الصباح الثقافي

رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين

ملحق اسبوعي 16 صفحة www.alsabaah.iq

الأربعاء 2 تشرين الأول 2024 العدد 6020 .Wed. 2 . Oct.. 2024 Issue No. 6020

أعمال تخاطب اليافعين 02

هل يمكن ابتكار لغات جديدة للأدب ؟ 04

شعرية المفارقة 06

الفهم المعاصر لحديث ردّ الشمس 10

مونيكا فلودرنك وضمير (أنت) 12

القيم الفلسفية والسرد 13

ch.editor@alsabaah.iq

جوهرة آشور

محمد عاشور هاشم:

نحتاج الى مزيد من الأعمال التي تخاطب اليافعين

حاوره: سامر أنور الشمالي

محمد عاشور هاشم

الأديب المصري (محمد عاشور هاشم) صاحب تجربة خاصة في المشهد الأدبي، لقد توجه بكتاباته إلى القارئ الصغير، واليافع أيضاً، وقد تميز في هذا المجال حتى حصد العديد من الجوائز الكبيرة، رغم أنه توجه في بعض كتبه للكبار أيضاً. وحول هذه التجربة الأدبية التي تستحق الاهتمام التقينا صاحبها (عاشور) بمناسبة فوزه بجائزة (كتارا) في مجال أدب الأطفال.

*نلت مؤخراً جائزة كتارا في مجال أدب اليافعين. ماذا قدمت لك هذه الجائزة في هذه المرحلة من عمرك الإبداعي ؟.

**جائزة كتارا واحدة من أكبر الجوائز الأدبية في العالم العربي، والحصول عليها يعد خطوة مهمة في مسيرة أي كاتب، وبالنسبة لي كانت تمثل حلماً ظل يراودني لفترة طويلة، وشاركت في دوراتها السابقة لأكثر من مرة إلى أن وفقني الله وحصلت عليها مؤخراً، وهي بالتأكيد تعد اعترافاً ضمنياً بأن ما أقوم بكتابته قد يلقى بعض القبول وقد يكون به قدر من التميز الشيء الذي يجعلني أواصل العمل على مشروعي الإبداعي ببال مستريح إلى أن ما يبذله الكاتب من جهد وعناء سوف يلقى في النهاية التقدير والقبول الذي يستحقه ما يجود به مداد قلمه.

*كتبتَ لليافعين، وحققت نجاحاً ملحوظاً في هذا المجال، لماذا اخترت هذا النوع من الكتابة رغم قلة من يكتب فيه ؟.

**الحقيقة أنني أكتب للأطفال منذ سنوات طويلة، وكانت كتاباتي في البداية موجهة للمرحلة العمرية المبكرة نسبياً، وكتكملة لمشروعي الإبداعي بدأت مؤخراً في كتابة روايات اليافعين، وهو مجال لا يبعد كثيراً عن الكتابة للأطفال، كل ما حدث أنني تركت الطفولة المبكرة وتوجهت بعمل أو اثنين للطفولة المتأخرة. والحقيقة أن الكاتب لا يختار ما يريد أن يكتبه بل النص يجبر الكاتب على التوجه إلى الفئة التي تصلح له، فهناك أعمال لا تصلح إلا للكبار وهناك أعمال لا تصلح إلا للطفولة المبكرة، وأيضاً هناك أعمال تصلح فقط لمرحلة اليافعين، وهو ما حدث معي عدة مرات حيث وجدت مواضيع تصلح لهذه المرحلة العمرية الدقيقة فكتبتها.

*ما مقومات هذا النوع من الكتابة، وهل نستطيع إدراجه تحت جنس أدب الأطفال ؟ أم هو جنس مستقل وقائم بذاته ؟.

**هي نفس مقومات الكتابة الإبداعية بوجه عام، فعلى الكاتب أن يستخدم نفس الأدوات التي يستخدمها في الكتابة عامة، غير أن هناك بعض الملامح الخاصة التي يمكن أن نهتم بها في تقديم روايات وأعمال لليافعين أهمها ملائمة الموضوع لهذه السن الحرجة، وضرورة اتصاف العمل بالتشويق والإثارة، وضرورة وجود شخصيات طريفة غير تقليدية في العمل، كما يحبذ أن نعطي لليافع مثالاً للبطل يحتذي به، ففي هذه السن يميل اليافع إلى تمثل الأبطال الذين يحتذي بهم ويتأثر وينظر للحياة أحياناً من منظورهم. والكتابة لليافعين في وجهة نظري تعد جانباً من جوانب الكتابة للأطفال، وهي تعنى بالدرجة الأولى بالأطفال من سن 12 عاماً إلى 18 عاماً.

*في السنوات الأخيرة بدأنا نلحظ الاهتمام بأدب الأطفال على أكثر من صعيد، ولكن الأدب الموجه للناشئة لم يحظَ بالعناية نفسها، فما هو السبب برأيك ؟.

**السبب أننا لم نلاحظ هذه الفئة العمرية الدقيقة، ولم نهتم بتقديم أعمال مخصوصة لهم، فالكثيرون ينظرون إليهم باعتبارهم بالغين يستطيعون قراءة الأعمال المقدمة للبالغين، وهو أمر صحيح نسبياً، ولكن يجب أيضاً ألا نغفل أن لهذه الفئة العمرية اهتمامات أخرى ومواضيع يجب أن نحدثهم فيها وهو ما تم مؤخراً بتوجه الكثير من الكتاب نحو هذه الفئة العمرية المهمة بأعمالهم.

*كيف ترى واقع أدب اليافعين عربياً وذلك مقارنة مع ما يكتب في العالم ؟ وأين أخفقنا ؟ وبماذا نجحنا ؟.

**الوضع الآن بالغ الثراء والتنوع، فهناك كتاب كثيرون أصبحوا يكتبون خصيصاً لهذه الفئة العمرية، وهناك جوائز كثيرة أصبحت تقدم للأعمال الموجهة لها وهو ما يشجع المزيد من الكتاب لأن يوجهوا أعمالهم لها.

هيأة التحرير
نائب رئيس التحرير
أحمد العبيدي
رئيس القسم الثقافي
نزار عبد الستار
سكرتير التحرير
وسام عبد الواحد
رئيس القسم الفني
مصطفى الربيعي
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

والحقيقة أننا برغم هذه الزخم الأخير إلا أننا ما زلنا في حاجة إلى المزيد من الأعمال التي تخاطب اليافعين، ونحن ما زلنا بعيدين بعض الشيء عن ما يقدم عالمياً لهذه الفئة المهمة سواء من ناحية الكم أو المضمون.

*أكثر مؤلفاتك وأكثر الجوائز التي نلتها كانت في مجال أدب الأطفال والناشئة، فلماذا لم تتفرغ لهذا المجال؟ ولماذا الإصرار على الكتابة للكبار أيضاً؟.

**الكتابة هي الكتابة، سواء للكبار أو للأطفال، وكما سبق أن قلت لك العمل هو الذي يفرض علي أن أكتبه موجهاً لفئة بعينها، فهناك مواضيع تصلح للكبار فقط وهناك مواضيع تصلح للأطفال فقط وهكذا، أما التفرغ لمجال بعينه فهذا لم يخطر ببالي خصوصاً أن لدي مواضيع كثيرة تصلح لأن تقدم لكل الفئات، وليس من الصواب من وجهة نظري التحيز لفئة على حساب الفئات الأخرى، وهناك الكثير من الكتاب الذين استطاعوا أن يقدموا أعمالاً أصيلة متميزة لكل الفئات التي يكتبون لها، كزكريا تامر المبدع الكبير الذي يكتب للكبار والصغار بتميز وبنجاح كبير.

*يبدو أنك محظوظ بالجوائز فروايتك الأولى (برفقة أحمد سعيد) وصلت إلى القائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد التي تعد من أهم الجوائز العربية. كيف حققت تجربتك الأولى الروائية هذا النجاح اللافت؟.

**الحقيقة أنني لم أكن أتوقع أن تصل روايتي للقائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد، وكان هذا مفاجئاً لي وقتها، خصوصاً أنها كانت العمل الأول، وأظن أن التوفيق كان حليفاً لهذه الرواية فالمتقدمون للحصول على هذه الجائزة الكبيرة يعدون بالآلاف، واختيارك من ضمن هذه الآلاف للوصول للقائمة الطويلة من بين هذه الآلاف لا شك أنه توفيق كبير، وقد حاولت في هذه الرواية أن أقدم عملاً متميزاً إلى حد ما، وأتمنى أن أكون وفقت في هذا.

*لا شك في أن الشاشة الملونة أبهرت الصغار، وجذبت اليافعين. كيف يمكن إقناع الصغير واليافع بإيقاف الشاشة ولو لعدة ساعات يومياً للجلوس مع الكتاب؟.

**ما تقوله صحيح إلى حد بعيد، فالطفل الآن واليافع يفضل الشاشات الملونة والحركة على الكتاب الورقي، ولكن ما زال الكثيرون منهم يميلون أيضاً للكتاب الورقي، وفي زيارة مؤخرة لي لإحدى مكتبات الطفل، فوجئت بوجود عدد كبير من الأطفال الذين يجلسون في استمتاع وفي يد كل منهم كتاب يقرأ فيه. هذا معناه أن الإقبال على الكتب لا يزال سائداً بين أعداد كثيرة من الأطفال واليافعين، وهذا ما يجب أن نغذيه ونشجعه بالدعاية المستمرة للكتب، وحث أولياء الأمور على تعويد أبنائهم على قراءة الكتب الورقية والابتعاد بهم ولو قليلاً عن الشاشات الملونة. ولنا مثال جيد في ذلك في الغرب، فرواية مثل رواية (هاري بوتر) النسخة الورقية بالذات لاقت إقبالاً كبيراً من الأطفال بمختلف ميولهم، فقرؤوها باستمتاع بالرغم من أنها تعد رواية ضخمة موزعة على أجزاء عدة، ولكن لأنها كانت نموذجاً لما يريده الطفل واليافع لذا أقبلوا عليها وقرؤوها بنهم واستمتاع، وهذا ما يجب أن يستفيد منه القائمون على نشر الأعمال الموجهة للأطفال في الوطن العربي وكذلك الكتاب وكل مهتم بذلك.

غبارُ النجوم

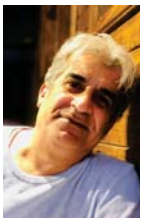
أحمد عبد الحسين

لا تكونُ قصّةٌ ما مؤثّرةً ما لم تكنْ قصّتَك أنت.
الرجلُ الموضوعيّ، العلمويّ، قد يستطيع أن يروي لك قصّةَ الكون منذ الانفجار الكبير إلى السديم الذي شكّل المجرّات وصولاً إلى تخلّق الأرض وانتهاءً بجلوسك على مقعدك في مقهى وأنت تقرأ هذا المقال. لكنّه يخفق في الوصول إليك ما لم يجعل الحكايةَ حكايتك.

يبحث الإنسانُ عن نفسهِ في كلّ شيء. وسؤاله لا ينقطع: أين أنا في الكتاب الذي أقرأ والأغنيةِ التي أسمعُ والفيلم الذي أشاهد؟، ولا تحدث التراجيديا الخفيةَ التي تجعلنا مشغولين بأمرٍ ما وشغوفين به، إلّا حين تكون لنا حصّة مؤكدة فيه. حياتنا وحيوات الآخرين ما نفعها إنْ لم نكنْ نحن فيها؟، ألا ترى أنّ كلَّ جمالٍ نراهُ نحوّله إلى استيهام أو رغبة؟، نفعل ذلك من أجل أن يكون ذلك الجمال جمالنا الخاصّ لا أيّ جمال كيفما اتفق. ألم تلحظ أنّ مَن نعجبُ بهم من الناس نجعلهم شخوصنا حقيقة، أو رمزاً، وإلا فسيكونون أبطالَ أحلامِ يقظتنا العظيمة.
هذا لأنّ العالم مرتبط بنا على نحو لا فكاكَ منه. ومن دونك أنت الذي يلعب دور الملاحظ سيغدو العالم مهجوراً كما كان مهجوراً قبل أن تأتي إليه.
ثمّة أمرٌ تقرره فيزياء الكمّ وهو أنّ مراقبة ظاهرةٍ معينة تُغيّرُ حتماً من تلك الظاهرة. في تجربة فايزمان الشهيرة "تمرير الضوء في شقّ مزدوج" خلص إلى أنّ المراقبة السلبيّة، مجرد المراقبة هي التي تجعل النتائج متغيّرة؛ بحيث أنّ إمكانية تواجد الأجسام الكميّة بمكانين في آنٍ واحدٍ فُسّرتْ بقدرة العقل الإنسانيّ المراقِب الذي يستطيع تصوّر فكرتين متضادتين في الوقت ذاته.
نحن مؤثرون بالمستحيل لأنّ كلَّ ما نراه ونسمعه ونتخيله ونتصوره ونقرؤه ليس موضوعيّاً بالكامل فهو لا يحدث خارجاً عنّا في الحقيقة. مكوّنات العالم أجزاءٌ وكسورٌ تُشكّل حكايتنا الخاصة نحن.
صار بديهيّاً اليوم أن أجسامنا مكوّنة من غبار النجوم. لكنّ وعينا وإدراكنا مرتبطانِ على نحوٍ قطعيّ بالمعنى الذي يمسك كلَّ شيء في هذا الوجود ويجعله قابلاً لأنْ يُتعقّل أو يُتخيّل. الأعمال التي خُلّدتْ في التاريخ، فنوناً وملاحم وقصائد وكشوفاتٍ عرفانيّة، إنما بقيتْ لأنّ لكلٍّ منا حصّة فيها. فمَنْ منّا ليست لديه حصّة في كلكامش مثلاً؟، ألا ننهض من فراشنا يوميّاً ونحن أبناء كلكامش؟، طامحون في قرارتنا إلى الخلود ومضروبون في وجوهنا باليأس من بلوغه.

لا يحبُّ الإنسان شيئاً إلا إذا كان شيئاً يخصّه. ولا يخلّدُ عملاً إلا إذا كان له مساسٌ وثيق به. ولا تُروى الحكايات ولا تُقصّ القصص إلا لأنّها قصصنا وحكاياتنا.

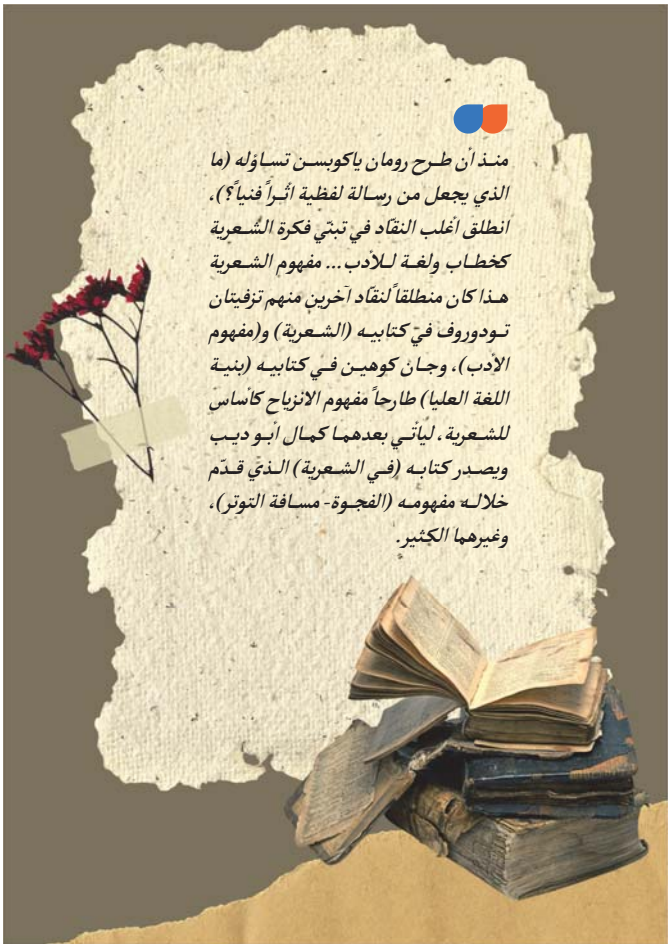
وإذا تهيّأ لك يوماً أنّك في زاوية غير فاعلة من العالم، في الركن الذي لا يأبه له الوجود، وأنّك مجرد مراقِب. فاعلمْ أنّ مراقبتك للعالم هي التي خلقت العالم.



الكتابة في سياقات زمنيَّة مختلفة

هل يمكن ابتكار لغات جديدة للأدب؟

صفاء ذياب



في حين ذهب آخرون إلى أقدم من ذلك باحثين في كتب أرسطو والجرجاني وحازم القرطاجني وغيرهم، ليؤسّسوا لمفهوم الأدب ولغته، غير أنَّ هناك من يرى أنَّ ما تمَّ طرحه خلال القرون السابقة، ومن ثمَّ العقود القريبة، يستند إلى البحث عن لغة أدبية لا تخرج عن الطروحات البلاغية القديمة، حتى في بحثهم عن الطروحات الأخيرة في ما يعرف بـ(البلاغة الجديدة) ليخرجوا لنا بمصطلحات مثل بلاغة الجمهور وغيره. هؤلاء الباحثون حاولوا دراسة اللغة الأدبية ضمن سياقها الزمني، إلا أنَّ هناك من يرى أنَّ لغة الشعر اختلفت، لاسيّما منذ تسعينيات القرن الماضي، مستندين بذلك إلى ما يعرف بالقصيدة اليومية وطروحات أخرى، تحيلنا كلّها إلى البحث عن لغات جديدة يقدّم بها الأدب.

ومن ثمَّ، علينا البحث عن شكل الأدب ولغاته ضمن التحوّلات الجديدة بعد التقنيات الهائلة التي غيّرت الكثير من المفاهيم، لاسيّما الذكاء الاصطناعي الذي بدأ يدخل في حيثيات كل شيء، ومنها الأدب في الرواية والقصة والشعر والمقالة وغيرها.

إلّا أنَّ مرور ما يقارب القرن على تساؤل ياكوبسن وتحولات مفهوم الأدب جعلتنا نطرح هذا التساؤل: هل ما زالت اللغة التي يكتب فيها الأدب واحدة؟ أو أنَّ هناك لغات عدّة للأدب؟

اللغة العالية

يقدم الأستاذ الدكتور فاخر الياسري؛ أستاذ النحو في كلية التربية بجامعة البصرة، طرحه مستنداً إلى التراث اللغوي العربي، مبيناً أنَّ لدينا في النص الإبداعي ما يعرف باللغة العالية التي تعتمد الاستعارات والتشبيهات والكنايات التي وظيفتها التوصيل بأساليب لغوية معتبرة متينة وموحية حتَّى يطلق عليها باللغة الشاعرة، وهذه اللغة العالية يطلق عليها بالفصحى، ونحن ما نزال نفهم ونتذوّق الأعمال الأدبية المكتوبة باللغة العالية أو الفصحى من العصر الجاهلي والأموي كالأمثال ومن العصر العباسي البخلاء للجاحظ وما إلى ذلك من الآثار الكثيرة التي تركها أدب تلك العصور على الرغم ممَّا حال بيننا وبين تلك الإبداعات من أزمنة طويلة واختلافات في الحياة والعقلية والمفاهيم. وجدير بالذكر أنَّ الإنكليز اليوم

رومان ياكوبسن

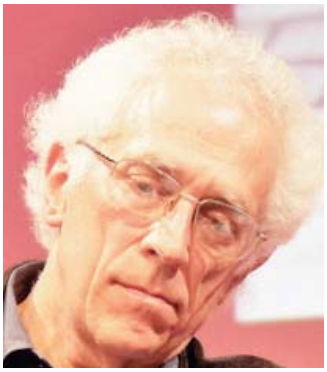
لا يفهمون لغة جوسر وشكسبير وغيرهما من كبار الكتّاب القدماء إلّا بالرجوع إلى المعاجم عدَّة مرّات على الرغم من حداثة اللغة الإنكليزية.

وعليه لو كتب الأديب بالعامية، لما وصلت كتاباته خارج حدود لهجته، وفي الوقت نفسه لو كتب بالفصحى أو اللغة العالية الجمالية لاقتصرت آفاقه بين أوساط المثقفين التي قلّما تطاولت إليه عامّة الناس، وعليه ذهب أصحاب الإبداع في القضية إلى مذهبين: مذهب ينكر استعمال اللغة العامية في النسيج الأدبي أو قل في الأدب والإبداع، وآخر يؤيّده ويستحسنه، فتقطّع الأمر بينهما وكلُّ فريق بما لديهم فرحون.

ولهذا يشير أمير الشعراء شوقي قائلاً: لا أخاف على اللغة العربية إلّا من بيرم التونسي لأنَّه يكتب بالعامية. وقال طه حسين: أخشى على الفصحى من عامّية بيرم.

ومن الحقيقة التي يتوصّل إليها المتأمّل في تاريخ الأدب العربي على وجه التحديد أنَّ الأعمال الأدبية المدوّنة باللغة العامية لا يكتب لها البقاء بعد الزمن الذي كتبت فيه ولا يكتب لها القبول على نطاق واسع إلّا على مستوى الشعب الذي يتحدّث بتلك اللغة العامية...

كما أنَّ اللغة التي يكتب بها الأدب باللغة العالية، وهناك عالية جداً جداً تمثّل الفوق البلاغي والجمالي



تزفيتان تودوروف

كمال أبو ديب

والشعرية ونسمّيها بالفصحى العالية، وهناك الفصيحة وهي أدنى درجة منها، وهي ما تسمّى باللغة الوسطى وهي بين العالية الفصحى الفنية وبين العامية.

سؤال الأدب

ويرى الدكتور ضياء الثامري؛ أستاذ النقد في كلية الآداب بجامعة البصرة، أنَّه في خضمّ التغيّرات المتسارعة في عموم تفاصيل الحياة وسبل التعبير عن الحاجات الإنسانية أضحت الأسئلة نوعاً من الوقوف المؤقّت، أو هي بمثابة محطّات توقّف لأجل معاينة المسار المحدّد، وسؤال الأدب من أكثر الأسئلة ارتحالاً بسبب التغيّرات السريعة في المشهد، تلك التغيّرات التي تطمح إلى اللحاق بركب الحياة الذي تبدّل إيقاعه تماماً، ولذلك تقلّصت الفروقات إلى حدٍّ كبير بين الشعر في صورته الأولى والنثر حتَّى ذهب من ذهب إلى الحديث عن طمس الأجناس الأدبية.

إنَّ تقليص الحدود- التي هي افتراضية في حقيقتها- أمر إيجابي، لكنَّني لا أميل إلى طمسها كلّياً لأنَّ ذلك سوف يذهب بخصوصية المتعة التي تمنحها كلُّ لغة، إنَّ ما تمنحه مهيمنات لغة الشعر لا يمكن للغة النثر أن تمنحه، وهكذا فإنَّ السؤال يرجع بنا إلى ماهيّة الأدب ووظيفته كما حدّدها الأقدمون، إنَّ الأدب رسالة تتحقّق باشتراطات محدّدة لا يمكن تجاهلها مهما ارتفعت طموحاتنا في المغايرة، الأدب حسب لغة العصر صناعة متعدّدة الأشكال ولكنَّ المبدأ واحد، وهذا المبدأ هو أن تكون هناك لغة أدبية ليس بالضرورة أن تكون على شكل واحد، المهم أن تحقّق تلك اللغة خصوصيتها أولاً، وتكون قادرة على التعبير عن الحالة المعاصرة التي لم تعد تشبه أو تماثل الحالات التي انبثقت من أجلها المقولات والأسئلة الأولى.

آليات متنوّعة

في حين يتساءل الدكتور عبد الستار جبر، أستاذ النقد في كلية الإمام الكاظم: ماذا يعني إعادة طرح تساؤل رومان ياكوبسن الشهير بعد ما يقرب من قرن تقريباً؟ وقد أجاب عنه حين أسند هذه المهمة إلى وظيفة أدبية- فنية أسماها بالشعرية، تقوم بإكساب النص صفة إثارة الانتباه إلى ذاته، إلى شكله وبنائه وأسلوبه، فتميّزه من غيره من النصوص؟!

هل تغيّرت هذه الوظيفة أو تتغيّر بمرور الزمن؟ أو تبقى ثابتة بوصفها آلية تأليفية قارّة أو أشبه بقانون حتمي كالجاذبية، تُخضع النصوص الأدبية إلى اشتراطاتها الفنية؟ أي لا يكون الأدب أدباً حتَّى يكتسب هذه الوظيفة، فتصبح قانونه التأليفي الخاص. ولكن إن كانت هي كذلك من حيث الثبات الأجناسي في تمييز الأدب من غيره، فكيف يمكن تمييز النصوص الأدبية نفسها من بعضها؟

ويضيف جبر: الشعرية كوظيفة فنّية تبقى ثابتة كآلية تأليفية، لكنَّها تتنوّع إلى ما لا نهاية في كيفية هذا التأليف؛ مع اختلاف الأساليب والبناء ومن ثمَّ الشكل، فتمنح لكلّ نص أدبي فرادته عن غيره، وبذا تختلف من حيث الدرجة في مستوياتها الفنية، على مقاييس الإبداع والجمالية؛ من الأعلى إلى الأدنى، وحتَّى في مستويات إخفاقها. وتظهر هذه التفاوتات الشعرية مع اختلاف الثقافات واللغات والعصور عبر التاريخ، وتسهم التلاقحات والتناصات الأدبية والثقافية، بشكل عام، في إثرائها وتمايزها.

ومن ثم فإنَّ إعادة طرح التساؤل الياكوبسني عن الشعرية، ينبغي أن يعيد الجدل ليس في أصل هذه الوظيفة وطبيعتها ومهمتها التأليفية، بل في مراجعة آلياتها المتنوّعة على مستوى الأسلوب والبناء والشكل والتقنيات الفنّية؛ لتتبع اتجاهاتها التأليفية في النتاجات الأدبية المحلّية على وجه الخصوص.

فلك اللغة

ويشير الدكتور خالد خليل هادي، أستاذ اللسانيات في جامعة بغداد، إلى أنَّ ما يُميّز أيّة نظرية حيّة هي قابلياتها للتكذيب والمراجعة، ولما كان رومان ياكبسن قد طرح رؤيته لما يميّز طبيعة ووظائف اللغة في دراساته المعروفة وظيفة اللغة، وهو تأكيده على موضوعة الشعرية، وهو سؤال مركزي في أدبيات اللسانيات الوظيفية، الذي امتدّ أثره ليشمل الأدب بوصفه معطى لغوياً.

لقد كانت مقولة الشعرية واحدة من أبرز إسهامات ياكوبسن، من جهة التأسيس والتنظير والممارسة، على الرغم من وجود إرهاصات له منذ كتابات أرسطو في فن الشعر.

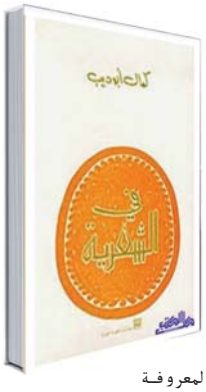
تنصّ الشعرية في محتواها على سؤال مركزي، هو ما الذي يجعل من النص (شعراً كان أم نثراً) ذا أثر ورؤية يميّزه من غيره من النصوص، أي أنَّه يدرس الخطاب الأدبي بمختلف تجلّياته من طريق تركيزها على مخالفتها للغة المعيار.

لقد خضعت مقولات وظائف اللغة التي صاغها ياكوبسن إلى مراجعات، وحظيت كلّها بانتقادات؛ لأنَّه تعامل مع اللغة بوصفها كلاً ثابتاً، فالمرجعية اللسانية التي صاغت فهم ياكوبسن عن الشعرية جعلتها تدرس النص دراسة بنيوية بمعزل عن الأشياء الخارجية، عبر قراءة مستقلّة في ذاتها ومنطوية على نفسها، فشعرية النص يحدّدها البناء اللغوي، وهو الذي يعطي للنصّ أدبيته.

وبيّن أنَّ هذا الفهم خضع إلى مراجعات غربية وحتَّى عربية سعت إلى تقديم رؤيتها الخاصة بالمصطلح، من بينهم مثلاً جان كوهين الذي رأى أنَّ الشعرية تتحقّق عبر مقولة الانزياح، وإقامة علاقة مختلفة ومبتكرة بين البنيات اللغوية. فضلاً عن أنَّه قصر مصطلح الشعرية على الشعر وحده، وقال إنَّ الشعرية علمٌ موضوعه الشعر، وهو تصوّر جعل من الشعرية علماً له موضوعه المحدّد والمتجلّي بالشعر وحده، الذي نفسه انزياح عن النثر وخروج على الكلام العادي.

بعد ذلك قدّم تودوروف سؤاله المركزي: ما الأدب؟ الذي حاول فيه أن يبحث عن الأدبيّة في الخطاب الأدبي، بوصفه خطاباً متميزاً من غيره من الخطابات السياسية والاجتماعية والفلسفية.

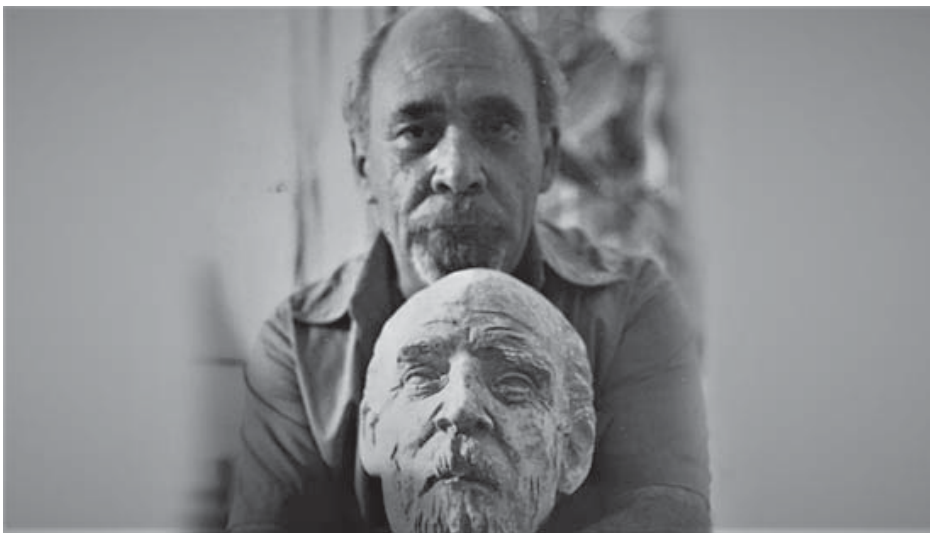
يُمكن القول إنَّ طبيعة العلاقة التي تحكم البنيات اللغوية داخل النص، هي المحدّد في تحقيق أدبيته أو شعريته، وهو ما يجعل النص مفارقاً للغة المعيار أو النموذج، وفي هذا الصدد يقول كمال أبو ديب إنَّ "الشعرية ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات" وواضح النزعة البنيوية في تفسير أبو ديب للشعرية.



فالقول بوجود لغات مختلفة في كتابة الأدب تكمن وتدور في فلك اللغة، فهي التي تحدّد هويّة الأديب وهويّة نصّه التي تجعله بالتالي مختلفاً عن غيره.

ساحة للتجريب

ويختتم الناقد أمجد نجم الزيدي حديثنا بقوله إنَّ مفهوم الشعرية يرتبط عند رومان ياكوبسن بفكرة أنَّ للأدب لغته الخاصة التي تختلف عن تلك التي نستخدمها في التواصل اليومي، وهي جزء من نظريته بشأن وظائف اللغة؛ إذ عدَّ أنَّ للغة الأدبية خاصية مميّزة تجعلها فناً، وهو ما أطلق عليه بالوظيفة الشعرية، حيث يتمُّ التركيز بصورة أساسية على شكل اللغة، وليس محتواها أو الرسالة التي تحملها، وما يميّز النص الأدبي ليس معناه فقط، بل الطريقة التي ينقل بها هذا المعنى، ولكن ومع مرور هذا الزمن الطويل على تلك الآراء بدأت النظرة إلى النص الأدبي ولغته تتغيّر؛ في ضوء التحوّلات الكبيرة التي مرَّ بها العالم، ولاسيّما تلك التي جاءت مع الحداثة وما بعدها، فلم يعد الأدب محصوراً بلغة واحدة أو نمط محدّد من الكتابة، وربَّما جاء هذا تأثّراً بالتعدّدية التي نادت بها ما بعد الحداثة، إذ أصبحت النصوص الأدبية تتداخل مع أجناس أخرى كالسينما والمسرح أو وسائل أخرى للتعبير كلفات البرمجة في النصوص الرقمية.. وغيرها، الذي أدّى إلى ظهور لغات جديدة تتخطّى الكلمة المكتوبة وحال دون أن يختزل النص الأدبي في قالب لغوي أو أسلوبي واحد، في ظلّ ما يمرُّ به العالم من تعقيدات، فلم يعد ينظر إلى الأدب بوصفه مجرّد نص شعري أو بلاغي، بل هو جزء من سياقات ثقافية واجتماعية؛ وهو وسيلة للتفاعل مع الواقع والتجربة الإنسانية، حيث يجمع داخله عناصر مختلفة تتخطّى المفهوم التقليدي للشعرية، إذ تم تجاوز مفهوم اللغة الأدبية (النقية)- إن جاز لي القول- إلى مفهوم آخر يستند إلى التداخل والتعدد من خلال التناص والبينية، لذلك فبإمكاننا القول إنَّ النص الأدبي اليوم لم يعد محصوراً بجماليات اللغة الشعرية؛ بل أصبح ساحة للتجريب والانفتاح على مختلف الأشكال والخطابات.



يوسف الصائغ: رجل أخرس

شعريَّة المفارقة

محمد صابر عبيد

تشتغل قصيدة "لقاء" للشاعر يوسف الصائغ على شعريّة المفارقة، إذ إنَّ اللعبة النصية لا تكشف عن خيوطها إلّا في آخر مفردة من مفردات القصيدة، وهي تمثل البؤرة التي تشع شعرية على فضاء القصيدة بأكمله: "رجل أخرس / وامرأة حسناء.. / يلتقيان... / يتبسم.. / تبتسم المرأة... /يومئ.. /تومئ.. / ينهض.. تتبعه.. /يمشي.. تمشي معه... /حتى يصلا آخر هذي الدنيا.. / يقف الرجل الأخرس، مرتبكاً.. / يتساءل في سره: أما آن لها أن تفهم /أني رجل أخرس؟ /في حين تظل المرأة، قربه، واقفة.. /تتساءل: أما آن له أن يفهم /أني امرأة خرساء".

تنمو المنظومة الفعلية المهيمنة على مساحة واسعة من المشهد نمواً درامياً متوازناً، وإذا شئنا أن نسلط الضوء على مناطق المنظومة وفعالياتها المرآوية، سنجد أنَّ الفعل "يتبسم" فعل محايد ينطوي على قصدية واضحة، وفي الوقت عينه يضم قصدية خفية اختبارية لمدى استعداد "الآخر" لدخول اللعبة، في حين يحقق الفعل "تبتسم" استجابة ذات قصدية واضحة تعلن دخولها اللعبة، لذا فإن الفعلين "يومئ .تومئ" يؤشران تطور مستوى القصيدة التخييلي في حركة الفعل وإيقاعه، وتحميله طاقة دلالية وإشارية أكبر وأكثر قدرة من داخل دائرة اللعبة.

ينتقل النسق الدرامي الفعلي بالفعلين "ينهض- تتبعه" انتقالة جديدة، من محدودية الحركة إلى تفعيلها واتساع مساحة حركتها وتطور مستوى أدائها، إذ إنَّ تلاحق الفعلين "ينهض – تتبعه" ينطوي على استهداف مستقبل دلالي احتمالي معين، بحيث يقترب الفعلان "يمشي – تمشي معه" من التماثل شكلاً ودلالة وأداء ميدانياً. فالمسافة الحيوية بين الرجل والمرأة بعد أن كانت تنطوي على وجود فاصلة بينية يتمظهر فيها المكان "ينهض – تتبعه"، فإنها هنا تذوب ليصبح أحدهما بإزاء الآخر مباشرة "يمشي – تمشي معه" ليتوج الكرنفال الفعلي بالفعل المشترك "يصلا".

يجب ملاحظة أنَّ المقاربات التي تتمخض عنها الدلالات الحسية للأفعال، تؤكد حضور الجسد عبر تجلياته العيانية في تعابير الوجه واليد وحركة الجسد كاملاً والقدم، مما يوحي بتشغيل الجسد واستنطاقه، تعويضاً عن فقدان آليّة النطق التي كان من الممكن أن تغني مباشرة عن كل هذا المشهد. وإذا كانت المنظومة الفعلية تقدم بتمظهراتها المتنوعة مشاهد مصورة، يمكن للذهن المبصر أن يتخيل بصرياً الفعاليات الحركية التي تمارسها الأفعال، فإنَّ اختتام المشهد بـ"حتى يصلا.. آخر هذي الدنيا" يفاجئ الاطمئنان إلى ألفة الإحاطة البصرية بالمشهد وذلك بعبارة "آخر هذي الدنيا"، وهي تنتقل بالتصور من واقعية المشهد إلى فانتازيته، ليقطع أفق التوقع بنتائج ملموسة لتطور أفعال المنظومة دراميا. وهذا القطع فضلاً عن كونه إسدالاً للستار على الفضاء الدلالي للمشهد الأول، فإنَّ له وظيفة بنائية تسوّغ للقصيدة مناسبة الانتقال إلى مشهد جديد، ومعالجة الحادثة الشعرية من زوايا أخرى استكمالاً للنظام البنائي العام.

المشهد مؤلف من خمس صور، تنمو نمواً درامياً وصولاً إلى أعلى قمة "آخر هذي الدنيا"، كل الوحدات الفعلية والاسمية المكونة للمشهد تختتم بـ"..." للتدليل على وجود "فراغ" نقص أدائي في نشاطها، باستثناء الجملة الاسمية التي افتتح النص عالمه بها "رجل أخرس"، إذ إنَّ الشخصية هنا وبهذا الوصف الخبري تستكمل بناءها، وبالتالي ليس ثمة داع لوجود فواصل تشي بإضافة ما يكملها لاحقاً، إنَّ الفواصل هنا إشارات تكرس منطق الاحتمال في التأويل، إنها تطرح مشكلة يقترح حلها في مشاهد قابلة للنص.

المشهد الثاني يخضع لانحراف في توجيه الكاميرا، ففي الوقت الذي كان فيه الراوي العليم يصور حالة خارجية في المشهد الأول بآلية سرد وصفية، فإنه هنا يحاول التدخل في العالم الجوانيّ لشخصية الرجل، مصوراً ما يجري فيه من أنشطة وفعاليات، ولعل مما يعطي للكاميرا فرصة أكبر على التصوير بدقة، هو استقرار النشاط الحركي الخارجي "يقف... الرجل الأخرس". فتقليل حيز الحركة إلى أقصى حد ممكن في عملية الوقوف، ووضع الاستقامة العمودية في الوقوف، يمنح عمليات التصوير مناسبة مثالية لالتقاط المشاهد الجوانية التقاطاً شاملاً، أما الحال النحوي "مرتبكا" فإنه يعبّر بدقة ودلالة عن الحال الشعري، فالارتباط يأتي من إحساس النسق الرجولي في الرجل الأخرس بتفوق النسق الأنثوي في "امرأة – حسناء" عليه. إذ في الوقت الذي تعادل فيه المرأة حسنها بخرسها، ويقنعها هذا التعادل بجدارتها في مجاراته –بافتراض أنه غير أخرس-، فإنه لا ينجح في تحقيق ذلك لوجود خلل كبير في الموازنة.

فهو الأخرس بإزاء امرأة حسناء أولاً، وافتراض أنها غير خرساء ثانياً، لذا فالارتباط استجابة طبيعية لانعدام قدرته على إحلال قدر من التوازن في ترتيب المشهد، وتأتي "في سره" إمعاناً في التستر والإخفاء والانكفاء على الذات، أما حواره الداخلي "-أما آن لها أن تفهم/ أني رجل أخرس" فينتهي بعلامة الاستفهام "؟"، وفيها إشارة إلى نهاية النسق الرجولي في المشهد وفي عموم النص.

فالعلامة هنا إقفال يشير إلى خروج الرجل من اللعبة، بعد أن توافرت له قناعة كاملة بالهزيمة، ففادر المشهد العام للنص وترك للمرأة حرية التمتع بتميزها عليه داخل حدود النص.

المشهد الثالث مشهد مواز للمشهد الثاني، تنتقل فيه الكاميرا من كشف العالم الداخلي للنسق الرجولي الممثل بالرجل، إلى العالم الداخلي للنسق الأنثوي الممثل بالمرأة.

إلا أنَّ المشهد الثالث لا يتوازى تماماً مع سابقه، فصورة وقوف المرأة خالية من الارتباط، وتتساءل من دون العلامة الباطنية اللافتة "في سرها"، فضلاً عن أنَّ المونولوج الداخلي المتسائل لا ينتهي بعلامة استفهام بل بـ"..." دلالة على تلبثها في المشهد وإصرارها على مواصلة اللعبة.

في اختتام القصيدة بـ"امرأة خرساء" تنكشف اللعبة وتحدث المفارقة، وإذا شئنا أن نجعل النسق التركيبي للقصيدة نسقاً دائرياً، فإنَّ جملة "رجل أخرس" التي افتتحت القصيدة بها لعبتها، تختتم بجملة "امرأة خرساء" التي ينتهي بها إيهام الصفة الخبرية الأولى للمرأة "حسناء"، وإذا كان النص ابتدأ بنسق رجولي فإنه ينتهي بنسق أنثوي.

في تحليلنا للبنية السردية العامة المؤلفة للنص الشعري في تشكيله المتخيّل، نجد أنَّ سرّ اللعبة كشفها راو كلي العلم يروي روايته من الخلف، كشفها على لسان شخصية المرأة، لكن السر لم يكشف إلا للمروي لهم، وبقي غائباً عن العنصر الشخصاني الثاني "الرجل"، الذي يتقاسم مع المرأة مساحة النص شاغلاً نصفها تماماً. السرّ الذي نهضت عليه حبكة النص السردية، بقي ماثلاً ومشتغلاً داخل النص حتى بعد انتهاء فعالياته، فالدلالة التنكرية للعنوان "لقاء" انتهت في خاتمة المطاف إلى "لا-لقاء"، بفعل سوء التفاهم والاتصال بين طرفي المعادلة النصية وعدم قدرة أحدهما على التقاط الإشارة السيميائية الموجهة له من الآخر، فالجمهور "المروي لهم" وهم يطلون على مشاهد الحدث الشعري، أدركوا السر في آخر لحظة لسانية انتهت إليها لغة النص "امرأة – خرساء"، إذ إنَّ عقد اللقاء الوهمي ينفرط قبل أن يتحقق.

الحكاية التي قدمها النص حكاية مخلّقة، لأنَّ اللغة التي اعتمدت عليها في صياغة نموذجها الحكائي هي لغة صمت، لغة تحيل دون رغبة الإفضاء وصولاً إلى الآخر. ومما ساعد على تكريس هذا الوضع تحييد عنصري الزمان والمكان، فطغيان الحضور الشخصاني وهيمنته قيّد حضور العناصر الأخرى وقلّل من إمكانية اشتغالها، على الرغم من أنَّ عمل الشخصية كان متوازياً، فكل شخصية كانت تعمل داخل نسقها الشعري المتخيل باستقلالية عازلة، جعلت اللقاء المقترح في العنوان مستحيلاً في المتن.

سبقت تطور العالم

نينوى..

جوهرة الامبراطوريَّة الآشوريَّة

الرأس المسروقة لتمثال الثور المجنح، معروضا في المتحف العراقي ببغداد

لم يعرف المنقبون ماذا سيجدون حينما بدأوا البحث عن التمثال الآشوري ذي الألفين وسبعمئة عام، والذي سبق لهم رؤيته منذ بضعة عقود. جرى الكشف عن التمثال الضخم أوائل تسعينات القرن الماضي، وأُعيد دفنه حماية له. وفي عام 2023، وبعد استقرار الأوضاع في المنطقة؛ عادت بعثة عراقية- فرنسية للتنقيب.. أزاح المنقبون نحو عشرة امتار من تراب الطمر فظهرت بالتدريج معالم التمثال الدقيقة: صفوف من الريشات المتداخلة بدقة، وتجعيدات متدلية للحية رجل، وحوافر ثور؛ كلها منحوتة بمهارة من حجر المرمر الأبيض اللامع.

جيسون إيربانوس

ترجمة واعداد: مي اسماعيل

تمثال الثور المجنح عند بوابة "دور شروكين"، احدى عواصم الآشوريين

لوحة مرسومة عن أوائل التنقيبات الحديثة بنينوى عام 1849

يكاد ارتفاع التمثال يقارب الأربعة امتار، ويزن نحو عشرين طنا.. انه الثور المجنح "lamassu"؛ ويمثل إلهاً آشوريا برأس إنسان وجسد ثور له أجنحة. بعد الظروف الصعبة التي تعرض لها الموقع؛ كان من المدهش العثور على التمثال سليما؛ كما يقول عالم الآثار "باسكال باترلين" من جامعة بانتيون السوربون: "إختبأ الثور المجنح ما بين الخنادق والمخابئ المضادة للدبابات. وبالنظر لتلك الظروف، ومع آثار القصف الثقيل والمعارك؛ كانت معجزة أنه لم يتضرر".. كان رأس التمثال مفقودا؛ لكن المسؤولين العراقيين كانوا يعرفون أن الرأس نُهِبَ خلسة عام 1995 وجرى تقطيعه الى أجزاء لتهريبه خارج العراق. جرت استعادة أجزاء الرأس بنجاح، وهو الآن موجود في المتحف العراقي ببغداد.

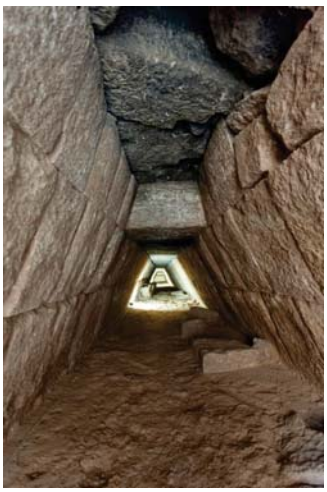
"دور شروكين"

وقف الثور المجنح يوما حارسا حاميا عند بوابة مدينة "دور شروكين-Dur-Sharrukin" القديمة، بالقرب من خورساباد الحديثة.. أُريد لـ "دور شروكين" ان تكون أعظم مدن الامبراطورية الآشورية الجديدة، وأصبحت بالفعل عند أواخر القرن الثامن ق.م.، أكبر مدينة عرفها العالم حينها. بنى الملك "سرجون الثاني" (الذي حكم خلال سنوات 705-721 ق.م.) تلك المدينة التي يعني اسمها "حصن سرجون" لتكون العاصمة الجديدة لإمبراطوريته المزدهرة.. شيّد الملك قصورا فخمة ومعابد مزخرفة وجدرانا دفاعية قوية؛ لكن عمر مدينته الرائعة كان قصيرا؛ إذ مات سرجون في ساحة المعركة عام 705 ق.م. وكانت مدينته في طور التشييد. ورث إبنه "سنحاريب" العرش، وحكم سنوات 681-704 ق.م.؛ وسرعان ما تخلى عن مشروع والده.

على امتداد تاريخهم (الذي يعود لحوالي عام 2600 ق.م.) بنى الآشوريون سلسلة من العواصم؛ بدءً من "آشور-Ashur" ثم "كالخو-Kalkhu" (الاسم القديم لمدينة "نمرود") وبعدها دور شروكين. بعد وفاة والده عزم سنحاريب على بناء عاصمة جديدة اخرى. يقول عالم الآثار "مايكل دانتي" من جامعة بنسلفانيا: "بعدما مات سرجون الثاني بشكل مُحبط في ساحة المعركة إعتبر ابنه أن خورساباد مكان سيئ الحظ؛ لذا لن يعيش فيه مستقبلا". إقتفى سنحاريب خطى والده في التعمير والتشييد؛ فكانت العاصمة الجديدة (نحو 17 كم جنوب دور شروكين) أضخم مرتين مما سبقها، والقصور أكبر والأعمال الفنية أعظم والجدران أعلى.. وصفتها المصادر الاغريقية والرومانية بأنها موقع أسطوري حجما وثروة لا مثيل لها.. تلك كانت "نينوى- Nineveh"..

آخر العواصم الجديدة

أعاد علماء الآثار إكتشاف نينوى في القرن التاسع



التسقيف البارع لقنوات المياه الحجرية في نينوى

عشـر، وشرعوا بعملية تنقيب سـتمتد لنحو 150 عاما؛ لكـن التنقيب توقف مطلـع القرن الحالـي. تقع نينوى على الضفة الشـرقية لنهر دجلة، وقـد عانت (كما كان حـال دور شـروكين) أضـرارا كارثيـة بسـبب الحروب الحديثة والتخريب؛ خاصـة بعد إحتلال الموصل من قِبـل داعش بين عامـي 2014-2016؛ حتى أن الموقع ومعالمه هدمـت عمـداً بالجرافات؛ كمـا أصبح مهددا بالتوسـع الحضري الـذي يزحف نحو المدينـة القديمة. حذّر تقرير صادر عـن "صندوق التراث العالمي" (هيئة مراقبـة ثقافية) عام 2010 ان نينـوى الأثرية باتت على حافـة ضيـاع لا رجعة لـه.. ولكـن، وبهـدوء الأوضاع العامة في السـنوات اللاحقة؛ عادت الابحاث الآثارية، وتظافرت جهود عدة مشـاريع دولية مـع الهيئة العامة للآثار والتراث العراقية.. يتحدث دانتي قائلا: "اكتشـفنا جميعا أشياء مذهلة.. وهي حقا نهضة حقيقية في مجال الاستكشاف". يعمل دانتي وفريقه الآن على تقييم بوابة "ماشـكي-Mashki" الأيقونية في نينوى؛ وهي واحدة من أكبر البوابات التي ارتفعت يوما فوق أسوار المدينة الهائلة.. هدم أعداء نينوى هذه البوابة أول مرة عام 612 ق.م.، وأعادت السلطات العراقية ترميمها في سبعينات القرن الماضـي. وتعرضت للهدم ثانيـة عام 2016، مع بوابـة "أدد-Adad" وأجزاء من أسـوار المدينة. لأجل اعـادة بنـاء البوابة عمد فريـق دانتي لإجـراء حفريات جديـدة (أعمـق مما سـبقها) وإزاحـة كميـة هائلة من الانقاض وصولا الى حُجيرات لم يجر اكتشـافها سـابقا.. عثـر الفريق على سلسـلة من الألـواح المنحوتة المعاد اسـتخدامها هي الأجود من نتاج الفن الآشوري منذ قرن مضى. يعود تاريخ اللوحات الى عهد سنحاريب، ولعلها مخصصة لعرض ما كان الملـك يدعوه.."قصره الذي لا منافـس له". ونّق سـنحاريب (كما فعل سـائر الملوك الآشـوريين) انجازاته؛ بصيغة الخط المكتوب (النص) والنحـت الفنـي التصويري. صـوّرت الجداريات حديثة الاكتشـاف الحملة العسـكرية التي شـنها سـنحاريب عـام 701 ق.م. ضـد مملكـة يهوذا؛ وهو حـدث مُدوّن في الانجيل.. تشـهد هذه اللوحات على عصرٍ كانت فيه المملكة الآشـورية الحديثـة تمثل أغنـى وأعتى وأقوى الشـعوب في العالم، وتذكير بحقبـة كانت فيها نينوى جوهرة تلك الامبراطورية. وهذا ليس الا مثالٌ واحد على المكتشفات الجديدة في نينوى..

هدمت داعش بوابة ماشكي عام 2016 وتركتها انقاضا

كشف التنقيب في الجدار الدفاعي شرق نينوى نفقا ضخما لجلب المياه من نهر الخوصر الى المدينة

مقطع لقناة مياه ضمن نظام الري الموسع بمدينة نينوى

أسطوانة من الطين مكتشفة في منزل خاص بنينوى، تصف كتابتها المسمارية حملات سنحاريب العسكرية

اسمها من الآلهة

أخذت الحضارة الاشورية اسمها من "آشور"؛ وهو اسم أهـم الآلهـة لديهـم وأول مدنهم. على مـدى قرون من الزمـان، تأرجحت مقادير الآشـوريين بيـن مد وجزر؛ ولكـن فـي أوائل الألفيـة الأولـى قبل الميـلاد، تولى سلسلة من الملوك الأقوياء قادوا لفترة طويلة من الرخاء والتوسع. وأصبحت ما كانت سـابقا دويلة مدينة قليلة الاهمية نسـبيا تسيطر على كامل بلاد ما بين النهرين، إضافـة إلـى أجزاء مـن مصر وبـلاد الشـام والأناضول والجزيرة العربية. بنى الآشوريون امبراطوريتهم اعتمادا علـى سـمة جعلتهم ذوي سـمعة صادمـة؛ ليس فقط بيـن معاصريهـم؛ بـل حتـى يومنا هـذا.. يقول دانتي: "إعتمدت جميع الامبراطوريـات على التهديد بالعنف على الأقل؛ لكن الآشوريين كانوا مندفعين نحو العنف بشكل خاص.. فاذا ثارت مدينة ضدهم أحرقوها وقتلوا السـكان وأعدموا القادة العسـكريين. وإذا وقعت جهة معاهـدة مـع الآشـوريين ثم خرقتهـا؛ فإنهـم يبيدون الخصـم في معظـم الأحـوال.. وهذا أمر وحشـي جدا حتى بالمعايير القديمة". ولكن الآشـوريين رغم قوتهم العسكرية إشـتهروا بفن النحت والنقوش البارزة دقيقة الصنع، وجمعهم للآداب والعلـوم وثراء مدنهم؛ وكان هذا ينطبق بشكل خاص على نينوى.

رغم الدلائل الاثرية أن الناس اسـتوطنوا منطقة نينوى منذ نحو تسـعة آلاف سـنة، لكن سنحاريب غيّر شكل المستوطنة تماما. ورسـمت العمارة الصرحية والنقوش والكتابـات والالـواح صورة لمـا كانت عليـه المدينة..

نحت بارز لموكب الآلهة الآشورية، يقف أمامها الملك سنحاريب، قرب قناة ماء من المملكة الآشورية الجديدة

كان لنينـوى واحـد من أضخـم الجـدران الدفاعية في العالم القديم؛ بعرض نحو 100 قدم في بعض الأجزاء، يحيط بمسـاحة تُعادل نحو 7.77 كـم مربع. كان لتلك الاسـوار نحو 18 بوابـة على الأقل؛ أحداهـا على الأقل محـاط بتماثيل ثيـران مجنحة عملاقة تشـبه تلك التي أعيـد اكتشـافها مؤخرا في خورسـاباد. ضمـت المدينة فـي اوج عظمتهـا مجمعا للمبانـي العامة يسـمى عادة "أكروبوليس-Acropolises"، وقصـورا باذخة ومعابد مهيبـة. كان فـي المدينـة منـازل فخمـة ذات أفنيـة، وشـوارع عريضـة للمواكـب، ومنحوتـات وتماثيـل، وحدائـق غنّاء ومتنزهـات تضم مجموعة مـن النباتات والحيوانـات الغريبـة التـي جرى صيدها فـي المناطق النائية من أراضي الآشوريين. وهو ما يصفه دانتي قائلا: "كانـت الفكـرة ان تلك الحدائـق تمثل عالمـا مُصغرا للعجائـب التي تضمهـا أراضي الامبراطوريـة؛ ليتمكن سـكان العاصمة من إدراك عظمـة إمبراطوريتهم.. وهو أمرٌ له تأثير كبير".

أكبر مكتبة تاريخية

بعد قرن من جلوس سـنحاريب علـى العرش؛ اختفت عاصمته، والامبراطورية الآشـورية الجديـدة ذاتها.. إذ إجتاحـت نينوى عـام 612 ق.م. جيـوش تحالفٍ جمع بيـن البابليـين من الجنـوب والميديين من الشـرق؛ وهما عدوان قديمان ورعايا سابقون للآشوريين. وكانت

قدّم النحت الآشوري صورة بليغة لما تريد الامبراطورية تجسيده أمام العالم

لوح حديث الاكتشاف قرب بوابة ماشكي، يصور جنودا آشوريين في معركة

تلك ضربة لم يتعاف الآشوريون منها ابدا؛ فانحدرت الامبراطورية ونينوى نحو نسيانٍ نسبي.. بقي موقع المدينة الدقيق غير معروفٍ عموما حتى القرن التاسع عشر؛ بعد نشاط بعثات التنقيب الأوروبية.. عثر هؤلاء على التماثيل الضخمة والمباني الممتدة وأكثر من ثلاثين ألف رقيم طيني مكتوب بالمسمارية؛ جمعها حفيد سنحاريب: "آشور بانيبال- Ashurbanipal"، الذي حكم سنوات 631-668 ق.م.، وأسس واحدة من أنفس مكتبات العالم القديم.. كشفت تلك التنقيبات أن امبراطورية آشور الجديدة ومؤسسوها كانوا أكثر بكثير مما تشي به سمعتهم (من الطمع والتعطش للحروب) ومما افترضه العالم عنهم.. وأن نينوى كانت مدينة مذهلة؛ تقف بين مدن العالم القديم واحدة من أعظم العواصم الملكية وأكثرها فخامة..

يقول "نيكولو ماركيتي" (مدير البعثة العراقية الإيطالية في نينوى ومنسق مشروع "كالام- KALAM"؛ الذي جاءت تسميته وفق كلمة سومرية قديمة تعني "البلد"): "أسعفنا الحظ أن وجدنا قوس بوابة أدد سليما بعد التنقيب؛ رغم الظروف التي تعرض لها الموقع؛ والذي يكاد ارتفاعه يقارب العشرة امتار". ركز المنقبون القدماء جهودهم على التماثيل والصروح الكبيرة والاسوار الهائلة؛ لكن التركيز اليوم بات منصبًا على تقييم حجم المدينة وتخطيطها والبنى الداعمة للحياة فيها. ولعل ما يثير الدهشة الكشف عن مدى إكتظاظ المدينة؛ إذ أفترض العلماء أن مساحات واسعة من المدينة داخل الأسوار خُصِصت للمساحات المفتوحة والحدائق والمراعي، وخاصة في الزاوية الشمالية الشرقية، حيث لم يكن هناك سوى القليل من المعالم الأثرية المرئية على السطح. لكن المسح الجيوفيزيائي أثبت العكس تماما؛ إذ كشف عن وضع مزدحم للغاية بالمنازل والأزقة الضيقة، ولا يوجد متر مربع فارغ واحد!

موكب الملوك

خلال أعمال التنقيب قرب الجدار الشرقي للمدينة، اكتشف فريق ماركيتي بوابة لم تكن معروفة من قبل، وأدلة على مهارة الآشوريين الجدد كمهندسين هيدروليكيين.. إذ كشفوا عن نفقٍ مائي طوله نحو 41 مترا، يمر مباشرة عبر جزءٍ من الجدار الدفاعي الذي يبلغ سمكه نحو 30 مترا. ينقل هذا المجرى المياه من نهر "الخوصر-Khosr " المجاور إلى المدينة، ويمثل جزءً صغيراً من نظام المياه المتطور الذي نفذه الآشوريون الجدد لدعم مدينة بحجم نينوى. تبدأ تلك الشبكة الهيدروليكية على بُعدِ يفوق 64كم من سفوح جبال زاغروس، حيث يواصل علماء الآثار تحقيق اكتشافات مثيرة للاهتمام.

نفّذ سنحاريب مشاريع مائية لدعم المستوطنات الحضرية والريفية الآشورية، وخلال نحو خمسة عشر عاما فقط، ما بين سنوات 688-703 ق.م.؛ أنشأ سنحاريب أكثر من 322 كم من القنوات والسدود والأنفاق والخزانات. حُفِرَت القنوات عبر الصخور، وجرى تحويل الأنهار وتوسيع الينابيع الطبيعية، وبناء قنوات المياه. ويقول عالم الآثار "دانييل موراندي بوناكوسي" من جامعة "أوديني" الايطالية، وهو المدير المشارك لمشروع التنقيب: "هذه أول القنوات الحجرية لنقل المياه المعروفة في التاريخ؛ إذ تسبق القنوات الرومانية بنحو أربعة قرون".

تبلغ أبعاد الالواح الحجرية المنحوتة التي تحيط بقنوات الماء نحو (2 x 3) متر وتنتشر على نحو كيلومتر ونصف. على كل منها مشهد طقسي لموكب من تماثيل الآلهة الآشورية السبعة الرئيسية: "آشور، ومولیسو، وسين، ونابو، وشمش، وأداد، وعشتار" وهم يقفون فوق حيوانات تمشي. وعلى جانبي الموكب صور الملك (سنحاريب على الاغلب)، لتوثيق انجازه ببناء القنوات. كان تدمير المدينة على ايدي الاعداء عنيفا بشكل استثنائي، ولم يقتصر الامر على الرغبة بهزيمة الآشوريين؛ كما يقول "دانتي": "لقد أرادوا القضاء عليهم حتى لا يتمكنوا من النهوض من تحت الرماد مرة أخرى.."؛ وهذا ما دلّت عليه كمية الهياكل العظمية لنساء وأطفال وشيوخ التي عثر عليها المنقبون عند البوابات..

نحت بارز من أحد قصور نينوى يمثل الملك اشوربانيبال يحمل قلم الكتابة في حزامه ويصارع أسدا

مجلة "آركيولوجي- Archeology"، عدد آب- أيلول 2024

الفهم المعاصر لحديث ردّ الشمس

شاكر الغزي

حادثة ردّ الشمس للإمام علي عليه السلام من كراماته المشهورة، والبعض يعدّها معجزة للنبيّ صلى الله عليه وآله. ذكروا أنّ الشمس رُدّت ليوشع بن نون، وصيّ النبيّ موسى، مرّةً حين شغله القتال عن الصلاة، ورُدّت لعليّ عليه السلام ستين مرّة بحسب الشيخ كاشف الغطاء. وعدَّ الحسن البصري أكثر من عشرين. وعن الإمام الباقر أنّها رُدّت عليه ثلاث مرّات: مرّة بالمدينة، ومرتين بالعراق. وأفصح ابن عبّاس عن مرّتين فقط. والمشهور أنّها رُدّت عليه ببابل، وهناك مزار معروف بمقام ردّ الشمس في الشمال الغربي لمدينة الحلّة.

ردّ الشمس ثيمة تتكرّر في النصوص المقدسة

وقد دار كلام كثير حول الحديث والحادثة، فنفى المُنكِرون الأربعة: ابن حزم، وابن الجَوزي، وابن تيمية، وابن كثير. وأثبت كثيرون كالطحاوي، والقاضي عياض، والهيثمي، وأبو زرعة العراقي، وابن حجر العسقلاني، والسَّخاوي، والسيوطيّ.

وبتجاوز صحة الأسانيد أو سقم بعضها، فالحديث رواه ثلاثة عشر صحابياً، وقد أورد الشيخ الأميني في الجزء الثالث من موسوعة الغدير، ثلاثة وأربعين من مصادر العامة تروي الحديث، فضلاً عن تسعة من أعلام الحُفَّاظ ألّفوا كتباً ورسائل مفردة في الحادثة.

شخصياً، أعتقد بوقوع هذه الحادثة؛ لكثرة الأحاديث المروية بغضّ النظر عن التباين في ألفاظها، وأوقاتها، وأسانيدها.

مؤخَّراً، وبعد الكشوفات العلمية التي نتداولها اليوم كأبجديات في الفلك والجغرافيا، صارت إعادة النظر في هذه الحادثة ضرورة ملحّة؛ ذلك أنّ أطفال المدارس يعرفون جيّداً أنّ ظاهرة تعاقب الليل والنهار تنتج عن حركة الأرض الدورانية حول نفسها، لا عن حركة الشمس التي تُعد ثابتةً بالنسبة إلى الأرض في مركز المجموعة الشمسية.

وهنا انقسم المتأخّرون إلى قسمين: قسم يشكّك في الحادثة ويُنكرها علمياً، ضارباً بالروايات ـ وإن كثُرت ـ عرض الجدار. وقسم يُثبت الحادثة تاريخياً استناداً إلى الدليل الروائيّ المتواتر، ولكنّه يبحث عن تأويل وفهم ينسجمان مع بديهيات هذا العصر.

بدءاً، نُذكّر بأنّ استعمال لفظي الشروق والغروب هو تعبير مجازيّ؛ فالشمس ثابتة في كبد السماء البعيدة لا تذهب ولا تجيء؛ وبالتالي فشروق الشمس أو غروبها يُراد بهما التعبير عن حركة الأرض أو دورانها حول محورها بعكس اتجاه عقارب الساعة. وعليه، فلا تفسير لعبارة (ردّ الشمس) التراثية سوى أنّها تعني ارتداد حركة الأرض بشكل معاكس، أي دورانها حول نفسها باتجاه عقارب الساعة! وهذا أمر غير ممكنٍ في حدّ ذاته؛ إذ ثمّة سبب كونيّ يجعل الأرض تدور بهذه الطريقة، وذاك السبب وإن كان مجهولاً، إلّا أنه لا يخرج عن تأثير الفيض المغناطيسي أو الزخم الزاويّ الناشئ عن الحركة الأولى أو عن جاذبية القمر كما يقولون، وأزعم أنّ سبب دوران الأرض هو توزيع مراكز الثقل في جسم الأرض مضافاً إلى ميلان محورها؛ فتتحرك بدءاً بفعل السقوط الحرّ ثمّ تستمر بالدوران حول المحور بتأثير عزم القصور الذاتي، وأجزم بأنّه لو عُمل مجسَّم يُحاكي توزيع الأثقال الأرضية تماماً، ثمّ وضع في مكعّب مفرّغ فإنّه سيستمرّ بالدوران حول محور مائل بنفس درجة ميلان المحور الأرضيّ، ولن يتوقّف.

وارتداد حركة الأرض ممتنع ــ إن لم يكن مستحيلاً ـ فلكياً، ولا يقرّ به حتّى مبتدئو الفيزياء النظرية.

ولم يحدّثنا الفلكيّون أنّ الأرض دارت بشكل معاكس لحركتها المعهودة منذ أن تحرّكت أول مرّة قبل أكثر من أربعة مليارات سنة، بل حدّثونا عن الاختلال الكونيّ والمناخيّ الهائل الذي ينتج عن ذلك. وأحد التفسيرات العلمية لحدوث القيامة هو ارتداد حركة الأرض بشكل عكسيّ، وهو ما عبّرت عنه الأحاديث والأخبار بطلوع الشمس من مغربها، وعدّته من أشراط الساعة.

وهذا سبب مقنع لردّ هذه الحادثة إذا أُخذ بظاهر لفظ الحديث، غير أنّ مَن يُجِدُّ البحث لن يعدم تأويلاً تُساعد عليه الأخبار، وتُوافق عليه أبجديات المنطق والعلوم الحديثة.

يُلاحظ أنّ ألفاظ الروايات لم تقف عند تعبير (ردّ

الشمس) فقط، فثمّة اصطلاح آخر، وهو (حبس الشمس)، وثمّة تأويل قديم ذكره يوسف بن فرغلي (سبط ابن الجَوزي) في تذكرته، وهو أوّلُ من أوّلَ حديث ردّ الشمس في ما نعلم وحاول تفسيره علمياً، إلّا إذا قيل إنّ عبارة (حبس الشمس) هي تأويل من الرواة والشُرّاح، وليست من لفظ الحديث الأصليّ.

والحبس معناه التوقّف، والتعبير التراثيّ (حبس الشمس) في فهمنا المعاصر يعني: أنّ الأرض توقّفت تماماً عن الحركة. والقول بالحبس يدلُّ على أنّ هناك فسحة قليلة من ضوء النهار ولمّا يحدث الغروب بعد، ولكنّها لا تكفي لأداء الصلاة؛ ممّا اقتضى إطالة هذه الفسحة بتوقّف الأرض عن الدوران حول نفسها، بمعنى أنّ سرعتها الدورانية أصبحت صفراً بعدما كانت تدور حول محورها المائل بسرعة 1600 كم/ساعة، والانتقال الفوريّ من هذه السرعة الهائلة إلى الصفر يوجب أن ينقذف كلُّ ما على سطح الأرض بعيداً عنها في الفضاء بنفس السرعة وعلى امتداد خطّ الاستواء، بل سيؤدّي التوقف المفاجئ إلى تمزيق سطح الأرض إلى شظايا تتطاير وتنتشر في الفضاء الخارجي، بحسب كبير الجيولوجيين جيمس زيمبلمان.

ولكنّ المرويّ أنّ الشمس رُدّتْ بعدما غابت، وفي بعض الألفاظ رُدّت بعد أن غرُبت ولها صرير كصرير الرَّحى حتّى صارت في موضعها وقت العصر، ثمّ غابت واختلط الظلام، وهذا لا يكون إلّا إذا دارت الأرض حول نفسها بالاتجاه المعاكس، وهو أمر مستحيل في نظر علماء الجغرافيا والجيولوجيا والفيزياء والفلك، ولا يطرحونه إلّا من باب التسلية الفكرية؛ لتوضيح الكوارث المناخية التي تنتج عنه.

ولن تنعكس حركة الأرض الدورانية إلّا بثلاثة أسباب: أنْ يختلّ النظام الكونيّ الذي عهدناه على درجة عالية من الضبط والدقّة، أو أنْ يصطدم بها جرم سماويّ كبير فيُغيّر اتجاه حركتها على فرض بقائها سليمة وصالحة للعيش والحياة، أو أنْ يتدخّل الخالق فيُديرها بيد قُدرته بشكل عكسيّ، وللأسف الشديد فإنّ أصحابنا في كتبهم أو محاضراتهم المنبرية يطرحون الفرض الأخير بكلّ بساطة، مرّةً من باب الولاية التكوينية، وأُخرى بلحاظ إمكانه في قدرة الله، وهذا قول غريب فعلاً، فقدرة الله المتعالية لا شكّ فيها، ولا شكّ في كونه مسبّب الأسباب الأولى، ولكن على أن لا تتعارض قدرته مع مشيئته وإرادته، وقد قضت مشيئته ومضت إرادته على أن تجري الأمور بأسبابها وأن تتّصل الأسباب بمُسبّباتها، كما في الحديث المرويّ عن الإمام الصادق عليه السلام: (أبى الله أن يُجري الأشياء إلا بأسباب، فجعل لكلّ شيءٍ سبباً)، كما أنّ قدرته تعالى تتعلّق بقابلية الأشياء نفسها؛ ومن ذلك ما احتجّ به الإمام الصادق على أحد ملاحدة زمانه الذي سأله: هل يقدر ربك أن يُدخل الدنيا كلّها في بيضة لا تكبر البيضة ولا تصغر الدنيا؟ فأجابه بأنّه قادر، وضرب له مثالاً حسياً على ذلك، ولكن فكرة الجواب الأساسية تركّزت على أنّ القدرة هنا لا تتعلّق بالله من حيث هو قادر، بل هي منوطة بقابلية البيضة نفسها. ونعرف أنّ قابلية النظام الكونيّ، وتكوين الأرض، لا تسمحان بذلك وفق القوانين الحالية التي نعرفها.

وهذا التدخّل الإلهيّ المباشر إن لم يكن لحكمة بيّنة فهو اعتباط وعبث تعالى شأن الله عنهما، والحكمة إما أن تكون قديمة كقدم ذات الله، فهي التي قنّنت القوانين الأولى وسنّتْ السنن الكونية الأزلية، وإما أن تكون حادثةً فهي الطامة الكبرى في عقيدة التوحيد.

ولكلّ ذلك، صار لزاماً التفتيش عن فهم علمي رصين لهذه الحادثة، وأول من حاول ذلك سبط ابن الجَوزي كما قلنا، في معرض ردّه على جدّه ابن الجوزي بإيراد هذا الحديث في الموضوعات؛ إذ ذكر أنّ ذلك دعوى بلا دليل. ثمّ قال ما نصّه:

(أرباب العقول السليمة والفطَر الصحيحة لا يعتقدون بأنّها غابت ثمّ رُدّت، وإنما وقفت عن السير المعتاد، فكان يُخيّل للناظر أنها غابت، وإنما هي سائرة قليلاً قليلاً، والدليل عليه أنها لو غابت ثمّ عادت لاختلّت الأفلاك، وانسدّ نظام العالم، وإنّما نقول: إنّها وقفت عن سيرها المعتاد، ولو رُدّت على الحقيقة لم يكن عجباً، لأنّ ذلك يكون معجزة لرسول الله وكرامةً لعليّ).

وقد نسب السيد منير الخبّاز في إحدى محاضراته هذا التفسير إلى الشيخ الأمينيّ الذي قال في موسوعة الغدير: (المراد منه حبسها ووقوفها عن سيرها المعتاد لا الردُّ الحقيقيّ، ولو رُدّت على الحقيقة لم يكن عجباً)، وهو ليس كذلك؛ فهذا الرأي ليس من مقولات الشيخ الأميني، وإنما أورده تلخيصاً لما قاله سبط ابن الجوزيّ. وهذا التفسير وإن بدا مقبولاً إلّا أنه خلاف ما أقرّه الفلكيون من كون الأرض كانت تدور بشكل أسرع ممّا هي عليه الآن، وخمّنوا أنّ اليوم الأرضيّ كان 19 ساعةً تقريباً قبل 1,5 مليار سنة! أي أنّ حركة الأرض تتباطأ بمقدار ثانية واحدة سنوياً، وهو مقدار طفيف جداً لا يكاد يُشعَر به. وهذا يعني أنّ الأرض، قبل 1440 سنة، كانت تدور أسرع من الآن بمقدار نصف دقيقة فقط.

وهذا الحدث الكونيّ لا يخلو من أمرين، فمرّة يكون خاصّاً بالإمام علي، أو هو وخاصّة من كان معه، ومرّة يكون عالمياً يشمل كلّ سُكّان الأرض، ومن المستبعد في هذه الحالة أن يرويه 13 صحابياً مسلماً فقط، ويُعرض عن ذكره مؤرّخو الأمم الأخرى وأهل الفلك قديماً وحديثاً. وقد سُخِّفَ هذا الإشكال، ربّما لأنّ من طرحه هو ابن تيمية، ولكنّ الموضوعية تقتضي الإقرار بأنّه إشكال جدير.

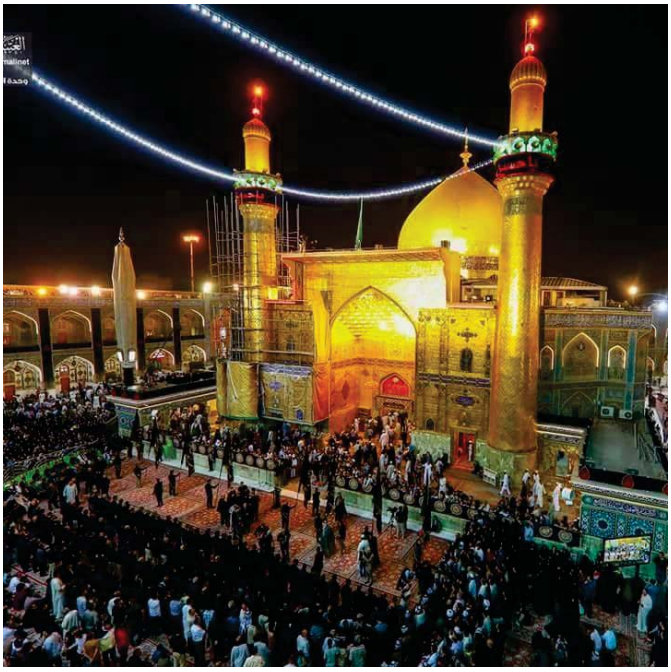
وإذ إنّه لم يكن حدثاً كونياً عالمياً، فلا بدّ من الرضوخ لفكرة كونه من خصوصيات الإمام عليّ عليه السلام، وهو ما أميل إليه شخصياً، فالرواية المشهورة عن جُوَيرية بن مُسهر، أنّه قال: أقبلنا مع أمير المؤمنين من قتال الخوارج، حتّى إذا قطعنا أرض بابل حضرت صلاة العصر، فقال عليّ: أيّها الناس، هذه الأرض هي إحدى المؤتفكات، ولا يحلّ لنبيّ ولا لوصيّ نبيّ أن يصلّي فيها، فمن أراد منكم أن يصلّي فليصلّ. فمال الناس عن جنبي الطريق يصلّون، وركب هو بغلة رسول الله ومضى. فقلت والله لأتبعنّ أمير المؤمنين ولأقلدنّه صلاتي اليوم، فمضيت خلفه، فما جزنا جسر سوراء حتّى غابت الشمس، فشككت، فالتفت إليّ وقال: يا جويرية أشككت؟ فقلت: نعم. فتوضّأ ثمّ قام، فنطق بكلام لا أحسنه إلّا كأنّه بالعبراني، ثمّ نادى: الصلاة، فنظرت والله إلى الشمس قد خرجت من بين جبلين لها صرير، فصلّى العصر وصلّيت معه، فلمّا فرغنا من صلاتنا عاد الليل كما كان، فالتفت إليّ وقال: يا جويرية بن مسهر، الله عزّ وجلّ يقول: ﴿فَسَبِّحْ بِاسْمِ رَبِّكَ العَظِيم﴾، وإنّي سألت الله عزّ وجلّ باسمه العظيم فردّ عليّ الشمس.

والتفسير المقبول لذلك هو ما يُعرف بطيّ الأرض، وهو تعبير مجازيّ لا يُؤخذ على ظاهره اللفظيّ، وإنما يُقصد به قطع مسافات طويلة بسرعة عالية جدّاً، إذا قاربت سرعة دوران الأرض حول نفسها عندها ستبدو الشمس ثابتةً في موقعها من الفضاء، وهذا تأويل عبارة حبس الشمس، أما إذا تجاوزت سرعة حركة الأرض، فسيصلان ـ الإمام ومعه جويرية ـ إلى مكان من الأرض تكون الشمس فيه لا تزال ظاهرة في السماء، وسيبدو كما لو أنها عادت عكسياً إلى جهة الشرق، وهذا هو الفهم العلمي المعاصر الذي نقترحه لتأويل حادثة ردّ الشمس.

والعلم الحديث لا يمنع من ذلك سواء بواسطةٍ ما (كأنْ تكون مركبة خاصّة) أو بمعرفةٍ سرّ من الأسرار (كأمثال الطرق الدودية التي تقترحها الفيزياء النظرية)؛ وقد ثبت أنّ النبيّ انتقل من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى ثمّ غادر إلى الفضاء الخارجيّ وعاد إلى بيته في ليلة واحدة بواسطة المركبة المُسمّاة البُراق، وثبت أنّ عليّاً ذهب من المدينة إلى المدائن لتجهيز سلمان الفارسي ودفنه، وعاد في ليلته. ويذكر القرآن الكريم صراحةً قصّة آصف بن برخيا ﴿الذي عنده علم من الكتاب﴾ وقوله لسليمان: ﴿أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك﴾ وفعلاً جاءه بعرش بلقيس من اليمن إلى بيت المقدس في طرفة عين. وتذكر الملحمة البابلية الشهيرة أنّ گلگامش وإنكيدو (قطعا مدى سفرِ شهرٍ ونصف الشهر في ثلاثة أيّام) فقط.

وهذا هو تأويلنا المُعجب لهذه الحادثة التاريخية، التي أشار إليها السيّد الحميري في أبياتٍ له:

رُدّت عليه الشَّمسُ لمّا فاتَهُ
وقتُ الصلاةِ وقد دنَتْ للمَغْرِبِ
حتى تبلّجَ نورُها في وقتِها
للعصرِ ثمَّ هوَتْ هُويَّ الكوكبِ
وعليه قد رُدّتْ ببابلَ مرّةً
أُخرى وما رُدّتْ لخَلْقٍ مُغرِبِ
إلّا ليوشعَ أو لَهُ من بعدِه
ولردّها: تأويلُ أمرٍ مُعْجِبِ



ضريح الإمام علي عليه السلام في مدينة النجف الأشرف

مونيكا فلودرنك وضمير (أنت)

د. نادية هناوي

أولى المنظرون الألمان السرد بضمير المخاطب اهتماما خاصا، ومنهم إيرين كاكانديس التي ذهبت الى أن ضمير المخاطب استراتيجية من استراتيجيات كتابة السيرة الذاتية ووظفت في كتابها (حديث الأدب الخيالي وحديث عن انفجار حدود السرد) 2001 مفهوم(التحدث المقارن comparative speaking) وتتبعته في قصائد هوميروس وفرجيل الملحمية وفي المسرحيات والمزامير والأدعية والرسائل والحوارات الفلسفية والكتيبات الإرشادية.

أما مونيكا فلودرنك فتعد الأكثر اهتماما في هذا المجال، فوقفت عند تنظيرات جينيت وستانزل، ورسمت خريطة سردية لعمل ضمير المخاطب من خلال تحليل بعض روايات الايطالي إيتالو كالفينو وروايته قصيرة للنمساوية الزه اشينغر نشرت عام 1949 بعنوان(قصة المرآة). ورأت أن وظيفة ضمير المخاطب ليست نحوية تتغير بتغير اللغات، وانما هي تقانة فنية فيها تتجلى امكانيات هذا الضمير في تبادل الادوار مع الضمائر الاخرى. وبحثت في دراستها(مقدمة: السرد بضمير المخاطب والقضايا ذات الصلة)1994 عن حل لمشكلتين رئيستين: الاولى وضع تعريف جامع مانع لضمير المخاطب والأخرى(ضرورة إيجاد نسبة ما بين النصوص "الحقيقية" بضمير المخاطب والنصوص الخيالية الأخرى التي تستخدم ضمير المخاطب بطريقة مثيرة للاهتمام)

وقبل أن تبدأ بالخوض في هاتين المسالتين وضعت أولا نصين مقتطعين من روايتين، فيهما "أنت" غير مرتبط بالمسرود له ويشير إلى بطل الرواية مثلما يشير إلى القارئ. فجملة مثل "سوف تتذكر نفس الصورة عندما تظهر لك، بعد سنوات، في المدرسة..." تفترض منظورًا متأخرًا عن تلك الأيام الدراسية، لكن الموقع الزمني والوعي المرتبط بهذا المنظور يظل غامضًا.. وسريا للغاية بإزاء فكرة التحليل الذاتي التأملي متعدد المستويات.

وأشارت إلى قلة هذا النوع من الروايات بالقياس الى الروايات الموظفة لضمير المتكلم والغائب، تقول فلودرنك:(معظم الناس، عندما تخبرهم أنك تعمل على رواية بضمير المخاطب، يحدقون بك في ذهول: "كيف يمكن أن تكون القصة بضمير المخاطب؟" يسألونك ثم يواصلون على الفور تقديم ملاحظة، على سبيل التعليق المفيد،:" هل تقصد النصوص التي توظف المسرود باستعمال المونولوجات الدرامية أو الرواية الرسائلية؟. تهرع إلى المكتبة أو محل بيع الكتب للحصول على نسخة وتأخذها إلى السرير في تلك الليلة مع توقعات عالية بنص آخر بضمير المخاطب لإضافته إلى قائمة المراجع الخاصة بك، ولكن في اللحظة التي تقع فيها عيناك على النص، تتبخر آمالك وتنحسر حماستك).

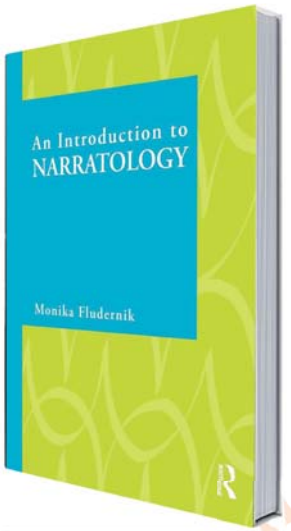
وتتبعت فلودرنك توظيف هذا السرد في أدب القرن العشرين وأفلامه، وأشارت إلى أعمال إبداعية ستكون موضع التمثيل في دراستها أعلاه. ومنها رواية(التحول) لميشيل بوتور 1957 و(لو أن مسافرًا في ليلة شتاء) لإيتالو كالفينو 1979 و(أضواء ساطعة، مدينة كبيرة) لجاي ماكينيرني 1984. وتذهب فلودرنك الى أن دراسة ظاهرة السرد بضمير المخاطب توصل إلى حقيقة مقاومة هذه الظاهرة لأي تعريف يراد له أن يكون واضحا او لا لبس فيه إلى حد ما؛ فثمة مجموعة واسعة من النصوص السردية ليس من السهل تصنيفها ضمن شكل واحد من أشكال السرد بضمير المخاطب، وهو عامل يزيد من حدة المأزق النظري ويعقد مسألة ايجاد تعريف مناسب، تصنف على وفقه النماذج السردية وفئاتها الأساسية.

ووقفت فلودرنك عند تنظيرات جيرالد برينس ومنها تعريفه لهذا السرد بانه سرد فيه المروي له narratee هو بطل القصة وعد رواية ميشيل بوتور (التحول) نموذجا لهذا النمط من السرد. ووجدت فيه تصورا لافتا للنظر ينطبق على ما استعمله الكتاب الامريكان مثل إرنست همنغواي، ووليليام فولكنر وروبرت بن وارن وآخرين. ووقفت مطولا عند مقالة فرانسيس هوبكنز وليون بيركنز (وجهة نظر الشخص الثاني في السرد)1981 وتأسفت أن قاموس برنس لا يذكر هذه المقالة. وفيها يصف المؤلفان استعمال ضمير أنت بالمباشر فاعلا داخل السرد بعكس أنت في السرد بضمير الغائب لكونه خارج السرد بوصفه المرسل إليه ولكن علاقته بالقارئ الخارجي قد تختلف وهذا مصدر آخر للتعقيد في نسيج الحبكة. وما تلحظه فلودرنك هو اصرار هوبكنز وبيركنز بشكل خاص على الطابع التقريري لضمير المخاطب في السرد وخصوصية تصرفات بطل الرواية الذي هو "أنت"

ورأت فلودرنك أن جيرار جينيت في كتابه (إعادة خطاب الحكاية) 1983 لم يحدد وظيفة المسرود له في ما سماه السرد بضمير المخاطب وعده حالة نادرة لكنها بسيطة جدًا تأتي في السردين غيري القصة ومثلي القصة. ونقلت عنه قوله (لا نعرف شيئًا واضحًا عن المسرود له سوى أنه يشارك في الأحداث التي تُروى له: لا نعرف ما رأيه في هذه الأحداث.. ونحن لا ندرك ما له موقف من السارد وقصته) وتؤكد فلودرنك أنه منذ ذلك الحين ازداد العمل على التنظير للسرد بضمير المخاطب كما انتشرت النصوص ومن ذلك عمل هيلمت بونهايم، عالم السرد الرائد، الذي اكتشف قصصا عدة بضمير المخاطب في الأدب الكندي الحديث وصاغ مصطلحين مثيرين لوصف تعدد الوظائف في الرواية الكندية هما "الانزلاق المرجعي" للإشارة إلى القدرة المتأصلة في "أنت" على معالجة كل من الواقع والقارئ والمسرود له بالإضافة إلى الإشارة إلى بطل الرواية والمصطلح الاخر هو "العناية الضمنية"، ويعني التأثيرات العاطفية للسرد بضمير المخاطب كالتعاطف مع شخصياته أكثر من التعاطف مع شخصيات ضميري المتكلم والغياب.

ووقفت فلودرنك عند تعريف براين ريتشاردسون للسرد بضمير المخاطب (سرد يتحدد البطل فيه بضمير المخاطب فيكون هو المُبئر الوحيد، وهو بشكل عام يدخل المسرود له في العمل أيضًا) وانتقلت الى مارجولين التي وجدت في تعريف السرد بضمير المخاطب إشكالية، بسبب تعدد مستوياته ولأنه يتضمن مفاهيم عدة سواء من ناحية التناسب بين الضمير أنت والنص الثابت أو من ناحية الخصوصية في استعمال أنت كمسرود يتجاوز الفواصل التي فيها يكون المسرود له مركزيا في تسلسل الأحداث التي تتضمن ضمير المخاطب.

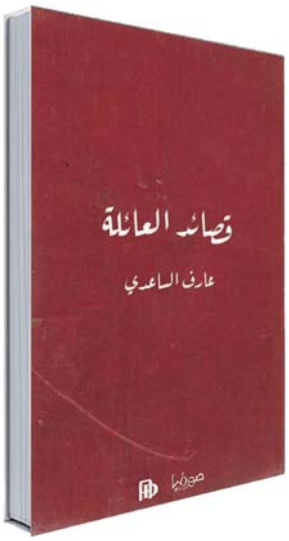
مونيكا فلودرنك



القيم الفلسفيّة والبناء السردي في قصائد العائلة

غالباً ما تسعى النصوص النثرية إلى اعتماد تقنيات مختلفة، تمتح من مشارب متعددة؛ لتخلق نوعاً موازياً لسحرية الإيقاع الصوتي، من خلال مدّ جسور التواصل مع مختلف الأشكال التعبيرية، فهي تارة تثب بخطى راسخة نحو تقنيات السرد، لتكسر حواجز التوحُّد النوعي، وتارة تعرج إلى سماوات تقنية التشكيل، لتجعل من حروف اللغة فرشاة ترسم من خلالها لوحات تشكيلية ثلاثية الأبعاد.

أحمد الشطري



وهذا التمازج في البناء الأسلوبي للنص النثري لا يعني تغييب الملامح الأسلوبية الخاصة لمنشئي النصوص النثرية، وإنما هي توصيف عام للبناء التقني، مع احتفاظ كل شاعر بتفصيلاته الخاصة التي تميزه عن غيره. مثلما هو احتفاظ كل نص بتفاصيله الخاصة التي تميزه عن باقي النصوص.

ونصوص مجموعة (قصائد العائلة) للشاعر عارف الساعدي الصادرة عن دار صوفيا 2023، تنطوي على مساحة واسعة من تلك السمات التي نوهنا عنها في ما تقدم، فهذه النصوص التي تحتفي بالدفء العائلي بأسلوب يتسلل إلى دواخل المتلقي عبر نوافذ العاطفي ليحرك فيها - ومن خلال تشكيل مدهش تتداخل فيه إيقاعية الصورة الفنية مع سلاسة العبارة الثرية بالألفة- كوامن المشاعر والذكريات، ولكنها في ذات الوقت تبقى محافظة في جانبها الدلالي على عمقها الفكري والمعنوي.

لقد هيأت مرونة النص النثري للغة والخيال حالة من الإنسيابية في الحركة العابرة للأجناس، والتوغُّل غير المقيَّد في تشكيل فضاء منفتح يمتزج فيه الرؤيوي بـ(الشعبوي) والمركب بالبسيط، وبساطة الألفاظ والتراكيب بعمق المعنى وجمال التعبير، وهذا الوصف يكاد أن ينطبق أيضاً على النصوص الموزونة وفق نظام التفعيلة في هذه المجموعة، والتي تتماها بلغتها وبنائها التقني مع النصوص النثرية، ومن هذا المنطلق يأتي وصفنا للبناء الأسلوبي شاملاً لكل نصوص المجموعة، مع التأكيد على أن السمات الأسلوبية لنصوص هذه المجموعة تختلف بعض الشيء إن لم نقل كثيراً عن

عارف الساعدي

السمات الأسلوبية لنصوص الشاعر الساعدي التي تلتزم العروض الخليلية.

في (قصائد العائلة) تتشكل لوحات للواقع الاجتماعي المصغر، تتزين بألوان المفردات الحميمية سواء بسرديَّاتها أم بصيغها الخطابية، والتي تقترب ليس من المفردة العامية وإنما من المفردة الشعبية على وجه الدقة، إذ ثمة فارق- كما نرى- بين المفردة العامية و المفردة الشعبية، رغم أن المتصور لدى كثير من الناس أنهما يحملان ذات الدلالة، ويتجلّى هذا الفارق في أن المفردة الشعبية هي مفردة فصيحة، بيد أن كثرة تداولها أو ما يجري عليها من نحت ينقلها إلى معجم المفردات العامية، كما في مفردات(يمه وبوبه ونومه خفيف، ونواعي أمي ومشرورين .. إلى غير ذلك)،

في (قصائد العائلة) نجد أن الجانب السردي يشكل الأساس الذي تنبني عليه النصوص؛ لتقدم خطابها للمتلقي عبر تقنياته المختلفة، سواء بطريقة استدعاء الماضي أو ما يسمى بـ(الفلاش باك)، أم بطريقة بناء صورة متخيلة للمستقبل، أم بوصف الواقع الحالي، بمعنى أن الفعل السردي ينتقل زمنياً عبر الأبعاد الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل، رغم أن الزمن الحاضر هو زمن وهمي كما يرى بعض فلاسفة النقد باعتبار أن كل وصف للحاضر هو وصف لزمن مضى، وهذا هو أقرب للحقيقة - كما نرى- باعتبار أن الحاضر هو لحظة وهمية أو خيط وهمي بين الماضي والمستقبل، ولحظة وقوع الحدث عندما تدخل في عالم الوصف تصبح ماضيا.

في نص(يمه يا يمه فوق قبر أبي) -الذي ارتأينا أن يكون محور قراءتنا كمرآة تنعكس عليها السمات الغالبة على نصوص المجموعة الأخرى- نجد أن هناك تنازعاً بين فلسفتين: الأولى تنبني على عقيدة الدين الإسلامي في مسألة التقاء أرواح الأقارب الموتى في عالم البرزخ، والثانية هي فلسفة التناسخ التي ينسب الاعتقاد بها إلى الهندوس والبوذيين والنصيرية وفلاسفة اليونان، رغم أن الشاعر يشير في قصيدته إلى مآل الجسد وليس مآل الروح، وهذا المآل الجسدي يتفق مع العقيدة الإسلامية من جهة التحول الترابي ويتفق مع فلسفة التناسخ من جهة الشعور، فالتنازع هنا قائم من جهتين: جهة اجتماع الأرواح والمآل الجسدي الترابي، وجهة المآل الجسدي المقترن بالشعور. وتتجلى الأولى في قوله: "هل عرفك ؟/ فقد تركت وأنت في الأربعين/ وها أنت تعبر نحو الخامسة والسبعين/ هل عرفك ؟/ من المؤكد أنك عرفته/ فهو ما زال في الثامنة عشرة من عمره/ لم يستطع أن يكبر أكثر من هذا/هل كففت عن ترديد لازمتك القاتلة /((يا عويدل يا بوية)".

بينما تتجلى الثانية في قوله: "سألتحم بالتراب جيداً/ وسأنحل به كما يشتهي/ وسأتحول بعد مائة عامٍ/ إلى سماد طيبٍ/ يرشُّه المزارعون على حنطتهم/ بعدها أتحول إلى خبزة ساخنة/ يأكلها أحد أحفاد أولادي/ لحظتها سأشعر بوجودي".

وإذا كانت فلسفة التناسخ لم تتجل بشكل صريح في المقطع السابق، فإنها تتجلى بوضوح في مقطع آخر من مقاطع القصيدة إذ يقول:" فأنا كائنٌ عصيٌّ على الموت/ سيبقى خيط الوجود مرتبطاً/ وها أنا أحدثك يا أبي بروح أحدهم/ ربما أحد أجدادنا القدامى حلّتْ روحه/ بحبّة المشمش التي أحب... وهكذا يتناسل الموتى بأجساد الأحياء/ وتلتفُّ الأرواح بالأرواح".

في هذا النص أيضاً نجد تجليات البناء السردي بشكل واضح، فالشاعر هنا يتقمص دور الراوي عبر تقنية(التبئير الداخلي) وفق تقسيمات جيرار جينيت لزاوية الرؤية، أي (الرؤية مع)، في مقابل ذلك يحدد لنا الشاعر شخصية المروي له والمتمثلة بـ(والده)، ومن خلال حوار مفترض ومن طرف واحد هو الراوي، يسرد لنا معاناته مع كتابة مرثية لوالده، ثم ينتقل لطرح تساؤلات حول ما يفعله الأب في رحلة انتقاله للعالم الآخر(الموت)، مقدماً لنا صورة عن أخيه الذي أعدمه النظام السابق، ثم ينتقل ليقدم لنا صورة لشخصية ذلك الأب بمعاناته الصحية، وعلاقاته الاجتماعية، وعلاقته بغناء المطرب (داخل حسن) الذي اختار لازمته الشهيرة (يمه يا يمه)؛ لتكون متعالية نصية لنصه هذا، ثم ينتقل إلى تقديم صورة لشخصيته وما يواجهه من صراعات مع الحياة وما يتحمله من أفكار ورؤى، ليختم سرديته بقوله:" وبهذا فليطمئن الجميع/ لن ينقص أحدٌ من هذا العالم/ ولن يزيد".

لقد اختار الشاعر أن يقدم خطاباً نصه هذا وكذلك النصوص الأخرى في مجموعته هذه، عبر لغة تبتعد عن وعورة التعابير من خلال بساطة وإنسيابية المفردات، وتراكيب الجمل التي تبدو ظاهرياً قريبة من الخطابية والمباشرة، غير ميَّالة إلى الترميز والتركيب المعقَّد، بيد أنها جاءت حافلة بالعمق ومعبَّأة بالأفكار الفلسفية، ومثيرة للجذب ببنياتها التقنية، ولعل هذه السمات ساهمت بقوة في إثراء النصوص فنياً وإيقاعياً سواء كانت نثرية أم تفعيلية، وأكسبتها قيمة عالية وقوة جذب وإثارة.

قوةُ الأدب

موكيش ويليامز
ترجمة: د. فارس عزيز المدرس

ليس كلُّ الناسِ يقرؤونَ الأدبَ؛ وعندما نقرأُ الأدبَ برَويَّةٍ نصبحُ واعينَ بالطريقةِ التي تشتغلُ بها اللغةُ، وبالكيفيةِ التي تبْني بها عالماً مِن خلالِ جُملٍ يعبّرُ بها الوعيُ عن نفسِه.

قبل حوالي عقدٍ مِن الزمان حذَّرنا تيري إيگلتون مِن أنَّ "القراءةَ المتأنيةَ" عُرضةٌ للاختفاء، وأتساءلُ ماذا سيقول الآن!. لقد لفتَ نيتشه انتباهنَا لأول مرةٍ إلى القراءةِ المتأنيّةِ، ووصفها بأنَّها قيدَ الاحتضار. وفي عالمَنا الذي يتميَّز بالقراءةِ السريعة لن يستمتعَ سوى القليلين بتدفقِ اللغة، أو تحوّلِ العبارة، أو التوقف عند نطقِ الجملة كما تستحق، ولطالما شارك الكتابُ في خلقِ عالمٍ موازٍ وكشفَ عن ظلالَ عوالمٍ جديدة.

قوةُ الأدب

كلُّ شيءٍ لـه قـوةٌ؛ والأدبُ أيضاً له قـوةٌ؛ فهو يملك القـدرةَ علـى تحريرِنا مـن العبودية، ومسـاعدتنا على التغلغـلِ في جلـدِ الحضـارات، وقد ينشـأ الأدبُ مِن عوامـلَ اجتماعيةٍ عديـدةٍ، لكنَّ النصَّ الأدبـيَّ لابُدَّ أنْ يتفاعـلَ مع القـارئ بطُـرقٍ عميقـةٍ لإطـلاقِ المعنى، لـذا على النقـادِ ألا يفرضوا على القارئ أطـراً ومحدِّداتٍ للقراءة؛ خارجَ ما يقتضيه المُقتضى.

وفي علاقةِ النقد الأدبي بالقارئ يجب أنْ يلتقي الشـعورُ بالشـعور، وعلى نقادِ الأدبِ الحكمُ بتجـرّدٍ على جودةِ العمل الأدبي، وأنْ يدركوا تفاعلَ النصِّ مع القارئ، ولا ينسجوا مسوغاتهم ويزعموا تفوُّقَهم؛ فهم بالتالي لن يصلوا إلى مسـتوى أفلاطون؛ ولن يفعلوا أكثر مما فعلَ؛ إذ لم يسـمح للنصوصِ الأدبية بالوجود إلا بحدود، لكنَّه مضى؛ واسـتمرَّ الأدبُ؛ وبقيت رؤيةُ أرسطو الذي قلَبَ المعادلةَ وجعلَ الشعرَ حرَّاً ومتفوقاً في القيمة على التأريخ، وتـرك الحريـةَ للقـارئ؛ إلا بمحـدِّداتٍ معلومةٍ؛ إجرائية في أغلبها.

الضروراتُ الداخلية للأدب

ينـمـو الأدبُ مـن الـضـروراتِ الداخليةِ للبشر، وهـو يـعـزّيـنـا ويقنعنا ويعاقبنا، ويغيّر وعينا، ويـطـهّـرنـا، ويتشكّلُ من خـلالِ كلماتٍ قد تجعلنا نبكي ونـرتـجـف؛ ونهتـزّ أمـامَ قوتِها. وقد كـشـف كولريدج عـنّ فـنّ الـتـذوق الشعري قبل مئتي عام في كتابه السيرة الأدبية، وكتب قصائدَ عن موضوعاتٍ خيالية، وأوضح أنَّه إذا كنَّا راغبين في تقدير أعمالِه، فلابدَّ من أنْ نخمدَ عن طيبِ خاطر قدراتِنا النقدية، وينصحنا بـ"عدم التصديق للحظة"، وهذا على حدِّ تعبيره، يشكِّل "إيماناً شعرياً" أو لنقل إيماناً بالحدس، فنحن إذ نصدقُ بإطلاقٍ؛ فلن نستطيع تقديرَ الأدب. وما يعنيه كولريدج إعطاءَ الغرابةِ مكانتها، والخيال دورَه والحدسَ فاعليتَه، لذا فنحن بحاجةٍ إلى الإيمان الأدبي لنؤمنَ بما لا يُصدق.

يجذبنـا الأدبُ إلـى عالمِـه مِن خـلالِ قـوةِ الكلمات، ويتفاعل مع الزمان ويربط بين الناس والقرون. والأدبُ ليـس مجـرَّد تاريـخٍ وثقافة، بل هـو مدخلٌ إلـى عالمٍ جديـدٍ مِن الخبـرات. والطريقـةُ التي نحـدِّد بها الأدب ونفهمـه تتغير دائماً، ولـكلِّ زمان مَعاييـرُه، وبيئةٌ لها تذوُّقها وحاجاتها، لذا فإنَّ إنشـاءَ معالمِ الأدبِ العالمي أو وضـع معايير لتقييـمِ الأدب بعامة يعتمد على المزاج الثقافي السـائد، وعلى القيمة الأدبيـة، وعلى الهاجس الجمالي لعصرٍ معين، لكنْ للأسف ليست كلُّ المعايير موضوعيـة، إذ قد يحـوز الكاتبُ العالمـي -مِن خلال تأييـدِ علمـاء الأدب أو الترويـج مـن خلال الوسـائط الرقميـة — الشـعبيةَ والقبول؛ محليـاً أو وطنياً؛ حتى قبلَ أنْ يصبحَ عالمياً.

أسطورةُ الزيز

إنَّ التقييـمَ الناضـجَ للعمـلِ الأدبي جزءٌ أساسـيٌّ مِن القـراءة؛ ونحن نقيّـم النصَ الأدبي بنـاءً على جوانبَ تحليليـة وتقييمية. وفـي محاورة فيـدروس لأفلاطون ينصـح سـقراطُ الشـابَ فيـدروس بعدم تقليـد طنين الزيـز، (حشـرةٌ غيـرُ ضـارة تصـدر أجنحتُهـا أزيزاً؛ وأسـلوب حياتِها جعلها مصدراً للإلهام، وكانت بعضُ الثقافات تعدها رمـزاً للنهضة/ المترجـم)؛ بل عليهم متابعة الحوار لاكتشاف الحقيقة. يروي سقراط أسطورة الزيز الذين كانوا يوماً سـلالةً سـعيدةً من البشـر، إلا أنهم غنّوا ورقصوا، ونسـوا تنـاولَ الطعام فهلكوا، إذ حوَّلتهم الألحانُ إلى حشـراتٍ يمكنها الغناء؛ دون أنْ تأكلَ أو تشـربَ أو تنام، والأدبُ الناجحُ رمزياً يسـعى إلى أنْ يكون بمثابةِ حشرةِ الزيز للخلق السماوي.

تطويرُ الشخصيةِ من خلال الأدب

إذا كان الأدبُ يُتداولُ بوصفه شـريانَ الوعي البشـريَّ فسـوف يشـعل الخيـالُ ويقـدّم وداً عالميـاً يتجـاوز الحدود. وسواءٌ كنَّا نستمتع بالأدبِ أو نفسّره،

فإنَّـه يمتلك القـدرةَ على ربط العالـم وتقليص الفجوة بين الذات والآخرين، لكننا للأسف لا نريد أنْ نستمعَ إلى أنفسِـنا أثناءَ القراءةِ بصوتٍ عالٍ، أو أثناء ملاحظةِ التغيرات التي تطرأ على أنفسِـنا، أو أثناء عبورِ مساراتٍ سلسة بين الحياة والموت، وبين الواقع والتصنُّع، ولا نرى الشعرَ بوصفه "فيضاً عفوياً من المشاعر القوية" أو "عواطف نتذكرها في هدوء".

تمثيلُ العالمِ مِن خلال اللغة

علـى الدوامِ هنـاك صمتُ المؤلفِ فـي النص الأدبي؛ حيث يلْتقي المؤلفُ والقارئُ مثل فيرجيل والله لكنهما لا يتحدثان؛ بل يتحدَّث النصُّ؛ سـواء كان مكتوباً أو شفهياً أو رقمياً، وتعكس الروايةُ الغربية التي تسافر إلى الخارج؛ الحياةَ والأفكارَ الحديثـةَ عن الحريةِ والعقل والفردية، ويسـتخدم كتـابُ الروايةِ الحديثـةِ تقنياتِ سردٍ جديدةٍ للرمزية والفعل؛ لجذبِ انتباه القارئ.

الوعي الفردي بالمركز

يحتلُّ الفردُ المكانةَ الأكثرَ أهميةً في الأدبِ الحديث، وبدونه لا يمكن سـردُ القصص، ويحتل وعيُه وإدراكه الكتابـةَ الأدبيـة، وكان الفـردُ دائماً في مركـز الرواية الحديثة، فهو أكثرُ إثارةً للاهتمام من المجتمع. ووعيه وإدراكـه وعواطفه هـي الاهتماماتُ الرئيسـيةُ للرواية الحديثـة. وقد تمثَّلـت الحداثـةُ الأدبية ذاتيـةَ النقدَ وميزتْـه عن الأشـكال التقليدية للكتابـة وعن الصور النمطيـة. وكان لعبثية وتدمير الحربيـن العظيمتين تأثيرٌ عميقٌ في الكتابِ المعاصرين الذين وجدوا طرقاً مختلفةً لتمثيلها من خلال الكلمات.

وفـي الحقيقـة لا تقـدِّمُ الروايـةُ قصصـاً ومعلومـاتٍ فحسـب؛ بل تُضفي على المعلوماتِ عاطفة. والجمع بيـن العاطفة والمعلومات يجعل الرسـالةَ لا تُنسـى، ومن خلالِ خلقِ الشخصيات والحوار والصور والرموز تفتـح القصـةُ نافـذةً مِـن فـرص التعلُّم مـن تجاربِ آخرين، ويمكنها أنْ تشـكلَ آراءنـا ووعينا وقيمنا، أو تتحدَّ بها.

الأدبُ بوصفه ثقافة

يأتـي الأدبُ اصطلاحـاً مـن كلمـة litteratur التي تعنـي "الكتابـة المشـكَّلة بالحـروف"، وتشـير إلى أعمال الشـعر والخيال والدراما، وفـي الآونة الأخيرة توسَّـع معنـى الأدبِ ليشـملَ الأعمالَ غيـر الخيالية والتقاريـر والأغانـي ومذكـرات المطبـخ والحكايـات المنطوقـة (الكاتـب يعنـي بذلـك الثقافـة الغربيـة عمومـاً / المترجـم). ويمكـن أنَّ يكـون الأدبُ محفِّزاً فكريـاً أو مبتعـاً عاطفيـاً، ويمكـن تصنيـف هذين النوعيـن من الأدبِ على أنهما رفيعا المسـتوى وقليلا للمسـتوى. يمكن تصنيـف Wasteland لإليوت -El iot مثلا على أنه أدبٌ رفيعُ المستوى، في حين يمكن تصنيف Aladdin لـ دزنـي Disney على أنَّه منخفضُ المسـتوى. وبمجرَّد إدراج الأدبِ رفيعِ المستوى ضِمن مجموعةٍ أدبية فمن الصعب القولُ ما إذا كانت جميعُ النصـوصِ المكتوبة يمكن أنْ تكون مؤهلةً لأن تكونَ أدباً؛ بالمعنى الحقيقي.

الأدب يُخيفنا

في مقاله عن أصلِ اللغاتِ (1781) يكشـف روسـو عن أنَّ الكلامَ يكون الشـكلَ الأصلي للتواصل؛ فهو يمثل "نغماتِ صوتِنـا، وصراخَنا، ونحيبنـا"، بينما الكتابةُ تمحو مثل هذه المشـاعر. ولدى لروسـو تصبح الكتابةُ شـكلاً منحطّاً مِن أشـكالِ الكلام المستخدم في غياب المتحـدث. والصراخ البشـري، والعاطفة، والمباشـرة تضيـع دائماً من خـلال التمثيل اللغـوي الكتابي لأنَّه يحـل مجـل، أو يمحو، ويكمل شـغف الصـوت غير المفصل.

تنشـأ اللغـاتُ وتتغير وتمـوتُ اسـتجابةً "لاحتياجاتِ الإنسان"؛ لذا ففي مقاله "الأساطير البيضاء" (1972)، يزعم دريدا أنَّ الفلسـفةَ تخلق استعاراتٍ؛ عندما يكون هنـاك "فقدان مؤقـتٌ للمعنـى". وإنَّ خلْـقَ "تحويلةٍ حتميـة" عـن المعنـى الحرفي يخلـق تجربـةً مختلفة عنهـا. وفقدانُ المعنى اللغوي في النـص الأدبي يخيفنا لأنَّـه يمحـو وعـدَ الحضـور؛ وهذا هـو فحـوى التنازع بين الحضـور والغياب لدى دريدا. وعليـه تبقى القراءةُ مشـروعاً فردياً، ولا يمكـن لأيديولوجيـا تحليل النص سـلبُ متعـةِ القراءة. وفي مقـال بعنوان "بدعـةُ إعادة الصياغة" يشـرح كلينـث بروكس أنه مِـن غير الممكن إعـادة صياغة قصيدة مـع الاحتفاظ بمعناهـا، فإعادةُ الصياغةِ تُسيء فهم "وظيفة الاستعارة والوزن"، ومعنى النص الأدبي يكْمنُ في شكله أيضاً.

القداسةُ الأدبية

تشـرحُ الكتـبُ أنَّ النصـوص تصبـح كلاسـيكياتٍ، والكلاسـيكيات تكتسـب قـوةَ الشـريعة بالمعنـى المجازي للكلمة، وتدخل أشـياءٌ كثيـرةٌ في صنع هذه الكلاسـيكية، والافتراضات الأدبية، والإجمـاع، والقيـم المدرسـية والشروط الموضوعة للذوق، تجبر العلماءَ على الاعتقاد بصدقها، وغالباً ما ترتبـط الهجماتُ الإيديولوجية علـى المعاييـر الأدبيـة الراسـخة، أو الدعـوات لتوسـيعها بالديموغرافيـا المتغيـرة، أو البقـاء المهنـي، أو سياسـات الهويـة أو الرغبـة في خلق عالم متسـامح. قال الروائي الإنجليـزي ويلكـي كولينـز فـي القرن التاسـع عشـر ذات يوم إنَّ أيَّ كاتبٍ لا يمكـن أنْ يصبحَ كاتباً عظيمـاً ما لم يكن فـي المقام الأول فناناً كبيراً، ويرى أنَّ تشـارلز ديكنز فناناً عظيماً، لذا فهو كاتب عظيم!.

يستكشـف كتابُ بلوم "القائمة الغربية" الـذي كتبـه عـام 1994 أعمـال 26 مؤلفاً يشـكلون محـور التقاليـد الأدبيـة الغربيـة. وفـي إطـارِ حملته من أجـلِ "اسـتقلال الجماليات"، وضع شكسـبيرَ في مركـز القائمة، واصفـاً أعمالَه بأنها حجرُ الأسـاس لجميع كتاب المسـرح والشـعراء ورواة القصص، كان يعتقد أنَّ شكسـبير لم يكن له سلفٌ في خلق الشـخصية ولـم يترك أحداً دون أنْ يمسَّـه. لكن ما يُقـدَّرُ في عصرٍ ما؛ بوصفه أدباً جيـداً قد لا يُعدُّ قيّماً في عصرٍ آخر. وعندما نُشـرت رواية هيرمان مِلفيل روايةَ موبي ديـك (1851)؛ اعتُبرت فاشـلةً، ولكـن على مرّ العقودِ أصبـح يُنظر إليها بوصفها عمـلاً أدبياً عظيماً ذا أهميةٍ رمزية.

الغرابةُ والأصالة

في عمليةِ قراءة الأدب نواجه أحياناً تجاربَ صعبةً وغيرَ متوقعةٍ وتصبـح هذه التجاربُ خاصـةً لدينا؛ لأنها غير معروفـة لنـا، ونحن نثـرَى بمشـاعرها واقتراحاتها؛ إذ يمتلـك الأدبُ غرابـةً ونمطان مِن الأصالـة؛ كما يقترح بلـوم؛ الأول يعنـي أنَّ الأعمـالَ تضيـف الغرابـةَ إلى الجمـال، في حيـن يعني الثاني الأصالـة التي لا يمكن اسـتيعابها بغير الأدب، وهذا يعني أنَّه عندما يستوعبنا الأدبُ فإننـا نتوقف عن رؤيته غريبـاً. قد يكون القانون الأدبـي نتاجـاً ثانويـاً للطبقـةِ أو العـرق أو الجنـس أو المصلحـة الوطنيـة، وإذا كان جميعُ الأعمـالِ الأدبيةِ تعكـس أيديولوجيـة ثابتـة؛ فلـن تكـون قراءتها محرَّرة.

العصر الحديث في الأدب

دمَّـر القـرنُ العشـرين الثقةَ الذاتيةَ الأخلاقية والفكرية لدى الفيكتوريين وإيمانهم بعالمٍ منظم، وبحث عن نافذةٍ لربط الخيال بالتاريخ، وفي "رسالة لندن" ضغط إليوت على اللغةِ والواقعِ بقبضة مُحكمة، حتى برزت الكلماتُ بمعانٍ جديدة قائلاً: "يتعيَّن على الفن خلقُ عالمٍ جديدٍ، ولابدَّ أن يكون للعالمِ الجديد بنيةٌ جديدة".

كان الحداثيـون يؤمنون باسـتقرارِ الكلمة وموضوعها، وأنَّ اللغةَ قادرةٌ على إعادةِ تشكيل إدراك العالم، ورأوا أنَّ الإدراكَ الحسيّ يمكن أن يتجسدَ في جُملٍ، وحينئذ سـيبقى العالـمُ على قيد الحياة؛ مثل شـعاع الشـمس في غرفـة النوم. وكان الحداثيـون يحلمون بجعل الفرد يدخـل التاريـخَ شـفافاً وعاريـاً. وكان جيمس جويس يشـعر بالقلق لأنَّه لم يتمكَّن مِـن العثور على نافذةٍ في بيـت الخيال لربط البنيـة الخيالية بالواقـع التاريخي. وقدم مارسيل بروست حاسـتي الشمَّ والتذوق في تذكر الوقت الضائع، إيْ بمعنى تحسُّـس الواقع بأدواتٍ غير عقليةٍ؛ بل شعوريةٍ وحدسيّة وحسية.

فتحت الذكرياتُ الحسيةُ البابَ أمامَ الذكرياتِ المفقودة وكانت مفيدةً للكتاب، ويشـير كتابُ بروست إلى وقت ذاتـيّ توجـد فيه حيـاةٌ فردية، وتشـير عبـارة "الزمن الضائـع" إلـى الوقت الـذي يجلـب خسـارةً لا يمكن تعويضهـا. لقد خلق بروسـت ذكرياتٍ سِـيرةٍ ذاتية من خلال المحفـزات الشـمّيّة. وفي "غرام سـوان" يبحث عـن معنى الحب والوقت، ويسـتخدم التذوق والشـم لإثـارة الذاكـرة والوعـي؛ للوصـول إلى أحـداثٍ لا يتذكرهـا كلُّها، فالأدب إذن يسـحبنا من الروتين اليومـي للحياة وينشـط الحـواس. ويولّـد وعياً بأهميةِ الأحداث والأفعال، ويكشف عن النوايا والعواطـف البشـرية. كما يقدم لنـا زاويةَ رؤيةٍ مـن خلال ترتيـب انتقائـي للكلمـات يمنحنا منظـوراً جديداً. كما يعمل على تكثيف الخيال لاقتراحـاتٍ جديـدة يمكنها تنشـيطُ المنظور وتغييره.

يشـير أومبرتو إيكو إلـى أنَّ البشـر مُحاطونَ بـ"قـوى غير ملموسـة" لا حصر لهـا، ومن بين هذه القوى نجـد قوةَ النصوص الأدبيـة. وهذه أعمـالٌ لا تُقرأ مِن أجـلِ المتعـةِ فحسـب، بـل وأيضـاً مِن أجلِ التثقيف. إنَّ القوة غيرُ الملموسةِ للأدب تحافظ علـى اللغةِ حيةً؛ وتسـاعدنا علـى إثـراء تجربتنـا الشـخصية والجماعيـة، وبعـد قـراءةِ الأعمـالِ الأدبيـة غالبـاً مـا نصـل إلـى فهـمٍ أفضل لظاهرةِ الحياة والموت.

تبقى القراءةُ مشروعاً فردياً، ولا يمكن لأيديولوجيا تحليل النص سلبُ متعةِ القراءة

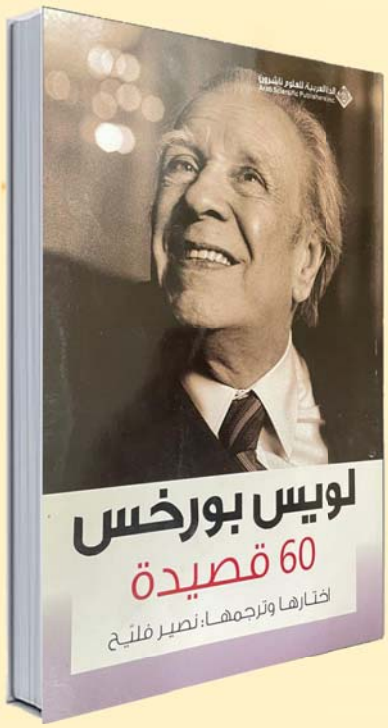
مراجعة

يعد "لويس بورخس" (1899 – 1986م) من أبرز كتاب القرن العشرين.

في هذا الكتاب مختارات شعرية تضم (60) قصيدة للشاعر الأرجنتيني بورخس اختارها وترجمها الشاعر نصير فليح.

ما يميز شعرية بورخس تلك المزاوجة بين الإشارات الميتافيزيقية والتلميحات الرمزية والاستبصارات النفسية التي تبحث عن المعنى عبر حركة الزمان والمكان معاً.

ففي قصيدة بعنوان" الأشياء التي كان يمكن أن تكون" يقول الشاعر:"أفكر بالأشياء التي يُمكن أن تكون ولم تكن أبداً.. البحث في الأساطير الساكسونية الذي أغفل (بيده) كتابته العمل الذي لا يمكن تصوره الذي ربما لمحهُ دانتي حالما صحح آخر أشعار الكوميديا ..التاريخ بدون غسقين: غسقُ الشوكران وغسق الصليب..التاريخ بدون وجه هيلين ..الإنسان بدون العينين اللتين منحتانا القمر..أيام غيتسبرغ الثلاثة ، انتصارُ الجنوب.. الحب الذي لم نتقاسمه أبداً..الإمبراطورية الواسعة التي مُنع الفايكنغ من تأسيسها..الأرض بدون العجلة وبدون الوردة... تقييمُ جون دون لشكسبير.. قرن اليونكورن الأبيض..الطير الإيرلندي الخرافي الذي يحطُّ في مكانين في نفس الوقت..الطفل الذي لم يكن لي أبداً".



الصباح الثقافي
رئيس التحرير
أحمد عبد الحسين
www.alsabaah.iq
ملحق اسبوعي 16 صفحة
الأربعاء 2 تشرين الأول 2024 العدد 6020 Wed. 2 . Oct. 2024 Issue No.