المجلـــة

مجمع اللغــة العربية
حـيـــفـــا، عـدد 2، 2011

AL-MAJALLA
Journal of the Arabic Language Academy
Haifa, Vol. 2, 2011

المجلة
مجمع اللغة العربية
حيفا، عدد 2، 2011

الناشر:
مجمع اللغة العربية
האקדמיה ללשון הערבית
The Arabic Language Academy
حيفا
© جميع الحقوق محفوظة

אל-מג'לה
כתב עת האקדמיה ללשון הערבית, חיפה
כרך 2, 2011

تصميم غرافي: وائل واكيم

مجمع اللغة العربية في إسرائيل
האקדמיה ללשון הערבית בישראל
The Arabic Language Academy In Israel
www.arabicac.com
majma1@bezeqint.net

للمراسلات

حيفا – ش حسن شكري 2، طابق 2	חיפה - רח' חסן שוקרי 2, קומה	2 Hasan Shukri St., 2nd floor 2
ص.ب. 46134 منطقة بريدية 31460	ת.ד. 46134 מיקוד 31460	POB 46134, Haifa 31460, Israel
تليفون: 04-8622070	טל: 04-8622070	Tel: 04-8622070
فاكس: 04-8622071	פקס: 04-8622071	Fax: 04-8622071

الهيئة الاستشارية:

راسم خمايسي
جامعة حيفا

جورج خوري
جامعة هيدلبرج، ألمانيا

جوزيف زيدان
جامعة أوهايو، الولايات المتحدة

ساسون سوميخ
جامعة تل أبيب

محمد صديق
جامعة بيركلي، الولايات المتحدة

محمد علي طه
كاتب

قيس فرو
جامعة حيفا

أرييه لفين
الجامعة العبرية

المجلة

مجمع اللغة العربية

حيفا، عدد 2، 2011

مجلة مجمع اللغة العربية

هيئة التحرير:
سليمان جبران
إبراهيم طه
محمود غنايم

مدير التحرير:
محمود مصطفى

المحتويات

سليمان جبران

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي 7

أمينة حسن

جوانب سوريالية في القصيدة العربية الحديثة

من خلال قصيدتي «ترتيلة مبعثرة» و «هوية» لأنسي الحاج..... 33

عرين سلامة قدسي

تجربة الوصول الصوفي في تنظير أبي بكر الكلاباذي (ت: 380/990):

نموذج لبنية الخطاب وإشكالات المقاربة في مؤلفات القرن الميلاديّ العاشر 71

ساسون سوميخ

التهجين في قصص يوسف إدريس..... 101

عصام عساقلة

الخيال العلميّ: المفهوم، الأنواع والوظائف 107

محمود غنايم

بين الشهادة التاريخية وأسطرة الواقع

القصة القصيرة الفلسطينية في ظل الحكم العسكري في إسرائيل..... 139

مصطفى كبها

محمود درويش صحافيا مثقفا

مصمما للرأي العام (بين السنوات 1958 – 1970) 157

Abstracts I–VII

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

سليمان جبران

جامعة تل أبيب

أمّا قبل

كنت في زيارة لبراغ، «مغترَب» الشاعر محمّد مهدي الجواهري. دعيت إلى «مركز الجواهري» هناك، بإدارة الأستاذ رواء الجصاني، لإلقاء محاضرة عن أبي الفرات وشعره. ضمّت الأمسية مجموعة كبيرة من المثقّفين، معظمهم من العراقيّين؛ من مريدي الجواهري والمهتمّين بالثقافة بوجه عامّ. تحدّثت عن الجواهري وفنّه الشعري، ثم تشعّب بنا الحديث، بين سؤال وجواب، ليتناول قضايا ثقافيّة كثيرة، بما فيها محمود درويش وشعر درويش، شاغل الناس في حياته، وشاغلهم بعد وفاته. عجبت أن شابّا من بين الحضور، يبدو أنّه يكتب الشعر، سألني سؤالا عن الإيقاع في شعر درويش، وفي الشعر عامّة، لا يكاد يختلف عن سؤال طرحه عليّ أحد القراء، يوم نشرت مقالي حول الإيقاع في شعر درويش. سألني الشابّ المذكور: هل أفهم من مقالك ذاك أن الشعر يكون أرقى فنّا إذا اقترب من النثر؟

فإلى كلّ من يعنى بالشعر، والإيقاع الشعري، من القرّاء الجادّين بوجه خاصّ، أكتب هذا المقال. ليســت غايتنا هنا كتابة دراســة علميّة مفصّلة، فذلك يســتغرق زمنا طويلا وصفحات عديدة. مــا نرمي إليه هنا هو رســم تخطيــط تقريبي لتطوّر إيقاع القصيدة عــلى مرّ العصور، وصولا إلى الفــترة المعاصرة. طبيعي في مقال كهذا أن نتجنّب التفصيلات المطوّلة والإســهاب في الأرقام والشواهد من الأشــعار والأبحاث، وأن يغلب عليه التعميم، متغاضين أيضا عن ظواهر هامشيّة كثــيرة لا تمثّــل، في رأينا، التيار المركــزي الذي يهمّنا رصده وإبراز خطّ تطــوّره المطّرد في فترة زمنيّة طويلة جدّا.

نبدأ بالسؤال الأساسي: هل الإيقاع ضروري في الشعر ؟

لا جــدال في أن الإيقــاع، أو الموســيقى، مقوّم هامّ مــن مقوّمات القصيدة:[1] «وللشــعر نواح عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردّد بعضها بعد قدر معيّن منها، وكل هذا هو ما نســمّيه بموسيقى الشــعر. ويستمتع الصغار والكبار بما في الشعر من موسيقى، ويدرك الطفل ما فيه من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال الأخيلة والصور». ونحن نقول الإيقاع، أو الموســيقى، لا الوزن، لأن الإيقاع، في رأينا، أوســع من الوزن رقعة، وأقلّ منه دقّة وإحكاما. فالإيقاع لا يقتصر على الشعر، بل يتخلّل النثر أيضا، ومن يقــرأ نثــر جبران خليل جبران يجده غنيّا جدّا بالإيقاع الناجم عن الجمل المتســاوقة أو المتقاربة طولا، وهذه قد تكون متوافقة أو متقاربة في المعنى حينا، وهو ما نســمّيه المماثلة، ومتضادّة أو مختلفة فيه، وهو ما يسمّى في البلاغة الكلاسيكيّة المقابلة. وقد ينجم الإيقاع عن التكرار أيضا، أو عن الألفاظ المتوافقة جرسا، إلى غير ذلك مما يبتكره الشاعر الأصيل. ما زالت عالقة بالذاكرة جملة نثريّة لجبران خليل جبران كنتُ أوردها دائما للتمثيل على الأسلوب الأدبي، لما فيها من إيقاع غنيّ وأسلوب أدبي/مجازي واضح: «مات الصيف الجميل ليحيا الخريف الكئيب». هذه الجملة غنيّة جدّا بالإيقاع والأســلوب الشــعري، إلا أنّها لا وزن فيها بمعايير علــم العروض، لأنّ الوزن هناك يقوم على تشــكيلة من الوحدات الإيقاعيّة ســمّاها علماء العــروض تفاعيل، وكل تفعيلة تتألّــف من عدد محــدّد من المقاطع الطويلة والقصيرة، وفي نظام محدّد أيضا. هذه التفاعيل قد تعتريها بعض التغييرات الهامشيّة، إلا أنّها لا تغيّر عادة من جوهر التفعيلة ودورها في الوزن/البحر الشعري، ولا مجال هنا طبعا للخوض في دقائق هذا الوزن الشعري، كما أقره الخليل بن أحمد. باختصار: في الأوزان الشعريّة الخليليّة الدقيقة غالبا ما يؤدّي تبديل الحركة بسكون أو العكس إلى الإخلال بالوزن، ومن هنا نشــأ ما أباحه الشــعراء لأنفسهم، حفاظا على الوزن، من

1 أنيس، 1972، ص. 8 - 9.

خروج طفيف أحيانا على أحكام اللغة، وسمّاه النحاة ضرورة الشعر، أو الجوازات الشعرية.

لا بد في الشـعر إذن من إيقاع، أو موسـيقى معيّنة تعكس نفسيّة الشاعر إبّان عمليّة الإبداع، أو روح القصيدة وجوهرها، وتسوّغ من ناحية أخرى استيعابها من المتلقّي، وذلك طبعا بالإضافة إلى معاني الجمل والتراكيب والألفاظ في سـياق جديد متفرّد يخلقه الشاعر المبدع في كلّ قصيدة راقية. هذه الموسيقى «المرافقة» قد تكون، كما أسلفنا، وزنا دقيقا بالغ الإحكام، كما في القصيدة الكلاسـيكية، وقد تكون إيقاعا أقلّ دقّة وانضباطا كما في «قصيدة النثر». بل إنّ بعض الشـعر يكاد يخلو أحيانا من الإيقاع، فيخسر حينئذ أحد مقوّمات القصيدة الجيّدة.

I.

مـن الفرضيّات المعروفة في تاريخ الأدب العربي أنّ الإيقاع الشـعري تطـوّر من النثر، تدريجيّا وعلى مراحل، حتى انتهى به الأمر إلى البحور الفنيّة الخليلية: من النثر المرسل إلى النثر المسجّع، ثـمّ إلى الرجز؛ البحـر الأوّلي، أو «مرحلة الانتقال» بـين النثر والبحور الفنيّـة.[2] بعض مؤرّخي الأدب يعتبرون الهزج أيضا أخا للرجز بهذا المفهوم، ولعلّ أوزانا «بدائيّة» أخرى كانت في الفترة «المظلمـة»، لكنّهـا انقرضت فلـم يصل إلينا منهـا شيء. في البداية انتقل الأسـلوب، وفقا لهذه الفرضيّة، من نثر وظيفي مرسل إلى نثر أدبي فنّي، يُعنى فيه بالصياغة والإيقاع، بحكم تأديته مشـافهة، لا أقلّ من العنايـة بالمضمون. في هذا النثر الفني، ولـم يصلنا من العصر الجاهلي إلا أقلّه، لأسباب لا مجال لطرحها في هذا السياق، يرتفع إيقاع النصّ واضحا بتوالي جمله، القصيرة المحلاة بالسـجع غالبـا، بحيث يصل إلى «الوزن» أحيانا. هذا ما نلحظه جليّا في سـجع الكهّان، وفي الخطـب والحِكـم والوصايا القليلة التي وصلتنا من العصر الجاهلي؛ وفي الأسـلوب القرآني أيضا، في السـور القصار خاصّة، الذي نزل كمـا هو معروف موافقا للبيئة «الأدبية» المهيمنة في تلك الفترة.

من النثر الإيقاعي المسـجّع انتقلوا إذن إلى الهزج والرجز، والأخير هو الأهمّ طبعا. لذا، فإنّ هذا البحـر بالـذات يحتاج منّا إلى وقفة طويلة نسـبيّا، لما له من مكانة هامّة أيضا في تطوّر الشـعر الحديث لاحقا. يتشـكّل الرجز من تكرار مسـتفعلن (– – ن –) سـتّ مرّات، ثلاث في كلّ شطر. وهذا البحر قد ترد القصيدة فيه من أبيات، يتألّف كلّ منها من شطرين وينتهي بقافية موحّدة، كمـا في القصائـد المألوفة، وهذا قليل في الشـعر الكلاسـيكي. أو يرد مشـطورا، بخلاف المبنى

2 انظر: **الموسوعة الإسلاميّة**، الطبعة الثانية، مادّة «عروض»؛ الفاخوري، 1995، ص. 132– 133؛ الزيّات، 1955، ص. 29

التقليـدي، فيتألف البيت فيه من شـطر واحد فيه ثـلاث تفاعيل منتهية بقافيـة موحّدة، وهذا هو الشـكل الغالب على الرجز القديم. وقد يرد أخيرا مزدوجا، لكلّ بيت فيه قافية خاصّة به في الصدر والعجز، كما نجد في الشعر التعليمي عادة، قديمه وحديثه على حدّ سواء.

تفعيلة الرجز هذه، مستفعلن، تصيبها أيضا تغييرات كثيرة، في الحشو، وأكثر منها في الضرب، بحيث يغدو الإيقاع في الرجز خافتا «مشعّثا»، لا يختلف اختلافا كبيرا عنه في النثر. لهذا السبب، في أغلب الظنّ، لم يعتبر القدماء هذا البحر من بحور القصيدة الكلاسكيّة، فسمّوا القصيدة منه أرجوزة، وشاعرها راجزا أو رجّازا، لا شاعرا. بل إن الرجز كثيرا ما يدعى أيضا حمار الشعراء، لطواعيته وكثرة ما يصيبه من التغيير، واستهانة بإيقاعه ومكانته.

مـن ميزات الرجز أيضا، في العصر الكلاسـيكي، ارتجال شـطر أو أكثر منـه بما يلائم الموقف، سـواء قبل القتال أو في الحياة اليوميّة:[3] «وقال الأخفش: الرجز عند العرب كلّ ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنّمون به في عملهم وسـوقهم ويحْدون به». يتجلّى ذلك أيضا في دلالة الفعل ارتجز، بمعنى ارتجل، كما في مشـطور الرجز الذي ينسـب إلى النبيّ محمد: أنا النبيّ لا كذبْ / أنا ابن عبد المطّلبْ.

هذه الميزات «الشاذّة» في الرجز ترجّح كلّها أن الرجز كان فعلا بمثابة بحر «بدائي»، سبق بحور الشعر الفنيّة زمنيّا، وشاع استعماله في الحياة اليوميّة؛ ما أبقى فيه بعض سمات «الدونيّة» أو «النثريّة» في نظر الشـعراء والنقّاد الكلاسـيكيّين:[4] «وقد اختُلف فيه فزعم قوم أنّه ليس بشـعر وأنّ مجازه مجاز السجع». ولعلّ العجّاج وابنه رؤبة، في هذا السياق، هما الاستثناء الذي يؤكّد القاعدة!

من الرجز، وربما الهزج، أو بحور أخرى مشـابهة لم تصلنا، انتقل الإيقاع الشعري إلى البحور الفنيّـة المعروفـة. إذا اعتبرنا أن المعلّقات السـبع تمثّـل، كما يرى كثيرون مـن مؤرّخي الأدب، القصيـدة القـدوة في الفترة الكلاسـيكيّة، فلا شـكّ أن البحر الطويل هو البحـر المهيمن في تلك الفترة، إذ إنّ أربعا من هذه القصائد السـبع كُتبـت جميعها في الطويل. إلى جانب الطويل، نجد في «الطبقـة» الأولى أيضـا: الكامل والوافر والبسـيط والخفيف أيضـا، إلا أن الطويل بفخامته «الأرستقراطية» يظلّ خير ممثّل، عددا ونوعا، للإيقاع في القصيدة الكلاسيكيّة. أمّا باقي البحور جميعها، غير الأربعة المذكورة، فيمكن اعتبارها هامشـيّة، لم تُكتب فيها القصائد الجادّة عادة،

3 ابن منظور د.ت.، مدخل رجز.

4 المصدر السابق.

بحيث يمكن إهمالها في النظرة العامّة إلى الإيقاع في القصيدة الكلاسيكيّة. نعني بذلك الرمل والمنسرح والمتقارب والمضارع والمديد والمتدارك إلى غير ذلك.

هذه البحور الخمسة؛ الطويل، الكامل، الوافر، البسيط، الخفيف؛ ظلّت في الواقع مهيمنة على القصيدة العربية طوال العصور الوسطى، بما فيها «عصر الانحطاط» أيضا. فهذا العصر الطويل كان فترة تراجع وجمود في كل ظروف الحياة، السياسيّة والاقتصاديّة والثقافيّة، حتّى أن بعض المؤرّخين يسمّيها الفترة المظلمة. لذا لم تعرف القصيدة العربيّة في هذه الفترة أيّ منحى تجديدي يُذكر، فاقتصرت على تكرار موضوعات وصور وأوزان السالفين. من ناحية أخرى ازدهرت في القرون الأخيرة من هذه الفترة صنوف عديدة متنوّعة من التلهّي اللفظي، أو ما يسمّى البديع في البلاغة، وشاع فيها أيضا التشطير والتخميس والإخوانيّات والأحاجي، بحيث يمكن اعتبار هذا الشعر «غير الرسمي» أبرز المعالم الفنية في تلك الفترة.

في سياق النظر في الإيقاع في العصور الوسطى، يجدر بنا طبعا ذكر الموشّح الذي ابتكره شعراء الأندلس. اختلف مؤرخو الأدب في أصل نشأة الموشّح: هل هو من ابتكار المشارقة، باعتباره تطويرا للشعر المسمّط، أم هو من استحداث شعراء الأندلس بتأثير الحياة الجديدة والفولكلور الغنائي المحلّي. إنها مسألة تاريخية أدبية لا تهمّنا في هذا السياق بالذات، وإن كنّا نميل إلى الأخذ بالرأي القائل إنّ هذا المبنى الإيقاعي الجديد وليد البيئة الجديدة في الأندلس.

يقوم الموشّح على وحدات سيمتريّة، تسمّى كل وحدة منها بيتا، ويتألف كلّ بيت من عدد ثابت من الأسطر؛ 3-4 أسطر ذات قافية خاصّة بها هي الدور، وتلحق القافية فيه الصدر والعجز عادة؛ ومن قفل يضمّ سطرا أو اثنين، يُلتزم فيه نظام تقفية ثابت على امتداد الموشح، فيشكّل «لازمة» تتكرّر في كل قفل. باختصار كان الموشّح تجديدا في الإيقاع الشعري تمثّل في تنويع القافية وتقطيع السطر الشعري في القفل إلى أكثر من قسمين أحيانا. إلا أنّ الموشّح، من ناحية أخرى، لم يكسر البنية البيتيّة في الإيقاع التقليدي، ولم يلغ القافية رغم التنويع فيها. بل إن القافية في الموشّح «المركّب» غالبا ما تشكّل عبئا يفوق ما تقتضيه القافية الموحّدة في القصيدة التقليديّة أيضا. بكلمة أخرى؛ يبدو أن ابتكار الموشّح لم ينشأ نتيجة رؤية جديدة للحياة والشعر انعكست في جميع مقوّمات القصيدة، بما فيها الإيقاع، بل اقتصر «التجديد» على الشكل الإيقاعي دون غيره. ذلك أن الصور الشعريّة، والمعجم الشعري، والمباني، لم تخرج جميعها عن المألوف المكرور في الشعر المشرقي، بل عانت في أحيان كثيرة من الركاكة والابتذال والتسطيح أيضا. هذه السمات المتناقضة في الموشّح: تجديد في الإيقاع، وإن كان محدودا،

وتقليد تامّ للشـعر المشرقي في الألفاظ والمباني والتشـبيهات والصور الشـعريّة، تشير في رأينا إلى أن دواعي التجديد كانت «خارجية» فعلا؛ اسـتجابة للحياة الجديدة وفنون الغناء والتلحين ومجالس الطرب في تلك البيئة، فانعكست في الإيقاع فحسب دون أن تمسّ جوهر القصيدة. ذلك ما يجعلنا نميل، كما أسلفنا، إلى اعتبار الموشّح «منتجا» أندلسيا، كان التجديد فيه في السطح؛ في الإيقاع فحسب، استجابة للبيئة الجديدة والفولكلور الشعبي هناك، إلا أن هذه المسألة الخلافية لا تتّصل طبعا بنطاق بحثنا هذا.

II.

في العـصر الحديث بدأ التغيير الحقيقي في إيقاع القصيدة، بطيئا أوّل الأمر وسريعا بعد الحرب العالميّـة الثانية. إلا أنّه تغيير مطّرد، وإن اختلفت وتيرته، وباتّجاه واحد: الابتعاد التدريجي عن الإيقاع الكلاسيكي والخطابية التقليديّة. بل يمكننا القول، إذا عمدنا إلى التعميم، إن العلاقة بين العناصر الإيقاعية في القصيدة والمقوّمات الفنية الأخرى فيها، هي علاقة ضديّة في أغلب الأحوال: إذا طغت الأولى انحسرت الثانية، والعكس بالعكس!

هذا الانحسـار التدريجي المطّرد في الإيقاع يمكن تفسيره بعاملين أساسيّين: الأوّل أن استهلاك الشـعر في العصر الحاضر انتقل تدريجيّا من اسـتهلاك سـماعي إلى اسـتهلاك قرائي. لم يعُد الشـاعر «يقف على نشـز من الأرض»، أو في حضرة الممدوح، منشـدا قصيدتـه أمام جمهوره، فتتلقّاهـا أسـماعهم قبل عقولهم. الصحـف والكتب أصبحت تدريجيّا «منابر» الشـعر، يتلقّاه فيها مسـتهلكوه بعيونهم قبل آذانهم، ويحاولون استيعابه في الفكر والخيال، مجرّدا إلى حدّ ما من إيقاعه الخطابي الخارجي متمثّلا في الأسـاس في الوزن والقافية. العامل الثاني أنّ الإنسـان العربـي المعـاصر، ونحن هنـا لا نتحدّث عن انقـلاب فجائي طبعا، غدا أرقى حساسـيّة وأرفع ذوقـا منه في القـرون الغابرة، بحكم الثقافات والمعارف الحديثـة في جميع مجالات الحياة. هذا الرقـيّ الفكري المعرفي من الطبيعي أن ينتقـل بالذائقة الفنيّة أيضا من الصخب والإيقاع العالي إلى الخفـوت والهمـس والهدوء في إيقاع الشـعر. أشـبه بانتقـال ذائقة المـرء، أو المجتمع، تبعا للرقيّ الحضاري المعرفي، من استسـاغة الموسيقى الشـعبية الصاخبة إلى الاستمتاع بالموسيقى الكلاسيكية الهادئة بعيدا عن الصخب والضجيج. لعلّ هناك أيضا سببا ثالثا هو اطّلاع الشعراء المعاصريـن، والمثقّفين أيضا، على الشـعر الأوروبي مترجمـا أو في لغاته الأصليّة. ذلك أن الإيقاع في هذا الشـعر، حتى في لغاته الأصليّة، بطيء خافت، لا يداني ما في الشـعر العربي من خطابيّة وجهـارة. على كلّ حال، أيا كانت الأسـباب فالنتيجة واحدة: تحوّل الذائقة الفنيّة لدى الإنسـان

العربي المعاصر، والشـاعر المعاصر بوجـه خاصّ، من الإيقاع الخطابـي الصاخب إلى الهامس الخافت، تدريجيّا طبعا، ولكن في اطّراد مستمرّ.

الشـعر بالذات، بخلاف الجوانـر الأدبيّة الأخرى، كان تأثّره بالثقافـات الوافدة متأخّرا وبطيئا أوّل الأمر. إذا كانت الجوانر الأدبيّة الأخرى، الرواية والقصّة القصيرة والمسرحيّة، جوانر جديدة اسـتقيناها بشـكلها المعروف من الغرب، ما في ذلك شكّ، فالشـعر جانر أدبي عريق يزيد عمره عن ألف وخمس مئة سـنة، وهو إلى ذلك «ديوان العرب» ومفخرتهم. لذا كان طبيعيّا أن يتأبّى هذا الشعر على التأثّر الفوري بالأدب الغربي والثقافات الوافدة. بل إنّ بداية التجديد في الشعر كانـت، في الواقع، ارتـدادا إلى «عصره الذهبي» في الدولة العباسـية، متخطّيا قرونا طويلة من الجمـود واللهـو اللفظي والابتذال في «عصر الانحطاط». على هذا النحو نشـأت المدرسـة الأولى في الشـعر الحديث، المدرسـة الكلاسـيكيّة الجديدة، بريادة البارودي وزعامة شـوقي. فالشعر الكلاسيكي، في العصر العبّاسي بوجه خاصّ، كان القدوة في نظر هؤلاء الكلاسيكيّين الجدد؛ كان همّهم في الأساس العودة بالقصيدة العربية إلى غابر مجدها، ومعارضة فحول ذلك العصر، أكثر من محاولة التجديد في المقوّمات الفنية في القصيدة. بل ظنّ شـعراء الكلاسـيكيّة الجديدة أنّهم يقدرون على التجديد في الموضوعات؛ كتابة الشعر السياسي أو الوطني أو الاجتماعي، والإبقاء في الوقت ذاته على المبنى الإيقاعي التقليدي بكلّ مقوّماته. على هذا النحو كان نصيبهم من التجديد في اللغـة الشـعريّة، في الواقع، ضئيلا تمامـا. وفي إيقاع القصيدة بالذات لم يطـرأ تغيير يُذكر، سـوى انتقـال «الزعامة» في قصائدهم من الطويـل إلى الكامل الذي[5] «أصبح معبود الشـعراء، وهو أيضا البحر الذي يستمتع به جمهور المستمعين من محبّي الشعر [...] أما الطويل فيظهر أنّه لم يعدْ يناسـب العصر الحديث». باختصار: كما كان تجديد الكلاسيكيّين الجدد هامشيا في الفنّ الشعري عامّة، اقتصر تجديدهم الإيقاعي، في الأساس، على الانتقال من الطويل إلى الكامل. قـد يكون الكامل أقـلّ خطابيّة وأكثر تنويعـا وتلوينا من الطويل، إلا أنّه يظـلّ مع ذلك إيقاعا كلاسـيكيّا متميّزا، ما في ذلك شـكّ. مرّة أخرى أجدني مضطرّا إلى التذكير أنّنا هنا نتناول التيار المركـزي المهيمن على القصيدة في هذه الفترة، متغاضين عن النتاج الهامشي، من شـعر تعليمي وإخوانيات وأناشيد وما شابه، الذي يتخلّل أحيانا دواوين بعض الشعراء.

.III

بداية التجديد الحقيقي في العصر الحديث كانت، بلا شـكّ، في الشـعر المهجري، والشـمالي منه

5 أنيس 1972، ص. 208.

بوجه خاصّ، في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، بزعامة جبران خليل جبران وتنظير رفيقه ميخائيل نعيمة في الغربال (1923). التجديد هنا كان شاملا، لا في السطح كما رأينا في الشعر الأندلسي. كان تجديدا بعيد المدى في رؤية العالم والحياة والناس، وتجديدا كبيرا في الشعر، تبعا لذلك، أصاب كلّ مقوّمات القصيدة، بما فيها طبعا الإيقاع؛ موضوع مقالنا هذا. كانت المدرسة المهجرية ثورة «رومانسيّة» على كلّ مؤسّسات المجتمع ومواضعاته التقليديّة، بما في ذلك المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة بزعامة الشاعر أحمد شوقي. لم يعد الشاعر لسان القبيلة ونديم السلطان، وإنّما هو «نبيّ وفيلسوف ومصوّر وموسيقي وكاهن»، بكلمات نعيمة في غربالِه. هذا التغيير الراديكالي في الرؤية والأداة أصاب الإيقاع أيضا، كما أسلفنا، حتّى أنّ نعيمة لم يرَ الوزن والقافية من ضرورات الشعر أصلا:[6] «كما أنّ الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي بل بدقّة ترجمة عواطفها وأفكارها [...] فلا الأوزان والقوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة».

على هذا النحو كتب المهجريون لأوّل مرّة في هذا العصر شعرا لا يتقيّد بوزن ولا بقافية، سمّاه أمين الريحاني الشعر المنثور مرّة، والشعر الحرّ الطليق أخرى. هكذا يصف الريحاني هذا الشعر في كتابه «أنتم الشعراء»:[7] «يدعى هذا النوع من الشعر بالإفرنسية vers libre وبالإنكليزية free verse – أي الشعر الحرّ الطليق- وهو آخر ما اتّصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخصّ عند الإنكليز والأميركيّين». أشهر من كتب هذا النوع من الشعر، المعروف في تاريخ الأدب المعاصر باسم الشعر المنثور، هم جبران ونعيمة والريحاني، في مطلع القرن العشرين خاصّة. إلا أنّ الشعر المنثور لم يلاقِ قبولا واسعا بين قرّاء العربية وشعرائها على حدّ سواء؛ إما لأنّه ظهر قبل أوانه، أو لأنّ المبنى المقطوعي بالذات (strophic) كان أكثر مواءمة للروح الرومانسية المهينمة آنذاك، بحيث يمكن اعتبار الشعر المنثور طفرة راديكالية عارضة في إيقاع الشعر الحديث.

بالإضافة إلى الشعر المنثور، كتب المهجريون في الأساس شعرا التزموا فيه الوزن والقافية، إلا أنّ التجديد فيه كان شاملا، سواء من حيث موضوعاته، أو لغته الشعرية، أو إيقاعه. في الشكل الإيقاعي، وهو ما يهمنا هنا، اتخذوا المبنى المقطوعي شكلا مركزيّا باعتباره يوافق الروح «الرومانسية» الغالبة بوضوح على كل نتاجهم. تتألّف القصيدة في هذا الشكل من مقطوعات/

6 نعيمة ، 1989، ص. 116.

7 الريحاني، 1989، ص. 75.

أجزاء، وفي كلّ مقطوعة عدد ثابت من الأبيات/ الأسـطر، ولها نظام ثابت من التقفية، وتتناول جزئية أو زاوية من موضوعة القصيدة بحيث تشكّل المقطوعات مجتمعة قصيدة متكاملة تتمتّع غالبا بالوحدة الموضوعية، وبالوحدة العضوية في أحيان كثيرة. المبنى المقطوعي المذكور لا يكاد يختلف في الجوهر عن مبنى الموشّح، إلا أنّ المهجريين لم يغالوا في القافية مغالاة الأندلسيّين، ولم يلتزموا عادة بقفل/ لازمة تتكرّر في نهاية كلّ مقطوعة. كذلك عمد المهجريون، غالبا، إلى الأوزان القصيرة، والبحور المجزوءة، وأكثروا من القافية المقيّدة، وفي ألفاظ سهلة سائغة، وهو ما جعل مناهضيهـم يتّهمونهم بالضعف والركاكة والخروج على الأعراف المرعيّة في القصيدة، وفي اللغة أيضـا! باختصار يمكـن القول إن المهجريين خطَوا، بتجديداتهم المذكورة، خطوة حاسـمة على طريـق التخلّص من الخطابيّة التقليديّة، والانتقال بالشـعر العربـي إلى إيقاع خفيض خافت؛ مـا دعـا الناقد المعروف محمّد منـدور، في كتابه في الميزان الجديد، إلى تسـميته، بحقّ، الشـعر المهموس.[8]

لعلّ نعيمة بالذات، في مجموعته الشـعرية الوحيدة «همس الجفون»، هو خير من يمثّل بشـعره كلّ التجديـدات المذكـورة، المضمونيّـة والأسـلوبيّة، والإيقاعيّة- موضوعة هـذا المقال طبعا. في قصيدة لنعيمة باسم « أغمض جفونك تبصر»، مثلا، تتمثّل كلّ هذه التجديدات بوضوح:[9]

إذا سماؤكَ يومًا تحجّبتْ بالغيومْ
أغمضْ جفونكّ تبصرْ خلف الغيوم نجومْ

❋ ❋ ❋

والأرض حولكَ إمّا توشّحتْ بالثلوجْ
أغمضْ جفونك تبصْر تحت الثلوج مروجْ

❋ ❋ ❋

وإنْ بُليتَ بداء وقيلَ داء عياءْ
أغمضْ جفونكَ تبصر في الداء كلّ الدواءْ

8 مندور ، د.ت.، ص. 69-85.
9 نعيمة، 1966، ص. 9.

في المـشرق أيضا ظهرت في مطلع القرن العشرين، بتأثير الثقافـة الغربيّة بالذات، وأدب المهجر ربّما، جماعة الديوان؛ عبّاس محمود العقّاد وإبراهيم المازني وعبد الرحمن شـكري، ثمّ مدرسة أبولو بقيادة أحمد زكي أبو شـادي. والجماعتان المذكورتان لا تختلفان في الجوهر عن المدرسة المهجريّـة، وهو ما دعـا العقّاد إلى كتابة مقدّمة الغربال مناصرا مواقف نعيمة الفكريّة والفنيّة، قائلا:[10] «فشعرت وأنا أتابع قراءة هذه الصفحات بما تشعر به القافلة المنبتّة في المفازة السحيقة إذا ارتفعت لها قافلة أخرى تنشـد الغاية التي خرجت تنشدها، وأوشكتْ أن ترتدّ عنها يائسة». إلا أنّ المدرسـة المهجرية، بحكم ظروفها السياسـية والفكرية والثقافية، كانت أجرأ وأقدر على التجديد، وأبعد أثرا في الشـعر المعـاصر، بحيث يمكن القول إنها أهم مدرسـة تجديديّة عرفها الشعر العربي المعاصر حتى الحرب العالمية الثانية.

.IV

في أواخـر الأربعينات من القرن العشرين، بعد الحرب العالميـة الثانيّة، وفي العراق بالذات، كان التجديد الأكبر في إيقاع القصيدة العربيّة. لأوّل مرّة في تاريخ الشعر العربي، غامر شعراء العراق بدر شـاكر السـيّاب ونازك الملائكة وعبد الوهّـاب البياتي، وبهذا الترتيـب أيضا، في كسر قالب البيتيّة في القصيدة. يلفت النظر، في هذا السـياق، أن ثلاثتهم كانوا من خرّيجي مدرسة المعلّمين العاليـة في بغداد، حيث تعرّفوا الشـعر الإنجليزي عن كثب، فـكان ذلك فيما يبدو، بالإضافة إلى التغييرات الموضوعية الكبرى بعد الحرب، من العوامل التي عزّزت في نفوسهم الرغبة في التغيير والتجديد. لا يتّسـع المجال هنا للخوض في المسـألة الخلافيّة، التي شـغلت كثيرين من الشعراء والنقّاد، حول أوّل من أخذ بالمبنى الإيقاعي الجديد: السـيّاب أم الملائكة. نكتفي فقط، في تبرير الترتيب الذي أخذنا به أعلاه، بالإشـارة إلى أنّ الملائكة زعمت في كتابها **قضايا الشعر المعاصر** أنهـا أوّل من كتب «الشـعر الحـرّ»،[11] كما دعته هـي، في قصيدتها «الكولـيرا»، إلا أنّها تعترف بنفسـها في مقدّمة مجموعتها **شـظايا ورماد**[12] أنّ القصيدة مقطوعيّـة. وهي مقطوعيّة فعلا؛ تتشـكّل كلّ مقطوعة فيها من 13 سـطرا، وفي مبنى سـيمتري صارم من حيث طول الأسـطر ونظام التقفية، دونما تغيير فيه أو تبديل، بحيث تنطبق كلّ مقطوعة على أختها تمام الانطباق!

يذكر مؤرّخو الشـعر الحديث أيضا، في هذا السـياق، نماذج معدودة من أشعار مدرسة الديوان

10 نعيمة، 1989، ص. 6 -7.

11 الملائكة، د. ت. ص.23. والكتاب من 11 مقالة نشرتها الملائكة لأول مرة في مجلة **الآداب** البيروتية في السنوات 1953 – 1960.

12 الملائكة، 2002، المجلد الأول، ص. 18.

ومدرسة أبولّو، خرج فيها أصحابها على البيتيّة، أو بعض الأصوات التي نادت بتحطيم «عمود الشــعر» مثل: أحمد زكي أبو شــادي، خليل شيبوب، نقولا فياض، علي باكثير، مصطفى بدوي، لويس عوض. إلا أنّ هذه النماذج والأصوات جميعها ظلّت في نطاق التجريب والتنظير؛ إمّا لأنّ الظــروف الموضوعيّــة قبل الحرب الثانية وضعضعة الأنماط الســائدة، لم تكن بعد مهيّأة لهذه الثورة الحقيقيّة، أو لأنّ أصحاب هذه النماذج والدعوات لم يملكوا المواهب الشعريّة القادرة على إنجاز هذا التغيير الجريء في نتاج شــعري راقٍ يشــكّل قدوة تُحتذى لمن يرغبون في كتابة شعر جديد.

يتمثّل التغيير الأساسي، في المبنى الإيقاعي الجديد، في كسر البيتية، كما أسلفنا. لم تعد القصيدة الجديدة تتشــكّل من أبيات ذات شــطرين، سيمتريّة متســاوية الطول، تختمها القافية فتشكّل «حاجزا» إيقاعيّا ومعنويّا بين البيت وتاليه؛ بل من أســطر تطول أو تقصر تبعا لدفقة الفكرة أو العاطفة لدى الشاعر. ولم يعد للقافية أيضا نظام ثابت يُفرض على القصيدة مسبقا، كما في المبنى الكلاسيكي أو المقطوعي، بل تركت الحرية للشاعر كاملة في الأخذ بنظام القافية الذي يراه موافقا للقصيدة. هذه «الحرية» التي مارســها الشــاعر في تحديد طول الســطر ونظام القافية، جعلت نازك الملائكة تســمّي هذا المبنى الإيقاعي الجديد «الشعر الحرّ»، وهي تسمية غير دقيقة طبعــا، لأنّ المبنــى الجديد لم يتخلّ عن الوزن ولم يتخلّ عن القافية، كما هي الحال في «الشــعر الحر» في الغرب. لذا اقترح النقاد تسميات أخرى كثيرة، إلا أنّ مبنى التفعيلة، أو المبنى التفعيلي، في رأينا، هي أبسط التسميات وأقربها إلى تشخيص هذا المبنى الجديد.

ترى الملائكة أيضا، في مقدّمة مجموعتها **شــظايا ورماد**، أنّ هذا المبنى الإيقاعي الجديد «ليس خروجا على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها».[13] صحيح أن شــعر التفعيلة أبقى عل الوزن والقافية، كما أسلفنا، إلا أنّ التغيير المذكور أعلاه لم يكنْ تغييرا هامشيّا، بل كان تغييرا جذريا عكسَ اختلاف الرؤية والصورة واللغة والمعجم الشــعري في نتاج المجدّدين بعد الحرب العالمية الثانية، وفتحَ القصيدة على مصراعيها للتيّارات الفكرية والفنيّة الحديثة الوافدة من الغرب.

عــن كــسر البيتية المذكور في المبنى التفعيــلي، نجمت ظاهرتان هامّتــان، كان لهما أبعد الأثر في تشــكيل القصيــدة الجديدة. الظاهرة الأولى هــي ظاهرة إيقاعيّة؛ ظاهــرة التدوير. والتدوير في القصيــدة الكلاســيكيّة هو التقــاء الصدر والعجز من البيــت في كلمة واحــدة؛ أو بكلمة أخرى انقســام الكلمــة إيقاعيا بحيث ينتمــي بعضها إلى الصدر، والبعض الآخــر إلى العجز، وأكثر ما

13 الملائكة، 1971، ص. 13.

يرد التدوير، في المبنى الكلاسيكي، في المجزوءات، وفي البحر الخفيف بشكل خاصّ. أما في المبنى التفعيلي، حيث زال نظام الشــطرين، فالتدوير يقع بين الســطر وتاليه طبعا، وقد يمتدّ إلى عدد من الأســطر يطول أو يقصر وفقا لرغبة الشــاعر. على هذا النحو، لم يعد آخر الســطر هو آخر الجملة الإيقاعية أيضا، إذ يؤدّي توقّف القارئ في آخر الســطر المدوّر إلى ثلم التفعيلة المشــتركة بين السطرين. بذلك يسهم التدوير في المبنى التفعيلي في الحدّ من ارتفاع الإيقاع، كما هي الحال في الخرم في أول البيت الشــعري الكلاســيكي. بل إن بعض الشعراء ذهبوا بظاهرة التدوير إلى أبعد مداها، فكتبوا القصيدة المدوّرة؛ وتتمثّل هذه في كتابة قصيدة من صفحة أو أكثر، في أسطر ممتلئــة، مــن الهامش إلى الهامش، وفي إيقــاع مدوّر متواصل، تكاد تختفي فيــه القافية تماما، وتتخفّى فيه القصيدة بزيّ النثر، كتابةً وعلامات ترقيم.

الظاهــرة الثانيــة هي ظاهــرة نحوية/معنوية، تســمّى في العروض الكلاســيكي التضمين، أو التتميم. والتضمين هناك هو عبارة عن اتّصال بيتين نحويّا بحيث يشكّلان جملة نحوية واحدة. هــذه الظاهــرة تعتبر عيبا من عيوب القافية في العروض الكلاســيكي، وذلــك لأن البيت في هذه الحالة لا يكون مســتقلا ينتهي معناه عند القافية؛ ما يحول دون وقوف الشــاعر، وهو ينشــد قصيدته، في هذا الموضع. لهذا السبب، فيما يبدو، كان التضمين مذموما، في الأساس، حين يكون أقــرب مــن القافية، أو يقــع في القافية بالذات، كما يُســتخلص من الأمثلة القليلــة المكرّرة التي توردها كتب النحو والعروض عادة. في المبنى التفعيلي الجديد شــاع التضمين في نتاج الشــعراء المجدّديــن جميعا، بحيــث غدا «حجر الزاوية» بعد أن كان عيبــا في المبنى العمودي، كما ذكرنا. وهو أمر طبيعي في القصيدة الجديدة يســهم في تدفّق النص، متخطّيا وقفة القافية نحويّا، بعد أن تخطّاهــا التدوير إيقاعيّا. يجدر بالذكر هنا أن الملائكة، في كتابها الارتكاسي المذكور، **قضايا الشعر المعاصر**، عارضت ظاهرة التدوير هذه بشدّة، وعارضت تشكيل السطر من عدد فردي من التفعيلات، تبعا لموقفها وذوقها المحافظين، فلم يكن لهذه المعارضة أيّ أثر في شيوع ذلك، بل اعتباره من ســمات التجديد الحقيقي في تشــكيل المبنى التفعيلي في الشعر الحديث، منذ ظهوره وحتّى اليوم. هذه التغييرات المبنويّة في الشعر التفعيلي اقتربت بالقصيدة المعاصرة خطوة أخرى من النثر، سواء في كسر الخطابيّة الطاغية في الإيقاع العمودي، أو في الشكل، بحيث غدت علامات الترقيــم المتّبعــة في النثــر المعاصر، عادة، ضرورة مــن ضرورات المبنى الجديــد، يحرص عليها الشــاعر المرهف، ويطلبهــا القارئ الحاذق، إبّــان تلقّيه النصّ وتعمّقه. في هذا الســياق، يجدر بالذكر أن الشاعر المبدع بدر شاكر السيّاب كان أوّل من التفت إلى ضرورة رسم علامات الترقيم في المبنى التفعيلي الجديد، في مقدّمته لمجموعته الشعرية **أساطير**، سنة 1950.

كان طبيعيا أن يلاقي الشعر التفعيلي معارضة شديدة من المحافظين، النقّاد والشعراء، بحيث شهدت الفترة المباشرة بعد ظهوره معركة ضارية بين أنصاره ومعارضيه. ولم تكن هذه المعركة فنيّة موضوعيّة دائما، بل تخلّلتها أيضا دعاوى فكريّة إيديولوجيّة لا صلة لها بالشعر في كثير من الأحيان. إلا أنّ المبنى التفعيلي انتصر آخر الأمر، شأن كل جديد تمليه ظروف الحياة الجديدة، بحيث غدا بعد عشر سنوات على ظهوره، في أواخر الخمسينات، الشكل الإيقاعي المهيمن في القصائد المنشورة في الدوريّات والمجموعات الشعرية المطروحة في السوق. فقد أحصى ش. موريه، في كتابه **الشعر العربي الحديث**،[14] 759 قصيدة في ثلاث وعشرين مجموعة، لخمسة عشر شاعرا، صدرت حتى عام 1962، فوجد 515 منها تنتمي إلى الشعر التفعيلي! ولعلّ في نشر شعراء كثيرين، في تلك الفترة، قصائد كلاسيكية الإيقاع، ينثرون فيها البيت الواحد على سطرين أو أكثر، إيهاما بالمبنى التفعيلي، خير دليل على انتصار الشكل الجديد واحتلاله المركز في النتاج الشعري آنذاك.

.V

في أوّل العهد بالشعر التفعيلي، كانت للبحر الكامل هيمنة واضحة على هذا المبنى الجديد. لم يتحرّر الشعراء تماما، في المرحلة الأولى من المبنى التفعيلي، من الكامل الخطابي الذي ألفوه في شعر الكلاسيكيّة الجديدة قراءة، وكتابة أحيانا. فالكامل من البحور البسيطة التي تتشكّل من التفعيلة ذاتها، متفاعلن، تتكرر ستّ مرّات، وهو بذلك أكثر طواعية من البحور المركبة لكتابة المبنى التفعيلي الذي يتشكل سطره من عدد متغير من التفعيلات. بل إنّ بداية المبنى التفعيلي أبقت إلى حدّ بعيد على القافية، المقيّدة غالبا، دونما تدوير كثير تبعا لذلك، بحيث تبدو النماذج الأولى منه، في كثير من الأحيان، قريبة إيقاعيا من المبنى الكلاسيكي التقليدي. ولعلّ قصيدة «السوق القديم» لبدر شاكر السيّاب[15]، المكتوبة في البحر الكامل، الحافلة بالقوافي حتى لا يكاد يخلو سطر منها، بالإضافة إلى «الظاهرة الواوية» البارزة في بدايتها؛ لعلها خير ما يمثّل المرحلة الأولى المذكورة، بكلّ سماتها: «الليل والسوق القديمْ / خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرينْ / وخطى الغريب وما تبثّ الريح من نغم حزينْ / في ذلك الليل البهيمْ».

لم تطل «زعامة» الكامل في المبنى التفعيلي الجديد، إذ سرعان ما احتلّ الرجز هذه المكانة بشكل واضح. ففي إحصائية موريه المذكورة، يشكّل الرجز 171 قصيدة، وإذا أضفنا إليه السريع،

14 Moreh, 1976, p. 219

15 السياب، 1971، ص. 21 – 28. وتاريخ كتابة القصيدة 3 / 11 / 1948.

وهو يتشـكّل من التفعيلات مستفعلن مستفعلن فاعلن، بحيث يجوز لنا اعتباره «تنويعة» من إيقـاع الرجز، يصبح عـدد القصائد في هذا الإيقاع 253 قصيدة، بينمـا تراجع الكامل إلى 143 قصيدة فقط.[16] في مجموعة صلاح عبد الصبور الأولى، **الناس في بلادي** (1956) يشـكّل الرجز أيضا حوالى 46 بالمئة من القصائد (11 من 24). ولعلّ شـعر البياتي بالذات هو أكثر ما يمثّل ارتفاع الرجز، بعد الفترة الأولى من المبنى التفعيلي، على حساب الكامل: ففي مجموعته التفعيليّة الأولى **أباريق مهشمة** (1954)، كان الكامل 25 من 37 قصيدة ولم تتضمّن من الرجز شيئا؛ في **المجـد للأطفـال والزيتون** (1956)، الكامـل 20 من 36 والرجز 5؛ في **أشـعار في المنفى** (1957)، الكامـل 1 من 21 والرجز 8؛ في **النار والكلمات** (1964)، الكامل 3 من 34 والرجز 21؛ وكانـت مجموعـة **عشرون قصيدة من برلين** (1959) كلّهـا من الرجز. على هذا النحو انتشـل المبنى التفعيلي الرجز، في المرحلة المذكورة، من خموله الذي لازمه في الشـعر القديم وفي المدرسة الكلاسيكية الجديدة، على حد سواء!

تعتبر غلبة الرجز على هذا النحو الواضح، بعد أن كان سـابقا «حمار الشعراء»، محطّة حاسمة أخرى في المسـار المطّـرد المذكور من الخطابيّة العالية إلى إيقاع النثـر. ذكرنا آنفا بالتفصيل ما يميّـز الرجز من سـمات «نثريـة» و«حياتيّة»، بحيث يقـترب في أحيان كثيرة مـن إيقاع الكلام العادي، وهذه الخصائص بالذات هي ما وافق الحسّاسـية الشعرية الجديدة لدى شعراء المبنى التفعيـلي. يجـدر بالذكر، في هذا السـياق، أنّ الفترة المذكورة، منذ ظهـور المبنى التفعيلي حتى أواسـط الستّينات، بعد ثورة 1952 في مصر، وارتفاع المدّ الناصري بوجه خاص، شهدت أيضا غلبة الشـعر «الملتزم» في البلاد العربية كلّها، ما شـكّل عاملا آخر، ربّما، في هيمنة الرجز، رغبة في الاقتراب من إيقاع الحياة؛ من نضال «الجماهير» في سبيل الحريّة والاستقلال والاشتراكيّة.

لعلّ أكثر ما يدلّ على سمات الرجز المذكورة، من تراجع بارز في الإيقاع، بحيث يقترب في نماذج كثيرة من إيقاع النثر، ما لاقاه هذا «البحر» في كتاب نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، من نقد شديد فصّلت فيه «عيوبه» الكثيرة. اعتمدت الملائكة في نقدها للشعر التفعيلي من الرجز، وفي كتابها كلّه، على «قانون الأذن العربيّة» أو الأذن الملائكيّة، إذا توخّينا الدقّة. وهي أذن كلاسيكيّة محافظة تماما حاولت تقنين وتقييد هذا المبنى الجديد:[17] «وكما كان اعتماد الخليل، في ضبطه للبحور والسـقطات في زمانه، على حسّـه الشـعري، وذوقه وما يحفظ من الشعر العربي، فقد كان اعتمادي أنا أيضا على حسّي الشـعري وذوقي وما أحفظ من الشـعر العربي». لذا لم يكن

16 Moreh, 1976, P219.

17 الملائكة، د.ت.، ص.80.

غريبا أن تشـير الملائكة إلى أنّ[18] «الرجز أسرع انزلاقا من الكامل إلى النثريّة وضعف الموسيقى، على الرغم ممّا نراه في سـهولة النظم على الرجز [...] ومصداق ما نقول أن أخطاء الشـعراء في الشـعر الحرّ المكتوب على وزن الرجز أكثر بكثير من أخطائهم في ذلك الشـعر وهو مكتوب على البحـر الكامل». بهذه الرؤية، عابت الملائكة على الرجز التفعيلي المزج بينه وبين السريع، وإيراد تفعيلة مسـتفعلان في ضربه، والإكثار فيه من الزحاف.[19] وللتمثيل على هذه «العيوب»، أوردت سـطرا من قصيدة للشـاعر صـلاح عبد الصبور -«وحين يقبل المسـاء يقفـر الطريق والظلام محنة الغريبْ»- زاعمة أنه يجمع ثلاثة من خمسـة من عيوب الشـعر الحرّ، بحيث أصبح هذا السطر، بسبب الزحاف في الأساس، «ركيك الإيقاع، ضعيف البناء، منفّرا للسمع». ليست غايتنا هنا بالطبع مناقشـة مواقف الملائكة الارتداديّة من شـعر التفعيلة في كتابها المذكور. من ناحية أخـرى نريد القول إن الملائكة بمواقفها تلـك تؤكّد خير تأكيد ما ذهبنا إليه من ابتعاد الإيقاع في الرجز التفعيلي عن الإيقاع الخطابي الذي ألفته «أذن» الملائكة، والانتقال بالشعر الجديد خطوة حاسـمة على الطريق المؤدّي، في نهاية المطاف، إلى هجر الإيقاع الخليلي تماما. من هذا المنظور، يمكننـا ببسـاطة اعتبار «العيوب» كلّها، التي أشـارت إليها الملائكة في كتابهـا، تجديدات هامّة أنجزها شعراء المبنى التفعيلي في إيقاع القصيدة الجديدة!

.VI

بالإضافة إلى الرجز «المبتذل» في الشعر الكلاسيكي، أكثر شعراء التفعيلة أيضا من كتابة المتقارب. هذا البحر أيضا يعتبر من البحور الهامشـية في الشـعر القديم، بسـبب إيقاعه السـهل الرشـيق وأوتاده المتلاحقة، بحيث لا يوافق خطابيّة وفخامة المواقف الكبيرة الجادّة. يتشـكّل المتقارب من فعولـن (ن - - / ن - ن) تتكـرّر ثمانـي مرّات أربع في كل سـطر، ويجـوز في ضربه أن يكون صحيحـا، أو محذوفـا، أو مقصـورا أيضـا (ن - - / ن - / ن - ه). والنوع الثالث من الضرب بالذات وافق القافية المقيّدة المردوفة التي أكثر منها الشـعراء في العقدين الأوّلين من اسـتحداث الشـكل التفعيلي. لعلّ أشـهر قصيدة كُتبت في المتقارب التفعيلي في المرحلة الأولى هي قصيدة عبد الرحمـن الشرقاوي، «خطـاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس تروميـان». كتب الشرقاوي هذه القصيدة في باريس سـنة 1951، ونُشرت في كتاب مسـتقلّ سـنة 1953، فلاقت انتشـارا واسعا في كلّ البـلاد العربية.[20] كذلك يحتلّ المتقارب الصدارة في مجموعة نازك الملائكة الثانية، **شـظايا**

18 المصدر السابق، ص. 86.

19 المصدر السابق، ص. 65، 89، 105.

20 انظر هذه القصيدة: الشرقاوي، 1989، ص. 3 – 29.

ورماد (1949) حيث التجديد الإيقاعي بكتابة المبنى التفعيلي، في قصائد ذاتية تغلب عليها نغمة الحزن الرومانسية. في هذه المجموعة، يشكّل المتقارب 7 قصائد من أصل 32، أمّا الكامل المهيمن على السنوات الأولى من الشعر التفعيلي فاقتصر على 5 قصائد فقط. لا شكّ أنها واقعة ذات دلالة في دراسة شعر الملائكة في تلك الفترة المبكّرة من حياتها ونتاجها، خصوصا إذا قارنّاها بمجموعة السيّاب **أزهار وأساطير** (1947، 1950) حيث يحتلّ الكامل بالذات الصدارة (12 من أصل 29)، ويأتي المتقارب في المرتبة الثانية (8 قصائد)؛ أو بمجموعة البياتي **أباريق مهشّمة** (1954) التي يهيمن عليها الكامل تماما (25 من أصل 37)، ويقتصر المتقارب على قصيدة واحدة فقط. في شعر محمود درويش أيضا نجد المتقارب بنسبة قليلة في مجموعاته الأولى، ثمّ يطغى بشكل واضح في مجموعاته بعد 1972، فتقتصر مجموعاته **ورد أقلّ** (1986)، **سرير الغريبة** (1999)، **حالة حصار** (2002) على المتقارب، متداخلا مع المتدارك أحيانا!

.VII

الوزن الثالث الذي انتقل، في المبنى التفعيلي، من الهامش إلى المركز، هو الخبب. يتشكّل الخبب المعروف في الشعر الكلاسيكي من تكرار فَعِلن / فَعْلن (ں ں - / - -) ثماني مرّات، أربع في كل شطر، كما في قصيدة الحصري الشهيرة «يا ليلُ الصبُّ متى غدهُ» ومعارضاتها. يلفت النظر أنّ تفعيلة المتدارك الصحيحة فاعلن (- ں -) لا ترد في أيّ قصيدة من القصائد المعروفة من هذا الوزن، رغم اعتبارها أصلا لتنويعتي الخبب المذكورتين. يضاف أيضا أن فاعلن إذ تُشعّث، بلغة العروضيين، (- ں - > - -) إنما يصاب بالخلل وتدها المجموع، وهي علّة في اصطلاحهم لا زحاف؛ أي أنّه تغيير جوهري في التفعيلة، يكسبها في رأينا إيقاعا مغايرا لإيقاعها الأصلي. لذا، نرى ضرورة الفصل بين الخبب (ں ں - / - -) والمتدارك (- ں - / ں ں -) ؛ بحيث يشتركان في فَعِلن (ں ں -) وتختصّ فاعِلن (- ں -) بالمتدارك، وفَعْلن (--) بالخبب، فلا تلتقي هاتان عادة في جملة إيقاعية واحدة.

الخبب إذن هو الوزن الذي شاع في الشعر التفعيلي، وفي المرحلة الثانية بعد ستّينات القرن العشرين بشكل خاصّ. إلا أنّ الخبب في الشعر التفعيلي شهد تغييرين هامّين في قصائد هذه المرحلة، ربّما للتخفيف من إيقاعه السريع المتلاحق:

التغيير الأوّل هو التنويع في الضرب، في آخر السطر. فبالإضافة إلى تنويعتي الخبب المذكورتين أعلاه، نجد الضرب في آخر السطر يتشكّل من التنويعات الآتية أيضا: - ه (فَعْلْ)، - - ه / ں ں - ه (فَعْلانْ/ فَعِلانْ)، في القافية المقيدة طبعا؛ ما يخفّف من إيقاع الخبب النابض، ويقرّبه من

إيقاع الحديث العادي. يقول البياتي، مثلا، في مقطع مستقلّ من قصيدة «حبّ تحت المطر»:[21]
كانَ يراها في كلّ الأسفارْ / في كلّ المدن الأرضيّة بين الناسْ / وينابيها في كلّ الأسماءْ.

التغيير الثاني في الخبب التفعيلي تمثّل في إدراج تنويعة جديدة في ثنايا السطر، أو الحشو في اصطلاح العروضيين، هي فاعِلُ (– ب ب)، وهي[22] «تنويع جديد لم يقعْ فيه أسلافنا. ذلك أننا نحوّل فَعِلنْ إلى فاعِلُ. وليس في الشعراء، فيما أعلم، من يرتكب هذا سواي». حاولت الملائكة تبرير هذه التنويعة، لأنها وردت في شعرها طبعا، بالزعم أن فَعِلن = فاعِلُ موسيقيا، ما «يجعل ورود فاعِلُ في الخبب سائغا مقبولا». ليس من شأننا هنا مناقشة زعمها هذا، وقد ناقشها غيرنا،[23] ولا نسبة هذا التجديد إلى نفسها. ما يهمّنا هنا أن هذه التنويعة أيضا تخفّف من إيقاع الخبب السريع، شأنها في ذلك شأن الأضرب المذكورة أعلاه، وهو ما دعا الملائكة وكثيرين غيرها من شعراء التفعيلة إلى الأخذ بهذه التنويعة، بل الإكثار منها في قصائدهم.

لهذه السمات في الخبب، انتشر هذا الإيقاع في الشعر التفعيلي، قليلا في أوّل المرحلة، طاغيا في مراحل متأخّرة، وعند شعراء بالذات دون غيرهم. عبد الوهاب البياتي، مثلا، لا نكاد نعثر على قصيدة من الخبب في المجلّدين الأوّل والثاني من ديوانه، حيث يطغى الرجز تماما. إلا أنه إذ «يهتدي» إلى الخبب في المجلّد الثالث، يغدو هذا الإيقاع إيقاعا مركزيّا في شعره؛ بل إنّ مجموعته[24] **قمر شيراز** (1975) مكتوبة كلّها في الخبب التفعيلي عدا خمس صفحات فقط في الرجز! إذا نظرنا في شعر صلاح عبد الصبور أيضا نجد صورة أكثر دلالة بشأن الخبب ومكانته في الشعر التفعيلي. ففي مجموعة عبد الصبور الأولى **الناس في بلادي** (1956) لا نجد قصيدة واحدة من الخبب. أمّا مسرحيّاته الشعريّة الخمس؛[25] **مأساة الحلاج** (1964)، **مسافر ليل** (1968)، **الأميرة تنتظر** (1969)، **ليلى والمجنون** (1971)، **بعد أن يموت الملك** (1975)، وفيها حوالى سبع مئة صفحة، فمكتوبة كلّها في الخبب، عدا 20 صفحة فقط من الرمل والرجز والهزج والمتقارب! إلى هذا الحدّ استهوى الخبب عبد الصبور في المسرحيّات الشعريّة التي من شأنها أن تُعرض على خشبة المسرح، وفي ذلك أوضح دليل على طواعية الخبب التفعيلي واقترابه من النثر، في نظر عبد الصبور على الأقلّ.

21 البياتي، د. ت.، ص. 533.
22 الملائكة، د.ت.، ص. 111.
23 انظر: النويهي، 1971، ص. 316 – 323.
24 البياتي، د.ت.، المجل الثالث، ص. 409 – 541.
25 عبد الصبور، 1972، المجلد الثاني، 353 – 874؛ المجلد الثالث، 1977، 227 – 442.

.VIII

إذا كان الرجز والمتقارب والخبب من البحور الهامشيّة في الشعر الكلاسيكي، فلا شكّ أنّ المتدارك ينـزوي في هامـش الهامش. بل إنّ من يقرءونه مفتوح الراء يذكـرون عادة أنّ الخليل بن أحمد جهلـه، أو أهمله، وتداركـه تلميذه الأخفش. رغم خموله المذكور في الشـعر القديم، بحيث يندر أن نجـد قصيدة منه في دواوين الشـعراء المعروفين، مقتصرا عـلى أبيات قليلة في كتب العروض ابتكرها النحاة فيما يبدو للتمثيل، إلا أنّه في الشعر الحديث، وفي المبنى التفعيلي بالذات، انتقل إلى الصدارة، خاصّة في المرحلة الأخيرة من الشـعر الموزون، وذلك لخفوت إيقاعه في القراءة العاديّة بحيث يمكن أن يلتبس في أحيان كثيرة بالنثر .

ظهر المتدارك ظهورا باهتا في بعض قصائد المهجر الشمالي، وفي قصائد «تجريبيّة» من المتدارك التفعيـلي، بين الحربـين العالميّتين. بل إنّ لويس عوض، في كتابه الريادي **بلوتولاند**، الذي صدر لأوّل مـرّة في القاهرة (1947)، اعتـبره وزنا جديدا، وكتب فيه «قصيدتين» للتمثيل، في سـياق دعوتـه إلى تحطيـم عمود الشـعر.[26] إلا أنّ هذه «التجارب» كلّها، كما أسـلفنا، ظلّت هامشـيّة، فلـم تلقَ إقبال الشـعراء ولا عناية النقّاد، ليكون بعث المتدارك الحقيقي مواكبا لابتكار الشـعر التفعيلي بعد الحرب العالمية الثانية، وفي المرحلة الأخيرة منه بوجه خاصّ.

يتشـكّل المتدارك الكلاسيكي، وله أسماء أخرى كثيرة، من فاعلن (- ں -) ثماني مرّات، أربع في كلّ شطر، وقد يصيبه الخبن، بحذف الساكن الأوّل (ں ں -) في تفعيلاته كلّها دونما تقييد. أمّا في المبنى التفعيلي فيجيء الضرب؛ التفعيلة الأخيرة في البيت / السطر، في تنويعات كثيرة أشهرها: الصحيحة فاعلن (- ں -) المذكورة أعلاه، فَعِلْ (ں -)؛ فاعلاتن (- ں - -)، فاعِلانْ (- ں - ه)، بالإضافة طبعا إلى الخبن في المقطع الأوّل الطويل منها جميعا.

يجـدر بالذكـر هنا أنّ المتـدارك التفعيلي غالبا ما يتداخـل في المتقارب، لدى شـعراء كثيرين في العقـود الأخـيرة، بحيث يمكن القول إنّ وزنـا مبتكرا نجم عن هذا التداخل أسـميناه المتدارِب. نريد التأكيد هنا أنّ هذا المزج بين الوزنين لم يكن سـهوا أو خطأ «يقع فيه درويش والكثير من شعراء التفعيلة»، كما يرى الشاعر شوقي بزيع،[27] بل كان مزجا متعمّدا يرمي إلى «قتل» الوزن بحيث يبدو الشعر التفعيلي في هذا الوزن «الهجين» جدّ قريب من النثر. هذه الظاهرة تناولناها

26 عوض، 1989، ص. 20.

27 بزيع، 2009.

بالتفصيـل في مقالنا «نظم كأنه نثر: التباس الحوار بين محمود درويش وقصيدة النثر»،[28] ولا حاجة هنا إلى التكرار منعا للإطالة. ولعلّ درويش بالذات هو أكثر من اسـتخدم هذا الإيقاع، في المرحلة الأخيرة من شعره بالذات، جاعلا منه أحد «الحلول» لكتابة شعر موزون يحمل، في الوقت ذاتـه، كلّ خصائص قصيدة النثر اللغويّة والمبنويّة؛ ما يجعل كثيرين يحسـبونه قصيدة نثر:[29] «أودّ أن أقول إنّ كثيرين من الشـعراء والقرّاء يقرأون كتبي الأخيرة باعتبارها تضمّ قصائد نثر [...] فهم يحسّون أنّ أطروحات قصيدة النثر تمّ استيعابها في شعري». باختصار، يمكن القول إنّ درويش، وبعض الشعراء القلائل من المرحلة الأخيرة، اقتربوا في شعرهم التفعيلي، في المتدارب بالذات، إلى أبعد مدى من «نثر الحياة»، بحيث تبدو القصيدة الموزونة نثرا، وما هي بنثر:[30]

نيو يورك. إدوارد يصحو على كسل

الفجر. يعزف لحنًا لموتسارت. يركض

في ملعب التنس الجامعيّ. يفكّر في

هجرة الطير عبر الحدود وفوق الحواجز.

يقرأ «نيو يورك تايمز». يكتب تعليقَهُ

المتوتّر. يلعن مستشرقًا يرشد الجنرال

إلى نقطة الضعف في قلب شرقيّة.

يستحمّ. ويختار بدلتَهُ بأناقة دِيكٍ.

ويشرب قهوته بالحليب. ويصرخ

بالفجر: هيّا، ولا تتلكّأ/

على هذا النحو اسـتنفد درويش، وقلائل غيره، كلّ طاقات المبنى التفعيلي، بحيث يبدو شـعرهم من النثر وما هو بنثر، كما أسلفنا، جاهدين في إيجاد «بديل» إيقاعي لقصيدة النثر، بحيث يجوز

28 جبران، 2010، ص. 23 – 39، وظهر المقال في مواقع إلكترونية كثيرة أيضا.

29 وازن، 2006، ص. 80؛ انظر أيضا: درويش، 1999، ص. 22.

30 درويش، 2005، ص. 181–182.

لنا اعتبار هذا الإيقاع المرحلة الأخيرة من الشـعر التفعيلي قبل قصيدة النثر. بل يمكن القول إنّ هذا المبنى الإيقاعي «الهجين» هو الاستثناء الذي يؤكّد القاعدة: لا مناص في مسار ابتعاد الشعر العربي عن الإيقاع الخليلي، تدريجيّا وباطّراد، كما أسلفنا، من الوصول إلى «المحطّة الأخيرة»، إلى إيقاع النثر؛ أو الرجوع بالشعر إلى أمّه وهي النثر، بكلمات درويش، بعد أن غدا المبنى التفعيلي، بعـد مـا يقارب ثلاثة عقود مـن ابتكاره، نمطيّا مكـرورا لا بدّ من تجاوزه. وقـد تجاوزه فعلا معظم الشـعراء في العقود الأخيرة إلى إيقاع النثر، بحيث يمكـن اعتبار هذه المحاولات لدرويش ورفاقه «القلعة الأخيرة» للشعر الموزون في معركة طويلة محسومة سلفا.

درويش نفسه، وهو أبرز من واصل كتابة الشعر التفعيلي حتى آخر أيامه، وحاول جاهدا «قتل» الـوزن فيه، كما رأينا في المقتبَس أعلاه، اعترف غير مرة أن قصيدة النثر تعتبر من أهمّ منجزات الشـعر العربـي الحديث، وأنهـا أثبتت مشروعيتها الجماليـة أيضا:[31] «لم أكفّ عـن القول إنّ قصيدة النثر التي يكتبها الموهوبون هي من أهمّ منجزات الشعر العربي الحديث، وأنّها حقّقت شرعيتها الجماليّة من انفتاحها على العالم، وعلى مختلف الأجناس الأدبيّة».

يجدر بنا التأكيد هنا أن قصيدة النثر، وفق معيارنا الإيقاعي الخالص في هذا المقال، تعني كلّ ما يكتبه الشـاعر متخلّيا فيه تماما عن العروض الخليلي. هناك من يدعونه الشعر المنثور (Prose Poetry)، أو النثر الشـعري (Poetic Prose)، وآخرون يدعونه الشعر الحرّ (Free Verse)، وكثيرون اليوم يدعونه قصيدة النثر (Prose Poem ، أو Poeme en Prose بالفرنسية)؛ وذلك تبعـا للمصادر الأجنبيّة التي يعتمدها الناقد، والمقوّمات الفنيّة الأخرى في القصيدة. هذه الأنواع جميعها، على اختلاف رؤاها الفكريّة وأسـاليبها وشـعرائها، آثرنا في معيارنا الإيقاعي الخالص هنا أن نطلق عليها قصيدة نثر، نظرا لشـيوع المصطلح المذكور أخيرا في كلّ ما يكتب من شـعر لا يلتزم فيه كاتبه الوزن أو العروض الخليلي.

IX.

ذكرنا أعلاه أن الظهور الأول للشـعر الذي يتخلّى فيه كاتبه تماما عن الوزن الخليلي، ظهر لأوّل مرّة في نتاج المهجريين؛ ما يُعرف عادة في تاريخ الشـعر الحديث بالشعر المنثور. إلا أن الظهور الأقوى والأبعد أثرا لهذا النوع من الشـعر كان في أواخر الخمسـينات من القرن الماضي، برعاية مجلة **شـعر**؛ وبفضل المجلّة المذكورة، والشـاعر أدونيس بالذات، شاعت هذه التسمية، قصيدة

31 درويش، 2007، ص. 148.

النثر، التي نطلقها في مقالنا هذا على كلّ ما يكتب من شعر لا يعتمد فيه مبدعه الوزن الخليلي.

ظهرت مجلّة **شعر** في بيروت سنة 1957، وفي شكل مجلّة فصليّة تُعنى في الأساس بالشعر، إبداعا ونقدا وترجمة. محرّر المجلّة كان يوسف الخال، ويشاركه في تحريرها والتنظير لنهجها نقدا وإبداعا، الشاعر السوري علي أحمد سعيد/ أدونيس. كان لهذه المجلّة منهج شعري شامل، يدعو في الأساس إلى تجديد القصيدة العربيّة بكلّ مقوّماتها الفكريّة والفنّية، متأثّرا دونما شكّ بالشعريّة الغربيّة الحديثة، والفرنسيّة منها بوجه خاصّ. لذا، لاقت المجلّة، منذ صدورها حتّى احتجابها الأوّل سنة 1964، معارضة عنيفة من أوساط سياسيّة وأدبيّة كثيرة متنوّعة، حتّى ليّخيّل لمن يقرأ كلّ ما كُتب عنها، في تلك الفترة العاصفة من تاريخ الشرق الأوسط، أنّها مجلّة مشبوهة غايتها ضرب الفكر العروبي/ الاشتراكي الذي هيمن آنذاك على المنطقة تماما:[32] «يمكن تمييز اتّجاهين سياسيّين في تجمّع شعر. أوّلهما اتّجاه قومي سوري[...] وثانيهما اتّجاه إقليمي لبناني [...] فعلى المستوى السياسي كان الاتّجاهان يتّفقان اتّفاقا تامّا على معاداة فكرة «العروبة» وكلّ ما يمتّ إليها من أهداف وشعارات وقوى سياسيّة، ولا يعترفان بوجود أمّة عربيّة، وينظران إلى تاريخها وتراثها نظرة مغرقة في السلبيّة». ويكتب أدونيس، بعد سنوات طويلة على إصدار **شعر** واحتجابها، فنحسّ بالمرارة التي عاشها ورفاقه في تلك الفترة، ولم تبرح في أعماق نفسه:[33] «لم يتركوا تهمة إلا تفضّلوا وخلعوها علينا، لا في الميدانين السياسي والثقافي وحسب وإنّما اتّهمونا كذلك في سلوكنا وأخلاقيّاتنا».

نادت جماعة **شعر** بالتجديد الشامل في القصيدة العربيّة؛ في رؤية العالم ومقاربة الحياة واللغة الشعريّة على حدّ سواء. إلا أنّ قصيدة النثر بالذات، أو كتابة الشعر دونما وزن، وهذا ما يهمّنا هنا، احتلّت الصدارة في سجالات كثيرة بين المجلة ومعارضيها. يقول أدونيس:[34] «حين كنّا نستخدم عبارة «شكل شعري جديد»، لم نكن نعني، بالضرورة، أنّه غير موزون أو موزون، بل كنّا نعني أنّه يمثّل قطيعة جماليّة مع التقليد، وقطيعة معرفيّة في آن». إلا أنّ «القطيعة» المزدوجة، التي نادى بها أدونيس وجماعة **شعر**، كان من شأنها أن تفضي، في آخر الأمر، إلى «قطيعة» أخرى مع الوزن والتقفية في القصيدة العربيّة، إذ يشكّلان أبرز السمات الفنيّة في القصيدة «القديمة» ، وهو ما دعا المعارضين، في رأينا، إلى التركيز على هذه المسألة بالذات.

التفّ حول مجلّة **شعر** نقّاد وشعراء كثيرون وموهوبون، نذكر منهم على سبيل المثال: أنسي

32 مهدي، 1988، ص. 20- 21.

33 أدونيس، 1993، ص.146؛ انظر أيضا تصريحا مشابها ليوسف الخال، مهدي، 1988، ص.21.

34 أدونيس، المصدر السابق، ص. 90؛ وانظر أيضا ص. 173.

الحاج، محمّد الماغوط، نذير عظمة، خليل حاوي، جبرا إبراهيم جبرا، خالدة سعيد، أسعد رزوق، بالإضافة طبعا إلى يوسـف الخال وأدونيس، قطبي هذه المدرسة التجديديّة إبداعا وتنظيرا. مع ذلك، لم يقدّر لمجلّة **شعر** أن تواصل صدورها سوى سنوات أربع، ولم يقدّر لنهجها الريادي في كتابة القصيدة العربيّة الجديدة، بما في ذلك التخلّي عن الوزن فيها، النجاح المرجوّ بحيث يشكّل التيّار المركزي في الشعر العربي آنذاك.

يمكن القول إنّ مدرسة **شعر** ظهرت قبل عصرها؛ في ظروف سياسيّة وفكريّة وأدبيّة غير مواتية، ولـذا كان من الصعب، بـل المتعذّر، عليها أن تنتصر انتصارا واضحا. ففي أواخر الخمسـينات كانت الناصريّة، بخطابها القومي الاشتراكي، مهيمنة على الشرق الأوسط تماما، سياسيّا وثقافيّا وأدبيّا. وكان «الالتزام» في الثقافة والأدب والصحافة سلاحا ضروريّا في النضال ضدّ الاستعمار والرجعيّة. فكيف لمدرسة شعريّة بعيدة عن هذه المعركة كلّ البعد، «تدعو الآخرين إلى شعر بلا رسـالة، وإلى التنصّل من التزاماتهم، ومن القضايا التي يؤمنون بها، ولكنّها تغضّ الطرف إذا كان للشعر رسالة أخرى، وتقبل التزاما من نمط آخر، وما هو إلا (الالتزام) السريالي»[35] – كيف لها أن تلاقي النجاح والانتشار في هذه الظروف؟

ثمّ إنّ قصيدة النثر، في مجلّة **شـعر**، ظهرت في أواخر الخمسـينات، كما أسلفنا، ولم يكن المبنى التفعيـلي الذي أخذ به شـعراء قوميّون واشـتراكيّون بـارزون، قد انتهى بعد مـن معركته مع الأوسـاط التقليديّة، ولم يسـتنفد بعد كلّ طاقاته. فكيف يكون «القفز» فجأة إلى شـعر بدون وزن، بينما كثيرون من النقّاد والشـعراء ما زالوا يقاومون بضراوة الشـعر التفعيلي رغم إبقائه على الوزن والقافية؟ لهذه الأسـباب الموضوعيّة والذاتيّة، فإنّ مدرسـة **شـعر**، بما فيها قصيدة النثر أيضا، لم تنبت آنذاك في البيئة المواتية، كما أسلفنا، فكان نصيبها الاندحار مؤقتا، لتعود إلى الظهور بعد عقود لاحقا، في بيئة مهيأة لاستقبالها وازدهارها أيضا.

هكـذا توقّفت مجلّة **شـعر** عن الصـدور في أوائل السـتّينات، وأرجئ مشروعهـا الفنّي لتجديد القصيـدة العربيّـة. مع ذلـك، لا يمكن إنكار الدور الحاسـم الذي قامت به مدرسـة **شـعر** في ضعضعة المواضعات الفنيّة السـائدة، وفي رسـم معالـم الطريق، إبداعا وتنظـيرا، أمام الجيل التـالي مـن المبدعين في الربع الأخير من القرن العشرين، ليحقّق هؤلاء بدورهم طموحات **شـعر** الفنيّـة، بما فيها قصيدة النثر، أو القصيدة دونما الوزن الخليلي، على اختلاف مناحيها الفكريّة والأسلوبيّة.

35 مهدي، 1988، ص. 40.

X.

لــم تكن غايتنا بالطبع، في مقالنا القصير هذا، الوقوف على المقوّمات الفنيّة الأخرى التي رافقت تطوّر الإيقاع الشعري، من مرحلة إلى أخرى ومن شكل إلى شكل. لكن من المسلّمات أنّ كلّ شكل إيقاعي جديد لم يكن ليتحقّق بمفرده، بل كان مركّبا واحدا في منظومة جديدة متكاملة، بحيث يجوز لنا التعميم بأنّ مســار تطوّر الإيقاع في القصيدة العربيّة هو أيضا مســار تطوّر الشعريّة العربيّة بوجه عامّ، بما في ذلك بعض الانحرافات الطفيفة والقفزات في هذا المسار طبعا.

نخلص إلى القول أخيرا إنّ إيقاع القصيدة العربيّة، في العصر الحديث، تطوّر من الأوزان الخليليّة الجهيرة، تدريجيّا وفي اطّراد، كما أسلفنا، حتّى وصل في العقود الأخير إلى إيقاع النثر / قصيدة النثــر. لا يمكن لأحــد أن ينكر اليوم أنّ قصيدة النثر هي قصيدة المرحلة الراهنة. وإذا كان كثير من المتسلّقين يكتبون غثّ الكلام زاعمين أنّه قصيدة نثر، فقد عرف الشعر، على امتداد عصوره وأشكاله، متسلّقين كثيرين ذهبوا جفاء، وبقي من الشعر ما هو جدير بهذه التسمية. ذلك أيضا لا يضــير قصيدة النثر، ولا عشرات المبدعين الموهوبين الذين يكتبون قصيدة النثر واعين أنّ هذا التحــرّر من الــوزن والقافيه يحمّلهم مســؤوليّة كبرى في الارتقاء بالشــعر، رؤية ومبنى ولغة، بحيث يكون في مقوّماته الفنّية الأخرى وإيقاعاته الجديدة المبتكرة، «تعويض» عن الوزن الذي تخلّى عنه.

غلبة قصيدة النثر لا تعني، بالطبع، أنّ الأشــكال الأخرى ســتزول تماما، وبسرعة. حتّى الشعر العمــودي مــا زال بعضهم يمارســه زاعما أنّه الشــعر لا غيره. بعض النقّاد والشــعراء ما زالوا يصرّون أيضا على أنّ الشــعر لا يكون دون وزن، ويعنون الوزن الخليلي طبعا. هؤلاء جميعا ما زالوا يعيشون معارك الأمس؛ لا يريدون أن يدركوا ما أدركه المفكّر المصري محمود أمين العالم، في آخر مقالة كتبها قبل وفاته، من ضرورة تجاوز الوزن التقليدي المســتقرّ إلى إيقاعات جديدة مبتكــرة:[36] «إنّ القيمــة الإبداعيّــة في تقديري لا تتحــدّد بالأوزان فقط أو بالأوزان أساســا التي تمنحها شرف الانتســاب إلى الشــعر. فالواقع أنّ قصيدة النثر أصبحت بالفعل قيمة إبداعيّة في عصرنا الراهن. فقد أصبح الإيقاع في مختلف أشكال التعبير الأدبي والفنّي [...] أكبر من مجرّد إيقاع وتكرار منتظم لوحدات قياســيّة متســاوية حســابيّا وزمنيّا. لقد تمــرّد فنّ التصوير على قاعدة المثلّث الذهبي، وخرجت العمارة الجديدة عن التجانس والتوافق والسيمتريّة إلى عمارة ما يســمّى بما بعد الحداثة. وكذلك قصيدة النثر. هذا هو المفهوم الذي أراه محقّقا للشعر طبيعته

36 العالم، 2009؛ وانظر أيضا: اليازجي، 1993، ص. 167– 168.

الخاصّة. إنّه ليس إلغاء إو إسقاطا ورفضا لإيقاعات الأوزان الشعريّة المختلفة والمتنوّعة، وإنّما هو انفتاح وتطوير إبداعي للشعر يتجاوز حدوده وشروطه الوزنيّة التقليديّة المنتظمة والمنسّقة والمستقرّة والموحّدة على تنوّعها، إلى إيقاعات متنوّعة وقيم ورؤى مختلفة وجديدة».

قائمة المراجع

ابن منظور، د.ت. ابن منظور، جمال (د.ت.)، **لسان العرب**، مجلد 3، القاهرة: دار المعارف.

أدونيس، 1993 أدونيس، (1993)، **ها أنت أيّها الوقت، سيرة شعريّة ثقافيّة**، بيروت.

أنيس، 1972 أنيس، إبراهيم (1972)، **موسيقى الشعر**، القاهرة.

بزيع، 2009 بزيع، شوقي (2009)، «عندما لا يضع محمود درويش لمساته الأخيرة... على ديوانه»، **جريدة الحياة**، 26/ 3/ 2009.

البياتي، د.ت. البياتي، عبد الوهاب (د.ت.)، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، بيروت: دار العودة.

جبران، 2010 جبران، سليمان (2010)، «نظم كأنه نثر: التباس الحوار بين محمود درويش وقصيدة النثر»، **المجلّة**، العدد 1، مجمع اللغة العربية في حيفا.

درويش، 1999 درويش، محمود (1999)، «المختلف الحقيقي»، **مجلة الشعراء**، عدد خاص، 4- 5.

درويش، 2005 درويش، محمود (2005)، **كزهر اللوز أو أبعد**، بيروت.

درويش، 2007 درويش، محمود (2007)، **حيرة العائد**، بيروت: رياض الريس.

الريحاني، 1989 الريحاني، أمين (1989)، **أنتم الشعراء**، بيروت.

الزيّات، 1955 الزيات، أحمد (1955)، **تاريخ الأدب العربي**، القاهرة.

السياب، 1971 السياب، بدر شاكر (1971)، **ديوان بدر شاكر السياب**، بيروت: دار العودة.

الشرقاوي، 1989 الشرقاوي، عبد الرحمن (1989)، **من أب مصري وقصائد أخرى**، القاهرة.

العالم، 2009 العالم، محمود (2009)، «أحمد عبد المعطي حجازي وقصيدة النثر»، **دوريّة دنيا الثقافة**، 20 يناير.

عبد الصبور، 1972 عبد الصبور، صلاح (1972)، **ديوان صلاح عبد الصبور**، بيروت: دار العودة.

عوض، 1989 عوض، لويس (1989)، **بلوتولاند وقصائد من شعر الخاصة**، الطبعة الثانية، القاهرة.

الفاخوري، 1995 الفاخوري، حنّا (1995)، **الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم**، بيروت.

الملائكة، 1971 الملائكة، نازك (1971)، **شظايا ورماد**، بيروت: دار العودة.

الملائكة، 2002 الملائكة، نازك (2002)، **ديوان نازك الملائكة**، بيروت: دار العودة، المجلد الأول.

الملائكة، د.ت. الملائكة، نازك (د.ت.)، **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت: مكتبة النهضة.

مندور، د.ت. مندور، محمد (د.ت.)، **في الميزان الجديد**، القاهرة.

مهدي، 1988 مهدي، سامي (1988)، **أفق الحداثة وحداثة النمط، دراسة في حداثة مجلّة «شعر» بنية ومشروعا ونموذجا**، بغداد.

الموسوعة الإسلاميّة **الموسوعة الإسلاميّة**، الطبعة الثانية، مادّة «عروض».

نعيمة، د.ت. نعيمة، ميخائيل (د.ت.)، **همس الجفون**، بيروت.

نعيمة، 1989 نعيمة، ميخائيل (1989)، **الغربال**، بيروت.

النويهي، 1971 النويهي، محمد (1971)، **قضيّة الشعر الجديد**، القاهرة، طبعة ثانية.

وازن، 2006 وازن، عبده (2006)، **محمود درويش، الغريب يقع على نفسه**، بيروت.

اليازجي، 1993 اليازجي، إبراهيم (1993)، **أبحاث لغويّة**، بيروت.

Moreh, 1976 Moreh, S. (1976), *MODERN ARABIC POETRY, 1800-1970*, Leiden, E.J.Brill.

جوانب سوريالية في القصيدة العربية الحديثة
من خلال قصيدتي «ترتيلة مبعثرة» و «هوية» لأنسي الحاج

أمينة حسن

مجمع اللغة العربية، حيفا

تحاول هذه الدراسة[1] أن ترصد تأثيرات التيار السوريالي الذي بدأ في فرنسا على القصيدة العربية الحديثة، فرأينا بداية أن نعرض لحيثيات هذا التيار أو الحركة التي تأسست في فرنسا في أعقاب الحرب العالمية الأولى، بما في ذلك أهم روادها، بيانها الأول ومميزاتها في الشعر، وهو موضع اهتمامنا. من ثم تعرضنا لبوادر ظهورها في أقطاب العالم العربي والظروف الاجتماعية-الثقافية التي هيأت الجو لاستقبالها وممارستها فعليًا سواء في الفن أو الأدب، مع الأخذ بعين الاعتبار أنها لم تُمارس بحذافيرها في العالم العربي كما حصل في فرنسا لأسباب اجتماعية-سياسية ودينية. وللوقوف على الجوانب السوريالية في القصيدة العربية الحديثة، رأينا أن نتناول بالدرس والتحليل قصيدتين[2] للشاعر اللبناني أنسي الحاج الذي يُعتبر أول شاعر عربي يكتب قصائده متأثرًا بالسوريالية، نتيجة انكشافه على الثقافة الفرنسية وتأثره بأعلام السوريالية في ذلك الحين.

1 نُشرت أجزاء من هذا المقال في أطروحة مقدمة في جامعة حيفا لنيل اللقب الثاني في اللغة العربية بإرشاد بروفسور رؤوبين سنير. راجع: حسن، 2009.

2 راجع في هذا المقال الملاحق التي تحتوي على نص هاتين القصيديتن كاملاً من ديوان الحاج الأول **لن**. الحاج 1994.

I. في السوريالية الفرنسية: نشأتها وأهم مبادئها

نشأت الحركة السوريالية في فرنسا عام 1924 بفعل جملة من العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية المتشابكة. وكانت الحرب العالمية الأولى بالأساس عام 1917 قد خلقت الأجواء التمهيدية لقيام السوريالية من خلال مستويات مختلفة. بداية عندما دفعت بأبناء الشعوب المشتركة فيها إلى التجند في سبيل الدفاع عن أوطانهم. ولم يقف الشباب الفرنسي مكتوف الأيدي أمام هذه التحركات. هناك بالذات التقى المؤسسون الأوائل للسوريالية، من بينهم زعيمها الروحي أندريه بريتون(Andre Breton) (1896-1966)، وفيليب سوبو (Philippe soupault) (1897-1990)، ولوي أراغون(Louis Aragon) (1897 -1982)،[3] لنتمكن من القول إن ساحة الحرب تحولت إلى ساحة لقاء بين المؤسسين ليعيشوا الظروف ذاتها ويخلصوا إلى نتائج موحدة.

والأمر لم يتوقف عند هذا الحد فحسب، بل إن طبيعة عمل بريتون كطبيب معالج في المشفى العسكري، فتح أمامه الفرصة للاطلاع على مؤلفات عالم النفس سيجموند فرويد (Sigmund Frued) (1856-1939)، ولا بد لنا أن نذكر في هذا المقام أن السوريالية قامت أول ما قامت على أسس مستوحاة من علم النفس الحديث،[4] ومن هنا التفت بريتون إلى أهمية الحلم والهلوسة في طريق الكشف عن وظيفة الفكر الحقيقية.[5] الأمر الذي عمقه بريتون فيما بعد وطوره حتى أصبح الحلم أحد أركان السوريالية الأساسية، كما سيأتي في صفحات لاحقة.

من جهة ثانية، أدت الحرب إلى قيام السوريالية بصورة غير مباشرة، وذلك بعد أن فرضت واقعًا جديدًا أساسه الدمار في مرافق الحياة المختلفة، ولا يبشر إلا بالقهر والإحباط ويدفع بالإنسان لمساءلته ومساءلة كل المعطيات والمعتقدات السائدة في حينه.

كانت إقامة الحركات الفنية والثقافية من ضمن الإمكانيات التي استُخدمت للرد على الحرب والتصدي لواقعها الوليد أملاً في بناء واقع جديد مطلبه الأول حرية وكرامة الإنسان.

ولعل الحركة الدادئية[6] (Dadaism) أبرز تلك الحركات المنبثقة عن واقع الحرب الأولى، مع

3 عن الشعراء السورياليين الذين جندوا خلال الحرب يمكن مراجعة: Williams, 1987, p. 16 .

4 أمهز، 1996، ص 267.

5 Williams, 1987, p. 16.

6 الدادئية حركة فنية ثقافية تأسست في زيورخ عام 1916 بعد أن قامت مجموعة من الشباب باللجوء إلى هذه البلد هربًا من الحرب العالمية وأهوالها. من هؤلاء نذكر: زعيمها الأول تريستان تزارا (Tristan Tzara) (1896 -1963)

التأكيـد على تطرفها في مواقفها ومبادئها سـيما مبـدأ العبثية المطلقة الذي نـادت به كمنطلق أول لهـا. ولسـنا بصدد التطـرق إلى هذه الحركة بـكل حيثياتها، إلا أن ما يهمنـا في هذا الباب أن السـوريالية اسـتوحت مـن الدادئية معظـم مبادئها ما جعـل الكثير من النقـاد يعتبرونها شـكلًا آخر من الدادئيـة.[7] بل أكثر من ذلك، فإن مؤسسـيها كانوا أفـرادًا في الحركة الدادئية، من بينهم بريتون، أراغون، سـوبو، بول إيلـوار (Paul Eluard) (1895 -1952) وغيرهم.[8]

بعد أن لاحت بوادر نهاية الدادئية، كانت الأجواء تمهد لظهور السوريالية كصيغة أكثر إيجابية وبنـاءً مـن الدادئية. فنشر بريتون عام 1924 بيانها الأول[9] يعرف فيه السـوريالية[10] من حيث هي «آلية نفسية محضة، يُلتمس بواسطتها التعبير، شفويًا أو كتابيًا، أو بأي طريقة أخرى عن وظيفـة الفكر الحقيقية. إملاء الفكر، في غياب كل رقابة يمارسـها العقـل، وخارج كل اهتمام

مارسـيل جانكـو (Marcel Janco) (1895 -1984) مـن رومانيـا، مـن ألمانيا ريتشـارد هيولسـنبك (Richard Huelsenbeck) (1892 -1974)، هيوغـو بال (Hugo Ball) (1886 -1927) وهانس ريختر (Hans Richter) (1888 -1976)، ومـن الإلـزاس هانـس آرب (Hans Arp) (1886 -1966). راجع: أمهـز، 1966، ص 247. أما مصطلـح الدادئية فيقول هانس آرب إن اسـتخدامه للمرة الأولى كان عندما اصطحـب أطفاله في أحد المقاهي، فأطلق تـزارا تلك اللفظـة لتدل على المعنى الطفولي أو العبثـي، لتكون العبثية مبدأها في كل شيء. ولـم تكن انطلاقة الدادئية انطلاقة فنية أو أدبية، بل إن الاشـمئزاز من الواقع، في رأيهم، الذي أفرزته الحرب الكبرى كان المحرك الأول لنشـاطها. هـذا الواقـع المقزز، على ما يعتقدون، لم يحقق سـوى الخيبة مـن النظام المعيشي القائم على الإيمـان بالوطن والدين، ونظـام الحيـاة الذي تقوده النخبة البرجوازية لا يقدم رؤية واضحة للمسـتقبل القادم. وعليه، رأت الجماعة الأولى من الحركة، أن إمكانية البدء من جديد تقوم بالأساس على تقويض وهدم الراهن والمعيش. من هذا المنطلق يعرف أحدهم مفهـوم الدادا على أنه الرغبة في إعادة السـلطة للواقع من خلال خلق واقع فوقـي جديد. راجع: Carrouges, 1974, p. 5. ومما لا شـك فيه، أن هذا المنطلق جعل الحركة تمجد مبدأ العدمية معادلاً موضوعيًا، وتكفر بغاية الفن والأدب، لأنهمـا تأطرا بأطر اجتماعية تقليدية وبرجوازية ما كانـت تمقته الدادئية في المقام الأول. راجع: Matthews, 1965, pp. 20 -22, 2؛ أمهـز، 1996، ص 252. لكـن الحركة، بتطرفها هذا، وسـلبيتها حيال الأمور، وكذلك عدم الوضوح والترابـط في مبادئها، في رأي البعـض، جعل كثيرين يتخلون عنها مبثرين بنهايتها وببداية الحركة السـوريالية (من بينهـم بريتون الذي كتب مقالة يـودع فيها الدادئية ويعرض خيبة أمله منها. راجع: غريب، 1993، ص 38)، لينتهي عصر الدادئية بصورة نهائية عام 1922. راجع: Dachy & Marc, 2006, pp. 89-90.

7 انظـر عل سـبيل المثـال : غريب، 1993، ص 30 ؛ داغـر، 1979، ص 29؛ أمهـز، 1996، ص 274؛ Matthews, 1965, p. 41.

8 Hopkins, 2004, p. 14.

9 للاطلاع على نص البيان الكامل، راجع: Breton, 1969.

10 من المفيد في هذا المضمار الالتفات إلى مصدر مصطلح السـوريالية المنقول عن أبولينير (Guillaume Apollinaire) (1888-1918) عندمـا ابتكـر الكلمـة لأول مـرة في مسرحيتـه (Les Mamelles de Tiresias) « نهـدا تيريـزا»، والسـوريالية كلمة منحوتـة Surrealism تعني فوق الواقع. وكان أبولينير باسـتخدامه هذا يبشر بجمالية جديدة في الفن والأدب أثرت فيما بعد بالجيل الجديد، (راجع: وهبة، 1984، ص 202)، ليؤكد بريتون في البيان على هذا التأثير واستخدام المصطلح تكريمًا له.

جمالي أو أخلاقي».[11]

إلى جانب هذا التعريف يعدد بريتون في البيان الأركان الأساسية للحركة ومجالات اهتماماتها مثل الخيال، الحلم، الحرية، الكتابة الآلية، المرأة والحب وأمور أخرى نذكرها بصورة تفصيلية على نحو ما يلي:

1. إن طريق الشعر لدى السوريالي ليس إلا محاولة لاكتشاف العوالم الخفية الباطنية لدى الإنسان. وينفلت هذا الاكتشاف من كل ضوابط العقل ورقابته، سامحًا للتجربة أن تعبر عن نفسها بمجراها الحقيقي. والشعر، إلى جانب الفن، كان أهم انشغال لدى السوريالية إذ سعت، كما الدادئية، لتحطيم نظام الكنيسة الذي أثر بدوره على الشعر وسخره للروح المسيحية، وعوض ذلك آمن السورياليون أن الشعر نشاط ذو مفعول سحري يؤدي إلى تحقيق كلية الإنسان والعالم. وحتى يحقق الشعر ذلك يُنظر إليه كفعل خروج وهدم وتجاوز لكل التفسيرات والتمنطق السائد حتى يعيد بلورة الواحد الكل في صيغة تخلو من التناقض.[12]

2. إن السماح ومنح الفرصة للتجربة أن تروي ذاتها بانسياب دون عرقلة قد رافقه ظاهرة الولوج إلى عوالم اللاشعور، إذ لا يخلو صميم الإنسان من الكوابيس، والقلق والمخاوف الكثيرة التي تصدر عنها في المحصلة الأخيرة صور ذهنية تفزع وتزعزع قارئها، وعليه يبدو جو القصيدة السوريالية جوًا مشحونًا بالتوتر والإيقاع النفسي السريع.[13]

3. في أعقاب ذلك تتحدث القصيدة السوريالية عن تجربة جديدة مغايرة للتجربة العادية، وهي نفسها تلك التجربة لمحاولة شق طريق جديدة للمعرفة، إيمانًا بالقصيدة السوريالية كآلية خالصة لتأدية مهمة الفكر الحقيقية.[14]

11 أدونيس، 1995، ص257. انظر أيضًا: داغر، 1979، ص 36؛ وهبة، 1984، ص 202؛ غريب، 1987، ص 863؛ أمهز، 1996، ص 267؛ Preminger, 1974, p. 821.

12 بيكر، 2003، ص 264- 266. هذا ويعتقد أحد الباحثين، أن السوريالية، عبر هذه الطريق في القصيدة، ستمكن من اللقاء بين منطقة الوعي واللاوعي. فإذا سمح العقل أو المنطق للشعر أن يقول ما يريد بعفوية ودون عراقيل، فإنه بلا شك سيتمكن من الوصول إلى منطقة اللاوعي. راجع: Cardinal, 1977, p. 73.

13 كما أسلفنا، فإن ظهور طب النفس الحديث وطرق العلاج شكّلا وسيلة لدى السورياليين للكشف عن هذا العالم الباطني. وسنعالج في مراحل متقدمة قصيدة لأنسي الحاج بعنوان **هوية**، وهي مثال واضح لانعكاس قلق وهواجس الشاعر ضمن القصيدة. ضمن الحديث عن تزامن ظهور السوريالية وعلم النفس الحديث، راجع: غريب، 1987، ص 216- 217.

14 إن تعريف السوريالية بالأساس ينطلق من كونها وسيلة في سبيل البحث عن وظيفة الفكر الحقيقية والمنافية للخط

4. تستقي القصيدة السوريالية مادتها بالأساس من الأحلام (أحلام النوم واليقظة)، والخيال ذي الطاقة الذهنية الذي يقابل الفكر المتعلَّم والمكتَسَب ليكون بدوره الفكر السوريالي. والخيال عزيز على السوريالية حتى أن بريتون خاطبه قائلاً: «أيها الخيال العزيز، ما أحبه فيك على وجه الخصوص، أنك لا تسامح». فالخيال مادة لا يمكن لجمها أو التغيير في مجرياتها.[15]

5. إن الخيال الذي صدر في الكثير من الأحيان لدى السورياليين عن الأحلام، قد وجد آلة إضافية لولادته، وهي تلك الكتابة الأتوماتيكية، الآلية النفسية المحضة التي اتبعها السورياليون ورفضوا تنقيح ما نتج عنها من مادة أدبية أو فنية، وهكذا سمحوا لأقلامهم أن تنثال دون أية رقابة أو رادع، فما يمليه الفكر الباطني واللسان هو ما يسجَّل ويوثَّق منفلتًا من ضوابط العقل.[16]

6. لقد أدى السعي وراء الوصول إلى الحقيقة العليا بالنسبة للسوريالي، إلى توظيف آلية أخرى جعلت السوريالية تهتم كذلك بعالم الجنون، ذلك العالم الذي تسقط فيه كل الخطوط والحواجز بين الحقيقة والوهم، وتنفلت من سيطرة العقل والوعي مخلية المكان للقوة اللاواعية المندفعة بفعل الحرية للظهور في شمس النهار.[17]

7. تعبر القصيدة السوريالية عن ثورة عارمة ضد الكثير من جوانب الحياة المتعددة. فمثلاً ثارت على كتلة المشاعر التقليدية والمجترحة. وثارت على الحضارة التي سعت إلى تكبيل غرائز الإنسان ورغباته، وأرادت قبالة ذلك، أن ترد الإنسان إلى صيرورته الأولى، حالته الوحشية التي كان عليها نازعة عنه الأغلال الأدبية والأخلاقية، وعليه فاقت القصيدة

الذي ينطلق منه العقل والمنطق. وتقوم السوريالية بتوظيف كل الآليات المتاحة التي تمكنها من الوصول إلى المعرفة، معرفة الذات الإنسانية، وكذلك معرفة الكون، وهي طريق تدرك أن التجربة والمغامرة يقودان بلا شك لكل ما هو خفي أو مجهول. وتجدر الإشارة في هذا المضمار، أن أدونيس وآخرين غيره، قد قابلوا بين الصوفية والسوريالية من هذا الوجه. ذلك أنهما مذهبان يسعيان بالأساس لتحقيق المعرفة، إنما تختلف الوسائل التي يتم توظيفها في سلوكهم طريق المعرفة. راجع: أدونيس، 1995، ص 9–15، 39–73.

15 للتوسع، راجع البيان السوريالي الأول: Breton, 1969.

16 من المهم التأكيد على ارتباط الكتابة الآلية بالسوريالية، إذ هي محركها الأول، ومنها استمدت السوريالية تعريفًا لها، لتصبح بعد ذلك عمودًا من عواميدها الأساسية التي لا تقوم بدونها. ومن الجدير ذكره أن الكتابة الآلية لا تعني غياب المعنى، إنما على العكس من ذلك، سيما وأنها ترتبط بعالم الإنسان الداخلي، من هنا تكون هي نفسها أكبر مصدر يتم من خلاله تفسير الإنسان ومشاكله. للتوسع، راجع: عطية، 1981، ص 155–156.

17 راجع: Matthews, 1982, pp. 21–36؛ غريب، 1987، ص 213–214، وفي نفس المقال، نلاحظ أن عامل الجنون في السوريالية لم يقتصر على الشعر، إنما امتد لينغمس في الفن أيضًا.

الســوريالية حدود الحرية، وتضمخت بلغة بدائية، غرائزية، وإيروتية إلى حد كبير خالقة بذلك قاموسًــا شــعريًا جديدًا ليحل محل اللغــة التقليدية التي باتت هدفًــا للهدم. بالتالي ركزت الســوريالية عــلى مواضيع مهمة كثيرة دار محورها بالأســاس حــول الحب، المرأة والشــهوة. وقد ســبق أن أكد الســورياليون على سلطة الشــهوة المطلقة واعتبروها أساس الوجــود بل الوجود كله لأنه بتحريرها وإطلاق العنان لها تقصر المســافة بين الأنا والأنت. وكان الشعر السوريالي في ضوء ذلك، شهواني المعجم.[18]

ومن المفيد في هذا السياق أن نشير إلى أن المعجم الشعري السوريالي، عدا عن كونه متشحًا بالشــهوة، قد حظي باهتمام كبير من جانب الشعراء الســورياليين الذين أرادوا خلق لغة جديــدة. ونلاحــظ أن هذا الاهتمــام قد أخذ له مكانًا غير بســيط في قصائدهــم، لذا نراهم ينــادون بهدم ورفض اللغة التقليدية واســتبدالها بأخرى أكثر جــدة وحيوية، ومن جهة أخــرى، كانت قصائدهم نفســها تتميز بهــذه اللغة الجديدة. من هنا يمكننا أن نشــير إلى تكثيف السورياليين من توظيف المستوى الميتا شعري في قصائدهم.[19]

8. المــرأة والحب- إن هذا المحور كان الوجه الآخر للشــهوة. والحب على وجه الخصوص كان بالنســبة للســورياليين المعادل للشــعر، بل إن الحب هو الشــكل الأول والبسيط للشعر في نظر بريتون. والحب الجسدي[20] بين الرجل والمرأة المبني على الرغبة والشهوة الجارفة هو الــذي يقود إلى المعرفة، لأن المعرفة وفق الرؤية الســوريالية تتحقق عبر الرغبة. وكما أنها تحقق المعرفة كذلك تمنح الإنسان كليته وتحميه من هول التناقضات والثنائيات المتعددة. لذا كان من المهم لدى السورياليين أن يحافظوا على ظهور الحب في قصائدهم، خاصة مع المرحلة التي أعلوا بها من شــأن الحب ليكون مقام الدين بقداســته، وبالتالي أعادوا للشعر قداسته بتقديسهم للحب، ليصبح إلى جانب الشهوة من أهم عناصر الشعر السوريالي.

وللمــرأة حضور بارز في القصيدة الســوريالية، فبها يحقق الســوريالي وحدويته وكليته، خاصة مع تقديس الحب والإيمان بالإيروتيكا كمحرك السوريالي للبحث، والمعرفة وتحقيق الذات. وجد الســوريالي بالمرأة الهدف والوســيلة. فالمرأة هي التي تعيد للســوريالي براءته

18 بيكر، 2003، ص 265-266.

19 لقد تناول الباحث باســيليوس بواردي المســتوى الميتا شــعري في قصائد أنسي الحاج، وســنأتي على ذكر ذلك في فصل قادم. راجع: Bawardi, 2007.

20 يرى محمد صابر عبيد أن فكرة الجسد في الشعر تشكلت بسبب الوعي الثقافي والاجتماعي، الذي أتاح للسان الجسد أن يتحدث. وهو ما أطلق العنان لرغبة الإنسان ليواصل بحثه عن لحظة التوازن. عبيد، 2005، ص 93.

وطبيعته الأولى. وهي التي تمكنه من تحقيق الرغبة الجنسية والشهوانية منها، وتساعده على كسر التابوهات وولوج المناطق العذراء. لذا امتلأ الشعر السوريالي بالحديث عن المرأة وتفاصيل جسدها. ولم يكن لحب الرجل للمرأة واشتهائها بديل، إذ قالت السوريالية بوجود الآخر المختلف – المرأة، ليكمل الأنا في واحد كامل.[21]

9. في ضوء ذلك كان الدين الذي لم يعد بتلك القداسة لدى السوريالية، مستهدفًا ومتلقيًا لحملات هجومية شرسة من قبل السورياليين باعتباره قديمًا، تقليدًا ومتعلقًا بذلك الواقع الذي أرادوا تقويضه وتأسيس آخر فوقه.[22]

ختامًا نقول، إن السوريالية كانت حركة أكثر تنظيمًا وإيجابية من الحركة الدادئية، ويعود الفضل في ذلك أولاً إلى زعيمها أندريه بريتون من خلال تخطيطه المبرمج لأهداف الحركة في سبيل تحقيق واقع جديد، أعانه على ذلك نشر البيانات وتأسيس المجلات بمساندة زملائه في الحركة، والتي انطوت على روح ثورية مكنتها من الانتشار خارج حدود فرنسا، حتى ليمكن الإشارة إلى تأسيس حركات سوريالية في دول مختلفة من العالم.

II. بوادر ظهور السوريالية في العالم العربي

لم يكن العالم العربي بمعزل عن هذه التطورات، فقد شهدت دول عربية متفرقة بوادر لظهور السوريالية من خلال إقامة الجماعات أو النشاطات الفردية. فنلاحظ مثلاً تأسيس حركة سوريالية مصرية نهاية عام 1938 حملت اسم جماعة «الفن والحرية»،[23] لكن هذه الحركة لم تعمّر كثيرًا، وأهم الأسباب التي أدت إلى ذلك هو قيامها بانتهاج الفرنسية بالأساس لغة للكتابة والإبداع ما جعلها بعيدة بعض الشيء عن أجواء الثقافة العربية والتأثير فيها، الأمر الذي قادها إلى هامش الحركة الثقافية بفعل تجاهل المثقفين العرب لها.[24]

في العراق من جانب ثانٍ، عنت مجلة **الفكر الحديث** الصادرة عام 1945 بنشر مقالات ونصوص

21 بيكر، 2003، ص 266–270. حين اعتبر الصوفي الله المحبوب الذي يود الاتحاد بل التلاشي به، وجد السوريالي أن المرأة هي تلك المحبوبة التي يحقق ذاته ووحدته من خلالها. عن أهمية المرأة لدى السورياليين، راجع: Ladimer, 1980.

22 يمكنك أن تراجع على سبيل التمثيل، البيان الذي أصدرته مجموعة سوريالية عربية عام 1975 فيه يظهر العداء التام للدين وقطع كل الصلات بـه: http://www.gemyakurda.net/modules.php?name=News&file=article &sid=27969

23 لمزيد عن هذه الحركة، وعن المؤسسين والمثقفين الذين انضووا تحت لوائها، راجع: غريب، 1986؛ Beranek, 2005.

24 Beranek, 2005, pp. 217–218.

تعطي بالمجمل فكرة عن الحركات الفنية والأدبية العالمية الشائعة في حينه، ومن بينها، فُتح المجال لمعرفة السوريالية عن كثب من خلال التعريف بها وبأعمال روادها حتى أمكن لبعضهم ممارستها حياتيًا وفنيًا.[25] على أن الأوضاع السياسية والاجتماعية في العراق في النصف الأول من القرن العشرين لم تسمح لانتشار السوريالية فيها بكل حذافيرها، ليعود هذا الظهور بقوة في الستينات.[26] حينها ظهر رعيل جديد من الشعراء العراقيين الشباب الذين تميزوا برؤيتهم الجديدة للواقع وللأدب وهم من أُطلق عليهم اسم الستينيين.[27] ولأن أفكار بعضهم التي كانوا يروجون لها لم تكن مستساغة لدى الذائقة الاجتماعية العامة، آثر أو أُلزم قسم منهم على ترك بلاده والهجرة إلى الأقاليم الأوروبية. وكان الأبرز من بينهم هو الشاعر عبد القادر الجنابي (ولد 1945) الذي تبنى السوريالية منهجًا حياتيًا وما زال يمارسها في باريس بعيدًا عن وطنه الأصل بحرية أكبر مما يتيحه العالم العربي. وكان نشاطه حافلاً ومتراوحًا ما بين الكتابة الإبداعية ومنها ديوان **حياة ما بعد الياء** (1995)، وبين الدراسة النقدية ومنها **رسالة مفتوحة إلى أدونيس في «الصوفية» والسريالية ومدراس أدبية أخرى** (1996) وإصدار المجلات السوريالية ومنها مجلة **الرغبة الإباحية** عام 1973، **النقطة** عام 1982 و**فراديس** عام 1990. حاولت هذه المجلات تغطية النشاط السوريالي عامة بما في ذلك المحاولات الكتابية للجنابي وغيره من الشعراء الذين آزروه على إصدارها.[28] على أنها بقيت بعيدة عن التأثير في ساحة الأدب العربي لعدم وجود هذه المجلات أساسًا في إحدى الدول العربية من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الجنابي، رغم اقتراب نشاطه من المشروع السوريالي الفرنسي، كان ينشر ما يريد غير آبه بالأصداء التي تحدثها كتاباته، الأمر الذي لم يجرؤ عليه كتاب من الدول العربية ليثير بذلك حفيظة الذائقة العربية.

في قطر آخر من العالم العربي، وجدت السوريالية دفيئة في لبنان كأحد إفرازات مجلة **شعر**[29] التي كان قد أسسها الشاعر يوسف الخال (1917-1987) مع أدونيس (ولد 1930) عام 1975 لينضم إليهما فيما بعد كل من نذير العظمة (ولد 1930)، خليل حاوي (1925-1982)، أنسي الحاج (ولد 1937) وغيرهم.[30] ولسنا في موقف المتقصي لهذه المجلة بكل حيثياتها، إنما يهمنا أن نؤكد على وجهتها الحداثية بهدف خلق مناخ ثقافي مختلف يحاول التوليف ما بين الثقافة

25 راجع في هذا الباب: مهدي، 1995، ص 14-25.
26 راجع: مهدي، 1995، ص 26-31.
27 للتوسع حول هذه المجموعة من العراقيين المثقفين راجع: عمري، 2000.
28 غريب، 1993، ص 77-85.
29 للمزيد عن هذه المجلة راجع: بواردي، 2003؛ الفاخوري، 1989.
30 خير بك، 1986، ص 63.

العربيــة والثقافــة الغربية، فتميزت أعداد المجلة على امتداد فــترة صدورها بنشر قصائد عربية الأصل، وقصائد مترجمة عن لغات أخرى،[31] ومســتجدات ودراسات مختلفة في مواضيع الشعر الحديــث.[32] وقــد نجحت **شــعر** أن تكون بهذه الصيغــة، من أهم الدوافع التــي أدت إلى ظهور أشــكال كتابية جديــدة، وما يترتب على ذلك من تغيير على المســتوى التقني والمضموني للنص. وإذا كنا نتحدث عن الســوريالية بالذات، شــكلت **شــعر** واجهة للقارئ ومنبرًا للكاتب لعرض مفهوم الســوريالية ولممارســتها كتابيًا، فظهرت عــلى صفحاتها ترجمــات لنصوص بريتون، إيلوار، أراغون وغيرهم من الســورياليين الفرنسيين.[33] وقد برزت بالأساس تأثيرات السوريالية على أنسي الحاج وشــوقي أبي شــقرا (ولد 1935) اللذين دأبا على ترجمة نصوص ســوريالية، وفي المقابل شرعا بالتأليف وفق ملامح مشــابهة للقصيدة الســوريالية الفرنســية. وبذا، يظهر ديوان الحاج الأول **لن** (1960)، الذي نســتمد منه نماذج تطبيقية في بحثنا، وفيه تبرز جوانب الســوريالية بامتياز. أما أبي شــقرا فيصدر مجموعة **ماء إلى حصان العائلة** (1962)[34] وهي أيضًا مجموعة قصائد تحتوي على ملامح سوريالية لا مجال إلى حصرها هنا.

مــن هذا المنطلق نجمــل القول أن الســوريالية في العالم العربي بقيت محصــورة بين أفراد، لا تظهر إلا على اســتحياء، وقد يعود ســبب ذلك إلى الضوابط الدينية والاجتماعية التي منعت ذلك الدفــق مــن الحرية. ولا بد لنا أن ننــوه أن كثيرين في العالم العربي يطلقون على أنفســهم لقب ســوريالي، لكن هذا لا يعني بالضرورة صدق مقولتهم. وقد نعثر على مميزات سوريالية ضمن قصائد عربية حديثة لكن ذلك ليس كفيلاً بمنحها هوية ســوريالية. فالسوريالية مشروع ثقافي واجتماعي تام، لم يتبنه فعليًا أو حركيًا إلا القلائل، مثل عبد القادر الجنابي الذي مكنه وجوده في فرنسا من تلك الحرية.

وكان أنــسي الحــاج، من الجهة المقابلــة، قريبًا جدًا من هذا المشروع، وقد ســاهم في ذلك درايته باللغة الفرنسية واطلاعه على ثقافتها، ليكون أول من يسلك نهجًا سوريالياً في الكتابة في العالم العربــي تجلى بداية عبر **شــعر** كقصائد متفرقــة حتى إصدار الدواوين المختلفــة. وإنه ليمكن

31 يلاحــظ بيضــون أن النص الفرنسي كان أكثر حظوة في الترجمة، وذلك على حســاب النص الألمانــي، والأميركي، والإنجليزي، والإيطــالي وغيره. ويعزو الباحث ذلك، إلى تأثر البعض بثقافة دون غيرها وتبنيهم لها. راجع: بيضون، 1995، ص 71-74. ولعله يشير إلى مترجمي النصوص في المجلة ودرايتهم في اللغات الأجنبية. فمن خلال الفهرس الذي وضعه بواردي في دراسته لمجلة **شــعر**، نلاحظ أن الغلبة للنص الفرنسي وذلك من خلال الترجمة التي أداها أنسي الحاج، وأدونيس، وشــوقي أبي شقرا وغيرهم ممن اطلعوا على اللغة والثقافة الفرنسيتين. راجع: بواردي، 2003، ص 277-302.

32 بواردي، 2003، ص 68.

33 للوقوف على قصائد السورياليين في مجلة شعر، راجع: بواردي، 2003، ص 277-302.

34 أبي شقرا، 1962.

للدارس أن يلاحظ أن النبرة السوريالية في شعر الحاج قد خفتت بصورة تدريجية مع امتزاجها في بعـض الأحيان بالملامح الصوفيـة، وهو موضوع قائم بذاته لا يمكـن طرقه هنا، بل نكتفي بتناول قصيدتين من ديوانه الأول **لن** وفيهما تحضر الجوانب السوريالية بقوة كما سنبيّن أدناه.

III. جوانب سوريالية في قصيدتي «هوية» و «ترتيلة مبعثرة» لأنسي الحاج

1. قصيدة هوية

قصيـدة «هويـة» هي القصيدة الأولى في ديـوان **لن**. وقبل التطرق إلى مضامـين النص وأبعاده السـوريالية، يجدر بنا إلقاء نظرة على البناء الهندسي للنص، لما في ذلك من أهمية في خلق نص سوريالي الملامح في ظل الجمالية الشعرية السوريالية التي قالت بهدم شكل القصيدة المتبع على مستوى توزيع الأسطر وكذلك الموسيقى التي تُخلق بفعل الوزن والقافية.

نلاحـظ أن قصيدة «هويـة» تحتوي على أحد عـشر مقطعًا، تفصل بينها فراغـات بيضاء. وفي حالات أخرى، تتم عرقلة انسـياب مقطع إلى ما يليه بفعل لفظة، أو جملة قصيرة، تبدو وكأنها متطفلـة على جسـد القصيدة. هذه الهندسـة/ البنـاء النصي وحده كفيل بـأن يزيد من درجة التشـتت[35] الحاصلة في القصيدة. كما أنها تشـير ولو بلمحة أن هذه المقطوعات المتفككة عبارة عن أجزاء تُسرد من حلم، أو هي نُبذ من عالم اللاوعي للأنا المتكلم. وسنتناول فيما يلي أجزاء هذا النص للوقوف عن كثب على أهم المميزات السوريالية الحاضرة داخله.

35 في دراسـته حول الأسـاليب الشعرية، يتعرض صلاح فضل لسلم الدرجات الشعرية المركب من خمس على نحو ما يلي: درجة الإيقاع، الدرجة النحوية، درجة الكثافة، درجة التشتت ودرجة التجريد. أما درجة التشتت، وهي ما تهمنا في هذا المقام، فهي متصلة برغبة القارئ في البحث عن كلية للقصيدة التي يحاول تأويلها، وقد تتحقق الوحدة الكلية للقصيدة مـن خـلال نماذج عدة منها الثنائية الضدية، التحول الجدلي لثنائية ضديـة وغيرها. ولا بد للقصيدة أو أي نص أدبي، في اعتقـاد فضـل، أن يحتوي على علاقات بين دواله من أجل تحقيق بنية دلاليـة عامة. هذه البنية تتكون من مكونات نحوية، زمنية، مكانية وكيفية جميعها مرتبطة بدرجة التشتت. وقد تبين أن درجة التشتت في النصوص الحداثية عالية قياسًـا بالنصوص الكلاسيكية. فالحداثية منها تقيم وحداتها النصية والدلالية بترتيب غير اعتيادي يجعلها تظهر على أنها متناقضة، إلا أن ذلك، حسب فضل، ليس أكثر من مجرد تقابل، وذلك على عكس النصوص الكلاسيكية التي يكون فيها ترتيب هذه الوحدات بصورة منطقية وبخط متسلسـل. لدى الحاج وشـعراء محدثين آخرين، نستطيع أن نلمس هذه الدرجة التي في محورها تزيد من لحمة الدلالة العامة للنص. راجع: فضل، 1998، ص 27، 34-37.

* قصيدة «هوية» قصيدة البحث عن الذات[36]

يفتــش الأنا المتكلم في هذه القصيدة عن نفســه البشرية، ويحاول فضحهــا دون تورية. ويرى بذلك أن الشــعر وســيلة للتحرير والتنفيس عن هذه الحياة[37] التي تتشكل من خوف وكوابيس ورغبات وما إلى ذلك، الأمر الذي قالت به الســوريالية. وقد أكدت الســوريالية أن ظاهر الحياة لا يشــكل نقيضًا لباطنها وعليه، فإنه في هذه القصيدة لا يستطيع الصخر ضغط الصندوق بل يفتح له المجال لأخذ نظارتيه للتنقيب والتفتيش عن خبايا الإنسان الصميمية، متخذًا بذلك، كما الســوريالي دربًا مغايرة للمعرفة. وهذه الدرب تتجلى في قصيدة «هوية» من خلال المزاوجة بين ثنائيات متضادة. إلى جانب ذلك، نرى أن الحاج يجاور كذلك بين مفردات بصورة غير مألوفة[38]

36 لقــد تناولت دراســات عديدة الهوية باعتبارها مصطلحًا فلســفيًا أو اجتماعيًا أو نفســيًا. ومن المجــالات التي تناولت المصطلح، المجال الأدبي سواء في النقد أو الإبداع. وقد حظي المصطلح على مر السنين بتعريفات عديدة ومتفاوتة إحداها يعتبر الهوية أمرًا ثابتًا غير قابل للتغيير أو النماء، وذلك مقابل تعريفات منطلقها الأســاسي أن الهوية أمر نامٍ يتطور ويتبدل عبر الســنوات والتجارب التي يتكســبها الإنســان. وفي المجمل، فإن جميع التعريفات نســبية تتعلق بمنطلقات معينة، فنجد على سبيل المثال ديكارت يحدد وجود الهوية بالتفكير من خلال فكرته «أنا أفكر إذن أنا موجود». وإنه لمن الجدير ذكره أن ديكارت ينوب عن الاتجاه الأول الذي تطرقنا إليه أعلاه والذي يشير إلى أن هوية الأنا أمر ثابت ومستقل بذاتــه. Edgar, 1999, p. 184. أمــا الاتجــاه الثاني فيعبر عنــه لوك، هيوم وغيرهما ليأخــذوا الهوية إلى معان خارج محدودية الذات وخارج الصورة الواحدة أو الموحدة التي اســتقرت عليها من قبل. ومن المفاهيم التي اكتســبتها الهوية تلك التي شرحها نيتشه حيث الهوية متنوعة تعتمد على مجمل التجارب التي لم يمر بها الإنسان بعد، من هنا اكتسبت الهويــة مفهــوم الاختلاف واللامحدودية. وبالتالي تناط محاولة تعريف الهوية بأســئلة مثل: «من أريد أن أكون؟ كيف أختار أن أفهم وأفسر وجودي؟». في أعقاب ذلك، تنوعت أشكال الهوية لتظهر لدينا مصطلحات مثل «هوية الاختلاف»، «الهوية النســبية»، «هوية اللاهوية» وغير ذلك. حيال ذلك، وخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة، واجهت الهوية أزمة في تحديدها، وعوض أن تكون واحدة ومتماسكة، أصبحت في الحقبة المشار إليها، مفتتة ومتعددة حتى ليبدو من الصعب تحديدهــا أو تعريفهــا. فحماوي، 2008، ص 1–3. ولعل قصيدة الحاج التي بين أيدينا تعكس شــيئًا من المأزق الذي تواجهه الذات في محاولة لتعريفها. وإنه لمن المفيد في هذا المقام أن نشــير إلى أن الحاج ليس الشــاعر الوحيد الذي سعى إلى تعريف هويته. وقد نشــير على ســبيل التمثيل لا الحصر إلى الشاعر الفلســطيني محمود درويش (2008–1941) في قصيدتــه «بطاقــة هوية» أو قصيدة «أنا لا أنا» للشــاعر المغربي محمد بنيس (ولــد 1948) في **كتاب الحب**. راجع: درويش، 1968؛ بنيس، 1995.

37 يقول الباحث عبد القادر الغزالي في هذا الســياق، وتحديدًا في شــعر الحاج الذي يعكس في جزء منه صراعًا للبحث عن الذات: «الكتابة الشــعرية الصراعية مخاطرة، ومطاردة؛ ومقام حوار وتخاطب، لأنها مناســبة للقاء الذات بالذات، في صفاتهــا وغموضهــا، وفي هجعتها وانتفاضها. فيها تراقب، عن كثب، المشــاهد المضيئة في الوجــود، لتتمكن من صهر المعطى في التجربة، وهي تكتب وتنكتب بالجسد وعبره». راجع: الغزالي، 2007، ص 473.

38 يعتبر الحاج من أكثر الشعراء الذين سعوا إلى استعمال مغاير للغة وتجاور متنافر بين المفردات، وتنعكس ها هنا، وعلى مدار القصيدة كلها، درجة التشــتت التي أشرنا إليها ســابقًا. وفي هذا الاستعمال للغة لدى الحاج، يقول أحد الباحثين: «يقيم الشــاعر تحالفات غير متوقعة بين الكلمات فينقلنا من جو الرمزية إلى جو السوريالية. وهذه السوريالية لم تعد شعرًا أو محاولة ميتافيزيكية. وإنما تريد نفسها أن تكون تلك الحرية العبثية». البستاني، 1988، ص 141. إلى جانب ذلــك، فقد تميز الحاج بما يســمى بالكتابة الجوانية والتــي تبناها وتأثر بها من خلال الشــاعر الفرنسي أنتونان آرتو (1948–1896) (Antonin Artaud) من خلالها يسعى الحاج إلى استعمال مغاير للغة تنأى عن السطحية، وتصدر

ساعيًا بذلك، كسعي السوريالية، إلى خلق لغة وجمالية جديدتين أساسهما التوتر الناتج عن التجاور المتنافر. فنلاحظ أن الخطوات تشع، ونجد الآذان في العنق، والعين سوق، والشبح حليف وعبد ودليل وثأر. وفي المجمل، هي ألفاظ تسعى بالأساس إلى خلق معان جديدة، تؤدي بالتالي إلى لغة وحياة جديدتين.

تُستهل هذه القصيدة بالمقطع التالي:

« أخاف.

الصخر لا يضغط صندوقي وتنتشر نظارتاي. أتبسم،

أركع، لكن مواعيد السر تلتقي والخطوات تشع،

ويدخل معطف! كلها في العنق. في العنق آذان وسرقة».

تتميز هذه القطعة بجو الخوف الذي يبدو في مطلعها. ولا يجد الأنا المتكلم أنه من العار بمكان الحديث عن مشاعره الحقيقية تلك. ولا ضير بالنسبة له من تعرية الحقيقة وإبدائها، فالحقيقة والصدق أمران مهمان في السوريالية، وإن كان ذلك قد يصل إلى حد التجريح أو الإهانة. على أن هذا الخوف المبتدأ يتكشف عن جرأة ونية في المواجهة. فالأنا يعي جيدًا حقيقة أن الصخر لا يضغط صندوقه، والدليل أن نظارته تجد الفرصة وتنتشر للتفتيش والرؤية، وهذا دليل بحث ومعرفة، ويبدو من تتمة القطعة أن الحديث ليس عن أمر مفقود. إنما البحث عن أسرار، وعن أمور دفينة، فالمعطف، وإن أشار إلى شيء من الدفء أو الشتاء، فإنه عبارة عن غطاء. غطاء يخفي شيئًا ويظهر آخر. العنق كذلك فيه أمر باطني غير مكشوف. العنق مصدر الكلام (الحلق). الكلام الذي تحضره آذان لتسمعه، وتتسارق هذه الكلمات، وقد يكون ذلك إشارة إلى عملية البوح، أو فضح الأسرار.

في القطعة التالية يقول: «أبحث عنكِ، أنت أين يا لذة اللعنة! نسلك ساقط، بصماتك حفارة»

علاوة على انتهاك واختراق آداب الكلام وجعله قريبًا نوعًا ما من الإيروتية والغرائزية، يبوح الأنا بشيء من أمور بحثه وهي الرغبة التي هي من أهم ما سعت إليه السوريالية. ولا بد لنا، أن نستحضر هنا من خلال التركيب «نسلك ساقط» قصة طرد آدم وحواء من الجنة، واللعنة التي

من أعماق الإنسان، وتتحدث عنه لا عن ظاهر الأمور لأن الحقيقة تكمن في الأعماق، ما أدى إلى تغيير في علاقات الكلمات بين بعضها وبالتالي إلى لغة غير مألوفة. Bawardi, 2007, p. 38.

حلـت بالجنـس البشري. وبذلك كُتب على البشرية حياة جديدة، فيهـا مزاوجة مغايرة، ومن ثم خلق جديد.

وإنه لمن اللافت للنظر في هذا المضمار التكسـير الحاصـل في المبنى النحوي عند الحاج[39] بحيث تفقد أداة الاسـتفهام حق الصدارة لصالح الضمير المنفصل، فبدل أن تكون الجملة «أين أنت يا لذة اللعنة؟» يسـتعمل الحاج قالب «أنت أين يا لـذة اللعنة؟» تمامًا كما في العامية. وبهذا يعلن الحـاج أنـه ما من قالب لغوي أو نحوي محدد، وكل شيء قابل للحصول لينسـحب أمر الحرية الذي أرادته السـوريالية، على المجال النحـوي أيضًا. وفيما عدا ذلك، فإن منح الصدارة للضمير يـدل عـلى أهمية المخاطبة لدى الأنا المتكلم. وإذا ما ربطنا بـين المخاطبة في هذه الجملة، أي لذة اللعنـة، وبـين مقدمة ديوان **لن** النظرية، يسـتحضرنا قول الحاج حول قصيـدة النثر أنها من عمل شاعر ملعون.[40] عندها يمكننا أن نضيف وحدة دلالية أو إيحائية حول كون المخاطبة هي القصيدة.

بعـد ذلك، ينتقل الأنا إلى قطعة أخرى، وموضوع جديد دون أي إعلان أو إشـارة، ليجد القارئ نفسه أمام مناورة جديدة:

«يسلمني النوم ليس للنوم حافة، فأرسم على الفراش طريقة:

أفتح نافذة وأطير، أختبي تحت امرأتي».

***الحلم:** إن النَفَس السـوريالي في هذه القصيدة يتصف بميزات أخرى من خلال استدعاء حلم بعد أن تسـلم للنـوم.[41] وهذا النوم يتميز في أنه مطلق إذ لا حافة لـه، وعليه ينطلق حلم الأنا في

39 في دراسـته حـول قصيـدة النثر لدى الحاج، يتعرض الناقد عبد الكريم حسـن إلى التجربة النحويـة في قصائد الحاج، ويلاحظ أنها متواجدة في ثلاثة مسـتويات. الأول هو مستوى العجْم عن الحروف، وفيه تغيب علامات الإعراب، علامات الترقيـم، مكونات أساسـية للجملـة، غياب أو تقديم وتأخير الخـبر والمبتدأ وغير ذلك. أما المسـتوى الثاني، فتلتزم فيه تراكيـب الحـاج بالقواعد العربية لكنها تنافي الأصول المتبعة، كما هو الحال في سـؤاله: أنت أين يا لذة اللعنة؟. ويطلق حسن على المستوى الثالث سمة التجريب وفيه يقول «التجريب الذي لا ينتهك النحو، بل ينهكه، يستنفد القاعدة، يصل بهـا إلى الحد الذي لا يسـتطيع معه أن ينكرها، ولا تسـتطيع معـه أن تصل إلى أبعد مما وصلت إليه». راجع: حسـن، 2008، ص 167-172.

40 وفي نفس السـياق، تعتقد خالدة سـعيد أن الحاج يرى بنفسـه ذلك الملعون خاصة عندما اختار لنفسـه أن يدافع عن قصيدة النثر، فقابله آخرون باللعنة والنبذ ليتجه أكثر نحو العزلة والغربة. إلا أن الحاج سعيد بهذه اللعنة ومتلذذ بها، وأكثر من ذلك، فإنها تشكل بالنسبة إليه مظهرًا من مظاهر الحرية. راجع: سعيد، 1979، ص 64.

41 يعتـبر الحلم من أهم التقنيات السـوريالية التـي يعتمد عليها الحاج حتى ليبدو أن الحلم كل شيء في النص الشـعري عنده. وهو في ذلك يشبه إلى حد بعيد إيمان بريتون بالحلم بل وتقديسه في العملية الشعرية إجمالاً فتصبح كل طاقات

القصيدة وينساب كلامه آليًا منفلتًا من أية رقابة عقلية أو ضبط.

في الحلم يفتح الأنا المتكلم نافذة يعبر منها إلى الخارج ويطير. وإن ذلك ليثير فضول القارئ حول سبب الخروج من النافذة والطيران، لكنه سرعان ما يحصل على المقطع الذي يختبئ فيه وراء امرأته ليمكننا من القول بأن النافذة شكلت طاقة تُفتح على عالم المجهول والبحث فيه. وقد أدت نتائج البحث إلى امرأته التي قد تكون عنوانًا للبحث، وهي إلى ذلك، تشكل ملاذًا للرجل من شيء أو خوف يطارده.

واستنادًا إلى ما قيل أعلاه، نعتبر أن هذه القصيدة تأخذ بعدًا سورياليًا آخر، فيه يكون للمرأة حضور، وحضور قوي يتميز بتشكيلها مصدر قوة وحماية للرجل. ومما يؤكد لنا أن الأنا المتكلم كان يبحث عن هذه المرأة، أو لنقل الأنثى من خلال إعلانه عن أمر بحثه حين يقول: «أبحث عنكِ أنت أين يا لذة اللعنة! نسلكِ ساقط، بصماتكِ حفارة» ومن الغريب أنها تشكل بالنسبة له ملاذًا رغم كونها لذة ملعونة. ولربما نعتقد أن هذه المخاطبة قد تكون امرأة أو القصيدة. ذلك أن كلتيهما تنسجمان في نسق واحد لدى الحاج، لتكون إحداهما استعارة للأخرى. فيلاحظ الباحث عبد القادر الغزالي أن المرأة والكتابة لدى الحاج لهما ذات الوهج في الإغراء والغواية، وإذا كان الحاج ينادي المرأة أو القصيدة، فإن ذلك في المحصلة الأخيرة يشكل نداءً ل «الهبة الوجودية الكاشفة»، وأكثر من ذلك، فهي تشكل كلية الشاعر ما يدفعه لمناداتها واللوذ بها. عندها، تمكنه من إقامة علاقة بالحياة عبر كشف موجوداتها وخباياها.[42]

هذه الصور مجتمعة، ومتشابكة لا تخلق إلا حالة من التشويش والإرباك، ما يستعصي على المتلقي الركون إلى اتجاه واحد في تأويل القصيدة. ولعل هذه الوتيرة النفسية المشحونة ذات الإيقاع السريع هي ذاتها البيئة السائدة للقصيدة السوريالية.

وتشكل المادة الخيالية الناتجة من الحلم صورًا ذهنية تعبث بالقواعد والمسلمات، فهو الذي يختبئ تحت امرأته، وهو الذي يسعى للإنجاب دون يأس. لكننا لا نعلم إلى من يوجه نداءه حين يقول:

الشاعر السوريالية موجهة نحو الحلم ومناطق اللاوعي. وفي هذا المضمار يصرح الحاج «الحياة الحقيقية تبدأ في المنام». داغر، 1979، ص 120.

42 الغزالي، 2007، ص 478، 484، 488-489.

«تعـال أصيح، تعال أصيح. إنني أهتف: النصر للعلم! سـوف يتكسر العقرب، وأتذكر هذا كي أنجب بلا يأس».

لكننا لو ربطنا هذا المقطع بسابقه حين رسم على الفراش طريقة توصل فيها إلى الاختباء تحت امرأتـه نفهم تمجيده للعلـم الذي أتاح الفرصة لتجارب جديدة، ولذا يتبع ذلك التنبؤ بتكسـير العقرب الذي قد يكون كناية عن الزمن/ السـاعة، ومعنى تكسره وقوف الزمن أو التوقف عن السـير بالاتجاه المعتاد، ويسـاعده هذا التسـويف بالإنجاب دون يأس لأن ثمة ما سـيحصل أو يتغـير في هذا العالم. على أننا لا نحصل على تفاصيل، ويظل القارئ مشـدودًا لسـماعها إلا أن الشاعر يختار مسارًا آخر.

منـاورة القارئ: إن هذه القصيدة لا تسـلم نفسـها للقارئ. وكلما أمدتـه بحبل، قطعت عليه الطريـق بآخر. وهـذا ما ينطبق عـلى القصيدة السـوريالية التـي تكثر فيها الصـور الذهنية المستلهمة بطاقة من الخيال، وهذه الصور لا يربطها شيء سوى الهدم والتشتيت.

إن ذلك ما يفسر الجملة التي تظهر وكأنها منفصلة عن النص: «تمطر فوق البحر» ومن الملاحَظ أن موقعها الجغرافي يؤدي إلى عدة أمور. أولها هو بتر سلسلة المقاطع الشعرية المنسابة، وثانيها تشـتيت البناء الهيكلي. ولعل ذلك ما يجعلنا نذهب إلى اعتبارها جملة اعتراضية ومنسـلخة عن السياق، لا لغرض الانسلاخ عنه فحسب، إنما تزيد من تضليل القارئ وضياعه بين ثنايا النص لتنفلـت منه القصيدة بعد أن ظن أنه قبض على المعنى. وكأن هذه الجملة تأخذنا إلى عالم آخر، عالم البحر، المطر. هذا التنقل بين العوالم المختلفة، من صندوق إلى فراش، إلى كنف امرأة ثم إلى بحـر ومطر، يؤكد على تعالي القصيدة عن المـكان ومحدوديته، كما أن هذه المتوالية من الأمكنة بصور تلقائية ما هي إلا فعل كتابة آلية أرادها السـوريـاليون لتكشـف لهم عن العالم الحقيقي الذي شكل لديهم الهدف الأسمى والمتمثل بإلغاء كل الثنائيات المتناقضة من أجل تشكيل وحدة شمولية مكتملة؛ والذي يمكن معه للبحر على وجه الأرض أن يلتقي مع المطر النازل من السماء. ونحن لسـنا بصـدد تحليل كل لفظة بلفظتها لنـرى مثلاً كيف يرتبط اسـتدعاء البحر والمطر بالحالة النفسية للشاعر. إنما يهمنا أكثر التصريح بخبر هطول المطر على البحر. هل قصد بذلك الإشارة إلى إضافة الماء فوق الماء، وبذا تزداد نسبة المياه في البحر فيرتفع أكثر وتكون معه حالة الإبحار والسـباحة أصعب وعرضة للغرق، أم أنه يرمي بذلـك إلى النقيض ليقول إن زيادة الماء فوق الماء لايضيف إليه صبغة جديدة، بمعنى أن ذلك نوع من الإضافة لشيء موجود وقائم؟

ويجد القارئ نفسـه مدفوعًا إلى البحث عن حلول. وهذه أيضًا من سـمات السوريالية التي تثير

الأســئلة وتدفع بالقارئ إلى التمحيص عن إجابة. وهذا ما يريده الحاج نفسه في **خواتم**.[43] ومن هنا ينتقل القارئ إلى المقطع التالي آملاً بالقبض على إجابة شافية:

«أناديك أيها الشبح الأجرد، بصوت الحليف، والعبد..... أهرب أين وأنا الأفق؟».

لقد بدأ الحاج بمقطع خطابي بُتر بفعل الجملة التي اعتبرناها اعتراضية، ليعود هنا إلى استئناف الخطاب. لكنه في هذه المرة يعلن عن هوية المنادى وهو شــبح. وعدا عن كونه شــبحًا، يعدد له الصفــات المختلفة. والقارئ الذي هيأ نفســه لــدى قراءة عنوان القصيدة لاســتقبال تفصيلات حــول الهوية، يجد نفســه يأخــذ في هذا المقام تفاصيل لهوية الشــبح. فهذا الشــبح أجرد دون معالــم تخفيه، واضــح لا قشرة له. وهو حليف، عبد، دليل وثأر في الوقت ذاته، ولا تضارب لدى السوريالية بحمل صفات متناقضة. لكن بين الأنا المتكلم والشبح ثأر، وهذا الثأر يعود مضاعفًا. أما سبب الثأر فهو مجهول إلى هذه اللحظة، وبصورة واضحة يبدو أن هناك تأجيلاً للمعلومات.

وللســوريالية صــدى في مقطع إضــافي: «خططي بلا مجاذيــف» فالمجاذيف التــي من مهمتها تحريك وتوجيه المركب، والتحكم والســيطرة عليه وعــلى سرعته، هي غائبة عن مركب الخطط. وكأنــه يقــول إن خططه غير موجهة وقد تكون عفوية. لكن الأهــم أنها بلا اتجاه، ومنطلقة بلا قيود منعتقة من العقل وضوابطه. ما يعني أنه يواجه حليفه وثأره بصورة قد تكون فوضوية، عبثية أو لا منطقية.

لا نعــرف عــن حقيقة هذا الثأر ولكننا نفهم أنه غاب عن أنا المتكلم ليعود إليه بعد غيبة بصورة أقوى وأشــد. والجو الذي يوحي به المقطع الشــعري السابق هو جو نزال أو تصادم من جديد. ويبدو لنا أن كلاً منهما يسعى إلى تعرية الآخر وهذا أساس الصراع.

«أســدل رأسي على جبينــي فتحدجني عينك الوحيدة من أســفل؛ النهار يتركنــي الليل يحميك. النهار يدفعني.- لك الليل!- فأركض، الليل رجل! أهرب أين وأنا الأفق؟».

كذلك تحضر الجدلية المشــهورة في الســوريالية، جدلية النهار والليل، المكشوف والمجهول. ولو ركزنا على تصريح الأنا أن الليل يحمي الشبح بإخفائه، يمكننا عندها أن نخمن ونقول إن الشبح هو ظل الأنا المتكلم أو نده الذي يظهر في النهار ويختفي في الليل. وحين اختفائه في الليل يندفع الأنا المتكلم إلى مسيرة البحث والتنقيب، وهي أقرب إلى أن تكون مسيرة للكشف عن عوالم الذات

43 يقول الحاج في **خواتم**: « لا، لا يكفي أن تطرح الأسئلة، حتى لو سميتها الأسئلة المصيرية. [...] يجب أيضًا أن أجاوب. أن ألاقي الأجوبة. أن أسمع الأجوبة، أجوبة تحفر في الجدار». الحاج، 1997، ص 21.

المجهولــة والمختفيــة تحت غطــاء العتمة والليل. لكنه يهرب، ثم يســتدرك، إذ إنــه الأفق، وكأن المسافة بينه وبين ما يلاحقه فيها من البعد الكافي لضمان الأمان له.

ونلاحــظ مــرة أخرى أن القوالب اللغوية والنحوية منها تُخترق.[44] فالســوريالية أرادت للغة أن تخــرج مــن ثوبها التقليدي. وها هو الحاج يقوم بذلك فيخطف الصدارة من حرف الاســتفهام ليمنحها لفعل الهروب، ربما لأهميته. «أهرب أين وأنا الأفق؟». وربما، كما كنا قد أسلفنا الذكر، أن اللغة تتخذ طابعًا عاميًا.

في المقطــع التــالي نجد متوالية مــن الجمل الخبرية القصــيرة: «الحياة حية. العــين درج، العين قصب، العين سوق سوداء. عيني قِمع تقفز منه الريح ولا تصيبه. هل أعوي؟ الصراخ بلا حبل. هناك أريكة وسأصمد».

تتميــز هذه القطعة بغرابة الصور الســوريالية المحتشــدة فيها، فالحياة حيــة، وقد يكون هذا ناجمًــا عــن كون الحياة متقلبة ما بين نهار وليل، أو لأنهــا كالحية تغدر وتطعن من الخلف لذا لا يمكــن الوثــوق بها. ومن المثير هنا قصة العين التي تــتراوح ما بين أكثر من صورة. من درج إلى قصب، فســوق سوداء وقمع. ولعل القارئ يقع في حيرة من أمره، ويجد نفسه ملزمًا بإيجاد مــا يربــط بين هذه الصور. بصورة أو بأخــرى يمكن القول بأن العين بمثابة وســيلة انتقالية، فلو كانت درجًا، فهي تربط بين مكانين: عالٍ وســفلي. وإذا كانت قصبًا فإنها تربط بين النبات قبل نضوجه إلى غاية اســتخلاص السكر والمذاق الحلو الداخلي الذي يحتوي عليه. لكن لا يمكن حصر الدلالة في هذا الباب. ذلك أن القصب يمكن اســتخدامه كصنارة صيد، ومن خلال إفراغه يمكن أن يكون نايًا يئن عليه الأنا اللحن الذي يريد. وإذا كانت العين سوقًا سوداء فتكون وسيلة لتمكــين الفرد من الحصول على احتياجاته بصورة خارجة على القانون أو غير مشروعة. أما إذا كانت مثل القمع فإنها تكون عبارة عن قناة تربط بين خارج وداخل. ويجد الأنا المتكلم نفســه متعبًــا وملاحقًا إثر هذه الصورة المتتالية بوتيرة حادة، فيحاول أن يصرخ أو يعوي. والعواء قد يصــدر عــن حيوان في حالة من الوحــدة. لكن هذا العواء أو الــصراخ دون حبل. قد يكون حبل النجاة الذي يؤدي بالمســتنجد للوصول إلى طريق المســاعدة، أو قد يشير الحبل إلى عملية امتداد

44 في هذا الســياق، يعتبر الجنابي أن شــعر الحاج يقوم «على كسر البنية الكلاســيكية لمســار الجملة العربية وتركيبتها البلاغية، فاتحًا تنسيقًا جديدًا للكلمات من حيث نظام تتابعها النحوي. وكأن اللغة هي التي تحدد موضوع القصيدة، وليــس الموضوع الخارجي هو من يحدد لغة القصيدة، وبالتالي موضوعها. وتكشــف معظــم قصائد الكتابين الأولين، **لــن**، و **الرأس المقطوع**، عن تجــاور كلمات توليدي في نحو الجملة وتركيبها، تتخلص فيه الكلمات من المعنى المعطى لها قاموســيًا، محدثةً انزياحًا جديــدًا في الحقل الدلالي المطلوب لفهم الجملة». راجــع الصفحة الإلكترونية: http://alghaoon.com/alghaoon/index.php?option=com_content&task=view&id=153&Itemid=42

مـا يعنـي أن هذا الصراخ لا اسـتمرارية له. لكـن قد يكون المعنى الأول هـو الأرجح لأنه، الأنا، يسـتدرك وينتبه إلى وجود أريكة تسـاعده على الراحة بين الفينة والأخـرى، الأمر الذي يوفر له إمكانيـة الصمود والاسـتمرار. على أننا لا نسـتطيع أن نأخذ هذه الصور عـلى وجه واحد، وإلا فإنها تُسـتهلك وتقطـع التواصلية الحاصلة بين النص والقارئ، الأمـر الذي لا تريده القصيدة السوريالية. بل هي تريد للقارئ أن يدخل في هذه الدوامة أو المتاهة، وأكثر من ذلك فهي تطالبه بإيجاد الحلول، لأنها لا تعالج قضية فرد واحد، بل هي قضية إنسـانية جمعية، فالسـوريالية تتميز بكونها غنائية جمعية.

إن مسـيرة البحـث والخوف ما زالت منسـابة في هـذه القصيدة. وهذه المرة لا يسـتجدي امرأة يحتمي تحت جناحها، هذه المرة يعول على الأصدقاء.

«سـوف يأتـي زمن الأصدقـاء لكن الانتظـار انتحـر. الجياد تـسرع، عبثًا عبثًـا، الخوف رقم لانهائي».

لكـن طال انتظار الأصدقاء ليخلصوه من ورطته. والأصدقاء هم من يشـبهوننا، وربما أحلامنا تتشـابه مع أحلامهم، ورغم إيمان الأنا المتكلم أن زمنهم سـيأتي يومًا ما، إلا أن انتظاره طال، فهنـاك ثمـة ما يعيق وصول هـذا الزمن. فيجد أنه لا مناص من الخـوف، ولا شيء يحميه منه، وليبـدو الخوف له مطلقًـا لا نهاية له، فيصفه بالخيول التي تسرع، وأغلب الظن بفعل سـوط يلاحقها، فتنطلق أكثر فأكثر خلفه لتزيد من توتره النفسي ومن إيقاع القصيدة كانعكاس لذلك.

وفي صورة أخرى من ملاحقة الخوف، والجري نحو اللامعقول يقول الشاعر: «السقف ينحل في قلبـي والأرض لا مكان لها. أهرول وأُقذَف، يكنسـني الصدى! الأرض بعيدة بلا طريق، الأرض تنزل بلا عتبة».

وهـذه الصور لا يجمعها شيء سـوى الجنون والخيال، القوة السـوريالية المعلنة. ولا يزال أمر الخـوف قائمًا ومسـيطرًا على جـو القصيدة العام، وكذا هو الأمر بالنسـبة لحضـور الثنائيات المتضـادة، فالأرض تقابل السـقف. وهناك تأكيد على السـير العبثي إلى اللامـكان. أو إلى المكان البعيد الذي لا عتبة له ولا بداية.

وتبتر هذه القطعة الشعرية بسطر شعري منفرد، على أنه يشكل صورة سوريالية أخرى يُبعث فيها الأنا إلى الهواء.

«أطلَـق على الهواء، أغرز الهواء بأليافي». وكأن مسـيرته عبثية أو مجانية لا مكان حُدّد لها أو لا غايـة لها. وهذه المجانيـة أو العبثية موجودة في داخله وفي أليافه كذلـك. وهو أمر يقوم به الأنا مـن منطلـق إرادة ذاتية وليس بصورة قسرية. إذن هو من يبرمج لهذه العبثية. وتسـتمر لعبة الجنون أو المقاطع المتفرقة من حلم الشاعر في المقطع التالي:

«بلا تعتّه، الحركة ليست ضد الليل، الحركة عمياء ترى بالليل. قم! المصباح خادم ويدك خادمة. (أضحك مني) قم! هوذا أنا، الباب يُطرق».

وفي حوار إضافي مع شـخص مجهول يشـير ثانية إلى موتيف الليل. والليل في السـوريالية، كما عند الحاج، موضع انشـغال كبير، إذ فيه الحقول الكثيرة التي تحتاج أن يلجها الإنسـان. وإليه تتجه الحركة، حركة البحث والرغبة. الإبصار في العتمة، والمصباح واليد خادمان، أي لا يملكان أمرهما، وبذا تسـقط الأدوات المسـاعدة ويكون لا بد من استثارة النفس وحثها على القيام لأداء المهمة، لربما تكون هذه المهمة فتح الباب. والباب في هذه القصيدة لديه ما يقوله أيضًا:

«الباب: هنا الموت. وجهه وجه القدر وظهره الضياع. يُطرق ولا ينتفض، فهو يبقى»

في هذا السـطر نلاحظ معادلتين. الأولى هي الوجهـان للموت، فإما مواجهة القدر، وإما اختيار التقهقـر الـذي يـودي إلى الضيـاع. أما المعادلـة الثانية فهي التـي يكون فيهـا الصمود وعدم الانتفاض علامة البقاء. علاوة على أن ذلك يشكل تناقضًا مع الجو العام للقصيدة وهو الخوف. لأن الانتفـاض فيـه شيء من الخوف. ونسـتطيع أن نذهـب إلى أبعد من ذلك فنقـول إن معنى الانتفاض يدل على انقطاع سلسـلة من الأفكار أو الغوص في حديث النفس الذي يدور بصورة تلقائية ولا شعورية. ولذا فإن هذا الباب يستمد حياته من انسياب الأفكار أو عالم اللاشعور.

بعد ذلك ينتقل إلى صورة أو مشهد شعري جديد. وهذه الصور المتتالية تشير إلى الكتابة الآلية، ولعل تقسـيمها على المسـتوى الجرافي للنص، بحيث تبدو كل قطعة منفردة بذاتها، يساعدنا في تأكيد الكتابة الآلية وسيطرة عالم اللاشعور على القصيدة.

«يجب أن أبكي. كيف نسـيت أن الدموع تعكر المرايا؟ المرآة غابة لكن الدمعة فدائي. فلأسـمع جلبتكِ أيتها الرفيقة! فلأرفع لواءك حتى تتقطع أوتار كتفي!».

بصـورة عكسـية، يرفض الأنا الصفاء الموجـود في المرايا، ويرى بالدموع ذلـك المعكر، مع أنها اتصفت بأنها تغسل وتطهر القلب مثلاً من أثقاله. هكذا في عرف السوريالية، تدخل المفردات في

علاقات جديدة، وفي بعض الأحيان تكون هادمة وقائمة على أنقاض علاقات تقليدية أو قديمة.

والقارئ الذي يظن أن الشاعر يمنحه الراحة والفرصة للتركيز في جو الدمع هذا، يجد نفسه مخطئًا. ومع أنه يكرر ثانية «تمطر فوق البحر» بسطر منفرد، إلا أنه يعلن: «لم يعد في العالم دمعة». والسؤال هل غابت الدموع لأنه في حاجة إليها، بمعنى أن حاجته هي أمر غير موجود؟ أم أنه استغل كل الدموع ليعكر المرايا؟ على أن القارئ أبدًا لا يحظى بإجابات شافية، وإذا اعتقد أنه بمتابعة القراءة سيجد الجواب، يجد نفسه يتورط أكثر فأكثر في المتاهة. فها هو الأنا المتكلم يسد الطريق بالسؤال عن الحزن. والسؤال ها هنا يبدو وكأنه استمرار لحديث مبتور، وتأتي الإجابة:

«ما سعر رجل حزين! التغضن علامة، الغضب إبحار. دُرف الصرْع تذيع الربيع، وعند الصباح تتعانق المذبحة والظفر وحسدًا أخلع وجنتي».

في هذه القطعة نجد عدة جمل خبرية تامة. ويستطيع القارئ بوجه أو بآخر أن يؤول أو يفهم كل جملة على حدة. إلا أنه يتورط حين يفاجئه التسلسل والتجاور اللامنطقي بين الجمل. هناك انتقال من جو الحزن، إلى الغضب، فالجنون الذي ينشر الربيع والذي آمنت به السوريالية كآلية ناجعة لتحرير النفس من القيود التي ينصبها العقل، من ثم جو ممزوج بين الحرب، الدم والفوز بالمعركة التي على ما يبدو يخاف الفائز فيها إظهار علامات الفرح على وجهه كي لا يُحسد، ولذا نجد أن الصور الموجودة فيها ما فيها من غرابة، فيقرر أن يخلع وجنتيه، وكذلك الجنون هو ما ينشر الربيع علامة الخصب والإزهار، وجميعها صور تفتقر إلى المعقول والمنطق. والأنا الذي قد شعر بفوزه وأخفاه من الحسد، لا يهدأ له بال إذ يستدرك: «لكن ما الخوف! ما الخوف؟ لا تبدأ. سأضؤل، وأصمت. جناحك. عينك الأفقية! مولاي، لا! خذ قبلي الآخرين..... دم حديث».

مع هذه القطعة، نجد أنفسنا نغلق الدائرة، فأول ما أطلعنا عليه الشاعر وباح به هو الخوف، ليعود ليكرره في الخاتمة بشكل صريح، مع العلم أن الجو العام للقصيدة احتوى على الكثير من شحنات الخوف، وبتكرار هذه اللفظة أكثر من مرة في القصيدة يجعلنا ننظر إليها كموتيف يستدعي الوقوف عنده. ويجعلنا نتساءل عن سر خوف الأنا المتكلم في القصيدة. وبنظرة سريعة، نلاحظ أن لفظة الخوف تكررت ثلاث مرات إلى جانب الفعل أخاف. بالإضافة إلى ألفاظ توحي بالخوف مثل الشبح الأجرد الذي يلاحقه على مدى القصيدة، أهرب، أختبي وغيرها. وفعل الخوف الذي تصدر القصيدة، قد فتح للأنا المتكلم طاقة على عوالم الحلم والخيال وكأنه يعكس

بذلك مقاومته للخوف وعدم اكتراثه به، لكننا مع نهاية القصيدة نشعر أنه يعيد السؤال أو الاستهلال الذي بدأه، لكنه يتراجع، ويعلن: لا تبدأ. لأنه مع البداية من جديد سيشعر بالتقلص، وسوف يصمت، إلا أن ما يلاحقه يحلق ويرسم لاقتناصه هو، ورغم توسلاته بأخذ الآخرين قبله، إلا أنه يختاره هو، فتأتي النقاط الثلاث علامة لإصابته، وتختتم القصيدة بالدم الذي سُفك الآن: دم حديث. وبذلك يشكل الخوف كلمة مفتاحية، تجلعنا نفهم مع انتهاء القصيدة أن الأنا المتكلم يخشى من أمر قائم. الشبح الأجرد الذي يوحي أنه مجوف، خالٍ أو سطحي، وهو الذي يحدجه مرة بعين واحدة توحي بقصر الرؤية، أو رؤية محدودة، ومرة يحدجه بعين أفقية وليست عمودية عمقية. مقابل النظرة الأفقية يتساءل الأنا بصورة استنكارية «أهرب أين وأنا الأفق؟»، وتنتهي القصيدة ب «دم حديث».

دم حديث ومضامين وأساليب حديثة، تخالف الدم القديم الذي ينعكس بالشبح الأجرد كاستعارة للموروث الأدبي الكلاسيكي ذي النظرة الأفقية. وهذا ما يجعلنا نستحضر ما يقوله الحاج في مقدمة الديوان: «نحن في زمن السرطان: هنا، وفي الداخل. الفن إما يجاري وإما يموت. لقد جارى، والمصابون هم الذين خلقوا عالم الشعر[45] الجديد. [...] نحن في زمن السرطان: نثرًا وشعرًا وكل شيء. قصيدة النثر خليقة هذا الزمن، حليفته، ومصيره».[46] لذا يتوسل الأنا المتكلم في نهاية القصيدة «مولاي، لا! خذ قبلي الآخرين!». فليتم أخذ الآخرين، ليحل محلهم الدم الحديث. هدم ما كان وتأسيس لجديد مغاير، هي ذاتها المهمة التي أخذتها السوريالية على عاتقها، وبالتالي تحقق هذه القصيدة أهم مميزات الشعر السوريالي إلى جانب تلك الملامح التي حضرت بها بوضوح مثل الرغبة، المرأة، البحث عن الذات، الجنون والحلم، الكتابة الآلية وإلغاء الثنائيات المتضادة في جو يطغى عليه الانسياب اللاشعوري للنفس.

ولا بد لنا كذلك، أن نشير إلى أمر آخر خاصة مع ختام القصيدة ب «دم حديث»، وجميع الإيحاءات التي تشير إلى حقيقة معالجة الشعر داخل القصيدة، ومع استحضار الاقتباس أعلاه حول زمن السرطان وقصيدة النثر، فإن الحاج يحقق إلى جانب المستوى الميتا شعري، أهم ركن من أركان قصيدة النثر التي دعت إليها الباحثة الفرنسية سوزان بيرنارد وتبناها الحاج، وهي ميزة المجانية، إذ لا هدف للقصيدة خارج ذاتها.

45 في نفس السياق، تذكر خالدة سعيد أن الحاج أعلن إعجابه الشديد بأحد الشعراء السورياليين وهو أنتونان آرتو، كان يعتبره «المريض الكبير» أو «الملعون الكبير»، وإلى حد ما، تلاحظ سعيد أن هناك أوجه تشابه بين الشاعر الفرنسي والشاعر اللبناني، وأن الأخير يعتبر الأول مثالاً يريد أن يحتذيه، وهو الذي يكتب في أعداد **شعر** دراسة عن الشاعر آرتو. راجع: سعيد، 1979، ص 66.

46 الحاج، 1994، ص 23-24.

2. قصيدة ترتيلة مبعثرة

نحن بصدد قصيدة نثر أخرى لأنسي الحاج. ويحيلنا عنوان هذه القصيدة المميز إلى مقدمة ديوان **لن**. فالترتيلة التي خلناها قصيدة منظومة، أو ترنيمة دينية، نجدها عند الحاج مبعثرة. تمامًا كقصيدة النثر التي رأى بها ملتقى للفوضى الهدامة من جهة، وللتنظيم الهندسي من الجهة المقابلة. ونستطيع الذهاب إلى أبعد من ذلك فنقول إن العنوان يحتوي على بعد ميتا شعري، الأمر الذي امتاز به أنسي الحاج بشكل كبير.[47] وكأن الشاعر يقول هاكم جنسًا أدبيًا هو قصيدة النثر، فيكون النص الواقع تحت العنوان عبارة عن حديث عن عملية الكتابة ضمن هذا الجنس. أضف إلى ذلك، فهو، العنوان، الواجهة الأولى التي تعلن عن ميزة سوريالية. الفوضى والبعثرة. فعند السوريالية لا يوجد تنظيم للتراتيل، بل هناك اقتحام لهذه الصفة ومحاولة لنبذها. والقارئ الذي يبدأ بمحاولة لبناء أفق توقعات انطلاقًا من العنوان، يستطيع أن يتهيأ لقراءة مقاطع مبعثرة لا صلة بينها. ولا بد والحال هذه أن يكون هناك توظيف كبير للاوعي والكتابة الآلية.

عندما ننتقل إلى جسد النص، نلاحظ أن القصيدة تظهر على شكل مقاطع متراوحة الطول لا يحكمها وزن أو قافية. وإنه لمن سمات قصيدة النثر، كما هو الحال بالنسبة إلى الشعر السوريالي، الاستغناء عن تجميلات الوزن والقافية، بالمقابل هناك اعتماد كلي على الموسيقى الداخلية التي تُخلق بفعل الحروف، الكلمات، علاقات تلك الكلمات مع بعضها، والتوترات الناتجة عن مادة النص.

تبدأ لعبة اللا منطق وعدم الوضوح في هذه القصيدة منذ أسطرها الأولى:

«لن أسميك اسمًا موسيقيًا، لن أتبرع لك بمفاجأة

إنني شغوف بعريك حيث يأخذ هذياني مجده

47 إن مسألة الميتا شعرية لدى الحاج، تعكس وجهة نظره وكذلك وجهة نظر مجلة **شعر**. خاصة من منطلقهما الذي يربط بين القصيدة الحديثة ووجود لغة شعرية جديدة، من هنا برزت إشكالية التعبير عن الجديد بالقديم. فكان على الشاعر أن يعالج، إذا صح التعبير، هذه الإشكالية في شعره، فظهرت سمة الميتا شعر كنقد للشعر داخله، وكذلك رفض الأساليب القديمة للكتابة. وهو أمر شائع في قصائد الحاج، لكن بواردي يلاحظ أن الحاج لا يبرز هذا الجانب بشكل علني، مما يدخل القارئ والناقد في إشكالية تمييزها. راجع: Bawardi, 2007, p. 42. ولا بد لنا في السياق ذاته، أن نلاحظ أن الحاج قد أفلح بخلق لغة جديدة تناسب القصيدة الحديثة، وهو ما جعل أدونيس يكتب عنه ويقول: «معك يزداد استخدامنا لحاضر الكلمة، ويزداد نسياننا لماضيها، وتخلينا عن تاريخها. ومعك يصير شعرنا حركة طلقة، فعلاً حرًا، تناقضًا مدهشًا- أعني يقترب شعرنا، معك، أن يكون شعرًا». أدونيس، 2005، ص 323-324.

إنني جائزة باسمك»

يستهل الشاعر قصيدته بلفظة لن، اللفظة التي احتلت عنوان الديوان. هذا الاستهلال يجعلنا نفكر أن ثمة أحداثًا سبقت بداية النص. بمعنى أن هناك شيئًا ما قد حصل نجهله نحن كقراء، وهو غير موجود في النص، وبناءً عليه قرر المتكلم ألا يمنح المخاطبة اسمًا موسيقيًا.

وتحتوي هذه القطعة على أربع جمل تامة. قاموسها اللغوي سهل وبسيط، يستطيع القارئ التعامل مع كل جملة على حدة وفهمها بمستوى سطحي، واجدًا صعوبة في الربط بين الجمل أجمعها ككتلة نصية. فلو أعجبتنا الجملة الأولى «لن أسميك اسمًا موسيقيًا»، رغم أنها تحتوي على شحنة موسيقية متوترة، نلاحظ أن الجملة التالية لها تقوم على صورة غريبة. فنحن لم نعتد التبرع بهدية، إنما الهدية تُهدى. ويشق اللامنطق واللاوعي طريقه إلى الجملة التي تلي: «إنني شغوف بعريك حيث يأخذ هذياني مجده» وهي جملة سوريالية بامتياز. أولاً لحضور المرأة فيها وتواجدها في مركز الحديث، وفي مركز قوة. فانتصار المتكلم يتحقق من خلالها ومن خلال عريها. وهنا نعود إلى فكرة السوريالية التي آمنت أن المرأة، وإقامة علاقة معها تحققان للرجل ذاته وكليته. ومن هنا يؤدي العري، بما يوحيه من رغبة جسدية، إلى مجد الهذيان. والهذيان، كما الجنون هو القوة الدافقة وأساس الشعر السوريالي.[48] فبالهذيان تتحقق حرية النفس من المنطق والعقل، وذلك يتم من خلال المرأة. والحديث هنا هو عن لحظة آنية، كأن المتكلم موجود مع المرأة ويقوم بكتابة القصيدة. ولا بد من الإشارة إلى أن العلاقة ليست علاقة قائمة على بعد مكاني. وهذا أمر خارج عن المألوف في الشعر. هناك إباحية وكسر لحواجز الممنوع.

وتأتي بعد ذلك الجملة الرابعة التي ترتبط أكثر مع الجملة الأولى والثانية أكثر من الثالثة. وكأن الجملة الثالثة كانت بمثابة دخيلة، حالت دون انسياب الشطر الأول إلى الرابع، وهنا تبرز حقيقة الهذيان أو الكتابة الآلية التي تفتقر إلى المنطق. ناهيك أن هذه الجملة كذلك تنطوي على صورة شعرية غريبة يكون فيها الأنا بمثابة جائزة باسم المخاطبة.

ومن الملاحظ من خلال هذه القطعة بمجملها أن المرأة تحظى باهتمام القارئ لأن الشاعر قام بعملية تبئير وتسليط ضوء عليها، ونجد عدا ذلك أن المرأة في مركز قوة، فبداية القطعة

48 الجنون بالذات، لدى الحاج كما هو لدى السوريالية إمكانية تحقق حرية الإنسان، وبه فقط يمكن إحداث الانقلاب. لذا نجده في مقدمة **لن** يقول: «إما الاختناق وإما الجنون. بالجنون وحده ينتصر المتمرد ويفسح المجال لصوته كي يُسمع. ينبغي أن يقف في الشارع ويشتم بصوت عال، يلعن، وينبئ هذه البلاد، وكل بلاد متعصبة لرجعتها وجهلها، لا تقاوَم إلا بالجنون». الحاج، 1994، ص 14.

هي إعلان عن رد فعل من جهة الأنا، ما يعني أنه وجد نفسه ضعيفًا وأراد الانتقام أو المعاقبة بصورة أو بأخرى، ثم إنه بعد ذلك يتحول إلى انصياع تام لها، وكأنه عبد لها ليتحقق له المجد من خلالها ويكون جائزة باسمها.

ومن خلال هذه القطعة نستطيع أن نجد خط تلاؤم بين العنوان والقصيدة. ذلك أن ورود الجمل الأولى جاء بصورة مبعثرة بعيدة كليًا عن الترابط المنطقي سواء أكان ذلك بين الجمل أو في داخلها. هذه الصورة ناجمة عن أنا موجود بوضع غير طبيعي أو مشوش. وهو يعلنها صريحة أن عري المرأة ما يسبب له هذا الهذيان والتشويش في فكره ونفسه.[49] وإنه لمن المفيد في هذا المقام أن نعقد مقارنة بين الصوفية والسوريالية. فحالة التشويش هذه تتحصل للصوفي إثر وارد إلهي يصيب قلبه فيجعله مشوشًا، وعليه فإننا نجد أن أحد التعريفات للمحبة في **الرسالة القشيرية** يقتضي أن «المحبة تشويش في القلوب يقع من المحبوب»،[50] في أعقاب تلك الحالة، ومن هول الصدمة، يأخذ الصوفي بالشطح فتتولد لديه مقاطع شعرية تروي تجربته في الحب الإلهي، وإن تلك المقاطع تفتقر إلى الترتيب والمنطق. في المقابل تكون المرأة عند السوريالي معادلاً موضوعيًا للمحبوب الإلهي. حالة الدوخان التي تحدث للمحب بتأثير من المرأة وعريها بالذات، كطاقة إباحية خلاقة، هي ما يدفع به إلى الشعر لتكون ملهمة الهذيان- الإبداع، من هنا نلفت أيضًا إلى أهمية الجسد، جسد المرأة تحديدًا، وحضوره المكثف لدى الحاج كمساهم في هذه الطاقة الخلاقة والكاشفة، وكمحقق للحرية.[51]

يستمر مشروع الهذيان والكتابة الآلية في القطعة التالية. وإذا كان الأنا منشغلاً في القطعة السابقة بمحاولة تسمية المحبوبة وتعريفها هي أو الحالة التي تربطه بها، فإنه فيما يلي يحاول منح تعريف لمفاهيم من مجالات مختلفة لا رابط بينها وبين ما سبقها:

«ما معنى الرمز؟ فم في الماء

لكني فم أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف.

49 إن هذا التشويش ينعكس أيضًا على قارئ القصيدة. فإذا كانت المخاطبة هي من تحدث التشويش للأنا المتكلم، فإن قصيدته التي تُخلق في ظل هذه الحالة مشوشة كذلك. في المستوى البعيد، يؤكد ذلك على طول النفس الشعري وهو ما يتميز به الحاج. وترى عطارد حيدر أن مباني قصائد الحاج تتميز إما بالقطع التي لا مجال لأخذ النفس بين أسطرها، لا فراغات أو مجالات تمكن القارئ من القبض والتوسع في ظلال الكلمات، وإما نجد لديه أسطرًا قصيرة تحتوي على مفاجآت، استطرادات، عرقلة وتوتر. وفي جميعها يحقق الحاج درجة التشتت التي سبق لنا ذكرها. Haidar, 2008, p. 167.

50 القشيري، د.ت، ص 426.

51 Deeb, 1983, p. 71.

الرمز غيب

وسرتك تغيب العالم كدوار الماء

الرمز قوة، ووهجك كسل مسلح

وأنا جرثومة مدللة بين نهديك.»

يطرح الشاعر في سطر هذه القطعة الأول سؤالاً يبدو لنا أنه خارج لحمة النص كقصيدة، إذ لم نعتد أو لم ننتظر من الشعر، الذي يقوم في جزء منه على الرمز، أن يطرح هذا السؤال. وبكلمات أخرى فإن هذا السؤال يتناسب ونصوص بحث ودراسة للشعر الحديث، فالناقد أو الدارس قد يسأل هذا السؤال، ويسعى بعد ذلك للإجابة عليه بصورة علمية. أما طرح شاعر ضمن قصيدة هذا السؤال، فمعنى ذلك أن الشعر خرج من نطاق وظائفه وانشغاله المحدود، وبذلك أيضًا تتحقق ميزة المجانية التي تحدث عنها الحاج في مقدمته لتكون بذلك القصيدة نفسها موضع انشغالها، لا تسعى إلى شيء خارج أسوارها. زد على ذلك أن هذا أحد المطالب الأساسية للسوريالية التي ترى بالشعر معالجًا لجوانب مختلفة من الحياة ومن ضمنها الأدب نفسه. والشعر إلى ذلك سعى إلى تعريف الأشياء من جديد.

ولو عثرنا على جانب من الجدة والغرابة في ظهور هذا السؤال في قصيدة، نجد أنفسنا نُصدم ونستغرب أكثر حين تلقّينا لجواب السؤال: «فم في الماء» وهي إجابة لا تخلو من مفارقة إلى جانب الصدمة التي تحدثها للقارئ. وتشكل الإجابة ذاتها رمزًا عميق المعنى. الفم هو مصدر الكلام، ولكنه موجود في الماء حيث يصبح الكلام صعبًا، ولا يمكن فهمه. هكذا هو الرمز تركيبة تمتاز بالضبابية والإبهام. في هذا الجانب كذلك يمكننا أن نلمس المستوى الميتا-شعري في القصيدة. وعلى ما يبدو فإن الأنا ما يزال تحت تأثير الهذيان الذي أصابه مع بداية القصيدة. هذا الهذيان يدفعه إلى الكلام بصورة غريبة أو آلية أو مستعصية.

وتستمر غرابة الصورة السوريالية إلى السطر الذي يلي، لتتأكد أكثر عبثية ومجانية السوريالية: «لكني فم أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف».[52]

52 قد يكون من المفيد أن نذكر تأثر الحاج بالنصوص الدينية التوراتية والإنجيلية. وفيما يتعلق بالعبثية، يستحضرنا سفر الجامعة من العهد القديم، حين يقول الجامعة: «باطل الأباطيل الكل باطل»، وهي ثيمة تتردد في السفر كله وتشير إلى عدمية العالم وعمل الإنسان طالما أنه غير مسخر لله. وهناك من لاحظ أن قصائد الحاج المتميزة بتعدد دلالاتها، تفضي إلى أبعاد دينية وما ورائية، ومن بينها إشكالية مواجهة الوجود والعدم. راجع: يحياوي، 2008، ص 51.

ولو توقفنا هنا قليلاً عند المعجم الشعري السوريالي، نشير إلى حقيقة تلك المفردات التي توحي بالعنف، أو النية في هدم الكائن والسائد، والاستخفاف بجدوى الأمور والحياة، وكذلك تميز هذا القامـوس بالإباحية والخروج على قانـون الأدب والأخلاق ولذا نجد مثلاً مفردات مثل: مخترقة، عري، بلا هدف، هذيان إلى جانب تلك المفردات التي ترد في تتمة النص، والتي سنأتي على ذكرها وتحليلها.

وتتعـدد الصـور التي أخذها الرمز في القصيدة. فمن ظهوره كشيء غير واضح في مادة شـفافة (الماء) إلى ظهور كالصلع، لا شـعر ولا أشـياء تخفي الجلدة، الـشيء المحجوب. ونلاحظ أن هذا التـدرج يحصـل في خطاب الأنا ذاته، عـلى أن ما يلي من صور تدخل فيها شـخصية المخاطبة: «الرمز غيب... وسرتك تغيّب العالم كدوّار الماء.... الرمز قوة، ووهجك كسل مسلّح».

في هذه الأسطر يتخذ الرمز أبعادًا أكثر عمقًا وقوة، تعود إلى كونه غامضًا أكثر، فهو الغيب ذاته. والغيب يستدعي مفردات أخرى إذ تغيّب سرّة المحبوبة العالم. كأن الكلمات تنساب بصورة آلية لا منطقية. وإنه لمن المفيد الانتباه إلى فكرة الفوضى الهدامة التي وجدناها كميزة لقصيدة النثر، وكذلك للسـوريالية إجمالاً حين خلصنا إلى نتيجة مفادها أن السـوريالية اسـتقت من الدادئية مبدأ العبثية المطلقة لتسخره بصورة أكثر إيجابية وبناءً. فتشكل الكتابة الآلية مقاطع بصورة فوضويـة لا منطـق فيها، إلا أنه لا يمكننا أن ننفي حقيقة وجـود المنطق في اللامنطق، من هنا، لا نخطـئ إذا اعتبرنـا أن هذه المقاطع، وعلى وجه الخصوص المقطـع الحالي، تخفي من ورائها معنـى. الـسرّة عند المخاطبة توازي الرمز، وكما أن الرمز هو الغيب، فهي كذلك غيب، بل بيدها تغييب ما حولها، فبالدورة التي تحدثها مثل دوار الماء تغيّب العالم بمن فيه. ولا بد هنا من أن نتذكـر أمرين: الأول أن السرة تحيلنا إلى حبل المشـيمة وارتباط المولـود ونموه من خلال حلقة الوصل هذه بينه وبين والدته، ما يعني أن الأم/ المرأة هي أسـاس ولادة ونمو البشر أجمع. أما الأمر الثاني، فهو قصة خلق العالم، حيث العالم كان في ظهر الغيب إلى أن بدأت عملية الخلق من السـموات والأرض حتى الإنسان وسـائر الكائنات الحية. المرأة بسرتها، تعيد العالم إلى النقطة الأولى، وكأنها تشـكل ندًا لله. وبذلك تتحقق فكرة السـوريالية التي ترى بالمرأة أسـاس الكون والعالم، ولا يعود بعد ذلك شيء أقدس منها ومن الحب.

الأهـم من ذلك أننا حين نقارن بين صورة الرمز المقترنة بالأنا وبين صورة الرمز المقترنة بالمرأة ندرك حقيقة وعي الشـاعر بموقفه الضعيـف أمام المرأة القوية. وحالة الـدوران التي تحدثها الـسرّة لا تسـتثني الأنـا المتكلم، بل هو أولهم، لأنه هو من يقوم برسـم ونقـل الصورة، وبفعل

الدوران يتعزز هذيانه فيكتب تحت تأثير هذا الهذيان والتشويش وكذلك الجنون. وهذا ما يؤكد عـلى قوة موقع المخاطبة مقابل الأنا، الأمر الذي يتعزز بالسـطر التالي: «وأنا جرثومة مدللة بين نهديك».

وفي هذا السـطر كما في الأسـطر التي سبقت، هناك إباحية وحسية أرادت السوريالية حضورها بقوة في الشعر. وبها يتأكد ضعف وصغر الأنا الذي يبدو في هذه الصورة كجرثومة مقابل عظم المرأة. إلا أن هذه الجرثومة برغم وضاعتها تحظى بالدلال.

بصورة غير مسـبوقة بإنـذار ينتقل الأنا إلى صورة جديدة. لكنه يجعل مسـافة بين القطعتين، ربما ليدل على بداية شيء جديد: «لقد عمدوهن بأسماء غريبة.... إذا دعوتك شيئًا فسأنساه».

إلى هـذه اللحظة شـهدنا جدلية يتقابل فيها الأنا والمخاطبة. أمـا هنا فيظهر ضمير جديد، هن. ولا يترك الشـاعر مجالاً للقارئ كي يرجع إلى الخلف قليلاً ويسـتدل إلى من يعود الضمير. الأمر الـذي يأخذ القارئ للاقتناع بفكرة الكتابة الآليـة في القصيدة. ومرة أخرى يمكننا أن نلمس أن السوريالية اختلفت عن الحركة الدادئية بأن عبثيتها كانت ذات جدوى ولم تكن مطلقة. وبرغم الاحتمـالات المتعددة التي يمكن معها إحالة الضمير، بحيث يمكن القول بأن ما يُقصَد بالضمير مجموعة من النساء كانت بينهن الحبيبة التي يتغزل بها الأنا ويخاطبها ويبذل مجهودًا بمنحها اسـمًا مغايرًا لأسـماء باقي النسـاء. وبما أن القصيدة السوريالية، لا تسـتريح إلى معنى واحد، وتتميز بالتملص والانفلات من قبضة الشـاعر، نستطيع حينها أن نأخذ الضمير هن على جانب آخر، خاصة وأننا لمسـنا على امتداد القصيدة المسـتوى الميتا-شـعري، فإنه لمن المنطق أن نرى بالمخاطبـة قصيـدة انتهى من كتابتها الشـاعر وهو الآن بصدد تسـميتها، ولا يريد لها اسـمًا كأسـماء القصائد التي أُعطيت من قبل، وبالتالي نعتـبر الضمير دالاً على مجموعة قصائد. وهو أمر يتلاءم مع السياق أكثر، الأمر الذي يتأكد من القطعة التالية:

«هنـاك كتب لها رائحة الغرف وأناديها يا كتبًا لك رائحة الغرف. هناك شـعر كالزجاج المكسر أناديـه: أيها الزجاج المكسر. لكن لم أمسـكْ لك بمنادى. أنت واضحة تتعقبني سـمرتك ولهاث رحمك يسكنني».

ومـن الواضـح أن للأنا موقفًا من قضية التسـمية. ومـن الحجم الذي تأخذه في النص، نشـعر بأهميتهـا ومركزيتهـا. ومن الواضح أنـه تم عقد مقارنة بصـورة خفية في طرفهـا الأول الأنا ومخاطبتـه التي انتـصرت عليه وأغرقته في هذيانـه. أما الطرف الثاني نجـد فيه مجموعة من

المجهولين أمام «هن» كذلك هم لهم مواقفهم من مخاطباتهم. إلا أنهم يختلفون عن الأنا المتكلم في القصيدة في أنهم قيدوهن وعمدوهن بأســماء، في حين يســتخف الأنا بالتسمية لدرجة أنه إذا أطرها باســم فسوف ينســاه. وفي المقطع الذي أمامنا نلمس كذلك بعدًا نقديًا ويعبر بصورة أو بأخرى أن الأشــياء تُســمى وفق صفاتها، فتعنون الكتب برائحة الغرف. والشــعر الذي يشــبه الزجــاج المكسر يأخذ هذا العنوان أو التســمية. هــذه التركيبة بالذات، الزجــاج المكسر، تحيلنا إلى العنوان، لأنها تنضوي على نوع من البعثرة. وكأنه يشــير إلى أن عملية التســمية هي بمثابة وسيلة مساعدة لفهم ما هو غير واضح أو مفهوم. كل الأمور سُميت لكن المخاطبة تستعصي على التسمية، ويعلن أنه لم يجد لها منادى. والسبب من وراء ذلك أنها واضحة ولا حاجة لما يفسرها. كأن التسمية جاءت للتفسير.[53]

والسؤال المطروح هنا، هل عدم التسمية نابع من ضعف، إذ يرى المتكلم نفسه ضعيفًا أمام قوة المخاطبة، وهو يحتاج للكلام والبحث عن اسم ليفرغ عن نفسه هول ما أحدثته المرأة بإثارتها؟ أم أن ذلك دليل قوة فيلتزم الصمت مؤثرًا البوح على التسمية؟

الإجابــة لا تأتينــا مباشرة، بل هنــاك انتقال مفاجئ إلى مشــهد آخر: «تؤديــن أدوارك في عيني وتفتحين شبابيك في نخاعي».

في هذا السطر يتخيل القارئ مشهدًا غريبًا تكون فيه عينا الأنا بمثابة خشبة المسرح تؤدي عليها المخاطبة أدوارها.

ومن الشــبابيك التي تفتحها في نخاع الأنا نلمس المعتقد الســوريالي الذي من خلاله تكون المرأة طاقة إلهام وإيحاء، ومجالاً لاكتشاف العالم والذات. المرأة كذلك آلية للغوص في عالم الأحلام، إلا أن ما يميزها حقيقة امتزاج الوعي باللاوعي، وبصورة أو بأخرى، هذا ما أشار إليه بريتون حين أراد للسوريالية الوصول إلى النقطة العليا التي تتداخل فيها عوالم الوعي واللاوعي، الباطني مع الداخلي، وباختصار كل الثنائيات المتقابلة:

«الحلم في مخدعك ومخدعك حيلة واعية!

53 إن دراســات كثيرة قد عالجت مســألة التسمية ومنح العنوان للنص. وهناك من يرى أن العنوان اسم له وظيفة الإرشاد إلى التأويل، وهناك من يرى به صيغة نقدية للنص يضعها المؤلف لأنه أول من يحاكم نصه ويهذبه. وبالتالي يُنظر إلى العنــوان باعتبــاره أول قراءة نقدية للنــص، وإذا كان العنوان صيغة نقدية من هنا كان لا بد له من أن يتخذ موقفًا من العمل الأدبي. وهذا ما يجعلنا نضع الاحتمال أن الحاج قد فرغ من كتابة القصيدة، وهو الآن منشــغل بنقدها وبالتالي بوضع اسم لها. راجع عن العنوان: حمد، 2002، ص 39.

ولسوف أدعوكِ

آه! ماذا؟

ولسوف أكتشف لكِ سجنًا

آه

من يخرجني منه!»

يحلم الأنا في مخدع المخاطبة، لا نعرف ما هو الحلم بالضبط، إلا أنه أهم ركائز القصيدة السوريالية. خاصة أنها نظرت إلى الشاعر باعتباره رائيًا، وباعتبار الشعر رؤيويًا.[54] في هذا الحلم لا يوجد منطق، أو خط سير واضح. هناك محاولة لكسر نظام الأشياء عبر امتزاج منطقة الوعي مع اللاوعي. هذه الرؤيا مدركة لما تخطط أو ترسم له. ويأتي السطر التالي ليعيد موضوع التسمية إلى مركزية النص. لكن الأنا يستدرك ويتعثر. ونلمس من وراء ذلك حيرته ووقوعه بين أن يبوح بالاسم أو يبقي عليها دون التسمية. ويتوعد أن يكتشف لها سجنًا، هو عبارة عن اسم يحصرها ضمن إطار ويحد من امتداد مدلولاتها. لكن السحر ينقلب على الساحر، فيجد نفسه أسير السجن الذي أراده للمخاطبة. وتنتهي القصيدة بمفارقة لا شك أنها تتكشف عن جدلية امتدت على طول القصيدة، رغم لجوء الشاعر إلى أسلوب التورية، التي حاولت التمويه على القارئ، ومنحت الكتابة الآلية ناصية القصيدة.

وبذلك، يمكننا أن نعتبر هذه القصيدة ترتيلةً مبعثرةً بامتياز شكلاً ومضمونًا. ولا بد لنا في هذا المقام أن نشير إلى أن هذا التبعثر لم يكن خالصًا أو قاصدًا للعبثية المطلقة. لأن الشاعر، خاصة مع تكرار موتيف التسمية باستمرار، أراد أن يعالج أو يقول شيئًا بشأن عملية كتابة الشعر، التي مع انتهائها ينشغل الشاعر بمنح قصيدته اسمًا أو عنوانًا. وكأننا قابلنا الأنا المتكلم في وضعية معينة، هذه الوضعية هي بعد انتهائه من كتابة قصيدة ما. فتأتي هذه القصيدة وكأنها حوار ذو جانبين، الأول بين الشاعر وذاته، والثاني بين الشاعر والقصيدة التي كتبها، والتي نجهلها كقراء. فالشاعر لا يشركنا إلا في مرحلة التسمية، المرحلة النهائية للقصيدة. ومن خلال هذه المشاركة يطلع الشاعر القارئ على موضوع هو من أهم الموضوعات التي هدفت

54 القصيدة الرؤيوية هو ما ينشده الحاج والسورياليون إجمالًا. وهي ما ينجم عن امتزاج الحواس بطريقة تلغي عمل كل حاسة على انفراد. وذلك من أجل الوصول إلى المجهول، سيما أن الحاج رأى أن وظيفة السوريالي هي معرفة ذلك المجهول في طريق معرفة أفضل للإنسان والعالم. Haidar, 2008, pp. 165–166.

الســوريالية إلى معالجتها وتغيير وجهها الســائد. فتكون ظاهرة معالجة وتناول الشعر ضمن الشعر، ظاهرة الميتا- شعر، من أبرز ما قصدته وتميزت به القصيدة السوريالية.

الملاحق

ملحق (1)

هـويـة

أخاف.
الصخر لا يضغط صندوقي وتنتشر نظّارتاي. أتبسّم،
أركع، لكنْ مواعيد السرّ تلتقي والخطوات تُشعُّ،
ويدخل معطف! كُلّها في العُنُق. في العُنُق آذان
وسَرِقة.
أبحث عنكِ ، أنتِ أين يا لذّة اللّعنة! نسلُكِ
ساقط، بصماتُكِ حفّارة!
يُسلّمني النوم ليس للنوم حافّة، فأرسمُ على الفراش
طريقة؛ أفتحُ نافذة وأطير، أختبي تحت امرأتي،
أنفعلُ !
وأشتعل!...
تعال أصيح. تعال أصيح. إنّني أهتف: النصر للعِلم!
سوف يتكسّر العقرب، وأتذكّر هذا كي أُنجبَ بلا
يأس.
***
تُمطر فوق البحر
..
أُناديكَ أيُّها الشبحُ الأجرد، بصوت الحليف، والعبد،
والدليل، فأنا أعرِف. أنت هو الثأر العائد، صلْباً كالرّبا،
فاحشاً، أخرس، وخططي بلا مجاذيف. أُسدِل رأسي على
جبيني فتحدجني عينُك الوحيدة من أسفل؛ النهارُ

يتركني اللّيلُ يحميك. النهارُ يدفعني «لك اللّيل!»
فأركض، اللّيلُ رَجُل! أهربُ أين وأنا الأفق؟

***

الحياة حيّة. العين دَرَج، العين قَصَب، العينُ سوق سوداء. عينيَ قِمْع تقفز منه الريحُ ولا تصيبه. هل أعوي؟ الصراخ بلا حَبْل. هناك أريكة وسأصمد.

***

سوف يأتي زمن الأصدقاء لكن الانتظار
انتحر. الجياد تُسرع، عَبَثاً عَبَثاً، الخوف رقم لا نهائيّ.

***

السقفُ ينحلّ في قلبي والأرضُ لا مكانَ لها. أُهرولُ وأُقذَف، يكنسني الصدى، صدى! الأرض بعيدة بلا طريق، الأرض تنزل بلا عَتَبة.
أُطلَقُ على الهواء، أغرز الهواء بأليافي.

***

بلا تَعَثُّه، الحركة ليست ضدّ اللّيل، الحركة عمياء تَرى باللّيل. قُم! المصباح خادم ويدك خادمة. (أضحكُ منّي) قم! هوذا أنا، الباب يُطرَق.
الباب: هنا الموت. وجهُهُ وجه القَدَر وظهره الضياع.
يُطرَق ولا ينتفض، فهو يبقى.

***

يجب أنْ أبكي. كيف نسيتُ أنّ الدموع تعكّر المرايا؟ المرآة غابة لكنِ الدمعةُ فدائيّ. فلأسمع جلَبتكِ أيّتها الرفيقة! فلأرفع لواءك حتّى تتقطّع أوتار كتفي!
تُمطر فوق البحر
لم يعد في العالم دمعة

***

والحزن؟

ما سعر رجل حزين! التغضّن علامة، الغضب إبحار.
دُرَفُ الصّرْع تذيع الربيع، وعند الصباح تتعانق
المذبحة والظّفَر وحسداً أَخْلَعُ وجنتيّ.
لكنِ الخوف!
ما
الخوف؟
لا تبدأ. سأضؤل، وأصمت. جناحك. عينك الأُفقيّة!
مولاي: لا! خُذْ قبلي الآخرين!...
دم حديث.

ملحق (2)

ترتيلة مبعثرة

لن أسميك اسمًا موسيقيًا، لن أتبرع لك بمفاجأة
إنني شغوف بعريك حيث يأخذ هذياني مجده
إنني جائزة باسمك.
ما معنى الرمز؟ فم في الماء
لكني فم أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف.
الرمز غيبٌ
وسُرّتك تُغيّب العالم كدوّار الماء
الرمز قوة، ووهجك كسل مسلّح
وأنا جرثومة مدللة بين نهديك.
لقد عمدوهن بأسماء غريبة
إذا دعوتك شيئًا فسأنساه.
هناك كتب لها رائحة الغرف وأناديها يا كتبًا
لك رائحة الغرف. هناك شعر كالزجاج المكسر أناديه:
أيها الزجاج المكسر. لكن لم أمسك لك بمنادى.

أنت واضحة تتعقبني سمرتك ولهاث رحمك
يسكنني.
تؤدين أدوارك في عيني وتفتحين شبابيك في
نخاعي
الحلم في مخدعك ومخدعك حيلة واعية!
ولسوف أدعوك
آه! ماذا؟
ولسوف أكتشف لك سجنًا
آه
من يخرجني منه!

ثبت المراجع

مراجع باللغة العربية

أبي شقرا، 1962 أبي شقرا، شوقي (1962)، **ماء إلى حصان العائلة**، بيروت: دار مجلة شعر.

أدونيس، 1995 أدونيس (1995)، **الصوفية والسريالية**، لندن: دار الساقي.

أدونيس، 2005 أدونيس (2005)، **زمن الشعر**، بيروت: دار الساقي.

أمهز، 1996 أمهز، محمود (1996)، **التيارات الفنية المعاصرة**، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

البستاني، 1988 البستاني، صبحي وآخرون (1988)، **الأدب اللبناني الحي**، بيروت: دار النهار.

بنيس، 1995 بنيس، محمد (1995)، **كتاب الحب: تقاطعات في ضيافة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

بواردي، 2003 بواردي، باسيليوس حنا (2003)، **مجلة شعر والحداثة الشعرية العربية**، رسالة دكتوراة غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.

بيضون، 1995 بيضون، عباس (1995)، «ملاحظات حول ترجمة الشعر وأثرها في القصيدة المعاصرة»، ضمن: **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**، تقديم: ليلى شرف وآخرين، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

بيكر، 2003 بيكر، هربرت (2003)، «الإيروتيكا والسوريالية»، ت: رشيد بوطيب. **الكرمل- فصلية ثقافية**، ع 76- 77، ص 263- 274.

الحاج، 1994 الحاج، أنسي (1994)، **لن**، بيروت: دار الجديد.

الحاج، 1997 الحاج، أنسي (1997)، **خواتم**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.

حسن، 2008 حسن، عبد الكريم (2008)، **قصيدة النثر وإنتاج الدلالة: أنسي الحاج نموذجًا**، بيروت: دار الساقي.

حسن، 2009 حسن، أمينة (2009)، **السريالية في الشعر العربي الحديث ما بين أنسي الحاج وعبد القادر الجنابي**، أطروحة ماجستير غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.

حمد، 2002 حمد، محمد (2002)، **شعرية البداية في النص القصصي: يوسف إدريس نموذجًا**، أطروحة ماجستير غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.

خير بك، 1986 خير بك، كمال (1986)، **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، بيروت: دار الفكر.

داغر، 1979 داغر، كميل قيصر (1979)، **أندره بريتون**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر.

درويش، 1968 درويش، محمود (1968)، **أوراق الزيتون**، عكا: دار الجليل للطباعة والنشر.

سعيد، 1979 سعيد، خالدة (1979)، **حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث**، بيروت: دار العودة.

عبيد، 2005 عبيد، محمد صابر (2005)، **رؤيا الحداثة الشعرية**، عمان: أمانة عمان.

عطية، 1981 عطيــة، نعيم (1981)، «الأوتوماتية في الشــعر السريالي»، **فصــول**، م. 1، ع. 4، ص 155- 162.

عمري، 2000 عمري، هاشــم (2000)، **قصيدة النثر في الأدب العربي: نظرة شــعراء الستينات العراقيين وجذورها**، أطروحة ماجستير غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.

غريب، 1986 غريب، سمير (1986)، **السريالية في مصر**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

غريب، 1987 غريب، سمير (1987)، «السريالية والجنون»، **عالم الفكر**، م. 18، ع. 3، ص 213-228.

غريب، 1993 غريب، سمير (1993)، **راية الخيال**، القاهرة: دار الشروق.

الغزالي، 2007 الغــزالي، عبد القــادر (2007)، **قصيدة النثر العربية: الأســس النظرية والبنيات النصية**، بركان: مطبعة تريفة.

الفاخوري، 1989 الفاخوري، رياض (1989)، **مجلة «شعر» بين سلفية التكلف ومغامرة العصر**، بيروت: دار الفكر الطليق.

فحماوي، 2008 فحمــاوي، عايــدة (2008)، **مركبــات جماليــة في نســيج المعمــار الســيميائي (العنــوان، البداية، النهاية والخاتمة): تحــولات قصيدة «الهوية» عند محمود درويش**، رسالة دكتوراة غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.

فضل، 1998 فضل، صلاح (1998)، **أســاليب الشــعرية المعاصرة**، القاهــرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.

القشيري، د.ت القشــيري، عبــد الكريم بن هوزان (د.ت)، **الرســالة القشــيرية في علــم التصوف**، (تحقيق: هاني الحاج)، د.م: المكتبة التوفيقية.

مهدي، 1995 مهــدي، ســامي (1995)، **المجلات العراقيــة الريادية ودورهــا في تحديث الأدب والفن 1945-1958**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

وهبة، 1984 وهبة، مجدي (1984)، **معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت: مكتبة لبنان.

يحياوي، 2008 يحياوي، رشيد (2008)، **قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة**، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق.

مراجع باللغة الإنجليزية

Bawardi, 2007 Bawardi, B. (2007). "Unsi al-Hajj and the metapoetic text: Writing hybridization". *Middle Eastern Literatures*. V. 10, no. 1, pp. 35-55.

Beranek, 2005 Beranek, O. (2005). "The Surrealist Movement in Egypt". in: *Archiv Orientalian*, 73, pp. 203- 222.

Breton, 1969 Breton, A. (1969). Manifestoes of Surrealism. Michigan The University of Michigan press.

Cardinal, 1977 Cardinal, R. (1977). *Sensibility and Creation*. London: Croom

Helm.

Carrouges, 1974 — Carrouges, M.(1974). *Andre Breton and the basic concepts of surrealism*. Alabama. University: University of Alabama press.

Dachy, 2006 — Dachy, M. (2006). *Dada: The Revolt of Art*. London: Thames & Hudson.

Deeb, 1983 — Deeb, Mahammad A. (1983). *Unsi Al-Hajj and the poem in prose in Modern Arabic Literature*. (unpublished Ph.D. thesis, University of Alberta).

Edgar, 1999 — Edgar, A., & Sedgwick, P. (1999). *Key Concepts in Cultural Theory*. London & New York: Routledge.

Haidar, 2008 — Haidar, Otared. (2008). Prose Poem and the Journal Shi'r. UK: Ithaca Press.

Hopkins, 2004 — Hopkins, D (2004). *Dada and Surrealism*. Oxford: Oxford University press.

Ladimer, 1980 — Ladimer, B. (1980). "Maddness and the Irrational in the Work of Andre Breton: A Feminist Perspective". *Feminist Studies*, v. 6, no. 1, pp. 175-195.

Matthews, 1965 — Matthews, J (1965). *An Introduction To Surrealism*. U. S. A: Kingsport

Matthews, 1982 — Matthews, J. (1982). Surrealism, Insanity, and Poetry. N.Y: Syracuse University Press.

Primenger, 1974 — Primenger, A. (1975). *Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Williams, 1987 — Williams, V. (1987). *Surrealism, Quantum Philosophy and World War I*. New York: Garland Publishing.

مواقع إلكترونية

http://www.gemyakurda.net/modules.php?name=News&file=article&sid=27969

http://alghaoon.com/alghaoon/index.php?option=com_content&task=view&id=153&Itemid=42

تجربة الوصول الصُّوفيّ في تنظير أبي بكر الكلاباذي (ت: 380/990)

نموذجٌ لبُنْية الخطاب وإشكالات المُقاربة
في مؤلفات القرن الميلاديّ العاشر

عرين سلامة قدسي

جامعة حيفا

«والله ما رجع مَن رجع إلا من الطريق، ولو وصلوا إليه ما رجعوا عنه» (أبو سليمان الدّاراني).[1]

(1) تقديم

يبدو أنَّ ما كُتب حول الكلاباذي نفسه لا يُعَدُّ ذا بالٍ بالنسبة لِما حظيَ به كتابه، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، من شــهرةٍ وانتشار. أما الاســمُ الكامل للكلاباذي، فهو أبو بكر بن أبي إسحاق محمــد بن إبراهيم بن يعقوب البخاري الكلابــاذي. وتفيدنا بعض المصادر أنه مات في بخارى، ومــا زال قــبره فيها يُــزار إلى اليوم. تعتور الشــكوك تاريخ وفاة الكلاباذي. أما الرأي الشــائع، فهــو القائل بأنه توفي عام 380/ 990.[2] ويُعَدُّ كتاب **التعــرف** أحدَ أهمِّ النصوص المبكرة التي

1 الكلاباذي، 1933، ص 99.

2 انظــر: Nwyia, "Al-Kalabadhi", EI2, vol. 4, p. 467 ؛ وكذلــك مقدمــة Arberry لترجمــة كتــاب التعــرف: Arberry, 1966, p. X.

تَعْرِضُ للمشروع الصوفي، ذلك الذي بدأ يبلور له آنذاك نظامًا متكاملا من النظريات، وأحكام السلوك.[3] ويذهب Arberry في مقدمته للترجمة الإنجليزية لكتاب **التعرف** إلى أنّ هذا الكتاب يُعَدُّ الثالثَ في أهمِّيَّته بعد **الرسالة** للقشيري (ت: 465/1072) و**قوت القلوب** لأبي طالب المكي (ت: 386/996). ويرجع ذلك إلى أسباب عدة، منها أنه مؤلَّفٌ موجز، فضلا عن أنّ الغايةَ من تأليفه تنبع بالدرجة الأولى من رغبة الكلاباذي في رسم صورة إسلامية معتدلة للتصوف في عصره.[4]

ومع أننا لا نؤيد الإفراط في وصف الآثار التي ترتّبت على حادثة قتل الحلاج في مطلع القرن الميلادي العاشر باعتبار أنَّ حادثةً فرديّةً كهذه لا تملك وحدها أن تحمل ما بولِغَ في وصفه من آثار ونتائج؛ فإنَّنا لا نستطيع أن نتجاهل تأثُّرَ الكلاباذي، الذي كان طفلا في ذلك الوقت، بهذه الحادثة[5]، الأمر الذي قد يسلّط كثيرًا من الضوء على تردد أصداء التعريفات التي وضعها الحلاج لبعض الاصطلاحات الصوفية في قسم الاصطلاحات من كتاب الكلاباذي،[6] وذلك على الرغم من تأكيد الأخير على أنَّ البيئة التي عاش فيها الحلاج كانت قد شهدت نكوصًا حادًّا في الفكر الصوفي القويم، في منظوره.[7]

يمثّل القرنُ العاشر نقطةَ تحوُّلٍ هامة في تاريخ التصوف الإسلامي؛ ففي هذه الفترة تجاوز التصوُّفُ مرحلة الحياة الدينية الفردية إلى مرحلةٍ جديدةٍ تستند إلى حركةٍ منظمةٍ، أو مدرسة ذات قواعد ورسوم وأساتذة من الشيوخ لا يُمكنُ للمريد التقدم في حياة الروح بغير إرشادهم.[8]

3 بالمقارنة مع مؤلفات الحارث المحاسبي (ت: 243/857) التي لا تنثي بوجود رؤيا متكاملة للفكرة الصوفية، الأمر الذي ينعكس من خلال مؤلفاته التي لا تتخذ مساقًا شموليًّا يعالج التجربة الصوفية في مفهومها الكلي، نجد مؤلف الكلاباذي ذا مساقٍ كلي، يتعامل مع التجربة الصوفية بكل أبعادها ومفاهيمها.

4 انظر: Arberry, 1966, p. XI.

5 انظر: Arberry, 1966, p. XIV.

6 من بين الاصطلاحات التي يظهر في تعريفها التأثُّر بالحلاج عند الكلاباذي، كما يشير Massignon: «وجْد»، «سُكر»، «جمْع»، وعلى نحوٍ خاصّ الثنائيات الاصطلاحية نحو: «تجريد وتفريد»، «تجلٍّ واستتار»، «فناء وبقاء». انظر: Massignon, pp. 102– 103.

7 انظر: Nwyia, , p. 467.

8 وتجدر الإشارة إلى أنه في العهد المبكر للتصوف الإسلامي (قبل القرن الرابع للهجرة) لم تكن العلاقة بين المريد والشيخ علاقة متينة. على أنه منذ مطلع القرن الثالث للهجرة (التاسع للميلاد) طرأ تطوّر ملحوظ على نمط هذه العلاقة، بدءًا من المناطق الشرقية لبلاد الفرس. وفيما كان المريد في المرحلة الأولى يزور شيوخًا عدة لاكتساب تعاليمهم دون التزام بشيخٍ واحد منهم، فإنه في المرحلة الثانية اتخذ له شيخًا خاصًّا يرتبط معه بعلاقة تلمذة وثيقة. وقد أفرزت هذه المرحلةَ ظاهرة الطرق الصوفية التي تعكس الطابع المؤسساتي للتصوف الإسلامي في أكثر صوره بلورةً. وبعد أن يحصّل المريد التعاليم من شيخه، يصبح قادرًا على الحصول على ما يُسمى بالإجازة التي يُمنح معها الخرقة تمييزًا له عن غيره. انظر في هذا الصدد: Meier, 1999, pp. 189–219؛ وكذلك مقالنا: Salamah-Qudsi, 2009, pp. 384 ff.

وأخـذ منظّرو التصوف يُثبتون ما راج في الأوسـاط الصوفية من مفاهيـمَ جديدةٍ باتت محاورَ للطعن في الصوفية، ومسوّغاتٍ لرميهم بالكفر والزندقة في الفترة التي عُرفت في تاريخ التصوف بمحنة الصوفية في بغداد.[9]

إنَّ الواقع التاريخي الذي رسـم ظلاله على الحقبة التي وضع فيها الكلاباذي كتابَ **التعرف** لم يعـدم كثيرًا من الرؤى والتنظـيرات التي تتعارض في جوهرها والخطاب الديني السُّـنّيَّ. وبرز منظّرو التصوف الذين أرسـوا دعائم ما يمكن أن ندعُوه بالخطاب الصوفي التوفيقي في إشـارة إلى ما يضاهي كتاب **التعرف** من مؤلفات انبرت إلى ترسيخ الفكر الصوفي نهجًا كليا لحياة الفرد في إطـار الجماعة، وذلك من خلال اختطاط التصوف جزءًا لا يتجزأ من حياة المسـلم ومنظومة الشريعة.

ينشُـدُ هذا المقـال تناولَ عددٍ من المفاهيم التي تعكس الإشـكاليَّةَ الجوهريـة التي وقع فيها ما دعوناه بخطاب التوفيق الصوفي في تأدية مهمة التوفيق بين التصوف والفكر الإسلامي، وأبرزها «المعرفـة»، «المحبـة»، و«الفنـاء»، وهي المفاهيمُ التي تشـكّل مجتمِعةً فكـرة الوصول إلى الله، وبلوغ نهاية الطريق. وإذا كان منظّرو التصوف قد أفردوا هذه المفاهيم في أبوابٍ لها مسـتقلةٍ؛ فـإنَّ الجـليّ أنَّ عملية فهم مضمونهـا، فضلا عن الوقوف عند آليات المبنـى التي يلجأ إليها هذا النموذج النصي التوفيقي، لا يمكن أن تُجرى بمعزل عن اصطلاحاتٍ أخرى قد لا تكون، في نهاية الأمر، إلا تسـمياتٍ كثيرةً لتجربةٍ روحيّةٍ واحدة، كالتجلي، والرؤية، والمشـاهدة. سـنحاول فيما يلي اسـتقصاءَ الآليات التي وظّفها أبو بكر الكلاباذي في التعرض لتجربة الوصول بما تتضمنه عمليةُ المقاربة ذاتُها من إشـكالاتٍ بسـبب انزياح العناصر التي تكوّن هـذه التجربة عن البُنية التقليدية للفكر الديني السُّـنّي، وبمـا تفرضه المقاربةُ على المؤلف التوفيقي من نُظُمٍ أسـلوبية تسند مهمته الصعبة.

9 انظر: نيكولسـون، 1946، ص 21. وقد عبّر المتصوفة عن احتقارهم لعلماء الفقه تعبيرًا قاسـيًا، كما يتجلى على سبيل المثال في القول التالي للمكي: «روينا عن عيسى عليه السـلام: مَثَلُ علماءِ السـوء مثلُ صخرةٍ وقعت على فم النهر، لا هي تشرب الماءَ، ولا تتركُ الماءَ يخلُصُ إلى الزرع. وكذلك علماء الدنيا، قعدوا على طريق الآخرة، فلا هم نفذوا، ولا تركوا العباد يسلكون إلى الله عزّ وجلّ». [المكي، 1310هـ، ص 141].

(2) المعرفة بالله

(2-1) عناصرها، وبُنية الخطاب الذي يعرض لها:

نبـدأ تناولنا للمعرفـة في كتاب **التعرف** من البابين اللذين أفردهمـا الكلاباذي للمعرفة، ونعني البـاب الحـادي والعشرين، والباب الثاني والعشرين. إنَّ الدليل على الله هو الله نفسـه؛ ذلك أنَّ العقل لا يمكنه إدراكه بسـببٍ من عجزه، والعاجز يسـتطيع إدراك عاجزٍ مثله فحسـب. وعلى هـذا النحـو؛ فإن معرفة الله بمعناها المخصوص لا تحدث إلا إذا شـاءها الله للإنسـان: «وقال بعـضُ الكبـار: لا يعرفه إلا مـن تعرَّفَ [أي الله!] إليـه، ولا يوحّده إلا من توحَّـد له، ولا يؤمن بـه إلا من لطف لـه، ولا يصفه إلا من تجلّى لسره».[10] والكلاباذي يؤكـد تباعًا كون هذه المعرفة هبةً ربانية، تقتصر على خواصّ المتصوفة ممن يبادر الله إلى تعريفهم على نفسـه بنفسـه. وفي هذا السـياق، ينقل الكلاباذي مصطلح «معرفة التعرُّف» عن مقولةٍ منسـوبةٍ للجنيد البغدادي (ت: 297/910) يصنّـف فيها المعرفةَ الإلهية إلى صنفين: معرفـة تعرُّف، ومعرفة تعريف.[11] وتوضيحًا للفرق بين المصطلحين، نورد المخطط التالي:

(1) معرفةُ تعرُّفٍ/ معرفة الخواصّ
الله يتعرّف بنفسه إلى الإنسان
↓
الإنسان/ يعرف الله، ويتعرف إلى سائر الأشياء به
↓
الأشياء

(2) معرفةُ تعريفٍ/ معرفة العوامّ
آثار قدرة الله/ المخلوقات
↓
الإنسان يتعرّف إلى الله بواسطة هذه الآثار
↓
الله

10 الكلاباذي، 1933، ص 37.
11 الكلاباذي، 1933، ص 37.

والفرق بين النوعين، في تفسير الكلاباذي، يرجع إلى الاختلاف بين معرفةٍ تقوم على عملية يبادر إليها الله لتعريف الإنسان به، ومعرفةٍ غير مباشرة يتعرف فيها الإنسان وحده على الله من خلال مخلوقاته.[12] وفي هذا الصدد، يسوق الكلاباذي قولا لمحمد بن واسع،[13] قد يحتمل قراءةً متطرفة إذا نحن تناولناه مقتطعًا من سياقه العام، هو: «ما رأيتُ شيئًا إلا ورأيتُ اللهَ فيه».[14] على أنَّ هذا القول لم يرد إلا للتدليل على النمط الثاني لمعرفة الله، وهو النمطُ الاستدلاليُّ لمعرفة الله عن طريق مخلوقاته. ودليل هذا التفسير مقولةُ ابن عطاء (ت: 309/921-922 أو 311/923-924) التي تلي مقولةَ ابن واسع المذكورة: «تعرَّفَ [أي الله] إلى العامّة بخَلْقِهِ».[15] والملاحظ أنَّ الكلاباذي، إذ يتناول صور المعرفة المباشرة التي هي معرفة الخواصّ (البند الأول أعلاه)؛ فإنه يشير إلى كونها محصَّلةً عن طريق كلام الله وصفاته.[16]

إنَّ هذه الإشارة كافية، في رأينا، لإقصاء فكرة المعرفة المباشرة جانبًا، بعد أن كان الكلاباذي قد مهّد لها في تمييزه بين النوعين المذكورين. فمعرفةُ الله عن طريق كلامه، أي القرآن، وإنْ كانت أقرب إلى المباشرة من معرفته عن طريق مخلوقاته؛ فإنها تبدو أقل رقيًّا من تلك المعرفة التي ينسبها الكلاباذي للأنبياء، قائلا في معنى ذلك: «وإلى الأنبياء بنفسه، كما قال: وكذلك أوحينا إليكَ روحًا من أمرنا».[17] هكذا، تكون معرفةُ الأنبياء وحيًا هي أرقى درجات المعرفة؛ بيد أنَّ معرفته عن طريق كلامه، تُعدُّ في مفهوم الكلاباذي معرفةً راقيةً؛ وذلك لأنَّ أولها الله، وآخرها المخلوقات، في حين تبدأ معرفة العوام من المخلوقات وتنطلق باتجاه الله.

وفي الباب الثاني والعشرين المعنون بِـ «اختلافهم في المعرفة نفسها»، يجهد الكلاباذي في إثباتِ أقوالٍ لبعض المتصوفة المبكرين، يصوّر كلٌّ واحدٍ منها جانبًا معينًا للمعرفة، وهي لا تعرّف جوهرَ هذه المعرفة الخاصة، بقدر ما تقدم لنا مناحيَ مختلفةً لها. ومن جهةٍ أخرى، فإنَّ التمعّن في هذه الأقوال يقودنا إلى رسم سماتٍ عامة للمعرفة الصوفية، شاء الكلاباذي التلميح لها، وذلك لمجرد اختياره هذه الأقوال دون سواها. ونود فيما يلي أن نُجمل سمات المعرفة

12 وفي هذا السياق، يميّز R.S. Bhatnagar بين تحصيل المعرفة «من الله» (from God) وبين تحصيلها «مع الله» (with God). فالأول تحصيلٌ من خلال الاطلاع على الشريعة، في حين أنّ الثاني تجربةٌ تخوضها الروح كي تصل إلى معرفةٍ مباشرةٍ «بالله» (of God). انظر: Bhantagar, 1992, p. 141.

13 هو أبو عبد الله محمد بن واسع، محدّث وزاهد من أهل البصرة. توفي عام 123هـ. انظر: الإصفهاني، 1997، ج 2، ص 392؛ وكذلك: Gramlich, 1995, pp. 21-50

14 الكلاباذي، 1933، ص 38.

15 الكلاباذي، 1933، ص 37.

16 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 38.

17 الكلاباذي، 1933، ص 38.

الصوفية التي يمكن استجلاؤها من خلال الباب الثاني والعشرين في كتاب **التعرّف**:

1. اعتراف الإنسان بعجزه عن بلوغ معرفة كاملة بالله، وافتقاده لإرادته الذاتية في تحصيل المعارف؛ وذاك لأنَّ الله هو المانح، أو المانع، الوحيد لها. من هنا، ليس من قبيل الصدفة أن نجد الكلاباذي يفتتح هذا الباب الذي يتناول ماهية المعرفة الصوفية بالإقرار بأنَّ أول معايير هذه المعرفة «وجود جهلِكَ عند مقامِ علمِهِ».[18]

2. إنَّ ما يهبه الله للإنسان من معارف علوية يمكِّنُهُ من تحصيل نوعٍ من العلوم العقلية التي تشكّل بدورها أدواتٍ لإثبات دعائم العقل وتوطيد بُنيانه. ورغم ما في هذه الفكرة من تناقض والرؤى الصوفية الخاصة بالعلم اللدني الذي تختلف أدواته وغاياته عن علوم العقل؛ إلا أن هذه النظرية التي يومئ إليها الكلاباذي لها في واقع الأمر ما يبررها. فالعلوم العقلية (كعلوم الفقه وأصول الشرع الإسلامي) لا تحصُلُ للمرء إلا بوجود تطهيرٍ داخلي ومتكامل عنده ينسجم وحظيه بالمعرفة الإلهية، الأمر الذي يؤكد ارتباط التصوف بالشرع، واعتبار الحقيقة مهدًا للشريعة، ومركزًا لاكتسابها. ومن المثير أن نلقى الكلاباذي يسوق المقولةَ التاليةَ تدليلا على «انسجام» الحقيقة والشريعة: «أباح [أي الله!] العلمَ للعامّةِ وخصَّ أولياءه بالمعرفة»؛[19] ثم سرعان ما يستشعر ما تحتويه من ترجيح للمعرفة (العلم الصوفي) على حساب العلم (العلم الشرعي)، فألحقها مباشرةً بمقولتين تُحلان العلم العقلي المكانةَ المركزية، أولاهما لأبي بكر الوراق:[20] «المعرفةُ معرفة الأشياء بصورها وسماتها، والعلمُ علمُ الأشياء بحقائقها»، والثانية مقولة أبي سعيد الخراز (ت: 277/890-891): «المعرفة بالله هي علمُ الطلب لله من قبل الوجود له، والعلمُ بالله هو بعد الوجود، فالعلم بالله أخفى وأدقّ من المعرفة بالله».[21]

إذا كان Arberry قد قسم كتاب **التعرف** إلى خمسة أجزاء، معتبِرًا الأبواب الأربعة الأولى منه قسمًا ينفرد عما وضعه في القسم الثاني من الأبواب التالية وصولا إلى الباب الثلاثين؛[22] فإننا

18 الكلاباذي، 1933، ص 39.

19 الكلاباذي، 1933، ص 40.

20 هو محمد بن عمر الوراق الترمذي. لا يذكر القشيري تاريخ وفاته. انظر: القشيري، 1940، ص 24.

21 الكلاباذي، 1933، ص 40. ونجد بين المتصوفة من صّرح بأن العلم أرفع وأتمّ من المعرفة كالجنيد. أما الحلاج فتُنسب له رواياتٌ كثيرة تشير إلى احتقاره العلوم، كالقول التالي المنسوب له مثلاً: «يا عجبا ممن لا يعرف شعرةً من بدنه كيف تنبت سوداء أم بيضاء، كيف يعرف مكوِّن الأشياء؟ من لا يعرف المجمل والمفصّل، ولا يعرف الآخر والأول والتصاريف والعلل والحقائق والحيل لا تصحّ له معرفةُ مَنْ لم يزلْ». انظر: متز، 1940، ج 1، ص 314. وقارن ذلك أيضًا مع قول أبي حامد الغزالي مميِّزًا بين المعرفةِ والعلم: «فالعلم كرؤية النار مثلاً، والمعرفة كالاصطلاء بها». الغزالي، د.ت. ، قسم 2، ص 28.

22 نجد هذا التقسيم في مقدمة Arberry لكتاب **التعرف**: Arberry, 1966, pp. XV-XVI، وقارن هذا التقسيم

نؤثـر النظر إلى الأبواب الثلاثين الأولى من الكتاب معًا بوصفهـا وحدةً واحدةً ذات وُجهة دلالية متجانسـة؛ إذ تُلاحـظ في أبواب هذه الوحدة عنايـةُ الكلاباذي بالتعرض لموقـف التيار الصوفي المعتدل، ذلك الذي يمثّله هو بنفسه، في عددٍ من المسائل الدينية والكلامية. وهو يذكر صراحةً في نهاية الباب الثلاثين أنه قد أفرد عنايته في القسم الأول من الكتاب لشرح مذاهب هذا التيار فيما يخصُّ المسائل الكلامية المختلفة، أما في ما تبقّى من الكتاب، فإنه يشير إلى أنه سيعرض فيه إلى «بعض ما تخصصوا به من أقاويلهم وما اسـتعملوه من ألفاظهم مما تفرّدوا به، والعلوم التي عنَوْا بها، وما يدور كلامُهُم عليه، ونشرح بعضَ ما يمكنُ شرحُهُ».[23]

وبعد، فإننا إذا ألقينا نظرة عامة على موضوعات الأبواب الثلاثين الأولى من **التعرف**، لوجدنا أنّ معظمهـا أُخذ عن مجـالي الكلام و الفقه خلا مصطلحين اثنين أفرد الكلابـاذي لكلٍّ منهما بابًا مسـتقلا، وأقصد الرؤية، ومعرفة الله. ولسـنا نجهل اللُّحمة القائمـة بين هذين المصطلحين في دائرة المفاهيم الصوفية عمومًا. والسؤال الذي يُطرح في هذا السياق هو: ما الذي دعا الكلاباذي إلى إثبات هذين الموضوعين في القسـم الأول من كتابه، وذلك رغم أنَّهما يتعديان الوجهة العامة لهذا القسم؟

إن هذه المسـألة قـد تُحمل على أن الكلاباذي قد تعمّد التلميح إلى كـون المعرفة المتصلة بالرؤية قضية تنسـجم في جوهرها والفكر الإسلامي العام. وهي، وإنْ شُحنت لاحقًا بالمعاني الصوفية؛ فإنها لا تعارض الشرع أصلا، بل تكوّن معه لَبِناتٍ أساسيةً ينبني عليها النهج الإسلامي الكلي. وحتـى يكـون هذا التخمين مقنعًا؛ فإننا بحاجة إلى افتراض فكرة أخرى، وهي أنْ يكون مفهومُ المعرفـة قد اتخـذ له في تلك الفترة مكانةً بـارزة في حقل المفاهيم التنظيريـة الصوفية، وبالتالي يمكن تفسير اختياره لدى الكلاباذي دون غيره من المفاهيم لإثباته في القسم الأول من **التعرّف**؛ وذلـك بنـاء على المنطق النظري القائل بـأن طائفة المفاهيم التي توغّـل المتصوفة في ذلك العهد بالحديث عنها دفعت مؤلفي الصوفية المعتدلين إلى الإسراع في محاولة تقديمها منسجمةً والتيار الإسلامي السني.[24]

بالتقسيم الثلاثي الذي أشار إليه الأب نويا في: Nwyia, Al-Kalabadhi, p. 467

23 الكلاباذي، 1933، ص 57.

24 يشـير أبـو العلا عفيفي إلى أن المعرفـة بالله كانت قد تحولت في طورٍ متأخر من تأريخ التصوف الإسـلامي إلى مفهوم مركزي ترتهن به سـائر أجزاء الطريق. انظر: عفيفي، 1963، ص 92 -93. أما آدم ميتز، فيشـير إلى أن بروز فكرة «معرفة الله» (Knowledge of God) في القرنين الثالث والرابع للهجرة لم يعدم ما يبرره في ظلّ الشعور المتزايد بين المسـلمين بالحاجـة إلى أمور حيويـة (fresh needs) تُدخل التجديد إلى روح الدين الإسـلامي. وعليه، بدأت العناصر المسـيحية الهيلينية تشـقّ طريقًا لها في التصوف الإسلامي، وذلك عن طريق إكسـاب فكرة «معرفة الله»، تلك التي لم تحمل في عهد الرسول أكثر من معنى التحديف بالدين، معاني جديدة للخلاص والتطهير. انظر: Mez, 1937, p. 280.

وقبل أن نُمعن في إطلاق مثل هذه الأحكام، حريٌّ بنا التزام الحيطة، والمباشرة في تناول باقي أجزاء الكتاب أملا في بلورة صورةٍ نظرية عامة قد تشكّل أساسًا لنا في التعاطي مع مفهوم المعرفة عند الكلاباذي باعتباره أحد المناحي المكوِّنة لتجربة الوصول الصوفية.

في القسم التالي من كتاب **التعرف**، ويمتدُّ من الباب الحادي والثلاثين إلى الباب الحادي والخمسين، وجدنا الكلاباذي يُطلق مصطلح «علم المعرفة» مقابلا لِـ «علم الإشارة»، ذلك الذي تفرّدت به طائفة الصوفية.[25] أما «علم المعرفة» عنده، فهو مجموع تلك العلوم الخاصة بالحفاظ على فروض الشريعة، والإلمام بالأصول الفقهية وعلم المعاملات، ثم لزوم النفس، ومعرفة آفاتها. وراء هذه العلوم يقوم «علم الإشارة»، وهو الذي يعرِّفه الكلاباذي بقوله:

> **وهو العلم الذي تفرّدت به الصوفية بعد جمعها سائر العلوم التي وصفناها، وإنما قيل علم الإشارة لأن مشاهدات القلوب ومكاشفات الأسرار لا يمكن العبارة عنها على التحقيق، بل تُعلم بالمنازلات والمواجيد، ولا يعرفها إلا مَن نازَلَ تلك الأحوال، وحلّ تلك المقامات.**[26]

من هنا، نلحظ أنّ علم المعرفة يوازي طورَ المقامات والزهد، في حين يبرز التصوف بوصفه علم الإشارة. أما وضع الكلاباذي علمَ المعرفة إزاء علم الإشارة وقد كان بإمكانه إطلاق مصطلحات أخرى على طور الزهد والمجاهدة، فيبدو لنا مثيرا بحد ذاته. ونقول إنَّ استعماله مصطلح «معرفة»، جاء كي يبرز الطابع الإشاراتيّ الذوقي للفكر الصوفي، وذلك مقابل الطابع الإدراكي – العقلي للفكر الإسلامي السني. فالأول علم يُدرك من وراء حجاب، إن جاز لنا توظيف قوالب التعبير الصوفية، والثاني لا حجاب يحول دون إدراك الذهن البشريّ له. فكلمة «معرفة» في استعمال الكلاباذي هنا جاءت بمعنى الإدراك، أي إدراك مواضع الضعف الإنساني تحضيرًا لإصلاحها، وذلك مقابل المضامين اللاعقلية في التصوف، تلك التي ليست تطلب إدراكا عقليًّا، بل حَسْب الصوفي استشعارها ذوقًا.

والملاحظ أنَّ الكلاباذي يُعنى في هذا القسم من كتابه بترديد الروايات التي تشي بانتحاء التصوف منحى العلوم التي لا تُكتسب بالعقل الإدراكي، ولا يستطيع أحدٌ فهمها بغير التجربة والحدس، الأمر الذي استدعى ابتداعًا لألفاظ تخصّ هذه التجربة، وهي لا تحاول وصفها كلامًا بقدر ما

وفي هذا الصدد، يذهب نيكولسون إلى أنّ التصوف في ناحيته الثيوسوفية/ المتصلة بالمعرفة الكشفية ("theosophical mysticism") هو وليد الحكمة اليونانية إلى حدٍّ كبير. انظر: نيكولسون، 1946، ص 13.

25 الكلاباذي، 1933، ص 59.

26 الكلاباذي، 1933، ص 59.

تنشــد الترميز لها من بعيد في أوســاط المتصوفة، وذلك خشية أن يقعوا في شرك أغيارهم ممن لا يفهمون حقيقةَ أذواقهم ونعيم قربهم من الله. وهو يلمّح أيضا إلى أنَّ كلّ ما سوف يورده لاحقًا مــن تناولٍ للمفاهيم الصوفية الدائرة في أوســاط المتصوفة إنْ هــو إلا محاولة للإبانة عما يتأبى عــن الإبانة أصلا. ونجد في هذا اعتذارًا مبطّنًا لكلّ من ظــنَّ أنه عند قراءته كتاب **التعرف**، فإنه سيقف على كافة جزيئات التصوف.

يعود الكلاباذي لتناول مفهوم المعرفة في الباب الستين من **التعرف**: «قولهم في حقائق المعرفة».[27] والملاحــظ أنَّ الكلاباذي يرجــع في هذا الموضع إلى نمطيّة التصنيف وتجميع أقاويل غيره بعد أن كان قد انتقل في الأبواب السابقة له إلى نمطية التأليف والركون إلى تسجيل آرائه الخاصة حول الموضوعات التي يطرقها. ومع ذلك، فإنه لا يســتنكف من إثبات شروحاته لهذه الأقوال، وهي، بلا شــك، بعــض مواقفه الذاتية. ونجده هنا يُكثر من النقل عــن الجنيد على نحوٍ خاصٍّ؛[28] على أنــه يحرص على إلحاق هذه النقولات بشروحاته الخاصة. وبدلا من إهمال مثل هذه الأقوال، أو التغــاضي عنهــا، نجد الكلاباذي وأمثاله من منظِّري التصــوف الذين بادروا إلى جسر الهوة بين التصوف والفكر الإسلامي السني يقومون على إثبات عددٍ لا بأس به من الروايات والأقوال التي شــاعت في أوســاط المتصوفة بهدف تحميلها مضامين توفيقية، بدلا من أن تواصلَ شيوعها مع المضامين الأصلية التي صيغت معها.[29]

ويتلــو الكلاباذي بــابَ المعرفة المذكــور، بباب يعنونه بِـــ «قولهم في التوحيــد»،[30] ليعود بعده للحديث عن صفة العارفين في الباب الثاني والستين من الكتاب. ونتساءل هنا: ما مكانُ التوحيد من المعرفة ومن تجربة الوصول عند الكلاباذي؟

من الجليِّ أنَّ الكلاباذي نفســه يربط بين الأمرين في الســطر الأول من باب المعرفة، حيث نجده

27 الكلاباذي، 1933، ص 101 –102. وبالمقابل، فإنَّ أبا نصر السراج (ت: 378/988) يعرض للمعرفة كمفهومٍ صوفي خاصّ، وما يرتبط به من صفات العارفين، في الجزء الأول من كتابه فحسب، قبل أن يتناول المقامات والأحوال وسائر موضوعات الكتاب الأخرى، وذلك على نحوٍ مقتضب. انظر: السراج، 1960، ص 56 –64.

28 يُثبــت الكلابــاذي ثلاثةَ أقوال متتابعــة للجنيد، يعرِّف فيها المعرفةَ الصوفيةَ. والملاحظ أنَّ الكلاباذي قد توسّــم في هذه الأقوال جميعًا معنى القصور عن اللحوق بالصفات الإلهية، فاختارها دون غيرها.

29 أخــذ علماء الإســلام على أبــي حامد الغزالي، مثلا، إثباته نظريــات الفِرَق المختلفة التي راح يدحضها؛ وذلك خشــية أن يكون في إثباته لها سببًا في رواجها وانتشارها (يقول الغزالي: «حتى أُنكر عليّ بعضُ أهل الحقّ مني مبالغتي في تقرير حجتهم، وقال: هذا سعيٌ لهم، فإنهم كانوا يعجزون عن نصرة مذهبهم بمثل هذه الشبهات لولا تحقيقك لها وترتيبك إياها». الغزالي، 1991، ص 37. ولنفس الســبب، هاجم الإمام أحمد بن حنبل الحارثَ المحاســبي لتصنيفه في الرد على المعتزلة. (انظر: الغزالي، 1991، ص 37).

30 الكلاباذي، 1933، ص 103 –104.

ينقل عن أحد شيوخ المتصوفة تقسيمه للمعرفة إلى نوعين: معرفة حقّ، ومعرفة حقيقة. ثم إنَّ الكلاباذي يتلو ذلك بتفسيره لماهية هذين النوعين مشيرًا إلى أنَّ معرفة النوع الأول توازي مفهوم التوحيد («فمعرفة الحقّ إثبات وحدانية الله تعالى على ما أبرز من الصفات»[31])، في حين أنَّ معرفة الحقيقة تعني اعتراف الصوفي بعجزه عن إدراك حقيقة الله، أو حقيقة صفاته ونعوته. وبكلماتٍ أخرى، يدركُ الصوفي العارف وحدانيةَ الله بناءً على مجموعة الصفات التي نسبها اللهُ لنفسه (في نص القرآن)؛ بيد أنه غير قادر على فهم ماهية هذه الوحدانية، وإدراك حقيقة الصفات الإلهية. ومع تبَلْوُرِ الفكر الصوفي في الإسلام، اتخذ مفهوم التوحيد أبعادًا مختلفةً، وفُهِمَ على مناحٍ متفاوتة بلغت عند بعض المتصوفة، وأبرزهم محيي الدين بن عربي (ت: 638/1240)، مفهوم وحدة الوجود. ولسنا هنا بصدد الخوض في مفهوم التوحيد عند الجنيد، ذلك الذي يُكثر الكلاباذي من نقل أقواله في هذا المقام، على أننا نكتفي من القول بالإشارة إلى أن «توحيد الخواصّ» عند الجنيد ليس يوازي المفهوم الإسلامي للتوحيد؛ بل هو توحيد القلب والشهود الذي يبلغه الصوفي عند فنائه عن نفسه، وبقائه «شبحًا قائمًا بين يدي الله ليس بينهما ثالث». أما محور التجديد في نظرية الجنيد، كما يراه أبو العلا عفيفي، فيتمثّل فيما نظّر إليه الجنيد حول وجود النفوس البشرية قبل اتصالها بالأجساد في حالة اتصالٍ بالله، وبعد أن هبطت إلى العالم، نسيت النفوس ذلك التوحيد الأصلي.[32]

إلى جانب الوجه الإسلامي التنزيهي لمفهوم التوحيد؛ لا يتورع الكلاباذي عن الإشارة إلى الوجه الشهودي في التوحيد، وما يتصل به من أحوال المعرفة والفناء. ومن الأقوال التي يسوقها في هذا الصدد: «إذا عرَّفَهُ الحقُّ إياهُ أوقفَ المعرفةَ حيثُ لا يشهدُ محبةً ولا خوفًا ولا رجاءً ولا فقرًا ولا غنًى؛ لأنها دون الغايات، والحقّ وراء النهايات»، ثم تُتلى هذه المقولة بتفسير الكلاباذي، يقول فيه: «معناه أنه [أي الصوفي!] لا يشهد هذه الأحوال؛ لأنها أوصافه، وأوصافه أقصرُ من أنْ تبلغَ ما يستحقّه الحقُّ من ذلك».[33] فالمقولة المقتبسة تشير إلى أنَّ المحبةَ والخوف والرجاء، والفقر والغنى، كلها صفات بشرية يفنى عنها الصوفي إذا ما أبلغه الله حالَ المعرفة. ويأتي الكلاباذي بأبيات من الشعر تدلل على معنى الدهش الناتج عن اللقاء بين الصوفي والله، ذلك الدهش الذي يؤدّي بالصوفي العارف إلى حالٍ لا يُعرف فيها حيٌّ هو أم ميت: «من حار في دهشةِ التلاقي / أبصرْتَهُ ميتًا كحي». ولسنا نغفل عن التشابه بين هذه الفكرة وما ذهب إليه الجنيد في وصف

31 الكلاباذي، 1933، ص 101.

32 عن مفهوم التوحيد عند الجنيد ومن نَهَجَ نهجَهُ من أصحابِ المدرسة التي اعتُبِر مؤسّسها انظر: عفيفي، 1963، ص 168-178؛ وكذلك Arberry, 1950, pp. 57- 59.

33 الكلاباذي، 1933، ص 102.

حـال الموحِّد بتوحيد القلب والشـهود بأنه «شـبحٌ قائم بين يدي الله ليـس بينهما ثالث» فيما تقدم.[34]

وفي نهايـة بـاب التوحيد، يقول الكلابـاذي صراحةً إنَّ الموحِّد/ العارف «قائـمٌ بحقِّهِ، محجوبٌ عن رؤيةِ قيامِهِ بحقِّهِ، وهو مسـلوبٌ عن حظوظِهِ»؛[35] ذلك أنَّ المرتبة الأعلى من التوحيد الصوفي تسـتدعي غيـابَ الموحِّد عن نفسـه، وعن حقيقة كونـه موحِّدًا، كما في غيـاب الذاكر عن الذكر، وغياب الفاني عن الفناء.

بعد إيراده بابَ التوحيد، يضع الكلاباذي البابَ الثاني والستين في صفة العارف.[36] والملاحظ هنا أنه يُكثر النقل عن ذي النون المصري (ت: 245/860) (في أربعة مواضع)، في حين أنه يقتبس قـولا واحـدًا فقط للجنيد. وقبل أن نُمعنَ في إجمال الصفات التي يُشـار إليها في هذا الباب، نودُّ الإشـارة إلى ما يفتتح به الكلاباذي هذا الباب أيضًا؛ إذ هو يسـوق مقولة الحسـن بن يزدانيار مُجيبًا عن السـؤال: «متى يكون العارفُ بمشهدِ الحقّ؟» قائلا: «إذا بدا الشاهدُ وفنى الشواهدُ، وذهبَ الحواسُّ، واضمحلّ الإخلاصُ».[37] والكلاباذي هنا يفسّر كلمة «الشاهد» المذكورة على أنها أفعال الله وإكرامه للإنسـان بالإيمان دون أن يذكر، ولو تلميحًا، مسـألة المعارف العلوية التي يشـهدها القلـب دون أن تكون للعقيـدة أو الاعتقاد العقلي أي حصة في ذلـك.[38] أما فكرة زوال

34 لاحـظ أيضًـا أن الكلاباذي لا يذكـر الجنيد صراحةً في الباب الحادي والسـتين («قولهم في التوحيـد»)، فيما هو يذكره ثلاث مرات متتالية في الباب السـابق. وفيما عدا ذلك؛ فإن الكلاباذي يسـوق في الباب الثاني والسـتين («قولهم في صفة العارف») قولاً لذي النون المصري يشتمل على تلميح لنظرية الجنيد المذكورة حول اتصال النفوس بالله قبل التحامها بالأجسـاد. يقـول ذو النون بعد أن سُـئل عن نهاية العـارف: «إذا كان كما كان حيث كان قبـل أن يكون». الكلاباذي، 1933، ص 105.

35 الكلاباذي، 1933، ص 104. قارن هذا بتناول التوحيد وأقسـامه وصولا إلى التوحيد الشـهودي في رسـالة **الرحيق المختـوم لـذوي العقول والفهوم** لأبي حفص السـهروردي (ت: 632/1234) والتـي تناولناها مفصلا في مقالتنا: Salamah-Qudsi, 2010, pp. 48–53. و«الحظـوظ» اصطـلاحٌ صوفي يخص، في معناه العامّ، ما يصدر عن النفس البشرية من أهواء ونوازع. وهو، لأجل ذلك، يتعارض ومصطلح «الحقوق»، ويظهر في كثيرٍ من المواضع ضمن الأدبيات الصوفيـة مقترنًا به. وقد نبّه Gramlich إلى الإشـكالية التي تعتور وضـع تعريفٍ دقيق لمصطلح «حظوظ النفْس» في الآثار الصوفية. ويمكن للمطلع على هذه الآثار أن يقع على لفظة «حظوظ» بمعنى الأموال والمتاع الدنيويّ [انظر مثلا: السـلمي، 1960، ص 319]. وتحمل المقولةُ التالية لأبي سـعيد الخراز إشارةً إلى أنَّ الحظوظ قد تتصل في دلالةٍ أخرى لها بالله، فتكون حظوظًا إلهيّة: «علامةُ الفاني ذهابُ حظِّهِ من الدنيا والآخرة إلا من الله تعالى؛ ثم يبدو له بادٍ من الله تعالى فيُريه ذهابَ حظِّه من الله تعالى إجلالا لله؛ ثم يبدو له بادٍ من الله تعالى فيُريه ذهابَ حظه من رؤية ذهاب حظه» (الكلاباذي، 1933، ص 94). انظر تفصيل هذا الموضوع في: Gramlich, 1976, pp. 67–69, Anm. 322.

36 الكلاباذي، 1933، ص 104–107.

37 الكلابـاذي، 1933، ص 104. والـسراج يُثبت هذه المقولة نقلًا عن الشـبلي، وفيها تُسـتبدل كلمـة «الإخلاص» بكلمة «الإحساس». انظر: السراج، 1960، ص 57.

38 و«الشـاهد» كمصطلح صوفي يمكن أن يرادف كلَّ ما يضبطه القلب من صورة المشـهود الإلهي. عن معنى المصطلح،

الإخلاص المشـار إليها في المقولة، فتجتاز عملية «تشـذيب» عند الكلاباذي عند تفسيرها بمعنى زوال الإخـلاص للصفات، أي العـبء بها،[39] وذلك رغم أنَّ معناها قد يُحمل على زوال الشـعور بالإخـلاص عند بلوغ الصوفي مشـهدَ الحقّ مـع بقاء الإخلاص.[40] وكما يغيـبُ الذاكرُ عن ذكره لشدة الذكر مثلا، كذا يغيب المخلِصُ لشدة هذا الإخلاص.

أما صفاتُ العارفين، كما تتجلّى في هذا الباب فهي:
(أ) الحيرة: وبلوغ الصوفي هذه الحيرة يعني بلوغه حال الفناء الكلي، وحال التوحيد المباشر الذي لا مكان للعقل فيه.
(ب) تصريف الله للعارف، بحيث تومئ حركاته عن تغليب الإرادة الإلهية على إرادته. والعارف يكونُ مع الناس؛ لكنه «بائِنٌ عنهم» في قول ذي النون.[41]

(ج) سكون الجوارح بتحصيل نوعٍ من اليقين يدخلُ سرَّ المرء فيمنحه الحياةَ والسلامةَ في الدنيا والآخـرة. فالمتصوفـة الواصلون لهم حظٌّ من العصمة بحماية الله لهم من الإتيان بالموبقات، أو الرجوع عمّا وصلوا إليه من عظيم درجة.[42]

(2-2) جدليَّـة المُجاهدة/ المعـرفة في مفهومي «المُريد» و«المُراد»

بعـد التعرّض لصفـات العارفين، يأتـي الكلاباذي ببـاب يتناول فيه مصطلحـين مركزيين في الأوساط الصوفية، هما مصطلحا «المريد» و«المُراد»، مشيرًا إلى أنَّ المريد في حقيقة الأمر هو المراد نفسه.[43] يميّز الكلاباذي بين مفهومي المريد والمراد بحيث أنَّ المريد هو الصوفي الذي نال الكشف والمعرفةَ بعد مرحلةٍ طويلةٍ من المجاهدة والاجتهاد: «المريد هو الذي سبق اجتهادُهُ كشوفَهُ»؛ في حين أنَّ المراد هو ذلك الذي حصّل المعرفةَ دون أن يكون قد اختارَ ذلك نهجًا وهدفًا لحياته منذ البداية، فإذا به يتحوّل كله إلى الزهد والمجاهدات بعد أن ذاق متعةَ الوصول والاتصال: «والمراد

انظر على سبيل المثال:. Ritter, 2003, pp. 471 ff.; 484-49

39 الكلابـاذي، 1933، ص 105. عـن درجة الإخلاص في الفكر الصوفي، انظر، مثلا: القشـيري، 1940، «باب الإخلاص»، ص 104 -105.

40 أطلق بعض منظّري الصوفية على هذا الوصف مصطلح «مخالصة الإخلاص». انظر، على سـبيل المثال: السـهروردي، 1967، ص 99؛ وقارنه بما ورد في: جامي، 2003، ج 1، ص 16.

41 الكلاباذي، 1933، ص 106.

42 انظـر في ذلـك نقلَ الكلاباذي لقول سـهل بـن عبد الله: «أول مقـام المعرفة أن يُعطـى العبدُ يقينًا في سره تسـكُنُ به جوارحُهُ». الكلاباذي، 1933، ص 106.

43 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 107.

هو الذي سـبق كشـوفُهُ اجتهادهُ».[44] وعلى هذا؛ فإنَّ تجربة الوصول والكشف قد تحصل للمرء من غير أن يطلبها بالمجاهدات، كما أنها قد تحصل لمن تزهّد فاجتهدَ، فوهبه الله لذّة الكشـف. وفي هذه الحالة، يصبح المريدُ مرادًا في الوقتِ نفسِـه. ويؤكد الكلاباذي على أنَّ القيام بالطاعات والفروض الدينية ليس الوسـيلة للوصول الصوفي؛ إذ الوسـيلة هي الله وحده. وفي هذا المعنى، يُثبـت الكلاباذي القـولَ التالي للجنيد: «لا يكوننَّ همّك في صلاتـك إقامتها دون الفرح والسرور بالاتصال بمَنْ لا وسيلةَ إليه إلا بِهِ».[45]

(3) «الذي انسـلخَ لم يكن قطُّ شاهَدَ حالا ولا وجدَ مقامًا»: الفناء والبقاء عند الكلاباذي

لا يبـدو إفـراد الكلابـاذي لمفهومي الفنـاء والبقاء عنـد المتصوفـة في أطول أبـواب كتابه أمرًا عارضًا.[46] ومع أن الكلاباذي يفتتح الباب بقوله إن «هذه المسـألة وأمثالها ليسـت بمنصوصاتٍ لهم، ولا مفردات»،[47] مشـيرا إلى أن الخوض في هذه المفاهيم الروحية غير مُجْدٍ؛ فإنَّ الباب الذي اختصه بتناول مفهومي الفناء والبقاء هو الأطول في كتاب **التعرف**. والفناء والبقاء هما، في واقع الأمـر وجهان لحقيقةٍ واحدة، هي حقيقة الوصول والاتصـال مع ما يتضمنه ذلك من تحصيلٍ للكشـوفات المعرفيـة عند المتصوفـة. إن قراءة مثل هـذه المحاولات لتعريـف تجربة الوصول، ومـا يصاحبها من أحـوال، وإن لم تمنحنا أيَّ تصوُّرٍ فعلي لمـواد التجربة من خلال اختطاطها تعريفـات مختلفـة بل متناقضة؛ فإنها تسـاعدنا في اسـترجاع عملية التشـكيل النظري للفكر الصـوفي، وفهـم الآليات التي وظّفها هذا الفكر كي يحفظ نفسـه ويتطـور. وإذ كنا قد عرضنا لخطاب المعرفة عند الكلاباذي، فها نحن نتقصى الخطوط العريضة لأحد أهم المفاهيم الصوفية، وأكثرها خطورةً وتأثيرًا في المشروع الصوفي الكلي، وهو مفهوم الفناء:

(3-1) في تناول الكلاباذي لمفهوم الفناء؛ فإنَّهُ يشير إلى سقوط الوعي والإدراك مطلقًا «شغلا بما فنـى بـه».[48] وإذا كان الأمرُ كذلك، فما الفرقُ إذن بين حالة السـكر، تلك التي وصفَ الكلاباذي

44 الكلاباذي، 1933، ص 107.
45 الكلاباذي، 1933، ص 109.
46 الكلاباذي، 1933، ص 92-100.
47 الكلاباذي، 1933، ص 100.
48 الكلاباذي، 1933، ص 92.

صاحبَها بأنه قد يقع على المكروه من حيث لا يدري،[49] وبين درجة الفناء الموصوفة هنا؟ البادي لنا أنَّ السكر عند الكلاباذي هو بمثابة مرحلة بينيّة تقع في وسط الطريق بين مرحلة الحياة الإنسانية العادية التي يشهد فيها المرءُ الألمَ فيتألم، ويشهد اللذة فيلتذّ، وهو إن تزهّد واختار الآلام على الملاذّ، فإنه يصنع ذلك طمعًا في «رؤية ثواب أو مطالعة عوض»،[50] وبين مرحلة الفناء الكامل الذي يغيب فيه المرء عن الحظوظ الدنيوية انشغالا منه بالله وحده. وهنا، فإنَّ إرادته كلها قد صارت إلى الله، هو يحرّكها ويصرّفها كما يشاء. فالفناء أرفع مكانةً من السكر لتحوّل إرادة الصوفي فيه إلى الله، في حين أنَّ سكره الأول كان من الممكن أن يحمله على الإتيان بالمكروهات لغلبة الحال عليه. والصوفي يفقد الإرادة في الدرجتين؛ بيد أنه في الثانية يفقدها إلى جانب تكفّل الله به، وحمايته له من المخالفات.[51] ويرى الكلاباذي أنَّ هذا هو المعنى الحقيقيّ للفكرة المعروفة في أوساط المتصوفة، والقائلة بأنَّ حال الفاني هو أن «يكون فانيًا عن أوصافه، باقيًا بأوصاف الحقّ».[52]

(3-2) قلنا إنَّ الكلاباذي يؤكد سقوط حظوظ النفس عند مَنْ بلغ حالَ الفناء. بيد أننا نجده يستثني من ذلك صفتي الخوف والطمع، مشيرًا إلى بقائهما لدى الصوفي الفاني. وفي الجملة، فإنَّ فناء الصوفي لا يُعَدّ فناءً كاملا عن الحظوظ البشرية الدنيوية، إذ يفنى الصوفي عن حظوظه الخاصة، بيد أنه، في رؤى الكلاباذي، يبقى بحظوظ غيره؛[53] أي أنه يقوم بالأعمال مثلا لا لينتفعَ بها شخصُهُ، بل لينفعَ بها غيرهُ. ويتجنب أعمالا ما لا ليدفعَ السوء عن شخصِهِ، بل ليدفعه عن الأغيار. ففناؤه عن حظوظ نفسه وليس عن حظوظ الغير.

(3-3) يعرض الكلاباذي لرأي بعض المتصوفة ممن اعتبروا كافة الأحوال المذكورة من غيبةٍ وشهودٍ، وسكرٍ وصحوٍ، وجمعٍ وتفرقةٍ، وفناءٍ وبقاءٍ، حالا واحدةً. فالفناء بقاءٌ؛ إذ الفاني عن نفسه باقٍ بالله، والفاني كائنٌ في حال الجمع لشهوده اللهَ فحسب، كما أنه مفارِقٌ لعدم شهوده ما سوى الله، وهكذا مع كل الأحوال.[54]

49 الكلاباذي، 1933، ص 86.

50 الكلاباذي، 1933، ص 86.

51 لاحظ أن القشيري يتناول مصطلحي الفناء والبقاء قبل تناوله مصطلحي الصحو والسكر (انظر: القشيري، 1940، ص 39-40). على أن القشيري يشير هناك إلى أن من بلغ حال السكر، وكان مُحِقًّا في حاله، فإنه يكون «محفوظًا في سكره». (القشيري، 1940، ص 4)، أي أنه يكون محفوظًا من القيام بالمخالفات، وإن كان غائبًا عن التمييز.

52 الكلاباذي، 1933، ص 93.

53 الكلاباذي، 1933، ص 93.

54 الكلاباذي، 1933، ص 96.

(3-4) يطرح الكلاباذي مسألةً يبدو أنها كانت ذائعةً بين المتصوفة في ذلك العهد، وهي تتَّصل بحال الفاني الذي غابَ عن أوصافه عند بلوغه درجةَ الفناء، هل يمكن أن يعود إلى أوصافه من جديد؟ وبمعنًى آخر، هل تكون طريق الفناء طريقًا برجعةٍ، أم هي طريقٌ بلا رجعة؟ وفي هذا الصدد، ينقل الكلاباذي عن فئةٍ من المتصوفة ذهبت إلى أنَّ حال الفناء هو حالٌ مؤقت لا يدوم، بدليل أنَّ حواسّ الفاني تتعطل كليا عن أداء فرائضه وأمور معاشه؛ الأمر الذي يوجبُ العَوْدَ عن هذا الحال، وممارسة الحياة الإنسانية بشكلها الطبيعي. ومن جهةٍ أخرى، يسوق الكلاباذي رأي من يعدّهم «الكبار منهم والمحّققون»، ممن لم يجوّزوا عودةَ الفاني إلى حال ما قبل الفناء («بقاء الصفات»). ومن بين هؤلاء، الجنيد، والخراز، والنوري (ت: 295/907-908). ودليل هذه الفئة أن الفناء هبةٌ من الله للصوفي، لا يكتسبه الأخير بطاقاته الذاتية، فإذا عادَ إلى مرحلة ما قبل الفناء، يكون الله قد سلبه ما أعطاهُ بدايةً، وهذا غيرُ لائقٍ بالله. فضلا عن ذلك، فإنَّ سَلْبَ الصوفي فناءه قد يعني أن سلوك الله مع الفاني يتضمن «البَدَاء».[55] والبَدَاء في اللغة يعني «ظهور الرأي بعد أنْ لم يكن، واستصواب شيءٍ عُلِمَ بعدَ أنْ لم يُعْلَمْ».[56] أما في الاصطلاح الديني فهو القولُ بتبدُّل الإرادة الإلهية بتأثير تجدّد علمها. وهذا مبدأٌ أُخذ على الشيعة، وأُرجعَ أصلُهُ إلى أصحاب المختار بن أبي عبيد الثقفي الذي عُرف كزعيم لفرقة المختارية الشيعية.[57] وقولُ الكلاباذي «البداء صفةٌ من استفادَ العلمَ» يشير إلى تغيُّرٍ في موقف الله ينجم عن علمٍ جديد حصّلهُ فاستدعى منه التغيير، الأمر الذي يتضمن قدحًا في مفهوم الحكمة الإلهية التي تُحيط علمًا بكل ما كان وما سيكون. وقد يُحمل سلبُ الصوفيِّ فناءه على رغبة الله في خداعه، وهي صفةٌ لا يجوز أن تُنسب إلى الله أيضًا.

والحاصل أنَّ الكلاباذي يتبنى رأي القائلين بعصمة الواصل إلى درجة الفناء عن العود عن

55 الكلاباذي، 1933، ص 97.

56 مجموعة مؤلفين، **المعجم الوسيط** (القاهرة: د.ن.، 1972)، ط 2، ج 1، ص 45.

57 انظر: الشهرستاني، 1968، ج 1، ص 148-149 («فمِن مذهب المختار أنّه يجوّز البَدَاء على الله تعالى. والبداء له معان: البداء في العلم، وهو أنه [أي الله!] يَظْهَرُ له خلافَ ما علمَ، ولا أظنُّ عاقلاً يعتقدُ هذا الاعتقاد. البداء في الإرادة، وهو أن يظْهَرَ له صوابٌ على خلافِ ما أرادَ وحكَمَ. والبداء في الأمر: وهو أن يأمرَ بشيءٍ، ثم يأمر بشيءٍ آخرَ بعده بخلاف ذلك»). وقد صنّف الشيعة في الرد على الاتهامات الموجهة لهم في القول بتبدُّل الإرادة الإلهية نتيجةً لتجدد علمها، وذهبوا إلى تفسير المصطلح على نحوٍ لا يتعارض ومفهومي القدرة والحكمة الإلهيين. فهم يقرّون بصفة البَدَاء لله؛ لكنهم يفسرونها على معنى التغيّر الذي كان معلومًا من قبل عند الله. ويمثّلون لذلك بقصة إبراهيم وابنه إسماعيل؛ فبعد استعداد الاثنين لتنفيذ مشيئة الله، جاء النهي. والنهي لم ينجم عن تغيّرٍ مفاجئ في الإرادة الإلهية، بل هو مقصودٌ معلومٌ عند الله منذ البدء. وتزخر الروايات المنقولة في كتب الشيعة بهذا المقصد، نحو: «ما بدا لله في شيء إلا كان في علمه قبلَ أن يبدوَ له»؛ «إنَّ اللهَ لم يبدُ له من جهلٍ»، مستعينين على ذلك بالآية 13 من سورة الرعد: {يمحو الله ما يشاء ويثبت}، قائلين في تفسيرها: «وهل يُمحى إلا ما كان ثابتًا، وهل يُثبَت إلا ما لم يكن؟». انظر: الكُلِيْني، 1968، ج 1، ص 146-148.

أحوالــه، والنكوص عــن درجته.[58] أما أن يُقال إن ارتداد الفانــي إلى الصفات ضروريّ لحمايته مــن الفتنة (بمعنــى أن يُرجعَ اللهُ الفانيَ إلى الصفات كوســيلة لمنعه من الإتيــان بالمخالفات)، فهــذا مما يدحضه الكلاباذي، قائلا إنَّ ســلب الفاني حالَهُ لا يحفظــه من الفتنة، ولو كان الأمر كذلك لجاز سلبُ الأنبياء درجاتِ النبوة حفظًا لهم من الفتنة، وهذا غيرُ واقع. وبناءً عليه، ينظِّر الكلابــاذي لمفهوم العصمة عنــد الواصلين، مصرِّحًا بأنَّ من وصل الفنــاء ما رجع عنه؛ ذلك أن اللــه يحفظه، كما يحفظ الأنبياء، مــن الزلل والفتنة.[59] بل إنَّ أولئك الذين انســلخوا عن حالهم وعــادوا إلى الصفات، لا يجدر أن يُقال عنهم، كما يصرح الكلاباذي، إلا أنهم غاوون مخدوعون، لم يبلغوا فناءً، ولا عرفوا شــهودًا: «لأنّ الذي انســلخ لم يكن قطُّ شاهَدَ حالا، ولا وَجَد مقامًا، ولا كان مختصًّا قطُّ ولا مصطنَعًا».[60]

(3-5) إنَّ ذهــاب الكلاباذي إلى احتفاظ الفاني بفنائــه يثير قضيةً على جانبٍ كبير من الأهمية، وهي قضيةٌ تتَّصل بالوضعية التي يكون عليها الفاني في حياته وسلوكه، وذلك من حيث قيامُهُ بالعبــادات والفروض، والتزامُهُ العمل على إصلاح حال المجتمع ورعاية الخَلْق، إلى غير ذلك من الشــؤون الدنيوية الاجتماعية التي نظَّرت لها الشريعة الإســلامية. وفي معرض الرد على بعض الفئــات الصوفية التي جعلــت تدعو إلى ترك العبادات عند بلوغ درجة الفناء والاتصال، لم يكن من الكلاباذي إلا أن راح يؤكد، مباشرة بعد تناوله حال الفناء الذي لا عَوْدَ منه، على أن شخصية الفاني لا يجدر أن ترتبط بشــخصية المصعوق المعتوه، ممن زالت عنه أوصاف البشرية. بل إنَّ الفاني هو ذلك الذي فقد أوصاف نفسه، وبقي بأوصاف الله، بمعنى أنه فانٍ عن حظوظ ذاته؛ لكنه باقٍ بحظوظ الناس، يعمل على تأديبهم ورعايتهم، متَّصِفًا في ذلك بصفات الله الخيِّرة.[61]

وعليــه، لا نجــد عند الكلاباذي وصفًــا لفناءٍ كلي، ينقُلُ الصوفيَّ إلى حــال التجريد المطلق الذي لا

58 انظر الفقرة الهامة في: الكلاباذي، 1933، ص 98 -99.

59 قــارن مفهــوم «العصمة» كما ينظِّر له الكلاباذي بمفهوم «عصمة الأئمة» عند الشــيعة. حول هذا المفهوم في التشــيُّع، انظر، على سبيل المثال: المجلسي، 1983، ط 2، ج 25، ص 191-211.

60 الكلاباذي، 1933، ص 99. ويُقارن هؤلاء «المنسلخون» عن أحوالهم، بما يذكره النص القرآني في الآية 175 من سورة الأعراف (7): {واتلُ عليهم نبأ الذي آتيناهُ آياتِنا فانسلخ منها فأتْبَعَهُ الشيطانُ فكان من الغاوين}. ويُقال في التفسير إنَّ المقصود بالآية هو بلعم بن باعوراء، أحد علماء بني إسرائيل، سُئل أن يدعو مع موسى، وأُنزِلَت عليه بعض الآيات، فدعا بها؛ لكنه سرعان ما انقلب ورجع إلى كفره. انظر: الســيوطي والمحلي، 1996، ص 220. ويبدو أنَّ من عارض عصمة الفانين، لجأ، فيما لجأ إليه، إلى هذه الآية. على أنَّ الكلاباذي يردّ بأن إيمان هذا الرجل لم يكن منذ البدء حقيقيا، كما أن مُدَّعي الفناء لم يعرفوه قطُّ (انظر: الكلاباذي، 1933، ص 99).

61 الكلاباذي، 1933، ص 100: «يكون إمامًا يُقتدى به، ويرتبط به غيره ممن يسوســه، فأُقيم مقامَ السياســة والتأديب، فهذا يُنقل إلى حالة البقاء، فيكون تصرّفه بأوصاف الحقّ لا بأوصاف نفسه».

يكـون معه وجودٌ لكلِّ ما دون الله. فهو فناءٌ اجتماعيٌّ يعكس محاولةً جادّةً لاجتثاث المدلولات الصوفية الأصلية لمصطلحي الفناء والبقاء، وإلباسـها مضامـين دينية واجتماعية جديدة تُعيد إليها مشروعية الوجود والاستمرار داخل منظومة الحياة الروحية في الإسلام.

(4) الطريق الصوفي، والطَّرحُ الخاصُّ بالأحوال

يقسِّـم الكلاباذي الطريق الصوفي إلى العناصر التي نسـوقها فيما يلي وفقا لتسلسل ورودها في نـص **التعـرف**:[62] التوبة / الزهد / الصبر / الفقر / التواضع / الخوف / التقوى / الإخلاص / الشكر / التوكل / الرضا / اليقين / الذكر / الأنس / القرب / الاتصال / المحبة.[63]

فالطريـق الصـوفي عند الكلاباذي يبدأ بالتوبـة، وينتهي بالمحبة.[64] والبـادي لنا من تمعُّن هذه المراحل أن الكلاباذي كثيرًا ما يعرِّفها مسـتعينًا بفكرة الغياب، ونقصد غياب الإرادة الإنسـانية في التواصل مع هذه الوضعيات الروحية. اقرأ مثلا التعريف التالي الذي يثبته الكلاباذي للشـكر نقـلا عن أحد المتصوفة: «الشـكر هو الغيبة عن الشـكر برؤيـة المنعـم»؛[65] أو تعريفه للتوكل بأنه تركُ التوكل.[66] والغيبة المقصودة هنا هي أن يحوّل الإنسـانُ إحساسـه بالطاعة نفسها إلى إحساسـه بمن أمرنا بها.[67] هذه المعادلة التي تبدو هدّامة للمنطق العقلي، حيث يُعَرّف المفهوم الحقيقـي للـشيء بأنـه انعتاقٌ كلي منه، بـدأت، على ما يبدو لنـا، تلقى تطويرًا لهـا منذ القرن الهجري الرابع، وصولا إلى عصر القشيري فيما بعد.[68]

62 وهـو يُطلـق عليها مصطلحًا جامعًا «مقامات» في قوله: «ونريد أن نُخبر الآن ببعض المقامات على لسـان القوم من غير بسطٍ كراهةَ الإطالة» من غير تمييز بين مقامات وأحوال. انظر: الكلاباذي، 1933، ص 64.

63 الكلاباذي، 1933، من الباب 35 إلى الباب 51، ص 64-81.

64 قارن هذا التقسـيم بتقسـيم السراج الذي يبدأ بالتوبة وينتهي بـ «حال اليقين» في: السراج، 1960، ص 68-104. أما عند القشيري، فهو يبدأ بالتوبة وينتهي بالشوق المسبوق بالمحبة (انظر: القشيري، 1940، ص 49-164).

65 الكلاباذي، 1933، ص 71.

66 الكلاباذي، 1933، ص 72.

67 قارن هذه الفكرة مع قول أبي يعقوب السـوسي: «لا تصحّ المحبة إلا بالخروج عن رؤية المحبة إلى رؤية المحبوب بفناء علـم المحبـة». القشـيري، 1940، ص 160؛ أو قول ذي النون المصري، وقد سـئل عن الذكر، فقـال: «غيبة الذاكر عن الذكر» في: القشـيري، 1940، ص 112؛ أو قول الأخير أيضًا، وقد سـئل عن المحبة الصافية التي لا كدرةَ فيها، فقال: «حبّ الله الصافي الذي لا كدرةَ فيه سقوطُ المحبة عن القلب والجوارح، حتى لا يكون فيها المحبة، وتكون الأشياء بالله ولله، فذلك المحِبُّ لله» في: السراج، 1960، ص 88.

68 وفي تناوله لمعنى الفناء الصوفي عند أبي نصر السراج، يلاحظ نيكولسون أنَّ الفناء في نظر السراج عمليةٌ متدرجة، تنبني أساسًا على مفهوم الانعتاق المذكور؛ ذلك أنّ الصوفي الذي بلغه حال الفناء، أو الغيبة الكلية، يمر في مراحل خمس ينعتق

يُلحق الكلاباذي باب التوكل بباب الرضا مباشرةً. وفي حين أنَّ القشيري لاحقًا يُثبت موضوع الرضا في نهاية قسم المقامات، مشيرًا إلى اختلاف المتصوفة حول اعتباره أحد المقامات، أو أحد الأحوال، ويحسم الأمر بالقول إنّ بداية الرضا مقامٌ مكتَسَبٌ، أما نهايته، فهي من جملة الأحوال التي يوهبها الإنسانُ ولا يملك الطاقة لاكتسابها بقدراته الذاتية؛[69] فإن الكلاباذي لا يميز على نحوٍ واضح بين المقامات والأحوال. ومع ذلك، يستطيع قارئ كتابه أن يلاحظ تتابع المفاهيم المتصلة بالوصل والمشاهدة مباشرة بعد الباب الخامس والأربعين، وهو باب الرضا. أما هذه المفاهيم فهي: اليقين، الذكر، الأنس، القرب، الاتصال، والمحبة.[70]

وكدأب الكلاباذي في سائر أجزاء **التعرف**، نجده يجمع أقاويل المتصوفة حول موضوعٍ ما كوسيلة للتعريف به دون أن يحاول بلورة موقفه الخاصّ، كما يفعل القشيري لاحقًا. أما هذه الأقاويل، فإنها لا تبيّن ماهية الحال بمقدار ما تصوّر مشارب المتصوفة في التعاطي معه.[71] وتتكرر في نص الكلاباذي فكرة المشاهدة، وهي تعني عنده حصول المعرفة بالقلب لجملة العلوم الإلهية التي تؤدّي بالإنسان إلى حال اليقين. وفي هذا الصدد، يُثبت الكلاباذي قولَ النوري: «اليقين هو المشاهدة»، وقولَ ذي النون المصري: «كُلَّ ما رأته العيون نُسب إلى العلم، وما علمته القلوب نُسب إلى اليقين».[72]

ترجع أهمية الوقوف على مفهوم المشاهدة والمكاشفة عند الكلاباذي إلى شيوع طائفةٍ من المتصوفة المسلمين الذين لم يتورّعوا عن وصف حالاتٍ خاصة من الوصول، تمّحي عندها ذاتية المرء، أو أوصافه، إذ هي تمتزج بالله، وتغيب فيها «الأنا» الفردية غيابًا كلّيًّا.[73] ومقابل هؤلاء القائلين بالفناء الكلي للأنا في الله، كان هنالك بعض المتصوفة ممن تحدثوا عن غيابٍ للإرادة

من كلّ واحدةٍ منها بشكلٍ متتابع وصولاً إلى المرحلة الأسمى للفناء. أما هذه المراحل فهي: (1) ذهاب حظّ الفاني من الدنيا والآخرة بورود ذكر الله عليه (2) ذهاب حظه من ذكر الله تعالى عند حظه بذكر الله تعالى به. (3) فناء رؤية ذكر الله تعالى له حتى يبقى حظُّهُ بالله. (4) ذهاب حظه من الله تعالى برؤية حظه. (5) ذهاب حظه برؤية حظه لفناء الفناء وبقاء البقاء. انظر: نيكولسون، 1946، ص 99.

69 انظر: القشيري، 1940، ص 97.

70 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 73–81.

71 حول اختلاف رؤى المتصوفة في وصف أحوالهم تبعًا لتجاربهم الخاصة، انظر قول القشيري حول الرضا: «وتكلَّمَ الناسُ في الرضا، فكلٌّ عبّر عن حاله وشُربِهِ، فهم في العبارة عنه مختلفون، كما أنهم في الشرب والنصيب من ذلك متفاوتون». القشيري، 1940، ص 97.

72 الكلاباذي، 1933، ص 73. وقارن هذا مع عدم تجويز الكلاباذي رؤيةَ الله في الدنيا إلا «من جهة الإيقان»، على حد قوله، كما سنرى في متن المقالة مما يأتي.

73 انظر: סבירי, 1979, כרך 1، עמ' 4. ومن هذا أيضًا مبدأ الحلول المنسوب للحلاج، حيث الإنسان هو صورة الله التي أخرجها من نفسه. وعنه انظر: عفيفي، 1963، ص 232– 235؛ وكذلك: Massignon, 1982, vol. 3, pp. 18–19.

الذاتية للإنسان، وليس غياب الأنا نفسها. فالكلاباذي يعرض لمصطلحات مثل «المشاهدة»، «المكاشفة»، «اليقين»، وغيرها، مشيرًا بذلك إلى شيوع المفاهيم المرتبطة بها آنذاك، وازدياد الحاجة إلى إعادة النظر فيها، وبلورتها بعيدًا عن معاني الوحدة والتمازج التي راحت تتشكّل في بعض أوساط المتصوفة في عصر الكلاباذي، أو قبله.[74]

ونقول إنَّ النصوصَ المبكرة التي وضعها الحارث المحاسبي كانت قد شهدت تشكّل الإرهاصات الأولى لمفهوم الطريق في الفكر الصوفي؛ ونعني بذلك فلسفة النظر إلى أحوال الصوفي نظرةً تجزيئية تنبني على التمييز بين مراحل مختلفة يمرّ بها الصوفي إلى أن يبلغ المرحلة الأسمى التي تسقط فيها إرادته مطلقًا. أما عند مؤلفي القرن الميلادي العاشر، الكلاباذي والسراج؛ فإننا نجد بلورة شبه متكاملة لهذه الفلسفة؛ حيث المتصوف في سفرٍ متواصل من حالٍ إلى حال يرتقي معه إلى تحصيل القربى من الله. وإذا كنا لا نملك الفصل بين هذه الأحوال، وإنْ كان مؤلفو الصوفية قد فعلوا هذا من خلال مؤلفاتهم؛ فإنّ هذه الأحوال (خاصة في درجة المواهب غير المكتسبة) ليست أكثر من مناحٍ مختلفة للتجربة نفسِها، الأمر الذي يجعل محاولات التجزئة الموصوفة أعلاه عقيمة غير مجدية.

لم يتورع الكلاباذي عن التعرض لكثير من الثيمات الصوفية التي تبلورت آنذاك في أوساط المتصوفة المسلمين، كالأنس، والقرب، والاتصال، والمحبة؛ على أن تعرُّضه هذا يبدو في كثير من الأحيان منسلخًا عن الواقع التاريخي لتصوف ذلك العهد، وذلك من حيث نزوعُهُ إلى إنكار طائفة المعاني التي اتسمت بمخالفتها روح الشريعة، واتباعه منهجًا يوغل في محاولته إلباس الثيمات

74 ويُخبرنا كتاب **اللمع** عن وجود بعض الفئات الصوفية ممن ذهبوا إلى تعذيب الأجساد لإماتة الصفات البشرية فيها، والوصول إلى ما ظنوه الفناء الحقيقيّ والكامل («أما القوم الذين غلطوا في فناء البشرية: سمعوا كلام المتحققين في الفناء، فظنوا أنه فناء البشرية، فوقعوا في الوسوسة، فمنهم من ترك الطعام والشراب، وتوهّم أنّ البشرية هي القالب، والجثة إذا ضعفت زالت بشريتها، فيجوز أن يكون موصوفًا بصفات الإلهية». السراج، 1960، ص 543). وإلى جانب هذه الفئات، كانت هناك فئاتٌ أخرى لم تدْعُ إلى إماتة الأجساد؛ بيد أنها ذهبت إلى أن تحرر الصوفي من صفاته يعني دخوله في أوصاف الله («وقد غلطت جماعةٌ من البغداديين في قولهم إنهم عند فنائهم عن أوصافهم دخلوا في أوصاف الحقّ، وقد أضافوا أنفسهم بجهلهم إلى معنًى يؤديهم ذلك إلى الحلول، أو إلى مقالة النصارى في المسيح، عليه السلام»). السراج، 1960، ص 552. وفيما تلا عصر الكلاباذي، نلقى ابن عربي يضع المشاهدة في أعلى مراتب القربى مع الله. فهو يقسّم المعرفةَ الصوفية إلى ثلاثة أنواع، وذلك بحسب المراحل أو الأحوال التي تتحقّق فيها النفس، وهي: المكاشفة، التجلي، والمشاهدة. أما المكاشفة، فإنها قد توازي معنى «الرؤيا» (بالألف) عند الأفلاطونيين المحدثين («apokalupsis"). وهي إدراك معنويّ للحقائق الإلهية بعيد الحَظْوِ بكشف الحجب التي تفصل الله عن الإنسان. أما التجلي، فهو ترجمة للمصطلح اليوناني «photismos» في الأفلاطونية المحدثة. ويدخل فيه رمز النور بدلاً من رمز الحجب، حيث تظهر الذات الإلهية وصفاتها للإنسان ظهورًا نورانيًّا. فإذا ما بلغ الإنسان درجة المشاهدة، يصبح قلبه مصقولاً وصافيًا، ثم تظهر على سطحه الأنوار الإلهية. وهي التي يُطلق عليها الأفلاطونيون مرحلة الرؤية، بوصفها مرحلة الإدراك الحاصل عن الشهود العيني والحضوري لله . انظر: بلاثيوس، 1965، ص 211– 221.

المذكورة بالمعاني المسايرة للشرع، الأمر الذي يُسهم في إبراز الهوّة بين التصوف والشرع، بدلا من جسْرِها، والتخفيف من حِدَّتِهَا. ولسنا نتجاهل المنهج نفسه الذي اتبعه القشيري لاحقًا؛ لكننا لا نستطيع التغافل عما يميز القشيري عن سلفه الكلاباذي، وذلك من حيث إثباته الرؤى التي يمكن أن يُقال عنها بأنها متجاوزة للفكر الديني إلى جانب محاولاته المعروفة لجسر الهوّة بين الحقيقة والشريعة أسوةً بأصحابه من مؤلفي الصوفية على اختلاف الأطوار التاريخية. ولنأخذ، مثالا على ما نعده انغلاقا في خطاب الكلاباذي الخاص بتجربة الوصول، تناوله موضوع المحبة الصوفية.[75] فإذا ما قارنا هذا الباب بباب المحبة عند القشيري، فإننا لا نجد بدًّا من القول إنَّ القشيري كان أكثرَ بسْطًا للرؤى الصوفية بكل اتجاهاتها، حتى إنَّ المتمعِّن في رسالته، يستطيع الوقوف على كافة الاتجاهات في التصوف دون التقيُّد بالوُجهة التوفيقية، تلك التي يجهد القشيري في الترويج لها مستعينًا، على نحوٍ خاص، بالوسائل المبنوية التي اتبعها.[76]

(5) المفاهيمُ الصوفيَّةُ الأخرى المكوِّنة لتجربة الوصول

من الواضح لنا أنَّ لغة النص عند الكلاباذي تتخذ لها أنماطًا متفاوتةً، وذلك وفقًا للموضوعات المختارة للطرح. ففي الأبواب التي تسبق تناول الموضوعات المتصلة بالتصوف عنده، نلحظ استعماله لغةً ذات خطاب يقارب خطاب علماء الجدل والكلام. فإذا تحولنا إلى تناوله المفاهيم الصوفية، وجدناه يتحوّل إلى لغةٍ ترمّز إلى الأشياء دون أن تُصيبَها، وذلك من خلال اتباعه أسلوب النقل والتصنيف لأقوال المتصوفة، والروايات

75 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 79- 80.

76 وتمثيلًا للفرق المشار إليه بين منهجي الكلاباذي والقشيري، نجد الأول ينقل القولَ التالي لمن يسميه «بعض الكبار»: «المحبة لـذّة»، ثم يُلحقه بشرحه الخاصّ قائلاً: «والحقُّ لا يُتلَـذَّذُ به؛ لأن مواضع الحقيقة دهشٌ واستيفاءٌ وحيرة». الكلاباذي، 1933، ص 79. ومقابل ذلك، نجد القشيري يثْبت قول أبي علي الدقاق: «المحبة لذة، ومواضع الحقيقة دَهْشٌ». القشيري، 1940، ص 159، دون أن يُعنى بالإشارة إلى امتناع صفة التلذّذ في العلاقة مع الله. ورغم أن القشيري قد ذكر في موضعٍ سابق من **الرسالة** بأن محبة الإنسان لله لا تتضمن ميلاً له، إلا أننا نلحظ بوضوح اكتفاءه بإثبات عددٍ من الأقوال مما يحتمل دلالاتٍ متعددة الاتجاهات دون الالتفات إلى إلحاقها بشروح توفيقية من عنده. وكذا هو الحال بالنسبة لأقوال كثيرة أخرى تحتمل معانيَ غير مسايرة للشرع، أودعها القشيري نصَّ رسالته. من بينها في باب المحبة: «لا تصلحُ المحبةُ بين اثنين حتى يقول الواحدُ للآخر يا أنا». القشيري، 1940، ص 160؛ «محبة توجِبُ حقنَ الدماء، ومحبة توجب سفكَ الدماء». القشيري، 1940، ص 159؛ «إذا صحّت المحبةُ سقطت شروطُ الأدب» القشيري، 1940، ص 159؛ «مثقال خردلة من الحبّ أحبُّ إليّ من عبادة سبعين سنة بلا حبّ» القشيري، 1940، ص 161. وقارن المقولتين الأخيرتين بتعريف المحبة في مطلع بابها عند الكلاباذي، حيث يقول: «المحبة هي الموافقة، معناه الطاعة له فيما أمر، والانتهاء عمّا زجر، والرضا بما حكم وقدّر». الكلاباذي، 1933، ص 79.

المعروفة عنهم. وحيث يتناول الكلاباذي مقامات المتصوفة وأحوالهم، نلحظ تحوُّلا إضافيًّا في مستوى الخطاب واللغة، باتجاه الترميز والاكتفاء بالإشارة دون المعاني المباشرة، حتى إذا بلغنا القسم الذي يعرض فيه لبعض الاصطلاحات التي انفرد فيها المتصوفة، نجده لا يكتفي بإثبات الأقوال والروايات، بل يُعنى بإبداع تعريفاته الخاصة للمعاني، حتى إنّ هذه التعريفات تشكّل حصة الأسد في هذا الجزء من الكتاب، الأمر الذي يدفعنا إلى تعمّقه لغاية استشفاف الرؤى الخاصة بالكلاباذي حول تجربة الوصول.

يعرض الكلاباذي في الباب الخامس والخمسين لقول المتصوفة في مسألة **السُّكر**.[77] وفي هذا الموضع نلحظ لجوءَ المؤلف إلى إثبات الروايات التي ترجع إلى طور السلف من الصحابة والتابعين مُقِلا في إثباته الروايات الخاصة بأرباب التصوف أنفسهم. والسُّكر في رؤى الكلاباذي هو سقوط التمييز بين ما يؤلم وما يُلِذُّ عند الصوفي. بيد أنَّ الدرجة الأسمى هي تلك التي تعقب السكر، حيث يعود إلى الصوفي تمييزهُ، فإذا به يختار المؤلمَ، ويلقى اللَّذةَ فيه، علامةً على شدة حبه لله، وهذه هي حال الصحو الذي يتلو السُّكر عند المتصوفة.[78] فالكلاباذي يذهب مذهب المتصوفة ممن رجّحوا **حال الصحو**.[79] وفضلا عن ذلك؛ فإن الكلاباذي يصف في نصه مراحل ثلاثًا يجتازها الصوفي، أولاها مرحلة الصحو الأول؛ ذلك الذي يسبق السكرَ،[80] وفيها يُدرك الصوفيُّ إحساسه بالألم، أو اللذة، مقاسِيًا في ذلك أو ملتذًّا؛ وثانيتها مرحلة السكر، حيث الغيبةُ المطلقة عن استشعار الضدين من ألم ولذّة؛ والمرحلة الثالثة هي مرحلة الصحو الثاني، حيث يسترجع الصوفي إدراكه، ثم يختار الألم مستشعِرًا اللذةَ فيه. وتتصل هذه المسألة اتصالا وثيقًا بمفهومي الغيبة والشهود لدى المتصوفة. ونعني بذلك ما يتلو مرحلةَ الصحو الأول من سكرٍ وصحوٍ ثانٍ، حيث يتلاشى إحساسُ الصوفي بنفسه ومتعلقاتها، ويتحوّل إلى إحساسه بالله. ولا يعني ذلك، في مذهب الكلاباذي، تلاشي حظوظ النفس تلاشيًا حقيقيًّا، بل تلاشي الشعور بها

77 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 85- 87.

78 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 86.

79 اختلف مشايخ الصوفية في أي الحالين أفضل للصوفي، الصحو أم السكر. ومن مظاهر هذا الاختلاف موقف أبي يزيد البسطامي وأصحابه المؤيد لحالات السكر والغيبة المطلقة؛ إذ الصحو، عند هؤلاء، ما زال يؤكد الحجاب الذي يحول بين الإنسان والله، وذلك في مقابل رأي الجنيد ومن نحا نحوه ممن ذهبوا إلى تفضيل الصحو، ذلك أن السكر لا يلبث أن يُخرج العبدَ عن حالته الطبيعية، ويقطع صلته بالعقل وحُسن التصرف. فالسكر محصّلة المبتدئين في الطريق عند الجنيد وأتباعه، أما علامة تمكّن الصوفي من حاله، فهي الصحو. حول هذا الاختلاف، انظر، مثلا: عفيفي، 1963، ص 282- 286.

80 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 86.

عند صاحبها.[81]

والحقُّ أن حرص الكلاباذي على تأكيد هذه الفكرة في قوله: «ويكون غيبتُهُ عما غاب غيبةَ شهود الضرّ والنفع، لا غيبة استتار واحتجاب»[82] ما زال يلمّح إلى وجود فئةٍ من المتصوفة، ذهبت إلى أنَّ الغيبــة يجب أن تكون غيبةً مطلقة، بكل ما تحمله الكلمة من قضاءٍ على مظاهر الحياة وإهلاك فعلي للنفس والجســد أملا في تحقيــق الغيبة المطلقة.[83] و**الغيبة** عنــد الكلاباذي، على درجتين: الأولى غيبة عن حظوظ النفس بشــهود ما للحقّ، والثانية غيبة عن الفناء والفاني بشــهود البقاء والباقي.[84] ومعنى هذا أنَّ الدرجة الأســمى للغيبة تتمثّل في فقدان الإحســاس بفقدان الإحساس عينِهِ، أعني الغيبة عن الغيبة نفسها، وبقاء الإحساس بالله وحده.

كما أنَّ الغيبة لا تغيّب حقيقة الحظوظ؛ فإنّ **الشــهود**، شــهود الحقّ، لا يجري عيانًا، بل هو في اصطلاح الكلاباذي «شهود غلَبَة لا شهود عيان»،[85] أو هو ما ذكره في موضعٍ سابق من **التعرف** حول عدم تجويز رؤية الله في الدنيا إلا «من جهة الإيقان». إنَّ شــهود الله عند الصوفي الواصل ناتجٌ بالكلية عن غلبة إحساسه بالله حتى إنه لا يرى مع الله شيئًا.

ويُفرد الكلاباذي لقضية الشهود والرؤية بابًا مستقلا، هو الباب الثامن والخمسون: «قولهم في التجلّي والاســتتار»[86] فكأننا به يرتّب موضوعات هذا القســم من **التعرف** على نحوٍ يبدو لنا على جانبٍ لا بأس به من المنطق والتسلسل، وذلك كما هو مبين فيما يلي:

التجريد والتفريد ← الوجد ← الغلبة ← السكر ← الغيبة والشهود ← الجمع والتفرقة ← التجلي والاستتار ← الفناء والبقاء (وهو الباب الأطول في الكتاب كله) ← المعرفة ← التوحيد.

فالوجــد ينتج بعد التجرّد عــن الأعراض والتفرّد بالله، والغلبة ليســت إلا إحدى صفات الواجد

81 انظــر: الكلابــاذي، 1933، ص 87. وفي هذا الصدد، يأتي الكلاباذي بروايةٍ عن أبي ســليمان الداراني، حيث بلغه «أنه قيل للأوزاعي رأينا جاريتك الزرقاء في السوق. فقال: أَوَزرقاء هي؟»، فقال الداراني معلِّقًا على ما سمع: «انفتحتْ عيونُ قلوبهم، وانطبقتْ عيونُ رؤوســهم». ويقول الكلاباذي مفسِّرًا قولَ الداراني: «أخبرَ أنَّ غيبته عن زرقتها كانت مع بقاء لــذّة الحــور فيه». الكلاباذي، 1933، ص 87. وتأتي هذه الرواية كي تدعم ما ذهب إليه الكلاباذي من أن غيبة الصوفي عــن تمييز متعلقات النفس يكــون رغم احتفاظه في الواقع بهذه المتعلقات. وفي هــذه القصة، لم يلحظ الأوزاعي صفةَ عيني جاريته، بيد أن سؤاله: أَوَزرقاءُ هي؟ يلمّح إلى احتفاظه بالإعجاب إزاء هذه الصفة البشرية، رغم عدم لَحْظِهِ لها.

82 الكلاباذي، 1933، ص 87.

83 انظر باب «من غلط في فناء البشرية» في: السراج، 1960، ص 543.

84 الكلاباذي، 1933، ص 87.

85 الكلاباذي، 1933، ص 87.

86 الكلاباذي، 1933، ص 90-92.

المتولِّه. واتسام الصوفي بها إحدى علامات سكره. أما صحوه من هذا السكر، فيؤدي به إلى صفة الشهود والجمع، تلك التي تفتح الطريق له إلى مرحلة المكاشفة والتجلي. وهكذا حتى يبلغ مرتبة الفناء التي تُفضي به إلى المعرفة والتوحيد بدلالته الشهودية التي وقفنا عندها فيما تقدم.

وفيما يخص مفهوم **التجلي**؛ فإنَّ الكلاباذي يقسمه إلى ثلاث درجات، نقلا عن سهل التُّسْتَريّ (ت: 283/896)، هي: تجلي الذات وهي المكاشفة؛ وتجلي صفات الذات، وهي موضع النور، وأخيرًا ما دعاه بتجلي حُكم الذات، وهي الآخرة وما فيها.[87] وما يعنينا هنا هو تجلّي النوع الأول الذي يتضمن ما أشرنا إليه أعلاه من شهود الغلبة، أو الرؤية على معنى الإيقان.

وفي حين أنَّ الكلاباذي يتبع أسلوبًا خاصًّا في افتتاحه أبواب هذا القسم بروايات ونقول ذات طابع إسلامي معتدل، ثم ينتقل منها إلى ما يمكنه أن يمنحنا صورةً حقيقة للمفاهيم الصوفية في دوائر أصحابها؛ فإننا نجده هنا ينقل تقسيم سهل المذكور، ومنه يثبت قولَ بعض المتصوفة: «علامة تجلّي الحقّ للأسرار هو أن لا يشهد السرّ ما يتسلّط عليه التعبير، أو يحويه الفهم، فمن عبّر أو فهم فهو خاطر استدلال لا ناظر إجلال»؛ ثم يُلحِقه بتوضيحه الخاصّ قائلا: «معناه أن يشهد ما لا يمكنه العبارة لأنه لا يشهد إلا تعظيمًا وهيبة فيسقطه ذلك عن تحصيل ما شاهدَ من الحال».[88]

ويبدو لنا أنَّ توضيح الكلاباذي قد غيّر وجهة المقولة المذكورة، إذ هي تعني أنَّ تجلّي الله لأسرار الناس هو مما تعجز الفهوم عن اللحوق به وإدراكه، وأنَّ كل محاولة للتعبير عنه ليس أكثر من محاولة استدلال على حقيقته. أما توضيح الكلاباذي، فيشير إلى أنَّ شدة التعظيم لله في نفس الصوفي تحول دائمًا دون السماح له بإدراك ما بلغه من حقائق التجلّي. وإذا كان لنا أن نقارن هذه الصورة بصورةٍ من عالم العشاق، فإنها أشبه بالعاشق الذي بلغه مرأى المحبوبة، بيد أنه لم يتمكّن من متابعة النظر إليها لتسلُّط الشعور بالتعظيم لها عليه، الأمر الذي دفعه إلى الصدور، أو الرجوع عنها، فكأنه لم يرها بالفعل.[89] وعلى هذا النحو، يذهب الكلاباذي إلى

87 الكلاباذي، 1933، ص 90.

88 الكلاباذي، 1933، ص 91.

89 والعاشق في هذه الحالة قد يكون مدفوعًا بأمرين: فإما أن يتجنب النظر إلى المعشوق تعظيمًا له وحياءً منه على نحوٍ مجرد، وإما أن يفعل ذلك بدافع الرغبة في تأجيج نار العشق، والاحتفاظ بالصورة المثالية لذلك المعشوق في ذهنه. ومثالاً على شدة تعظيم المعشوق مما يدفع العاشق إلى تجنب النظر المباشر إليه. وفي معنى الامتناع عن رؤية المحبوب أو ملاقاته خشية أن تخبو نار العشق، يقول جميل بثينة صراحةً: «يموتُ الهوى منِّي إذا ما لقيتُها/ ويحيا إذا فارقتُها فيعودُ». وفيه أيضًا قول الجاحظ بأنَّ «العاشق متى ظفرَ بالمعشوقِ مرة واحدة، نقص تسعة أعشار عشقه». انظر: العظم، 1987، ص 86؛ 99.

القـول بـأنَّ الصوفي متى وصل إلى حقائـق التجلّي؛ فإنه لا يدرك ما شـاهَدَ نظرًا لما يعتوره من تعظيـم لله يكاد يُعمي بصيرته عن مشـاهدة الحقائق الإلهيـة. فالكلاباذي يُرجع صفةَ العجز عـن التعبـير والفهم في المقولة المذكورة إلى تملُّك الهيبة بالصوفي، حتى لكأنه لا يفهم ما شـاهد، بـدلا من إرجاعها إلى الطبيعة الخاصـة بحال التجلّي، وذلك من حيث تمنُّعها الماهي عن الإدراك البشري على العموم.[90]

إن **رؤية الإنسـان لله** بالبـصر ممكنةٌ في الآخرة، وذلك بموجب النظرة الإسـلامية السُّـنّيَّة.[91] ويذهـب الكلابـاذي إلى التأكيد على إمكان حصولهـا في الآخرة، وذلك بوصفهـا إحدى كرامات اللـه لعباده المؤمنين؛[92] أما أن يُرى الله في الدنيـا، رؤيةً بصرية مباشرة، أو رؤيا بصيرية قلبية، فهو مما يُجمع كبار المتصوفة على إنكاره إنكارًا مطلقًا.[93] ومع هذا، يسـتوقفنا قول الكلاباذي: «وأجمعـوا أنه لا يُـرى في الدنيا بالأبصار ولا بالقلوب إلا من جهـة الإيقان».[94] فهل يكون قصد الكلاباذي أن رؤيا الله في الدنيا لا تحدث بهدف الرؤيا نفسـها، بل تكون نتيجةً طبيعية لبلوغ الإنسـان مرتبة اليقين، وعندها فإنه لا يجد بدًّا من رؤيا الله بالبصيرة؟ أو هل يعني اسـتثناؤه المذكور في هذه الجملة أنَّ الصوفي، في خضم حال اليقين الكشـفي، يغدو قادرا على تمثُّل القرب

90 يُثبت الكلاباذي في هذا المقام أحد الأبيات التي يسوقها القشيري أيضًا في باب المحبة من الرسالة، وهو:

إذا ما بَدَتْ لي تعاظمْتُها فأُصدَر في حالِ مَنْ لم يرِدْ

(الكلاباذي، 1933، ص 91). والبيت في نص الكلاباذي يظهر ضمن مقطوعةٍ شعرية من أربعة أبيات؛ في حين أنه عند القشـيري يظهر مفردًا وبصيغة المذكر («إذا ما بدا لي تعاظمته...») (انظر: القشـيري، 1940، ص 160) والكلاباذي يوظّـف البيـت تدليلا على معنى التعظيم الذي يحول دون إدراك الصوفي لحقائـق التجلّي (إذا بدت لي الحقيقةُ عظّمْتُ الحقَّ حتى لكأنني لم أُحَصِّلْ شـيئًا منها). ويبدو توظيف البيت نفسـه عند القشـيري محمّلا بدلالةٍ مشـابهة. انظر ترجمة R. Snir للبيت الوارد عند القشيري بقوله:(If He appears to me, I would be owed by Him, and as a result would be sent back in the state of one who had never arrived) في: Snir, 1999, p. 153. عـلى أنَّ Von Schlegell في ترجمتها لباب المحبة من الرسالة القشيرية، ترى أنّ (ما) الواردة في البيت هي ما النافية وليست الزائدة، وأنَّ كلمة (تعاظمته) هي اسـمٌ لا فعل (= تعاظُمُهُ) ليُفهم معنى البيت عندها على أنّ الله إذا منع الإنسـان من كشـوفاته العظيمـة، فإنّ الأخير يعود على أعقابه دون أن يحقق شـيئًا مما رغب [انظـر: Schlegell (translator), 1990, p. 333].

91 انظر، مثلا: الغزالي، د.ت. ، ج 4، ص 444 وما تلاها؛ ج 5، ص 176 -177.

92 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 20.

93 انظـر: الكلابـاذي، 1933، ص 21. وقارنه بما جاء في: السراج، 1960، ص 544 -545. ويورد الغزالي الرواية التالية التـي تتضمـن المعنى ذاتـه: «وقيل لجعفر الصادق رضي الله عنه: هـل رأيتَ اللهَ عزّ وجلّ؟ قال: لـم أكن لأعبد ربًّا لم أره. قيل: وكيف رأيته وهو الذي لا تدركه الأبصار؟ قال: لم تره الأبصار بمشـاهدة العيان، ولكن تراه القلوبُ بحقائقِ الإيمان، لا يُدرَكُ بالحواسّ، ولا يُقاس بالناس». الغزالي، د.ت، ص 30.

94 الكلاباذي، 1933، ص 21. أما Arberry فإنه يترجم مطلع هذه الفقرة على النحو التالي:

«They are agreed that God is not seen in this world either with the eyes or with the heart, save from that point of view of the faith" (Arberry, 1966, p. 28.)

باللــه فكأنــه يراه رؤيا الباطــن دون أن تمسّ هذه الفكرةُ النصوص الإســلامية التي تســتبعد الرؤيــة البصريــة حتى عند الأنبياء (ومــن بينهم موسى)؟[95] ومع هذا؛ فإنَّ تركيب الاســتثناء في العبارة قد يُفهم على معنى التصديق والإيمان فحســب، كما أشار السراج، معاصر الكلاباذي في **اللمع**؛ أي على اعتبار معنى القرب بين الصوفي ولله، دون الأخذ بالمعاينة المباشرة في الدنيا بصرًا كانت أو بصيرة.[96]

ويقــر الكلاباذي بوجود طائفة من المتصوفة ذهبوا إلى إمكان حدوث الرؤية في الدنيا.[97] وتتوالى الأدلــة في كتاب **التعرف** عــلى وجود جماعات صوفية عــزف أفرادها عن إقامــة العبادات؛ ذلك أنَّ ترديــد عبارات الحثّ عــلى القيام بالعبادات، يومئ بلا أدنى شــك إلى زيادة الحاجة إلى هذه الدعوى في ظلّ اســتفحال ظاهرة التســيُّب، وإهمال القيم الدينية، تلــك الظاهرة التي أبرق لها الكلابــاذي في مقدمة **التعرف**؛ بيد أنه لم يعرضها بوضوح كما فعل القشــيري لاحقًا في مقدمة **الرسالة القشيرية**.[98]

(6) إجمال

إنَّ تمعُّنَ تناولِ الكلاباذي تجربةَ الوصول الصوفي وما يقترن بها من مفاهيم يكشف لنا خطابًا غارقًا في قيود الواقع التاريخي الذي راح يشــهد تهديداتٍ جادّة على نُظُم المشروع الصوفي. هذا الخطاب يبدو مُكَبَّلا في انغلاقه على نفسِــهِ، وتجنُّبِــهِ محاولات الوصف الوجداني لأحوال القرب

95 قارن هذه الإمكانية للتأويل بما ورد عند ابن الدباغ (ت: 696/1296) إذ وصف الواصلين قائلا: «لا يتمكنون من دوام المشاهدة إلا بعد فراق هذه الجسوم في حضرة القدس، إما بالموت الحسي، وهو الأكثر، وإما في حال الحياة عند الانسلاخ عن قوى الأبدان والتجرد بالكلية، وهو نادر» (ابن الدباغ، 1959، ص 88.

96 والملاحظ أنّ السراج يجهد في محاولته تفنيد حصول هذه المعاينة في كافة أجزاء كتابه، حتى إذا تمعّنّا تلك الأبواب التي تبدو في جوهرها ترديدًا لمعنى الرؤية المباشرة، كالباب الذي يتناول حالَ المشــاهدة لدى المتصوفة؛ فإننا نلقى صعوبةً كبيرة في تمييز الخيط الرفيع الذي يفصل ما بين مشاهدة العيان لطبيعة الله، وبين مشاهدته على معنى اليقين به. اقرأ على سبيل المثال إثباته لقول عمرو بن عثمان المكي: «المشاهدة ما لاقت القلوب من الغيب بالغيب، ولا يجعلها عيانًا، ولا يجعلها وجدًا»، وقوله: «المشــاهدةُ وصلٌ بين رؤيةِ القلوب ورؤية العيان؛ لأنّ رؤية القلوب عند كشــف اليقين في زيادة توهّم». فالمشــاهدة ليســت رؤية بالقلب، كما أنها ليســت رؤية بالعين، بل هي يقينٌ تام لحقائق الغيب. انظر: السراج، 1960، ص 100.

97 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 22. ونلقى السراج يفصل القول فيمن «غلط في الرؤية بالقلوب» في: السراج، 1960، ص 544-546، ويُثبت ابن الجوزي عددًا لا بأس به من الروايات حول بعض المتصوفة ممن أجازوا رؤية الله بالأبصار في الدنيا. انظر: ابن الجوزي، 1994، ص 226 -227.

98 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 4. والشبه بين هذه المقدمة ومقدمة القشيري لرسالته جلّي.

والوصــل. يقدِّمُ لنا نصُّ **التعرُّف** مفهومًا للوصول الصوفي يشــكِّل، في حقيقة الأمر، امتدادًا لِمَا طرأ على الأوساط الصوفية من تطوُّراتٍ فكرية منذ مطلع القرن الثالث للهجرة.

يلتــزم الكلاباذي خطًّا شــديد الحذر في مقاربة ما يكوِّن تجربةَ الوصــول الصوفي. وإذا كان لنا أن نقارن هذا الخط بما نقرؤه عند القشــيري في القرن التالي، لقلنا إنَّ **تعرف** الكلاباذي يعكس انغلاقًــا في تناول المفاهيم الصوفية التي تعكس فــرادةَ المشروع الروحي الصوفي، وهو الانغلاق الذي جهد القشيري لاحقا في تجاوزه والانعتاق منه.

يضــع الكلاباذي المعرفة بالله في أعــلى درجات الطريق الصوفي، بحيث يســبقها الفناء ويتلوها التوحيــد. أمــا اللُّحمة القائمة بين المعرفة والتوحيد، فتبدو جليَّــةً عنده؛ ذلك أنَّ التوحيد بمعناه الصوفي يتجاوز الإيمان المجرد بوحدانية الله، إلى شــهودٍ بالقلب لهذه الوحدانية. وإذا كان الأمر كذلك، فإنَّ هذا التوحيد يشكِّلُ أحد العناصر المكوِّنة لتجربة الوصول.[99]

ومــن المثــير أنَّ الكلاباذي يُفرد للفناء والبقاء أطولَ أبواب كتابه على الإطلاق، وفيه ينظّر لمفهوم العصمــة الخاصة بالعارفين. أمــا هذه العصمة فتقتضي عنده احتفــاظَ الفاني الواصل بحاله، وعدم عودته عنه. فالعارف الفاني معصومٌ عن النزول عن درجته إلى ما دونها. ولا يعني ذلك أنَّ على الفاني نبذ المجتمع، وما يتصل به من إصلاحٍ ودعوةٍ إلى الخير، بل إنَّ الفناء الكلي لا يتعارض في مفهوم الكلاباذي مع مهَمَّة الإصلاح والإرشــاد التي يجدر بالصوفي العارف ممارستها كجزءٍ لا يتجــزّأ من قيامــه بأصول الشريعة التي يقف في مركزها مفهــوم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. يشترك الكلاباذي مع أبي نصر السراج الذي يذهب إلى أنّ اعتزال الناس ليس مما يُنتقد، بــل إنــه الوجه الأمثل لحياة الصوفي. بيد أنَّ السراج يشــير إلى كونه عملا لا يقوى على تنفيذه إلا «الأقويــاء من الرجال، ولأمثالنا الاجتماع أنفع». ذلــك أنَّ المتصوفة ممن بلغوا المعارف، وجعلوا يدعُون الناسَ إلى التقرب من الله، لا شــكّ ســيجدون من أنفسهم حاجةً إلى العودة لحال العزلة من جديد أملا في تحصيل المعارف الإلهية التي لا ترِدُ إلا في عزلة الصوفي.[100]

99 قارن هذه العناصر المكوِّنة لتجربة الوصول الصوفي، وخاصة التوحيد، بما وجدناه في تناولنا المفصل لمفهوم الانتهاء في تنظير أبي حفص عمر الســهروردي ضمن مقالنا: Salamah-Qudsi, 2011؛ وكذلك مقالنا: سلامة-قدسي، 2009، ص 81-116.

100انظر: السراج، 1960، ص 277 -278. وهو ينقل في هذا الموضع عن إبراهيم الخواص أنه رأى رجلا في البادية حسن الأدب حاضر القلب، فسأله [أي عن سبب خلوته في البادية!] فقال: «كنتُ أعمل بين الناس والمعارف في التوكّل والرضا والتفويض، فلما فارقتُ المعارف، لم يبقَ معي من ذلك ذرّة، فجئتُ حتى أطالبَ نفسي ها هنا بدعاويها إذا انفردتُ عن المعلومات والمعارف».

لا تلعب المحبةُ دورا بارزًا في إطار المفاهيم الروحية التي تشكِّلُ تجربة الوصول عند الكلاباذي؛ فهـو يعرض لها ضمن طائفة المعاني التـي تُعَدُّ مجرد صفاتٍ بشرية يفنى عنها الصوفي إذا ما أبلَغَهُ اللهُ حالَ المعرفة، كالخوف والرجاء، والفقر، والغنى.[101] فإذا تمعنا هذا الإهمال لأحد أبرز مركبات الفكر الصوفي في القرن العاشر، أو قارناه بباب المحبة المفصل في **رسالة** القشيري مثلا، وجدنا ما يدعم وسْمَنا خطاب الكلاباذي بالانغلاق، والانسلاخ عن بعض مكوّنات الفكر الصوفي في عصره.

لا يرهـن الكلابـاذي تحصيل المعارف بالمجاهـداتِ الروحية المضنية؛ ذلـك أنَّ هذه المعارف قد تـرد عنـد من لم يطلبها أصلا. ويَحول لنا أنَّ هذه الفكـرة ظلت خافتةً في التنظير الصوفي حتى بلغـت في القرن الثالث عشر تكامُلَها ووضوحَها في المـشروع التنظيري الذي اختطَّه أبو حفص السُّـهروردي في كتابـه الهام **عوارف المعـارف**. وقد ذهبنا، في مقالةٍ أخرى لنا، إلى أن ترسـيخ مفهـوم «الجـذب الصوفي» بما يعنيه مـن بلوغ حال الوصول الروحي مبـاشرةً وبغير مجاهدة أو رياضـة طويلـة، كما يشـير بوضوح تناول السُّـهروردي لمن دعاهم بالمجذوبـين المتدارَكين بالسـلوك، قد أسـهم جوهريًّا في تعزيز هالة القداسـة التي أخذت تتشكّل تدريجيًّا حول شيوخ التصوف وأوليائه في القرون التالية.[102] ولا بدع أنَّ تشكيلَ هذه الرؤى الدقيقة، والبُنى النظرية المركبة لم يكن ليتسـنى لولا أسـلاف السُّهروردي، منظِّرو القرن العاشر، الذين اختطّوا الملامحَ الأولى للفكر الصوفي في الإسلام، وغرسوا بُذورَ فرادتِهِ الأولى.

101 قـارن ذلـك مع التـزام أبي نصر السراج بالربط بين المحبـة والمعرفة في قوله: «من علامة المعرفة المحبـة؛ لأنَّ من عرَفَهُ أحبه» (السراج، 1960، ص 57) جاعلا المحبةَ إحدى علامات تحصيل المعرفة بالله عند الصوفي. وانتحاؤه هذا المنحى قد يكون دليلا على تقديمه المعرفةَ على المحبة.

102 انظر: Salamah-Qudsi, 2009, pp. 386-390

وكذلك: Salamah-Qudsi, 2011, the section «Bypassing the Path: Jadhb and Intiha'»

قائمة مراجع

ابن الجوزي، 1994 ابـن الجوزي، أبـو الفرج عبـد الرحمـن (1994)، **تلبيس إبليـس**، تحقيق: عصام الحرستاني ومحمد الزغلي، بيروت: المكتب الإسلامي.

ابن الدباغ، 1959 ابن الدباغ، عبد الرحمن بن محمد (1959)، **مشارق أنوار القلوب ومفاتيح أسرار الغيوب**، تحقيق: هلموت ريتر، بيروت: دار صادر.

الإصفهاني، 1997 الإصفهاني، أبو نعيم أحمد بن عبد الله (1997)، **حلية الأولياء وطبقات الأصفياء**، بيروت: دار الكتب العلمية، ج 2.

بلاثيوس، 1965 بلاثيوس، أسـين (1965)، **ابن عربي: حياته ومذهبه**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة الأنجلومصرية.

جامي، 2003 جامي، عبـد الرحمن (2003)، **نفحـات الأنس من حضرات القـدس**، ترجمه إلى العربية: محمد بن زكريا، تحقيق: محمد الجادر، بيروت: دار الكتب العلمية، ج 1.

السراج، 1960 الـسراج، أبو نصر (1960)، **اللمـع في التصوف**، تحقيق: عبـد الحليم محمود وطه سرور، مصر: دار الكتب الحديثة.

سلامة-قدسي، 2009 سـلامة-قدسي، عريـن (2009)، «من الحي الـذي لا يموت إلى الحـيّ الذي لا يموت: الانتهـاء والمنتهي في تصوف أبي حفص عمر السُّـهروردي»، **الكرمل**، العدد 30، ص 81-116.

السلمي، 1960 السـلمي، أبو عبد الرحمن (1960)، **طبقات الصوفية**، تحقيق: يوهانس بيدرسين، ليدن: بريل.

السهروردي، 1967 السـهروردي، أبو حفص (1967)، **عوارف المعـارف**، بهامش: **إحياء علوم الدين**، القاهرة: مؤسسة الحلبي.

السيوطي والمحلي، 1996 السـيوطي، جلال الدين وجلال الدين المحلي (1996)، **تفسـير الإمامين الجلالين**، القاهرة: دار الحديث.

الشهرستاني، 1968 الشهرسـتاني، محمـد بن عبد الكريـم (1968)، **المِلَل والنِّحَل**، تحقيـق: عبد العزيز الوكيل القاهرة: مؤسسة الحلبي، ج 1.

العظم، 1987 العظـم، صادق جـلال (1987)، **في الحب والحـب العذري**، الـدار البيضاء: عيون المقالات.

عفيفي، 1963 عفيفي، أبو العلا (1963)، **التصوف الثورة الروحية في الإسـلام**، الإسكندرية: دار المعارف.

الغزالي، 1991 الغـزالي، أبو حامد محمـد بن محمد (1991)، **المنقذ من الضلال**، بيروت: مؤسسـة

الكتب الثقافية.

الغزالي، د.ت — الغزالي، أبو حامد (د.ت)، **إحياء علوم الدين**، د.م.: دار المنار، ج 4.

الغزالي، د.ت — الغزالي، أبو حامد (د.ت)، **رسالة روضة الطالبين وعمدة السالكين**، في: **مجموعة رسائل الإمام الغزالي**، بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.، قسم 2.

القشيري، 1940 — القشـيري، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن (1940)، **الرسالة القشيرية**، القاهرة: مصطفى البابي الحلبي.

الكلاباذي، 1933 — الكلابـاذي، أبو بكر محمـد بن إسـحاق (1933)، **التعرف لمذهـب أهل التصوف**، تحقيق: آرثر جون آربري، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الكُلِيْنِي، 1968 — الكُلِيْنِـي، أبو جعفر محمد بن إسـحاق (1968)، **الأصول من الـكافي**، طهران: دار الكتب الإسلامية، ج 1.

متز، 1940 — متز، آدم (1940)،**الحضارة الإسـلامية في القـرن الرابع الهجري**، ترجمة: محمد أبو ريدة، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ج 1.

المجلسي، 1983 — المجلسي، محمد باقر (1983)، **بحار الأنوار**، بيروت: مؤسسة الوفاء، ط 2، ج 25.

مجموعة مؤلفين، 1972 — مجموعة مؤلفين (1972)،**المعجم الوسيط**، القاهرة: د.ن.، ط 2، ج 1.

المكي، 1310ه — المكـي، أبو طالـب (1310ه)، **قوت القلـوب في معاملة المحبـوب ووصف طريق المريد إلى مقام التوحيد**، مصر: د.ن.

نيكولسون، 1946 — نيكولسـون، رينولد (1946)، **في التصوف الإسـلامي وتاريخـه**، ترجمة: أبو العلا عفيفي، د.م.: لجنة التأليف والترجمة والنشر.

סבירי, 1979 — סבירי, שרה **(1979), הפסיכולוגיה המיסטית של אל-חכים אל-תרמד'י**, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, כרך 1.

Arberry, 1966 — Arberry, A. J. (translator) (1966), *The Doctrine of the Sufis of Al-Kalabadhi*, Lahore: Sh. Muhammad Ashraf.

Mez, 1937 — Mez, A. (1937), *The Renaissance of Islam*, London: Luzac.

Salamah-Qudsi, 2011 — Salamah-Qudsi, A. (2011), "The Everlasting Sufi: Achieving the Final Destination of the Path (Intiha') in the Sufi Teachings of 'Umar al-Suhrawardi", forthcoming in: *Journal of Islamic Studies* (Oxford).

Salamah-Qudsi, 2010	Salamah-Qudsi, A. (2010), "The Sealed Nectar: An Overview of a Sufi Treatise of 'Umar al-Suhrawardi", *Arabica* 57.
Arberry, 1950	Arberry, A. J. (1950), *Sufism: An Account of the Mystics of Islam*, London: George Allen and Unwin LTD.
Salamah-Qudsi, 2009	Salamah-Qudsi, Arin (2009), "Institutionalized Mashyakha in the Twelfth Century Sufism of 'Umar al-Suhrawardi", *Jerusalem Studies in Arabic and Islam*, 36.
Schlegell, 1990	Schlegell, B.R. Von (translator) (1990), *Principles of Sufism by Al-Qushayrī*, Berkeley: Mizan Press.
Meier, 1999	Meier, Fritz (1999), "Khurasan and the End of Classical Sufism", In: *Essays on Islamic Piety and Mysticism*, Translated by: John O'Kane with editorial assistance of Bernd Radtke, Leiden: Brill.
Ritter, 2003	Ritter, Hellmut (2003), *The Ocean of the Soul: Man, the World and God in the Stories of Farid al-Din 'Attar*, translated by: John O'Kane Leiden: Brill.
Massignon,	Massignon, L. (), "al-Hallaj", *EI2*, vol. 3.
Massignon, 1982	Massignon, L. (1982), *The Passion of al-Hallāj*, translated by: Herbert Mason, Princeton: Princeton University Press, vol. 3.
Nwyia,	P. Nwyia, P. (), "Al-Kalabadhi", *EI2*, vol. 4.
Bhantagar, 1992	Bhantagar, R.S. (1992), *Dimensions of Classical Sufi Thought*, Delhi: Motilal Banarsidass.
Snir, 1999	Snir, Reuven (1999), "*Bab al-Mahabba* (The Chapter on Love) in *Al-Risāla Al-Qushayriyya*: Rhetorical and Thematic Structure", *Israel Oriental Studies* 19.
Gramlich, 1995	Richard Gramlich, *Alte Vorbilder des Sufitums* (Wiesbaden: Harrassowitz, 1995), Erster Teil, pp. 21-50
Gramlich, 1976	Gramlich, Richard (1976), *Die Shiitischen Derwischorden Persiens, Zweiter Teil: Glaube und Lehre*, Wiesbaden: Kommissionsverlag Franz Steiner GMBH.

التهجين في قصص يوسف إدريس

ســاســون سوميـخ

جامعة تل أبيب

لــم يكد الكاتب المصري يوســف إدريس ينشر أولى مجموعاته القصصيــة، «أرخص ليالي» عام 1954، حتــى انهالــت المقالات والتعليقات تثني على موهبتــه القصصية وعلى طرافة مواضيعه وحيوية شخصياته. ولكن موضوعا واحدا اختلف فيه توجه النقاد، وكان مثارا للتشكك والحيرة، بدل التقدير، وذلك هو موضوع اللغة المســتخدمة في تلــك المجموعة، فقد لامه بعض النقاد على خلطه العامية والفصحى وابتعاده عن أساليب النثر العالية.

كتب عنه د. زغلول سلام ما يلي:

> **ومما يعيب أســلوب يوســف إدريس عاميتــه المختلطة بالفصحــى أو فصحاه المختلطــة بالعامية. وأنت بينهما في حيرة من أمر الرجل، فهو رغم ما يملك من قــدرة فنية وخيال، وســعة تصور، يكونــان لبنة طيبة لقــاص ناجح، فإن هذا الأســلوب يضيّع عليــك أحيانًا نعمة المتعــة بجمال القصة، بل قــد يزهدك فيها**

ويحطّ بك من علياء الفن إلى أرض العامية، لا أقصد اللغة بل والعبارة والفكرة.[1]

وكتب طه حسين، عميد الأدب العربي، قائلاً في المقدمة التي أرفقها بمجموعة «جمهورية فرحات» لإدريس (1957) ناصحًا إياه:[2]

> **أن يرفق باللغة العربية الفصحى ويبسط سلطانها شيئًا ما على أشخاصه حين يقص كما يبسط سلطانها على نفسه، فهو مفصح إذا تحدث، فإذا أنطق أشخاصه أنطقهم بالعامية كما يتحدث بعضهم إلى بعض في واقع الأمر حين يلتقون ويديرون بينهم ألوان الحوار.**
>
> **وما أكثر ما يخطئ الشباب من أدبائنا حين يظنون أن تصوير الواقع من الحياة يفرض عليهم أن ينطقوا الناس في الكتب بما تجري به ألسنتهم في أحاديث الشوارع والأندية. فأخص ما يمتاز به الفن الرفيع هو أنه يرقى بالواقع من الحياة درجات دون أن يقصر في أدائه وتصويره..**

وربما لو كان الكاتب غير يوسف إدريس لردعه مثل هذه النقد فارتدع. ولكن إدريس كان على ما يبدو صاحب مبدأ في قضية لغة القصة الواقعية المعاصرة، وهو النوع القصصي الذي مارسه طوال خمسينات القرن العشرين وأغلب ستيناته. فالحوار عنده يجري دائمًا بالعامية،[3] أما لغة السرد فهي بالفصحى أصلاً، رغم أن الفصحى عنده تستوعب عناصر غير قليلة من لغة الكلام اليومي. لقد أشرنا إلى ذلك في أبحاث سابقة لنا،[4] ونعود في هذا المقال القصير إلى الموضوع نفسه، للتأكيد على أن التهجين لا يعني، بأي حال من الأحوال، تفضيل واحد من هذين المكونين (الفصحى والعامية) على الآخر، وإنما تنبع هذه الظاهرة من شعور الكاتب بأن جمالية اللغة في أقاصيصه، لا بد أن تنبني على أساليب التهجين. فإذا سادت الفصحى المعيارية، فستضعف في النص جماليات النبض الواقعي للحياة، أما إذا سادت العامية فسيكون النص خارجًا عن أساليب الأدب عامة حيث الفصحى هي دعامة الكتابة الأدبية بأنواعها المختلفة.

من الواضح أن يوسف إدريس ليس الكاتب العربي الوحيد الذي يستخدم اللغة المهجنة في كتاباته، فالنثر العربي المعاصر، والنثر القصصي بشكل خاص، يُكتب عادة بالفصحى، ولكنها

1 سلام، 1971، ص 398.
2 إدريس، 1957، ص 5.
3 باستثناء قصة أو قصتين.
4 سوميخ، 1984؛ Somekh, 1975, PP. 89-100؛ Somekh, 1985, pp. 95-104 .

غالبًا ما تكـون مهجّنة، وذلك للقسريات الجمالية التي يفرضها الفن القصصي الحديث، ومنها الاقتراب من نفسية الأبطال أحيانًا والابتعاد عنها أحيانًا أخرى. وقلما نجد قاصًّا عربيًا معاصرًا يمـاشي أسـاليب القصـص الحديثة ممن لم يمسـه منطـق التهجين. فالتجاور بـين الفصحى والعامية في عصرنا يخلق الغزير من المباني اللغوية الجديدة.

ولـو ألقيتَ نظرة عـلى أي صفحة من صفحات كتب يوسـف إدريس لوجدتَ حـوارًا بالعامية وسردًا بعضـه فصيـح وبعضه الآخر مهجّن: «ويهز رأسـه مئات المرات وهـو يؤكد لهم إن كله بالدور»[5] ففي هذا النص السردي نجد الكلمات السبع الأولى بالفصحى الخالصة، ولكن الكلمتين الأخيرتـين بالعاميـة، رغم أن كلا منهمـا، بحد ذاتها، موجودة في الفصحى أيضًا، وكان بوسـع الكاتـب أن يضيف كلمة واحـدة، فيصبح النص بأكمله فصيحًـا: (إن كلّ شيء بالدور)، ولكنه فضّل اللجوء إلى صيغة عامية لنقل الجو السائد في السوق.

ولنلاحظ أن كلمة «إن» (بالكسرة والسـكون) هي ليسـت من كلام البائـع، إذ إن كلامه يقتصر على «كله بالدور»، وكلمة إن هي إضافة من قبل الراوي وهي ليسـت بالفصحى رغم ذلك (ولو قصـد الفصحـى لكتب «أنّه»). فالعامية هنـا لا تقتصر، إذن، على الكلام المنقـول، كلام البائع، الـذي هو أصـلاً بالعامية، ولكن كلمة الربـط «إنْ» أيضًا، وكأن الراوي هنـا ليس الكاتب الذي يكتـب بالفصحى الذي كان يمكنـه أن يحذف كلمة «إن» ويكتفـي بالكلمتين الأخيرتين. ولكن إدريس وسّع حيّز السردية وقلب الفصحى السردية بأكملها إلى نصّ مهجّن، له رونقه الخاص، وكأنه يصف المنظر الشعبي كله بلغة شبه عامية، بخلاف بعض الكتّاب العرب الآخرين ممن لا يميلون إلى اسـتخدام نوعين لغويين في النص نفسه. فمثلاً الكاتب نجيب محفوظ قلما يستخدم العامية في حواره،[6] ويحاول أن تكون جميع الجمل مستقاة من العامية أو «مترجمة» عنها. خذ مثلاً هذه الجملة الحوارية من رواية «**اللص والكلاب**» لمحفوظ:[7]

«أنا عارفك وفاهمك عن ظهر قلب»

فهـي ظاهرًا لا تحيد عن إعراب اللغة، ولكن القـارئ يجد فيها عند إعادة النظر عنصرًا «خفيًا» يخالف أسـاليب الفصحى وأصولها، ذلك أن اسـم الفاعل في هذا النص لا ينوب هنا عن الفعل المضارع («أعرفك وأفهمك»)، واستخدام اسم الفاعل في هذه الحالة متأثر بشكل أو بآخر باللغة

5 إدريس، 1980، ص 25.

6 Somekh, 1993, pp. 170–194.

7 محفوظ، 1961، ص 52.

العامية.

أما عند يوسـف إدريس فالحدود بين النوعين اللغويين معدومة في الكثير من جمله كما سـنرى فيما يلي:

ولنبـدأ بالحوار: الحـوار عند إدريس مكتوب، كمـا ذكرنا، بالعامية أصـلاً، وإن كنا نجد كلمة فصحى أو تعبير فصيح، بل حتى عنصر نحوي صريح كالتنوين مثلاً، ولكن جميع هذه الأحوال تنطوي على استعمال وظيفي للفصحى، كخلق جو المفارقة والتهكم الإيروني. ففي النص التالي مـن قصة «جمهوريـة فرحات» تنتهي جملة الصـول فرحات باقتباس (أو شـبه اقتباس) من القـرآن الكريم، ولكن الكلام الذي يسـبق الاقتبـاس عامي خالص مما يخلق جـوًا من المفارقة المضحكة:[8]

وأتعذّب أنا ليه؟ نهايتُه؟ كُتب عليكم الهم والغم كما كُتب على الذين من قبلكم

أو خذ هذا النص، وهو حوار يجري بين الصول فرحات وامرأة تُدعى خديجة جاءت إلى محطة الشرطة لتشكو امرأة أخرى اسمها عايشة:[9]

فرحات: اسمعي يا بِتّ، هل لديك أقوال أخرى؟ عايزة تقولي حاجة تانية؟

خديجة: أيوه يا بيه. عيشة مقلعانِي الحلق... وامها هي

فرحات: افّ... يا بتّ غير اللي قلتيها.

خديجة: هو انا لسّه قلت حاجة؟!

جملـة فرحات الأولى طريفة في أكثر من مفهوم واحد. فهي تبدأ بالعامية كما كنا ننتظر، ولكنه ينتقـل إلى تعبير فصيح- «هل لديك أقوال أخرى»، ولكنه سرعان ما يدرك أن هذه اللغة أصعب من أن تفهمها خديجة الواقفة أمامه فيترجمها في الحال إلى العامية- «عايزة تقولي حاجة»، وهنا تجيب خديجة بجملة عامية صرفة- «هو انا لسّه قلت حاجة». وهذا الحوار الفكه يستند بجملته على الارتفاع والانخفاض في اللغة مما أوجب تعابير رسمية فصيحة في صلب الحوار.

ومـا دمنا نتكلـم عن عناصر فصيحة في حوار يوسـف إدريـس، دعنا ننتقـل إلى نوع آخر من

8 إدريس، 1957، ص 15.

9 إدريس، 1957، ص 260، راجع سوميخ،1981، ص 44-45.

عنـاصر الفصحى يظهر في حواره، ألا وهو عنصر «التفصيح». وهذا العنصر يسـتعمله الكاتب أيضًا لخلق جو من المفارقة والتهكم. خذ على سـبيل المثال هذه الجمل السردية الثلاث من قصة «مارش الغروب»:

1. ثم بدأ الرجل يتحرك مروّحًا في اتجاه البلد.

2. فالدنيا شتاء، ومَنْ يشرب عرقسوسًا في الشتاء؟

3. هو رجل مبسوط كان كل عمره مبسوطًا.[10]

فكلمـة «مروّحًا» في الجملة الأولى و«عرقسوسًـا» في الثانية و«مبسـوطًا» في الثالثة تبدو غريبة. فالكلمـات المختومـة بتنويـن فتحة هي كلمات فصيحـة في أغلب النصـوص، ولكنها في الجمل الثلاث التي نحن بصددها ليست فصيحة. فالفعل «روّح» بمعنى عاد إلى بيته موجود في العامية فقط، وكان بوسع الكاتب أن يكتب «عائدًا» لتحاشي الخلط بين أسلوبين، ولكن كاتبنا يصرّ على التهجين الأسلوبي.

أما الجملة الثانية فكلمة «عرقسـوس» لا تعتبر فصحى وكان من المفروض أن تكون مسكّنة في النص ولكن الفتحة المنوّنة يجعلها فصيحة رغم أنفها، وتخلق جوًا من الطرافة والمفارقة.

والأمر نفسه ينطبق على «مبسوطًا» في الجملة الثالثة فكلمة «مبسوط» بمعنى مسرور، راضٍ، لا تنتمي إلى قاموس الفصحى الخالصة، لذلك فالتنوين هو خروج على المألوف يسـتخدمه بعض الكتاب للتهكم من المغالاة في التفصيح في النصوص الهزلية.

وأود في نهايـة مقالتي القصيرة هذه أن أشـدّد على أنّ الخلط بـين العامية والفصحى بحد ذاته ليس بالضرورة ميزة أو مدعـاة للفخر والاعتزاز، فاللغة المختلطة تمثل أحيانًا التهافت اللغوي وانعـدام قدرة المتكلـم والكاتب على التمييز بين الأنواع والمسـتويات الأسـلوبية المختلفة. أجل، في العالـم العربي رغبـة -أو قل هو حلم- لمحو أو تقليص حالة الثنائيـة اللغوية (diglossia) التي يشـكو منها المجتمع العربي شرقه وغربه، ولكننا نعلم علم اليقين أن الفصحى من جانب، واللهجات العامية في الجانب الآخر، حية ومتماسكة، لا يمكن تليينها بقرار من حكومة أو مجمع لغوي أو أدبي. ويأمل الواقعيون من علماء اللغة أن الحياة ومجرى الزمن سيقلصان الهوة بين لغة الكلام ولغة الكتابة.

10 في مقدمة سوميخ، 1997، يجد القارئ تحليلًا مفصلًا لقصة «مارش الغروب»، ص 18-24.

ونحـن في هـذا المقال وفي غيره من الكتابـات التي تناولنا فيها عمليـة التهجين الأدبية لا نقصد الدعوة إلى انتهاج نوع لغوي أو أسـلوبي من دون غـيره. هذه مقالات «وصفية» تبغي في نهاية الأمر فهم الحاضر اللغوي بشكل موضوعي، وخاصة واقع اللغة الأدبية ومتابعة التغييرات التي تحدث في الأدب ومناهجه مما يؤدي في نهاية المطاف إلى تأثيرات لغوية أو أسلوبية لا مفر منها، فالأدب هو الفن اللغوي بكامل مفهوم هذا التعبير.

المراجع

إدريس، 1957 إدريس، يوسف (1957)، **جمهورية فرحات**، القاهرة.

إدريس، 1980 إدريس، يوسف (1980)، «شيخوخة بدون جنون»، **حادثة شرف**، ص 25، القاهرة: مكتبة مصر.

سلام، 1971 سلام، محمد زغلول (1971)، **دراسات في القصة العربية الحديثة**، الإسكندرية.

سوميخ، 1981 سـوميخ، ساسـون (1981)، **مبنـى القصـة ومبنـى المسرحية في أدب يوسـف إدريس**، تل أبيب.

سوميخ، 1984 سوميخ، ساسون (1984)، **لغة القصة في أدب يوسف إدريس**، تل أبيب وعكا.

سوميخ، 1997 ساسون سوميخ، ساسون (1997)، **دنيا يوسف إدريس من خلال أقاصيصه**، تل أبيب.

محفوظ، 1961 محفوظ، نجيب (1961)، **اللص والكلاب**، القاهرة.

Somekh, 1975 Somekh, S. (1975), "Language and Theme in The Short Stories of Yusuf Idris", ***JAL*** PP. 89-100.

Somekh, 1985 Somekh, S. (1985), "The Function of Sound in The Stories Idris", ***JAL***, pp. 95-104 of Yusuf.

Somekh, 1993 Somekh, S. (1993), "Collognialized, Fusha in Modern Arabic ProseFiction", ***JESAI***, pp. 170-194

الخيال العلميّ: المفهوم، الأنواع والوظائف

عصام عساقلة

الكلّيّة الأكاديميّة العربيّة للتّربية، حيفا

مقدّمة:

إنّ القضيّــة الأكثــر أهمّيّة وعرضة للتفاوت بالرّأي في الخيال العلمــيّ، هي إيجاد نقطة انطلاق موحّــدة تحتكم إلى تعريف جامع مانع. فليس من السّــهل إيجاد تعريــف كهذا للخيال العلميّ Science Fiction، ومردّ ذلك إلى أسباب عدّة، أهمّها يعود إلى ارتباط هذا الجنس الأدبيّ Genre بأجنــاس ومصطلحات أدبيّة أخرى واختلافه عنها في الوقت نفســه، وإلى تباين المدارس الأدبيّة وتعــدّد وجهات النّظر لدى النّقّاد. إذ يرى بعض الدارســين أنّه جنــس ينتمي لباقي الأجناس، ويرتبط بالعلوم الإنســانيّة والاجتماعيّة، ومن ثمّة بالعلوم اللّغويّة انتهاء بالحقل الفنّيّ. وهناك مَــن يرى أنّ صعوبــة التّعريف نابعة من كون التّركيز منصبًّا عــلى المضمون في قصص الخيال العلميّ، وليس على الأسلوب والشّكل ببعديهما النّقديّين.[1]

على امتداد ســنوات طويلة، جرت محاولات كثيرة اســتهدفت الوصول إلى تعريف محدّد للخيال

1 . مصطفى، 2007، ص 83؛ Aldiss, 1986, p. 25; Gunn, 2005, p. 5.

العلمـيّ،[2] وذلـك يعـود إلى صعوبة تعريف هـذا الجنس الأدبـيّ.[3] فقلّما نجد ناقدَيْـن يتّفقان عـلى تعريـف واحد، أو يتّفقـان حول حدود هذا الجنـس، أو حول الخطـوط الفاصلة بين هذا الجنـس والأجناس الأدبيّة الأخرى، كالخيـال الواقعيّ، الفانتازيا، الأسـاطير والخرافات.[4] فكلّ المتخصّصـين في مجال الخيال العلمـيّ من كتّاب، مؤرّخين وناقدين لم يسـتطيعوا التّوصّل إلى مفهـوم محدّد لهذا الجنس الأدبـيّ، الأمر الّذي جعل مفهومه، حتّـى الآن، غامضًا،[5] وعلى ضوء هذا لا عجب أن نجد مَنْ يَئِس بتاتًا من محاولات التّعريف.[6]

مفهوم الخيال العلميّ في الغرب:

ظهر مصطلح الخيال العلميّ في الثلاثينات من القرن العشرين على يد هوغو غيرنسباك Hugo Gernsback (1884–1967)، حيـث عرّفه كما يلي: «أقصد بالخيال العلميّ أصناف القصص الّتـي يكتبهـا جول فـيرن Jules Verne وإدغار ألن بـو Edgar Allan Poe. وأعني نوعًا من الرّومانسـيّة الأخّاذة ممزوجة بالحقيقة العلميّة والرّؤيا النّبوئيّة، وهذه القصص ليست مشوّقة للقـراءة فقط، إنّما فيها نوع من الإرشـاد العلميّ. وهي تزوّدنا بالمعلومات بطريقة مستسـاغة علميًّا، كما وتعرض أمامنا مغامرات علميّة خارقة قد تحدث في المستقبل البعيد».

في الأربعينـات ظهر تحوّل جديد على يد جـون كامبل John W. Campbell (1910–1971)، حيث اقترح أنّ الخيال العلميّ يجب أن يُعدّ وسيطًا مجانسًا للعلم نفسه. ورأى كامبل أنّ النّهج العلميّ يعتمد على المقولة إنّ النّظريّة المبنيّة بشـكل جيّـد لا تفسّر فقط ظواهر حاليّة، بل تتنبّأ بظواهـر لم تُكتشَـف بعد. إنّ الخيال العلميّ يقوم بالشّيء نفسـه ويُكتَب بشـكل قصّة تطرح أمامنـا ماذا تكون النّتائج المتوقّعة عندمـا تطبّق ليس فقط على الآلات، وإنّما أيضًا على المجتمع الإنسانيّ.

عندما تمّ اكتشـاف التّصنيف المدعو «خيال علميّ» بدأ القرّاء والنّقّاد باسـتعمال هذا التّصنيف وتطبيقه على أعمال أقدم، والنّظر بشكل واحد إلى كلّ القصص الّتي بدت مناسبة لهذا التّصنيف.

2 Hillegas, 1979, p. 2; Knight, 1977B, p. 62

3 Roberts, 2000, p. 2 ;9–Asimov, 1977, p. 29; Pringle, 1985, pp. 8

4 Asimov, 1981, p. 17

5 .Lerner, 1985, p. 1; Roberts, 2000, pp. 1–2; Harrison, 1974, p. 37

6 ياسين، 2008، ص 52–53؛ Lerner, 1985, p. 3.

إلاّ أنّ العمل الأهمّ في هذا المجال تمّ على يد جيمس بيلي James Osler Bailey (1903–1979) في كتابــه (1947) Pilgrims Through Space and Time، حيث عرّف هذا النّوع من الأدب بالشّــكل التّــالي: «إنّ أدب الخيال العلميّ هو سرد لاختراع متخيَّل، أو سرد لاكتشــاف في العلوم الطّبيعيّــة، مع وصــف لنتائج هذه المغامرات والتّجارب. والــضّروريّ هنا هو كون الاختراع، أو الاكتشاف، مبنيًّا على العلم. وعلى الكاتب أن يكون مقتنعًا بأنّ السّرد يمتّ بصلة إلى العلم».

بعــد محاولــة بيلي بدأ قســم من الباحثــين والكُتّاب النّظــر في الأعمال السّــابقة من أجل وضع الحــدود الفاصلــة لهــذا الجنس الأدبــيّ الجديد، ومن ثمّ إيجــاد تعريف محدّد لــه. ومن هؤلاء كان جيمــس بليــش James Blish (1921–1975)، روبرت هاينلايــن Robert Heinlein (1907–1988)، دامون نايت Damon Knight (1922–)، ثيودور ســتورجن Theodore Sturgeon (1918–1985) وكينجسلي أميس Kingsley Amis (1922–). وكان التّركيز في تعريفات هؤلاء على العلم، أو على الأقل على النّهج العلميّ كجزء لا يتجزّأ من الخيال.[7] فعلى سبيل المثال يرى كينغســلي أميــس Kingsley Amis أنّ الخيال العلميّ هــو ذلك النّوع من القصص الّتــي تعالــج أحداثا لــم تحدث في عالمنا المألوف، بــل تعتمد على اختراع علمــيّ أو تكنلوجيّ، أو تخيّل اختراع علميّ أو تكنلوجيّ.[8] وهناك مَنْ يوافق على هذا التّعريف، بقوله إنّ الخيال العلميّ هــو جنس أدبــيّ يعالج مجتمعًا متخيَّلاً يختلف عن واقعنا اليوميّ، خاصّة في طبيعته واتّســاع تطوّراته التّكنلوجيّة.[9]

ما بين الخمســينات والسّــتّينات قامت يوديت ميريل Judith Merril (1923–) باســتبدال المصطلح «الخيال العلميّ» بـِ «الخيال التّأمّليّ» Speculative Fiction، وعرّفت هذا النّوع من الأدب كالتّالي: «الخيال التّأمّليّ هو نوع من القصص تهدف إلى الاستكشاف والتّعليم، وذلك عن طريق توقّع ما سيحدث مستقبلاً، وتقدير تطوّرات محتملة الوقوع، والتّناظر بين عالمنا وعوالم أخرى، والفرضيّات والتّجارب العلميّة». إنّ الدّارس للقصص الّتي كتبتها ميريل ســوف يلاحظ أنّها تركّز على التّغيّرات الاجتماعيّة في تلك الفترة.

في السّتّينات وخصوصًا في إنجلترا، برز خطّ جديد من التّفكير أخذ ينظر إلى الخيال العلميّ كأدب عالمــيّ متجذّر في جذور القرن التّاســع عشر، وليس كظاهرة نشــأت في أمريكا منذ العشرينات وبعدهــا. ووجهة النّظر هــذه بدأت بتخفيف التّركيز عــلى العامل العلمــيّ – التكنلوجيّ داخل

7 Stableford et. al., 1995, p. 312

8 Amis, 1960, pp. 15–18; Amis, 1967, p. 11

9 Lerner, 1985, p. 1

الخيـال العلميّ. فعلى سـبيل المثال، انتقـد الكاتب والنّاقد الإنجليزيّ بريـان ألديس Brian W. Aldiss (1925-) مصطلـح الخيـال العلميّ وقال، معلّقًا، إنّ قصص الخيالّ العلمي ليسـت مكتوبة للعلماء، كما أنّ قصص الأشـباح ليست مكتوبة للأشباح. وقد عرّف الخيال العلميّ من وجهـة نظر فلسـفيّة قائلاً: «الخيال العلميّ هو بحث الإنسـان عن مكانتـه داخل الكون، وهذا البحث سوف يواجه التّطوّر العلميّ المعقّد».[10] وفي السّياق ذاته ذهب الناقد ليزلي فيدلر Leslie Fiedler (1917-2003) إلى القول بأنّ أسـطورة الخيال العلميّ هي أسطورة نهاية الإنسان، أي أسـطورة سـموّ الإنسـان أو تحوّله. وهي رؤيا تختلف عن رؤيا انقـراض الجنس البشريّ بواسـطة قنبلة. أمّا مارشـال مكلوهانـس Marshall McLuhans (1911-1980)، في كتابه Medium and the Massage (1967) فيقـول إنّ كتابـة الخيال العلميّ اليوم، تطرح أمامنا أوضاعًـا تجعلنا قادرين على إدراك القوى الكامنة داخل التّطـوّرات التّكنلوجيّة وفهمها.[11] وفي نظـر جون هيجنـز John Higgins (1908-1995) فإنّ أدب الخيـال العلميّ يعالج بكيفيّة خياليّة مدروسـة استجابة الإنسان لكافّة ما يحيطه من تقدّم وتطوّر في العلوم وتقنيّاتها سواء أكان في المستقبل القريب، أو البعيد، أو البعيد جدًّا.[12]

في السّبعينات، خصوصًا في أميركا، بدأ اهتمام أكاديميّ في الخيال العلميّ، وهكذا بدأت محاولات جدّيّـة لتعريـف هذا الجنس الأدبـيّ. أولى هذه المحاولات كانت محاولة داركو سـوفين Darko Suvin (1932-) في الخيال العلميّ. جمع سـوفن في كتابه Metamorphoses of Science Fiction (1979) بـين الأفـكار الجماليّـة الّتي اعتنقهـا المسرحيّ برتولت بريخـت Bertolt Brecht (1898-1956) وبـين تلـك الّتي نادى بها الفيلسـوف السّـويسريّ إيرنسـت بلوخ Ernest Bloch (1880-1959)، ليسـتدلّ منها عـلى أنّ أدب الخيال العلميّ نوع أدبيّ معرفيّ (Epistemological) ينتقـد الأيديولوجيّـة البرجوازيّـة ويحرّض على الاسـتنارة الاجتماعيّة. ويرى سوفين أنّ الخيال العلميّ يكون جنسًا أدبيًّا من مستلزماته واشتراطاته الوافية بالغرض وجود المعرفة والاغتراب وتفاعلهما، ومن أدواته الشّـكليّة الأساسيّة وجود الإطار الخياليّ البديل لبيئـة المؤلّف التّجريبيّة. ويـرى آدم روبرتس Adam Roberts أنّ المعرفة (Cognition) هنا، تدفعنـا كي نجرّب، ونفهم وندرك كلّ منظر غريب يعرضـه أمامنا كلّ كتاب، أو فيلم، أو قصّة خيـال علمي. أمّا الاغتراب (Estrangement) فهو الـذي يغرّبنا عن المألوف واليوميّ.[13] ويرى

10 Stableford et. al., 1995, pp. 311-312

11 Stableford et. al., 1995, pp. 313-14

12 . هيجنز، 1969.

13 Roberts, 2000, pp. 7-8

سـوفين Suvin أنّ أدب الخيال العلميّ أدب اغتراب تأمّـليّ، يختلف عن اليوتوبيا وأدب المذهب الطّبيعـيّ وغـير ذلك من أدب الخيـال اللاّطبيعيّ، وموقف الاغتراب الذي اسـتعمله بريخت نما ليصير إطارًا شـكليًّا لهذا الجنس الأدبيّ، واسـتعمال الاغتراب، على اعتباره موقفًا أساسيًّا وأداة شـكليّة مسيطرة، موجود في الأسـطورة أيضًا، وهو نهج شعائريّ وعقائديّ يستشرف ما تحت السّـطح التّجريبـيّ بطريقته الخاصّة. فـأدب الخيال العلميّ يرى المعايـير الخاصّة لأيّ عصر عـلى أنّها معايير فريـدة قابلة للتّغيير خاضعة لنظريّة معرفيّة، ومن ثـمّ يرتكز الخيال العلميّ على عوالم المسـتقبل المحتملة ومرادفاتها الفضائيّة، ويستطيع تناول الحاضر والماضي بكونهما حالتين خاصّيتين، لهما نتيجة تاريخيّة تُرى من وجهة نظر غريبة بوسـاطة شـخص من زمن آخـر أو مـن مكان آخر. ويمكن، إذن، اسـتعمال أدب الخيال العلميّ لاسـتشراف المسـتقبل في مجـالات التّكنلوجيا والإيكولوجيا وعلم الاجتماع، إلخ. ويقدّم أدب الخيال العلميّ مسـتوى من المعرفة أرقى من مسـتوى القارئ العاديّ، فالجدّة والغرابة سـبب توافر هذا المسـتوى، أمّا عن الحدّ الأدنى المطلوب، فهو أنْ يكون أكثر حكمة من العالم الّذي يخاطبه.[14]

لاقى تعريف سـوفين القليل من الموافقة والاعتراف من قبـل دوائر النّقد، الأمر الّذي حثّ الكثير مـن الآخريـن للتّفتيـش عن تعريف آخـر. لقـد رأى الآخـرون أنّ الخيال العلميّ ليس جنسًـا متجانسًا، وفي الوقت نفسه لا يفسّر العلاقات في عالمنا الواقعيّ نظرًا لتوظيفه عالمًا متخيَّلاً. أولى هذه المحاولات كانت على يد روبرت سـكولس Robert Scholes (1929-) في كتابه الخرافة البنيويّة (1975) Structural Fabulation. يرى سكولس أنّ التّراث الشّعبيّ هو أحد القواعد الأساسـيّة لـولادة أدب الخيال العلميّ وتطـوّره. فهذا التّراث يـؤدّي إلى أدب الخيال العلميّ، إذ إنّـه حالـة خاصّة للقصص الخياليّ، لأنّ هذا التّراث يشـدّد دائمًا على الفصـل بين عالَمي القصّة الخياليّة والتّجربة الإنسـانيّة المألوفَيْن فصلاً جذريًّا. ويتّخذ هذا الفصل، في أبسط صورة، شكل عالـم آخر، ومكانًا مختلفًا مثل السّـماء، الجحيم، جنّة عـدن، أرض الجنّ، المدينة المثلى، القمر، جزيـرة أطلنطيس Atlantis الخرافيّـة وجزيرة ليليبوت Lilliput الخياليّة. وقد اسـتُغلّ هذا الانسـلاخ الجذريّ بـين عالم القصّة الخياليّة وعالم التّجربـة بطرائق مختلفة. وكان على إحدى هذه الطّرق أن تعطّل قوانين الطّبيعة لتسـبغ مزيـدًا من القوّة على القواعد القصصيّة الّتي هي نفسها إسقاطات للنّفس البشريّة في شكل رغبات ومخاوف. وتكون هذه القواعد البحتة في جذر كلّ نسيج قصصيّ هي نفسها السّمات المميّزة والمحدّدة لجميع الأشكال القصصيّة، سواء وُجدت في قوالب واقعيّة أو خياليّة. وبذلك يكون اصطناع الأساطير والخرافات هو الخيال الأدبيّ الّذي

14 أُنظر، أيضًا، ترجمة المقال: سوفن، 1986. Suvin, 1976, p. 57–71; Suvin, 1979, pp. 3–5

يقدّم لنا عالما منسلخا جذريّا عن عالمنا المألوف، لكنّه يعود إلى مواجهة عالمنا بطريقة عقلانيّة.

يرى ســكولس، أيضًا، أنّ اصطناع الأساطير والخرافات كان وســيلة مفضّلة لدى رجال الدّين، لأنّ الدّيانــات أصرّت إصرارًا دقيقًــا ودائمًــا على أنّ ثمّــة عالمًا غير العالم الظّاهــر للعين، العالم الّذي أفرزه الفكر الميتافيزيقيّ وصولاً إلى اليوتوبيا وســيرورة تشكّلها وإعادة تشكيلها. والعلم، بالطّبع، كان يحكي لنا الشّيء نفســه عدّة مئات من السّنين. فالعالَم الّذي نراه ونسمعه ونحسّ به (الحقيقة) ليس إلاّ خيالاً من صنع حواسّــنا، ومعتمدًا على قوّتها البؤريّة مثلما يوضّح ذلك، بيسر، أبســط مجهر. ولذلك، فإنّه ممّا لا يثير الدّهشــة أنّ أدب الخيال العلميّ يستعمل الوسيلة القصصيّة نفســها مثل القصص الدّينيّة. بناءً على ذلك، يرى ســكولس بأنّه يجب تعديل تراث الخيال العلميّ بشــكل يتمّ فيه تحصيل وعي للكون كبنية البنيات وجهاز الأجهزة، مع هذا فإنّ **الخرافة البنيويّة** ليســت علميّة بمناهجها وليست بديلة عن العلم، بل إنّها عبارة عن اكتشاف خياليّ للأوضاع الإنسانيّة على ضوء الاكتشافات العلميّة الأخيرة، وموضوعها المفضّل هو معالجة تأثير التّطوّرات والاكتشافات العلميّة على النّاس الّذين يعيشون في ظلّ هذه التّطوّرات.[15]

ألفــن توفلــر Alvin Toffler (1928-) مؤلّــف كتــاب **صدمة المســتقبل** Future Shock (1970) الّذي يبحث في التّغيّر المســتمرّ في العالم، كتب عام 1974 ما يلي: «الخيال العلميّ هو جنــس أدبــيّ يتعامل مع إمكانيّات وجود عوالــم ورؤًى بديلة، الأمر الّذي يوسّــع من إمكانيّات ردود فعلنــا لهــذا التّغيير». هذه بدايــة تعريف الخيال العلميّ عن طريــق التّركيز على وظيفته الاجتماعيّــة، وليــس عــلى الطّبيعــة الدّاخلية للجنــس الأدبيّ نفســه.[16] ديفيد كيتــير David Ketterer (1942-) عــرّف الخيــال العلميّ كالتّالي: «هو خيال موجَّه فلســفيًا يدور حول ما نعرفه في سياق جهلنا الواسع، يأتي بتفسير مدهش، أو عقلانيّ، يجعل الإنسانية تتوجّه توجّهًا جديدًا بشكل جذريّ». كيم ستانلي روبنسون Kim Stanley Robinson (1952-) كتب أنّ الخيال العلميّ كان أدبًا تاريخيًّا، وفي كلّ سرد خيال علميّ كان هناك تاريخ جليّ أو خفيّ يربط الفترة المصوَّرة بحاضرنا أو بماضينا.[17]

مع بداية سنوات الثّمانينات من القرن الماضي ظهرت محاولات جديدة في تعريف الخيال العلميّ. لويس فينســنت تومــاس Louis-Vincent Thomas (1922-1994) يعرّف الخيال العلميّ خاصّة بعلاقته بالأســطورة. فهــو يقول: «هو جنس أدبيّ يعطي للخيال مكانة رئيســيّة. فهو

15 سكولس، 1986؛ Scholes, 1975; Stableford et. al., 1995, p. 313

16 Stableford et. al., 1995, pp. 314

17 Stableford et. al., 1995, pp.313-314

ليس علمًا مع أنّه، في بعض الأحيان، يعتمد على الرّياضيّات والفيزياء والفضائيّات وعلم الأحياء، وبأهمّيّة أقلّ بالتّاريخ وعلم الاجتماع واللّسانيّات. هو يشبه جميع أشكال الرّوايات لكن تحت غطاء الرّواية المتعة أو الجادّة، فهو أسطورة الحداثة في تطوّرها. ومثل كلّ أسطورة هو مركز الثّقل لكلّ أحلامنا، لأحلام كلّ الأزمنة». يبرز هذا التّعريف العلاقة المتينة بين الأدب والخيال والعلم، وأخيرًا الأسطورة. كما ويمنح هذا التّعريف حرّيّة إنتاج معانٍ جديدة ويجعل من نصّ الخيال العلميّ نصًّا متعدّد الأبعاد تتمركز فيه كلّ المعارف والأجناس الأدبيّة الأخرى.[18]

أدريان روم Adrian Room يرى أنّ الخيال العلميّ يعتمد على تخيّل اختراعات وتطوّرات علميّة في المستقبل، خاصّة في ما يتعلّق بالفضاء، أو السّفر عبر الأزمنة، والحياة على كواكب أخرى واللّقاء بكائنات غريبة.[19] ويقول مالكولم كاولي Malcolm Kowley (1898–1989) إنّ الخيال العلميّ يحاول القيام بقراءة كاشفة لمستقبل الحضارة البشريّة في ظلّ التّطوّرات العلميّة الهائلة على الأرض وفي الفضاء، وهذه التّطوّرات محتملة وممكنة. وأضاف بعض الباحثين على هذا التّعريف أنّ الخيال العلمي يعالج كوارث مُتخيَّلة في المستقبل، تحدث نتيجة للاكتشافات العلميّة والتّكنلوجيّة المُتخيَّلة، فهذا الجنس الأدبيّ هو طريقة تفكير حول ما يمكن أنْ يكون، ويعتمد، أساسًا، في بنيته على العلم والتّكنلوجيا.[20]

يرى إسحاق أزيموف Isaac Asimov (1920–1992) أنّ الخيال العلميّ يعالج أحداثًا لا تحدث في أيّامنا هذه، ولم تحدث أيضا في السّابق، إلا أنّ الخلفيّة فوق الطّبيعيّة في قصّة الخيال العلميّ مشتقّة من خلفيّتنا الواقعيّة بواسطة إيجاد تناسب في مستوى التّغيّرات العلميّة والتّكنلوجيّة المُتوقَّع حدوثها. هذه التّغيّرات قد تتمثّل في احتلال المرّيخ، أو تقديم تفسيرات ناجحة لرموز قادمة من حياة فوق – أرضيّة، أو في دراسات حول تدمير حضارتنا التّكنلوجيّة بواسطة السّلاح النّوويّ، أو الكوارث الطّبيعيّة. كذلك، يعالج الخيال العلميّ مواضيع أخرى كالسّفر عبر الأزمنة، والسّفر بأسرع من الضّوء. فالمهمّ في الخيال العلميّ هو أنّه يتنبّأ بتغيّرات تكنلوجيّة. يتابع أزيموف Asimov ويقول إنّ الخيال العلميّ يعالج أعمال العلماء في المستقبل، وهو جنس أدبيّ يعالج ردود فعل الإنسان للتّطوّر والتّقدّم في مستوى العلم والتّكنلوجيا.[21] وهنالك مَنْ يرى أنّ الخيال العلميّ هو خيال تقوم الاكتشافات العلميّة والتّطوّرات بصياغة عناصر حبكته وخلفيّته، خاصّة وهو عمل خياليّ يعتمد على تنبّؤ التّطوّرات العلميّة في المستقبل،

18 مصطفى، 2007، ص 83–84.

19 Room, 1999, p. 1050.

20 مصطفى، 2007، ص 84؛ Benford, 1974, p. 33; Gray, 1994, p. 258.

21 Asimov, 1981, pp. 17–22

بينما يرى باحثون آخرون أنّ قِصص الخيال العلميّ بُنيت حول كيان الإنسان ومشاكله، مع محاولات لإيجاد الحلول المناسبة لهذه المشاكل، علمًا بأنّ هذه المشاكل ما كانت لتحدث لولا مضمونها العلميّ.[22] أمّا توماس كلارسون Thomas Clareson (1926-) أحد أهمّ مؤرّخي الخيال العلميّ وناقديه، فيرى أنّ الخيال العلميّ يضمّ ثيمات (Themes) خاصّة بهذا الجنس الأدبيّ، وأهمّها: السّفر عبر الأزمنة كالسّفر من الحاضر إلى الماضي، غزو وشيك، كارثة وشيكة من قبل حرب عالميّة ثالثة، أو من قبل هجوم كواكب أخرى أو جراثيم سامّة، أو قدوم كائنات غريبة إلى الأرض شكلها شبيه بالإنسان أو بأشكال غريبة،[23] ويضيف كلارسون Clareson أنّ الخيال العلمي هو خيال يأتي نتيجةً أو انعكاسًا لتأثير النّظريّات العلميّة المتوقّعة على الخيال الأدبيّ، ومن ثمّ تأثير العلم على الإنسان.[24] ويقول هاري هاريسون Harry Harrison (1925-) إنّ تعريف الخيال العلميّ بأنّه قِصَص حول سفن الفضاء وآلات الزّمن هو تعريف ضيّق، والنّظر إلى هذا الجنس الأدبيّ بأنّه تأثير العلم على الإنسان، أو قِصَص من الممكن أنْ تصبح حقيقة، هو تعريف واسع. لذلك، يحاول هاريسون Harrison تحديد تعريف الخيال العلميّ بطريقة رياضيّة - هندسيّة عن طريق استعمال الرّسوم البيانيّة. فهو يرى أنّ هنالك ثلاث دوائر: الأولى والكبيرة هي دائرة «الأدب» (Literature)، بداخلها دائرة أصغر هي دائرة «الفانتازيا» (Fantasy) وبداخل هذه الأخيرة هنالك الدّائرة الصغرى، وهي دائرة «الخيال العلميّ» (Science Fiction).[25]

يرى جيمس غان James Gunn (1923-) أنّ الخيال العلميّ هو ذلك الفرع من الأدب الّذي يعالج تأثيرات التّحوّل على النّاس في العالم الحقيقيّ كما ينبعث إلى الماضي، المستقبل أو الأماكن البعيدة. وهو يهتمّ بالتّحوّل التّكنلوجيّ أو العلميّ، ويشمل أمورًا أهمّيّتها أكبر من الفرديّ أو المجتمع بحيث تطال المجتمع البشريّ أو العنصر البشريّ لكونه في خطر. ويرى غان، أيضًا، أنّ الخيال التّقليديّ (Traditional Fiction) هو أدب الاستمراريّة Literature of (Continuity). فمهما كان الوضع المعالَج فإنّه يُعتبَر استمرارًا للتّجربة اليوميّة، والقرارات الّتي يتّخذها الأشخاص المنخرطون في هذا الأدب يجب أنْ ترتكز على تجارب سابقة تقليديّة. أمّا الخيال العلميّ، فهو على العكس من ذلك، إنّه أدب اللاّاستمراريّة Literature of)

22 Blish, 1971, p. 167; Lerner, 1985, pp. 2–3

23 Clareson, 1971B, p. 3

24 Lerner, 1985, p. 2

25 Harrison, 1974, pp. 37–38

(Discontinuity، ومن هنا ردّ الفعل النّقديّ من قبل قرّائه.[26]

حاول آدم روبرتس Adam Roberts (1948-) جمع أهمّ تعريفات الخيال العلميّ من أجل الوصـول إلى تعريف عامّ وشـامل لهذا الجنـس الأدبيّ. فهو يرى، أوّلاً، أنّ هـذا الجنس الأدبيّ يتميّـز بعالمه المُتخيَّل عن عالمنا الواقعيّ الّذي نعيشـه بدرجـة، أو بدرجات،[27] يقتبس روبرتس Roberts، أيضًـا، رأيَ داميان برودريـك Damien Broderick (1944-) في الخيال العلميّ الّـذي يـرى أنّ الخيـال العلميّ هو نوع مـن السّرد القصـصيّ لثقافة تمرّ في تغـيّرات (ارتفاع وانخفاض) في أساليب الصّناعة والتّكنلوجيا، وذلك في عدّة مجالات، منها: الإنتاج، توزيع السّلع، الاستهلاك والبيع. ويمكن تمييز الخيال العلميّ بميزات معيّنة، منها:

أ. الاعتماد على الاستراتيجيّات الاستعاريّة والتّكتيك المجازيّ.

ب. عدم التّشديد على الكتابة الرّاقية وتصوير الشّخصيّات.

ج. الاهتمام بالموضوع أكثر من الاهتمام بالذّات.

ويرى برودريك Broderick أنّ الخيال العلميّ يُمثِّل العالم بشكل استعاريّ أو مجازيّ.[28]

حـاول بعض النّقّاد والباحثـين وضع شروط معيّنة لتعريف أيّ جنس أدبـيّ. مثلاً، إذا توافرت هذه الشّروط (المعيّنة) في عملٍ ما، عندها يُعتبَر هذا العمل من الخيال العلميّ. فعلى سـبيل المثال يرى الكاتب والنّاقد دامون نَيْت Damon Knight (1922-) أنّ وجود ثلاثة عناصر أو أكثر من العنـاصر التّاليـة في قصّة معيّنة، كافٍ لكي نعدّها قصّة خيـال علميّ. وهذه العناصر هي: علم، تكنلوجيا واختراعات، المسـتقبل والماضي البعيد وقصص السّفر عبر الأزمنة، التّطوّرات المحتملة، الأساليب العلميّة، أماكن غريبة مثل الكواكب، الأبعاد، زوّار من كواكب أخرى، كوارث طبيعيّة أو كوارث من صنع الإنسـان. أمّا النّاقد فريدريك ليرنـر Fredrick Lerner (1945-) فقد اعتبر هذا التّعريف ناقصًا لأنه يركّز على المضمون ولا يعير الأسـلوب اهتمامًا، مع أنّنا نجد في السّنوات الأخيرة محاولات لتعريف الخيال العلميّ بالاعتماد على اسـتراتيجيّات السّرد عند المؤلّف. ويدعم هـذا الـرّأيَ الأخيرَ رأيٌ آخر للباحث سـامويل ديلانـي Samuel Delany (1942-) الّذي يرى في الشّـكلَ والمضمونَ، معًا، هويّةَ الخيال العلميّ، وقصّة الخيال العلميّ تُعْرَف حسـب مستواها

26 Gunn, 2005, pp. 6–8

27 Roberts, 2000, p. 1

28 Roberts, 2000, p. 12

الاحتماليّ، وهذا يعني أحداثًا لم تحدث بعد.[29] وقد حاول توماس كلارسونThomas Clareson أنْ يحدّد ملامح بطل الخيال العلميّ، فهو يرى أنّ من شروط بطل الخيال العلميّ أنْ يمتاز بهذه الصّفات:

1. البطل مخلوق غريب، يغزو ويحارب كي يحافظ على بقائه وسـط مجتمع عدائيّ يسـيطر على الكواكب.
2. البطل يبقى وسـط عدّة أبعاد، ولا يملك أيّة طريقة لنقل نفسـه إلى أيّة نقطة في الزّمان أو المكان.
3. البطل يعاني في عالم مخيف وسيّء، يريد هذا العالم تدميره.
4. البطل يخوض عدّة معارك قاسـية في أماكن غير معروفة في الكون، وذلك من أجل الحفاظ على بقائه وكيانه.
5. البطل يحاول أنْ يستكشف، بالتّفصيل، المشاكل الإداريّة على الكواكب.[30]

وفي محاولة أخرى لإيجاد تعريف للخيال العلميّ، حسب توافر شروطٍ معيّنةٍ، اعتبر آدم روبرتس Adam Roberts أنّ وجـود المواضيع أو الثّيمات المُفصّلـة أدناه في قصّة معيّنة، تجعلها خيالاً علميًّا:

1. مخلوقات غريبة، ومواجهة مع هذه المخلوقات.
2. الرّوبوت الميكانيكيّ، الرّوبوت البيولوجيّ والهندسة الوراثيّة.
3. كمبيوتر، تكنلوجيا متطوّرة، العالم الافتراضيّ (Virtual Reality).
4. السّفر عبر الأزمنة.
5. التّاريخ البديل.
6. اليوتوبيا واللاّيوتوبيا المستقبليّة.

29 Knight, 1977B; Lerner, 1985, pp. 2–3

30 Clareson, 1971B, pp. 2–3

ويـرى هذا الباحث أنّ كاتـب قصّة الخيال العلمي يجـب أنْ يعطينا تفسـيرًا عقلانيًّا ومنطقيًّا للأحداث (العلميّة) في قصّته، كي نعتبرها قصّة خيال علميّ.[31]

يجـب أن نتذكّر أنّ العنوان «خيال علميّ» عندما يظهر على كتاب، فإنه خاضع لنوايا النّاشرين والمحرّريـن، الأمـر الّذي يفسّر ظهور العنوان على كتب لا تمتّ بصلـة للخيال العلميّ. من جهة أخرى بعض الكُتّاب يحاولون تجنّب هذا العنوان، لأنّهم يشعرون بأنّه يؤثّر في تسويق كتابهم. على سـبيل المثال يرى هاري هاريسـون Harry Harrison أنّ الخيال العلميّ هو كل ما نشير إليه بقولنا: هذا خيال علميّ، والخيال العلميّ هو كلّ شيء يكون «خيالاً علميًّا».[32] ويعتبر جون كامبـل John Cambpell (1910-1971) أنّ قصص الخيـال العلميّ هي كلّ القصص التي يقبلها محرّرو المجلاّت والجرائد وناشرو الكتب كخيال علميّ.[33] أمّا نورمان سبينراد Norman Spinrad (1940-) فـيرى أنّ الخيـال العلميّ هو كلّ شيء يُنْـشَر كخيال علميّ، خاصّة تلك القصـص التي تُنشر في الكتـب والمجلاّت والمُصنَّفـة كأنّها خيال علميّ.[34] كذلـك، اعتبر إدوارد جيمس Edward James (1947-) الخيال العلميّ كلَّ شيء يُسوَّق في الأسواق كخيال علميّ، ومثلـه دامون نَيْـت Damon Knight الذي يقول: الخيال العلميّ هو كلّ شيء نُشـير إليه بأنّه خيال علميّ. أمّا لانس باركين Lance Parkin فلا يتجاهل الاعتبارات الاقتصاديّة والماليّة لدور النّـشر، ويقـول إنّ الكتاب يظهر على الرّفـوف بأنّه كتاب خيال علميّ، إذا ظـنّ النّاشر أنّ هذه الطّريقة سوف تجعل تسويقه أوسع وتزيد من أرباحه.[35]

الخيال العلميّ لدى المختصّين العرب:

نظرة إلى تعريفات المختصّين العرب، تكشـف أنّ هذه التّعريفات لم تخرج من إطار التّعريفات الغربيّـة لهذا المصطلح. يقول مجدي وهبه: «الخيال العلميّ هـو ذلك الفرع من الأدب الرّوائيّ الّذي يعالج بطريقة خياليّة استجابة الإنسان لكلّ تقدّم في العلوم والتّكنلوجيا، سواء في المستقبل القريب أو البعيد، كما ويجسّد تأمّلات الإنسان في احتمالات وجود حياة في الأجرام السّماويّة كما يصوِّر أساليب الحياة على وجه كوكبنا هذا بعد تقدّم بالغ في مستوى العلوم والتّكنلوجيا. ولهذا

31 Roberts, 2000, p. 4, pp. 14-15
32 Harrison, 1974, pp. 38-39
33 Asimov, 1981, p. 22
34 Lerner, 1985, p. 3; Roberts, 2000, p. 2
35 Roberts, 2000, p. 2; Stableford et. al., 1995, p. 314

النّوع من الأدب القدرة على أن يكون قناعًا للهجاء السّياسيّ من ناحية، وللتّأمّل في أسرار الحياة والإلهيّات من ناحية أخرى».[36] أمّا رؤوف وصفي فيعرّف الخيال العلميّ بناءً على أهدافه. يقول: «هدف الخيال العلميّ هو عرض الحقيقة العلميّة بأمانة وصدق وبنظرة مستقبليّة، وإنْ تغلّف بغلاف له تألّق وبريق القصّة».[37] وفي معرض دراستها عن الرّاوي في روايات الخيال العلميّ، تعرّف مها مظلوم خضر الخيال العلميّ تعريفًا أكاديميًّا حيث تقول: «رواية الخيال العلميّ هي رواية مستقبليّة تقوم على الحقيقة الثّابتة حينًا، أو المتخيَّلة عن جانب مجهول من الكون والحياة حينًا آخر. شخصيّاتها اسميّة أو رقميّة غير مكتملة الهيئة النّفسيّة والجسديّة. تنقل زمان الخطاب الرّوائيّ – المسرود في الغالب – إلى زمان مستقبليّ أو استرجاعيّ متوهَّم وإلى مكان خياليّ. أحداثها مشوّقة ومثيرة تدفع إلى التّفكير في نتائج هذا الخيال المتين والموظَّف فتقدّم حلولاً مستقبليّة لما يجب أن تكون عليه الحياة في ظلّ التّقدّم العلميّ المتسارع، كذلك تقدّم محاذير لنتائج تلك النّظريّات العلميّة إذا أُسرِع استخدامها دون حساب النّتائج. عنصرا هذه الرّواية العلم والأدب».[38] وفي نظر طارق الجبوري مصطلح الخيال العلميّ لا يعني على الإطلاق الالتزام الدّقيق بالحقائق العلميّة الصّرفة، ومعنى ذلك أنّ ظاهرة الطّموح في الخيال العلميّ ليست منبثقة من مجال العلم المحض، أي عن التّنبّؤ العلميّ، بل هي – بعد التّحليل الدّقيق – حالات خياليّة وجدانيّة قد تصدق أحيانًا، أو لا تصدق على الأغلب في المستقبل المنظور وربّما في المستقبل البعيد، فهي كالأحلام أو الأماني الجميلة وإنْ كان بعضها ممكن التّحقيق في يوم من الأيّام. ناهيك عن كون مصطلح Fiction ينطوي على حوادث مرويّة خياليّة محضة أو مبالغ فيها إلى درجة الإزعاج، أي أسطورة خرافيّة.[39] وعلى ضوء التّفسيرات والتّعريفات السّابقة، يحاول نهاد شريف أن يخرج بتعريف شامل لأدب الخيال العلميّ، فهو يقول: «إنّ أدب الخيال العلميّ هو الأدب الوحيد الذي يعرّفك عن طريق مشوّق أو عن طريق يشبه الجرعة غير المحسوسة بما يسير مجدّدًا في تيّار العلم والتّكنلوجيا والتّطوّر في عالم الأمس واليوم والمستقبل. إنّه تناول التّقدّم العلميّ ومنجزات التّقنيّة وتطوّرها، الصّالح منها والضّارّ من خلال أحداث دراميّة. وهو نوع من المزج والمصالحة بين الأدب والعلم، فالأوّل قائم على الخيال، والثّاني على التّجربة واستقراء الواقع والانتهاء إلى قوانين محدّدة. وهو توفيق بين النّشاط الخياليّ والنّشاط العلميّ للإنسان. وهو تصوّر المستقبل من وجهات نظر مختلفة واجتهادات منطقيّة متطوّرة. إنّه الأدب الّذي يحلم باللّحظة الّتي ينتصر فيها الإنسان على الشّيخوخة، وقهر الأمراض،

36 وهبه، 1974، ص 503.
37 مصطفى، 2007، ص 84.
38 مصطفى، 2007، ص 84.
39 الجبوري، 2001، ص 62.

ويتحكّم في التّعب، ويمحو الألم، ويتحاشى إضاعة الوقت. وهو الأدب الّذي يخترق باطن الأرض، ويغـوص في أعماق البحار، ويهزم المسـافات بين الكواكب والنّجـوم في أنحاء الكون اللاّنهائيّة. ثمّ يعدّنا عقليًّا ونفسيًّا لاستقبال كائنات أكثر رقيًّا منّا تفد من عوالم قصيّة، أو أقلّ رقيًّا نذهب نحن إليها، أو نتفاهم وإيّاها عبر موجات بثّ لا سلكيّة.[40] وفي السّياق نفسه يقول نوري جعفر: «يَخضَع الخيال العلميّ والخيال الأدبيّ لمنطق العلم، ويَخضَع منطق العلم للخيال الأدبيّ».[41]

الخيال العلميّ والفانتازيا:

يتقاطـع الخيال العلميّ مع أجناس أخرى، وهي تقاطعات مبنيّة على أسـاس بعينه، فهو ليس جنسًـا خالصًا بالدّرجة الّتي يفـارق فيها جميع الأجناس الأدبيّة الأخـرى. فقد يتشرّب الخيال العلميّ شـيئًا من طاقاته من جميع التّيّارات والأساليب الأدبيّة، ومنها الفانتازيا واليوتوبيا على شـكلّ خاصّ. ولقد أجمـع الباحثون على أنّه خلال البحث في مفهوم الخيـال العلميّ، لا يمكننا أن نتجاهل جنسـاً أدبيًّا آخـر، ألا وهو الفانتازيا Fantasy. فلا يوجـد تعريف للخيال العلميّ يستثني الفانتازيا.

نظـرة إلى المجلاّت والدّوريّات الأكاديميّة تكشـف عن عدم انفصال هذين الجنسـين في المفهوم والوظائف، لدرجة أنّ قسم من عناوين المجلاّت يضمّ الجنسين معًا. على سبيل المثال: Fantastic Science Fiction Stories; The Magazine of Fantasy and Science Fiction; Science Fantasy. . وفي أمريـكا أنشـأ كُتّاب الخيـال العلميّ والفانتازيا رابطة تحت اسـم SFWA Science Fiction and Fantasy Writers of America، إضافـة لذلـك، المصطلح الإيطاليّ Fantascienza يعبّر عن الجنسين معًا.

الفانتازيا هي عمليّة تشكيل مصوّرات ليس لها وجود بالفعل، وفي الأدب هي عمل أدبيّ يتحرّر مـن منطق الواقـع والحقيقة في سرده معتمدًا على الخيال. هي تخيّل المسـتحيل، وهي نوع من تخيّـل أمور لا علاقة لها بأرض الواقع، فأدب الفانتازيا يعالج عوالم مُتخيَّلة من الجنّ، الأقزام، العمالقـة وظواهر غير طبيعيّة. والفانتازيا لا تقدّم أيّـة إضافة فعليّة للحقائق الثابتة، بل تنفذ إلى خوارق الطّبيعة، أو على الأقلّ إلى كلّ ما هو مستحيل في حكم الواقع.

40 شريف، 1988، شريف، 2008، ص 13.

41 جعفر، 1978، ص 18.

إثارة الخيال وبثّ الدّهشــة والعجب في نفس القارئ هما عنصران مشتركان للفانتازيا والخيال العلمــيّ. مــن هنا يجب الاعتراف بــأنّ الفصل بينهما أمــر في غاية الصّعوبــة، ويحتاج إلى ناقد متخصّص أو قارئ حصيف. فالتّداخل بينهما يتماهى بدقّة يصعب معها الفصل بينهما. لذلك، لا نستغرب عندما نقرأ أدبًا فانتازيًّا تحت عنوان «خيال علميّ.» ويفسّر البعض هذا التّداخل هو كون أصول الخيال العلميّ ذات معتقدات فانتازيّة. فالسّفر عبر الأزمنة في الخيال العلميّ يعود، في نظر البعض، إلى فكرة ســفر الأرواح أو تقمّصها في أجســاد مختلفة عابرةً، بذلك، مســافات هائلة في الزّمن. وهناك مَن يقول بأنّ قصص الإنســان الخفيّ مســتوحاةٌ من معتقدات صينيّة قديمة تزعم أنّ الإنسان يصبح خفيًّا إذا دهن نفسه بنسغ السّرو.[42]

يقــول جيمس غــان James Gunn (1923-) إنّ الخيال العلميّ عبــارة عن أحداث فانتازيّة لتطــوّرات عقلانيّة. الفانتازيا والخيال العلميّ ينتميان إلى نفس التّصنيف في الخيال، بما معناه أنّ العالــم الخياليّ الممثَّل ليــس على أنّه العالم هنا والآن، وليس هنــاك، وإنّما العالم الفانتازيّ لأحــداث وتطوّرات غــير اعتياديّة. أمّا باول ســبيلا Paul Sabella فيقول إنّ القصّة هي خيال علمــيّ إذا مــا تقبّلت كلّ بديهيّة في العالــم الواقعيّ بالإضافة إلى واحدة أو أكثــر من البديهيّات الخياليّــة. غان يردّ عليه بالقــول إنّ الفانتازيا تحدث في عالم قوانينه غير مطابقة لقوانين عالمنا وهــذا هــو ما يحدّد اختلافها عــن الخيال العلميّ، أمّــا الخيال العلميّ فيحــدث في عالم مطابق لتجاربنا اليوميّة، إنّما بشكل موسّع. الفانتازيا تخلق عالمها وقوانينه الخاصّة، أمّا الخيال العلميّ فيتقبّــل عالمنــا المألوف وقوانينه. يتابع غان ويقول إنّ أدب الخيــال العلميّ هو أدب التّغيير. إنّ التّغيير هو موضوعه وأســلوبه. هو أدب يعالج عالمنا الواقعيّ بشــكل موسّع داخل المجهول. أما الفانتازيا فتحدث في عالم غير منسجم مع عالمنا.[43]

الخيالّ العلميّ والفانتازيا جنسان أدبيّان، لكنّهما جنسان غير صافيين، فهما ليسا متجانسين، فالثّمار ممكن أن تكون من الخيال العلميّ والجذور فانتازيا، والأزهار والأوراق ممكن أن تكون شــيئًا آخر أيضًا. لكن ما يميّز الفانتازيا عن الخيال العلميّ هو أنّ الخيال العلميّ ليس واقعيًّا، لكنّه طبيعيّ، أمّا أدب الفانتازيا فهو أيضاً ليس واقعيًّا، لكنّه فوق طبيعيّ. رواية الخيال العلميّ تمدّ يدها لتصافح يد الفضاء لتتعامل معه في رحابة واحتواء، بينما تفتّت الفانتازيا هذا الفضاء وتديره لصالحها وتقلبه رأسًــا على عقب في جزئيّات يصعب تعرّفها، فتوجّه البشر لينفذوا عبر جدران المســتحيل. وقــد يتميّز الخيال العلميّ عــن الفانتازيا بأنّ الخيــال العلميّ يوجد حيثما

42 ياسين، 2008، ص 54-55.

43 Gunn, 2005, pp. 5-10

تُعرض أشـياء غـير محتملة، أو محتملة من حيـث المبدأ في يوم من الأيّام في عالمنـا العاديّ. أمّا الفانتازيـا، فالأمر معها يتعلّق، دائمًا، بأن تكون الأشـياء المعروضة وليدة الخيال وغير محتملة في أيّ وقت. لذلك، أحداث الخيال العلميّ ممكن أن تحدث، أمّا الفانتازيا فلا، ومن هنا يتبيّن أنّ أعمال الخيال العلميّ برمّتها تعتبر فانتازيا، لكن ليس كلّ عمل فانتازيا هو خيال علميّ.[44] وقد أشـار النّاقد مارك هيليجاس Mark Hillegas (1926-) إلى اختلاط الجنسين مع بعضهما، بأنّهما جنسـان ليسا منعزلين، وليسـا نقيّين، ففي حين يستطيع أدب الفانتازيا أن يحتوي على عناصر من الخيال العلميّ، كذلك، يستطيع هذا الأخير أن يحتوي على عناصر من الفانتازيا.[45]

أُعتُـبرت الفانتازيـا قِصصًا غير واقعيّة، هي قِصص تتجاوز حـدود العالم المعروف - الواقعيّ، فهي تسـتحضر عالماً غريبًا ومدهشًا وتخلق عالمًا إنسـانيًّا فيه القوانين الطبيعيّة ملغيّة. كذلك، منظر الأرض غريب، ومنظر المخلوقات غريب وغير مألوف، أو أنّها تستحضر أرواحًا، أو الجنّ، أو التّنّـين، أو حيوانات ناطقة، أو غزاة من المرّيـخ، أو أحداثًا غريبة عن العالم الطّبيعيّ، لذلك، الخرافـات وقصـص الأرواح والخيال العلمـيّ هي نماذج مـن الفانتازيا، فدائمًـا كانت هنالك علاقات تربط بين أدب الخيال العلميّ والأسطورة والفانتازيا وحكايات الجنّ والحكاية الرّعائيّة أيضًا.[46] كلا الجنسـين أيضًـا، الخيال العلميّ والفانتازيا، يرتبط بفكرة نشـوء العالم، فكلاهما يطالـب الكاتـب المتخيِّل بأن يصـوّر عالما بديلا عن عالمنـا الواقعيّ الّذي نعيـش فيه، وكلاهما يفترض بُعدًا رؤيويًّا يشمل عالمًا جديدًا وكاملاً في تكوينه.[47]

الخيال العلميّ والأسطورة:

الأسطورة تعني تفسير علاقة الإنسان بالكائنات الأخرى المحيطة به. والأسطورة، عند القدماء، هي الدّين وشـعائره، التّاريخ وحوادثه، الفلسـفة ومجالاتها، والكون جميعه. تروي الأسطورة أحداثًا عجيبة في زمن البدايات العجيب. تروي كيف خرج واقع ما إلى حيّز الوجود بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات خارقة عظيمة. اِعتمادًا على هذا، تنطوي الأسطورة على تفسير الأصول

44 العبد، 2007، ص 29؛ عبد الفتّاح، 1993، ص 130؛
Gray, 1994, p. 116; Hillegas, 1979, p. 2; Nicholls, 1995A, pp. 407-408

45 Hillegas, 1979, p. 2

46 Perrine & Arp, 1993, p. 290; Scholes, 1975, pp. 27-44; Scholes, 1976, pp. 46-56; Suvin, 1976, pp. 57-71; Suvin, 1979, pp. 3-1.

47 Frederick, 1982, p. 1, pp. 65-66, pp. 170-171

الكونيّة أو نشأة الخليقة بإسناد هذه المهامّ إلى كائنات فائقة القدرة تكتسي ثياب الآلهة الجبّارة، وتُحاط بها هالات الغرابة والدّهشة مشفوعة بتعليلات وتفسيرات لطبيعة خلق الكون.[48] تلتقي الأسطورة مع الخيال العلميّ في عدّة نقاط، لعلّ أهمّها الغرائبيّة والإدهاش، فالخيال العلميّ يعتمد على أحداث غريبة ومدهشة لا تنسجم مع مقتضيات العقل والواقع، الأمر نفسه نجده في الأساطير. دراسة جذور الخيال العلميّ تكشف أنّها تعود إلى الأساطير والخرافات، لأنّها تقدّم لنا عالمًا منسلخًا جذريًّا عن عالمنا المألوف الّذي نعرفه، لكنّها تعود إلى مواجهة العالم المألوف بطريقة من إدراك الأشياء وتصوّرها. وقد ألهمت الأساطيرُ كُتّابَ الخيال العلميّ والفانتازيا، خلال تخيّلهم عوالم غريبة عن عالمنا الواقعيّ، عدّةَ مواضيع وأفكارًا وشخصيّات أسطوريّة شجّعتهم على بناء عالم خياليّ غريب، نقلوا إليه جمهور القرّاء. فخلال قراءة قصص الخيال العلميّ تبرز أمامنا عدّة أساطير بشكل واضح، أو بشكل مغلّف، خاصّة أساطير يونانيّة تظهر بعدّة أشكال وصور داخل قصص الخيال العلميّ. كذلك، الخيال العلميّ يطرح نفس الأسئلة الّتي تطرحها الأساطير حول بداية ونهاية الجنس البشريّ، حول العالم ونهاية الكون.[49]

إنّ ما يميّز الأسطورة عن الخيال العلميّ، يمكن إجماله بالنّقاط التّالية:

أ. تتحدّث الأسطورة عن أشياء كائنة موجودة، لكنّها تسند خلق هذه الأشياء إلى كائنات إلهيّة القدرة. أمّا الخيال العلميّ، فإنّه لا يلتزم الحديث عن أشياء موجودة بالفعل، بل يتعدّى ذلك لوصف أشياء خياليّة غير مخلوقة في الطّبيعة، وينسب خلق هذه الأشياء إلى أسباب بشريّة وعلميّة بحتة.

ب. أبطال الأسطورة كائنات فائقة القوّة، ويقوم هؤلاء الابطال بمآثر في أزمان سحيقة، أزمان الخلق والبدايات. بينما ينحدر أبطال الخيال العلميّ إلى أصولهم الدنيويّة البشريّة، وهم مزوّدون بقدرات منحتهم إيّاها الآلات والمخترعات العلميّة الحديثة.

ج. تكشف الأسطورة عن مضمون مقدّس، فهي نشاط أدبيّ ودينيّ يكتسب القداسة ويقدّم الأنموذج الأمثل للحياة الأفضل الّتي يجب أن يحياها الإنسان في أعماله وعباداته. لذلك، هي تحتاج إلى طقوس تمجّد المظاهر الإلهيّة في الكون. بالمقابل، فإنّ أدب الخيال العلميّ لا يكتسب درجة القداسة، ولا يشكّل أنموذجًا للحياة، ولا يحتاج إلى طقوس أو شعائر

48 ياسين، 2008، 56-57.

49 ياسين، 2008، ص 55-57؛

Frederick, 1982, p. 1, pp. 65-66, pp. 170-171; ; Scholes, 1976, pp. 46-56; Suvin, 1976, pp. 57-71

لتلاوته، وغاية ما يطمح إليه هو التّأثير على القارئ وإقناعه بصحّة الحوادث المرويّة.

د. تروي الأسطورة تاريخًا مقدّسًا يبدأ منذ لحظة الخلق وانتهاءً بلحظة الوجود، ويكتسب هذا التّاريخ درجة الصّحّة المطلقة عند المؤمنين بهذه الأسطورة، لأنّ هذا التّاريخ يأتي مدعومًا بالشّواهد والتّعليلات الميتافيزيقيّة دون أن تمنح العقل فرصة لكي يسأل: كيف تمّ ذلك؟ أمّا الخيال العلميّ، فليس معنيًّا بالتّاريخ إلاّ إذا كان يخدم غرضه الأدبيّ، وهو بهذا ينفي عن نفسه صفة الصّحّة المطلقة.[50]

الخيال العلميّ وقصص الرّعب:

ظهرت قصص الرّعب، أو القصص القوطيّة Gothic، في أوروبّا في القرن الثّامن عشر مع ظهور قصّة The Castle of Otranto (1765) للكاتب هوراس ويلبول Horace Walpole (1717–1797). يتّخذ كُتّاب هذا النّوع من خبرتهم بأعماق النّفس البشريّة مساعدًا لتحريك غريزة الخوف لدى المتلقّي، ويتمّ ذلك عن طريق عرض أوصاف ومشاهد مخيفة، وتعريض البطل لخطر محدق ومجهول يصعب الانفكاك منه. ومن أشهر كُتّاب هذا النّوع إدغار ألن بو Edgar Allan Poe (1809–1849)، ماري شيلي Mary Shelley (1797–1851) وهوارد فيليب لوفكرافت Horard Phillips Lovcraft (1890–1937). يلتقي الخيال العلميّ مع قصص الرّعب في عدّة نقاط. فقد يستعين كُتّاب الخيال العلميّ بشحنات الخوف من الحكاية المرعبة، وتقترب هذه الحكاية من الخيال العلميّ عندما تتّخذ بعض الموضوعات العلميّة وسيلة لإثارة الخوف. كما ويتقاطع الخيال العلميّ مع قصص الرّعب عندما يتحدّث عن المخلوقات المرعبة القادمة من كواكب مجهولة، أو عن الآبار والآثار المريبة على تلك الكواكب.[51]

الخيال العلميّ واليوتوبيا:

اليوتوبيا نموذج من الفلسفة المثاليّة يرمي إلى خلق دولة ومجتمع مثاليّ يتفانى الأفراد في خدمته بغية تحقيق أهدافه المثالية، الّتي رسمها وخطّط لها مقدّمًا. واليوتوبيا لغة تعني اللاّمكان، أمّا اصطلاحًا فهي مفهوم فلسفيّ يعني المكان الّذي يبدو كلّ شيء فيه مثاليًّا ولا يوجد فيه أي نوع من أنواع شرور المجتمع كالفقر والظّلم والمرض. وفي المفهومَين السّياسيّ والاجتماعيّ تعني

50 ياسين، 2008، ص 56–58.

51 ياسين، 2008، ص 62؛ Nicholls, 1995E, pp. 510–512

اليوتوبيا الدّولة المثاليّة أو Good Place. وهو مفهوم يرتبط بالمعتقدات الدينيّة حول الجنّة، أو الأرض الموعودة، أو الجزر المباركة التي تنعم بالحياة السّعيدة، واليوتوبيا غاية تاريخيّة مستقبليّة ممكن تحقيقها عن طريق مجهود الإنسانيّة لتلك الغاية.[52] هي، أيضًا، تخيّل دولة مثاليّة أفضل من عالمنا الواقعيّ، فكلّ عناصر هذه الدّولة كاملة ومثاليّة، مثل القوانين، الأخلاق والسّياسة. أوّل مثال على اليوتوبيا هو كتاب **الجمهوريّة** Republic لأفلاطون (429-347 ق. م). بعده ظهرت عدّة كتب يوتوبيا منها: كتاب Utopia (1516) للكاتب Thomas More (1487-1535)؛ كتاب New Atlantis (1629) للكاتب Francis Bacon (1561-1626)؛ ثمّ كتاب The City of The Sun (1637) للكاتب Tommaso Campanella (1568-1639).[53]

خلال أي مناقشة حول مفهوم الخيال العلميّ وحدود هذا الجنس وارتباطه بالأجناس الأدبيّة الأخرى، يجب ألاّ نتجاهل جنسًا أدبيًّا آخر ألا وهو اليوتوبيا Utopia. فمعظم الباحثين والنّقّاد والمؤرّخين اعتبر اليوتوبيا إحدى جذور الخيال العلميّ، فكثير من قصص الخيال العلميّ تحوي الكثير من عناصر اليوتوبيا، فقد شكّلت اليوتوبيا مركز إلهام لكثير من كُتّاب الخيال العلميّ. إنّ تقاطع الخيال العلميّ مع اليوتوبيا أمر معروف في الأدبيّات المعاصرة، لأنّ الخيال العلميّ يرتبط، غالبًا، بمعالجة مظاهر التّطوّر التّقنيّ والاجتماعيّ، وتقع اليوتوبيا في بؤرة التّخطيط للملامح الاجتماعيّة اعتمادًا على أفكار سياسيّة وفلسفيّة. ولذلك، اعتبرت اليوتوبيا، في نظر البعض، من جذور الخيال العلميّ، وشكّلت، بذلك، مركز الإلهام لكثير من كُتّاب الخيال العلميّ، فنجد أنّ الكثير من قصص الخيال العلميّ تحوي بداخلها عناصر اليوتوبيا. فقد اتّفق المؤرّخون والنّقّاد على أنّ كتاب More من القرن السّادس عشر وما فيه من وصف لمجتمع مثاليّ، هو من جذور الخيال العلميّ، فقد شكّل قاعدة رئيسيّة بالنّسبة لكثير من إنتاج الخيال العلميّ، خاصّة في القرن العشرين.[54] وإذا انتقلنا إلى القرن السّابع عشر نجد أنّ التّخيّل العلميّ بدأ ينعكس في كتب اليوتوبيا، فعلى سبيل المثال نجد في كتاب Bacon وفي كتاب Campanella عدّة مفاهيم وأفكار تتعلّق بالوعي حول المعرفة العلميّة، ودور العلم في تطوّر المجتمع. وفي القرن الثّامن عشر نجد تيّارًا من الفلاسفة الفرنسيّين يرى أنّ التّطوّر التّكنلوجيّ والأخلاق يسيران جنبًا إلى جنب، وتيّارًا آخر يرى أنّ كمال الإنسانيّة ليس فقط ممكناً، بل واجبًا، وذلك بمساعدة

52 Stableford, 1995B, p. 1260

53 Room, 1999, p. 1224 Abrams, 1993, pp. 217-218; Gray, 1994, p. 219; للتّوسّع حول اليوتوبيا: الكلمة، الأصناف والدّلالات، انظر: عيد، 1985؛ لبيب، 1987.

54 Hillegas, 1979, p. 3; Scholes, 1975, p. 30; Scholes, 1976, p. 48; العبد، 2007، ص 30.

العلم والتّكنلوجيا، وقد اتّفق على أنّ وصف الدّولة المثاليّة يعتمد على مبادئ الفلسفة الطّبيعيّة والتّطوّر العلميّ.[55]

كلا الجنسين أيضاً، الخيال العلميّ واليوتوبيا، يعالج التّطوّر الصّناعيّ والتّكنلوجيّ في المستقبل، وهما يتشابهان في العنصر الهزليّ، فكتاب **رحلات جليفر** (1726) Gulliver للكاتب Jonathan Swift (1667–1745) يُعدّ من كتب اليوتوبيا السّاخرة، وفي نفس الوقت من جذور الخيال العلميّ. وقد لاحظ بعض النّقّاد وجود عناصر اليوتوبيا في كتابات كثيرة من أدب الخيال العلميّ، مثلاً في كتابات هربرت جورج ويلز H. G. Wells (1866–1946) خاصّة في كتابه A Modern Utopia (1905)، وفي كتابات جول ڤيرن Jules Verne (1828–1905)، وغيرهما من كُتّاب الخيال العلميّ المعاصرين.[56]

أمّا نقيض اليوتوبيا فهو اللاّيوتوبيا Dystopia أو ما يُسمّى Bad Place، وهو تخيّل عالم أسوأ من عالمنا الحاليّ، تسوده الفوضى، فقدان سيطرة القانون، انعدام القيم والمبادئ الإنسانيّة، الكوارث، سيطرة الآلة، قمع الحريّات والأحكام الدّيكتاتوريّة، وأمثلة على ذلك كتاب (1932) Brave New World للكاتب Aldous Huxley (1894–1963)، ورواية (1949) 1984 للكاتب George Orwell (1903–1950). وكلا الكتابين من أدب الخيال العلميّ، وكلاهما من أشهر كتب اللاّيوتوبيا في القرن العشرين.[57]

55 Stableford, 1995A, p. 80; Stableford, 1995B, p. 1260

56 Abrams, 1993, p. 218; Gray, 1994, p. 299; Hillegas, 1979, p. 2; Nicholls, 1995B, p. 1193; Room, 1999, p. 1224; Stableford, 1995B, p. 1261.

57 Abrams, 1993, p. 218; Clute, 1995, p. 896; Gray, 1994, p. 299; Room, 1999, p. 1224; Scholes & Rabkin, 1977, p. 174.

الأجناس الفرعيّة للخيال العلميّ:

يمكن التّمييز بين نوعين رئيسيّين في الخيال العلميّ:

الأوّل: **الخيال العلميّ الصّعب (الخشن)** Hard Science Fiction: يتميّز هذا النّوع بالانضباط العلميّ والتّفاصيل العلميّة الدّقيقة. وهو يهتمّ بعلوم الطّبيعة مثل الفلك، الفيزياء، البيولوجيا وتكنلوجيا الجينات ونحوها. إضافة إلى معالجة التّقدّم التّكنلوجيّ.

الثّاني: **الخيال العلميّ السّهل (النّاعم)** Soft Science Fiction: يتميّز هذا النّوع باستخدام المنجزات التّكنلوجيّة استخدامًا عارضًا كي يعالج الموضوعات النّفسيّة، الفلسفيّة، السّياسيّة والاجتماعيّة.[58]

وهناك مَنْ يقسّم الخيال العلميّ تقسيمًا آخر كالتّالي:

أ. **الخيال العلميّ المنضبط**: وهو القائم على حقائق علميّة ثابتة، تمتدّ وتُستكمل عن طريق الخيال القائم على فرضيّات مدروسة يمكن تحقيقها. وينقسم هذه النّوع إلى أنواع ثانويّة، ومنها: قصص اليوتوبيا، قصص الفضاء، الخيال السّياسيّ، الكوارث، الخوارق، رحلات في الزّمان، الرّوبوت والعوالم المجهولة.

ب. **الخيال العلميّ الجامح أو الفانتازيّ**: وهو القائم على صور ورؤى بالغة الشّطط والغرابة، لا تقوم على فرضيّات مدروسة، وإنّما مصدرها الحدس والتّخمين والخرافة والمبالغة والإثارة.[59]

إضافة لذلك، هناك أجناس فرعيّة أخرى يضمّها الخيال العلميّ، وهي:

ج. **السّايْبربانك** Cyberpunk: وهو نوع يعالج مجتمعات مستقبليّة تُدار على يد الحواسيب والآلات وخاصّة شبكة الإنترنت. ويصف هذا النّوع التّغيّرات في عقول وأجسام البشر نتيجة للعقاقير والأدوية والهندسة البيولوجيّة. وتدور أحداث هذا النّوع، عادةً، في مدن ودول فاسدة أخلاقيًّا واجتماعيًّا تفوق سلطة الشركات فيها سلطة الحكومات. ويُعتبر مذهب العدميّة Nihilism وما بعد الحداثة من مميّزات هذا النّوع الأدبيّ.[60]

58 العبد، 2007، ص 29؛ Nicholls, 1995C, p. 542

59 شريف، 2008، ص 14.

60 Nicholls, 1995D, pp. 288-290

د. **السّـفر عـبر الأزمنـة** Time Travel: تعـود هذه الفكـرة إلى القرن الثّامـن عشر، وهي ثيمة منتشرة بشـكل واسـع عند الكثير من كُتّـاب أدب الخيال العلمـيّ الغربيّين. وتقضي بإمكانيّة السّـفر والتّنقّل من زمن لآخر، من الحاضر إلى الماضي أو إلى المسـتقبل باستعمال آلات ومعـدّات وأجهزة خاصّة بذلك.[61] ويعدّ الكاتب الإنجليزيّ هربت جورج ويلز (H. G. Wells) مبتكـر فكرة **آلة الزّمن** والسّـفر عبر الأزمنة، فقد تخيّـل في روايته The Time Machine (آلة الزّمن)[62] أنّ أحد العلماء تمكّن من اختراع جهاز، يتمكّن بواسـطته التّنقّل عبر الزّمن، سواء إلى الماضي أو إلى المستقبل.

هـ. **العوالـم البديلـة** Alternate Worlds: ويُقصد بالعوالم البديلة هـو تخيّل عوالم أخرى غـير مألوفة وغريبة عن عالمنا الواقعيّ. وتعتمد هذه القصص على افتراض أحداث تاريخيّة مقلوبة تؤدّي إلى ولادة عوالم غريبة.

و. **الخيال العلميّ العسـكريّ** Military Science Fiction: تدور قصص هذا النّوع حول صراعات وحروبات بين قوّات مسلّحة، أو بين قوّات وطنيّة وقوّات من كواكب أخرى. وعادة ما يمثّل الجنود الشّـخصيّات الرّئيسـيّة. وتتضمّن هذه القصـص تفاصيل عن التّكنلوجيا العسـكريّة في المستقبل البعيد. وتُعدّ رواية Starship Troopers للكاتب روبرت هاينلاين Robert Heinlein (1907–1988) مثالاً على ذلك.

ز. **الخيال العلميّ السّـياسيّ** Policy Science Fiction: ظهر هذا النّوع مع نشوء الأفكار الّتـي تنتقـد التّقدّم العلميّ الّذي يدفع العالم إلى نهايته، وخاصّة بعد أن أصبح هذا التّقدّم بيد السّياسـات المسـتبدّة والظّالمة. تدور موضوعات الخيال السّـياسيّ في المستقبل مركّزة على التّقلّبات السّياسـيّة والاجتماعيّة مظهرةً إنذارًا بما يحمله المستقبل من مخاطر ودمار على البشريّة، منها العنف الاجتماعيّ، والتّطرّف الدّينيّ، والاسـتبداد السّـياسيّ. وخير مثال على هذا النّوع رواية 1984, Nineteen Eighty-Four للكاتب جورج أورويل Goerge Orwell (1903–1950).

ح. **أصحاب القدرات الخارقة** Superhuman, Supernatural Creatures: تدور قصص هذا النّوع حول ظهور أشـخاص أصحاب قدرات خارقة تفوق قدرات البشر العاديّة. وقد تنبع هذه القدرات نتيجة للهندسة الوراثيّة أو بسبب عوامل طبيعيّة بيولوجيّة. وتركّز هذه

61 عن هذه الفكرة، بشكل موسّع، انظر: Edwards & Stableford, 1995, pp. 1227–1229.

62 Wells, 1978.

القصص على ردود فعل البشر تجاه هذه المخلوقات.

ط. **قصص نهاية العالم** Apocalyptic, End of the World: تعالج هذه القصص فكرة نهاية العالم عن طريق كارثة نوويّة، أو حرب مع كائنات غريبة من كواكب أخرى، أو انتشار أوبئة جديدة. وقد تتناول وصفًا للعالم بعد وقوع هذه الكوارث.

ي. **أوبرا الفضاء** Space Opera: ويقصد بها القصص الّتي تعالج غزو الفضاء والتّصادم مع كائنات غريبة. وعادة ما يكون الغزو نابعًا من أهداف عسكريّة أو اقتصاديّة، أو لأسباب تعود لاستكشاف المجهول في الفضاء الرّحب.

ك. **الرّوبوت** Robots: وهي القصص الّتي تعالج سيطرة الشّخصيّات الآليّة مثل الرّوبوت (Robot)، الإنسان الأوتوماتيكيّ (Android) ومخلوقات غريبة مثل Cyborg, Zombie على كلّ مناحي الحياة في المستقبل. هذه الشّخصيّات فاقدة المشاعر والعواطف، لا ماضي لها، لا تمتلك حريّة الإرادة، وتمّت برمجتها لتنفيذ أوامر. وجود هذه الشّخصيّات الآليّة أوجد معادلة مفادها: الإنسان الحيّ يساوي الآليّ. حتّى أنّنا لنجد أنّ شخصيّة الإنسان الحيّ، في قسم من الرّوايات، تذوب وتمّحي لصالح الإنسان الآليّ. وخير مثال على ذلك هو رواية I Robot للكاتب إسحاق أزيموف Isaac Asimov (1920-1992).

وظائف الخيال العلميّ:

الخيال العلميّ، في جوهره، رؤية للعالم. وهي رؤية تعتمد على افتراضات وتنبّؤات علميّة في المستقبل البعيد، ومن ثمّ انعكاسها على البشر. وفي إطار ذلك نستطيع أن نحدّد وظائف رئيسيّة للخيال العلميّ، أهمّها:

أ. **التّقدّم والتّطوّر**: قاد أدب الخيال العلميّ الفكرَ الإنسانيّ نحو الرّقيّ، وقدّم إسهاماته الإيجابيّة في دفع الحضارة البشريّة إلى الأمام، والدّليل على ذلك أنّ جلّ ما تنبّأ به أدباء الخيال العلميّ تحقّق بصورة شبه مطلقة، ويكفي أن نشير إلى رواية جول فيرن **من الأرض إلى القمر**، ورواية هربرت جورج ويلز **أوّل إنسان على سطح القمر**، في القرن الثّامن والتّاسع عشر قد تحقّقت نبوءتهما بنزول أوّل إنسان على سطح القمر عام 1969. وقسم آخر من الكُتّاب قد تنبّأ بالأقمار الاصطناعيّة وسفن الفضاء واليوم قد تحقّقت. ولقد

أدركت الدّول المتقدّمة دور الخيال العلميّ في إعداد وتنشئة جيل من العلماء والمبدعين، فقامت بإدراجه في مناهج التّعليم المختلفة، وافتتاح أقسام دراسيّة في الجامعات في تخصّص الخيال العلميّ، وأكّدت أنّ دراسة الخيال العلميّ جزء من إستراتيجيّتها المستقبليّة.[63]

ب. **الوظيفة الدّعائيّة:** يدعو الخيال العلميّ، بطرق مختلفة، إلى الإفادة من منجزات العلم النّافعة، وإلى ضرورة وضع إمكانيّات العلم في خدمة البشر ورفاهيّتها.

ج. **الوظيفة الانتقاديّة - التّحذيريّة:** تتّخذ بعض أعمال الخيال العلميّ موقفًا مضادًّا ورافضًا لما تأتي به بعض الاكتشافات العلميّة من مخاطر وأضرار على البشريّة. في هذه الوظيفة تسعى أدبيّات الخيال العلميّ إلى ترويض العقل الهمجيّ وكبح جماح قاطرة العلم الّذي يفرض سيطرته، تدريجيًّا، على أمن العالم. زِدْ على ذلك، أنّ قسمًا من أدباء الخيال العلميّ يحذّرون من التّقدّم العلميّ في مجالات معيّنة، منها: استنساخ البشر وتعديل الجينات وهي تطبيقات سوف تغيّر من التّاريخ البيولوجيّ للإنسان من جهة، والعلاقات والأعراف الاجتماعيّة من جهة أخرى. كما وحذّر كُتّاب الخيال العلميّ من تأثير التّطوّر العلميّ على مشاعر وغرائز الإنسان. فهناك اختراعات سوف تلغي من قاموس البشر كلّ ما يشير إلى إنسانيّة الإنسان، ومنها المشاعر، الرّسم، الفنون، الأدب، القانون والتّشريعات. غزو الفضاء الّذي يبدو تقدّمًا تكنلوجيًّا، ولكن قد يهدّد، من ناحية أخرى، السّلام العالميّ. واختراعات أخرى تأتي بالأمن لمجتمع معيّن يمكن أن تكون سببًا لتهديد أمن مجتمع آخر. ولم يقف كُتّاب الخيال العلميّ هذا الموقف وحدهم، فقد شاركهم كثير من الفلاسفة الّذين ربطوا العلم بالأخلاق والقيم، ورأوا أنّ أي علم متحرّر من الأخلاق والقيم هو علم بالٍ وفاسد.

د. **الوظيفة التّنبّؤيّة:** يحاول أدباء الخيال العلميّ التّنبّؤ باكتشافات جديدة في مجالات الطّبّ، التّكنلوجيا، علم الفلك، علم الاقتصاد، تعمير الصّحاري الرّمليّة والجليديّة، استغلال ثروات البحار، مشاكل الطّاقة، الطّعام والأوبئة، استعمار الكواكب القريبة، وفهم أسرار الطّبيعة، وتهدف هذه التّنبّؤات إلى مناقشة ورسم خطط لمشاريع مستقبليّة هدفها توفير الأمن والرّفاهيّة للبشر.[64]

63 السّبيني، 2008-2009، ص 64.

64 الإبراهيم، 2008، ص 23-25؛ شريف، 1983؛ شريف، 2008، ص 15؛ العبد، 2007، ص 30-31؛ مصطفى، 2007، ص 81-82.

هـ. **إثــارة قضايا جديدة:** يثير الخيــال العلميّ قضايا بالغة الطّرافة، محــاولاً إيجاد الحلول لها ومنهــا: هل توجد مخلوقات غيرنا على كواكب أخرى؟ هل بالإمكان، مســتقبلاً، تجميد البــشر؟ هل سيســيطر الإنســان الآليّ على خالقه الإنســان؟ متــى يظهر الإنســان الطّائر، والإنسان السّمكة؟[65]

و. **تبســيط العلوم:** يحاول بعض كُتّاب الخيال العلميّ تبســيط العلــوم وجعلها في متناول الجميع، كما أنّه يرسّخ الثّقافة العلميّة ويحبّبها للقارئ، ويحثّه على معايشة الأجواء العلميّة من تجريب وشحذ طاقات واختبار وتفكير حتّى يصل إلى الابتكار والاختراع، وبالتّالي يؤدّي إلى تكوين علماء في عدّة فروع. وبينما يحبّب في العلوم يحارب انحرافاتها ويكشف أخطار اســتخدامها. الأمر الّذي يفسّر وجود عنوان «روايات للشّــباب أو للفتيان» على غلاف قسم من الرّوايات.[66]

ز. **تربية الأطفال:** اِحتلّ أدب الأطفال مكانة بارزة بين الرّوافد التّربويّة الحديثة، نظرًا للدّور الفاعــل الّــذي يؤدّيه في تكوين شــخصيّة الطّفل. وهنــا تتجلّى أهمّيّــة أدب الخيال العلميّ للأطفــال في اتّجاهين: فهو يســهم في التّكويــن النّفسيّ والعقليّ والعاطفــيّ من جهة، وهو أســلوب فعّال لتأصيــل القيم الاجتماعيّة والإنســانيّة من جهة أخــرى. إنّ توظيف الخيال العلمي توظيفًا تربويًّا في أدب الأطفال، يحقّق العناصر التّربويّة التّالية:

- ضبط خيال الطّفل وتعزيز الجوانب الإيجابيّة فيه.
- إبعاد الطّفل عن الأجواء المأساويّة والمواقف المخيفة.
- تلبية حاجات الطّفل في البحث والمعرفة والاكتشاف.
- توسيع آفاق الطّفل العلميّة والمعرفيّة.
- التّأكيــد على الآثــار النّاجمة عن التّقدّم والتّطــوّر العلميّ، ودور الإنســان الإيجابيّ في ذلك.[67]

ح. **شــحن الدّراســات الثّقافيّة:** لقد أســهم أدب الخيال العلميّ في الدّراسات الثّقافيّة وذلك

65 شريف، 2008، ص 15.

66 شريف، 2008، ص 16؛ مصطفى، 2007، ص 81.

67 السّبيني، 2008-2009؛ شمّاس، 2008-2009، ص 22-25. للتّوسّع، أُنظر: الكيلاني، 2009.

حين شـحنها بمفردات كثيرة منها اللّغة العلميّة وطريقة التّأمّل الخياليّ، وكثير من الأسئلة الجادّة الّتي تستهدف صياغة الثّقافة العصريّة وكيفيّة تقديمها للإنسان، منها: ماذا نتعلّم؟ وكيـف نتعلّم؟ وليس ذلك فحسـب، بل إنّ قسـمًا كبيرًا من الباحثـين رأوا بالخيال العلميّ نسـقًا ثقافيًّـا يتضافر وظواهر أخرى كثيرة في تحديد موضوع النّقـد الثّقافيّ، ليصبح هذا النّقد مزيجًا من المفردات الماركسيّة التّقليديّة، والنّظريّات السّياسيّة، والتّحليلات النّفسيّة، والنّسويّة، والفلسفيّة، والسّيميائيّة، والبيولوجيّة ولغة الخيال العلميّ.[68]

ط. **تحديـد الهويّة**: تُسـهم قصص الخيـال العلميّ في تحديد هويّة القـارئ، لأنّها تحثّه لكي يتسـاءل عـن مكانته وموقعه داخل التّقـدّم العلميّ والتّكنلوجيّ، ذلـك أنّ قصص الخيال العلميّ تنسـجم وحياة القارئ في البلدان المتقدّمة حضاريًّا، لأنّها تواكب إنجازات حاضره العلميّـة وترتقـي بهـا وتُنمّيها. ومن ثَـمَّ لا يجد القارئ نفسـه غريبًا في أثنـاء قراءة هذه القصـص. وعـلى الرّغم مـن ذلك فإنّ هذا القارئ يتسـاءل عمّـا إذا كانت حياتـه العلميّة الـصّرف كفيلة بتحقيق إنسـانيته، وعمّا إذا كانت هذه الحياة تخلـو من اللّطافة الرّوحية. وهذا السّـؤال جوهر الهويّة: من أنا في هذا العصر التّقنيّ؟ ومن سـأكون في المستقبل؟ وقد يبرز هذا التّسـاؤل، خاصّة، لدى القارئ من الأمم المتخلّفة، لأنّ هذا التّسـاؤل يجعله مدركًا عجزه عن اللّحاق بركب الأمم المتقدّمة. وهناك احتمال كبير لإسهام قصص الخيال العلميّ في دفع الطّاقات الكامنة داخل هذا القارئ من الأعماق إلى السّطح.

ي. **التّذوّق العلميّ**: والمراد بالتذوُّق العلميّ هنا تدريب القارئ على تذوّق لذّة الكشف العلميّ، وجعل عقله قادرًا على التّنبّؤ باكتشافات واختراعات علميّة في المستقبل.

ك. **فوائـد أخرى**: وجد الخيال العلمـيّ مداخل للفنون الأخرى، ومنها التّشـكيليّة، حيث قام قسم من الفنّانين المعاصرين بنقل التّصوّرات والتّنبّؤات العلميّة عبر لوحات فنّيّة.

بنـاءً عليه، نشـهد في الآونة الأخيرة محـاولات وتقديم توصيات، من قبل باحثـين وكُتّاب، لحثّ الحكومـات وأصحاب القـرار الثّقافيّ والمسـؤولين في العالم العربيّ على الاهتمـام بأدب الخيال العلمـيّ لدفـع عجلتـه إلى الأمـام، وتأهيل الجيـل الصّاعد للإبـداع في هذا المجال. كما ونشـهد توصيات أخرى لإدراج أدب الخيال العلميّ في مناهج التّعليم المدرسيّ وأقسـام الجامعات. يرى أصحاب التّوصيات **أن الخيال هو القوّة الأساسـيّة الفعّالة وراء كل إبداع واختراع، ولولا الخيـال لمـا وصلت البشرية إلى ما هـي عليه الآن**. كما أنّ العوامل الّتـي تجعل أدب الخيال

68 الرّباعيّ، 2005، ص 208-210.

العلمــيّ أمرًا حيويًّا في الفصل المدرسيّ هو الأهمّيّة المتزايدة الّتي يوليها العالم حاليًّا للدّراســات المســتقبليّة، كما وأنّه أدب يساعد في نشر وتبسيط الثّقافة العلميّة بأسلوب مبتكر وجذّاب، وهو أحد أهمّ الوســائل في تنمية أسلوب التّفكير العلميّ وتطوير المهارات، ويزيد من قدرة الفرد على إدراك واســتيعاب المفاهيم العلميّة ممّا يدفعه لتمثّل خطــى العلماء وإتاحة الفرص للمزيد من الاكتشافات والابتكارات.[69]

69 أُنظر، على سبيل المثال: أبو قورة وآخرون، 2007.

قائمة المراجع والمصادر

أ. المراجع والمصادر باللّغات الأجنبيّة:

Abrams, 1993 — Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary Terms*. 6th Edition. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Aldiss, 1986 — Aldiss, Brian W. (1986). *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction*. New York: Atheneum.

Amis, 1960 — Amis, Kingsley. (1960). *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*. New York: Harcourt, Brace and Company.

Amis, 1976 — Amis, Kingsley. (1976). "Starting Points." In: Mark Rose. (Ed.) (1976). *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, pp. 9-29.

Asimov, 1977 — Asimov, Isaac. (1977). "Social Science Fiction." In: Damon Knight. (Ed.) (1977). *Turning Points: Essays on the Art of Science Fiction*. New York: Harper & Row, pp. 29-61.

Asimov, 1981 — Asimov, Isaac. (1981). *Asimov on Science Fiction*. New York: Garden City.

Benford, 1974 — Benford, Gregory. (1974). "Science and Science Fiction." In: Willis E. McNelly. (Ed.) (1974). *Science Fiction: The Academic Awakening*. Louisiana: The College English Association, pp. 30-33.

Blish, 1971 — Blish, James. (1971). "On Science Fiction Criticism." In: Thomas D. Clareson. (Ed.) (1971). *SF: The Other Side of Realism*. Ohio: Bowling Green, pp. 166-170.

Clareson, 1971A — Clareson, Thomas D. (Ed.) (1971A). *SF*: *The Other Side of Realism*. Ohio: Bowling Green.

Clareson, 1971B — Clareson, Thomas D. (1971B). "The Other Side of Realism." In: Thomas D. Clareson. (Ed.) (1971A). *SF: The Other Side of Realism*. Ohio: Bowling Green, pp. 1-28.

Clute, 1995 — Clute, John. (1995). "Orwell, George." In: Clute and Nicholls 1995, p. 896.

Clute, 1995 — Clute, John and Nicholls, Peter. (Eds.) (1995). *The Encyclopedia of Science Fiction*. New York: ST. Martin's Griffin.

Edwards, 1995 — Edwards, Malcolm J. and Stableford, Brian. (1995). "Time Travel." In: Clute and Nicholls 1995, pp. 1227-1229.

Fredericks, 1982 — Fredericks, Casey. (1982). *The Future of Eternity: Mythologies of Science Fiction and Fantasy*. Bloomington: Indiana University Press.

Gray, 1994 — Gray, Martin. (1994). *A Dictionary of Literary Terms*. London: Longman.

Gunn, 2005 — Gunn, James. (2005). "Toward a Definition of Science Fiction." In: James Gunn and Matthew Candelaria. (Eds.) (2005). *Speculations on Speculation*. Lanham, Maryland - Toronto - Oxford: The Scarecrow Press, Inc, pp. 5-12.

Gunn, 2005 — Gunn, James and Candelaria, Matthew. (Eds.) (2005). *Speculations on Speculation*. Lanham, Maryland - Toronto - Oxford: The Scarecrow Press, Inc.

Harrison, 1974 — Harrison, Harry. (1974). "The Term Defined." In: Willis E. McNelly. (Ed.) (1974). *Science Fiction: The Academic Awakening*. Louisiana: The College English Association, Inc, pp. 37-39.

Hillegas, 1979 — Hillegas, Mark R. (1979). 'The Literary Background to Science Fiction." In: Patrick Parrinder. (Ed.) (1979). *Science Fiction: A Critical Guide*.

Knight, 1977A — Knight, Damon. (Ed.) (1977A). *Turning Points*: *Essays on the Art of Science Fiction*. New York: Harper & Row.

Knight, 1977B — Knight, Damon. (1977B). "What Is Science Fiction?" In: Damon Knight. (Ed.) (1977A). *Turning Points: Essays on the Art of Science Fiction*. New York: Harper & Row, pp. 62-69.

Lerner, 1985 — Lerner, Frederick Andrew. (1985). *Modern Science Fiction and the American Literary Community*. Metuchen, N.J., & London: The Scarecrow Press, Inc.

McNelly, 1974 — McNelly, Willis E. (Ed.) (1974). *Science Fiction: The Academic Awakening*. Louisiana: The College English Association, Inc.

Nicholls, 1995A — Nicholls, Peter. (1995A). "Fantasy." In: Clute and Nicholls 1995, pp. 407-411.

Nicholls, 1995B — Nicholls, Peter. (1995B). "Swift, Jonathan." In: Clute and Nicholls 1995, P. 1193.

Nicholls, 1995C — Nicholls, Peter. (1995C). "Hard SF." In: Clute and Nicholls 1995, P. 542.

Nicholls, 1995D — Nicholls, Peter. (1995D). "Cyberpunk." In: Clute and Nicholls 1995, pp. 288-290.

Nicholls, 1995E — Nicholls, Peter. (1995E). "Gothic SF." In: Clute and Nicholls 1995, pp. 510512.

Perrine, 1993 — Perrine, Laurence & Arp, Thomas R. (1993). *Literature : Structure, Sound, and Sense*. 6th Edition. Harcourt Brace College Publishers.

Pringle, 1985 — Pringle, David. (1985). *Science Fiction*: *The 100 Best Novels*. New York: Carroll & Gras Publishers, Inc.

Roberts, 2000 — Roberts, Adam. (2000). *Science Fiction*. London and NewYork: Routledge.

Room, 1999 — Room, Adrian. (1999). *Brewer's Dictionary of Phrase & Fable*. 16th Edition. London: Harper Resource.

Rose, 1976 — Rose, Mark. (Ed.) (1976). *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs.

Scholes, 1975 — Scholes, Robert. (1975*). Structure Fabulation: An Essays on Fiction of the Future*. Notre Dame & London: University of Notre Dame Press.

Scholes, 1976 — Scholes, Robert. (1976). "The Roots of Science Fiction." In: Mark Rose. (Ed.) (1976). *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, pp. 46-56.

Scholes, 1977 — Scholes, Robert & Rabkin, Eric S. (1977). *Science Fiction: History. Science. Vision*. London, Oxford, New York: Oxford University Press.

Stableford, 1995A — Stableford, Brian. (1995A). "Bacon, Francis, viscount St Albans and Baron Verulam." In: Clute and Nicholls 1995, p. 80.

Stableford, 1995B — Stableford, Brian. (1995B). "Utopias." In: Clute and Nicholls 1995, pp. 1260-1262.

Stableford, 1995 — Stableford, et. al. (1995). "Definition of SF." In: Clute and Nicholls 1995, pp. 311-314.

Suvin, 1976 — Suvin, Darko. (1976). "On the Poetics of Science Fiction." In: Mark Rose. (Ed.) (1976). *Science Fiction: A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, pp. 57-71.

Suvin, 1979 — Suvin, Darko. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven and London: Yale University Press.

Wells, 1978 — Wells, H. G. (1978). *The Time Machine*. London: Scholastic Book Services.

ب. المراجع والمصادر بالعربيّة:

الإبراهيم، 2008 — الإبراهيم، طيبة (2008)، «تأثير أدب الخيال العلميّ على البشر»، **الخيال العلميّ**، عدد 2، أيلول–تشرين أوّل، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 20-27.

أبو قورة، 2007 — أبو قورة، خليل، وسلامة، صفات (2007)، **الخيال العلميّ وتنمية الإبداع**، دبي، الإمارات العربيّة المتّحدة: مطبوعات ندوة الثّقافة والعلوم.

الجبوري، 2001 — الجبوري، طارق (2001)، **سينما الخيال العلميّ**، دمشق: منشورات وزارة الثّقافة.

جعفر، 1978 — جعفر ، نـوري (1978)، **أدب الخيال العلميّ وعالـم الأطفال**، بغداد: دار الثّقافة.

الرّباعي، 2005 — الرّباعي ، عبد القادر (2005)، «ثقافة النّقد ونقد الثّقافة»، **عالم الفكر**، عدد 3، مجلّد 33، الكويت: وزارة الإرشاد، ص 208-212.

السّبيني، 2008-2009 — السّـبيني ، عزيـزة (2008-2009)، «أدب الخيال العلميّ الضّوء الكاشـف للعلم والّذي يمهّد للمستقبل»، **الخيال العلميّ**، العددان 5-6، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 62-67.

شريف، 1988 — شريـف، نهاد (1988)، «حـوار مع نهاد شريف حـول أدب الخيال العلميّ»، (أجـرى الحوار: عبّـاس محمود ماهر)، **القاهـرة**، القاهـرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص 40-43.

شريف، 2008 — شريف، نهـاد (2008)، «الخيـال العلميّ أكثـر ألوان الأدب إثـارةً»، **الخيال العلميّ**، عدد 1، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 7-16.

شمّاس، 2008-2009 — شـمّاس، عيـسى (2008-2009)، «الأبعـاد التّربويّة للخيـال العلميّ في أدب الأطفال»، **الخيال العلميّ**، العددان 5-6، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 22-29.

الكيلاني، 2009 — الكيلانـي، لينـا (2009)، «أدب الأطفال والخيال العلمـيّ»، **الخيال العلميّ**، العددان 10-11، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 12-23.

مصطفى، 2007 — مصطفـى، محمّـد أحمـد (2007)، «أدب الخيـال العلمـيّ العربـيّ: الرّاهن والمسـتقبل»، **فصول**، عـدد 71، القاهرة: الهيئة المصريّـة العامّة للكتاب، ص 78-97.

هيجنز، 1969 — هيجنـز، ي (1969)، «القصّـة العلميّة الحديثة، إلى أيـن؟»، (ترجمة: ماجدة جوهر)، **الفكر المعاصر**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، ص 76-83.

وهبه، 1974 — وهبه، مجدي (1974)، **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت: مكتبة لبنان.

ياسين، 2008 — ياسين، محمّد (2008)، «أدب الخيال العلميّ: المصطلح والأصول التّاريخيّة»، **الخيال العلميّ**، عدد 2، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 52-69.

مواقع على شبكة الإنترنت:

http://en.wikipedia.org/wiki/Science_fiction

http://www.tknoweb.com/vb/showthread.php?t=792

http://www.adabatfal.com/in.php?ar_ID=833&catid=24

بين الشهادة التاريخية وأسطرة الواقع

القصة القصيرة الفلسطينية في ظل الحكم العسكري في إسرائيل

محمود غنايم

جامعة تل أبيب

لا يمكنك الكشــف عن مفاهيم مختلفة للفظة «الواقعية» دون أن تســلم من العقاب، مثلما لا يمكن الخلط بين جدائل المرأة وجداول الماء* دون أن تتهم بعدم الدراية. (عن الواقعية والفن، رومان ياكبسون)

أسئلة ثلاثة تطرح في بداية هذا المقال حول العلاقة بين الأدب القصصي الفلسطيني في إسرائيل -القصــة القصيرة على وجه التحديد- والواقع الذي عاشــته الأقليــة العربية في البلاد تحت ظل الحكم العســكري الذي بدأ عشية قيام دولة إسرائيل واســتمر حتّى عام 1966.[1] السؤال الأول يتعلق بمهمة هــذا الأدب ووظيفته، ففي المفهوم الماركسي - الديالكتيكي[2]- وهو التيار الرئيسي

* جدائل المرأة وجداول الماء لم ترد في النص الأصلي، وقد لاءمت ذلك للغة العربية.

1 تم اختيار القصة القصيرة لأنها أسرع إلى الاستجابة للتغيرات الاجتماعية والسياسية من الرواية. أما الشعر، فالتعامل معه يحتاج إلى أدوات نقدية مختلفة لمعالجة هذا الموضوع.

2 انظر محمد دكروب حول تعريفه للواقعية الاشتراكية، وهو فهم يطرح هذه القضية بصورة بسيطة وواضحة وبعيدة عــن التعقيــدات، كما أن دكروب من الكتّاب الذيــن كانت لديهم حظوة لدى تيار الواقعية الاشــتراكية في الأدب العربي في إسرائيل. يقول دكروب: «**إن هذا التعبير [الواقعية الاشــتراكية] يشــمل أساسًــا، الكتاب والأدباء والفنانين الماركسيين أو الاشتراكيين بشكل عام.** هذا يعني أن هؤلاء الكتاب والأدباء والفنانين ينطلقون في أعمالهم الفنية، كما في حياتهم، من (**موقف**) عام تجاه الناس والأشــياء والأحــداث... هذا **الموقف الماركسي**، الواعي لطبيعته الطبقية، هو ما يميز كتاب «الواقعية الاشــتراكية» عن الآخرين. ومن شأن هذا الموقف أن يغني رؤية الفنان لحركة الواقع، فيراها في شمولها وتعقدها وترابطها، وخصوصًا في تطورها الثوري» دكروب، 1990، ص 109. انظر كذلك أهم سمات الواقعية

الذي تعرّض لموضوع الحكم العسكري، بطريقة أو بأخرى، في هذه الفترة ووجّه الكتّاب الذين تناولوا قضايا سياسية- يحمل هذا الأدب رسالة التغيير ويشكّل محفّزًا لإحداث ثورة تقدمية في المجتمع.[3] إن اختيارنا للتعامل مع مصطلح «الماركسية – الديالكتيكية»، وأحيانًا «الواقعية الاشتراكية»، تمّ لأنه يعبر عن المفهوم النقدي الذي انطلق منه الأدب السياسي في هذه المرحلة في المجتمع العربي في إسرائيل، وكذلك في العالم العربي. أما السؤال الثاني فيتمحور حول طموح هذا الأدب أو قدرته لأن يشكّل شهادة تاريخية لفترة الحكم العسكري، أو محاولته أن يكون كذلك.[4]

ويفترض هذا المقال، من خلال الوقوف على النصوص القصصية التي تعرضت لهذا الموضوع، أن التغيير، الذي سعى الأدب العربي في إسرائيل إلى إحداثه في المجتمع خلال فترة الحكم العسكري، لم يتحقق، أو على الأقل، لم يكن كبيرًا، وذلك بسبب الأوضاع غير الطبيعية التي عاشتها الأقلية العربية في البلاد في ذلك العهد. وتكتسب هذه القضية أهمية خاصة حين نعلم أن كثيرًا من النصوص القصصية التي يتناولها هذا المقال صدرت في كتب بعد فترة الحكم العسكري.[5] وعندئذ يحق لنا أن نتساءل ما هو التغيير الذي سعى إليه هذا الأدب بعد زوال الحكم العسكري، وما هو التأثير الذي طمح إلى خلقه في جمهور القراء الذي توجّه إليه، ذلك الجمهور الذي لم يقع تحت نفس طائلة الظروف التي عاشها أبطال هذه القصص، بالمفهوم التخييلي بالطبع. مع ذلك نفترض أن تأثيرًا ما قد أحدثه هذا الأدب في فترة ما بعد زوال الحكم العسكري، ويأتي هذا المقال للإجابة عن طبيعة هذا التأثير.

لننتقل إلى النظر في السؤال الثاني حول هدف هذا الأدب لأن يكون شهادة تاريخية للواقع.[6] أصحاب المذهب الواقعي - الاشتراكي في الأدب تباهوا بذلك دائمًا، بل وضعوا نصب أعينهم أن يؤرخوا لتلك الفترة من التاريخ الفلسطيني في هذه البلاد وحاولوا بكل ما يملكون من أدوات

الاشتراكية كما تجلت في الأدب العالمي وتناولها النقاد العرب، صالح، د.ت.، ص 9-32؛ شكري، 1979، ص 41-47؛ فضل، 1986، ص 59-93.

3 راجع مثلاً: المحرر، 1953، ص 3-4؛ حبيبي، 1954(أ)، ص35-43؛ طوبي، 1954، ص 44-50؛ نقولا، 1955، ص 8-18، ص 45-47.

4 راجع مقالات توما، 1960(أ)؛ 1960(ب)؛ 1960(ج)؛ 1960(د).

5 المجموعات القصصية التي صدرت في فترة الحكم العسكري كانت قليلة جدًا. وهذه المجموعات هي: خوري، 1961. سلمان، 1960. طه، 1964. فاهوم، 1957. فرح، 1956(أ)؛ 1956(ب)؛ 1963. معمر، 1957.

6 دفاع عن الواقعية الاشتراكية أو المنهج الماركسي، انظر دكروب، 2001، ص 111-132، وخاصة ص 121-122، ص 130-132.

أن يقدموا صورة صادقة للمجتمع الفلسطيني في الخمسينات والستينات من القرن الماضي.[7] ويبقى السؤال مطروحًا: هل سعى ذلك الأدب حقًا لأن يكون شهادة تاريخية للواقع في تلك الفترة فحسب دون أن يدعو أو يروّج لرسالة تلتزم بموقف ما؟ في حالة النفي يختلط البعد التاريخي بالموقف الأيديولوجي وتفقد الشهادة التاريخية أمانتها وصدقها.

تصعب الإجابة عن السؤالين السابقين إذا لم نحدد المدرسة أو المذهب، أو على الأقل، الرؤية التي انطلق منها الأدباء وهم يكتبون أدبًا يعبّر عن روح الفترة ويلامس موضوع الحكم العسكري. والسؤال الثالث هنا، وهو كذلك سؤال أدبي بحت، يُعنى بهوية المدرسة أو المدارس التي انتمى إليها هذا الأدب؟ هذه الأسئلة تبقى عالقة في أذهاننا ونحن ننظر في القصص القصيرة التي تناولت العديد من جوانب الحكم العسكري في الخمسينات والستينات من القرن الماضي في إسرائيل.

* * *

النظر في القصص القصيرة التي طرحت مواضيع ذات صلة بالحكم العسكري يفرز ثلاثة تيارات:

1- التيار الأول انطلق من الفكر الماركسي، أو من المدرسة الواقعية الاشتراكية في الأدب،[8] تلك المدرسة التي نمت بذورها مع بداية تكوّن المقاومة لسياسة الحكومات الرسمية منذ قيام دولة إسرائيل.[9] أهم الأدباء الذين مثّلوا هذا التيار هو القاص حنا إبراهيم (1927-)، الذي كان عضوًا في الحزب الشيوعي، وقد نشر إنتاجه في صحافة ذلك الحزب ولم تصدر له كتب في هذه الفترة.[10]

7 انظر عينة من المقالات النقدية التي دعت إلى تصوير الواقع بصدق والالتزام بتسجيله بأمانة... إلخ، وخاصة مقالات الناقد الماركسي إميل توما في: القاسم، 1987.

8 انظر تأثير هذه المدرسة النقدية في الخمسينات والستينات في العالم العربي، العالم، 1989، ص 249-253. لا بد من الإشارة هنا إلى تصدير أفكار هذه المدرسة إلى الأدب والنقد الفلسطيني في إسرائيل في هذه الفترة، وخاصة على أثر تعاظم تأثيرها في الفترة الناصرية. أنيس والعالم، 1989[1955]. انظر كذلك: غنايم، 1990، ص 4-10؛ Ghanayim, 1994, pp. 321-338; غنايم، 2010، ص 125-140.

9 ينتمي لهذا التيار كتاب أمثال حنا أبو حنا، إميل حبيبي، محمد خاص، توفيق زيّاد، فرج نور سلمان، يحيى فاهوم، حبيب قهوجي، نمر مرقص، توفيق معمر وغيرهم. قسم كبير من كتّاب هذا التيار لم يواظب على الكتابة القصصية واكتفى بنشر بعض القصص في الصحف ثم انقطع عن الكتابة.

10 الكتاب الأول الذي صدر لحنا إبراهيم كان مجموعة **أزهار برية**. انظر إبراهيم، 1972.

في قصتــه «الذكرى العــاشرة»،[11] التي نشرت للمرة الأولى عــام 1959،[12] اختار حنا إبراهيم أن يصوّر ثورة الجيل الجديد على رموز الســلطة، مع كل ما يرافق ذلك من تناحر بين تلك الرموز مــن جهــة، والمواطنين العــرب في إسرائيل خلال فترة الحكم العســكري من جهــة أخرى. وهي تعاين العديد من القضايا الخاصة بفترة الحكم العسكري: مساوئه وسياسته المدمّرة في الوسط العربي. يقدم حنا إبراهيم قصة راعيين يشكوان من قلة الماء لسقي الماشية، ومن جفاف الزرع والعشب المعدّ لرعي الأغنام. وكان سعيد، أحد الراعيين، يأمل أن تنجح مساعي الوفد الذي توجّه إلى الحكومة لتوفير الماء للقرية. ولكن الأمل جدّ ضعيف:

> **لا يذكــر أنها [الحكومة] عملــت صالحًا لقريته منذ وجــدت. لقد ترعرع على الخــوف مــن الحكومة.. الخوف مــن مأمور الأحراش الــذي يلاحقهم في طلب مختلــف الرســوم، ويتّهمهم دائمًا بأنهم يدفعون عن عــدد من الماعز أقل مما يمتلكــون.. والخوف من موظفي الضريبة والبوليس الذين حجزوا عدة مرات على أقســام من القطيع لاســتيفاء ضرائــب مختلفة الأســماء.. والخوف من الحاكم العســكري وجنــوده الذين يمنعونهــم من دخول مناطــق معينة من أراضي القرية إلاّ بتصريح لا ينال بســهولة.. والخــوف من الكيبوتس المجاور الــذي يقوم على أراضي قرية ســعيد القديمة، فالويل لهــم إذا دخلت عنزة من القطيع أراضي الكيبوتس المحرّمة.**[13]

هذه الأطراف المختلفة: ضريبة الدخل، الشرطة، مأمور الأحراش، الحاكم العسكري والكيبوتس، جميعها رموز للسلطة، وجميعها تتكالب معًا لجعل حياة المواطنين العرب لا تطاق، كما يتكشف من خلال القصة.

لكن هذا اليوم هو جدّ مختلف، فهو عيد الاستقلال العاشر لدولة إسرائيل، وقد استطاع المختار أن يحصل على تصريح لسقي أغنامه من مياه الكيبوتس المجاور. والمكان الذي يقصده الراعيان هو قرية سعيد التي تهدمت عام 1948، وفيها بيت أسرته الذي لم يتمكن أصحابه من تدشينه، إذ طردوا منه قبل أن يســكنوه. لقد أوصى أبو ســعيد ابنه ســعيدًا قبل موته ألاّ يبيع أرضه ولا يوقّع على مصادرتها، ففيها قتل أخواه، وهما يحاولان نقل الأثاث والنوافذ والأبواب الجديدة من منزلهــم بعــد أن طُردت الأسرة من القرية. كمــا أوصى الأب أن يدفن في القرية إذا ما تمكنوا من

11 الاقتباسات من إبراهيم، 2000، ص 92-104.

12 نشرت القصة بداية تحت عنوان آخر: «بعد عشر سنين». إبراهيم، 1959، ص 18-29.

13 إبراهيم، 2000، ص 94-95.

العودة إليها.

هذه الأفكار ترد على ذهن سعيد وهو يقف أمام قريته يراقب ما يجري فيها من بعيد. ثم يصل بعد ذلك إلى بيته، ويرى عظام أخويه وقد أخرجت للتوّ من التراب. كان العمال يحفرون أسسًا لبناء جديد فعثروا على تلك العظام مدفونة في الأرض. قام سعيد بدفن عظام أخويه يعاونه في ذلك شلومو، اليهودي من أصل يمني، إذ رآه مهمومًا فرقّ لحاله وهوّن عليه مأساته. وفي هذه اللحظات سمع سعيد مكبّر الصوت يأتي من قريته التي يعيش فيها اليوم، «كان ثمة احتفال.. والتمعت عينا سعيد بالحقد والغضب.. واتخذ قرارًا حاسمًا.. إنه لن يعمل في خدمة المختار بعد اليوم البتة».[14]

نهاية القصة تتشابه مع كثير من قصص حنا إبراهيم في هذه المرحلة التي يميز فيها بين رموز السلطة والمواطنين اليهود،[15] فالقضية ليست قضية صراع قومي بين اليهود والعرب، بل هو صراع طبقي، إذ يصبح المختار في صف رموز السلطة، لأنه يتماثل معهم، بل يُسمح له أن يسقي غنمه من الكيبوتس لأن مصلحة تلك الرموز هي مصلحته.[16] وبينما يعاني سعيد من الظلم ويبكي على تراب أخويه تكون الاستعدادات على أشدها في بيت المختار لإحياء الاحتفال بمناسبة عيد الاستقلال العاشر للدولة. اليهودي اليمني، الذي يرقّ لحال سعيد، يقف في نفس الصف الذي لا يرضى عن ممارسات السلطة. هكذا يقدّم حنا إبراهيم في هذه القصة فهمًا ماركسيًا للصراع الدائر بين السلطة وبين المواطن.

إميل حبيبي (1921–1996) الذي ينتمي لهذا التيار كان ما يزال كاتبًا مغمورًا في بداية مشواره الأدبي، وقد كتب في هذه الفترة عددًا قليلاً جدًا من القصص القصيرة، التي لم تؤهله لاحتلال مركز أدبي ذي بال، من أهمها «بوابة مندلباوم» التي نشرت لأول مرة عام 1954،[17] ثم صدرت فيما بعد في مجموعته القصصية **سداسية الأيام الستة وقصص أخرى**. وتتماثل

14 ن. م.، ص 104.

15 انظر كذلك قصة «متسللون»، إبراهيم، 2000، ص 72–78، إذ تقدّم سارة اليهودية المساعدة لمتسللين عرب فتؤويهم وتقدم لهم الطعام إشفاقًا على العجوز وابنته التي تحمل بين يديها طفلاً. سارة تمثّل المواطن الإسرائيلي الذي يختلف في أفكاره وممارساته عن السلطة، فبعد أن خرج العجوز وابنته وطفلها من بيت سارة باتجاه الحدود لاقوا حتفهم على يد الجيش الإسرائيلي لاعتبارهم متسللين.

16 هذا الصراع الطبقي يبرز كذلك في قصة «متسللون»، إذ تقدَّم السلطة الإسرائيلية كطرف ظالم لا يقمع العرب فحسب، بل يسعى كذلك إلى تضليل اليهود عبر تزييف الحقائق في وسائل الإعلام وغيرها لتشويه صورة اللاجئين الذين يسبغ عليهم صفة المتسللين الذين يهددون أمن الدولة.

17 حبيبي، 1954(ب)، ص 25–29.

هـذه القصـة مع قصة حنا إبراهيـم «الذكرى العـاشرة» في طرحها فهمًا ماركسـيًا للصراع إذ تعـرض حكاية هذه البوابـة التي تقع بالقرب من «جمعية الشـبان المسـيحية» (YMCA) في القدس الشرقية، وقد شـكّلت نقطة عبور بين القدس الشرقيـة في الجانب الأردني وبين القدس الغربيـة في الجانـب الإسرائيلي حتى حـرب 1967. هذه القصة من قصـص حبيبي الأولى التي ترسـم شـخصية اليهودي بصورة إنسانية، كما يبدو من المشـهد التالي، وذلك حين تقوم طفلة عربية في الجانب الإسرائيلي باختراق الحدود ببراءة لتوديع جدتها المسـافرة لدى ابنها في الأردن عبر بوابة مندلباوم:

> **ومـن بعيـد رأينا صاحـب الكوفية والعقال يخفض رأسـه نحـو الأرض. وأنا نظري حاد، فرأيته يفحص الأرض بقدمه. والجندي الحاسر الرأس، الذي كان معنـا، ها هو أيضًا يخفض رأسـه نحو الأرض وها هـو يفحص الأرض! وأما الشرطي الذي كان واقفًا، مكتوف اليدين على باب مكتبه فقد دخل إلى مكتبه. وأما عسـكري الجمارك فقد كان مشغولاً بتفتيش جيوبه عن شيء يظهر أنه افتقده فجأة.**[18]

المشـهد الذي قدّمه حبيبي للجندي الحاسر الرأس وللشرطي ولعسـكري الجمارك -وهي صور لشـخصيات يهودية- يـدل على صورة إيجابية لبشر تنبض قلوبهم بالأحاسـيس، إذ لم يمنعوا الطفلـة مـن توديع جدتها، وقد تظاهـروا بعدم انتباههم لما يحدث. كمـا أن صورة رجل الأمن الأردني ترسـم بشـكل إيجابي. جميعهم، عربًا ويهودًا، يتظاهرون بعدم الانتباه لأنهم في عرف القانون قد خالفوا اللوائح حين سـمحوا للطفلة باجتياز الحدود، وقد صوّرهم حبيبي كضحايا لهذا القانون الجامد الذي لا يعترف بالأحاسـيس الإنسانية. هنا كذلك نجد فهمًا طبقيًا للقضايا السياسـية، إذ تقدّم هذه الشـخصيات وهي مغلوبة على أمرها تتحايل هربًا من تطبيق القانون الـذي يمثّل أيقونة الطبقـة الحاكمة والجائرة. هـذه الصورة الإيجابية للشـخصيات اليهودية تختفي تقريبا في أعمال حبيبي المتأخرة، حيث يطغى عليها، مقارنة بالنص المشـار إليه أعلاه، نغمة سلبية واضحة ومباشرة.[19]

هذه هي الثيمة المركزية لهذا الأدب الذي كتب في الخمسينات والستينات من القرن الماضي بأقلام عدد ضئيل من الكتاب الشيوعيين محاولين من خلاله الترويج للأيديولوجيا الماركسية.

18 حبيبي، 1970، ص 17.

19 انظر: Ghanayim, 1998, pp. 210-212.

2- التيـار الثانـي أو الجيل الثاني -إذا صـح التعبير وأمكن الحديث عن جيـل في تلك الفترة القصـيرة- هـم أولئك الكتاب مواليـد الأربعينات من القـرن الماضي، الذين واصلـوا اهتمامهم بالمذهب الواقعي الاشتراكي وانطلقوا من نفس الفهم الماركسي الذي انطلق منه التيار الأول. من الواضح أن معظم الأعمال الأدبية التي أبدعها التيار الثاني لم تنشر في فترة الحكم العسـكري، وجاءت معظمها متأخرة بضع سنوات بعد إلغائه، وعلى وجه التقريب بعيد حرب1967، وذلك لصغر سـنهم في تلك الفترة. من الناحية المضمونية-الأيديولوجية يضاف إلى الرؤية الماركسـية لـدى هـذا الأخير بُعد آخر ثـوري بديلاً للخروج من المأزق السـياسي لا يـبرز في قصص التيار الأول.[20] لقد شبّ هؤلاء الكتاب في ظل الثقافة الإسرائيلية، حيث تعلموا في مدارس ثانوية حسب المناهج الرسمية للدولة. ولعلهم لهذا السبب ترددوا في بداية طريقهم الأدبي في النشر من خلال منابر الحزب الشيوعي، أو التعرض لقضايا ذات صلة بالحكم العسكري.

يمثـل هذا التيـار الكاتب محمد علي طه (1941-)[21] الذي بدأ نشر إنتاجه المناهض للمؤسسـة الحاكمـة في نهاية عهد الحكم العسـكري. ففي حين أن مجموعته **لكي تشرق الشـمس** التي صدرت عام 1964 لا تضم قصصًا تدور حول الحكم العسكري،[22] فقد ظهرت القصص الأولى التي تتعرض للحكم العسـكري في مجموعته الثانية **سلامًا وتحية** التي صدرت عام 1969.[23] واحدة من هذه القصص هي قصة «إسـبانيا»،[24] التي تطرح واحدة من القضايا الهامة في ظل الحكم العسـكري هي قضية مصادرة الأراضي وقانون «حاضر غائب»، الذي صودرت بموجبه الكثـير مـن أراضي العرب في البـلاد. القانون يعتبر مـن تغيّب عن محل سـكناه، وقت إحصاء السكان حين قيام دولة إسرائيل، غائبًا وليس له حقوق المواطنة، حتى وإن تواجد في مكان آخر في البلاد.[25]

أبـو محمـود بطل القصة يُسـتدعى إلى المحكمة لأنه اعتدى على أملاك الدولـة. وخلال انتظاره للمحاكمة يسـتعرض في مخيلته ما حدث له ولأرضه، وهو متأكد، رغم مجيئه إلى المحكمة، أنها محاكمة غير نزيهة. كما يتذكر كيف هدمت قريته وكيف شرّد أهلها، وكيف سقط المسجد فيها،

20 أهم كتّاب هذا التيار، التيار الثاني، زكي درويش، توفيق فيّاض ومحمد نفاع.
21 حول الكاتب وأدبه، انظر طه، 2001؛ غنايم، 1994، ص 8-15.
22 انظر أعلاه ملاحظة رقم 5.
23 طه، 1969.
24 ن. م.، ص 29-36. ظهرت القصة لأول مرة في مجلة **الجديد**. انظر طه، 1965، ص 34-35.
25 انظر: Al-Haj, 1988, pp. 149–165.

«حتمًا أن الله غضب ساعتئذ! لكنه لم يفعل شيئًا!!!».[26] القضية التي استدعي من أجلها أنه عاد إلى أرضه ليفلحها بعد أن كان غرسها بأشجار الفاكهة المتنوعة: الكرمة، التين، الزيتون، الرمان واللوز. لقد فقد ذلك كله بين ليلة وضحاها لأنه اعتُبر في عداد الغائبين، رغم أنه بعد طرده لم يترك البلاد بل اضطر للسكن في قرية مجاورة. يتذكر الآن، وهو في المحكمة، كيف جاء العمال ذوو اللحى الطويلة وحفروا حفرًا عميقة كالقبور وزرعوا فيها أشجار السرو والكينا والصنوبر والسرّيس. ولم يستطع صبرًا فعاد إلى قريته المهدمة وخلع تلك الأشجار الغريبة فاتُّهم أنه اعتدى على أملاك الدولة، أو ما تُدعى بأملاك «الكيرن كيِّمت».

وأخيرًا جاء دوره ليقف أمام الحاكم ليقدّم ادعاءاته التي نُفيت جميعها أمام ادعاء «الكيرن كيّمت»: «إن هذا الرجل حاضر غائب.. وبموجب هذا.. لم تعد قيمة للمستندات».[27] الحاكم الذي يقرأ الحكم يعتريه الذهول وتتجمع حبات العرق على جبينه، لأنه غير مقتنع بما ينطق من حكم.[28] ورغم تغريم أبي محمود بمائة ليرة ودفعه لمصاريف القضية إلا أنه في اليوم التالي حمل فأسه وذهب إلى أرضه ليفلحها ثانية.

تتشابه هذه القصة مع قصتي حنا إبراهيم وإميل حبيبي المذكورتين أعلاه في توازنها في تصوير الشخصيات اليهودية، فالقاضي يُعرض كإنسان له ضمير رغم أنه يمثّل السلطة. لقد تصارعت في نفس القاضي المشاعر، فهو من جهة يمثل السلطة الحاكمة وعليه أن يطبق القانون، ومن جهة أخرى تعتمل في نفسه المشاعر المناقضة فيرى أن هذا القانون، الذي يعتبر هذا الشخص الماثل أمامه شخصًا غائبًا، هو قانون مجحف. فالتصنيف الذي يسعى إلى إيصاله الكاتب من خلال هذه القصة هنا ليس تصنيفًا قوميًا، بل هو تصنيف طبقي، صراع بين حاكم ومحكوم وبين ظالم ومظلوم.

مما يجذب النظر في القصة كذلك اسمها: إسبانيا، فالكاتب يحاول أن يربط بين هذا النوع من المحاكم وبين محاكم التفتيش التي لاحقت المسلمين واليهود في إسبانيا. وبالرغم من أن الاسم يحمل بعدًا رمزيًا، لكن السبب في إطلاق هذا الاسم، كما يبدو لنا، هو نوع من التستر أو التهرب من الرقابة، فعنوان القصة لا يجذب النظر ولا يثير الشبهات. وإذا دل ذلك على شيء فإنما يدل على مدى تردد الكتّاب في طرح قضايا تتعارض مع الخط الرسمي لسياسة الحكومة في فترة الحكم العسكري، خاصة أن هذه القصة نشرت في فترة الحكم العسكري، وفي أيامه الأخيرة عام 1965.

26 طه، 1969، ص 30.
27 ن. م.، ص 35.
28 ن. م.، ص 35-36.

أحـد الموتيفات المتكـررة في القصة الفلسـطينية، التي عالجت موضوع الحكم العسـكري، هو موتيف الثورة على رموز السـلطة. وهذا الموتيف لا يفتقد من «الذكرى العاشرة» لحنا إبراهيم، لكنه يظهر بصورة بارزة في قصص التيار الثاني، إذ يحمل الجيل الجديد لواء الثورة على رموز المؤسسـة الحاكمة، سـواء كانت هذه الرموز متمثلة في شـخصيات يهودية أو عربية. بل يمكن القول إن الثورة موجّهة بشكل خاص إلى الشخصيات المحلية-العربية التي تتعاون مع السلطة ضد مصالح الأقلية العربية في البلاد.

قصة «اللجنة» في مجموعة **جسر على النهر الحزين**[29] تصوّر هذه الثورة على رموز السلطة في فترة الحكم العسـكري: ضد سالم موظف ضريبة الدخل، والشاويش حاييم والشيخ سعد الذي يـزور القرية في فترة الانتخابـات. والملاحظ أنها نفس الرموز التي تتوجس منها الشـخصيات خيفة في قصة «الذكرى العاشرة». والشـباب الثائر هنا تعلّم في مدارس الناصرة وكفر ياسـيف وحيفا، وقد أعلن الشـبّان ثورتهم حين قرروا تشـكيل لجنة لتعبيد شارع في القرية ونجحوا في تحييد المختار وعدم ضمّه لتلك اللجنة رغم مساعي رجال السلطة لجعله عضوًا فيها.

لكن جدة ابن رباح، رئيس اللجنة، أحد أولئك الشباب، تحكي لحفيدها قصة الحية الرقطاء التي كانت تخرج كل سنة وتفرغ سمّها بأول من تصادفه من أهل البلد:

> **وزاد عـدد ضحاياها بمرور السـنين حتـى تذمّر الجميع وهجـم عليها رجال القرية بالعصي والحجـارة وأجبروها على الهرب والاختفاء في كهف أم عيسى. وتعتقـد جـدة ابن رباح أن الحيـة الرقطاء ما زالت حية تـرزق.. وأنها تنتظر الفرصة الملائمة لتهاجم الناس من جديد. سمع ابن رباح كل الحكاية. وقصّها على اللجنة. وأسند رأسه بأصابع يده اليمنى.. وراح يفكر بعمق!**[30]

الرمز في حكاية الجدة واضح، فالأفعى الرقطاء تمثل السـلطة التي لن تسـكت على هذه الثورة ولـن ترضى بـأن يُحيّد المختار الـذي يمثل أحدى ركائزها. وهذا يعني أن المؤسسـة سـتنتظر الفرصة للانقضاض على هؤلاء الشباب الذين رفضوا الإذعان لها.

ابن رباح، الذي اختاره الشباب رئيسًا للجنة، هو شاب من عامة الشعب، وهو ابن راعي العجول في القريـة، عمل متدنٍّ يقوم به البسـطاء مـن الناس، فهو ليس ابن زعيم ولـم يعرف أباه أحد

29 طه، 1974.

30 ن. م.، ص 22.

ولــم يكن له مضافة أو ديوان يُشرع في وجه الضيوف لفقره وبســاطته. وهذا ما أقضّ مضجع المختار وأرّق المؤسســة التي رأت في اختياره رئيسًــا للجنة ثورة طبقية أحدثها الشــباب المثقف الذي تبلورت لديه مفاهيم ثورية طبقية تهدد كيان المؤسسة الحاكمة.

ويبدو أن قضية التعليم تحولت إلى موتيف هام يشــير إلى الدافع للثورة مصحوبًا برفض الجيل القديم الذي يمالئ السلطة ورموزها. هكذا تبدأ قصة أخرى لمحمد علي طه باسم «المعركة»:[31]

> **إن أحد أهل بلدنا [..] اعتاد دائمًا أن يقول: خرّب بيتك وعلّم ابنك!. وهذا صحيح وحيــاة روح أمــي.. فالقضية قد اكتشــفها لي أحد أولاد المــدارس قبل وقوعها وقــال لي: احذر يا عباس! لكن الرصاصة عندما تطلــق لن تُردّ.. والمكتوب على الجبين لا بد من أن ينفَّذ.**[32]

هكذا يحذّر الشباب، طلاب المدارس، كبارَ السن من مغبّة تصرفهم ويكشفون لهم بعض الأمور والخفايا التي قد تنطلي على الجيل القديم غير المتعلم. والمعركة التي تتحدث عنها القصة تطرح قضية مشابهة للقضايا التي طرحت أعلاه، لكنها تبدو هنا أكثر حدة، فهي معركة بين حارتين في إحدى القرى على الانتخابات البرلمانية.

عــزرا، الــذي يمثّل الحاكم العســكري، ينثر الوعــود في الحارتين لكي تصــوّت الحارتان لحزب الحكومــة، ويثــير الضغائن بينهما زاعمًا أن الحارة الأخرى تطمع في رئاســة المجلس المحلي وفي الوظائف الهامة في البلدة، بل يصل الأمر به إلى الإيعاز لشيخ إحدى الحارتين أن يعود إلى الحارة بلا عقال مدعيًا أن الحارة المنافسة قد جرّدته من عقاله: شرفه وكرامته. وعندئذ يحمى وطيس المعركــة ويقع الشــقاق بين الحارتين. وتظهر نتائج الانتخابات فيحــرز حزب الحكومة ما أراد ويحصــل عــلى جميع الأصوات من الحارتين. أما الوعود فلا ينفّــذ شيء منها، وتبقى القرية كما هي بلا تطوير، ويبقى الشباب بلا عمل ولا وظائف.

وتنتهــي القصة بما بدأت به من أن الشــباب المثقف يعي ذلــك، لكن الجيل القديم يرفض الأخذ برأيه أولاً ثم يندم في النهاية. هكذا يقدَّم جيل الشباب كطرف نقيض للمؤسسة وأعوانها ويشكّل خطرًا كبيرًا عليها لكشفه نواياها وتعريتها أمام الناس.

3- التيار الثالث عاصر الحكم العسكري لكنه لم يكتب عنه وكتب عن قضايا اجتماعية بعيدة

31 ن. م.، ص 25-34.

32 ن. م.، ص 25. انظر كذلك نهاية القصة، ص 34.

كل البعـد عن القضايا السياسـية. هـذا التيار نشر أعماله في الصحافة الحكومية أو الرسـمية، وبعض كتّابه نشروا في الصحافة المسـتقلة، أو شـبه المسـتقلة، وتحاشـوا الخوض في القضايا السياسية، لكن التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، والتي هي أكثر من أن تحصى في هذا السـياق، قد أحدثت تغييرًا ملحوظًا على المجتمع العربي في إسرائيل. من أهم هذه العوامل التي أدت إلى التغـيرات هنا نذكر التسـهيلات الكبيرة في مجال الحريات بعد زوال الحكم العسـكري وتزايد الوعي السـياسي لدى الأقلية العربية في إسرائيل نتيجـة للانفتاح على العالم العربي بعد حـرب 1967 وازدياد عدد المثقفين خريجي الجامعـات والتغييرات في مناهج التعليم -كل ذلك فتح أمام هذا التيار الطريق للتعبير عن رأيه بحرية.

أمام هذا التغيرات كذلك، وجد هؤلاء الكتاب أنفسهم أمام جمهور من القراء، سواء على المستوى المحلي، أو على المسـتوى العربي، يهمه أن يتعرف على ذلك التاريخ الكفاحي للأقلية الفلسطينية في إسرائيـل.[33] وكانـت تلك فرصة أمام هؤلاء الكتاب ليثبتوا وطنيتهـم وانتماءهم القومي للأمة العربيـة، كما أنها كانت فرصة سـانحة ليقوموا بعملية تنفيس عن مشـاعرهم المكبوتة نتيجة خوفهم المسـتمر من السـلطة. يمكن أن يدّعي البعض أن تعبير هؤلاء الكتاب عن تلك الفترة هو نوع من المشاركة المتأخرة لتسيير عجلة تندفع أصلاً بقواها الذاتية. ومهما يكن فقد رأى هؤلاء الكتاب أنه لا بدّ لهم من المسـاهمة في كتابة تاريخ هذه المسـيرة الوطنية بأية طريقة، حتى وإن بدا ذلك للبعض أنها يقظة متأخرة.

أهـم ممثل لهـذا التيار هو الكاتـب مصطفى مـرار (1930-). ومرار كاتب غزيـر الإنتاج بدأ الكتابة منذ الخمسينات ونشر إنتاجه في الصحف الحكومية وشبه الحكومية. وقد عاصر الحكم العسـكري ولـم يكتب عنـه إلاّ في فترة متأخرة جـدًا في الثمانينات والتسـعينات، أي بعد زواله بعشرين سنة تقريبًا.[34]

يحـاول مـرار في قصصه عن فترة الحكم العسـكري أن يصوّر بعض المظاهـر التي ميزت تلك الفترة، مثـل منع التجول والتصاريح التي كان على المواطنين العرب الحصول عليها للتنقل من مـكان إلى آخـر، أو محاولة حصول المواطنين العرب على رخصة لحمل السـلاح وما تطلّب ذلك من إجراءات مضنية وصعبة. كل تلك الأمور أدارتها أجهزة الأمن والمخابرات التي كانت الحاكم الفعلي للمواطنين العرب.

33 انظر غنايم، 1995، «رحلة القصة نحو التقنين»، ص 281-328.

34 حول بعض إنتاج مصطفى مرار، راجع موريه وعباسي،1987 ، ص 208-211؛ عباد، 1993؛ ملف خاص من مجلة الشرق، 2000.

الأسلوب الذي استعمله مرار في قصصه هو أسلوب تهكمي يضفي على هذه القصص جوًا من الدعابة، ولكن في بعض الأحيان تضرّ هذه الدعابة بالقصص وتفقدها مرارتها. ولعل السبب الأساسي هو البعد الشعوري الذي ينشأ بسبب البون الشاسع بين الواقع المحكي وزمن القص.

في قصته «الشيوعي»،[35] يقص مرار نوادر عن الحكم العسكري تبعث على السخرية، فأحد الذين ينتمون إلى الحزب الشيوعي يريد الخروج من قريته لتوزيع مناشير للانتخابات. ولمّا كان مساعد الحاكم العسكري مريضًا ولا مجال للحصول على تصريح بالخروج، فقد قرر هذا الناشط أن يخرج من القرية بلا تصريح. ولم يكد يهمّ بالخروج حتى اعترض طريقه ضابط الدورية وسأله عن تصريح الخروج، فذكر له الناشط الشيوعي أن ليس بحوزته تصريح فهدده بالاعتقال. لكن الناشط الشيوعي احتجّ بأنه لم يخرج بعد، فاتهمه الضابط قائلاً: «لكنك اعترفت بنيتك في الخروج».[36]

نادرة أخرى توردها القصة مع البطل الشيوعي للقصة، إذ بدأ يساوم الضابط طالبًا إليه أن يمنحه إذنًا بالخروج من القرية مقابل يوم العيد الوطني (عيد الاستقلال) الذي يُسمح فيه للجميع بالخروج دون تصاريح، وهو مستعد للتنازل عن الخروج يوم الاستقلال من القرية مقابل السماح له بذلك في هذا اليوم. وبعد أخذ وردّ وافق الضابط على هذه الصفقة.

النادرة الثالثة في القصة هي أن الناشط الشيوعي أدرك ما ينوي الحاكم العسكري فعله، إذ أُعلن عن منع التجول وهو يوزّع المناشير في إحدى القرى. ومعنى ذلك أنه يخالف الأوامر، وهو مهدَّد بالموت. وتحيّر الشيوعي حين وجد نفسه في الشارع يوزع المناشير وحده، فما كان منه إلا أن التجأ إلى مركز الشرطة. وحين طُلب إليه المغادرة رفض ذلك لأنه كان يعرف نية الشرطة في التخلص منه وإطلاق النار عليه في الشارع بحجة مخالفته للأوامر.

بنفس النغمة الهزلية يسرد مصطفى مرار قصة أخرى باسم «رخصة سلاح» من نفس المجموعة.[37] وهذه القصة تحكي عن كيفية الحصول على سلاح في عهد الحكم العسكري، فمقابل الترخيص بحمل السلاح يُطلب من الحاصلين عليه أن يعملوا مخبرين ويأتوا بالأخبار من الخارج، وإن استحال الأمر فمن الداخل، سواء لصالح مصلحة الضرائب أو أية جهة حكومية أخرى، بحيث يرتبط مصيرهم بمصير المؤسسة. لكن الحاكم العسكري يقرر دون

35 مرار، 1988، ص 55-59.
36 ن. م.، ص 56.
37 ن. م.، ص 101-105.

سـابق إنذار أن يتبع نظامًا آخر أكثر جدوى فيغيّر من سياسـته بحيث لا يشترط على من يمنح رخصة سـلاح العمل مخـبرًا، بل يلبي طلب كل مـن تقدّم للحصول عليهـا دون قيد أو شرط. وحين يحتجّ المختار، المتعاون مع السـلطة، على تلك التسهيلات المفاجئة يخبره الحاكم ببساطة أن العرب لا يصوّبون مسدساتهم نحو «أبناء الدولة»، بل يشهرونها في وجوه بعضهم البعض. وهذه أفضل الوسائل ليختلفوا وتدبّ الفوضى بينهم.

***

لقد انطلقت المقاومة للسياسـة الرسـمية لحكومات إسرائيل بصورة رئيسية من خلال الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي ضّم بين صفوفه عربًا ويهودًا. وكان لهذا الحزب عدة منابر، من أهمها جريدة **الاتحاد** التي صدرت منذ عام 1944 واستمرت في الصدور بعد قيام الدولة حتى اليوم، ومجلة **الجديد** التي تأسسـت عام 1951 كملحق ثقافي لجريدة **الاتحاد**، ثم تحولت عام 1953 إلى مجلة مسـتقلة للثقافة صدرت بصورة منتظمة حتى عام 1991، وبشكل متقطع حتى عام 2001.[38]

الكتّاب الذين كتبوا في صحافة الحزب الشيوعي وجاهروا بمعارضتهم للخط الرسمي للحكومات في إسرائيـل تعرضوا للسـجن والإقامة الجبريـة والطرد من وظائفهم في المؤسسـات الحكومية وشـبه الحكومية. ولذلك كان هؤلاء الكتاب قلة قليلـة،[39] بينما العديد من الكتاب لم يجرأوا على الكتابة في هذه الصحافة واختاروا صحفًا ومجلات موالية للحكومة والمؤسسات الرسمية، أو على الأقل اختاروا منابر ادّعت أنها منابر مسـتقلة وليسـت تابعة لحزب معين.[40] أهم منبر رسـمي كان في الخمسـينات والستينات هو صحيفة **اليوم**، وكانت هذه الصحيفة بتمويل نقابة العمال العامة (الهسـتدروت) ومحرروها من اليهود. أما مجلة **المجتمع** التي حررها الشـاعر ميشـيل حداد (1919–1997) فمثّلت التيار المسـتقل.[41] هذه بعض المنابر في الخمسـينات والستينات،

38 انظر غنايم، 2004، ص xxxix–vii.

39 يرى الناقد اللبناني حسـين مروّة أن معظم الكتاب الفلسـطينيين داخل إسرائيل ينتمون للتيار الماركسي. انظر مروّة، د.ت.، ص 36–43. حول بوادر هذه المدرسة، انظر فاعور، 2001، ص 211–224، لكني أميل إلى موافقة البروفيسور إبراهيم طه في ملاحظته أن الكتابة القصصية السياسـية كانت قليلـة مقارنة بالكتاب الذين طرحوا قضايا اجتماعية، وحاولوا عدم الخوض في مواضيع قد يشتمّ منها مقاومة السياسة الرسمية. انظر: Taha, 2002, pp. 15–16, and fn. no. 13, pp. 200–201.

40 للتوسع انظر: Ibid, 2002, pp. 11–29; Ghanayim, 2008, pp. 1–17.

41 انظـر مجموعة مـن هؤلاء الكتاب في: أبو حمـد، 1969. وهؤلاء الكتـاب هم: نديم نعمة بطحيش، منعم حداد، سـليم خـوري، زكي درويش، نجيب سوسـان، فريد وجدي الطبري، محمد علي طـه، محمود عباسي، إلياس ميخائيل عوض، قيـصر كركبـي، مصطفى مـرار وعطالله منصـور. من الجديـر بالذكر أن محمـد علي طه وزكـي درويش على وجه

وقد ذُكرت هنا على سبيل المثال لا الحصر.[42]

إن تأثير التيار الماركسي -وخاصة من خلال القصة التي هي نوع أدبي مكتوب بعكس الشعر الذي يمكن نشره بالمشافهة- على القراء لم يكن كبيرًا، وذلك لأسباب موضوعية، إذ أن صحيفة **الاتحاد** ومجلة **الجديد** اعتبرتا في نظر المؤسسة الحاكمة صحفًا تحريضية، ولذلك لم يتردد الكتاب في النشر فيهما فحسب، بل القراء كذلك تخوفوا من المجاهرة بقراءتها في ظل الحكم العسكري. ومن هنا فالتحولات الاجتماعية والسياسية، التي اعتبرت قيمة عليا في الأيديولوجية الماركسية وسعى إليها الأدب الذي أبدعه الكتاب الذين ينتمون للتيار الأول، لم تطرأ على المجتمع العربي في إسرائيل خلال فترة الحكم العسكري بصورة ملحوظة.

وبالمقابل فقد لعب الفن القصصي دورًا هامًا في بناء الذاكرة الجماعية للأجيال الشابة، التي وعت في نهاية الستينات والسبعينات، وساهم في إبراز ما اقترفه الحكم العسكري بحق الجماهير العربية في إسرائيل خلال فترة فرضه عليها. لقد تحقق ذلك حين تهيأت الفرصة وتوفرت الوسائل على أرض الواقع لإحداث هذا التغيير بعد حرب 1967، وذلك حين اتسعت مساحة الحرية بصورة معقولة نسبيًا لتأدية وسائل الإعلام المستقلة والحزبية دورها في التعبير عن تلك القضايا. كما بات من السهل على القراء التعاطي مع مختلف هذه الوسائل بشفافية أكثر نسبيًا، ودون خوف أو تردد. لقد صدرت عدة مجموعات قصصية في السبعينات كانت تضم قصصًا كتبت في الخمسينات والستينات وتبعثرت في الصحف السيارة هنا وهناك، نذكر على سبيل المثال **سداسية الأيام الستة وقصص أخرى** لإميل حبيبي التي صدرت عام 1970، ومجموعة **أزهار برية** لحنا إبراهيم التي صدرت عام 1972.

ومن هنا يجوز القول كذلك إن الأدب العربي في إسرائيل حاول أن يلعب دورًا هامًا في إعادة بناء عالم أدبي أسطوري -ليس بالضرورة أن يكون عالمًا حقيقيًا- لجعله في متناول جيل الشباب الذي لم يعاصر عهد الحكم العسكري في محاولة لكتابة شهادة تاريخية لا تخلو من موقف سياسي، يحمل، في معظم الأحيان، رسالة تعتمد في مكوناتها الأساسية على الأيديولوجية الماركسية بصورة واضحة ومكشوفة.

الخصوص نشرا إنتاجهما كذلك منذ منتصف الستينات في منابر الحزب الشيوعي، لكنهما لم يتحوّلا نهائيًا عن الكتابة في الصحافة الرسمية وشبه الرسمية. أما الكتاب الآخرون فنشروا معظم إنتاجهم في المنابر الرسمية وشبه الرسمية حتى فترة متأخرة. انظر: Ghanayim, 2008, pp. 1–17; عباسي، 1998، ص 57–59.

42 للاستزادة والتفصيل حول الصحافة الأدبية في هذه المرحلة، انظر أبو صالح، 2010، ص 24–61؛ القاسم، 2003، ص 64–89. وحول الصحافة العربية عامة في إسرائيل، انظر: כבהא, 2006.

المدرسة الواقعية-الاشتراكية التي انتمى إليها التياران الأول والثاني وظّفت إمكاناتها الإعلامية -من خلال منابر الحزب الشيوعي- لتقديم صورة لمجتمع فلسطيني صامد-مقاوم خلال فترة الحكم العسكري. إن التيار -الجيل الثاني- الذي لم ينشر إنتاجه خلال فترة الحكم العسكري أبرز دور المقاومة التي تجلت من خلال جيل الشباب الذي وقف موقفًا صلبًا في وجه مخططات الحكم العسكري ورفض التماثل مع الجيل القديم الراضخ للمؤسسة والمتعاون مع رموزها التي سعت إلى تنفيذ سياسة عليا تجاه الجماهير العربية في البلاد.

إن الأعمال الأدبية، التي كتبت في فترة متأخرة جدًا في الثمانينات والتسعينات عن الحكم العسكري بأقلام كتاب آثروا الصمت، حاولت القيام بدور التسجيل الواقعي المسطّح لذلك العالم المنقرض. ويبدو أنها افتقدت في كثير من الأحيان حرارة الصدق وحيوية التجربة. ولعل هذا البرود مرده تلك المسافة الزمنية الشاسعة التي فصلت بين وقوع الأحداث وقصّها، أو أن الهدف الذي سعت إليه هذه الأعمال ليس من الحدّة أو المشروعية بحيث يسوّغ لها الوجود كعمل تخييلي متكامل العناصر ونابض بالحياة من حيث التزامه بإقناع المتلقي أنه تصوير لواقع حي. وإذا كان كتاب هذا التيار –التيار الثالث- قد سعوا إلى تحقيق هدف ما فإنه بالدرجة الأولى يكمن في التنفيس عن مشاعر وخبايا مكبوتة –وقد تكون شخصية بالدرجة الأولى- لم يستطيعوا التعبير عنها في وقتها بسبب الخوف والتردد. أما الهدف التحريضي، سواء كان مقصودًا أم لا، فقد افتقده المتلقي تمامًا.

ثبت بالمراجع

إبراهيم، 1959 إبراهيم، حنا (1959)، «بعد عشر سنين»، **الجديد**، ع 12، ص 18-29.

إبراهيم، 1972 إبراهيم، حنا (1972)، **أزهار برية**، حيفا: الاتحاد.

إبراهيم، 2000 إبراهيم، حنا (2000)، **أزهار برية**، بيت بيرل: دار النشر العربي، ط 2.

أبو حمد، 1969 أبــو حمد، عرفــان، نجيب نبواني ونــير شــوحيط (1969) (إشراف وتحرير)، **البئر المســحورة وقصص أخــرى، عشرون قصة بقلم 12 أديبًــا عربيًا إسرائيليًا**، تل أبيب: دار النشر العربي.

أبو صالح، 2010 أبو صالح، سيف الدين (2010)، **الحركة الأدبية العربية في إسرائيل**، حيفا: مجمع اللغة العربية.

أنيس والعالم، 1989 أنيس، عبد العظيم ومحمود أمين العالم (1989)، **في الثقافة المصرية**، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، [1955].

توما، 1960(أ) توما، إميل (1960)، «القصة العربية في إسرائيل»، **الجديد**، ع 6، ص 16-21.

توما، 1960(ب) توما، إميل (1960)، «القصة العربية في إسرائيل»، **الجديد**، ع 7، ص 16-21.

توما، 1960(ج) توما، إميل (1960)، «القصة العربية في إسرائيل»، **الجديد**، ع 11، ص 23-27.

توما، 1960(د) توما، إميل (1960)، «القصة العربية في إسرائيل»، **الجديد**، ع 12، ص 45-49.

حبيبي، 1954(أ) حبيبي، إميل(1954)، «الإنسان هدف الأدب وموضوعه»، **الجديد**، ع 3، ص 35-43.

حبيبي، 1954(ب) حبيبي، إميل (1954)، «بوابة مندلباوم»، **الجديد**، ع 5، ص 25-29.

حبيبي، 1970 حبيبي، إميل (1970)، **سداسية الأيام الستة وقصص أخرى**، حيفا: الاتحاد.

خوري، 1961 خوري، سليم (1961)، **الوداع الأخير وقصص أخرى**، تل أبيب: مطبعة دوكمة.

دكروب، 1990 دكروب، محمد (1990)، **الأدب الجديد... والثورة**، بيروت: دار الفارابي، ط 3.

دكروب، 2001 دكروب، محمد (2001)، **تســاؤلات أمام «الحداثة» و«الواقعية» في النقد العربي الحديث**، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

سلمان، 1960 سلمان، فرج نور (1960)، **أبرياء وجلادون**، عكا: المطبعة التجارية.

الشرق، 2000 **الشرق** (2000)، ملف خاص عن مصطفى مرار، مجلة **الشرق**، ع 1، كانون الثاني-آذار.

شكري، 1979 شــكري، غــالي (1979)، **الأدب والماركســية**، بيروت: المؤسســة العربية للدراســات والنشر.

صالح، د.ت. صالــح، عبد المطلــب (د.ت.)، **دراســات في أدب الواقعية والواقعية الاشــتراكية**، منشورات البيادر.

طه، 2001 — طــه، إبراهيــم (2001)، **قصّ الأثر، تأصيل التجربــة القصصية عند محمد علي طه**، عكا: الأسوار.

طه، 1964 — طه، محمد علي (1964)، **لكي تشرق الشمس**، الناصرة: مطبعة الحكيم.

طه، 1965 — طه، محمد علي (1965)، «إسبانيا»، **الجديد**، ع 4، ص 34–35.

طه، 1969 — طه، محمد علي (1969)، **سلامًا وتحية**، عكا: دار الجليل للطباعة والنشر.

طه، 1974 — طه، محمد علي (1974)، **جسر على النهر الحزين**، حيفا: منشورات عربسك.

طوبي، 1954 — طوبــي، توفيــق (1954)، «ليذهب أدباؤنا إلى الشــعب ففي أفواهــه يجدون قصص الشعب وأمانيه»، **الجديد**، ع 3، ص 44–50.

العالم، 1989 — العالــم، محمــود أمين (1989)، **مفاهيم وقضايا إشــكالية**، القاهــرة: دار الثقافة الجديدة.

عباد، 1993 — عباد، عبد الرحمن (1993)، **القصة والأقصوصة الفلســطينية، دراسة تحليلية في أدب مصطفى مرار**، باقة الغربية: منشورات شمس.

عباسي، 1998 — عبــاسي، محمود (1998)، **تطــور الرواية والقصة القصــيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948–1976)**، حيفا: مكتبة كل شيء، وشفاعمرو: دار المشرق.

غنايم، 1990 — غنايم، محمود (1990)، «أزمة النقد الحديث، إشــارات على طريق البحث»، **الجديد**، ع 3–4، ص 4–10.

غنايم، 1994 — غنايــم، محمــود (1994)، «محمــد عــلي طه، كاتــب يلتصق بــأرض الواقع شــكلًا ومضمونًا»، **الشرق**، ع 3، ص 8–15.

غنايم، 1995 — غنايــم، محمود (1995)، **المدار الصعب، رحلة القصة الفلســطينية في إسرائيل**، جامعة حيفا: منشورات الكرمل، وكفر قرع: دار الهدى.

غنايم، 2004 — غنايم، محمود (2004)، **الجديد في نصف قرن، مسرد ببليوغرافي**، بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربي، وكفر قرع: دار الهدى.

غنايم، 2010 — غنايم، محمود (2010)، «محمود أمين العالم: بين السياســة والأدب»، **المجلة، مجلة مجمع اللغة العربية في حيفا**، ع 1، ص 125–140.

فاعور، 2001 — فاعــور، ياســين (2001)، **القصــة القصيرة الفلســطينية، ميلادهــا وتطورها (1924–1990)**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

فاهوم، 1957 — فاهــوم، يحيى (1957)، **الفلاحــون في الأرض وقصص أخــرى**، الناصرة: مطبعة الحكيم.

فرح، 1956(أ) — فرح قعوار، نجوى (1956)، **دروب ومصابيح**، الناصرة: مطبعة الحكيم.

فرح، 1956(ب) — فرح قعوار، نجوى (1956)، **عابرو السبيل**، بيروت: دار ريحاني للطباعة والنشر.

فرح، 1963 — فرح قعوار، نجوى (1963)، **لمن الربيع**، الناصرة: مطبعة الحكيم.

فضل، 1986 — فضل، صلاح (1986)، **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي**، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط 3.

القاسم، 1987 — القاسم، نبيه (1987)، **دراسات في الأدب الفلسطيني المحلي**، عكا: الأسوار.

القاسم، 2003 — القاسم، نبيه (2003)، **الحركة الشعرية الفلسطينية في بلادنا**، كفر قرع: أ. دار الهدى.

المحرر، 1953 — المحرر (1953)، «لنشحذ في معركة الشعب سلاح الأدب»، **الجديد**، ع 1، ص3-4.

مرار، 1988 — مرار، مصطفى (1988)، **القنبلة الشرقية**، عكا: الأسوار.

مروّة، د.ت. — مروّة، حسين (د.ت.)، **الموقف الثوري في الأدب**، منشورات الفكر العربي.

معمر، 1957 — معمر، توفيق (1957)، **المتسلل وقصص أخرى**، الناصرة: مطبعة الحكيم.

موريه وعباسي،1987 — موريه، شموئيل ومحمود عباسي (1987)، **تراجم وآثار في الأدب العربي في إسرائيل 1948-1986**، القدس: المجلس الشعبي للثقافة والفنون، معهد هاري ترومان للأبحاث، الجامعة العبرية، وشفاعمرو: دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر.

نقولا، 1955 — نقولا، جبرا (1955)، «القصة التي نريدها»، **الجديد**، ع 5، ص 8-18، ص 45-47.

כבהא, 2006 — כבהא, מוסטפא (2006), **העיתונות הערבית בישראל 1984- 2006 כמכשיר לעיצוב זהות חדשה**, אוניברסיטת תל אביב: מכון חיים הרצוג.

Al-Haj, 1988 — Al-Haj, Majid, (1988), "The Arab Internal Refugees in Israel: The Emergence of a Minority within the Minority" *Immigrants and Minorities,* 7 (2), pp. 149–165.

Ghanayim, 1994 — Ghanayim, Mahmud (1994), "Mahmud 'Amin al-'Alim Between Politics and Literary Criticism", *Poetics Today,* 15:2, pp. 321-338.

Ghanayim, 1998 — Ghanayim, Mahmud (1998), "A Magic Journey: the admission of Palestinian fiction in Israel to the Arab world", *Arabic and Middle Eastern Literatures,* vol. 1, no. 2, pp. 205-222.

Ghanayim, 2008 — Ghanayim, Mahmud (2008), *The Quest for a Lost Identity: Palestinian Fiction in Israel,* Wiesbaden: Harrassowitz.

Taha, 2002 — Taha, Ibrahim (2002), *The Palestinian Novel: A Communication Study*, London: Routledge Curzon.

محمود درويش صحافيا مثقفا مصمما للرأي العام

(بين السنوات 1958 – 1970)

مصطفى كبها

الجامعة المفتوحة وجامعة تل أبيب

وردت في عنوان هذا المقال عبارتان إشكاليتان، فيما يتعلق بقضية تعريفهما وحصرهما في إطار نظري واضح المعالم والحدود. هاتان العبارتان هما عبارتا «المثقف» و «الرأي العام».

لهاتين العبارتين اجتهادات كثيرة في التعريف تختلف فيما بينها اختلافات ليست قليلة، ليس هنا، بطبيعة الحال، مكان لخوض تفاصيل تلك الاجتهادات ومواضع الخلاف بينها، ولكن هناك بعض الاجتهادات الوسطية التي تشكل قاسما مشتركا يمكن لمختلف المعرفين الاتفاق حوله. وفي تعريفها للمثقف تتفق على وجوب توفر صفة المبادرة لدى من تنسب لهم هذه الصفة بشرط أن تتوفر لديهم أيضا القدرة على القيادة والتأثير، خاصة فيما يتعلق بصياغة هوية وأوليات كيان المجموعة التي ينتمون إليها وتحديد مساراتها وسياقات عملها. وهناك من يربط هذه الصفات كلها بالقدرات الذهنية والحذق والاختصاص ومقدار الوعي الذي يتمتع به صاحبه خاصة فيما يتعلق بالقضايا المصيرية للمجموعة التي ينتمي لها (إنسانية كانت أو وطنية أو دينية أو قومية).[1]

1 للاستزادة فيما يتعلق بتعريف المثقف ودوره، انظر: العليو، 2009. وكذلك: زيادة، 1978.

أمــا فيما يتعلق بقضية تعريف «الرأي العام» فقد اتفقت معظم التعريفات على أن الرأي العام هــو منصة جماهيريــة لدى مجموعة بشرية محددة، تعرض عليهــا مجموعة من الآراء والأفكار وتقــاس بمــدى الاختــلاف أو الاتفاق حول تلك الأفــكار. ومن الجدير بنا أن نؤكــد هنا أن هذه المنصــة هي منصة متخيلة، ديناميكية، دائمة التغيّر والتشــكل لا يحســن بنا أن نقيســها إلا إذا حصرناها بنقطة زمنية محددة وســياق مكاني معــروف المعالم. وعليه يمكن الافتراض بأن ما كان سائدا أو لائقا ومقبولا بالأمس ليس من الضروري أن يكون كذلك اليوم أو غدا.[2]

تتنــاول هذه المقالــة مجالا مهمًّا من المجالات التي اهتم بها محمــود درويش وهو مجال العمل الصحــافي ومدى تأثير ذلك على تصميم وبلورة الرأي العام وجمهور الهدف في الفترة والســياق التاريخي الذي كتب فيها النص، منثورا كان أم شــعرا. فهذا المجال تمّ إهماله، إلى حد كبير، من قبل الباحثين والكتاب الذين كتبوا عن تجربة محمود درويش الإبداعية وتركّزوا في مجال الشعر الذي وصل فيه درويش مقامات لا تطال.

يبــدأ الإطار الزمني للمقالة مع نهاية الخمســينات (حيث ظهــرت منظوماته ومقطوعاته الأولى في الصحف العربية) وحتى مغادرته البلاد في مطلع الســبعينات من القرن الماضي مرورا بعمله صحافيا في الصحف الشيوعية أمثال: جريدة **الاتّحاد** ومجلّة **الجديد**.

في هــذه الفترة أدركت الســلطة مدى أهمية الكلمة المكتوبة نثرا أو شــعرا في الصحافة المكتوبة أو الملقاة على المســامع في المهرجانات الخطابية أو من على أثير المحطات الإذاعية التي كانت هي الأخــرى، في حينه، أداة شــديدة الفعالية والتأثــير.[3] وقد قاد إدراكها ذلــك إلى محاولات التحكم والتوجيه في مضامين تلك الوسائل بشكل يضمن السيطرة على وتيرة وشكل الفعاليات الجارية في أوساط الأقلية العربية في إسرائيل والتي كانت ترزح تحت طائلة الحكم العسكري في معظم ســنوات تلك الفترة.[4] وفي إطار تعامل الســلطات وأذرعة المؤسســة المختلفة مع هذه المعطيات، تكوّن في أوســاط الأقلية العربية تياران من المثقفين الذين كانت لهم مســاهمات في بلورة الرأي العام لدى تلك الأقلية وتصميم شكل العمليات الجارية فيها.

أمــا **التيــار الأول** فيمكن أن نطلق على المنتســبين إليه صفــة «المثقف المتكيّــف» وهو تيار تم استيعابه بأجهزة حزبية ومؤسساتية تم تمويلها من قبل مؤسسات الدولة أو أحزاب صهيونية

2 عن التعريفات المختلفة للرأي العام انظر: Bernays, 2004. & Lippmann, 1997.

3 عن السياق الذي عملت فيه الصحف الصادرة باللغة العربية انظر: כבהא וכספי, 2001, ע"ע 44-56.

4 عن ظروف الحكم العسكري المفروض على الأقلية العربية في الفترة قيد البحث، انظر: בוימל, 2007.

أخرى. وينقسم هذا التيار إلى جناحين: الأول تم استيعابه في المنظومة التابعة للسلطة والحزب الحاكم (حزب مباي في حينه) والتي ركزت جهودها اتجاه الأقلية العربية في بناء وتطوير أجهزة التحكم والسيطرة وكيّ الوعي وتعويم معالم الهوية وتفكيكها وقد فاز رجاله لقاء ذلك بجملة من الفوائد الشخصية كان أهمها استيعابهم في منظومات التحكم والسيطرة (عادة كمنفذين للسياسة وليس كمقررين لها) في جهاز الوظائف الحكومية في وزارتي التربية والتعليم والداخلية والهستدروت أو في الأجهزة الصحافية الناطقة باللغة العربية كصحيفتي **اليوم** و**الأنباء** اليوميتين وأسبوعية **حقيقة الأمر** الهستدروتية ذات التوجه الدعائي الرامي إلى تبييض وجه الدولة وتحسين صورتها خاصة في كل ما يتعلق بعلاقتها مع الأقلية العربية وكونها «واحة الديمقراطية» الوحيدة في الشرق الأوسط.[5]

أما الجناح الثاني في هذا التيار فكان مكوّنا من مثقفين ونشطاء عرب تم استيعابهم بالمنظومة التي أقامتها أحزاب صهيونية أخرى غير الحزب الحاكم (كحزب مبام على سبيل المثال) وقد آمنوا بالاندماج والعيش المشترك وانتقدوا الحيف والإجحاف اللاحقين بأبناء جلدتهم محاولين تجنيد أوساط يهودية تقدمية لنصرة مطالبهم ومستغلين فسحة ضئيلة من مساحة المناورة منحتها إياهم الجهات القيادية في أحزابهم. وتُذكر، على سبيل المثال، في هذا المجال صحيفة المرصاد ومجلة الفجر ودار الكتاب العربي وغيرها من الصحف والمؤسسات الثقافية الأخرى. ولكن كما هو معروف ضاقت تلك الفسحة عندما علت أصوات النقد والاحتجاج وتم إغلاق بعض هذه الصحف بسبب نهجها (كما حصل مع الفجر) أو تغيير مسارها بحيث تصبح أقل نقدية (كما حصل مع المرصاد). أصيب معظم مثقفي هذا التيار بالإحباط بشكل جعل معظمهم يترك البلاد كي لا يرى انهيار آمال الاندماج عن كثب كما فعل رستم بستوني وفوزي الأسمر وإبراهيم شباط وراشد حسين مع اختلاف معيّن في الملابسات.

في المقابل كان **التيار الثاني** الذي يمكن أن نطلق عليه «المثقف الاحتجاجي أو الرافض» وهو تيار آثر أن يرى في الصحافة الناطقة باللغة العربية أداة ناطقة باسم الجماهير العربية، خاصة فيما يتعلق بتصميم الوعي والإبقاء على مركبات الهوية حيّة بعد كل ما مر على هذه المركبات من عمليات تدمير واكبت حرب 1948، بما في ذلك تحول معظم أبناء الشعب الفلسطيني إلى لاجئين وهدم بنى كيانه الوطني في مختلف مناحي الحياة، وتبلور الأقلية القومية العربية في إسرائيل كأقلية جديدة مع كل ما يحمل ذلك من معان وتحديات.

5 عن جهود السلطة في توجيه العمليات الجارية داخل المجتمع العربي في تلك الفترة وخاصة في مجالي التربية والثقافة، انظر: כהן, 2006, ע"ע 70-105.

ينقسم هذا التيار، هو الآخر، إلى جناحين: الأول مثقفو التيار الشيوعي الذي آمن بالاندماج والعيش المشترك وكان نقده واحتجاجه اللذان وجههما للسلطة من منطلق الرغبة بإزالة الظلم والحيف وتحقيق المساواة التامة والاندماج (لا الذوبان) الكامل في المجتمع الإسرائيلي (لا اليهودي) وقد كونت الصحافة الشيوعية التي عمل فيها محمود درويش جناحا صحافيا بارزا عمل فيه معظم المثقفين المهمين الذين كانت لهم اليد الطولى في تصميم الرأي العام في أوساط الأقلية العربية وذلك إزاء تيار المثقفين الأول الذي تماهى مع سياسة السلطة وتكيّف مع جهودها في عملية كيّ الوعي. وقد كانت صحيفة **الاتحاد** المخضرمة ومجلات **الجديد** و**الغد** و**الدرب** هي الصحف الناطقة باسم هذا التيار وقد كانت بمثابة الدفيئة التي نشأ وترعرع فيها جيل كامل من الصحافيين المهنيين والأدباء والشعراء. من الجدير ذكره هنا أن هذا التيار كان أقل التيارات تأثرا بعملية اقتلاع النخبة الثقافية الفلسطينية التي جرت عام 1948 إذ أنه بقي في البلاد معظم مثقفي هذا التيار وواصلوا عملهم ونشاطهم الثقافي في أوساط الأقلية العربية واللافت للنظر أنهم انتقلوا من هوامش الحياة الثقافية والسياسية الفلسطينية ليصبحوا تيارا مركزيا في حياة الأقلية العربية في إسرائيل على أبعادها المختلفة.

شكل المثقفون أصحاب النزعة القومية الجناح الثاني للتيار الاحتجاجي الرافض، في البداية كتب بعضهم في الصحافة الشيوعية وبعضهم في مجلة **الفجر** وفي نهاية الخمسينات أصدروا نشرة **الأرض** التي صدر منها ثلاثة عشر عددا وكانت بمثابة التعبير عن الأسس الفكرية لهذا الجناح والتي رفضت الاندماج الذي رأت فيه اعترافا وإقرارا بما جرى عام 1948 وسعت للحفاظ على الصلات مع المجال العربي العام خاصة فيما يتعلق بالأواصر الثقافية والهوية القومية. غني عن القول أن المثقفين أعضاء التيار الثاني عانوا صنوفا عديدة من الملاحقة والتنكيل والسجن في بعض الأحيان وقد رأت فيهم السلطات خطرا داهما يهدد مشروع صياغة هوية «العربي الجديد» كما أرادت له أن يكون. ولكن كل ذلك لم يردعهم عن إبداء رأيهم وقد كانت الصحافة المنصة الأساسية لذلك.[6]

نشر محمود درويش كتاباته الأولى في صحف عديدة وقد نشر القصائد والريبورتاجات والمراجعات والمقالات الفكرية. وفي السنتين الأوليين لم نر لديه تفضيلا لتيار على الآخر وعلى الأقل كما يبدو ذلك من خلال اختياره لمنصات النشر. كانت البداية في أواخر عام 1957 في أسبوعية **حقيقة الأمر** الهستدروتية التي نشر فيها مجموعة من القصائد الغزلية. وأثناء النشر في **حقيقة الأمر**، نشر درويش أيضا في مجلة **المصور**، التي حررها فؤاد شابي، ثلاث قصائد

6 عن ذلك انظر: כבהא וכטפי, 2001, ע' 50.

كلها غزلية ونشر كذلك عددا مماثلا في مجلة **الفجر** التي كان راشد حسين محررها الأدبي. ومن الطريف أن نذكر هنا أن مشوار كتاباته في هذه الصحف انتهى بعد سجال ومكاتبات كثيرة جرت بينه وبين راشد حسين نشر القليل منها فقط وحفظ المعظم في أرشيف مجلة **الفجر**. وقد كانت هذه المراسلات تتويجا لتوتر شاب علاقات محمود درويش براشد حسين وقد بدا هذا التوتر واضحا بعد اتهام محمود درويش المباشر لراشد حسين بتشويه متعمد لقصيدة نشرها في مجلة **الفجر** في العدد الأول لعام 1961 جاءت تحت عنوان «لحن عتيق» وفي العدد الذي يليه وفي زاوية «بريد الفجر» نشر راشد حسين جزءا من رسالة عتابية بعثها محمود وفيها اشتكى وجود رقم قياسي من الأخطاء المطبعية في قصيدته المنشورة، بحيث أصبح يتعسر على القارئ متابعة القراءة والفهم، وقد جاء في الرسالة كذلك: «فرغم قصر القصيدة وقعت فيها ثماني (هكذا في المصدر) أخطاء ... هذا إضافة إلى سقوط بيت هو (**ودخان مدفئتي قوافيه**) لهذا أرجو تنبيه القراء إلى هذه الأخطاء مع تصحيحها، ليقع الذنب على مدقق اللغة في المطبعة وليس عليّ وليفهم القراء هذا».[7]

جاء رد **الفجر** في خط بارز تحت رسالة محمود درويش وقد قيل فيه: «مراجع البروفات يقول بأن عدم الوضوح في خط الكاتب كان سببا في هذه الأخطاء ومع ذلك فهو يعد بأن يكون أكثر تدقيقا في المستقبل».[8]

يجدر بنا أن نذكر هنا أن هيئة تحرير **الفجر** لم تنشر كامل الرسالة التي بعث بها محمود درويش لراشد حسين بشكل شخصي، خاصة تلك العبارات التي ورد فيها، بشكل شبه صريح، الاتهام بالتشويه. وقد تضمنت تلك الرسالة بعض اللوم لراشد على أنه وقف وراء المراجعة التي كتبها فؤاد شابي لديوان محمود درويش «**عصافير بلا أجنحة**» وقد تضمنت بعض النقد المبطن لدرويش وادعاء بأنه تأثر بشعر راشد حسين حيث قال: «وبعد يا محمود، هذا ديوان يبشر بمستقبل طيب ولكن عليك أن تخلق شخصية مستقلة وعليك أن لا تتأثر كثيرا بغيرك فقد كان هذا النقص بارزا في الكثير من قصائد هذا الديوان، خذ مثلاً قولك في قصيدة «أغنية حب من الكوخ»:

جلست عليه بعبئها، بظلامها عشر السنين

جلست على أعتاب عمر اللاجئين

7 مجلة **الفجر**، العدد 2، السنة الثالثة، شباط 1961، ص 2.

8 المصدر السابق.

وتصوري إحدى خيام اللاجئين

فهذه الكلمات تذكرنا بقصيدة أخرى كتبها راشـد حسـين قبل سـنوات تحت عنوان «من لاجئ إلى أمه»:

الخيمة الخمسون من جهة اليسار هنا حياتي

فيها ألا تدرين ما فيها؟ بيادر ذكرياتي

وختاما لا أسـألك يا محمود إلا شـيئا واحـدا: أن تبقى كما أنت، طفلا يصور، يغني ويعشـق. حاول أن تبني لنفسـك مدرسـة مستقلة بك، لا تتأثر كثيرا بأشعار غيرك بل كن مجددا ثائرا».[9] وكمـا يبـدو كان لمحمود ما يعتمد عليه في اتهاماته لراشـد حينما شـعر وكأن هناك اتفاقا بين راشـد وفؤاد شـابي ضده حيث قام الأخير بنشر مراجعة كتبها راشد حسين لنفس الديوان في مجلة **المصور** التي كان يحررها، كان عنوان المراجعة «عصافير بلا أجنحة والجيل الضائع»، في البداية يعرف راشد القراء على محمود ولا يخلو تعريفه من نبرة الأستاذ فيقول: «صاحب هذه العصافير هو محمود درويش، شـاب هادئ قابلته مرة فترك في نفسي أثرا طيبا. ثم ذكرتني به دائما قصائده التي أرسلها إلى **الفجر** أو إلى صحف أخرى».[10]

بعـد ذلـك يعلن راشـد للقارئ بأنه سـيعطي محمودا حقه فيقـول: «أريد أن أقـول إن بعض قصائده تبشر بمسـتقبل طيب في الشـعر. وأريد أن أقول إن ما سـمعته من بعضهم بأنه يقلد أكثر من شاعر لا يضير من كان في مثل سنه فأكبر الشعراء شهرة في العالم العربي بدأوا مقلدين ثم انتهوا للتجديد ... وشيء آخر، أنه وكل الذين في سـنه ويكتبون في مستواه الذي يبشر بالخير بحاجة للتشجيع والتحية».[11]

بطبيعـة الحال، لم يفهم القارئ كثيرا كيف أعطى راشـد محمودا حقـه في الأقوال أعلاه ولكنه لا يترك مجالا للشـك بأن أقواله تلك تصب في مصلحة محمود درويش فيقول في نهاية المداخلة محـذرا إيـاه من الغـرور: «ثم يبقى أيضا شيء آخـر أقوله للتحذير – وهـو ألا تكون كل كلمة تشـجيع سـببا للغرور الذي قد يقتل الرغبـة في التطور والتقدم. وأنا أعني بذلك كل شـعرائنا

9 شابي، 1960، ص 26-27.
10 حسين، 1961، ص 10.
11 حسين، 1961، ص 10.

وكتابنا من السابقين واللاحقين».[12]

يشكل هذا السجال بين الشاعرين نموذجا لشكل العلاقات التي كانت سائدة في حينه بين الشعراء الشبان (يجب أن لا ننسى أن الفارق بين راشد ومحمود هو خمس سنوات فقط على الرغم من أنّ من يطالع أقوال راشد يعتقد أنها موجهة من شاعر متمرس ينتمي لجيل الرواد إلى شاعر ما زال في بداية الطريق). كما ويجسد هذا السجال كيفية تحكم العلاقات الشخصية بين المبدعين ومن يملكون التأثير في مضامين منصات الرأي العام على تحديد المصائر واختيار الطريق. فقد كان هذا السجال بمثابة نهاية عهد محمود درويش مع الكتابة في صحف التيار الأول أو تلك المقربة منه واختياره الواضح والنهائي للسير في طريق الكتابة في صحف التيار الثاني.

وهنا لا بد لنا من التأكيد أن محمود درويش بدأ مشواره مع الصحافة الشيوعية مترددا، كانت البداية قصيدة نشرها في صحيفة **الاتحاد** في آب 1958 تحت عنوان «انتفاضات» ثم استمرت رحلة النشر متقطعة حتى آب 1961 حين اعتمد درويش كاتبا وعضو هيئة تحرير في **الاتحاد** و**الجديد** التي حمل مقاله الأول فيها عنوان «في الشعر» وكان هذا المقال فاتحة لسبع وثلاثين مساهمة في **الجديد** إضافة إلى مائتي مساهمة ونيّف في **الاتحاد** تراوحت بين القصائد الشعرية والمقطوعات النثرية التي كتبها على شكل افتتاحيات أو مقالات أو مراجعات وريبورتاجات، وقد كان لها في حينه بصمات واضحة في كلّ ما يتعلق بتصميم الهويّة والرأي العام لدى جماهير الأقليّة القوميّة –العربيّة– الفلسطينية في إسرائيل. وهذا ما سنفصله فيما يلي:

في مجال الشعر، لا أريد أن أطيل كثيرا، فقد قيل وكتب عنه الكثير، ولكني أريد أن أنوه إلى اللغط الذي يدور حول قصيدة «بطاقة هوية» المشهورة التي طعن البعض في مستواها وغالى آخرون في ذمها معللين ذلك بأن محمود درويش أعلن براءته منها معترفا بتدني مستواها. أولاً يجب القول إنه فيما لو صحت تلك البراءة فإن محمود درويش كان قد فقد ملكيته للقصيدة من اللحظة التي قرر فيها أن يطلقها للحيز العام فهو حر أن يحكم عليها ما يشاء (إذ يستطيع الأب أن ينتقد أبناءه متى يشاء، لكن ذلك لا يلغي حقيقة وجودهم وكيفية تفسير الآخرين لهذا الوجود) ولكن تأثيرها في ذلك الحيز العام وكيفية تفسير جمهور الهدف لها يبقى أمرا تتحكم فيه بوصلة الرأي العام ومصمموه. فالذي يسترجع السياق الذي نشرت فيه هذه القصيدة (كان النشر في مجلة **الجديد** في عدد تموز 1963) يستطيع أن يفهم مضامينها أكثر بحيث جاءت

12 حسين، 1961، ص 10.

ردا حاسما وقاطعا على جهود لوبراني وطوليدانو لتسويق فكرة «العربي الجديد» الذي يسعى لينفض عنه آثار التخلف وأولها النسبة العالية للزيادة الطبيعية التي كانت موضوعا محوريا في الصحافة الناطقة باســم السلطة والتي ناقشت هذا الموضوع لحاجة في نفس يعقوب فرد عليها محمود درويش قائلا:

«سجل:

أنا عربي

ورقم بطاقتي ..خمسون ألفا

وأطفالي ثمانية ..

وتاسعهم..

سيأتي بعد صيف!

فهل تغضب؟»

ثــم صممت أبواق الســلطة صفة أخرى مهمة للعربي الجديد وهــي أن تبدأ ذاكرته عام 1948 وينسى ما قبلها، فيجيبه على ذلك محمود درويش قائلا:

«سجل :

أنا عربي

سلبت كروم أجدادي

وأرضا كنت أفلحها

أنا وجميع أولادي

ولم يبق لنا ..ولكل أحفادي

سوى هذي الصخور ..

فهل ستأخذها

حكومتكم كما قيلا؟

إذن ...

سجل برأس الصفحة الأولى:

أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكني إذا ما جعت

آكل لحم مغتصبي».[13]

في مجـال المقالة، كتب محمـود درويش المقالات النقدية وأظهر فيها قـدرة مميزة على صياغة المعايير النقدية وتمريرها بأسـلوب سلس فيه الكثير من المهنية والعلمية، ولكنه لم يفلح أحيانا في التخلص من رأيه المسـبق عن صاحب العمل الإبداعي الذي ناقشـة وانتقده، وخير دليل على ذلك مناقشته للشـاعرة العراقية نازك الملائكة في كتابها **قضايا الشعر المعاصر**[14] متهما إياها بالبرجوازية ومعاداة الكادحين. وبالمقابل إطراؤه الشـديد الخالي من حاسـة النقد تقريبا على ديوان صديقه سميح القاسم **أغاني الدروب**.[15]

وفي مسـاجلاته مع مثقفي التيار الآخر كان محمود درويش قاسـيا إلى أبعد الحدود ولم يبد أي اسـتعداد لتفهم مواقفهم، فعلى سـبيل المثال جاء في مناقشـته لجمال قعـوار الذي عد في حينه من كتاب صحيفة **اليوم** وتحت عنوان «فلسـفة الخوف»: «قبل أن تعرف شـيئا عن هذا النوع الجديد من الفلسـفة، في بلاد صار كل ما فيها ومن فيها يتفلسـف، نود أن نقول: حقيقة واحدة يعرفهـا كل العرب في بلادنا، الحقيقة تقول إن جريدة **اليـوم** أصبحت الماخور الذي يأوي إليه كل جبـان وجريدة **اليوم** أصبحت المرصد الذي يسـهر فيه كل حالم مع النجوم وجريدة **اليوم** أصبحـت محطة التجارب التي يتدرب فيها الملونـون على صف الكلام وجريدة **اليوم** أصبحت

13 درويش، 1963، ص 9.
14 درويش، 1964، ص 10.
15 درويش، 1965، ص 26-28.

«مكتب العمل» الذي يقصده المرتزقون».[16]

بعـد ذمه لصحيفة **اليوم** ينتقل محمود درويش لمعالجة تصرف جمال قعوار فيقول: «الفارس الجديد اسمه جمال قعوار وهو واحد من الذين ساروا في الطريق الواضح عندما كان لينا ناعما ســهلا، وظنوا أن الرحلة رحلة كلام فقــط. ولكن عندما اصطدم بحجر صغير وعندما همس في أذنيه واحد من المســئولين ارجع رجع .. وباعهــا. ونحن لا نزال نذكر اعتذاره (الطفولي) الناعم بعد الضجة التي أثارها أساف على أثر مهرجان كفر ياسيف الشعري ونحن لا نزال نذكر سحب هذا الشاعر الذي «يبكي لشعب بريء» توقيعه عن نداء معين لأجل شعبه البريء هذا».[17]

ولم يبخل محمود درويش في غمرة نقاشــه مع جمال قعوار بالعبرة التي على القارئ أن يخرج بها من هذا النقاش فيقول: «إن صرف أوقاتنا في هذه المناقشات (البيزنطية) يذبح ذبحا كل أمل بوحدتنا، التي هي الطريق الوحيد لقوتنا».[18]

كما ولم يبخل محمود درويش في مقالته عن مقارعة رموز الســلطة وخاصة أولئك الذين قسوا في أحكامهــم وأقوالهــم على الأقلية العربية، فعلى ســبيل المثال لا الحصر يقــول في مقالة حملت اســم «سيوف من خشب» مناقشا شمعون بيريس، أحد أهم المقربين في حينه لبن غوريون: «إلى الذين يرفضون قرابة الشــعر والسياســة أحمل خبر موت نظريتهم وإلى الشــعراء أحمل بشرى غير ســارة، وإلى نقاد الشــعر أحمل خبر مولد زملاء لهم. كل هذه الأشــياء أحملها مع اعتذاري، ذلك لأني مضطر لتدنيس كلمة الشــعر بمناقشة يابســة مع هذا الأستاذ واسمه شمعون بيرس ... لست هنا في مجال العودة إلى مقالاته وتصريحاته المعادية لنا ولكن الجديد في القصة هو أن السيد بيرس أصبح يقرأ الشعر العربي ومن الطبيعي أن يرى خطورة هذا الشعر الواقعي على دولة إسرائيل، لأنه يعتبر نفسه وحكومته وزعيمه الأوحد بن غوريون هم دولة إسرائيل».[19]

بعد نســجه لسياق الرد على شــمعون بيرس، ينتقل محمود درويش إلى مناقشة القضية نفسها معترفا أن في ذلك الشعر الذي هاجمه شمعون بيرس في مقال نشره في صحيفة **دافار** تحريضا على سياســة حكومة إسرائيل ولكن ليس على الدولة نفســها وعليه ينصــح تلك الحكومة قائلاً: «هناك طريق واحد مفتوح أمام الحكومة لإســكات هذا الشعر الصادق المخلص لآلام الجماهير

16 درويش، 1962، ص 36.
17 درويش، 1962، ص 36.
18 درويش، 1962، ص 36.
19 درويش، 1962، ص 32.

وأمانيهـا، الذي تعتبره خطرا عليها، الطريـق هو منح العرب كل حقوقهم بدون تمييز وتجزئة ومعاملتهم كمواطنين لا رعايا».[20]

كتب محمود درويش افتتاحية **الجديد** عندما كان رئيسا لتحريرها عام 1969 وفي بعض المرات التي كان يغيب فيها رئيس التحرير في سنين سابقة، ولعل الافتتاحية التي كتبها لعدد حزيران 1969 تحـت عنـوان «أنقذونا من هذا الحب القاسي» تعد من أشـهر الافتتاحيات التي كتبت في **الجديد**، إن لم تكن من أشـهر الافتتاحيات التي كتبت في الصحافة الفلسـطينية في حينه، وذلك لمـا فيها من الجـرأة والمصارحة. وهي تعد أيضا محاولة جدية لوضع النقاط على الحروف فيما يتعلق بشـكل العلاقـات بين الأقلية العربية في إسرائيل وبين المحيـط العربي العام خاصة فيما يخص مكانة شـعراء وكتاب الداخل على الخارطـة الثقافية والأدبية العربية العامة وهو يقول في ذلـك: «إن أخطـر ظاهرة تسـتوقفنا في هذا السـياق، هي أن وتيرة الحب قـد أوصلت بعض المراقبين الأدبيين في العالم العربي إلى محاولة وضع شـعرائنا ليس في مكان أوسـع منهم فقط وإنما إلى محاولة وضعهم على مسـاحة الشعر العربي المعاصر بحيث يغطونها كلها. إن في هذه المحاولـة مـن خطورة يتعدى حدود المبالغـة الفنية والتنكر غير المسـئول للواقع بل اعتداء على حركـة تاريخ. ولا يغفر لهذا الموقف كونه ناشـئا عن نية طيبـة وحماس حقيقي وعطف عميق عـلى ظروف الحركة الشـعرية في بلادنا. ولعل جذور الخطأ الذي أوصـل إلى مثل هذا التطرف في معاملة شـعرنا هي إسـقاط انتماء هذا الشـعر على حركة الشـعر العربي العامة في ماضيها وحاضرها وتسـليم أصحـاب المبالغة والتطرف بالاعتقاد بأن هذا الشـعر هـو بمثابة صاعقة انفجرت فجأة».[21]

كانت قضية الشـعر المحلي ومكانته في الشـعر العربي والأدب العالمي موضوعا اهتم به محمود درويـش كثـيرا فهو يقول في مقال حمل عنوان «في الشـعر» كتبه في آب 1962 مناقشـا موقف المبدع بين الخاص والعام وبين المحلية والعالمية: «من الخطأ الحديث عن أشـياء مطلقة وأناس مطلقين غير محددين ومحصورين ضمن حدود زمانية ومكانية تربطهم بأرض وتاريخ معين، باسـم العالمية والشـمول الكاذب. فكل القصائد العربية والعالمية الخالدة كانت تنبت من أرض خاصة ذات صفات وجوانب محددة أولاً ثم تنطلق إلى الشمول، والانتقال من الذاتية إلى الشمول والتعميـم هو من أبرز وأهم التجارب والأعمال الشـعرية الباقية، وهو يحتاج إلى بعض التذييل

20 درويش، 1962، ص 33.

21 درويش، 1969، ص 2-4.

والأمثلة لأنه عمل ليس سهلاً لا يتوفر إلا للشاعر القادر، ويفضح بسرعة حين يتعمد تعمدا».[22]

وبالإضافة للنقد الأدبي كتب محمود درويش أيضا النقد الاجتماعي في سلسلة مقالات نشرها في مطلع الستينات في صحيفة **الاتحاد** وفيها تعرّض لظواهر اجتماعية سيئة متفشية في المجتمع العربي، وقد تأثر، إلى حد ما، في كتابته للنقد الاجتماعي بأسلوب الكاتب الصحافي المصري ذائع الصيت محمد حسنين هيكل والذي كان له في تلك الفترة مقال أسبوعي في صحيفة **الأهرام** صدر تحت اسم «بصراحة» بحيث كان له التأثير البالغ في كافة أرجاء العالم العربي وقد تسابق العاملون في حقل الصحافة العربية في حينه بالسير على خطاه خاصة في كل ما يتعلق بالتحرر من المبنى التقليدي للمقالة الصحافية المعتمدة على البيان والإعجاز والاستغراق بالرمزية إلى أسلوب السهل الممتنع المعتمد على المعلومات الدقيقة والأدلة والبراهين بغرض إقناع القراء وتصميم عالمهم الفكري والثقافي.[23]

خلاصة: كتب محمود درويش المقالة الصحافية وأبدع فيها كإبداعه في كتابة الشعر وقد كان العمل الصحافي من أول الأعمال التي مارسها محمود درويش وخاض غمارها في فترات حياته المختلفة. ولم تقتصر كتابته الصحافية على الشؤون الأدبية بل تعدتها إلى باقي مناحي الحياة. ولعل كتابته الصحافية في الفترة قيد الدرس تعد مصدرا مهما لاسترجاع الإطار العام والخطوط العريضة لحياة الأقلية القومية العربية في إسرائيل وللحراك السياسي والثقافي في أوساطهم في تلك الفترة.

22 درويش، 1962، ص 6 -11.

23 انظر على سبيل المثال المقالات التي كتبها درويش في الاتحاد في الربع الأول من عام 1962 والتي حمل بعضها العناوين «ع الماشي»، «على الهامش»، «ثلاث كلمات»، «صحيح – هل هناك جمود؟».

قائمة المراجع

حسين، راشد (1961)، «عصافير بلا اجنحة والجيل الضائع»، **المصور**، العدد 7، 1961. 1. 4، ص 10.

درويش، محمود (1962)، «في الشعر»، **الجديد**، العدد 8، السنة 11، ص 6 -11.

درويش، محمود (1962)، «فلسفة الخوف»، **الجديد**، العدد 2، السنة التاسعة، ص 36.

درويش، محمود (1963)، «بطاقة هوية «، **الجديد**، العدد 7، السنة العاشرة، ص 9.

درويش، محمود (1964)، «قضايا الشعر المعاصر»، **الجديد**، العدد 5، السنة 11، ص 10.

درويش، محمود (1965)، «على هامش أغاني الدروب»، **الجديد**، العدد 5، السنة الثانية عشرة، ص 26 -28.

درويش، محمود (1969)، «أنقذونا من هذا الحب القاسي»، **الجديد**، العدد 6، السنة 16، ص 2-4.

زيادة، معن **(1978)، معالم على طريق تحديث الفكر العربي**، سلسلة عالم المعرفة.

شابي، فؤاد (1960)، «مع محمود درويش في عصافير بلا أجنحة « **الفجر**، العدد 12، السنة الثانية، تشرين الثاني ، ص 26 -27.

العليو، زكي (2009)، **المثقف، مداخل التعريف والأدوار**، مؤسسة النشر العربي.

مجلة الفجر، 1961 **مجلة الفجر**، العدد 2، السنة الثالثة، شباط 1961.

בוימל, יאיר (2007), **צל כחול לבן, מדיניות הממסד הישראלי ופעולותיו בקרב האזרחים הערבים, השנים המעצבות, 1958 -1968**, חיפה: הוצאת פרדס.

כבהא, מוסטפא ודן כספי(2001), "מירושלים הקדושה עד המעין", **פנים**, 16, ע"ע 44- 56.

כהן, הלל (2006), **ערבים טובים, המודיעין הישראלי והערבים בישראל: סוכנים ומפעילים, משת"פים ומורדים, מטרות ושיטות**, ירושלים: הוצאת כתר.

Bernays, 2004 Bernays, Edward L. (2004), *Crystallizing Public Opinion*, Kessinger Publishing.

Lippmann, 1997 Lippmann, Walter (1997), *Public Opinion*, Free Press.

مختصرات
Abstracts

news articles, studies and speculative essays. At the beginning of the 1960s he had yet to demonstrate any preference for a specific ideological trend, at least to judge by his choice of platforms for the publication of his writings.

Darwish's path towards Communism began hesitantly, with the publication of a poem of his, entitled "Tremors", in the newspaper *al-Ittihad* in August 1958. He then stopped publishing until August 1961, when he began to be employed as a writer and editor at *al-Ittihad* and *al-Jadid*. In the latter he published an article, entitled "On Poetry", the first of thirty-seven contributions to *al-Jadid*, in addition to more than two-hundred contributions to *al-Ittihad*, in the form of poems and prose texts consisting of editorials, articles and reports, which bore clear identifying features that played a role in shaping public opinion among the national Palestinian Arab minority in Israel.

Darwish's newspaper articles are as original as his poetry. He began his journalistic work at the start of his career and continued this kind of writing throughout his life. He wrote not only on literature, but on all aspects of life, so that his writings for the press in the period in question may well constitute an important source for the study of the life of the Arab national minority in Israel and its political and cultural evolution in that time.

communist party, but their real influence was very little. Its influence increased in the Seventies of the last century. When the military government was cancelled they began to publish their books.

2. Muhammad ʻAli Taha (b. 1941) is the representative of the second stream which falls under the same school of realistic social concept. The literature of this trend was published in the Seventies. It is easy to say that this literary product does not play any role in changing the Palestinian society in the period of the military government. Furthermore it is obvious that this literature tries to rebuild a mythical-literary world, or, in other words, to produce a retroactive roll about absent circumstances. But it is right to say that the function of this literature is standing; it is directed to the new generation who did not live under the military government.
3. In the recent years, in the Eighties and the Nineties, another stream represented by Mustafa Murrar (b. 1930) began to act. Murrar and other writers lived under the military government, but they did not publish any story about this subject. This group's common purpose, if it can be said to have one, may be primarily to air latent feelings which its members were unable to express at the time. However, the inflammatory aims of the second group are here entirely absent.

* * *

Mahmud Darwish, Journalist, Intellectual and Shaper of Public Opinion (1958-1970)

Mustafa Kabha
The Open University & Tel Aviv University

This article deals with one aspect of Mahmud Darwish's work, namely his activity as journalist, and the influence which this activity had on shaping the opinions of his target readership in the historical period and context in which he wrote his prose and poetic texts. This is an aspect of Darwish's writing that has so far been more-or-less ignored by scholars and writers, who have focused more on his surpassing poetry.

The time period which the article covers extends from the end of the 1950s (when his first verses were published in the Arabic press) to the beginning of the 1970s (when he left the country), and focuses on his journalistic work for the Communist press, such as the newspaper *al-Ittihad* and the magazine *al-Jadid*.

At first Darwish published his writings in numerous different papers. He wrote poems,

Science fiction partakes of the features of other genres as well. In that sense it is not a pure genre that is distinct from all others. It takes its power from various other types and styles of literature, such as fantasy, utopian literature, legends, horror stories, and gothic literature.

There are two distinct types of science fiction. *Hard science fiction* stresses scientific facts taken mainly from the natural sciences such as physics, biology and astronomy, while *soft science fiction* utilizes technological innovations as a platform for dealing with psychological, philosophical, political and social issues.

The most important functions of science fiction can be said to be the following: progress and evolution; criticism and warning; prediction; explaining science; education; a basis for cultural studies; and defining identity. As a result in recent years there has been a tendency to introduce science fiction into school and college curricula.

* * *

Between Historical Testimony and Mythification of Reality
Palestinian Fiction under Military Government in Israel

Mahmud Ghanayim
Tel Aviv University

This paper begins by addressing three queries concerning the interaction between Palestinian fiction written in Israel, short stories in particular, and the military rule under which the Arab minority in that country lived from 1948 until the mid–1960s. The first query concerns the task or function of that literature, given that in the Marxist-dialectic view—dominant at this time—literature is a call for change and a harbinger of progressive revolution. The second query pertains to the aspirations of the literature in question: whether it could and did serve as a trustworthy historical reflection of the period of military rule. The third addresses the philosophy professed by that literature; in other words, the school to which it belonged. A perusal of the relevant literary texts intimates that any effect they had on Arab society within Israel during the period of military rule was purely marginal.

This literature can be divided to three trends:

1. The first trend believes in the realistic-social principles. The most dominant writer of this stream is Hanna ʻIbrahim (b. 1927). These writers, who belong to this trend, published their products under the military rule. They suffered from the cruelty of this rule, imprisoned and divorced from their official positions and employs. A few short stories were published in daily journals and magazines, especially these of the

Hybrid Language in Yusuf 'Idris' Fiction

Sasson Somekh
Tel Aviv University

Yusuf 'Idris (1927-1991), an Egyptian novelist and playwright, was one of the most daring of modern Arab writers in the use of *'ammiyya* (colloquial) in his books. His attraction to the colloquial is not limited to his abundant recourse to it in his dialogue, but the narrative section of his stories are often permeated with colloquialism.

Somekh's article discusses some textual segments in 'Idris's works wherein *'ammiyya* is blended with *fusha* (the formal or literary language) with the purpose of reflecting different modes of speech, but also for sake of creating ironic

* * *

Science Fiction: Nature, Genres and Function

Isam Asaqleh
The Arabic Academic College, Haifa

This study analyzes the concept of "science fiction" as it has evolved from the 1930s to today. The term "science fiction" has never been satisfactorily defined, despite the great amount of research that has been done on it. As a concept it has remained blurred; some take it as going back into antiquity, where it becomes indistinguishable from legend and superstition, while others have associated it with modern science and technology.

According to some researchers science fiction is a literary genre based on imaginary futuristic scientific inventions and developments, especially in connection with space travel, time travel, life on other planets, encounters with other life forms, and various doomsday scenarios such as World War III, an attack by aliens or dangerous microbes, or visits by human-like or strange-looking creatures from outer space. According to others, science fiction is a genre that deals in a fictional manner with the way humans respond to scientific and technological innovations in the near or far future, as well as with how mankind would react to finding life on other planets and the kind of life we can expect to evolve here on earth in the wake of scientific and technological advances. This kind of literature can also serve as a mask for political satire or for reflections on the secrets of life and theology.

The State of Arrival (*Wusul*) in the Sufi Teachings of Abu Bakr al-Kalabadhi (d. 380/990):

A Model of the Rhetorical Structure and the Problems of Identifying *Wusul* In Tenth Century *Sufi* Discourse

Arin Salamah-Qudsi
The University of Haifa

If we closely examine al-Kalabadhi's treatment of the highest mystic state of arrival (*wusul*), we come across an interesting Sufi discourse that should be differentiated from other contemporary or non contemporary Sufi manuals. Although al-Kalabadhi attempted to cope with the theoretical system of thought that had been developed by the Sufis since the beginning of the third/ninth century, he avoided any detailed treatment of the final destination of the Sufi path, i.e. the state of *wusul*. Textual occurrences in which the state of *wusul* was tackled in al- Kalabadhi's work, *al-Taʿarruf li-madhhab ahl al-tasawwuf*, show the following:

1. Al-Kalabadhi places the knowledge of God (*maʿrifa*) among the highest stages in the Sufi route of ascent. The rank of *fanà* (extinction) comes before *maʿrifa*, and the state of unification (*tawhid*) comes after it. This means that the theoretical content of *tawhid* was extended by the early Sufi authors in such a way that it became a synonym for witnessing God in the heart. It became, therefore, one manifestation of the state of *wusul*.

2. Al-Kalabadhi devotes the longest chapter in his work to the treatment of *fanà* and *baqà* (subsistence). He cultivates the idea of the mystic infallibility of the knowers of God *(ʿismat al-ʿarifin*) according to which the ṣufi who attains fanà is protected against returning to his previous lower states. Achieving *fanà,* in al-Kalabadhi's view, does not imply a total renunciation of the world, but, contrarily, motivates the ṣufi to practice the Muslim principle of "ordering the virtuous and forbidding the wrong" (*al-amr bi-l-maʿruf wa-l-nahi ʿan al-munkar*) in public.

3. Unlike his successor al-Qushari, al-Kalabadhi excludes the concept of divine love from his treatment of *wusul*.

4. Al- Kalabadhi does not impose a long period of hard ascetic austerities as a condition for obtaining *wusul*. Knowledge of God and achieving *wusul* could be granted by grace to one who did not seek it at all. I believe that this idea remained marginal in the Sufi theoretical system until the seventh/thirteenth century, whereas the influential Sufi theoretician Abu Hafs al-Suhrawardi (d. 632/1234) attempted to consolidate the concept of *jadhb* (lit. direct attraction) and the position of *majdhub* (a person who is effortlessly attracted to God).

Surrealist Aspects in Modern Arabic Poetry: *tartila muba'thara* and *huwiyya* by Unsi al-Haj

Amina Hassan
The Arabic Language Academy, Haifa

Surrealism, a movement that surfaced in France in the early twenties, is considered one of the most prominent social and artistic movements not only in France but in the whole world. This movement appeared as a reaction to the harsh and ambiguous reality left by the World War I; a reality moreover, that does not give the human being his appropriate importance. Therefore, Surrealism's main persistence was complete devotion to the human being, and the fulfillment of his aspired freedom. Here is where the operation of this movement begins, leaving marks on different fields, such as art and literature, which is our main interest at the moment; leading us to say that Surrealism has contributed towards putting literature on a modern path, a contribution the echoes of which have long since crossed the borders of France and reached other countries including the Arab world.

This study attempts to identify the effects of the Surrealistic movement on the modern Arabic poetry. Therefore, we see fit to first present the merits of this movement; among which are its pioneers, first manifest, and the characteristics of the poem, which is where our interest lies. After that we dealt with the signs of its appearance in the Arab world, and the socio-cultural circumstances that prepared the field for its reception and practice whether be it in art or literature, taking into consideration that it has not been practiced "to the letter" in the Arab world as is the case in France, for socio-political and religious reasons. In order to understand the surrealist aspects of the Arabic poem, we see fit to focus on the study and analysis of two poems created by the Lebanese poet Unsi al-Haj, who is considered to be the first Arab poet to write his poems under the influence of Surrealism, due to his exposure to the French culture and the influence that Surrealistic notable personages of the time had on him.

An Approximate Look at Rhythm and Its Evolution in Arabic Poetry

Sulaiman Jubran
Tel Aviv University

The article provides an approximate look at how rhythm has developed in Arabic poetry from the Classical period to the present, with special emphasis on contemporary Arabic poetry.

The article opens with a statement of the hypothesis that metric poetry in pre-Islamic times evolved from rhymed prose to "primitive" meters such as *rajaz* and *hazaj*, and later to the main canonical meters.

In modern times rhythm in poetry is shown to have evolved in the opposite direction: the main Classical meters, especially *al-kamil*, were gradually abandoned in a steady move towards poems without any regular meter and possessing new and variable rhythms, "prose poems".

The article focuses on a number of basic developments along this long evolutionary path: strophic poetry among *mahjar* poets at the beginning of the twentieth century, and *taf'ili* structure after World War II, in which the traditional verse forms were broken and novel rhythmic compositions emerged.

With respect to the new metric forms that dominated Arabic poetry until the end of the twentieth century, the article focuses on the secondary gradual stages, represented by meters that became predominant at one time or another: *al-Kamil* at first, then *al-rajaz*, followed by *al-mutaqarib*, *al-khabab*, *al-mutadrak*, and finally the union of *al-mutadarak* with *al-mutaqarib*, which resulted in the creation of a new meter, which the article proposes to name *al-mutadarib*. In this "hybrid" meter there is hardly any noticeable rhythm and the poem is dressed up as prose. In fact, many readers and critics think that the "text is prose and yet not prose", as maintained Darwish, the most prominent poet in writing *mutadarib*.

The last stage in this natural progression was the complete loss of *khalili* meter and the emergence of "prose poetry", which talented poets used to write in new rhythms in its stead. In this way poetry finally returned to its prose origins, in a clear cyclic orbit.

AL-MAJALLA
Haifa, Vol. 2, 2011