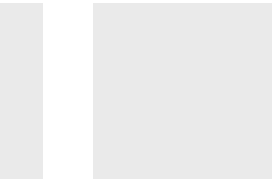




المجلة

مجمع اللغة العربية

حيفا، عدد 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-מגילה

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

2 Hasan Shukri St., 2nd floor 2

POB 46134, Haifa 31460, Israel

Tel: 04-8622070

Fax: 04-8622071

חיפה - רח' חסן שוקרי 2, קומה

ת.ד. 46134 מיקוד 31460

טל: 04-8622070

פקס: 04-8622071

حيفا - ش حسن شكري 2، طابق 2

ص.ب. 46134 منطقة بريدية 31460

تليفون: 04-8622070

فاكس: 04-8622071



الهيئة الاستشارية:

راسم خماسي
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:

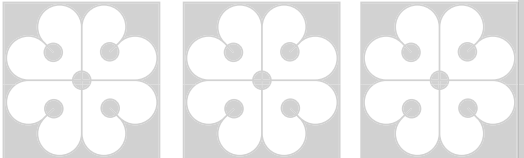
سليمان جبران

إبراهيم طه

محمود غنايم

مدير التحرير:

محمود مصطفى



المحتويات

سليمان جبران

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي 7

أمينة حسن

جوانب سورالية 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 الميلادي العاشر 71

ساسون سوميخ

التهجين في قصص يوسف إدريس 101

عصام عساقلّة

الخيال العلمي: 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

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

سليمان جبران

جامعة تل أبيب

أما قبل

كنت في زيارة لبراغ، «مغترب» الشاعر محمّد مهدي الجواهري. دعيت إلى «مركز الجواهري» هناك، بإدارة الأستاذ رواء الجصاني، لإلقاء محاضرة عن أبي الفرات وشعره. ضمتّ 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. عجت أن شابّاً من بين الحضور، يبدو أنّه يكتب الشعر، سألني سؤالاً 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 فنّاً إذا اقترب من النثر؟

فإلى كل من يعنى بالشعر، والإيقاع الشعري، من القراء الجادين بوجه خاص، أكتب هذا المقال. ليست غايتنا هنا كتابة دراسة علمية مفصلة، فذلك يستغرق زمنا طويلا وصفحات عديدة. ما نرمي إليه هنا هو رسم تخطيط تقريبي لتطور إيقاع القصيدة على مرّ العصور، وصولا إلى الفترة المعاصرة. طبيعي في مقال كهذا أن نتجنب التفاصيل المطولة والإسهاب في الأرقام والشواهد من الأشعار والأبحاث، وأن يغلب عليه التعميم، متغاضين أيضا عن ظواهر هامشية كثيرة لا تمثل، في رأينا، التيار المركزي الذي يهمننا رصده وإبراز خط تطوره المطرد في فترة زمنية طويلة جدًا.

نبدأ بالسؤال الأساسي: هل الإيقاع ضروري في الشعر ؟

لا جدال في أن الإيقاع، أو الموسيقى، مقوم هام من مقومات القصيدة:¹ «وللشعر نواح عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر. 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 الموسيقى، لا الوزن، لأن الإيقاع، في رأينا، أوسع من الوزن رقعة، وأقل منه دقة وإحكاما. فالإيقاع لا يقتصر على الشعر، بل يتخلل النثر أيضا، ومن يقرأ نثر جبران خليل جبران يجده غنيا جدًا بالإيقاع الناجم عن الجمل المتساوقة أو المتقاربة طولًا، وهذه قد تكون متوافقة أو متقاربة في المعنى حينًا، وهو ما نسميه المماثلة، ومتضادة أو مختلفة فيه، وهو ما يسمّى في البلاغة الكلاسيكية المقابلة. وقد ينجم الإيقاع عن التكرار أيضا، أو عن الألفاظ المتوافقة جرسًا، إلى غير ذلك مما يبتكره الشاعر الأصيل. ما زالت عالقة بالذاكرة جملة نثرية لجبران خليل جبران كنت أورها دائما للتمثيل على الأسلوب الأدبي، لما فيها من إيقاع غني وأسلوب أدبي / مجازي واضح: «مات الصيف الجميل ليحيا الخريف الكئيب». هذه الجملة غنية جدًا بالإيقاع والأسلوب الشعري، إلا أنها لا وزن فيها بمعايير علم العروض، لأن الوزن هناك يقوم على تشكيلة من الوحدات الإيقاعية سمّاها علماء العروض تفاعيل، وكل تفعيلة تتألف من عدد محدّد من المقاطع الطويلة والقصيرة، وفي نظام محدّد أيضا. هذه التفاعيل قد تعثرها بعض التغيرات الهامشية، إلا أنها لا تتغير عادة من جوهر التفعيلة ودورها في الوزن / البحر الشعري، ولا مجال هنا طبعًا للخوض في دقائق هذا الوزن الشعري، كما أقره الخليل بن أحمد. باختصار: في الأوزان الشعرية الخليلية الدقيقة غالبًا ما يؤديّ تبديل الحركة بسكون أو العكس إلى الإخلال بالوزن، ومن هنا نشأ ما أباحه الشعراء لأنفسهم، حفاظًا على الوزن، من

1 أنيس، 1972، ص. 8 - 9.

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

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

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

1.

من الفرضيّات المعروفة في تاريخ الأدب العربي أنّ الإيقاع الشعري تطوّر من النثر، تدريجيّا وعلى مراحل، حتى انتهى به الأمر إلى البحور الفنيّة الخليلية: من النثر المرسل إلى النثر المسجّع، ثمّ إلى الرجز؛ البحر الأوّل، أو «مرحلة الانتقال» بين النثر والبحور الفنيّة.² بعض مؤرّخي الأدب يعتبرون الهزج أيضا أّحا للرجز بهذا المفهوم، ولعلّ أوزانا «بدائيّة» أخرى كانت في الفترة «المظلمة»، لكنّها انقرضت فلم يصل إلينا منها شيء. في البداية انتقل الأسلوب، وفقا لهذه الفرضيّة، من نثر وظيفي مرسل إلى نثر أدبي فنيّ، يُعنى فيه بالصياغة والإيقاع، بحكم تأديته مشافهة، لا أقلّ من العناية بالمضمون. في هذا النثر الفني، ولم يصلنا من العصر الجاهلي إلا أقلّه، لأسباب لا مجال لطرحها في هذا السياق، يرتفع إيقاع النصّ واضحا بتوالي جملة، القصيرة المحلاة بالسجع غالبا، بحيث يصل إلى «الوزن» أحيانا. هذا ما نلاحظه جليّا في سجع الكهّان، وفي الخطب والحكم والوصايا القليلة التي وصلتنا من العصر الجاهلي؛ وفي الأسلوب القرآني أيضا، في السور القصار خاصّة، الذي نزل كما هو معروف موافقا للبيئة «الأدبية» المهيمنة في تلك الفترة.

من النثر الإيقاعي المسجّع انتقلوا إذن إلى الهزج والرجز، والأخير هو الأهمّ طبعا. لذا، فإنّ هذا البحر بالذات يحتاج منّا إلى وقفة طويلة نسبيا، لما له من مكانة هامّة أيضا في تطوّر الشعر الحديث لاحقا. يتشكّل الرجز من تكرار مستعلن (- - -) ستّ مرّات، ثلاث في كلّ شطر. وهذا البحر قد ترد القصيدة فيه من أبيات، يتألّف كلّ منها من شطرين وينتهي بقافية موحّدة، كما في القصائد المألوفة، وهذا قليل في الشعر الكلاسيكي. أو يرد مشطورا، بخلاف المبني

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

التقليدي، فيتألف البيت فيه من شطر واحد فيه ثلاث تفاعيل منتهية بقافية موحدة، وهذا هو الشكل الغالب على الرجز القديم. وقد يرد أخيرا مزدوجا، لكل بيت فيه قافية خاصة به في الصدر والعجز، كما نجد في الشعر التعليمي عادة، قديمه وحديثه على حد سواء.

تفعيلة الرجز هذه، مستفعلن، تصيبها أيضا تغييرات كثيرة، في الحشو، وأكثر منها في الضرب، بحيث يغدو الإيقاع في الرجز خافتا «مشعثا»، لا يختلف اختلافا كبيرا عنه في النثر. لهذا السبب، في أغلب الظن، لم يعتبر القدماء هذا البحر من بحور القصيدة الكلاسيكية، فسموا 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.

من ميزات الرجز أيضا، في العصر الكلاسيكي، ارتجال شطر أو أكثر منه بما يلئم الموقف، سواء قبل القتال أو في الحياة اليومية:³ «وقال الأخفش: الرجز عند العرب كلّ ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم ويحدون به». يتجلى ذلك أيضا في دلالة الفعل ارتجز، بمعنى ارتجل، كما في مشطور الرجز الذي ينسب إلى النبي محمد: أنا النبي لا كذب / أنا ابن عبد المطلب.

هذه الميزات «الشاذة» في الرجز ترجّح كلّها أن الرجز كان فعلا بمثابة بحر «بدائي»، سبق بحور الشعر الفنيّة زمنيا، وشاع استعماله في الحياة اليومية؛ ما أبقى فيه بعض سمات «الدونيّة» أو «النثرية» في نظر الشعراء والنقاد الكلاسيكيين:⁴ «وقد اختلف فيه فزعم قوم أنّه ليس بشعر وأنّ مجازة مجاز السجع». ولعلّ العجاج وابنه رؤبة، في هذا السياق، هما الاستثناء الذي يؤكّد القاعدة!

من الرجز، وربما الهزج، أو بحور أخرى مشابهة لم تصلنا، انتقل الإيقاع الشعري إلى البحور الفنيّة المعروفة. إذا اعتبرنا أن المعلقة السبع تمثّل، كما يرى كثيرون من مؤرّخي الأدب، القصيدة القدوة في الفترة الكلاسيكية، فلا شك أن البحر الطويل هو البحر المهيمن في تلك الفترة، إذ إنّ أربعا من هذه القصائد السبع كُتبت جميعها في الطويل. إلى جانب الطويل، نجد في «الطبقة» الأولى أيضا: الكامل والوافر والبسيط والخفيف أيضا، إلا أن الطويل بفخامته «الأرستقراطية» يظلّ خير ممثّل، عددا ونوعا، للإيقاع في القصيدة الكلاسيكية. أمّا باقي البحور جميعها، غير الأربعة المذكورة، فيمكن اعتبارها هامشيّة، لم تُكتب فيها القصائد الجادة عادة،

3 ابن منظور د.ت.، مدخل رجز.

4 المصدر السابق.

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

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، فاقترصت على تكرار موضوعات وصور وأوزان السالفين. من ناحية أخرى ازدهرت في القرون الأخيرة من هذه الفترة صنوف عديدة متنوّعة من التلّهي اللفظي، أو ما يسمّى البديع في البلاغة، وشاع فيها أيضا التشطير والتخميس والإخوانيّات والأحاجي، بحيث يمكن اعتبار هذا الشعر «غير الرسمي» أبرز المعالم الفنيّة 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 المشاركة، باعتباره تطورا للشعر المسمّط، أم هو من استحداث شعراء الأندلس بتأثير الحياة الجديدة والفولكلور الغنائي المحلي. إنها مسألة تاريخية أدبية لا تهمّنا في هذا السياق بالذات، وإن كنّا نميل إلى الأخذ بالرأي القائل إنّ هذا المبنى الإيقاعي الجديد وُلد البيئة الجديدة في الأندلس.

يقوم الموشّح على وحدات سيمتريّة، تسمّى كل وحدة منها بيتا، ويتألّف 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 الموشّح، 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 يُلغ القافية رغم التنويع فيها. بل إن القافية في الموشّح «المركب» 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 الركاسة والابتذال والتسطيح أيضا. هذه السمات المتناقضة في الموشّح: تجديد في الإيقاع، وإن كان محدودا،

وتقليد تامّ للشعر المشرقي في الألفاظ والمباني والتشبيهات والصور الشعرية، تشير في رأيها إلى أن دواعي التجديد كانت «خارجية» فعلا؛ استجابة 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 الموشح «منتجا» أندلسيا، كان التجديد فيه في السطح؛ في الإيقاع فحسب، استجابة للبيئة الجديدة والفولكلور الشعبي هناك، إلا أن هذه المسألة الخلافية لا تتصل طبعاً بنطاق بحثنا هذا.

II.

في العصر الحديث بدأ التغيير الحقيقي في إيقاع القصيدة، بطيئاً أول الأمر وسريعاً بعد الحرب العالمية الثانية. إلا أنه تغيير مطّرد، وإن اختلفت وتيرته، وباتّجاه واحد: الابتعاد التدريجي عن الإيقاع الكلاسيكي والخطابية التقليدية. بل يمكننا القول، إذا عمدنا إلى التعميم، إن العلاقة بين العناصر الإيقاعية في القصيدة والمقومات الفنية الأخرى فيها، هي علاقة ضدية في أغلب الأحوال: إذا طغت الأولى انحسرت الثانية، والعكس بالعكس!

هذا الانحسار التدريجي المطّرد في الإيقاع يمكن تفسيره بعاملين أساسيين: الأول أن استهلاك الشعر في العصر الحاضر انتقل تدريجياً من استهلاك سماعي إلى استهلاك قرائي. لم يعد الشاعر «يقف على نشز من الأرض»، أو في حضرة الممدوح، منشداً قصيدته أمام جمهوره، فتلقاها أسماعهم قبل عقولهم. الصحف والكتب أصبحت تدريجياً «منابر» الشعر، يتلقاها فيها مستهلكوه بعيونهم قبل آذانهم، ويحاولون استيعابه في الفكر والخيال، مجرداً إلى حدّ ما من إيقاعه الخطابي الخارجي متمثلاً في الأساس في الوزن والقافية. العامل الثاني أنّ الإنسان العربي المعاصر، ونحن هنا لا نتحدّث عن انقلاب فجائي طبعاً، غداً أرقى حساسية وأرفع ذوقاً منه في القرون الغابرة، بحكم الثقافات والمعارف الحديثة في جميع مجالات الحياة. هذا الرقيّ الفكري المعرفي من الطبيعي أن ينتقل بالذائقة الفنية أيضاً من الصخب والإيقاع العالي إلى الخفوت والهمس والهدوء في إيقاع الشعر. أشبه بانتقال ذائقة المرء، أو المجتمع، تبعاً للرقيّ الحضاري المعرفي، من استساغة الموسيقى الشعبية الصاخبة إلى الاستمتاع بالموسيقى الكلاسيكية الهادئة بعيداً عن الصخب والضجيج. لعلّ هناك أيضاً سبباً ثالثاً هو اطلاع الشعراء المعاصرين، والمتثقفين أيضاً، على الشعر الأوروبي مترجماً أو في لغاته الأصلية. ذلك أن الإيقاع في هذا الشعر، حتى في لغاته الأصلية، بطيء خافت، لا يداني ما في الشعر العربي من خطابية وجهازة. على كلّ حال، أياً كانت الأسباب فالنتيجة واحدة: تحوّل الذائقة الفنية لدى الإنسان

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

العربي المعاصر، والشاعر المعاصر بوجه خاص، من الإيقاع الخطابي الصاخب إلى الهامس الخافت، تدريجيًا طبعًا، ولكن في أطراد مستمرّ.

الشعر بالذات، بخلاف الجوانر الأدبيّة الأخرى، كان تأثّره بالثقافات الوافدة متأخرًا وبطيئًا أوّل الأمر. إذا كانت الجوانر الأدبيّة الأخرى، الرواية والقصة القصيرة والمسرحيّة، جوانر جديدة استقينها بشكلها المعروف من الغرب، ما في ذلك شكّ، فالشعر جانر أدبي عريق يزيد عمره عن ألف وخمس مئة سنة، وهو إلى ذلك «ديوان العرب» ومفخرتهم. لذا كان طبيعيًا أن يتأبى هذا الشعر على التآثر الفوري بالأدب الغربي والثقافات الوافدة. بل إنّ بداية التجديد في الشعر كانت، في الواقع، ارتدادًا إلى «عصره الذهبي» في الدولة العباسية، متخطيًا قرونا طويلة من الجمود واللهو اللفظي والابتذال في «عصر الانحطاط». على هذا النحو نشأت المدرسة الأولى في الشعر الحديث، المدرسة الكلاسيكيّة الجديدة، بريادة البارودي وزعامة شوقي. فالشعر الكلاسيكي، في العصر العبّاسي بوجه خاص، 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 شعراء الكلاسيكيّة الجديدة أنّهم يقدرّون 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 اللغة الشعريّة، في الواقع، ضئيلًا تامًا. وفي إيقاع القصيدة بالذات لم يطرأ تغيير يُذكر، سوى انتقال «الزعامة» في قصائدهم من الطويل إلى الكامل الذي⁵ «أصبح معبود الشعراء، وهو أيضًا البحر الذي يستمتع به جمهور المستمعين من محبّي الشعر [...] أما الطويل فيظهر أنّه لم يعد يناسب العصر الحديث». باختصار: كما كان تجديد الكلاسيكيّين الجدد هامشيًا في الفنّ الشعري عامّة، اقتصر تجديدهم الإيقاعي، في الأساس، على الانتقال من الطويل إلى الكامل. قد يكون الكامل أقلّ خطابيّة وأكثر تنوعًا وتلوينًا من الطويل، إلا أنّه يظلّ مع ذلك إيقاعًا كلاسيكيًا متميّرًا، ما في ذلك شكّ. مرّة أخرى أجدني مضطرًا إلى التذكير أنّنا هنا نتناول التيار المركزي المهيمن على القصيدة في هذه الفترة، متغاضين عن النتاج الهامشي، من شعر تعليمي وإخوانيات وأناشيد وما شابه، الذي يتخلّل أحيانًا دواوين بعض الشعراء.

III

بداية التجديد الحقيقي في العصر الحديث كانت، بلا شكّ، في الشعر المهجري، والشمال منه

بوجه خاص، في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، بزعامة جبران خليل جبران وتنظير رفيقه ميخائيل نعيمة في الغربال (1923). التجديد هنا كان شاملاً، لا في السطح كما رأينا في الشعر الأندلسي. كان تجديداً بعيد المدى في رؤية العالم والحياة والناس، وتجديداً كبيراً في الشعر، تبعاً لذلك، أصاب كل مقومات القصيدة، بما فيها طبعاً الإيقاع؛ موضوع مقالنا هذا. كانت المدرسة المهجرية ثورة «رومانسية» على كل مؤسسات المجتمع ومواضعه التقليدية، بما في ذلك المدرسة الكلاسيكية الجديدة بزعامة الشاعر أحمد شوقي. لم يعد الشاعر لسان القبيلة ونديم السلطان، وإنما هو «نبي وفيلسوف ومصوّر وموسيقي وكاهن»، بكلمات نعيمة غرباله. هذا التغيير الراديكالي في الرؤية والأداة أصاب الإيقاع أيضاً، كما أسلفنا، حتى أن نعيمة لم يرَ الوزن والقافية من ضرورات الشعر أصلاً: «كما أن الله لا يحفل بالمعابد وزخرفتها بل بالصلاة الخارجة من أعماق القلب، هكذا النفس لا تحفل بالأوزان والقوافي بل بدقة ترجمة عواطفها وأفكارها [...] فلا الأوزان والقوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة».

على هذا النحو كتب المهجريون لأول مرة في هذا العصر شعراً لا يتقيد بوزن ولا بقافية، سمّاه أمين الريحاني الشعر المنثور مرة، والشعر الحر الطليق أخرى. هكذا يصف الريحاني هذا الشعر في كتابه «أنتم الشعراء»: «يدعى هذا النوع من الشعر بالفرنسية vers libre وبالإنكليزية free verse - أي الشعر الحر الطليق - وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الإنكليز والأميركيين». أشهر من كتب هذا النوع من الشعر، المعروف في تاريخ الأدب المعاصر باسم الشعر المنثور، هم جبران ونعيمة والريحاني، في مطلع القرن العشرين خاصة. إلا أن الشعر المنثور لم يلاقِ قبولا واسعا بين قراء العربية وشعرائها على حد سواء؛ إما لأنه ظهر قبل أوانه، أو لأنّ المبنى المقطوعي بالذات (strophic) كان أكثر مواءمة للروح الرومانسية المهيمنة آنذاك، بحيث يمكن اعتبار الشعر المنثور طفرة راديكالية عارضة في إيقاع الشعر الحديث.

بالإضافة إلى الشعر المنثور، كتب المهجريون في الأساس شعراً التزموا فيه الوزن والقافية، إلا أن التجديد فيه كان شاملاً، سواء من حيث موضوعاته، أو لغته الشعرية، أو إيقاعه. في الشكل الإيقاعي، وهو ما يهمنا هنا، اتخذوا المبنى المقطوعي شكلاً مركزياً باعتباره يوافق الروح «الرومانسية» الغالبة بوضوح على كل نتائجهم. تتألف القصيدة في هذا الشكل من مقطوعات /

6 نعيمة، 1989، ص. 116.

7 الريحاني، 1989، ص. 75.

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

أجزاء، وفي كلّ مقطوعة عدد ثابت من الأبيات / الأسطر، ولها نظام ثابت من التقفية، وتتناول جزئية أو زاوية من موضوعة القصيدة بحيث تشكّل المقطوعات مجتمعة قصيدة متكاملة تتمنّع 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 الأندلسيين، ولم يلتزموا عادة بقفل / لازمة تتكرّر في نهاية كلّ مقطوعة. كذلك عمد المهجريون، غالبا، إلى الأوزان القصيرة، والبحور المجزوءة، وأكثرها من القافية المقيّدة، وفي ألفاظ سهلة سائغة، وهو ما جعل مناهضهم يتهمونهم بالضعف والركاكة والخروج على الأعراف المرعية في القصيدة، وفي اللغة أيضا! باختصار يمكن القول إن المهجريين خطّوا، بتجديداتهم المذكورة، خطوة حاسمة على طريق التخلّص من الخطائية التقليدية، والانتقال بالشعر العربي إلى إيقاع خفيض خافت؛ ما دعا الناقد المعروف محمّد مندور، في كتابه في الميزان الجديد، إلى تسميته، بحقّ، الشعر المهموس.⁸

لعلّ نعيمة بالذات، في مجموعته الشعرية الوحيدة «همس الجفون»، هو خير من يمثّل بشعره كلّ التجديدات المذكورة، المضمونيّة والأسلوبية، والإيقاعية - موضوعة هذا المقال طبعا. في قصيدة لنعيمة باسم «أغمض جفونك تبصر»، مثلا، تتمثّل كلّ هذه التجديدات بوضوح:⁹

إذا سماءك يوماً تحجّبت بالغيوم

أغمض جفونك تبصر خلف الغيوم نجوم

* * *

والأرض حولك إمّا توشّحت بالثلوج

أغمض جفونك تبصر تحت الثلوج مروج

* * *

وإنّ بُليت بداء وقيل داء عياء

أغمض جفونك تبصر في الداء كلّ الداء

8 مندور، د.ت، ص. 69-85.

9 نعيمة، 1966، ص. 9.

في المشرق أيضا ظهرت في مطلع القرن العشرين، بتأثير الثقافة الغربية بالذات، وأدب المهجر ربّما، جماعة الديوان؛ عبّاس محمود العقّاد وإبراهيم المازني وعبد الرحمن شكري، ثم مدرسة أبولو بقيادة أحمد زكي أبو شادي. والجماعتان المذكورتان لا تختلفان في الجوهر عن المدرسة المهجرية، وهو ما دعا العقّاد إلى كتابة مقدّمة الغربال مناصرا مواقف نعيمة الفكرية والفنية، قائلا: ¹⁰ «فشعرت وأنا أتابع قراءة هذه الصفحات بما تشعر به القافلة المنبّئة في المفازة السحيقة إذا ارتفعت لها قافلة أخرى تنشد الغاية التي خرجت تنسدها، وأوشكت أن ترتدّ عنها يائسة». إلا أنّ المدرسة المهجرية، بحكم ظروفها السياسية والفكرية والثقافية، كانت أجراً وأقدر على التجديد، وأبعد أثرا في الشعر المعاصر، بحيث يمكن القول إنها أهم مدرسة تجديدية عرفها الشعر العربي المعاصر حتى الحرب العالمية الثانية.

IV.

في أواخر الأربعينات من القرن العشرين، بعد الحرب العالمية الثانية، وفي العراق بالذات، كان التجديد الأكبر في إيقاع القصيدة العربية. لأوّل مرّة في تاريخ الشعر العربي، غامر شعراء العراق بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهّاب البياتي، وبهذا الترتيب أيضا، في كسر قالب البيتية في القصيدة. يلفت النظر، في هذا السياق، أن ثلاثتهم كانوا من خريجي مدرسة المعلمين العالية في بغداد، حيث تعرّفوا الشعر الإنجليزي عن كثب، فكان ذلك فيما يبدو، بالإضافة إلى التغييرات الموضوعية الكبرى بعد الحرب، من العوامل التي عزّزت في نفوسهم الرغبة في التغيير والتجديد. لا يتّسع المجال هنا للخوض في المسألة الخلافية، التي شغلت كثيرين من الشعراء والنقاد، حول أوّل من أخذ بالمبنى الإيقاعي الجديد: السياب أم الملائكة. نكتفي فقط، في تبرير الترتيب الذي أخذنا به أعلاه، بالإشارة إلى أنّ الملائكة زعمت في كتابها **قضايا الشعر المعاصر** أنها أوّل من كتب «الشعر الحرّ»، ¹¹ كما دعت هـي، في قصيدتها «الكوليرا»، إلا أنّها تعترف بنفسها في مقدّمة مجموعتها **شظايا ورماد** ¹² أنّ القصيدة مقطوعة. وهي مقطوعة فعلا؛ تتشكّل كلّ مقطوعة فيها من 13 سطرًا، وفي مبنى سيمتري صارم من حيث طول الأسطر ونظام التقفية، دونما تغيير فيه أو تبديل، بحيث تنطبق كلّ مقطوعة على أختها تمام الانطباق! يذكر مؤرّخو الشعر الحديث أيضا، في هذا السياق، نماذج معدودة من أشعار مدرسة الديوان

10 نعيمة، 1989، ص. 6-7.

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

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

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

ومدرسة أبولو، خرج فيها أصحابها على البيئية، أو بعض الأصوات التي نادت بتحطيم «عمود الشعر» مثل: أحمد زكي أبو شادي، خليل شيبوب، نقولا فياض، علي باكثير، مصطفى بدوي، لويس عوض. إلا أنّ هذه النماذج والأصوات جميعها ظلّت في نطاق التجريب والتنظير؛ إمّا لأنّ الظروف الموضوعيّة قبل الحرب الثانية وضععة الأنماط السائدة، لم تكن بعد مهيةً لهذه الثورة الحقيقيّة، أو لأنّ أصحاب هذه النماذج والدعوات لم يملكو المواهب الشعرية القادرة على إنجاز هذا التغيير الجريء في نتاج شعري راقٍ يشكّل قدوةً تُحتذى لمن يرغبون في كتابة شعر جديد.

يتمثّل التغيير الأساسي، في المبنى الإيقاعي الجديد، في كسر البيئية، كما أسلفنا. لم تعد القصيدة الجديدة تتشكّل من أبيات ذات شطرين، سيمترية متساوية الطول، تختتمها القافية فتشكّل «حاجزا» إيقاعياً ومعنوياً بين البيت وتاليه؛ بل من أسطر تطول أو تقصر تبعاً لدفقة الفكرة أو العاطفة لدى الشاعر. ولم يعد للقافية أيضاً نظام ثابت يُفرض على القصيدة مسبقاً، كما في المبنى الكلاسيكي أو المقطوعي، بل تركت الحرية للشاعر كاملة في الأخذ بنظام القافية الذي يراه موافقاً للقصيدة. هذه «الحرية» التي مارسها الشاعر في تحديد طول السطر ونظام القافية، جعلت نازك الملائكة تسمّي هذا المبنى الإيقاعي الجديد «الشعر الحرّ»، وهي تسمية غير دقيقة طبعاً، لأنّ المبنى الجديد لم يتخلّ عن الوزن ولم يتخلّ عن القافية، كما هي الحال في «الشعر الحر» في الغرب. لذا اقترح النقاد تسميات أخرى كثيرة، إلا أنّ مبنى التفعيلة، أو المبنى التفعيلي، في رأيها، هي أبسط التسميات وأقربها إلى تشخيص هذا المبنى الجديد.

ترى الملائكة أيضاً، في مقدّمة مجموعتها **شظايا ورماد**، أنّ هذا المبنى الإيقاعي الجديد «ليس خروجاً على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها».¹³ صحيح أنّ شعر التفعيلة أبقى على الوزن والقافية، كما أسلفنا، إلا أنّ التغيير المذكور أعلاه لم يكن تغييراً هامشياً، بل كان تغييراً جذرياً عكس اختلاف الرؤية والصورة واللغة والمعجم الشعري في نتاج المجدّدين بعد الحرب العالمية الثانية، وفتّح القصيدة على مصراعيها للتيارات الفكرية والفنية الحديثة الوافدة من الغرب.

عن كسر البيئية المذكور في المبنى التفعيلي، نجمت ظاهرتان هامّتان، كان لهما أبعد الأثر في تشكيل القصيدة الجديدة. الظاهرة الأولى هي ظاهرة إيقاعيّة؛ ظاهرة التدوير. والتدوير في القصيدة الكلاسيكية هو التقاء الصدر والعجز من البيت في كلمة واحدة؛ أو بكلمة أخرى انقسام الكلمة إيقاعياً بحيث ينتمي بعضها إلى الصدر، والبعض الآخر إلى العجز، وأكثر ما

13 الملائكة، 1971، ص. 13.

يرد التدوير، في المبنى الكلاسيكي، في المجزوءات، وفي البحر الخفيف بشكل خاص. أما في المبنى التفعيلي، حيث زال نظام الشطرين، فالتدوير يقع بين السطر وتاليه طبعاً، وقد يمتد إلى عدد من الأسطر يطول أو يقصر وفقاً لرغبة الشاعر. على هذا النحو، لم يعد آخر السطر هو آخر الجملة الإيقاعية أيضاً، إذ يؤدي توقّف القارئ في آخر السطر المدور إلى ثلم التفعيلة المشتركة بين الشطرين. بذلك يسهم التدوير في المبنى التفعيلي في الحدّ من ارتفاع الإيقاع، كما هي الحال في الخرم في أول البيت الشعري الكلاسيكي. بل إن بعض الشعراء ذهبوا بظاهرة التدوير إلى أبعد مداها، فكتبوا القصيدة المدوّرة، وتتمثّل هذه في كتابة قصيدة من صفحة أو أكثر، في أسطر ممتلئة، من الهامش إلى الهامش، وفي إيقاع مدور متواصل، تكاد تختفي فيه القافية تماماً، وتتخفى فيه القصيدة بزّي النثر، كتابةً وعلامات ترقيم.

الظاهرة الثانية هي ظاهرة نحوية/معنوية، تسمّى في العروض الكلاسيكي التضمين، أو التتميم. والتضمين هناك هو عبارة عن اتّصال بيتين نحويّاً بحيث يشكّلان جملة نحوية واحدة. هذه الظاهرة تعتبر عيباً من عيوب القافية في العروض الكلاسيكي، وذلك لأن البيت في هذه الحالة لا يكون مستقلاً ينتهي معناه عند القافية؛ ما يحول دون وقوف الشاعر، وهو ينشد قصيدته، في هذا الموضع. لهذا السبب، فيما يبدو، كان التضمين مذموماً، في الأساس، حين يكون أقرب من القافية، أو يقع في القافية بالذات، كما يُستخلص من الأمثلة القليلة المكررة التي توردها كتب النحو والعروض عادة. في المبنى التفعيلي الجديد شاع التضمين في نتاج الشعراء المجدّدين جميعاً، بحيث غدا «حجر الزاوية» بعد أن كان عيباً في المبنى العمودي، كما ذكرنا. وهو أمر طبيعي في القصيدة الجديدة يسهم في تدفّق النص، متخطّياً وقفة القافية نحوياً، بعد أن تخطّأها التدوير إيقاعياً. 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، تبعاً لموقفها وذوقها المحافظين، فلم يكن لهذه المعارضة أيّ أثر في شيوع ذلك، بل اعتباره من سمات التجديد الحقيقي في تشكيل المبنى التفعيلي في الشعر الحديث، منذ ظهوره وحتى اليوم. هذه التغيرات المبنوية في الشعر التفعيلي اقتربت بالقصيدة المعاصرة خطوة أخرى من النثر، سواء في كسر الخطابية الطاغية في الإيقاع العمودي، أو في الشكل، بحيث غدت علامات الترقيم المتباعدة في النثر المعاصر، عادة، ضرورة من ضرورات المبنى الجديد، يحرص عليها الشاعر المرهف، ويطلبها القارئ الحاذق، إبان تلقّيه النصّ وتعمّقه. في هذا السياق، يجدر بالذكر أن الشاعر المبدع بدر شاكر السياب كان أوّل من التفت إلى ضرورة رسم علامات الترقيم في المبنى التفعيلي الجديد، في مقدّمته لمجموعته الشعرية **أساطير**، سنة 1950.

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

كان طبيعياً أن يلاقى الشعر التفعيلي معارضة شديدة من المحافظين، النقاد والشعراء، بحيث شهدت الفترة المباشرة بعد ظهوره معركة ضارية بين أنصاره ومعارضيه. ولم تكن هذه المعركة فنيّة موضوعيّة دائماً، بل تخلّلتها أيضاً 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 الدوريات والمجموعات الشعرية المطروحة في السوق. فقد أحصى ش. موريه، في كتابه **الشعر العربي الحديث**¹⁴ 759 قصيدة في ثلاث وعشرين مجموعة، لخمسة عشر شاعراً، صدرت حتى عام 1962، فوجد 515 منها تنتمي إلى الشعر التفعيلي! ولعلّ في نشر شعراء كثيرين، في تلك الفترة، قصائد كلاسيكية الإيقاع، يثرون 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 تماماً، في المرحلة الأولى من المبنى التفعيلي، من الكامل الخطابي الذي ألفوه في شعر الكلاسيكية الجديدة قراءة، وكتابة أحياناً. فالكامل من البحور البسيطة التي تتشكّل من التفعيلة ذاتها، متفاعلاً، 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 غالباً، دونما تدوير كثير تبعاً لذلك، بحيث تبدو النماذج الأولى منه، في كثير من الأحيان، قريبة إيقاعياً من المبنى الكلاسيكي التقليدي. ولعلّ قصيدة «السوق القديم» لبدر شاكر السيّاب¹⁵، 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 القديم» / خفتت به الأصوات إلا غمغات العابرين / وخطى الغريب وما تبثّ الريح من نغم حزين / في ذلك الليل البهيم».

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 السيّاب، 1971، ص. 21 - 28. وتاريخ كتابة القصيدة 3 / 11 / 1948.

وهو يتشكّل من التفعيلات مستفعلن مستفعلن فاعلن، بحيث يجوز لنا اعتباره «تنويعاً» من إيقاع الرجز، يصبح عدد القصائد في هذا الإيقاع 253 قصيدة، بينما تراجع الكامل إلى 143 قصيدة فقط.¹⁶ في مجموعة صلاح عبد الصبور الأولى، **الناس في بلادي** (1956) يشكّل الرجز أيضاً حوالي 46 بالمئة من القصائد (11 من 24). ولعلّ شعر البياتي بالذات هو أكثر ما يمثّل ارتفاع الرجز، بعد الفترة الأولى من المبنى التفعيلي، على حساب الكامل: ففي مجموعته التفعيلية الأولى **أباريق مهشمة** (1954)، كان الكامل 25 من 37 قصيدة ولم تتضمّن من الرجز شيئاً؛ في **المجد للأطفال والزيتون** (1956)، الكامل 20 من 36 والرجز 5؛ في **أشعار في المنفى** (1957)، الكامل 1 من 21 والرجز 8؛ في **النار والكلمات** (1964)، الكامل 3 من 34 والرجز 21؛ وكانت مجموعة **عشرون قصيدة من برلين** (1959) كلّها من الرجز. على هذا النحو انتشل المبنى التفعيلي الرجز، في المرحلة المذكورة، من خموله الذي لازمه في الشعر القديم وفي المدرسة الكلاسيكية الجديدة، على حد سواء!

تعتبر غلبة الرجز على هذا النحو الواضح، بعد أن كان سابقاً «حمار الشعراء»، محطة حاسمة أخرى في المسار المطّرد المذكور من الخطابية العالية إلى إيقاع النثر. ذكرنا أنفاً بالتفصيل ما يميّز الرجز من سمات «نثرية» و«حياتية»، بحيث يقترب في أحيان كثيرة من إيقاع الكلام العادي، وهذه الخصائص بالذات هي ما وافق الحساسية الشعرية الجديدة لدى شعراء المبنى التفعيلي. يجدر بالذكر، في هذا السياق، أنّ الفترة المذكورة، منذ ظهور المبنى التفعيلي حتى أواسط الستينيات، بعد ثورة 1952 في مصر، وارتفاع المدّ الناصري بوجه خاص، شهدت أيضاً غلبة الشعر «الملتزم» في البلاد العربية كلّها، ما شكّل عاملاً آخر، ربّما، في هيمنة الرجز، رغبة في الاقتراب من إيقاع الحياة؛ من نضال «الجماهير» في سبيل الحرية والاستقلال والاشتراكية.

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 فصّل فيه «عيوبه» الكثيرة. اعتمدت الملائكة في نقدها للشعر التفعيلي من الرجز، وفي كتابها كلّها، على «قانون الأذن العربية» أو الأذن الملائكية، إذا توخّينا الدقّة. وهي أذن كلاسيكية محافظة تماماً حاولت تقنين وتقيد هذا المبنى الجديد:¹⁷ «وكما كان اعتماد الخليل، في ضبطه للبحر والسقطات في زمانه، على حسّ الشعر، وذوقه وما يحفظ من الشعر العربي، فقد كان اعتمادي أنا أيضاً على حسّي الشعري وذوقي وما أحفظ من الشعر العربي». لذا لم يكن

Moreh, 1976, P219. 16

الملائكة، د.ت.، ص.80. 17

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

غريبا أن تشير الملائكة إلى أنّ¹⁸ «الرجز أسرع انزلاقا من الكامل إلى النثرية وضعف الموسيقى، على الرغم ممّا نراه في سهولة النظم على الرجز [...] ومصادق ما نقول أن أخطاء الشعراء في الشعر الحرّ المكتوب على وزن الرجز أكثر بكثير من أخطائهم في ذلك الشعر وهو مكتوب على البحر الكامل». بهذه الرؤية، عابت الملائكة على الرجز التفعيلي المزج بينه وبين السريع، وإيراد تفعيلة مستفعلان في ضربه، والإكثار فيه من الزحاف.¹⁹ وللتمثيل على هذه «العيوب»، أوردت سطرًا من قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور -«وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب»- زاعمة أنه يجمع ثلاثة من خمسة من عيوب الشعر الحرّ، بحيث أصبح هذا السطر، بسبب الزحاف في الأساس، «ركيك الإيقاع، ضعيف البناء، منقراً للسمع». ليست غایتنا هنا بالطبع مناقشة مواقف الملائكة الارتدادية من شعر التفعيلة في كتابها المذكور. من ناحية أخرى نريد القول إن الملائكة بمواقفها تلك تؤكّد خير تأكيد ما ذهبنا إليه من ابتعاد الإيقاع في الرجز التفعيلي عن الإيقاع الخطابي الذي ألفته «أذن» الملائكة، والانتقال بالشعر الجديد خطوة حاسمة على الطريق المؤدّي، في نهاية المطاف، إلى هجر الإيقاع الخليي تماما. من هذا المنظور، يمكننا ببساطة اعتبار «العيوب» كلّها، التي أشارت إليها الملائكة في كتابها، تجديدات هامة 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 الهامشية في الشعر القديم، بسبب إيقاعه السهل الرشيق وأوتاده المتلاحقة، بحيث لا يوافق خطابية وفخامة المواقف الكبيرة الجادة. يتشكّل المتقارب من فعولن (ن - - / ن - ن) تتكرّر ثماني مرّات أربع في كل سطر، ويجوز في ضربه أن يكون صحيحا، أو محذوفا، أو مقصورا أيضا (ن - - / ن - / ن - ه). والنوع الثالث من الضرب بالذات وافق القافية المقيدة المردوفة التي أكثر منها الشعراء في العقدين الأولين من استحداث الشكل التفعيلي. لعلّ أشهر قصيدة كُتبت في المتقارب التفعيلي في المرحلة الأولى هي قصيدة عبد الرحمن الشرقاوي، «خطاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس ترومان». كتب الشرقاوي هذه القصيدة في باريس سنة 1951، ونُشرت في كتاب مستقلّ سنة 1953، فلاقت انتشارا واسعا في كلّ البلاد العربية.²⁰ كذلك يحتلّ المتقارب الصدارة في مجموعة نازك الملائكة الثانية، شظايا

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 فاقصر على 5 قصائد فقط. لا شك أنها واقعة ذات دلالة في دراسة شعر الملائكة في تلك الفترة المبكرة من حياتها ونتاجها، خصوصا إذا قارناها 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، فقتصر مجموعاته **ورد أقلّ** (1986)، **سريّر الغريبة** (1999)، **حالة حصار** (2002) على المتقارب، متاخلا 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 **فَعْلَن / فَعْلَن** (ن - / - -) ثمانى مرّات، أربع في كل شطر، كما في قصيدة الحصري الشهيرة «يا ليلُ الصبِّ متى غدهُ» ومعارضاتها. يلفت النظر أنّ تفعيلة المتدارك الصحيحة فاعلن (- ن -) 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، (- ن - < - -) 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 (ن - / - -) والمتدارك (- ن - / ن -)؛ بحيث يشتركان في **فَعْلَن** (ن -) وتختصّ فاعلن (- ن -) بالمتدارك، وفَعْلَن (- -) 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 (فَعْلُ)، - - ه / ن - ه (فَعْلَانُ / فَعْلَانُ)، في القافية المقيدة طبعا؛ ما يخفّف من إيقاع الخبب النابض، ويقرّبه من

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

إيقاع الحديث العادي. يقول البياتي، مثلاً، في مقطع مستقلّ من قصيدة «حبّ تحت المطر»:²¹
كَانَ يراها في كلّ الأسفار / في كلّ المدن الأرضيّة بين الناس / ويناديها في كلّ الأسماء.

التغيير الثاني في الخبب التفعيلي تمثّل في إدراج تنويع جديدة في ثنایا السطر، أو الحشو في اصطلاح العروضيين، هي فاعِلُ (- ن)، وهي²² «تنويع جديد لم يقع فيه أسلافنا. ذلك أننا نحوّل فَعِلْنَ إلى فاعِلُ. وليس في الشعراء، فيما أعلم، من يرتكب هذا سواي». حاولت الملائكة تبرير هذه التنويع، لأنها وردت في شعرها طبعاً، بالزعم أن فَعِلْنَ = فاعِلُ موسيقياً، ما «يجعل ورود فاعِلُ في الخبب سائغاً مقبولاً». ليس من شأننا هنا مناقشة زعمها هذا، وقد ناقشها غيرنا،²³ ولا نسبة هذا التجديد إلى نفسها. ما يهمّنا هنا أن هذه التنويع أيضاً تخفّف من إيقاع الخبب السريع، شأنها في ذلك شأن الأضرب المذكورة أعلاه، وهو ما دعا الملائكة وكثيرين غيرها من شعراء التفعيلة إلى الأخذ بهذه التنويع، بل الإكثار منها في قصائدهم.

لهذه السمات في الخبب، انتشر هذا الإيقاع في الشعر التفعيلي، قليلاً في أوّل المرحلة، طاغيا في مراحل متأخرة، وعند شعراء بالذات دون غيرهم. عبد الوهاب البياتي، مثلاً، لا نكاد نعثر على قصيدة من الخبب في المجلدين الأوّل والثاني من ديوانه، حيث يطغى الرجز تماماً. إلا أنه إذ «يهتدي» إلى الخبب في المجلد الثالث، يغدو هذا الإيقاع إيقاعاً مركزيّاً في شعره؛ بل إنّ مجموعته²⁴ قمر شيراز (1975) مكتوبة كلّها في الخبب التفعيلي عدا خمس صفحات فقط في الرجز! إذا نظرنا في شعر صلاح عبد الصبور أيضاً نجد صورة أكثر دلالة بشأن الخبب ومكانته في الشعر التفعيلي. ففي مجموعة عبد الصبور الأولى الناس في بلادتي (1956) لا نجد قصيدة واحدة من الخبب. أمّا مسرحيّاته الشعريّة الخمس؛²⁵ مأساة الحلاج (1964)، مسافر ليل (1968)، الأميرة تنتظر (1969)، ليل 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.، المجلد 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 شك أنّ المتدارك ينزوي في هامش الهامش. بل إنّ من يقرءونه مفتوح الرأى يذكرون عادة أنّ الخليل بن أحمد جهله، أو أهمله، وتداركه تلميذه الأخفش. رغم خموله المذكور في الشعر القديم، بحيث يندر أن نجد قصيدة منه في دواوين الشعراء المعروفين، مقتصرًا على 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 الشعر الموزون، وذلك لخفوت إيقاعه في القراءة العادية بحيث يمكن أن يلتبس في أحيان كثيرة بالنثر.

ظهر المتدارك ظهورًا باهتًا في بعض قصائد المهجر الشمالي، وفي قصائد «تجريبية» من المتدارك التفعيلي، بين الحربين العالميتين. بل إنّ لويس عوض، في كتابه الريادي **بلوتولاند**، الذي صدر لأول مرّة في القاهرة (1947)، اعتبره وزنًا جديدًا، وكتب فيه «قصيدتين» للتمثيل، في سياق دعوته إلى تحطيم عمود الشعر.²⁶ إلا أنّ هذه «التجارب» كلّها، كما أسلفنا، ظلّت هامشيّة، فلم تلقَ إقبال الشعراء ولا عناية النقاد، ليكون بعث المتدارك الحقيقي مواكبًا لابتكار الشعر التفعيلي بعد الحرب العالمية الثانية، وفي المرحلة الأخيرة منه بوجه خاص.

يتشكّل المتدارك الكلاسيكي، وله أسماء أخرى كثيرة، من فاعلن (- ن -) ثمانى مرّات، أربع في كلّ سطر، وقد يصيبه الخبن، بحذف الساكن الأوّل (ن -) في تفعيلاته كلّها دونما تقييد. أمّا في المبنى التفعيلي فيجىء الضرب؛ التفعيلة الأخيرة في البيت / السطر، في تنويعات كثيرة أشهرها: الصحيحة فاعلن (- ن -) المذكورة أعلاه، فَعِلْ (- ن -)؛ فاعلاتن (- ن -)، فاعِلانْ (- ن - هـ)، بالإضافة طبعًا إلى الخبن في المقطع الأوّل الطويل منها جميعًا.

يجدر بالذكر هنا أنّ المتدارك التفعيلي غالبًا ما يتداخل في المتقارب، لدى شعراء كثيرين في العقود الأخيرة، بحيث يمكن القول إنّ وزنًا مبتكرًا نجم عن هذا التداخل أسميناه المتدارب. نريد التأكيد هنا أنّ هذا المزج بين الوزنين لم يكن سهواً أو خطأً «يقع فيه درويش والكثير من شعراء التفعيلة»، كما يرى الشاعر شوقي بزيغ،²⁷ بل كان مزجًا متعمّدًا 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 بزيغ، 2009.

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

بالتفصيل 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 استخدم هذا الإيقاع، في المرحلة الأخيرة من شعره بالذات، جاعلا منه أحد «الحلول» لكتابة شعر موزون يحمل، في الوقت ذاته، كلّ خصائص قصيدة النثر اللغويّة والمبنويّة؛ ما يجعل كثيرين يحسبونه قصيدة نثر:²⁹ «أودّ أن أقول إنّ كثيرين من الشعراء والقراء يقرأون كتبني 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 لحناً لموتسارت. يركض

في ملعب التنس الجامعيّ. يفكر في

هجرة الطير عبر الحدود وفوق الحواجز.

يقرأ «نيو يورك تايمز». يكتب تعليقه

المتوتر. يلعن مستشرقاً يرشد الجنرال

إلى نقطة الضعف في قلب شقيقة.

يستحمّ. ويختار بدلتَه بأناقة ديك.

ويشرب قهوته بالحليب. ويصرخ

بالفجر: هيا، ولا تتلّكأ/

على هذا النحو استنفد درويش، وقلائل غيره، كلّ طاقات المبنى التفعيلي، بحيث يبدو شعرهم 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 الشعر 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 الخليّلي، تدريجيّاً 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، بعد ما يقارب ثلاثة عقود من ابتكاره، نمطيّاً مكرّراً لا بدّ من تجاوزه. وقد تجاوزه فعلاً معظم الشعراء في العقود الأخيرة إلى إيقاع النثر، بحيث يمكن اعتبار هذه المحاولات لدرويش ورفاقه «القلعة الأخيرة» للشعر الموزون في معركة طويلة محسومة سلفاً.

درويش نفسه، وهو أبرز من واصل كتابة الشعر التفعيلي حتى آخر أيامه، وحاول جاهداً «قتل» الوزن فيه، كما رأينا في المقتبّس أعلاه، اعترف غير مرة أنّ قصيدة النثر تعتبر من أهمّ منجزات الشعر العربي الحديث، وأنها أثبتت مشروعيتها الجمالية أيضاً: ³¹ «لم أكفّ عن القول إنّ قصيدة النثر التي يكتبها المهووبون هي من أهمّ منجزات الشعر العربي الحديث، وأنها حقّقت شرعيّتها الجماليّة من انفتاحها على العالم، وعلى مختلف الأجناس الأدبيّة».

يجدر بنا التأكيد هنا أنّ قصيدة النثر، وفق معيارنا الإيقاعي الخالص في هذا المقال، تعني كلّ ما يكتبه الشاعر متخلّياً فيه تماماً عن العروض الخليّلي. هناك من يدعونه الشعر المنثور (Prose Poetry)، أو النثر الشعري (Poetic Prose)، وآخرون يدعونه الشعر الحرّ (Free Verse)، وكثيرون اليوم يدعونه قصيدة النثر (Prose Poem، أو Poème en Prose بالفرنسية)؛ وذلك تبعاً للمصادر الأجنبيّة التي يعتمد عليها الناقد، والمقوّمات الفنيّة الأخرى في القصيدة. هذه الأنواع جميعها، على اختلاف رؤاها الفكرية وأساليبها وشعرائها، آثرت في معيارنا الإيقاعي الخالص هنا أن نطلق عليها قصيدة نثر، نظراً لشيوع المصطلح المذكور أخيراً في كلّ ما يكتب من شعر لا يلتزم فيه كاتبه الوزن أو العروض الخليّلي.

IX.

ذكرنا أعلاه أنّ الظهور الأوّل للشعر الذي يتخلّى فيه كاتبه تماماً عن الوزن الخليّلي، ظهر لأوّل مرّة في نتاج المهجريين؛ ما يُعرف عادة في تاريخ الشعر الحديث بالشعر المنثور. إلّا أنّ الظهور الأقوى والأبعد أثراً لهذا النوع من الشعر كان في أواخر الخمسينات من القرن الماضي، برعاية مجلة شعر، وبفضل المجلة المذكورة، والشاعر أدونيس بالذات، شاعت هذه التسمية، قصيدة

صورة تقريبية للإيقاع وتطوّره في الشعر العربي

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

ظهرت مجلة شعر في بيروت سنة 1957، وفي شكل مجلة فصلية تُعنى في الأساس بالشعر، إبداعاً ونقداً وترجمة. محرّر المجلة كان يوسف الخال، ويشاركه في تحريرها والتنظير لنهاجها نقداً وإبداعاً، الشاعر السوري علي أحمد سعيد / أدونيس. كان لهذه المجلة منهج شعري شامل، يدعو في الأساس إلى تجديد القصيدة العربية بكلّ مقوماتها الفكرية والفنية، متأثراً دونما شكّ بالشعرية الغربية الحديثة، والفرنسية منها بوجه خاص. لذا، لاقت المجلة، منذ صدورهما حتّى احتجاجها الأول سنة 1964، معارضة عنيفة من أوساط سياسية وأدبية كثيرة متنوعة، حتّى ليخيل لمن يقرأ كلّ ما كُتب عنها، في تلك الفترة العاصفة من تاريخ الشرق الأوسط، أنّها مجلة مشبوهة غايتها ضرب الفكر العربي / الاشتراكي الذي هيمن آنذاك على المنطقة تماماً:³² «يمكن تمييز اتجاهين سياسيين في تجمّع شعر. أولهما اتجاه قومي سوري [...] وثانيهما اتجاه إقليمي لبناني [...] فعلى المستوى السياسي كان الاتجاهان يتفقان اتفاقاً تاماً على معاداة فكرة «العروبة» وكلّ ما يمتّ إليها من أهداف وشعارات وقوى سياسية، ولا يعترفان بوجود أمة عربية، وينظران إلى تاريخها وتراثها نظرة مغرقة في السلبية». ويكتب أدونيس، بعد سنوات طويلة على إصدار شعر واحتجاجها، فحسّ 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 وإنما اتهمونا كذلك في سلوكنا وأخلاقنا».

نادت جماعة شعر بالتجديد الشامل في القصيدة العربية؛ في رؤية العالم ومقاربة الحياة واللغة الشعرية على حدّ سواء. إلا أنّ قصيدة النثر بالذات، أو كتابة الشعر دونما وزن، وهذا ما يهمنّا هنا، احتلّت الصدارة في سجلات كثيرة بين المجلة ومعارضها. يقول أدونيس:³⁴ «حين كنّا نستخدم عبارة «شكل شعري جديد»، لم نكن نعني، بالضرورة، أنّه غير موزون أو موزون، بل كنّا نعني أنّه يمثل قطيعة جمالية 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 العربية، إذ يشكّلان أبرز السمات الفنية في القصيدة «القديمة»، وهو ما دعا المعارضين، في رأينا، إلى التركيز على هذه المسألة بالذات.

التفّ حول مجلة شعر نقاد وشعراء كثيرون وموهوبون، نذكر منهم على سبيل المثال: أنسي

32 مهدي، 1988، ص. 20-21.

33 أدونيس، 1993، ص. 146؛ انظر أيضاً تصريحاً مشابهاً ليوسف الخال، مهدي، 1988، ص. 21.

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

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

يمكن القول إنّ مدرسة شعر ظهرت قبل عصرها؛ في ظروف سياسية وفكرية وأدبية غير مواتية، ولذا كان من الصعب، بل المتعذّر، عليها أن تنتصر انتصارا واضحا. ففي أواخر الخمسينات كانت الناصرية، بخطابها القومي الاشتراكي، مهيمنة على الشرق الأوسط تماما، سياسيا وثقافيا وأدبيا. وكان «الالتزام» في الثقافة والأدب والصحافة سلاحا ضروريا في النضال ضدّ الاستعمار والرجعية. فكيف لمدرسة شعرية بعيدة عن هذه المعركة كلّ البعد، «تدعو الآخرين إلى شعر بلا رسالة، 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 مجلة شعر، ظهرت في أواخر الخمسينات، كما أسلفنا، ولم يكن المبنى التفعيلي الذي أخذ به شعراء قوميّون واشتراكيّون بارزون، قد انتهى بعد من معركته مع الأوساط التقليدية، ولم يستنفد بعد كلّ طاقاته. فكيف يكون «القفز» فجأة إلى شعر بدون وزن، بينما كثيرون من النقاد والشعراء ما زالوا يقاومون بضراوة الشعر التفعيلي رغم إبقائه على الوزن والقافية؟ لهذه الأسباب الموضوعية والذاتية، فإنّ مدرسة شعر، بما فيها قصيدة النثر أيضا، لم تنبت آنذاك في البيئة المواتية، كما أسلفنا، فكان نصيبها الاندحار مؤقتا، ليعود إلى الظهور بعد عقود لاحقا، في بيئة مهيأة لاستقبالها وازدهارها أيضا.

هكذا توقّفت مجلة شعر عن الصدور في أوائل الستينيات، وأرجى مشروعها الفنيّ لتجديد القصيدة العربية. مع ذلك، لا يمكن إنكار الدور الحاسم الذي قامت به مدرسة شعر في ضعضة المواضعات الفنية السائدة، وفي رسم معالم الطريق، إبداعا وتنظيرا، أمام الجيل التالي من المبدعين في الربع الأخير من القرن العشرين، ليحقّق هؤلاء بدورهم طموحات شعر الفنية، بما فيها قصيدة النثر، أو القصيدة دونما الوزن الخليلي، على اختلاف مناحيها الفكرية والأسلوبية.

X.

لم تكن غايتنا بالطبع، في مقالنا القصير هذا، الوقوف على المقومات الفنية 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 مركّباً واحداً في منظومة جديدة متكاملة، بحيث يجوز لنا التعميم بأنّ مسار تطوّر الإيقاع في القصيدة العربية هو أيضاً مسار تطوّر الشعرية العربية بوجه عامّ، بما في ذلك بعض الانحرافات الطفيفة والقفزات في هذا المسار طبعاً.

نخلص إلى القول أخيراً إنّ إيقاع القصيدة العربية، في العصر الحديث، تطوّر من الأوزان الخليلية الجهيرة، تدريجياً وفي أطراد، كما أسلفنا، حتّى وصل في العقود الأخير إلى إيقاع النثر / قصيدة النثر. لا يمكن لأحد 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 أيضاً لا يضير قصيدة النثر، ولا عشرات المبدعين الموهوبين الذين يكتبون قصيدة النثر واعين أنّ هذا التحرّر من الوزن والقافية يحملهم مسؤوليّة كبرى في الارتقاء بالشعر، رؤية ومبنى ولغة، بحيث يكون في مقوماته الفنية الأخرى وإيقاعاته الجديدة المبتكرة، «تعويض» عن الوزن الذي تخلّى عنه.

غلبة قصيدة النثر لا تعني، بالطبع، أنّ الأشكال الأخرى ستزول تماماً، وبسرعة. حتّى الشعر العمودي ما زال بعضهم يمارسه زاعماً أنّه الشعر لا غيره. بعض النقاد والشعراء ما زالوا يصرون أيضاً على أنّ الشعر لا يكون دون وزن، ويعنون الوزن الخليلي طبعاً. هؤلاء جميعاً 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 المستقرّ إلى إيقاعات جديدة مبتكرة:³⁶ «إنّ القيمة الإبداعية في تقديري لا تحدّد بالأوزان فقط أو بالأوزان أساساً التي تمنحها شرف الانتساب إلى الشعر. فالواقع أنّ قصيدة النثر أصبحت بالفعل قيمة إبداعية في عصرنا الراهن. فقد أصبح الإيقاع في مختلف أشكال التعبير الأدبي والفني [...] أكبر من مجرد إيقاع وتكرار منتظم لوحات قياسية متساوية حسابياً وزمنياً. لقد تمرّد فنّ التصوير على قاعدة المثلث الذهبي، وخرجت العمارة الجديدة عن التجانس والتوافق والسميّة إلى عمارة ما يسمّى بما بعد الحداثة. وكذلك قصيدة النثر. هذا هو المفهوم الذي أراه محققاً للشعر طبيعته

36 العالم، 2009؛ وانظر أيضاً: اليازجي، 1993، ص. 167-168.

الخاصّة. إنّّه ليس إلغاءً أو إسقاطاً ورفضاً 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، جمال (د.ت.)، *لسان العرب*، مجلد 3، القاهرة: دار المعارف. أدونيس، 1993
 أدونيس، 1972
 أنيس، 2009
 بزيع، 2009
 جريدة الحياة، 26 / 3 / 2009.
- البياتي، عبد الوهاب (د.ت.)، *ديوان عبد الوهاب البياتي*، بيروت: دار العودة. البياتي، د.ت.
 جبران، سليمان (2010)، «نظم كأنه نثر: التباس الحوار بين محمود درويش وقصيدة النثر»، *المجلة*، العدد 1، مجمع اللغة العربية في حيفا. جبران، 2010
 درويش، محمود (1999)، «المختلف الحقيقي»، *مجلة الشعراء*، عدد خاص، 4-5. درويش، 1999
 درويش، محمود (2005)، *كزهر اللوز أو أبعد*، بيروت. درويش، 2005
 درويش، محمود (2007)، *حيرة العائد*، بيروت: رياض الريس. درويش، 2007
 الريحاني، أمين (1989)، *أنتم الشعراء*، بيروت. الريحاني، 1989
 الزيّات، أحمد (1955)، *تاريخ الأدب العربي*، القاهرة. الزيّات، 1955
 السياب، بدر شاكر (1971)، *ديوان بدر شاكر السياب*، بيروت: دار العودة. السياب، 1971
 الشرقاوي، عبد الرحمن (1989)، *من أب مصري وقصائد أخرى*، القاهرة. الشرقاوي، 1989
 العالم، محمود (2009)، «أحمد عبد المعطي حجازي وقصيدة النثر»، *دورية دنيا الثقافة*، 20 يناير. العالم، 2009
- عبد الصبور، صلاح (1972)، *ديوان صلاح عبد الصبور*، بيروت: دار العودة. عبد الصبور، 1972
 عوض، لويس (1989)، *بلوتولاند وقصائد من شعر الخاصة*، الطبعة الثانية، القاهرة. عوض، 1989
- الفاخوري، حنا (1995)، *الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم*، بيروت. الفاخوري، 1995
 الملائكة، نازك (1971)، *شظايا ورماد*، بيروت: دار العودة. الملائكة، 1971
 الملائكة، نازك (2002)، *ديوان نازك الملائكة*، بيروت: دار العودة، المجلد الأول. الملائكة، 2002
 الملائكة، نازك (د.ت.)، *قضايا الشعر المعاصر*، بيروت: مكتبة النهضة. الملائكة، د.ت.
 مندور، محمد (د.ت.)، *في الميزان الجديد*، القاهرة. مندور، د.ت.
 مهدي، سامي (1988)، *أفق الحداثة وحدانية النمط، دراسة في حادثة مجلة «شعر» بنية ومشروعاً ونموذجاً*، بغداد. مهدي، 1988
- الموسوعة الإسلامية، الطبعة الثانية، مادة «عروض». الموسوعة الإسلامية
 نعيمة، ميخائيل (د.ت.)، *همس الجفون*، بيروت. نعيمة، د.ت.
 نعيمة، ميخائيل (1989)، *الغريال*، بيروت. نعيمة، 1989
 النويهي، محمد (1971)، *قضية الشعر الجديد*، القاهرة، طبعة ثانية. النويهي، 1971
 وازن، عبده (2006)، *محمود درويش، الغريب يقع على نفسه*، بيروت. وازن، 2006
 اليازجي، إبراهيم (1993)، *أبحاث لغوية*، بيروت. اليازجي، 1993

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

أمينة حسن

مجمع اللغة العربية، حيفا

تحاول هذه الدراسة¹ 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 فعلياً 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 السورالية في القصيدة العربية الحديثة، رأينا أن نتناول بالدرس والتحليل قصيدتين² للشاعر اللبناني أنسي الحاج الذي يُعتبر أول شاعر عربي يكتب قصائده متأثراً بالسورالية، نتيجة انكشافه على الثقافة الفرنسية وتأثره بأعلام السورالية في ذلك الحين.

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

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

I. في السورالية الفرنسية: نشأتها وأهم مبادئها

نشأت الحركة السورالية في فرنسا عام 1924 بفعل جملة من العوامل الاجتماعية والسياسية والثقافية المتشابكة. وكانت الحرب العالمية الأولى بالأساس عام 1917 قد خلقت الأجواء التمهيدية لقيام السورالية 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 للسورالية، 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 Freud) (1856-1939)، ولا بد لنا أن نذكر في هذا المقام أن السورالية قامت أول ما قامت على أسس مستوحاة من علم النفس الحديث،⁴ ومن هنا التفت بريتون إلى أهمية الحلم والهלוسة في طريق الكشف عن وظيفة الفكر الحقيقية.⁵ الأمر الذي عمقه بريتون فيما بعد وطوره حتى أصبح الحلم أحد أركان السورالية الأساسية، كما سيأتي في صفحات لاحقة.

من جهة ثانية، أدت الحرب إلى قيام السورالية بصورة غير مباشرة، وذلك بعد أن فرضت واقعاً جديداً 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 الدادائية⁶ (Dadaism) أبرز تلك الحركات المنبثقة عن واقع الحرب الأولى، مع

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

4 أمهز، 1996، ص 267.

5 Williams, 1987, p. 16.

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

جوانب سورالية في القصيدة العربية الحديثة

التأكيد على تطرفها في مواقفها ومبادئها سيما مبدأ العيشية المطلقة الذي نادى به كمنطلق أول لها. ولسنا بصدد التطرق إلى هذه الحركة بكل حيثياتها، إلا أن ما يهمنا في هذا الباب أن السورالية استوحت من الدادائية معظم مبادئها ما جعل الكثير من النقاد يعتبرونها شكلاً آخر من الدادائية.⁷ بل أكثر من ذلك، فإن مؤسسيها كانوا أفراداً في الحركة الدادائية، من بينهم بريتون، أراغون، سوبو، بول إيلوار (Paul Eluard) (1895- 1952) وغيرهم.⁸

بعد أن لاحت بوادر نهاية الدادائية، كانت الأجواء تمهد لظهور السورالية كصيغة أكثر إيجابية وبناءً من الدادائية. فنشر بريتون عام 1924 بيانها الأول⁹ يعرف فيه السورالية¹⁰ من حيث هي «آلية نفسية محضة، يُلمس بواسطتها التعبير، شفوياً أو كتابياً، أو بأي طريقة أخرى عن وظيفة الفكر الحقيقية. إملاء الفكر، في غياب كل رقابة يمارسها العقل، وخارج كل اهتمام

مارسيل جانكو (1895- 1984) (Marcel Janco) من رومانيا، من ألمانيا ريتشارد هيلسنبيك (Richard Huelisenbeck) (1892- 1974)، هيوغو بال (Hugo Ball) (1886- 1927) وهانس ريختر (Hans Richter) (1888- 1976)، ومن الإلzas هانس أرب (Hans Arp) (1886- 1966). راجع: أمهز، 1966، ص 247. أما مصطلح الدادائية فيقول هانس أرب إن استخدامه للمرة الأولى كان عندما اصطحب أطفاله في أحد المقاهي، فأطلق تزاراً تلك اللفظة لتدل على المعنى الطفولي أو العيشي، لتكون العيشية مبدأها في كل شيء. ولم تكن انطلاقة الدادائية انطلاقة فنية أو أدبية، بل إن الاشتماز من الواقع، في رأيهم، الذي أفرزته الحرب الكبرى كان المحرك الأول لنشاطها. هذا الواقع المقزز، على ما يعتقدون، لم يحقق سوى الخيبة من النظام المعيشي القائم على الإيمان بالوطن والدين، ونظام الحياة الذي تقوده النخبة البرجوازية لا يقدم رؤية واضحة للمستقبل القادم. وعليه، رأت الجماعة الأولى من الحركة، أن إمكانية البدء من جديد تقوم بالأساس على تقويض وهدم الراهن والمعيش. من هذا المنطلق يعرف أحدهم مفهوم الدادا على أنه الرغبة في إعادة السلطة للواقع من خلال خلق واقع فوقي جديد. راجع: Carrouges, 1974، p. 5. ومما لا شك فيه، أن هذا المنطلق جعل الحركة تمجد مبدأ العدمية معادلاً موضوعياً، وتكفر بغاية الفن والأدب، لأنهما تأطرا بأطر اجتماعية تقليدية وبرجوازية ما كانت تمقته الدادائية في المقام الأول. راجع: Matthews, 1965، pp. 20- 22، 2. أمهز، 1996، ص 252. لكن الحركة، بتطرفها هذا، وسلبيتها حيال الأمور، وكذلك عدم الوضوح والترابط في مبادئها، في رأي البعض، جعل كثيرين يتخلون عنها مبشرين بنهايتها وببداية الحركة السورالية (من بينهم بريتون الذي كتب مقالة يودع فيها الدادائية ويعرض خيبة أمله منها. راجع: غريب، 1993، ص 38)، لينتهي عصر الدادائية بصورة نهائية عام 1922. راجع: Dachy & Marc, 2006، pp. 89-90. انظر على سبيل المثال: غريب، 1993، ص 30؛ داغر، 1979، ص 29؛ أمهز، 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 السورالية المنقول عن أبولينير (Guillaume Apollinaire) (1888-1918) عندما ابتكر الكلمة لأول مرة في مسرحيته (Les Mamelles de Tiresias) «نهدا تيريزا»، والسورالية كلمة منحوتة Surrealism تعني فوق الواقع. وكان أبولينير باستخدامه هذا يبشر بجماالية جديدة في الفن والأدب أثرت فيما بعد بالجيل الجديد، (راجع: وهبة، 1984، ص 202)، ليؤكد بريتون في البيان على هذا التأثير واستخدام المصطلح تكراراً 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، سامحاً للتجربة أن تعبر عن نفسها بمجراها الحقيقي. والشعر، إلى جانب الفن، كان أهم انشغال لدى السوريالية إذ سعت، كما الدائنية، 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 جواً مشحوناً 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، إيماناً بالقصيدة السوريالية كآلية خالصة لتأدية مهمة الفكر الحقيقية.¹⁴

11 أدونيس، 1995، ص 257. انظر أيضاً: داغر، 1979، ص 36؛ وهبة، 1984، ص 202؛ غريب، 1987، ص 863؛ أمهز، 1996، ص 267؛ 821، Preminger، 1974.

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: 73، Cardinal، 1977.

13 كما أسلفنا، فإن ظهور طب النفس الحديث وطرق العلاج شكلاً وسيلة لدى السورياليين للكشف عن هذا العالم الباطني. وسنعالج في مراحل مقدمة 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 والمناخية للخط

4. تستقي القصيدة السورالية مادتها بالأساس من الأحلام (أحلام النوم واليقظة)، والخيال ذي الطاقة الذهنية الذي يقابل الفكر المتعلّم والمكتسب ليكون بدوره الفكر السورالي. والخيال عزيز على السورالية 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 السوراليين عن الأحلام، قد وجد آلة إضافية لولادته، وهي تلك الكتابة الأتوماتيكية، الآلية النفسية المحضة التي اتبعتها السوراليون ورفضوا تنقيح ما نتج عنها من مادة أدبية أو فنية، وهكذا سمحوا لأقلامهم أن تنتال دون أية رقابة أو رادع، فما يمليه الفكر الباطني واللسان هو ما يسجّل ويوثّق منفلاً من ضوابط العقل.¹⁶

6. لقد أدى السعي وراء الوصول إلى الحقيقة العليا بالنسبة للسورالي، إلى توظيف آلية أخرى جعلت السورالية 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 السورالية 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 السورالية 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 والسورالية 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 السورالي الأول: Breton, 1969.

16 من المهم التأكيد على ارتباط الكتابة الآلية بالسورالية، إذ هي محركها الأول، ومنها استمدت السورالية تعريفاً لها، لتصبح بعد ذلك عموداً 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 السورالية لم يقتصر على الشعر، إنما امتد لينغمس في الفن أيضاً.

السوريالية حدود الحرية، وتضمنت بلغة بدائية، غرائزية، وإبروتية إلى حد كبير خالقة بذلك قاموساً شعرياً جديداً ليحل محل اللغة التقليدية التي باتت هدفاً للهدم. بالتالي ركزت السوريالية على مواضيع مهمة كثيرة دار محورها بالأساس حول الحب، المرأة والشهوة. وقد سبق أن أكد السورياليون على سلطة الشهوة المطلقة واعتبروها أساس الوجود بل الوجود كله لأنه بتحريرها وإطلاق العنان لها تقصر المسافة بين الأنا والأنت. وكان الشعر السوريالي في ضوء ذلك، شهباني المعجم.¹⁸

ومن المفيد في هذا السياق أن نشير إلى أن المعجم الشعري السوريالي، عدا عن كونه متشعباً بالشهوة، قد حظي باهتمام كبير من جانب الشعراء السوريين الذين أرادوا خلق لغة جديدة. ونلاحظ أن هذا الاهتمام قد أخذ له مكاناً غير بسيط في قصائدهم، لذا نراهم ينادون بهدم ورفض اللغة التقليدية واستبدالها بأخرى أكثر جدة وحيوية، ومن جهة أخرى، كانت قصائدهم نفسها تتميز بهذه اللغة الجديدة. من هنا يمكننا أن نشير إلى تكتيف السوريين من توظيف المستوى الميتا شعري في قصائدهم.¹⁹

8. المرأة والحب- إن هذا المحور كان الوجه الآخر للشهوة. والحب على وجه الخصوص كان بالنسبة للسورياليين المعادل للشعر، بل إن الحب هو الشكل الأول والبسيط للشعر في نظر بريتون. والحب الجسدي²⁰ بين الرجل والمرأة المبني على الرغبة والشهوة الجارفة هو الذي يقود إلى المعرفة، لأن المعرفة وفق الرؤية السوريالية تتحقق عبر الرغبة. وكما أنها تحقق المعرفة كذلك تمنح الإنسان كليته وتحميه من هول التناقضات والثنائيات المتعددة. لذا كان من المهم لدى السوريين أن يحافظوا على ظهور الحب في قصائدهم، خاصة مع المرحلة التي أعلوا بها من شأن الحب ليكون مقام الدين بقداسته، وبالتالي أعادوا للشعر قداسته بتقديسهم للحب، ليصبح إلى جانب الشهوة من أهم عناصر الشعر السوريالي.

وللمرأة حضور بارز في القصيدة السوريالية، فبها يحقق السوريالي وحدويته وكليته، خاصة مع تقديس الحب والإيمان بالإبروتيك كحرك السوريالي للبحث، والمعرفة وتحقيق الذات. وجد السوريالي بالمرأة الهدف والوسيلة. فالمرأة هي التي تعيد للسوريالي براءته

18 بيكر، 2003، ص 265-266.

19 لقد تناول الباحث باسيليوس بواردي المستوى الميتا شعري في قصائد أنسي الحاج، وسنأتي 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 السوريلي بالحديث عن المرأة وتفاصيل جسدها. ولم يكن لحب الرجل للمرأة واشتهاؤها بديل، إذ قالت السوريلية بوجود الآخر المختلف – المرأة، ليكمل الأنا في واحد كامل.²¹

9. في ضوء ذلك كان الدين الذي لم يعد بتلك القداسة لدى السوريلية، مستهدفاً ومتلقياً لحملات هجومية شرسة من قبل السوريليين باعتباره قديماً، تقليدياً ومتعلقاً بذلك الواقع الذي أرادوا تقويضه وتأسيس آخر فوقه.²²

ختاماً نقول، إن السوريلية كانت حركة أكثر تنظيماً وإيجابية من الحركة الدائرية، 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 ليتمكن الإشارة إلى تأسيس حركات سوريلية في دول مختلفة من العالم.

II. بواذر ظهور السوريلية في العالم العربي

لم يكن العالم العربي بمعزل عن هذه التطورات، فقد شهدت دول عربية متفرقة بواذر لظهور السوريلية من خلال إقامة الجماعات أو النشاطات الفردية. فنلاحظ مثلاً تأسيس حركة سوريلية مصرية نهاية عام 1938 حملت اسم جماعة «الفن والحرية»²³ لكن هذه الحركة لم تعمّر كثيراً، 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 الثلاثي به، وجد السوريلي أن المرأة هي تلك المحبوبة التي يحقق ذاته ووحدته من خلالها. عن أهمية المرأة لدى السوريليين، راجع: Ladimer, 1980.

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

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

24 Beranek, 2005, pp. 217-218.

تعطى بالمجمل فكرة عن الحركات الفنية والأدبية العالمية الشائعة في حينه، ومن بينها، فُتح المجال لمعرفة السورالية عن كُتب من خلال التعريف بها وبأعمال روادها حتى أمكن لبعضهم ممارستها حياتياً وفنياً.²⁵ على أن الأوضاع السياسية والاجتماعية في العراق في النصف الأول من القرن العشرين لم تسمح لانتشار السورالية فيها بكل حذافيرها، ليعود هذا الظهور بقوة في الستينات.²⁶ حينها ظهر رجيل 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 السورالية منهجاً حياتياً وما زال يمارسها في باريس بعيداً عن وطنه الأصل بحرية أكبر مما يتيحها العالم العربي. وكان نشاطه حافلاً ومتراوفاً 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 السورالية ومنها مجلة **الرغبة الإباحية** عام 1973، **النقطة** عام 1982 و**فراديس** عام 1990. حاولت هذه المجلات تغطية النشاط السورالي عامة بما في ذلك المحاولات الكتابية للجنابي وغيره من الشعراء الذين آزره على إصدارها.²⁸ على أنها بقيت بعيدة عن التأثير في ساحة الأدب العربي لعدم وجود هذه المجلات أساساً في إحدى الدول العربية من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الجنابي، رغم اقتراب نشاطه من المشروع السورالي 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 السورالية 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 المتقصر 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.

العربية والثقافة الغربية، فتميزت أعداد المجلة على امتداد فترة صدورها بنشر قصائد عربية الأصل، وقصائد مترجمة عن لغات أخرى،³¹ ومستجدات ودراسات مختلفة في مواضيع الشعر الحديث.³² وقد نجحت **شعر** أن تكون بهذه الصيغة، من أهم الدوافع التي أدت إلى ظهور أشكال كتابية جديدة، وما يترتب على ذلك من تغيير على المستوى التقني والمضموني للنص. وإذا كنا نتحدث عن السورالية بالذات، شكلت **شعر** واجهة للقارئ ومنبأً للكاتب لعرض مفهوم السورالية ولممارستها كتابياً، فظهرت على صفحاتها ترجمات لنصوص بريتون، إيلوار، أراغون وغيرهم من السوراليين الفرنسيين.³³ وقد برزت بالأساس تأثيرات السورالية على أنسي الحاج وشوقي أبي شقرا (ولد 1935) اللذين دأبا على ترجمة نصوص سورالية، وفي المقابل شرعا بالتأليف وفق ملامح مشابهة للقصيدة السورالية الفرنسية. وبذا، يظهر ديوان الحاج الأول **لن** (1960)، الذي نستمد منه نماذج تطبيقية في بحثنا، وفيه تبرز جوانب السورالية بامتياز. أما أبي شقرا فيصدر مجموعة **ماء إلى حصان العائلة** (1962)³⁴ وهي أيضاً مجموعة قصائد تحتوي على ملامح سورالية لا مجال إلى حصرها هنا.

من هذا المنطلق نجمل القول أن السورالية في العالم العربي بقيت محصورة بين أفراد، لا تظهر إلا على استحياء، وقد يعود سبب ذلك إلى الضوابط الدينية والاجتماعية التي منعت ذلك الدفق من الحرية. ولا بد لنا أن ننوه أن كثيرين في العالم العربي يطلقون على أنفسهم لقب سورالي، لكن هذا لا يعني بالضرورة صدق مقولتهم. وقد نعثر على مميزات سورالية ضمن قصائد عربية حديثة لكن ذلك ليس كفيلاً بمنحها هوية سورالية. فالسورالية مشروع ثقافي واجتماعي تام، لم يتبناه فعلياً أو حركياً إلا القلائل، مثل عبد القادر الجنابي الذي مكنه وجوده في فرنسا من تلك الحرية.

وكان أنسي الحاج، من الجهة المقابلة، قريباً جداً من هذا المشروع، وقد ساهم في ذلك درايته باللغة الفرنسية وإطلاعه على ثقافتها، ليكون أول من يسلك نهجاً سورالياً في الكتابة في العالم العربي تجلّى بداية عبر **شعر** كقصائد متفرقة حتى إصدار الدواوين المختلفة. وإنه يمكن

31 يلاحظ بيضون أن النص الفرنسي كان أكثر حظوة في الترجمة، وذلك على حساب النص الألماني، والأميركي، والإنجليزي، والإيطالي وغيره. ويعزو الباحث ذلك، إلى تأثير 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 **شعر**، نلاحظ أن الغلبة للنص الفرنسي وذلك من خلال الترجمة التي أداها أنسي الحاج، وأدونيس، وشوقي أبي شقرا وغيرهم ممن اطلعوا على اللغة والثقافة الفرنسييتين. راجع: بواردي، 2003، ص 277-302.

32 بواردي، 2003، ص 68.

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

34 أبي شقرا، 1962.

للدارس أن يلاحظ أن النبرة السوريلية في شعر الحاج قد خفت بصورة تدريجية مع امتزاجها في بعض الأحيان بالملامح الصوفية، وهو موضوع قائم بذاته لا يمكن طرده هنا، بل نكتفي بتناول قصيدتين من ديوانه الأول لن وفيهما تحضر الجوانب السوريلية بقوة كما سنبين أدناه.

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

1. قصيدة هوية

قصيدة «هوية» هي القصيدة الأولى في ديوان لن. وقبل التطرق إلى مضامين النص وأبعاده السوريلية، يجدر بنا إلقاء نظرة على البناء الهندسي للنص، لما في ذلك من أهمية في خلق نص سوريلي الملامح في ظل الجمالية الشعرية السوريلية التي قالت بهدم شكل القصيدة المتبع على مستوى توزيع الأسطر وكذلك الموسيقى التي تُخلق بفعل الوزن والقافية.

نلاحظ أن قصيدة «هوية» تحتوي على أحد عشر مقطعاً، تفصل بينها فراغات بيضاء. وفي حالات أخرى، تتم عرقلة انسياب مقطع إلى ما يليه بفعل لفظة، أو جملة قصيرة، تبدو وكأنها متطفلة على جسد القصيدة. هذه الهندسة / البناء النصي وحده كفيل بأن يزيد من درجة التشّت³⁵ الحاصلة في القصيدة. كما أنها تشير ولو بلمحة أن هذه المقطوعات المتفككة عبارة عن أجزاء تُسرد من حلم، أو هي نُبذ من عالم اللاوعي لأننا المتكلم. وسنتناول فيما يلي أجزاء هذا النص للوقوف على أهم المميزات السوريلية الحاضرة داخله.

35 في دراسته حول الأساليب الشعرية، يتعرض صلاح فضل لسلم الدرجات الشعرية المركب من خمس على نحو ما يلي: درجة الإيقاع، الدرجة النحوية، درجة الكثافة، درجة التشّت ودرجة التجريد. أما درجة التشّت، وهي ما تهمننا في هذا المقام، فهي متصلة برغبة القارئ في البحث عن كلية للقصيدة التي يحاول تأويلها، وقد تتحقق الوحدة الكلية للقصيدة من خلال نماذج عدة منها الثنائية الضدية، التحول الجدلي لثنائية ضدية وغيرها. ولا بد للقصيدة أو أي نص أدبي، في اعتقاد فضل، أن يحتوي على علاقات بين دواله من أجل تحقيق بنية دلالية عامة. هذه البنية تتكون من مكونات نحوية، زمنية، مكانية وكيفية جميعها مرتبطة بدرجة التشّت. وقد تبين أن درجة التشّت في النصوص الحداثيّة عالية قياساً بالنصوص الكلاسيكية. فالحداثيّة 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 متسلسل. لدى الحاج وشعره محدثين آخرين، نستطيع أن نلمس هذه الدرجة التي في محورها تزيد من لحة الدلالة العامة للنص. راجع: فضل، 1998، ص 27، 34-37.

※ قصيدة «هوية» قصيدة البحث عن الذات³⁶

يفتش الأنا المتكلم في هذه القصيدة عن نفسه البشرية، ويحاول فضحها دون تورية. ويرى بذلك أن الشعر وسيلة للتحرير والتنفيس عن هذه الحياة³⁷ التي تتشكل من خوف وكوابيس ورغبات وما إلى ذلك، الأمر الذي قالت به السورالية. وقد أكدت السورالية أن ظاهر الحياة لا يشكل نقيضاً لباطنها وعليه، فإنه في هذه القصيدة لا يستطيع الصخر ضغط الصندوق بل يفتح له المجال لأخذ نظارتيه للتنقيب والتفتيش عن خبايا الإنسان الصميمة، متخذاً بذلك، كما السورالي درباً 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 مألوفة³⁸

36 لقد تناولت دراسات عديدة الهوية باعتبارها مصطلحاً فلسفياً أو اجتماعياً أو نفسياً. ومن المجالات التي تناولت المصطلح، المجال الأدبي سواء في النقد أو الإبداع. وقد حظي المصطلح على مر السنين بتعريفات عديدة ومتفاوتة إحداها يعتبر الهوية أمراً ثابتاً غير قابل للتغيير أو النماء، وذلك مقابل تعريفات منطلقها الأساسي أن الهوية أمر نام يتطور ويتبدل عبر السنوات والتجارب التي يتكسبها الإنسان. وفي المجمل، فإن جميع التعريفات نسبية تتعلق بمنطلقات معينة، فنجد على سبيل المثال ديكرات يحدد وجود الهوية بالتفكير من خلال فكرته «أنا أفكر إذن أنا موجود». وإنه لمن الجدير ذكره أن ديكرات ينوب عن الاتجاه الأول الذي تطرقنا إليه أعلاه والذي يشير إلى أن هوية الأنا أمر ثابت ومستقل بذاته. Edgar, 1999, p. 184. أما الاتجاه الثاني فيعبر عنه لوك، هيوم وغيرهما ليأخذوا الهوية إلى معان خارج محدودية الذات وخارج الصورة الواحدة أو الموحدة التي استقرت عليها من قبل. ومن المفاهيم التي اكتسبتها الهوية تلك التي شرحها نيتشه حيث الهوية متنوعة تعتمد على مجمل التجارب التي لم يمر بها الإنسان بعد، من هنا اكتسبت الهوية مفهوم الاختلاف واللامحدودية. وبالتالي تناط محاولة تعريف الهوية بأسئلة مثل: «من أريد أن أكون؟ كيف أختار أن أفهم وأفسر وجودي؟». في أعقاب ذلك، تنوعت أشكال الهوية لتظهر لدينا مصطلحات مثل «هوية الاختلاف»، «الهوية النسبية»، «هوية اللاهوية» وغير ذلك. حيال ذلك، وخاصة في مرحلة ما بعد الحداثة، واجهت الهوية أزمة في تحديدها، وعوض أن تكون واحدة ومتماصة، أصبحت في الحقبة المشار إليها، مفتتة ومتعددة حتى ليبدو من الصعب تحديدها أو تعريفها. فحماوي، 2008، ص 1-3. ولعل قصيدة الحاج التي بين أيدينا تعكس شيئاً من المأزق الذي تواجهه الذات في محاولة لتعريفها. وإنه لمن المفيد في هذا المقام أن نشير إلى أن الحاج ليس الشاعر الوحيد الذي سعى إلى تعريف هويته. وقد نشير على سبيل التمثيل لا الحصر إلى الشاعر الفلسطيني محمود درويش (1941-2008) في قصيدته «بطاقة هوية» أو قصيدة «أنا لا أنا» للشاعر المغربي محمد بنيس (ولد 1948) في كتاب الحب. راجع: درويش، 1968؛ بنيس، 1995.

37 يقول الباحث عبد القادر الغزالي في هذا السياق، وتحديدًا في شعر الحاج الذي يعكس في جزء منه صراعاً للبحث عن الذات: «الكتابة الشعرية الصراعية مخاطرة، ومطاردة؛ ومقام حوار وتخطب، لأنها مناسبة للقاء الذات بالذات، في صفاتها وغموضها، وفي هجتها وانتفاضها. فيها تراقب، عن كثب، المشاهد المضيق في الوجود، لتتمكن من صهر المعطى في التجربة، وهي تكتب وتكتب بالجسد وعبره». راجع: الغزالي، 2007، ص 473.

38 يعتبر الحاج من أكثر الشعراء الذين سعوا إلى استعمال مغاير للغة وتجاوز متنافر بين المفردات، وتنعكس ها هنا، وعلى مدار القصيدة كلها، درجة التششت التي أشرنا إليها سابقاً. وفي هذا الاستعمال للغة لدى الحاج، يقول أحد الباحثين: «يقيم الشاعر تحالفات غير متوقعة بين الكلمات فينقلنا من جو الرمزية إلى جو السورالية. وهذه السورالية لم تعد شعراً أو محاولة ميتافيزيكية. وإنما تريد نفسها أن تكون تلك الحرية العبيثة». البستاني، 1988، ص 141. إلى جانب ذلك، فقد تميز الحاج بما يسمى بالكتابة الجوانية والتي تبناها وتأثر بها من خلال الشاعر الفرنسي أنتونان آرتو (1896-1948) (Antonin Artaud) من خلالها يسعى الحاج إلى استعمال مغاير للغة تتأى عن السطحية، وتصدر

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

نُستهل 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 السورالية، وإن كان ذلك قد يصل إلى حد التجريح أو الإهانة. على أن هذا الخوف المبتدأ يتكشف عن جرأة ونية في المواجهة. فالأنا يعي جيداً حقيقة أن الصخر لا يضغط صندوقه، والدليل أن نظارته تجد الفرصة وتنتشر للتفتيش والرؤية، وهذا دليل بحث ومعرفة، ويبدو من تنمة 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 شيئاً 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 عنك، أنت أين يا لذة اللعنة! نسلك ساقط، بصماتك حفارة»

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

من أعماق الإنسان، وتحدث 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.

جوانب سوريلية في القصيدة العربية الحديثة

حلت بالجنس البشري. وبذلك كُتب على البشرية حياة جديدة، فيها مزاجية مغايرة، ومن ثم خلق جديد.

وإنه لمن اللافت للنظر في هذا المضمار التفسير الحاصل في المبنى النحوي عند الحاج³⁹ بحيث تفقد أداة الاستفهام حق الصدارة لصالح الضمير المنفصل، فبدل أن تكون الجملة «أين أنت يا لذة اللعنة؟» يستعمل الحاج قالب «أنت أين يا لذة اللعنة؟» تمامًا كما في العامية. وبهذا يعلن الحاج أنه ما من قالب لغوي أو نحوي محدد، وكل شيء قابل للحصول لينسحب أمر الحرية الذي أرادته السوريلية، على المجال النحوي أيضًا. وفيما عدا ذلك، فإن منح الصدارة للضمير يدل على أهمية المخاطبة لدى الأنا المتكلم. وإذا ما ربطنا بين المخاطبة في هذه الجملة، أي لذة اللعنة، وبين مقدمة ديوان لن النظرية، يستحضرنا قول الحاج حول قصيدة النثر أنها من عمل شاعر ملعون.⁴⁰ عندها يمكننا أن نضيف وحدة دلالية أو إيحائية حول كون المخاطبة هي القصيدة.

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

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

أفتح نافذة وأطير، أختبي تحت امرأتي».

✽**الحلم:** إن النَّفس السوريلي في هذه القصيدة يتصف بميزات أخرى من خلال استدعاء حلم بعد أن تسلم للنوم.⁴¹ وهذا النوم يتميز في أنه مطلق إذ لا حافة له، وعليه ينطلق حلم الأنا في

39 في دراسته حول قصيدة النثر لدى الحاج، يتعرض الناقد عبد الكريم حسن إلى التجربة النحوية في قصائد الحاج، ويلاحظ أنها متواجدة في ثلاثة مستويات. الأول هو مستوى العُجْم عن الحروف، وفيه تغيب علامات الإعراب، علامات الترقيم، مكونات أساسية للجملة، غياب أو تقديم وتأخير الخبر والمبتدأ وغير ذلك. أما المستوى الثاني، فتلتزم فيه تراكييب الحاج بالقواعد العربية لكنها تنافي الأصول المتبعة، كما هو الحال في سؤاله: أنت أين يا لذة اللعنة؟. ويطلق حسن على المستوى الثالث سمة التجريب وفيه يقول «التجريب الذي لا ينتهك النحو، بل ينهكه، يستنفد القاعدة، يصل بها إلى الحد الذي لا يستطيع معه أن ينكرها، ولا تستطيع معه أن تصل إلى أبعد مما وصلت إليه». راجع: حسن، 2008، ص 167-172.

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

41 يعتبر الحلم من أهم التقنيات السوريلية التي يعتمد عليها الحاج حتى ليبود أن الحلم كل شيء في النص الشعري عنده. وهو في ذلك يشبه إلى حد بعيد إيمان بريتون بالحلم بل وتقديسه في العملية الشعرية إجمالاً فتصبح كل طاقات

القصيدة وينساب كلامه آلياً منفلاً 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 ليتمكننا من القول بأن النافذة شكلت طاقة تُفتح على عالم المجهول والبحث فيه. وقد أدت نتائج البحث إلى امرأته التي قد تكون عنواناً للبحث، وهي إلى ذلك، تشكل ملاذاً للرجل من شيء أو خوف يطارده.

واستناداً إلى ما قيل أعلاه، نعتبر أن هذه القصيدة تأخذ بعداً سورالياً 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 عنك أنت أين يا لذة اللعنة! نسلِك ساقط، بصماتكِ حفارة» ومن الغريب أنها تشكل بالنسبة له ملاذاً رغم كونها لذة ملعونة. ولربما نعتقد أن هذه المخاطبة قد تكون امرأة أو القصيدة. ذلك أن كليهما تنسجمان في نسق واحد لدى الحاج، لتكون إحداها 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 نداء لـ «الهبة الوجودية الكاشفة»، وأكثر من ذلك، فهي تشكل كلية الشاعر ما يدفعه لمناداتها واللوذ بها. عندها، تمكنه من إقامة علاقة بالحياة عبر كشف موجوداتها وخبايها.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 السورالية.

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

الشاعر السورالية 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.

«تعال أضح، تعال أضح. إنني أهتف: النصر للعلم! سوف يتكسر العنبر، وأذكر هذا كي أنجب بلا يأس».

لكننا لو ربطنا هذا المقطع بسابقه حين رسم على الفراش طريقة توصل فيها إلى الاختباء تحت امرأته نفهم تمجيده للعلم الذي أتاح الفرصة لتجارب جديدة، ولذا يتبع ذلك التنبؤ بتكسير العنبر الذي قد يكون كناية عن الزمن/ الساعة، ومعنى تكسره وقوف الزمن أو التوقف عن السير بالاتجاه المعتاد، ويساعده هذا التسوييف بالإنجاب دون يأس لأن ثمة ما سيحصل أو يتغير في هذا العالم. على أننا لا نحصل على تفاصيل، ويظل القارئ مشدوداً لسماعها إلا أن الشاعر يختار مساراً آخر.

مناورة القارئ: إن هذه القصيدة لا تسلم نفسها للقارئ. وكلما أمدته بحبل، قطعت عليه الطريق بآخر. وهذا ما ينطبق على القصيدة السورالية التي تكثر فيها الصور 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 الملاحظ أن موقعها الجغرافي يؤدي إلى عدة أمور. أولها هو بتر سلسلة المقاطع الشعرية المناسبة، وثانيها تشتيت البناء الهيكلي. ولعل ذلك ما يجعلنا نذهب إلى اعتبارها جملة اعتراضية ومنسلخة عن السياق، لا لغرض الانسلاخ عنه فحسب، إنما تزيد من تضليل القارئ وضياعه بين ثنايا النص لتنفلت 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 بحر ومطر، يؤكد على تعالي القصيدة عن المكان ومحدوديته، كما أن هذه المتوالية من الممكنة بصور تلقائية ما هي إلا فعل كتابة آلية أرادها السوراليون لتكشف 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 لسنا بصدد تحليل كل لفظة بلفظتها لنرى مثلاً كيف يرتبط استدعاء 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 والسباحة أصعب وعرضة للغرق، أم أنه يرمي بذلك إلى النقيض ليقول إن زيادة الماء فوق الماء لا يضيف إليه صبغة جديدة، بمعنى أن ذلك نوع من الإضافة لشيء موجود وقائم؟

ويجد القارئ نفسه مدفوعاً إلى البحث عن حلول. وهذه أيضاً من سمات السورالية التي تثير

الأسئلة 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 بُرّ بفعل الجملة التي اعتبرناها اعتراضية، ليعود هنا إلى استئناف الخطاب. لكنه في هذه المرة يعلن عن هوية المنادى وهو شبح. وعدا عن كونه شبحاً، يعدد له الصفات المختلفة. والقارئ الذي هيا نفسه لدى قراءة عنوان القصيدة لاستقبال تفاصيل حول الهوية، يجد نفسه يأخذ في هذا المقام تفاصيل لهوية الشبح. فهذا الشبح أجرد دون معالم تخفيه، واضح لا قشرة له. وهو حليف، عبد، دليل وثأر في الوقت ذاته، ولا تضارب لدى السورالية بحمل صفات متناقضة. لكن بين الأنا المتكلم والشبح ثأر، وهذا الثأر يعود مضاعفاً. أما سبب الثأر فهو مجهول إلى هذه اللحظة، وبصورة واضحة يبدو أن هناك تأجيلاً للمعلومات.

وللسورالية صدى في مقطع إضافي: «خططي بلا مجازيف» فالمجازيف التي من مهمتها تحريك وتوجيه المركب، والتحكم والسيطرة عليه وعلى سرعته، هي غائبة عن مركب الخطط. وكأنه يقول إن خطه غير موجهة وقد تكون عفوية. لكن الأهم أنها بلا اتجاه، ومنطلقة بلا قيود منعقة من العقل وضوابطه. ما يعني أنه يواجه حليفه وثأره بصورة قد تكون فوضوية، عبثية أو لا منطقية.

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

«أسدل رأسي على جبينني فتحدجني عينك الوحيدة من أسفل؛ النهار يتركني الليل يحميك. النهار يدفعني. - لك الليل!- فأركض، الليل رجل! أهرب أين وأنا الأفق؟».

كذلك تحضر الجدلية المشهورة في السورالية، 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 المصرية. [...] يجب أيضاً أن أجاب. أن ألقى الأجوبة. أن أسمع الأجوبة، أجوبة تحفر في الجدار». الحاج، 1997، ص 21.

جوانب سوريلية في القصيدة العربية الحديثة

المجهولة والمختفية تحت غطاء العتمة والليل. لكنه يهرب، ثم يستدرك، إذ إنه الأفق، وكأن المسافة بينه وبين ما يلاحقه فيها من البعد الكافي لضمان الأمان له.

ونلاحظ مرة أخرى أن القوالب اللغوية والنحوية منها تُخترق.⁴⁴ فالسوريلية أرادت للغة أن تخرج من ثوبها التقليدي. وها هو الحاج يقوم بذلك فيخطف الصدارة من حرف الاستفهام ليمنحها لفعل الهروب، ربما لأهميته. «أهرب أين وأنا الأفق؟». وربما، كما كنا قد أسلفنا الذكر، أن اللغة تتخذ طابعاً عاماً.

في المقطع التالي نجد متواليه من الجمل الخبرية القصيرة: «الحياة حية. العين درج، العين قصب، العين سوق سوداء. عيني قمع تقفز منه الريح ولا تصيبه. هل أعوي؟ الصراخ بلا حبل. هناك أريكة وسأصمد».

تتميز هذه القطعة بغرابة الصور السوريلية المحتشدة فيها، فالحياة حية، وقد يكون هذا ناجماً عن كون الحياة متقلبة ما بين نهار وليل، أو لأنها كالحية تغدر وتطعن من الخلف لذا لا يمكن الوثوق بها. ومن المثير هنا قصة العين التي تتراوح ما بين أكثر من صورة. من درج إلى قصب، فسوق سوداء وقمع. ولعل القارئ يقع في حيرة من أمره، ويجد نفسه ملزماً بإيجاد ما يربط بين هذه الصور. بصورة أو بأخرى يمكن القول بأن العين بمثابة وسيلة انتقالية، فلو كانت درجاً، فهي تربط بين مكانين: عالٍ وسفلي. وإذا كانت قصباً فإنها تربط بين النبات قبل نضوجه إلى غاية استخلاص السكر والمذاق الحلو الداخلي الذي يحتوي عليه. لكن لا يمكن حصر الدلالة في هذا الباب. ذلك أن القصب يمكن استخدامه كصنارة صيد، ومن خلال إفراغه يمكن أن يكون نايًا يئن عليه الأنا اللحن الذي يريد. وإذا كانت العين سوقاً سوداء فتكون وسيلة لتمكين 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 نفسه متعباً وملاحقاً إثر هذه الصورة المتتالية بوتيرة حادة، فيحاول أن يصرخ أو يعوي. والعواء قد يصدر عن حيوان في حالة من الوحدة. لكن هذا العواء أو الصراخ دون حبل. قد يكون حبل النجاة الذي يؤدي بالمستنجد للوصول إلى طريق المساعدة، أو قد يشير الحبل إلى عملية امتداد

44 في هذا السياق، يعتبر الجنابي أن شعر الحاج يقوم «على كسر البنية الكلاسيكية لمسار الجملة العربية وتركيبيتها البلاغية، فاتحاً تنسيقاً جديداً للكلمات من حيث نظام تتابعها النحوي. وكأن اللغة هي التي تحدد موضوع القصيدة، وليس الموضوع الخارجي هو من يحدد لغة القصيدة، وبالتالي موضوعها. وتكشف معظم قصائد الكتّابين الأولين، لن، و الرأس المقطوع، عن تجاوز كلمات توليدي في نحو الجملة وتركيبها، تتخلص فيه الكلمات من المعنى المعطى لها قاموسياً، محدثةً انزياحاً جديداً في الحقل الدلالي المطلوب لفهم الجملة». راجع الصفحة الإلكترونية: http://alghaon.com/alghaon/index.php?option=com_content&task=view&id=153&Itemid=42

ما يعني أن هذا الصراخ لا استمرارية له. لكن قد يكون المعنى الأول هو الأرجح لأنه، الأنا، يستدرك وينتبه إلى وجود أريكة تساعد على الراحة بين الفينة والأخرى، الأمر الذي يوفر له إمكانية الصمود والاستمرار. على أننا لا نستطيع أن نأخذ هذه الصور على وجه واحد، وإلا فإنها تُستهلك وتقطع التواصلية الحاصلة بين النص والقارئ، الأمر الذي لا تريده القصيدة السورالية. 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 إنسانية جمعية، فالسورالية تتميز بكونها غنائية جمعية.

إن مسيرة البحث والخوف ما زالت مناسبة في هذه القصيدة. وهذه المرة لا يستجدي امرأة يحتمي تحت جناحها، هذه المرة يعول على الأصدقاء.

«سوف يأتي زمن الأصدقاء لكن الانتظار انتحر. الجياد تسرع، عبثاً عبثاً، الخوف رقم لانهائي».

لكن طال انتظار الأصدقاء ليخلصوه من ورطته. والأصدقاء هم من يشبهوننا، وربما أحلامنا تتشابه مع أحلامهم، ورغم إيمان الأنا المتكلم أن زمنهم سيأتي يوماً ما، إلا أن انتظاره طال، فهناك ثمة ما يعيق وصول هذا الزمن. فيجد أنه لا مناص من الخوف، ولا شيء يحميه منه، وليبدو الخوف له مطلقاً لا نهاية له، فيصفه بالخيول التي تسرع، وأغلب الظن بفعل سوط يلاحقها، فتنتطلق 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 قلبي والأرض لا مكان لها. أهرول وأقذف، يكنسني الصدى! الأرض بعيدة بلا طريق، الأرض تنزل بلا عتبة».

وهذه الصور لا يجمعها شيء سوى الجنون والخيال، القوة السورالية المعلنة. ولا يزال أمر الخوف قائماً ومسيطرًا على جو القصيدة العام، وكذا هو الأمر بالنسبة لحضور الثنائيات المتضادة، فالأرض تقابل السقف. وهناك تأكيد على السير العبثي إلى اللامكان. أو إلى المكان البعيد الذي لا عتبة له ولا بداية.

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

جوانب سورالية في القصيدة العربية الحديثة

«أطلق على الهواء، أغرز الهواء بالياني». وكأن مسيرته عبثية أو مجانية لا مكان حُد لها أو لا غاية لها. وهذه المجانية أو العبثية موجودة في داخله وفي أليافه كذلك. وهو أمر يقوم به الأنا من منطلق إرادة ذاتية وليس بصورة قسرية. إذن هو من يبرمج لهذه العبثية. وتستمر لعبة الجنون أو المقاطع المتفرقة من حلم الشاعر في المقطع التالي:

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

وفي حوار إضافي مع شخص مجهول يشير ثانية إلى موتيف الليل. والليل في السورالية، كما عند الحاج، موضع انشغال كبير، إذ فيه الحقول الكثيرة التي تحتاج أن يلجها الإنسان. وإليه تتجه الحركة، حركة البحث والرغبة. الإبصار في العتمة، والمصباح واليد خادمان، أي لا يملكان أمرهما، وبذا تسقط الأدوات المساعدة 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 السطر نلاحظ معادلتين. الأولى هي الوجهان للموت، فإما مواجهة القدر، وإما اختيار التقهقر الذي يؤدي إلى الضياع. أما المعادلة الثانية فهي التي يكون فيها الصمود وعدم الانتفاض علامة البقاء. علاوة على أن ذلك يشكل تناقضًا مع الجو العام للقصيدة وهو الخوف. لأن الانتفاض فيه شيء من الخوف. ونستطيع أن نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول إن معنى الانتفاض يدل على انقطاع سلسلة 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 تقسيمها على المستوى الجرافي للنص، بحيث تبدو كل قطعة منفردة بذاتها، يساعدنا في تأكيد الكتابة الآلية وسيطرة عالم اللاشعور على القصيدة.

«يجب أن أبكي. كيف نسيت أن الدموع تعكر المرايا؟ المرأة غابة لكن الدمعة فدائي. فلأسمع جلبتك أيتها الرفيقة! فلأرفع لواءك حتى تتقطع أوتار كتفي!».

بصورة عكسية، يرفض الأنا الصفاء الموجود في المرايا، ويرى بالدموع ذلك المعكر، مع أنها اتصفت بأنها تغسل وتطهر القلب مثلاً من أثقاله. هكذا في عرف السورالية، 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 مخطئاً. 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 أبداً لا يحظى بإجابات شافية، وإذا اعتقد أنه بمتابعة القراءة سيجد الجواب، يجد نفسه يتورط أكثر فأكثر في المتاهة. فهذا هو الأنا المتكلم يسد الطريق بالسؤال عن الحزن. والسؤال ها هنا يبدو وكأنه استمرار لحديث مبتور، وتأتي الإجابة:

«ما شعر رجل حزين! التغضن علامة، الغضب إبحار. دُرف الصرّع تذيع الربيع، وعند الصباح تتعانق المذبحة والظفر وحسداً 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 السورالية 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. وبمنظرة سريعة، نلاحظ أن لفظة الخوف تكررت ثلاث مرات إلى جانب الفعل أخاف. بالإضافة إلى ألفاظ توحى 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 اكترائه 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 يخلق 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، تجلّنا نفهم مع انتهاء القصيدة أن الأنا المتكلم يخشى من أمر قائم، الشبح الأجرد الذي يوحي أنه مجوف، خالٍ أو سطحي، وهو الذي يحدّجه مرة بعين واحدة توحى بقصر الرؤية، أو رؤية محدودة، ومرة يحدّجه بعين أفقية وليست عمودية عمقية. مقابل النظرة الأفقية يتساءل الأنا بصورة استنكارية «أهرب أين وأنا الأفق؟»، وتنتهي القصيدة بـ «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 الشعر⁴⁵ الجديد. [...] نحن في زمن السرطان: نثرًا وشعرًا وكل شيء. قصيدة النثر خليفة هذا الزمن، حليفته، ومصييره».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 السورالية على عاتقها، وبالتالي تحقق هذه القصيدة أهم مميزات الشعر السورالي 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 بـ «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 السوراليين وهو أنتونان آر تو، 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 مثلاً يريد أن يحتديه، وهو الذي يكتب في أعداد شعر دراسة عن الشاعر آر تو.

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 ترنيمه 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 سوريلية. الفوضى والبعثرة. فعند السوريلية لا يوجد تنظيم للترتيل، بل هناك اقتحام لهذه الصفة ومحاولة لنبذها. والقارئ الذي يبدأ بمحاولة لبناء أفق توقعات انطلاقًا من العنوان، يستطيع أن يتهيا 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 السوريلي، 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، وتخليتنا عن تاريخها. ومعك يصير شعرنا حركة طلاقة، فعلاً حراً، تناقضاً مدهشاً- 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 أحداثاً سبقت بداية النص. بمعنى أن هناك شيئاً ما قد حصل نجعله نحن كقراء، وهو غير موجود في النص، وبناءً عليه قرر المتكلم ألا يمنح المخاطبة اسماً موسيقياً.

وتحتوي هذه القطعة على أربع جمل تامة. قاموسها اللغوي سهل وبسيط، يستطيع القارئ التعامل مع كل جملة على حدة وفهمها بمستوى سطحي، واجداً صعوبة في الربط بين الجمل أجمعها ككتلة نصية. فلو أعجبنا الجملة الأولى «لن أسمىك اسماً موسيقياً»، 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 سورالية بامتياز. أولاً لحضور المرأة فيها وتواجدها في مركز الحديث، وفي مركز قوة. فانتصار المتكلم يتحقق من خلالها ومن خلال عريها. وهنا نعود إلى فكرة السورالية التي آمنت أن المرأة، وإقامة علاقة معها تحققان للرجل ذاته وكيته. ومن هنا يؤدي العري، بما يوحيه من رغبة جسدية، إلى مجد الهذيان. والهذيان، كما الجنون هو القوة الدافقة وأساس الشعر السورالي.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 المأنوس في الشعر. هناك إباحية وكسر لحواجز المنوع.

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 السورالية إمكانية تحقيق حرية الإنسان، وبه فقط يمكن إحداث الانقلاب. لذا نجده في مقدمة لن يقول: «إما الاختناق وإما الجنون. بالجنون وحده ينتصر المتمرّد ويفسح المجال لصوته كي يُسمع. ينبغي أن يقف في الشارع ويشتم بصوت عال، يلعن، وينبئ هذه البلاد، وكل بلاد متعصبة لرجعتها وجهلها، لا تقاوم إلا بالجنون». الحاج، 1994، ص 14.

هي إعلان عن رد فعل من جهة الأنا، ما يعني أنه وجد نفسه ضيقاً 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 مبعثة بعيدة كلياً 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 والسورالية. فحالة التشويش هذه تتحصل للصوفي إثر وارد إلهي يصيب قلبه فيجعله مشوشاً، 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 تقتدر إلى الترتيب والمنطق. في المقابل تكون المرأة عند السورالي معادلاً موضوعياً للمحبوب الإلهي. حالة الدوخان التي تحدث للمحب بتأثير من المرأة وعريها بالذات، كطاقة إباحية خلقة، هي ما يدفع به إلى الشعر لتكون ملهمة الهذيان - الإبداع، من هنا نلفت أيضاً إلى أهمية الجسد، جسد المرأة تحديداً، 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 أيضاً 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 عطار 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 أسطراً قصيرة تحتوي على مفاجآت، استطرادات، عرقلة وتوتر. وفي جميعها يحقق الحاج درجة التششت 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 أيضاً 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 للسورالية التي ترى بالشعر معالجا لجوانب مختلفة من الحياة ومن ضمنها الأدب نفسه. والشعر إلى ذلك سعى إلى تعريف الأشياء من جديد.

ولو عثرنا على جانب من الجدة والغربة في ظهور هذا السؤال في قصيدة، نجد أنفسنا نصدم ونستغرب أكثر حين تلقينا لجواب السؤال: «فم في الماء» وهي إجابة لا تخلو من مفارقة إلى جانب الصدمة التي تحدثها للقارئ. وتشكل الإجابة ذاتها رمزاً عميق المعنى. الفم هو مصدر الكلام، ولكنه موجود في الماء حيث يصبح الكلام صعباً، 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 غربة الصورة السورالية إلى السطر الذي يلي، لتتأكد أكثر عبثية ومجانية السورالية: «لكني فم أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف».⁵²

52 قد يكون من المفيد أن نذكر تأثير 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 وراثية، ومن بينها إشكالية مواجهة الوجود والعدم. راجع: يحيائي، 2008، ص 51.

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

وتتعدد الصور التي أخذها الرمز في القصيدة. فمن ظهوره كشيء غير واضح في مادة شفافة (الماء) إلى ظهوره كالصلع، لا شعر ولا أشياء تخفي الجلدة، الشيء المحجوب. ونلاحظ أن هذا التدرج يحصل في خطاب الأنا ذاته، على أن ما يلي من صور تدخل فيها شخصية المخاطبة: «الرمز غيب... وسرتك تغيب العالم كدوار الماء.... الرمز قوة، ووهجك كسل مسلح».

في هذه الأسطر يتخذ الرمز أبعاداً أكثر عمقاً وقوة، تعود إلى كونه غامضاً أكثر، فهو الغيب ذاته. والغيب يستدعي مفردات أخرى إذ تغيب سرّ المحبوبة العالم. كأن الكلمات تنساب بصورة آلية لا منطقية. وإنه لمن المفيد الانتباه إلى فكرة الفوضى الهدامة التي وجدناها كميزة لقصيدة النثر، وكذلك للسورياتية إجمالاً حين خلصنا إلى نتيجة مفادها أن السورياتية استقتت من الدادائية مبدأ العبثية المطلقة لتسخره بصورة أكثر إيجابية وبناءً. فتشكل الكتابة الآلية مقاطع بصورة فوضوية لا منطق فيها، إلا أنه لا يمكننا أن ننفي حقيقة وجود المنطق في اللامنطق، من هنا، لا نخطئ إذا اعتبرنا أن هذه المقاطع، وعلى وجه الخصوص المقطع الحالي، تخفي من ورائها معنى. السرّة عند المخاطبة توازي الرمز، وكما أن الرمز هو الغيب، فهي كذلك غيب، بل بيدها تغيب ما حولها، فبالدورة التي تحدثها مثل دوار الماء تغيب العالم بمن فيه. ولا بد هنا من أن نتذكر أمرين: الأول أن السرّة تحيلنا إلى حبل المشيمة وارتباط المولود ونموه من خلال حلقة الوصل هذه بينه وبين والدته، ما يعني أن الأم/ المرأة هي أساس ولادة ونمو البشر أجمع. أما الأمر الثاني، فهو قصة خلق العالم، حيث العالم كان في ظهر الغيب إلى أن بدأت عملية الخلق من السموات والأرض حتى الإنسان وسائر الكائنات الحية. المرأة بسرّتها، تعيد العالم إلى النقطة الأولى، وكأنها تشكل ندّاً لله. وبذلك تتحقق فكرة السورياتية التي ترى بالمرأة أساس الكون والعالم، ولا يعود بعد ذلك شيء أقدس منها ومن الحب.

الأهم من ذلك أننا حين نقارن بين صورة الرمز المقترنة بالأنا وبين صورة الرمز المقترنة بالمرأة ندرك حقيقة وعي الشاعر بموقفه الضعيف أمام المرأة القوية. وحالة الدوران التي تحدثها السرّة لا تستثني الأنا المتكلم، بل هو أولهم، لأنه هو من يقوم برسم ونقل الصورة، وبفعل

جوانب سورالية في القصيدة العربية الحديثة

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

وفي هذا السطر كما في الأسطر التي سبقت، هناك إباحية وحسية أرادت السورالية 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 مسبقة بإنذار ينتقل الأنا إلى صورة جديدة. لكنه يجعل مسافة بين القطعتين، ربما ليدل على بداية شيء جديد: «لقد عمدوهن بأسماء غريبة.... إذا دعوتك شيئاً فسأنساه».

إلى هذه اللحظة شهدنا جدلية يتقابل فيها الأنا والمخاطبة. أما هنا فيظهر ضمير جديد، هن. ولا يترك الشاعر مجالاً للقارئ كي يرجع إلى الخلف قليلاً ويستدل إلى من يعود الضمير. الأمر الذي يأخذ القارئ للاقتناع بفكرة الكتابة الآلية في القصيدة. ومرة أخرى يمكننا أن نلمس أن السورالية اختلفت عن الحركة الدادائية بأن عبثيتها كانت ذات جدوى ولم تكن مطلقة. وبرغم الاحتمالات المتعددة التي يمكن معها إحالة الضمير، بحيث يمكن القول بأن ما يُقصد بالضمير مجموعة من النساء كانت بينهن الحبيبة التي يتغزل بها الأنا ويخاطبها ويبدل مجهوداً بمنحها اسماً مغايراً لأسماء باقي النساء. وبما أن القصيدة السورالية، لا تستريح إلى معنى واحد، وتتميز بالتملص والانفلات من قبضة الشاعر، نستطيع حينها أن نأخذ الضمير هن على جانب آخر، خاصة وأننا لمسنا على امتداد القصيدة المستوى الميتا-شعري، فإنه لمن المنطق أن نرى بالمخاطبة قصيدة انتهى من كتابتها الشاعر وهو الآن بصدد تسميتها، ولا يريد لها اسماً كأسماء القصائد التي أُعطيت من قبل، وبالتالي نعتبر الضمير دالاً على مجموعة قصائد. وهو أمر يتلاءم مع السياق أكثر، الأمر الذي يتأكد من القطعة التالية:

«هناك كتب لها رائحة الغرف وأناديها يا كتباً لك رائحة الغرف. هناك شعر كالزجاج المكسر أناديه: أيها الزجاج المكسر. لكن لم أمسك لك بمنادى. أنت واضحة تتعقبني سمرك ولهاث رحمك يسكنني».

ومن الواضح أن للأنا موقفاً من قضية التسمية. ومن الحجم الذي تأخذه في النص، نشعر بأهميتها ومركزيتها. ومن الواضح أنه تم عقد مقارنة بصورة خفية في طرفها الأول الأنا ومخاطبته التي انتصرت عليه وأغرقتة في هذيانه. أما الطرف الثاني نجد فيه مجموعة من

المجهولين أمام «هن» كذلك هم لهم مواقفهم من مخاطباتهم. إلا أنهم يختلفون عن الأنا المتكلم في القصيدة في أنهم قيدوهن وعمدوهن بأسماء، في حين يستخف الأنا بالتسمية لدرجة أنه إذا أطرها باسم فسوف ينسأه. وفي المقطع الذي أمامنا نلمس كذلك بعداً نقدياً ويعبر بصورة أو بأخرى أن الأشياء تُسمى وفق صفاتها، فتعنون الكتب برائحة الغرف. والشعر الذي يشبه الزجاج المكسر يأخذ هذا العنوان أو التسمية. هذه التركيبة بالذات، الزجاج المكسر، تحيلنا إلى العنوان، لأنها تنضوي على نوع من البعثرة. وكأنه يشير إلى أن عملية التسمية 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 ضعيفاً أمام قوة المخاطبة، وهو يحتاج للكلام والبحث عن اسم ليفرغ عن نفسه هول ما أحدثته المرأة بإثارتها؟ أم أن ذلك دليل قوة فيلتزم الصمت مؤثراً البوح على التسمية؟

الإجابة لا تأتينا مباشرة، بل هناك انتقال مفاجئ إلى مشهد آخر: «تؤدين أدوارك في عيني وتفتحين شبابيك في نخاعي».

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

ومن الشبابيك التي تفتحها في نخاع الأنا نلمس المعتقد السوريالي الذي من خلاله تكون المرأة طاقة إلهام وإحياء، 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 دراسات كثيرة قد عالجت مسألة 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 ويهبه. وبالتالي يُنظر إلى العنوان باعتباره أول قراءة نقدية للنص، وإذا كان العنوان صيغة نقدية من هنا كان لا بد له من أن يتخذ موقفاً من العمل الأدبي. وهذا ما يجعلنا نضع الاحتمال أن الحاج قد فرغ من كتابة القصيدة، وهو الآن منشغل بنقدها وبالتالي بوضع اسم لها. راجع عن العنوان: حمد، 2002، ص 39.

ولسوف أدعوك

آه! ماذا؟

ولسوف أكتشف لك سجنًا

آه

من يخرجني منه!

يحلم الأنا في مخدع المخاطبة، لا نعرف ما هو الحلم بالضبط، إلا أنه أهم ركائز القصيدة السوربالية. 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 يبقى 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 أرادته للمخاطبة. وتنتهي القصيدة بمفارقة لا شك أنها تتكشف عن جدلية امتدت على طول القصيدة، رغم لجوء الشاعر إلى أسلوب التورية، التي حاولت التموية على القارئ، ومنحت الكتابة الآلية ناصية القصيدة.

وبذلك، يمكننا أن نعتبر هذه القصيدة ترتيبًا مبعثرة بامتياز شكلًا ومضمونًا. ولا بد لنا في هذا المقام أن نشير إلى أن هذا التبعر 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 والسورباليون 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 السوربالي هي معرفة ذلك المجهول في طريق معرفة أفضل للإنسان والعالم. Haidar, 2008, pp. 165-166.

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

الملاحق

ملحق (1)

هوية

أخاف.

الصخر لا يضغط صندوقي وتنتشر نظارتاي. أتبسّم،
أركع، لكن مواعيد السرّ تلتقي والخطوات تُشعّ،
ويدخل معطف! كُلّها في العُنُق. في العُنُق آذان
وسِرقة.

أبحث عنكِ، أنتِ أين يا لذة اللّعة! نسلكِ

ساقط، بصماتكِ حفّارة!

يُسَلِّمني النوم ليس للنوم حافّة، فأرسمُ على الفراش
طريقة؛ أفتح نافذة وأطير، أختبي تحت امرأتي،
أنفعل!

وأشتعل!...

تعال أضح. تعال أضح. إنني أهتف: النصر للعلم!

سوف يتكسر العقرب، وأتذكّر هذا كي أنجبَ بلا

يأس.

تُمطر فوق البحر

..

أُناديك أيتها الشبّح الأجرد، بصوت الحليف، والعبد،
والدليل، فأنا أعرف. أنت هو الثّار العائد، صلباً كالرّبا،
فاحشاً، أخرس، وخططي بلا مجازيف. أُسِيل رأسي على
جبيني فتحذّجني عينك الوحيدة من أسفل؛ النهارُ

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

الحياة حيّة. العين دَرَج، العين قَصَب، العين سوق
سوداء. عيني قَمَعَ تقفز منه الريحُ ولا تصيبه. هل
أعوي؟ الصراخ بلا حَبَل. هناك أريكة وسأصمد.

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

السقفُ ينحلّ في قلبي والأرضُ لا مكانَ لها. أهرولُ
وأقذَف، يكنسني الصدى، صدى! الأرض بعيدة بلا
طريق، الأرض تنزل بلا عَتَبَة.
أطلقُ على الهواء، أغرز الهواء بأليافي.

بلا تَعَتُّه، الحركة ليست ضدّ الليل، الحركة عمياء
تَرى بالليل. قُمْ! المصباح خادم ويدك خادمة. (أضحكُ
منّي) قُمْ! هوذا أنا، الباب يُطَرَق.
الباب: هنا الموت. وجههُ وجه القَدَر وظهره الضياع.
يُطَرَق ولا ينتفض، فهو يبقى.

يجب أن أبكي. كيف نسيْتُ أنّ الدموع تعكّر
المرايا؟ المرأة غابة لكنّ الدمعة فدائيّ. فلأسمع
جلَبَتِكَ أَيْتَهَا الرفيقة! فلأرفع لواءك حتّى تتقطّع أوتار
كتفي!

تُمطر فوق البحر

لم يعد في العالم دمعة

والحزن؟

ما سعر رجل حزين! التغيّص علامة، الغضب إبحار.
دُرْفُ الصَّرْع تذيب الربيع، وعند الصباح تتعانق
المذبحة والظفر وحسداً أخلعُ وجنتي.
لكنّ الخوف!
ما
الخوف؟
لا تبدأ. سأضلّ، وأصمت. جناحك. عينك الأفيّة!
مولاي: لا! خذ قبلي الآخرين!...
دم حديث.

ملحق (2)

ترتيلة مبعثرة

لن أسمىك اسمًا موسيقيًا، لن أتبرع لك بمفاجأة
إنني شغوف بعريك حيث يأخذ هذياني مجده
إنني جائزة باسمك.
ما معنى الرمز؟ فم في الماء
لكنني فم أصلع وأعمالي مخترقة وبلا هدف.
الرمز غيبُ
وسُرتك تُغيّب العالم كدوّار الماء
الرمز قوة، ووهجك كسل مسلّح
وأنا جرثومة مدللة بين نهديك.
لقد عمدوهن بأسماء غريبة
إذا دعوتك شيئًا فسأُنساه.
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 سمرك ولهات 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
أدونيس، 1995
أدونيس، 2005
أمهز، 1996
أبي شقرا، شوقي (1962)، **ماء إلى حصان العائلة**، بيروت: دار مجلة شعر.
أدونيس (1995)، **الصوفية والسريالية**، لندن: دار الساقى.
أدونيس (2005)، **زمن الشعر**، بيروت: دار الساقى.
أمهز، محمود (1996)، **التيارات الفنية المعاصرة**، بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.
البستاني، 1988
بنيس، 1995
بواردي، 2003
بيضون، 1995
بيكر، 2003
الحاج، 1994
الحاج، 1997
حسن، 2008
حسن، 2009
حمد، 2002
خير بك، 1986
داغر، 1979
درويش، 1968
سعيد، 1979
عبيد، 2005
البستاني، صبحي وآخرون (1988)، **الأدب اللبناني الحي**، بيروت: دار النهار.
بنيس، محمد (1995)، **كتاب الحب: تقاطعات في ضيافة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي**، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
بواردي، باسيليوس حنا (2003)، **مجلة شعر والحداثة الشعرية العربية**، رسالة دكتوراة غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.
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، هريبرت (2003)، «الإيروتيكا والسورالية»، ت: رشيد بوطيب. **الكرمل- فصلية ثقافية**، ع 76-77، ص 263-274.
الحاج، أنسي (1994)، **لن، بيروت: دار الجديد**.
الحاج، أنسي (1997)، **خواتم**، بيروت: رياض الريس للكتب والنشر.
حسن، عبد الكريم (2008)، **قصيدة النثر وإنتاج الدلالة: أنسي الحاج نموذجاً**، بيروت: دار الساقى.
حسن، أمينة (2009)، **السريالية في الشعر العربي الحديث ما بين أنسي الحاج وعبد القادر الجناي**، أطروحة ماجستير غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.
حمد، محمد (2002)، **شعرية البداية في النص القصصي: يوسف إدريس نموذجاً**، أطروحة ماجستير غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.
خير بك، كمال (1986)، **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، بيروت: دار الفكر.
داغر، كميل قيصر (1979)، **أندره بريتون**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسة والنشر.
درويش، محمود (1968)، **أوراق الزيتون**، عكا: دار الجليل للطباعة والنشر.
سعيد، خالدة (1979)، **حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث**، بيروت: دار العودة.
عبيد، محمد صابر (2005)، **رؤيا الحداثة الشعرية**، عمان: أمانة عمان.

- عطية، 1981 عطية، نعيم (1981)، «الأوتوماتية في الشعر السريالي»، فصول، م. 1، ع. 4، ص 155-162.
- عمري، 2000 عمري، هاشم (2000)، قصيدة النثر في الأدب العربي: نظرة شعراء 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 الغزالي، عبد القادر (2007)، قصيدة النثر العربية: الأسس النظرية والبنىات النصية، بركان: مطبعة ترفقة.
- الفاخوري، 1989 الفاخوري، رياض (1989)، مجلة «شعر» بين سلفية التكلفة ومغامرة العصر، بيروت: دار الفكر الطليق.
- فحماوي، 2008 فحماوي، عايدة (2008)، مركبات جمالية في نسيج المعمار السيميائي (العنوان، البداية، النهاية والخاتمة): تحولات قصيدة «الهوية» عند محمود درويش، رسالة دكتوراة غير منشورة، حيفا: جامعة حيفا.
- فضل، 1998 فضل، صلاح (1998)، أساليب الشعرية المعاصرة، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
- القشيري، د.ت القشيري، عبد الكريم بن هوزان (د.ت)، الرسالة القشيرية في علم التصوف، (تحقيق: هاني الحاج)، د.م: المكتبة التوفيقية.
- مهدي، 1995 مهدي، سامي (1995)، المجلات العراقية الريادية ودورها 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://alghaoun.com/alghaoun/index.php?option=com_content&task=view&id=153&Itemid=42

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

نموذج لبُنية الخطاب وإشكالات المقاربة في مؤلفات القرن الميلادي العاشر

عرين سلامة قدسي

جامعة حيفا

«والله ما رجع مَنْ رجع إلا من الطريق، ولو وصلوا إليه ما رجعوا عنه» (أبو سليمان الداراني).¹

(1) تقديم

يبدو أنَّ ما كُتب حول الكلاباذي نفسه لا يُعدُّ ذا بالٍ بالنسبةٍ لما حظي به كتابه، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، من شهرةٍ وانتشار. أما الاسم الكامل للكلاباذي، فهو أبو بكر بن أبي إسحاق محمد بن إبراهيم بن يعقوب البخاري الكلاباذي. وتفيدنا بعض المصادر أنه مات في بخارى، وما زال قبره فيها يُزار إلى اليوم. تعتور الشكوك تاريخ وفاة الكلاباذي. أما الرأي الشائع، فهو القائل بأنه توفي عام 380 / 990.² ويُعدُّ كتاب **التعرف** أحد أهم النصوص المبكرة التي

1 الكلاباذي، 1933، ص 99.

2 انظر: Nwyia, "Al-Kalabadhi", EI2, vol. 4, p. 467؛ وكذلك مقدمة Arberry لترجمة كتاب التعرف: Arberry, 1966, p. X.

تُعَرِّضُ للمشروع الصوفي، ذلك الذي بدأ يبلور له آنذاك نظامًا متكاملًا من النظريات، وأحكام السلوك.³ ويذهب Arberry في مقدمته للترجمة الإنجليزية لكتاب التعرف إلى أن هذا الكتاب يُعَدُّ الثالث في أهميته بعد الرسالة للقشيري (ت: 1072/465) وقوت القلوب لأبي طالب المكي (ت: 996/386). ويرجع ذلك إلى أسباب عدة، منها أنه مؤلَّفٌ موجز، فضلا عن أن الغاية 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 ترتبت على حادثة قتل الحلاج في مطلع القرن الميلادي العاشر باعتبار أن حادثة فردية كهذه لا تملك وحدها أن تحمل ما بولع في وصفه من آثار ونتائج؛ فإننا لا نستطيع أن نتجاهل تأثير الكلاباذي، الذي كان طفلا في ذلك الوقت، بهذه الحادثة⁵، الأمر الذي قد يسلط كثيرا 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 أن البيئة التي عاش فيها الحلاج كانت قد شهدت نكوصًا حادًا في الفكر الصوفي القويم، في منظوره.⁷

يمثِّل القرنُ العاشرُ نقطةَ تحوُّلٍ هامة في تاريخ التصوف الإسلامي؛ ففي هذه الفترة تجاوز التصوُّف مرحلة الحياة الدينية الفردية إلى مرحلة جديدة تستند إلى حركة منظمة، أو مدرسة ذات قواعد ورسوم وأساندة من الشيوخ لا يُمكن للمريد التقدم في حياة الروح بغير إرشادهم.⁸

3 بالمقارنة مع مؤلفات الحارث المحاسبي (ت: 857/243) التي لا تشي بوجود رؤيا متكاملة للفكرة الصوفية، الأمر الذي ينعكس من خلال مؤلفاته التي لا تتخذ مساقًا شموليًا 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 التأثير بالحلاج عند الكلاباذي، كما يشير Massignon: «وَجْد»، «سُكْر»، «جُمُع»، وعلى نحو خاص الثنائيات الاصطلاحية نحو: «تجريد وتغريد»، «تجلٍّ واستتار»، «فناء وبقاء». انظر: Massignon, pp. 102- 103.

7 انظر: Nwya, , 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 تطوُّر ملحوظ على نمط هذه العلاقة، بدءًا من المناطق الشرقية لبلاد الفرس. وفيما كان المريد في المرحلة الأولى يزور شيوخًا عدة لاكتساب تعاليمهم دون التزام بشيخ واحد منهم، فإنه في المرحلة الثانية اتخذ له شيخًا خاصًا يرتبط معه بعلاقة تلمذة وثيقة. وقد أفرزت هذه المرحلة ظاهرة الطرق الصوفية التي تعكس الطابع المؤسساتي للتصوف الإسلامي في أكثر صوره بلورة. وبعد أن يحصل المريد التعاليم من شيخه، يصبح قادرًا على الحصول على ما يُسمى بالإجازة التي يُمنح معها الخرقه تمييزًا له عن غيره. انظر في هذا الصدد: Meier, 1999, pp. 189-219؛ وكذلك مقالنا: Salamah-Qudsi, 2009, pp. 384 ff.

وأخذ منظرو التصوف يُثبتون ما راج في الأوساط الصوفية من مفاهيم جديدة باتت محاوراً للطعن في الصوفية، ومسوّغاتٍ لرميهم بالكفر والزندقة في الفترة التي عُرفت في تاريخ التصوف بمحنة الصوفية في بغداد.⁹

إنّ الواقع التاريخي الذي رسم ظلاله على الحقبة التي وضع فيها الكلاباذي كتابَ **التعرف** لم يعدم كثيراً من الرؤى والتنظيرات التي تتعارض في جوهرها والخطاب الديني السُّنِّي. وبرز منظرو التصوف الذين أرسوا دعائم ما يمكن أن ندعوه بالخطاب الصوفي التوفيقي في إشارة إلى ما يضاهاه كتاب **التعرف** من مؤلفات انبرت إلى ترسيخ الفكر الصوفي نهجاً كلياً لحياة الفرد في إطار الجماعة، وذلك من خلال اختطاط التصوف جزءاً لا يتجزأ من حياة المسلم ومنظومة الشريعة.

ينشُد هذا المقال تناولَ عددٍ من المفاهيم التي تعكس الإشكاليّة الجوهرية التي وقع فيها ما دعونه بـ **خطاب التوفيق الصوفي** في تأدية مهمة التوفيق بين التصوف والفكر الإسلامي، وأبرزها «المعرفة»، «المحبة»، و«الفناء»، وهي المفاهيم التي تشكّل مجتمعةً فكرة الوصول إلى الله، وبلوغ نهاية الطريق. وإذا كان منظرو التصوف قد أفردوا هذه المفاهيم في أبوابٍ لها مستقلة؛ فإنّ الجليّ أنّ عملية فهم مضمونها، فضلاً عن الوقوف عند آليات المبنى التي يلجأ إليها هذا النموذج النصي التوفيقي، لا يمكن أن تُجرى بمعزل عن اصطلاحاتٍ أخرى قد لا تكون، في نهاية الأمر، إلا تسميات كثيرةً لتجربةٍ روحيةٍ واحدة، كالتجلي، والرؤية، والمشاهدة. سنحاول فيما يلي استقصاء الآليات التي وظّفها أبو بكر الكلاباذي في التعرض لتجربة الوصول بما تتضمنه عملية المقاربة ذاتها من إشكالاتٍ بسبب انزياح العناصر التي تكوّن هذه التجربة عن البنية التقليدية للفكر الديني السُّنِّي، وبما تفرضه المقاربة على المؤلف التوفيقي من نُظمٍ أسلوبية تسند مهمته الصعبة.

9 انظر: نيكولسون، 1946، ص 21. وقد عبّر المتصوفة عن احتقارهم لعلماء الفقه تعبيراً قاسياً، كما يتجلّى على سبيل المثال في القول التالي للمكي: «روينا عن عيسى عليه السلام: مثّلُ علماء السوء مثلُ صخرةٍ وقعت على فم النهر، لا هي تشرب الماء، ولا تترك الماء يخلُص 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

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

نبدأ تناولنا للمعرفة في كتاب التعرف من البابين اللذين أفردهما الكلاباذي للمعرفة، ونعني الباب الحادي والعشرين، والباب الثاني والعشرين. إنَّ الدليل على الله هو الله نفسه؛ ذلك أنَّ العقل لا يمكنه إدراكه بسببٍ من عجزه، والعاجز يستطيع إدراك عاجزٍ مثله فحسب. وعلى هذا النحو؛ فإن معرفة الله بمعناها المخصوص لا تحدث إلا إذا شاءها الله للإنسان: «وقال بعضُ الكبار: لا يعرفه إلا من تعرَّفَ [أي الله!] إليه، ولا يوحدُه إلا من توحَّد له، ولا يؤمن به إلا من لطف له، ولا يصفه إلا من تجلَّى لسره».¹⁰ والكلاباذي يؤكد تبعاً كون هذه المعرفة هبةً ربانية، تقتصر على خواصِّ المتصوفة ممن يبادر الله إلى تعريفهم على نفسه بنفسه. وفي هذا السياق، ينقل الكلاباذي مصطلح «معرفة التعرف» عن مقولةٍ منسوبةٍ للجنيدي البغدادي (ت: 297/910) يصنّف فيها المعرفة الإلهية إلى صنفين: معرفة تعرّف، ومعرفة تعريف.¹¹ وتوضيحاً للفرق بين المصطلحين، نورد المخطط التالي:



10 الكلاباذي، 1933، ص 37.

11 الكلاباذي، 1933، ص 37.

والفرق بين النوعين، في تفسير الكلاباذي، يرجع إلى الاختلاف بين معرفة تقوم على عملية يبادر إليها الله لتعريف الإنسان به، ومعرفة غير مباشرة يتعرف فيها الإنسان وحده على الله من خلال مخلوقاته.¹² وفي هذا الصدد، يسوق الكلاباذي قولاً لمحمد بن واسع،¹³ قد يحتمل قراءةً متطرفة إذا نحن تناولناه مقتطعاً من سياقه العام، هو: «ما رأيتُ شيئاً إلا ورأيتُ الله فيه».¹⁴ على أن هذا القول لم يرد إلا للتدليل على النمط الثاني لمعرفة الله، وهو النمط الاستدلالي لمعرفة الله عن طريق مخلوقاته. ودليل هذا التفسير مقولة ابن عطاء (ت: 309/921-922 أو 311/923-924) التي تلي مقولة ابن واسع المذكورة: «تعرفَ [أي الله] إلى العامة بخلقه».¹⁵ والملاحظ أن الكلاباذي، إذ يتناول صور المعرفة المباشرة التي هي معرفة الخواص (البند الأول أعلاه)؛ فإنه يشير إلى كونها محصلةً عن طريق كلام الله وصفاته.¹⁶

إن هذه الإشارة كافية، في رأينا، لإقصاء فكرة المعرفة المباشرة جانباً، بعد أن كان الكلاباذي قد مهّد لها في تمييزه بين النوعين المذكورين. فمعرفة الله عن طريق كلامه، أي القرآن، وإن كانت أقرب إلى المباشرة من معرفته عن طريق مخلوقاته؛ فإنها تبدو أقل رقياً من تلك المعرفة التي ينسبها الكلاباذي للأنبياء، قائلاً في معنى ذلك: «وإلى الأنبياء بنفسه، كما قال: وكذلك أوحينا إليك روحاً من أمرنا».¹⁷ هكذا، تكون معرفة الأنبياء وحياً هي أرقى درجات المعرفة؛ بيد أن معرفته عن طريق كلامه، تُعدّ في مفهوم الكلاباذي معرفةً راقيةً؛ وذلك لأن أولها الله، وآخرها المخلوقات، في حين تبدأ معرفة العوام من المخلوقات وتنطلق باتجاه الله.

وفي الباب الثاني والعشرين المعنون بـ «اختلافهم في المعرفة نفسها»، يجهد الكلاباذي في إثبات أقوال لبعض المتصوفة المبكرين، يصوّر كلّ واحدٍ منها جانباً معيناً للمعرفة، وهي لا تعرف جوهراً هذه المعرفة الخاصة، بقدر ما تقدم لنا مناحي مختلفة لها. ومن جهة أخرى، فإنّ التمعّن في هذه الأقوال يقودنا إلى رسم سمات 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 تجربة تخوضها الروح كي تصل إلى

معرفة مباشرة «بالله» (of God). انظر: Bhatnagar, 1992, p. 141.

13 هو أبو عبد الله محمد بن واسع، محدث 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 استجلائها من خلال الباب الثاني والعشرين في كتاب **التعرّف**:

1. اعتراف الإنسان بعجزه عن بلوغ معرفة كاملة بالله، وافتقاده لإرادته الذاتية في تحصيل المعارف؛ وذلك لأنَّ الله هو المانع، 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 جهلك عند مقام علمه».¹⁸

2. إنَّ ما يهبه الله للإنسان من معارف علوية يمكِّنه من تحصيل نوع من العلوم العقلية التي تشكّل بدورها أدوات 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 تحصل للمرء إلا بوجود تطهير داخلي ومتكامل عنده ينسجم وحظيه بالمعرفة الإلهية، الأمر الذي يؤكد ارتباط التصوف بالشرع، واعتبار الحقيقة مهداً للشرعية، ومركزاً لاكتسابها. ومن المثير أن تلقى الكلاباذي يسوق المقولة التالية تدليلاً على «انسجام» الحقيقة والشرعية: «أباح [أي الله!] العلم للعامة وخصَّ أولياءه بالمعرفة»؛¹⁹ ثم سرعان ما يستشعر ما تحتويه من ترجيح للمعرفة (العلم الصوفي) على حساب العلم (العلم الشرعي)، فألحقها مباشرة بمقولتين تُحلان العلم العقلي المكانة المركزية، وأولاهما لأبي بكر الوراق:²⁰ «المعرفة معرفة الأشياء بصورها وسماتها، والعلم علم 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 وأدقَّ من المعرفة بالله».²¹

إذا كان Arberr قد قسم كتاب **التعرّف** إلى خمسة أجزاء، معتبراً الأبواب الأربعة الأولى منه قسماً ينفرد عما وضعه في القسم الثاني من الأبواب التالية وصولاً 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 صرح بأن العلم أرفع وأتم من المعرفة كالجنيد. أما الحلاج فتُنسب له روايات كثيرة تشير إلى احتقاره العلوم، كالقول التالي المنسوب له مثلاً: «يا عجباً ممن لا يعرف شعرة من بدنه كيف تنبت سوداء أم بيضاء، كيف يعرف مكوّن الأشياء؟ من لا يعرف المجلد والمفصل، ولا يعرف الآخر والأول والتصاريف والعلل والحقائق والحيل لا تصحّ له معرفة من لم يزل». انظر: منتز، 1940، ج 1، ص 314. وقارن ذلك أيضاً مع قول أبي حامد الغزالي مميّزاً بين المعرفة والعلم: «فالعلم كروية النار مثلاً، والمعرفة كالاصطلاء بها». الغزالي، د.ت.، قسم 2، ص 28.

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

تؤثر النظر إلى الأبواب الثلاثين الأولى من الكتاب معًا بوصفها وحدةً واحدة ذات وجهة دلالية متجانسة؛ إذ تلاحظ في أبواب هذه الوحدة عناية الكلاباذي بالتعرض لموقف التيار الصوفي المعتدل، ذلك الذي يمثل 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 يخص المسائل الكلامية المختلفة، أما في ما تبقى من الكتاب، فإنه يشير إلى أنه سيعرض فيه إلى «بعض ما تخصصوا به من أقاويلهم وما استعملوه من ألفاظهم مما تفرّدوا به، والعلوم التي عنوا بها، وما يدور كلامهم عليه، ونشرح بعض ما يمكن شرحه».²³

وبعد، فإننا إذا ألقينا نظرة عامة على موضوعات الأبواب الثلاثين الأولى من **التعرف**، لوجدنا أن معظمها أخذ عن مجالي الكلام والفقه خلا مصطلحين اثنين أفرد الكلاباذي لكل منهما بابًا مستقلًا، وأقصد الرؤية، ومعرفة الله. ولسنا نجهل اللّحمة القائمة بين هذين المصطلحين في دائرة المفاهيم الصوفية عمومًا. والسؤال الذي يطرح في هذا السياق هو: ما الذي دعا الكلاباذي إلى إثبات هذين الموضوعين في القسم الأول من كتابه، وذلك رغم أنهما يتعديان الوجهة العامة لهذا القسم؟

إن هذه المسألة قد تُحمل على أن الكلاباذي قد تعمّد التلميح إلى كون المعرفة المتصلة بالرؤية قضية تنسجم في جوهرها والفكر الإسلامي العام. وهي، وإن شُحنت لاحقًا بالمعاني الصوفية؛ فإنها لا تعارض الشرع أصلاً، بل تكوّن معه لبناتٍ أساسيةً يبنى عليها النهج الإسلامي الكلي. وحتى يكون هذا التخمين مقنعًا؛ فإننا بحاجة إلى افتراض فكرة أخرى، وهي أن يكون مفهوم المعرفة قد اتخذ له في تلك الفترة مكانة بارزة في حقل المفاهيم التنظيرية الصوفية، وبالتالي يمكن تفسير اختياره لدى الكلاباذي دون غيره من المفاهيم لإثباته في القسم الأول من **التعرف**؛ وذلك بناء على المنطق النظري القائل بأن طائفة المفاهيم التي توغل 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 نويّا في: Nwyia, Al-Kalabadhi, p. 467

23 الكلاباذي، 1933، ص 57.

24 يشير أبو العلا عفيفي إلى أن المعرفة بالله كانت قد تحولت في طور متأخر من تاريخ التصوف الإسلامي إلى مفهوم مركزي ترتب به سائر أجزاء الطريق. انظر: عفيفي، 1963، ص 92-93. أما آدم ميتز، فيشير إلى أن بروز فكرة «معرفة الله» (Knowledge of God) في القرنين الثالث والرابع للهجرة لم يعمد ما يبرره في ظلّ الشعور المتزايد بين المسلمين بالحاجة إلى أمور حيوية (fresh needs) تُدخل التجديد إلى روح الدين الإسلامي. وعليه، بدأت العناصر المسيحية الهيلينية تشقّ طريقًا لها في التصوف الإسلامي، وذلك عن طريق إكساب فكرة «معرفة الله»، تلك التي لم تحمل في عهد الرسول أكثر من معنى التجديد بالدين، معاني جديدة للخلاص والتطهير. انظر: Mez, 1937, p. 280.

وقبل أن نؤمن في إطلاق مثل هذه الأحكام، حريّ بنا التزام الحيطة، والمباشرة في تناول باقي أجزاء الكتاب أملاً في بلورة صورة نظرية عامة قد تشكّل أساساً لنا في التعاطي مع مفهوم المعرفة عند الكلاباذي باعتباره أحد المناحي المكوّنة لتجربة الوصول الصوفية.

في القسم التالي من كتاب **التعرف**، ويمتدُّ من الباب الحادي والثلاثين إلى الباب الحادي والخمسين، وجدنا الكلاباذي يُطلق مصطلح «علم المعرفة» مقابل لـ «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 يعرّفه 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 من
نازل تلك الأحوال، وحلّ تلك المقامات.²⁶

من هنا، نلاحظ أنّ علم المعرفة يوازي طور المقامات والزهد، في حين يبرز التصوف بوصفه علم الإشارة. أما وضع الكلاباذي علم المعرفة إزاء علم الإشارة وقد كان بإمكانه إطلاق مصطلحات أخرى على طور الزهد والمجاهدة، فيبدو لنا مثيراً بحد ذاته. ونقول إنّ 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 تحضيراً لإصلاحها، وذلك مقابل المضامين اللاعقلية في التصوف، تلك التي ليست تطلب إدراكاً عقلياً، بل حسب الصوفي استشعارها ذوقاً.

والملاحظ أنّ الكلاباذي يُعنى في هذا القسم من كتابه بترديد الروايات التي تشي بانتحاء التصوف منحى العلوم التي لا تُكتسب بالعقل الإدراكي، ولا يستطيع أحد فهمها بغير التجربة والحدس، الأمر الذي استدعى ابتداءً لألفاظ تخصّ هذه التجربة، وهي لا تحاول وصفها كلاماً 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.

تنشد الترميز لها من بعيد في أوساط المتصوفة، وذلك خشية أن يقعوا في شرك أغيارهم ممن لا يفهمون حقيقة أدواقهم ونعيم قربهم من الله. وهو يلمح أيضا إلى أن كل ما سوف يورده لاحقا من تناول للمفاهيم الصوفية الدائرة في أوساط المتصوفة إن هو إلا محاولة للإبانة عما يتأبى عن الإبانة أصلا. ونجد في هذا اعتذارا مبطنًا لكل من ظن أنه عند قراءته كتاب **التعرف**، فإنه سيقف على كافة جزئيات التصوف.

يعود الكلاباذي لتناول مفهوم المعرفة في الباب الستين من **التعرف**: «قولهم في حقائق المعرفة».²⁷ والملاحظ أن الكلاباذي يرجع في هذا الموضوع إلى نمطية 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 يستنكف من إثبات شروحاته لهذه الأقوال، وهي، بلا شك، بعض مواقفه الذاتية. ونجده هنا يُكثر من النقل عن الجنيد على نحو خاص؛²⁸ على أنه يحرص على إلحاق هذه النقول بشروحاته الخاصة. وبدلا من إهمال مثل هذه الأقوال، أو التغاضي عنها، نجد الكلاباذي وأمثاله من منظري التصوف الذين بادروا إلى جسر الهوة بين التصوف والفكر الإسلامي السني يقومون على إثبات عددٍ لا بأس به من الروايات والأقوال التي شاعت في أوساط المتصوفة بهدف تحميلها مضامين توفيقية، بدلا من أن تواصل شيوعها مع المضامين الأصلية التي صيغت معها.²⁹

ويتلو الكلاباذي باب المعرفة المذكور، بباب يعنونه بِـ «قولهم في التوحيد»³⁰ ليعود بعده للحديث عن صفة العارفين في الباب الثاني والستين من الكتاب. ونتساءل هنا: ما مكان التوحيد من المعرفة ومن تجربة الوصول عند الكلاباذي؟

من الجلي أن الكلاباذي نفسه يربط بين الأمرين في السطر الأول من باب المعرفة، حيث نجده

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

28 يُثبت الكلاباذي ثلاثة أقوال متتابعة للجنيد، يعرّف فيها المعرفة الصوفية. والملاحظ أن الكلاباذي قد توسّم في هذه الأقوال جميعا معنى القصور عن اللقوق بالصفات الإلهية، فاختارها دون غيرها.

29 أخذ علماء الإسلام على أبي حامد الغزالي، مثلا، إثباته نظريات الفرق المختلفة التي راح يدحضها؛ وذلك خشية أن يكون في إثباته لها سببا في رواجها وانتشارها (يقول الغزالي: «حتى أنكر عليّ بعض أهل الحقّ مني مبالغتي في تقرير حجتهم، وقال: هذا سعيّ لهم، فإنهم كانوا يعجزون عن نصره مذهبهم بمثل هذه الشبهات لولا تحقيقك لها وترتيبك إياها»). الغزالي، 1991، ص 37. ولنفس السبب، هاجم الإمام أحمد بن حنبل الحارث المحاسبي 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 حقٍّ، ومعرفة حقيقة. ثم إنَّ الكلاباذي يتلو ذلك بتفسيره لماهية هذين النوعين مشيراً إلى أنَّ معرفة النوع الأول توازي مفهوم التوحيد («معرفة الحقِّ 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، يدرك الصوفي العارف وحدانية الله بناءً على مجموعة الصفات التي نسبها الله لنفسه (في نص القرآن)؛ بيد أنه غير قادر على فهم ماهية هذه الوحدانية، وإدراك حقيقة الصفات الإلهية. ومع تَبَلُّور الفكر الصوفي في الإسلام، اتخذ مفهوم التوحيد أبعاداً مختلفة، وفُهم على مناحٍ متفاوتة بلغت عند بعض المتصوفة، وأبرزهم محيي الدين بن عربي (ت: 1240/638)، 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 الخواص» عند الجنيد ليس يوازي المفهوم الإسلامي للتوحيد؛ بل هو توحيد القلب والشهود الذي يبلغه الصوفي عند فنائه عن نفسه، وبقائه «شبحاً قائماً بين يدي الله ليس بينهما ثالث». أما محور التجديد في نظرية الجنيد، كما يراه أبو العلا عفيفي، فيتمثل 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 عَرَفَهُ الحقُّ إياه أوقفَ المعرفة حيث لا يشهدُ محبةً ولا خوفاً ولا رجاءً ولا فقراً ولا غنى؛ لأنها دون الغايات، والحقُّ وراء النهايات»، ثم تتلى هذه المقولة بتفسير الكلاباذي، يقول فيه: «معناه أنه [أي الصوفي!] لا يشهد هذه الأحوال؛ لأنها أوصافه، وأوصافه أقصر من أن تبلغ ما يستحقّه الحقُّ من ذلك».³³ فالمقولة المقتبسة تشير إلى أنَّ المحبة والخوف والرجاء، والفقر والغنى، كلها صفات بشرية يفنى عنها الصوفي إذا ما أبلغه الله حال المعرفة. ويأتي الكلاباذي بأبيات من الشعر تدل 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 دهشة التلاقي / أبصرته ميتاً 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 نهج نهج من أصحاب المدرسة التي اعتُبر مؤسسها انظر: عفيفي، 1963، ص 168-178؛ وكذلك 59-57، Arberry، 1950، pp.

33 الكلاباذي، 1933، ص 102.

حال الموحد بتوحيد القلب والشهود بأنه «شبح قائم بين يدي الله ليس بينهما ثالث» فيما تقدم.³⁴

وفي نهاية باب التوحيد، يقول الكلاباذي صراحةً إنَّ الموحد / العارف «قائمٌ بحقه، محجوبٌ عن رؤية قيامه بحقه، وهو مسلوبٌ عن حظوظه»؛³⁵ ذلك أنَّ المرتبة الأعلى من التوحيد الصوفي تستدعي غيابَ الموحد عن نفسه، وعن حقيقة كونه موحدًا، كما في غياب الذاكر عن الذكر، وغياب الفاني عن الفناء.

بعد إيراد باب 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 قولاً واحداً فقط للجنيدي. وقبل أن نُمعنَ في إجمال الصفات التي يُشار إليها في هذا الباب، نودُّ الإشارة إلى ما يفتتح به الكلاباذي هذا الباب أيضاً؛ إذ هو يسوق مقولة الحسن بن يزدانيار مُجيباً عن السؤال: «متى يكون العارفُ بمشهد الحق؟» قائلاً: «إذا بدا الشاهدُ وفنى الشاهدُ، وذهبَ الحواسُ، واضمحَلَّ الإخلاصُ».³⁷ والكلاباذي هنا يفسر كلمة «الشاهد» المذكورة على أنها أفعال الله وإكرامه للإنسان بالإيمان دون أن يذكر، ولو تلميحا، مسألة المعارف العلوية التي يشهدها القلب دون أن تكون للعقيدة أو الاعتقاد العقلي أي حصة في ذلك.³⁸ أما فكرة زوال

34 لاحظ أيضاً أن الكلاباذي لا يذكر الجنيدي صراحةً في الباب الحادي والستين («قولهم في التوحيد»)، فيما هو يذكره ثلاث مرات متتالية في الباب السابق. وفيما عدا ذلك؛ فإن الكلاباذي يسوق في الباب الثاني والستين («قولهم في صفة العارف») قولاً لذي النون المصري يشتمل على تلميح لنظرية الجنيدي المذكورة حول اتصال النفوس بالله قبل اتحاضها بالأجساد. يقول ذو النون بعد أن سئل عن نهاية العارف: «إذا كان كما كان حيث كان قبل أن يكون». الكلاباذي، 1933، ص 105.

35 الكلاباذي، 1933، ص 104. قارن هذا بتناول التوحيد وأقسامه وصولاً إلى التوحيد الشهودي في رسالة الرحيق المختوم لذوي العقول والفهوم لأبي حفص السهروردي (ت: 632/1234) والتي تناولناها مفصلاً في مقالتنا: Salamah-Qudsi, 2010, pp. 48-53. و«الحظوظ» اصطلاحٌ صوفي يخص، في معناه العام، ما يصدر عن النفس البشرية من أهواء ونوازع. وهو، لأجل ذلك، يتعارض ومصطلح «الحقوق»، ويظهر في كثير من المواضع ضمن الأدبيات الصوفية مقترناً به. وقد نبّه Gramlich إلى الإشكالية التي تعتور وضع تعريف دقيق لمصطلح «حظوظ النفس» في الآثار الصوفية. ويمكن للمطلع على هذه الآثار أن يقع على لفظة «حظوظ» بمعنى الأموال والمتاع الدنيوي [انظر مثلاً: السلمي، 1960، ص 319]. وتحمل المقولة التالية لأبي سعيد الخراز إشارةً إلى أنَّ الحظوظ قد تتصل في دلالةٍ أخرى لها بالله، فتكون حظوظاً إلهية: «علامةُ الفاني ذهابُ حظِّه من الدنيا والآخرة إلا من الله تعالى؛ ثم يبدو له بادٍ من الله تعالى فُتْرِيه ذهابُ حظِّه من الله تعالى إجلالاً لله؛ ثم يبدو له بادٍ من الله تعالى فُتْرِيه ذهابُ حظِّه من رؤية ذهابِ حظِّه» (الكلاباذي، 1933، ص 94). انظر تفصيل هذا الموضوع في: Gramlich, 1976, pp. 67-69, Anm. 322.

36 الكلاباذي، 1933، ص 104-107.

37 الكلاباذي، 1933، ص 104. والسراج يُثبت هذه المقولة نقلاً عن الشبلي، وفيها تُستبدل كلمة «الإخلاص» بكلمة «الإحساس». انظر: السراج، 1960، ص 57.

38 و«الشاهد» كمصطلح صوفي يمكن أن يرادف كل ما يضبطه القلب من صورة المشهود الإلهي. عن معنى المصطلح،

الإخلاص المشار إليها في المقولة، فتجتاز عملية «تشذيب» عند الكلاباذي عند تفسيرها بمعنى زوال الإخلاص للصفات، أي العبء بها،³⁹ وذلك رغم أنَّ معناها قد يُحمل على زوال الشعور بالإخلاص عند بلوغ الصوفي مشهدَ الحقِّ مع بقاء الإخلاص.⁴⁰ وكما يغيبُ الذاكرُ عن ذكره لشدة الذكر مثلاً، كذا يغيبُ المخلصُ لشدة هذا الإخلاص.

أما صفاتُ العارفين، كما تتجلى 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 «بايِّنٌ عنهم» في قول ذي النون.⁴¹

(ج) سكون الجوارح بتحصيل نوعٍ من اليقين يدخلُ سرَّ المرء فيمنحه الحياة والسلامة في الدنيا والآخرة. فالمتصوفة الواصلون لهم حظٌّ من العصمة بحماية الله لهم من الإتيان بالموبقات، أو الرجوع عمّا وصلوا إليه من عظيم درجة.⁴²

(2-2) جدليّة المجاهدة/ المعرفة في مفهومي «المريد» و«المُراد»

بعد التعرُّض لصفات العارفين، يأتي الكلاباذي بباب يتناول فيه مصطلحين مركزيين في الأوساط الصوفية، هما مصطلحا «المريد» و«المُراد»، مشيراً إلى أنَّ المريد في حقيقة الأمر هو المراد نفسه.⁴³ يميّز الكلاباذي بين مفهومي المريد والمراد بحيث أنَّ المريد هو الصوفي الذي نال الكشف والمعرفة بعد مرحلة طويلة من المجاهدة والاجتهاد: «المريد هو الذي سبق اجتهدُهُ كشوفُهُ»؛ في حين أنَّ المراد هو ذلك الذي حصَّل المعرفة دون أن يكون قد اختارَ ذلك نهجاً وهدفاً لحياته منذ البداية، فإذا به يتحوّل كله إلى الزهد والمجاهدات بعد أن ذاق متعة الوصول والاتصال: «والمُراد

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

39 الكلاباذي، 1933، ص 105. عن درجة الإخلاص في الفكر الصوفي، انظر، مثلاً: القشيري، 1940، «باب الإخلاص»، ص 104-105.

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

41 الكلاباذي، 1933، ص 106.

42 انظر في ذلك نقل الكلاباذي لقول سهل بن عبد الله: «أول مقام المعرفة أن يُعطى العبدُ يقيناً في سره تسكُّن به جوارحه». الكلاباذي، 1933، ص 106.

43 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 107.

هو الذي سبق كشوفه اجتهداه⁴⁴. وعلى هذا؛ فإنَّ تجربة الوصول والكشف قد تحصل للمرء من غير أن يطلبها بالمجاهدات، كما أنها قد تحصل لمن ترهّد فاجتهد، فوهبه الله لذّة الكشف. وفي هذه الحالة، يصبح المريد مرادًا في الوقت نفسه. ويؤكد الكلاباذي على أنَّ القيام بالطاعات والفروض الدينية ليس الوسيلة للوصول الصوفي؛ إذ الوسيلة هي الله وحده. وفي هذا المعنى، يُثبت الكلاباذي القول التالي للجنيدي: «لا يكوننَّ همّك في صلاتك إقامتها دون الفرح والسرور بالاتصال بمن لا وسيلة إليه إلا به»⁴⁵.

(3) «الذي انسلخ لم يكن قطُّ شاهدَ حالا ولا وجدَ مقاماً»: الفناء والبقاء عند الكلاباذي

لا يبدو أفراد الكلاباذي لمفهومي الفناء والبقاء عند المتصوفة في أطول أبواب كتابه أمرًا عارضًا⁴⁶. ومع أن الكلاباذي يفتتح الباب بقوله إن «هذه المسألة وأمثالها ليست بمنصوصاتٍ لهم، ولا مفردات»،⁴⁷ مشيرًا إلى أن الخوض في هذه المفاهيم الروحية غير مُجدٍ؛ فإنَّ الباب الذي اختصه بتناول مفهومي الفناء والبقاء هو الأطول في كتاب **التعرف**. والفناء والبقاء هما، في واقع الأمر وجهان لحقيقة واحدة، هي حقيقة الوصول والاتصال مع ما يتضمنه ذلك من تحصيل للكشوفات المعرفية عند المتصوفة. إن قراءة مثل هذه المحاولات لتعريف تجربة الوصول، وما يصاحبها من أحوال، وإن لم تمنحنا أيَّ تصوّر فعلي لمواد التجربة من خلال اختطاطها تعريفات مختلفة بل متناقضة؛ فإنها تساعدنا في استرجاع عملية التشكيل النظري للفكر الصوفي، وفهم الآليات التي وظّفها هذا الفكر كي يحفظ نفسه ويتطور. وإن كنا قد عرضنا لخطاب المعرفة عند الكلاباذي، فما نحن نتقصى الخطوط العريضة لأحد أهم المفاهيم الصوفية، وأكثرها خطورة وتأثيرًا في المشروع الصوفي الكلي، وهو مفهوم الفناء:

(3-1) في تناول الكلاباذي لمفهوم الفناء؛ فإنَّه يشير إلى سقوط الوعي والإدراك مطلقًا «شغلًا بما فنى به»⁴⁸. وإذا كان الأمر كذلك، فما الفرقُ إذن بين حالة السكر، 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.

صاحبها بأنه قد يقع على المكروه من حيث لا يدري،⁴⁹ وبين درجة الفناء الموصوفة هنا؟ البادي لنا أن السكر عند الكلاباذي هو بمثابة مرحلة بينية تقع في وسط الطريق بين مرحلة الحياة الإنسانية العادية التي يشهد فيها المرء الألم فيتألم، ويشهد اللذة فيلتذّ، وهو إن تزهد واختار الآلام على الملأ، فإنه يصنع ذلك طمعاً في «رؤية ثواب أو مطالعة عوض»،⁵⁰ وبين مرحلة الفناء الكامل الذي يغيب فيه المرء عن الحظوظ الدنيوية انشغالا منه بالله وحده. وهنا، فإن إرادته كلها قد صارت إلى الله، هو يحركها ويصرفها كما يشاء. فالفناء أرفع مكانة من السكر لتحوّل إرادة الصوفي فيه إلى الله، في حين أن 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 تكفل الله به، وحمايته له من المخالفات.⁵¹ ويرى الكلاباذي أن هذا هو المعنى الحقيقي للفكرة المعروفة في أوساط المتصوفة، والقائلة بأنّ حال الفاني هو أن «يكون فانياً عن أوصافه، باقياً بأوصاف الحق».⁵²

(2-3) قلنا إن الكلاباذي يؤكد سقوط حظوظ النفس عند مَنْ بلغ حال الفناء. بيد أننا نجده يستثنى من ذلك صفتي الخوف والطمع، مشيراً إلى بقائهما لدى الصوفي الفاني. وفي الجملة، فإن فناء الصوفي لا يُعدّ فناءً كاملاً عن الحظوظ البشرية الدنيوية، إذ يفنى الصوفي عن حظوظه الخاصة، بيد أنه، في رؤى الكلاباذي، يبقى بحظوظ غيره؛⁵³ أي أنه يقوم بالأعمال مثلاً لا لينتفع بها شخصه، بل لينتفع بها غيره. ويتجنب أعمالاً ما لا ليدفع السوء عن شخصه، 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 غيبة وشهود، وسكر وصحو، وجمع وتفرقة، وفناء وبقاء، حالاً واحدة. فالفناء بقاء؛ إذ الفاني عن نفسه باقٍ بالله، والفاني كائنٌ في حال الجمع لشهوده الله فحسب، كما أنه مفارقٌ 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 مُجفاً في حاله، فإنه يكون «محفوظاً في سكره». (القشيري، 1940، ص 4)، أي أنه يكون محفوظاً من القيام بالمخالفات، وإن كان غائباً عن التمييز.

52 الكلاباذي، 1933، ص 93.

53 الكلاباذي، 1933، ص 93.

54 الكلاباذي، 1933، ص 96.

(3-4) يطرح الكلاباذي مسألة يبدو أنها كانت ذائعة بين المتصوفة في ذلك العهد، وهي تتصل بحال الفاني الذي غاب عن أوصافه عند بلوغه درجة الفناء، هل يمكن أن يعود إلى أوصافه من جديد؟ وبمعنى آخر، هل تكون طريق الفناء طريقاً برجعة، أم هي طريق بلا رجعة؟ وفي هذا الصدد، ينقل الكلاباذي عن فئة من المتصوفة ذهبت إلى أن حال الفناء هو حال مؤقت لا يدوم، بدليل أن حواس الفاني تتعطل كلياً عن أداء فرائضه وأمور معاشه؛ الأمر الذي يوجب العود عن هذا الحال، وممارسة الحياة الإنسانية بشكلها الطبيعي. ومن جهة أخرى، يسوق الكلاباذي رأي من يعدّهم «الكبار منهم والمحققون»، ممن لم يجوزوا عودة الفاني إلى حال ما قبل الفناء («بقاء الصفات»). ومن بين هؤلاء، الجنيد، والخراز، والنوري (ت: 295/907-908). ودليل هذه الفئة أن الفناء هبة من الله للصوفي، لا يكتسبه الأخير بطاقاته الذاتية، فإذا عاد إلى مرحلة ما قبل الفناء، يكون الله قد سلّبه ما أعطاه بدايةً، وهذا غير لائق بالله. فضلاً عن ذلك، فإنَّ سلب الصوفي فناءه قد يعني أن سلوك الله مع الفاني يتضمن «البداء».⁵⁵ والبداء في اللغة يعني «ظهور الرأي بعد أن لم يكن، واستصواب شيء علم بعد أن لم يُعلم».⁵⁶ أما في الاصطلاح الديني فهو القول بتبدل الإرادة الإلهية بتأثير تجدد علمها. وهذا مبدأ أخذ على الشيعة، وأرجع أصله إلى أصحاب المختار بن أبي عبيد الثقفي الذي عُرف كزعيم لفرقة المختارية الشيعية.⁵⁷ وقول الكلاباذي «البداء صفة من استفاد العلم» يشير إلى تغير في موقف الله ينجم عن علم جديد حصله فاستدعى منه التغيير، الأمر الذي يتضمن قدحاً في مفهوم الحكمة الإلهية التي تحيط علماً بكل ما كان وما سيكون. وقد يُحمل سلب الصوفي فناءه على رغبة الله في خداعه، وهي صفة لا يجوز أن تُنسب إلى الله أيضاً.

والحاصل أن 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 («فمن مذهب المختار أنه يجوز البداء على الله تعالى. والبداء له معان: البداء في العلم، وهو أنه [أي الله!] يَظْهَرُ له خلاف ما علم، ولا أظنُّ عاقلًا يعتقدُ هذا الاعتقاد. البداء في الإرادة، وهو أن يَظْهَرَ له صوابٌ على خلاف ما أرادَ وحكَمَ. والبداء في الأمر: وهو أن يأمرَ بشيء، ثم يأمرَ بشيء آخر بعده بخلاف ذلك»). وقد صنّف الشيعة في الرد على الاتهامات الموجهة لهم في القول بتبدل الإرادة الإلهية نتيجةً لتجدد علمها، وذهبوا إلى تفسير المصطلح على نحو لا يتعارض ومفهومي القدرة والحكمة الإلهيين. فهم يقرّون بصفة البداء لله؛ لكنهم يفسرونها على معنى التغير الذي كان معلوماً من قبل عند الله. ويمثلون لذلك بقصة إبراهيم وابنه إسماعيل؛ فبعد استعداد الاثنين لتنفيذ مشيئة الله، جاء النهي. والنهي لم ينجم عن تغير مفاجئ في الإرادة الإلهية، بل هو مقصود معلوم عند الله منذ البدء. وتزخر الروايات المنقولة في كتب الشيعة بهذا المقصد، نحو: «ما بدا لله في شيء إلا كان في علمه قبل أن يبدو له؛ [إنَّ الله لم يبد له من جهل]»، مستعينين على ذلك بالآية 13 من سورة الرعد: {يمحو الله ما يشاء ويثبت}، قائلين في تفسيرها: «وهل يمحو إلا ما كان ثابتاً، وهل يثبت إلا ما لم يكن؟». انظر: الكليني، 1968، ج 1، ص 146-148.

أحواله، والنكوص عن درجته.⁵⁸ أما أن يُقال إن ارتداد الفاني إلى الصفات ضروريّ لحمايته من الفتنة (بمعنى أن يُرجع الله الفاني إلى الصفات كوسيلة لمنع من الإتيان بالمخالفات)، فهذا مما يدحضه الكلاباذي، قائلاً إنَّ سلب الفاني حاله لا يحفظه من الفتنة، ولو كان الأمر كذلك لجاز سلبُ الأنبياء درجات النبوة حفظاً لهم من الفتنة، وهذا غير واقع. وبناءً عليه، ينظر الكلاباذي لمفهوم العصمة عند الواصلين، مصرّحاً بأنَّ من وصل الفناء ما رجع عنه؛ ذلك أن الله يحفظه، كما يحفظ الأنبياء، من الزلل والفتنة.⁵⁹ بل إنَّ أولئك الذين انسلخوا عن حالهم وعادوا إلى الصفات، لا يجدر أن يُقال عنهم، كما يصرح الكلاباذي، إلا أنهم غاؤون مخدوعون، لم يبلغوا فناءً، ولا عرفوا شهوداً: «لأنَّ الذي انسلخ لم يكن قطُّ شاهدَ حالاً، ولا وَجَدَ مقاماً، ولا كان مختصّاً قطُّ ولا مصطنعاً».⁶⁰

(3-5) إنَّ زهاب الكلاباذي إلى احتفاظ الفاني بفنائه يثير قضيةً على جانب كبير من الأهمية، وهي قضية تتصل بالوضعية التي يكون عليها الفاني في حياته وسلوكه، وذلك من حيث قيامه بالعبادات والفروض، والتزامه العمل على إصلاح حال المجتمع ورعاية الخلق، إلى غير ذلك من الشؤون الدنيوية الاجتماعية التي نظرت لها الشريعة الإسلامية. وفي معرض الرد على بعض الفئات الصوفية التي جعلت تدعو إلى ترك العبادات عند بلوغ درجة الفناء والاتصال، لم يكن من الكلاباذي إلا أن راح يؤكد، مباشرة بعد تناوله حال الفناء الذي لا عودَ منه، على أن شخصية الفاني لا يجدر أن ترتبط بشخصية المصعوق المعتوه، ممن زالت عنه أوصاف البشرية. بل إنَّ الفاني هو ذلك الذي فقد أوصاف نفسه، وبقي بأوصاف الله، بمعنى أنه فان عن حظوظ ذاته؛ لكنه باقٍ بحظوظ الناس، يعمل على تأديبهم ورعايتهم، متّصفاً في ذلك بصفات الله الخيرة.⁶¹

وعليه، لا نجد عند الكلاباذي وصفاً لفناء كلي، ينقلُ الصوفيَّ إلى حال التجريد المطلق الذي لا

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

59 قارن مفهوم «العصمة» كما ينظر له الكلاباذي بمفهوم «عصمة الأئمة» عند الشيعة. حول هذا المفهوم في التشيع، 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): {واتلّ عليهم نبأ الذي آتيناه آياتنا فانسلخ منها فأتبعه الشيطان فكان من الغاوين}. ويُقال في التفسير إنَّ المقصود بالآية هو بلعم بن باعوراء، أحد علماء بني إسرائيل، سئل أن يدعو مع موسى، وأنزلت عليه بعض الآيات، فدعا بها؛ لكنه سرعان ما انقلب ورجع إلى كفره. انظر: السيوطي والمحلي، 1996، ص 220. ويبدو أنَّ من عارض عصمة الفانين، لجأ، فيما لجأ إليه، إلى هذه الآية. على أنَّ الكلاباذي يردُّ بأنَّ إيمان هذا الرجل لم يكن منذ البدء حقيقياً، كما أنَّ مدَّعي الفناء لم يعرفوه قطُّ (انظر: الكلاباذي، 1933، ص 99).

61 الكلاباذي، 1933، ص 100: «يكون إماماً يُقتدى به، ويرتبط به غيره ممن يسوسه، فأقيم مقام السياسة والتأديب، فهذا يُنقل إلى حالة البقاء، فيكون تصرّفه بأوصاف الحق لا بأوصاف نفسه».

يكون معه وجود لكل ما دون الله. فهو فناء اجتماعي يعكس محاولة جادة لاجتثاث الدولوات الصوفية الأصلية لمصطلحي الفناء والبقاء، وإلباسها مضامين دينية واجتماعية جديدة تُعيد إليها مشروعية الوجود والاستمرار داخل منظومة الحياة الروحية في الإسلام.

(4) الطريق الصوفي، والطرح الخاص بالأحوال

يقسّم الكلاباذي الطريق الصوفي إلى العناصر التي نسوقها فيما يلي وفقا لتسلسل ورودها في نص التعرف:⁶² التوبة / الزهد / الصبر / الفقر / التواضع / الخوف / التقوى / الإخلاص / الشكر / التوكل / الرضا / اليقين / الذكر / الأنس / القرب / الاتصال / المحبة.⁶³

فالطريق الصوفي عند الكلاباذي يبدأ بالتوبة، وينتهي بالمحبة.⁶⁴ والبادي لنا من تمعن هذه المراحل أن الكلاباذي كثيرًا ما يعرفها مستعينًا بفكرة الغياب، ونقص غياب الإرادة الإنسانية في التواصل مع هذه الوضعيات الروحية. اقرأ مثلًا التعريف التالي الذي يثبته الكلاباذي للشكر نقلًا عن أحد المتصوفة: «الشكر هو الغيبة عن الشكر بروية المنعم»؛⁶⁵ أو تعريفه للتوكل بأنه ترك التوكل.⁶⁶ والغيبة المقصودة هنا هي أن يحول الإنسان إحساسه بالطاعة نفسها إلى إحساسه بمن أمرنا بها.⁶⁷ هذه المعادلة التي تبدو هدامة للمنطق العقلي، حيث يُعرّف المفهوم الحقيقي للشيء بأنه انعتاق كلي منه، بدأت، على ما يبدو لنا، تلقى تطويرًا لها منذ القرن الهجري الرابع، وصولًا إلى عصر القشيري فيما بعد.⁶⁸

62 وهو يُطلق عليها مصطلحًا جامعيًا «مقامات» في قوله: «ونريد أن نُخبر الآن ببعض المقامات على لسان القوم من غير بسط كراهة 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 التقسيم بتقسيم 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 السوسي: «لا تصح المحبة إلا بالخروج عن رؤية المحبة إلى رؤية المحبوب بفناء علم المحبة». القشيري، 1940، ص 160؛ أو قول ذي النون المصري، وقد سئل عن الذكر، فقال: «غيبه الذاكر عن الذكر» في: القشيري، 1940، ص 112؛ أو قول الأخير أيضًا، وقد سئل عن المحبة الصافية التي لا كدرة فيها، فقال: «حبّ الله الصافي الذي لا كدرة فيه سقوط المحبة عن القلب والجوارح، حتى لا يكون فيها المحبة، وتكون الأشياء بالله ولله، فذلك الحبّ لله» في: السراج، 1960، ص 88.

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

يُلحق الكلاباذي باب التوكل بباب الرضا مباشرةً. وفي حين أنَّ القشيري لاحقاً يُثبت موضوع الرضا في نهاية قسم المقامات، مشيراً إلى اختلاف المتصوفة حول اعتباره أحد المقامات، أو أحد الأحوال، ويحسم الأمر بالقول إنَّ بداية الرضا مقامٌ مكتسبٌ، أما نهايته، فهي من جملة الأحوال التي يوهبها الإنسان ولا يملك الطاقة لاكتسابها بقدراته الذاتية؛⁶⁹ فإن الكلاباذي لا يميز على نحو 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 موضوع ما كوسيلة للتعريف به دون أن يحاول بلورة موقفه الخاص، كما يفعل القشيري لاحقاً. 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 قول النوري: «اليقين هو المشاهدة»، وقول ذي النون المصري: «كُلُّ ما رأته العيون نُسب إلى العلم، وما علمته القلوب نُسب إلى اليقين».⁷²

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

من كلّ واحدة منها بشكلٍ متتابع وصولاً إلى المرحلة الأسمى للفناء. أما هذه المراحل فهي: (1) زهاب حظّ الفاني من الدنيا والآخرة بورود ذكر الله عليه (2) زهاب حظه من ذكر الله تعالى عند حظه بذكر الله تعالى به. (3) فناء رؤية ذكر الله تعالى له حتى يبقى حظّه بالله. (4) زهاب حظه من الله تعالى برؤية حظه. (5) زهاب 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 تبعاً لتجاربهم الخاصة، انظر قول القشيري حول الرضا: «وتكلم الناس في الرضا، فكلٌّ عبّر عن حاله وشربه، 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 رؤية الله في الدنيا إلا «من جهة الإيقان»، على حد قوله، كما سنرى في متن المقالة مما يأتي.

73 انظر: סבירי، 1979، כרך 1، لامت 4. ومن هذا أيضاً 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، مشيراً بذلك إلى شيوع المفاهيم المرتبطة بها آنذاك، وازدياد الحاجة إلى إعادة النظر فيها، وبلورتها بعيداً عن معاني الوحدة والتمازج التي راحت تتشكل في بعض أوساط المتصوفة في عصر الكلاباذي، أو قبله.⁷⁴

ونقول إنَّ النصوص المبكرة التي وضعها الحارث المحاسبي كانت قد شهدت تشكُّل الإرهاسات الأولى لمفهوم الطريق في الفكر الصوفي؛ ونعني بذلك فلسفة النظر إلى أحوال الصوفي نظرة تجزيئية تنبني على التمييز بين مراحل مختلفة يمرُّ بها الصوفي إلى أن يبلغ المرحلة الأسمى التي تسقط فيها إرادته مطلقاً. أما عند مؤلفي القرن الميلادي العاشر، الكلاباذي والسراج؛ فإننا نجد بلورة شبه متكاملة لهذه الفلسفة؛ حيث المتصوف في سفر متواصل من حالٍ إلى حال يرتقي معه إلى تحصيل القربى من الله. وإذا كنا لا نملك الفصل بين هذه الأحوال، وإن كان مؤلفو الصوفية قد فعلوا هذا من خلال مؤلفاتهم؛ فإنَّ هذه الأحوال (خاصة في درجة المواهب غير المكتسبة) ليست أكثر من مناح مختلفة للتجربة نفسها، 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 تعرّضه هذا يبدو في كثير من الأحيان منسلخاً عن الواقع التاريخي لتصوف ذلك العهد، وذلك من حيث نزوعه إلى إنكار طائفة المعاني التي اتسمت بمخالفاتها روح الشريعة، واتباعه منهجاً 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 الحقيقي والكمال («أما القوم الذين غلطوا في فناء البشرية: سمعوا كلام المتحققين في الفناء، فظنوا أنه فناء البشرية، فوقعوا في الوسوسة، فمنهم من ترك الطعام والشراب، وتوهم أنَّ البشرية هي القالب، والجنَّة إذا ضعفت زالت بشريتها، فيجوز أن يكون موصوفاً بصفات الإلهية». السراج، 1960، ص 543). وإلى جانب هذه الفئات، كانت هناك فئات أخرى لم تدعُ إلى إماتة الأجساد؛ بيد أنها ذهبت إلى أن تحرر الصوفي من صفاته يعني دخوله في أوصاف الله («وقد غلطت جماعة من البغداديين في قولهم إنهم عند فنائهم عن أوصافهم دخلوا في أوصاف الحق، وقد أضافوا أنفسهم بجهلهم إلى معنى يؤديهم ذلك إلى الحلول، أو إلى مقالة النصارى في المسيح، عليه السلام»). السراج، 1960، ص 552. وفيما تلا عصر الكلاباذي، تلقى ابن عربي يضع المشاهدة في أعلى مراتب القربى مع الله. فهو يقسم المعرفة الصوفية إلى ثلاثة أنواع، وذلك بحسب المراحل أو الأحوال التي تتحقَّق فيها النفس، وهي: المكاشفة، التجلي، والمشاهدة. أما المكاشفة، فإنها قد توازي معنى «الرؤيا» (بالألف) عند الأفلاطونيين المحدثين («apokalupsis»). وهي إدراك معنوي للحقائق الإلهية بعيد الخطأ بكشف الحجب التي تفصل الله عن الإنسان. أما التجلي، فهو ترجمة للمصطلح اليوناني «photismos» في الأفلاطونية الحديثة. ويدخل فيه رمز النور بدلاً من رمز الحجب، حيث تظهر الذات الإلهية وصفاتها للإنسان ظهوراً نورانياً. فإذا ما بلغ الإنسان درجة المشاهدة، يصبح قلبه مصقولاً وصافياً، 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 المسائرة للشرع، الأمر الذي يُسهم في إبراز الهوة بين التصوف والشرع، بدلا من جسرهما، والتخفيف من حدتها. ولسنا نتجاهل المنهج نفسه الذي اتبعه القشيري لاحقا؛ 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 الهوة بين الحقيقة والشرعية أسوةً بأصحابه من مؤلفي الصوفية على اختلاف الأطوار التاريخية. ولنأخذ، مثلا على ما نعهده انغلاقا في خطاب الكلاباذي الخاص بتجربة الوصول، تناوله موضوع المحبة الصوفية.⁷⁵ فإذا ما قارنا هذا الباب بباب المحبة عند القشيري، فإننا لا نجد بداً من القول إنَّ القشيري كان أكثر بسطاً للرؤى الصوفية بكل اتجاهاتها، حتى إنَّ المتمعن في رسالته، يستطيع الوقوف على كافة الاتجاهات في التصوف دون التقيّد بالوجهة التوفيقية، تلك التي يجهد القشيري في الترويج لها مستعينا، على نحو خاص، بالوسائل المبنوية التي اتبعها.⁷⁶

(5) المفاهيم الصوفية الأخرى المكوّنة لتجربة الوصول

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

75 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 79-80.

76 وتمثيلاً للفرق المشار إليه بين منهجي الكلاباذي والقشيري، نجد الأول ينقل القول التالي لمن يسميه «بعض الكبار»: «المحبة لذة»، ثم يلحقه بشرحه الخاص قائلا: «والحق لا يُتَلَذَّذُ به؛ لأن مواضع الحقيقة دهش واستيفاء وحيرة». الكلاباذي، 1933، ص 79. ومقابل ذلك، نجد القشيري يثبت قول أبي علي الدقاق: «المحبة لذة، ومواضع الحقيقة دهش». القشيري، 1940، ص 159، دون أن يُعنى بالإشارة إلى امتناع صفة التلذذ في العلاقة مع الله. ورغم أن القشيري قد ذكر في موضع سابق من الرسالة بأن محبة الإنسان لله لا تتضمن ميلا له، إلا أننا نلاحظ بوضوح اكتفاءه بإثبات عددٍ من الأقوال مما يحتمل دلالات متعددة الاتجاهات دون الالتفات إلى إلحاقها بشروح توفيقية من عنده. وكذا هو الحال بالنسبة لأقوال كثيرة أخرى تحتمل معاني غير مسائرة للشرع، أودعها القشيري نصّ رسالته. من بينها في باب المحبة: «لا تصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر يا أنا». القشيري، 1940، ص 160؛ «محبة توجب حقن الدماء، ومحبة توجب سفك الدماء». القشيري، 1940، ص 159؛ «إذا صحّت المحبة سقطت شروط الأدب» القشيري، 1940، ص 159؛ «مثقال خردلة من الحب أحبُّ إليّ من عبادة سبعين سنة بلا حب» القشيري، 1940، ص 161. وقارن المولتين الأخيرتين بتعريف المحبة في مطلع بابها عند الكلاباذي، حيث يقول: «المحبة هي الموافقة، معناه الطاعة له فيما أمر، والانتهاه عما زجر، والرضا بما حكم وقدر». الكلاباذي، 1933، ص 79.

المعروفة عنهم. وحيث يتناول الكلاباذي مقامات المتصوفة وأحوالهم، نلاحظ تحولاً إضافياً 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 إن 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 السكر.⁷⁷ وفي هذا الموضع نلاحظ لجوء المؤلف إلى إثبات الروايات التي ترجع إلى طور السلف من الصحابة والتابعين مُقلاً في إثباته الروايات الخاصة بأرباب التصوف أنفسهم. والسكر في رؤى الكلاباذي هو سقوط التمييز بين ما يؤلم وما يُلذّ عند الصوفي. بيد أن الدرجة الأسمى هي تلك التي تعقب السكر، حيث يعود إلى الصوفي تمييزه، فإذا به يختار المؤلم، ويلقى اللذة فيه، علامة على شدة حبه لله، وهذه هي حال الصحو الذي يتلو السكر عند المتصوفة.⁷⁸ فالكلاباذي يذهب مذهب المتصوفة ممن رجّحوا حال الصحو.⁷⁹ فضلاً عن ذلك؛ فإن الكلاباذي يصف في نصه مراحل ثلاثاً يجتازها الصوفي، وأولها مرحلة الصحو الأول؛ ذلك الذي يسبق السكر،⁸⁰ وفيها يُدرك الصوفي إحساسه بالألم، أو اللذة، مقاسياً في ذلك أو ملتزماً؛ وثانيتهما مرحلة السكر، حيث الغيبة المطلقة عن استشعار الضدين من ألم ولذة؛ والمرحلة الثالثة هي مرحلة الصحو الثاني، حيث يسترجع الصوفي إدراكه، ثم يختار الألم مستشعراً اللذة فيه. وتتصل هذه المسألة اتصالاً وثيقاً بمفهوم الغيبة والشهود لدى المتصوفة. ونعني بذلك ما يتلو مرحلة الصحو الأول من سكر وصحو ثانٍ، حيث يتلاشى إحساس الصوفي بنفسه ومتعلقاتها، ويتحوّل إلى إحساسه بالله. ولا يعني ذلك، في مذهب الكلاباذي، تلاشي حظوظ النفس تلاشيّاً حقيقياً، 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 العبد عن حالته الطبيعية، ويقطع صلته بالعقل وحسن التصرف. فالسكر محضلة المبتدئين في الطريق عند الجنيد وأتباعه، أما علامة تمكّن الصوفي من حاله، فهي الصحو. حول هذا الاختلاف، انظر، مثلاً: 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 غيبتهُ عما غاب غيبةُ شهود الضرِّ والنفع، لا غيبة استتار واحتجاب»⁸² ما زال يلمح إلى وجود فئة من المتصوفة، ذهبت إلى أنَّ الغيبة يجب أن تكون غيبةً مطلقة، بكل ما تحملها الكلمة من قضاءٍ على مظاهر الحياة وإهلاك فعلي للنفس والجسد أملاً في تحقيق الغيبة المطلقة.⁸³ والغيبة عند الكلاباذي، على درجتين: الأولى غيبة عن حظوظ النفس بشهود ما للحقِّ، والثانية غيبة عن الفناء والفاني بشهود البقاء والباقي.⁸⁴ ومعنى هذا أنَّ الدرجة الأسمى للغيبة تتمثل في فقدان الإحساس بفقدان الإحساس عينه، أعني الغيبة عن الغيبة نفسها، وبقاء الإحساس بالله وحده.

كما أنَّ الغيبة لا تغيب حقيقة الحظوظ؛ فإنَّ الشهود، شهود الحقِّ، لا يجري عياناً، بل هو في اصطلاح الكلاباذي «شهود غلبة لا شهود عيان»،⁸⁵ أو هو ما ذكره في موضع سابق من التعرف حول عدم تجويز رؤية الله في الدنيا إلا «من جهة الإيقان». إنَّ شهود الله عند الصوفي الواصل ناتجٌ بالكلية عن غلبة إحساسه بالله حتى إنه لا يرى مع الله شيئاً.

ويُفرد الكلاباذي لقضية الشهود والرؤية باباً مستقلاً، هو الباب الثامن والخمسون: «قولهم في التجلي والاستتار»⁸⁶ فكأننا به يرتب موضوعات هذا القسم من التعرف على نحو يبدو لنا على جانب لا بأس به من المنطق والتسلسل، وذلك كما هو مبين فيما يلي:

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

فالوجد ينتج بعد التجرد عن الأعراض والتفرد بالله، والغلبة ليست إلا إحدى صفات الواحد

81 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 87. وفي هذا الصدد، يأتي الكلاباذي برواية عن أبي سليمان الداراني، حيث بلغه «أنه قيل للأوزاعي رأينا جاريتك الزرقاء في السوق. فقال: أوزرقاء هي؟»، فقال الداراني معلّقاً على ما سمع: «انفتحت عيون قلوبهم، وانطبقت عيون رؤوسهم». ويقول الكلاباذي مفسّراً قول الداراني: «أخبر أنَّ غيبته عن زرقته كانت مع بقاء لذة الحور فيه». الكلاباذي، 1933، ص 87. وتأتي هذه الرواية كي تدعم ما ذهب إليه الكلاباذي من أن غيبة الصوفي عن تمييز متعلقات النفس يكون رغم احتفاظه في الواقع بهذه المتعلقات. وفي هذه القصة، لم يلحظ الأوزاعي صفة عيني جاريته، بيد أن سؤاله: أوزرقاء هي؟ يلمح إلى احتفاظه بالإعجاب إزاء هذه الصفة البشرية، رغم عدم لحظه 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.

المتولّ. 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**؛ فإنّ الكلاباذي يقسمه إلى ثلاث درجات، نقلا عن سهل التستري (ت: 283/896)، هي: تجلي الذات وهي المكاشفة؛ وتجلي صفات الذات، وهي موضع النور، وأخيراً ما دعاه بتجلي حكم الذات، وهي الآخرة وما فيها.⁸⁷ وما يعنينا هنا هو تجلي النوع الأول الذي يتضمن ما أشرنا إليه أعلاه من شهود الغلبة، أو الرؤية على معنى الإيقان.

وفي حين أنّ الكلاباذي يتبع أسلوباً خاصاً في افتتاحه أبواب هذا القسم بروايات ونقول ذات طابع إسلامي معتدل، ثم ينتقل منها إلى ما يمكنه أن يمنحنا صورة حقيقة للمفاهيم الصوفية في دوائر أصحابها؛ فإننا نجد هنا ينقل تقسيم سهل المذكور، ومنه يثبت قول بعض المتصوفة: «علامة تجلي الحق للأسرار هو أن لا يشهد السرّ ما يتسلّط عليه التعبير، أو يحويه الفهم، فمن عبّر أو فهم فهو خاطر استدلال لا ناظر إجلال»؛ ثم يلجّقه بتوضيحه الخاص قائلاً: «معناه أن يشهد ما لا يمكنه العبارة لأنه لا يشهد إلا تعظيماً وهيبة فيسقطه ذلك عن تحصيل ما شاهد من الحال».⁸⁸

ويبدو لنا أنّ توضيح الكلاباذي قد غيّر وجهة المقولة المذكورة، إذ هي تعني أنّ تجلي الله لأسرار الناس هو مما تعجز الفهوم عن اللحوق به وإدراكه، وأنّ كل محاولة للتعبير عنه ليس أكثر من محاولة استدلال على حقيقته. أما توضيح الكلاباذي، فيشير إلى أنّ شدة التعظيم لله في نفس الصوفي تحول دائماً دون السماح له بإدراك ما بلغه من حقائق التجلي. وإذا كان لنا أن نقارن هذه الصورة بصورة من عالم العشاق، فإنها أشبه بالعاشق الذي بلغه مرأى المحبوبة، بيد أنه لم يتمكّن من متابعة النظر إليها لتسلّط 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 مدفوعاً بأمرين: فإما أن يتجنب النظر إلى المعشوق تعظيماً له وحياءً منه على نحو 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 صراحة: «يموت الهوى منّي إذا ما لقيتها/ ويحيا إذا فارقتها فيعود». وفيه أيضاً قول الجاحظ بأنّ «العاشق متى ظفر بالمعشوق مرة واحدة، نقص تسعة أعشار عشقه». انظر: العظم، 1987، ص 86؛ 99.

القول بأن الصوفي متى وصل إلى حقائق التجلي؛ فإنه لا يدرك ما شاهدَ نظراً لما يعتوره من تعظيم لله يكاد يُعَمِّي بصيرته عن مشاهدة الحقائق الإلهية. فالكلاباذي يرجع صفة العجز عن التعبير والفهم في المقولة المذكورة إلى تملك الهيبة بالصوفي، حتى لكانه لا يفهم ما شاهد، بدلا من إرجاعها إلى الطبيعة الخاصة بحال التجلي، وذلك من حيث تمنعها الماهي عن الإدراك البشري على العموم.⁹⁰

إن رؤية الإنسان لله بالبصر ممكنة في الآخرة، وذلك بموجب النظرة الإسلامية السُّنَّيَّة.⁹¹ ويذهب الكلاباذي إلى التأكيد على إمكان حصولها في الآخرة، وذلك بوصفها إحدى كرامات الله لعباده المؤمنين؛⁹² أما أن يرى الله في الدنيا، رؤيةً بصرية مباشرة، أو رؤياً بصريةً قلبية، فهو مما يُجمع كبار المتصوفة على إنكاره إنكاراً مطلقاً.⁹³ ومع هذا، يستوقفنا قول الكلاباذي: «وأجمعوا أنه لا يُرى في الدنيا بالأبصار ولا بالقلوب إلا من جهة الإيقان».⁹⁴ فهل يكون قصد الكلاباذي أن رؤيا الله في الدنيا لا تحدث بهدف الرؤيا نفسها، بل تكون نتيجةً طبيعية لبلوغ الإنسان مرتبة اليقين، وعندها فإنه لا يجد بداً من رؤيا الله بالبصرية؟ أو هل يعني استثناءه المذكور في هذه الجملة أن الصوفي، في خضم حال اليقين الكشفي، يغدو قادراً على تمثّل القرب

90 يُثبت الكلاباذي في هذا المقام أحد الأبيات التي يسوقها القشيري أيضاً في باب المحبة من الرسالة، وهو:
إذا ما بدت لي تعاضمتها فاصدر في حال من لم يرد

(الكلاباذي، 1933، ص 91). والبيت في نص الكلاباذي يظهر ضمن مقطوعة شعرية من أربعة أبيات؛ في حين أنه عند القشيري يظهر مفرداً وبصيغة المذكر («إذا ما بدا لي تعاضمتها...») (انظر: القشيري، 1940، ص 160) والكلاباذي يوظف البيت تدليلاً على معنى التعظيم الذي يحول دون إدراك الصوفي لحقائق التجلي (إذا بدت لي الحقيقة عظمت الحق حتى لكانني لم أحصل شيئاً منها). ويبدو توظيف البيت نفسه عند القشيري محملاً بدلالة مشابهة. 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). Snir, 1999, p. 153. على أن Von Schlegell في ترجمتها لباب المحبة من الرسالة القشيرية، ترى أن (ما) الواردة في البيت هي ما النافية وليست الزائدة، وأن كلمة (تعاضمتها) هي اسمٌ لا فعل (= تعاضمت) ليفهم معنى البيت عندها على أن الله إذا منع الإنسان من كشوفاته العظيمة، فإن الأخير يعود على أعقابهِ دون أن يحقق شيئاً مما رغب [انظر: Schlegell (translator), 1990, p. 333].

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

92 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 20.

93 انظر: الكلاباذي، 1933، ص 21. وقارنه بما جاء في: السراج، 1960، ص 544 - 545. ويورد الغزالي الرواية التالية التي تتضمن المعنى ذاته: «وقيل لجعفر الصادق رضي الله عنه: هل رأيت الله عز وجل؟ قال: لم أكن لأعبد رباً لم أره. قيل: وكيف رأيته وهو الذي لا تدركه الأبصار؟ قال: لم تره الأبصار بمشاهدة العيان، ولكن تراه القلوب بحقائق الإيمان، لا يدرك بالحواس، 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.)

بالله فكأنه يراه رؤيا الباطن دون أن تمسّ هذه الفكرة النصوص الإسلامية التي تستبعد الرؤية البصرية حتى عند الأنبياء (ومن بينهم موسى)⁹⁵ ومع هذا؛ فإن تركيب الاستثناء في العبارة قد يفهم على معنى التصديق والإيمان فحسب، كما أشار السراج، معاصر الكلاباذي في **اللمع**؛ أي على اعتبار معنى القرب بين الصوفي ولله، دون الأخذ بالمعينة المباشرة في الدنيا بصراً كانت أو بصيرة.⁹⁶

ويقر الكلاباذي بوجود طائفة من المتصوفة ذهبوا إلى إمكان حدوث الرؤية في الدنيا.⁹⁷ وتتوالى الأدلة في كتاب **التعرف** على وجود جماعات صوفية عزف أفرادها عن إقامة العبادات؛ ذلك أن ترديد عبارات الحث على القيام بالعبادات، يومئ بلا أدنى شك إلى زيادة الحاجة إلى هذه الدعوى في ظلّ استفحال ظاهرة التسيّب، وإهمال القيم الدينية، تلك الظاهرة التي أبرق لها الكلاباذي في مقدمة **التعرف**؛ بيد أنه لم يعرضها بوضوح كما فعل القشيري لاحقاً في مقدمة **الرسالة القشيرية**.⁹⁸

(6) إجمال

إنّ تمعّن تناول الكلاباذي تجربة الوصول الصوفي وما يقترن بها من مفاهيم يكشف لنا خطاباً غارقاً في قيود الواقع التاريخي الذي راح يشهد تهديداتٍ جادة على نظم المشروع الصوفي. هذا الخطاب يبدو مُكبّلاً في انغلاقه على نفسه، وتجنّبهِ محاولات الوصف الوجداني لأحوال القرب

95 قارن هذه الإمكانية للتأويل بما ورد عند ابن الدباغ (ت: 696/1296) إذ وصف الواصلين قائلاً: «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 المعينة في كافة أجزاء كتابه، حتى إذا تمعّن تلك الأبواب التي تبدو في جوهرها ترديداً لمعنى الرؤية المباشرة، كالباب الذي يتناول حال المشاهدة لدى المتصوفة؛ فإننا نلقى صعوبة 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 عياناً، ولا يجعلها وجداً»، وقوله: «المشاهدة وصلٌ بين رؤية القلوب ورؤية العيان؛ لأنّ رؤية القلوب عند كشف اليقين في زيادة توهم». فالمشاهدة ليست رؤية بالقلب، كما أنها ليست 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، ويثبت ابن الجوزي عدداً 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 جليّ.

والوصل. يقدّم لنا نصّ التعرّف مفهوماً للوصول الصوفي يشكّل، في حقيقة الأمر، امتداداً لما طرأ على الأوساط الصوفية من تطوّرات فكرية منذ مطلع القرن الثالث للهجرة.

يلتزم الكلاباذي خطأً شديد الحذر في مقارنة ما يكون تجربة الوصول الصوفي. وإذا كان لنا أن نقارن هذا الخط بما نقرؤه عند القشيري في القرن التالي، لقلنا إنّ تعرف الكلاباذي يعكس انغلاقاً في تناول المفاهيم الصوفية التي تعكس فرادة المشروع الروحي الصوفي، وهو الانغلاق الذي جهد القشيري لاحقاً في تجاوزه والانعقاد منه.

يضع الكلاباذي المعرفة بالله في أعلى درجات الطريق الصوفي، بحيث يسبقها الفناء ويتلوها التوحيد. أما اللّحمة القائمة بين المعرفة والتوحيد، فتبدو جليّةً عنده؛ ذلك أنّ التوحيد بمعناه الصوفي يتجاوز الإيمان المجرد بوحداية الله، إلى شهودٍ بالقلب لهذه الوحدانية. وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ هذا التوحيد يشكّل أحد العناصر المكوّنة لتجربة الوصول.⁹⁹

ومن المثير أنّ الكلاباذي يُفرد للفناء والبقاء أطول أبواب كتابه على الإطلاق، وفيه ينظر لمفهوم العصمة الخاصة بالعارفين. أما هذه العصمة فتقتضي عنده احتفاظ الفاني الواصل بحاله، وعدم عودته عنه. فالعارف الفاني معصومٌ عن النزول عن درجته إلى ما دونها. ولا يعني ذلك أنّ على الفاني نبذ المجتمع، وما يتصل به من إصلاح ودعوة إلى الخير، بل إنّ الفناء الكلي لا يتعارض في مفهوم الكلاباذي مع مهمّة الإصلاح والإرشاد التي يجدر بالصوفي العارف ممارستها كجزء لا يتجزأ من قيامه بأصول الشريعة التي يقف في مركزها مفهوم الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. يشترك الكلاباذي مع أبي نصر السراج الذي يذهب إلى أنّ اعتزال الناس ليس مما يُنتقد، بل إنه الوجه الأمثل لحياة الصوفي. بيد أنّ السراج يشير إلى كونه عملاً لا يقوى على تنفيذه إلا «الأقوياء من الرجال، ولأمثالنا الاجتماع أنفع». ذلك أنّ المتصوفة ممن بلغوا المعارف، وجعلوا يدعون الناس إلى التقرب من الله، لا شك سيجدون من أنفسهم حاجةً إلى العودة لحال العزلة من جديد أملاً في تحصيل المعارف الإلهية التي لا تردّ إلا في عزلة الصوفي.¹⁰⁰

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

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

لا تلعب المحبة دوراً بارزاً في إطار المفاهيم الروحية التي تشكّل تجربة الوصول عند الكلاباذي؛ فهو يعرض لها ضمن طائفة المعاني التي تُعدّ مجرد صفات بشرية يفنى عنها الصوفي إذا ما أبلغه الله حال 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 مثلاً، وجدنا ما يدعم وسمنا خطاب الكلاباذي بالانغلاق، والانسلاخ عن بعض مكوّنات الفكر الصوفي في عصره.

لا يرهّن الكلاباذي تحصيل المعارف بالمجاهدات الروحية المضنية؛ ذلك أنّ هذه المعارف قد ترد عند من لم يطلبها أصلاً. ويحول لنا أنّ هذه الفكرة ظلت خافتة في التنظير الصوفي حتى بلغت في القرن الثالث عشر تكاملها ووضوحها في المشروع التنظيري الذي اختطّه أبو حفص السهروردي في كتابه الهام **عوارف المعارف**. وقد ذهبنا، في مقالة أخرى لنا، إلى أن ترسيخ مفهوم «ال جذب الصوفي» بما يعنيه من بلوغ حال الوصول الروحي مباشرة وبغير مجاهدة أو رياضة طويلة، كما يشير بوضوح تناول السهروردي لمن دعاهم بالمجذوبين المتداركين بالسلوك، قد أسهم جوهرياً في تعزيز هالة القداسة التي أخذت تتشكّل تدريجياً حول شيوخ التصوف وأوليائه في القرون التالية.¹⁰² ولا بدع أنّ تشكيل هذه الرؤى الدقيقة، والبُنى النظرية المركبة لم يكن ليتسنى لولا أسلاف السهروردي، منظرّو القرن العاشر، الذين اختطّوا الملامح الأولى للفكر الصوفي في الإسلام، وغرسوا بذور فرادته الأولى.

101 قارن ذلك مع التزام أبي نصر السراج بالربط بين المحبة والمعرفة في قوله: «من علامة المعرفة المحبة؛ لأنّ من عرفه أحبه» (السراج، 1960، ص 57) جاعلاً المحبة إحدى علامات تحصيل المعرفة بالله عند الصوفي. وانتحاؤه هذا المنحى قد يكون دليلاً على تقديمه المعرفة 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 ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن (1994)، **تلبيس إبليس**، تحقيق: عصام الحرساني ومحمد الزغلي، بيروت: المكتب الإسلامي.
- ابن الدباغ، 1959 ابن الدباغ، عبد الرحمن بن محمد (1959)، **مشارك أنوار القلوب ومفاتيح أسرار الغيوب**، تحقيق: هلموت ريتز، 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، أسين (1965)، **ابن عربي: حياته ومذهبه**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة الأنجلومصرية.
- جامي، 2003 جامي، عبد الرحمن (2003)، **نفحات الأنس من حضرات القدس**، ترجمه إلى العربية: محمد بن زكريا، تحقيق: محمد الجادر، بيروت: دار الكتب العلمية، ج 1.
- السراج، 1960 السراج، أبو نصر (1960)، **اللمع في التصوف**، تحقيق: عبد الحليم محمود وطفه سرور، مصر: دار الكتب الحديثة.
- سلامة-قدسي، 2009 سلامة-قدسي، عرين (2009)، «من الحي الذي لا يموت إلى الحي الذي لا يموت: الانتهاء والمنتهى في تصوف أبي حفص عمر السُّهروردي»، **الكرمل**، العدد 30، ص 81-116.
- السلمي، 1960 السلمي، أبو عبد الرحمن (1960)، **طبقات الصوفية**، تحقيق: يوهانس بيدرسين، ليدن: بريل.
- السهروردي، 1967 السهروردي، أبو حفص (1967)، **عوارف المعارف**، بهامش: **إحياء علوم الدين**، القاهرة: مؤسسة الحلبي.
- السيوطي والمحلي، 1996 السيوطي، جلال الدين وجلال الدين المحلي (1996)، **تفسير الإمامين الجلالين**، القاهرة: دار الحديث.
- الشهرستاني، 1968 الشهرستاني، محمد بن عبد الكريم (1968)، **المَلَل والنَّحْل**، تحقيق: عبد العزيز الوكيل القاهرة: مؤسسة الحلبي، ج 1.
- العظم، 1987 العظم، صادق جلال (1987)، **في الحب والحب العذري**، الدار البيضاء: عيون المقالات.
- عفيفي، 1963 عفيفي، أبو العلا (1963)، **التصوف الثورة الروحية في الإسلام**، الإسكندرية: دار المعارف.
- الغزالي، 1991 الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد (1991)، **المنقذ من الضلال**، بيروت: مؤسسة

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

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 أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن (1940)، **الرسالة القشيرية**، القاهرة: مصطفى البابي الحلبي.
- الكلاباذي، 1933 أبو بكر محمد بن إسحاق (1933)، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تحقيق: آرثر جون آربري، القاهرة: مكتبة الخانجي.
- الكليني، 1968 أبو جعفر محمد بن إسحاق (1968)، **الأصول من الكافي**، طهران: دار الكتب الإسلامية، ج 1.
- متز، 1940 متز، آدم (1940)، **الحضارة الإسلامية في القرن 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، 1310هـ المكي، أبو طالب (1310هـ)، **قوت القلوب في معاملة المحبوب ووصف طريق المريد إلى مقام التوحيد**، مصر: د.ن.
- نيكولسون، 1946 نيكولسون، رينولد (1946)، **في التصوف الإسلامي وتاريخه**، ترجمة: أبو العلا عفيفي، د.م.: لجنة التأليف والترجمة والنشر.
- سبيري، 1979 سبيري، شרה (1979)، **הפסיכולוגיה המיסטית של אל-חכים אל-תרמדי**، 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

ساسون سوميخ

جامعة تل أبيب

لم يكد الكاتب المصري يوسف إدريس ينشر أولى مجموعاته القصصية، «أرخص ليالي» عام 1954، حتى انهالت المقالات والتعليقات تثني على موهبته القصصية وعلى طرافة مواضيعه وحيوية شخصياته. ولكن موضوعا واحدا اختلف فيه توجه النقاد، وكان مثارا للتشكك والحيرة، بدل التقدير، وذلك هو موضوع اللغة المستخدمة في تلك المجموعة، فقد لامه بعض النقاد على خلطه العامية والفصحى وابتعاده عن أساليب النثر العالية.

كتب عنه د. زغلول سلام ما يلي:

ومما يعيب أسلوب يوسف إدريس عاميته المختلطة بالفصحى أو فصحاها المختلطة بالعامية. وأنت بينهما في حيرة من أمر الرجل، فهو رغم ما يملك من قدرة فنية وخيال، وسعة تصور، يكونان لبنة طيبة لقاص ناجح، فإن هذا الأسلوب يضيّع عليك أحياناُ نعمة المتعة بجمال القصة، بل قد 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) ناصحاً إياه:²

أن يرفق باللغة العربية الفصحى ويبسط سلطانها شيئاً 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 دائماً 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 أقاليمه، لا بد أن تنبني على أساليب التهجين. فإذا سادت الفصحى المعيارية، فستضعف في النص جماليات النبض الواقعي للحياة، أما إذا سادت العامية فسيكون النص خارجاً 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؛ 1975، PP. 89-100؛ Somekh، 1985، pp. 95-104.

غالبًا ما تكون مهجّنة، وذلك للقرىيات الجمالية التي يفرضها الفن القصصي الحديث، ومنها الاقتراب من نفسية الأبطال أحيانًا والابتعاد عنها أحيانًا أخرى. وقلما نجد قاصًّا عربيًّا معاصرًا يماشي أساليب القصص الحديثة ممن لم يمسه منطق التهجين. فالتجاور بين الفصحى والعامية في عصرنا يخلق الغزير من المباني اللغوية الجديدة.

ولو ألقيتَ نظرة على أي صفحة من صفحات كتب يوسف إدريس لوجدتَ حوارًا بالعامية وسردًا بعضه فصيح وبعضه الآخر مهجّن: «ويهز رأسه مئات المرات وهو يؤكد لهم إن كله بالدور»⁵ ففي هذا النص السردى نجد الكلمات السبع الأولى بالفصحى الخالصة، ولكن الكلمتين الأخيرتين بالعامية، رغم أن كلا منهما، بحد ذاتها، موجودة في الفصحى أيضًا، وكان بوسع الكاتب أن يضيف كلمة واحدة، فيصبح النص بأكمله فصيحًا: (إن كلّ شيء بالدور)، ولكنه فضّل اللجوء إلى صيغة عامية لنقل الجو السائد في السوق.

ولنلاحظ أن كلمة «إن» (بالكسرة والسكون) هي ليست من كلام البائع، إذ إن كلامه يقتصر على «كله بالدور»، وكلمة إن هي إضافة من قبل الراوي وهي ليست بالفصحى رغم ذلك (ولو قصد الفصحى لكتب «أنّه»). فالعامية هنا لا تقتصر، إذن، على الكلام المنقول، كلام البائع، الذي هو أصلًا بالعامية، ولكن كلمة الربط «إن» أيضًا، وكأن الراوي هنا ليس الكاتب الذي يكتب بالفصحى الذي كان يمكنه أن يحذف كلمة «إن» ويكتفى 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 استخدام نوعين لغويين في النص نفسه. فمثلًا الكاتب نجيب محفوظ قلما يستخدم العامية في حوار،⁶ ويحاول أن تكون جميع الجمل مستقاة من العامية أو «مترجمة» عنها. خذ مثلًا هذه الجملة الحوارية من رواية «اللس والكلاب» لمحفوظ:⁷

«أنا عارفك وفاهمك عن ظهر قلب»

فهي ظاهريًا لا تحيد عن إعراب اللغة، ولكن القارئ يجد فيها عند إعادة النظر عنصرًا «خفيًّا» يخالف أساليب الفصحى وأصولها، ذلك أن اسم 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 يوسف إدريس فالحدود بين النوعين اللغويين معدومة في الكثير من جملة كما سنرى فيما يلي:

ولنبداً بالحوار: الحوار عند إدريس مكتوب، كما ذكرنا، بالعامية أصلاً، وإن كنا نجد كلمة فصيحى 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 من قصة «جمهورية فرحات» تنتهي جملة الصول فرحات باقتباس (أو شبه اقتباس) من القرآن الكريم، ولكن الكلام الذي يسبق الاقتباس عامي خالص مما يخلق جَوْاً من المفارقة المضحكة:⁸

وأتعذب أنا ليه؟ نهايته؟ كُتب عليكم الهم والغم كما كُتب على الذين من قبلكم

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

فرحات: اسمعي يا بْت، هل لديك أقوال أخرى؟ عايزة تقولي حاجة ثانية؟

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

فرحات: اف... يا بْت غير الي قلتها.

خديجة: هو انا لسّه قلت حاجة؟!

جملة فرحات الأولى طريفة في أكثر من مفهوم واحد. فهي تبدأ بالعامية كما كنا ننتظر، ولكنه ينتقل 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 الفكاهي يستند بجملته على الارتفاع والانخفاض في اللغة مما أوجب تعابير رسمية فصيحة في صلب الحوار.

وما دمنا نتكلم عن عناصر فصيحة في حوار يوسف إدريس، دعنا ننتقل إلى نوع آخر من

8 إدريس، 1957، ص 15.

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

عناصر الفصحى يظهر في حوارهِ، ألا وهو عنصر «التفصيح». وهذا العنصر يستعمله الكاتب أيضاً لخلق جو من المفارقة والتهكم. خذ على سبيل المثال هذه الجملة السردية الثلاث من قصة «مارش الغروب»:

1. ثم بدأ الرجل يتحرك مروّحاً في اتجاه البلد.

2. فالدنيا شتاء، ومَنْ يشرب عرقسوساً في الشتاء؟

3. هو رجل مبسوط كان كل عمره مبسوطاً.¹⁰

فكلمة «مروّحاً» في الجملة الأولى و«عرقسوساً» في الثانية و«مبسوطاً» في الثالثة تبدو غريبة. فالكلمات المختومة بتتوين فتحة هي كلمات فصيحة في أغلب النصوص، ولكنها في الجمل الثلاث التي نحن بصدها ليست فصيحة. فالفعل «روّح» بمعنى عاد إلى بيته موجود في العامية فقط، وكان بوسع الكاتب أن يكتب «عائداً» لتحاكي الخلط بين أسلوبين، ولكن كاتبنا يصرّ على التهجين الأسلوبية.

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

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

وأود في نهاية مقالتي القصيرة هذه أن أشدّد على أنّ الخلط بين العامية والفصحى بحد ذاته ليس بالضرورة ميزة أو مدعاة للفخر والاعتزاز، فاللغة المختلطة تمثل أحياناً التهاوت اللغوي وانعدام قدرة المتكلم والكاتب على التمييز بين الأنواع والمستويات الأسلوبية المختلفة. أجل، في العالم العربي رغبة -أو قل هو حلم- لمحو أو تقليص حالة الثنائية اللغوية (diglossia) التي يشكو منها المجتمع العربي شرقه وغربه، ولكننا نعلم علم اليقين أن الفصحى من جانب، واللهجات العامية في الجانب الآخر، حية و متماسكة، 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 سومبخ، 1997، يجد القارئ تحليلاً مفصلاً لقصة «مارش الغروب»، ص 18-24.

ونحن في هذا المقال وفي غيره من الكتابات التي تناولنا فيها عملية التهجين الأدبية لا نقصد الدعوة إلى انتهاج نوع لغوي أو أسلوب من دون غيره. هذه مقالات «وصفية» تبغي في نهاية الأمر فهم الحاضر اللغوي بشكل موضوعي، وخاصة واقع اللغة الأدبية ومتابعة التغيرات 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 سوميخ، ساسون (1981)، **مبنى القصة ومبنى المسرحية في أدب يوسف 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 العلمي: المفهوم، الأنواع والوظائف

عصام عساقلة

الكلية الأكاديمية العربية للتربية، حيفا

مقدمة:

إنّ القضية الأكثر أهميّة وعرضة للتفاوت بالرّأي في الخيال العلميّ، هي إيجاد نقطة انطلاق موحّدة تحتكم إلى تعريف جامع مانع. فليس من السّهل إيجاد تعريف كهذا للخيال العلميّ Science Fiction، ومردّد ذلك إلى أسباب عدّة، أهمّها يعود إلى ارتباط هذا الجنس الأدبيّ Genre بأجناس ومصطلحات أدبيّة أخرى واختلافه عنها في الوقت نفسه، وإلى تباين المدارس الأدبيّة وتعدّد وجهات النّظر لدى النّقاد. إذ يرى بعض الدارسين أنّه جنس ينتمي لباقي الأجناس، ويرتبط بالعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، ومن ثمة بالعلوم اللّغويّة انتهاء بالحقل الفنّي. وهناك من يرى أنّ صعوبة النّعريف نابعة من كون التّركيز منصّباً على المضمون في قصص الخيال العلميّ، وليس على الأسلوب والشّكل ببعديهما النّقديّين.¹

على امتداد سنوات طويلة، جرت محاولات كثيرة استهدفت الوصول إلى تعريف محدّد للخيال

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

العلمي²، وذلك يعود إلى صعوبة تعريف هذا الجنس الأدبي³. فقلّما نجد ناقدَيْن يتفقان على تعريف واحد، أو يتفقان حول حدود هذا الجنس، أو حول الخطوط الفاصلة بين هذا الجنس والأجناس الأدبية الأخرى، كالخيال الواقعي، الفانتازيا، الأساطير والخرافات⁴. فكلّ المتخصّصين في مجال الخيال العلميّ من كتّاب، مؤرّخين وناقدين لم يستطيعوا التّوصّل إلى مفهوم محدّد لهذا الجنس الأدبيّ، الأمر الذي جعل مفهومه، حتّى الآن، غامضاً⁵، وعلى ضوء هذا لا عجب أن نجد مَنْ يئس بتاتاً من محاولات التعريف⁶.

مفهوم الخيال العلميّ في الغرب:

ظهر مصطلح الخيال العلميّ في الثلاثينات من القرن العشرين على يد هوغو غيرنسباك Hugo Gernsback (1884-1967)، حيث عرّفه كما يلي: «أقصد بالخيال العلميّ أصناف القصص التي يكتبها جول فيرن Jules Verne وإدغار ألن بو Edgar Allan Poe. وأعني نوعاً من الرومانسيّة الأخاذة ممزوجة بالحقيقة العلميّة والرّؤيا النّبويّة، وهذه القصص ليست مشوّقة للقراءة فقط، إنّما فيها نوع من الإرشاد العلميّ. وهي تزوّدنا بالمعلومات بطريقة مستساغة علمياً، كما وتعرض أماننا مغامرات علميّة خارقة قد تحدث في المستقبل البعيد».

في الأربعينات ظهر تحوّل جديد على يد جون كامبل John W. Campbell (1910-1971)، حيث اقترح أنّ الخيال العلميّ يجب أن يُعدّ وسيطاً مجانيّاً للعلم نفسه. ورأى كامبل أنّ النّهج العلميّ يعتمد على المقولة إنّ النّظرية المبنية بشكل جيّد لا تفسّر فقط ظواهر حالية، بل تتنبأ بظواهر لم تُكتشف بعد. إنّ الخيال العلميّ يقوم بالشيء نفسه ويكتب بشكل قصّة تطرح أمامنا ماذا تكون النّتائج المتوقّعة عندما تطبّق ليس فقط على الآلات، وإنّما أيضاً على المجتمع الإنسانيّ.

عندما تمّ اكتشاف التّصنيف المدعو «خيال علمي» بدأ القراء والنّقاد باستعمال هذا التّصنيف وتطبيقه على أعمال أقدم، والنّظر بشكل واحد إلى كلّ القصص التي بدت مناسبة لهذا التّصنيف.

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

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

Asimov, 1981, p. 17 4

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

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

إلا أن العمل الأهم في هذا المجال تم على يد جيمس ببلي James Osler Bailey (1903-1979) في كتابه Pilgrims Through Space and Time (1947)، حيث عرف هذا النوع من الأدب بالشكل التالي: «إن أدب الخيال العلمي هو سرد لاختراع متخيل، أو سرد لاكتشاف في العلوم الطبيعية، مع وصف لنتائج هذه المغامرات والتجارب. والضروري هنا هو كون الاختراع، أو الاكتشاف، مبنياً على العلم. وعلى الكاتب أن يكون مقتنعاً بأن السرد يمت بصله إلى العلم».

بعد محاولة ببلي بدأ قسم من الباحثين والكتاب النظر في الأعمال السابقة من أجل وضع الحدود الفاصلة لهذا الجنس الأدبي الجديد، ومن ثم إيجاد تعريف محدد له. ومن هؤلاء كان جيمس بليش James Blish (1921-1975)، روبرت هاينلاين Robert Heinlein (1907-1988)، دامون نايت Damon Knight (1922-)، ثيودور ستورجن Theodore Sturgeon (1918-1985) وكينجسلي أميس Kingsley Amis (1922-). وكان التركيز في تعريفات هؤلاء على العلم، أو على الأقل على النهج العلمي كجزء لا يتجزأ من الخيال.⁷ فعلى سبيل المثال يرى كينجسلي أميس Kingsley Amis أن الخيال العلمي هو ذلك النوع من القصص التي تعالج أحداثاً لم تحدث في عالمنا المألوف، بل تعتمد على اختراع علمي أو تكنولوجي، أو تخيل اختراع علمي أو تكنولوجي.⁸ وهناك من يوافق على هذا التعريف، بقوله إن الخيال العلمي هو جنس أدبي يعالج مجتمعاً متخيلاً يختلف عن واقعنا اليومي، خاصة في طبيعته واتساع تطورات التكنولوجيا.⁹

ما بين الخمسينات والستينات قامت يوديت ميريل Judith Merril (1923-) باستبدال المصطلح «الخيال العلمي» بـ «الخيال التأملي» Speculative Fiction، وعرفت هذا النوع من الأدب كالتالي: «الخيال التأملي هو نوع من القصص تهدف إلى الاستكشاف والتعليم، وذلك عن طريق توقع ما سيحدث مستقبلاً، وتقدير تطورات محتملة الوقوع، والتناظر بين عالمنا وعوالم أخرى، والفرضيات والتجارب العلمية». إن الدارس للقصص التي كتبتها ميريل سوف يلاحظ أنها تركّز على التغيرات الاجتماعية في تلك الفترة.

في الستينات وخصوصاً في إنجلترا، برز خط جديد من التفكير أخذ ينظر إلى الخيال العلمي كأدب عالمي متجذّر في جذور القرن التاسع عشر، وليس كظاهرة نشأت في أمريكا منذ العشرينات وبعدها. ووجهة النظر هذه بدأت بتخفيف التركيز على العامل العلمي - التكنولوجي داخل

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

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

9 Lerner, 1985, p. 1

الخيال العلمي. فعلى سبيل المثال، انتقد الكاتب والناقد الإنجليزي بريان ألديس Brian W. Aldiss (1925-) مصطلح الخيال العلمي وقال، معلقاً، إن قصص الخيال العلمي ليست مكتوبة للعلماء، كما أن قصص الأشباح ليست مكتوبة للأشباح. وقد عرّف الخيال العلمي من وجهة نظر فلسفية قائلاً: «الخيال العلمي هو بحث الإنسان عن مكانته داخل الكون، وهذا البحث سوف يواجه التطور العلمي المعقد».¹⁰ وفي السياق ذاته ذهب الناقد ليزلي فيدلر Leslie Fiedler (1917-2003) إلى القول بأن أسطورة الخيال العلمي هي أسطورة نهاية الإنسان، أي أسطورة سمو الإنسان أو تحوله. وهي رؤيا تختلف عن رؤيا انقراض الجنس البشري بواسطة قنبلة. أما مارشال مكلوهانس Marshall McLuhans (1911-1980)، في كتابه (1967) *Medium and the Message* فيقول إن كتابة الخيال العلمي اليوم، تطرح أمامنا أوضاعاً تجعلنا قادرين على إدراك القوى الكامنة داخل التطورات التكنولوجية وفهمها.¹¹ وفي نظر جون هيجنز John Higgins (1908-1995) فإن أدب الخيال العلمي يعالج بكيفية خيالية مدروسة استجابة الإنسان لكافة ما يحيطه من تقدم وتطور في العلوم وتقنياتها سواء أكان في المستقبل القريب، أو البعيد، أو البعيد جداً.¹²

في السبعينات، خصوصاً في أميركا، بدأ اهتمام أكاديمي في الخيال العلمي، وهكذا بدأت محاولات جدية لتعريف هذا الجنس الأدبي. أولى هذه المحاولات كانت محاولة داركو سوفين Darko Suvin (1932-) في الخيال العلمي. جمع سوفن في كتابه *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) بين الأفكار الجمالية التي اعتنقها المسرحي برتولت بريخت Bertolt Brecht (1898-1956) وبين تلك التي نادى بها الفيلسوف السويسري إيرنست بلوخ Ernest Bloch (1880-1959)، ليستدلّ منها على أن أدب الخيال العلمي نوع أدبي معرفي (Epistemological) ينتقد الأيديولوجية البرجوازية ويحرض على الاستنارة الاجتماعية. ويرى سوفين أن الخيال العلمي يكون جنساً أدبياً من مستلزماته واشتراطاته الوافية بالغرض وجود المعرفة والاغتراب وتفاعلها، ومن أدواته الشكلية الأساسية وجود الإطار الخيالي البديل لبيئة المؤلف التجريبية. ويرى آدم روبرتس Adam Roberts أن المعرفة (Cognition) هنا، تدفعنا كي نجرب، ونفهم ونذكر كل منظر غريب يعرضه أمامنا كل كتاب، أو فيلم، أو قصة خيال علمي. أما الاغتراب (Estrangement) فهو الذي يغربنا عن المؤلف واليوم.¹³ ويرى

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

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

12 . هيجنز، 1969.

13 Roberts, 2000, pp. 7-8

سوفين Suvin أن أدب الخيال العلمي أدب اغتراب تأملي، يختلف عن اليوتوبيا وأدب المذهب الطبيعي وغير ذلك من أدب الخيال اللطبيعي، وموقف الاغتراب الذي استعمله بريخت نما ليصير إطاراً شكلياً لهذا الجنس الأدبي، واستعمال الاغتراب، على اعتباره موقفاً أساسياً وأداة شكلية مسيطرة، موجود في الأسطورة أيضاً، وهو نهج شعائري وعقائدي يستشرف ما تحت السطح التجريبي بطريقته الخاصة. فأدب الخيال العلمي يرى المعايير الخاصة لأي عصر على أنها معايير فريدة قابلة للتغيير خاضعة لنظرية معرفية، ومن ثم يرتكز الخيال العلمي على عوالم المستقبل المحتملة ومرادفاتها الفضائية، ويستطيع تناول الحاضر والماضي بكونهما حالتين خاصيتين، لهما نتيجة تاريخية تُرى من وجهة نظر غريبة بوساطة شخص من زمن آخر أو من مكان آخر. إذن، استعمال أدب الخيال العلمي لاستشرف المستقبل في مجالات التكنولوجيا والإيكولوجيا وعلم الاجتماع، إلخ. ويقدم أدب الخيال العلمي مستوى من المعرفة أرقى من مستوى القارئ العادي، فالجدة والغربة سبب توافر هذا المستوى، أما عن الحد الأدنى المطلوب، فهو أن يكون أكثر حكمة من العالم الذي يخاطبه.¹⁴

لاقي تعريف سوفين القليل من الموافقة والاعتراف من قبل دوائر النقد، الأمر الذي حث الكثير من الآخرين للتفتيش عن تعريف آخر. لقد رأى الآخرون أن الخيال العلمي ليس جنساً متجانساً، وفي الوقت نفسه لا يفسر العلاقات في عالمنا الواقعي نظراً لتوظيفه عالماً متخيلاً. أولى هذه المحاولات كانت على يد روبرت سكولس Robert Scholes (1929 -) في كتابه الخرافة البنيوية (1975) Structural Fabulation. يرى سكولس أن التراث الشعبي هو أحد القواعد الأساسية لولادة أدب الخيال العلمي وتطوره. فهذا التراث يؤدي إلى أدب الخيال العلمي، إذ إنه حالة خاصة للقصص الخيالي، لأن هذا التراث يشدد دائماً على الفصل بين عالمي القصة الخيالية والتجربة الإنسانية المألوفين فصلاً جذرياً. ويتخذ هذا الفصل، في أبسط صورة، شكل عالم آخر، ومكاناً مختلفاً مثل السماء، الجحيم، جنة عدن، أرض الجن، المدينة المثل، القمر، جزيرة أطلنطيس Atlantis الخرافية وجزيرة ليليبوت Lilliput الخيالية. وقد استغل هذا الانسلاخ الجذري بين عالم القصة الخيالية وعالم التجربة بطرائق مختلفة. وكان على إحدى هذه الطرق أن تعطل قوانين الطبيعة لتسبغ مزيداً من القوة على القواعد القصصية التي هي نفسها إسقاطات للنفس البشرية في شكل رغبات ومخاوف. وتكون هذه القواعد البحتة في جذر كل نسيج قصصي هي نفسها السمات المميزة والمحددة لجميع الأشكال القصصية، سواء وجدت في قوالب واقعية أو خيالية. وبذلك يكون اصطناع الأساطير والخرافات هو الخيال الأدبي الذي

14 3-5 pp. Suvin, 1979; 57-71 p. Suvin, 1976, أنظر، أيضاً، ترجمة المقال: سوفن، 1986.

يقدم لنا عالماً منسلخاً جذرياً عن عالماً المؤلف، لكنّه يعود إلى مواجهة عالماً بطريقة عقلانية.

يرى سكولس، أيضاً، أنّ اصطناع الأساطير والخرافات كان وسيلة مفضّلة لدى رجال الدين، لأنّ الديانات أصرت إصراراً دقيقاً ودائماً على أنّ ثمة عالماً غير العالم الظاهر للعين، العالم الذي أفرزه الفكر الميتافيزيقي وصولاً إلى اليوتوبيا وسيرورة تشكّلها وإعادة تشكيلها. والعلم، بالطبع، كان يحكي لنا الشّيء نفسه عدّة مئات من السنين. فالعالم الذي نراه ونسمعه ونحسّ به (الحقيقة) ليس إلاّ خيالاً من صنع حواسّنا، ومعتمداً على قوّتها البوريّة مثلما يوضّح ذلك، ببسر، أبسط مجهر. ولذلك، فإنّه ممّا لا يثير الدهشة أنّ أدب الخيال العلميّ يستعمل الوسيلة القصصيّة نفسها مثل القصص الدينيّة. بناءً على ذلك، يرى سكولس بأنّه يجب تعديل تراث الخيال العلميّ بشكل يتمّ فيه تحصيل وعي للكون كبنية البنيات وجهاز الأجهزة، مع هذا فإنّ **الخرافة البنيويّة** ليست 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 الذين يعيشون في ظلّ هذه التّطوّرات.¹⁵

الفن توفلر Alvin Toffler (1928-) مؤلّف كتاب **صدمة المستقبل** Future Shock (1970) الذي يبحث في التّغيّر المستمرّ في العالم، كتب عام 1974 ما يلي: «الخيال العلميّ هو جنس أدبيّ يتعامل مع إمكانيّات وجود عوالم ورؤى بديلة، الأمر الذي يوسّع من إمكانيّات ردود فعلنا لهذا التّغيير». هذه بداية تعريف الخيال العلميّ عن طريق التّركيز على وظيفته الاجتماعيّة، وليس على الطّبيعة الدّاخلية للجنس الأدبيّ نفسه.¹⁶ ديفيد كيتيرر David Ketterer (1942-) عرّف الخيال العلميّ كالآتي: «هو خيال موجّه فلسفيّاً يدور حول ما نعرفه في سياق جهلنا الواسع، يأتي بتفسير مدهش، أو عقلانيّ، يجعل الإنسانيّة تتوجّه توجّهاً جديداً بشكل جذريّ». كيم ستانلي روبنسون Kim Stanley Robinson (1952-) كتب أنّ الخيال العلميّ كان أدباً تاريخيّاً، وفي كلّ سرد خيال علميّ كان هناك تاريخ جليّ أو خفيّ يربط الفترة المصوّرة بحاضرنا أو بماضيّنا.¹⁷

مع بداية سنوات الثّمانينات من القرن الماضي ظهرت محاولات جديدة في تعريف الخيال العلميّ. لويس فينسنسنت توماس Louis-Vincent Thomas (1922-1994) يعرّف الخيال العلميّ خاصّة بعلاقته بالأسطورة. فهو يقول: «هو جنس أدبيّ يعطي للخيال مكانة رئيسيّة. 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 علماً مع أنه، في بعض الأحيان، يعتمد على الرياضيات والفيزياء والفضائيات وعلم الأحياء، وبأهمية أقل بالتاريخ وعلم الاجتماع واللسانيات. هو يشبه جميع أشكال الروايات لكن تحت غطاء الرواية الممتعة أو الجادة، فهو أسطورة الحداثة في تطورها. ومثل كل أسطورة هو مركز الثقل لكل أحلامنا، لأحلام كل الأزمنة». يبرز هذا التعريف العلاقة المتينة بين الأدب والخيال والعلم، وأخيراً الأسطورة. كما ويمنح هذا التعريف حرية إنتاج معان جديدة ويجعل من نصّ الخيال العلمي نصّاً متعدد الأبعاد تتمركز فيه كل المعارف والأجناس الأدبية الأخرى.¹⁸

أدريان روم Adrian Room يرى أنّ الخيال العلمي يعتمد على تخيل اختراعات وتطورات علمية في المستقبل، خاصة في ما يتعلق بالفضاء، أو السفر عبر الأزمنة، والحياة على كواكب أخرى واللقاء بكائنات غريبة.¹⁹ ويقول مالكولم كاوي Malcolm Kowley (1898-1989) إنّ الخيال العلمي يحاول القيام بقراءة كاشفة لمستقبل الحضارة البشرية في ظل التطورات العلمية الهائلة على الأرض وفي الفضاء، وهذه التطورات محتملة وممكنة. وأضاف بعض الباحثين على هذا التعريف أنّ الخيال العلمي يعالج كوارث مُتخيلة في المستقبل، تحدث نتيجة للاكتشافات العلمية والتكنولوجية المُتخيلة، فهذا الجنس الأدبي هو طريقة تفكير حول ما يمكن أن يكون، ويعتمد، أساساً، في بنيته على العلم والتكنولوجيا.²⁰

يرى إسحاق أزيروف Isaac Asimov (1920-1992) أنّ الخيال العلمي يعالج أحداثاً لا تحدث في أيامنا هذه، ولم تحدث أيضاً في السابق، إلا أنّ الخلفية فوق الطبيعية في قصة الخيال العلمي مشتقة من خلفيتنا الواقعية بواسطة إيجاد تناسب في مستوى التغيرات العلمية والتكنولوجية المتوقعة حدوثها. هذه التغيرات قد تتمثل في احتلال المريخ، أو تقديم تفسيرات ناجحة لرموز قادمة من حياة فوق - أرضية، أو في دراسات حول تدمير حضارتنا التكنولوجية بواسطة السلاح النووي، أو الكوارث الطبيعية. كذلك، يعالج الخيال العلمي مواضيع أخرى كالسفر عبر الأزمنة، والسفر بأسرع من الضوء. فالمهم في الخيال العلمي هو أنه يتنبأ بتغيرات تكنولوجية. يتابع أزيروف Asimov ويقول إنّ الخيال العلمي يعالج أعمال العلماء في المستقبل، وهو جنس أدبي يعالج ردود فعل الإنسان للتطور والتقدم في مستوى العلم والتكنولوجيا.²¹ وهنالك من يرى أنّ الخيال العلمي هو خيال تقوم الاكتشافات العلمية والتطورات بصياغة عناصر حيكته وخلفيته، خاصة وهو عمل خيالي يعتمد على تنبؤ التطورات العلمية 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 أنَّ قصص الخيال العلمي بُنيت حول كيان الإنسان ومشاكله، مع محاولات لإيجاد الحلول المناسبة لهذه المشاكل، علماً بأنَّ هذه المشاكل ما كانت لتحدث لولا مضمونها العلمي.²² أمّا توماس كلارسون Thomas Clareson (1926 -) أحد أهمِّ مؤرّخي الخيال العلميِّ وناقديه، فيرى أنَّ الخيال العلميَّ يضمُّ ثيمات (Themes) خاصّة بهذا الجنس الأدبيِّ، 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 أنَّ الخيال العلمي هو خيال يأتي نتيجةً أو انعكاساً لتأثير النظريّات العلميّة المتوقّعة على الخيال الأدبيِّ، ومن ثمَّ تأثير العلم على الإنسان.²⁴ ويقول هاري هاريسون Harry Harrison (1925 -) إنّ تعريف الخيال العلميِّ بأنّه قصص حول سفن الفضاء وآلات الزّمن هو تعريف ضيق، والنّظر إلى هذا الجنس الأدبيِّ بأنّه تأثير العلم على الإنسان، أو قصص من الممكن أن تصبح حقيقة، هو تعريف واسع. لذلك، يحاول هاريسون Harrison تحديد تعريف الخيال العلميِّ بطريقة رياضيّة - هندسيّة عن طريق استعمال الرّسوم البيانيّة. فهو يرى أنَّ هناك ثلاث دوائر: الأولى والكبيرة هي دائرة «الأدب» (Literature)، بداخلها دائرة أصغر هي دائرة «الفانتازيا» (Fantasy) وبداخل هذه الأخيرة هنالك الدائرة الصغرى، وهي دائرة «الخيال العلميِّ» (Science Fiction).²⁵

يرى جيمس غان James Gunn (1923 -) أنَّ الخيال العلميِّ هو ذلك الفرع من الأدب الّذي يعالج تأثيرات التّحوّل على النّاس في العالم الحقيقيِّ كما ينبعث إلى الماضي، المستقبل أو الأماكن البعيدة. وهو يهتمّ بالتّحوّل التّكنولوجيِّ أو العلميِّ، ويشمل أموراً أهمّيّتها أكبر من الفرديِّ أو المجتمع بحيث تطلّ المجتمع البشريِّ أو العنصر البشريِّ لكونه في خطر. ويرى غان، أيضاً، أنَّ الخيال التّقليديِّ (Traditional Fiction) هو أدب الاستمراريّة Literature of (Continuity). فمهما كان الوضع المعالج فإنّه يُعتبَر استمراراً للتّجربة اليوميّة، والقرارات الّتي يتّخذها الأشخاص المنخرطون في هذا الأدب يجب أن ترتكز على تجارب سابقة تقليديّة. أمّا الخيال العلميِّ، فهو على العكس من ذلك، إنّ أدب اللّاستمراريّة Literature of

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

Clareson, 1971B, p. 3 23

Lerner, 1985, p. 2 24

Harrison, 1974, pp. 37-38 25

(Discontinuity)، ومن هنا ردّ الفعل النقديّ من قبل قرائه.²⁶

حاول آدم روبرتس Adam Roberts (1948-) جمع أهمّ تعريفات الخيال العلميّ من أجل الوصول إلى تعريف عامّ وشامل لهذا الجنس الأدبيّ. فهو يرى، أولاً، أنّ هذا الجنس الأدبيّ يتميّز بعالمه المُتخيّل عن عالمنا الواقعيّ الذي نعيشه بدرجة، أو بدرجات،²⁷ يقتبس روبرتس Roberts، أيضاً، رأيّ داميان برودريك Damien Broderick (1944-) في الخيال العلميّ الذي يرى أنّ الخيال العلميّ هو نوع من السرد القصصيّ لثقافة تمرّ في تحيّرات (ارتفاع وانخفاض) في أساليب الصناعة والتكنولوجيا، وذلك في عدّة مجالات، منها: الإنتاج، توزيع السلع، الاستهلاك والبيع. ويمكن تمييز الخيال العلميّ بميزات معيّنة، منها:

أ. الاعتماد على الاستراتيجيّات الاستعارية والتكتيك المجازي.

ب. عدم التشديد على الكتابة الرّاقية وتصوير الشخصيات.

ج. الاهتمام بالموضوع أكثر من الاهتمام بالذات.

ويرى برودريك Broderick أنّ الخيال العلميّ يُمثّل العالم بشكل استعاريّ أو مجازي.²⁸

حاول بعض النّقاد والباحثين وضع شروط معيّنة لتعريف أيّ جنس أدبيّ. مثلاً، إذا توافرت هذه الشروط (المعينة) في عملٍ ما، عندها يُعتبَر هذا العمل من الخيال العلميّ. فعلى سبيل المثال يرى الكاتب والنّاقد دامون نيّت Damon Knight (1922-) أنّ وجود ثلاثة عناصر أو أكثر من العناصر التالية في قصّة معيّنة، كافٍ لكي نعدّها قصّة خيال علميّ. وهذه العناصر هي: علم، تكنولوجيا واختراعات، المستقبل 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 الإنسان. أمّا النّاقد فريدريك ليرنر Fredrick Lerner (1945-) فقد اعتبر هذا التعريف ناقصاً لأنّه يركّز على المضمون ولا يعير الأسلوب اهتماماً، مع أنّنا نجد في السّنوات الأخيرة محاولات لتعريف الخيال العلميّ بالاعتماد على استراتيجيّات السرد عند المؤلّف. ويدعم هذا الرّأي الأخير رأيّ آخر للباحث سامويل ديلاني Samuel Delany (1942-) الذي يرى في الشّكل والمضمون، معاً، هويّة الخيال العلميّ، وقصّة الخيال العلميّ تُعرّف حسب مستواها

Gunn, 2005, pp. 6-8 26

Roberts, 2000, p. 1 27

Roberts, 2000, p. 12 28

الاحتمالي، وهذا يعني أحداثاً لم تحدث بعد.²⁹ وقد حاول توماس كلارسون Thomas Clareson أن يحدّد ملامح بطل الخيال العلمي، فهو يرى أن من شروط بطل الخيال العلمي أن يمتاز بهذه الصفات:

1. البطل مخلوق غريب، يغزو ويحارب كي يحافظ على بقائه وسط مجتمع عدائي يسيطر على الكواكب.
2. البطل يبقى وسط عدّة أبعاد، ولا يملك أيّة طريقة لنقل نفسه إلى أيّة نقطة في الزّمان أو المكان.
3. البطل يعاني في عالم مخيف وسيء، يريد هذا العالم تدميره.
4. البطل يخوض عدّة معارك قاسية في أماكن غير معروفة في الكون، وذلك من أجل الحفاظ على بقائه وكيانه.
5. البطل يحاول أن يستكشف، بالتّفصيل، المشاكل الإداريّة على الكواكب.³⁰

وفي محاولة أخرى لإيجاد تعريف للخيال العلمي، حسب توافر شروطٍ معيّنة، اعتبر آدم روبرتس Adam Roberts أن وجود المواضيع أو الثّيمات المُفصّلة أدناه في قصّة معيّنة، تجعلها خيالاً علمياً:

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

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

Clareson, 1971B, pp. 2-3 30

ويرى هذا الباحث أن كاتب قصة الخيال العلمي يجب أن يعطينا تفسيراً عقلانياً ومنطقياً للأحداث (العلمية) في قصته، كي نعتبرها قصة خيال علمي.³¹

يجب أن نتذكر أن العنوان «خيال علمي» عندما يظهر على كتاب، فإنه خاضع لنوايا الناشرين والمحررين، الأمر الذي يفسر ظهور العنوان على كتب لا تمت بصلة للخيال العلمي. من جهة أخرى بعض الكتاب يحاولون تجنب هذا العنوان، لأنهم يشعرون بأنه يؤثر في تسويق كتابهم. على سبيل المثال يرى هاري هاريسون Harry Harrison أن الخيال العلمي هو كل ما نشير إليه بقولنا: هذا خيال علمي، والخيال العلمي هو كل شيء يكون «خيالاً علمياً». ³² ويعتبر جون كامبل John Campbell (1910-1971) أن قصص الخيال العلمي هي كل القصص التي يقبلها محررو المجلات والجرائد وناشرو الكتب كخيال علمي. ³³ أما نورمان سبينراد Norman Spinrad (1940 -) فيرى أن الخيال العلمي هو كل شيء يُنشر كخيال علمي، خاصة تلك القصص التي تُنشر في الكتب والمجلات والمُصنفة كأنها خيال علمي. ³⁴ كذلك، اعتبر إدوارد جيمس Edward James (1947 -) الخيال العلمي كل شيء يُسوّق في الأسواق كخيال علمي، ومثله دامون نيت Damon Knight الذي يقول: الخيال العلمي هو كل شيء نُشير إليه بأنه خيال علمي. أما لانس باركين Lance Parkin فلا يتجاهل الاعتبارات الاقتصادية والمالية لدور النشر، ويقول إن الكتاب يظهر على الرفوف بأنه كتاب خيال علمي، إذا ظن الناشر أن هذه الطريقة سوف تجعل تسويقه أوسع وتزيد من أرباحه. ³⁵

الخيال العلمي لدى المختصين العرب:

نظرة إلى تعريفات المختصين العرب، تكشف أن هذه التعريفات لم تخرج من إطار التعريفات الغربية لهذا المصطلح. يقول مجدي وهبه: «الخيال العلمي هو ذلك الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا، سواء في المستقبل القريب أو البعيد، كما ويجسد تأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة في الأجرام السماوية كما يصور أساليب الحياة على وجه كوكبنا هذا بعد تقدم بالغ في مستوى العلوم والتكنولوجيا. ولهذا

Roberts, 2000, p. 4, pp. 14-15 31

Harrison, 1974, pp. 38-39 32

Asimov, 1981, p. 22 33

Lerner, 1985, p. 3; Roberts, 2000, p. 2 34

Roberts, 2000, p. 2; Stableford et. al., 1995, p. 314 35

النوع من الأدب القدرة على أن يكون قنأاً للهجاء السّياسي من ناحية، وللتأمل في أسرار الحياة والإلهيات من ناحية أخرى».³⁶ أمّا رؤوف وصفي فيعرّف الخيال العلميّ بناءً على أهدافه. يقول: «هدف الخيال العلميّ هو عرض الحقيقة العلميّة بأمانة وصدق وبمنظرة مستقبلية، وإنّ تغلّف بغلاف له تألّق وبريق القصّة».³⁷ وفي معرض دراستها عن الرّاوي في روايات الخيال العلميّ، تعرّف مها مظلوم خضر الخيال العلميّ تعريفاً أكاديمياً حيث تقول: «رواية الخيال العلميّ هي رواية مستقبلية تقوم على الحقيقة الثّابتة حيناً، أو المتخيّلة عن جانب مجهول من الكون والحياة حيناً آخر. شخصياتها اسميّة أو رقميّة غير مكتملة الهيئة النفسيّة والجسديّة. تنقل زمان الخطاب الرّوائي - المسرود في الغالب - إلى زمان مستقبليّ أو استرجاعيّ متوهّم وإلى مكان خياليّ. أحداثها مشوّقة ومثيرة تدفع إلى التّفكير في نتائج هذا الخيال المتين والموظّف فتقدّم حلولاً مستقبلية لما يجب أن تكون عليه الحياة في ظلّ التّقدّم العلميّ المتسارع، كذلك تقدّم محاذير لنتائج تلك النظريّات العلميّة إذا أُسرّع استخدامها دون حساب التّناجج. عنصر هذه الرّواية العلم والأدب».³⁸ وفي نظر طارق الجبوري مصطلح الخيال العلميّ لا يعني على الإطلاق الالتزام الدقيق بالحقائق العلميّة الصّرفة، ومعنى ذلك أنّ ظاهرة الطّموح في الخيال العلميّ ليست منبثقة من مجال العلم المحض، أي عن التّنبؤ العلميّ، بل هي - بعد التّحليل الدقيق - حالات خيالية وجدانيّة قد تصدق أحياناً، أو لا تصدق على الأغلب في المستقبل المنظور وربّما في المستقبل البعيد، فهي كالأحلام أو الأمناني الجميلة وإنّ كان بعضها ممكن التّحقيق في يوم من الأيام. ناهيك عن كون مصطلح Fiction ينطوي على حوادث مروية خيالية محضة أو مبالغ فيها إلى درجة الإزعاج، أي أسطورة خرافية.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 مجدداً في تيار العلم والتّكنولوجيا والتّطور في عالم الأمس واليوم والمستقبل. إنّّه 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 والانتهاج إلى قوانين محدّدة. وهو توفيق بين النّشاط الخياليّ والنّشاط العلميّ للإنسان. وهو تصوّر المستقبل من وجهات نظر مختلفة واجتهادات منطقيّة متطوّرة. إنّّه الأدب الذي يحلم باللّحظة التي ينتصر فيها الإنسان على الشّيوخوخة، وقهر الأمراض،

36 وهبه، 1974، ص 503.

37 مصطفى، 2007، ص 84.

38 مصطفى، 2007، ص 84.

39 الجبوري، 2001، ص 62.

ويتحكّم في النَّعْب، ويمحو الألم، ويتحاشى إضاعة الوقت. وهو الأدب الذي يخترق باطن الأرض، ويغوص في أعماق البحار، ويهزم المسافات بين الكواكب والنَّجوم في أنحاء الكون اللانهائية. ثمَّ يعدّنا عقلياً ونفسياً لاستقبال كائنات أكثر رقيّاً منّا تفد من عوالم قصيّة، أو أقلّ رقيّاً نذهب نحن إليها، أو نتفاهم وإياها عبر موجات بثّ لا سلكيّة.⁴⁰ وفي السِّياق نفسه يقول نوري جعفر: «يخضّع الخيال العلميّ والخيال الأدبيّ لمنطق العلم، ويخضّع منطق العلم للخيال الأدبيّ».⁴¹

الخيال العلميّ والفانتازيا:

يتقاطع الخيال العلميّ مع أجناس أخرى، وهي تقاطعات مبنية على أساس بعينه، فهو ليس جنساً خالصاً بالدرجة التي يفارق فيها جميع الأجناس الأدبيّة الأخرى. فقد يتشرب الخيال العلميّ شيئاً من طاقاته من جميع التّيّارات والأساليب الأدبيّة، ومنها الفانتازيا واليوتوبيا على شكل خاصّ. ولقد أجمع الباحثون على أنّه خلال البحث في مفهوم الخيال العلميّ، لا يمكننا أن نتجاهل جنساً أدبيّاً آخر، ألا وهو الفانتازيا Fantasy. فلا يوجد تعريف للخيال العلميّ يستثني الفانتازيا.

نظرة إلى المجلّات والدوريات الأكاديميّة تكشف عن عدم انفصال هذين الجنسيتين في المفهوم والوظائف، لدرجة أنّ قسم من عناوين المجلّات يضمّ الجنسيتين معاً. على سبيل المثال: Fantastic Science Fiction Stories; The Magazine of Fantasy and Science Fiction; Science Fantasy. وفي أمريكا أنشأ كُتّاب الخيال العلميّ والفانتازيا رابطة تحت اسم SFWA Science Fiction and Fantasy Writers of America، إضافة لذلك، المصطلح الإيطاليّ Fantascienza يعبر عن الجنسيتين معاً.

الفانتازيا هي عمليّة تشكيل مصوِّرات ليس لها وجود بالفعل، وفي الأدب هي عمل أدبيّ يتحرّر من منطق الواقع والحقيقة في سرده معتمداً على الخيال. هي تخيل المستحيل، وهي نوع من تخيل أمور لا علاقة لها بأرض الواقع، فأدب الفانتازيا يعالج عوالم مُتخيّلة من الجنّ، الأقزام، العمالقة وظواهر غير طبيعيّة. والفانتازيا لا تقدّم أيّة 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 الدهشة والعجب في نفس القارئ هما عنصران مشتركان للفانتازيا والخيال العلميّ. من هنا يجب الاعتراف بأنّ الفصل بينهما أمر في غاية الصّعوبة، ويحتاج إلى ناقد متخصص أو قارئ حصيف. فالتداخل بينهما يتماهى بدقّة يصعب معها الفصل بينهما. لذلك، لا نستغرب عندما نقرأ أدباً فانتازياً تحت عنوان «خيال علمي». ويفسّر البعض هذا التداخل هو كون أصول الخيال العلميّ ذات معتقدات فانتازيّة. فالسّفر عبر الأزمنة في الخيال العلميّ يعود، في نظر البعض، إلى فكرة سفر الأرواح أو تقمّصها في أجساد مختلفة عابرة، بذلك، مسافات هائلة في الزّمن. وهناك من يقول بأنّ قصص الإنسان الخفيّ مستوحاة من معتقدات صينيّة قديمة تزعم أنّ الإنسان يصبح خفياً إذا دهن نفسه بنسخ السّرو.⁴²

يقول جيمس غان James Gunn (1923-) إنّ الخيال العلميّ عبارة عن أحداث فانتازيّة لتطوّرات عقلانيّة. الفانتازيا والخيال العلميّ ينتميان إلى نفس التّصنيف في الخيال، بما معناه أنّ العالم الخياليّ الممثل ليس على أنّه العالم هنا والآن، وليس هناك، وإنّما العالم الفانتازيّ لأحداث وتطوّرات غير اعتياديّة. أمّا بول سبيلا Paul Sabella فيقول إنّ القصّة هي خيال علميّ إذا ما تقبّلت كلّ بديهيّة في العالم الواقعيّ بالإضافة إلى واحدة أو أكثر من البديهيّات الخياليّة. غان يردّ عليه بالقول إنّ الفانتازيا تحدث في عالم قوانينه غير مطابقة لقوانين عالما وهذا هو ما يحدّد اختلافها عن الخيال العلميّ، أمّا الخيال العلميّ فيحدث في عالم مطابق لتجارنا اليوميّة، إنّما بشكل موسّع. الفانتازيا تخلق عالما وقوانينه الخاصّة، أمّا الخيال العلميّ فيتقبّل عالما المألوف وقوانينه. يتابع غان ويقول إنّ أدب الخيال العلميّ هو أدب التّغيير. إنّ التّغيير هو موضوعه وأسلوبه. هو أدب يعالج عالما الواقعيّ بشكل موسّع داخل المجهول. أمّا الفانتازيا فتحدث في عالم غير منسجم مع عالما.⁴³

الخيال العلميّ والفانتازيا جنسان أدبيّان، لكنّهما جنسان غير صافيين، فهما ليسا متجانسين، فالثمار ممكن أن تكون من الخيال العلميّ والجدور فانتازيا، والأزهار والأوراق ممكن أن تكون شيئا آخر أيضاً. لكن ما يميّز الفانتازيا عن الخيال العلميّ هو أنّ الخيال العلميّ ليس واقعياً، لكنّه طبيعيّ، أمّا أدب الفانتازيا فهو أيضاً ليس واقعياً، لكنّه فوق طبيعيّ. رواية الخيال العلميّ تمدّ يدها لتصافح يد الفضاء لتتعامل معه في رحابة واحتواء، بينما تفتّت الفانتازيا هذا الفضاء وتديره لصالحها وتقلبه رأساً على عقب في جزئيّات يصعب تعرّفها، فتوجّه البشر لينفذوا عبر جدران المستحيل. وقد يميّز الخيال العلميّ عن الفانتازيا بأنّ الخيال العلميّ يوجد حيثما

42 ياسين، 2008، ص 54-55.

43 Gunn, 2005, pp. 5-10

الخيال العلمي: المفهوم، الأنواع والوظائف

تُعرض أشياء غير محتملة، أو محتملة من حيث المبدأ في يوم من الأيام في عالمنا العادي. أمّا الفانتازيا، فالأمر معها يتعلّق، دائماً، بأن تكون الأشياء المعروضة وليدة الخيال وغير محتملة في أيّ وقت. لذلك، أحداث الخيال العلمي ممكن أن تحدث، أمّا الفانتازيا فلا، ومن هنا يتبيّن أنّ أعمال الخيال العلمي برمتها تعتبر فانتازيا، لكن ليس كلّ عمل فانتازيا هو خيال علمي.⁴⁴ وقد أشار الناقد مارك هيليجاس Mark Hillegas (1926 -) إلى اختلاط الجنسين مع بعضهما، بأنّهما جنسان ليسا منعزلين، وليسا نقيّين، ففي حين يستطيع أدب الفانتازيا أن يحتوي على عناصر من الخيال العلمي، كذلك، يستطيع هذا الأخير أن يحتوي على عناصر من الفانتازيا.⁴⁵

أُعْتُبرت الفانتازيا قصصاً غير واقعية، هي قصص تتجاوز حدود العالم المعروف - الواقعي، فهي تستحضر عالماً غريباً ومدهشاً وتخلق عالماً إنسانياً فيه القوانين الطبيعية ملغية. كذلك، منظر الأرض غريب، ومنظر المخلوقات غريب وغير مألوف، أو أنّها تستحضر أرواحاً، أو الجنّ، أو التّنين، أو حيوانات ناطقة، أو غزاة من المّريخ، أو أحداثاً غريبة عن العالم الطّبيعي، لذلك، الخرافات وقصص الأرواح والخيال العلمي هي نماذج من الفانتازيا، فدائماً كانت هناك علاقات تربط بين أدب الخيال العلمي والأسطورة والفانتازيا وحكايات الجنّ والحكاية الرّعائية أيضاً.⁴⁶ كلا الجنسين أيضاً، الخيال العلمي والفانتازيا، يرتبط بفكرة نشوء العالم، فكلاهما يطالب الكاتب المتخيّل بأن يصرّو عالماً بديلاً عن عالمنا الواقعي الذي نعيش فيه، وكلاهما يفترض بُعداً رؤيويّاً يشمل عالماً جديداً وكاملاً في تكوينه.⁴⁷

الخيال العلمي والأسطورة:

الأسطورة تعني تفسير علاقة الإنسان بالكائنات الأخرى المحيطة به. والأسطورة، عند القدماء، هي الدّين وشعائره، التّاريخ وحوادثه، الفلسفة ومجالاتها، والكون جميعه. تروي الأسطورة أحداثاً عجيبة في زمن البدايات العجيب. تروي كيف خرج واقع ما إلى حيّز الوجود بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات خارقة عظيمة. إعتماداً 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

Hillegas, 1979, p. 2 45

Perrine & Arp, 1993, p. 290; Scholes, 1975, pp. 27-44; Scholes, 1976, pp. 46-56; Suvin, 46

1976, pp. 57-71; Suvin, 1979, pp. 3-1.

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

الكونية أو نشأة الخليقة بإسناد هذه المهام إلى كائنات فائقة القدرة تكتسي ثياب الآلهة الجبارة، وتُحاط بها حالات الغرابة والدّهشة مشفوعة بتعليلات وتفسيرات لطبيعة خلق الكون.⁴⁸ تلنقي الأسطورة مع الخيال العلمي في عدّة نقاط، لعل أهمّها الغرائبية والإدهاش، فالخيال العلمي يعتمد على أحداث غريبة ومدهشة لا تنسجم مع مقتضيات العقل والواقع، الأمر نفسه نجده في الأساطير. دراسة جذور الخيال العلمي تكشف أنّها تعود إلى الأساطير والخرافات، لأنّها تقدّم لنا عالماً منسلخاً جذرياً عن عالما المؤلف الذي نعرفه، لكنّها تعود إلى مواجهة العالم المؤلف بطريقة من إدراك الأشياء وتصوّرها. وقد ألهمت الأساطير كُتّاب الخيال العلمي والفاكتازيا، خلال تخيلهم عوالم غريبة عن عالما الواقعي، عدّة مواضيع وأفكاراً وشخصيات أسطورية شجّعهم على بناء عالم خياليّ غريب، نقلوا إليه جمهور القراء. فخلال قراءة قصص الخيال العلمي تبرز أمامنا عدّة أساطير بشكل واضح، أو بشكل مغلف، خاصّة أساطير يونانية تظهر بعدّة أشكال وصور داخل قصص الخيال العلمي. كذلك، الخيال العلمي يطرح نفس الأسئلة التي تطرحها الأساطير حول بداية ونهاية الجنس البشريّ، حول العالم ونهاية الكون.⁴⁹

إنّ ما يميّز الأسطورة عن الخيال العلمي، يمكن إجماله بالنقاط التالية:

أ. تتحدّث الأسطورة عن أشياء كائنة موجودة، لكنّها تسند خلق هذه الأشياء إلى كائنات إلهية القدرة. أمّا الخيال العلمي، فإنّه لا يلتزم الحديث عن أشياء موجودة بالفعل، بل يتعدّى ذلك لوصف أشياء خيالية غير مخلوقة في الطبيعة، وينسب خلق هذه الأشياء إلى أسباب بشرية وعلمية بحتة.

ب. أبطال الأسطورة كائنات فائقة القوّة، ويقوم هؤلاء الابطال بمآثر في أزمان سحيقة، أزمان الخلق والبدايات. بينما ينحدر أبطال الخيال العلمي إلى أصولهم الدنيوية البشرية، وهم مزوّدون بقدرات منحتهم إيّاها الآلات والمخترعات العلمية الحديثة.

ج. تكشف الأسطورة عن مضمون مقدّس، فهي نشاط أدبيّ ودينيّ يكتسب القداسة ويقدم الأنموذج الأمثل للحياة الأفضل التي يجب أن يحياها الإنسان في أعماله وعباداته. لذلك، هي تحتاج إلى طقوس تمجّد المظاهر الإلهية في الكون. بالمقابل، فإنّ أدب الخيال العلمي لا يكتسب درجة القداسة، ولا يشكّل أنموذجاً 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 التأثير على القارئ وإقناعه بصحة الحوادث المروية.

د. تروي الأسطورة تاريخاً مقدساً يبدأ منذ لحظة الخلق وانتهاءً بلحظة الوجود، ويكتسب هذا التاريخ درجة الصحة المطلقة عند المؤمنين بهذه الأسطورة، لأن هذا التاريخ يأتي مدعوماً بالشواهد والتعليقات الميتافيزيقية دون أن تمنح العقل فرصة لكي يسأل: كيف تم ذلك؟ أما الخيال العلمي، فليس معنياً بالتاريخ إلا إذا كان يخدم غرضه الأدبي، وهو بهذا ينفي عن نفسه صفة الصحة المطلقة.⁵⁰

الخيال العلمي وقصص الرعب:

ظهرت قصص الرعب، أو القصص القوطية Gothic، في أوروبّا في القرن الثامن عشر مع ظهور قصة (1765) The Castle of Otranto للكاتب هوراس ويلبول Horace Walpole (1717-1797). يتخذ كتاب هذا النوع من خبرتهم بأعماق النفس البشرية مساعداً لتحريك غريزة الخوف لدى المتلقي، ويتم ذلك عن طريق عرض أوصاف ومشاهد مخيفة، وتعريض البطل لخطر محقق ومجهول يصعب الانفكاك منه. ومن أشهر كتاب هذا النوع إدغار آلن بو Edgar Allan Poe (1809-1849)، ماري شيلي Mary Shelley (1797-1851) وهوارد فيليب لوفكرافت Horard Phillips Lovcraft (1890-1937). يلتقي الخيال العلمي مع قصص الرعب في عدة نقاط. فقد يستعين كتاب الخيال العلمي بشحنات الخوف من الحكاية المرعبة، وتقترب هذه الحكاية من الخيال العلمي عندما تتخذ بعض الموضوعات العلمية وسيلة لإثارة الخوف. كما ويتقاطع الخيال العلمي مع قصص الرعب عندما يتحدث عن المخلوقات المرعبة القادمة من كواكب مجهولة، أو عن الآبار والآثار المريبة على تلك الكواكب.⁵¹

الخيال العلمي واليوتوبيا:

اليوتوبيا نموذج من الفلسفة المثالية يرمي إلى خلق دولة ومجتمع مثالي يتفانى الأفراد في خدمته بغية تحقيق أهدافه المثالية، التي رسمها وخطط لها مقدّماً. واليوتوبيا لغة تعني اللامكان، أما اصطلاحاً فهي مفهوم فلسفي يعني المكان الذي يبدو كل شيء فيه مثالياً ولا يوجد فيه أي نوع من أنواع شرور المجتمع كال فقر والظلم والمرض. وفي المفهومين السياسي والاجتماعي تعني

50 ياسين، 2008، ص 56-58.

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

اليوتوبيا الدولة المثالية أو Good Place. وهو مفهوم يرتبط بالمعتقدات الدينية حول الجنة، أو الأرض الموعودة، أو الجزر المباركة التي تنعم بالحياة السعيدة، واليوتوبيا غاية تاريخية مستقبلية ممكن تحقيقها عن طريق مجهود الإنسانية لتلك الغاية.⁵² هي، أيضاً، تخيل دولة مثالية أفضل من عالمنا الواقعي، فكل عناصر هذه الدولة كاملة ومثالية، مثل القوانين، الأخلاق والسياسة. أول مثال على اليوتوبيا هو كتاب الجمهورية Republic لأفلاطون (429-347 ق. م). بعده ظهرت عدة كتب يوتوبيا منها: كتاب (1516) Utopia للكاتب Thomas More (1487-1535)؛ كتاب (1629) New Atlantis للكاتب Francis Bacon (1561-1626)؛ ثم كتاب (1637) The City of The Sun للكاتب Tommaso Campanella (1568-1639).⁵³

خلال أي مناقشة حول مفهوم الخيال العلمي وحدود هذا الجنس وارتباطه بالأجناس الأدبية الأخرى، يجب ألا نتجاهل جنساً أدبياً آخر ألا وهو اليوتوبيا Utopia. فمعظم الباحثين والنقاد والمؤرخين اعتبر اليوتوبيا إحدى جذور الخيال العلمي، فكثير من قصص الخيال العلمي تحوي الكثير من عناصر اليوتوبيا، فقد شكّلت اليوتوبيا مركز إلهام لكثير من كُتّاب الخيال العلمي. إن تقاطع الخيال العلمي مع اليوتوبيا أمر معروف في الأدبيات المعاصرة، لأن الخيال العلمي يرتبط، غالباً، بمعالجة مظاهر التطور التقني والاجتماعي، وتقع اليوتوبيا في بؤرة التخطيط للملامح الاجتماعية اعتماداً على أفكار سياسية وفلسفية. ولذلك، اعتبرت اليوتوبيا، في نظر البعض، من جذور الخيال العلمي، وشكّلت، بذلك، مركز الإلهام لكثير من كُتّاب الخيال العلمي، فنجد أن الكثير من قصص الخيال العلمي تحوي بداخلها عناصر اليوتوبيا. فقد اتفق المؤرخون والنقاد على أن كتاب More من القرن السادس عشر وما فيه من وصف لمجتمع مثالي، هو من جذور الخيال العلمي، فقد شكّل قاعدة رئيسية بالنسبة لكثير من إنتاج الخيال العلمي، خاصة في القرن العشرين.⁵⁴ وإذا انتقلنا إلى القرن السابع عشر نجد أن التخيّل العلمي بدأ ينعكس في كتب اليوتوبيا، فعلى سبيل المثال نجد في كتاب Bacon وفي كتاب Campanella عدة مفاهيم وأفكار تتعلّق بالوعي حول المعرفة العلمية، ودور العلم في تطوّر المجتمع. وفي القرن الثامن عشر نجد تياراً من الفلاسفة الفرنسيين يرى أن التطوّر التكنولوجي والأخلاق يسيران جنباً إلى جنب، وتياراً آخر يرى أن كمال الإنسانية ليس فقط ممكناً، بل واجباً، وذلك بمساعدة

Stableford, 1995B, p. 1260 52

Room, 1999, p. 1224 Abrams, 1993, pp. 217-218; Gray, 1994, p. 219; 53

للتوسع حول اليوتوبيا: الكلمة، الأصناف والدلالات، انظر: عيد، 1985؛ لبيب، 1987.

Hillegas, 1979, p. 3; Scholes, 1975, p. 30; Scholes, 1976, p. 48; 54

العلم والتكنولوجيا، وقد اتفق على أنّ وصف الدولة المثالية يعتمد على مبادئ الفلسفة الطبيعية والتطور العلمي.⁵⁵

كلا الجنسين أيضاً، الخيال العلمي واليوتوبيا، يعالج التطور الصناعي والتكنولوجي في المستقبل، وهما يتشابهان في العنصر الهزلي، فكتاب **رحلات جليفر** (1726) Gulliver للكاتب Jonathan Swift (1667-1745) يُعدّ من كتب اليوتوبيا الساخرة، وفي نفس الوقت من جذور الخيال العلمي. وقد لاحظ بعض النقاد وجود عناصر اليوتوبيا في كتابات كثيرة من أدب الخيال العلمي، مثلاً في كتابات هربرت جورج ويلز H. G. Wells (1866-1946) خاصة في كتابه *A Modern Utopia* (1905)، وفي كتابات جول فيرن Jules Verne (1828-1905)، وغيرهما من كتّاب الخيال العلمي المعاصرين.⁵⁶

أمّا نقيض اليوتوبيا فهو اللايوتوبيا Dystopia أو ما يُسمّى Bad Place، وهو تخيل عالم أسوأ من عالمنا الحالي، تسوده الفوضى، فقدان سيطرة القانون، انعدام القيم والمبادئ الإنسانية، الكوارث، سيطرة الآلة، قمع الحريات والأحكام الديكتاتورية، 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 العلمي، وكلاهما من أشهر كتب اللايوتوبيا في القرن العشرين.⁵⁷

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

Abrams, 1993, p. 218; Gray, 1994, p. 299; Hillegas, 1979, p. 2; Nicholls, 1995B, p. 1193; 56

.Room, 1999, p. 1224; Stableford, 1995B, p. 1261

Abrams, 1993, p. 218; Clute, 1995, p. 896; Gray, 1994, p. 299; Room, 1999, p. 1224; 57

.Scholes & Rabkin, 1977, p. 174

الأجناس الفرعية للخيال العلمي:

يمكن التمييز بين نوعين رئيسيين في الخيال العلمي:

الأول: **الخيال العلمي الصعب (الخشن) Hard Science Fiction**: يتميز هذا النوع بالانضباط العلمي والتفاصيل العلمية الدقيقة. وهو يهتم بعلوم الطبيعة مثل الفلك، الفيزياء، البيولوجيا وتكنولوجيا الجينات ونحوها. إضافة إلى معالجة التقدم التكنولوجي.

الثاني: **الخيال العلمي السهل (الناعم) Soft Science Fiction**: يتميز هذا النوع باستخدام المنجزات التكنولوجية استخداماً عارضاً كي يعالج الموضوعات النفسية، الفلسفية، السياسية والاجتماعية.⁵⁸

وهناك من يقسم الخيال العلمي تقسيماً آخر كالتالي:

أ. **الخيال العلمي المنضبط**: وهو القائم على حقائق علمية ثابتة، تمتد وتستكمل عن طريق الخيال القائم على فرضيات مدروسة يمكن تحقيقها. وينقسم هذه النوع إلى أنواع ثانوية، ومنها: قصص اليوتوبيا، قصص الفضاء، الخيال السياسي، الكوارث، الخوارق، رحلات في الزمان، الروبوت والعوالم المجهولة.

ب. **الخيال العلمي الجامح أو الفانتازي**: وهو القائم على صور ورؤى بالغة الشطط والغرابة، لا تقوم على فرضيات مدروسة، وإنما مصدرها الحدس والتخمين والخرافة والمبالغة والإثارة.⁵⁹

إضافة لذلك، هناك أجناس فرعية أخرى يضمها الخيال العلمي، وهي:

ج. **السايبربانك Cyberpunk**: وهو نوع يعالج مجتمعات مستقبلية تُدار على يد الحواسيب والآلات وخاصة شبكة الإنترنت. ويصف هذا النوع التغيرات في عقول وأجسام البشر نتيجة للعقاقير والأدوية والهندسة البيولوجية. وتدور أحداث هذا النوع، عادةً، في مدن ودول فاسدة أخلاقياً واجتماعياً تفوق سلطة الشركات فيها سلطة الحكومات. ويُعتبر مذهب العدمية Nihilism وما بعد الحداثة من مميزات هذا النوع الأدبي.⁶⁰

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

59 شريف، 2008، ص 14.

60 Nicholls، 1995D، pp. 288-290

د. **السّفر عبر الأزمنة** Time Travel: تعود هذه الفكرة إلى القرن الثّامن عشر، وهي ثيمة منتشرة بشكل واسع عند الكثير من كُتّاب أدب الخيال العلميّ الغربيّين. وتقضي بإمكانية السّفر والتّنقّل من زمن لآخر، من الحاضر إلى الماضي أو إلى المستقبل باستعمال آلات ومعدّات وأجهزة خاصّة بذلك.⁶¹ ويعدّ الكاتب الإنجليزيّ هربت جورج ويلز (H. G. Wells) مبتكر فكرة آلة الزّمن والسّفر عبر الأزمنة، فقد تخيّل في روايته The Time Machine (آلة الزّمن)⁶² أنّ أحد العلماء تمكّن من اختراع جهاز، يتمكّن بواسطته التّنقّل عبر الزّمن، سواء إلى الماضي أو إلى المستقبل.

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

و. **الخيال العلميّ العسكريّ** Military Science Fiction: تدور قصص هذا النّوع حول صراعات وحروب بين قوّات مسلّحة، أو بين قوّات وطنيّة وقوّات من كواكب أخرى. وعادة ما يمثّل الجنود الشّخصيّات الرّئيسيّة. وتتضمّن هذه القصص تفاصيل عن التّكنولوجيا العسكريّة في المستقبل البعيد. وتُعدّ رواية Starship Troopers للكاتب روبرت هاينلاين Robert Heinlein (1907-1988) مثالاً على ذلك.

ز. **الخيال العلميّ السّياسيّ** Policy Science Fiction: ظهر هذا النّوع مع نشوء الأفكار التي تنتقد التّقدّم العلميّ الذي يدفع العالم إلى نهايته، وخاصّة بعد أن أصبح هذا التّقدّم بيد السّياسات المستبدّة والطّاملة. تدور موضوعات الخيال السّياسيّ في المستقبل مركّزة على التّقلّبات السّياسيّة والاجتماعيّة مظهرًا إنذارًا بما يحمله المستقبل من مخاطر ودمار على البشريّة، منها العنف الاجتماعيّ، والتّطرّف الدينيّ، والاستبداد السّياسيّ. وخير مثال على هذا النّوع رواية Nineteen Eighty-Four, 1984 للكاتب جورج أورويل Goerge Orwell (1903-1950).

ح. **أصحاب القدرات الخارقة** Superhuman, Supernatural Creatures: تدور قصص هذا النّوع حول ظهور أشخاص 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 نووية، 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 التي تعالج غزو الفضاء والتصادم مع كائنات غريبة. وعادة ما يكون الغزو نابعًا من أهداف عسكرية أو اقتصادية، أو لأسباب تعود لاستكشاف المجهول في الفضاء الرحب.

ك. **الروبوت** Robots: وهي القصص التي تعالج سيطرة الشخصيات الآلية مثل الروبوت (Robot)، الإنسان الأوتوماتيكي (Android) ومخلوقات غريبة مثل Cyborg, Zombie على كلّ مناحي الحياة في المستقبل. هذه الشخصيات فاقدة المشاعر والعواطف، لا ماضي لها، لا تمتلك حرية الإرادة، وتمت برمجةها لتنفيذ أوامر. وجود هذه الشخصيات الآلية أوجد معادلة مفادها: الإنسان الحيّ يساوي الآليّ. حتّى أنّنا لنجد أنّ شخصية الإنسان الحيّ، في قسم من الروايات، تذوب وتمحي لصالح الإنسان الآليّ. وخير مثال على ذلك هو رواية I Robot للكاتب إسحاق أزييموف (1920-1992).

وظائف الخيال العلمي:

الخيال العلمي، في جوهره، رؤية للعالم. وهي رؤية تعتمد على افتراضات وتنبؤات علمية في المستقبل البعيد، ومن ثمّ انعكاسها على البشر. وفي إطار ذلك نستطيع أن نحدّد وظائف رئيسية للخيال العلمي، أهمّها:

أ. **التقدّم والتطوّر**: قاد أدب الخيال العلمي الفكر الإنسانيّ نحو الرقيّ، وقدم إسهاماته الإيجابية في دفع الحضارة البشرية إلى الأمام، والدليل على ذلك أنّ جلّ ما تنبأ به أدباء الخيال العلمي تحقّق بصورة شبه مطلقة، ويكفي أن نشير إلى رواية جول فيرن من الأرض إلى القمر، ورواية هربرت جورج ويلز أول إنسان على سطح القمر، في القرن الثامن والتاسع عشر قد تحقّقت نبوءتهما بنزول أول إنسان على سطح القمر عام 1969. وقسم آخر من الكتاب قد تنبأ بالأقمار الاصطناعية وسفن الفضاء واليوم قد تحقّقت. ولقد

أدركت الدول المتقدمة دور الخيال العلمي في إعداد وتنشئة جيل من العلماء والمبدعين، فقامت بإدراجها في مناهج التعليم المختلفة، وافتتاح أقسام دراسية في الجامعات في تخصص الخيال العلمي، وأكدت أن دراسة الخيال العلمي جزء من إستراتيجيتها المستقبلية.⁶³

ب. **الوظيفة الدعائية:** يدعو الخيال العلمي، بطرق مختلفة، إلى الإفادة من منجزات العلم النافعة، وإلى ضرورة وضع إمكانيات العلم في خدمة البشر ورفاهيتها.

ج. **الوظيفة الانتقادية - التحذيرية:** تتخذ بعض أعمال الخيال العلمي موقفاً مضاداً ورافضاً لما تأتي به بعض الاكتشافات العلمية من مخاطر وأضرار على البشرية. في هذه الوظيفة تسعى أدبيات الخيال العلمي إلى ترويض العقل الهمجي وكبح جماح قاطرة العلم الذي يفرض سيطرته، تدريجياً، على أمن العالم. زد على ذلك، أن قسماً من أدباء الخيال العلمي يحذرون من التقدم العلمي في مجالات معينة، منها: استنساخ البشر وتعديل الجينات وهي تطبيقات سوف تغير من التاريخ البيولوجي للإنسان من جهة، والعلاقات والأعراف الاجتماعية من جهة أخرى. كما وحذر كُتّاب الخيال العلمي من تأثير التطور العلمي على مشاعر وغرائز الإنسان. فهناك اختراعات سوف تلغي من قاموس البشر كل ما يشير إلى إنسانية الإنسان، ومنها المشاعر، الرسم، الفنون، الأدب، القانون والتشريعات. غزو الفضاء الذي يبدو تقدماً تكنولوجياً، ولكن قد يهدد، من ناحية أخرى، السلام العالمي. واختراعات أخرى تأتي بالأمن لمجتمع معين يمكن أن تكون سبباً لتهديد أمن مجتمع آخر. ولم يقف كُتّاب الخيال العلمي هذا الموقف وحدهم، فقد شاركهم كثير من الفلاسفة الذين ربطوا العلم بالأخلاق والقيم، ورأوا أن أي علم متحرر من الأخلاق والقيم هو علم بال وفساد.

د. **الوظيفة التنبؤية:** يحاول أدباء الخيال العلمي التنبؤ باكتشافات جديدة في مجالات الطب، التكنولوجيا، علم الفلك، علم الاقتصاد، تعمير الصحاري الرملية والجليدية، استغلال ثروات البحار، مشاكل الطاقة، الطعام والأوبئة، استعمار الكواكب القريبة، وفهم أسرار الطبيعة، وتهدف هذه التنبؤات إلى مناقشة ورسم خطط لمشاريع مستقبلية هدفها توفير الأمن والرفاهية للبشر.⁶⁴

63 السبيني، 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. **إشارة قضايا جديدة:** يثير الخيال العلميّ قضايا بالغة الطرافة، محاولاً إيجاد الحلول لها ومنها: هل توجد مخلوقات غيرنا على كواكب أخرى؟ هل بالإمكان، مستقبلاً، تجميد البشر؟ هل سيسيطر الإنسان الآليّ على خالقه الإنسان؟ متى يظهر الإنسان الطائر، والإنسان السمكة؟⁶⁵

و. **تبسيط العلوم:** يحاول بعض كُتّاب الخيال العلميّ تبسيط العلوم وجعلها في متناول الجميع، كما أنّه يرسخ الثقافة العلميّة ويحبّبها للقارئ، ويحثّه على معايشة الأجواء العلميّة من تجريب وشحن طاقات واختبار وتفكير حتّى يصل إلى الابتكار والاختراع، وبالتالي يؤدّي إلى تكوين علماء في عدّة فروع. وبينما يحبّب في العلوم يحارب انحرافاتها ويكشف أخطار استخدامها. الأمر الذي يفسّر وجود عنوان «روايات للشباب أو للفتيان» على غلاف قسم من الروايات.⁶⁶

ز. **تربية الأطفال:** احتلّ أدب الأطفال مكانة بارزة بين الروافد التربويّة الحديثة، نظراً للدور الفاعل الذي يؤدّي في تكوين شخصيّة الطفل. وهنا تتجلى أهميّة أدب الخيال العلميّ للأطفال في اتّجاهين: فهو يسهم في التّكوين النّفسيّ والعقليّ والعاطفيّ من جهة، وهو أسلوب فعّال لتأصيل القيم الاجتماعيّة والإنسانيّة من جهة أخرى. إنّ توظيف الخيال العلميّ توظيفاً تربوياً في أدب الأطفال، يحقّق العناصر التربويّة التّالية:

- ضبط خيال الطفل وتعزيز الجوانب الإيجابيّة فيه.
- إبعاد الطفل عن الأجواء المأساويّة والمواقف المخيفة.
- تلبية حاجات الطفل في البحث والمعرفة والاكتشاف.
- توسيع آفاق الطّفل العلميّة والمعرفيّة.
- التّأكيد على الآثار النّاجمة عن التّقدّم والتّطوّر العلميّ، ودور الإنسان الإيجابيّ في ذلك.⁶⁷

ح. **شحن الدّراسات الثّقافيّة:** لقد أسهم أدب الخيال العلميّ في الدّراسات الثّقافيّة وذلك

65 شريف، 2008، ص 15.

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

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

حين شحناها بمفردات كثيرة منها اللغة العلميّة وطريقة التأمل الخياليّ، وكثير من الأسئلة الجادة التي تستهدف صياغة الثقافة العصريّة وكيفيّة تقديمها للإنسان، منها: ماذا نتعلّم؟ وكيف نتعلّم؟ وليس ذلك فحسب، بل إنّ قسمًا كبيرًا من الباحثين رأوا بالخيال العلميّ نسقًا ثقافيًا يتضافر وظواهر أخرى كثيرة في تحديد موضوع النّقد الثّقافيّ، ليصبح هذا النّقد مزيجًا من المفردات الماركسيّة التقليديّة، والنّظريّات السياسيّة، والتّحليلات النفسيّة، والنّسويّة، والفلسفيّة، والسّيميائيّة، والبيولوجيّة ولغة الخيال العلميّ.⁶⁸

ط. تحديد الهوية: نُسهّم قصص الخيال العلميّ في تحديد هويّة القارئ، لأنّها تحنّهُ لكي يتساءل عن مكانته وموقعه داخل التّقنم العلميّ والتّكنولوجيّ، ذلك أنّ قصص الخيال العلميّ تنسجم وحياة القارئ في البلدان المتقدّمة حضاريًا، لأنّها تواكب إنجازات حاضره العلميّة وترتقي بها وتُنمّيها. ومن ثمّ لا يجد القارئ نفسه غريبًا في أثناء قراءة هذه القصص. وعلى الرّغم من ذلك فإنّ هذا القارئ يتساءل عمّا إذا كانت حياته العلميّة الصّرف كفيلة بتحقيق إنسانيّته، وعمّا إذا كانت هذه الحياة تخلو من اللّطافة الرّوحية. وهذا السّؤال جوهر الهوية: من أنا في هذا العصر التّقنيّ؟ ومن سأكون في المستقبل؟ وقد يبرز هذا التّساؤل، خاصّة، لدى القارئ من الأمم المتخلّفة، لأنّ هذا التّساؤل يجعله مدرّكًا 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. التّدوّق العلميّ: والمراد بالتّدوّق العلميّ هنا تدريب القارئ على تدوّق لذّة الكشف العلميّ، وجعل عقله قادرًا على التّنبؤ باكتشافات واختراعات علميّة في المستقبل.

ك. فوائد أخرى: وجد الخيال العلميّ مداخل للفنون الأخرى، ومنها التّشكيليّة، حيث قام قسم من الفنّانين المعاصرين بنقل التّصوّرات والتّنبؤات العلميّة عبر لوحات فنيّة.

بناءً عليه، نشهد في الآونة الأخيرة محاولات وتقديم توصيات، من قبل باحثين وكُتّاب، لحثّ الحكومات وأصحاب القرار الثّقافيّ والمسؤولين في العالم العربيّ على الاهتمام بأدب الخيال العلميّ لدفع عجلته إلى الأمام، وتأهيل الجيل الصّاعد للإبداع في هذا المجال. كما ونشهد توصيات أخرى لإدراج أدب الخيال العلميّ في مناهج التّعليم المدرسيّ وأقسام الجامعات. يرى أصحاب التّوصيات أنّ الخيال هو القوّة الأساسيّة الفعّالة وراء كل إبداع واختراع، ولولا الخيال لما وصلت البشريّة إلى ما هي عليه الآن. كما أنّ العوامل التي تجعل أدب الخيال

العلمي أمرًا حيويًا في الفصل المدرسي هو الأهميّة المتزايدة التي يوليها العالم حاليًا للدراسات المستقبلية، كما وأنه أدب يساعد في نشر وتبسيط الثقافة العلميّة بأسلوب مبتكر وجذاب، وهو أحد أهمّ الوسائل في تنمية أسلوب التفكير العلميّ وتطوير المهارات، ويزيد من قدرة الفرد على إدراك واستيعاب المفاهيم العلميّة ممّا يدفعه لتمثّل خطى العلماء وإتاحة الفرص للمزيد من الاكتشافات والابتكارات.⁶⁹

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

قائمة المراجع والمصادر

أ. المراجع والمصادر باللغات الأجنبية:

- 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. 510-512.
- Perrine, 1993 Perrine, Laurence & Arp, Thomas R. (1993). *Literature : Structure, Sound, and Sense*. 6th Edition. Harcourt Brace College Publishers.

الخيال العلمي: المفهوم، الأنواع والوظائف

Pringle, 1985	Pringle, David. (1985). <i>Science Fiction: The 100 Best Novels</i> . New York: Carroll & Gras Publishers, Inc.
Roberts, 2000	Roberts, Adam. (2000). <i>Science Fiction</i> . London and New York: Routledge.
Room, 1999	Room, Adrian. (1999). <i>Brewer's Dictionary of Phrase & Fable</i> . 16 th Edition. London: Harper Resource.
Rose, 1976	Rose, Mark. (Ed.) (1976). <i>Science Fiction: A Collection of Critical Essays</i> . New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs.
Scholes, 1975	Scholes, Robert. (1975). <i>Structure Fabulation: An Essays on Fiction of the Future</i> . Notre Dame & London: University of Notre Dame Press.
Scholes, 1976	Scholes, Robert. (1976). "The Roots of Science Fiction." In: Mark Rose. (Ed.) (1976). <i>Science Fiction: A Collection of Critical Essays</i> . New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, pp. 46-56.
Scholes, 1977	Scholes, Robert & Rabkin, Eric S. (1977). <i>Science Fiction: History. Science. Vision</i> . 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). <i>Science Fiction: A Collection of Critical Essays</i> . New Jersey: Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, pp. 57-71.
Suvin, 1979	Suvin, Darko. (1979). <i>Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre</i> . New Haven and London: Yale University Press.
Wells, 1978	Wells, H. G. (1978). <i>The Time Machine</i> . London: Scholastic Book Services.

ب. المراجع والمصادر بالعربية:

الإبراهيم، 2008	الإبراهيم، طيبة (2008)، «تأثير أدب الخيال العلمي على البشر»، <i>الخيال العلمي</i> ، عدد 2، أيلول-تشرين أول، دمشق: وزارة الثقافة، ص 20-27.
أبو قورة، 2007	أبو قورة، خليل، وسلامة، صفات (2007)، <i>الخيال العلمي وتنمية الإبداع</i> ، دبي، الإمارات العربية المتحدة: مطبوعات ندوة الثقافة والعلوم.

- الجبوري، 2001 الجبوري، طارق (2001)، **سينما الخيال العلمي**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- جعفر، 1978 جعفر، نوري (1978)، **أدب الخيال العلمي وعالم الأطفال**، بغداد: دار الثقافة.
- الرّباعي، 2005 الرّباعي، عبد القادر (2005)، «ثقافة النّقد ونقد الثّقافة»، **عالم الفكر**، عدد 3، مجلد 33، الكويت: وزارة الإرشاد، ص 208-212.
- السّبيني، 2009-2008 السّبيني، عزيزة (2009-2008)، «أدب الخيال العلميّ الضّوء الكاشف للعلم وألّذي يمهد للمستقبل»، **الخيال العلميّ**، العددان 5-6، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 62-67.
- شريف، 1988 شريف، نهاد (1988)، «حوار مع نهاد شريف حول أدب الخيال العلميّ»، (أجرى الحوار: عبّاس محمود ماهر)، **القاهرة**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص 40-43.
- شريف، 2008 شريف، نهاد (2008)، «الخيال العلميّ أكثر ألوان الأدب إثارة»، **الخيال العلميّ**، عدد 1، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 7-16.
- شمّاس، 2009-2008 شمّاس، عيسى (2009-2008)، «الأبعاد التّربويّة للخيال العلميّ في أدب الأطفال»، **الخيال العلميّ**، العددان 5-6، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 22-29.
- الكيلاني، 2009 الكيلاني، لينا (2009)، «أدب الأطفال والخيال العلميّ»، **الخيال العلميّ**، العددان 10-11، دمشق: وزارة الثّقافة، ص 12-23.
- مصطفى، 2007 مصطفى، محمّد أحمد (2007)، «أدب الخيال العلميّ العربيّ: الرّاهن والمستقبل»، **فصول**، عدد 71، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ص 78-97.
- هيجنز، 1969 هيجنز، ي (1969)، «القصة العلميّة الحديثة، إلى أين؟»، (ترجمة: ماجدة جوهر)، **الفكر المعاصر**، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للتأليف 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 الكشف عن مفاهيم مختلفة للفظـة «الواقعية» دون أن تسلم من العقاب، مثلما لا يمكن الخلط بين جدائل المرأة وجداول الماء* دون أن تنتهم بعدم الدراية. (عن الواقعية والفن، رومان ياكبسون)

أسئلة ثلاثة تطرح في بداية هذا المقال حول العلاقة بين الأدب القصصي الفلسطيني في إسرائيل -القصة القصيرة على وجه التحديد- والواقع الذي عاشته الأقلية العربية في البلاد تحت ظل الحكم العسكري الذي بدأ عشية قيام دولة إسرائيل واستمر حتى عام 1966.¹ السؤال الأول يتعلق بمهمة هذا الأدب ووظيفته، ففي المفهوم الماركسي - الديالكتيكي² - 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 عن التعقيدات، كما أن دكروب من الكتاب الذين كانت لديهم حظوة لدى تيار الواقعية الاشتراكية في الأدب العربي في إسرائيل. يقول دكروب: «إن هذا التعبير [الواقعية الاشتراكية] يشمل أساساً، 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 والأشياء والأحداث... هذا الموقف الماركسي، الواعي لطبيعته الطبقية، هو ما يميز كتاب «الواقعية الاشتراكية» عن الآخرين. ومن شأن هذا الموقف أن يغني رؤية الفنان لحركة الواقع، فيراها في شمولها وتعقدها وترباطها، وخصوصاً في تطورها الثوري» دكروب، 1990، ص 109. انظر كذلك أهم سمات الواقعية

الذي تعرّض لموضوع الحكم العسكري، بطريقة أو بأخرى، في هذه الفترة ووجّه الكتاب الذين تناولوا قضايا سياسية- يحمل هذا الأدب رسالة التغيير ويشكّل محقّراً لإحداث ثورة تقدمية في المجتمع.³ إن اختيارنا للتعامل مع مصطلح «الماركسية - الديالكتيكية»، وأحياناً «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 كبيراً، وذلك بسبب الأوضاع غير الطبيعية التي عاشتها الأقلية العربية في البلاد في ذلك العهد. وتكتسب هذه القضية أهمية خاصة حين نعلم أن كثيراً 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 التخيلي بالطبع. مع ذلك نفترض أن تأثيراً 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 تباهاوا بذلك دائماً، 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)، ص 35-43؛ طوبى، 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 جداً. 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.

بين الشهادة التاريخية وأسطرة الواقع

أن يقدموا صورة صادقة للمجتمع الفلسطيني في الخمسينات والستينات من القرن الماضي.⁷ ويبقى السؤال مطروحاً: هل سعى ذلك الأدب حقاً لأن يكون شهادة تاريخية للواقع في تلك الفترة فحسب دون أن يدعو أو يروج 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 أدباً يعبر عن روح الفترة ويلامس موضوع الحكم العسكري. والسؤال الثالث هنا، وهو كذلك سؤال أدبي بحث، 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 مثلوا هذا التيار هو القاص حنا إبراهيم (1927-)، الذي كان عضواً 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 زياد، فرج نور سلمان، يحيى فاهوم، حبيب قهوجي، نمر مرقص، توفيق معمر وغيرهم. قسم كبير من كتاب 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 قصته «الذكرى العاشرة»¹¹ التي نشرت للمرة الأولى عام 1959،¹² اختار حنا إبراهيم أن يصوّر ثورة الجيل الجديد على رموز السلطة، مع كل ما يرافق ذلك من تناحر بين تلك الرموز من جهة، والمواطنين العرب في إسرائيل خلال فترة الحكم العسكري من جهة أخرى. وهي تعانين العديد من القضايا الخاصة بفترة الحكم العسكري: مساوئه وسياسته المدمّرة في الوسط العربي. يقدم حنا إبراهيم قصة راعين يشكوان من قلة الماء لسقي الماشية، ومن جفاف الزرع والعشب المعدّ لرعي الأغنام. وكان سعيد، أحد الراعين، يأمل أن تنجح مساعي الوفد الذي توجه إلى الحكومة لتوفير الماء للقرية. ولكن الأمل جدّ ضعيف:

لا يذكر أنها [الحكومة] عملت صالحًا لقريته منذ وجدت. لقد ترعرع على الخوف من الحكومة.. الخوف من مأمور الأحرار الذي يلاحقهم في طلب مختلف الرسوم، ويتّهمهم دائماً بأنهم يدفعون عن عدد من الماعز أقل مما يمتلكون.. والخوف من موظفي الضريبة والبوليس الذين حجزوا عدة مرات على أقسام من القطيع لاستيفاء ضرائب مختلفة الأسماء.. والخوف من الحاكم العسكري وجنوده الذين يمنعونهم من دخول مناطق معينة من أراضي القرية إلا بتصريح لا ينال بسهولة.. والخوف من الكيبوتس المجاور الذي يقوم على أراضي قرية سعيد القديمة، فالويل لهم إذا دخلت عنزة من القطيع أراضي الكيبوتس المحرّمة.¹³

هذه الأطراف المختلفة: ضريبة الدخل، الشرطة، مأمور الأحرار، الحاكم العسكري والكيبوتس، جميعها رموز للسلطة، وجميعها تتكالب معاً 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 يسكنوه. لقد أوصى أبو سعيد ابنه سعيداً قبل موته ألاّ يبيع أرضه ولا يوقّع على مصادرتها، ففيها قتل أخواه، وهما يحاولان نقل الأثاث والنوافذ والأبواب الجديدة من منزلهم بعد أن طُردت الأسرة من القرية. كما 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 للتو من التراب. كان العمال يحفرون أسساً لبناء جديد فعثروا على تلك العظام مدفونة في الأرض. قام سعيد بدفن عظام أخويه يعاونه في ذلك شلومو، اليهودي من أصل يمني، إذ رآه مهموماً فرّق لحاله وهوّن عليه مأساته. وفي هذه اللحظات سمع سعيد مكبر الصوت يأتي من قريته التي يعيش فيها اليوم، «كان ثمة احتفال.. والتمعت عينا سعيد بالحق والغضب.. واتخذ قراراً حاسماً.. 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 فهماً ماركسياً للصراع الدائر بين السلطة وبين المواطن.

إميل حبيبي (1921-1996) الذي ينتمي لهذا التيار كان ما يزال كاتباً مغموراً في بداية مشواره الأدبي، وقد كتب في هذه الفترة عدداً قليلاً جداً 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 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 إشفافاً على العجوز وابنته التي تحمل بين يديها طفلاً. سارة تمثّل المواطن الإسرائيلي الذي يختلف في أفكاره وممارساته عن السلطة، فبعد أن خرج العجوز وابنته وطفلهما من بيت سارة باتجاه الحدود لاقوا حتفهم على يد الجيش الإسرائيلي لاعتبارهم متسللين.

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

17 حبيبي، 1954 (ب)، ص 25-29.

هذه القصة مع قصة حنا إبراهيم «الذكرى العاشرة» في طرحها فهماً ماركسياً للصراع إذ تعرض حكاية هذه البوابة التي تقع بالقرب من «جمعية الشبان المسيحية» (YMCA) في القدس الشرقية، وقد شكّلت نقطة عبور بين القدس الشرقية في الجانب الأردني وبين القدس الغربية في الجانب الإسرائيلي حتى حرب 1967. هذه القصة من قصص حبيبي الأولى التي ترسم شخصية اليهودي بصورة إنسانية، كما يبدو من المشهد التالي، وذلك حين تقوم طفلة عربية في الجانب الإسرائيلي باختراق الحدود ببراءة لتوديع جدتها المسافرة لدى ابنها في الأردن عبر بوابة مندلباوم:

ومن بعيد رأينا صاحب الكوفية والعقال يخفض رأسه نحو الأرض. وأنا نظري حاد، فرأيتَه يفحص الأرض بقدمه. والجندي الحاسر الرأس، الذي كان معنا، ها هو أيضاً يخفض رأسه نحو الأرض وها هو يفحص الأرض! وأما الشرطي الذي كان واقفاً، مكتوف اليدين على باب مكتبه فقد دخل إلى مكتبه. وأما عسكري الجمارك فقد كان مشغولاً بتفتيش جيوبه عن شيء يظهر أنه
افتقده فجأة.¹⁸

المشهد الذي قدّمه حبيبي للجندي الحاسر الرأس والشرطي ولعسكري الجمارك -وهي صور لشخصيات يهودية- يدل على صورة إيجابية لبشر تنبض قلوبهم بالأحاسيس، إذ لم يمنعوا الطفلة من توديع جدتها، وقد تظاهروا بعدم انتباههم لما يحدث. كما أن صورة رجل الأمن الأردني ترسم بشكل إيجابي. جميعهم، عرباً ويهوداً، يتظاهرون بعدم الانتباه لأنهم في عرف القانون قد خالفوا اللوائح حين سمحوا للطفلة باجتياز الحدود، وقد صوّروهم حبيبي كضحايا لهذا القانون الجامد الذي لا يعترف بالأحاسيس الإنسانية. هنا كذلك نجد فهماً طبقياً للقضايا السياسية، إذ تقدّم هذه الشخصيات وهي مغلوطة على أمرها تتحايل هرباً من تطبيق القانون الذي يمثل أيقونة الطبقة الحاكمة والجائرة. هذه الصورة الإيجابية للشخصيات اليهودية تختفي تقريباً في أعمال حبيبي المتأخرة، حيث يطغى عليها، مقارنة بالنص المشار 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- **التيار الثاني** أو الجيل الثاني -إذا صح التعبير وأمكن الحديث عن جيل في تلك الفترة القصيرة- هم أولئك الكتاب مواليد الأربعينات من القرن الماضي، الذين واصلوا 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 العسكري، وجاءت معظمها متأخرة بضع سنوات بعد إلغائه، وعلى وجه التقريب بعيد حرب 1967، وذلك لصغر سنهم في تلك الفترة. من الناحية المضمونية-الأيديولوجية يضاف إلى الرؤية الماركسية لدى هذا الأخير بُعد آخر ثوري بديلاً للخروج من المأزق السياسي لا يبرز في قصص التيار الأول.²⁰ لقد شبَّ هؤلاء الكتاب في ظل الثقافة الإسرائيلية، حيث تعلموا في مدارس ثانوية حسب المناهج الرسمية للدولة. ولعلمهم لهذا السبب ترددوا في بداية طريقهم الأدبي في النشر من خلال منابر الحزب الشيوعي، أو التعرض لقضايا ذات صلة بالحكم العسكري.

يمثل هذا التيار الكاتب محمد علي طه (1941-) الذي بدأ نشر إنتاجه المناهض للمؤسسة الحاكمة في نهاية عهد الحكم العسكري. ففي حين أن مجموعته **لكي تشرق الشمس** التي صدرت عام 1964 لا تضم قصصاً تدور حول الحكم العسكري،²² فقد ظهرت القصص الأولى التي تتعرض للحكم العسكري في مجموعته الثانية **سلاماً وتحية** التي صدرت عام 1969.²³ واحدة من هذه القصص هي قصة «إسبانيا»،²⁴ التي تطرح واحدة من القضايا الهامة في ظل الحكم العسكري هي قضية مصادرة الأراضي وقانون «حاضر غائب»، الذي صودرت بموجبه الكثير من أراضي العرب في البلاد. القانون يعتبر من تغيب عن محل سكناه، وقت إحصاء السكان حين قيام دولة إسرائيل، غائباً وليس له حقوق المواطنة، حتى وإن تواجد في مكان آخر في البلاد.²⁵

أبو محمود بطل القصة يُستدعى إلى المحكمة لأنه اعتدى على أملاك الدولة. وخلال انتظاره للمحاكمة يستعرض 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 كُتّاب هذا التيار، التيار الثاني، زكي درويش، توفيق فَيّاض 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.

«حتماً أن الله غضب ساعتئذ! لكنه لم يفعل شيئاً!!!»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 حفراً عميقة كالقبور وزرعوا فيها أشجار السرو والكيينا والصنوبر والسريس. ولم يستطع صبراً فعاد إلى قريته المهدامة وخلع تلك الأشجار الغريبة فاتُهم أنه اعتدى على أملاك الدولة، أو ما تُدعى بأملاك «الكيرن كيئت».

وأخيراً جاء دوره ليقف أمام الحاكم ليقدم ادعاءاته التي نُفيت جميعها أمام ادعاء «الكيرن كيئت»: «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 توازنهما في تصوير الشخصيات اليهودية، فالقاضي يُعرض كإنسان له ضمير رغم أنه يمثل 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 المائل أمامه شخصاً غائباً، هو قانون مجحف. فالتصنيف الذي يسعى إلى إيصاله الكاتب من خلال هذه القصة هنا ليس تصنيفاً قومياً، 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 بعداً رمزياً، 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 الكتاب 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.

أحد الموتيفات المتكررة في القصة الفلسطينية، التي عالجت موضوع الحكم العسكري، هو موتيف الثورة على رموز السلطة. 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 المؤسسة الحاكمة، سواء كانت هذه الرموز متمثلة في شخصيات 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 العسكري: ضد سالم موظف ضريبة الدخل، والشاويش حاييم والشيخ سعد الذي يزور القرية في فترة الانتخابات. والملاحظ أنها نفس الرموز التي تتوجس منها الشخصيات خيفة في قصة «الذكرى العاشرة». والشباب التأثر هنا تعلّم في مدارس الناصرة وكفر ياسيف وحيفا، وقد أعلن الشبّان ثورتهم حين قرروا تشكيل لجنة لتعبيد شارع في القرية ونجحوا في تحييد المختار وعدم ضمّه لتلك اللجنة رغم مساعي رجال السلطة لجعله عضواً 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 عدد ضحاياها بمرور السنين حتى تذمّر الجميع وهجم عليها رجال
القرية بالعصي والحجارة وأجبروها على الهرب والاختفاء في كهف أم عيسى.
وتعتقد جدة ابن رباح أن الحية الرقطاء ما زالت حية ترزق.. 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 السلطة التي لن تسكت على هذه الثورة ولن ترضى بأن يُحيّد المختار الذي يمثل إحدى ركائزها. وهذا يعني أن المؤسسة ستنتظر الفرصة للانقضاض على هؤلاء الشباب الذين رفضوا الإذعان لها.

ابن رباح، الذي اختاره الشباب رئيساً للجنة، هو شاب من عامة الشعب، وهو ابن راعي العجول في القرية، عمل متدنٍ يقوم به البسطاء من الناس، فهو ليس ابن زعيم ولم يعرف أباه أحد

29 طه، 1974.

30 ن. م.، ص 22.

ولم يكن له مضافة أو ديوان يُشرع في وجه الضيوف لفقره وبساطته. وهذا ما أقصّ مضجع المختار وأزق المؤسسة التي رأت في اختياره رئيساً للجنة ثورة طبقية أحدثها الشباب المثقف الذي تبلورت لديه مفاهيم ثورية طبقية تهدد كيان المؤسسة الحاكمة.

ويبدو أن قضية التعليم تحولت إلى موتيف هام يشير إلى الدافع للثورة مصحوباً برفض الجيل القديم الذي يمالئ السلطة ورموزها. هكذا تبدأ قصة أخرى لمحمد علي طه باسم «المعركة»:³¹

إن أحد أهل بلدنا [...] اعتاد دائماً أن يقول: خرب بيتك وعلم ابنك!. وهذا صحيح وحياة روح أمي.. فالقضية قد اكتشفها لي أحد أولاد المدارس قبل وقوعها وقال لي: احذر يا عباس! لكن الرصاصة عندما تطلق لن تُردّ.. والمكتوب على الجبين لا بد من أن ينفذ.³²

هكذا يحذّر الشباب، طلاب المدارس، كبار السن من مغبة 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.

عزرا، الذي يمثل الحاكم العسكري، ينثر الوعود في الحارتين لكي تصوّت الحارتان لحزب الحكومة، ويثير الضغائن بينهما زاعماً أن الحارة الأخرى تطمع في رئاسة المجلس المحلي وفي الوظائف الهامة في البلدة، بل يصل الأمر به إلى الإيعاز لشيخ إحدى الحارتين أن يعود إلى الحارة بلا عقاب مدعياً أن الحارة المنافسة قد جرّده من عقاله: شرفه وكرامته. وعندئذ يحمي وطيس المعركة ويقع الشقاق بين الحارتين. وتظهر نتائج الانتخابات فيحرز حزب الحكومة ما أراد ويحصل على جميع الأصوات من الحارتين. أما الوعود فلا ينفذ شيء منها، وتبقى القرية كما هي بلا تطوير، ويبقى الشباب بلا عمل ولا وظائف.

وتنتهي القصة بما بدأت به من أن الشباب المثقف يعي ذلك، لكن الجيل القديم يرفض الأخذ برأيه أولاً ثم يندم في النهاية. هكذا يقدّم جيل الشباب كطرف نقيض للمؤسسة وأعوانها ويشكّل خطراً كبيراً عليها لكشفه نواياها وتعريضها 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.

بين الشهادة التاريخية وأسطرة الواقع

كل البعد عن القضايا السياسية. هذا التيار نشر أعماله في الصحافة الحكومية أو الرسمية، وبعض كتّابه نشروا في الصحافة المستقلة، أو شبه المستقلة، وتحاشوا الخوض في القضايا السياسية، لكن التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، والتي هي أكثر من أن تحصى في هذا السياق، قد أحدثت تغييراً ملحوظاً على المجتمع العربي في إسرائيل. من أهم هذه العوامل التي أدت إلى التغيرات هنا نذكر التسهيلات الكبيرة في مجال الحريات بعد زوال الحكم العسكري وتزايد الوعي السياسي لدى الأقلية العربية في إسرائيل نتيجة للانفتاح على العالم العربي بعد حرب 1967 وازدياد عدد المثقفين خريجي الجامعات والتغيرات 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 المستوى العربي، يهملهم أن يتعرف على ذلك التاريخ الكفاحي للأقلية الفلسطينية في إسرائيل.³³ وكانت تلك فرصة أمام هؤلاء الكتاب ليثبتوا وطنيتهم وانتماءهم القومي للأمة العربية، كما أنها كانت فرصة سانحة ليقوموا بعملية تنفيس عن مشاعرهم المكبوتة نتيجة خوفهم المستمر من السلطة. 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 المساهمة في كتابة تاريخ هذه المسيرة الوطنية بأية طريقة، حتى وإن بدا ذلك للبعض أنها يقظة متأخرة.

أهم ممثل لهذا التيار هو الكاتب مصطفى مرار (1930-). ومرار كاتب غزير الإنتاج بدأ الكتابة منذ الخمسينات ونشر إنتاجه في الصحف الحكومية وشبه الحكومية. وقد عاصر الحكم العسكري ولم يكتب عنه إلا في فترة متأخرة جداً في الثمانينات والتسعينات، أي بعد زواله بعشرين سنة تقريباً.³⁴

يحاول مرار في قصصه عن فترة الحكم العسكري أن يصوّر بعض المظاهر التي ميزت تلك الفترة، مثل منع التجول والتصاريح التي كان على المواطنين العرب الحصول عليها للتنقل من مكان إلى آخر، أو محاولة حصول المواطنين العرب على رخصة لحمل السلاح وما تطلّب ذلك من إجراءات مضيئة 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 يضيف على هذه القصص جواً من الدعابة، ولكن في بعض الأحيان تضرّ هذه الدعابة بالقصص وتفقد 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. ولما كان مساعد الحاكم العسكري مريضاً ولا مجال للحصول على تصريح بالخروج، فقد قرر هذا الناشط أن يخرج من القرية بلا تصريح. ولم يكدهم 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 توردتها القصة مع البطل الشيوعي للقصة، إذ بدأ يساوم الضابط طالباً 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 أعلن عن منع التجول وهو يوزّع المناشير في إحدى القرى. ومعنى ذلك أنه يخالف الأوامر، وهو مهدّد بالموت. وتحير 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.

بين الشهادة التاريخية وأسطرة الواقع

سابق إنذار أن يتبع نظاماً آخر أكثر جدوى فيغيّر من سياسته بحيث لا يشترط على من يمنح رخصة سلاح العمل مخبراً، بل يلبي طلب كل من تقدّم للحصول عليها دون قيد أو شرط. وحين يحتجّ المختار، المتعاون مع السلطة، 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 للسياسة الرسمية لحكومات إسرائيل بصورة رئيسية من خلال الحزب الشيوعي الإسرائيلي الذي ضمّ بين صفوفه عرباً ويهوداً. 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 تأسست عام 1951 كملحق ثقافي لجريدة **الاتحاد**، ثم تحولت عام 1953 إلى مجلة مستقلة للثقافة صدرت بصورة منتظمة حتى عام 1991، وبشكل متقطع حتى عام 2001.³⁸

الكتاب الذين كتبوا في صحافة الحزب الشيوعي وجاهروا بمعارضتهم للخط الرسمي للحكومات في إسرائيل تعرضوا للسجن والإقامة الجبرية والطرده من وظائفهم في المؤسسات الحكومية وشبه الحكومية. ولذلك كان هؤلاء الكتاب قلة قليلة،³⁹ بينما العديد من الكتاب لم يجرأوا على الكتابة في هذه الصحافة واختاروا صحفاً ومجلات موالية للحكومة والمؤسسات الرسمية، أو على الأقل اختاروا منابر ادّعت أنها منابر مستقلة وليست تابعة لحزب معين.⁴⁰ أهم منبر رسمي كان في الخمسينات والستينات هو صحيفة **اليوم**، وكانت هذه الصحيفة بتمويل نقابة العمال العامة (الهستدروت) ومحرروها من اليهود. أما مجلة **المجتمع** التي حررها الشاعر ميشيل حداد (1919-1997) فمثّلت التيار المستقل.⁴¹ هذه بعض المنابر في الخمسينات والستينات،

38 انظر غنايم، 2004، ص xxxix-vii.

39 يرى الناقد اللبناني حسين مرّوة أن معظم الكتاب الفلسطينيين داخل إسرائيل ينتمون للتيار الماركسي. انظر مرّوة، د.ت.، ص 36-43. حول بؤادر هذه المدرسة، انظر فاعور، 2001، ص 211-224، لكني أميل إلى موافقة البروفيسور إبراهيم طه في ملاحظته أن الكتابة القصصية السياسية كانت قليلة مقارنة بالكتاب الذين طرحوا قضايا اجتماعية، وحاولوا عدم الخوض في مواضيع قد يشتّم 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 انظر مجموعة من هؤلاء الكتاب في: أبو حمد، 1969. وهؤلاء الكتاب هم: نديم نعمة بطحيش، منعم حداد، سليم خوري، زكي درويش، نجيب سوسان، فريد وجدي الطبري، محمد علي طه، محمود عباسي، إلياس ميخائيل عوض، قيصر كركبي، مصطفى مرار وعطالله منصور. من الجدير بالذكر أن محمد علي طه وزكي درويش على وجه

وقد ذكرت 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 كبيراً، وذلك لأسباب موضوعية، إذ أن صحيفة الاتحاد ومجلة الجديد اعتبرت في نظر المؤسسة الحاكمة صحفاً 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 دوراً هاماً في بناء الذاكرة الجماعية للأجيال الشابة، التي وعت في نهاية الستينات والسبعينات، وساهم في إبراز ما اقتطفه 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 نسبياً لتأدية وسائل الإعلام المستقلة والحزبية دورها في التعبير عن تلك القضايا. كما بات من السهل على القراء التعاطي مع مختلف هذه الوسائل بشفافية أكثر نسبياً، ودون خوف أو تردد. لقد صدرت عدة مجموعات قصصية في السبعينات كانت تضم قصصاً 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 دوراً هاماً 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 نشرًا إنتاجهما كذلك منذ منتصف الستينات في منابر الحزب الشيوعي، لكنهما لم يتحوّلا نهائياً عن الكتابة في الصحافة الرسمية وشبه الرسمية. أما الكتاب الآخرون فنشروا معظم إنتاجهم في المنابر الرسمية وشبه الرسمية حتى فترة متأخرة. انظر: 17-1، Ghanayim, 2008، 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: Xהנח, 2006.

بين الشهادة التاريخية وأسطرة الواقع

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 أثروا الصمت، حاولت القيام بدور التسجيل الواقعي المسطح 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 الحدة 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 سعى 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 أبو حمد، عرفان، نجيب نبواني ونير شوحيط (1969) (إشراف وتحرير)، **البئر المسحورة وقصص أخرى، عشرون قصة بقلم 12 أديباً عربياً إسرائيلياً**، 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 دوكة.
- دكروب، 1990 دكروب، محمد (1990)، **الأدب الجديد... والثورة**، بيروت: دار الفارابي، ط 3.
- دكروب، 2001 دكروب، محمد (2001)، **تساؤلات أمام «الحدث» 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 شكري، غالي (1979)، **الأدب والماركسية**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- صالح، د.ت. صالح، عبد المطلب (د.ت.)، **دراسات في أدب الواقعية والواقعية الاشتراكية**، منشورات البيادر.

بين الشهادة التاريخية وأسطرة الواقع

- طه، 2001 طه، إبراهيم (2001)، قصّ الأثر، تأصيل التجربة 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 طوبي، توفيق (1954)، «ليذهب أدبنا إلى الشعب ففي أفواهه يجدون قصص الشعب وأمانيه»، الجديد، ع 3، ص 44-50.
- العالم، 1989 العالم، محمود أمين (1989)، مفاهيم وقضايا إشكالية، القاهرة: دار الثقافة الجديدة.
- عباد، 1993 عباد، عبد الرحمن (1993)، القصة والأقصوصة الفلسطينية، دراسة تحليلية في أدب مصطفى مرار، باقة الغربية: منشورات شمس.
- عباسي، 1998 عباسي، محمود (1998)، تطور الرواية والقصة القصيرة في الأدب العربي في إسرائيل (1948-1976)، حيفا: مكتبة كل شيء، وشفاعمرو: دار المشرق.
- غنايم، 1990 غنايم، محمود (1990)، «أزمة النقد الحديث، إشارات على طريق البحث»، الجديد، ع 3-4، ص 4-10.
- غنايم، 1994 غنايم، محمود (1994)، «محمد علي طه، كاتب يلتصق بأرض الواقع شكلاً ومضموناً»، الشرق، ع 3، ص 8-15.
- غنايم، 1995 غنايم، محمود (1995)، المدار الصعب، رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، جامعة حيفا: منشورات الكرمل، وكفر قرع: دار الهدى.
- غنايم، 2004 غنايم، محمود (2004)، الجديد في نصف قرن، مسرد بليوغرافي، بيت بيرل: مركز دراسات الأدب العربي، وكفر قرع: دار الهدى.
- غنايم، 2010 غنايم، محمود (2010)، «محمود أمين العالم: بين السياسة والأدب»، المجلة، مجلة مجمع اللغة العربية في حيفا، ع 1، ص 125-140.
- فاعور، 2001 فاعور، ياسين (2001)، القصة القصيرة الفلسطينية، ميلادها وتطورها (1924-1990)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- فاهوم، 1957 فاهوم، يحيى (1957)، الفلاحون في الأرض وقصص أخرى، الناصرة: مطبعة الحكيم.
- فرح، 1956 (أ) فرح قعوار، نجوى (1956)، دروب ومصاييح، الناصرة: مطبعة الحكيم.
- فرح، 1956 (ب) فرح قعوار، نجوى (1956)، عابرو السبيل، بيروت: دار ریحاني للطباعة والنشر.

- فرح، 1963 فرح قعوار، نجوى (1963)، *لن 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)، «لنشخذ في معركة الشعب سلاح الأدب»، *الجديد*، ع 1، ص 3-4.
- مرار، 1988 مرار، مصطفى (1988)، *القنبلة الشرقية*، عكا: الأسوار.
- مرّوة، د.ت. مرّوة، 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.
- كبهام، 2006 كبهام، موستفا (2006)، *العيتونات العربيت فيשראל 1984-2006 كمكشير לעיצוב זהות חדשה*، أونيبرسييتת 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 عبارتتان هما عبارتتا «المثقف» و «الرأي العام».

لهاتين عبارتتين اجتهدات 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 والحدق والاختصاص ومقدار الوعي الذي يتمتع به صاحبه خاصة فيما يتعلق بالقضايا المصرية 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.

أما فيما يتعلق بقضية تعريف «الرأي العام» فقد اتفقت معظم التعريفات على أن الرأي العام هو منصة جماهيرية لدى مجموعة بشرية محددة، تعرض عليها مجموعة من الآراء والأفكار وتقاس بمدى الاختلاف أو الاتفاق حول تلك الأفكار. ومن الجدير بنا أن نؤكد هنا أن هذه المنصة هي منصة متخيلة، ديناميكية، دائمة التغير والتشكل لا يحسن بنا أن نقيسها إلا إذا حصرناها بنقطة زمنية محددة وسياق مكاني معروف المعالم. وعليه يمكن الافتراض بأن ما كان سائداً أو لائقاً ومقبولاً بالأمس ليس من الضروري أن يكون كذلك اليوم أو غداً.²

تتناول هذه المقالة مجالا مهماً من المجالات التي اهتم بها محمود درويش وهو مجال العمل الصحافي ومدى تأثير ذلك على تصميم وبلورة الرأي العام وجمهور الهدف في الفترة والسياق التاريخي الذي كتب فيها النص، منثورا كان أم شعرا. فهذا المجال تم إهماله، إلى حد كبير، من قبل الباحثين والكتاب الذين كتبوا عن تجربة محمود درويش الإبداعية وتركزوا في مجال الشعر الذي وصل فيه درويش مقامات لا تantal.

يبدأ الإطار الزمني للمقالة مع نهاية الخمسينات (حيث ظهرت منظوماته ومقطوعاته الأولى في الصحف العربية) وحتى مغادرته البلاد في مطلع السبعينات من القرن الماضي مروراً بعمله صحافياً في الصحف الشيوعية أمثال: جريدة الاتحاد ومجلة الجديد.

في هذه الفترة أدركت السلطة مدى أهمية الكلمة المكتوبة نثراً أو شعراً في الصحافة المكتوبة أو الملقاة على المسامع في المهرجانات الخطابية أو من على أثير المحطات الإذاعية التي كانت هي الأخرى، في حينه، أداة شديدة الفعالية والتأثير.³ وقد قاد إدراكها ذلك 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 سنوات تلك الفترة.⁴ وفي إطار تعامل السلطات وأذرة المؤسسة المختلفة مع هذه المعطيات، تكوّن في أوساط الأقلية العربية تياران من المثقفين الذين كانت لهم مساهمات في بلورة الرأي العام لدى تلك الأقلية وتصميم شكل العمليات الجارية فيها.

أما التيار الأول فيمكن أن نطلق على المنتسبين إليه صفة «المثقف المتكيف» 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: כהנא וספי, 2001, لا 44-56.

4 عن ظروف الحكم العسكري المفروض على الأقلية العربية في الفترة قيد البحث، انظر: בוידל, 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 وكَيّ 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** اليوميّتين 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 نقديّة (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 الملابس.

في المقابل كان **التيار الثاني** الذي يمكن أن نطلق عليه «المثقف الاحتجاجي أو الرافض» وهو تيار أثر 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: كحلان، 2006، لا"لا 70-105.

ينقسم هذا التيار، هو الآخر، إلى جناحين: الأول مثقفو التيار الشيوعي الذي آمن بالاندماج والعيش المشترك وكان نقده واحتجاجة اللذان وجههما للسلطة من منطلق الرغبة بإزالة الظلم والحيث 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 وتكيف مع جهودها في عملية كَيّ الوعي. وقد كانت صحيفة **الاتحاد** المخضمة ومجلات **الجديد** 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: כהנא וכספי, 2001, 'لا' 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 ثمانني (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 راشد حسين قبل سنوات تحت عنوان «من لاجئ إلى أمه»:

الخيمة الخمسون من جهة اليسار هنا حياتي

فيها ألا تدوين ما فيها؟ ببادر ذكرياتي

وختاما لا أسألك يا محمود إلا شيئا واحدا: أن تبقى كما أنت، طفلا يصور، يغني ويعشق. حاول أن تبني لنفسك مدرسة مستقلة بك، لا تتأثر كثيرا بأشعار غيرك بل كن مجددا ثائرا.⁹ وكما يبدو كان لمحمود ما يعتمد عليه في اتهاماته لراشد حينما شعر وكأن هناك اتفاقا بين راشد وفؤاد شابي 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، شاب هادئ قابلته مرة فترك في نفسي أثرا طيبا، ثم ذكرتني به دائما قصائده التي أرسلها إلى الفجر أو إلى صحف أخرى».¹⁰

بعد ذلك يعلن راشد للقارئ بأنه سيعطي محمودا حقه فيقول: «أريد أن أقول إن بعض قصائده تبشر بمستقبل طيب في الشعر. وأريد أن أقول إن ما سمعته 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 سنه ويكتبون في مستواه الذي يبشر بالخير بحاجة للتشجيع والتحية».¹¹

بطبيعة الحال، لم يفهم القارئ كثيرا كيف أعطى راشد محمودا حقه في الأقوال أعلاه ولكنه لا يترك مجالا للشك بأن أقواله تلك تصب في مصلحة محمود درويش فيقول في نهاية المداخلة محذرا إياه من الغرور: «ثم يبقى أيضا شيء آخر أقوله للتحذير - وهو ألا تكون كل كلمة تشجيع سببا للغرور الذي قد يقتل الرغبة في التطور والتقدم. وأنا أعني بذلك كل شعرائنا

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 الشباب (يجب أن لا ننسى أن الفارق بين راشد ومحمود هو خمس سنوات فقط على الرغم من أن 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 كاتباً وعضو هيئة تحرير في **الاتحاد الجديد** التي حمل مقاله الأول فيها عنوان «في الشعر» وكان هذا المقال فاتحة لسبع وثلاثين مساهمة في **الجديد** إضافة إلى مائتي مساهمة ونيف 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 كل ما يتعلق بتصميم الهوية والرأي العام لدى جماهير الأقلية القومية - العربية - الفلسطينية في إسرائيل. وهذا ما سنفصله فيما يلي:

في مجال الشعر، لا أريد أن أطيل كثيرا، فقد قيل وكتب عنه الكثير، ولكنني أريد أن أنوه إلى اللغظ 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 (إن 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 أمراً 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 باسم 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؟»

ثم صممت أبواب السلطة صفة أخرى مهمة للعربي الجديد وهي 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 قليلا؟

إذن ...

سجل برأس الصفحة الأولى:

أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكني إذا ما جعت

أكل لحم مغتصبي»¹³.

في مجال المقالة، كتب محمود درويش المقالات النقدية وأظهر فيها قدرة مميزة على صياغة المعايير النقدية وتميرها بأسلوب سلس فيه الكثير من المهنية والعلمية، ولكنه لم يفلح أحيانا في التخلص من رأيه المسبق عن صاحب العمل الإبداعي الذي ناقشته وانتقده، وخير دليل على ذلك مناقشته للشاعرة العراقية نازك الملائكة في كتابها **قضايا الشعر المعاصر**¹⁴ متهما إياها بالبرجوازية ومعاداة الكادحين. وبالمقابل إطرأؤه الشديد الخالي من حاسة النقد تقريبا على ديوان صديقه سميح القاسم **أغاني الدروب**.¹⁵

وفي مساجلاته مع مثقفي التيار الآخر كان محمود درويش قاسيا إلى أبعد الحدود ولم يبد أي استعداد لتفهم مواقفهم، فعلى سبيل المثال جاء في مناقشته لجمال قعوار الذي عد في حينه من كتاب صحيفة **اليوم** وتحت عنوان «فلسفة الخوف»: «قبل أن تعرف شيئا عن هذا النوع الجديد من الفلسفة، في بلاد صار كل ما فيها ومن فيها يتفلسف، نود أن نقول: حقيقة واحدة يعرفها كل العرب في بلادنا، الحقيقة تقول إن جريدة **اليوم** أصبحت الماخور الذي يأوي إليه كل جبان وجريدة **اليوم** أصبحت المرصد الذي يسهر فيه كل حالم مع النجوم وجريدة **اليوم** أصبحت محطة التجارب التي يتدرب فيها الملونون 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

بعد 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 لدينا ناعما سهلا، وظنوا أن الرحلة رحلة كلام فقط. ولكن عندما اصطدم بحجر صغير وعندما همس في أذنيه واحد من المسئولين ارجع رجع .. وباعها. 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 نقاشه 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 السلطة وخاصة أولئك الذين قسوا في أحكامهم وأقوالهم على الأقلية العربية، فعلى سبيل المثال لا الحصر يقول في مقالة حملت اسم «سيوف من خشب» مناقشا شمعون بيريس، أحد أهم المقربين في حينه لبن غوريون: «إلى الذين يرفضون قرابة الشعر والسياسة أحمل خبر موت نظريتهم وإلى الشعراء أحمل بشرى غير سارة، وإلى نقاد الشعر أحمل خبر مولد زملاء لهم. كل هذه الأشياء أحملها مع اعتذاري، ذلك لأنني مضطر لتدريس كلمة الشعر بمناقشة يابسة مع هذا الأستاذ واسمه شمعون بيريس ... 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 الأوحى بن غوريون هم دولة إسرائيل».¹⁹

بعد نسجه لسياق الرد على شمعون بيريس، ينتقل محمود درويش إلى مناقشة القضية نفسها معترفاً أن في ذلك الشعر الذي هاجمه شمعون بيرس في مقال نشره في صحيفة دافار تحريضا على سياسة حكومة إسرائيل ولكن ليس على الدولة نفسها وعليه ينصح تلك الحكومة قائلاً: «هناك طريق واحد مفتوح أمام الحكومة لإسكات 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.

وأمانيتها، الذي تعتبره خطرا عليها، الطريق 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 تحت عنوان «أنقذونا من هذا الحب القاسي» تعد من أشهر الافتتاحيات التي كتبت في **الجديد**، إن لم تكن من أشهر الافتتاحيات التي كتبت في الصحافة الفلسطينية في حينه، وذلك لما فيها من الجرأة والمصارحة. وهي تعد أيضا محاولة جدية لوضع النقاط على الحروف فيما يتعلق بشكل العلاقات بين الأقلية العربية في إسرائيل وبين المحيط العربي العام خاصة فيما يخص مكانة شعراء وكتاب الداخل على خارطة الثقافة والأدبية العربية العامة وهو يقول في ذلك: «إن أخطر ظاهرة تستوقفنا في هذا السياق، هي أن وتيرة الحب قد أوصلت بعض المراقبين الأدبيين في العالم العربي إلى محاولة وضع شعرائنا ليس في مكان أوسع منهم فقط وإنما إلى محاولة وضعهم على مساحة الشعر العربي المعاصر بحيث يغطونها كلها. إن في هذه المحاولة من خطورة يتعدى حدود المبالغة الفنية والتنكر غير المسئول للواقع بل اعتداء على حركة تاريخ. ولا يغفر لهذا الموقف كونه ناشئا عن نية طيبة وحماس حقيقي وعطف عميق على ظروف الحركة الشعرية في بلادنا. ولعل جذور الخطأ الذي أوصل إلى مثل هذا التطرف في معاملة شعرنا هي إسقاط انتماء هذا الشعر على حركة الشعر العربي العامة في ماضيها وحاضرها وتسليم أصحاب المبالغة والتطرف بالاعتقاد بأن هذا الشعر هو بمثابة صاعقة انفجرت فجأة».²¹

كانت قضية الشعر المحلي ومكانته في الشعر العربي والأدب العالمي موضوعا اهتم به محمود درويش كثيرا فهو يقول في مقال حمل عنوان «في الشعر» كتبه في آب 1962 مناقشا موقف المبدع بين الخاص والعام وبين المحلية والعالمية: «من الخطأ الحديث عن أشياء مطلقة وأناس مطلقين غير محددين ومحصورين ضمن حدود زمانية ومكانية تربطهم بأرض وتاريخ معين، باسم العالمية والشمول 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 والتعميم هو من أبرز وأهم التجارب والأعمال الشعرية 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 تعمداً».²²

وبالإضافة للنقد الأدبي كتب محمود درويش أيضاً 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 حسن 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 بالتححر 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 مصدراً مهماً 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، 1961
حسين، راشد (1961)، «عصافير بلا أجنحة والجيل الضائع»، **المصور**، العدد 7، 1961. 1. 4، ص 10.
- درويش، 1962
درويش، محمود (1962)، «في الشعر»، **الجديد**، العدد 8، السنة 11، ص 6-11.
- درويش، 1962
درويش، محمود (1962)، «فلسفة الخوف»، **الجديد**، العدد 2، السنة التاسعة، ص 36.
- درويش، 1963
درويش، محمود (1963)، «بطاقة هوية»، **الجديد**، العدد 7، السنة العاشرة، ص 9.
- درويش، 1964
درويش، محمود (1964)، «قضايا الشعر المعاصر»، **الجديد**، العدد 5، السنة 11، ص 10.
- درويش، 1965
درويش، محمود (1965)، «على هامش أغاني الدروب»، **الجديد**، العدد 5، السنة الثانية عشرة، ص 26-28.
- درويش، 1969
درويش، محمود (1969)، «أنقذونا من هذا الحب القاسي»، **الجديد**، العدد 6، السنة 16، ص 2-4.
- زيادة، 1978
زيادة، معن (1978)، **معالم على طريق تحديث الفكر العربي**، سلسلة عالم المعرفة.
- شابي، 1960
شابي، فؤاد (1960)، «مع محمود درويش في عصافير بلا أجنحة» **الفجر**، العدد 12، السنة الثانية، تشرين الثاني، ص 26-27.
- العليو، 2009
العليو، زكي (2009)، **المتقف، مداخل التعريف والأدوار**، مؤسسة النشر العربي.
- مجلة الفجر، 1961
مجلة الفجر، العدد 2، السنة الثالثة، شباط 1961.

بويمل، 2007
بويمل، يار (2007)، **צל כחול לבן، מדיניות הממסד הישראלי ופעולותיו בקרב האזרחים הערבים، השנים המעצבות، 1958-1968**، חיפה: הוצאת פרדס.

كبهاء وكسفي، 2001
كبهاء، موستفأ وذن كسفي (2001)، «مירושלים הקדושה עד המעין»، **פנים**، 16، ע"ע 44-56.

כהן، 2006
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 'Ali 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 'Ibrahim (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-Ta'arruf li-madhhab ahl al-tasawwuf*, show the following:

1. Al-Kalabadhi places the knowledge of God (*ma'rifa*) among the highest stages in the Sufi route of ascent. The rank of *fanà* (extinction) comes before *ma'rifa*, 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 (*'ismat al-'arifin*) according to which the *şufi* 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 *şufi* to practice the Muslim principle of "ordering the virtuous and forbidding the wrong" (*al-amr bi-l-ma'ruf wa-l-nahi 'an 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 *tafiili* 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.