



دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني
سلسلة دراسات وكتابات ثقافية (26)

إِلَّا رَمْزًا

مجازات ورُمُوز القلم والدم والعيون
والأحلام والأماكن والأبواب والوجوه
وبعض الألوان والبحر والقمر والنار
والمطر، وغيرها في الثقافة والأدب

د. بهاء الدين محمد مزيد

د. بهاء الدين محمد مزيد: إلامرأا: نقد أدبي وفني وثقافي. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2016

سلسلة دراسات وكتابات ثقافية (26)

سلسلة تصدر عن دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني

المؤلف: د. بهاء الدين محمد مزيد

العنوان: إلامرأا

التصنيف: نقد أدبي وفني وثقافي

الطبعة الأولى: أغسطس 2016

تصميم الغلاف: المبدع سراج وصفي

تصميم الكتاب: د. جمال الجزيري

الناشر: دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني

دار نشر إلكترونية مجانية لا تهدف للربح

للمراسلة لنشر أعمالكم في السلاسل المختلفة التي تصدرها الدار، الرجاء قراءة التعريف بمجموعة دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني لمعرفة مواصفات تجهيز الملف:

[/https://www.facebook.com/groups/Ketabat.Jadidah.Ebook.Publishers](https://www.facebook.com/groups/Ketabat.Jadidah.Ebook.Publishers)

وإرسال الملف وفقا لشروط النشر على إيميل د. جمال الجزيري أو على الخاص في صفحته على الفيسبوك:

elgezeerv@gmail.com

<https://www.facebook.com/gamal.elgezeerv>

@2016 حقوق نشر النصوص ملك لأصحابها، وحقوق هذه الطبعة الإلكترونية ملك لدار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني. وكل كاتب مسنول عن لغته وعن أسلوبه وعن محتوى كتابه وأية منازعات خاصة بحقوق الملكية الفكرية يكون طرفها المؤلف وليست الدار طرفا فيها. وتعلن دار كتابات جديدة أنها توقفت عن مراجعة الكتب المنشورة فيها لغويا ونحويا، وأي أخطاء لغوية ترد في أي كتاب يتحمل مسؤوليتها المؤلف وحده.

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى

1437 هـ - 2016م

دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني
رقم الإيداع في دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني
2016/6/18/429

رقم الكتاب في السلسلة: 26

السلسلة: دراسات وكتابات ثقافية

المؤلف: د. بهاء الدين محمد مزيد

العنوان: إلامرأ

التصنيف: نقد أدبي وفني وثقافي

الطبعة الأولى: أغسطس 2016

عدد الصفحات: 525

الناشر: دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني

رقم الإيداع في الدار: 2016/6/18/429

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني. حقوق نشر النصوص ملك لأصحابها، وحقوق هذه الطبعة الإلكترونية ملك لدار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني. وكل كاتب مسؤول عن لغته وعن أسلوبه وعن محتوى كتابه، وأية منازعات خاصة بحقوق الملكية الفكرية يكون طرفها المؤلف وليست الدار طرفاً فيها.



قال ربّ اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا
واذكر ربك كثيرا وسبح بالعشي والإبكار
(سورة آل عمران، الآية 41)

ولا تدع العلامة تقصم الظَّهْرَ،
فنحن قوم إذا قلنا أشرنا،
وإذا متنا رمزنا،
وإذا غني طائر منَّا بكى النأي عليه.



النار وحدها تعرف السرَّ
والطين وحده شاهد
والسماء لا تنام إلا مفتوحة العينين،
وإن غفت لحظة سقطت نجوم على الرؤوس
والمُحِبُّ منتشٍ بمن عشق وارتجى وطلب
ولا عشق دون بذل، ولا وصل دون منح،

ولا بقاءً دون دخول المرود في مكحلتِه،
ولا سماءً ترعالك دون ماءٍ يُسالُ في أرضٍ عطشى،
وهذا هو سرُّ جاذبية السموات للأرضين،
كلتاها تحنُّ وتنُّ وتفتحُ أبوابها.



أحمد الشهاوي

"مفاتيح كثيرة في جيبي.

لكن عالقة أمام بابٍ مفتوح،

لا أستطيع الدخول"

(بسمة شيخو)



سلّتي فارغة هذا الصباح، جلست هنا لأصطاد المجاز، علقت
صنارتي، لكنني لا أقوى على سحبها، هل من يساعدني لأنتشل
صورة الرجل البحر؟

(روزا السيد البغدادي)

مهاد –

عن الرمز والترميز

"وحسبنا من كتابنا هذا أن يكون بنانا تومئ إلى تلك العظمة في آفاقها، فإنّ البنان لأقدر على الإشارة من الباع على الإحاطة، وأفضل من عجز المحيط طاقة المشير" (عبّاس محمود العقاد: مقدّمة عبقرية محمد ﷺ، العبقریات، ج1. القاهرة: الصفوة، 2014)

هذا كتاب رموز ومجازات ونصوص. الرّمز هو كلّ علامة – أي كلّ كلمة أو صورة أو لون أو حركة أو صوت أو إيماءة أو غير ذلك - تتجاوز دلالاتها معناها القريب المباشر إلى ما لا حصر له من دلالات ترتبط بسياقها النصّي وبمنتج العلامة أو منتجها (مؤلف النص) ومستقبلها أو مستقبلها (القارئ أو

المتلقي). قد لا يتطابق تأويل المتلقي مع ما أراد الكاتب أو المؤلف أو منتج النصّ، على أنّ كلّ معنى محتمل يليق به أن يكون معنى مقصوداً ما دام ينسجم مع الدلالات الكبرى للنصّ.

📖 "الرّمز تصويثٌ خفيّ ..."

"الرّمزُ: تصويثٌ خفيّ باللسان كالهّمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفّتين، وقيل: الرّمزُ إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفّتين والفم. والرّمزُ في اللغة كلّ ما أشرت إليه مما يُبان بلفظ بأي شيءٍ أشرت إليه بيد أو بعين، ورّمزَ يرّمزُ ويرّمزُ رَمَزاً. وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا، عليه السلام: ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رَمَزا. ورَمَزه المرأة بعينها ترّمزه رَمَزا: غَمَزه. وجارية رَمَزة: غَمَزة، وقيل: الرَمَزة الفاجرة مشتق من ذلك أيضاً، ويقال للجارية الغمارة بعينها: رَمَزة أي ترّمزُ فيها وتغمزُ بعينها" (لسان العرب لابن منظور، مادة "رمز").

تتباين دلالات الرمز من مكان إلى مكان، ومن زمان إلى زمان، فقد يوحي الأبيض بالبراءة والنقاء، وقد يوحي بالسذاجة وقلة الخبرة، وقد يكون لون الكفن أو لون ثوب العروس ليلة زفافها. وقد يرمز المطر إلى الخير والخصوبة وقد يرمز إلى الظروف غير المواتية وغضب الطبيعة. إذا كانت الكلمات والعلامات تتباين في دلالاتها القربية من مكان إلى مكان، فكيف بدلالاتها الرمزية المجازية؟ وقد تلتقي الإيحاءات والدلالات المجازية وتتباين الرموز التي تشير إليها. في الثقافة الغربية على سبيل المثال لا نجد كلاماً عن الصحراء رمزاً للمخاطر والانعزال والبراءة من التلوث، لكننا نجد كلاماً عن الغابات تلك المتاهات التي تحفل بالمخاطر وتقف في تعارض مع المدينة وصخبها وضجيجها (فيربر، 2007، ص ص 79-80).

📖 طلبة ووردة وغربان ...

من صفحة فريد أبو سعدة

صرختُ: بلادي ... بلادي

أنا الطلقة/ الوردة

حملني الفقراءُ مفاتيحَ وقتي

وخارطة المدن المُقبله

... فإن كنتِ نائمة فدعيني أهزّكِ

أسفلتُ هذى البلادِ طلاءً

على قشرة القُنبلة. (19 مايو 2011)

الغربان

تهبطُ فوق جبيني

تنقرُ عينيَّ وتقتسمُ لساني

وأنا حُبلى وجنيني

نسرٌ وأغاني.

(4 سبتمبر 2011)

بعض ما في الأبيات من رموز ومجازات: أنا "الطلقة"، أنا
"الوردة"، "مفاتيح وقتي"، بلادي ... إن كنت "نائمة"، أنا –
الوطن – "حبلى"، "جنيني" ... "أغاني"

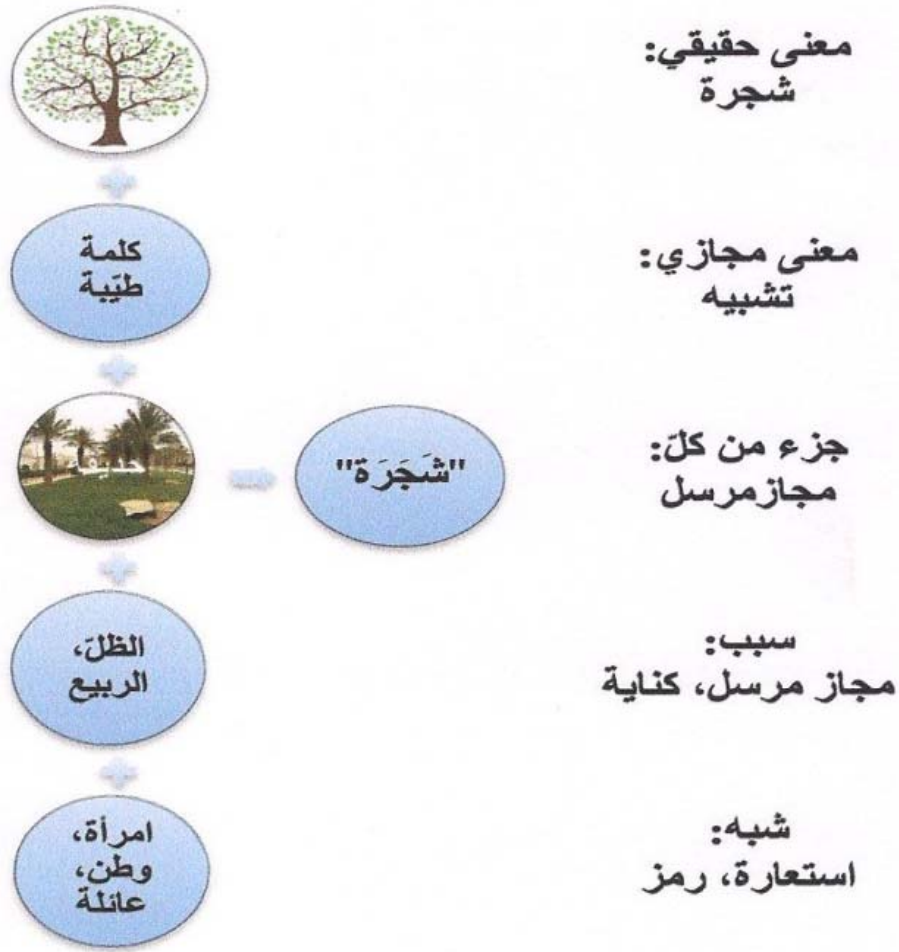
أمّا الترميز فهو شحن تلك العلامة بالإحياءات النفسيّة والثقافيّة
والسياسيّة من خلال توظيفها في سياق يستدعي تلك الإحياءات
ويبرّرها. بهذا التعريف المبسّط، تصبح كلّ علامة رمزاً، أو مهيةً
للترميز. من ذلك اللحية وهي شعر ينبت على الذقن، لكنّها تشير
في سياقاتنا العربيّة إلى التيارات الإسلاميّة الأصولية وإلى التدين
إجمالاً، والحجاب، وهو غطاء لشعر المرأة، لكنّه يتجاوز ذلك إلى
الإشارة إلى تلك التيارات وإلى الإسلام إجمالاً في كثير من دول
الغرب، والحمامة طائر منزلي أليف، ترمز إلى السلام والنقاء،
وتفاحة آدم تشير إلى الخطيئة، وقابيل وهابيل يتجاوزان وجودهما
المادي المحدود بزمان ومكان إلى الإشارة إلى الشرّ في مواجهة
الخير، الكبر والغرور مقابل التواضع. والعلم يرمز إلى دولة،
والصليب يرمز إلى المسيحيّة، وصورة هتلر إلى الطغيان

والاستبداد والدمويّة، والعمّ سام يرمز إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة، و"الكوفيّة" إلى فلسطين، ونجمة داوود إلى إسرائيل، والعصا والجزرة تشير إلى سياسة الولايات المتّحدة في تعاملها مع دول العالم الأقلّ منها قوّة ونفوذاً، وتتصادى مع "سيف المعزّ وذهبه" في الثقافة العربيّة، على أنّ الاستعارة فيها ازدراء صريح للدول المقصودة يجرّدها من آدميتها. تبدأ قصيدة كبيتس (أغنية للبلبل) بالكلام عن بلبل حقيقيّ يصبح رمزاً للسعادة الصافية التي لا يعكّر صفوها شيء. يصدق هذا على كلّ علامة، فقد تبقى على ما هي عليه في المعجم أو في نظامها العلاماتي الأساسي، وقد تتسع دلالاتها فتتحوّل إلى رمز.

والرمز بابّ من أبواب المجاز في البلاغة العربيّة يندرج تحت مبحث البيان الذي يشتمل التشبيه والمجاز والكناية، كما نجد في أمّهات كتب البلاغة العربيّة ومنها (أسرار البلاغة) للجرجاني. فيما يلي، على سبيل التبسيط، تعريف المجاز وما يتّصل به من مصطلحات من (الإيضاح) و(جواهر البلاغة)، وفيهما تلخيص وتقريب لمفاهيم ومصطلحات الجرجاني وغيره من النّقات في البلاغة العربيّة. في الكلام عن الحقيقة والمجاز من

(الإيضاح) للخطيب القزويني، الحقيقة هي "الكلمة المستعملة فيما وضعت له في اصطلاح به التخابط" (ص 202). والحقيقة لغوية ككلمة "الأسد" تشير إلى السبع المعروف، وشرعية ككلمة "الصلاة" تشير إلى العبادة المعروفة، وعرفيّة ككلمة "الدابة" تشير إلى كلّ ذي أربع. وكذا المجاز لغوي ككلمة "الأسد" يراد بها الرجل الشجاع وشرعي ككلمة "الصلاة" يراد بها الدعاء وعرفي ككلمة "الدابة" يراد بها الإنسان (ص 204). والمجاز من "جاز المكان يجوز به أي تعدّاه"، وقد يراد به الوسيلة التي تصل بصاحبها إلى غاية (ص 205).

ولنضرب لذلك مثلاً كلمة "شجرة".



المعنى الحقيقي والمعنى المجازي

الحقيقة والمجاز والرمز

"اللفظ إن عُيِّنَ بإزاء معنى ليدلَّ عليه سُمِّيَ موضوعاً، والمعنى موضوعاً له، والتعيين وضعاً. ثمَّ إنَّه بعد ذلك إمَّا ألاَّ يُتصرَّف فيه عند الاستعمال أو يُتصرَّف فيه عنده. فالأول الذي لا يُتصرَّف فيه عند الاستعمال يسمَّى حقيقة. والثاني وهو الذي يُتصرَّف فيه عند الاستعمال، فإن كان التصرَّف بإسناده إلى غير ما حقَّه أن يسند إليه سُمِّيَ مجازاً عقلياً أو إسناداً مجازياً نحو "بنى الأمير المدينة". وإن كان ينقله من معنى لمعنى لعلاقة وقرينة. فإن منعت قرينته إرادة المعنى الموضوع له، فمجاز بالاستعارة إن كانت العلاقة المشابهة، ومجاز مرسل إن كانت العلاقة غيرها. وإن لم تمنع القرينة فإن كان بالكاف وكأنَّ ونحوهما فتشبيه، وإلاَّ فكناية" (جواهر البلاغة، ص ص 198-200).... "و الرَّمز لغةٌ أن تشير إلى قريب منك خفية بنحو شفة أو حاجب، واصطلاحاً هو الذي

قلَّت وسائطه مع خفاء في اللزوم بلا تعريض، نحو "فلان عريض القفا"، أو "عريض الوسادة"، كناية عن بلادته وبلاهته، ونحو "هو مكتنز اللحم"، كناية عن شجاعته، و"متناسب الأعضاء"، كناية عن ذكائه، ونحو "غليظ الكبد"، كناية عن القسوة، وهلم جرا" (جواهر البلاغة، ص 277)

على أنّ البلاغة العربية وقفت في تناولها المجاز عند حدود المفردة والجملة والعبارة، أو الفقرة الشعرية، ولا يكثر فيها ورود مصطلح الرمز أو الترميز، مع ما خصّت تلك البلاغة الاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز إجمالاً من اهتمام وشرح وتوضيح. (لا يعيب البلاغة العربية أن توقفت عند الجملة والعبارة والمفردة والبيت الشعريّ في كثير من معالجاتها، فقد مرّت الدراسات اللغوية في الغرب بمراحل من الانكفاء على المفردة، إلى الانشغال بالجملة، ثم النص والخطاب ثم التوسّع إلى دراسة العلامة والنصوص البصرية. ولو تابعت البلاغة العربية

تطوّر ها، ولم تنقطع الصّلة بها بعد عصور الركون الثقافي، حيث
تحوّل الاهتمام من التأصيل إلى الترجمة عن الغرب، لبلغت ما
بلغت نظيراتها في الثقافات الأخرى من تطوّر واتّساع).

كناية



حبال الغسيل في البيوت المهجورة

أراجيح للعصافير. (بسمّة شيخو)

حين تمرّ بشرفة منزل وترى حبل الغسيل وقد نشرت عليه
الملابس— أو الهدوم ولعلّها من "الأهدام" - تدرك على الفور أنّ
البيت الذي ترى شرفته مأهول أو مسكون، عامر بأهله. الملابس
على حبل الغسيل — إذّا - كناية عن الحياة في البيت. ولا تقف
الأهدام على حبالها عند الإشارة إلى وجود بشر في منزل بل تشير
كذلك إليهم - إلى عددهم وأنواعهم ومستوى دخلهم وثقافتهم

وأسلوب حياتهم. إذا كان البيت مهجوراً فليس من المتوقع أن ترى الأهدام على حبال الغسيل. عندها ستجد الحبال كائنات أخرى تستعملها موضعاً للراحة والتقاط الأنفاس. تصبح الحبال مواضع تنزل بها العصافير. وهذه بعض سنن الكون الكبير. سمّ زيد طعام عمرو وقبور فئة من الكائنات مساكن لغيرها وسبحان من يرث الأرض وما عليها.

لم تعد البلاغة في الغرب اليوم حبيسة جدران الجملة أو المفردة والعبارة، فقد تجاوزتها إلى الخطاب/ النص. وقد عاينت البشرية نصوصاً كناية مجازية allegorical كبرى يكون فيها الترميز على مستوى النص، كما يكون على مستوى الكلمة، وسيرد تفصيل ذلك في موضعه. ولم يعد الأمر قاصراً على النصوص اللغوية، ففي عصر ثقافة الصورة والنصوص البصرية، أصبح من الملائم تناول الصورة بوصفها نصاً، والدوال البصرية بوصفها علامات يصدق عليها ما يصدق على المفردات من حقيقة وترميز ومجاز. لقد تجاوز الاتصال اليوم شفرة اللغة إلى استخدام الصورة

والصوت واللون - والرائحة في بعض المجالات النسائية. ليس في وسع التحليل اللغوي التقليدي أن يلم بكل جوانب النصوص المعاصرة، لأنه لا يتجاوز شفرة اللغة؛ من هنا تزايد الاهتمام بعلم العلامات أو العلاماتية، لأنه يتناول بالتحليل العلامة لا الكلمة - كل كلمة علامة Sign، لكن ليست كل علامة كلمة. العلامة هي كل ما يعنى شيئاً أو يدل على شيء أو يشير إلى شيء أو يرمز إلى شيء، فالإشارة الحمراء في نظام المرور تدل على ضرورة التوقف، واللون الأسود في كثير من الثقافات يرمز إلى الحزن، وهكذا.

وكما أن كل علامة ليست بالضرورة كلمة، فليس كل نص Text مجموعة من الكلمات أو الجمل المترابطة من حيث المعنى والمبنى. فالنص من وجهة النظر العلاماتية هو مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المعنى والمبنى تنتج دلالة مكتملة قائمة بذاتها متصلة بغيرها. وعلى هذا فإن الفيلم السينمائي نص، والمقطوعة الموسيقية نص، واللوحة التشكيلية نص، والمسلسل التلفزيوني نص، وهكذا.

شاعر 

كلماتك طيرٌ

يعشق أن يحيا حراً

وبلا قيدٍ أو شرطٍ

لكن الناقد في يده قفصٌ

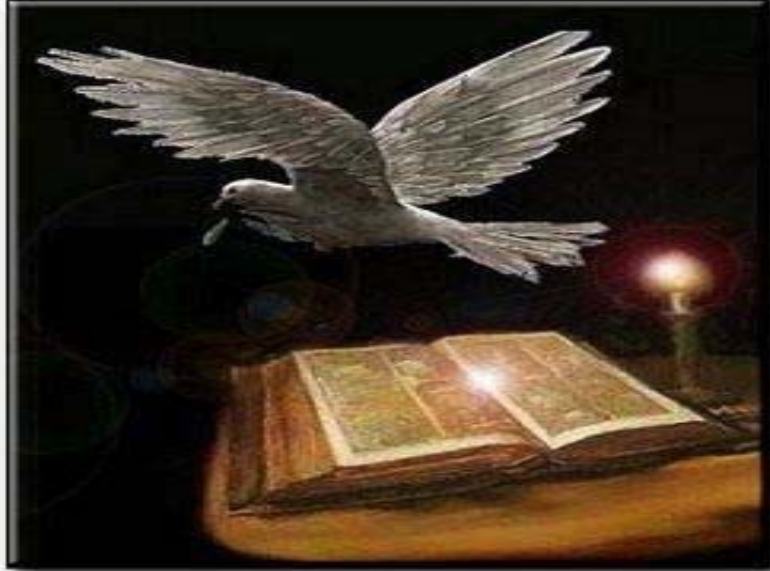
وعلى يده الأخرى قطٌّ!

(محمود الرجبى: إبيجرامات حائرة)

كلُّ نصٍّ من هذه النصوص يتكوّن من مجموعة من العلامات يمكن تناولها من زوايا عدة منها علاقة شطري العلامة، الدال بالمدلول، وهي علاقة إمّا أيقونيّة Iconic تقوم على التطابق بين هذين الشطرين، كما في الصورة الفوتوغرافية، أو علاقة إشاريّة سببية Indexical كما في حال آثار الأقدام والدخان في دلالاته على وجود النار، أو علاقة رمزية Symbolic وهي علاقة

عُرفيّة غير معلّلة كما في الأرقام وإشارات المرور (في تشاندلر
1994، تبسيط بالّغة الإنجليزيّة، وفي مزيد 2001، تطبيقات
بالّغة العربيّة).

علامات بصريّة

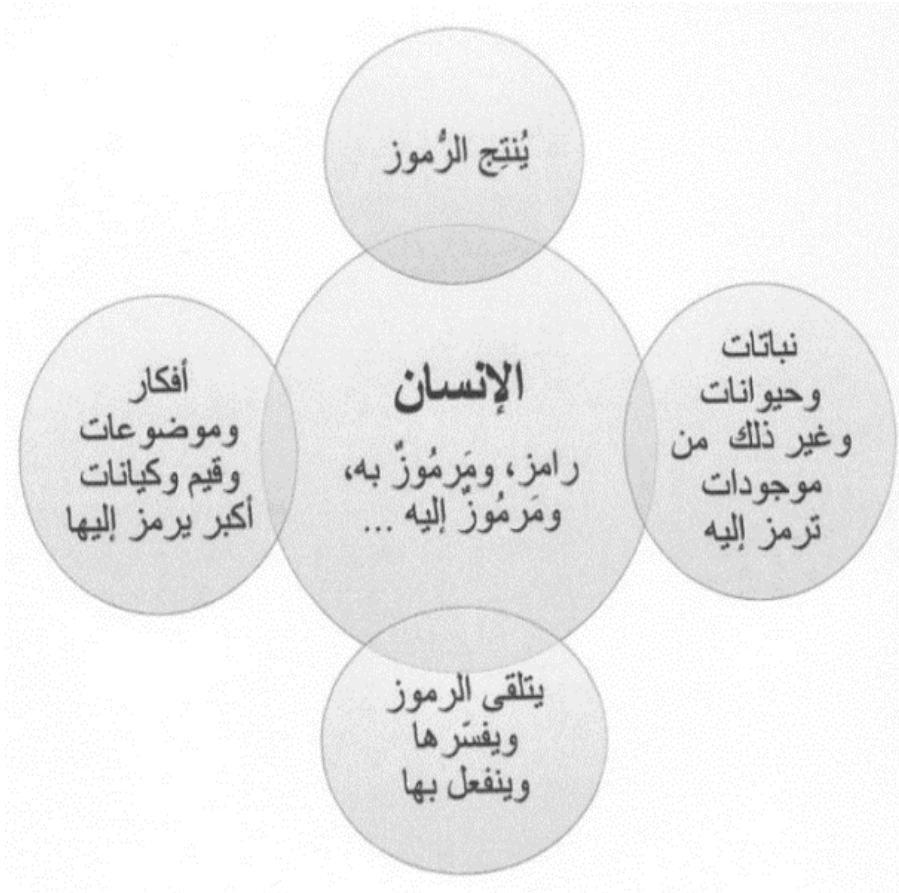


صورة من كتاب الوجوه

نستطيع أن نتناول العلامات البصريّة بنفس الطريقة التي تناولت بها البلاغة العربية العلامات اللغوية – وهذا بعض ما يفعل علم العلامات. للطائر والشمعة والكتاب معان حقيقيّة، وهي تشير وترمز إلى ما يتجاوز تلك المعاني – إلى المعرفة والاستكشاف والانطلاق والحرية والانتصار على الجهل والخرافة. وقد يصبح بعض البشر - على سبيل الاستعارة - طيوراً مُحلّقة وخيالاً "مجنّحاً"، وكتباً وبحار علوم، وشموعاً تحترق لتعلّم الآخرين الخير. وقد يشير الطائر على سبيل المجاز أو الكناية إلى السماء والحرية والروح في سعيها إلى الانعتاق، والشمعة إلى النور والعطاء، والكتاب إلى المعرفة والحكمة.

أغلب الظنّ أنّ "الرمز" هو أقرب ترجمة للكلمة الإنجليزية symbol، لكنّ هذا الكتاب يستخدم الرمز ليشير إلى كلّ ما تتجاوز دلالاته معناه الحقيقي القريب. سيعود الكتاب إلى تفصيل

بعض ما سبق، بعد إشارة واجبة إلى الإنسان بوصفه مداراً للترميز.



الإنسان مدار الترميز

لعلّ الإنسان هو الكائن الوحيد القادر على الترميز. لا بدّ أنّ سائر الكائنات تتواصل، لكنّ علاماتها تظلّ محدودة في عددها وفي تنوّع دلالاتها. كلّ القطط، على سبيل المثال، "تموء" بنفس

الطريقة في كل مكانٍ وزمان، وتبقى دلالات موائها محدودة. وكلّ النحل "الشغال" يخرج للبحث عن الرحيق حتّى إذا عاد، دار عدّة دورات تشير في اتجاهها إلى حيث الرحيق، وفي عددها إلى بعده عن الخليّة. يصدق هذا على بقيّة المخلوقات، على الأقلّ من وجهة نظرنا الإنسانيّة.

استعارتا الشجرة والريّح



www.notsalmon.com

متاعب الحياة وصعابها ومحنها رياح عاتية والإنسان شجرة ينبغي أن تنحني قليلا لتتجاوز المحن والمصاعب. في النصّ استعارة بصريّة هي الشجرة التي ترمز إلى الإنسان والريّح التي

تعصف بها كما يتبين من ميلها ومن تطاير أوراقها. وفي النص
تعبير لغوي عن تلك الاستعارة البصريّة.

من النباتات والطيور والحيوانات وسائر الكائنات والموجودات
ما يرمز إلى الإنسان في بعض أطواره وسلوكياته وأخلاقه
وطباعه، كاستعارة "اللباب" للكلام عن المتسلّقين، و"الحرباء"
للكلام عن المتلوّنين المتحوّلين، و"السّمك" في الكلام عن لا
يطيقون فراق أوطانهم، و"الشجرة الطيّبة" لوصف الكلام الطيّب،
و"الحجارة" لوصف القلوب القاسية. هذا ما نجد في قصص
الحيوان، أو الأمثولات، التي يتجاوز الترميز والكناية فيها مستوى
المفردات والجمال إلى مستوى النصوص، من (حكايات أيسوب)،
وفيه قصص حيوانات تنتهي بحكم صالحة للتطبيق في حياة
البشر، إلى (كليلة ودمنة)، وفيها قصص حيوانات صالحة لإمتاع
الناشئة والعامة، ولاستفزاز عقول الخاصة إلى ما ترمز إليه من
قضايا سياسيّة واجتماعيّة، إلى روايتي (مزرعة الحيوان)، وفيها
سرد كنائيّ يحيل إلى الثورة البلشفيّة في الاتحاد السوفيتي،
و(1984)، وفيها سرد مزدوج الدلالة يرمز إلى ممارسات

سياسية وإعلامية قمعية تضليلية، والروايتان لجورج أورويل، وقصيدة (منطق الكائنات) لمريد البرغوثي، وحكايات الحيوان لأحمد شوقي، على سبيل التمثيل لا الحصر.

البلبل في القفص

"ما إن عرف أنّ القصة فيها قفص، حتّى هزّ كتفيه، وقال – ربّما لنفسه – ما الدنيا إلّا قفصٌ كبير. في القصة قاضٍ حرٌّ لكنّه غير طليق، وامرأة في القفص، وإن كانت غير سجيّنة، وكاتب يجلس في مقاعد المتفرّجين، ويتسكّع في شوارع المدينة لحظة ازدحامها بالبشر المأزومين، وضابط مطلي من خارجه بطلاء يعطي الانطباع بالجسارة، وأعماقه ترتعش من الخوف، ومحامٍ لم ينتدبه أحد، ولا حتّى المؤلّف نفسه" (يوسف القعيد: مرافعة البلبل في القفص، 1993، ص 7).

حمامة وصقر

"على أن مقامكما هناك لن يستغرق إلا ريثما يبحث مختار له عن سكن خاص. وأظنّك معي في أنّه لا وجه لأن يقيم بيننا بعد الآن، وفي البيت عذراء في جمال زينات. أجل، فيما مضى كانا فرخين لا خوف عليهما من الجوار، ولكنّ الحمامة نبت ريشها، كما برزت مخالب الصقر، وما أظن أنّ عشّاً واحداً أصبح يصلح لإيوائهما" (حسين عفيف: *زينات*، 1939، ص ص 19-20).

ومن البشر رموز، فقد ترمز امرأة في قصيدة أو رواية إلى الوطن، وقد ترمز إلى بعض القيم والمفاهيم، وقد ترمز إلى الغواية وإلى الكتابة وإلى الإبداع والترجمة. وقد ترمز إلى الحياة كلّها. من ذلك ما نجد في (ميرامار) نجيب محفوظ من شخصية "زهرة" التي ترمز إلى مصر، وفي (خائفة من شيء ما) لثروت أباطة، حيث ترمز "فؤادة" إلى مصر، وإلى كلّ وطن، و"عتريس" إلى حاكم يغتصبها ويرغمها على الزواج، لكنّ

زواجه منها يبقى باطلاً باجماع أهل البلد، وبفتوى الشيخ "إبراهيم" الذي لم يبيع نفسه ولم يخش بطش الطاغية المستبد. وفي غير موضع تكون الرموز فتنة "سامح الله من يوقظها"، ومن ذلك إصرار بعضهم أن (أولاد حارتنا) لنجيب محفوظ ترمز بلا مواربة ولا نقض ولا إبرام إلى الخالق عز وجل وإلى أنبيائه في سعيها إلى اختزال تاريخ البشرية في عمل سردي واحد. في النص الروائي ما يثبت ذلك وفيه ما ينفيه (فضل، 1995).

ليس هذا مقام الكلام عن الرواية، لكن المقصود هو أن بعض الرموز يثير تأويلها قضايا سياسية وأيديولوجية قد تنتهي إلى التكفير والشروع في القتل.. وقد عاينا ما عمدت إليه آلة الإعلام الحديثة من تحويل عدد من قادة الدول والجماعات والفصائل إلى رموز للشر والإرهاب، في نفس الخندق الذي يضم "هتلر" و"موسوليني" و"نيرون". في ظل الثورات في العالم العربي، واصلت وسائل الإعلام ومواقع التواصل الاجتماعي تحويل بعض الشخصيات إلى رموز، رموز للبطش أو القمع، ورموز مقاومة، ورموز تحرر أو حرية، ورموز رجعية. في هذا السياق يتزايد

وعي المتلقي العربي بطبيعة الإعلام و"رموزه" وتحوّلاته ووظائفه في التجيش والتأجيج والتهيج والتحريض وغير ذلك.

📖 قصة مترجمة

كانت المشاعر والحالات الإنسانية جميعها – السعادة والحزن والمعرفة والحب والحزن، وغيرها من مشاعر وأحوال - تعيش على جزيرة واحدة. ذات يوم، نادى منادٍ أنّ الجزيرة سوف تغرق فشرع من يعيشون عليها في تجهيز القوارب للرحيل – إلّا الحبّ فلم يحرّك ساكناً. بقي الحبّ وحده على الجزيرة وأراد أن يقاوم حتى النهاية، لكنّ الجزيرة أخذت تغرق ولم يجد الحبّ بداً من طلب العون حتى يستطيع الفرار من الغرق. رأى الحبّ الثروة تمرّ على مقربة منه في قاربها، فطلب أن يركب معها، فقالت الثروة "لا أستطيع أن أساعدك لأنني لا أجد لك مكاناً في قاربي فهو محمّل بالذهب والفضّة". قرّر الحبّ أن يطلب العون من الغرور الذي كان في قاربه الجميل على مقربة من الحب. قال الحبّ: "أرجوك ساعدني أيها الغرور"، فردّ الغرور قائلاً "لا أستطيع أن أساعدك فأنت مبتلّ وربما أفسدت جمال قاربي".

عندما اقترب الحزن طلب منه الحب أن يحمله معه، فقال الحزن "أنا حزين حقاً وأريد أن أختلي بنفسي". ثم رأى الحب السعادة تمر قريباً منه لكنها كانت في أقصى حالات السعادة فلم تلحظ الحب ولم تنتبه إليه وهو يناديها في محنته. وعلى غير انتظار سمع الحب صوتاً يناديه "تعال أيها الحب سوف أحملك معي". كان الصوت صوت عجوز. فرح الحب ومن فرط فرحه نسي أن يسأل صاحب الصوت عن وجهته. عندما بلغا برّ النجاة ذهب العجوز إلى حال سبيله. أراد الحب أن يعرف من ذا الذي أسدى إليه هذا المعروف فسأل المعرفة "من ذا الذي ساعدني؟" فقالت المعرفة "إنه الزمن". فسأل الحب "ولماذا يساعدني الزمن؟" ابتسمت المعرفة وأجابت إجابة حكيمة "لأن الزمن وحده هو الذي يعرف قيمة الحب." (الأصل الإنجليزي من vb.m3m7.com)

تعقيب. في هذه القصة تتجسد المجردات لتنتقل رسالة أخلاقية – الزمن وحده هو من يعرف قيمة الحب، فالزمن يختبر الحب، ويعرف ما إذا كان صادقاً أم زائفاً. وهذا ديدن الأمثولات وقصص الأطفال التي تتكلم فيها الحيوانات عبر العصور.

إنّ الشيطنة والتأليه أو التصنيف من العمليات التي ما تنفك وسائل الإعلام الحديثة والمعاصرة تمارسها بكفاءة عالية وإصرار غريب، يدعمها في ذلك غياب الملكات النقدية في التعامل مع رسائلها ومغرياتها. من ضحايا وسائل الإعلام من يصبح مجرماً ضالماً في الإجرام، ومنهم من يصبح فاشياً إرهابياً، أو حيواناً - "كلباً" أو "حماراً" أو "ثعباناً" أو غير ذلك - أو "شيطاناً" شريراً لا رجاء فيه. وممن يصنّمهم الإعلام من يصبح "نجماً" أو "فارساً" أو "عندليباً" أو "ملكاً" أو "أمير قلوب" أو "معبودة جماهير" أو "كوكباً" أو "ساحراً" أو إلهاً - في الإعلام الغربي - أو أسطورة أو ملاكاً، إلى غير ذلك. كلّ ذلك على سبيل الاستعارة، لا الحقيقة، لكنّ الاستعارة تستقرّ في وعي المتلقين حتّى تصبح مساءلتها نوعاً من التجديف أو السباحة ضد التيار.

لا يتناول هذا الكتاب الرموز الرياضية، مع أنّها تشير بطريقتها الخاصة إلى قيم وكميات، ولا الرموز الكيميائية، مع أنّها تشير إلى عناصر، ولا الرموز بمعنى الشخصيات المهمة في شتى العلوم والفنون، ومن ذلك رموز الأدب ورموز الثقافة،

و"أيقونات" الفنّ والرياضة، مع أنّ تلك الرموز، على تميّزها وتفوّقها، تشير بطريقتها الخاصة إلى الخلفيات الثقافية والأدبية التي تنتمي إليها، ولا الرموز البريدية أو المروية وما شابهها، مع أنّها تشير كذلك إلى أماكن وتشتمل تعليمات، ولا رموز الدردشة الإلكترونية على تنوّعها، مع أنّها تحل محلّ كلمات وعبارات وتدلّ على مشاعر وأفكار، ولا الرموز الوراثة، مع أنّها تُترجم إلى صفات وراثية. لا يتناول الكتاب كذلك الرمزية الدينية وهي باب واسع لا قبل لدراسة واحدة بالإحاطة بكلّ ما يفتح عليه - ولا ببعضه إذا لم يكن هو انشغالها الأول. في كتاب (الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية)، 2006، لعبد الناصر ياسين سياحة شيقة في دلالات الرموز والأشكال في الفنّ الإسلامي. يتناول الكتاب، بعد مقدّمة نظرية وافية، الرمزية في قبة الصخرة والجامع الأموي، وفي الزخارف الهندسية، ومن ذلك النجوم والأهلة، والزخارف النباتية، ومن ذلك النخيل والزيتون والعنب، والموضوعات الآدمية، ومن ذلك تصاوير شتّى تمثل مناظر "شراب" و"طرب" و"رقص" و"صيد" من الفنّ الفاطمي، وفي رسوم الطيور، ورسوم الحيوانات، ورسوم الكائنات الخرافية والمُجنّحة، ومن ذلك أبو الهول والخيول

المجنّحة، وفي شكل المشكاة، وشكل السيف، والرمزيّة في الزخارف المعمارية، والنقوش الكتابيّة- وفي الخطّ العربي ما فيه من دلالات دينيّة وطموحات روحية - وفي الألوان، ومن ذلك الأخضر، لون لباس أهل الجنّة. يلفت الكتاب النّظر إلى جانب بالغ الأهميّة لا ينبغي أن نملّ من تكراره وهو أنّ الرموز تختلف دلالاتها من ثقافة إلى أخرى، ويصنّف الرموز التي تنتمي إلى العصر الإسلامي إلى رموز دينيّة ورموز سياسيّة ورموز اجتماعيّة، ومن ذلك الصقر والأسد رمزين سياسيين للملك والخلافة، ورمز الكفّ التي بقي من عيون الحاسدين.

ترميز سياسي

"لأنّ أغلب معارضاتنا تعمل من أجل خالف تُعرف، ولا يهتمّها إن غرق المركب أو احترق الحطب ... والكلّ يتهم الكلّ بالخيانة وعدم صون الأمانة، تاركين الأغنام ترعى، والنار تسعى، ولن يستطيع أحد أن يبتز رأس الأفعى، لأنّ العصا لم تزل متفرّقة، والإرادات متمزّقة، والأهداف غارقة في نوايا ورزايا وأهواء

وأنواء في الوقت الذي تنام فيه سوريا بأكملها على صفيح تصليه النيران" (على أبو الریش: "أصدقاء سوريا وأعداء سوريا". جريدة الاتحاد، 3 مارس 2012).

في هذا الكتاب انشغال بالرمز في النصوص الأدبيّة وبعض النصوص الثقافيّة دون ما سبق من صنوف الرموز. يشتمل الكتاب فصولاً يتناول كلّ منها رمزاً بالمناقشة. ثم يتناول نصّاً يظهر فيه ذلك الرمز بجلاء. يشتمل الكتاب كذلك نصوصاً متضمنة تشير إلى بعض ما فيه من مفاهيم وأفكار وموضوعات. من غايات هذه النصوص الصغرى الاستطراد ودفع الملالة والسأم وفتح آفاق تحليل جديدة. وفي الكتاب عبارات وجمل ونصوص من لهجات عربيّة – خصوصاً لغة أهل مصر - ترد في الكتاب على هيئتها لا باللغة العربية الفصحى.

يعجبها مجازك

هي لا تحبّك أنت
يعجبها مجازك
أنت شاعرها
وهذا كلّ ما في الأمر
يعجبها اندفاع النهر في الإيقاع
كن نهراً لتعجبها!
ويعجبها جماع البرق والأصوات قافيةً...
(محمود درويش: هي لا تحبّك أنت)

كلام قديم

عن بلاغة جديدة

كلام قديم عن بلاغة جديدة

مهرة وبغل

من (المستطرف من كل فن مستظرف) للأبشيحي

وحكي أنّ هند ابنة النعمان كانت أحسن أهل زمانها، فوصف
للحجاج حسنّها، فأنفذ إليها يخطبها، وبذل لها مالاً جزيلاً، وتزوَّج
بها، وشرط لها عليه بعد الصداق مائتي ألف درهم ودخل بها، ثم
إنّها انحدرت معه إلى بلد أبيها المعرة وكانت هند فصيحة أدبية،
فأقام بها الحجاج بالمعرة مدة طويلة، ثم إنَّ الحجاج رحل بها إلى
العراق فأقامت معه ما شاء الله، ثم دخل عليها في بعض الأيام
وهي تنظر في المرأة وتقول:

وما هند إلا مهرة عربية	سليلة أفراس تحللها بغل
فإن ولدت فحلاً فله درّها	وإن ولدت بغلاً فجاء به البغل

من تطورات الدراسات اللغوية في الغرب الانتقال من الكلمة إلى العلامة، من اللغة إلى غيرهما من طرائق إنتاج الدلالة - من صورة وصوت ولون وحركة ورائحة وغير ذلك. على سبيل التبسيط، كل ما له "دلالة"، كل ما "يدل" على شيء، كل شيء له معنى هو علامة. لم تعد البلاغة تقتصر على اللغة بل أصبح الباحثون في الغرب يتناولون بالتحليل بلاغة الصورة. كعادتنا نحن العرب لم نلتفت إلى المفهوم في بلاغتنا العربية النابضة التي هجرناها حتى قرأناه في الدراسات الغربية.

"البلاغة اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السكوت ومنها ما يكون في الاستماع ومنها ما يكون في الاحتجاج ومنها ما يكون جواباً ومنها ما يكون شعراً ومنها ما يكون سجعاً وخطباً ومنها ما يكون رسائل". هذا بعض ما قال ابن المقفع - المتوفى سنة 143هـ ونقله عنه الجاحظ المتوفى سنة 255 هـ في البيان والتبيين، وتناوله الدكتور شوقي ضيف في كتابه الثري البلاغة تطور وتاريخ (1992). الجاحظ نفسه في الكتاب نفسه يحدد خمسة أنواع من الدوال هي الوحدات الأساسية التي تتشكل منها معظم الأنظمة العلامية التي تحيط بنا: اللفظ

(اللغة المكتوبة والمنطوقة) و الخط (الرسم والأشكال التوضيحية و ما إليها) والعقد (الأرقام والرموز الرياضية وما ينتج عنها من معادلات وصيغ) والحال (النسبة) الناطقة بغير اللفظ والمشييرة بغير اليد" والتي تقوم مقام بقية منتجات الدلالة ولا تقصر عنها أو بعبارة أخرى هي دلالة الجوامد والصوامت) والإشارة (الإيماء وحركة اليدين والعينين والحاجبين والشففتين في غير كلام وتحريك السيف والسوط والمنكبين).

لم يكن ابن المقفع والجاحظ يتحدّثان من فراغ وقد لفت القرآن الكريم في غير موضعٍ نظر المتدبرين إلى أن تواصل الإنسان ليس قاصراً على توظيف اللغة بمعناها التقليدي – الحروف والكلمات والعبارات والجمل والنصوص وما يناظرها من تشكيلات صوتية. من ذلك ما ورد في سورة مريم: "فأشارت إليه قالوا كيف نكلّم من كان في المهد صبياً" (الآية 29) لقد نذرت مريم للرحمن صوماً وعزمت على ألا تكلم ذلك اليوم إنسياً ولما كانت تريد أن تبرّ بعهدّها وفي ذات الوقت تدحض اتهام مُتهميها وكان لا بدّ لتحقيق ذلك من التواصل، لم تجد مفرّاً من اللجوء إلى الإشارة. ومن أجمل ما ورد في القرآن الكريم من الحديث عن تلك

اللغة المغايرة، تلك البلاغة التي تتحقق دون لجوءٍ إلى الألفاظ، ما نجد في سورة آل عمران (الآية 41) في قول الله تعالى: "قال رب اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيامٍ إلا رمزاً واذكر ربك كثيراً وسبح بالعشي والإبكار". وفي تفسيرها ينبّهنا الإمام القرطبي إلى أنّ الرمز في اللغة هو الإيماء بالشفهتين، وقد يستعمل في الإيماء بالحاجبين والعينين **والبيدين؛** وأصله الحركة، وإلى أنّ في هذه الآية دليل على أنّ الإشارة تنزل منزلة الكلام وذلك موجود في كثير من السنّة.

أليست إشارة السيّدة مريم ورمز زكريا عليه السلام جزءاً مما أصبح يعرف اليوم بلغة الجسد؟ أليست الإشارة والرمز من العلامات؟ أليست "السيما" في القرآن هي أصل "السيمائية"، أي علم العلامات؟ وينبّهنا القرآن الكريم في موضع آخر في "وعلامات وبالنجم هم يهتدون" (سورة النحل، الآية 16) إلى شبكة من العلاقات أحد أطرافها النجم وهو علامة تهدي أو تدلّ على شيء أو مكان. الطرف الثاني هو المتلقي الذي يهتدي بالنجم. وفي قلب هذه الشبكة فعل الاهتداء أو الاستدلال - أي إنتاج الدلالة المتضمّنة في شكل النجم وحركته وموضعه. ليست هذه هي

المواضع الوحيدة التي يرد فيها تواصل بغير لغة، أو كلام عن هذا التواصل، في القرآن الكريم.

من الواجب إذن أن نعيد النظر في النصوص غير اللغوية، وأن نتعامل معها بوصفها نصوصاً تنتظم علامات، وتنتج دلالات، فالنصوص البصرية والنصوص المهجنة التي تتضافر فيها الكلمة مع غيرها من صنوف العلامات فيها ما في النصوص اللغوية التقليدية من معانٍ قريبة، حقيقية، ومعانٍ بعيدة، مجازية. فيها استعارات وتشبيهات وكنائيات وسبك وحبك. وفيها محسنات بديعية كالتكرار والطباق والجناس وغير ذلك. لم تتخلف الثقافة العربية طويلاً، على كل حال، فقد تسرّبت منذ سنوات المفردات والمصطلحات البصرية إلى الدراسات الإعلامية والنقد الفني وبعض الدراسات الأدبية ومن ذلك شعرية "الصورة" و"بلاغة الصورة" و"شفرات النص" و"الوجوه مخطوطات وأنا قارئ" – عنوان حوار مع إبراهيم السيد في الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد، 15 مارس 2012 – و"لغة الجسد"، وغير ذلك.

على أن الصدع ما زال ماثلاً هائلاً بين ثقافة الصورة في نسختها الغربية والبلاغة العربية التقليدية - ومن آياته ترجمات

نافرة لا تستسيغها الذائقة العربية - وبين الدراسات العربية
الرائدة، التي تبقى حبيسة أرفف المكتبات، والممارسات النقدية
الفعليّة على أرض الواقع.



الكلام بغير كلام

يحفل القرآن الكريم بما لا نستطيع لها هنا حصراً من نماذج وأمثلة الاتصال بغير لغة. ففيه – على سبيل التمثيل لا الحصر - عيون "تفيض" من الدمع وعيون "تبيض" من الحزن، ونبي كريم "يتبسّم" ضاحكاً من كلام نملة ويتحدّى من يأتيه بعرش ملكة سبأ قبل أن يرتد إليه "طرفه"، وعيون "تدور" يميناً وشمالاً خوفاً وجبناً "أشحةً عليكم فإذا جاء الخوف رأيتهم ينظرون إليك تدور أعينهم كالذي يغشى عليه من الموت فإذا ذهب الخوف سلقوكم بالسنة حداد أشحةً على الخير أولئك لم يؤمنوا فأحبط الله أعمالهم وكان ذلك على الله يسيراً" (الأحزاب، الآية 19)، وفيه تذكير لعباد الله أنه تعالى "يعلم خائنة الأعين وما تخفى الصدور"

(غافر، الآية 19)، وفيه أب حكيم يعظ ولده بالقصد في المشي وخفض الصوت والتواضع للناس وأن يجتنب الحركات التي من شأنها أن تدلّ على الكبر أو الخيلاء: "ولا تُصعّر خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلَا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِنْ صَوْتِكَ إِنْ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ" (لقمان، الآيتان 18 و 19)، وفيه أم يربط الله على قلبها فتسيطر على مشاعرها فلا تنعكس على تعبيرات وجهها أو كلامها: "وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَارِغًا إِنْ كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْلَا أَنْ رَبَطْنَا عَلَى قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ" (القصص، الآية 10)، وفيه من يولّى مستكبرًا، ومن يُعرض، ومن يسلم وجهه لله. وترد كلمة "سيماهم" في عدة مواضع في القرآن الكريم منها سورة الفتح: "مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا سِيَمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُمْ فِي التَّوْرَةِ وَمَثَلُهُمْ فِي الْإِنْجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيُغَيِّظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا".



السيما تدل على الموسوم، وعلامة السجود تدلّ على كثرة السجود. ومن السيما اشتق المترجمون العرب "السيمائية" في ترجمة مصطلح السيميولوجيا والعلاماتية في ترجمة مصطلح semiotics وهو الذي يدرس العلامات، والعلامة هي كلّ ما له معنى أو دلالة. وقد كان من توابع تطوّر علم العلامات ودراسات الاتصال الانتقال من التركيز على اللغة

المكتوبة أو المنطوقة إلى كل ما ينتج دلالة أو معنى، وكذلك
الكلام عن بلاغة الصورة والنصوص البصريّة.

لغات التواصل الإنساني

نستطيع هنا أن نعرِّج بقليل من التفصيل على ما أنتجته العقلية الغربية من أفكار ومفاهيم عن لغات التواصل الإنساني التي لا تشمل اللغة بمعناها التقليدي. نستطيع أن نفعل ذلك دون الشعور بالانبهار، ففي التراث البلاغي العربي لقطات لافتة عن صنوف الدلالة بغير كلام كما نجد في (البيان والتبيين) للجاحظ في كلامه عن الإشارة ودلالات العمامة والعصا والحذاء. تقول الدراسات الغربية إنَّ التأثير المتبادل في أي اتصال بين شخصين يعتمد بنسبة 7% فقط على الكلمات التي يتم تبادلها بينما يعتمد 38% منه على الصوت وبنسبة 55% على ما اصطلح على تسميته الاتصال غير اللفظي (non-verbal communication). من العسير أن ننتفك على تعريف جامع مانع للاتصال غير اللفظي لكن يمكن القول إنه كلُّ تواصل بغير اللغة التي نعرفها من الكلمات المكتوبة أو المنطوقة. وقد يكون الاتصال غير اللفظي واعياً وقد يكون غير ذلك، فقد يُلوح المرء عن قصد بيده مودّعاً، وربما

تنتقل إلينا معلومات عن الآخرين – عن حالاتهم الصحية والنفسية والاقتصادية - دون وعي أو قصد منهم. وقد اتفقت الأدبيات الغربية الحديثة والمعاصرة ذات الصلة على تصنيف الاتصال غير اللفظي إلى ما يلي من فئات. (من اليسير أن نلاحظ ما بين هذه الفئات من تداخل وتعارض لكنّ التصنيف نوع من التبسيط المفيد – مع أنّه مخلّ - في دراسة التواصل بغير لغة):

- المظهر (appearance) ويشمل نوع الملبس ودلالاته وتعبيره عن السياق والثقافة، والألوان المفضّلة ورمزية الألوان في الثقافات المختلفة. ومن ذلك أيضاً وجهات نظر الثقافات المختلفة في الجمال والسمنة والنحافة والطول والقصر، والدلالات المختلفة للشارب واللحية والحجاب والنقاب والعمامة وما إليها، ولون الشعر ولون العينين، واختلاف الثقافات في تقديرها لما هو جذاب أو غير جذاب.

- الحركات ولغة الجسد (kinesics and body language) وتشمل الإيماء (gesture) ووضع الجسم (posture) وتعبيرات الوجه (facial expressions) ومنها الابتسام، والعبوس، وحركات اليدين والرأس، ووضع الجسد وقوفاً أو قعوداً أو ركوعاً

أو سجدًا ودلالاتها المختلفة من ثقافة إلى أخرى. ومن ذلك تعبيرات الوجه وما تشير إليه من السعادة أو الحزن أو الدهشة أو الخوف أو الغضب أو الاشمئزاز.

- لغة العيون (oculesics): العيون تكره وتحب وتقتل وتتقرب وتتفر وتخاف وتضطرب وتحزن. والنظرة إمّا متبادلة أو من جانب واحد. وتؤدي النظرة أربع وظائف على الأقل: التنظيم، عندما تعطى بنظرة إشارة لمحدثك أن يبدأ الكلام أو أن يستمر، والمتابعة، وإظهار القلق، والمعرفة – عندما تعبّر النظرة عن الاستغراق في التفكير أو التساؤل والتعبير عن العاطفة، كالتعبير عن الحب واللهفة على سبيل المثال.

- لغة اللمس واللامسة (haptics): يتباين الأفراد وتتباين الثقافات فيما يتصل باللامسة أو اللمسة المقبولة وغير المقبولة. ومن اللمس واللامسة التقبيل الذي تختلف أنواعه ودلالاته من ثقافة إلى أخرى. وتختلف القبلة بالنظر إلى وظيفتها التواصلية فمنها ما يعبر عن التبجيل أو الاحترام أو الحب والشهوة، ومنها ما يعبر عن الاعتذار، أو مجرد التحية العابرة.

(2) الرائحة (olfactics) ومن ذلك الروائح المختلفة التي يفضلها كل شخص أو جماعة. ومن ذلك تقبل رائحة محدّدة أو عدم تقبلها. ولأنّ الرائحة لغة، راجت العطور ومزيلات العرق وأنواع البخور وأبدعت الشركات في إنتاج أنواع الصابون والمنظّفات ذات الروائح المائزة.

(3) توظيف الحيز الشخصي (proxemics) ويشير إلى المسافة المقبولة بين المرء والآخرين. قد تكون مسافة عامّة في محاضرة عامّة أو خطاب سياسي، أو مسافة اجتماعيّة في مجال العمل، أو مسافة خاصّة بين الأصدقاء وأفراد الأسرة، أو مسافة حميمة بين الزوجين أو الحبيبين همسًا أو عناقًا. تختلف الثقافات في توظيفها تلك الأنواع من الحيز الشخصي، ففي بعض البلدان العربيّة مثلاً تتحوّل المسافة الاجتماعية في مجال العمل إلى مسافة خاصّة أو حميمة. وقد يحدث ذلك دون قصد أو إرادة كما نرى في الحافلات المزدحمة والمسيرات والمظاهرات.

(4) التعبير والوعي بالزمن أو الوقت (chronemics) يتّصل هذا بقيمة الوقت أو الزمن في الثقافات المختلفة، وبالانضباط في المواعيد، ووجهة نظر المجتمع في ذلك. ومن ذلك تمايز الثقافات في الميل إلى الجمع بين أكثر من اشتغال أو مهمّة في وقت واحد.

5) السمات المصاحبة أو اللغة الموازية (paralanguage) الصوت

لا الكلمات: قوة الصوت ونبرته وحدته بين القرار والجواب، وسائر درجات التنعيم، بين الهمس والصياح، بين الكلام والصخب، بين اللغظ والضوضاء، بين الأنين والنحيب والبكاء والعويل، بين المناجاة والدعاء والنداء والهتاف، بين الضحك والقهقهة، بين الإلقاء والغناء والابتهاال والإنشاد، بين القراءة والتجويد والترتيل. وإلى هذه الفئة ينتمي الصمت خوفاً أو تأملاً أو صوماً أو حيرةً أو اهتماماً أو تعففاً أو ترفعاً أو دهشة أو قبولاً.

6) الأدوات (artifacts) والحلي والبيئة المحيطة (environment)

وما إليها: ومن ذلك الهدايا متى وكيف نقدمها وإلى من. ومن ذلك الأثاث والديكور وأدوات الزينة وأنواع الحلي والمجوهرات وزينات الجسد والملابس ودلالاتها وتعبيرها عن الحالات الشعورية والاقتصادية والتوجهات الثقافية. ومن ذلك تعامل المرء مع ما يحيط به من بيئة حية أو غير حية والأساليب المعمارية وتصميم المنازل والبنائات الأخرى وتخطيط المكان عموماً ودلالة كل ذلك على الثقافة والميول الشخصية. من طريف ما ورد في هذا السياق مقالة على موقع MSN بعنوان "What your wallet says about you" (23 إبريل 2008) تربط بين شكل

حافطة النقود وما فيها وترتيب ما فيها من ناحية وبين شخصية حاملها من ناحية أخرى.

تؤدي وسائل الاتصال غير اللفظي وصنوفه هذه وظائف عدة منها – في كتاب ريموند زويشنر (2003) - **التعويض حين** نستخدمها بديلاً للكلمات، عندما نلوح باليد مثلاً دون أن نقول "إلى اللقاء" أو "في أمان الله"، وحين نبتسم شكرًا وامتنانًا دون أن نعبر عن أي منهما بالكلمات. وقد نستخدم شيئاً من تلك الإشارات غير اللفظية **لتعزيز** رسالة لفظية وتوكيدها، ومن ذلك الإيماء بالإيجاب والتلقظ به في آن واحد. وقد تستخدم الإشارات أو الإيماءات بغرض **التنظيم** كما يفعل المدرس حين يشير إلى طلابه يمنحهم الإذن بالكلام أو يأمرهم بالصمت، وحين يستخدم شرطي المرور يده لتسيير المركبات.

ربما **تعارض** الإشارة غير اللفظية مع الكلمات، ومن ذلك أن يدعى المرء السعادة بينما يكسو ملامحه العبوس والضجر، أو أن يتلقظ بالتعاطف مع صديق بينما تبدو على وجهه الشماتة. حينها علينا أن نثق فيما لا يقال، لا ما يقال. ومن وظائف التواصل غير اللفظي كذلك إحداث تأثيرات نفسية محدّدة في الآخرين من خلال

الملبس أو طريقة الكلام أو المشي أو الوقوف وما إلى ذلك. لعنا لهذا السبب نرتدي ملابس رسمية أنيقة ونحن نستعد لمقابلة شخصية أو حضور مؤتمر أو اجتماع مهم. كذلك تلعب صنوف التواصل غير اللفظي دورًا مهمًا محوريًا في تأسيس العلاقات الاجتماعية والعاطفية وتكريسها وتعزيزها أو قطعها.



ولا بدّ أنّ أحمد شوقي كان يدرك تأثير الإشارات والإيماءات حين كتب في بعض شعره "نظرة فابتسامة فسلام فكلّام فموعد فلقاء". ليس للكلام من نصيب في تأسيس تلك العلاقة إلا السدس — إذا ما اعتبرنا أن تأثيره يساوي تأثير النظرة والابتسامة والسلام والموعد واللقاء كلّ على حدة، فكيف إذا اجتمعت تلك العلامات؟ حين تفتر العلاقة لا نرى الحسناء تميل إلى حبيبها بل تميل عنه: "إن رأنتي تميل عني كأن لم تك بيني وبينها أشياء."

بلاغة جديدة ونصوص جديدة

لا يبدو الاستطراد السابق - في اعتقادي - نافراً أو مُقحماً لأنّ التعبير يتحقّق عبر وسائل ووسائط عدة، منها الصور والأصوات والحركات والأشياء من باقات وبطاقات وما إليها. وربّما يمتدّ بنا العمر حتى نرى طرقاً لنقل الروائح عبر مواقع التواصل الاجتماعي. من هنا ينبغي أن نعيد النظر في مفهوم البلاغة بحيث تنضوي تحتها بلاغة الصورة وأن نعيد النظر في مفهوم النصّ.

أحزان عالية

على جعفر العلّاق

سقف روعي

خفيض

خفيض


وأحزانها عالية.

الطريقُ إلى الفجرِ أسئلةٌ:

أفقٌ ذاك

أم هاوية؟

(من ديوان سيّد الوحشتين، 2006)

الصمت 

مريد البرغوثي

قال الصمت:

الحقائق الأكيدة لا تحتاج إلى البلاغة.

الحصان العائد بعد مصرع فارسه

يقول لنا كلّ شيء

دون أن يقولَ أيّ شيء.

(من قصيدة منطق الكائنات، 1995)

أين نجد تعريفاً ملائماً لبلاغة الصورة من التراث البلاغي العربي؟ أحد الحلول المواتية هو أن نعود إلى عرض الدكتور شوقي ضيف تاريخ البلاغة العربية (1992) وفي ثناياه ما يشير إلى أن أركان البلاغة اللغوية هي **اللفظ والمعنى والتأليف** – أو الصياغة أو النظم. ولنستبدل باللفظ العلامة أو الصورة لنحصل على تعريف إجرائي أولي قابل للتطوير يمكن أن نستخدمه في تحليل النصوص البصرية المختلفة ولنترك مؤقتاً هذا الحشد من المصطلحات العلاماتية في الكتب المترجمة عن دي سوسير وبيرس وإيكو وتشاندلر وسونيسون وغيرهم. "مؤقتاً" لأننا سوف نحتاج بعد البدايات البسيطة إلى مزيدٍ من الصرامة المنهجية التي تتناسب مع ما بلغته الأجناس الخطابية المعاصرة من تعددٍ وتنوعٍ وتعقيد.

إذاً، بلاغة الصورة أركانها هي: **الدال** - الصورة أو الرسم – و **المدلول** – المعنى – و **تأليف** أو صياغة النص البصري. حين نتناول الدال نناقش عناصر الحجم والشكل واللون والعلاقة مع الواقع والسياق المحيط به وما إلى ذلك. وحين نتناول المعنى لا بدّ

أن نقف على الدلالة الحرفية أو القريبة وكذا الدلالات الإيحائية والمجازية والأسطورية كما ينبغي أن نتناول ما يتضمنه الدال أو الدوال من استعارة أو تشبيه إن وجد. أما النظم والصياغة أو التأليف فيشمل العلاقات بين الدوال - الدمج والاختيار - والعلاقات بين النص البصري والنص اللغوي إن وجد.

وسوف يؤدي الكلام عن بلاغة الصورة وغيرها من العلامات إلى تجديد مفهوم النص. إن النص بمعناه التقليدي هو تركيب لغوي يتجاوز الجملة ويتسم بالحبك والسبك والوحدة العضوية. يصدق هذا على الكلام والكتابة على حد سواء. وقد قدم البلاغيون المسلمون والعرب فصولاً مبهرة في طرائق وآليات تحليل الخطاب وتحليل النص مع أنهم لم يستخدموا هذين المصطلحين. وفيما قدموا إشارة بالغة الأهمية إلى ضرورة تجاوز الكلمة إلى العلامة وإلى ضرورة الاهتمام بالسياق عند تحليل الخطاب أو النص.

ومن يطالع (البيان والتبيين) للجاحظ و(دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) لعبد القاهر الجرجاني يجد أن مدار البلاغة لا يقتصر على فصاحة المفردة أو جلال المعنى بل يتمثل في

الصياغة والتأليف والنظم وما ينتج عن ذلك من دلالات ثانية أو إضافية. وقد احتشدت في مجلدات الجاحظ والجرجاني والعسكري وقدامة والسكاكي وغيرهم صنوف البديع وطرائق النظم وأسس البلاغة بما يدعو النقاد واللغويين العرب المحدثين إلى التقليل من انبهارهم بمصطلحات علم العلامات الغربية والعودة إلى آبارهم المعطّلة وقصورهم المشيدة التي لا يسكنها أحد في سعيهم إلى التحول المطلوب – الذي لا يعني بالقطع إهمال التحليل الأسلوبي التقليدي ولا تجاهل منجزات الدراسات اللغوية النقدية الغربية.

ومن الطبيعي أن ينتج عن استبدال العلامة بالكلمة أن يتسع مفهوم النص ليشمل كل مجموعة من العلامات، اللغوية والبصرية وغير ذلك، تتصف بالترابط والسبك والقصدية والتعبير عن سياق بعينه، وتتصل بمجموعات أخرى تشكل نصوصاً أخرى من نفس جنسها الخطابي أو من أجناسٍ أخرى.

لعلّ من المناسب هنا أن نتوقف مع مفهوم النص وما ينبغي أن يطرأ عليه من تغيير جرّاء ما تبلور من أجناس نصية وخطابية جديدة. يشتمل المعني التقليدي لمصطلح النص الرفع والإظهار، كما يستنتج قدّور (2011): "وهكذا يتّضح الخطّ الذي سارت عليه

الدلالة اللغوية حتى وصلت إلى الدلالة الاصطلاحية. فالرفع الحسّي قاد إلى الرفع الذهني مع ما لابسّه من معاني التعيين والإظهار والتحديد وبلوغ أقصى العلم. وقاد هذا كلّهُ إلى الإسناد لأنّه رفع وبلوغ للغاية، والتعيين والتوقيف لأنهما ثمرة بلوغ الغاية ومنتهاها. ومن هنا برزت دلالة النصّ الاصطلاحية لدى الفقهاء، وهي دلالة مولّدة نشأت بسبب ظهور العلوم الإسلامية". ومن خلال مراجعته تطوّر مفهوم النصّ في البلاغة العربية يخلّص قدّور إلى ما يلي من معان:

مجموعة من الكلمات ضمن نسق لغويّ معروف سواء أكانت مكتوبة أم ملفوظة.

كلّ ما هو معيّن ومحدّد، وإن كان كلمة واحدة أو أكثر. وفي (المعجم الوسيط): "النصّ: صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف (مولّد)، وما لا يحتمل إلا معنًى واحداً، أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم: لا اجتهد مع النصّ (مولّد)".

كلّ كلام معيّن لغاية دراسيّة أو توثيقيّة وإن كان كتاباً أو قصيدة أو ديواناً. القول، والخبر، والقصيدة، والحديث، والآية، وكلّ ما يثبتته

المؤلف لغيره. ومن هنا ظهرت كلمة "النصوص" في الكتب المدرسية والمناهج التعليمية.

كل قطعة من الفنون المرئية والمسموعة كالنصّ الفني والموسيقي ونحو ذلك.

وقد أضافت ترجمات النظرية اللغوية والسردية الغربية إلى اللغة العربية حشداً من الاشتقاقات والتعابير من كلمة "نص" من قبيل "التناص" و"المناس" و"النصوصية" و"النصية" و"النص الموازي" و"النص المحيط" و"النص الفائق" و"عتبات النص" و"معمار النص"، ولهذا كله مقام غير هذا المقام.

لن يتطرق هذا التحليل إلى النصوص غير اللغوية إلا فيما ندر، على ما يحفل به الواقع المعاصر من مختلف أنواع النصوص الصوتية والمرئية والصور والرسومات ومزج الرسومات، أو الصور المركبة، وما يصاحبها من تعليقات شارحة أو ساخرة أو توثيقية. ولا بدّ من التذكير مرة أخرى بأنّ هذه النصوص غير اللغوية تحتشد فيها صنوف الدلالة وطرائق إنتاجها التي ظلّ الكلام عنها قاصراً زمناً طويلاً من قبيل الاستعارة والتشبيه والمجاز المرسل والتكرار وما إلى ذلك.

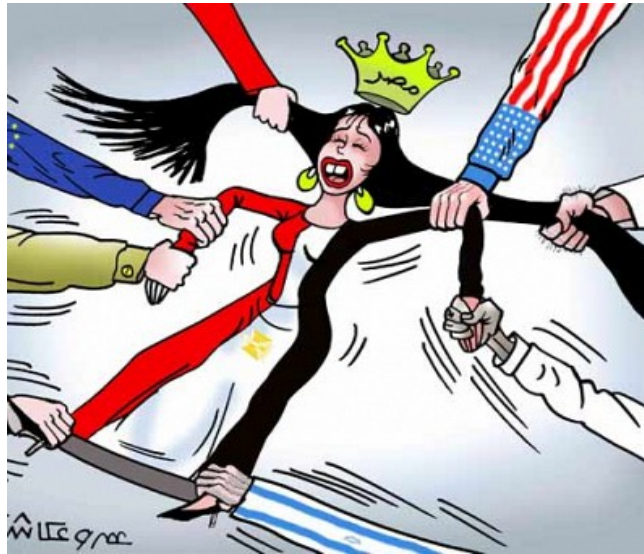
نائم ويقظان

"الرأي نائم، والهوى يقظان؛ فمن هُناك يغلبُ الهوى الرأي
"(عامرُ بنُ الظَّربِ العدواني . أحدُ حكماء العرب في العصر
الجاهلي).

فاصل ونواصل

مصر - الدال والمدلول

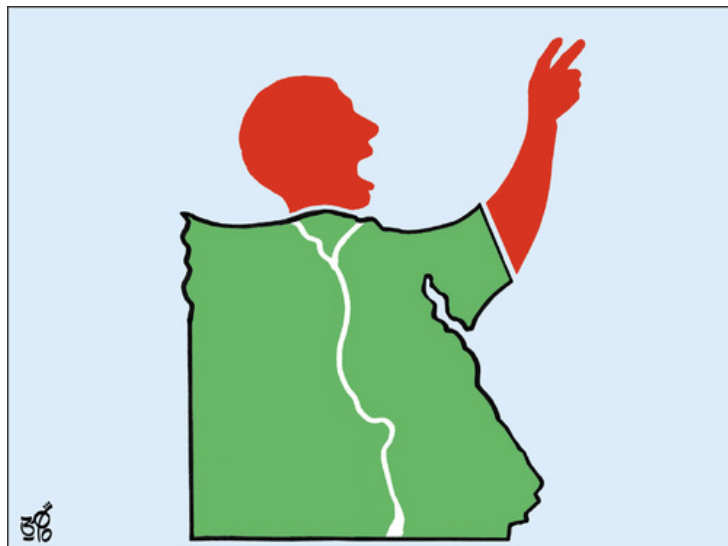




sakznet



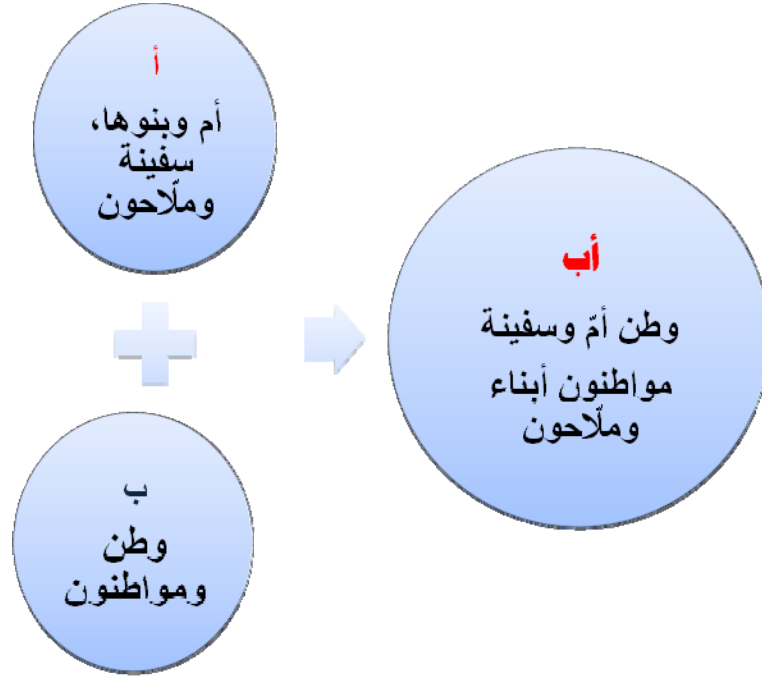
د. بهاء الدين محمد مزيد: إلامرأ: نقد أدبي وفني وثقافي. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2016





مصر يا أمّه يا سفينه ..

فلاحينك ملاحينك



باب الباب

باب الباب

في (لسان العرب) "البابُ معروف، والفِعْلُ منه التَّبْوِيبُ، والجمعُ أَبْوابٌ وبِيبانٌ... والبَوَّابُ: الحاجِبُ ... ورجلٌ بَوَّابٌ: لازم للباب، وحِرْفَتُهُ البَوَّابَةُ. وبابٌ للسلطان يَبُوبُ: صار له بَوَّاباً. وتَبَوَّبَ بَوَّاباً: اتخذهُ... والبابُ والبَابَةُ، في الحُدُودِ والحِسابِ ونحوه: الغايَةُ، وحكى سيبويه: بَيَّنْتُ له حِسابَهُ باباً باباً. وباباتُ الكتابِ: سطورُهُ ... وأبوابٌ مُبَوَّبَةٌ، كما يقال أصنافٌ مُصَنَّفَةٌ. ويقال هذا شيءٌ من بابَتِكَ أي يَصْلُحُ لك... وهذا بابُهُ هذا أي شَرَطُهُ. وبابٌ: موضع ... والبَابَةُ: تُعْرَضُ من تُغَوِّرِ الرُّومَ. والأبوابُ: تُعْرَضُ من تُغَوِّرِ الخَزَرَ. وبالبحرين موضع يُعرف ببابَيْنِ". من هذه الجهات جاء "الباب" في معناه الحقيقي القريب، وجاء "الباب من أبواب الكتاب"، وتعابير من قبيل "من باب الشفقة" و"من باب الحرص"، و"البَوَّاب" الذي يحرس باباً أو أبواباً، وقد يصبح في ظروف بعينها سلطة نافذة على البناية وساكنيها، كما في فيلمي (البيه البَوَّاب) و(صاحب الإدارة بَوَّاب العمارة)، وغير ذلك مما ترد إشارة إليه فيما بقي من هذا الباب، باب رمزية الباب.

"للأبواب لغات وللأبواب حكايات"، ووراء الأبواب حكايات، ومن الأبواب ما يكون "خلفياً" غير مشروع، "وكلّ باب وجهٌ يتكلّم، يحكي قصّة ساكنيه، وثقافتهم، وأفكارهم، وسمات وجوههم". وقد سلف أنّ الوجه باب إلى قلب صاحبه ونفسه وعقله. والباب "صدر مفتوح للريح الطيّبة، وهو كفّ تقول: لا للريح المسمومة. منذ زمن بعيد تفنّن الإنسان في كيفية تصوّره لباب بيته، إنّهُ مبتدأ الخصوصية، إنّهُ حرمة الذات التي تريد أن تعيش أسرارها ورؤاها. للأبواب تمانم توضع فوقها، حارستها من عيون لا تصلّي على النبي" (كاسد، 2012، بتصرّف). على الأبواب - إذا - توضع العلامات والنصوص، فتكون كفاً أو نصّاً قرآنياً أو صليبيّاً أو غير ذلك. ليس الباب علامة بسيطة منفردة، بل "حزمة" علامات ورموز، ويصدق ذلك على الرموز والعلامات جميعاً كما يرد في غير هذا الموضع.

لا يوجد رمز الباب بمفرده، بل تحيط به وترتبط به رموز أخرى، منها المفاتيح والعتبات والنوافذ، فكلّ باب مفتاح، فالصبر مفتاح باب الفرج، والكلمة الرقيقة الحانية مفتاح باب القلوب، ولكلّ باب عتبة، وعتبة البيت هي الزوجة في قصّة سيدنا إبراهيم

وابنه سيدنا إسماعيل وزوجتيه الحريصة والكريمة – وقد ترك الخليل رسالة شفهيّة مع الأولى إلى ابنه يقول فيها "غير عتبة دارك" ومع الثانية رسالة يقول فيها "ثبّت عتبة دارك". والنوافذ منافذ إلى أسرار البيوت، ومتنفّس للمسجونين والمقهورين الذين لا يستطيعون الخروج، وعيون على العالم وما يقع فيه. وللأبواب "أقفال من داخلها توصلها عن شرّ آت، ولها أقفال من خارجها تقول إن الساكنين قد غادروا. وللباب عتبة، وللعتبة صلاة، وللعتبة حسنة، وسيئة، ويسأل الناس عن عتبات الدّور قبل كلّ شيء، وكأنهم يسألون عن بواباتها. أبواب تقول أهلاً، وأخرى مغلقة طوال السنين، وثالثة تبتسم ورابعة تعبق برائحة طيب أهلها. وللأبواب حكايات تسبقها بالسلام عليكم. وللأبواب عدسات الريبة والخوف، عدسات التوجّس من طارق متطفّل ربّما هي العزلة التي وضعت تلك العدسات. لا تنتهي صفات الأبواب عند حدود، فهي ليست خشبة أو حديدًا، إنّها عنوان القلوب. فمن يدقّ الباب كأنّما يترفّق بالقلب النابض الذي يريد أن يشعر ساكنيه باستقبال الآتي" (كاسد، 2012).

عند الباب إشارة خطر من القادم غير المرغوب فيه، فمنه تأتي "الريح" لذا يتوجب سدّه على من يريدون أن "يستريحوا" من الرّيح والهموم. وحين تقترب المواسم والمناسبات يقال إنّها "على الأبواب". وهي نقطة انطلاق، فمنها يكون الولوج إلى عالم غير العالم، وقد قطع وقوف عزيز مصر لدى الباب الحوار بين يوسف عليه السلام ومن أرادت غوايته - "وألفيا سيّدها لدى الباب". في نهاية البحر الأحمر مضيق معروف هو مضيق "باب المندب" ويترجمونه إلى الإنجليزية "مضيق الدموع"، ولعلّ ذلك مرده إلى ما ذاع عن المكان قديماً من مخاطر وكوارث - وما زال القراصنة في هذا المكان يثبتون صدق الروايات عن أهوال هذا الجزء من العالم. وقد أثبت المضيق أهميته القصوى في حرب السادس من أكتوبر عام 1973.



ومن الباب يكون الخروج إلى العالم، وفي هذا ميزة لا نجدها في النوافذ إلا عند اللصوص. الباب رمز عجيب: علامة انفتاح على العالم وعلامة تأمين في آن. وقد يذكر الأربعينيون والخمسينيون ومن يكبرونهم أياماً مضت، حيث الأمان والعلاقات الاجتماعية الوثيقة المتينة، كانت الأبواب فيها لا تتغلق ولا تُغلق. وعلى الأبواب زخارف ونقوش وتصاميم وصور شتى، تشير إلى أصحاب البيوت - إلى ثقافتهم وشخصياتهم وحالاتهم الاقتصادية وأمزجتهم، وقد لا تعبّر إلا عن التوجّه العام، أو روح العصر، في مكان بعينه في زمان بعينه، أو عن التصاميم الشائعة فيه. منها أبواب بسيطة مستطيلة، ومنها ما تنتهي بقوس يترك انطباعاً بالهيبة، ومنها ما يكون ضلفة واحدة ومنها ما يكون ضلفتين، ومنها ما يكون خشبياً أو زجاجياً أو حديدياً أو تهجيناً بين هذه العناصر. تفاصيل لا حصر لها يعرفها دارسو الفنون والعمارة، والأبواب في كلّ تفاصيلها تدلّ على أصحابها وبيئاتها، وتعبّر وتشير. لا تكتفي بالإشارة إلى أصحابها، بل تصبح رموزاً لهم، ويكنّى بها عنهم. ويكنّى بالباب كذلك عن كل ما يهمله من يتوقع منهم العناية والحرص فيقال "باب النجار مخلّع" للطبيب الذي لا يحسن مداواة نفسه، والمعلّم الذي لا يحسن تعليم أبنائه، وهكذا.

ولكلّ بناءٍ باب، للمساجد أبوابها، وللبيوت أبوابها، وللسجون والمدارس والجامعات والمستشفيات والمسارح والملاعب وغيرها، لكلّ منها أبواب، وبوابات وهي أكبر من الأبواب، تعبّر عن طبيعتها وطبيعة من يعيشون خلفها، جزء من شخصيّتها، إذا "جاز" التعبير، ولا بدّ أنّه "يجوز" لأنّ المقام مقام كلام في "المجاز". وفي قصيدة (أحاديث الأبواب) التي ترد إشارة إليها لاحقاً تفاصيل أكثر عن البنايات وأبوابها. وعلى سبيل المجاز كذلك البوابات الإلكترونية التي تدشنها المؤسسات والهيئات للتعريف بوظائفها ونشاطاتها والتفاعل مع العالم من خلالها. وللكتب والدراسات الكبيرة أبواب تتحدّد من خلالها انشغالاتها الكبرى وأجزاؤها المفصلية. وللعلم أبواب هي فروعه وقضاياها.

وللجنة أبواب قال الله تعالى: "وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ" (الزمر: 73). وفي الصحيحين من حديث أبي حازم، عن سهل بن سعد أنّ رسول الله -صلى الله عليه وآله وسلم قال: "في الجنة ثمانية أبواب، باب منها يسمى الريّان، لا يدخله إلا الصائمون". وفي الصحيحين من حديث الزهري،

عن حميد بن عبد الرحمن، عن أبي هريرة، رضي الله عنه، قال قال رسول الله، صلى الله عليه وآله وسلم: "من أنفق زوجين من شيء من الأشياء في سبيل الله، دُعي من أبواب الجنة، يا عبد الله هذا خير، فمن كان من أهل الصلاة دُعي من باب الصلاة، ومن كان من أهل الجهاد دُعي من باب الجهاد، ومن كان من أهل الصدقة دُعي من باب الصدقة، ومن كان من أهل الصيام دُعي من باب الريان. فقال أبو بكر: بأبي أنت وأمي يا رسول الله، ما على من دُعي من تلك الأبواب من ضرورة، فهل يُدعى أحد من تلك الأبواب كلها؟ فقال: نعم، وأرجو أن تكون منهم". وفي صحيح مسلم عن عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، عن النبي صلى الله عليه وآله وسلم: "ما من أحد يتوضأ فيبْلَغُ أو فيسبغ الوضوء ثم يقول: أشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، وأشهد أن محمداً عبده ورسوله، إلا فُتحت له أبواب الجنة الثمانية يدخل من أيها شاء"، زاد الترمذي بعد التشهد: "اللهم اجعلني من التوابين واجعلني من المتطهرين". وللنار أبواب سبعة هي "جهنم" و"الظى" و"سقر" و"الحطمة" و"الجحيم" و"السعير" و"الهاوية" وهي ترد جميعاً في القرآن الكريم. على أن أبواب الجنة وأبواب النار تبقى أبواباً "افتراضية"، لم يرها أحد من

البشر إلا الرسول صلى الله عليه وسلم في رحلتي الإسراء والمعراج، نؤمن بها لأننا نؤمن بما وردت فيه من نصوص مقدسة. وللبيت الحرام في مكة المكرمة أبواب منها "باب السلام" الذي ذكره بيرم التونسي في "القلب يعشق كل جميل" – "دخلنا باب السلام، غمر قلوبنا السلام". والمسجد الأقصى سبعة عشر باباً، أغلقت صروف الدهر سبعة منها.

وللمدن أبواب تحكي تواريخها وتحولاتها وأمزجتها وانتماءاتها، وتسرد أحوال أهلها ومن مرّوا عليها. ومن ذلك أبواب مدينة فاس المغربية - باب الفتوح، وباب الخوخة، وباب المحروق، وباب الحديد، وباب الدكاكين، وباب المكنة، وباب أبي الجنود، وباب البرجة، وباب السمارين، وباب جبالة، وباب الكيسة، وباب سيدي بو جيدة، وباب شمس، وباب زيات - وأبواب الرباط التي بنيت في عصر الموحدين وأصبحت رموزاً تاريخية ومزارات، شأنها في ذلك شأن الأبواب التاريخية جميعاً. ومن ذلك أبواب دمشق العتيقة: "اقتضت ضرورات الدفاع عنها وحمايتها إحاطتها بسور من الحجارة الضخمة، فتحت فيه أبواب للدخول والخروج، وكان ذلك في بداية العصر اليوناني، وفي العصر الروماني تمت صيانة

السور وظهرت سبعة أبواب نسبةً إلى الكواكب السبعة المعروفة في حينها، وقد نحتت رموز هذه الكواكب على الأبواب لاعتقادهم أنها تحمي المدينة" (<http://www.tahawolat.com>). ومن أبواب سوريا (باب الحارة)، الذي أصبح عنوانا لمسلسل سوري ذائع، عُرض الجزء الأول منه عام 2006، ويحكي عن حياة سكان الحارة وصراعاتهم وعلاقاتهم. ومن الأبواب ما يصبح مجازاً مرسلأ يشير لا إلى بيت أو مدينة بل إلى إمبراطورية، ومن ذلك "الباب العالي" الذي يقع في إسطنبول في تركيا وكان مركز الحكم في الدولة العثمانية. ومن ذلك أبواب مدينة القاهرة التي ما زالت بعض أسمائها على السنة أهل مصر إلى اليوم ومنها "باب الخلق" و"باب الشرية" و"باب زويلة" حيث شُنق طومان باي قائد المماليك، وحيث علّق قطز رسل هولاءكو بعد قتلهم. وفي محطة مصر "باب الحديد" وفي تاريخ السينما المصرية فيلم مهمّ يحمل هذا الاسم ليوسف شاهين، وفي تاريخ الدراما المصرية مسلسل مهمّ اسمه (بوابة الحلواني)، 1996. وهو مسلسل تاريخي مصري من ثلاثة أجزاء، كتبه محفوظ عبد الرحمن، يتناول مرحلة الخديوي إسماعيل. يستعرض المسلسل تاريخ مصر في تلك الفترة، من خلال حياة أسرة "الحلواني" بقرية

الفرما، التي أصبحت بعد حفر قناة السويس مدينة بورسعيد. تنفتح البوابة إذن على تاريخ أسرة وعلى تاريخ أمة من خلال هذه الأسرة، حيث يتداخل الشخصي مع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي. وهكذا تفعل الرواية والدراما التليفزيونية في حالات كثيرة، ومنها روايات نجيب محفوظ التي تحمل أسماء وثيقة الصلة بالأبواب – (السكرية) و(قصر الشوق) و(بين القصرين) – حيث تصبح الأسرة صورة مصغرة للمجتمع والأبواب، والبوابات التي تنفتح على البيوت والشوارع والحارات تنفتح على المجتمع كله.



ولله تعالى باب، لا يشبه أبواب البشر، باب يقف به كل محتاج وعائد وتائب، وكل باحث عن عمل وكل مشرد لا بيت له ولا

وطن. ومن ابتهاالات النقشبندي رحمه الله "مولاي إنّي ببابك قد بسطت يدي". وقد يقصد أصحاب الحاجات بيوت الكرماء "يغشون منازلهم" طلبا لعطاياهم. وللقلوب أبواب ومفاتيح. ومن الناس مفاتيح ومغاليق، منهم مفاتيح للخير مغاليق للشرّ ومنهم مغاليق للخير مفاتيح للشرّ، و"كلّ يعمل على شاكلته"، بتعبير القرآن الكريم. ومن الناس "أقفال" ضاعت مفاتيحها فلا سبيل إلى انفتاح عقولهم إلاّ "بالتكسير".

والوقوف على الأبواب طلبٌ للرضا والقبول ومن ثمّ الدخول. في أغنية مشهورة نسمع فتاة تخاطب أمّها تستشيرها "يا أمّه القمر ع الباب ... نور قناديله ... يا أمّه أردّ الباب، ولا أناديله؟". تعبیر مجازيٍّ مرّكب يصبح الحبيب الواقف بالباب فيه قمرًا ويصبح الباب كناية عن البيت وعن قلوب من فيه. وفتح الباب إشارة الرضا وغلقه إشارة المنع. وللمال والرزق أبوابٌ، وللحظّ أبوابٌ، وللشهرة أبوابٌ، بعضها بريء وبعضها قبيح، بعضها وسيلة نظيفة إلى غايات مشروعة، وبعضها وسائل قذرة إلى غايات يراها أصحابها مشروعة.

ومن الناس من ينال منزلة الباب ومنهم على بن أبي طالب كرم الله وجهه وقد وصفه الرسول صلى الله عليه وسلم بباب مدينة العلم، في حديث يدور حوله جدل، والمجاز في هذا التعبير مزدوج مركب، فقد أصبح العلم مدينة وعلي بن أبي طالب بابها. وعند بعضهم اعتقاد في "الباب الأعظم" الذي يبشر بقدم "صاحب الزمان". وللناس فيما "يعتقدون" مذاهب.

على باب مصر كانت "تدقّ الأكفّ ويعلو النشيد"، وقبل أن ينطلق إخوة يوسف إلى مصر، دعا يعقوب عليه السلام لهم أن يدخلوها "بسلام آمنين"، وكانت أبواب دمشق تفوح عباقاً وتاريخاً، لكن أبواب الفتنة انفتحت على مصارعها، فمتى تعود الأبواب إلى بيوتها والبيوت إلى أبوابها؟

على الأبواب - أبواب القاهرة وأبواب الجنة، أبواب حقيقة ومجازية أخرى، منها باب الريح وباب الشوق وباب العيد وباب الإسراء - نسج جمال بخيت قصيدته (شباك النبي):

شباك النّبي

شباك النّبي على باب الله
يا صبيّة الصبي على باب الله
هاؤدي وقربّي على باب الله
ونلم الشامي على المّغربي
على باب الله

على باب الريح ربّينا نسيم
يكبر بالجمع وبالتقسيم
ويلم الشعر على التقاسيم
على عطر وسيمة وصدر وسيم
خليكي معانا إزاي تذهبي
وانتي الأغنيّة بنور مذهبي
شباك النّبي على باب الله

على باب الشؤق من غير توصيف

عدينا ربيع ودخلنا خريف
البخت ف ليل الحُب ضعيف
والورد ب يهرب م التقطيف
وانتي ولا بتنسي ولا بتهربي
ولا يوم ب تلبي سوى مطلبي
شباك النبي على باب الله

على باب الجنة يا طعم التوت
أنا ممكن أحب لحد م أموت
وأزرعك جُوا البحر بيوت
وأخلي سنين الصعب تفوت
أنا اشيل الشقا وانتي تطبطبي
وأتعبك وانتي بلاش تتعبي
شباك النبي على باب الله

على باب العيد بالهوى ضحيت
ذقت الحرمان .. قلت إتغديت
رزق الغلبان .. يحرم ع البيت
الدنيا قالتلي إبكي .. ما بكيت
سهلي .. سهلي ليه بتصعبي
ده أنا مهما جنيت عارف مكسبي
شباك النبي على باب الله

على باب الخلق وباب النصر
صليت الفجر ضحكلي العصر
تعاليلي العشة .. أبنيك قصر
أنا أطيب مصري .. يا أجمل مصر
أحلف بالشافعي وبالزيني
وعينياً تميل وبشيل منكبي
شباك النبي على باب الله

على باب الله بساتين بساتين
شوفنا الزيتون ف مقام التين
والناس ف حليب وعسل فاييتين
والظلم ضعيف والحق متين
قرآن الفجر تلاوة أجر
وآيات بتملّس على كوكبي
شباك النبي على باب الله

على باب الغار بتبيض يا حمام
ح أبنيك بدل العش مقام
كفار اليوم عايزينها سلام
شرط الصديق ينسى الإسلام
لكن ماتخافش الخوف أجنبي
وانا لسه شجاع سيفي ومأربي
شباك النبي على باب الله

على باب إسرائي بَساط أحمدي
كُل الأنبيا ويا مُحمدي
بيصلوا صلاة القلب النبي
الأقصى قريب لو يوم نهدي
من باب أندلسي لباب مندبي
نفتح شبّاك ع الزمن الأبي

شبّاك النبي على باب الله
ولا فيش أجنبي على باب الله
يا صبيّة الصبي على باب الله
هاؤدي وقربّي شربات تشربي
ونلم الشامي على المغربي
على باب الله.

في القصيدة ما لا قبل لهذا التعقيب أن يحيط به من سمات
بلاغية وصور. فيها تجاوز الصبيّة حدود دلالتها المعجميّة إلى
الوطن – مصر وربّما العالم العربي. على باب الله تصبح الريح

مبرراً للاجتماع، لا الفرقة، ويكبر الحبّ بالنقسيم. على باب الشوق يقاسي المحبّ سوء الطالع وقلة "البخت" وهجر الحبيب، لكن الصبيّة الوطن لا تنسى ولا تهرب. على باب الجنّة إثارة وعطاء من غير حدّ، فيه مبالغة، لا غبار عليها في سياق قصيدة مجنّحة. على باب العيد تكون التضحية والصبر على خشونة الحياة ومرارتها ويكون الرجاء وطلب المغفرة. وعلى باب الخلق يعلن المجاز عن نفسه بلا موارد، فالصبيّة هي مصر. وعلى باب الله وعد بالجنّة والتين والزيتون والحليب والعسل والعدل المطلق. على باب الغار وباب الإسراء تنفتح القصيدة على طموح وحدة عربية إسلامية وذكريات أمجاد أندلسية، وعلى الآخر العدو الذي لا يقبل الاختلاف ولا يتعايش إلا مع من يشبهه ويسير في ركابه. على باب الله تنتهي القصيدة وقد تأثرت بطريقتها من الآخر الذي يريد لأبي بكر أن ينسى الإسلام، فباب الله يجتمع أمامه الشامي والمغربي لكن لا يدخله "الأجانب".

قي قصيدة (أحاديث الأبواب) لأحمد مطر تصبح الأبواب بشراً كالبشر، تحكي انكسارات سياسيّة وحالات إنسانيّة، وتمارس الترميز والتورية والمفارقة بفداحة: عن العرب الذين كانوا أسبدا

قبل المدينة وأصبحوا تابعين بعدها – "قيدونا بالحديد. ثم أوقفونا
خَدَمًا على عتباتهم" – وعن الألفة بين الأبواب والشحاذ، "ربما
لأنه مثلهما/ مقطوع من شجرة!"، وعن الأمان الذي يرتبط
بالأبواب حينما نغلقها وحينما يكون الصغار قريبين منها، تحت
بصرها وسمعها - "إلعبوا أمام الباب/ يشعر بالزهو/ السيدة/
تأتمنه على صغارها!" - وعن حرارة استقبال الأبواب الزائرين،
والغيرة المتبادلة بين صدور الأبواب الداخلية وصدورها المقيمة
"في الخارج"، وعن أنين شيخوختها واحتفالها بالهواء، وفخر
الأبواب الخشبية على الأبواب الحديدية التي "لا تملك شجرة
عائلة"، وعن حنين أبواب المدارس إلى ضجيج الأطفال يوم
الجمعة، وعن الدوار الذي يصيب الأبواب من كثرة الضرب حتى
لا تعلم أهى فى الداخل أم فى الخارج، وعن أبواب القصور التي
تكرمها زحمة الحراس الفرجة المتاحة لأبواب الأكواخ – وهكذا
الأثرياء يحرّمهم الثراء بهجة الأشياء البسيطة التي تبهج الفقراء –
وعن سخرية الأبواب الخشبية من الأبواب الزجاجية التي تبدو
"مخنثة" كالنوافذ، وعن وفاء الأبواب لأصلها فى الغابة، وعن
ضياح المفاتيح وتشردها بعيداً عن ثقب أبوابها، وعن أبواب
الفنادق التي لا أهل لها ولا بيوت، وعن أبواب السينما التي

تتعجب لتبدل أحوال الجمهور حال خروجهم منها صاحكين أحياناً
باكين أحياناً أخرى، وعن "العمليات القيصريّة" التي تعانيها
الأشجار حتى تكون منها الأبواب الخشبيّة، وعن الجحيم الذي
يقاسيه الحديد لتكون منه أبواب فولاذيّة، وعن معاناة الأبواب
الصفع عند انفلات أعصاب أصحابها لسبب لا دخل للأبواب فيه،
وغبطة باب الثلاجة لما ينغلق عليه من طعام وشراب و"مناخ
أوروبي"، وعن ديمقراطيّة الأبواب "الشبك"، وعن الأبواب وهي
تقرأ كتاب الشوارع، وعن زهو أبواب الطائرات على أبواب
المنازل، وعن مركز الحدود بين السرّ والعلن - ثقب المفتاح -
وعن فرحة الأبواب بالأجراس التي تقيها شرّ الطرّق والصفع، ثم
تنتهي بهم الحال إلى الملل، وعن باب المصعد ذلك القعيد الذي لا
يتحرك إلّا "بكرسيّ كهربائي"، وعن أبواب غرف النوم التي
تعرف أسرار من يختلسون اللقاءات خلفها، عن شعور أبواب
السيّارات بالمدلّة، وعن الأبواب المهووسة بالنظافة وجعلها "لذة
طعم الطباشير"، وعن بوابات قصور الطّغاة تنادي المتظاهرين
أن يعبروها، وعن الأبواب وهي تخفي ما في البيوت من ألم
وجراح، وعن البوابات "الخليعة" التي تستسلم لحرارة الأجساد
دون طرّق أو فتح، وعن مصير الأبواب الخشبيّة المحتوم إلى

"النار" سواء عملت في مسجد أم في حانة، وعن "باب المسلخ" الذي يشبه ضمير العالم يتابع المذابح "ساكتًا". وعن غير ذلك، عن الأبواب وهي تنفعل بما يحيط بها من كائنات وحوادث، وعن البشر وهم يشبهون الأبواب. "الأبواب تعرف الحكاية كلها/ من طَقْ طَقْ/ إلى السَّلام عليكم". الأبواب تعرف حكاياتنا كلها - من طرقات على الباب إلى نهاية الزيارة.

بابي

في كلمات أحمد الشهاوي يغادر الباب حقيقته المعجمية القريبة
ويصبح مجازاً مشحوناً بالدلالات والإيحاءات – وهل الباب إلا
"مجاز" بين عالمين العالم خارج البيت والعالم داخله؟

بَابِي

نَعَمْ

مِنْ خَشَبٍ

وَلَا اسْمَ لَهُ

سِوَى الْبَابِ

أَمْرٌ مِنْهُ كَثِيرًا

يَعْرِفُنِي أَحْيَانًا

وَكَثِيرًا يَنْسَانِي

يَجْهَلُ اسْمِي

لَكِنَّهُ يَبْكِي فِي كُلِّ صَرِيرٍ مَوْتَ أُمِّهِ الشَّجَرَةِ

ينتحبُ كثيرًا على ماضيه
رغم أنه يدعُ ماضيَّ يهربُ منه
لئلا أبكي مثله
على أمي التي اجتثها الموتُ
من أرضٍ كانت لها.
(أحمد الشهاوي، 2014)

تنقسم القصيدة إلى جزأين ينتهي الأول منهما عند "سوى الباب"، وفيه ما يعرف المعجم عن "الباب". أمّا ما يعرف الشاعر عنه، فقصة أخرى. الباب "يعرف" و"ينسى" و"يجهل" و"يبكي" موت أمّه الشجرة و"ينتحب" على ماضيه. تشخيص الباب – أي استعارة سمات وأفعال وحالات إنسانية للكلام عنه - هو الخطوة اللازمة لعقد مقارنة بينه وبين المتكلم في النصّ – "لئلا أبكي مثله/ على أمي التي اجتثها الموت/ من أرض كانت لها". وما دام الباب قد ترك دلالاته القريبة الحقيقية إلى إحياءات ودلالات رمزية، فلا مانع من أن تترك الأمّ دلالاتها القريبة إلى الدلالة على وطن تنازل عن أرضه.

استطراد لازم عن الطير

استطراد لازم من الطير

وَمَا مِنْ دَابَّةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلَّا أُمَمٌ أَمْثَالُكُمْ
مَا فَرَّطْنَا فِي الْكِتَابِ مِنْ شَيْءٍ ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّهِمْ يُحْشَرُونَ " (الأنعام،
آية 38)

طائرٌ حطَّ على قلبي وغلَى ... كلَّما أنت جراحى صاغ لحنا
من دمي الدفء ومن روعي الشذا ... والمعاني من أسى قلبي
المُعنى

سكنَ الروحَ، ولم أدِر به ... كيف تغدو الروح للمجهول
سُكنى؟

(راضى صدوق)

يقال إنَّ الطيور من سلالة الديناصورات لكنَّ الزمن "جار" عليها وألجأتها ضرورة التكيف مع صروف الدهر إلى الإقلاع من على الأرض. أقلعت وطارت في كلِّ اتجاه هرباً من صياد أو طلباً للرزق، حتى ذهب سعيها مثلاً في حديث شريف مشهور "لو اتقيتم الله حقَّ تقاته لرزقكم كما يرزق الطير تغدو خماساً وتعود بطناناً". تعلمنا نحن البشر من الطيور صناعة الطيران – وأطلقنا على ما يطير من ناقلات "طائرات" - والشكر للجدِّ عباس بن فرناس الذي غامر ولفت الأنظار إلى الحلم. تعلَّمتنا وما زلنا نتعلَّم. تعلَّمتنا من هدهد سيدنا سليمان ومن غراب قابيل وهابيل، وتعلَّمتنا من أمَّهات الطيور – "الطائر الصغير / مسكنه في العشّ/ وأمه تطير / تأتي لها بالقش". واستعارت الدول صور بعض الطيور رموزاً لها – وهل ننسى النسر وختم النسر نحن معشر المصريين؟ لم نعرف كل شيء عن الطيور بعد، وما زلنا نخطئ في تقدير قيمتها – و"اللي ما يعرف الصقر يشويه" كما يقول أهل الخليج الكرام.

ليست كلُّ الطيور بريئة كالعصافير. في كتاب (الحيوان) للجاحظ: "ومن سباع الطير شكلٌ يكون سلاحه المخالب كالعقاب

وما أشبهها، وشيء يكون سلاحه المناقير كالنُّسورِ والرَّحَمِ والغُرَبان، وإنَّما جعلناها سباعاً لأنَّها أَكَّالَةٌ لحوم. ومن بهائم الطير ما يكون سلاحه المناقير كالكَرَّاكِيِّ وما أشبهها، ومنه ما يكون سلاحه الأسنان كالْبُومِ والوَطْوَاطِ وما أشبهها، ومنه ما يكون سلاحه الصياصي كالذَّيْكَة، ومنه ما يكون سلاحه السِّلح كالْحُبَّاري والثعلب أيضاً كذلك. والسَّبع من الطير: ما أكل اللحم خالصاً، والبهيمة: ما أكلت الحبَّ خالصاً ... والمشتَرَك عندهم كالعصفور؛ فإنَّه ليس بذئ مخلَبٍ معقَّف ولا منسَر وهو يلقط الحبَّ، وهو مع هذا يصيد النَّمْل إذا طار، ويصيد الجراد، ويأْكُل اللحم، ولا يَزُقُّ فِرَاحَه كما تزُقُّ الحمام، بل يُلقِمها كما تُلقِم السباع من الطير فراخها".

وللجاحظ في نفس الموضع إشارة ثابتة طريفة: "وليس كلُّ ما طار بجناحين فهو من الطير؛ قد يطير الجِعْلان والجَحْلُ واليَعاسيبُ والذَّبابُ والزَّنابيرُ والجَرادُ والنَّمْلُ والفَرَّاشُ والبَعوضُ والأَرْضَةُ والنحلُ وغير ذلك، ولا يسمَّى بالطير، وقد يقال ذلك لها عند بعض الذَّكر والسبب، وقد يسمُّون الدجاجَ طيراً ولا يسمُّون بذلك الجراد، والجَرادُ أَطير، والمثلُ المضروبُ به أشهر،

والملائكة تطير، ولها أجنحة وليست من الطير، وجعفر بن أبي طالب ذو جناحين يطير بهما في الجنة حيث شاء، وليس جعفر من الطير. واسم طائر يقع على ثلاثة أشياء: صورة، وطبيعة، وجناح، وليس بالريش والقوادم والأباهر والخوافي، يسمى طائراً، ولا بعده يسقط ذلك عنه، ألا ترى أن الخفاش والوطواط من الطير، وإن كانا أمرطين ليس لهما ريش ولا زغب ولا شكير ولا قصب وهما مشهوران بالحمل والولادة، وبالرضاع، وبظهور حجم الأذان، وبكثرة الأسنان، والنعامة ذات ريش ومنقار وبيض وجناحين، وليست من الطير.

وللثعالبي في رائعته (فقه اللغة) باب في أصوات الطيور وفيه: "العرار للظليم، الزمار للنعامة، الصرصرة للبازي، والغغقة للصقر، والصفير للنسر، الهديل والهدير للحمام، السجع للقمرى، العندلة للعندليب، اللققة للقلق، البططة للبط، الهددة للهدد، القططة للقطا، السقسقة للعصفور، النعيق والنعيب للغراب، قال بعضهم نعيقه بالخير ونعيبه بالبين."

وقد علمنا أن الطيور أم أمثالنا، كما أخبر الله عز وجل في كتابه الكريم، على معنى أن حياتها تسير وفق أنساق واضحة

وقوانين صارمة، بعضها يطير وقليل منها "طائر" بالاسم لا أكثر، كما ذكر الجاحظ. بعضها يبقى وفيًا لقرينة واحدة، وبعضها يتخذ قرينة جديدة كل موسم تزواج جديد. وهي أمم على معنى أنها حياة موازية للحياة البشرية. تتقاطع حياتنا مع حياة الطيور، فنطاردها حيناً، ونأكل لحومها أحياناً، ونقيدها أو نطلق سراحها. و"قد قيل يسقط الطير حيث ينتشر الحب" وهو لا يدري أن بعض الحب ينثر حول الفخاخ ليقتنص بها الطير. ونحب بعضها ونكره غيره، ونتطير حين نرى بومة أو غراباً - وهما من الشؤم والخراب بريئان براءة الذئب من دم ابن يعقوب. وقوله عز وجل في قصة ثمود وتشاؤمهم بنبيهم صالح، عليه السلام: "قالوا اطيّرنا بك وبمن معك، قال طائرکم عند الله"؛ معناه ما أصابكم من خير وشر فمن الله، وقيل: معنى قولهم اطيّرنا تشاءمنا، وهو في الأصل تطيّرنا، كما قال ابن منظور.

في قصيدة شاعر النيل حافظ إبراهيم على لسان اللغة العربية إشارة إلى بعض ما سبق من ارتباط نعيب الغراب بالبين والخراب، وإلى عادة زجر الطير من باب استشراف المستقبل وقراءة الطالع:

أُطْرِبُكُمْ مِنْ جَانِبِ الْعَرَبِ نَاعِبٌ ... يُنَادِي بِوَادِي فِي رَبِيعِ
حَيَاتِي

وَلَوْ تَزَجُرُونَ الطَّيْرَ يَوْمًا عَلِمْتُمْ ... بِمَا تَحْتَهُ مِنْ عَثْرَةٍ وَشَتَاتٍ

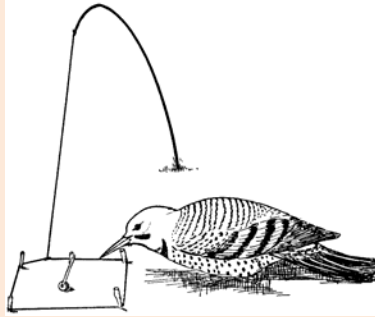
في هذا الباب نتنقل بين حقائق الطيور واستعاراتها، في اللغة والأدب والثقافة الشعبية، فالطيور كائنات استعارية لا ريب، ذلك لأنها تحلق على ارتفاعات متباينة ما بين الأرض والسماء وتجتاز البحر فهي كائنات مجازية "بامتياز" - على رأي الفرنجة - صقور ونسور على قمم الجبال، وعصافير على أغصان الأشجار ونوارس في البحر، وعنقاء في خيال البشر وأحلامهم، وحمائم في بيوتهم وغير ذلك كثير. من الطيور استعارات ترمز إلى الإبداع والانطلاق والحرية والانعقاد والبحث عن اليقين. وهي الروح في انفلاتها المستमित من قيود الجسد ومن قيود الملهيات الأرضية الدنيوية.

رائعة فريد الدين العطار (منطق الطير) قصيدة قصصية صوفية رمزية طويلة تتحدث عن الحب الأسمى، عن الطيور

كيف ترحل من أجل العثور على العنقاء وهي منتهى الكمال في الجمال - (وما الطيور إلا السالكون الباحثون عن اليقين).. في النصّ قصص مبنوثة هنا وهناك، منها ما يروي الهدهد -حكيم الطيور منذ عهد سيدنا سليمان - ردّا على أعار بعض الطيور والتماسهم الإعاء من الرحلة الروحانيّة. اعذر البلب بأنّه مشغول بحبّ الوردة النضيرة واعذرت الببغاء بأنّ جمالها ألزمها حياة الأقفاص، وأعذر الطاوس بادعائه الخجل والتواضع، واعذرت البطة فهي لا تستطيع البعد عن الماء؛ واعذرت الحجلة بأنها لا تستطيع البعد عن الجبال والأودية؛ واعذرت البومة بعدم استطاعتها مغادرة الأماكن الخربة التي اعتادت أن ترتادها، واعذر الصقر بأنه لا يستطيع أن يترك مكانه علي أكف الملوك والأمراء. كلّ هذه الأعار ترمز إلي الأعار التي يبديها البشر عندما يريدون التخلّف عن التماس عالم الروح ويعجزون عن المضي في الطريق إلى كمال الكمال. في البحث عن الطائر الأسطوري، يتساقط كثير من الطيور التي لم تعذر عن طلب اليقين على الطريق، حتّى يصل بعضهم إليها، بعد أن مرّوا بوادي الطلب ووادي العشق ووادي المعرفة ووادي الاستغناء ووادي

التوحيد ووادي الحيرة ووادي الفقر والفناء. ليكتشفوا أن جمال
العنقاء موجود في داخلهم وما قلوبهم إلا مرآة لهذا الجمال.

وفي قصيدة جيفري تشوسر (برلمان الطيور) والتي كتبها في
الربع الأخير من القرن الرابع عشر الميلادي، طيور تجتمع في
عيد فالنتين يبحث كل منها عن شريكه. لا تجد الطيور الصغيرة
ذات الطموحات المحدودة صعوبة في العثور على شريك، أمّا
العقاب الملكي وهو أرفع الطيور فيبحث عن حبّ أعلى وأعلى
فيتحتم عليه أن يدخل في تنافس مع غيره من بني جنسه. وهكذا
الحياة، "كل برغوث على قدر دمّه"، و"من يطلب الحسناء لا
يغلها المهر."



وفي المثل: أَنَّ شَيْخاً نَصَبَ لِلْعَصَافِيرِ فَخًّا، فَارْتَبَنَ بِهِ وَبِالْفَخِّ،
وَضْرِبَهُ الْبَرْدَ، فَكَلَّمَا مَشَى إِلَى الْفَخِّ وَقَدْ انْضَمَّ عَلَى عَصْفُورٍ،
فَقَبِضَ عَلَيْهِ وَدَقَّ جَنَاحَهُ، وَأَلْقَاهُ فِي وَعَائِهِ، دَمَعَتْ عَيْنُهُ مِمَّا
كَانَ يَصُكُّ وَجْهَهُ مِنْ بَرْدِ الشَّمَالِ، قَالَ: فَتَوَامَرَتِ الْعَصَافِيرُ
بَأَمْرِهِ وَقَلْنَ: لَا بَأْسَ عَلَيْكِنَّ، فَإِنَّهُ شَيْخٌ صَالِحٌ رَحِيمٌ رَقِيقُ الدَّمْعَةِ
قَالَ: فَقَالَ عَصْفُورٌ مِنْهَا: لَا تَنْظُرُوا إِلَى دُمُوعِ عَيْنَيْهِ، وَلَكِنْ
انْظُرُوا إِلَى عَمَلِ يَدَيْهِ . (الجاحظ: الحيوان، نسخة موقع
الورّاق، ص 445)

ومن توظيف الطيور للتعبير عن حالات ومشاعر ومواقف
إنسانية من باب المجاز والترميز في الثقافة العربية، على سبيل
المثال لا الحصر، يقال للذي يهرب من مواجهة مشكلاته وأزماته
"يدفن رأسه في الرمال كالنعام" ويقال للغني "مريش"، ويقال
لمن يقلد غيره من غير تجديد ولا وعي "بغبغان" (أي "ببغاء") –
وقد يكون كما أنشدت وردة "غلباوي بنص لسان". ولللبغاء في
كشف المستور وفضح أصحابها أو من يعيشون معها قصص
وملح لا حصر لها هنا. ويقال لمن تركوا أوطانهم طلبا للرزق

"الطيور المهاجرة" – وإذا طالت غيبتهم ظهرت الحاجة إلى "الطير المسافر" و"حمام الزاجل". ومن "قفص الفراخ" إلى قفص الزينة و"عش الزوجية" و"القفص الذهبي" يبقى "القفص تعبيراً عن القيد والحبس الذي تتباين درجات تقييده حركة ساكنيه ودرجات تقبلهم إياه من حالة إلى حالة. وليوسف القعيد رواية عنوانها (مرافعة البلبل في القفص)، وما "بلبل" إلا اسم بطة الرواية المتهمة التي تريد أن تدفع التهمة عن نفسها على أساس من عرفت من حرمان. ويقال لبعض الحبوب لدقة حجمها "لسان العصفور" ولمن يطلب العسير "يطلب لبن العصفور" وليس للعصفور لبن لأنه ليس من الثدييات. ويقال للذي تبدو عليه علامات النبوغ المبكر الكتكوت الفصيح يطلع م البيضة يصيح "ولمن شابه أباه أو أمه في التفوق "ابن الوز عوام".

في التعبير عن القلة أو الصغر والقناعة بالقليل يقال "عشّ العصفورة" – مع "لقمة صغيورة" تكفى متحابين – وفي الحديث الشريف "مفحص قطاة" وهو أصغر موضع يثاب المرء على بنائه مسجداً. وقد قيل "ولو ترك القطا ليلاً لنام"، لكنّ "المضطر يركب الصعب" والقطا لا يستطيع النوم قبل أن يجلب الطعام

لصغاره. ويرتبط الحمام أو اليمام بالوداعة والسلام والهدوء – وفي "القلب يعشق" التي أنشدتها أم كلثوم "فوقنا حمام الحمى عدد نجوم السما". وقد نكب العرب طويلا بانتظار "حمامة" – لا مؤاخذه – السلام. للحمام مكانة خاصة في ثقافتنا لفرط وداعته ورقته وقد كتب ابن حزم الأندلسي كتابا مهما عن الحب – أسبابه وأنواعه وآفاته وسيرته وغير ذلك من أموره – عنونه (طوق الحمامة في الإلف والإيلاف). ولفرط وداعة الحمام وهدوئه، كان وجوده على باب "غار ثور"، مع العنكبوت، دليلا كافيا على أن أحدا لم يلج الغار منذ زمن.

ويقال حين يصمت الكبار ويتكلم الصغار إنَّ "البغاث – وهي ضعاف الطير – بأرضنا تستنسر". ويقال "لو كان فيه خير ما كان رماه الطير"، وعلى سبيل التعجب "هيه الحداية بترمي كتاكيت؟"، وذلك في صعوبة أن يتخلى البخلاء عن بخلهم، والحريصون عن حرصهم. وقد عرف المصريون حقائق جديدة عن "تزغيط" البط مع توفيق عكاشة، وتابعوا السخرية من "طائر النهضة" مع الرئيس المعزول محمد مرسي. ولأنَّ الآباء والأمهات – من باب التلطف – يشيرون إلى بعض "أعضاء"

أبنائهم فيطلقون عليها "الحمامة" أو "الببليل"، فقد أصبحت المفردتان سيئتي السمعة وعادت الأولى مرّات ومرّات في الكلام عن "حمامة" – لا مؤاخذه – السلام في الشرق الأوسط.

في لسان العرب: "يقال للقوم إذا كانوا هادئين ساكنين: كأنما على رؤوسهم الطير؛ وأصله أن الطير لا يقع إلا على شيء ساكن من الموات فضرب مثلاً للإنسان ووقاره وسكونه ... "وفلان ساكن الطائر أي أنه وقور لا حركة له من وقاره، حتى كأنه لو وقع عليه طائر لسكر ذلك الطائر، وذلك أن الإنسان لو وقع عليه طائر فتحرك أدنى حركة لفر ذلك الطائر ولم يسكن؛ ومنه قول بعض أصحاب النبي، صلى الله عليه وسلم: إننا كنا مع النبي، صلى الله عليه وسلم، وكان الطير فوق رؤوسنا أي كأن الطير وقعت فوق رؤوسنا فنحن نسكن ولا نتحرك خشية من نفار ذلك الطير. والطير: الاسم من التطير، ومنه قولهم: لا طير إلا طير الله، كما يقال: لا أمر إلا أمر الله "وفي صفة الصحابة، رضوان الله عليهم: كأن على رؤوسهم الطير؛ وصفهم بالسكون والوقار وأنهم لم يكن فيهم طيش ولا خفة. وفي فلان طيرة وطيرة أي خفة وطيش".

وقد انتهى بنا توظيف الطيور على سبيل المجاز إلى تسمية موقع من مواقع التواصل الاجتماعي تويتر أي "الطائر المغرد" الذي أصبح "واحة للمغردين" - وما كل ما ينشر فيه من قبيل التغريد.

في قصة بيت الشعر المشهور "خلا لك الجوّ فبيضي واصفري ... ونقري ما شئت أن تنقري" قيل إنّ طرفة كان مع عمه في سفر وهو ابن سبع سنين، فنزلوا على ماء، فذهب طرفة بفخ له، فنصبه للقنابر، وبقي طوال يومه لم يصد شيئاً، ثم حمل فخّه وعاد إلى عمه، فحملوا ورحلوا من ذلك المكان، فرأى القنابر يلتقطن ما نثر لهن من الحب، فقال ذلك: وقد ذهب البيت مثلاً يشبه إلى حدّ بعيد الحكمة الشعبيّة الجميلة "غاب القطّ العب يا فار."

وفي اللغة العربية الفصيحة والعاميّة غير ما سبق من تعابير دارجة وحكم وأمثال أخرى تظهر فيها الطيور كلّها أو بعض أنواعها - "عصفور في اليد خير من عشرة على الشجرة"، و"يضرب عصفورين بحجر واحد"، و"ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع" و"الطيور على أشكالها تقع". في (إحياء علوم الدين): "كان مالك بن دينار يقول: لا يتفق اثنان في عشرة إلا

وفي أحدهما وصف من الآخر، وإن أجناس الناس كأجناس الطير ولا يتفق نوعان من الطير في الطيران إلا وبينهما مناسبة، قال فرأى يوماً غراباً مع حمامة فعجب من ذلك فقال: اتفقا وليسا من شكل واحد، ثم طارا فإذا هما أعرجان فقال: من ههنا اتفقا، ولذلك قال بعض الحكماء: كل إنسان يأنس إلى شكله كما أن كل طير يطير مع جنسه، وإذا اصطحب اثنان برهة من زمان ولم يتشاكلا في الحال فلا بد أن يتفرقا.

لا تنخدع إذا رأيت طائرا "يرفرف" فقد لا يكون ذلك تعبيراً عن البهجة، "فالطير يرقص مذبوحاً من الألم". وهكذا نستعير نحن البشر بعض أفعال الطيور وحالاتها للتعبير عن أفعال وحالات بشرية كزقزقة العصافير ورفرفة القلب والطيران "كالحمامة" وهديل الحمام، وتحليق النسور والصقور في الأعالي. ونستعير صوراً من عالم الطير للتمييز بين الغث والسمين بين، ولكثير عزّة:

بغات الطير أطولها رقاباً ولم تطل البزاة ولا الصقور

خشاش الطير أكثرها فراخا وأمّ الصقر مقالات نزور

وقد نجد في الطيور تعبيراً عن أفراحنا وأتراحنا. يقول أبو فراس:

أقول وقد ناحت بقربي حمامة ... أيا جارتا هل تشعرين بحالي
معاذ الهوى ما ذقت طارقة النوى ... ولا خطرت منك الهموم ببال
أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا! ... تعالى أقاسمك الهموم،
تعالى!

تعالى تري روحاً لديّ ضعيفة تَرَدَّد في جسم يُعَذِّب بال
لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة ولكن دمعي في الحوادث غال

على أنّ رهين المحبسين لا يجد في أصوات الطيور ما يحرك
شجونه أو حنينه:

غير مجد في ملتي واعتقادي ... نوح باك ولا ترنم شاد
وشبيه صوت النعي إذا قيس بصوت البشير في كل ناد

أبكت تلكم الحمامة أم غنّت ... على فرع غصنها المياد
صاح هذي قبورنا تملأ الرحب ... فأين القبور من عهد عاد؟
خفف الوطء ما أظن أديم ... الأرض إلا من هذه الأجساد

لكنّ الطيور تبقى كائنات تحلّق فيما بين الواقع والخيال، بين
حياتنا اليوميّة والأساطير التي تلفّ وجودنا على كوكب الأرض
من أبي قردان صديق الفلاح، إلى طائر الفينيق. يقال إنّ طائر
الفينيق يولد ويموت وينبعث مرة أخرى منها. لهذا نجده وغيره
من الطيور رموزاً أثيرةً في النصوص الأدبيّة. في (هاتف
المغيب) لجمال الغيطاني مهرجان طيور: الهدد، والسمان،
والبلبل والقطا والقمرى والباز والأخضر والأبهب والأزرق
والراهب، وأبو دينار. الطيور هي رمز للحيّة والحركة الطليقة
في الزمان والمكان وترتبط بالشمس والحياة والموت والخلود
والطموح والإبداع، وهى أيضا رمز للروح كما يرد في غير
موضع من هذا الكتاب.

ومن (ألف ليلة وليلة): "فقال لها تاج الملوك: أخبريني ما سبب
بغضها للرجال؟ فقالت: إنها رأّت مناماً أوجب ذلك فقال لها: وما

ذلك المنام؟ فقالت: إنها كانت نائمة ذات ليلة فرأت صياداً أنصب شركاً في الأرض وبذر حوله قمحاً ثم جلس قريباً منه فلم يبق شيء من الطيور إلا وقد أتى إلى ذلك الشرك، ورأت في الطيور حمامتين ذكراً وأنثى. فبينما هي تنظر إلى الشرك وإذا برجل الذكر تعلق في الشرك وصار يتخبط فنفرت عنه جميع الطيور ومرت فرجعت إليه امرأته وحامت عليه ثم تقدّمت إلى الشرك والصياد غافل فصارت تنقر العين التي فيها رجل الذكر وصارت تجذبه بمنقارها حتى خلصت رجله من الشرك وطارت الطيور هي وإياه فجاء بعد ذلك الصباح وأصلح الشرك وقعد بعيداً عنه فلم يمض غير ساعة حتى نزلت الطيور وعلق الشرك في الأنثى فنفرت عنها جميع الطيور ومن جملة الطير الذكر ولم يعد لأنثاه فجاء الصياد وأخذ الطير الأنثى وذبحها فانتبعت مرعوبة من منامها وقالت: كل ذكر مثل هذا ما فيه خير والرجال جميعهم ما عندهم خير للنساء."

ومن الكلام عن الطيور كذلك

يطير الحمام
يحطّ الحمام
أعدّي لي الأرض كي أستريح
فإني أحبّك حتى التعب
صباحك فاكهة للأغاني وهذا المساء ذهب
ونحن لنا حين يدخل ظلّ إلى ظلّه في الرخام
وأشبه نفسي حين أعلّق نفسي على عنق
لا تعانق غير الغمام
وأنت الهواء الذي يتعرّى أمامي كدمع العنب
وأنت بداية عائلة الموج حين تشبّث بالبرّ حين اغترب
وإني أحبّك، أنت بداية روعي، وأنت الختام
يطير الحمام
يحطّ الحمام
(محمود درويش)

إنّه كالبلبل الذي كلما شدا أبكاها ... تكره الدموع ولكنها تعشقه وتعشق صوته وتعشق زيارته اليومية لشرفتها لتسعد بصحبته وتترجاه ليغني ويسعد بصحبته فيشدو لها فتدمع عينها . علاقة معقدة ولكنهما يُحبّانها معاً ... (شروق إلهامي، 212 يناير 2013)

في معجم الرموز لفيربر إلمامة وافية برمزيّة الطيور في الثقافة الغربيّة ومن ذلك أنّ نرى البلبل يرمز إلى الفجر والعنديل إلى الليل والعصافير تنبئ بقدوم الربيع وقد نرى التّم أو الإوز يشير إلى الشعر والشعراء. وقد ترمز الطيور إلى الآلهة أو الرسل التي ترسلها الآلهة إلى البشر في الحضارات القديمة فتظهر أثينا في صورة طائر في (الأوديسة) تارة عقاب وتارة عصفور وهرميس في صورة نورس وزيوس في صورة إوز يغوي ليذا. ولكلّ إله في الأساطير اليونانيّة طائر يبشّر بقدومه: النسر يبشّر بزيوس والبومة بأثينا والإوز بأبوللو واليمامة بأفروديت. وفي الأساطير المسيحيّة كانت اليمامة المقدّسة هي من حملت نفخة السماء في رحم مريم العذراء وتظهر في التصاوير المسيحيّة وهي تهمس في أذن مريم بكلمة الربّ. وقد تصوّر هومر ومعاصروه سكّان العالم السفلي كما لو كانوا طيوراً والأرواح كما لو كانت خفافيش.

وفي العقيدة المسيحية أنّ بعث الروح يشبه بعث الفينيق بعد احتراقه. في (الغراب) لإدجار ألان بو ترمز الطيور إلى عودة الموتى. وللطيور أرواح تنزفها أألانا حين تغني وحين تخطب ودّ أقرانها. وللأفكار والنصوص أأجنة كما يرد في (الأوديسة). وفي محاورات أفلاطون مقارنة بين عقل الإنسان وقفص الطائر وبين أفكاره والطيور التي يضمها القفص. تسافر الكلمات وتحلق كما تحلق الطيور. من هنا جاء ارتباط الطيور بالشعراء والشعر. وفي الثقافة الغربية كما في الثقافة العربية، يرمز الطائر الحبس إلى النفي والعزلة والحرمان من الحرية. وقد يرمز الطائر إلى الروح وهي رهينة الجسد كما ورد فيما سبق.



المكان علامة

المكان (المقدس) ... علامة

التوحيدي عن المكان

وأما المكان فهو السطح الذي يحوز المحوي والحاوي".
(التوحيدي: الهوامل والشوامل)

"ومما يزيد لطافة الزمان وضوحاً أنّ الزمان الواحد يجرّ إلى أكثر من واحد، إلى مالا آخر لهما، والمكان الواحد متى شغل بالواحد عجز عن الثاني". (التوحيدي: المقابسات)

"فقال: الظرف الزماني ألطف من ظرف المكان، والمكاني أكثف من ظرف الزمان، وكأنّ المكان من قبيل الحسّ، والزمان من قبيل النفس، وكأنّ الزمان من حدّ المحيط، والمكان من حدّ المركز، فوفر لهذا أن يكون تصرّف الألفظ أكثر من تصرّف الأكتف، وبحسب تصرّفه تكون أسماء أحواله في تصرّفه أكثر، والزمان منسوب إلى حركات الفلك، فجوهره شريف. والمكان من جوهر

المحيط، فجوهره مخطوط. والفلك أقرب من الأمور العالية،
فكذلك مرسومه الذي هو الزمان". (التوحيدي: المقابسات)

الأمكنة علامات وأوعية علامات. نحن لا "نكون" إلا في
"مكان" أي "موضع" – متخيّل أو حقيقي، لكنّ أمكنة بعينها
"تسكننا" وبعض "مواضع" لا تهون وإن هانت الأرض بما ومن
عليها – كما أخبر أحمد شوقي شعرا. حتى إذا زالت هذه الأماكن
أو بعدت أو أقفرت نبقى نحن البشر لسبب ما "مسكونين بها" كما
ذهب المتنبي في واحد من أكثر أبياته إحكاما وبلاغة وفتنة: "لك
يا منازل في القلوب منازل/ أقفرت أنت وهنّ منك أو اهل". ولا
تكاد ثقافة من الثقافات البشرية تخلو من جدل حول المكان
وتقدّيس لأمكنة دون غيرها.



تتناول الدراسة المهمة "الدين والارتباط بالمكان – دراسة في الأماكن المقدسة" لشامبا مازومدار Shampa Mazumdar وسانجوى مازومدار Sanjoy Mazumdar الدور الذي يلعبه الدين في تكريس قداسة أماكن معينة دون غيرها ثم تمارس التنشئة الاجتماعية دورها في نقل هذه القداسة من جيل إلى جيل من خلال الطقوس والشعائر – ومنها شد الرحال إلى تلك الأماكن - والحكايات وما تنتجه الثقافة البشرية من صور ومجسمات .artifacts

إنّ الأماكن المقدسة في كلّ ثقافة من الثقافات – على اختلاف مبررات تقديسها – تحقّق للبشر الشّعور بالأمن والاستقرار فتصبح محطّ عنايتهم ورعايتهم وتكتسب بمرور الزمن دلالات وجدانية بحيث لا يقبل الوعي الجماعي أيّ مساس بها. لعلنا نتذكر ما وقع في العراق من هرج ومرج وثورة وتذمر عند محاولة الجيوش الأمريكية المساس بمدينة النجف ليس لمجرد أسباب اقتصادية بل لأنّ المسألة تتعلّق بهويّة الشيعة. ولعلنا نتابع كذلك حرص المسلمين والمسيحيين على المسجد الأقصى إزاء محاولات تهويده. وقد أثار نابليون بونابرت سخط المصريين

عامّة عند انتهاك خيوله حرمة الجامع الأزهر. من الواضح أنّ هذه الأمكنة تتجاوز مجرد حقيقتها الجغرافية أو سماتها المعمارية لترتبط بالثقافة والهوية والتاريخ.

يتحقق لتلك الأماكن حضورها الطّاعى وتأثيرها الفاعل من خلال ارتباطها بديانة معينة أو مذهب ديني معيّن. منها ما يكون مدنًا، مثل مكّة المكرمة والمدينة المنورة وروما والقدس والنجف وغيرها، ومنها ما يكون بنايات من صنع البشر، كالمساجد والأضرحة والصوامع والبيع والصياصي والمعابد والأديرة والكنائس وحائط المبكى، ومنها ما يكون بعض معالم طبيعّية، كالجبال والكهوف والأغوار والماء والشجر والحجر اكتسبت قداستها من ارتباطها بشخصيّة أو حادثة دينية.

إلى هنا تنتهي علاقتنا بدراسة شامبا مازومدار وسانجوى مازومدار، لكنّها لا تنتهي بالأماكن المقدّسة. لا بدّ من التأكيد هنا على أنّ الأديان السماويّة – في عقيدتنا نحن المسلمين – هي اليهوديّة والمسيحيّة والإسلام، مع تقديرنا لما اشتملت الفلسفات والمذاهب الروحيّة الإنسانيّة من تعاليم ومبادئ سامية لا تتجاوز ما استقر في العقيدة الإسلامية الخاتمة الصحيحة.

كيف تكتسب بعض الأماكن قداستها؟ وكيف تنتقل هذه القداسة من جيل إلى جيل؟ تقدّمت الإجابة عن هذين السؤالين، لكن مثلاً واقعياً يوضح تلك الإجابة: إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِي بِبَكَّةَ مُبَارَكًا وَهُدًى لِّلْعَالَمِينَ ﴿٩٧﴾ فِيهِ آيَاتٌ بَيِّنَاتٌ مَّقَامُ إِبْرَاهِيمَ وَمَنْ دَخَلَهُ كَانَ آمِنًا وَلِلَّهِ عَلَى النَّاسِ حِجُّ الْبَيْتِ مَنِ اسْتَطَاعَ إِلَيْهِ سَبِيلًا وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ عَنِ الْعَالَمِينَ ﴿٩٨﴾ (آل عمران: 96-97). من هنا تكتسب مكة المكرمة قداستها، ففيها بيت الله الحرام، وفيها وقعت حوادث ومعجزات وآيات بيّنات مع إبراهيم وإسماعيل ومحمد صلى الله عليهم وسلم. ولأنّ المسجد الحرام بيت الله، فمن دخله كان آمناً. ولأنّته بيت الله الحرام، فلصاحب البيت عزّ وجل على عباده زيارة بيته. ولأنّته بيت الله الحرام، فهو قبلة كلّ من توجّه إلى الله بالصلاة.

هكذا ترسخ قداسة المسجد الحرام إذ تصبح زيارته لمن استطاع إلى ذلك سبيلاً ركناً من أركان الإسلام الخمسة. من ثمّ تنتقل هذه القداسة من خلال التنشئة الاجتماعية في المجتمع المسلم من خلال الأسرة والمدرسة والمسجد ووسائل الإعلام. وحين يتعلّم المسلم والمسلمة فريضة الحج، يتعرّف إلى ما يرتبط بها من ممارسات

بعضها ملزم وبعضها من قبيل النافلة، فللحج زمان محدّد ومواقيت معلومة ولباس خاص وشروط طهارة في الجسد والمال. ثمّ تتحوّل الكعبة خصوصاً والمسجد الحرام وما فيه من مشاعر عموماً من أمكنة محدّدة بحدود جغرافيّة إلى علامات تتجاوز دلالاتها القريبة إلى دلالات استعاريّة ووجدانيّة. وتعيد العلامات إنتاج نفسها وترسيخ حضورها من خلال تداولها في ملصقات وبطاقات ومعلّقات وجداريّات وحلّى أو خلفيّات على شاشات الكمبيوتر أو الهاتف المتحرّك وما إلى ذلك.

مثل هذا التحوّل من حقيقة مادّيّة إلى علامة تحفل بالدلالات المجازيّة والاستعاريّة يحدث مع سائر الأماكن المقدّسة، فيستدعى المسجد النبوي في المدينة المنوّرة كرم أهلها وهجرة الرسول صلى الله عليه وسلم وتأسيسه حضارة إسلامية مبهرّة. ويستدعى المسجد الأقصى عذابات المسيح عليه السلام وسماحته ومعجزاته، وكذا التعايش بين المسلمين والمسيحيين. ويستحضر المسلم عند الصفا والمروة وبئر زمزم مكابدات هاجر وإسماعيل، وهكذا. تظلّ هذه الأماكن تمارس دورها المهمّ في الإشارة إلى الماضي وفي بثّ الشعور بالأمل لأنّ الذي نصر هؤلاء جميعاً

قادر على أن ينصر من يسرون على دربهم وعلى أن يحفظ لتلك الأماكن قداستها: "الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ بِغَيْرِ حَقٍّ إِلَّا أَنْ يَقُولُوا رَبَّنَا اللَّهُ وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَهْذَمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيرًا وَلَيَنْصُرَنَّ اللَّهُ مَنْ يَنْصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ" (سورة الحج، 40).

بالإضافة إلى الأماكن المقدسة الخاصة، تكتسب بعض الأماكن دلالات دينية من خلال ارتباطها بحدث أو شخص أو ما تشتمل من إحياءات. وما أكثر المواضع التي تورد "الشجرة" في القرآن الكريم، من الشجرة التي لا يعلم حقيقتها إلا الله في قوله تعالى: "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ" (سورة النور، 35)، إلى شجرة المعرفة التي امتحن الله بها آدم: "وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ" (البقرة: 35)، إلى شجرة موسى عليه

السلام: "فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِي الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ" سورة القصص، 30)، إلى شجرة البيعة لله ورسوله محمد صلى الله عليه وسلم: "لَقَدْ رَضِيَ اللَّهُ عَنِ الْمُؤْمِنِينَ إِذْ يُبَايِعُونَكَ تَحْتَ الشَّجَرَةِ فَعَلِمَ مَا فِي قُلُوبِهِمْ فَأَنْزَلَ السَّكِينَةَ عَلَيْهِمْ وَأَثَابَهُمْ فَتْحًا قَرِيبًا" (سورة الفتح، 18)، إلى الشجرة التي "تَخْرُجُ مِنْ طُورِ سَيْنَاءَ تَنْبُتُ بِالدُّهْنِ وَصِبْغٍ لِلْأَكْلِينَ" (سورة المؤمنون، 20).

على أن الأماكن المقدسة ليست مقدسة عند الجميع بنفس الدرجة في كل زمان ومكان. على سبيل التمثيل لا الحصر، لا تحظى معابد الفراعنة أو جبال الأوليمب بشيء من القداسة عند أهل الأديان السماوية. لكن المعتدلين منهم يقدرون ما لهذه وغيرها من مكانة عند غيرهم. حتى أهل الدين الواحد لا يقيمون نفس الوزن لبعض الأماكن ذات الدلالة الدينية. ومن أوضح الأمثلة لذلك مسألة الأضرحة عند المتصوفين وغير المتصوفين من المسلمين. من هنا لا ينبغي أن نتصور أن ما نقدس نحن يقدسه بالضرورة غيرنا بنفس طريقتنا.

ولا ينبغي أن يذهلنا ما حدث من انفصام بين المكان المقدس ودلالاته والممارسات التي ترتكب فيه ولا بين الأيقونات التي نحملها والسلوكيات التي نأتيها – وقد تراكم الصدا على أرواح البشر وقلوبهم. فإذا رأيت من تمارس البغاء وتضع على صدرها صليبا (وله ما له عند أهله من دلالة) أو ترتدي ثياب الرقص في بعض الملاهي الليلية وتضع على صدرها سلسلة تنتهي بمجسم للكعبة أو سمعت عن بعض صاحبات الرايات الحمر تمارسن أعمالهن في أماكن كنت تظن لبراءتك أن إبليس شخصيا لا يجرؤ على الوصول إليها، فلا تعجب، لأنّ قداسة الأمكنة أصبحت تنتهك بشتى الطرق – سواء كان المكان حقيقيا أم أيقونيا. ولا تعجب لما ترى من انشغال البشر بالبنوك وأسواق الأسهم والملاهي ودور السينما والملاعب ومراكز التسوق الكبرى وغيرها (حتى وهي تصيبهم بالتوتر والسكري وارتفاع الضغط وأمراض القلب)، فالزمان غير الزمان والمكان غير المكان.

ويبقى تقديس مكان ما أو مقتنه أو الحياد إزاءه مسألة شخصية ترتبط بميول البشر وتوجهاتهم وخلفياتهم المعرفية والثقافية. ومن ثم لا يكفي المكان بالإشارة إلى حقائق تاريخية أو الارتباط

بشخص أو أحداث ذات دلالة دينية أو اجتماعية أو نفسية، بل يتجاوز ذلك إلى كونه شاهدا علينا. على معنى أن توجه المرء إزاء مكان ما لا يوحى بحقيقة هذا المكان فحسب، بل يوحى كذلك بطبيعة صاحب التوجه وميوله وثقافته. وعلى ذلك تستطيع أن تتعرف على بعض ميول التلاميذ وطبائعهم مثلا من خلال ما يشعرون به نحو مدرستهم – بالمقارنة بما يشعرون به نحو البيت والسينما والملاهي والنوادي وما إليها. يصدق هذا كذلك على الأزواج والزوجات في علاقتهم "بعش الزوجية"، والعلماء في علاقتهم بمعاملهم، والموظفين في علاقتهم بمكاتبهم، والخطباء بمساجدهم، والزرّاع بمزارعهم، وهكذا. ولا بدّ أن تلك التوجهات نحو المكان تتغير بتغير الأشخاص والأماكن والسياقات التي تحيط بهما، فكما أن الكتاب لم يعد "خير جليس في الزمان" عند الجميع، فأعزّ مكان في الدنيا ليس "سرج سابح" عند كلّ البشر – بل مقعد وثير في سيارة فارهة، أو كرسي على راس اجتماع أو لجنة أو سلطة، أو جلسة على شاطئ للنخبة.



مع الزمن ومع هيمنة مواقع التواصل الاجتماعي، تغير مفهوم المكان الجغرافي ولم يعد الجوار في المنزل أو العمل شرطاً ضرورياً للتواصل. أصبح لكلّ منّا بيت على موقع من مواقع التواصل الاجتماعي. وللبيت جدران يضع عليها صورته وخواطره، يفتحها للعامة أو يقصره على فئة يختارها، ثم يبقى فيه من يشاء أو يطرد منه من يشاء. وفي البيت زاوية للكلام الخاص والحوارات التي لا ينبغي أن يطلع عليها العامة. في البيت التقليدي الواحد أصبحت كل غرفة عالماً قائماً بذاته ينكفيء فيه أحدهم أو إحداهن على شاشته ويعيش في عالمة الافتراضي. وهذا بعض مآزق البشرية في العصر الراهن، فلا نحن نستطيع أن نلمس الكائنات التي تحاورنا ونحاورها من خلف الشاشات، ولا نحن أبقينا على أواصرنا القديمة التي درجنا عليها. نحن معاً لكننا

فرادى منعزلون، منعزلون عن واقعنا لانشغالنا **بالعالم**
الافتراضي، ومنعزلون عن العالم الافتراضي لأنه يبقى افتراضيًا
يتأرجح بين أوهام مخاتلة خادعة وواحات وأرفة قريبة بعيدة
تخفف من "وقع" معاناتنا في عالم "الواقع".

الكهف - المكان والصورة والرمز

الكهف مكان ورمز يزخر بالدلالات، قديم قدم البشرية، ومن مرادفاته "الغار" و"المغارة" - "الكهف: كالمغارة في الجبل إلا أنه أوسع منها، فإذا صغر فهو غار" (لسان العرب) - و"الجيتو" أو الغيتو، حيث تنزوي طائفة أو "أقلية" بعيداً على أطراف المدن. هو مكان الانعزال والاعتزال بُعداً عن المعاصي والمُلهيات، ودرءاً للفتنة، ومن دلالاته الخوف والتخفي والخجل والجهل والوهم. وهو مكان الزهد والتأمل بعيداً عن صخب العالم، كما في حالة غار "جرّاء"، حيث كان يختلي رسول الله صلى الله عليه وسلم بنفسه بعيداً عن عبث فتیان قریش وصخبهم وانشغالاتهم الدنيوية، حتّى نزل عليه الوحي، ومكان الهرب من الرقابة والمطاردة، كما في غار "ثور"، حيث اختبأ الرسول صلى الله عليه وسلم وصاحبه الصديق رضي الله عنه من قریش في طريق هجرتهم إلى المدينة المنورة، ونسج العنكبوت والحمام على الغار علامات لا تغادر شكاً في أنه كان خالياً من البشر، ومغارة علي

بابا، حيث كان الأربعون حرامي يخبئون مسروقاتهم، ويوم عثر علي بابا على المغارة ورأى ما فيها، هتف "أحمدك يا رب" – واجتماع المثلين مع الفارق الهائل بالتأكيد. والكهف من الناس هو "الملجأ" الذي يحتمي به غيره وقد ورد في تأبين شيخ العرب همّام بن يوسف في (تاريخ الجبرتي) وصفه بالجناب الأجلّ و"الكهف الأظّل". وفي الأردن مسجد معروف اسمه "مسجد أهل الكهف".

الكهف آية، لكنّها ليست كلّ ما في الكون من آيات، ولا آخر ما في سورة (الكهف) من رموز: "أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا. إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا (9-10). ينذر أن يبلغ المرء الرشد في قلب الضجيج والصخب، حيث تتكاثر "الآلهة" الزائفة والأصنام الهشة والشائعات والأوهام والمزاعم والأهواء. في السورة تعاود الشمس الظهور، تمرّ على أصحاب الكهف وكلبهم يوماً بعد يوم لا تؤذيه بأشعتها، ولا تحرمهم نورها، فحين تشرق تميل عنهم إلى اليمين، وفي غروبها تميل عنهم جهة اليسار، وأصحاب الكهف "في فجوة منه"، في تناغم

جميل لا يكون إلا مع تسخير الله الشمس وانقيادها لإرادته عز وجل - "وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشَّمَالِ" (17) - ثم تعود في مشهد ذي القرنين، قريبة من أعين الناظرين، تغرب في "عين حمئة"، عين حارة فيها طين أسود، وتطلع على قوم ليس بينهم وبينها حرارتها "ستر" من بيوت أو أشجار. الشمس آية من آيات الله الكبرى وهي رمز الحياة، بدايتها ونهايتها، ورمز النماء والمعرفة والوعي والنهضة. في شروقها وغروبها حياة من الطفولة إلى الشباب إلى الهرم. لا سبيل إلى إدراك تفاصيل رمزية الشمس الثرية، والكلام في هذا المقام عن رمزية الكهف، لا عن رمزية الشمس.

يتواصل احتشاد الرموز في السورة، ومنها كناية "زينة الحياة الدنيا" - "وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ وَلَا تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ تُرِيدُ زِينَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلَا تُطِعْ مَنْ أَغْفَلْنَا قَلْبَهُ عَنْ ذِكْرِنَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ وَكَانَ أَمْرُهُ فُرُطًا" (28) - إشارة إلى كل ما يفتن ويغري ويلهي عن الله، ومنها الرجلان يتحاوران، أحدهما جعل الله له جنتين لكنه ذهب مثلاً لمن يغتر بنعمة الله، ويتناول على خلقه، ويغرق في النعيم الزائل، حتى

ينسى أن من أعطى قادر على أن يسلب، ومن أحيا قادر على أن يميت - "واضرب لهم مثلاً رجُلين جعلنا لأحدهما جنتين من أعنابٍ وحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا زَرْعًا" (32). ثم يرد مثل الحياة الدنيا وتشبيهها بماء أنزله الله من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيما تذروه الرياح، دليلاً على البهجة الزائلة لمن لا يحسن قراءة البدايات والنهايات، ويغرق في التفاصيل فيما بينهما، ومن بعده مثل "المال والبنون" وفيه اختزال على سبيل الكناية لكل ما تزدان به الدنيا من مباحج وفتن - "واضرب لهم مثلاً الحياة الدنيا كماء أنزلناه من السماء فاختلط به نبات الأرض فأصبح هشيماً تذروه الرياح وكان الله على كل شيء مقتدراً. المال والبنون زينة الحياة الدنيا والباقيات الصالحات خيرٌ عند ربك ثواباً وخيرٌ أملاً (45-46) - ومن بعدهما مثل "القرى" التي ظلمت فهلك. وهو مثل يعاود الظهور في غير هذا الموضع من القرآن الكريم - "وتلك القرى أهلكناهم لما ظلموا وجعلنا لمهلكهم موعداً" (59).

في قصة موسى عليه السلام مع الخضر حزمة أخرى من الرموز والعلامات أولها "الحوت" الذي دبّت فيه الحياة وقفز إلى

البحر واتخذ سبيله فيه "عجباً". لماذا قال موسى عليه السلام "ذلك ما كنّا نبغ" مع أنّه كان متعباً جائعاً، والحوّت هو ما كان ينتظر من طعام؟ لأنّ عودة الروح إلى الحوت كانت له آية أنّه على مقربة من موضع العبر والدروس، حيث كان الخضر الذي خرج نبيّ الله يرجو لقاءه. على أنّ موسى عليه السلام لم يصبر على الرموز والإشارات، رموز "السفينة" و"الغلام" و"الجدار". لم تطل مرافقة موسى الخضر لأنّه لم يستطع على الإشارات صبراً، وفي ذلك آية أخرى ودرس كبير، فالعلم لا سبيل إليه إلّا على جسر من الصبر – "قَالَ فَإِنْ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا" (70). قرر الخضر أن يبوح بالأسرار وقد رأى قلة صبر موسى عليه السلام – "أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا. وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا. فَأَرَدْنَا أَنْ يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْمًا. وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِّنْ رَبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا" (79-82). في موضع آخر من هذا

الكتاب كلام مفصل عن رمز البحر وفيه إشارة إلى بعض دلالاته في سورة (الكهف).

وفي السورة مشهد آخر بليغ هو مشهد ذي القرنين والقوم الذين "لا يكادون يفقهون قولاً". ضرب ذو القرنين مثلاً رائعاً في إخراج ما في الآخرين من قدرة على العمل، وما التعليم في معناه الغربي الأصيل *educare* إلا إخراج ما في المتعلمين من قدرات كامنة. لم يبادر ذو القرنين إلى تلبية طلب الضعفاء، بل حرّضهم على العمل والمشاركة، ونسب الفضل إلى ربّه أولاً وأخيراً. ضرب ذو القرنين هذا المثل قبل أن يقول أهل الصين "إن أعطيت إنساناً سمكة فقد أطعمته ليوم واحد، لكن إذا علّمته الصيد فقد أطعمته بقية حياته".

في كلام العامّة أصبحت عبارة "أهل الكهف" مرادفاً لمن يتخلّفون عن ركب الحضارة والتّنوير والمدنيّة، ويعيشون خارج أزمّنتهم، فلا يكادون يفقهون شيئاً مما يدور حولهم. وفيما كتب فرنسيس بيكون Bacon كلام مهمّ عن أوهام الكهف من بين أربعة أنواع من الأوهام هي أوهام المسرح وأوهام السوق وأوهام القبيلة وأوهام الكهف، وتشير على الترتيب إلى الأفكار

المغلوطه التي تنتج عن إدعاء العلم والتشّدق، والأوهام التي يروّجها العامّة ولا ينجو من سطوتها الخاصّة، والأوهام التي يكبر عليها البشر في بيئاتهم العرقيّة والثقافيّة، والأوهام التي ينغلق عليها عقل الإنسان ولا يكاد يعرضها على النقد أو المراجعة.

في الإنجيل، يلوذ لوط مع بناته بكهفٍ بعد دمار سدوم، ويلوذ بنو إسرائيل بكهف فرارا من الفليستيين، وفيه نبوءة فرار بني إسرائيل إلى الكهوف خوفاً من "الربّ" إذا حانت عودته. لا يعني الكهف هنا شيئاً سوى التخبّي والهرب، لكنّ الكهف يظل رمزاً ثرياً في غير ذلك من نصوص الثقافة الغربيّة - وقد استعارت الإنجليزية من "الكهف" كلمتي cave و cavern - فيرمز إلى الوهم واليأس والانزواء والليل والاغتراب.

في (الجمهورية) يرسم أفلاطون صورة معبّرة لمن يقطنون كهفاً وقد أداروا ظهورهم إلى العالم فلا يرون شمساً ولا نوراً، ومن خلفهم نار تتقد فتنعكس على جدران الكهف صوراً وخيالات. هذا هو كل ما يرى من يسكنون الكهف، إلّا من يهربون منه ويتحرّرون من قيود أوهامهم ويرون الشمس، شمس المعرفة. هذه استعارة بليغة عن المعرفة البشريّة والأوهام التي تسربل كثيراً

من البشر. تعاود هذه الصورة الظهور في بعض ما كتب ويليام بليك Blake عن "الرأس" بوصفها كهفاً. على أن تينيسون Tennyson وشيللي Shelley وغيرهما يرمزون بالكهف إلى عمق المعرفة والاستبصار بعيداً عن



زحام المحسوسات، وفي هذا يعود الكهف إلى بعض دلالاته الأولى التي وردت فيما سبق، ويرمز به فورستر Forster في (رحلة إلى الهند) إلى الأساطير البدائية ومخاوف العقل

الباطن. ما أشبه الليلة بالبارحة، فقد عاش الإنسان الأول في "الكهوف"، واحتوى بها من تقلبات الطبيعة، ودون على جدرانها رحلاته وحكاياته بطريقة "بدائية". (الأمثلة من الثقافة الغربية من كتاب معجم الرموز الأدبية لميشيل فيربر).

ولتوفيق الحكيم مسرحية عنوانها (أهل الكهف)، 1933، يستلها باقتباس من سورة (الكهف)، اقتباس يؤسس لعلاقة تناص تتجاوز العنوان إلى المتن. لاقت المسرحية رواجا كبيرا، وترجمت إلى ثلاث لغات فور صدورها، وافتتح المسرح القومي

بها نشاطه المسرحي. تتناول المسرحية الصراع بين الإنسان والزمن حيث تعرض لثلاثة من البشر يعودون إلى الحياة بعد نوم يستغرق أكثر من ثلاثة قرون ليجدوا أنفسهم في زمن غير الزمن الذي عاشوا فيه. تنقطع علاقتهم بالواقع، لأنه تغير ولم يعد الواقع الذي ألفوه من قبل، وينتهي بهم الحال إلى الوحدة والغربة، والاعتراب، في عالم جديد لم يعد عالمهم القديم. من هنا لا يجدون مفرًا من العودة إلى كهفهم.

باب العيون

باب العيون



للخليل بن أحمد الفراهيدي معجم رائد هو كتاب العين، اعتمد في ترتيبه على مخارج الحروف من أعمق نقطة في الحلق مرورا بحركات اللسان وحتى أطراف الشفتين، وبذلك يكون أول حروفه هو حرف العين. ومن المصادفة الطريفة أنّ ضمير المتكلم والمفردة التي تعني "العين" في اللغة الإنجليزية صوت واحد

ومقطع واحد هو "آي". ليس هناك ما يبرّر التردّد أو الخوف في استكشاف رمزيّة العين، لأنّ "العين عليها حارس".

لسبب ما، غير مكانها في الوجه، تحتلّ العين مكانة بارزة في كلّ الثقافات الإنسانيّة. هي الهويّة ودليل على الهويّة. ألم تر إلى كثير من المطارات تجبر من يمرّون عليها على اجتياز اختبار "بصمة العين"؟ في ثقافتنا العربيّة، نلبي الطلب أو الدعوة قائلين "من عينا" وفي الإمارات يقولون "على ها الخشم"، والخشم هو الأنف، ونعتذر عن عجزنا عن التلبية بقولنا "على عيني"، و"كان من عيني"، ونعبّر عن مكانة من نحبّ بعبارات من قبيل "يا أعزّ من عيني" و"يا أغلى من عينا"، و"نور العين"، وقد نتمادى في تشويق أحدهم أو منعه فتقول "بعينك". وقد تحلّ السخرية والتهوين محلّ الودّ والإعزاز خصوصاً مع من تغلب على طبائعهم الرخاوة، فنقول لأحدهم "يا عين أمّك". ويقولون على سبيل التمنيّ، فيما أصبح "مطلع" أغنية شبابيّة رائدة "عيني ... عيني .. نفسي ومنى عيني".

ونستخدم مفردة العين في تعابير اصطلاحية للإشارة إلى جوهر الأشياء وبيت قصيدها – "عين الحقيقة" و"عين العدل" و"عين

العقل" و"عين الصواب" وعن ذوي المكانة بتعابير منها "عين أعيان"، وعن البنايات في لغة القانون ("العين محلّ النزاع" أو "العين المؤجّرة")، وعن الانبثاق والظهور ("عين الماء" و"عين الصباح"). وقد تصبح العين مجازاً يحلّ مكان الإنسان ("للمخابرات عيون في كل مكان") وتعبيراً عن الموقف أو الميل إجمالاً، ما بين الرضا وعينه التي لا ترى المسالب وعين السخط التي "تبدي المساويا"، وفي حال تعبيرها عن الإنسان بأكمله ترتبط بمفردات "خاطر" و"علشان" أو "من شان". قد لا تستسلم لإغراء تبادل رابط حتى لا تتحمّل مسؤولية ما فيه، لكنّك قد تفعل ذلك عن طيب خاطر إذا كانت الصورة المطلوب تبادلها تشتمل دعاء جميلاً لأمّك، ويستهلها مؤلّفها بطلب لا سبيل إلى ردّه: "العيون أمّك انشرها الدعاء". ومن باب الكلام بالعين عن الإنسان قولهم "فرض عين".

"شباكين ع النيل عينيكي" (عبد الرحمن الأبنودي). نحن نرى بالعينين وبغيرهما، وكذلك يرانا الآخرون بالنظر في أعيننا. "الشباك"، أو النافذة، ينظر منه أهل البيت إلى العالم المحيط بهم، ويتجسّس الآخرون عليهم من خلاله. لا بدّ أن على كلّ قناة

برنامجاً يشبه "نافذة على العالم" أو "عينا على الأحداث". ومن الناس من لا يبالي ولا يخشى أعين الآخرين، يرتكب الحماقات والجرائم "عيني عينك" أو "على مرأى ومسمع" من الجميع، و"على عينك يا تاجر"، فتقول له، إذا استطعنا، "يا عينك يا جبايرك". ومنهم من تبدي لهم عيونهم مساوئ غيرهم وينسون أن غيرهم أعيناً، كما قال الإمام الأشافعي.

ومن طريف ما ذكر الجاحظ - وربما سُمي الجاحظ لجحوظ "عينية" - في كتابه (الحيوان) كلامه عن "عبد العين": "ويقال للمُرئي، ولمن إذا رأى صاحبه تحرّك له وأراه الخدمة والسرعة في طاعته، فإذا غاب عنه وعن عينه خالف ذلك: إنما هو عبد عين". يقال في لغة أهل مصر: "وشك وشك قفاك قفاك" أو "في الوش مرايه وف القفا سلايه".

وقد ظلت العين رمزاً أدبياً أثيراً يستهلّ بها المؤلفون والمطربون أغانياتهم الشجية ومواويلهم - "يا عين يا ليل"، أي "يا عين افرحي وابتهجي" - ولا يكتفي المحبّون باكتشاف مشاعر محبوبهم من نظراتهم بل يرون أنفسهم في عيون "الحبايب" - لفاروق جويدة ديوان بعنوان "في عينيك عنواني"، وتكتب نجلاء

غانم عن "مرفأ في عينيها"، ولنزار قصيدة يلوذ فيها بالعيون "التونسيّة" من ضياعه في خريطة العالم العربي: "هل في العيون التونسيّة شاطئ ... ترتاح فوق رماله الأعصاب؟" إنّها نافذة الروح، فلا غرابة أنّ تكون لها تلك المكانة في الشعر العربي وفي الأغاني قديمها وحديثها مكانة متميّزة. إلى حدّ قول بعضهم إنّها الحكاية كلّها – "كلّ الحكاية عيون بهيّة".

يقسم المتخصصون في الاتصال – ولا يبدو أنّ الأمر في حاجة إلى متخصصين هنا – النظرة إلى نظرة متبادلة ونظرة من جانب واحد. وتؤدّي النظرة أربع وظائف على الأقل:

(1) التنظيم، مثلاً عندما تعطى بنظرة إشارة لمحدثك أن يبدأ الكلام أو أن يتابع.

(2) المتابعة، إظهار القلق أو الحرص مثلاً، وقد قيل إنّ "من راقب الناس مات غمّاً"، ومن المراقبة ما يكون لغرض "شريف"، فلان "عينه على" فلانة بقصد الارتباط مثلاً، ومنها ما يكون "مراقبة" بولييسيّة، ومن المراقبة ما يكون تقييماً وتمهيداً لحساب: "وأنّ سعيه سوف يرى" (سورة النّجم، 40)، ومن الثواب يوم القيامة في الجنّة "الحوار العين" الحوار العين،

و"العين" بكسر العين جمع "عيناء" وهي البقرة الوحشية، وسميت بذلك لسعة عيونها،

(3) المعرفة، عندما تعبّر النظرة عن الاستغراق في التفكير أو التساؤل، ومن ذلك ما يشير إلى الخبرة المباشرة بدون وسيط، خبرة "شاهد العيان"، فليس من رأى كمن سمع *Seeing is believing*، وليس من لبّى نداء الله وسار في الأرض فنظر، كمن قرأ أو سمع،

(4) التعبير العاطفي، فهي ربما تقتل وتسبى وتأسر وتجذب. من هنا كانت ضرورة "غضّ البصر".

إنّ العين من فرط بلاغتها وتأثيرها "تزنى". لكنّ الذين ينقلون الثقافة الغربية بقضها وقضيضها ينصحوننا بمداومة النظر إلى عيني من تحدّث كائنا من كان وأينما كان وكيفما كان لأنّ الثقافة الأنجلو- أمريكية تعلّمنّا ذلك. وليس غضّ البصر كغضّ الطرف فمن غضّ الطرف ما يكون انكساراً أو تجاهلاً وتغايباً. ومن ذلك قولهم "عينه مكسورة" أو "فلان كاسر عين فلان" ومن ذلك هجاء جرير "فغضّ الطرف إنك من نمير فلا كعباً بلغت ولا كلاباً".

ومن المتابعة والمراقبة وضع الشيء "نصب العين": "قول بعض السلف إنَّ العبد ليعمل الذنب يدخل به الجنة، ويعمل الحسنة يدخل بها النار. قالوا: كيف؟ قال: يعمل الذنب فلا يزال نصب عينيه منه مشفقاً وجللاً باكياً نادماً مستحياً من ربّه تعالى ناكس الرأس بين يديه منكسر القلب له، فيكون ذلك الذنب أنفع له من طاعات كثيرة بما ترتب عليه من هذه الأمور التي بها سعادة العبد وفلاحه، حتى يكون ذلك الذنب سبب دخوله الجنة (ابن القيم، الوابل الصيب، 7، من صفحة خديجة بن تميم). ومنها ما يكون حرصاً وحراسة وعناية. لا خوف على من "تلاحظه" عناية الله. وطالما كان الإنسان "محروساً"، فله أن ينام "قريب العين"، وطالما عرفت البشرية مبدعاً كالمتنبي، "ينظر الأعمى" إلى أدبه و"تسمع" كلماته من به "صمم"، فله أن ينشد وينام "ملء جفونه"، تاركاً للناس أن يسهروا على أشعاره يختلفون ويختصمون. على أن الناس لا يهربون من السهر، وقد يقصرون الكلام في السهر على العيون مع أنها لا تسهر وحدها – "سهرت أعين ونامت عيون" - فمنهم من يسهر تعبداً، ومنهم من يسهر اكتئاباً وأرقاً، وينسى بقية أبيات الإمام الشافعي "إنَّ ربّاً كفاك بالأمس ما كان ... يكفيك في غد ما يكون"، و"عين" الله لا تنام،

ومنهأ من يسهر عشقاً، ومنهأ من يسهر مذاكرة، ومنهأ من يسهر في جنبات الفيسبوك، أو في في غيره من أركان المعمورة أو العالم الافتراضي الجديد.

قد ترد العين بمعناها الأصل وهو الرؤية والإبصار أو النظر (ما بين النظر والانتظار أكثر من مجرد علاقة صرفية، ففي الانتظار تطلع وترقب)، وقد تتجاوز ذلك إلى الإحساس والانطباع - "عيون القلب" - وإلى التعاطف - "عيني عليها" - والإعجاب - "يا عيني عليك". هنا لا سبيل إلى الاستغناء عن السياق والطريقة التي تقال بها مثل هذه العبارات حتى نقف على مقاصدها أو مبرراتها. وقد تشير إلى القناعة، وبعض بني آدم لا يملأ أعينهم "إلا التراب"، كما ورد في الحديث النبوي الشريف. وربما سأل من يشعر بتهوين غيره إياه "هو أنا مش مالي عينك والا ايه؟" وقد ترد تعبيراً عن المواجهة والندية والتحدى - "اللي يبصلي بعين .. أبصله باتنين" و"عيني في عينك كده" - وكذا القصاص، في "العين بالعين والسنّ بالسن، والبادي أظلم"، وربما الاستغراق المتبادل كما في (لا تكذبي): "عيناك في عيني"، وفيها كذلك الرؤية بابا إلى اليقين الذي لا شك فيه - "إنّي رأيتكما معاً".

والبشر يعنقدون أن للموجودات والجمادات عيوناً كعيونهم – ألا تذكرون شادية تغني: "قولوا لعين الشمس ما تحماشي/ لحسن حبيب القلب صاحب ماشي"؟ وأهداف سوف وهي تكتب رواية ملحمية عنوانها (في عين الشمس).

وقد يستعير البشر عيوناً غير عيونهم كعيون الصقر للتعبير عن اليقظة والانتباه وعيون الغزلان والمها للتعبير عن الجمال – كما في قول ابن الجهم "عيون المها بين الرصافة والجسر ... جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري". وقد يتوحدون مع غيرهم، أو يستندون إليهم، حتى يروا بعيونهم "أنت عينيه اللي باشوف بيها". ويستعيرون الأشياء والموجودات للكلام عن العيون: "عَيْنَاكِ غَابَتَا نَخِيلٍ سَاعَةَ السَّحَرِ ... أو شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا الْقَمَرُ/عَيْنَاكِ حِينَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الْكُرُومُ ... وَتَرْفُصُ الْأَضْوَاءُ ... كَالْأَقْمَارِ فِي نَهَرٍ" (السياب)

لم يزل السؤال قائماً بلا إجابة نهائية: "مين السبب في الحب، القلب ولا العين؟"، أم العين بمساعدة غيرها من أجزاء الوجه، لكن سطورة العيون وأفعالها "الإجرامية" التي تتراوح بين "الجنحة" و"الجنابة" لا شك فيها ("رمش عينه اللي جارحني

رمش عينه"، وللحاجبين أفعالهما كذلك، وقول جرير "إنَّ العيونَ التي في طرفها حورٌ ... قتلنا ثم لم يحيين قتلانا". ألهذا السبب يصفون العيون الواسعة الجميلة بالنجلاء، وكذا يصفون "اللحظ" بالفتاك، و"الطعنة القاتلة" بالطعنة النجلاء؟ (إذا أصابتك عين، فلا تذهب إلى "القصر العيني"، بل اذهب إلى "قصر العيني"، نسبة إلى مؤسسه أحمد بن العيني.) العين أول الهوى والعلاقة، كما حكى شوقي: "نظرة فابتسامةً فسلامً، فكلامً فموعدٌ فلقاءً" وكما قال عبد الله الفيصل وأنشدت أم كلثوم "من أجل عينيك عشقت الهوى ... بعد زمانٍ كنت فيه الخلي". "من نظرة عين" و"من أول نظرة" تعبيران يشيران إلى الوقوع في الحب فور وقوع عين المحب على المحبوب أو العكس. وقد وصف بيتزارك الخط الواصل بين العين والقلب، فمن العين تنطلق سهام الحب، سهام كيوبيد، لتعبر عين المعجب إلى قلبه، والقلوب في انجذابها إلى العيون ميول وأمزجة، فمنها ما تفتنه "العيون السود"، ومنها ما تحرّكه "العيون العسلية" ومنها ما لا يقبل بغير "شعر أصفر وعيون خضراء" أو "زرقاء".

عين حورس - عين القمر أو عين رع - رمز مصري قديم دليل على الحماية وتعبير عن القوة "الملكية" المستمدة من حورس أو رع. وقد أصبحت تعويذة للحماية من المكروه والحسد وللإشارة إلى اليقظة والحراسة. أمّا الرموز التي تشير إلى العين في الهيروغليفيّة فمنها ما يعني كذلك "يعمل" أو "يفعل" أو "الفاعل" فيما يشي باعتقاد القدماء المصريين أنّ العين ليست أداة "خاملة" لمجرّد النظر، بل هي "تفعل" و"تحمي" و"تغضب" و"تحب" و"تكره"، تعمل حين "تتعطّل" لغة الكلام، والكلام لأمر الشعراء، "وتعطّلت لغة الكلام وخاطبت ... عيني في لغة الهوى عيناك"، وتغزو وتقهّر وتسلب الأبواب وتسحر، وتستدعي الماضي وتحرّض على الندم على ما فات قبل إطلالتها ("داري العيون داريها .. السحر ساكن فيها"، وفيها ما يؤكّد أنّ العيون "تقول"، وما أكثر ما تقول، و"رجّعوني عينيك لأيامي إالي راحوا) لا تقاومها إلا قلوب من "حديد". يقول أبو ماضي "ليت الذي خلق العيون السودا ... خلق القلوب الخافقات حديدا"، فإمّا التعوّد والفرار أو الموت بنبال "اللاحاظ" القاتلة ("عوّد فؤادك من نبال لحاظها ... أو متّ كما شاء الغرام شهيدا"). إذًا، ألا يحبّ من

فقدوا أبصارهم؟ بلى، "والأذن تعشق قبل العين أحياناً"، كما أنشد بشار، والحبّ الحقيقي لا يقف عند عتبة المظاهر و"المناظر".

وقد تشير العين إلى البصيرة ونفاذها، من هنا كان قولهم أبصر من "زرقاء اليمامة"، ولعلّ نفاذ بصيرتها ووعيتها هما ما أوقفا أمل دنقل بين يديها يبكي خيبة العرب. وقد تشير العين كذلك إلى النظر بمعنى التأمل فالعيون تقول، و"تبدي الذي في قلب صاحبها"، و"الصبّ" وغيره تفضحهم عيونهم، والعين ترسل إشارات، وقد "ترفّ" مبشرة أو منذرة. من شعر ابن أبي ربيعة "أشارتْ بطرف العين خيفةً أهلها ... إشارة ملهوف ولم تتكلم/ فأيقنت أنّ الطرف قد قال مرحباً .. وأهلاً وسهلاً بالحبيب المتيمّ" وقد أبدع شكسبير في واحدة من سونيئاته تعبيراً عبقرياً أجمل من "لغة العيون" وهو "بلاغة العيون" "rhetoric of thine eyes"، ففيها تبيان فصول الروح ومواسمها، مواسم الأمل واليأس والحزن والبكاء والحيرة، ومواسم البراءة والدهشة والفرح.

وفي القرآن الكريم عيون "تفيض" من الدمع وعيون "تبيضّ" من الحزن ونبي كريم "يتبسم" ضاحكاً من كلام نملة ويتحدّى من

يأتيه بعرش ملكة سبأ قبل أن يرتد إليه "طرفه" و"عيون" تدور "يميناً وشمالاً خوفاً وجبناً" "أشحةً عليكم فإذا جاء الخوف رأيتهم ينظرون إليك تدور أعينهم كالذي يغشى عليه من الموت فإذا ذهب الخوف سلقوكم بالسنة حداد أشحة على الخير أولئك لم يؤمنوا فأحبط الله أعمالهم وكان ذلك على الله يسيراً". (الأحزاب، الآية 19)؛ وفيه تذكير لعباد الله أنه تعالى "يعلم خائنة الأعين وما تخفي الصدور" (غافر، الآية 19). وفيه تحذير من "مدّ العينين" إلى ما متّع الله به الآخرين. (وقد تسافر العيون أو ترحل وراء حبيب أو عزيز أو مكان أثير، فليس كلّ "بعيد عن العين بعيد عن القلب") وفي كلام المصطفى صلى الله عليه وسلم "عينان لا تمسهما النار، عينٌ بكت من خشية الله، وعينٌ باتت تحرس في سبيل الله".

والعين أداة الحسد التي "تفلق الحجر" (لذا لزم الدعاء الشعبي "عين الحسود فيها عود" والامتنان لله على لسان سائقي القاطرات والعربات الضخمة على الطرق السريعة "العين صابتني وربّ العرش نجاني")، وقصة الرجل الذي استعان على حسد أعدائه بحاسد مشهور فوقع في "شرّ أعماله" معروفة. في بعض البلدان العربيّة يصفون عين الحسود بالعين "الحارة". وفي مصر يقولون

عين "مدورة" وعين "وحشة"، ويستدركون بقولهم "عيني عليك باردة" درءا للاتهام بالحسد.

ما علاقة الحرارة بالعين؟ لا بدّ أن المسألة تستلزم استشارة طبيب، على أننا نعلم أن العيون قد يتطاير منها "الشرر" عند الغضب، وأن بعض العيون واسعة "تندب فيها رصاصة" (وبعض العيون ضيقة خجولة، وكذلك الوجوه منها ما يتسع وما يضيق)، وأن الدموع "حارة" "ساخنة" في العادة، ولعلّ حرارتها هي التي تفسّر الرّاحة التي تعقب البكاء. لن يشعر الرجال بكثير من الإعجاب، على الأقل في العلن، وهم يسمعون "الست" تغني "بيرّحني بكايا ساعات". لكنّ عيون الرجال تدمع، وقد دمعت عينا رسول الله صلّى الله عليه وسلّم لموت ولده إبراهيم.



استطراد عن الدموع

من جميل ما قيل في الدموع ما ورد في بردة البوصيري:

فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ اكْفُفَا هَمَّتَا

وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهُم

أَيَحْسَبُ الصَّبُّ أَنَّ الْحُبَّ مُنْكَتَمٌ

مَا بَيْنَ مُنْسَجِمٍ مِنْهُ وَمُضْطَرِمٍ

لَوْلَا الْهَوَى لَمْ تَرِقْ دَمْعًا عَلَى طَلَلٍ

وَلَا أَرَقْتَ لِذِكْرِ الْبَانِ وَالْعَلَمِ

فَكَيْفَ تُنْكِرُ حُبًّا بَعْدَ مَا شَهِدْتَ

بِهِ عَلَيْكَ عُذُولُ الدَّمْعِ وَالسَّقَمِ

وَأَثْبَتَ الْوَجْدُ خَطِيَّ عِبْرَةٍ وَضَنِيَّ

مِثْلَ الْبَهَارِ عَلَى خَدَّيْكَ وَالْعَنَمِ

في الأبيات ما يغني عن كثير من الإسهاب في الكلام عن الدموع بوصفها علامات تشير وتدلّ تثبت الهوى وتشهد على الحبّ وكذا تثبت الوجد. في (أسرار البلاغة) للجرجاني جملة تشبيهات منها أنّ الدموع تُشَبَّه إذا قَطَرَتْ على خدود النساء بالطلّ والقَطَر على ما يُشَبَّه الخدود من الرياحين، كقول الناشئ:

بُكَاءُ الْحَبِيبِ لِبُعْدِ الدَّيَّارِ

بَكَتْ لِلْفِرَاقِ وَقَدْ رَاعَهَا

بَقِيَّةُ طَلٍّ عَلَى جُلُنَّارِ

كَأَنَّ الدَّمْعَ عَلَى خَدِّهَا

وشبيه به قول ابن الرومي:

وَهُنَّ يُطْفِنْنَ غُلَّةَ الْوَجْدِ

لو كنت يوم الوداع حاضراً

تَقْطُرُ مِنْ مُقْلَةٍ عَلَى خَدِّ

لم تر إلا الدموع ساكبةً

يَقْطُرُ مِنْ نَرْجِسٍ عَلَى وَرْدِ

كأنّ تلك الدموع قَطُرُ نَدَى

ثم يُعكّس، كقول البحتري:

شقائق يَحْمِلن النَدَى فكأنَّه دُموع التصابي في خُدود الخرائد

وشبيهة به قول ابن المعتز، وبعد قوله في النرجس:

كأن عيون النرجس الغضّ حولها مداهن دُرّ حشّوهنّ عقيق

إذا بلّهنّ القطر خِلت دُموعها بُكاء عيون كُحلهنّ خلوق

الدَّمع: ماء العين، والجمع أَدْمَعٌ ودُموعٌ، والقطرة منه دَمْعَةٌ. والمدامعُ: المآقي وهي أطراف العين. والمدَمعُ: مَسِيل الدمع. والمدَمعُ مُجْتَمِعُ الدَّمع في نواحي العين، وجمعه مَدامعُ. يقال: فاضت مَدامِعه. وعين ثرّة أي كثيرة الدموع. والدمع بعض لغة العيون ففيه بلاغة وتعبير كما في غيره من تعابير الوجه ولغة الجسد. في (فقه اللغة) للثعالبي في ترتيب البكاء: "إذا تهيأ الرجل للبكاء قيل: أجهش فإن امتلأت عينه دموعاً قيل: اغرورقت عينه وترقرقت فإذا سالت قيل: دمعت أو همعت فإذا حاكت

دموعها المطر قيل: همت فإذا كان لبكائه صوت قيل: نحب ونشج
فإذا صاح مع بكائه قيل: أعول. " يقول الثعالبي إذا تهيأ "الرجل"
مع أنّ الدموع والبكاء ترتبطان في ثقافتنا العربيّة بالنساء لا
بالرجال. وللرجال في الكلام عن البكاء مذاهب ومواقف يضيق
عن رصدها هذا المقام ويختلط فيها ما يقع وما ينبغي أن يكون.

قد تدمع العين وقد تجهش بالبكاء والنحيب من خشية الله. وقد وعد
الرسول صلى الله عليه وسلم كل عين بكت من خشية الله ألا
تمسّها النار. وأوحى الله تعالى إلى نبيّ من أنبيائه: "هَبْ لي من
قلبك الخُشوع، ومن نفسك الخضوع، ومن عَيْنِكَ الدموع، وسلّني
فأنا القريب المجيب". دموع التوبة تغسل القلب "فاستعمال القلب
في الشهوات يوسخ القلب، وغسله بماء الدموع وحرقة الندم
ينظفه ويطهره ويزكيه" (الغزالي: إحياء علوم الدين، نسخة موقع
الوراق، ص 1117)

وقد تنهمر الدموع لفقد حبيب حتّى تبلى كما قال أبو ذؤيب الهزلي
"فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ حِدَاقَهَا ... سُمِلَتْ بِشَوَاكِ فَهِيَ عَوْرٌ تَدْمَعُ".
من فقد حبيباً أو عزيزاً تخنقه إذا ذكر العبرة فيبكي ويُبكي، ثم
يمسح الدموع عن وجهه ويذهب ليتكلّم فيعاود البكاء، وفي (ألف

ليلة وليلة) في وصف مشهد وداع: ثم إنها نهضت قائمة معه لأجل التوديع والعناق وإطفاء نار الأشواق وبكت بكاء يذيب الأحجار وأرسلت الدموع كالأمطار فلما رأى منها ذلك البكاء والدموع اشتد به الوجد والولوع ونزع في الوداع دمع العين".

كتب القاضي الفاضل إلى بعض إخوانه يستوحش منه، ويتشوق إليه (من صبح الأعشى للقلقشندي):

فيا ربّ إنّ البين أضحت صروفه علي، وما لي من معين فكن معي
على قرب عدّالي وبعد أحبتي وأمواء أجفاني ونيران أضلعي!

وما أجمل بكاء الخنساء أخاها صخراً "قذى بعينك أم بالعين عوّار"! وفي (تعطير الأنام في تفسير الأحلام) للنابلسي أنّ واللؤلؤ المثقوب ربما دلّت رؤيته على الدموع الجارية من العين لأنهم شبهوا الدموع باللؤلؤ. هذه العلاقة بين اللؤلؤ والدموع يلتقطها الوأواء الدمشقي في أبيات ساحرة منسوبة على سبيل الخطأ إلى يزيد بن معاوية منها:

وأمرت لؤلؤاً من نرجسٍ وسقتُ ورداً، وعضتُ على العنابِ بالبردِ
وأنشدتُ بلسانِ الحالِ قائلةً منْ غيرِ كُرهِ ولا مَطلٍ ولا مددِ
والله ما حزنتُ أختَ لِفقدِ أخٍ حُزني عليه ولا أمَّ على ولدِ
إن يحسدوني على موتي، فَوَا أسفيحتي على الموتِ لا أخلو من الحسدِ

ليس كلّ احمرارٍ في العين غضباً أو انفعالاً أو قسوة، فمن
الاحمرار ما يكون سهراً وأرقاً. وليست كلّ الدموع حارة أو
صادقة، فبعض البكاء شرك أو زيف، ومن ذلك "دموع التماسيح"
والدموع في "العيون الوقحة"، ودموع المسلسلات العربية بفعل
"الجليسرين"، وبعض العيون من "زجاج" تنظر بلا بصيرة ولا
شعور. على أن بعض البكاء تمتاز فيه الدموع بالدماء كما يخبرنا
البوصيري في مطلع برده الشهيرة التي ورد ذكرها فيما سبق –
"مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم" - وبعض البكاء "جواني" لا
يكاد يبين، بكاء قلوب لا تقدر على الإعلان.

العين تدمع من فرط الحبّ، كما تدمع من فرط الحنين والفقد،
وتدمع في الحزن والشجن كما تدمع في السعادة والانتشاء. تنهمر
لمرأى طفل جميل أنيق كما تنهمر لمرأى طفل يتيم محروم.

وتتناسب في لحظات الألم كما تتناسب في لحظات اللذة، وفي لحظات الوداع كما تفعل في لحظات اللقاء بعد فراق طويل. خلاصة القول أنّ الدموع تنهمر بدرجات تتفاوت عندما يعجز القلب عن احتمال ما فيه من ألم أو أمل، فرح أو ترح، أو حنين. تنهمر في لحظات الندم وتنهمر في لحظات الترقّب المشحون وتنهمر في لحظات الامتتان العميق. في لحظات الانتصار وفي لحظات الانكسار تظلّ الدموع وسيلة تعزّ الكلمات وتؤكد فحواها أو تعوّض غيابها. تنحدر على صدر والد فقد ولده وتغرق وجه والدة في عرس ابنتها أو ابنها. كلّ دمة علامة، علامة على شعور ودليل على إحساس. وقد تكون محض عرض لمرض يعترى العين أو عضو ذي صلة بها. وتكون عزيزة شحيحة أو تكون دافقة غزيرة، باردة تسكت نار القلب أو ساخنة حارقة تفضح ما فيه من لهيب.

الدموع دواء ناجع وراحة من كثير من أوجاع القلب والروح. وقد يكون من بعضها دواء للسمّ من طريف ما ورد في (المستطرف في كل فن مستظرف) عن الأيّل كتب الأبشيهي "خواصه: إنّ السمك يحب رؤيته وهو يحب ذلك، ولذلك أكثر ما يكون بقرب

البحر والصيادون يعرفون ذلك، فيلبسون جلده ليراهم السمك،
فيأتي لهم وهو مولع بأكل الحيات وربما لسعته، فتسيل دموعه
تحت محاجر عينيه حتى تصير نفرتين من كثرة ذلك، ثم تجمد
تلك الدموع فتصير كالشمع، فتؤخذ وتجعل دواء للسم، وهو الذي
يسمى بالبنز هير الحيواني".

فكم في الدموع من بلاغة ودواء!



📖 رهين المحبسين

"سمّى نفسه رهين المحبسين، لأنه حبس نفسه في منزله وحُبس بصره بالعمى... كان أبو العلاء عجباً في الذكاء المفرط والحافضة، ذكر تلميذه أبو زكريا التبريزي أنّه كان قاعداً في مسجده بمعرة النعمان بين يديّ أبي العلاء، يقرأ شيئاً من تصانيفه، قال: وكنتُ قد أقمتُ عنده سنين ولم أر أحداً من أهل بلدي، فدخل المسجد بعض جيراننا للصلاة فرأيتُه وفرحتُ، فقال لي أبو العلاء: أيّ شيء أصابك؟ فحكيت له أنّي رأيت جاراً لي بعد أن لم ألق أحداً من أهل بلدي سنين. فقال لي: قم فكلمه. فقلتُ

حتى أتمّ النسق. فقال لي: قم وأنا أنتظرُك. فقمْتُ وكلمته بلسان الأذربيجانية شيئاً كثيراً إلى أن سألتُ عن كل ما أردتُ؛ فلمّا رجعت وقعدت بين يديه قال لي: أيّ لسان هذا؟ قلت له هذا لسان أذربيجان. فقال لي: ما عرفت اللسان ولا فهمته غير أني حفظت ما قلتما؛ ثم أعاد عليّ اللفظ بعينه من غير أن ينقص منه أو يزيد عليه، بل جميع ما قلتُ وما قال جاري، فتعجّبتُ غاية العجب من حُفظ ما لم يفهمه" (إسماعيل حسن ديب: "رهين المحبسین". جريدة الاتحاد، 3 مارس 2012)

في جمهوريته، يتحدّث أفلاطون عن "عين الروح"، وهي العبارة التي يستخدمها أرسطو في وصف "الذكاء". ليست العين إذن سبباً كافياً للمعرفة أو الذكاء، فمن الناس - كما يخبرنا القرآن الكريم - من لهم عيون "لا يبصرون بها". يقول المتنبي "وما انتفاعُ أخي الدنيا بناظرِهِ ... إذا استوت عندهُ الأنوارُ والظلمُ". ومنهم من فقد بصره، لكن لم يفقد بصيرته. من هنا يرتبط العمي، وهو سبب لرفع "الخرج" عن صاحبه (سورة الفتح، 17)، في كثير من الحالات والنصوص الأدبية بالحكمة والبصيرة - وما

ذِكْرُ هوميرس والمعرّي وجون ميلتون وتريزياس وعميد الأدب العربي عن عقول كثير منا ببعيد. تخلص أديب من نور عينيه بيديه حين اكتشف أنّ تريزياس الأعمى كان أكثر بصيرة وحكمة منه. نحتاج أحياناً إلى أن نغلق أعيننا حتّى نرى الحقيقة، فبعض النظر تشتيت وإرباك – "ثم أغمض عينيك حتّى تراني" (من هذه ليلتي).

ومن جميل ما قيل في رؤية القلب ما أنشد الحلاج:

رَأَيْتُ رَبِّي بَعِينَ قَلْبِي

فَقُلْتُ: مَنْ أَنْتَ؟ قَالَ: أَنْتَ

فَلَيْسَ لِلْأَيْنِ مِنْكَ أَيْنٌ

وَلَيْسَ أَيْنٌ بِحَيْثُ أَنْتَ

أَنْتَ الَّذِي حُزَّتْ كُلُّ أَيْنٍ

بنحو (لا أين) فأين أنت

وليس للوهم منك وهم

فيعلم الوهم أين أنت

وجزت حدّ الدنو حتّى

لم يعلم الأين أين أنت

ففي بقائي ولا بقائي

وفي فنائي وجدت أنت

قد يكون النظر إلى الورااء دليلاً على الحسرة والندم أو التخاذل،
وقد يكون سببا للتأمل والتعلم من أخطاء الماضي، أو الثورة على
جرائمه وعيوبه. وقد كتب أوزبورن مسرحية كان لها ما بعدها
بعنوان (انظر وراءك في غضب). وفي صفحة سلمان العودة على

الفيسبوك يوم 13 فبراير 2012 "النسيان نعمة، وحين نلتفت إلى الوراء سنكون عاجزين عن رؤية الجمال الذي أمامنا، أو رؤية الحفرة التي تعترض طريقنا".

وقد يتجاوز "تفتيح العينين" – وليس لذلك علاقة بتفتيح "المخ" – مجرد الانتقال من النوم إلى اليقظة، إلى الوعي والحكمة وفهم ما يحاك حولنا من مؤامرات كما نجد في أغنية النهاية في فيلم (فُتَحَ عَيْنُكَ): "اصحى فُتَحَ عَيْنُكَ... اصحى دي العين عليك ... غمّضت العمر كله خدت إيه ... مبتحصلش الخيانة إلا ف وقت الظلام". ومن عيوب العين أنها لا ترى نفسها إلا في المرآة وكذلك بعض البشر، "أَتَأْمُرُونَ النَّاسَ بِالْبِرِّ وَتَنْسَوْنَ أَنْفُسَكُمْ وَأَنْتُمْ لَا تَتْلُونَ الْكِتَابَ أَفَلَا تَعْقِلُونَ" (سورة البقرة، 44)، يرون كل العيوب خلا عيوب أنفسهم: "وَلِمَآذَا تَنْتَظِرُ الْفَدَى الَّذِي فِي عَيْنِ أَخِيكَ، وَأَمَّا الْحَشَبَةُ الَّتِي فِي عَيْنِكَ فَلَا تَفْطَنُ لَهَا؟ (إنجيل متى).

دَعَا بفراقٍ مِنْ تَهْوَى أَبَانُ
ففاضَ الدَّمْعُ، واحترقَ الجَنَانُ
كَأَنَّ شَرَارَةً وَقَعَتْ بِقَلْبِي،
لَهَا فِي مُقْلَتِي، وَدَمِي اسْتِنَانُ
إِذَا أَنْشَدْتُ، أَوْ نَسَمْتُ عَلَيْهَا
رياحُ الصَّيفِ هَاجَ لَهَا دُخَانُ >
(بَشَّارُ بْنُ بُرْدٍ)

باب الدّم

باب الدم

أخيراً
يقول الدم العربي
تساويتُ والماء
أصبحتُ لا طعم
لا لون، لا رائحة.

....

وقلتُ: أطول كلّ الدماء التي أنضجتها الحرائق
كلّ الدماء التي أهرقتها الملاحم
كلّ الدماء التي اعتصرتها المآدب
فاخرتُ أنّي الوحيد الذي
جعلوا من بقاياها خاتمةً للبكاء
وفاتحةً للغناء

ومن رئتِي مذبحة!

(فاروق شوشه)



"كلّ المسلم على المسلم حرام، دمه وماله وعرضه"، هذا بعض ما قال الرسول صلى الله عليه وسلم في حجة الوداع، ولعله قال كذلك "لا يزال المؤمن في فسحة من دينه ما لم يصب دماً حراماً". لكنّه لم يعيش ليرى دماء المسلمين والعرب تراق وتهدر صباح مساء طمعاً في مغنم أو منصب أو مال، أو نزقاً أو جنوناً أو عصبية أو غروراً أو جهلاً. لم يعيش ليرى المسلم يقتل المسلم بدم بارد وبلا خجل، وليرى دماء الثوار والأبرياء تختلط بدماء "البلطجية" و"المندسين" والمعدّبين وعابري السبيل، ولا الأطفال يقتلون، في بلدان دينها الرسمي هو الإسلام، بلا رحمة ولا حياء، ولا ليرى اغتصاب الحرائر وانتهاك أعراضهن. أصبحت مشاهد القتل والدماء مألوفة على مواقع التواصل الاجتماعي والمواقع

الإخباريّة وشاشات التلفزة. فكم من الدماء تكفي لتتزاخ الأنظمة القمعيّة المستبدّة ولينعم من تبقى من بشر بحياة كريمة؟

الدم، ذلك السائل الأحمر الذي يجري في العروق، ما دامت الحياة، ويجري معه "الشيطان" كما قال الرسول صلّى الله عليه وسلّم فيما روي عنه، رمز من الرموز الكبرى في الثقافة والأدب. وهو خليط من الأخلاط الأربعة - الدم والبلغم والصفراء والسوداء - التي تحدّد صحّة المرء ومزاجه. وقد وضع **هذه النظرية** في بادئ الأمر أبقراط ثم طوّرها العلماء العرب، ومنهم ابن البيطار، حتّى أصبحوا يفسّرون كافّة الأمراض من خلال الخل في التوازن بين هذه الأخلاط الأربعة. لكلّ من هذه **الأخلاط طبيعتان** فالدم ساخن وجافّ مثل النّار، والبلغم بارد ورطب مثل الماء، والصفراء حارّة ورطبة مثل الهواء، والسوداء باردة وجافّة مثل التراب.

تشمل رمزية الدّم في الثقافة والأدب: الحياة والتضحية والنسب، بالإضافة إلى الطبع أو المزاج والانفعال. لونه لون الجراح، ولون الرغبة، والشهوة، والقسوة، ولون الغيرة القاتلة، تلك الغيرة التي تبدأ بدم "يغلي" وتنتهي بدماء "تسيل"، ولون ليالي "الأنس والمجون والرومانسية"، ولون الحرب. وقد قيل "صمت حصة بدم"، وفي تفسيرها يقول الميداني في (مجمع الأمثال)، ص 172 "قال الأصمعي: أصله أن يكثر القتل وسفك الدماء حتى إذا ما وقعت حصة من يد راميها لن يسمع لها صوت، لأنها لا تقع إلا في دم فهي صماء، وليست تقع على الأرض فتصوت. ومثله في تجاوز الحد: بلغت الدماء البنن". ومثله في لغتنا "الدم للركب" و"حمامات الدّم". لا مكان للزنبق هنا، ورغمت أنف رواية (الزنبق والدّم) لرفيق خوري، ولا مكان للنّغم. على أنّ الصراع بين الأمل والألم، بين النّغم والدّم، ذلك الذي يمزق الإسكندر الأكبر في رواية (واحة الغروب) لبهاء طاهر، صراع إنساني قديم جديد.

والدّم رمز الحياة والكرامة، يتجسّد كائنًا مكتملاً ليذود عن الأوطان ويحرّرها من المستعمر الغاصب، ويختلط ببحار الوطن

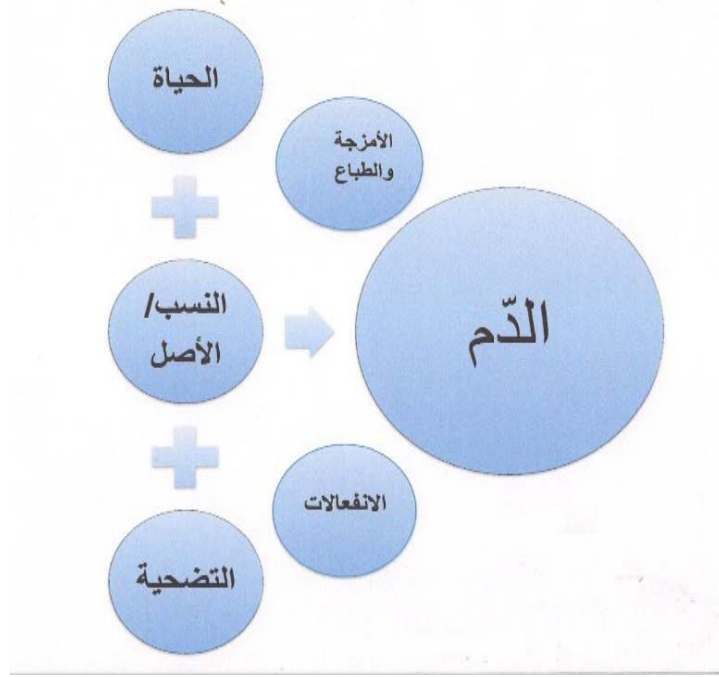
وأنهاره، بنهر الفرات تارة وبنهر العاصي تارة وبنهر النيل تارة أخرى. وهو رمز الغضب والانفعال والثأر، ومن ذلك قولهم "بين العائلتين دم"، والشهادة. ومن الدماء ما تذهب "أدراج الرياح" فلا يطلبها أحد، مع أنّ الله جعل لأوليائها "سلطاناً". ومن دم الشهداء ما ينبت منه الورد - "دمه المورّد في حدود حبيبي كي ألثمة" (تجليات في حضرة الورد والدم، عبد الكريم حبيب) - ومنه ما ينبت نباتات متسلّقة لا تستحق التضحية. ومن الدماء ما يسيل "على الأسفلت" في غياب البيت والأهل والرعاية. والدم رمز البطولة والتضحية والفداء، ولون "حمرة" الخجل والحياء، ولون "الإثارة" والعشق و"الطيش". ما أبلغ الدم!

هو دليل إدانة حين يلطّخ أيدي القتلة أو يطوّق أعناق المقصّرين المتخاذلين. ومن الطريف أنّ الترجمة الإنجليزية لمن يضبط "متلبساً" هي "He was caught red-handed". وهو دليل طهارة امرأة عفيفة، ولون الفجور والخيانة، ولون الألم، ولون التعافي والصحة حين "تتورّد" الوجنتان وتسري فيهما "الدمويّة"، وفي (مجمع الأمثال) للميداني، ص 110: "قوله، شف وجهها نرف، أي جهده، يريد أنها عتيقة الوجه دقيقة

المحاسن ليست بكثيرة لحم الوجه. والنزف، خروج الدم أي أنها تضرب إلى الصفرة ولا يكون ذلك إلا من النعمة". والدم رمز الثورة و"الهيجان" ولون الشجاعة والإقدام والأمل والمرح. وهو باب تدليس وخداع و"كذب" حين يحمله قميص أخ كيوسف عليه السلام، وقد تأمر عليه إخوته. وهو لون القمع والعقوبة، من الأقلام الحمراء التي يستخدمها المعلمون في "التصحيح" إلى "الحلّة الحمراء" التي يرتديها من ينتظر الإعدام. وهو لون الخطر والمنع والحرمان، على الأقل في إشارات المرور.

هو رمز القداسة وقد حرّمه الله تعالى، حرّم سفكه وأكله – واستباحه مصاصو الدماء والسفّاحون والقتلة والإرهابيون وتاجر به الانتهازيون – وهو رمز النجاسة، إذ يستوجب التطهر قبل أداء العبادات. وهو لون حروبنا التي لم تنته بعد، حروبنا مع المستعمرين، وحروبنا مع من يخالفوننا في المذهب، ومن يخالفوننا في التوجّهات السياسيّة، حروبنا الكبيرة وحروبنا الصغيرة، حروبنا التي تريد تحرير الوطن، وحروبنا التي تندلع بسبب "لعب العيال"، أو لأنّ "حمار" فلان – أكرمكم الله – قضم قضمة من حقل فلان. فكيف تجتمع كلّ هذه الدلالات المتشابكة

المتناقضة الغامضة "الفاقة"، وكلّ هذه البلاغة، في رمز واحد وفي لون واحد؟



معاني الدم

فلتكن البداية مع الدم بوصفه مرادفا للحياة. "زمرة دمي" سلبي. بين أوراق عشرين بطاقات التبرّع بالدم في دمشق وحلب ودير الزور.. لا أدري إذا كان بعض هذا الدم قد استشهد في مكان ما ... يرحمك الله يا دمي...". (إسلام أبو شكير، 16 فبراير 2012). فصيلة دمك جزء من هويتك، و"قطرة دم = حياة"، هكذا

نقرأ في حملات التبرّع بالدمّ. هذه ليست مجردّ دعاية، فقد تنقذ بعض قطرات من الدمّ حياة جريح أو مصاب أو مريض تحت مبضع الجراح. وقد يحدث الموت وتنتهي الحياة بسبب ارتفاع أو انخفاض في ضغط الدم أو بسبب تلوّثه بانتقال دم فاسد إليه، أو بسبب سرطان يهاجمه. لا غرابة في أن يشير الدمّ إلى الحياة: من دم الميلاد عند انقطاع الحبل السريّ، إلى دم الحيض الذي يدلّ على البلوغ واكتمال النضج، إلى دم البكارة الذي يحتفل به أهل العروس ليلة زفافها، وتتباين طبيعة الاحتفالات وفق تباين البيئات، وتشتعل الدنيا، وقد تسيل دماء قتلى وجرحى، إذا ما كان نزول دم البكارة اغتصاباً أو زناً، خصوصاً في المجتمعات التي ما زالت تحتفظ بأعواد الكبريت دون "الولاعات". في مثل هذه المجتمعات، "لا يسلم الشرف الرفيع من الأدنى ... حتّى يُراق على جوانبه الدمّ" (محمد بن الربيع الموصلي). أمّا في زمن "الترقيع" والسخرية من كلّ شيء، فقد أصبح بيت الشعر في أحد الأفلام المصريّة "لا يسلم الشرف الرفيع من الأزرق ... حتّى تتزوّج المزر". "أين الدم أنت لست عذراء؟" من قصة بعنوان (العذراء والدمّ) لمحمد محضار، سؤال يبدو أنّه يفقد حضوره في الثقافات الإنسانيّة بالتدريج، وهو سؤال "غشيم" على كلّ حال، لا

يعترف باختلاف أنواع "الأغشية"، ولا بالظروف غير المواتية التي قد تفقد معها الفتاة عذريّتها قهراً. من دم البكارة إلى دم الحيض مرة أخرى، إذ يشير إلى الخصوبة وينقطع حين يحدث الحمل، ثم يعود الدّم مرة أخرى عند الولادة والنّفاث. وهكذا دواليك. دائرة الحياة هي في جوهرها دائرة من الدماء، تتوقّف عند سن اليأس، لكنّ دوائر أخرى تبدأ، وتتوقّف عند الموت إذ يتوقّف القلب عن ضخّ الدّم إلى سائر أجزاء الجسم فتجفّ العروق وتسقط أغصان العمر وأوراقه.

الحبّ والموت يجمعهما ويفرّقهما الدّم. في شذرة المطرب من (أصداء السيرة الذاتية) لنجيب محفوظ نقرأ "قلبي مع الشاب الجميل. وقف وسط الحارة وراح يغني بصوت عذب: الحلوة جاية وسرعان ما لاحت أشباح النساء وراء خصائص النوافذ. وقدحت أعين الرجال شرراً. ومضى الشاب هائناً تتبعه نداءات الحبّ والموت". وفي فيلم (دمي ودموعي وابتساماتي) دراما شديدة القسوة عن الحبّ والتضحية وقهر الظروف، عن فتاة يتم تزويجها شاباً كستار لعلاقة آثمة مع رجل أعمال كبير، وبموافقة الزوج الرسمي وتضحى بالشاب الذي أحبته **بصدق** من أجل إنقاذ أسرتهما

من شطف العيش. هل تذكرن حمدي أحمد في (القاهرة الجديدة)؟

والدم هو النسب والانتفاء والعرق، لذلك قيل إنَّ "الدم عمره ما يبقى فيه"، على الأقل نظرياً، فقد أصبح في غير بقعة من بقاع عالمنا العربي "أرخص من الماء"، و"أرخص من النفط" – وقديما قال الشيخ زايد رحمه الله "إنَّ الدم العربي أغلى من النفط" - وتقول لمن تربطك بهم صلات رحم "من لحمي ودمي"، ويغني علي الحجار "مش عارف ليه متونس بيك، وكأنك من دمي ... على راحتني معاك وكأنك أمي". ولهذا يصبح امتزاج الدماء دليلاً على الارتباط الذي لا ينفصم – أو الذي يظن طرفاه أنه لا ينفصم – وقد أصبح طريقة "شبابية" لعقد زيجات "عرفية" قد لا يشهد عليها إلا أصحابها. الدم إذن دليل العهد والميثاق، وقد وسم فاوست عهده مع الشيطان بقطرة من دمه، وفي (مجمع الأمثال) للميداني، ص 117: "الدم الدم والهدم الهدم: ... يعني، أني أبايعك على دمي في دمك وهدمي في هدمك. ... أحذر سفك دمي فإن دمي دمك وكذلك هدمي هدمك. يضرب عند استجلاب منفعة للوافق والاتحاد". ومن هذه الدائرة الرمزية ترد تعابير "الدماء

النقيّة" والدم "الحرّ" الأصل الذي لم تخالطه نقيصة أو مذمة، و"الدّماء الملكيّة" و"الدّم الأزرق" و"الدّم الآري" الذي طالما تفاخر به هتلر ووجد فيه تبريراً لتحقير وقتل من لا ينتمون إليه.

ارتبط الدّم كذلك بالتضحية والفداء. وطالما ردّد العرب - قبل أن يدركوا خسة بعض حكامهم وفسادهم وقبل أن يثوروا عليهم - "بالروح بالدّم نفديك يا زعيم". كانت تضحيات بلاغية ونفاقاً سياسياً وخوفاً ودرءاً لأخطار الاعتقال والإقصاء. حين قامت الثورات العربيّة، سألت دماء حقيقيّة من أجل الوطن: "كلّ شهداء مصر كتبوا صفحات عطرة بدمائهم الزكيّة في تاريخ هذا الوطن الذي نكب بعدد كبير من الخونة للأسف" (سهير شكري، 15 فبراير 2012). إنّ الربيع العربي هو في بعض جوانبه "ربيع الدم العربي"، فكم سألت دماء عربيّة، "أنهار من الدماء"، وكم تسيل، طلباً للحرية والعدالة والحياة الكريمة وخروجاً على حياة القطعان! "شجرة" الحرية طالما روتها "دماء" طالبيها. إنّ من التراب ما يستحق أن تسيل عليه الدماء، ومن التراب الذي ننتمي إليه والدّماء التي تسير في عروقنا تتشكّل هويّاتنا، وهذا بعض ما تقول رواية (التراب والدّم) للباكستاني نسيم حجازي. على أن

تاريخ الدّم بوصفه تعبيراً عن التضحية والتكفير عن الخطايا والذنوب قديم: من قرابين الفراعنة، إلى اعتقاد المسيحيين أنّ دماء المسيح عليه السلام قد سالت على الصليب في سبيلهم وتكفيراً عن خطاياهم، إلى كبش إسماعيل عليه السلام، إلى يوم عاشوراء، وفيه لطم ودماء تسيل، "تنتصر للسيوف"، لأسباب يعرفها الشيعة و"الرافضة" ولا يجدون فيها غضافة.

أصبح كبش إسماعيل عليه السلام عبادة يتعبد بها المسلمون في عيد الأضحى. لا حرج على من لا يطيق، فقد كفاهم الرسول صلى الله عليه يوم ذبح عنهم. وفي كلّ الأحوال ينبّهنا القرآن الكريم إلى القضية والمعنى – معنى التقرب إلى الله وطاعته والتودّد إلى ذوي القربى والعطف على الفقراء - في الآية السابعة والثلاثين من سورة الحجّ: "لَنْ يَنَالَ اللَّهَ لُحُومُهَا وَلَا دِمَاؤُهَا وَلَكِنْ يَنَالُهُ التَّقْوَى مِنْكُمْ كَذَلِكَ سَخَّرَهَا لَكُمْ لِتُكَبِّرُوا اللَّهَ عَلَى مَا هَدَاكُمْ وَبَشِّرِ الْمُحْسِنِينَ". وفي غير موضع يصبح "الذبح" تكفيراً عن الذنوب أو التقصير الذي يستوجب "دماً" – في الحج مثلاً – أو درءاً للحسد والشيطان أو طلباً للبركة، خصوصاً عند الانتقال إلى بيت جديد وفي "العقيقة". ومن غير ذلك من المناسبات ومن

الأصدقاء ما ومن يستحقون "الذبح" احتفالاً وابتهاجاً وامتناناً لله تعالى.

ومن رمزية الدم ما يرتبط بالمزاج والطبع، ومن ذلك وصف بعضهم أنه "خفيف الدم"، أو "دمه زي العسل أو السكر"، ووصف غيره بأنه "ثقل الدم" أو "دمه يلطش" أو "دمه بارد"، أو كل ما سبق. ومن الأمزجة ما يكون "دموياً" عنيفا سريع الغضب. من هنا يرمز الدم إلى الانفعال والهيجان، فيقال "دمه ينفور" و"دمه بيغلي" و"شيء ينفور الدم". وكم تسيل دماء بسبب الانفعال والغضب، وكم تضيق أوطان بسبب غياب الغضب المناسب في الوقت المناسب والمكان المناسب ومع العدو المناسب!

ومن "دم الغزال" يجيء "المسك" كما أشار المتنبي في مدحه سيف الدولة: "فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال". ولدم الغزال، وللجميلة الرشيدة التي خضبت كعبيها بحناء حمراء قانية غامقة من دم الغزال، غنى محمد رشدي "كعب الغزال يا متحنّي بدم الغزال" وطلب منها أن تمشي "بحنية" خشية أن "يقوم زلزال". وعن المهمشين وعن الأركان

المهجورة في المجتمع المصري في تسعينيات القرن الماضي،
حيث القلوب والالاء تدهسها أقدام الإهمال والجهل والفقر
والعنف، كتب وحيد حامد (دم الغزال).

لم تتوقف رحلة الدّم ولا نضب معين رمزيته، ولا توقف الطغاة
والسفّاحون عن إراقة الدماء العربيّة الطاهرة، على أنّ لكلّ بداية
نهاية، والنهاية مرّة أخرى مع فاروق شوشه:

أخيرا

يقول الدم العربي المسافر عبر العواصم

والمتجمع خلف الحواجز

والمتناثر في كل أرض:

تعبت.

وكلمات من صفحة أحلام مستغانمي عن غزّة التي نسيناها:

"غزّة المغدور بدمعها، ببحرها، بسمائها، بمائها، المغدور
بجراحها، بدمها، بعتمتها، بليلها ونهارها، برغيفها المنتظر،
بسيارة إسعافٍ لا تحضر، بأمنية انفتاح مَعبرٍ ليس أكثر. غزّة التي
أحببناها عندما ما عاد لها من عيون لتري حُبّنا، ولا كهرباء

لنشاهد مظاهراتنا ومهرجاناتنا من أجلها، وبعثنا إليها بمساعدات
حين كان علينا الذهاب تحت النار لإحضارها، وصلينا لنصرتها
بعد أن انهذت على مصليها المساجد. نعتذر لها وهي في منتصف
قافلة الشهداء، لأننا لا نملك من أجلها سوى دموع وحياء (16)
فبراير 2012، بتصرف).

باب النار

باب النار

من شرفة بيتي وقفت أتابع "حريقاً" رهيباً شبّ في شقّة أعلى برج قريب. لحقت بي زوجتي وهالها ما رأت. وانشغلت هي بالتغوّذ من "نار يوم القيامة" وبالخوف من مفاجآت القدر، بينما كنت مشغولاً بتراخي رجال "الإطفاء"، وبالنار التي لا تبقى ولا تذر، وكنت قد بدأت كتابة خاطرة عن رمزيّة النار في الأدب والثقافة. ظلّت النيران "مشتعلة" في الشقة المنكوبة ما يربو على الساعة إلى أن "خمدت".

"وإن منكم إلا واردها ..." (مريم: 71)، هذا ما نجد في القرآن في إشارة يقول المفسرون إنّها إلى النار - "ومع كلّ نقصان ناراً: نار الفراق لذلك الكمال الفائت بالنقصان، ونار جهنم كما وصفها القرآن، فيكون كل مائل عن الصراط المستقيم معذباً مرتين من وجهين، ولكن شدة ذلك العذاب وخفته وتفاوته بحسب طول المدة إنما يكون بسبب أمرين، أحدهما: قوة الإيمان وضعفه، والثاني: كثرة اتباع الهوى وقلته،

وإذ لا يخلو بشر في غالب الأمر عن واحد من الأمرين، قال الله تعالى: " وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتماً مقضياً، ثم ننجي الذين اتقوا ونذر الظالمين فيها جثياً (الغزالي: إحياء علوم الدين). وإن منكم إلا من تمسه كل يوم. من النار التي يحذر من يؤمنون باليوم الآخر والثواب والعقاب، إلى النار التي سرقها بروميثيوس من آلهة الأوليمب، إلى النار التي تتطهر بها الأرواح والمعادن، إلى نار الأهواء والشهوات والمشاعر. من شمعة تحترق، أو عود ثقاب، أو حجر يقدر حجراً، إلى البراكين والبرق والرعد والشمس والنجوم، إلى القلوب التي "تحترق"، والأعصاب التي "تشتاط"، والصبر على "جمر" اليقين في زمن الريبة والتوجس، إلى الدماء التي "تغلي" في العروق، تظل النار رمزا من الرموز الكبرى في حياة البشر لا يستطيع أن يحيط به كتاب أو أن تستقصي تجلياته في الثقافة والأدب مقالة مهما طالت. هي رمز مركب بالغ التعقيد ترتبط بالجنة وبالماء والتراب والهواء والجليد والنور. تشير ويشار إليها. انتفع بها البشر، ورهبها بعضهم إلى حدّ العبادة. "اعلمي أنّ هذه المدينة مدينة والدي وجميع أهله وقومه وهو الملك الذي رأيته على الكرسي ممسوخا حجرا وأما الملكة التي رأيتها فهي أمي وقد كانوا مجوسا

يعبدون النار دون الملك الجبار وكانوا يقسمون بالنار والنور والظل والحرور والفلك الذي يدور" (ألف ليلة وليلة). على أننا نستطيع أن نختزل كثيرا مما نجد عن النار في فئات أربع كبرى هي (1) نار الآخرة و(2) نار الحياة والحضارة والإبداع و(3) نار التطهر و(4) نار الهوى.

الكلام عن نار الآخرة حديثٌ يطول، يرعب بعض البشر، وينفر غيرهم، ويزجر آخرين. وهو كلام يندرج تحت باب الخرافة – "حديث خرافة يا أمّ عمرو" - عند من لا يؤمنون بالآخرة والبعث والحساب". لكنّ الذين يؤمنون يعرفونها ويحذرونها. يعرفون على سبيل اليقين ما يرد في كتاب الله عزّ وجلّ "لا يستوي أصحاب النار وأصحاب الجنة أصحاب الجنة هم الفائزون" (الحشر: 20) ويسألون الله أن يكونوا من الفائزين. تخيفهم أوصاف النار ومشاهدها كما ترد في القرآن الكريم "وقودها الناس والحجارة" (البقرة: 14) وفي السنة النبوية خصوصا ما ورد في حديث الإسراء والمعراج في رواية ابن عباس. في لهيب النار المستعرة يسأل المعذبون جيرانهم المنعمين بعض الماء. وهلّ للنار إلّا الماء يطفئها أو يروي من يصلونها؟ "ونادى

أصحاب النار أصحاب الجنة أن أفيضوا علينا من الماء أو مما رزقكم الله قالوا إن الله حرّمهما على الكافرين" (الأعراف: 50). وقد ترد النار في القرآن الكريم على سبيل المجاز: "إن الذين يكتمون ما أنزل الله من الكتاب ويشترون به ثمنًا قليلًا أولئك ما يأكلون في بطونهم إلا النار ولا يكلمهم الله يوم القيامة ولا يزكّيهم ولهم عذاب أليم" (البقرة: 174). هؤلاء ومعهم من يأكلون أموال اليتامى لا يأكلون نارًا على سبيل الحقيقة، بل يأكلون ما ينتهي بهم يوم القيامة إلى النار. ويعرف المؤمنون كذلك أن النار مراتب ودرجات: "إن المنافقين في الدرك الأسفل من النار ولن تجد لهم نصيرًا" (النساء: 145) "ويعرفون ما في النار من وجوه كالحة وسراويل من قطران وجلود كوتها النار، وغسلين وحميم وزقوم وغير ذلك، فيجأرون إلى الله مالك يوم الدين اللهم "قنا عذاب النار"، فهي "بئس الورد المورود" (هود: 98). ليس هذا كلّ ما في الكتاب الخاتم من كلام عن النار، وليس هذا اسمها الوحيد الذي يرد فيه، ففيه "جهنم" و"سقر" و"الهاوية"، وفيه عبارة "أصحاب النار" ترد مرارًا وتكرارًا. وهي في كلّ هذه المواضع في طباق ظاهر مع الجنة التي وعد الله عباده المؤمنين. في الرسالة القشيرية للإمام القشيري: "رؤى الشبلي في المنام بعد

موته، فقيل له: ما فعل الله تعالى بك؟ فقال: لم يطالبني بالبراهين على الدعاوي إلا على شيء واحد، قلت يوماً: لا خسارة أعظم من خسران الجنة، ودخول النار، فقال لي: وأي خسارة أعظم من خسران لقائي". مشاهد النار في القرآن الكريم هائلة، رهيبة، عجيبة ليس هذا مقام تفصيلها، بل مقام إشارة مختزلة عابرة إليها لا أكثر.



في القرآن الكريم كذلك ذكر النار التي ينتفع بها البشر في صهر المعادن وتهذيبها وغير ذلك من متاع الدنيا: "أنزل من السماء ماء فسالت أودية بقدرها **فاحتمل السيل** زبدًا رابيًا ومما يوقدون عليه في النار ابتغاء حلية أو متاع زبدٌ مثله **كذلك يضرب** الله الحقّ والباطل فأما الزبد فيذهب جفاءً وأما ما ينفع الناس فيمكث في **الأرض كذلك يضرب الله الأمثال**" (الرعد: 17). وفيه كذلك النار

بوصفها رمزاً وعلامة تشير وتهدي وتخبر: "إذ رأى ناراً فقال لأهله امكثوا إنني آنست **ناراً لعلّي** آتيكم منها بقبسٍ أو أجد على النار هدى" (طه: 10) و"فلما قضى موسى الأجل وسار بأهله أنس من جانب **الطور ناراً** قال لأهله امكثوا إنني آنست ناراً لعلّي آتيكم منها بخبر أو جذوة من النار **لعلكم تصطلون**" و"أفرايتم النار التي تورون. أنتم أنشأتم شجرتها أم نحن المنشئون" (الواقعة: 71-72). فالإلام تشير النار؟ تشير إلى بشر يعيشون في مكان ويوقدون النار يستدفئون بها، أو يبصرون على نورها، أو يطهون طعامهم، وما إلى ذلك. وفي التراث العربي، تشير النار التي تتقد أمام خيمة أو منزل إلى كرم أهله ونجدتهم. في (مجمع الأمثال) للميداني: قالت العرب "أخلف من نار الحباب". ويقال أيضاً: أخلف من نار أبي حباب. وأخلف من وقود أبي حباب. ومن حديثه أنه كان رجلاً من العرب في سالف الدهر بخيلاً لا توقد له نار بليل، مخافة أن يقتبس منها، فإن أوقدها ثم أبصرها مستضيء أطفأها. وقال آخرون: الحباب النار التي توريها الخيل بسنابكها من الحجارة. واحتجّوا بقول الله تعالى: "فالموريات قدحاً". من "لا تنطفئ له نار" في تراث العرب إذاً

هو الكريم الجواد - وهكذا وصف "عمارة الزيادي" نفسه في فيلم (عنتر بن شدّاد).

هذه نار الحياة والحضارة والفكر. تقول الأسطورة الإغريقيّة إنّ بروميثيوس قد سرق النار من آلهة الأوليمب رغم أنف كبيرهم زيوس لينتفع بها البشر. وقد فعلوا، فكانت النار سبباً مهماً من أسباب الحضارة والمدنية. بالإضافة إلى منافعها الدنيوية، ارتبطت النار بالإبداع، فالألمعي من "لمع" النار واللودعي من "لذعها" والذكاء من "ذكت" النار إذا توقّدت. والمتعلّم النشط "شعلة" و"لهوبة". زمن يعمل عقله في مسألة "يقدح زناد فكره". والنّار كما تشير، يشار إليها - بالحرارة تارة، وبالضوء الذي يصدر عنها تارة، وبالدخان الذي يتصاعد منها والرّماد الذي تخلفه تارة أخرى. وهل يكون دخان من غير نار أو احتراق؟ منافع النّار وآثارها التي لا تعد ولا تحصى من أسباب الحياة والحضارة، غير أنّها كذلك من أسباب الألم والموت. هذا التناقض والالتباس قد يغري ويخدع. وقد قالت العرب قديما - كما يرد في (مجمع الأمثال) للميداني - "أجهل من فراشة" ومرادفه "أطيش من فراشة": لأنّها تطلب النار فتلقي نفسها فيها. تطلب الضوء

فتنتهي إلى الاحتراق، وهكذا يفعل كثير من البشر. "لا تلعب بالنار" فيها مع المنفعة مضرّة، ومع الضوء حرارة ولهب، ومع الدفء احتراق.

وبالنار يكون اختبار الذهب، ويكون اختبار معادن البشر "بحرارة" التجارب ومرارتها وقسوتها، فيهلك من يهلك، وينجو من ينجو، ويقبض على عقيدته من يقبض، ويتخلّى من يتخلّى ويزول الخبث والصدأ عن ذوي الأصل النفيس. في النار قد يكون "احتراق" يتبعه بعث وميلاد جديد، كما يفعل طائر الفينيق (العنقاء). وقد يكون اختبار لا ينجح فيه إلا الأصفياء. ومنهم خليل الله إبراهيم عليه السلام: "قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ. قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ. وَأَرَادُوا بِهِ كَيْدًا فَجَعَلْنَاهُمُ الْأَخْسَرِينَ. وَنَجَّيْنَاهُ وَلُوطًا إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا لِلْعَالَمِينَ. وَوَهَبْنَا لَهُ إِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ نَافِلَةً وَكُلًّا جَعَلْنَا صَالِحِينَ" (الأنبياء: 68-72)

بعض النار يحيي وبعضها يقتل. وبعضها يستعذبه أهله ومن ذلك نار الهوى. وقد روي عن أعرابية أنها قالت: "كنت في شبابي أحسن من النار". ولعل الأعرابية كانت تشير إلى جمالها

الملةب الأأأ أو إلى سآونة مشاعرها وحرارلها. الله أعلم. وقصة تطاول إبليس على آدم عليه السلام وفخره أنه خلق من نار بينما خلق آدم من طين معروفة. في (ألف ليلة وليلة) نقرأ: "وآابت عن عيني فانطلقت في قلبي النار واشتغل خاطري بهما وانقلب بغضي للنساء محبة". ونقرأ: "فقالل له قوت القلوب: لمن هذا الفرش الثاني؟ فقال لها: هذا لي والآخر لك ومن الليلة لا ننام إلا على هذا النمط وكل شيء للسيد حرام على العبد فقالل: يا سيدي دعنا من هذا وكل شيء يجري بقضاء وقدر فأبى فانطلقت النار في قلبها وزاد غرامها فيه وقالل: والله ما ننام إلا سولاً فقال: معاذ الله وغلب عليها ونام وحده إلى الصباح فزاد بها العشق والغرام، واشتد بها الوجد والهيام وأقاما على ذلك ثلاثة أشهر طوال وهي كلما تقرب منه يمتنع عنها". ما زال المحبون يآأآون عن نار الحب آآى اليوم، مروراً بالعندليب وهو يشدو "حبك نار ... نار يا حبيبي نار"، وثومة وهي تغني "صآوا نار الشوق في قلبي". لمسة حانية، يآبعها دفء وأحضان دافئة تلهب المشاعر، وترفع درجة حرارلها آآى تبلع آد الاشتعال، ثم آآبو شيئاً فشيئاً إلى أن تنطفئ. من (العقد الفريد):

زادني لومك إضرارا إن لي في الحب أنصارا
طار قلبي من هوى رشا لو دنا للقلب ما طارا
خذ بكفي لا أمت غرقاً إن بحر الحب قد فارا
أنضجت نار الهوى كبدي ودموعي تطفئ النارا
رُب نارٍ بتُّ أرمقها تقضم الهندي والغارا

كلّ المشاعر حين تلتهب تشبه النّار – نار الغضب ونار الكراهية ونار الحسد التي "تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله"، ونار الحقد ونار الغيرة. "ولا أعلم ناراً أبلغ في إحراق أهلها من نار الغيظ" (الجاحظ: الرسائل، ص 255). وحين تكون النّار جزءاً من جوهر الشخصية، لا شعوراً عارضاً ملتهباً، تصبح الشخصية شخصية نارية، لا مائيّة ولا هوائيّة ولا ترابيّة. من الكلام عن نار الحبّ وما إليها ما ورد في يتيمة الدهر للثعالبي من شعر محمد بن هشام بن سعد الخير

يا سقيم الجفون من غير سقم حاش لله أن تبوء بائمي
أنت أذكيت في الحشا نار شوقي وجعلت السقام يلهو بجسمي
ما أبالي بمن لحاني إذا قا م خطيباً من سحر عينيك خصمي

والكلام عن **النّار** في الثقافة الغربية حديث يطول منه ما يرد في (معجم الرموز) لميشيل فيربر وفيما يلي تلخيص ما فيه عن **النّار**. في الكتاب المقدّس إشارة إلى البرق الذي يرسله الربّ من السماء (التكوين) وينزل الربّ على جبل سيناء في هيئة نار ويبدو مجده كنار تلتهم كل شيء (الخروج) وتتكلّم ملائكته في همس لافح حارق بينما يتألق الربّ نفسه ويخرج من قلب النّار. نار ذلك الربّ النّاري الذي تملؤه الغيرة تحرق الأشرار كما تحرق النّار الهشيم. وفيه كذلك إلى نار يكون وقودها البشر زنار يتوعّدها المسيح لمن يسبّ أخاه وبحيرة النّار وهي موت ثان ونيران الغضب التي تطهّر وتهذّب ولا تلتهم إلّا أهل الشرّ ولا تترك أثرا على الأخيار. وفيه كلام عن **التعميد بالنّار**. وفيه كلام عن نار طيّبة نزلت - فيما يعرف بيوم ميلاد الكنيسة أو عيد حلول الروح

القدس - على حشد يتكلمون لغات متفرقة فأعانتهم على تغيير لغاتهم ليفهمهم الغرباء عنها.

ليس من غير المؤلف الكلام عن النار التي تمتلئ بها جهنم بل جهنم والنار مترادفتان. غير أنّ الجحيم الذي يصفه دانتي في الكوميديا الإلهية لا تتوسطه النار بل الجليد وهو عقاب أهل الحقد لا أهل الهوى والغضب. **في** الدرك الأعلى يصير أهل الهوى إلى **نار** تطهرهم - وهو ما أشار إليه إليوت بطريق **التناس** في قصيدته (الأرض الخراب). لا نجاة من النار إلا بالنار.

نار الحب والغيرة نجدها في كلمات الشاعرة سافو التي اقتبسها لونغايانس: نار عميقة تسري تحت جلدي عندما رأيت محبوبتي مع عشيقها. تلك النار تصبح عند كاتالوس: نار شفيفة تسري في أوصالي. ويقاسي هوراس تلك النار الهادئة التي تأتي عليه ببطء. ويشعل كيوبيد نار الحب في قلب ديدو شطر أينياس في الإنياذة وتشعل نار الحب في قلب ميديا شطر جاسون في أبيات أوفيد. في (ملكة الجنّيات) لسبنسر تتحدّث شخصية من الشخصيات عن نار الهوى وملكة الفروسية التي كانت تملأ قلب صاحبها من قبل.

في (الفردوس المفقود) لجون ميلتون، وبعد الخروج من الفردوس يشعر آدم أنّ جمال حواء يلهب إحساسه.

ليست هناك فروق جوهرية في الدلالات الكبرى للنار – نار الآخرة ونار الإبداع ونار التطهرّ والتجربة ونار الهوى وغيره من المشاعر - بين الثقافتين العربية والغربية. من ذلك ما نجد على سبيل الاستطراد في الكلام عن نار الحبّ وقد سبقت إشارة عابرة إليها. يقال لمن خمدت مشاعره "بارد" و"باردة". وترد صفات لها علاقة بالحرارة والنّار في الكلام عن الليالي الحمراء والمشاعر الملتهبة والمشاهد الساخنة وما إليها. وفي الثقافتين كلام عن نار الغضب ونار الغيرة ونار الحسد والحقد والكراهية كما سلف.

دخان مبین

الدخان علامة. وقد ورد وصفه في القرآن الكريم بصفة "مبين" أي يبين ويوضح ويشير (الدخان: 10). ضع "بلسان عربي مبين" بجوار "بدخان مبين" ثم احذف ما يتكرر في شبيهي الجملة، وهو صفة "مبين". سوف ننتهي إلى أن الدخان يتساوى في قدرته على الإبانة والتعبير مع اللسان. أقرب ما يشير إليه الدخان النار. وقد درجنا على تصديق أن "لا دخان من غير نار" – على سبيل الحقيقة وعلى سبيل المجاز، دخان حقيقي يشير إلى نار حقيقية، وأقاول وإشاعات تشير إلى وقائع وحقائق. علاقة الدخان بالنار علاقة قديمة. وقد أصبحت من فرط ذيوها مثلا لغير ذلك من ارتباط سببي – "والمحبة شجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء وثمارها تظهر في القلب واللسان والجوارح. وتدل تلك الآثار الفائضة منها على القلب والجوارح على المحبة دلالة الدخان على النار ودلالة الثمار على الأشجار" (إحياء علوم الدين، ص 1424). نفس هذا الارتباط نجده في المقولة الإنجليزية

"There is no smoke without fire"/ "Where there is smoke there is fire"

فإلى ماذا يشير الدخان الذي يرد ذكره في الآية الكريمة؟ في حديث حذيفة بن اليمان قال رسول الله - صلى الله عليه وسلم "أول الآيات الدخان، ونزول عيسى بن مريم، ونار تخرج من قعر عدن، تسوق الناس إلى المحشر...". قال حذيفة يا رسول الله وما الدخان؟ فتلا هذه الآية: "يوم تأتي السماء بدخان مبين"، يملأ ما بين المشرق والمغرب يمكث أربعين يوما وليلة، أما المؤمن فيصيبه منه كهية الزكام، وأما الكافر فكمنزلة السكران يخرج من منخريه وأذنيه ودبره. هو علامة من علامات يوم القيامة إذا.

يحترق الخشب أو غيره من المواد فيتصاعد الدخان ويملأ المكان ثم يحتفي شيئا فشيئا وكأنما ابتعلته السماء. هذا التحول من كثافة إلى خفاء، من قيود المادّة إلى الغياب في براح الكون الفسيح، يثقل الدخان بدلالات رمزيّة ويجعله جزءا من طقوس طرد الأرواح الشريرة واستجلاب الأرواح الطيبة. وفي هذا التحول إشارة إلى انعتاق الروح من أسر الجسد وصعودها إلى السماء.

والتدخين هو قصد إخراج الدخان من احتراق التبغ بمختلف أنواعه ومن ثم استنشاق النيكوتين من خلال الرئتين. وكان يقال لبائع الدخان ومستهلكه "دخاخي" ولمن يفرط في التدخين "مدخنة" "to smoke like a chimney", ولكل أنواع المحروقات التي تنتج الأدخنة "الدخان" بتشديد الخاء.

وقد يكون الدخان غشاوة تعمي وتحول بينك وبين الحقيقة. وهكذا يصف الغزالي في (الإحياء) الدخان في معرض حديثه عن أنواع القلوب: "القلب المخدول المشحون بالهوى، المدنس بالأخلاق المذمومة والخبائث، المفتوح فيه أبواب الشياطين، المسدود عنه أبواب الملائكة. ومبدأ الشر فيه أن ينقذ فيه خاطر من الهوى ويهجم فيه فينظر القلب إلى حاكم العقل ليستفتي منه ويستكشف وجه الصواب فيه، فيكون العقل قد ألف خدمة الهوى وأنس به واستمر على استتباط الحيل له وعلى مساعدة الهوى، فتستولي النفس وتساعد عليه فينشرح الصدر بالهوى وتنسبط فيه ظلماته لانهباس جند العقل عن مدافعتة. فيقوى سلطان الشيطان لاتساع مكانه بسبب انتشار الهوى فيقبل عليه بالتزيين والغرور والأمانى، ويوحى بذلك زخرفاً من القول غروراً فيضعف سلطان

الإيمان بالوعد والوعيد، ويخبو نور اليقين لخوف الآخرة إذ يتصاعد عن الهوى دخان مظلم إلى القلب يملأ جوانبه حتى تنطفئ أنواره، فيصير العقل كالعين التي ملأ الدخان أجفانها فلا يقدر على أن ينظر، وهكذا تفعل غلبة الشهوة بالقلب حتى لا يبقى للقلب إمكان التوقف والاستبصار (إحياء علوم الدين، ص 747).

"ظهرت الاحتراقات من عنصر النار في رطوبات الهواء والماء صعد منها دخان يطلب الأعظم الذي هو الفلك الأعلى الأقصى فوجد فلك الكواكب يمنعه من الرقي إلى الفلك الأعلى فعاد ذلك الدخان يتموج بعضه في بعض فتراكم فريق ففتق الله رتقه بسبع سموات ثم أنه **تطايرت** الشرر من كرة الأثير في ذلك الدخان فقبلت من السموات ومن الفلك المكوكب أماكن فيها رطوبات طبيعية فتعلقت بها تلك الشرر **فانقدت** تلك الأماكن لما فيها من الرطوبات فحدثت الكواكب فأضاء الجو كما يضيء البيت بالسراج ألا ترى القادح للزناد يعلق الشرر الحراق بما فيه من الرطوبة فيتقد فيكون منه المصباح" (ابن عربي: الفتوحات المكيّة، ص 1917)

وللدخان في الأحلام دلالات يختصرها ابن سيرين فيما يلي:
"والدخان هول وعذاب من الله تعالى وعقوبة من السلطان. فمن رأى دخاناً يخرج من حانوته فإنه يقع فيه خير وخصب بعد هول وفضيحة، ويكون ذلك من قبل السلطان. فإن كان دخان تحت قدر فيها لحم نضيج، فإنه خير وخصب وفرج بعد هول يناله. ومن رأى الدخان قد أضله، فهو حمى تأخذه. ومن أصابه حر الدخان، فهو غم وهم." (منتخب الكلام في تفسير الأحلام، ص 171).

📖 أجشع من أسرى الدخان

"ذكر أبو عبيدة أنهم الذين كانوا قطعوا على لطيمة كسى، وكانوا من تميم. وذكر ابن الأعرابي أنهم كانوا من بني حنظلة خاصة، وإن كسرى كتب إلى المكعب مر دان، عامله على البحرين، أن أدعهم إلى المشقر وأظهر أنك تدعوهم إلى الطعام. فتقدم المكعب في اتخاذ طعام على ظهر الحصن بحطب رطب، فارتفع منه دخان عظيم، وبعث إليهم يعرض الطعام عليهم، فاغثروا بالدخان وجاءوا فدخلوا الحصن فأصفق الباب عليهم، فغبروا هناك يستعملون في مهن البناء وغيره. فجاء الإسلام وقد بقي البعض منهم، فأخرجهم العلاء ابن الحضرمي، في أيام أبي بكر رضي الله عنه، فسار بهم المثل فليل فيمن قتل منهم: ليس بأول من قتله الدخان. وأجشع من أسرى الدخان. وأجشع من الوافدين على الدخان. وأجشع من وفد تميم" (الميداني: مجمع الأمثال، ص 81)



وقد تضع العرب الدُّخان موضع الشرِّ إذا علا فيقولون: "كان
بيننا أمر ارتفعَ له دخان"، وقد قيل: "إنَّ الدخان قد مضى" إذا
خمدت نار الفتنة والصراع. ويقال لمن تبدو عليه علامات
الغضب "مدخن" دلالة على النار التي تشتعل في صدره وتظهر

آثارها على وجهه. "والدّخن: مأخوذ من الدّخان، جعله مثلاً لما في الصّدور من الغلّ." (ابن عبد ربّه: العقد الفريد، ص 275).

الدخان في جملة الأحوال خائق مزعج معتم، فيما عدا ما ينجم عن حرق بخور، أو أعشاب زكيّة. من هنا كانت دلالاته السلبية في الحديث النبوي الشريف المشهور، وهذه روايته في كتاب سنن أبي داود:

"حدثنا مسلم بن إبراهيم حدثنا أبان عن قتادة عن أنس قال قال رسول الله صلى الله عليه وسلم مثل المؤمن الذي يقرأ القرآن مثل الأترجة ريحها طيب وطعمها طيب، ومثل المؤمن الذي لا يقرأ القرآن كمثل التمرة طعمها طيب ولا ريح لها، ومثل الفاجر الذي يقرأ القرآن كمثل الريحانة ريحها طيب وطعمها مر، ومثل الفاجر الذي لا يقرأ القرآن كمثل الحنظلة طعمها مرّ ولا ريح لها، ومثل الجليس الصالح كمثل صاحب المسك إن لم يصبك منه شيء أصابك من ريحه، ومثل جليس السوء كمثل صاحب الكير إن لم يصبك من سواده أصابك من دخانه".

وقد يكون الدخان وهمًا تنفق عمرك في مطاردته تبحث من ورائه عن النار. فاحذر أن تقضي حياتك "تطارّد خيط دخان" لا

ينتهي بك إلى شيء. ويشير تعبير smoke and mirrors في الإنجليزية إلى الخداع والمراوغة خصوصا في كلام أهل السياسة والمعلنين والدعائيين. وفي الدخان والرماد نهاية ما كان يتأجج في القلب من نار المحبة والشوق كما في أغنية أمّ كلثوم (فات الميعاد)
"فات الميعاد وبقينا بعاد والنار بقت دخان ورماد"

باب المظر

باب المطر

حين يموتُ المطرُ
ستشيعُ جنازتهُ الحقولُ
وحدها شجيرةُ الصبير
ستضحكُ في البراري
شامتةً من بكاءِ الأشجار
(عدنان الصائغ)

من آفات الكلام عن العلاقات الإنسانية - الصداقة والحبّ
والزواج والزمالة والجيرة والأبوة والأمومة وغيرها - غياب
كلمتي "متبادل" و"متبادلة" في نهاية كلّ مقولة يكتبها أو ينقلها
معلم أو تلميذ، زوج أو زوجة، والد أو ولد، صديق أو زميل،
مدير أو موظف، إلى غير ذلك فترى كل طرف يلقي باللائمة على
الطرف الآخر ويحمّله كلّ المسؤولية وكلّ الواجبات. لكي يصبح
لمفردات "العطاء" و"الثقة" و"الاهتمام" و"الاحترام" و"الوفاء"

و"الإخلاص" و"الرعاية" و"المعرفة" وغيرها معنى ودلالة
وقيمة لا بدّ أن تتبعها كلمة "متبادل" أو "متبادلة". لا تثريب على
مطر ينزل على أرض يباب تأتي أن تحسن استقباله، ولا على
معلم يحسن التعليم فلا يجد عقلا واعيا أو أذنا تستمع. ولا تثريب
على أرض جفاها المطر فبقيت عطشى، ولا على متعلم لم يحسن
أستاده تعليمه. لا بدّ أن تذرف الغيوم دموعها لتسقي الأرض، ولا
بدّ أن تحسن الأرض استقبال ما تجود عليها به الغيوم. ركنان لا
غنى **عن** أيهما لكي تهتزّ الأرض وتربو وتنبت من كلّ زوج بهيج
كما يصف القرآن الكريم.

يشبه المطر من السماء على الأرض في غير وجه من وجوهه
الدموع من العينين على القلب والروح. يقول تشارلي شابلن
"أحبّ أن أسير تحت المطر لكيلا يراني الناس وأنا أبكي". ويقول
بابلو نيرودا "حلمت أنّي وأنت نبتتان تكبران وقد تعانق الجدران
وأنتك **تعرفين** الأرض والمطر كما تعرفين شفتي، فما خلّقنا أنا
وأنت إلا من الأرض والمطر".

المطر رمز مركّب يرتبط بغيره من الرموز - بالسحب والغيوم
والسمااء والدموع وقوس قزح وغير ذلك. يشير ويشار إليه.

المَطَرُ حقيقةً هو "الماء المنسكب من السحاب. والمَطَرُ: ماءُ السحاب، والجمع أمطارٌ. وَمَطَرٌ: اسم رجل، سَمِّي به من حيث سمي غَيْثًا" (لسان العرب). ويقال "تلك منه مُطَرَّةٌ أي عادةً ورجل مُسْتَمَطِرٌ: طالب للخير، وقال الليث: طالب خير من إنسان. ومطرني بخير: أصابني. وما أنا من حاجتي عندك بِمُسْتَمَطِرٍ أي لا أطمع منك فيها؛ عن ابن الأعرابي. ورجل مُسْتَمَطِرٌ إذا كان مُخَيَّلًا للخير" ليس كلّ المطر منحةً فمنه ما يكون محنةً "وأمطرنا عليهم مطراً فساء مطرُ المُنذَرين""وأمطرنا عليهم حجارةً من سَجِيلٍ" جعل الحجارة كالمطر لنزولها من السماء (لسان العرب).



ثلاث فكرات إذاً هي التي تؤطر الكلام عن رمزية المطر. الأولى هي أنه رمز مركّب يعيش في معيّة غيره من رموز. الثانية هي أنه حقيقةً مناخيةً يشار إليها برموز – نحو "دموع

السماء" - ورمز يشير إلى **حقائق** - نحو "وأَمْطَرْنَا عليهم حجارة من سجيل". الثالثة هي أنه منحة ومحنة. سيرد ذكر الفكرات الثلاث فيما بقي من هذا الباب، لكن بعد تعريج على أفعال السحاب والمطر وأسمائه وترتيبه كما نجد في (فقه اللغة) لأبي منصور الثعالبي:

"إذا أتت السماء بالمطر الشديد قيل: حفشت وحشكت، فإذا استمر مطرها قيل: هطلت وهتنت، فإذا صبّ الماء قيل: همعت وهضبت، فإذا ارتفع صوت وقعها قيل: انهلت واستهلّت، فإذا سال المطر بكثرة قيل: انسكب وانبعق، فإذا سال يركب بعضه بعضاً قيل: اثنجر واثنجح، فإذا دام أياماً لا يقلع قيل: أئجم وأغبط وأدجن، فإذا أقلع قيل: أنجم وأفصم وأفصى".

"إذا أحيا الأرض بعد موتها، فهو الحياء، فإذا جاء عقيب المحل أو عند الحاجة إليه، فهو الغيث، فإذا دام مع سكون، فهو الديمة والضرب فوق ذلك قليلاً والهطل فوقه، فإذا زاد فهو الهتلان والتهتان، فإذا كان القطر صغراً كأنه شذر، فهو الققط، فإذا كانت مطرة ضعيفة، فهي الرهمة، فإذا كانت ليست بالكثيرة، فهي الغيبة والحشكة والحشفة، فإذا كانت ضعيفة يسيرة، فهي الذهاب

والهميمة، فإذا كان المطر مستمراً، فهو الودق، فإذا كان يروي كل شيء، فهو الجود، فإذا كان عاماً فهو الجدا، فإذا دام أياماً لا يقلع، فهو العين، فإذا كان مسترسلاً سائلاً، فهو المرثعن، فإذا كان كثير القطر، فهو الغدق، فإذا كان كثيراً، فهو العزّ والعباب، فإذا كان شديد الوقع كثير الصوب، فهو السحيفة، فإذا جرف ما مر به، فهو السحيتة، فإذا قشر وجه الأرض، فهو الساحية، فإذا أثرت في الأرض من شدة وقعها، فهي الأخرى، فهي النفضة فإذا جاءت المطرة لما يأتي بعدها، فهي الرصدة والعهاد نحو منها، فإذا أتى المطر بعد المطر، فهو الولي، فإذا رجع وتكرر، فهو الرجع فإذا تتابع، فهو اليعلول فإذا جاء المطر دفعات، فهي الشآبيب".

من بديع اجتماع الغيث مع الجود والهميان ما أنشد لسان الدين ابن الخطيب في قصيدته الذائعة:

جاءك الغيث إذا الغيث همى يا زمان الوصل بالأندلس

ومن استهلال الدمع ما يرد في رائعة ابن زريق البغدادي في الفريدة (لا تعذليه):

وَكَمْ تَشَبَّثَ بي يَوْمَ الرِّحِيلِ ضُحَىً وَأَدْمَعِي مُسْتَهْلَاتٍ وَأَدْمُعُهُ
وفي صورة بديعة بليغة مركبة من رائعة الواواء الدمشقي
(وأمرت لؤلؤا) يصبح الدمع لؤلؤا كالنرجس ثم يصبح مطرا
ينهمر على خدين فاتنين:

وأمرت لؤلؤاً من نرجسٍ، وسقتُ
ورداً، وعضتُ على العنابِ بالبردِ

المطر أغنية وأنشودة ومناسبة فرح وموعد حنين. حين
تتراقص قطراته تنزل على الأرض تزرعها رخاء ولينا ورخاوة
إذ يغني الأطفال "يا مطرة رخي رخي". وقد يتوالى في زخات،
والزخ هو الدفع، وكلّ زخة دفعة، وكلّ دفع زخ. من قصيدة
كلمات لنزار قبّاني، بصوت ماجدة الرومي:

يُسمِني.. حينَ يراقصُني
كلماتٍ ليست كالـكلمات
يأخذني من تحتِ ذراعي
يزرعني في إحدى الغيمات
والمطرُ الأسودُ في عيني

يتساقط زخّاتٍ.. زخّاتٍ
يحملني معه.. يحملني
لمساءٍ وردي الشُّرفات
وأنا.. كالطفلةٍ في يدهِ
كالريشةِ تحملها النسمات.

والمطر هو الدموع التي "تسحّها" الغيوم. في (لسان العرب):
"سحابة سَحُوحٌ، وسَحَّ الدَّمْعُ والمطرُ والماءُ يَسُحُّ سَحًّا وسُحُوحاً
أي سال من فوق واشتدَّ انصبابه. وساحَ يَسِيحُ سَيْحاً إذا جَرى على
وجه الأرض. وعينٌ سَحَسَاحَةٌ: كثيرةُ الصب للدموع. ومطر
سَحَسَحَ وسَحَسَاحٌ: شديدٌ يَسُحُّ جداً يَقْشِرُ وجهَ الأرض. وتَسَحَسَحَ
الماءُ والشَّيْءُ: سال. وانسَحَّ إبْطُ البعير عَرَقاً، فهو مُنْسَحٌّ أي
انصَبَّ. وفي الحديث: يمينُ الله سَحَاءٌ لا يَغِيضُها شيءٌ في الليلِ
والنهارِ أي دائمةُ الصَّبِّ والهَطْلِ بالعطاء". من (أنشودة المطر)
لبدر شاكر السيّاب:

تثاءب المساء، والغيومُ ما تزالُ
تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقّل.
كأنّ طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:

بأنَّ أمّه – التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثمَّ حين لجَّ في السؤال

قالوا له: "بعد غدٍ تعودُ" ..

لا بدَّ أن تعودُ

وإنَّ تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التلّ تنام نومة اللّحود

تسفّ من ترابها وتشرب المطر؛

كأن صياداً حزينا يجمع الشّباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر.

مطر..

مطر..

أتعلمين أيّ حُزنٍ يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع؟

بلا انتهاء – كالدّم المراق ، كالجياع،

كالحبّ، كالأطفال، كالموتى – هو المطر!

ومقتلاك بي تطيفان مع المطر.

.....

في كلّ قطرة من المطر

. حمراء أو صفراء من أجنّة الزهر

وكلّ دمة من الجياع والعراة

وكلّ قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسائم في انتظار مبسم جديد

أو حلمة تورّدت على فم الوليد.

المطر هدية السماء للأرض تبعث فيها الحياة : "يا أيّها النّاسُ
إن كنتم في ريبٍ منّ البعثِ فإنّا خلقناكم منّ ترابٍ ثمّ من نطفةٍ ثمّ
من علقَةٍ ثمّ من مضغَةٍ مُخلّقةٍ و غيرِ مُخلّقةٍ لنُبينَ لكم ونُقرّ في
الأرحامِ ما نشاء إلى أجلٍ مُسمّى ثمّ نُخرجكم طفلاً ثمّ لتبْلُغُوا
أشدّكم ومنكم من يتوفّى ومنكم من يُردّ إلى أرذلِ العمرِ لِكَيْلا يَعْلَمَ
من بعدِ علمٍ شَيْئاً وتَرى الأرضَ هامِدةً فإذا أنزلنا عليها الماءَ

اهْتَرَّتْ وَرَبَّتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ" (سورة الحج: الآية 5). وقد يكون المطر عقوبة ومحنة: "وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِنْ سِجِّيلٍ مَنْضُودٍ" (سورة هود: الآية 82). من هنا كان الدعاء "اللهم سقيا رحمة لا سقيا عذاب". ومن هنا كانت صلاة الاستسقاء في طلب المطر وكانت الاستعدادات و"المخرّات" حذر المطر واجتنابا لعواقبه الوخيمة. وقد كان للهنود الحمر رقصة أسطورية لاستئزال المطر من السماء.

بين المنحة والمحن تسمع أهل الخليج يتبادلون التهاني بنزول المطر "مبروك عليكم الرحمة" وتسمع أهل الغرب "يدّخرون ليوم ماطر" (to save for a rainy day) بينما يدّخر أهلنا هنا "القرش الأبيض لليوم الأسود". لا غرابة، فالماء نعمة ونقمة، به تكون الحياة وفيه يكون الغرق. في الأساطير الإغريقية الفاعل وراء فعل المطر هو زيوس. وفي كثير من الشعر الروماني قد يكون الفاعل "السماء" (السماء هي الأب والأرض هي الأم التي تنتظر المطر ليرويها يخصّبها. وسوف تجد مفردات "حجر" و"عروس" و"يمطر" تتردّد في هذا السياق تشير إلى فعل الجماع وما ينتهي إليه. وسوف تجد مفردات "العطش" و"الارتواء"

واستعارتي المرأة الأرض والرجل السماء وهما استعارتان لا تحبهما النظرية النسوية أو النسائية). وفي اللغات الغربية اليوم هو ضمير غير العاقل it. وفي لغاتنا العربية الدارجة اليوم هو "الدنيا" و"السماء".

وفي المطر رحمة من جهة السماء بالأرض وأهلها. تصفه بورشيا في (تاجر البندقية) لشكسبير هكذا "المطر الرقيق الذي ينزل من السماء". وفي المطر شفاء الروح من جفافها وخشونتها، فتري ت. س. إليوت يهرب في أول رائحته (الأرض اليباب) من أعاصير الربيع وأمطار الصيف المفاجئة غير المنتظرة وينتهي إلى رعد من غير مطر، رعد يلهم الروح ما ينبغي أن تفعل لتجتاز يباب يأسها وموتها. درس مهم يعلمه الرعد "العطاء والتعاطف والسيطرة أو الكبح" (*Dayadhvam* - *Datta*) - (*Damyata*). وكأنّ الرعد يهتف بك: "كن كريما وتعاطف مع آلام غيرك وتحكم في شهواتك وغضبك ورغبتك في الانتقام والتشفي. لا تُفرط ولا تنجرف - لا في الحب ولا في الكراهية. لا تسلم لرغباتك ولا لأوهامك زمام الأمور".

وكما أنّ المطر منحة ومحنة فليست كلّ أرض تستقبل المطر كغيرها. قد يصادف المطر سهلا أو جبلا أو صخرا أو يبابا. وقد لا يكون له أثر يذكر. وهكذا المحبة والرحمة والمعرفة والكرم قد تسقط كلّها على أرض غير مؤهلة أو شائخة مُعرضة أو جاحدة فلا يكون لها كلّها من أثر إيجابي على هذه الأرض.

من المطر إلى قوس قزح، حيث يخبرنا سفر التكوين أنّ الربّ ترك قوسه في السحاب عهدا بين السماء والأرض من هنا كان الاسم "قوس قزح" ويسمّيه جون ميلتون "القوس الرطب" و"القوس الماطر". يظلّ قوس قزح رابطا بين السماء والأرض والوسيط بينهما المطر. وفي الآداب القديمة يبقى قوس قزح رمزا مقدّسا. في (الإلياذة) نجد زيوس يرسل قوس قزح نذيرا بحرب أو عاصفة. ويتجسّد قوس قزح في أيريس إلهة البحر والسماء ورسولة من عند آلهة الأوليمب تنزل من السماء على قوس من ألف لون وتصعد بأن تخترق قوسا أسفل السحاب كما تخبرنا (الإنياذة). ظلّت تلك المعاني تتردد في أدب عصر النهضة غير أنّ شكسبير نقل دلالة الكلمة للتعبير عن قزحية العين ولونها. "القُزْحِيَّة أو الحدقة القُزْحِيَّة هي أكثر أجزاء العين

البشرية وضوحا، وتتكون من عضلة دائرية وأخرى طويلة للتحكم في كمية الضوء المارة إلى شبكية العين من خلال إنسان العين. لون قزحية العين يميز لون العين فمنها البني ومنها الأزرق أو الأخضر، ويغلب اللون الأزرق في شعوب الشمال، حيث يكون تأثير الشمس ضعيفا" (ويكبيديا).

ومن كلام العرب عن قوس قزح: "وقوسُ قُزَحَ: طرائق متقوسةٌ تَبْدُو في السماءِ أيامَ الربيع، زاد الأزهري: غَبَّ المَطَرُ بحمرة وصُفْرَة وخُضْرَة، وهو غير مصروف، ولا يُفْصَلُ قُزَحُ من قوس؛ لا يقال: تَأَمَّلْ قُزَحَ فما أَبَيَّنَ قوسه؛ وفي الحديث عن ابن عباس: لا تقولوا قوسُ قُزَحَ فإن قُزَحَ اسم شيطان، وقولوا: قوس الله عز وجل؛ قيل: سمي به لتسويله للناس وتحسينه إليهم المعاصي من التقزيع، وهو التحسين" – والعهد على ابن منظور في (لسان العرب). في (العقد الفريد) لابن عبد ربّه الأندلسي في الكلام عن التفاح وما بينه وبين قوس قزح من شبه: "التفاحة يا أمير المؤمنين إن حملتها لم تؤذك، وإن رميت بها لم تؤلمك، وقد اجتمع فيها ألوان قوس قزح من الخضرة والحمرة والصفرة. وفي (منتخب الكلام في تفسير الأحلام) لابن سيرين من دلالات رؤية

قوس قزح في المنام: "وأما قوس قزح، فالأخضر دليل الأمن من قحط الزمان وجور السلطان، والأصفر دليل الأمراض، والأحمر دليل سفك الدماء، وقال بعضهم: إن رؤية قوس قزح تدل على تزوج صاحب الرؤيا، وقال بعضهم: إن رآه يمناً دلت على خير، وإن رآه يسرة دلت على شرّ".و(في المستطرف من كل فن مستظرف) للأبشيحي حكى أن هرقل ملك الروم كتب إلى معاوية بن أبي سفيان رضي الله عنه يسأله عن أشياء من بينها قوس قزح ما هو فكان جواب معاوية: "وأما قوس قزح فأمان من الله لعباده من الغرق".

ومن أسماء المطر الغيث ومن أفعال الله عز وجل الغوث. فيا غياث المستغيثين غثنا من قحط الروح وجذب الأرض وضيق الرزق وضيق الخلق وضيق العقل وقلة الصبر وضيق الصدر.

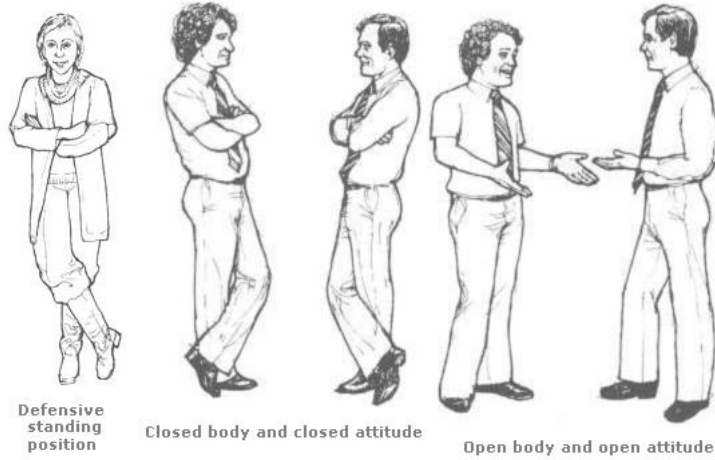
عن لغة الجسد

عن لغة الجسد:

عناق بلا روح

في الكلام عن لغة الجسد ثلاث مسافات هي مسافة الغرباء، ومسافة الأصدقاء، ومسافة الأحبة. في العادة يبقى الغرباء غرباء، بعيدين، لا يقتحمون الدوائر التي نحيط بها أجسادنا. (يحدث أن يقتحم الغرباء دوائرنا تحت قهر الظروف كما يحدث في حافلة مزدحمة أو شجار أو ما شابه ذلك). يقترب الأصدقاء والزملاء والجيران من أجسادنا على قدر قربهم من قلوبنا. ثم لا تكون مسافة تذكر مع الأحبة فيكون اللمس واللامسة والهمس والاحتضان والمعانقة وما دون ذلك وما بعد ذلك. قبل أن نستطرد لا بدّ من أن نعيد التمييز بين ثلاثة أنواع من التعبير بلغة الجسد هي: تعبير المريد وتعبير المضطر وتعبير صاحب العادة. ما نقوله - بلغة أو من غير لغة - عن إرادة ووعي هو تعبير المريد. أمّا ما يصدر عنك من أقوال أو أفعال عن غير إرادة كمعانقتك أحدهم في حافلة مزدحمة أو تحرّشك به في مصعد أو غير ذلك هو تعبير المضطر.

ما تقول أو تفعل بصورة منتظمة وقد يفقد حرارته بمرور الأيام
– نحو سلامك على صاحب البقالة الذي تراه كل صباح في
طريقك إلى عملك - هو تعبير صاحب العادة. الحدود بين هذه
الأنواع واهية، وقد تنهار في لحظة أو قد تزداد سمكا. قد ينتهي
احتكاكك القهري بامرأة في حافلة إلى حوار وعلاقة. وقد تصبح
معانفتك زوجك عادة تفقد مع الزمن حرارتها. فلنترك ذلك إلى
الكلام عما يحدث في الصورة وقبله التعريج على معنى الحزن
والعناق.



من (لسان العرب) و(مختار الصحاح) بتصرف: الحِضْنُ: "ما دون الإبط إلى الكشح، وقيل: هو الصدر والعُضدان وما بينهما، والجمع أَحْضَانٌ؛ ومنه الاختِضَانُ، وهو احتمالُ الشيء وجعله في حِضْنِكَ كما تَحْتَضِنُ المرأةُ ولدها فتحتمله في أحد شِقَيْهَا". وحِضْنُ الليل: "جانباه" وحِضْنُ الجبل "ناحيته". وحِضْنُ الرجل: "جَنْبَاه". وحِضْنُ الشيء: "جانباه". ونواحي كل شيء "أَحْضَانُهُ". حَضَنَ الطائرُ بَيْضَهُ إذا "ضَمَّهُ إلى نفسه تحت جناحيه". وحَضَنَ الصبيُّ يَحْضُنُهُ حَضْنًا: "رَبَّاه". والحاضِنُ والحاضِنَةُ: المُوَكَّلانِ بالصبيِّ يَحْفَظَانِهِ وَيُرَبِّيَانِهِ. "واحتَضَنَ الشيءَ حُضْنَهُ". أكثر ما نجد عن الحضن في كلام العرب هو معنى الجانب ومعنى احتضان الطائر البيض إلى أن يفقس. "أول الجبل الحضيض وهو القرار من الأرض عند أصل الجبل ثم السفح وهو ذيله ثم السند وهو المرتفع في أصله ثم الكيخ وهو عرضه ثم الحضن، وهو ما أطاف به" (الثعالبي: فقه اللغة، ص 64)، "الحمام إذا علم الذكر أن الأنثى قد حملت اشتغل هو وهي بعمل العش وأشخصا لها حروفاً تحفظ البيض ثم سخناها ونفيا عنها طباعها وأحدثا لها طبيعة أخرى مستخرجة من رائحة أبدانها ثم يقلبان البيض في الأيام فتأخذ البيضة نصيبها من الحضن وساعات الحضن أكثرها

على الأنثى كالمراءة التي تكفل الحضانة فإذا صار البيض فراخاً كان أكثر الزق على الذكر" (ابن الجوزي: الأذكفاء، ص 112). من أين جاء الحزن بمعناه المعاصر؟ من التفاف يدي الحاضن حول جنبي المحتضن. في كلام العرب يكثّر استعمال العناق والمعانقة والاعتناق للتعبير عن الحزن بمعناه المعاصر. والمعانقة من التقاء العنق بالعنق – "انعطاف أحد الشكّلين على صاحبه، والتفاف الحبيب بمُحبّه" (الرجاني: أسرار البلاغة، ص 71). وللاعتناق دلالات رمزيّة نحو اعتناق فكرة أو منهج أو عقيدة. وفي الكلام عن المعانقة بيتان من شعر أحمد بن يحيى بن أبي فنن لا ترد فيهما الكلمة لكنهما يصفان المشهد وصفاً بليغاً:

خلوت فنادمتها ساعة على مثلها يحسد الحاسد

كأنّا وثوب الدجى مسبل علينا لمبصرنا واحد



عناق المريد لا يكون إلا لأهل محبته وخاصته. يكون في لحظات الحزن والإحباط للتهوين والتخفيف، وقد يصاحبه ربت على الكتفين، أو لمسة حانية على الرأس على قدر العلاقة ونوع الحاضن والمحتضن، أو المعانق بكسر النون والمعانق بفتحها. ويكون العناق لتوثيق العلاقة، وتأكيد المحبة، وكأن المتعانقين يقولان "نحن واحد" لا "اثنين". التحام الجسدين هو المعادل الموضوعي - بلغة ت. س. إليوت - لالتحام عقليين وقلبيين وروحين. ويكون العناق في لحظات المعاشرة أو الجماع، قبله ومعه وبعده - "أخذنا نلعب وننتهارش مع العناق والتقبيل" (ألف ليلة وليلة) - وفي لحظات اللقاء بعد الغياب والترحيب - "بالأحضان" و"بالحضن" - ولحظات الوداع.

وقد يكون العناق تعبيراً عن الامتلاك، خصوصاً في وجود منافسين أو شائنين. وقد يكون حماية، نحو ما تجد في حافلة أو مكان مزدحم أو ظلام دامس مفاجئ. وقد يكون سيطرة وعدوانا وتقييدا في لحظات اغتصاب أو تعذيب أو ما شابه. ولأهل العلم في هذا الصدد كلام مسهب عن أنواع العناق وهيئاته ودلالاتها المختلفة ومراحله، وما يسبقه ويصاحبه ويعقبه من حركات

وحالات مما يضيق عنه هذا المقام. وقد لا يستطيع التمييز بين
العناق والخناق من شدّة اللهفة كما قال أبو الفرج علي بن الحسين
بن هندو:

تعانقنا لتوديع عشاءٍ وقد شرقت بأدمعها الحداق

فما زال العناق يضيق حتى توهمنا عناق أم خناق

ماذا ترى في الصورة؟ جسدان التصقا غير أنّ الوجهين
متباعدان والعينان لا تلتقيان. حضن بلا روح. تضع يدها اليسرى
على كتفه، ويضع يده اليمنى على خصرها وعلى وجهيهما نور.
العينان نافذة الروح، وهما في الصورة مشغولتان، لا بالحبيب، بل
بالهاتف الذكي الباهر المحمول. تنجذب العينان إلى حيث يأتي
الضوء من شاشة الهاتف، لا فرق في ذلك بين الرجل والمرأة.
شاشة الهاتف نافذة على عالم آخر، عالم افتراضي جاذب "ندّاه"
يلهي العقل والعينين عن العالم الواقعي الراهن.

رسالة الصورة واضحة وبلاغتها قريبة. "نحن هنا ولسنا هنا.
نحن هنا جسدان يلتصقان، إلّا أنّ عقلينا وروحينا وقلوبنا ليسوا
هنا. العالم الذي أعيش فيه ليس عالمي معك بل هو عالم آخر
وراء ظهرك. عالم لا تراه/ لا ترينه مع أنّك تستطيع/ تستطيعين

د. بهاء الدين محمد مزيد: إلامرأا: نقد أدبي وفني وثقافي. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2016

رؤيتي". وهذه هي مفارقة الحياة المعاصرة في ظلال التواصل الاجتماعي الافتراضي. لا عناق يشبع على أرض الواقع، ولا عناق يتحقق في العالم الافتراضي.



هوامش على ومضة (حادثة)

لعباس طمبل عبد الله الملك

رمقت هاتفاً ذكياً بنظرة محرومة. وقعت في أسره. عزلها عن
الناس واستعبدها.



ومضة من صفحة (سنا الومضة) الزاخرة. لعباس طمبل عبد
الله الملك عنوانها "حادثة". نستطيع أن نقف على ما حدث بالنظر
إلى ثلاثة مفاصل سردية هي "رمقت" و"وقعت" و"عزلها
واستعبدها". في أول الأمر كانت المسرود عنها تملك قرارها

وإرادتها، رغم حرمانها، كانت فاعلة في النحو وفي الحقيقة –
"رمقتْ هاتفًا ذكيًا بنظرة محرومة"، والفاعل ضمير مستتر
تقديره "هي". وفي الرمق مداومة نظر ومتابعة واشتهاء، اشتها
من يشرف على الموت يريد جرعة ماء.

وفي المرحلة التالية تصبح المسرود عنها فاعلة في النحو،
ضحية في الحقيقة – "وقعتْ في أسره"، والهاء تعود على الهاتف
الذكي – فهي من "تقع" والهاتف هو من "يأسرها"، وليس في
الوقوع إرادة. هذه مرحلة البين بين، مرحلة الانتقال من الإرادة
مع الحرمان، إلى الإشباع مع العبودية والإدمان.

في النهاية تصبح المسرود عنها مفعولا بها، ضحية، في النحو
وفي الحقيقة – "عزلها عن الناس واستعبدها"، والفاعل ضمير
مستتر تقديره "هو" يعود على الهاتف الذكي، بينما تعود "ها"
المتصلة في الفعلين على الضحية. "إنما يأكل الذئب الغنم
الشاردة"، هكذا تعلّمنا، وإنما تستعبد التقنية والفضاء السحري
الافتراضي من يخلو واقعهم من أسباب البهجة والألفة.

يسير السرد - إذا - في اتجاهين: في جهة تفقد المسرود عنها
إرادتها بالتدرج وفي الجهة الأخرى تزداد هيمنة الهاتف الذكي

على حياتها – و"الهاتف الذكي" كناية عن كل مستحدثات التقنية وما نشأ عنها من عوالم افتراضية مرقمة. الاستعباد نقيض الإرادة.

من الممكن أن نتصور حلقة مفقودة في الومضة، هي حلقة "امتلاك الهاتف" التي تقع بين نظرة الحرمان والوقوع في أسر الهاتف، ويمكن إلحاقها من جهة الإرادة والسيطرة على مجريات الأمور بالحلقة الأولى، حيث ما زالت الغائبة المسرود عنها في الومضة "تفعل" في النحو وفي الحقيقة. لا تنجم عن الحلقة المفقودة خسارة كبيرة، فهي معلومة من سياق السرد بالضرورة، وليس بمستغرب أن يستغني الكاتب عنها في ظل القيود التي تفرضها كتابة القصة الومضة.

باب القلم

باب القلم

لأبي الفتح البستيل

إذا افتخر الأبطال يوماً بسيفهم ... وعدوه مما يكسب المجد والكرم
كفى قلم الكتاب فخراً ورفعة ... مدى الدهر أن الله أقسم بالقلم

إذا أقسم الله تعالى بالقلم، في مطلع سورة اسمها سورة (القلم)، فلا بد أن للقلم شأنًا عظيمًا، وإذا وجدنا في سورة أخرى القلم أداة لتعليم الله البشر ما لم يعلموا، فلا بد أن قدر القلم كبير. في تفسير ابن كثير "ن والقلم وما يسطرون" روايات وروايات منها: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "ن والقلم وما يسطرون **لوح** من نور وقلم من نور يجري بما هو كائن إلى يوم القيامة" وورد أن النون هي "الدواة" – وهي تشبه الدواة إلى حد بعيد. وورد عنه برواية ابن عباس قال: "إن الله خلق النون وهي الدواة وخلق القلم فقال أكتب قال وما أكتب قال أكتب ما هو كائن إلى يوم القيامة من عمل معمول به برّ أو فجور أو رزق مقسوم حلال أو حرام ثم

أَلَزَمَ كُلَّ شَيْءٍ مِنْ ذَلِكَ شَأْنَهُ: دُخُولُهُ فِي الدُّنْيَا وَمَقَامُهُ فِيهَا كَمْ
وَخُرُوجُهُ مِنْهَا كَيْفَ ثُمَّ جَعَلَ عَلَى الْعِبَادِ حَفَظَةَ وَلِلْكِتَابِ خُزَانًا
فَالْحَفَظَةُ يَنْسَخُونَ كُلَّ يَوْمٍ مِنَ الْخُزَانِ عَمَلَ ذَلِكَ الْيَوْمِ". وفي
إشارة لافقة يقول ابن كثير إِنَّ الْقَلَمَ هُوَ "جِنْسُ الْقَلَمِ الَّذِي يُكْتَبُ بِهِ
كَقَوْلِهِ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ،
فَهُوَ قَسَمٌ مِنْهُ تَعَالَى وَتَنْبِيهِ لِخَلْقِهِ عَلَى مَا أَنْعَمَ بِهِ عَلَيْهِمْ مِنْ تَعْلِيمِ
الْكِتَابَةِ الَّتِي بِهَا تُنَالُ الْعُلُومُ". وقال آخرون "وَمَا يَسْطُرُونَ أَيَّ وَمَا
يَعْمَلُونَ وَقَالَ السُّدِّيُّ وَمَا يَسْطُرُونَ يَعْنِي الْمَلَائِكَةُ وَمَا تُكْتَبُ مِنْ
أَعْمَالِ الْعِبَادِ وَقَالَ آخَرُونَ بَلْ الْمُرَادُ هَهُنَا بِالْقَلَمِ الَّذِي أَجْرَاهُ اللَّهُ
بِالْقَدَرِ". وروي عن رَسُولِ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنَّهُ قَالَ "إِنَّ
أَوَّلَ مَا خَلَقَ اللَّهُ الْقَلَمَ فَقَالَ لَهُ أَكْتُبْ قَالَ يَا رَبِّ وَمَا أَكْتُبُ؟ قَالَ
أَكْتُبِ الْقَدَرَ وَمَا هُوَ كَائِنٌ إِلَى الْأَبَدِ". وروي أَنَّ النُّونَ حُوتٌ عَظِيمٌ
عَلَى تَيَّارِ الْمَاءِ الْعَظِيمِ الْمُحِيطِ وَهُوَ حَامِلٌ لِلْأَرْضَيْنِ السَّبْعِ. من
هنا جاء الاسم "ذو النون" – يونس عليه السلام صاحب الحوت،
وذو النون المصري، أو ثوبان بن إبراهيم، أحد أعلام التصوف
في القرن الثالث الهجري..

"القلم" أداة، والجمع "أقلام" و"قلام"، وجمع "أقلام" "أقاليم" كما ورد في (لسان العرب) – و"القلمة من الرجال العزّاب و"نساء مقلّعات" أي بغير أزواج، والأقاليم "سمي إقليماً لأنه مقلوم من الإقليم الذي يتأخمه أي مقطوع". على أن القلم يتجاوز دلّالته القريبة، وهي أداة الكتابة، إلى الكناية عن الكتابة والمعرفة والإبداع، ويرتبط بالسطر، ومن السطر جاءت الأسطورة والسيطرة، فالسطر هو التدوين، وهو في (لسان العرب) الصّف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها، وأساطير الأولين هي ما سطره الأولون، شفاهة أو كتابة، من حكايات تتفاوت درجات قربها وبعدها من الواقع. وقد أصبحت الأساطير تعني في عقول العامة الخرافات والقصص التي لا نصيب لها من الواقع، لذلك انصرفوا عنها إلّا إذا دعّتهم إليها ضرورة، وانشغلوا بأصنام وأساطير الزمن الجديد - زمن "هوليوود" و"الفيفا" – من الممثلين والممثلات، والمطربين والمطربات ولاعبى كرة القدم. والسيطرة هي مراقبة الناس وكتابة التقارير عن أفعالهم وحالاتهم، وفي (لسان العرب) "المُسيطرُ والمُصيطرُ: المُسلّطُ على الشيء ليُشرف عليه ويتعهّد أحواله ويكتب عمّله، وأصله من السّطر لأن الكتاب مُسَطَّرٌ". ربّما لهذا السبب، لهذا الارتباط بين القلم

والتسطير والمتابعة، كانت الدوائر والمصالح الحكومية في مصر تسمى "أقلاماً" ومنها "قلم المرور". على أن القلم بمعنى الحساب يُرفع، بنصّ الحديث النبويّ الذي أخرجه الإمام أحمد والدارمي وغيرهما عن ثلاث: "عن الصّبيّ حتّى يبلغ، وعن النّائم حتّى يستيقظ، وعن المجنون حتّى يفيق". رفع القلم هنا لا يعني الإمساك عن الجدل، بل التجاوز عن العقوبة والمحاسبة. قد "تُرفع الأقلام"، وتجفّ الصحف، في إشارة إلى تمام الأمر واكتماله، إذن، وهل بعد ما ورد في الحديث الشريف – "احفظ الله يحفظك، احفظ الله تجده تجاهك..."، الحديث - الذي ينتهي بهاتين الجملتين من كلام؟ وقد يضع الطلاب أقلامهم "مقهورين"، حانقين، حين يهتف بهم المراقب في لجنة الامتحان أن ضعوا أقلامكم.

ولأنّ الأقلام ترتبط بالكتب والكتابة والإبداع الأدبي والمعرفة إجمالاً، تكثر المجموعات والمؤسسات والمشروعات والمنشورات ودور النشر التي تحمل اسم "القلم" مفرداً أو جمعاً معرفة أو نكرة – ومن ذلك مجلة (أقلام) السوهاجية ومجلة (الأقلام) البغدادية ومشروع "قلم" في وزارة الثقافة في الإمارات العربيّة المتّحدة. والقلم هو ما يسطّر بإرادة الله تعالى "المكتوب

على الجبين". ويرتبط القلم حقيقة ورمزاً كذلك بالصحف والأوراق والدواة والأحبار والريشة والفرشاة. وفي إشارة ابن كثير "جنس القلم الذي يكتب به" رحابة تشمل كل ما يكتب به من الأحجار والمسامير إلى الريشة وأقلام "الغاب" إلى الأقلام بمعناها الدارج – "الرصاص" و"الحبر" و"الجاف" – والأقلام الملونة، إلى لوحات المفاتيح في أجهزة الكمبيوتر الثابتة والمحمولة والهواتف المحمولة. (ليس في الإشارة إلى الأقلام المصنوعة من الأشجار في سورة لقمان، والتي يرد ذكرها في الكلام عن رمزية "البحر" و"الكهف"، ما يفيد أن الأقلام لا تصنع إلا من الأشجار، فالكلام في ذلك الموضع من السورة عن كلمات الله التي لا تنفذ ولو كانت كل الأشجار أقلاماً لعجزت عن الإحاطة بتدوينها عن آخرها).

من (العقد الفريد) لابن عبد ربّه الأندلسي عن القلم

"ما الإنسان إلا القلب واللسان. إنما لك ما أمضيت. لا تتكلف ما كُفيت، ولا تضيع ما وليت، القلم أحد اللسانين". (279) "وروي عن زيد بن ثابت قال: كنت أكتب بين يدي رسول الله صلى الله

عليه وسلم يوماً، فقام لحاجة، فقال لي: ضَع القلم على أذنك فإنه أذكر للمُملّي وأقضى للحاجة". (536)

"ومن ذلك أن يُصْلِحَ الكاتبُ آلهَ التي لا بُدَّ منها، وأداتَه التي لا تتم صناعته إلا بها ... وأعلم أن محلَّ القلم من الكاتب كمحلَّ الرمح من الفارس". (541)

"بلغني أن صديقاً لكُثُوم العتّابي أتاه يوماً فقال له: اصنع لي رسالةً، فاستعدّ مدّة ثم علّق القلم، فقال له صاحبه: ما أرى بلاغتك إلا شاردةً عنك. فقال له العتّابي: إني لما تناولتُ القلم تداعت عليّ المعاني من كل جهة، فأحببتُ أن أترك كلّ معنى حتّى يرجع إلى موضعه ثم أجتني لك أحسنّها. قال أحمدُ بن محمد: كنتُ عند يزيد بن عبد الله أخي دُبيان، وهو يُملّي على كاتب له، فأعجل الكاتب ودَارَكَ في الإملاء عليه، فتَلَجَّج لسانُ قلم الكاتب عن تقييد إملائه، فقال له: اكتب يا حمار. فقال له الكاتب: أصلح الله الأمير، إنه لما هطلت شآبيبُ الكلام وتَدافعت سُيولُه على حَرَف القلم، كلّ القلم عن إدراك ما وَجب عليه تقييده. فكان حُضور جواب الكاتب أبلغ من بلاغة يزيد. وقال له يوماً وقد مَطَّ حَرْفاً في غير موضعه: ما هذا؟ قال: طُغيان في القلم". (541)

وإنما يدل على المعنى أربعة أصناف: لفظ وإشارة وعقد وخط. وقد ذكر له أرسطوطاليس صنفاً خامساً في كتاب المنطق، وهو الذي يسمى النصيبية. والنصيبية: الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف الأربعة، وهي الناطقة بغير لفظ، ومُشير إليك بغير يد. وذلك ظاهر في خلق السموات والأرض وكل صامت وناطق. وجميع هذه الأصناف الخمسة كاشفة عن أعيان المعاني، وسافرة عن وجوهها. وأوضح هذه الدلائل وأفصح هذه الأصناف، صنفان، هما: القلم واللسان، وكلاهما للقلب ترجمان. فأما اللسان فهو الآلة التي يخرج الإنسان بها عن حد الاستبهام إلى حد الإنسانية بالكلام، ولذلك قال صاحب المنطق: حد الإنسان الحي الناطق. وقالت هشام بن عبد الملك: إن الله رفع درجة اللسان فانطقه بين الجوارح. وقال علي بن عبيده: إنما يُبين عن الإنسان اللسان، وعن المودة العينان. وقال آخر: الرجل مخبوء تحت لسانه. وقالوا: المرء بأصغريه: قلبه ولسانه". (547)

"قالوا: القلم أحد اللسانين، وهو المخاطب للعيون بسرائر القلوب، على لغات مختلفة، من معان معقودة بحروف معلومة مؤلفة؛

متباينات الصور، مختلفات الجهات؛ لقاؤها التفكير، ونتاجها التدبير؛ تخرس مفردات، وتنتطق مزدوجات؛ بلا أصوات مسموعة، ولا ألسن محدودة، ولا حركات ظاهرة؛ خلا قلم حرف باريه قطته ليتعلق المداد به، وأرهف جانبيه ليرد ما انتشر عنه إليه، وشق رأسه ليحتبس المداد عليه، فهناك استمد القلم بشقه، ونثر في القرطاس بخطه، حروفاً أحكمها التفكير، وجرى على أسلته الكلام، الذي سداه العقل، وألحمه اللسان، ونهسته اللهوات، وقطعته الأسنان، ولفظته الشفاه، ووعته الأسماع، عن أنحاء شتى من صفات وأسماء".

"وقال ابن طاهر لكاتبه: ألق دواتك، وأطل سن قلمك، وفرج بين السطور، وقرمط بين الحروف. وقال إبراهيم بن جبلة: مر بي عبد الحميد، وأنا أخط خطأ رديئاً، فقال لي: أتحب أن يوجد **خطك**؟ قلت: بلى. قالت: أطل جلفة القلم وأسمنها، وحرف قطتك وأيمنها. ففعلت فجاد خطي: وقال العتّابي: ببكاء القلم تبتسم الكتب".

"وقال أرسطوطاليس: عقول الرجال تحت سن أقلامهم". (550)

"ولعبد الله بن المعتز كلامٌ يصف فيه القلم: القلم يَخْدُم الإرادة، ولا يملّ الاستزادة؛ يسكت واقفاً، وينطق ساكتاً؛ على أرض بياضها مظلم، وسوادها مضيء". (ص 550)

القلم سلاح الكاتب وأداة إبداعه، يختفي وراءه أحياناً فيكون له اسم مستعار. هو الفأس للفلاح، والفرشاة للرّسام، والمبضع للطبيب الجراح، وآلة التصوير للمصوّر. لا غرابة إذن إذا دخل طالب إلى مكان امتحان بغير قلم، ونال من التّقرّيع ما نال – إلّا إذا كان الامتحان "أونلاين". القلم وحده يفعل ما تفعل الشفتان واللسان والأسنان والحنجرة وسائر أعضاء الكلام والنطق. ربّما يحتاج علامات ترقيم ليعبّر عن انفعالات من يكتب، وربّما يعجز عن نقل تعابير الوجه ولغة الجسد، لكنّه يفعل ما في وسع قلم أن يفعل. يتمايل وهو يرسم، وينتج كتابة كالطّلسم لا يقرأها إلّا الصيادلة في "روشيتات" الأطباء، وفي تمانم المشعوذين، ويتهاذى في يد حاملة تكتب خواطرها ويوميّاتها، ويقطر دماً في يد سجين يكتب رسالة إلى بعض ذويّه، ودموعاً وهو يكتب رسالة استعطافٍ أو شوقٍ ملتهبة، وينقل المعارف والعلوم في يد العلماء،

والفكر في يد الفلاسفة والمفكرين، والإبداع الأدبي في يد الأدباء. يرسم بالكلمات، ويمدح ويقدح بالكلمات، ويضحك ويُبكي، وقد يقتل بالكلمات. ويصبح "ماجنأ" حين يكتب ما "يخدش الحياء"، وحين يرمز إلى أداة لذة، حين تصبح الكتابة والقراءة كنايةتين في تعابير منها "لذة النص" و"لذة الكتابة"، و"فض بكاره النص" والقلم الذكر على "الصفحة البيضاء العذراء" – "المقلم: قضييب الجمل والتيس والثور" (لسان العرب). إنَّ العلاقة الاستعارية بين الكتابة والجنس، بين القلم والورقة، بين القلم والدواة، علاقة عميقة شائعة، لكن في التلميح ما يغني عن الإطالة. وفي هذه العلاقة الاستعارية ما يثير غضب النسويّات، أي المشتغلات بالنقد النسوي. ومن استعارات الكتابة كذلك تشبيهها بالمخاض العسير، والخلق، والنحت، والعزف – على سبيل التمثيل.

لولا الكتابة ما عرفت البشرية الحضارة، ولا احتفظت بها ونقلتها من جيل إلى جيل، ومن عصر إلى عصر، من النقوش على جدران الكهوف إلى النقش والرسم على جدران المعابد وأوراق البردي، إلى الكتابة المسمارية، إلى الكتابة على الورق ثم الطباعة على الورق باستخدام الآلة الكاتبة ثم أجهزة الكمبيوتر.

رحلة طويلة شاقّة، ظلّ للقلم وأقرانه من أدوات الكتابة فيها دور حاسم. في يد طالب يتعلّم، أو مهندس يخطط بيتاً أو مدينة، أو طبيب يصف علاجاً، أو قاضٍ يصدر حكماً، أو لجنة تضع "دستوراً"، أو باحثٍ يكتب المسوّدة الأولى لبحثه، أو أديباً يكتب قصّة أو قصيدة – يبقى القلم في صورته التقليدية أو الحديثة عنصراً فاعلاً في تطوّر الحياة البشريّة على الأرض.

في الكتابة براح للمراجعة والتحرير لا يُتاح للمتكلّمين. ولا يحتاج الطفل أن يذهب إلى المدرسة ليتعلّم الكلام، إلّا إذا كان المقصود هو الكلام الفصيح، لكنّ الكتابة تستلزم تعليماً منتظماً. الكلام أسبق من الكتابة في حياة الفرد وفي حياة البشريّة. ليست هذه كلّ الفروق بين الكلام والكتابة فهذا باب واسع من أبواب الحديث عن اللغة. يقول أبو حيّان التوحّيدي: "الخوض في الشيء بالقلم مخالف للإفاضة باللسان، لأنّ القلم أطول عناناً من اللسان، وإفضاء اللسان أخرج من إفضاء القلم" (الإمتاع والمؤانسة، ص 60). لم تستغن البشريّة بعد عن القلم، وليس من المتوقّع أن تفعل، على الأقلّ في القريب العاجل، فما زالت الوثائق المكتوبة، أو

الموقّعة، بخط اليد أكثر مصداقية في الدوائر الحكومية والقضائية، وأكثر تعبيراً عن كاتبها.

وبين الكاتب والقلم علاقة عشق قديمة لا يقف على تفاصيلها إلا من كابد السهر والكتابة – وقد وقع بيجماليون في غرام تمثاله الذي صنعه، وكذلك يفعل كتّاب وكاتبات مع ما يكتبون - وبين كارهي التعليم والقلم علاقة نفور يعرفها من يكتبون اضطراراً. حين ينكسر القلم تنكسر معه أشياء كثيرة، تنكسر معه إرادة وكرامة وقلب. تكسره سلطات القمع والطغيان حين يكشف مقابحها ومعاييبها وينير عقول الرعية المضلّلة. إنّ "تقليم الأظفار" يفقدها كثيراً من قدرتها على "الخربشة"، وتكسير الأقلام يفقدها قدرتها على التغيير. وقد تكسر الأقلام الأمهات والآباء انفعالاً حين تخرج عن سطورها المرسومة المأمولة وتكتب على سطور "الحبّ الغضّ"، حين يترك الولد أو البنت المذاكرة ليكتب أو تكتب شعراً أو خواطر لا علاقة لها بالامتحانات وقد أصبحت على الأبواب. صراع بين سيف وقلم على نطاق أسري.

أنا القطة

أنا التي تموء قصيدتها

عند أقدام الشعر

أنا وحدي القطة هنا

التي تلُغ جرحها دُون تأفٍ

في الوقت الذي تفور القهوة فيه

في الخيمة أقعد وأكتحل بالإثم

أحدث نفسي: أن أكون أرملة،

هكذا حين أنقب الورقة بسن القلم.

وأنا أسن المروء في عيني

بالإثم أحدث نفسي:

سيدخل الخنجر قلبه

سينفجر دمه في وجهي

سأشربه في صحة الانتقام.

أفتح عيني المكتحلتين وأقول: سأتعلم الشر

سأتعلم كيف أكون أرملة قاطع طريق.

(ميسون صقر القاسمي: أرملة قاطع طريق، 2007)

تظلّ العلاقة بين السيف والقلم، بين العالم والحاكم، علاقة ملتبسة، من بيدبا فيلسوف الهند والملك دبشليم في كايلة ودمنة، إلى الإمام أحمد بن حنبل في مواجهة المأمون والمعتصم في مسألة خلق القرآن، إلى ابن رشد مع أبي يعقوب يوسف، وجاليليو في مواجهة الكنيسة، إلى المثقفين والسلطة في العصر الحديث، بين (قلم رصاص) حمدي قنديل وكثير من الساسة العرب، و"الرصاص" تورية مقصودة هنا، وبين مواقع التواصل الاجتماعي والعروش العربية المهتزة في زمن الربيع العربي المرتبك. وقد كثر الاستشهاد في هذا المقام ببيت أبي تمام المشهور خصوصا شطره الأول "السيف أصدق أنباء من الكتب". لم يكن أبو تمام يتكلم عن السلطة في مواجهة المثقفين، أو السيف في مواجهة القلم، بل كان يشير إلى الواقع في مواجهة الخرافة، الفعل في مواجهة التنبؤ. على أن الاستعارة الإنجليزية "القلم أقوى من السيف" تشير إلى هذه المواجهة بين السيف والقلم. لا ينبغي أن يتسرّب إلينا الاعتقاد أن كلّ صاحب قلم على حقّ وكلّ صاحب سيف على باطل، فمن الأقلام ما يهدم ويدمر ويخرّب ويزكم العالم تلوثاً وفساداً، ومن أصحاب السيوف من

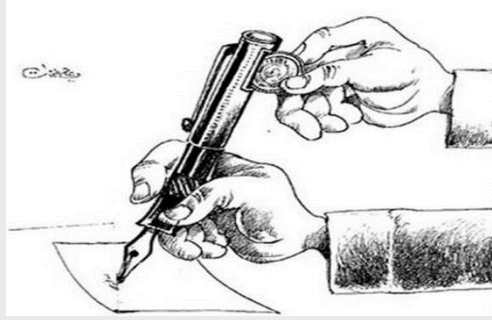
"يبدعون" في إقامة العدل وخدمة الرعية. وفي ثقافتنا العربية من جمع بين السلطة والفكر، وقد أنشد المتنبي:

الخيال والليل والبيداء تعرفني ... والسيف والرمح والقرطاس والقلم

من الحكام العرب من كان "يزعم" الثقافة والإبداع، ويقف على أبوابه النقّاد يدبّجون المقالات والدراسات في مدح قلمه وفكره وإبداعه. ومن الشعراء والمفكرين من كانوا ساسة ومنهم البارودي "ربّ السيف والقلم"، على سبيل المثل لا الحصر. من خلال هذه التفاعلات بين السيف والقلم تتبلور استعارتان بليغتان هما استعارة القلم بوصفه سيفاً يهدم أركان الطغاة ويزلزل الأرض من تحتهم، واستعارة السيف بوصفه قلماً يكتب في صفحات التاريخ انتصارات أو انكسارات وفتوحات ومغازي أو "مخازي"، كما تكتب سيوف بعض الجيوش العربية اليوم وهي تقتل بني جلدتها بدم بارد.

ولا ينبغي أن يفهم مما سبق أنّ العداوة تكون بالضرورة بين السيف والقلم، فأصحاب الأقلام يوقعون الضرر والأذى بعضهم ببعض. حين قُدّم سقراط إلى المحاكمة كان الفريق الذي يناصبه العداء يضم خطيباً وشاعراً وسياسياً، وكانت التهم الموجهة إليه

أنّه يصرف الشباب عن آلهة الأوليمب ويعارض الديمقراطية التي
تتيح لغير المتعلمين المشاركة في صناعة القرارات المصيرية.
حين نراجع محاكمات المفكرين والأدباء في الثقافة العربية نجد
أنّ من يحرّكها في الغالب مفكرون خصوم.



من صفحتي دوّار العاميّة المصريّة وخالد هلال في الفيسبوك، 31
مارس 2012، كاريكاتير يظهر فيه القلم ويدان - يد تدفع، ويد
تكتب. حبر الكتابة في هذه الحالة هو المال، ومن اليسير أن نتوقّع
إلى أين تتّجه الكتابة - بما يوافق هوى من يدفع المال وغاياته
مصالحه.

بغضّ النظر عن مصدر التهديد، يبقى الخوف سيفاً على رقاب الأقلام وأصحابها – "كثير من حقول الحرف أهلكتها جراد الخوف" (من صفحة وفاء الحمري، 30 مارس 2012). **استعارتان** بديعتان للحروف نباتات **وأزهار** تنتظمها حقول، وللخوف **جراد** يهددها بالفناء. وتكتب فوزية أبولالان: "مرّ الزمان كالبرق يقطعني سيفه. كتبتُ ما جفّ قلّمي. حسدت صغري. البراءة تلعب وتلهو. وأنا امتطي جواد قلّمي، سراجة الحبر، **ولجامه الحروف**. كبرت على قوّة وحكمة أبي وحنان والدتي. ما تعبت يوماً. زادني الدهر إلهاماً، لتفيض فيه ينابيع أفكار، ويزهر **بوحى وينضج** عمري" (30 مارس 2012). استعارة القلم بوصفه جواداً استعارة مهمّة. يستطيع القلم أن يقفز على حواجز الواقع وأن يواجه السلطة السياسيّة والفكريّة والاجتماعيّة لغايات تخريبية أو تنويرية ويستطيع أن يعدو نحو المستقبل ويقود عربة الحضارة إلى الأمام.

ويستطيع القلم أن يكون ظلّاً للسلطان، يداهنه، وينافقه، ويبرّر أفعاله وسياساته، خوفاً أو طمعاً، خوفاً من بطشه، أو طمعاً في عطاياه، أو كليهما معاً:

ذهبت ریح بُغات الشعراء

لما صاروا أقفیه ودلاء

لما صار الواحد منهم نعلأ مهترأ

أو في أفضل حالات البيع حذاء

(محمد مهران السید)

(بين قوسين: لا علم لي بأصل "القلم" الذي يناله أحدهم على خده أو على قفاه، وهو مشهد تاريخي أثير في الأعمال الدرامية العربية – ألا تذكرون "قلم" عماد حمدي في فيلم "الخطايا"؟ في لسان العرب "أبو قَلْمُون: ضرب من ثياب الروم يتلون ألواناً للعيون"، فهل سمّي القلم قلماً لأنه إذا حُسْن واشتدّ يرى "المضروب" بعده الدنيا ألواناً؟ ربّما).

📖 الجاحظ عن القلم

"وكما أصبحنا وما ندري: الكأس التي في يدك أجمل أم القلم، أم الرمح الذي تحمله أم المخرصة، أم العنان الذي تمسكه، أم السوط الذي **تعلقه؟** وكما أصبحنا وما ندري أي الأمور المتصلة برأسك أحسن، أم أيها أجمل وأشكل: أللمة أم مخط اللحية، أم الإكليل أم العصابة، أم العمامة أم القناع أم القنسوة" (الرسائل، ص180).

"وبطن القرطاس خير من ظهره، وبطن الصحيفة موضع النفع منها لا ظهرها، وببطن القلم يكتب لا بظهره، وببطن السكين يقطع لا بظهرها". (الرسائل، ص260)

"ولذلك قالوا: القلم أحد اللسانين، كما قالوا: قلة العيال أحد اليسارين، وقالوا: القلم أبقى أثراً، واللسان أكثر هذراً، وقال عبد الرحمن بن كيسان: استعمال القلم أجدر أن يحضّ الذهن على تصحيح الكتاب، من استعمال اللسان على تصحيح الكلام، وقالوا: اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو للغابر الحائن، مثله للقائم الراهن، والكتاب يُقرأ بكل مكان، ويُدرس في كل زمان؛ واللسان لا يعدو سامعه، ولا يتجاوزُه إلى غيره" (البيان والتبيين، ص 24)

تعقيب. في الاقتباس الثالث إشارة مهمة إلى فارق جوهري بين الكلام والكتابة وهو فرصة المراجعة والتحرير في الكتابة، وهي فرصة لا تتاح لمن يتكلم. على أن الجاحظ لم يعيش حتى يرى ما استحدث البشر من وسائل لنقل الصوت وتسجيله وحفظه، من الهاتف إلى المذياع إلى "اليوتيوب" و"الأيبود"، لذلك قال "اللسان مقصور على القريب الحاضر والقلم مطلق في الشاهد والغائب". فيما نقل الجاحظ في هذا الصدد جزء مهم من الحقيقة لم تغيره أجهزة العصر الحديث وهو أن في الكلام مواجهة وحميمية لا تكون في الصوت المنقول عبر هذه الوسائل.

الكلمة المنطوقة بنت الشفتين، كما في قولهم "ما نبس ببنت شفة"، والكلمة المكتوبة بنت القلم. وهل يليق أن نذكر القلم ولا نذكر معه الكلمة؟ وهل في وسع جزء من مقالة مهما طال أن يلم بكل ما تحمل الكلمة من رموز وإيحاءات؟ "في البدء كانت الكلمة"، هكذا أخبرنا الكتاب المقدس، وأول ما نزل على الرسول صلى الله عليه وسلم "اقرأ" – مع أن القراءة لا تقتصر على قراءة

الكلمات، بل تتجاوزها إلى قراءة الوجوه وقراءة الصور وقراءة المشاهد وقراءة الماضي، قراءة كل ما يعني وكل ما يشير – وفي القرآن الكريم كذلك، في سورة (إبراهيم)، الكلمة الطيبة شجرة طيبة والكلمة الخبيثة شجرة خبيثة. الكلمة حياة وموت، وردة تبهج القلب وخنجر يطعن فيؤذي، يد تربت على كتف مجهّد أو رأس مثقلة بالحزن، ويد تصفع ويد تمنع، أمل وألم، دم ونغم. الكلمة وعد وعهد – و"الراجل بيتربط من لسانه"، والكلمة سيف على رقاب أصحابها إذا كانوا من أصحاب الهمم العالية ومن أولي العزم. الكلمة تشعل حروباً، وتهدم بيوتاً، وتزهق أرواحاً، وتبني وتعمّر وتواسي وتضمد جراحاً. الكلمة نبتة تنمو فتكون شجرة وارفة ظليلة أو شوكاً:

A WORD is dead	يقولُ الناسُ:
When it is said,	إنّ الكلمةَ
Some say.	حينَ تقالُ تموتُ،
I say it just Begins to	لكنّي أزعُمُ
live	أنّ الكلمةَ حينَ تقالُ

تبدأ رحلتها في
الملكوت.
That day
(Emily Dickinson)

الكلمة! ما أعجز الكلمات عن أن تحيط بكل ما في الكلمة من دلالات! وكيف تحيط كلمات ببلاغة "مادة" البلاغة ووسيلتها؟ الكلمة نور ونار، ليل ونهار، مفتاح أبواب المحبة، وسبب من أسباب الكراهية. ترفع قدر أقوام وتخفض قدر آخرين، تصون عرض صاحبها، وقد تجعله عرضة للسخرية والمهانة – "لسانك حصانك إن صنته صانك وإن هنته هانك". حينما تحلو تفتح أمام صاحبها القلوب والطرق وحينما "تمر" وتقسو، تُغلق الأبواب وتضعُ السدود والحواجز. الكلمة سلاح ناجز حاسم يستخدمه الطُّغاة في تضليل الرعية وقمعها، وقد يستخدمه المقهورون في التمرد على الطغيان والقهر. وقد تندّر كثيرون على عبارة جورج بوش المشهورة "أسلحة الدمار الشامل" (weapons of mass destruction) فأصبحت عندهم "أسلحة الخداع الشامل"

(weapons of mass deception) ثم أثبت الواقع صدق سخريتهم.

"وهل يكب الناس على مناخرهم في النار إلا حصائد ألسنتهم؟" سؤال نبوي شريف فيه تخويف من عواقب اللسان. السؤال جزء من حديث طويل فيه "ألا أخبرك بملاك ذلك كله ، قلت :بلى يا رسول الله، قال: فأخذ بلسانه، قال: كفّ عليك هذا. فقلت: يا نبيّ الله وإنا لمؤاخذون بما نتكلم به؟ فقال: ثكلتك أمك يا معاذ، وهل يكب الناس في النار على وجوههم، أو على مناخرهم، إلا حصائد ألسنتهم" (سنن الترمذي، رواه معاذ بن جبل).يرد هذا الحديث في باب الكلام عن آفات اللسان ويرد فيه كذلك قول الله تعالى في سورة (ق) "ما يلفظ من قولٍ إلاّ لديه رقيب عتيد". من اللسان يكون الكلام القبيح والسبّ والشتم والتنازع بالألقاب والغمز واللمز والغيبة والنميمة والكذب والتدليس والتشهير.

ما يصدق على الكلام يصدق على الكتابة مع اختلاف درجة التأثير ونطاقه وحدوده. لا غرابة، فالقلم يقف في تناظر مع اللسان، الأول آلة الكتابة والثاني آلة الكلام. هذا على سبيل المجاز، لأنّ القلم لا يكتب وحده ولا اللسان يتكلم وحده. **وعلى**

سبيل المآزار كذاك يشير اللسان إلى اللغة بلسان عربي مبين، وفي مصر كَلِّية عريقة اسمها كَلِّية الألسن، والمعنى كَلِّية اللغات، ودراسة اللغة تسمى الألسنية واللسانيات، واللغة الأم بالإنجليزية هي mother tongue. وفي القرآن الكريم "... واختلاف ألسنتكم وألوانكم ..." (الروم، الآية 22). وفي تفسير هذا الجزء من الآية يقول ابن كثير: "يعني اللغات، فهؤلاء بلغة العرب، وهؤلاء تتر لهم لغة أخرى، وهؤلاء كرج، وهؤلاء روم، وهؤلاء إفرنج، وهؤلاء بربر، وهؤلاء تكرور، وهؤلاء حبشة، وهؤلاء هنود، وهؤلاء عجم، وهؤلاء صقالبة، وهؤلاء خزر، وهؤلاء أرمن، وهؤلاء أكراد، إلى غير ذلك مما لا يعلمه إلا الله من اختلاف لغات بني آدم، واختلاف ألوانهم وهي حلاهم، فجميع أهل الأرض - بل أهل الدنيا - منذ خلق الله آدم إلى قيام الساعة كل له عينان وحاجبان، وأنف وجبين، وفم وخدان. وليس يشبه واحد منهم الآخر، بل لا بد أن يفارقه بشيء من السمات أو الهيئة أو الكلام، ظاهراً كان أو خفياً، يظهر عند التأمل، كل وجه منهم أسلوب بذاته وهيئة لا تشبه الأخرى. ولو توافق جماعة في صفة من جمال أو قبح، لا بد من فارق بين كل واحد منهم وبين الآخر".

ويقال لبعضهم "لسانه حلو" و"لسانه بينقُط سكر" أو "عسل" و"لسانه متبرّي منه"، أي "بريء منه"، و"عايز قطع لسان"، أي "لسانه حقيق بالقطع"، و"سليط اللسان" (في لسان العرب، "السَّلاطَةُ: الفَهرُّ، وقد سَلَّطَه اللهُ فَتَسَلَّطَ عليهم، والاسم سُلْطَة، بالضم. والسُّلْطُ والسَّلِيْطُ: الطويلُ اللسانِ، والأنثى سَلِيْطَةٌ وسَلْطَانَةٌ وسِلْطَانَةٌ ... وإذا قالوا امرأة سَلِيْطَةٌ اللسانِ فله معنيان: أحدهما أنها حديدة اللسان، والثاني أنها طويلة اللسان. الليث: السَّلاطَةُ مصدر السَّلِيْط من الرجال والسَلِيْطَة من النساء، والفعل سَلَّطْتُ، وذلك إذا طال لسانُها واشتدَّ صَخْبُها")، و"لسانه زفر"، أي "ينضح قبحاً". وفي سورة (الأحزاب) تعبيرٌ بليغٌ جميل عن حدّة اللسان وقسوته: "أشحة عليكم فإذا جاء الخوف رأيتهم ينظرون إليك تدور أعينهم كالذي يغشى عليه من الموت فإذا ذهب الخوف سلقوكم بألسنة حداد أشحة على الخير أولئك لم يؤمنوا فأحبط الله أعمالهم وكان ذلك على الله يسيراً" (الآية 19). لسانٌ "يسلق" ضحاياه؟ نعم، بل اللسان يفعل أكثر من ذلك. يلتفّ اللسان أو القلم حول رقاب ضحاياه فيكون سجنًا، ويكون مقصلة وقيدًا، ويكون سيفًا وخنجرًا وحبلًا و**خيوطاً** حريريّة ووروداً تلتفّ حول أعناق

أصحاب حظوته إكليلاً ووساماً. يقتل ويفتن ويضلّ ويشوّه
ويجرح. يقول يعقوب الحمدوني:

وَقَدْ يُرْجَى لِحَرْحِ السِّيفِ بَرٌّ --- وَ لَا بَرٌّ لِمَا جَرَحَ اللِّسَانُ
جِرَاحَاتِ السِّنَانِ لَهَا التَّئَامُ --- وَ لَا يَلْتَامُ مَا جَرَحَ اللِّسَانُ
وَجَرَحُ السِّيفِ تَدْمُلُهُ فَيَبْرَى --- وَيَبْقَى الدَّهْرُ مَا جَرَحَ اللِّسَانُ

احرص على أن تكتب ما ينفك وينفع الناس، فالكتابة أشد
خطراً من الكلام لأنها تدوم وتنتشر وتبقى – حتى بعد اختراع
أجهزة التسجيل الصوتية والمرئية، تبقى خطورة الكلمة المكتوبة
على الورق ويبقى أثرها. احفظ قلمك منتصباً شامخاً، واكتب -
"اكتب وقول يا قلم" - وتذكر وأنت تكتب أن هناك من يكتب لك
أو يكتب عليك.

مهرة الحبر

شجر أيامه عار،

والجذر الذي نماء يأخذ شكل الصخراء،

وهاهو التاريخ يلف بالسراويل،

والوطن يكسى بالرمل

لكن هذا الظاهر لا يعرف من هو

يعرفه باطن لم يحن ظهوره بالغياب

يمتحن ويستقصي،

وباسم الحضور يسر شفرة الكتابة

.....

إنها مهرة الحبر تخب في سهول الحلم،

لكن لأحلامه طبيعة الجبال

محارات وقواقع يلفظها موج الذاكرة

الزبد ينعد أساور

في مَعْصَمِ الشَّاطِئِ،

وَالصَّخْرُ صَنَّارَةُ الْهَوَاءِ

وَرَأَى أَنَّ لَأَيَّامِهِ

جَسَدًا تَمْسَحُهُ الرِّيحُ بِرِيشِهَا،

وَأَنَّ دَرْبَهُ غَابَاتٌ تَحْتَرِقُ

كَيْفَ يُحَرِّرُ هَذَا الْأُفُقَ الَّذِي يُلْتَهُمُهُ

مِنْشَارُ الرُّعْبِ؟

(أدونيس: المهد)

باب الوجه

"الوجه معروف والجمع الوجوه"

عن الوجه من (لسان العرب) إلى كتاب الوجوه

لا بدّ أنّ الذي وضع "الوجه" face في "كتاب الوجوه" facebook قد قصد أن يُكني به عن سائر أحوال الإنسان – من يتفاعل مع غيره في المجتمع الفيسبوكي الافتراضي - وسماته وصفاته ومعتقداته وغاياته وعن بقية جسمه. أضعف الإيمان أنّه قصد التعريف بصاحب الوجه. وإذا لم يكن قد قصد ذلك، فقد أصبحت الكلمة تحمل كل هذه المعاني وغيرها، فالوجه واجهة ووجهة واتّجاه وتوجّه ووجاهة، وغير ذلك.

تعني كلمة face في اللغة الإنجليزية من بين ما تعني الكناية عن شخص سماته وحالاته. وهي مجاز مرسل يشير إلى ما تبقى من جسد صاحبه، وتعني الملامح ومساحيق التجميل والمظهر الخارجي والثقة في النفس ورباطة الجأش والجرأة التي قد تبلغ حدّ الوقاحة. في اللغة العربيّة، "الوَجْهُ: معروف، والجمع

الوُجوه". هذا مفتتح كلام ابن منظور في (لسان العرب) من موقع الوراق <http://www.alwaraq.net> عن "وجه"، ومنه يرد ما يلي من اقتباسات، مع ما يلزم من تعقيبات، في تناول هذه المفردة.

"في الحديث: أنه ذكر فتناً كوجوه البقر أي يشبه بعضها بعضاً لأن وجوه البقر تتشابه كثيراً؛ أراد أنها فتنة مشتبهة لا يدرى كيف يؤتى لها. (لعل هذا هو سبب تشابه البقر على بني إسرائيل كما يرد في سورة البقرة من القرآن الكريم) قال الزمخشري: وعندي أن المراد تأتي نواطح للناس ومن ثم قالوا نواطح الدهر لنوائبه".

"وجه كل شيء: مستقبله، وفي التنزيل العزيز: فأينما تولوا فثم وجه الله. وفي حديث أم سلمة: أنها لما وعظت عائشة حين خرجت إلى البصرة قالت لها: لو أن رسول الله، صلى الله عليه وسلم، عارضك ببعض الفلوات ناصئة قلوفاً من منهل إلى منهل قد وجهت سداقته وتركته عهيداً في حديث طويل؛ قولها: وجهت سداقته أي أخذت وجهاً هتكت شرك فيه، وقيل: معناه أزلت سداقته، وهي الحجاب، من الموضع الذي أمرت أن تلزميه وجعلتها أمامك. القتيبي: ويكون معنى وجهتها أي أزلتها من المكان الذي أمرت بلزومه وجعلتها أمامك". "وقوله تعالى: فأقم

وَجْهَكَ لِلدِّينِ حَنِيفًا؛ أَيِ اتَّبَعَ الدِّينَ الْقَيِّمَ، وأَرَادَ فَأَقِيمُوا وجوهكم، يدل على ذلك قوله عز وجل بعده: مُنِيبِينَ إِلَيْهِ وَاتَّقُوهُ؛ والمخاطبُ النبيُّ، صلى الله عليه وسلم، والمراد هو والأُمَّةُ، والجمع أَوْجُهُ وَوُجُوهٌ". هنا يرد الوجه مرادفاً للتوجه والاتجاه والجهة بالمعنيين: المادي الحقيقي والمجازي. ولا بدّ أن "المواجهة" ترد لغة من تقابل أو مقابلة "وجهين" بلا حجاب أو حاجز.

"وقوله عز وجل: كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ؛ قال الزجاج: أَرَادَ إِلَّا إِيَّاهُ". هنا يصبح الوجه مرادفاً لمن يحمله، والمقصود هنا بنو البشر، والله المثل الأعلى. "وفي الحديث: كَانَتْ وَجُوهُ بُيُوتِ أَصْحَابِهِ شَارِعَةً فِي الْمَسْجِدِ؛ وَجْهُ الْبَيْتِ: الْخُدُّ الَّذِي يَكُونُ فِيهِ بَابُهُ أَيِ كَانَتْ أَبْوَابُ بُيُوتِهِمْ فِي الْمَسْجِدِ. وفي الحديث: لَتُسَوَّنَ صُفُوفُكُمْ أَوْ لِيُخَالِفَنَّ اللَّهُ بَيْنَ وَجُوهِكُمْ؛ أَرَادَ وَجُوهَ الْقُلُوبِ، كحديثه الآخر: لَا تَخْتَلِفُوا فَتَخْتَلِفَ قُلُوبُكُمْ أَيِ هَوَاهَا وَإِرَادَتُهَا". هنا يرد الوجه تعبيراً عن الهوى والإرادة والميل.

"وفي حديث أبي الدرداء: لَا تَفْقَهُ حَتَّى تَرَى لِلْقُرْآنِ وَجُوهًا أَيِ تَرَى لَهُ مَعَانِي يَحْتَمِلُهَا فَتَهَابَ الْإِقْدَامَ عَلَيْهِ". ومن هنا جاءت عبارة نقدية مهمة هي "حمل أو حمالة أوجه"، يقصدون بها

الكلمة أو النص الذي يحتمل تفسيرات متباينة، ومن هنا أيضاً كان تعبير "الوجه والنظائر" في علوم القرآن الكريم والسنة المطهرة، والمقصود به تفسير الكلمات التي ترد في سياقات مختلفة مع بقاء رسمها ونطقها لا يتغير من ساق إلى آخر. "ووجوه البلد: أشرافه". ومن هنا جاءت مفردات "الوجهة الاجتماعية" و"الوجهية" و"الوجهاء" و"الوجه". "ويقال: هذا وجه الرأي أي هو الرأي نفسه". ولعل التعبير ببعض الوجه – بالعين – أكثر شيوعاً في هذا الصدد فيقال "عين الحقيقة" و"عين الصواب". "واتجه له رأي أي سنح" "وجه الفرس: ما أقبل عليك من الرأس من دون منابت شعر الرأس". فالوجه أغلب الظن أول ما نعرف أو "نواجه" من الناس وآخر ما ننسى. "وجه النهار: أوله. وجنتك بوجه نهار أي بأول نهار. وكان ذلك على وجه الدهر أي أوله". "وجه النجم: ما بدا لك منه. وجه الكلام: السبيل الذي تقصده به". ليس كل ما يبدو لنا على كل حال هو الحقيقة، وليس أول النهار دليلاً قاطعاً على آخره، ولا "وش القفص" - أي أعلاه - ينبئ عن بقية ما فيه من فاكهة أو خضروات أو ما شابه، ولأن الكلام بطبيعته حمّال أوجه، فهو لا يصل إلى الآخرين على الوجهة التي نريدها دائماً.

"والجِهَةُ والوَجْهَةُ جميعاً: الموضعُ الذي تَتَوَجَّهُ إليه وتَقْصده".
"وَضَلَّ وَجْهَهُ أَمْرُهُ أَي قَصَدَهُ. وقلت كذا على جِهَةٍ كذا، وفعلت ذلك على جهة العدل وجهة الجور؛ والجهة: النحو، تقول كذا على جهة كذا". "والوجهَةُ والوَجْهَةُ: القِبْلَةُ وشِبْهها في كل وجهة أي في كل وجه استقبلته وأخذت فيه". "قعدت تُجاهَكَ وتجاهَكَ أي تَلَقَّاءَكَ". "وَوَجَّهَ إليه كذا: أرسله، ووجَّهْتُهُ في حاجةٍ ووجَّهْتُ وجهيَ لله وتوجَّهْتُ نحوَكَ وإليك". "وفي حُسْنِ التدبير يقال: ضرب وجهَ الأمرِ وعَيْنَهُ". "وهو وُجاهَكَ ووجاهَكَ وتُجاهَكَ وتجاهَكَ أي حِذاءً". يشتمل الوجه وتعابيره طالما كانت واعية مقصودة توجيها لانطباعات الآخرين وتشكيلا لردود أفعالهم من خلال مظاهر الوقار أو التفاؤل وما إلى ذلك.

"وحكى اللحياني: داري وجاهَ دارِكَ ووَجاهَ دارِكَ ووُجاهَ دارِكَ، وتبدل التاء من كل ذلك. وفي حديث عائشة، رضي الله عنها: وكان لعلي، رضوان الله عليه، وَجَةٌ من الناس حياةً فاطمة، رضوانُ الله عليها، أي جاءَ وعِزٌّ فَقَدَهما بعدها". "ورجل مُوجَّهٌ ووَجِيهٌ: ذو جاهٍ وقد وَجَّهَ وَجاهَةً". "وأَوْجَهَهُ: جعل له وَجْهاً عند الناس". "وقد وَجَّهَ الرجلُ، بالضم: صار وَجِيهاً أي ذا جاهٍ وقَدْرٍ.

وأوجهه الله أي صيرَه وجيهاً. ووجهه السلطان وأوجهه: شرفه. وأوجهته: صادفته وجيهاً، وكله من الوجه". نعم كله من الوجه. من هذه "الجهات" ترد عبارات "ماء الوجه" و"حفظ ماء الوجه" face-saving أو "إراقتة" face-damaging أو ما ينذر بإراقتة face-threatening وهي عبارات تشير إلى مفاهيم مهمة في نظرية الكياسة واللياقة politeness في الفكر الغربي كما ترد على وجه الخصوص في كتابات بروان وليفينسون ومن قبلهما كتابات إرفنج جوفمان.

من هنا يرد استعمال اللفظ في تعابير طريفة بليغة من قبيل "حفظ ماء الوجه في كتاب الوجوه" و العنوان الصحفي باللغة الإنجليزية "Facebook Loses Much Face In Secret Smear On Google" "كتاب الوجوه يفقد قدراً كبيراً من سمعته، أو ماء وجهه، بسبب حملته السريّة لتشويه جوجل". وحين يكون "الوش في الأرض"، بلغة أهل مصر، فلا بد أن صاحبه أو صاحبتة قد ارتكب أو ارتكبت ما يستوجب الخجل والخزي – هل تذكرون "أمنة" في (دعاء الكروان) وقد وقعت في غرام من أودي بحياة أختها "هنادي"؟

ومن هذه الجّهات كذلك، ترد عبارات أخرى دارجة في لهجات عربية شتّى من قبيل "بيّض الوجه أو الويه" و"يسودّ الويه أو الوجه" و"بيّض الله ويهك أو وجهك" في لغة أهل الإمارات العربية المتحدة. ومنها كذلك "يسوم ويهه أو وجهه" أي يضع نفسه موضع المهانة والذل طمعاً في مال أو ما شابه – و"يسوم" في لهجات الخليج العربي تعني "يزايد" أو "يعرض للبيع"، ومنها "المساومة". ومن ذلك "اقلب ويهك أو جهك" أي "اغرب عن وجهي" وما عطاني ويه أو وجه" أو "مدانيش وش" و"أعرض" و"أشاح بوجهه". ومن الوجوه ما يحرض على التشاؤم ومنها ما ترتبط بالأخبار السارّة – "وشوش وحشة" و"وشوش حلوة"، على الترتيب.

وقد عاتب القرآن الكريم الرسول صلى الله عليه وسلم عتاباً رقيقاً في سورة (عبس) لأنّه تولّى عن الصحابي المؤمن الكفيف وتصدّى لمن جاء يسأل عن الإسلام. من هنا يصبح التولّي والإعراض، أو الميل، بالوجه عن المخاطب، دليلاً على عدم الاهتمام به كما نجد في مطلع قصيدة (الطين) لإيليا أبي ماضي،

وفيهأ نقد لاذع للتمييز بين الناس على أساس اللون، "يا أخي لا
تمل بوجهك عني / ما أنا فحمة ولا أنت فرقء".

من سورة الغاشية

هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْغَاشِيَةِ (1) وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ خَاشِعَةٌ (2) عَامِلَةٌ
نَاصِبَةٌ (3) تَصَلَّى نَارًا حَامِيَةً (4) تُسْقَى مِنْ عَيْنٍ آنِيَةٍ (5) لَيْسَ
لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِنْ ضَرِيعٍ (6) لَا يُسْمِنُ وَلَا يُغْنِي مِنْ جُوعٍ (7)
وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ نَاعِمَةٌ (8) لِسَعْيِهَا رَاضِيَةٌ (9) فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ (10)
لَا تَسْمَعُ فِيهَا لَاغِيَةً (11)

من تفسير سورة عبس، ابن كثير

وقوله "وجوه يومئذ مسفرة ضاحكة مستبشرة"، أي يكون الناس
هنالك فريقين، "وجوه يومئذ مسفرة"، أي مستتيرة، "ضاحكة
مستبشرة"، أي مسرورة فرحة من سرور قلوبهم قد ظهر البشر
على وجوههم وهؤلاء أهل الجنة. "وجوه يومئذ عليها غبرة

ترهقها قنرة"، أي يعلوها ويغشاها قنرة أي: سواد قال ابن أبي حاتم حدّثنا أبي، حدّثنا سهل بن عثمان العسكري حدّثنا أبو علي محمد مولى جعفر بن محمد عن جعفر بن محمد عن أبيه عن جده قال قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "يلجم الكافر العرق ثم تقع الغبرة على وجوههم، قال فهو قوله "ووجوه يومئذ عليها غبرة" وقال ابن عباس "ترهقها قنرة" أي يغشاها سواد الوجوه وقوله "أولئك هم الكفرة الفجرة" أي الكفرة قلوبهم الفجرة في أعمالهم.

"والوُجَاهُ والتُّجَاهُ: الوجهُ الذي تقصده. ولقيه وجاهاً ومُواجهَةً: قابل وجهه بوجهه". من هنا جاء تعبير دارسي الإعلام "الاتّصال الواجهي" face-to-face. أي الاتّصال الذي لا يتخلّله وسيط أو وسيلة – وليس الاتّصال أو التواصل على الفيسبوك من أمثاله بطبيعة الحال. "ورجل ذو وَجْهَيْنِ إذا لَقِيَ بخلاف ما في قلبه". وفي لغة أهل مصر حيث تحلّ "وشّ"، كما لاحظنا، محل "وجه": "وشّك وشّك قفاك قفاك"، و"في الوشّ مراية وفي القفا سلاية" أي شوكة، للمنافق الذي يحسن الكلام عنك في حضورك، ويصدّقك في كل ما تقول، ويسيء الكلام عنك في غيابك، و"آدي وش الضيف"، إشارة إلى من جاء ورحل دون أن يبقى طويلاً

وكأنّ مضيفيه لم يروا منه إلا وجهه. ولكل وجه درجة حرارة تعبّر عن صاحبه فهناك "وش بارد" لا يهتم صاحبه كثيراً لكرامته أو كبريائه، وهناك محاولات يقوم بها أحدهم من أجل أن "يحمي وشه" أي يحفظ ما بقي من كرامته بعد خطأ فاضح أو سقطة مهينة.

"وفي المثل: أحق ما يتوجّه أي لا يحسن أن يأتي الغائط. ابن سيده: فلان ما يتوجّه؛ يعني أنه إذا أتى الغائط جلس مستدبر الريح" فتحمل الريح إلى أنفه ما لا يشتهي من رائحة. ولا بد أن الحمق أو حماقة تتجاوز مجرد الخطأ في التوجّه في هذا المثل إلى كل سلوك يصبح فيه المرء أول ضحايا سوء تصرّفه. "ويقال: قاد فلان فلاناً فوجّه أي انقاد واتبع. وشيء مؤجّه إذا جعل على جهة واحدة لا يختلف. من هنا دخلت لغتنا الجميلة مفردات "التوجيهية" اسماً للثانوية العامة في مصر – وقد كان من غاياتها "توجيه" الطلاب والطالبات إلى التخصص الملائم والكلية التي تتناسب وقدراتهم وميولهم - و"التوجيه" بمعنى الإشراف على المدارس والمدرسين و"الموجّه" الذي يفعل ذلك، على الأقل من خلال التوقيع على دفاتر تحضير الدروس، والقنوات "الموجهة"

والاقتصاد "الموجه"، و"التوجيهات السامية" التي لا يكاد شيء يقع في الكون بغيرها.

هذا بعض ما ورد في لسان العرب عن "الوجه". وفيه ما يؤهل المفردة أن تكون الجزء الأول من التعبير المركب face-book والمضاف إليه في عبارة "كتاب الوجوه". لماذا لم يكن كتاب عقول أو قلوب أو أرواح؟ لأنّ الوجه دليل على هؤلاء جميعاً. أليست العيون نافذة على الروح؟ ألا تشير ملامح الوجه إلى تفاصيل ما تبقى من الجسم؟ ألا تشي الوجوه بما يعيش أصحابها من حالات وجدانية من حزن وسعادة وتفاؤل وتشاؤم وتوتر، وغير ذلك؟ ألا يشي الوجه بالصحة والمرض، والراحة والتعب؟

على أننا ينبغي ألا نفرط في الثقة فيما نرى من وجوه، فكم تخفي الابتسامة من ألم، وكم تخفي العيون من خداع! لكنّ القياس لا يكون على الحالات الفردية بل على جملة ما نعاين من أنساق و"توجهات".

على هذا الأساس يمكننا قراءة بعض ملامح وسمات الشخصية من خلال رؤية وجه صاحبها أو صاحبته، خصوصاً إذا أتيح لنا أن نراه غير مرة تعلوه التفاعلات في مواقف مختلفة. وقد تُبدي

العين ما في قلب صاحبها، كما أخبرنا الشعراء العرب في غير موضع، وكذا تفعل الشفتان والحاجبان والوجنتان واجتماع حركات هذه الأجزاء. وقد نقل الجاحظ في (البيان والتبيين) عن ابن أبي ربيعة شعره عن الحبيبة التي "أشارتُ بطرف العين خيفة أهلها" ولم تتكلم وبلغت رسالتها الحبيب الملهوف.

الوجه في كتاب الوجه (الوجه نصاً والنص وجهاً وواجهة)

أول ما يقابلنا في كتاب الوجه أسماء وصور شخصية، أو صور رمزيّة، أو فراغ يحتل مكان الصورة الشخصية. من هنا ينشأ السؤال عن سبب المواجهة – على معنى وضع صورة شخصية حديثة - أو الهروب – على معنى ترك مساحة الصورة خالية - أو الإيحاء – على معنى استخدام صورة أو رسم يريد من خلاله صاحب الصفحة أن ينقل انطباعاً بعينه. تتراوح أسباب التخفي بين الخوف والطمع، خوف الرقباء، والخوف من الابتزاز والإساءة وربّما الخوف من الانطباع غير الإيجابي عن الصورة وصاحبها أو صاحبها، والطمع في خلق انطباعات إيجابية لدى المتلقي، وقد ينتقل الطمع إلى الرغبة في الإيقاع بالفرائس البريئة التي تنخدع بالصور.

أمّا الصور والرسوم التي يختارها "الفيسبوكيون" فتتراوح بين صور المشاهير من نجوم الفن والكرة والشخصيات التاريخية – جمال عبد الناصر والشيخ زايد والسادات وابن لادن وجيفارا

ومحمد أبو تريكة وحنان ترك وإليسا وهيفاء وهبي وتامر حسني وغيرهم - والمناظر الطبيعية والمناظر الاستعارية وأعلام الدول وشعارات المؤسسات والهيئات. من الواضح أن هناك ميلاً بين الإناث، أكثر من الذكور، إلى تغيير الصور وإلى استخدام صور غير شخصية - صور لنجمات أو صور رمزية أو طبيعية، ربما خوفاً من سوء استغلال الصور من قبل بعض من يسيئون استغلال الواقع الافتراضي. الكلام هنا عن الدائرة التي تحيط بي، لكن المسألة تتطلب دراسات كمية مقننة لمختلف مجتمعات الفيسبوك وتجمعاته، تتناول، على سبيل المثال، الارتباط بين السمات الشخصية والخلفية الثقافية والتعليمية ومقاصد استخدام الفيسبوك من ناحية ونوع الصور التي يستخدمها مرتادو الموقع من الناحية الأخرى.

من خصائص الفيسبوك أنه يحيط الأصدقاء علماً عندما يغير أحدهم وجهه، أي يغير صورته الشخصية أو صورته المفضلة التي اختار لها أن تحل محل صورته الشخصية - وهذه خدمة لا تتيحها الحياة اليومية، فمن يتلونون ويغيرون وجوههم لا يخطر عليهم بذلك. لا بد أن الصور والرسومات تشير إلى

توجّهات ومواقف أو حالات شعوريّة أو نفسيّة دائمة أو راهنة مؤقتة وتشكّل جزءاً مما يطلق عليه بثّ، أي إذاعة، العقل-mind casting على معنى نشر ما يدور في العقل. بالإضافة إلى صورة الملف الشخصي، هناك مساحة مستقلّة في كل صفحة في كتاب الوجوه لتحميل الصور والتعليق عليها والاحتفاظ بها وتبادلها مع الأصدقاء. وهذه مناسبة أخرى للتعبير عن المواقف واللحظات المهمّة والمناسبات وما إليها.

الوجه واجهة، كما تقدّم، لكنّ الواجهة لا تدلّ على كل ما في البيت. قد تشير الواجهة إلى حالة أهل البيت من فقر أو غنى، وإلى مكانتهم الاجتماعية كما يشير الوجه إلى جنس صاحبه وبعض مكانته وعمره. لكنّ أسرار البيت ومشاعر ساكنيه وحالاتهم المزاجيّة لا تنقلها الواجهة. بهذا المعنى نستطيع أن نتناول الوجه بوصفه نصّاً فهو يتشكّل من مجموعة من العلامات أو الملامح والتعبيرات – بالعينين والحاجبين والشفيتين والوجنتين والجبهة - التي تنتج دلالات كالحزن والتفاؤل والسعادة وغير ذلك. غير أنّ هذه الدلالات تبقى غير حاسمة ويظل يعوزها البرهان من خلال الكلام أو الكتابة.

وقد لاحظنا فيما يتعلّق بالوجوه والصور في كتاب الوجوه أنّ بعضها ثابت وبعضها متغيّر، على معنى أنّ بعض الأصدقاء يغيّرون صورهم الشخصية – حسب الظروف والمناسبات والأحداث الجارية، من صورة خالد سعيد إلى صورة عضو المجلس العسكري يؤدي التحية العسكرية لشهداء مصر، إلى صورة زفاف ويليام وكاترين على سبيل التمثيل لا الحصر. ومنهم من يُبقي على صورة واحدة لا تتغيّر إلا بعد زمن طويل وكأنّ الصورة جزء من بطاقة تعريف أو بطاقة هويّة. كذلك تتغيّر الصور والرسومات الرمزيّة غير الشخصية أو تبقى. جزء من تبرير الثبات أو التغيّر يكمن في الغاية التي من أجلها توضع الصورة أو الرسم – هل هي مجرد التعريف أم خلق انطباعات وتوصيل رسائل أو إحياءات.

أفاتار

الأفاتار avatar في الأساطير الهندوسيّة يشير إلى حلول إله أو إلهة على الأرض في جسد بشري - هكذا تقول تلك الأساطير. وقد انتهى بها الترحال عبر العصور إلى أن تعني الصورة التي تحلّ محلّ شخص على شبكة الإنترنت.

بالإمكان كذلك أن نتعامل مع النص بوصفه وجهاً أو واجهة لمنشئه على معنى أنه يشير إلى حالته الذهنية والوجدانية. غير أن علينا أن نتحلى بنفس القدر من الحذر ونحن نستكشف الإنسان من خلال وجهه أو وجهها حين نسعى إلى استكشاف المؤلف من خلال نصّه أو نصوصه. وهذا حديث لا يتسع المقام للإلمام بكل أطرافه فليس المتكلم في النص بالضرورة هو المؤلف. خطأ فادح يرتكبه القراء - خصوصاً في الثقافة العربية - حين يحاسبون المؤلف أو المؤلفة على أفعال وأقوال كلّ شخصيّة ترد في نصّ من تأليفه أو تأليفها، بل يحاسبون المترجم على كل ما يرد في النص الأصلي وكأنّه هو من ألفه لا من ترجمه.

في سبيل التحقق من الانطباعات الأولى التي تتركها الوجوه في كتاب الوجوه ينتقل الأصدقاء من الواجهة إلى الجدران Walls - وليس في وسع الجميع أن يصلوا إليها إلا إذا قرر صاحب البيت/الصفحة أن يترك بيته مفتوحاً أمامهم دون تمييز - يطالعون ما يعلّق أصحابها عليها من أفكار ومشاعر ومواقف وما يترك أصدقاؤهم من رسائل عليها. يبدو أن الجدران ستظلّ مكاناً أثيراً لتعليق النصوص - أي "تنصيبها"، ومن هنا كانت "المنصة"

– منذ نقش الفراعنة نصوصهم الهيروغليفية على جدران معابدهم، مروراً بتعليق شعراء ما قبل الإسلام قصائدهم الطويلة على جدران الكعبة، ثمّ تعليق الحكم والأناشيد والأخبار في مجلات الحائط المدرسية، وتعليق الصور والآيات واللوحات على جدران المنازل، وانتهاء بتعليق النصوص على جدران الفيسبوك أو كتاب الوجوه.

وقد يُعين الأصدقاء على معرفة صاحب الصفحة أن ينتقلوا إلى ما يرفق من صور وروابط إلكترونية ولقطات أو مشاهد مصوّرة أو ما يطرح عليهم من أسئلة – ولنتذكّر أنّها جميعاً تبقى غير حاسمة في الكشف عما يخفيه الوجه أو الصورة، فقد يرفقها صاحب الصفحة على سبيل التهكم أو النقد أو رغبة في فتح باب للحوار مع الأصدقاء. وفي صدر كل صفحة من كتاب الوجوه حيّز مخصّص للحالة status - التي أميل إلى ترجمتها إلى "على بالي" – يكتب فيها صاحب الصفحة خواطره ومجاملاته وتسأؤلاته وتعليقاته على ما يدور من أحداث وغير ذلك وينقلها إلى أصدقائه أو إلى جميع من يطالعون صفحته.

وتحت كل نص أو صورة أو مشهد أو رابط ترد تعليقات – كثيرا ما تمر بعض النصوص مر الكرام دون تعليق أو تعقيب. تكشف التعليقات أموراً كثيرة منها دائرة أصدقاء صاحب الصفحة والمهتمين بما يكتب وردود أفعال المعقبين وتوجهاتهم – ها نحن نعود إلى "الوجه" – وخلفياتهم المعرفية والثقافية. وهكذا تكتمل الصورة أو تكاد وتبدو ملامح وجه صاحب الصفحة أقرب وأكثر وضوحاً وشفافية. وقد تطل الصورة تراوغ من يطالعها، والوجه يأبى أن يبوح بكل أسرار وأسرار صاحبه أو صاحبتة. غير أن العلامات – الكلمات والصور والألوان والأشياء والأصوات والحركات وغيرها - تطل تنتج دلالاتها ومعانيها.

ومن ملامح الهوية على الفيسبوك، بالإضافة إلى ما سبق، الاسم الذي يختاره كل مستخدم للموقع. لا حاجة إلى الإسهاب في مناقشة أهمية الأسماء – أول ما علم الله تعالى أبانا آدم عليه السلام – وتأثيرها ودورها في تشكيل الانطباعات الأولى عن البشر من حولنا. لا دخل لنا في اختيار أسمائنا، غير أن فرصة تغيير الاسم تبقى قائمة لا يستفيد منها الناس إلا في أضيق الحدود. يبدو أن الأسماء تصبح بفعل الزمن والعلاقة جزءاً جوهرياً من هوياتنا،

"وسماً"، كأثر الكي، لا يفارقنا. ولا بدّ أن لكلّ منا حكاياته مع اسمه أو اسمها، فمن الأسماء ما يثير الإعجاب لأول وهلة، ومنها ما يثير نقيض الإعجاب بغضّ النظر عن فضائل صاحبه أو صاحبته. ومنها ما يكون مادّة للتندر والسخرية. ومن الأسماء التي تثير السخرية ما يحقق أصحابها من خلالها شهرة خاصة ونجاحاً اقتصادياً غير متوقّع. ومنها ما يكون اسماً على مسمى ومنها ما يكون اسماً على غير مسمى، فليس كلّ "محمّد" صالحاً، ولا كلّ "عنتر" بطلاً، ولا كلّ "صلاح الدين" قائداً محنّكا ولا كلّ "توفيق" ناجحاً، ولا كلّ "جميلة" جميلة ولا كلّ "سامية" سامية ولا كلّ "بتول" بتولاً. ولا بدّ أن للمختصّين في النفس وعلومها والمجتمع وعلومه وجهات نظر مهمّة في التأثيرات النفسية والاجتماعيّة للأسماء على أصحابها وصاحباتها.

القاعدة أن يستخدم كل شخص اسمه الحقيقي - كما يرد في أوراقه "الثبوتية"، بتعبير بعض أهل الخليج العربي - لكنّ القاعدة تنتهك مرارا وتكرارا لأسباب شتى تتراوح ما بين الحجب والجذب، بين الإقدام والإحجام.

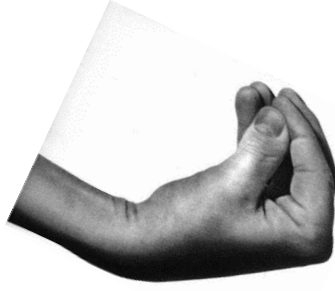
تلك الدلالات جزء مهم من شبكات التفاعل والتواصل الاجتماعي التي تتبدى من خلالها الحدود التي تفصل والروابط التي تجمع، تفصل الأنا عن الآخر وتجمعها ومن يحالفها أو يشبهها أو ينتمي إليها، وتتبدى من خلاله كذلك المكانة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والمواقف الفكرية والمعتقدات والميول والأمزجة والأدوار التي يلعبها كل طرف في التفاعل أو حوله. ويشتمل التفاعل على نوع من التفاوض والتداول، تداول الواقع، ومراجعة فرضياته المهمة، ومحاولة فرض ما نفترض أو نُسلم به نحن على الآخرين. وسوف تظلّ مواقع التواصل الاجتماعي تمارس الحشد و"التجييش"، وقد عاينا قدرتها الفائقة على ذلك وعاينا قدرتها على تحريك المياه الراكدة في مشاهد الثورات العربية التي انطلق قطارها في تونس.

باب اليد

باب اليد



سألني بعض الأصدقاء مداعبا: "لماذا يطلب الرجل "يد" المرأة، ولا يطلب أذنها أو رجلها أو شعرها أو غير ذلك حين ينوي الزواج بها؟ إجابتي المباشرة كانت أن اليد هنا مجاز مرسل علاقته الجزء بالكل، فالرجل يطلب يد المرأة مجازاً عن طلب الزواج بها لا بيدها. لكن لم اليد على وجه التحديد؟



في الوقوف عند اليد دون ما تشير إليه على سبيل المجاز والكناية ضعف وقلة فهم تناولها الغزالي ببراعة نادرة في (إحياء علوم الدين): "فإن الضعيف يقصر نظره على الوسائط، والعالم الراسخ هو الذي يطلع على أن الشمس والقمر والنجوم مسخرات بأمره سبحانه وتعالى، ومثال نظر الضعيف إلى حصول ضوء الشمس عقيب طلوع الشمس، مثال النملة لو خلق لها عقل وكانت على سطح قرطاس وهي تنظر إلى سواد الخط يتجدد، فتعتقد أنه فعل القلم ولا تترقى في نظرها إلى مشاهدة الأصابع، ثم منها إلى اليد، ثم منها إلى الإرادة المحركة اليد، ثم منها إلى الكاتب القادر المرید، ثم منه إلى خالق اليد والقدرة والإرادة؛ فأكثر نظر الخلق مقصور على الأسباب القريبة السافلة. مقطوع من الترقى إلى مسبب الأسباب". أمّا من يتجاوز الظواهر إلى مدلولاتها "فإنه لا

يشكر القلم ولا اليد ولا يغضب عليهما بل يراهما آلتين مسخرتين
وواسطتين".

تستطيع اليد أن تقوم مقام الإنسان جميعاً، كما يفعل الوجه في
كلام سابق عن كتاب الوجوه، فاليد (وفي اليد كما نجد في كتاب
الأمالى لأبى علي القالى "الرّسغ ثم الوظيف ثم الركبة ثم الذراع
ثم العضد ثم الكتف") هي التي تصافح، وهي التي تبطش، وهي
التي تمنح وتمنع، وهي التي تصفع وتربت، تدقّ الباب وتضغط
"لايك" و"ترنّ الجرس" وتقود وتدفع وتوقف، وهي التي تباع
وتدعم. وهي التي تهدّد، وهي التي تجود وتسخو. وهي التي تكتب
وتخطّ وترسم، وتوقّع و"تبصم"، وتبني وتهدم. ألم تر إلى القرآن
يعبّر باليد عن الاستحسان والقبول والعون الإلهي في "يد الله فوق
أيديهم" (الفتح، آية 10) - قيل معناها: منة الله عليهم، وقوّة الله
معهم، وقيل: الله عليهم بحالهم ونواياهم. وعن الهمّ بالقتل في "لأنّ
بسّطت إلي يدك لتقتلني"، وعن ضرورة التوسّط بين المنع
والدفع، بين الإفراط والبخل في "ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك
ولا تبسطها كلّ البسط فتقعد ملوما محسورا" ويوجّه بقطع "يد"
السارق والسارقة التي بها يسرقان؟

جُزِيَ البَخِيلُ عَلَيَّ صَالِحَةً عَنِّي بِخِفَّتِهِ عَلَيَّ ظَهْرِي
أُعْلِي وَأُكْرِمُ عَنْ يَدَيْهِ يَدِي فَعَلْتُ وَنَزَّ قَدْرُهُ قَدْرِي
وَرُزِقْتُ مِنْ جَدْوَاهُ عَافِيَةً أَنْ لَا يَضِيقَ بِشُكْرِهِ صَدْرِي
وَعَنِيَتْ خِلْوًا مِنْ تَفَضُّلِهِ أَحْنُو عَلَيْهِ بِأَحْسَنِ الْعُدْرِ
مَا فَاتَنِي خَيْرُ أَمْرِي وَضَعْتُ عَنِّي يَدَاهُ مَوْئِنَةَ الشُّكْرِ
(أبو العتاهية)

وفي الثقافة العربية تعابير ترد فيها اليد لتشير إلى الدعم و"التأييد" في "يد الله مع الجماعة"، وإلى الكرم والعطاء في قولهم "أياد بيضاء" - وفي رسائل الجاحظ "اليد البيضاء والصنيع المشكور" وفيها "لهم عليهم اليد والسلطان" وكلام عن "حطّ اليد ورفعها، وإمالتها ونصبها" بما يناسب المقام ومقتضى الحال - وإلى البطش والقوة في قول عموم المصريين "إيده طرشة"، وإلى الكرم المفرط وعدم الحرص على المال في "إيده مخرومة" (يده مثقوبة)، وإلى التآمر في "الأيادي الخفية"، وإلى التعاون والتلاحم في "هات إيدك كده ف إيديّا" (هات يدك هكذا

في يدي)، وإلى العودة الخائبة في قولهم "صفر اليدين" أو قولهم "إيد ورا وإيد قدام"، وإلى الفقر في قولهم "ضيق ذات اليد"، وإلى التأثير في قولهم "ليس له يد فيما حدث"، وإلى قلّة الحيلة في قولهم "قصور اليد" – وقولهم "العين بصيرة والإيد قصيرة" - وعن سعتها في قولهم "اليد الطولى" و"الطائلة" – وفي كتاب (السلوك لمعرفة دول الملوك) للمقريزي "أنتم أصحاب اليد، وليس لكم معارض" - وإلى اليد الحانية التي تشفي في قولهم "إيده فيها الشفا"، وإلى اليد التي تسرق في قولهم "إيده طويلة" "تستاهل قطعها"، إذا امتدت إلى مناطق محظورة، وإلى اليد الماهرة في "النشل" والحقن في قولهم "إيده خفيفة"، وإلى اليد الآثمة في مثل قولهم يد "ملطّخة" بالدماء. وفي التعبير عن الاستحسان يقال "تسلم إيدك" و"سلمت يدك" أو "يداك" وفي الإشادة بمهارة اليدين يقال "إيديه – وأحياناً "صوابه" أي أصابعه - تتلف في حرير". وفي بسط النفوذ وفي العثور على الحقيقة يقال "وضع اليد" و"وضع يده على سبب المشكلة"، على الترتيب.

وقد تصبأ اليد على سبيل الاستعارة ذاتا تعي وتفهم وتعلم في مثل التعبير النبويّ عمن ينفق فلا تعلم شماله ما أنفقت يمينه، ومجازاً عن الكرم والعطاء مرّة أخرى في "اليد العليا خير من اليد السفلى". واليد تشير، وفي إشاراتها إذن وسماأ أو أجب أو وداع. وفي بعض إشاراتها بذاءة ووقاحة. ولأجزاء اليد نصيب كبير من الترميز خصوصا الأصابع والأظفار وما يرتسم على اليد من وشم وغير ذلك، مما لا يتّسع له هذا المقام. ومن جميل ما قالت العرب قول طرفة:

لأولة أطلال ببرقة تهمد ... تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

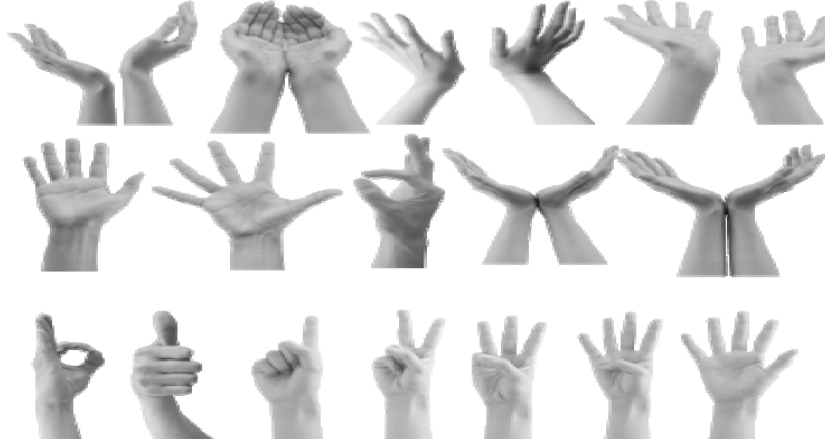
وقول أبي مدين، وقد وجدتها "نبئت" ووجدتها كذلك "ثبتت":

لقد نبئت في القلب منك مودة ... كما نبئت في الراحتين الأصابع

وفي كتاب (الحيوان) للجاحظ إشارة إلى "تصفيق اليد وتجحيظ العين" تعبيراً عن الغضب وفيه باب في فضل اليد – "فمن ذلك حظُّها وقسطُها من منافع الإشارة، ثم نصيبُها في تقويم القلم، ثم حظُّها في التصوير، ثم حظُّها في الصناعات، ثم حظُّها في العَفْد، ثم حظُّها في الدَّفْع عن النفس، ثمَّ حظُّها في إيصال الطعام والشراب إلى الفم، ثم التوضُّؤ والامتناسح، ثم انتقادِ الدنانيرِ والدراهمِ ولُبسِ الثَّياب، وفي الدفع عن النفس، وَأَصْنَافِ الرَّمي، وَأَصْنَافِ الضَرْب، وَأَصْنَافِ الطَّعْن، ثم النَّقَرِ بالعُود وتحريكِ الوتر؛ ولولا ذلك لبطلَ الضَرْبُ كُلُّهُ أو عامَّتُهُ، وكيف لا يكون ذلك كذلك ولها ضَرْبُ الطُّبُل والدَّفْع، وتحريكُ الصَّفَاقَتين، وتحريكِ مخارقِ خروقِ المزامير، وما في ذلك من الإطلاق والحبس، ولو لم يكن في اليدِ إِلَّا إمساكُ العِنانِ والزِّمامِ والخِطامِ، لكانَ من أعظمِ الحُطُوط". وفي تقبيل اليد تعبير عن الإجلال والتكريم، أو النفاق والمداهنة والخضوع - فما بالك بتقبيل القدم؟

"أوقفني في الاصطفاء وقال لي: اليد التي لا تسألني حتى ابتدئ يدي، واليد التي لا تأخذ إِلَّا مِنِّي يدي، واليد التي لا تسأل

غيري يدي" (النفري: المواقف والمخاطبات: موقف الاصطفاء،
نسخة موقع الوراق، ص38).



في (العقد الفريد) لابن عبد ربّه باب في قبلة اليد وباب فيمن
كره من الملوك تقبيل اليد. ومن طريف ما في البابين: "قال العتبي
دخل رجل على عبد الملك بن مروان فقبل يده، وقال: يدك يا أمير
المؤمنين أحقّ يد بالتقبيل، لعلوها في المكارم، وطهرها من المآثم؛
وإنك تقلّ التثريب، وتصفح عن الذنوب، فمن أراد بك سوءاً جعله
الله حصيد سيفك، وطريد خوفك" ... "وقال الشعبي ركب زيد بن
ثابت، فأخذ عبد الله بن عباس بركابه؛ فقال له: لا تفعل يا بن عم
رسول الله صلى الله عليه وسلم؛ قال هكذا: أمرنا أن نفعل بعلمائنا؛

فقال له زيد: أرني يدك؛ فأخرج إليه يده، فأخذها وقبلها، وقال: هكذا أمرنا أن نفعل بأهل بيت نبين". ... "وقالوا: قبله الإمام في اليد، وقبله الأب في الرأس، وقبله الأخ في الخد، وقبله الأخت في الصدر، وقبله الزوجة في الفم". والكلام لابن عبد ربّه.

اللهم - يا من "بيدك الخير" (آل عمران، آية 26) - ويا من تنفق كيف تشاء - "وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ يُنْفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ" (المائدة، آية 64) - يا من تهيمن على الأرض والسماء - "وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالْأَرْضُ جَمِيعاً قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ" (الزمر، آية 67) - تباركت يا من بيدك الملك - "تَبَارَكَ الَّذِي بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ" (الملك، آية 1) - إِنَّا نَعُوذُ بِكَ مِنَ الأيادي الخفيّة والأيادي العابثة والأيادي التي لا ترحم ولا تعرف إلا المنع والدفع.

باب الأعلام

باب الأحلام

لأنّ الشيء بالشيء يذكر، ماذا يعني "الدّم" في الأحلام؟ قد يعني الحبّ والرغبة وكذلك الإحباط وخيبة الأمل. وماذا تعني كلمة "الدّم" حين نراها مكتوبة في حلم؟ قد تعني شيئاً لا يمكن تغييره، شيئاً يسري في حياتنا سريان الدّم في العروق. وما معنى رؤية شيء "مكتوب بالدّم"؟ قد يعني مشروعاً أو غاية نبذل في سبيلها الجهد والوقت. وقد يعني "نزيف الدّم" استنزاف المشاعر أو الإنهاك والإعياء. وإذا رأيت غيرك ينزف في أحلامك، فهو يطلب نجدتك أو عونك (www.dreammoods.com) ها نحن أولاء ننتقل من باب الدّم إلى باب الأحلام مروراً بغيرهما من رموز وأبواب.

نحس الفاريق

... فنحس الفاريق كان من هذا النوع، غير أنه لا ينبغي أن يفهم هنا أنه كان دموياً أي كثير الدّم أو محباً لسفكه أو ولّاجاً فيه. فإنّه كان منزّهاً عن هذه الصفات كلّها. وإنّما كان نحسه كالدم من جهة أنّه كان ملازماً له في جميع أحواله. فقد حكى وإن يكن كاذباً فعليه كذبه إنّّه بات ليلة وقد رأى في المنام أنّه شرب مثلوجاً عقبه سخيناً فأصبح يشكو من وجع أضراسه شديد ومن بحح في حلقة" (الشدياق: الساق على الساق في ما هو الفاريق، من موقع الوراق، ص 54).

كوابيس الخوف

ولا يشعر بفداحة المعضلة سوى الشعب الذي تقع سقوف المباني على رؤوسه، والمحاصر بين جدران متهاوية، لا يذوق الطعام ولا المنام، ولا يعرف من الأحلام غير كوابيس الخوف والتوجّس من الآتي" (علي أبو الريش: "أصدقاء سوريا وأعداء سوريا". جريدة الاتحاد، 3 مارس 2012).

قيل إن الدنيا حلم طويل يقظته الموت. ربّما لأنّنا نعيش في قلب هذا الحلم الطويل، تصبح الكتابة عن الأحلام مغامرة يحيط بها الارتباك ولا يتوقّع لها أن تبلغ نهاية الطريق بأي حال من الأحوال. على كلّ حال، الحلم المقصود هنا – بضمّ الحاء - هو سلسلة من المشاهد تشتمل رموزاً وشخصيات وأماكن يراها النائم، وقد يكون "رؤية" تبشّر أو تحذّر أو تفسّر، وقد يكون "أضغاثاً" غير مترابطة في ظاهرها، وقد يكون "كابوساً" بعد يوم مرهق أو وجبة ثقيلة "دسمة"، أو هلوسة تحت تأثير مخدّر. ولأنّ البشر يصدّقون كلّ ما يرون في مناماتهم، أو يشعرون بالقلق لكلّ ما يرون، راجت صناعة تفسير وتأويل الأحلام واشتغل بها العلماء والشيوخ والدجالون والمشعوذون، وعندهم تأويلات جاهزة وخدمة "توصيل التأويلات للمنازل" وعبر الشاشات والهواتف - ولا عزاء للطيّبين الذين يجيدون الانقياد والتصديق والانبهار، ولا يستخدمون عقولهم إلا قليلاً.

وللمفسّرين في تأويل الأحلام طرائق ثلاث هي: التفسير الديني (ومرجعه النصوص الدينيّة ورموزها ومعانيها) والتفسير النفسي (ومرجعه الكلام عن الرغبات المكبوتة وتجارب الطفولة ودهاليز

العقل الباطن خصوصا في كتابات سيجموند فرويد وكارل يونج) والتفسير الشعبي (ومرجعه الوعي الجمعي والحكايات الشعبية والموروث الشعبي والخبرات الحياتية). وبين هذه الطرائق نقاط تقاطع وتماس وتعارض واختلاف. فإذا رأيت "ثعباناً" في منامك، قال لك ابن سيرين إنه عدو أو صديق منافق حلو اللسان يريد أن يفتنك عن دينك، وقال لك فرويد إنه رغبة جنسية مكبوتة أو خوف من اعتداء جنسي، أو من استسلام لإغراء جنسي، خوف استغل نوم الوعي فخرج من سراديب اللاوعي في الحلم، وقال لك الرجل الطيب "بلدياتك" إنه عدوّ حسود يريد بك الشرّ.

ومن كلام ابن سيرين عن حصان البرذون: "ومن سرق برذونه طلق امرأته. وضياح البرذون فجور المرأة. ومن رأى كلباً وثب على برذونه، فإنّ عدواً مجوسياً يتبع امرأته. وكذلك إن وثب عليه قرد فإن يهودياً يتبع امرأته، والبرذون الأشهب سلطان، والأسود مال وسؤدد. ومن رأى كأن برذوناً مجهولاً دخل بلده بغير أداة، دخل ذلك البلد رجل أعجمي. وإنّ البراذين تجري مجرى إناث الخيل". ومن كلامه عن معنى أصوات الحيوانات في الأحلام: "سهيل الفرس: نيل هيبة من رجل ذي شرف، ونهيق الحمار:

تشنيع من رجل عدو سفيه. وشحيح البغل: صعوبة يراها من رجل
صعب. وخوار الثور: وقوع في فتنة. ورغاء الجمل: سفر عظيم
كالجحّ والجهاد وتجارة رابحة. وثغاء الشاة: برّ من رجل كريم،
وزئير الأسد: خوف من سلطان ظلوم، وصياح الثعلب: كيد من
رجل كاذب. ونباح الكلب: ندامة من ظلم، وصوت الفأر: ضرر
من رجل نقاب سارق فاسق. ووعوعة ابن آوى: صياح النساء
والمحبوسين والفقراء. وصياح الفهد: كلام رجل طماع. وصياح
النعام: إصابة خادم شجاع، وهدير الحمامة: امرأة قارئة مسلمة
شريفة، وكشيش الحية: إبعاد من عدو كاتم للعداوة، ثم يظفر به،
ونقيق الضفدع: دخول في عمل بعض الرؤساء والسلاطين أو
العلماء. (منتخب الكلام في تفسير الأحلام، من موقع الوراق)

لن تجد عند ابن سيرين أو النابلسي ولا في (تفسير الأحلام)
لفرويد تأويل رؤية هاتفك الجوّال ولا "كمبيوترك الدفتري" –
"لابتوبك" – ولا غير ذلك من مستحدثات. من هنا لزم الاجتهاد
والقياس فقد يحلّ "المنبه" محلّ الديك والسيارة مكان الدابة.

من شعر قيس لبنى:

لعلّ لقاءً في المنام يكونُ فيا ليت أحلام المنام يقينُ وأني بكم لو تعلمينَ ضنينُ سواك وإن قالوا بلى سيلينُ	وإنّي لأهوى النّوم في غير حينه تحدثني الأحلامُ أنّي أراكمُ شهدت بأنّي لم أحل عن مودّةٍ وأنّ فؤادي لا يلينُ إلى هوى
--	--

أحلام في نصوص

نام متأخرا

فوجد الأحلام قد سبقته

وبدأت الرواية

(صفحة عزت الطيري، تأخير، 17 فبراير 2012)

"اتصلت بك في ساعة مبكرة هذا اليوم..

أجبت غاضبة: أخرجتني من حلمي بك.. لن أسامحك..

كم أكرهك. (صفحة إسلام أبو شكير، 20 فبراير، 2012)

لا يكاد يخلو نصّ أدبيّ كبير من الأحلام – بمعنى ما يراه النائم في منامه وما يتمناه أو يخشاه في صحوه – من الآداب القديمة إلى اليوم، مروراً بأدب العصور الوسطى وما بعدها. على أنّ انشغال هذا الجزء من الكتاب بالأحلام بمعنى المنامات أو الرؤى، لا الأمنيات. في ملحمة جلجامش حلم إنكيديو، وفي الإلياذة أحلام

أخيل وأجاممنون، وفي الأوديسة حلم بينيلوب ونوزيكا، وفي الإنيافة أحلام آينياس وديدو، وأحلام أخرى في عدد من مسرحيات إسخيلوس. تبدأ قصيدة (قصة الوردة) - والكلام لميشيل فيربر في كتابه (معجم الرموز الأدبية) - التي تنتمي إلى العصور الوسطى بدفاع عن الأحلام بوصفها مصدرا من مصادر الحقيقة وما يتبقى منها حلم طويل. وقد اشتملت أعمال تشوسر كذلك أحلاما - في (كتاب الدوقة) و(دار الشهرة) و(برلمان الطيور). يصدق هذا كذلك على (رحلة الحاج) لجون بنيان و(حلم سكيبيو) لشيشيرون، وعلى وصف أوفيد "كهف النوم".

يلفت ميشيل فيربر النظر إلى تشابه مهم بين الحلم وبين التعرض لتجربة أدبية ساحرة، كقصيدة جميلة أو خطبة مؤثرة - لا غرابة، فالشباب اليوم يقولون لما يبهرهم إنه "وهم" و"خيال"، والعقاد يصف ميلاد شاعر بقوله: "هبط الأرض كالشعاع السني ... بعضا ساحر وقلب نبي" - وإلى اعتقاد أهل العصور القديمة أن الأحلام من عند "الآلهة". في كلام بعض العلماء المسلمين أن الحلم من الشيطان والرؤيا من الرحمن. وقد وردت إشارة من قبل إلى أن الحياة حلم، وقد كتب بيتزارك أن الحياة حلم ووهم زائل.

وللشعراء والنقاد الرومانسيين، ومنهم شيللي وكيتس، مقولات حاسمة في أنّ ما ندركه من خلال الأحلام أقرب إلى الحقيقة مما ندركه في اليقظة وأنّ الحدود الفاصلة بين الواقع والأحلام لا تكاد تبين. في القرن العشرين، وبعد ما تكلم فرويد عن اللاوعي والعقل الباطن وألف كتابه (تفسير الأحلام)، كثر توظيف الحلم تقنية سردية، خصوصاً في روايات تيار الوعي ومن ذلك (يقظة فينيجانز) لجيمس جويس.

وفي الكتب السماوية تتردد أصدااء أحلام قصة سيدنا يوسف عليه السلام. في القرآن الكريم تبدأ قصة يوسف عليه السلام بحلم يرى فيه "أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين" يبدو أنّ يعقوب عليه السلام كان يعرف تفسير الحلم ويتوقع ما سوف تصير إليه الأحداث لذلك طلب من ولده ألا يقصّ الحلم على إخوته لكيلا يكيدوا له. في بقية القصة ثلاثة أحلام، اثنان لرفيقي السجن، وقد رأى الأول أنّه يعصر خمراً، ورأى الثاني أنّه يحمل فوق رأسه خبزاً تأكل الطير منه، وحلم للملك، وقد رأى سبع بقرات سماناً تأكلهن سبع عجاف، وقد برع يوسف عليه السلام في تفسيرها جميعاً، بل أضاف إلى براعة التفسير اقتراح خطة عمل

أشرف عليها بنفسه. ليس هذا تفسير سورة يوسف ولا تلخيص قصّته، بل إشارة عابرة إلى ما فيها من أحلام. في بعض الاستطرادات على القصّة، في شروحات ترجمة يوسف على معاني القرآن الكريم، ما يشير إلى أنّ زوجة العزيز قد رأت يوسف عليه السلام في مناماتها قبل أن تراه في الحقيقة. ليس في النصّ القرآني ما يؤكد أو ينفي ذلك على كل حال.

تلك الأحلام كلّها "رؤى" تحقّقت في الواقع، أو كادت تتحقّق حين رأى سيّدنا إبراهيم عليه السلام أنّه يذبح ابنه إسماعيل عليه السلام، فرؤيا الأنبياء حقّ، وتفسيرهم رؤى غيرهم من البشر حقّ، لأنّ مصادر معارفهم تتجاوز حدود معارف البشر. وقد تساءل بعض الناس عن الإسراء والمعراج هل حدثا حقّا أم كانا حلما، هل سرى رسول الله صلى الله عليه وسلم وعرج بروحه أم بجسده، وردّ أمير الشعراء "بهما معاً" في قصيدته (ولد الهدى) ولفّت الشيخ الشعراوي رحمه الله في خواطره النّظر إلى كلمة "عبده" في أول سورة (الإسراء)، في دلالتها على الروح والجسد جميعاً.

في السورة، إذا، رحلة واقعية تشبه في إعجازها الحلم، فيها رؤية، لا رؤيا، فتحت باب جدل طويل وامتحنت إيمان المسلمين بالرسول صلى الله عليه وسلم، وامتحنت من بعد ذلك قدرة المسلمين الفرقاء من السنة والشيعية على الاتفاق حول الرموز، وهل من سبيل إلى الاتفاق حول معاني الرموز ودلالاتها، خصوصا "الشجرة ملعونة" في القرآن، فقد ذهب المفسرون الكبار، ومنهم ابن كثير، إلى أنها شجرة "الزقوم"، لكن فقهاء الشيعة، ومنهم الباقر، قرّروا أنها تشير إلى "بني أمية". ليس في النص القرآني **المحكم ولا** في أسباب نزول الآيات ما يثبت ذلك، وليس فيه ما يبرّره، لكن في الظروف السياسيّة والصراع الطويل بين السنة والشيعة ما يبرّر ذلك التأويل)

<http://www.alialessa.com/vb/showthread.php?t=3>
(.820).

إذا الأحلام علامات تشير، وفيها رموز تشير، طيور وأشجار وبحار وثعابين ونباتات ووجوه وأشخاص **وأقارب** وأبعاد وأماكن، وغير ذلك. هي نصوص ذات دلالات كليّة، وللعلامات

فيها دلالات فردية. وقد ظلت الأحلام، كما وردت إلى ذلك إشارة فيما سبق، مبرراً لتوالد النصوص المتضمنة في السرد الإطار. وليس هناك ما يلزم المؤلف أو السارد بالجوء إلى مفتحات لتلك النصوص المتضمنة مثل "رأيت فيما يرى النائم" فقد تتسرب الأحلام في نسيج النص بلا حدود صريحة بينها وبين الواقع، خصوصاً في الكتابة الحديثة والحداثيّة.

أوهام كالأحلام – من (ألف ليلة وليلة)

قالت: بلغني أيها الملك السعيد أنّ الرجل قال: فلما دخلت القاعة وجدت واحدة قاعدة على تخت من الخيزران قوائمه من عاج وبين يديها جملة جوار فلما رأني قامت إلي ونادتني فجئت عندها فأمرتني بالجلوس فجلست إلى جانبها وأمرت الجوّاري أن يقدّمن الطعام الفاخر من سائر الألوان ما أعرف اسمه ولا أعرف صفته في عمري فأكلت منه قدر كفايتي. وبعد رفع الزبّادي وغسل الأيدي أمرت بإحضار الفواكه فحضرت بين يديها بالحال فأمرتني بالأكل فأكلت فلما فرغنا من الأكل أمرت بعض الجوّاري بإحضار سلاحيات الشراب فأحضرن مختلف الألوان ثم أطلقن

المباخر من جميع البخور وقامت جارية مثل القمر تسقينا على نغمات الأوتار فسكرت أنا وتلك السيدة الجالسة كلّ ذلك جرى وأنا أعتقد أنه حلم في المنام. ثم بعد ذلك أشارت إلى بعض الجواري أن يفرشن لنا في مكان وفرشن في المكان الذي أمرت به ثم قامت وأخذت بيدي إلى ذلك المكان المفروش ونمت معها إلى الصباح وكنت كلما ضممتها إلى صدري أشم منها رائحة المسك والطيب وما أعتقد إلا أنني في الجنة أو أنني أحلم في المنام فلما أصبحت سألتني عن مكاني فقلت: في المحل الفلاني فأمرت بخروجي وأعطتني منديلاً مطرزاً بالذهب والفضة وعليه شيء مربوط فقالت لي: أدخل الحمام بهذا ففرحت وقلت في نفسي: إن كان ما عليه خمسة فلوس فهي غدائي في هذا اليوم ثم خرجت من عندها كأنني خارج من الجنة وجئت إلى المخزن الذي أنا فيه ففتحت المنديل فوجدت فيه خمسين مثقالاً من الذهب فدفنتها وقعدت عند الباب بعد أن اشتريت بفلسين خبزاً وإداماً وتغديت ثم صرت متفكراً في أمري فبينما أنا كذلك إلى وقت العصر إذا بجارية قد أتت وقالت لي: إنّ سيدتي تطلبك فخرجت معها إلى باب الدار فاستأذنت لي فدخلت وقبلت الأرض بين يديها فأمرتني بالجلوس وأمرت بإحضار الطعام والشراب على العادة ثم نمت

معها على جري العادة التي تقدّمت أول ليلة فلما أصبحت ناولتني منديلاً ثانياً فيه خمسون مثقالاً من الذهب فأخذتها وخرجت وجئت إلى المخزن ودفنتها ومكثت على هذه الحالة مدة ثمانية أيام أدخل عندها في كلّ يوم وقت العصر وأخرج من عندها في أول النهار. فبينما أنا نائم عندها ليلة ثامن يوم إذا بجارية دخلت وهي تجري وقالت لي: قم اطلع إلى هذه الطبقة فطلعت في تلك الطبقة فوجدتها تشرف على وجه الطريق فبينما أنا جالس إذا بضجة عظيمة ودربة خيل في الزقاق وكان في الطبقة طاقة تشرف على الباب فنظرت منها فرأيت شاباً راكباً كأنه القمر الطالع ليلة تمامه وبين يديه ممالكك وجند يمشون في خدمته فتقدم إلى الباب وترجل ودخل القاعة فرأها قاعدة على السرير فقبل الأرض بين يديها ثم تقدم وقبل يدها فلم تكلمه فما برح يتخضع لها حتى صالحها ونام عندها تلك الليلة. وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح.

وفي الليلة السادسة والعشرين بعد الثلاثمائة

قالت: بلغني أيها الملك السعيد أنّ **الصبيّة** لمّا صالحها زوجها نام عندها تلك الليلة فلمّا أصبح الصباح أتته الجنود وركب وخرج من الباب فطلعت عندي وقالت لي: رأيّت **هذا؟** قلت: نعم قالت: هو زوجي وأحكي لك ما جرى لي معه. اتفق أنّي كنت وإيّاها يوماً قاعدين في الجنيّة داخل البيت وإذا هو قد قام من جنبي وغاب عني ساعة طويلة فاستببطأته فقلت في نفسي: لعلّه يكون في بيت الخلاء فنهضت إلى بيت الخلاء فلم أجده فدخلت المطبخ فرأيّت جارية فسألتها عنه فأرتني إيّاها وهو راقد مع جارية من جوارى المطبخ فعند ذلك حلفت يميناً عظيماً أنّي لا بد أن أزي مع أوسخ الناس وأقذرهم ويوم قبض عليك الطواشي كان لي أربعة أيام وأنا أدور في البلد على واحد يكون بهذه الصفة فما وجدت أحداً أوسخ ولا أقدر منك فطلبتك وقد كان ما كان من قضاء الله علينا وقد خلصت من اليمين التي حلفتها ثم قالت: فمتى وقع زوجي على الجارية ورقد معها مرة أخرى أعدتك إلى ما كنت عليه معي (ألف ليلة وليلة، من موقع الوراق)

ما من سبيل إلى حصر كل النصوص العربية التي ترد فيها أحلام، ولا إلى ذلك في قطر عربي واحد في حقبة واحدة، ففي الأغنيات أحلام من عبد الحليم حافظ يغني "باحلم بيك"، إلى محمد منير يغني "لو بطلنا نحلم نموت" إلى على الحجار يغني "لو مش هتحلم معايا"، إلى مجموعة مطربين عرب تجمعوا في لحظات فارقة يغنون "الحلم العربي"، وفي الأفلام أحلام، في (مذكرات مراهقة) فتاة تحلم بفارسها قبل أن تراه، و (ظرف طارئ) أوله حلم وآخره حلم، وفي (اللعبة مع الكبار) مواطن بسيط يملك قدرة خارقة على التنبؤ من خلال أحلامه بالأحداث قبل وقوعها. وفي الشعر، كم في الشعر من أحلام في تنويع الجياح يهتف محمد مهدي الجواهري بالجياح أن يناموا ليزوقوا ما لذ وطاب في أحلامهم ومناماتهم:

نامي جياح الشعب نامي***حرسك آلهة الطعام

نامي فإن لم تشبعي***من يقظة فمن المنام

نامي علي زبد الوعود***يداف في غسل الكلام

نامي تزرك عرائس الأحلام في جناح الظلام

تنتوري قرص الرغبة كدورة البدر التمام

وترى زرائبك الفساح مبلطات بالرخام

وفي القصّ، كم في القصّ من أحلام، وهل الأحلام إلا نصوص
سرديةً مكتنزة شفيفة حيناً غامضة أحياناً؟ وهل القصّ إلا تشييد
عوالم موازية لعالم الواقع تعكسه حيناً وتعيد بناءه حيناً وتنتهك
حيناً؟ في ألف ليلة وليلة أحلام ورؤى، وفي السيرة الهلالية حلم
مقتل "الزناتي خليفة" على يد "دياب"، وفي غيرهما من نصوص
سردية كبرى أحلام تؤدي دورها في دفع الحدث وفي التنبؤ
بالمستقبل ومحاولة فهمه. وفي (بالأمس حملت بك) لبهاء طاهر
و(خلسات الكرى) لجمال الغيطاني. **قطرة** من بحر السرد العربي
الكبير.

رؤيا زبيدة أيام حملت بالأمين وعند مولده وبعده

وذكر جماعة ... أنّ زُبَيْدَةَ رأت في المنام ليلة عَلِقَتْ بمحمد كأنّ
ثلاث نسوة دخلن عليها وهي بمجلس، قعدت اثنتان عن يمينها
وواحدة عن يسارها، فدنت إحداهن، فجعلت يدها على بطن أم
جعفر، ثم قالت: ملك فخم عظيم، ثقیل الحمل، نكد الأمر، ثم فعلت
الثانية كما فعلت الأولى، وقالت: ملك ناقص الجدّ، مفلول الحدّ،

ممدوق الودّ، تجور أحكامه، وتخونه أيامه، ثم فعلت الثالثة كما فعلت الثانية، وقالت: ملك قصاف، عظيم الإيلاف، كثير الخلاف، قليل الأنصاف، قالت: فاستيقظت وأنا فزعة، فلما كان في الليلة التي وضعت فيها محمداً دخلن عليّ وأنا نائمة كما كنّ دخلن. فقعدن عند رأسي، ونظرن في وجهي، ثم قالت إحداهن: شجرة نضرة، وريحانة حسنة، وروضة زاهرة، ثم قالت الثانية: عين غدقة قليل لبثها سريع فناؤها عجل ذهابها وقالت الثالثة: عدو لنفسه، ضعيف في بطشه، سريع إلى غشه، مُزال عن عرشه، فاستيقظت من نومي وأنا فزعة بذلك، وأخبرت بذلك بعض قَهَّارِمتي، فقالت: بعض ما يطرق النائم، وعبث من عبث التوابع، فلما تمّ فصاله أخذت مرقي ليلة ومحمد أمامي في مهلى، إذ بهنّ قد وقفن على رأسي وأقبلن على ولدي محمد، فقالت إحداهنّ: ملك جبار، مثلاف مهذار، بعيد الآثار، سريع العثار، ثم قالت الثانية: ناطق مخصوم، ومحارب مهزوم، وراغب محروم، وشقي مهموم، وقالت الثالثة: احفروا قبره، ثم شقوا لحدّه، قدّموا أكفانه، وأعدّوا جهازه، فإنّ موته خير من حياته. قالت: فاستيقظت وأنا مضطربة وجلة، وسألت مفسّري الأحلام والمنجمين، فكلّ يخبرني بسعادته وحياته وطول عمره، وقلبي يأبى ذلك، ثم

زجرت نفسي وقلت: وهل يدفع الإشفاق والحذر والاحترأز واقعَ
القدر، أو يقدر أحد أن يدفع عن أحبابه الأجل. (المسعودي: مروج
الذهب، من موقع الورآق، ص 522)

من النصوص السردية العربية ما يتماس فيها الواقعي
بالمتخيّل، والعجائبي بالكنائي. وما أكثر هذه النصوص! من ذلك
ما نجد في رواية (الكائن الظلّ) لإسماعيل فهد إسماعيل. يتحدد
المكان في فاتحة الرواية ببيت "لا يعدو كونه غرفة واحدة متداخلة
الجدران". أما الزمان فهو غير محدّد لكنة مشروط لا نعرف عنه
إلا أنه فترة سابقة على تاريخ الانتهاء من رسالة جامعية. السارد
أو المتكلم في النص- وهو سارد مشارك محوري وبالتالي ليس
خارجاً عن السرد - طالب دراسات عليا ذو دخل "مشروط" يقطن
سكنأ طلابياً، تحيط به الكتب والدوريات في منطقة سكنية
مزدحمة لا يجد إلا الساعات المتأخرة من الليل لمتابعة العمل على
إنهاء رسالته الجامعية عن "بواعث العجب في حياة أشهر
اللصوص العرب". في الرواية بعد هذه الفاتحة تداخل طبقات
سردية ثلاث هي:

~ السارد وعالمه المعاصر - زميله وأساتذته ورسالته وكتبه... إلخ.
~ لص بغداد الظريف الشريف حمدون بن حمدي، الذي كان واحداً
من رؤساء اللصوص المشهورين في القرن الرابع الهجري
(النجار، 1981، ص 61)
~ السارد مع لص بغداد الشريف: واقع معاصر يقابل واقعاً تاريخياً.



طبقات السرد في (الكائن الظل)

كيف يلتقي السارد باللصّ الشريف؟ ربّما كان اللقاء من قبيل أحلام اليقظة أو ومضات اللاوعي، أو مجرد مكون فانتاستيكي – فنتازي - في السرد. المهمّ أنّه لقاء منطقي مبرر، فالسارد مشغول برسالته عن اللصوص العرب حتى الوسواس القهري، تحيط به المراجع ذات الصلة، **ولا مكان** في بيته/ غرفته إلا للأوراق والكتب وموضع نومه ومذاكرته لا يربطه بالعلم إلا خط تليفون لا يستخدمه إلا في مكالمة زميل دراسته، ومذياع صغير.

من خلال هذا التداخل بين طبقات السرد يكون إسقاط الماضي على الحاضر وكذلك إعادة قراءة الماضي في ضوء الحاضر، من خلال ضخّ الدماء فيه من جديد وإعادة فكّ شفرات رموزه وشخصه وأحداثه. إنّ (الكائن الظل) تراهن على بعض خصوصيات الرواية العربية التي تتصل باستحضار التاريخ ليس لمجرد إسقاطه على الحاضر، بل لطرح إشكاليات العلاقة بين الحقيقة والخيال، بين الوعي واللاوعي، بين التاريخ والواقع، بين التاريخ والتأريخ. تقتحم عالماً هامشياً مقصياً لتثير من خلاله الشكوك حول مصداقية المتن وتجاوزات الصفة، وفي غير

موضع منها لا تنشغل بالواقع قدر انشغالها بالنص وبتمثيل الواقع - مع أنّها لا تزال بين الحين والحين "تتحرّش" بالواقع العربي المعاصر تصرّيحاً أو تلميحاً. من اليسير أن نتوقّف عند دلالة استحضار لص بغداد الشريف ودلالة تكرار الحديث عن أخلاقيات اللصوص واحترامهم حقوق الجار وأن نسقط هذا على الواقع العربي المعاصر، فيما يتصل بالكويت وبغداد تحديداً. مقارنة مشروعة وتفسير محتمل، لكن ليس هذا هو كل ما في الرواية كما أنّه ليس تفسيراً نهائياً.

تنتهي الرواية بكلمة "أنام" التي لا تبشّر بنجاة ابن حمدي ولا بزواجه من "فتنة" ولا بانتهاء السارد الباحث من رسالته الجامعية، ولا بتوصّله إلى إجابات نهائية عن معظم تساؤلاته. تنتهي الرواية في لحظة بين اليقظة والنوم، بين الخيال والحقيقة، بين الحلم و"العلم"، بعدما تم "توسيط" ابن حمدي وبعدها انتحرت حبيبته. تصل الرواية إلى نقطة نهاية معقولة، لكنّها أبداً لا تصل إلى نقطة انغلاق. قُتل ابن حمدي توسيطاً في الخيال بعدما يربو على عشرة قرون من قتله في الحقيقة، لكنّ قصّته لا تنتهي، فقد يعود جسماً أثرياً يزور السارد أو يزور غيره، وقد يدخل السارد

إثر نومه في تجربة جديدة مماثلة أو مختلفة. ولعلّ عدم وجود نقطة انغلاق في نهاية الرواية رسالة تحسب لمؤلفها، لأنّ المعرفة الحقيقة لا تتمثّل في مجموعة من الحقائق المطلقة الجامدة الثابتة، بل في التساؤل والشكّ، في الخيط الرفيع غير المرئي بين الواقع والخيال، في انتهاك المسلّمات، لا في التسليم بما يقبل الانتهاك، وكلّ بداية نهاية وكلّ نهاية بداية.

"بالأمس حلمتُ بك"

"قالت دون أن تنظرَ في وجهي: بالأمس حلمتُ بك. وقالت تعال لنذهب إلى غرفتي. قلت أنا آسف، ثم ضحكتُ. قالت وهي تسدّد إلى نظرة ثابتة: لماذا أنت آسف، ولماذا تضحك؟ ما الذي يمكن أن أقوله عندما تخبريني بهذه اللهجة الحزينة أنّك بالأمس حلمت بي؟ هزّت رأسها وقالت: أول أمس أيضاً حلمتُ بك. حلمت صقراً كبيراً يضرب نافذتي بجناحيه ويتطلّع إليّ بغضب، وهو ينقر الزجاج محاولاً أن ينفذ منه، ثم جئت أنت فاحتضنك الصقر بجناحيه. صحت من النوم وكنت أبكي (بهاء طاهر: بالأمس حلمتُ بك، ص ص 31-32)

طبقات النصّ

في (القلق السري) لفوزية رشيد

لا تنتظر رواية (القلق السري)، 2000، للروائية البحرينية فوزية رشيد طويلاً حتّى تبدأ الترميز، وهكذا حال كلّ نصّ محكم، فعلى عتبتها الأولى، على غلافها، لوحة للفنان نجاح طاهر. العلامة المحورية في اللوحة جسد أنثويّ فائر، حبيس لا يتّصل بالعالم إلّا من خلال نافذة تتخللها أسياخ منتظمة متوازية عموديّة. ترتفع اليد اليمنى لتقبض على النافذة بينما تختفي اليد اليسرى لأنّ الأنثى تتجه إلى النافذة لا إلينا، وأغلب الظنّ أنّ يدها اليسرى تستقر على صدرها. وإلى يسار الأنثى سجادة مزخرفة نستبين عليها طائرين حبيسين أيضاً، لأنّهما مجرد رسمين تطأهما الأقدام ولا أمل في انعتاقهما. أدارت الأنثى التي ترتدي قميص نومها فيما يبدو ظهرها المثير للقارئ، فأصبحت موضوعاً للنظر والاشتفاء، لا ذاتاً لها ملامحها الخاصة المميزة. ثم تتداخل عتبات النص وتتوازي فنجد في عنوان الرواية – "القلق السري" - نصّاً موازياً للوحة غلافها، فالأنثى في حالة ترقّب وانتظار وتوتر

وتطلع لا يراها العالم إلا من ظهرها، فكيف له أن يدرك حقيقتها. ولا ترى هي العالم إلا من خلال نافذة وحيدة. أليس في كل هذا دليلٌ على القلق ومبررٌ له؟ أمّا لماذا هو قلق "سريّ"، فلأنّه قلق روحيّ داخليّ، لا يدرك حقيقته – بل ربّما لا يتعاطف معه – أحد. وليس هناك ما يمنع أن يكون هذا القلق قلقاً سرياً - بضم السين - على معنى أنّه يولد مع الأنثى ولا يكاد يفارقها.

وعلى الغلاف الداخلي نجد عنواناً فرعيّاً للرواية هو "من عذابات شهرزاد" يتّصل اتّصالاً دلاليّاً وموضوعيّاً بالرواية ولوحة غلافها وعنوانها الأصليّ، فما القلق إلا نوع من العذاب وما الأنثى القلقة إلا واحدة من ضحايا شهوة "شهريار" وجنونه وهيمنته. أمّا اسم "شهرزاد" فيضع القارئ إزاء عالم من الحكايا والأساطير والتاريخ، ويرتبط بالنّص اللاحق لأنّ الأنثى القلقة في الرواية تُدعى "شهرزاد"، تتواصل عذاباتُها في محاولة للتمرد على الاسم وعلى مجموعة الأدوار التي ارتضتها الثقافة الذكوريّة لصاحبة الاسم. محاولة مشروعة ما دام القهر حقيقة لا وهماً. وهي ليست محاولة أخيرة – كما تخبرنا الرواية في موضع

الإهداء - فلا ينبغي أن نتوقع منها مقولات نهائية ولا استنفاداً لكل ما يمكن أن نتخيل أو نتوقع. "يكفى في ذلك أننا نحاول" (ص 5).

ثم يطالعنا عنوان كبير هو "فراشات القلق السري"، يتبعه مفتاح يؤكد شعور الساردة بالوحدة والعزلة إلا من صحبة "المرايا" و"القلق". الفراشات كائنات جميلة مبهجة لكنها ضعيفة لا تكاد تقترب من النور حتى تحترق ويبدو أن الرواية ليست مشغولة بفراشة واحدة بل بعدة فراشات يجمعها ما يجمع الفراشات من جمال وضعف وما يجمع الإناث من قلق. ليس هناك ما يبرر اليقين حتى هذه اللحظة وليس هناك ما يبرر تصنيف الرواية في فئة "المقاومة الروائية النسائية للقهر الذكوري". ربّما لا تكتفي "شهرزاد" في الرواية بمجرد إلهاء شهريار عن قتلها بل تتجاوز ذلك إلى مساءلة الأوهام التي أحاطت بها وما زالت والأطر التي سجنتها وما زالت، والمرايا التي تشوّها أو تؤلّوها ولا تعكس حقيقتها في كلّ الأحوال.

الحكاية

هذه رواية تستعصي على التلخيص. هي رواية مسكونة بالقلق تخرج منه فترتد إليه. قلقها قلق وجودي شامل، إنساني أخاذ. سوف نظلم الرواية ظلماً فادحاً إذا اعتبرناها مجرد معالجة أخرى لمسألة المرأة وهي تعاني وضعاً اجتماعياً وتاريخياً وإنسانياً وثقافياً يتسم بالقهر والتسلط الذكوري عليها مما يشعرها بالضعف والدونية والتهميش- مع أنها تنطلق من هذه النقطة. إن "شهرزاد" (القلق السري) تفتح سرداب الحكايات وتضخ الدماء في الأساطير المنسية التي شكلت جزءاً كبيراً من الوعي الإنساني فيما يتصل بوضعية المرأة وعلاقتها بالرجل وبالعالم؛ تضيء شموعها في دهاليز التاريخ والخرافة والموروث واللاوعي والحلم؛ تحاول أن تخرق الضباب الذي "يسربل النساء". لا تصل إلى بر أمان تقليدي أو نهاية سعيدة "كلاسيكية" لكنها لا تفقد شيئاً من صلابتها بل تصهرها نار التجربة والرحلة ومعارج الروح فتولد بعد كل إخفاق من جديد من رماد كرماد العنقاء.

تنقسم الرواية إلى قسمين أساسيين: تلك الحكايات الأولى والفرار. في القسم الأول أحد عشر مشهداً سردياً مركباً يتخللها

اقتباس من موسخوس: "معلم الطرقات الغربية هو الحب..."
يتبعها جزء عائشة ثم عائشة وآمنة ثم الشيخ مسعود وصفية ثم
شهرزاد وعائشة يتبعه غبش المخاض ثم من أرشيف الحالة ثم
النهايات الأولى. يبدأ القسم الثاني - بعد مفتتح عن "تفاحة الغواية"
التي تمسك بها "شهرزاد" وتشخذ جسدها كله للفرار - بمسخ
الآلهة الذي يضم خمسة مشاهد سردية ثم خط الاستواء الذي يضم
عشرة مشاهد. يبدأ بعد ذلك خط الجليد باقتباسين من سفر سومر
وأسطورة يونانية ثم الدائرة المسحورة التي تنقسم إلى سبعة
مشاهد تتخللها مقولة عن اليوتوبيا و"الضباب الذي يسربل
النساء". يبدأ خط المتوسط بمقولة "المهم أن لا نتحول إلى لعبة
أنفسنا!" يليها اثنا عشر مشهداً. ثم يتشابك الجليد والمتوسط
والاستواء في تشابك الخطوط الذي يستهل بالفاتحة النصية التالية:
"حين أدركت أن لذبذبة الصوت معنى قررت أن: أتحدث، أنفعل
وأصرخ، فلم يبق لدي في هذا المكان سوى ذلك" وتتلوها خمسة
مشاهد سردية. تنتهي الرواية بجزء الليل البهيم الذي يضم خمسة
مشاهد أخرى ويبدأ باقتباس من توقيعات سيوران.

في تلك الحكايات الأولى تأسيس لشبكة العلاقات التي تنتمي إليها "شهرزاد". هي "مجرد امرأة ونافذة" (ص 12) يفتح وعيها على واقع مرتبك مُربك: "في مثل هذا السكون تسمعين الهسيس المعتاد لبوح خاص يتسرّب من فم الشيخ مسعود ومنه إلى جسد امرأة تتمدّد قربه، وقد قيل، أو هكذا وجدت، أنهما بالنسبة لك أب وأم" (ص 12). يلفتنا في الشيخ "مسعود" قلة اكترائه بابنته التي "تقرب من العشرين ولم يتقدّم إليها أحد" لأنه يداريها "كالخبيفة، كصندوق الأسرار" (ص 13) وتبريره ذلك لا يردّ الأمر إلى مجرد التقاليد بل إلى "نواميس" كونيّة ملزمة. ها نحن أولاء مع نموذج للانفصام بين القهر والجديّة في العلن والعريضة والانفلات في السر (ما أشبه "مسعود" بالسيد "أحمد عبد الجواد" في ثلاثيّة نجيب محفوظ!)، وعلى "عائشة" زوجة الشيخ المراهق وابنتهما "شهرزاد" أن تتحملا في الحالين. ثم نلتقي الشيخ "مبروك" جد "شهرزاد" لأمها، ذلك "المترنح في بقايا عظامه والذي يطرب دائما لصوت الأذان المتواشج مع رائحة البحر ... يجلس كساحر أسطوري يقبض على الزمن والبشر" (ص ص 14-15). الجدّ هو الذي اقترح تسمية حفيدته "شهرزاد" فالتصقت بحكاياته وعوالمه الغريبة والمدهشة وفتح

أمامها كنز الحكايات والأساطير والخرافات فزال الحد الفاصل بين الحلم والواقع وتماهت عندها الأزمنة وتوحدت مع الكائنات وأصبحت تستأنس "النبع والشجر والسكون" (ص 18) وتأمين الليل.

سيكون هذا الكنز وهذه المؤهلات عدة "شهرزاد" وعتادها في ارتحالاتها القلقة في عوالم غريبة في بحثها المضني عن ذاتها ومعنى وجودها وفي محاولتها ترويض ما يحيط بها من غموض ودحض ما يسربلها من أوهام. كان عليها من البداية إلى النهاية أن تتمرد على القوالب والأطر والقسمة الجائرة للحظوظ والمقامات المحفوظة واستئنار أبيها بالخصوصية والحرية دونها ودون أمها: "هو رجل وله خباياه التي لا يريد الكشف عنها لأي كان. ماذا يهتمكم من أمري؟ أأست أقوم على شئون البيت أكمل ما يكون" (ص 19). الشيخ الشبق تقوده شهوته، "سيد هو في كل مكان" إلا مع عائشة زوجته الأولى، يجد ضالته في صفة معشوقته التي تتمرد على دور الجارية لتصبح زوجته الثانية. "كان أول من يطأها"، "شبابها الغض يجعلها عاشقة رائعة لعطاياها". أما هو فتبريره جاهز: "ألم تخلق النساء لمتعة الرجل وخلق الرجل

ليصرف كل ما في جيبه عليهن ... ليس عليه سوى أن يستجيب للنواميس" (ص 22).

في هذه البيئة كبرت "شهرزاد" بين شجارات وانتهاك وسباب وشتائم و"تبوّل لا إرادي" وبحث مبكّر عن الحرية: "لا تطيق ما هو مقفل وموصود" وقدرة خاصة على الكلام تقاوم بها "أسر الماء" و"الغول الضبابي" وحاو آخر، صياد آخر يطارد أحلامها "يحاول أن يشدّها للقاع" (ص 24) ونبوءة دالّة: "ولدت غريبة وستموت غريبة ولكن بين مولدها ومماتها هواء كثير" (ص 26) وتأمّلات عن التناقض والصراع والصياد والطريدة وسحر الكلمات والرجل الذي يعود في "وقار مدروس بعد ارتشاف الفوضى" (ص 28). لماذا يؤدّي التناقض بين الذكر والأنثى إلى التمايز والقهر؟ "هل الوجود يحمل معنى لكم ومعنى آخر لنا، وهل هذا التضاد الطبيعي يستبيح تضاداً مفتعلاً في قيمة كل منا؟" (ص 29).

ويظلّ الحبّ لعبة يتسلّى بها الرجل وتحترق بها المرأة، لأنّ الرجل يستطيع أن ينسى حباً قديماً مملاً بحبّ جديد وكلما تنفتح عين الأنثى تحاول أن ترى النور تمتلئء "بالردع والظلام" (ص

(30) خصوصاً في بيئة قروية رهن الرتابة والمحدودية كالقرية التي نشأت فيها "شهرزاد" تشترك فيها المرأة نفسها – العرافة وفتيات القرية والأم والعجوز، لا فرق - في ترسيخ الأوهام التي نسجها الرجل عنها وتصبح كل محاولة لإدراك الحرية والتساؤل نوعاً من التمرد، ويردد "الشيخ مسعود" مقولاته السلطوية المنحازة: "النساء سلاله الأبالسة والشياطين" (ص 36)، "من يملك قلب امرأة يملك أغلالها" (ص 37)، "النساء كالفكهة" (ص 38)، ويظلّ يترنّج بين متاعين "الصفية سطوة مختلفة المذاق ولعائشة سطوة أخرى تشبه الحبال المفتولة تجرّه بها حتى لو كان في آخر الدنيا" (ص 38). لم لا وهو الذكر وذاكرة العالم "موبوءة" بطقوس فجّة وخرافات عتيقة؟ مع كل ذلك وربما لكلّ ذلك لن تستسلم الطريدة للصياد، للوجه الأسمر الذي يلاحقها في أحلامها: "أراد أن يرتحل بها إلى أدغال قيعانه" (ص 39) ولا لقصة حبّ عابرة محكومة بالفشل لأنّ "شهرزاد" ترفض السقوط المبكر.

تفيق "شهرزاد" من حلمها على محاولة اغتصاب طفلة وعلى حصار قد أحكم من القهر والأوهام - "أخيلة وخرافات فإذا بها

واقع منظور يتحقق.. المرأة الشيطان .. المرأة الأفعى" (ص 44)
- والنساء جميعهن "ثكالى"، من عائشة التي تزوجت "بئر خمر
وزير نساء" وأختها آمنة التي تنقلت من مدمن إلى مقامر إلى
لوطي سكير وكلاهما تعانيان ألم "الحب غير المعترف به وذلك
الكبرياء المطعون في مواجهة عدم التحقق" (ص 49) إلى صفة
التي يسوقها "مسعود" "كالذبيحة إلى الفراش" (ص 58) يشعر
بالجوع فتباغته بسؤال فاجر "إلى أي جزء يا رجل؟" (ص 60)
لكنها ترفض أن تبقى الجارية المحظية "جسد عابر يرضى
نزواتك" (ص 61)، تحقق للشيخ المتعة - "هي للولد وأنت المتعة
واللذة يا معشوقتي" (ص 61). هيهات أن يستوعب "الفاجر"
"الوقور" "أبعد مما تحت السرّة" (ص 64). حتّى عندما قبل أن
يتزوج من "صفة" على عائشة لم يكن مشغولاً إلا باختبار
"وصفة" جديدة لمجرد أن تحل "بركة الشيخ". "أنانية ممجوجة
وسطوة". من المدهش أن تنضم "عائشة" نفسها رغم ذلك إلى
العرافة وفتيات القرية والعجوز في ترسيخ الهيمنة الذكورية وفي
محاولتها قمع "شهرزاد" نيابة عن أبيها: "تقفان بعيداً عن الدائرة.
يطوّقهما الحصار والدائرة تومئ ولا تقترب. هكذا تبقى تومئ ولا
تقترب. لماذا أخذت صوت الشيخ مسعود وتلبسته ...، حفظت كلّ

تعاليمه وإرثه الفج من النواميس لتراقبها به. كيف استحالـت معها من ضحية إلى جلاـد؟" (ص 70).

تتواصل التأمـلات عن العقل والعاطفة ولا يندهش القارئ لتعقيب الشيخ "مـبروك" عن العالم الذي يصبح بدون عاطفة المرأة "خـراباً .. جفافاً وآلية تتحرك لتدفع مجرد آلات أخرى نحو الحركة" (ص 66). لماذا لا يتكامل المتناقضان في وجه الكوارث التي لا تفرق بين ذكر وأنثى - "إنه الزمن الذي يحاصرنا في النهاية معاً.. رجالاً ونساءً دون أن ندرك حجم المصيدة التي نتحرك بداخلها.. منهمكين في اصطـياد الظواهر الجاهزة ولا التفات إلى ما هو أكثر باطنية؟" (ص 67).

لا يبدو أنّ "شهرزاد" تبحث عن هيمنة أنثوية، لكنها ترفض أن تنساق إلى رجل يقدم لها "الـلف كلّ صباح" أو أن تعلّق أحلامها على أحد، أو أن تصبح مجرد "صندوق" ينتقل من ملكية أب إلى ملكية زوج، وترفض الرضوخ للأفكار الجاهزة عن المرأة: "أغلب الأفكار لا تتعامل مع جوهري بقدر ما تتعامل مع صورة الوهم الذي له" (ص 77). لكنّ الضباب يبقى - ونحن نقرأ عن اختفاء مبروك ووحدة الوجود والموت والحياة - كثيفاً، ويبقى

"خندق العتمة يحيط بالمرأة: "حجز البنت ضرورة.. لا بدّ أن تبقى في داخل جحرها حتى تتزوَّج"، "المرأة أرض وجدت لتحترث"، "الرجل سماء أو فأس تحرث.. مطر يزخّ ماءه على التراب.. " (ص 89)، المرأة سيّئة وضعيفة خصوصاً إذا كبرت، "ما هو شائن للأنثى/الأرض يسمو به الذكر/السماء" (ص 90)، "الرجل ربّان والمرأة سفينة" (ص 91)، "لا يعيب الرجل إلا جيبه"، "لها غواية الحسن وله غواية الفحولة والمال" (ص 92).

كل ما يحيط بشهرزاد يدعوها إلى الفرار، إلى الخروج من "الحفرة العتيقة" التي تنتقص من إنسانيتها بغير حق، ويظلّ حلم الحب والزواج مرتبطاً بالقهر والقيّد – "باب خشبي بمزلاج من نحاس". الحبّ أو الحرّية. الفراشات حولها تحترق فيجاءه "مسعود" بملله من عائشة: "لقد تزوّجت كيساً حشي بالبصل والفظاظة والإهمال وحين تغتسلين من كل ذلك لا أرى إلا طول اللسان" (ص 99)، وتمرض "مريم" مرضاً خطيراً بعد غدر زوجها بها، وتمارس "شيخة" البغاء "التعيش" بعد طلاقها، والصيّادون يطاردون الفريسة، ويلوحون "بالأنشطة" فتقرّر الفرار وقد أخذت من العصفور جناحيه ومن الفراشة ألوانها.

في القسم الثاني من الرواية – الفرار – تنطلق "شهرزاد" في رحلة البحث عن ذاتها وحرّيتها، تتبعها خرافات "اللعنة" و"الرديلة" و"الفتنة" ومحاولات الرجل مقاومة "القوة المقلقة" للمرأة بالقهر ودعوى النقص، يحيط بها التناقض والأغلال التي تكبل أرواح الجميع، وتتجسّد في صورة زوجة مقهورة – ليلي – وتبقى على رفضها كلّ حبّ يجرّدها من حرّيتها وتعلن عن الحب الذي تريد "حبّ يجيء ضمن اكتمالي وتحقّقي" (ص 119). عندما تبلغ **خط الاستواء** تجد عالماً من "العري" واللذة والغريزة: "لا قدسية ولا زجر أو منع إلا بقدر ما تتطلب الرغبة من اشتعالها" (ص 122)، "انفلات مطلق دون قيود" (ص 124).

الخير والشر في هذا العالم ينبعان من الاحتياجات الإنسانية وحدها ويتبدّى جسد المرأة رمزاً سحرياً لآلهة الماضي. وتنشطر "شهرزاد" مرة أخرى لتتعاطف مع من دخل النار المستعرة "مجرّداً من أسلحة الروح" فاحترق. لكن هيهات لها أن تعود أو أن تنسى "الميثاق الذي طمرته بداخلها" - والرجل الذي احترق ما زال في أوهامه لم تفلح النار في صهره. لهذا لن تقع "شهرزاد" في الشّرْك: "لن يوقف صليل البحث المستعر هذا

مجرد أمنية عابرة لعشق مستحيل جاء من الريح وسافر معه"
(ص 131). هيهات أن تعود إلى "التابوهات المتوارثة".

فى لقائها مع "رأس القبيلة" ومع العجوز الحكيمة، تطلعنا
"شهرزاد" على مزيد من أسرار الحياة عند خط الاستواء. هناك
تصبح الحرية تصالهاً مع العقيدة وتنسى القوانين "وجهها الصارم
والبليد" ويستمتع البشر إلى نداء القلب ويحفظون للطبيعة بديهيّتها
وتلقائيّتها. فلماذا التعقيد في عالمن نحن والكوارث والمصائب
تقضى مضاجعنا كلّ يوم؟ ولماذا ترتبط المرأة بالأفعى في ثقافتنا؟
تقترح العجوز الحكيمة أنّ الرجل لأسباب كثيرة يخشى المرأة
ولهذا عالج الخشية في الماضي السحيق بالتأليه وفي الحاضر
بالقهر والمسح. من إلهة إلى أفعى!

تستريح "شهرزاد" من رحلتها وبعض قلقها حين تلتقي
"مبروك"، الذي عاد فجأة كما اختفى فجأة وظنّ الجميع أنّه قد
مات، وتبثه بعض تعبها: "كمن يمشي على سجادة من الشوك
والمسامير" (ص 145). لم يكن "الشيخ مبروك" يتوقّع لها غير
ذلك، ولم يكن يتوقّع أن يحتفي بتمرّدها أحد، ففي الشرق "لا أحد
يحتفي بروح مختلفة وجديدة" (ص 146). لكنّها تظلّ ترى فيه

وفى "هاجر" نموذجاً لعلاقة إنسانية مبهرة: "كاننان يهندسان العالم حولهما"، "لم يفتعل قط معى رجولته لأنه يؤمن أن الرجولة الحقيقية تكمن فى رفته وعذوبة مشاعره تجاه من يحب" (ص 154). علاقة رائعة لا يثنى "شهرزاد" عن متابعة تأملها إلا كابوس "الغزاة" يطاردها الصيادون، وإلحاح أبيها أن تتزوج. سوف يعاودها الكابوس وتستحضر "أننا" من سفر سومر حين "غشها أبوها بكلماته"، لكن بعد أن تصل إلى حيث الغجر و"فطومة" التي تعيش كما يعيش الجميع عند خط الاستواء وتدخل مع "مبروك" فى رقصة مدهشة وبعد أن تصل إلى المعبد وتلتقي الكاهن وتحاوره عن تهافت البشر و"انتفاخهم الزائف". بعد ذلك يصل الطريق بشهرزاد إلى مفترق آخر وتتواصل المغامرة والنزوع نحو ما فيه مزيد من "الأضواء والظلال".

عند خط الجليد تلتقي "شهرزاد" "كاترينا" الغارقة فى الشهوة والتي تسخر منها فتناديها "بالهة الفلسفة" وتخبرها بما قال الكاهن عنها بعد حوارهما حيث توصل إلى أنها "مهمّة بالأمر الفلسفية". لا تنتظر "كاترينا" طويلاً حتى تطرح انطباعاتها عن "شهرزاد": "ربما تملكين مثلي بعض المواهب، ولكنك لا

تحسينين أبدأ التصرف بما وهبتك إياه الطبيعة مثلما تحسينين الكلام والتنظير .. أنت في نظري مجرد امرأة من زجاج" (ص 185). لأنها كذلك، لم تنضم إلى "باخوسيات العصر" ولم تدخل فاترينات اللذة مع النساء العاريات بل اختارت الضفة الأخرى كعاداتها. من خلال علاقة "كاترينا" بشهرزاد و"بمجنونها الروحي" الذي قرر اعتزالها والانخراط في "الوجد الخالص" بعد أن غرق زمناً في اللذة تطرح الرواية بعض التعارضات بين الزجاج والنار وبين الجليد والنار وبين الماء والطين والنور. ترى "كاترينا" نفسها من ماء وطين يتوق إلى النور لكنها – ربما لهذا السبب - لا تفلح في رد الحبيب الذي ملّ الخطيئة/ المرأة وقرر أن يتطهر. ولا تفلح "شهرزاد" في إثناء الحبيب الذي قرر التنسك وقد نشأت بينها وبين الحبيبة الغارقة في شبقها "حميمية" مردّهاا افتقادهما معاً السلام الداخلي.

لم يكن استسلام "كاترينا" للذة إلا تعبيراً عن الخواء الروحي: "نحن هنا في هذا المكان نحبّ كثيراً أن نغيب في فعل الجسد ونتوجّ الشبق والشهوة بأكاليل الورود ... لأننا نشعر في دخیلتنا وفي أغلب الأحيان أنّ أرواحنا تائهة، أننا وحيدون ... غير قادرين

على فعل الحبّ والتضحية... كلّ مشغول بذاته... لا أحد يعبا بأحد... آلة ضخمة تدور ونحن زيتها المفضل الذي تدور به" (ص 202).

حين تبلغ "شهرزاد" **خط المتوسط** تلتقي سادياً شبقاً مجنوناً وزوجة مقهورة في بيت يعجّ بالنمل الأبيض والخوف والرجولة المفتعلة وترى بعض نساء معلّقات من رؤوسهن في حفر نارية وأخريات تخرج الثعابين "من أجسادهن وأدبارهن" لأنّ المرأة هي الخطيئة. هي التي أخرجت آدم من الجنّة وعليها أن تنصاع "للرب الصغير" ويكفيها إذا شاركتها فيه أخرى أو أخريات "رعدة موقوتة بجدول موقوت" (ص 242)، وهو واحد من جردان مهمومة بمظهرها الخارجي والأكل والجنس والاعتيات وقهر الزوجات، يرفض التليفزيون ويرى الفجور والفسق بالنسبة للمرأة في كل ما يجاوز البيت والأطفال. كيف يتسنى للمرأة أن تكون في آن المعشوقة والملعونة، موضع اللذة ومكمن الألم؟ لأنّها "الرحم الحاضن لبذرة الخلق فلا بدّ من عوائق وفخاخ" (ص 240)؟ على كلّ حال، إذا كانت حواء قد أخرجت آدم وأغوته حتى يقترب المعرفة، فحري به أن يكون ممتناً لها:

"أليس ألم الكشف أبهى وأسمى من لذة مسترخية ودائمة دون طائل؟..." (ص 239).

إزاء مشاهد القهر واللعة والاستلاب هذه تتوهم "شهرزاد" رجلاً وسيماً وامرأة بهيئة ثم تعاود التأمل عن القوة عند الرجل والمرأة وتقبل الرجل التفوق الأخلاقي للمرأة ورفضه تفوقها المهني أو العقلي. حتى الرجل الوسيم ينتظر من زوجته أن تتخلى عن عقلها حتى يدوم الحب، لكن هيهات أن يدوم الحب مع القهر والتهميش. لا يدوم الحب إلا في مثل علاقة "هاجر" والشيخ "مبروك" حيث يبدي هو ما علمنا عنه من قبل، وتبدي هي "سلاسة في استيعاب الآخر".

عندما تتشابك خطوط المتوسط والاستواء والجليد نجد أنفسنا إزاء مجموعة من التعارضات والتناقضات. فالرغبات عند خط الجليد "كامنة" وعند المتوسط "مكبونة" وعند خط الاستواء "نافرة". تخرج الرغبة عند خط الجليد من مكنها ويتحول الجنس من "مزبلة أخلاقية" إلى واحد من "الثوابت المقدسة" فتزدهر صناعة العهر وتنفجر اللذة وتنوع صنوف الإشباع ووسائل الإمتاع. ولا يكفي خط الجليد بتصدير المتعة إلى العالم بل يصدر

كذلك العنف والدمار والاستعمار. عند المتوسط يختبئ الدفء "غصبا عنه" ويخفي إدعاء الوسطية ميوعة وتردداً بين القيد والانفلات، بين الوقار في العلن والفوضى في السر.

تحطّ "شهرزاد" رحالها عند الشيخ "مبروك" لكن رحلتها لم تنته بعد فالضباب لا يزال كثيفاً مع أنّه ينقشع بين لحظة وأخرى. لا سبيل إلى زواله إلا بالرحيل نحو "شمس" المعرفة. اختارت "ابنة الترحال" أن تكون وحدها وقطعت شوطاً طويلاً نحو التحقق، لكنّ الغزاة ما زالت تفر أمام الصيادين وما زال احتمال الخطأ والعودة دون وعي إلى البداية قائماً، والخيول لم يكتمل انفلاتها وانعتاقها، والموت ما زال يطارد حرية الكلمة. في كابوس أخير تقع الغزاة في يد الصياد حيث تعود "شهرزاد" لتجد أخوتها ينتظرون إراقة دمها حتى "يسلم الشرف الرفيع من الأذى" وتبقى سنن الآباء ونواميسهم.

لم تستسلم هي في لحظة امتحانها الأخير لإغراء الاعتذار وطلب العفو فكان مصيرها إلى النار "ليصونوا باشتعال جسدها المحترق فطنة الأجداد المتوارثة" (ص 308). غير أن النار لم تلتهم إلا الجسد بينما أعلن طيفها فراره للمرة الأخيرة من أسر

الخرافة والتابوهات. وبعد أن ينتهي الكابوس يحملها الشيخ "مبروك" إلى "الجمال العالفة وسط الظلام". كانت النار تمحيصها الأخير، وبالنار اختبار الذهب والنفوس النبيلة والأرواح المُلحقة.

الحكي

تمثل رواية (القلق السرّي) فيما يتّصل بآليات الحكي وتقنياته استمراراً له نكهته المميّزة للتجريب والحادثة في الرواية العربية، وذلك من خلال التماهي مع نصوص من أجناس خطابية أخرى، والتفتيت والتشظية، والمشاهد المركّبة، وتعدّد الضمائر، وانشطار الأنا المتكلّمة/ الساردة، وتحوّل بؤرة السرد، وتعدّد الطبقات النصية، واللغة الشعرية المتفجرة التي تخلق ما لا حصر له من آفاق دلالية. يمتزج في البنية السردية للرواية الواقع بالحلم والكابوس، والنبوءة بالخرافة، والأسطورة بالخيال، والموروث الشفهي بالسرديات المكتوبة وتعدّد فيها النصوص وتتوالد، ويمتزج زمن السرد بزمن الحكاية. الحكاية التي تدور في زمن السرد الواقعي حكاية قديمة جديدة عن قهر الأنثى واحتجازها، وتعدّد الزوجات، والنواميس الذكورية، والزواج المبكر، وطقوس

الاحتفاء بالذكر، وغير ذلك مما ورد في التلخيص المخلّ في الجزء السابق من هذه القراءة. أمّا الزمن الأسطوري فيمتزج فيه المحكي بالمسرود داخل النصّ، ويؤسّس لامتزاج تاريخ الواقع مع "جغرافيا الوهم" (عبد الحميد، 1995، ص ص 62-71)، ومنهما تتشكّل الطبقة النصيّة الكنائيّة في الرواية.

ومن خلال تراكب هذه المستويات، وامتزاج الواقعي مع الأسطوري مع الكنائي، ومن خلال التعارضات والتقابلات الدالّة، تتشكّل معالجة الرواية الفريدة لعدد من القضايا الثقافية الإنسانية، وإعادة كتابتها الاستعارية للواقع الإنساني، لأنّنا نقرأ وراء قصص "النساء الثكالي" عذابات شهرزاد التي لم تنقطع، وسعيها نحو التحرّر والتحقيق، وفي فرار "ابنة الترحال" تشوّقاً لإماطة اللثام عن الحقيقة الغائبة وتمزيق الضباب الذي يحيط بها وبوجودها، ونقرأ في بنية الرواية التكراريّة تناسخ الأساطير والأوهام والخرافات، ذلك التناسخ الذي يؤكّد أنّ التاريخ يعيد نفسه، وكذا المسخ والتقديس، ونقرأ في تجلّيات الذكوريّة في الرواية نزعة أنثويّة للتمردّ والتحرّر ونقرأ تحت الغلالة الكنائيّة عن ثقافات ثلاث متميزة: عن تلقائية الطبيعة وتحرّرها من لمسة

البشر غير الحانية عند خط الاستواء وانفجار اللذة عند خط الجليد
والقمع والميوعة عند خط المتوسط.

طبقات النص

تفصيلاً لما سبق، نتوقف مع الطبقات النصية في الرواية
ونستخدم مفهوم الطبقة النصية كما استخدمه يقطين (2000)
للكشف عن البناء الروائي القائم على تعدد المستويات والتجارب
في غياب البناء التقليدي للقصة المحكمة ذات البداية والوسط
والنهاية. نستطيع أن نتبين ثلاث طبقات نصية في (القلق السري)
وهي الواقعي والعجائبي والكنائي. هذا بالإضافة إلى طبقة بين
نصية تتمثل في الاقتباسات والاستشهادات التي تحويها الرواية.

الواقعي

وهو الذي يهيمن على جزء كبير من القسم الأول من الرواية
ويتعلق بالواقع الذي نشأت فيه "شهرزاد" - ميلادها وتسميتها
وأسرتها، وفيها أبوها الذي يمثل الطبيعة المنفلتة والقهر الذكوري
في أوضح صورته، وأمها التي رضيت القهر مع ازدرائها لمن
يقهرها، والطقوس الذكورية التي أحاطت بها، ومحاولات
تزويجها وهي بعد في التاسعة، وزوجة أبيها صفية العشيقة التي

تحولت إلى "ضرة"، وجدها الشيخ "مبروك" الذي لم يقع في شرك الوهم أو الادعاء. هذا الواقع هو الذي يستفز الرغبة في الفرار سعياً إلى التحرر والتحقيق، ولذلك فهو المبرر السردى المنطقي للقسم الثاني من الرواية. إضافة إلى هذا الارتباط النصي، ترتبط الطبقة النصية الواقعية ارتباطاً موضوعياً ببقية الطبقات من خلال تحول الأساطير إلى واقع حي أو على الأقل من خلال تأثيرها في وعي البشر ومن ثم في سلوكياتهم ومواقفهم.

العجائبي

ويشمل الأحلام والكوابيس والنبوءات والكائنات الغرائبية والرؤى والأصوات التي تأتي من خارج هذا العالم المحدود الذي نعيش فيه، والتحوّلات، ونماذج التناسخ من الواقعي إلى الأسطوري أو الخرافي – "أسطورة" اليومي والمألوف وتجسيد المجرد والأسطوري. تعبّر هذه الطبقة النصية – كما يقترح يقطين - عن رغبة الروائية في النبش في الأسطوري والخرافي ليتحول من النسيان، أو الذكرى إلى "السرد" أو الرواية، لأنّ الرواية تظلّ لها قدرة خاصة ومميّزة على كتابة الذاكرة وتسجيل ما جرى.

من أمثلة العجائبي في الرواية ذلك الحلم الذي يتكرر وترى "شهرزاد" فيه غزالة يطاردها الصيادون: "الشيخ مسعود يفور وجهه بالحنق والقتامة. ما أن لمح الطريدة حتى تناثرت إشارات غضبه من لولبية حركاته غير المتزنة، يمسك بيده بندقيّة قديمة، كان قد أورثها جده الأكبر لأحفاده فآلت إليه دونهم. قيل إنّها لا تخطئ ضحيّتها مهما كانت المسافة الفاصلة، تدربت يداها عليها منذ الصغر، وهو يخرج مع جده في رحلات الصيد كل بضعة شهور. مرة جاء بغزالة، تشبه وجه امرأة مثلومة" (ص 156). كذلك يتكرر الحلم الذي يحاول فيه أحدهم أن "يشدها للقاع، وهي تمسك بوجه الفضاء وتقاوم الاندياح المرعب نحو الداخل" (ص 24).

هذان الحلمان/الكابوسان يعبران عن خوف "شهرزاد" من الوقوع بعد فرارها في مصيدة أهلها وما يستتبعه ذلك من الويل والثبور والعقاب الفظّ القاسي وكذا خوفها من الاستسلام لإغراء الحلول السهلة حين تتنازل عن حريتها مقابل حياة هادئة وقهر محتوم وحب قد لا يدوم. وما أبلغ التعبير بالاستعارة التمثيلية عن

توارث البطش والتنكيل بالأنثى وقمعها على يد جماعة الذكور من جيل إلى جيل، حتى يغدو ذلك جزءاً مهماً من تنشئتهم الاجتماعية. من ناحية أخرى تحفل الرواية، خصوصاً في قسمها الأول، بعدد من النبوءات منها ما قالت العرّافة للشيخ مسعود: "في بيتك فراشتان، فراشة ستبقى والأخرى ستطير" و"جسيم الأولى لن يهدأ وسكون الثانية لن يدوم" (ص 20)، وما قالت لعائشة عن ابنتها: "إنها كالدراويش يا عائشة. ولدت غريبة وستموت غريبة ولكن بين مولدها ومماتها هواء كثير" (ص 26). لم يدرك الشيخ "مسعود" معنى النبوءتين، لكنهما تحققتا، فبقيت فراشته الأولى "عائشة" زوجته الأولى، وطارت ابنته "شهرزاد"، لكن جسيم "عائشة" لم يهدأ ولم تقنع "صفية" بحياة الجارية المعشوقة كما رأينا. وقد ولدت "شهرزاد" غريبة مسكونة بالحكايات ورثت الكثير من جدّها الأسطوري، وظلّت غريبة حتى النهاية وامتلات حياتها بالاضطراب والقلق والترحال. هكذا تمهّد الرواية لغرائبيتها التي سوف تترسخ فيما بقي منها، وتثير فضولاً واندهاشاً لدى القارئ، وتلقي ببعض بذور السرد التي ستتمو فيما بعد.

من تجليات العجائبي في الرواية كذلك تلك الكائنات الخارقة للمألوف وتلك الشخصيات التي تقف على حدود الأسطورة، ومنها الجد "مبروك" الذي يتجاوز الممكن والمحدود، ويجترح الكرامات، ويأتي بالمعجزات، ويتناسخ فلا يختفي إلا ليظهر من جديد؛ يحتفظ بين أهل القرية "بمكانة عالية وجانب مهيب" (ص 31) لكنّه يبقى قريباً منهم، "وحده تطل لعينيه ذات البيوت أشباحاً نائمة دون أن تغويه. يتوجّس به الطريق وتلتمع السماء في وجهه بنجومها النائية، يشعُّ القمر في دمه وكأنّه رفيق رحلة طويلة اعتادا قطعها معاً. منذ أن ماتت الجدة وهو وحيد يمضي الأيام في سرد غرائبه" (ص 44)؛ "يعقد الصلات مع الجن والعفاريت ويتقمّص أجساد الطيور والحيوانات، ويزيد البعض أنه يتوحد مع الشجر في الطريق فلا يعود يراه أحد..." (ص 83)؛ وهو حكااء ملهم، وراو يمبك بتلابيب الخيال، ويحرّك العالم من حوله، ويؤمن بوحدة الوجود والتناسخ ويمارس التخاطر مع هاجر التي يبدو أنها حلّت محلّ الجدّة بعد موتها. وهو في تباين واضح مع الشيخ "مسعود" في وقاره الزائف وقمعه لكل ما يحيط به من "فراشات"، وفي كل ما تحفظه ذاكرته الموبوءة من مقولات وخرافات عن المرأة.

"شهرزاد" من سلاله الشيوخ "مبروك"؛ تعرف لغة الطير والشجر، وتتوحد مع الكائنات وتتحول تارة إلى عصفور، وتارة إلى شجرة أو فراشة أو حصان أو نهر. لكنها امتداد مريب؛ طالما أذهلته بصمودها وتمردّها ولم يخذلها قط فهو يعرف قدراتها - "إنها تذكرني بسلالات المطلق! تنطوي هذه المرأة على كل الاحتمالات" (ص 65)، ويتعاطف مع عذاباتها وأحلامها. منذ ولدت "وهي موشومة بهالة لم يألّفها" (ص 35)، ومنذ تفتّح وعيها ظلّت ترفض أن تصبح عجيبة في يد مثال، وظلّت ترفض الخضوع لعروض الحب والزواج، وتقاوم الصوت/اللغة الذي يتبعها. تجسدت طائراً وفراشة، وتقمّصت غيرها من "الثكالي"، وجمعها مع "كاترينا" فقدان السلام الروحي، وتماهت مع الخيول التي تشتاق للفرار، ومع الغزالة الطريفة، ومع ذلك ظلّت تقاوم إرث القهر والتهميش. وسوف نرى منها غير ذلك فيما تبقى من هذه القراءة.

وتحفل الرواية بكثير من نماذج التناسخ والتحويلات الأسطورية. من ذلك ما يرد عن امرأة عاقر أتت بدواء ساحر لعلّه يجلب الولد، أكله زوجها فحمل واعتزل القوم، وعند مخاضه أتاه غراب

يعاونه، واشترط الغراب أن يكون المولود للرجل إن كان ذكراً، وللغراب إن كان أنثى. الذكر يرث التراث الذكوري والأنثى إلى السواد والشؤم، فأين العدل في القسمة؟ كما يرد ذكر الذين أدمنوا الشهوة عند خط الجليد أنهم تحولوا إلى تماثيل من حجارة، وربّما غابوا في حالة صوفيّة، وأنّ أحدهم تحوّل إلى شجرة مباركة تؤمها النساء العاقرات، فتصبح الشجرة مبرراً جاهزاً لخيانة الأزواج الغافلين، ومثالاً رائعاً لآليات صناعة الوهم وترسيخ الخرافة. ويرد كذلك في خط الاستواء طرف من خبر الطبيعة التي تثور على من يتجاهلها – "قالت الريح: من لم يركب جناحي ويسافر في السرّ إلى مبهمي لن أقف معه. قالت الشجرة: بعثت بأوراقي وغصوني لمزيد من الصهد. من قال له أن يسخر من تعاليم الطبيعة ويندس فيها بحثاً عن لهب امرأة اشتهاها مجرد شهوة عابرة، فيما الكمون السري للغابة كلها لا يعني له شيئاً غير أن يختلي فيه بعض الوقت بامرأته" (ص126). في مثل هذا السياق لا تمثل الطبيعة مجرد خلفية ملائمة للأحداث، بل تمثل عالماً موازياً متداخلاً متناسخاً مع عالم البشر.

الكنائى

إلى أين تفرّ "شهرزاد" من الواقع الذي يكرّس القهر واليأس والأساطير التي توفر المبرر الفكري والتراثي الهشّ لذلك القهر؟ إلى عوالم بين الحقيقة والاستعارة، إلى واقع يتماس مع الخيال، وخيال نحسبه من فرط حيويته قد تجسد من حولنا. في هذه العوالم يصبح **خط الاستواء** كناية عن الأدغال والأحراش "الموغة في الفطرة" والمناطق التي لم تمسّها يد الحضارة الإنسانية بعد، عند نهر الأمازون، وفي غير بقعة من أفريقيا وآسيا، حيث "يناوش الجسد البشرى جسد الطبيعة"، وفي كلّ الأماكن المعزولة التي "تتفياً البدائيّة" حيث العري "جزء من نسيج عادي للوجود والحركة" (ص 122). "ملك الأحراش" ليس له من نواميس أو وصايا يتبعها "سوى قلبه وعبادة أرواح الأسلاف" (ص 132) والمرأة حرة إلا فيما يتصل بتعدّد الأزواج بل هي مقدّسة كما كانت في الماضي لأنّها "وراء رسوخ فعل الاستقرار" (ص 140).

من خلال ما رأت "شهرزاد" عند **خط الاستواء** تجد الفرصة مواتية للتأمّل في حياة البشر ممن طالتهم يد الحضارة والتمدن،

أولئك الذين يعيشون في "حرب نفسية تاريخية بين طرف أصبحت له السطوة والغلبة ضد من رسخه في خانة الأضعف" (ص 141)، يعيشون في ظلّ "أعراف مثقلة بالضبابية"، و"القيود والأحكام"، و"التعاليم الصارمة"، و"التابوهات المتوارثة" (ص 132) بينما "تنسج الحكايا من خيوطها شبكات عنكبوتية تلتف على رقاب الناس" (ص 135). تجد "شهرزاد" كذلك فرصة مواتية لتجلية بعض قناعاتها عن جوهر المرأة من ذلك ما تورّد عن مجارة المرأة للطبيعة: "لكلّ فصل نزقه وإفته ومراسمه الخاصة... تعترّيها النشوة الكامنة مع بدايات التفتح، ويعترّيها الذبول بعد اكتمال دورة الخصب والولادة... تتلوّن رقصاً واشتهاءً، وتشعل من جذوة السماء الغاضبة ناراً دفيئة تستعر في جسد الآخر" (ص 149). علينا ألاّ نسارع في تقييم أفكار "شهرزاد" لأنّها غير نهائية كما نرى عندما تبلغ خطّ الجليد، وألاّ نحاسب الروائية على تلك الأفكار، أولاً لأنّ النقد ليس من وظائفه المصادرة على فكرة أو معتقد، وثانياً لأنّها تنتمي إلى شخصية روائية في سياق سرديّ محدّد. وقد عرفت الثقافة العربية بعض مخاطر المطابقة بين الروائي/الروائية والشخصية الروائية.

حين تبلغ "شهرزاد" **خط الجليد** تجد طبيعة أخرى "منفلتة" لكنها لا تشبه الطبيعة عند **خط الاستواء**، لأنّ اللذة تتحوّل هنا من غريزة وممارسة فطرية متسقة مع الطبيعة إلى صناعة بالغة التعقيد. هذه حضارة "افعل ما شئت في نفسك أو لا تفعل شيئاً": "كتابات ملونة تعلو واجهات الأوكار الجنسية المتألّنة.. فاترينات بائعات الهوى تشهد ازدحاماً ذكورياً .. محلات أخرى تبّيع الأعضاء التناسلية المصنوعة.. طواف يشبه الطواف المقدس.. التأوهات الصاخبة.. بحساب موقوت.. لا يهم الآن كثيراً.. امرأة وامرأة، رجل ورجل.. " (ص ص 258-260). ليس هذا كل ما يقدّم **خط الجليد** للبشرية فهو يقدم كما أشرنا من قبل الاستعمار والدمار. من الواضح أنّ هذا هو تصور "شهرزاد" عن الغرب – أوروبا وأمريكا الشمالية - ومن الواضح أنّه تصوّر يلحّ على ما يتمتّع به الغرب من حرية، ومن احتفاء باللذة وتقديس لها، وليس هناك ما يشي بتبني "شهرزاد" هذه النسخة من الحرية واللذة، فقد ظلت في "قفصها الزجاجي" تمسك "بصولجانها الخشبي"، بينما القفص يزداد سمكاً وشفافية في آن واحد، وأرادت أن تسكب الماء "فوق جمرة النار" حتى لا تلاحقها "جذوتها" (ص 188).

وما ابتعدت "شهرزاد" إلا لتقترب – من حقيقتها وحقيقة العالم من حولها. لذا انتهت رحلتها الكنائية عند خط المتوسط وكل ما هنالك يشير إلى أنها تعيننا نحن في الشرق الأوسط (الأمة الإسلامية والعربية): "المتوسط" ربّما تعني البحر الأبيض المتوسط، وربّما ترتبط بالوسطية الجغرافية بالنسبة للعالم، وربما بمفهوم الوسطية الذي نتحدّث عنه أكثر مما نمارسه، وحين نمارسه نختار أسوأ ما فيه، وربما لأننا نطلّ مذنبين لا إلى خط الجليد، ولا إلى خط الاستواء. عند خط المتوسط مزيد من النساء الثكالي، والزوجات المقهورات، والأزواج الذين يمزجون التقوى الزائفة بالشبق والنهم والسادية والقهر – "قولي إنّي سيّدك، وبين تأوهات الألم واللذة تعترف له: أنت سيدي وتاج رأسي" (ص 225) ويضعون زوجاتهم في مقام التقديس حتى إذا أفرغوا فيهن أو بهن – لا معهن – شحنتهم الجنسيّة لعنوهن، لا يهتمون في ذلك بما يمارسون من صنوف "الاستلاب الداخلي لذوات الآخرين" (ص 234). كلّ ما يشغلهم هو افتعال الوقار في الخارج وافتعال الرجولة مع من يقع تحت سلطتهم من إناث. لا غرابة أن تنتشر في هذا السياق حكايات الغواية الأولى والمرأة الأفعى وصور الجحيم الذي ينتظر النساء في الآخرة وتعلو صيحات التطرّف

وتتعدّد قوائم الاغتياالات ويصبح صوت المرأة عورة ومشاهدتها التليفزيون منكر – وفي هذا إشارة واضحة إلى تيارات التطرّف والعنف الذي يرتدي قناع التدين في العالم الإسلامي - والقراءة شيء لا تحتاجه ولا ينبغي لها ومطالبتها بشيء من الخصوصية "مس" من الجن، فعليها أن تنتظر في الطابور حتى يحين دورها وألا تساءل الرجل فيما يفعل.

عندما تتشابك الخطوط تختلط المعايير والقيم "دفعة واحدة"، ليس هناك من "حكمة أو حماقة" إلا بما يوافق "رغبة القائمين على الأمر" (ص 260) لكن يبقى الفارق بين تعريض الجليد للشمس والهواء والإصرار على النفاق والوقار المفتعل، بين المواجهة المباشرة و"الالتواء والجنون المبرقع" (ص 263). زمن مقلوب وموت يحيط بالجميع، لا فرق بين الحرية والكبت وليس عند رجل الدين المشغول بإرضاء "الذين في الأعلى" (ص 264) من علاج ناجع أو نافع. لكن "شهرزاد" وجدها "ساكن الدياجير والظلمات والمشعّ بضوئه في كلّ الأوقات" لديهما ما يفيد بعد رحلتها العجائبية وتطوافه الذي لا ينتهى: "الحرية في داخلنا وهى لا تعطى ثمارها سريعاً"، "ليست المسألة أن ندرك

ونرى فقط وإنما أن تتغير الحال التي ندركها ونعي خلها" (ص 270). إن الحياة أعقد بكثير مما يمكن أن يلم به الوعي في رحلة حلمية، لكن "شهرزاد" قطعت شوطاً طويلاً ونجحت في اختبار الاعتزال وإعادة التشكل، وفي الغوص في أعماق البشر الذين ينتمون إلى ثقافات متباينة يجمعها التشظى والبحث عن السلام الداخلي، ويحركها الوهم ربما أكثر مما تحركها الحقيقة وفي الكشف عن الجذور الأسطورية لبعض التصورات الذكورية عن المرأة.

باب الشجرة

باب الشجرة



"الشَّجَرَة الواحدة تجمع على الشَّجَر والشَّجَرَات والأشجار،
والمُجْتَمَع الكثيرُ منه في مَنْبِتِهِ: شَجَرَاءُ. الشَّجَر والشَّجَر من
النبات: ما قام على ساق؛ وقيل: الشَّجَر كل ما سما بنفسه، دَقَّ أو
جَلَّ، قاوَمَ الشَّتَاءَ أو عَجَزَ عنه، والواحدة من كل ذلك شَجَرَة
وشَجَرَة". "والمُشَجَّرُ من التَّصَاوِير: ما كان على صفة الشجر"

(لسان العرب). ولا بدّ أن هناك علاقة دلاليّة بين الشجار وما يشجر بين الناس من معارك وبين تشابك أغصان الأشجار وأوراقها.

لا حصر لدلالات الشجرة عموماً، ودلالات الأشجار على اختلاف أنواعها في الثقافة الإنسانيّة، فهي رمز من الرموز الكبرى الحاكمة، بدءاً من شجرة المعرفة وشجرة الحياة في سفر التكوين وحكاية الغواية والحياة والشجرة وآدم وحواء أبواب مفتوحة على مصارعها للجدل **العقائدي** والافتراءات المتبادلة بين الجنسين. وفي مسرحية فاوست يقول ميفيستوفيليس لبعض تلاميذه "النظريات رماديّة شاحبة، أمّا شجرة الحياة فخضراء نابضة"، في إشارة مهمّة إلى المسافة بين المعرفة والخبرة. لا تنتهي حكاية الشجرة هنا بل تنتقل إلى الشجرة الملعونة في القرآن، إلى الشجرة الطيّبة والشجرة الخبيثة، ترمزان إلى الكلمة الطيّبة والكلمة الخبيثة على الترتيب، إلى شجرة الزقوم، إلى الشجرة التي تخرج من طور سيناء، والشجرة التي شهدت على بيعة الأنصار النبيّ صلى الله عليه وسلّم، إلى النخلة التي هزّت السيّدة مريم العذراء جذعها فأسقطت عليها رطباً جنيّاً، وقبل كلّ

ما سبق الشجرة الزيتونة المباركة التي "يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار"، إلى (شجرة اللباب) لمحمد عبد الحليم عبد الله و(يا طالع الشجرة) لتوفيق الحكيم، وقصيدة (الشجرة المسمومة أو شجرة السم) لوليام بليك إلى شجرة الجميز في قصيدة لأحمد الشهاوي.

كلّ إنسان شجرة لها جذور وأغصان وأوراق **وثمار** - فمن البشر من **يُظَلّ أي يظلل** غيره ومنهم من يبخل بظله وثماره ومنهم من يشبه "القرع" لا يستظلّ به إلا الغرباء. وفي (الهوامل والشوامل) للتوحيدي، نسخة موقع الوراق، تفسير ما يكون من قدرات خاصة عند الأعمى "وكذلك الشجرة إذا قطعت شعبة من شعبها صار الغذاء الذي كان ينصرف إليها من أصول الشجرة وعروقها - متوفراً على شعبها الأربع الباقية؛ حتى تبين في ساقها وورقها وأغصانها، وفي زهرها وحبها وثمرها، **وقد عرف** الفلاحون ذلك، وأصحاب الكروم، فإنهم يقضبون من الشجر الشعب والأغصان التي تستمد الغذاء الكثير من الأصول؛ ليتوفر على الباقي فيصير ثمرأً ينتفعون به". وفي تفاسير الأحلام العربية يكثر أن ترد الشجرة فتشير إلى رجل أو امرأة يكون غنياً أو فقيراً،

كراما أو بخيلا، وغير ذلك وفق نوع الشجرة وهيئتها. في كتاب (الإشارات في علم العبارات) لابن شاهين، نسخة موقع الورّاق: "ومن رأى صحراء وبها أشجار فإنهم أقوام يقصدون الملك".

وينسب إلى المسيح عليه السلام قوله "من ثمارهم تعرفونهم" - وكلّ عائلة شجرة - و"المقطوع من شجرة" هو من لا أهل له. وأنبياء الله شجرة وارفة الظلال: "حتى انتهت نبوة الله وأفصت كرامته إلى محمد صلى الله عليه وسلم فأخرجه من أفضل المعادن مَحْتَدًا، وأكرم المغارس منبتًا، وأمنعها ذروة، وأعزّها أرومة، وأوصلها مكرمة؛ من الشجرة التي صاغ منها أمناء، وانتخب منها أنبياء؛ شجرة طيبة العود، معتدلة العمود، باسقة الفروع، مخضرة الأصول والغصون، يانعة الثمار، كريمة المجتنى؛ في كرم نبتت، وفيه بسقت وأثمرت، وعزت فامتنت؛ حتى أكرمه الله بالروح الأمين، والنور المبين، فختم به النبيين، وأتم به عدة المرسلين" (ابن عبد ربّه الأندلسي: العقد الفريد، نسخة موقع الورّاق، ص

(496)

ومن (العقد الفريد) كذلك إشارة إلى زرقاء اليمامة التي **بكي** فيما بعد بين يديها أمل دنقل في قصيدة مشهورة: "زرقاء بني

نمير: امرأة كانت باليمامة تُبصر الشَّعْرَةَ البيضاء " في اللبن،
وتتَنظُرُ الراكب على مسيرة **ثلاثة أيام**، وكانت تُنذر قومها الجيوش
إذا غزَتهم، فلا يَأْتِيهم جَيْشٌ إلا وقد استعدُّوا له، حتى احتال لها
بعضُ مَنْ غزاهم، فأمر أصحابه فقطعوا شجراً وأمسكوه أمامهم
بأيديهم، ونظرت الزَّرقاء، فقالت: إنِّي أرى الشجر قد أقبل إليكم؛
قالوا لها: قد خَرِفْتَ ورقَّ عقلُك وذَهَبَ بصرُك، فكذَّبوها،
وصَبَّحتهم الخيلُ، وأغارَت عليهم، وقُتِلَت الزَّرقاء. قال: فَفَوَّروا
عَينِها فوجدوا عُروقَ عَينِها قد غرِقَت في الإثمد من كثرة ما
كانت تَكْتَحِلُ به".

وكلَّ وطن شجرة. في أبيات الشهاوي، الشجرة العتيقة هي
الوطن مصر في لحظات مرتبكة فارقة:

رجُلُ الدين

أُخْطِرُ على شجرةِ الجَمِيزِ العُجُوزِ؛

لأنَّه سَيَأْكُلُ الثَّمارَ كُلَّها

وسَيَتَصَدَّقُ ببيعِها على أتباعه.

.....

وَحَدَّها شجرةُ الجَمِيزِ العُجُوزِ

سُخِّرْ لسانها لهم جميعاً
وستبول على رؤوسهم واحداً واحداً
وتبتسم للتاريخ
ولأهل قريتها
وتسقط ثمرة واحدة من سمائها
تبسط سرها في كلمتين اثنتين:
أنا لست فرجاً للزناة
هنا مقبرة.

(أحمد الشهاوي: مقبرة شجرة الجميز العجوز)

وهنا شاعر يرى نفسه شجرة تعيش في براءة فريدة وانسجام مع
العالم الذي يحيط بها. تنتشي في النهار ثم تنقش أحزانها على
صفحة السماء في المساء:

مرة تخيلت أنني شجرة
تغازل المكان وحدها
تُحاور الأزمنة
وفي براءة فريدة

تَحْتَضِنُ الْعَالَمَ كُلَّهُ

وَتَنْتَشِي

وَفِي الْمَسَاءِ

تَنْقُشُ أَحْزَانَهَا

عَلَى صَفْحَةِ السَّمَاءِ

تَمْشِي عَلَى الْمَاءِ

تُحَاوِرُ الْمِلْحَ فِي الْجِرَاحِ

تَرْمِي بِثِقَلِهَا عَلَى الْكَوْنِ

ثِقْلُهَا كَوْمَةٌ مِنْ أَزْهَارِ اللُّوتَسِ

تُغْطِي أَشْجَانَ النَّهْرِ

(عبد الحكيم القائد: أنا شجرة)

كم تشهد الأشجار على تجارب البشر وحكاياتهم! وكم حفروا
على جذوعها من حروف وكلمات وذكريات! تتعاطف معهم
وتقسو عليهم وتكرهم، وهم يرعونها ويحرصون عليها،
ويستظلون بها، وينتفعون بثمارها وأوراقها وأخشابها، وقد يقسون
عليها بالإهمال أو القطع. "ورق الشجر صفحات" كم فيه من

آيات! وكم كتب عليه الحالمون والمحبتون! ("لاكتب ع أوراق
الشجر سافر حبيبي وهجر" مطلع أغنية معروفة لفريد الأطرش،
وفي أغنية لفيروز طريقتان لكتابة اسم المحبوب: تارة على الحور
العتيق وتارة على رمل الطريق، والمقارنة محسومة بين من
يكتب على الرمل ومن يحفر على الحور العتيق).

في أبيات نازك الملائكة، شجرة تستطيع أن تنسى وتغفر ما يمرّ
بها من جراح ومعاناة، لكنّ الشاعرة المغدورة لا تستطيع أن تمحو
آثار الجراح من قلبها.

مررتُ بها في المساء الدجّي

فألقيت رحلي في ظلّها

وحدّقت في خضر **أوراقها**،

وروحى الكنيبة في ليّلها

فهاجت لقلبي دجى الذكريات

وأترعت لحنى من ويلها

وصيّرت متّكأي ساقها

وطافت شجونى من حولها

تذكرت، والقلب في حزنه

وقوفي، في ظلّها الساحر

كان لم تمرّ الليالي الطوال

على أمسي المبعد الدابر

وقفت أكفكف دمعي السخين

وأصرخ من ألمي الأسر

أقص على ظلّها قصّتي

وقصة شاعري الغادر

.....

فلم أر إلاّ اخضرار الحياة

فليس عليها لجرح أثر

وأما جراح فؤادي الحزين

فما زلن يشكون طول الصدر

فيا عجباً للزمان المسيء

متى عن إساءته يعتذر؟

(نازك الملائكة: شجرة الذكرى)

حين يضع الشاعر امرأة يعشقها في علاقة مع شجرة تميل كفة
الإحساس إلى حيث ينبغي لها - من وجهة نظرنا نحن البشر -
فحرارة الجسد الإنساني لا تشبه جمود الشجرة وثباتها:

كوني ..

كوني امرأة خطيرة ..

كي أتأكد - حين أضمّك

أنّك لست بقايا شجرة ..

احكي شيئاً ..

قولي شيئاً ..

غنّي. ابكي. عيشي. موتي .

كي لا يروى يوماً عنى

أنّ حبيبة قلبي .. شجرة

(نزار قبّاني: الشجرة) ..

في قصة سارة النواف، تصبح الشجرة رمزا للمغانم المرجوة البعيدة التي يلهث وراءها الجميع ويتكالبون عليها، يغالب بعضهم بعضا ليفوز بها. "عصافير على الشجرة" يطمع المتزاحمون أن يصطادوها:

"تترأى له الشجرة .. لا تزال بعيدة .. وهذا الطريق المؤلم الذي لابد أن يقطعه ليصل إليها. "حتى وأنا تحت الشجرة .. تكون بعيدة عني". ينظر إليها .. الصراع اليومي الذي يدور تحتها .. الكل يحاول الوصول وانتزاع الكيس المعلق بأحد أغصانها .. فقد يحوي كنزا .. أو ذهباً .. أو حتى نقوداً .. هو لا يعرف ما يحويه هذا الكيس ولا غيره من المزدحمين يعرف ... ولكن لا يهم ذلك .. المهم أن يحصل على الكيس أولاً .. ثم بعد ذلك يكتشف ما بداخله .. هكذا تكون الأمور منطقية بالنسبة له .. تباطأت خطواته وهو يقترب من الصراع الدموي .. رأى أحدهم قادماً من تلك الناحية. "يبدو مصاباً .. إذ أنه يعرج في مشيته" .. صراع .. الكل يدوس على الكل .. لا يهم أين يضع قدميه .. قد تكون على قدم أحدهم .. أو رأسه .. أو بطنه .. أو رقبته .. الجميع يدوس .. لا وقت لأحد لينظر إلى موقع قدمه .. أو أن يساعد من وقع .. لا وقت ليدبر

بصره عن الكيس المعلق. يدفع بكتفه .. هذا وذاك .. ليدخل في
الازدحام .. تمتد يده إلى الأعلى كغيرها من الأيدي .. يقفز ..
يدقّ بقدميه الأرض ويقفز فقد يمسك بالكيس .. يكرّر قفزاته ..
وتتكرّر دقات قدميه على الأرض ... (سارة النواف: الشجرة
والكلب الأسود).

وفي قصيدة (التينة الحمقاء) لإيليا أبو ماضي قصّة صالحة لإثارة
فضول الصغار وفيها كذلك نقد اجتماعي للبخل والأثرة التي
تؤدي بصاحبها. ينتج المجاز من نقل صفات بشريّة إلى الشجرة
بداية من العنوان الذي تتصف فيه الشجرة بالحمق وهو من
الصفات التي تنبغي للبشر مروراً بقدرتها على الكلام والحوار مع
"أترابها". تنتهي قصّة التينة الحمقاء بحكمة تشبه نهايات حكايات
أيسوب وحكايات كليلّة ودمنة وأمثولات أحمد شوقي الشعرية
وغيرها من النصوص المجازية.

وتينة غضة الأفنان باسقةٍ

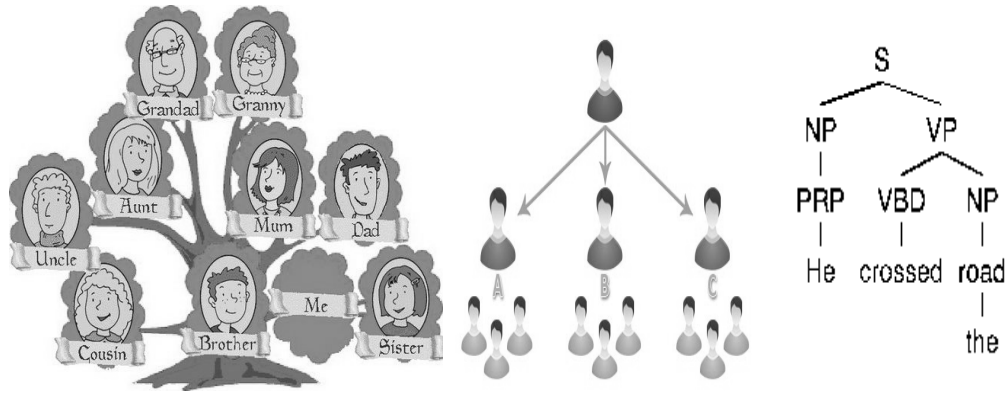
قالت لأترابها والصيف يحتضر

بئس القضاء الذي في الأرض أوجدني

عندي الجمال وغيري عنده النظر

لأحبسن على نفسي عوارفها
فلا يبين لها في غيرها أثر
لذي الجناح وذي الأظفار بي وطر
وليس في العيش لي فيما أرى وطر
إنني مفصلة ظلي على جسدي
فلا يكون به طول ولا قصر
ولست مثمرة إلا على ثقة
أن ليس يطرقني طير ولا بشر
عاد الربيع إلى الدنيا بموكبه
فازينت واكتست بالسندس الشجر
وظلت التينة الحمقاء عارية
كأنها وتد في الأرض أو حجر
ولم يطق صاحب البستان رؤيتها
فاجتثها فهوت في النار تستعر
من ليس يسخو بما تسخو الحياة به
فإنه أحرق بالحرص ينتحر

كل ما ينمو من بذرة فيصير له ساق وأوراق وفروع وثمار
يشار إليه بالشجرة. الفكرة شجرة، والعادات أشجار والمفاهيم
والنظريات والظواهر الاجتماعية والهموم والخواطر
والانشغالات كذلك يمكن تمثيلها بصفاتها أشجار تنمو وتزهر
وتثمر. وقد تذبل وتموت بعد ذلك. وقد ينظر إلى المعتقدات
بصفاتها بذورا وجذورا تنمو منها المواقف والسلوكيات. في علم
اللغة الحديث طريقة معروفة في تحليل الجمل والعبارات كل
جملة أو عبارة فيها شجرة مقلوبة تبدأ من الجملة ثم تتفرّع إلى
أصغر مكوناتها. على سبيل التمثيل: "الولد ذهب إلى المدرسة"
جملة تتفرّع إلى فرعين كبيرين: مركب اسمي ومركب فعلي، **ثم**
يتفرّع المركب الاسمي إلى أداة تعريف يتبعها اسم مفرد نكرة
ويتفرّع المركب الفعلي إلى فعل ثم شبه جملة وهكذا إلى أن يبلغ
التحليل كل كلمة في الجملة على حدة. هكذا أصبحت الشجرة،
معتدلة أو رأسا على عقب، وسيلة مواتية للتحليل والتصنيف - من
جذر إلى ساق إلى فروع وأغصان وأوراق وثمار - ليس في
التحليل النحوي دون غيره بل في شتى مجالات المعرفة والفكر.



في كتاب ابن عجيبة تمثيل استعاري بليغ يتصل بما سبق من دلالات الشجرة وإحياءاتها: "فلا يتأتى الخلو من الخواطر ما دامت في القلب وقليلها هو كثيرها فمن بقيت فيه بقية منها فإنه تأتية الخواطر على حسبها فمحال أن تكون شجرة الدنيا في قلبك وتسلم من الخواطر ومثال ذلك كشجرة عندك في بستان يجتمع عليها الطيور ويهللونك بأصواتهم فكلما شوشتهم رجعوا فلا ينقطعون عنك أبداً حتى تقطع تلك الشجرة فإذا قطعتها استرحمت من أصواتهم فكذاك الدنيا ما دامت في اليد وهو معمور بها لا يسلم القلب من خواطرها حتى يخرج عنها وحينئذ يستريح من مساوئها والله تعالى أعلم" (ابن عجيبة: إيقاظ الهمم، نسخة موقع الوراق، ص 134).

لا ينبغي أن ينتهي الكلام عن الشجرة من غير الإشارة إلى تشبيهين بليغين في القرآن الكريم في سورة (إبراهيم) تشبيه الكلمة الطيبة بالشجرة الطيبة والكلمة الخبيثة بالشجرة الخبيثة: "أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِي أُكْلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾ وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ" (24-26). قيل إنّ الشجرة الطيبة هي المؤمن والخبيثة هي الكافر. وقيل إنّ الشجرة الطيبة هي النخلة (ولها في التراث العربي مكانة تستوجب دراسة مستقلة). ليس هناك ما يوجب البحث عن تفسير بعيد، فالكلمة تشبه الشجرة إنّ طيبة فطيبة وإن خبيثة فخبثية.

باب اللون الأسود

باب اللون الأسود

الأسود لون لا يعكس الضوء ولا يشعّه، على أنّ دلالاته وإيحاءاته تتجاوز هذا التعريف كما هو الحال مع غيره من العلامات. هو لون الموت عند هوميروس، ولون الحزن والحداد ولون الجحيم عند دانتي، ولون هاديس، ملك العالم السفلي، في (أوديب ملكا) لسوفوكليس، ولون الطاعون ولون الموت والجحيم عند شكسبير. هو بطاقة دخول النار ولون السجون ولون الليل المدهم. هو لون الحداد نعم، لكنّ من الأحران ما يتجاوز مجرد ارتداء ثياب سوداء ومن ذلك حزن "هاملت" لمصرع أبيه وخيانة أمّه. وهو في (الإلياذة) لون القلوب حين يملأها الغضب أو الحزن. وهو لون الشرّ، لون رغبات "ماكبت" الشريرة. وهو لون موت الرغبات الدنيوية والرهبنة ولون الوقار والحكمة والفخامة ولون الإغراء. من هنا نجده في المناسبات الرسميّة وحفلات التخرّج. وهو لون المجاعات ولون ضحايا الظلم والتفرقة العنصريّة، لون يحجب الناس عن رؤية الجمال الداخلي غير الظاهر (فيربر، 2007).

هذه الدلالات تشبه إلى حدّ التطابق دلالات السّواد في الثقافة العربيّة. إضافة إلى ما سبق يرتبط اللون بالطين الذي خلقنا منه لكنّنا في زحمة الانشغالات والمباهج والمغريات ننسى. في قصيدة (الطين) لإيليا أبو ماضي:

نسي الطينُ يوما أنّه طينٌ فطغى تيهاً وعربد

يا أخي لا تملِ بوجهك عني ما أنا فحمةٌ ولا أنتَ فرقدٌ

هو لون الموت، مع أنّ الأكفان بيضاء، ولون الشريط المائل الذي يوضع على صورة المتوفّى، ولون الإعدام والسجون مع أنّ حلّة الإعدام حمراء، ولون الوقار ولون الدفء في الشتاء. وهو لون القلوب الحاقدة الحاسدة ولون الحقد والحسد، ولون السحر البغيض، وهو مع الأحمر لون الشيطان، ولون الأيام إذا ضاقت على ساكنيها وقلّ حيالها صبرهم، ولون الليالي إذا خلت من القمر ومن الأمل والفرح، ولون الأخبار الفاجعة ولون الكوابيس والمجهول – وسوف يخطر على البال نقيضه "الأبيض" في كلّ هذه الحالات.

والأسود هو لون العيون التي تحتاج "قلوبا من حديد"، بتعبير إيليا أبو ماضي، لمقاومة سحرها، ومقاومة "الموج الأزرق" الذي

ينادي المأذبوب "نحو الأعماق" بتعبير نزار قبّاني. هو لون عيون المرأة الدعاء. وهو لون الشعر الطبيعي في الثقافة العربية، ذلك اللون الذي يبذل كثيرون المال والجهد والوقت للمحافظة عليه.

وهو لون النار بعد أن "أبيضّت" و"أحمرّت" ثم "أسودّت"، بنص الحديث النبوي الذي رواه أبو هريرة وورد في سنن ابن ماجه، ولون الحجر الأسود، وهو من الجنة. وهو لون الوقائع السوداء والحروب التي **ترمز إليها أعلام بعض البلدان**، ولون "الوقعة السوداء" - ومن ذلك زواج "اليمامة" الجميلة بالغرّاب في أغنية عزيز عثمان القديمة الجديدة - ولون الدواهي، ولون القوائم التي تضمّ المغضوب عليهم والمطلوبين، ولون الأسواق التي تتحايل على زبائنها وتستغل احتياجهم ونذرة ما تبيعهم. وهو لون الترهيب والوعيد: "نهارك أسود" و"وقعتك سودا"، ولون الشؤم والتشاؤم و"النظّارات" التي يضعها المتشائمون والحزانى على عيونهم، ولون السحب التي تحجب الشمس والقمر، ولون صناديق الأسرار، ولون الفكاهة المريرة التي تختلط بالمأساة، ولون "البطة" المضطهدة النافرة، ولون "الخائب الفاشل" من بين أفراد أسرته، ولون الكتل البشرية المنسيّة المهملة، ولون التخفي

والانسحاب من الحياة – على أن لون الانسحاب من المعارك والاستسلام هو "الأبيض".

وهو لون العبودية والرق والقيود، ولون "المسخور منهم" وضحايا التهكم والتنكيت في عدد لا بأس به من الأفلام والمسلسلات والمسرحيات العربية. وهو نقيض الأبيض اللدود، لا يكاد يفارقه ولو على سبيل التذكّر والمقارنة التي تفرض نفسها دائما – "قالوا البياض أحلى ولا السمار أحلى". لا سبيل إلى الحسم على أي حال، فمساحات "الرمادي" بين الأبيض والأسود شاسعة لا حدود لها. وقد يكون الأبيض والأسود أقرب مما يتصوّر كثيرون وقد يتبادلان الأدوار في التعبير عن نفس المعنى، كالغياب والموت.

وعند البيهقي عن جابر رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: "ألا لا فضل لعربي على عجمي ولا لعجمي على عربي ولا لأحمر على أسود ولا لأسود على أحمر إلا بالتقوى، إن أكرمكم عند الله أتقاكم". لكنّ الواقع غير ذلك، فالبشر يتفاخرون بألوانهم وأحجامهم وأعراقهم ولغاتهم ودياناتهم وغير ذلك. وقد أسهب الجاحظ في (الرسائل) في مديح اللون الأسود

وذكر فيما ذكر أنّ المسك والعنبر أسودان وهما أحسن الطيب وأن ليس أرسخ في جوهره وأثبت في حسنه من الأسود وأحسن ما تكون شفتا المرأة إذا ضارعتا السواد وأنفع ما في الإنسان سويداء قلبه وأنفع ما فيه كبده وهو أسود وأطيب الظلّ وأبرده ما كان أسود وأكرم الأحوال الإثمد وهو أسود، والخيل والتمر والبقر والحجر أفضلها أسودها. على أننا ينبغي ألا نتخذ من كلام الجاحظ أحكاماً نهائية فسوف يعود في غير هذا الموضع يعمد إلى ذمّ السواد ومدح غيره من الألوان، فقد كان قادراً على المحاجة دفاعاً عن الشيء ونقيضه بنفس البراعة والإقناع. كذلك ذكر الثعالبي في (تحسين القبيح وتقبيح الحسن) أبياتاً وأقوالاً في مديح السواد. ليس فيما ذكر الجاحظ والثعالبي ما يثبت الفضل للسواد، بل فيه دفاع مبطن يفترض واقعاً معيباً وهو استهجان البشرية السوداء.

من الظلم أن نكرهه أو نحبّ على أساس لون البشرة، لكنّ البشر مجبولون على مظالم كثيرة. ولا غرابة أنّ الظلم لونه أسود، فهو ظلمات يوم القيامة – عن جابر رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: "اتَّقُوا الظُّلْمَ فَإِنَّ الظُّلْمَ ظُلُمَاتُ يَوْمِ الْقِيَامَةِ، وَاتَّقُوا الشَّحَّ فَإِنَّ الشَّحَّ أَهْلَكَ مَنْ كَانَ قَبْلَكُمْ، حَمَلَهُمْ عَلَى أَنْ سَفَكُوا

دماءهم واستحلّوا محارمهم" (رواه مسلم). وهو لون الباطل الذي ينقشع حين يشرق نور الحقّ، ولون الضلال الذي ينقش حين يخرج المرء بفضل الله "من الظلمات إلى النور". وهو لون الليل الذي يذهب مع طلوع القمر، خصوصا إذا كان القمر هو الرسول صلّى الله علي وسلّم يطلع على أهل المدينة من "ثنيّات الوداع"، أو يولد فتصبح "الكائنات ضياء"، كما في همزيّة أحمد شوقي.

ثوب أسود وكوميديا سوداء

في قصتين لهدى النعيمي

في قصّة (السيدة الجليلة) لهدى النعيمي - من مجموعة (أباطيل)، 2001 -زوجة زعيم راحل تنفصل عن ذاتها وتتنظر إلى نفسها من الخارج، ترى نفسها بعيون الآخرين، وتشعر كما يُراد لها أن تشعر بحكم منصبها وموقعها، وتضبط سلوكها وإيماءاتها وحركاتها وروتينها اليومي حسب البروتوكول والقواعد المرعية، فقد رضيت أن تعيش في ظلّ الزوج الزعيم حيّا ثم عاشت في ظلّ ذكراه وتمثاله ميّتا: "صفقت الجماهير كثيرا ليس للمثال ولكن للتمثالين أنت وزوجك الراحل صفقت لتمثالك الذي يدعي الحياة وتمثاله الذي يدعي الموت". ضاعت ابتسامتها "الربيعية" خلف الملابس السوداء، وظلّ اللون الأسود يسربلها رغم الأضواء: "تلمع الأضواء وتتحدث الميكروفونات. تتوشّحين سوادك الدائم وتقفين كالمسمار أمامهم ليمارسوا طقوسهم السنوية". لم تجمعها بزوجه الزعيم الراحل صورة إلا عندما "دخل صندوقاً خشبياً ملفوفاً بعلم" ودخلت هي "ثوباً أسود ما

زلت تتحركين بداخله". لم يفارقها رغم موته ولم يفارقها اللون الأسود: "ثم اكتشفت أنه لم يكذب أبداً وأنه معك داخل ثوبك الأسود ملتصق دوماً بجلدك لا ينتزعه الشمع الساخن ولا يذوب مع رغبة الصابون، وأنه غير مسموح لك بإسقاط صورته من الذاكرة كما سقطت صورة أبيك وخالك". زوجة الزعيم لا مهرب لها من زعامته حياً وميتاً. حتى الهدايا التي تتلقاها فيها اللون الأسود الذي يناسب افتتاح دار للأيتام: "في العلبة ذات الغلاف الملون تسكن قبة من الدانتيل الأسود ووردة سوداء يتدلي منها شريطان من الساتان حتى نهاية العنق قالت إن هذه تصلح لتحضري بها افتتاح دار الأيتام". غير أن شخصاً عابراً يقتحم سوادها وفي اقتحامه يعود احتمال انقشاع الغشاوة السوداء: "وعن الشعيرات البيضاء التي ستختفي سريعاً عند هجوم الحناء أو الصبغة". تعيش معه فرحاً وتخرج مؤقتاً من سجن أسودها: "وتكفي الثالثة لأن تبحتي في دولاب ملابسك عما يليق بلقائه وأن تحتقري المساحة السوداء التي تغطي كامل الدولاب، وحتى الثوب الأسود الحريري الذي تتسلل من بين نسيجه خيوط فضية اللون لتسقط لمعانها علي باقي الثوب لم يكن مقنعاً بشكل كبير لا لك ولا له، الرابعة كانت كافية لأن تعديه بخلع السواد بعد الحفل التأبيني العشرين وأنت يوم

زواجكما ستلبسين ثوباً أبيض كالذي حلمت به طوال عمرك
وكالذي حلم به لعروسه طوال عمره. بعد تلك الرابعة عدت إلي
البيت ترقصين أغلقت الباب والشباك ورقصت؛ "لن تزوري بعد
اليوم ذلك القسم الأسود تتذكرين ثوباً أحمر ارتدته نجلاء فتحي في
أحد أفلامها منذ سبع أو ثماني سنوات كنت معجبة بذلك الثوب
كثيراً ما أوقفت شريط الفيديو عن الدوران لتتأمل تفصيله،
تقولين لنفسك نعم، ثوب نجلاء فتحي سأخيط مثله". لكن هيهات!
اختفى ذلك الزائر الذي اقتحم لونها الأسود وأخرجها منه لفترة.
وها هي تعود إلى اللون الأسود سجنًا وثوباً وقدرًا لا يفارقها: "لا
تشعرين بالسائل الشفاف الذي امتلأت به حدقتا عينيك. تخرجين
ثوباً أسود بحزام من الساتان وياقة من الساتان المثقب، تدخلين
بداخله".

في قصّة (دامس والعزباء) من نفس المجموعة، ضحك كالبكاء
وفكاهة سوداء تسخر من العقول المغلقة والقلوب القاسية، من
جسوم البغال وأحلام العصافير التي أغرقت العرب عبر مئات
السنين في بحار الدّم والكراهية وسوء الظنّ والفرقة. ليس من
الصعب أن ندرك التناس، أو التداخل النصي، بين عنوان القصة

وحرب "داحس والغبراء" الشهيرة. ما يلفت النظر إلى هذا التناس - بافتراض أن القارئ لديه فكرة مسبقة عن هذه الحرب - هو التكافؤ الصوتي والصرفي بين "دامس" و"داحس" على وزن فاعل من ناحية وبين "العزباء" و"الغبراء" على وزن فعلاء، من ناحية أخرى. حرب "داحس والغبراء" من الحروب المروعة التي حفل بها التاريخ الإنساني واحتدمت أربعين عاماً وقامت بسبب السباق بين قبيلتي "عبس" و"ذبيان". كان السبب الذي أشعل نار الحرب هو السباق الذي أجري بين الفرسين "داحس" وكان فحلاً يملكه "قيس بن زهير العبسي" و"الغبراء" وكانت حجراً - أنثى - يملكها "حمل بن بدر الذبياني"، وقد تمّ الاتفاق بين الطرفين على رهان قدره مائة بعير. وكان "حمل بن بدر" صاحب "الغبراء" قد أعدّ كميناً من بعض فتيان قبيلته ليعطلوا "داحساً" إن هو تقدّم فيضمن بذلك فوز "الغبراء".

وبدأ السباق وكانت "الغبراء" في الطليعة في بادئ الأمر، ولكن سرعان ما انتزع "داحس" القيادة منها وأصبح تفوّقه واضحاً لا شكّ فيه/ إلا أنّه ما كاد يصل إلى موقع الكمين حتى نفذّ الفتيان المؤامرة، وبهذا أفسحوا المجال للغبراء للفوز، ثم نهض فارس

"داحس" وامتطى صهوة جواده ثانية وانطلق إثر "الغبراء" وكاد يظفر بها لولا قصر المسافة المتبقية إلى خط النهاية مما أنقذ "الغبراء" وحرّم "داحساً" نصراً مُحققاً رغم المؤامرة. فازت "الغبراء" وطالب صاحبها بالرهان وكاد يحصل عليه لولا أنّ المؤامرة انكشفت فحكم المحكمّون بالفوز لداحس وطالبوا "حمل بن بدر" وأخاه "حذيفة بن بدر" بإعطاء الرهان إلى "قيس بن زهير العبسي" فرضخا في البداية.

ما حدث بعد ذلك حديث معاد وقصة مكرورة لم تتخلّص منها الأمة العربية حتّى اليوم وما زالت تعيد إنتاج نفسها في صور مختلفة: أهل السوء يوغرون صدر طرف على آخر – لماذا يدفع "حمل" و"حذيفة" قيمة الرهان وقد فازت "الغبراء" ولو زوراً و بهتاناً؟ - وتتحرّك دوافع الطمع والغرور والأنانية والإحساس بالكرامة المهدرة فيبدأ الشدّ والجذب والأخذ والرد وتبادل الإهانات وسوء الظن وسوء الفهم في جو من الغضب فينتهي الأمر نهايته المحتومة إلى دماء تسفك وأرواح تزهق وخراب ودمار وأشلاء وعاهات مستديمة وأحقاد تنمو وتثمر كراهية وشرّاً ينتقلان من جيل إلى جيل.

في قصة هدى النعيمي تحوّل "داحس" إلى كلب وأصبح اسمه "دامس" و"الغبراء" إلى قطّة واسمها "العزباء" وتحوّل التنافس في الميدان إلى وله من جانب الأول وصمت من جانب الثانية. وقع "دامس" في حب "العزباء". هذا ما قرّره العراف الذي استدعى لعلاج دامس: "إنها العزباء، القطّة النمرية لسيدة الصون والعفاف، صاحبة الرفعة، جيداء المرقطة، ابنة الإمبراطور عامر ذي الصدغين، المهيمن على المعمورة القريبة، من مملكتكم قد كانت الجيداء في رحلة اختلاء بالهواء على ظهر جوادها، مرّت من أمام دياركم يا مولاي، فما كان من "العزباء"، إلّا أن كشفت ستار الهودج وصارت تموء بصوت شجيّ، فسقطت الرؤية والصوت في قلب دامس فأصابه المرض والهزال لأنّها توارت عنه سريعا وكأنّها لمح البصر." لم يكن هناك من بدّ من جمع الشمل بين "دامس" و"العزباء" ولم يكن هناك من وسيلة لتحقيق ذلك إلّا أن يتزوّج صاحبه "رويشد الأزمرى" بصاحبة القطّة "الجيداء" ابنة "ذي الصدغين". لم يخامر "الأزمرى" أدنى شك في أنّ طلبه سوف يحظى بالقبول فهو "من خيرة رجالات كوكب الأرض. ... ؟

وهل أصلح منه زوفا لأميرة الحسن والدلال جيداء المرقطة؟
حين قبول الطلب بالرفض قرّر "الأزمرى" الثأر لكرامته المهذرة
فعاد إلى أرض "ذى الصدغين" بجيش جرّار وبدأت الحرب
"ودام الحال العسير على القوم سبعة أشهر طوال، اختفى فيها ذو
الصدغين وابنته ونسي الأحياء حكاية "دامس" وكآبته الأبدية،
ولوثة "الأزمرى" السرمدية وظلّ حديث البقاء يتصدّر كلّ
الحكاية.

أمّا "دامس" فقد صار نباحه قصيدة غزل دائمة العزف. كان
يسمع صوت الغناء في كهفه الجبلي وهو يلحس ظهر "العزباء"
التي لم تعد عزباء، وقد انتفخ بطنها حتى كاد ينشق وهي تموه
بحرقة كما لم تفعل يوماً في حزن سلطانتها... "ذات الدلال..
الجيداء."

أليست مفارقة مبكية أن يجمع الحبّ بين الكلب "دامس" والقطّة
"العزباء" - رغم صراع "عائلتيهما" في القصة وفصيلتيهما في
الواقع - ولا يستطيع أن يجمع بين "الأزمرى" و"ذى الصدغين"؟
مفارقة مبكية نعم، لكنّها بالنسبة لنا نحن العرب لم تعد تثير كثيراً

من الدهشة، فهي ليست بنفس فداحة الواقع الذي عشناه وما زلنا نعيشه.

ليست هذه هي المفارقة الوحيدة في القصة على كل حال، فهي تحقق جزءاً كبيراً من بلاغتها وسخريتها من خلال التناقض بين لغة تليق بملحمة وقصة حب بين كلب وقطة: "هز دامس ذيله ... ونبح في وجه خادمه حتى سقط الخادم صريعاً، سمع سيد القوم نباحه غناء، فهبّ، ... وتقدّم جنده إلى حيث دامس يزمجر وينثر العويل، ترجّل السيّد من على صهوة أبحره، وانحنى حيث دامس". يبدو أنّ "دامس" ليس ككلّ الكلاب التي نعرفها.

يتأكد لدينا الإحساس بأنّه كلب "استثنائي" من خلال المجهود الذي بُذل في سبيل علاجه: "نعم يا مولاي، لقد أعدت قراءة كتبتي السحرية، ونثرت التعاويذ في ماء من بئر آشوري جافة، أسقطت الماء على رأس دامس ثم جمعته في إناء شرب منه حمورابي شربته الأخيرة، سلّطت على سطح ضوء من مصباح علاء الدين، فظهرت صورتها جلية أمامي".

تحقق القصة بلاغتها كذلك من خلال التوازي التركيبي والجناس والسجع والمجاورة بين أشياء أو أفكار ليست لها نفس

القيمة (مع ضرورة الاعتراف بأن مسألة القيمة مسألة نسبية لأنّ " الكافيار " عند طبقة معينة ربّما تكون له نفس قيمة الخبز عند أخرى و"البقلقة في حريم كلاب الحيّ" ربّما تكون أكثر أهميّة عند طائفة من الناس من كثير من الأنشطة الإنسانية التي نعدّها عموماً جديرة بالاهتمام). نجد نماذج التوازي والسجع والجناس والمجاورة على سبيل المثال في "يفطر القلب ويهز الجوانح" و"فلا نباحه نباح، ولا أنينه أنين، ولا بقلقته في حريم كلاب الحيّ، بقلقة" و"من الناس من لوى بوزه ومشى، ومنهم من استنكر الحديث كلّه، ومنهم من تنكّر في ثوب طبيب مداو، ثم اختفى". كما نجد في القصة نماذج من المغالطة التاريخية anachronism التي تجلّى ما فيها من مفارقات وتكشف عن توجهها الساخر: "ورفس صحن السبانخ بالجبنّة"، "وامتطى صهوة (الاسكوتر) الأبحر"، "وقرب من فمه الطبق تلو الآخر من البوفيه المفتوح الذي أعدّه الخادم الصريع"، "ولا هو يستخدم حمام العطور المستوردة من ضواحي باريس أو من المدن العائمة".

ومن أمثلة المغالطات التاريخية واللغة الرفيعة التي تتناول موضوعات لا ينبغي لها أن توصف بالرفعة ما نجد في وصف ردّ فعل "الجيداء" تجاه عرض "الأزمري" الزواج منها: "فإذا ما ذهب المرسال إلى الجيداء في حظيرة النوارس، تطعم طيورها قطع الكافيار وما إن سمعت الجيداء خبر رويشد الأزمري حتى هاجت وماجت وقذفت بفتّاحة العلب الذهبية، فشقت رأس نورس مسكين، وأعلنت للمرسال رفضها الحازم والقاطع والذي لا رادّ له. ولا مناصّ عنه، لا بالنقض ولا بالاستئناف ولا بإعادة النظر أو الرأفة." طالما أنّ الجيداء تعيش في هذه الأبّهة فمن حقّ قطتها "العزباء" أن "تلهو بفئران مكّمة الأفواه، معصوبة الأعين، مكتوفة الأيدي والأرجل."

في مثل هذا السياق ليس من المستغرب أن يرسل "الأزمري" "في الأحياء من ينادي على الأحياء والأموات، الرجال والنساء، الصغار والكبار، من يسمعون الصوت، ومن تصلهم الأصدا... يعلن الأمير السندسيّ الهمام، سليل النبلاء والأشراف، صاحب المقام الرفيع والجليل، عزيز قومه وحبّيب شعبه، الأمر بأمره، رويشد الأزمري... صاحب التاج الناري، والصولجان العنتري،

... أنه قد اشتدّ الحال البائس بصاحبه الحميم دامس، فمرض مرضاً غريباً عجيباً، ولم يقدر أطباء القصر ومنجموه على شفائه". كلّ هذا يحدث في سبيل علاج كلب، وكلّ هذه الألقاب يحظى بها الأمير. وكم حظي من أباطرة في تاريخنا العربي بمثل هذه القائمة من الألقاب وكم ألصق خائن بنفسه صفات النبل والشرف والرفعة والجلال وكم شوّه ديكتاتور الحقيقة فوصف نفسه بعبارة "حبيب شعبه" وهو يقود هذا الشعب إلى الهلاك دفاعاً عن مطامعه ونزواته!



وليس من المستغرب كذلك أن يتصور "الأزمري" وهو الجبار الطماع أن موافقة "ذي الصدغين" على طلبه مجرد تحصيل حاصل وأن يعتقد أن الرفض إهانة جسيمة له ولكابه. ما الجريمة التي ارتكبتها رعية "الأزمري" حتى تدخل حرباً طويلة مدمرة؟ ما أشد غرابة تشبيه "الأزمري" بـ "عنتره" وهو الذي كان يدفع الشر عن قومه الذين يرفضون الاعتراف به بينما الأزمري يوظف الجميع لخدمة غروره وأطماعه! وما أشد غرابة تشبيه جنوده بجنود "طارق بن زياد" الذي حمل راية الإسلام إلى أوربا بينما "الأزمري" يحمل راية كلبه "دامس" إلى بلاد "الجيداء"!

إن إنسانية هذه القصة لا تكمن فقط في استلهاام حدث مهم في التاريخ العربي ولا في استفزازها عدد من الحكايات والمشاهد الراسخة في الوعي العربي – منها مرض ابنة الملك أو الأمير والسير إلى المحبوبة في ركب من النوق والهدايا والعبيد - بل كذلك في سخريتها من غطرسة القوة وجنون السلطة ونزوات الراعي التي يتحمل تبعاتها الرعية. من حق "ذي الصدغين" أن يرفض عرض الزواج الذي قدّمه "الأزمري" حتى من دون إبداء الأسباب ومن حق كل دولة أن تحتفظ بسيادتها وأن ترفض

الوصاية من قبل جيرانها دون أن يصبح هذا ذريعة للاعتداء عليها أو غزوها.

ليس من الإنسانية في شيء أن ننكر على الآخرين خصوصيتهم وحريتهم من منطلق أننا لا نمارس الحرية ولا نعترف بها. ومن حق "السادة" أن يدللوا حيواناتهم الأليفة بالطريقة التي ترضيهم وترضي حيواناتهم، لكن ليس على حساب الرعية وأحلامهم البسيطة التي يمكن أن تتضاءل حتى تبلغ مجرد البقاء على قيد الحياة. حتى هذا الحلم يبقى في المجتمعات الشمولية مرهوناً بأحلام "النظام" الحاكم ووطنه وكرابه وقططه.

لم تنته حرب "داحس" و"الغبراء" بعد، فما زالت النجوع والكفور والقرى والقبائل والبطون والعشائر تحفل بالثارات والحروب والصراعات التي تتولد من المطامع والغرور وسوء الفهم وسوء الظن والعصبية البغيضة والغيرة والحسد، والأسباب في مجمل الأحوال تافهة، لكنّ النفوس مريضة ومهيأة للصراع.

استعادت القاصّة الحرب الشهيرة وحوّرت وغيّرت وحشّدت المغالطات التاريخية المقصودة نحو قراءة جديدة للتاريخ ونظرة ناقدة للحاضر – وهكذا تفعل المحاكاة الساخرة المُحكّمة – فجاءت

القصة سخريةً من السياقين السابق واللاحق، من سذاجة أسباب كثير من الصراعات العربية في الماضي والحاضر، سخرية تُضحك فتُبكي، تدفع القارئ إلى إعادة قراءة القصة القديمة مع التركيز على ما اشتملت عليه من حماقة وقبالية - لا ما نتج عنها من شعر الحماسة - والانتباه إلى حوادث الحاضر وما تشتمل عليه من غرور وطمع لعلّ جهامة الماضي لا تعود ولعلّ أحدًا يفيد مما جرى وكان.

باب البحر

باب البحر

"لم نر في الإسلام إلا بحرين" ... المقدسي

اعلم أنا لم نر في الإسلام إلا بحرين، حسب أحدهما يخرج من نحو مشارق الشتاء بين بلد الصين وبلد السودان فإذا بلغ مملكة الإسلام دار على جزيرة العرب كما مثلناه، وله خلجان كثيرة وشعب عدة، وقد اختلف الناس في وصفه والمصورون في تمثيله، فمنهم من جعله شبه طيلسان يدور ببلد الصين والحبشة وطرف بالقلزم وطرف بعبادان. وأبو زيد جعله شبه طير منقاره بالقلزم ولم يذكر شعبة ويلة وعنقه بالعراق وذنبه بين حبشة والصين. ورأيت ممثلاً على ورقة في خزانة أمير خراسان وعلى كرباسة عند أبي القاسم بن الأنماطي بنيسابور، وفي خزانة عضد الدولة والصاحب، وإذا كل مثال يخالف الآخر، وإذا في بعضهن خلجان وشعب لا أعرفها. وأما أنا فسرت فيه نحو ألفي فرسخ، ودرت على الجزيرة كلها من القلزم إلى عبادان، سوى ما توهمت بنا المراكب إلى جزائره ولججه، وصاحبت مشايخ فيه ولدوا ونشأوا، من ربانيين

وأشائمة ورياضيين ووكلاء وتجار، ورأيتهم من أبصر الناس به وبمراسيه وأرياحه وجزائره. فسألتهم عنه وعن أسبابه وحدوده ورأيت معهم دفاتر في ذلك يتدارسونها ويعولون عليها ويعملون بما فيها. فعلقت من ذلك صدرأً صالحاً بعد ما ميزت وتدبرت، ثم قابلته بالصور التي ذكرت. وبينما أنا يوماً جالس مع أبي علي بن حازم أنظر في البحر ونحن بساحل عدن إذ قال لي: ما لي أراك متفكراً. قلت: أيد الله الشيخ قد حار عقلي في هذا البحر لكثرة الاختلاف فيه، والشيخ اليوم من أعلم الناس به لأنه أمام التجار ومراكبه أبدأً تسافر إلى أقاصيه، فإن رأى أن يصفه لي صفة أعتمد عليها وأرجع من الشك إليها فعل. فقال: على الخبير بها سقطت، ثم مسح الرمل بكفه ورسم البحر عليه لا طيلسان ولا طير، وجعل له معارج متلسنة وشعباً عدة ثم قال هذه صفة هذا البحر لا صورة له غيرها. وأنا أصوره ساذجاً وأدع الشعب والخلجان إلا شعبة ويلة لشهرتها وشدة الحاجة إلى معرفتها وكثرة الأسفار فيها وأدع ما اختلفوا فيه وأرسم ما اتفقوا عليه. وعلى الأحوال كلها لا شك إنه يدور على ثلاثة أرباع جزيرة العرب، وإن له

لسانين كما ذكرنا من نحو مصر يفترقان على طرف الحجاز بموضع يسمى فاران. وعظم هذا البحر وامتناعه بين عدن وعمان حتى يصير اتساعه نحو ستمائة فرسخ ثم يصير لساناً إلى عبادان. ومواضع الخوف في المملكة جبيلان موضع غرق فرعون وهي لجة القلزم وفيها تسير المراكب العراض لترجع من البر الغامر إلى البر العامر. ثم فاران وهو موضع تهب فيه الرياح من مصر والشام فتتحاذيان وفيه هلاك المراكب ومن رسمهم أن يبعثوا رجالاً يرقبون الريح، فإذا سكنت الرياح أو غلبت التي هم من نحوها ساروا وإلا أقاموا المدة الطويلة إلى وقت الفرج. ثم مرسى الحوراء كثير العرى تغتر فيه المراكب عند دخوله. ومن القلزم إلى الجار عرى صعبة من أجلها لا يسيرون إلا بالنهار، والربان على الجخوار منكب يطلع في البحر فإذا ظهرت عراة صاح يميناً وشمالاً وقد رتب صبيان يصرخان بذلك، وصاحب السكان بيده حبلان يجذبهما يميناً وشمالاً إذا سمع النداء، وإن غفلوا عن ذلك صدم العرى المركب فأعطبته. ثم عن جزيرة الصلاب مضيق يتقى فيه للمراكب ويؤجل فمن أخذ ذات الشمال كان في سعة البحر. ثم

جابر وهو موضع سوء يرى فيه قعر البحر وذلك القصير كثيرا ما يعطب فيه المراكب. وعند دخول كمران خوف وشدة. والمندب مضيق صعب لا يسلك إلا في شباب الريح وقوتها. ثم يتلجلج البحر إلى عمان، وترى ما ذكر الله أمواجاً كالجبال الراسيات، إلا أنه سليم في الذهاب مخوف في الرجعة من العطب والغرق جميعاً، ولا بد في كل مركب من مقاتلة ونفاطين. ثم مرسى عمان ردي مهلك. ثم فم السبع مضيق مخوف، ثم الخشبات التي تنسب إلى البصرة، وهي الطامة الكبرى، مضيق وبحر رقيق، وقد نصب في البحر جذوعاً عليها بيوت، ورتب فيها قوم يوقدون بالليل حتى يتباعد عنهم المراكب من رقة تلك المواضع، وسمعت شيخاً يقول وقد لحقنا ثم شدة وضرب المركب الأرض عشر مرات، هذا موضع يسافر فيه أربعون مركباً فيرجع واحد. ولا أحب أن أطول هذا الأصل وإلا ذكرت مراس هذا البحر والطرق فيه (المقدسي البشاري: أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، نسخة موقع الوراق، ص 3).

البحر، في (الموسوعة الحرّة)، يطلق على أي تجمع كبير للمياه المالحة يتصل بالمحيط أو على البحيرات المالحة غير المتصلة ببحار أو محيطات أخرى كبحر قزوين والبحر الميت، كما يُعدّ مصطلح البحر مسمى عامّاً لكلّ تجمع غير بحريّ أكبر من الخور وأصغر من المحيط. كان العرب قديماً يطلقون مصطلح "بحر" على أي تجمع للماء الكثير مالحاً كان أم عذباً ولم يستخدموا كلمة "محيط" فقد كانوا يطلقون على المحيط الأطلسي مسمى "بحر الظلمات". الواقع أنّ اللغة العربيّة في نسخها العاميّة ما زالت تطلق كلمة البحر على النهر، فيقولون في مصر "بحر النيل" يريدون "نهر النيل" وسوف ترد إشارة إلى قناة السويس بكلمة "البحر". قبل اختراع الحفّافات، إذا ابتلّ طفل وظهر أثر البلل تحت قدميه، كانت الكلمة الملائمة لتعبيره عن ذلك هي "بحر"، فكثرة الماء نسبيّة، تقاس من نقطة وعي البشر بالماء، لا من خلال خرائط جوجل.

في (لسان العرب) لابن منظور، بكثير من التصرّف على سبيل الانتقاء لا التغيير، واللفظ له، البَحْرُ: الماء الكثير، ملحاً كان أو عذباً، وهو خلاف البرّ، سمي بذلك لعمقه واتساعه قد غلب على

المِلْح حتى قَلَّ في العَذْبِ، وجمعه أَبْحُرٌّ وَبُحُورٌ وَبِحَارٌ. وقد أجمع أهل اللغة أن اليمَّ هو البحر. وجاء في الكتاب العزيز: فَأَلْقِيهِ فِي اليمِّ؛ قال أهل التفسير: هو نيل مصر، حماها الله تعالى. وذكر بُحَيْرَةُ طَبْرِيَّةً فقال: هي من أعلام خروج الدجال وكلُّ نهر عظيم بَحْرٌ. الزجاج: وكل نهر لا ينقطع ماؤه، فهو بحر. قال الأزهري: كل نهر لا ينقطع ماؤه مثل دِجْلَةَ والنَّيْل وما أشبههما من الأنهار العذبة الكبار، فهو بَحْرٌ. و أما البحر الكبير الذي هو مغيض هذه الأنهار فلا يكون ماؤه إِلَّا ملحاً أجاجاً، ولا يكون ماؤه إِلَّا راكداً؛ وأما هذه الأنهار العذبة فماؤها جار، وسميت هذه الأنهار بحاراً لأنها مشقوقة في الأرض شقاً. ويسمى الفرس الواسع الجَرِي بَحْراً؛ ومنه قول النبي، صلى الله عليه وسلم، في مَنْدُوبٍ فَرَسٍ أَبِي طَلْحَةَ وقد ركبه عُرْيَا: إني وجدته بَحْراً أي واسع الجَرِي. وفي الحديث: أبا ذلك البَحْرُ ابنُ عباس؛ سمي بحراً لسعة علمه وكثرته. والتَّبَحُّرُ والاستَبْحَارُ: الانبساط والسَّعة. وسمي البَحْرُ بَحْراً لاستبحاره، وهو انبساطه وسعته. ويقال: إنما سمي البَحْرُ بَحْراً لأنه شَقَّ في الأرض شقاً وجعل ذلك الشق لمائه قراراً. والبَحْرُ في كلام العرب: الشَّقُّ. وفي حديث عبد المطلب: وحفر زمزم ثم بَحَرَهَا بَحْراً أي شَقَّها ووسَّعها حتى لا تُنْزَفَ؛ ومنه قيل

للناقة التي كانوا يشقون في أُنْها شقاً: بَحِيرَةٌ. وَبَحَرْتُ أُنْ الناقة بحراً: شقتها وخرقتها. واستَبَحَرَ الرجل في العلم والمال وتَبَحَّر: اتسع وكثر ماله. وتَبَحَّر في العلم: اتسع. واستَبَحَرَ الشاعرُ إذا اتَّسَعَ في القولِ. ابن سيده: أَبَحَرَ القومُ ركبوا البَحَرَ. ويقال للبحر الصغير: بَحِيرَةٌ. والبَحْرُ: الرجلُ الكريمُ الكثيرُ المعروف. وفرسُ بَحْرٍ: كثيرُ العدو، على التشبيه بالبحر. والبَحْرُ: الرِّيفُ، وبه فسر أبو عليُّ قوله عز وجل: ظهر الفساد في البرِّ والبحرِ؛ لأنَّ البحر الذي هو الماء لا يظهر فيه فساد ولا صلاح؛ وقال الأزهري: معنى هذه الآية أجذب البر وانقطعت مادة البحر بذنوبهم، كان ذلك ليزوقوا الشدة بذنوبهم في العاجل؛ وقال الزجاج: معناه ظهر الجذب في البر والقحط في مدن البحر التي على الأنهار. وفي الصحاح: البَحْرُ عُمُقُ الرَّحِمِ، ومنه قيل للدم الخالص الحمرة: باحِرٌ وبَحْرانيُّ. ابن سيده: ودَمٌ باحِرٌ وبَحْرانيٌّ خالص الحمرة من دم الجوف.

وقد ورد البحر حقيقة ورمزاً في كثير من الأساطير والآداب الإغريقية ومن قبلها المصرية، وآية من آيات الله، مع ما يجري فيه من فلك وما يرتبط به من علامات، ونقيضاً للبرِّ ومكملاً له،

ومَعْبَرًا من أرض إلى أرض، ومحنة وتطهيراً واختباراً وتهذيباً في مجمل الكتب السماوية خصوصاً في باب الكلام عن نوح وموسى ويونس عليهم السلام. في سورة الصافات، "وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ. إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ. فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ. فَلَوْلَا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ. لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ (الآيات 139-143). وعن موسى عليه السلام يقول القرآن الكريم "وإذ فرقنا بكم البحر فأنجيناكم وأغرقنا آل فرعون وأنتم تنظرون" (البقرة، آية 50). هذه ليست المناسبة الوحيدة التي يرد فيها ذكر موسى وشقّ البحر له ولمن اتبعوه، ثم إغراق فرعون وآله فيه. في القصة التي ترد في غير موضع من القرآن الكريم يصبح البحر - على تمرّده وهياجه - طيّعاً منقاداً لله الذي خلقه وسخره لما ينفع الناس ويعلمهم.

وفي غير موضع في كتاب الله الخاتم يصبح ركوب البحر ومجاوزته نافذة على ثقافات جديدة، وباباً للتفاعل مع تلك الثقافات والمعتقدات بما يشتمل ذلك من فتنة أحياناً، وانبهار أحياناً، وارتباك في القيم التقليديّة أحياناً: "وجاوزنا ببني إسرائيل البحر فأتوا على قومٍ يعكفون على أصنام لهم قالوا يا موسى اجعل لنا

إلهاً كما لهم آلهة قال إنكم قوم تجهلون" (سورة الأعراف، آية 138). البحر نافذة واسعة على التجارب والمخاطر و"الاكتشافات" يخشاه أصحاب المعتقدات الهشة والمواقف المائعة، ويخشاه الطغاة الذين يقضّ مضاجعهم احتمال الثورة والتغيير.

كان لا بدّ أن يعبر الإغريق البحر إلى الحضارة المصريّة القديمة ليتفاعلوا مع حضارة الفراعنة ويفيدوا منها، وكان لا بدّ أن تعبر أوروبا البحر لتكتشف أمريكا، وتستعمر إفريقيا وآسيا، وكان لا بدّ أن يعبر العرب بين القرنين التاسع عشر والعشرين البحار والمحيطات ليطلّعوا على ثقافات الغرب وحضاراته.

وفي البحر محنة وامتحان قد تنجم عنه هداية أو انهيار أخير: "وجاوزنا ببني إسرائيل البحر فأتبعهم فرعون وجنوده بغياً وعدواً حتى إذا أدركه الغرق قال آمنت أنّه لا إله إلاّ الذي آمنت به بنو إسرائيل وأنا من المسلمين" (سورة يونس، آية 90). في موضع آخر يعود البحر مصدراً للابتلاء والاختبار لمن خالفوا ما أراد الله تعالى: "واسألهم عن القرية التي كانت حاضرة البحر إذ يعدون في السبت إذ تأتاهم حيتانهم يوم سبتهم شرعاً ويوم لا يسبثون لا

تأتيهم كذلك نبلوهم بما كانوا يفسقون" (سورة الأعراف، آية 163).

في سورة (الكهف)، يتكرر ذكر البحر في قصة موسى والخضر: "وإذ قال موسى لفتاه لا أبرح حتى أبلغ مجمع البحرين أو أمضي حقبا" (آية 60)، "فلما بلغا مجمع بينهما نسيا حوتهما فاتخذ سبيله في البحر سرباً" (آية 61)، "قال أرأيت إذ أوينا إلى الصخرة فإني نسيت الحوت وما أنسانيه إلا الشيطان أن أذكره واتخذ سبيله في البحر عجباً" (آية 63)، "أما السفينة فكانت لمساكين يعملون في البحر فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا" (79). في هذا الموضع الأخير يرتبط البحر برمز آخر ثري هو رمز السفينة، ورمز ثالث هو "القراصنة" الذين يأخذون السفن وما عليها غصباً. في آخر موضع يرد فيه ذكر البحر في السورة - "قل لو كان البحر مداداً لكلمات ربّي لنفد البحر قبل أن تنفذ كلمات ربّي ولو جئنا بمثله مدداً" (آية 109) - يرد البحر فيرمز إلى الكثرة والسعة، لكنّها كثرة تبقى محدودة حين تقاس بما لا نهاية له ولا حدّ. (في الكلام

عن المكان في موضع آخر من هذا الكتاب استطراد عن رمزية الكهف).

في سورة (لقمان)، تعود الصورة مرة أخرى، مع مزيد من التفاصيل حيث تصبح أشجار الأرض على سبيل الافتراض أقلاماً، لكنّها تبقى قاصرة عن استقصاء كلمات الله تعالى: "ولو أنّ ما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله إنّ الله عزيزٌ حكيم" (آية 27).

ليس هذا كلّ ما ورد في القرآن الكريم عن البحر، ففيه كلام عن صيد البحر وعن ملوحته وعن الجوار فيه كالأعلام وعن البرزخ بين البحرين يقف دون التقائهما. وفي السنّة ذكر البحر أو بعض ما فيه من كائنات – "حتّى الحيتان في البحر تصلّي على معلّم الناس الخير"، والحديث النبويّ الشريف، عن أبي هريرة، "من سبح الله تعالى دبر كلّ صلاةٍ ثلاثاً وثلاثين، وحمد الله ثلاثاً وثلاثين، وكبر الله ثلاثاً وثلاثين، وقال تمام المائة: لا إله إلا الله وحده لا شريك له، له الملك وله الحمد وهو على كلّ شيء قدير، غفرت خطاياهم وإن كانت مثل زبد البحر". ذلك "الزبد" الذي

"يذهب جفاء" بينما يمكث في الأرض ما ينفع الناس، بتعبير القرآن الكريم في الآية 17 من سورة (الرعد).

"قطرة من بحر" و"غيض من فيض" هو كلّ ما تستطيع دراسة منفردة مهما طالت أن تذكر عن البحر وحده. تزداد الصورة تعقيداً وثراء حين يتوسّط البحر شبكة من الرموز المهمة في الثقافة والأدب، يجلّي الشكل التالي بعض مفرداتها وعناصرها، وكلّ عنصر من تلك العناصر جدير بفصل مستقل:



البحر ورموز ذات صلة

البحر حين يثور مخيفٌ رهيب، وكذا مقاربة رمز البحر، فالبحر رمز من الرموز الكبرى في الأدب والثقافة الإنسانية في كلّ زمان ومكان، فلا يكاد يخلو من ذكره أدب من الآداب العالمية في أي عصر من عصوره، من (الأوديسة) لهوميروس إلى (موبي ديك) لهنري ميلثيل، إلى (العجوز والبحر) لإرنست هيمينجواي، من (ألف ليلة وليلة) وحكايات السندباد من الليلة الثامنة والعشرين بعد المئة الخامسة إلى الليلة السابعة والخمسين بعد المائة الخامسة، وعبد الله البحري وعبد الله البرّي، إلى (حديث السندباد القديم) لحسين فوزي، من بناء السفن في الخليج العربي إلى الغوص طلباً للؤلؤ واكتشاف النفط وحكايات النواخذة والصيادين، إلى قصص ضمّها كتاب رائد في الإمارات العربية المتّحدة هو (كلّنا ... كلّنا نحبّ البحر)، وهو مجموعة قصصيّة لرائدات القصّة القصيرة في الإمارات، من الظعن أيام الجاهلية وصورة الدّابة بوصفها سفينة، ولوحات البحر في معلقة طرفة بن

العبد وتصويره هودج "خولة" كما لو كان سفينة تجوز البحر/
الصحراء وتشقُّ عبابه كما تشقُّ اليد التراب:

لِخَوْلَةٍ أَطْلَالٍ بِرُقَّةٍ تَهْمَدِ تُلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ
وُقُوفاً بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهِمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجَلَّدِ
كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ عُذْوَةٌ خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدِ
عَدُولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي
يَشُقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حَيْرُومُهَا بِهَا كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُفَايِلَ بِالْيَدِ

إلى بيت امرئ القيس المشهور

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

إلى أبيات النابغة الذبياني عن الفرات، إلى صورة الناقة كسفينة
في الصحراء، واستعارة البحر لوصف الكرم، وفخر بعضهم بأن
عزته تشبه البحر في الصحراء، إلى قصص التجار والرحالة
العرب، ومنهم ابن ماجد النجدي، ورحلات ابن بطوطة البحرية

والنهرية، ومراكب أهل الإسلام إلى مختلف البقاع، إلى (البحر) لفتحي غانم، 1970، و(البحر)، لصالح مرسى، 1973، وفيها تصوير البحر امرأة جميلة متقلبة، إلى حنا مينه وهو يكتب (الشراع والعاصفة)، 1966 وجبرا إبراهيم جبرا وهو يكتب (السفينة)، 1970، حيث البحر جسر الخلاص، وصادق النيهوم يكتب (من مكة إلى هنا)، 1971، حيث البحر مكن الأساطير، واجتيازه انتصار على الخرافة والخوف والوهم. رحلة طويلة ثرية لا سبيل إلى الإحاطة بكل جوانبها، لكن أحمد محمد عطية توقف عند كثير من محطاتها في كتاب يخبر عنوانه عن محتواه (أدب البحر)، 1981، وبذل عبد القادر الأسود جهداً مشابهاً على نطاق أضيق في تناوله (البحر في الأدب العربي) في سلسلة دراسات منشورة على شبكة الإنترنت.

في كلمات عبد العزيز المقالح بعد عبور أكتوبر 1973:

يا عابر البحر كان البحر أغنية /

والشط عاشقة تومي وتنتظر

ترنو إليك بأجفان مقرحة /

وقد عبرت إليها وانتهى السهر

هبطت سينا على اسم الله منتصراً/
فضوات واشتوى في نارها الخطر
سيناء من قلب مصر كيف يفصلها /
جان وعن روحها تنبو وتحتضر
ظنوك، سيناء للأغراب مزرعة /
وفي رمالك يزكو الماء والثمر
تسللوا عبر ليل لا نجوم به /
وأصبحوا وهم السمار والسمر
لكنهم حصدوا موتاً وعاصفة /
وفوقهم تقصف الأشجار والمطر
تقهقروا خلفهم رعباً بلا أمل /
وقيل لن يقهروا يوماً وقد قهروا
تساقطوا كفرشات ملونة/
في الرمل واحترقوا في النار أو أسروا
يا عابر البحر ما أبقى العبور لنا /

وما عسى تصنع الأشعار والصور

تقدموا عبر ليل الموت ضاحكة /

وجوههم وخطوط النار تستعر

وأشعلوا في الدجى أعمارهم لهباً /

لنصر واحترقوا فيه لينتصروا

عبورهم أذهل الدنيا وموقفهم /

تسمرت عنده الأقلام والسير

وددت لو كنت يوماً في مواكبهم /

أو ليتني كنت جسراً حينما عبروا

يصبح البحر – والمقصود هنا هو قناة السويس - حاجزا بين
الهزيمة والنصر، وفي فرحة عبوره يصبح أغنية، ويصبح الشطّ
عاشقة تنتظر الجنديّ المعشوق بعد أن سهر طويلاً تحت سيطرة
العدو.

وفي أبيات محمود درويش:

كُنْتُ أَمْشِي إِلَى الذَّاتِ فِي الْآخِرِينَ

وَهَا أَنَا ذَا أَخَسِرُ الذَّاتَ وَالْآخِرِينَ

حصاني على ساحل الأطلسي اختفى

وحصاني على ساحل المتوسط يُغمد رُمح الصليبي في

(صفحة محمود درويش، 26 فبراير 2012)

استلهاً البحر الذي اجتازه طارق بن زياد وصولاً إلى الأندلس،
بعد أن هتف في جنوده أنّ البحر من ورائهم والعدو من أمامهم،
والبحر الذي حمل الصليبيين إلى القدس وحصون عكا وتاريخ
الخيانة.

في قاع محيط

Full many a gem of purest ray serene

The dark unfathomed caves of ocean bear

Full many a flower is born to blush unseen

And waste its sweetness on the desert air.

(Thomas Gray: Elegy Written in a Country
Churchyard, 1751)

كم من لؤلؤة - ما أنقاها، ما أبهاها - تبقى ساكنةً
في كهفٍ، في قاعٍ محيطٍ، لا تدركها أبصارُ الناس
كم من زهراتٍ حسناواتٍ تتفتَّحنَ ... تقطرنَ حياءً
لكن تذهب رقتها وعذوبتها أدراج الريح
في صحراءٍ جرداء ...



صور البحر

"لماذا يصبحُ البحرُ شجرةً جرداء؟ أسماكه ثمارٌ عجفاء تستلقي
على الرمل، تجلدها السماء بسياط الذهب. الأشياء هنا تسترخي لا
يلفها غير الفراغ يفتح فاهاً وسيعاً ويلتهم حتى الابتسامات. لا أحد
هنا يبتسم. الكلّ يحثّ خطاه إلى لا شيء. أنظر إلى البحر، إنه
صحراء مقبلة على جفاف، أو هكذا هو يختزل الزمان وعمره بلا
أرقام. لا أدري كيف تخرج الأشياء من بطون فراغات متناهية ثم
تبدو كرسمة الوهم على جسدٍ اختبأت ملامحه، ولم يتبق منها
سوى الوهم؟" (علي أبو الريش: ك-ص: ثلاثية الحبّ والماء
والتراب، وزارة الثقافة والشباب وخدمة المجتمع واتحاد كتاب

وأدباء الإمارات، 2007)

وفي أبيات لسان الدين بن الخطيب يصبح ركوب البحر مغامرة لا
يقدر عليها إلا من غادروا خوفهم من المجهول ومن الغرق:

جاءت مُعذّبتني في غيَهبِ الغسقِ كأنّها الكوكبُ الدُّرِّيُّ في الأفقِ
فقلتُ نورّتي يا خيرَ زائرةٍ أما خشيتِ من الحرّاسِ في الطرقِ
فجاوبتني ودمعُ العينِ يسبقُها منْ يركبُ البحرَ لا يخشى منْ الغرقِ

والبحر دليل الكثرة والوفرة – ولهذا أنشدت فيروز "كبر البحر
باحبك" - والعمق الذي لا يبوح بنفائسه إلا لمن يجيد الغوص
والبحث، كما نجد في قصيدة حافظ إبراهيم المشهورة (اللغة
العربية تنعي حظّها بين أهلها) – "أنا البحر في أحشائه الدرّ
كامن"، وفي القصيدة استعارات أخرى بديعة للغة العربية – وفي
"بحار العلم" وفي "عالم متبحر". والبحر محفوف بالمخاطر
والمجهول، فيه براح وغرق وأمل ويأس، في "بحر الهوى غدار"

و"بحر عينيك"، وفي "الإبحار في الفضاء" - وما الكواكب إلا
"جذر في بحر الفضاء" الواسع، وفي "الإبحار إلى المجهول".

قصيدة ... وتعليق

(امرأة البحر) لغادة السمان

رسم لي بالطبشور دائرة
على الجدار

وقال لي: قفي داخلها ...

فانطلقت هاربة

إلى شوارع البحر.

هروبٌ من قيدٍ وهميٍّ مُفتعل. فعل
"انطلقت" في مواجهة رسم، "رسم
لي" وقول، "قال لي". "دائرة"
ترمز إلى متاهة لا خروج منها،
و"جدار" يرمز إلى حبس. الوجهة
"شوارع البحر".

هروب لم يكتمل. لحق بها من يريد
حبسها، يصحبه الغضب واللوم
والضغط، "القضية جادة"،
والإغراء، "تحت دائرة الضوء" -

دائرة من أعلى ودائرة من أسفل،
قيد من تحتها وإغراء وأضواء من
فوقها.

مع القهر يكون العجز والمسكنة.
البلل هنا ليس من البحر، بل من
أمطار الشتاء التي تسقط على
متسوّل لا يجد منها مهرباً. الكلام
عن الجدّة والتمردّ مازال مجرد
احتمال - "حاولت".

رفض القهر والوهم قولاً - نفي
متكرّر "أبدا"، و"لن"، و"لا".

غاضباً لحق بي
غاضباً زقزق في وجهي،
وقرّ عني

وقال إنّ القضية جادة

وان "البث مباشر"

ويجب أن أعود معه إلى

(الاستديو)

لأقف وسط دائرة الطباشير

وتحت دائرة الضوء.

* * *

مسكينة ومبتلة

كمتسوّل شتائي

حاولت أن أقول له

إنّني أنا أيضاً جادة .. !

ولكنني (أبدأً أبدأً)
لن أتركه يسجنني
داخل دائرة مرسومة
بالبطاشير

على جدار ما .. أرض ما
.. مسرح ما ..

لن أتركه يسجنني،
لا باسمه، ولا باسم الحب،
ولا باسم الشهرة،
ولا باسم أحد.

* * *

آه خذ قلبي، واقضمه
كتفاحة

ولكن لا تسجنني داخل

المخاطب ليس موجوداً إلا على
سبيل المفرد الغائب. يبدو أن
المتكلمة في النص تستعيد لحظات
من الماضي.

المعاناة محتملة لكن السجن غير
محتمل. التفاحة، ذلك الرمز الثري،
تشير هنا إلى الممنوع الذي يمكن
أن يصبح مباحاً ثمناً للحرية.

تأملات في رموز هندسية – الدائرة
والمربع والمثلث. كلها قيود لأنها
مغلقة، وإن اختلفت تنويعات
الانغلاق فيها.

دائرة مغلقة ... !

* * *

ها أنا ألحظ للمرة الأولى،

وبرعب

أنّ الحرف الأول من اسمك

هو جزء من دائرة

فلا تتابع رسمها حولي !

* * *

الساعة مستديرة

لكنّ رمل الزمن

صحاري من الأسرار

تسخر من الأشكال

الهندسية .

وأنا أكره الدائرة،

وأكره المربع والمثلث

لكنّ الرمل والصحاري فيهما براح
وتحرّر. لا تحب الأشكال الهندسية
التي تقيد. هي سجون لا محض
أشكال، على سبيل المجاز. وحدها
النقطة المتحركة تحبّها المتكلّمة في
النّص. كراهيتها الخطين
المتوازيين لا علاقة لها بالقيود،
لكن لها علاقة باللقاء المستحيل.

وسأخرج في مظاهرة ضد

المستطيل ومتوازي

الأضلاع

وكل ما هو مغلق كالسجن

! ...

وحدها النقطة المتحركة

أحبها

أما الخطان المتوازيان

فيثيران حزني لركضهما

إلى الأبد دونما لقاء

ودون أن يتبدل شيء ..

بينهما .. وفيهما

..

* * *

إلى شاطئ البحر أهرب

ها هي تهرب من القيود والأشكال
والحدود إلى البحر، ترسم دائرة
غير مغلقة، وتركض إلى البحر.
البحر هنا هو الانعتاق والتحرر
والاستكشاف.

منك

وأقف وحيدة

وبطبشورة الحرية

أرسم دائرة غير مغلقة،

مفتوحة من طرفيها باتجاه

البحر والأفق

وأقفز داخلها،

وأركض منها إلى البحر ..

البحر .. البحر ... البحر...

باب القمر

باب القمر

مقتل القمر

أمل دنقل

وتناقلوا النبأ الأليم على بريد الشمس

في كل مدينة،

"قُتِلَ القمر!"

شهوده مصلوباً تتدلى رأسه فوق الشجر!

نهب اللصوص قلادة الماس الثمينة من صدره!

تركوه في الأعواد،

كالأسطورة السوداء في عيني ضرير

ويقول جاري:

- "كان قديساً، لماذا يقتلونه؟"

وتقول جارتنا الصبيّة :

- "كان يعجبه غنائي في المساء

وكان يهديني قوارير العطور

فبأي ذنب يقتلونه؟

هل شاهدوه عند نافذتي - قبيل الفجر - يصغي للغناء؟"

وتدلّت الدمعات من كلّ العيون

كأنّها الأيتام - أطفال القمر

وترحّموا ...

وتفرّقوا

فكما يموت الناس..... مات!

وجلست، أسأله عن الأيدي التي غدرت به

لكنّه لم يستمع لي،

كان مات!

دثّرت بهبعاءته

وسحبت جفنيه على عينيه ...

حتى لا يرى من فارقه!

وخرجت من باب المدينة ... للريف:

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع أخوة يوسف وتفرقوا

تركوه فوق شوارع الإسفلت والدم والضعيفة

يا أخوتي: هذا أبوكم مات!

-ماذا؟ لا.....أبونا لا يموت

-بالأمس طول الليل كان هنا

-يقصّ لنا حكايته الحزينة!

-يا أخوتي بيديّ هاتين احتضنته

أسبلت جفنيه على عينيه حتى تدفنوه!

قالوا: كفاك، اصمت

فإنك لست تدري ما تقول!

قلت: الحقيقة ما أقول

قالوا: انتظر

لم تبق إلا بضع ساعات ...

ويأتي!

حطّ المساء

وأطلّ من فوق القمر

متألّق البسمات، ماسيّ النظر -

يا إخوتي هذا أبوكم ما يزال هنا

فمن هو ذلك المُلقى على أرض المدينة؟

قالوا: غريب

ظنه الناس القمر

قتلوه، ثم بكوا عليه

ورددوا "قُتِلَ القمر"

لكن أبونا لا يموت

أبدًا أبونا لا يموت!

ما زالت المرأة العربية، ربّما دون غيرها، تطرب لوصفها بالقمر، ويزداد طربها إذا كان القمر في تمامه – "قمر 14" – بعد كل ما اكتشف البشر عن القمر وعن تضاريسه وحقيقته. لا غرابة، فالقمر في ليل الصحراء جمال ونور وأنس وأمل لا يعرفه من حجب سمواتهم الأبنية الشاهقة وعيونهم الأضواء الكهربائية. (فإذا غاب طلبت المحبوبة من ابن عمها أن يعود بها إلى منزلها – "غاب القمر يا ابن عمي يلا روحني") لا غرابة، والثقافة الشعبية تنصح من يريد أن يسرق أن "يسرق جملاً" ومن يريد أن يعشق أن "يعشق قمراً". ربّما لا يحبّ الرجل العربي أن يصفه أحد علانية بالقمر، لكن لا مانع من الإشارة إليه به ولا مانع من أن يسمعه في لحظات دافئة يتخلّى فيها عن بعض "وقاره".

ليس القمر وحده من الكواكب والظواهر الطبيعية الذي يستعيره البشر للوصف والغزل: "والناس وإن قالوا في الحسن: كأنه طاقة ريحان، أو خوط آس، وكأنه قضيب خيزران، وكأنه غصن بان، وكأنه رمح رديني، وكأنه صفيحة يمان، وكأنه سيف هندواني، وكأنه جان، وكأنه جدل عنان؛ فقد قالوا: كأنه المشتري، وكأن وجهه دينار هرقلي. وما هو إلا البحر، وما هو إلا الغيث. وكأنه

الشمس، وكأنها دائرة القمر، وكأنها الزهرة، وكأنها درة، وكأنها غمامة، وكأنها مهاة" (الجاحظ: الرسائل، ص 176).

القمر هو عين الليل، والشمس هي عين النهار. وقد درجت اللغة العربية على تذكير القمر وتأنيث الشمس ودرجت اللغة الإنجليزية على خلاف ذلك. هما آيتان من آيات الله في الكون، أقسم سبحانه وتعالى بالقمر فقال "كلّ والقمر" (المدّثر، آية 32) وباتّساقه، أي اكتمال نوره، فقال "والقمر إذا اتّسق" (الانشقاق، آية 18) وخسوفه أي ذهاب نوره ونور الشمس كذلك، فقال "وجُمع الشمس والقمر" (القيامة، آية 9) وبالشمس والقمر على التوالي فقال "والشمس وضحاها" والشمس إذا تلاها" (الشمس، آية 2). في موضع آخر يصبح انشقاق القمر دليلاً على اقتراب القيامة: عن أنس بن مالك أن أهل مكة سألوا رسول الله صلى الله عليه وسلم أن يريهم آية فأراهم القمر شقتين حتى رأوا حراء بينهما وقال شيبان عن قتادة: فأراهم انشقاق القمر مرتين. عن ابن مسعود قال: انشق القمر على عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم فرقتين، فرقة فوق الجبل وفرقة دونه، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "اشهدوا". وقال أبو الضحى عن مسروق عن عبد الله قال:

انشق القمر بمكة. وقال مقاتل: انشق القمر ثم التأم بعد ذلك. وروى أبو الضحى عن مسروق عن عبد الله قال: انشق القمر على عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم، فقالت قريش: سحركم ابن أبي كبشة، فاسألوا السُّفَّار، فسألوهم فقالوا: نعم قد رأيناه، فأنزل الله عز وجل: "اقتربت الساعة وانشق القمر" في مطلع سورة (القمر). والروايات من تفسير البغوي.

الشمس والقمر هما أشهر ما يحيط بنا من الكواكب وأكثر ما يرتبط بكوكبنا، يمنحانه النور والدفء والحياة ويعينانه على الحساب والتدبير، ويعينان الشعراء على وصف ما ومن يروونه جميلاً أو جليلاً - في الإشارة إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم في "أنت شمس أنت قمر"، وفي إنشاد أهل يثرب في استقباله عليه الصلاة والسلام مهاجراً من مكة "طلع البدر علينا من ثنّيات الوداع"، وفي مبالغة شعريّة مشهورة للناطقة الذبياني "بأنك شمس والملوك كواكب/ إذا ظهرت لم يبد منها كوكب"، وقيل إنّه أمدح بيت قالته العرب.

"ليعلموا عدد السنين والحساب" - لهذا ولغيره جعل الله الشمس "ضياء" بالنهار والقمر "نوراً" بالليل و"قدره منازل" كما يرد في

الآية الخامسة من سورة يونس. وقد ينصرف تقدير المنازل إلى القمر دون الشمس، لأنّ القمر يُعرف به انقضاء الشهور والسنين، لا بالشمس. ومنازل القمر كما يرد في تفسير البغوي ثمانية وعشرون منزلاً وأسماءها: "الشرطين، والبطين، والثرياء، والدبران، والهقعة، والهنعة، والذراع، والنسر، والطوف، والجبهة، والزبرة، والصرفة، والعواء، والسماك، والغفر، والزباني، والإكليل، والقلب، والشولة، والنعايم، والبلدة، وسعد الذابح، وسعد بلع، وسعد السعود، وسعد الأخبية، وفرع الدلو المقدم، وفرع الدلو المؤخر، وبطن الحوت". "وهذه المنازل مقسومة على البروج، وهي اثنا عشر برجاً: الحمل، والثور، والجوزاء، والسرطان، والأسد، والسنبلة (لعلّها "العذراء" في لغتنا اليوم)، والميزان، والعقرب، والقوس، والجدي، والدلو، والحوت. ولكلّ برج منزلان وثلاث منزل، فينزل القمر كلّ ليلة منزلاً منها، ويستتر ليلتين إن كان الشهر ثلاثين، وإن كان تسعاً وعشرين فليلة واحدة، فيكون تلك المنازل ويكون مقام الشمس في كل منزلة ثلاثة عشر يوماً، فيكون انقضاء السنة مع انقضائها "نحن نعلم من تلك المنازل الهلال والبدر والمحاق، ونعلم ما يصاحب معاينة هلال شهر رمضان من ارتباك بين المسلمين

وخلافات قد تصل إلى مستوى القيادات السياسية. ومن يؤمنون بالأبراج يعلمون ما سبق من بروج وتواريخ ميلاد من ينتمون إليها وسمات شخصياتهم. أمّا "العرجون القديم" فهو كما ورد في تفسير البغوي "عود العذق الذي عليه الشماريخ، فإذا قدم وعتق ييس وتقوس واصفر فشبه القمر في دقته وصفرته في آخر المنازل به".

في سورة (يوسف) ترمز الشمس والقمر إلى والد يوسف عليه السلام ووالدته على الترتيب: "والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين". وفي القرآن الكريم إشارات أخرى إلى الشمس والقمر وإلى أنهما مسخران، يسبحان لله، كلّ في فلك، دائبان، لا يملآن ولا يتدمران، يؤديان دورهما المرسوم إلى أجل مسمى، وفي طريق معلوم، فلا "الشمس ينبغي لها أن تدرك القمر ولا الليل سابق النهار". قد يخسف القمر وتتكسف الشمس، لكنهما لا ينيان - لا "ينكسفان" بتعبير الرسول صلى الله عليه وسلم "لموت بشر" حتى لو كان ابن رسول الله صلى الله عليه وسلم - الحديث في صحيح البخاري.

وقد فتنت الشمس والقمر كثيرا من الناس فكان منهم عبدة الشمس. وفتن إبراهيم عليه السلام بهما لولا أن هداه ربّه. في (الإحياء)، يقول الإمام الغزالي "تعلم منازل القمر من المهمّات للمريد حتى يطّلع به على مقادير الأوقات بالليل وعلى الصبح" (إحياء علوم الدين، نسخة موقع الورّاق، ص 202). وفي باب التفضيل، يرتبط البهاء بالقمر كما نجد في كتاب (الحيوان) للجاحظ: "حتى رأيتك الآن وأنت أطف من الهواء، وأرق من الماء، وأغزل من جميل بن معمر، وأعذب من الحياة، وأرزن من الطود، وأغزر من البحر، وأبهى من القمر، وأندى من الغيث، وأشجع من الليث، وأنطق من سحبان، وأندى من الغمام، وأنفذ من السهام، وأكبر من جميع الأنام". وفي الكلام عن نفع الحساب يقول الجاحظ: "وبحسبان منازل القمر، عرّفنا حالات المدّ والجزر، وكيف تكون الزيادة في الأهلة وأنصاف الشهور، وكيف يكون النقصان في خلال ذلك" (الحيوان، نسخة موقع الورّاق، ص 15). وفي (الرسائل) إشارات عجيبة إلى ما للقمر من أثر على نفوس البشر وأمزجتهم: وقد أقرّرنا بعجيب ما نرى من مطالع النجوم، ومن تناهي المدّ والجزر على قدر امتلاء القمر، ونقصانه وزيادته، ومحاقه واسترارته، وكلّ شيء يأتي على هذا

النَّسَقِ من المِجاري" (الرسائل، نسخة موقع الوراق، ص 15)،
"وأوان الصَّرْع الأهلَّةُ وأنصاف الشهور، وهذان الوقتان هما
وقتُ مدِّ البحر وزيادة الماء، ولزيادة القمر إلى أن يصيرَ بدرًا أثرٌ
بيِّن في زيادة الدِّماء والأدمغة، وزيادة جميع الرطوبات"
(الحيوان، نسخة موقع الوراق، ص 486).

ولقد نسج البشر في كلِّ زمانٍ ومكان الأساطيرَ والخرافاتِ عن
القمر. لاحظوا أن الكلام عن أساطير وخرافات فلا حرج إذا ما
مرّت مفردة "إله" أو "إلهة"، وسبحان الله لا إله إلا هو، لا شريك
له. في الصين، والكلام من موقع
(kathrynvercillo.hubpages.com)، يحكون قصّة امرأة
وزوجها كانا خالدين، لكنّهما أساءا فكان عاقبتهما أن أصبحا من
الهالكين. اجتهد الزوجان في البحث عن طريق جديد للخلود فوجدا
عشبا أو دواء. أفرطت الزوجة في تناول العشب الموصوف
فطارت حتّى استقرت على سطح القمر. ويقال إنّها حملت معها
أرنبا يرافقها هناك. وفي الأساطير اليونانية إلهة للقمر هي
"سيليني" أو "لونا" يسافر إله الشمس طوال النهار ثم تستأنف هي
الرحلة أثناء الليل. ويقال إنّها شُبّة تتنقّل بين العشاق بغير ملل.

وعند سگان ألاسكا وما يجاورها من أقاليم أسطورة عن القمر المذكّر وقد اغتصب الشمس المؤنثة وظلّ على ملاحقتها ولهذا نراه يطاردها كلّ ليلة حتّى اليوم. في الأساطير الإفريقية "ماوو" هو القمر يعيش حياة هائلة مع زوجته "ليزا" وهي الشمس. أمّا أوقات الكسوف والخسوف فهي الأوقات التي يختلي فيها ماوو بليزا بعيداً عن أعين الرقباء. في الهند إله القمر اسمه "سوما" ويظهر في صورة جنين أو ثور فيما يرسّخ الارتباط بين القمر والخصوبة. وفي قبيلة الماوري في نيوزيلندا حكاية عن امرأة فاتنة اسمها "رونا" أرادت أن تجلس مكان القمر، أرادت أن يرحل القمر وتجلس هي مكانه، فعاقبها القمر بأن أخفاها عن عيون البشر، وبينما كان يسحبها سحبت هي معها شجرة فأصبحت رمزاً للخصوبة.

ربّما من منطلق هذه الأساطير وغيرها يرتبط القمر في عقول كثيرين بالانحرافات السلوكيّة والنفسيّة، وبنزيف الدّم والخصوبة – ومن الطريف أنّ كلمة lunatic ومعناها "مجنون" مشتقة من كلمة luna ومعناها "القمر". يستند أصحاب هذا الاعتقاد إلى أثر القمر في المدّ والجزر وحركة البحار والمحيطات، فكيف لا يكون

له أثر في سلوك البشر لما في أجسادهم من ماء؟ ويقال إن بعض الجراحين يتجنبون الجراحة أيام اكتمال القمر لاحتتمالات فقدان المريض كميات كبيرة من الدم قد تنتهي إلى موته أثناء الجراحة. من الطريف كذلك أن الكلمة الإنجليزية التي تعني "الحيض" menstruation والكلمة التي تعني "مقياس" أو "قياس" أو "يقيس" measure والكلمة التي تعني "الشهر" month و"شهر العسل" honeymoon و"الرياح الموسميّة" monsoon وكلمة بُعد dimension والكلمة التي تعني "هائل" immense مشتقة جميعها من نفس الجذر اللغوي الذي اشتقت منه كلمة "القمر" moon وهو me- ويعني "قياس" أو "مقياس" (فيربر، 2007، ص 130).

في الذائقة الشعبيّة وفي كثير من النصوص التراثيّة يرتبط القمر بالجمال والبهاء. لابن عرفة اللخمي في مدح أبي عبد الله ابن الحكيم

تملكت رقي بالجمال فأجمل وحكمت قلبي بجورك فاعدل
أنت الأمير على الملاح ومن يجر في حكمه إلا جفونك يعزل
إن قيل أنت البدر فالفضل الذي لك بالكمال ونقصه لم يجهل

لولا الحظوظ لكنت أنت مكانه ولكان دونك في الحضيض الأسفل

كلّ جميل وجميلة إذا "قمر". ولأنّ القاف تختفي في لهجة القاهريين وأهل الحضر في مصر تصبح الكلمة "أمر" وتكون مصدرا للفكاهة والسخرية في قولهم "أمر بالستر". ويقولون لمن جاء بعد غياب وطول انتظار "هلّ هالك" و"وشك ولا القمر" – والوش هو الوجه في لغة أهل مصر. ويقولون للجميل والجميلة كذلك "يقول للقمر قوم وأنا أقعد مطرحك" – و"مطرحك" هنا أي مكانك. وحين يغترب القمر عن منازلها التي تليق به يصبح "قمرأ على المستنقع" – عنوان رواية لعلاء الديب (1993).

في أغنية شادية التي وردت إليها إشارة أعلاه: "غاب القمر يا ابن عمّي يللا روحني لا النسمة آخر الليل تفوت وتجرحني"، يصبح غياب القمر كناية عن الظلام وعن "نعس الفضاء" و"غياب الدليل" واحتمال "التوهان في الضلّة". كانت أيام براءة تستطيع "النسمة" فيها أن "تجرح". ولعل المقصود هنا بالنسمة كلام الناس وسوء السمعة. مضت أيام النسيم وحلّت أيام الزوابع والعواصف وتساقطت أوراق التوت فلا السائرة في الليل يشغلها

كلام الناس؁ ولا الناس يتركونها لآالها؁ ولا ابن عمها يستحي
ويعود بها بعد أن "غاب القمر".

بنت قمر

بنت قمر

درويش الأسيوطي

تشرق .. وتشيلُ الهُذبَ الليلَ
فتفتحُ شبَّاكَ الفردوسِ لفارسها،
تصرخ بسمتها بالشوق..
فيأتيها فوقَ جِياذِ الحلمِ .. !!
فيدخلُها مِنْ عينيها
طيفاً يمتشقُ الدهشة،
واللهفةُ تسبلُ جفنيها،
فيدقُّ القلبُ، وترتعشُ الأنجمُ ..
وتغيبُ شمس ... !!

بنت قمر ..

تعطي للريح مساءاتِ الريحانِ،
تعطرُ صدرَ الشَّوقِ،
تحطُّ قناديلَ الصَّفْوِ على ليلِ جدائلها،
وتتنام ...

بنتُ خُبْرٍ مختمرٍ ..
نهداها ابتسما بزبيبِ الفتنةِ
لعيونِ اللهفةِ فارتعشتُ بالوجدِ الأبدانِ .

غِيَّةُ بَوْحٍ ..
أغوتُ كلَّ طيورِ التَّوقِ فعشقْتُها،
واجتذبتُ كلَّ فراشاتِ الدنيا
لحقولِ مباهجِها،
ما بين السَّحرِ وبين النَّحرِ
فدادينُ المرمرِ والريَّحانِ.

بنتُ بلدٍ
مزدحمٌ بالناسِ وبالفتنةِ ...!!

ناسٌ عُشَّاقٌ ..

عشاقٌ عطشى ...

ينتظرون هطولَ مواعيدِ الغيثِ ..

لتبُلَّ شفاهِ مواجدِهِم ..

(درويش الأسيوطي)

هذه قصيدة تفعيلية نموذجية، حدثتها أليفة، تبتعد كثيرا عن الإيقاعات التقليدية، لكنَّ إيقاعاتها الخارجية تمنح قدرا من الطمأنينة لمن اعتادت أذنه إيقاعات الخليل. عتبتها الأولى عنوانها – "بنت قمر" - كلمتان نكرتان يربطهما التكرير والتواجد في العنوان، وتربطهما العلاقة التاريخية بين القمر والمرأة الجميلة. من العنوان يكون الانطلاق، على أنَّ العنوان لا يخبر بكل ما في البيت أو النص. يشير إلى بعض ما فيه وإلى انشغاله الكبير، نعم، لكنّه لا يختزله بحال من الأحوال. يحسن أن نقرأ القصيدة عدّة مرات قبل التفكير في تحليلها أو الكتابة عنها، فمع كل قراءة اكتشافات جديدة، واقتراب أكثر من قلبها ودلالاتها. لا داعي للقلق إذا لم تؤدِّ القراءة الأولى إلى استيعاب معنى القصيدة وغاياتها.

بعد القراءة الأولى يكون الوقوف على ما يفعل الشاعر باللغة ليحقق غايات القصيدة. هناك عناصر مشتركة في كل القصائد، لكن من الملائم ألا نفتحم القصيدة بقرار مسبق، بل علينا أن نستمع إليها لنقف على خصوصيتها وعلى طرائق إنتاج الدلالة فيها. لعل من المفيد هنا أن نلاحظ ما يتكرر من مفردات وتراكيب، ومن يتكلم أو يفعل أو يكون في القصيدة. ولعل من المفيد كذلك أن نبحت عن الجملة، وعن فعلها وفاعلها ومفعولها، أو مسندها وإسنادها، لنذكر ما يحدث في النص، وما فيه من حالات. على أن تكون الغاية الكبرى هي أن نذكر كيف تقول القصيدة ما تقول وأن ينطلق الفهم من النص وما فيه من شواهد وقرائن، دون الوقوع في شرك الوهم الضيق، وهم امتلاك الفهم المطلق الأخير للقصيدة.

كيف نلج القصيدة وقد غادرنا عنوانها؟ نستطيع أن ندخلها من باب الضمائر. من يتكلم في القصيدة ومن يفعل؟ ومن يسمع ومن ينفعل؟ أول من نلتقي في القصيدة "بنت قمر"، والكلام للشاعر، تشغل موقع المبتدأ أو المسند إليه، وما بقي من القصيدة خبر أو إسناد. من أول وهلة، ترفع القصيدة الالتباس عن العنوان، عن

العلاقة بين "البنت" و"القمر"، فهي علاقة نعت ("هي بنت قمر") وخبر ("بنتُ قمر"). البنت هي القمر. تفتح البنت "شباك الفردوس لفارسها" الذي يأتيها "فوق جياذ الحلم". ثم تعطي "البنت القمر" "للريح مساءات الريحان" و"تعطر صدر الشوق" و"تحطّ قناديل الصفو على ليل جدائلها" و"تنام". البنت تفعل كلّ شيء حتّى هذه اللحظة وكلّ ما حولها ينفعل بما تفعل أو يقع عليه فعلها. حتّى الفارس تستصرخه بالشوق وتفتح له شباكها "فيأتيها". هذا ما يحدث كذلك في المقطع التالي من القصيدة، مع نعت جديد للبنت التي أصبحت "خبزاً مختمراً" فائراً ينتظر اكتمال النضج، يبتسم "نهداها بزبيب الفتنة" فترتعش "بالوجد الأبدان".

ثم تصبحُ البنتُ "غيةً بوح"، لا مجرد يمامة، تغوي كلّ الطيور وتجذب الفراشات جميعاً إلى "حقول مباحها" وإلى "فدادين المرمز والريحان" – جمال الطبيعة وعبقها، وصفاء وصلابة المرمز، وقد ورد مرادفه "الجزع" في بعض أشعار العرب. ثم تستوي البنت في النهاية بلداً. ليست "بنتَ بلدٍ"، بل "بنتُ بلدٍ". ليست مضافة إلى بلد، بل هي البلد. بلد "مزدحم بالناس وبالفتنة"،

والناس "عشاق" و"عطشى" "ينتظرون هطولَ مواعيدَ الغيثِ ..
لتبلى شفاه مواجدهم".

ها نحن أولاء بلغنا قدراً كبيراً من الوعي بمدار النص
وانشغاله، ففي موضع القلب منه بنت قمر، هي مدار القصيدة
ومحيطها ومركزها، وكلّ ما في القصيدة منفعل بها. ليس في
القصيدة متكلم أو مخاطب فكلّ من فيها غائبون: "هي" - البنت -
و"هو" - فارسها - و"هم" - الناس. هذا إلى ما فيها من غائبين
غير عاقلين. ماذا يفعل الغياب بالضمائر؟ يسمح بمسافة يبتعد
بقدرها الشاعر ويصبح قادراً على وصف المشهد وسرد الحدث
ويفلت من شرك المطابقة بين المتكلم في النص وبين الشاعر.

حول الضمائر والمضمرات، تتجمّع الصفات والصور، من
استعارة "البنت القمر" التي "تشرق" و"الليل الهدب" وشباك
البيت الذي يصبح "شباك فردوس" و"الدهشة" التي تصبح جوادا
واللهفة التي "تسبل جفني" البنت و"الأنجم" التي "ترتعش". ما
زالت البنت تمارس حضورها الطاغي فتضفي "ريحانها" على
الريح وتعطر "صدر الشوق"، وقد تجسد بشراً، و"تحطّ قناديل
الصفو" على "ليل جدائلها"، وقد أصبح سواد جدائلها ليلاً. ثم

تصبح "خبزاً" وتصبح الفتنة "زبيباً" وتصبح للهفة عيون. ثم تصبح البنت "غية بوح" وفي الغية يكون الدفاء والحبّ ومنها تكون الغواية، غواية الطيور التي "تتوق"، حيث تصبح "مباهج" الغية "حقولاً"، لسعتها وخضرتها ونضارتها، و"فدادين مرمر وريحان" ما بين "السحر" و"النحر". البنت إذن عاشقة تنتظر "فارسها"، و"خبز مختمر" و"غية بوح". نستطيع أن نتوقّف هنا مع بنت فاتنة جميلة كالقمر، تغيب الشمس حين تشرق هي، تمنح عشاقها الخبز والبوح والعطر والشوق والدهشة والغواية. لكنّ المقطع الأخير من القصيدة تصبح فيه البنت بلداً مزدحماً بالعشاق العطشى الذين ينتظرون الغيث ليبلّ "شفاه مواجدهم"، صورة أخيرة تصبح فيها للمواجد شفاه.

كيف تتجسّد الصور؟ تتجسّد من خلال المفردات والتراكيب اللغوية. هنا نلاحظ في الكلام عن البنت البعد عن التعريف "بنت قمر"، "بنت خبز"، "غية بوح"، و"بنت بلد". مع التعريف يضيق أفق التأويل وتنحصر الاحتمالات، ومع التنكير تفتح أبواب التأويل وتتعدّد الاحتمالات. كذلك ترد أفعال القصيدة في المقطعين الأول والثاني في زمن المضارع – "تشرق"، و"تشيل" و"تفتح"

و"تصرخ" و"يأتيها" و"تسبل" و"تعطي" و"تخطّ" و"تعطّر".
من معاني المضارع تعبيره عن الواقع الذي لا ينحصر في
الماضي أو المستقبل وتعبيره عما يحدث الآن فلم يطوه النسيان
ولم يغلفه الشكّ والتنبؤ. ثم تتحوّل الأفعال إلى زمن الماضي مع
انتقال القصيدة من الخبز إلى غيّة البوح – "ابتسما" و"فارتعشت"
و"أغوت" و"اجتذبت". في استخدام الزمن الماضي ما يشي
بالتحقّق والاكتمال، اكتمال الغواية والانجذاب. ثم تكون النهاية مع
الانتظار - "ينتظرون هطول مواعيد الغيث" "لتبلّ شفاه
مواجدهم" وفي الفعل الأخير تعليل وعاقبة انتظار مستقبل مأمول.
كيف تتربط أجزاء القصيدة فيما بينها؟ ليس في القصيدة تقفية
خارجيّة، فهي من شعر التفعيلة، لكنّها تحقق ترابطها - بالإضافة
إلى إيقاعها الداخلي - من خلال الجناس الناقص بين "تشرق"
و"تشيل"، بين "فيأتيها" و"فيدخلها"، بين "تعطي" و"تعطّر"،
وبين "غيّة" و"أغوت"، و"السّحر" و"النحر"، ومن خلال التكرار
- تكرار "بنت"، و"الفتنة" و"اللهفة" و"عشّاق" - التي تتكرّر
في موضع لافت في نهاية تفعيلة وأول التفعيلة التي تليها. ومع
التكرار يكون التوازي التركيبي، وهو تكرار البنية مع اختلاف

المفردات، ومن ذلك بنية الفعل المضارع في "تعطي" و"تعطّر" و"تحطّ"، والفعل المضارع وقد اتصلت به فاء الترتيب مع التعاقب في "فيأتيها" و"فيدخلها"، وبنية الفعل المضارع متبوعاً بفاعل جمع في "ترتعش الأنجم" و"تغيب شمس"، أو بمفعول به فمضاف إليه، مع استتار الفاعل "تعطي ... مساءات الريحان" و"تعطّر صدر الشوق" و"تحطّ قناديل الصفو". ومن التوازي التركيبي كذلك "أغوت كلّ طيور التّوق" و"اجتذبت كلّ فراشات الدنيا"، وشبه الجملة "بالناس" و"بالفتنة".

يتحقّق الترابط كذلك من خلال العلاقات الدلالية، من طباق بين "تشرق" و"الليل"، بين "قناديل" و"الليل"، بين "عطشى" و"تبلّ"، ومن ترادف بين "يدق" و"ترتعش"، ومن حقول دلالية تتشكل من مفردات "الليل" و"القمر" و"تنام" و"الحلم"، ومفردات "فارسها" و"جياذ"، ومفردات "اللهفة" و"الشوق" و"التوق" و"العطش" و"الوجد" و"المواجد"، ومفردات "خبز" و"مختمر" و"زبيب".

ماذا تفعل تلك العلاقات الدلالية بين المفردات وغير ذلك من جناس وتكرار وتواز تركيبي؟ نستطيع أن نكتفي بما علّمتنا كتب

النصوص فنقول إنها توضّح المعنى وتؤكدّه. على أنّ من الأفضل أن نضيف إلى ذلك ما تحقّقه تلك العلاقات من سبك القصيدة وحبكها، ومن بلورة مداراتها وانشغالاتها. خذ مثلاً مدار البنت الخبز المختمر حيث تجتمع البنت والخبز المختمر وزبيب الفتنة وعيون الالهة وابتسامة النهدين، حيث تتجاوز البنت حضورها المحدود، حضور بنت جميلة لا أكثر، وحين تجتذب كلّ فراشات الدنيا وتغوي كلّ طيور التّوق إلى حقول "مباهجها" و"فدادين" مرمرها وريحانها تتجاوز ذلك الحضور القريب إلى حضور كبير مهيم يكشف عنه المقطع الأخير حين تصبح البنت "بلدا" يزدحم بعشاقه "العطشى". وهل غير "البلد/ الوطن" من يملك كلّ هذا الحضور، يشرق من قلب الليل، ويطعم الملهوفين والجوعى، ويجتذب كلّ الغائبين يزدحم بهم، ويعدّهم بغيث يبل شفاه مواجدهم؟

على أنّ الاحتمال القريب مقبول – احتمال أن تكون البنت مسندا إليه والوطن مسنداً. "البنت القمر وطن" – حيث المباهج الحسيّة والروحيّة - و"الوطن بنت قمر" احتمالان مقبولان لا جدال، ومن حقّ القارئ أن ينحاز إلى أي منهما أو إليهما معاً.

قصيدة (بنت قمر) – إذن - تستنطق استعارتين إنسانيتين خالدين هما استعارة "الوطن بوصفه امرأة - حبيبة وأما وابنة"، واستعارة الأنثى بوصفها "وطناً يحتوينا ويطعمنا ونسكن فيه وإليه". في المقطع الأول وصف تفصيلي بديع للحظات ميلاد حلم من رحم الليل المظلم، ولحظة وصل كالحلم حيث يأتي الفارس "طيفاً يمتشق الدهشة"، يلبي نداء اللهفة والشوق، "فندق" قلب الحبيبة العطشى و"ترتعش الأنجم" في السماء و"تغيب شمس" في لحظات انتشاء. بوسعنا أن نواصل قراءة القصيدة من هذا المنطلق، مروراً بامتزاج غذاء الروح والجسد في مشهد ينتقل من الحسي إلى الصوفي – "... ابتسما بزبيب الفتنة/ لعيون اللهفة فارتعشت بالوجد الأبدان". لكن الارتباك سيكون محتوماً حين تصبح البنت بلداً يزدحم "بناس عطشى". لا مفر من اللجوء إلى استعارة "الوطن بوصفه بنتاً قمرًا". لماذا اختار الشاعر "بنتاً" لا "امرأة" أو "أنثى"؟ في البنت "شقاوة" وبراءة وإقبال وأمل، وفيها ما يستوجب حنو الوالد وحذب الأخ الأكبر، ومعها فرصة استلهاهم تعبير مصري أصيل هو "بنت البلد". لا تتوافر تلك السمات جميعها معا في "امرأة" أو "أنثى". البنت الغضة القمر

عندها الكثير، سحبها حبلى بالمطر الذي ينتظره عشاقها العطشى،
فمتى يكتمل ولعهم وتمطر سحبها؟

لا تخلو قصيدة من توتر. غير أن التوتر في القصيدة لا يكون
ظاهراً في كل الأحوال. في قصيدة درويش الأسيوطي نهاية معلقة
لا تشبه نهاية الأفلام القديمة:

بنتٌ بلدٌ

مزدحمٌ بالناسِ وبالفتنة ...!!

ناسٌ عُشاقٌ ..

عشاقٌ عطشى ...

ينتظرونَ هطولَ مواعيدِ الغيثِ ..

لتبُلَّ شفاهِ مواجِدِهِم ..

ما بين عطش أهل البنت القمر البلد وانتظارهم غيثها، تنتهي
القصيدة. وهذا جانب آخر لا ينبغي أن نمرّ عليه مروراً عابراً.
فعل "ينتظرون" فعل يعبر عن حقيقة أمّا "تبّل" فهو فعل مأمول
لم يقع بعد. هنا يكمن بعض التوتر - توتر بين الواقع والأمني،
بين ما نريد وما نجد.

نصوص ورموز

صورة وقصيدة وتعليق



تثير اندهاشي

لأنك تنظم كل النعيق

بخطِ الدهاء

وتجزم أن جميع الفصول

بأحلام قومي شتاء

وأنت الصقيع الأكيد.

(جميلة الكبسي، 1 مايو 2011)

الصورة لعلی عبد الله صالح يخطب في الناس – من بقي من أهل اليمن معه حينئذ – ومختلف القنوات الفضائية تنقل خطابه، بينما تتواصل الاحتجاجات والمطالبات برحيل نظامه. يبدو الرئيس اليمني في الصورة مرهقا رغم مجاهدته الانكسار، ويرفع

يده اليمنى كقائد فرقة موسيقية أو كمن يلقي قصيدة في محفل كبير.

أمّا النصّ فهو قصيدة قصيرة لجميلة الكبسي، إعلامية وشاعرة من اليمن، كما عرفتُ من خلال متابعتها في كتاب الوجوه، تتسم القصيدة بالكثافة وتكتنز بالدلالات والاستعارات. ويتحقق للقصيدة ترابطها وسبكها من خلال العلاقات الدلالية بين "تنظم" و"خيطة"، بين "الفصول" و"الشتاء" وبين "الشتاء" و"الصقيع" وبين "تجزم" و"الأكيد". من خلال هذه العلاقات الدلالية تتخلّق استعارتان بليغتان هما استعارة "نظم النعيق بخيوط الدهاء" واستعارة "أنت الصقيع الأكيد". يتحقق للقصيدة ترابطها كذلك من خلال تكرار بنية الفعل المضارع "تفعل" - "تنظم" و"تجزم" و"تثير" - والقافية في "الدهاء" و"الشتاء"، وتكرار ياء المتكلم في "اندهاشي" و"قومي"، والتي تلفتنا إلى مواجهة بين متكلمة وقومها من ناحية، ومخاطب لم يعد ينتمي إليهم من الناحية الأخرى.

لا يحدث شيء في القصيدة، بالمعنى المادي لحدوث الأشياء، لكنّ المخاطب يثير "اندهاش" المتكلمة. والاندهاش كلمة مولدة

أصلها "الدَّهْش" وهو "ذهابُ العقل من الدَّهْل"، الذي أصبح عندنا "الذهول"، "والوَلَهٍ وقيل من الفرع ونحوه"، هذا ما نجد في لسان العرب. ما يقع إذن فعل ذهني هو إثارة الدهشة، والمثير هو المُخاطَب، ومن تقع عليه الإثارة هي المتكلمة. هي ليست "دهشة" على سبيل التحديد، بل هي "اندهاش"، وفي الانفعال لا يكون الفاعل النحوي هو من يأتي الفعل على وجه الحقيقة. قد تثير الأشياء من حولنا "دهشتنا"، لكن نحن في الواقع من "نددهش"، على معنى أننا نملك القدرة على الانفعال بما يثير، وهي قدرة لا تتوفر للجميع على كل حال.

ما الذي يدهش المتكلمة في هذه القصيدة؟ تدهشها قدرة المخاطب على أن "ينظم النعيق بخيط الدهاء". النعيق هو صوت الراعي إذ يصيح بغنمه، وقد درجنا على أن نشير به إلى صوت الغراب. والصواب كما تقول المعاجم هو "نعيق" الغراب و"نعيق" الراعي. لا سبيل إلى الوقوف، يقيناً، على ما تقصد الشاعرة، غير أن السياق يقبل التفسيرين: الراعي الذي ينطق في رعيتته ويعاملهم كما لو كانوا غنماً، والغراب الذي ينطق لينذر

بالدمار والخراب والموت. ولا بدّ أنّ النعيق يحتاج قدرة فائقة حتى "يننظم" أو يستوي "نظماً".

في هذا الموضع من القصيدة نسيج استعاريّ شفيف يبدأ بالدهاء الذي يصبح خيطاً يستخدمه الطاغية في نظم كلامه أو خطابه، والنظم فعل قول، وفعل ماديّ إذا قُصِد به النسيج أو الحياكة. ثمّ يصبح النظم نعيقاً، ويصبح النعيق نسيجاً أو شبكة محكمة لا فكاك للرعية منها. هكذا تتحوّل أوهام العظمة إلى خطب سياسيّة مدجّجة، ثم إلى سلاسل وقيود، بل إلى سجون يُحبس الشعب فيها حتّى يقضي الله أمراً كان مفعولاً.

لا غرابة - في سياق هذه القصيدة - في اجتماع معاني "الحيلة" و"الذكاء" و"المكر" مع معاني "المصيبة" النكراء و"الأمر المنكرة العظيمة"، بتعبير ابن منظور، و"الدواهي" في بعض اللهجات العربية، في كلمة "الدهاء"، فكلاً تفتّق ذهن الطاغية عن حيلة يبقى بها في منصبه، كان ذلك وبالا على رعيّته. أليس هذا ما نعاين في كل "حواديت" الطُّغاة التي فقدت قدرتها على التسلية والإمتاع؟

ومن طبائع الطُّغاة الجزم والتوكيد، فيتكلمون ويكتبون في صيغ خبرية على سبيل القطع لا الظنّ أو الاحتمال – كما أشار إلى ذلك د. مصطفى رجب في معرض حديثه عن لغة الطُّغاة (جريدة المصريون، 2 أكتوبر، 2009). وهذا ما يفعل المُخاطب في القصيدة، فبماذا يجزم؟ يجزم أنّ كلّ الفصول في بلده غير السعيد "شتاء". وطالما كان معيار التفاضل هو "البرودة" فالصقيع أولى بالفضل. والطاغية هو "الصقيع الأكيد".

هكذا يعمل الطّاغية على تجريد الشعب من قدرته على الحلم حتى يستقر في قاع اليأس والشعور بالمهانة، ويصبح الموت خياراً "صالحاً" في ظل هذا التردّي. إذا كانت البدائل هي الحياة والألم والموت، ولم تكن الحياة خياراً ممكناً، بل مجرد وهم، فأى الخيارين الباقيين أفضل. نحن لا نعتقد أنّ الموت هو الخيار الأفضل، حتى في أصعب لحظات الألم والمعاناة، والسبب بسيط، وهو أنّنا نظل نحلم بالبديل الثالث، وهو الحياة بدون ألم أو معاناة. أليس السكون الذي يجلبه الصقيع أفضل من قشعريرة البرد وارتجافاته؟ على الأقل هذا ما يريد الطاغية لشعبه أن يفهم.

ماذا تفعل الصورة بالقصيدة وماذا تفعل القصيدة بالصورة؟ في تصنيف العلامات ترتبط الصورة الضوئية بصاحبها ارتباطاً مباشراً لا مواربة فيه، فالدال، أي ما نراه في الصورة، والمدلول، أي ما أو من تشير إليه في الواقع، يتطابقان. من هنا تربط الصورة القصيدة بسياق تاريخي معلوم وتحدد دلالتها فلا تسمح بكثير من التأويل. أما القصيدة فتفتح أبواب التفسير على مصارعها لتشمل كل حاكم يخاتل شعبه ويجلب لبلاده الخراب والدمار حفاظاً على منصبه. إذا عدنا إلى الصورة بهذا التفسير تحولت من علامة أيقونية مباشرة إلى رمز. وهذا ما يحدث مع العلامات كلها إذ تتجاوز سياقاتها الضيقة لتصبح رموزاً قابلة للتطبيق على السياقات المشابهة. ألا نعود إلى صورة "هتلر" كلما أردنا أن ننعت حاكماً بجنون العظمة والقمع والطغيان؟

وهذا بعض ما يتيح كتاب الوجوه من تضافر صنوف الدلالة وأنظمة العلامات من لغة تقليدية ولغة بصرية ونص تتبعه تعقيبات فورية وتعقيبات على التعقيبات وحوار مثير بين أصدقاء من شتى بقاع الأرض ومن مختلف المشارب والثقافات مما لا تتيحه الكتب أو الصحف الورقية.

جناس ناقص



الجناس هو تطابق كلمتين لفظاً وجرساً مع اختلاف المعنى، وهو إمّا تامّ - "دارهم ما دمت في دارهم" - أو ناقص - "يُنسي" و"أنسي" في قصيدة شوقي "اختلاف النهار والليل ينسي". وهو من المحسنات البديعية التي يعظم أثرها حين يكون الظاهر دليلاً إلى الباطن، على معنى ألا يكون حلية لفظية لا أكثر، بل أداة

لتحقيق المعنى وتوصيله إلى المتلقي. ولأنّ الصورة كالكلمة في قدرتها على الدلالة والرمز، فمن المشروع أن نتناول التأليف البصري أعلاه بوصفه نصًّا بصرياً يصدق عليه ما يصدق على النصوص اللغوية التقليدية.

في النصّ علامتان هما المفتاح – مفتاح البراغي أو المسامير - وحرف f . العلامة الأولى تشير إلى بعض أدوات الميكانيكا التي تستخدم في فكّ المسامير وربطها والعلامة الثانية حرف من حروف اللغة الإنجليزية. في سياق النصّ تشير العلامة الأولى إلى أداة فكّ المسامير بغية إصلاح بعض أجزاء آلة أو استبدالها. وتشير العلامة الثانية إلى "الفيسبوك" – موقع التواصل الاجتماعي الذي تركنا عوالمنا – أو كدنا - لنعيش فيه.

بين العلامتين البصريتين جناس ناقص فالحرف يشبه الأداة إلا في استدارة رأسها وزيادة ملحوظة في الخطّ العرضي الذي يقترب من وسط الحرف وثقب في أسفل المفكّ. وبينهما جناس تام بين الأبيض الذي يستند إلى خلفية زرقاء. يبدو أنّ الخلفيّة الزرقاء والكتابة باللون الأبيض سمة مائزة للفيسبوك، وقد ترمز إلى نور يخترق قتامة. وبين العلامتين جناس بصري آخر في استقامة

العلامتين ويبدو أنّ المفكّ قد وجد نفسه مضطراً للوقوف ليقارع الحرف الأسطوري. والانتصاب إجمالاً دليل قوة ونفوذ. (ولحرف f تاريخ مع الرقابة، فهو أول حرف في الكلمة الأولى على قائمة المنوعات اللفظية في اللغة الإنجليزية).

في وقوف العلامتين على قدم وساق إشارة بليغة لا ينبغي المرور عليها مرور الكرام، ففيه ما يشير إلى سقوط الحدود الفاصلة بين النخبوي والشعبي – وتلك سمة من سمات الحداثة وما بعد الحداثة، فقد أصبح الأدب العربي القديم موضوعاً للسخرية بأنواعها في نصوص الإعلام الحديثة والمعاصرة. وأصبحت المحاكاة الساخرة جنساً خطابياً أثيراً اليوم. كيف تسقط الحدود في النصّ البصري؟ من خلال مفارقة المؤلف والمتوقع، وهكذا تحدث الانزياحات الدلالية التي تنتج الاستعارة على كلّ حال، فالمؤلف أن تجاور المفكّ آلات ميكانيكا أخرى، والمؤلف أن تجاور حرف F حروف أخرى أو رموز تشير إلى غيره من المواقع الإلكترونية. إمبراطورية الفيسبوك لا تعترف بالفوارق التقليدية بين البشر.

وبين العبارتين تكرار وتواز تركيبي يشير إلى تواز دلالي عميق: "مفتاح ميكانيك" و"مفتاح ثورات"، مضاف ومضاف إليه، كلاهما نكرة، لكنّ المضاف يصير معرفة بحكم إضافته إلى "ميكانيك" ثمّ إلى "ثورات". وبين العبارتين والصورتين تواز دلالي عميق، فالمفتاح أو المفكّ يفتح ما استغلق ويفكّك ما تشابك وما ارتبط وما استحكم ختمه. في (لسان العرب) لابن منظور: "يقال فَكَّكْتُ الشيءَ فأنفَكْتُ بمنزلة الكتاب المختوم تَفَكُّ خاتمه كما تَفَكُّ الحَنَكَيْنِ تَفْصِلُ بينهما. وفَكَّكْتُ الشيءَ: خَلَّصْتَهُ. وكلّ مشتبكين فصلتهما فقد فَكَّكْتَهُما، وكذلك التَّفْكِكُ... وفَكُّ الرقبة: تخليصها من إيسار الرّق. وفَكُّ الرهن وفكّاه: تخليصه من غلق الرهن. ويقال: هَلُمَّ فَكَّاكَ وفكّاكَ رَهْنَكَ. وكلّ شيء أطلّقتَه فقد فَكَّكْتَهُ".

أمّا الفيسبوك فقد فتح الأبواب على مصارعها إلى الثورات في العالم العربي لأنّه أتاح التواصل والتجيش وتبادل المعلومات والتهيج ولم تنتبه الحكومات العربيّة إلى تأثيره الرهيب إلا بعد أن اندلعت نيران الثورة في عدد من البلدان العربيّة. حين وقفت تلك الحكومات على ذلك التأثير كان الخرق قد اتّسع على الراقع، فقد انفكّت المسامير والبراغي التي تختم على الأفواه وتقيّد العقول

والقلوب وفكّ الفيسبوك رقاب الناس من عبوديّة الخوف. ليس هذا مقام تقييم ما حدث وهل كان "الفكّ" حسناً أم قبيحاً، حرية أم **تحرراً**، ثورة أم فوضى، **تدميراً** من أجل التدمير أم **تدميراً** من أجل بناء جديد على أسس سليمة ثابتة، فسوف يتولّى التاريخ مهمّة التقييم بعد أن تكتمل القصّة. لكنّ اليقين الثابت هنا هو أنّ الفيسبوك وغيره من مواقع التواصل الاجتماعي كان أداة بالغة التأثير في انطلاق الثورات العربيّة.

لم يقتصر ما فعل الفيسبوك من تفكيك على ما سبق، بل تجاوزه إلى تفكيك الهوية – تفكيك اللغة والعقيدة وغيرهما من محدّدات الهوية. تتسم المجتمعات الافتراضية إجمالاً بدرجة عالية من اللامركزية، وتنتهي بالتدريج إلى تفكيك مفهوم الهوية التقليدي. في المجتمعات الافتراضية أركان وزوايا وفيها مراكز تأثير مختلفة لا تنتهي إلى مرجع منفرد. ليست المجتمعات الافتراضية مدينة فاضلة واحدة ولا فضاء واحداً بل فضاءات تتقاطع وتتوازي، وهي بتعبير رينينجر وشومار (2002) فضاءات طوباوية متعدّدة – على الأقل من وجهة نظر من يتمتّعون بالإقامة

فيها. أما من يدير تلك المجتمعات ويتحكم فيها فهم "الأدمنز" أو مديرو الصفحات ومنشئو المواقع الاجتماعية.

لم تعد الجغرافيا ولا الانتماء العرقي أو القبيلة تتحكم في وجهة الانتماء. أصبح الانتماء إلى الوطن الأم بمعناه التقليدي تحية علم ونشيداً وطنياً يردده التلاميذ في ملل في طوابير الصباح. جهود المدارس والمؤسسات الوطنية والمنظمات غير الحكومية يواجهها طوفان من العوالم الافتراضية التي تأخذ روادها وسكانها – إلا من بلغ منهم مرحلة كافية من النضج والوعي - بعيداً عن بيئتهم الطبيعية وعن ثقافتهم ولغتهم ودينهم، وعن واجباتهم اليومية والتزاماتهم الدراسية أو المهنية والأسرية.

ولا يقتصر تفكيك الهوية على الهوية الوطنية أو القومية بل يتجاوزها إلى الهوية الشخصية، ذلك لأن من يرتادون المجتمعات الافتراضية يرتادونها في كثير من الأحيان بأسماء مستعارة ووجوه ليست وجوههم. وبعضهم له أكثر من حساب **بأكتر** من هوية وفق غاياته أو غاياتها – هوية مع زملاء العمل وأخرى مع الأصدقاء وهويات أخرى لأغراض أخرى. ربّما تكون القدرة على التأقلم وإتقان أداء أدوار متباينة في الحياة والمواءمة بين

المقام والمقال مهارات تستحق التقدير، لكن التحايل والتخفي في سبيل إشباع وقتي وهمي، والكذب لإيقاع فرائس افتراضية قد تتحول فيما بعد إلى فرائس حقيقية – ذلك هو الوجه القبيح من قدرة البشر على التلون. وذلك بعض ما في "الفك" من قبح نسمعه في تعبير شبابي مصري جديد دارج هو "فُكك" ومرادفه "نفض" وكلاهما تنصل وتحلل وتحرر مؤقت أو دائم من القيود والمسؤوليات.

رئيس توافق



الوفاقُ والمُوافقة والتّوافق والاتفاق والتوفيق كلّها تكون في الزمان والمكان والمزاج والفكر. قالت العرب "وافق شئ طبقة"، فقد وجد فيها الزوجة التي ظلّ يبحث عنها طويلاً بعد أن أفلحت في الإجابة عن أسئلته الأربعة. ويقول أهل مصر "ما جمّع إلّا لمّا وُقّق" لمن يبدو عليهما أو عليهم الانسجام، ولو على سبيل المفارقة الساخرة، ويقولون "كلّ شيء بالخنق إلّا الجواز

بالاتفاق"، على الأقل نظرياً، ويقولون "يا بخت من وفق رأسين في الحلال"، أي سعد من كان له يد في إتمام زيجة. ويقال "وافقت فلاناً في موضع كذا أي صادفته"، "وافقت فلاناً على أمر كذا أي اتفقنا عليه معاً، ووافقتُه أي صادفته. ووفيتَ أمرك أي وفيتَ فيه، وأنتَ تفقَ أمرك كذلك. ويقال: وفيتَ أمرك تفق، بالكسر فيهما، أي صادفته موافقاً وهو من التوفيق" (لسان العرب). ويقال وافق يوم كذا من رمضان يوم كذا من أغسطس. والدعاء بالتوفيق دعاء أن يكون الواقع موافقاً للمأمول والمرغوب، أي أن تأتي الحوادث بما يشتهي المرء وما يريد.

كيف يكون "التوفيق" في قراءة نصّ أو تحليله؟ في إنتاج النصّ، يعمد المؤلف إلى فكرة أو أفكار فيختار لها مفردات أو علامات وتراكيب تنقلها أو ترمز إليها، وهذا هو "التشفير" بلغة علوم الاتصال، وفي قراءة النصّ أو تلقيه ينظر المتلقي في تلك العلامات والمفردات يبحث عما تشير إليه أو تدلّ عليه من أفكار، وهذا هو "فكّ الشفرة". إذا صادف استنتاج المتلقي ما قصد المؤلف، فقد وقع التوفيق، ولا يكون ذلك إلا "بالاتفاق" على دلالات المفردات والعلامات في سياق ثقافي بعينه، ومن خلال

قراءة النص "وفق" ما فيه من علامات وتراكيب لا "وفق" هوى راسخ أو موقف نمطي "جاهز". فيما يلي هوامش على نص بصري تكرّر ظهوره في الفيسبوك بعد اقتراح بعضهم البحث عن رئيس توافقي يمرّ بمصر من الثورة إلى الاستقرار.

في النص البصري أعلاه "كولاج"، أي تجميع، من علامات شتّى لا يُظنّ أن تكون في الواقع في موضع واحد، إلا في حالة مهرّج في سيرك. رئيس "غير محتمل" إلا في رسم كاريكاتيري. كلّ علامة في النص هي مجاز مرسل يشير إلى كلّ، والمجازات تجتمع لتشير، كلّ إلى النسق العلاماتي الذي ينتمي إليه، فاللحية و"الزبيبة" – "السيما" في الجبهة "من أثر السجود" - ونصف الشارب "المجذوذ" تشير إلى التيارات الإسلامية – السلفيين والإخوان – و"البرنيطة" إلى المتفرنجين المستغربين، ورابطة العنق إليهم وإلى المتنوّرين من غير هؤلاء، وتحتها قبعة تشير إلى الإسلاميين، ونصف قميص يشير إلى النادي الأهلي ونصف يشير إلى نادي الزمالك، والفأس يشير إلى الفلاحين، والمفتاح يشير إلى العمّال والحرفيين، وقد يشير مفتاح الحياة إلى مصر الفرعونية، والسروال يشير إلى الجيش أو العسكر، والصليب

يشير إلى المسيحيين. كان لا بد أن يشتمل النص ما يرمز إلى الأطفال والنساء، و"الصعايدة" و"البحاروة"، وغير ذلك حتى تكتمل الصورة.

العلاقة بين الصورة الشخصية والشخص الذي يظهر فيها علاقة أيقونية تقوم على التطابق بين الدال، أي الصورة، والمدلول، أي الشخص الذي يظهر فيها، لكنها في هذه الحالة ليست صورة شخصية، بل صورة كاريكاتيرية يشير كل جزء فيها، كما ورد فيما سبق، إلى كل ويشير الكل إلى فئة من فئات المجتمع المصري. العلاقة إذن علاقة مجازية - جزء من كل من كل: لحية من ملتصق من تيار إسلامي. أما العلاقة بين النص اللغوي والنص البصري فهي علاقة بدل وتفسير، فعبارة "مرشح رئاسة" في النص اللغوي تترجمها أجزاء الملبس والأدوات في النص البصري. تلك الأدوات والأجزاء تعود بنا إلى حقيقة أساسية في دراسة الاتصال غير اللفظي، وهي أن الملبس الذي يرتديه المرء والأدوات التي يحملها تدل على خلفيته الثقافية ومكانته الاجتماعية وحالته الاقتصادية وحالته الشعورية ومزاجه، فلفلاح ملبسه، ولأفندي ملبسه، وللعامل والشيخ والطالب والقس وغيرهم. على

أنّ الشذوذ عن الأعراف واردة، وأغلب الظنّ أنّ الخروج على المألوف تكون له دلالات وإيحاءات يحددها السياق.

بالإضافة إلى الملبس يشتمل المظهر كذلك – وقد تقدّم الكلام عنه بشيء من التفصيل – الوجه وما ينبت فيه من لحية أو شارب في حالة الرجل وما عليه من مساحيق في حالة المرأة، وشعر الرأس طوله ولونه وتهذيبه وتصفيفه، وما إلى ذلك وما يوضع على الرأس من قبّعات أو عمام أو أغطية شتّى، وما يغطّي الشعر من حجاب أو نقاب أو "طرحة"، ثم ما يحيط بالجسد من أدوات وحلي وأجهزة محمولة ومنقولة، وصولاً إلى النعل وما يشير إليه وما يدلّ عليه من ذوق صاحبه أو صاحبته وميوله وحالته ومكانته. وقد تكلم الجاحظ في (البيان والتبيين) عن دلالات النعل على من ينتعلونه. ولأنّ المظهر يشغل كثيراً من البشر، بل يشغلهم جميعاً بدرجات متفاوتة، راجت جراحات التجميل والتكبير و"النفخ" و"الشفط" و"الشّد" و"السحب" وما يتبعها من ردود أفعال تتراوح بين الإعجاب والاستهجان والاستغراب والغيرة وعدم الاكتراث. وقد كانت واحدة من الحالات حالة مناخير "البلكيمي" في مصر، ووجه المفارقة فيها أنّ النائب البرلماني

"السلفي" لم يكن يتوقع له أن ينشغل بتجميل أنفه، فأصبح موضوعاً للتهكم والنقد في مواقع التواصل الاجتماعي لأيام.

في النص البصري أعلاه، يحدث الانزياح الدلالي الذي تنتج عنه الاستعارة. حين نرى اللحية، ننتظر أن نرى جلباباً قصيراً، أضعف الإيمان ألا نرى قميص فريق كرة قدم. ولأنّ الاستعارة حالة مؤقتة يبقى التجميع عرضاً زائلاً. حين يقول قائل "سمعته يزأر غاضباً"، يبقى الزئير عرضاً زائلاً، فلا الرجل صار أسداً، ولا الأسد صار رجلاً. على أنّ الاستعارة في حالة الرسم الكاريكاتيري ينتج عنها تشكيل يهيمن عليه التنافر، وهكذا يصبح التوفيق نوعاً من التلفيق، لأنّه يحدث على مستوى المظهر، لا على مستوى الجوهر. لا يكون التوفيق مثمرًا حتّى تنصهر العناصر في بوتقة تعزّز جوانب الاتفاق، ولا تتجاهل جوانب الاختلاف. كيف يكون المرء إسلامياً وليبرالياً في آن واحد؟ حين يعثر على ما في الإسلام من رحابة ومرونة، وعلى ما في الليبرالية من إعمال للعقل وتأكيد على قيمة الحرية والإبداع واحترام الفروق الفردية. "وصفة" سهلة على الورق، لأنّ من يقف على البر "عوّام"، لكنّها تتطلّب في الواقع جهداً وإخلاصاً

وسعة عقل وقدرة فائقة على التسامح والصبر على الغموض
واحترام الاختلاف.

شرب النجعاوي - خاطرة ونعشيات

اأأارت إأدى طالباتي أن أأرأ نصّا بعنوان (شارب زوجتي) لكاتبة اسمها ليلي ياسين. في نهاية المقالة الساخرة نقرأ "أأعرف يا زوجي؟ نعم لقد نبت لي شارب منذ اليوم الذي أأاشى فيه شاربك". من الواضح أنّ الزوج كان يسخر من صلابة زوجته و"استرجالها" بينما كانت هي أأعي رجولته وأقول إنّها اضطرت أن أأعب دور الرجل في البيت لأنّه أألى منذ زمن عن هذا الدور. لكن لماذا يرتبط الشرب أو الشارب بالرجولة؟ لأنه لا ينبأ إلا للرجال؟ أم لأنه أأ أسود أأف الرجل يبرز أهميتها؟ لماذا أأر "النجعاوي" وأهله، في فيلم مصري قديم، حين أأترق جزء من شاربه؟ ولماذا يهدّد بعض الرجال ويراهنون بعبارة "أألق شنبّي"؟ في عأء من الثقافات العربية التقليدية، أأل الشارب أأبيراً عن الرجولة والقوة دون مبرر مقنع ودون ارتباط مفهوم بين الشارب والقوة. نعم الشارب ميزة الرجال، لكن هل كلّ من له شارب رجل بمعنى الكلمة وهل كلّ أمرء أو أأليق غير ذلك؟ الإجابة بالقطع "لا" عن السؤالين. على أنّ إعلانات "المقويات" الجنسية ما زالت أأشير إلى استرداد العافية والفحولة بانتصاب

الشارب مرّة أخرى بعد أن تراخى وانتكس. وفي فيلم (النوم في العسل) كان انهيار شارب مساعد عادل إمام دليلا كافيا على أن "حلوان اتضربت". اليوم وقد سقطت سراويل الشباب وانحسرت تنوّرات عدد من البنات واختلط الحابل بالنابل، أصبح الكلام عن الشارب مرادفا للرجولة مجرد نكتة. لا عيب في الشارب و لا عيب في غيابه. العيب أن يتم اختزال الرجولة في تلك الشعيرات التي تفصل الأنف عن الفم بدون سبب مفهوم (4 مارس 2012)



تعليقات الأصدقاء

بلو دوف: للأسف اختزل مفهوم الرجولة في شارب ونحوه، وتغاضى الجميع عن المعنى الحقيقي للرجولة من حلم وشدة وشجاعة وخلق إلخ (الله يرحم الرجولة .. بهذا المفهوم ...) ولكن

لازال هناك من نستطيع أن نقول عنهم رجال بالمعنى الحقيقي للكلمة.. وقليل ما هم ...

د.فتحي الضبع: الشنب علامة الفحولة والرجولة، ولكنّ هذا على غير القياس، فقد قالت العرب غير ذلك لأنّ الرجل ليس بشنبه، وإنّما برعايته لبيته وأسرته ... والمرأة لها شنبٌ أيضاً، وهو دليل أنوثة وجمال، ومنه قول ذي الرّمّة "لمياءُ في شَفَتَيْها حُوءٌ لَعَسَ ... وَفِي اللَّثَاتِ وَفِي أَنْيَابِها شَنْبٌ". والشنب هنا رقّة وعذوبة في الأسنان.

جمال محمد: لو كان الرجال بالأشباب لكان الصرصار سيدهم ...
أشرف الخمايسي: الشارب مكون شكلي من مكونات الرجولة، والشكل لا يقلّ أهمية عن المحتوي، وإلّا ما خصّ الله به الرجل دون المرأة.

د. أسامة إبراهيم: تربية الشارب لا تنفكّ عن الثقافة التي ينشأ فيها، ففي الغرب يندر أن تجد رجلا له شارب، وفي صعيد مصر الغالب على الرجال تربية شواربهم، وقديما كان لا يجوز أن ينّصب فتوة ليس له شارب كبير طويل الأطراف، كما كان البهوات والبكوات لهم شوارب مميزة، وكان لهتلر قصّة شنب

اشتهر بها ... وأصحاب بعض المهن لديهم قصّات خاصة بهم كالجزارين مثلاً. وأحفظ عن بعض الفقهاء أنّ حالق شاربه "يعزّر" ... وقول الرسول الكريم أكرموا اللّٰه .. وحفّوا الشوارب ... هذه الشوارب والمشارب في تربيتها ثقافة بيئية محضة ...

التهامي المراغي: الرجولة أدب.

بسّام الطيّب: أعتقد أنّنا أصبحنا الآن نخلط ما بين الذكورة والرجولة علماً أنّ الفارق بينهما كبير جدّاً.

أحمد حسن: أعتقد أنّها محدّد شكلي للرجل دون المرأة كما الصوت الغليظ والبنيان القوي إلخ. وأصبحت رمزاً من رموز الرجولة وتعرّضت للتغيير عبر الموضات عبر الزمن، ولكن يبقى الأساس في الموضوع أنّ المظهر قد لا ينبئ عن الشخصية. أمّا عن الموضات الآن فقد أوجدت لنا رجالاً أشبه بالحريم وفتيات أشبه بالرجال. وأعتقد مرجعه أنّ الموضات تأتي من الغرب الذي هو أصلاً مجنون ويجري نحو جنون أكثر.

محمد رفعت: قد تكون النساء رجالاً بأفعالهنّ ومن الذكور من لا يرقى إلى معنى الرجولة. يذكرني ذلك بقول أبي فراس الحمداني في رثاء أم سيف الدولة الحمداني:

لو كنّ النساء كمن فُقدن
لفضّلت النساء على الرجال
فما التأنيث لاسم الشمس عيب
ولا التذكير فخر للهِلال

د. امام البرعي البرعي: لَقَدْ جَعَلَتْ بَعْضُ الْمُجْتَمَعَاتِ لِلرُّجُولَةِ مَقَائِيْسَ كَاذِبَةً وَمَعَايِيرَ فَاسِدَةً، ثُمَّ قَاسَتِ النَّاسَ عَلَيْهَا أَوْ خَدَعَتْهُمْ بِهَا، فَتَرَاهُمْ يَعُدُّونَ فِي الرِّجَالِ كُلِّ مَنْ طَالَ شَارِبُهُ أَوْ وَفَرَتْ لِحِيَّتُهُ، أَوْ مَنْ تَقَدَّمَتْ سِنُّهُ وَشَابَ عَارِضَاهُ، أَوْ مَنْ بُسِطَ لَهُ فِي جِسْمِهِ وَطَالَتْ قَامَتُهُ، أَوْ مَنْ فُتِلَتْ عَضَلَاتُهُ وَقَوِيَتْ بُنْيَتُهُ، أَوْ مَنْ بَرَعَ فِي جَمْعِ الْمَالِ وَعَدَّدَهُ، وَإِنَّ نَظْرَةً فِي كِتَابِ اللَّهِ بِتَدَبُّرٍ وَتَأَمُّلٍ لَتُنْبِتُ قَلَّةَ الرِّجَالِ فِي هَذَا الزَّمَانِ، وَاقْرَأُوا إِنْ شِئْتُمْ قَوْلَهُ تَعَالَى: "الْمَسْجِدُ أَسَّسَ عَلَى التَّقْوَى مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَنْ تَقُومَ فِيهِ. فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ أَنْ يَتَطَهَّرُوا وَاللَّهُ يُحِبُّ الْمُطَهَّرِينَ" (التوبة: 108)،

وَقَوْلُهُ عَزَّ وَجَلَّ: "فِي بُيُوتِ أَذْنِ اللَّهِ أَنْ تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ * رِجَالٌ لَا تُلْهِيهِمْ تِجَارَةٌ وَلَا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَإِقَامِ الصَّلَاةِ وَإِيتَاءِ الزَّكَاةِ يَخَافُونَ يَوْمًا تَتَقَلَّبُ فِيهِ الْقُلُوبُ وَالْأَبْصَارُ * لِيَجْزِيََهُمُ اللَّهُ أَحْسَنَ مَا عَمِلُوا وَيَزِيدَهُم مِّن فَضْلِهِ وَاللَّهُ يَرْزُقُ مَن يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ" (النور: 36-38). وَمِنْ صِفَاتِ الرِّجَالِ الْمَذْكُورَةِ فِي الْقُرْآنِ صِدْقُ الْعَهْدِ وَالنَّبَاتُ عَلَى الْمَنْهَجِ وَعَدَمُ الْمُرَاوَعَةِ وَالتَّقَلُّبِ وَالنُّكُوصِ، قَالَ عَزَّ وَجَلَّ مَا دِحًا صِنْفًا عَزِيزًا مِّنَ الرِّجَالِ: "مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُمْ مَّن قَضَىٰ نَحْبَهُ وَمِنْهُمْ مَّن يَنْتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا".

(الكلام يبدو منقولاً من غير توثيق)

السيد العزازي: أعتقد هنالك فارق كبير بين كلمة رجل وكلمة ذكر فالشارب هو علامة علي الذكورة أما الرجولة التي قال فيها القرآن "الرجال قوامون علي النساء بما فضل الله به بعضهم علي بعض... الآية - سورة النساء - فله أي الرجل مقومات كثيرة لا تصفها الكلمات. لكن لاننس "لعن الله المتشبهين من الرجال بالنساء والمتشبهات من النساء بالرجل". أيضاً هنالك فارق كبير بين علامات الأنوثة وبين المرأة بمعنى الكلمة. ألا تتفق معي في

أنّ النقيضين موجودان الآن في الرجال والنساء، أو في الذكور والإناث؟



مصطفى العدواني: وصف الإمام ابن حزم الأندلسي في كتابه (مداواة النفوس) وصفا عجيبا للرجولة والمروءة في دين الله: قال "لا يبذل نفسه إلا فيما هو أعلى منها وليس ذلك إلا في ذات الله في دعاء لحقّ أو حماية عرض أو في دفعهوان لم يوجبه عليك خالقك, أو في نصر مظلوم, وباذل نفسه في عرض الدنيا كبائع الياقوت بالحصى, فلا مروءة لمن لا دين له, والرجل العاقل لا يرى لنفسه ثمنا إلا الجنة, وهو لا يغبط بصفة يفوقه فيها سبع أو بهيمة أو جماد وإنما يغبط بتقدمه في الفضيلة التي أبانه الله تعالى بها عن هؤلاء وهي التمييز الذي يشارك فيه الملائكة" (الكلام يبدو منقولاً من غير توثيق)

د. صلاح السيد عبد الحي: في الثقافة الإسلامية إطلاق اللحية وقصّ الشارب. وفي اليونانية كانت اللحية هي الأساس للرجال وخاصة منهم الحكماء. والشباب لم يكن لهم لحي. ومن ثم وجدناهم يصورون آلهتهم الذكور بلحي كبيرة كثّة. بينما إله الشباب أبوللو دائما ما يتم تصويره بدون لحية. رمزا للشباب. والمرأة دائما كانوا يتحدثون عن عذوبة كلماتها وتبسمها. وعليه فلم يرد ذكر لشارب في الثقافة اليونانية.

مفتاح القدس ... تتوارثه الأجيال ...



هذه الصورة والتعليق اللغوي الذي يسبقها من صفحة راماء عشق الطبيعة، 2 يوليو 2012. في الصورة علامتان بصريّتان محوريتان هما الأمّ والطفل وفيها فعل هو فعل إرضاع الوليد. لا يترك العلم والكوفية والجلباب – وكلّها علامات ورموز - مجالا

للشكّ في أنّ هذه أمّ فلسطينيّة. وقد ورد في موضع غير هذا
الموضع أنّ العلاقة بين المرأة والوطن علاقة ترميز تبادليّة فالأم/
المرأة/ الحبيبة قد ترمز إلى الوطن وقد يرمز الوطن إلى هؤلاء
جميعاً.

كيف يحقق النصّ البصري بلاغته بغير كلام؟ في الاستعارة
وفي الفكاهة وفي الكاريكاتير يحدث ما يسميه نقاد الحداثة
بالانزياح الدلالي، وهو ببساطة أن تغادر الكلمة أو العلامة مكانها
المعروف لتدخل في نسق لغوي أو بصري جديد عليها لم تألفه
فيتشكّل معنى ثالث جديد. ليس العلم الذي دثرت به الأم طفلها
الاستعارة المهمة هنا، بل المفتاح الذي حلّ محلّ ثديها. وهذا
تفسير الاستعارة البصريّة البليغة:

- (1) الأم ترضع طفلها – ثديها (معنى حقيقي)
- (2) المفتاح يفتح باباً مغلقاً – مفتاح (معنى حقيقي)
- (3) الأم تعطي رضيعها مفتاحاً لا تعطيه ثديها (معنى مجازي)

الأم الفلسطينية لا ترضع وليدها لبناً كما تفعل سائر الأمّهات،
بل ترضعه العهد العُمريّ – عهد أمير المؤمنين عمر بن الخطّاب
رضي الله عنه – ومفتاح القدس السليبة. هذا المعنى المجازي

يؤكدّه التعليق اللغوي الذي يسبق الصورة: "أرضيه حبّ الأرض وانقشي فلسطين في قلبه لينبض حباً بالحياة... دعي أهداب يافا تطوّقه وأحضان القدس تغمر قلبه الصغير لينقش اسم فلسطين على الشمس ويكون رسولاً للحرية". عنقود فريد من الاستعارات اللغوية: "أرضيه حبّ الأرض"، "انقشي فلسطين"، "أهداب يافا تطوّقه، أحضان القدس".

هكذا تتضافر الاستعارات البصرية واللغوية لتنقل رسالة النصّ وتحقق بلاغته رسالة حبّ الوطن الذي ينتقل على يد الأمهات من جيل إلى جيل ويصبح جزءاً من نسيج الروح. لا داعي لتذكير الطفل عندما يكبر بعهد الوطن، فقد أصبح جزءاً من عقله وروحه وجسده.

”وأنت تمارس الذبول” لكريمة ثابت

من صفحة صالون رويدا الأدبي، 19 يونيه 2011

حينما

يهلّ فصلُ التوهجِ

وأنت تمارس الذبولَ

منذ آخر اغتيالٍ؛

تستدفيُّ بالأكفان

تخبّي عُريكَ وتخل من دمك!

هل تمدُّ - من الكفن - يدًا مُحنَّطَةً

وأنت ممددٌ

كمومياء تحاورُ الفناء؟!

وتلقف وردةً

حتى لو كان الرحيقُ مزيفاً!!

التوتر في هذه الأبيات يؤثر بين الحركة والسكون بين الحياة والموت، بين "فصل التوهج" الذي "يهلُّ" و"الذبول" الذي يمارسه المُخاطَّب في النص، وقد اغتيل غير مرة من قبل. وبينما يبحث من وقع عليه الاغتيال عن الدفاء في الأكفان الباردة بحكم طبيعتها وبحكم الموت الذي تدثره، و"يخبئ عريه" و"يخجل من دمه" – حيث لا سبيل إلى المداراة أو الخجل، وقد فقد الجسد إرادته وروحه فلم يعد صاحب القرار. إذا كان يستطيع أن يقرر أو يتحرك فلم لا يمدُّ يده خارج كفنه "يلقف وردة" حتى "لو كان رحيقها زانفاً؟

هذه البنية الاستفهامية بليغة محكمة يكمن بعض سحرها في الغموض المقصود في السؤال بحرف الاستفهام "هل" بوصفه (1) استفساراً عن الحال أو طلب العلم عن شيء يجهله السائل أو المتكلم في النص، و(2) دعوة أو نصيحة أو تحفيزاً على الحركة من الموت في صيغة سؤال و(3) تقريراً يحمل معني التعجب من قدرة من مات وتمدد في كفنه "كمومياء تحاور الفناء" على أن يمدَّ يده للمرة الأخيرة "يلقف وردة". يزول كثير من العجب عندما نرى الموت في الأبيات موتاً روحياً معنوياً لا موتاً جسدياً ويزول

التناقض بين الموت والخل حين نرى المتكلم والمخاطب في النص ذاتاً واحدة انشطرت إلى ذاتين – ذاتا تحاول الاستجابة للتوهج وأخرى تمارس الذبول، ذاتا تحاور الفناء وأخرى تحاول أن "تلقف وردة". وهذه سمة من سمات الكتابة الحداثيّة التي تتقنها كريمة ثابت.

خاطرة كاملة الأوصاف لإسلام أبو شكير

"لديها هذه الهواية. أن تغير اسمها الافتراضي بين الحين والآخر. تطلّ عليّ كلّ بضعة أيام باسمٍ جديد. لكنني أميّزها مع ذلك. تدلّني عليها رائحتها. وأحياناً الهسيس الذي يرافق خطواتها وهي تدبّ متسلّلةً إلى صفحتي... لا تحاولي.. اسمك ليس أنت.. تماماً كما أنّ ثوبك ليس جلدك..." (2 يناير 2012)



هذه خاطرة وقصة قصيرة جداً كاملة الأوصاف تنطلق من وضع ملتبس يطرح تحدياً "تغير اسمها الافتراضي. تطلّ عليّ كلّ بضعة أيام باسمٍ جديد". ومع التحديّ، تترك من حبكته ثغرة تفضي إلى حلّه. تلك الثغرة هي خطأ المطابقة بين الاسم والمسمّى. الاسم واجهة، لكنّ الواجهة ليست كلّ ما في البيت

ولست دائماً دليلاً صادقاً عليه. للهوية علامات أخرى تفضحها هي هنا الرائحة و"الهسيس الذي يرافق خطواتها"، والهسيس صوت خافت لا يكاد يبين، هو صوت خطواتها "وهي تدبّ متسلّلة إلى صفحتي". التخفي متعمّد ومقصود واستعارة الصفحة الافتراضية بوصفها بيتاً تطلّ عليه صاحبة هواية التخفي وتتسلّل إليه استعارة بليغة تلتقي مع تمثيلات استعارية مشابهة في لغات الغرب عن العالم الافتراضي. حين يقع الالتفات والتحوّل من الكلام عن غائبة إلى الكلام إلى مخاطبة ينتهي السرد ويبدأ الخطاب وفيه خلاصة التجربة وثمرتها "اسمك ليس أنت" - وكم عانى من لا يجدر به أو بها أن يعاني لا لشيء إلا لأنّ اسمه أو اسمها لا يروق! وكم انخدع الناس وينخدعون بالأسماء! الاسم ثوب والمسمى جسد، واجهة وبيت، والعلاقة بينهما ليست علاقة تطابق. لو أدركت المتسللة هذه الحقيقة البسيطة للجأت إلى حيلة أخرى غير تغيير "اسمها الافتراضي".

الجملة النص من صفحة سعدية مفرح

(1) يوم الكتاب: للكتاب قارئ يحميه!

نصوص الشاعرة الكويتية الكبيرة سعدية مفرح في كتاب الوجوه قصائد بالغة التركيز تتسع فيها الفكرة فتضيق العبارة – على حد تعبير الإمام النفري. في هذا النص القصير إحالة إلى مقولة شهيرة لعبد المطلب بن هاشم حين هاجم أبرهة الكعبة. وللإحالة دلالتها حيث تستبدل الكاتبة الكتاب بالبيت – والباء تلحق بالمتروك – والقارئ بالرب الذي حمى البيت العتيق. ليس هناك ما يبرر الانزعاج عند الوقوف على هذا الاستبدال الأخير، فكلمة "رب" ترد في غير موضع بمعنى "سيد" أو "قيم" – وفي دول الخليج العربي ينادي الآسيويون من يعملون عنده بلقب "أرباب". على أن النص لا يستطيع إخفاء ما يشتمل عليه من توتر فهو يستدعي سياقاً تاريخياً متوتراً – سياق صراع غير متكافئ بين

أفبال أبرهة وقريش. فهل الكتاب اليوم في صراع غير متكافئ مع غيره من قنوات المعرفة ووسائل الاتصال؟ سؤال مشروع، والإجابة عنه بالإثبات على سبيل اليقين لا الظنّ. تبدو الشاعرة واثقة من صمود الكتاب وذلك استناداً إلى إخلاص القراء في دفاعهم عنه. وربما تريد أن تلقي بالكرة في ملعب القراء فإذا شاءوا نافحوا عنه وإذا شاءوا خذلوه.



(2) "تغيب ... فأسرج خيل ظنوني"

كتب بعض أصدقاء الشاعرة، تعليقاً على هذا النص القصير، أنه يعادل ديوان شعر بأكمله: "قلتها مراراً لك وللآخرين وأعيدها اليوم: هذا السطر يعادل ديواناً وأكثر بجماله ومعانيه أجمل من أن يُعلق عليه يا صديقتي" (ريم ياسين). في النص تؤثر بين الحضور والغياب، بين الحركة والسكون، بين الظن واليقين. وفيه علاقة تأثير وتأثر بين المخاطب الذي يغيب والمتكلمة التي تسرج خيل ظنونها إثر غيابه. وفي النص استعارة بديعة هي الظنون بوصفها خيولاً – وفي الظنون ما في الخيول من جموح وقوة وتحرر وانطلاق، انطلاق قد يكون مدمراً أحياناً. لا تكفي الفاء في النص بالإشارة إلى الترتيب والتعقيب، بل تشتمل كذلك معنى السببية فسرج الخيول بعض نتائج الغياب. ولأن العلاقة سببية، فلا بُدَّ أن الخيول سوف تنطلق وراء من غاب تحاول أن تكتشف أين مضى أو أين استقر. وبين الغياب والظنون علاقة دلالية أخرى هي فقدان اليقين: في حالة الغياب يصبح فقدان اليقين مطلقاً أو يكاد، وفي حالة الظنون يبقى نسبياً. ليس في النص يقين إلا على

سبيل الاستنتاج والقياس: "تغيب فأسرج خيل ظنوني"؛ "لا تغيب
فلا أسرج خيل ظنوني".

بطلوا ده و اسمعوا ده

من الغراب الذي زوّجوه أحلى يمامة

من فيلم لعبة الست (1946)، عزيز عثمان في دور "بلالا يكا" المطرب الشعبي يغنى يوم زواج "لعبه" ("تحية كاريوكا") ابنة "جنح" و"نفخو" بغيره – "نجيب الريحانى"، والكلمات لبديع خيرى. هذا هو السياق القريب – سياق "عوالم" في شارع "محمد على" في أربعينيات القرن الماضي في مصر. وفي سياق العوالم يجوز "الردح" و"فرش الملاءات" – كما أصبح يجوز اليوم في سياق "الروشنة" "التثبيت" و"التطيط" و"التنفيض" و"التهيبس". لقد تحيّن المطرب الشعبي الفرصة إذ يغنى في فرح غريمه حتى يتهكّم منه و يسخر دون أن يستطيع خصمه الرد لأنّ المقام مقام غناء و فرح، كما أنّ الأغنية تتحدّث عن "غراب" و"يمامه"، فما شأن العريس بهما؟

بطلوا ده واسمعوا ده

ياما لسه نشوف و ياما

الغراب يا وقعه سوداء

جوزوه أحلى يمامه
هي كانت فين عينيكي يا يمامه
لما دورتي بايدكي على الندامه
الصدامه
اللامامه

بطلوا ده واسمعوا ده
بطلوا ده واسمعوا ده
ياما لسه نشوف و ياما
الغراب يا وقعده سوداء
جوزوه أحلى يمامه
هيا دى مش تبقى عيبه
ع الظرافه
الخفافه
اللطافه

انت عاجبك فيه سنانه
و لا تعويجه لسانه
اللى لو حطوا في ودانه
جوز أرايب لم يبانوا

تبدأ الأغنية بتحويل دقة الخطاب، إذا جاز التعبير، مما هو مألوف إلى حدث مستغرب يستلزم التوقف، على معنى أن "بطلوا ده" تشير إلى خارج النص فتغلق أبواب الكلام فيما هو مألوف، و"اسمعوا ده" تشير إلى ما يليها لتلفت المستمعين إلى ما يسترعى الانتباه – وما زالت الحياة تجود بكل غريب عجيب: "ياما لسه نشوف وياما". أمّا ما يسترعى الانتباه فهو زواج الغراب – بما يحمل في الوعي الجمعي من معاني الشؤم والقبح والخراب – من اليمامة – بما يرتبط بها من معاني الوداعة و السلام و الهدوء والجمال البريء، ومع أنّهما ينتميان إلى الطيور إلا أنّهما لا يتزاوجان. من هذه الحقيقة نتعرف إلى غاية للنص وهي السخرية من الزوج، فمن الواضح أنّ النصّ يتحدّث عن شخصين أحدهما يشبه الغراب والأخرى تشبه اليمامة. ولا بد أن يكون زواج الغراب من اليمامة "وقعه سودا" و"عبيه".

يتحقّق لهذا النصّ سبكه من خلال التكرار والطباق والجناس – بين "الظرافه" و "الخفافه" و "اللطافه" من ناحية و"الندامه" "اللامامه" و"الصدامه" من الناحية الأخرى. غير أنّ الجناس والترادف هنا يحقّقان أكثر من مجرد السبك فهما ينقلان "وصلة

ردح" مألوفة في الأحياء الشعبية عندما يكون الكلام هو سلاح الصراع الوحيد، حيث تنهال الشتائم المسجوعة المنتقاة لتُسقط الخصم أرضاً. في هذا المقام لا مكان للكياسة، بل للتشهير و التعبير و التشويه و السخرية من الخلقة – "انت عاجبك فيه سنانة" و"ولا تعويجة لسانه" – والمبالغة إلى حد المسخ – "اللى لو حطوا فى ودانه جوز أرانب لم يبانوا". في المقابل تحظى المحبوبة بسيل من المدائح – "الظرافه" و "الخفافه" و "اللطافه" – ويُلتمس لها العذر في هذا الزواج العجيب غير المتكافئ مع شئ من اللوم الذي يبلغ حد الاستنكار، فلا بُدَّ أنّها كانت فى لحظة فقدان وعي وبصيرة – "هيا كانت فين عينيك" "لما دورت بإيديكى". وعلى كل ما فيها مما سبق من سبّ و شتم، تبقى الأغنية نصّاً فكاهياً يثير الضحك لا التوتر ولا الكراهية لما يحفل به من سجع وشتائم مرصوفة رصاً ومبالغة واستعارة محورية هي استعارة الغراب واليمامة، ومفارقة أساسية بين الغناء والتشويه والسبّ.

الحرف القرمزي

لا مكان للتوبة بين الناس:

صورة ورواية ومشهد معاصر

قفزت إلى عقلي وأنا أتابع المشهد السياسي العربي بعد سنوات القلق والارتباك صورة الحرف القرمزي A - وهو الحرف الأول من كلمة إنجليزية معناها "زانية" أو "زاني" - وقد تعلقت في سلسلة تحيط برقبة "هيوستر" تلك المرأة التي "سقطت" مرة وحملت من سقطتها جنينا مجهول الأب، فلم يغفر لها الآباء "البوريتانيون" - المتطهرون - في ولاية بوسطن في سنوات الحلم الأمريكي الأولى. كان على هيوستر أن تضع الحرف على صدرها ما ظلت على قيد الحياة وأن تقف على منصة في قلب ميدان كبير لثلاث ساعات ليطلع العامة على عقوبة الزنا وعواقبه

(انظر الصورة). المشهد المأساوي من رواية (الحرف القرمزي) لنانثانيال هوثورن.

الرواية التي يكثر تدريسها في مقرر الأدب الأمريكي في الفرقة الرابعة في قسم اللغة الإنجليزية مفعمة بالتفاصيل عن الزوج المخدوع، وابنة الزنا، "بيرل" تلك اللؤلؤة الجميلة النادرة، والرجل الورع الزاني – ديميزديل - الذي يهذب أخلاق الناس في العلن ويبيكي خطيئته في الخفاء. هكذا يعاقب المجتمع طرفا من الجريمة ويترك الطرف الآخر. وهكذا يدفع المخطئ ثمن خطيئته طوال حياته.

وها نحن أولاء نرفض أن يتوب العاصي، ونرفض أن يصبح المارق جزءا من حياتنا. من خرج من حظيرة الدين مرة فلا عودة له بعدها، ومن حمل السلاح مرة ظلّ قاتلا ما عاش. نمارس الرذائل في الخفاء ونجاهر بالمواعظ والنصائح، نعاقب من يخطئون – حتى لو كانت أخطاؤهم قطرة في بحر خطايانا الخفية. احتشد المشهد بالخطب والمواعظ والحوارات والبطولات البلاغية الزائفة وخلت القلوب من القدرة على الصفع والتسامح والعقول من الفهم والتفاهم.

لا داعي لسوء التفسير. الكلام هنا عمن يرتكب إثما ويعود من قريب، لا عمن يمتن الجريمة ويتخذ من الجنوح "باب رزق" أو يعيش على الرذيلة، وعمن يظهرون الورع ويتاجرون بالشعارات ويعظون وينصحون **ويعلمون**، وهم في القبح والرذيلة غارقون سادرون.



رياحين خلقن لنا

التقاطعات الاستعارية بين عالم البشر وعالم النبات لا حصر لها ولا مرأ فيها. منها تشبيه النساء بالأزاهير والورود بل تسمية الإناث بأسماء الزهر والورود – "زهرة" و"زهراء" و"أزهار" و"زهيرة" و"نرجس" و"ريحانة" و"فلة" و"ياسمين" و"ياسمينة" و"عبير" و"شذى" و"وردة" و"ورد" (ومن ذلك في الغرب أسماء Daisy, Heather, Iris, Lily, Rose, Violet, Susan, Daphne, Hazel, Holly, Ivy, Laurel, Myrtle, Olive).

تظل استعارتا "الأنثى الزهرة" و"الأنثى الوردة" (واشتقاقتهما) تترددان في الأدب والثقافة في الشرق والغرب - من "أصل الزهور زي الستات لكلّ لون معنى ومغنى" و"يا زهرة في خيالي" و"يا وردة الحبّ الصافي" عودة إلى قول بعضهم "إنّ النساء رياحين خلقن لنا" وإلى (طوق الحمامة) إلى

ابن حزم وفيه: "ولقد ضمّنى المبيت ليلة في بعض الأزمان عند امرأة من بعض معارفي مشهورة بالصالح والخير والحزم، ومعها جارية من بعض قراباتنا من اللاتي قد ضمنها معي النشأة في الصبا، ثم غبت عنها أعواماً كثيرة. وكنت تركتها حين أعصرت ووجدتها قد جرى على وجهها ماء الشباب ففاض وأنساب، وتفجّرت عليها ينابيع الملاحاة فتردّدت وتحيرت، وطلعت في سماء وجهها نجوم الحسن فأشرقت وتوقّدت، وانبعث في خديها أزاهير الجمال فتمت وأعتمت". وما أورد من شعر في نفس الموضوع:

سأبعد عن دواعي الحب إنّي	رأيت الحزم من صفة الرشيد
رأيت الحبّ أوله التصدّي	بعينك في أزاهير الخدود
فبينما أنت مغتبط مخلص	إذاً قد صرت في حلق القيود
كمغتر بضحضاح قريب	فزّل فغاب في غمر المدود

وتظلّ الزهرة استعارة مواتية للكلام عن الأنثى خصوصا الفتاة العذراء في جمالها وريعانها تتهدّدها أياد تريد أن تقطفها أو تعبت بها، تراها تداعب الزهر والورود وهي لا تبالي بمن يتربّص بها يريد أن يقطفها هي، بل تمتدّ الاستعارة إلى المرادف الإنجليزي لفض البكارة الذي يعني فيما يعني "انتهاك زهرة". نجد ذلك في بعض ما كتب هوميروس وفي وصف جون ميلتون حواء. وفي بعض غنائيات كاتولوس تعبير صريح عن هذا المعنى: "كزهرة تنمو في حديقة قريبة لا تراها الخراف لكن تصبو إليها نفوس الفتيان. حتّى إذا عبثت بالزهرة أصابع آثمة ففقدت بكارتها ونضارتها مالت عنها قلوب الفتيان والفتيات على السواء".

وفي قصيدة ويليام بايك (الوردة العليلة) إحالات لا تخطئها عين بصيرة إلى حواء وغواية الشيطان التي تحاصرها تريد أن تمتص رحيقها. هذه ترجمة أستاذنا الدكتور محمد عناني القصيدة:

عليلة يا وردتي

فالدودة الخفية التي

تحوم في الليالي حين تعوي العاصفة

قد عثرت على فراشك الذي

تحوطه أفراده الوردية

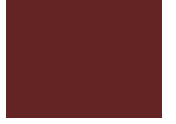
لكن عشقها الدفين والعميق

يمتص من كيانك الرحيق

ويرشف الحياة من حبل الوريد!

تتجاوز الاستعارة في القصيدة الإحالة إلى حواء إلى التعبير عن كل جمال غضّ ساه لاه لا يبصر الخطر الذي يدمّر جماله ويفقده بكارته. في حياة كلّ إنسان "دودة خفيّة" – إدمان أو نزق أو شغف من نوع ما - "عشقها دفين وعميق" "تمتص الرحيق" و"ترشف الحياة من حبل الوريد". (معاني الورود وبلاغتها جديدة بدراسة منفردة)

على كلّ وردة جميلة غضة إذا أن تحافظ على جمالها من الأيدي المتربّصة والعيون الراصدة والأنوف "الشّمّامة" وأن تفتّش في داخلها عن الدودة الخفيّة التي توشك أن تمتص رحيقها وجمالها.



- القرآن الكريم
- صحيح البخاري
- عبد الله إبراهيم: "تقنيات السرد ووظائفه: السرد والتمثيل السردى في الرواية العربية المعاصرة". (نزوى)، ع 27، يوليو 2001، ص ص 43-59.
- إسماعيل فهد إسماعيل: (الكائن الظل)، روايات الهلال. القاهرة: دار الهلال، ديسمبر 1999.
- عبد القادر الأسود: (البحر في الأدب العربي)، 2011 .
abdalkaderaswad.wordpress.com
- محمد بدوى: "الكتابة والحنين - قراءة في رواية خالتي صفية والدير"، (فصول) مج 11، ع 2، 1992، ص ص 241-263.

- أبو محمد الحسين الحافظ البغوي: (تفسير البغوي). من موقع مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.

<http://www.qurancomplex.org>

- أبو منصور الثعالبي: (تحسين القبيح وتقبيح الحسن). تحقيق شاكر العاشور. وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، العراق، 1981.

- عبد الرحمن بن علي الجابري: (الطريق الواضح لتفصيل وتفسير آيات القرآن الكريم). دبي: دار الواضح، 2006.

- أبو عثمان عمرو ابن بحر الجاحظ: (الرسائل). تحقيق محمد طه الجابري. دار النهضة العربية، 1982.

- أبو عثمان عمرو ابن بحر الجاحظ: (الحيوان). نسخة موقع الوراق.

- عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني: (أسرار البلاغة). جدة: دار المدني، 1991.

- شاكر عبد الحميد: (الحلم والرمز والأسطورة، دراسات في الرواية والقصة القصيرة في مصر)، دراسات أدبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص ص88 – 89.

- شاكراً عبد الحميد: "جغرافيا الوهم، وتاريخ المكان - قراءة في رواية هاتف المغيب لجمال الغيطاني". (نزوى)، العدد الثاني، يناير 1995، ص ص 62-71.
- سالم حميش: (مجنون الحكم)، آفاق الكتابة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1998، ص ص 5-9.
- م
- حسن خضر: "الحب في المنفى لبهاء طاهر .. بين الحنين إلى الحلم الناصري وتشريح الحضارة الغربية". (نزوى)، ع 27، يوليو 2001، ص ص 275-277.
- فوزية رشيد: (القلق السري). روايات الهلال. القاهرة: دار الهلال، مارس 2000.
- أحمد محمد عطية: (أدب البحر). القاهرة: دار المعارف، 1981.
- على جعفر العلاق: (سيد الوحشتين). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2006.
- أبو حامد الغزالي: (إحياء علوم الدين). نسخة موقع الوراق.

- صلاح فضل: (شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد)، ط2. القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1995
- صلاح فضل: (أساليب السرد في الرواية العربية)، سلسلة (كتابات نقدية)، العدد 36. ، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1995.
- الخطيب القزويني: (الإيضاح في علوم البلاغة). بيروت: دار الكتب العلمية، 2003.
- سلمان كاصد: "الأبواب تقرأ شعراً". (جريدة الاتحاد، الثقافي)، 22 مارس 2012.
- إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي: (تفسير ابن كثير، ج8). دار طيبة، 2002.
- بهاء الدين محمد مزيد: (خالتي صفية والدير بين واقعية التجريد و أسطورية التجسيد). الكويت: دار سعاد الصباح، 1995.
- بهاء الدين محمد مزيد: (زمن الرواية العربية: مقدمات و إشكاليات و تطبيقات). الشارقة: دائرة الثقافة و الإعلام، 2001.

- بهاء الدين محمد مزيد: "أجناس خطابية معاصرة- مقارنة علامائية". مجلة (أفق) الإلكترونية، مارس 2001.

<http://ofouq.com/today/modules.php?name=News&file=print&sid=112>

- محمد رجب النجار: (حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي)، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر 1981، ص 61
- هدى النعيمي: "دامس والعزباء". (نزوى)، العدد الثالث والعشرون، يوليو 2000، ص ص 203-203.
- السيد أحمد الهاشمي: (جواهر البلاغة). الإسكندرية: دار ابن خلدون، د ت.
- عبد الناصر ياسين: (الرمزية الدينية في الزخرفة الإسلامية). القاهرة: مكتبة زهراء الشرق، 2006.
- سعيد يقطين: "الطبقات النصية في مدينة براقش لأحمد المديني". (نزوى)، العدد 27، يوليو 2000، ص ص 241-248.

Chandler, D. (1994) *Semiotics for Beginners*.
(On-Line). Available:

<http://www.aber.ac.uk/~dgc/semiotic.html>

Ferber, M., *A Dictionary of Literary Symbols*, 2nd
ed. Cambridge: Cambridge University Press,
2007.

Mazumdar, Shampa and Mazumdar, Sanjoy,
"Religion and place attachment: A study of sacred
places." *Journal of Environmental Psychology* 24
(2004) 385–397.

Renninger, K. Ann and Shumar, Wesley, *Building
Virtual Communities*. Cambridge: Cambridge
University Press, 2002.

Van Gelder, Geert, "Beautifying the ugly and
uglifying the beautiful: The paradox in classical
Arabic literature." *Journal of Semitic Studies*,
XLVIII/2, Autumn 2003, pp. 321-351.

Wolf, P. (2003). "Why themes matter: Literary knowledge and the thematic example of money." In M. Louwerse and W. van Peer (eds.), *Thematics: Interdisciplinary Studies* (pp. 341-352). Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.

عن المؤلف

أ.د. بهاء الدين محمد مزيد

أستاذ اللغويات والترجمة، قسم اللغة الإنجليزية، قائم بعمل عميد كلية الألسن، جامعة سوهاج، مصر، عمل لثمان سنوات (2004-2012) أستاذًا مساعدًا بجامعة الإمارات العربية المتحدة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم دراسات الترجمة. حاصل على شهادة إتمام دورة تأهيل المعلم واللغويات التطبيقية، جامعة أوهايو، الولايات المتحدة الأمريكية، 1992، ودرجة الماجستير في علم اللغة التطبيقي، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، نوفمبر 1995، ودبلومة طرق تدريس اللغة الإنجليزية، معهد اللغة الإنجليزية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1996، ودرجة الماجستير في طرق تدريس اللغة الإنجليزية، معهد اللغة الإنجليزية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1997، ودرجة دكتوراه الفلسفة في اللغويات، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، فبراير 1999. عمل إضافة إلى وظيفته بالجامعة باحثًا ميدانيًا واستشاريًا لتدريس اللغة الإنجليزية للأغراض الخاصة مع هيئة فولبرايت ومدربا لمعلمي اللغة الإنجليزية

للأغراض الخاصة وشارك في تنظيم عدد من المؤتمرات في جامعة جنوب الوادي وهيئة فولبرايت بالقاهرة وألقى عدة دراسات وبحوث باللغتين العربية والإنجليزية في اللغويات والنقد الأدبي وتدريس اللغة الإنجليزية والترجمة في مؤتمرات في مصر والأردن والولايات المتحدة الأمريكية والإمارات العربية المتحدة وتايلاند منها: "استخدام تحليل الخطاب في تدريس اللغة الإنجليزية للأغراض العلمية والتكنولوجية"، 1993 و"استخدام تحليل الخطاب في تنمية الوعي الحضاري والقومي"، 1994 و"من قراءة التعرف إلى قراءة التكوين"، 1995 و"مشكلات تدريس اللغة الإنجليزية"، 1995 و"التعددية اللغوية في الخطابة الدينية المعاصرة في مصر"، 1995 و"الحياد الحضاري في تدريس اللغة الإنجليزية"، 1996 و"السياسة وتدريس اللغة الإنجليزية للأغراض الخاصة"، 1996 و"مناهج النقد الأدبي المعاصرة" 1998 و"الشتائم في صعيد مصر: دراسة لغوية"، 1999 و"نص التاريخ وتاريخ النص... قراءات في ضوء التاريخية الجديدة"، 2001 و"الترجمة والاتصال"، 2004 و"الكياسة و اللياقة في الثقافات المختلفة"، 2004 و"استعارات الرغبة في الثقافة العربية الإسلامية"، 2007، "الجانب الفكاهي

في الثورة المصرية"، 2012، "الحياة في المجتمعات الافتراضية"، 2013، "استعارات الخطاب التربوي في الثقافة العربية"، 2014، "الصوفية في الرواية العربية"، 2016، "الترجمة التربوية مقرر جديد في ظلال خطاب تربوي جديد"، 2016. حصل على عدد من الجوائز في النقد الأدبي هي جائزة سعاد الصباح (الأولى) للإبداع الفكري، فرع الدراسات النقدية، 1994 وجائزة مادلين لامونت للإبداع الأدبي (الشعر)، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1995 وجائزة صندوق التنمية الثقافية المصري (الثانية)، فرع الدراسات النقدية، 1997 وجائزة الشارقة للإبداع العربي (الأولى)، فرع النقد الأدبي، 2001 وجائزة راشد بن حميد (الثانية) للثقافة والعلوم، فرع البحوث التربوية، 2007 وجائزة راشد بن حميد (الثانية) للثقافة والعلوم، فرع النقد الأدبي، 2009. نشرت له دراسات وكتب بالعربية والإنجليزية منها: *تأسيس الترجمة* (ميونخ، 2007) و*زمن الرواية العربية: مقدمات وإشكاليات وتطبيقات* (الشارقة، 2001) و*خالتي صفية والدير بين واقعية التجريد وأسطورية التجسيد* (الكويت، 1995) و*النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها* (دسوق، 2007) و*التعابير اليومية في لغة*

المملكة العربية السعودية (القاهرة، 2004) والدليل العملي في الترجمة (القاهرة، 2008) ونظرية الكياسة من بول جرايس إلى أخلاقيات الإنترنت (الكويت، 2008) وخطاب الكراهية في الثقافة العربية المعاصرة (نيوكاسل، 2012)، وتبسيط تحليل الخطاب النقدي وتحليل الخطاب السياسي (نيوكاسل، 2014) ولغة أهل مصر اليوم (مركز الأهرام، القاهرة، 2015)، ودراسات "الكلام الجميل والقبيح في خطاب الحرب على العراق" و"تفكيك كاريكاتير مصري معاصر" و"أجناس خطابية معاصرة" و"تجديد البلاغة العربية" و"الباروديا (المحاكاة الساخرة)" و"الخطاب المراوغ" و"ممارسة السيميوطيقا" و"تحليل الرسوم الكاريكاتيرية عن بوش وابن لادن" و"التمر واللغة وسلطة المعرفة في كلية ودمنة" و"ترجمة تعابير الكياسة الإماراتية إلى اللغة الإنجليزية" وغيرها.

1) **ليسانس الآداب قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب**

بسوهاج، جامعة أسيوط، 1990.

- (2) شهادة إتمام دورة تأهيل المعلم واللغويات التطبيقية، جامعة أوهايو، الولايات المتحدة الأمريكية، صيف 1992.
- (3) شهادة إتمام دورة تدريس اللغة الإنجليزية للأغراض الخاصة (ESP) جامعة الإسكندرية، صيف 1993.
- (4) درجة الماجستير في علم اللغة التطبيقي، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، نوفمبر 1995، "ممتاز".
- (5) دبلومة طرق تدريس اللغة الإنجليزية، معهد اللغة الإنجليزية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، يونيه 1996.
- (6) درجة الماجستير في طرق تدريس اللغة الإنجليزية، معهد اللغة الإنجليزية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، يونيه 1997.
- (7) درجة دكتوراه الفلسفة في اللغويات، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، فبراير 1999، "مرتبة الشرف الأولى".
- (8) دورات تنمية قدرات أعضاء هيئة التدريس ومعاونيهم، جامعة سوهاج، 2004-2009 (موضوعات مختارة في التدريس، العرض الفعّال، التقويم و الامتحانات، النشر الإلكتروني، تكنولوجيا التعليم).

التدرّج الوظيفي

- (1) معيد بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب بسوهاج، جامعة أسيوط، 1991-1995.
- (2) مساعد باحث، معهد اللغة الإنجليزية، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1994-1996.
- (3) مدرس مساعد، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب بسوهاج، جامعة جنوب الوادي، مارس 1996 - أغسطس 1999.
- (4) مدرب مدرسي اللغة الإنجليزية للأغراض الخاصة، دورة إعداد مدرسي اللغة الإنجليزية للأغراض الخاصة بإشراف هيئة فولبرايت، جامعة المنصورة، صيف 1994، وجامعة حلوان، صيف 1995.
- (5) مدرس لغة إنجليزية للأغراض الخاصة، معهد الدراسات المصرفية، البنك المركزي المصري، القاهرة، صيف 1994 و صيف 1995.

- (6) **عضو اللجنة العلمية لمشروع شروق المصري، 1997-1998.**
- (7) **باحث ميداني، مشروع شروق ومنظمة التنمية الأمريكية، لجنة التقييم والمتابعة، 1997-1998.**
- (8) **استشاري تدريس اللغة الإنجليزية للأغراض الخاصة، هيئة فولبرايت بالقاهرة وأكاديمية التنمية التربوية بواشنطن، دورة تأهيل مدرسي اللغة الإنجليزية للأغراض الخاصة، القاهرة، صيف 1997.**
- (9) **محاضر لدى جمعية الأطفال ذوي الحاجات الخاصة بسوهاج، أكتوبر ونوفمبر 1998، في موضوعات: الوسائل التوضيحية وإدارة الاجتماعات وبناء العلاقات الاجتماعية.**
- (10) **مدرس اللغويات، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب بسوهاج، جامعة جنوب الوادي، أغسطس 1999 - أكتوبر 2004.**
- (11) **(معار) أستاذ مساعد اللغويات، قسم اللغة الإنجليزية، كلية المعلمين بعرعر، السعودية، سبتمبر 2002 - أغسطس 2004.**
- (12) **أستاذ مساعد مشارك اللغويات والترجمة، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب بسوهاج، جامعة سوهاج، 2004-2010**

- (13) أستاذ مساعد مشارك اللغويات والترجمة، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب بسوهاج، جامعة سوهاج، 2004-2010..
- (14) أستاذ اللغويات والترجمة، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب بسوهاج، جامعة سوهاج، يناير 2010 حتى تاريخه..
- (15) (معار) أستاذ مساعد، قسم دراسات الترجمة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الإمارات العربية المتحدة، 2004 حتى 2012.
- (16) رئيس قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، كلية الآداب جامعة سوهاج، من 1 سبتمبر 2012 حتى تاريخه.
- (17) مدير وحدة اللغة الإنجليزية، ومركز اللغات والترجمة، كلية الآداب جامعة سوهاج، 1 أكتوبر 2012 حتى تاريخه.
- (18) مشرف على كلية الألسن جامعة سوهاج من 11 أغسطس 2016 حتى تاريخه.

الإنتاج العلمى

أولاً: الكتب

1. **خالتي صفية والدير بين واقعية التجريد وأسطورية التجسيد.** الكويت: دار سعاد الصباح، 1995. (باللغة العربية)
2. **زمن الرواية العربية: مقدمات وإشكاليات وتطبيقات.** الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، 2001. (باللغة العربية)
3. **التعابير الدارجة في لغة المملكة العربية السعودية: مقدمة وقاموس مصغر.** القاهرة: دار أجيال للنشر، 2004. (باللغة الإنجليزية)
4. **النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها.** مصر، دار العلم والإيمان للنشر، 2007. (باللغة العربية)
5. **تسييس الترجمة.** ألمانيا، ميونيخ: دار لينكوم يوروباء، 2007. (باللغة الإنجليزية).
6. **الدليل العملي للترجمة** (باللغتين الإنجليزية والعربية). القاهرة: الثريا للنشر والتوزيع، 2008.

7. **مبدأ الكياسة من جرائس إلى أخلاقيات الإنترنت** (باللغة الإنجليزية). الكويت: حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، 2008.
8. **اللغة الإنجليزية في المدارس و الجامعات العربية: الإمارات العربية المتحدة نموذجا**. دراسة باللغة العربية غير منشورة، جائزة راشد بن حميد النعيمي للثقافة والعلوم، فرع للدراسات التربوية (ثان)، جمعية أم المؤمنين، عجمان، الإمارات العربية المتحدة، الدورة الرابعة والعشرون، 2007-2008.
9. **في مدارات السرد: بين الدّم و النّعم، والألم والأمل في نصوص سردية عربية** (باللغة العربية). دراسة غير منشورة، جائزة راشد بن حميد النعيمي للثقافة والعلوم، جمعية أم المؤمنين، عجمان، الإمارات العربية المتحدة، فرع الدراسات النقدية (ثان)، الدورة السادسة والعشرون 2008-2009.
10. **من أفعال اللغة إلى بلاغة الخطاب السياسي: تبسيط التداولية** (باللغة العربية). القاهرة. شمس للنشر والتوزيع، 2010.
11. **خطاب الكراهية في الثقافة العربية المعاصرة** نيوكاسل: كمبردج للنشر الأكاديمي، 2012

12. **كتاب الرموز – الجزء الأول، مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2013.**

الجوائز والمنح وما إليها

- (1) منحة هيئة فولبرايت إلى جامعة أوهايو - الولايات المتحدة لدراسة علم اللغة التطبيقي - تأهيل المعلم – صيف 1992.
- (2) جائزة سعاد الصباح للإبداع الفكري، فرع الدراسات النقدية (أول)، 1994.
- (3) منحة الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2004-2007.
- (4) منحة هيئة فولبرايت لتمويل دراسة الماجستير في الجامعة الأمريكية بالقاهرة - 1994-1996.
- (5) جائزة مادلين لامونت للإبداع الأدبي (الشعر، ثان)، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 1995.
- (6) منحة التفوق Graduate Merit Fellowship من الجامعة الأمريكية بالقاهرة - 1995-1997.
- (7) جائزة صندوق التنمية الثقافية المصري، فرع الدراسات النقدية (ثان)، 1997.

(8) جائزة **الشارقة للإبداع العربي**، فرع النقد الأدبي (أول)، 2001.

(9) جائزة راشد بن حميد النعيمي للثقافة و العلوم، جمعية أم المؤمنين، عجمان، الإمارات العربية المتحدة، فرع الدراسات التربوية (ثان)، الدورة الرابعة والعشرون 2007-2008.

(10) جائزة راشد بن حميد النعيمي للثقافة و العلوم، جمعية أم المؤمنين، عجمان، الإمارات العربية المتحدة، فرع الدراسات النقدية (ثان)، الدورة السادسة والعشرون 2008-2009.

صدر في هذه السلسلة

1- جمال الجزيري: الإبداع والحضارة عند شكري عياد: نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015

<http://www.mediafire.com/?27a322saft098fi>

2- أشرف إبراهيم زيدان: الرواية الكندية: مارجريت أتود نموذجاً. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?k0bg2jqnplnqedk>

3- جمال الجزيري: الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجاً. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015.

<http://www.mediafire.com/?wwwg6eh7zes2iht>

4- هيفاء حمّاد: دراسات في ومضات قصصية. نقد أدبي. دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2015

<http://www.mediafire.com/?22v2urjra5dp242>

5- عبد الجواد خفاجي: تغريب القصيدة العامية: دراسات في الشعر اللهجي المصري. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?sf5gveu3s4ujbbh>

6- جمال الجزيري: قراءة الثورة بأثر رجعي: دراسة في قصائد خديجة للسماح عبد الله. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?eldnoka028hlkb8>

7- جمال الجزيري: الزمن ودلالاته في شعر السماح عبد الله. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?857en6vzpycrau7>

8- جمال الجزيري: تجليات الزمن في ديوان مديح العالية للسماح عبد الله: دراسة ومعجم. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?9xdza6zhvp6alhy>

9- جمال الجزيري: الأدب والثورة: دراسة في رواية قشتمر لنجيب محفوظ. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، نوفمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?5mvtbc27gf71mlw>

10- محمود الرجبى: وجهة نظر: في قصيدة الهايكو العربية. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، ديسمبر 2015.

<http://www.mediafire.com/?g8yn6tzjeancebt>

11- جمال الجزيري: مقدمة نقدية في قصيدة الهايكو: نقد أدبي. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، فبراير 2016

http://www.mediafire.com/download/5n9a2hyc4upa9h0/%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%8C%D9%85%D9%82%D8%AF%D9%85%D8%A9%D9%86%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%A9%D9%81%D9%8A%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%A7%D9%8A%D9%83%D9%88%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D9%81%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%8A%D8%B1_2016.pdf

12- أمجد نجم الزيدى (تحرير وتقديم): كوثرانيا، المدينة والسؤال: دراسات وحوارات عن رواية كوثرانيا لنعيم آل مسافر: دراسات وحوارات. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني:

ط1، أبريل 2016.

http://www.mediafire.com/download/q18czkezji1ulvv/%D8%A3%D9%85%D8%AC%D8%AF%D9%86%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%B2%D9%8A%D8%AF%D9%8A%D8%8C%D9%83%D9%88%D8%AB%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%A7%D8%8C%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D9%8A%D9%86%D8%A9%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A4%D8%A7%D9%84%D8%8C%D9%86%D9%82%D8%AF%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D9%88%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D8%AA%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84_2016.pdf

13- حميد عقي: السينما والواقع: قراءة نقدية لـ 24 فيلما يستحق المشاهدة. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

http://www.mediafire.com/download/3j8qwx2muettglh/%D8%AD%D9%85%D9%8A%D8%AF%D8%B9%D9%82%D8%A8%D9%8A%D8%8C%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7%D9%88%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%A7%D9%82%D8%B9%D9%82%D8%B1%D8%A7%D8%A1%D8%A9%D9%86%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%A9%D9%84%D9%80_24%D9%81%D9%8A%D9%84%D9%85%D8%A7%D9%8A%D8%B3%D8%AA%D8%AD%D9%82%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B4%D8%A7%D9%87%D8%AF%D8%A9%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D8%A3%D8

[%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84 2016.pdf](#)

14- عبد الرحيم الماسخ: تسرية: مقالات فكاية قصيرة. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

<http://www.mediafire.com/download/k30l1m7nsukayz6/%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B3%D8%AE%D8%8C%D8%AA%D8%B3%D8%B1%D9%8A%D8%A9%D8%8C%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA%D9%81%D9%83%D8%A7%D9%87%D9%8A%D8%A9%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%B1%D8%A9%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84> 2016.pdf

15- جمال الجزيري: كلمات وتعبيرات مصرية: مقالات ومعجم مصغر في اللغة والثقافة. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

http://www.mediafire.com/download/j53k25qwy1lzhz6/%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%8C_%D9%83%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%AA_%D9%88%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D8%AA_%D9%85%D8%B5%D8%B1%D9%8A%D8%A9%D8%8C_%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA_%D9%88%D9%85%D8%B9%D8%AC%D9%85_%D9%85%D8%B5%D8%BA%D9%91%D9%8E%D8%B1_%D9%81%D9%8A_%D8%A7%D9%84%D9%84%D8%BA%D8%A9_%D9%88%D8%A7%D9%84%

[D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9%D8%8C %D8
%B71%D8%8C %D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%
84_2015.pdf](#)

16- نجيب طلال: في استحضار المسرحي محمد تيمد: مقارنة نقدية. دار كتابات جديدة
للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

[http://www.mediafire.com/download/usq42f69vb8flvy/%D9%86%
D8%AC%D9%8A%D8%A8 %D8%B7%D9%84%D8%A7%D9
%84%D8%8C %D9%81%D9%8A %D8%A7%D8%B3%D8%
AA%D8%AD%D8%B6%D8%A7%D8%B1 %D8%A7%D9%84
%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A %D9%85%D
8%AD%D9%85%D8%AF %D8%AA%D9%8A%D9%85%D8
%AF%D8%8C %D9%85%D9%82%D8%A7%D8%B1%D8%A
8%D8%A9 %D9%86%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%A9%
D8%8C %D8%B71%D8%8C %D8%A3%D8%A8%D8%B1%
D9%8A%D9%84_2016.pdf](#)

17- مجموعة مؤلفين: قصيدة الهايكو عند محمود الرجبى: نقد أدبي. دار كتابات جديدة
للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

[http://www.mediafire.com/download/48ftebyoixc67b6/%D8%AC
%D9%85%D8%A7%D9%84 %D8%A7%D9%84%D8%AC%D
8%B2%D9%8A%D8%B1%D9%8A %D9%88%D8%A2%D8%
AE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%8C %D9%82%D8%B5
%D9%8A%D8%AF%D8%A9 %D8%A7%D9%84%D9%87%D
8%A7%D9%8A%D9%83%D9%88 %D8%B9%D9%86%D8%A
F %D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF %D8%A7](#)

<http://www.mediafire.com/download/jyn2j9u69njv2f6/%D9%84%D8%B1%D8%AC%D8%A8%D9%8A%D8%8C%D9%86%D9%82%D8%AF%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84%2016.pdf>

18- عبد الرحيم الماسخ: الشعر الحديث: ضياء لا تفسره الظلال: مقالات نقدية. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

<http://www.mediafire.com/download/jyn2j9u69njv2f6/%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B3%D8%AE%D8%8C%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D8%AB%D8%8C%D8%B6%D9%8A%D8%A7%D8%A1%D9%84%D8%A7%D8%AA%D9%81%D8%B3%D9%91%D9%90%D8%B1%D9%87%D8%A7%D9%84%D8%B8%D9%84%D8%A7%D9%84%D9%8F%D8%8C%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA%D9%86%D9%82%D8%AF%D9%8A%D8%A9.pdf>

19- فيصل سليم التلاوي: شوارذ سانحة في اللغة والأدب: مقالات نقدية. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

<http://www.mediafire.com/download/g7u344c6osw60wd/%D9%81%D9%8A%D8%B5%D9%84%D8%B3%D9%84%D9%8A%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%84%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%8C%D8%B3%D9%88%D8%A7%D9%86%D8%AD%D8%B4%D8%A7%D8%B1%D8%AF%D8%A9%D>

<http://www.mediafire.com/download/4llsav4lm19vqdb/%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B3%D8%AE%D8%8C%D8%B3%D9%8F%D9%84%D9%91%D9%85%D9%84%D9%84%D9%88%D8%B5%D9%88%D9%84%D9%81%D9%83%D8%B1%D9%8C%D9%84%D8%A7%D9%8A%D8%AE%D8%B5%D9%91%D9%8F%D9%86%D9%8A%D9%88%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D8%8C%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84%2016.pdf>

20- عبد الرحيم الماسخ: سلّم الوصول: فكر لا يخصني وحدي: مقالات. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أبريل 2016.

<http://www.mediafire.com/download/4llsav4lm19vqdb/%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%B3%D8%AE%D8%8C%D8%B3%D9%8F%D9%84%D9%91%D9%85%D9%84%D9%84%D9%88%D8%B5%D9%88%D9%84%D9%81%D9%83%D8%B1%D9%8C%D9%84%D8%A7%D9%8A%D8%AE%D8%B5%D9%91%D9%8F%D9%86%D9%8A%D9%88%D8%AD%D8%AF%D9%8A%D8%8C%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AA%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D8%A3%D8%A8%D8%B1%D9%8A%D9%84%2016.pdf>

21- خشان محمد خشان: العروض رقمياً: بحث في منهجية الخليل. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2016.

<http://www.mediafire.com/download/f1837eeajurh2ey/%D8%AE%D8%B4%D8%A7%D9%86%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF%D8%AE%D8%B4%D8%A7%D9%86%D8%8C%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D9%88%D8%B6%D8%B1>

<http://www.mediafire.com/download/167xtqhaak27k25/%D8%B3%D8%B9%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%8C%D9%87%D9%85%D9%88%D9%85%D8%B5%D8%B1%D8%8C%D8%AA%D8%B4%D8%AE%D9%8A%D8%B5%D9%88%D8%AD%D9%84%D9%88%D9%84%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D9%8A%D9%88%D9%86%D9%8A%D9%88%2016.pdf>

22- سعد الراوي: هموم أهل مصر: تشخيص وحلول. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2016.

<http://www.mediafire.com/download/167xtqhaak27k25/%D8%B3%D8%B9%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%B1%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%8C%D9%87%D9%85%D9%88%D9%85%D8%B5%D8%B1%D8%8C%D8%AA%D8%B4%D8%AE%D9%8A%D8%B5%D9%88%D8%AD%D9%84%D9%88%D9%84%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D9%8A%D9%88%D9%86%D9%8A%D9%88%2016.pdf>

23- د. عبد الجليل غزالة: دراسات في الثقافة المغربية: دراسات نقدية. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2016.

<http://www.mediafire.com/download/kq6wzzw2jgbuoip/%D8%B9%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%84%D9%8A%D9%84%D8%BA%D8%B2%D8%A7%D9%84%D8%A9%D8%8C%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D8%AA%D9%81%D9%8A%D8%A7%D9%84%D8%AB%D9%82%D8%A7%D9%81%D8%A9%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%BA%D8%B1%D8%A8%D9%8A%D8%A9%D8>

%8C %D8%B71%D8%8C %D9%8A%D9%88%D9%86%D9%8A%D9%88 2016.pdf

24- نور الدين برقادي: عقب أوراسي: كُتّاب من عمق الجزائر: بورتريهات. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2016.

<http://www.mediafire.com/download/19v20gxh3fx9b0n/%D9%86%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%84%D8%AF%D9%8A%D9%86%D8%A8%D8%B1%D9%82%D8%A7%D8%AF%D9%8A%D8%8C%D8%B9%D8%A8%D9%82%D8%A3%D9%88%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D9%8A%D8%8C%D9%83%D8%AA%D9%91%D8%A7%D8%A8%D9%85%D9%86%D8%B9%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%84%D8%AC%D8%B2%D8%A7%D8%A6%D8%B1%D8%8C%D8%A8%D9%88%D8%B1%D8%AA%D8%B1%D9%8A%D9%87%D8%A7%D8%AA%D8%8C%D8%B71%D8%8C%D9%8A%D9%88%D9%886%D9%8A%D9%88> 2016.pdf

25- إبراهيم بيشارة: الألعاب التقليدية والمكتسبات بالمغرب. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، يونيو 2016.

<http://www.mediafire.com/download/wmbllgq1thqhvc029/%D8%A5%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%D9%8A%D9%85 %D8%A8%D9%8A%D8%B4%D8%A7%D8%B1%D8%A9%D8%8C %D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%A8 %D8%A7%D9%84%D8-AA%D9%82%D9%84%D9%8A%D8-AF%D9%8A%D8%A9 %D9%88%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%83%D8-AA%D8%B3%D8%A8%D8%A7%D8>

د. بهاء الدين محمد مزيد: إلا رمزا: نقد أدبي وفني وثقافي. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2016

[8%AA %D8%A8%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%BA%D8%B1%D8%A8%D8%8C %D8%B71%D8%8C %D9%8A%D9%88 2016.pdf](#)

26- د. بهاء الدين محمد مزيد: إلا رمزا. نقد أدبي وفني وثقافي. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، أغسطس 2016.

فهرس

الصفحة	العنوان
7	مهاده: عن الرمز والترميز
36	كلام قديم عن بلاغة جديدة
43	الكلام بغير كلام
47	لغات التواصل الإنساني
54	بلاغة جديدة ونصوص جديدة
62	فاصل ونواصل: مصر الدال والمدلول
69	باب الباب
82	شباك النبي
91	بابي
93	استطراد لازم عن الطير
114	المكان ... علامة
115	المكان المقدس علامة
127	الكهف - المكان والصورة والرمز
136	باب العيون
151	استطراد عن الدموع
165	باب الدّم
181	باب النار
195	دخان مبين

204	باب المطر
219	عن لغة الجسد
226	هوامش على ومضة حائة
230	باب القلم
259	باب الوجه: عن الوجه من (لسان العرب) إلى كتاب الوجه
281	باب اليد
291	باب الأحلام
315	طبقات النص في (القلق السري) لفوزية رشيد
349	باب الشجرة
366	باب اللون الأسود
373	ثوب أسود وكوميديا سوداء في قصتين لهدى النعيمي
387	باب البحر
409	قصيدة وتعليق: (إمرأة البحر) لغادة السمان
414	باب القمر
430	بنت قمر – درويش الأسيوطي
442	نصوص ورموز
443	صورة وقصيدة وتعليق
448	جناس ناقص
456	رئيس توافقي

463	شذب النجعاوي – خاطرة وتعليقات
471	مفتاح القدس تتوارثه الأجيال
474	"وأنت تمارس الذبول" لكريمة ثابت
477	خاطرة كاملة الأوصاف لإسلام أبو شكير
479	الجملة النص من صفحة سعدية مفرّح
483	عن الغراب الذي زوجه أحلى يمامة
487	الحرف القرمزي
490	رياحين خلقن لنا
494	المراجع
501	عن المؤلف
513	صدر في هذه السلسلة