تُراث

torathehc

تراثية ثقافية منوعة تصدر عن نادي تراث الإمارات العدد 265 نوفمبر 2021

التراث وتجلياته في الأدب الإماراتي

توظيف التراث في الرواية الإماراتية

التراث بطلاً شعبيًا
في النص المسرحي الإماراتي

استلهام التراث
في أدب الطفل الإماراتي

توظيف التراث الشعبي
في القصة الإماراتية

الفلكلور الشعبي القديم
في سرديات فاطمة حمد المزروعي

قراءة في الفِيلم الإمَارَاتي
عَوَار قَلب

طرق بيع الخيل في وادي عارة

حضور مميز لنادي تراث الإمارات في المحافل الثقافية والتراثية

التراث في النص الأدبي الإماراتي

يشكل التراث الشعبي حضوراً في جميع فروع الأدب الإماراتي سواء على مستوى الرواية أو القصة القصيرة أو غيرها من الفنون الأدبية الأخرى، فالأدباء المبدعون رغم أنهم ينتمون إلى أجيال مختلفة، إلا أن لهم أسبابهم ودوافعهم في استدعاء التراث في نصوصهم الأدبية؛ ربما لقناعاتهم بأن التراث هو مصدر إلهام وثراء ومن الضروري استدعاؤه إلى متون الرواية ونصوصها، فالروائيون العرب التفتوا إلى تراثهم الشعبي الغني بعناصره ومكوناته وما يحمله من قيم إنسانية خالدة، واستلهموا من أساطيرهم وقصصهم القديمة والقصص الدينية شخصيات وموضوعات، منهين في ذلك إلى مدى أهميته وخصوبته في تصوير حاضرهم.

وكذلك الكاتب الإماراتي ينسج في أعماله الأدبية الحكم والأمثال والأشعار الشعبية التي هي ذاكرة المكان ومدونته الجمالية والوجدانية والإنسانية وهو جزء من طبيعة الشخصية الإماراتية وهويتها الثقافية والاجتماعية، كما نجد حرصه في معظم الأعمال القصصية استخدام مفردات من اللهجة المحلية التي قلما تستخدم الآن وبشرح مدون في الهامش، ويوظف في بعض أعماله المرويات التراثية إذا استخدم الحكاية الشعبية في البناء القصصي. وإذا كانت من الحكايات الشعبية القصيرة فإن الغالبية تستوحي من المعتقدات الشعبية الخرافية، كحكاية الأسطورة المرعبة والمخيفة «أم دويس» التي وظفتها الكاتبة سارة النواف في قصتها «درب أم الدويس»، وأم دويس هي خرافة عن امرأة جميلة من الجن يشاع أنها ذات جمال تلاحق الرجال في الليل وتجعلهم يفتتنون بجمالها وما أن يلاحقوها حتى تقتلهم وتأكلهم. لكن الرواية تقول إنها لم تكن جنية بل هي امرأة بائسة. كما إن هناك قصصاً طويلة مستوحاة من السير الشعبية كمجموعة «رأس ذي يزن» القصصية للكاتبة سعاد العريمي والتي تتداخل أحداثها الواقعية الراهنة مع الأحداث السردية التراثية التاريخية، مع تركيز الكاتبة للقيمة الاجتماعية التراثية وهي قيمة الثأر.

والذي نريد قوله هو أن سجل التراث الشعبي حافل بالثقافة وبتجارب الإنسان ومعتقداته وطقوسه وبملامح هويته، لذلك حرص المبدع الإماراتي بالتشبث برصيده التراثي في الأعمال إن كانت أدبية أو فنية مبتكرة والتي تؤكد هويته في عالم متغير يغلب عليه التسطيح والفجاجة والتكرار.

ومن خلال تسليط الضوء على استلهام التراث في الرواية الإماراتية، جاء اختيارنا له ليكون ملفاً لعدد «تراث» لهذا الشهر، وكلنا أمل بأن تستمتعوا بموضوعات هذا العدد المتنوعة.

شمسة الظاهري
رئيس التحرير

77
ارتياد الآفاق

زيوريخ... المدينة المسرحية

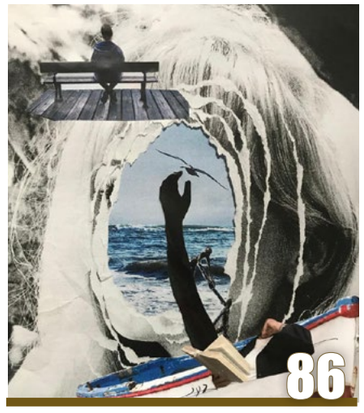
شعُرت أن الديكور، تغيّر فجأةً، لأجد نفسي وحيدًا مع ممثلين جُدد وجمهور مختلف، لا أعرفه وأيضًا لا أفهم لغته، وكلانا يتواصل مع الآخر عبر لغة وسيطة مثل شخصية خرجت من مسرحية تعرفها جيداً، تحفظ دورها بعد أن اعتادت الديكور والممثلين والجمهور، وفجأة دخلت فضاء مسرحياً مختلفًا، بل والشخصية لا تعرف دورها في المسرحية الجديدة، تعرف أنها هنا، أما الدور فما زال مبهما، كأن تأخذ دوراً وليس هناك مسرحية!... جرجس شكري

108
حوار خاص

هاشم النحاس:
الفيلم التسجيلي وسيلة لحفظ التراث

سألته إن كان يعتبر الفيلم التسجيلي وسيلة لحفظ التراث، فقال: «كصانع فيلم تسجيلي، أهتم بالقيم الفنية والإنسانية، وأسجل الواقع في ظروف محددة، لأرصد قدرة الإنسان على الصمود، وليس لأخبر الأجيال القادمة بأن بشراً عاشوا هنا. وللمهتمين بالتاريخ أن يستعينوا بالفيلم متى شاءوا». وأضاف: «السينما صناعة ثقافية ثقيلة، والدولة تحاول تحسين علاقتها بها، بعدما فقدت توازنها بإلغاء «سينما القطاع العام»، إلا أنها ما زالت بعيدة عن تحقيق العلاقة الصحية المتكاملة بينها وبين السينما»... حوار- طارق سعد

58

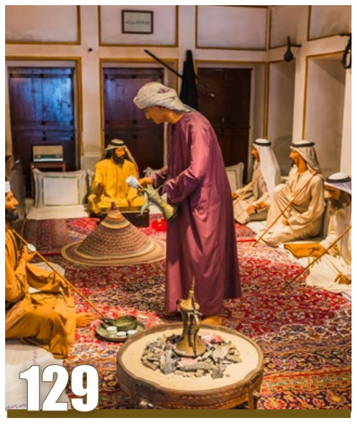


86

112

118

124



129

يبدأ التأريخ للرواية الإماراتية من عند رواية «**شاهندة**» للكاتب الإماراتي راشد عبد الله، المنشورة سنة 1970م. وخلال هذه العقود القليلة، نجحت تجربة الكتابة الأدبية الإماراتية في التعبير عن أدق تفاصيل حركة النهضة الاقتصادية وما صاحبها من تغيرات على مستوى البنى الاجتماعية والثقافية والفكرية. وكان للتراث حضوره البارز في تلك التجربة، بشكل يستحق دراسات مستقلة ومتخصصة، ترصد تجليات ظهوره، وآليات استخدامه، وزوايا النظر إليه، لاستخلاص ما يمكن أن يسهم في تعزيز مكتسباتنا من تراثنا الأصيل، الذي كان ركيزة بناء حقيقية، منذ بداية حلم الوحدة، إلى أن صار الحلم حقيقة متجسدة في دولة الإمارات العربية المتحدة، التي تُضرب الأمثال بنجاحها وتألقها.

ملفنا هذا العدد تحت عنوان «**التراث وتجلياته في الأدب الإماراتي**»، وهو أنموذج لما نأمل في اتساع نطاقه من دراسات في تجليات تراثنا الوطني، المعنوي والمادي، لاستثماره والمحافظة عليه، وتعزيز الهوية الوطنية، وزرع حب التراث في نفوس أبنائنا عبر وسائط جمالية مثل الآداب والفنون.

ونحن إذ نقترب من نهاية عام 2021 - عتبة الانطلاق للخمسين الجديدة من مسيرة نهضتنا المباركة، نفخر بأننا نجحنا - بحمد الله - في جعل مجلة «تُراث» خلال هذا العام، منصة علمية، قدمنا من خلالها نخبة من الملفات النوعية، التي نهدف من ورائها إلى لفت انتباه المجتمع البحثي إلى تفاصيل دقيقة في البيئة وفي المجتمع وفي الحياة، نراها مداخل مهمة لقراءة تراثنا، لنقتبس من وهجه مشاعل لسعينا نحو مستقبلنا.

تجولنا بملفاتنا بحثًا عن التراث وتجلياته في كل ما يصلح للدرس: في المعارض الدولية، في القهوة، في الصورة الفوتوغرافية، في أسماء الشوارع، في الأهازيج والأغنيات الشعبية وأغاني المهد، في الحرف التقليدية، في الفنون الأدبية من رواية وقصة ومسرح، الرياضات التراثية كالفروسية، وفي الأصداف والقواقع.

نأمل أن تسهم هذه الملفات، وغيرها، مما قدمناه خلال السنوات الماضية - بمشاركة نُخَبٍ بارزة من الباحثين والكتاب الإماراتيين والعرب - في إثراء مكتبة البحث العلمي المحلية والعربية في مجالات التراث المختلفة، لتكون هديتنا للباحثين، في مطلع الخمسين الجديدة، من دولة الإمارات العربية المتحدة وفي القلب منها إمارة أبوظبي التي قدمت للعالم مثالًا يحتذى به في إحياء التراث وقيمه ضمن رؤية شاملة للتنمية.

فلاح محمد الأحبابي

رئيس نادي تراث الإمارات

محتويات العدد

تراث الشهر

8 حضور مميز لنادي تراث الإمارات في المحافل الثقافية والتراثية

67 الثفال ودفال أمي - الم الشبانة

68 المجتمع الإماراتي بين الهوية والكوزموبوليتانية - ياسر شعبان

70 صدفة خير من ألف معجم - مختار سعد شحاته

72 الشاعر الراوي سعيد بن عبيد بن خميس الطنيجي - مريم النقبي

74 سيرة الأميرة ذات الهمة 15 - د. محمد شحاته العمدة

76 «وجهة السَّفر» التي لي! - محمود شرف

84 تجربة مع الموروث - د. عمار علي حسن

86 بين كندا وألمانيا - منى لملوم

88 هوامش في المدن والسفر والرحيل - د. محمد سليم شوشة

92 اللحظة الفارقة في حياة الخضر - أسامة الحداد

94 عائشة القرطبيّة - أحمد فرحات

96 الألوان في قصص حسين دعسة - السيد نجم

98 أهل الحيل والألعاب السحرية - منير عتيبة

100 مرثية روائية لسيدة تكره الحزن - أحمد مجدي همام

102 سمير درويش.. واستحضار ديك الجن - د. زينب العسال

104 الأخلاق مركز التواصل - عائشة الدرمكي

106 زهرة الحرير والهولندي الطائر - د. هويدا صالح

111 ثلاث قصص للأطفال - ترجمة صلاح صبري

112 المُشاهَرة - جمال بربري

115 أنا كلهنَّ - د. سهير المصادفة

118 طرق بيع الخيل في وادي عارة - ميسون عبد الرحيم

121 عودة الحكايات - هاني عويد

122 رحلة (المأذون الشرعي) في الإمارات - حسام نور الدين

124 الخط العربي هوية وحضارة - شريف عبد المجيد

129 بيت القصيد - د. عبد العزيز المسلّم

130 قلوب تبحث عن جنتها - د. فاطمة حمد المزروعي

116

وجوه من الإمارات

أحمد العسم، مسارات الألم والدهشة والانتظار

الشعر عند «العسم» يحاكي اليومي والعادي في إطار تأملي، يجمع ما بين بساطة التفاصيل وعمق المعنى، يحتفي بالمكان وبمفرداته المتنوعة، فنجد صوراً مختلفة للمكان الأول حيث النشأة وبدايات الصبا والشباب، حيث الهدوء ودفء الحياة قرب «بحر جلفار»، ينقل لنا ذلك كله في مفردات شعرية محملة بطاقة هائلة من الحنين، فهو شاعر يشاكس الشعر بذاكرة وثابة تمتلئ بتواريخ وحكايات كثيرة وأساطير متعددة... عيد عبد الحليم

126

سينما الإمارات

الفِيلم الإمَاراتي **عَوَار قَلب**

أنت الآن أمام المال وزواج لا تريده، ماذا ستفعل وأنت في هذه المصيدة بين الملايين وبين زواج لا ترغبه؟ هذه هي الرحلة التي سيأخذنا إليها الفيلم الإماراتي «عوار قلب» سيناريو وإخراج جمال سالم، بطولة: عبد الله زيد، وجمعة علي، ونيفين ماضي، ومروة راتب، وخديجة سليمان، وسناء طاهر، وسلوى بخيت. يبحث الفيلم في العلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة، الزواج، وأن هذا الارتباط معقّد بشكل ما، فللرجل شخصيته الخاصة وللمرأة شخصيتها المميزة، ولكي يتم الارتباط بينهما يجب أن يكون هناك توافق وعلاقة حب، أن يقبل كل شخص الآخر بكل مميزاته وعيوبه... عبد الهادي شعلان

أسعار البيع

الإمارات العربية المتحدة: 10 دراهم - المملكة العربية السعودية 10 ريالات - الكويت دينار واحد - سلطنة عمان 800 بيسة - مملكة البحرين دينار واحد - اليمن 200 ريال - مصر 5 جنيهات - السودان 250 جنيهاً - لبنان 5000 ليرة - سورية 100 ليرة - المملكة الأردنية الهاشمية ديناران - العراق 2500 دينار - فلسطين ديناران - المملكة المغربية 20 درهماً - الجماهيرية الليبية 4 دنانير - الجمهورية التونسية ديناران - بريطانيا 3 جنيهات - سويسرا 7 فرنكات - دول الاتحاد الأوروبي 4 يورو - الولايات المتحدة الأميركية وكندا 5 دولارات.

الاشتراكات

للأفراد داخل دولة الإمارات: 150 درهماً / للأفراد من خارج الدولة: 200 دولار - للمؤسسات داخل الدولة: 150 درهماً / للمؤسسات خارج الدولة 200 دولار.

ما ورد في هذا العدد يعبر عن آراء الكتاب ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو نادي تراث الإمارات

ترانيا ثقافية منوعة

تصدر عن:
مركز زايد للدراسات والبحوث - نادي تراث الإمارات، أبوظبي

رئيس التحرير
شمسة حمد الظاهري

مدير التحرير
وليد علاء الدين

الإشراف العام
فاطمة مسعود المنصوري
موزة عويص علي الدرعي

الإخراج والتنفيذ
غادة حجاج

سكرتير إداري وشؤون الكتّاب
سهى فرج خير
torath@ehcl.ae

التصوير:
- مصطفى شعبان

عناوين المجلة

الإدارة والتحرير:
الإمارات العربية المتحدة - أبوظبي
مدير التحرير: walid@ehcl.ae
هاتف: 024092200 - 024456456

ورش عمل ومعارض ومحاضرات متخصصة

حضور مميز لنادي تراث الإمارات في المحافل الثقافية والتراثية

إعداد - قسم الإعلام

يحرص نادي تراث الإمارات على المشاركة في المحافل الدورية التي تتكامل مع رؤيته وأهدافه لضمان وصول رسالته النبيلة في تعزيز هوية الأجيال الجديدة بتراثهم الأصيل وإحيائه في ثقافة الحاضر من أجل المستقبل.

في هذا الإطار شهدت الفترة الماضية عددًا من المشاركات النوعية التي قام بها نادي تراث الإمارات ممثلًا في إداراته المتخصصة، في عدد من الأنشطة التراثية والثقافية البارزة على أرض دولة الإمارات العربية المتحدة، منها: ملتقى الشارقة الدولي للراوي، ومعرض أبوظبي الدولي للصيد والفروسية، ومعرض العين للكتاب، كما احتفى باليوم العالمي للقهوة، واصطحب طلاب قسم السياحة والتراث في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة الإمارات في جولة افتراضية عبر أرجاء معرض الشيخ زايد.

ملتقى الشارقة الدولي للراوي

شارك نادي تراث الإمارات في ملتقى الشارقة الدولي للراوي 21، الذي نظمه بإمارة الشارقة، معهد الشارقة للتراث، تحت شعار «قصص الحيوان» بمشاركة 38 دولة. وقال سعيد بن علي المناعي مدير إدارة الأنشطة في نادي تراث الإمارات المشرف العام على مشاركة النادي في الملتقى، إن النادي يحرص على المشاركة في المحافل الدورية التي تأتي في إطار رسالته وأهدافه، مشيدًا بالشراكة الاستراتيجية الإيجابية التي تجمع النادي ومعهد الشارقة للتراث، والأنشطة المتبادلة بينهما. ووصف المناعي مشاركة النادي بالقوية، إذ تضمنت ورشاً عن الخرايف - بالتركيز على قصص الحيوان اتساقاً مع شعار دورة الملتقى، قدمتها سعيدة الواحدي، وورشاً عن الحرف التراثية البحرية في النادي قدمها بدر الحسني تبين الفنون البحرية التي يقدمها النادي للأطفال. وشارك مركز زايد للدراسات والبحوث التابع للنادي، في الملتقى، بمعرض لكتب وإصدارات نادي تراث الإمارات في حقول التراث والتاريخ والثقافة ودواوين الشعر النبطي. وأشارت فاطمة المنصوري مديرة مركز زايد للدراسات والبحوث إلى اهتمام نادي تراث الإمارات بالحكايات الشعبية والروايات الشفهية وتوثيقها بالدراسات والإصدارات المختلفة وعبر صفحات مجلة «تراث». إذ أصدر النادي عددًا كبيرًا من الكتب التي بحثت في مجالات الألغاز والأهازيج والحكايات الشعبية الإماراتية والخليجية أحدثها كتاب «ذاكرة الراوي: فصول في الثقافة الشعبية والتقاليد الشفوية» تأليف قاسم بن خلف الرويس الصادر سنة 2019.

كما قدم المركز ضمن البرنامج الثقافي للملتقى محاضرتين الأولى بعنوان «البعد الثقافي والتربوي لقصص الحيوان في التراث الإماراتي» قدمتها فاطمة المنصوري، قالت خلالها إن استخدام الحيوان قديم في قصص التراث العربي منذ ما قبل الإسلام، وازدهر في عصر الترجمة أيام الدولة العباسية حيث ظهرت قصص «كليلة ودمنة» و«ألف ليلة وليلة». وأشارت إلى أن القرآن الكريم استخدم الحيوان لضرب المثل والعبرة، والدعوة إلى التأمل في عظمة خلق الله وقدرته، كما إن هناك حيوانات لعبت أدوار البطولة في القصص القرآني مثل نملة سليمان والهدهد.

وقالت المنصوري إن قصص الحيوان في التراث الإماراتي تتبع

السياقات نفسها تقريباً، إذ تأتي الحيوانات في الحكايات الشعبية إما موضوعاً للحكاية، أو مركزاً لها، وفي بعض الأحيان تأتي كعامل مساعد من أجل إبراز قيمة اجتماعية بعينها.

وبينت الصفات الراسخة للحيوان في القصص الشعبية الإماراتية، حيث يأتي بعضها معادلاً دائماً للحكمة، وبعضها الآخر معادلاً للشجاعة، أو الهيبة، أو القوة، أو المكر، وغيرها من القيم، وهي دلالة ترسخت في بنية الثقافة الجمعية وتحولت إلى رموز ثقافية يحتاج فكها وتحليلها إلى الاستعانة بعلوم الاجتماع والإناسة. وركزت المنصوري على الإبل وقصصها بوصفها مناط حياة الإماراتيين قديماً ومستودع ثروتهم، مشيرة إلى أن أهميتها بالنسبة إلى المجتمع منذ القدم، جعلتها تدخل في سياق الأساطير والقصص الشعبية. قبل أن تتناول بالتحليل حكاية «العقيلي واليازية» التي نُشرت في مجلة «تراث» الصادرة عن النادي، والتي تأخذ فيها الإبل مكانة مركزية. ووفي محاضرته بعنوان «الحكايات الشفاهية في السرد الروائي المعاصر: قصص الحيوان أنموذجاً وقراءة من رواية الغميضة» أشار وليد علاء الدين مدير تحرير مجلة «تراث» إلى تعدد ظهور الحيوان وقصصه في معظم حضارات الشعوب، بداية من الأساطير التي لجأ إليها الإنسان لتفسير وجوده في الكون، مروراً بالحكايات الشعبية وصولًا الى فنون الكتابة على اختلاف أنواعها، لافتًا إلى أن اختلاف أشكال المعالجة والطرح ينتج من اختلاف الهدف من استحضار الحيوان. وقال علاء الدين إن السرد العربي المعاصر لم يخل من لجوء إلى عالم الحيوان، سواء من باب الترميز المقصود أو القناع أو باعتباره امتداداً طبيعياً لبيئة العمل، مشيرًا إلى تعدد ألعاب الروائيين وتقنياتهم السردية في ذلك بشكل يستحق الرصد والدراسة. وخصص علاء الدين جانباً من محاضرته لقراءة مختارات من روايته «الغميضة» الصادرة حديثاً عن دار الشروق المصرية، وتدور في عالم فانتازي يستعير خشبة المسرح، وتعتمد على عدد من الألاعيب الفنية المتشابكة ذات صلة بفكرة الوجه والقناع، وتعيد تقديم بعض حكايات ألف ليلة وليلة وتُسند بعض أدوارها لبشر يرتدون أقنعة الحيوانات.

المعرض الدولي للصيد والفروسية

شارك نادي تراث الإمارات، في الدورة الثامنة عشرة من معرض أبوظبي الدولي للصيد والفروسية التي نظمها الشهر الماضي نادي صقاري الإمارات برعاية سمو الشيخ حمدان بن زايد آل نهيان ممثل الحاكم في منطقة الظفرة رئيس نادي صقاري الإمارات، بمركز أبوظبي الوطني للمعارض. ضم جناح النادي أكثر من معرض تراثي جسدت تنوع التراث الإماراتي الأصيل، منها معرض للحرف التراثية القديمة التي احترفها الآباء والأجداد بالتركيز على المشغولات النسائية مثل سف الخوص والسدو والتلي وغيرها. ومعرض بحري ركز على مهنة الطواش ورحلات الصيد، وعرضَ نماذج للؤلؤ والأدوات التي كان يستخدمها الغواص، إضافة إلى عروض حية للصناعات البحرية مثل صناعة الديين، مع تعريف الزوار بأنواع الصيد التقليدي قديماً وغيرها من الأنشطة البحرية، مع عرض نماذج للمحامل التراثية القديمة. وقدم

النادي ضمن أنشطة جناحه معرضاً تشكيلياً للفنانة الإماراتية أسماء الهاملي ضم لوحات للسيوف والخناجر التراثية، ركزت على أشغال الزخرفة والتطعيم بالجواهر على المقابض والأغماد التي تنوعت زينتها بين الذهب والفضة والمعادن والخشب والعاج والجلد. وشارك النادي بعروض خيل تراثية، إضافة إلى مشاركته في الجلسات الحوارية بورشة «الصقارة بين الماضي والحاضر» قدمها مسلم العامري الباحث في التراث الشفهي بمركز زايد للدراسات والبحوث.

وورشة «القنص والمقيض» لكل من سالم سويد المنصوري، وناصر سعيد المنصوري. وشارك معرض الشيخ زايد بعرض عدد من مقتنياته النادرة والمميزة التي تخص المغفور له الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان «طيب الله ثراه»، وعرض مركز زايد للدراسات والبحوث نخبة من إصداراته في حقول التراث والتاريخ والشعر، بجانب عددي سبتمبر وأكتوبر من مجلة «تراث» التي يصدرها نادي تراث الإمارات، إذ تميز العددان باتساق مواضيعهما مع معرض الصيد والفروسية. كما قدم المركز مسابقة تراثية يومية للجمهور طيلة أيام المعرض نالت إقبالاً مشهوداً لاسيما من الأجيال الجديدة. وشارك المركز في البرنامج الثقافي المصاحب للمعرض بعدة فعاليات، منها محاضرة بعنوان «العاديات في الموروث الشعبي» للباحث سعيد السويدي من الأرشيف الوطني، ومحاضرة للتشكيليين محمد الأستاذ وأسماء الهاملي بعنوان «توثيق التراث في الفن التشكيلي»، ومحاضرة للمستشارة حليمة عبد الله راشد بعنوان «صياغة السيوف والخناجر التقليدية في الإمارات». كما نظم المركز أمسية شعرية بعنوان «وصف الطير والمقناص» شارك فيها شاعر المليون سيف المنصوري والشاعر محمد بن يعروف المنصوري وأدارها الإعلامي مسلم العامري.

معرض العين للكتاب

شارك نادي تراث الإمارات - ممثلاً في مركز زايد للدراسات والبحوث - في فعاليات الدورة الثانية عشرة من معرض العين للكتاب، التي نظمها مركز أبوظبي للغة العربية بدائرة الثقافة والسياحة - أبوظبي، خلال الفترة من 21 إلى 30 سبتمبر الماضي، في مكتبة زايد المركزية بمدينة العين. قدم النادي في جناحه باقة من الإصدارات النوعية لمركز زايد للدراسات والبحوث، تتنوع بين التراثية، والتاريخية، والثقافية. منها «العين مدينة التاريخ والحضارة» للباحثة شمسة الظاهري، و«الفلكلور في مجتمع الإمارات، الأصالة والتنمية» للدكتور إبراهيم أحمد ملحم، و«وقفات في تاريخ الإمارات» للدكتور سيف بن عبود البدواوي، و«الهوية الوطنية الإماراتية في الشعر النبطي» للباحث

جولة افتراضية في معرض الشيخ زايد

نظم مركز زايد للدراسات والبحوث التابع لنادي تراث الإمارات، في الخامس من أكتوبر الماضي، جولة افتراضية عبر تطبيق مايكروسوفت تيمز، في أروقة معرض الشيخ زايد. تعرف خلالها طلبة قسم السياحة والتراث في كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة الإمارات على جوانب من سيرة ومسيرة المغفور له الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان - طيب الله ثراه.

اصطحبت مديرة مركز زايد فاطمة المنصوري ومشرف المعرض خلفان المحيربي الطلاب عبر صالة عرض كبيرة تضم صوراً نادرة تجسد مسيرة حياته خلال فترة حكمة لدولة الإمارات العربية المتحدة. لمشاهدة مجموعة كبيرة من المقتنيات الخاصة بالشيخ زايد، من بينها أربع سيارات رسمية، وعدد كبير من الجوائز والأوسمة العالمية والدروع والشهادات، وأدوات شخصية مثل نسخة من القرآن الكريم وآلة تصوير، وأسلحة مختلفة الأشكال والأنواع. كما تعرف المشاركون على عدد آخر من أجنحة المعرض منها الجناح الشرطي، وجناح «أدكو» أو شركة أبوظبي للعمليات البترولية البرية، وجناح البريد.

اليوم العالمي للقهوة

احتفاءً باليوم العالمي للقهوة، قدم مركز العين النسائي التابع لنادي تراث الإمارات في شهر أكتوبر الماضي ورشة افتراضية لمركز الشيخ محمد بن خالد آل نهيان الثقافي بعنوان «سنع القهوة في اكسبو 2020» قدمت فيها المدربتان التراثيتان مريم مهيوب الكلباني وموزة مطر العميمي شرحاً عملياً ونظرياً لتراث إعداد القهوة وآدابها وتقاليدها في الإمارات.

يذكر أن اليوم العالمي للقهوة يتم الاحتفال به في الأول من أكتوبر في كل عام، ويرتبط بمعرض إكسبو حيث بدأ الاحتفال به رسمياً على هامش إكسبو 2015.

فهد المعمري. و«ذاكرة الطين: شواهد من التراث المعماري والعسكري» للدكتور محمد فاتح زغل. ومجموعة من إصداراته من الدواوين الشعرية مع التركيز على ما يتعلق بشعراء منطقة العين ومنها دواوين الشعراء: الكاس وبن وقيش والدرمكي وبن هلال وبن هميلة وبن معضد. إلى جوار أعداد مجلة «تراث». قالت فاطمة المنصوري مديرة مركززايد للدراسات والبحوث إن المركز كان حريصًا على المشاركة في الاحتفاء بمدينة العين وإبراز موروثها الثقافي والحضاري عبر المساهمة في البرنامج الثقافي للمعرض بعدد من المحاضرات والأمسيات الشعرية قدمها نخبة من الباحثين والأكاديميين والشعراء. جاءت المحاضرة الأولى بعنوان «العين.. قصص في كتابات الرحالة»، قدمها الباحث الدكتور حمدان راشد الدرعي، وحاوره الباحث سعيد حمد الجنيبي. سلطت الضوء على عدد من سجلات حكومة الهند البريطانية، وكتابات الوكلاء السياسيين البريطانيين لما لها من أهمية في رصد التحولات السياسية والاقتصادية والأوضاع المعيشية، والتأكيد على أهمية واحة العين التاريخية، والاستراتيجية، والسياسية،

والثقافية. أما المحاضرة الثانية فكانت بعنوان «تاريخ القصيد.. شعراء العين يحتفون بـ50 عاماً من الإبداع»، شارك فيها الدكتور راشد أحمد المزروعي والشاعر والإعلامي بطي المظلوم السويدي مدير مجلس الحيرة الأدبي، وأدار الحوار الشاعر والإعلامي أنور حمدان الزعابي. في مشاركته قال المزروعي إن العين أخصب منطقة في إبداع التغرودة، وتتميز بوجود قبائل بدوية، والقبائل أساس التغرودة، وذكر الشاعر محمد بن حم العامري الذي عاصر الشيخ زايد الكبير، وكان يجول في الأماكن، وله تغاريد في شتى أنواع الحياة، وقرأ بعضاً من تغاريده. وتحدث الشاعر بطي المظلوم، عن مجلس شعراء العين، وذكر فترة التأسيس التي جاءت بأمر من المغفور له الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان، طيب الله ثراه، وبدأت في إذاعة أبوظبي حتى صارت برنامجاً تلفزيونياً. وذكر أسماء عدد من الشعراء الذين كان لهم دور في انتشار مجلس شعراء العين، وكذلك الشعراء الذين انضموا إلى المجلس بعد ذلك. وقال إن تلفزيون أبوظبي كان له دور كبير في الاهتمام بشعراء القبائل. وقال إنه عايش فترة كبيرة من تلك الأجواء وكان عدد شعراء المجلس يصل إلى أربعين شاعراً. وتحدث عن الشعراء وعطاءاتهم الأدبية كالشاعر محمد بن راشد الشامسي الذي أسهم في نجاح المجلس وكذلك الشاعر علي بن راشد السبع. أما الأمسية الشعرية فكانت بعنوان «العين في عيون الشعراء» شارك فيها كل من الشاعر محمد راشد الشامسي والشاعر عوض بن السبع الكتبي وأدارها الإعلامي مسلم صالح العامري. وقدم الدكتور محمد فاتح زغل، باحث رئيس في مركز زايد للدراسات والبحوث، محاضرة بعنوان «الأثر والإرث.. نظرة على القلاع والحصون في مدينة العين» تحدث خلالها عن أهمية القلاع والحصون في مدينة العين التي تعد من أهم ملامح التراث الحضاري والمعماري للمدينة، أدار الحوار السيد بدر الأميري مدير إداري في مركز زايد للدراسات والبحوث، حضر المحاضرة علي عبد الله الرميثي المدير التنفيذي للدراسات والإعلام في النادي، وعدد من الباحثين والمهتمين والإعلاميين ■

تفكرت في الدنيا وشابت عوارضي

سميت بسم إللي على العرش معتلي ... يامن على كل العباد وكيل
لك الحمد يا منهو علينا فضايله ... كريم يلي من شح كل ابخيل
عسفت المثايل والمثايل تطيعني ... كما طوع مربوط الحبال ذليل
بدعت النشيد وقلت من قاصي الحشا ... ابيوت لها وزن يعد ثقيل
لها وزن في الميزان لو يوزنونها ... وهي إلفطنين العقول دليل
تفكرت في الدنيا وشابت عوارضي ... بها حد نزال وحد رحيل
مضو مثل حلم الليل ناس مشوبها ... أو فج ظل مال عقب امقيل
حريصين بالمرواح لي قيلوبه ... بعيده اخطاهم والطريق طويل
ولا خير في الدنيا ومن يعتنيها ... ولو عدلت ساعة سريع اتميل
انا ابيعها لاريت من يشتريها ... ولا غلي ثمنها لو بشي قليل
ولا سلمت قارون من كثر ماله ... هوى القصر فوقه والرمال اتهيل
ويا سامعين القول عندي نصيحة ... نصيحة فهيم ماهوب قال وقيل
بدت من صميم القلب والفكر يابها ... عسا لها عند الريال قبيل
نقدّيها الياهل ونسمح لزلته ... ولا ناخذ العاقل براي هبيل
ونمشي بدرب الدين والصدق والهدى ... ولا انقول ذا خله وذاك عميل
ترا فوقنا رب يحاسب وينتقم ... ولا يفلح الظالم بشي هزيل

القصيدة فيها الكثير من الحكم والنصائح وهي للشاعر عيد بن أحمد بن مساعد المنصوري من مواليد 1939 في موطنه مرابع بينونه بالظفرة في إمارة أبوظبي. وقد قال الشعر في مجالات متعددة في الردح والمسحوب والهجيني والسامر والمنكوس والصخري وغيرها. كان عضواً في مجلس شعراء البادية بالمنطقة الغربية. وهو يعشق البادية والقنص وزراعة النخيل،ولأنه عاصر أيام الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان - طيب الله ثراه- فقد قال فيه الكثير من الأشعار التي تحوي على المديح والتهاني بالأعياد والمناسبات.

ملف

التراث وتجلياته في الأدب الإماراتي

14 تراث المكان والزمان في «أحداث مدينة على الشاطئ» - أحمد حسين حميدان
18 استلهام التراث في «رائحة الزنجبيل» لصالحة غابش - د. سعيد أصيل
24 توظيف التراث في الرواية الإماراتية - د. وائل إبراهيم الدسوقي
26 استلهام التراث في المسرح الإماراتي - سعيد بوعيطة
30 مدخل لقراءة عناصر التراث في الرواية الإماراتية - صبحة بغورة
32 الفلكلور الشعبي القديم في سرديات فاطمة المزروعي - د. صديق جوهر
36 توظيف التراث في السرد الإماراتي - عبد المقصود محمد
38 التراث المادي والمعنوي في النصّ السردي الإماراتي - عزت عمر
44 الحكاية والقصة ذاكرة الإنسان - فاطمة المزروعي
46 التراث بطلًا شعبيًا في النص المسرحي الإماراتي - محمد عطية محمود
50 استلهام التراث في أدب الطفل الإماراتي - نادية بلكريش
52 توظيف التراث الشعبي في القصة الإماراتية - أنس الفيلالي
56 حضور التراث في السرد الإماراتي - نور سليمان احمد
58 رؤية في توظيف التراث في الرواية الإماراتية - د. هيثم يحيى الخواجة
62 حين يكون التراثُ بطلَ العملِ الروائيّ - د. هَلا علي
64 «قبر تحت رأسي» ما بين التراث والحداثة - د. محمد ياسين صبيح

تراث المكان والزمان في: «أحداث مدينة على الشاطئ»

أحمد حسين حميدان

اهتمت الرواية الإماراتية منذ نصها الأول الماثل في رواية (شاهندة) لراشد عبدالله النعيمي، بالأزمنة والأمكنة ليس كحيز حاضن للحدث الروائي وحسب بل جعلت منه تقنية سردية استنطقت عناصره ليسهم في تجسيد مبتغاها السردي وهو ما قمنا بالتأكيد عليه عبر الملتقى الروائي لهذه الرواية عبر العديد من نصوصها ففي رواية «الشيخ الأبيض»[1] يترك صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، حاكم إمارة الشارقة، عضو المجلس الأعلى للإتحاد المكان المتحرك «ظهر السفينة» ومعه المكان الثابت «جزيرة كمران، الحُديدة، ظفار...» ليروي أثر الحضارة العربية الإسلامية بالآخر الأمريكي والأوربي المتمثل بشخصية «بول» الذي تحوّل عقائدياً إلى الشيخ الأبيض وذلك فترة الاحتلال الإنجليزي لمناطق الخليج العربي.

في حين أن راشد عبدالله النعيمي يترك في رواية «شاهندة»[2] ذات المكان المتحرك «السفينة» والمكان الثابت «الجزيرة، قرية الحيرة» ليعيد سيرة عصر الرق وحكاية العذاب الإنساني عبر بطلته «شاهندة» وذويها الذين كابدوا معها فداحة الرحلة ومرارتها، بينما يلجأ محمد حسن الحربي إلى المكان المتحرك «البحر، السفن» تاركاً له التعبير عن حركة الزمن المفتوح والمتغيرات الطارئة فيه؛ كما لجأ إلى المكان المغلق ورموزه الدينية «مدينة المربيضة، المسجد، الكعبة المشرفة...» ليكشف للقارئ بواطن شخصياته وحقائقها المضمرة.

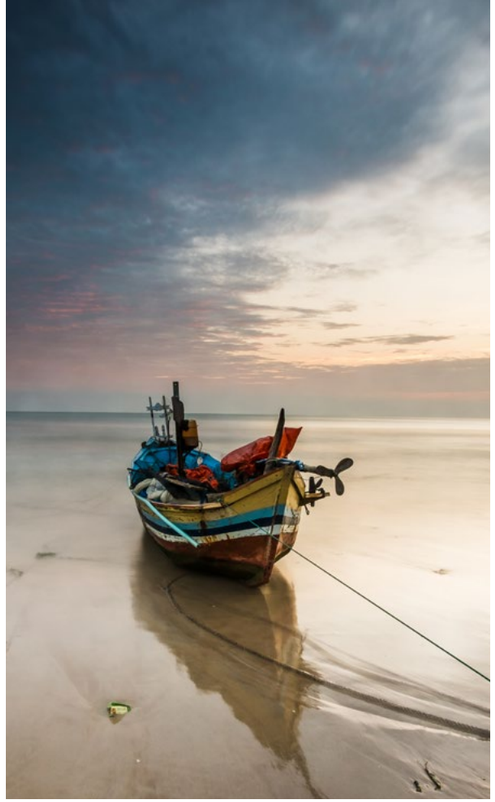
ويتحول المكان المحدد عند الروائي علي أبو الريش وأمنيات سالم ومنصور عبد الرحمن إلى وطن يروي الماضي وذكرياته حكاية الشقاء والمعاناة الإنسانية، فيملأ الخوف قلب الأم على ابنها الشاب الذي انقلب اسمه عند علي أبو الريش في رواية «نافذة الجنون» من سعيد إلى متعوس؛ ثم انقلب في رواية «تل الصنم» من متعوس إلى معتوه. وفي الوقت الذي يبيع فيه منصور عبدالرحمن المكان «البيت» من أجل إنسان قرر أن يعيش زمنه كبطل روايته «الذي اشترى اسمه»[3] تتمسك أمنيات سالم بالمكان الكائن بوطن مضى يحمله حلم كزرقة البحر وينفض عنه غبار العذاب والتعب فتحدثها أرضه عن أيام أجمل بقيت هناك في ثراها ويحاكيها بحره عن زمن آخر آتٍ وهو يركض نحو الحرية. عبر أرض هذا المكان وعبر بحره الذي يشارك في احتضان أوجاع الشخصيات التي تعيش مكابداتها حالمة بالخلاص في زمن يأتي ماضياً ويحضر وامضاً بوعد المستقبل نتوقف مع رواية محمد حسن الحربي «أحداث مدينة على الشاطئ» كأنموذج بدا فيه الزمان والمكان جزءاً من تقنيات السرد في النص وهو ما يمكن اعتباره سمة مشتركة بينه وبين النصوص الأخرى التي مررنا على ذكرها.

أحداث مدينة عل الشاطئ

لابد من الإشارة بداية إلى أن رواية محمد حسن الحربي «أحداث مدينة على الشاطئ»[4] لا تخرج عن إطار الرواية التاريخية. وإذا كان بعضهم قد استخدمها كقناع للتخلص والتهرب من المسؤولية إلى حد جعل فرح أنطون ينصح بعدم الالتفات إلى الأعمال الأدبية التي تناولت تاريخ أمم الشرق، فإن ذلك لا يمكن تعميمه على كافة الأعمال الإبداعية المنجزة في هذا المضمار ومن ضمنها رواية «أحداث رواية على الشاطئ» التي جاءت تسعى لرصد حقبة ماضية من حياة منطقة محددة رغم ابتعاد عنوانها عن تسميتها أو الإشارة إلى مكانها الذي أبقاه الكاتب طي الكتمان إلى أن بلغ الفصل الثاني من عمله الروائي فأفصح على سطوره عن اسم مدينته المقصودة وعن اسم المنطقة الواقعة فيها فنقرأ بأنها «المربيضة» كما نقرأ بأنها نقطة متقدمة في البحر يأوي إليها نفر من الصيادين و قوافل التجارة القادمة من الجزيرة العربية ومن الدول والمناطق المجاورة لها أيضاً. وفي رواية الأحداث التي وقعت في هذه المدينة القابعة على الشاطئ لجأ الراوي إلى الغموض الواقع بزمن مفتوح على مكان مغلق وبمدينتين وبطريق يوصل بينهما. هذا الغموض قصدي في كل الأماكن التي أحل بها ضمن السياق الروائي. وهو ليس إيحائياً بالمعنى الإيجابي في جميع المواضع ولا يقوم على خدمة النص على الدوام بالضرورة.

الغموض بين الدائم والمؤقت

لم يأخذ الغموض بعداً واحداً أو وجهة واحدة في رواية «أحداث مدينة على الشاطئ» كما لم يأخذ فيها الديمومة نفسها، فالغموض الذي اكتنف اسم المدينة على صدر غلافها تم الإفصاح عنه في أعقاب الصفحات الأولى كما أشرنا قبل قليل ثم تلاه إفصاح آخر عن أسماء عدة بلدان مجاورة لها شملت دولاً خليجية معروفة كالعراق وشبه الجزيرة العربية، لتدل على موقع هذه المدينة من دون إلحاقها بدولة بعينها فبقيت «المربيضة» أسيرة أحداث أبنائها بمعزل عن أي حكم مركزي تخضع له غير نفوذ أميرها «مجلاد» الذي لا يعرف له أصل من فصل، وهي بهذه الصورة ظلت ضمن إطار مفتوح على جغرافية تتقاطع مع سواحل الخليج العربي كما بقيت مفتوحة على تاريخ غائم المرحلة ومجهول العهد فالكاتب يتحدث في نصه الروائي عن مدينة واقعة داخل شبه الجزيرة العربية، وهو إذا كان بذلك قد جعل غموض المكان مؤقتاً بعد أن كشف عن موقع مدينته بما يجاورها من مدن و دول. كما أسلفنا قبل قليل. فإنه أبقى زمن هذا المكان في دائرة الغموض الدائم بعدما أحاله إلى حقبة راحلة في ماض غير محدد القدم من خلال مسمى «شبه الجزيرة العربية» المتداول منذ آماد بعيدة لم تكن مقتصرة على مرحلة بعينها. وقد رافق هذا الغموض الدائم في السيرورة الزمنية المراد رصدها روائيا غموض آخر في بعض الشخصيات المحورية في الرواية كشخصية الأمير «مجلاد» حاكم مدينة المربيضة وكشخصية «أبو مطلق» الذي



استولى على إمامة المسجد.. كلتا الشخصيتين كان يكتنفهما الغموض فلا يقدم الكاتب عن جذورهما أي إفصاح سوى ما يزرع الريبة والشك بهما، فظل أهالي المربيضة يجهلون الشيء الكثير عنهما رغم ما يمثلانه من وجوه للسلطة في مدينتهم، فالأمير «مجلاد» الذي يمثل السلطة السياسية والعسكرية هو مَنْ منح السلطة الدينية للآخر «أبو مطلق» من دون أن يوجد ما يؤكد أن أياً من الاثنين له أي صلة أو انتماء لهؤلاء الأهالي.

عبر هذا الغموض الدائم في نسب الأمير والإمام الذي يرخي بظلاله إلى آخر السيرة الروائية يفضي الكاتب إلى عدم شرعية النظام القائم في هذه البلدة الصغيرة، بل يمكن القول بأنه ذهب إلى أبعد من ذلك حين أفضى على لسان مرافق الأمير سليمان العبدالله أبو حفصة وهو يخبر زوجته بأن الحاكم أعطى أبا مطلق هذا الاسم واسمه الحقيقي «حاج داؤود» وأذاعت زوجته هذا الخبر لاحقا لجارتها أم سعيد.. وفي موضع آخر يعلق الكاتب قائلا: «لا أحد يعرف من أين جاء أبو مطلق ولا أحد يعرف اسمه سوى أبو مطلق ..»[5] ويكشف على لسان شخص يدعى حمد بن خميس شقاً خفياً من سلوك أبو مطلق الأخلاقي حيث يتم ضبط شذوذه الجنسي من قبل أحد المصلين المتأخرين في المغادرة، و بقي هذا الأمر قيد الكتمان لعلاقة أبو مطلق مع حاكم المدينة إلا أن

صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، حاكم إمارة الشارقة، عضو المجلس الأعلى للإتحاد

راشد عبدالله

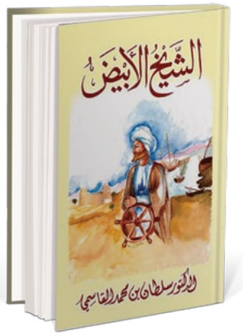
محمد حسن الحربي

الكشف الأول عن الاسم الحقيقي لأبي مطلق بأنه «حاج داؤود» سيفضي بنا إلى مدلول آخر يطرح محمد حسن الحربي عبر تقنياته المطامع الصهيونية في شبه الجزيرة العربية وفي ثرواتها الخليجية عموماً.

المكان المغلق والزمن المفتوح

تدور أحداث رواية محمد حسن الحربي في مكان مغلق لا تتعدى حدود دائرته مدينتين وطريقاً يوصل بينهما مع العلم أن عنوان الرواية «أحداث على الشاطئ» يشي بمساحة جغرافية أقل لا تتعدى مدينة «المربيضة» التي استثمر الكاتب مكانها كعنصر فني من عناصر الرواية وكتقنية سردية أيضاً[6] فلم تعد «المربيضة» مجرد مكان تجري عليه الأحداث وحسب، بل تحولت عبر عناصرها وموجوداتها إلى كائن مشارك بصورة فعالة في بنية السياق الروائي وفي سيرورة الأحداث الجارية داخل البيئة الروائية سيما وأن أهلها وناسها مخلقون من رملها وطينها حتى بدت بساطتهم من بساطتها وتشابه أيامهم من رتابتها التي لم تترك لأي منهم كما يقول الكاتب سوى خيارات محدودة «فإما الفرد فيهم يجنّ ويهيم في الخلاء على وجهه من دون دليل، أو أن يرتكب حماقة يكون فيها حتفه وإن سلم من هذه وتلك يبقى حياً على هامش الحياة لا يضر ولا ينفع!..»[7] وسط هذه الأجواء يرصد محمد حسن الحربي حركة سكان مدينة المربيضة التي أخذت تتنامى وتتصاعد من خلال عدة شخصيات أحسّت بتغيّر موقف الأمير«مجلاد» منها وشعرت بأنه بدأ يضمر لها شراً كحمد بن خميس الذي غادر مدينة المربيضة لاجئاً إلى عرب القبائل المجاورة وكسليمان العبدالله الذي كان المرافق الأول للحاكم إلا أنه تعرض إلى ضربة

منه أطاحت به أرضاً بينما كان يهمّ إلى تقبيل الحجر الأسود أثناء رحلة الحج التي رافق بها الأمير فيعود بعد انتهاء المناسك بمفرده غاضباً من جراء ما حصل وفي الطريق يلتقي بحمد بن خميس ويخططان معاً للتخلص من مجلاد وممن حوله وبهذا التوجه تذهب الرواية إلى إهمال التاريخ في صياغته الرسمية جاعلة اهتمامها ينصب على القاع الاجتماعي أو على حركة مَنْ هم في البنية التحتية حسب تعبير جورج لوكاتش لترصد من خلالهم ما خفي في الظل من أحداث تكمن فيها حقائق الماضي التي علق بين طياتها وجهاً آخر لهذه الحقائق الرازحة في مخبوء التاريخ والتي تكتمل في سياقاتها الدفينة بقية الصياغة لما قد حدث بالفعل فتدفع بها إلى سجل المعرفة الإنسانية من جديد[8]. كل ذلك سعى الكاتب إلى بلوغه عبر المكان الذي لجأ إلى توسعته خارج نطاق مدينة المربيضة إلى مدينة مكة المكرمة من دون إغفال الهمس الواقع في الطريق بينهما جاعلاً من الرموز الدينية الموجودة في كليهما تقنيات إضافية ساعدته في الكشف عن المخبوء في دواخل شخصياته وإدراجه ضمن سياق سرده الروائي فكشف حقيقة حاج داؤود «أبو مطلق» في مسجد المربيضة وكشف حقيقة نوايا الأمير نحو أكبر مرافقيه وأجّج عملية الصراع في بيت الله الحرام في مكة المكرمة. وعلى مقربة من الكعبة التي أغلق بها المكان وجعل منها نقطة العودة إلى مدينة المربيضة حيث مركز معركة التغيير القادمة ضمن زمن مفتوح يحكي فيه الكاتب من خلال راويه سيرة الماضي من دون تحديد فترته المقصودة وهو بذلك يمكن له التواصل مع الراهن بعيداً عن عين الرقيب وعن سلطاته المتعددة.. فالمربيضة ما بقيت كما هي وما بقيت أيامها الخاليات على رتابتها المعهودة والكاتب يلجأ إلى المكان نفسه وإلى المربيضة ذاتها للدلالة على ما يريد وهو في سياق ذلك يصف التغيرات الحاصلة فيها قائلاً: «المساحات الترابية تغدو شوارع في ليلة وضحاها، تسير عليها سيارات مختلفة الأحجام.. لم يكن في المربيضة سوى سيارات جيب معدودة أغلبها تابع للقصر. أما الآن فالناس مذهولة لمنظر سيارات كبيرة تنقل الرمل والحجارة والبعير الكبير والماء، سيارات لها صناديق حديدية مهولة بعضها يُمنع الناس من الاقتراب إليها لأنها تحمل خطراً يهدد حياتها من دون أن يعرفوا شكله ولونه..». ويضيف الكاتب على هذا الوصف الذي قدمه لمظاهر التغيير الحاصلة على يابسة المربيضة وصفاً آخر لما حصل في بحرها يقول فيه: «.. وأصوات أخرى متقطعة تأتي من جهة البحر، أصوات مختلفة تطغى عليها صفارات سفن مغادرة، صفارات بدت تُسمع حديثاً على شواطئ المربيضة الملوثة بمخلفات لا أحد يعرفها من قبل: حبال سوداء، أخشاب



ضخمة قوية، كتل سوداء تلتصق بالأقدام، أسماك ميتة لها رائحة نتنة، علب فارغة مختلفة الأحجام...»[9]. ضمن هذا السياق يستخدم محمد حسن الحربي المكان المغلق بحدود معينة ليعبّر من خلال ما يطرأ عليه وما يفد إليه عن زمن مفتوح على الراهن مستنداً في مسعاه على فترة تاريخية لا يُسَمّيها كي تبقى موصولة الدلالة على ماضي الواقع وحاضره ومستقبله.. وإذا كان قد اختار مدينة «المربيضة» صورة مكانية وتعبيرية لهذا الواقع فإن ما قدمه في خواتيم أحداثها يرشح عن قتامة ما سيحل بمَنْ يعيش أزمات أبنائها.. فعلى وقع التفجيرات تضع ابنة بطل الرواية مولودها البكر مشوهاً فتنفر منه النساء رغم إصرارها على أنه خليفة جده الذي قتل ولم يمت!.. وهو ما يذكرنا بالمخلوقات غير الطبيعية التي قدمها الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز في روايته اللافتة «مئة عام من العزلة» فلا تستقيم الأمور ولا تنتهي في مكان أبقى له الزمن في حركته المستمرة أحداثاً جديدة لا تتوقف قد تدرك الرواية والنصوص الإبداعية الأخرى شيئاً من مخلّفاتها فتقبض عبر صيغها الفنية والتعبيرية على آثارها لكنها لا تملك أن تسدل عليها ستارة النهاية ■

الهوامش:

1. رواية الشيخ الأبيض. الدكتور سلطان بن محمد القاسمي. ط2 الشارقة 1999م.
2. رواية شاهندة . راشد عبدالله النعيمي . اتحاد كتاب وأدباء الإمارات . الشارقة 1998م.
3. رواية الرجل الذي اشترى اسمه. منصور عبد الرحمن. دار الفارابي. بيروت 2001م.
4. رواية أحداث مدينة على الشاطئ . محمد حسن الحربي . دار الفارابي . بيروت 1986م.
5. المرجع السابق. ص9.
6. ثقافة المكان. رمضان بسطاويسي محمد. دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة 1996م.
7. رواية أحداث مدينة على الشاطئ. محمد حسن الحربي. ص5.
8. الرواية التاريخية. جورج لوكاتش ترجمة الدكتور صالح جواد كاظم. دائرة الشؤون الثقافية العامة. بغداد 1978م.
9. رواية أحداث مدينة على الشاطئ. محمد حسن الحربي. ص78/ 83.

استلهام التراث في: «رائحة الزنجبيل» لصالحة غابش

د. سعيد أصيل

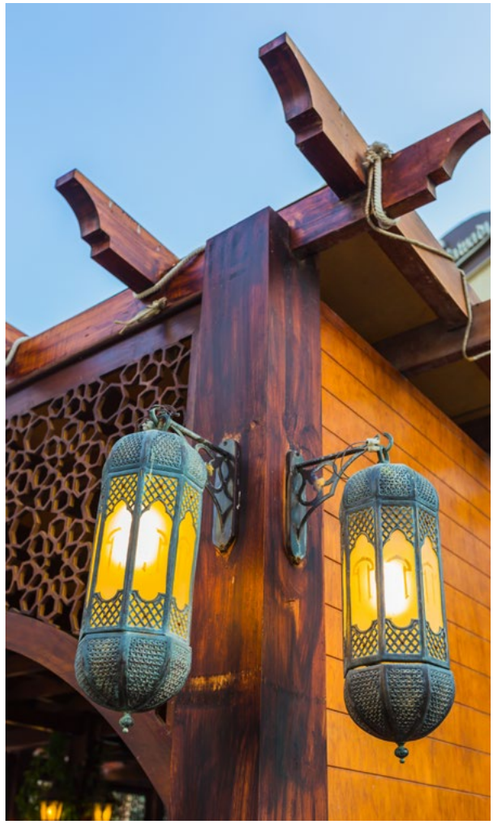
تطرح قضية التعامل مع التراث أسئلة وإشكالات عديدة، لاسيما وأن طرح سؤال التراث غالباً ما يتم ربطه مباشرة بالحداثة والمعاصرة. أما حين يتم تأطيره في الإطار الإيديولوجي فيزداد تشعب المقاربة وتتداخل الحدود التي قد تحجب عنا المقاربة الموضوعية، وتضعنا في حيز ضيق يصعب تجاوزه والخروج منه. وقد تعامل الأدب - والأدباء - مع هذا التراث تعاملاً متنوعاً، مزج بين استحضار التاريخ والرموز وعمليات التناص والاقتباس والتوظيف المتعدد واستحضار بعض الأماكن والفضاءات والأحداث والتقنيات، وغيرها... وهو ما سعت الرواية، بدورها، إلى استلهامه والتعامل معه.

إن دائرة مفهوم التراث تتسع، اليوم، لتشمل «مجموع التقاليد والعادات والأنماط الثقافية والحضارية التي تنتقل من جيل إلى جيل، فيقال في هذا المعنى: التراث الثقافي، والتراث الشعبي، والتراث الإسلامي...إلخ»[1]. ومن ثم فالتراث أشمل من أن «نُخَنْدِقَهُ» في دائرة ضيقة، وأن نربطه بالماضي الذي انقضى وانتهى.. إنه استمرار في لاوعي الإنسان وامتداد في حياته ومعاشه، بل وفي أحلامه.. ومن اللطائف، في هذا الباب، ما ذكره صاحب «القاموس المحيط» حين أورد هذين المعنيين: «وتوريث النار: تحريكها لتشتعل (...) والوَرْثُ: الطري من الأشياء»[2].. من هنا يبدو التراث متجدداً مستمراً، يتداخل فيه الماضي والحاضر تداخلاً حيوياً منتجاً، ولن يكتسب أهميته وقيمته إلا اعتماداً على هذه الخاصية الملازمة له، وإلا أصبح جزءاً من الماضي المنتهي الصلاحية، أو أثراً من آثار البنايات الدارِسة الصامتة الجامدة...

في الرواية الإماراتية

لقد تأخر ظهور الرواية في دول الخليج، عامة، لأسباب متعددة لعل أبرزها تلك الأسباب السياسية المرتبطة بتأخر نيل استقلالها، وانشغالها ببناء نفسها، بعد الاستقلال، ثم تحديث بنياتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية. ويجمع أغلب الباحثين والدارسين على أن سنة 1971 دشنت ظهور أول رواية إماراتية مطبوعة «شاهنده» لراشد عبد الله النعيمي التي تمثل أول عمل روائي إماراتي، ظهرت سنة 1971، كما إنها تجسد المنظور الشعبي للقصة بمعناها الواقعي التقليدي «البسيط»، ثم سرعان ما توالت الروايات الإماراتية، وشرعت تبني وجودها وتؤسس لمسارها حتى استوت وأخذت مكانتها في مكتبة الرواية العربية وبدأت تنافس على مراكز الريادة وتحصد الجوائز والتقدير، وبرزت أسماء روائية وقامات يصعب القفز عليها أثناء الحديث عن الرواية العربية.

السرد العربي واستلهام التراث



«تعمل آلية استلهام التراثي على إعادة تأويل واكتشاف ذلك التراث ثم العمل على بعثه من جديد، في إيقاع جديد ولغة تواصل جديدة. وأحياناً شكل جديد»،[3] وذلك من خلال تقنيات وآليات متعددة ومختلفة، ترتبط، غالباً، باختيار المؤلف وثقافته ومقصديته ومدى تمكنه من الكتابة السردية ووعيه برهاناتها، إضافة إلى مدى امتلاكه لتحولات الوعي التراثي وجاذبيته ومكامن إبداعيته في إطار علاقة تتسع أكثر فأكثر مع الواقع المعيش والوعي الحداثي المتواصل والمستمر. وانطلاقاً من هذه الرؤية يمكننا معالجة قضية التراث والسرد العربي الحديث/ المعاصر من خلال نماذج روائية كثيرة ومتعددة، استحضرت واستلهمت هذا التراث وتفاعلت معه ووظفته، من خلال بعض جوانبه، في كتاباتها وإبداعاتها.

وسنعمد لاختيار أنموذج من الروايات الإماراتية المعاصرة الناجحة لنتتبع بعض مظاهر هذا الارتباط الاستلهامي الذي يستحضر التراث بشكل ما داخل فضائه السردي: إنها رواية «رائحة الزنجبيل» للشاعرة والكاتبة صالحة عبيد غابش.

صالحة غابش

المظاهر التراثية في «رائحة الزنجبيل»

متن الرواية: تحكي الرواية قصة فتاة اسمها (علياء) تعيش حياة اجتماعية متضاربة بين أزمات نفسية واجتماعية تتأرجح بين حين وآخر.. تقطن المدينة وقلبها متعلق بمكان آخر: إنها (الحيرة)؛ مدينة صغيرة قرب الشارقة تحن إليها، وإلى فضاءاتها الجميلة الهادئة وبحرها الأزرق حيث عاشت طفولتها.

تقدم رواية رائحة الزنجبيل أنموذجاً لتلك المرأة الإماراتية التي لا تستسلم للظروف الاجتماعية التقليدية للمجتمع الإماراتي، والخليجي بشكل عام، حيث تتابع (علياء) دراستها وتتفوق فيها. وتنحدر البطلة من أسرة ثرية، تسافر لمتابعة دراستها العليا في لندن، ثم تتعرف على شاب إماراتي اسمه (عبد الرحمن) يدرس، هو الآخر، في لندن، فتساعده على دفع مصاريف الدراسة بالجامعة التي لم يستطع أداءها. كما ستعمل على إقناع والدها ليوافق على زواجها به رغم موضعه الاجتماعي المتواضع لكنه

سيتنكر لها ولجميلها ويختفي ليتزوج غيرها. ستعيش (علياء) صدمة قوية بسبب خذلان (عبد الرحمن) لها، لكنها ستنشغل عن ذلك بأعمالها وبإدارة شركة والدها بعد وفاته، وستنجح في ذلك. وعندما ستبلغ الثانية والأربعين من عمرها ستلتقي بـ(مريم)، صديقة طفولتها، التي ستعمل على خلق تقارب بينها وبين أخيها (ناصر) مخططة للزواج بينهما، زاعمةً أنه رجل أعمال، لكن (علياء) ستضعه تحت الاختبار لتكتشف استغلاله لها ولاسم الشركة والتلاعب بذلك، ثم ستعرف أن الأمر كله كان محاولة من (مريم) للانتقام منها لأنها كانت تكرهها منذ الطفولة وتحقد عليها بسبب اختلاف الوضع الاجتماعي لعائلتها ولباسها لملابس علياء التي كانت تتصدق بها والدتها على أمها. وستعود (علياء) لتلتقي بصديقتها المخلصة: صديقة طفولتها (عذيبة) وستعيد معها ترتيب تلك الصداقة الحميمية والعلاقة الطفولية الجميلة، حيث تجد عندها الدفء العاطفي الذي افتقدته؛ ومن ثم تعيد ارتباطها بمدينة (الحيرة) التي نشأت فيها وأحبت أهلها البسطاء وظلت تزورها بين الحين والآخر.

توظيف الرواية للحكاية الشعبية

في روايتها «رائحة الزنجبيل» تستحضر صالحة غابش الحكاية الشعبية وتستلهمها في عدة مشاهد، وهي حكايات تستنبِتُها من تراث منطقة (الحيرة) التي يرجع تاريخها إلى عصر الملك النعمان بن المنذر المشهور، حيث تستحضر حكايات عما قدمه أجدادها من بطولات في مقاومة الاحتلال الإنجليزي مثلما فعل مجموعة من الفدائيين عندما قاموا بإحراق إحدى سفن هذا المحتل:

«حكى لها والدها حكاية تلك الليلة التي اجتمع فيها أبوه سيف الغافي مع أصحابه: راشد وجمعة وخلفان وعلي وسالمين، تحت شجرة الغافة يضعون خطتهم لحرق سفينة البضائع التي وصلت من الهند مساء اليوم نفسه لصالح الذين يحتلون منافذ التجارة في منطقة الخليج، متخذين من موقعه مكاناً استراتيجياً لأهدافهم الممتدة في الشرق، ليلتها وتحت هذه الشجرة في المكان الذي تؤوي فيه نفسها المبعثرة اكتملت خطة مجموعة الشباب الذين أرادوا أن يكشفوا عن وجه آخر للمقاومة غير التذمر من وجود المحتل، وجثمت على صدور الناس الذين وجدوا أنفسهم محاصرين بعدو يقيم مصالحه على حساب حرية أهل البلاد التي يتحكم في أمورها ككل أشكال الاحتلال، وقبل أذان فجر اليوم التالي استيقظ الناس على حريق هائل كاد يلتهم البيوت وانفجارات تصاحب الحريق، تنثر شرارة النيران على مساحات واسعة من البلاد، سقطت في بعض البيوت القريبة.. وسط الإشعاعات الحادة التي هرب منها الظلام كان هروباً آخر يلاحق السواد كي يلتحف به.. ستة ظلال تتفرق متخفية قبل أن تكشف ملامحها النيران مع شعور بالزهو والانتصار بين الممرات الضيقة، تحاول أن تجد مهرباً لما شاهدوه من حالة الهلع التي أصابت الجنود، ولولا حاجة الاحتلال لكافة جنوده الحاضرين لحظتها إلى إطفاء الحريق لينقذوا ما يمكن من البضائع المنتظرة لكان لهذه الظلال مصير آخر، كان والدها فخوراً بما فعله جدها وصحبه، بل ظلت الغافة غالية على قلبه، فلم يعرض الأرض التي كانت موقع بيت العائلة الكبير لبيع أو مقايضة أورهن حتى لا يدع فرصة لأحد لقلعها من مكانها.. نظرت باتجاه يمناها حيث إحدى الفِلَل مقامة على مسافة منها.. هذا المكان أشار نحوه أبوها ذات يوم قائلاً لها ولإخوتها: هنا اختبأ جدكم وبصحبته جمعة، كان بيت عبد المحسن المرحباني أحد أعيان الحيرة الذي آواهم لساعة، ثم نصحهم بالخروج والمشاركة مع الأهالي في الفرجة أو إطفاء الحريق حتى لا يشك أحد بأمرهم».

استحضار المكان والأشخاص

وتستحضر صالحة عبيد غابش في «رائحة الزنجبيل» شخصيات حقيقية من السماكين والحكماء والشعراء الذين أدوا دورهم الكبير في إرساء وتثبيت دعائم القيم الوطنية الأخلاقية وأسس منظومة التراث الأصيلة:

«قادت سيارتها متجهة إلى مسقط رأسها الحيرة. بلد السماكين والشعراء، ما زالت فيها أرض واسعة لم تلمسها جدران الإسمنت، بقيت بنخيلها وأصيلها محتفظة بحس الأصالة الذي يرسو عنده قلب علياء، أوقفت السيارة وبقيت داخلها تتأمل النخيلات المتبقية واستحمامها بأشعة الشمس قبل أن يحين رحيلها اليومي، وأغنية ما زالت تسرع إلى ذاكرتها كلما طافت ببالها «الحيرة».. كم تذكرت سويعات الأصيل.. وصدى الهمسات ما بين النخيل.. ليتني صرت شاعرة، لأسعدني أن أنضم إلى موكب شعراء الحيرة: «الشيخ صقر القاسمي، وسلطان العويس، وخلفان بن مصبح» ولكن هل سيقبلون أن تنضم امرأة إلى موكبهم؟ ابتسمت لهذا الخاطر». فالرواية تعيد عبق تراث إماراتي يختزل، في إيجاز استرجاعي، ذاكرة قوية من ذاكرة البلاد وأعلاماً حفرت أسماءها في أرضها، مستحضرة المكان والأسماء ودلالاتهما، معاً، مع ما يثيره ذلك من شجون ويبثه من فرصة صادقة للعودة إلى هذا التراث باعتزاز قوي. ومن هذا القبيل، أيضاً، كثيراً ما كانت الرواية تتوقف عند ماضي مدينة الشارقة ولا سيما بيت أسرة عبد الله الغافي في منطقة (الحيرة) في الجهة الغربية من الشارقة، من خلال عمليات الاسترجاع التي تقوم بها (علياء) بين الحين والآخر:

«حين يبدأ الفجر بالانحسار وقد طوت الأرواح سجادة الصلاة عن جبين الكون الساجد أبداً لخالقه، يخرج الصيادون والنشيد الجماعي للنوارس يملأ الفضاء المحضون بزرقتي السماء والبحر. ثوان أو دقائق معدودة تفصل فتح باب وآخر من البيوت المتقاربة إلى حد الالتصاق في الحيرة.. أليس ذلك لأن القلوب والنفوس متقاربة على مائدة المودة والرحمة التي ما زال آباؤنا

ممن هم على قيد الحياة يترحمون على أيامها؟». تعود الكاتبة إلى استلهام ماضي المدينة ببراءته وطيبة أهلها وعلاقاتهم الممتدة طولاً وعرضاً وصفاء القلوب وتقاربها مثلما هي بيوتهم ومنازلهم وفضاءاتهم... كل ذلك أصبح في خبر كان، وبقي مجرد أطلال ذكريات يترحم عليها الناس اليوم... إنه التراث الإنساني الذي عاش على أساسه الأجداد ويتذكره الأحفاد، متأسفين لفقده وزواله.. هي، إذن، عتبات الماضي الذي انْدَرَسَ في الحياة المعاصرة وتم تعويضه بأخلاق وسلوكيات أخرى أكثر تعقيداً، وأشد أنانية، وتفرداً، وانحصاراً. غير أن بطلة الرواية ستظل تعيش بين الماضي والحاضر في علاقتها بالمدينة.. إنها لا ترفض التمدن والتغير في حد ذاته، ولكن على ألا يُفقِدَ المدينة أصالتها وألقها وماضيها الجميل وتراثها النافح الممتد في التاريخ والإنسان والمكان؛ فهو الملاذ وإليه العودة والإياب لتفريغ الهموم وتنفيس الصدر؛ تقول (علياء) وهي في طريقها، بسيارتها، إلى (الحيرة): «الحيرة إذاً - ومن موقعها غرب الشارقة - تنتظر النفط الآتي في الطريق مثلها كمثل أي بقعة في أرض الخليج، وهي لن تقبل أن يمس اسمها المستلهم من حيرة النعمان بن المنذر. فهذا النفط قد يلبي حاجتها لإنعاش اقتصادها، ولكنه لن يغسل أصالتها أبدا. ومن أجل العيش بين هذين الأمرين، وتحقيق حلم الجمع بين الحاضر الذي يفرض نمطاً مدينياً متحضراً، وبين الماضي بتراثه الحضاري والإنساني الجميل، بمعناهما العام، اهتدت بطلة الرواية إلى فكرة تسمح لها بتحقيق حلمها: «فكرت كثيراً أن تغتنم أرض العائلة التي بني عليها البيت القديم.. وتستلهم لها مشروعاً لا يدوس نخلة من نخيلها.. كانت تحلم أن تكون رسالته أو هويته أو أي أمر يتعلق به مستوحى من اسم الحيرة التاريخية التي تولى حكمها المناذرة لتربط التاريخ بالحاضر، وتتواءم الحيرتان في حدث واحد». ويبدو أن (علياء)، من خلال هذا الحلم/ المشروع قد اهتدت إلى الإجابة عن سؤال وجودي يعيشه الإنسان المعاصر اليوم، ويخفف من حدة الصراع الذي لا ينفك يحاصره؛ ففكرة المزاوجة والمصالحة هنا تبدو توليفاً فكريا فلسفياً وجودياً أكثر مما هو حل عملي تطبيقي يتجلى في عملية البناء المادي البسيط: إنه بناء فكري واستلهام فلسفي عميق. لقد سبق أن أكد جابر عصفور أن «الرواية العربية هي ملحمة الطبقة الوسطى، لكن في البحث عن هوية لها، داخل مجتمع ينقسم على نفسه، فيتميز من حاضره بين تقاليد ماضيه وآفاق مستقبله بالقدر الذي تمزق به هوية هذا المجتمع بين تراثه الذي يشده إلى حلم مثالي في عهد ذهبي للماضي، وحضارة الآخر الأجنبي الذي يشده إلى حلم مثالي مناقض في وعد المستقبل». ويبدو أن البطلة قد استوحت

إجابتها عن هذا السؤال من خلال ما ذكرنا، تعبيراً عن حسمها لسؤال الهوية ذاك. (وتتشابه الرواية، إلى حد ما، مع رواية «زرب الدبش» للكاتب جمعة الليم في هذا الأمر، حيث يستحضر - هو الآخر- مدينة الشارقة التراثية القديمة لتدور فيها أحداث روايته. إن استلهام التراث الإماراتي واستحضاره بارز في رواية «رائحة الزنجبيل» لصالحة عبيد غابش، انطلاقاً من العنوان وعلى امتداد العمل من بدايته إلى نهايته؛ فرائحة الزنجبيل نفسها ما هي إلا استحضار لعبق التراث الماضوي الجميل لطقوس حياتية معروفة عند الإنسان في الخليج، وفي الإمارات، استحضار يتعزز في علاقة المكان بشخوصه وأناسه وطقوسه: إنها الحنين إلى «الأم» التي كانت تقدم كأس الحليب بالزنجبيل لابنتها (علياء) كلما أصابتها وعكة صحية أو ما شابهها، ثم هي عودة الذاكرة إلى ما يصاحب هذا الطقس التراثي من حوارات ونقاشات وسمر، سواء مع الأم أو مع المكان أو مع الناس الذين يتقاسمون المكان ويتشاركونه.. إنه رمز لروح الحياة الشعبية التراثية التي عاشها الناس في مدينة (الحيرة) القديمة وأشباهها من المدن والفضاءات الأخرى في ربوع البلاد.يقدم التراث السردي العربي فرصة لطرح وإعادة طرح أسئلة الحاضر أكثر مما يتعلق بأسئلة الماضي وإشكالاته، الأمر الذي يؤدي بنا إلى صياغة جديدة لمفهوم التراث، استحضاراً وامتداداً، في الآن نفسه، مما يحتم أن «ننظر إليه كذلك بصفته موضوعاً جديداً، ولا يمكن أن ننشغل به إلا بتصور جديد، ولمقاصد جديدة. إنه، وهذه إحدى أهم سماته ومميزاته، بقدر ما يدفعنا دفعاً إلى الماضي والتاريخ، لإعادة النظر فيهما من منظور جديد ومغاير، يجعلنا ننفتح على العصر، وعلى حاضرنا، ولا سيما عندما نتبين أن العديد من الإنتاجات والإبداعات العربية الحديثة والجديدة، تعود إليه، وتتفاعل معه بشتى أشكال التفاعل. إنها تحاوره حيناً، وتحاكيه أحياناً، وتعارضه أحايين كثيرة»[4]... وهو ما يعطينا فرصة العيش في داخله، من جديد، ولكن بشكل أكثر إبداعية ووعياً.

إن استلهام هذا التراث لا يتم إلا من خلال وعي محدد وقصدية فنية نقدية فاعلة، تستهدف بناء تصور ورؤية جديدين متجددين للواقع الجديد وليس تكراراً أو محاكاة لواقع (حقيقي أو خيالي) تراثي قديم. وقد نجحت رواية «رائحة الزنجبيل» في تقديم هذه الرؤية الفنية الاستلهامية النقدية للتراث في مدارج وتفاصيل أحداثها ومتنها، من خلال بناء أفق حواري بين الماضي/ التراث والحاضر الجديد بقيمه، ورؤيته للعالم، وللإنسان، وللأشياء ■

*** ناقد من المغرب**

الهوامش

1 - أبو المجد عبد الجليل وحارث عبد العالي: «تجديد الخطاب الإسلامي وتحديات الحداثة» - دار أفريقيا الشرق - المغرب/لبنان - الطبعة الأولى: 2011 - ص: 87.

2 - الفيروزبادي (أبو طاهر مجدا لدين محمد بن محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم ابن عمر الشيرازي): «القاموس المحيط» - اعتنى به ورتبه وفصله: حسان عبد المنان - بيت الأفكار الدولية - عمان /الأردن، الطبعة الثالثة: 2008 - ص: 1862.

3 - محمود الضبع: «السردي في الشعر/ الشعري في السرد» (ضمن أعمال مؤتمر أدباء مصر: «أسئلة السرد الجديد» - الدورة الثالثة والعشرون - محافظة مطروح (2008) - الهيئة العامة لقصور الثقافة/القاهرة - الطبعة الأولى: 2008 - ص: 345.

4 - سعيد يقطين: «السرد العربي: مفاهيم وتجليات» - الدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت - الطبعة الأولى: 1433هـ/ 2012م- ص: 71.

توظيف التراث في الرواية الإماراتية

د. وائل إبراهيم الدسوقي
كاتب وباحث في التراث والتاريخ الثقافي، مصر

مهد لظاهرة توظيف التراث في الرواية الإماراتية المعاصرة ما بذله الأدباء الإماراتيون من جهود للعودة بالرواية إلى الأصول والجذور، خلال الخمسين عاماً الفائتة التي أعقبت تأسيس دولة الإمارات العربية المتحدة، خاصة وأن التأثر بالرواية الغربية قد عم أرجاء العالم العربي خلال فترة الاحتلال الأجنبي وأصبح الخروج من دائرتها من الأمور الملحة. وقد وجد هؤلاء أن كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص التي من الممكن أن تكون مادة خصبة لتأسيس أدب مستوحى من البيئة الشعبية لساحل الخليج العربي، بعد دراسة وافية لألوان التراث المختلفة التي زخرت بها الروايات الشفهية وما تم تدوينه في بطون كتب التراث. وقد أسهمت تلك الحركة الإحيائية، بتمسكها بالقديم وتقليدها له، في تأخر ظهور نوع من الرواية التي مزجت التراث بالواقع الحديث، والذي من الممكن ملاحظته بكثافة خلال الآونة الأخيرة، إلا أن القليل من أرباب التجربة الأولى حاول خلال كتاباته تناول مظاهر الحياة الحديثة التي ازدهرت في المجتمع الإماراتي بعد تأسيس الدولة نتيجة الانفتاح على الغرب، ومدى تأثر المجتمع التقليدي بها. وفي معظم الأحوال لم يؤد توظيف الموروثات في الرواية الإماراتية في مرحلتها الجنينية إلى الارتقاء بالرواية وجعلها شكل فني متطور عما هو عليه في الموروث الشعبي، واقتصر على التقليد، ولم يتجاوزه إلى الإبداع والابتكار، وذلك لانجذاب رجالات عصر التحديث الإماراتي إلى التراث كنوع من مقاومة الحضارة الغربية الوافدة إليهم، وليس كفن مستقل تخدمه بقية فنون الكتابة. كذلك ظهر تيار أدبي خضع لأذواق العامة وبعض المثقفين الذين كانوا يفضلون السيرة الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة والحكايات الخرافية عن غيرها من ألوان الرواية. ولكن خلال العقدين الأخيرين ظهر جيل جديد أصر على التمسك بالقديم وتقديسه ودمجه مع الفن الروائي الحديث من دون إخلال بالاثنين، وقد تم هذا بكل براعة واحترافية، فظهر شكل من أشكال الرواية يشبه المقالة القصصية، وأقرب إلى الأشكال السردية الجديدة والقصص التراثي. وازدهرت مع ذلك الاتجاه ظاهرة لم شمل الأدب الشعبي المبعثرودمجه في الحركة الثقافية الجديدة التي بدأت تزدهر بعد أن استقرت أركان دولتهم الفتية. وفي حين أخرج المفكرون والباحثون في معظم الدول العربية التراث الشعبي من دائرة اهتمامهم، ونظروا إليه نظرة استعلاء، كثف الإماراتيون جهودهم في محاولة استخدام التراث كمحور أساسي في أدبهم لبناء مناخ ثقافي يميز دولتهم عن غيرها.

فعلى سبيل المثال وليس الحصر، أخذتنا رواية «زرب الدبش» لجمعة الليم إلى عوالم من التراث الإماراتي التي تتميز بها فرجان الشارقة القديمة، فيعيد بقلمه مستخدماً مصطلح «زرب الدبش» الذي يعني حظيرة المواشي إلى الذاكرة الشعبية رونقها. وفي العديد من أصناف الأدب القصصي الإماراتي يحرص كتابه كل الحرص على استخدام مفردات عتيقة يضطرون إلى شرحها بإسهاب حتى يفهمها الجيل الجديد، كما فعل كل من عبد الحميد أحمد في قصته «الطائر الغمري»، وقصة «عاشق الجدار القديم» لعلي عبدالعزيز الشرهان، كذلك قصة «درب أم الدويس» لسارة النواف، التي انشغلت بالشخصية الخرافية أم الدويس التي نسجت ملامحها من التراث الشعبي الإماراتي. كما استفاد بعضهم من فنون السرد الشعبي خلال كتابة رواياته، فنجد فاطمة الكعبي في روايتها «بئر معطلة» تتمركز خلف أعين البطلة لتحكي بلسانها أحداث الرواية التي تدور أحداثها في مدينة العين. فضلاً عن الجهد الواضح في توظيف التراث لخدمة أحداث رواية «قوس الرمال» للأديبة لولوة المنصوري. ورواية «شاهندة» لراشد عبد الله النعيمي، و«ساحل الأبطال» لعلي محمد راشد، و«مدينة على الشاطئ» لمحمد حسن الحربي، وغيرها من الأعمال التي وظفت التراث بشكل لافت للنظر في أحداث الرواية. وهكذا تحول التراث الشعبي الإماراتي إلى حقل خصب للإبداع خلال الخمسين عاماً الفائتة، وهو وقت قليل جداً من عمر التجربة الإماراتية التي تتقدم يوماً بعد يوم، فأصبحت الرواية تتحصن وتخصب بالميثولوجية والرموز، وتقتنص من التاريخ والتراث مما جرى على أرض الدولة ومن كل مألوف ويومي وعادي ■

قراءات مهمة:

• موسى سليمان: الأدب القصصي عند العرب (بيروت: دار الكاتب اللبناني، 1960).

• رفعت سلام: بحثا عن التراث العربي، نظرة نقدية منهجية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990).

• محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2002).

• مقالات متفرقة نشرت في صحف (البيان - الخليج - العرب) عن التراث في الرواية والقصص الإماراتي.

استلهام التراث في المسرح الإماراتي:

مسرح إسماعيل عبد الله أنموذجًا

سعيد بوعيطة

شكلت عملية توظيف التراث في المسرح ولا تزال، ملمحاً أساسياً من ملامح التطور في بنية النص المسرحي. ولأن التراث خصب بمعطياته وإمكاناته التي حملها لنا عبر العصور، فقد شكل مجالاً واسعاً للاستلهام أمام المبدع المسرحي الذي وجد فيه مقومات فكرية وإبداعية تمكنه من التعبير عن الهموم والقضايا التي تشغله، بل وتدعم بحثه المشروع عن ثقافة أصيلة تعبر عن ذاته. إن توظيف المبدع المسرحي للتراث يعني توظيف معطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية، هدفها خدمة الحاضر والمستقبل.

حيث تشكل العودة إلى التراث طريقاً لتنميته والامتداد به نحو المستقبل بقيم متطورة بعيدة عن السطحية والابتذال، والتراث الشعبي يفرض نفسه على خيال الفنان الذي يجد فيه ضالته، ليشكل بذلك رافداً حيوياً للفنون المختلفة، من شأنه بلورة رؤية الفنان الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته، وفي هذا السياق يؤكد الكاتب المسرحي الألماني غوتولد افرايم ليسنغ (1729 - 1781م) على أن الفن يجب أن يتغذى من جذور شعبية. لكن هذا لا يعني حتمية العودة إلى الأشكال البدائية للإبداع الفني فالفنان يجب أن يجمع عناصر الإبداع الشعبي، والأفكار ذات الطابع الأكثر تقدمية، وعليه وهو يصوغ المواضيع الشعبية، استخدام كل الوسائل الفنية المتوارثة التي صيغت من خلال مجرى الفن، رافعاً بذلك الشعبية إلى أرقى درجاتها على حد تعبير عبد الرحمن ابن زيدان. وبما أن مصادر التراث قد جاءت متنوعة لا يمكن حصرها في جانب واحد من جوانب النشاط الإنساني، فإنها قد جاءت لتتوزع بين ما هو أدبي وفلسفي وديني وأسطوري وفلكلوري وصوفي، وبين ما هو محلي وإنساني، كما تنوعت معطيات هذا التراث نفسه ما بين أحداث ومواقف وشخصيات وصيغ جمالية وأشكال تواصل متعددة سمعية وبصرية.أما المبدع المسرحي فقد تعامل مع التراث طبقاً لما يتناسب مع رؤيته الفلسفية، من دون التخلي عن الأمانة العلمية في الحفاظ على أصالة المصدر التراثي، محاولاً ربط الذاتي بالموضوعي وذلك لإكساب التجربة بعداً إنسانياً. إن الفنان

المسرحي يلجأ إلى التراث باعتباره وسيلة، قصد تجاوز المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع. حيث يتم التفاعل الفني بين الدلالة التراثية بوصفها حقيقة تاريخية للمرموز لها، وبين الدلالة الفنية المعاصرة باعتبارها وسيلة فنية. لا تكون العلاقة بين الدلالتين علاقة شكلية، لأنه كثيراً ما يسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح الشخصية التراثية. فيصبح الخطاب التراثي خطاباً باهتاً. لا يحقق التواصل. لذلك، ينبغي أن تكون الدلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصدر التراثي على الإيحاء والتعبير.

إسماعيل عبد الله، والتراث الشعبي

تعود تجربة المسرحي إسماعيل عبد الله في الكتابة المسرحية إلى مطلع الثمانينيات من القرن العشرين، فهو من جيل الرواد الذي حمل على عاتقه مهمة تأسيس حركة مسرحية في الإمارات. وقد وجد في التراث الشعبي لمنطقة الخليج العربي مادة خصبة يمكن استلهامها وتوظيفها في المسرح. حيث عبر من خلال ذلك عن هموم الحياة اليومية وحكمها وأهازيجها وفلسفتها وطقوسها. فكتب مجموعة من النصوص المسرحية ذات المرجعيات التراثية. ينطلق المسرحي إسماعيل عبد الله في تحديده لإشكالية الهوية والتراث في المسرح الخليجي، وبشكل خاص في المسرح الإماراتي، من فهمه الموضوعي للتراث. حيث يرى أنه يشكل كل ما يتعلق بتاريخ الإنسان في تجارب ماضيه وعيشه في حاضره وإطلالته على مستقبله. أما التراث الحضاري والثقافي فهما الممتلكات والكنوز التي تركها الأولون، وهي السند المادي للأمم والشعوب، ومن خلالها تستمد جذورها وأصالتها لتضيف لها

إسماعيل عبد الله

لبنات أخرى في مسيرتها الحضارية لتحافظ على هويتها وأصالتها على حد تعبير إسماعيل عبد الله. بذلك، فإن مشروعه يقوم على استلهام التراث واستنباط المواقف و الأفكار أو القيم الكامنة في الأشكال التراثية، ودمجها في الأحوال الراهنة التي أسهم العالم الحديث في تشكيلها إسهاماً حاسماً. وذلك بانتقاء جملة من المواقف والمفاهيم التراثية ضمن عملية تقوم على الجمع بين التراث والمعاصرة. مما مكنه من إعادة قراءة التراث عبر منهج يقوم على فهم التراث وتفسيره وتوجيهه.

فكل قراءة توجه التراث توجهاً قبلياً واضحاً وتوظفه لقضايا العصر وهمومه وأغراضه، ليس باعتبارها مجرد قراءة للفهم، أو عملية للفعل والتأثير فحسب، بل إن بعضها ينشد التغيير والتنوير معا. هكذا، استهدفت عودة المسرحي إسماعيل عبد الله للتراث البحث عن هوية حقيقية للمسرح في الخليج العربي. تسعى لتأسيس ثقافة عربية رصينة.

تستمد أصولها من الموروث الشعبي/التراثي والتاريخي بمختلف مقوماته الفكرية والجمالية. يرى إسماعيل عبد الله أن إشكالية البحث عن هوية قد أرقت المسرحيين العرب منذ عقود وقبل بروز قطار العولمة، والتمسك بالأصالة والتراث والخصوصية لا يعني الهروب إلى الماضي وحسب وبالتالي لا يجب كذلك تقديسه إلى حد عدم التجاوز، وعلينا خلق حالة مزدوجة بين التراث والمعاصرة. لتجاوز الراهن واللحاق بالتطور وتعويض ما فات. بيد أن أفق هذا التزاوج يبرز إشكاليتين مهمتين تتعلق الأولى بماهية المعاصرة، بينما تتعلق الثانية بشكل التراث وحدوده وطبيعته ومضمونه وكذلك قضاياه.

تجليات التراث في «حرب النعل»

وظف المسرحي إسماعيل عبد الله في مسرحية (حرب النعل) عام 2010م، التراث من خلال عودته إلى حكاية شعبية ارتبطت بالبحر. حيث ركزت الأحداث على قرية صيادين ساحلية تعاني من هيمنة الوالي أو النوخذة (الحوت). جاءت آليات وطرائق توظيف التراث في نص (حرب النعل) من خلال توظيف المسرحي للغة الشعبية الإماراتية في كتابته للنص، وتوظيفه أيضاً للحكاية الشعبية الدارجة، إضافة إلى بنائه لشخصياته المسرحية واختيار أسمائها وأزيائها ضمن مرجعياتها التراثية الشعبية، وتقديمها من خلال حكاياتها مع البحر ومع القادم الذي يهدد وجودها الإنساني. حيث مزج عناصر الفرجة البصرية بالطابع الشعبي.ليصبح في متناول عقل ووجدان جميع الناس. قصد تحقيق الفهم والتفاعل من خلال استيعاب المنظومة الفكرية والجمالية. لاسيما وأن النص يقدم جزءاً من تراثهم وأحداثاً تتعلق بوعيهم الجمعي. كما إن الأغاني والمواويل التراثية التي يحفل بها النص المسرحي في مواضع مختلفة، لا تنفصل عن الثقافة الشعبية المتوارثة في المجتمع الخليجي. جاء توظيفها كي يؤدي أغراضاً متعددة إضافية من بينها تأكيد عمق المأساة ومدى ارتباطها بتلك بالشخصيات والإيحاء بسوداوية الأحداث اللاحقة.

التراث وهوية المسرح الإماراتي

يقوم المشروع المسرحي الذي سعى إليه إسماعيل عبد الله على بناء هوية مسرحية عربية. تدعم وجود الهوية الوطنية عبر تخليص المسرح الإماراتي من أزمته التي كان يعاني منها في ظل عدم وجود كتاب قد اختصوا بالكتابة للمسرح حسب تصوره. حيث سعى للبحث عن هوية حقيقية للمسرح من خلال العودة للتراث بعد هدم الفجوة بينه وبين المسرح. مما مكن المسرح الإماراتي بمختلف تجاربه، إعادة الاهتمام للموروث الشعبي (التراثي) بوصفه حاملا لقيم اجتماعية، وحافظاً للهوية وعاكساً لسلوك الجماعة. مما مكنه من أن يكون ركيزة للتطلع نحو المستقبل. وذلك من خلال موقف الجماعة ضد هجمة الحداثة والسلوكيات الوافدة بسبب عوامل كثيرة متداخلة. بهذا، قدم النص المسرحي الإماراتي الموروث في نطاق ظروفه الخاصة من خلال الماضي الذي طرحه أو الآتي منه. فتجلى هذا الماضي بوصفه صورة غير جيدة ولا تفيد الحاضر أو الآتي. لذا، فإن المطلوب من المسرح حسب إسماعيل عبد الله، التعاطي مع هذا الموروث من خلال توظيف جوهره.قصد تعديل الراهن أو صياغة المستقبل بما يتوافق والمصلحة العامة. بهذه الرؤيا، وجد المسرحي إسماعيل عبد الله في التراث، معيناً لا ينضب.فتجسدت في مسرحياته روح الفرجة المسرحية بأشكالها المتعددة والمختلفة. يشير في هذا الصدد إلى أن (التراث مشروع أشتغل عليه منذ فترة طويلة، قضيته المركزية هي الإنسان إماراتياً وعربياً، أسعى للتأكيد على قيمته وعلى الكرامة التي منحها الله له، والدفاع عن حقه في الحياة والعيش الكريم والسعادة، وكل مسرحياتي هي تفريعات لهذا الموضوع وغوص في معانيه وتفاصيله، (...) وأنا أرى أن من مقتضيات النجاح في العمل والإبداع فيه أن يسعى الكاتب إلى بناء نصه الخاص به، المنسجم مع ذاته ورؤاه وبيئته، ومن هنا فإن الكتاب الجدد عليهم أن يعكسوا هموم جيلهم وتجارب حياتهم بكل أبعادها المادية والنفسيةً). إن توظيف إسماعيل عبد الله للتراث، يعني توظيف معطياته بطريقة فنية إيحائية ورمزية. تتيح الفهم الموضوعي للذاكرة التراثية، وتفسيرها ضمن سياقات متعددة. يمكن من خلالها نقد الحاضر في ضوء معطيات الماضي، ومن خلال أشكال الفرجة المسرحية والظواهر الدرامية يمكن أن يحقق توظيف التراث رهان الحداثة والتجديد، التي من شأنها الوقوف في وجه المحاولات الرامية إلى طمس الهوية العربية الإسلامية، وترسيخ قيم فكرية وفنية وجمالية. تتجاوز التقليد والاستنساخ المبرمج للمنتج المسرحي الغربي، وذلك بهدف تأسيس حوار نقدي جدلي عبر تعميق ثنائية الأصالة والمعاصرة، والأنا والآخر، في محاولة لتأصيل المسرح العربي. بهذه الرؤيا الفنية، أسس المسرحي إسماعيل عبد الله القيم العقلية والعاطفية والجمالية في نصوصه المسرحية انطلاقا من معطيات مجتمعه العربي عموما والخليجي خصوصاً.

حيث تأثر ضمن رؤيته ببيئة البحر والصحراء التي بقيت حاضرة بشكل جلي في تكوين شخصية الإنسان الخليجي وحياته وثقافته المتجذرة في التاريخ والذاكرة الجماعية.

التراث وتأصيل المسرح الإماراتي

ارتبطت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي عند المسرحي الإماراتي عامة وإسماعيل عبد الله خاصة، بالتراث. حيث برزت ثنائية الأصالة والمعاصرة التي فرضت عليه التعامل مع التراث باعتباره موقفاً وحركة مستمرة من شأنها أن ترسخ القيم الإنسانية المثلى. حيث لا تقتصر نظرته للتراث على أنه مادة خام. تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، بقدر ما تتعدد مظاهره وتجلياته في حياة الإنسان العربي عامة. لهذا، جدد المسرحي إسماعيل عبد الله الآليات التي اعتمدها في استلهام و توظيف هذا التراث في أغلب نصوصه المسرحية. حيث استلهم هذا التراث من مصادره وأصوله المتعددة، من دون التخلي عن الأمانة العلمية في الحفاظ على أصالة المصدر التراثي. وذلك من أجل ربط الذاتي بالموضوعي. لإكساب تجربته المسرحية بعداً كونياً وإنسانياً. كما نهل كذلك من التراث الشعبي الشفاهي المتداول الذي شكل رافداً حيوياً له. من أجل بلورة رؤيته الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته كما تجلى في أغلب نصوصه المسرحية. كما نجد من بين أبرز سياقات توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي، توظيف اللغة الشعبية المحلية (الإماراتية) في كتابة النص، وكذا توظيف الحكايات الشعبية الدارجة، وبناء الشخصيات واختيار أسمائها ضمن مرجعياتها التراثية الشعبية. وتوظيف الألحان الشعبية الحزينة والأغاني الجنائزية، وخلط عناصر الفرجة البصرية بالطابع الشعبي. ليصبح النص المسرحي في متناول عقل ووجدان المتلقي كي يفهم ويتفاعل مع المسرحية. وذلك من خلال استيعاب المنظومة الفكرية والجمالية. كما تجلى في مسرحية «حرب النعل». تتقاطع تجربة المسرحي إسماعيل عبد الله في توظيفه للأشكال التراثية مع أبرز رواد المسرح العربي بشكل عام. كما تجلى في تنظيرات وتجارب توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعدالله ونوس وقاسم محمد وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب (عبد الكريم برشيد، الطيب الصديقي)، وفرقة مسرح الحكواتي اللبنانية وغيرهم كثر. كما سعت تجربته لإيجاد مسرح ذي هوية عربية بارزة.

تتخذ من الفرجة الشعبية ومن طقوس الاحتفالات، أسسه وقوانينه. أسهمت عملية استلهام التراث بمختلف أنواعه في تجربة المسرحي الإماراتي إسماعيل عبد الله، في تحقق الرهان الذي سعى إليه أغلب المسرحيين العرب. تجلى في البحث عن هوية المسرح العربي عامة والإماراتي على وجه الخصوص. سواء على مستوى الشكل أو المضمون. حيث بدأت تتكشف تجارب مسرحية جديدة في التعامل مع التراث. توافق بين المعطى التراثي، و معطيات العصر الحديث ■

*ناقد من المغرب

مدخل لقراءة عناصر التراث
في الرواية الإماراتية

صبحة بغورة
باحثة من المغرب

تنبغي الإشارة بداية إلى أن التقارب الجغرافي وأيضاً التجانس اللغوي والديني والتاريخي لأقطار الخليج العربية لم يكن ليضمن تحقيق التجانس الثقافي فيما بينها، ومن ذلك التفاوت الحاصل في مضمون الرواية بين الدول الخليجية الست من حيث البعد التاريخي لنشأته وطبيعة مراحل تطوره والمميزات الفنية التي يتسم بها، وعلى العموم يمكن ملاحظة أن الرواية الخليجية بصفة عامة والرواية الإماراتية بصفة خاصة قد تأثرت بالرواية العربية في سردها التراثي ثم في تحولها نحو الاستجابة السردية الحتمية كانعكاس تلقائي لعلاقات اجتماعية تعقدت مع تطور الجوانب الفكرية والروحية والاقتصادية بعد مرحلة اكتشاف النفط واستثماره فأصبح الشكل الروائي حاملاً لجدلية الانسان والقيم المتحولة الناتجة عن المواصفات الجديدة للمكان في خضم التحول الحضاري من الحياة الاجتماعية الهادئة والبسيطة في البوادي إلى التقلبات الشديدة ومظاهر التغير العميق والمستمر في الحياة بالمدن، ولعل التوجس من نتيجة الاستسلام لهيمنة منطق الحياة المدنية المعقدة كان وراء التمسك بسرديات الصحراء والماء كخصائص مؤكدة للهوية المميزة للمجتمع الخليجي عامة، ولكن ما لبثت السرديات الروائية أن جنحت من ملامسة القضايا الاجتماعية والتاريخية المرتبطة موضوعيا مع البيئة إلى تناول طبيعة الذات في تأثرها الفكري والسلوكي بالتغيرات البيئية المحيطة وفي قوة ومجال تأثير هذه الذات الفردية على طبيعة الظروف القاهرة بشكل يميل نحو التمرد على التقاليد وعلى قيم المجتمع المحافظ، وصولا إلى محاولة استغلال بعض المفاهيم الإغترابية للتأكيد على وهم الحرية المطلقة للتأثير على السلوك فأفضت إلى السقوط في هوة الإحساس بالفراغ الوجودي، وأدى الاستغراق في هذا التوجس إلى بقاء الرواية الإماراتية أسيرة حدود الواقعية بعدما تجاوزت إلى حد ما الطابع الرومانسي فبقي المضمون الروائي منتشراً افقياً في الحاضر بعرض الإشكالية ونقدها وتقديم الرأي بشأنها، كما ظل الإنتاج الروائي الإماراتي ممتداً في غالبه إلى الماضي مستغرقاً في ما يجود به التراث الغني من ايحاءات فكرية ومستبحراً فيه بقالب معظمه حكائي وليس روائيا، وعلى كل حال لا نلمس محاولات لاستشراف المستقبل بشكل يمكن أن يعزز الوعي المجتمعي برؤى جديدة تسهم في مواكبة التغيرات المتلاحقة في العالم بقدر ما نسجل أن القصة والرواية الإماراتية لم تشذ في تناولها للزمان عن السرديات الأخرى في العالم وهي ي الغالب تتناول علاقة شخصية الفرد بالزمن وأثره الإيجابي أو السلبي عليها وعلى المحيط في إطار بنائي يعمل على المقايسة بين زمنين بأسلوب التداعي من لحظة راهنة إلى ماض قريب أو بعيد يم التوقف عنده ليضيء جانباً من التراث يود استعادته، ويعكس الاستخدام التراثي في القصة القصيرة أو الرواية إنما يأتي من ارتباط الزمن بوجود الشخصيات وبمسارات حياتهم من اللحظة التي يختارها الكاتب أو الروائي رابطاً بينها وبين المكان، فيشكل هذا الارتباط بيم الزمن والمكان مساراً طبيعياً لتبدلات الأوضاع الحياتية من عادات وسلوكيات، كما يشكل هذا الارتباط نقاط تقاطع أحداث واقعية تفرض حضورها من خلال العلاقات بين الأشخاص في حياة الفرد والجماعة الفكرية والأخلاقية وهي التي تشكل النقطة الأهم في بنية النص الروائي.

«الأدب مرآة عصره» هكذا يعتبره الكثيرون، ظاهرة تاريخية في الأساس تعبر عن مقومات مرور الزمن وآثاره لذلك تعبر الرواية عن شكل الثقافة في عصرها وهو ما يجعلها فناً، والتعامل مع المكان هو من استخدامات التراث في العمل الروائي الذي يجد مبرره بوصفه حاملاً للرسالة الروائية من حيث أن المكان في حقيقته مسرح وقوع الأحداث وهو ما يمثل وعيا لمكون أساسي استمر في الوجود على خريطة النص الروائي، حيث يمثل الوعي بالمكان مرتكزاً أساسياً للشخصية الإنسانية، إنه الوعي حين يبتعد عن التجريد مقتربا من تجسيد الزمن عبر ارتباطه بأماكن تدور فيها الأحداث، والحديث عن الزمن القديم يكتسب معه المكان في السرد المعاصر أهمية كبرى من حيث كونه أحد العناصر الأساسية التي يعتمد عليها السرد في تشكيل فضاء الرواية التاريخية بحيث يصبح قريناً للوعي بالزمن خاصة إذا ارتبط بالأدراك النفسي وحينها يصبح المكان مرتبطاً بالإدراك الحسي، وعندما يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة ينحو هذا الإدراك إلى التعامل السردي حين يصير تصور المكان داخل السرد مقترناً بالرؤية التي يحاول الكاتب أن يبثها في نصه.

إن النظر إلى الاعتبار المكاني في الرواية الإماراتية خاصة التي تدور أحداثها داخل الإمارات نراه يقوم على بناء من ثلاثة مكونات أساسية تعبر عن استخدام البعد التراثي في تجليات النص الروائي:

*الصحراء، وهي الامتداد الجذري للشخصيات، والتطلع إليها هو التفات للماضي يمثل محوراً مهماً في تشكيل النظرة الآنية المتجددة للتاريخ.

*البحر، بوصفه تطلعاً مشروعاً نحو مستقبل مجهول لأنه يمثل مورد الرزق ويجسد القيمة الأساسية للعمل في مجتمع ما قبل النفط.

*المدينة، الدالة الأساسية على التحول المضطرب نحو عناصر مجتمعية مجهولة وقيم حياتية تنافسية متقلبة ومنها ترسخت غواية المكان في الرواية الإماراتية.

تظهر هذه المكونات الثلاثة في خضم العلاقة الجدلية فيما بينها طبيعة مفاصل التعامل مع الوعي والثقافة، ويمكن أن نسوق مثالاً على ذلك برواية «السيف والزهرة» للروائي الإماراتي الكبير على أبو الريش إذ يبدو البحر في روايته ذا شخصية مكانية وروائية مستقلة وواضحة ومؤثرة في طبيعة شخصيات الرواية حيث يمثل البحر حالة اجتماعية واقتصادية يتلازم مع شاطئ يسكنه صيادون وأصحاب مراكب وسفن وآخرون يمثلون رمزية العمل وقيمة حجم الإنتاج في حياة المرتبطين به.

وكذلك مثلت تلك الثلاثية ركيزة مهمة في رواية «أحداث مدينة على الشاطئ» للكاتب الروائي الإماراتي محمد حسن الحربي التي تصور الانتقال بين المراحل كمخاض اجتماعي ونفسي عبر تصويره المكان في المدينة بأبعاده ومكوناته كعلامات فارقة على المستوى الاجتماعي والتوجه النفسي كوصفه البيوت الطينية ذات الطابق الواحد ثم الانتقال إلى أثر الطفرة النفطية في الإشارة إلى المنازل ذات الطابقين والثلاثة طوابق للتدليل على التحول السريع بشكل أحدث تواؤماً بين النسقين الروائي والتاريخي المتوازيين داخل الرواية، أي بين الحلم الذي يبني به روايته والمدينة الواقعية لتصبح المدينة معادل للتغير كما كان البحر معادلا للثبات.

استطاعت الرواية الإماراتية التعبير عن مدى الارتباط بالمكان من خلال الاستغلال المحكم والتناول الجيد لعناصره التي تؤثر في وعي أفراد المجتمع، وأن ثلاثية الصحراء، البحر والمدينة التي تعد في حقيقتها عناصر التراث الأصيل الدال على الهوية للإمارات قد مثلت التعبير الواضح والمبتكر عن طبيعة التحولات العميقة في المجتمع الإماراتي وتأثيراتها بصورة تواترت فيما بعد في الرواية الخليجية ■

الفلكلور الشعبي القديم في سرديات فاطمة المزروعي

د. صديق جوهر

في «الصوت الخشن» وهي القصة الرابعة من مجموعة (نهار الظباء) تقدم فاطمة المزروعي تكثيفاً رمزياً بديعاً ونصاً سلساً مفعماً بالانطباعات والأحاسيس الداخلية للشخوص من خلال نظم الجملة القصصية بمهارة واقتدار واستخدام اللهجة المحلية الإماراتية لتذكرنا بأن القصة إنما تدور أساساً في المجتمعات الشعبية في البلاد. كما صورت الكاتبة ظاهر شخصياتها من سمات جسمية وملامح بدنية علاوة على رصد مايدور في باطنها على مستوى المشاعر والخواطر والانفعالات. في القصة يقدم العنوان منذ البداية وسمه الغليظ ورنينه المنفر مفتوحاً على مستويات عدة من التأويل، فبينما يتهادى صوت الساردة الناعم بأحلام «ظبية في العشرينات من العمر»، مثقفة حظيت بقسط واضح من الثقافة الأدبية، غارقة في أحلام الحب العذري الموزعة على أقاليم الأرض الأندلسي منها والبدوي، الإغريقي والأفريقي: «بماذا تحلم فتاة في العشرين؟ بغزلٍ أندلسي أو جنون بدوي بها. ألا تحلم أنها أميرة يسافر حبيبها المجهول بحثاً عنها . هكذا أحلم كل ليلة وأعطر غرفتي، فأراني بدوية تحلم بمجنونها الذي يزرع الصحراء شعراً وغراماً. وتارة أراني أميرة إغريقية حاصرها الخاطفون في عرض البحر. أحلام تطوف بي فانبجس وردة برية ورقصة في أغاني أفريقيا الساحرة».

هذا هو الحلم البعيد المنال الذي تفيق منه دائماً الظبية العشرينية الساردة على واقع البخور المتصاعد من المجمرة والثوب الأصفر وجدائل الشعر التي تنضح برائحة المحلب والمسبحة وصوت جدتها الذي يخشن شيئاً فشيئاً مع توالي فصول طقس طرد الجن من (الممسوسات) الذي تمارسه الجدة في مجلس فك العقد: «أنا تلك الحالمة بالحب والحياة بعيداً من بخورك المتصاعد يا جدتي». أما صوت الجدة فيتغير بمرور وقت الطقس ويغتصبه «رجل فظ، يُسلم على النسوة ويُعرّف بنفسه». بينما الفتاة - التي منذ تفتحت مداركها كطفلة بريئة تعيش وسط هذا الواقع الاجتماعي والنفسي والثقافي - تراقب من مخبئها «من تحت اللحاف الملفوف تحت السرير النحاسي الضخم»، والتي ما إن ضبطتها جدتها أول مرة حتى انهالت عليها بالضرب من دون رحمة: «صرت كتلة أمام جدتي. كتلة لحم بلا عظم يمكن طيها. وفي عيني جدتي برق ورعود. وشرر تطاير في الغرفة. ثم صرخت في أمي لتحملني بعيداً عنها».

لكن مزيج الحب والخوف الذي تكنه الطفلة لجدتها يقودها إلى حفظ مقولاتها وتقليد صوتها في تدريبات تتوالى حتى يتم التقمص والتحول الكاملين فتحل محل الجدة في وراثة عرش فك العقد وطرد الأرواح الشريرة. وعندئذ تختفي الظبية الحالمة بالحب والحياة في همس رومانتيكي لتأخذ مكانها امرأة ذات صوت خشن هاذ بجمل بعضها مفهوم وبعضها «همهمات غامضة»، ولم تعد مثل جدتها تطلب من الممسوسات تيوساً عوراء وديوكاً يتيمة بل حدّثت مطلوباتها وصار المطلوب عقوداً وقلائد ذهبية تماشياً مع التحولات الاقتصادية والاجتماعية الجديدة: «كانت تجلس في وسط المجلس في مكان جدتها المتوفاة، بثوبها الأصفر الفاقع وتفوح رائحة المحلب من شعرها، وتتدلى من صدرها قلادة ذهبية لاتفارقها. ثم أخذت تكلم بصوتها الخشن المرأة المنتفضة، مابين جمل مفهومة وهمهمات غامضة. وبعدها قالت بصوت خشن : «إنهم يطلبون منك عقد ذهب، في وسطه دائرة من نقش البحرين، وباقي العقد خرزة حمراء وخضراء وخرزة ذهب.» على مستوى السرد القصصي ثمة ساردان، سارد داخلي ذاتي (الطفلة/الفتاة)

وسارد خارجي موضوعي، الأول يقدم تاريخ الحالة ويتتبع تطوراتها من الطفولة البريئة إلى المراهقة العشرينية الحالمة، من المراقبة الفضولية الدَهِشة إلى التلبس والتقمص عبر الرهبة والخوف اللذين هما أصل كل تحجر اجتماعي وانتكاس نفسي وجذر كل تقليد أعمى وثقافة خزعبلات وخرافات رجعية، ولأن السارد الأول مازال حراً طليقاً مؤثراً فاعلاً، فإن السارد الثاني يكتفي بتذييل المشهد القصصي والتعليق الضمني عليه من دون خروج صارخ على صوت السارد الأصلي الذي اغتصبته «الغلظة والخشونة»، وإن كان ثمة مستوى صوتي باطن ناعم مضاد يطارد «الصوت الخشن» ويحاول أن يعلو عليه. يتجلى هذا الصوت الباطن هنا وهناك في القصة معبراً عن جنينيته وتشكله البطيء فالطفلة تراقب من تحت اللحاف الملفوف تحت السرير النحاسي الضخم: «تراءى لي ضرس جدتي الغريب، أراه كبيراً جداً، كأن خضرته التي تشقه إلى طرفين أسودين واد بين جبلين. هذا الضرس بركة، هكذا تقول جدتي، وإن سقط فستموت، كنت أحب جدتي وأراقب كل حركتها وسكناتها، وتتحول عيناي إلى عدسات مكبرة ترصد تضاريس وجهها وجسمها ومن دون أن أدري حفظت كل كلماتها وتعبيراتها، حتى نهرتني أمي عندما قلدتها قائلة: «جدتكم هذه بركة ولا يأتي منها إلا الخير». إنها الآليات التي تشكّل الوعي المستَلَب بعناصرها الفاعلة المتمثلة في الأنموذج الاجتماعي التاريخي المتجسد في الأيقونات والطواطم والأصوليات على أشكالها والدعاية الأيديولوجية المكثفة والتقليد والمحاكاة كأول صور التعلم ومدخلات التلقي والحفظ والتثبيت، ثم التقمص والتحول كمخرجات منطقية، وهي ذاتها آليات تشكل بعض ألوان السلوك الثقافي والاجتماعي. وهكذا ترشح الحكاية في قصة «الصوت الخشن» بنص ثانٍ محاذٍ وموازٍ يتخلخل أركان وأبنية النص المهيمن ويزعزع مصداقيته المزعومة. ولننظر كيف يتم التقمص والتحول في مشهدية سردية موجعة تختلط فيها أحاسيس الرعب والعجز بامتصاص تدريجي لموروث خزعبلائي: «أحس بالدوخة والغثيان، بسبب البخور والحروضيق مكاني وأنا أزاحم الأغراض تحت السرير وللحظات أتحول إلى عينين. يدق قلبي بهمجية طبول أفريقية، تعلو أصوات طبولهم وأغانيها كلما خشن صوت جدتي... أغمض عيني فتسّود الدنيا ثم تحمر، تتغير ألوانها مرات ومرات كوجوه ثمود ثم تسوّد ثانية، فأرى الطريق طويلاً موحشاً، تتراقص أمامي هياكل عظمية، وتنزلق قدماي بالطحالب البحرية، لتنفتح كل القماقم. صرخت مع المرأة، وفتحت عيني، فلم أجد إلا كرات سوداء تدور في محاجر آدمية تدور في أرجاء الغرفة، تحتضنها وجوه النسوة، التي تبسمل. هدأت للحظات بعدما خرجت النسوة وبقيت جدتي، ولست أدري إن كان الرجل الفظ قد غادر حنجرتها أم لا. «إن الجدة المقهورة التي يسكنها الرجل القاهر في صورة «صوت رجل فظ خشن» يمحو علامة وجودها الأنثوي تنقل بكل ثقل البيئة العائلية تركة المحو والسلب إلى بناتها وحفيداتها في ديمومة اجتماعية تاريخية يتواشج الدين (بتأويل اجتماعي بعينه) فيها بالخرافة و بالمرض النفسي في إشارة ثانية وثالثة وألف إلى هول الجرائم التي ترتكب باسم المقدس وتحت راية العادة في إعادة إنتاج مختلة مريضة. في «أم صنقور» وهي القصة التاسعة من نفس المجموعة القصصية تُبدع المؤلفة سردية تتميز بالحكي الذاتي الحر حيث يضعنا النص منذ كلماته الأولى أمام (مريم) الزوجة المؤرقة بهّم الحمل، المقهورة بثقل المواضعات الاجتماعية التي تُمجد

المرأة الوعاء المنجبة وتحط من شأن المرأة العاقر الجدباء، فالأسئلة تحاصرها والدعوات تنهال عليها لترزق بطفل أو طفلة لكسر الرتابة ولإخراس الألسنة المتطفلة على حياتها الخاصة. ثم تتحول بوصلة السرد من الاختناق من وطأة السموم التي يطلقها حراس المواضعات وراسمو الحدود إلى الاكتواء بنار التمييز الذكوري والفصل الجندري التي يمثلها خير تمثيل الزوج (عيسى) الذي يستنكف الفحص الطبي. عندما قالت له مريم بأنها قد أكملت الفحص عند الطبيبة وعليه هو الآخر أن يفعل نفس الشيء، عندئذ «أمسكها من أطراف شعرها ليلفه على يده اليسار بمهارة وليجعل وجهها قريباً منه، فبدا مصفراً بملامح غائبة لا تبدو منها إلا كرتان سوداوان تجمدت نظرتهما، ركز نظره قائلاً بصوت حاد: سأذبحك إن قلت هذا الكلام مرة أخرى .ثم هوى على خدها بصفعة أفقدتها توازنها، لتسقط على الأرض كورقة خريف جافة». وفي هذا السياق الواقعي الموضوعي التاريخي الحاكم الذي يجسد سطوة الموروث وقسوته، تتوجه مريم إلى «أم صنقور صاحبة الزار في مدينة دبي» بعدما آيست من قراءة الفنجان والعرافة والوصفات المختلفة ،تصحبها صديقتها، حليمة، الفتاة الجامعية العاملة التي ظلت تقنعها بأنها واقعة في أحابيل الخوف وأن طاقتها الأنثوية الأمومية محبوسة ويتعين إطلاقها من أسر هذين القيدين بواسطة «الزار» الذي يملك وحده مفتاح الحل وشفرة الفرج. تخاطب حليمة مريم قائلة: «أنا أريد أن أساعدك بكل الوسائل مهما كانت.. يمكن الزار..... يحل مشاكل نفسية بداخلك.... ودوره أن يخرج طاقاتك المكبوتة ورواسب قديمة، وإذا كان الجني فيك رافضاً إنجابك سنعقد معه اتفاقاً ونقدم ما يرضيه». وعند أم صنقور ومن وراء ظهر الزوج، تذهب مريم ابنة الثلاثين ربة المنزل القارئة المهمومة بهاجس الحمل صحبة حليمة الصديقة الجامعية العاملة، يذهبان إلى جلسة الزار حيث النسوة من مختلف الطبقات والأعمار يجمعهن قاسم مشترك هو التلبس بالجن والعقر. وتمر الساردة بكل مراحل الطقس البدائي وسط أجواء توحي بكل ماهو مبهم مخيف وتوهم بكل ماهو خارق للعادة متمسحة بالمقدس الديني: «جلست أم صنقور على فراش أخضر مزين بألوان متعددة، وعلقت في الغرفة قروناً لحيوانات مختلفة، فانتشرت في الغرفة الثيران والتيوس المحنطة لتكون دائرة حول مجلس أم صنقور التي قالت: «يامريم لا يمكن أن نعرف مايريد الجني إلا بالزار... وقتها سيتكلم ويفك عنك ... وستحملين اثني عشر ولداً». المطلوب منك ياقرة العين

«تيس أحمر أعور يتيم، وصواني فيها مباخر عود ولبان وهاتِ ماء ورد ومكسرات». وإبان إجراء الطقوس الخرافية الخزعبلائية في زار أم صنقور، تقول مريم، «اقتربت مني أم صنقور.... أخذت يدي ورشّت أوراق الريحان والياسمين وماء الورد... وأجلستني على السجادة متوسطةً الحضور، بدأتُ أسمع أهازيج من صاحب الطنبورة أخذ يهلل ويردد قائلاً: (محمد زين كله زين ..... مولود الضحى الاثنين..) ثم غطتني بغطاء أبيض يُستخدم عند الصلاة، رشت على رأسي قليلاً من ماء الورد وهي تنادي بأسماء الأسياد، ثم سمعت صوتها (دستورك ياسنجك دستورك) بعدها لم أدرك أي شيء». في ثنايا هذه السردية الفلكلورية المحلية تقدم القاصة أطروحة ثلاثية الأبعاد: أنثروبولوجية وعربية وإسلامية. هنا تتشكل مدونة الأزمة ذات المستويات النصية الثلاثة من دون تقويم معرفي أو أخلاقي، فهذا مقترح على الذات القارئة تأملاً حراً وتداولاً مفتوحاً، فالقهر العائلي والجنسي يؤولان للخداع الاجتماعي والتمويه الأخلاقي ويضع أطراف الأزمة أمام تغيير مفاهيمي وقيمي لامناص منه وأمام تكافؤ إنساني مدعوٍّ للحضور بقوة في مشهد الزواج وتوابعه، تكافؤ لُحمته الحب وسَداه الحرية، الحب الذي لايُشيئ المحبوب ويختزله في وعاء بيولوجي وظيفته التناسل والتكاثر وحفظ النوع وإثبات الذات الذكورية،

في ثنايا هذه السردية الفلكلورية المحلية تقدم القاصة أطروحة ثلاثية الأبعاد: أنثروبولوجية وعربية وإسلامية. هنا تتشكل مدونة الأزمة ذات المستويات النصية الثلاثة من دون تقويم معرفي أو أخلاقي، فهذا مقترح على الذات القارئة تأملاً حراً وتداولاً مفتوحاً

والحرية التي تُقنن العلاقة من دون افتئات على كرامة مستحقة أو إهدار لحق إنساني مشروع: «في مستشفى الولادة كما حلمت دائماً أقبل علها عيسى، وبدلاً من احتضان طفلها رأى دمعتين تنسابان بمرارة فقال، ليسامحنا الله ..... فقدنا ابننا قبل أن نراه. ردت عليه بصوتها المبحوح: ليسامحنا الله .... نحن فقدنا ثقتنا به .... قبل أن نفقد ابننا ، تقدم منهما الطبيب ناصحاً: يعني يا رجل تُتعب زوجتك بالانتقال إلى دبي وتتركها تعمل في عرس أقاربكم حتى تسقط من التعب، احذرا في المرة القادمة، ألقى نظرة على ملفها وغادر مبتسماً داعياً لها بالشفاء. نظرت مريم إلى النافذة متأملة امتداد البحر ، وهمست لنفسها : يا رب» ■

*أكاديمي وناقد، خبير الترجمة في الأرشيف الوطني (أبوظبي)

توظيف التراث في السرد الإماراتي

عبد المقصود محمد
ناقد وروائي مصري

يتميز التراث الإماراتي بالتنوع والثراء والقدرة على إثارة خيال كاتب الرواية والقصاص الإماراتي لينهل من قيم وعادات وتقاليد المجتمع وبيئته وأفكاره المتوارثة، ما يعالجه في إبداعه الروائي والقصصي. ومن النماذج والأمثلة التي تحضرني، الكاتبة الإماراتية أسماء الزرعوني في روايتها «الجسد الراحل»، إذ ترجع بنا إلى أربعينيات القرن الماضي، قبل عصرالاستقلال واكتشاف النفط وما تبعهما من تحولات في المجتمع الإماراتي، وترسم صورة لتفاصيل المجتمع الإماراتي في ذلك الوقت، صورة تحمل من التراث أكثر مما تحمل من تفاصيل عالمنا الواقعي اليوم. وقد استخدمت الكاتبة أسلوب السرد المحكم وقامت بدور الراوي العليم ببواطن الأمور، الذي يبوح بالتفاصيل بالقدر اللازم لتشويق القارىء، ولكنها تفاصيل مهمة ترسم لوحة بانورامية لما كان عليه المجتمع قبل اكتشاف البترول، وحياة التقشف والزهد المرتبطة بالمهن السائدة في ذلك الوقت كالرعي أو الصيد، وإعلاء قيمة الحنين للوطن مهما أبعدتنا عنه ظروف الحياة. في هذه الرواية نجحت الكاتبة في إحياء التراث وتذكير القارىء بما كانت عليه حياة الأجداد. وقد وظفت الكاتبة فتحية النمر التراث في روايتها «سيف» من خلال رسالة تحذير قوية الدلالة وجهتها لكل من يتهاونون أو يفرطون في الدفء العائلي، الذي يقيهم الزلل والأمراض النفسية، فالدفء العائلي المفقود في عائلة «سيف العربان» جعله يعاني الشعور بالوحدة والعجز بعد وفاة رفيقة عمره وأم أولاده السيدة» حمدة، ولأن أولاده شغلتهم أعباء الحياة عن رعايته والاهتمام به، فارتد إلى زمن الطيش والمراهقة الذكورية وساءت حالته النفسية وأصبح متخبطاً في تصرفاته، وهو في السبعين من عمره. ومن خلال رحلة معاناته، قدمت الكاتبة كل أفراد أسرته وجعلتنا نتعرف عليهم عن قرب قبل وفاة أمهم ونرى كيف انغمسوا في غوايات الحياة واغراءاتها ففقدوا لمة ودفء العائلة الذي يبعث على البهجة والراحة النفسية، وتجري عملية جمعهم مرة أخرى بصعوبة عند اكتشاف مرض أمهم وإصابتها بالخرف والنسيان وعدم الوعي بما حولها لدرجة أنها قد تؤذي نفسها وبالتالي تحتاج لمن يرعاها.

وهنا لم تلجأ المؤلفة للحل السهل بأن تجعلهم يودعون أمهم دارا للمسنين والعجزة أو باحدى المصحات، ولكنها حرصت على التمسك بتراث وقيم المجتمع الإماراتي وجعلتهم يجتهدون في التناوب على خدمتهاحتى لو تحملت الإبنة «خولة» العبء الأكبر عن رضى وقناعة بأن هذا واجبها المقدس نحو أمها، وبينما كانوا يتجمعون لخوض تجربة رعاية أمهم العليلة، ينخرط بعض أولادهم في الجندية لنيل شرف الدفاع عن الوطن.

والكاتبة تهاني الهاشمي في روايتها «ولا كلمة» تخاف على تراث الوطن ومكتسباته، وعنوان الرواية هو بحد ذاته صيغة تحذيرية، فنحن عادة نستخدمها حينما نكون في لحظة غضب وقد طفح الكيل فنرفع إصبع السبابة محذرين: ولا كلمة زيادة تقولها، والكاتبة تهاني الهاشمي لها روايات أخرى: «جرف هار»، «حب في الزحام»، «ياسلام»، وهي في كل رواياتها مهمومة بقضايا البناء والتنمية في المجتمع الإماراتي، ورصد أي معوقات قد تعطل مسيرته، خصوصاً ما يتعلق بالمساواة بين الرجل والمرأة، وضرورة حصول المرأة على كافة حقوقها، كشريكة للرجل في تحقيق نهضة وبناء الوطن، وهي في روايتها: «ولا كلمة» تغوص في قاع المجتمع الإماراتي لتكشف نقاطاً مظلمة توسع الهوة بين جيل الآباء البناة الذين تحملوا الصعاب وبذلوا عرقهم وزهرة عمرهم، يكافحون لبناء دولة حديثة قادرة على اللحاق بركب التقدم، وبين جيل الأبناء الذين تربوا في مجتمع الوفرة

> يتميز التراث الإماراتي بالتنوع والثراء والقدرة على إثارة خيال كاتب الرواية والقصاص الإماراتي لينهل من قيم وعادات وتقاليد المجتمع وبيئته وأفكاره المتوارثة، ما يعالجه في إبداعه الروائي والقصصي

ورغد العيش، فتنعموا ولم يدركوا أن ما يرفلون فيه من نعمة هي مكتسبات حققها آباؤهم بالعمل الجاد والعرق والتعب والكفاح الذي أفنوا عمرهم فيه، وعدم إدراك بعض الشباب لهذه الحقيقة جعلهم يتحولون إلى نقط سوداء في ثوب الوطن، ويشكلون خطراً يهدد سلامته، وهنا تقدمت تهاني الهاشمي بجرأة لتكشفهم وهي تصيح فيهم بغضب: «ولا كلمة»، لعلها تعيدهم إلى الطريق الصحيح، ليساهموا في بناء مستقبل مشرق على أسس من العلم والعمل الجاد.

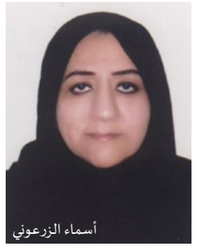
ومن القصص القصيرة للكاتبة تهاني الهاشمي قصة «في بيتنا شيخ» لتي استلهمتها من الفكر الموروث بأن الشخص الطيب المحافظ على صلاته وملتزم في عباداته تكون العلاقة بينه وبين ربه طيبة فيبارك الله فيه ويجعل الشفاء والراحة النفسية وحل العثرات يتم على يديه، وبالتالي ينظر المجتمع إليه باعتباره شيخاً يتقبل الله دعاءه فيتم الشفاء على يديه بصرف النظر عما إذا كان هو أصغر إخوته أو أفقرهم.

والكاتبة فاطمة المزروعي في قصتها «فن الاختفاء» تنتقي من التراث لعبة يمارسها معظم الأطفال ليس في الإمارات وحدها ولكن في العالم كله، إنها لعبة الاختفاء أوالاستغماية او الغميضة، التي يلعبها طفل وطفلة وهما صغيران فتنشأ من خلالها رابطة عاطفية بينهما وتتطور مع تقدمهما في السن لتتحول إلى حب وعلاقة رومانسية تدفعهما للتفكير في الارتباط والزواج لتكوين أسرة، لكنه يفاجأ برفض أمه: «لا تنفعك، والدها سكير وأمها تدور في البيوت وسمعتها على كل لسان..» وعندما حاول أن يناقشها دقت على صدرها بعصبية واستنكارثم قالت له: «سوف أبحث لك عن بنت جميلة تستحقك يابني..» وزعق والده في وجهه: «إن تزوجتها، أقسم بأنك لست ابني ولا أعرفك» وهكذايعاملانه بالمثل الشعبي الإماراتي الذي يقول: «بنت الردي ما تنوخد»، إذ يؤدي الفكر المتوارث إلى تدخل الأهل في زواج أبنائهم بما يترتب على هذا التدخل من اختفاء المشاعر الجميلة، وهو ليس اختفاء مؤقتاً كما كان يحدث في لعبة فن الإختفاء، ولكنه اختفاء دائم وهدم لأحلام الصبا ولعلاقة عاطفية بريئة وصادقة. أما قصة « شجرة الجن» لخالد الجابري فتدور حول شجرة عتيقة ضخمة تتوسط الصحراء، لكن ضخامتها وتشابك أغصانها وخلوها من الأوراق جعلوها تتحول في فكروتراث المجتمع إلى شيء مخيف فأطلقوا عليها اسم «شجرة الجن» وأضفوا عليها صفات بشرية كأن يدعي أحدهم أنه شاهدها تتحرك وتمشي ليلاً وانتشرت حولها إشاعات جعلت بطل قصتنا يخاف منها ويصاب بحالة هلع، فيؤثر على أخيه الأكبر الذي ظن أن سيارته التي ركنها بالقرب منها قد جذبتها الشجرة إليها فالتصقت بها فيسارع بقيادة السيارة بسرعة ليبتعد وينجو من شرها، لكنه بعد فترة يلتقي بصديق سوداني كان يعمل سائقاً لشاحنة لدى البلدية، فيسأله كيف طوروا تلك المنطقة الصحراوية، واقتلعوا منها شجرة الجن، فتعجب السوداني من قوله وسأله بدهشة: أي شجرة؟ ولما ألح عليه، تنهد باستغراب وقال: «يازول، لما بدينا المشروع كانت الصحراء خالية، ما فيها غير النبات الصحراوي»، ويُفهم من ذلك أن شجرة الجن لم يكن لها وجود إلا فيما يتوارثه الناس عنها من حكايات. وهكذا نجد كاتب القصة والرواية الإماراتي يسعى لتوظيف تراثه ومستخدماً كل عناصره من بيئة وبحر وصحراء وأشجار ومعتقدات وأفكار وعادات وتقاليد وعلاقات بين أفراد المجتمع ليوظفها في إبداعه الروائي أو القصصي، فيجسد من خلالها الرسائل التي يريد توصيلها إلى المجتمع بإبداعه، ليتخلص مما يعوق مسيرته ويتبع الأفكاروالمعتقدات الجيدة التي تدفعه باستمرارللأمام ■

تهاني الهاشمي

فتحية النمر

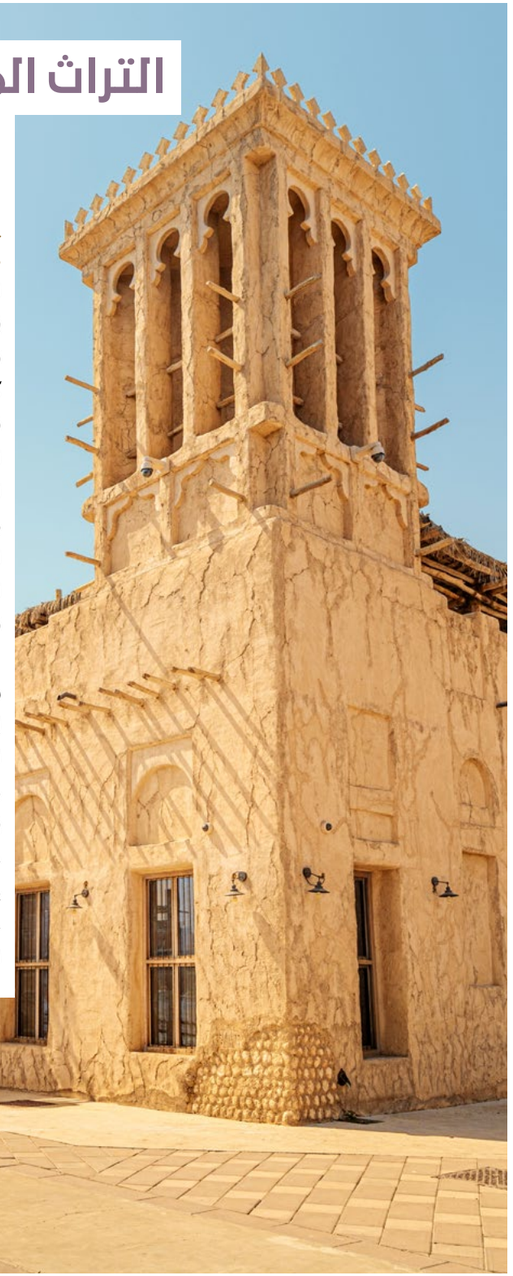
فاطمة المزروعي


أسماء الزرعوني

خالد الجابري

التراث المادي والمعنوي في النصّ السردي الإماراتي

عزت عمر



التراث هو ثقافة الماضي لمجتمع ما يرافق الوجود الإنساني في مرحلة التحوّلات الكبرى للتعبير عن خصوصية مجتمعية أو قومية تتجلى في القيم والسلوكات اليومية التي في الغالب تتجسد كممارسة حياتية أو من خلال أنماط التعبير المختلفة من فنون وآداب وتقاليد. ومن هنا فإن السرد القصصي والروائي الإماراتي ترتب في مقدمة هذه الفنون كونه ينهل من هذا الخزان الرمزي بما يعزز مقاصده الكتابية. ولعلّ الانعطافة النوعية بالانتقال إلى مرحلة الحداثة واقتصادها خلقت نوعاً من ردّة الفعل لدى الكثير من الكتاب المخضرمين الذين شهدوا هذه المرحلة فتحلى القلق واضحاً في بواكير القصّة القصيرة، وكنا قد أسميناه بجدل الماضي والحاضر.[1]

وما عكسته من صراع تجلّى في القيم الاجتماعية والثقافية، إذ إن القصّة والرواية الإماراتية لا تختلفان في تناولهما للزمان عن السرديات الأخرى في العالم، فهي غالباً ما ترصد علاقة الشخصية بالزمان وأثره وعلى المحيط إيجاباً وسلباً وفق وجهة بنائية تعمل في العموم على المقايسة بين زمانين، وما تستدعيه هذه المقايسة من أسلوبية التداعي من لحظة راهنة إلى ماض قريب أو بعيد، يتوقّف عنده ليضيء جانباً يودّ استعادته.[2] وبشكل خاص علاقة الإماراتي مع محيطه. ولعلّ هذه العلاقة تشكّل الحضور الأهم في بنية النصّ السردي، ولاسيما الجوانب المتضمنة صراعاً

ناصر جبران

ثاني السويدي

صالح كرامة

عائشة العاجل

عبد الحميد أحمد

عبد الغفار حسين

ما، وخصوصاً مع بدايات دخول الحداثة المجتمعات التقليدية وسعيها إلى تفكيك بناها المنتمية إلى أزمنة قديمة لا تتناسب مع طموحها في بناء الدولة العصرية، التي بطبيعتها تتجّه دائماً إلى التقدّم عبر الانخراط في ثقافة العالم الذي بات متقارباً تتعايش فيه الثقافات ولا تتحارب، إلاّ أن إرث الماضي سيظل حاضراً في المجتمع ومتمثّلاً في ما يسمّى بالعادات والتقاليد وفي القيم الثقافية والدينية، مما يفتح المجال لصراعات خفيّة أو معلنة بين أصحاب التجديد والتقليد.

القصّة القصيرة

على صعيد القصة القصيرة وتناولها للتراث المادي لابد من المرور بالكتابات القصصية الأولى لكتّاب وكاتبات القصّة لكي يتأكّد من مدى اهتمامهم بالتراث المرتبط بالحياة اليومية للمجتمع الإماراتي في ذلك الزمان، ويمكننا كبداية التوقّف عند قصّة عبد الغفار حسين «وكان الدفتر رادي عليه» وقد نشرت في مجموعة «كلّنا.. كلّنا نحبّ البحر»[3] فنلحظ أن القاص قد انشغل طويلاً بالتراث المادي البحري ومفردات الحياة اليومية؛ فالقصة تناولت معاناة البحّار الفقير «بوبلّول» في ذلك الزمان الذي استحضره، ولكن عنايته بالتفاصيل سوف تثير الدارس أكثر من حكاية «بوبلّول» ومن ذلك على سبيل المثال: «عيال ناصر، الضغاية، حبال اليدا، الوزار، كندوره، ريوك، الروِيد، الكراشي، استكانة جاهي، المشاوة، الدعون، يمعوه، الدهاريز، العود...» وهذه التفاصيل أشبه باللوحة البصرية أو بلقطة فيديو التقطت في ذلك الزمان الذي لم تكن فيه سينما أو تلفزيون.

وإذا كان عبد الغفار حسين لم يمض بعيداً في الكتابة القصصية إلا أن القصاصين الآخرين واظبوا على رصد هذه الملامح ذات الخصوصية سواء في البحر أو في الصحراء، ومنهم عبد الحميد أحمد الذي سيبدو لقارئه بأن كتابته تصدر عن وعي بتقنيات الكتابة وبآليات توظيف التراث المادي والشفاهي مما خلق تراكماً ورصيداً يتسمان بالخصوصية، ففي مجموعته «على حافة النهار»[4]، يتعرّف القارئ إلى شخصية الهلول «خروفة» وإلى القرية الإماراتية التي لما تستجب للتمدّن بعد، فنلتمس مجتمعاً مستسلماً لحكايات العجائز المؤسطرة للناس والأشياء، بما يمنحها وعيها البسيط من مقدرة على تفسير الظواهر الطبيعية، أو الشخصيات غير الطبيعية كـ«خروفة»، ولعبد الحميد أحمد مجموعة قصصية اسماها «البيدار» وظّف مفردات ورموز التراث قبيل انعطافة الحداثة وأثرها في الشخصيات المهمّشة كما في قصته «الطائر الغمري».

ناصر الظاهري

مريم جمعة فرج

مريم الساعدي

علي أبو الريش

لولوة المنصوري

وقد عبّر ناصر جبران عن موقف مماثل في قصّة «السيد غير موجود»[5] من مجموعة «ميادير» يجعل من العلاقة بالبحر بين جيل الآباء والأبناء علاقة إشكالية وصراعية، حيث ترتبط مصائر الآباء بالبحر كمصدر للرزق، بينما يتّجه الأبناء وجهة أخرى نحو عالم «البزنس» في زمن الحداثة ليعطي البحر و«الفريج» بعداً رمزياً باعتبارهما فضاء مفتوحاً على التضامن الاجتماعي و كلّ ما هو خيّر، بينما المدينة، فهي إسمنتية قاتمة ومغلقة و كابوسية، وبالتالي فإن الانتقال من المعطى الواقعي للبحر وحكايات البحارة عن النواخذة وظروف الغوص الصعبة إلى المعطى الرمزي ومن ثمّ الأسطوري قد تزامن مع الحراك الاجتماعي الجديد، ومع زمن الثقافة الجديدة، وهو أمر كان شائعاً لدى غالبية القصاصين الإماراتيين، فنرى «فينوس» المرأة الأسطورية تخرج من زبد البحر في مجموعة «الطحلب» لإبراهيم مبارك بلمسة لا تخلو من الربط الواعي ما بين الطبيعة والطفولة والحلم، بينما في قصّة «بحران نشوان» لسلمى مطر سيف من مجموعتها «عشبة»[6] سنلتمس هذا التوظيف الأسطوري حيث تخرج من البحر امرأة فينوسية الملامح لتسحر قلوب الرجال.

أما القاصة «مريم جمعة فرج»، وهي بدورها من جيل الرواد، لها خصوصيتها الإبداعية في توظيف التراث المادي والمعنوي في مجموعتها: «فيروز» و «ماء»، وذلك من خلال أسطرة شخصياتها الخارجة من رحم الواقع، وجعلها تعيش عوالم مملوءة بالفانتازيا الخيالية، بالعودة دائماً إلى الحكاية الشعبية الموروثة من ماض يصعب تحديد زمانه، ولكنه مازال يعيش معنا عبر الحكاية، بدلالة أننا ما زلنا نتداولها وننقلها لأبنائنا جيلاً بعد جيل. بمعنى أنّ حضورها الاجتماعي مازال مستمراً ودونما انقطاع في الذاكرة الشعبية. وهكذا فإننا سوف نفاجأ بقدرة مريم على دمج عالم الحلم والخرافة بعالم الصورة المحسوسة المعروفة من قبل

المتلقّي، بحيث يصعب التمييز بين هذه العوالم المستحضرة والوقائع المؤلمة، وربّما يعود ذلك إلى أنّ الخرافة هي بدورها سعت إلى تنظيم الحياة ولو على صعيد الحلم بالمستقبل على حدّ تعبير نورثروب فراي. ومن هنا فإن الأحداث لن تتحدّد في الإطار الجغرافي، وإنما ستأخذ أبعاداً دلالية تنقلها من خصوصيتها

المحليّة إلى العالم، وفي هذا الصدد يمكننا تقديم قصّتها المفعمة بالسحرية والطقسية «غابريلا صرمة وطلع»[7] والتي يمكن اعتبارها نموذجاً متقدّماً في الاستفادة من التراث الشعبي الشفاهي وتوظيفه في بنية القصّة.

شخصية «صرمة» الواقعية هنا ترتبط بـ «صرمة» النخلة، وهما تنتظران انتقال غبار الطلع لتستمر الحياة.

ومن جانبه عمد ناصر الظاهري إلى توظيف السرديات الشفاهية المأثورة في العديد من قصصه ومن ذلك قصة «النعش المكسور»: «قال الراوي يا سادة ياكرام..» ثمّ يزيد على القالب النثري أبياتاً منظومة كما في السيرة الهلالية:

قـــال ابن سرحـــان الهلالـــي
فـــارس يـــوم المجـــال
اسحبـــوا بيـــض الصفائـــح
واحملـــوا سمـــر الرمـــاح
اقتلـــوا كـــلّ الأعـــادي
شتتـــوهم فـــي البـــوادي

كدلالة على أن المحتوى الكلامي لا يعود لهذا الزمان، وإنما لحدث حدث ذات يوم، وسوف يلاحظ القارئ مقصدية القاص في توظيف التراث الشفاهي لأجل الوقوف بوجه الأعداء، بينما في قصّة أخرى سوف يضمن نصّه أهزوجة من التراث المحلّي: «يانا السيل من برّة كسّر حوى خلق الله».[8] ومن جيل الكاتبات الجدد يمكننا التوقّف عند قصّة (العجوز)[9] لمريم الساعدي التي تعرّضت لحياة الماضي ولأنماط سلوك وعيش أبناء البادية وذلك من خلال شخصية السيدة المسماة من قبل وزوجها وأبنائها بـ (العجوز): «هي سيدة قديمة من نساء زمان في ثوبها رائحة أغنامها وصدأ صندوقها العتيق» والمفارقة أنها ظلّت متمسّكة بهذه الحياة بينما أبناؤها كبروا وباتوا من الشخصيات المهمة.

وبموت «العجوز» تنتهي الحكاية، ولكن ما لم ينته هو هيمنة حياة المدينة على حياة الصحراء وإغلاق ملف أنماط الإنتاج القديمة في ظلّ المتغيّرات التي طالت الحياة الاجتماعية في مدن وأرياف الإمارات. وفي نسق الأمومة ورمزياتها المتعددة يكتب القاص صالح كرامة قصته «يوم من عمر الفرح»[10] حيث يتكاثف السرد

على شخصية القابلة أم سنّود التي ولّدت كلّ أبناء الحيّ الشعبي في مرحلة ما قبل المستشفيات الحكومية وحتى بعد إنشائها، والرمزية هنا تكمن في البعد الإحيائي لهذه المرأة التي تتجلّى فيها خصال الأمومة كافة، غير أنها كسائر الناس مرضت ليتحوّل المجتمع بأكمله إلى الوقوف بجانبها سواء بالدعاء أو بالحضور إلى المستشفى وعدم مبارحة غرفتها، ويعكس هذا السلوك مقدار تعلّقهم بها وخشيتهم من مفارقتها لهم، كما إن عبد الرضا السجواني في قصّة (أم النخيل)[11] يفعّل رمزية الأم لتصبح أماً للنخيل، نظراً لأنها لم تنجب الأبناء، وبهذه الأمومة سوف تعيش سعيدة مع زوجها حمد، فتماهت بالطبيعة وأصبحت جزءاً منها، والتماهي في هذا المستوى يعطي للأمومة قيمتها الإحيائية.

وفي كثير من قصصها انشغلت ابتسام المعلا بمفردات الأمس المنصرم كـ: البيت قديم، وصياح الديكة، والشاعر الشعبي «طنّاف»، ومن ثمّ الشريط الذي يبدأ بأغنية (مسموح) و(صوت السهارى) و (يا ناعم العود) وغيرها.[12]

الرواية والتراث

على صعيد الرواية وجدنا أن جملة الروايات التي كتبت فائضة بالرموز التراثية من جهة فضلاً عن اشتغالاتها في موضوعة الغوص واللؤلؤ وعالمي البحر والصحراء كما في روايات علي أبو الريش عن عالم النواخذة وصراعهم مع البحارة والحياة القاسية التي عاشها الأسلاف، والعالم الروائي لدى علي أبو الريش يرتبط على نحو كبير بحكايات البحّارة وبعلاقتهم الصعبة مع النواخذة، فالنوخذا كما تكشفه رواية «سلايم»[13] سيّد مطلق يهين يوسف الراوي زوج زينة في روايته «زينة الملكة» الذي قتله النوخذا لكي يمتلكها[14]، والقتل الذي يتناوله علي أبو الريش في مجمل أعماله، قتل معنوي رمزي تعبيراً عن سطوة وعنف طبقة النواخذة في زمكان شديد الخصوصية.

بينما سيعمل ثاني السويدي في روايته «الديزل» على توظيف المرويات الشفاهية على شكل متناصات ذات طبيعة فانتازية، فيجعل من البحر حالة مشخصنة في بنية رمزية عامة تتجه دلالاتها نحو المقارنة بين عالمي البحر والبترول المكتشف حديثاً»[15]. وتكتب عائشة العاجل روايتها «عودة ميرة»[16] التي تتوضح مقاصدها من العتبة الأولى، فاسم «ميرة» شائع في المجتمع الإماراتي في بنية يتعدد فيها الرواة وتتجاور فيها الحكايات والمتناصات التراثية المستمدة من العادات والتقاليد المتوارثة ومن الذاكرة الوصفية الدقيقة التي لا تنسى الأشياء وأهميتها إلى جانب فضاء ديني معتدل يتناص مع النصّ القرآني

ويرتبط بثقافة المكان. وهذا ما التمسناه أيضاً في رواية «قوس الرمل»[17] للكاتبة لولوة المنصوري، الزاخرة بالتراث المادي والمعنوي بما يمكن مقاربته بالبحث الأنتروبولوجي المعبّر عن نظام التفكير المجتمعي وطرائق عيشه ومعتقداته كجماعة بشرية استوطنت مكاناً محدداً، وأهله يتناقلون حكاياتهم في أودية تلك الجبال الفاصلة ما بين الإمارات وعمان، الناس البسطاء الطيّبون، وما توارثوه من حكايات خزّنوها في الذاكرة التي تنطلق من الصحراء ومرويّاتها اعتماداً على ذاكرة رواة من العائلة، ولنقل إنها مجموعة حكايات لمدن على أطراف الصحراء العربية، تعززها تناصات مستمدة من المأثور الثقافيّ لمجتمع تهيمن الحكاية فيه كنتيجة طبيعية لعزلته في تلك الصحراء الشاسعة وجبالها الغامضة، لتأتي هذه الحكايات على شكل إطارات فرعية تستغلّها الروائية في عرض شائق يذكرنا دائماً برواية «مئة عام من العزلة» بماكوندو وعالمها، وربّما على نحو أكثر إدهاشاً فيما

إذا أخذنا بعين الاعتبار ما استندت إليه الروائية من تراث يمتدّ لآلاف الأعوام من تاريخ المنطقة ما زال حاضراً على شكل مرويّات شفاهية أو كنصوص أسطورية ترجمت عن ألواح بابل ودلمون وماري وسواها، فضلاً عمّا ذكرناه من تناص قرآني يستعيد حكاية «إرم» والمدن الشبيهة، ونحن في هذا المقام لا نودّ الذهاب بعيداً في المقارنة بين الروايتين، وإنما للتذكير بأنه لكل مكان ثقافته وعوالمه السحريّة المؤسطرة للناس والأشياء، وقد واظبت هذه الأساطير على حضورها من خلال تأثّر الكتّاب بها على مرّ العصور نظراً لأن الشعوب لا تبدّل عاداتها وتقاليدها وطقوسها إلاّ بعد كلّ انعطافة نوعيّة لتؤسّس وعياً جديداً وثقافة جديدة يرتبطان بالواقع وبالحراك المجتمعي كنظام متناغم ومتفاعل ينطلق من تثقيف الأبناء من خلال حكايات الأمّهات مع الحليب.

ختاماً ثمة شواغل عديدة شغلت السرد الإماراتي منذ بدايات نشوئه وحتى اليوم، إلاّ أن أهم هذه الشواغل تلخّصت في ثنائية الماضي والراهن تبعاً للمتغيّرات السريعة التي طالت الحياة والمجتمع الإماراتي ومازالت منذ تأسيس الدولة وحتى اليوم؛ فالماضي الذي مضى لم يكن قد مضى منذ أزمنة بعيدة، وإنما زمان عاشه الكتّاب في الطفولة وخزّنوا الكثير مما يمكن تخزينه من صور وحكايات ليتناولوها فيما بعد وكلّ كاتب من زاوية رؤيته الخاصة. ونعتقد في هذا الصدد أن هذا الحضور المتّسم بالكثافة قد ارتبط بعالم الحكاية والسرديات الشفاهية القارة في الذاكرة سواء في شقّها التاريخي أو العجائبي، والسرديات الآسرة التي تنطلق بالإنسان نحو فضاءات سحرية ترتبط بالوجدان الجمعي وبالرغبة المتقدة في الخلاص من واقع ضاغط أو من أسر المكان، لاسيما أن جغرافيا الإمارات كانت إلى حين محاصرة ما بين بحر وصحراء، بينما الآن هي في قلب العالم ثقافة وحضارة، وما بين الزمانين سعى القصاصون بحماسة لتأكيد خصوصيتهم وموضعها المكانة التي تستحقها إلى جانب ثقافات العالم، تماماً كما تتموضع الثقافات جميعاً في مدينة ما بعد الحداثة ■

* ناقد من سوريا

الهوامش:

1. كتابنا «أثر الحدثة وما بعدها في النص السردي الإماراتي»، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات الشارقة، 2019.
2. المرجع السابق، أثر الحداثة وما بعدها.
3. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1986.
4. «على حافة النهار»، عبد الحميد أحمد، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1992.
5. ميادير، ناصر جبران، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1989.
6. منشورات دار الكلمة للنشر، بيروت، 1988 .
7. من مجموعتها «ماء»، دار الجديد، بيروت، 1994.
8. من مجموعته «عندما تدفن النخيل، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1991.
9. من مجموعتها مريم والحظّ السعيد، هيئة الثقافة والتراث س (قلم)، أبو ظبي، 2009.
10. من مجموعة «سهرة مع الأرق» صالح كرامة، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2003.
11. من مجموعة «الرفض»، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1992.
12. ضوء يذهب للنوم، ابتسام المعلا، سلسلة قلم، هيئة الثقافة والتراث، أبوظبي، 2008.
13. سلايم، علي أبو الريش، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
14. زينة الملكة، علي أبو الريش، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 2004.
15. انظر ص 14 و15 من رواية الديزل، دار الجديد، بيروت، 1994.
16. عودة ميرة، عائشة العاجل، دار قنديل، دبي، 2015.
17. قوس الرمل، لولوة المنصوري، دار العين للنشر، القاهرة، 2017.

الحكاية والقصة ذاكرة الإنسان

فاطمة المزروعي
كاتبة من الإمارات

في مختلف الشعوب وأمم العالم، ستجد موروثاً واسعاً من ثقافتها عبر القصة والرواية، في البداية كان هذا المنتج البشري عبارة عن قصص تنتقل عبر الحكايات بالمشافهة، وفي أزمان لاحقه من التطور انتقل هذا الكنز المعرفي والمورث الانساني إلى التدوين. وتختلف درجات التدوين من مجتمع لآخر أو من بقعة جغرافية إلى أخرى حسب تطورها ودخولها لعصر الكتابة والقراءة.

وبطبيعة الحال الكثير من تلك الكنوز المعرفية اختفت أو حرفت أو لم يكتب لها الظهور أو وصل إلينا بعض منها. لعل من أهم الحكايات التي انتشرت في الكثير من المجتمعات في العالم وتحديداً الآسيوية، والتي هي اليوم محل خلاف عن مصدرها، قصص كليلة ودمنة، والتي بدأت من الحكاية الشفوية وانتقلت إلى الكتابة ثم وجدت الترجمة التي نقلتها إلى أمم وشعوب ومجتمعات أخرى. واليوم نشاهد بعض تلك القصص وقد أنتجت في أفلام من بعض استديوهات إنتاج الأفلام في هوليوود، وهناك الكثير من القصص التي حولت إلى افلام في عصرنا الحاضر، حيث اعتبرت من التراث وكانت واحدة من أهم عمليات أحيائها تحويلها لأفلام، سنجد امثلة عديدة ومتنوعة في مختلف المجتمعات العربية الصينية الكورية اليابانية الأسكتلندية وغيرها الكثير. إذن القصة والحكايات ماثلة ومتواجدة في كل مجتمع بشري، صغر هذا المجتمع أو كبر. وهذا يعني أن تلك القصص والحكايات كانت من ضمن النسيج الاجتماعي وتعتبر جزءاً من تطور المجتمع ونموه، وبالتالي فإن القصة نفسها تنمو وتتوسع فيها مجالات الابداع وفق تلك القفزات التي يحققها هذا المجتمع أو ذلك، إن تم فهم هذا السياق في مجال النمو وزيادة الخبرة البشرية، ندرك تأثر القصة تحديداً وأيضاً زيادة أثرها وإبداعها. هذه المتلازمة أو الترابط، يجعلنا ندرك البعد الحقيقي للقصة في الثقافات البشرية وتأصلها وعمقها، ثم نفهم تأثيرها في تلك المجتمعات، ولكن الاهم هو معرفة مدى حضورها ومدى تغلغلها وقوتها. ولعل الكلمات التي قالها الروائي والكاتب أورهان باموق، الفائز بجائزة نوبل للأدب في عام 2006م تصف مثل هذه الحالة في تنقل الحكاية من مجتمع لآخر ومدى التصاقها وتبنيها، حيث يقول: «الأدب هو موهبة أن نحكي حكايتنا الخاصة كما لو كانت تخصّ آخرين، وأن نحكي حكايات الآخرين كما لو كانت حكايتنا الخاصة». الامارات وشعبها، كأرض قديمة قدم التاريخ، عاصرت الكثير من الحضارات والأمم وبالتالي لم تكن في معزل عن تنقل الحكايات، الإمارات التي عاش إنسانها على ثراها واتصل بالعالم من خلال رحلات الصيد وجاب البحر ورسا على موانىء الكثير من البلدان، والتقى بالعديد من المجتمعات والأمم، هو أيضاً نقل مشاهدته وروى الكثير من القصص عن المواقف التي مر بها والاحداث التي عصفت به والاهوال التي وقعت له، وأدخل الفنتازيا والخرافة والمخلوقات الغريبة، والبطولات الخارقة والقدرات غير المسبوقة التي مكنته من التغلب على الأشرار. في هذا العصر الذي نرى الإمارات دولة تتربع الصدارة وتسابق الكثير من دول العالم، وتحقق أعلى الأرقام التنافسية، تعتبر حديثة ذات مؤسسات وهيئات، لم يتجاوز عمرها الخمسين عاماً أو لتوها، فهي فتية متوثبة بنشاط نحو المستقبل.. لكن إنسان هذه الأرض لديه البعد التاريخي، وأيضاً يستند إلى الخبرات الزمنية العظيمة، والمخزون القصصي والكثير جداً من الحكايات، بعضها تم نقله في كتب السيرة أو تجد ملامحه في عدة روايات وحكايات، والكثير منه ما زال في صدور الآباء والأجداد، الذين مازالوا على قيد الحياة، وهنا تظهر أهمية التدوين ونقل هذا الكنز المعرفي، أما في سياق الحداثة والتطور الذي نعيشه فإن الأدب الاماراتي بصفة عامة والقصة والراوية تحديداً، تعتبر ناشئة، وتنمو سريعاً، ولكن الجميل في هذه المسيرة أنها تأخذ من كل أمم الأرض وتستلهم التجارب الإبداعية وتطورها، بمعنى أن المؤلف الاماراتي لم يبدأ من نقطة الصفر ويقوم بإعادة نصوص أو تجارب قديمة، وإنما قام بإنتاج ابداع جديد فيه هويته وبصمته، وقد رافق هذا الزخم حركة في مجال النشر والطباعة انعكست على قوة الانتاج وتزايد في النشر، وإن كان المهم في هذا السياق هو النوع لا الكم، إلا أن هذا الكم يحمل بين طياته الكثير من النصوص النوعية التي تستحق التقدير والإشادة والاحتفاء. واعتقد أن مثل هذا الحماس نحو التأليف والكتابة، مفيد وهي حالة طبيعية وسينتج عنها بعد نحو العقد من الزمن الكثير من التجارب الأدبية والكتابة القصصية تحديداً، وهو ما يعني أن القصة والرواية وفق هذا الزخم وحالة الدعم والتشجيع سيصدر عنها المزيد من الإبداع وسنجد الكثير من هذا المنتج وقد بات أكثر توهجاً ونضجاً. لذا فإن المنتج الادبي بصفة عامة والقصة والراوية تحديداً، تقوم بمهمة ازلية قام بها الآباء والأجداد، وهي تجدد الآن من نهجها ورؤيتها وطريقة سردها وقد بدأت في التدوين، ونجد الآن ان هناك روايات تاريخية وتحمل بين طياتها نفحات من ذلك الماضي القديم الذي سادت فيه الحكايات. لذلك أنا متفائلة بأن مستقبل الأدب الاماراتي بصفة عامة والقصة والراوية تحديداً سيكون متوهجاً وأكثر إبداعاً، لأنه يوجد مستند تاريخي وتراث يستحق النبش وإعادة التصدير والإنتاج، وهي مادة دسمة وثمينة بين يدي الكتّاب والمؤلفين يستطيعون إنتاجها وترجمتها على أرض الواقع، يستطيعون إخراجها من أتون القيمة التراثية، ومنحها لباساً جديداً هي الرواية أو القصة القصيرة، وإنتاجها للعالم، وأعتقد أن هذا المجال حيوي ومهم، وسيكون في قادم الأيام محل تسابق ومضمار يركض فيه العديد من المؤلفين، ومن يستطع بلوغ خط النهاية سيكون لديه منتج أدبي حديث لكن عمقه وإبداعه هي الحكاية التراثية، وكل ما تحمله من تشويق وعفوية ومفارقات. وسيظل الكتّاب والروائيون ومؤلفي الحكايات، يتحدثون ويسردون من دون توقف، تماماً كما كان الحال منذ القدم وحتى عصرنا الحاضر، ستستمر القصة في الولادة من دون توقف، وكما يقول المؤلف والكاتب جوناثان غوتشال: «نحنُ البشر كائنات لديها هوس وإدمان على سماع القِصص والحِكايات، فحتى عِندما ينام الجسد، يظلُ العقل متيقظاً، يسرد ويحكي لنفسهِ القصص من خلالِ الأحلام».

إذن ومن وبين هذه الحالة السرمدية المستمرة في الحكاية والراوية سنجد من بين هذا الزخم وكل تلك الاقاصيص الكثير من الابداع والتميز، سنجد الانسان، الذي احترف التأليف وسرد القصص، المهم أن تستمر هذه العجلة في المسير، المهم أن تتواصل الكلمات والسرد وألا يتوقف، وما نراه في الإمارات من دعم وتشجيع ونمو في حركة النشر والطباعة، بفضل الدعم من المؤسسات والهيئات الحكومية، يوضح أن حالة رواية القصص والحكايات مستمرة ولم تتوقف بل تطورت وأمامها مستقبل زاهر وجميل وأكثر إبداعاً وتميزاً ■

التراث بطلاً شعبيًا في النص المسرحي الإماراتي

محمد عطية محمود

يمثل التراث في صوره المتعددة والمتباينة، حجرزاوية في تاريخ الأمم، ومنبعًا خصبًا للعديد من التأويلات وآليات البحث والتفكير والاستنباط التي تبصربتاريخ الأجداد، وتنمي روح الانتماء، وتعمق من الهوية الجمعية للشعوب، وتبدوآثارها في تجليات الحاضر وآمال المستقبل، والمتأمل لقضية التراث في الواقع الثقافي العربي، يجد أنها قد أثارت الجدل في أوساط المفكرين والمثقفين والفلاسفة، وتعددت تبعاً لذلك المواقف والآراء حول جدوى وظيفة التراث، وما له من فعل تراكمي، وماهية الدور الذي يلعبه في تشكيل الوجدان الذي ينفذ إلى قريحة الكتاب والمفكرين كي ينتجوا ثقافة تستقي من الموروث والتاريخ معاً، مع نظرتهم المتأملة للحاضر والمستشرفة للمستقبل، في محاولة رؤيوية لاحتواء العالم من حولهم؛ ففي كل الأحوال: «يظل التراث بحرًا واسعًا على الرغم من كثرة تحديداته وتعريفاته، لذا يمكن القول إن التراث بمعناه الواسع هوكل ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أيًا كان نوعها، ويعني ذلك كل ما وصل إلينا من نتاج السلف، سواء كان مكتوبًا أم شفاهيًا، بصورته الفصيحة أو الشعبية، في كافة الجوانب الدينية، والفنية، والأدبية، والعلمية، والمعرفية، والفكرية، والاجتماعية، والتاريخية، وما تتضمن من عادات وتقاليد، ومعتقدات شعبية وغيرذلك»[1].

وذلك مما دفع الكثير من الأدباء والكتاب إلى استجلاء هذه الحالة الفريدة المشبعة بالأصالة والقيمة، والاعتماد على التراث، ربما بشكل كلي، أو بتضفيروتوظيف التراث في أعمالهم الإبداعية من رواية وقصة ومسرح وكتابة موجهة للأطفال والناشئة، سواءً كان تراثًا ماديًا ماثلًا للعيان، أم تراثًا غيرمادي يحمل العادات والتقاليد والأمثال وطقوس الحياة بكافة مناحيها، رغبة في إنتاج غني متمايز

لا يفقد صلته بالماضي ولا التاريخ التليد، وكنوع من الحفاظ على هذه التقاليد ومحاولة إثباتها في ذهن الأجيال الجديدة والقائمة، ومحاولة تثبيت دعائم الهوية الثقافية والاجتماعية، ما يجعل من التراث في غالب تلك النصوص بطلًا شعبيًا في أعمالهم.

تأصيل الخطاب المسرحي العربي مع التراث

«ارتبطت إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي في أذهان كثير من المسرحيين العرب بالتراث، وكان طبيعياً أن تبرز لديهم ثنائية الأصالة والمعاصرة بوصفهما تحققان وحدة باطنية عضوية تعبر عن الرؤية المعاصرة للتراث التي تفرض علينا أن نتعامل معه كمواقف وحركة مستمرة من شأنها أن تسهم في تطوير التاريخ وتغييره نحو القيم الإنسانية المثلى، لا أن تقتصر نظرتنا للتراث على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته»[2].

وتجدر بالذكر تلك المحاولات الأولى التي أتى بها جيل من المسرحيين العرب لتأصيل شكل مسرحي عربي خالص يتخذ مادته الأساسية من تراث الأجداد، بعيدًا عن الأشكال الجاهزة والنمطية المستوردة من الغرب، ومما يسجل في هذا الشأن محاولات: توفيق الحكيم، يوسف إدريس، سعد الله ونوس، قاسم محمد، عز الدين المدني، عبد الكريم برشيد، الطيب الصديقي، وجيه عساف، وغيرهم، ممن أسهموا في تشييد علاقة التراث بالمسرح من خلال أعمال بشرت بهذا التزاوج بين المعاصرة وبين تقاليد التراث العربي، منذ منتصف القرن التاسع عشر في مصر، ومسرحية (أبو الحسن المغفل) لـ «مارون النقاش»، والتي كتبها عام 1850 بوصفها أول مسرحية عربية اتخذت شكلاً ومضموناً مستمداً من حكايات ألف ليلة وليلة، ثم تأتي جهود «توفيق الحكيم» من خلال استلهامه السامر الريفي في مسرحية «الزمّار» عام 1930، فضلًا عن تقصيه لأهم الملامح الشعبية

المصرية القديمة في مسرحيته «يا طالع الشجرة 1962»، فضلًا عن مسرحيته الأشهر «أهل الكهف» 1933، بالإضافة إلى تجربة «سعد الله ونوس»، وأنموذج «رأس المملوك جابر» في توظيف التراث، والتي تُعد من التجارب المهمة في المسرح العربي.

الحكاية الشعبية

ثمة ارتباط للنص المسرحي الإماراتي مع التراث من عدة محاور تستقي منها النصوص المسرحية التي تعاملت معها لتشكل وعياً دلالياً بالتراث، وتوظيفا لكل ناحية من نواحيه، فيرتبط النص المسرحي بالموروث الشعبي الذي يعتمد على الحكايات والمعتقدات الشعبية وملامحها المتعددة التي تضرب في جذور الوعي المجتمعي الإماراتي بالصورة اللصيقة التي يصعب الابتعاد عنها أو تلافيها، إلا أنه يؤخذ عليه في هذا الصدد أنه: «ربما ما تم تضفيره أو إبرازه لا يكفي بل إنه يتجه أحياناً نحو الاهتمام ببعض المظاهر السلبية في هذا الموروث مثل إبراز الخرايف والمعتقدات الشعبية وقضايا الشعوذة والجن، وربما تشكل هذه بعض القصور في هذا الأدب أو تلك الثقافة الشعبية»[3].

ما يدل على وجود فجوة بين النص المسرحي الإماراتي وذلك الموروث الذي ينبغي عليه تجاوز هذه الهوة، بالتأكيد على الربط بين النص والموروث في زمن اختلفت فيه المعايير، وتحتاج الهوية الوطنية دعمها والدفاع عنها والتمسك بها، وهي القضية التي تشير لعدم تمكن المسرح الإماراتي الدخول في غمار التراث الشعبي بطريقة أفضل أو أكثر إيجابية وفاعلية وتأثيرًا في الوعي الجديد المختلط بالنظريات العلمية واتجاهات الفن، وتوجهاً نحو التوظيف الإيجابي لهذا التراث، مع ضرورة «اعتباره مخزونًا ملهمًا في استنباط معالجات عصرية لهموم الإنسان الإماراتي

الذي يعيش خياره الصعب في مهب التجاذبات المختلفة»[4].

فالحكاية الشعبية تُعد شكلًا من أشكال الأدب الشعبي، وهي التي يعتمد عليها النص المسرحي في إذكاء روح الخيال والابتكار للعديد من أصول القصص، لتمحورها حول فكرة البطولات والشجاعة النادرة، مما يعطيها القدرة على التأثير البالغ في تكوين المجتمع وتحفيز الهمم واستنهاضها، ما يؤثر إيجابيًا في المجتمع، لتكريس قيم الجماعة والقيم الأسرية والمشاركة. ومن النصوص التي ضفرت الشعبية (حكايات الخوارق والجان) مسرحيات سالم الحتاوي: «ليلة زفاف»، و«الياثوم»، ومسرحيات ناجي الحاي «خرزة الجن»، «حبة رمل»، ومسرحية جمال مطر «جميلة».

المثل الشعبي

رافد آخر من روافد التراث الإماراتي، وهو دخول المثل الشعبي في مضمار النص المسرحي الإماراتي، من خلال اعتماد البدايات الباكرة للمسرحية الإماراتية التي ولجت هذا الميدان واستخدمت المثل الشعبي واعتمدت عليه حتى في عناوين المسرحيات التي اتُخذت من الأمثال الشعبية البارعة للتعبير بأقل عدد ممكن من الكلمات من خلال كون المثل: «لوناً من ألوان التعبير الشفهي يمتاز باختزاله وبلاغة تركيبه وسهل التداول ويعبر عن خبرات ومعارف الناس مجتمعين، وبالتالي فإنه يصبح مخزنًا لقيمهم وأفكارهم الأخلاقية والاجتماعية»[5]. وذلك من خلال عدة طرائق لدخول المثل في النص أونسيج المسرحية وحوار الشخصيات أو تقديم المثل لتعضيد الرؤى أو الأفكار التي تناقشها المسرحية، وعلى عدة أنساق شكلية، فقد يأتي المثل كاملاً أو في صورة تناص مع المثل المقصود، أوكجزء من المثل وعلى المتلقي استكماله، أو تحوير وتدوير المثل ليتناسب مع روح النص المسرحي، وتذكر مسرحيات: جمال سالم، وناجي الحاي، وأحمد راشد ثاني، وعبد الله صالح، وسيف الغانم، ومحمد سعيد عبد الله، وغيرهم، ما يؤكد على أن توظيف التراث في جنس المثل الشعبي قد: «أسهم في إضفاء المسحة الشعبية، وأثرت دلالات الأعمال وكذلك أسهمت في الإثراء اللغوي للنصوص المسرحية، بالإضافة إلى أن الأمثال والمرددات كانت غنية بالرموز والمعاني وكاشفة عن تجارب الأمة والناس، كما إنها فاتحة للمخيال في عملية التلقي للبحث في الواقع الاجتماعي الملامس لها»[6].

الأغنية الشعبية

تمتد الأغنية الشعبية التراثية الإماراتية بكافة تلاوينها وتوجهاتها، كسمة أساسية ومتغورة في متن النصوص المسرحية التي

اعتمدت عليها في تجسيد صور الوعي بالمجتمع والتراث، كالأغنية الاجتماعية في حالات الفرح والحزن، وحالات الصراع الذاتي مع النفس أو الآخرين، وأغاني الأفراح والمناسبات السارة، وأغاني البحر المرتبطة بمهنة البحر في كافة ارتباطاتها سواء في الصيد أو السفر أو الترحال البعيد أو الغوص على اللؤلؤ، والأغنية الاجتماعية العامة المرتبطة بالسمر، وترد في هذا المحور مسرحيات وظفت تلك الأهازيج والترانيم في متن نصوصها، لكتاب مثل: ناجي الحاي «حبة رمل»، وإسماعيل عبد الله «بقايا جروح»، وعبد الله صالح «بيت القصيد»، ومحمد سعيد «شراع السموم»، جمال مطر «جميلة»، وصابرين الرميثي «هم».

المعتقدات الشعبية

ترتبط المعتقدات الشعبية عمومًا بالمعتقد الديني المشوب بالأمور الغيبية المترسخة في الوعي العام، والخرافات التي تتوالد

من خلال تعامل البشر مع الوقائع المتخيلة أو غير المعتادة/ الخارقة التي تمثل لهم مثالًا للرهبة والاعتقاد الملتبس والخاطىء دائمًا، وهي ربما مثلت: «ما استفر في يقين الجماعة وتضافر في الثقافة، وتكون لها قيمتها المعنوية في حياتهم وتصبح أقانيم يسلكها الجميع متحصنين بأمان القيم الجماعية، وعدم الكسر أو الخروج عن مألوف المعتقد أو السائد أو الساري يصبح في حد ذاته قيمة أدبية ومعنوية والوغي المجتمعي يستوعب الكثير من المكتنزات المعتقدية الدينية العامة المنسوبة إلى الدين والإيمان ببعض الخرافات»[7]. ويُذكر في هذا الصدد نص مسرحية «قبر الولي» لجمال حماد، والذي يُعد نصًا مثاليًا معبرًا عن هذه التيمة، حيث يعري اعتقادًا مبنيًا على أن هناك بعض البشر خارقون ومسخرون لخدمة البشر وقضاء حاجاتهم وطلباتهم حتى ولو كان الأمر يتعلق بالدار الآخرة، كما يحفل النص بأعمال السحر والشعوذة تأكيدًا لسلوك الناس واعتقادهم في الدجل والسحر والتوسل بالشعوذة لعلاج الأمراض المستعصية وتحقيق مرامهم. بالإضافة إلى العديد من المسرحيات التي استخدمت هذه التيمة مثل: «يا ليل ما أطولك»، و«ليلة مقتل العنكبوت»، و«بقايا جروح»، و«الجنرال» وغيرها.

الشعر النبطي

كما تنضاف إلى تلك التيمات تيمة الشعر النبطي وتوظيفه داخل النص، باعتباره أحد روافد التراث الشعبي، ويُعد مخزناً لحيوات الثقافة الشعبية، فهو يعتبر من أبرز مظاهر السمو الثقافي في دولة الإمارات، عبر بيئاتها المتنوعة بين: الصحراوية والساحلية والجبلية في فن تأليف وإلقاء وإنشاد الشعر، فالإماراتيون منذ قديم الأزل يستخدمونه للتعبير عن وجدانهم وعما يريدون، وأصبح جزءًا لا يتجزأ من مظاهر حياتهم اليومية. كما أدى الشعر أيضًا إلى ابتداع أجمل الأغاني والألحان، سواء كانت برية أو بحرية أو جبلية، لذا فدرجة تأثيره بالغة للحد الذي يتقاسم فيه سبل التعبير مع اللهجات العربية الخالصة، ويُعد التمسك به من سمات الحفاظ على الهوية الإماراتية الوطنية، لذا تأتي نماذجه في عديد من النصوص المسرحية: «بنت عيسى»، و«شما»، و«عرسان عرايس»، و«صرخة ميثاء»، و«خلخال». نخلص إلى أنه ثمة ارتباط وثيق وفاعل لإشكالية تأصيل الخطاب المسرحي العربي للنص المسرحي الإماراتي بالتراث، من خلال ثنائية «الأصالة والمعاصرة»، ومن خلال الانفتاح على الآخر بوعي ونضج ومحاولة الاستفادة من كل المنجزات الإيجابية لتحقيق التقدم وبناء مجتمع إنساني يقوم على الأخلاق والمُثل الراقية، كما جاء توظيف النص المسرحي الإماراتي للتراث بطريقة فنية وإيجابية ورمزية هدفها خدمة الحاضر والمستقبل من خلال الماضي والموروث وقيمه الإيجابية، وتأثره بالتراث الشعبي الشفاهي والمكتوب، والذي شكل رافدًا حيويًا له لبلورة رؤيته الفلسفية بما يتوافق مع روح العصر وإشكالاته، مع ملاحظة ضرورة تنقية التراث من الشوائب التي تقف حائلًا من دون المواكبة ■

* كاتب وناقد مصري

الهوامش:

1 - توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، حصة بنت زيد سعد المفرح، جامعة الملك سعود، رسالة ماجستير 1425/1426هـ.

2 - آليات وكيفية توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي (نماذج مختارة) - د.يحيى سليمان عيسى، د. عدنان علي المشاقبة (الجامعة الأردنية).

3، 4، 5، 6، 7 - عبد الفتاح صبري «توظيف التراث في النص المسرحي الإماراتي»، كتاب تراث (20) 2013.

استلهام التراث في **أدب الطفل الإماراتي**

نادية بلكريش

أسهم تعدد البيئات والجغرافيا في عالمنا العربي في تعدد وتنوع خصائص التراث وأشكاله (العادات، التقاليد، اللباس، الطبخ، طقوس المناسبات....الخ). فالمناطق الساحلية على سبيل المثال، تتميز بالغنى التنوع التراثي لها تراثها. نظراً لعلاقاتها وانفتاحها على الآخر. بحكم طبيعة هذه الشعوب الساحلية. أما البيئة الزراعية، فلها فنونها التراثية الناطقة بمخزونها الثقافي، المعبر عن قيم الاستقرار الزراعي الذي يحقق بدوره التماسك الأسرى. في تتميز البيئة الصحراوية المنتشرة في أرجاء الوطن العربي بشكل بارز بمنظومة من القيم التراثية. ارتبطت بالإنسان العربي منذ القدم واستمرت إلى اليوم. أبرزها قيم الكرم، والفروسية، والبطولة.... الخ. حاولت أغلب الأجناس الأدبية توظيف هذا التراث العربي المتعدد وفق رؤية عصرية تناسب الحاضر. لكن لا يمكن أن يتحقق هذا التوظيف، بدون توافر مجموعة من الشروط. نحدد من بينها: استخدام اللغة، والرموز التراثية المتداولة، والجماليات البصرية التي تجذب الطفل المعروف بسرعة البديهة، وهو الأمر الذي من شأنه بعث الحياة في هذا التراث، وجعله متجدداً. قصد تحقيق معادلة شديدة الصعوبة. تتجلى في مزج الأصالة بالمعاصرة. كما يعتبر الأدب الموجه للطفل العربي، من بين أهم الأنواع الأدبية التي عملت على استلهام التراث.

تعد دولة الإمارات العربية المتحدة، من أبرز الدول الخليجية التي اهتمت بأدب الأطفال مسرحاً وشعراً وصحافة وسرداً وإعلاماً وإذاعة. نظراً لأنها أولت طفولتها بالخصوص عناية جلية على المستوى النفسي والاجتماعي والتربوي والثقافي والفني والجمالي والديني والأخلاقي. تمكنت على إثرها من تحقيق قفزة نوعية للرفع من مستوى الطفولة الخليجية خاصة، والطفولة العربية بصفة عامة. فقد أصبحت مجلة «ماجد» من المجلات الرائدة التي أصبحت لها مكانة مهمة بين أطفال العالم العربي. بل لها حظوة محمودة بين القراء الكبار والمثقفين المتعطشين إلى المعارف الموسوعية المتنوعة. فقد وصل عدد كتاب أدب الطفل الإماراتيين في هذا الشأن إلى ما يفوق عشرة كتاب - حسب ما جاء في موسوعة «موسوعة كتاب الأطفال في الوطن العربي» لمحمود قاسم - على الرغم من كون هذه الموسوعة لا تشمل جميع مجالات أدب الطفل في الإمارات العربية المتحدة. شعر الطفل: اهتمت دولة الإمارات العربية المتحدة بشعر الأطفال من خلال مجموعة من البرامج الدراسية والمقررات التعليمية التي تركز كثيراً على الأناشيد وكذا القصائد والمقطوعات الشعرية القومية والوطنية والتعليمية والأخلاقية والوصفية والبيئية. ومن ثم، تحضر هذه الأشعار والأناشيد الطفلية ميدانياً كلما كانت هناك مناسبة دينية أو وطنية أو قومية. كما تتجلى هذه الإبداعات تربويا وتعليميا في مقررات المحفوظات الشعرية والنصوص الأدبية التي تستجمع في طياتها مجموعة من الكتابات الشعرية والنشيدية لكبار شعراء الإمارات العربية المتحدة وشعراء الوطن العربي. سرديات الطفل: تندرج السرديات ضمن الإبداعات القصصية والروائية و الحكائية. والإمارات العربية لها اهتمام بسرديات الأطفال. تجلى ذلك بشكل واضح في كتابات القاصة الإماراتية أسماء الزرعوني. تتميز هذه القصص بأبعادها التربوية والتعليمية وكذا الأخلاقية. حيث تعمل على توظيف تتسم أيضاً الحكائية الشعبية والسمات الخرافية والفانطاستيكية. مسرح الطفل: عرفت الإمارات العربية المتحدة المسرح المدرسي، والمسرح التعليمي، ومسرح الأطفال، ومسرح الدمى والعرائس، ومسرح التنشيط الفني. كما أن من أهم المسرحيين الإماراتيين الذين اهتموا بمسرح الأطفال نستحضر على سبيل لا الحصر، تجربة محسن محمد مع سعاد جواد في إطار المسرح التجريبي فوق خشبة «مسرح ليلى» للأطفال. وقد قدم المسرح التجريبي في النادي الأهلي عام 1982م ثلاثة عروض مسرحية طفلية كمسرحية «أنا والعفريت»، ومسرحية «الطيور»، ومسرحية «الرحمة». ومن جهة أخرى، قدم المسرح الوطني مسرحية «طيور السعد»، ومسرحية «البئر المهجور». في حين عرض مسرح خورفكان مسرحية «حارسو الغابة». كما تأسس سنة 1982م، مسرح خاص بالطفل قدم مسرحية »بواكير» ومسرحية «بيت الحيوانات». شهدت دول الخليج العربية إعادة إحياء الحكايات والخرافات الشعبية التراثية وسط إقبال كبير لروايات الأطفال المؤلفة من كتاب محليين. ومن بين المنصات الإقليمية الداعمة لهذه الصناعة الفنية جائزة اتصالات لكتاب الطفل في أبوظبي، التي انطلقت في عام 2009. وجائزة دولة قطر لأدب الطفل التي تأسست في عام 2015. ومعرض الكتاب للأطفال في الشارقة، الذي تم افتتاحه في عام 2018. يعد هذا الدعم المسبق لمؤلفي أدب الأطفال المحليين جديداً نسبياً من قبل دول الخليج، وهو مرتبطٌ باستراتيجيات التنمية والتعليم الوطنية. ومع ذلك، فإن تراث السرد الشفوي، المعروف بالحكواتي، له تاريخ طويل في المنطقة، ويعتبر جزءاً كبيراً من الثقافة الخليجية. ويقوم الكثير من الكتاب المحليين بالبحث في الأرشيفات لإحياء هذا التراث بهدف الحفاظ على اللغة العربية ولتقديم للأطفال واليافعين قصصاً ممتعة ومرتبطة بالثقافة المحلية في نفس الوقت. عليا الشامسي من الإمارات العربية المتحدة. عليا، التي بدأت كتابة كتب الأطفال بعد ذلك بأكثر من عقد من الزمان، هي شاعرة وكاتبة إماراتية - إيطالية شابة، إلى جانب كونها أماً. وحالها كحال هلا، إذ حفزتها ولادة طفلها على الانخراط في فن سرد القصص. ولدى سؤالها عن خلفيتها، قالت: «راودتني فكرة أن أكون كاتبة وفنانة منذ صغري. بدأت مسيرتي المهنية من خلال التصوير الفوتوغرافي والتصوير الصحفي، وهو أمر يشبه سرد القصص إلى حد كبير. كما إنني نشأت في أسرة تقرأ كثيراً. في البداية، كنت أروي قصصاً واقعية مستعينة بالتصوير الفوتوغرافي، وباستخدام اللغة المرئية. ولكن بعد ذلك عندما أنجبت ابني، أحمد، بدأت في قراءة الكثير من كتب الأطفال، خاصة باللغة الإنجليزية، لأن الرسوم التوضيحية كانت جميلة جداً لدرجة أنها تكاد تكون قطعاً فنية. أصبح الارتقاء بالأدب العربي والخليجي، وتحديداً ما يتعلق بالثقافة المحلية، موضوع نقاش له أهمية كبيرة، وتعمل الحكومات الخليجية على توسيع المبادرات في هذا المجال. وتبقى هناك حاجة لدعم مؤلفي أدب الأطفال، ولا سيما دعمهم مادياً، للارتقاء بصناعة ما تزال فتية لتصل إلى المهنية. لقد مرت فترة طويلة من الركود فيما يتعلق بإنتاج الأدب العربي، وخاصة أدب الأطفال. ولكن اليوم، مع وجود جيل جديد من المؤلفين الذين يتتلمذون على أيدي كتابٍ أكثر خبرة، فإن مستقبل أدب الأطفال أصبح واعداً. لقد أسهمت المجهودات الكبرى التي تقوم بها الإمارات العربية المتحدة في مجال أدب الأطفال مادياً ومعنوياً في الإعلان عن الجوائز الرفيعة وطنياً وعربياً. كما ساهمت مختلف البنيات الثقافية المتميزة في البلد (المكتبات/ مدينة الأطفال/ معارض الكتب/ البرامج الإذاعية والتلفزية والرقمية...)، في تطوير أدب الأطفال في الإمارات العربية المتحدة، بالمقارنة مع مجموعة من الدول العربية الشقيقة كمصر والأردن وسوريا والمغرب وتونس... إلخ. كما تزايد عدد كتاب أدب الطفل. ليحقق بذلك تراكماً بارزاً على مستوى جميع الأجناس و الأنواع الأدبية ■

* كاتبة من المغرب

توظيف التراث الشعبي في القصة الإماراتية

د. أنس الفيلالي

يعدُّ التراث، باعتباره خزّاناً من المعارف والسلوكيات التي تعبر عن ثقافات الأفراد وعقائدهم وأفكارهم وتاريخهم، تجسيداً للهوية والخصوصية الاجتماعية والحضارية لأي مجتمع من المجتمعات. ومثلما جسد الكتاب المشارقة وكتاب أمريكا للاتينية وآسيا الشرقية وأفريقيا وغيرهم تراث بلدانهم المحلية، فقد عرفنا التراث المحلي المصري في كتابات نجيب محفوظ وعرفنا تراث أمريكا اللاتينية في كتابات من قبيل كابريل كارسيا ماركيز أو يوصا أواستورياس، وبالتالي أضحت الأعمال الإبداعية العالمية صورة لمجتمعات أصحابها وتراثها بكل ما يحمله من مواقف وتمثلات. فهل وظف كتاب الإمارات أيضا تراثهم الشعبي في أعمالهم السردية؟ وكيف تم توظيف هذا التراث في منتجهم القصصي؟ قبل الإحاطة بالسؤالين، نشير إلى أن هاته المساهمة لن تتطرق إلى الجانب الفني والتقني للقصص القصيرة المحلية التي أعطينا بها أمثلة من مجموع القصص القصيرة التي رأينا أنها توظف التراث الشعبي المحلي بشكل من الأشكال، وإنما تسعى أساساً إلى إبراز بعض وسائل توظيف الكتاب الإماراتيين لتراثهم المحلي بما يربط النصوص السردية الحديثة بالتراث الشعبي والشفهي.

توظيف الأمثال العامية والدينية

عمل مجموعة من الكتاب الإماراتيين على استثمار الأمثال المحلية الشعبية في أعمالهم السردية القصصية، في تماثل بين الخطاب والمحكي، على اعتبار أن الأمثال الشعبية الموظفة توظيفاً تقنياً واستيطيقياً تعطي للنصوص الإبداعية تجليات فنية ومعرفية قد تتجاوز العلاقة اللفظية إلى دلالات أكثر عمقاً على المستويات الذهنية والثقافية. ونسوقُ في هذا الصدد أنموذجاً لتوظيف عبد الحميد أحمد للمثل الشعبي المحلي القائل «من مثل بني آدم من التراب وإلى التراب» في قصة الطائر الغمري، وهو مثل مستوحى بدوره من قوله تعالى (ومن آياته أن خلقكم من تراب ثم إذا أنتم بشر تنتشرون) الروم/2. والتي فسرها بعض المفسرين بالقول بأن المقصود به آدم عليه السلام، بحيث يعني خلق أصلكم آدم من التراب. وبالتالي تحضر هذه العلاقة الوثيقة بين المثل المحلي والنصوص الدينية في تماثل معيشي في ذلك استثمره المؤلف في تبيان هذه العلاقة بين التراث المحلي والدين في عمل سردي خالص. كما نجدُ أنّ نفس القصة تتضمّنُ المثل القائل بـ «ومن يعش أكثر يرى أكثر» الذي حور للمثل الشعبي العربي القائل «الذي يعيش يرى الكثير، لكن من يسافر يرى أكثر»، ولعل توظيف الأمثال الشعبية العامية في النصوص السردية بهذا الشكل قد يتجاوز حدود الملفوظ، إلى دلالات معرفية وثقافية مرتبطة بالمجال المحلي والإقليمي أو العربي، على اعتبار أن اللهجات المحلية والعامية هي جزء من اللغة العربية الفصحى، وجزء من حمولتها الثقافية الشاملة، وأبعادها الدينية، والشعبية، وغيرها.

توظيف اللهجة العامية

لم يستهو توظيف العامية في القصة القصيرة الإماراتية كل المهتمين بالمسألة السردية الإماراتية، فنجد الدكتورة زينب بيرة جكلي تصفُ الكتابة بالعامية في قصة «عبلا 166» لمريم جمعة كونَها «أسلوب ركيك سخيف، ولست أدري كيف سوغت

لها نفسها أن تترك الفصحى بما فيها من عذوبة وطلاوة، وتتكلم بلغة محلية قد لا يفهم بعض مفرداتها إلا أبناؤها - والفصحى أقدر في تنويع الدلالات وتعميقها من العامية المحدودة في مفرداتها والمتصلة بالواقع والمحسوسات». ومع أن موقف الناقدة تمحور عن الكاتبة مريم جمعة ولم تربطه بالجانب الفني، لكنها ربطت مزج العامية والفصحى من قبيل الذي يقول في قصة لـ «هيه، إللي ما خد قلبك يتهنا به» بأنها ترى في ذلك إسفافاً وأن ذلك يهبط بمستوى القصة لغوياً وفنياً عوض الحيوية التي قد تكون عليها حسب ما يدعي الكتاب، أما أنا فأعتقد أن موقف الكاتبة فيه تجني كبير لمسألة توظيف هاته العامية في النصوص السردية، على اعتبار أن اللهجة المحلية باعتبارها تراثاً محلياً يختص به كل مجتمع من المجتمعات لا يخضع للتجزيء أو التحريف، سواء في بعض المفردات المحلية أو حتى الأمثال والحكايا الشعبية من دون أن نتحدث عن الجانب الفني والتقني بطبيعة الحال، لهذا نجد أن شهرة الكثير من الأعمال السردية العالمية كان عن طريق توظيف التراث الشعبي وما يحمله من عامية، من قبيل أعمال نجيب محفوظ التي قدم مصر وتراثها بشكل واقعي وصادق، واستقبله القراء في العالم بنفس الحمولة الثقافية المحلية، بل ونجد محمد شكري يوظف المفردات واللغة العامية المغربية الخادشة للحياء بطبيعتها، لأن بعض الكلمات لا يمكن ترجمة معانيها بأي لغة اخرى، ومن ضمنها العربية الفصحى، وهذا ما انتبه إليه حتى بعض الكتاب بالإمارات، حيث نجد في عدد من النصوص السردية القصصية والروائية توظيفاً واضحاً للهجة العامية العتيقة، ويضطرون إلى شرحها في الهوامش، على نحو ما يطالعنا في «الطائر الغمري» لعبد الحميد أحمد، الذي يخبرنا على الهامش بأن كلمة «الغمري» تقال للشخص الذي يهبط مدينة لا يعرفها، ولا تعرفه، ولا يدرك شيئاً فيها».

في أعمالهم ووظفوه في مجموعة من الأعمال التي يصعب فيا التمييز بين قصص الخرايف والقصص المتخيلة، لكن توظيف التراث الشفهي العام يحضر في مجموعة من الأعمال القصصية المحلية، لعل آخرها المجموعة القصصية الموسومة بـ«خربربفة مجبربفة» وهي من منشورات معهد الشارقة للتراث في السنة الجارية. ومن هذه النصوص نذكر نص «بديحة بديحوه» للكاتبة الإماراتية نادية النجار، التي أعادت هذه الحكاية بطريقتها بعدما عرفت لدى أجيال متعاقبة، بالإضافة إلى نص «نتيفان» لنوره الخوري وهي حكاية تم قصها لدى أكثر من كاتب، ونص «الغواص سالم» لـ أميرة بو كدرة، ونص «حنفر زنفر» لميثاء الخياط المستوحاة هي الأخرى من التراث الإماراتي، حيث تتمحور عن حكاية عن أمنية تمنتها خنفر الخُنفساء.. وهل كلها «خرايف» عرفت قديما في الذاكرة الشعبية على غرار خروفة الحطاب وخروفة الغيص وخروفة الملك فيه قرون، والتي يحاول الكتاب المحليون إعادة كتابتها بطرق فنية سردية جديدة ومختلفة عن سابقتها، لكنا جانب التشويق والحكي لا يتغير فيها.

استثمار التراث الشفهي

تحضر في المجتمع الإماراتي، على غرار المجتمعات العربية، الكثير من القصص والحكايات الشعبية التي تسمى لدى الإماراتيين بـ «الخرايف» أو «الخروفة»، وهي حكايات عرفت بها الجدات اللواتي يحكين لأحفادهن قبيل النوم، حيث تقول الصغار في هذا القبيل «أمي خرفيلي» أي احكيلي، كما تحضر في المغرب ويطلق عليها بنفس اللهجة المحلية «الخرايف» أو «الحجايات»؛ لكن مثل هذه الحكايات عرفت بالمغرب في «الحلقات» التي يحكي فيها الرواة أو الحكاءون حكاياتهم لمجموعة من الناس التي تتجمهر حولهم. وقد استثمر الكتاب المحليون هذا التراث

توظيف الأسطورة العربية

على غرار «الخرايف» التي جسدت مجموعة من المواضيع الشعبية المختلفة، هناك خرايف الشياطين والجن التي تخيف بها الأمهات والجدات صغارهن لإضافة المزيد من المتعة في الحكي أو لإخافتهم من بعض الممارسات التي قد تصدر منهم، من قبيل خروفة بابا درياه وخطاف رفاي، وخروفة البعير المقصوص رأسه. وخروفة أبورجل مسلوخة، وخروفة أبوكيس، وخروفة الغولة، وخروفة خطاف رفاي وخروفة أم الدويس وغيرها.

هذا الجانب الممزوج بالتشويق والتخويف نجده حاضرا في قصص محلية من قبيل قصة «درب أم الدويس» لسارة النواف التي أخبرتنا عن فحوى ومغزى قصصتها منذ الوهلة الأولى، سواء من حيث عنوان قصتها، أو من خلال الهامش التي شرحت لنا فيه أم الدويس التي اعتبرت أنها شخصية أسطورية تراثية عن امرأة تقتل الرجال. لكنها بالأساس عملت في قصتها على دمج الواقع بالخيال بشكل رمزي. ولعل إعادة توظيف هذه الأساطير الحكائية الشعبية في قصص حديثة، لا يُعبّرُ عن توظيف يربط الماضي بالحاضر من الجانب الموضوعاتي فحسب، بل إنه يمكن أيضاً من إثراء الجانب السردي بمفاهيم معبرة وبما يصبح النص نصاً ثرياً على المستوى المفاهيمي، والتاريخي، والاجتماعي، والذهني. رأينا جلياً أن مجموعة من القصص القصيرة الإماراتية وظف فيها أصحابها التراث الشعبي المحلي بأشكال متفاوتة ومختلفة، وبغض النظر إلى مسألة قيمتها الفنية، فإني أعتقد أن توظيف التراث الشعبي في القصة القصيرة الإمارتية أمر بالغ الأهمية، بكل ما يحمل ذلك من أهمية في التوثيق للجوانب الذهنية والسوسيولوجية والثقافية وحتى التاريخية للمجتمع الإماراتي في بلد جنيني بإمكان هذه الوسائل من قبيل التراث الشعبي والشفوي والأدبي واللقى الأثرية وغيرها من التوثيق والتأريخ لهذا المجال الحيوي المهم ■

* باحث من المغرب

حضور التراث في السرد الإماراتي

نور سليمان احمد

أثار «التراث» ولا يزال يثير موجات من الجدل في أوساط المفكرين والنقاد، سواء من حيث مفاهيمه وأشكاله أم من حيث جدواه وأبعاده في عصر يتسم بالجنوح نحو التجانس والتواشج الثقافي العولمي . فبينما يبدو التراث - للوهلة الأولى - مجسداً للهوية والخصوصية، متنافرًا في ذلك مع النزوع الثقافي العولمي، يؤدي التأمل المتأني إلى قناعة مناقضة، مؤداها أن التراث المحلي الذي يعبر عن الخصوصية قد يتجاوز دائرة المحلية الضيقة إلى آفاق العالمية الرحبة، وإذا كانت العالمية تختلف في مضامينها عن العولمة، فإنها تتواشج معها من حيث كونها تشكل نواة قابلة للتضخيم أو التعميم الذي تقوم عليه العولمة.

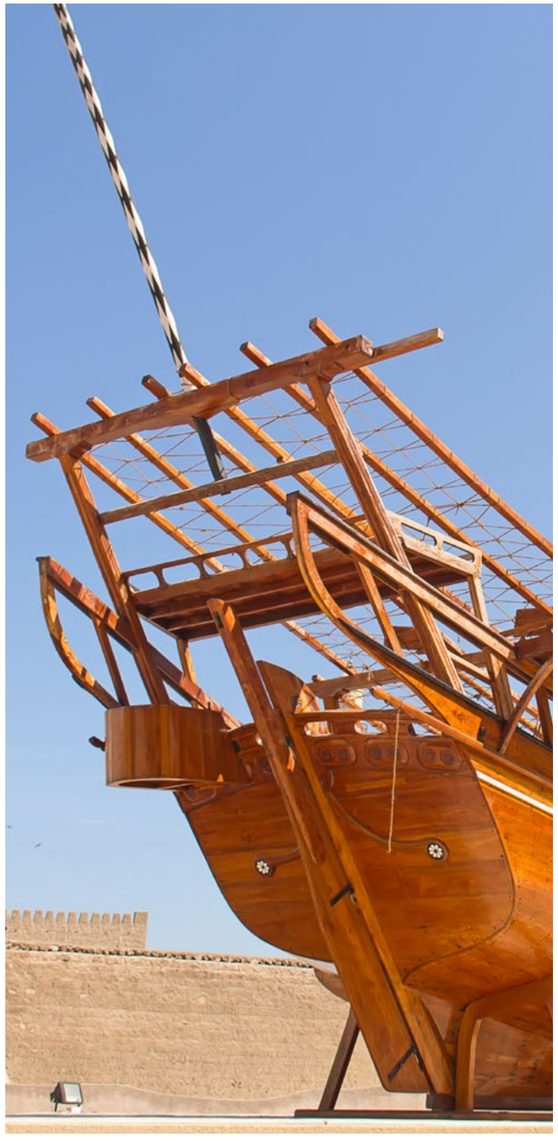
حكايات البدو الرحّل مع أشعارهم في البوادي العربية، جنباً إلى جنب مع الكتب المؤلفة في الحواضر العربية، ومتوالية في إعادة سردها في أجيال متتابعة للأمة، تقرؤها، وتفهم ما كان عليه الأجداد من رؤى وأفكار وحيوات ومعايش ومعارك وشخصيات، يمتزج التاريخي فيها بالآني، والآني يتأسس على الثقافي المتوارث، مع ملاحظة الأشكال المبتكرة التي ابتدعها المؤلفون الأجداد، وقبلتها الذائقة الجمعية، ومن ثم اتسعت وتمددت، حتى استقرت، وفي الوقت نفسه، تعاطت بالإيجاب مع الأشكال المقتبسة مع الحضارات الأخرى قديماً وحديثاً، وفي جميع الأحوال، عبّرت عن نفسيات شعوبها. وفي كل ذلك كان المنهج المتبع: التنظيروالتحليلي والتركيبي والمقارنة، مع المقارنة في بعض الموضوعات، جاء التنظير بعرض جوهر القضية، والتحليل لأبعادها المختلفة، والتركيب بإعادة لملمة أطرافها في رؤية كلية، تتسق مع أهداف الدراسة، وأخيراً المقارنة على صعيد الثقافة والحضارة ونماذج من السرديات . في الإمارات، توجّه الخطاب السردي وقتاً طويلاً إلى مناقشة قضايا التراث الثقافي المحلي، من خلال استحضار رموزه المادية والمعنوية في المعالجة السردية، محافظاً من خلال ذلك على هوية المجتمع وتراثه من الضياع والاندثار، ومعبراً في الوقت نفسه عن همومه وقضاياه التي تشعبت باطراد مستمر تساوقاً مع اكتشاف النفط وما صاحبه من تحول جذري أدى إلى تغير البنى الاجتماعية والاقتصادية في الدولة، فكان فيه نوع من الرصد للمتغيرات الجديدة وما نجم عنها . هذا التوجه جعل السرد الإماراتي يتحول إلى حقل خصب للإبداع في وقت مبكر من عمر التجربة الإماراتية، لأن الخطاب السردي، كما يقول الكاتب والناقد نجيب العوفي، يتحصن ويرقى كلما تخصب بميثولوجيته ورموزه، وسرديات تاريخه من قصص وسير أبطال وبطولات، مثلما يتحصن ويرقى كلما نجحت نصوصه في اقتناص ما يجري على الأرض أو يسري في الروح، مما هو مألوف ويومي وعادي في حياتنا. وقد استطاع بعض الكتاب الاماراتيين توظيف التراث والتاريخ من خلال مفرداته فى حكاياتهم السرديه وتوظيف الخطاب السردى التاريخى بشكل جيد. ومن ضمن مظاهر توظيف الخطاب السردي للتراث الثقافي الإماراتي تناول بعض الروايات للحكايات الشعبية على اختلاف أنواعها: قصص، خرايف، سوالف، قصص أمثال، قصص التاريخية، سويلفات، قصص الدينية، حكايات الحيوان، حكايات المعتقدات، حكايات الفراسة، واستحضارها في المعالجة السردية باعتبارها مادة

ثرية تحيل إلى تراث مجتمع وتعكس تمثله لواقعه وثقافة آبائه وأجداده . ركز الكتّاب الإماراتيون في نتاجاتهم على الحياة القاسية التي واجهها المجتمع الإماراتي قبل اكتشاف النفط والمظاهر الاجتماعية التي لازمت المجتمع خلال تلك الفترة وكانت سمة من سماته الخاصة، فتحدثوا عن رحلات الغوص الطويلة بحثاً عن مصدرللعيش، وصوروا حالة البحارة والأوضاع التي كانوا يعانونها بسبب الظروف القاسية، أو تسلط النوخذة وسطوته وظلمه، كما تناولوا الموروث الشعبي بما فيه من خرافات وأساطير، وحكايات شعبية، وأمثال، وحكم، بحذافيرها أحياناً وبتصرف في أحيان أخرى. وقد كان السرد القصصي، كما يقول الناقد د.صالح هويدي، أكثر أجناس الأدب ولغاته لصوقاً بالبيئة وصدوراً عنها وانغراساً في تربتها وفضائها ومعترك حياتها، وذلك بحكم طبيعته التشخيصية والمحاكاتية التي ترصد سيولة اليومي والمعيش، وتخترق أنسجة الجسم الاجتماعي ودفائنه. فكان الجنس الأول الذي استهوى أصحابه الكتابة عن التراث الثقافي ورموزه قبل أن تحظى الرواية بقسط وافر من تلك المعالجة، لأن ميدانها أكثر ملاءمة للتعبير عن هذه القضايا، حيث اتجهت في البداية إلى تصوير واقع البيئة الاجتماعية قبل النفط، فرصدت صوراً ومشاهد يعود أغلبها إلى بيئة البحروما يتعلق بها، وذلك ما تعكسه بشكل واضح العديد الروايات التي من بينها: رواية شاهندة لراشد عبدالله النعيمي، وساحل الأبطال لعلي محمد راشد، وأحداث مدينة على الشاطئ لمحمد حسن الحربي، وتل الصنم، ثنائية مجبل بن شهوان، سلايم لعلي أبو الريش. وإذا كانت الأنواع الأدبية قد تطورت وتواصلت عبر التاريخ، فإن كلاً منها ظل محافظاً على أصوله وعناصره ومواصفاته الفنية الرئيسة التي كانت ملازمة نشأته. ولكن الملابسات التاريخية الحديثة التي تمخضت عن الهزائم والانكسارات السياسية في المحيط العربي وجهت الأنظار إلى الماضي التراثي الذي يؤمن ملجأ وهمياً للانكفاء في كنف الأمجاد المشرقة التي تعيد الثقة بالذات الجماعية، وتعيد شيئاً من التوازن السيكولوجي المفقود ولنعلم ايضا انه يمتاز السرد بخاصية جوهرية، بالنظر إلى كونه مرتبطاً بالإنسان، وتقلباته، وتبدل أحواله، وبما يتوارثه من أجداده، فهو مرن طيّع، فالمرء يمكن أن يعيد مروياته عشرات المرات، من دون كلل، وفي كل مرة يمكن أن يطيل فيها أو يقصر، ونفس الأمر فإن المتوارث السردي - خاصة الشفاهي والشفاهي المدون، والمدوَّن الشهير - يعاد بثه، واستحضاره من قبل الجماعة والأمة، في أوقات الزهو والرفعة الحضارية، وفي زمن البطولات، ويستعان به في شحذ الهمم، والبناء على الأمجاد والبطولات التاريخية ■

* كاتب من مصر

رؤية في **توظيف التراث** في الرواية الإماراتية

د. هيثم يحيى الخواجة



مرّ التعامل مع التراث بثلاث مراحل هي: مرحلة إحياء التراث ونشره. ومرحلة تقريب التراث إلى أبنائه المعاصرين. ومرحلة تقويم التراث ونقده.

لا بد من الاعتراف بأن في التراث جوانب غنية تهمنا لما لها من أثر كبير في حياتنا، لكن المعضلة الحقيقية - في رأيي - تتعلق بفهم التراث، وكيفية التعامل مع توظيفه في الأجناس الأدبية والمسرح. ثمة ملاحظة مهمة في هذا الاتجاه هي توظيف التراث في الأدب والفن، يحتاج إلى رؤية معمقة وإلى فهم دقيق للتراث، وقد افتقد بعضهم هذه الرؤية إما بسبب الجهل بجوهر التراث أو لضعف المعرفة به، ذلك لأن نقل التراث بشكل حرفي قد لا يتلاءم مع الطروحات المعاصرة، أو قد يأتي نافراً في العمل الإبداعي.

وبناءً على ما تقدم أجد أنه من الضروري التروي ليكون الانتقاء دقيقاً موفقاً، كما إنه من الضروري النظر من وجهة نظر متحركة، وليس من وجهة نظر ثابتة، مع التأكيد على صيانة وتثمين المقدسات والحفاظ عليها بصورتها الحقيقية التي يعرفها الجميع.

أنا لا أتحدث هنا عن كتّاب وباحثي المرحلة الأولى الذين نقبوا في التراث بحثاً عن نفائس المخطوطات وحققوها تحقيقاً علمياً وفق النظرة الأكاديمية، كما لا أتحدث عن المرحلة الثانية المتعلقة بتوظيف التراث في مناهج التعليم مشفوعة بالتفسير والتعليق، وإنما أتحدث عن المرحلة الثالثة التي تتمحور حول توظيف التراث وتقويمه، ونقده وتقديم رؤية تحت مظلة التفسير والتحليل والاهتمام بأفكاره وأهدافه، إذ ليس المهم أن نضع التراث في الرواية أو القصة أو المسرحية.

وإنما المهم أن أنجح في التوظيف وأحقق الهدف والغاية المرجوة من ذلك.

وهنا نشير إلى تعدد حقول التراث المعرفية، ومن خلال هذا التعدد انطلق الأديب للاستفادة بتوظيف ما يتناسب

ريم الكمالي

نادية النجار

لولوة المنصوري

مع الجنس الأدبي الذي يريده، وقد وفق بعضهم وأخفق بعضهم الآخر. وإذا كان هذا الرأي ينطبق على أدباء وكتاب الوطن العربي، فإنه لا يخالف ما حدث في دولة الإمارات العربية المتحدة، عندما عملوا على توظيف التراث في الرواية والمسرح وغيرهما من الأجناس الأدبية. ويمكن أن أقسّم اتجاهات توظيف الرواية في الإمارات إلى ثلاثة اتجاهات:

فالاتجاه الأول أخذ التراث كما هو من دون المساس به سواءً أكان ملائماً أم غير ملائم سواء أكان يقنع القارئ أم لا، وسواءً أكان إشكالياً أم ليس إشكالياً.

أما الاتجاه الثاني فقد اجتزأ من التراث فكرة ليست متكاملة، أو أنها مشوهة.

وتجدر الإشارة هنا إلى التداخل التاريخي مع التراثي في كثير من الأحيان: «إن هناك خيوطاً كثيرة لمن يدرس ألف ليلة وليلة مثلاً أن يتجاهل تاريخ الطبري، ورحلة ابن بطوطة، وكتب التراجم»[1].

ولقد اهتم كتّاب الرواية والقصة في الإمارات بأسلوب الواقعية السحرية، ولعل الدافع لذلك الرغبة في التجريب والتحديث، ذلك لأن الواقعية السحرية تتجه في الشكل إلى غرابة الحدث وغرابة الشخصية، وغرابة البنية واللغة، كما تتجه في المضمون إلى الواقعية.

أذكر من هؤلاء: مريم جمعة فرج، عبد الحميد أحمد، سلمى مطر سيف، علي عبد العزيز الشرهان، سعاد العريمي، لولوة المنصوري، ريم الكمالي، ناديا النجار.

يقول الدكتور صالح الهويدي: الحق أننا لانرى صواباً فيمن ينظر إلى التراث نظرة واحدة خالصة فيراه خيراً محضاً أو شراً محضاً فيعلي منه أو يدعو إلى إقصائه ليصبح الجزء هو الكل لكن هذا ليس هو الاستخدام الإيجابي للتراث، فثمة استخدام واعٍ يمكن أن ينجو من هذا الحكم القاطع، وإلا فلِمَ وصفه بالإيجابي إذن؟ وإذا كان صحيحاً - ولا أظنه صحيحاً - القول: إن كل استخدام للتراث يفضي إلى الأصولية فما الذي يفضي إليه القول بإعدام التراث ونفيه أو إبقائه ضمن سياقه التاريخي المستقل عنا؟ وعم يدلل؟

ولا مراء في أن التوجه نحو توظيف التراث بأسلوب منطقي وإبداعي يدفعنا إلى البحث عن الجوهر كما يبعدنا عن التأويلات السلبية والتشويه، وإلا فإن الوقوع في حبالة المعضلة التراثية

وارد، كما أن إدارة ظهر المجن للتراث ليس صحيحاً ولاممكناً، ولهذا يبقى الهدف في أسلوب التعامل الصحيح، وهذا لايتأتى إلا بالعمق الثقافي والوعي في طرق التوظيف بهدف إظهار الجوهر لا بهدف استخدام التراث وسيلة لتسويغ الحاضر.

وحتى نقترب أكثر من الرواية الإماراتية، ومن توجهات كتّاب الرواية الإماراتية حول توظيف التراث والمنهجية المتبعة، فقد طرحت سؤالاً يتعلق بالتوظيف على الروائيات لولوة المنصوري، وريم الكمالي، ونادية النجار، وعائشة علي الغيص، فكانت الإجابة مختلفة ومتنوعة تعبر عن موقف الروائية من الإبداع والحياة.

تقول الروائية لولوة المنصوري: «ربما كانت الأساطير والحكايات الشعبية في التراث العربي والعالمي مصدر استلهام مبكر في كتاباتي السردية وفي الرواية على الوجه الأخص. أستلهمها تلبية لحاجة التوقع لما هو مخالف للظاهر ومحاولة تحويره ولو على سبيل الخيال وابتداع أسطورة جديدة أو مُستلهمة، فبعض الحكايات التراثية تجاوزت حدود المعقول بسحرها وبعدها الجارح ولا يمكن التعبير عنها إلا بالبعد الرمزي الساخر، وتبقى الميثيولوجيا أداة للتعبير المجازي أستخدمها استخداماً إشارياً والنشاط الجغرافي كلها حاضرة كسند وقيمة، أما في رواية تمثال دلما تأتي الأسطورة بوصفها تراث ديني في الزمن البعيد وكذلك السحر كنشاط راسخ، وأخيرًا رواية يوميات روز، يأتي التراث بقوة من خلال المعمار بتفسير نقوشه الحاضر بين أجيال، ثم يتغير فجأة من الطين والحجر والزخرفة إلى الأثمنة والحديد البسيط، من خلال مسار الرواية، ليأتي التراث في سردي كفن أصيل أتعامل معه بحساسية بالغة». وتتوجه الروائية نادية النجار نحو التراث من منطلق العشق والإيمان بثرائه وغناه فتقول: «الكاتب ابن بيئته وثقافته وتاريخه، ومن الطبيعي أن يتأثر بكل ما سبق. وكوني إماراتية عشتُ في مدينة دبي، أمتلك بيئةً خصبة، وتاريخًا غنياً مرَّ بتغيرات كثيرة، وذاكرة بصرية وسمعية فريدة استعرتها من البحر، الساحل، الخور، العبرة، الصحراء، الشمس، النوارس، الغافات وأشجار النخيل. وقد ظهرت تلك المؤثرات في أعمالي ونصوصي، أحيانًا بشكل واضح وأحيانًا بشكل غير واضح، حسب نوع العمل وحاجته. أذكر مثالاً في روايتي «ثلاثية الدال»، فالرواية تدور أحداثها في بداية ستينيات القرن الماضي في مدينة دبي، عن حادثة غرق سفينة دارا على مشارف الخور. كنتُ حريصة على دقة الوصف، والبحث عن المعلومة من مصادر موثوقة، لأكون أمينة في نقل الوقائع والأحداث وطبيعة الحياة في تلك الفترة. أذكر أنني طعمت الرواية بمفردات إمارتية مع شرح مبسط لها، حتى تتميز بذلك الطابع المحلي المحبب ولكن من دون إفراط.

لقضايا أغلبها فكرية و وجودية تتحدى الموروث و يصعب البوح بها خارج غطاء التمويه و في مجتمع محافظ تحفه المحاذير .

كما إن للميثيولوجيا والرمز الملحمي غوايته لعالم البدائيات والطقوس التي مارسها البدائي لغرض الاتصال والتواصل، له فتنته في التوظيف وسحره ومضمونه القابل للاستلهام والتدفق نحو الدلالات الجديدة . كما إن هناك متعة استطلاعية عميقة لطاقة الاهتمام الروحي الشعبي الذي دفع بالإنسان لإيجاد المعرفة والبحث عن المصدر والأصل في نشوء الأشياء عن طريق اختلاق أساطير لها حس روحي تواصلي واحتكامي مع إشارات الطبيعة ورمزيتها». أما الروائية ريم الكمالي فهي تعشق التراث ولايمكن أن تتخلى عنه في رواياتها: «لا يمكنني التخلي عن التراث في أعمالي السردية، فهو جزء لا يتجزأ من المشاهد التي أرويها، فالبناء السردي لدي يقوم على أمرين، عاطفة الشخصيات من خلال السرد، والبناء المنطقي من خلال التراث، ولكن من دون إقحامه، حيث يأتيني من تلقاء نفسه كهدية، لآخذ مرجعيته العاطفية والعقلية معاً، كما حدث في روايتي الأولى سلطنة هرمز، فالقارئ يلاحظ كيف أن الملاحة والسفن والتقاليد والرقصات جاءت الرواية بمثابة تأريخ لتلك الحادثة الكبيرة والمجهولة لدى الكثير من الناس. وفي أدب الطفل كانت لي تجارب في إظهار البيئة والثقافة المحلية. كتبتُ قصة عنوانها «النمر الأرقط» عن النمور العربية المهددة بالانقراض، وكما نعلم هذه النمور تعيش في منطقة شبه الجزيرة العربية، ولا يعرف الكثير من الأطفال عنها. وأسعدني أنها أدرجت ضمن منهج الصف الرابع لوزارة التربية والتعليم. وأيضا كتبتُ قصة عن طائر فلامنغو يعيش في الامارات عنوانها «أنا مختلف»، وأسميته فنتير، وهو الاسم المحلي لهذا الطائر. ولديَّ قصة عنوانها «غافتان» عن شجرتين متجاورتين تتعرضان لخطر الانفصال، واخترتُ الغاف بالتحديد، لأنها أشجار عزيزة على قلوبنا نحن كإماراتيين. شاركتُ كذلك مجموعة رائعة من كاتبات إماراتيات على إعادة كتابة خرارِيف إماراتية بشكل عصري يناسب طفل اليوم، وعملت بشكل خاص على قصة بديحة أو سندريلا الإمارتية كما أسميها.

أدركتُ أننا حين نكتب شيئاً يُشبهنا نكون أكثر صدقاً وأصالة، ومخطىء من يظن أن المحلية تقف حاجزاً بينه وبين الانتشار».

وتدعو القاصة والروائية عائشة علي الغيص إلى ضرورة الوعي في كيفية التعامل مع التراث فتقول: «يشكل التراث أحد مكونات الواقع الحاضر كالعادات والتقاليد والأمثال الشعبية والأغاني والمعتقدات التي تعيش في وجدان الشعب وتكوم مجمل حياته الخاصة ولأن التراث هو الثقافة الشعبية فتوظيف التراث يحتم علينا التعامل مع التراث تعاملاً واعياً فلا يجب أن يكون تعاملاً سكونياً ينتمي إلى الماضي وينقطع عن الحاضر والمستقبل بل لابد من التعامل معه كموقف وحركة مستمرة تسهم في تطور التاريخ ولأن التراث ليس ماضيا فحسب بل امتلك ميزة مكنته من الاستمرارية في الحاضر والقدرة على الحياة مدة أطول كما إن توظيف التراث في السرد ينبغي ألا يكون عملاً عشوائياً بل يتخذ مناحي مختلفة جمالية وفنية وفكرية واجتماعية مما يجعل العمل الأدبي يدخل في منظومة جديدة - إن الاستفادة من الحكايات الشعبية التراثية وتوظيفها لا يكون على سبيل التكرار أو الإعادة إنما لإعطائها أبعادا دلالية وجمالية جديدة تخدم فكرة الكاتب وموقفه».

أخيراً، على الرغم من اعترافنا بتفوق بعض الروايات في توظيف التراث، فإننا نرى أن النوافذ ما زالت مشرعة من أجل مزيد من العطاء، والإبداع في هذا المجال ■

* ناقد من سوريا

هوامش:

1 . عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987، ص6.

2 . د. صالح هويدي، لعبة النص، مقاربات نقدية في الشعر والسرد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2007م، ص173.

حين يكون التراثُ بطلَ العملِ الروائيّ

د. هلا علي

بعد عقود من تقليد الرواية الغربية، شهدت الرواية العربية توقفاً واضحاً، لكنّه غير مفاجئ، لهذه المحاكاة لحساب آليات جديدة في العمل الأدبي العربيّ. لم تكن هذه الظاهرة بغير شروط وبغير دوافع. فقد أدى إلى ذلك وجود مجموعة من العوامل التي اختمرت فترة من الزمن لتنضج طريقة بل طرائق جديدة في الرواية العربية، لعلّ أبرزها وأهمها ما منح التراث حضوره اللافت والمميز في الرواية. لقد أدرك روائيون عرب كثر أن وظيفة الأدب إنما هي التعبير عن مشكلات الواقع، ورصد المتغيرات فيه، لذا أخذوا من تقنيات الرواية الغربية المعاصرة ما يحقق للرواية فنيّتها، وتركوا ما يخص المجتمع الغربي، ويتنافى مع طبيعة المجتمع العربي.

بمعنى أن ما بقي هو المنهج أما الموضوع فتم إعادة النظر فيه. وقد ساعد في ذلك ظهور روايات أخرى مهتمة بتراث شعوبها. كروايات أمريكا اللاتينية، واليابان، وأفريقيا التي اشتهرت بميل كتّابها إلى الغوص في البيئة المحلية، ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه، وتوظيف التراث الإنساني. أسهم ذلك في دفع الرواية العربية للعودة إلى قراءة التراث، والتأسيس عليه. وهكذا راح بعض النقاد والباحثين يهتمون بالعودة بالرواية العربية إلى تلك الأصول والجذور التراثية، بدلاً من ربطها بالرواية الغربية. وقد وجد هؤلاء الباحثون، حين اتجهوا إلى نبش كنوز التراث، أن كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص، كالقصص الديني، والقصص البطولي، وقصص الفرسان، والقصص الإخباري والمقامات، والقصص الفلسفي. فما كان منهم إلا أن قطعوا صلة الرواية العربية بالرواية الغربية، وعادوا للنهل من تلك الأشكال القصصية والسردية الموجودة في كتب التراث. وكأن العملية كانت أشبه بوقفة مع الذات الأدبيّة العربية لتعيد النظر فيما تقدّمه وكيف تقدّمه ولماذا تقدّمه. وهكذا استمر توظيف تقنيات روائية غربية حديثة، كاستخدام الأسلوب السينمائي، والمعلومات الغزيرة، وأقوال الصحف، وقصاصات الورق، دون أن يمنع ذلك كلّه الرواية العربية من التعبير عن مشكلات الواقع الذي ترصده. حضور التراث إذن كان عنوان الرواية العربية المعاصرة. ما هو التراث؟ التراث في اللغة، heritage، وتدل مادة «ورث» في معاجم اللغة العربية على المال الذي يورثه الأب لأبنائه. ولم تستخدم كلمة تراث بالمعنى الاصطلاحي إلا في العصر الحديث. ورغم ذلك ثمة تباين في مفهوم التراث في الثقافة العربية المعاصرة من باحث إلى آخر، تبعاً لاختلاف إيديولوجيا الباحثين وتعدد مواقفهم. أما بالنسبة للمعنى الاصطلاحي، فقد يكون الباحثون متفقين على أن التراث ينتمي إلى الزمن الماضي، إلا أنهم غير متفقين حول ما الذي يعنيه هذا الماضي. فبعضهم يحدد التراث بالزمن البعيد الماضي وآخرون يحددونه بالقريب والبعيد. إذ يعرّف بعضهم التراث بأنه

كل ما وصل إلينا من الماضي البعيد أي أنه كل ما ورثناه تاريخياً أي كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة. في حين يرى باحثون آخرون أن التراث يشمل ما جاءنا من الماضي البعيد والقريب أيضاً. ليس هذا فحسب بل اختلف الباحثون فيما إذا كان التراث يشير إلى الجانب الفكري في الحضارة كما قال الجابري مثلا، إذ حدد أن التّراث هو «الجانب الفكري في الحضارة العربية الإسلامية: العقيدة، الشريعة، واللغة والأدب والفن، والكلام، والفلسفة، والتصوف، في حين يوسّع فهمي جدعان مفهوم التراث ليضم إلى الجانب الفكري الجانبين الاجتماعي كالعادات والتقاليد، والمادي، كالعمران. وفي الرواية التراث هو ذلك كلّه. هو الجانب الاجتماعي والفكري والعمراني كل ذلك مجتمعاً. وتقدّم الرواية الإماراتيّة اليوم خير مثال على حضور التراث في الأدب. ففي العديد من الأعمال، واستشهد برواية /لعلها مزحة/ للكاتبة صالحة عبيد، يحضر التراث بأبعاده المختلفة حضوراً طاغياً ولافتاً من دون أن يكون مقحَمًا إقحاماً زائداً على حاجة العمل الروائي أو عما تتطلبه المادة الروائيّة. بمعنى أنه لم يسيطر على الفعل الحكائيّ سيطرة تسلبه خصوصيته وسلاسته بل على العكس، أضاف ذلك جاذبيّة وعمقا دافئا للسرد الروائي. فذاكرة الزمان وذاكرة الأمكنة أمران لا سبيل إلى إنكارهما في / لعلّها مزحة/. لتحولات المكان فيها لون خاص. فالروائية هنا على علم بهذه الأمكنة بالتفصيل، وعلى دراية بذاكرتها وسيرتها وتجلياتها وإيحاءاتها وأشكالها. وتتميز تلك الأمكنة والأزمنة أنها تتحول إلى أدوات للتعبير ووسيلة لتصوير التراث لأنها ساحة التذكّروالحنين إلى الماضي لكن لا ليبقى ماضياً وإنما لينطلق منه إلى مستقبل مميز عبر المرور بحاضر مختلف. ولعل أبرز ما يميز عنصر الزمن في هذه الرواية هو تجاوزه لما هو معروف وسائد في التسلسل الزمني المنطقي. يحضر التراث في الرواية عبر تكسّر زمن الرواية عائدا إلى الماضي من خلال أشكال التداعي وأنماط الاسترجاع بحيث تنطلق من الماضي الممتزج والحاضر في الراهن والمنفتح على المستقبل. وبالعودة إلى ذاكرة الأمكنة نجد حضوراً قوياً للعديد من المعالم التي تعتبر أساسية في الإمارات. «برج الكبس» «سينما الشارقة التي تعتبر أول سينما في منطقة الشارقة المتصالحة والتي بدأت عملها عام 1945» ص 93 «المحطة هي أول مطار للنقل الجوي في الشارقة وهي الآن متحف المحطة الذي تم افتتاحه قبل سنوات قليلة. ص 65. «حاولت أن أغالب توتري بقراءة معلومات الطائرات المعروضة في المتحف، بعضها جاء إلى الخدمة مع افتتاح المحطة في الثمانينيات، بعضها في الأربعينيات والخمسينيات، وصولاً إلى السبعينات حيث انسحبت بريطانيا وأغلقت المحطة إلى حين إنشاء مطار الشارقة الدولي الجديد» ص 92. التراث المتعلق باللباس الشعبي الإماراتي كان له حضوره الجميل والمحبب «كان مسلّم رسمياً جداً في مظهره بالكندورة البيضاء والغترة البيضاء أيضاً والعقال المتوسط» ص 93.

العنصر اللافت في غالبية الأعمال الروائية الإماراتية والذي يحضر في /لعلها مزحة/ التي بين أيدينا، هو الإشارة إلى سبل كسب العيش في الماضي الأمر الذي يشكل مدعاة الاعتزازوالفخر بموارد تلك المنطقة الجميلة «في زمن الحياة ذاك، كان الناس يظنون أن ما يسعون إليه من مواد أن بقاءهم مرتبط بذلك فقط، بما يلفظه البحر من خيرات، وما تقدمه اليابسة من فتات، ثم جاء زمن التنقيب عن النفط، ولا أظن أن الأمر اختلف كثيراً». ص 98. لعلّ شخصية مسلّم في الرواية ليست سوى التراث الذي لا يغيب إلا كي يعود ولا يعود إلا ليغيب مجددا في جدلية ولا أروع لا تشير إلا إلى هذا الحضور الطاغي للتراث وللماضي في اللحظة الراهنة «إن مسلّم يغيب ليعود، أو يعود ليغيب، وفي ذلك التكرار على عكس ما يظهره، الجانب الجمالي للأشياء، التي تصنع من المتواليات المتكررة في المباني وبعض النقوش صورة جماليّة» ص 111.

بل إن الرواية تتحدث عن جمال أكبر لهذا الغياب حين تتناول الحديث عن الغياب الجميل وأنه حضور للزمان وحضور للمكان أو أنه مكان آخر وزمان آخر: «غيابك فاتنٌ، غنيٌّ بطريقة غريبة. ففي حضورك الخاطف يكون الغياب بطلا ملازماً مؤجلاً إلى حين لكنّه منتصر في النهاية إنه الجمال الميني على الشيء ونقيضه، جمال قائم على الشك والسؤال، الجمال الراسخ ربما». ص112. يمكن القول إن الرواية الإماراتية استطاعت أن تكون أشبه بعملية استحضار للتراث الإماراتي وإنعاش للذاكرة الإماراتية التي تجسد فترة التحول من مجتمع تقليدي إلى مجتمع حديث منفتح، لذلك لم يغفل الروائيون الإماراتيّون عن التنبه إلى تحولات وتنويعات إيقاع الزمن الحديث. رغم أن حضور التراث كان هو الأبرز بروزاً جميلاً في تفاصيله كلّها، هو تراثٌ حضوره منعش رغم أنه انقضى. لذلك لعل أجمل ما يمكن أن أختم به هو ما جاء على لسان مبرة بطلة /لعلها مزحة/ «إنك تغيب لتزهر في القلب» ■

* ناقدة من سوريا

ما بين التراث والحداثة

قراءة في «قبر تحت رأسي»

د. محمد ياسين صبيح

لا شك في أن التراث مادة مهمة ومكملة للكثير من النصوص السردية، فمنه ينهل الكاتب أساس قوي للوصول الى الحاضر، هكذا تفعل الكاتبة الإماراتية لولو المنصوري في مجموعتها /قبر تحت رأسي/ الفائزة في جائزة الشارقة للإبداع العربية عام 2014. لا تلتفت إلى السرد التقليدي القصصي، بل تبتكر أسلوبها الخاص، وتخطو بعزم ودراية سردية عميقة، عبر 14 قصة تنوعت مواضيعها وهمومها، ولكن القاسم المشترك فيها، هو الوقوف بين حدين أو ضفتين، ضفة التراث وضفة الحداثة، هكذا تمزج الماضي بالجديد لتقدم رؤيتها السردية المغايرة للمدن والقرى والحياة في الامارات.

ففي قصة /قبر تحت رأسي/ التي أخذت المجموعة اسمها منها، نرى أن العنوان غريب، ويدفع المتلقي إلى والتساؤل، لماذا القبر تحت الرأس؟ عنوان يثير التأمل والتخيل، تريد الكاتبة أن تجعل الماضي والتراث أساساً للعبور إلى المستقبل، فالتراث هو قاعدة للانطلاق نحو الأمام، وفقدان الأجنة لحفصة الأم ليس إلا تتابع للفقد الدائم لمن نحب، لذلك فالقبر هو نحن كما كنا وكما سنكون، ربما جنين ميت وربما طفل لم يكمل مشواره وربما ماضٍ لم ينتهِ وربما سلف صالح، هو ذاكرة لنا جميعاً. تروي القصة حكاية حفصة وكيف تفقد أجنتها، حتى ترزق بغانم الذي يولد بعاهة خلقية ويصبح مختلف عن أقرانه، فهي قصة الخذلان التي تعاني منها النسوة بالفقد، وقصة غانم الذي يرفض النظرة الناقصة له، ويقرر أن يتقدم كما تقول الكاتبة (غانم يكبر... يتقدم إلى الأمام، وينطلق فوق كل الحدود الممنوعة والمسيّجة بحبل سري وراء الأقنعة والألغاز) . وهكذا يترك كل شيء وراءه حتى أمه، ويمضي إلى الأمام، فلا يريد للماضي أن يعود، يريد الحاضر الجديد والحياة الصاخبة والسريعة والبعيدة عن التراث والروح الاجتماعية وأن يكون له مكان لائق فيه، لقد ربطت التشوه بالحداثة غير المنضبطة، لذلك ينخرط في الحياة الجديدة، ويريد ثمن لكل شيء، ثمن للماضي وثمن للحاضر، وتعبر الكاتبة عن رفض هذه الفكرة من خلال رؤية جلفار الأرض والأنثى، التي تحرس الماضي والتراث وترفض تشويه الحاضر بصفقات مشبوهة عبر غانم، ليكمل بها تشوهاته. ولكن التطور الحضاري وما ولّد من اختلاف عرقي في البلاد، هو خرق للتناغم الذاتي واضافة للحياة، فوجود الرجال والنساء الأوروبيين، وامرأة غنية بأساور تخرج رسخها الرشيق من سيارة فارهة، وجالية باكستانية يعيشون طقوسهم، هي ضريبة التطور التي تعيشها الامارات وربما تشكل حالة غنى كبير. ولا تقف الكاتبة عند حدود الواقع بل تذهب بالخيال بعيداً في لعبة سردية مميزة من خلال قصة / تحت حجرتي ينام 115 ميتاً/، عنوان غرائبي، نتوقع منه أن يشي بالكثير، فهاهم الأموات تحت البيوت يخرج من قبورهم الدود ليلتهم الناس فوق الأرض، حتى يطلب الوالد النجدة، فتجيء المساعدة لتدمر الناس بدل الدود نتيجة خطأ، هي حالة الضياع عندما نطلب من الغير أو من غريب المساعدة، ولا نكون قادرين على إيجاد الحل بأنفسنا، فالأموات ربما غرباء غازيين، يحاولون العودة ثانية، هي أسئلة تطرحها القصة لتشكل حافز للمتلقي لزيادة التأمل ولأخذ تأويلاته.

في قصة /أصابع الضوء/ تترك لقلمها أن يجوب مسارات كونية عدة، لتعود إلى استلهام التراث والماضي والأصالة، تقول (خرجتْ أصابعي من عروق جذع الرُّولة في بيت جدي الأكبر على ساحل لنجة، وتؤصلتْ فيْناناً شامخاً سرعان ما قُصف واحترق) .لا تترك الكاتبة الحدث الآني يتجول وحيداً في ردهات القصة، بل تترك له جذوره التراثية التي تعطيه أحقيته في الحدوث وفي التأصيل وفي التتابع، تقول في نهاية القصة (أنا الآن أشبه الضياع .. كائن وحيدٌ وحائر، يوّشك على الاختفاء، بلا انتساب للضوء والهواء. جئتكم أرفع أصابعي، أبغي الانتماء لجماعات ضوئية، وأفتش عن أصابع الإنسان الأزلية). تبحث الكاتبة في صراعها مع الحداثة عن موضع أو مكان أوزاوية تستطيع أن تثبت نفسها، فالتراث هو الضوء القادم من الأعماق، وهو للجميع ويلم الجميع، فالأصابع الخارجة من الأصالة، لا تستطيع أن تتأقلم في وهج الانفلات الصارخ للحداثة، بل نحتاج إلى الالفة الضائعة، تقول في القصة (فانزوت أصابعي كلها في حجري على استحياء، تؤبى التشابك معيةٌ أصابع مجهولة، تقطر في جلدها حرقة الصحاري ووخز غابات السدر الجاف). هو الخوف من الآخر المجهول. لكنها تستمر في سرد حكايا الأمكنة وأنسنتها، ففي قصة /صخرة تأكل نفسها/ تعجن الحاضر بالماضي وتجعل التاريخ والتراث ملعب الأحداث العجائبية، هي اجادة السرد التخيلي والقدرة على ربط الماضي بكل تجلياته (التراثية والتاريخية)، بالحاضر (الغامض والظاهر)، تركب الحدث ليصبح كوني احياناً، ويستدرك ابطال التاريخ والتراث، ليكونوا على صلة بالحاضر، فالحاضر يحتاج أيضاً إلى أبطال. فحين تتشكل صخرة من أسطورة الولي الذي وعد سليمان بتهريب عرش بلقيس في طرفة عين، ووصول حامل العرش إلى رؤوس الجبال، وما حدث بعد ذلك، (وجود صخرة عالقة في رئة بلدتنا التي لا تشبه غيرها، صخرة ضخمة انعزلت ونامت قريرة عند حافة البحر). هي المكان الذي يمثل الذاكرة، هي الثبات التراثي الناضج، فلكل شخص يعيش في القرية رأي بها، وذاكرة له، الجدة وسلمى وشيخ البلدة، إذاً هي الماضي ومنها ننطلق، فالكاتبة تعطها من حياة كل من عاش في البلدة، وتؤرج للمكان كأصل لا بد من تواجده، تريد لها الكاتبة أن تبرز تمسكها بالتراث وبأنها تمثل الماضي والتراث والحاضر بكل حمولاته الثقيلة والجميلة. لكنها لا تقف عند المكان كذاكرة فقط، بل كحالة عشق ومودة، ففي قصة / ضحكة رجل ذو وجه لامع/ تسرد معاناة الشخصية، وهي تنتظر حبيبها، أو هاتفاً منه، هي حالة فقد واغتراب عن الوطن، تريد أن تعيد الجذور إلى منبتها، لكنه يشبه انتظار غودو، حالة من التعلق بالمكان والزمان السائب بالكون، ربما لم يكن هذه النص بمستوى النصوص الأخرى في المجموعة، افتقد لديناميكية الحدث. لا تبرح لولوة المنصوري في قصصها المكان وتعلقها بالتراث، كحالة ارتباط بالجذور لابد أن تتأصل في ذواتنا، وهذا ما تريد أن تقوله في قصة /الخارج من جيب جدتي/ هي قصة قنفذ، يترك قبيلته ويعيش في البيت الكبير، وخائف من مطاردة

المتطفلين، ومن الجرافات التي تغير معالم البلدة، ربما لا تريد تغيير معالم الحياة هكذا، بحداثة زائفة، بل تريدها مع أصالة التراث، وهذا ما ترمز له في شكل قنفذ يضيع قبيلته ويعيش وحيداً في بيت كبير بلا تاريخ وبلا وجهة كما تقول (القنفذ الآن مدلل في سرير خاص، يرضع الحليب ويأكل البسكويت) ولكنه ايضاً كما تقول (مات وحيداً على بلاط بارد ونظيف)، فما فائدة الحداثة الصارخة أذا بقينا وحيدين ومتنا وحيدين. في قصة / تسكع داخل ثقب الباب/ نجد تداعيات سردية، غير منضبطة إلى جنس أدبي محدد، ربما هي أفكار تريد أن تقولها على لسان الطفلة التي تتسكع خلف ثقب الباب، رغم تحذير والدها، لترى وتسمع وتتخيل أحداثاً ورؤى عديدة، بدون حدث ينمو ويكبر ليكون نقطة تحول قصصية، ولكنها لا تبرح التراث، حيث تقول (أمشي إلى أب يحملنا سعداء نحو غابات النخيل وبرك الماء، لنتلاشى عنه عند مفترق النهار)، نرى دائماً مكونات وعناصر البيئة التراثية حاضرة، ولكن تستدرك الكاتبة الحدث وتعود إلى القصة، عندما تشكل كل هذه الأمنيات بثقب الباب، لينفجر الثقب ويشكل هذا الفراغ، هي تمنيات أن ترى الأشجار والدروب والبيوت كما هي، فالذاكرة يجب أن تبقى شاهداً على العصر، لكن كل ذلك ينفجر ونبقى معقلين بين السماء والأرض. أما في قصة /طفلة المحرقة/ فتسرد حالة تقليدية من التعامل القاسي لأب يضرب ابنته، هي حالة الفقد والحرمان التي تعيشه الطفلة. لكن الصراع بين التقليد والحديث يبقى على أشده في قصة /عوم في الثوب القديم/، فهو يقضي وقته في المولد ويلبس اللباس التقليدي، لكنه فجأة يتغير إلى شيء جديد بتعرفه على البنت الشامية، فيتعلم الدبكة، ويتغير إلى جهة حداثوية جديدة، ويترك التقليدي، هو صراع بين القديم التقليدي وبين الجديد، الذي دخل ويدخل إلى الامارات التي أصبحت تعيش في زمن الحداثة، ولذلك تقول الكاتبة (وألبس ذاكرتك المتقشفة. حين تعلن المسير، انطلق بعزة في ثوبك القديم وتقول أيضاً (امض، واياك الالتفات لثوبك القديم.. لا تنظر إلى الوراء .. لا تنظر إلى الأسفل). هو صراع الفترة الراهنة التي يبدأ فيها كل شيء (التطور والحداثة والبناء) فهل ننسى الماضي؟ وهل نمضي فقط من دون أن نأخذ معنا شيئاً من الماضي؟ ويستمر الصراع في النصوص بين القديم والحديث، فماذا سنفعل إذا بقيت القبور بلا أسماء، هل نفقد ذاكرتنا وننسى الماضي، هذا هو السؤال الذي يتبادر إلى الذهن في قصة /قبورنا بلا أسماء/، فالتقليد والعادات، يكون بعضها قاسي وغير مفهوم، فكيف لا تزور النساء قبور الأزواج، وهم يلتقونهم بعد الموت؟ هكذا ترمي كل الحكاية إلى المتلقي.

ليست كل النصوص على نفس المستوى من القوة ومن الحنكة الدرامية والسردية، فنص /عيني اليسرى/ عبارة عن سرد نثري فخم، من دون حدث عميق وواضح، هي أفكار مهمة تثير الأسئلة بين القديم والجديد، أما في قصة /حناء/ فتقدم لولوة فيها وجبة سردية شاعرية متقنة، بسرد يخلط الواقع بالخيال، حيث تقول (كانت تنقش في كفي أشجار قريتها المريضة، مدت نهراً وطفلاً يلعب على الضفة، ورسمت أماً نحيلة بجديلة طويلة جداً). هي قصة قرية مريضة، ويغرق النهر كل شيء الطفل وأمه والقرية. هي لعبة الإهمال والضياع التي ندخل فيها. تمارس الكاتبة لعبتها مع الزمن لتمشي به إلى ما تريد من مستويات، فتجعل الحدث يقف متأرجحاً بين مستويين وزمنين، زمن ماضٍ يحضن التراث والأصالة، وزمن جديد حداثوي يمثل الانفلات الحضاري الصارخ، والذي قد يدمر الماضي إن لم نستطع أن نرش عليه الملح المفيد بدل الملح الأسود، كما في قصة /الملح الأسود/، هي لعبة الرمزوالواقع، ونسأل مع الكاتبة (ماذا نفعل بعد اختفاء القلب؟)، ونكتب معها (مفتتح قصة عيد مضى بثوب جدتي الطويل جداً على أمي). تقدم لولوة المنصوري قصصها برؤية سردية وأسلوبية مختلفة، وتخرج عن التقليد القصصي الروتيني لتشكل حالة جميلة من النثر الشاعري، وترسم ملامح مكان تحبه وتريد أن يبقى في الذاكرة، يحفظ التراث برغم الانفلات الحداثوي الكبير، الذي قد يأخذ معه الهوية والانتماء والذاكرة التي تميز وجودنا كحالة تفرد حضاري، فليس المطلوب رفض الحداثة كلياً، بل تشذيبها، لتتعايش مع الماضي وتحافظ على التراث كحالة مجتمعية ووجودية ■

* ناقد من سوريا

الثفال ودِفال أمي

سالم الشبانة
شاعر مصري

«من دفالي بدبر حالي». مثل بدوي. اللغة إشارية تشير إلى الموجودات اعتباطاً - كما أشار دو سوسير - لا تدل أصواتها على معين إلا باتفاق الجماعة البشرية.

لقد شغلتني أصوات اللغة الفيزيائية ومدلولاتها التي لا تنفصل عن التصور العقلي بشكل مزعج؛ حتى إن اللفظ يصبح مفرغا من مدلوله ومعلقا في الفراغ فوق رأسي كعلامة استفهام كبيرة وأنا أفكر في مدلوله وصوته الفيزيائي؛ مثلاً عندما كانت أمي تطلب مني وأنا طفل صغير أن أحضر لها «الدّفال» كنت أسأل نفسي من أين جاءت تسمية هذه القطعة من القماش الأبيض - المخططة بخطوط عريضة تشبه قماش الخيام أو الفِراشة - دفالا! تلك التي تضعها أمي على الأرض، أو فوق طشت الألومنيوم المقلوب لتقطع عليها قطع العجين بمقدار قبضة اليد؛ ثم تبدأ بأول قطعة تبطّها بأصابعها؛ ثم ترحها بين كفيها، ثم تضعها على الصاج لتصبح فطائر خبز شهية، وعندما تنتهي تلفّ الأرغفة الساخنة في الدفال لتظل طرية طازجة ولا يجففها لفح الهواء.

من أين جاء لفظ «الدّفال» التي كانت تنطقه كل عشيرتنا وأمي البدوية التي عاشت في قرية السماعنة في محافظة الشرقية في كنف أبيها تاجر المواشي قبل أن تتزوج أبي؟ وكطفل صغير صرت أكرر اللفظة أكثر من مرة بيني وبين نفسي؛ ربما توصلت لسر التسمية، أو تهيني الحروف سرها: دِفال، دِفال، دِفال، مع ذلك لم أتوصل لسر التسمية، ولم ينفعني سحر تكرارها في الوصول لمعنى محدد لها.

وعندما بحثت عنها في المعاجم في مادة «دفل» كان جذر الكلمة يحيلني على معنىً مختلف كلياً كما في لسان العرب مثلاً: دفل د ف ل: الدِّفْلَى نبت مريكون واحداً وجمعاً ينون ولا ينون فمن جعل ألفه للإلحاق نوّنه في النكرة ومن جعلها للتأنيث لم ينوّنه

بعد سنين طوال كنت أقرأ معلقة عمرو بن كلثوم:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا

ووصلت إلى البيت الذي يتحدث فيه عن (الثفال) الذي يوضع تحت الرحى لينزل عليه دشيش القمح أو الشعير:

يَكُوْنُ ثِفالُهَا شَرْقِيَّ نَجْدٍ وَلُهْوَتُهَا قُضَاعَةَ أَجْمَعِيْنَا

الثِّفال: خرقة أو جلدة تبسط تحت الرحى ليقع عليها الدقيق. اللُّهوة القبضة من الحب تلقى في فم الرحى، وقد ألهيت الرحى ألقيت فيها لُهْوَة. يقول: تكون معركتنا الجانب الشرقي في نجد، وتكون قبضتنا قضاعة أجمعين، فاستعار للمعركة اسم الثفال وللقتلى اسم اللهوة ليشاكل الرحى والطحين (شرح القصائد المعلقات السبع للزوزني).

وكذلك بيت زهير بن أبي سلمى:

فَتَعْرُكُكُمْ عَرْكَ الرَّحَى بِثِفَالِهَا وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثُمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِمِ

وبيت الفرزدق:

فَبُدِّلْتُمُ جَودَ الرَّبِيعِ وحُوِّلَتْ رَحىً عَنْكُمُ كانتْ مُلِحّاً ثِفَالُهَا

وبيت أبي العلاء المعري:

يا أبا القاسِمِ الوزيرَ تَرَحَّلْتَ وخَلَّفْتَنِي ثِقَالَ رَحَايَه

مرت علىّ الأبيات ولم انتبه لكلمة ثفالها؛ لأن دلالة اللفظ أشارت لقطعة القماش التي توضع تحت الرحى؛ وبما أنني عرفت الرحى التي كانت ملكا لجدتي وتأتي جارتها ليطحن عليها حبوب القمح والشعير والذرة، وتطحن عليها جدتي القمح لتصنع البرغل الذي تطبخه وله مذاق شهي، ثم كان أن اطلعت على مقال للشاعر الكبير أمجد ناصر - رحمه الله - الذي قارن فيه بين ثفال أمه كما تنطق في بادية الأردن وبين ثفال معلقة عمرو بن كلثوم، وزهير ابن أبي سلمى؛ هنا برقت في ذاكرتي «دفال» أمي فالكلمة تحريف لكلمة ثفال، وصرت أكرر اللفظ مرات عدة كما كنت أكرره في طفولتي فرحا بهذا الاكتشاف، فهذا هو ثفال عمرو بن كلثوم الذي يوضع تحت الرحى، انتقلت دلالته لوضع قطع العجين عليه وبطّها وتجهيزها لكي توضع على الصاج أو في الميفا.

اللغة مرنة تتعرض لما يصيب الكائن الحيّ من أعراض مختلفة عبر تاريخه، وهذا دليل على قوة اللغة ومرونتها وتحضرها ■

المجتمع الإماراتي: بين الهوية والكوزموبوليتانية

ياسر شعبان

يعرض هذا الكتاب Nationalism and Nationhood in the United Arab Emirates: The Modern Muslim World، الصادر عام 2019 عن دار نشر Palgrave Pivot; 1st ed. 2019 edition، كيف أن التعامل مع تجليات الهوية الإماراتية من خلال الممارسات اليومية في شمال دولة الإمارات العربية المتحدة، يستحث على إعادة النظر في كلاسيكيات علم الاجتماع بوصفها رؤى تحليلية للعالم. وانطلاقًا من رؤى (جورج زيمل Georg Simel)، وهو فيلسوف وعالم اجتماع ألماني؛ يُعد أحد الآباء المؤسسين لعلم الاجتماع الألماني، ومؤسس ما يسمى علم الاجتماع الصوري أو الشكلي، كتب في شتى الموضوعات الفلسفية والاجتماعية وحتى السيكولوجية، واهتم بدراسة ظواهر مجتمعية لافتة، مثل الفقر والموضة والنقود والدين والجمال والمدينة والغريب، والثقافة، وبخاصة تحليله للحياة الحديثة بوصفها شعورًا بالازدواجية، يسعى الكتاب لدراسة ما تواجه النزعة القومية من تحديات جوهرية مثل العولمة والرغبة في التفرد، وكيف أن هذه التحديات تتشكل مجتمعة في تجليات (الهوية) بالممارسات اليومية.

ويسعى الفصل الأول من الكتاب (النزعة القومية والهوية في الإمارات العربية المتحدة) لفهم كيف أن العولمة والنزعة الفردية والقومية من الممكن أن تتواجد مجتمعة في الممارسات اليومية الاعتيادية. وينهي المؤلف هذا الفصل باستعراض مختصر للتاريخ الحديث في دولة الإمارات العربية المتحدة.

ويربط الفصل الثاني بين التحول الذي طرأ على الهوية الأممية وبين التبدل في المبادئ الأساسية لعلم الاجتماعية، وخاصة تلك المرتبطة بمفهوم الحداثة في كتابات جورج زيمل. وبينما يميل الفهم شعبي وأكاديمي لـ (الهوية الإماراتية) إلى إيجاد رابط بين الجماعية الأممية والتراث وبين صدمة التحديث ومعارضات السلطة المحلية. وهناك مقاربات أحدث تختبر بدقة تجليات هذا الرابط في الحياة اليومية. ويستعرض المؤلف في هذا الفصل بشكل جزئي كيف أن هذه المجموعة من الفرضيات، ويشمل ذلك منظور الحياة اليومية، ينعكس في الجدل العام حول الأمم، النزعة القومية والنظرية الاجتماعية التقليدية. كذلك يطرح المؤلف في هذا الفصل كيف أن الدراسات المتعلقة بالهوية الأممية للحياة اليومية من الممكن تحليلها عبر نموذج جورج زيمل، وبخاصة تركيزه على الأشكال الاجتماعية للتفاعلية، والنماذج ذات الصلة من الحياة الحديثة، ومفهوم الحداثة بوصفها ذاتية الازدواجية. وفي الفصل الثالث يطرح المؤلف التساؤل التالي: ما هو التمثيل السائد للهوية الأممية والاجتماعية عبر الرؤية العالمية لجورج زيمل؟ ففي الغالب هناك تنميط لصورة العلاقة بين الأجانب والإماراتيين بوصفها علاقة تباعد اجتماعي. ويستعرض المؤلف سريعًا كيف أن الانتقال من فندق متروبول في دبي إلى رأس الخيمة في شمال الإمارات يسهم في جعل التفاعلية أكثر سهولة، ولكن ليست سهلة بشكل عام.

وفي البداية يستعرض المؤلف اهتمام (جورج زيمل) بالتفاعل بشكل عام، ويوضح أن ما نطلق عليه مجتمعًا يظل تعبيرًا مستغلقًا بدون التفاعل: فدراسة الهوية الأممية من خلال نموذج (زيمل) يجب أن تتم على خلفية تفاعله مع الأشكال المجتمعية. وعلى سبيل المثال يمكن اعتبار وضعية أن يكون المرء غريبًا بمثابة التأويل الملتبس للقُرب والمسافة: ويستدعي ذلك كيف أن الارتباط بين الهوية الأممية وبين الخصوصية المجتمعية من الممكن تجاوزه في التفاعل المكاني. وفي الوقت نفسه، فإن الانتقال من دبي إلى رأس الخيمة يربك التمييز بين «أعلى» و«أسفل» الذي ينتج غالبًا عن تجليات الهوية الأممية في الحياة اليومية. وعلى الجانب الآخر، فإن دراسة النخبة من أسفل يبدو بمثابة اهتمامًا ينطوي على مفارقة: تعد دراسة الوطنية من خلال الممارسات اليومية في الإمارات العربية المتحدة بمثابة دراسة للمجتمع بأكمله.

وهكذا فعند الانتقال من نظام لآخر، من دبي لرأس الخيمة، تتغير هذه الديناميات. ومن خلال حوارات مع مجموعة من الشباب الإماراتي في رأس الخيمة، وبخاصة عن اليوم الوطني، اكتشفت أن الانتقالات من مكان لآخر تؤدي لتغير الفرضيات المتعلقة بالقرب والمسافة فيما بين المواطنين الإماراتيين وبين الوافدين الأجانب. وبما أن هذه الفرضية تعود إليّ، وأنا مجرد وافد أجنبي في الإمارات العربية المتحدة، فإن الرابط بين وضعية أن يكون المرء غريبًا وبين الهوية الأممية ينطوي على الوظيفي وغير الوظيفي وكذلك على رؤية تحليلية ذاتية. كذلك يناقش الكتاب في الفصل الرابع؛ كيف أن الالتباس المتعلق الملابس الوطنية تتجلى في الحياة اليومية. ويسعى المؤلف عبر هذا الفصل لمناقشة مفهوم الأزياء، ودراسة تجلي الوطنية الأممية في الحياة اليومية، وارتداء الزي الوطني، وكيف أن هذه العناصر الثلاثة من الممكن رؤيتها بوصفها تنويعات مضيئة حول مبحث تحليلي شائع؛ وهو العملية التي تتعرض خلالها ثوابت المجتمع لاختراق دائم بواسطة الممارسات اليومية. ويبدأ المؤلف باستعراض سريع لرؤية (جورج زيمل) حول الأزياء وازدواجية أن تكون موضوعًا حداثيًا. فإذا كانت الأزياء تعد من ثوابت الممارسات اليومية ضمن النطاقات الثقافية، لكن في الوقت نفسه تعد عملية اختيار الملابس من أكثر الوسائل لتأكيد النزعة الفردية.

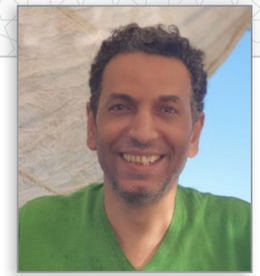
كذلك يقوم المؤلف بتحليل الازدواجية بين الثوابت الاجتماعية وبين الخروجات الفردية عبر ارتداء الزي الوطني الإماراتي بين الشباب في رأس الخيمة. وبينما يتم تأطير الأشكال المختلفة للزي الوطني الإماراتي بوصفها علامة على الإماراتية؛ وضعًا اجتماعيًا حصريًا، فإن التفاعل بين الشباب الإماراتي والوافدين في رأس الخيمة يوضح أن ارتداء الزي الوطني إنما يكشف الفرق بين الفرضيات المتعلقة بالمسافة الاجتماعية وبين الوسائل التي يتم بواسطتها اختراق تلك المسافة عبر الممارسات الاعتيادية. وخضعت هذه الدراسة الميدانية لستة محددات: الأول؛ استهدفت الدراسة الرجال فقط. الثاني؛ انطلقت الدراسة من التفاعل بين المواطنين الإماراتيين وبين الوافدين الأجانب.

الثالث؛ اخترت (الشباب) لأنهم الأكثر اهتمامًا بمناقشة الهوية الوطنية في دولة الإمارات العربية المتحدة. فالشباب الإماراتي أكثر عرضة لتهديدات فقدان الهوية الإماراتية أمام الثقافات الأجنبية الوافدة. أما المحدد الرابع؛ فيشير المؤلف إلى أنه رغم إشاراته لأهمية الطوائف الدينية والقبلية، فلقد وجه جُل تركيزه لنماذجه التي اختاراها ممثلة للوطنيين والوافدين الأجانب.

ومن البديهي أن تكون الهوية الأممية في دولة الإمارات العربية المتحدة متداخلة مع أهمية العقيدة والنزعة القبلية، لكن رؤيتي التحليلية الأولية اعتمدت عل التفاعل بين نماذج المؤلف من الإماراتيين الوطنيين وبين نماذجه من الوافدين الأجانب. أما المحدد الخامس فيتعلق بتساؤل قد يطرحه القارئ حول تصنيف الكتاب؛ هل ينتمي لعلم الاجتماع أم للأنثربولوجيا؟ والإجابة المباشرة القصيرة أنه بينما يميل منهج المؤلف نحو الأنثربولوجيا، فإن النتائج التي سعى للتوصل إليها هي نتائج اجتماعية في جوهرها. والمحدد السادس والأخير تمثل في الحوار والوصف الذي قدمه المؤلف. وعن ذلك يقول «رغم أن نماذجي أعلنوا أنهم لا مشكلة لديهم في أن يتم نسب كلامهم لهم دون تجهيل، فلقد آثرت تجاوز هذا التصريح وقدمت الآراء مجهلة، فهذه مسئوليتي الأخلاقية بوصفي باحثًا للتأكد من حماية نماذجي/مصادري من أي فضيحة أو انتقادات عامة. وهذا فإن جميع الأسماء الواردة في الكتاب هي أسماء مستعارة، كذلك فإن التفاصيل تم استخدامها بطريقة تحجب هوية أصحابها. وينهي المؤلف كتابه باستعراض للتأثير الأجانب على التاريخ الإماراتي الحديث. كذلك يقدم للقارئ الذي لا يعرف سوى شذرات عن تاريخ الإمارات؛ إطلالة على تكوين دولة الإمارات العربية المتحدة.

وجدير ذكر أن مؤلف الكتاب (مارتن ليدستراب Martin Ledstrup) حاصل على درجة الدكتوراه من مركز الدراسات الشرق أوسطية المعاصرة، جامعة جنوب الدنمارك. حصل على درجة الماجستير في الدراسات الشرق أوسطية من جامعة جنوب الدنمارك. وله كتابات كثيرة في الممارسات السياسية في اليمن والجزيرة العربية، وكذلك عمل كصحفي علمي في صحيفة (Videnskab.dk). وفي دراسته للحصول على الدكتوراه (الإمارات العربية المتحدة: الشكل الثقافي، التشكك الوجودي، وحياة البشر) قام بتطبيق منهج البحث الاجتماعي على الوطنية الأممية، الذاتية والحداثة في دولة الإمارات العربية المتحدة ■

«كِرْكِشْ» صدفة خير من ألف معجم



د. مختار سعد شحاته
باحث وروائي من مصر

خلال رحلة من القاهرة لزيارة الأهل في أقصى شمال الدلتا، دارت مشاجرة بين السائق وراكبة تبدو في نهاية الخمسينيات من عمرها، بسبب تعريفة الأجرة التي فرضها السائق على السيدة نظير السلة التي تحملها.

كان لهذه المشاجرة أن تمر سريعًا كمثلها من مشاجرات معتادة بين السائقين والركاب، لولا الكلمة التي أطلقتها المرأة وسط الجدال والمشاحنة، إذ قالت غاضبة للسائق: «كِرْكِشْ عليك».

لفتتني المفردة وجذبتني أكثر حين راحت المرأة تكررها ردًا على محاولات المسافرين تهدئتها، كما لفت انتباهي وقع الكلمة على السائق الستيني الذي ثار غضبه بسببها. أخيرًا نجحت محاولات تهدئة المرأة، وكذلك السائق، ولكن الكلمة «كِرْكِشْ» ظلت عالقة بذهني.

استخدمت الهاتف الجوال للبحث عن الكلمة، ولما لم يثمر عن شيء، زادت لهفتي ورحت أردد الكلمة «كركش» وصيغة بنائها الصرفي «فِعْلِل»، مؤملًا النفس برحلة بحث لحظة الوصول.

وصلت إلى بيت العائلة، ولم أجد الكلمة في مادتها الصرفية (فِعْلِل)، لجأت إلى أخي الأكبر الدكتور محمد سعد شحاته، وكان

بصحبة الصديق الدكتور محمد متولي وهما من أهل التخصص والدراية، إلا أنهما بدورهما استغربا الكلمة. وحين استعان الدكتور متولي بصديق له متخصص في العامية المصرية، أهدانا طرف الخيط حين قال إن «كركش عليك» جملة شعبية نادرة بمعنى كلب ينط عليك.

في سلسلة البحث أفاد صديق بأن مفردة «كِركِشة»، و«كركيش» للجمع، مستخدمة في بعض قرى الصعيد، لوصف قطع الطمي الجاف، وحين يقال مثلًا «قذفه بالكركشة» أي قذفه بقطعة الطمي الجاف.

في قاموس بن جني وجدت أن الكلمة استعمال نادر لمادة «فِعْلِل»، بكسر اللام الأولى، التي جاءت إلحاقًا على مادة «فِعْلَل» بفتح اللام الأولى. وفي معجم جمهرة العرب لم أجد تطبيقًا لذلك سوى كلمة ضِفْدِع، ولم يبد أثر لكركش.

فمن أين جاءت واستقرت في العامية المصرية إلى أن أظهرتها سيدة الشجار إلى الحياة؟

انتهت زيارتنا إلى البلدة، وعُدنا، ولكن الكلمة ظلت تراودني، وبين الحين والحين أبحث عنها. ذات يوم دخلت علي مكتبي زوجتي الدكتورة إيمان النمر، وفي يدها كتاب (المسرح المصري - الموسم المسرحي 1919 - 1920) تقديم الأستاذ الدكتور أسامه أبو طالب، الصادر عن المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية بوزارة الثقافة المصرية، ضمن سلسلة توثيق التراث المسرحي 1876 - 1952.

وقالت إنها تحمل لي هدية بخصوص كلمة «كركش» التي حيرتني. وفي الصفحة 76 من الكتاب، أشارت إلى صورة مجمعة لرسوم كاريكاتير تحت عنوان (انتقاد التمثيل الهزلي في مصر - كشكش بيه)، على لسان طفل رضيع ينطقها في واحدة من فقاعات الكتابة داخل الكاريكاتير. شرحت لي - بحكم تخصصها في تاريخ المسرح - عن شخصية «كشكش بيه» التي جسدها نجيب الريحاني على المسرح لسخرية من شخصية «العمدة» آنذاك، وكيف انتشرت الشخصية بشكل واسع إلى درجة أزعجت الأعيان الإقطاعيين، فكتبوا إلى وزارة الداخلية وإلى الجنرال الإنجليزي اللنبي لإيقاف تقديم شخصية «كشكش بيه».

فهمت منها أن استخدام الشخصية كان شائعًا ودالاً في أوساط الريف المصري تهكمًا على الأعيان الذين يمتصون دم الفلاح الفقير، ويغوصون في الملذات في المدينة التي تسحرهم بأضوائها وليالها. وقد أراد الكاريكاتير تأكيد ذلك حين جعل صور الطفل الرضيع يعرف اسم الشخصية وينطقه حتى وإن تلعثم في الاسم ليحوله من«كشكش» إلى «كِرْكِش». هنا أخذت الكلمة صورة جديدة في ذهني.

لقد فتحت تلك الصورة الكاريكاتيرية أفقًا جديدًا لم أكن أتخيله، يتعزز حين نربط بينه وبين انتشار الكلمة في الريف تحديدًا. لأنتهي إلى نظرية ربما تجد من يفندها إذ ظهرت أدلة لغوية ما.

في قواعد النحو، وخاصة باب البدل وأنواعه، هناك نوع للبدل يُسمى «بدل اللغط»، وهو الذي يقوم فيه اللسان - في بعض صور بدل اللغط - بتبديل الحروف في ترتيب الكلمة أو استبدالها بأخرى قريبة المخارج، لتخرج كلمة جديدة.

ويحدث ذلك غالبًا نتيجة كثرة الاستخدام والتداول الواسع، ما يجعل المتلقي يفهم قصد الناطق بالكلمة حتى وهي مغلوطة. وتطبيقًا على ذلك فالطفل في صورة الكاريكاتير يقول«كركش» والقصد «كشكش»، وهو يدخل في باب «بدل اللغط» إذ استبدل حرف الشين في الكلمة الأصلية بحرف الراء.

ربما كانت «كركش» إذن حيلة لجأ إليها المخيال الشعبي الرافض لسلطة الأعيان والعمدة «كشكش بيه»، تجنبًا للعقاب الذي يمكن أن يتعرض له. وربما كانت تطبيقًا تلقائيًا لبدل اللغط.

ثمة لفظة قريبة من كركش، وهي الـ«كشكش» بمعنى الكلب، وقد أثبتتها أغنية شعبية تراثية تقول مقدمتها «الكشكش أكل الشعرية» أي الكلب سرق الشعرية.

في ظني أن استخدام الكلمة في تلك الأغنية تحوير لكلمة كشكش التي شاعت وأصبحت دلالتها مفهومة ويمكن للسلطة أن تعاقب من يستخدمها، فاستبدلها الفنان/ الفلاح البسيط بمنطق بدل اللغط ليتغير النطق وتبقى الدلالة «الإقطاعي أكل القمح» بمعنى حرمان الفلاح من طعامه، وهكذا وصم كل «كشكش» بأنه «كلب مسعور»، بل وحول الكلمة «كِرْكِش» كبدل لغط مقصود إلى دلالة للرفض والاستنزاف.

ربما هذه الدلالات تضيء موقف المرأة التي وصفت السائق المستغل بالكشكش، وربما أرادت أن تدعو عليه بأن ينهشه كلب فصاحت «كركش عليك»، هذا ما قادتني إليه محاولة الفهم، وربما يجد سككًا أخرى للبحث عن ذاك الـ«كِرْكِش» الغامض الذكي، الذي يُشير إلى دُرر لغوية كامنة في العامية المحكية طوال اليوم في الشارع، تحتاج لمن يكشف عنها النقاب ■

الشاعر الرواي: سعيد بن عبيد بن خميس الطنيجي

مريم النقبي

وقفتنا في هذا العدد مع الشاعر الراوي سعيد بن عبيد بن خميس الطنيجي، أحد أشهر شعراء المنطقة الوسطى، ومن أبرز شعراء فن الرزفة ومؤديها. كما يعتبر، رحمه الله، واحداً من أهم الرواة في دولة الإمارات العربية المتحدة.

ولد الشاعر سعيد عبيد بن خميس مسعود الطنيجي، رحمه الله، في مدينة الذيد، وهو لم يكن يذكر تاريخ ميلاده، بل ذكر أنه وقت ما عرفت بـ «سنة الجوع» كان عمره نحو سبع سنوات، أي أنه من مواليد 1933 تقريباً. وتوفي رحمه الله في اكتوبر سنة 2017 عن عمر يناهز ال 76 عاماً تقريباً.

درس الشاعر الطنيجي وحفظ القرآن على يد المطاوعة، وعمل في حفر الآبار في بداية حياته، وعمل بعدها في (المحطة) في الشارقة، وانتقل بعدها إلى البحرين ثم عاد للإمارات.

وقد شكّل الشاعر سعيد بن عبيد، رحمه الله، فرقة رزيف مع الشاعر علي بن هويشل الخاطري، رحمه الله، الذي كان شاعر الرزيف الأول في المنطقة، وعرفت باسم «فرقة طنيج»، وبعد وفاة الشاعر ابن هويشل، تسلّم الفرقة زميله ونديمه شاعرنا سعيد الطنيجي، وضمّت هذه الفرقة نخبة من الوجوه المعروفة من قبيلتي طنيج والخواطر وبعض أفراد القبائل الأخرى.

كان أبرز هؤلاء الشعراء الشاعر الشيخ محمد بن علي الخاطري والشيخ مصبح بن علي الخاطري، وسالم بن حسن الخاطري، وسالم بن سلطان المسافري، رحمهم الله، وسعيد الشاوي، ومصبح بن جاسم الطنيجي والشيخ سلطان بن علي الخاطري، وغيرهم من أهالي وأبناء الذيد، ومن القبائل الأخرى من المنطقة، أمثال «بني قتب» و«المسافرة»، و«هل علي»، والمزاريع، وآخرين.

ويحسب للشاعر سعيد بن خميس، رحمه الله، التزامه بالمحافظة على هذا الفن التراثي الأصيل بلحنه وسجعه المعروف، وعدم الحياد عنه. كما يعد شاعرنا سعيد بن عبيد، رحمه الله، الراوي لأشعار ورزفات العديد من الشعراء الإماراتيين المميزين.

تأثره بالشعراء ومشاكاتهم

تأثر بالعديد من الشعراء من أمثال الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رحمه الله، وصاحب السمو الشيخ محمد بن راشد آل مكتوم، وشاعر الإمارات الكبير الماجدي بن ظاهر، والشاعر سالم الجمري، والشاعر محمد الخيال الطنيجي، والشاعر علي بن هويشل الخاطري، إذ كان يستمع إلى قصائدهم ويرددها لعذوبتها وقوة كلماتها، في حين أنه كان يجاري ويشاكي شعراء كانت لهم بصمة على الساحة الشعرية في الإمارات من أمثال الشاعر خليفة بن مترف والشاعر علي بن هويشل والشاعر سيف خليفة الطنيجي وغيرهم.

رحم الله الشاعر سعيد بن خميس الطنيجي الذي فقدت المنطقة برحيله، شاعراً صاحب مدرسة مميزة في الشعر والرزيف، وتاريخاً حافلاً بالإنجازات على الساحة الشعرية، منها تأسيس أول فرقة للرزفة على مستوى الإمارات ■

سيرة الأميرة ذات الهمة 15

د. محمد شحاته العمدة
حكواتي مصري

كان ياما كان في سالف العصر والأوان، وما يحلى الكلام إلا بذكر النبي عليه الصلاة والسلام.

في الحلقة الماضية: قرر الصحصاح أن يواجه قادة الروم أرمانوس ومقلاعوس بمفرده. ولما أن جاء الصباح وأضاء بنوره ولاح، خرج الملك الصحصاح إلى ساحة الحرب والكفاح، وإذ بفارس من الروم خرج من بين الصفين ولعب بالرمح حتى حير العيون وهو راكب على جواده، وعليه درع من الحديد الصيني المطلي بالذهب، وزعق بين الجنود وكشف اللثام عن وجهه وصاح أنه أرمانوس المقدم على الجيوش وخرج يفديهم بالنفوس، وطلب من الصحصاح أن يخرج لقتاله، فخرج الصحصاح ينادي أتاك الصحصاح يا كلب اللئام، ثم تقاتلا طويلاً وكان كل فريق يشجع فارسه، وطال بينهما الضرب والطعان وتحير من قتالهما الفرسان، وأخذوا في الإقبال والإدبار حتى كلت الجنود من كثرة الإنتظار، وفجأة خرجت من الاثنين ضربتان قاتلتان، وكان السابق بالضربة الصحصاح، فدخل الرمح في صدره وخرج من ظهره حتى وصل لسرج الحصان، فوقع أرمانوس على الأرض نصفين وهو قتيل بين الصفين، فكبر أهل الاسلام والإيمان، فلما رأي مقلاعوس ما جرى لأرمانوس، نزل للقتال ومعه جنوده فاصطدم الفريقان، والتقت الخصوم بالخصوم، والخيل تقع وتقوم، وقتل الصحصاح وجنوده منهم الكثير حتى حل الليل وتوقف القتال، ورجعت الطائفتان. وجلس مقلاعوس بين رجال الروم، وقال لهم: أرى أن أقاتل الصحصاح غدًا وأفديكم بنفسي، فلما سمعه الروم اللئام فرحوا واستراحت الأبدان، لأنهم كانوا خائفين من قتال المسلمين، بعد ما شاهدوا من قتال الصحصاح وقتله أرمانوس، فقال لهم سأسقيه من الموت كؤوس، ولا أجعل له رأساً بين الرؤوس.

وكان للمسلمين جاسوس في جند الروم، فأخبر الأمير مسلمة بأمر مقلاعوس، فقال غدًا سأبرز إليه وأقاتله، فقال الملك الصحصاح لا وذمة العرب وحرمة شهر رجب، ما يخرج إليه إلا عبدك الصحصاح. فبات الصحصاح في صلاته حتى الفجر فجدد وضوءه وصلى الصبح، وركب لساحة الميدان على حصان هو من أولاد مهرته مُزنه، فخرج الصحصاح بين الفريقين وأخذ يلعب برمحه، ونادى على جنود الروم أين مقلاعوس الكلب المنحوس، اليوم أذبحه ذبح التيوس، وإذ بمقلاعوس خرج ومعه سيف قاطع للنفوس، وتحته جواد أصفر كأنه جواد عنتر، فلما رأه الصحصاح أطبق عليه وأخذا في الكر والفر، إلى أن ضاق منهما الصدر ورحل عنهما الصبر، إلا أن الصحصاح هاج عليه ورمى بروحه عليه، وضربه بسيفه أطاح رأسه من بين كتفيه، فلما نظرت الروم فيما أصابهم من قتل ملوكهم هاجوا على الصحصاح، فقاتلهم بالسيف وصاح، فأطبق الأمير مسلمة ومن معه عليهم، وعلا صوت المسلمين بالتهليل والتكبير، وقاتلوا في ذلك اليوم قتال من أراد الآخرة وترك الدنيا الساحرة، وغنم المسلمون في ذلك اليوم غنيمة عظيمة وأموال لا تحصى، وخيولاً وسيوفاً ورماحاً بعدد الرمل والحصى، وأخذوا عشرين قنطاراً من الذهب كانت لأرمانوس، وانهزم الروم شر هزيمة، وكان للمسلمين النصر والغنيمة. وكتب مسلمة والصحصاح لأمير المؤمنين عبدالملك بن مروان، ليخبروه بهذا النصر المبين، وأرسلوا الكتاب مع خمسة آلاف من الجنود ومعهم الأموال والغنائم، فوصل الجنود إلى بلاد الشام ودخلوا على الخليفة وأخبروه بما جرى، ففرح فرحًا كثيرًا وقرأ كتاب ولده مسلمة، وعلم ما فعله الصحصاح بالمَلِكين، فدعا له الخليفة بالسلامة، وأرسل الخليفة جواب الخطاب إلى مسلمة والصحصاح، وأمرهم أن يعبروا نهر الفرات، ويسيروا إلى بلاد الروم، وأخبرهم أن يعلموه بالأخبار يومًا بعد يوم، وتكون خطاباتهم بخطهم حتى يطمئن على سلامتهم.

فذهب الرسل بالكتب لمسلمة والصحصاح، ففهموا ما بها فعبروا نهر الفرات للجانب الآخر، وهم طالبين بلاد الروم، ولم يزالوا على ذلك حتى وصلوا إلى الخليج، وقد علا في القسطنطينية الضجيج، ودخل المنهزمون على الملك (لاوون) وأخبروه بما جرى فقامت عليه القيامة، ورجع على نفسه بالملامة، فقال له الوزير (لوقه) لا بد أن تكتب لسائر الأقاليم حتى تأتي إليك العساكر من كل مكان، ولا يرجع إلى بلاد الإسلام منهم إنسان، فكتب الملك إلى تسعة عشر إقليمًا، وجمع الرجال وجهز العدة والأموال، وانتظر المدد يأتيه من الأقاليم.

وأما جنود مسلمة والصحصاح، فإنهما نزلا في مرج على الخليج، وفي ذلك المرج قلاع ليس لأحد إليها طريق ولا يصل إليها المنجنيق، والروم تسمى هذه الأقاليم (الفردوس) لما فيها من حسن الأزهار، ووصلهما كتاب من عند الخليفة يطلب من مسلمة أن يخرج الأموال، ويبني ستمائة مركب في البحر يعبرون بها للقسطنطينية. فكتب الأمير مسلمة إلى أمير (قونيه) وأمره أن يقطع لهم الأخشاب لأجل المراكب، وسندفع لكم ثمن الأخشاب والنجارين، ونربحكم في الدرهم دينار، وإن أبيتم فليس لكم إلا السيف، ولما وصل الكتاب إلى أمير قونيه جمع رجال دولته وقرأ الكتاب عليهم، فقالوا له أيها الملك من طلب السلامة أفلح، فإن لم تجبهم خربوا البلاد، فقال ما قلتم هو الصواب، فأرسل رجاله بالهدايا والأخشاب وأمر بخروج النجارين والحدادين، وشرعوا في إنشاء المراكب وبنوا ستمائة مركب في ستة شهور. وفي ليلة من الليالي سار الصحصاح بمفرده بين الأشجار ليستمتع بجمالها في ضوء القمر، وكانت له عادة إن أتاه النوم نام على ظهر الصحان، فسار به الحصان وهو نائم على ظهره من دون أن يدري، فدق الحصان بحافره فانتبه الصحصاح وأفاق من نومه، ووجد نفسه بين الأشجار في مكان لا يعرفه، ومدينة عن قرب كأنها النجوم والنهر في الوسط، فتحرك الملك الصحصاح إلى جانب النهر، فرأى عشر حوارٍ أبكار كأنهن الأقمار، وكان بينهن جارية مليحة القوام، كأنها البدر في ليلة التمام، وهي تتباهى على جميع البنات بحسنها، وسمعها تقول للجواري تقدموا حتى أتصارع معكم قبل أن يغيب البدر في السماء وينجلي الصباح، فتقدمت إليها الأولى فصرعتها والثانية والثالثة حتى صرعت العشرة وهي تضحك وتتمايل.

وكان الصحصاح واقفاً يتفرج ويعاين، فركب جواده واقترب منهن وأشهر سيفه، وكبر وصاح والجواري مكتفات كما فعلت فيهن الحسناء وصرعتهن، فلما رأت الجارية الصحصاح قامت وهي تضحك ووثبت وثبة وهي على حافة النهر فصارت في الجانب الآخر، وصاحت برفيع صوتها: من أنت أيها الفارس فقد قطعت علينا سرورنا، وأفسدت علينا أمورنا، فإن كنت تائهاً أرشدناك وإن غرك فينا الطمع فهذا عين الهلاك، فلما سمع الصحصاح كلامها قال لها: اعلمي أني سرت هذه الليلة بنفسي أطلب غنيمة أغتنمها، فلم أجد بين يدي غنيمة إلا هؤلاء الجواري العشر آخذهن إلى أصحابي، فقالت له الجارية: اعلم أن الغنيمة ما وصلت إليها بفعلك، ولو أن الجواري غير مكتفات لوثبن من فوق النهر مثلي وصارنّ في هذا الجانب، وكنت رجعت لأصحابك خائباً. وتابعت الجارية: فاقسم لي بدينك ونبيك أن لا تدنو مني بسلاح، وتنزل من جوادك ونتصارع أنا وأنت، فإن صرعتني أكون جارية لك، وإن صرعتك تحكمت فيك، ففرح الصحصاح ووافق على رأيها، فقالت له إني أخاف من غدرك وأن لا تصدق في قولك، فلا بد أن تقسم لي أن لا تقربني حتى أستعد لك، فنزل من على جواده وربطه في الأشجار وحلف لها، وكان ينظر إلى جمالها وفتنتها ويتعجب من قدرة الله الذي أحسن خلقها. فتحزم وجهز نفسه وتأهب لملاقاتها.

وفي الحلقة القادمة بإذن الله نحكي لكم ما حدث بين الصحصاح وجارية الروم. أقعدوا بالعافية ■

«وجهة السَّفر» التي لي!

محمود شرف
شاعر وإعلامي

قبل أعوام، تربو على الخمسة، شرفتني إدارة «تراث» الموقرة بإتاحة نافذة اتصال مباشر بقارئها العزيز، عبر «وجهة سفر»، التي أطللت منها شهريًّا لأكثر من ستين شهرًا - متتابعًا في الغالب - على العالم، وقبله مُمعِنًا داخلي، مُتجوِّلًا داخل ذاكرتي، ورغم أنها خؤون بطبيعتها، تُخاتلني، وتبقى مراوغةً إذا ما استنطقتها، أو استعدتها في كثير من الأشياء، إلا أنني اكتشفت خلال رحلتي داخلها، طوال هذه المدة، أنها ما تزال تقبض على الكثير ممَّا شاهَدَته عيناي، ووعته، إذا ما كان الأمر يتعلَّق بأسفاري الكثيرة التي قمت بها. بمجرد أن أضع القلم على الورقة أمامي حتى ينثال الحديث، وترى الذكريات، متدافعة، لحوحًا، كأنما تريد أن تَمرُق من وَتَر، وأنا أكافحها، وأنافح من أجل الالتزام بمعايير النشر من جهة، ومن جهات أُخَر: بمقاييسي الجمالية التي اختططتها لنفسي، وألزمتُني بها منذ البداية، وبالمساحة، وآه من تلك المساحة!

اكتشفت فيَّ كاتبًا مغايرًا لما كنت عليه قبل هذا، رغم أنني مارستُ الكتابة في أدب الرحلة لفترة، عبر دوريات أخرى، في أماكن متفرقة، داخل وخارج مصر، إلا أن الشاعر داخلي كان يأبى الإذعان في كل مرة أنخرط فيها في جهة أخرى - مطلقًا -، لأنسلَّ سريعًا، عائدًا من حيث أتيتُ: من أرض الشعر، التي منذ تحسَّست خطواتي الأولى عالم الإبداع لم أطأ غيرها، أو حاولتُ، على الأقل! ما الذي جعل «وجهة سفر» ومن قبلها «تراث» تُبقي أناي الشاعرة تصمت كل هذه الأعوام؟ لست أدري بالدقة، لكن ربما أفلحت في التخمين: لـ «الإمارات» عمومًا، ولـ «أبوظبي» على

وجه التحديد محلها في قلبي، هذا ثابتٌ لديَّ، لا يقبل الجدل، وهو مدخل رحب للاتكاء عليه سببًا. لكن لم يصل التخمين لمداه إن وقفت عندها! للدقة، والبراعة، وحسن إدارة المجلة لعملية النشر، والتواصل، واحترامهم البالغ لفكرة الإبداع في أصولها؟ هذا سبب وجيه كذلك، لكنه ضمن أخرى!

ظني الذي يغلب عليَّ: أنا حكَّاء، هكذا كنتُ، وإن توهَّمتُ غير ذلك، وما زلت أتوهَّم! أنا حكَّاء عابر، يحكي ما يراه، ويقصُّ أثر الحكاية في آثار خطواته، «يُشَعْرِنُ» حكيه قليلًا، ربما، لكن تبقى أبجديَّته تسدر في غواية الحكي، وهل سوى الرحلة سبيل لانبجاس الرؤى؟ في سالف التجارب كانت الكتابة موجَّهة: مقال عن مكان بعينه. آخر عن تفصيلة واحدة، بعينها. ثالث عن تجربة المشاركة في حدث ما هناك. لكن هنا، في «وجهة سفر» كان الأفق مفتوحًا للحكاء، لينطلق؛ فانطلق...

إذًا هي السماء المفتوحة، والأفق الذي تتماهى كائناته في براح وسيع، تدخل، فتستغرقك لغتك، وتخطفك ذاكرتك إلى فضاء المُعاش، ولذاذة الذي مرَّ، وإن مرَّ!

والذي يُمِرُّ هو أن تُنتزع سماؤك فجأة، وأنت في منتصف الحلم، تغفو ذاكرتك إذ يُرفع منك القلم، وتستنيم ليَبَسِ الذي لا يبين! الآن أغادر.

أترك «وجهتي» - قليلًا، ربما. أبدًا، ربما! -. أفسح قليلًا ليمرَّ ضوءٌ آخر، يصنع ظلالًا جديدة تنطبع على جدران الروح. هل يظل راحلًا مثلي؟ لست أدري.

الذي أدريه أني سأظلُّ أتشهَّى الضوء، وأزركش كراريسي بحكايات جديدة، أصفُّها، وألمِّعها، وأهدهدها بتهويدات اليانعين التي هي منهم، وربما فتحت لها الباب - يومًا - لتنطلق إلى الرحب! ■

ارتياد الآفاق

زيوريخ... المدينة المسرحية

جرجس شكري

زيوريخ... المدينة المسرحية

جرجس شكري

شعُرت أن الديكور، تغيّر فجأةً، لأجد نفسي وحيدًا مع ممثلين جُدد وجمهور مختلف، لا أعرفه وأيضًا لا أفهم لغته، وكلانا يتواصل مع الآخرعبر لغة وسيطة مثل شخصية خرجت من مسرحية تعرفها جيداً، تحفظ دورها بعد أن اعتادت الديكور والممثلين والجمهور، وفجأة دخلت فضاء مسرحياً مختلفًا، بل والشخصية لا تعرف دورها في المسرحية الجديدة، تعرف أنها هنا، أما الدور فما زال مبهماً، كأن تأخذ دوراً وليس هناك مسرحية!

الانتقال والوحدة

الانتقال من مكان إلى آخر غالبًا ما يدخل في إحساس المرء شعورًا مخيفًا بالوحدة، فكل الأشياء التي أعرفها لم أجدها والأمر لا يختلف كثيرًا عن ممثل فجأة ترك الفضاء المسرحي الذي يعيشه منذ سنوات إلى فضاء آخر، فماذا سيحدث له؟ رحت أنظر لملابسي للحذاء والحقيبة وجهاز الكمبيوتر المحمول لعلي أجد ما يؤنسني، وأجد أقارب لي فهذه الأشياء أعرفها وتعرفني (فهي ما أحمل من إكسسوار الشخصية التي أعيشها وأعرفها).. تجولت في الشقة غرفة نوم وأخري للمكتب وغرفة للمعيشة، المطبخ يطل على شارع جميل وأشجار، والمكتب وغرفة المعيشة يطلان على شارع أخر مختلف مع نوافذ زجاجية بحجم الفراغ المحيط بي ... ورغم سحر المنظر افتقدت أشيائي التي أعرفها وتعرفني وأدركت في تلك اللحظة لماذا أحب الأشياء ولماذا أكتب عنها كأنها بشر.. شعرت أنني أفتقد حوائط بيتي في القاهرة، فالحوائط تعرفني جيدًا، فهي ليست صماء ميتة.

شعرت أن نفسي تنتظر في مكان آخر وأنا هنا جسد عاجز عن الحياة، وانتابتني مشاعر مبهمة وغريبة كأن يكون نصف جسدي حزيناً ونصفه مبتهجًا، وأشعر أن نفسي تنقسم إلى شطرين، أحدنا عاجز عن التعبير والآخر عاجز عن الإدراك، وربما نصف يؤدي دورًا والنصف الآخر يقوم بدور المتفرج!

أمنا الطبيعة

أمنا الطبيعة هنا تختلف عن أمنا الطبيعة في مصر، في أوروبا ترتدي أمنا الطبيعة أجمل ملابسها، أشجارًا، غابات، ورودًا، سحباً، أمطاراً وشوارع جميلة، المباني تقف أنيقة مبتسمة وكل مبنى يراعي المباني المجاورة يترك لها فسحةً، مجالًا للحرية وللتنفس، ثمة تسامح بين الأشياء، ولهذا تكافئ الطبيعة الجميع، فالعلاقة مع الطبيعة عميقة تفيض بالمحبة والتسامح بين الطرفين، والطبيعة لا تبخل بشيء مما تملك من جماليات علي البشر والبشر بدورهم يحترمونها ويحبونها ... بل وكلاهما يسامح الآخر غفران المحبين لبعضهما بعضاً .... والعلاقة تبدو غرامية فالبشر يحتفلون بالطبيعة يقيمون لها الأعراس وكأنها لا تأتي سوى يوم واحد كل عام، ثمة جهر بهذه المحبة، فإذا أشرقت الشمس هرع الناس من مختلف الأعمار والطبقات والاجناس إلى الشوارع تخففوا من ملابسهم، وكأنهم يقدمون أجسادهم

زوريخ ، سويسرا . 24 أكتوبر 2015. منظر لشارع ضيق يتمتع بمركز التاريخي لزوريخ في سويسرا

منظر لمركز مدينة زوريخ مع كنيسة فراومونستر الشهيرة ودير لمات ونهر زوريخ من كنيسة غروسمونستر ، سويسرا

العارية قربانًا للشمس، وكأنها إله من آلهة الأساطير. وفجأة تجمع أهالي المدينة والأجانب حول البحيرة الشهيرة في زيورخ وتحول الشاطئ إلي كرنفال حفل كبير افترش الجميع الأرض خلعوا ملابسهم ورحبوا بالشمس وهم في ملابس البحر، في مشهد لابد أن أتذكر معه أجداد هؤلاء، الإغريق قبل الميلاد وهم يحملون سلال طعامهم ونبيذهم وأطفالهم، ويذهبون فجرًا إلى المسرح، مشهد يتكرر في زيوريخ وربما في كل المدن السويسرية، إذ يمارس المواطنون عادة تناول الطعام في كل وقت وفي كل مكان علي شاطئ البحيرة، في القطار، في الترام، في الشارع، الطعام يصلح لكل زمان ومكان، وظني أنهم لا يخرجون من منازلهم وهم يحملون سلال طعامهم مثل الإغريق قبل الميلاد والذي اختلف فقط أنهم يبتاعونه من المحلات، يأكلون ويشربون طيلة الوقت، فالطعام احتفال، يحتفلون بالطعام، وإذا تأملت المطاعم ستجد أنها تخترع أشكالًا وألواناً في الأطباق والكؤوس وأنواع الطعام والشراب، في الشوارع والحانات وعلى شاطئ البحيرة وعلى الأرصفة وفي وسائل المواصلات الجميع سواسية مواطنون وأجانب، مشعوذون بملابس تنكرية، مبشرون في ملابس سوداء، شواذ وعاهرات ومثقفون، يتعايشون سوياً في تسامح ومحبة .

المدينة المسرح

المدينة بكل مفرداتها مسرح يؤدي فيه الناس أدورًا متباينة، فما أشبه المدينة بالمسرح، والمسرح بالمدينة، ليس فقط لأن زمن المسرح جزءٌ مستقطع من الحياة اليومية للمدينة بل وأيضًا لأن ما يحدث من أفعال علي خشبة المسرح هو انعكاس حقيقي للمدينة، وفي زيوريخ كما شعرت أنني في عرض ارتجالي كانت المدينة بالنسبة لي مسرحًا ولكن ليس للدراما الكلاسيكية، ربما مسرح ما بعد حداثي، على الرغم من الفضاء الكلاسيكي للكنائس والعمارة التقليدية، مسرح بصري، مسرح صورة، ولهذا كان من الطبيعي أن أشعر أن الديكور تغير بالكامل، وأنني أعيش في عرض مسرحي لا أعرف عنه شيئًا. فبعد شهر تقريبًا وأنا أتأمل هذه الصور، هذا الجمال المفرط تذكرت رولان بارت وحديثه عن أمراض الزي المسرحي حين أعتبر أن التصفيق للأزياء في المسرح يثير القلق، وبرر ذلك بأنه ليس مهمة الزي أن يغوي العين، بل يدهشها، حيث أن للزي المسرحي (الملابس) أمراضاً، مثله مثل الإنسان، فهو يمرض إلى حد العجز عن قيامه بمهامه الأساسية، والمدهش أن أخطر هذه الأمراض الجمالية، حين يتضخم الجمال الشكلي بمعزلٍ عن العرض المسرحي. ويقيني متطفلًا على المسرح ووظيفته الأساسية، والنتيجة أننا نحظى بمسرحٍ غير إنساني يحمل من الزيف والكذب قدرًا كافيًا سوف يعيق الحقيقة، أو قل سوف يقصيها عن العملية المسرحية. والشارع في زيورخ يفرط في الزينة، زينة مجتمع ما بعد الحداثة (كأي مدينة أوروبية) الشارع عرض للأزياء المفرطة في الجمال والحرية. ليس زيفًا كما يسميه بارت في المسرح بقدر ما هو مفرط في جماليته، إفراط يجعل المشاهد لا يري سوى الصورة، جمال النساء وتقاليع الشباب في الملابس، الصورة المدهشة

جسر في زيورخ سويسرا

منظر بانورامي لخلاب المدينة وجسر Munsterbrucke، زيوريخ، سويسرا

أن هذا الرأي لا يطالب بإهمال القيم التشكيلية أو الحد من جماليات المنظر المسرحي ، ولكنه يرفض ويحذّر من خطورة أن تغدو القيم التشكيلية هدفًا بذاتها، لأنها سوف تتحول إلي جمالية مزيفة، وإذا شئنا الدقة مجانية حيث تغدو بلا معنى، ناهيك عن أنها تشتت انتباه المشاهد بعيدًا عن العرض المسرحي، وتحيل تركيزه إلي ما هو مصطنع (المنظر المجاني للملابس) الذي يغدو

زيوريخ سويسرا

والثرية تجعل المشاهد في الشارع لا يفكر إلا في الصور ولا يبحث أبعد منها، ولكن كما ذكرت ليس زيفًا كما يحدث في الملابس المسرحية، بل في أحيان كثيرة أزياء فكرية وفلسفية. إذ كنت أشعر أنها ليست المدينة بل صورة المدينة!

الأجساد نفسها بمثابة مشاهد مسرحية متحركة، فبعد شهور أصبح الأمر معتادًا أن أشاهد كائنًا ذكرًا أو أنثى وقد تحول هو نفسه إلي كرنفال يمشي على ساقين، يمكن أن تشاهد في الشارع أو محطة الترام، سيدة بيضاء وشعرها أحمر، عارية الذراعين والساقين وقد طبعت عليهما وشمًا بأشكال وألون مختلفة، ناهيك عن الأقراط التي تناثرت في جسدها في الأذنين والفم والأنف والرقبة، وهذا ينطبق أيضاً على الرجال، وربما تشاهد سيدة تُبرز الصدر والكتفين بعد أن وشمت الصدر بوردتين وقلبين ورسوم أخرى، وكنت أمشي خلف هؤلاء بحذر، أتبعهم إلي الحانات والمقاهي في وسط المدينة، بعضهم ربما من المتشردين وهؤلاء من أسرفوا في الزينة أو الكرنفالية، الغالبية من البشر العاديين ولكنهم إنحاوزا إلى الكرنفال .ثمة احتفال خاص بالجسد بكل مفرداته، الأيدي والسيقان، الوجه، الفم الأنف، النهدان، الأرداف، حتى الأظافر كل هذه الأعضاء تهيأ وتتزين كأنها في عرض مسرحي، لكل عضو دوره الذي يحفظه جيدًا والملابس والإكسسوار، فثمة زينة خاصة للثدي الذي تبرزه المرأة ففي ناحية تطبع وشمًا وفي الناحية الأخرى تكتب شيئًا، أو تضع أقراطاً في أنفها، وترسم على ذراعيها أو ساقيها، أو تلون أظفريدها أو رجلها وهكذا؟ فالمرأة هذا الكائن المدهش والغريب، إذا تخلت عن الاستعراض فهذا يعني أنها فقدت أنوثتها، وتخلت عن سر وجودها، فإن لم تستعرض المرأة فماذا تفعل إذن؟ هذا ما شعرت به في زيوريخ في مجتمع يقدس الحرية، فسمح بازدهار الاستعراض، وكنت أجلس في

مقهى علي الشارع وأشاهد هذا الاستعراض المسرحي اليومي، فهذه تضع ساقًا حلوة فوق الأخرى التي هي أحلى منها، ثم تتراجع إلى الخلف لتبرز صدرها الذي أطل أمامها وأمامنا طبعًا نافرًا بعد أن جعلت منه الشمس قطعتين من البرونز اللامع، ولن تنسى أن تتقدم إلى الأمام لترقص أردافها في رقة مدروسة، وبالطبع سوف تسحب نفسًا غير عميق من سيجارتها التي أشعلتها وهي تبرز صدرها البرونزي، ليشكّل الدخان سحابة حول وجهها، فتكتمل عناصر المشهد المسرحي، وكأن هناك مخرجاً رسم الحركة ومصمم ملابس صمم فتحة الصدر وطول الشورت ولون الحذاء ونصح بعدم ارتداء حمالة النهدين، بل وهناك مصمم ديكور قام ببناء الفضاء المسرحي، أما نحن الذين نشاهد، فنحن الجمهور والكورس معًا، فيغرق جسد المرأة في فضاء مسرحي يغلفه دخان السيجارة، ولن تنتهي هذه من استعراضها ، لتمر أخرى بعد أن خلعت حذاءها وعلقته في حقيبة يدها، وراحت تلهو حافية تتمتع بحرية أقدامها، وهكذا.

وهذه المشاهد البصرية المدهشة جعلتني ألتهم بعين شرهة كل ما يصادفني في الشارع، من أعضاء بشرية استقلت عن أصحابها وتؤدي دورها في مسرح الدهشة، نظري الفضولي سبب لي حرجًا كبيرًا أو هكذا كنت أظن، إذا اعتاد أن يتسلل في كل الإتجاهات ويخترق خصوصيات البشر في الشارع والمقهى والحانة والترام، وهي تتسلل في كل الاتجاهات وكأنها آلة تصوير تلتقط كل هذه الصور وتحفظها.

ليشبع نهمه من هذا الاستعراض، ولما لا، فهو يشاهد مسرحًا ومشاهدة المسرح حق مشروع، فهم من خرجوا من خصوصيتهم وأصبحوا مسرحًا عامًا انحازوا إلى الاحتفال وأضحوا كرنفالًا، وأصبحت أشعر أن الترام والسيارات والأشجار والمباني القديمة والحديثة ما هي إلا ديكور مسرحي والناس في الشوارع والبيوت في الشرفات والحانات والمقاهي جوقة كبير / كورس.

وإذا أمطرت اختفى هذا الكرنفال، وأصبح الفضاء المسرحي موحشًا، وارتدت الشوارع والطرقات معطف الحزن ومع قميص الوحدة، وانكمشت المطاعم على نفسها، وتكومت الكراسي والطاولات إلى جوار الحوائط مقيدة بالسلاسل، وأضحت طيور البحيرة وخاصة البجعات البيضاء خائفة حزينة، واختفى الممثلون، وأضحت المدينة كأرملة حسناء في خريف العمر!

فرط الزينة

في أحيان كثيرة ومن فرط الزينة والإفراط في جمالية الأزياء، كنت أتوهّم أن أهل هذه المدينة يعملون بالمسرح كلهم، وإذا جاء الضيوف عليهم أن يدخلوا على الفور إلى هذا الفضاء المسرحي ويبحثوا عن دورهم، وأن يخلعوا ملابسهم ويرتدوا ملابس

ساحة صغيرة جميلة بها تاجور في البلدة القديمة من مدينة زيورخ في سويسرا

المسرح، فهذه الأجساد التي تمشي في الشوارع ترغب في التمثيل، تستطيع التمثيل، هذا ما توحي به حين تشاهدها، وكأنها تمشي في فضاء مسرحي أو قل هاربة من دراما ما، فهل يحتاج هؤلاء إلى مخرج ومسرحية؟ هم أنفسهم المخرج والحكاية. فبعضهم يدخل خشبة المسرح، وبعضهم يغادر، وبعضهم يدخل ولا يخرج، يعيش ويموت متفرجًا. وفي أحيان أخري أشعر أن هؤلاء ليسوا نساء إنما صورة للنساء، فبعد أن تراكمت الرموز وتكدست في غريب الملابس والإكسسوار والزينة والنقوش على الوجه والساقين واليدين والرقبة، حفل من الألوان والأغراض تحمله فتاة وتسير في الشارع، لدرجة أنها تختفي وتتلاشى كفتاة في زحام هذه الرموز! ■

إشارة: جزء من نص عن مدينة زيوريخ - من كتاب «كل المدن أحلام» - دار آفاق 2021.

مركز المرور والتسوق في شارع باهنهوفستراسي في زيورخ ، سويسرا

تجربة مع الموروث

د. عمار علي حسن
باحث وأديب مصري

يمد يده فيقبض على الحقيقة، بينما عيناه مغمضتان كي يرى كل الكلام الذي صبوه في أذنيه منذ نعومة أظافره يتهاوى ثم يذوب، ويلوح له شيخه واقفًا في عمق النور، يكاد أن يكون منه، ويقول له: لا تعبأ بكل ما سمعت، فطريق الله لا يحتاج إلى وسطاء.

يدرك في هذه اللحظة أن عليه أن يهز رأسه عنيفًا، ليسقط كل ما فيه، فتأخذه ريح هوجاء إلى بعد الأرض بكثير، وعندها يجد نفسه راغبًا في السؤال: إن فرغت فكيف الملاء؟

ينصت شيخه، ويبتسم، ويجيب: اترك قلبك لطريقه، ولا تجعل شيء فيك يلجمه، وسيأتي ما تريد.

اتسعت عيناه دهشة، وبانت رغبة في الاستزادة، فواصل الشيخ: كل خلاء مملوء، ولا فراغ أبدًا في هذا الكون.

وأيقن عندها أن الفضاء الواسع فيه ما يملأه، وأن كل ما بين رأسه والسحاب العابروالنجوم إن صفت السماء ليس ذلك الذي يقول عنه إنه هواء، وكان يعتقد أنه فراغ أوعدم. ها هوقد أدرك أن كل شيء مملوء، فلماذا يخشى تفريغ رأسه مما علق به، ثم يترك نفسه للتجربة كي تزحف على مهل وتتربع في قلبه وعقله ونفسه؟

ها هو يفعلها، يجلس وحيدًا في البيت غارقًا في الصمت، ويستعيد كل ما قيل له، ويأمره بالرحيل، وينتظر، لكن لا شيء يذهب إلا بمجاهدة، فيجاهد، حتى يطمئن إلى أنه قد تخلص من كل الأحجار الثقيلة الملقاة بلا ترتيب في طريقه إلى الله، ثم يكلم من فعلوها: يا أيها الذين ألقيتم كل هذا في طريقي وكنتم تظنون أنكم تهدونني إلى سواء السبيل، لست غاضبًا منكم، ففيكم من فعل هذا وهو يظن أنه يُحسن لي صنعًا، ومنكم الذي وجد في صباه مثلي من أخذه ووضعه على أول هذا الدرب، وراح يدفعه حتى سار فيه طويلًا، وصار صعبًا عليه أن يتوقف أو يعود.

بات يدرك أن المأساة ليست أن تُدفع قهرًا أو غفلة أو بحسن نية وطوية، على درب ما، لكنها تكون بالفعل إن عرفت أنك لا تمضي في الطريق السليم، ومع هذا أكملت السير حتى تسقط في النهاية المحتومة. وبينما هو غارق في النظر في هذه الفكرة، سمع شيخه يقول له، وهو يدوس على الحروف كأنه يثبتها بأوتاد من حديد: التجربة.. التجربة.

وأشار بيده إلى البعيد، ففهم من يسمعه أنه يقصد بما قال أن ما بين المرء وخالقه تجربة، عليه أن يخوضها في تمعن وتبتل وإخلاص، مطلقًا كل جوارحه كي تخدمها حتى يأتيه اليقين، فلا وصول إلا لمن عرك وعرف، وقام وقاوم، متعاليًا فوق أي خور أو تردد أو استسلام لما يردد الناس كالببغاوات، متنقلين بين «عن» و«عن» حتى تنقطع الدراية وتموت، ولا تبقى سوى الرواية وأختها فتتابع الأكاذيب التي تصنعها مخيلات عطشى للاختلاق والافتراء.

يسمع صوتًا يناديه من بعيد: خض تجربتك بنفسك.

لم يكن هذه المرة صوت شيخه، إنما كان لآخر، أبعد، ربما هو شيخ شيخه، أو ما فوق هذا، لا يدري، لكنه يوقن في هذه اللحظة أن عليه الامتثال، فالنور الذي أحاط الحروف التي انطلقت بصوت يبعث على الخشوع والخضوع، لا يمكن معه لأي امرئ أن يتردد في مبايعة ما سمع، وما رأى، فهو فوق النواميس، وفوق أي عقل عابر، فمن ذا الذي يعتقد في أي يوم أن ما بينه وبين الله تجربة، عليه وحده أن يخوضها ويعركها ويعرفها ويصل معها وبها إلى شاطيء النجاة.

سمع صوت أنثى تقول له: صورتك عادية لكن لها كل محبتي.

من أرسلها في هذا الهزيع الأخير من الليل كي تقول هذا؟ يا له من سؤال لا يليق برجل يعرف أن هناك ما فوق تلك التي يظن المتعجلون أنها أسرار، ها هو قد فتح له باب أسئلة لا نهاية لها، بينما الإجابة واحدة وحيدة، تقول له: امض في طريقك واعرف.

ومضى الذي سمع، وأدرك بعد طول تيه وانتظار أن الدرب مفتوح. كان من قبل متخبطًا في القلق حول ما عليه أن يفهم ويقول ويسير، واليوم صار بعد تجربة موقنًا أن الوصول أيسر مما صوره له أولئك الذين زعموا أن كل خطوة بحساب دقيق، ولا يملك تلك الدقة سوى من يراهم الناس يمضون في عمائم أو قلنسوات أو قبعات سوداء، ويطلقون في آذان الناس كلمات في لحن، وألحان

في كلم، حتى يظن من يسمع أنه ترتيل قادم من جوف سماء بعيدة، مع أن أغلبه من صناعة أهواء وأغراض وإحن لا تنتهي.

كل ما عرفنا وألفنا يروح أمام كلمة واحدة، تتكدس فيها حروف وأحلام وتدابير عديدة، إنها التجربة، هي الحالة التي يخوضها كل إنسان، مجردًا من كل شيء، ومن جميع ما يضنيه، ويطأ ما أسره من قبل، موقنًا، بعد طول قداسة زائفة له، أن فيه الضلال وليس الهدى، الأسر وليست الحرية، والله لا يمكن أن يكون إلا حيث يكون الناس أحرارًا، لأنه سبحانه أكمل وأعظم وأقدر من أن يجعل أحدًا في هذا العالم يختاره مكرها.

ها هي التجربة تمنح من يخوضها نورًا لا يؤتي لمن يكسلوا عن فعل هذا، ويرتفع نداء من جوف ما لا تبصره عين: طوبى لمن لم يرضخ لكل ما سمع قبل أن يضع قدميه على أول الطريق، ووقف في البداية أو في المنتصف، سيان، كي يسأل نفسه عن جدوى ما هو سائر فيه، ثم قرر بعد أن أتاه اليقين.

يا أيتها التجربة الدينية! هكذا يناديها كل من عرف فضلها، ويترك نفسه لها كي تعلمه أنه إن كان يحاط خبرًا بأشياء وأمور في الدنيا فله أن يمضي فيها غير عابىء بشيء، وإن كان يقف عندها فله أن يستمهلها، فهي أفضل ما يعلمه ويهديه ■

بين كندا وألمانيا

رسائل في زمن الكورونا

منى لعلوم

يعد أدب الرسائل من أقدم أنواع الأدب، وتعددت أنواع هذه الرسائل، فنجد رسائل متبادلة بين الشعراء، وهناك رسائل من مؤلف إلى ديكتاتور إسباني، أو بين سياسي وزميله، وأشهر أنواعها الرسائل بين المحبين، وبين الأصدقاء.

ينتمي كتاب «رسائل من الشاطىء الآخر»، للمؤلفين حسام عبد القادر ودلال مقاري، الصادر مؤخراً عن دار غراب للنشر، لأدب الرسائل المتبادلة بين صديق وصديقة تقابلا في أرض الواقع سابقاً، ثم فرقهما السفر ليلتقي كل منهما بالآخر عبر البحار والمحيطات، من خلال رسائل مختلفة عبرا خلالها عن الغربة والسفر واختلاف الثقافات والتنوع الثقافي، فجاءت تجربة جديدة ومختلفة.

سافر حسام عبد القادر إلى كندا في أواخر 2019 أي مع بداية جائحة كورونا، فاجتمعت عليه غربتان، غربة الوطن وغربة الناس، وهو: «شخص اجتماعي لا يعرف العيش بعيداً عن الناس»، لذا يتساءل في حيرة «هل يخرج لعدم تحمله المكوث في المنزل، أم يبقى لأن خطر الإصابة بكورونا سيجبره على المكوث، وهذا ما لن يطيقه أكثر!». من هنا أظنها كانت الشرارة للتواصل عن بعد، عبر القارات، من كندا إلى ألمانيا، فبدأ عبد القادر في إرسال الرسالة تلو الأخرى لصديقته العزيزة دلال، كما كان يخاطبها في مستهل كل رسالة، أما دلال فقد نوعت أسلوب مخاطبة عبد القادر، بين «عزيزي حسام»، و«رفيق الغربة»، ولكنها أكثرت من مخاطبته بـ«كابتن حسام»، إذ تراه قبطان السفينة وربانها يدير دفة حياته ومستقبله حيث أراد، متمنية أن يصل بسلام إلى وجهته وقراره.

حسام عبد القادر، كاتب صحفي اعتدنا في مقالاته الأسلوب الخبري والتقريري، إلا أنه هنا كشف عن أسلوب أدبي رفيع، فقد ساعدته الرسائل في اكتشاف الأديب القابع داخله فسمح له بالخروج من قيوده في الغربة ليستأنس به؟

من أمثلة أسلوبه الأدبي ما كتبه في رسالته الأولى: «لقد عقدت العزم ولا مفر من الذهاب، وسوف تستقبلني هناك وتحتضنني وترفعني لعنان السماء سأحزم حقائبي وأملأها بالشجاعة والعزيمة والإصرار، ولن أنسى حلماً واحداً من أحلامي».

الدكتورة دلال مقاري كاتبة وفنانة وشاعرة. وهي شخصية حالمة ذات مشاعر فياضة بلا حدود، كاسم المعهد الذي تديره للدراما «معهد دراما بلا حدود». وقد تجلى ذلك في ردودها على رسائل حسام، التي جاءت مزيجاً من المواساة وطلب المواساة، المساندة وطلب المساندة. فها هو المحب للإسكندرية وشاطئها حين حدثها عن البحر، يذكرها بذكريات مخيفة ومؤلمة جعلت البحر في نظرها أحمر دامياً، لأنه أخذ الكثيرين ممن حاولوا شراء الوطن بالهجرة بحثاً عن حياة أفضل، أو فراراً بأرواحهم من موت محدق، فكان الموت بانتظارهم فيه. وأثناء قيام دلال بدور

إرشادي لحسام حديث العهد بالسفر بنقل خبراتها إليه، تعلن هي الأخرى غربتها، وتعبر عن أزمة غربة مختلفة وهي غربة اللغة، تقول «شهيتي إلى العربية تواجهني وأنا أقلم أظافر اللغة الألمانية، ألونها بصخب ودفء الحياة»، ثم تردف: «قاموس لغتي الجديدة لا يستوعب مشاعري كبئر فتحت سدادتها». وعن اللغة يكتب عبد القادر عن أوروبي أراد تعلم اللغة العربية فذهب إلى المغرب، وحين وجدهم يتحدثون الفرنسية، غير وجهته إلى الإمارات، إلا أنه وجد الإنجليزية لغة سائدة، فعاد إلى بلده ورجع عن هدفه.

ومن القضايا التي تناولتها الرسائل قضية شراء الأوطان، إذ استعرض الكاتبان أنواعًا عدة لشراء الأوطان منها الهجرة والبيزنس واللجوء، فاتحين بذلك الباب لعدد من التساؤلات: كيف يمكن لإنسان أن يرتبط ببلد اختاره بديلاً عن بلده الأم؟ وهل يظل حنينه إلى وطنه الأصلي موجوداً؟ وهل صحيح ما يراه بعضهم من أن الوطن ليس المكان الذي يولد فيه الإنسان ويعيش مع أهله وأصدقائه، ولكنه المكان الذي يشعر فيه بالأمان والسعادة؟ فيكونا هما المحركان الأساسيان في البحث عن وطن.

لم ينس عبد القادر في رسائله الإشارة إلى حالات الغربة داخل الأوطان، وكأنه يهون على نفسه ما يجتره من مشاعر حنين.

أضافت دلال بوصفها فنانة تشكيلية ومختصة في العلاج بالدراما، لمستها الخاصة على الرسائل، إذ صممت لكل رسالة لوحة بفن الكولاج إضافة إلى لوحة الغلاف.

في مقدمته للكتاب يقول القاص الأردني حسين دعسة ومدير تحرير جريدة الرأي الأردنية التي نشرت الرسائل مسلسلة: «وأنت تقرأ، طِر كالفراشة بين العالمين، فخير ما في الدنيا أن تنتقل بين المشرق والمغرب، وفي الرواسي من السفن. نتبين اللقاءات الخصبة التي أجريت عبر الأزمات والأحداث والنزوح واللجوء، تحديث شواهد أسرار الغرب مع متاهات الشرق».

تأملت كثيراً عناوين الرسائل الثلاثين، فوجدتها تصنع رسالة طويلة معبرة، اعتبرتها الرسالة الواحدة والثلاثين والتي يمكن لكل قارئ أن يشكلها ليكتشف منها معاني جديدة.

هي رسالة تستدعي لقارئها بعض الأفكار المرتبطة بحالات الغربة والوحدة والشجن والرغبة في الاستئناس بالأصدقاء والأهل التي يستدعيها الكتاب، ومما دار في ذهني وأردت أن أشاركه مع المؤلفين: غربة عن الوطن ربنا تكون أفضل من غربة فيه. كلنا عاش الغربة في وقت كورونا، ولعل سفرك عزيزي حسام في تلك الفترة رسالة من الله لك، فالحالة عامة. أصدقاء في الغربة قد يمحوا شعور الاغتراب، وأنا أثق أن كليكما لديه الكثير منهم، لما عهدته من خلق طيب وذكاء اجتماعي لديكما. مكانكما ومكانتكما محفوظة بيننا رغم المسافات.

جعلت اللغات للتواصل، وكم من أشخاص يتحدثون لغتنا ولكننا عاجزون عن التواصل معهم، فتواصلوا هذا هو الأهم. ليس منكما من يبحث عن وطن يشتريه، لأنكما حققتكما الكثير قبل السفر، ولكنه حلم تطاردانه حتى لا يكون ضائعاً.

جنسية المرء يحملها معه حين يرحل، وحين ينجح فهو فخر لكل أبناء وطنه، حتى من الأجيال التي ولدت في الغربة وحملوا جنسيات أوطان جديدة ■

د. محمد سليم شوشة

يمثل كتاب «هوامش في المدن والسفر والرحيل» للأديبة الإماراتية عائشة سلطان الصادرة طبعته المصرية مؤخراً 2021 عن الدار المصرية اللبنانية بالقاهرة حالة خاصة في أدب الرحلة، ويبدو حافلاً بالكثير من الجماليات وثرياً بما يمنح المتلقي من متعة كبيرة نابعة من أكثر من جانب فيه، ويعد أنموذجاً مغايراً في كتب السرد ويبدو على قدر كبير من الإحكام في استراتيجيته السردية والأنساق البنائية الحاكمة لمادة الكتاب والمشكلة لملامحه أو توزيعه وانطلاقاته في الجهات والمدن والتسرب بين البشر، والمحددة لسمات الذات الساردة فيه بما لديها من الفضول والحكمة وموقعها في العالم وعلاقتها بالآخرين وبتاريخ البشر وحبها للحضارة وأن تكون على طبيعتها وصدقها وصراحتها مع ذاتها، وأن تكون حاضرة بكل ثقلها في السرد، بالهدوء والجنوح والجموح والتعب والرغبة في الاستشفاء وغيرها الكثير من السمات الخاصة بالذات المتحدثة في سرد الرحلة والسفر.

الجانب الأبرز في تشكيل جماليات خطاب هذا الكتاب الثقافي المهم ينبع مما سكنه من طاقة حركية، على أن الحركة فيه تتنوع وتختلف في شكلها ومستوياتها، حركة في الأماكن وهذا هو البديهي وما يطفو على السطح، ولكنه فوق ذلك حركة في التاريخ وفي الذاكرة، حركة رابطة بين الواقع والفن، بين ما هو متحقق وحاضر في الإدراك البصري وبين ما هو في الذاكرة، بين الماضي والراهن، حركة من الأفلام والأغاني عن البلد أو المدينة أو حركة عن الأخبار والمعلومات المتواترة عن هذا الجزء من العالم إلى أرض الواقع بحقيقته وأبعاده الملموسة، وداخل كل مدينة أو دولة تزورها الذات الساردة نكون في حركة تاريخية وثقافية دائبة لا تنقطع، حركة في تاريخها وسياساتها بين الصخب والهدوء، بين الثورة والاستقرار أو بين الحرب والسلام أو العكس، حركة بين القوة والضعف، بين الاشتراكية والرأسمالية، بين التطور والجمود، بين العلم والركود، ليس حركة باتجاه المزارات وأهم المعالم التاريخية أو معالم الطبيعة الخلابة، بل هي حركة في الثقافة بشكل عام، بين عادات البشر وثقافتهم في الأطعمة والملابس وسمتهم في الحركة، ومعتقداتهم وأساطيرهم وآلهتهم أو أديانهم وأبطالهم وحكامهم أو أهم المحطات في التاريخ عبر انتقائية خاصة أو محكومة بنسق نفسي خفي.

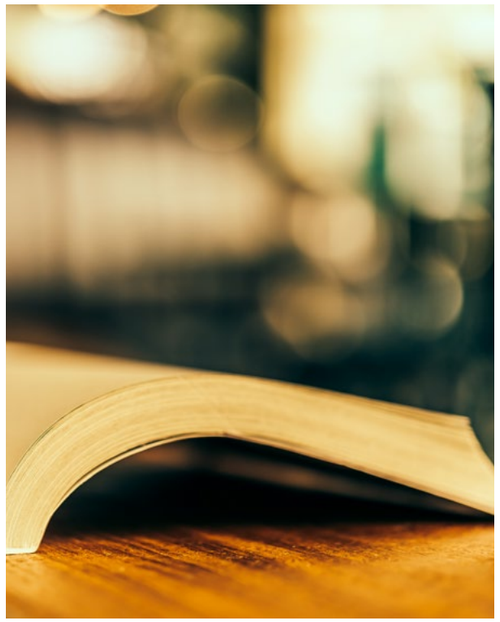
وهكذا فإن في مرآة خطاب هذا الكتاب يتجلى البشر في حركيتهم وتطورهم وتتجلى فاعلية الزمن فيهم، يبدو البشر بعلومهم وفلسفتهم ومعتقداتهم ومنجزاتهم وأدبهم، أي يتجلى البشر بما لديهم من ظاهر وخفي، بين الحضارة المادية والروحية لديهم وليس مجرد رصد للظاهر منهم ومن هنا تتجلى الأهمية الثقافية الكبرى لهذه النوعية من الكتابة. في مرآة خطاب هذا الكتاب تظهر نقاط التقارب بين البشر برغم اتساع الهوة المكانية بينهم، كما تتجلى الفوارق والاختلافات كذلك، تتجلى التشابهات والمفارقات ونقاط الالتقاء ونقاط الافتراق والتباعد بما يجعل المتلقي في النهاية أمام سجادة ضخمة من زهور البشر وألوانهم لا تختلف كثيرا عن سجادة الزهور التي يبدعها أهل بلجيكا بحسب ما يصف الكتاب نفسه هذا المشهد، تذوب الفواصل بين ما في ذاكرة الساردة من مقدمات عن البلدان أو معرفة مسبقة، وبين ما تراه أمامها، حركة في الذاكرة كما هي حركة في المساحات والمسافات عبر السيارات والطائرات أو المراكب في فينسيا أو غيرها من البلدان. تتجلى المدن وهي في حالة من الأنسنة، فنكون أمام تشخيص ممتد في نسق ثابت حاكم لخطاب الكتاب، يجعل المتلقي مسافرا في حركة موازية، ويقف أمام شخصيات هذه المدن بكامل مشاعره المتقلبة والمتنوعة، بين الرهبة والتطلع والأمل والخوف أو القلق أو التقزز أو القلق أو الخوف من السرقة أو الأمل في متعة لا نظير لها، أو القلق من شدة البرودة أو غلاء الأسعار، فيعيش حالات من المشاعر المتقلبة حين يتماهى مع الذات المسافرة والساردة وتتلبسه مشاعرها، وهو ما يمثل مؤشراً على نجاح السرد، وأحياناً يكون هذا هو أبرز إنجاز الروايات الناجحة فأن يحققه سرد الرحلة فهذا يمثل إنجازاً مضاعفاً ويقرب المسافة بين اللونين من السرد. وهكذا يتجلى البشر في الكتاب بعديد الصور لهم بما يوازي تنوعهم الفعلي في الحياة، من يحبون تراثهم وتاريخهم ومن يهملون، من يقدرون على المتعة والاستمتاع واعتياد البهجة ومن يعجزون، من يعيشون في دفء وحب وانطلاق وحيوية ويتحركون وهم يمتلئون بالأمل، ومن على النقيض يعيشون حالات من الوحدة والضجر والخوف أو القلق.

في الروايات يظل القارئ مدفوعا إلى التوغل داخل الخطاب السردي بفعل البنية الدرامية وحركية الأحداث وقدر التماهي مع النماذج البشرية ومعايشة الشخصيات، فأن يكون سرد الرحلة قادراً على أن ينتج حالة قريبة من هذا فهو ما يمثل إحدى أهم نقاط التوفيق في خطاب هذا الكتاب وأهم منجزاته لأن الأمر يتعلق بقدر نبض الكتابة وصدقها وحيويتها، والحقيقة أن خطاب الكتاب كان على قدر من الذكاء حين اهتم بالعنصر البشر وجعله حاضراً في الصورة بشكل دائم، بل كان في كثير من الأحيان ما يستمد نماذجه الإنسانية من التاريخ مثل نابليون أو هيباتيا الفيلسوفة المصرية في الإسكندرية القديمة وقصتها المأساوية، وهو ما صنع ما ذكرته من قبل من الحركة عبر الزمن السحيق، وجعل للكتابة نماذجها الإنسانية ذات الثقل الكبير، طبعاً هي قصة تاريخية معروفة ومهمة لكن وضع في إطار سرد الرحلة ينوع ويغير من متلقها أو يجعلها حاضرة أمام نوعية مختلفة من المتلقين ربما لم يسمعوا عنها من قبل وهكذا يكون السرد في الكتاب لم يقتصر على ما هو حاضر في الصورة أو ما تجسد أمام العين والكاميرات، وأحياناً تجعل من أنموذجها فتاة صغيرة تتسول في شوارع إسطنبول وسائح جاهل متعد على حقها ويتصور أنه حر في كل شيء، أو تجعل أنموذجها الإنساني متمثلاً في فتاة تعمل في فندق أو عالم فيزيائية مهمة أو في نابليون أو البحار الإسباني المستكشف الشهير كريستوفر كولومبس، وهكذا يبدو واضحاً أن خطاب هذا الكتاب الثقافي المهم كان معنياً بالبشر وأدرك أن التنقيب في البشر أهم من البحث عن الحجر والأثر، وأن الإنسان صانع الحضارة هو الخط الثابت والمستقيم عبر التاريخ وهو الكنز الخفي أو السر الذي تدل عليه كل التكوينات الحضارية. ونتاجاً لهذه النقطة أو البؤرة الجمالية المهمة في كتاب هوامش في المدن والسفر والرحيل نجد أن الإنسان يتم تصويره ورصده بعمق شديد في الكتاب، حيث يبدو مقدار إصراره على العودة من الهزيمة واستعادة المجد كما نرى لدى الألمان ورغبتهم في ترسيخ أمنهم الخاص وحبهم للحياة وتجاوز الماضي الأليم، كما نرى

الإنسان في تشتته واستخدامه من قبل خارجية في شرق أوروبا ودول الاتحاد السوفيتي التي تتنازعها تيارات مختلفة ومتنازعة بين السياستين المتعارضتين بين الشرق والغرب أو الرأسمالية والاشتراكية، ونلاحظ التداخل والامتزاج بين الخيانة والإخلاص، كما نجد كذلك إصرار الإنسان في الخليج على التقدم والانفتاح على العالم بحس إنساني ورغبته في العلم والسفر والنهضة بعد عصر البترول، وقدر التعاون بين بعض الدول بدوافع من الشعور القومي أو القبلي أو غيرها من الروابط، يتجلى الإنسان في ضعفه وقوته، في نبله وسوئه وتوحشه، كما نلمس لديها الإنسان المصري بشكل خاص بمرحه وثباته ورسوخه عبر الزمن ومقدار إخلاصه وطموحه وحبه لبلده وتمثله لطبقات عميقة ومتراكمة من الحضارة فيبدو الإنسان المصري قادراً على مفاجأة الآخرين ويصعب تأطيره في مقولة أو وصف، وبالمثل يتجلى لديها الإنسان الآسيوي في عقيدته وقناعاته وثقافته وقدرته على التعايش أو الأوروبي برغبته في المعرفة وحبه للقراءة وإصراره على الحياة، وبعض اللمحات تبدو أقرب إلى قصص فرعية قصيرة في جسد خطاب الكتاب تزيد من جماله وتقربه من فنون السرد الأخرى مثل القصة والرواية، وأحياناً ما يتكئ الكتاب بكثير من العبقرية على السينما أو بعض الأفلام المهمة وتصنع منها سرداً موازياً في الذاكرة يمضي في خطّ مقابل لما يمضي أمام العينين أو يصبح المكان شاهداً عليه، مثل قصة فيلم تحت سماء فينسيا أو مسرحية روميو وجولييت، ويمتزج المكون الثقافي الآخر بسرد الرحلة في الكتاب، فتنفتح الخطابات على بعضها، كلام عن تاريخ الفن والرسم والتصوير والأغنية والموسيقى وصناعة السفن والحرف اليدوية وأدوات الزينة والنقل والقطارات وكلام عن التماثيل والمنحوتات والسينما والدراما التلفزيونية وغيرها الكثير كلها تنفتح على ما يتم سرده في الكتاب أو ما يتحقق في كادر الرؤية أمام الذات الساردة وتستحضره بالمثل أمام المتلقي.

في الكتاب عدد مهم من العلامات الثقافية الدالة على أنه أخذ شكلاً تركيبياً أو بنية خاصة ومختلفة عن السائد من كتب أدب الرحلة، ومثال ذلك طريقة الكتاب في الربط بين الفصول وجعل الأماكن سائلة ومنفتحة على بعضها عبر بعض العلامات العابرة للفصول أو يشير بعضها لبعض بشكل خفي أو غير مباشر، مثل أن بعض المدن يجب ألا تفعل مثل أهلها، وفي مدينة أخرى يجب أن تفعل مثل أهلها، فيكون التناقض هنا رابطاً وإحالة بين عنصرين أو وحدتين تشير إحداهما إلى الأخرى فيتحقق الترابط، وهو كثير في الكتاب، ومثال هذه العلامات البنائية كذلك في استراتيجية الكتاب ما نجد من آلية استحضار المكان أو حضوره في نشرة الأخبار عبر تفجير أو حدث سياسي معين في التلفزيون، ليكون محيلاً على ما هو متحقق بالفعل في الذاكرة وما تعرفه الذات الساردة عن الكتاب أو رأت فيه وألفت منه، ومثال ذلك ما نجده متحققاً في موضعين الأول عن ميدان تقسيم وشارع الاستقلال في تركيا حين يأتي في التلفزيون في سياق إخباري وسياسي معين يحيل على الرحلة السابقة الساكنة في الذاكرة، والأمر ذاته مع برلين في إحدى الحوادث الإرهابية التي أحالت ذاكرة الساردة إلى ما تعرف عن المكان وقدر ما هيمن عليه من الأمان الذي رسخه الألمان بإصرار كبير، وغيرها الكثير من الروابط التي تجعل في الكتاب ما يشبه تبرير النقلات أو يربط الماضي بالحاضر ويجعلنا أمام نسق ثابت من المفارقات والتحولات التي تنتهي، وهو ما يعني في النهاية حركية دائمة للتاريخ والزمن وأن البشر لا يتوقفون أبدا عن التطور والتغير وأن الحياة لا تتوقف عن صنع مفاجآتها ومصادر دهشتها، وما قد يظنه البشر راسخاً وثابتاً تكون المفاجأة أمامهم بتغيره، ومن هنا تتجد دافعية الرحلة بشكل دائم ويحتاجها البشر لأسباب عديدة.

يحيل الكتاب عبر خطابه إلى رسائل وبنية دلالية عميقة مهمة تتمثل في بعض الأفكار والمعطيات والأسئلة التي يهمس بها أو يطرحها أحياناً بشكل مباشر، ومثال ذلك رؤيته للبشر وضرورة التلاقح والتبادل الفكري بينهم وأن الإنسان واحد مهما اختلفت تجلياته المظهرية، فإنه يبقى من حيث الجوهر واحداً أو هو نفسه برغم الحروب والصدامات والصراعات والاختلافات الكثيرة. ومن المعطيات الدلالية المهمة كذلك ما يهمس به الكتاب عن فكرة التنوع وقبول الآخر وأن الحضارات الأقوى هي تلك التي يكون لديها استعداد دائم على تقبل الآخر والتوافق معه وأن تؤمن بالتنوع وتنزع دائماً إلى التسامح. أو ما يلمح له خطاب الكتاب عن بعض إشكاليات الإنسان العربي على نحو خاص فيما يتعلق بالسفر والرغبة في المعرفة والارتحال والتعلم من هذه الأسفار أو أخذها سبيلاً للمعرفة. من استراتيجيات الكتاب الذاكية كذلك لهذا الكتاب المهم ما نلمح في انطلاقه من نقطة مركزية محورها الوطن والجذور والتاريخ الخاص بمدينة دبي وبعض الأماكن والمناطق في الإمارات، ثم العودة إليها مرة أخرى عبر حسب فني وأدبي باذخ بالمشاعر الثرية عبر توظيفات لتناصات مع الشاعر العربي الكبير محمود درويش في قصيدته أحنّ إلى خبز أمي، فيكون الكتاب متحركاً في فضاء شاسع بعد رحلة داخلية في البداية كانت متناسبة مع الطفولة ومع التاريخ الشخصي والذاتي، ثم لجأ إلى الراحة والاستقرار في مرحلة تالية بعد التعب.



ومن اللمحات الجمالية كذلك توظيفه لفكرة المخطوط والمدونات الشخصية عن الأماكن والمدن، لأن ذلك فتح الكتاب على سياق تدويني أكثر اتساعاً وانفتاحاً وجعله غير مرتهن بمدة زمنية ضيقة أو مفتعلة، بل يكون بعض هذه المدونات أو المخطوطات منسية في حقيبة أي من زمن آخر وفي ظل وعي مختلف من الذات الساردة وهو ما شكل تنويعا وكسراً للرتابة والوتيرة الثابتة أو الأحادية.

ومن اللمحات الذكية كذلك ما تحقق في الإخراج الفني الداخلي للكتاب من جعل متن الكتابة أسفل خط من النقط في أعلى الصفحة أشبه بالخط الذي يكون فاصلاً بين المتن والهامش في الكتب الأخرى، وذلك تحقيقاً لما جاء في العنوان من كلمة هوامش التي تدل على أن هذا الكتاب إنما هو جزء من كل وأن من يرتحل ويسافر ويرى كل هذه المدن لايمكنه على الإطلاق أن يدون كل شيء وأن يبوح بكل ما رأى أو أحس أو لمس لدى البشر أو عرف، وأنه يبقى الأكثر مما تحقق لم يتم البوح به أي لم يتم تدوينه وكتابته، وأنه هذا إنما هو جزء من كل. والحقيقة هو كتاب على قدر كبير من الثراء والخصوصية والتميز وجدير بكثير من القراءة والتأمل والاهتمام وفيه الكثير من الجوانب المهمة التي ربما لا يتسع المقام لتناولها كلها بشكل وافٍ ■

اللحظة الفارقة في حياة الخضر

أسامة الحداد

محمد إبراهيم طه

في روايته السادسة «شيطان الخضر» والصادرة حديثاً يقدم الكاتب محمد إبراهيم طه نصاً تجريبياً يحمل الكثير من المرموزات الاجتماعية والأسئلة البديهية البسيطة التي لم تقتلها الإجابات، ويلعب مع الأسطورة والتراثين الصوفي والشفاهي وتدوير الحكايات ومسائلة التاريخ من خلال الخضر الصغير، والشكوك حول جنونه شأنه في ذلك شأن شخصيات روائية شهيرة مع اختلاف الأجواء والعوالم، والصراع الذي يتجلى في العلاقة مع الخال «الحسيني أبو راس» ومع الشيخ «فتح الباب» والتماهي مع «يوسف المنعكش» الذي يبدو كشيطان يعبث به ببراءة مرة يتسبب في طرده من المسجد، وتارة يخبره بحريق يشب بالفعل في بيته، وفي النهاية يخبره بموته في الثلاثين تحت عجلات القطار، وعبر الكشف من خلال مسارات السرد تظهر شخصية «الخضر الصغير ابو طالب» يتيم لم يتعلم ولم تستخرج له شهادة ميلاد يتكفل برعايته شيخ الجامع «الحسيني أبو راس»، وأزمته وإخفاقاته المتكررة، وحياته هو من يعيش على الحافة بين الاتزان والجنون، ويبدو كممسوس يصادق «يوسف حلاوة» أو «يوسف المنعكش» غير متوائم اجتماعياً هو الآخر، وتبدو العلاقة بينهما وكأنها علاقة بين شخص وقرينه أو ذاته الأخرى، ومن خلال هذه الشخصية الغرائبية تنطلق الأسئلة، وتنكشف العلاقات داخل القرى المصرية من دون تحديد اسم للقرية التي نشأ بها، وإن أمكن تحديدها من خلال إشارات داخل النص إلى سرياقوس التابعة لمركز الخانكة بالقليوبية جنوب الدلتا.

وعبر قسمين رئيسين الأول «نزهة النفوس» وهو القسم الأكبر من النص والذي يتكون من 11 فصلاً مرقمة بالأعداد، والقسم الثاني المعنون «راحة الأرواح» ويتكون من خمسة فصول رتبت أبجدياً من الفصل «أ» إلى الفصل «هـ» يعيش الخضر أزماته وينتهي به الحال في القسم الأول طريداً من الجميع الخال ومعهد الموسيقى والشيخ «فتح الباب»، وينتهي في القسم الثاني بانتظاره تحقق نبؤة «المنعكش» بموت «الخضر» في الثلاثين فوق مزلقان قطار. ويمكن أن نرصد بعض عناصر النص ومن بينها التصوف، وهو ظاهرة متسعة لا يمكن أن نحيط بها، وتنقسم إلى نمطين رئيسين هما صوفية اللاحدود وصوفية استبطان الذات، وللنمطين وجودهما داخل النص بأشكال متعددة فـ«نزهة النفوس» تلك الآلة الموسيقية التي صارت تحت يد الخضر والحصول عليها من محل في باب اللوق لم يعثر عليه بعد أن وجدها داخله، والشيخ الذي يصفه بسيده وتاج راسه و«فج النور» الذي يطفئ النار بأصبعه، ونبؤات المنعكش مرة بالحريق «اللهي ينور بيتكم بحريقة»، وظهوره مبتلاً يحلق أمام النافذة تمثل صوفية اللاحدود؛ تماما كحفظ الخضر للقرآن من دون معلم، وكشف عنها داخل النص حين رفض الجميع ذهابه إلى المدرسة فالعلم الذي يمتلكه ستقضي عليه المدارس، وتبدو صوفية استبطان الذات جلية في الكثير من الحكايات والأحداث داخل النص مثل: «كنت خائفاً هذه المرة أن يروغ مني كما فقدته في المرة الأولى، فسألته كيف أصل من دون أن أتوه؟ فقال: لا تسأل عني من يجهلني، عندما أريدك تراني».

وكذا حين سهر في بيت أمه يعزف ويغني من دون ان ينتبه إلى طرقات «فتح الباب». وتوظيف النمطين داخل النص جاء تلقائياً في سلاسة وفتح آفاقاً دلالية غير محدودة فاالتصوف يحمل يحمل مرموزات متعددة ورحبة، والعلاقة بينه وبين بنية اللغة الشعرية - باعتبار الرواية من الشعريات الرئيسة بحسب تصنيف الأجناس الأدبية - تبدو لصيقة من خلال الرمز والتكثيف والمراوغة والانحراف عن اللغة المعتادة في التواصل اليومي.

وإذا كان للاستبطان الذاتي دوره في الشعر والتصوف فالاستبطان الخارجي من خلال إعادة تدوير الحكايات وبخاصة الشعبية يتحقق من خلال أحداث الرواية، ففي الدلتا في مصر حكايات متداولة عن الجن والعفاريت والممسوسين، ومن بينها حكاية تكاد لا تخلو قرية من ذكرها عن شخص يجد أرنباً أبيض في الحقل فيطارده طوال الليل إلى أن يجد نفسه في بلدة أخرى عارياً ولا يعثر لذلك الأرنب على وجود، وبجانب تلك الحكاية القادمة من التراث الشفاهي نجد عوالم القرية وحكاياتها من خلال «خنوفة» سائق السيارة الأجرة المتهالكة، والشيخ «فتح الباب» المقرئ ودراجته البخارية ومكبر الصوت في سرادقات العزاء، وجميعها تفاصيل تشكل صورة لحياة القرية بجانب الساقية ودورانها، وتسنين ساقطي القيد، وصراع الأشقاء على الميراث وامتلاك الأرض، ويكشف من خلالها عن قسوة عالم يبدو الآن أسطورياً بتراجعه أمام تقنيات اللحظة الآنية، فالمسجل «بالحجارة الطورش» اختفى تقريباً، وكذا الساقية بالثور الذي يديرها بعينين معصوبتين، فالوقت الذي تدور داخله أحداث الرواية يبدو أنه خلال حقبة السبعينيات - حتى مع وجود المركز الطبي العالمي - حيث بداية توغل الفكر السلفي والصراع مع المتصوفة، والذي ظهر منذ الفصل الأول حيث المنعكش عاشق الحكايات القرآنية والأغاني يبث عبر مكبر صوت المسجد «إلهي ما أعظمك» بصوت نجاة الصغيرة، وهو ما يدفع «الشيخ الحسيني أبو راس» إلى طرد «يوسف المنعكش» و«الخضر الصغير» من المسجد ومنعهما من دخوله، بل واجبارهما على المكوث في البيت، والمفارقة بشقها اللفظي والنصي ليست لعبة فنية فحسب تجمع بين متناقضين بقدر ما هي رؤية فلسفية للعالم. وجاء التفاعل النصي محملاً بإشارات تمنح النص هويته الخلافية؛ فمع استحضار موشح «اسق العطاشى» وتوظيف هذا الموشح بدلالته المتعددة أو الحكايات التي تدور حول أصل الموشح، وهل كتب في حلب قبل ثلاثمائة سنة وأنه للشيخ محمد الوراق أم في مصر لسيدي محمد وفا في القرن الثامن الهجري يرجو فيه أن يفي النيل؟

هذه الشكوك ذاتها تكمن في الحكايات داخل النص فالخضر وعمره المختلف حوله بين عمره الحقيقي وعمره الرسمي في أوراق هويته من خلال التسنين وخاله «الحسيني أبو راس» الذي نكتشف مع الأحداث أنه يكفله وليس خاله؛ على الرغم من العلاقة الحميمية بينهما فالكل باطل والحقائق جميعها زائفة، ومن هنا فالخطاب الروائي يسعى إلى مواجهة هذا العالم بالبحث عن الجوهر والخلاص الذي وصل إليه «يوسف المنعكش» بغرقه في البئر ليكون صورة متناقضة للنبي يوسف وبحث عنه الخضر في الموسيقى والقراءات والمقامات. وجاء الخطاب الروائي عبر الراوي العليم المحايد، حتى وإن جاء الخطاب بضمير

الأنا على لسان «الخضر» فهي مراوغة وواحدة من الألعاب التي تتابعت داخل النص وبخاصة في الوظائف التكاملية للسرد، وكان للاستشراف حضوره الساطع شأنه في ذلك شأن ألعاب الكاتب مع متلقيه بالكشف عن الكثير من التيمات سواء التناص بين «يوسف المنعكش» والنبي يوسف والافصاح عنها، فنحن ننتظر فوز الخضر بمسابقة القرأة ونجاحه في معهد الموسيقى - على الرغم أنه لا يقرأ ولا يكتب - وننتظر موته في النهاية فوق مزلقان القطار، وهو ينتظر معنا موعده مع المأذون الشرعي ووصول «صبا» من عملها والتي تمثل الأنثى الحياة والملاك الحارس، ومع وجودها في حياته يبدو وكأن الحياة ابتسمت له، ليعود «يوسف المنعكش» إليه بجلباب مبتل ويذكره بنبوءة موته في الثلاثين وأن أمامه ما لا يزيد على الأسبوع لينتقل إلى العالم الآخر.

وكان وقوفه أمام المزلقان وعبور الآخرين شريط القطار في اللحظة الفارقة في حياته والدقائق الأطول في عمره، مشهداً وظف الكاتب خلاله تقنيات سينمائية وحالة ديالتيكية حيث يقف الخضر على حافة العالم أو على الأعراف بين الموت والحياة، باسمه الذي يشكل علامة في ذاته سواء في التراث الديني وقصة الخضر في سورة الكهف، أو في الموروث الشعبي حيث الخضر منقذ الضعفاء الذي لا يموت.

إننا أمام رواية رمزية تكشف عن حياة القرية المصرية وعاداتها وتسعى إلى اكتشاف العالم وجوهره وهو ما بدا في العنوان عتبة النص الأولى والإهداء العتبة الثانية فالكشف والمراوغة من التيمات الأساسية داخل الرواية التي تحمل خصوصيتها داخل المشهد السردي وتشكل إضافة للخطاب الروائي ■

عائشة القرطبيّة

أحمد فرحات
شاعر ومترجم من لبنان

وصفها كبير أدباء أميركا اللاتينية خورخي لويس بورخيس (1899 - 1986) بأنها سيّدة شاعرات قرطبة الأندلسية في القرن العاشر الميلادي؛ وقد استطاعت في زمنها أن تقنع الكثيرين بشاعريتها الفذة وقدرتها على ليّ ذراع المعاني بأجمل الألفاظ الإيقاعية المبتكرة. كما استطاعت، من جهة أخرى، أن تفرض نفسها، وباحترام كبير على سلطات عصرها، واستطراداً على مجتمعها الذي عاشت بين ظهرانيه حرّة، قوية وعاملة بدأب على تمكين المرأة وحقوقها، مادياً ومعنوياً، وذلك بكل ما أوتيت من قوة وعزم. وأردف بورخيس يقول في سياق حوار كنت أجريته معه شخصياً في جنيف منتصف العام 1983 بأن الشاعرة الأندلسية عائشة بنت أحمد بن محمد بن قادم القرطبية، كانت تحظى، حتى بتأييد الفئات الدينيّة الراديكالية لنشاطها الاجتماعي في إطار الانتصار للمرأة في مجتمع ليس محافظاً كلّه، وليس منفتحاً كلّه.

وكان بورخيس، وهو إرجنتيني المولد والجنسية، خبيراً بالشعر العربي الأندلسي القديم، قد أقام أكثر من سنتين في إسبانيا يدرس التراث العربي الأندلسي ويتعرف إلى نتاجات رموزه المبثوثة في مكتبة الإسكوريال الشهيرة بالقرب من العاصمة مدريد، والتي تضم بين مقتنياتها أهم الكتب والمخطوطات الشعرية والنقدية والفلسفية والتاريخية العربية في القرون الوسطى.

كما أخبرني الكاتب الإرجنتيني الكبير بأنه قرأ كتاب «تاريخ حكم العرب في إسبانيا» للمؤرخ الإسباني خوسيه كوندي، وهو أول مؤلف أوروبي يقدم سرداً تاريخيّاً متكاملاً لتاريخ الأندلس العربية في شبه الجزيرة الإيبيرية.

والكتاب يتصدّر مكتبة الإسكوريال الضخمة التي أسّسها في إطار تشييده متحف الإسكوريال الأكبر، فيليب الثاني ملك إسبانيا (1527 - 1598)، المعروف بشغفه بالإبداع العربي الأندلسي، ولاسيما شعر النساء الأندلسيات من أمثال: عائشة القرطبيّة، وولّادة بنت المستكفي، وحمدونة بنت زياد المؤدب، وحفصة الركونية، ونزهون الغرناطية، واعتماد الرميكية وغيرهن.. وغيرهن.

الشاعرة العزباء ومواقفها

على الرغم من جمالها، وثرائها المادي، وقوة جاذبية شخصيتها، وهيام كبار القوم بها، لم تتزوج الشاعرة عائشة القرطبية، والسبب عدم قناعتها بالرجال الذين طلبوا يدها، وهم كثر كما تقول المصادر التاريخية. وحتى الذي قيل إنها عشقته، وهو أحد أبناء المنصور، واسمه حمدان، سرعان ما تخلّت عنه، لأنها اكتشفت سريعاً أنه غير جدير بها، وبإمكاناتها الإبداعية كامرأة. وظلّت هكذا لا تلبّي رغبات الطامحين بالزواج منها، حتى وافاها الأجل وهي عذراء سنة 400 هجرية. وعليه، وبناء على هذا الواقع، لا صحة البتة لتلك المعلومات التي يردّدها بعضهم، بأنها كانت متزوجة من رجل اسمه الحافظ نجم الدين الحسني.

وفي إطار تمنّعها عن الإرتباط بأي رجل، لا بدّ أن نسرد ما حصل لها عندما طلب يدها أحد الشعراء أكثر من مرة، ولمّا لم تستجب له، ظلّ يلحّ عليها بالأمر عينه، فكتبت إليه تؤنبه وتقرّعه قائلة بأنّ أحطّ الرجال في نظرها، هو ذاك الذي يكرّر طلب الزواج من امرأة ترفضه. وأفهمته بأنها، حتى ولو أرادت الزواج، فلن تتزوج منه مطلقاً. أما هو فعاد إلى الإلحاح في طلب يدها من جديد، وكان ردّها عليه هذه المرة مهيناً جداً، إذ خاطبته شعراً بأنها سدّت سمعها عن الرجال/ الأسود، فكيف بكلبٍ لا يساوي شروى نقير:

أنـــا لبـــوة لكـــنني لا أرتضـــي
نفـــسي مناخـــاً طول دهري من أحـــد
ولو أنـــني أختـــارذلك لـــم أجـــب
كلبـــاً وكم غلّقتُ سمعي عن أســـد

هل كانت هذه الشاعرة الأندلسية الجميلة الذكية خالية من المشاعر؟ هل كانت لا تعرف الحبّ والحاجة إلى الحب؟ هل كانت لديها عقد نفسانية من الرجال وعالم الرجال؟ أسئلة طرحت عليها في زمانها بهذه الكيفية أو تلك، فكان ردّها بحسب مصادر بورخيس وفق الآتي: «أنا من يعرف الحب الحقيقي بين الإنسان/ المرأة والإنسان/ الرجل، ولكن لديّ الشجاعة المطلقة في أن أقول، إن من كنت أرغب بهم من الرجال، وهم قلة قليلة، كانوا قد ارتبطوا بنساء غيري، وأنا لا أريد أن أرتبط برجل مرتبط بامرأة غيري، ففي مثل هذا إهانة لي وللحب نفسه الذي أؤمن به».

جدير بالذكر أن عائشة القرطبية نشأت في وسط عائلة علم وأدب وثقافة غزيرة ودين إسلامي منفتح ووسطي، وكانت، بالإضافة إلى قولها الشعر، قد قامت بنسخ القرآن الكريم أكثر من مرة، وبخطها الكوفي الجميل الذي اشتهرت به. وكانت أيضاً على صلة بحكّام عصرها من موقع الندّ للندّ، وفي كل لقاء لها معهم كانت لا تطلب شيئاً لنفسها وإنما لغيرها، فالله أنعم عليها بثروة جعلتها لا تحتاج أحداً، بل كانت غالباً ما تلجأ هي إلى تقديم المساعدة للآخرين، فلا تعلم يسراها ما تقدمه يمناها من أعمال خير وإغاثة للملهوفين، حتى قال فيها علي بن موسى بن سعيد صاحب كتاب «المُغرِب في حلى المَغرب»: «إنها من عجائب زمانها وغرائب أوانها».

واعتبرها أشعر من عمّها الشاعر أبو عبدالله الطيب.

ومن شعرها نختار هذه الأبيات التي ارتجلتها بعد دخولها على المظفر بن منصور بن أبي عامر وبين يديه ولده الصغير:

أراك اللـــه فيـــه مـــا تريـــد
ولا بَرِحـــت معاليـــه تزيـــد
فقـــد دلّت مخايلـــه علـــى مـــا
تؤملـــه وطالعـــه السعيـــد
تشوّقـــت الجيـــاد لـــه وهـــزّ
الحسّـــام هوى وأشرقـــت البنـــود
فســـوف تـــراه بـــدراً في ســـماء
مـــن العليـــا كواكبـــه الجنـــود
وكيـــف يخيب شبـــل قد نمتـــهُ
إلـــى العليـــا ضراغمـــه أســـود
فأنتـــم آل عامـــر خـــير ألٍ
زكـــا الأبنـــاء منكـــم والجـــدود
وليدُكـــم لـــدى رأي كشيـــخ
وشيخكـــم لـــدى حربٍ وليـــد

بعد إنشادها هذه الأبيات قام إليها المظفر بن منصور وطلب منها حمل ولده، لعله يتبرّك منها ويصير في ما بعد شاعراً فصيح اللسان، باهر الحضور ووثّاب القلب والروح لأجل الآخرين من بني قومه، ومن كل صاحب حق يلجأ إليه لينصره في حقه.

أما هي، وبعدما حملت ولد المظفر بيديها، أكبرت مثل هذه الخطوة الاستثنائية واعتبرتها تشريفاً غير مسبوق لها، وخطوة لم يُقدم عليها أيّ ممدوح من قبل.

أخيراً، وبخصوص الشعر وفهمها له، آمنت الشاعرة عائشة القرطبية بأن الشعر هو لحظة اللقاء المباشر بالموضوع المُحرّض، وارتجاله ارتجالاً لا بدّ أن يكون صادقاً، حتى ولو جنح إلى أعلى مراتب الأخيلة العجائبيّة ■

عائشة القرطبيّة

دلالات الألوان في قصص حسين دعسة

السيد نجم

«من قلب البنفسج والوردة الحمراء» للقاص والفنان التشكيلي الأردني حسين دعسة. مجموعة قصصية، تعبر عن جملة من الأفكار والرؤى الفكرية والجمالية، من خلال عدة محاور بعضها يرصد التجارب الحياتية اليومية، وبعضها يستشرف المستقبل. مع عدد غير قليل يرصد الماضي ويتعلق به ويذكره بروح شفيفة. تضم المجموعة 65 قصة قصيرة جداً، ومقدمة قصيرة أطلق عليها القاص مصطلح «شهادة»، وتقديمًا للروائي المصري منير عتيبة. أول ما يلفت القارئ عدد الكلمات القليل للقصة الواحدة (ما بين 60 و100 كلمة للقصة)، وغالباً ما تعبر تلك القصص عن أوجاع نفسية داخلية أو جوانية، وهو جعل بعضها أقرب إلى التناول الشعري وغلّب روح الشعرية في اختيار الألفاظ والأسلوب والبناء الفني.

في قصة «الجريح»: (قعيد الكرسي، له نظرات غريبة معزولة، لا مكان لحَظْرٍ جديد، يلهو مع نَبْتٍ حائرٍ، تدوسه عجلات الكرسي، يتأسَّف لرقيق العشب، يبني على كرسيه مظلّة وهميّة تَقيه الحرّ الشَّديد.. يدنو من بياتِ ندى الأشجار، ويزرع كرسيَّه في طين اليمام المحمول؛ أحيانًا يحسُّ أنّه يعشقُ صورةَ يمامِ الأرض).

ولا يفوت القارىء ملاحظة اهتمام القاص بالقضية الأم «قضية فلسطين» على أشكال وتناولات مختلفة. ها هي ذي القصة الأولى من المجموعة: «شوارع القدس العتيقة»: (تعبَتْ الحياةُ أمام عينيه، يسمعُ الغناء والموسيقى تعانق الرُّوح، ينتابُه قلق الصَّوت: «حكينا سَوى الخبريّة وعطيوني مزمريّة.. قالوا لي هَيْدي هديّة مِ النّاس النّاطرين». ابتَسَمَ وقالَ لِظِلِّه: «أنا مِن هؤلاء!». ويعلو صوت الراديو القديم: «مشيت بالشَّوارع.. شوارع القدس العتيقة.. أوقف عباب بواب صارت وصرنا صحاب. قرَّر أن يكتب يوميّاته في شوارع القدس منذ تعفَّر بترابها وضاع في أزقَّتها، غابَ كلّ الوقت، مهاجرًا من شتات إلى آخر، لم يكتب: شاهَدَها ترنو إلى ظِلِّه البعيد، مُعفَّرًا يحمل صُرّة المُهاجر)

نتوقف قليلاً أمام توظيف اللون في التعبير عن مجمل الأفكار، حيث القاص فنان تشكيلي معتبر، ويبدو ذلك جلياً في تعبيره بالألوان في عدد غير قليل من القصص. لقد نجح في توظيف اللون والرسم لتأكيد المعنى وتقريب الصورة إلى القارئ.

هناك توظيف مباشر وواضح للون والرسم، كما في قصة: «اللَّونُ والحُلُم»: (يلوّنُ الصَّباح ندى الفجر، تهرب الشمس عبْر أشعتها النادرة في شتاء هذه الأيام، تحاول حرارتها إنعاش القلوب المتعبة. تلك المناجاة، ساعة الضحى لا تنتهي، فالزَّهر يغنّي مع عصافير شجرة مَرمِة تحاول أنْ تستعيدَ ذاكرتَها بعد ضياع أغصانها وخوفها من عبث التجّار ولصوص الأخشاب.

هي شجرةٌ من الحياة، عشْنا ظلّها وناسها، وسمعنا تنهُّد يماماتٍ تحتمي بظلالها وأنسها ومواقيتها في الزَّهر والبراعم والسُّبات. إنّه اللّون الذي ينحني على مصطبة نقرّ لها بالأسرار وحديث الدار، حبيبي يتبادل النُّعاس مع يمام هو الرمّان الغافي.. وكان يراها تهدل، فمن يتهادى بالوردي ورائحة العطر وأسرار الحكايات.

شقَّ روحه الأنين، حدَّثها بين شغف العُريّ، ورقّة لمساتها عن زمن اللون البنفسجيّ والحلم الخارج من ثنايا كلّ الألوان الحالكة، في ليلٍ عاشقةٍ تتناوبُ على جَرْحٍ قلبي وهي تدري. نرسم ونتبادل قبلات مسروقة من دفاتر تعجُّ بالحُبّ والجمال والذكريات، نعشق الحلم..

وقد كشف لنا صاحب الأسرار الجسديّة عن تلك الحرارة وأنَّ غالبها أنين وورود تتناوب ظلال تلك الأوراق النديّة من عرق ولهاث، فقد اشتقتُ إلى ما سيكون من نثر العطر وبراعم البنفسج النادر، نغسل معًا حرير الملايات النديّة، نشمّها، فقد فاض سائل البهجة، تابع الرّاوي: وكُنّا معًا نسرق بقايا الفجر)

ويبدو اعتناء القاص واضحًا باختيار الألوان، وتوظيفها، وتوظيف دلالات كل لون في موضعه مع حادثة القصة، ومن الألوان التي وظفها القاص اللون الأحمر تعبيراً عن موقف المحب، كما في قصة «النجمة بنت» (وتُلقي بوردة مُزنَّرة بزهرة دحنون لِمَن يعشق اللّون الأحمر).

ومنها ما ظهر في قصة «محطة قطار البصرة - بغداد» تعبيراً عن التأفف والسخرية من غانية قابلها الراوي في رحلة سفر: (قالت الثالثة وهي تعقد خصلة من شعر أحمر أصابته حنّاء فبَرَقَ وصَفا مشيبُه: أنتَ لا تصلح في عملنا... لا تصلح إلا للتأمُّل، ونحن لا وقت لدينا لنتأمَّل). وفي دلالة عن الشَّغف الحقيقيّ في قصة عن الشغف والكراهية: (بين دعاية وأخرى، كانت تُعيد أحمر الشِّفاه، وتقرأ من كتاب «طوق الحمامة»). ولأن اللون الأحمر يلفت الانتباه ويشع وهجاً جميلاً، اختار القاص حبات الرمان الأحمر لتزين إطار مرآة أمه في قصة «قطف رمان غريب»: (تذكّرتُ مرآة أُمّي المُزنَّرة بالفضة ونقش جلنّار الرمّان الأحمر الناريّ).

«من قلب البنفسج والوردة الحمراء» للقاص والفنان التشكيلي الأردني حسين دعسة. مجموعة قصصية، تعبر عن جملة من الأفكار والرؤى الفكرية والجمالية، من خلال عدة محاور بعضها يرصد التجارب الحياتية اليومية، وبعضها يستشرف المستقبل. مع عدد غير قليل يرصد الماضي ويتعلق به ويذكره بروح شفيفة. تضم المجموعة 65 قصة قصيرة جداً، ومقدمة قصيرة أطلق عليها القاص مصطلح «شهادة»،

واختار القلم الاحمر لكتابة البيان السياسي الهام، جاء اللون مؤكدًا للحالة والفكرة التي أرادها القاص، في قصة «أوراق حزبية»: (شاهد قبيل تقيده، أنَّ الكتابة بالقلم الأحمر، مثيرة على البيان الركيك..). ومن الألوان الأخرى التي استخدمها القاص لبيان رؤيته اللون الأبيض، كما في قصة «قلعة من رمال»: (سقط الطفل دفاعًا عن رأس أمّه، مُنتبهًا إلى خصلة من شعر حريريّ بيضاء..)، جاء اللون «الأبيض» ليضيف خبراً وصفة إلى الأم المكلومة. وفي قصة «ياسمين عراقي» نجح اختيار اللون الأبيض في بيان معنى النقاء والنظافة والطهر: (قرَّر بخبث الهمجيّ أن يفتِّت براعمه على جسدها، أضلاعها المنفلتة، فكَّ ما علق من أزرار القميص الأبيض..).

وفي قصة «قلب بنفسجي» نجح القاص في توظيف اللون البنفسجي للتعبير عن الشاعرية: (أضاء شاشة «الموبايل» قلبٌ بنفسجيّ، أيقونة حبيبته التي تصمت احترامًا لشراك تلك الدَّوائر من حولها..). وكان حرصه على ذكر اللون الأسود في قصة «القنديل» تأكيدًا للمعنى إذ يعرف الجميع أن السخام لونه أسود: (أحسَّ بغصَّة وألم، تحسَّس القنديل، لوّث السخام الأسود أطراف أصابعه..). وفي قصة «غواية».. (يعدُّ درجات المبنى درجةً تلو أخرى، في الطابق الثالث، يستريح، يمشط شعره الناعم الأسود بمشطٍ من العظم..) نجح اللون الأسود في الإيحاء بعمر الرجل. بينما ظهرت دلالته الثقافية في قصة «أغنية يتيمة»، حيث ترتدي العراقيات السواد غالباً خارج المدن: (قبل مشارف بغداد كانت النّسوة يتلفَّعن بالعبايات السود، تغشاهنّ نسمات نخيل باسق محمل بالعرجون..).

وبينما استخدم الأسود في وظيفة حسية جمالية في قصة «هوس»: (من دون خوف، كلَّل أصابع يديه بضفيرة من شعرها الأسود، قبَّلها، جادت عطورها). تجلى في قصة «صور قديمة» ليكسب المعنى كثافة مع تلك المقاتلة اللبنانية أثناء الحرب الأهلية: (.. بعد سنوات، في ظلِّ حرب شرسة في بيروت قابلتُها، قالت لي: أنا «نورا».. وكانت تحمل الكلاشنكوف الروسي، وتدهن جبينها بالبويا السوداء..).

وكان للون الأزرق حضوره في قصة «أزرق الشيد»: (وصلت صناديق الشّيد الأبيض والنيلة الزرقاء إلى عيادة البلدة. كُتبت شروحات على صندوق الشّيد: (يصلح لتبييض الجدران التي مرَّت عليها البراغيث). يمكن تخيل جدران تلك العيادة قبل الطلاء بالنيلة الزرقاء بسبب البراغيث. وحضر اللون الأخضر في قصة «بطيخ أول الصيف»: (رفسها القط الشرس، سار دم مختلط بالغبار والأخضر الفاتن على بهاء بطيخ يتدحرج..) إن كان اللون الأخضر هنا هو لون قشر البطيخ، إلا أنه أبرز دلالات يرمي إليها القاص.. حين سار الدم مختلطا بما حوله ■

أهل الحيل والألعاب السحرية

ورثة الشيطان أم ضحايا المجتمع؟

منير عتيبة

تجاوز الدكتور عمرو عبد العزيز منير في تحقيقه للمخطوطات ودراستها فكرة (إحياء التراث)، فليس من غرض مشروعه البحثي أن نعود للعيش في الماضي، ولا أن يجلب الماضي ليعيش فينا. بل هو يدرسه ويتحاور معه باعتباره أحد جذور مكونات حاضرنا، فإذا فهمنا كيف كان وما عوامل تشكله ومناطق الخلل فيه، ربما ساعدنا هذا على تحسين حاضرنا وتطوير مستقبلنا.

انتهج الدكتور عمرو عبد العزيز منير المدخل الثقافي في دراسة حالة أهل الحيل والألعاب السحرية في مصر والشام في عصري الأيوبيين والمماليك، وهي الدراسة المستفيضة التي قدم بها لتحقيق (كتاب النارنجيات. الباهر في عجائب الحيل. تأليف عامر أحمد عبد الملك بن أحمد بن عبد الملك بن عمر بن محمد بن عيسى بن شُهيد الأشجعي الأندلسي 382 - 426هـ/ 992 - 134م) فجاءت الدراسة أكبر من حجم الكتاب، الذي صار تكئة لمعرفة الواقع الديني والاقتصادي والاجتماعي والسياسي لهذه الفترة، ذلك الواقع الذي أنتج تلك الفئة وعانى منها في الوقت ذاته.

يرى الباحث أن عصري الأيوبيين والمماليك يشكلان وحدة واحدة سياسيًا من حيث دورهما الأساسي في التصدي للصليبيين، ومن حيث النوازع الثقافية والفكرية «وكان حصاد هذه الحقبة هو تصاعد تيارات ثقافية شعبية كان من أحد نتائجها ازدياد تأثير الدراويش والمجاذيب في الحياة العامة وثقافة المجتمع، فشاعت أخلاقيات الحزن والاستسلام، والاعتقاد في أصحاب المحاكاة والشعبذة والتحيل، وتنوع ألاعيبهم وطرق حيلهم أو احتيالهم، وهي مؤثرات انتشرت بين طبقات المجتمع» ص15. فهذه الطائفة لم ينجبها الشيطان، ولم تسقط من السماء لتعيث في الأرض فسادًا، بل هي نتاج مجتمع أصابه الخلل الثقافي والفكري والاقتصادي والسياسي. ويشير إلى أن علم الحيل له استعمالات ثلاثة في التراث العربي، أولها علم الحيل العلمي الذي يأتي من باب الحذق ودقة التصرف في الأعمال العجيبة التي تظهر من تركيب الآلات على النسب الهندسية، كدوران الساعات وجر الأثقال. ثانيها علم الحيل بمعنى الوسيلة البارعة التي تحيل ظاهر الشيء ابتغاء الوصول إلى المقصود، وهو ما استغل في الفقه في إنشاء ما عُرف عند أغلب العلماء بالحيل الشرعية. ثالثها علم الحيل الذي أريد به الخديعة، والذي يعتني بحيل بعض الحذقة في أمور أبرزها إدخال البيضة في الزجاجة، أو إلقاؤها في النار ولا تحترق، وإخفاء الخواتم، وألعاب القداح إلخ. ص20 - 22.

اهتمت الدراسة بوجود هذه الشريحة التي «تملك من المهارة ما يجعلها تسوق حرفتها لكل الطبقات المجتمعية، لكن هذه الشريحة طلت مهمشة، رغم أنها ظلت موجودة في المجتمع بشكل أوبآخر، واستطاعت أن تواجه التهميش وتوسع من مساحة دورها داخل المشهد التاريخي وتحت الضوء بحيل مختلفة، كما ظلت هذه الشريحة كذلك تعمل على إبراز مساحة تواجدها في المجتمع رغم التحديات العديدة التي تواجهها؛ كونها مهنة وضيعة ومنبوذة ومهمشة في المجتمع، وفي الوقت ذاته ظلت تواجه تحديات دينية تحرم كل ما يتصل بالشعبذة بأشكالها المختلفة، وبالتالي فهي

في وضع تقييمي فقهي؛ خوفًا من ممارسات الحيل والاحتيال التي قد تترك أثرًا سلبيًا على الأفراد» ص17 - 18 ويشير الباحث في متن الكتاب وهوامشه إلى أن طائفة المشعبذين كان لها تنظيم لا يختلف كثيراً عن تنظيم أرباب الحرف والصنائع الذين كان لهم شيخ حرفة، حيث تشير بعض المصادر إلى «ضمان أرباب الملاعيب» وهي ضريبة كان يدفعها المحترفون للألعاب المختلفة إلى ضامن يقال له «كمجتي» لقاء ممارستها، وأصحاب الملاعيب هنا هم الحواة وأرباب الدك، والمشخصون، وأرباب خيال الظل، وملاعب الكلاب والحمام والقردة، وأرباب اللعب بالعصا والرمح والكرة، وغيرها، وقد استمرت هذه الضريبة تدفع للدولة حتى القرن الحادي عشر الهجري مع تغير اسم الضامن إلى «أمين الخردة». كانت السلطة السياسية ذات موقف مذبذب من هذه الطائفة، فهي غالبًا تعمل على تلجيمهم وقطع دابرهم، لكنها أحيانًا تسمح لهم بحرية غير محدودة، فمثلا؛ تعرضوا للتضييق في عهد الملك المظفر حاجي، وتم منع أرباب الملاعيب جميعهم، ثم ما لبث مرة أخرى أن أعاد أرباب الملاعيب، ونودي بإطلاق اللعب بذلك بالقاهرة ومصر، وفي سنة 744 هجرية نودي بإبطال جميع الملعوب، وفي سنة 746 نودي بالقاهرة ومصر ألا يعارض أحد من أرباب الملاعيب، فتزايد الفساد وشنع الحال. بل إن الفقهاء أنفسهم اختلفت مواقفهم تجاه هذه الفئة بتحريم أو إباحة الحيل «بسبب اختلاف مفهوم وتعريف حيل الخفة بأنواعها بين الفقهاء» ص36.

ويورد الباحث الكثير من آراء الفقهاء التي تحرم حيل الخفة أو تحللها حسب وجهة نظر كل فقيه وتفسيره. كما يعود إلى الأصل التاريخي لهذه الحرفة إذ أن أصل تصنيفها وخروجها من العجم، ثم تعلمها أبناء العرب فعملوها أحسن من أولاد العجم، وزادوا فيها أشياء كثيرة؛ كما يذكر الزرخوني في «زهر البساتين». أما كتاب الفهرست للنديم فيذكر أن أول من لعب بالشعبذة في الإسلام «عبيد الكيس» صاحب كتاب «الشعبذة»، وآخر يعرف يُعرف باسم «قطب الرحا» صاحب كتاب «الخفة والدك والقف». وقد ظهر الكثيرون من أصحاب الحيل والخفة الذين فتنوا الناس في عهود أبي العباس عبد الله السفاح، والمأمون، في بغداد. والمعز لدين الله أبو تميم الفاطمي في مصر. والملك العادل أبو بكر بن أيوب في دمشق. وغيرهم. ولم يكن كل أصحاب الحيل من الفقراء، فقد ظهر في الإسكندرية سنة 615 هـ رجل كان عالما بالحيل

يُعرف بأبي الفتح الواسطي، شاع ذكره بمصر، ومات سنة 619هـ مخلفًا ثروة عظيمة، تدل على أرباح هذه المهنة في مجتمع يسوده الأمية والجهل. «ودراسة المعتقدات المتعلقة بهذه النماذج التي اتشحت بلباس الدين والوقوف على آليات عمل العقلية الشعبية تجاههم يوفر فهمًا أعمق لهوية المجتمع وخصوصيته يومئذ» ص46.

لقد تغلغل تأثير هذه الفئة في كل طبقات المجتمع بدواعي الجهل والوهم والطمع، لكن كثيرين من كتاب هذا العصر تصدوا لهم بتأليف كتب تكشف أسرارهم وتفضحهم بفصول وأبواب من مثل: في كشف أسرار الذين يدعون النبوة - في كشف اسرار الذين يدعون المشيخة وأصحاب النواميس والفقراء والمشايخ - في كشف أسرار الوعاظ - في كشف أسرار الرهبان - في كشف أسرار اليهود وفعلهم. وهو ما يشير إلى أن بعض رجال الدين، في الديانات الثلاث، كان يتعلم أسرار حيل الخفة، ويدلس بها على الفقراء ليحصل على أموالهم. ويهتم الباحث بدراسة التمثلات الذهنية لأهل الحيل في الأدب الشعبي وبالذات في سيرة الملك سيف بن ذي زن، وسيرة بني هلال، وألف ليلة وليلة. سواء بوجود شخصية المشعوذ بمواصفاتها المعروفة، أو امتلاك بعض شخصيات السيرة لمهارات حيل الخفة. كما يشير إلى التمثلات الذهنية لأهل الحيل في كتابات تفسير الأحلام مثل كتب ابن سيرين، موضحًا أن «أغلب التفسير والدلالات في تفسير هذا الأمر هي من باب الضرر للرائي؛ لأنه لا خير في ساحر ولا مشعبذ ولا منجم... ويقول بعض المفسرين بأن رؤية الساحر والمشعبذ والكاهن والمنجم في الحلم تدل على أوهام تصيب الشخص في حياته القادمة، وشكوك في أمور حياته، وكل أوهامه وشكوكه ستكون غير صحيحة وليست في محلها فيندم على ذلك. أما من يقاوم الساحر أو يضربه أو يطارد الكاهن ويلاحقه ويكذبه في منامه، فذلك فيه خير للرائي» ص57.

لقد انتشر أهل الحيل على امتداد رقعة البلاد الإسلامية، وانتشر تأثيرهم في جميع الطبقات الاجتماعية، حتى إن أحدهم خدع نور الدين محمد بن عماد الدين زنكي أتابك حلب ودمشق، فقد استطاع مشعبذ مخادع أعجمي عمل حيلة، ودك عليه ألف دينار، وأخذ بها مال المسلين وراح. فهل انهت الحيل والشعوذة بانتهاء هذا العصر؟ أم أننا؛ أفرادًا وجماعات، لا نزال نتعرض لتأثيرها بطرق ووسائل تناسب عصر الإنترنت ■

نصبح أيتاماً عندما تموت أمهاتنا

«الزينة» لمحمد الباز.. مرثية روائية لسيدة تكره الحزن

أحمد مجدي همام

روايات كثيرة كُتبت لرثاء الموتى، أو توثيق لحظاتهم الأخيرة، المرثيات كتبها كتّاب تألموا لفراق حبيب، ومنها على سبيل المثال «كلما رأيت بنتًا حلوة أقول يا سعاد» للروائي سعيد نوح، وهناك النوع الثاني وهي روايات أونصوص توثيق النهايات المؤلمة قد يكتبها المحتضر نفسه مثل «أوراق الغرفة رقم 8» لأمل دنقل و«كلبي الهرم كلبي الحبيب» لأسامة الدناصوري. وعادةً يحمل النوعان شحنة كبيرة من الشجن والوجد والحزن، حزن الفراق وتأرخ النهايات الأليمة.

وفي روايته الأولى «الزينة.. سيرة وجع» الصادرة عن قبل شهور عن «منشورات بتانة» في القاهرة، عمد محمد الباز للمزج بين الشكلين، فخرجت روايته على شكل «مرثية» لوالدة الراوي الذي يحمل اسم «محمد»، والتي رحلت إثر اعتلال في الكبد، وبالمثل كانت الرواية نوعًا من رصد اللحظات الأخيرة لتلك السيدة المصرية (بدر - زوزو)، وذلك عن طريق تقنية الفلاش باك التي تعود بالسرد إلى ما قبل وفاتها.

مرثية حزينة لسيدة ذات دم خفيف

تبدأ الرواية بلحظة وضع جثمان الأم في مستقرها الأخير «أغلقت عليها باب قبرها، خرجت تاركًا خلفي بعضًا من قلبي... وبعضًا من عقلي... وكثيرًا من أيامي».

ثم ينساب السرد بعد ذلك مخلوطًا بالكثير من الذكريات، حاملًا ألم الراوي ووجعه على الفراق، وحاملًا أيضًا -في مفارقة سردية ذكية - بعض القفشات والنكات التي مردها إلى طبيعة الشخصية المحكي عنها، فزوزو، كانت سيدة مصرية بسيطة، لم تنل نصيبًا من التعليم، إلا أنها، كانت تحمل فطرة سليمة نقية، وروحًا ساخرة، قادرة كعادة المصريين، على اصطياد القفشات، وتحويل المواقف الصعبة إلى ما يشبه النكات، ذلك السلاح الأزلي الذي حمله المصريون معهم دائمًا لمجابهة الصعاب وتخطي قسوة الحياة.

هذا المزج بين الألم والقفشات، أسهم في عدم تحويل الرواية إلى بكائية، وأفلت بالنص من البعد الأحادي، وخلق مفارقة فنية رفعت رواية «الزينة» درجة لتصير أبعد من مرثيات الأدب العربي القديم كمرثيات الخنساء في أخيها صخر، ومتمم بن نويرة في أخيه مالك. وخلطت «العدّودة» التي اجترحها محمد الباز بصبغة مصرية محلية، ليتحول معها النحيب إلى حزن ودمعة تتخلله ابتسامة، ابتسامة وإن كانت مرّة إلا أنها تبقى ابتسامة تقف منتصبة وسط سيل من الدموع.

بين القبر والذكريات

لا شك أن للمدافن والترب والقبور أجواء قابضة، أجواء جنائزية مهيبة، تدفع الجميع إلى التجهم والحزن، وقد شاء الكاتب أن يفتتح روايته بلحظة الذروة، لحظة الفراق الأخيرة، ومن ثم راح يهبط عن التل العالي، ليأتي بعد هذا المشهد الجنائزي، موعد التعرف على الراحلة، تلك الأم التي ربّت الراوي المشغول بعمله في القاهرة، عن ذويه في إحدى قرى محافظة دمياط.

ويقدم لنا شخصية مميزة، لا يكمن تميزها في ندرتها أو تفرّدها، بل يكمن في مدى بساطتها، لدرجة شائعة بين المصريين. تلك البساطة الآسرة، التي تحيل البطلة مع مرور الصفحات إلى نوع من الشخصيات الآسرة، وتتحول معها تلك السيدة الأمية إلى حكيمة شعبية، تطلق الحكم، حكم هي في الحقيقة نتاج احتكاكها اليومي بالحياة الجافة القاسية لا سيما بعدما أقعد المرض زوجها عن العمل، لتتحول تلك الأم إلى أب وأم في آن واحد، أم تربي وتحنو، وأب يكدح ويجلب مصاريف البيت من العمل.

فتبدأ شخصية (زوزو) في اكتساب أبعاد مركبة، هي لم تعد تلك السيدة البسيطة الجالسة في بيتها الظليل لتربي الأولاد وتهتم بشؤونهم، ومن ثم تبدو الحكمة التي تفيض منها مبررة في سياق السرد.

اختار محمد الباز أن يسرد حكايته بضمير الـ«هو»، فيقص ذكرياته مع بطلة النص بلغة فصيحة، إلا أنه يتنازل عنها فورًا إذا ما حان الموعد لينتقل الكلام على لسان البطلة لينساب الكلام منها بلغة عامية، لأنه من غير المنطقي أن تحكي تلك السيدة أو تقول كلامها وآراءها بالفصحى التي لا تعرف منها سوى بضعة سور من القرآن تحفظها لتقيم بها صلاتها. وجاء السرد بضمير الـ«هو» دون وجود راوٍ عليم، بل رواي مشارك في الحكاية (محمد) ليغذي الإحساس بمدى صدق الحكاية، لأن الراوي العليم، كان سيحول البطلة إلى نوع من الشخصيات المقدسة، وسينزع عنها تلك البساطة، وكان بوسعه أن يغوص في أسرارها ويكشف كافة أبعاد شخصيتها، كمصباح معلق في سقف الحجرة يكشف كل ما هو تحته، وهو الفخ الذي لم يسقط فيه الباز، فاختار راويًا مشاركًا في الحدث، ليبقي على أبعاد الشخصية غير مكشوفة بشكل كامل، ومن ثم أصبح من السهل أن يستدعي الذكريات بالتقسيط، وببطء، لينشئ حول النقطة المركزية لحكايته (وفاة الأم) عنقودًا من الحكايات الصغيرة التي تتفرع وتتشعب من النقطة المركزية، يطرحها بتهمل، من خلال شلال الذكريات الذي انهمر، والذي أخذ يطرحه مع كل زيارة كان يقوم بها لوالدته في قبرها، بدءًا من يوم الدفن، مرورًا بزيارة الخميس الأول بعد الدفن، والذي حكى فيها إحساس الفقد، ومحاولته للتحدث مع الوالدة الراحلة خلال جلوسه أمام مدفنها، والمفارقات التي واجهها مع ذلك الحدث المهيب، مثل حكاية دفنها في مقابر غير مقابر العائلة التي امتلأت بالموتى، ومن ثم مطالبة صاحب المقبرة لذوي (زوزو) بالحصول على أجر نظير دفنها في مقابره الخاصة.

ثم يأتي الخميس الثاني الذي تتحول معه الذكريات إلى أسئلة وجودية عن ماهية الموت، والكيفية التي ينظربها الراوي، وزوزو، والمصريون بشكل عام إلى ذلك الزائر الثقيل الذي يطرق الأبواب ليخطف الأحبة غير ملزمٍ بتحديد موعد أو تقديم تبريرات لاختياره فلانًا أو غيره ليصحبه إلى الضفة الأخرى من الحياة.

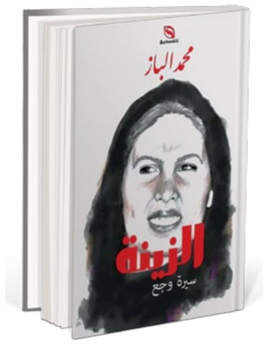
زيارة الخميس الثالث كانت شاهدة على واحدة من ذرى رواية «الزينة»، ذلك عندما استطاع محمد وأخيرًا، وبعد زيارات متكررة، من أن يلتقي بشكل خيالي بوالدته، ودخل معها في حوار فانتازي، حوار مع السيدة المتوفاة قبل أسابيع، هذا الحوار الذي راح يتصاعد في كريشندو سردي ينتهي بحضور جلسة لأموات المقابر الجديدة، بل والاطلاع على مضبطة الجلسة والتعرف على قرارتهم، حيث يرفض الموتى نقل الجثث من المقابر القديمة وضمها إلى مقابرهم (المقابر الجديدة) ليحتفظ نزلاء المقابر الجديدة بصلاحياتهم ويبقى القدامى منهم بمثابة قضاة وشيوخ في تلك الرقعة.

الفصل الأخير من رواية الزينة حمل عنوان (لما كان اليوم الأربعين)، والذي طرحت فيه حكايات الألم والاحتضار والنهاية الوشيكة، ورغم أن هذا الفصل حمل من الألم أكثر من غيره، وحمل الذكريات القريبة للراوي في علاقته بوالدته (زوزو)، إلا أنه لم يخلُ من الروح الضاحكة الطيبة التي يمكن ردها كما سلف إلى طبيعة شخصية الأم الراحلة، فهي، وإن كانت قد شاخت وتمكن منها المرض حتى أنهكها، وأحبطها بعد ابنها الأثير عنها بسبب عمله في مدينة بعيدة، إلا أنها ظلت متمسكة بطبيعتها المرحة، تلك التي حوّلت المرثية الحزينة إلى بكائية تتخللها الضحكات والفقشات، وتزينها بشكل أقل حكمة البسطاء، وإيمان العوام، الإيمان البسيط المبني على عقل متقد وفطرة نقية وسليمة.

عنقود الحكايات الفرعية

تفرعت الحكايات من النقطة المركزية، بعضها أليم، بعضها غريب، لكن أبرزها كانت حكاية الرجل العجوز المشهور باسم (العبقري)، والذي كان يستطيع إصلاح كل الأجهزة الكهربائية، وكان هذا العبقري مشغولًا بالموت وتعريفه والمصير الغامض الذي يليه، ولذلك اختار أن يصنع جهاز (مكيف) يدمجه بالقبر الذي جهزه لنفسه ليتفادى ورطة أن يتحول قبره كما في بعض المرويات الدينية إلى (حفرة من حفر النار)! ورغم غرابة الفكرة، بل وقدرتها على الإضحاك رغم حضور سيرة الموت، إلا أن ما يضحك أكثر هو أن الابن الأكبر للعبقري انتزع المكيف من القبر في نفس يوم دفن والده، وقام بتركيبه في شقته التي يستعد للزواج فيها وفقًا للنظرية المصرية (الحي أبقى من الميت) معتمدًا على فتوى من أحد مشايخ القرية بأن وجود مكيف في القبر ليس سوى بدعة.

ومن الحكايات الفرعية التي توازت مع أحداث الرواية من أولها إلى آخرها، علاقة الإعجاب والتقدير اللذين يكنهما زوج زوزو ووالد الراوي لأحد مشايخ القرى القريبة من قريته، واسمه الشيخ إبراهيم أبو العينين، حيث كان الأب يحرص على نقل كل حكايا وفتاوى الشيخ إلى منزله، لتتحول إلى محور لحديث العائلة كاملة، يتم طرحها بين انبهار الأب، وتفنيدات الابن الراوي، ومراوحة زوزو بين التصديق والتكذيب حسب الفتوى. وكان هذا الخط الدرامي جديرًا بإفراد مساحة أكبر له وإدماجه بشكل أكبر بالسرد ■



*روائي وقاص وصحفي مصري

سمير درويش.. واستحضار ديك الجن

د.زينب العسال

«فأنتَ تعرفُ أنَّ قلبِي ليسَ شارعًا
وأنَّنِي لمْ أزرعْ زهراتٍ في حياتِي
بعدَ أنْ أخذتْنِي المدنُ وناسُهَا والعماراتُ المتشابهةْ!»

يحرص بعض الأدباء علي توثيق لحظة الكتابة الإبداعية لديه. لعل البداية كانت مع الشعر، ومنه أخذت الرواية والقصة القصيرة، وغيرها من الألون الأدبية هذه الظاهرة. سمير درويش من الشعراء الذين يمسكون بتلابيب لحظة الابداع، يبحث عن قصيدته فى صحوه ونومه، يترصدها كفريسة ثمينة، أو يلتقطها كفراشة مراوغة تستعصي على الإمساك بها، ينجح في اقتناصها، فنجدها في أكثر من قصيدة في ديوانه الجديد «ديك الجن».

الهاجس الشعري يباغت الشاعر، أوهكذا يبدولنا، ثمة خروقات فنية تباغت الواقعي، وتحيله إلي لمسات فنية سحرية، رغم ما يحيط بالذات الشاعرة من حذر، وتحفظ وبيئة واقعية محبطة، قد تعطل لحظة الكتابة.

يردد الشاعر في أكثر من موقع تحذيره للمتلقي أن ما يكتبه ليس بالسهل، فعلى المتلقي كشف المعاناة.

لا أكتبُ القصيدةَ وأنا هائمٌ كالمجاذِيبِ
بل حينَ أمسِكُ مقبضَ بندقيَّتِي كقُطَّاعِ الطُّرُقِ.

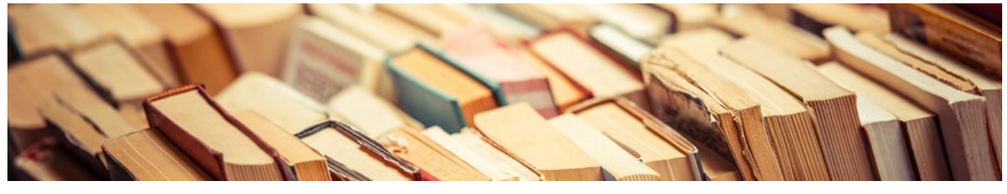
القصيدة لا تأتي عفو الخاطر، إنها ابنة الصراع والأرق والتمرد، وهي مغموسة في الرؤى والمعاني والكنايات الجميلة.

ثمة صراع بين الشاعر وقصيدته من خلال إرث شعرى راسخ، يجله ويقدره، لكنه يتجادل معه، جدلية شعرية من مناظير مختلفة، ويبدو أن المنظور النفسي يهيمن علي قصيدة سمير درويش. يعيد الشاعر عبر عنوان ديوانه «ديك الجن» سيرة حياة، وقصائد الشاعر العباسي «ديك الجن الحمصي»، كشخصية متقلبة ومتمردة على السائد، ودعوته لحرية الإنسان، شخصية محيرة ومادة ثرية تناولها الباحثون من رؤى مختلفة.

لم يكتف سمير درويش باستحضار ديك الجن المتمرد، لكنه يستحضر شعروشخصية الراحل «حلمي سالم» الذي قال للشعر كن فيكون. الديوان يتخذ مجموعة من المشاهد الشعرية، تهتم بالبصري وتحتفي به، المقاطع السردية تذيل بتاريخ كتابة القصيدة، أو الإعلان عن زمن كتابتها، هذا ملمح تكرر لدى سمير درويش، تنبثق الصور الشعرية من بلاغة قريبة من المعيش الذي يحياه المتلقي، الشاعر لم يعد الرومانسي، فلم يعد يناجي ليلاه كما فعل أمرؤ القيس، أو يتغزل في مفاتنها كعمرو بن أبي ربيعة، أو جميل بثينة، أو كثيّر عزة. لم ينتظر الشاعر آهات الإعجاب من المتلقي، أو مشاركته اللوعة والأسى، كأننا أمام نص متصل تدثر في ديوان، يخرج فيه الشاعر إلى الطرقات والأزقة، يعاني ضجيج السيارات والزحام والتلوث البصرى والسمعي!

قصائد تحتفي بالذاتي، رغم أنها لا تبتعد عن الواقعي الذى يعبر عن المجتمعي، تنفتح على العالم الجمالي في بساطة ويسر، فلا تعقيدات ولا تشبيهات تراكمية تعقد المشهد، فالشاعر لا يبرز عضلاته في استخدام اللغة والتشبيهات والصور البلاغية، إن موسيقا الشعر تبتعث من الوجود الواقعي، تتجلى في الحركة الدءوب والايقاع الصادر من اصطدام الذات بالشعر، والبحث عن نص جديد يسري في عروق شعر عانت من التكلس.

لا يمكن إغفال العلاقات التى يقيمها درويش بين تجربته الشعرية في ديوان «ديك الجن» والواقع، فقد حملت قصائده طاقات تعبيرية، وأفادت من الصور والألفاظ والإيقاعات المتنوعة بين الصخب والهدوء. يهدي الشاعر ديوانه إلى حلمي سالم الذى يراه رب الشعر، الذي قال للشعر كن فيكون، لكنه يتمرد عليه رغم اعترافه بقدره، ويزيد، فيشبه ديوانه بديوان ديك الجن الشاعر المتمرد. وإلى سهيل وسيف في البدء والمنتهي ابني الشاعر يهدي ديوانه، هما لا يقرآن قصائده «ستكون القصائد إرثًا لولدين لا



يقرآن، يفرحان فقط بالإهداءات العاطفية»، لكنهما الامتداد الوجودي لذات تخشى الموت، دون أن تحفظ قصائدها من النسيان. ثم تأتي قصيدة «نسخة مني تداعب السحاب» لعادل سميح من ديوان «عزيزي الكونت دراكولا»، محملة بمقابلة بين نمطين من الحياة، فهي تمثل حركة الوجود.

هل يعارض ديوان «ديك الجن» هذه القصيدة؟

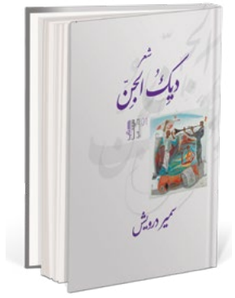
كان الشاعر يهدهد متلقيه، بينما سمير درويش يرى في المتلقي مغتصبًا للحروف، فهو يتلقى في دعة واسترخاء، لا يشارك في خلق القصيدة، إنها الصيحة الأولى التي تنبه لمغزى الرفض والتمرد في قصائد ديوان «ديك الجن». من يدخل خبيئة «درويش» الشعرية عليه أن يخلع كل ما تدثر به من قبل، يرتدي ذائقة جديدة تساعده على تجاوز ما طرح من قبل، أو علق في ذهنه. إن قصيدة الشاعر تنتمى إلي رحلة عمرها الشعر كله، هي ليست ابنة سفاح، طفلة سفاح تبحث عن دفء الحضن، قصيدة تحفر بفأس على الأشجار، إنها خبيئة الشاعر التى لا يريد للمتلصص أن يراها قبل اكتمالها، يخشى أن يترك قصائده حبيسة الحاسوب أو ملقاة على أحد أرفف مكتبته، من دون أن يطالعها المتلقي. قصائده إذن «ليست قصائد والسلام» - على حد تعبيره -، لكنها نبض حياة وألم ومعاناة، تحمل عمقًا في الرؤية لباحث عن كنه الحياة وفلسفتها، وما هو مشترك بينه وبين المتلقي، هو يعيش لحظة الكتابة، ويسير في دروب وطرق، يقتنص القصيدة من اليومي والمعتاد.

«رجلايَ لا تزالانِ تعرفان بلاطَ أرصفةِ وسطِ البلدِ
وواجهاتِ محلاتِ الأحذيةِ والملابسِ الجاهــزةِ
وفَرْشَــاتِ الكُــتُبِ
والشحَّاذينَ، وباعةَ المعسِّلِ، ودكاكينَ البيرةِ وكروتِ الشحنِ».

تتسق القصائد مع المعتاد واليومي، الذي يصطدم بالندوب والشروخ النافذة في الروح، يرحل الصبي، وتظل البراءة باحثة عن روح تسكنها غير معكرة بماء الحياة الآسن:

«أريدكَ ألَّا تقولَ للعاشقــــاتِ إنَّنِي يائسٌ
لأنَّ مثالَ عاشقِ الستينياتِ ولَّى دونَ عودةٍ».
و«لا أريدُ للشعرِ أن يكونَ رســـائلَ شــوقٍ
أريدُهُ منحوتةً على جــدارِ الموسيـقَ»

كيف لعاشق اليوم أن يستخلص ملامح محبوبته من زحمة أصوات السيارات والأغنيات الشعبية وماكينات الصرافة المعطلة دائماً؟



يعلن الشاعر أن قصائده هي ابنة المعتاد واليومي، إلا أننا نلمح أصداء لقضايا كبرى، تتفلت من تكرار الشاعر:

«لا أريــــدُ دمًــــا علــــى الخريطــــةِ
لكنَّــــهُ ليسَ موضــــوعَ القصيــدةِ تلكَ»
و«ومنِ الدماءِ التي تفترشُ خريطةَ الشَّــرقِ
لكنَّ هذَا موضوعٌ آخرَ لنْ أتطرَّقَ إليهِ الآنَ».

إنه لم يكتب قصيدته للقضايا الكبرى، فالدماء تسيل على خريطة الشرق، فهل خاصمت القصائد الحداثية القضايا الكبرى؟

«كمْ مدينةً لا تحبُّ الشِّعْرَ أصلًا
لأنَّهَا مشغولــــةٌ بفرشِ الدِّماءِ على الخرائطِ
الــــتِي لــــنْ أتحــــدَّثَ عنْهَــا الآنْ؟!».

يعشق «درويش» القصيدة، ويهيم بها حبًّا تارة، ويبحث عنها كهاربة تارة أخرى، وحبيبة يشتاق للقياها، وباعثة لأحلامه. سيطر حب القصيدة والهيام بها، على تلك المواقف الساخنة المتقدة بين الرجل والمرأة، فالأحاسيس ابنة هذا الاصطكاك بين بنية القصيدة والواقع المأزوم.

الشعرية تكمن في ذات صارهاجسها الإبداعي ملاحقة القصيدة، والتغني بها، والعشق النابع عن اصطياد معانيها، ومن ثم فالقصيدة - هنا - تجاوزت اللغوي، إلى الحالة الشعرية التي انتزعت نفسها من زيها القشيب، المهيب، الذى تعود عليه المتلقي، لترتوي من اليومي والمتداول في حياتنا، سواء في العمل أو الأزقة أو الشوارع أو المقاهي أو البيت أو السينما.. إلخ، وهو في كل ذلك يرسم لوحات تتراقص بين البياض والسواد، إضافة إلى المشهدية البصرية في تنسيق القصيدة، فالشكل هنا لا يقل أهمية عما تشعه البنية من دلالات.

كما يقول درويش فإن المشهدية شكل جمالي، ووصف بحياد ظاهرى، دون تورط في وصف أحاسيسه. لن يمنح المتلقي اختيار أحاسيسه هو حتى لا يتقيد بما ألزمه به. يلعب «درويش» على ذوبان الحدود بين الأشياء، فقصيدته تجمع أشياء لا رابط بينها، يأتي ذلك في انسيابية وبساطة، فالتماهي والتداخل يتيح للمتلقي نزع فكرة القطيعة الصارمة والحدية بين الأشياء. يبدو ذلك جليًا في قصائد الديوان. سيظل الشاعر المحبوس في أحزان سمير درويش، منذ كان طفلًا يتنفس وحدته، ويحفر الأخاديد التي تعمق من رفضه لعالم يشعر فيه الإنسان بضعفه، يبحث عن انطلاقه مع قصيدة سابحة في عالم مشرع على الواقعي والذاتي والمثالي، بما يناوش ذاكرة قارئ ديوان «ديك الجن» ■

الأخلاق مركز التواصل

عائشة الدرمكي
باحثة وكاتبة من سلطنة عمان

الأخلاق لها علاقة بكل نشاط قد تظهر له احتمالات بديلة، فحيثما تظهر نجد الاختلاف بين الأفضل والأسوأ...؛ بهذا يوصِّف ولتر ستيس (مجال الأخلاق الواسع) في كتابه (مفهوم الأخلاق)، فهو مفهوم مهم يقترح معايير متغيرة تارة، وثابتة تارة أخرى، ولهذا فإن التكوين الإنساني يتطلب القدرة على تصنيف العادات الأخلاقية وتشكيلها ضمن الأطر الاجتماعية والثقافية للمجتمع.
ولهذا فإن ولتر في محاولته لتحديد (مفهوم الأخلاق) يتطرق إلى مكانة الأخلاق في حياة المجتمع والفرد، حيث يعتقد أن الأخلاق هي المصدر الوحيد للسعادة، إلا أنه يعتبر من جهة أخرى أنها ليست كل شيء في الحياة، فهناك العديد من المصادر النفسية والعاطفية والفنية وغيرها التي تؤسس مع الأخلاق ما يطلق عليه (الالتزام) و(الكمال)، لذا فإن عليك أن «تكون أخلاقياً لأنك من دون أخلاق لا يمكنك أن تبلغ كمال الحياة بدرجة كبيرة» - بحسب ولتر - .

إن الأخلاق باعتبارها مصدراً مهماً من مصادر السعادة، تعتمد على قدرة الإنسان على التخلي عن (الأنانية) وتقديم مصلحة الآخرين على المصلحة الشخصية وفق المعايير الأخلاقية التي يعتمدها المجتمع، ولهذا فإن مفهوم الأخلاق في جوهره يعتمد على مفهوم التواصل الاجتماعي بين الأفراد، وقدرتهم على التبادل الأخلاقي ضمن تفاعلاتهم اليومية، ولعل هذا ما جعل العديد من المنظِّرين يربطون تطور الأخلاق الإنسانية بالتطور الحضاري البنَّاء وانفتاح الأمم على الآخر، وقدرتها على التفاعل فيما بينهم بإيجابية. ولأن التواصل الاجتماعي اليوم في ظل ثورة الاتصالات التقنية والانفتاح الإعلامي الواسع يواجه العديد من التحديات على مستوى التأثير والتأثر، وبالتالي على المستوى الأخلاقي، ولارتباط الأخلاق بالفعل التواصلي ربط يورجين هابرماس منذ عقود بينهما من خلال (النظرية الحديثة للأخلاق)؛ فهي نظرية مرتبطة بالنظرية النقدية ذات البعد الإنساني القائم على النشاط التواصلي ضمن القيم الحضارية للعلم والأخلاق والفن، وتحولات تلك القيم وتبدلاتها عبر سيرورة المجتمعات.
يقرر هابرماس في حديثه عن فعل التواصل أن «التواصل الصوت الوحيد القادر على توحيد عالم فقد كل مرجعياته لنتواصل، ولنتواصل بالأدوات والتقنيات التي تضعف التواصل نفسه، هذا هو جب التناقض الذي وُضِعنا فيه»؛ ذلك لأن كثرة التواصل وتعدد وسائله قد غيَّبت التواصل نفسه وغيَّرت من سماته، حتى أصبحت المجتمعات تعاني من الإحباط والأمراض النفسية المتعددة بسبب العزلة، وبالتالي فإن الأخلاق باعتبارها الاختيارات القيمية التفضيلية في التواصل، فإنها دخلت ضمن مجموعة من المتغيرات، التي تسببت بدورها في تعقيد العلاقات الإنسانية، وغيَّرت من مفاهيم أساسية في المجتمع مرتبطة بما يُسمى بـ (المسؤولية المشتركة).
قدمت أسماء ملكاوي دراسة مهمة في (أخلاقيات التواصل في العصر الرقمي) واتخذت من (هبرماس أنموذجاً)، فدرست التواصل الرقمي والتحولات المفاهيمية، التي أسست للتبدلات المجتمعية؛ حيث تبدل المجتمع بما يسمى (المجتمع الافتراضي)، وظهرت علاقات مجتمعية افتراضية، أسسَّت لعلاقات متطورة على المستوى الاجتماعي والثقافي بل والاقتصادي، لذلك فإن ملكاوي ترى أن هذه العلاقات تأتي في أنموذجين (متشابكين) هما؛ الأنموذج (الاستهلاكي)، والأنموذج (المجتمعي)، يتمثل الأول في تلك المواقع والتطبيقات التي تظهر في شكل «مجمع تجاري إلكتروني عالمي ضخم»، أما الثاني فهو الذي يمثل قيمة المجتمعات الإنسانية المتفاعلة والمتشابكة ضمن مجموعة من العلاقات الأخلاقية التي تظهر في إطار هذه الأنظمة الإلكترونية سواء النظام الرقمي أو التناظري. ولعل تشابك النماذج الاجتماعية وتفاعلها في آفاق المجتمع الافتراضي، جعلنا اليوم نتحدث عن مجموعة من العوالم التي فرضت تطورات مجتمعية طالت الأخلاق؛ حيث أسست المجتمعات الرقمية مجموعة من التحولات الأخلاقية ضمن أيديولوجيا تلك المواقع الإلكترونية وسياساتها المهنية الأخلاقية، حتى أصبح عصر وسائل التواصل الاجتماعي أنموذجاً للعلاقات المطَّردة بين الفرد والحرية من جهة، ووعيه السياسي من جهة أخرى، إضافة إلى تنامي قوة المجتمع المدني وبالتالي قدرته على التأثير في مجتمعه.
ولهذا فإن التواصل الاجتماعي في العصر الحديث قدَّم أنماطا جديدة من التواصل خاصة على الصعيدين الاجتماعي والثقافي، مما أدى إلى ظهور مجموعة من الأنماط الأخلاقية على مستوى الجرأة والصدق خاصة؛ لأنها من الأخلاق التي أثَّرت بشكل مباشر في الهُويات المجتمعية، حيث نلاحظ وجود ظواهر وأشكال إخفاء الشخصية والهُوية الحقيقية على شاشات تلك المواقع، والأكثر من هذا أن تلك الشخصيات الوهمية قادرة على التواصل بشكل فاعل، أي دون أي تأثير لهذا التخفي على تواصلها مع الآخر. والحال أن أنماط التواصل الاجتماعي الافتراضية قد أنتجت أنماطا من الهُويات الثقافية التي تحاول طمس الهُويات الثقافية الوطنية للمجتمعات، أو أن تُظهرها بأشكال مختلفة، فعلى الرغم من خطورة هذا التغير من الناحية الثقافية، إلاَّ أنه يُسهم في التطور السريع للهُويات باعتبارها هُويات (غير متمركزة)، والكشف عن أنماط جديدة لطرائق التفكير وبالتالي تطور العلاقات الأخلاقية، مما أدى إلى تطور النظريات الأخلاقية، التي أصبحت الخصوصية، والهُوية والصداقة، والملكية الفكرية، والحرية أهم قضاياها التي تحاول العمل على مواءمتها مع التطورات المجتمعية عامة.
ولهذا سنجد أن تنامي وسائل التواصل الاجتماعي الإلكترونية وتطور الأنماط الأخلاقية المرتبطة بها، جعلت من الهُويات الثقافية تتنبه إلى تلك القضايا الأخلاقية الملحة في المجتمعات؛ فقدَّمت مبادرات ومشروعات تهدف إلى إعادة صياغة بناء هذه الهُويات أو تحديد مسار تناميها، وبالتالي فإن هذه الوسائل التواصلية بوصفها تمركز قيمي، قادرة على تقديم قيمة أخلاقية على أخرى ضمن مفاهيم إيديولوجية معينة، وهو الأمر الذي نفهمه من تحفظ العديد من المجتمعات أو حتى الأفراد على الانخراط في هذه المواقع.
إن مواقع التواصل الاجتماعي في العوالم الافتراضية تؤسس مجالا واسعا للثقافات الجماهيرية على حساب ثقافة النخبة والثقافة الشعبية، ولهذا فإنها تشكل شبكة من القيم الأخلاقية والأنساق المفاهيمية التي تربط بين العقل والأخلاق من ناحية، والأخلاق والتطور التقني من ناحية أخرى. الأمر الذي يجعل من العصر الرقمي واحدا من أهم العصور ثراء في مفاهيم (التقويم الأخلاقي)؛ الذي يسعى إلى ربط العالم في منظومة أخلاقية واحدة، هادفة إلى تحرير فكر الإنسان وعقله. ولعل هذا ما يدفعنا إلى الدعوة إلى التنبه للمبادرات الاجتماعية والثقافية التي تؤسسها المجتمعات لبناء منظومة أخلاقية عبر وسائل التواصل الاجتماعي، إضافة إلى ضرورة ترسيخ الثوابت والمبادئ الفكرية، حتى يستطيع المجتمع تأسيس التوازن بين التواصل الاجتماعي في مجتمع الواقع، والمجتمع الافتراضي، وبالتالي الحفاظ على المنظومة الأخلاقية للهُويات الوطنية من ناحية، واكتساب القيم الأخلاقية الحديثة ذات البُعد البنَّاء من ناحية أخرى، مع التأكيد بأن هذه المنظومة الأخلاقية تتطور مع تطور التقنيات الحديثة وتنمايها، وقدرة المجتمع على إنتاج مفاهيمه التي تتناسب مع تلك التطورات ■

زهرة الحرير والهولندي: الطائر 3/3

دانيال بيل Daniel Bell
ترجمة وإعداد د. هويدا صالح

في محاولة لاسترجاع روح أوروبا يواصل موقع «أوربا لم تمت» europe is not dead سرده للأساطير الأوروبية في إحالة لأهمية استرجاع الأساطير والقصص الشعبية التي تكمن فيها أرواح الشعوب وهويتها الثقافية.

جُمِعت الأساطير لتمثل كل البلدان الأوروبية سواء ما يطلق عليه أوروبا الغربية أو أوروبا الشرقية. نواصل في هذا المقال سرد أساطير وعجائب بعض البلدان الأوروبية:

أوكرانيا - ساحرة جبل بليزنيتسا وزهرة الحرير

حول جبل «بيتروس» Petros كانت تعيش عائلة الهوتسول. ذات صيف زارهم أحد معارفهم مع ولديه التوأمين. كان لدى عائلة هوتسول ابنة جميلة. تبين أن أبناء الأسرتين، التوأمين والفتاة قد ولدوا في نفس العام، بل في نفس اليوم أيضا. بعد هذه الزيارة، تكرر لقاء الشابين مع الفتاة. كانوا يخرجون للتريض في محيط جبل «بيتروس» الخلاب. أحب التوأمان الفتاة التي أعجبت بأحدهما أكثر من الآخر. عانى الأخوان طويلا بسبب التردد في الاعتراف بحبهما، في النهاية اعترف كل منهما بمشاعره للفتاة في الخفاء. لم تكن الأسرتان ضد زواج أحدهما منها، لكن كان عليها أن تقرر أي من الأخوين ستختار وهو ما كان صعبا عليها. أخيراً قالت للتوأمين: من سيأتي إليّ بزهرة «الحرير» كهدية سوف أمنحه قلبي ويدي.

مشى الشابان لمسافات طويلة عبر الجبال بحثًا عن أزهار الحرير. وحينما صعدا إلى المرج، قابلا راعيًا عجوزًا وأخبراه بقصتهما. قدم لهما العجوز أقحوانة «إيدليوس» edelweiss، لكنهما رفضاها وأصرا على الحصول على زهرة الحرير. عندئذ أشار الراعي إلى منحدرات جبل ثلاثية الرؤوس شديدة الانحدار: «هناك تنمو زهرة الحرير. لكن هذه الزهرة لا يمكن أن يحصل عليها إلا رجل شجاع وقوي للغاية. تسلق الصخور صعب جداً. بالإضافة إلى أن الزهور تحرسها فتاة ساحرة لطيفة للغاية. سوف تعطيك إياها، إذا بقيت إلى الأبد في مملكتها الجبلية. وإلا، فسوف تُسقطك من المنحدرات إلى الوادي العميق». كلام العجوز لم يُخف الرجلين. كان الطريق إلى الجبال طويلاً وشاقاً. في جرف يتعذر الوصول إليه رأيا، أخيرًا، زهرة واحدة. تسابق الأخوان للوصول إلى المرتفعات شديدة الانحدار. كلاهما أراد أن يقطف الزهرة أولاً. تمكن أحدهما من الوصول إليها قبل أخيه. عندئذ جاءت الساحرة، داعية الشابين إلى البقاء معها. لم يوافق كلا الأخوين. فقالت الساحرة الغاضبة: «لن تريا السعادة في حياتكما!» وتحت أقدام الرجل الذي وصل إلى الزهرة أولا أسقطت صخرة عظيمة، حينئذ تحطمت الصخور أسفل أقدامهما، ووقع الشابان إلى الهاوية. انتظرت الفتاة عودة الشابين لفترة طويلة. بعد ذلك قررت البحث عنهما. وفي الجبال البعيدة قابلت نفس الراعي العجوز الذي حكى لها عن لقائه معهما، وأشار إلى الصخرة التي ذهبا إليها. صعدت الفتاة إلى الصخور ورأت آثار كارثة مروعة. لم تستطع تحمل الحزن، فقفزت من أعلى الجرف إلى الهاوية.

هولندا. الهولندي الطائر

في عام 1795، روى البحارة قصة سفينة هولندية فُقِدَت في البحر خلال عاصفة رهيبة. دمرت نفس السفينة فيما بعد السفن الأخرى في نوبات من الضباب المروع. كان هذا نتيجة سلوك الكابتن برنارد فوك Bernard Fokke. كان فوك معروفًا بالسرعة «الشيطانية» في رحلاته من هولندا إلى جاوة. قال بعضهم إنه كان يقود سفينته بمساعدة الشيطان. بدأت رواية أخرى لهذه الأسطورة في عام 1641 عندما غرقت سفينة هولندية قبالة ساحل رأس الرجاء الصالح. كانت الرحلة التي خاضتها السفينة إلى الشرق الأقصى ناجحة، ومن ثم حانت عودتها إلى موطنها هولندا. لذلك كان القبطان فان دير ديكن سعيدًا جداً. ألهته سعادته عن ملاحظة الغيوم الكثيفة الداكنة التي كانت تلوح في الأفق. لم يدرك أنهم أبحروا في عاصفة شديدة إلا حينما سمع صوت الحارس يصرخ في رعب. كافح القبطان فان دير ديكن Van der Decken لساعات هو وطاقمه للخروج من العاصفة، لكنهم سمعوا صوت انسحاق وتكسر جوانب السفينة، أدركوا أنها اصطدمت بصخرة وبدأت في الغرق. عندما هبطت السفينة إلى أسفل وعلم القبطان أن الموت يقترب، صرخ مجدفاً: «سأدور حول هذا الرأس، حتى لو اضطررت إلى الاستمرار في الإبحار حتى يوم القيامة!» يتضارب سوء الحظ والجشع والإخلاص في هذه الحكاية التي ضربتها العاصفة عن سعي رجل واحد إلى الحب المنقذ للحياة. فاجنر في أوبراه الشهيرة يعيد سرد أسطورة الهولندي الطائر المخيف، الذي لُعِن بلعنة «أن يظل مبحراً في البحار والمحيطات حتى يجد امرأة ستحبه حتى الموت».

لذا الهولندي الطائر، هي سفينة أشباح أسطورية لا يمكنها أبداً أن ترسو في ميناء، ومحكوم عليها الإبحار في المحيطات إلى الأبد.

«الملك دان». الدانمارك

تُحكي الأسطورة أنه في قديم الزمان كان هناك ثلاثة إخوة: دان ونور وأوستن. كانوا أبناء الملك بير الذي عاش في مدينة أوبسالا في السويد التي سميت باسمه. ذهب الإخوة في طريق منفصلة، كل اتجه إلى وجهة مخالفة لأخوته. استقر كل منهم في بلد مختلف. ذهب دان إلى الدنمارك، أما نور فقد ذهب إلى النرويج، وبقي أوستن في في شرق السويد. في ذلك الوقت، لم تكن مملكة الدانمرك موجودة بعد. حكم دان فقط جزيرة زيلاندا والجزر الصغرى. وجزر جوتلاند Jutland وفونين Funen وسكانيا Scania، التي اشتقت منها تسمية أوروبا الإسكندنافية، كانت جميعها ممالك منفصلة. كان الجوت Jutes، في ذلك الوقت، في حالة حرب مع الملك الألماني. قام الجوت بحفر وبناء جدار على طول حدودهم الجنوبية، في ذلك المكان حيث شرعت الملكة ثيرا فيما بعد في بناء جدار دانيفيرك Dannevirke بطول الحدود. أطلقوا على هذا الجدار اسم كوفيرك Kovirke. ولكن، عندما جاء الملك الألماني ومعه جيشه العظيم، أرسلوا رسلًا إلى الملك دان يطلبون مساعدته. شارك دان في الحرب مع الألمان، وقامت معركة كبيرة أمام الجدار. سقط معظم الأعداء، و«عضوا العشب»، كما يقولون تعبيراً عن الكفاح حتى الموت، وهرب البقية منهم. عندما رأى الجوت شجاعة الملك دان، طلبوا منه أن يذهب معهم، وأوقفوه على حجر عظيم، وأعلنوه ملكًا لهم. سُمّي ذلك الحجر منذ ذلك الحين باسم دانريج Daneryge (وريج ryge في لهجة الجوتش تعني حجراً كبيراً)، وفي وقت لاحق، تم الإشادة بملوك الدنمارك. تم العثور على دانريج في خارج مدينةفايبورج Viborg، وكان يُطلق على المكان بأكمله أيضًا اسم دانيرلينج Danerlynge. عندما سمع أهل فونين وسكانيا بهذا، انتخبوا أيضًا دان ملكًا لهم. استدعى دان حينئذ أفضل الرجال في كل المملكة، وقال لهم: «هذه الأرض واسعة وخصبة، ومع ذلك بها عيب واحد: تفتقر إلى اسم يشير إليها». أجابوه: «أنت دان، وبالتالي فإن المملكة ستسمى دانمارك، وهذا الاسم سوف يستمر ما دام العالم موجودا». بنى الملك دان لنفسه قصرًا ملكيًا في ليجر Lejre بالقرب من مضيق روسكيلد. Roskilde كان يُسمّى دان العظيم أو دان الأقوى. كان يُدعى دان الأكبر أو الأقوياء، لأنه لم يكن لأحد قبله مثل هذه المكانة العظيمة. بعد وفاته، أقام الدنماركيون بناء كبيراً. وضعوه في حجرة راكباً على جواده مسلحاً بالكامل ومجهزًا للحرب. ثم ألقوا التراب على القبر، وعملوا تلة دفن عظيمة ■

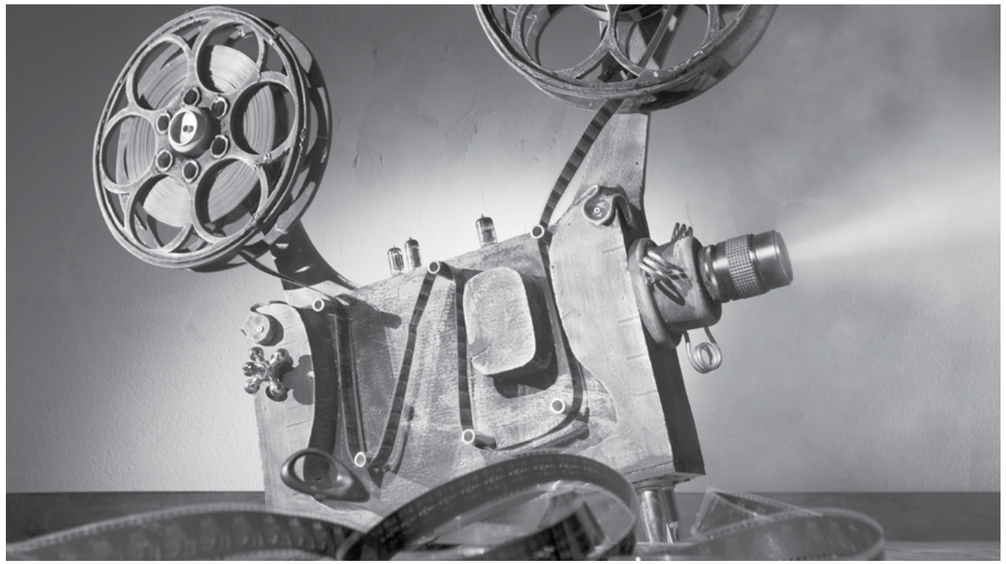
مخرج الأفلام التسجيلية هاشم النحاس:

السينما صناعة ثقافية ثقيلة

حوار - طارق سعد

نشأ مخرج الأفلام التسجيلية القدير هاشم النحاس في أحياء «الحسين» و«السيدة زينب» و«القلعة» الشعبية، هذه النشأة مزجته بالروح المصرية الأصيلة، وكان لقاءه بالأديب يحيى حقي سبباً في عشقه للسينما، وقد وضعه المخرج صلاح أبوسيف على أول الطريق، ليرصد ويفكر ويحلل، ويصوغ رؤاه التسجيلية، التي تتناول قضايا فنية واجتماعية وسياسية.

لذا رأى هاشم النحاس في المواطن المصري البسيط مصدر القوة الحقيقية. وظهر ذلك في أفلامه «النيل أرزاق» و«الناس والبحيرة» و«البئر» و«شوّا أبو أحمد»، إضافة الى أفلام شجية رقيقة في حب البلد الطيب، ومعالمه المميزة، ورموزه العظيمة، مثل «حائط بلا مبكى» عن معرض «الغنائم» بعد الانتصار العظيم في أكتوبر 1973، و«خيامية» و«في رحاب الحسين» عن الحياة حول مسجد حفيد الرسول - عليه الصلاة والسلام- وبعض الصناعات الفنية من التراث الاسلامي والسياحة الدينية هناك، وفيلم «الحجر الحي» عن ترميم تمثال «أبو الهول»، و«أنين الروح» عن الآثار الاسلامية والقبطية واليهودية التي جمع بينها الوجع، بعد تعرضها للزلزال العنيف عام 1992. وفيلم «نجيب محفوظ ضمير عصره» عن صديقه وأستاذه العظيم صاحب جائزة «نوبل». أضاف هاشم النحاس، الكثير إلى النقد والثقافة السينمائية المصرية خاصة والعربية عامة، بكتبه، ومن أهمها «يوميات فيلم - القاهرة 30»، و«نجيب محفوظ على الشاشة» و«وقائع وأحلام عن السينما التسجيلية»، و«عاطف الطيب رائد الواقعية المباشرة» و«كتابات تأسيسية في الثقافة السينمائية» الذي يعتبره المخرج الراحل محمد كامل القليوبي «فتحا» في مجاله، و«داخل الكادر، رؤى سينمائية» الذي صدر أواخر يوليو الماضي. وأسهم النحاس في تأسيس أغلب جمعيات هواة السينما في مصر، وأسس وأدار مهرجان الاسماعيلية للأفلام التسجيلية والقصيرة، وتولى رئاسة المركز القومي للسينما. وحافظ طوال حياته على صورته كأنموذج للفنان المبدع المثقف، خلال مسيرته التي تتجاوز نصف القرن، والتي توّجت بحصوله على جائزة الدولة التقديرية في الفنون عام 2018. عن غرامه بالسينما، وكيف كانت البداية، وتحديدًا علاقته بالأفلام التسجيلية، يقول: «كنت



أعمل مدرساً بعد تخرجي من معهد المعلمين. وفي سنة 1958 أخبرني صديقي أحمد راشد بعروض الأفلام السينمائية التي تعقبها ندوات أسبوعية بحديقة قصر «عابدين». كانت فكرة ثورية للأديب يحيى حقي، أتاحت لعامة الشعب الدخول «بالجلاليب والقباقيب» الى أماكن لم تكن متاحة لهم. استهوتني الأفلام والندوات والمناقشات، وتعلقت بها. ثم شاركت في تأسيس أول جمعية أهلية لهواة السينما - بمصر- وهي جمعية الفيلم سنة 1960، ومن خلالها تعرفت على سينمائيين كبار، منهم المخرج صلاح أبوسيف الذي دعاني لأكون عضواً بلجنة اختيار النصوص الأدبية - التي كوّنها- لاختيار ما يصلح منها للسينما، وبدأت بكتابة مقالات نقدية في السينما، وتمثيليات تلفزيونية

قصيرة، أذكر منها «الختام» و«موعد» و«كلمة في نص الليل» عن قصص قصيرة للأديب نجيب محفوظ، وتمثيلية «سهرة» عن رواية «العيب» للكاتب يوسف إدريس، وكلها من إخراج المخرج إبراهيم الصحن، وفي سنة 1967 دعاني المخرج صلاح التهامي، عندما كان مديرا للمركز القومي للأفلام التسجيلية، لأكون مخرجًا بالمركز القومي للسينما، وتدربت على الإخراج تحت اشراف خبير تشيكوسلوفاكي، وكان معي أحمد راشد وداوود عبد السيد وخيري بشارة ومحمد قناوي وعليّ عبد الخالق وفؤاد التهامي، بدأنا جميعا بإخراج فقرات سينمائية تسجيلية من إنتاج المركز للمجلتين السينمائيتين «الثقافة والحياة» و«النيل». وأثار عملي كمخرج بعض الأسئلة الفنية مما دفعني للالتحاق بمعهد السينما لدراسة التصوير والمونتاج، وحصلت على الدبلوم العالي في الإخراج والسيناريو، وفي سنة 1972 أخرجت فيلم «النيل أرزاق» الذي أدهشني نجاحه في مصر والمهرجانات الدولية، بينما أزعج بعض المسئولين والمثقفين، وقررت من وقتها أن أكرس حياتي للسينما ولأفلام التسجيلية».

التعامل مع المكان والزمان

حول تأثير المكان والزمان على أعماله وأعمال جيله من السينمائيين التسجيليين، بالتطبيق على نكسة 67، يقول:

«تباينت ردود أفعال مخرجي السينما التسجيلية بعد «نكسة 67» التي أحدثت شرخًا عميقًا في نفوسنا، وانقسمنا إلى ثلاثة اتجاهات، أولها أفلام تولي متابعتها لحرب الاستنزاف، وفي مقدمتها أفلام فؤاد التهامي. والاتجاه الثاني لجأ إلى الماضي لنستمد منه قوتنا، وينقسم إلى شقين، الأول يستلهم روح المقاومة من الحضارة الإسلامية مثل أفلام حسين الطيب، والثاني الحضارة المصرية الفرعونية، وفي مقدمتها أفلام شادي عبد السلام وتلامذته ومن أهمهم سمير عوف.

أما الاتجاه الثالث فيرى في الانسان المصري البسيط مصدر قوتنا الحقيقية، ومن أفلام هذا الاتجاه ما قدمته في أفلامي مثل «النيل أرزاق» و«شوّا أبو احمد» و«الناس والبحيرة» و«البئر»... وكان ظهور هذا الانسان البسيط على الشاشة التسجيلية على نحو غير مسبوق في السينما المصرية. وكذلك في أفلام عطيات الأبنودي مثل «حصان الطين» و«بحار العطش» التي تكشف فيها عن معاناة هذا الانسان. وفي فيلم «شوّا أبو أحمد» مثلاً، قطعة أرض وسط بحيرة المنزلة، أوجدها - من العدم تقريباً - فلاحان تعاونا لردم هذه البقعة، وعمروها مع أسرتيهما، بالمزروعات والدواجن والماشية». ويضيف: «إنني شديد التعظيم لحضارتنا العظيمة وتاريخنا المشرف، لكنني لا أعتقد أننا نستطيع الانتصار بالاعتماد على حضارة لم يعد بيننا وبينها علاقة وطيدة تؤهلنا لأن نكون امتدادا لها، خاصة الحضارة الفرعونية التى أرى أن الثقافة الفرنسية اقرب منا اليها، وهذا يظهر في ولعهم بها واحترامهم لها أكثر منا». سألته إن كان يعتبر الفيلم التسجيلي وسيلة لحفظ التراث، فقال: «كصانع فيلم تسجيلي، أهتم بالقيم الفنية والإنسانية، وأسجل الواقع في ظروف محددة، لأرصد قدرة الإنسان على الصمود، وليس لأخبر الأجيال القادمة بأن بشرا عاشوا هنا. وللمهتمين بالتاريخ أن يستعينوا بالفيلم متى شاءوا». وأضاف: «السينما صناعة ثقافية ثقيلة، والدولة تحاول تحسين علاقتها بها، بعدما فقدت توازنها بإلغاء «سينما القطاع العام»، إلا أنها ما زالت بعيدة عن تحقيق العلاقة الصحية المتكاملة بينها وبين السينما». وفي معرض حديثنا عن العلاقة الجدلية بين الأفلام ذات المحتوى الفكري والابداعي المرتفع، والذوق السائد، بما يهدد بخسارة الصناع، قال: «هذه ظاهرة عالمية لن تنتهي، لأن المبدع يحاول الخروج عن الشائع والمستهلك والنمطي والمكرر، فيبتعد عن تفكير الجمهور ويسبق ذوقه المعتاد، فلا يقبل عليه الجمهور بكثافة، وهذا طبيعي وليس مفاجئاً، ولابد أن تبقى هذه الأعمال السباقة، لأنها تفتح آفاقاً من الفكر والدرس والتجريب. وعلى المبدع أن يحترم مستوى ذوق الجمهور، ولا يبالغ في «شطحاته» وطموحه الفني، ليحتفظ بمتابعين يمدون أعماله بالحياة. لكن لا قاعدة ثابتة في كل الأحوال، فقد يحقق العمل المخالف لذوق الجمهور نجاحاً عظيماً». سألته إن كان ممكنًا المزج بين التقنيات الفنية والسمات الابداعية، للسينما الروائية والأفلام التسجيلية، لتقديم أفلام راقية ترضي الذوق السائد؟ فكان جوابه بالرفض وأضاف: «هذا تفكير مصطنع، نحن نقدم أفلاماً لأن لدينا أفكار إبداعية ورؤى فكرية، نود طرحها، ونترك للإبداع اختيار الشكل المناسب». الحرية قضية تشغل المبدع دائمًا، سألته عن إطارها وحدودها، فقال: «لابد أن تحمي الدولة المبدع وتحمي إبداعه، بحماية حريته الكاملة، إذا سلمنا أمرنا للجمهور بشكل مطلق فلن نبدع، لأنه يريد عملاً نمطياً. وفي حماية المبدع من عدوان الذوق العام المتسلط.. حماية للجمهور من عدوانه على نفسه، لأن المتسلط لا يكتفي بطرح رأيه ورفض الرأي الآخر، وانما يحاول فرض رأيه ومنع الرأي الآخر. لابد أن نتعلم ثقافة الاختلاف». وحين سألته عن رايه في وجود الرقابة على الأفلام، قال: «أرى أن تكون مهمتها فرض وحماية الحرية، وأن يقتصر عملها على وضع التصنيف العمري لجمهورها، حماية للأطفال خاصة. وليس المنع والمصادرة والحذف». بدا المخرج هاشم النحاس متفائلًا بشأن مستقبل السينما الروائية والتسجيلية، على خلاف الرؤية المتشائمة، ورغم الحالة السيئة للسينما الروائية والتسجيلية، وكان مبره لذلك أنه: «مؤمن بالانسان» وأضاف: «أرى أن لدينا فنانين ومخرجين كثيرين وصلوا الى مستويات عالمية في الإبداع والتعبير، خاصة في العقدين الأخيرين، وهم يقدمون لغة سينمائية صافية. والملاحظة الطريفة التي تحتاج دراسة، أن أكثر مخرجي الأفلام التسجيلية في الفترة الأخيرة من النساء. وهؤلاء هم أكبر حماية لمستقبل السينما الروائية والتسجيلية، مهما كانت المعوقات والصعوبات» ■

ثلاث قصص للأطفال

ترجمها عن الإنجليزية: صلاح صبري

النملة والجرادة

كانت شغالات النمل تقضي يومًا شتويًّا رائعًا وهي منهمكة في تجفيف الحبوب التي جمعتها في أيام الصيف. مربهن واحد من ذكور الجراد، فراح يتوسل لهن ويتذلل طالبًا بعض الطعام. فسألته الشغالات قائلةً: ولماذا يا جميل لم تدخر لنفسك بعض الطعام في أيام الصيف. أجاب قائلاً: لم يكن عندي وقت؛ كنتُ مشغولاً بالغناء طوال الصيف.

فسخرتْ منه واحدة من الشغالات قائلة: طالما ضيعتَ بغبائك أيام الصيف في الغناء، فلماذا لا ترقص في الشتاء يا بطل وأنت ذاهب لتنام كل ليلة بلا عشاء؟ (الحكمة: القرش الأبيض ينفع في اليوم الأسود)

الطماع والحسود

وقف رجل وجاره أمام چوپتر 'Jupiter' وتوسلا إليه أن يحقق أمنية كل منهما. وكان أحدهما يحب المال حبًّا شديدًا، بينما الآخر يأكل الحسد قلبه. ولكي يعاقبهما چوپتر بما يستحقانه من العقاب، قال لهما إنه سيحقق لكل منهما ما يتمناه لنفسه، ولكن بشرط أن يحقق لجاره مثله مرتين. طلب الطماع أن يكون عنده غرفة مليئة بالذهب، فتحقق له طلبه على الفور. ولكن سرعان ما تبددت فرحته وتحولت إلى حزن شديد عندما وجد أنا جاره صار يمتلك غرفتين مملوءتين بهذا المعدن الثمين. ثم أتى دور الحسود، الذي لم يحتمل أن يتخيل جاره يشعر بأي سعادة على الإطلاق. لذلك توسل إلى چوپتر أن يجعل إحدى عينيه عمياء لا ترى، حتى ينطفئ النور في عيني جاره ويصبح أعمى تمامًا. (الحكمة: الجزاء من جنس العمل)

الأصلع والذبابة

في قديم الزمان، كان هناك رجل أصلع وقد جلس بعد العمل ليستريح قليلاً من حرارة شمس الصيف الحارقة. أتت ذبابة وراحت تدُزُّ حول صلعته وتلسعه من وقت لآخر. سدد الرجل لكمة قوية نحو عدوه الصغير، ولكن - بُمممممممم - سقطت قبضته على رأسه بدلاً من الذبابة؛ مرة أخرى راحت الذبابة تزعجه، ولكن الرجل صار الآن أكثر حكمة وقال لنفسه: «لو أنك أوليت اهتمامك لأعدائك التافهين، فلن تؤذي إلا نفسك» ■

* إشارة: الحكايات الثلاث من حكايات إيسوپ وهو حكاء يوناني قديم ترك تراثًا كبيرًا من قصص الأطفال التي تحتوي كل منها على حكمة معينة، والتي تُرجمت إلى عدة لغات.

المُشـاهَرة

جمال بربري

كلمة عربية غير متداولة كثيراً في أيامنا، رغم اتساع رقعة معانيها، والموسيقى التي تسكن حروفها، ولذا فهي كلمة تستحق أن نغوص في بحورها. لغويا: كلمة المشاهرة لها علاقة وطيدة بالشهر .وخاصة الهلال- ففي أوله نجاة وأوسطه إيذاء. وهى عادات وتقاليد متوارثة رسخت في ذهن الوجدان الشعبي، وأصبحت من المسلّمات..هكذا ظن الأقدمون. المشاهرة أيضاً هي التعامل بالشهر، في دفع الإيجارات مثلاً، أو أية تعاملات مالية ترتبط بمواعيد الراتب الشهري. جاء في معجم «تاج العروس للعلامة مرتضى الزبيدي: «المُشاهَرةُ: المُعامَلَةُ شَهْراً بشَهْرٍ، كالمَعَاوَمةِ من العامِ ... وأشْهَرْنا دخَلْنا في الشَّهْرِ. وأشْهَرَت المرأةُ: دخَلَتْ في شَهْرِ ولادِها».

والمصريون القدماء هم أول من قسم السنة إلى اثني عشر شهراً، لضبط مواقيت الزراعة، وهذا مهم جداً، وما يزال كل الفلاحين في الدلتا والصعيد يعملون به بلا خلل يذكر، توصلوا للشهور الاثني عشر وأخرجوا خمسة أيام اسمها النسيء، فلا زراعة فيها ولا ريّ ولا حصاد.

المصريون القدماء كانوا أول من قسّم السنة إلى شهور، ومنها: أبيب وطوبة وأمشير وكيهك وبرمهات.. وهي كلها معروفة، وزاد وضوحها بالأمثال الشعبية المصرية في عالم الزراعة: مثل «في برمهات روح الغيط وهات».. دلالة نضج الثمار والمحاصيل.. و«بشنس يكنس الغيط كنس» .. و«طوبة تخلي الصبية كركوبة».. و«أمشير أبو الزعابير» .. وكيهك «تشيل إيدك من غداك تحطها في عشاك» دليل على قصر النهار وطول الليل. وال 12 شهراً كلها تم توظيفها في الأمثال الشعبية ولكن كلمة المشاهرة في الجماعة الشعبية، هى عادات من تراث البداوة الذي انتقل مع القبائل العربية، فلم يعرف قدماء المصريين هذه العادة في أدبياتهم، ورسّخ هذا الاعتقاد من اتخذوا من الشعوذة مهنة يترزّقون من ورائها. فما معنى كلمة مشاهرة في المعتقدات الدارجة؟ معاني متعددة ومختلفة لدى الجماعة الشعبية حول تلك الكلمة، حيث يستخدمون كلمة مشاهرة لوصف الأعمال وما شاكل ذلك من الأذى الخفي، في حال تأخر الحمل أو المرض النفسي أو البدني،وهى نتيجة عدم التزام المُعرض لهذا بمجموعة التابوهات (المحظورات) التي تحدّدها الجماعة. وهو المعتقد الذي ما زالت له جذور موروثة، يتداولها الأبناء .وخاصة في صعيد مصر.

أنواع المشاهرة

من المشاهرة ما يتعلق بالأم أثناء الولادة، فإذا دخلت عليها امرأة لا تنجب، أو عائدة من المشاركة في جنازة أو زيارة المقابر، أو شخص عائد من سفر، أو عائد من السوق بمشترياته، أو رجل قام بحلاقة رأسه، قبل بزوغ الهلال الثاني من الولادة، تصاب الأم بجفاف اللبن في ثديها أو يصاب الطفل الصغير بالضمور الكامل في جسمه حتى يؤدى إلى الوفاة. وكذلك الحائض مكروه دخولها على (النفساء) إلا بعد غروب الشمس.

وهذه الأشياء أدت لخصومات ثأرية بسبب الظن أن الجارة شاهرت ابنة جارتها، وكانت الجدة تضع على باب المنزل باذنجانة سوداء؛ بها أربعون عوداً من أعواد الكبريت (الثقاب) تنبّه بها أن لديها ابنة في أيام النفاس؛ فلا يجوز الدخول عليها إلا لأصحاب الصفات المعينة. ومن المشاهرة مشاهرة الطفل أو الطفلة أثناء عملية الختان، وكانت الأم تضع للطفلة أو الطفل عقداً أي خيط به سبعة عقد وصرة من حبة البركة يوضع في اليد الشمال، وأيضا قطعة من الذهب البندق لمنع المشاهرة.

ومن أنواع الإيذاء في هذه الحالة إصابة مكان الختان بألم شديد لا يستطيع أحد علاجه بالنسبة للذكر، أما الأنثى فعندما تتزوج لا تنجب حتى يتم فك المشاهرة بطريقة سوف نقوم ببيانها.

ومن المشاهرة العروس، فلا يجوز أن تدخل عليها سيدة أنجبت حديثاً ولم تر الهلال الثاني، وإذا ما تزوجت العروس يجب ألا تدخل عليها سيدة لا تنجب، فإذا تم عكس ذلك تنجب من دخلت إلى العروس، وتكون العروس ليس لها حظ في الإنجاب المبكر.

لذلك كانت أم العروس تضع لابنتها عقداً من الحرير الأحمر به سبع عقد، لا يجوز خلعه إلا عند رؤية الهلال الثاني من الشهر الأول، حين ذاك تقوم بخلعه وعمل بخور من أطيب الروائح يتم إلقاء العقد فيه وتطفئ نار البخور سبع مرات بماء فاتر، وتقوم العروس بغسل وجهها سبع مرات من نفس الماء. وكذلك هناك مشاهرة الطفل أثناء الفطام، فلا يجوز فطام الصغير إلا بعد رؤية هلال الشهر العربي تجنبا للمشاهرة ..الأنسب منتصف الشهر القمري، ويمنع خروج الطفل من المنزل قبل الفطام، ولا تحمله قبل ذلك امرأة لا تنجب أو توقفت عن الإنجاب. إذا ما قررت الأم فطام الطفل لا بد وحتما أن يكون قبل بزوغ الهلال الجديد بمدة يوم أو اثنين على الأكثر، وذلك للحفاظ عليه أن يصاب من شخص حاقد بالمشاهرة، فإذا تم فطام الطفل يكون في سرية تامة؛ حتى لا يصاب الطفل بكثير من الضجر ويتسلط عليه الأنين والحزن حتى يموت، فإذا ما أحست الأم بذلك تقوم بعمل التالي: تأخذ فرخا من زوج حمام وتترك الآخر مكانه، ثم تقوم الأم بذبحه مفردا، ويأكل منه الطفل ما استطاع.

علاج المشاهرة

الأم التي وضعت إذا ما تمت مشاهرتها حدث لها اختلاط في أيام الدورة الشهرية، وبذلك لا تنجب، وحين ذلك يكون علاجها بزيارة الأسواق والمقابر، وبالتزول برجلها اليسري قبل ذلك، ونزول دم خفيف حتى يتحقق المراد.

وبعد معرفة سبب المشاهرة يأتي دور العلاج أو فك المشاهرة.

المشاهرة من دخول العائد من السفر، عليها أن تقف على الطريق ليراها قادم جديد. أو التي دخل عليها عائد من السوق عليها التجول بسرية في السوق ورؤية محتوياته . خاصة اللحم المعلق وغمس الكف في دم الذبائح.

المشاهرة من دخول العائد من الجنازة يتم فكها بالاغتسال بصابونة غسل متوفى. ومختص غسل المتوفين يدرك قيمة هذه الصابونة فيتم الاتفاق على حجزها منه لغرض فك المشاهرة.

إحدى وسائل فك المشاهرة زيارة (النفساء) بعد الغروب، ويفضل بعد هلال الشهر القمري.

وبالنسبة للطفل في الفطام، تقوم أمه بوضعه في قبر مهجور حتى يبكي، فإذا بكى فهي البشرى السارة بشفاء الطفل.

وبالنسبة للعروس، تقوم سيده كبيرة السن لا يأتيها الحيض. وهو شرط أساسي . بعمل مشاهرة عكسية، وهو إناء من الماء، به ذهب وفضة ومقص جديد ومشط وباذنجان أسود وقماشة بها آثار من دماء غشاء البكارة، وتدخل بها عند السيدة المسنة قبل غروب الشمس مع أذان المغرب تعبئ وراءها هذه الأشياء سبع مرات وتأخذ الماء لتغتسل به.

تجنباً لحدوث المشاهرة كان يغمر الطفل المختن في ماء النيل، كما يطوف به الأهل في موكب على أضرحة الأولياء في القرية، وفي كل ضريح يضع الأهل بعضًا من النقود وصحون الطعام الذي يقدم في ليلة العرس.

وهكذا تأثر المجتمع قديما تأثراً فعالاً بتلك المعتقدات والعادات والتقاليد، وما زال منها إلى يومنا هذا بضعة أشياء. على الرغم من تعرض المجتمع للعديد من العوامل المؤثرة التي دفعت به إلى حدوث الكثير من التغيرات والتطورات التي طرأت عليه، خاصَّة في كيانه الثقافي، ودخول شبكات الإنترنت في كل مكان، وأصبح في كل بيت شاب أو فتاة أصحاب مؤهل عال، ولكن ما زالت تلك المعتقدات السائدة تعشش في عقول البسطاء ■

* قاص وكاتب من مصر

أنا كلهنَّ

د. سهير المصادفة
روائية وكاتبة من مصر

في بداية مشواري الإبداعي أرقتني كثيرًا فكرة تلصص عائلتي ومعارفي على نصوصي، كنت أخفي كل ما أكتب في أماكن لا يمكنهم الوصول إليها، في مخبأ تحت أُصُص الزرع بالشرفة، أو داخل كتب مجلدة تجليدًا فاخرًا ومحرمًا على الجميع الاقتراب منها، أو في كرّاسات مدرسية يظنون أنها جديدة ويوفرونها للموسم الدراسي القادم. كنت أعرف منذ المرحلة الإعدادية أنني ابنة ثقافة عربية تكافح منذ قرون لتنتصر على عادات وتقاليد تحاصر المرأة وتزدريها وتحدد لها أدوارًا يمكننا إحصاءها على أصابع اليد الواحدة. لا أدري هل برئت تمامًا من الصدمات الموجعة التي أثَّرت فيّ كثيرًا وأنا في بداية طريقي أم أنها تركت ندوبًا؟! على ما يبدو أنها تركت الكثير من الندوب، فحتى هذه اللحظة أخفي مخطوطاتي عن الجميع حتى تكتمل، وأحاول جاهدة تجاوز الرقيب الداخلي فيَّ، فهذا الرقيب يعرف جيدًا أنني ولو برئت تمامًا فالمجتمع لم يبرأ بعدُ؛ فما زال بعض القراء يربط بين حياة الساردة الشخصية، وحياة شخوصها، ويبذلون قصارى جهدهم للإمساك بطبيعة علاقتها مع رجال رواياتها، ومن أين أتتْ ببعض المشاهد؟! ولماذا تخيلتْ هذه المشاهد تحديدًا إذا كان ما تكتبه خيالًا في خيال؟! وحتى إذا كانت تُجيد فعلًا الكتابة ولديها الخيال فلماذا هي مضطرة . على أي حالٍ . للكتابة ومزاحمة الرجال؟! وكأنها لم تكن طوال الوقت شهرزاد الحكاية! وكأنها لم تكن عبر التاريخ هي الأم والجدة التي تحكي فيحجبونها خلف الأبواب، ويسطون على حكاياها! جميع رواياتي كان يتابعها بشغفٍ متربصون يحاولون الإمساك بي على صفحاتها، وكم توقفت طويلًا أمام بعض القراءات التي تخمن أين كنتُ أختبئ في صفحات رواياتي، وأي من شخوصي يشبهني أكثر؟! يذهلني قليلًا أنني . أنا نفسي . لا أعرفُ الإجابة، بل أكاد أرى روحي هائمة في فضاء نصوصي... نعم. أصدق الشاعر الروسي الكبير «رسول حمزاتوف» حين يقول: «إذا لم نر المؤلف في أثره الأدبي فكأننا نرى حصانًا يعدو من دون فارس»، ولكنني طوال الوقت كنت أقرأ هذه الجملة الآسرة بعيدًا عن سيرة المؤلف الذاتية أو شكله الفيزيقي أو نوعه، فرؤية المؤلف نفسه هنا أشمل وأعم حتى من البحث عن ترجمة بعض محطات حياته عَبْر أحداث عمله الأدبي، أكاد أثق أن «رسول حمزاتوف» كان يعني برؤية المؤلف: «رؤية روحه؛ تلك الهائمة فوق أثره الأدبي». لن أنسى أبدًا وجه أحد الصحفيين بعد أن قرأ روايتي الأولى «لهو الأبالسة»، وهو يصرخ: «احترت معكِ ولم أعرف أي شخوص الرواية كنتِ»! فقلت له: «أنا كلهنَّ، وأنا لست أيًّا منهنَّ»، وبعد مناقشة روايتي الثالثة «رحلة الضباع» في إحدى الأمسيات، استمعت إلى أحد الكُتّاب من جيلي وهو يهمس لأحد قُرائي: "لم أقرأ في حياتي شيئًا أقسى من مشهد تلصص البطلة على تليفون البطل واكتشافها عدم وجود اسمها على شاشته». ضحكتُ وأنا أكاد أموت حنقًا، فبطل الرواية يضع كاميرا في البيت لمراقبة زوجته طوال الوقت؛ طوال الرواية، ومع انتهاء فصول الرواية يفقد تليفونه، وبالطريقة الوحيدة الشائعة لإيجاده تطلب رقمه لكي تسمع الجرس فتعرف مكانه، ويدهشها أن تليفونه بدون ذاكرة، لا توجد عليه رسائل سواء واردة أو صادرة، وأن اسمها أصبح مجرد أرقام، فتعرفُ أنها انتهت من حياته. أذهلني تعليقه لعدة أيام، وكنت أردد بيني وبين نفسي: «يا إلهي! إن البطل/ الرجل يراقبها طوال الرواية، بينما توفر لها المصادفة اكتشافًا؛ مجرد اكتشاف في آخر الصفحات، فيلومها هذا الرجل على تلصصها»! ■

أحمد العسم مسارات الألم والدهشة والانتظار

عيد عبد الحليم

أحمد العسم أحد أهم الأصوات الشعرية في جيل الثمانينيات بالإمارات، وهو من أغزر الشعراء إنتاجا، ويتميز ذلك الإنتاج الشعري بالتنوع ماين الفصحى والعامية من خلال دواوينه «مشهد في رئتي» 1998، و«ورد عمري» 2003، و«الفائض من الرف» 2008، و«صوت الرمان» 2010، و«سكون ينزلق» 2010، و«باب النظرة» .2010، و«أصافح ضيوفا لا أعرفها في الظلمة» 2019. الشعر عند «العسم» يحاكي اليومي والعادي في إطار تأملي، يجمع ماين بساطة التفاصيل وعمق المعنى، يحتفي بالمكان وبمفرداته المتنوعة، فنجد صوراً مختلفة للمكان الأول حيث النشأة وبدايات الصبا والشباب، حيث الهدوء ودفء الحياة قرب «بحر جلفار»، ينقل لنا ذلك كله في مفردات شعرية محملة بطاقة هائلة من الحنين، فهو شاعر يشاكس الشعر بذاكرة وثابة تمتلئ بتواريخ وحكايات كثيرة وأساطير متعددة:

في فمي بحارة، ورواة، وعشاق
وحجارة أعددتها للحفل
سهوا..
في رأسي خارطة إبحار، ونورس
وبضع مغامرين كسالى .. لا ينامون

وتبقى «جلفار» حالة خاصة في تجربة «العسم» ليس كمكان فقط لكنها حاضنة للحلم والماضي والمستقبل، وهذا ما نلمحه في قصيدة «جلفار» التي يقول فيها: «عند كل صباح/ أتعطل/ لأن الورد يجهش بالبكاء/ وأنت أشهى من تفاحة/ أصفى من نهر/ قد لا يهدأ هذا العناق/ لك العافية/ لي الصبر على امتداد العطش/ فيك وحدك أدخن/ أثرثر/ أشاغب وأضحك/ هذه الليلة/ بعد أن ينام الجميع، أنتظرك/ ربما تفجر من جسدك/الذهب».

ونرى هذا الافتتان بمكان النشأة وهي مدينة «رأس الخيمة» في قصيدة تحمل نفس الاسم من ديوان «الفائض من الرف» وهو ديوان معبأ بحالة من السرد الوصفي للأمكنة التي أثرت في تكوين الشاعر، و«رأس الخيمة» في هذه القصيدة تأتي مرادفا لكل معاني الحب والعشق الذي يصل إلى حد الوله، الذي يجعل العاشق يتناسى كل شيء ولا يذكر سوى محبوبه، فعشق المكان - هنا - يدخل بالشاعر إلى حالة صوفية، يقول «العسم» في قصيدته: «أحببتك حتى صرت مثلا/ لطالما فتحت نوافذي/ وانتظرت عالقاً بي/ ناسيا العشاء على الطاولة/ حالما بأن تضيئ إلى صدرك/ عن الكلام عاطلاً، وأمتد مثل نهر وتلمعين مثل خاتم/ وأصغي بطمأنينة وود يشهك». وقد ولد «العسم» في رأس الخيمة عام 1964، وفي أجواء مليئة بالإبداع الشعبي تكونت بداخله الذائقة الأدبي، التي تحتفي بالهامش وبالأشياء البسيطة وتحولها إلى صور جمالية مختلفة. وعلاقة الشاعر بالبحر علاقة وثيقة للغاية فمفردة البحر تعد من أكثر المفردات تردداً في دواوينه المختلفة، وقد قال «أحمد العسم» في إحدى شهاداته الإبداعية «إنه حين صدرت مجموعته الشعرية الأولى ذهب إلى البحرورمى فيه نسخة منه وقال له: اقرأني يا بحر، ودع حيتانك وأسماكك تتعرف عليّ». البحر - في قصائده - مسكون بالحكايات والأساطير والأحلام المؤجلة والآلام الدفينة يقول «العسم» في قصيدة «كراس البحر ووردة حبيبي» من ديوان «باب النظرة»: «يأتي البحر../ وأسأله عن صحة القارب الصغير، صاحبه جدي إبراهيم في أعماقه، أحدثه عن مشروع ردمه، وحفر الألم في أهدابه».

التأمل سمة أساسية في تجربة «العسم» الشعرية ذلك التأمل الذي يصل إلى حالة من فلسفة الرؤية، معتمداً على شعرية السؤال رابطاً مابين تجربته الشعرية وتجارب الواقع بتنوعها،

وصولاً لسؤال وجودي عن جدوى الحياة:

الحياة قراءة لا يستوعبها أبله
الطفولة،
اشتهاء تبدده السنون
أنا مازلت أبحث عن عصفور
أستأجر عشه

وفي ديوانه «باب النظرة» يرتدي «العسم» ثوب الفيلسوف العارف بالأشياء ومن خبر الحياة، نظراً لأن كتابة هذا الديوان جاءت بعد رحلة مرضية صعبة مربها، فنجد في كثير من قصائده بعض ظلال الألم، الذي منح الخطاب الشعري أفقاً مغايراً لم يكن موجوداً في الدواوين السابقة للشاعر، فمن رحم المأساة يولد الشعر، يقول «العسم» في قصيدة «قدم في العاصفة»:

وحين تغادر تترك منشار الأطباء تذكارا
أيها الألم
اترك عني ضغينتك على هذا الكرسي
لن تخسر مثلي قدمك

وفي نفس القصيدة يقول عن تجذر الألم في عمق الروح:

أقف متأملا ثقل الألم على روحي
تتبعني الأيام، وأرتبك عند أول خطوة وحدي
أمام الكم الكبير من الصمت
مضى وقت طويل
ولم أسمع صوتاً للشعر،
ولم أقف على كتف الأغنية.

وينضم هذا الديوان مع مجموعة من الدواوين في الشعر العربي الحديث التي تناولت موضوع المرض ومنها ديوان «أوراق الغرفة8» لأمل دنقل و«مدائح جلطة المخ» و«معجزة التنفس» لحلمي سالم، بالإضافة إلي قصائد بدر شاكر السياب وبسام حجار وغيرهم ممن كتبوا عن تجاربهم مع اللحظات المرضية الصعبة التي مروا بها.

يقول «العسم» في قصيدة «منفى الألم»:

جسدي منفى الألم وحاضن غيابه
في هذه الزاوية من الوقت
لا أملك من أمري شيئاً
ولا يذعن للخافت صوت الحياة

حتي يصل إلى قوله :

لن أجد أخاً للصبر إلا قلبي
بشكل لافت أبتسم له بصورة مجروحة
لا أهز صورتي في المرآة
ولكنها هي التي تهز الصورة..
رأيتك
أيتها الدمعة
تخرجين من الغرفة المجاورة
وتساءلت
هل دخلت كل الغرف؟

وهنا تكمن ذروة المأساة، كما إن الإحساس الشعري وصل إلى ذروته، ومع ذلك يتحصن الشاعر بالشعر كملاذ أخير للأمل في وجه طوفان الألم الجارف، وهذا ما نراه في دواوينه التالية ومنها «ليل يبتل» وهذا ما نلمحه في جملة شعرية بالغة الدلالة من قصيدة «أمنية الخاطفين» التي يقول فيها:

في الآمال حتماً
شغف المنتظر

وكما في قصيدة «سكر» التي يقول فيها:

أعرف أن الله
حين أبكاني في ذات مرة
أسعدني مرات
حين أنطقني شكراً وحمداً
وحين نبهني بأن أوقف التمادي والإسراف
خوفا على صحتي ■

طرق بيع الخيل في وادي عارة

فلسطين - ميسون عبد الرحيم

لعبت الخيل دورًا رئيساً ومؤثرًا في التاريخ الإنساني عامة وفي تاريخ فلسطين خاصة، فكانت وسيلة للمواصلات والحرب والعمل، وقد اقترن اسمها بالعرب منذ أقدم العصور، وكانت ولا زالت للخيول عند العرب مكانة خاصّة، حيث وضعوها في مرتبة الأبناء، لما كان لهم فيها من العزوالجاه والمنفعة والقوة على عدوهم، واشتُهر عندهم شدة المحافظة على أنسابها وعدم الخلط بين سلالاتها، وقد حفلت أيام العرب بذكر كثير من أسماء الخيل التي كانت لا تقل بطولاتها عن بطولات فرسانها، فاستحقت بذلك الإعجاب والتقدير وبالغوا في شدة اهتمامهم بها وولوعهم بتربيتها، وقد كان وادي عارة في فلسطين معقل الخيل في فلسطين وسوقًا لها نستعرض أهم طرق البيع فيه ومكانتها فيه عبر التاريخ.

ما هو وادي عارة؟

يقع وادي عارة الفلسطيني إلى الجنوب من مدينة حيفا، وتقبع قرية وادى عارة على تلة بالقسم الشمالي الغربي من جبال نابلس على ارتفاع 90 متراً فوق سطح البحر، وكما إنها تقع على منفذ استراتيجي في القسم الغربي من طريق وادي عارة الواصل لمرج ابن عامر أطول سهول فلسطين، ويعد شكل القرية مربعاً وكأن المكان يوحي بأنه مضمارا للسباق، مما هيأ لأن تكون منطقة الوادي مكاناً لتربية الخيول واقامة السباقات وبيع وشراء الخيول بأنواعها والمتاجرة فيها على مر العصور.

الخيل في حياة فلاحي وادي عارة

احتلت الخيل مكانًا مرموقًا لدى الفلاحين في منطقة وادي عارة في الوقت الذي لم تتوفر فيه وسائل المواصلات الحديثة، وهي لم تكن مظهرًا من مظاهر العزوالجاه والغنى فحسب، إنما وسيلة إنتاجية وثروة مادية هامة حيث فضل الفلاح اقتناء إناث الخيل للولادة والربح، وكان من النادرأن يبيع الفرس في صفقة واحدة إلا إذا طمع بالمال الوفيروكان بحاجة إليه، غير أنه اشترط الحصول على مهرة أو أكثر من نتاج الفرس، لأن في بيعها خسارة مادية له.

وقد اتبع الفلاح الفلسطيني في منطقة وادي عارة عدة طرق لبيع الخيل تشبه الطرق التي تتبع عند بدو فلسطين خاصة بدو عرب الجراوين وعرب الحجيرات. وقليلاً ما كان الفلاح في منطقة وادي عارة يفضل الاحتفاظ بذكور الخيل، فسعى إلى بيعها بيعًا باتًا قاطعًا وهي صغيرة، لكي يوفّر على نفسه مشاقًا ونفقات وفضّل اقتناء إناث الخيل للولادة والربح باعتبارها وسيلة إنتاجية وثروة مادية مهمة، وقد كانت العادة أن يرضى ببيع النصف فقط، ليكون له في نتاج الفرس حصة، فإذا ما أنتجت الفرس مهرة وأراد أحد الشريكين فسخ الشراكة، حق له ذلك، فتثمن الأم ومهرتها بمعرفة أهل الخبرة ويتقاصران،أي يستقل أحدهما، حسب الاتفاق بالمهرة أو بالفرس الولود، وقد جرت العادة أن تكتب شروط البيع في وثيقة، سميت بـ(الحُجَّة) فإذا أخل أي طرف بهذه الشروط أو بأحدها، حقَّ لخصمه أن يقاضيه عند قضاة من العشائر، يسمون بأهل الرسان.

قوانين بيع الخيل

تضمن الدستور العثماني المطبوع عام 1301هـ/1883م إعلانًا عن الأصول والإجراءات الواجب مراعاتها واتخاذها من أجل سرقة الحيوانات. جاء فيه «على كل من أراد أن يبيع داخل بلدته أو خارجها حيوانًا أن يخبر به مختار المحلّة أو القرية ويعلمه عن جنس الحيوان الذي يريد بيعه وعن عمره ولونه وعلاماته ويأخذ من ذلك المختار تذكرة، يختمها لكل حيوان على حدته. ثم يعطي بهذا الداعي عشرين درهمًا من الفضة إلى المختار أجرة عن كل تذكرة في مقابل خدمته هذه». أما المشتري، فألزم وفق القانون المذكور أعلاه بأخذ التذكرة مع الحيوان سوية والاحتفاظ بها، لئلا يتهم بالسرق ومن طرق البيع التي كانت متبعة البيع بفائضة: وقد كانت هذه الطريقة سائدة في القرن التاسع عشر وتعني حصول البائع على فائضة أنثى، أي مهرة واحدة من نتاج الفرس. وهناك طريقة بيع المثاني: ووفق هذه الطريقة اشترط البائع، بعد أن قبض ثمن الفرس، حصوله على فائضتين من نتاج الفرس، أي على مهرتين، لذلك سمي هذا البيع بـ (المثاني). وطريقة بيع المناصفة: وفي هذا النوع من البيع يأخذ البائع نصف ثمن الفرس ويقدّم للشاري حجّة خطّية، تثبت رسن الفرس وأصلها، ممهورة بتوقيعه وتواقيع لفيف من الوجوه. عندئذ تنشأ شراكة، قوامها أربعة وعشرون قيراطًا، توزّع بالتساوي بين الشريكين، أي أنّ لكلّ واحد منهما اثني عشر قيراطًا. في هذا البيع يتناوب الشاري والبائع قنية الفرس ويتقاسمان نتائجها، فكلّ منها يقتنيها سنة ويكون منها للشاري نتيجة وللبائع نتيجة. كان الهدف من هذه الطريقة ماديًا، يقوم في أساسه على عامل التناسل النقي، ولم تكن تقتصر شراكة في الفرس على أبناء القرية الواحدة، إنما تعدتها إلى شراكة بين شخصين من قريتين بعيدتين، إذا كان يجوز لأحدهما أن يبيع حصته كلها أو جزءًا منها إلى شخص آخر من قرية بعيدة، إذا لم يبد شريكه معارضة.

الخيل في المورث الشعبي لوادي عارة

يزخر الأدب الشعبي في وادي عاره بالتحدث عن الخيول، سواء أكان ذلك في الأمثال أم في الأغاني وذلك لارتباط الخيول الوثيق بحاجات الناس، وقد وصل بهم الأمر إلى إعطائها صفات آدمية (فلان عنده فرس زي العروس)، وهم يشبهون المرأة الوفية الحسنة الطباع بالفرس بقولهم (فلانة أصيلة)، ويقولون عن الرجل الذي تخلّى عن طبعه الجيّد بأنه (كدَّش)، فالكديش معروف بقدرته على حمل الأثقال وجر المحراث ولوح الدراس، لكنّه لا يجاري الفرس الأصيلة في السباق، وفي تربية الزوج لزوجته قالوا: «الفرس من الفارس» و«المره بتروزرِجّالها والفرس بتروز خيّالها».

وقد كانت الفرس الأصيلة تستخدم بما يساعد على الظهور بمظهر الغنى والجاه والقدرة فالضيف سافر على فرسه الأصيلة موحيًا بأنه أهل للاحترام، والعروس حملت من بيت أبيها إلى بيت زوجها على فرس أصيلة، فإذا ما كانت غريبة (من قرية مجاورة) واكب الفرسان الزفة مكونين ما يشبه حرس شرف، حتى إذا ما وصلوا إلى أرض سهلية (مَرْجِه) قاموا بعرض للخيل، سمّوه (مُطَارَده)، بينما ردّدت النساء أغنية:

وَسِّعُــوا المرجــه تَرى المرجـــــه لِنَــا
وَسِّعُــوا المرجـــــه تَـــــا تْطَارِد خِيلنا

واستعملت الخيول في زفّة العريس، حيث كان العريس يركب على ظهر فرس أصيلة بينما تعتلي كوكبة من الفرسان صهوات جيادهم ويبدأ الشبان والنساء بالغناء والرقص والدبكات

الشعبية، فترى الخيل تهتز مع الطبل وتأخذ في تحريك أرجلها وأيديها دلالة على النشوة بما يمكن أن يسمّى رقص الخيل، ثمّ يقوم الحادي (الحدّا) بحث الموكب على التحرّك نحو ساحة عامّة بقوله:

نادى المنادي للفرح واتْجَمَّعَتْ فُرسانِنا
يا مْهِيرتي يا مْحَجلَّةِ تِلْعَب في وَسْطِ جبالِنا
لمّا المهيـرة نِعْتلي عندهـــا نِبيع إرْواحِنا

هناك يأتي دور السحجة الجماعية، حيث يصطف جمهور الحاضرين في سرب طويل ويقف حاديان أو أكثر أمامهم يصدحون بأجمل الأشعار، بينما يردد الجمهور اللازمة التالية:

إحْنا على ظهور الخيل إتعلَّمنـا الفروسيّة
ركوبك والله يا هالخيل عزّ وبسط وكيفيّـة

حينئذ يقوم الفرسان بالمطاردة، وأحيانًا كانت تنتهي الزفة بسباق للخيل، مما يضفي على العرس بهجة وفرحة.

وفي مناسبات أخرى تمّ إجراء سباق في المناسبات الكبيرة، مثل: عقد راية صلح مع قبيلة باغية أو قرية معتدية، واستقبال كبار الضيوف والعرس، ناهيك أنّ بعض الفرسان واظبوا على المشاركة بخيولهم في سباق الخيل السنوي الذي كان يقام في بيروت وعكا، ولا تزال تعقد مثل هذه السباقات حتى يومنا هذا.

كما يعتز الناس في هذه الأيام بركوب أحدث أنواع السيارات، فقد كانوا يعتزون بالخيول الأصائل، وكان امتلاك المرء للفرس الأصيلة مصدر فخر له، وبها يتغزلّ، فيقول:

يـــــا ربِّ تكـــــبر مُهـــــــــرتي
تِكْبـــــــر وأنـــــــا خيّـــالهـــا

وليس غريبًا أن تكون هذه الأمنية للفارس؛ إذ بالخيول كانوا يدافعون عما يملكونه ويحمون ذمارهم ويسلبون ثاراتهم ويتخذونها معاقل تقيهم غارة خصومهم، وهم لا يزالون يردّدون في الأعراس أغنية مطلعها:

يـــا طلّت خيلنـــا من وادي عـــاره
حوافـــر خيلنـــا تكيـــد الأمـــارة
يـــا طلّت خيلنـــا من قـــاع الوادي
حوافر خيلنـــا إتكيـــد الأعـــادي

يفهم من كلمات الأغنية المذكورة أعلاه أنّ النصر على قبيلة «الأمارة» وهي قبيلة غازية ودحرها من منطقة وادي عاره كان مرده إلى الخيول التي ردّت كيد الأعداء، مما يدلّ على أهمّيتها العسكرية، فلا عجب إن ظلّ ذكرها يتردد على شفاههم باعتبارها مصدر عزوفخروهم لا يزالون يرددون في السحجة اللازمة التالية:

خيلنـــا تُـــدوس المنايـــا خيلنـــا ■

عودة الحكايات

هانى عويد
شاعر وكاتب - مصر

الطفولة نواة الذاكرة، والجداتُ كفُّ الرحمة المرفوعة بالدعاء والأمل، كيف تكون الرحلة دونها؟ هنَّ الذاكرة الأولى، والحضن الدافيء، الحكاياتُ التي لا أول لها ولا آخر، الحكمة الباقية بتجربة الزمن وفعل الشقاء، الملامحُ التي لا تشيخ. تقول جدتي، وأصغي لها بكامل حواسي. بدأت وساوسي معها بعدما تجاوزت التسعين، وأصبحت تشكو طول العمر، «هو سايبني ليه، مش عايزني بقى؟» تدرك عبثَ الدنيا بمشاعرنا، وتعرف عن خبايا الطريق. أخبرتني عن الغربة بعدما انتهيتُ من استخراج جواز السفر، «خليك هنا، واللّي فِي الدِّسْتْ تِطَلَّعُهُ الْمَغْرَفَهْ». لم تكن الوجهة انعقدت على بلد بعينها، أو انقضى شيء! ولكن.. كان لا بدَّ من مغامرة لينصلح حال العقل، وتنفعل الحواس، وأجدُ ماضيًا جديدًا. لم يتحقق أيًا مما نويتُ عليه؛ لصعوبة الأمر في مجتمع أصبحَ مغلقًا من كافة النواحي، أو ربما أمامي وحدي؛ وجهة نظرٍ قد تختلف، وليس بالضرورة أن يكون لها صدى الوفاق مع كثير.

بينما هي تحكي عن مشاوير أسرية طويلة في اتباع خط العائلة، والتعرف على سلسال غيبته البلاد، كنت أراقبُ حدوتها معي، إصرارها على المُضيّ بلا ثقلٍ تتوهمهُ لطول البقاء، حييةً، خفيفةً تودُّ العبورَ، ويزيد إصراري لتواجدها، كأنَّ بيدي شيئاً من الأمر. ارتباط الحياة، وقرار النهاية، ضدان في جسدٍ حي، وروح مُحبة للخير.

الجداتُ حكاية كل الأولاد، عندما تسرد «معزة حاز ومعزه ماز..»، «أبو رجل مسلوخه» رغم سماعي لقصصها مئات المرات، وانعدام الرهبة من غرائبية التصوير، وبإصرار أن تحكي بلغتها المشوقة. تكمل وأنا مستلقٍ علي قدمها، ولمسات يدها الساحرة تمررها بين الخصلات، عندما أفتح خزانة الكنبة لأمر جلل يستوجب العقاب من الوالدين، أتخفى بلا نفس، أو حراك؛ ريثما تنتهي أحكامها النافذة، أعاود اللعب، وتعود آخر الليل الحكايات. تنافس الزمن بمهارتها، وتطبع في القلب بريقها الخاص.

عندما أتدبر الأمر بما فاتَ من نعيم رباني، وكلمات يدفعها النور اليقيني، أقفُ على يُسر سؤالها بلا خوف. لسلامة قلبها أكتب، ولأملٍ لدي أحلم، متذكرًا إجابتي لها في كل مرة «خليكي يا سِتّي هو انتي بتاخدي من عُمر حَد حاجه؟!»

الحقيقة بوسعنا أن نحتفظ ببقاء الأشخاص مهما كانت درجة القرابة والصلة، نحنُ من نستعيد جولتهم فينا مرة أخرى، مجاراة للحياة التي تختبرك، وتجذبك بشغف، ثم تتركك في المنتصف، أو على الحافة. هكذا نستثمر العمر في السعي، المجاراة، التعثر، الوقوف على قدم وساق مرة أخرى، نعيد البداية، أو نستكمل الرحلة بدافع الحب والتعايش. أما الذين ابتعدوا، استقطعتهم الدنيا بذكرياتهم وأمل يتيم ■

رحلة (المأذون الشرعي) في الإمارات

حسام نور الدين

لم تظهر مهنة المأذون الشرعي في المجتمع العربي الإسلامي مع بزوغ الإسلام، ولا بعده بقليل، تلك المهنة التي تنبع نشأتها وتفصيلاتها، من صميم علوم الفقه الإسلامي، وتتطور وتتمايز- نوعاً ما- مع تقلب أحوال الزمن، وتغيرات الواقع الاجتماعي، وبحسب قوانين وظروف كل بلد، وإن بقيت الأصول العامة الشرعية التي تحكم عمل المأذون لا يمسها تغيير، أو تلاعب.

وقد تطرق الباحثان سعيد غلام البلوشي، ومحمد علي سميران، لبعض جوانب هذا الموضوع المهم، في بحثهما المعنون بـ (نشأة وضوابط عمل المأذون الشرعي في الفقه الإسلامي وقوانين الإمارات) الذي نشر بمجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والدراسات الإسلامية، في دوريتها العلمية المُحكمَة [1].

والمأذون في تعريفه اللغوي من فعل أذن، هو المأذون له من قبل القاضي لعمل عقود الزواج والطلاق، ثم مع الوقت خُففت «المأذون له»، إلى المأذون. أما سبب إضافته لكلمة الشرعي، فلكي تعطي إطاراً محدداً ملزماً يعمل في دائرته المأذون حسب قواعد الشرع، فضلا أن يكون مأذونا له من الحاكم الشرعي للبلاد. أما عن تعريف المأذون الشرعي اصطلاحاً، فقد أتى في نص لائحة المأذونين الشرعيين في الإمارات، ما يلي: «هو الرجل المرخص له وفقاً لأحكام هذه اللائحة لإجراء عقود الزواج»، والمقصود كما ذكرنا أن المأذون الشرعي في القانون الإماراتي، هو مندوب الشرع الحنيف في كتابة عقود النكاح.

ومن الأسماء التي تطلق على المأذون كذلك بنفس المعنى لفظ (المُملك) وهو اسم فاعل من الإملاك، وأصلها من فعل أملكه، أي زوَّجه إياها، كذلك يطلق على المأذون لقب (عاقد الأنكحة).

وتضبط مهنة المأذون في الإمارات، حسب البحث المشار بعض الضوابط الشرعية، أهمها بإيجاز: الصدق والحكمة (مع أهل الزوجين وفي كلامه)، والتواضع، والعدل (خاصة في كتابة شروط العقد، والملاحظات التي تُملى عليه من أطراف الزواج، دون أن يتحيز لطرف على حساب الآخر)، والصبر (فعليه أن يكون صبوراً حليماً مع الناس، خاصة مع الزوج وأهل الزوجة والشهود)، والإخلاص (دون رياء، راجياً ثواب الله، دون تكلف) والخُلق الحسن (في تعاملاته عموماً، وفي كل أمور حياته). وإذا استعرضنا الضوابط التي حددها القانون الإماراتي، نجد أهمها: الالتزام في مكان العمل، حيث جاء في لائحة المأذونين المعدلة - 2016 -المادة الثانية: «تتحدد منطقة عمل المأذون بالاختصاص المكاني التابع للمحكمة التابعة لها، ويكون لكل منطقة حسبما تقتضيه الحاجة، مأذون شرعي، أو أكثر، يتولى إجراء عقد الزواج في نطاقها». ومع الضوابط الخاصة بحسن السيرة والسلوك، والضوابط الشرعية السابق ذكرها، ذكر القانون الإماراتي في المادة 24 أنه لا يحق للمأذون أن يجري عقد زواج من له الولاية عليه، من نفسه، ولا من أصله، ولا من فرعه. وقد مرت مهنة المأذون الشرعي في الإمارات (قبل الاتحاد) بمرحلة القاضي أو (المُطوع) وهو الرجل الذي له معرفة بأمور الشرع والدين، فكان يقوم بإجراء عقد الزواج بين الزوجين، مشافهةً، دون كتابة، مع حضور الأولياء والشهود. بعدها صارت مرحلة كتابة عقد الزواج بخط يد المُطوع، لكن دون توثيق رسمي، فصار القاضي بكل إمارة هو من يقوم بهذه المهمة، ثم بعدها أصبح يُسندها لمن ينوب عنه، فبدأت بذلك مهنة (المأذون) في الظهور، أو ما يُطلق عليه باللهجة الإمارتية (المليج)، حيث يقوم بتدوين عقود الزواج، وتسجيلها رسمياً في المحكمة.

ومن أوائل القضاة، والمأذونين في إمارة أبو ظبي: الشيخ أحمد بن مجرن الذي تولى القضاء ما بين عامي (1855 - 1909م). ثم الشيخ أحمد بن عبد العزيز بن حمد المبارك المختص بالمذهب المالكي، وقد عَمَّر طويلاً (1908 - 1988)، وكان رئيساً لدائرة القضاء الشرعي في أبو ظبي. وفي إمارة دبي: الشيخ خميس بن راشد

الذي تولى القضاء في عهد الشيخ مكتوم بن حشر مكتوم (1894 - 1906)، ثم تولى القضاء بعده الشيخ حسن الخزرجي (1878 - 1925). وفي الشارقة: الشيخ رحمة بن عبد الله الشامسي من مواليد 1904م، تلاه الشيخ سيف بن محمد المدفع (1888 -1972)، الذي مكث أكثر من ستين عاما على كرسي القضاء بالشارقة. وفي رأس الخيمة: الشيخ أحمد بن حجر البنعلي الذي تولى القضاء العرفي نحو 1937/ 1938، ثم صار قاضياً رسمياً سنة 1951، بينما كان قبله الشيخ أحمد بن حمد الرجباني، الذي كان له حلقة علمية شهيرة سنة 1885 ميلادية، وتوفي سنة 1918.

ومن أوائل القضاة، والمأذونين في إمارة عجمان: الشيخ حمد بن غانم المزروعي الذي لم يكن يتقاضى أي أجر مقابل مهنته، فكان يتكسب من أرباح تجارته المتواضعة، ثم الشيخ عبد الكريم بن علي البكري الذي ولد في (1893م) بمنطقة القصيم بالسعودية، ثم أتى إلى عجمان في بداية القرن العشرين، وتوفي سنة 1950.

وهكذا نرى في استعراضنا لمحطات رحلة مهنة المأذون، أنها لم تكن موجودة في الفقه الإسلامي، لكن وجودها صار مع تباين الزمن، وتغير أحوال الناس أمراً ضرورياً، للتوثيق الكتابي في المحاكم الشرعية، لحفظ حقوق الزوجين، خاصة الزوجة، وعدم ضياعها، ومن باب سد الذرائع المؤدية للفساد (2)، التي قد تحدث في حالة عدم وجود المأذون الشرعي، لإثبات العقد بكل بنوده، وشروطه. كانت القوانين تشترط أن يكون المأذون رجلاً، وهذا ما كانت عليه حال المهنة منذ نشأتها، حتى سنوات قليلة من وقتنا الحاضر، حيث أثيرت مسألة جواز تولي المرأة المهنة (مأذونة شرعية)، وهو ما كان - ولايزال- محل خلاف فقهي، بين معترض تماماً، ومن يراه غير مستحب، ومن لا يرى في الأمر مانعاً شرعياً. واستناداً على الرأي الأخير أصدرت دائرة القضاء في إمارة أبو ظبي سنة 2008 قرارها بتعيين أول مأذونة (وفق الضوابط الشرعية) في تاريخ دولة الإمارات، ومنطقة الخليج كله، ليدخل في سجل ذاكرة المهنة اسم المأذونة فاطمة سعيد العواني، لتتحمل مع أقرانها أعباء المهنة التي أسس أول خطواتها في بلادها، وتولَى أمرها، قضاة وعلماء، عبر محطات زمنية مديدة، وتطورات حضارية ملموسة ■

هوامش

1 - المجلد -16 العدد 1 - شوال 1440 - يونيو 2019.

2 - رؤية شرعية في عمل المرأة مأذوناً شرعياً– د. حسام الدين عفانة.

الخط العربي: هوية وحضارة

شريف عبد المجيد

لم يرتبط خط بحضارة مثلما ارتبط الخط العربي بالحضارة والهوية العربية بل؛ ويعد الفن التشكيلي الأبرز في العالمين: العربي والإسلامي، خاصة مع النهي عن تصوير البشر والحيوانات فاتجه الفنان العربي المسلم إلى إبراز قدراته الفنية والتشكيلية في التجريد وفي هندسة وزخرفة الحروف.
والخط العربي هو فن تصميم وهندسة الحرف وزخرفته ويرجع تميز فن الخط العربي لمرونة الحرف العربي وإنسيابيته وتواصله بما يجعل تشكيله طيعًا وممكنًا طبقاً لرؤية الفنان .

علم بالقلم

وفي القاهرة عقد مؤخراً ولمدة أسبوع، ملتقى الخط العربي في دورته السادسة.

وصرح الكاتب والفنان محمد بغدادي قوميسير عام الملتقى أن دورة هذا العام تكرم الفنانين: إبراهيم أبو طوق «الأردن»، فاطمة البقالي «الإمارات»، أحمد المصري «مصر»، مصطفى العمري «مصر» . ومن ضيوف الشرف الفنانين: ثائر الأطرقجي «العراق»، جاسم حميد «العراق»، محمد سحنون «تونس»، مصطفى النجار «سوريا»، سعيد عبد القادر «مصر» .

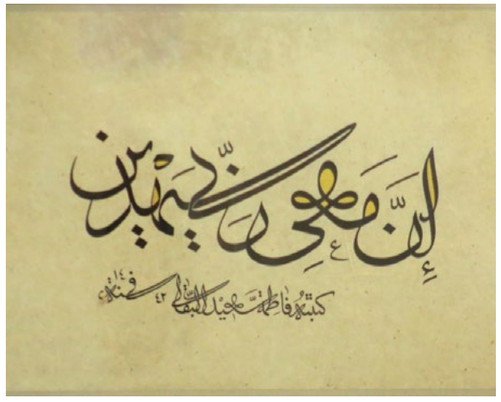
واضاف بغدادي: بلغ عدد المشاركين بالملتقى 153 فناناً منهم93 بالمسابقة الرسمية، بالإضافة إلى 60 من الفنانين الراسخين، من 18 دولة: المملكة العربية السعودية ، الإمارات العربية المتحدة، العراق، المملكة الأردنية، المملكة المغربية، الجزائر،تونس، سوريا، اليمن، الصين، إندونيسيا، إيطاليا، بولندا، المملكه المتحده، ماليزيا، تنزانيا، لبنان، بالإضافة إلى مصر.

وقد شاركت الفنانة الإماراتية فاطمة البقالي بأربع لوحات عبرت فيهم عن المحبة العميقة بين الشعبين المصري والإماراتي وحظيت مشاركتها بتقدير كبير في الملتقى.

وسلمت الفنانة الدكتورة إيناس عبد الدايم وزير الثقافة جوائز الدورة السادسة من ملتقى القاهرة الدولي لفن الخط العربي وحملت اسم الفنان الكبير الراحل يوسف أحمد وذلك خلال حفل الختام على مسرح الاوبرا الصغيروصرحت بأن مسيرة الملتقى تتواصل بخطى راسخة وفن الخط العربي ركيزة مهمة لصون الهوية. وأعلنت في نهاية الملتقى عن مضاعفة الجوائز في الأعوام القادمة وتعددت آراء الباحثين حول الأصل الأول للخط العربي، وهي في مجملها تتمحور حول مصدري اشتقاق أساسيين: الأول: الخط النبطي (متحدر من الخط الآرامي). ومن خلال أبحاث علماء اللغات السامية، تعد لغة المسند (في شبه الجزيرة العربية) متأثرة باللغة الآرامية (في العراق والشام وفلسطين).

الثاني: يرجح أن خط المسند هو الأصل الأول للخط العربي، الذي سمي أيضاً بخط الجزم أي القطع - لاقتطاعه من خط المسند الحميري.

ويقترن فن الخط بالزخرفة العربية حيث يستعمل لتزيين



المساجد والقصور، كما إنه يستعمل في تحلية المخطوطات والكتب وخاصة لنسخ القرآن الكريم ،يعتمد الخط العربي جماليًا على قواعد خاصة تنطلق من التناسب بين الخط والنقطة والدائرة، وتستخدم في أدائه فنيًا العناصر نفسها التي تعتمدها الفنون التشكيلية الأخرى، كالخط والكتلة، ليس بمعناها المتحرك ماديا فحسب بل وبمعناها الجمالي الذي ينتج حركة ذاتية تجعل الخط يتهادى في رونق جمالي مستقل عن مضامينه.

وأهم أنواع الخطوط العربية الخط الكوفي: هو من أجود الخطوط العربية شكلًا وتنسيقًا ومنظرًا، وقد انتشر استخدامه في العصر الفاطمي في مصر، خط الثلث: وهو من أصعب الخطوط كتابة، حيث تتعدد أشكال معظم الحروف. خط النسخ: والذي وضع قواعده الوزير ابن مقله، وقد أطلق عليه النسخ لكثرة استعماله في نسخ الكتب. الخط الفارسي: وله طابع خاص حيث يمتاز بالرشاقة في حروفه، حيث تظهر وكأنها تنحدر من اتجاه واحد. خط الرقعة: ويمتاز بسهولة وسرعة كتابته خط الديوان: وهو الخط الذي كان يستعمل في كتابة الدواوين.

وإذا كان هناك محاولات لاختطاف الخط العربي وربطه بالدولة العثمانية على أساس أنه شهد في عهدها تطورًا كبيرًا فان لذلك ردودًا عليه بأن الخط العربي شهد تطورًا ملحوظًا منذ خروجه من الجزيرة العربية وشهد في عواصم الخلافة الإسلامية مراحل من الإبداع لا يمكن إنكارها سواءً في دمشق أو بغداد أو القاهرة إذ إن الخط في الدولة الأموية ثم العباسية أو الدولة المملوكية في القاهرة قد شهد قفزات هائلة في أشكاله الجمالية وخطوطها الانسيابية خاصة في دولة المماليك وخاصة في الكتابة على إيوان القبلة أو زخرفة المساجد أو على مداخل المنابر كما أن الثقافة المغاربية الأندلسية لها لمسات وذرى إبداعية لا تخطئها عين في رقه الخط المغاربي ودقته وروعته الفنية غير عادية وبهذا يمكن القول إن كل عواصم الخلافة وكل حاضرة كان لها إسهاماتها الجمالية في الخط العربي.

الخط العربي والحداثة

مع تطور فنون الجرافيك كان الخط العربي مواكبًا للحداثة فاستفاد من تلك التقنيات في العمل الفني إنه مازال محتفظًا بجماله اليدوي الذي يسكب فيه الفنان من روحه وطاقته وروحانياته حيث يشكل البعد الصوفي جزءًا مهماً في عمق تجربة الخط العربي وهناك فنانون يستخدمون الخط العربي كموتيفة فنية أو كخلفية في اللوحة التجريدة . وكل هذه التجارب والتقنيات تثبت عبقرية الحرف العربي وجمالياته غير المحدودة ■

البَحْث عَن الأنْثَى في الفِيلم الإمَارَاتي عَوَار قَلب

عبد الهادي شعلان

ماذا ستفعل إذا أوصى والدك قبل أن يموت بأن تتزوج في خلال شهر؛ لتحصل على الملايين التي تركها لك كميراث مشروط؟ فوالدك يريد أن تتزوج وأن تنجب له حفيداً كي يربحه في قبره ويجعله في سلام واطمئنان داخل التراب، وأنت لا تحب النساء؛ فلديك ميراث من أسباب الرفض للزواج، هل ستوافق على الزواج من أي امرأة مقابل الثروة من دون علاقة حب؟ أنت الآن أمام المال وزواج لا تريده، ماذا ستفعل وأنت في هذه المصيدة بين الملايين وبين زواج لا ترغبه؟ هذه هي الرحلة التي سيأخذنا إليها الفيلم الإماراتي «عوار قلب» سيناريو وإخراج : جمال سالم، بطولة: عبدالله زيد، جمعة علي، نيفين ماضي، مروة راتب، خديجة سليمان، سناء طاهر، سلوى بخيت.

كاره النساء

في البدء نحن نسير مع البطل زيد، رجل له تاريخ سيء مع النساء، فوالدته جعلت والده في تعاسة دائماً، فقد كانت تلجأ دائماً للمحاكم، ربما يكون زيد معقد من الداخل لِمَا رآه في طفولته من العلاقة بين والده ووالدته، فنشأ زيد يكره النساء، أيضاً لأنه دخل السجن وقضى شهراً ودفع مبلغ مئتين وخمسين ألفا من أجل أن استغلته امرأة يحادثها على الكمبيوتر واتهمته بالسَّب، وزاد كرهه للنساء لأن والده مات وهو في السجن، فاعتقد بأن المرأة التي أدخلته السجن هي من تسبَّبت في قتل والده ووفاته.

حين يخرج زيد من السجن يدخل الفيلم بالمشاهد مباشرة لقلب الموضوع، فعم زيد يرقد في المستشفى وهو على وشك الموت، ثم أخبر زيد بأزمة الفيلم، والغرض من الرحلة التي سنسيرها طوال الفيلم نتابع زيداً، أخبر العم زيد بأن والد زيد ترك لزيد مبلغاً من المال، تسعة ملايين مقابل أن يتزوج، أن يفعل أكثر شيء يكرهه في الحياة، أن يرتبط بامرأة، وكان أمامه شهر وحيد لإنجاز المهمة، ومن هنا تبدأ رحلتنا مع الفيلم التي تجعلنا نسير بحثاً عن زوجة من أجل الأموال.

بين الرجل والمرأة

يبحث الفيلم في العلاقة الأبدية بين الرجل والمرأة، الزواج، وأن هذا الارتباط معقّد بشكل ما، فللرجل شخصيته الخاصة وللمرأة شخصيتها المميزة، ولكي يتم الارتباط بينهما يجب أن يكون هناك توافق وعلاقة حب، أن يقبل كل شخص الآخر بكل مميزاته وعيوبه. يجعل الفيلم المال هو الدافع لإنشاء علاقة زوجية بين بطل الفيلم زيد، وبين امرأة أخرى يبحث عنها طوال الفيلم قبل أن تمر مهلة الشهر المتاح له للزواج، لذلك كان لزاماً أن يدور الفيلم في إطار كوميدي حتى يمكننا أن نتابع حالة البحث عن زوجة من أجل الحصول على ميراث مالي، ونتقبل المواقف التي سيتعرض لها بطل الفيلم من جراء بحثه عن زوجة جميلة كي يحصل بهذا الزواج على الملايين المتروكة له من والده بشرط الزواج، كان لا بد في النهاية أن تفشل العلاقات، فالمال ليس سبيلاً للربط بين العلاقات الحميمة، وينتهي الفيلم نهاية كوميدية ساخرة، فهذا الرجل الذي كانت تتهافت عليه الفتيات وهو طالب في الجامعة، كان مطلوبا ومحبوباً ومرغوباً، لم يجد في نهاية الفيلم غير كلب يحتضنه. كما يعتمد الفيلم في مناطق كثيرة على تقنية الراوي، زيد نفسه، فهو بطل الفيلم يحكي للكاميرا الأحداث ويعلق عليها

وقتما يشاء، يواجه المشاهد بالحديث مباشرة، فهو يعلم أن هناك من يتابعه ويشاهد أفعاله.

نماذج الأنثى

قلب الفيلم هو البحث عن زوجة، ولهذا أمكننا أن نلتقي بأنواع مختلفة من الفتيات، لقد تم استعراض نماذج من النساء، وكأن الفيلم بحيلة الزواج عن طريق المال قد دخل بنا لعالم المرأة من العمق، فكرة المرأة عن نفسها، فكرة الرجل عن المرأة، ما تريده المرأة من الرجل، وما يريده الرجل من المرأة، ما الذي يجهل المرأة تحب رجلاً؟ وما الذي يجعل الرجل يرغب في المرأة؟ أن يتم الزواج بدون أسباب، هذه مأساة، حتى لو كانت النتيجة الفوز بملايين. حين يقترح صديق على زيد أنه يمكنه أن يتزوج أي فتاة ثم يطلقها؛ مقابل أن يحصل على الملايين، يوافق زيد وتبدأ رحلة الفيلم في البحث عن فتاة جميلة تصلح للزواج قبل أن يمر الشهر. من هنا نبدأ في التعرُّف على نماذج شتى من النساء، نوعيات مختلفة، وكأنه من خلال هذه الفكرة يمكن استعراض نماذج نسائية لا حصر لها، فنقابل التي تهتم اهتماماً بالغاً بزينة وجهها وملابسها، ثم يسافر للمغرب من أجل فتاة رشحها له أحد الأصدقاء القدامى، وكانت فرصة لأن تتجوَّل الكاميرا داخل شوارع المغرب، ونرى بيوتها، ونشاهد بعض العادات المغربية، ونتعرَّف على أنموذج الفتاة نسرين الجادة التي غيرتها الأيام، وأنها تزوجت، ثم يعود زيد لدبي لنقابل أنموذج آخر من النساء، خديجة فتاة مغامرة تحب الحياة، رائعة الجمال، تركب الدراجات النارية، وكانت تكره الزواج، وقررت أن تختبر شجاعته، لأنها تريد زوجاً صقراً، فركب زيد المنطاد من أجل الملايين، ثم لم يستطع أن يستمر مع خديجة فتركها.

ثم يقابل أنموذجاً آخر، نيفين الفتاة التي تعرف معنى الحب، وتؤمن بالرومانسية، لا تعترف بالزواج إلا إذا كان عن حب،

وكانت ترفض أن يتم أي زواج من أجل ملايين المال، فالحب أغلى ما في العالم، فترفضه نيفين، وفي النهاية يذهب ليتزوج من زميلته سناء في الجامعة، الفتاة المتفوقة المميزة، فيجد أنه قد أصابها الجنون، لكنه يقرر أن يتزوجها من أجل الملايين، لكن هذه الزيجة أيضاً لم تتم، ويجد زيد نفسه وحيداً في النهاية، ومعه كلب.

الاطار الكوميدي

إذا تم تناول الفيلم في إطار درامي كان الفيلم سيصبح ثقيلاً على الروح، لا يمكنه أن يتناول هذه المواقف التي ابتدعها صُنَّاع الفيلم من أجل الإضحاك، التناول الدرامي كان سيجعل الفيلم بلا طعم، وربما أدَّى لنفور المشاهد، لكن الإطار الكوميدي يجعلك تتابع المواقف الفكاهية في راحة فحين أراد زيد أن يقابل والد مروة أخبر صديقه أنه يريد أن يتعرَّف على عائلتها ليتأكد من سلالتها، فقال صديقه: سلالتها؟! هل ستتزوج حصاناً؟

فالإضحاك كان يحمل في طياته الهدف من الفكرة التي يسعى الفيلم لتوصيلها بسلاسة ويُسْر، وهي أنه لا يمكنك أن ترتبط عاطفياً إلا بمن يريدك وتريده في الوقت نفسه، كان هذا واضحاً في جميع الفتيات التي استعرضها الفيلم، حتى إنه حين أراد زيد أن يتزوج المرأة التي تعمل في مكتبه، والتي ليس بها مسحة من الجمال، بل بدا هو أكثر جمالاً وشباباً وحيوية منها، لكنها رفضته؛ لأنه ليس الرجل الذي يناسبها، هي تريد رجلاً ولا تريد النقود.

الممثل عبدالله زيد والذي قام بدور زيد، على الرغم من أن ملامحه وتكوينه الجسماني لا يشي بأنه يمكنه أن يقوم بالكوميديا، إلا أنه لعب الدور الكوميدي الذي كان يحتاج لشخص جاد من الخارج يكره النساء، لكن روحه من الداخل بدت مرحة وخفيفة يمكنك أن تتقبَّلها وتتفاعل مع الكوميديا الصادرة عنها، بدا جيداً في المشهد الذي وصف فيه عيوب النساء في هذا الزمان لعمه في المستشفى، ظل في حوار وحيد، يتحدَّث لعمه طوال ما يقرب من ثلاث دقائق يصف النساء في المجتمع، وما يقمن به من أفاعل غريبة في وضع مكونات غير طبيعية على أجسادهن، ثلاث دقائق كوميدية بدون ملل، لم ينقطع فيها عبدالله زيد عن الحوار المنفرد. بررت المواقف الكوميدية والحوار الكوميدي فكرة الفيلم، ووصلت رسالته بكوميديا يتقبَّلها المشاهد ولا ينفر منها ■

بيت القصيد

د. عبدالعزيز المسلّم
رئيس معهد الشارقة للتراث

أبيات كثيرة شاعت بين الناس وفاقت شهرتها شهرة القصائد التي وردت فيها، كما أنها عُرفت كثيرا ونسي أسم قائلها، وهي أبيات متفردة في معناها ومبناها فلا يشبهها بيت ولا توازيها قصيدة، معانيها جزلة وكلماتها بليغة. في الأصل بيت القصيد هو البيت الذي يخبئه الشاعر في القصيدة ويذكر فيه حاجته، ثم صار هو البيت الأجمل في القصيدة، او البيت الذي يختزن السر الذي من أجله أنشئت القصيدة، وهكذا، تختلف الصفات التي تدل على معنى بيت القصيد. الشاهد أن هناك أبيات اشتهرت لأنها تعبّر عن حالة إنسانية معينة، وهناك أبيات شعر اشتهرت لأن معنى القصيدة يختزل في معنى ذلك البيت، وهناك أبيات تنطوي على حكمة بالغة ومهمة لا تنتهي مما جعلها خالدة عبر الأزمان.

غير أن بعض الأبيات جرت بين الناس مجرى الأمثال وغدت أمثال شعبية شائعة، ومع الوقت نُسي قائلها، والعكس صحيح فقد استخدم بعض الشعراء أمثال شعبية وطوعوها في أبيات شعرية ضمن قصائدهم. الشاعر راشد الخضر له عدد من الأبيات المشهور بين الناس أمثالاً شعبية، ومن أشهر تلك الأبيات:

من لفا الأكرام ما حاتا العشى... ومن لفا الأبخال خلّوه امحقور

أما الشاعر علي بن رحمه الشامسي فقد اشتهر باستخدام مثل عربي قديم (كلام الليل يمحوه النهار) في قصيدته (إذا مرّيت) مثل ما قال راعي الوصف لوّل... كلام الليل يمحيه النّهاري

أما الشاعر الكويتي عبد الله الفرج الذي ولد في القرن التاسع عشر فله بيت شهير أصبح مثلا شائعا في الخليج هو:

بلاني زماني ومثلي ألوف... بلاهم وحشرٍ مع الناس عيد

بيت القصيد اختصار بليغ لمعان سامية تكتب بلغة جزلة وموسيقى موزونة، لذا فهو عصي على النسيان، يشيع بين الناس فيتداولونه من باب الأدب والبلاغة، كما إن أبيات القصيد تختصر كثير من الحوارات والأحاديث المبالغ فيه، فقول بيت شعر يكفي عن سرد مطور من الأحاديث.

بابتعاد الناس عن اللغة العربية واللهجات العربية الأصيلة فانهم يبتعدون عن تلك المنابع الغنية بالحكم والأمثال والأقوال المأثورة وهي خلاصة حكمة الأوائل من الآباء والأجداد الذين خبروا الحياة وتمرّسوا فيها، وأبدعوا أدباً جميلاً خالصاً لهم، بيد أنهم ورّثوا ذلك الأدب للتالين من الأبناء والأحفاد ■

قلوب تبحث عن جنتها

د. فاطمة حمد المزروعي
كاتبة وباحثة من الإمارات

عاش الإنسان على هذه الأرض؛ من أجل أن يزرع جنته عليها، فيقوم بدوره في عبادة الله - سبحانه وتعالى - وتعمير الدنيا. لم يخلق ليشقى ويتعذب، إنما ليسعد ويهنأ، فأساس الحياة السعادة والرضا، لا الشقاء والعذاب. فالمرء يصنع واقعه، حسب ظروفه وإمكانياته، وطاقته؛ ليكون له مكان تحت الشمس.

هو من يختار أن يكون بيتًا، قصرًا، كوخًا. في كل الأحوال يمكن أن يجعل مسكنه جنته التي يأوي إليها كل ليلة، لو أخلص لأحلامه وأفكاره، وحوّلها لواقع يحيا فيه حياة حقيقية. هناك قلوب صغيرة تضل طريقها، في رحلتها بحثًا عن سعادتها؛ ثم تقع فريسة لصراعات نفسية مريرة، أقلها تقلبات المزاج، الاكتئاب ثنائي القطب وغيرها من الاضطرابات النفسية. برزت الصحة كقيمة عظيمة، خلال فترة جائحة كورونا، وخاصة الصحة النفسية، التي نالت اهتمامًا كبيرًا.

لقد عانى الجميع من تبعات الحجر، والابتعاد عن التواصل، والخوف من المرض، والحزن على من فقدوا، لكن فئة المراهقين كانت معاناتها مركبة، لأنها في مرحلة التأقلم مع التغييرات الجسدية والنفسية للمراهقة. عانى المراهقون - في شتى دول العالم - من انقطاعهم عن الدراسة الفعلية في المدارس، وابتعادهم عن أصدقائهم وأقاربهم، وبقائهم في البيوت لفترات طويلة، فتباينت ردود أفعالهم على ذلك، بسبب اختلاف شخصياتهم، وطبائعهم، ودرجة حساسيتهم، وظروفهم الاقتصادية. بعض المراهقين لم تكن ظروفهم تسمح بشراء الألواح الالكترونية (الآيباد كمثال)، أو حاسوب ليتمكنوا من الدراسة عن بُعد.

ونتيجة لهذا الانقطاع عن العالم الخارجي انكب معظم المراهقين على وسائل التواصل الاجتماعي، كمتنفس لهم، وبديل عن التواصل الفعلي مع الآخرين، ولقضاء أوقات الفراغ. جاء في تقرير عن صحة المراهقين لمنظمة الصحة العالمية - قبل سبع سنوات، أن الاكتئاب سبب رئيس في الوفيات، إضافة للحوادث المرورية و(الإيدز)! والسؤال ما الذي يمكن عمله لمنع الاضطرابات النفسية وتقليل حالات الاكتئاب لهذه الفئة العمرية؟ ما الذي يحتاجه المراهقون كي ينعموا بالسلام الداخلي والرضا عن أنفسهم، خاصة أنهم في مرحلة حرجة، يكثر فيها تقلب المزاج، التأقلم مع التغييرات الجسدية والنفسية، البحث عن هدف في الحياة، وظروف الجائحة؟ إن معظم مشاكل المراهقين أساسها عدم التقبل، فمعظمهم يرفضون تقبل أشكالهم، أجسادهم، عوائلهم، لغتهم، ثقافتهم، وظروفهم. بينما ينظر أهلهم ومعلموهم بتعجب لهذا الأمر؛ لأنهم جيل لديهم كل ما لم يتوفر لمن سبقهم، من الضروري أن يتقبلوا الواقع بداية، هذا التقبل يساعدهم على إدراك ذواتهم، من دون تقزيم لها، أو قسوة في نقدها، مما يسهل عليهم معرفة مواضع قوتهم وضعفهم، وكيف يستثمرون هذا لتطوير شخصياتهم، وتحقيق أهدافهم.

الأمر الآخر أنهم ضحية سهلة، لكل تأثيرات وسائل التواصل الاجتماعي، مما يعرض بعضهم للتنمر الإلكتروني، وفي كثير من الأحيان إلى الوقوع تحت تأثير بعض المؤثرين والمشاهير، الذين يعرضون جوانب من حياتهم، وما تتسم به من رفاهية مفرطة، من ارتياد للفنادق، والمطاعم والمسابح، وأماكن اللهو وغيرها، مما يشعر المتابع لهم، خاصة صغار السن بالحسرة، والحزن، وتمني أن يحظوا بمثل ما لديهم؛ مما ينعكس سلباً على رضاهم عن أنفسهم. فلابد من توعيتهم بتأثير ذلك، والابتعاد عن المقارنة مع المشاهير وما ينعمون به من مزايا. على الأهالي والمربين التواصل مع المراهقين تواصلًا فعالًا، تواصل الاستماع والتقدير والاهتمام، بلا إصدار أحكام أو إلزامهم بتبني وجهات نظر الوالدين. علمهم أن يستمعوا وينصتوا، وأن يساعدوا أبناءهم على فهم أنفسهم وشغفهم.

إضافة إلى إشباع هؤلاء المراهقين روحياً، وليس جسديًا فحسب، من خلال التزامهم بالعبادات المفروضة، والتأمل واليوغا، والعلوم والفنون والآداب، والموسيقى وغيرها؛ لأنها تهذب النفس، وتحرر من مشاعر الضيق والقلق، مع استشعار الجمال، والحكمة، واللذة العقلية ■

إعلان طباعة كتب

وَضَع نادي تراث الإمارات ومركز زايد للدراسات والبحوث خطُة لرفد المشهد الثّقافيّ الإماراتيّ بإصدارات متنوّعة كلَّ عامٍ فيما يخص تراث وتاريخ الإمارات فقط. تغني المكتبة التراثية الإماراتية، وتفتح منافذ معرفيّة جديدة أمام الباحث الإماراتي والعربيّ، وذلك بدعوة المؤلّفين والباحثين والكُتّاب والأدباء الإماراتيين والعرب إلى طباعة كتبهم وتسهيل نشرها وتوزيعها في المركز والمشاركة بها في المعارض والفعاليّات الثّقافيّة، ويمكن للراغبين في ذلك إرسال مؤلّفاتهم؛ لنشرها بعد أن يُقِرّها فريقُ تحكيم من المختصّين. يُقدِّم المركز لمؤلّف الكتاب مكافأة ماليّة تتراوح بين (1500 - 2500 دولار أمريكي). يَشْمل هذا المبلغُ التعويضَ عن حُقوق نَشْر الكتاب، وطباعته، وترجمته، لمُدة خَمْسِ سَنَواتٍ من تاريخ إبرام العَقْدِ بين المركز والمؤلّف. كما يُقدِّم المركز عشرين نسخة للمؤلّف بعد طباعة الكتاب.

شروط النّشر

- أن يكون موضوع الكتاب متصفاً بالجِدّة، والموضوعيّة، وشمول المعالجة، والفائدة المعرفيّة، وألا يُخلَّ بالقيم العربيّة الأصيلة.
- ألا يكون الكتاب رسالة من رسائل الماجستير أو الدكتوراه أو جزءاً من هذه الرّسائل.
- ألا يكون الكتاب منشوراً سابقاً.
- ألا يكون الكتاب مُقدَّماً للنشر في جهة أخرى.
- أن تكون لغة الكتاب هي اللّغة العربيّة الفصيحة.
- ألا يكون الكتاب مترجماً.
- أن يلتزم الكتاب بالمنهجيّة العلميّة في التّأليف، وخصوصاً الأمانة العلميّة، والإحاطة بالموضوع، والاعتماد على المصادر الأصيلة، وتدوين الهوامش في أمكنتها من كلّ صفحة.
- أن تُدوَّن المصادر والمراجع في نهاية كل كتاب مرتبة ترتيباً ألفبائيّاً بحسب لقب المؤلّف، أو أسرته، أو قبيلته، وأن تُقسم بحسب أنواعها: المصادر، المراجع، الدّراسات، وبحسب لغتها العربيّة أو الأجنبيّة.
- أن يكون الكتاب مُنضَّداً بالحاسوب بصيغة الوورد، ومُصحّحاً، ومرفقاً بنسخة ورقيّة على وجه واحد.
- يُرفَق الكتاب بخلاصة وافية في حدود مائتي كلمة باللغة العربية.
- يُرفق الكاتب مع الكتاب نبذة مختصرة عن حياته العلمية، تتضمَّن اسمه الثلاثي، وبلده، وعنوانه البريديّ والإلكترونيّ، وعمله، وصورة شخصية ملونة حديثة له.
- ألا يقل الكتاب عن (مائة وخمسين صفحة)، وألا يزيد عن (250 - 350 صفحة)، على قياس A 4 وبونط 16 Simplified Arabic أو Times New Roman
- تَتَولَّى هيئةُ تحكيمٍ مختصةٌ مراجعةَ الكتاب وتَقييمِه وإصدارِ قرارٍ نهائيٍّ في أمر طباعته خلال شهرين من تاريخ إرساله.
- يلتزم الكاتبُ، في حال الموافقة على طباعة الكتاب شريطة تنفيذ بعض التّعديلات، بإجراءَ التعديلات المقترحة من هيئة التحكيم.
- لا تُرَدُّ الكتب المُعتذَر عن نشرها إلى أصحابها.
- يُستبعَد أيُّ كتاب مخالف للشروط المذكورة.
- تُرسَل الكتب على نسختين وورد وبي دي اف على الإيميل الخاص بالكتب وهو: kotubimarat21@gmail.com

السلسلة التراثية الثقافية (6)
مركز زايد للدراسات والبحوث

البحر في تراث دولة الإمارات العربية المتحدة

شمسة حمد العبد الظاهري

«البحر في تراث دولة الإمارات العربية المتحدة» كتاب يتناول الدور الحيوي الذي لعبه البحر في حياة أهل الإمارات في فترة ما قبل اكتشاف النفط، وكيف شكل لهم تراثاً غنياً متنوع الجوانب والألوان وفيه العديد من الدلالات والمعاني، فهو يشمل رحلات الماء وما تحمله من وقائع وحكايات وسرديات وتاريخ وأهازيج شعبية، وأمثال وألغاز، ومصطلحات بحرية شكلت معجماً لغوياً شفوياً غنياً بدأ يتراجع أمام التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وغيرها التي طرأت على حياتنا المعاصرة؛ ومن هنا تأتي أهمية جمع هذا التراث البحري ونقله إلى الأجيال المقبلة.

ويتناول هذا الإصدار موضوعات مختلفة كطرق الصيد القديمة التي زاولها أبناء الإمارات وعن مغاصات وصيد اللؤلؤ وزراعته وتجارته، وعن صناعة السفن والمراكب وعن أنواع سفن الغوص والموانئ البحرية في الإمارات.

كما يتطرق بالحديث عن البحر في الأدب الشعبي الإماراتي، وعن ذكريات وقصص أبناء الإمارات مع البحر ودور الطب الشعبي في علاج أمراض الغوص. ويضم الباب الأخير مجموعة من القصص والحكايات من التراث البحري الإماراتي برواية خميس بن راشد بن زعل الرميثي، أحد أهم رواة التاريخ الإماراتي الحديث، وهو مختص في التراث البحري الإماراتي.