المحور الأول

لغات الحب
في المتخيل الأدبي والفني

الحب والجنس في القصص الشعبي

سيرة الأميرة ذات الهمّة

د. نازك سابا يارد

بين القصص الشعبي اخترت سيرة «الأميرة ذات الهمّة وولدها عبد الوهاب والأمير أبو محمد البطّال وعقبة شيخ الضلال وشومدرس المحتال» لأنها، على ما أظن، أقلّ شهرة من قصص **ألف ليلة وليلة** أو **سيرة عنتر**، مثلاً، ولم توضع حولها الدراسات التي وضعت حول هذين الأثرين او غيرهما من القصص الشعبي.

في الطبعة التي اعتمدتها تقع السيرة في ٦٠١٢ صفحة، مقسمة الى سبعة مجلدات، في كل منها عشرة أجزاء. وتتناول حروب العرب ضد البيزنطيين منذ العصر الأموي وحتى آخر خلافة الواثق العباسي، أي من القرن الأول وحتى القرن الثالث للهجرة. كما تصوّر الصراع بين قبيلتين قيسيتين في الحجاز: بني كلاب وبني سُلَيم. يستحيل أن يحدّد بدقة زمن وضع هذه السيرة، ولكن من المرجح أنها بدأت تروى منذ العصر الاموي وحتى عصر الواثق بالله العباسي، وأنها كانت تروى في منطقة الثغور من بلاد الشام، وقد استخرجت الدكتورة نبيلة إبراهيم عدداً من الالفاظ التي تستخدم في لغة الشام العامية.[١] إلا أن دائرة المعارف الإسلامية تؤكد ان السيرة لم تأخذ شكلها الحالي إلا بعد ذلك بكثير وبتأثير العداء للصليبيين ، وقد تجلى هذا العداء في كره رواته للمسيحيين إجمالاً. فأقدم

(١) نبيلة إبراهيم، «**سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة**»، ص ٦٣.

إشارة إلى السيرة تعود إلى القرن السادس للهجرة، الثاني عشر للميلاد.[٢] كذلك لا نعرف مؤلفاً للسيرة، ويختلف عدد رواتها بين مخطوطة وأخرى.[٣]

تبدأ القصة في العصر الأموي بالمنافسة بين القبيلتين القيسيتين. كان جَندبة بن الحارث على رأس بني كلاب، وعلى الرغم من مآثره وتفوّقه في المعارك، فضّل الأمويون مروان بن الهيثم، قائد بني سُليم، ومنحوه الإمارة على العرب. ولكن بعد وفاة جندبة خلص ابنه الصحصاح أخت مسلمة بن عبد الملك من أيدي غزاة من البدو، فمنحه الخليفة الأموي الإمارة على العرب. فترأس الصحصاح مع مسلمة بن عبد الملك القبائل العربية في حملة كبيرة على القسطنطينية، وكان الصحصاح بطل المعارك ضد الامبراطور ليو وحلفائه. بعد موت الصحصاح في رحلة صيد نشب الصراع على خلافة مركزه بين ولديه ظالم ومظلوم، وكان ظالم قد أنجب ولداً، هو الحارث، ومظلوم فتاة هي فاطمة. إلا أن بني طي خطفوا فاطمة وهي لا تزال طفلة فنشأت فيهم وأصبحت بطلة شجاعة وقوية فلُقّبت «ذات الهمة». بعد مغامرات عديدة عادت ذات الهمة إلى قبيلتها بني كلاب الذين أدهشتهم فروسيتها، وكان الحكم قد انتقل إلى العباسيين، فأقنعت ذات الهمة قومها بتأييدهم، فيما اندلعت المعارك مجدداً مع البيزنطيين. أراد الحارث أن يتزوج ابنة عمّه فاطمة، ولكنها كانت ضد الحب والزواج، فدسّ لها بنجاً نوّمها، وضاجعها، فحملت منه ولداً أسود: عبد الوهاب. ربّته ذات الهمة وحارب البيزنطيين إلى جانب والدته، فكان معها بطل هذه السيرة الشعبية الطويلة. وبطل رئيسي آخر في هذه السيرة هو أبو محمد البطّال من بني سُليم، الا أنه كان يلجأ إلى الدهاء والاحتيال لمساعدة ذات الهمة وابنها، أكثر من اعتماده على الشجاعة. وعلى نقيضه كان سلمي آخر هو القاضي عقبة اللئيم الذي اعتنق المسيحية سراً وكان حليف البيزنطيين الى أن اكتُشف سرّه وصُلب. وتنتهي السيرة بموت ذات الهمة وابنها عبد الوهاب بعد أن حجّا الى مكة.

ادّعى رواة السيرة أنها «أكبر تاريخ للعرب، وخلفاء بني أمية والخلفاء العباسيين». صحيح أنها تورد بعض الأحداث التاريخية، ولا سيما فيما يتعلق بالحروب العربية البيزنطية، كحملة مسلمة بن عبد الملك على القسطنطينية (٩٧-٩٩ هـ/ ٧١٥-٧١٧ م) واشتراك البطال في هذه الحروب، ثم معركة عمورية على يد المعتصم؛ أو ثورة الخوارج ونكبة البرامكة والصراع بين الأمين والمأمون، مثلاً؛ أو

(٢) **Encyclopedia of Islam**, II: 237, 238.

(٣) Ibid. II: 238.

بناء العرب بعض الحصون غربي الفرات، مثل ملطية. وبعض شخصيات السيرة شخصيات تاريخية حقيقية، كهارون الرشيد والأمين والمأمون والمعتصم والواثق، أو عبد الوهاب والبطال وعمرو بن عبيد الله، أمير ملطية. إلا أن هؤلاء عاشوا في أوقات مختلفة فيما تجمعهم السيرة في زمن واحد؛ ومع أن البطال كان بطلاً بكل معنى الكلمة تجعله السيرة ينتصر بحيله وذكائه أكثر منه ببطولته. والعديد من الشخصيات التي تجعلها السيرة من العصر العباسي هي في الواقع من أيام الأيوبيين، كما أن اساليب التحية والألقاب والمواكب وغيرها خاصة بأيام الفاطميين والأيوبيين والمماليك.(٤) هذا فضلاً عن إيرادها أحداثاً وهمية وغير واقعية أو غير معقولة. فالسيرة، إذاً، ليست تاريخاً وإنما سيرة شعبية اعتمدت الرواية الشفوية واختارت من التاريخ بعض الأحداث دون أخرى ومزجت الخيال فيها بالواقع. ولأنها سيرة شعبية فإنها تصور أماني الشعب المكبوتة، كما سنبيّن حين نعرض لقصص الحب فيها.

إن موضوع اهتمامنا في هذه المقالة هو الحب. فمع أن المعارك الدموية العنيفة وأجواء البطولة هي الغالبة على السيرة، إلا أن فيها أيضاً العديد من قصص الحب. وقد حاولنا ان نستخلص الدوافع إلى هذا الحب، مظاهره وانواعه ، مفهوم الشعب له، موقفه منه، آراءه فيه، قيمته بالنسبة اليه، دلالة هذه القصص، وما إلى ذلك من قضايا تتعلق بالحب.

١- الدوافع الى الحب في هذه القصص

أهمّ دوافع الحب في هذه القصص هو افتتان الرجل بجمال المرأة، او افتتان المرأة بجمال الرجل. فعلى نقيض ما قد يتبادر إلى الذهن فيما يتعلق بقصص من القرن الثاني عشر للميلاد نجد عدداً من النساء يتغزلن بالرجل ويعرضن عليه الحب والزواج، منهنّ، مثلاً، ميمونة بنت ملك السودان التي تيمها حب عبد الوهاب حين وقع نظرها عليه، فكتبت إليه رسالة تؤكد له فيها «إن فؤادي في قلبك أسير وان قلبي الى مشاهدتك مستطير وأنا قد عدمت رقادي ودام سهادي.»(٥) وقتالة الشجعان

(٤) في الاسس التاريخية للسيرة راجع: نبيلة إبراهيم، «**سيرة الاميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة**»، ص ٦٤-٨١ و Encyclopedia of Islam, II: 236-237.

(٥) «**سيرة الاميرة ذات الهمة**»، ٤:٤١٣ . نورد هذا الاقتباس وغيره بأسلوب رواة السيرة، على ما فيه من ركاكة وأخطاء لغوية..

هي التي تعرض على جندبة أن تتزوجه[٦] لا العكس. أما مقاييس الجمال فنجدها في وصف الراوي الملكة نورا قائلاً:

«وجهها كالقمر... بصدر كأنه مرمر ونهدان كأنهما أحقان البلور وبطن مرجرج ينتهي إلى خصر وردف كأنه برج قد خرج من سور يحمل ذلك ساقان أبيضان مدملجان وقد غاصا في كعبين ناعمين كأنهما اللجان والعقيان.»[٧] أو حين يصف جمال الأميرة زنانير «وهي غضة بضة دعجا ذات جسد ناعم رابية المعاصم عيونها أمضى من الصوارم ثقيلة الردف كأنه كثيب وهي في قامة القضيب مخدلجة القدمين وعجيزة موفرة كأنها موج البحر إذا عصفت به الرياح.»[٨] وتكاد هذه الاوصاف تتكرر في نعت كل الجميلات في السيرة.

إلا أن الجمال وحده لم يكن سبب افتتان الرجل بالمرأة. فجمال نورا سلب عقل هارون الرشيد ولكنه ازداد بها غراماً حين حادثته في قضايا فلسفية يونانية.[٩] وكانت شجاعة المرأة وقوتها من أهم ما جذب إليها الرجال الأبطال. فمعظم النساء في السيرة بطلات مناضلات أمثال الشمطاء بنت الملك الضحاك وقتالة الشجعان والملكة ألوف الرومية وملكة الكرج بخطوس، والقناصة ابنة مزاحم والملكتين نورا وزنانير الروميتين وميمونة بنت الدمدمان وعذيبة بنت البطال، وعلى رأسهن جميعاً بطلة السيرة فاطمة بنت مظلوم التي لقبت بذات الهمة. فهذه وحدها كانت تنتصر على جيوش بكاملها وتقتل بمفردها مئات المحاربين. لم ترغب ذات الهمة بالحب والزواج لانها تفردت بخدمة ربها والجهاد في سبيله منذ أن ظهر لها الرسول في منامها وهي فتاة وقال لها إنها «سيف من سيوف الإسلام.»[١٠] فآلت أن لا يضاجعها غير سيفها ودرعها.[١١] إلا أن الفروسية والشجاعة والقوة كانت من الصفات التي جذبت الرجال إلى غير ذات الهمة أيضاً. مثلاً ظلّ عامر بن الأشعث يمتنع على ابنة عمه غمرة وهي تبيّن له حبها له إلى أن غلبته في مبارزة. حينئذ طلب أن يتزوجها إلا أنها رفضته لأنها احتقرته.[١٢] كذلك زاد إعجاب عبد الوهاب بميمونة

(٦) **السيرة**، ١:٣٤.
(٧) **السيرة**، ٢: ٤٤٩.
(٨) **السيرة**، ٣: ٣٩٧.
(٩) **السيرة**، ٢: ٥٢٨.
(١٠) **السيرة**، ٥: ١٢٨.
(١١) **السيرة**، ١: ٥٣١.
(١٢) **السيرة**، ٤: ٧٢٨–٧٣٢.

حين ظهرت له قوتها وشجاعتها وفروسيتها وبدأ يحبها بعد أن كان يمتنع عليها.[١٣] وأحبّ عبد الوهاب نور النار إذ أعجب بفروسيتها وقوتها بقدر ما أُعجب بجمالها.[١٤]

ب . أنواع الحب

ا – الحب المثلي

في السيرة قصص قليلة تصور حباً مثلياً بين النساء، وقصة واحدة تشير إلى حب رجل لغلام. فالملك غضب المسيح أحب الغلام الرومي الجميل مريحنا. وبقي مع الغلام طول ليلته إلى الصباح «حتى قتل الغلام من فعله الزنيم»، ومن شدة ما جرى للغلام تفطرت مرارته ومات لوقته. فحزن عليه الملك حزناً شديداً وكتم خبر موته ودفنه سراً.[١٥] والمثليات من النساء كن أيضاً من الروم. فالملكة الرومية المسيحية الرائعة الجمال والبطلة الشجاعة ألوف تؤكد للصحصاح أنها لا ترغب في الزواج ولا في الرجال «بل يميل قلبي إلى ربات الحجال.»[١٦] وكذلك الأميرة زنانير الرومية والتي كانت هي أيضاً من الفرسان الأبطال تكرّر: « ما أنا ممن يرغب في بعل أبداً ولا يركبني فحل سرمداً لأنني مولعة بربات الحجال مستكفية بهن عن الرجال ومفتونة بالكواعب الأتراب ومشغوفة بدلالهن والإعجاب بهن فلا يأخذني بهن خجل ولا يعاب عليّ إذا خلوت بملاح النساء من بنات الملوك والأمراء.»[١٧] فألوف وزنانير كانتا بطلتين شجاعتين وذكيتين، مما يقنع الشعب بأنهما أقرب الى الذكورة منهما الى الأنوثة، لا سيما حين توضح زنانير أسباب تفضيلها النساء. إلا أن ألوف وزنانير كلتيهما غيرتا ميولهما المثلية حين أغرمتا برجل مسلم، الأولى بالصحصاح والثانية بلؤلؤ.[١٨] ولم تستمر في ميولها الشاذة الا الغزالة الجنية بنت عقهق التي تيمها حب بنت المبرقع الرائعة الجمال. فحين رضيت الغزالة الجنية أن تتزوج الصحصاح اشترطت عليه أن تسكن بنت المبرقع معهما، فاضطرّ الصحصاح إلى قبول الشرط.[١٩] فنلاحظ أن كل المثليين في السيرة من الروم، وأن النساء منهم

(١٣) **السيرة**، ٤: ٤١٧–٤١٨، ٤٥١–٤٧٥.
(١٤) **السيرة**، ٧: ٣٥–٤٥.
(١٥) **السيرة**، ٣: ٦٣٦.
(١٦) **السيرة**، ١: ٣٠٥.
(١٧) **السيرة**، ٣: ٦١٧.
(١٨) **السيرة**، ١: ٣٢٣ و ٣: ٧٥٨–٧٧٠.
(١٩) **السيرة**، ١: ٤٧٦–٤٨٣.

غيّرن ميولهن الشاذة حين اغرمن برجل مسلم. حتى الجنية رضيت أن تتزوج مسلماً فجمعت بين ميول جنسية طبيعية وأخرى شاذة، كما يحدث كثيراً في مجتمعاتنا اليوم. أما أن تخص السيرة الروم بميول جنسية شاذة فعائد، على الأرجح، إلى التأثير السلبي الذي كان للحروب الصليبية المعاصرة لتدوينها. والبرهان على ذلك أن ألوف وزنانير أقلعتا عن شذوذهما بفضل اتصالهما بالإسلام، وحتى الجنية رضيت بأن تتزوج رجلاً، وكان أيضاً مسلماً. الملك الرومي وحده ظلّ مثلياً، وهذا طبيعي إذ ظلّ ملوك الروم يشكلون القوة المعادية للمسلمين أثناء الحروب الصليبية.

٢- الرغبة الجنسية الخالصة

نادراً ما توقّفت قصص السيرة عند الرغبة الجنسية الخالصة أو وصفتها وصفاً مفصلاً. منها خبر مضاجعة فرسيس بن مطليس، ابن ملك الروم، للأميرة الرومية بطوانة. فحملت منه وخافت أن يفتضح أمرهما. فادّعت أن الحواري ظهر لها بسبب قداستها وأشار إليها بعمود فحملت منه. وأعطاها فرسيس خاتماً سحرياً تغطّ عليه الطيور حين يُفرك. فحين وضعت طفلها فركت الخاتم وغطت عليه الطيور فصدق الناس أعجوبة حملها.(٢٠)

٢(أ) - قصص الاغتصاب

ولكن في السيرة قصصاً واقعية أيضاً، منها قصص اغتصاب وقصص عن شهوة جنسية خالصة، تصفها السيرة أحياناً وصفاً مفصلاً، وقد تبيّن ما يترتب عليها من نتائج.

بعد أن مات زوج الأميرة رباب، وكانت حاملاً منه، اغتصبها العبد سلام: «تقدّم عليها ومدّ يده إليها وأراد الوثبة عليها ودفعها بين ثدييها راحت على ظهرها وأراد أن يركب على صدرها، فمن شدة الدفعة وما لحقها من الفجعة دفق عليها الدم ولحقها الطلق.» فقتلها العبد وسرق ما معها من مال وحلي وتركها مع طفلها الذي كان يرضع من ثديها.(٢١)

لكن حوادث الاغتصاب الأخرى ليست خالية من الحب أيضاً. فبطلة السيرة ذات الهمة نفسها تعرضت لاغتصاب ابن عمها الحارث بن ظالم. أحبها الحارث وازداد بها عشقاً كلما مرّت الإيام، ولكنها ظلت تمتنع عليه إلى أن دسّ لها البنج فاستغرقت في

(٢٠) **السيرة**، ٤: ٥٣-٥٤.
(٢١) **السيرة**، ١: ١٣-١٤.

نوم عميق، ودخل عليها «وواقعها إلى أن نزل دمها وبعد فراغه من قضاء حاجته تركها على حالها وخرج وهو فرحان ببلوغ الآمال.» وخاف الحارث أن تنتقم منه ذات الهمة حين تستفيق فهرب، إلا أنها كانت قد حملت منه ووضعت ابنها عبد الوهاب الذي ربته وحارب إلى جانبها حتى آخر أيامهما. لأن الولد كان أسود اتهمها الحارث بأنها أعرضت عنه لأنها كانت تحب عبداً أسود أنجبت منه هذا الولد. على الرغم من إنكار ذات الهمة هذه التهمة قرر الحارث أن يقتلها هي والولد إلا أنها تمكنت من الانتصار عليه في عدد من المعارك وفي النهاية قتله ابنه عبد الوهاب.(٢٢) وحين فتح المسلمون القسطنطينية وأسروا النساء، كانت ابنة الملك من نصيب الامير ظالم بن عبد الوهاب. أدهشه جمالها وحين رفضته مهددة بالانتحار إن هو اقترب منها نصحه أبوه بأن يبنجها ويغتصبها وهي نائمة، تماماً كما فعل أبوه بوالدته ذات الهمة. فتبع ظالم نصيحة والده ودخل عليها بعد أن خدّرها وفضّ بكارتها. ولكن حين استفاقت دخلت عليها زوجة البطال وابنته تلاطفانها وتحدثانها حتى أنست إليهما ، ورغبتاها بالإسلام، فأسلمت، وفرح ظالم بذلك فرحاً عظيماً وتزوجها.(٢٣)

٢(ب) – الشهوة والبطولة

وهناك شهوة جنسية لا يرافقها إعجاب ولا اغتصاب لأن صاحبتها ملكة قوية جداً تتعدى هي على الآخرين ولا يتعدون عليها. فملكة الكرج المسيحية القبيحة بخطوس «تحب النكاح من المغرب إلى الصباح وإن كان الرجل معها أرضاها أكرمته وأحبته... وشغلته في كل وقت وأوان، وإذا أخذه التقصير يبقى عندها طنجير وتأخذ رأسه تضعه تحت إبطها وتعصر عليه بقوة... تخرج عينيه من حدقيه وتسحق عظم صدغيه.» وحين صارعت مدلاج المسلم وجلدت به الأرض انكشفت عورته «فبان لها شيء هائل فلما رأته سالت ريالتها وتحركت شهوتها» و«طلبته للجماع فلم يقدر على الامتناع فوثب إليها... فوقع عليها مثل الحمار وأراها طعن صاحت منه: زنهار زنهار.» وظلا هكذا «إلى أن استكفت ولا بقي لها جلد ولا نفس.»(٢٤) في هذا الوصف وأمثاله نرى ميل الشعب إلى التعبير الصادق والصريح، بل الفظّ أحياناً، عن العلاقات الجنسية.

ونلاحظ أن السيرة كثيراً ما تقرن الشهوة الجنسية بالبطولة. فبطل السيرة

(٢٢) **السيرة**، ١: ٥٥٣–٥٩٤، ٦٢٧–٦٨٢.
(٢٣) **السيرة**، ٧: ١٠٠٤–١٠١٠.
(٢٤) **السيرة**، ١: ٤٠٦–٤١٠.

الثاني بعد ذات الهمة هو ابنها عبد الوهاب. فمع أنه متزوج وأب إلا أنه يشتهي كل أميرة أو جارية جميلة تقع عليها عينه. حين نافسه هارون الرشيد في الجارية الرومية الجميلة «ميرونة» دخل عبد الوهاب على الجارية وافتض بكارتها وبات «تلك الليلة عندها في أطيب عيش وأهنأه وأرغده وأسناه» متخلصاً بذلك من ردّها إلى هارون الرشيد الذي لن يرضى بجارية افتضت بكارتها.[٢٥] وحين لقي عبد الوهاب الفارسة الشجاعة القناصة ابنة مزاحم وأعجبه جمالها وقوتها وفروسيتها تزوجها وضاجعها عدة أيام ثم تركها.[٢٦] ثم وقع في غرام الملكة الرومية نورا مع أنه كان سائراً إلى بلدها لمحاربة أهلها،[٢٧] وكان هذا الحب سبب العداوة بينه وبين صديق العمر أبي محمد البطال، كما سنرى.

ولعل أكثر القصص دلالة على اقتران البطولة بالشهوة الجنسية الخالصة قصة البطلة ميمونة. تخلت عن زوجها عبد الوهاب حين أسرها ملك الروم أرمانوس، واعتنقت المسيحية لتتزوج أرمانوس. إلا أن ملك الفرنج كرفناس أسرها بعد ذلك وعشقها وأراد أن يتزوجها. مانعته في أول الأمر، «فافترسها غصباً». وحين رأت ميمونة قوته الجنسية «طاب قلبها» ونامت معه حتى الصباح وأصبح أحبّ إليها من أرمانوس، ونوت أن لا تعود إلى زوجها السابق. وحين بيّن لها البترك أن زواجها باطل لأنها زوجة أرمانوس صاحت به ميمونة وأكدت له أنه لا يصلح لمثلها إلا ملك مثل كرفناس «لأنه أوجه من أرمانوس من ثلاثة وجوه أحدها شجاعته والثاني كرمه والثالث يصلح للفراش والهراش. ولقد شاهدت في بلده ما لم أشاهد مثله لأن له مئة سريّة ما فيهن إلا من كرهته لأجل إكثاره.»[٢٨]

٢(ج) – موقف الشعب من الشهوة الجنسية الخالصة

إلا أن السيرة تبيّن ما يترتب على الشهوة الجنسية الخالصة من نتائج سلبية، وكأن الشعب ينتقد بذلك كل شهوة جنسية خالية من عاطفة الحب. فالملك يهودا فقد كل حذره من العدو حين فتنه جمال عذيبة ابنة البطال. ناداها فأخذت تتمخطر أمامه وسألته ماذا يريد. فتغزل بها وطلب منها أن تخلو به كي «يهبها شيئاً تفتخر به على الغلمان.» وحين اختليا قدمت للملك كأساً فيها منوّم وحين شربها وانقلب على

(٢٥) **السيرة**، ١: ٧٧٦.
(٢٦) **السيرة**، ٢: ٣٦.
(٢٧) **السيرة**، ٢: ٢٦٧–٢٧١.
(٢٨) **السيرة**، ٦: ٢٣٣–٢٣٧.

الأرض حملته إلى قومها المسلمين فقيّدوه.[٢٩] ولا يفقد المرء حذره من العدو فحسب، وإنما قوته أيضاً، ولو كان بطلاً. مثلاً، حين أدهش جمال الفتاة الرومية المسيحية الصحصاح وتحدّته ودعته لمصارعتها «وقد وقعت في يده على خصرها فغاصت أنامله في طيات أعكانها وهبّت عليه روائح المسك من أردافها وإذا ببطيخة عبيدي تحت دكة سروالها، عند ذلك استرخت أعضاؤه وقلّ حيله وقواه.»[٣٠] فالرغبة الجنسية الخالصة أفقدت حتى هذا البطل الصنديد قوته فهزمته فتاة قوية. وهذا ما حصل أيضاً لمسلمة حين لاصق ألوف وعانقها «ووقعت يده على خصرها فارتخت منه القوى وبقي حاير من شدة الجوى.»[٣١] وحين وقعت ذات الهمة أسيرة في يد الروم، وقد أعجب ملكهم بجمالها لأنها كانت تزداد جمالاً مع العمر، اختلى بها ومدّ يده إليها وأدخلها تحت ثيابها، فامتنعت. فجرّد سيفه عليها وهدّدها بالقتل. فسكتت، وظنّ أنها رضيت به، فألقى سيفه، فهجمت عليه وقبضت على حلقه وعصرته ومنعته من الصراخ، ثم خنقته.[٣٢] وما يحدث للأبطال من الرجال يحدث أيضاً للبطلات. فبعد أن ضاجع مدلاج المسلم ملكة الكرج بخطوس حتى استكفت ولم يبقَ فيها نفس، مع أنها كانت «تحب النكاح من المغرب حتى الصباح،» نامت. فاستلّ مدلاج سيفه وقتلها. فكان «رمحه القصير» سبب انتصار المسلمين بعد ذلك على أهل الكرج إذ كانوا قد فقدوا سطوة ملكتهم.[٣٣]

٣- الحب

٣ (أ) - الحب المقترن بالجنس

ولكن في السيرة أيضاً قصص حب طبيعي يقترن بالرغبة الجنسية. «فالأذن تعشق قبل العين أحياناً» حسب القول الشائع. وهكذا بيّنت السيرة أن مسلمة بن عبد الملك بن مروان كان يستمع إلى ما يسرده له الصحصاح عن شجاعة الملكة الرومية ألوف وجمالها وذكائها وثقافتها وعلمها، فوقع في حبها وأبى إلا أن يذهب إليها. فوجدها فوق ما وصف الصحصاح وازداد بها غراماً حين سمعها تغني، وحين

(٢٩) **السيرة**، ٧: ٧٧٧-٧٧٩.
(٣٠) **السيرة**، ١: ٣٠٢.
(٣١) **السيرة**، ١: ٣٣٣.
(٣٢) **السيرة**، ٥: ٣٥٢-٣٦٣.
(٣٣) **السيرة**، ١: ٤١١-٤١٤.

اعتنقت إلاسلام خطبها من والدها وتزوجها.[٣٤]

وتأكيداً للمثل الشعبي أيضاً يبيّن بعض قصص الحب في السيرة أن «كل ممنوع مرغوب». أحبت غمرة بنت عطارد ابن عمها عامر بن الأشعث وأطلعت الأم والدة عامر على ذلك، ففرحت المرأة بالخبر. إلا أن ابنها رفض أن يتزوج غمرة مدعياً ان شغله الوحيد هو الصيد ومنازلة الأبطال. فاحتالت أمه ليرى غمرة لعل جمالها يأسره، ولكن دون جدوى. ولم تعد غمرة تقوى على النوم والأكل، وهزلت ومرضت، ولم ينفع معها لوم والدتها. وفي أحد الأيام قالت لأمه إنها ستخرج في رحلة صيد لتروّح عن نفسها. تنكرّت بزي فارس وخرجت إلى الغابة التي يصطاد فيها ابن عمها. حين رأته أهانته وتحدّته وتصدت لمبارزته وهو لا يعرف من هي. تبارزا وتمكنت منه وألقته على الأرض وجردته من حصانه وسلاحه وملابسه وأصرت عليه أن يخلع سرواله أيضاً وتركته عارياً كما خلقه ربّه. ثم حملت أغراضه إلى دايتها وأخبرتها القصة قائلة لها أن تسأله، إذا جاءها، كيف يدعي خوض المعارك وصيد الاسود. وحين عادت إلى بيتها كانت قد شفيت من حبها وأصبح عامر أبغض الناس بالنسبة إليها. جاء عامر إلى الداية يطلب منها أن تأتيه بالملابس من بيته، فأعطته ملابسه وقالت له إن الفارس الذي غلبه ليس سوى ابنة عمه غمرة وانها تبلغه أنه كذب حين ادعى أن شغله الشاغل منازلة ألابطال وخوض المعارك، فكيف ذلك وقد غلبته جارية مدلّلة! حين سمع عامر ذلك شعر بحب شديد لابنة عمه، ومرض من شدة الحب والحزن، إلا أنه حاول عبثاً أن يستميل غمرة التي هددت بأن تقتل نفسها إن هم غصبوها على أن تتزوج عامر.[٣٥]

ومثل آخر على أن «كل ممنوع في الحب مرغوب» هو قصة الأميرة زنانير مع لؤلؤ. مع أنها كانت مثلية في أول الأمر، إلا أنها بليت بحب لؤلؤ لأنه تمنع عنها عندما عرضت نفسها عليه «فصارت لا تصبر عنه ولا تقرب منه، ولا ترغب فيه ولا تبعده، تنفيه ولا تسعفه، وترضيه وهو مع هذا جميعاً صابر كأنه مجنون بني عامر.»[٣٦] ففي هذه الجملة وصف موجز إلا أنه رائع ودقيق لدلال المرأة المتمنعة مع أنها تحب، ظناً منها، ومن الشعب أيضاً، أن تمنّعها يزيد العاشق عشقاً. وهذا ما حصل فعلاً، إلى أن تزوجت لؤلؤ في نهاية الأمر.

(٣٤) **السيرة**، ١: ٣٢٦-٣٤٢.
(٣٥) **السيرة**، ٤: ٧٢١-٧٣٢.
(٣٦) **السيرة**، ٣: ٤٣١.

وفي قصص الحب يتبيّن أن قرار زواج البنت ممن تحب كان أحياناً في يد الوالد، فيما تُركت لها حرية الخيار أحياناً أخرى. مثلاً، رفض والد لبنى أن يزوجها ابن عمها غانم من غير مهر لائق بها، مع أنه هو الذي كان قد حرم غانم أموال أبيه. وكان الوالد ينوي سراً أن يزوجها ملكاً غنياً تكرهه. فعرضت على غانم أن تهرب معه، إلا أن الوالد اكتشف ذلك وحال دون هربها. فغادر غانم سعياً وراء مال وفير يقدمه مهراً، في حين أن والد لبنى اتفق مع الملك على تزويجه إياها، على الرغم من أنه كان قد وعد غانم بألا يفعل . ليلة العرس عاد غانم واكتشف غدر عمّه فقتله وقتل الملك وتزوج لبنى.(٣٧) كذلك رفض المهلب أن يزوّج ابنته ظالم بن عبد الوهاب، وحلف أن يقتلها ولا يسلمها حتى بعد أن أمره الخليفة هارون الرشيد بذلك. في نهاية الأمر حارب عبد الوهاب وذات الهمة ورجالهما المهلب، وانتصروا عليه، فاستطاع ظالم أن يتزوج حبيبته.(٣٨) وسلمى بنت الغطريف أجبرها والدها مرتين على أن تتزوج رجلين لا تحبهما.(٣٩) وتبيّن السيرة أن سلطة الوالد هذه لم تكن وقفاً على المسلمين. فملك الروم ميخائيل خطب الأميرة الجميلة مليكة من والدها، إلا أنه رفض أن يزوجه إياها وزوّجها صليبا القبيح المنظر مقابل أموال طائلة دفعها له. ووقع الملك ميخائيل أسيراً في يد كوشانوش الذي كان صليبا قائداً في جيشه. حين وقع بصر مليكة على الملك ميخائيل تمنت أن يكون زوجها. رشت السجان ودخلت على الملك في سجنه، وشكوا حبهما إلى بعضهما البعض وتعانقا، ثم رشت السجان ففتح باب السجن للملك ميخائيل ومن كان معه من العرب. حين خرجوا دارت معركة حامية بينهم وبين صليبا ورجاله قُتل فيها صليبا وتزوجت مليكة الملك ميخائيل.(٤٠) ولكننا نلاحظ أن الحب هو الذي انتصر في نهاية المطاف، وكأن الشعب لا يريد إلا أن ينتصر، وأن يكون للفتاة حرية اختيار الزوج.

وهذا ما نلاحظه في عدد آخر من قصص الحب. مثلاً، تخاصم قشعم بن عبد الوهاب ومذبحون بن البطال بسبب زهرة الجميلة التي أُغرما بها. فاحتكما إلى والدها، ثابت بن جرير، ليقرر بينهما. إلا أن الوالد قال إنه سيسأل ابنته أيهما تفضل. قالت إنها تفضل مذبحون، ولكن ليخرج إليها كل منهما وستتزوج الذي يغلبها في

(٣٧) **السيرة**، ١:١٤٥-١٥١.
(٣٨) **السيرة**، ٣: ٦-١٤.
(٣٩) **السيرة**، ١: ٧٩-٩٣.
(٤٠) **السيرة**، ٤: ٨٣-٨٩.

المبارزة. فخرج إليها قشعم، إلا أن جمالها أفقده لبه وشجاعته، فاستطاعت زهرة أن تطعنه، وتزوجها مذبحون ودخل عليها من ليلتها.[٤١] وحين مات بحرون أحبت زوجته افتونا عبد العزيز العلوي، وكان عبد الوهاب قد وعد عمرو بن عبيد الله السلمي أن يزوجه إياها لأنه أغرم بها. ولكن افتونا هددت بأن تقتل نفسها إن هم غصبوها على أن تتزوج غير عبد العزيز. ووسّطوا الخليفة المعتصم كي يقنع عمرو بن عبيد الله بالاستغناء عن أفتونا، وعقد الخليفة نفسه الزواج بينها وبين عبد العزيز.[٤٢]

وتصف السيرة أحياناً ما يفعله الرجل أثناء المضاجعة، ولكن من غير إشارة الى ما تفعله المرأة. وهذا إما لأن متعة المرأة الجنسية لا تعار أهمية حتى في أيامنا؛ أو بسبب المعتقد السائد إلى يومنا هذا من أن المرأة لا ينبغي أن تتمتع بالمضاجعة إذ خلقت لكي تكون أداة لمتعة الرجل لا غير؛ أو لأن المرأة هي «الحرمة» وعليه لا ينبغي أن يذكر شيء عن تصرفاتها الحميمة . مثلاً، حين حصل البطال أخيراً على نورا «واقعها وفك ختامها وجعل يعضعض خدودها» وظل هكذا يضاجعها يومين كاملين.[٤٣] ولما قبلت زنانير في النهاية أن تقلع عن مثليتها وتتزوج لؤلؤ، دخل عليها لؤلؤ «وخلع ثيابه وزاد نشاطه ولهاً بها وأخذ الساقين وصار بين الفخذين وعمد إلى الباب وأقعد النشاب وحرّر وقرب وقام القلوع وزاد به الولوع وحلّ الممنوع فأصيب الدروع وأخرب الاطلال والربوع ولاحسب رجوع وزاد في العمل ولا أورى تعب ولا ملل.» صحيح أن الراوي يستخدم مختلف الاستعارات، إلا أنها لا تخفي حركات المضاجعة، بل تصوّرها تصويراً حسياً ملموساً. أما زنانير فتكتفي بأن تقول: «والله ما كنت أظن أن فيك هذا كله.»[٤٤]

ب- الحب المخلص لحبيبة واحدة

(ب) (١) في السيرة أربعة أمثلة على إخلاص الحبيب لحبيبة واحدة. أولها حب الصحصاح لابنة عمه ليلى الجميلة الغنية وابنة سيد القوم، وكانت هي أيضاً تحبه خفية. تشبه هذه القصة قصص الحب العذري الأموية، إلى حد. فحين تغزّل الصحصاح بابنة عمه خاف والداها على سمعتها وطلبا منه أن لا يراها أبداً. فبكى

(٤١) **السيرة**، ٥: ٥٩١-٦٠١.
(٤٢) **السيرة**، ٥: ٥٧٢-٥٧٥.
(٤٣) **السيرة**، ٢: ٨٩٨.
(٤٤) **السيرة**، ٣: ٧٧١.

وتحسّر وشكا أمره إلى والدته التي وبّخته بدورها على ذكره ليلى في شعره لأن ذلك يجعلها حديث الناس وينكس بختها فيتمنع خطابها. ولكنه أصرّ على أن من حقه أن يتزوجها مع أنه فقير، لأنها ابنة عمه. ولم يكفّ عن التغزل بها، مؤكداً «أنا من اليوم قتيل هواها وأسير عيناها ولا أسمع فيها لوم لائم وإن نامت فأنا غير نائم وإن صرمت حبلي فإني غير صارم.»(٤٥) ودام على هذه الحال ثلاث سنين، ثم خرج من الحي يائساً هائماً على وجهه في البراري آملاً أن يجد سبيلاً إلى الخلاص من فقره ليعود ويخطب ليلى. وحين حصل على بعض المال وعاد واجتمع سراً بليلى، قضيا معاً ليلة بالشكوى والحنين، ليس إلا. عرف والدها بذلك وهدّد بقتله، فقرر أن يغادر الحيّ ثانية طلباً لمزيد من المال والشهرة حتى يستحق ليلى، ووعدته هي بأن تنتظره حتى يعود. وتسرد السيرة بعد ذلك قصص مغامرات الصحصاح ومعارك بطولته في سبيل الحصول على ليلى، إلى أن منحه الخليفة عبد الملك بن مروان الإمارة على العرب بدلاً من مروان بن الهيثم السلمي. وإذ طال غياب الصحصاح، ظن أهل ليلى أنه مات، فزوجها والدها لحريث بن الحجاج مع انها ظلت تبكي لفقدان الصحصاح. ولكن الصحصاح عاد قبل أن يدخل حريث بليلى وأمره مسلمة بن عبد الملك أن يتخلى عنها للصحصاح. ولكن الصحصاح لم يمسها، ولم يدخل عليها إلا بعد ثلاثة أيام، بعد أن خطبها رسمياً من والدها امام جميع الملوك.(٤٦) وحين أدهشه جمال أمامة بعد ذلك بسنوات اشتهاها ونسي أهله وخطبها إلى والدها وتزوجها وقضى معها ثمانية أيام وليال. ولأن ضميره عذبه بسبب خيانته ليلى كذب عليها حين عاد وادّعى أنه كان عند عرب أصروا على بقائه عندهم. وظل يكذب على ليلى كلما أقام عند إمامة شهراً او أكثر إلى أن افتضح أمره. فبكت ليلى وأغمي عليها. وحين أغرم بعد ذلك بغزالة جنية عابته على خيانته لليلى واختفت.(٤٧) وكأن هذه الحادثة الخرافية إشارة أخرى إلى عذاب ضميره، وتعبير غير مباشر عن استنكار الشعب خيانة الرجل لحبيبة انتظرته سنين.

ومثل آخر على الحب الطاهر الشريف حب الفتى البصري لجارية جعفر البركي. غارت زوجة جعفر من هذه الجارية الجميلة فباعتها. أحبها الفتى الذي اشتراها حباً جماً، ولكنها امتنعت عليه ثلاثة أشهر وهو صابر على ذلك من غير أن يعرف سببه،

(٤٥) **السيرة**، ١: ١٠٣.
(٤٦) **السيرة**، ١: ١١١-٢٦٩.
(٤٧) **السيرة**، ١: ٤٤٦-٤٦١.

إلى أن أخبرته أنها فعلت خوفاً عليه من جعفر إذا عاد ليسترجعها. وحين استرجعها جعفر عنوة وعرف خبرها مع الفتى لم يمسها احتراماً لشرفها وإخلاصها وأعادها إليه.[٤٨] أما الحب الآخر المخلص والشريف فهو حب لؤلؤ لزنانير الرومية التي ظلت تمتنع عليه بسبب مثليتها، وهو يزداد بها حباً. وحين طلب منه سيده البطال أن يسلمه إياها حين خلصها لؤلؤ من الأسر هجم بخنجر على البطال مؤكداً أنه مستعد لكل شيء في سبيل حبه. وأكد أنه إذا مات دون أن يتمكن من نيلها يكون شهيد حبها ويرجو أن تكون زنانير زوجته في الدار الآخرة.[٤٩]

(ب) (٢) حب البطال الفريد

ولكن لعلّ أجمل قصص الحب الشريف والمخلص في السيرة قصة حب أبي محمد البطال للأميرة الرومية نورا والتي احتلت قسماً كبيراً من الجزئين الثاني والثالث من السيرة.[٥٠] فنورا الرائعة الجمال هذه سلبت، فيما سلبت، لبّ بطل السيرة الأمير عبد الوهاب وأمير السلميين عمرو بن عبيد الله والخليفة هارون الرشيد والبطال، الذي كان أفقرهم. وحين عُرضت للبيع عرض البطال أن يشتريها بثلاثمئة ألف دينار نوى أن يسرقها من منافسيه الثلاثة. وحين أكد عبد الوهاب أن نورا لن تكون لغيره، غضب البطال واستنجد من يسانده في محاربة عبد الوهاب، أميره وصديق العمر، ودارت بين الفريقين معارك ضارية ودموية قتل فيها خلق كثير، فيما هرّب عبد الوهاب نورا إلى زوجته علوى. وحين أسر البطال ظل يهدس بنورا. وحين تخلص من الأسر عادت المعارك بينه وبين عبد الوهاب والخليفة هارون الرشيد من أجل نورا، وأسر البطال الرشيد وعبد الوهاب ووالدته ذات الهمة وهددهم بأن يسلمهم للروم إن لم يعطوه نورا. وبعد مؤامرات ومغامرات ومعارك كثيرة خلص البطال الرشيد ثم عبد الوهاب من الأسر عند الروم، وطلب من الخليفة ثم من عبد الوهاب مقابل ذلك أن يعطياه نورا. ولكي تكافئ ذات الهمة البطال على خدماته لابنها ولبني كلاب وعدته في النهاية بأن تمنحه نورا «ولو قطعت رؤوس وملئت حبوس.»[٥١] وحين رفض عبد الوهاب تسليمها وسحب سيفه على البطال انبرت له أمه ذات الهمة تبارزه، غلبته، وحلفته أن يسلم البطال نورا. إلا أن نورا كانت قد

(٤٨) **السيرة**، ٢: ١٤٥–١٥٢.
(٤٩) **السيرة**، ٣: ٣٦٢ و ٦٣٧.
(٥٠) **السيرة**، ٢: ٤٤٨–٨٩٨، و ٣: ١–١٨١.
(٥١) **السيرة**، ٢: ٧٨٤.

اختفت في هذه الاثناء لأنها لم ترد ان تتزوج البطال ولا غيره، وعادت إلى قومها الروم. فذهب البطال وذات الهمة لمحاربة الروم، وإذ أسرا، أخذت نورا تضرب البطال بسوط وهو لا يشعر بالألم من فرط محبته لها ويرى ضربها له أحلى الأشياء على قلبه. إلا أن البطال وذات الهمة تمكنا من الإفلات، وعادت المعارك بين المسلمين والروم، تدور الدائرة حيناً على أولئك وحيناً على هؤلاء إلى أن تمكن المسلمون من القبض على نورا، وكُتب كتاب البطال عليها. استمرّت نورا تعاند البطال وتقسو عليه حتى رفستها ذات الهمة وقيّدتها، فواقعها البطال وظل يضاجعها يومين كاملين. وخلال الأيام التالية ظل يحادثها ويغازلها حتى تحوّل بغضها حباً، وانقطع عن خوض المعارك مدة طويلة ليبقى إلى جانبها. وحين خُطف البطال إلى شمالي افريقيا ظلّ بعد سنة ونصف يحنّ إلى نورا. وإذ طال غيابه وظنه القوم قد مات رفضت نورا من ناحيتها كل من تقدم لها خاطباً، مؤكدة أنها لا تريد بعد البطال زوجاً. وحين لقيته القناصة بعد سنين لم يسألها إلا عن نورا.(٥٢) حتى آخر السيرة لم يحب البطال ولم يتزوج غيرها، وعلى نقيض عبد الوهاب وأبطال السيرة الآخرين ظلّ البطال مخلصاً لحبيبته الوحيدة.

(ب) (٣) الفرق بين حب البطال وحب الآخرين

في هذا وفي انقطاعه عن الحرب مدة طويلة ليبقى قرب نورا اختلف البطال عن بقية أبطال السيرة. فعلى الرغم من حب الظالم القوي لصباح التي نشبت بسببها المعارك لكي يستولي عليها تزوج أم الخير بمجرد أن وقعت عينه على جمالها، وأقام معها سعيداً لا يتذكر زوجته السابقة صباح، ولا يحن إليها. وحين تذكّر الأوطان حنّ إلى والديه وجدّته ذات الهمة ولم يذكر هذه الزوجة.(٥٣) أما طارق بن الأشعث فقد غامر وحارب للحصول على ابنة عمه فتون، وحين استطاع في النهاية أن يتزوجها، ودخل عليها من ليلته «وزال عنه الهم والجنون وطاب قلبه وانشرح صدره» تركها في اليوم التالي ليرافق عبد الوهاب في الجهاد ضد الروم.(٥٤) وهذا ما فعله أيضاً بحرون الذي أحب ملكة الروم أفتونا، وبعد أن انتصر العرب في معاركهم ضد الروم اعتنقت أفتونا الإسلام وتزوجها بحرون ، إلا أنه هو أيضاً عاد إلى محاربة الروم بعد

(٥٢) **السيرة**، ٣: ١٨١.
(٥٣) **السيرة**، ٣: ١٠٣-١٠٤.
(٥٤) **السيرة**، ٢: ٥-١٢.

زواجه مباشرة.[٥٥] وهذا ما فعله سيف الحنيفية كذلك. حين رأى الأميرة الرومية زنانير الجميلة وأطربه عزفها على مختلف الآلات الموسيقية وقع في غرامها كما فتنها جماله فاعتنقت الإسلام. إلا أن والدها الملك أراد قتله لأنه أخرج ابنته عن دينها فسار إليه بجيش جرار. وهبّ عبد الوهاب وذات الهمة برجالهما لنصرة سيف الحنيفية تساعدهم الأميرة زنانير. وبعد أن انتصر المسملون على الروم واحتلوا القصر تزوج سيف الحنيفية الأميرة زنانير، وبات معها ليلتين، ولكن في صباح اليوم الثالث رافق عبد الوهاب وجيشه لمساعدة المعتصم على فتح عمورية.[٥٦] من هذه الأمثلة وغيرها نرى أن حب الرجل للمرأة، مهما قوي وتطلب من كفاح ومخاطرة وتضحية يبقى في رأي الشعب أقلّ أهمية من الكفاح والمخاطرة والتضحية في سبيل الجهاد من أجل الإسلام. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تبيّن هذه الأمثلة إعجاب الشعب بالبطولة. فمعارك البطولة النادرة تشكل الجزء الأكبر من السيرة ومن كل قصص الحب فيها، وهذا الحب لا ينتهي بالزواج إلا بعد معارك بطولية عنيفة. إلا أن هذا لا يعني أن السيرة، ومن خلالها الشعب، لا يبينان ما للحب من تأثير بعيد في الإنسان.

٤ – تأثير الحب

أقوى هذه المؤثرات، كما بيّنا، هو استعداد الحبيب للمغامرة والتضحية وحتى للحرب وللمخاطرة بالحياة في سبيل الحصول على الحبيبة. وهذا تجلى فيما أوردناه من معارك الصحصاح للحصول على مهر لائق بليلى، أو من الحروب التي خاضتها ذات الهمة وابنها للحصول على ميمونة، أو حرب ظالم بن عبد الوهاب لينال مليكة، أو المغامرات الكثيرة والمعارك الطويلة التي اشترك فيها البطال من أجل الحصول على حبيبته نورا. وكثيراً ما اكتفى المتنافسان في حب امرأة واحدة بأن يتبارزا فتكون الحبيبة لمن غلب، كما حصل في المبارزة بين صدقة وصالح من أجل ابنة حاميد التي كانت تحب صالح،[٥٧] أو المبارزة بين طارق والخطاف من أجل فتون التي كانت تحب طارق، وما لبث أن قتل الخطاف.[٥٨] وبانتصار صالح وطارق نحس أن الشعب أراد أن ينتصر الحب.

(٥٥) **السيرة**، ٥: ٤٢٥.
(٥٦) **السيرة**، ٦: ٣٦٢–٣٩٣.
(٥٧) **السيرة**، ٧: ٨٦٩–٨٧٧.
(٥٨) **السيرة**، ٢: ٥–١٢.

كذلك ترينا السيرة أن حياة زوجية طويلة قد تجعل المرأة تفضل الموت على فقد زوجها الذي تحب. كان لهياج الكردي وزوجته بنات كبار. فحين حاربهم الروم وعرّض هياج نفسه للموت قالت له زوجته وبناته: «إننا لا نطلب من بعدك الحياة وأنت في عداد الأموات.» فخضن الحرب إلى جانب هياج.(٥٩)

إلا أن الحب قد يسبب معارك وعداء بين صديقين حميمين، او بين الأب وابنه. فعلى الرغم من صداقة العمر بين عبد الوهاب وأبي محمد البطال، وعلى الرغم من تخليص البطال لعبد الوهاب من أيدي الأعداء مراراً، إلا أن حبه لنورا أدى إلى أن يتمنى البطال أن يقتل الروم عبد الوهاب ليستطيع أن يأخذ منه نورا فلا يعود ينازعه فيها.(٦٠) كذلك تخاصم عبد الوهاب وابنه ظالم من أجل جارية جميلة هي دوصة. فأراد عبد الوهاب أن يطرحها في المزاد فتكون لمن يدفع ثمنها، وهو يعرف أنه أغنى من ابنه ظالم. إلا أن ظالم حلف أن لا يدخل بينه وبينها أحد، وأخذ يبكي وجداً. فخففت عنه جدته ذات الهمة ووعدته بأن تكون الجارية له، فاطمأن لأنه كان يعرف سلطة ذات الهمة على ولدها عبد الوهاب.(٦١)

ولكن السيرة تبيّن أن الحب قد يؤدي إلى مآسٍ أكبر. والمثل على ذلك حب ميمونة لملك الروم المسيحي أرمانوس. كانت ميمونة زوجة عبد الوهاب، وحين أسرها الروم ورأت ملكهم القوي والجميل أرمانوس «غاب عقلها وذهب رشدها ونسيت ولدها.»(٦٢) وحين عرض عليها أرمانوس الزواج بعد أن تتنصر فتُعتبر طالقة من عبد الوهاب، رضيت. سمع عبد الوهاب بذلك فسار إليهما بجيشه وأمه ذات الهمة، ودار بين العرب والروم عدد من المعارك. وفي إحداها قصدت ميمونة أن تقتل زوجها السابق عبد الوهاب، وحين علمت أن ابنها بحرون قد اعتنق الإسلام وأنه يحارب مع عبد الوهاب نوت أن تقتله هو أيضاً. وإذ تعجب الملك أرمانوس من ذلك قالت له: «قتله في هواك يكون ويهون.»(٦٣) ونازلت بحرون، غلبته وقتلته. وإذ تبيّن السيرة ان حب الإنسان قد يكون أقوى من حب الولد نحس أنها تودّ أن تؤكد أن سيطرة الحب على الإنسان تجعله يفقد عقله وحتى عواطفه الطبيعية، كحب الأم لولدها.

فلا عجب بعد ذلك أن تبيّن السيرة أن الحب يفقد المرء كل إحساس آخر

(٥٩) **السيرة**، ١: ٨٨٠–٨٨١.
(٦٠) **السيرة**، ٢: ٥٨٦.
(٦١) **السيرة**، ٣: ٦٣٢.
(٦٢) **السيرة**، ٥: ٢٥٥.
(٦٣) **السيرة**، ٥: ٥٠٩.

بالمسؤولية. وقعت الأميرة نورا الرومية أسيرة في أيدي العرب، وانشغل عبد الوهاب بحبها، مع أنه لم ينل منها غير النظر، ولم يجرؤ على مخالفتها لشدة حبه لها، وكان يخضع لها. أما هي فلا تزداد إلا قساوة وجفاء. فوبّخته أمه ذات الهمة لأن حبه لها يشغله عن مصالح المسلمين.(٦٤) كذلك سلبت الاميرة نور النار لبّ عبد الوهاب حين وقع أسيراً في يد والدها. وكان قد أعجب بجمالها بقدر ما أعجب بشجاعتها وفروسيتها. وحين سنحت لعبد الوهاب فرصة أن يهرب من الأسر مع أصدقائه، رفض لأنه لم يرد أن يفارق نور النار. فوبخه البطال الذي كان معه قائلاً إن الوقت الآن ليس وقت عشق، وان عليهم أن يهربوا ليتابعوا حروبهم. فحلف عبد الوهاب أنه لن يترك إلا معها. وحين سمعتهم نور النار يتلون آيات القرآن دخل الإيمان قلبها، وفكت قيود الأسرى وهربوا جميعاً.(٦٥)

والحب لا يفقد المرء عواطف الصداقة والأبوة والأمومة فحسب، ولا يفقده عقله وكل شعور بالمسؤولية فقط، وإنما يفقده أيضاً قوته الجسدية. حتى بطل قوي مثل ظالم فقد قوته ومرض نتيجة الحب، كما حصل له حين وقع في غرام مليكة زوجة ملك الروم ميخائيل. فحلفت جدته ذات الهمة أن لا تترك حفيدها يموت بسبب حبه، فسيّرت جيشها إلى الروم، ودارت بين العرب والروم معارك دموية ضارية، وكانت بين ملوك الروم ملكة قوية وجميلة هي الملكة كرنة، فحين رآها الملك ميخائيل أسرت لبه ونسي مليكة.(٦٦)

وكثيراً ما تظهر قصص الحب في السيرة الصراع بين الحب والدين في نفوس أبطالها. أحياناً يكون الحب أقوى من الإيمان بالدين، كما نرى في إصرار حريث على أن يتزوج ليلى على الرغم من أنه لم يتأكد من أن زوجها الصحصاح ميت. وعبثاً حاول ابن خالته غانم أن يقنعه بإرجاع ليلى إلى والدها حتى يتأكدوا من موت الصحصاح فتكون له ليلى بعد ذلك حلالاً.(٦٧) فحب حريث لليلى أفقده التمسك بالشريعة التي تحرّم على الرجل أن يتزوج امرأة متزوجة. (ولكن الشريعة انتصرت إذ عاد الصحصاح قبل أن يدخل حريث بليلى). وعلى نقيضه لم يرضَ مذبحون أن يخالف أوامر الشريعة إذ رفض أن ينام مع مريم المسيحية حين عرضت عليه ذلك

(٦٤) **السيرة**، ٢: ٤٨٢.
(٦٥) **السيرة**، ٧: ٣٥-٥٢.
(٦٦) **السيرة**، ٤: ١٦٠-١٨٠، ٢٩٣-٢٤٩.
(٦٧) **السيرة**، ١: ٢١٤-٢١٩.

لأن الزنا ليس حلالاً. وظلت مريم الجميلة تطلب منه مضاجعتها وهو يرفض باسم الدين إلى أن عرضت عليه أن تتزوجه بعد أن تعتنق الإسلام.(٦٨)

ذلك أن الحب قد دفع بعض ابطال السيرة إلى تغيير دينهم. أحياناً يعتنق المسلم المسيحية إكراماً لعيني حبيبة مسيحية، كما فعل زحاف الذي تنصّر إذ وقع في غرام ابنة ملك الروم. وحين نشبت المعارك بين المسلمين والروم، رأى جحاف أخاه زحاف ووبخه على تركه إسلامه، فأجابه زحاف: «يا أخي، إن الهوى غلب على التقوى وأخرجني عن دين الإسلام وما لي إليه سبيل ولا يطيب أن أترك هذه العروس التي ملكت قلبي وأنا أريد أن أكون معها أينما كانت.» فغضب عليه أخوه وسحب سيفه وقتله.(٦٩) كذلك تنازلت الملكة ميمونة عن إسلامها حين أغرمت بملك الروم أرمانوس، واعتنقت المسيحية لكي يبطل زواجها من عبد الوهاب.(٧٠) إلا أن معظم الذين غيروا دينهم كانوا مسيحيين اعتنقوا الإسلام. والأمثلة على ذلك كثيرة. فالمسيحية الرومية أشمونيس أحبت ابن عمها الذي كان هو أيضاً يحبها. وبما أن ديانة الروم الارثوذكس تمنع الزواج بين أبناء العم قرر الحبيبان اعتناق الإسلام وتزوجا.(٧١) كذلك أيضاً اعتنقت الجارية نهار والأميرة زنانير الإسلام حباً بلؤلؤ،(٧٢) وأسلمت ابنة ملك الروم ست البيع لأن الأمير ظالم تيّمها.(٧٣)

وكثيراً ما تؤكد السيرة شدة تمسك المسلمين بدينهم. مثلاً، رفض لؤلؤ أن يعتنق المسيحية مع أن جمال زنانير فتنه، فأعجبت بإيمانه وأحبته.(٧٤) وعلى الرغم من غضب البطال على الخليفة هارون الرشيد بسبب خلافهما على نورا هبّ البطال لنصرة الخليفة لأنه اعتبر أسر الروم للخليفة مهانة للمسلمين، فتنكّر ودلّ المسلمين على مكان الأسرى ليخلّصوا الخليفة.(٧٥) وبطلة السيرة الكبرى، ذات الهمة، رفضت الحب والزواج لأن رسول الله ظهر لها في حلمها وهي فتاة وقال لها «إنها سيف من سيوف الإسلام.»(٧٦) فجنّدت نفسها وحياتها للدفاع عن الإسلام والمسلمين.

(٦٨) **السيرة**، ٦: ١١١–١١٥.
(٦٩) **السيرة**، ٦: ٦٤٥.
(٧٠) **السيرة**، ٥: ٢٥٥–٢٥٦.
(٧١) **السيرة**، ١: ٣٩٨–٤٠١.
(٧٢) **السيرة**، ٣: ٣٨٣ و ٧٥١.
(٧٣) **السيرة**، ٧: ٥٤٤–٥٥٤.
(٧٤) **السيرة**، ٣: ٣٩٧–٣٩٨.
(٧٥) **السيرة**، ٢: ٥٦٠–٥٦٧.
(٧٦) **السيرة**، ٥: ١٢٨.

دلالة قصص الحب

ككل القصص الشعبي تصوّر «سيرة ذات الهمة»، تصويراً مباشراً أو غير مباشر، واقعاً يعيشه الشعب، عقليته وتقاليده وعاداته ومعتقداته، معاناته وأحلامه وأمانيه.

١ – الإيمان العميق

أول ما يلفت نظر قارئ السيرة هو إيمان الشعب الشديد بدينه. بما أن السيرة دوّنت بشكلها الأخير بعيد الحروب الصليبية كان من الطبيعي أن نجد فيها نقمة على المسيحيين. فهي لا تذكرهم إلا وهم يأكلون لحم الخنزير ويشربون الخمر، سكارى، وكأن ذلك كل ما يأكلون ويشربون. بل قد تنسب إليهم قضايا بعيدة كل البعد عن المسيحية، كأكل لحوم البشر. كذلك تبيّن السيرة أن الشخصيتين الرئيسيتين الثانيتين، أي عقبة وشومدرس المسيحيين كانا محتالين، كذابين، لئيمين، ليس فيهما أية حسنة. وفي حروب المسلمين مع الروم لا بدّ أن ينتصر المسلمون في نهاية المطاف، حتى لو هزمهم الروم مراراً. وقد أشرنا إلى اعتناق العديد من الروم المسيحيين الإسلام لمجرد سماعهم تلاوة آيات القرآن، كما أشرنا الى نصرة المسلم غيره من المسلمين، حتى لو كانوا أعداءه، وإلى أن بطلة السيرة الأولى، ذات الهمة، أعرضت عن الحب والزواج لكي تجاهد دفاعاً عن الإسلام والمسلمين، كما أن الرجل يغادر زوجته بعد ليلة الدخلة مباشرة لكي يتابع جهاده في سبيل الدين.

٢ – الإعجاب بالبطولة

إلى جانب إيمان الشعب يتجلى لنا إعجابه الشديد بالبطولة. فالبطولة في السيرة ليست وقفاً على الرجال، وإنما معظم النساء فيها بطلات قويات أيضاً. وقد نجد في تمجيد البطولة إحساس الشعب بأن الحياة لا يمكن أن تتقدم إلا بفضل عناصر بطولية تغلبت على الضعف، أو الشر، أو النقص. فالسيرة تبيّن أن بطولة المسلمين مكنتهم من التغلب على الروم حين وقعوا أسرى في أيديهم، (كما أن التاريخ يبين أن بطولتهم جعلتهم ينتصرون على الصليبيين الذين اجتاحوا بلادهم). وبفضل بطولة عبد الوهاب وذات الهمة تمكنا من الانتصار على شرّ عقبة اللئيم المحتال وأن يصلبوه في النهاية. أما النقص في الأخلاق، فتداويه البطولة أيضاً. مثلاً، حين أراد عبد الوهاب أن ينكث بوعده أن تكون نورا لمن انتصر في المبارزة، تصدت له والدته

وغلبته وأجبرته على الوفاء بالوعد.(٧٧) وحين رفضت غمرة أن تتزوّج ابن عمّها عامر الذي تبجّح بفروسية وبطولة لم يتحلَّ بهما، تبيّن السيرة انتقاد الشعب العنجهيّة الفارغة، وإيمانه بأنها لا بدّ أن تُعاقب وأن حبل الكذب قصير.

٣ – العادات والتقاليد والمعتقدات

كذلك تصور قصص الحب في السيرة العديد من عادات الشعب وتقاليده ومعتقداته. فكثيراً ما شعر أحد شخصيات السيرة أنه أحق بالحبيبة من غيره لأنها ابنة عمه. من هذا القبيل إصرار الصحصاح على الزواج من ابنة عمه ليلى، أو طارق من ابنة عمه فتون، أو صالح من ابنة عمه.(٧٨) وقد لعب المهر دوراً كبيراً في سماح الوالد بزواج ابنته، اعتقاداً منهم أن قيمة المهر تدل على قيمة الفتاة وأهلها. لذلك اضطرّ الصحصاح، مثلاً، إلى أن يغامر ويحارب للحصول على مهر لائق بليلى، كما بيّنا. ولعلّ من أكثر القصص دلالة على هذه الذهنية قصة حب طارق لابنة عمه فتون. كان طارق فقيراً، فرفض عمه أن يزوّجه فتون إلا إذا خدمتها طرفة ابنة الغطريف، فيستطيع بذلك أن يفتخر على قومه إذ كان الغطريف سيد قومه. فخرج طارق، وكمن لطرفة وصديقاتها، ثم خطفها. وبعد ذلك أيضاً رفض والد فتون أن يمنحه إياها إلا مقابل مهر «ثلاثين ألف دينار وأربعة آلاف ثوب من الديباج.» فاضطرّ طارق الى معارك ومغامرات أخرى حتى حصل على ما يليق بالفتاة في رأي والدها.(٧٩)

ومن تقاليدهم الأخرى التي نستجليها من قصص الحب خوفهم الشديد على سمعة الفتاة. لذلك يرفض الوالد أن يزوج ابنته من تغزل بها، كما رفض والد ليلى أن يزوّجها الصحصاح، أو والد صباح بنت المهلب أن يزوجها ظالم ابن القناصة وعبد الوهاب.(٨٠) ونتج عن ذلك تمسكهم بأن تكون الفتاة عذراء قبل أن تتزوج. حين عاد الصحصاح من مغامراته وحروبه للحصول على مهر لائق بليلى ووجد أن والدها كان قد زوّجها لحريث، ارتاح حين اكتشف أن حريثاً لم يكن قد دخل بعد بليلى. فلولا تمسك الصحصاح بعذرية الفتاة، لاستطاع أن يطالب بتطليقها من زوجها إذ كان والدها قد وعده بها قبل حريث.(٨١) وبعد أن اغتصب الحارث ذات الهمة

(٧٧) **السيرة**، ٢: ٧٩٥–٧٩٦.
(٧٨) **السيرة**، ١: ٩٩، ٩٤٣، و ٧: ٨٦٩.
(٧٩) **السيرة**، ١: ٩٤٣–٩٥١ و ٢: ٥–١٢.
(٨٠) **السيرة**، ١: ٩٩–١٠٣ و ٣: ٥–٦.
(٨١) **السيرة**، ١: ٢٢٠–٢٣٨.

ووضعت ولداً أسود، شهّر بها واتهمها بأنها كانت تحب وتضاجع عبداً أسود ولذلك رفضت أن تتزوجه. وعانت ذات الهمة من هذه التهمة إلى أن تمكنت من إثبات براءتها وعفتها.[٨٢] ولذلك خافت بطوانة حين حملت من فرسيس الذي لم يكن زوجها فاستعانت بالسحر والتدجيل لتبرر هذا الحمل.[٨٣] وحين نافس هارون الرشيد عبد الوهاب في حب الجارية ميرونة دخل عبد الوهاب عليها وافتض بكارتها ليتخلص من ردّها إلى الرشيد الذي لن يرضى بجارية افتُضت بكارتها.[٨٤]

وتتخلل قصص الحب صور عن إكرام الضيف، وجلوة العروس، والملابس الفاخرة التي ترتديها، وتمسك العرب بالشرف والوفاء بالوعد. مثلاً، حين أغار الحارث بن عمرو الكلابي على أحد أحياء العرب ونهب أموالهم ونساءهم، كان بينهن الرباب الجميلة، فخطفها لنفسه. ولما بكى والدها لأن الحارث أخذها غصباً أطلقها الحارث مع أهل قبيلتها، وساق إلى والدها ألف ناقة وألف دينار مهراً لها وتزوجها شرعاً.[٨٥] وقد أشرنا إلى هجوم ذات الهمة على ابنها تبارزه لأنه نكث بوعده للبطال.

ومن المعتقدات الشائعة في الشعب إيمانه بالسحر والجن. رأينا ذلك في قصة الخاتم السحري الذي أعطاه فرسيس لحبيبته كي توهم به الناس بأن الحواري حبّلها بعموده تقديراً لقداستها. والصحصاح أحب، في من أحب، غزالة جنية انسته ليلى وأمامة، فذهب إلى والدها عقهق وخطبها وكتب كتابه عليها.[٨٦] كذلك آمن الشعب بأن الحيلة والذكاء كثيراً ما ينتصران حيث تخفق القوة. فالبطال كان ينتصر دائماً بذكائه وحيله فيخلص المسلمين من الأسر، وفيهم أبطال مثل ذات الهمة وعبد الوهاب اللذين لم تنفعهما قوتهما وفروسيتهما كما نفعهم ذكاء البطال.[٨٧]

٤ – قيمة المرأة عند الشعب

إلا أن ما يلفت نظرنا في هذه السيرة هو موقف الشعب من المرأة وجنسانيتها (sexuality) . أشرنا سابقاً إلى أن العديد من النساء فيها بطلات لسن أقل من الأبطال الرجال قوة وشجاعة. بل إن بطلة السيرة الرئيسية، ذات الهمة، أقوى من

(٨٢) **السيرة**، ١: ٥٩٤–٦١٥.
(٨٣) **السيرة**، ٤: ٥٣–٥٤.
(٨٤) **السيرة**، ١: ٧٧٤–٧٧٦.
(٨٥) **السيرة**، ١: ٧.
(٨٦) **السيرة**، ١: ٤٧٣–٤٨٠.
(٨٧) **السيرة**، ١: ٨٠٣–٨٠٤، و ٢: ٥٦٧–٥٨٣، ٨٠٩–٨٥٩، و ٣: ١٣–١٤، مثلاً.

ابنها وأكثر حكمة، انه يستشيرها، ويمتثل لرأيها، وإن لم يفعل تبارزه، كما رأينا حين أراد أن ينكث بعهده للبطال. والعديد من نساء السيرة مستقلات في آرائهن وتصرفاتهن، يُترك لهن أمر اختيار الزوج الذي يردن. مثلاً، رأينا كيف أرادت أفتونا، أرملة بحرون، أن تتزوج عبد العزيز العلوي مع أن عبد الوهاب كان قد وعد بها عمرو بن عبيد الله السلمي الذي أغرم بها. لكن أفتونا هددت بأن تقتل نفسها إن هم غصبوها على الزواج من غير عبد العزيز، فاضطرّ عبد الوهاب إلى النزول عند رغبتها. كذلك عجز الأهل وشيوخ القبيلة عن إقناع غمرة بالعدول عن رفضها الزواج من ابن عمها عامر، وأكد أبوها أن القرار هو قرارها.(٨٨) وحين يناقض خيار الوالد ما تريد الفتاة رأينا أن حبها ينتصر في النهاية على رغبة الوالد، وكأن السيرة توحي بان إرادة الفتاة هي التي ينبغي أن تسود.

وفي إحدى قصص الحب إشارة تلفت النظر إلى الغبن اللاحق بالفتاة المسلمة فيما يتعلق بالإرث. كان عقبة اللئيم قد أسر الأمير عبد الوهاب عند السودان بعد معركة جُرح فيها. وحين وقع نظر الأميرة ميمومة على عبد الوهاب أحبته ووعدته بأن تكرمه غاية الإكرام وأن تقاتل من أجله والدها صديق عقبة. ثم خرجت للصيد مع أخيها ميمون. وحين أرادا اقتسام ما اصطادا أراد ميمون أن يأخذ الضعف لأنها أنثى. فرفضت وأصرت على أن تأخذ مثل ما يأخذ هو. فتبارزا وغلبته وعرضت عليه ثانية أن يأخذ نصف ما اصطادا، وحين رفض مجدداً «جرّدت حسامها وضربته وأطارت رأسه عن جثّته.»(٨٩) قصة واحدة، لكنها كافية لتظهر إحساس الشعب، حتى في العصور الوسطى، بأن المرأة المسلمة مغبونة. ولولا هذا الإحساس لما جعلتها السيرة تنتصر على أخيها لتأخذ حقها في الإرث. رواة السيرة رجال، وليسوا نساء، فكونهم قد أوردوا هذه القصة بعيد الدلالة على موقف الشعب من بعض الشرائع المتعلقة بحقوق المرأة.

أما جاذبية المرأة وجنسانيتها فلا ترى السيرة أن لها أية علاقة بسنها. فذات الهمة، مثلاً كانت جدة لأبطال يحاربون إلى جانبها وجانب والدهم، وعلى الرغم من ذلك كانت تزداد جمالاً مع العمر، وأغرم بها ملك الروم وطلب أن تتزوجه، كما أسلفنا. وميمونة أنجبت ولداً أصبح هو أيضاً بطلاً يشترك في المعارك. وبعد ذلك بسنين، وبعد أن كانت قد تزوجت أرمانوس إذ لم تكن قد فقدت هي أيضاً شيئاً من

(٨٨) **السيرة**، ٥: ٥٧٢–٥٧٥ و ٤: ٧٢٨–٧٣٢.
(٨٩) **السيرة**، ٤: ٤١٥–٤١٦.

جاذبيتها الجنسية، ولدت ولداً آخر درّبته على الفروسية حتى أصبح بدوره فارساً يحارب إلى جانبها.[٩٠] فنساء السيرة لا يهرمن ولا يشخن، ولا تحرمهن الطبيعة نضارتهن وجاذبيتهن وإمكانية الإنجاب؛ أنهن دائمات الشباب والجمال والقوة والخصوبة. ألأن هذا ما يتمناه الإنسان، رجلاً كان أو امرأة، فتحقق السيرة هذه الأماني؟

٥ – انتقاد الواقع، والأماني المكبوتة

ولكن السيرة تحقق أماني أخرى أكثر التصاقاً بالواقع المأساوي المعيش. فالشعوب تعاني الفقر والحرمان، لا سيما أيام الحروب. فنجد صورة هذه المعاناة في اهتمام الرواة اهتماماً شديداً بوصف الحلى والذهب والملابس الفاخرة في الأعراس، ولا سيما المآكل وكثرتها في الولائم،[٩١] فيعوّض الخيال ما حُرم منه الواقع.

وأماني المسلمين في حروبهم الطويلة مع الصليبيين تحققت في انتصاراتهم النهائية عليهم، ولكن السيرة تزيد على ذلك اعتناق عدد من النصارى الإسلام، أما بسبب الحب، كما أسلفنا، أو تأثراً بآيات القرآن الكريم، أو حباً بالإسلام.[٩٢]

وواقع مأساوي آخر عانى منه الشعب وصورته قصص الحب في السيرة بوضوح هو ظلم الخليفة ونقمة الشعب على سلطته المطلقة وعلى إهماله شؤون الرعية في الداخل وفي الخارج على السواء. فهشام بن عبد الملك هام بقتالة الشجعان التي كانت زوجة جندبة. حاول هشام أن يستميلها ولكنها رفضت غاضبة. وحين غادر جندبة وزوجته دمشق لحقهما هشام في جيش كبير ليأخذ قتالة الشجعان عنوة. ودارت معركة بينهم وبين جندبة، وإذ كان جندبة مشغولاً بالقتال خطف هشام الزوجة وحملها إلى دمشق. وحين حاول هشام أن يراود قتالة الشجعان عن نفسها «وهي تمانعه وتأبى ذلك، وكلما تقرب إليها نفرت منه وكلما تبسم في وجهها عبست وقطبت وأخذت تسبه وتشتمه وتنهره ولا تدنو منه» فاغتاظ

(٩٠) **السيرة**، ٦: ٢٠٩.

(٩١) **السيرة**، ١: ٢٩٩، ٤٤٩ و ٣: ٣٥٧، ٤١١، ٧٦٨–٧٧٠ و ٤: ٧٢٨ و ٦: ٣٦٢–٣٧٥ و ٧: ١٠٠٤–١٠١٠، مثلاً.

(٩٢) **السيرة**، ١: ٣٢٦–٣٤٢، ٣٩٨–٤٠١ و ٣: ١٣–١٤، ٤١١، ٧٥١ و ٥: ٤٢٥، ٥١١–٥١٢ و ٦: ٥٥٣، ٦٦٢–٦٨٥ و ٧: ٣٥–٤٥، مثلاً.

منها وخاف أن ينحطّ قدره بين قومه، فقتلها.[٩٣] واضح من هذه القصة أن الشعب نقم على ظلم الخليفة واستبداده واستخدامه سلطته ضارباً عرض الحائط بالأخلاق والعرف وبالشريعة نفسها لكي يشبع أهواءه.

وينتقد الشعب الخلفاء العباسيين الذين انصرفوا إلى أهوائهم، إلى اللهو الفسق، بدلاً من الاهتمام بشؤون الرعية. فالمهدي أخذ يبحث عن جارية لا مثيل لها على الرغم مما في قصره من مئات الجواري. وحين اهتدى أحد رسله إلى غادرة المنقطعة النظير وحملها إلى بغداد انصرف إليها الخليفة يقضي معها الأيام والليالي بالشرب والأكل والاستماع إلى غنائها، كأن لا شغل له ولا همّ ولا مسؤولية حكم أو إدارة. وحين حلم أن أخاه الرشيد أخذها منه، أرسل خادماً ليقتل الرشيد، إلا أن أمه الخيزران حالت دون ذلك وأقنعت المهدي بأن المنامات لا تعني الحقيقة.[٩٤] فلولا تدخل الخيزران لحدثت فتنة في البلد سببها سخف الخليفة وحياته اللاهية وغلوه في الفسق والفجور، وانعدام شعوره بالمسؤولية.

ولم يكن الرشيد بأفضل من المهدي. فحين حارب المسلمون الروم وكانت الأميرة نورا بين الغنائم أغرم بها كل من عبد الوهاب والبطال والخليفة. ومع أن الخليفة وعد البطال بأن تكون نورا له نوى أن يحتفظ بها لنفسه. وحين طالب البطال بنورا غضب الرشيد وسار بجيوشه إلى آمد هاجماً على البطال. وفي الوقت نفسه كان الروم قد ساروا لمحاربة المسلمين، فدارت بين الفريقين معارك ضارية وأسر الروم الخليفة.[٩٥] إن هذه القصة لا تبيّن نقمة الشعب على كذب الخليفة ونكثه بالوعد فحسب، وإنما على ما هو أخطر من ذلك بكثير، على سيره إلى الحرب ووقوعه في أيدي العدومن أجل جارية، حاطاً بذلك من منزلة الحكم ومخاطراً بسلامة الدولة والبلد والناس.

أما ظلم الخليفة واستبداده فينتقدهما عبد الوهاب بصراحة. حين أبدى هارون الرشيد رغبته بشراء نورا مع أن عبد الوهاب رغب بها أيضاً، وبّخ عمرو بن عبيد الله عبد الوهاب قائلاً إنه لا يحق له أخذ ما رغب به الخليفة. فأجابه عبد الوهاب: «يا عمرو، ما للخليفة معنا في هذه السفرة لا قليل ولا كثير ولا حبة واحدة، وهذه الجارية ما يستحقها إلا أنا من دون الناس. أين كان الإمام ونحن نضرب بالكفار

(٩٣) **السيرة**، ١: ٤٧-٤٩.
(٩٤) **السيرة**، ١: ٦٩٢-٦٩٨.
(٩٥) **السيرة**، ٢: ٥٢٨-٥٦٧.

بالصارم البتار؟!» وإذ كان الخليفة يستولي على خمس الغنيمة التي يغنمها الجيش، يضيف عبد الوهاب: «ان المجاهدين أولى بالخمس من الرشيد» وفرّق على الناس الخمس الذي كان قد تركه للرشيد.(٩٦) هذا الكلام يعكس بوضوح نقمة الشعب على حاكم ينصرف إلى اللهو بدلاً من الدفاع عن شعبه ضد العدو. ثم يرسل الناس إلى الحرب والموت، ويستولي على جزء من غنيمة لا يكون قد بذل لنيلها أي جهد أو تضحية أو مخاطرة. هذا كله يرينا انتقاد الشعب للحكم المطلق، وأماني الشعب المكبوتة، رغبته بالعدالة والإنصاف، وبحاكم يدافع عن شعبه ويحسن رعاية شؤونه، بدلاً من أن ينصرف إلى أهوائه ولهوه وفسقه.

ومن غير أن تصرح قصص حب أخرى بمثل هذه النقمة على ولدَي الرشيد الأمين والمأمون، نستنتجها استنتاجاً. كان الأمين يهوى غلاماً له، إلا أن هذا الغلام كان يهوى جارية من جواري الأمين. فعندما سمع الأمين ذلك قتل الجارية غيرة منها ليحتفظ بالغلام لنفسه.(٩٧) إن هذه القصة لا تصوّر ظلم الخليفة واستبداده فحسب، وإنما إجرامه أيضاً واستهتاره بحياة البشر إذ يقتل شخصاً بريئاً بدافع نزوة جنسية شاذة.

وهكذا أيضاً أخوه المأمون. حين انتصر العرب على الروم في إحدى معاركهم، أخذ المأمون يوزع الغنائم واحتفظ لنفسه بالملكة كرنة التي أسره جمالها وفروسيتها. إلا أن أبا الهزاهز كان قد أغرم بها أيضاً فطلب من الخليفة أن يتركها له مذكراً إياه بخدماته الماضية له. فغضب عليه المأمون وأمر بضربه مئة سوط، وذلك أمام الملكة كرنة. إلا أن أبا الهزاهز تمكن بعد ذلك من خطف الملكة كرنة وهرب بها إلى القسطنطينية حيث تزوجها. فسار المأمون بجيش إلى القسطنطينية للقبض على أبي الهزاهز. وبعد معارك دامية تدخل اللعين عقبة وأقنع المأمون بالانضمام إلى ملك الروم قراقد في مقابل استرجاع الملكة كرنة. فنشبت المعركة بين المأمون والروم من جهة، وعبد الوهاب والعرب من جهة ثانية.(٩٨) ترينا هذه القصة غضب الشعب على خليفة استغلّ سلطته المطلقة ليعاقب ويهين بطلاً عربياً من أجل امرأة رومية أحبها. ثم من أجلها أيضاً تحالف مع العدو ضد قومه المسلمين. ولم ينتهِ الأمر عند هذا، فبعد أن غادر المأمون القسطنطينية قصد ملطية، معقل عبد الوهاب، حيث نهب

(٩٦) **السيرة**، ٢: ٤٥١-٤٥٢.
(٩٧) **السيرة**، ٤: ١٦.
(٩٨) **السيرة**، ٤: ٢٧٦-٣١٣.

المدينة وأسر سكانها ونساءها، وفيهن علوى والقناصة، زوجتا عبد الوهاب . فزحف عبد الوهاب برجاله لمحاربة المأمون. وبعد معارك هائلة انتصر جيش عبد الوهاب وذات الهمة.(٩٩) فرغبة الخليفة بالاحتفاظ بأسيرة من أسرى الحرب دفعته إلى التحالف مع العدو ضد قومه، ثم إلى محاربة قومه والاستيلاء على نسائهم وممتلكاتهم كأنهم هم الأعداء. فكيف لا نستنتج أن الشعب قصّ هذه القصة ليعبر عن نقمته على خليفة استهتر بالقيم الأخلاقية والإنسانية، ثم خان قومه، فوق ذلك، متحالفاً ضده مع العدو، ومحارباً إياه، ناهباً وآسراً نساءه، بدلاً من أن يحارب العدو.

الخلاصة

واضح مما تقدم أن قصص الحب هذه لم تكن فقط قصصاً عن الحب رويت لتسلية الناس. إنها صورت، فوق ذلك، الدوافع إلى الحب ومقاييس الجمال بالنسبة للعرب في تلك الحقبة، كما صورت نواحي عديدة من الحياة الأخلاقية والاجتماعية والسياسية، وألقت أضواء على الذهنية والمعتقدات والعادات والتقاليد والقيم. هذا فضلاً عن تعبيرها عن الواقع الأليم الذي عاشه الشعب، عن نقمته وأمانيه ورغباته المكبوتة، فشكلت من هذه الناحية «تاريخاً للعرب» كما ادّعى رواتها، ولو أنها لم تشكل تاريخاً بالمعنى الذي قصدوا.

المصادر والمراجع

- **سيرة الاميرة ذات الهمة وولدها عبد الوهاب والأمير أبو محمد البطّال وعُقبة شيخ الضلال وشومدرس المحتال** (أكبر تاريخ للعرب وخلفاء بني امية والخلفاء العباسيين) (٧ أجزاء)، المكتبة الثقافية، بيروت، ١٩٨٠م/ ١٤٠٠هـ
- **سيرة الاميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة**، د. نبيلة إبراهيم، دار المريخ للنشر، الرياض، ١٤٠٥هـ/ ١٩٨٥م
- سركيس، يوسف ليان، **المعجم**، القاهرة، ١٩٢٨–١٩٣٠، ٢٠٠٨

ENCYCLOPEDIA OF ISLAM, (NEW EDITION), DHU 'L HIMMA

BROCKELMANN, Carl, *Geschichte der Arabischen Litteratur*, Leiden, E.J.Brill, 1943-1949, S II, P. 65.

(٩٩) **السيرة**، ٤: ٣٤٢–٣٦٩.

الحب في الأغنية الحديثة

كلاديس سعادة

لطالما كانت الأغنية تنهيدة، دعوة، صرخة وصف لمشاعر غلفها مطرب بإحساسه والنوتات وأسمعها لمن يريد. فعبرت عن مشاعر الحب والفرح والحزن لدى الفرد، كما أنها صورت قضايا الجماعات[١] وأفكارهم وقناعاتهم.[٢] فعكست غالباً هموم الفرد ومشاعره وواقعه وتطلعاته ومن خلاله هموم المجتمع.

يحاول هذا البحث دراسة الأغنية الحديثة كلاماً وفيلماً بهدف مقاربة الصورة التي تقدمها تلك الأغنية عن الحب. إذ يطغى على مواضيع الاغنية الحديثة والمسماة أيضا شبابية موضوع الحب. من هو المحب؟ من هو الحبيب؟ في أي مجتمع يعيشون؟ ما هي متاعبهم؟ ما هي مشاكلهم؟ ما هي صورة المجتمع الذي يظهرون؟ باختصار ما هي صورة الحب التي تقدمها هذه الأغنيات؟

لقد قمنا باختيار ٢٨ أغنية شبابية شاعت في السنوات الثلاث الأخيرة وتبين لنا أنها بكليتها أغاني حب. تبوّأت تلك الأغنيات المنتقاة مراكز الصدارة في إذاعتها في الراديو والتلفزيون أو ربما شرائها من قبل الجمهور.[٣] تلك الأغاني

(١) LECHAUME. "Chanter le pays: sur le chemin de la chanson québécoise contemporaine," in **Géographie et cultures.** n21, année 1997. pp. 45-58.

(٢) VIROLLE. "RAI, norme sociale et référence religieuse in Algérie aux marges du religieux," in **Geographie et cultures**. n2, vol20, année 1996. pp. 111-128.

(٣) نظرا لعدم وجود إحصائيات عامة ومنشورة يركن إليها حول عدد النسخ المباعة. فهذه الاخيرة تحظى بترويج وسائل الإعلام الذي يفرض ضمن تركيبة معينة خياره على المستمع.

وافق على اعتبارها في الطليعة في حينه مرجعان اختصاصيان من إذاعة جبل لبنان وشركة روتانا.[٤] كما عمدنا إلى اختيار ١٤ فيلماً غنائياً مصوراً[٥] (video clip) من الأغنيات إياها في محاولة لمقاربة مواءمة أو عدم مواءمة الصورة في زمن الفيلم الغنائي. إذ إنه منذ فترة خمس سنوات تقريباً فرض الفيلم الغنائي نفسه وأصبح يشكل على الشاشة الصغيرة فواصل مهمة بمثابة الإعلان. أما الفضائيات فوجدت في «الكليبات» تلك برامج أساسية لها وحذت ART (وهي ليست الوحيدة) حذو MTV الأميركية.

١- مضمون الأغنية: «لسعات» الحب وهموم المحبين

نظراً لطغيان موضوع الحب على هذه الأغاني عمدنا إلى تجزئة المواضيع المثارة فيها. فتمحورت على الشكل التالي:

١- شعورالحب؛

٢- تجليات المحبوب؛

٣- الفراق واللوعة؛

٤- الحب من طرف واحد.

توزعت الأغنيات التي تمثل العينة بين المغنين والمغنيات على الشكل التالي: ٢٠ يؤديها ذكور وثمان تؤديها إناث. (لائحة ا)

١ - شعور الحب

تخصصت بعض أغنيات الحب بوصف تأثير هذا الشعور على المحب والتنويه بمفاعيله الإيجابية. فكان الشوق من المشاعر الطاغية في **اشتقتلك** (رامي عياش) ذلك الشوق الذي يولد تضعضعاً مستحباً لدى العاشق:

اشتقتلك اد الدني اد الدني
وبحبك اد الدني اد الدني
بغمرك بتلبك بحبك بطير

أما في أغنية «**عاشقة**» (نجوى كرم) فإن شعور الحب ذلك يمتلك المحب

(٤) تجدون في الملحق الاول لائحة بأسماء المغنين والمغنيات والأغاني.
(٥) تجدون في الملحق الثاني أسماء الأفلام الغنائية.

محولاً إياه، محدثاً فيه ثورة. هذا الشعور الدافق يغير إيجاباً المحب حتى وإن تخلّف الحبيب لاحقاً؛ يكفي العاشق أنه عاش ما عاش من فرح اللقاء والتحول فيكاد الحب للحب يكون هو الاساس والمحرك.

على همساتو دغدغ شعوري بكلمة وكلمتين
انا بغرامو زايد سروري وفرحي فرحتين
عاشقة اسمراني صادني ورماني
عاغفلي ولا جاني يوه

أما دوامة الحب والخوف ففي «**خطيرة انت**» (يوري مرقدي) تبلغ أوجها فالعاشق متيّم ويخشى هذا الحب ويخاف من البوح به. فهو يضع المحب عالياً في سلم تفكيره ويتخوف من اللقيا.

اخاف منك ومن عينيك
مع اني ادور الارض كلها بحثاً عنك
أصحو ليلا اوقظ حلمي احاول عبثاً تفادي لقياك
مستحيل
خطيرة انت عندما تبتسمين
خطيرة انت انك تعلمين

الغيرة في «**بحبك وبغار**» (عاصي الحلاني) من مشاعر الحب التقليدية التي تراود المحبين إذ يود المحب امتلاك الآخر فهو لا يطيق الابتعاد عنه ولا يتحمل فكرة مشاركته وإن بالنظر مع الاخرين.

بحبك وبغار يا ويلي من الغيرة
شعلتي النار من نظرة صغيرة
لو عقلي طار لا مش قصة كبيرة

أما نزار قباني في قصيدة «أحبك» (كاظم الساهر) فيرفع المحب إلى مستويات رسولية، فالحب يزيد المحب عظمة وتغيراً ويحوله إلى متحسس لرفعة المرأة.

سأغيّر التقويم لو احببتني
أمحو فصولاً وأزيد فصولا
وسينتهي عصر قديم على يدي
واقيم عاصمة للنساء بديلا

٢ – تجليات المحبوب

عمدت بعض الأغنيات إلى الاهتمام بوصف سبب هذا الشعور الدافق ففسرته بأهمية الحبيب وغالباً جماله. هو ذلك الساحر الحنون، صاحب البسمة، والصوت المتناغم والعيون الساحرة يجمع التناقضات في جاذبية مثيرة. يدخل ضمن هذا التصنيف ثلاث أغنيات لمغنين. فيتركز وصف المحبوب على العينين في غالبية الأغاني. ولا نجد في هذه الأغاني صفات غير حسية للمحبوب مرتبطة بالأخلاق أو النفسية أو مزايا شخصية مميزة.

ناري نارين (هشام عباس):

اه من خدودو وصوتو وعودو وضح
قربت منو عشقت نارو ورقتو

ما اروعك (نبيل شعيل):

انت الاثارة
وانت السكون
واجمل عبارة واحلى جنون
اللي انتظرت سنين شفتو ولاقيتو فيك

يا حنون (علاء زلزلي):

يا غرام مثلا ما شوف ويا كلام من غير حروف
انت من بين الالوف صرت ليه ضي العيون
يا حنون قلبك حنون وجنون حبك جنون

٣ – الفراق واللوعة

يحتل هذا الموضوع المرتبة الاولى في أغاني العينة (١٤) فالفراق يثير لواعج المحبين والكتبة ويحفز المغنين. ولكن ما هي أسباب هذا الفراق؟

نتحير لمعرفة سبب فراق مذكور في الأغنيات ونادراً ما نطلع عليه إذ إن الكلمات قلما تهتم للسبب وإنما للشعور الذي يولده ذلك الفراق عند المحب ورغبته غالباً في السماح والدعوة للعودة إلى الأيام الخوالي **(تعالالي، إنشالله، طول عمري، عالبال، راضيناك، اخبارك ايه، راح حبيبي، تعا ننسى، عاللي جرى)**.

في كل تلك الأغاني السيناريو واحد: راح الحبيب وتملك القهر قلب رفيقه ولم

ير من وجهة نظره سبباً وجيهاً يدعوه لذلك الفراق ومسبباته. فأخذ يدعوه للعودة باسم الماضي وذكرى الأيام الخوالي والفرح الغابر. ولكن ما نلمحه بين السطور أن طلب العودة هذا وإن كان ينم عن شعور حب صادق إلا أن المحب يعي آنيته.

إنشالله (لطيفة):

رغم الافراح والاسية ادعي الافراح ليك وليه

لا يوحي ذلك الحب أن نتائج الفراق ستكون مأساوية على المحب. صحيح هو يتألم يدعوه بصدق للعودة ولكنه يدرك أنه لا بد سال، إن طال الفراق.

راح حبيبي راح (وليد توفيق):

راح حبيبي فين وبقلبي حنين بيكويني
راح واجيبو منين في بعدو يواسيني

اخبارك ايه (مايا نصري):

ما يغيب حبك امانة عد لاحضاني يا حنون
مشتاقة يا حبيبي مشتاقة والغربة فراقة فين عينيك فين.

إن كانت غالبية الأغنيات تتحدث عن الفراق فإن بعضها يصل الى حد اللوعة اليائسة وتأثيرها على المحب ذلك التأثير الذي يمحو الآخر ويدفع المحب إلى العيش على الذكرى وإن كانت ذكرى ألم **جرحي انا** (هاني شاكر) و**طبيب جراح** (جورج وسوف). هنا حالات الحب يائسة والمحب يتلذذ بالذكرى الأليمة يحافظ عليها يرعاها بماسوشية ولا نعرف أبداً سبب الفراق وإنما نتكهن أنه ربما الموت في الأغنية الأولى. وأخيراً، تتميز أغنيتان بإعلامنا عن سبب الفراق فإذا هو الغدر والخيانة **بتترجى في** (ايهاب توفيق)، في تلك الحالة يعلن الحبيب أن العودة إلى الماضي مستحيلة.

ازاي قلبك يسيبك تقسى على قلب حبيبك وتزود نارو وناري
وجاي دي الوقت تقول خلاص ما خلاص قلبي انجرح

أما في **عز الحبايب** (صابر الرباعي) فالحبيب أعطى وخذل وتحوّل حبه إلى الانتقام:

منهم يا ناري لاخد بتاري وبكي عيونن لو شعري شايب

يبدو أن أغاني اللوعة تلك يغنيها كلها الرجال بينما تغلب المغنيات في مجال الفراق السال.

٤ – حب من طرف واحد

الـ «**لي في بالي**» و«**لا على بالو**» و«**دوبني دوب**» ثلاث اغنيات تتناول الحب من طرف واحد وتتجرأ على هذا التصريح مغنيتان ومغن يعيشون حالات حب تكاد تكون يائسة. فالاغنية الأولى يعبر فيها المغني عن عذابات هذا الحب والأرق الذي يسببه.

الي في بالي ولا على بالو حير بالي وارتاح بالو
ولا ريحني ولا فرحني ولا ساب قلبي ليلة بحالو

أما في الأغنية الثانية فنلاحظ التشخيص نفسه: ارق وارق ولكن لليلة واحدة؟؟

كفاية انو بقالو ليلة ويوم على طول في خيالي وما فيش نوم

أما في الثالثة فالمغني يؤرقه الحب أيضاً وشوقه إلى حبيب غير مهتم.

ويلي من الشوق دوبني دوب سهرني كتير وانت يادوب

الحبيب في كل الأغاني رائع ساحر تتمركز جاذبيته في عينيه ذلك الحبيب يؤرق فيرغب هذا الأخير في تملكه، يغار عليه ويشتاق له. وعندما يفترقان يعود الأرق ليستحوذ من جديد على مشاعر المحب فيدعوه إلى العودة عن قراره ببساطه لأنه غالباً ما لا يجد المحب سبباً وجيهاً لهذا الفصال وإن وجد تحوّل الحبيب إلى الانتقام.

تأتي هذه المعاني بمجملها على كثير من الترداد وضعف الأفكار، فالحب هنا يجد صعوبة في التعبير عن معانٍ جديدة. ولا نجد بعداً اجتماعياً أو نفسياً أو مادياً مذكوراً في كل تلك الأغاني. فالعائلة أو الاصدقاء أو الطبقة الاجتماعية أو الوضع السياسي لم تشكل في كل تلك الاغنيات سبباً لفراق. فيخيل إلينا أن المحبين يعيشون شعور الحب هذا في مجتمع وهمي أو مجتمع متصالح مع نفسه دون عقد او تناقضات، أقرب إلى جمهورية أفلاطون. فالحب هو ذلك الشعور الذي يولّده الآخر بجماله ووسامته وعينيه فإذا هو ثنائي بحت. أليس من خصال المحبين تناسي كل التناقضات؟؟؟

٢ – لغة التعبير عن الحب

٢–١ لهجات الأغاني

تتعدد اللهجات في الأغنيات: لبنانية، مصرية وخليجية. ولكن تلك اللهجات ليست واضحة لئلا تعيق انتشار الأغنية، إذ تطوع اللغة وتتروض اللهجة مرتكزة

على قواسم مشتركة حتى تسمح بانتشار الأغنية عربياً. يغني مثلاً هشام شعيل وهو سعودي بلهجة واضحة «**ما أروعك أغرب وأعجب من خيال**» وهذا كلام مفهوم من الخليج إلى المحيط.

وإذا كان للأغنية المصرية ومن بعدها اللبنانية تاريخ قديم وانطلاقة سابقة، فإن انتشار الأغنية الخليجية واللهجة الخليجية حديث مرتبط بسوق قادر (الخليج) وتزايد شركات الإنتاج الخليجية.

٢-٢ بساطة المفردات

تتميز الأغنية الحديثة بقصرها إذ هي لا تتجاوز في بعضها الجمل الثلاث وتتخفف من الكلمات مثل أغنية «اشتقتلك» إلى ١٤ كلمة يضاف اليها ١٤ إعادة لجملة «اشتقتلك اد الدني». كما أنه لدى محاولتنا دراسة الصور الشعرية والتشابيه المستخدمة، فإننا لم نعثر على الكثير منها نظراً لاعتماد الشعراء الواقعية والعملانية البعيدتين عن الخلق والإبداع:

منين جبت منين هالجمال مش معقول
عاغفلة عين قلبي مال على طول
سهرت عيوني وذابوا عيوني ومين مسؤول

ما شفتا ابدا ما عرفتا
ولا بعرف وين مطرح بيتا

شو بيمنع شوفك على طول
وتضلك حدي وليلي يطول

شافوني قالوا متهني من كتر الفرح بيغني
تعالوا اسالوا عني
انا طبيب جراح
اطباء الكون ما تشفيني

فكان الحب والحبيب في هذه الأغاني قد خف إيحاؤهما ولم يعد الحب – وإن كان شعوراً يطغى على هذه الاغاني – ملهماً لكلمات أعمق ومعانٍ أشمل وخيال

أخصب. ولا عجب في ذلك، فطغيان الواقعية في وصف الحبيب والشعور وضعف الرومنسية والحلم من سمات هذه المرحلة. أو لربما الأصح أن الكلام في هذه الأغاني ليس أساس الأغنية أو أحد مقومات نجاحها بل عنصر مكمل للحن والفيلم وشكل المغني. ففقدت تلك الأغنية أحد أهم أركانها وبات لهذا الركن وظيفة وحيدة تقريباً وهي التناغم مع اللحن.

يجد هذا التحليل تبريره عندما نحاول دراسة معاني الأغنيات. فيتبين أن تماسك المعنى غير محترم غالباً في النص ويمكن أن يشكل لغزاً للحل (**خطيرة انت** و**ناري نارين**) ففي الأغنية الأولى لا نفهم للخطورة معنى وفي الثانية تكاد العلاقة تكون مفقودة بين اللازمة والأغنية.

ذلك أن معاني الأغاني ومنطقها وترابط أفكارها ليس مطلوباً بالمطلق، يكفي أن تأتي الكلمات قادرة على التغلف بالنوتات الموسيقية.

لذلك كله أتت اللغة المستخدمة ركيكة، نادراً ما تطمح إلى الشاعرية والرومنسية، أقرب إلى البساطة والواقعية. إن تلك الواقعية وتلك البساطة أو الأصح التبسيط يشيران بوضوح الى اغنية يغلب عليها سمة الترفيه، لا تطمح إلى فرض نفسها عبر شعرها ومعانيه إنما بتغليب عنصر آخر ألا وهو الصورة والموسيقى.

خلاصة

يظهر مضمون كلمات الأغاني في هذا القسم الحب كشعور بسيط غير ملهم أقرب إلى شعور الإنسان المعجب منه إلى المحب. فمشاعر الشوق والحنان والغيرة والجمال معانٍ يعيشها العاشق ويتفهمها المحب العادي، ولكنها لا تصل إلى مستوى الوله والعشق، ذينك الحالين اللذين يولدان الإبداع. وان كنا نلاحظ أن هذه المشاعر أقرب إلى الواقعية والعملانية، فإن شعور الحب لا يخبئ معاني رمزية صوفية أو اجتماعية أو فلسفية أو جنسية. كما أننا لا نجد تحليلاً لمشاعر المحب عند الفراق إلا ما ينتج من مفاعيل محسوسة أي الأرق. إننا نجد أنفسنا أمام حالات حب مراهقة همها الفرح والترفيه. وربما أمكننا القول إن الحب هذا هو أقرب إلى الحب السريع الاستهلاك (fast love) الذي يؤدي وظيفة إشباع آنية. فنبتعد كل البعد عن مفهوم الحب الرومنسي الذي طالما كان خصوصية عربية. فالحب في الأغاني تلك، بسيط يفرح به المحب عند اكتمال عناصره ويأرق عند فقدان الآخر، إلا في قصيدة نزار قباني «**قولي احبك**» حيث تتدافع المعاني متسامية بالمحبين بعيداً عن البشر.

يبدو وكأن الحب في أغاني العينة تبسّط وتسطّح وألغى كل الفروقات النفسية والاجتماعية وغيرها بين المحبين، ليتبوتق ضمن شرنقة بعيدة عن أية تعقيدات. فمن يحب يفرح ومن يفترق عن الحبيب يحزن ببساطة هكذا وبدون فلسفة.

لا بد من الإشارة هنا أن أغاني المغنيات تحمل نفحة ذات معنى مغاير. ففي **عاشقة** تفرح المغنية بشعور الحب حتى ولو تخلف الحبيب بعدها. يكفيها مفاعيل هذا الشعور وفرح اللحظة. وفي **يا مجنون** (اصالة) تعلن المطربة أنها «انا مش ليلى» و«يا ما قلبي احتار» فهي جربّت الحب مع غيره ربما واختارته. وفي **اخبارك ايه** (مايا نصري) عبّرت المطربة عن شوقها للحبيب البعيد ولكنها لفتت نظره إلى أن البعد يؤدي إلى الجفاء. وفي **طول عمري** (نوال الزغبي) تدعو حبيبها إلى العودة لفرح اللقاء. كل تلك الأغاني البعيدة كل البعد عن اللوعة البكاءة تعطي انطباعاً عملانياً جريئاً للحب وكأنه توجّه نسائي واضح لاعتبار الحب قيمة بحد ذاته.

فهل يمكننا القول إن المغنيات يسعين نحو أغنية متحررة أو أنهن استغنين عن الرومنسية التي تميز بنات جنسهن. إن التفسير الأقرب برأينا له علاقة بالمتلقي، فالكلمات تتقرب من الشاب محاولة إسماعه ما يرغب فيه عن الحب السريع البعيد عن العتاب واللوعة والقصير الأمد دون كبير خوف من الارتباط. فهل تستهدف تلك الأغنية الشباب هذا محاولة إسماعه ما يرغب فيه؟؟

ثم إننا نلاحظ أن تلك الأغنية التي تغنيها فنانات تتوجه مباشرة إلى الرجل وتناديه حبيبي بينما يتوجه الرجال بخفر إلى حبيب غير مؤنث. لماذا؟ ربما كان لذلك علاقة بمتلقي الرسالة أيضاً، إذ إن جمهور تلك الأغنية ومرددها هو غالباً من النساء، واعتماد صيغة المذكر من قبل المغني يسهل على المستمعة إمكانية التماهي وترداد الأغاني.

فتتوجه الأغنية إلى جمهور الرجال بمعاني كلماتها، وإلى جمهور النساء بصيغة الخطاب الذي تتبناه لتؤمن أوسع انتشار لها.

كل ذلك دون أية إشارات جنسية واضحة، فالحب في الأغنية الحديثة الشبابية أفلاطوني، يكتفي فيه المحبّون بمشاعر الهوى والفرح والترفيه. وهنا تجدر الملاحظة إلى أن تلك الأغنية تتوجه بالأساس إلى الشباب بين ١٥ و٣٠ سنة على أبعد تعديل.

وننتقل من الكلمة إلى الصورة لنشاهد كيف يترجم الفيديو كليب هذه الأغنيات؟

٣ – الأغنية المصورة ومعانيها

ظهر الكليب في الولايات المتحدة الأميركية بهدف إعلاني وانتشر. وكلنا يعلم أن الإعلان وسيلة إعلامية من وسائل قولبة ذوق المستهلك، وتحديد أولوياته. وأدى نجاح تلك الفكرة إلى تصديرها إلى العالم. وتحوّل المستمع إلى مشاهد ومستهلك. فالفيلم يواكب الأغنية ويدفع بها في ذهن المستمع – المشاهد مستحوذة على حواسه وفكره. وتلقف الشرق هذه الفكرة في محاولة لتأمين مداخيل أوفى للأغنية وانتشاراً أكبر مع نشوء الفضائيات وتكاثرها.

نظراً لطغيان الصورة على الحواس، فإن هذا الطغيان يقدم خدمة كبيرة للأغنية ويمضي بها الى انتشار أوسع. لذلك غدت ظاهرة الفيلم المرافق للأغنية لازمة ووجدت في التلفزيونات والفضائيات مسرحاً عربياً عريضاً لها.

لقد قمنا باختيار ١٤ أغنية مصورة من الأغنيات المذكورة آنفاً وهي كلها من الأغاني الرائجة التي عرضتها التلفزيونات والفضائيات بشكل كثيف خلال السنوات الماضية وما زالت.

هدفنا عبر دراسة مضمون الصورة إلى تحليل مدلولات صورة الأفلام الغنائية تلك: من الحبيب؟ من هو العاشق؟ من هم المشاركون في الفيلم؟ ما هو دورهم؟ ما هي مميزات الفيلم؟ ما هي الإيحاءات التي تتراءى في الأفلام؟ ما هي الرموز المستخدمة؟

«يعتبر الكليب من وسائل الإعلام الأكثر شعبية يتداخل فيه الترفيه بالايديولوجيا مؤثراً بالمشاهد.»[٦] يتميز الفيلم الغنائي الناشئ في الولايات المتحدة برغبته الدائمة بالإبهار وتجديد الشكل، سرعة إيقاع الموسيقى، وباعتماده لغة سينمائية ترتكز على اللامنطق في الصورة والعنف والجنس.[٧] ويتابع هارفي بمعرض تحليله للكليب الغربي أن هدف الكليب هو إيثار الحلم والثورة على الواقع ضمن شروط اللعبة الاجتماعية. أين نحن من هذه المفاهيم؟

من هو الحبيب؟

المغني هو الحبيب، هو شاب أو شابة تبدو في العشرينات أو الثلاثينيات. هي

(٦) St CLAIR HARVEY. "Temporary Insanity Fun Games Transformational Virtual Music Video," in **Journal of popular culture.** volume 24, n 1, année 1990. p. 39.

(٧) Ibid. p.45

شقراء في أربع أغنيات وسمراء شرقية الملامح في اثنتين منها. كيف يظهر المحبوب؟

هو غير موجود في أغنيتين، متوسطي الملامح في أغنية واحدة، أما في الأغنيات الثلاث الباقية فهو يمر دونما تركيز عليه فكأنه الخيال الحلم أكثر منه الحقيقة. نشعر غالباً بوجوده ولكننا لا نراه. ويغلب على طيفه صورة المتوسطي أكثر من العربي، هو الحبيب الخفي الغريب. ما سبب ضبابية صورته؟ نميل إلى الاعتقاد أن هذا التعتيم يخدم المتلقي إذ يسمح للمشاهدات بوضع صورة حبيبهن بسهولة، وللشبان المشاهدين بالتركيز على المغنية دونما كبير إزعاج من وجود الذكر الآخر، مما يتيح إمكانية التماهي مع صورة الحبيب الشبح.

أما الشاب المغني فهو حكماً شرقي وإن حاولت تكنولوجيا الصورة إظهاره بمظهر المتوسطي فـ يوري مرقدي يصبغ شعره بالأشقر، وعاصي الحلاني يعتمد قصة أبطال **star wars** وجو أشقر يطيل شعره، وعمرو دياب أقرب إلى المتوسطي منه إلى العربي والباقون الأربعة شرقيو الملامح والطلّة. أما الحبيبة فهي موجودة في كل أفلام المغنين تأخذ حيزاً في القصة، تتفاوت أهميته من المرور العابر إلى المشاركة الفعلية غناء وحضوراً (**ناري نارين**). هي أجنبية الشكل في حالتين، شرقية في خمس أغانٍ ومتوسطية في أغنيتين. وفي كل الحالات تتميز الحبيبة بمواصفات عالية من الجمال تجعلها أقرب إلى ملكة جمال منها إلى صبية عادية من هذا المجتمع أو...ربما صوّرها المخرج من وجهة نظر المحب؟.

المكان أو اللامكان

لقد تم تصوير أربع أغنيات في بلدان أجنبية: البرازيل، الهند، مدينة كان، مكان رومنسي نجهله على بحيرة. واعتمدت أغنيتان ديكوراً أجنبياً: مكسيكياً ومعبداً إغريقياً. وكانت الطبيعة من نصيب فيلمين. وتنوعت أماكن التصوير الباقية من شوارع بيروت إلى جامعة إلى مركز مراقبة الكتروني إلى بيت لبناني قديم إلى فيللا فاخرة إلى دوبلكس.

وهكذا تعدّدت أماكن التصوير الغريبة والمستوحاة من حضارات أخرى لتساهم في تأمين عنصر الجدة والغرابة والتمايز للأغنية ودفعها إلى إطار اللامكان أو المكان المجهول. ولم تأت إلا ثلاث أغنيات بمكان جغرافي واضح الملامح (النيل، الصحراء، البحر المتوسط).

يُفقد المكان المجهول الأغنية واقعيتها، ويبعدها عن أي إطار معروف. وربما ذكّرنا ذلك بهرب المحبين للقيا بأحياء بعيدة عن أماكن سكنهم.

المكان الراقص

إذا كانت الأغاني تستوحي العالم مسرحاً لها، فإن هناك مكاناً يطغى وجوده في كل الأغنيات ألا وهو مكان الرقص والموسيقى. (يرد في تسع أغنيات)، أنّى كان موضوع الاغنية: حب من طرف واحد، فراق أو غيره، نجد المخرج غالباً ما يحتال على الموضوع فيرمي بالمغني في زحمة الراقصين والراقصات، فتختلط الموسيقى بأنواع رقص متعددة لا نعرف لها ضرورة ولا هوية، ربما كانت حسب رأي المخرج تلك هوية العولمة. فإذا كان الرقص في الكليب الغربي غالباً ما يستخدم للإيحاء بالتغيرات الاجتماعية في العلاقات كما تريدها حبكة النص،[٨] فانه في الافلام التي تعنينا، يشكل المرقص مكان اجتماع المحبين حيث الرقص هو لغة الجسد الممنوعة في كلام الأغنية «المهذب». فكأن التعرّي والدلع وتلوي الأجساد جنس خفر مطروح أمام المشاهد العربي.

انا المطرب

يتوسل الفيلم سرعة الإيقاع طريقة للاستحواذ على ذهن المشاهد وعينه. لذا نرى المطرب أو المطربة يبدلان ثيابهما وتسريحتمها بسرعة ملفتة (٦ أو سبع مرات في الكليب الواحد) وكأن ضرورة تركيز الكاميرا على المطرب أو المطربة معظم الوقت تجعل من تغيير مظهره أمراً ضرورياً. يضاف إلى ذلك دلعه (ها) وغنجه (ها) وعينيه (ها) وحركاته (ها) ووو. لذلك يمر معظم المشاركين الراقصين والراقصات في الكليب دونما تركيز عليهم، هم الكومبارس المجهولون والبطل هو المغني أو المغنية. إن ظاهرة التغفيل anonymat هي ظاهرة موجودة في الكليب الغربي ولكن معناها يشير إلى تشييء الفرد في مجتمعه[٩] وإبعاده عن إنسانيته. لا نعتقد أن هذا التفسير صائب او مقصود في وضعنا. فنحن نشعر أن المغني هو بطل الكليب ونشعر بمعاناة الكاميرا عندما تبعد عنه، والراقصون يخدمون غالباً وظيفة الاحتيال على الوقت.

(٨) Ibid, p.55

(٩) Ibid, p.46

خلاصة

تتغير الافكار في الفيديو كليب محاولة التجديد والإبهار بإيقاع سريع. ولكن تلك الأفلام بمجملها تعتمد الكثير من الخصائص المشتركة التي تفقدها تمايزها والنتيجة المتوخاة منها. فلغة تلك الافلام تعتمد المطرب والحبيب أساساً للفيلم وتتوسّل الرقص كلازمة شبه دائمة وبطريقة غير مبررة، كما أن تشابه كلمات الأغنيات ومعانيها وارتباط الفيلم بالنص يفقد الفيلم خصوصيته ولغته المميزة.

وإذا كانت خصوصية الكليب كما يذكر هارفي تكمن في الصور المفككة وغير المترابطة لا في المعنى ولا في البنية وتؤدي وظيفة تنفيس للمشاهد على الصعيد الاجتماعي والفكري والنفسي..... فإن الكليب العربي يحاول جاهداً الاقتراب من النص وترجمته حرفياً رغم عدم قدرته دائماً على الوفاء بوعده. فيكثر مثلاً إيحاء الفرح والمرح في أغان يفترض أنها تتحدث عن فراق المحبين فكأنه فرح عذاب الحب (**حبيبي ولا على بالو، عالبال، يا مجنون، اخبارك ايه، شو بيمنع...**).

قيم الأغنية الحديثة

إن كل وسيلة إعلامية تحمل رسالة، وتلك الوسائل تهدف عادة إلى الترفيه وتغيير الأفكار والمواقف وتسوق قيماً. ما هي الأفكار والقيم التي تبثها الأغنية والفيلم؟؟

حول المرأة

المراة هي تلك الشابة الجميلة، الساحرة، المغرية، الراقصة المستهلكة لكل منتجات دور الأزياء. هي بإغرائها توحي بالجنس ولكن الأمر لا يخرج عن هذا الإطار، فجمهور تلك الأغاني عريض ويفترض في الأغنية أن تطال المشرق والمغرب والخليج، فكانت هذه الصورة الأقرب إلى أذهان الجميع والقاسم المشترك.

عولمة الاشخاص والمكان ولغة التعبير

إن اللامكان ناتج عن الرغبة في التجديد والترفيه، وهو يبعد المشاهد عن همومه اليومية فتستهدف الأغنية بذلك مجتمعاً عربياً تجارياً عريضاً بعيداً عن أية خصوصية. كلما بعد المكان اختفت التناقضات والصراعات ودخلنا عالم الحلم الذي هو إحدى وظائف الفيلم الأساسية. فتعبر الأغنية ومتنها الحدود الطبقية والوطنية والطائفية. هذا اللامكان يترافق مع تداخل لغات التعبير فالإنكليزية والفرنسية

والعربية والهندية تمتزج في الأغنيات بشكل يوحي بالتقارب بين تلك اللغات ناهيك عن الرقص الذي لا يأخذ هوية ولا اختصاصاً، فالمهم التعبير الجسدي. أما التصنيف حسب نوعية الرقص فهو غير ضروري. أما المشاركون في هذه الاغاني فلا هوية واضحة لهم او تختلط هوياتهم فنجد الهندي والفرنسي والإيطالي والإسباني والإفريقي... يتمايلون على الإيقاع نفسه. هذا التداخل والمزيج هما وجه من أوجه العولمة أو التغرب أو تحويل المستمعين إلى عالم الحلم البعيد كل البعد عما يعيشه غالبية الشعب العربي الذي يستهلك تلك الأغنيات وتلك المشاهد.

حلم الثراء

لا تفيد كلمات الأغنيات المذكورة بأية إشارة يمكن أن يستشف منها أي وضع مادي للمحبين. أما الكليب فهو يتمحور في مكان ويحمل دلالات حسية. نجد أن كل المحبين لا يعانون أية مشكلة مادية تذكر. إذ إن تنقلهم مع الحبيب وإمكانيات السفر المتاحة والأزياء التي يرتدون والسيارات الفارهة التي يقودون والمنازل العامرة التي يسكنون كل ذلك يشير الى إمكانيات لا محدودة يحلم بها عدد كبير من عشاق شعوبنا. فيأتي حلم الثراء منساباً بين الصور مبعداً عن المشاهد اية إشارات تدل على فروقات اجتماعية أو مادية. هكذا تتوجه تلك الأغنية إلى العربي المقتدر محاكية إياه، أما غير المقتدر فيكتفي بالحلم المنبعث من الصور.

الآنية في الشعور

إن الأغاني المدروسة هي أغاني حب شبابية، والصورة الغالبة هي صورة حب آنية بعيدة عن الحلم والرومنسية والمثالية، لا تحمل أية رمزية وأي بعد، وهي أقرب إلى مشاعر الفرح والعملانية والبساطة. يقول جورج إبراهيم الخوري في إحدى افتتاحياته[١٠]: «ما نسمعه اليوم يتنافى والطبيعة الشرقية التي تعتمد على الروح المشبعة بالإحساس والشوق ووصل الحبيب..... فماذا نسمع اليوم؟ نسمع ما يحرك الأقدام ولا يلامس الأرواح....نسمع أغنيات ليست من جذورنا...»

بعد اجتماعي منسي

صحيح أن من أهداف وسائل الإعلام غالباً المحافظة على النظام الاجتماعي وإعادة إنتاجه، وهو في وضع هذه الأغنية يتمادى في الابتعاد عن العنصر

(١٠) جورج إبراهيم الخوري.-**الشبكة**- افتتاحية العدد.- رقم ٢٢٤٣ بتاريخ ٢٤ تشرين الأول ٢٠٠٢ - ص٥.

الاجتماعي ولا يشير ألى أي تناقض أو مشكلة أو حتى رمز. فهو بعيد كل البعد عن أي التزام في وقت ينوء فيه كاهل الشباب العربي بالمحن. فبذلك تؤمن تلك الأغنية وظيفتها بشكل واضح الترفيه والحلم لكل شباب العالم العربي.

إن صورة الحب التي نراها من خلال العيّنة هي صورة حب بسيط مبسط بالشكل والمضمون يتخبط بين التقليدية والقيم المقلّدة لما يراه في الغرب. فالعاشق يحب بطريقة عملانية آنية تحدوه الرغبة في الترفيه والفرح وقضاء وقت طيب دونما عميق تفكير أو إحساس أو شاعرية. ولكن هذه الرغبة بالاستمتاع المادي (السفر، المراقص...) لا تصل إلى حد الرغبة بالاستمتاع مع الآخر على كل الصعد، إذ تكتفي بإيحاء الصورة والصورة فقط دون الكلام.

من المؤكد أن الأغنية الحديثة تختلف اختلافاً جوهرياً عن التي عهدناها سابقاً (الرحابنة، أم كلثوم...) وتدخل في سياق محاكاة العصر وإنتاج أدواته.

إن تلك المحاكاة أنتجت في الجزائر على سبيل المثال موسيقى الراي أي الرأي، ولقد ترجمت هذه الأغنية ثورة الشباب على الوضع الجامد،(١١) وتطرقت إلى كل المواضيع، معبرة عن رفضها لمنظومة القيم السائدة عبر هذا النوع من الاغاني (اي الراي) وعبر السياسة (التنظيمات المسلحة). فكانت بإنتاجها تعبّر عن تلك الرغبة بالحركة الاجتماعية في الجزائر. وعبثاً نفتش في الأغنية موضوع دراستنا عن معانٍ مشابهة اجتماعية أو غيرها، فكأن هذه الأغنية لا تريد لنفسها أي هدف. ابتعدت عن هموم أهل الدار وأية رمزية متعلقة بهم، فكأن شبابنا يعيش هارباً أو راغباً في الهرب من عالمه التقليدي نحو أحلام غير واقعية (سفر، ثراء، تعدد لغات،....رقص). فيكون الكليب قد ساهم في الترفيه والتنفيس عن الرغبات والتناقضات، كل ذلك أمام شاشة التلفزيون أو في أحد مرابع الرقص عبر إثارة الحواس بعيداً عن الاقتراب من أي تغيير مرتجى في المواقف أو الأفكار.

سوق أغنية الحب

لا يسعني بعد تلك الاستنتاجات إلا أن أطرح السؤال التالي: هل لهذه الاغنية جمهور عريض؟ ومن هو جمهورها؟ هل تلبي هذه الاغنية حاجة أو ذوقاً أو تجيب على متطلبات جيل؟

(١١) Virolle Marie. Op. cit. 126.

لا ندري بالضبط من هو جمهور هذه الأغنية وما هي خصائصه وإن كان شاباً. غير أن استخدام التلفزيون المحلي والفضائيات كوسيلة إعلامية أساسية لتسويقه واستنزاف تلك الأغنيات وغيرها المشابهة لها في المرابع الليلية والحفلات، يشيران إلى أنه ربما كان لهذه الأغنيات جمهور. هل يشجع هذا الجمهور هذه الأغاني؟

تبين لنا بعد عدة لقاءات مع عاملين في مجال الإنتاج أن شركات الإنتاج اللبنانية قد ضمرت وقل عملها وتضاءل وجودها لمصلحة شركات إنتاج خليجية[١٢] بدأت منذ فترة تطغى على السوق المصرى واللبناني عموماً واللبناني خصوصاً. إن طغيان الرأسمال الخليجي وعظم إمكانياته المادية سمح للعديد من مغني الموجة الحديثة بتحقيق أرباح عالية لا بل خيالية.[١٣]

ولدى محاولتنا الاستفهام عما إذا كانت تلك الاتفاقات مثمرة بالنسبة لشركات الإنتاج، علمنا أن هذه الأغنيات لا تحقق مبيعات خيالية ولا تحقق منها الشركات الربح المأمول، مما يطرح اسئلة بسيطة وخطيرة:

لمَ تموّل تلك الأغاني إذا؟ ولمَ تتعامل شركات الإنتاج الخليجية تلك مع هذه الأغنية بمنطق مختلف عن منطق السوق؟ وأي منطق تتبع؟ هل يمكننا القول إن الرأسمال الجديد يلقي بثقله المادي مبتغياً هدفاً آخر؟ وما هي تلك الأهداف؟ ولم رسي الخيار على تلك الأغنية بنوع خاص؟ هل هي رغبة صاحب المال بتسويق ذوق معين مهما كانت الكلفة؟ ثم ألا يستطيع رأس المال ذلك توجيه نشاطه نحو إبداعات أرقى على كل المستويات وربما أربح؟

إن تلك الأغاني تعرض على المستمعين والمشاهدين في كل الوطن العربي عبر الفضائيات. فكأن شركات الإنتاج تعتمد وسائل الاعلام طريقاً لطغيان نوع معين من الذوق الفني على أذهاننا دونما كبير نجاح لأن هذه الأغنية فاشلة على الصعيد الاقتصادي. إن هذه الملاحظات الواردة ما هي إلا مجرد ملاحظات تستدعي المزيد من الأبحاث بهدف معرفة الرابط بين الأغنية الحديثة الشبابية والفضائيات وحركة الرأسمال التي يبدو أنها تحرك سوق الأغنية ومواضيع الحب فيها.

(١٢) شركة روتانا وشركة ميوزيك ماستر وشركة ميغستار.

(١٣) لقد جرى منذ فترة بين إحدى المغنيات وشركات الإنتاج الخليجية اتفاق على إنتاج ثماني أغنيات لقاء مبلغ ١٧٥٠٠٠٠ دولار.

لائحة بأسماء الأغاني

١- عاشقة	نجوى كرم
٢-قولي احبك	كاظم الساهر
٣-خطيرة انت	يوري مرقدي
٤- سهروني الليل	راغب علامة
٥- اللي في بالي	ديانا حداد
٦- ناري نارين	هشام عباس
٧- ما اروعك	نبيل شعيل
٨- تعا ننسا	ملحم بركات
٩- حبيبي ولا على بالو	عمرو دياب
١٠- بحبك وبغار	عاصي الحلاني
١١- بتترجى في	ايهاب توفيق
١٢-تعال لي	خالد عجاج
١٣- كلن شافوك	هاني العمري
١٤- انشالله	لطيفة
١٥-طول عمري	نوال الزغبي
١٦-يا حنون	زلزلي
١٧-اشتقتلك	رامي عياش
١٨-يا مجنون	اصالة
١٩-عاللي جرى	صابر الرباعي
٢٠-شو بيمنع	جو أشقر
٢١- عالبال	سميرة سعيد
٢٢- راضيناك	طلال سلامة
٢٣-جرحي انا	هاني شاكر
٢٤-دوبني دوب	باسمة

٢٥- اخبارك ايه	مايا نصري
٢٦- عز الحبايب	صابر الرباعي
٢٧- طبيب جراح	جورج وسوف
٢٨-راح حبيبي	وليد توفيق

لائحة باسماء الكليبات

عاشقة

خطيرة انت

اللي في بالي

ناري نارين

حبيبي ولا على بالو

بحبك وبغار

انشالله

طول عمري

يا مجنون

شو بيمنع

عالبال

جرحي انا

اخبارك ايه

عز الحبايب

بيبليوغرافيا

- الياس سحاب. **دفاعاً عن الاغنية العربية**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠
- جوزيف عبيد. **الصلاة في اغاني فيروز**. جامعة الروح القدس، بيروت،١٩٧٤
- شهرزاد قاسم حسن. **دراسات في الموسيقى العربية**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٨١

- DAPHY. "Bohémienne aux grands yeux noirs," in **Les tziganes de la literature**, vol 9 année 1997, pp. 113-128.

- ROY. "Espace rythme chant du Quebec," in **Etudes littéraires**, vol. 2, année 1994, pp. 61-73.

- MINKS. "Growing and groovy to a steady beat: Pop music in fifth graders social lives," in **Qualitative Inquiry**, Vol. 3, année 1999, pp. 77-101.

- JONES. "Torch," in **Qualitative Inquiry**, vol. n° 5, n 2, année 1999, pp. 280-84.

- Farida ABU HAIDAT. "The linguistic of iraqi popular songs," in **Studia Orientalia**, vol. 75, année 1995, pp. 9-23.

- St CLAIR HARVEY. "Temporary insanity fun games transformational virtual music video," **Journal of popular culture**. volume 24, n 1, année 1990, p. 39.

- LECHAUME. "Chanter le pays: sur le chemin de la chanson québécoise contemporaine," in **Geographie et cultures**, n 21, année 1997, pp. 45-58.

- VIROLLE. "RAI, norme sociale et référence religieuse in Algerie aux marges du religieux," in **Geographie et cultures**, n 2, volume 20, année 1996, pp. 111-128.

أيقونوغرافيا الحب والجنس:

جمالية المكشوف والمحجوب

هند الصوفي

هدف هذا البحث المتواضع إلى تحليل مظاهر الحب والجنس بما يحملان من معانٍ ومدلولات وفقاً لتأرجحهما ما بين عشق الروح ولذة الجسد. وقد أخذنا أمثلة من التراث الفني العالمي، أمثلة تتفارق في أشكال التعبير تباعاً لاختلاف الحضارات وفلسفتها. كما تم الاستعانة بالمراجع والأعمال المتفق على قيمها الفنية، مكتفين بتحليل المضامين الجمالية فقط، علنا تمكنا من استنتاج خصوصيات لفنوننا المحلية في مجال التعبير عن العواطف والانفعالات الجياشة. لم يكن ذلك ممكناً إلا بعد **التنقيب** في الموروث الثقافي الفني وبعد **القياس** بالمقارنة مع فنون الغرب بشكل خاص. لن نستطيع عرض كل الأعمال الفنية التي ارتكزنا عليها في البحث، وقد نختار أحياناً أعمالاً معجونة بالعاطفة الجنسية أو بالعاطفة المجردة دون أن يكون هنالك صور لنشاط جنسي أو لأي عنصر إيروتيكي بشكل مباشر، والعكس ممكن أيضاً.

اقترنت التصاوير والمنحوتات بالرموز الجنسية منذ نشأتها الأولى. يقول «جورج باتاي» إن الفن يستمد جذوره في الشهوانية، في ما يربط الجنس بقدرات اللاوعي... وقد برهن من خلال تاريخ الفن أن الغريزة الشهوانية هي حاضرة وراء الظواهر الفنية بشكل عام، بدءاً بإغراءات الجسد إلى مفاتن الشخصيات المصورة إلى التساؤل عن الذات والنرجسية والهواميات

الغريبة والقلق والمخاوف والعلاقات الإنسانية بكل أشكالها...

ارتبطت هذه الرموز الجنسية بالخصوبة في العصور الحجرية حيث المبالغة في مقاسات الصدر والأعضاء التناسلية الأنثوية، إلى جانب وجود إشارات تدل على النوع والجنس لبعض العناصر المصورة على جدرانيات الكهوف...

كذلك، هناك تمجيد للذكورة في التعبير التشكيلي لأقدم الحضارات. في فنون بلاد ما بين النهرين مثلاً، استعمل النحت البارز على مقطوعات حجرية أخذت شكل العضو الذكوري المنتصب إلى الأعلى تأكيداً على هيمنة النظام الأبوي.

أما عصور «الأنتيك» فقد قدست إلهة الحب «أفروديت» كما لقبها الإغريق، والتي عرفت بـ«فينوس» عند الرومان و«عشتروت أو عشتار» في بلاد الشرق. وقد عبّرت مغامرات هذه الإلهة عن الحب والشهوة والغيرة، عن نشاط جنسي أقل ما يقال إنه تميز بالشغف والعنف. ولابنها «ديونيزوس» أو «باخوس» كما لقبه الرومان، إله الخمر والملذات، طقوس دينية يحتفل بها سنوياً بأساليب غريبة، يمارس خلالها أنواع محرمة من العلاقات الجنسية (الصورة رقم ١). فجسّد الفنانون إلهة الحب بأسمى الأشكال، كانت العارية الأولى بشكل تام تجرأت على إزاحة سترتها- وهي القماش المندلع الذي اعتاد الفنانون أن يحجبوا به الأماكن الحساسة خاصة في العري الأنثوي، وغالباً ما كانت السترة توحي بتفاصيل الجسد أكثر ممّا كانت تستر منه.

لمظاهر العري هذه لدى الإغريق بعد فلسفي وديني يجسد اعتقادهم بشمولية الإنسان: الروح والجسد وجهان لعملة واحدة. مما دفعهم إلى إعطاء الفكرة المجردة شكلاً محسوساً تجلى في الكمال الجسدي وفي الإثارة والشهوانية. هذا الفن الذي أشيد على قيم الإيمان الديني من جهة والإيمان بالأرقام وعلاقاتها المتجانسة من جهة أخرى، هو أساس الفن الغربي كما سنرى فيما بعد. وكما أن علم الأرقام يرتكز ويلتصق بعلم الرياضيات، وبالعقل الذي يتعالى بصاحبه ليقترب من العقل الأول ومصدره الله، لم يجد المصورون سبيلاً للتعبير الراقي إلا في استعمال الأحجام المثلى للشكل الإنساني. من هذا المنطلق يعتبر كل تمثال إغريقي مجموعة من أجزاء لأجمل الأجساد المعاصرة للفنان، يبحث عنهم وعنهنّ في كل مكان، فيختار صدر فلانة، وردفَيْ أخرى وساقَيْ ثالثة الخ...

يتمايز الأتروسكيون (سكان إيطاليا قبل تأسيس الإمبراطورية الرومانية) بعادات غريبة في تزيين قبور الأزواج من الأموات. يبدو الزوجان في أوضاع

حميمية، هي انعكاس للألفة والمحبة المتواصلة بين العالم السفلي والعلوي.

لم يكن باستطاعة الدين المسيحي أن يستوعب أشكال العري والمظاهر الشهوانية لفنون الأنتيك. فجردت القرون الوسطى تلك الأجسام من ليونتها وبسطتها حتى أمست مجرد إيحاءات بالبعدين، تحمل رموزها الروحانية وتتفانى في نشر تعاليم الدين محتقرة الجسد الزائل. صور العروسان والعروس على شكل حامل انطلاقاً من المعتقد الديني الرافض للعلاقة الجنسية خارج مبدأ الإنجاب. ولكن، على هامش هذا الفن السائد، وجد العديد من التصاوير الإيروتيكية، للخاصة أو لهوام الفنانين (صورة رقم ٢)، فقد شغفت هذه العصور بالتفنن في وسائل التعذيب والتعنيف والترهيب لكل كافر ومتمرد. وفي أواخر هذه الحقبة التاريخية تفاجئنا «جنة الملذات» لـ«جيروم بوش» كعمل يقع على مفصل انتقالي ما بين روحانيات القرون الوسطى ومشارف عصر النهضة. ما يبرر هذا العمل هو موضوعه الديني، يصور بوش يوم الحساب الأخير وعاقبة أولئك الذين ارتكبوا المعاصي، ومشاهد من هذه المعاصي التي تفوح منها نوستالجيا الطقوس الوثنية الديونيسية.

ويجمع العلماء على أن منحوتات المعابد الهندية في القرن العاشر تشكل حالة تيقظ للرغبات الجسدية، وما قيمتها الفنية الرفيعة إلا انعكاس للإيمان بأن البعد الإيروتيكي هو جزء من فلسفة شاملة للحضارة وللمعتقدات البراهمية في الهند. فالبعد الشهواني يفوق ما كان يصور في الغرب المحكوم بقيم الدين المسيحي. النتوءات البارزة، الخطوط التي تلف الجسد وتدوره وتعكس انحناءات دافئة وليونة ناعمة، نحالة الوسط المبالغ فيها والتفاصيل الايروتيكية كلها تختلف عن التعبير الإغريقي، ذلك لأن فكرة **عرض الجسد للتأمل هي ظاهرة غربية** بعيدة عن تقاليد العقل الشرقي...

الدافع الإيروتيكي في الفن الغربي

يقول «ميكلانج»: «الكلمة أمست جسداً ... كلها جمالية وحقيقة.» في عصور النهضة، لم يعد الجسد موضوعاً مخجلاً، أصبح أداة راقية، وسيطاً للشعور باللذة والمتعة. صور الجسد في علاقة جدلية ما بين الميثولوجيا والواقع المستمد من المعتقد المسيحي الذي ما زال سائداً وإن تجاوز في أشكاله العصور المسيحية الوسطى. إن شرعية الاستلهام من التراث الإغريقي–الروماني قد أدت إلى تنوع في مواضيع الحب والسرد الإيروتيكي، والوضعيات المثيرة، مما جعل عصر النهضة محطة أساسية ليس فقط من حيث الكم الهائل من الرسومات الشهوانية التي أنتجها

ولكن من حيث إنه حدد معالم المسار الحداثي المتمرد على السائد والجامد. كما حدد هذا العصر مبادئه التراتبية للمواضيع الفنية **واضعاً الجسد الإنساني والعري في أعلى سلم الإبداع.**

مما لا شك فيه أن مفاهيم الأفلاطونية المحدثة التي كرست عبادة **النبوغة** – Culte du génie – حيث يستمد الفنان النابغة إلهامه من الله، أعطت مطلق الصلاحيات للفنان. فحرر الفن وجدد بشكله وتساوى في فعل «الخلق» مع الإلهي، إذ استعمل للمرة الأولى مصطلح «خلق» – Créer/Create – لإبداع الفنان، فعمد إلى إثارة الحواس الجنسية ولو من خلال مواضيع الدين: حياة القديسين، لوط وبناته، سوزان والكهول... كما استعار من الميثولوجيا الإغريقو–رومانية ما دفع جرأته إلى تجاوز حرمة الجنس.

وفي التواصل مع عصر الباروك (القرن السابع عشر)، ازدادت الإشارات والعلامات الإيروتيكية في الفنون المقدسة. «القديسة تيريزا» امرأة في نشوة الجسد، تبهرها الرؤية والسهم الموجه إلى جسدها من قبل الملاك (صورة ٣). هذه الحقبة هي أيضاً غنية بمناظر الملذات السادية والمازوشية المؤلمة. أما الجديد المتجدد فهو موضوع «مشاهد النوع» – Scènes de genre – . في المضمون، تختلف هذه المشاهد عن المواضيع الدينية والميثولوجية معاً، إذ تركز اهتمامها في الملذات داخل البيوت البورجوازية المتنامية في المدن. وقد استغل فنانو «الروكوكو» هذه المواضيع فيما بعد للتعبير عن عادات الطبقة الأرستقراطية، وسهراتها وانحدار القيم في العلاقات السائدة بين أفرادها. فدخلت مواضيع جديدة كالاغتصاب، والعذرية المفقودة، خاصة فيما يتعلق بالساذجات من الخدم الوافدات إلى سوق العمل في المدن. وكان من البديهي أن يدفع هذا الوضع إلى تصاعد في استعمال التفاصيل والرموز ذات المقاصد الجنسية.

ولاحقاً، في القرن التاسع عشر، طغت التفاصيل السادية على تعابير الرومانسيين والمستشرقين منهم، وما أجواء الشرق والحريم والجواري إلا استسلام كلي للجسد. صورت المرأة مقيدة ورهينة، وأصبحت بهذا الشكل غاية اللوحة، تماماً كما أصبح الشعور الإيروتيكي هدف الفنون المرئية ووسيلة للتواصل بين الفنان والمشاهد. هذه الصورة للمرأة الرهينة هي من وجهة المنطق العام أداة لمتعة الرجل، تماماً كما تدل مشاهد الجواري في الحمام وفي السوق حيث يستطيع الرجل تلمس وتفحص الجارية المستسلمة وهي عارية قبل اقتنائها. وإذا ما ألقينا نظرة إلى صور

الجاريات العاريات، – Odalisques –، أدركنا حالة التأجج الجنسي، وهن مستلقيات بانتظار فقط من يطفئ نار الجسد المتعطش للحب. «الحمام التركي» تفوح منه شهوانية الأجساد المعروضة أمام ناظر يتنقل نظره، ويلامس بعينه ويطرب بصمت اللوحة... (صورة ٤).

هذا الإرث الرومانسي أصبح أمراً مفروضاً في أواخر القرن ال١٩، حيث تصاهر الفن مع علب الليل والمومسات والنوادي المغلقة. في هذه الأجواء التي تنصاع فيها المرأة للرجل، اهتم لوتريك بالعلاقات الحميمية بين العاملات والراقصات والمومسات. وتحدى «مانيه» الفنانين والمشاهدين والقيم الأخلاقية التي تفرق بين العاري – Nude – والمتعري – Naked –. عارية مانيه «أولمبيا» تحدق بالمشاهد دون أي خجل ودون أدنى شعور بالدونية، تخترق نظراتها أطر اللوحة لتعلن عن حريتها وترفض أي انصياع. وفي «الغذاء على العشب»، تتردد الصورة حيث الفتنة والإغراء الذي تعبر عنهما هذه السيدة العارية والجالسة أمام رجلين مستترين بكل ما أوتيا من ملابس، لا مثيل ولا سابقة لها في تاريخ الفن، فاعتبرت عن قصد فاتحة لفنون الحداثة (صورة ٥).

صور الرمزيون المرأة القدرية – Fatale – والمرأة التي تلتهم الرجل – Dévorante –، وعمل فنانو «الملصق» و«الفن الجديد» بجرأة ووقاحة لم يسبق لها مثيل في الفنون الغربية. وبدت الصورة تمارس عنفاً على المشاهد وعلى المجتمع (صورة ٦) وما قدمه «كليمت وشييل وغوغان» إلا خير دليل على ذلك. تتحول السادية إلى مازوشية إلى تعبير عن أحاسيس إنسانية عميقة (الشك، القلق...): «القبلة» لـ «رودان» و«الصرخة» لـ «منش» و«العلاقات الجنسية الجماعية» و«القبلة» لـ «كليمت»...

استبدل بيكاسو شكل المرأة الخاضعة بالمرأة المسيطرة التي تؤثر في الرجل بسحرها ويصبح في حال الانسياب التام. وقد كان «بيكاسو» أول من هشم وشوه في شكل المرأة منتقماً لضعف الرجل أمام مفاتنها. وقدم التعبيريون الألمان المرأة بأبشع الصور، وخصيصاً المومس. لكنهم صوروا «الزوجين» على قدم المساواة، مقسمين الأدوار بينهما حيث الطفل في أحشاء المرأة. وبذلك، تجاوزوا اختصار العلاقات باللذة الجنسية... إن المساواة تحول كل من المرأة والرجل إلى موضوع وهدف بذاته.

جاءت السريالية فأعادت تركيب الواقع بغية التعبير الكامل عن هوامية الفنان.

«الاغتصاب» لـ «ماغريت»، يصور وجه امرأة بواسطة التفاصيل الجنسية: الثديين مكان العينين، والعورى مكان الفم، الخ... كذلك «المحيط» حيث يُجَسِّد رجل عارٍ، ضخم وملتحٍ، يحتل ٣/٤ مساحة اللوحة، العضو الذكوري منتصب على شكل امرأة صغيرة. أما «بيكاسو» السريالي، فإنه يضاعف حجم العضو الذكوري بعلاقته مع الأشكال الأنثوية. ويتمرد حين يحمّل رموز العذراء ومادلين ميولا جنسية. لـ «دالي» أيضاً انحرافاته الـ «سادية-مازوشيية»، فـ «العذراء الشابة تحت تأثير المخدرات»، هي ثابتة في فضاء تتطاير فيه الأشكال الذكورية الجنسية، بعضها منتصب على فخذيها وعلى المؤخرة والبعض الآخر في حال الانتظار... يكاد لا يخلو عملٌ من أعماله من الرموز الجنسية (صورة ٧).

لقد دخلنا الزمن الذي أصبحت فيه الصورة الإيروتيكية أداة في النضال والدعوة من أجل الحداثة. وساهمت الاكتشافات العلمية في مجال التحليل النفسي في دفع الفن لإزاحة الستارة عن العالم الداخلي المختبئ في حنايا الجسد، عالم القلق والهوام. فتصاعدت رموز الشهوة. وجعلت نظريات «فرويد» الفنان فرداً يحدد ذاته من خلال نزواته الإيروتيكية. فعبّر بعض الفنانين عن مخاوفهم من الجنس الطبيعي، كما عبّروا عن عدوانيتهم للمرأة التي ترعبهم بقوتها. وجسّد البعض الآخر الهواميات والانحرافات الخ...

لا شك أن الفنانين الملتزمين في التمثيل هم أجرأ إنتاجاً للصور الإيروتيكية، لأن التعبير يكون فيها بشكل مباشر. إنهم يعكسون المجتمع الحديث وثقافة الثورة الصناعية والعقائدية السياسية لبدايات القرن العشرين. فقد هللت حركة «البوب-آرت» للحياة اليومية في المدينة المعاصرة: الكم الهائل للمنتجات الصناعية وكل ما تلفظه هذه الصناعات من فضلاتها، المجلات والمطبوعات والتزيينات الشعبية في محطات المترو، والمحلات التي تروّج الملبوسات المغرية والجلدية وصور البورنو، كلها نقاط ألهمت فن البوب-آرت في اختيار خاماته ومواضيعه من المظاهر الشعبية (صورة ٨).

وفي مقابل التمثيل والتجسيم والجرأة على فرض مواضيع الجنس، هنالك التجريد الذي لا يدلّ إلا على ذاته، لكنه يستعين أيضاً بعناصر ذات أبعاد جنسية. دي كونينغ لديه إيحاءات في تحوير أنموذج للمرأة منفجر العينين، مفتوح الساقين بوقاحة وقبح قد يثير اشمئزاز البعض وإثارة البعض الآخر...

بالرغم من كل هذه الثورة التحررية إزاء التحريم الجنسي المتوارث، يبقى

الجنس موضوعاً شائكاً، وتمثيله يمكن اعتباره نقطة بارزة في محطات الحداثة وما بعد الحداثة الغربية، كما سنرى فيما بعد. وقد بدى جلياً من المقدمة السريعة أن العري هو محور أساسي من محاور الفن الغربي، **وتأمل الجسد العاري هو ظاهرة غربية بامتياز**. قد يتطرأ البعض من الفنانين الغربيين إلى القول إن المواضيع غير الجنسية لا تجذب المشاهد إضافة إلى أنه يصعب مقاربتها، فمن الواضح أن معالجة مواضيع الرفاعة والتسامي والدين تزداد تعقيداً وصعوبة في المجتمعات المادية تحديداً.

فما هو العاري؟ هل هو مجرد جسد جرد من الثياب؟

الفنان هو رجل والجسد العاري امرأة

العري يفرض رؤية جسد متوازن، مكتنز، وواثق في ثباته، وبتعبير أدق، جسد أعيد تشكيله على حد قول «كلارك». دخل مصطلح العري في قاموس الفن بواسطة النقاد خلال القرن الثامن عشر للتأكيد على أن الجسد الآدمي محور أساسي لموضوع الفن. فالعري هو وسيلة التقييم الأساسية في الأكاديميات، وهو الدليل الثابت على جدارة الفنان وقدرته على تمثيل الواقع. ما يسمى بالعري في قياسات فن الغرب هو أشكال فن الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد {الفن الكلاسيكي}، تماماً مثلما تعتبر الأوبرا شكلاً فنياً أبدعه إيطاليو القرن الثامن عشر. بمعنى آخر، العري هو شكل وليس موضوعاً للفن، وفي بعده الكلاسيكي، ينشد الكمال ويبتعد عن واقع بشع، (يقول أرسطو إن الفن يتمم الجمال الطبيعي). إن نقطة انطلاق العري تكون في فعل التعري أو التجريد من الثياب. العري إذن هو الجسد الذي أعيد تشكيله وفقاً لمثل الكمال. بهذا المعنى، يعتبر العري فعل الانتقال من الواقع إلى الكمال، أو بتعبير فلسفي، العري -Nude/Nu- هو المفهوم – Connotation – بينما المجرد من الثياب -Naked- هو المفهوم بالذات -Dénotation-.

ويقول «دريدا» إن الإشكاليات تتطلب دراسة الشيء ليس بنفسه بل «بما يحيط» به. وإن موقع المعاني المتباينة بين ما هو داخله وخارجه ينتمي إلى منظومة القيم التي تتحكم في الخبرة الجمالية وفي الأطر الثقافية لعمل ما. وإذا كانت الجماليات ولدت «كخطاب للجسد» على حد قول «تيري أيغلتون»، لكنها تقصد بشكل أدق الجسد العاري الأنثوي كموضوع لا مثيل له بين مواضيع الفن في الغرب. فما هي معاني الجسد في منظومة الفن الغربي؟

إن العقل الذي يصنع الأشكال يُنسب إلى الذكورة، أما الجسد فإنه مفعول به يُنسب إلى الأنوثة. وإذ ينتمي الذكر إلى دائرة القدرات العليا للإبداع والعقلانية، تنتمي الأنثى إلى دائرة النقل والإنجاب. والعري الأنثوي حد فاصل بين ما هو فني وما هو منحرف، منحدر وفاسق. ومن هنا تأتي قيمته وأهميته الرمزية. إنه أنموذج للعلاقات الداخلية التي تنتج عنها نظم المعاني. وبإمكانه أن يرتقي إلى فئة «السامي» أو المهيب والجليل والعظيم، وهذه الرفاعة هي فئة ذكورية بامتياز كما أن «الجميل» فئة تتعلق بالأنثى. و«السامي» – Sublime – الذي يعرف عنه «ليوتارد»، قياساً بالثغرات بين مفعول الموضوع في شكله والفكرة أو المضمون المعرفي، «السامي» هو إدراك اللامعروض. هذا العاري «السامي» بإمكانه أن ينحدر إلى مستوى الخلاعي والإباحي الذي من شأنه تحويل النزوات الجنسية للناظر ونقلها من مستوى التأمل والفكر إلى مستوى الحركة أو الفعل. غالباً ما يتحقق ذلك كلما اقترب العمل في طرازه من الواقعية. في هذا الإطار يمكن اعتبار التصوير الفوتوغرافي خير وسيط للتمثيل المبتذل، نظراً لقدرته على التحريض والتنبيه الجنسي.

تفضل «ليندا نيد» استعمال مصطلح التحريف -Obscenity-، وتقصد به كل ما هو مفسد، منحل وفاسق، كل ما يهدف إلى الإضلال والشر والتشويش للنظم المتعارف عليها. إن الفن الرفيع المعني بجمالية العري يبتعد عن ابتذال مجلات الشهرة، ويتجنب الوقوع في فخ الإيروتيكي الرخيص وذلك بحذف التفاصيل الحساسة وتبسيطها، وبالتخلي عن الألوان الفاقعة. إن المقاربات السيميائية تبين كيف أن الصور مشفرة، وكيف أن الجسد ينحاز للنوع الاجتماعي وللماجن في تفاصيل اللقطات وفي رموز الأمكنة.

في سؤال طرحه أحدهم على «رينوار»، «كيف تصور ويداك تعانيان من التكلس؟»، يستدرك دور «العضو الجنسي» خاصته وذلك بإشراكه في عملية التلوين وفي المسار الإبداعي... يصف «كاندينسكي» معاناته في الإبداع بما يلي: «أتعارك مع الخامة،... أسيطر عليها إلى حين انصياعها لرغباتي. في البدء، تقف كالعذراء العفيفة الطاهرة... وتأتي الفرشاة العنيدة لتتغلب (بضرباتها) هنا، ومن ثم هناك، بكل ما أوتيت من قوة، تماماً كالأوروبي المستعمر...». عملياً يبدأ الفنان عملاً إبداعياً، وذهنياً يقوم بفعل اغتصاب للمرأة هنا، وهي الخامة البيضاء... ويشبهها بالمستعمر الذي يسيطر ويمتلك الآخر.

عودة مجدداً إلى «دريدا» الذي يلحق الطراز الفني بالذكوري، والخامة المقاومة

بالمرأة، أما الأداة الذكورية فهي القلم، أو الفرشاة أو أي آلة حادة (ومدلولها القضيب الجنسي الذكوري) والموروث الفني مليء بهذه الرموز كما رأينا سابقاً (صورة ٣)، وكما سنرى فيما يلي.

يقول «بول فاليري» إن «العري للفنان كالحب للشاعر، ... وهو (العري) تراث لفن الغرب.» لكن «دانكن» لها وجهة نظر نسوية حين تعلن: «يبرهن العري أن الفن هو دافع لإيروتيكية الذكور.» ولكن عندما يود الفنان أن «يبرهن عن مقدرته» في الفن، أو عندما يتوق للعودة إلى الأساس والهوية، يصور مظاهر العري. إن العمل الإيروتيكي يربك ناظره الذي يتأمل ويتلذذ. هذه اللذة المسروقة هي، من وجهة نظر التحليل النفسي، انحراف!.. ومن المثير تحليل الوقائع التالية التي تؤكد هذه النظرية: اندس «براكسيتيل» ذات ليلة في خدعة وضع فيها تمثاله «افروديت دو كنيد» وترك آثار النشوة على فخذيها. هوام رجل مهيج وقع في غرام ما يبدعه.

كذلك يحكى أن «اريتينو» في القرن السادس عشر، قد أبدى إعجابه الكبير بواقعية «فينوس العارية» لـ «سانسورينو» قائلاً: «إنها تملأ أفكار كل من ينظر إليها...».

كما يعترف أحد محبي المكتبات أنه كان يصعد ليلاً حين لا موظف في المكتبة ليقبل بشغف وانحناء صورة «فينوس ميديتشي» في عدة نواحٍ من جسدها المقدس. إنه الانحراف! الذي يجر صاحبه إلى سوء التصرف في فعل الجنس خارج المقبول به في المجتمع... ويدفع بالمبصر إلى البصبصة في اتجاه عري آخر...

الظاهر والباطن

إن العهد القديم غني بقصص المبصبصين «سوسن والمسنين» مثلاً، حيث العارية لا تعلم أنها عرضة للنظر أو أن خوفها يزيد شهية الناظر. في الكثير من الأحيان، عمد الفنانون إلى اصطحاب العارية بالمبصبص الذي يقف في مكان استراتيجي عله يحسن الرؤية. البصبصة والعجز سواسية، كالعجز والسادومازوشية. والفنان هو في موقف المبصبص العاجز... كذلك فإن «تحكيم باريس»، «الثلاث جميلات»، فـ «فينوس» و«الحمامات التركية» و«المايا العارية»، هي خير مثال على ظاهرة البصبصة – Voyeurisme – في مناظر الفن الغربي...

أما أكثر ما يثير شهوانية الناظر فهو تمثيل صور الجماع، ومنهم من رأى فيها أيضاً مواضيع تعبر عن العجز الجنسي. وأكثر من تجرأ في رسومات الجماع هم

الرومنسيون. هذا الموضوع المربك، يفصح عن معاني العناق والعاطفة والحنية دون الشعور بالذنب. لقد انتهى الزمن الذي كان الفنان يخادع فيه بالمواضيع العاطفية ملتجئاً خلف مواضيع الميثولوجيا والدين. الفعل الجنسي ينتج الأحاسيس العنيفة. قد يرى الرجل لذته موجودة بامتياز في الأعمال التي تعالج قصة «جوزف وامرأة بوتيفار» حيث يبين الفنان هوامه بقالب السرد أولاً، ومن ثم بالشعور والانفعال الجنسي.

الانحرافات الجنسية متواجدة بكثرة في الفن الإغريقو- روماني، من الطقوس الديونيسية إلى «الستير» – Satyres – (صورة ١)، وهم قوم أنصاف بشر من الأعلى وماعز من الأسفل، يعتبرون بمثابة رمز حيّ للغرائز الحيوانية لدى الإنسان... كما كانت القرون الوسطى شغفة بتصاوير الانحرافات (صورة ٢) وسبل التعذيب ووسائله. هنالك أيضاً مناظر اللوطيات التي ألحقها «فرويد» بلذة «البصبصة»، من حيث إنها تتعلق بإشكالية «الخوف من الخصي» أو بتر العضو الجنسي لدى الرجل بشكل عام. فالمرأة التي تتصرف وكأن لها عضواً ذكورياً تهدئ مخاوف المشاهد الذكر، إذ لا يكون لديها أي نية لسلبه عضوه الجنسي. ويبقى أن حرمة اللوطية الذكورية في مظاهر الفن هي أشد من اللوطية النسائية، وإن بدت بأشكال مستترة كـ«ميكلانج» الذي صور القديس «جان» يشد إليه التيس الذي استبدل به النعجة. وقد فسر الباحثون ذلك كترميز لتحقيق شهوة جنسية من خلال فحولة التيس.

وبالعودة إلى خوف الذكر من الخصي، وبشكل أدق، يخشى الرجل المرأة الخاصية أو الباترة. هذا الخوف هو ظاهر في موضوع «جوديث»، البطلة اليهودية التي قطعت رأس «هولوفرنس» قائد الجيش البابلي، بمساعدة خادمتها، وذلك بهدف تحرير شعبها من ظلمه. لاقى هذا الموضوع رواجاً منذ أواخر القرن السادس عشر. فالرأس الذي يقطع غالباً ما يكون «اوتوبورتري»، أي صورة ذاتية للفنان الذي يخشى البتر. أما الذي يقوم بعملية البتر فهو غالباً الأنثى: «لا بريماتيس» تبتر عضو «الستير»، و«أرتيميزيا جنتلسكي» الفنانة الوحيدة التي تألقت وحصلت على جدارة من قبل الرجال المعاصرين لها في القرن السابع عشر، ركزت على موضوع قطع رأس «هولوفرنس» (في ذلك الزمن، كان يسمح للسيدات برسم الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية ....)، وقد يكون اهتمامها الذاتي بهذا الموضوع هو ردة فعل وانتقام من «الذكر»، بعد تعرضها لعملية اغتصاب من قبل أستاذها...

لكن، كيف يترجم الفنانون خوفهم من البتر؟

بالعدوانية والسادية تجاه النساء (لوحة سوق العبيد) مثلاً حيث يُخضع الشاري الجواري للفحص و«الدسدسة» بشكل مهين. تأخذ السادية ضد المرأة قالباً رمزيا أحياناً، مثل على ذلك «لوكريس»، البطلة العفيفة لـ«كراناك»، التي فضلت الموت على ضياع الشرف. تقتل نفسها بخنجر (مدلوله كما ورد سابقاً هو العضو الذكوري) بين الثديين وعيناها لا تخفيان لذة هذه التضحية. الرمزية هنا واضحة، الخنجر هو العضو الجنسي، المنديل يعبر عن البراءة المفقودة، العقد هو العبودية. أما «لوكريس» لـ«فان كليف»، فهي تعبير عن نشوة لذيذة أليمة، وما الثوب المفتوح إلا تأكيد على الشحنات الإيروتيكية للعمل.

تصاوير الانحرافات السادية والمازوشية تتعلق أيضاً بأوجاع وألم أبطال المواضيع الميثولوجية والدينية المشروعة أصلاً، حيث تأخذ السادية مداها الأقوى: الجنازير والأسهم الدامية تقيد الشهداء وتنزف دم القديسين. وإذا ما رجعنا إلى موضوع «سامسون» الذي قصت «دليلا» شعره بعد ما فتنته، فقد قامت «دليلا» بدور المرأة الخاصية للرجل، وما عيناها اللتان فقأتهما إلا رمز واضح للخصيتين...

وأخيراً، هناك شكل آخر من الانحرافات الجنسية في المناظر والتصاوير يتجلى في مواضيع سفاح القربى، مثل على ذلك «لوط وبناته»... هذا الموضوع الذي استمد شرعيته من الدين، أعطى الفنان فسحة من الحرية في التأليف وإنتاج المعاني. وتصوير العلاقات مع الخنثى – Hermaphrodite – مستلهمة من المواضيع الإغريقية.

تأخذ الرموز الجنسية أشكالاً متعددة. الثعبان رمز مدلوله «الوخز»، أي العضو الجنسي الداخل في المرأة للدغها، وقد تبدو هذه المرأة مستلقية بعد الرعشة الجنسية، ويفوح من العمل مزيج يخلط ما بين الموت والنشوة... هذا وإن العديد من الأعمال الفنية حامل لأبعاد شهوانية، علماً أن موضوعها الأساسي لا يعني ذلك. في عمل يكرم «انتصار البطل»، تضع إلهة الانتصار، وهي امرأة مجنحة مكتنزة وعارية حتى الوسط، تاجاً على رأس المقاتل بينما يوجه خنجره باتجاه ساقَيْها، وتحديداً يصوب الخنجر باتجاه نقطة حساسة مستترة وراء ثنيات القماش، وطبقاً لما سبق، فالخنجر يحمل مدلولاً قوامه الوخز، والوخز هو رمز لدخول العضو الجنسي كما ورد.

الحورية رمز آخر للمفاتن الجسدية التي تفتن المخيلة الذكورية. فالعلاقات مع عالم الحيوان موجودة منذ أقدم العهود، خاصة في الرسومات اليابانية حيث يقيم

الأخطبوط علاقة مع ابنة الصياد أو امرأته. وفي «لادا والتم» يتجسد الإله بشكل حيواني ليقترب من المرأة (صورة ٩)... دائماً كانت المرأة هي التي تقترن بالحيوان لمتعة الناظر الذكر... الثور الأسطوري لدى بيكاسو، حيث الفتاة المستلقية المهددة من قبل الشكل القضيبي المنتصب، وغيرها، كلها نماذج للجماع الجنسي الذي يوحد ما بين الحيوان والمرأة/الشيء. في الحقيقة، إن ما تعبر هذه الصور عنه ليس إلا هواميات ذكورية...

في الخطاب الجنسي المعاصر

إن تطور الفن في القرن العشرين، ومسيرة الحداثة وما بعد الحداثة قد حطما كل القيود. وقامت ثورة جنسية هائلة، نتج عنها مئات الصور الإيروتيكية. ولكن الجنس كموضوع محرم من شأنه أن يولد ردة فعل رافضة. ما هي عوارض هذا الرفض وأشكاله؟

قدم الخطاب النسوي نقداً لاذعاً للتصوير الذكوري ولمنظومة الفن القائمة على إشباع الرغبات الذكورية. في هذا السياق، يمكن اعتبار «الحمام التركي» (صورة ٤ و١٠)، لـ «سيلفيا سليغه» ردة فعل نسوية لموضوع اختاره الرجال أصلاً لتشييء المرأة. هدفت الفنانة من وضع الرجال في الحمام إلى تعرية الهوامات الذكورية، وعرضها بأشكال سخيفة أو إذا صح التعبير تسخيفها. وتكاثر الفن النسوي في ستينات وسبعينات القرن العشرين ليضع حداً للفروقات في التصرفات بين الرجال والنساء. وإن استعار هذا الفن مظاهر الجنس، فلم يكن القصد من ذلك إسراف إيروتيكي، بل فقط وسيلة تعبير. وإذا ما ألقينا نظرة إلى منحوتات «نيكي دو سان فالل» المستلقية في الساحات العامة (صورة ١١)، نرى أن طابع الأمومة هو الذي يطغى ويطبع عناصر وانحناءات ووضعيات هي جنسية من حيث الشكل فقط وليس في مضمونها. إن الفن النسوي ركز بشكل عام على خامات ذات صلة بالمرأة (سيراميك، قماش أو خياطة...). هذه الخامات التي أبدعت النساء في إنتاجها عبر السنين وأغفلها تاريخ الفن المدون من قبل الرجال. هذه الخامات وإن لم تكن رائجة الاستعمال في الإبداع الفني، إلا أن القصد منها ليس إلا التأكيد على دور المرأة المسلوب وعلى تقنيات عملت بها منذ أقدم العصور دون أن يعترف عالم الرجال المهيمن بقيمتها الجمالية .

في هذا السياق، قصة طريفة تعبر عن موقف نسوي تجاه العري الذي هو التراث الفني الغربي بامتياز. «الروكبي فينوس» (صورة ١٢)، مثال فريد للعري،

قيّمت من بين أهم أعمال «فيلاسكيز». قدمت عام ١٩٠٦ للمتحف الوطني في لندن. جميلة، تمتاز إطلالتها بالصحة الجيدة وبالقدرة على الخصوبة (الأرداف الواسعة الانحناءات...)، اعتبرت فخراً في اقتنائها، وبالتالي اكتسبت دلالات وطنية. عام ١٩١٢ و١٩١٤ كانت الحركات النسائية تناضل من أجل الحق بالتصويت في الانتخابات النيابية وقامت بأعمال شغب وتخريب للممتلكات العامة. حرصت السلطة على الحفاظ على الممتلكات العامة وخصت بالذكر «الروكبي فينوس». لماذا اعتبرتها هدفاً بحد ذاتها؟ لأنها مثال للجمال الأنثوي، للعرى، ولأنها ثروة وطنية تمايزت عن سواها.

القضية في هذه المقدمة هي من قبيل العين بالعين والسن بالسن بالنسبة لـ «ريكاردسون»، إحدى المناضلات النسويات التي اقتحمت بعنف رمزاً من الرموز الأنثوية المعتبرة لدى السلطات القائمة (الذكورية). و«ريكاردسون»، رغم كونها من محبي الفن، اعترفت بأن يدها قد سبقتها لتتلف شيئاً ما «غالياً» ومكرساً لدى السلطات التي تصر على تجاهل المطالب النسوية. تقول «ليندا نيد» إن «ريكاردسون» أعطت المزيد من المعلومات حول هذه العملية لاحقاً في مقابلة عام ١٩٥٢، فصرحت: «لم أتقبل الطريقة التي كان الزوار الرجال ينظرون إليها طيلة النهار.» تقع الأزمة إذاً بين شكلين متناقضين: رموز النظام البطريركي المتمثل بـ(فينوس العارية)، والمناضلة وفعلها الهجومي «المنحرف» عن النموذج المتعارف عليه. أما «فينوس»، فكانت الضحية المصابة بالجروح، ضحية «تنزف» (وفقاً للعرض الإعلامي الذي ركز أيضاً على العنف المقابل)، والقاتلة والمعتدية (كما صنفها الإعلام) قصدت جسد المرأة أكثر منها الصورة. الفعل يرمز إلى رفض الثقافة البطركية في الشارع، وفي المتحف. تحدق «فينوس» نحو المشاهد من خلال المرآة، تغريه بنظراتها، تشده وتدعوه للبصبصة. يتكفل الطفل المجنح بالباقي، عبر نظراته المعبرة. فهو العشيق، «أوديب وأمه»، ومن جهة أخرى، هو رمز للملذات الدنيوية (إله الخمر...) ...

في هذه الحال يكون اقتحام «ريكاردسون» فعلاً ذكورياً، لأنها تركت علامات يديها (الأداة، القلم، القضيب...) على اللوحة التي تقدرها فنياً. والعري ليس مجرد فنان ذكر مبصبص، بقدر ما هو نموذج للرؤية والرغبات الذكورية. إذا اعتبرنا أن تمثيل العري هو تمثيل المرأة في النظام البطريركي، فإن الفن النسوي اعتمد الحق في تمثيل المرأة في مساحة خاصة ضمن علاقات النظم والإشارات المهيمنة في الفن من جهة، وفي الأيديولوجيات النسائية من جهة أخرى.

هذا الهجوم على «الروكبي فينوس» ألقى الضوء على وجهة نظر نسوية متمردة

على شكل الإنتاج الذكوري وعلى إخضاع الجسد العاري. وإن ما أنتجته هذه اللوحة من تعددية في المعاني، إضافة إلى ردات الفعل النسوية في الفن، هو أساسي لفهم النسوية في مقاربتها للصورة.

الصورة جزء من مسار يحاور جمهوراً، وهي في علاقة بالخطاب والأطر السائدة، وهي في تجاذب بين العمل الفني والفروقات الجندرية–الجنسية. نستنتج مما سبق أن الفن النسوي هو تفكيكي، غايته تمثيل الهوية النسائية ومساءلة القيم الفنية السائدة وإنتاج معان جديدة للجسد النسائي. لقد أتم استبدال المرأة من موضوع مطواع، مستسلم إلى موضوع متحرك، منفعل، كما عبر عن حق المرأة في تمثيل جسدها وهويتها الجنسية. من هذه الزاوية أدرجت مواضيع كانت ما تزال محظورة، -Tabou-، كالعادة الشهرية مثلاً. وعلى حد قول «تيكنر»، النسوية هي ردة فعل للتمثيل الموروث، إذ تعتبر أن العيش ضمن الجسد النسائي مختلف جداً عن النظرة الذكورية له. للنساء أيضاً إيروتيكية خاصة من وجهة نظرهن. أن يكتبنها، أن يصورنها ويرسمن قصصهن الشخصية ليس كصور الآخرين عنهن، ذلك يعني أن يكتسبن سلطة، وأن ينتجن المعرفة والعديد من المعاني...

على سبيل المثال، أثبتت الدراسات الأخيرة أن النساء هن أكثر المستهلكات لأفلام البورنو، ولم يقتصر دورهن على هذا الحد، بل تعدينه وولجن باب الإنتاج والإخراج والتمثيل. يوجد حالياً إنتاج إباحي لجمهور نسائي، وأكثر ما يهدف إليه هو تلقين الأزواج، وإيجاد حلول للمشاكل الجنسية في إطار العائلة. ولم يكن ذلك ليتحقق لولا اكتشاف المرأة لرغباتها الجنسية.

في تاريخ «الجنسانية» – Sexualité – لـ«فوكو»، هنالك طريقان للمعرفة عن الجنسانية. يخص بالفئة الأولى الشعوب القديمة وغير الغربية، حيث لا يقترن التعريف عن الجنسي بالتعريف عن طبيعة المعرفة. والفئة الثانية تعبر عن المجتمعات الغربية الحديثة التي تبحث عن الحقيقة العلمية للجنسانية. إنها موقع لإنتاج القوة والمعرفة. تكلم «فوكو» عن مواقع الطبي والتحليل النفسي والشرعي والمحرم التي تساهم في إنتاج المعرفة. لكنه نسي «التكنولوجي» الذي ساهم في إنتاج المعرفة، فنرى كيف أن الكاميرا تتتبع الأجساد النسائية دون الذكور وتلصق بها مؤثرات خاصة. وبعبارة «فوكو»، إن التكنولوجيا وعلم البصريات الجديد استمر في إنتاج المعرفة والقوة المتعلقة بالجنس. ويكاد يكون الفن المعاصر في غالبية إنتاجه من وسائل مرئية وموسيقى ومسرح وتشكيل فني مجرد إثارة جنسية لا غير، خاصة

بعد انهيار القيم التقليدية المحافظة. وحتى أن العري الذكوري أصبح حاملاً لإيروتيكية لواطية أوجدت لها حركة فنية معاصرة. فاخترق «مابلثورب» كل المحرمات حين ركز على عالم اللوطية الذكورية في أجواء «الأندرغروند» والسادو-مازوشية في سان فرانسيسكو، خلافاً لما قام به آخرون في مجالات اشتهاء المغاير، وخاصة الجنس البشري الأسود اللون مماهياً إياه بقضايا الجنس فقط. أما «جيلبير وجورج» من جهة، و«بيير وجيل» من جهة أخرى فكل منهما يعمل كزوجين لوطيين متشاركين في مجالات الإبداع ... وتبقى هذه الإبداعات والأشكال رهان التحرر الجنسي ومعاناة عابرة.

لقد حاولنا التركيز على السمات الأساسية لتصوير الجنس في الفن الغربي من خلال التطور الذي لحق به. ما هي الرؤية المقابلة لمواضيع الغرام في المنمنمات، وهي الكتب المصورة في الموروث الثقافي المحلي؟

هذا العاشق الولهان

في هذا العالم الخاص بالرجال، لا مكان للمرأة والجنس، ولو كان الغزل فئة هامة من مواضيع الأدب العربي، ولو أن المنمنمات أبدت اهتماماً خاصاً بهذا النوع الأدبي. ويعتبر «حديث بياض ورياض» في القرن الثالث عشر، من أهم المنمنمات التي عالجت قصص الغرام. وللأسف فإن العديد من هذه المنمنمات قد فقد أو أتلف بعض من أوراقه. يتضمن هذا الكتاب قصصاً على غرار قصص ألف ليلة وليلة. «بياض» ابن لتاجر شامي يميل إلى الشعر ويرافق والده في سفره. في أحد الأيام تبعته «رياض»، وهي مرافقة لسيدة عالية النسب، وجذبته إلى لقاء سيدتها والمرافقات لها، فوقع في غرامها. وتعاقبت الأحداث: فراق، مشكلات مع سيدتها ومع أبيها الذي جذبته «رياض» بعذوبتها، المراسيل والرسائل... إنه ذلك العشق العذري الذي يعبر من خلاله المحبوبان عن شجونهما بالشعر والغناء والمناجاة، قد يصل الحد فيه إلى المرض والجنون والوقوع في إغماء كما سنراه في المشاهد التصويرية المرافقة للنص.

في إحدى المنمنمات يسلم «شامول» الرسالة من «رياض» إلى «بياض» التائه في حديقة على جانب النهر، وبقرب قصر خارج المدينة. إن هذه التفاصيل بأهميتها هي رموز للعشق في أعلى مراتبه كما سنرى لاحقاً. في منمنمة أخرى نرى «بياض» واقعاً على الأرض في حالة اللاوعي بعد أدائه وصلة غنائية تعبر عن شجونه، في جو يتضمن مشاهد للمحبوب. وفي مشهد لاحق، ينشد «بياض» حبه على العود أمام

سيدة «رياض» والمرافقات اللواتي بدون منجذبات إلى الموسيقى والشعر الجميل، بينما تنظر الأخريات إلى السيدة لمراقبة كل انفعال (صورة ١٣).

إن الكتب العلمية الطابع والتي غلبت في رسوم المنمنمات العربية لم تخل من رموز الحب الذي طغى عليه الفكر الاستمراري للبشرية والمتمثل بمشهد «الوضع» في مقامات الحريري، أو بشكل مجازي في صورة البطة الجالسة على البيض (كتاب الحيوان للجاحظ)، أو عائلة البط المكونة من الذكر والأنثى والصغار في مسيرة أنيقة، لبقة ورائعة من حيث بساطة التكوين. هنالك أيضاً «زوج» من طائر النسر في محاولات للتجاذب والتزاوج. وعلى خلاف هذه التصاوير، هنالك الجدرانيات والفسيفساء، حيث ينقض الأسد (رمز الذكورة)، على الغزال رمز الصبية اليانعة.

الزخرفة المرافقة للنماذج هي من أرقى أشكال التجريد، مثال أفلاطوني لا يقابله جمال مماثل، وهو حامل لدلالات روحانية: المعنى الآخر للصورة، المعنى الذي يتضمن المحمول الثقافي.

كثرت في المنمنمات الفارسية صور الحب الدنيوي والعشق الإلهي. وعلى خلافهما في الشكل الدال إلا أنهما يلتقيان في المضمون والمدلول. تقوم لقاءات المتحابين في الجنائن، ومن المعروف عشق هذه الجماعة للحدائق وتخصيصها بيوم هو بمثابة عيد يمضون فيه الوقت خارجاً في الطبيعة. والجنينة هي الجنة المصغرة وهي ذاكرة للجنة الموعودة. وقد كثرت فيها الزخارف النباتية والأشجار والفاكهة. والتقى العاشقان في رحابها بصمت عميق أكثر ما يوحي به هو الاحترام والانبهار المطلق لآيات الجمال وحيث يصبح الكلام لا يليق. ويأتي التصوير بالبعدين، وتشكل الأثواب المزركشة حاجباً يمانع كل بصبصة مسيئة في نواياها، ولا ينبعث من هذه الأجواء سوى الأحلام الصافية.

في الكشف عن المستور

إن معظم المنمنمات العربية حجبت وجود المرأة والعري. وإن مواضيعها اقتصرت غالباً على التصوير العلمي ومجالس الحكام، على الخيام والقرى، الخيول والجمال، القصص الأدبية والغرامية. وإذ بدا عدد النساء قليل أو ثانوي، إلا أن «ساعة الولادة» لمقامات الحريري (صورة ١٤)، تعتبر فريدة في موضوعها وغريبة في تفاصيلها. هنا داخل هذا المنزل نشهد تفاصيل ولادة متعثرة. يكشف التركيب التشكيلي الذي يعتمد على مبدأ الشفافية بناء هندسياً يتألف من ست غرف. تسرد كل غرفة مشهداً في علاقة مركبة مع المشاهد الأخرى. المشهد الرئيسي في الوسط

يمثل، وبشكل قريب للواقعية، امرأة في وضعية الولادة، ساقان منفتحتان تفاجئان المشاهد الذي يشارك في الوضع. والداية أيضاً في المقام الأول، كاشفة عن ساقيها، لكننا لا نرى سوى الساق اليمنى في أسفل الصورة وهي منهمكة في تسهيل الوضع تساعدها امرأة أخرى. في الأعلى نرى الزوج العالي المقام في قلق وخشية مما يحدث. على الجانبين في الطابق الأول الخادمات يهرعن لتأمين المستلزمات من ماء ساخن، وبخور.... أما في الطابق العلوي وبموازاة الحاكم، فيقف من جهة أبو زيد وهو بطل القصة، يدعو ويصلي ويكتب حجاباً من أجل سلامة الوضع وتسهيله، ويتعمق من الجهة الأخرى عالم بأمور الفلك والتنجيم ليتنبأ للمولود بمساره في الحياة... إن اللون الأسمر الغامق للجسد ليس إلا انتماء للمكان الذي يحصل فيه الوضع (في إحدى الجزر الهندية)، تبعاً للنص المرافق، إلا أن العالم الفلكي وكاتب الحجاب ذوا ملامح عربية وهما بطلا القصة... أما الانفصال لعالم الرجال العلوي فمفاده المجتمع الذكوري والقدرات الفكرية الهائلة (عالم فلكي، كاتب الحجاب) والقريبة من عالم المثل ومن العقل الإلهي. فيما يتمثل العالم الدنيوي بالنساء وبالنجاسة. وما استعمال اللون الأحمر للفوطة التي تستعين بها «الداية» لتنظيف المرأة التي تلد إلا خير دليل على ذلك.

إن شكل الجسد العاري ووضعيته يوحي بالخصوبة. المرأة ليست عارية كلياً، ترتدي ثوباً كشف فقط على أماكن الولادة، وهي مزينة بالحلي الكاملة (العقد، الأساور، الخلخال) وكلها رموز مثيرة للرغبات، وقد فتح ثوبها لأحكام الضرورة، وتعلقت نظراتها بالداية التي بدورها تصدت للناظر وحجبت عنه المباح، فيغض من نظره وفقاً للآية الكريمة «قل للمؤمنين أن يغضوا النظر...»، ويصعد إلى العالم الفوقي المتمثل هنا بالطابق العلوي الذي يجلس فيه الرجال. من المعلوم أن الطابق السفلي عادة مخصص للعامة ولاستقبال الرجال، بينما في الواقع وخلافاً لما صور، فإن الطابق العلوي يحجب رؤية النساء من قبل العامة. هذه المنمنمة نادرة وليس لها مثيل في تاريخ الفن التصويري الإسلامي، وإذ إن المنمنمات أعمال للخاصة وليست شائعة، فلا نعرف الكثير عن ردات فعل السلطات الدينية والرقابة العامة. واعتبرت المنمنمات من الفن الدنيوي الذي ازدهر بتشجيع من الحكام الذين تباروا في اقتناء المجموعات.

أما «الكاما–سوترا»، فهي شريعة للحب بامتياز، وعلم للتلذذ بالحياة، كتبت من أجل «الناس الطيبين» لتيسير أمورهم الجنسية في إطار التشريع بحيث يتناسق مع نزواتهم وأفكارهم. لا نعلم الكثير عن المؤلف، سوى أنه مهتم بيوميات جماعته،

بمشاكلهم بأحاسيسهم وملذاتهم وآلامهم وانحرافاتهم وعلاقتهم بالقيم الدينية وكيفية اختراقها دون الوقوع في الإثم. «كاما» تعني إشباع الحواس، و«الكماسوترا» هي فن اللذة وكيفية الوصول إليها، كتبت باللغة «السنسكريتية». ينطلق الكتاب من القيم الأرضية الثلاث: الواجبات، الممتلكات والحب. وعلى المرأة التي تزاول مهنة الغواية أن تتقن أربعة وستين فناً من شأنها الارتقاء بنوعية الحياة، كذلك على الرجل الذي يريد امتلاك قلوب النساء أن يكون على إلمام بالفنون إلى جانب القدرة على الإقناع والخطابة والحضور المبهر. وتتوسع فصول الكتاب في كيفية اختيار النساء للمعاشرة الجنسية، في الأوضاع الجنسية وفئاتها وفقاً لأحجام ومقاسات الأعضاء الجنسية وتجانساً مع شغف العشق، إضافة إلى أشكال الحب (الملامسات، القبلات، استعمال الأسنان والأظافر، العضعضة، التنهدات، الأنغام، توزيع الأدوار وتبادلها، التجارة الجنسية والعلاقات مع عدة فئات...)، وكل ذلك بأسلوب إرشادي تعليمي. في اختيار الزوجة، تختلف المعايير إذ يبحث الكتاب في كيفية مغازلتها واكتساب ثقتها، إلى جانب المهاترات التي على المرأة أن تقوم بها لإخضاع رجلها. وهنالك فصل خاص بالزوجة وتصرفها في غياب زوجها ودور الزوجات الأخريات، والزوجة القبيحة، أو الزوجة المحتقرة... ويبيّن فصل آخر عن العاشقين الزانيين وعن العلاقة مع الغانيات والمومسات وعن مراقبة الزوجات وعن حريم الملك وعن اختيار العشيق المناسب وعن سحب المال من العشيق قبل التخلص منه. وفي الفصل الأخير دور أساسي للأسرار وللسحر والتنجيم ودورها في تنمية اللذة (وصفات ومساحيق ومشروبات تلهب الرغبات وتعزز الرجولة وتقوي الانتصاب).

من هو الذي قام بتصوير المنمنمات لكتاب «الكاماسوترا » ولأفكاره، لا نعلم الكثير عنه سوى أن هذه المنمنمات الفريدة في تصوير مشاهد الحب والجنس تنتمي في طرازها التشكيلي الفني إلى جمالية الفن الإسلامي السائد في القرن السابع عشر في الهند، العصر الذي أنجزت فيه هذه المنمنمة ولو أن مضمونها يعود إلى فكر الحضارة البراهمية. إن هدف هذه المنمنمات وبالدرجة الأولى هو إرشادي، تعليمي– ديني، وما البصبصة التي قد تراودنا في النظر إليها إلا من باب اكتساب المعرفة، تيمناً بالمنمنمات العلمية التي ظلت رائجة طوال العهود الإسلامية. أما الملاحظة الثانية التي تثير الدهشة فهي الاحتشام، إن ممارسي وضعيات الحب والجنس، الغريبة من حيث تنوعها وشحنتها الإيروتيكية الخيالية، هم في كامل أناقتهم يرتدون الثياب والحلي ولا يكشفون إلا على ما يريد الكاتب أن يوضحه بواسطة المصور (صورة١٥). فننظر إلى الرسالة الموجهة للقارئ ولا نتوقف عندها بل تجول العين

في كل ما يكوّن أجواء اللوحة: المكان وغالباً ما يكون في الجنائن، أمام النوافير، على الشرفات، أو في دفء غرفة وفراش لا يتخلى عن عناصر الزخرف النباتي بشكل خاص في المفرش والسجاديات والأشكال المعمارية، على الجدران والأثاث الخ... ومن أهم سمات هذه الأعمال وخاصياتها أنها تفردت بالبعدين عن سائر التصاوير الشهوانية للفن الغربي.

ما وراء الحجاب

إن السمات الجمالية لتصوير أجواء الحب والجنس أخذت في الشرق خاصيات مغايرة تماماً لما يقابلها في الغرب. وإذا كان الغزل من الأنواع الأدبية في الشعر العربي والفارسي، فإن المنمنمات المصورة لقصص الغرام هي أيضاً فئة من أشكال التصوير العربي والإسلامي. «رياض وبياض»، «نظام خمسة» و«خسرو وشرين»، «قصص الشاه نامه» الخ ... كلها تتشارك في مدلولات ثقافية سواء في قيمها الفنية أم في مضامينها الجمالية، وسوف نأخذ بعين الاعتبار هذا الجانب الأخير.

* إن أحد أوجه التأثير الأفلاطوني على الفكر الإسلامي يتمثل في نظريته عن الحب الصافي المطلق من أجل الجمال. هذا الحب الأفلاطوني عرفه العرب وأخذ اسم الحب العذري نسبة إلى «بني عذرة»، الذين عرفوا منذ الجاهلية هذه الطقوس الغرامية التي تفني صاحبها. هذا الحب الذي «يذوب قلوب الرجال كالملح في الماء» يدوم ولا يستحق (بضم الياء) إلا بهلاك صاحبه. وعندما انتشر الفكر الصوفي، تحول هذا الحب إلى رمز للحب الروحاني الذي يتوجه من الإنسان إلى خالقه. هذا الحب غير المعقول، له إشراقاته، وآماله التي تؤجج الشطحات الروحانية للعاشق. وهذه الحياة الروحانية هي العودة إلى «نور الأنوار»، إلى الواحد... قد نتلمس هذه المعاني في الهالات المشعة المنطلقة من الأجساد إلى سماء بعض المنمنمات الفارسية. وقد نتلمسها في «تيم» أو مرض «بياض» من شدة الغرام وعشق الروح. فيغيب عن الوعي (نظر الفناء) وينكشف عليه نظر القلب ويلقى المحبوب ويتوحد به وقد يبلغ النشوة في ذهنه، تماماً كما يتوحد الصوفي مع الخالق في آخر المطاف.

* في كل هذه المنمنمات، لا مجال ولا مكان للمكشوف أو العاري. الثوب حجاب ذو بعدين، يستر الجسد وأسراره، هو أيضا سبب لتوزيع العناصر الأخرى. وقد لا تبغي بتاتاً التعرف إلى هذا الجسد وتكتفي برؤية ما ظهر: الوجه واليدان أداة للتواصل والاتصال.

الثوب مسطح مزركش استغنى عن الثنيات المجسمة التي نسيت وظيفتها الأولى في الإيحاء بشكل الجسد كما في المنحوتات الكلاسيكية التي تكشف أكثر مما تحجب من تفاصيل الجسد وجماليته. وإذا ما عدنا إلى منمنمة الحريري، فإن المرأة تكشف فقط ما ترويه القصة. وهي لا تكشف من أجل متعة المشاهد، وجذب نظره وتهييج هواجسه الجنسية، كما أنها ليست هنا من أجل خدمة ملذاته ورغباته، كذلك الأمر في منمنمات الكما–سوترا، مما يستدعي التنقيب عن مدلولات أخرى للثوب.

إن الثياب المزركشة بمائة لون وهذه الستر والأقمشة التي تأخذ أشكالاً غير واقعية مع إيقاعات الحركة المندلعة من الثنايا، والتي تستر الأجساد كليا ما عدا الوجه والكفين لكلا الجنسين، هي مغطاة بدورها إما بالزخارف الهندسية أو بالعناصر النباتية. إنها تحجب صورة الجسد وجسد الصورة... تماماً كثوب الكعبة الذي يسترها ويمجدها ويسرق النظر الشارد، وذلك خشية وتقديساً.

أما الزخرفة الهندسية التي تخضع لمبدأ العقل الرياضي وبعلاقة هذا الأخير بعالم المثل فهي تحجب النظر من الجسد، تأخذه للتفكير والتأمل العقلي لتصبح حاملة لمعانٍ روحانية. إن دورها الأهم هو **دور الحجاب**. وأما الزخرفة النباتية، والتي ملأت السجاد والأرض والجنائن والعمارة فهي أيضاً ليست محاكاة للطبيعة وإن استوحت منها، إنها حجاب يعد الناظر بجنان الخلود وبالحياة الأبدية حيث الإشباع الكلي للرغبات، هذه الجمالية لها مبادئها الخاصة بها والتي تقوم على «الله وحده هو الباقي، هوالدائم...».

الزخرف حاجز شفاف يخبئ وراءه الحقيقة العليا. والزخرف زائل يحمل مضامين الحياة الأبدية والأرقام الخفية...

إن وجود بعض العناصر كالماء مثلاً (نهر، شلال، نوافير وبرك...) في جوار العاشقين، محاط بالزخارف النباتية ليس إلا إشارة وعلامة للجنة الموعودة (... تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها أبدا). كذلك الشراب والفاكهة والعصافير، نماذج موجودة في أكثر الأحيان في اللقاءات العاطفية وفي مجالس الطرب، فلها أبعادها الروحانية وفقاً للآية الكريمة (... لهم فيها فاكهة وأنعام ...). إن الشراب والخمر استعارة ومجاز لسكر الروح ونشوتها... كذلك العصافير المغردة التي تنتمي إلى الصور الدينية في وصف الجنة.

* إن أحجام الأشخاص المسطحة في المنمنمات هي صغيرة ومقزمة نوعاً ما. وما ذلك إلا دلالة على زوال الإنسان أمام الرموز الأخرى التي تعبر عن القدرة

الإلهية. ولو أنه في القرن السادس عشر وبفعل التأثيرات الغربية، تضاعف حجم الإنسان في اللوحة، وقل عدد الأشخاص فيها. وبرزت أيضاً رسومات الصور الشخصية -Portraits-، للشباب وللعشاق دون أن يتجاسر أحدهم على التشبيه انسجاماً مع العقيدة. وفي تصاعد التأثير الأوروبي آنذاك، انكشفت الثياب بعض الشيء، فخايل القماش في أعلى الصدر أحياناً. لكن هذه التصاوير تمسكت بأبعادها الروحانية، كالشعر الروحاني حيث الوصف ملموس، إلا أن الفن لم يذهب أبعد من الشعر. ففي كل وصف إيروتيكي، وفي تصاوير الجنان والبساتين والأنهار والعصافير يأخذ الشاعر الحقيقة الإلهية مرجعاً، الله هو المحبوب الذي يكرمه الشاعر بكل الصفات، كما يذكر «نيكولسون» عن «النابلسي».

أما عن حركة الأشخاص في الرسومات، فهي تصورية وإدراكية لذات الفنان -Conceptuel-، ولا يوجد أي مخطط لدعوة المشاهد إلى داخل اللوحة. فالحياة في الصورة تنتمي إلى فضاء غريب عنه. ونظرات الأشخاص المكونين لموضوع اللوحة، تتجاهل الناظر وتتحاشى أي التقاء معه، تفادياً لأي إغراء أوغواية. فلا يمكن أن ينخرط في المشهد العام ولا أن يزيح أي ستار. وحتى لو أخذنا لوحة «المبصبص» وهي قصة عن أحد الملاك لقصر ضمن حديقة كبيرة. رجع ذات مرة إلى بيته، فسمع أصواتاً واحتفالات وأنغاماً وضحكاً في الحديقة. وفي حين أصر على حقه في الدخول، قبلت معه الصبايا أن يجلس في إحدى الغرف وسمحت له بالتفرج عليهن وهن يلعبن في البركة. وبعد سلسلة من المغامرات وقع في حب إحداهن وتزوجا وعاشا في القصر بسعادة طيلة الحياة. فالمبصبص لا يسرق النظر، بل سمح له بذلك. وهو إلى ما ينظر إليه لا يمكن أن يرى أشكالاً شهوانية نظراً للتقزيم والتسطيح وإزالة التكاوين وتفاصيل الأشكال (صورة ١٦). إن خيار الفنان واضح ينتمي والمشرع إلى ثقافة واحدة، الصورة فيها وهم...

هذه السمات والخصوصيات تنطبق على المواضيع التي تعالج الحب الصوفي أيضاً وقد ازدهرت في إيران وتضمنت في عناصر المشهد آلات الموسيقى، وأجواء الترفع الخاصة بالطقوس الصوفية.

وكما ورد سابقاً، لم يكن العري نوعاً فنياً في التصوير الإسلامي على العكس من الغرب الذي عرض بكثرة «اللحم» والشهوانية للإله والأبطال وكشف عن مفاتن نسائه وسحرهن. وجدت الاستثناءات في جدرانيات قصير عمرا. هذه المرأة العارية التي تحمل طفلاً ينظر إلينا موجودة في الحمام، مما يشرع وجودها، ذلك لعلاقة

المكان بما هو مدنس، نجس... هذه الرسومات المعنية بالعصور الأولى للإسلام لم تتكرر لاحقاً، أي بعد أن تكونت الجمالية الإسلامية وانفردت بفكر خاص بها.

ختاماً، نحن أمام ثقافتين لهما رؤية مختلفة عن العالم المحسوس، **ثقافة الظاهر** ترى في المحسوس حقيقة الإلهي، و**ثقافة الحجاب** حيث يلتقي المرئي باللامرئي.

يفتح الحجاب على عالم الغيب من أجل بلوغ الحقيقة المطلقة. والحجاب أيضاً هو المكتوب، وفي الثقافة الشعبية، إنه «المكتوب» المقدر (من كلمة قدر)، وغايته هي الحفاظ على المحبوب، والاحتفاظ به. هذا الحجاب له أبعاد سحرية، لا يفتح، لا يقرأ، وله من القوة الباطنية ما يجعل النساء خاصة تلتجئ إلى «الكاتبين» لحل مشاكلهن الجنسية (كي توقع أحداً في سحرها، كي تنجب، كي تفتن...).

الحجاب بنية ثقافية، هو حاجز أمام عبادة الصورة وأمام أي نظرة تحمل إثماً وتغني عن ذكر الله...

في هذا الحال الفني الذي نمر فيه، وانطلاقاً من ميزات الموروث الفني والثقافي وبعد مئتي عام من التأثيرات والتفاعلات مع الفن الغربي، كيف تبدو المقاربات الفنية التي تتعاطى مع الجنس كموضوع للتعبير؟

أترك هذه الأسئلة المتعثرة بين أيديكم، علها تكون فاتحة لأبحاث لاحقة:

ـ لماذا لا يوجد العدد الوفير من الفنانين الذين يميلون إلى رسم العري والشهواني؟

ـ لماذا يرتبك بعض الفنانين في العمل في هذا الموضوع؟ يقول أحدهم إنه يحار أحيانا ولا يعلم كيف يزج ببعض العناصر لحجب تفاصيل الجنس ولو جزئياً...

ـ ما هو تأثير القيم الدينية والأعراف الاجتماعية في خيار الفنان؟ ولماذا يميل الفنانون إلى معالجة مواضيع الأمومة كشكل من مظاهر الحب؟

ـ لماذا يفضل الجمهور العريض المناظر الطبيعية على صور الأجساد؟

ـ كيف يمكن للفن التجريدي أن يكون حلاً يخفي من يريد من الفنانين نزواته خلف معادلاته الفنية؟

ـ إن الفن الغربي المعاصر يسرف في معالجة مواضيع الجنس إلى حد الاشمئزاز أحياناً، ونحن في مسارنا الفني كنا دائماً ناقلين بأمانة لكل مظاهر الفنون الغربية، كيف يمكن أن نفسر هذا التقاعس على ضوء ما تقدم؟

ـ رسم فنان مصري في التسعينات تأليف كتابي لكلمة «الحب» مردداً إياها في إيقاع موسيقي لا يخلو من المتعة وبأحجام متعددة ومتجانسة. هل هناك متعة جنسية في النظر إلى هذا العمل، أم هنالك نشوة العين الحالمة؟ وبتعبير أدق، أين نحن الآن من جمالية الحجاب؟ «الجميل هو ذلك المحجب» على حد قول «جاكوبسون»...

ـ هل صحيح أن قضايا الحب والجنس تعالج بشكل أفضل في الموسيقى والسينما منها في الفن التشكيلي؟ فلماذا إذن نتقبلها ولو مبتذلة في هذه الأشكال الفنية؟

ـ أخيراً، إذا كان لقصص الغرام حيزاً هاماً في التراث، لماذا لا نقولبه في أشكال معاصرة، ونطوره ليعكس حاضرنا؟ وهنالك تجارب يجب التوقف عندها إذا ما رجعنا إلى سلسلة «عنتر وعبلى»، موضوع قام بتحديثه الفنان «رفيق شرف»، استلهمه من التراث والحب العذري والبطولة والشهامة والفنون الشعبية... محاولة في استنهاض لوحة محلية/عالمية...

REFERENCES

A. PAPADOPOULO: *L'Art Musulman*, Chêne

D. CLEVENOT: *L'Esthétique du voile*, L'Harmattan

L. NOCKLIN: *Femme, Art et Pouvoir*, J. Chambon

L. NEAD: *female nude*, Routledge

R. ETTINGHAUSEN: *Arab Painting*, SKIRA

L. THORNTON: *La femme chez les Orientalistes*, ACR

S. LAIBI: *Soufisme et Art Visuel*, L'Harmattan

E. Lucie SMITH: *La Sexualité dans l'art Occidental*, T&H

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1- Satyres, peinture sur poterie, cultes dionysiaques, 550 av. J-C

2- Tortures du roi de Sicile, Miniature, Fin Moyen-Age

3- Le BERNIN: l'Extase de Sainte Thérèse, 1651

4- D. INGRES: Le Bain turc, 1862

5- MANET: Le Déjeuner sur l'herbe, 1863

6- E. SCHIELE: Femme se reposant, 1917

7- S. DALI: Jeune Vierge autosodomisée par les cornes de sa propre chasteté, 1954

8- R. LINDNER: Leopard Lily, 1966

9- Léda et le Cygne, XVIIème S.

10- S. SLEIGH, Le Bain Turc, 1973

11- N. St PHALLES: Per Olof ..., 1966

12- VELASQUEZ: The Rugby Venus, XVIIIème s.

13- Inconnu, 'Riyadh wa Bayad', Riyadh chantant devant la Princesse, XIVeme s.

14- WASITI: 'Maqamat Al Hariri', La Délivrance, XIVeme s.

15- Kama-Soutra, Peintre Inconnu, XVIIIeme s.

16- Nizami khamseh, Le Voyeur (Miniature) XVIeme s.

«من الحب ما قتل»

قراءة في المسرح الإغريقي/الفرنسي والشكسبيري والعربي

وطفاء حمادي

«فلأكن شريراً ما دمت لا أصلح للحب»

(ريشارد الثالث، شكسبير)[١]

تمهيد

ربما يكون موضوع الحب من الموضوعات القليلة التي يصعب الابتداء لدى معالجتها بتحديد المفهوم، أو اعتباره ظاهرة ينبغي معالجة عناصرها لأنها كما قال ابن حزم الأندلسي:

«دقّت معانيه لجلالتها عن أن توصف، فلا تدرك حقيقتها إلا بالمعاناة.»[٢]

ومع ذلك سنحاول –من خلال ما تتيحه لنا الدراسات عن أحوال الحب والمحبين والعشق والعشاق عبر التاريخ القديم –أن نحدد، على الأقل، الجانب الذي يشكل محور دراستنا هذه. إن الحب الذي يهمنا في هذه الدراسة هو النزوع والميل إلى امتلاك المحبوب، وهو الحب غير المتكافئ (عطيل ودسدمونة في مسرحية «عطيل»، وميديا وجايسون في مسرحية «ميديا»، وليلى وحبيب في مسرحية «الأيام المخمورة») بصورة من الصور، ثم ما ينتج منه وتتعرض له هذه الشخصيات من خيانة وغيرة أو واجب غسل العار تقود جميعها إلى القتل.

(١) إيليا حاوي، **شكسبير**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠، ص. ٦٠

(٢) ابن حزم الاندلسي، **طوق الحمامة**، تحقيق حسن كامل الصيرفي، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، ١٩٦٤، ص. ٥

يرتبط هذا الحب ارتباطاً مباشراً وأساسياً وعضوياً بامتلاك المحبوب لدى المحبين وبالسعي لإرضائه، ولإرضاء النفس والذات. ويشكل هذا الحب ثيمة أساسية في النصوص التي سأعتمدها في دراستي. وهي ثلاثة نصوص مسرحية ينتمي كل منها إلى زمن مختلف: الزمن الإغريقي –الفرنسي (كتبها في البدء أوريبيدس، ثم أنويّ الذي استقى منها الموضوع والمناخ وصاغها على إيقاع فرنسي معاصر)، والزمن الشكسبيري الالزابيثي، والزمن العربي الحديث حيث إنه بالالتفات إلى التراث الأدبي العربي نجد ما يؤيد الفكرة نفسها إذ ارتبط الحب بالموت والقدر المحتوم ارتباطاً وثيقاً، ويدلّ على ذلك الحديث المأثور: «من أحبّ فعفّ فمات، مات شهيداً.»(٣)

وتدل عليه أيضاً عدة فصول من كتاب لابن الجوزي **ذم الهوى** لما ورد فيه من أخبار من قتل معشوقه، ومن قُتل بسبب العشق، من قتله العشق ومن قتل نفسه بسبب العشق، حيث يذكر أنهم مقهورون بقوة تشبه قوة القضاء والقدر التي لا تُردّ كما ورد في هذا القول:

«ولم يكن باختيار لي فأتركه ولا اضطراراً أتاه القلب مقهورا»(٤)

الحب – موضوع الدراسة

تعريفه: لغة ومفهوماً

إن نوع الحب/موضوع الدراسة هو الحب الذي يتخطى حالة الانجذاب الأولى والانخطاف (عطيل ودسدمونة، وميديا وجايسون، وليلى وحبيب) وينشدّ نحو الرغبة الجنسية. وهو يزدهر بعد العبور بمرحلة الانجذاب الجنسي وتجاوزها إلى ما هو أهم وأرفع وأكثر تعقيداً نحو البهاء (حب ليلى وحبيب) مروراً برغبات العاشق وهنائه وسعادته (دسدمونة) يقابل ذلك مشاعر الانتقام والخيانة المؤدية للقتل(ميديا)، أو الخيانة المحاكة خيوطها والمتوهمة (عطيل). ويرتبط الإنسان من خلال هذه العاطفة بعلاقات معقدة تختلف طبيعتها من شخص إلى آخر، وتتنوع وفقاً لأنفس المحبين وشخصياتهم ووفقاً للمكان والزمان والعصر حيث كانوا أو يكونون (الإغريقي – الفرنسي، الإليزابيثي، العربي/الشرقي). فمثلاً عبّر المسرح اليوناني

(٣) أبو بكر السراج، **مصارع العشاق**، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، ج.١، ١٩٥٦، ص. ١٤١، عن صادق جلال العظم، **في الحب والحب العذري**، الطبعة الخامسة، دار المدى للثقافة والنشر، الكتاب للجميع، دمشق، ٢٠٠٢، ص. ١٨

(٤) ابن الجوزي، **ذم الهوى**، تحقيق مصطفى عبد الواحد، دار الكتب الحديثة، القاهرة، ١٩٦٢، ص. ١٨

السوفوكلي القديم عن حقيقة الحب المركبة بقوله «الحب ليس وحده الحب.» ولكن اسمه يخفي في ثناياه أسماء أخرى متعددة، إنه الموت والقوة التي لا تحول ولا تزول، إنه الشهوة المحض والجنون العاصف والنواح.(٥)

نستخلص إذن أن الحب الذي يعنينا في هذه الدراسة هو حالة عاطفية مركبة تشمل كيان الإنسان بكامله جسداً وعقلاً وروحاً تمتزج فيه عوامل عديدة مثل اندفاع الشهوة والانفعال العاطفي والهوى والعطف والتجاوب والمودّة والنزوع نحو التضحية في سبيل المحبوب.

خصائصه

يمتاز هذا الحب بطابع حركي يميل به نحو الفعل المستمر والنشاط الدائب، والسعي إلى الاتجاه نحو المحبوب بغية تحقيق الاتصال به والاتحاد معه. والعشاق لا يكتفون، بصورة عامة، بمجرد الاستمتاع السلبي بالمحبوب وحضوره وأجوائه، بل يتعدون ذلك إلى ميدان الإيجاب حيث يسعون إلى إسعاده والتضحية في سبيل تحقيق رغباته،(٦) والعمل على تأمين هنائه بالعطاء والبذل وتحمل المشقّات (كما فعلت ميديا إرضاء لجايسون).

١- يتميز هذا الحب الذي ترك أثراً هاماً في تاريخ الإنسان وأدبه وفكره بكونه شقياً تعيساً يائساً. إنه الحب الذي لا يعرف النهايات السعيدة لأنه دوماً حليف المآسي وقرين الموت والدمار والخراب، وكأنه قوة تتسلط على الإنسان تسلط القدر المكتوب، فتدفعه إلى مصير مظلم محتوم لا حياد عنه البتة.(٧)

وهذا الحب الكبير الذي يحيي ويدمّر، عرفه الإنسان ودوّن آثاره الخالدة العالمية، غربية وعربية، في الرواية والشعر والمسرح، لأنه الحب العاصف التعيس الذي يلهب الخيال وينساب معه العاشق، وكأنه أمام قدر محتوم لا حول له ولا قوة على ردّه، قدر يقود العاشق إلى البلاء والشقاء والموت، كما ورد في مسرحية «الأيام المخمورة»، إذ تقول المرأة: «لا يتجاوز المرء خفقان الحب إلا بالموت.»(٨)

وكذلك عطيل:

(٥) صادق جلال العظم، **في الحب والحب العذري**، مرجع سابق، ص. ١٢

(٦) Hant ,M.M., **The Natural History of Love**. Grove Press, New York, 1959, p. 52.

(٧) صادق جلال العظم، مرجع سابق، ص. ١٧

(٨) سعد الله ونوس، **الأيام المخمورة**، الطبعة الأولى، دار الأهالي، دمشق، ١٩٩٧ ص. ١١

«لتفترسها النار، تلك البغي الخبيثة، تفترسها النار. تعالي معي إلى مكان تنفرد فيه لأبحث عن ميتة سريعة لتلك الجنية الجميلة. كن ملازمي منذ الساعة.»(٩)

العاشق: امرأة ورجل

تظهر نصوص الحب هذه حالة المرأة المحبوبة في إطار هذه العلاقة، فهي المحبة المقاومة والمتمردة العنيدة والقاتلة (ميديا) الرافضة للتقاليد (ليلى) والمستسلمة إلى ما لا نهاية (دسدمونة). وهنا يمكن الإشارة إلى أنه ليس من الضروري أن يوجد أي فارق أساسي أو نوعي بين المرأة والرجل بالنسبة إلى عاطفة الحب.

الحب والمسرح

اعتمدنا النصوص المسرحية كمادة لهذه الدراسة لأن للمسرح شأنه شأن الشعر والرواية في الدخول إلى عمق الحالة من خلال الحوارات الحية القائمة، والتي بدون شك لا تكتفي بحجزها في متن صفحات الكتب، بل أضيفت إليها الحركة والصوت والتعبير والموسيقى، لأن النصوص المسرحية كتبت لتمثل على الخشبة المسرحية الأمر الذي غرسها في الذاكرة الإنسانية على مر العصور. فنصا **ميديا** و**عطيل** ما زالا يعرضان ويصنفان ضمن تراجيديا إنسانية ما زالت متداولة حتى اليوم، وتحفر الوجع في نفس القارئ والمشاهد. فالمسرح تاريخياً يكتب تاريخ موضوعه بهذه القضية، ويبني أحداثاً واقعية ومتخيلة بها، ويحوّل جرأته إلى فعل درامي «يؤدرم» وينقله إلى واقع العنف والشراسة السائدة في النفوس في عالم اختلت موازينه، واختلفت العلاقات فيه نتيجة انتشار الحب والحقد والقتل.(١٠)

بالإضافة إلى ذلك، فالمسرح هو وجود الـ«نحن» في «الآن» و«هنا» – كما يقول عبد الكريم برشيد– بدون وسيط، في موقف حواري مادي، يتميز المسرح أيضاً بقدرة فائقة على التفكيك، أي إظهار العلاقة بين «الخطاب» الفني وشروط إنتاجه المادية وتجسيد ذلك في هذه النصوص لارتباطها بالشرط التاريخي لزمنها الإغريقي – الفرنسي، أو الشكسبيري أو العربي الذي في كل الأحوال يرتبط بعادات مجتمعه وتقاليده وقيمه الأخلاقية. فهو يرفض أن ينظر إلى الفن نظرة مثالية، وكأن

(٩) شكسبير، **عطيل**، ترجمة خليل مطران، ص. ١٠٢

(١٠) عبد الرحمن بن زيدان، «صورة الانتفاضة في المسرح الفلسطيني»، مجلة **البيان**، عدد ٣٨٠، مارس ٢٠٠٢، ص. ١٢١–١٢٢

الإبداع «يتم في الهواء... وكأن المبدع مخلوق أثيري لا جسد له.»(١١)

كما يتيح المسرح قراءة التراث الفكري والديني والإغريقي والتراث الإنساني العربي قراءة تغربل مواد هذا التراث وهذا التاريخ من أجل كتابته مسرحياً في سياق درامي ينتج خطاب النص – المسرحية حول قضية الحب. وهو من المواضيع الأكثر إنسانية في الكتابة المسرحية الكلاسيكية والمعاصرة ويتسم بالجرأة والصدق في محاولة الإحاطة بتاريخ الإنسانية دراماياً.(١٢) ولقد اخترنا النصوص المسرحية «ميديا» و«عطيل» و«الأيام المخمورة» لأنها تجسد هذه الثيمة، وتركز على كون موضوع الحب والقتل مستمداً من طبيعة الظروف والحالات والأوضاع التي عاشها الكتاب المسرحيون: أوريبيدس (أنويّ)، شكسبير، سعدالله ونوس. لهذا كان المحفز على القراءة اعتبار أن الذي يمثل ارتباط الممارسة المسرحية بالحب هو موضوعه الإنساني الذي يعطيه الكتاب المسرحيون في العالم أهمية كبرى من خلال السياسات التي تؤدي إلى القتل.(١٣)

نتساءل:

١– كيف تعامل المسرح مع علاقة الحب؟

٢– كيف تفاعلت خطابات هذه العلاقة/الحب والقتل في سياقاتها الواقعية والمتخيلة في النص الدرامي المكتوب؟

I ـ «ميديا» لـ جان أنويّ (J.Annouilh)

لكي نستدل على قراءة النص الأول «ميديا» Médée في زمنه نسوق التحليل من عدة زوايا:

– أصل المسرحية

تعود هذه المسرحية إلى أصول إغريقية كتبها أوريبيدس مستلهماً إياها من الأساطير التي كانت محل إيمان من قبل كل أفراد المجتمع إذ كانت تحمل في طياتها خبرته الحياتية، وتصوراته لما يدور حوله بما يحفظ توازنه داخل الجماعة، ويشكل

(١١) Michele Barret, **Ideology and the Cultural Production of Gender Feminist Criticism and Social Change**, ed. Jeidith Newton Deborah Rosen, London, Methuen, 1985, p. 60.

(١٢) عبد الرحمن بن زيدان، مرجع سابق، ص. ١٢٢

(١٣) المرجع نفسه، ص. ١٢٢

المضمون الخفي لأفكاره. ومجمل موضوعها يحكي عن آلهة وأنصاف الآلهة، أو عن كائنات لها قدرات خارقة أكسبها الإنسان من صفاته الشيء الكثير، ويدور الموضوع حول التفسير- بمنطق الإنسان- لظواهر الكون الطبيعية والنظام الاجتماعي.(١٤)

قد يقع الصراع بين هذه الآلهة والكائنات، صراع (دراما) في الأسطورة بين الآلهة بعضها والبعض الآخر، أو بين الإنسان والآلهة. وهو يبدأ ويستمر وينتهي لصالح قيمة عقائدية يحاول الإنسان التمسك بها، مكوناً بنية القيم العقائدية أو الاجتماعية التي تسود المجتمع. وتحدد العقائد العلاقات المختلفة بين أفراده الذين يسود بينهم الحب أو الكره والحقد والانتقام والثأر. وهي أحاسيس غالباً ما شكلت موضوعات الأسطورة الإغريقية،(١٥) وحددت لنفسها مكاناً بين تساؤلين اثنين: الأول ديني وهو الميثولوجيا، والآخر علماني وهو الفلسفة (فلسفة القرن الرابع عشر قبل الميلاد). فكانت وظيفة هذين التساؤلين طرح علمانية الفن. وخفت نسبة التعلق بالدين لدى كتاب المسرح، فسوفوكليس كان أقل دينية من أسخيلوس، وأوريبيدس كان أقل دينية من سوفوكليس. إذ إن التساؤلات انتقلت تدريجياً لتصبح ما سميته اليوم دراما قائمة على صراعات أشخاص لا على صراعات أقدار. فالأساطير تحمل فكر الإنسان الإغريقي ويكوّنها بدوره ويتكوّن منها، فيصوغ نصه الإبداعي شعراً ومسرحية ورواية ليطلع منها بثيمة كثيمة الحب في الأساطير الإغريقية التي صاغ منها أوريبيدس فكرة مسرحيته ميديا.

ثم نقلها سينيكا وصاغها بقالب ذي مرجعية رومانية، وبعدها انتقلت إلى فرنسا فكتب كورنيي نصاً باسم ميديا، إلى أن توفر نص حديث معاصر، يستند إلى الأسطورة الإغريقية مع جان أنوي Jean Annouilh، الذي نعتمد نصه في هذه الدراسة. ولم يتخلَّ عن الشروط المادية للبيئة الفرنسية لأن الإبداع كنشاط إنتاجي يرتبط بالمحيط المادي للمبدع وظروفه المادية، بل والمكان والذي يحيا فيه، كما يرتبط أيضاً بالمؤسسات الحاكمة والرقابية ونظام الأسرة.(١٦)

وفي **ميديا** التي كتبها أوريبيدس(*) واستلهمها من الأسطورة، شأنها في ذلك

(١٤) عبد الحميد يونس، **الاسطورة والفن الشعبي**، المركز الثقافي العربي، القاهرة، ١٩٥٥، ص. ١٥

(١٥) ك. ك. زائفين، **الأسطورة**، ترجمة صادق جعفر الخليلي، منشورات عويدات، ط. ١، بيروت، ص٦٠

(١٦) Michele Barret, Op. Cit., p. 60.

(*) من أشهر مسرحيات أوريبيدس (٤٨٠-٤٠٦ قبل الميلاد). يبدو فيها أوريبيدس شاعر العذاب الإنساني الذي يعالج بشفافية الحدود المفروضة عليه وتحولت هذه الحدود إلى دوافع للفعل. =

شأن مسرحيات أخرى كثيرة له، لا تقوم الآلهة بدور كبير، ويبدو الرجال والنساء الفانون على المستوى نفسه من المقدرة على العذاب والتضحية كالآلهة والملوك والأبطال. وهو في ذلك يقترب كثيراً من المعنى المعاصر للمأساة التي تشكل صفة من صفات ميديا التي ضحت كثيراً من أجل حبيبها جايسون.(١٧)

ولدى أنويّ تبدو الشخصيات ومواقفها مشابهة تماماً لشخصيات أوريبيدس ومواقفه. فقد تناول ميديا الأسطورة وميديا المسرحية، لكي يبث فيهما نفساً جديداً، فأكسبها معنى معاصراً آخر أقرب إلى واقعنا . ولكن ميديا هذه تحتقر السعادة الهينة، وتسعى إلى أمجاد لا تنال إلا بالتضحية بالعالم والحياة، وتضع الحب والوفاء موضعاً أسمى، بما لا يقاس، من موضع الراحة والاستقرار والإخلاد إلى طمأنينة عاقلة أو التسليم والخضوع، فهي امرأة تقتحم المخاطر من أجل حبيبها ولا تتوجس خيفة من الدخول في غمار المغامرة.(١٨)

– الثيمة الأساسية

تدور فكرة المسرحية حول ميديا التي تحب ويلج بها عنف عواطفها المشبوبة. وهي امرأة تتقد بالجنس والهوى. فلا تتورع في سبيل الحب عن أن تقترف أبشع الجرائم، وينقلب بها الحب إلى بغض مرير لرجلها نفسه. فهي زوجة شبقت وخانت زوجها عدة مرات، خانها زوجها، فانتقمت ولجأت إلى انتهاك أقدس المشاعر ووطأت أسمى عواطف النساء، عواطف الأمومة.(١٩)

فميديا أوريبيدس امرأة تحب، ثم ينتقل بها الحب إلى المقت والعداوة، فتقول:

«ميديا: (تصيح) سافرنا لأنني كنت أحب جايسون... لأنني من أجله سرقت أبي، لأنني من أجله قتلت أخي...»(٢٠)

يتولى الحوار المسرحي أحوالها المتعددة والمتوحدة في التعبير عن حبها المقرون بجريمة:

= وهوعمل مفعم بتشاؤم عميق مسكون بشخصيات محمولين بحب شغف ولا يستطيعون مقاومة القدر الذي ينوؤون تحت مصائبه.

راجع: ايليا حاوي، مرجع سابق، ص. ١٠

(١٧) Euripide et Médée, Programmation, p. 1-3.

(١٨) جان أنوي، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٨٤

(١٩) أدوار الخراط، «ميديا وأنتيغون في المسرح اليوناني القديم والمسرح المعاصر»، مجلة **المسرح**، عدد ١١١فبرير، ١٩٩٨، ص. ٤٦

(٢٠) أنوي، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٨٤

«جايسون: (يأتي بحركة) كنت قد أحببتك يا ميديا. كنت قد أحببت حياتنا الهوجاء. أحببت الجريمة والمغامرة معك، وعناقنا وصراعاتنا القذرة، صراعات الحثالة.»(٢١)

يلخص جايسون ثيمة المسرحية الكاملة، فيقرن الحب بالجريمة والقتل. وسيتبين ذلك من خلال الحوار المسرحي الذي يدور بين ميديا وجايسون وفي مونولوغات ميديا الطويلة للتعبير عن ثنائية خطاب الحب/القتل.

- خطاب الحب وتحولاته

يسود خطاب الحب تعابير الغيرة والانتقام والحقد . هذا يُشكل إشارات التحولات الأولى، على حد تعبير ميديا:

«ميديا: جايسون السعيد الذي خلص من ميديا... أحبك المباغت لهذه البطة الصغيرة من كورنثة لرائحتها الفتية الحامضة لركبتها المضمومة... ركب البنت العذراء... أذلك هو الذي خلصك ؟»(٢٢)

في وصفها لهذه العذراء الفتية، وفي هذا الحوار، تتدفق الصور عشوائياً في رأس ميديا المرأة العاشقة/الغيورة والمتقدة جنسياً، فتستقي صوراً وفق حاجتها وحسب حالتها المفعمة بالغيرة. ويبدو، في أغلب الأحيان، أنه لا منطق يربط أو يحدد تقارب الصور في مخيلتها... فهي خارج التركيب التعبيري وخارج السرد . وهذه الصور هي – حسب رولان بارت – صور توزيعية لا تكاملية، بحيث يلفظ العاشق رزمة جمل دون أن يرقى بهذه الجمل إلى مستوى أعلى أو إلى عمل متكامل، فيظل خطابه أفقياً،(٢٣) في حين يحوز أي حدث في العشق معنى: حدث الخيانة. وقد حصل ذلك من قبل جايسون وحتى من قبل ميديا. يصرّح جايسون متحدثاً عن هذه الخيانة بقوله:

«جايسون: من تلك التي قبلت يدين غريبتين على جلدها، ومن تلك التي قبلت رجلاً آخر بين أحضانها؟»(٢٤)

---

(٢١) المرجع نفسه، ص. ٩٣

(٢٢) المرجع نفسه، ص. ٨٩

(٢٣) Roland Barthes, **Fragments d'un discours amoureux**، ترجمة إلهام سليم حطيط، حبيب حطيط، ط. ١، المجلس الوطني للفنون والآداب،الكويت، ٢٠٠١، ص. ١٧

(٢٤) أنويّ، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٩٠

وتتداخل أنواع الخيانات ومستوياتها، إذ كان جايسون يمارس نوعاً من الخيانة المنزرعة في الخيال، وتقول عنها ميديا:

«ميديا: كنت تهرب أنت منذ تلك الساعة. كان جسمك يستقر إلى جواري كل ليلة، وكنت تصنع لنفسك سعادة أخرى، من غيري، في رأسك ذاك.»(٢٥)

لكن هذه الصور التوزيعية لم تظل في المستوى نفسه، فقد كانت دافعاً قوياً للهجر من كلا طرفي الحب والعشق، وانقلب كل منهما إلى كاره للآخر. في هذه الأثناء ينكشف سلوك كل منهما تجاه الآخر، بحيث يتم ذكر التضحيات التي قدمها أحدهما للآخر:

«جايسون: يزعجك الاعتراف بأن الحب هو الذي أجبرك على ما قمت به من أجلي وإنك لم تفلحي في صد سهامه ولأجل هذا أنقذتني... ولقد نلت مني أكثر مما أعطيتني.»(٢٦)

ولكن هذا العطاء المتبادل بينهما لن يهدّئ من ثورة ميديا، فتولدت مأساتها لأنها بدأت تكره جايسون، وكان تحول الحب إلى كره قاتلاً.

وتتوزع معظم حالات الحقد في المسرحية لتسرد خبر هذا الحقد والكره مقابل الحب الكبير الذي أحست به تجاه جايسون، وهي منذ اللحظة ستقوم بأعمال جنونية وتكون –حسب فارتر– الشاهدة الوحيدة على جنونها، يستنهض الحب طاقتها. وفي حالتها هذه وفي مسألة هذا الاحتمال أو ذاك، تشعر الذات العاشقة بأنها منجرحة من خطر أو جرح أو هجران أو تحول. إنه شعور يعبر عنه بكلمة تدعى قلق.(٢٧) يتفجر هذا الاحساس لدى ميديا كرهاً و رغبة كبيرة في الانتقام بعدما تشعر بتغير إحساس الحبيب وتحوله:

«جايسون: لإنك كنت امرأتي زمناً طويلاً يا ميديا لأنني كنت قد أحببتك...

ميديا: ولم أعد امرأتك. لم تعد تحبني

جايسون: لا »(٢٨)

(٢٥) المرجع نفسه، ص. ٩٠

(٢٦) المرجع نفسه، ص٩٠,

(٢٧) Roland Barthes, Op. Cit., p. 28.

(٢٨) أنوي، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٨٩

يؤدي هذا التصريح إلى تصدع أحاسيس ميديا ؛ مما يعني أن نفحة التصدع يمكن أن تأتي من جرح، ومن انصهار كان فناء في الحب. إنه فناء سري. ويتحرك إيحاء يأمر بتحمل مسؤولية الموت، بحيث تستسلم وتنتقل نحو قتل الأخ والزوجة الجديدة وابنيها والأشياء كلها، ما عدا الآخر/جايسون. وذلك ربما يدخل ضمن العنف العاطفي الذي غالباً ما يمارسه الرجال على النساء في وسط العلاقات الغرامية، ويجعل نظام الهيمنة من الرجال هؤلاء الرابحين فعلاً كما يفترضون.(٢٩)

إن ما يعبر عنه جايسون ضد ميديا هو نوع من الهيجان، من القلق الذي يدل على أنه يجد عالمه مخيفاً وغير مرض، وبخاصة في حاله، إذ تهجّر لا بيت له ولا مأوى لذلك فهو يحاول أن يستعيض عن ملكه وأن يؤمّن مستقبلاً أفضل لابنيه بزواجه من ابنة كريون ملك كورنثة:

«جايسون: لم تكن المسألة أنني قد ضجرت بفراشك وأحسست احتياجاً إلى عروس جديدة.....ولكن السبب الرئيسي هو أن نعيش عيشة طيبة لا يعوزنا شيء..... ولأنني أريد أن أنشئ أولادي تنشئة جديرة بمكانتي...»(٣٠)

ويتابع جايسون:

«جايسون: إنني أحببتك يا ميديا كما يحب الرجل المرأة في أول الأمر، وعساك ما عرفت وما تذوقت إلا طعم الحب ولكني منحتك أكثر من حب الرجل – ربما دون أن تعرفي ذلك.»(٣١)

لكن ميديا المتمردة والساخطة ترفض هذا النوع من الحب الذي يغلف شفقة وتقول:

«ميديا: (تشب بإزائه كأنها عاصفة) إنني أمنعك من أن تشفق عليّ.»(٣٢)

عن هذا الإحساس تقول Shere Hite ما مفاده: «إن الفكرة القائلة بأن النساء مازوشيات إذا تمكنّ من العيش باستمرار مع رجل يسيء معاملتهن، لا تأخذ بعين

---

(٢٩) Shere Hite, **Women and Love**, Al-Mada publishing company, first edition, 1997, copyright, Almada. P. 226.

(٣٠) أدوار الخراط، مرجع سابق، ص. ٤٨

(٣١) أنوي، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٩١

(٣٢) المرجع نفسه، ص. ٩١

الاعتبار حقيقة أن يكون قد أظهر لهن الحب في الأوقات الأولى ويستمر في إظهاره في المناسبات.»[٣٣]

إن هذه العلاقات من بدايتها أحياناً تنم عن تملق وشفقة عميقين بحيث إذا بدا الرجل مجرداً من الصفات الرئيسية للحياة المشتركة، ولا يعرف المشاركة أو أنه غير جدير بالحميمية أحدث ذلك اضطراباً كبيراً لدى رفيقته التي تحب النواحي الحسنة فيه، وتأمل أن تمحو النواحي السيئة لكثرة ما قامت به من تضحيات، (قتلت أخاها وهجرت ملكها)، وهي لا تستطيع التصميم على الرحيل بهذه السهولة لذلك قررت أن تنتقم على حد قولها:

«ميديا: ميديا لن تخرج أبداً، أبداً من ذاكرتك. أنظر إليه هذا الوجه الذي لا تطالع فيه إلا الكراهية، أنظر إليه بكراهيتك أنت، الحقد والزمن بمقدورهما أن يشوّهاه، والرذيلة بمقدورها أن تحفر آثارها.»[٣٤]

ثم تتصاعد حالة الانقلاب والتحول لدى ميديا:

«ميديا: لم أعد أسمعها إنني أصغي إلى كراهيتي. يا للعذوبة. يا للقوة التي كانت قد ضاعت.

ماذا كان قد فعل بي يا مرضعة بيديه الكبيرتين الساخنتين ؟»[٣٥]

بين الكراهية والجريمة تتجه ميول ميديا لتشفي غليلها قائلة مخاطبة مربيتها:

«ميديا: دعك من هذا يا امرأة. لم أعد بحاجة إلى يديك. جاء طفلي وحده وهي بنت هذه المرة.

أيتها الكراهية التي لي شد ما أنت جديدة.. ما أرق نعومتك... وما أزكى عبيرك. أيتها البنت الصغيرة السوداء ها أنذا لم يعد ما أحبه في العالم إلاّك.»[٣٦]

تبدو ميديا المرأة الذئبة التي أحبط حبها، فأثار ذلك عندها كوامن النقص الدفينة، وإذا هي تتخلى عن دورها الأنثوي السلبي المألوف، وتتنازل نهائياً عن حلمها بأن تكون ميديا السوية المحبة التي تحيا حياة الزواج الطبيعية، وإذا هي

(٣٣) Shere Hite, Op. Cit., p. 236.
(٣٤) أنوي، **ميديا**، مرجع سابق، ص. ٨٩
(٣٥) المرجع نفسه، ص. ٨٥
(٣٦) المرجع نفسه، ص. ٩٩

تنقلب – كأنها رجل – كأنها هي أيضاً جايسون آخر قد تقمصه جسد ميديا، فتصبح عاملاً فعالاً إيجابياً يسعى إلى الهجوم والافتراس والمبادأة. ولو كان ذلك يصل بها إلى حد الجريمة الفظيعة المروعة، فتتوجه إلى جايسون صارخة:

«ميديا: أظننت أنني سوف آخذ في البكاء ؟ لقد تبعتك في الدم وفي الجريمة وسوف يقتضي الأمر جريمة أيضاً حتى أتركك.»[٣٧]

بذلك يتحقق انتقامها العنيد، وتتمرد في حركة رفض كامل، ولكنها قبل أن تصل إلى هذه الذروة الباهرة، تمر بتنويعات في غاية الرهافة.[٣٨] من مرحلة الحب والتوحد والاندماج التام بين الجسدين إلى مرحلة عشق ميديا لذاتها، ثم كرهها لجايسون.[٣٩]

هكذا تبدو ميديا من قصص الحب المحدد بالموت والقتل. وهي من القصص المتمثلة في الأطروحة المركزية التراجيدية حول الحب والقتل، كيف أحبت ميديا جايسون وكيف حزنت وكيف قتلت؟ وبهذا يبدو هدف هذا النص المسرحي من القسوة والعنف بحيث ان حالة الحب هذا تبدو حالة إنسانية ترفض الخير رفضاً ينمّ عن وعي تراجيدي بالحياة وبدرجاتها كما برزت في كلمات النص.

فبين الحب واختيار الموت/القتل والانتحار، يبدو الموت في نص أنويّ موتاً غير عادي، فرضته علاقة الحب. ويبدو ذلك في فعالية المونولوغ، وفق الرؤية الدرامية لكل واحد، حيث كان النص يسير نحو حتفه، كانت العبارات تكشف عن الموت الذي تنوعت صوره في النص بحسب صيرورته: صور الحب، صور التحول، الغيرة، صور الترهيب، صور القتل، صور نحر الأمومة، الانتحار/قتل الذات. كل هذه الصور سارت وفق الرؤية العدمية أو الانقياد وراء التشاؤم القاتل[٤٠] الذي ينقلب بدوره عليها فتنتحر، ونجد ميديا عند أنوي تذهب إلى الموت قائلة «فليس في الحياة أبداً عوض عن المطلق.»[٤١]

(٣٧) المرجع نفسه، ص. ٨٥

(٣٨) ادوارد الخراط، «ميديا وانتيغون في المسرح»، مرجع سابق، ص. ٥٠

(٣٩) المرجع نفسه ص. ٥٠

(٤٠) جان أنوي، «ميديا»، تعريب عز الدين القرواشي، مجلة **الحياة الثقافية**، عدد ٥٩، تونس، ١٩٩٠، ص. ٦٥

(٤١) ادوار الخراط، «ميديا وانتيغون»، مرجع سابق، ص. ٥٠

II ـ «عطيل» لـ وليام شكسبير

الحب/الغيرة/القتل

رسم شكسبير منهاجاً واضحاً في التعامل مع أحاسيس البشر التي تخطت المحلية الإنكليزية لتبلغ بعدها الإنساني العالمي. ففي مسرحيتي «روميو وجولييت» و«عطيل» يتجدد الحب في كل لحظة، والأسباب المهيئة للقتل من خلال الخيارات التي وصفها شكسبير في نصوصه تحت ضغط الظروف الاجتماعية والعوامل النفسية الذاتية. واخترت نص «عطيل» الذي تدور ثيمته حول الحب/القتل، إذ يتسم النص بلغة حوار تنبني بناء واضحاً في التقابلات مع الحالة الوضعية والتاريخ الذي استمد منه النص الدرامي (عطيل) ثيمته تلك.

– ثيمة المسرحية خطاب الحب

بنى شكسبير كلماته ووضع العلامات للإفصاح عن الدلالات الأولى كرموز تحمل ثيمة المسرحية، ومعاني الحب والكره ودوافع القتل. أشار إلى هذه الثيمة من خلال الحوار الذي يدور بين دسدمونة/الحبيبة والحبيب عطيل:

«دسدمونة: لقد أحببت المغربي حباً يقضي بألاّ أفارقه في حياتي، أثبت ذلك بما تعرضت له من سوء الأحدوثة والاستسلام للقدر وقلبي يعينني على تحمل جميع المتاعب التي يقضي بها على منصب هذا السيد الذي وقفت روحي وسعادتي على مجده وبسالته»(٤٢)

عطيل: «علمت منها أنها أحبتني بسبب الأخطار التي عانيتها وشعرت في نفسي أنني أحببتها لما تبينت من شفقتها عليّ ورقتها لي.»(٤٣)

يشير هذا الحوار إلى بداية الحب بينهما حيث يرسم شكسبير معالم الحب إذ يجمع البواعث إلى المظاهر والعلامات إلى النتائج، في حالي الفوز والإخفاق. كما يرسم معالم عاطفة الحب في صورة اجتماعية راقية قائمة على البناء الثقافي الروحي الأصيل، معلناً عن طريق الحوار هوية عطيل فإذا هو مغربي شريف قائد جيوش في خدمة مدينة البندقية:

«رودريجو: إن ابنتك – إذا كنت لم تؤذها – قد ارتكبت خطأ جسيماً

(٤٢) وليم شكسبير، **عطيل**، تعريب خليل مطران، ط. ٦، دار المعارف، مصر، القاهرة، لا. ت، ص. ٣٧
(٤٣) المرجع نفسه، ص. ٣٣

بمنحها يدها وجمالها وعقلها وثروتها لأجنبي شريد بدوي موطنه هذا البلد.»(٤٤)

عن هذا الحب غير المتكافئ اجتماعياً ولا حضارياً وهو يعبّر عن حالة لا عقلانية تعيشها دسدمونة في الظاهر ينبغي البحث عن تعليل أكثر غوراً والتصاقاً بالنفس الإنسانية التي أحبت، حيث يستقر الجواب في الجانب الغامض منها. وتندرج محاولة البحث عن هذا التعليل ضمن المحاور التالية:

– التوازن بين رعاية الواقع المباشر وتجاوز هذا الواقع بشيء من التأمل الفلسفي (كسر التقاليد وتحدي رفض الوالد لقرار دسدمونة بالزواج من عطيل)

– تجاوز الواقع لدى شكسبير يؤدي إلى الموت (تخطي واقع صراع العائلات في مسرحية «روميو وجولييت» أدى إلى مقتلهما وموتهما. عدم تمكن عطيل من تجاوز هذه الفروقات بين دسدمونة وعطيل، والدليل هو وقوع عطيل ضحية أول مؤامرة حيكت ضده عندما اتهم ياغو دسدمونة بخيانة عطيل).

– علامات التحول/الغيرة

أدى هذا التجاوز إلى اختلال التوازن في الحب وخلق حالة الغيرة التي شكلت حبكة المسرحية، وكان ياغو وراءها:

«ياغو: لأنه بينما ذلك الأبله السليم الطوية يسعى لدى دسدمونة لاستعادة مكانته، وبينما هي تشفع له عند المغربي بقوة، أدس أنا في أذن عطيل الريب في حقها بما أدخله على قلبه من أن رقتها لكاسيو ليست عن مبرة ولكن عن شغف أليم. بقدر ما تزداد إلحاحاً من التماس الرأفة له يزداد تأييدها لسوء الظن بها عند المغربي. وهكذا أخذها من فخ فضيلتها واستخرج من مروءتها الفخ الذي أوقعهم فيه جميعاً.»(٤٥)

تجاوز عطيل حالة الحب ودخل دوامة الغيرة التي يعرفها شكسبير على لسان عطيل بالتالي:

«عطيل: وما الغيرة إلا بهيمة شاذة تلقح من نفسها وتتولد من نفسها.»(٤٦)

---

(٤٤) المرجع نفسه، ص. ١٧

(٤٥) شكسبير، **عطيل**، مرجع سابق، ص. ٧٤

(٤٦) المرجع نفسه، ص. ١١١

كذلك عرف ياغو الغيرة:

«ياغو: أي مولاي احذر الغيرة. تلك الخليقة الشوهاء ذات العيون الخضراء التي تسخر مما تتغذى به من لحوم الناس. الرجل الذي يثلم عرضه فيعرف مصابه ويكره جالبه عليه سعيد. سعيد بجانبه ذلك الذي يقضي الدقائق الجهنمية شغفاً. إلا أنه مستريب.»(٤٧)

من الغيرة المدمرة تبدأ دينامية الصراع الدرامي في نص عطيل. يتعمق الصراع في جوهر الأشياء والأبطال والأحداث لدرجة يخلق معها رعباً داخل القارئ والمتفرج في مختلف الأزمنة تدفعهما إلى عدم تصديقها وتغريبها لأن القسوة والعنف يتصاعدان – بسبب الغيرة – إلى أقصى بشاعتهما وذروتهما، كذلك الحب، حتى أن البطل ستلاحقه اللعنة الشكسبيرية والدعوات الغاضبة حتى بعد موته.

والشك عند شكسبير يدفع بطله العاشق المحب إلى الاعتقاد بخراب الوجود من حوله (كليوباترا، روميو وجولييت، عطيل...):

«عطيل: وما أنا بمرتاب حتى أرى فإذا ارتبت منحتم أن أثبت ما يداخلني من الظنون وإذا وضح لي البرهان بعد ذلك، فيومئذ فراقاً خالداً إما للحب وإما للغيرة.»(٤٨)

والبرهان هو عثور عطيل على المنديل الذي أهداه لدسدمونة مع كاسيو وقد حصل عليه عن طريق إميليا مرافقة دسدمونة وزوج ياغو، وتقول اميليا:

«اميليا:... إني فرحة بإيجاد هذا المنديل هو أول تذكار أهداه المغربي إليها وزوجي الغريب الأطوار قد لاطفني كثيراً وسألني أن أسرقه له.»(٤٩)

الحب / الكره والعنف الشكسبيري والقتل

ثم تبدأ دورة العنف دفاعاً عن الشرف، فينقلب الحب إلى ثأر:

«عطيل: ليسموني كما يشاؤون إن أنا إلا قاتل شريف لأنني لم أفعل فعلي عن حقد بل دفاعاً عن الشرف.»(٥٠)

إن العنف سمة مميزة من سمات مسرح شكسبير. وفي أحيان كثيرة يتحول

(٤٧) المرجع نفسه، ص. ٨٧
(٤٨) المرجع نفسه، ص. ٨٨
(٤٩) المرجع نفسه، ص. ٩٣
(٥٠) شكسبير، **عطيل**، مرجع سابق، ص. ١٦٧

الحب إلى عنف قاتل. يرتكز العنف في مسرح شكسبير وتاريخياته ومآسيه على السقطة Aporia أي المفارقة الملتبسة الغامضة التي تفاجئ البطل وتغريه وتشوش عقله، تحوّله إلى كائن مهووس بعدما تتلبسه الأوهام. يستغرق بأوهامه وشكوكه، فيلتبس عليه الكون، ويسقط في التيه. إنها سقطة عطيل عندما سمع كلام «ياغو» المسموم. إنها السقطة التراجيدية التي تقلق الذات وتزرع البلبلة في روح البطل، في فترة زمنية محددة،(٥١) كما يبدو في تعبير عطيل:

«عطيل: إليك عني. لقد مددتني على خشب التعذيب أقسمت أنه خير للإنسان أن يخدع كثيراً من أن يعلم بخديعته قليلا.»(٥٢)

بعد هذه الغيرة المتأججة يبدأ التحول عند عطيل، ويستبدل غرامه بالانتقام، فيقول:

«عطيل: أنظر ياغو، هذه نفحة أصعد بها إلى السماء ذلك الغرام الناري، لقد ذهب. يا أيها الانتقام المدلهم ارتفع من أعماق جهنم، ويا أيها الحب تنازل لاستبداد الغضب عن تاجك وعرش قلبي.»(٥٣)

لذلك تصنّف هذه المسرحية من التراجيديات الشكسبيرية التي شملت حقبة زمنية طويلة، عالج فيها موضوع القسوة والعنف بوعي، وبرز فيها العنف السيكولوجي الذي مارسه ياغو ضد عطيل. وقد وضعها شكسبير لإظهار الغيرة وتأثيرها في الرجل بأقوى وأصدق ما دل عليه الاختبار . ولذلك اختار عاشقاً إفريقياً، بدوي الفطرة، ليكون وثاب الشعور عنيفه.(٥٤)

وظّف شكسبير هذه الفطرة، ووثابة الشعور لدفع بطله (وهو يقوم بذلك في مسرحياته الأخرى أيضاً) إلى الإيمان بخراب الوجود المحيط به لدرجة الرعب التي تؤدي به إلى رفض كل شيء، ومن أجل أن يخلق التراجيديا/الحدث الشامل والبارادوكس paradoxe في روح البطل.

وفي مسرحية «عطيل» يبدو البارادوكس في علاقة حبه لدسدمونة على الشكل التالي:

---

(٥١) فاضل سوداني، «العنف وهستيريا الروح المعاصرة في النص الشكسبيري (ريشارد الثالث...أنموذجا)» انترنيت، ص. ١

(٥٢) شكسبير، **عطيل**، مرجع سابق، ص. ٩٥

(٥٣) المرجع نفسه، ص، ١٠٠

(٥٤) فاضل سوداني، مرجع سابق، ص. ٣

«عطيل: قبلة ثانية ثم ثالثة. البثي هكذا حتى تموتي فأقتلك وأحبك بعدها. قبلة أخرى هي الأخيرة... يجب أن أذرف الدموع ولكنها دموع جارحة. هذا الألم سماوي وإنما يضرب حيث يحب.»(٥٥)

تبدو بنية ثنائية الحب/الكره بنية مرتبطة ومتطورة دوماً، وهي التي تميز على نحو أولي – ماهية الشخص ونسق قيمه . فما يكون الشخص – كذات أخلاقية – هو مدى ألوان حبه وكرهه وعمقها. يحيلنا هذا القول إلى أصول عطيل المغربية حيث الانفعال في شخصيته سيد الموقف وأيضاً في المسلك وفي ردة الفعل، فبدلاً من أن يتقصّى عطيل ويحقق ويتأكد من خيانة دسدمونة له، اتخذ قراره سريعاً بالقتل حفاظاً على الشرف وهو الحبيب الولهان. لكن، وبما أن للقلب مبرّراته كما يقول باسكال Pascal: **le coeur a ses raisons**، فهو يملك منطقاً دقيقاً موازياً لمنطق العقل.

كما أن القلب ليس مالكاً لمبرّراته، ذلك أن المبرّرات – في هذه الحالة – لن تكون تحديدات موضوعية وضرورات أصيلة، بل مجرد دوافع ورغبات، ويكون موقفه أزاءها كموقف الكفيف.(٥٦) أي أن هناك سلّم القيم الذي يفصل الأفعال عن المبرّرات بحيث تولد هذه الوضعية تفاؤلاً ظرفياً يرتكز على تضييق صورة العالم.

والطريف في قصص الحب التي يستند إليها النص أنه ينتج قصصاً أخرى ثانوية ولكن لها وظيفة مساعدة actant، وهي التي تسهم في كشف حالات الحب الأولى، كما في «عطيل» وكما سنرى في «الأيام المخمورة». وكانت تدور ضمن الزمن الفني وهو أشبه ما يكون بنوع من الجاذبية المغناطية التي تجتذب من ركام الأحداث، وتقيم بينها وشائج ضمنية حية وحتمية.(٥٧)

ففي مسرحية «عطيل»، تبرز قصة حب بطليها بينكا وبرانسيو:

«بينكا:... على حين أن ساعات هجر العشيق أشد تبريحاً من ساعات التوقيت بمائة وستين مرة. يا ألله ما أقبحها سأماً وضجراً»(٥٨)، وكذلك في «الأيام المخمورة» حيث نجد قصة حب ليلى وشامل، وكلتا القصتين الثانويتين تسهمان في

(٥٥) شكسبير، **عطيل**، مرجع سابق، ص. ١٥٣

(٥٦) Wihelm Diltey, **Patterns and Meaning in History: Thoughts on History and Society**, Herber Torch Books, New York, 1962, p. 50.

(٥٧) ايليا حاوي، مرجع سابق، ص٢٧,–٢٨

(٥٨) شكسبير، **عطيل**، مرجع سابق، ص. ١١

الكشف عن ثنائيات الصراع بين الحب والقتل الأساسية بين عطيل/دسدمونة وليلى وحبيب/ عدنان.

وظّف شكسبير قصة الحب الثانوية التي كانت عنصراً مهماً في مضاعفة الالتباس الذي حاكه ياغو كي يقنع عطيل بخيانة دسدمونة له. وإذا ذهبنا بعيداً في التحليل، نستعين بما ورد في بعض الدراسات النقدية المعاصرة بأن قتل عطيل لدسدمونة هو قتل لنفسه البيضاء في جسده الأسود، وبذلك يتحول الصراع إلى صراع ضمني بين الروح والمادة.(٥٩)

فعطيل يبدو مترنحاً بين ثقافتين مختلفتين، بحيث إن الإخفاق والخوف يتّحدان في شعور عميق بالحزن والغموض: إن تناول شخصية عطيل من خلال فكرة الاغتراب والتمزق والحيرة بين ثقافتين مختلفتين، ومحاولة هذا الإغريقي أن ينتمي إلى مجتمع أوروبي لا يفهم أعرافه وثقافته، يؤدي إلى تفسير زواجه من دسدمونة كمحاولة رمزية للتوحد مع الثقافة الأوروبية، فيخلص إلى أن علاقة الحب التي يخوضها مغترب عن واقعه محكوم عليها سلفاً بالفقدان والقتل.

لكن الحب سيبقى دائماً قادراً على تفسير ما يعجز المنطق عن تفسيره من إثارة وحيوية: فالحوادث التاريخية الغامضة تحتاج إلى عناصر تشويق تجعلها أكثر درامية . من هنا كان اختيار شكسبير لحوادث تاريخية لعب الحب فيها الدور الحاسم، أو أنزل الستار على الفصل الأخير (انطونيوس، روميو، عطيل) حيث كان هذا الحب مرادفاً لعشق مفعم بالانفعال لدى ميديا وعطيل البدويين ومسبباً القتل.

III ـ «الأيام المخمورة» لسعدالله ونّوس

للحب عند العرب مكانة خاصة، كثرت أشعارهم وقصصهم حول محبين، وأشادوا بشهداء الحب وشعرائه وبكل ألوانه من العذرية إلى الحسية الصريحة، كما سنجد لدى سعدالله ونوس في نص «الأيام المخمورة» هذه الحسية التي تنقلب إلى مستوى بعيد من مستويات الصوفية.

أما وقد دخل الحب إلى رحاب الكلمة عن طريق الفن الأدبي العربي أو الشعر بصفة خاصة والمسرح، فقد يعني هذا التسليم مبدئياً بأنه ظل في حيز الاهتمام بالشعور الفردي والتجربة الذاتية، سواء كان ذلك الفرد هو الشاعر/ الكاتب/الروائي،

(٥٩) إيليا حاوي، مرجع سابق، ص. ١٥٢

أو كان شخصاً غير حقيقي أو متخيلاً، إذ يبدو أن لكل عصر طباعه أو سماته.[٦٠]

كما برز تنوع مستويات المحبين ودرجات عشقهم وألوان سلوكهم حسب بيئاتهم ما يعبر عن نطاق العاطفة الفردية والشعور الذاتي، يستعرض كل أنواع الحب: العفيف، والجنسي والصوفي، مع ما في كل واحد من هذه الأنواع من تفاوت في الدرجة وفي الأسباب والنتائج وشتى الملابسات. حتى ليمكن القول إن قراءة متفحصة لهذه المسرحيات باستطاعتها أن تغطي بعض جوانب السلوك الإنساني تجاه عاطفة الحب، وخاصة الحب الجنسي الذي تناولته بعض النصوص العربية القليلة مثل مسرحية «ليلى والمجنون» للكاتب سمير سرحان الذي كتب أجرأ كلمات العشق وأعذبها، ورسم صورة الحب الكامل المتحرر من النظرة الدونية للمرأة والجنس، ومن التغييب القهري لجسد المرأة ورغباتها.[٦١]

مسرحية سعدالله ونّوس «الأيام المخمورة» تتضمن نسق حب تنوعت مستوياته ووجوهه لدرجة بلوغه حد الصوفية الذي تبدى بالعشق المتبادل بين حبيب وسناء، والحب الذي يبدّد الصعوبات ويفكّ عقدة اللسان، وهو المتبادل بين ليلى ابنة سناء وشامل، وحب الابن عدنان لأمه ليلى.

يمثل الحب/الثيمة الأساسية في النص وهو، بالمعنى الوصفي، الحب الذي حدده شيلر من حيث كونه الوسيلة الوحيدة التي يمكن لنا، عن طريقها، أن نكتشف البنية الأخلاقية الرئيسية التي بفضلها يوجد الشخص ويحيا بوصفه ذاتاً أخلاقية. فنحن قادرون على أن نكتشف خلف الوقائع المختلطة والمختلفة، قدرات الانسان ورغباته وعاداته وحاجاته وإنجازاته الروحية. وقد تسهم هذه الوقائع،[٦٢] إذا استعنّا بها، في التعرف إلى خطاب الحب الذي شكّل بنية النص الدرامية لسعدالله ونوس. لا سيما أن هناك تعريفات فنومنولوجية لماهية الحب طرحها شيلر في عدد من أعمال تنكشف فيها معاني الاهتمام، التعلق، التشارك، السمو الأخلاقي. ولكن ثمة شغفاً مطلقاً يتبدى لنا عندما تقترن القيمة الخاصة بخير متناهٍ أو نمط من أنماط الخير. وقد يتحوّل الحب إلى كره أو سلب وجداني للقيمة والوجود،[٦٣] هذا ما اطلعنا عليه

(٦٠) حسن محمد العبد الله، «الحب» في: **عالم المعرفة**، ص. ١٥، ٢١

(٦١) نهاد صليحة، **المسرح والحرية**، دار الشروق، بيروت، ١٩٧٧، ص. ٦٢

(٦٢) M. Dupay, **La philosophie de la religion chez Max Scheler**, p. 95, ed. 1959, p. 50.

(٦٣) قدرية اسماعيل اسماعيل، «نظام الحب عند شيلر»، مجلة **الفلسفة والعصر**، عدد ١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩، ص. ١٧١

خطاب الحب المقدس بين عطيل ودسدمونة والحب المدمر بين ميديا وجايسون. ومن ثم نطلع على الحب الجنسي/الصوفي بين ليلى وحبيب الذي تسبب هذه المرة بانتحار الابن الذي عجز عن قتل أمه وغسل عاره.

في أصل المسرحية

كتب ونّوس هذه المسرحية في مرحلة أضافت فيها الحياة إلى هموم ونوس الإبداعية الوطنية والإنسانية هم الصراع من أجل البقاء، فاختار مقاومة المرض الذي أصابه بالكتابة. ولكن الكتابة في هذه المرة تلونت بتلاوين تجمع بين الذات والآخر، حيث بدأت الذات الفردية تتحرر لتقول «أناها»، وانزاح هذا القول عن التجريد والتراث والوقائع التاريخية، ليجد مرجعيته عبر جسد يتحاور معه ومع أنّاته وخلجاته، ومنه يفكّك وجعه ومعاناته.. لهذا ليس من قبيل الصدف أن يختار ونّوس عنواناً لنصه هو «الأيام المخمورة»، أي الأيام المفعمة برائحة الشهوة واللذة الملتبسة التي تختلس النشوة من أضدادها في نص الجسد، حيث يفضح الحفيد المستور/الدمل الذي يؤرقه منذ نموه وإدراكه ولا يدعه «يستقر في اسمه وهويته إلا إذا كشف الدمل.»(٦٤)

تبدأ الحكاية إذ يفقأ الدمل ناثراً قيحه الذي يبدو حباً حيناً، وشهوة وفساداً حيناً آخر، ويسكن شخصيات المسرحية وعقولها. يبدأ النص بالحكي، فتحكي ليلى التي تحب أمها كثيراً عن حال الأم التي أرقتها معاناتها عندما صادفت من جديد الرجل الذي أحبته وهي في الرابعة عشرة من عمرها. وبدأت تقتنع بترك المنزل الزوجي حيث تعيش مع زوجها عبد القادر الذي يحبها بدوره ولكنه يخضعها لمزاجه وأنانيته. عندما تترك سناء البيت وتقرر الذهاب مع عشيقها وادعة سرّها لدى ابنتها ليلى، يعقد لسان الفتاة طوال فترة غياب أمها، ولا يفك عقدته سوى حب شامل الكبير لها، فتترك عاراً يتسبب في قتل/انتحار عدنان المولع بحب أمه.

خطاب الحب/البهاء

هو حب شبيه بالحب الإلهي لكنه ليس مخالفاً للحب الإنساني. وليس الحب الإلهي الذي يكون العشق فيه بين خالق ومخلوق يكون هدفه الاتحاد بذات الخالق، بل ندعي أن ونوس كان يدعو إلى حب من هذا النوع يعبر به الجسد ليبلغ البهاء،

(٦٤) سعدالله ونوس، **الأيام المخمورة**، مرجع سابق، ص. ٥

حيث تبرز العلامات لدى الصوفي عندما تتبدى الرحلة الصوفية سعياً محموماً يولّد الأسى في طريق بلا علامات. علامته الوحيدة هي انتفاء حضور العلامة الهادية المرشدة واضحة المغزى والدلالة. ومن ثم فإن الانتفاء أو الغياب الذي ينطوي على حضور ملتبس، هو حضور العلامة الملغزة[٦٥] المتعددة التأويلات والإيحاءات، المتوترة الحضور ما بين التجلي والخفاء، والظهور والبطون، كذلك بدت هذه العلامة لدى حبيب / حبيب سناء معلناً:

«حبيب:... أحسست في داخلي حشداً من الأماني والرغبات يتواثب في ردهات صدري، ويقيم أعراساً يلهبها الشوق والجمال. كانت تلك هي اللحظة الحاسمة في حياتي. وعرفت أن قدري هو أن أكشف السر الذي راوغني عمراً.»[٦٦]

يبدو أن هذه الأماني والرغبات ما هي إلاّ سبيل عبره حبيب وسناء لبلوغ مرحلة الانفصال عن الجسد، على ما أوردته سناء:

«سناء:.... جعلت الرعشة تتسلق ظهري. ليكن.. لن أخجل من عريي. هذا العري الذي حلمت به طوال عمري. عري مدهش ولذيذ، شبيه بالاسترخاء والنسيان وبداية الحياة. ربما نزحني من الداخل، ولكن جعلني أشعر أن كل ما فيّ، حتى جلوسي في المرحاض، مدهش وجميل. ليس فيّ ما أستحي منه، ليس فيّ ما أواريه، إني خفيفة كالريشة.»[٦٧]

يستدعي هذا النوع من العلاقة مع الجسد ذكر ما ورد لدى ابن خلدون. وفيه ما يفيد بأنه جرت محاولة لجعل الإنسان يبلغ مرحلة العرفان، فوضع في دن لمدة أربعين يوماً لا يأكل خلالها سوى الجوز واللوز، والهدف من ذلك هو أن يتلاشى الجسد ويضمحل ولا يبقى سوى عقل هذا الإنسان؛ ويعني ذلك التخلص من الجسد وحاجاته والغريزة والشهوة حتى يتمكن من بلوغ مرحلة العرفان.[٦٨] واستخدم توفيق الحكيم هذا الحدث في مسرحيته «شهرزاد» ليدلل بها[٦٩] على سعي شهريار للتخلص من شوائب الجسد والشهوة والرغبة والقتل ليسلك دروب المعرفة.

(٦٥) هالة فؤاد، «رحلة الصوفي في ممالك الغواية» مجلة **الفلسفة والعصر**، المرجع السابق، ص. ١٣١
(٦٦) سعد الله ونوس، **الأيام المخمورة**، المرجع السابق، ص. ٣٦
(٦٧) المرجع نفسه، ص. ٨٤
(٦٨) ابن خلدون، **المقدمة**.
(٦٩) توفيق الحكيم، **شهرزاد**، دار الكتاب اللبناني.

إلى جانب ذلك نرى أن ونوس يتجه في نص الحب هذا إلى طريق البهاء سالكاً سلوك الجسد/الممر المادي لهدف روحاني، حيث يخف الجسد ويصير كالريشة بتخليه عن الغرائز والشهوات. لم يكن هذا الجسد في علاقة الحب التي تجمع بين سناء وحبيب سوى سبيل عبراه لبلوغ مرحلة البهاء، هذه المرحلة الصراعية بين حضور الذات المعرفية وتلاشيها وزوال سطوتها. لذلك لا بد أن يتحقق ذلك من خلال سعي الذات الصوفية، بل غوصها في عمق ظلمة الغواية العدمية. بعبارة أخرى ينبغي على الصوفي السير بالعدمية (عدمية الذات الدنيوية) إلى نتائجها من أجل قهرها وتجاوزها بوصفها حضوراً مجسداً للغواية.(٧٠)

«حبيب:... وفي هذا الفضاء، سنبدأ تجربتنا الفذة، التجربة التي لم يعرفها البشر، تجربة التوغل في الحب.»(٧١)

يسبر حبيب غور الأحاسيس ليتفوق على البشر، وليبلغ ما لم يبلغوه عندما يخف وزنه ويشفّ جسده، ويصبح خفيفاً كالريشة ليصل حد البهاء. وهذا ما لا يستطيعه سائر البشر العاديين.

أما هذا البهاء فتوضّحه الحقول الدلالية للحوار الذي يدور بين حبيب وسناء:

«حبيب: طبعا سنتجاوزها. ولا يعقل أن نتخاذل ونسقط، في اللحظة التي نطلّ بها على مشارف البهاء.

سناء: هل تصف لي هذا البهاء ؟

حبيب: ذات يوم حدثتك عن رؤيا فاجأتني بعد دفن زوجتي. رؤيا مذهلة، كانت تجسد كل العلامات الغامضة، والأشواق التي تستعر في داخلي..»(٧٢)

تنصهر الذات كالذات الصوفية ما بين مطرقة الغواية الدنيوية (حضور الآخر النسبي أو الدنيا بكل ما تنطوي عليه من شهوات ورغبات وأهواء واحتياجات)، وسندان الغواية الذاتية. فكل منهما ملازم للآخر، لكنهما يتجادلان ويتصارعان حتى يكادا يدمران الذات، ويلقيان بها في قوة العدم، أو في البهاء، كما يقول حبيب:

«حبيب: نعم... سنصل إليه. كل شيء مباح، وكل ممارسة ممكنة. ووقتا

(٧٠) هالة فؤاد، مرجع سابق، ص. ١٣٣
(٧١) سعد الله ونوس، **الأيام المخمورة**، مرجع سابق، ص. ١١١-١١٢
(٧٢) المرجع نفسه، ص. ١٠٩

بعد تردد، سنزداد عرياً وانكشافاً وامتزاجاً، حتى نجد أنفسنا نرفرف في البهاء.»[٧٣]

يتابع حبيب وسناء:

«حبيب: .... وحين ينفد من جسدينا الحرير، نتحول فراشتين أو فراشة واحدة. وبرفيف إيقاعي لطيف، سنطير إلى الألق، حيث يمكن أن نلامس البهي الأبدي.

سناء: إني أطفو فوق مياه دافئة.. إني أجري مع الماء بعذوبة.. هذا منام العمر... هذا منامي. أحبني ولا توقظني.»[٧٤]

لكن هذا النفاذ بالنسبة إلى سناء يخترق الرحم الذي منه تخلقت الذات الصوفية الطوطمية –حسب الباحثة هالة فؤاد– سعياً محموماً نحو إعادة خلق هذه الحقيقة المطلقة بوصفها أصلاً حيوياً متجدداً يولد باستمرار من رحم مخلوقاته وفروعه الرحم.[٧٥] ويولد الموت من رحم الأم، فهي تستشعر موت ابنها عدنان أو انتحاره:

«سناء: إن رحمي يؤلمني حقاً.

في لحظة واحدة انتفض الألم في رحمي. ولم يبق إلا أن نرتب الموت والقبر.»[٧٦]

حالات أكثر إيغالاً في الحب

تتولد في عمق اللحظة الغواية الصوفية الأكثر عنفاً وخطراً. وفيها تواجه الذات انفتاح وعيها على عالم المعنى الغيبي، وذلك معنى الإلهي اللاممتلك الكلي الذي كلما حاولت الذات اقتناصه من شباك الوعي، انفلت منها وغاص في عمق غوايته، إذ تسقط الذات في فضاء الحيرة والتيه. وينكشف لها فراغها عندما تعود إلى رحم المعرفة، يصيبها هذا الوعي بالفزع والرعب الذي لن تلبث أن وتواجهه بتوترها الدائم، المؤسس والقلق، بل العنيف. ومن ثم خوض معركة الصراع بوأد حضور الذات، وتحرر رغبتها المعرفية، وتقديمها قرباناً لذلك المعشوق الوحشي ليلتهمها.[٧٧] وقد أوغل ونوس في أعماق الشخصية عندما يبلغ هذان العاشقان درجة

(٧٣) المرجع نفسه، ص. ١١٢
(٧٤) المرجع نفسه، ص. ١١٢
(٧٥) هالة فؤاد، مرجع سابق، ص. ١٣٤
(٧٦) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ١٢٤
(٧٧) هالة فؤاد، مرجع سابق، ص. ١٥٤

البهاء، وحالة الاندماج والحلولية والثبات أحدهما في الآخر، كما عبّر سناء وحبيب:

«سناء: أتريد حقاً أن تأكلني ؟

حبيب: حين أراد المسيح أن يطعم الناس خبز الله الحقيقي، وأن يجعلهم يبصرون نوره الوهاج، طلب منهم أن يأكلوا جسده، ويشربوا دمه، وقال... من يأكل جسدي، ويشرب دمي يثبت فيّ وأنا فيه.»(٧٨)

ثم يأخذ الحب مستوى آخر لا تشوبه الخيانة ولا الالتباس، ولا هو يبحث عن حلولية أو حالة بهاء، ولكنه حب حقيقي صادق مؤثر قادر على فعل التغيير. وهو الحب الذي يقع بين ليلى وشامل، فهو لا يجلب العار، ومعترف به اجتماعياً، ومبارك من قبل الأخ عدنان والأب. إنه الحب الواقعي النقيض لحب سناء وحبيب، وتكشفه سناء وتباركه قائلة عبر شامل:

«شامل: لا تخافي من الحب، لأنه النعمة التي تجمّل الإنسان، وتجعل الحياة فرحاً وأملاً يتجددان ولا ينضبان. والحب يا ليلى يحتاج إلى قلب معافى، وروح صافية. الخوف والمرارة والمخادعة، كلها أغذية فاسدة تسمم الروح، وتقتل براعم الحب، لا تعصري قلبك حين يخفق.»(٧٩)

وفي مكان آخر تقول سناء:

«سناء: إن الحب وحده هو الذي سيفكّ عقدة لسانها.»(٨٠)

- الحب/العار

غير أن هذا الحب الذي يشتعل بهاء/حب سناء وحبيب بني اجتماعياً على تحدي القيم وأدرج في خانة الخيانة/الخيانة للزوج/ وجلب العار على الأولاد، وخاصة عدنان الذي يجاهر أمه بحقيقة شعوره:

«عدنان: لم يكلفني أحد. كلهم نسوك، واستأنفوا حياتهم، وكأنك لم تكوني. أنا وحدي... لم أستطع أن أنسى، ولم أستطع أن أتغلب على شعوري يا لفظاعة العار.»(٨١)

يعلن عدنان، الابن الذي يحب أمه كثيراً، ثورته على سلوك أمّه وخيانتها وجلبها

(٧٨) سعد الله ونوس، **الأيام المخمورة**، مرجع سابق، ص. ١١١
(٧٩) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ٩٩
(٨٠) المرجع نفسه، ص. ٩٩
(٨١) المرجع نفسه، ص. ١٠٢

العار لهم في زمن يفسر فيه كل شيء على أساس إيديولوجي، مما يخضع الحب لقيم أخلاقية تحدد مفاهيمه وشروطه[٨٢] وتجعل لكل جيل ثقافته التي ورثها من الماضي، وأضاف إليها من الحاضر. لكن عدنان كان أسير الماضي عندما فكر بغسل العار. واللافت أن هذه الثقافة المعرفية التي تختزن قيماً أخلاقية، لا يحملها الجيل بأكمله. فمن هذا الجيل من يرفضها ويتعاطى معها بصيغة متطورة، كسلمى وسرحان ولدى سناء اللذين أعلنا موقفاً تجاه سلوك أمهما، مفاده:

«سلمى: أن نخفي القصة، وأن نسدل عليها ستاراً من الصمت.
سرحان: وأنا أشاطرك الرأي.»[٨٣]

بينما يصر عدنان على غسل العار:

«عدنان: (وهو يهمّ بالخروج) هذا فظيع... فظيع جداً (يتردد)
بي... أعدك بأن أجدها، وأن أغسل العار الذي يطأطئ رؤوسنا.»[٨٤]

مع ذلك تشتمل الثقافة على الأنماط الاجتماعية للتصرف البشري من باب المعارف والمعتقدات، والفن والأخلاق والقيم والحب والكره، وجميع القدرات التي يسهم بها الفرد في مجتمعه.[٨٥]

وعلى تنوع البيئات التي برزت فيها قصص الحب وأنواعه، فالحب هو إشارة من إشارات الاجتماعي المهذب، وفي كلتا الحالين: حالة الفكرة وحالة السلوك. وهو يرتبط بالشرط التاريخي للزمان والمكان. ولكن يبدو أن الغيرة المسببة للقتل هي القيمة والمعيار الذي لم يتطور حتى اليوم، كما أن الغيرة والعار هما سيدا الموقف والسبب الحتمي للقتل، سواء عند الحبيبة ميديا/أوريبيدس وأنوي، أو الحبيب عطيل/ شكسبير أو الابن عدنان/سعدالله ونوس. غير أن كل ما جرى لا يثني سناء عن موقفها وعن قرارها، لأنها امرأة أحبت وقررت وهي لم تعد امرأة مستسلمة كما كانت دسدمونة التي انصاعت لأمر عطيل الذي اختار لها الموت ولم ترفض أو تتمرد أو تثور. بل اتخذت قرارها معلنة بأنها:

(٨٢) كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص. ١٩٣
(٨٣) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ٦١
(٨٤) المرجع نفسه، ص. ٦١
(٨٥) شتراوس، «الاناسة البنيانوية، الهمج والبرابرة»، مجلة **عالم الفكر**، مجلد ٢٦، عدد ١، أيلول ١٩٩٧، ص. ٢٨٤

«سناء: اسمعي يا ابنتي... لقد أمضيت عمري كله، لم أتخذ فيه قراراً. كانت القرارات دائمة مبرمة، وما عليّ إلا أن أنفذها. واليوم... حين استطعت، بعد عذاب المخاض والولادة، أن أتخذ قراراً لنفسي وبنفسي، لن أتخلى عنه ولو كان فيه مماتي...»[٨٦]

تبدو سناء امرأة تمردّت ليس في سبيل حبها فقط، ولكنها تمردت على واقعها وانتفضت انتفاضة المرأة التي تأبى الانكسار والاستسلام. فتحدت العادات والتقاليد واخترقت المحرم tabou، وفاق تحديها تحدي ميديا التي قتلت الجميع باستثناء جايسون/الآخر الحقيقي. فقد تحدت سناء المجتمع وخرجت من المنزل/الحدود المرسومة لها حيث تقوم على حراستها سلطة الرجل. ومع ذلك كانت سناء لا تزال تعيش صراعا قويا؛ صراع امرأة تتحدى العادات وتهجر بيت الزوجية، وتخون وتجلب العار على أولادها. بين هذه الأحاسيس والحب يقع صراعها، وتعبر عنه فتقول:

«سناء: إن اللهفة التي أحسها، هي أغزر وأعنف من أن تترك مجالاً للندم، في داخلي سيول من المشاعر.»[٨٧]

ثم تعلن:

«سناء: لا شك أن هناك وخزات صغيرة في الأحشاء، إني أترك ورائي عمراً وأولاداً.»[٨٨]

في هذا الصراع الذي تعيشه هذه العاشقة نجد أنها تقرب موضوع السلوك الشائن بإزاء «المحرم». فجريمة سناء هي اقتراف السلوك الشائن بالذات.[٨٩] وبمعنى آخر هو الصراع الناتج من المفاهيم التي تبثها بقايا القيم الرافضة للحب والتي تعتبره خيانة بالنسبة إلى امرأة متزوجة . لذلك كانت هذه الخيانة هي الدافع الخفي والمعلن وراء سقطة عدنان في هاوية الانتحار.

صاغ ونوس هذا الحدث المأساوي بإشارة إلى الرحم الذي كان المكان الدفين الرمز /للنشوة والبهاء والولادة والموت وفق ما عبرت عنه سناء في حوارها:

(٨٦) سعد الله ونوس، مرجع سابق ص. ٥٥
(٨٧) المرجع نفسه، ص. ٥٢
(٨٨) المرجع نفسه، ص. ٥٢
(٨٩) صالح سعد، «الأنا والآخر»، مجلة **عالم المعرفة**، عدد ٢٧٤، ص.

«سناء: (هامسة) في لحظة واحدة انتفض الألم في رحمي. ولم يبق إلا أن نرتب الموت والقبر.»[٩٠]

كأن هذه المرأة ترى الموت المتحرر من فعل الموت/الخلق المرتبطين بالرحم وهي تعيش حالة حلم عندها-على حد قول بارت-: «أحلم عندها بنزيف بطيء. لا يصدر من نقطة في جسدي. إنه تلف شبه آني. أتصور الموت قريباً مني وأفكر بمنطق غير متوقع. وأنحرف عن المزاوجة الحتمية التي تربط الموت بالحياة وتجعلهما متعارضين.»[٩١]

هكذا يبدو خطاب الحب في هذا النص منقاداً بقوته الذاتية إلى هامش اللاحاضر مقصياً إلى خارج الجماعة[٩٢] انقياد سناء إلى حالة الشوق والمشاعر اللاهبة كما تقول:

«سناء: ولفحتني النار كحمم التنور. هذه المشاعر اللاهبة. هذا الشوق. هذه اللهفة... أشعر أنني على حافة الجنون.»[٩٣]

سبق أن أشار سقراط إلى هذه الحالة بقوله: «العشق جنون»[٩٤] وكذلك ابن الجوزي الذي أشار إلى أن «العشق يجلو العقول ويصفي الأذهان ما لم يفرط، فإذا أفرط عاد سماً قاتلاً.»[٩٥]

لكن هذا العشق الذي يسبب الجنون لصاحبه، بوقوعه خارج الجماعة التي ترفضه، اختار الطريقة المأساوية التي تتخلى عن الأمثلة وتعتمد على الفعل وحده.[٩٦]

إن الحب الذي شكل ثيمة «الأيام المخمورة» قد خضع لثلاثة مستويات: مستوى بلوغ البهاء (سناء وحبيب)، مستوى الحب المتكافئ الذي لا يسبب «العار» ولا الخيانة والذي فك عقدة اللسان (ليلى وشامل)، ومستوى ثالث هو حب الابن عدنان لأمه الذي انتحر غسلاً للعار الذي تسببت به لارتكابها خطأ حوّلها إلى

(٩٠) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ١٢٤
(٩١) رولان بارت، **شذرات الحب**، مرجع سابق، ص. ٢٢
(٩٢) رولان بارت، **شذرات...**، مرجع سابق، ص. ٢٢
(٩٣) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ١٢
(٩٤) أرسطو عن ايليا حاوي، مرجع سابق، ص. ٤٣
(٩٥) ابن الجوزي، أبو الفرج، **ذم الهوى**، تحقيق عفيف مصطفى عبد الواحد، القاهرة، ١٩٦٢، ص. ٣٠٦.
(٩٦) رولان بارت، **شذرات...**، مرجع سابق، ص. ٢٢

شخصية درامية وجرها إلى شتى أنواع العذاب والقهر بعد انتحار ابنها. وهي بذلك تثير الشفقة والرعب كما يقول أرسطو.[٩٧]

وقع هذا النص في لحظات عدمية وصور قصيرة تمثل خطاب الحب، وهي لا تترجم – حسب بارت – بالسقام وبرسالة الحب، فتحس حرارة بوحها حين تعلن:

«سناء: لا أدري... إنني في السابعة والثلاثين أو أصغر.

أشعر أنني بلا عمر، وأن جسدي ينحل، ويذوب، كلما تصورت أنه يغمس يديه في الماء.»[٩٨]

يعبّر هذا الحوار عن صورة «قلق» لأن ثمة عاشقة تتوجع (دون اهتمام بالمعنى السريري للكلمة). وتجتاح هذا الحوار كلمات لها وظائف تستوطن الجملة في عمق الصورة وتكون غالباً مجهولة لا واعية.[٩٩] فيلفظ الحبيب رزمة جمل يسعى إلى أن يرقى بها إلى مستوى أعلى أو إلى عمل متكامل. في خطابه سمو وخلاص لأنه يولد وينمو ويسلك طريقاً قابلاً للتأول حسب قانون السببية أو الغائية، هذا مع العلم بأن صوره لا تقبل التنظيم والترتيب والتوجه إلى مستقر.[١٠٠]

الخاتمة

تتنوع صور الحب في هذه النصوص الثلاثة: بين الحب المحرم والحب المقدس، حب ليلى وشامل وحب عدنان لأمه. وبالتالي نتج من تنوع الحب تنوّع صوّر أسباب القتل والدوافع إليه، فبينما قتلت ميديا أخاها وسواه من الرجال وابنيها وزوج جايسون الجديدة بدافع الانتقام، قتل عطيل دسدمونة بدافع الغيرة العمياء، وانتحر عدنان ابن سناء بدافع غسل العار لارتكاب الأم جريمة الحب المحرّم.

كما بدا لنا واضحاً أن تنوع الحب يرتبط ارتباطاً عضوياً بقيم كل مرحلة، بقيمها الأخلاقية ومعطياتها الثقافية التي تشكل مرجعية النص: فمرجعية ميديا كانت الأسطورة، وعطيل شخصية من ابتداع المخيلة والواقع التي حاكتها تفاصيل التاريخ وجزئياته عندما خاض أشرس المعارك دفاعاً عن صقلية. وشخصية سناء ابتدعتها المخيلة ولكنها مستمدة من الواقع والمجتمع، ومرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهذا الواقع وقيمه.

(٩٧) أرسطوعن إيليا حاوي، مرجع سابق، ص، ٤٣

(٩٨) سعد الله ونوس، مرجع سابق، ص. ١٦

(٩٩) رولان بارت، **شذرات**...، مرجع سابق، ص. ١٦

(١٠٠) المرجع نفسه، ص. ١٨

علاقات حب ثلاث: الأولى تفرقها قوانين الصراع بين ذاتين قويتين، والثانية تهيم في الخيال والتحول، والثالثة مكبلة بقيم أخلاقية يدمّرها الواقع.

إن الكتّاب الأربعة أوريبيدس/أنوي، وشكسبير، وسعد الله ونوس صاغوا شخصيات العاشقات والعشاق: ميديا وجايسون وعطيل ودسدمونة وسناء وحبيب في صفات مطلقة تتسم بالشفافية والعشق وتضمر في حياتها روح الشر والكره والحقد، باستثناء سناء وحبيب، هاتين الشخصيتين اللتين دارتا في فلك البهاء والسمو بعدما سلكتا سلوك تعبيرات الجسد.

برزت هذه الشخصيات العاشقة بسمات حديثة: فعطيل ودسدمونة شموليان ولكنهما يؤسلبان العصر الذي يعيشان فيه. وإن أحد أهم الأساليب الشكسبيرية التي يشخص من خلالها مفهومه الفلسفي عن البطل وعصره يظهر الحساسية السيكولوجية لمختلف الأزمنة والحقد والنساء والحب والكره، فمن خلال إمكانية التلاعب تتكشف أخطر أساليب التدمير والخراب والتآكل والحب والتضحية (روميو وجولييت، وانتوني وكليوباترا، وعطيل).

أما شخصية ميديا فقد بناها أوريبيدس وأنويّ امرأة مأساوية لأنها من ذوات الهيبريس (التطرف) في شغفها وشبقها وعشقها وكرهها، في السلبية الظاهرة والإيجابية المكتومة. ولكنها أسلست قيادها لزوجها وغفرت له مراراً على هفواته ونزواته، كما غفر لها هو بدوره (لقد خانته أكثر من مرة)، وسكنتها الكراهية السوداء التي ترجمت بالوحشية البدنية والعاطفية.[١٠١] تبقى شخصية سناء المرأة التي تحدت مجتمعها وتقاليده، ومارست حباً بلغت فيه حالة البهاء عبر جسد خف كالريشة ولكنه تسبب في ألم رحمها ومقتل ابنها.

(١٠١) ايليا حاوي، مرجع سابق، ص. ٣٣٨