

العدد 465 إبريل 2009

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيها، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 دينارا أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 دينارا كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 دينارا كويتياً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 +965
هاتف الرابطة: 22518282 / 25106022 فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

د. خالد عبد اللطيف رمضان

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

- 1- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
- 2- المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- 3- يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD أو بالإيميل.
- 4- موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
- 5- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.





Al Bayan

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(465) April 2009**

Editor in chief

Dr. Khaled Abdul-Latif Ramadan

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,

Al Bayan Journal

P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait

Code: 73251 - Fax: +965 22510603

Tel.: (Journal) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

كلمة البيان

- ٤ هل نحن على أعتاب عصر جديد؟ د. خالد عبداللطيف رمضان

دراسات

- ٦ النقد الأدبي عند العرب ٠٠ د. فريد أمعششو
٢٠ رواية الرسائل فولفغانغ يسكه .. ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع

قراءات

- ٢٨ "عصفور" جوزف الحرب.. بين القيد والحرية د. لطفية إبراهيم برهم
٣٢ معجم سقط من التاريخ طلال سعد الرميضي
٣٨ أحلام صغيرة لدى هيام مفلح وتحد كبير صالح إبراهيم الحسن
٤٦ الدروازة في زمن الطاعون .. هيثم بودي محمد بسام سرميني

مقالات

- ٥٨ رحلة البحث عن عنوان للنص الشعري د. حسن فتح الباب
٦٦ قضية الشكل في الرواية د. الشريف حبيلا
٧٤ اكتشاف عبد الله العلي الصانع .. مجدداً عبد الله عيسى

مسرح

- ٧٨ د. سليمان الشطي: المسرح في الكويت اقترن بالتنوير منى الشافعي

مماجم

- ٨٤ من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية خالد سالم محمد

شعر

- ٨٨ يوميات ابن بطوطة محيي الدين خريف
٩٠ المانيكان حسن خضر
٩٢ برقيات لرجل جاحد صفاء حجازي
٩٤ متأخر فروغ فرخ زاد ٠٠ ترجمة: علياء الداية

نصوص

- ٩٨ نزف الفصول ٠٠ فصل الطهر نوشين كيلاني

قصّة

- ١٠٢ التدحرج إلى الأعلى جميلة سيد علي
١٠٦ احتفال هنادي البلوشي
١٠٨ وحيد القرن في الحديقة جيمس ثيربر .. ترجمة: طاهر البربري
١١٠ الفتى الطائر أحمد عبد المنعم رمضان



هل نحن على أعتاب عصر جديد؟

بقلم: د. خالد عبد اللطيف رمضان

كثيرون الذين استبشروا خيراً بالعولة القادمة، لكي تكتسح العالم، ورأوا فيها إنقاذاً للعالم المتخلف من أزماته الاقتصادية، والأخذ بيده نحو الرخاء الاقتصادي، والقضاء على الأنظمة الديكتاتورية وتعزيز الديمقراطية والحريات. حتى أن بعضنا اعتقد أننا مقبلون على عالم وردي جميل.. حيث يقوم العالم الغني المتحضر بالأخذ بيد العالم الفقير المتخلف من خلال شراكة كونية لحياة رخية مزدهرة، تتلافى معظم السلبيات التي يشهدها واقعنا.

وما هي إلا سنوات قليلة، حتى تكشّفت أولى سلبيات العولة، حيث انهارت مؤسسات مالية واقتصادية كبرى في أمريكا، ونتيجة للترابط الاقتصادي الدولي، تتابعت الانهيارات لتصل إلى دول أوروبا ومن ثم إلى باقي دول العالم في أفريقيا وآسيا.

وتكشّفت الجوانب المتوحشة في الاقتصاد الرأسمالي الحر، الذي تضخمت أرقام الثروة فيه على الورق، وتدهورت القيم خلال لحظات على الورق أيضاً.. ومثل الموجة الهائلة.. اكتسحت الأزمة كل دول العالم بدون استثناء فهل سيبقى الأثر في حدود الاقتصاد؟ أم أننا سنشهد ولادة عصر جديد بكل مفرداته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية، فالأحداث العالمية الكبرى أحدثت تغييرات مفصلية في حياة الأمم من النواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

فمن نتائج الحروب العالمية، ظهور اقتصادات جديدة، مثل مشروع مارشال الذي غير وجه الحياة في أوروبا على الأخص.

خياران محتملان للعالم المتأزم:
نلتووب أحداث عذفة. و نظام
اقتصادى يجمّل جننوع الاقتصاد الحر.

التي تعبر عن رؤية المفكرين والأدباء
لحال العالم، ومعاناة الإنسان.
فهل يشهد العالم أحداثاً عذفة نتيجة
للمتغيرات الاقتصادية الحالية؟ أم
سيولد نظام اقتصادى جديد، يجمّل
الجانب الجشع فى الاقتصاد الحر
المنفلت، وهل سنشهد ميلاد تيارات فكرية
وأدبية جديدة تواكب المتغيرات التي
يشهدها عالمنا اليوم؟..
هذا ما سيخبرنا به القادم من الأيام...

ومن نتائج الكساد العظيم، ومن بعده
تكسوس الشروة العالمية لدى أمريكا
وبريطانيا وفرنسا، إثارة حفيفة الألمان
والإيطاليين واليابانيين. ومن ثم قيام
الحرب العالمية الثانية التي حصدت
ما يقارب اثنين وستين مليون نسمة،
وتسببت فى تشوّه أو إعاقة الملايين من
البشر، إضافة إلى تشريد الكثرين،
والإخلال بالتركيبة الديموغرافية
للعدد من الدول، مما انعكس على
الحياة الاجتماعية وتولد عن ذلك ظهور
تيارات فكرية لتواكب هذه التطورات فى
الأحداث، فظهرت الفلسفة الوجودية
وأدائها والبنوية، وظهر المسرح الملحمى
ومسرح العبث والمسرح التسجيلى،
وغيرها من التيارات الأدبية والفكرية،



دراسات

النقد الأدبي عند العرب.. الميلاد والامتداد

”إن الإنسان ناقد بطبعه“ (د. عمّار زعموش)

بقلم: د. فريد أمعشوش
(المغرب)

النقد: مفهومه وأهميته

للقيد في معاجم اللغة العربية؛ قديمها (”اللسان“ مثلاً) وحديثها (”المعجم الوسيط“ مثلاً)، جملة معانٍ، منها الالتقاط واللدغ والضرب والمناقشة وإدامة النظر إلى الشيء مع الاختلاس، ولعل أبرز هذه المعاني وأشيعها في لغة العرب تمييز الجيد من الرديء، والسمين من العث، والصحيح من الزائف. وقد ارتبط في الغالب بالدرهم، فقول: ”نقد الصيرفي/ النقد الدراهم ينقدها نقداً وتَنقِداً“ إذا نظر فيها ملياً، وميَّز جيدها من رديئها. ويبدو أن تداول كلمة ”النقد“ بهذا المعنى، هو الذي ”هياً لاستخدامها مجازياً في التمييز بين جيد الشعر والكلام ورديئهما إلى أن ظهرت وظيفة ناقد الكلام والناقد الأدبي“ (١). ويسمى ممارس النقد ناقدًا، ويُجمع جمع تصحيح على ”ناقدين“، وجمع تكسير (للكثرة) على ”نقاد“ و”نقّدة“.

وقدّمت للنقد الأدبي تعاريف كثيرة تتفق في جل عناصرها. يقول - مثلاً - أحمد أمين: ”من المعروف أن النقد الأدبي إنما هو الفن الأدبي الذي يتناول الآثار الأدبية، بالتحليل والدراسة، ويسعى إلى شرحها وتوضيحها وتقديرها، بالاعتماد على عدد من القواعد المنهجية والأسس الموضوعية“ (٢). ويقول آخر - معرّفًا به - إنه ”مجموع الأدب الذي كتب عن الأدب، سواء أكان ذلك تحليلًا أو تفسيرًا أو تقويمًا أو كل هذه الأشياء مجتمعة“ (٣). وهو - في منظور المصري سيّد البحراوي - ”محاولة علمية (أو تسعى لأن تكون كذلك) تسعى عبر وسائل منضبطة لإدراك العلاقات الكامنة في داخل النص والمختفية وراء ظاهره، من أجل الوصول إلى الخصوصية

يرتبط النقد الأدبي ارتباطاً متيناً، يصل درجة التلازم، بتاريخ النقد وبنظرية الأدب معاً، وهذا ما أكدّه صاحباً "نظرية الأدب" بقولهما "لا يمكن فهم نظرية الأدب بمعزل عن النقد أو التاريخ، أو فهم النقد دون نظرية الأدب والتاريخ، أو التاريخ بدون نظرية أو نقد."

أن النقاد المعاصرين أخذوا يستعصون عن الاصطلاح الثاني باستخدام اللفظ الأول؛ أي القراءة التي "ليست، في العمق، إلا امتداداً مفهوماً، ومُعادلاً مصطلحياً للنقد، الذي كان يتمخض، بالأساس، لإصدار الأحكام في الكتابات التقليدية. وأكثر من هذا، فقد أضحت القراءة الآن، بفضل شمول مدلولها، تنجح إلى منافسة النقد، واحتوائه، ولم لا تتحيته". (٧)

ويرتبط النقد الأدبي ارتباطاً متيناً، يصل درجة التلازم، بتاريخ النقد وبنظرية الأدب معاً، وهذا ما أكدّه صاحباً "نظرية الأدب" بقولهما "لا يمكن فهم نظرية الأدب بمعزل عن النقد أو التاريخ، أو فهم النقد دون نظرية الأدب والتاريخ، أو التاريخ بدون نظرية أو نقد. ومن الواضح أن من المستحيل وضع نظرية للأدب إلا على أساس دراسة أعمال أدبية معينة، فالمعايير والمقولات والخطط لا يمكن التوصل إليها في فراغ. وعكس ذلك صحيح، فمن غير الممكن أن نكتب التاريخ أو النقد بدون مجموعة من التساؤلات، ونظام من المفهومات، وبعض الإشارة

التشكيلية والدلالية له، والتي تميزه عن غيره؛ أي الوصول إلى لؤلؤة "مستحيل" الفريدة". (٤) وعليه، نستطيع تحديد النقد الأدبي بأنه ممارسة لغوية تنصب على الظاهرة الأدبية، سواء في شموليتها أو في جزئيتها، هادفة إلى فحصها، وتحليلها، وشرحها، وتبيين مواطن الجودة والرداءة ومكامن القوة والضعف فيها، وإصدار حكم أو أحكام عنها، في المآل، سواء أكانت أحكام قيمة أم أحكاماً مؤسّسة على أصول علمية ومنطلقات ثابتة.

ومن هنا، تتبدى لنا أهمية النقد، ومكانة الناقد المتميزة في الحياة الأدبية بخاصة. ويأتي النقد، باعتباره خطاباً على خطاب على حد عبارة الفرنسي رولان بارت، عقب بزوغ الإبداع إلى حيز الوجود بالفعل، ويمكن أن يكون نفسه موضوعاً للنقد (نقد النقد)، كما قد يكون هذا الأخير أيضاً مجالاً لأعمال الآلية النقدية (نقد نقد النقد) لو قد يزعم زاعم بأن النقد أمرهين بمستطاع أي منا مباشرته والقيام به، ولكن الواقع شيء آخر؛ ذلك بأن ممارسة النقد تتطلب استعداداً واطلاعاً واسعاً وشروطاً أخرى نصّ عليها قدماء العرب ومحدثوهم في عديد من كتاباتهم. وينسب إلى أبي عمرو بن العلاء (ت ١٠١٤هـ) القول بأن: "انتقاد الشعر أشد من نظمه" (٥).

ويستعمل بعض النقاد المعاصرين مصطلح "القراءة" (Lecture) بوصفه مرادفاً للنقد (Critique)؛ كما فعل الجزائري د. عبد الملك مرتاض في جملة من مقالاته وكتبه (٦)، ويرى الناقد عيّنهُ

منذ كان فنّ القول، أو العمل الفني باللغة (Le langage)، التي تستحيل إلى بناء أسلوبية معين، كان حولها اللغة الواصفة (٩) ”(Métalangage). ومن هنا، أمكننا القول إن النقد الأدبي لدى العرب ظهر في فترة مبكرة جداً من تاريخهم. وما دُمنا غير قادرين على تحديد بداية مسيرتهم الأدبية عامة، والإبداعية خاصة، لضياح أكثر نتاجهم بفعل عدة عوامل ليس هذا مجال تفصيل الحديث عنها، فإننا - بالتبعية - لا نستطيع تحديد بداية تقديم الحقيقة الحقيقية تحديداً قاطعاً نَجْزِم فيه يقيناً بتعيين تاريخ انطلاقه، وكل عمل من هذا القبيل لا يعدو أن يكون مُجَازَفَةً، تفتقر إلى التأييد المنطقي والحجاج القوي.

وكما هو الشأن بالنسبة إلى أولية نقدنا، يؤكد دارسو الغرب قَدَم الممارسة النقدية في تراثهم الأدبي رَغْم حداثة مصطلحها نسبياً. يقول هولمان: ”النقد الأدبي (Literary criticism) مصطلح استُخدم منذ القرن السابع عشر في تحليل الأعمال الأدبية، أو تقييمها، أو التعليل لها، أو وَصْفها، أو الحكم عليها. وممارسة النقد الأدبي أقدم عهداً من المصطلح، فقد بدأ في الغرب منذ القرن الرابع قبل الميلاد. وثمة نوعان من النقد: النقد النظري (Theoretical criticism) الذي ينشد الوصول إلى المبادئ العامة وإلى صياغة المعتقدات النقدية والجمالية، والنقد التطبيقي (Practical criticism) الذي يُؤتى فيه بهذه المبادئ والمعتقدات أو بذوق الناقد لتطوَّق على أعمال أدبية خاصة. وثمة انقسامٌ ثنائي آخر مفيدٌ، رَغْم بساطته المُسْرِفة: النقد الأرسطي

إن العرب، كذلك، عرفوا النقد، باعتباره مفهوماً وممارسةً عمليّة، منذ أن أنتجوا الأدب في جاهليّتهم، ولكن مصطلح النقد، بمفهومه العلمي، تأخر ظهوره لديهم إلى حين القرن الثالث أو الرابع للهجرة؛ حيث بدأنا نعثّر على كتابات، ونقرأ نصوصاً توظف المصطلح المذكور، بل إن منهم من جعله ضمن تركيبة عنوان مؤلف من مؤلفاته؛ مثلما فعل أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي (ت ٥٣٧هـ) في مؤلفه القيم ”نقد الشعر“.

إلى المراجع، ويدون بعض التعميمات أيضاً“ (٨).

النقد الأدبي وسؤال البدايات

إن النقد قديم قَدَم الأدب نفسه في جميع الثقافات، ارتبط بالنشاط الأدبي - ولاسيما في شقه الإبداعي - نشأة وتطوراً، وكان عنصراً مهماً وفاعلاً؛ أسَّهم في تألقه ونموه حيناً، كما شكل ضعفه وخفوته أحياناً عاملاً من عوامل تراجع الأدب وركوده في بعض أطواره. يقول عبد الملك مرتاض: ”النقد، بمفهومه المعرفي المعقد وماهيته الجمالية المتناهية اللطف، يندرج في صلب الاهتمامات الفكرية المستمرة. فمنذ كان الإبداع كان الرأي حوله، ومنذ كان الإبداع الشعري خصوصاً كان النقد له؛ أي

كان الشاعر الناقد في الجاهلية يحكم على تناعر ما ممن احتكم إليه أو سمع قريضه انطلاقاً من بيت من تنعره أو تنطره فقط أو بعض أبياته دون النص كله، وعليه كانت أحكامه جزئية لا تعكس قيمة المنقود في كليته؛ كأن يستمع الناقد إلى بيت من تنعير تناعر، فيعجب به، ويضطرب له، ليقول عَقَبَهُ: "هذا أُنْعِرُ العرب"، أو "هذا أجود بيت سمعته".

إن نقد الجاهليين كان فطرياً تأثرياً مُرتجلاً بسيطاً ساذجاً يلائم، تمام الملاءمة، طبيعة المرحلة التاريخية التي ظهر فيها، وكان عاماً وغير معلل؛ بحيث لم يكن الناطق بالحكم النقدي على المنقود يُشْفَعُ بالتسويغ الذي يوضح سبب الاستحسان أو الاستهجان، وإنما كان يكتفي بإطلاق الأحكام على علاقتها منطلقاً من ذوقه الذي كان في أكثر الأحيان مُصيباً. وتجدر الإشارة إلى أن إصدار الأحكام (أو التقويم) كان الطابع الغالب على نقد العرب القديم، ولا غرابة في ذلك؛ لأن الناقد كان يشعر بأنه قاض وحكم. ومهمة القاضي تنتهي دائماً بإصدار الحكم. وأبسط صورة للحكم هي أن يعبر الناقد عن رضاه عن العمل الأدبي أو نفوره منه". (١٢)

وكان الشاعر الناقد في الجاهلية يحكم على شاعر ما ممن احتكم إليه أو سمع قريضه انطلاقاً من بيت من شعره أو

الذي يميل إلى الحكم على العمل الأدبي من خلال قيمه الفنية الجوهرية، والنقد الأفلاطوني الذي يميل إلى الحكم على العمل من خلال قيمه العرضية، كتأثيره الاجتماعي أو الأخلاقي". (١٠)

إن العرب، كذلك، عرفوا النقد، باعتباره مفهوماً وممارسةً عملية، منذ أن أنتجوا الأدب في جاهليتهم، ولكن مصطلح النقد، بمفهومه العلمي، تأخر ظهوره لديهم إلى حين القرن الثالث (١١) أو الرابع للهجرة؛ حيث بدأنا نعثر على كتابات، ونقرأ نصوصاً توظف المصطلح المذكور، بل إن منهم من جعله ضمن تركيبة عنوان مؤلف من مؤلفاته؛ مثلما فعل أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادي (ت ٣٢٧هـ) في مؤلفه القيم "نقد الشعر" الذي يعد من أبرز الكتب النقدية في تراثنا الأدبي، وإن كان صاحبه قد تأثر فيه بالفلسفة اليونانية التي كانت قد وجدت طريقها إلى الدرس اللغوي والنحوي والبلاغي والنقدي العربي، بعد الانفتاح الكبير للأمة الإسلامية أيام بني العباس على ثقافة الأغارقة وغيرهم.

معالم النقد العربي القديم

أقدم ما وصلنا من هذا النقد النقد المقول في العصر الجاهلي، والذي يُنسب إلى شعراء ذوي خبرة بالقول الشعري ومراس فيه كناية بني ذبيان، أو إلى مُقرّبين منهم كأم جندب؛ زوج امرئ القيس في حكومتها المعروفة حين انتصبت حكماً بين شعر زوجها وشعر علقمة بن عبدة الذي خرج من المنافسة متفوقاً ومتوجاً بلقب "الفحولة".



إن ممارسة النقد في عصر بني العباس، الذي امتد زمناً طويلاً، لم تكن حكراً على فئة من الأدباء والعلماء دون غيرها، بل بالشره كثيرون ومن فئات نلتنى.

شطره فقط أو بعض أبياته دون النص كله، وعليه كانت أحكامه جزئية لا تعكس قيمة المنقود في كليته؛ كأن يستمع الناقد إلى بيت من شعر شاعر، فيعجب به، ويضطرب له، ليقول عقبه: "هذا أشعرُ العرب"، أو "هذا أجودُ بيت سمعته". ومن الشعراء النقاد من كان ينتقد منجزه الشعري، كالشاعر الحكيم زهير بن أبي سلمى المزنّي الذي عُرف بتجويد شعره وتنقيحه وإعادة النظر فيه مرّات؛ بحيث كانت القصيدة الواحدة من قصائده يُجِل فيها نظره، ويُعمل فيها معول النقد زمناً قبل أن يُخرجها ويُذيعها بين الناس، ومنها حولياته التي كانت تمضي عليها سنة من التنقيح والتحكّيك قبل أن يطلع عليها الجمهور؛ لذا، سمّاه الأصمعي (ت ٢١٦هـ) - رفقة آخرين - بـ "عبيد الشعر". وقد مورس النقد الجاهلي في بيئات مختلفة؛ كالأسواق (المريد - ذو المجاز - دومة الجندل...)، إذ روي أن النابغة الذبياني كانت تقام له قبة من آدم في سوق عكاظ، ويقصده الشعراء ليحكم بينهم، وكالبيوت، وكمجالس الإنشاد الشعري. ولم يكن هذا النقد يمس جانباً في المنقود دون آخر، بل إنه كان ينصب على لغة الشعر طورا، وعلى معناه طورا ثانياً، وعلى موسيقاه طورا ثالثاً (مثل تنبيه النابغة لدى قدمه إلى يشرب ومؤاخذته على إقوائه في

قصيده).

وفي مرحلة صدر الإسلام، التي كانت البعثة المحمدية أبرز أحداثها، استمر نقد الجاهليين بأغلب صُواه ومعالمه وسماته؛ إذ ظل النقد انطباعياً، فطرياً، جزئياً، مفتقراً إلى التعليل، مركزاً، بعيداً عن التكلّف والتمحّل، مسلطاً على جوانب كثيرة في المنقود. ولكن الجديد في نقد صدر الإسلام، الذي مارسه، إلى جانب الشعراء الذين كانوا في الغالب مخضرمين، غير الشعراء كالخلفاء الراشدين مثلاً، أنه اضطلع بالصبغة الدينية والخلقية، إذ راح الناقد يستوحي، أثناء ممارسته الفعل النقدي، تعاليم الدين الجديد، ويلتزم بمثله وقيمه العليا، ويوجه المبدعين الوجهة التي يرتضيها الإسلام. وبعد هذه المرحلة وقيام دولة بني أمية (١٣٢هـ)، تطور النقد الأدبي بعض التطور، وإن بقي محافظاً على طابعه العفوي الارتجالي الفطري في أغلب الحالات. وقد مارسه الشعراء والرواة والعلماء والخلفاء والساسة زعماء الأحزاب التي نشأت في تلك الحقبة متعددة الأطياف السياسية والمذهبية، وتعددت بيئاته الأدبية في مناطق الحجاز والشام والعراق، وأخذ يجنح شيئاً فشيئاً نحو الدقة والموضوعية أحياناً.

لقد بلغ النقد العربي مستوىً عالياً من النضج والتطور أيام بني العباس، وحقّق تراكمًا مهمًا من حيث كمّ نقوده سواء أكانت متفرقة مبثوثة في كتب اللغة والأدب أم مؤلفات نقدية خاصة، واشتغل بعض نقاد تلك الفترة على

لقد أفرز تطور الأدب في أوربا عدة اتجاهات في الإبداع، وبلور بقاؤها مناهج أخراً في الدراسة الأدبية؛ من مثل المنهج المادي الجدلي الذي تمخض عن النظريات الإيديولوجية الماركسية والشيوعية التي ألزمت الأديب بأن يكون بوقاً ولساناً ينطق باسم إيديولوجيا معينة، وبأن يعبر عن واقعه بكل ما يموج فيه من وقائع وتفاعلات.

لكان من يقول الشعر من العلماء ويعرض له أشعر الناس. هذا الخليل بن أحمد، وحماد الراوية، وخلف، والأصمعي، وسائر من يقول الشعر من العلماء ليس شعرهم بالجميل من شعر زمانهم، بل في عصر كل واحد منهم خلق كثير ليس لجماعتهم علم واحد من هؤلاء وكلهم أجود شعراً. فقد يقول الشعر الجيد من ليس له المعرفة بنقده، وقد يميزه من لا يقول. (١٦) وحصر ابن الأثير (ت ٦٣٧هـ) شروط الناقد في ثمانية، هي: "معرفة علم العربية في النحو والتصريف - معرفة ما يحتاج إليه من اللغة؛ وهو المتداول المؤلف استعماله في فصيح الكلام، غير الوحشي الغريب، ولا المستكره المعيب - معرفة أمثال العرب وأيامهم، ومعرفة الوقائع التي جاءت في حوادث خاصة بأقوام، فإن ذلك يجري مجرى الأمثال أيضاً - الاطلاع على تأليفات من تقدمه من أرباب هذه الصناعة المنطومة فيه والمنثورة والتحفّظ للكثير منه - معرفة

النصوص الإبداعية بأقيسة وآليات مستوحاة من المنطق الأرسطي والفلسفة اليونانية؛ مثلما فعل قدامة في كتابه "نقد الشعر" الذي عدّه أحد الباحثين "أول كتاب ينظر للشعرية العربية على غرار كتاب "فن الشعر" لأرسطو لحضور التقعيد الفلسفي والتنظير المنطقي لمفهوم الشعر وتفريعاته التجريدية فيه". (١٣) وذهب د. مصطفى ناصف إلى أن هذا التقعيد وهذه التفريعات عوامل "أزهقت روح النقد العربي". (١٤) وتميّز نقد العباسيين بتنصّله، إلى حد بعيد، من الذاتية التي رانت على نقد المراحل السابقة، ويجنّحه الواضح نحو تعليل أحكامه وتسويغها، وانطلاقه من مقاييس وضوابط محددة، والحكم على المنقود في عمومياته، غالباً، بعيداً عن النظرة التي تختزل قيمة ما يُنقد في جزئية صغيرة أو في كلمات قليلة منه. وقد استحال النقد العربي خلال العصر العباسي إلى صناعة (١٥) يلزم لمن أراد التصدي لها والاشتغال بها أن تتوافر فيه مجموعة من الشروط حددها النقاد قديماً؛ منها ما ذكر في كتاب "المصون" على لسان أحدهم: "قال أبو بكر: نقد الشعر وترتيب الكلام، ووضع مواضعه، وحسن الأخذ والاستعارة، ونفي المستكره والجاسي، صنعة برأسها، ولا تراه إلا لمن صحت طباعهم، واتقدت قرائحهم، وتبّهت فطنهم، وراضوا الكلام، ورووا وميّزوا. هذا الشاعر حاذق مميّز ناقد، مهذب الألفاظ، مثل البحثري، لم يكمل لنقد جميع الشعر. ولو أن نقد الشعر والمعرفة كان يدرك بقول الشاعر وبالرواية



الأحكام السلطانية... - حفظ القرآن الكريم، والتدريب باستعماله وإدراجه في مطاوي كلامه - حفظ ما يُحتاج إليه من الأخبار الواردة عن النبي صلى الله عليه وسلم، والسلوك بها مسلك القرآن الكريم في الاستعمال - الشرط الثامن مختص بالناظم دون الناثر، وذلك علم العروض والقوافي الذي يُقام به ميزان الشعر". (١٧)

إن ممارسة النقد في عصر بني العباس، الذي امتدّ زمنًا طويلاً، لم تكن حكراً على فئة من الأدباء والعلماء دون غيرها، بل باشره كثيرون ومن فئات شتى. إذ مارسه اللغويون أنصار القديم، والأدباء ممن جمعوا إلى الاحتفال بالأدب القديم الاهتمام بالحديث (أقصد هنا

الحدث بالقياس إلى زمنها ذاك)، والعلماء الذين تأثروا بالأدب الوافد وبالمعارف الأجنبية من فلسفة ومنطق وجدل. وقد انعكس امتداد رقعة النقد، وكثرة المشتغلين به إيجاباً على حركة التأليف والإنتاج النقدي؛ بحيث قدمت لنا الحقبة العباسية متونا نقدية نفيسة في مضمونها ومُمَهَّجَة في كيفية تصريفها محتوياتها. ونكتفي بالإشارة هنا إلى أبرزها، وهي: "طبقات فحول الشعراء" لمحمد بن سلام الجُمَحي (ت ٥٢١هـ)، و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة الدينوري (ت ٢٧٦هـ)، و"عيار الشعر" لابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢هـ)، و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، و"الموازنة بين الطائفتين" لأبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي (ت ٣٧١هـ)، و"الوساطة بين المتبني وخصومه" للقاضي علي بن عبد

العزیز الجرجاني (ت ٣٩٢هـ)، و"كتاب الصناعتين: النظم والنثر" لأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، و"المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" لأبي الفتح ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٧هـ)، و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ). وتكفي نظرة سريعة في هذه المتون للملمسة عدة قضايا نقدية معالجة فيها؛ من أهمها اللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، والسرقات الأدبية، وعمود الشعر العربي، والمقارنة والموازنة بين الشعراء، والتخييل الشعري، والأدب والأخلاق... إلخ.

وعقب عصر العباسيين، سيخبو بريق هذا النقد، ويتراجع إلى حد كبير؛ لانكباب الأدباء على العناية بالتنميق اللغوي وبحشو إبداعاتهم بصنوف من الحذلقات اللفظية والمعنوية، ولاحتفال العلماء والنقاد بإنجاز الحواشي والشروح والتلخيصات لما تركه متقدموهم. ويصطلح على هذه المرحلة - التي تزامنت مع اقتسام مجموعة من الممالك حكم الدولة الإسلامية في المشرق والمغرب، ومع خضوعها فيما بعد لسلطان الأتراك - في الأدبيات المعاصرة "عصر الانحطاط" (١٨) الذي دام زهاء الأربعة قرون، قلب خلالها الأدب والنقد العربيان بين الضعف والاضطراب، كما يقول أحد الباحثين المعاصرين. (١٩)

إن حديثنا المسهب والمستفيض عن نقد المشاركة لا يجب أن يحجب عنا ما أسهم به نقاد الغرب الإسلامي من نقود على جانب كبير من الأهمية، ولكن الذي ينبغي الإقرار به أن النقد المشرقي كان





في هذه الحركة بكتابه الرائد "الوسيلة الأدبية" (٢٠). وقد درج الدارسون على وسم خطاب هذه الحركة النهضة بـ "خطاب البعث والإحياء" الذي حمل لواءه عددٌ من فرسان الشعر العربي الحديث؛ أمثال محمود سامي البارودي (ت ١٩٠٤م)، وأحمد شوقي (ت ١٩٣٢م)، وحافظ إبراهيم (ت ١٩٣٢م). وكان النقد الأدبي العربي خلال مطلع عصر النهضة تقليدياً، محافظاً على الأصول والمقاييس التي حددها نقاد القرون الهجرية الأولى، ومركزاً بالأساس، على لفظ المنقود ولغته عامة؛ مثلما نلني لدى الشيخ حسين المرصفي الأزهري في كتابه "الوسيلة" الذي حققه عبد العزيز الدسوقي.

إن الحملة النابليونية على أرض الكنانة كانت أبرز حدث شهدته الفترة الحديثة من تاريخ العرب. ورغم سلبياتها الكثيرة، يمكننا القول إنها كانت من ناحية أخرى، عاملاً من عوامل يقظة العرب، وبدء إحساسهم بضعفهم، والمبادرة بإصلاح أوضاع مجتمعاتهم على مختلف الصُّعد. وهكذا، فقد بعث محمد علي باشا؛ مؤسس مصر الحديثة بعثات طلابية للدراسة في الغرب المتقدم، وللإفادة مما وصل إليه في ميادين العلم والتقنية ونحوهما؛ على أساس العمل على استثمار تلك التطورات في تنمية المجتمع المصري. وفي خضم الاحتكاك الحضاري والاتصال الثقافي بالغرب (ولاسيما بفرنسا وإنجلترا)، اطلع العرب على واقع الأدب الغربي ومناهجه في القراءة بدءاً من بدايات القرن العشرين، وتأثروا بها فيما أنجزوه من دراسات وأبحاث. ولعل المنهج التاريخي

متفوقاً تفوقاً واضحاً على نقد المغرب والأندلس. ومن نصوص النقد المغربي القديم نستحضر - على سبيل التمثيل - "العقد الفريد" لابن عبد ربّه القرطبي (ت ٣٢٨هـ)، الذي تأثر فيه مصنفه إلى حد كبير بنقد المشرقيين، لذا قال فيه صاحب بن عبّاد حين بلغه: "بضاعتنا رُدّت إلينا"، وكتابي "الروض المريع" لابن البناء العددي المراكشي، و"المنزع البديع" لأبي عبد الله السجلماسي؛ وقد حقق الأول د. رضوان بن شقرون، والثاني د. علّال الغازي رحمه الله. والكتابان معاً من أجود ما قدمه الفكر النقدي في الغرب الإسلامي، تأثر صاحباهما بالفلسفة وبالمنطق اللذين تركا بصماتهما في الكتابين معاً فحوى ومنهجاً.

مَعالم النقد العربي الحديث والمعاصر، ومناهجُه القرائية

نُورُخ لهذا النقد - زمنياً - بانطلاق عصر النهضة الثانية لدى العرب أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن الماضي، وقد توازى مع الحركة الأدبية التي أخذت تتشط في مشرق الوطن العربي مستلهمةً النموذج الكلاسيكي، ومُحتذية حذو شعراء بني العباس الفطاحل في بناء قصائدهم. يقول محمد أحمد العزب: "حين بدأ البارودي تجربته الشعرية كان ذلك إيذاناً بمولّد حركة نقدية جديدة موازية لنوع هذه الحركة الشعرية التي قادها هذا الرائد الجليل. ومن حُسن الحظ أن الحركة النقدية لم تكن موازية فحسب، وإنما كانت قائدة للاتجاه الإحيائي في الشعر. وكان الشيخ المرصفي هو صيحة البدء



عدّلوا عنه آخذينَ بمنهجٍ أخرى؛ وعلى رأسها المنهج الإقليمي الذي يصنّف الأدب العربي تصنيفاً يربطه ببيئته الجغرافية التي احتضنت ميلاده، وهو منهج أصيل في التراث العربي نلمسه - مثلاً - في كتاب "يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر" لأبي منصور الثعالبي النيسابوري (ت ٥٢٩هـ). وقد وظفه حديثاً نقادٌ عديدون؛ من مثل شوقي ضيف في دراسته أدب المصريين، وعبد الله كنون الحسني في دراسته أدب المغرب الأقصى دراسة تاريخية هدَفَ من خلالها إلى إعادة الاعتبار لأدبه الوطني الذي أحسَّ بحَيْف طاله من لدن دارسي المشرق الذين لم يأبهوا به، ولم يلقوا له بالاً، وكأنه شيءٌ غير موجود ألبتة. وإلى جانب هذا المنهج، أثر آخرون دراسة الأدب العربي بتصنيفه تبعاً للمذاهب الفنية التي تندرج ضمنها نصوصه؛ مثلاً فعل شوقي ضيف في كتابه القيم "الفن ومذاهبه في النثر العربي"، و"الفن ومذاهبه في الشعر العربي". وفضّل بعضهم تناول الآثار الأدبية ومعالجتها بناءً على تحكيم ذوقهم المدرب وتسجيل انطباعاتهم الذاتية؛ مثلاً فعل مصطفى صادق الرافعي؛ مؤلف "من وحي القلم"، وميخائيل نعيمة؛ صاحب "الغريال". ولا مناص من أن نشير هنا إلى أن المنهج التأثري الذوقي عريق في أدبنا، وأنه فعّال إذا ما صدر عن ذات تتذوّق الجمال وعن ناقد ذي خبرة ومِرَاس طويلين بالنص الأدبي قراءة ونقداً. يقول أحدهم عن أهمية ذائقة الناقد في قراءته: "لما كان عنصر الذوق عنصراً مهماً في عملية القراءة

أول ما تأثر به نقادُ العربية النهضويون من فور تنقلهم إلى ديار الغرب وولوجهم معاهده وجامعاته، ويقوم أساساً على تقسيم مسار الأدب إلى مراحل/ أعصر تبعاً لمعيار السياسة؛ ولذا رأيناهم يجزّئون الأدب العربي الذي يشكل - في الواقع - وحدة متكاملة الحلقات إلى الأدب الجاهلي، وأدب صدر الإسلام، وأدب بني أمية، والأدب العباسي، وأدب الدول المتعاقبة، وأدب الحقبة العثمانية، والأدب الحديث، والأدب المعاصر. وقد كان المستشرق الألماني كارل بروكلمان من أوائل من درس أدب العربية بالمنهج المذكور في كتابه المعروف "تاريخ الأدب العربي"، وتبعه فيما بعد آخرون؛ كجورجي زيدان في كتابه "تاريخ آداب اللغة العربية"، بل إننا نجد لهذا المنحى التاريخي حضوراً في منجزه الروائي أيضاً، ولكنه مستوحى من الإنجليزي والتر سكوت؛ رائد الرواية التاريخية في أوربا؛ كما نجد في روايته "أحمد بن طولون" مثلاً. واشتهر في أدبنا المعاصر المرحوم شوقي ضيف بدراسة آداب العربية دراسة تاريخية في سلسلة من كتبه القيمة بدءاً من مؤلفه الموسوم بـ "العصر الجاهلي"، ولكن هذا المنهج يوصف عادة بأنه مدرسيّ يروم في المحل الأول، تقريب الأدب وتاريخه إلى مدارك المتعلمين ليتعرفوا أدبهم الخاص عبر مسيره التاريخي. وأوضح مثال لهذا الأمر في الأدب العربي الكتاب الضخم الذي صنّفه حنا الفاخوري مختاراً له عنوان "تاريخ الأدب العربي".

إن هذا المنهج التجزيئي الغربي لم يرق نقاداً كثيراً في تلك الحقبة المبكرة، لذا



والتفسير، فإن استثناءه يصبح أمراً غير منطقي". (٢١) وسبيل النقد السليم أن "لا يحاول قط التسلط على إرادة الكاتب وضميره، ولا يرسم له القواعد ويشرّع القوانين فارضاً عليه الخضوع لأحكامها والسير بين ضفتي بُنودها، ولا يقدم النماذج الجاهزة مطالباً باحتذائها. فمثل هذا النقد يُصادر حرية الكتاب، ويقتل مواهبهم، ويحيل نتائجهم إلى نسخ مكررة لأصول مفروضة عليهم، فيتحول الأدب بذلك من إبداع فني إلى كتابة مصطنعة لا تُعنى إلا بترديد آراء النقاد ووجهات نظرهم". (٢٢)

لقد أفرز تطور الأدب في أوروبا عدة اتجاهات في الإبداع، وبلور نقادها مناهج أخراً في الدراسة الأدبية؛ من مثل المنهج المادي الجدلي الذي تمخض عن النظريات الإيديولوجية الماركسية والشيوعية التي ألزمت الأديب بأن يكون بوقاً ولساناً ينطق باسم إيديولوجيا معينة، وبأن يعبر عن واقعه بكل ما يُموج فيه من وقائع وتفاعلات. وقد استثمر هذا المنهج عربياً في أواسط القرن المنصرم وبعدها وقت كان المد الاشتراكي طاغياً على الفكر والأدب العربيين؛ مثلما فعل حسين مروة في "نزعاته المادية"، وإدريس الناقوري في كتاباته الأولى. ومن هذه المناهج كذلك المنهج الاجتماعي الذي يربط البنية الأدبية الفنية بالبنية الاجتماعية ربطاً مرأوياً أحياناً، مُلحاً على ضرورة أن تعكس الأولى وقائع الثانية وتفاعلاتها المختلفة؛ حتى يُمسي الأدب صورة شفافة صادقة معبرة عن الواقع بشتى تجلياته. ولعل طه حسين أن

يكون من أهم من استغل هذا المنهج في بعض كتاباته، ولاسيما بعد تأثره بسانت بوء وهيبوليت تين الفرنسيين، والسيد يسين في كتابه "التحليل الاجتماعي للأدب". وغالباً ما نستحضر - بمجرد ذكرنا المنهج الاجتماعي الذي يستلهم مطبقوه النظريات السوسيولوجية المعروفة - المنهج النفسي الذي يتعامل مع الظاهرة الأدبية من مُنطلق صلتها الجدلية بنفسية مبدعها؛ بحيث يصير على جعل هذه النفسية مفتاحاً لفهم الأثر الأدبي المدروس، مثلما يعالج هذا الأثر بوصفه كاشفاً عن نفسية من أبدعه. وقد جرب هذا المنهج في الثقافة العربية نقادٌ كثيرون استوحوا في أثناء التجريب نظريات علم النفس الحديث، ولاسيما نظرية التحليل النفسي الفرويدي ونظرية الجشطالت والنظرية البيهافيورية؛ منهم المرحوم عز الدين إسماعيل في كتابه المعروف "التفسير النفسي للأدب"، الصادر بالقاهرة أوائل الستينيات، وعباس محمود العقاد في دراسته شخصيتي أبي نواس وابن الرومي في ضوء استثمار إواليات المقاربة النفسية في المعالجة، وجورج طرابيشي الذي أسدى خدمة جليلة للثقافة العربية المعاصرة بترجمته إلى لغتها كتب سيجموند فرويد في التحليل النفسي، وقد عمد إلى تطبيق هذا المنهج - مثلاً - في كتابه "شرق وغرب.. رجولة وأنوثة" الصادر عن دار الطليعة البيروتية، والناقد الفلسطيني يوسف سامي اليوسف؛ صاحب المؤلفات الكثيرة التي أعمل فيها ميكانيزمات المنهج المذكور؛ مثلما فعل مع شخصية





دراسته "لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات". ونظراً لقصور المقاربة البنيوية المركزة على دواخل المقروء فحسب في تجاهل تام لخارجياته، ظهر منهج آخر تأثر بأفكار لوسيان غولدمان المبنوثة في كتابه "الإله الخفي" ومفاهيمه المركزية؛ كالفهم والتفسير ورؤية العالم والوعي والبنية الدالة، نادى بضرورة ربط بنية النص اللغوية ببنية الواقعية، والبحث في عوامل تكوينه وتشكيله، وقد عُرف هذا المنهج بـ "البنيوية التكوينية"، وكان النقاد المغاربة سباقين إلى توظيفه في دراساتهم؛ كما فعل محمد بنيس في "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقارنة بنيوية تكوينية"، والمرحوم عبد الله راجع في كتابه "القصيدة المغربية المعاصرة: بنية الشهادة والاستشهاد" الواقع في جزأين، ويُمْنى العيد في دراستها "في معرفة النص". وثمة منهج آخر، انحدر من البنيوية، عُرف طريقه إلى التطبيق النصي في أدبنا المعاصر، هو المنهج الموضوعاتي الذي "يُدرس الظاهرة الأدبية من حيث ثيماتها، ولكن بطريقة بنيوية" على حد عبارة د. جميل حمداوي في مؤلفه المومل إليه آنفاً، وقد ركبه - مثلاً - الناقد عبد الكريم حسن في دراسته الموسومة بـ "الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب". وألفينا بين نقادنا المعاصرين ثلة منهم مالت إلى تجريب المنهج الأسلوبي مستفيدين من جهود مايكل ريفاتير وليو سبيتزر وجون كوهن وغيرهم من رواد الأسلوبية الغربية الذين ركزوا

أبي الطيب المتبني في دراسة له. من المعروف أن المحاضرات السوسيرية، التي صدرت مجموعة في كتاب بعد ثلاث سنوات من وفاة صاحبها، كانت فتحة عظيمة في دنيا الفكر اللغوي الحديث، وثورة منهجية حقيقية على الدراسات التاريخية والمقارنة التي رانت على الدرس اللغوي الأوربي إلى حدود أواخر القرن التاسع عشر. فقد أرهست هذه المحاضرات بظهور "اللسانيات" (Linguistique)، وقادت إلى ابتداء منهج جديد وصفي استقرائي يتعامل مع اللغة بوصفها نسقاً صوتياً ذا عناصر محددة تحكمها شبكة من العلاقات. وقد برز في أوروبا، انطلاقاً من منتصف القرن العشرين، اتجاه متميز في مقارنة الآثار الأدبية يعتمد معطيات الدرس اللسانياتي الحديث، واتخذ له شعاراً "النص ولا شيء خارج النص"، أطلق عليه "البنيوية" (Structuralisme). وقد أتيت للدارسين العرب الاطلاع على هذا المنهج في دياره أو في كتابات ترجمية نقلها إلى اللغة العربية بعض ممن تتلمذ هناك وأتقن لغتي الانطلاق والوصول. وممن اشتغل بالظاهرة الأدبية بآليات المنهج البنيوي لدينا الناقد الأردني كمال أبو ديب في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر"، و"الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي"، بحيث تناول فيهما النصوص باعتبارها بنى لغوية مغلقة دونما التفات إلى ظروف إنتاجها وشروطه وسياقه الاجتماعي والنفسي، والناقد عبد الكريم حسن في





طرف غيَّبته المقاربات السابقة التي أوَّلَتْ عنايةً لما يحيط بالنص، ولاسيما للمؤلف ومحيطه العام، وللنص نفسه - فيما بعد - بوصفه بنيةً مغلقةً قوامها عناصرٌ عدة ترتبط فيما بينها وفق شبكةٍ علائقية؛ إنه القارئ (Lecteur) الذي اعتبرته عنصراً فعالاً في ملء فراغات النص وبياضاته ومناطق لاتحديده، وبالتالي طرفاً حاسماً في إنتاج الدلالة النصية. ومن دارسينا الذين اشتغلوا على الأثر الأدبي بأدوات نظرية التلقي إدريس بللمليح في كتابه "القراءة التفاعلية" مثلاً. وأفضى تطوير هذه النظرية وبلورتها إلى بروز مناهج أخرى، وعلى رأسها منهج التأويل أو الهيرمينوطيقا كما طبَّقها بول ريكور وغيره في الغرب، وقد حاول الناقد المغربي سعيد علوش - إلى جانب آخرين - اعتماد هذا النهج القرائي في الدراسة؛ كما في كتابه "هرمينوتيك النثر الأدبي". ومن المناهج الأكثر حداثةً في النقد الجديد "المنهج الثقافي" الذي طبقه الغدامي مثلاً، و"المنهج الأنثروبولوجي" الذي استثمره عبد الملك مرتاض في قراءة نصوص من الشعر الجاهلي في كتابه القيم والممتع معاً "السبع المعلقات" الذي نشره اتحاد كتاب العرب قبل عشر سنوات (٢٦٧ ص، من القطع المتوسط)... إلخ.

ولا يمكننا الحديث عن النقد الأدبي ومناهجه دون أن نعرِّج على المسألة المصطلحية. وإذا ألقينا نظرة - ولو عَجَلَى - على نصوص نقدنا المعاصر، فإننا واجدوه مستثمراتٍ ترسانةً مهمة من المصطلحات سواء الأثيلة، التي تنبثق

في دراستهم على أسلوب العمل الأدبي بوصفه "الرجل نفسه" على حد تعبير الفرنسي بوفون. وقد أخذ بهذه الطريقة القرائية في نقدنا عبد السلام المسدي في كتابه "النقد والحداثة" مثلاً، وحميد لحمداني في كتابه "أسلوبية الرواية". ومن المناهج التي لقيت ترحاباً واضحاً من لدن نقادنا المعاصرين السيميولوجيا بوصفها طريقة في القراءة تدرس المدروس باعتباره نظاماً علامياً دالاً (من العلامة)، وقد طبقه - مثلاً - سعيد بنكراد ومحمد مفتاح وعبد الملك مرتاض ورشيد بن مالك وعبد المجيد النوسي في قراءة السُرود والأشعار والأيقونات والخطابات الإشهارية ونحوها.

وظهرت، عقب البنيوية، موجة سُميت "ما بعد البنيوية" ركَّب المروِّجون لها مراكبَ جديدة في الدرس والمقاربة، وحاولوا تجاوز فجوات المنهج البنيوي وما تفرَّع عنه من مناهج ونماذج تحليل. وهكذا، توسَّل بعض نقادنا المعاصرين بمنهج التفكيك أو "التشريح" (بعبارة الغدامي) أو "التقويض" (بعبارة مرتاض) في قراءة متون أدبية قديمة أو حديثة؛ مثلما فعل السعودي عبد الله محمد الغدامي في كتابيه "الخطيئة والتكفير" و"تشريح النص"، والجزائري عبد الملك مرتاض في كتابه "ألف ليلة وليلة" (بغداد/ ١٩٨٩) الذي قارب فيه - سيميائياً وتفكيكياً - إحدى الحكايا الألفيلية، وهي "حَمَل بغداد". واعتمد آخرون إواليات جمالية التلقي، أو نظرية الاستقبال كما يَحَلُّو للنقاد المشاركة نَعْتها، في الدراسة الأدبية النقدية لتركيزها الواضح على



- من بيئته الأدبية ومن تاريخه العريق، أو المستقاة من نقد الآخر/ الغرب منذ حصول اللقاء القوي والاحتكاك الجلي بين نقدنا ونقده؛ إذ اقتبس دارسونا من النقود الأجنبية كمّاً كبيراً من المصطلحات في شتى أنهار النقد الأدبي، وحاولوا استغلالها في مقارباتهم النصوص الأدبية والإبداعية؛ فجاءت محاولاتٍ تلك موفقة حيناً، وغير موفقة أحياناً؛ لعدم فهمهم عمق المصطلح الأجنبي وخلفيته النظرية، ولعدم فهمهم الكيفية التي ينبع استخدامها وفقهاً. ويتفق المتتبعون للشأن المصطلحي النقدي العربي على أن أدبنا المعاصر يعيش فوضى مصطلحية عارمة؛ لغياب سياسة مصطلحية عربية موحدة، وتعدد المكافئات العربية للمصطلح الأجنبي الواحد، وضعف التنسيق بين النقاد العرب في هذا الصدد... إلخ.
- الهوامش:
- * باحث مغربي في الأدب المغربي الحديث والمعاصر - جامعة محمد الأول/ وجدة.
- (١)- "التفكير النقدي عند العرب" لعيسى العاكوب، دار الفكر، دمشق، ط. ٥، ٢٠٠٦، ص ١٧.
- (٢)- "النقد الأدبي" لأحمد أمين، ص ١. (منقول)
- (٣)- "الأدب وفنونه" لعز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي بمصر، ط. ٧، ١٩٧٨، ص ٦٦.
- (٤)- "في البحث عن لؤلؤة المستحيل" لسيد البحراوي، دار الفكر الجديد، بيروت، ط. ١، ١٩٨٨، ص ٩.
- (٥)- "محاضرات الأدباء ومحاورات البلاغ"
- للراغب الأصفهاني، بيروت، د.ت، ٩٣/١.
- (٦)- انظر مثلاً كتابه "تحليل الخطاب السردى"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط ١٩٩٥، ص ٢٦٣.
- (٧)- "شعرية القصيدة - قصيدة القراءة" لعبد الملك مرتاض، دار المنتخب العربي، بيروت، ط. ١، ١٩٩٤، ص ٧.
- (٨)- "نظرية الأدب" لأوستين وارين وروينيه ويليك، تر: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، مطبعة خالد الطرايوشي، ط ١٩٧٢، ص ٤٧.
- (٩)- "في نظرية النقد" لمرتاض، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. ١، ٢٠٠٦، ص ٥٣.
- (١٠)- نقلاً من كتاب العاكوب المذكور في الهامش رقم ١، ص ص ٢٢-٢٣.
- (١١)- ورد في "دلائل الإعجاز في علم المعاني" نصّ نستشف منه أن المصطلح ظهر في الثقافة العربية، أول الأمر، في القرن الهجري الثالث؛ لذكره شخصي البحتري والمبرد، وهما من أدباء هذا القرن. قال عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ): "قال بعضهم: رأني البحتري ومعني دفتّر شعر، فقال ما هذا؟ قلت: شعر الشنفرى، قال: وإلى أين تمضي؟ قلت: إلى أبي العباس أقرأه عليه، فقال: قد رأيت أبا عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوبة، فما رأيته ناقدًا للشعر، ولا مميّزاً للألفاظ، ورأيتُه يستجيد شيئاً وينشده، وما هو بأفضل الشعر، فقلت له: أما نقدّه وتمييزه فهذه صناعة أخرى، ولكنه أعرف الناس بإعرابه وغريبه". (تح: الشيخ محمد رضا، دار الكتب العربية، بيروت، د.ت، ص ٢٥٢)
- (١٢)- "الأدب وفنونه"، م.س، ص ١٠٨.
- (١٣)- "درسات أدبية ونقدية" لجميل حمداوي، من منشورات مجلة "علوم التربية"، ع. ٧، مطبعة



- النجاح الجديدة، البيضاء، ط ١، ٢٠٠٧، ص ١١. ٤٢/١-٤٣.
- (١٤)- "النقد العربي: نحو نظرية ثانية" لمصطفى ناصف، سلسلة "عالم المعرفة"، ع ٢٥٥، مارس ٢٠٠٠، ص ٢٠.
- (١٩)- "تاريخ الأدب العربي" لحنا الفاخوري، المطبعة البوليسية، بيروت، ط ٨، د.ت، ص ٩٧٣.
- (٢٠)- "عن اللغة والأدب والنقد: رؤية تاريخية ورؤية فنية" لمحمد العزب، ص ٢١. (منقول)
- (٢١)- "القيمة وقراءة النص الأدبي" لموسى ربابعة (مقال)، مجلة "علامات في النقد"، ج ٥٣، مج ١٤، ٢٠٠٤، ص ١٧٠.
- (٢٢)- "الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية" لمحمد مفيد الشوباشي، الهيئة العامة للتأليف والنشر،
- (١٦)- "المصون في الأدب" لأبي أحمد العسكري (ت ٣٨٢هـ)، تح: عبد السلام هارون، نشر في مجلة المخطوطات العربية بالقاهرة، مج ١٩، ج ٢، نونبر ١٩٧٣، ص ٥.
- (١٧)- "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر" لابن الأثير، مطبعة بولاق بمصر، ط ١٢٨٢هـ،





رواية الرسائل (*)

بقلم: فولفغانغ يسكه

(ألمانيا)

ترجمة: د. محمد فؤاد نعناع

(الكويت)

وجدت رواية الرسائل طابعها الحقيقي بوصفها نوعاً من أنواع الرواية في القرن الثامن عشر. وهي تتكون في شكلها الأصلي من الرسائل التي غالباً ما تُصطَحَب بناسر افتراضي من خلال مقدمة وخاتمة أو ملاحظات. ولدى ذلك يمكن أن تُقتصر الرسائل على كاتب واحد. وبهذا تقترب رواية الرسائل من سجل الذكريات ورواية المذكرات. ولكنها غالباً ما تُقسم بالمثل على مرسلين اثنين أيضاً. وهناك إمكانية أخرى، وهي أنه يجب تمييز مجموعة الرسائل من كُتاب عديدين، ولا يجب على كل واحد أن يرسل الآخرين كلهم. وكثيراً ما تُجعل الروايات التي تتكون في أجزاءها الكبيرة من الرسائل في عداد رواية الرسائل أيضاً، إلا أنه لدى ذلك يُهمل التفريق الجوهرى بين رواية الرسائل والرسالة في الرواية (هونيغلدر).

ويُعد موروث رسائل الأبطال (هيروثدين) من جذور رواية الرسائل من ناحية. حسب رسائل الحب المفتعلة للأبطال القدماء التي خلفت رسائل (إبيستولا) و (هيروثس) للمؤلف الروماني أوفيد، وهنا يُذكر استخدام الرسائل في رواية الإسكندر اليونانية أيضاً. ومن ناحية أخرى تنتمي في هذا السياق مجموعة رسائل افتراضية إلى هذه الجذور: وهنا يُنبّه إلى (الرسائل البرتغالية ١٦٦٩، ترجمة ريلكه إلى الألمانية ١٩١٣) أيضاً، وهي التي ينبغي أن تكون قد اتخذت من رسالة الحب للراهبة البرتغالية ماريانا الكوفورادو نموذجاً لها، (لم ينته الخلاف حول صحتها). وهناك مكون ثالث هو استعمال الرسالة في الرواية، وهو موروث خاص استخدم قبل رواية الرسائل

إن علاقة المعالجة النظرية للرسالة واستخدامها الأدبي في رواية الرسائل ينضحان لدى أكثر ممثلي هذا النوع أهمية في القرن الثامن عشر: وهما هو ذا سامويل ريتشاردسون يكتب رواية (بامبلا 1640) إثر جمع كتاب إنشاء الخطابات، وهو مدخل إلى كتابة الرسائل لأسباب مختلفة).

انظر: فوس) التي ناقش مؤلفو القرن الثامن عشر نظريتها نقاشاً حاداً مرتبطاً بنظرية الرسالة الإغريقية في العصور القديمة، ومن هؤلاء: غلبرت في كتابه (بحث تطبيقي في الذوق الحسن للرسالة ١٧٥١)، وشتوكهاوزن في كتابه (مبادئ الرسائل المنظمة ١٧٥١)، وآخرون. ” ويجب علينا لدى إحدى الرسائل أن نزن كل شيء في هذه الأحوال الثلاث، شخصنا الخاص، والآخر الذي توجه الرسالة إليه ومضمون الكاتب نفسه، وفي أي سياق أو أية علاقة تقف هذه الأحوال بعضها إلى جانب بعض ” (شتوكهاوزن، نقلاً عن فوسكامب، ٨٣)

وتتميز الأشكال الأولى البسيطة لرواية الرسائل إجمالاً من خلال الجوانب التالية التي ما تزال تؤثر فيها، أي من خلال ” مشكلة افتراض الرسائل الموثوق بها، أو مجموعات الرسائل (كما هو احتمال الرسائل البرتغالية)، ودور الرسائل النموذجية، واستقبال الرسائل المفردة أو المراسلات في علاقات قصصية كبيرة، وفي الرواية أولاً (لدى فيكرام وآخرين)،

في الرواية وما زال قائماً إلى جانبها: فقد اكتشفت الرسالة للرواية في التراث الشعبي وفي رواية عصر النهضة أولاً ثم قادت استقلاليتها إلى درجة أنها يمكن أن تستغني عن الإطار القصصي أيضاً، أو أن تساهم في الحدث الموصوف مساهمة محدودة. إنها واقعة يُسمح لها أن تظهر في روايات يورغ فيكرام تقريباً، فبينما تستخدم الرسالة في روايته (غامي ١٥٣٩) بلا أهمية تذكر، حتى إن مضامين الرسالة تُكرر من قبل القاص لاحقاً، فإن الرسالة تحصل على مزيد من الوظيفة في روايته (خيط الذهب ١٥٥٧)، هذه الوظيفة التي تنقل من جانب آخر من خلال الوصف المفصل لتسليم الرسالة، وأحاسيس الكاتب لدى التأليف، والعنوان لدى استلام الرسالة، ولكن بصفة عامة تفقد الرسالة تدريجياً ” دورها في أن تتخذ قطعة ديكور في مجرى الحدث، وهو الدور الذي لا يمكن ضبطه على هذه الوتيرة، والذي يصبح وسيطاً لإحدى طرق التصوير المبتدئة التي تطبع العمل بطابع سيكولوجي ” (هونيفلدر). ويواصل موروث الرسالة في الرواية في عصر الباروك من خلال روايات مثل (فم الورد الأدياني ١٦٤٥) لفيليب فون تسيزن، ورواية (أرامينا ١٦٦٩) لأنتون أولريش فون براونشفايغ. لقد عرض هونيفلدر دراسة مفصلة لهذا الموروث إجمالاً، وذلك في تحديد واضح لرواية الرسائل الحقيقية.

وأخيراً لا يضاف إلى هذا الرسالة المفردة نفسها بوصفها الشكل الأولي البسيط (حول نماذج الرسالة المختلفة،



يمكن أن تكون رواية الرسائل في غنى عن أحد النانترين أيضاً، مثلما تظهره رواية لودفيج نيك (السيد ويليام لوفيل 1795 - 1796)، ورواية فريدريش هولدرلين (هيبيريون أو ناسك الإغريق 1797) على سبيل المثال.

المتكلم على أنه إمكانية ثالثة معلنة تم تقدير شكل الرواية على أنه تعديل للقص بضمير المتكلم (كايزر: العمل الفني اللغوي ١٩٥٦، ص ٢). لقد أشير أكثر من مرة إلى الفروق لدى الإقرار بإمكانية المقارنة في وقت واحد (انظر: فورتنباخ، ص ٥٧ وما بعدها) كما يقول شتانتسل: "تفترق حالة القص في رواية الرسائل عن كل روايات. الأنا الحقيقية من خلال تقصير أو إلغاء البعد القصصي" (شتانتسل: أشكال نموذجية للرواية ١٩٦٤، ص ٣٨). حتى إنه أدى إلى النتيجة الحتمية الصارمة التالية، وهي أن "حالة القص الروائية النموذجية لرواية. الأنا غريبة عن رواية الرسائل الحقيقية، وهي الحالة التي تسبب من خلال تقسيم أنا القاص وأنا الشاهد (لدى شتانتسل: أنا القاص والشاهد). ففي رواية الرسائل يتقارب أنا القاص وأنا الشاهد بعضهما من بعض حتى التطابق تقريباً، وسيكون على المرء أن ينكر صفة النوع الحقيقي على روايات الرسائل التي يُقص فيها من البعد القصصي المطابق لرواية الأنا، كما في رواية الأبطال تقريباً " (ماندلوكوف، ص ١٥). ولكن بهذا، كما يبدو لي، يُوفّر إجمالاً لنوع رواية الرسائل توفيراً قليلاً مماثلاً كما لدى التجربة من خلال تقسيمها في وحدات قصصية (نيوهاوس، ص ٤٠ وما بعدها). فالتقسيم يبدأ من أنا. القاص يروي عن ماضي أنا. الشاهد مستقبلاً بالنسبة إلى أنا. القاص. للتمكن من المقارنة مع رواية. الأنا التي يمكن تطبيقها، وبشكل مشروط على هذه الوحدات فقط.

وأخيراً من خلال السيطرة الغريبة لدائرة موضوعات شهوانية في موروث رواية الرسائل الأدبية (انظر رسائل الأبطال، إلخ " (فوسكامب، ٨٦).

إن علاقة المعالجة النظرية للرسالة واستخدامها الأدبي في رواية الرسائل يتضحان لدى أكثر ممثلي هذا النوع أهمية في القرن الثامن عشر: وهاهو ذا سامويل ريشاردسون يكتب رواية (بامبلا ١٦٤٠) إثر جمع كتاب إنشاء الخطابات، وهو مدخل إلى (كتابة الرسائل لأسباب مختلفة، ١٧٤١). ويُنظر إلى روايات ريشاردسون. إلى جانب رواية بامبلا ورواية كلاريسا ١٧٤٨ بشكل خاص. على أنها مثال كلاسيكي لرواية الرسائل لما تضمّنته من العوامل الأساسية البوطيقية للرسالة المفردة والتركيب العام: "فالبناء المقدم لتركيب الرواية في تصميمها ما فوق الفردي يقابل بناء الأنا للرسالة المفردة في التحليل نفسه، وفي قول الفرد نفسه" (فوسكامب، ٨٩، ٩٩).

بناء. الأنا أثار في سياق تنميط نوع الرواية مناقشة حول إلحاق رواية الرسائل برواية. الأنا: ولدى التفريق بين القص بضمير الغائب والقص بضمير

إن وظيفة القارئ لدى رواية الرسائل متنوعة: فهو يوضع من ناحية موضع كاتب الرسالة، ومن ناحية أخرى يقوم بدور المرسل إليه وتثريك الحوار، وهكذا تُغطى هذه الوظيفة المضاعفة من خلال التفكير المتباعد الذي يتيحه الناشر القارئ الضمني.

(شتانتسل). حتى إنه في رواية هيرم (رحلة سوفين) المذكورة ترد تعليقات، فالى جانب الناشر يظهر رصاف حروف الكتاب الافتراضي الذي يستطيع أن يقدم تعليقات أيضاً. وعلاوة على ذلك فإن الناشر مسؤول بصفة عامة بالنسبة إلى ترتيب الرسائل، كما أنه مسؤول بالنسبة إلى اختيارها واختصارها بشكل جزئي. وهذا ما يستطيع أيضاً التماسه في رواية الرسائل كما في رواية (هيلوئيز) لروسو.

ويمكن أن تكون رواية الرسائل في غنى عن أحد الناشرين أيضاً، مثلما تظهره رواية لودفيج تيك (السيد ويليام لوفيل ١٧٩٥ - ١٧٩٦)، ورواية فريدريش هولدرلين (هيبريون أو ناسك الإغريق ١٧٩٧) على سبيل المثال. ولكن من جهة أخرى يُتخذ الناشر على أنه ضامن لصحة الرسائل التي يقصد إليها. إن إغفال توقيع الرسائل المتكرر يفسر التحكم المثبت لدائرة الموضوعات الشهوانية، ولكن السبب الحاسم لهذا أن شخصية الناشر الأدبي المجهول لا يمكن ولا ينبغي أن تخلط بمؤلف الرسائل، كما يجب ألا يتساوى قاص الرواية مع مؤلف

ويُعد تنوع الأشكال المختلفة ووجود ناشر الرسائل بشكل خاص فاصلين لتركيب رواية الرسائل. فهذا الناشر المزعوم يلقي عليه واجب المصادقة على صحة الرسائل الافتراضية في الرواية "وإدعاء أنه حقيقة" (فوسكامب، ص ٩٠)، والإشارة إلى الأصل المنشور من قبله وتاريخه الذي يريد أن يصل إليه غالباً تحت ظروف غريبة مرافقة. وغالباً ما يخبر هذا الناشر الافتراضي في المقدمة، أو يقدم معلومات أخرى في النهاية. وهكذا تتضمن رواية ريشاردسون (كلاريسا) مدخلاً وخاتمة، وكذلك رواية جان جاك روسو (جولي أو هيلوئيز الجديدة) تحتوي على مقدمة، وعلى هذا النحو رواية موساو (ابن غراندي الثاني ١٧٦٠ - ١٧٦٢) استناداً إلى عمل ريشاردسون (تاريخ السيد تشارلز، ابن غراندي ١٧٥٣ - ١٧٥٤)، فقد تضمنت "مقدمة" و"إخباراً إلى الجمهور"، وكذلك رواية غوته (آلام فارتير ١٧٧٤) فقد احتوت على مقدمة قصيرة، وإضافة في الكتاب الثاني بعنوان "الناشر إلى القارئ".

وإضافة إلى ذلك يستطيع الناشر أن يتدخل في الملاحظات والحواشي ليقدم للرسائل المفردة شروحات وإشارات وتعليقات، كما نجد لدى هيرم وعمله (رحلة سوفين من ميميل إلى ساخن ١٧٧٠ - ١٧٧٢) تقريباً. ويُشار إلى أنه كلما تستثمر هذه الإمكانية بشدة كلما تقترب وظيفة الناشر من الدور. في الواقع لا يشكل هذا دوراً نموذجياً لرواية الرسائل الذي يشغله القاص الذاتي في الرواية



هذه الحوارات الفكرية المعنوية مع أفراد متعددين، ولكنها من ثم تظهر في التركيب نفسه أنها موجهة فقط إلى صديق وشريك". ويؤيد جان باول هذا إجمالاً وينوّعه خاصة عندما يمهّد (انظر حول الرواية فيما قبل مذهب علم الجمال ١٨٠٤) بملاحظة قائلاً: "يتضاءل بناء الرواية الخالص بشكل لانهائي من خلال اتساع شكلها الذي تستطيع أن تقع فيه الأشكال كلها تقريباً محدثة ضجيجاً كبيراً. إن الرواية في الأصل قصصية، ولكن أحياناً يقصّ البطل عوضاً عن المؤلف، وأحياناً المشتركون كلهم. وتُحاط الرواية في الرسائل التي تقوم إما على مونولوجات طويلة أو حوارات طويلة، في شكل درامي، نعم كما في آلام فيرتر، في شكل غنائي".

ومن خلال ربط السببين في رواية الرسائل، أي الرسائل في طوابعها المختلفة والتركيب الكلي، يحاول في الوقت نفسه دمج قصدين فنيين متناقضين ظاهراً في بعضهما: "جانب حوارى فردي يهدف إلى وصف الطبيعة السيكلوجية، وجانب غنائي قصصي للتركيب العام يبعد عن الفردية" (فوسكامب، ص ١٠٥). إن الوصف الذاتي للشخصيات المفردة الموفرة في رواية الرسائل والمؤيد بالوثائق، وأيضا التصوير المناسب للمشاركين (بيكار، ص ١٣، ١٨ وما بعدها) يضعان أهمية على التفكير حول الوقائع (ما عدا ذلك تكون مهمة في الرواية) أكثر مما عليها بالذات: فالمهم بالنسبة لها "الحكاية الداخلية" (إميل، ص ٤٩٨)، ونشأة الوقائع هي كل شيء،

بعد تطور رواية الرسائل في القرن الثامن عشر والاستخدام المتكرر للشكل الرسالي في ذلك العصر، أعيد استخدامها أولاً في القرن العشرين، وإن كان ذلك بشكل متباعد فقط، وبلا معايير صارمة كافية.

الرواية أيضاً. إن السبب الثاني المحدد للتركيب ينتج عن عدد كتاب الرسائل. ويُفرق المرء بين الشكل المونولوجي والحواري وبين الشكل المنطقي المتعدد (بيكار، فوسكامب، ص ٩٥). فلدى رواية الرسائل المونولوجية (مثلاً بامبلا، فارتير) يُنوّه إلى الاقترب من رواية المذكرات والسيرة الذاتية (فوسكامب، ص ٩٥) أو من كتاب اليوميات (بيكار، ص ٢٢، ٢٣)، ولكن لتوضيح الفاصل في الوقت نفسه أيضاً: إن رواية الرسائل لا تعرف المسافة الزمنية الكبيرة بين المذكر والمكتوب على الورق، وهي تفترض من ناحية أخرى مقابلاً توجه الرسائل المفردة إليه، رغم أنها يمكن أن تبقى بلا إجابة عن هذا. إن رواية المراسلة المقدّرة بين كاتبين أو أكثر بوصفها نموذجاً مثالياً لرواية الرسائل وصفت من كتابها على أنها درامية: وهذا غوته يذكر الروايات في الرسائل بأنها درامية تماماً، ولذلك يستطيع المرء أن يدير حواراً رسمياً بحق، كما فعل ريشاردسون أيضاً (غوته إلى شيلر، ٢٣ / ١٢ / ١٧٩٧). ومما تجدر ملاحظته إضافة إلى ذلك أن غوته يلاحظ في كتابه (الشعر والحقيقة) متذكراً بقوله: "لرسائل فيرتر الآن جاذبية متنوعة لأن مضمونها المختلف نوقش في مثل



مثلاً) توضع تحت النظر، ولكن يستطيع الناشر أن يخاطب القارئ من مكانه، وهو الذي يقحم نفسه في التركيب العام متحملاً المسؤولية. وبهذا يوضح حاضر الرسائل بوصفه حاضراً تاريخياً من ناحية، ومن ناحية أخرى تستطيع ”رهافة الإحساس“ الدافعة في القرن الثامن عشر التي استطاعت أن تحدث في الحقيقة ”سراً“ فقط، أن تعبر في الرسالة ورواية الرسائل. وتستطيع أيضاً لدى القارئ خلق العطف (هذا مطابق للشفقة في الدراما الأرسطية)، ولكن الذي يُلطف في الوقت نفسه من خلال عمليات (وإن كانت أولاً عمليات ناشئة أقل وعياً) النشر على الأقل، بحيث إن القارئ يحتفظ بإمكانية أن يعيقه بحكمه أيضاً (بريشت). وعلاوة على ذلك يتيح هذا توسعاً في قول رواية الرسائل العامة الذي يتجاوز رؤية الأبطال المختلفين.

إن وظيفة القارئ لدى رواية الرسائل متنوعة: فهو يوضع من ناحية موضع كاتب الرسالة، ومن ناحية أخرى يقوم بدور المرسل إليه وشريك الحوار (فوسكامب، ص ١٠٧ . ١٠٨)، وهكذا تغطي هذه الوظيفة المضاعفة من خلال التفكير المتباعد الذي يتيحه الناشر. القارئ الضمني. (انظر نيوهاوس، ص ٤٨ . ٤٩). ”فالقارئ يصبح في رواية الرسائل نقطة هروب للآفاق المتباعدة. ولكن هذا لا يعني شيئاً آخر إلا أنه يقوم إلى حد ما بهذا الدور الذي يحتفظ به القاص في الحكاية القصصية“ (ماندليكوف، ص ١٦). ولهذا يلزم الطابع الخاص لرواية الرسائل في القرن الثامن عشر ضرورة

وأكثر من هذا تأثيرها على الشخص المذهول المختص.

لقد لاحظ فريديش فون بلانكنبورغ في كتابه (تجربة في الرواية ١٧٧٤) هذا الأمر، كي يعلل موقفه الراض إزاء رواية الرسائل، بقوله: ”خُيل إلي أن هذه العلاقة (بين العلة والمعلول) يحتمل ألا يُستطاع الحصول عليها جلياً، عندما يكتب الأشخاص أنفسهم الرواية، وهذا يكون فيما إذا كانت مكتوبة في الرسائل. إن الأشخاص كثيراً ما يكونون في حركة كبرى أكثر من أن يستطيعوا أن يعودوا إلى أنفسهم ويزنوا العلة والمعلول مقابل بعضهما بعضاً، ويشرحوا الكيفية لدى نشوء وقائعهم على النحو الذي نريد أن نراه. وإذا لم يسمح لأي ملاحظات (حول نشوء الوقائع الأكثر أهمية) على الإطلاق أن تبقى في رواية الرسائل، مع أي احتمال: فإنه على هذا النحو لا يجوز لاختلاق هذه المعالجة أن يكون لها الفضل الذي يرفقه المرء بها عادة. ومن ثم تكون الرواية في رسائل هي الرواية الأسوأ بالتأكيد، عندما تحتوي على هذا النحو من المنظر الدرامي، وأنا لا أعرف عما إن كنا نجد في الأمثلة الحقيقية التي نملكها من ذلك (استثنى فيما بعد فيرتر الظاهر في الوقت نفسه) نقائص لهذا الرأي“.

وحول هذا الجانب الفردي في الرؤية الخاصة أو الغيرية تظهر في شكل الرواية العلاقة الموضوعية بين الأشخاص (بيكارد، ص ٢١ وما بعدها) التي توفر بعد ذلك أيضاً، إذا لم يجب المرسل إليه (فيرتر)، فالمساعدة المرجوة (أو الإنقاذ





تحليل دقيق لجمهور القراء السابقين تحليلًا يأخذ بعين الاعتبار رهاقة الحس الأوروبية العامة، وزيادة هذا الجمهور في الطبقة الوسطى أيضاً. لقد صُنِّفَت روايات الرسائل إلى حد بعيد على أنها روايات الحقبة، وذلك بسبب مناقشة موضوعات تتعلق بنزعات القراء واحتياجاتهم بشكل غير مباشر (فوسكامب، ص ١١٠). إن الاختيار الموضوعي للكيان البابائي الخاص بالحياة العائلية في رواية الرسائل مشروط من خلال القدرة المحولة أدبياً إلى شرح ذاتي متبادل لكل الناس الخاصين الذين يريدون التعبير عن خلقية الفضائل الخاصة، أي: تقديم خلق الفضائل المدنية المستقلة الذي يتوجه إلى معايير السلوك السياسية للنبلاء، وإلى تناولها من قسم من المواطنين الطامحين. (فوسكامب، ص ١١٣). وبوجه عام "تبقى رواية الرسائل بوصفها عملاً فنياً أدبياً ذات اختلاق في الواقع الاجتماعي، ولكنها تقوم بدور الوسيط والأداة لعملية الوعي التاريخي أيضاً" (فوسكامب، ١١٥). وهذا يعني أنها تخدم استكشاف الذاتية ومعالجة موضوعات الأخلاق المدنية التي تتطور في الواقع نحو القوة العلنية (الرأي العام).

وبعد تطور رواية الرسائل في القرن الثامن عشر والاستخدام المتكرر لشكل الرسالة في ذلك العصر، أعيد استخدامها أولاً في القرن العشرين، وإن كان ذلك بشكل متباعد فقط، وبلا معايير صارمة كافية. وهنا يُذكر على سبيل المثال مؤلف إليزابيث فون هايكنغ (الرسائل التي لم تصله ١٩٠٣)، فإلى جانب قصص الحب الإلزامية تحتوي الرسائل أولاً على ملاحظات حول المجتمع الصيني والأمريكي وتاريخهما. وعلاوة على ذلك يُذكر ريشارد هوخ وقصته في الرسائل (الصيف الأخير ١٩١٠)، ولوريمر وروايته (رسائل ملك. دولار إلى ابنه، ١٩٠٢)، وهي رواية تدور حول أب قلق وتاجر سمك كبير يكتب إلى ابنه الذي بدأ بالدراسة والعمل التجاري أيضاً. وأخيراً يُنظر إلى مؤلف ثورنتون فيلدر (آيدن أذار ١٩٤٨) على أنه قريب من رواية الرسائل، وهو تجميع من الرسائل المفترضة والأخبار واليوميات والمناشير ومدونات أخرى تحض جبهة اغتيال القيصر، وهذا العمل يتبع أبنية رواية الرسائل، ويشرح ويفسر ويؤرخ من الناشر باستمرار. ويجوز أن يكون لموروث رواية الرسائل أثر في القطعة الروائية لبيرتولت بريشت (صفقات السيد يوليوس قيصر ١٩٣٨ - ١٩٤٠)، ولكن لا ينظر إليها على أنها رواية رسائل.

٤ . فورتسباخ، ن.: بناء رواية الرسائل ونشأتها
في انكلترا، ميونيخ ١٩٦٤ .

٥ . نيوهاوس، ف.: رواية الرسائل، في: نماذج
القص متعددة الزوايا. كولن . فيينا ١٩٧١، ص
٣٢ . ٧٢ .

٦ . بيكارد، ه. ر.: خيال الواقع في رواية الرسائل
في القرن الثامن عشر، هايدلبرج ١٩٧١ .

٧ . فوسكامب، ف.: العرض الحوارى لدى الكتابة
والقراءة. حول بوطيقا رواية الرسائل في القرن
الثامن عشر. في مجلة ١٩٧١، ٤٥، DVJS /،
ص ٨٠ . ١١٦ .

٨ . هونيفيلدر، غ.: الرسالة في الرواية. بحث في
الاستعمال التقني القصصي للرسالة في الرواية
الألمانية، بون ١٩٧٥ .

٩ . إميل، ه.: ” مادة الرواية ”، في القاموس
المختص بتاريخ الأدب الألماني، إعداد ميركير
شتاملر، المجلد ٣، بيرلين ١٩٧٧ .

الهوامش

. عنوان المقال باللغة الألمانية Der Briefroman
لمؤلفه Wolfgang Jeske، وهو منشور في كتاب
بعنوان (الأنواع الأدبية)، إعداد أوتو كنورث،
شتوتغارت ١٩٩١، ص ٤٩ . ٥٧ .

المصادر

١ . فوس، إي. ث.: قضايا القص في رواية
الرسائل، عرض لأربعة نماذج من القرن الثامن
عشر، بون ١٩٦٠ .

٢ . مانديلكوف، ك. ر.: رواية الرسائل. حول
مسألة الزوايا المتعددة في الفن القصصي،
هايدلبرج ١٩٧٦، ص ١٣ . ٢٢ .

٣ . كيمبل، د.: نشأة رواية الرسائل وأشكالها في
ألمانيا. شروح حول تاريخ أحد الأنواع القصصية
في القرن الثامن عشر، وحول نشأة الرواية
الألمانية الحديثة. فيينا ١٩٦١ .





”عصفور“ جوزف حرب بين القيد والحرية

بقلم: د. لطفية إبراهيم برهم
(سوريا)

تعد قصيدة (العصفور) للشاعر ”جوزف حرب“ من القصائد المهمة، التي تتمحور حول المقولة النقدية، التي ترى أن الأدب نقد للحياة، فما هي الرؤية النقدية التي بلورتها هذه القصيدة؟ وما هو المحور العام الذي يجمع بين عنوان القصيدة، وعنواني المجموعة (شيخ الغيم وعكازه الريح)، و (قميصي الوزال- قبعتي العصافير).

إن القراءة النقدية لهذه العناوين الرئيسية توقفنا عند علاقة تجمع بين عالمين مختلفين، ينتمي أولهما إلى عالم الإنسان، وينتمي ثانيهما إلى عالم الطبيعة، وتحيلنا إلى مدلولات تبتعد عن مدلولات اللغة المعجمية، لأن العلاقات التي تجمع بين الدوال علاقات جديدة تجمع بين طرفين لا يجتمعان إلا في البنية الشعرية، التي ينتجها خيال جامع لا يعرف الحدود.

فعلاقة الإضافة التي تجمع بين الدالين (شيخ الغيم) تبعد عن أذهاننا صورة رجل أدرك الشيخوخة، وامتلك المكانة من علم أو فضل أو رياسة، كما تبعد عن أذهاننا أيضاً صورة السحاب سواء أكان ممطراً أم غير ممطر، لتحل محلها صورة جديدة، هي نتاج تفاعلها، صورة يكون فيها الشيخ شيخاً للغيم، إذ قد يكون شاعراً مثقفاً واعياً، يمتلك خبرة شيخ، ويحمل رؤياه وعدا بالخصب والعطاء، ويتوكل على عصا ما هي إلا صورة الهواء المتحرك، لأن عكازه الريح، إذ يتجاوز دال الريح مدلوله اللغوي، ليتحدد بالقوة : قوة الخيال، منتج الإبداع الشعري.

أما في العنوان الثاني (قميصي الوزال- قبعتي العصافير) فتؤكد باء المتكلم في الدالين (قميصي- قبعتي) خصوصية القميص والقبعة، لأنها تحيلنا إلى الذات الشاعرة، التي تضيق ذرعاً بالقميص، الذي يقيد حرية الجسد، وإيقاعه، في حين يفتح التركيب

الشعري الثاني في علاقته الإسنادية، التي تجمع بين القبعة والعصافير آفاق الرؤيا الشعرية، التي تتزاحم في فضاءها مدلولات الحرية، والانطلاق، والعلو، والسمو، والأمل، والوعد، والسفر، الذي يعني الانتقال من مكان إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى، وبذلك لا يبتعد العنوان الثاني عن المدلولات السابقة، لأنه يدور حول ثنائية (الواقع، الخيال)، أو (المادة، الروح)، أو (الثابت، المتحول)، لأن لباس الشاعر شجيرة شائكة، دائمة الخضرة، قصيرة أوروبية المنشأ، أوراقها غالباً ما تكون صغيرة جداً، وزهراتها صفراء عطرة الرائحة، وما هذه الشجيرة إلا المدرسة، الدير، الذي يقيد إيقاع جسد الأطفال، في حين أن قبعته العصافير، وما تحيل إليه من مدلولات، تلتقي مع مدلولات عنوان القصيدة: (العصفور)، وبذلك تحيلنا العناوين إلى محور عام، ثنائية عامة، تدور العناوين حولها هي ثنائية (القيد، الحرية): حرية الفكر، حرية الخيال، لتدور رؤيا الشاعر حول الإبداع الحقيقي، الإبداع المنتج، فهل تنضوي العملية التعليمية تحت هذه الرؤيا في قصيدة العصفور؟

للعملية التعليمية في المرحلة الدراسية الأولى، وهي المرحلة التأسيسية، التي ينسلخ فيها الطفل عن مجتمعه الأسروي الصغير، لينخرط في مجتمع أوسع هو مجتمع المدرسة الابتدائية، فكيف احتفظت ذاكرة الشاعر بتلك الصورة. بادئ ذي بدء تحضر صورة العنف الجسدي، والقمع النفسي حضوراً بارزاً في العملية التعليمية، حضوراً يلغي روح الطفولة، وانطلاقها، بل يميتهها في الحصص الدراسية كله: التاريخ، والحساب، واللغة، والرسم، والتعبير والجغرافية، فصورة مدرسة التاريخ تتناغم دلاليًا مع مدلولات المدرسة: السجن شكلاً ومضموناً، لأن ارتداءها الزرد والخوذة يحيلها إلى فارس في ساحة معركة أعداؤها فيها ثمانية أطفال أبرياء، إذ تغير عليهم في جيش من أصابع كسهل لا سنابل فيه تلمع، بل حراب، وهذا يعني أن هذه الأصابع- التي تعد عنصراً فعالاً في عملية تعليم الأطفال- لا تعد بالعطاء، ولا بمستقبل أخضر واعد لهؤلاء الأطفال، بل تعدهم يموت نفسي، تشاركها في تكريسه مدرسة الحساب، ومدرسة اللغة الجميلة، التي لم تعد - بالتأكيد- لغة جميلة بعد انتهاء الحصص المقررة لها، يقول الشاعر:

وقضيب رمان تعلمنا به اللغة الجميلة،
حيث نصبح بعد أن تهوي به فوق الأكف
كعائد من عند خباز يسمى: سبيويه
رغيف صرف رافخ
فوق اليمين،
رغيف نحو رافخ
فوق الشمال(٢).



والبناء، والرقي، والحضارة، قيلاً، يفكر
الأطفال بالتححرر منه، حاملين بالحرية،
والانطلاق، والانعقاد، حلماً يحيلنا إلى
غياب الطفولة في عالم الأطفال، مما
يدفعهم إلى أن يعيشوا أحلام اليقظة،
يقول الشاعر:

ننسى الكتاب، نضم أجفنا، نرى غدق
السواقي البيض، والتوت المنقط باحمرار
الشمع، نقفز

فوق أعناق الصخور، نعانق المطر الذي
قد عاد بعد غياب

عام، نركب الأفراس من قصب الينابيع
الطويل، نسل

كل سيوفنا الخضراء من سعف النخيل،
نقاتل الرهبان،

أيام المدارس، نصلب الجلادة السوداء فوق
اللوح،

نحمل في الثياب لأهلنا الفقراء حتى

يزرعوا قمحاً لنا

كل التراب (٤).

أهم ما يلفت النظر أن الأطفال يحلمون
بأن يتحملوا مسؤولية ذوبهم الفقراء،
يحملهم بذور القمح التي تعد بمستقبل
واعد بالخصب والعطاء، مستقبل
يتضافر دلاليًا مع الغيم الباكي- في
السطر الشعري: (كان الغيم يبكي)-،
الذي فتحت كفاء باب السجن للأطفال،
فامتألت بهم شفة السهول.

الغيم، والعصفور لقنا الأطفال أبجدية
الحرية، ليشعل منشورهما السري
صوتهم، الذي أعلن بدء ثورة الفقراء قبل
وقوعها، قبل اتساع دوائها بمظاهرة،
والثورة هنا ما هي إلا ثورة على واقع

الرمان هذه الفاكهة اللذيذة التي يحبها
الأطفال، لا يتذكر الطفل منها إلا
القضيب، العود الرفيع، الذي يحل محل
أصابع المدرسة في العملية التعليمية،
إذ بدل أن تحمل هذه الأصابع القلم
والطباشير، لتعلم الأطفال، تحمل قضيباً
يهوي فوق أكفهم.

رسم لنا الشاعر حالة الطفل شكلاً
ومضموناً في ساعة اللغة الجميلة، إذ
استطاع أن يرسم بالدوال المعبرة صورة
حية، ناطقة تتضافر جزئياتها مع بعضها،
لتقدم لنا جوهر العملية التعليمية بعلاقة
جدلية تجمع بين الشكل والمضمون،
فكل طفل من هؤلاء الأطفال الواعدين
يصبح طفلاً آخر عائداً من عند خباز
يسمى: سيبويه. ومهنة الخباز التي تعد
من أصعب المهن، لوقوفه أمام بيت النار،
التي تسمه بطابعها تعادل مهنة التعليم،
لكن الخباز الحقيقي يقدم العيش
للآخرين، ويضمن لهم حياتهم، وبقاءهم
أحياء، أما الخباز: سيبويه، المدرسة،
فقوته عنف جسدي، يمارس على هذه
الأيدي الصغيرة، الرقيقة، التي تعد بال
طاء، والإبداع، والمستقبل، فيعطل فاعليتها
المعطاة جسداً وروحاً، عطالة تجسد
المعاناة أفضل تجسيد بصورة تؤكد تعميم
العنف الجسدي في العملية التعليمية
عند الأطفال، يقول الشاعر:

وأكل الألم الذي لا ماء لي معه سوى

الدمع الرمي، كأن تشريناً بأجفاني، وفوق
يديّ أب (٣).

وينمو حلم الانطلاق من المدرسة
في ساعة الجغرافية نمواً يجعل
المدرسة، بما تحيل إليه من دلالات:
العلم، والتعلم، والتطور، والارتقاء،





يعيشه الأطفال، إنه واقع المدرسة،
السجن، والعملية التعليمية التقليدية،
التي تقوم على التلقين، والقسر، والعنف
الجسدي، والروحي، ليتجاوز الشاعر
إلى واقع آخر بديل، يبني رؤية جديدة
للعلمية التعليمية في أذهان المدرسات،
تأخذ بعين الاعتبار الطفل والطفولة،
والروح الحرة، المتوثبة، المتحفزة للإبداع
الدائم، لكن تشبث القديم بالعقلية
العربية، وبالرؤية التعليمية القديمة،
حال دون تحقيق طموحات الأطفال،
بل ازداد الأمر سوءاً، حتى ماتت هذه
الرؤية الجديدة، في الفجر، وبذلك
ارتبطت دلالات الفجر بدلالات الموت
الجسدي والروحي ارتباطاً أضاع ملك
الطفولة، وروحها، يقول الشاعر:

أوسعوا أجسادنا حبراً، وتاريخاً، وإعراباً.

أحاطوا بالقيود الحمر من جمل القواعد
كل أيدينا،
وفيها

قيدونا

قيدوه مبعثراً، ورموا بقاينا بشاحنة
العصي،

وأرجعونا (٥)

ويقول أيضاً في المقطع الأخير من
القصيدة:

يا
دير، كيف
أضعت
ملكي!

في ساحة السجن المسور كالجحيم
الآن أمشي. أذكر العصفور، أذكر عندما
قتلوه كيف طفولتي قتلت،
وأبكي (٦)

وهكذا نجد أن الشاعر " جوزف حرب " قد قدم رؤية نقدية للواقع، رؤية للعالم تتم عن وعي حقيقي، وتضعنا وجهاً لوجه أمام مشكلات ما تزال قائمة في مناهجنا التعليمية كلها: المراحل التعليمية الأولى، والمراحل التعليمية العليا، الأمر الذي يستدعي حلولاً سريعة لمشاكل متجذرة في البنية الفكرية العربية.

المصدر المعتمد:

(١) شيخ الغيم وعكازه الريح (١) قميصي
الوزال - قبعتي العصافير، رياض الريس
للكتب والنشر، الطبعة الأولى، نيسان/
إبريل ٢٠٠٢م/ ١١٠ ١١١ -.

(٢) المصدر السابق نفسه: ١١٣.

(٣) المصدر السابق نفسه: ١١٣.

(٤) المصدر السابق نفسه: ١١٦.

(٥) المصدر السابق نفسه: ١٢١.

(٦) المصدر السابق نفسه: ١٢٤.





معجم سقط من التاريخ

بقلم: طلال سعد الرميضي
(الكويت)

لاغنى للباحثين في التراث الكويتي الشعبي عن كتاب "الموسوعة الكويتية المختصرة" للباحث المرحوم حمد محمد السعيدان الذي يعد مرجعاً نفيساً في هذا المجال، وتميزت هذه الموسوعة بشمولية معلوماتها التاريخية القيمة وبمنهجيتها السلسلة الممتعة، حيث قسمت مادتها التراثية على أحرف المعجم وتناولت شتى المواضيع المتعلقة بماضي الكويت، وقد طبعت لأول مرة في عام ١٩٧٠، ولكن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هل اقتبس السعيدان فكرة موسوعته المختصرة من كتاب "معجم الألفاظ الكويتية" لمؤلف عراقي اسمه جلال الحنفي الذي طبع كتابه في سنة ١٩٦٤م. هذا ما سوف نتناوله في مقالنا هذا بعد عرض محتوى هذين الكتابين الهامين والتعريف بمؤلفيهما وإسهاماتهما الأدبية.

مشروع تراشي كبير

بادئ ذي بدء لا بد أن نؤكد بأن كتاب الموسوعة الكويتية المختصرة للأستاذ حمد محمد السعيدان -يرحمه الله- بأجزائه الثلاثة يعد من أجمل المؤلفات الكويتية وأمتعتها، والذي بذل فيه مؤلفه جهداً كبيراً ولملوساً وأثرى الساحة الثقافية والأدبية في الكويت بعد صدور الطبعة الأولى منه في عام ١٩٧٠م والتي نفذت بسرعة كبيرة نظراً لكثرة الإقبال والطلب عليها، وأعيدت طباعتها طبعة أخرى مزيّدة ومنقحة في عام ١٩٨١م، وبعدها تم طبعتها مرة ثالثة بدعم من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي في عام ١٩٩٣م بعد وفاة السعيدان تقديراً لهذا الكتاب القيم وتكريماً لمؤلفها المبدع، وهي الآن قابلة للنفاذ بعد مضي ستة عشر عاماً على هذه الطبعة الأخيرة.

هل استلهم حمد السعيدان فكرة موسوعته من معجم الألفاظ الكويتية لجلال الحنفي؟

إلى مستشار بوزارة الخارجية، وتوفي - يرحمه الله- بتاريخ ٢٧-٨-١٩٩١م بعد صراع مرير مع المرض .

وللباحث السعيدان مؤلفات كثيرة أبرزها تاريخ العلم الكويتي، العالم حقائق وأرقام، كنت في شرق إفريقيا . وعددا من المؤلفات المخطوطة لم تر النور حتى الآن ١٠

أديب مبدع بالفطرة

إذا ذكرت قائمة لأبرز أدباء العراق المشهورين في القرن العشرين الميلادي، فلا بد أن نذكر الشيخ جلال الحنفي على رأسها فهو عالم بارز وأديب مبدع، وقد ولد الشيخ الحنفي في عام ١٩١٤م ببغداد ودرس في المرحلة الابتدائية ببغداد، وأكمل تعليمه بكلية الإمام الأعظم الدينية في جامع أبو حنيفة النعمان، ثم واصل مسيرته التعليمية بالجامع الأزهر الشريف في القاهرة عام ١٩٣٩م، وله إبداعات مميزة في كافة أنواع حقول الثقافة ونستشف ذلك من التعرف على المؤلفات الكثيرة التي ألفها خلال مشواره الطويل مع الأدب والفن والتراث، ويتجاوز عددها الأربعين كتابا ومن أبرز مؤلفاته في

وصدرت الموسوعة في ثلاثة أجزاء حيث ضم الجزء الأول المفردات والأسماء التي تبدأ بحرف الألف حتى حرف الخاء، بينما ضم الجزء الثاني المفردات والأسماء التي تضم الأحرف من الدال إلى العين، واحتوى الجزء الثالث على الكلمات التي تبدأ بحرف الغين حتى حرف الياء، وتناول خلالها جميع ما يتعلق بالتراث الكويتي الأصيل من شرح المفردات المحلية ومعاني المواقع الجغرافية وسرد للأحداث التاريخية وتوضيح الأدوات القديمة التي كان الأجداد يستخدمونها، وذكر أعلام الكويت القدامى وغيرها من المعلومات القيمة وبأسلوب جميل مختصر ومزود ببعض الرسومات التوضيحية التي رسمها السعيدان نفسه .

والأستاذ حمد السعيدان يعد من مؤرخي الكويت المشهورين وله إسهامات ثقافية وأدبية كبيرة، وقد ولد -يرحمه الله- في بيت والده الواقع بفريج المرقاب في مدينة الكويت القديمة عام ١٩٣٩م، وتلقى تعليمه في مدرسة ملا مرشد، والتحق بالعمل في الإذاعة الكويتية عام ١٩٥٩م ثم عمل بوزارة الخارجية في عام ١٩٦٣م وترقى حتى تولى مهام سكرتير أول في سفارة الكويت بالملكة المتحدة، ثم انتقل إلى الكويت بناء على رغبته وتم تعيينه أميناً لمكتبة الوزارة في عام ١٩٨٤م وترقى

١) الموسوعة الكويتية المختصرة (ط٣، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي، ١٩٩٣، الغلاف الخارجي الخلفي .

عادل محمد العبد المغني (شخصيات كويتية) الكويت، ط١، ١٩٩٩م، صفحة ١٧٧



المواضيع الإسلامية نذكر منها (الإيمان البغدادية - شخصية الرسول الأعظم - التشريع الإسلامي تأريخه وفلسفته - معاني القرآن - ثلاث سنوات في جوار الميثم الإسلامي - الروابط الاجتماعية في الإسلام - المرأة في القرآن الكريم- رمضانيات).

أما أشهر مؤلفاته الأدبية فنذكر على سبيل المثال (الأمثال البغدادية "جزءان -" معجم الألفاظ البغدادية - معجم الكنايات البغدادية - الرصافي في أوج حضيضه - معجم اللغة العامية البغدادية - الحديث من وراء الميكرفون - المغنون البغداديون والمقام العراقي - المقام العراقي وأعلام الغناء العراقي - مقدمة في الموسيقى العربية - العروض تهذيبه وإعادة تدوينه)، ويعد كتابه الضخم العروض من أروع من كتب في هذا المجال، وطبع منه أكثر من طبعة. حيث أجرى تعديلات كثيرة وأضاف بحوراً جديدة لم ترد في المصادر الأخرى .

والجدير بالذكر أن الشيخ جلال الحنفي قد تولى إمامة وخطابة جامع المرادية في بغداد وقاضياً بالمحكمة الشرعية، وعمل أيضاً خطيباً بأحد مساجد الكويت لفترة قصيرة في منتصف الستينيات من القرن الماضي، ثم تم إيقافه ومنعه عن الخطابة من قبل وزارة الأوقاف الكويتية لتعرضه

بالاستهزاء لاسم إبراهيم أثناء إحدى خطبه لصلاة الجمعة ٢. والملفت للنظر أن هذا الإمام والخطيب في المساجد تجده أيضاً شاعراً وعازفاً موسيقياً، حيث عمل أيضاً معلماً بمعهد الدراسات الموسيقية بالعراق، ومن أخباره أيضاً إنه انتدب للذهاب إلى الصين لتعليم اللغة العربية في معهد اللغات الأجنبية ببكين وذلك عام ١٩٦٦م حيث كانت زوجته تعمل في السفارة العراقية، وتعلم اللغة الصينية هناك وبكل مهارة، وفي عام ١٩٧٦م عاد إلى العراق ومعه مسودة قاموس بالمفردات الصينية دونها بأحرف اللغة العربية ولم يستطع إكمال مشروعه الثقافي الكبير بسبب ضعف نظره حيث بلغ الستين حينها . وقد توفي الشيخ جلال الحنفي بتاريخ ٢٨-٣-٢٠٠٦م ببغداد وعمره تجاوز التسعين عاماً.

جمع مادة المعجم

يلاحظ إن الشيخ جلال الحنفي -يرحمه الله- قد بذل جهداً كبيراً في جمع مادة كتابة القيم ولا يقتصر بحثه على المراجع اللغوية والمصادر الكتابية القليلة آنذاك، إنما كان بحثه -يرحمه الله- ميدانياً حيث زار دولة الكويت في مطلع الستينيات من القرن الماضي وسجل مفردات المجتمع الكويتي كما وطئت قدماء جزيرة فيلكا

٢ ويقول الأستاذ الأديب عبد الله خلف في إحدى مقالاته أن الشيخ جلال الحنفي عندما عين إماماً في أحد المساجد تهكم على سيدنا إبراهيم . جريدة الوطن عدد ١١٤٦٠-٥٩٠٦ تاريخ ١٤ ديسمبر ٢٠٠٧م، صفحة ٢١.





في ٤٢٤ صفحة، وطبع من معجمه خمسمائة نسخة فقط في مطبعة أسعد ببغداد، وبدعم من وزارة التربية والتعليم العراقية التي ساعدت على نشره حسبما ما هو مكتوب على الغلاف الداخلي للمعجم .

وتميز كتابه بترتيبه السهل للقارئ، حيث قسم المفردات الواردة به على أحرف اللغة العربية حسب الترتيب الهجائي

ونفذت نسخته بسرعة بعد صدوره آنذاك، ثم تداولت نسخ مصورة من الطبعة الأصلية بين الباحثين الكويتيين لعدم طباعة الكتاب طبعة أخرى، والطريف إن أدباء العراق في وقتنا الحاضر لم يسمعو عن هذا الكتاب عند سؤالي لعدد منهم .

آراء المؤرخين حول معجمه

يعد المعجم مرجعاً نفيساً للكثير من الباحثين واستفاد منه العديد من المؤرخين واللغويين والأدباء، لاحتوائه على مادة لغوية قيمة عن مفردات اللهجة الكويتية لم تدون على هيئة معجم من قبل مما سهل للقراء الرجوع إلى معنى أي مصطلح كويتي ومعرفة معناه خلال قراءتهم لصفحات هذا المعجم، فكان القبول والثناء على هذا الكتاب الهام من قبل رجال الأدب والثقافة بالوطن العربي الذي يعد أول كتاب يتناول المفردات بالمجتمع الكويتي.

أثناء جمعه لمادة كتابه، ويقول الشيخ جلال حنفي في مقدمة كتابه ما يلي: "إني في الفترة الواقعة بين أوائل مارس وأوائل تموز من عام ١٩٦٠م طفقت أدون في الكويت ما استطعت أن أدونه من ألفاظ القوم وخطط البلد وبعض ما يتصل بالأنساب والتقاليد وما إلى ذلك من المباحث الشعبية.

ويضيف أيضاً: "وكان علي في تلك الأيام القائضة أن أتجول كل يوم على قدمي من أول الصباح حتى الظهر، ثم أعيد تجوالي من بعد العصر حتى الثلث الأول من الليل... وكنت خلال ذلك أسأل من ألقى من الناس عن أسماء ما تقع عليه من المسميات الكثيرة ٣.

كما زار الكويت مرة أخرى لاستكمال بحثه في إبريل عام ١٩٦١م، وقد أورد الشيخ جلال الحنفي أسماء بعض ممن التقى بهم أثناء جمعه لمواد معجمه وأخذ منهم معلوماته وهم أحمد ياسين ناظر مدرسة ابن رشد و سهيل الزنكي أمين المكتبة الوطنية وخالد علي السداني وعبدالعزیز السالم وصالح إسماعيل العبدالله الراشد وسليمان الرشودي والملا معروف الملا عبدالقادر إمام جامع جزيرة فيلكا ٤.

وبعد إتمام مادة كتابه، تم طباعته بإخراج جميل وتنسيق شيق وأطلق عليه عنوان (معجم الألفاظ الكويتية) وجاء الكتاب

٣ (معجم الألفاظ الكويتية)، صفحة ٣

٤ المرجع السابق، صفحة ٤





وتقول الدكتورة ليلي السبعان أستاذة اللغة العربية بجامعة الكويت في إحدى محاضراتها عن الألفاظ الكويتية القديمة والتي ألفت بيت ديكسون عن الشيخ جلال الحنفي ما يلي: (إنه قام بعمل جليل يستند إليه الباحثون حتى الآن) .

بينما يعارض الباحث الكويتي د. يعقوب الغنيم هذا الرأي، ويرى بأن هذا الكتاب ما هو إلا تشويه للحقائق التاريخية ومحاولة فاشلة بإرجاع أصول اللهجة الكويتية إلى اللهجات البغدادية والبصرةاوية وغيرها من اللهجات العراقية المحلية، ومن انتقاداته أيضاً لهذا المعجم ذكر أن مدة إقامة الشيخ جلال الحنفي بالكويت هي مدة قصيرة جداً لا تكفي لكتابة جزء يسير منه، وضم لتأكيد حديثه قوائم استخرجها من المعجم لألفاظ لا علاقة لها باللهجة الكويتية، وألفاظ كويتية أخرى ربطها المؤلف قسراً باللهجة العراقية، وأيضاً الألفاظ نسبها إلى اللهجة العراقية وهي إما عربية أو أجنبية الأصل، وشكك في قيمة المعلومات الواردة بالمعجم عبر دراسة نشرها في سبع عشرة صفحة في إحدى مؤلفاته الأدبية.

ونلاحظ بعد المقارنة بين كتابي الحنفي والسعيدان إن التشابه بينهما كبير في فكرتي الكتابين بشكل عام، و أيضاً في ترتيب المادة التراثية وإخراجها وتنوعها وعدم اقتصرها على إيراد مفردات لغوية فقط على غرار معاجم اللغة الصرفة، إنما تضمنت أسماء مواقع جغرافية وحوادث تاريخية وغير ذلك كما سبق شرحه، ويلمس القارئ أن الأستاذ السعيدان ربما استفاد من فكرة معجم الشيخ الحنفي و الذي سبقه في الطباعة بست سنوات، إثر صدوره في عام ١٩٦٤م، وطورها تطويراً كبيراً بعد أن وجد إن المجال يستوعب الكثير من المعلومات والألفاظ بالتراث الكويتي، وأن هناك نقصاً في بعض جوانبه، فأضاف في عمله الكثير مما جعله يطبع موسوعته في ثلاثة أجزاء، ولكن الحقيقة خلاف ذلك حيث أن السعيدان نفسه يرفض هذا الزعم ويقطع الطريق أمام

اقتباس السعيدان للمعجم

وبعد أن استعرضنا محتوى هذين الكتابين القيمين، نرى إن الشيخ جلال الحنفي قد قدم للمقارئ العربي كتاباً

٥ كتاب (ألفاظ اللهجة الكويتية في كتاب لسان العرب لابن منظور)، مركز البحوث والدراسات الكويتية ١٩٩٧-م، صفحة ٤٩ وما يليها .

وقد أخطأ د. يعقوب في سنة طباعة المعجم حيث ذكر بأنه مطبوع سنة ١٩٦٢م .



كل من يرى هذا الرأي، حيث ذكر في مقدمة الجزء الثالث من موسوعته بأنه اختتم عمله الذي بدأ الشغل به قبل سبع سنوات٦، أي أن المرحوم السعيدان عكف على هذه الفكرة منذ عام ١٩٦٣م، أي قبل صدور كتاب معجم الألفاظ الكويتية بسنة واحدة، وأن الموضوع كان توارد أفكار فقط، بحيث أن السعيدان لم يقلد معجم الألفاظ الكويتية في موسوعته حسبما يتضح من قوله والعهد على ما ذكره.

ولكن في نهاية مقالنا هذا يجب أن نشيد بجهود الشيخ جلال الحنفي والباحث حمد السعيدان لما قدماه للقارئ العربي من أعمال أدبية تستحق أن ندعو الله لهم بالرحمة والمغفرة بعد وفاتهما، ونؤكد إن للشيخ جلال الحنفي عصا السبق في تدوين مفردات اللهجة الكويتية عبر إصداره كتابه القيم معجم الألفاظ الكويتية في عام ١٩٦٤م، بغض النظر عما إذا كان السعيدان قد تأثر بفكرة موسوعته من الحنفي من عدمه.



٦ صفحة ١١٥٥



أحلام صغيرة وتحد كبير

(الكتابة بحروف مسروقة) للقاصة السعودية هيام المفلح

بقلم: صالح إبراهيم الحسن
(السعودية)

عندما ولجتُ العالم القصصي للكاتبة السعودية هيام المفلح في مجموعتها الموسومة بـ (الكتابة بحروف مسروقة)*. كنت أحاول ألا أحمل الأدب انتماءً جنسياً، ولكن ما إن أتممت قراءتها حتى تأكد لي أن واقع الساحة القصصية، يقول غير تلك الدعوى النقدية التي ترفض القول بوجود أدب نسائي، في مقابل أدب رجالي؛ ذلك أن التجنيس النقدي للأدب القصصي بالذات أمر يفرضه الواقع المعاش، مسرح الواقع القصصي، ويؤكد أن أي كاتب يخرج من جلده، فيكتب بعيداً عن معاناته وهموم مجتمعه، إنما هو كاتب مزيف يكتب ما تقوله النظرية النقدية لا ما تقوله أحاسيسه، ورؤاه الفكرية ونظرته إلى الكون الحياة.

وكانت هيام المفلح كاتبة مطبوعة حسب اصطلاح نقادنا العرب. تكتب بأحاسيس صادقة عن واقع الحياة، ووقعها على مشاعرها، وما ينطبع عليها من تجارب، تعيشها واقعياً أو فنياً؛ لهذا جاءت مجموعتها مصورة أصدق تصوير معاناتها الأنثوية، أعني معاناة جنسها في مجتمعا. فمن خمس عشرة قصة تحويها المجموعة نجد أن إحدى عشرة قصة منها معنية بالمرأة وهمومها. تناولت فيها قضاياها، منذ كانت طفلة ثم وهي شابة فزوجة وأم.

المرأة أمام سطوة موروثة

جاءت المرأة التي رسمتها الكاتبة في قصصها، صورة المرأة التي نعرف في مجتمعنا، فلم نر شخصياتها النسائية تخطر في غنج وتعال في شوارع باريس ولندن بعيداً عن حقيقة المرأة في مجتمعها . كما لم نرها تتشدد بمقولات ثقافية لا تمثل معاناتها واهتماماتها، ولكنها جاءت معبرة عن المرأة العربية، والخليجية على وجه الخصوص، بأحلامها الصغيرة وطموحاتها التي لا يختلف على مشروعيتها أحد. كذلك جاءت مصورة مشاكلها ومعاناتها مع التقاليد غير المشروعة. فرأيناها منحنية أمام قسوة الواقع الاجتماعي، خاضعة لسطوة المعتقدات الخاطئة عن المرأة ودونيتها أمام الرجل. تنكفى في أغلب الأحيان على نفسها تلحق جراحها ، محاولة البحث عن حل في داخلها، ما لم يسعها التغيير في الخارج.

كما صورتها في قليل من القصص متحدية ما كبلت به من واقع ، رافضة له ، لكنه رفض وتحد من نوع مسالم لا يثير الزوابع ، وإن كان يحقق الغايات . وكان الحب والعطاء وسيلة فاعلة ،وعلاجاً ناجعاً لدى شخصياتها لتخطي ما أمامها من معوقات، بحيث تستطيع عن طريقه تغيير واقعها . ونستطيع القول بدون تحفظ نقدي أن القصص الإحدى عشرة التي اختصت بحياة المرأة جاءت مؤرخة لسيرتها في مجتمعنا. تحمل في ثناياها صرخة احتجاج مكتومة على التعامل

جاءت المرأة التي رسمتها الكاتبة في قصصها، صورة المرأة التي نعرف في مجتمعنا، فلم نر شخصياتها النسائية تخطر في غنج وتعال في شوارع باريس ولندن بعيداً عن حقيقة المرأة في مجتمعها . كما لم نرها تتشدد بمقولات ثقافية لا تمثل معاناتها واهتماماتها، ولكنها جاءت معبرة عن المرأة العربية، والخليجية على وجه الخصوص، بأحلامها الصغيرة وطموحاتها التي لا يختلف على مشروعيتها أحد.

الفوقي في مجتمع لا زالت تقاليد التسلط باقية في نفوس بعض رجاله .

والحقيقة أن هذه النبذة الاحتجاجية قد تصدرت المجموعة حين وسمت بـ “ الكتابة بحروف مسروقة ” فمع أن هذا هو عنوان القصة الثامنة ، إلا أنه أيضاً يشير بوضوح إلى الرؤية الفكرية التي تحملها سائر القصص. حيث يحمل هذا العنوان في ثناياه مؤشرات قيد على الكرامة في أبسط صورها، وهي أن يكتب الإنسان. فتحرم المرأة من هذه القيمة المشروعة، ولا تستطيع تحقيقها إلا بسرقتها . وهذا الحرمان هو ما تحتج عليه المرأة، وتطالب من خلال هذه الحروف تحقيق كرامتها المهذرة .

وقد صدرت الكاتبة مجموعتها بقصة “ ألف . بياء امرأة ” فكأنها بتلك القصة



(رقصات شرسة) نرى نزق الشاب/الرجل وهو يتعامل مع الفتاة/المرأة تعامله مع أي شيء يمكن تغييره بسهولة لا بوصفها إنساناً له كيان ومشاعر .. وفي قصة (ظله) تعقد الأسرة الآمال الكبار على الزوج، كيما يكون ظلاً للزوجة، تستند عليه، لكنه لا يكون بسلبيته إلا غريباً لا ظل له !

وعندما تعجز المرأة عن التغيير تقاوم مقاومة سلبية في قصة (بوح البراكين)، حيث تنفس الزوجات عن براكينهن الغاضبة بإطلاق حمم من السباب على أزواجهن . وتحاول المرأة في قصة (القطلة والعنكبوت) أن تتعامل مع الرجل تعامل العقل، وأن تخسر الكثير خيراً لها من أن تخسر كل شيء ، وذلك حين تقرر شراء نفسها وأولادها بالطلاق من زوجها . لكنها عندما ترى أنها قادرة على التعامل مع الرجل حتى بمنطقه، فإنها تتعامل معه بأسلوبها الخاص، فتقتنص الدقائق خلسة لتمارس هوايتها في الكتابة في قصة (الكتابة بحروف مسروقة). أما عندما تحس بالأمان فإنها تشغل بثافتها عن زوجها وأنوثتها في قصة (ذات أمسية) .

وحين ترى الزوجة في قصة (وما بيدي حيلة) أن مؤسسة الزواج بدأت تفقد حيويتها تركب الزوجة المركب الصعب ، فترسم نفسها عاشقة ولهى، تناجي الزوج الغافل برسائل الحب والهيام ، وهي وإن ثبت لديها ما يمكن أن يرتكبه الزوج من خيانة ، إلا أنها استطاعت أن تعيده إلى كنفها بقوتها المحركة، قوة الحب .

جاء البناء الفني لدى الكاتبة بناءً تقليدياً حيث تأتي المشاهد والأحداث متتابعة حسب تسلسل ورودها في الواقع . وهذا البناء التقليدي يؤخذ عليه أن بدايته بالذات عاجزة عن إدخال القارئ إلى جو الحدث مباثرة ، لأن الولوج إليه يحتاج تقليدياً إلى تمهيد له يسوغ القبول به.

أرادت أن تمهد لبقية القصص بعرض مشكلة المرأة في مجتمعتها بصورة شمولية ، ثم تتابع السيرة مصورة المرأة في نجاحها وإخفاقها. إلى أن تأتي القصة الأخيرة وهي المعنونة بـ “بغمضة عين ..!” وفيها نجد المرأة /الزوجة تهزم الرجل، المتعالي على غيره، المنغلق على حياته وأسراره ، فحين أرادها زوجة أرادها طفلة “قطعة من صلصال خام” كل مفاتيحها في يده . لكنها وهي الطفلة ذات الأربعة عشر ربيعاً، تهزمه في الجولة الأخيرة من تعاليه ، حيث وزعت ببراعتها “تفاصيل المنزل وأسرار مجلسه ومخدعه وكل شؤونه وأموره ..” فكان الكاتبة أنهت مجموعتها بهذه القصة؛ منهيّة سيرتها مع الرجل بانتقامها لبنات جنسها ، حيث يظهر رغم قوته وجبروته، غير قادر على مواجهة المرأة وهي في أشد حالات ضعفها .

نمطية الشخصيات

تتوالى هموم المرأة مع نصفها الآخر بين القصة الأولى والأخيرة... ففي قصة





وتحاول بهذه القوة المؤثرة في قصة (لعبة في منتهى الجدية) أن تجرب قدراتها على إذلال الرجل عن طريق الحب لتثبت أنها الأقوى في هذه اللعبة، لكن حرارة الحب تصهرها معه وتسقطها قبله، وهو سقوط لا يدين المرأة بقدر ما يسمو بها، إذ أن هذا يؤكد التزام المرأة الفطري عقلياً وروحياً بكل المعاني الجميلة في الحياة. ومما يجدر لحظه أن المرأة هنا قد استسلمت للرجل حينما كانت أساليبه مشروعة في امتلاك مشاعرها، لكنها ترفض هيمنته غير المبررة، وتهزمه شر هزيمة في قصة (بغمضة عين) حين كان لا يريد المرأة إلا شيئاً من أشيائه، رغم قلة حيلتها وضعف تجربتها. وتبرز لنا الأمومة تلك الغريزة الأصلية في نفس المرأة ماثلة في قصة (يوم طارت ابنتي) حيث نجد المرأة تكاد أن تفقد عقلها حينما فقدت ابنتها للحظات. وهذا أيضاً مما يؤكد إخلاصها الراسخ لكل العواطف النبيلة في الحياة.

وقد أدت هذه الرؤية المختزلة لصورة المرأة والرجل في قصص الكاتبة إلى القول بأن شخصياتها النسائية شخصيات متمردة على الواقع الاجتماعي، وفي أكثر الأقوال تطرفاً، إن الكاتبة نفسها هي المتمردة لا شخصياتها فحسب.

والحق إن النظرة المتزنة الواعية، والمدركة لطبيعة الفن القصصي تنفي هذه المقولات، إذ الفن السردى في الأعمال القصصية يعبر عن رؤية فكرية، ولا يعبر عن شخصية الكاتب أو بصورها، كما لا يصور شخصيات حقيقية؛ لأنها شخصيات من إنتاج الكاتب، تمتزج بالخيال الفني له، وتمتاز من مخزونه الثقافي الذي يسمح له بالإضافة والحذف والانتقاء، حسب ما تحتاجه رؤيته الفنية من أدوات التعبير، فهي لا تعبر بأي حال عن شخصيات حقيقية من الواقع، بل هي شخصيات مصنوعة، أو كما عبر عن ذلك (رولان بارت) حين قال: "إن الشخصية الروائية ماهي سوى كائن من ورق". وهي حقيقة فنية تصدق على سائر فنون القص.

كما أن شخصيات الكاتبة في قصصها لم تخرج عن سياقها الاجتماعي المشروع،

ويبدو أن إخلاص الكاتبة لمشروعها الاحتجاجي، قد أنساها جوانب أخرى من حياة المرأة في مجتمعها، كما أنساها النظر إلى جوانب أوسع من الحياة بمفهوم أكثر رحابة وواقعية، ولهذا جاءت شخصياتها القصصية مختزلة في نمطين أحدهما نسائي والآخر رجالي، أم الشخصية النسائية فهي شخصية الفتاة/ المرأة الضعيفة أمام قوة الرجل/ المجتمع وهي تحاول أن تقتنص حياتها الحرة الكريمة من سطوة الرجل غير المبررة





سبق استهلال الراوي اقتباس من يوسف إدريس . وإذ كان الاقتباس له دلالة أخرى إلا أنه هنا يؤدي إلى نوع من التقابل المثير وإلى مزيد من علامات الاستفهام المغرية بالقراءة.

ومما يؤخذ أيضاً على البناء التقليدي المعتمد على ترتيب الأحداث القصصية حسب تسلسلها في الواقع، أن النهاية في هذا الأسلوب تكون معروفة أو محتملة ، إلا أن الكاتبة لم تقع في مثل هذا الخطأ ، بل نجد نهايات قصصها تأتي غير متوقعة لا بوصفها غير مقنعة، ولكن لأنها تأتي مثيرة للدهشة الفنية في نفس قارئها . ففي قصة (دقائق مجنونة) يشير السرد في آخرها إلى أن الشخصية أدت شيئاً من تمارين اليوغا فاسترخت بعد ذلك ، لكن النهاية جاءت بصورة غير متوقعة إذ يتبين منها أن هذه الراحة لم يكن مصدرها التمارين ، وإنما لأن النفس العميق قد امتد ليكون نوماً عميقاً وطويلاً أدى إلى ضياع فرصة الأمسية، التي كان من المقرر أن تكون الشخصية محوراً .

وإذا كان من مأخذ على نهاية القصص لدى الكاتبة التي تشكل في الوقت نفسه نهاية الحدث ، أنها كثيراً ما تذيّلها بشرح يأتي من فضول القول ، وتفسيراً لما لا يحتاج إلى تفسير، فجاء ذلك أكثر مما يحتاجه النص القصصي . ففي قصة (ظله) مثلاً، تأتي النهاية مسرودة على لسان الراوي /الزوجة ” لقد وضعت أمني بيني وبين الشمس غربالاً ليحميني

بل كانت تدفع ظلاً حلّ بها، ولم تكن ثائرة عليه ، ولكنها كانت تحاول التعامل معه بصورة تحفظ لها إنسانيتها وحققها المشروع في تحقيق ذاتها .

بدايات مثيرة ونهايات مدهشة

جاء البناء الفني لدى الكاتبة بناء تقليدياً حيث تأتي المشاهد والأحداث متتابعة حسب تسلسل ورودها في الواقع . وهذا البناء التقليدي يؤخذ عليه أن بدايته بالذات عاجزة عن إدخال القارئ إلى جو الحدث مباشرة ، لأن الولوج إليه يحتاج تقليدياً إلى تمهيد له يسوغ القبول به . لكن الكاتبة استطاعت أن تتدارك بناءها القصصي، وتتخلص من عيوب هذا البناء في البدايات، عن طريق إيراد ومضة مثيرة في الحدث، تجعل السرد يتخطى مرحلة التمهيد إلى الحدث مباشرة ، لتعود القصة بعد ذلك إلى البناء التقليدي المبني على الترتاب الزمني وتسلسل الأحداث حسب ورودها .

ففي (الكتابة بحروف مسروقة) بدأت القصة بما يشبه المقدمة لكن الكاتبة لم تجعل التقديم يخطف وهج اندفاع القارئ فتصدمه منذ أول إطلالته على النص، مما قد لا يشجعه على متابعة القراءة، بل بدأتها بومضة تلمح ولا تشير، وتثير ولا تفشي سر القصة، فقد بدأتها بعبارة مثيرة للتساؤل، حيث جاءت العبارة على لسان شخصية لراوي ” دائماً كنت أقول إن في حياة كل امرأة رجلاً يدفعها إلى ...! ” ومما زاد حدة التساؤل أنها جملة ناقصة لم تحدد توجه القصة . كما





” فكانت هذه العبارة ذات دلالة عميقة موحية لا تحتاج إلى مزيد من الشرح أو التفصيل. لكن جاء التذييل التالي بالعبارة السردية : “وأمي -بسيطة - ساذجة لا تعرف أن الغريال .. لا ظل له” زيادة لا مكان لها، وأجدي بالقصة الاستغناء عنها . وكذلك الأمر في قصة (فكرة) ، وفي قصة (ويوم طارت ابنتي) .

في دلالات السرد

تقوم قصص المجموعة على السرد التقريري بصفة عامة، ومن خلاله نعرف كثيراً من المواقف والأحداث التي نراها من خلال الراوي، وهو الشخصية القصصية الأولى في الغالب، وإذا كان هذا الأسلوب مما يجرف العمل القصصي في دوامة التقريرية، وهو ما يحجب رؤية الأحداث والمشاهد، إلا أن سرد الراوي لم يكن تقريرياً بصورة يغلق أمامنا نوافذ الرؤية للحدث وملامح الصور وهي تتكون، بل يأتي مصوراً في الغالب الحدث والمشهد لا مقررأ لها:

” زقزق -ولدي. في صحراء بيتي ..

شهادات التقدير، وأوسمة الرضا ، وبطاقات الحب ، تقاطرت علي تهنئتي على هذا الإنجاز الرائع .

قوائم الطعام حافلة (بما يفيد الولد) والنصائح عامرة (بما ينفع الولد) والمال يبذل بسخاء (لما فيه مصلحة الولد) ..تمنيت أن ألد . كل يوم . ولدأ،،

وكان السرد بالضمير الأول وسيلة فاعلة في تحقيق الأثر النفسي؛ حيث أضفت

مزيداً من الصدق والمصادقية للرؤية التي تحملها القصص فجاءت إحدى عشرة قصة من المجموعة قائمة على هذا النسق، حيث تروي الشخصية/الراوي ما وقع لها أو ما رآته ، ففي قصة (ألف . آباء .. امرأة) تعتمد الكاتبة إلى ما يشبه سرد السيرة الذاتية حيث تسترجع الشخصية أحداثاً ماضية لترويها للقارئ، وتستعمل أثناء ذلك ضمير المتكلم لإضفاء الطابع الشخصي ، وقد كان هذا الأسلوب في السرد عاملاً معمقاً لدلالة القصة، حيث أرادت الكاتبة من خلالها أن تصور معاناة المرأة في مجتمعتها، فكان أسلوب السيرة بما تضمنه من إيحاء بالذاتية، ما يجعل القصة توهم بالواقع المعاش بصلفه وهدره لطاقات المجتمع ، لا المتخيل الذي يقبل المبالغة في الطرح .

ويأتي الحوار بالأسلوب المباشر الذي يهيئ فيه الراوي لجملة بعبارات تقديمية لكنه يأتي معاضداً للسرد التقريري في تصوير الحدث، وجعله ماثلاً على السطح، معبراً بدقة عما يجول من صراع بين الشخصيات. ففي قصة (القطعة والعنكبوت) نرى أن السرد يأتي مواتياً لطبيعة الحدث، فعندما كان الأمر يحتاج إلى تمعن وإجالة نظر، كان السرد طويلاً متراخياً متضمناً لكثير من الحوارات الطويلة . أما عندما تصل الشخصية إلى قرارها، ويصبح الأمر متوقفاً على التنفيذ، نجد أن جمل السرد تقصر، ويصبح قاطع الدلالة، لا يتجاوز في طوله اللغوي الجملة الواحدة . كما نلاحظ





بروز تقنية القطع، حيث يتم القفز على الزمن، متجاوزاً كل حدث لا أهمية له في مسار القص، وكذلك تأتي جمل الحوار المصاحبة له قصيرة محددة لا تحتل أي تفسير آخر :

”وكان علي إبلاغه بقراري هذا

قلت له :

- أريد حماية ما تبقى من أطفالي ”.

في حين تأتي عبارات الشخصية الثانية /الرجل متراخية غير مبالية :

”تذكريني بقطتنا القديمة .. كانت تحمل صغارها بفمها ..الواحد بعد الآخر .. لتبعدهم عني وتحميهم من مشاكستي.

- إذا .. القطة في مواجهة العنكبوت ؟

وحين تطلب منه الاحتفاظ بأولادها ، يأتي السرد والحوار حازماً دقيقاً :

”وبدون تفكير .. وبلاستهار ذاته ..قال :

- موافق .. بشرط واحد ”.

وعندما يتم الاتفاق نلاحظ أن السرد يعود إلى تراخيه بعد أن أنجز مهمته وبلغ أعلى درجات صخبه وعنفوانه :

”أحسست بخيوط العنكبوت اللزجة الواهنة تنسحب عن أكتافي وأكتاف أولادي ..ورأيت العنكبوت يزحف يزحف مديراً أمامنا .

ويتلاشى ...

ويتلاشى ...

وي ت ل ا ش ي ”.

وتأتي بعض قصص المجموعة وقد

بنيت على تيار الوعي ، بشكل يكاد أن يكون كاملاً، من مثل قصة (دقائق مجنونة) حيث قامت على سرد داخلي بضمير المتكلم، بحيث جاءت وكأنها تجربة ذاتية محضة نظراً لما تخللها من قلق ومخاوف تتاب الشخصية من جراء استعدادها لأمسيتها القصصية الأولى. وكذلك الأمر في قصة (لعبة في منتهى الجدية) حينما تحاول الشخصية النسائية فيها الانتقام ممن جنى بحبه على قريبتها، وتحاول الإيقاع به في شراكها لترده خائباً. ونسمع صوت الصراع المحتدم بين الرغبة الشديدة في الانتقام، وبين مشاعر الحب الجارفة التي لم تستطع جميع تحصيناتها العقلية أن تقف أمامها طويلاً.

وعندما تنتهي المعركة الضارية بين قلبها عقلها واستسلامها لصوت الحب، ينثال السرد شاعرياً متوالي الفقرات متسارع الأحداث، تكاد أن تسمع معها خفقات قلبها المضطربة:

”وكل ما أذكره ..

أني سمعت نفسي أهذي هذيان عاشقة

ودمي يفور في جسدي

والدنيا ضاقت بي من سعادتي .

ويدي كالجمر المتوقد بين يديه

و

و

وأخيراً يستطيع القارئ والناقد على حد سواء أن يكتشف رؤية فكرية متميزة لدى الكاتبة، وخصوصية في النسيج

الفني في مجموعتها، وهي خصوصية لم تتكلفها ، بل جاءت نتاجاً صحيحاً لمقدرة أسلوبية، وتمكن في السرد أهلها أن تعبر عن فكرها بإشراق. وأن تنقل رسالتها بفنية عالية ، وقد جاءت المجموعة تحمل هماً فكرياً، ورؤية ذات دلالة هادفة تغري بالقراءة بما تعرضه من مشاهد وصور. وبما تسطره من بيان يأتي نفثات سحر خاطفة، حيث تكون البلاغة الإيجاز ،

ويأتي مسهباً حين يكون الإسهاب ورسم المشاهد مطلباً فنياً.

* الكتابة بحروف مسروقة ، هيام المفلح (جائزة أندية الفتيات بالشارقة لإبداعات المرأة العربية) أندية الفتيات بالشارقة ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٨





”الدروازة في زمن الطاعون“

هيثم بودي

بين التسجيلية والذهنية

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)

عندما يفرغ القارئ من رواية ”الدروازة في زمن الطاعون للروائي الكويتي هيثم بودي“ يبدو كمن يصحو من كابوس فظيع.. يتحسس صدره.. يتابع أنفاسه.. هل يصيبه شيء من الوهن.. أهو في طريقه إلى دخول نفق الطاعون المظلم والخروج منه ميتاً، لينضم إلى الآلاف المؤلفة التي حصدها طاعون الكويت عام ١٨٣١، أم أنه سيكون واحداً من الذين من عليهم القدر، وأعطاهم فرصة ذهبية للولادة من جديد، الولادة من رحم الموت؟!

هكذا كان حالي وأنا أفرغ من هذه الرواية ”للكاتب“ الذي يستطيع أن يقبض على قارئه، ويعتقله من الصفحة الأولى حتى الأخيرة، حتى ليشعر بنفسه أنه يعيش مع أبطال هذه الرواية، يكابد آلامهم يوماً بيوم، وساعة بساعة، يحيا معهم حصار الطاعون الذي لا ينجو منه إلا طويل عمر.

برز ”بودي“ منذ ست سنوات مضت، يوم نشر مجموعته القصصية الأولى ”النخيل“ ٢٠٠٣، فلفت الأنظار، بأنه شاب موهوب وطموح، وقمت يومها بنشر دراسة نقدية عن مجموعته في ”البيان“، وأشارت إلى تميز بعض القصص ومنها الطاعون، وبومباي، والنخيل، كما ألمحت إلى أن قصة ”الطاعون“ تحمل في ثناياها عالماً روائياً غنياً، وأنها تصلح لأن تكون رواية لافتة للنظر في قابل الأيام، علماً بأن القصة كانت في خمس صفحات فقط.

يلفت النظر في كتابات هيثم بودي بساطته وعفويته المطلقة، وبعده عن كل أشكال الصنعة والتصنيع، وهذه العفوية هي الباب الذي يجب الدخول من خلاله إلى نصوصه الإبداعية.

ومقتضب:

”إلى الكويت.. وطني الغالي.”

تنطلق شرارة الرواية الأولى من ”الزمن الحالي.. منطقة شرق“ حين تلقى سائق حفارة شركة مقاولات البناء أمراً بالتوقف فوراً، حيث كشف الحفر هن هياكل عظمية وقبر جماعي في منطقة شرق، ويتزامن ذلك مع عودة رئيسة الوفد الكويتي من الحدود العراقية، والمكلفة مع مجموعتها بكشف رفات الأسرى، ومع اكتشاف رفات كل مجموعة من الأسرى كانت د. ”أمل“ تمنى نفسها بأن يكون زوجها من بين هؤلاء، حتى تحمل رفاته لآخر مرة بين يديها الحانيتين.

ويكشف تقرير د. أمل الذي أعدته عن أربعة هياكل عظمية، عمرها الافتراضي يصل إلى مئتي عام أو أقل، وهي لرجل وامرأة وطفلتين اثنتين، ثم تضيف في تقريرها ”قد يكونون من ضحايا الطاعون“ ص ١٠.

الفضول قاد أمل إلى جهاز الكمبيوتر، وتحديد موقع جوجل:

”الطاعون الكويت ”لنقرأ ما يلي: “ اجتاحت الطاعون الكويت عام ١٨٣١م،

خيراً فعل الكاتب ”بودي“ عندما أخذ هذه القصة، وصار يعيد تكوينها وبناءها بناءً درامياً حجراً تلو حجر.. يحفر هنا، وينبش هناك.. يقرأ ويحلل ويقارن، إلى أن استوى معمار الرواية أمام ناظره، متكاملًا ومتناسقًا، فيه الكثير من تحدي الذات.

لأن الكاتب لم يعيش هذه الأحداث أصلاً.. لكنه قرأ عنها في بطون الكتب الكويتية، والتي أرخت للطاعون، وكذلك الكتب التي تحدثت عن ملاحم الغوص على اللؤلؤ ونواخذته وبحارته ورجاله الأشداء..

قرأ الكاتب بإخلاص واجتهاد.. قرأ متسلحاً بمهوبة حقيقة، وكان الحصاد في النهاية نصاً روائياً ناجحاً بكل المقاييس.

يلفت النظر في كتابات هيثم بودي بساطته وعفويته المطلقة، وبعده عن كل أشكال الصنعة والتصنيع، وهذه العفوية هي الباب الذي يجب الدخول من خلاله إلى نصوصه الإبداعية، وكان الروائي الكويتي الأستاذ ”إسماعيل فهد إسماعيل“ قد أشار إلى ذلك في معرض تقديمه لمجموعة بودي القصصية الأولى، عندما قال:

”سلسلة القصص الذي يتخذ سمة العفوية، والنكهة التي أسبغها اللجوء إلى الاقتصاد باستخدام اللغة المحكية في إدارة الشخصيات“.

الدروازة صادرة عن دار السندباد عام ٢٠٠٨، وتقع في مئة وخمسة وثلاثين صفحة من القطع الكبير، والإهداء موجز



الكويت القديمة، وفي مقدمتها "تاريخ الكويت" للمؤرخ عبد العزيز الرشيد، و"صفحات من تاريخ الكويت" للشيخ يوسف بن عيسى القناعي، واطلع على معلومات كثيرة حول "طاعون لندن" و"طاعون بيروت"، وشاهد الصور الفوتوغرافية لضحاياه، وقرأ عن "طاعون بغداد" بالإضافة إل ما سمعه مشافهة من والده ووالدته وكبار السن الذين قابلهم.

وهذا كله يدل على جهود كبيرة بذلها الأديب "بودي"، وهو يجمع مادة روايته كمادة تاريخية، ثم يعيد إنتاجها وصياغتها فنياً وإبداعياً، وهذا يحتاج إلى موهبة وحرفية وصبر وأناة، ويبدو أن الكاتب قد استفاد من دراسته لـ "فن السيناريو" في لندن، ليقدم لنا ذلك كله في تولىفه أدبية. تاريخية تستحق الإشادة.

في الكويت ١٨٣١م من الطبيعي أن نرى البيوت الطينية المتقاربة.. والأزقة والسكك الترابية، ومن البديهي أن نرى "النواخذة" قباطنة السفن، و"المجدمية" مساعديهم، والغواصين والبحارة.. و"الطواشية" تجار اللؤلؤ..

كان بيت النواخذة "بو أحمد" يقع في آخر الحي الأوسط من المدينة.. وكان لديه ولدان أحمد وزوجته نورة وابنهما الصغير خالد، وابنه ناصر مازال عزباً يحلم بأن يزوجه، ويشاء القدر أن يلتقي بصديق عمره المجدمي "بو سالم" وهو رجل فقير أقعده المرض عن العمل، لديه ثلاثة أولاد متزوجين، وابنته "سارة" يحلم أن يراها في بيت زوجها قبل أن ينتقل إلى رحمة ربه.

يتفوق الكاتب وهو يصف لنا الزواج.. الفرحة.. الزفاف "الدزة" هدايا العروس "البيلة".. غناء الخماري.. السامري.. الرقص.. الدفوف.. "هب السعد هبوب الريح".. ليلة الزفاف.. والدخلة.. وصلاة العريس على عبادة عروسته، ليبارك الله لهما هذا الزواج الميمون.

سمي بسنة الطاعون، حدث أثناء غياب البحارة في البحر، أغلقت بوابات السور الخمس، والكل أغلق بابه.. الرجال أول الضحايا كونهم خط الدفاع الأول.. تليهم الأمهات.. الأطفال أكثر نجا.. لم ينج من الوباء سوى أربعمئة شخص.. أسماء عوائل محيت من أصلها "ص ١٢".

ويلفت نظر الدكتورة حوار صحفي أجري مع سيدة كويتية عجوز حول الطاعون، وحينما قابلتها أمل وجدتها وقد قاربت منتصف السبعين، وأفادت العجوز أن والددة جدتها، وتدعى "سارة" كانت واحدة من القلائل الذين نجوا من طاعون الكويت.. فمن هي سارة، وما قصتها؟

وهنا يرجع بنا الروائي "بودي" إلى الوراثة قرابة ١٧٥ عاماً، ليحدثنا في الفصل الرابع تحت عنوان "الكويت عام ١٨٣١م".

ويتساءل القارئ أنى لهذا الروائي الشاب، أن يحدثنا عن هكذا فترة، وحين سألتها أنا بدوري أفاد بأنه بقي يجمع مادة روايته التاريخية هذه أكثر من اثنتي عشر سنة، وقرأ الكثير من الكتب التي تحدثت عن



متنصف الليل، سمع طرق قوي على الباب الخارجي الموصد، وصراخ امرأة تستغيث.. دفع النوخذة اللحاف برجليه بقوة، ووقف صاخاً: "لا تفتحوا لها الباب، وإضاف بصوت مرتبك وعال: إذا فتحنا لها الباب سنموت كلنا.. هل تسمعونني سنموت جميعاً".

ستمضي".

وهكذا فالرياح لا تجري دائماً بما تشتهي السفن، ويزيد الأمر حزناً وأسى وفاة المجدي والد سارة، دون أن تتمكن الصبية من رؤية والدها، وينكسر قلبها، وتزداد معاناتها مع كل يوم يقترب فيه موسم الغوص، وماذا سيتحمل هذا القلب الرهيف المسكون بالحب والوفاء للزوج والأهل وللجميع.

ويخفف من آثار الصدمة تلك الرحلة الجميلة التي قام بها ناصر وزوجته على ظهر الخيل خارج سور الكويت، من بوابة السور الوسطى باتجاه الشامية الغنية بآبارها ومائها العذب، حيث الرعاة يردون الماء، يسقون إبلهم وأغنامهم، وكان على منصور وسارة أن يعودا قبل غروب الشمس، حيث تغلق بوابات السور الخمس، لينام أهل الكويت بسلام.

ولعل مفتاح الرواية الحقيقي يكمن في الفصل الحادي عشر، حيث يصحو النوخذة "بو أحمد" على حلم فظيع، يزرع الرعب والتوجس في قلبه: "لقد حلم برجل يرتدي ثوباً أسود،

وما كان أجملها من مناسبة وفرح، حين تقدم النوخذة بو أحمد من المجدي بو سالم يطلب يد كريمته "سارة" لابنه "ناصر" على سنة الله ورسوله!!

وترجع بنا "سارة" إلى رفيق طفولتها "ناصر" وصورة ذاكرتها:

"الطفولة.. ناصر.. ها هي تركض معه على سطح السفينة الراسية في نقعة الميناء الصخري.. ناصر صديق الطفولة الغضة، يتسلقان حبال السفينة مع تحذيرات الأبوين لهما بعدم الاقتراب من حبل السارية الوسطى.. يتسلقان عالياً، يتدليان بالحبال، وينزلان منها كما السعادين الصغيرة" ص ٢٢.

ويتفوق الكاتب وهو يصف لنا الزواج.. الفرح.. الزفاف "الدزة" هدايا العروس "اليلوة".. غناء الخماري.. السامري.. الرقص.. الدفوف.. "هب السعد هبوب الرياح".. ليلة الزفاف.. والدخلة.. وصلاة العريس على عباءة عروسته، ليبارك الله لهما هذا الزواج الميمون.

وعند صبحية العرس تقدم الجارة الضريرة "أم منصور" للعروسين الكعك المحلى بالزعفران والهيل، وهي تقول: "لقد تخمرت العجينة ليومين كاملين، حتماً سيعجبكما ما صنعتة" ص ٢٩.

ولكن العروس "سارة" ستمكث مع عريسها شهراً واحداً فقط، لأنه سيلتحق برحلة الغوص، وتقول له بحزن وأسى "أربعة أشهر.. طويلة هذه الرحلة.. أرجو أن تمضي سريعاً"، ويهدئ العريس من روع محبوبته: "ستمضي يا حبيبتي





الغوص هذا العام، وإسناد المهمة للنوخذة ”بو سليمان“، على أن يذهب ابنه ناصر للغوص مع الرجال.

وتزداد وتيرة القلق لدى النوخذة، حين تقص عليه ”سارة“ زوجة ابنه حلما مزعجا رآته ليلة الأمس:

”ثلاثة طيور سوداء في الدار تريد نقر رأسي، كنت أحاشاهم وأبعدهم صارخة ومستجدة، لكن الطير الكبير يقترب، ويدفعني بمخالبه، منقاره القوي يريد اختراق وجهي، ثم يسقط أمامي فجأة قتيلًا، وكنت أنت يا عمي.. نعم.. كنت أنت من قتله“ ص ٥٢.

ثم تشغل الكويت بيوم رحيل الغواصين إلى صيد اللؤلؤ، وتبدأ الطقوس الاحتفالية؛ فرق لنساء يغنين ويضربن الدفوف، تشاركهن نساء الغواصين وأهليهم في التصفيق، والأطفال يرقصون حولهم.. الغواصون يستعدون لنشر الأشرعة.. غناء.. طبول.. صاجحة..

”ميناء النقعة مزدهم بالمودعين والمسافرين.. أهازيج النساء تتواصل مع قرع طبولهن، محتفلات ببدء موسم اللؤلؤ.. السفن تتسابق إلى الهيراث حيث مغاصات اللؤلؤ“ ص ٥٥.

غادر الغواصون إلى مصائد اللؤلؤ، وبقي للكويت آمالها وأحلامها، وليت الأمر توقف عند الأحلام إذا لكان، ولكنه تخطى عتبة الأحلام إلى الواقع؛ إذ بدأ بعض الرجال يتساقطون صرعى بشكل مفاجئ، ففي ساحة الصفاة يقول بائع الأغنام:

”هذا ثالث يوم يسقط فيه الرجال هكذا

في الفصل التاسع والعشرين يستمر الخط الدرامي المتنازم في الصعود، الأمر الذي يجعل القارئ يلهث وراء كل سطر لمعرفة ما سيحدث، إن الأحداث ما تزال تتشابك وتتنازم باتجاه العقدة والذروة التي تمسك بالأعصاب، وتنتهدها إلى أقصى مدى، فما الذي يجري من أحداث، وما مصير هذه المدينة المنكوبة؟!.

ملامحه غير واضحة، يحمل منجلا للحصاد، يقتل رجال الحواري برشاقة، يتصيدهم واحدا تلو الآخر، يضرب بو أحمد على خاصرته، يسقط.. يصرخ متألما، وينقطع الحلم“ ص ٤١.

ولا يدري النوخذة كيف بدأ القلق يساوره بعيد المنام تماما، حيث تذكر، وهو عند الطواش ”بو حمود“ تاجر اللؤلؤ، السفرة التي قام بها الرجلان إلى بلاد الهند أيام شبابهما، وحب الهنود للعب والرقص في الميادين العامة، والمشى على الحبال، والنفخ في النار، وتعليم الفيلة والقروود الرقص، ومباراة الهنود، وهم يحملون الرماح حول رجل يرتدي اللباس الأسود، ويصيح الطواش ضاحكا ومبتسما:

”آه إنها رقصة الطاعون“، وهنا يصحو النوخذة على حلم آخر مفزع، ولكنه هذه المرة حلم من أحلام اليقظة.

ونظرا لحساسية النوخذة المفرطة والشديدة، وإحساسه العالي بالمسؤولية تجاه أهل بيته، فإنه يقرر اعتزال موسم





بلا سبب ” ص ٦٢.

وعند صلاة العصر في مسجد المقبرة كانت الصلاة على ست جنازات لرجال سقطوا صرعى دون معرفة الأسباب، ويهتف النوخذة بحسرة وأسى ” قد يكون الوباء قد حل ” ص ٦٢.

وحين يسأل إمام المسجد عما يقوله الدين بشأن الطاعون، يجيب الشيخ بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم:

” إذا دخل الطاعون مدينة فلا تدخلوا إليها ولا تخرجوا منها ”.

ويخصص إمام مسجد السوق خطبة يوم الجمعة عن وباء الطاعون، بعد توالي الإصابات بين الناس، وسقوط الرجال بأعداد كبيرة صرعى بلا أسباب، ولكن الذي قطع الشك باليقين اقتحام فرسان القصر الأسواق بشكل غير مسبوق، وهم يصيحون بالناس بهلع: ” أدخلوا بيوتكم.. الطاعون.. صدرت الأوامر بإغلاق الدكاكين والأسواق.. ستغلق البوابات.. البوابات خط الدفاع الأخير.. إذا سقطت سقطنا ” ص ٦٩.

وما إن انتهى الفرسان من إطلاق تحذيراتهم حتى عمّت الفوضى السوق، وأخذ الرجال يتراكمون في كل الاتجاهات ” وما هي إلا فترة قصيرة حتى أغلقت الأسواق والدكاكين، وغادر الجميع إلى بيوتهم.. وغرقت الأسواق في الصمت !! ” ص ٧٠.

أغلق النوخذة باب البيت على عجل وهو يستند إليه.. رافعا صوته بقوة.. محذرا الجميع من الخروج، وكان الرجل قد فعل خيرا يوم أعطى ابنه أحمد درهمين

فضيين، وأمره بشراء مؤونة لعلها تحميهم شر الأيام القادمة، وها هو يطلب من سارة أن تجهز له سطلا من الماء ليخلطه بالتراب، ويغلق جميع فجوات الأبواب لمنع دخول الفئران والحشرات.

وكان يهدئ من روع الجميع قائلاً: ” إذا مكثنا في بيتنا آمنين.. فلن يحصل لنا مكروه بإذن الله.. كل ما يجب علينا عمله هو الانتظار وعدم الخروج ” ص ٧٣.

ولكن سارة - كما يبدو- لا تشغل نفسها بعواقب الطاعون، بقدر انشغالها بعد أيام غياب الغواصين وزوجها، تلك التي بلغت.. إلى الآن.. عشرين يوماً بالتمام والكمال..

وفي حديث دار بين الرجلين الجارين، عبر شق في الحائط بينهما، أكد الحارس ” أبو منصور ” للنوخذة بأن الوضع ليس تحت السيطرة تماماً ؛ حيث كثير من الناس يرغبون في الخروج من البوابات إلى الصحراء، وسرايا الدفاع تعمل جاهدة في حفظ أمن البوابات، ويحذر النوخذة جاره وابنه منصور اللذين يعملان في حراسة البوابة الوسطى قائلاً: ” إذا سقطت الدروازة يا بو منصور ستسقط البلد، وبضيف: هل تريدونني أن أساعدكم في حراسة البوابة.. فيرد الرجل: لا يا نوخذة سرايا الدفاع تعمل على قدم وساق ” ص ٧٦.

لقد ظن النوخذة ” بو أحمد ” أنه بإغلاق باب بيته بإحكام، قد سدذ المنافذ أمام زحف الطاعون، لكن الذي لم يكن في الحسبان أن ” نورة ” زوجة ابنه أحمد، قد طلبت منذ اليوم الأول للطاعون، أن يسمح لها بالذهاب لبيت أهلها، نصف يوم





لكن الذي لم يكن في الحسبان على الإطلاق أنه، عند منتصف الليل، سمع طرق قوي على الباب الخارجي الموصد، وصراخ امرأة تستغيث.. دفع النوخة اللحاف برجليه بقوة، ووقف صارخاً: ” لا تفتحوا لها الباب، وأضاف بصوت مرتبك وعال: إذا فتحنا لها الباب سنموت كلنا.. هل تسمعونني سنموت جميعاً ” ص ٧٩.

إنها قسوة طاعون الموت.. القسوة التي تضع الإنسان أمام خيارات ظالمة.. باب خشبي موصد يفصل بين الزوج وزوجته.. بين الأم ” نورة ” وطفلها ” خلودة ” في الداخل.. إنه باب الحياة أو الموت... وإدخال هذه الزوجة المفجوعة إلى البيت بأية طريقة، يعني إدخال الموت المحتم إلى البيت بأسره...

وحشة الليل

إنه صراع الحياة والموت، بيرع الروائي ” هيثم بودي ” في رسم ملامحه بطريقة درامية سينمائية تحبس الأنفاس.. استغاثة امرأة.. ظلمة الليل الموحش، القلوب التي تخفق وتضطرب، ويفصل بينها باب موصد القرار الصعب.. نفتح أو لا نفتح.. تدخل أو لا تدخل.. الحياة.. الموت.. ويبقى الباب مغلقاً في وجه الزوجة البائسة.. لم يشفع لها وحدتها ولا صراخها... ولا استغاثتها.. لم تشفع لها وحشة الليل.. وتربص الموت والفناء بها... وتغادر نورة.. تركض هائمة على وجهها.. لا يدري أحد وجهتها !!

الطاعون يضغط على الأرواح بكل ثقله.. يقتل بلا رحمة ولا شفقة.. يضغط في كل الاتجاهات.. لا يوفر صغيراً ولا كبيراً، لا

فقط لتأخذ لهم بعض المؤونة والطعام، لأنهم فقراء جداً، ولا يستطيعون الصمود أمام حصار الطاعون أكثر من يومين، ثم يموتون جوعاً.. والعم النوخة يحاول جاهداً أن يهدأ من روع الصبية يوماً بعد يوم.. ولكن الأمر خرج عن السيطرة في اليوم السادس لحصار الطاعون الظالم للمدينة.

” قال الابن لأبيه: زوجتي مصرة على الذهاب إلى أهلها.. لم أستطع ثنيها عن ذلك، رد الأب قائلاً: اسمع يا أحمد.. يجب أن تعرف أنها إذا خرجت لا ترجع ؛ لن نسمح لها بالدخول، ولن نفتح لها الباب حتى يرتفع الوباء ” ص ٧٨.

إنهما أمران أحلاهما مر أمام ” نورة ”.. أمران لا ثالث لهما... وتختار الصبية الذهاب لعند أهلها مهما كان الثمن باهظاً.

ويتساءل القارئ كيف ستخرج نورة من بيت زوجها، والباب قد سدّت منافذه تماماً، حتى أمام تسلل الفئران والحشرات.. ولكن الكبار في السن لا تعجزهم الحيلة.. لقد أمر النوخة بإحضار الحبل والسلّة الكبيرة، وتم إنزال نورة في السلّة من فوق السطح.. أنزلت بحذر وهدوء شديدين مع بدء هبوط الليل، وها هي ” تحل بيديها الضعيفتين وثاق الحبل، وتتناول السراج وكيس الزاد والطعام، وتتطلق تجري في الظلام ” ص ٧٨.

إنه الحب الذي لا يقف عند حد، حب نورة لأمها وأبيها وإخوتها هو الذي يدفعها لارتكاب مغامرة الموت هذه...





خمسيني وقور، وها هو يستقبل الشاب "منصور" مع بعض الأطفال الناجين، وهناك يتعرف إلى شاب اسمه "خلف"، والذي ينصحه بقوله:

"لا تلمس شخصاً مصاباً حياً أو ميتاً، تعرفه أو لا تعرفه، تلثم غطاء وجهك، واحم نفسك" ص ٨٦ .

والذي يزيد الطين بلة والأمور تعقيداً، أن بعض اللصوص المغامرين يمكن أن ينشطوا أيام وباء الطاعون.. وها هم ثلاثة رجال قد جاؤوا من الصحراء باتجاه البوابة الشرقية الرابعة.. يقول أحدهم مشجعاً:

"المدينة لكم.. لا أحد على البوابة.. ثم يكمل بابتسامة خبيثة: هناك أيها السادة تغفو مدينة اللؤلؤ" ص ٩١ .

ويأخذ اللصوص الثلاثة يتجولون في الحواري، وقد غطوا وجوههم وأيديهم بالخرق، يدفعون الأبواب المفتوحة.. يدخلون البيوت وينظرون للصرعى.. يسرقون الحلي وذهب النساء.

وعلى الرغم من أن باب بيت النوخة كان مغلقاً تماماً، إلا أن هذا لم يمنع اللصوص من تسلقه، يصحو "بوأحمد"، يحمل بندقيته ويواجه اللصوص بشجاعة نادرة، يصيب أحدهم، ولكن لصاً يعالجه بطلقة غادرة من الخلف، فيسقط وتنزف جراحه، يهرب اللصان ويتركان صاحبهما المصاب، فيستشعر النوخة الخطر، ورغم جراحه وآلامه، يطلب من سارة دخول غرفتها ويغلقها بالأخشاب والمسامير بمساعدة ابنه أحمد، ثم يسقط على الأرض ينطق بالشهادتين،

رجلاً ولا امرأة.. لا مبصراً ولا أعمى... أم منصور الجارة الضريرة لوحدها في بيتها، قلقلة على غياب زوجها وولدها؛ فهما لم يأتيا إلى البيت منذ ثلاثة أيام، إنهما يحرسان الدروازة، وسارة تحاول أن تطمئنهما، من خلال الشق الضيق في الجدار الفاصل بين البيتين.. لكن كم تستطيع هذه العجوز الوحيدة أن تصمد؟!

وفي ليلة موحشة يجيء صوتها اللاهث، وهي تخبر بأنها خائفة، لأنها تحسّ بألم في صدرها..

قالت سارة رافعة صوتها: "أغلق الباب ولا تفتحي لطارق دون أن تتأكدي"، ثم تضيف أكثر وحبال الخوف تتجمع حولها من كل حذب وصوب.. تسمع أنفاس أم منصور الثقيلة، والتي تحاول جاهدة أن تحدثها في دقائقها الأخيرة، تمسح وجهها وتذكر الله.. وتوصيها أن تبلغ سلامها لزوجها وابنها منصور.. سارة تلصق أذنها بالحائط.. تسمع شهادتها الأخيرة "أشهد أن لا إله إلا الله، ثم صوت ارتطام جسدها بالأرض" ص ٨٣ .

يتزايد بكاء سارة المكتوم.. هي شبه غائبة عن الوعي.. تنظر في السقف.. تبلدت مشاعرها.. حياة رخيصة لا قيمة لها.. "بالأمس نورة، واليوم أم منصور.. وغدا.. كل شيء ينهار.. الأمر أشبه بالنهاية.. شيء ما يشبه الموت" !! ص ٨٤ .

ولكن بعض الناجين من وباء الطاعون كانوا قد أقاموا شبه معسكر من الخيام باتجاه "ساحل الشويخ"، يشرف عليه ويدير شؤونه "بو مبارك" رجل





وفارق الحياة...

إلى فريقين، وفي الوقت الذي ينزل فيه غواصو الجهة اليسرى إلى أعماق البحر، يستريح غواصو الجهة اليمنى.. يربطون الأثقال في أقدامهم، ينزلون سريعاً إلى القاع.. يضغطون بمشابك التنفس على أنوفهم، لكل غواص سيب يسحبه للأعلى.. سلة المحار معلقة في رقبة الغواص..

ثم تأتي المفاجأة: ” سفينة ترفع العلم ” نوف ” إلى منتصفه، وهذا يعني، في علم الغوص، أنهم في حالة خطر يطلبون المساعدة، ولكن النوخة ” بو سليمان ” يقول لمساعدته: قد يكونون الدقاقة.. لصوص اللؤلؤ.. يفعلون ذلك حيلة ” ص ١٠٧

وتقترب السفينة أكثر، سفينة غوص صديقة للنوخة ”بو حسين“، يجتمع النوخدان اجتماعاً قصيراً مغلقاً، ويطلق ” بو سليمان ” بعد مغادرة صديقه، والقلق يسيطر على بحارة السفينة، النوخة يأمر الجميع بالتجمع حوله عند الصارية:

”أيها الأبناء أخبركم أسفاً بأن وباء الطاعون قد حل بمدينة الكويت.. المفاجأة.. الصدمة.. بكاء خفي.. قلوب ينهشها الخبر.. عيون تجتاحها الدموع.. يضيف: ” لقد أجمع النواخذة على قطع موسم الغوص والتجمع عند ساحل بنيدر ” اسحبوا المرساة.. وارفعوا الشراع ” ص ١٠٩

وفي الفصل التاسع والعشرين يستمر الخط الدرامي المتأزم في الصعود، الأمر الذي يجعل القارئ يلهث وراء كل سطر

ويدفن أحمد والده في أرض الدار، وهو غير مصدق ما قد حدث، وبينما كان يحاول إخراج اللص. وهو بين الحياة والموت . يتمسك اللص بيد أحمد، وينقل له عدوى الطاعون، وينقله بدوره لطفله خلودة دون أن يدري، وهكذا يموت أحمد وطفله في غرفتهما، وتبقى سارة محبوسة في غرفتها لا تدري ما الذي يجري حولها .

بو مبارك ومنصور وخلف يقررون تشكيل فرق للإنقاذ، ويضع بو مبارك ضوابط الدخول: ” الدخول ليلاً.. حمل الشعل لإخافة الكلاب المسعورة، وإنارة الطريق، تمرير الشعل حول الناجين للاحتياط ” ص ٩٦.

وضمن حملات الإنقاذ هذه، الأشبه بالانتحارية، والتي قادها منصور وخلف، على مدى عدة ليال، تم العثور على عدد لا بأس به من الناجين، وكانت سارة من بين هؤلاء: ” من علو الأفق الأسود المظلم فوق المدينة المنكوبة، تبدو خطوط مشاعل النور تسير بين الأحياء، خيوط الحياة تتسل من نسج الموت، في ملحمة محمومة بين البقاء والفناء.. من رحم وطن يحتضر يدفع بالأحياء، يرفض أن يموت ” ص ١٠٣.

حالة خطر

وفي الفصل الثامن والعشرين ينتقل الروائي بالمكان من وسط الكويت إلى عرض البحر، إنه اليوم الثلاثون للغوص على اللؤلؤ، ويبدو الكاتب ملماً تماماً بهذا الموضوع ؛ فالغواصون ينقسمون



لمعرفة ما سيحدث، إن الأحداث ما تزال تتشابك وتتأزم باتجاه العقدة والذروة التي تمسك بالأعصاب، وتشدها إلى أقصى مدى، فما الذي يجري من أحداث، وما مصير هذه المدينة المنكوبة؟! أسئلة كبيرة وعلامات استفهام يوفق الكاتب في إثارتها خلال هذا الفصل.

لقد توقفت الفرق الليلية منذ يومين عن البحث عن الأحياء، حيث انقطع الأمل من ناجين جدد، ولكن خلافاً قوياً أخذت وتيرته تشتد بين صفوف الناجين؛ حيث يرغب البعض في الهجرة من الكويت والخروج منها نهائياً، ويصر البعض الآخر على البقاء والانتظار.

يقول أحد المتحمسين للهجر: ”ما الفائدة من بلد مدمر.. لن يستطيع الغواصون فعل شيء.. لن يكونوا قادرين على رفع المرض.. بل سيموتون إذا دخلوا البلاد“، ويضيف آخر: ”لقد سمعت من كبار السن بأن الطاعون يعيش في بعض المدن لأكثر من ستين سنة، يهجرها الناس وتبقى أطلالا بائدة“ ص ١١٠.

ويردّ واحد من الفريق الثاني: ”لدي أحوال في بلد آخر، لكنني لا أريد أن أهاجر.. هنا بقايا أهلي ورفاتهم، وموطن أبي واختيار جدي، لن أخذلهم ولن أذهب“ ص ١١٠.

ويقترح منصور وخلف على ”بو مبارك“ فكرة فدائية انتحارية أخرى ”ماذا لو دفنا الأموات؟“

ويبدو أن تلك الفرق الفدائية، التي دخلت البلد المطعون، وأخرجت عدداً كبيراً من الناجين، قد تمرّست على الدخول والخروج

شبه الآمنين، وتريد الآن خوض مغامرة من نوع آخر.. مغامرة دفن الطاعون ذاته تحت الأرض.. ومواراة أجساد موتاهم وأحيائهم.. الآباء والأمهات.. الأبناء والبنات.. الأخوة والأخوات، ويبدو أن العودة إلى الكويت لابد أن تكون عبر هذه البوابة المزروعة بالألغام، إنه الخروج من عنق الزجاجة.. الخروج من عنق الموت إلى فضاء الحياة!

قام منصور وخلف إلى جواره يشرحان الفكرة بحماس: ”سندفن أهالينا بكرامة، ولن نتركهم عرضة للآفات والكلاب المسعورة.. يجب أن نصون كرامتهم.. هذا البلد لن يموت.. ولن ينسى في يوم من الأيام“ ص ١١٢.

وفي هذه الأثناء كانت سفن الغوص تتجمع كلها في ساحل بنيدر، ويبدو أن الخلاف الذي ظهر بين رجالات البحر، لا يقل ضراوة عن الخلاف الذي شبّ في معسكرات الناجين.

ويتفق رجال الغوص في النهاية على إرسال سفينة لاستطلاع الأمر عن بعد، ويقرّ قرارهم على النوخة ”بو سليمان“ ومعه مجموعة من الرجال.. ولكن اندفاع بعض الشباب الغواصين باتجاه بيوت أهاليهم المطعونين.. يصيبهم بالوباء.. فيعودون سريعاً إلى النوخة الذي يصاب بدورهم، ويقضون صرعى جدد لوباء الطاعون!

الفرقتان الليليتان المكلفتان بدفن الموتى تصيران ثلاثاً، ثم أربعاً، وتزداد الحماسة بين صفوف الشباب: ”جلس بو مبارك يستمع إلى قائدي





الفرق ومساعدتهم: الأحياء الغريبة نظيفة ؛ حرقنا أوعية الناس وأغراضهم الموبوءة، وبيوت المواشي وكل ما اشتبهنا به.. الأحياء الشرقية أيضاً انتهينا منها.. الوسطى نظيفة تماماً.. الساحل والبوابات سننتهي منها خلال أيام.. سنبدأ بتمشيط الساحل ثم البوابات.. قال بومبارك وهو يمسح وجهه بيديه: الحمد لله.. الحمد لله ” ص ١٢٢ .

الأخبار تنتشر أن الرجوع صار قريباً، والناجون بين مستبشر وآخر متخوف.. كيف لنا أن نرجع إلى بيوت أحباب لنا فقدناهم.. سترجع الحياة إن مكثنا.. سيرجع الغواصون وستبدأ الحياة من جديد.. لا بد للحياة أن تبقى وتستمر..

وإذا صح أن نضع عنواناً للفصل الرابع والثلاثين فإنه سيكون تحت عنوان ” العودة إلى الحياة ” : ” الصباح.. التجمع.. الحشود.. يركب الأطفال على البغال.. والعجائز على الحمير.. بو مبارك ينبه الجميع للاستعداد والانطلاق.. سارة تنظم الأطفال الصغار وتقول لهم: سندخل الكويت، مريم والفتيات يحملن الصغار والرضع.. وأخيراً يطلق بو مبارك صيحة التقدم إلى الكويت ” ص ١٢٤ .

وسط هذه الجموع الزاحفة يلتقي الغواص ” ناصر ” زوجته الحبيبة ” سارة ” وما أبهاه من لقاء !! ” هل أنت سارة بنت بو سالم المجدي؟! لا صوت.. الصدمة.. صوت الحشود يختلط ببعضه، والغبار يثور حولهم.. صاح يسألها بقوة هل أنت؟! كانت سارة مذهولة.. غير قادرة

على الرد.. وسرعان ما رفعت غطاء وجهها الأسود، والدموع قد أغرقت عينيها، واندفعت صائحة: ناصر ” ص ١٢٥ .

ويشاء القدر أن تتجو نورة زوجة أحمد.. نعم نورة التي بقي باب البيت موصداً في وجهها، لكن باب الحياة بقي مشرعا أمامها ؛ فقد لجأت إلى المسجد.. نامت وعاشت في أعلى المئذنة.. وكتب الله لها الحياة.

واقعية تسجيلية

وكما أشرنا فإن الكاتب كان يحرص، بين الحين والآخر، على تدعيم روايته ” الذهنية والمتخيلة ”، بالأحداث ” التاريخية والواقعية التسجيلية ”، فتقرأ في الصفحة التاسعة والعشرين بعد المئة قول رواية الأحداث أنه: ” عاشت سارة بعد وباء الطاعون عمرا مديداً رزقها الله بالأولاد والأحفاد والذرية.. وشهدت حتى أيام ” مبارك الكبير ”، وقد قاربت التسعين عاماً، وكانت بهم شاهدة على التاريخ.. توفيت عام ١٩٠٥ م ” ص ١٢٥ .

ويخصص الروائي بودي الفصلين ” ٣٥ و ٣٦ ” لإسداد الستارة على روايته ؛ حيث تقوم الدكتورة أمل عبد الرحمن، ومساعدتها المصورة بزيارة المسجد الذي لجأت إليه نورة ” في زمن الطاعون، تصعدان المئذنة الأثرية القديمة.. تأخذان بعض الصور الوثائقية الهامة، ويسترعي انتباه الدكتورة خطوط محفورة على جدار المئذنة.. مصفوفة متتابعة كانت نورة تعد بها أيام الطاعون الرهيبة..

ومع استلام آخر دفعة من رفات الأسرى

أكثر..سأنضم إلى زملائي في مستشفى مبارك، أعالج من أستطيع، وأقدم لهم المساعدة ” ثم ختمت مقالتها بقولها: ”لقد قدم شهداؤنا أرواحهم للوطن، حتى نبقى ولا نموت.. فالأوطان لا تموت.. والشهيد لا يموت ” ص ١٣٢ .

كما كتبت عن ” وباء الطاعون ” مقالة صحفية أذيعت عبر إذاعة الكويت، وكان عنوانها ” في زمن الطاعون : ”

”إن هذا البلد الطيب لم يكن يوماً بلد الصدفة أو بلد البترول.. بل بلداً كافح ليعيش، وقاوم ليبقى، رغم الفقر والجوع والأوبئة والحروب ” ص ١٣٣ .

الشهداء الكويتيين، تقول الدكتورة العراقية ” نجا ” وهي تنظر بتعاطف إلى الدكتورة أمل: ” أرجو أن تجدي رفات زوجك الشهيد ” ص ١٣٢ .

ولكن حلم الدكتورة أمل صار اليوم كبيراً وواسعاً بحجم الكويت، وها هي تحلق بالطوافة العسكرية الكويتية فوق مدينة الكويت.. ترى في وسطها برج التحرير، ثم الأبراج الثلاثة ذات الوجود الحميمي.

ثم تكتب مقالة في جميع الصحف المحلية، تبرر فيها استقالتها من لجنة رفات الأسرى قائلة:

”لم أستقل.. كيف لي أن أستقل عن خدمة وطني.. لقد غيرت موقعي لست





رحلة البحث عن عنوان للنص الشعري

بقلم : د. حسن فتح الباب
(مصر)

كثيراً ما يكون البحث عن عنوان لإحدى القصائد أصعب من كتابة القصيدة، لأن هذه الكتابة نضج طبيعي للفكرة أو الإحساس ومن ثم لا ترهق صاحبها، فهي كانبثاق الماء من ينبوع أو تغريد العصفور أو رفيف الغصن حين يمسسه النسيم أو تنفس الكائن الحي. فالمبدع الذي أوتي موهبة ودراية وخبرة وتجربة لا تجهد صياغة نصه الشعري. أما وضع عنوان لهذا النص فهو يحتاج غالباً إلى بذل جهد ومعاونة لأنه يأتي بعد زوال الحالة الشعرية التي أوحى بالقصيدة وانطفاء شعلتها المتوهجة بعد أن تخبو شحنة الانفعال.

كما تكمن الصعوبة في حرص الشاعر على الجمع بين عدة اعتبارات حين يبحث عن عنوان لقصيدة، وقد تكون هذه الاعتبارات متعارضة ولكنه لا يستغني عنها لأن كلاً منها هدف مقصود، مثل الجمع بين وضوح المعنى والغموض الفني معاً أو بين سمو المغزى وجمال الصياغة، أو بين إفادة القارئ وإمتاعه وإبهامه في نفس الوقت، أو بين اجتذاب المتلقي ذي الثقافة العامة والناقد الذواقة المتخصص.

ويرد على الخاطر في هذا السياق التساؤل عن إمكان تشبيه البحث عن العنوان المناسب للقصيدة بالبحث المستوفي للشرط في أحد موضوعات العلوم الإنسانية، وهو أن يكون إجابة على الأسئلة الستة الآتية والتي تبدأ عند الباحثين الإنجليز بحرفي WH باستثناء السؤال الأخير. وهذه الأسئلة هي:

What. Who. Where. When. Why. How

من العازفين الذين رآيتهم وسمعت
الحانهم في أثناء أسفاري خارج
الوطن عازف في ريعان الشباب
غادر وطنه في امريكا اللاتينية،
ميمماً وجهه تنظر الولايات
المتحدة ليغني في إحدى الحانات.
وقد حدثني عن طموحه حين سألته
بعد أن فرغ من أداء دوره.

للمارة في الطرق أو الميادين لإسعادهم
بأنغامهم لقاء دراهم معدودة تقيهم غائلة
المسغبة والتضور جوعاً. ولكن كثيراً من
عابري السبيل لا يلتفتون إليهم وقد
يستمتع بعضهم بتلك الألحان المعزوفة
بيد أنهم لا يوفون أصحابها حقهم في
أجر لقاء ما قدموا من عطاء.

عناوين بأسماء نماذج بشرية

(١) الشيخ والقيثار

أول من عرفتهم من الموسيقيين الفقراء
الذين ألهموني موضوع وعنوان إحدى
قصائدي كان شيخاً طويلاً القامة
يرتدي حلة ناصعة البياض ويحتضن
”كمنجة“ يعزف على أوتارها لحناً
رقيقاً شجياً. الزمن كان ذات مساء
من شهر مايو عام ١٠٥٧ والمكان أمام
باب مطعم ”أكسليسيور“ بجوار سينما
”مترو“ بشارع سليمان باشا المتفرع
من شارع فؤاد (٢٦ يوليو الآن) نهيتني
رفيقة العمر إلى المفارقة بين مشهدين:
رواد المطعم ينعمون بالطعام والشراب

ولكن هذا التشبيه غير منطقي أو هو في
غير محله لأن الشعر لا يندرج في عداد
العلوم الإنسانية فهو فن قولي وليس
مجرد كلمات ومن ثم لا يخضع لا هو ولا
عنوان القصيدة لشروط هذه العلوم.

والبحث عن عنوان مناسب لديوان أو
لقصيدة منه يتوقف على معرفة عوامل
اختياره وهي متعددة ولعل أهمها هو
إشباع رغبة نفسية لدى الشاعر في تسمية
القصيدة باسم معين كاسم حبيبته
بغض النظر عن وقعه في نفس القارئ،
أما العامل الآخر فهو اجتذاب القارئ
إلى عنوان من شأنه أن يثير انتباهه أو
دهشته فيقبل على قراءة النص الشعري
والدخول في عالمه.

وحين أسترجع عناوين بعض قصائدي
أجد أنني آثرت وضوح العنوان أحياناً
وغموضه الفني أحياناً أخرى. وفي
الحالة الأولى أتخذ من اسم الشخصية
التي تصورها القصيدة أو صفتها الميزة
عنواناً، قاصداً بذلك التركيز عليها ولفت
نظر المتلقي إليها إعمالاً لقاعدة (الكتاب
يعرف من عنوانه). وهكذا سميت
القصائد التي تناولت فيها نماذج بشرية
تنتمي إلى فئة المجهولين أو المهمشين في
مجتمعاتهم والمحرومين من تقاضي أجر
عملهم، سميت هذه القصائد بأسماء
الحرف التي يمتهنونها، ومن هؤلاء
فئة العازفين على الآلات الموسيقية في
شوارع عواصم العالم في الشرق والغرب،
ومن الظلم أن نعتهم بالمتسولين لأنهم
أصحاب مهنة شريفة يقدمون ثمرتها



من القصائد التي استلهمتها من
للنخصيات عرفتها في تجوالي،
واقتبست عنوانها من اسم المهنة
التي تختزنها الشخصية قصيدة
(بأئعة الصحف في بودابست)، وهو
عنوان مبانتر أيضاً تأكيداً لوجود فئة
أخرى تكدح في سبيل الحصول على
رزق حلال من عمل تشریف بدلاً من أن
تعيش على التسول.

فالناعمون يأنسون بالوتر
والكأس تحلو بالنغم
والصدر والعينان والقدم
ترفُ تنثني تضمها قبل
تنوب... تشتعل
ويدور الحوار فيما تخيلت بين أحد
السمار المنعمين وبين سيدة جميلة بينهم
عن موقفها من العازف الواقف بقيثارته
على الباب فهي تقول:
أواه ما أحلى النغم

والسمر، والشيخ يعزف على قيثارته دون
أن يعيروهم سمعهم أو نظرهم، فهم لاهون
عنه بملذاتهم. أثارتني المفارقة ولكنها لم
تتحول إلى نص شعري، ثم جاء الفرج بعد
بضع أيام على أثر رؤيتي في منتصف
ليلة ذلك الشيخ ثقله مثلي حافلة تغص
بركابها الذين يكادون يعتصرون بدنه
النحيل في زحامهم. وكان متشبهاً بآلة
عيشه التي ضمها إلى صدره كما تضم
الأم وليدها. حين عدت إلى بيتي كتبت
من وحيه قصيدة سميتها بصفته فكان
عنوانها (الشيخ والقيثار) وقد استلهمتها
من ثلاثية المكان والزمان والإنسان
الكادح المبتغي رزقه من عرق جبينه ويديه
وموهبته عازفاً لقوم يجهلون موهبته
وكفاحه، ولم تكن بؤرة الصورة هي مشهد
الشيخ المجاهد في الحافلة، وإنما مشهده
غريباً ضائعاً أمام حانة المترفين:

كطائر من عالم مهجور

جناحه سحابة بيضاء فوق تل نار

الشيخ جاء يحمل القيثار

لكنه حزين
من أين جاء صاحب النغم؟
فيجيها واحد منهم:
سيدتي.. ما شئت في يدك
المجد للجمال.. للربيع .. لك
لكنها بالباب عازف فقير
يهدي إلينا لحنه الصغير
سيدتي ما ذا تري في الشيخ والقيثار؟
ويكون ختام القصيدة هذه الأبيات:
وامتدت الأيدي جميعاً تغلق الأبواب
منذ أشارت كالنسيم أنمله:
”اللحن أصفى من بعيد“!!
وهكذا يسدل الستار على المسرح الشعري
بلحظة تنوير كما في القصة القصيرة، إذ
تتفجر المفارقة التي تكمن في استمتاع
الأغنياء بمواهب الفقراء وقدراتهم دون
أن يعطوهم جزاءهم العادل، فهم يحبون
عملهم ولكنهم يكرهون أشخاصهم..
إن السيدة سعيدة بسماع صوت قيثارة
الشيخ ولكنها لا تريد رؤيته حتى لا تتذكر





سميت بعض القصائد التي استوحيتها
من الصيادين الذين يرتزقون من صيد
السماك في فرع نيلي بدلتا مصر
باسماء هؤلاء الكادحين مثل متولي
وتنعبان، وكذلك باعة الزهور في
تنوارع القاهرة بعد أن عدت إلى
العاصمة من الريف. وقد أردت بهذه
التسميات أن ألفت أنظار المبدعين
إلى تلك الفئات من ضحايا الجور
الاجتماعي.

واجبها نحوه فتمنحه بعض حقه.
ومن ثم وضعت للقصيدة عنواناً دالاً على
القصد منها وهو رواية قصة شيخ عازف
على قيثارته وهوان أمره على الموسرين،
لأقدم بذلك للقارئ صورة من حياة أمثال
هذا العازف وأخرى من سلوك من يتوجه
إليهم بعمله ورد فعلهم إزاء هذا العمل
الشريف.

(٢) فتى من سلفادور

ومن العازفين الذين رأيتهم وسمعت
ألحانهم في أثناء أسفاري خارج الوطن
عازف في ريعان الشباب غادر وطنه
في أمريكا اللاتينية، ميمماً وجهه
شطر الولايات المتحدة ليغني في إحدى
الحانات. وقد حدثني عن طموحه حين
سألته بعد أن فرغ من أداء دوره. وقد
حدث ذلك في عام ١٩٦٧ حين كنت
موفداً في بعثة دراسية إلى واشنطن من
وزارة الداخلية، وكانت ثورات التحرير من
الاستعمار في ذروتها.. سألته: لماذا تهاجر
من بلدك وهي في أشد الحاجة إليك
وأنت تصور في أغنيتك أحزان الأمهات
لفقد أبنائهن فكانت إجابته: أسعى إلى
استثمار موهبتي في العزف والغناء في
الحصول على الشهرة والمال. ومن وحي
هذه الشخصية الحاملة بمجد زائف كتبت
إحدى قصائدي واخترت لها عنواناً دالاً
على صفة هذه الشخصية وهو (فتى من
سلفادور) وقد قامت بنية القصيدة على
التساؤلات الاستكبارية للدلالة على وهم
المهاجرين من أوطانهم بحثاً عن فردوس
الأحلام في الأرض الأمريكية، ولهاثا وراء

الأضواء الخادعة التي تعشي العيون:

من سلفادور

من أرض الشاعر والقيثار؟

لم أقبلت؟

يا طير حطّ على جبل النار

لا يخشى الموت

لم أقبلت؟

أما الختام فكان نداء للفتى المبهور
بالسراب:

يا طير من سلفادور يغني الحب

لم أقبلت؟

أدرك عشك لا يغمرك الطوفان

لا تسقط نغماً في أقدام المخمورين

خذ معزفك الرنان وعد

يا طيراً لم يتعلم بعد

أين يغني؟

وقد كان يمكن أن يكون عنوان القصيدة





إحدى عباراتها وهي (خذ معزفك الرنان وعد) لصياغتها الفنية الأسرة، ولكني فضلت العنوان الدال على الشخصية موضوع النص لأنها نموذج لإحدى الفئات السلبية المبهورة بالحلم الأمريكي الوهمي.

(٣) عازف الناي على الدانوب

وثمة قصيدة ثالثة محورها عازف أيضاً ولكنها تدور حول محور مختلف عن محوري القصيدتين الآخرين، وإن كان مقارباً لمغزى قصيدة (الشيخ والقيثار) إذ يتمثل في استمتاع السائحين الأمريكيين الذين يفدون إلى بعض بلدان أوروبا الشرقية (حسب التسمية السابقة في عصر الحرب الباردة) بألحان العازفين العجبر المنتشرين في الساحات دون أن يضعوا دراهم في قيعات هؤلاء الملقاة أمامهم بعد الفراغ من الاستماع والاستمتاع. هذه القصيدة هي (عازف الناي على الدانوب) ومطلعها:

لم يكن دمية مثال ولا قلباً حجر

وشذى الناي يناجي الليل فواح النغم

من ندى ضمة كفين هالين وفم

يقطر السحر على الساحة يخضل

الشجر

من محياه.. حناياه.. وأطياف القمر

وتنتهي القصيدة بالمقطع الآتي الذي يشبه "الكريشندو" في السمفونية الموسيقية:

يتنادى موكب الغاوين من وادي الدمى

يتناهى ألق الدولار معبوداً أصم

فيذا قبعة العازف أصداء عدم

ونشأوى الغرب تغتال مناه نغماً.

جمد الناي وسال القلب شجواً ودما

(٤) بائعة الصحف في بودابست

ومن القصائد التي استلهمتها من شخصيات عرفت في تجوالي، واقتبست عنوانها من اسم المهنة التي تحترفها الشخصية قصيدة (بائعة الصحف في بودابست)، وهو عنوان مباشر أيضاً تأكيداً لوجود فئة أخرى تكدح في سبيل الحصول على رزق حلال من عمل شريف بدلاً من أن تعيش على التسول. ولقد رأيت سنة ١٩٨٦ عند منحني شارع في عاصمة المجر امرأة تفرش على الطريق صحفاً ومجلات، وإلى جانبها ولداها الصغيران تطلقهما في الشوارع وهما يحملان هذه الصحف لبيعهما إلى السابلة.

وقد صورت في النص الشعري حركة الأم وعصفوريها المرحين وشرف كفاح هذه الأسرة الفقيرة التي لم تسلم نفسها لليأس في عالم تدفع الريح به شرع الأقوياء بل استنفرت قواها وشرعتها سلاحاً للكفاح في سبيل حياة مطمئة مهما عانت من شظف العيش:

وتستفتح القصيدة بهذه الأبيات:

عيني على الدانوب

وعينها ما بين طفليها

وبين كومة الصحف

بين دريهماتهما وبين ظل سلة

بقية من كعكة

ورشتان من حليب

قرة عين بائعين في غضارة الورود



وتنتهي بالمقطع الآتي الذي يحكي عودة الطائرين الصغيرين إلى أحضان أمهما بحصيلة كدّهما:

وجاء من أدنى الجسور طائر جسر
أزغب ممراح الجناح غيمةً

من الشفق

يؤمّ عشه النضير.. صدرها الحنون

بدفقتين من عرق

وقبضة من السرور

وفاضت الأحلام والشجون

وعلى هذا المنوال سميت بعض القصائد التي استوحيتها من الصيادين الذين يرتزقون من صيد السمك في فرع نيليّ بدلنا مصر بأسماء هؤلاء الكادحين مثل متولي وشعبان، وكذلك باعة الزهور في شوارع القاهرة بعد أن عدت إلى العاصمة من الريف. وقد أردت بهذه التسميات أن ألفت أنظار المبدعين إلى تلك الفئات من ضحايا الجور الاجتماعي كما سبق أن ذكرت. وإلى هذه الفئة أيضاً ينتمي صبي يتكسب من قراءة القرآن في دروب قريته، وقد ألهمني قصيدتي (المقرئ الصغير).

كما سميت بعض القصائد بصفات أشخاص ليسوا من المعذنين في الأرض، ولكنهم قاموا بأعمال بطولية ومنها قصيدتي (أغنية إلى رائد الفضاء) التي نشرت بهذا العنوان في إحدى المجلات سنة ١٩٦١، ولي قصيدة عن تجربتي الحياتية التي تناقضت فيها مهنتي كضابط شرطة وهويّتي كشاعر وهي بعنوان (ضابط في القرية) كما نشرت

هذه القصيدة أيضاً بعنوان (غريب في القرية). من أعمالي الشعرية الكاملة، وكتبت أكثر من قصيدة بعنوان (أطفال الحجارة) وعديداً من النصوص الشعرية بأسماء الشهداء والشهيدات: سناء محيدلي، وفاء إدريس، محمد الدرة.

عناوين بأسماء الأحداث والأماكن

وقد اتخذت من أسماء بعض الأحداث عناوين لقصائدي، وذلك إذا كان الحدث هو بؤرة المشهد الشعري منها يصدر وإليها يرجع مثل قصيدتي (دم على البحيرة)، إذ صورت فيها حدثاً عاينته في أثناء عملي رئيساً لنقطة شرطة بمحافضة المنوفية، فقد نشبت معركة بين سكان قريتين تتبعان هذه النقطة بسبب النزاع حول امتلاك الثروة السمكية في فرع نيلي. وقد تمكنت من فض النزاع. ولكنني حين صغت قصيدة من وحي هذا الحادث تخيلت أن المعركة قد أسفرت عن ضحايا، وأن أحد الصيادين وقف داعياً إلى السلام ونذيراً بسوء العاقبة دون أن يستبين الفريقان نصحه، فتحول ماء البحيرة إلى دم غزير سال من أجساد الجناة والأبرياء. ومن ثم سميت قصيدتي باسم الحدث الواقعي والمخيل. وكان استهلالها نداء الصياد الفقير المسالم (متولي) لجمع الصيادين المتناحرين لكي يجنح كل منهم إلى السلم:

لا تهبط أدنى الجسر

لا تهبط

ما أشقى صياداً ألقى شبكة

في بركة دم





وتولى الصيد وفير

لكن الشبكة تنزف دم

ومن وحي معركة ثأرية جرت أحداثها بقرية (دشنا) في صعيد مصر كتبت قصيدة عنونتها باسم المكان الذي كان يأوي إليه المتقاتلون وهو (الجبل) حتى يكونوا بمنأى عن رجال الشرطة الذين يطاردون الأشقياء الخارجين عن القانون.. وتصور القصيدة تغلغل ظاهرة الثأر في بعض الأقاليم الريفية بسبب التقاليد الموروثة والظروف الاجتماعية والعوامل الجغرافية القاسية وتفشي الأمية والبطالة، وكيف يتحول الفلاح الوديع إلى وحش كاسر إذا نودي من قبيلته ليأخذ بثأر قتيل منها وإلا وُصم بالجن وحقت عليه اللعنة لأنه جلب العار على أولياء الدم. ويصور مطلع القصيدة مأساة قرية دشنا وأهلها التي تؤدي إلى جرائم الثأر:

(دشنا) تضاجع الجبل

يسند باليمين عُرِيها

على جذوع نخلها القديم

يسدُّ بالأخرى ثقبوب الخوف

في الجباه والعيون.

ويحتدم الصراع الدموي بين قبيلتي (العرب) و (الهوارة) بصفة خاصة. ويرسم المقطع الآتي صوراً لهذا الصراع ومن أبرزها صورة (المزاغل) وهي ثغرات في جدران البيوت لإطلاق الرصاص منها:

وحين يشرب عنقود الغضب.

على عرائش القصب

ويقبل (العرب)

يستبق (الهوارة) المثلثون

(للمزاغل) المحجَّبه

تصبح (دشنا) مركبه

جياها الجفاف والثارات والعار

وملجاً على الجبل

وتسفر المعركة عن الحصاد المشؤوم المتمثل في بشاعة الأخذ بالثأر ذلك العمل الشيطاني الذي يوقظ أحط غرائز الإنسان:

فهذه المقبرة التي توسدت

حَنِيَّة الجبل

لا تسع القتلى من الأموات

واللصوص تنبش اللحد

ليشرب الموتور من جمجمة الصريع

وتوقد الشموع

ويختتم هذا النص الشعري بالمقطع

الدرامي الآتي الذي يوظف تقنية الراوي

المستعملة في الفن الروائي:

(دشنا) تريد القوت

والجبل الأصم غارق ممدد على المساء

(دشنا) تريد الثأر

والجبل الأشم

مدجج بجوعه والكبرياء

يحلم بالخصب وبالدماء

(دشنا) تضاجع الجبل

وتنصب الولائم الحمراء للجياع

تستحم في النجيع



لقد تكررت كلمة الجبل ثلاث مرات في هذا المقطع كما ترددت في المقاطع الأخرى، وهو رمز لقسوة الطبيعة وغلظة قلوب مرتكبي جرائم الثأر بعد أن تنكر لهم المجتمع وحرّمهم من حقهم في حياة كريمة آمنة، فتحولوا إلى وحوش آدمية يقتل بعضهم بعضاً .
وهناك عناوين أخرى للقصائد اشتقت من الحالة النفسية التي خامرتني أو المثل الأعلى الذي أطمح إلى إحيائه في أبناء الكوكب الأرضي مثل الحرية. وهكذا سميت قصائدي بأسماء شخصياتها الأساسية أو الأحداث الواقعية أو المتخيلة أو الزمان أو المكان الذي جرت فيه تلك الأحداث، أو الطقس الوجداني أو الفكري الذي أحاطني قبيل كتابة النص أو في أثناءه فكان مصدراً للإلهام ومثيراً للرؤيا .





قضية الشكل في الرواية

بقلم: د. الشريف حبيلة
(الجزائر)

لقد تبين فيما سبق أن الرواية حديثة النشأة، لم يتفق المنظرون حول زمان ومكان بدايتها وانتهت بالمناقشة إلى ضرورة تجاوز هذه الإشكالية إلى مواضيع أكثر أهمية وفائدة، لذلك سنتحدث هنا عن الرواية من حيث هي شكل فني أعجب النقاد، وكثيراً ما استفزهم فراحوا يبحثون له عن قالب يرسم حدوده وتعريفات قصرت عن احتوائه، لأن الرواية شكل مرّن لم يزل يحاور جماليات الكتابة من أجل إيجاد جماليات خاصة به في حركة مستمرة ومتنوعة.

فالرواية ليست نقلاً لتاريخ ولا توصيل لمعلومات، بل هي من طبيعة مخالفة تقوم على فرضيات قد تكون حقيقية أو خيالية يفرضها الكاتب، ثم يبحث لها عن تبرير يبنّي من خلاله شكله الفني، لأنها ببساطة تخالف بقية الأنواع الأدبية والأشكال الروائية النثرية كالتاريخ والبحث العلمي والقصة، قد تزداد عمقاً بالنظر إلى مرونة الشكل الروائي، فإذا غلب عليه الحوار كان مسرحية أو هكذا، وإذا طال فيه الوصف كان بحثاً أو مقالاً، أما إذا عند الكاتب إلى الحديث عن نفسه كمحور رئيسي تحول إلى مجرد اعتراف، ربما كان ملحمة إذا كانت لغته هي الشعر، أو مقامة يغلب عليه السرد القصصي القديم. ومهما كثرت الأقوال تبقى الرواية مجرد سرد يقوم على الحوادث يصف الكاتب من خلالها مواقف متعددة من الحياة خلاف القصة القصيرة التي تكتفي بوصف أو تحليل موقف واحد.

وهي. أي الرواية. عمل يتوجه به الكاتب إلى جماعة بمجرد التفكير في صياغتها، ومع



بداية التفكير فيها يبدأ الحوار بين الفرد والجماعة، بين الرواية كشكل تعبيرى والمجتمع الذي يعبر عنه الشكل نفسه. هذا التفاعل جعلته أمنية رشيد إلى جانب اتساع الواقعية التي دفعت الكاتب إلى التخلي عن الموضوعات التاريخية والشخصيات النبيلة إلى اهتمام بالحياة العادية واستلهاهم الموضوعات منها ١.

واستناداً إلى السبب ذاته يبرر أحمد كمال زكي اضطراب الرواية قبل القرن العشرين، إذ لم تخضع لتقنية محددة وبقيت خاضعة لتغير مستمر من كاتب إلى آخر، فيجدها عند نانسي تاريخاً وغراماً ووصفاً، بينما يجعلها هينري جيمس وسيلة يعرض بها آراءه ومواقفه الحضارية في أسلوب يشبه ما كتبه الرواد الإنجليز أمثال ولتر سكوت وفوكنز يرسم من خلالها شخصيات معقدة هي صورة لقلقه الفكرى ٢.

والحقيقة أن هذا التغير في الشكل كان تبعاً للتغيرات الاجتماعية التي عرفتھا المجتمعات الأوروبية، فكان الأثر واضحاً على جماليات الإبداع الروائى التي انتقلت من العام إلى الخاص ودخلت صياغة جديدة في تشخيص مفاهيم الزمان والمكان مع الاهتمام بالتجربة الذاتية.

وقد بدأت هذه النظرة للشكل الروائى مع "هيجل" الذي يعتبر كما أورد جورج لو كاتش في كتابه "الرواية" أن الرواية كشكل فنى بديل للملحمة في

إطار التطور البورجوازي تحمل خصائص الملحمة، إلى جانب تأثرها بالتغيرات التي أحدثتها البورجوازية الصاعدة، فلم تعد شكلاً فنياً شعبياً كالملحمة، بل انتقلت إلى الخصوصية التي اكتسبتها في إطار التطور الحديث (٣) ويكشف عن العلاقة الوثيقة التي تربط الرواية من حيث هي شكل فنى بالمجتمع البورجوازي.

فالمبادئ التي أظهرها "هيجل" لها أهمية كبيرة في تعريفنا بالشكل الروائى كونها لم تكن من تحليل العناصر الإبداعية التي تستطيع الرواية اعتماداً عليها أن تقدم صورة شاملة عن عصرها، فعندما يدرس النوع الروائى داخل المجتمع يلاحظ أن العنصر الرومانسى قد تلاشى، وحل محله بُعد جديد قائم داخل المجتمع، هذا البعد دفع الروائى إلى التحول عما كان عليه فقام بتغيير مسيرة أبطاله لتلائم طبيعة الرواية الحديثة (٤).

دلالة هيجل وقد أظهر محمد برادة في مقدمة ترجمته لكتاب باختين "الخطاب الروائى" الدلالة الأساسية عند هيجل بوصفها شكلاً جديداً يناسب المجتمع الجديد، الذي انتقل في خضوع الحياة للصدفة إلى نظام محكم هو نظام المجتمع البورجوازي (٥).

ويلخص هيجل الخصائص الشكلية للرواية باعتبارها ملحمة العصر البورجوازي في





التنوع والشراء في المصالح والشخصيات والأحداث وظروف الحياة وأشكالها، وكل هذا في إطار الصراع القائم بين البطل والمجتمع، حيث ينتهي بخضوع البطل للواقع وتقبل شروطه من أجل واقع يزيه الفن ويسعى به نحو الجمال(٦).

لم يخرج لوكاتش عن المنظور الذي وضعه هيجل أثناء دراسته الرواية، ففي كتابه "الرواية" يعتبر الشكل الروائي شكلاً أكثر دلالة على المجتمع البورجوازي لم تظهر خصائصه الفنية إلا عندما أصبح الأسلوب التعبيري لهذا المجتمع يصور التناقضات التي يتميز بها بطريقة تناسب طبيعة البورجوازية والتغيرات التي أحدثتها الرواية داخل أشكال التعبير الأخرى، يراها ذات عمق يمكنه من الحديث عن شكل أبي نموذجي للبورجوازية الحديثة: « وهكذا تكون الرواية قد استبعدت الأسلوب الخرافي الشائع بتصوير حياة الإنسان البورجوازي فأصبح الروائي يهتم أكثر بالواقع اليومي لحياة»(٧). ثم يرسم الإطار العام للعمل الروائي انطلاقاً من صراع بطل إشكالي يحاول ممارسة نضجه في مجتمع متدهور، وتبعاً لذلك فإن الشكل الروائي على عنصرين:

الأول نمذجة البطل في مواجهة المجتمع: فالرواية تستمد شكلها من سيرة البطل لأن صراعه مع المجتمع يمثل الإطار الأساسي للعمل الأدبي، ويستخلص ثلاثة

نماذج للرواية.

١- بطل نفسه أصغر من المجتمع نجده في: "دون كيشوت"

٢- بطل نفسه أكبر من المجتمع مثل: "فريدريك مورو في التربية العاطفية لفلوبير".

٣- بطل يتساوى في النهاية مع المجتمع مثل: "فلهم مايستر" لجوته.

٤- نموذج رابع لم يحدده لكنه يتحسسه في روايات تولستوي، التي استطاعت أن تتخذ الشكل الروائي من الإخفاق.

والعنصر الثاني هو الزمن لأهميته في بناء الرواية ومنحها دلالتها الحقيقية، فهو يعطيها شاعريتها، ويعمل على استكمال شكلها المهدد من طرف تعارض البطل المفتت بالأوهام والعالم المتهاوي، ويتخذ رواية التربية العاطفية لفلوبير نموذجاً لأهمية الزمن في الشكل الروائي(٨).

وإذا كان هيجل ولوكاتش قد انطلقا في دراستهما من التشابه القائم بين الملحمة والرواية، فإن ميخائيل باختين ينطلق من الفروق الموجودة بين الشكلين، فالرواية عنده هي الشكل الوحيد الذي ما يزال يبحث عن خصائصه، بينما الملحمة والتراجيديا قد اكتملتا وقتنتا منذ عهد بعيد. وتبقى الرواية غير رسمية لم يشر إليها القدماء حتى غاية القرن التاسع عشر، ومع ذلك لم تضاف إلى جانب الأنواع الأدبية الأخرى، بل راحت تحاكيها في سخرية وفي سخريتها تجدد الرواية



لغة الأدب مستعملة الأشكال القصصية في الأنواع الأخرى: كالحوارية في العمل الأدبي والضحك والنقد والمحاكاة الساخرة والازدواج، وهو أهم عنصر بتعبيره عن المعاصرة والحاضر الذي تشكل فيه العمل الأدبي(٩).

والرواية بكل هذه العناصر تعمل على تحقيق هدفها الذي حصره باختين في نقد المجتمع واللغة الأدبية على السواء، لأن الشكل الأدبي يقوم على الحاضر المتغير والزمن المعاصر والبشر العاديين، ولما كان الواقع بشموليته لا يتجسد إلا في الأشكال العامة كالأدب الشعبي المتمثل في الأنواع التهكمية والضحك والمزدوج القيمة القائم على المتعة والسخرية معاً، إضافة إلى نقد المجتمع والرغبة في تغييره. بهذه الطريقة تتغير علاقة الشكل باللغة بإدخال تعدد الأصوات واللغات.

ويلاحظ أن هذه السمات تبدو أكثر وضوحاً في العمل الروائي خلال القرن الثامن عشر، وظهور عنصر الزمن والمكان والعلاقة بينهما يمنح العمل حيويته وعمقه ودلالته، وهكذا تكون وظيفة الرواية لدى باختين التعبير عن شمولية الحياة(١٠).

ويلاحظ محمد برادة أن الرواية لدى باختين شكل فني أنتجته ثقافة المجتمع لتكون من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية، يترتب على كل فرد اتخاذ

موقف تجاهها، هذه الخطابات والمواقف تدفع إلى ظهور نوع من حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات، بهذه العناصر يصير الشكل الروائي ليس مجرد صنعة تقنية، بل إدراك اللغات المتحورة داخله من المجتمع الذي أنتجه(١١).

هكذا شغل الشكل الروائي حيزاً كبيراً من كتابات النقد والمنظرين رغم قصر عمره الذي يرجع الاعتراف به كشكل تعبيري قائم بذاته إلى حوالي القرن السابع عشر. ولا شك أن الشيء الذي دفع بالرواية إلى هذه المكانة هو توافق ظهورها وتطور أشكالها مع التغيرات التي اجتاحت المجتمعات ونزوع النقد إلى الاهتمام بالأعمال الأدبية.

أنقاض اجتماعية

ويعتبر محمد برادة مرد ذلك إلى النضج الذي عرفه النقد والتقائه حول الرواية من أجل فهم التطور السريع للمجتمع والتنظير لأشكال التعبير، خاصة بعد ما كتبه "جوته" ولفظ الانتباه إلى دانتي وسيرفانتيس ورابليه، إلى جانب كون الرواية من الأنواع التي لم تكتمل وبقيت مفتوحة على كل التحولات، عكس الأنواع الأخرى التي استقلت منها مما جعل: «الرواية شكلاً خليطاً متصلاً بسيرورات تعدد اللغات والأصوات وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض





قطائع اجتماعية ابستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى» ١٢.

وربما كانت الرواية المعاصرة دلالة واضحة على هذه العلاقة، خاصة بعد التغير الذي تعرض له المجتمع الغربي في جميع المستويات، فقد تعرض بسببه الشكل الروائي لهزات مختلفة بعضها راجع إلى إحساس الكاتب بأن المضمون هو الذي يحدد ملامح الشكل، وبعضها راجع إلى التقليد، وبعض ثالث تدفعه الرغبة إلى التخلص من التقليد، وهكذا ظهر روائيون أمثال هنري جيمس الذي أخذ يبحث عن شكل جديد، وبدأ آخرون في التخلي عن المقاييس التي عرف بها العهد الفيكتوري وتحطيم الزمن الخطي للأحداث.

ولم يعد البطل كما كان في مدام بوفاري وأنا كارينا وكازيمودو، فنجد كاتباً مثل فردينان سلين يقلب شكل الرواية المنطقي ويثور أندري جيد في "المزيضون" حيث يناقش نفسه متخلياً عن الأسلوب الكلاسيكي، فتظهر روايته مفككة في عدة جوانب، فبينما يصف الكثير ويشرح آتفه الأشياء، إذ به يقف دون تبرير ويقدم مذكرات إحدى شخصياته ثم يسلمها مقاليد السرد دون وجهة نظر خاصة. حتى هنا بقي الكاتب يتراوح بين تقليد الذين سبقوه، وبين محاولة كسر النمط الكلاسيكي للكتابة إلى أن وقعت الحرب العالمية الثانية، ليحدث التصدع في البناء الروائي كله، فتصبح كتابة الرواية

مثل كتابة القصيدة أو المسرحية تصبغها الحيرة والقلق الوجودي الذي عرفت به الرواية الفرنسية (١٣).

وفي العالم العربي يخبرنا أحمد زكي أن نجيب محفوظ يتخلى عن شكله القديم ويحاول البحث عن شكل تعبيرى جديد على منوال فوكنر. أما يوسف إدريس فيتعداه إلى أبعد من ذلك في روايته "أصابعنا التي تحترق".

ويزعم الناقد أن نجيب محفوظ الذي تمكن في ثلاثيته من وصف أحداثه وفق منطق سببي أساسه الحبكة ورسم شخصياته في إطار الترتيب الزمني التقليدي للأحداث، وقف عاجزاً أمام التغيرات الحديثة إذ شعر بقصر شكله القديم عن استيعاب الموضوعات الجديدة، فكانت النتيجة ثورته الفنية في رواياته: اللص والكلاب و السمان والخريف لأن المضمون كما يعتبره أحمد كمال زكي يفرض شكله فيحاول الروائي اختبار الشكل الذي يناسب الجديد المتسم بالتعقيد، لأن قيمة الشكل الروائي تظهر في مدى استيعابه الثقافة السائدة في المجتمع (١٤).

أما سهيل إدريس فيلاحظ النقاد أنه وجد الحل في تقنيات سيمون، فمثلاً يرى من المنظور الضروري المزاوجة بين الجو النفسي للبطل ومحيطه مع توظيف قضايا المجتمع، من هذه الرؤية قدم للقارئ نماذج بشرية تعاني الضياع،





عن سبب استقلال الرواية الفرنسية عن الرواية الإسبانية والإنجليزية التي تأثرت بها خلال نشأتها، بينما بقيت الرواية العربية تابعة للرواية الغربية منفصلة عن أصولها القديمة المترسبة في التراث القصصي العربي، وتجيب معالجة إشكالية اقتباس الشكل فتتخذ الرواية الفرنسية مثال الرواية التي استطاعت أن تسير نحو النضج دون الوقوف عند مجرد الإعجاب بالرواية الإنجليزية، بفضل نضج نظرة الروائيين الفرنسيين ووعيهم بتجاربهم الخاصة وقوة علاقتهم بواقعهم الاجتماعي والفكري والجمالي. هذا هو الفرق بين التأثر والتبعية، فالأول تعتبره الناقدة إثراء للتجربة الإبداعية يكسبها عناصر جديدة تساعد على الاكتمال، أما التبعية فهي تثقل الإشكالية بحلولها دون إقامة حوار بين خصوصية التجربة وعالمية التطور والتبادل المتكافئ بين الأنا والآخر (١٨). وتدفعنا هذه النقطة إلى طرح سؤال قد يزيد القضية عمقاً وتركيزاً فهل فعلاً استطاع سهيل إدريس الذي جعله أحمد زكي مثلاً لتطور الرواية العربية، وغيره من الروائيين العرب، أن يقدموا شكلاً روائياً يتجاوز التبعية الغربية إلى إقامة رواية ذات خصوصية عربية ؟ تحاول الناقدة نبيلة رشيد طرح الإشكالية من خلال معابنتها حديث عيسى بن هشام للمويلحي وزينب لمحمد حسن

غير أن القارئ العربي يجد نفسه فيها، فتكون نتيجته هي النتيجة نفسها التي توصلت إليها سيمون ديبوفوار، ورغم اختلاف البيئتين العربية والغربية. مما يزرع الشك في تلك النتيجة. فإن أحمد زكي يعتبره قد حطم الشكل التقليدي للرواية العربية، ونجح بتقليده لسيمون في التعبير عن تجاربه واستطاع بقصته تقديم شكل جديد (١٥).

ورغم تبعية الروائيين العرب الأوائل للكتاب الغربيين فإنهم أدركوا أهمية الشكل الروائي في التعبير عن قضايا المجتمع، وهاهو هيكل يقول: « وللفن القصصي فضل إلهام غيره من الفنون الجميلة فهو أسبق من الشعر ومن التصوير ومن الحفر بل من الموسيقى نفسها إلى التقاط صور حياة الجماعة التي تعيش فيها، وإثباتها على الورق، ثم هو أقدر على رسم أمل الجماعة في المستقبل وتصوير المثل الأعلى الذي تصبو إلى تحقيقه. » ١٦

من أجل ذلك حاول جيل الروائيين الذين عاصروا ثورة ١٩١٩ أمثال عيسى عبيد، وطاهر لاشين ويحيى حقي، أن تكون رواياتهم في حجم تلك الانتفاضة، لكنهم جعلوا من الرواية الغربية معياراً لهذا الفهم، بدل أن يبحثوا عنه في الواقع العربي والخبرة الذاتية للمجتمع (١٧) التراث القصصي وتتساءل أمنية رشيد في نفس الإطار





هيكل، فالقصة الأولى بحدودها الواقعية وخصوصيتها الفنية، كانت بداية طبيعية في طريق الرواية العربية التي بدأت تبحث عن خصوصيتها لأنها تشكلت في بيئتها المحلية بجماليات كانت تسير في طريق النضج الطبيعي للعمل الأدبي، غير أن مغازلة الشكل الغربي من طرف بعض الروائيين الذين جاؤوا في حقبة غيب حقيقة القضية، وأجهض نموذج هذا النوع الذي بدأ يتحسن طريقته نحو الاكتمال.

من هذا المنطق لا تعتبر الناقدة "زينب" قد قفزت بالرواية العربية الحديثة إلى مرتبة الحداثة، لأن الحداثة بهذا المفهوم تلغي الشروط الداخلية للإنتاج الثقافي والنمو الأدبي، مع اعتبار الكثيرين لها بداية القصة العربية الحديثة، فيحيي حقي في كتابه فجر القصة المصرية يشيد برواية زينب، بينما يعتبر حديث عيسى بن هشام مجدداً في نقده للمجتمع، لكنه فشل في اختيار الشكل الفني الذي كان قريباً من المقاومة رغم وجود الشكل الغربي آنذاك (١٩).

وهكذا ظهر روائيون أمثال نجيب الكيلاني استطاعوا أن يجعلوا من الرواية رؤية شاملة للواقع العربي الإسلامي، تعبر عن همومه وآماله انطلاقاً من وعي بقضايا المجتمع وجماليات الشكل الروائي. (٢١).

وترد عليه أمينة رشيد موضحة أن معيار الحداثة ليس في التشبه بالرواية الأجنبية، بل في النضج الذي ينمو من الداخل متقبلاً لما هو خارج في إطار





- الهوامش:
- ٩ - المرجع نفسه ، ص ١٢٩ .
- ١ - أمنية رشيد: حول بعض قضايا نشأة الرواية، ص ١١٠ .
- ١٠ - أمنية رشيد، المرجع السابق، ص ١١٤ .
- ١١ - محمد برادة، مقدمة الخطاب الروائي، ص ٢٢ .
- ٢- أحمد كمال زكي: قضية الشكل في الرواية، مجلة الآداب، ع ٣، أدار (مارس) ١٩٦٣، السنة ١١، ص ٢٧ .
- ١٢ - المرجع نفسه ، ص ١٢٩ .
- ١٣ - أحمد كمال زكي: قضية الشكل في الرواية، ص ٢٩ .
- ١٤ - المرجع نفسه ، ص ٣٠ .
- ١٥ - أحمد كمال زكي: المرجع السابق، ص ٣١ .
- ١٦ - محمد حسن هيكل: ثورة الأدب، ص ٧٧ .
- ١٧ - أمنية رشيد: حول بعض قضايا نشأة الرواية، ص ١١٠ .
- ١٨ - المرجع السابق، ص ١١٨ .
- ١٩ - المرجع نفسه ، ص ١١٨ .
- ٢٠ - المرجع نفسه ، ص ١١٨ .
- ١ - ٢- أمنية رشيد: حول بعض قضايا نشأة الرواية، ص ١١٨ .
- ٢ - جورج لوكاتش: الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ص ١٤ .
- ٤ - محمد برادة: مقدمة الخطاب الروائي لمخائيل باختين، دار الفكر، القاهرة، ط ١، ١٩٨٧، ص ٩ .
- ٥ - المرجع نفسه ، ص ٩ .
- ٦ - أمنية رشيد: حول بعض قضايا نشأة الرواية، ص ١١٢ .
- ٧ - أمنية رشيد، المرجع السابق، ص ١١٤ .
- ٨ - محمد برادة، مقدمة الخطاب الروائي





اكتشاف عبدالله العلي الصانع .. مجدداً

بقلم: عبدالله عيسى
(الكويت)

البحث عن المغبونين وإضفاء حُلل التقدير عليهم أمر لازمته الشدة تخشن الكف وتقذّي النظر، وقد قام الباحث والشاعر فهد محمد نايف الدبوس بعمل أزال به غبار الدهر عن أديب وشاعر كويتي هو عبدالله العلي الصانع، وذلك في إصداره الموسوم بـ “الشاعر والراويّة والأديب عبدالله العلي الصانع... وصفحة ناصعة من الإبداع الأدبي في دولة الكويت”.

يقع السفر في ٢٨٤ صفحة من القطع المتوسط مقسماً إلى قسمين : الأول منهما ترجمة للأديب عبدالله الصانع ترجمة شملت سيرة حياته الاجتماعية والأدبية، بدءاً بنشأته ومروراً بإقامته وموقفه من الاستعمار ورحلاته وأصدقائه وما قاله أديب عصر عبدالله العلي الصانع عنه وحتى اطلاعه والأعمال التي زاولها، ثم انتهاء بوفاته وذكر ذريته.

أما القسم الثاني فيشمل آثار الأديب الشعرية التي تشمل خمس قصائد، وفي إثرها الآثار النثرية والتي تشمل مجموعة من المقالات التاريخية والجغرافية والتأبينية وحتى السياسية ؛ تعدادها جميعاً ست عشرة مقالة.



يذكر المصنف في صدر كتابه جواباً أعذبه ومن النشر أطييه“ .

ويعرض المصنف فهد الدبوس نشأة صاحب الترجمة منذ تعليمه في الكتاب عند الأستاذ سعد الجراح والشيخ عبدالعزيز الرشيد، ثم عهد والد الصانع بابنه إلى أحد التجار لتعليمه التجارة ثم موقفه المضاد من الاستعمار، ويتطرق إلى رحلاته التي أخذت من الصانع قسيمة من عمره ؛ حيث كان كثير الترحال إلى ساحل عمان (دبي وأم القيوين) وإلى مسقط، ثم تطرق الدبوس إلى أصحاب الصانع ذاكراً ثلة ممن بلغه ذكركم ؛ كالأستاذ عبدالله زكريا الأنصاري -يرحمه الله -، الأستاذ خالد العدساني، الأستاذ أحمد السقاف، يعقوب عبدالعزيز الرشيد وعبدالرزاق البصير وآخرين.

وفي فصل حمل عنوان ” ما قال الأدباء والشعراء عن الأديب الصانع ” يذكر الدبوس أقوال كل من عبدالله زكريا الأنصاري، أحمد السقاف، عبدالمحسن الرشيد ويعقوب الرشيد والأستاذ فاضل خلف، ومما ذكره عن الأستاذ فاضل خلف ” قال لي (المتحدث الأستاذ فاضل خلف) أحد الأخوة في ربيع سنة ١٩٤٤ ونحن جلوس في أحد المقاهي أنه ذاهب إلى الشاعر فهد العسكر لكي

يذكر المصنف في صدر كتابه جواباً على من تساءل عن سبب هذا الاختيار لعبدالله العلي الصانع فيقول ” إن اختيار شخصية عبدالله العلي الصانع ليكون موضوع البحث في هذا الكتاب قد جاء من قبيل الصدفة...وذلك أنني كنت جالساً أتصفح النسخة المصورة من مجلة الكويت...للأستاذ الشيخ عبدالعزيز الرشيد (مؤرخ دولة الكويت) يرحمه الله سبحانه وتعالى -والتي صدرت في الفترة من (مارس -١٩٢٨-١٩٣٠) باحثاً عن أحد الأدباء فيها، فاسترعى انتباهي وجود قصائد جزلة في تلك المجلة لشاعر يدعى عبدالله الصانع، فدفعني حب الاستزادة لأن أرجع إلى كتاب..(أدباء الكويت في قرنين)... وعثرت على ترجمة قد تفيد المطلع ولكن لا تروي الغليل“.

ثم يشرع المصنف في ذكر ترجمته لعبدالله العلي الصانع قائلاً ” ولد عام ١٩٠٢ وتوفاه الله عز وجل عام ١٩٥٤ وبالتحديد في ١٧ فبراير سنة ١٩٥٤“ ويذكر أقوال بعض المصادر - كالأستاذ الراحل خالد سعود الزيد - عن الأديب الصانع ” ولقد كان أحفظ الناس للشعر العربي حديثه وقديمه“ وقول الأستاذ فاضل خلف ”أديب يحفظ من الشعر





بعجائب من صنعهم لا تعلمُ

بالكهربا بالبرق بالراد الذي

وأبيك ظل بفضلهم يكلمُ

ثم أردف الدبوس قائلاً: ”قد لا يكون من الغريب بل من المتكلف أن يذكر هذه الاكتشافات وتلك المخترعات شاعر معاصر لنا الآن، ولكن أن يذكرها شاعرنا الصانع رحمه الله تعالى بين سنتي ١٩٢٨-١٩٣٠.“

وفي القسم الثاني من المصنف يذكر الكاتب شيئاً من الآثار الشعرية والنثرية لعبدالله الصانع التي استطاع الدبوس أن يجمعها من مظانها، ومن ذلك قصيدة ”يستثير بها همة أديب دبي وشاعرها الفاضل أحمد بن سليم في لم الشعث وإزالة الخلاف بين أهل تلك الديار“:-

هيا بني وطني استردوا مجد من

شادوا المعاهد في البلاد وحكموا

فعلى الوفا والاتحاد تعاهدوا

والى المعارف والعلوم تقدموا

عهد الجهالة صاح ولئى مدباراً

فانظر ترى أركانه تتهدم

العصر عصر النور والعلم الذي

سمقت كواكبه تلوح وتبسم

يمكن أن نقول إن المصنف جاء بسابقة

جامعة مانعة في هذا الباب، أي الكلام

يهنئه بفوزه بالمسابقة الشعرية التي طرحتها هيئة الإذاعة البريطانية (القسم العربي) BBC فذهبت معه ومن ذلك الحين بدأت علاقتي بهذا الشاعر.

وفي إحدى المرات أثناء زيارة لي للشاعر في بيته وجدت شخصاً لا أعرفه فقال لي فهد العسكر: هذا الأديب عبدالله الصانع، فوجدته متكلماً أديباً حسن الحديث والأديب يعرف من حديثه.”

ويستعرض المصنف جزءاً من مكتبة الصانع التي تعتبر بمقاييس ذلك الزمن مكتبة عامرة، ناقلاً عن ابن الأديب ”قام والدي بشراء تاريخ الطبري أو الأغاني على ما أتذكر بمبلغ ٤٠٠ روبية أو ٢٠٠.. وكان هذا المبلغ آنذاك ثمناً لمنزل مع العلم إنه كان يقطن منزلاً وقفاً كان أوقفه جده الأستاذ أحمد الصانع يرحمه الله.“

ثم يختم في القسم الأول بذكر تفوقه على لداته بذكره قصيدة للصانع يقول فيها:

هلا سألت الغرب عما كان من

قوم به أو الفخار تسنموا

أبغير علم شييدوا مجداً على

هام الثريا محكماً لا يهدمُ

أم بالعلوم النيرات ومعشر

آلوا لدى الأعمال أن لا يسأموا

سلبوا العقول بفضلهم وأتوا لنا

عن عبدالله العلي الصانع، فمشكور
له هذا الجمع الذي استعان في صنعه
بالمجلات والمخطوطات والمقابلات
الشخصية، كاشفاً عن أديب مثل جانباً
من الإشراق الكويتي الأدبي كان مغموراً
حتى أظهره للعيان مرة أخرى الشاعر
الكاتب فهد محمد نايف الدبوس.





د. سليمان الشطي في (المختصر المفيد): المسرح في الكويت اقترن بالتتوير

بقلم : منى الشافعي
(الكويت)

من أجل مسيرة في التوثيق والتأريخ للمسرح العربي، انطلق مشروع ” المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد“ بمباركة من صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، وبجهود الهيئة العربية للمسرح- الشارقة- دولة الإمارات العربية المتحدة- وذلك مساهمة في إثراء وتكامل المشهد المسرحي الإنساني كمعرفة إنسانية بامتياز، تقدم إلى العالم.

إصدار حديث أنيق يحمل عنوان ”المسرح في الكويت“ من إعداد الأستاذ الدكتور سليمان الشطي، صدر عام (٢٠٠٩) ضمن سلسلة ”المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد“

المسرح

كلمة مسرح تعني المكان أو المبنى الذي فيه مساحة كافية لتقديم عمل مسرحي.. أما العمل المسرحي فهو عبارة عن تجسيد لرواية أو قصة يقدمها عدد من الفنانين/ الممثلين لتوصيل فكرتهما وهدفها إلى الجمهور.

لقب المسرح بأبي الفنون كما إنه أولها.. وذلك من عهد الإغريق والرومان حيث كان الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني.

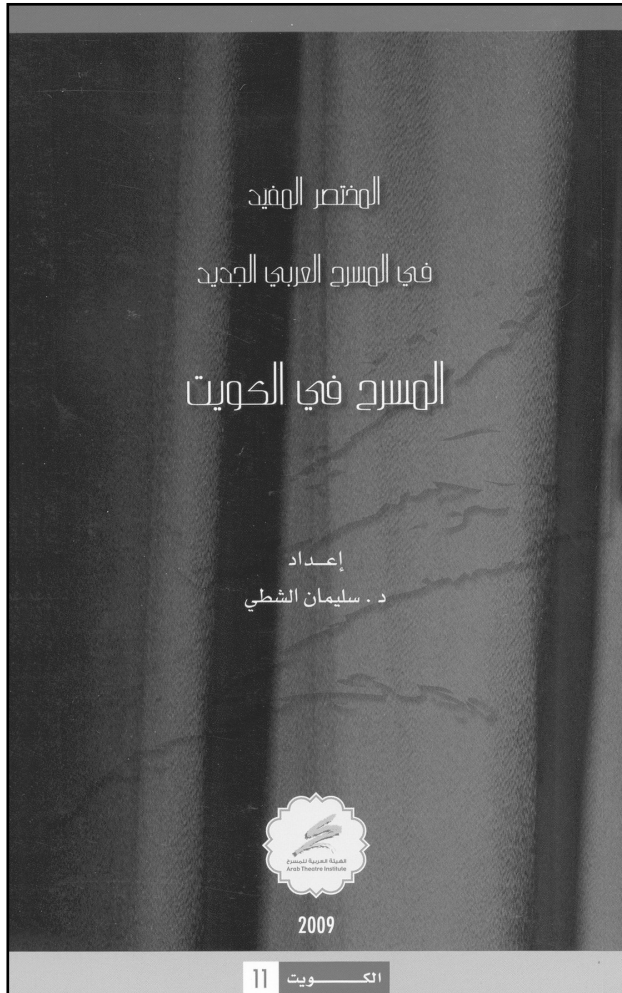
في بدايات المسرح العالمي كانت الأعمال تقدم بصورة تقليدية.. وبعد ظهور المسرح

التي تواترت بعد ذلك، قدموا عرضين مسرحيين أولهما "عمر بن الخطاب في الجاهلية والإسلام" ثم أعقبتهما مسرحية "فتح مصر" و فيها تركيز على التوجه القومي بالعودة إلى التاريخ. ومن الجدير بالذكر أن مدرسة الوسطى للبنات، قدمت في مطلع الأربعينات عرضاً مسرحياً هو مسرحية "صلاح الدين"

التجريبي تطورت الأعمال المسرحية في العالم والعالم العربي ومنها الكويت.. وهذا ما سوف نخبرنا عنه د. سليمان الشطي في "٦٤" صفحة، ضمن هذا الإصدار القيم بما يحتويه من تأريخ وتوثيق وتحليل للفن المسرحي الكويتي خلال مسيرته الطويلة ومراحل تطورها. البدايات

يخبرنا د. الشطي أن أقدم ملامسة للشكل المسرحي عرفتها الكويت، انطلقت من ذلك التوجه الإصلاحى المتنور الذى شهدته الكويت في مطلع القرن العشرين وارتبط بوجه خاص بمثل بعض أشكال التماور والنقاش المنحدر من التراث العربى، أسلوب المناظرة والمحاورة، وجاءت أقدم العروض الكويتية في شكل محاورة كتبها الشيخ عبد العزيز الرشيد وقدمها طلاب مدرسة الأحمدية في حفلة تخرجهم، تم طبعها عام ١٩٢٤..

وفي عام ١٩٣٩ قدم طلبة المدرسة المباركية فاتحة العروض المسرحية





الغضبان، نواة للفرقة .. أما الفتاتان لعلهما أول فتاتين في دول الخليج العربي، تقفان على خشبة المسرح.

قدمت الفرقة أول عروضها ”صقر قريش“ في شهر فبراير ١٩٦٢ قدمها الشباب ”نجوم الحاضر“ عبد الحسين عبد الرضا، خالد النفيسي، مريم الغضبان، مريم الصالح، غانم الصالح، عبد الرحمن الضويحي، وسعد الفرج.

ثم انتقل د. سليمان الشطي إلى حقبة السبعينات، التي أصبحت فيها الساحة المسرحية نشطة قابلة لتقديم كل محاولة جديدة.. وكيف تطور الأداء المسرحي الذي شهد تقدماً في العروض كما دخلت عناصر جديدة متخصصة إلى الجسم المسرحي مثل المعهد العالي للفنون المسرحية.. وتحدث د. الشطي عن توجه الجهد الأكاديمي في جامعة الكويت إلى الساحة المسرحية وواكب هذا كله انفتاح على النشاط المسرحي العربي.

ثم تأتي المرحلة الثالثة، وهي مرحلة جرأة التجريب والخروج من أنمطة العروض السابقة، ومنها استخدام صقر الرشود وعبد العزيز السريع أسلوب التداخل و الحوار في الصالة، والأقتعة والفناء، بدءاً من مسرحية ضاع الديك (١٩٧٤) .. إلى مسرحيات شياطين ليلة الجمعة وبحمدون المحطة (٧٢-١٩٧٤) .. وهي مسرحيات لا تعتمد على الحدث الواحد.. وفي هذه المرحلة برزت أسماء مسرحية أخرى مثل فؤاد الشطي وعروضه ذات الجو التاريخي من منظور جديد.. وتتابع الأسماء الأخرى المؤثرة في تاريخ المسرح..

أما التطور الآخر للنشاط المسرحي فقد تمثل في أن أعضاء هذا المسرح المدرسي تجاوز خطابهم حدود المدرسة محتمياً بالمؤسسية التربوية إلى المجتمع، فقدم عروضاً عامة مفتوحة للجمهور.

ومن الأسماء الأولى التي برزت لخدمة هذا النوع من الفن كان في مقدمتهم الرائد حمد الرقيب رجل المسرح الشامل والمربي عبد الملك الصالح.. أما عن نوعية المسرحيات فكانت تدور في جو التراث العربي.. ثم بعد ذلك ولد تيار آخر سيقوده محمد النشمي الذي كان تلميذاً ومشاركاً للرقيب في العروض الأولى، ولقد اتجه النشمي إلى العروض ذات الطابع الشعبي الارتجالي.

الانطلاقة

يقول د. سليمان ” لم يكتف حمد الرقيب بنشاطه المسرحي الشخصي، ولكنه سعى مع مجموعة من مثقفي تلك الحقبة التي تولى قيادتها عدد من الذين حصلوا العلم في الخارج وسعوا إلى تطوير مؤسسات البلد مع بداية عهد جديد بدأ مع تولي الشيخ عبد الله السالم الصباح الحكم، وكان مهتماً بالاستفادة من الثروة النفطية التي بدأت الكويت تجني ثمرتها“.

ففي هذه الفترة، يتحدث د. الشطي عن توجه حمد الرقيب إلى التخطيط لقيام مسرح مبني على أصول علمية.. وبحضور زكي طليمات إلى الكويت تشكلت فرقة ”المسرح العربي“ الرسمية تحت رعاية الشؤون الاجتماعية، وقيادة زكي طليمات.. وقد تم اختيار (٤٠) شاباً وفتاتين هما مريم الصالح ومريم





وحول استمرار حركة التوعية للمسرح، فقد كان هناك موسم المحاضرات الذي أقامته دائرة المعارف والتي من خلاله تمت دعوة زكي طليمات (١٩٥٨) ليحاضر عن المسرح.. ثم تلاها انتشار الصحف وانتظامها ومن ثم حرصها على المتابعة الدءوب للعروض التي بدأت تتوالى خاصة بعد تنظيم الحركة المسرحية وظهور الفرق المسرحية.. كما برز النقد الصحفي الذي لم يكتف بالمتابعة فقط ولكن كان يتجه إلى نقد العروض نقداً فنياً أمتاز بعضه بالوعي والحرفية.. كما أشار د. سليمان إلى أن تعزز هذا الاتجاه إلى النقد بدخول بعض الأكاديميين في فترات لاحقة خاصة بعد افتتاح جامعة الكويت وبعدها المعهد العالي للفنون المسرحية، حيث ساهم الأساتذة المنتمين إليها في الدراسات المتعمقة من حيث دراسة التطور التاريخي والتحليل المنهجي لمسيرة المسرح والمسرحيين.. كما شهدت ساحة التأليف المسرحي اهتمامات بدراسات متخصصة في مسرح الطفل أيضاً.

كما تحدث د. الشطي عن حركة طبع النصوص المسرحية منذ طباعة (محاورة إصلاحية) بكتيب عام (١٩٢٤)، بعد ذلك وجدت بعض المسرحيات المكتوبة أو المترجمة طريقها إلى النشر في مجلة البعثة.. ثم توالى بعد ذلك في المراحل اللاحقة نشر بعض المسرحيات في كتب.. كما شاركت رابطة الأدباء بإصدار سلسلة مسرحيات كويتية أبرزها التي مثلت في الستينات والسبعينات، وقد صدر منها عشر مسرحيات..

فتكاثر عدد الكتاب وتنوعت تجاربهم، منهم سليمان الحزامي وسليمان الخليفي ومهدي الصالح.. وتالت الأسماء وتنوعها الفني المسرحي بعد ذلك.

أما الفرق المسرحية فبدأت بالمسرح الشعبي ثم فرقة المسرح العربي، فرقة مسرح الخليج، وعندما حصل تعديل في التنظيم الإداري للمسرح في منتصف السبعينات، فتح الباب للعمل الخاص، ففتح بذلك الطريق لإشهار عدد من الفرق الخاصة.. وكان منها فرقة المسرح الوطني، مسرح الفنون، المسرح الكوميدي، مسرح الجزيرة، وأيضاً تتالت الفرق ومكاتب الإنتاج الخاصة.. إضافة إلى المشاركات التربوية التي تعززت بافتتاح المعهد العالي للفنون المسرحية وعروضه السنوية ومشاركاته في المهرجانات المحلية والخارجية.. كما شارك هذه التنظيمات السابقة المسرح الجامعي والهيئة العامة لرعاية الشباب والرياضة.. ولم يغفل د. الشطي مسرح الطفل الذي أفتتح الاهتمام به في السبعينات حيث جاءت انطلاقته مع تبني السيدة عواطف البدر إنشاء مؤسسة البدر للإنتاج الفني بالتعاون مع المخرج منصور المنصور.

وتحت عنوان التطوير الفكري.. تناول د. الشطي بداية فكرة المسرح والتعريف به وعلاقته بالمجتمع وتأثيره على المشاهدين منذ عام (١٩٢٤).. ثم كيف بدأ يتطور الوعي النظري ويتبلور متجهاً اتجاهاً مباشراً إلى الفهم المسرحي الدقيق وبث التوعية النظرية أولاً وتأکید فائدة المسرح الاجتماعية وأثره في المجتمع.





أما سلسلة المسرح العالمي التي صدرت عام ١٩٦٩ عن وزارة الإعلام، فقد مثلت الإنطلاقة الكبرى لحركة الترجمة في أواخر الستينات.. كما تمت ترجمة نصوص كويتية ضمن مشروع "بروتا" لترجمة الأدب العربي الذي اختار عشرة نصوص مسرحية كان من بينها مسرحية "ضاع الديك" لعبد العزيز السريّع.

المسرح الكويتي والمهرجانات

يقول د. سليمان "أتجهت الفرق المسرحية الكويتية إلى تقديم عروضها خارج الكويت فكانت رحلة مسرح الخليج الناجحة إلى بغداد والقاهرة (١٩٦٦) وظفرت بثناء عدد من رجال المسرح البارزين. وفي السنة نفسها قدم المسرح الشعبي عرضاً في البحرين.. وفي (١٩٦٨) سافرت فرقة معهد الدراسات المسرحية إلى بغداد والقاهرة.. وتوالى بعد ذلك رحلات العروض إلى أكثر البلاد العربية بل إلى خارج الوطن العربي.

كما تناول د. الشطي بداية المهرجانات العربية التي انتظمت في منتصف السبعينات.. حيث قدم المسرح العربي مسرحيته (من سبق لبق) في عام (١٩٦٩).. واستمرت المشاركة الكويتية في هذه المهرجانات، وقد تتوجت مشاركتها في عرضها (علي جناح التبريزي وتابعه قفة) عام ١٩٧٥، التي أخرجها صقر رشود، ومثلها نخبة من فناني الكويت، وقد حصل هذا العرض على تقدير كبير في المهرجان، فتم اختياره ليقوم بجولة في المدن السورية.. وكان التتويج الآخر في مهرجان بغداد المسرحي الأول (١٩٨٥) وفيه منحت مسرحية (رحلة

حنظلة) من أعمال المسرح العربي وإخراج فؤاد الشطي، جائزة الإبداع الكبرى.. ثم امتدت مشاركة الكويت المسرحية إلى مهرجان قرطاج في تونس والمهرجان التجريبي في القاهرة منذ انطلاقه في آخر الثمانينات، وكانت أول مشاركة للمسرح الشعبي بمسرحية (رجل وامرأة) ١٩٨٩.. واستمرت بعد ذلك المشاركات.

كما حدثا د. سليمان عن المهرجانات المسرحية التي تقام في الكويت والتي بدأت عام ١٩٨٨ مع انطلاقة المهرجان الخليجي الأول الذي تنظمه دول الخليج، ثم بدأت سلسلة المهرجانات وكان أولها مهرجان الكويت المسرحي عام (١٩٨٩) بمناسبة يوم المسرح العالمي.. ثم توالى المهرجانات المنتظمة سنوياً حتى يومنا هذا.

لم يغفل د. الشطي الحديث عن تاريخ وتطور بنايات المسرح، منذ عام ١٩٢٤ وحتى اليوم.

المعاهد المتخصصة

يحدثنا د. سليمان أنه تم افتتاح أول معهد لتدريس المسرح في الخليج العربي (مركز الدراسات المسرحية) في سبتمبر (١٩٦٤).. كان عدد الطلاب (٢٩) طالباً.. كان معظم طلابه من الذين يعملون في المسارح أو الوسط الفني.. كانت الدراسة فيه مسائية.. وكان في مقدمة المدرسين زكي طليمات.. ثم استمر هذا المعهد حتى أوائل السبعينات، عندما افتتح المعهد العالي للفنون المسرحية في العام (١٩٧٤/٧٣)، وواصل المركز عمله حتى تخريج آخر دفعة من طلابه عام (١٩٧٦).. أما المعهد العالي فبالدراسة

فيه جامعية مدتها أربع سنوات ويمنح شهادة بكالوريوس في الفنون. ويضيف د. الشطي بقوله ” لقد كان المعهد العالي، للفنون المسرحية في الكويت ظاهرة إيجابية تركت أثرها في مسيرة الثقافة المسرحية، فمشاريعه المسرحية التي كانت تقدم عروضاً عامة تمثل رصيذاً مهماً في العروض المسرحية كما أن معارض هذه المشاريع تمثل مناسبة

جيدة لرؤية الكثير من المواهب التي تم صقلها، وشكلت الرسائل التي قدمها طلبة النقد رصيذاً مهماً من الدراسات التي درست المسرح في الكويت والخليج العربي والمسرح العربي. يضم الكتاب أسماء المراجع المهمة.. كذلك تزينت آخر صفحاته بعدد من الصور الفوتوغرافية لرواد المسرح في الكويت.





من العامية الفصحى في اللهجة الكويتية

جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستخدم في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصحى.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل.

ف	
فَرِيَّة: الفتحة في الجدار بين منزلين أو جارين. يقولون: بينهم فرية. وفي الجمهرة: وَالْفَرِي مصدر فَرِيْتُ الأديم أفرية إذا شققته لصالح، وأَفَرِيته إذا شققته شق فساد.	فَرِيَّة
فَزَّ الرجل: قام من مكانه بسرعة أو نهض احتراماً. وفَزَّ القلب: خفق لسماع خبر سعيد. وفي القاموس: فَزَّ الرجل يَفِرُّ فَرَاةً: توفد والظبي فزع.	فَزَّ
الْفَرَعَة: التعاون، يقولون: فزعنا مع فلان أي أعناه، وقديماً كانت البيوت تبنى بطريقة الفزعة وهي التعاون والتعاقد. والفزعة أيضاً تكون لصد هجوم من مجموعة على مجموعة أخرى فيفزع كل أفرادها ضد خصومهم. وفي الجمهرة: فَزَعَتْه: إذا أَعْنَتْه ونَصَرَتْه، فَزَعَتْ إلى فلان فأفزعني أي لجأت إليه فنصرني. وفي الحديث الشريف: إنكم لتكثرُونَ عند الفزع وتقلون عند الطمع.	فَزَع

فَشَّ: "التاير" وفَشَّت الكرة أفرغاً من الهواء وفَشَّ الرجل: هداً وسكن، وهو مجاز، وفَشَّ الورم: خف. وفي المنجد: فَشَّ الورم: إنحل وذهب وفَشَّ الجرح: سكن ورمه، والرجل من الأمر فتر وكسل.	فَشَّ
نقول للشخص الذي يقف مباعداً رجله وساقه "مفوشح" أو طاك فشحة. وفي لقاموس: فَشَحَ يَفْشَحُ: فرج ما بين رجله، وفي التاج: فشحت الناقة وانفشحت إذا تفاعت و وانفجحت للحلب أو للتبول.	فَشَحَ
ومن أقوالهم في التحدي: "تاكل فشقي" وهي كناية عن استحالة الحصول على الشيء. وفي التاج: قال الليث: الفَشَقُ بالكسر: هو ضرب من الأكل في شدة.	فَشَقَ
فَشَقَّتْ البطيخة: إذا شققته فهي مفشوقة. وفي الجوهرة: فَشَقَّتْ الشيءَ أَفْشَقَهُ فَشَقاً: إذا كَسَرَتْهُ وفَشَقَّتْ البيضة: إذا فَضَخَتْها وكَسَرَتْها بيدك.	فَشَقَ
فَصَّيْتُ الشيءَ وفَصَصْتَهُ: إذا أخرجت أجزائه جزءاً جزءاً مثل فصَصْتُ البرتقالة أو فصَّيْتُ الثوم، والجمع فَصُوص. وفي الجوهرة: فَصَّيْتُ الشيءَ عن الشيءِ أَفْصِيهِ فَصِياً: إذا أبنته عنه.	فَصَّصَ
فَضَخَ الشيءَ رَضَّهُ على الأرض وكسره. وفَضَخَ رأسه ضَرَبَهُ بشيء صلب- أصلها	فَضَخَ
وفي الجوهرة فَخَضَّتْ الشيءَ أَفْخَضَهُ فَخْضاً: إذا شدخته، وأكثر ما يستعمل ذلك في الشيء الرطب نحو القثاء والبطيخ وما أشبهه.	فَخَضَ.
الْفَضْلَةُ أو التَفَضُّالَة: تنطق في العامية بالطاء أيضاً: فضله: أيضاً البقية من الشيء كأن يكون أكلاً ونحوه، ومن أقوالهم: "مخلينا على الفضلة أو احنا مو فضلة" أي لسنا بلا قيمة أو مقام حتى تتركوا لنا فضلة طعامكم أو ما شابه. وفي القاموس: الفضلة: البقية، وفي كتاب جموع التصحيح والتكسير: والعرب تقول لبقية الماء في المزادة: فضلة، ولبقية الشراب في الإناء فضلة، والفضلة: البقية من كل شيء.	فَضَلَة

فَطِر	الفَطِر: الجرح العميق في الجسم، والفَطِر: عش الغراب يظهر في الربيع وسط الرمال. وفي القاموس: الفَطِر: الشَّق جمع فُطُور، وبالضم وبضمّتين: ضَرَب من الكَمَاة قَتَالَ.
فَقَص	فَقَصْتُ التمرة أو البيضة مَرَدْتُهَا بين أصابعي. وفي الجمهرة: والفَقَصُ فَقْصُك: البيضة وهو كسرك إياها فهي مفقوصة وفقيصة.
فَقِع	الكَمَا، يظهر إذا نزلت أمطار الوسم وهو أنواع أشهرها: الزبيدي وهو الأكبر والأجود، ثم الخلاصي أو الخلاص وهو المتوسط. وفي الجمهرة: والفَقْع ضرب من النبت.
فُك	فَكَ الشيء أبعدَه عن بعضه، ومن المَفَاكك وهو إبعاد شخصين أو أكثر عن بعضهم البعض عند العراك. وفُكْنَا: أبعد عنا لا تتدخل بيننا، أو تأتي بمعنى اسكت فإن رأيك أو كلامك غير صائب. ولا يوافق الحال. وفي الجمهرة: فَكَّتُ الشيء: إذا فَتَحْتَه، وفَقَّتُ النخلة إذا أفرجت سعفها لتُصل إلى طلعها فتلقحها، وفَكَّكْتُ يد الرجل وغيرها أَفَكَّهَا فَكًا: إذا فَتَحْتَهَا. وفَكَ رقبه أي أَطْلَقَهَا من الرق بالعنق.
فَلَح	الفَلَح الجزء من الشيء مثل فلح البطيخة أو البرتقالة. يقولون: سَوَّهَا فلوح أو أعطني فلح. أي جزء. وفي الجمهرة: وفَلَحْتُ الشيء أَفْلَحَه فَلَحًا: إذا شَقَّقْتَه أو قطعته، وسمي الفلاح فلاحاً لأنه يَشُق الأرض.
فَسَفَس	فَسَفَسَ نقوده: صرفها كلها ولم يبق عنده شيئاً، وغالباً ما تطلق اللفظة على من يبدد نقوده بغير وجه حق أو على أشياء لا تعود عليه بالنفع. ربما تكون محرفة من أفلس: إذا لم يبق له مالاً، كأنما صارت دراهمه فلوساً، أو صار بحيث يقال ليس معه فلس كما جاء في القاموس. أو ربما تكون مشتقة من الفَسْفَاسُ: بمعنى الأحمق والضعيف العقل.

فَلَّشَ	فَلَّشَ الخشبة: كسرها إلى قطع صغيرة، وكذلك فَلَّش الصخرة. وفي المنجد فَلَّش الأمتعة: بعثرها، وفَلَّش الشيء إذا كسره.
فَلَع	فَلَعَه رماه يحجر أو أي شيء صلب في رأسه فأدماه، وتسمى الضربة "فلعة" ومن الأمثال: "يَحْضُر الدَّوَا قبل الفلعة". وفي القاموس: الفَلَعُ: الشق في القدم وغيرها وفي الجmhرة: فلح رأسه إذا ضربه فتشققه نصفين.
فَلَّة	نقول للشيء الحسن الجميل "فَلَّة" ومنه كلام بعض الأغاني يا بو شعر فلّة. وقد يكون يا صاحب الشعر الجميل أو المفلول أو المفلفل. وفي القاموس: الفَلّ: ما ندر من الشيء كحالة الذهب، والفَلّ أيضا: الشعر المتجمع.
فَنَّتَقَ	تَفَنَّتَقَ: تلفظ القاف كافاً فارسية، أي تبطر على النعمة، أتى بأشياء تدل على استخفافه بالشيء وازدراؤه به أو يأتي بأشياء غريبة ليست مألوفة تثير الاستغراب. وفي التاج: وأفَتَقَ الرجل: إذا تنعم بعد بؤس.
فَنَّشَ	فَنَّشَ: ترك عمله بإرادته، وفَنَّشوه: رفضوه من العمل فصلوه، ومنها التفنيش: الإجبار على ترك العمل. وفي القاموس: فَنَّشَ: استرخى في الأمر، قعد.
فُنْطَاس	الفُنْطَاس: خزان ماء خشبي تحمله السفن الكبيرة لخزن الماء أثناء رحلاتها قديماً إلى الهند والساحل الإفريقي. وفي القاموس: الفُنْطَاسُ بالكسر: حوض السفينة يجتمع إليه نشافة مائها، وسقاية لها من لألواح يحمل فيها الماء العذب للشرب، وقدح يقسم به الماء العذب فيها.
فُوت	مقياس طول، وهو المسافة ما بين الإبهام والسبابة. وفي الجmhرة: ويقال لكل ما بين إصبعين فوت وجمعه أفوات.
فَهَقَ	انْفَهَقَ الشيء انفتح على آخره، وفهق الكتاب فتحه بحيث أفسد حياكته. وانْفَهَقَ الجرح: اتسع وكبر فهو مفهوق. وفي الجmhرة: وانْفَهَقَ الموضع: إذا اتسع، وركى. ورجل مُتْفِهَق: كثير الكلام المتشدد، وفي حديث النبي صلى الله عليه وسلم: إن أبغضكم إلي الثرثارون المتفيهقون.



يوميات الشيخ بطوطه

شعر: محيي الدين خريف
(تونس)

(1)

لوح الشرق لي فمشيتُ
وفي القلب يضطرم الغرب أطلسه ومحيطه
جنى نخله وصحاراه
والوصف مهما سما لا يحيطه

(2)

تجولت في عالم لم يغب فيه عن بصري موطني
وعاشرت قومه
وخالطتهم وبأنفسهم خلطوني
أتراني نسيت بتونس من أنجبوني

(3)

كلما لاح لي البحر أنفقت وقتي وبذرتُه
أتراني لعمري أخرتُه
جلت حتى رأيت السماء غريبه
ونجوم السماء تلوح لي

وأنا في الفجاج حبيب يناجي حبيبهُ

(4)

وهو يعرفني وأنا قط ما غاب عن عيني الذاهلة

كلما اشتقت للحب جئت له

سائل يبتغي نائله

أنا من في الحياة عرفتُ مواجيدَه وطريقه

هو في كل شيء حقيقة

(5)

ورد الشاربون على النهر والنهر ورد الظما

اشربوا كلماتي فإني لمستُ الحروفُ

وما كن في النهر ماء

هو علمني أن أشد الكلام إلى شفتي

يوم كان الكلام صبيًا

وإن سرتُ سرنا سويًا

عندما شفني الحبُّ في ”قونه“

وأتى ”شمس تبريز“

يعبرُ بي في مدٍّ و تهتُ فيه

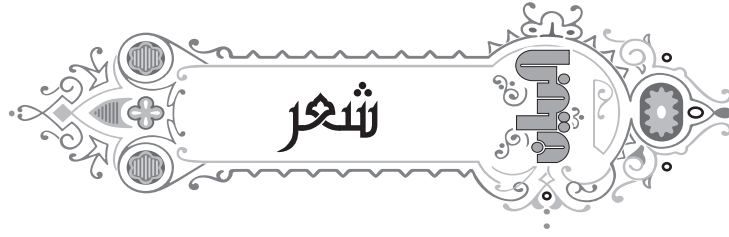
دخلت إلى حلقة الراقصين

ومولاي يعزفُ في نايه

والأغاني تحملتها بالبكا والأنينُ

نحنُ أَلحاننا قوتنا

وهي في فمنا لذة الشاربينُ



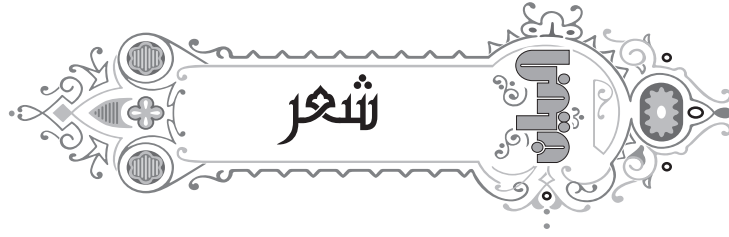
المانيكاف

شعر: حسن خضر
(مصر)

مجرّد مانيكاف أعمى
أبصّت عيناه
من شدّة الضوء
في الحوانيت
جرّدته المواسم
من ملابسه العزيزة
لم يعد لديه ما يجذب المارة
وحيث يهبط الباب الحديد عليه
يصرخ في الليل
وحده
داخل "الفتارين"
فهو مجرّد "مانيكاف" أعمى
يقف ساكناً
حيثما وضعت يده
وينتظر بصبر فارغ
أن تمتد إليه يد

لتتفك مفاصله الاصطناعية:
يغتسل
ويتنفس - تحت الرغوة -
ملء رئتيه
كأي مانيكان أعمى
في وقت للنزهة خارج الزجاج
يندهش
حين تخجل الفتيات منه
أو يرمقن المراهقون بسخرية
وهم يمزحون
لا يصدقون أنه مجرد ما نيكان
أعمى
يقف - في مشهد نادر -
عارياً فوق الرصيف





برقيات لرجل جامهر

شعر: صفاء حجازي
(فلسطين)

سقطت بقربك مهجتي
وتناثرت
كل ادعاءات الحنين بداخلي
واستيقظت في خاطري
ريحانة الروح التي
ذبلت على كفيك حتى أيقنتُ
أن الذي يوماً سقاها
قاتلي!

يا أغرب الأحداث في تاريخ أقداري
كفى!
كم مرة في العمر قلبي
عن جحودك قد عفا؟
حجرٌ فؤدُك يا تُرى؟
سكب الجراح على الطفولة
في ثنايا أضلعي
يا موجعي
أوما اكتفى؟

في لحظة يا مُتعبِي
هذا الكتابُ لذكرياتك
صار قبراً
الذكرياتك مهرب مني إذاً؟
لا تمتعض
فرصيد ذكراك التي
ماتت هنا
وتبعثرت في أسطري
قد صار صفراً

ارحل بربك من هنا
فالباب ذا ما عاد بابي
ما أنت في دُنْيَاي إلا خدعة
صارت سراباً في سراب
أوجئت تفتح صفحة بيضاء
عندي ها هنا؟
لا سيدي عذراً
فما من صفحة
بيضاء
توجد
في كتابي





مناخر

شعر: فروغ فرخ زاد (*)
(إيران)

ترجمة: علياء الداية

* من ديوانها "تمرد":

في عين اليوم المتعب، كانت تزحف
أحلامٌ مبهمَةٌ، وظلامٌ نائمٌ
والآن، عليك مجدداً، عبر هذا الطريق أن تهوّل
وحيداً باتجاه البيت...
حتى يكون ظلك الأسود، في هذه الجهة،

(*) فُروغُ فَرُخ زاد، شاعرة إيرانية معاصرة، تمكنت على الرغم من حياتها القصيرة (١٩٣٥- ١٩٦٧) من إتقان فنون الرسم والسينما والمسرح، كما أكسبتها قصائدها مكانة مرموقة في الشعر الفارسي المعاصر، لاسيما ديوانها "ولادة أخرى" الذي لفت الأنظار بنزعته الأنثوية الفريدة، والتمرد على سلبات المجتمع وقيوده، والدعوة إلى التمسك بالقيم الإنسانية. لها خمسة دواوين مطبوعة.

دائماً، بجوارك،
لا يدُر بخلدك أبداً أن ثمة
عيناً بانتظارك

ليكن بيتك بلقعاً،
وسط غيوم من غبار الأشجار.
ولتضع على رأسك تاجاً، كالبارحة...
من خيوط المطر الفضية

عبر الزوايا الساكنة المظلمة،
عندما يُغلق الباب في وجهك، بعد أن كان مفتوحاً،
فإن مئات التحيات الصامتة الغامضة،
تطير نحوك متعبة

كأن قلب الظلام، يخفق
في تلك الحجرة، الكثيية الصغيرة...
والليل يزحف، كأفعى سوداء،
على الستائر الملونة الناعمة

الساعة المعلقة على صفحة الجدار،
خالية من الدقات، ومن النغمات،
في جريمة السكوت والصمت
إنها نفسها ذرة من الهواء

في البراويز القديمة، تبدو الصور
هذه الوجوه المضحكة الفانية .
شاحبة بسبب تقادم الأزمنة
ربما كانت موجودة في زمن ما!

مرأةً مثل عين ضخمة
جالسة على ذلك الجانب، تستمع وهي تشاهد،
على بلور نظراتها،
جلستُ رُوح الليل المتمرد

أنت، المتعب كطائرٍ هرم،
تتطلع إلى السرير الدافئ،
وتسند أجفانك المغلقة، المرتعشة
إلى صدر الكرّاسة

وكأنها باكية، هي إلى جوارك،
أرواح الموتى السابقين،
أولئك الذين رقدوا على هذا السرير،
قبلك، في الزمان الماضي

منهم آلاف الحركات الصامتة،
منهم آلاف الأنات المتألمة،
كالفقاعات الهاربة،
على وجه المستنقع المقطّب...

الصنوبر العجوز، طَفَحَ
من نعيق غريان الشؤم...
وأمام النافذة المفتوحة... يرقصُ، من جديد
حريزُ المطرِ العطرِ

إنك تحسّ بالحسرة،
إذا كنتَ تحاربُ أَلَمَكَ،
فتشمّ برعمة الحزن...
لعلّك تكتب شعراً جديداً!





نزف الفصول..

فصل الطهر..

بقلم: نوشين كيلاني
(الأردن)

كان يحدق في السماء لسنوات ينتظر قطرة مطر، تغسل دواخله تخلصه من درن الشقاء وغبار الألم.

طوال حياته البائسة لم يعرف سوى رائحة الموت، رمته الحياة في مقبرة المشاعر يحفر قبوراً تلاشى فيها النبض ويواري أجساداً ضجرت منها الحياة وعافها القدر. اعتاد قرف العيش حتى أصبح منهجاً وعقيدة، تهالكت أمامه فرص الخروج من واقعه المتعفن بسبب قحط غزا قلبه وقلوب الناس من حوله.

عاش حياته وحيداً، والصحبة الوحيدة التي نالها هي صحبة الجثث، كان يحدثها ويشكي لها همومه، وينتهي الحديث عندما تنتشر رائحة العفن في المكان، وتصبح القدرة على التنفس مستحيلة.

وفي يوم.. أطلت عليه من بعيد، طفلة ملائكية، رائحة طهرها تشعل شهوة العبادة، وتتحرق كل بشاعة أُلّت بالمكان، لكنها فاقت قدرته على الاحتمال والتوقع، وتعدّت حدود إيمانه بالواقع، في تلك اللحظة عرف أنه يحلم، لكنه تأخر لثوان أفقدته عقله.

استيقظ من حلمه على جنونه المفاجئ، ليجد جثتها عند قدميه، أحس بقطرات ماء على وجنتيه... هل مازال في قلبه رطوبة لتنتج عيناه الدموع؟ هو لا يعرف ولن يعرف أبداً كيف يكون الطهر فتلك القطرات كانت دموع السماء على



بروح الماء... واترك ارتعاش الأرحام لربة
الخصب والجمال.

فصل الارتعاش...

فصل الاحتراق...

أمام اللهب أقف متجمدة، أبحث عن
شرارة أمل تحيي في الحياة...
لم ألبث كثيراً، عاماً أو بعض عام، ومازلت
أتذكر ذلك اليوم حين نفخت في من
روحك... عندها فقط أحسست بتكسر
الصلصال الذي يغطي جسدي المتعب من
محاولات صدك.

انكسرت أمام جيشك الذي جاءني غاصباً
طامعاً في مروجي وهضابي، في ساحات
اعتصاماتي وثوراتي ضد وجودك الغريب
في.

جمعت كل ما يصنع قوتي ضدك...
عشقي لظهر التراب، أمومي لطفولة
الرجال، فرحي بأعياد الدم عندما تتزف
لتغسلني منك، غضبي في وجه نزواتك،
وحقدي القديم على رحم عتيق أنبتك.
وكباقي المستعمرين لم تعجبك ثوراتي،
حتى انقلاباتي لم تتماش مع قوانينك
الجائرة، فالتراب يرهبك، والأمومة
تضعفك، فتقف عاجزاً أمام ثقب أسود
يمتص منك الحياة.

أعياد الدم كانت أجمل ألعابك، أما غضبي
فلم يعن لك شيئاً وحقدي ألهبك.
ضحكت من كل شيء... جمعت جنودي
في وادي الصيف، أعدمته بالرصاص
كل من حاول الهرب والتمسك بالحياة،

شتاء فقد طفلة تحب اللعب تحت المطر.

ما ينتحر منك هو حياة لأرواح تائهة
تقتات على بقايا وجود يلبسك، فتخل يا
سيد الربيع عن لؤمك وارم عباءة كبريائك
وأعطهم من حسنك ووهجك وبعضاً من
مائك.

ارتعش في غياهب الغسق، ودع حواس
الجسد تترنح على رائحتك النرجسية
تحت جسر التهذبات، اسمح لريح الهوى
أن تقبلك قبلة تحرق شفاة الحلم. ولن
يضيرك نثر دفء شمسك عند أحداق
المعدومين، ولا ينقص من هيبتك لو تركت
توليبتك المقدسة في أيادي أطفال القمح،
يلعبون بنهرها.

أشعل في أفواههم مرار النارنج وأسمعهم
بوح جورية حرة تحكي أسرار الوجود،
وارقص برقة على أنين السنونو المجروح،
وشاركهم نشوتك في أحضان البنفسج.

إن خاصمتك العصافير يوماً، ستأتيك
الضراشات عشقاً للسعة البريق في
عينيك، دعها ترتشف ملحك وتصنع من
رحيقك أشباه غيوم، وانتشر في الأنحاء
كما ينتشر رذاذ الليمون.

اسرح بأملك عبر أنفاس اليأس، ولا
تترك أثراً لخطاك على النجوم، احتفل
معهم بك، وأطلق ألف حمامة بيضاء من
شرفة روحك لعلهم يكونوك.

وفي غمرة الشوق أطفئهم برفيف رغبة
عذبة تسعى لالتحام جسدين غضين





ثم أشعلت بهم النار حتى ضاعت الملامح
وتبعثرت الأشلاء وتفسخت الأحاسيس
والمشاعر... وأصبحت وقوداً لنار حتفها.

وها أنا هنا أمام اللهب أقف متجمدة،
أبحث عن شرارة أمل تحيي في الحياة.
(في ذكرى مجزرة صبرا وشاتيلا أيلول
١٩٨٢).

فصل السقوط...

من خلف شرفة الموت، أهدق في وجه
غريب أحبني وأهداني الحياة... أحاول
أن أستحضر قوتي في مثل هذا الموقف،
لكنها تخون كما يخون القمر ضوء
النجوم.

هل حقاً الحياة لعبة؟ ولم علي أن ألعبها
بشرف! أضناني المرض ولم أعد أحتمل
قسوة الصحو، ولا انكسار صفائح الدم
على حائط نعشي.

من لي غيرك يا أملي بعد يأس لن تراه،
مد لي يد الحب، انتشلي مني، أنقذني
من فوضى سقوطي عن برج جسدي.

احضن ضعفي، وانتش من خمر انهيار،
دعني أبكي في كنف أمانك أشلائي، فلا
أحد في أربعة فصول خريف يعيشني.

تحمل مني طيشي، وجنون الحبر في
جرح الورق، فلا أملك من نفسي إلا
كلمات، وبقايا حنجره خرساء في زنازة
ورم الفراق.

كم سأموت بعدك يا ترى! عاماً أم
عامين.. ربما أكثر، وستكون حياة لغيرك

من الجاهلين، لكئي رغم التيه...
أريد أن أسقط وحدي.
اللافصل...

وجدت نفسي أمشي في طريق حائرة...
ملامح الدهشة تبدو واضحة عليها...
أشجارها مائلة قليلاً للوراء والأوراق
مرفوعة للأعلى... الورود تخلت عن
بتلاتها لتضمد برد الرياح... والفرشات
انجذبت لظلمة النور، تعبت السماء
من ضم جسد بمنتهى الغيوم... وزفير
الشمس فيها أحرق براكين الأرض.

تابعت المسير رغم خوف اعتراني في
بعض زوايا المكان، وأحسست برفض
عنيف تجاهي... ووقفت عاجزة أمام
جدول يتأمل شلالاً يبكي، ولم أستطع
منع الأرق من اجتياح الموت...

تنازعني رغبة بقتل قميصي الرمادي
وترك جثته المضرجة برائحة الهرب
على قارعة الطريق وأغراني كثيراً عري
مشاعري في حضور صخب الهدوء.
بحثت عن مكان أنتزع فيه شوك الروح...
مكان تخور فيه قوى الذاكرة لألث ما
تبقى من شهيق اليقظة.

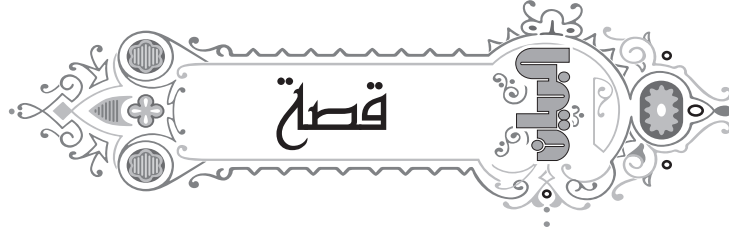
لكني مازلت أحس بلسعة الرفض
تجاهي... رفض عنيف يدفعني للعودة
باتجاه الرحيل... لأقاوم قيداً يصرخ في
أجنحة المطر، رفض يريدني خارج دائرة
الزمان وداخل مثلث الانتحار في رحم
الصمت.



في ذلك الحين لم يعد أمامي سوى
رشحات بياض، واختناق العمر فوق
سرير الأرض، ها هو اليقين يحضر لي
قبري ويدعوني بدعوة مبطنة لأنفوس
فيه... تخلفت عن جنازتي لأشاركني
بكائي، وارىت نفسي بعرق التراب ورحلت
في نوم أبدي.
لا أدري لِمَ ترتجف روحي... ويخنقني
البرد! لكن طيفا مر بي وقال بدهشة:

رأيت جثتك على الطريق ملفوطة بعنف
وكأن القبر عجز عن إدراك ما احتواك...
وكأن الأرض ترفض بذرة حروفك.
أقف الآن أمام أضرحتي الأربعة... ضريح
في عنف الأرض وضريح في سحب
السماء، ضريح في شفاة الماء وضريح
في مهب الهواء ومازلت أبحث عن نهاية
لفصل يرفض أن يكون.





التدحرج إلى الأعلى

بقلم: جميلة سيد علي
(الكويت)

ثلاثة ثقب متقابلة تشكل بمجموعها موقع التحكم في هذا الجسم الدائري. عندما أقحم ثلاثة من أصابع يدي اليمنى بقوة في باطنها، أقبض على تلابيب اللعبة بأكملها. لا يهمني إن كان غيري يتحكم في هذا الجسم الأملس بعد تدوير الفتحات إلى الأعلى و لا يهمني اختيارهم للأوزان الثقيلة أو المتوسطة لدوائهم لتحقيق الفوز. لقد اخترت منذ البداية الجسم الدائري الأملس خفيف الوزن ذو الثقب الصغيرة المتقابلة من الأسفل. حشر أصابعي الممتلئة فيها لا يسبب لي الألم بقدر ما يمنحني الثقة التامة بالسيطرة الكاملة على العنصر الرئيسي للتفوق في هذه اللعبة.

ممرات خشبية مستطيلة يتجاوز طولها الأمتار العشرة تتلاصق ببعضها بواسطة ممرات ضيقة مبطنه بالمطاط السميك بنفس طول الممرات الخشبية و لكن بعرض يصل إلى نصف المتر فقط لمساعدة اللاعبين على التحكم في اتجاه الكرة.

في نهاية الممر الخشبي تصطف عشر قامات مستطيلة خلف بعضها بتشكيل عددي غير متساو ٤،٣،٢،١ بانتظار لاعب مثلي للإطاحة بهم.

فردت أصابعي إلى الأمام، الخنصر و السبابة و الإبهام، دعتها ببعضها استعداداً لغمسها في الثقب المناسبة. بثلاثة أصابع فقط يمكنني استخدام هذا الجسم الكروي أداة طيعة لبعثرة عشر قامات مستطيلة لا تقوى على الصمود أمام الهجوم المتدحرج الناعم.

حذرني زميلي

- لا بد من إتقان اللعب إن أردت الفوز



بعد نصف ساعة من المحاولات، غيرت التكتيك المستخدم. ركزت بشدة على الممر الخشبي أمامي، ضغطت بكل قوتي بيدي اليسرى على الكرة السمراء دافعا بأصابع يدي اليمنى داخلها بأقصى ما يمكنني الوصول إليه. حبست أنفاسي حتى لا تشعر





سمرائي باضطرابي، زدت قوتي العضلية فزاد اندفاعها و لكن بقدره زاد انحرافها. تصيب جبيني عرقاً، لماذا تعاندني ملسائي؟ إني أمنحها الفرصة لإسقاط عشر قامات شامخة بضربة واحدة فلماذا تأبى ذلك؟ أخلدت للراحة بعد ساعة من المحاولات الفاشلة.

ما زلت أرفض بإصرار و عناد الاستماع لإرشادات صديقي و توجيهاته. لا بد من الوصول إلى مبتغاي بواسطة مهاراتي المستقلة. لن أعترف بالفشل و لن أرضى بالهزيمة خاصة من هذا الجسم الدائري الخالي من الأطراف أو الأبعاد مهما تلون الشكل الخارجي بألوان متنوعة جذابة. ضربة واحدة تسقط القامات العشرة الشامخة أو ضربتين متتاليتين لا يهم. المهم هو القضاء على التحدي المنتصب أمامي.

وسط الصخب الكبير و الضوضاء المستمرة. مع تغير النتائج التي تبث على شاشات العرض العلوية المتدلية من السقف و شاشات العرض الملاصقة لطاولة كل لاعب أو مجموعة من اللاعبين. وسط ترددات صوت ارتطام كرة البولينغ ببداية الممر الخشبي، تدرجها إلى الأمام ثم ارتطامها بالمستطيلات البلاستيكية. حاولت البحث عن منطقة هادئة داخل تفكيري.

- كيف أحقق الفوز؟ سألت نفسي، لو عكست المعادلة الرياضية و قذفت مستطيلاً نحو عشر كرات دائرية هل سأتمكن من بعثرتهم.

ضحك زميلي بصوت عالٍ بعد أن سمع تتمتي

- هاها، بالطبع مستحيل. هذا الجسم المستطيل النحيل لن يتمكن أبداً من القضاء على دائرة واحدة فكيف بعشر؟

تنتقلت بنظري بين شاشات النتائج. إحدى الشاشات استوقفتني بقوة. لم أصدق عيني. علامات ال XX المتتابة على الشاشة أربكت نظري. إشارة الضرب المتقاطعة تعلن أن هذا اللاعب يطيح عند كل درجة لكرته بعشر قامات مستطيلة. حسب التوقيت الزمني المثبت على لوحة النتائج فهو لم يخطئ و لو مرة واحدة لأكثر من ثلاثين دقيقة. - لابد من اكتشاف سر هذا التفوق.

تجولت بين الطاولات المخصصة للاعبين و بين بدايات الممرات الخشبية. قرب اللاعب الماهر أسقطت مجموعة من النقود المعدنية ثم تظاهرت بالتقاطها ببطء كي أراقبه عن كثب.

شاب في مقتبل العمر بسماعات مثبتة فوق الأذنين يتدلى منهما سلك رفيع ينتهي بجهاز تسجيل صغير جداً مثبت بحزام بنطاله. عالم مسموع خاص به فقط يفصله عن ضوضاء المكان. إنه يشارك الآخرين محيطهم و هوايتهم و لكن من خلال عالمه الخاص. يتواجد معهم على نفس الساحة، يعايش نفس الواقع و لكن وفق ترددات خاصة لا يسمعها إلا هو.

بتأن شديد أقرب إلى البطء، تفحص الكرات الملونة ذات الأوزان المختلفة. حمل كرتة الملساء. اختار الصفراء اللامعة المتوسطة الوزن. لمع لونها الأشقر تحت وميض



الإضاءة القوية في قاعة اللعب. انتشلها من بين صديقاتها بحنان بالغ. ألصقها ب صدره و هو يقلبها بين يديه بحثاً عن ثقبها الثلاثة المتقابلة. بنفس الهدوء المتمكن وكأنه يوشوشها فرد أصابعه النظيفة المقلمة، أدخل السبابة و الإبهام في الثقبين المتجاورين والخنصر في الثقب المقابل لهما. باهتمام كبير و حذب أكبر أبعدها بتأن عن صدره الرحب، قربها من ملامسة الممر الخشبي، دحرجها بخفة و انسيابية إلى الأعلى. تابعت تقلبها و دورانها المنتظم بقلب يخفق بشدة توقفاً لمعرفة مدى فاعلية نبذ العنف في تحقيق النصر.

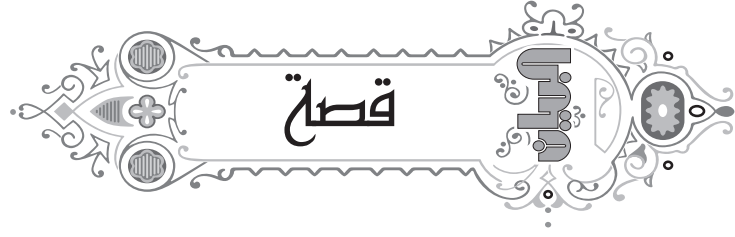
فررر، تمايلت قليلاً عند بداية إرسالها و كأنها ما تزال نشوى من وشوشاته لها على صدره. استعادت توازنها حالاً، اندفعت نحو القامات العشر الشامخة بروية و ثبات. طاح،دون عناء أصابت الاثنين المتلاصقين من القامات الأربعة الشامخة في منتصف الصف الأمامي.

ضربة واحدة حققت النصر المؤزر. خلخلت توازن الصف الأول بأكمله، انكفاً عدد من المستطيلات على نظرائهم من الصف الثاني. فوضى مشابهة اعترت الصف الثاني الذي استلقى على من تبقى من خلفهم بدون نظام. كرر فرر، عشر هامات عالية انكفأت على قفاها أو وجهها أو حتى على أجنابها. تعدد مظهر الهزيمة و النصر واحد.

ما زال اللاعب المتمكن يتمتم بشفتيه بعضاً مما يصل إلى أذنيه من ترددات مختارة تحجبه عن الضوضاء المنتشرة حوله. نظراته لم تتفصل أبداً عن الواقع المحيط به. بخطوات مرحة توجه إلى الكرات المرصوصة في انتظار إرسالها من جديد.

ملامح وجهه التي يشكلها عالم مرئي وآخر مسموع و حركاته التي يغلفها الرفق و التأني لم توح لي إن كان في انتظار شقرائه لتعود إليه من جديد أو أنه سيستعين بالبيضاء أو السمراء لتحقيق المزيد من الفوز.





احتفال

بقلم: هنادي البلوشي
(الكويت)

انطلقت بسيارتها، في جنح الظلام فتحت جميع النوافذ وأخذ الهواء يعبث بـ
”شيلتها“ بعنف وفوضوية!
ثم.. أتاهت نفسها في شبكة من الشوارع الداخلية، حتى توقفت أمام بقالة صغيرة ،
لتضغط على آلة التنبيه، فجاء العامل بسرعة إليها...
طلبت منه ما طلبت... وانطلقت مرة أخرى..
اليوم.. عيد ميلادي.. الخامس بعد الثلاثين...
لا أريد أن أقضي هذا اليوم في المنزل، مع والدتي التي ستحتفل به على طريقتها
الخاصة..
فإما الاحتفال بين البصل والثوم والتوابل.. بتعليمي أطباقاً جديدة من المطبخ الكويتي
والهندي، والمصري.. وكل مطبخ خلقه الله! وكل ذلك لأجل ”كرش“ زوج مستقبلي
تأخر!!!
وإما بتعداد جمالياتها وأخلاقياتها التي كانت تجعل شباب المنطقة بأسرهم يحومون
حول بيت أبيها طالبين الود! دون مراعاة لمشاعري أبدا!!
وعن إعجوبة رضاها بأبي- المرحوم- كزوج لها.. كغلطة عمر!!
ولا أريد أن أمضي يومي هذا في النظر إلى صورة والدي الراحل، والبكاء على ما
أورثني إياه من أنف أفطس وبنية جسمية ضخمة طولا وعرضا!
لماذا أنا؟؟ لماذا لم يكن أحد إخوتي؟؟ غريب أمر هذه الدنيا، تعطي جمال أُمي لإخوتي
الذكور وتسلبه مني أنا.. الأنثى!
أو ربما... سيحتفل بي إخوتي... فيتصلون، وبعد التحية والسؤال ومقدمة طويلة
عريضة، تمهد لخطر قادم أعرفه!..
يسألونني إن كنت أقبل باستقبال أبنائهم وكأنني مشرفة دار الحضانة الدائمة..

بينما يخرجون هم مع زوجاتهم.. وأبقى أنا أتحمل ذنوبهم بين الحفاضات و الملابس
المتسخة ورحلات متكررة إلى فرع الجمعية لحقن هؤلاء الأطفال بكل تلك المواد
السكرية... من حلويات وشوكولاته وعصائر لا يعلم معصورها سوى الله!

....

استمرت في القيادة حتى وصلت إلى حيث انتهى البنيان... مجرد أرض خاوية تطل
على بحر..

توقفت على جانب من الرمال.. ترجلت من السيارة.. أخذت نفساً عميقاً.. خلعت
شيلتها.. ومعطفها.. رمتهما بداخل السيارة..

لحقهما الحذاء..

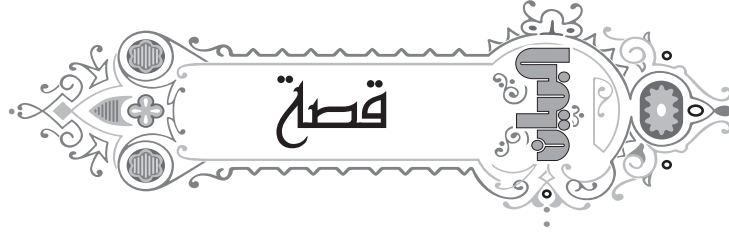
أخرجت من كيس البقالة علبة السجائر والولاة..

خاضت الماء حتى ركبتيها...

”عادة.. في أعياد الميلاد.. يشعلون شمعة.. يغنون.. يطفئونها ولكني اليوم... أشعلت
سيجارة.. غنيت.. أبقيتها مشتعلة!“

وشاركت سيجارتها الاحتراق!!





وحيد القرن في الحديقة (*)

بقلم: جيمس ثيربر (**)

(أمريكا)

ترجمة: طاهر البربري

ذات صباح مشمس، نظر الرجل الذي كان يجلس في ركن من الحديقة لتناول الإفطار لأعلى عن طبق البيض المخفوق المقلي ليرى وحيد قرن أبيض له قرن من الذهب يلتهم ورود الحديقة في هدوء. نهض الرجل ومضى إلى غرفة نومه حيث كانت زوجته لم تزل نائمة وأيقظها. "يوجد في الحديقة حيوان وحيد القرن"، قال، "ياكل الورد." فتحت إحدى عينيها بفتور ونظرت إليه. "وحيد القرن حيوان أسطوري"، قالت، وأشاحت بوجهها عنه. مضى الرجل ببطء إلى الطابق السفلي وخرج إلى الحديقة. كان حيوان وحيد القرن لم يزل في مكانه؛ وقتئذ كان يتجول بين الزنابق. "هنا، حيوان وحيد القرن"، قال الرجل، وقطع زنبقة وأعطاه إياه. التهمها وحيد القرن بنهم. باختيال، لأن حيوان وحيد القرن كان في حديقته، صعد الرجل إلى الطابق العلوي، وأيقظ زوجته ثانية. "وحيد القرن"، قال الرجل، "أكل زنبقة." جلست زوجته في سريرها ونظرت إليه، ببرود. "أنت مغفل"، قالت، "وأنا سوف أضعك في مصحة نفسية." فكر الرجل، الذي لم يحب أبداً كلمات من طائفة، "مغفل" و "مصحة نفسية"، وتقبله لمثل هذه الكلمات كان أقل بكثير في صباح مشرق حين يكون هناك حيوان وحيد القرن في حديقته، فكر للحظة. "سوف نفكر في هذا الأمر"، قال. مضى باتجاه الباب. "إن له قرناً ذهبياً في منتصف جبهته"، قال لها. ثم عاد إلى الحديقة ليشاهد حيوان وحيد القرن؛ لكن الحيوان كان قد ذهب. جلس الرجل بين الورد وغط في النوم.

(*) القصة مترجمة عن اللغة الإنجليزية من كتاب The Norton Book of American Short Stories، قام بتحريره بيتر بريسكوت Peter Prescott، صادر عن East-West Press، العام ١٩٩٠.



بمجرد أن خرج الزوج من المنزل، نهضت الزوجة بسرعة قدر المستطاع. كانت في حالة بالغة من الاستثارة، وفي عينها مسحة شماتة واندھاش. اتصلت بالشرطة واتصلت بطبيب أمراض نفسية وعصبية؛ طلبت منهم الإسراع في الحضور إلى بيتها وأن يحضروا معهم السترة المخصصة للسيطرة على المرضى النفسيين. عندما وصلت الشرطة وكذا طبيب الأمراض النفسية والعصبية جلسوا على الكراسي ونظروا إليها، باهتمام بالغ. ”زوجي“، قالت، ”رأى حيوان وحيد القرن هذا الصباح.“ تبادل أفراد الشرطة والطبيب النفسي النظرات. ”أخبرني إنه قد أكل زنبقة“، قالت. تبادل أفراد الشرطة والطبيب النفسي النظرات. ”قال لي إن له قرناً ذهبياً في منتصف جبهته،“ قالت. بإشارة جادة من الطبيب، نهض رجال الشرطة من المقاعد وهاجموا الزوجة. مروا بوقت عصيب لإخضاعها، لأنها قاومتهم بضراوة، لكنهم تمكنوا في النهاية من السيطرة عليها. لحظة ألبسوها قميص المجانين، دخل الزوج إلى البيت.

”هل قلت لزوجتك أنك رأيت وحيد القرن؟“ سألت الشرطة. ”بالطبع لا،“ قال الزوج. ”وحيد القرن حيوان أسطوري.“ ”هذا كل ما كنت أريد معرفته،“ قال الطبيب. ”خذوها. معذرة، يا سيدي، لكن زوجتك مجنونة مثل الراغبا.“ لذلك أخذوها بعيداً، وحجزوها في مصحة نفسية. ومنذ ذلك الحين والزوج يعيش حياة وارفة بالسعادة.

”لا تعد مجانينك إلا بعد أن يتم احتجازهم.“ : مثل شعبي.

(**) جيمس ثيربر (١٨٩٤-١٩٧٠) ولد في أوهايو. معظم أعماله من قصة القصيرة، ومقالات ولوحات تشكيلية ظهرت في الـ New Yorker. وعن هذه المجلة ورئيس تحريرها كتب ثيربر كتاباً عملاً أثراً بعنوان سنوات روس The Years with Ross. هناك العديد من الكتب التي تضم أعماله الكاملة، التي من بينها رجال، ونساء وكلاب Men, Women and Dogs. كتب ثيربر، أيضاً، العديد من كتب الأطفال، أحدها على الأقل أصبح من كلاسيكيات كتب الأطفال وكان بعنوان الساعات الثلاث عشر The Thirteen Clocks.

١ طائر أوروبي من فصيلة الغريان، له ريش براق وصوت مزعج (المترجم).





الفتى الطائر

بقلم: أحمد عبد المنعم رمضان
(مصر)

المشهد غريب للغاية، أرى السماء ساطعة من فوقى وضوء الشمس يغمرنى والأرض بعيدة عني، لا تمسسها قدمي.. وموقفي سيئ للغاية فأنا معلق في الهواء، لست معلقاً على مشانق موتى، ولكن غريب الأمر أنني معلق في شرفة منزل، بلكونة يعني، وأغلب الظن أنه ليس منزلنا لأنه منزل علوي، كما لو أنها ناطحة سحاب في إحدى الحواري، فبالرغم من أنه ليس منزلنا إلا أنه شارعنا الضيق الصاحب المليء عن آخره بالورش والعمال والصناعية والأطفال الذين يلعبون الكرة والأمهات اللاتي يحدثن بعضهن عبر البلكونات.. يتدلى من تلك البلكونة شيء ما، قد تكون ملاءة أو قطعة من الملابس، شيء من هذا القبيل.. شيء ما مصنوع من القماش، لا أستطيع أن أحدد هويته وأنا معلق هكذا في الهواء... فأنا ممسك بأطراف هذا المخلوق القماشي المتدلي من شرفة هذا البيت العلوي... ويبدو أن تلك القماشة ثابتة في شيء ما داخل الشرفة وهو ما يجعلها تحملني ولا تنزلق من بين أطراف أصابعي... ومن حسن حظي التعيس، أن تلك الخرقعة أو القماشة متماسكة نوعاً ما، لم تكن مقطعة أو مهربدة فتحملني معها إلى أسفل سافلين...

يدي تتصعب عرقاً، والعرق يتساقط على وجهي، وعيني تنظر عالياً نحو سماء مشرقة، وكأنه ليس يوم موتى، وقدمي تتحرك في الفضاء وكأنها تبحث عن قطعة أرض تتلمسها، مازلت أتشبث في تلك القماشة، ويدي تنزلق رويداً رويداً، وأعصابي تنفلت من زمامها، وعيناى تطلبان العون ولكن ما من معين... لا أسمع أصوات المارة في الشارع، ليس فقط لأن الشارع بعيد جداً عن موقعي الفضائي ولكن أيضاً لأنني



لست بحاجة أن أسمعهم في هذا التوقيت بالذات... كنت دائماً أهتم بكلام الناس وحكاياتهم السخيفة التافهة التي كانت تمثل بالنسبة لي الحكايا الأكثر إمتاعاً والأكثر أهمية... كما كانت النسيمة هي إحدى هواياتي المفضلة تماماً مثل النساء... أما الآن فأنا لا أسمع إلا شيئاً واحداً، صوت تمزق الخرقه من بين يدي... فهي لا تحتل جسدي الممتلئ عن آخره... طالما نصحني والدي أن أكون رقيقاً فإن ذلك يزيد الصحة ويطيل العمر ولكني لم أكن أهتم... الآن علمت قيمة تلك النصيحة، لو كنت أقل وزناً من وضعي الحالي لظللت معلقاً فترة أطول في تلك القماشة الملعونة...

خيوط الخرقه تتفكك من بين يدي والخرقة تتهتك أمام عيني... لم أكن أعلم يوماً ما أن تهتك خرقه بالية مثل تلك سوف يكون مشهداً مؤسفاً مؤلماً ومميتاً إلى هذا الحد...

فلتت يدي...

فلتت يدي وسقطت من أعلى الكون إلى أسفله، عيناى انفتحتا عن آخرهما لأرى كل شيء ممكناً في تلك اللحظات، فرأيت شرفات منازل كل الجيران ورأيت وجوه المشاهدين في الشرفات ونظرات الشفقة في أعينهم... رأيت أسلاك الكهرباء والتليفون والمواسير والجدران ورأيت أشياء لم أهتم أن أنظر إليها أبداً... فأنا لم أعتد النظر إلى أعلى وقضيت معظم حياتي ناظراً إلى الأمام، أو مغلقاً عيني من الأصل... كان الوقت طويلاً جداً ما بين سقوطي إلى حيث هبوطي... أحسست أنني أحيى حياة أخرى طويلة جداً... وجاءني إحساس غامض أن نهاياتي لم تأت بعد وأن حياتي سوف تمتد قليلاً أو كثيراً، لا أعلم حقاً متى سوف أموت ولكني أظن أنه ليس الآن.

لم أشعر أبداً طوال حياتي بشدة الهواء مثلما أشعر به الآن... كم تعاني تلك الطيور الصغيرة الرقيقة، التي ترافقني الآن في الجوار... لم ألاحظ أبداً أنها رائعة الجمال قبل الآن.. أشعر أنها تنتظر إلي كما لو كانت تود أن تتقذني وتحملني على جناحيها إلى حيث الأمان، يبدو أنها مخلوق طيب لم يتسن لي معرفته من قبل.

أعتقد أنني اقتربت من الأرض، فإن حرارتها تفوق حرارة الشمس، أشعر بلهب يحرق جسدي وأنفاس حارة تتجول من حولي. هل يا ترى هل هناك أحد ينتظرني في الأسفل ليستقبلني على ملاءة بيضاء مثلما يحدث في الأفلام التي استغرقت حياتي في مشاهدتها، أم أن أحداً لا يهتم بحياتي سواي، إن كنت أنا أهتم أصلاً، والمخرج غائب عن تصوير مشهد النهاية... أخذني التفكير في تلك اللحظات التي قد تكون الأخيرة لي فوق تلك الكرة، عمن سيفرح بنهاية عمري ومن سيحزنني فراقه ومن سيحزنه فراقه ومن أتمنى أن يلقاني ويكون في حسن استقبالي... أفكار حمقاء،



ولكن حياتي لم تسمح أبداً بأن أفكر في تلك الأشياء... فقد كنت مشغولاً جداً
بالتفكير في أشياء أكثر حماسة.

يوم جديد، شمس مشرقة، بالتأكيد هو ليس يوم موتى أو اعتلائي المشانق، أغسل
وجهي المليء بآثار الرحلة الطويلة وأنظر إلى ساعتى الغالية جداً، وقبل أن ألاحظ
التوقيت، ألاحظ آثار الخدش الذي أصاب واجهتها... ثم ألاحظ أنني كالعادة متأخر
جداً عن عملي، أسرع في تجهيز نفسي من أجل أن أخرج إلى ذلك الشارع الذي
كنت أطيرفيه منذ ثوان معدودات... نزلت إلى أرض الشارع، أنظر فوقى، أتأمل تلك
الشرفات وأسلاك الكهرباء والتليفون والمواسير والجدران... ولكنى ما ألبث أن أنظر
أمامي وأسرع خطواتي نحو العمل كما اعتدت أن أفعل حتى الأمس.

