

العدد 467 يونيو 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
(467) June 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 الثقافي والسياسي..... د. خالد عبداللطيف رمضان

دراسات

- ٦ القمر ٠٠ بين العاطفية والموضوعية د. أحمد زياد محبك
١٦ تواصلية الرسالة الصوفية من المعيار إلى التجاوز..... د. عيسى أخضري

قراءات

- ٢٦ التطور من اللغة إلى الاصطلاح في كتاب مفردات ألفاظ القرآن... محمد ياسر زعرور
٣٦ "عملاقة" وليد المسلم تثير قضايا إنسانية ووجدانية محمد بسام سرميني
٤٢ علوي الهاشمي وتجربة النقد الحديث في البحرين د. عبد الرحمن عبد السلام

حوار

- ٥٢ مع القاص والروائي يوسف القعيد هشام بنشاوي

مقالات

- ٥٨ البنية الجمالية في شعر محمود درويش..... عصام ترشحاني
٦٢ الألم المشع للجميع في "عويل لصمت لا يسمع" ليلى محمد صالح
٦٦ نشأة المفاهيم الجمالية وتصنيفاتها لدى فلاسفة وعلماء الجمال د. أحمد طعمة حلبى
٧٠ متخيل الهامشي لدى محمد شكري (الخبز الحافي نموذجاً)..... د. أحمد بن شريف

معرض

- ٧٤ تطور وظيفة الشخصية المسرحية من اسخيلوس إلى شكسبير... د. إيمون بن إبراهيم

شعر

- ٨٢ عصفورة د. السعيد شوارب
٨٤ على أطلال قلبي..... منير محمد خلف
٩٠ عودة عبد الوهاب بن يوسف المكينزي
٩٢ بكائية على قبر محمود درويش..... أشرف محمد قاسم

قصة

- ١٠٠ امرأة بلا قلب د. خالف خلف
١٠٤ رجل أخذه النداء! هشام صلاح الدين
١٠٦ دقائق محمد عطية محمود
١٠٨ نوافذ ثقافية.....المركز الإعلامي في الرابطة



الثقافة والسياسة

بقلم: د. خالد عبد اللطيف رمضان

بعد أن انفضت فعاليات اجتماعات المكتب الدائم للإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، وندوة "المرأة العربية والإبداع في الألفية الثالثة" التي أقيمت في الكويت خلال الفترة من ٣ إلى ٥ من مايو ٢٠٠٩، وصدرت القرارات والتوصيات والتقارير، تعالت بعض الأصوات هنا وهناك "تنتقد تضمن البيان الختامي للقضايا السياسية، ورأوا في ذلك تكراراً لما يصدر عن اجتماعات الساسة العرب، مطالبين أن يتفرغ الكتاب والأدباء، لقضايا الثقافة والأدب.

من الغريب، الجهر بمثل هذه المطالب، ومصادرة حق الأديب العربي، في تبني قضايا أمته، المصيرية، وهو قائد الرأي وضمير الأمة، والقضايا التي تناولها البيان الختامي هي قضايا كل إنسان عربي، وهي همنا اليومي، فمن منا لا يحمل الهم الفلسطيني؟ ومن منا يتمنى تفجر الفتن الطائفية في وطننا العربي؟ ومن منا يتمنى استمرار الصراع وعدم الاستقرار في المنطقة؟ وتوتر العلاقات العربية الإيرانية؟

فليس غريباً على الأديب العربي أن يتفاعل مع هذه القضايا، ويعرب عن رأيه فيها، وفي اجتماع معظم الاتحادات والروابط الأدبية العربية على أرض الكويت، مناسبة لطرح هذه القضايا، وإبداء وجهة نظر الأدباء والكتاب العرب تجاهها، بحكم مسؤوليتهم التاريخية. خاصة وأنهم لم يهملوا الثقافة وقضاياها، فبمصاحبة الاجتماعات عقدت ندوة "المرأة العربية والإبداع في الألفية الثالثة"، وكانت فرصة للاطلاع على أحدث إبداعات الكاتبات العربيات واتجاهات هذه الإبداعات وأهم ملامحها وخصائصها. وهي مناسبة لتكريم إبداع المرأة والاحتفاء به، كما تم منح جائزة القدس لأول امرأة، كانت من نصيب الروائية السورية كوليت خوري وفي ذلك تقدير للمرأة المبدعة.

قوت يومهم، فكيف يستطيعون بمفردهم نشر إبداعاتهم؟ وهنا التضيق على حرية التعبير، وإهمال الثقافة في بعض الأقطار العربية..

ومطلوب من مثل هذه اللقاءات، أن تطالب بتعزيز مكانة الكاتب، واحترام رسالته، وتوفير الحياة الكريمة له. وعليها أن تدعو الحكومات العربية إلى الاهتمام بالعمل الثقافي، ورصد الميزانيات اللائقة به، فمن خلاله نستطيع أن نشكل شخصية الإنسان العربي، وفق ما نطمح إليه من رقي ونهوض، حتى نلحق بركب من سبقنا من الأمم الأخرى.

ولعل في المستقبل من الأيام ما يجعل في لقاءات الأدباء والكاتب العرب، تركيزاً أكبر على قضايا الثقافة والمثقفين، دون إهمال القضايا السياسية المصيرية التي تهم كل إنسان عربي.

وتضمن البيان الختامي عدة بنود حول الهموم الثقافية العربية، مثل الحواجز التي تعترض انتقال الكتاب، وانخفاض سقف الحريات.

وأصدر المكتب الدائم عدة قرارات تدعم العمل الثقافي المشترك، وتعزيز نشر الإبداع الأدبي العربي في العالم، من خلال برنامج للترجمة تم الاتفاق عليه، ويبدأ بترجمة أكثر من مائة رواية. وهي خطوة أولى بحيث تشمل الترجمات بقية الأجناس الأدبية الأخرى مستقبلاً.

ومع ذلك نحن نضم صوتنا إلى صوت المطالبين بالتركيز أكثر على قضايا الثقافة، وهموم الكاتب العربي، التي لا حصر لها..

فكثير من الكتاب العرب مطاردون في أوطانهم من حياتهم ورزقهم. إذا ما انتهجوا خطأ مخالفاً لما تريده أنظمة الحكم في بلدانهم..

وكثير من الكتاب المبدعين، لا يجدون





القمر بين العاطفية والموضوعية

بقلم: الدكتور أحمد زياد محبك
(سوريا)

تمهيد

القمر هو سمير العشاق، له يكتبون، وعليه يتواعدون، وفي نوره يلتقون، وهو أنيس الغرباء والمسافرين والمرضى، يناجونه، ويأسون به، ويرجون أن يهل عليهم بما هو أفضل مما هم فيه، وهو ملهم الشعراء والفنانين والمبدعين.

الموقف العاطفي الرومنطيكي

ومن الممكن التمييز بين موقفين من القمر، موقف عاطفي رومنتيكي، يمجّد القمر، ويرى فيه البهاء والجمال، وفي هذا الموقف يسقط الشاعر عواطفه على القمر، ويضفي عليه من شخصيته، ويمثل هذا الاتجاه الشاعر علي محمود طه (١٩٠٢ - ١٩٤٩) في قصيدة له عنوانها "القمر العاشق"، وفيها يتوجه إلى حبيبته بخطاب مطول ويرجوها وهي نائمة إلى جوار النافذة أن تغطي جسمها البيض اللدن لأنه يغار عليها من القمر، ويمضي فيسترسل في تصوير ذلك القمر هائماً في حبها مشتاقاً إلى وصالها، ويؤكد أنه قمر جسور لا يتردد في اقتحامها، وتطول الصور وتمتد، ويضفي الشاعر على القمر كل مشاعر العاشق وكل أشواق الهيمان، وهو يسقط عليه في الحقيقة مشاعره نحو تلك الفاتنة، وفيها يقول ١:

١ طه، علي محمود، ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، من مجموعته: "ليالي الملاح التائه"، ص ٢٣١. ٢٣٥.



إذا ما طاف بالشُّرفة	رقيقٌ من جنى
ضوءُ القمرِ المُننى	الفتنة لا ينضبُ أو يَفنى
ورفٌ عليكِ مثلَ الحُلُم	وفي نهديكِ طِلْسَمَانِ
أو إشراقه المعنى	في حلَّهما افتنَّا
الطُّهر كالزَّنبقة الوَسنى	إلى كنزهما المعبودِ
وأنتِ على فراش	باتَ يعالجُ الرُّدْنا
فضمِّي جسمك العاري	
وصوني ذلك الحُسنا	أغارُ أغارُ إن قَبْلَ
	هذا الثغرِ أو ثَنَى
أغارُ عليكِ من سابِ	ولفَّ النُّهدَ في لينِ
كأنَّ لضوئه لحنا	وضمَّ الجسدَ اللَّدْنا
تدقُّ له قلوبُ	فإنَّ لضوئه قلباً
الحدور أشواقاً إذا غنى	وإنَّ لسحره جَفْنا
رقيقُ اللمسِ عريِّدٌ	يصيدُ الموجةَ العذرا
جريءٌ إن دعاه الشوقُ	ء من أغوارها وهْنا !
أن يفتحَ الحصناً !	وكم من ليلةٍ لما
	دعاهُ الشوقُ واستدنى
تحدرُ من وراءِ الغيمِ	جثا الجبارُ بين يديكِ
حين رآكِ واستأنى	طفلاً يشتكى الغَبْنا
ومسَّ الأرضَ في رفق	أرادَ، فلم يَنَلْ ثغراً
يشقُّ رياضها الغنَّا	ورامَ ، فلم يُصِبْ حضنا
عجبتُ له، وما أعجبُ	حَوْتُكَ ذراعهُ رسماً
كيف استلَمَ الركنَا ؟	وأنتِ حويته فَنَّا !
وكيف تَسوَّرَ الشوك ؟	
وكيف تسلَّقَ الغُصْنا ؟	عصيتِ هواهُ فاستضرى
	كأنَّ بصدريه جِنَّا
على خديكِ خمُرُ	مضى بالنظرةِ الرُّعْنا
صبايةً أفرغها دَنَّا	يطوي السَّهلَ والحَزْنا





يثيرُ الليلَ أحقاداً

في البيت التالي:

وصدرَ سحابه ضغنا

وكيف تسور الشوك

وعادَ الطفلُ جباراً

وكيف تسلق الغصنا

يهزُّ صراعه الكونا !

فاسم الاستفهام يتكرر في بداية كل من الشطرين، وتكرر بالتوازن فيهما أيضاً فعلان على وزن واحد، يتكرر فيهما حرف التاء وحرف السين ويتكرر فيهما التشديد، وهما: تسوّر، تسلق، ومن مثل هذا التوازن أيضاً، قوله في بيتين متتاليين:

فردّي الشرفةَ الحمراء

ء دونَ المخدعِ الأسنى

وصوني الحسنَ من ثورة

هذا العاشقِ المضنى

مخافةً أن يظنَّ الناسُ

ولف النهدي في لين

في مخدعكِ الظنّا

وضم الجسد اللدنا

فكم أقلقت من ليل

فإن لضوئه قلباً

وكم من قمرٍ جُنّا !

وإن لسحره لحنا

والقصيدة تتألف من ثمانية مقاطع، ويتألف كل مقطع من أربعة أبيات، فهي تقع في اثنين وثلاثين بيتاً، منظومة على مجزوء الهزج، وتفعيلاته: "مفاعلتن"، ومن جوازاتها أن تصبح: "مفاعيلن"، وهو بحر رشيق جداً، يصلح للغناء، والقصيدة موحدة القافية، وحرف الروي فيها هو النون المطلقة بالفتح، مما ساعد على إطلاق العاطفة والخيال.

فبناء الجملة واحد في كل من الشطرين في البيت الأول، بما في الجملة من فعل مضارع العين: "لف" "ضم"، وبما في الكلمتين التاليتين من تجانس صوتي ومعنوي، وهما: النهدي، الجسد، وبناء الجملة واحد أيضاً في كل من الشطرين في البيت الثاني، فالجملة فيهما اسمية، مؤكدة بإن، وخبرها شبه جملة مقدم، واسمها نكرة مؤخر، وثمة توازن صوتي في: "لضوئه" و"لسحره"، وثمة توازن صوتي أيضاً في الاسم النكرة: "قلبا" و"لحنا"، فكل من الشطرين في كل بيت من البيتتين متناظران تناظراً إيقاعياً بوزن الكمة وبناء الفعل وتركيب الجملة اسمية أو فعلية.

ويتجلى الإيقاع واضحاً في كثير من التراكيب المتميزة، ومنها على سبيل المثال طول النفس في الجملة الطويلة الممتدة، كما في المقطع الأول، حيث يبدأ البيت الأول بالشرط إذا ولا يأتي الجواب إلا في البيت الرابع، وهو ما يمنح المقطع وحدة، ويشد البيات بعضها إلى بعض، ويوحي بالامتداد والطول. ومن الإيقاع توازن الشطرين وتشبههما في البناء، كما

ويشبه ذلك التوازن والتناظر في بناء الجملة بين الشطرين، قوله:

أراد، فلم ينل ثغراً

ورام، فلم يصب حضنا



الجمال الفاتن مقدساً مصوناً محمياً من الدنس، فالقصيدة تتضح بالرغبات الجسدية الجامحة، وهي رغبات مقموعة غير متحققة، ولأنها لم تتحقق فهو يريد لهذا الجمال أن يظل نقياً.

وعلى الرغم من أن تلك الرغبات كلها لم تتحقق وكانت مجرد رغبات فقد تم التعبير عنها جميعاً بصيغة الفعل الماضي، وكأنها قد تحققت في الواقع، مما يدل على رغبة جامحة في نفس الشاعر لتحقيقها، وقد أسقطها على القمر، وجعلها تتحقق بالكلمة، فأشبع رغباته عن طريق الفن، ثم مضى في الختام يعبر عن رغبته في صون ذلك الجمال، فثمة أقمار كثيرة تجن بها، ومنها من غير شك قمر الشاعر، أو الشاعر القمر، فلأنه لم ينل ذلك الجمال يريد أن يحجبه عن غيره، وأن يظل أسيراً له، وأن يظل نقياً مصوناً.

وقد جاء عنوان القصيدة مؤلفاً من كلمتين: "القمر العاشق"، وقد يدل العنوان على القمر الحقيقي المهود، ولكن قراءة القصيدة تكشف خلاف ذلك، إذ تدل على أن القمر العاشق ليس سوى الشاعر نفسه، ولذلك فالعنوان شعري لا يخلو من إيحاء، ويتضمن مسكوتاً عنه، وكأن العنوان يقول: أنا القمر العاشق، أو القمر العاشق أنا، ولذلك جاء موجزاً، وهو واضح ولا يخلو من مباشرة، وعلاقته بالقصيدة واضحة ومباشرة، ولعل الذي يؤكد أن المقصود بالقمر هو الشاعر نفسه إشارته في ختام القصيدة إلى أقمار كثيرة تتعشق ذلك الجسد الفاتن،

إن التناظر بين الشطرين في الأمثلة السابقة، القائم على التشابه والتوازن والتكرار، في بناء الجملة والمفردات وفي المعاني، يمنح المتلقي متعة السماع والشعور بالراحة والرضا، والإحساس بالتكامل، وهو يشبه التناظر بين العينين في الوجه، وهو ما يصنع الانسجام، ويحقق الجمال.

والقصيدة تتحدث عن شوق القمر إلى لقاء المرأة ووصالها بقدر غير قليل من الجرأة، فهو يذكر في المرأة الجسم العاري، والنهدين وكنزهما المعبود والردن والثغر والجسد اللدن والحضن، ويذكر في القمر مغامراته وهيامه، فهو مضنى وساب رقيق للمس عرييد جري يقتحم الحصن، وقد استلم الركن وتسور الشوك وتسلق الغصن، وفي هذه الألفاظ إيحاءات تتعلق مباشرة بالجسد والوصال، بل يصرح بأن القمر قادر على أن يقبل الثغر ويصيد الموجة العذراء، ولكن ذلك القمر قد حرم منها، فقد عصت هواه، ولذلك مضى مغاضباً يطوي السهل والحزن ويثير الليل وغدا كالطفل.

فالشاعر يذكر أشواقاً ويعبر عن رغبات للقمر جسدية وحسية، لا تخلو من جرأة واقتحام، ولكنها كلها أمانى ورغبات لم تتحقق، ويخلص الشاعر في ختام القصيدة إلى تحذير تلك الفاتنة من مثل ذلك القمر، فأمثاله كثير، وهو يغار عليها، ولا يريد أن يظن الناس بها الظنون، ويريد أن يصون المخدع الأسنى، فالشاعر يعبر عن حب محروم، لا يخلو من شهوات ورغبات، قوامها الخيال، لا تتحقق في الواقع، ولذلك يجعل ذلك



وقد جاء مفرداً نكرة في قوله:

فكم أقلقت من ليل

وكم من قمر جنا

وقدم الشاعر للقصيد بسطرين نثرين، قال فيهما: ” إلى ذات الغلالة الرقيقة النائمة تحت نافذتها المفتوحة في ليالي الصيف القمرية“، ويعبر هذا التقديم عن رغبة الشاعر في إقناع المتلقي بوجود تلك الحسناء، فهي ملهمة، وإليها يهدي القصيدة، والموقف واقعي، والقصيدة بغنى عن هذا التقديم، وهو لا يضيف شيئاً إلى قيمتها الفنية، ولا يدل على حب ولا هيام، بل يدل على مجرد لفظة إعجاب عابر، ومثل هذا التقديم شائع لدى معظم شعراء تلك المرحلة ولا سيما الشعراء الرومنتيكيين.

إن الشاعر يتحد مع القمر ثم ينفصل عنه، وهو يتحد معه ليعبر عن شوقه وليبوح برغباته المكبوتة وليطلقها، بل ليحققها بالفعل الماضي والكلمة الشعرية الجميلة، ثم ينفصل عن القمر ليصون ذلك الجمال، وهذا الصون للجمال هو نوع من البوح أيضاً بالحرمان، ونوع من التبرير لهذا الحرمان، فهو لا يريد أن يسميه حرماناً، وإنما يسميه صوناً، وعلى الرغم من ورود ألفاظ كثيرة تدل على العشق والهيام والجنون والافتتان فإن ذلك العشق لا يتجاوز الجسد الفاتن، والقصيدة تقوم على الحس وحده. وتتألق في القصيدة صور جديدة مذهشة،

يقوم أكثرها على تراسل الحواس، ومن الجديد فيها: ”إشراق المعنى“، ”كأن لضوئه لحناً“، ”في نهدك طلسمان“، ”إن لضوئه قلباً“، ”وإن لسحره جفنا“، ”كأن بصدرة جنا“.

وتظهر في القصيدة صفات كثيرة، منها ما هو مدهش، بعيد الإيحاء، من مثل: ” القمر المضنى“، ”الزنبقة الوسنى“، ”كنزهما المعبود“، ”الموجة العذراء“، ”النظرة الرعناء“، ”الشرفة الحمراء“، ”المخدع الأسنى“، ومن الصفات ما هو عادي، من مثل: ”رياضها الغنا“، ”الجسد اللدنا“.

لقد قدمت قصيدة ”القمر العاشق“ مثلاً للموقف الرومنتيكي من القمر، وقد تحقق في هذا المثال التوافق بين الشكل والمضمون، والانسجام بين المبنى والمعنى. **الموقف الموضوعي:**

وثمة موقف آخر مختلف كلياً، وفيه ينظر الشاعر إلى القمر نظرة موضوعية، فيتعامل معه كما يشاء، تعاملًا جديداً، ويحمله معاني وأفكاراً ورؤى غير متوقعة، ويمثل هذا الموقف الشاعر محمد الفيتوري، في قصيدة له عنوانها: ”القمر والحديقة“ (الخرطوم ١٤/٥/١٩٦٨)، فلا يرى في القمر منبعاً للبهاء والجمال، وإنما يراه يركض مختبئاً في الظلام، يحاول تسلق سور حديقة، والدخول إليها وهي تستعد للنوم، معتداً بماضيه الملكي وحبه للسهر، وبطولاته الأسطورية،



وكأنه نصف إله، ولكن الحديقة تحديق فيه بعينيها الباصرتين فتكشف عريه، وتصيح به تفضحه، فيسقط ميتاً دون سورها، ويتحول إلى حجر، وفيما يلي نص القصيدة^٢:

كان قلب القمر يركض

مختبئاً في الظلام

والحديقة أرخت ستائرهما كي تنام

وتدلى القمر

ذلك العاشق الملكي محب السهر

ومضى يتسلق سور الحديقة

كان نصف إله ونصف بشر

كان كل العذاب وكل القدر

وأطلت عليه عيون الحديقة

عارياً داهمته عيون الحديقة

. ياقمر

عارياً يا قمر

أعمق الحزن حزن الحقيقة

*** * ***

واستحال القمر

حجراً ميتاً تحت سور الحديقة

إن الحديقة مخلصه لذاتها، نقية لا تزوير فيها، ولا انتحال شخصية، كانت قد أرخت ستائرهما تريد أن تنام، ولكن القمر كان يركض مختبئاً في الظلام، وكأنه أتى بفعل شنيع، فهو يهرب منه، ثم

تسلق سورها، وما أتى إليها من نافذة ولا من باب، وما أتى إليها بجِماله الطبيعي وبهائه، إنما أتى إليها معتداً بعشقه الملكي القديم وحبهِ للسهر، وفي شكل بطولي خارق، فات أوانه، ولكن عيون الحديقة البريئة الصادقة كشفتهُ وعرفتُهُ ورآته على حقيقته، والحقيقة دائماً مفاجئة، لذلك سقط دون سورها ميتاً، وسرعان ما تحول إلى حجر.

إن العلاقة بين القمر والحديقة علاقة غير طبيعية، لأنها علاقة في وقت غير مناسب، لأنها علاقة بأسلوب غير طبيعي فات أوانه ولم يعد صالحاً لهذا الزمان، ولأنها من طرف القمر وحده، وهو قوي يحمل الأقدار والأحزان، لا يحمل الحب والأشواق، والحديقة ما دعتهُ، ولا أشارت إليه، والحديقة على طبيعتها، وقوة نظرها وعمقها، رأته عارياً وعرفتُهُ على حقيقته، لذلك تحول إلى حجر ومات تحت السور ولم يدخل الحديقة.

والقمر كوكب في السماء، والحديقة قطعة من الأرض، فموضع القمر هو السماء، وموضع الحديقة هو الأرض، وهو فوق وهي تحت، وكل منهما مختلف عن الآخر، والحديقة حافظت على طبيعتها وهويتها، وأخلصت لكونها حديقة، وهي ذات بصيرة نافذة وبصر حاد، إذ حدقت في القمر، فكشفتُهُ، ودلت الحديقة على براءتها، وأنوثتها اللطيفة الناعمة، ودلت على صراحتها وجراتها، ولم تكن قاسية

^٢ الفيتوري، محمد، ديوان محمد الفيتوري، منشورات الفيتوري، بيروت، ط.رابعة، ١٩٨١، ج١، ص ٤٣٥ - ٤٣٦، من مجموعته: "البطل والثورة والمشنقة"، والقصيدة مؤرخة بـ (الخرطوم ١٤/٥/١٩٦٨)





ولا فجأة، ولا متكررة ولا متصنعة. للمستعمر الأوربي الأبيض والحديقة رمز للوطن؟ هل القمر رمز لنوع من أنظمة الحكم أراد أن يتسلل إلى الوطن ويسيطر عليه، ولكن الوطن كشفه فسقط؟ هل القمر رمز لسقوط نوع من الحاكم المطلق المستبد؟ كان نصف إله ونصف بشر، كان كل الحزن وكل القدر؟ وأراد أن يسيطر ولكنه سقط؟ هل انتهاء عشقه الملكي وانتهاء حبه للسهر وسقوطه عند سور الحديقة حجراً ميتاً وانكشاف حقيقته الحزينة إشارة إلى الكشف العلمي للقمر ومعرفة كونه مجرد كوكب منطقي ليس فيه غير الصخور والحجارة الميتة؟

وقد ألحت القصيدة على تصوير القمر بما قد كان عليه، فهي تصور حالته في الزمن الماضي البعيد، إذ تستعمل كان للدلالة على الماضي البعيد، وهي تستخدمها إزاء صفاته الأصلية المميزة له فيما مضى، "كان نصف إله ونصف بشر، كان كل العذاب وكل القدر". فالعلاقة غير متوازنة ولا متكافئة بين القمر والحديقة، والقمر مذكر، والحديقة مؤنث، فهل تنتصر القصيدة للمرأة وتدين عدوانية الرجل؟ هل تعبر القصيدة عن وعي المرأة في القرن العشرين ورفضها خداع الرجل وسيطرته؟ هل تدين القصيدة التزييف الباطل؟ هل ترمز القصيدة بالقمر للماضي والتقاليد والقيم والمعاني التي تجاوزها الزمن؟ مثل البطولات الأسطورية، التي لم تعد تناسب الوقت الحاضر؟ وهل ترمز القصيدة بالحديقة للواقع الحي المعيش الذي لم تعد تناسبه المفاهيم والمعاني القديمة التي يحملها القمر؟ هل القصيدة رمز

للعلاقة غير متوازنة ولا متكافئة بين القمر والحديقة، والقمر مذكر، والحديقة مؤنث، فهل تنتصر القصيدة للمرأة وتدين عدوانية الرجل؟ هل تعبر القصيدة عن وعي المرأة في القرن العشرين ورفضها خداع الرجل وسيطرته؟ هل تدين القصيدة التزييف الباطل؟ هل ترمز القصيدة بالقمر للماضي والتقاليد والقيم والمعاني التي تجاوزها الزمن؟ مثل البطولات الأسطورية، التي لم تعد تناسب الوقت الحاضر؟ وهل ترمز القصيدة بالحديقة للواقع الحي المعيش الذي لم تعد تناسبه المفاهيم والمعاني القديمة التي يحملها القمر؟ هل القصيدة رمز

للعلاقة غير متوازنة ولا متكافئة بين القمر والحديقة، والقمر مذكر، والحديقة مؤنث، فهل تنتصر القصيدة للمرأة وتدين عدوانية الرجل؟ هل تعبر القصيدة عن وعي المرأة في القرن العشرين ورفضها خداع الرجل وسيطرته؟ هل تدين القصيدة التزييف الباطل؟ هل ترمز القصيدة بالقمر للماضي والتقاليد والقيم والمعاني التي تجاوزها الزمن؟ مثل البطولات الأسطورية، التي لم تعد تناسب الوقت الحاضر؟ وهل ترمز القصيدة بالحديقة للواقع الحي المعيش الذي لم تعد تناسبه المفاهيم والمعاني القديمة التي يحملها القمر؟ هل القصيدة رمز



تشبه "زرقاء اليمامة"، ويقولها الحاد الجريء تشبه "جهينة" التي يقولها قطعت قول كل خطيب، فبتحديق من عينيها أسقطت القناع عن القمر الأسطوري، وبكلمة منها كشفت وأدانت وسقط ميتا وتحول إلى حجر، وكأنها أيضا "ميدوزا" تحول كل من تقع عليه عيناها إلى حجر، وإذا كانت "ميدوزا" شريرة فالمرأة هنا ليست كذلك.

والعنوان واضح في حد ذاته، فهو يتألف من كلمتين، هما: "القمر" "الحديقة"، وكل من الكلمتين تدلان دلالة واضحة على مدلول كل منهما من غير لبس، فالقمر هو القمر المعهود، والحديقة هي الحديقة المعروفة، وليس ثمة ما يثير اللبس أو الغموض، وتم تقديم القمر لقوته وتحركه، وتم تأخير الحديقة لضعفها وثباتها، وكل ما تنشره من الكلمتان من إحياء لا يتجاوز الإحياء بالذكرة في القمر والأنوثة في الحديقة، والذي يجمع بين القمر والحديقة حرف العطف، وهو لا يضيف شيئا على الإشارة إلى اجتماعهما ولقائهما، ولكن كيف سيكون هذا اللقاء؟ هذا ما تجيب عنه القصيدة، إذ تؤكد انتصار الحديقة وهزيمة القمر، وبذلك تضيف القصيدة إلى العنوان أبعادا وإحياءات، ولكن يظل العنوان غامضا في علاقته مع القصيدة، على الرغم من وضوحه في حد ذاته، فهو لا يكشف مضمون القصيدة، وتظل القصيدة غامضة في علاقتها مع العنوان، ولا تحدد الغرض منه، ولا يحدد هو المراد منها، وفي هذا الغموض المتجدد ما يقوي الرابطة بين العنوان والقصيدة،

والسرد، وتبدأ بتصوير القمر وهو يركض في الظلام والحديقة تستعد للنوم، وهي بذلك تحدد الزمان والمكان وتصور حالة القمر القلق الراكض والحديقة الهادئة المستقرة، ثم تصور القمر وهو يتسلق السور وتقدم أبرز صفاته الملكية السلطوية البطولية القديمة، ويتطور الموقف بسرعة إذ تكشفه الحديقة بعينيها البصيرتين، فتدهمه، وتعريه وتصرخ به، وتنتهي القصة بموت القمر تحت سور الحديقة، مما يؤكد أنه لم يستطع اقتحامها، وقد سقط دون سورها، فظلت بذلك محافظة على ذاتها وكيانها، وقد مات القمر، أي لم تعد له ثمة فرصة ليعيد المحاولة، وقد تحول إلى حجر، فالحجر هنا سيبقى شاهدا على موته وإخفاقه، وشاهدا على انتصار الحديقة، بنظرة منها وكلمة.

والشاعر يتخذ موقع الراوي المحايد المراقب للحدث والشاهد عليه من غير أن يتدخل في شيء، ولا يعلق على الحدث، ولا يبدي رأيه، ولا يقول شيئا، إنما يصف ما يرى، وينقل الحوار، وهو ما يمنح القصيدة بعدها الدرامي والموضوعي، ويبعدها عن الغنائية.

والقصيدة مكثفة جداً، وموجزة، ولا حشو فيها ولا تطويل، ولا غناء فيها ولا تمجيد، ولغتها لغة قص، والصور فيها صور عادية، تقوم على تشخيص القمر في هيئة رجل عاشق ملكي محب للسهر وبطل أسطوري، وتشخيص الحديقة في هيئة امرأة بسيطة عادية حادة البصر صريحة في القول جريئة ولا تخاف الرجل ولا تستسلم له.

إن الحديقة بباصرتها وعينيها الثابتتين





هصرت بفودي رأسها فتمايلت
علي هضيم الكشح ريا المخلخل
مهفهفة بيضاء غير مفاضة

ترائبها مصقولة كالسجنجل
فالشاعر يدخل على المرأة وهي في
خبائها الخاص، بعد أن انقضى من الليل
أكثر من نصفه، وقد أخذت تنهياً للنوم،
وهي تفاجأ به، وتلومه بعض اللوم الرقيق
المحب، ثم ما تلبث أن تخرج معه طائفة
إلى خارج الحي، يرضا منها وقناعة، إذ
ترتدي ثوباً طويلاً يمحو آثار أقدامهما،
حتى لا يحس بهما القوم، ووراء هضبة
رملية فيها ثنيات يلتقيان، وهناك يجذبها
إليه من شعرها فتميل عليه بجسمها
البض وصدرها المتألق مثل مرآة.

إن موقف امرئ القيس هو موقف
الرجل الغالب المسيطر المتمكن من المرأة
والمسيطر عليها والذي يدخل عليها
خباءها الخاص وقت يشاء وهي طوع
بناؤه تخرج معه إلى ظاهر الحي وهناك
يتمكن منها وينال ما يريد وهي تخرج معه
راضية مستسلمة بل تسهل له الأمر كله،
وهو صاحب الحضور الكلي، وهو البطل
الذي يروي تلك المغامرة ويتحدث عنها،
والمرأة تعاتبه ولكنها قابلة ومقتنعة.

فالمرأة عند امرئ القيس خاضعة مطيعة
مستسلمة، وهي تعبير عن حال العلاقة

وفيه أيضاً ما يغني القصيدة، ويجعلها
قابلة لتأويلات لا تنتهي، فتزداد سحراً
وغموضاً، وتزداد تألقاً وجمالاً.

إن القصيدة لا تقول شيئاً منتهياً في
دلالاته أو إيحاءاته، ولا تشير إلى شيء
محدد، وإنما تقدم علاقة ملتبسة بين
القمر والحديقة، تقوم على رفض
الحديقة الأنثى الخضوع لإغواء القمر
وسلطته الذكورية، وهي رؤية شعرية
جديدة، وموقف من الحياة مختلف.

وأياً ما كانت القصيدة ترمي إليه، سواء
أكان المقصود بالقمر والحديقة الرجل
والمرأة أو أي بعد آخر فإن القصيدة
تختلف في موقفها عن موقف امرئ
القيس من المرأة في مغامراته، ودخوله
على المرأة في خبائها حيث يقول^٣:

إذا ما الثريا في السماء تعرضت

تعرض أثناء الوشاح المفصل

فجئت وقد نضدت لنوم ثيابها

لدي السترة إلا لبسة المتفضل

فقال: يمين الله ما لك حيلة

وما إن أرى عنك الغواية تنجلي

فقمتم بها أمشي تجر وراءنا

على أثرينا ذيل مرط مرحل

فلما أجزنا ساحة الحي وانتحي

بنا بطن خبت ذي حقاف عقنقل

٣ امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تح. د. محمد الشوابكة، ود. أنور أبو سويلم، دار
عمار، عمان، الأردن، ١٩٩٨، ج ١، ص ٢٠١



ورثه القمر على مر العصور من تمجيد، بل يقدمه في رؤية جديدة، وفي موقف جديد، لا يخلو من سحر وغموض، يكشف زيفه وخداعه، فقد تسلل ليلاً إلى الحديقة، وهي توشك أن تنام، وعندما كشفت الحديقة، وأدركت عريه، زال عنه بهاؤه، وانقلب إلى حجر.

خاتمة

لقد كان بين الموقفين السابقين من القمر اختلاف كبير، ومرجعه إلى التطور الذي طرأ على الشعر العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، واختلاف النظرة إلى العالم، ورغبة الشاعر في تجديد الشعر العربي، وفي اختلاف الموقفين أغناء للشعر وللخبرة الإنسانية، ودليل على حرية الشعور والتفكير، وحتمية التجديد.

بين الرجل والمرأة في العصر الجاهلي، في حين تظهر المرأة في القصيدة عند الفيتوري خلاف ذلك، فهي تملك شخصيتها ولها رأيها وقرارها، أياً ما كانت الحديقة ترمز إليه، وهي تعبير عن حال العلاقة بين الرجل والمرأة في القرن العشرين.

والقصيدة مبنية على تفعيلة الخبيب "فاعلن" بجوازاتها الكثيرة، وهي تفعيلة كثيرة الحركات، سريعة الإيقاع، وقد ظهر في القافية حرفان قاما مقام الروي هما الراء والقاف، وكان ظهورهما من غير نظام محدد، يقوم أحياناً على التناوب وأحياناً على العناق والتتابع، كما تخلل الحرفين مرة واحدة حرف الميم متتابعاً مرتين.

إن الشاعر يتخذ موقفاً موضوعياً من القمر، فهو يعامله معاملة أي كائن، ولا يخدعه جماله الباهر، ولا يخدعه ما





تواصلية الرسالة الصوفية من المعيار إلى التجاوز

بقلم: د. عيسى أخصري
(الجزائر)

إن خصوصية التجربة الصوفية في الأدب وطبيعة رسالتها التواصلية تبحث عن قارئ، يتمكن من النفاذ إلى أسرارها، وحقائقها، حيث يحدث تناسق بين الصوفي و المتلقي، ليتمكن أخيرا من التواصل مع الرسالة الصوفية، التي انطوت على الغموض والتعقد ليتعايش مع أفق انتظارها.

– فهل كان هناك تواصل بين الأفقين ؟

إن اشتغال الخطاب الصوفي على مواضيع مهمة ومعقدة جعله غامضا أمام المتلقي، مما أدى إلى اتساع الهوة بين الأفقين، لأن المتصوفة لم يستطيعوا ”كمتلقين لخطابهم أن يقربوا المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والأفق الجديد، الذي تحمله النصوص الصوفية.

وذلك نظرا للمسافة التي تفصل الوضع التخيلي للمتصوف باعتباره باثا، والمتلقي المشمول إيديولوجيا وفنيا بوضع تخيلي وأفق مغايرين“ (١) .

(١) آمنة بلعلی : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط١ ، ٢٠٠٢، ص ٢٨.

حاول المتصوفة إيجاد مختلف السبل وتفهيد الطريق إلى المتلقي بالتودد إلى ذائقته ” والتحاوم معه عن طريق جملة من الاستعمالات اللغوية والإشارات الفكرية، التي تصدم المتلقي لجديتها وظرافتها“. إلا أن هذه الأزمة التواصلية لم تتوقف عند متلقي الخطاب الصوفي فحسب بل تجاوزته إلى الشعر العربي المعاصر.

ألف تألف الخلائق بالصفائح

ولام على الملامة تجري

ثم لام زيادة في المعاني

ثم هاء بها أهيم وأدري (١)

فالحلاج ذاته كان يصرح بأن لأشعاره وأقواله ” أكثر من دلالة للتأمل، فلشكلها الظاهري حكم مختلف عن حكم مضمونها العميق الإيحائي المملوء بالإشارة والرمز“ (٢)

فهي رموز بمثابة الألغاز، و الألغاز هو ضغط يمارس على المتلقي. والمتلقين من

وهذا التناظر بين الأفقين أدى إلى أزمة تواصلية الرسالة الصوفية التي احتاجت إلى متلقي يخرجها من دائرة التكتّم، ومن بين المتصوفة الذين دعوا إلى هذا التكتّم ابن عربي في قوله: ”لا راحة مع الخلق فارجع إلى الحق، فهو أولى بك، إن عاشرتهم على ما أنت عليه قتلوك، فالستر وأيسره أن تكون كائنا بائنا“ (٣) فما دامت الرسالة الصوفية تتم في حالات الوجد أثناء معاينة الصوفي للامرئي والغيب والكشف عن امتداد النفس والوجود، بلا نهاية، فهذا حتما يؤدي إلى غموض اللغة، حيث ”لقي الصوفية أيما عنت لاطراح بعضهم طريقة الاستسرار، ولجهرهم بهذه اللغة في حال بسطهم، وهي لغة كما سلف القول مرموزة شبيهة بلغة الأمثال والحكماء والمتألهين.

وأما أمرها بتأليب العوام لما فيها من حقائق و أسرار لا يألّفوها، وهي في الوقت ذاته لغة منتخبة تخاطب كنه الوجود“ (٤)، وضربيتها ما أراقه الحلاج على الصليب بعد أن نطق بالأقوال الغريبة، وكأنه يتبأ بمصيره، إذ يقول :

أحرف أربع بها هام قلبي

وتلاشت بها همومي وفكري

(٢) محي الدين بن عربي: رسائل ابن عربي، بيروت، لبنان، دار إحياء التراث العربي، كتاب اصطلاح الصوفية، ط ١، ١٩٤٨، ج ٢، ص ٤٨.

(٣) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، بيروت، دار الأندلس، دار الكندي، ط ١، ١٩٧٨، ص ٣٤٩.

(٤) آمنة بلعلي: مرجع سابق، ص ٤٩.

(٢) سمير السعيد: حسين بن منصور الحلاج، حياته، شعره، نثره، دمشق، منشورات دار علاء الدين، د، ط، ١٩٩٦، ص ١٣.



غير جمهور الصوفية يحاولون الإحاطة بأزمة المتلقي من خلال الشك في صدق المتصوفة، بأنهم يعمدون إلى الغموض، وإثارة البلبلة، حتى لا يفهم المتلقي، لكثرة غيرتهم على الخطاب الصوفي.

و النصوص الصوفية برغم لغتها المكثفة الرمزية، ودلالاتها اللامتناهية، فهي قابلة لأن تؤول وتفهم، حتى تتيح للمتلقي إمكانات ثرية في إنشاء المعنى، واختيار المسالك الملائمة ليتفاعل مع ذلك النص، إلا أن المتلقي حال دون ذلك، كون المتلقي لم يستوعب انفتاح النص الصوفي في مستواه الدلالي، فيلجأ إلى التفسير الظاهري الذي يفسد المعنى، وينحصر تلقيهم في وصل الكلمات ببعضها البعض، كون الصوفية استخدموا في "كلامهم على الوجود و الإنسان :الفن، الشكل، الأسلوب، الرمز، المجاز، الصورة، الوزن،القافية. والقارئ يتذوق تجاربهم، ويستشف أبعادها عبر فنياتها، وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمدا على ظاهرها اللفظي." (٣)

وقد حاول المتصوفة إيجاد مختلف السبل وتمهيد الطريق إلى المتلقي بالتودد إلى ذائقته "والتحاور معه عن طريق جملة من

الاستعمالات اللغوية والإشارات الفكرية، التي تصدم المتلقي لحدتها وظرافتها". (٤) إلا أن هذه الأزمة التواصلية لم تتوقف عند متلقي الخطاب الصوفي فحسب بل تجاوزته إلى الشعر العربي المعاصر، ذلك أن الشاعر و المتصوف كليهما يرفض التعامل مع المظهر الخارجي، و الفن في تذوقه الجمالي قائم على الانتقال من الرغبة إلى التأمل، فكلاهما يتعامل مع الباطن الخفي، فتقوم ذاتهما بالانفلات، من عالم المحسوسات والاختفاء بعالم المثل، مما جعل لغتهم غامضة رمزية، تقول أكثر مما يقال، ومما لا يوصف.

حيث يقول أدونيس: "فإن تهمة الغموض دعوة باطلة، قناع يخفي به القارئ ضعف ثقافته وقصورها، وإصراره على أن يفهم ما تغير بذهنية لم تتغير." (١)

فالمتلقي عند عجزه عن استيعاب نص ما، ولا يدرك الفرق بين طريقة التعبير القديمة، وطريقة التعبير الحديثة، فيطلق صفة الغموض الناتجة عن استعصاء الفهم لدى المتلقي، وذلك لعدم معاشته أحوال التجربة، فهذا القصور يقع على عاتق المتلقي الذي تعود على عادات نفسية واجتماعية وثقافية وتاريخية،

(٤) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، بيروت، المؤسسة العربية والدراسات والنشر، ط١ ١٩٩٩، ص ١٤٢.

(١) أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، بيروت، دار العودة، ط٢ ١٩٧٨ ص ٢٨٠.

(٢) أدونيس (علي أحمد سعيد): النص القرآني وآفاق الكتابة، بيروت، دار الأدب، ط١، ١٩٩٣، ص ٤٢.

(٣) فيرناند هالين وفرانك شوير فيجن وميشال أوتان: بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، حلب، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٨، ص ٤١.





عجز المتلقي عن فهم التجربة الروحية كون لغة المتصوفة " لغة الخصوص لا لغة العموم لغة المجاز والرمز لا لغة التصريح والوضوح، يلجأ إليها المتصوفة إما لأن لغة العموم لا تفي للتعبير عن معانيهم ومواجيدهم ، وإما ضنا بما يقولون على من سواهم، والصوفي بلغته الرمزية الغامضة لا يخرج كل ما بداخله لأن من يريد أن يعرف حقيقة التجربة الصوفية فعليه أن يذوقها ، لا أن يقرأها فحسب"

متقوِّعاً، حاملاً راية كل جديد خارج عن قوقعته أنه مرفوض، غامض ، ومعقد، فهو عاجز عن "فهم هذه اللغة بوصفها باطنا إلا إذا تجاوزها بوصفها ظاهرا، ولا يقدر أن يحقق هذا التجاوز، إلا إذا حقق في ذاته حالة عليا من الشفافية تصله بالمنطق أو الغيب." (٢)

فإن قصور المتلقي ونقص ثقافته قد جعله عاجزاً أمام الخطاب الصوفي، والخطاب الشعري، لأن " القارئ الذي يواجه النص وهو بلا إطار مرجعي مشترك مع ما سيقروء، من هنا يأتي الطابع اللامتناسق للعلاقة بين المستقبل والنص." (٣)

لذلك اختل التوازن بين القطبين، وهذا بديهي، فكلما كانت هناك طفرات في الإبداع والخلق تحدث قطائع على مستوى الآفات، في حين " كلما كانت المنطلقات المشتركة كبيرة أو موحدة كانت فرصة التفاهم أكثر، وفعالية الخطاب أعمق ". (٤) إلا أن كثافة الخطاب العرفاني قد ولد نوعاً من التباعد الذي أسس للتناقض والجدل بين الطرفين، وأدى إلى عجز في تواصل الرسالة العرفانية. "والعمل الفني حقاً يتعارض مع أفق

الانتظار الموجود قبلاً، وإن الانزياح الجمالي بين الأفق القديم و العمل ينتج تحولاً في الاتجاه اندماجاً للأفاق، وتشكيلاً لأفق انتظار جديد". (٥) فقد حاول الصوفيون أن ينقلوا تجاربهم للمتلقي، ليتجاوز معهم، فانتهجوا جميع السبل ليستملوه، لكن عمق تلك التجربة العرفانية حال دون طاقة اللغة، فكلما حاول الصوفية التعبير عن تلك التجليات

(٣) أدونيس : (علي أحمد سعيد): الصوفية والسريالية ، بيروت ، دار الساقي، ط١ ١٩٩٢ ص ٢٢ .

(٤) محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، الدار البيضاء ، المغرب، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، ١٩٩٠، ص١٣٢ .

(٥) ابراهيم الخطيب: حول كتاب القارئ المفترض، مجلة آفاق، الرباط ، إتحاد كتاب المغرب ، ط٦ ، ١٩٨٧، ص ٥٥ نقلاً عن أمانة بلعلي : تحليل الخطاب الصوفي، مرجع سابق، ص ٣٢ .

(١) ساعد خميسي: نظرية المعرفة عند ابن عربي، مصر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١، ص ٣٣٧، ٣٣٨ .





فها أنا في حبس الحياة ممنع
من الأنس فاقبضني إليك من الحبس.(٣)
ويقول كذلك
جبلت روحك في روعي كما
يجبل العنبر بالمسك الفتق.
فإذا مسك شيء مسني
فإذا أنت أنا لا نفترق.(٤)
ويقول:
عجيت منك ومني
يامنية المتمني
وغبت في الوجد حتى
أفنيته بك عني
يا نعمتي في حياتي
وراحتي بعد دفني
مالي بغير أنس
إن كنت خوفي وأمني
يا من رياض معانيه
قد حوت كل فن
وإن تمنيت شيئاً
فأنت كل التمني.(٥)
ولا نتصور تفاعلاً بين المتلقي وهذه
النصوص إلا إذا كان "القارئ الذي
تفترضه هو في حقيقة القارئ الفائق
الذي يستطيع فك شفرات النص وملء
فجواته التي وضعت فيه عمداً".(١)

التي تتكشف لهم في العالم الغيبي،
أو ما يطلعون عليه من علم الأسرار،
واستخدموا اللغة العادية أو لغة أصحاب
العقل، فإن هذه اللغة لا تقدر على حمل
معاني تلك الأسرار ولكن "العجز هنا
ليس عيب اللغة، ولا عيب العارف، وإنما
النقص من السامع الذي لا يقدر على
هضم ما يسمعه لغرابته وخروجه عن
المألوف فلا يفهمها أصلاً، أو يفهمها بما
يعطيه ظاهرها ألفاظها".(١)

و بذلك فالشاعر الصوفي أجهد المتلقي
في مشقة البحث عن الأسرار والمعاني
التي لا يألّفها في تلك النصوص وعليه
فالتعامل العرفاني مع اللغة - استخداماً
وتأويلاً - كان مشغراً إذا صح التعبير لا
ينفذ إليه إلا من امتلك (الكود) - code -
وحذف الأبجدية الإشارية للقوم".(٢)
ولعل من الخطابات الصوفية التي انطوت
على الغموض والتعقّد نجد أبيات منصور
بن الحسين الحلاج الصوفي المعبرة عن
الأسرار الإلهية والحقائق الربانية يقول:
حويت بكلي كلك يا قدسي
تكاشفني حتى كأنتك في نفسي
أقلب قلبي في سواك فلا أرى
سوى وحشتي مهن، وأنت به أنسي

- (٢) عشراتي سليمان: الأمير عبد القادر المفكر، مساجلات في قضايا والمعرفة وفقه الخطاب
القرآني، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، ٢٠٠٢، ص ٢٥.
- (٣) الحسين بن منصور الحلاج: ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه
وعلق عليه محمد باسل عيون السود، بيروت، دار الكتابة العلمية ط ٢، ٢٠٠٢، ص ١٤٣.
- (٤) المصدر نفسه: ص ١٤٧.
- (٥) المصدر نفسه: ص ١٦٥.
- (١) محمد المبارك: مرجع سابق، ص ٥٥.
- (٢) مصطفى ناصف: نظرية في النقد العربي، مصر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢،
١٩٨١، ص ١٦٧.





الشاعر كبات، والقارئ كمتلق، لأنه اعتاد على نصوص تخدم أفاقه.

فهروب الشاعر من العالم الواقعي وتساميه إلى العالم الماورائي الغيبي يجعله يقوم بإحلال لغة الخلق محل لغة التعبير، ومن هنا فعلى قارئ الأثر الشعري العربي الجديد أن لا يقرأ ذاك الأثر بروح الماضي بل بروح العصر، وإلا فلن يتمكن من التفاعل معه ويقول أدونيس: "من شروط الفهم أخيراً

أن نعترف بأن الإنسان محدود الفهم، لأن المعاني لا يمكن أن تكون كلها واضحة، ما دام الإنسان نفسه لا يفهم نفسه... ومن لا يعرف نفسه المعرفة كلها لن يعرف أي شيء المعرفة كلها". (٤)

و لا شك أن الخطاب الصوفي هو نص قابل للقراءة والفهم، وإن احتوى على عناصر الغموض والإبهام. لأن هذه العناصر هي التي تدعو المتلقي لأن يكشف عنها. لأن "الغمض هو قوام الرغبة بالمعرفة". (١)

وتخلف طرق فك الغموض من قارئ لآخر مما يؤدي إلى تعدد القراءات والدلالات للنص، فكل قارئ للنص يجسد - في حقيقته - أحد المعاني الممكنة

وكذا الأمر نفسه بالنسبة لمتلقي الشعر المعاصر، الذي أحس بتلاطم في أفكاره ومكتسباته بين قديم ألفه وجديد لم يستوعبه هذا لأن النظرة المنطلق منها مغايرة للنظرة القديمة، وهذا ما أدى إلى عجز التواصل بين الطرفين لأن النص الأدبي الرفيع لا يمكن أن يفتح أمامنا دون ثقافة واسعة في المجال العقلي والروحي الذي ينتمي إليه هذا النص. (٢)

فالشاعر المعاصر تجاوز الأشكال التعبيرية والصور الفنية الجاهزة التي ألفها المتلقي إلى تقنيات تعبيرية مستحدثة، فمثلاً السياب الشاعر العراقي الذي تجاوز التصوير التقليدي القائم على ربط عيون المرأة بالغزال (المها) إلى التصوير المستحدث القائم على تشبيه العيون بالغاب في أنشودته "المطر". إذ يقول

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حينما تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء كالأقمار في نهر (٣)

فالسباب في هذه القصيدة شيد أفاقاً جديدة للترقب، وقف أمامها القارئ مصدوماً، حيث انتهكت أفق انتظاره، وانكسرت العلاقات التواصلية بين

(٣) بدر شاكر السياب: الديوان، م ١ بيروت، دار العودة، ط ١، ١٩٧١، ص ٣٣٣.

(٤) أدونيس: (علي أحمد سعيد): مرجع سابق، ص ١٦٦.

(١) غالي شاكري: شعرنا الحديث... إلى أين؟، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط ٢، ١٩٧٨، ص ١١١.

(٢) علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، عمان، دار الشروق، ط ١، ١٩٩٧، ص ٦٥.





للنص المقروء، ويمثل القراء - بعددهم المتناهي- تشظيات للدلالة، وتفجرات لها في كل اتجاه” (٢).

إن قصور المتلقي ومحدودية ثقافته قد جعلته سلبياً أمام الخطاب الصوفي، وكذا وقوفه على الظاهر اللفظي للنصوص، في حين وجب على القارئ أن يكسر دائرة التلقي السلبي، ولا يتم ذلك إلا بصرف المعنى الظاهري والتعمق للكشف عن المعنى الباطني الخفي.

فنجد الشاعر الصوفي عمد إلى ترك فجوات في خطابه، ليدفع المتلقي إلى البحث قصد الكشف عن خبايا النص، وما ينطوي عليه في عمقه لتقريب المسافة بينه وبين هذا الخطاب الصوفي.

ومن ثم عجز المتلقي عن فهم التجربة الروحية كون لغة المتصوفة “لغة الخصوص لا لغة، العموم لغة المجاز والرمز لا لغة التصريح والوضوح، يلجأ إليها المتصوفة إما لأن لغة العموم لا تفي للتعبير عن معانيهم ومواجيدهم، وإما ضناً بما يقولون على من سواهم، والصوفي بلغته الرمزية.

الغامضة لا يخرج كل ما بداخله لأن من يريد أن يعرف حقيقة التجربة الصوفية

فعليه أن يذوقها، لا أن يقرأها فحسب” (٤).

فالمتصوف في التعبير عن تجربته الصوفية يتخذ من اللغة الرمزية المشفرة مرجعية حين يتبين له أن القارئ أو المتلقي لا يمكنه الوقوف على أبعاد هذه التجربة“ فيلجأ إل التكنية والاستنارة بالإشارة والتلميح الذي به حاجة دوماً إلى الشرح والتفسير، وهنا تكمن معضلة الصوفي في أن ما حسبه ملجأ، صار فخاً منصوباً، ومشكلة يعوزها الحل والتوضيح لأمن اللبس” (١).

فلا سبيل لوصف التجربة الصوفية إلا باستخدام لغة مرموزة، تحمل معان خفية وأحوال باطنية لذا فالكتابة الصوفية تبدو غالباً مليئة بالغرابة والتناقضات والغموض مما يجعلها تبدو عصية على الفهم، غير أن فشل العملية التواصلية لا يقتصر على الغموض الذي اعترى النص، بل يتجاوزه إلى المتلقي“ لأن معنى النص لا يتشكل بذاته قط، فلا بد من عمل القارئ في المادة النصية لينتج المعنى” (٢) لأن الخطاب الصوفي لا يمكن أن يكشف عن معانيه ودلالاته الضمنية دون ثقافة واسعة لدى المتلقي، لأن النص الصوفي ينطوي

(٤) إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ٩٥/٩٥)، مصر، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع ط١ ، ١٩٩٩ ص ٢٤.

(١) ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، د، ط١، ٢٠٠٣، ص ٥٥.

(٢) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ت: جابر عصفور، القاهرة، دار قباء لطباعة والنشر والتوزيع، د، ط١، ١٩٩٨ ص ١٦٧، ١٦٨.

(٣) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٧٩، ص ١٥٣.





على دلالات وإيحاءات عميقة إذا كشف عنها القارئ تتحقق وضعية تواصلية، وفي حقيقة الأمر أن "التواصل ينعدم إلا في ظل تلك الإحالات التي تتعدى اللغة من طابعها الرمزي أولاً ثم تجعل المعنى في سياقه العام ثانياً، و يؤدي انكشاف هذه الأوضاع إلى معرفة القيمة الحقيقية لنص يندرج في إطار نصوص التخيل". (٣)

وتعري اللغة من طابعها الرمزي يتوجب منطلقات مشتركة كثيرة أو موحدة تتيح فرصة التفاهم أكثر، وكلما سد القارئ الثغرات بتجاوزه الظاهر إلى المعنى الضمني بدأ التواصل، وإذا كانت عملية التواصل الأدبي تتطلب ووجود ثلاثة أطراف، الشاعر والنص والمتلقي فإن تعامل المتلقي لا يكون إلا من خلال النص.

لأن المتلقي هو الذي يستطيع فك شفرات النص و ملء فجواته وهذا لا يتحقق إلا بفعل الكاتب الذي ضمن نصه بنية شكلية، وضمنه أيضاً مقاصده، أما المتلقي فهو النصف الآخر الذي تستدعيه بنية الشكل، ويقع في حبال المقاصد الأدبية التي يضعها الكاتب". (٤)

إذاً على القارئ أن يعيد تشكيل ذلك المتصور الذي بعد فك رموزه لأنت القارئ

هو الذي يخرج ذلك الخطاب الصوفي إلى الوجود ويضمن حياته، والخطاب الصوفي بوصفه خطاباً أدبياً لم يقص دور القارئ الفعال في العملية التواصلية .

فكل نص متصور ذهني غائب أو وهمي في وعي المتلقي بكل لديه من تراكم الخبرات القرائية و المخزون الذاكري، وما تضيفه قدراته الإبداعية من خلق وابتكار، فاتسام الكتابة الصوفية بالغموض حال دون الوصول إلى دلالاتها الضمنية وتحقيق التواصل معها بوصفها رسالة عرفانية تتطلب قارئاً عرفانياً لأنه "مهما بلغت خبرة المتلقي في استجلاء الغوامض، فلن يعود من النص بطائل إذا انغلقت دونه أسرار اللغة ودلالاتها، أو كانت من قبيل الرمز المعتم". (١)

قائمة المراجع

١. إبراهيم محمد منصور: الشعر والتصوف، (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ٤٥ / ٩٥)، مصر، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع ط١ ، ١٩٩٩
٢. إبراهيم الخطيب: حول كتاب القارئ المفترض، مجلة آفاق، الرباط ، إتحاد كتاب المغرب ، ٦٤ ، ١٩٨٧
٣. أدونيس (علي أحمد سعيد): - زمن الشعر،

(٤) محمد المبارك: مرجع سابق، ص ٩٠.

(١) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة، مصر، دار الفكر العربي، ط١، ١٩٩٦، ص ٩٦.





- بيروت، دار العودة، ط ٢ ١٩٧٨
١٣. مصطفى ناصف : نظرية في النقد العربي، مصر، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط ٢ ١٩٨١.
١٤. ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، دمشق، إتحاد الكتاب العرب، د، ط، ٢٠٠٣.
١٥. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط ١ ١٩٧٩.
١٦. ساعد خميسي: نظرية المعرفة عند ابن عربي، مصر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠٠١.
١٧. سمير السعيد: حسين بن منصور الحلاج، حياته، شعره، نثره، دمشق، منشورات دار علاء الدين، د، ط، ١٩٩٦.
١٨. عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، بيروت، دار الأندلس، دار الكندي، ط ١، ١٩٧٨.
١٩. عبد القادر التونسي: حقائق عن التصوف، حلب، دار العرفان ط ١٢، ٢٠٠٢.
٢٠. علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسات نقدية، عمان، دار الشروق، ط ١، ١٩٩٧.
٢١. عشارتي سليمان: الأمير عبد القادر المفكر، مساجلات في قضايا المعرفة وفقه الخطاب القرآني، الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع، د، ط، ٢٠٠٢.
٢٢. فيرناند هالين وفرانك شوير فيجن وميشال بيروت، دار العودة، ط ٢ ١٩٧٨
٤. - النص القرآني وآفاق الكتابة، بيروت، دار الآدب، ط ١، ١٩٩٣.
٥. - الصوفية والسريرية، بيروت، دار الساقى، ط ١ ١٩٩٢.
٦. آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الجزائر، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٢.
٧. بدر شاكر السياب: الديوان، م بيروت، دار العودة، د، ط، ١٩٧١.
٨. الحسين بن منصور الحلاج: ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه محمد باسل عيون السود، بيروت، دار الكتابة العليمة ط ٢، ٢٠٠٢.
٩. محي الدين بن عربي: رسائل ابن عربي، بيروت، لبنان، دار إحياء التراث العربي، كتاب اصطلاح الصوفية، ط ١، ١٩٤٨.
١٠. محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، بيروت، المؤسسة العربية والدراسات والنشر، ط ١ ١٩٩٩.
١١. محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط ٢، ١٩٩٠.
١٢. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي: دراسة مقارنة، مصر، دار الفكر العربي، ط ١، ١٩٩٦.

أوتان: بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد
خير البقاعي، حلب، مركز الإنماء الحضاري،
ط ١ ، ١٩٩٨ .
٢٤ . غالي شكري: شعرنا الحديث... إلى أين؟ ،
بيروت ، دار الآفاق الجديدة، ط ٢ ، ١٩٧٨ .
٢٣ . رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ت:
جابر عصفور، القاهرة، دار قباء لطباعة والنشر



قراءات

التطور من اللغة إلى الاصطلاح في كتاب ﴿مفردات ألفاظ القرآن﴾

بقلم: محمد ياسر زعرور
﴿الكويت﴾

يعدّ نقل الألفاظ من معناها الأصلي إلى معنى علمي من أنجع الوسائل في تنمية اللغة، وفي جعلها صالحة لاستيعاب العلوم الحديثة. والألفاظ التي نقلها العرب القدامى من معناها اللغوي إلى معناها الاصطلاحي كثيرة جداً، وهي ماثلة في كتب العلوم الإسلامية، وعلوم اللغة، والعلوم التي نقلت من اليونانية والفارسية والهندية وغيرها.

وقد ظهرت الحاجة إلى معرفة الكلمات الإسلامية معرفة خاصة حين شرع الفقهاء والمفسرون والمحدثون باستنباط الأحكام وتجريد القواعد وتدوين المؤلفات (١). وقد ظهرت المصطلحات للدلالة على تلك المعرفة الخاصة بالأحكام الدينية أصلاً، ثم تطوّرت للدلالة على كلّ ما يصطلح عليه العلماء على اختلاف علومهم. وكان هذا تطوّراً مهماً في مسيرة العلوم عند المسلمين، إذ بدؤوا منذ القرن الهجري الثاني يوطدون أسس النهضة العلمية الشاملة. وقد ظهر في هذا القرن إلى جانب الفقه والسيرة والحديث والتفسير عشرات العلوم العربية والمقتضية كالنحو والصرف والمعجم والبلاغة والنقد والعروض، وغيرها كالمنطق والفلسفة والهندسة والطب وعلم الكلام (٢).

-
- (١) الكلمات الإسلامية : هي الألفاظ أو الأسماء التي نُقلت من اللغة إلى الشرع، كالزكاة والحجّ والصلاة والركوع والسجود والإيمان والإسلام، ولذلك يُطلق عليها مصطلح الأسماء الشرعية، أما الأسماء التي استخدمتها العلوم الجديدة كالنحو والعروض والبلاغة فيطلق عليها الأسماء الصناعية. ينظر: المزهري: ١/ ٢٩٤-٣٠٣.
- (٢) قدور، أحمد: اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي: ص ٣٩.



ذلك له اسمان: لغوي وصناعي، وكذلك أشار إليه ابن برهان (ت ٥٢١هـ) كما يذكر السيوطي في المزهري (٥).

وقد أورد الراغب في مفرداته أمثلة كثيرة توضح علاقة اللغة بالإطار الثقافي الاجتماعي، وتأثير التغيرات الثقافية في عمليات التطور الدلالي. وقد نصّ على تطور الدلالة اللغوية إلى دلالة شرعية أحياناً، وعلى تطور الدلالة اللغوية إلى صناعية أحياناً أخرى، مبيناً أهمية الدلالة العرفية في الكشف عن المعنى، بالرجوع إلى أوضاع العرب واصطلاحاتهم اللغوية.

وقد اهتم الراغب بالدلالة الشرعية وبين دلالتها اللغوية الأصلية. فهناك الكثير من الأمثلة في المفردات توضح انتقال دلالة الكلمة من الدلالة اللغوية إلى الدلالة الشرعية. من ذلك:

١- الإيلاء: "وحقيقة الإيلاء: الحلف المقتضي لتقصير في الأمر الذي يُحلف عليه. وجعل الإيلاء في الشرع للحلف المانع من جماع المرأة، وكيفيته وأحكامه مختصة بكتب الفقه" (٦).

٢- الحج: "أصل الحج القصد للزيارة.. خُصّ في تعارف الشرع بقصد بيت الله تعالى إقامة للنسك" (٧).

ففي العلوم العربية وضعت جملة كبيرة من المصطلحات الجديدة. فأسماء تلك العلوم نفسها، كالصرف والنحو والعروض والبيان والبديع والمعاني تبدلت معانيها اللغوية، وأمست تدل على معانٍ اصطلاحية جديدة. وفي كل علم منها نشأت أيضاً مصطلحات: ففي النحو ظهر مثل ألفاظ الإعراب والبناء والرفع والنصب والجَرِّ، وفي البيان مثل ألفاظ المجاز والاستعارة والكناية، وفي المعاني مثل الفصاحة والبلاغة، وفي البديع مثل الجناس والطباق، وفي العروض مثل البسيط والمديد والخبين والوتد... وعندما نقلت إلى العربية كتب الفلسفة والمنطق اليونانية وضعت لها ألفاظ اصطلاحية كثيرة جداً؛ فكلمات الأزل والأبد والقديم والحديث، والعلة والمعلول، والوجود والعدم، والصورة والجوهر والعرض، والكلي والجزئي، والقياس والاستنتاج وأشباهها من الألفاظ العديدة، أصبح لها كلها في الفلسفة والمنطق معانٍ اصطلاحية محدودة (٣).

فربط قضية الألفاظ الإسلامية بقضية المصطلح عموماً وأردّ عند العرب القدماء، وإليه أشار ابن فارس في الصحابي (٤)، وكذلك سائر العلوم كالنحو والعروض، كل

(٣) الشهابي، مصطفى: المصطلحات العلمية في اللغة العربية في القديم والحديث: ص ٢٣-٢٥.

(٤) ينظر: الصحابي ص ٨١.

(٥) المزهري: ٢٩٨/١.

(٦) المفردات: ص ٨٤.

(٧) المفردات: ص ٢١٨.





- ٣- الربا: ”الربا: الزيادة على رأس المال، لكن خُصَّ في الشرع بالزيادة على وجه دون وجه“ (٨).
- ٤- السجود: ”السجود أصله: التطامن والتدليل... وخص السجود في الشريعة بالركن المعروف من الصلاة، وما يجري مجرى ذلك من سجود القرآن، وسجود الشكر“ (٩).
- ٥- السعي: ”السعي: المشي السريع، وهو دون العدو... وخُصَّ السعي فيما بين الصفا والمروة من المشي“ (١٠).
- ٦- القرآن: ”القراءة: ضم الحروف والكلمات بعضها إلى بعض في الترتيل... والقرآن في الأصل مصدر... وقد خص بالكتاب المنزل على محمد (، فصار له كالعلم كما أن التوراة لما أنزل على موسى، والإنجيل على عيسى صلى الله عليهما وسلم“ (١١).
- ٧- العدة: ”... والعدة: هي الشيء المعداد... والعدة: عدة المرأة: وهي الأيام التي بانقضائها يحل لها التزوُّج“ (١٢).
- ٨- الصلاة: ”... والصلاة التي هي العبادة المخصوصة، أصلها: الدعاء، وسميت هذه العبادة بها كتسمية الشيء باسم بعض ما يتضمنه“ (١٣).
- ٩- الصوم: ”الصوم في الأصل: الإمساك عن الفعل مطعماً كان، أو كلاماً، أو مشياً، ولذلك قيل للفرس المسك عن السير أو العلف: صائم... والصوم في الشرع: إمساك المكلف بالنيّة من الخيط الأبيض إلى الخيط الأسود عن تناول الأطيبين، والاستمناء والاستقاء“ (١٤).
- ١٠- العيد: ”... والعيد: ما يعاود مرة بعد أخرى، وخص في الشريعة بيوم الفطر ويوم النحر“ (١٥).
- ١١- القبلة: ”... والقبلة في الأصل اسم للحالة التي عليها المقابل نحو: الجلسة والقعدة، وفي التعارف صار اسماً للمكان المقابل المتوجه إليه للصلاة“ (١٦).
- ١٢- الكافر: ”الكفر في اللغة: ستر الشيء، ووصف الليل بالكافر لستره الأشخاص، والزراع لستره البذر في الأرض... والكافر على الإطلاق متعارف

(٨) المفردات: ص ٣٤٠.

(٩) المفردات: ص ٣٩٦-٣٩٧.

(١٠) المفردات: ص ٤١١-٤١٢.

(١١) المفردات: ص ٦٦٨.

(١٢) المفردات: ص ٥٥٠.

(١٣) المفردات: ص ٤٩١.

(١٤) المفردات: ص ٥٠٠.

(١٥) المفردات: ص ٥٩٤.

(١٦) المفردات: ص ٦٥٤.





الطيب في الشرع: ما كان مُتناولاً من حيث مايجوز، ومن المكان الذي يجوز فإنه متى كان كذلك كان طيباً عاجلاً وأجلاً لا يُستَوْخَم، وإلا فإنه - وإن كان طيباً عاجلاً - لم يطب أجلاً، وعلى ذلك قوله: (كلوا من طيبات مَارَزَقْنَاكُمْ (البقرة/١٧٢) ” (٢٢).

١٨- الاعتكاف: ”العُكُوف: الإقبال على الشيء وملازمته على سبيل التعظيم له، والاعتكاف في الشرع: هو الاحتباس في المسجد على سبيل القرية“ (٢٣).

١٩- المعاهد: ”العهد: حفظ الشيء ومراعاته حالاً بعد حال... والمعاهد في عرف الشرع يختصّ بمن يدخل من الكفار في عهد المسلمين“ (٢٤).

٢٠- الفقه: ”الفقه: هو التوصل إلى علم غائب بعلم شاهد، فهو أخصّ من العلم... والفقه: العلم بأحكام الشريعة، يقال: فقه الرجل فقاهة: إذا صار فقيهاً“ (٢٥).

٢١- النهار: ”النهار: الوقت الذي ينتشر فيه الضوء، وهو في الشرع: ما بين طلوع

فيمن يججد الوجدانية، أو النبوة، أو الشريعة، أو ثلاثتها“ (١٧).

١٣- العمرة: ”... والاعتماد والعمرة: الزيارة التي فيها عمارة الودّ، وجعل في الشريعة للقصد المخصوص“ (١٨).

١٤- التذكية: ”ذكت النار تذكو: اتقدت وأضاءت، وذكيتها تذكية... وذكيت الشاة: ذبحتها. وحقيقة التذكية: إخراج الحرارة الغريزية، لكن خصّ في الشرع بإبطال الحياة على وجه دون وجه“ (١٩).

١٥- السرقة: ”السرقة: أخذ ما ليس له أخذه في خفاء، وصار ذلك في الشرع لتناول الشيء من موضع مخصوص، وقدّر مخصوص“ (٢٠).

١٦- الصيد: ”الصيد: مصدر صاد، وهو تناول ما يظفر به مما كان ممتنعاً، وفي الشرع: تناول الحيوانات الممتعة ما لم يكن مملوكاً، والمتناول منه ما كان حلالاً“ (٢١).

١٧- الطيب: ”... وأصل الطيب: ماتستلذه الحواس، وما تستلذه النفس، والطعام

(١٧) المفردات: ص-٧١٤ ٧١٥.

(١٨) المفردات: ص٥٨٦.

(١٩) المفردات: ص٣٣٠.

(٢٠) المفردات: ص٤٠٨.

(٢١) المفردات: ص٤٩٦.

(٢٢) المفردات: ص٥٢٧.

(٢٣) المفردات: ص٥٧٩.

(٢٤) المفردات: ص٥٩١.

(٢٥) المفردات: ص٦٤٢.





روعي فيه صدور الفعل الماضي والمستقبل عنه” (٢٩).

٢- المضارع: ”... والمضارعة أصلها: التشارك في الضَّراعة، ثم جرد للمشاركة، ومنه استعار النحويون لفظ الفعل المضارع” (٣٠).

يشير الراغب هنا إلى سبب تسمية المصطلح النحوي (الفعل المضارع) بهذه التسمية: فالفعل المضارع يضارع الأسماء، أي: يشابهها في كونها معربة غالباً.

٣- الإضافة: ”أصل الضيف الميل. يقال: ضفت إلى كذا، وأضفت كذا إلى كذا... وتستعمل الإضافة في كلام النحويين في اسم مجرور يضم إليه اسم قبله” (٣١).

٤- التعدية: ”... عدا طوره: تجاوزه، وتعدى إلى غيره، ومنه: التعدّي في الفعل. وتعدية الفعل في النحو هو تجاوز معنى الفعل من الفاعل إلى المفعول” (٣٢).

٥- الإعراب: ”... والإعراب: البيان، وإعراب الكلام: إيضاح فصاحته، وخص الإعراب في تعارف النحويين بالحركات والسكنات المتعاقبة على أواخر الكلم” (٣٣).

الفجر إلى وقت غروب الشمس، وفي الأصل ما بين طلوع الشمس إلى

غروبها” (٢٦).

٢٢- المسح: ”المسح: إمرار اليد على الشيء، وإزالة الأثر عنه، وقد يستعمل في كل واحد منهما... والمسح في تعارف الشرع: إمرار الماء على الأعضاء” (٢٧).

٢٣- التقوى: ”التقوى: جعل النفس في وقاية ممّا يخاف... وصار التقوى في تعارف الشرع حفظ النفس عمّا يؤثم، وذلك بترك المحظور” (٢٨).

فقد كان الراغب مهتماً ببيان أثر التغيرات الثقافية والاجتماعية في التطور الدلالي للكلمات، ولا سيما في تطور الدلالة اللغوية إلى دلالة شرعية اصطلاحية، بالإضافة إلى أنه ذكر العديد من الأمثلة التي تبين انتقال الدلالة من اللغة إلى الاصطلاح العلمي في النحو والعروض وعلم الكلام وغيرها من العلوم. نذكر من تلك الأمثلة:

١- المصدر: ”المصدر في الحقيقة: صدرٌ عن الماء، ولموضع الصدر، ولزمانه، وقد يقال في تعارف النحويين للفظ الذي

(٢٦) المفردات: ص ٨٢٦

(٢٧) المفردات: ص ٧٦٧.

(٢٨) المفردات: ص ٨٨١.

(٢٩) المفردات: ص ٤٧٧.

(٣٠) المفردات: ص ٥٠٦.

(٣١) المفردات: ص ٥١٣.

(٣٢) المفردات: ص ٥٥٤.

(٣٣) المفردات: ص ٥٥٧.





- ٦- التكرير: "... وتتكير الشيء من حيث المعنى جعله بحيث لا يعرف، وتعريفه جعله بحيث يعرف. واستعمال ذلك في عبارة النحويين هو أن يُجعل الاسم على صيغة مخصوصة" (٣٤).
- ٧- الحرف: "حرف الشيء: طرفه... وحروف الهجاء: أطراف الكلمة، والحروف العوامل في النحو: أطراف الكلمات الرابطة بعضها ببعض" (٣٥).
- ٨- الكتابة: "الكتب: ضم أديم إلى أديم بالخياطة، يقال: كتبت السقاء... وفي التعارف ضم الحروف بعضها إلى بعض بالخط" (٣٦).
- ٩- القافية: "... اقتفيتة: تبعته قفاه... والقافية: اسم للجزء الأخير من البيت الذي حقه أن يراعى لفظه فيكرر في كل بيت" (٣٧).
- ١٠- اللفيف: "... واللفيف من الناس: المجتمعون من قبائل شتى، وسمى الخليل كل كلمة اعتل منها حرفان أصليان لفيفا" (٣٨).
- ١١- المنسرح: "... واعتبر من السرح المضى، فقيّل: ناقة سرح: تسرح في سيرها، ومضى سرحاً سهلاً. والمنسرح: ضرب من الشعر استعير لفظه من ذلك" (٣٩).
- ١٢- التوجيه: "... وجهت الشيء: أرسلته في جهة واحدة فتوجه... والتوجيه في الشعر: الحرف الذي بين ألف التأسيس وحرف الروي" (٤٠).
- ١٣- النسيب: "... وقيل: فلان نسيب فلان. أي: قريبه، وتستعمل النسبة في مقدارين متجانسين بعض التجانس يختص كل واحد منهما بالآخر، ومنه النسيب، وهو الانتساب في الشعر إلى المرأة بذكر العشق" (٤١).
- ١٤- الشعر: "... الشعر في الأصل اسم للعلم الدقيق في قولهم: ليت شعري، وصار في التعارف اسماً للموزون المقضى من الكلام" (٤٢).
- ١٥- النقائص: "النقض: انتشار العقد من البناء والحبل، والعقد، وهو ضد الإبرام... ومنه المناقضة في الكلام، وفي الشعر كنقائص جرير والفرزدق" (٤٣).

١١- المنسرح: "... واعتبر من السرح

(٣٤) المفردات: ٨٢٣- ٨٢٤.

(٣٥) المفردات: ص ٢٢٨.

(٣٦) المفردات: ص ٦٩٩.

(٣٧) المفردات: ص ٦٨٠.

(٣٨) المفردات: ص ٧٤٣.

(٣٩) المفردات: ص ٤٠٦.

(٤٠) المفردات: ص ٨٥٦.

(٤١) المفردات: ص ٨٠١.

(٤٢) المفردات: ص ٤٥٦.

(٤٣) المفردات: ص ٨٢١.





- ١٦- العَرَضُ: "... والعرض: مالا يكون له ثبات، ومنه استعار المتكلمون العرض لما لا ثبات له إلا بالجوهر كاللون والطعم" (٤٤).
- ١٧- الحال: "... والحال تستعمل في اللغة للصفة التي عليها الموصوف، وفي تعارف أهل المنطق لكيفية سريعة الزوال، نحو: حرارة وبرودة، ويبوسة ورطوبة عارضة" (٤٥).
- ١٨- النطق: "النطق في التعارف: الأصوات المقطعة التي يُظهرها اللسان وتعيها الآذان... والمنطقيون يسمون القوة التي منها النطق نطقاً، وإياها عنوا حيث حدوا الإنسان، فقالوا: هو الحي الناطق المائت، فالنطق لفظ مشترك عندهم بين القوة الإنسانية التي يكون بها الكلام، وبين الكلام المبرز بالصوت" (٤٦).
- ١٩- المناظرة: "النظير: المثل، وأصله المناظر، وكأنه ينظر كل واحد منهما إلى صاحبه فيأريه... والمناظرة: المباحثة والمباراة في النظر، واستحضار كل ما يراه ببصيرته" (٤٧).
- ٢٠- المطلق: "قيل للحلال: طلق، أي: مطلق لاحظر عليه... والمطلق في الأحكام: مالا يقع منه استثناء" (٤٨).
- ٢١- المتشابه: "الشبهة: هي ألا يتميز أحد الشيئين من الآخر لما بينهما من التشابه؛ عينا كان أو معنى... والمتشابه من القرآن: ما أشكل تفسيره لمشابهته لغيره؛ إما من حيث اللفظ، أو من حيث المعنى، فقال الفقهاء: المتشابه: مالا ينبئ ظاهره عن مراده" (٤٩).
- وقد بين الراغب في موضع آخر المعنى المقابل لمعنى المتشابه، وهو المحكم في قوله: "فالمحكم: مالا يعرض فيه شبهة من حيث اللفظ، ولا من حيث المعنى" (٥٠).
- ٢٢- التشهد: "... والتشهد هو أن يقول: أشهد أن لا إله إلا الله، وأشهد أن محمداً رسول الله، وصار في التعارف اسماً للتحيات المقررة في الصلاة، وللذكر الذي يُقرأ ذلك فيه" (٥١).
- * * *

(٤٤) المفردات: ص ٥٦٠.

(٤٥) المفردات: ٢٦٧.

(٤٦) المفردات: ص ٨١١.

(٤٧) المفردات: ص ٨١٤.

(٤٨) المفردات: ص ٥٢٣.

(٤٩) المفردات: ص ٤٤٣.

(٥٠) المفردات: ص ٢٥١.

(٥١) المفردات: ص ٤٦٨.



المصادر والمراجع

- ابن الأنباري (أبو بكر محمد بن القاسم ت ٣٢٧هـ)
كتاب الأضداد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دائرة المطبوعات والنشر، الكويت، ١٩٦٠م.
- ابن الأنباري (أبو البركات عبد الرحمن بن محمد ت ٥٧٧هـ)
الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، مصر. د.ت. "جزءان".
- ابن جني (ت ٣٩٢هـ)
الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، ط. ثانية، د.ت. "ثلاثة أجزاء".
- ابن عصفور (ت ٦٦٩هـ)
الممتع في التصريف، تحقيق فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب ١٩٧٠م "جزءان".
- ابن فارس (ت ٣٩٥هـ)
الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويمي، دار بدران، بيروت، ط. أولى، د.ت.
- مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م "ستة أجزاء".
- ابن منظور (ت ٧١١هـ)
لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط. أولى، ١٩٩٥ "ستة عشر جزءاً".
- الأستراباذي، رضي الدين (ت ٦٨٨هـ)
شرح شافية ابن الحاجب، تحقيق محمد نور الحسن، ومحمد الزفزاف، ومحمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، ط. أولى، ١٣٥٦هـ.
- الأصفهاني، الراغب (ت في حدود ٤٢٥)
مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق صفوان عدنان داوودي، دار القلم، دمشق، ط. الثالثة، ٢٠٠٢م.
- الأفغاني، سعيد
في أصول النحو، دار الفكر، دمشق، د.ت.
- الأنطاكي، محمد
دراسات في فقه اللغة، دار الشرق العربي، بيروت، ط. رابعة، د.ت.
- الوجيز في فقه اللغة، مكتبة دار الشرق، بيروت، ط. الثالثة، د.ت.
- أنيس، إبراهيم
دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٣م.
- أولمان، ستيفن
دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٢م.
- بشر، كمال محمد
دراسات في علم اللغة، القسم الثاني، دار المعارف، مصر، ١٩٦٩م.
- البطمان، سويس
العلاقات الدلالية في ضوء السياق، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٩٥.
- بوبو، مسعود
دراسات في اللغة، منشورات جامعة دمشق، ١٩٨٣.
- الثعالبي (ت ٤٢٩هـ)
فقه اللغة وسر العربية، قرأه وقدم له وعلق عليه خالد فهمي، مكتبة الخانجي، ط. أولى، ١٩٩٨ "جزءان".



- جبل، عبد الكريم محمد حسن
الدلالة المحورية في معجم مقاييس اللغة،
دار الفكر، دمشق، ط. أولى، ٢٠٠٣.
- جرمان، كلود ولوبلان، ريمون
علم الدلالة، ترجمة نور الهدى لوشن،
دار الفاضل، دمشق، ط. أولى، ١٩٩٤.
- حجازي، محمود فهمي
علم اللغة العربية، دار الثقافة، القاهرة،
د.ت. مدخل إلى علم اللغة، دار الثقافة،
القاهرة، ط. ثانية، ١٩٧٨م.
- حسن، تمام
الأصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م.
اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة،
الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
- اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة،
الدار البيضاء، ١٩٩٤م.
- الداية، فايز
علم الدلالة العربي، دار الفكر، دمشق،
ط. أولى، ١٩٨٥م.
- الراجحي، عبده
فقه اللغة في الكتب العربية، دار المعرفة
الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠م.
- الزركلي، خير الدين
الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط.
عاشرة، ١٩٩٢م.
- الساريسي، عمر
الراغب وجهوده في اللغة، مكتبة الأقبسى،
عمان ١٩٨٩م.
- السامرائي، إبراهيم
التطور اللغوي والتاريخي، دار الأندلس،
بيروت، ط. الثالثة ١٩٨٣م.
- السامرائي، فاضل
معاني الأبنية في العربية، جامعة بغداد،
ط. أولى، ١٩٨١م.
- سيبويه (ت ١٨٠هـ)
الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام
هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.
ثالثة، ١٩٨٨ "خمس أجزاء".
- السيوطي (ت ٩١١هـ)
بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة،
تحقيق أبو الفضل إبراهيم، مطبعة البابي
الحلي، القاهرة، ط. أولى، د.ت.
- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق
محمد أحمد جاد المولى، وعلي محمد
البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم،
دار الجيل، بيروت، د.ت.
- الشب، سماح
الدرس الدلالي في "مقاييس اللغة" لابن فارس،
رسالة ماجستير، جامعة حلب، ١٩٩٩م.
- الشهابي، مصطفى
المصطلحات العلمية في اللغة العربية،
مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق،
ط. ثانية، ١٩٦٥م.
- الصالح، صبحي
دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين،
بيروت، ط. رابعة، ١٩٧٠م.
- طنطاوي، محمد دراز
ظاهرة الاشتقاق في اللغة العربية،
مطبعة عابدين، القاهرة ١٩٨٦م.
- عبد التواب، رمضان
التطور اللغوي، مكتبة الخانجي بالقاهرة،
ودار الرفاعي بالرياض، ط. أولى، ١٩٨٣م.
- فصول في فقه العربية، مكتبة الخانجي،
القاهرة، ط. ثانية، ١٩٨٧م.
- عبد الجليل، منقور





- علم الدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط. أولى، ٢٠٠١م.
- عبد الحفيظ طالب، مولا
- الإبدال في اللغة العربية، رسالة ماجستير، جامعة حلب، ١٩٩٠م.
- عمر، أحمد مختار
- علم الدلالة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط. أولى، ١٩٨٢م.
- غفر، زيداء علي
- علم الدلالة بين العرب والغرب، رسالة ماجستير، جامعة تشرين، ٢٠٠٣م.
- غبرو، بدير
- علم الدلالة، ترجمة منذر عياشي، دار طلاس، دمشق، ط. أولى، ١٩٨٨م.
- فاخوري، عادل
- علم الدلالة عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ط. أولى، ١٩٨٥م.
- فاضل، عبد الحق
- مغامرات لغوية، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.
- فليش، هنري
- العربية الفصحى، تعريب عبد الصبور شاهين، منشورات المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط. أولى، ١٩٦٦م.
- فندريس، جوزيف
- اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٥٠م.
- قاسم، رياض زكي
- المعجم العربي، دار المعرفة، بيروت، ط. أولى، ١٩٨٧م.
- قدور، أحمد محمد
- اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر بدمشق، ودار الفكر المعاصر ببيروت، ط. أولى، ٢٠٠١م.
- مبادئ اللسانيات، دار الفكر بدمشق، ودار الفكر المعاصر ببيروت، ط. أولى، ١٩٩٦م.
- مدخل إلى فقه اللغة العربية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط. أولى، ١٩٩٣م.
- مصنفات اللحن والتثقيف اللغوي حتى القرن العاشر الهجري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦م.
- كحالة، عمر رضا
- معجم المؤلفين، مطبعة الترقى، دمشق، ١٩٥٧م.
- المبارك، محمد
- فقه اللغة وخصائص العربية، دار الفكر، بيروت، ط. ثالثة، ١٩٦٨م.
- مجاهد، عبد الكريم
- الدلالة اللغوية عند العرب، دار الضياء، عمان، د.ت.
- محسب، محيي الدين
- علم الدلالة عند العرب، دار الهدى، مصر، ط. أولى، ٢٠٠١م.
- النجار، لطيفة
- دور البنية الصرفية في وصف الظاهرة النحوية وتقعيدها، دار البشير، عمان، ط. أولى، ١٩٩٤م.
- نصار، حسين
- المعجم العربي، نشأته وتطوره، مكتبة مصر، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٨م.
- وافي، علي عبد الواحد
- فقه اللغة، دار نهضة مصر، القاهرة، ط. أولى، د.ت.





”علاقة” وليد خالد المسلم تثير قضايا إنسانية ووجدانية

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)

”علاقة” هي المجموعة القصصية السادسة للكاتب والأديب الكويتي وليد خالد مسلم، وقد مضى على صدور مجموعته الأولى ”فقدان الهوية“ ١٩٨٩م عشرين عاماً، وهذا يعني أن عقدين من الزمان وأكثر والمسلم يعمل في الحقل الأدبي قاصاً ومبدعاً، وهذه الفترة الزمنية كافية لصقل تجربته الأدبية ونضج أدواته الفنية، وتشكيل بصمة إبداعية تميزه عن غيره من جيل الثمانينيات.

وتحاول هذه الدراسة الدخول إلى عالم هذه المجموعة القصصية، والإجابة على الكثير من النقاط والمحاور التي يمكن أن تثار حولها.

علاقة إصدار شخصي للمؤلف عام/٢٠٠٨م، دون إشارة إلى مكان الطباعة وصدور الكتاب، والذي يمتد على مئة وست عشرة صفحة من القطع المتوسط، ويحتوي بين دفتيه على اثنتي عشرة قصة قصيرة، ومقدمة بعنوان ”فعل الكتابة“، يبين فيها المسلم موقفه من الكتابة والإبداع.

ويجئ إهداء المجموعة وقفة وفاء من الكاتب تجاه أخته الراحلة:

”إلى من فقدناها سريعاً، أختي الغالية الدكتورة ”بسامة خالد المسلم“ إلى روحها الجميلة أقول: كنت ومازلت علاقة في الفؤاد، تغمدك الله برحمته، وأدخلك فسيح جناته.”

ويستهل القاص المسلم مجموعته بمقدمة، تمتد على أربع صفحات، يمكن اعتبارها شكلاً من أشكال التعريف بموقف الكاتب من الكتابة والإبداع، ويتخيل الكاتب كائناً يجالسه في مكان ما، بين ثنايا الليل، ويدور حوار بين الاثنين، ولا نخاله إلا نوعاً من أنواع المناجاة الداخلية بين الكاتب وذاته، وحلماً من أحلام اليقظة التي تراود الأدباء

كما نلفت الانتباه إلى لجوء القاص إلى الرمز في أكثر من قصة، حتى يتجنب الدخول المباشر في الرسالة التي يريد أن تصل من خلال هذه القصة أو تلك، كما سيرد معنا لاحقاً.

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الكثير من عناوين القصص تقوم على كلمة واحدة مثل " شطحة، نكشات، عملاقة، مولودة، أميرة، حمي... " ومثل هذه العناوين تبقى لغزاً محيراً، ومحفزاً للقارئ حتى يكتشف بنفسه صلتها بمتن القصة والحكاية ذاتها.

" شحطة " هي القصة الأولى في المجموعة، والتي يكتبها المسلم من وحي علاقته ومشاركته بمعرض الكتاب ؛ إن هاجساً ملحاً يدعو بطل القصة لشراء دفتر ذي مساحة بيضاء، ليملاها

والمبدعين حول جدوى الكتابة وماهية الإبداع.

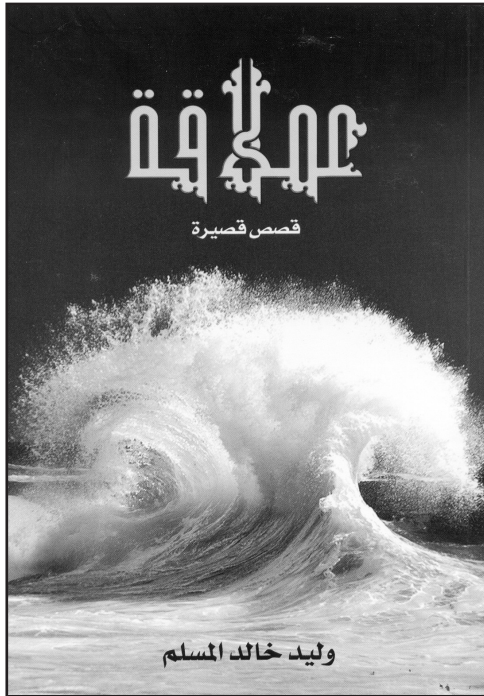
وأهم ما جاء على لسان الكاتب من اعترافات أن " الكتابة كائن حي، وحيث أنها كائن حي، فهي خلق، وأي خلق هو مخلوق يولد ويموت، ليحيا بعد ذلك، والكتابة تولد لتحيا، فإن ماتت ولم تحي بعد ذلك فتلك مصيبة، وما دامت الكتابة خلقاً، فهي الحياة، ولكي تكون هناك حياة فلا بد من الإبداع " ص ٩

ثم ينتقل الكاتب عبر هذه الحوارية المتخيلة، ليحدثنا عن العلاقة الحميمة بين الكتابة والإبداع قائلاً:

" إن كانت الكتابة خلقاً إبداعياً فلا بد أن تكون بعيدة عن كل الأطر الجاهزة "، ثم ينهي حديثه بما يسميه " الحقيقة العارية " فيقول: " إن لم تتألق كتاباتنا فلنقبرها، أو حتى فلنندفها قبل أن تولد " ص ١١.

والحقيقة أن جملة من النقاط يمكن أن تلفت نظر الناقد والدارس لمجموعة عملاقة، ويأتي في مقدمتها ولع القاص بما يسمى " بالعبة اللغوية " والتي تعتمد أصلاً على مفردة في اللغة ومدلولها المعجمي والاصطلاحي، وتقاطع هذا المدلول مع الفكر التي ينشد القاص إيصاله للقارئ.

ونقطة ثانية أنه كثيراً ما يلجأ المسلم إلى توليد قصة من قصة، عبر اصطلاحات أسلوبية شائعة مثل " كان يا ما كان " أو تقول الحكاية... وهذا الاسترسال في القص الفني له ما له، وعليه ما عليه، ويجب أن يكون القاص حذراً جداً من هكذا لعبة فنية.





فكرة "أنسنة" الألفاظ والكلمات، وجعلها تتحرك وتحيا وتتطرق كالإنسان تماماً، وهي لعبة فنية فانتازية أصلاً، بالإضافة إلى هذا كله، فإن الطريف الذي تكشف عنه القصة هو معاناة "ابتهاج" المريرة في هذا العالم، وما هي تعترف لصديقتها الكاتب بقولها:

"أنا أعيش وكأني وحيدة في عالم يموج بالدفء والعاطفة، هل تصدق" ص ١٩.

وتسترسل "ابتهاج" في بسط آلامها، وتتساءل بمرارة: "أنا لا أحس مشاعر الرومانسية!! ألا وجود لدفتها في هذا الزمن؟" ١٩

وتواصل حديثها بمنتهى العفوية: "أنا عاطفية بطبعي، وحتى الآن لم أقع في تجربة حب، رجاءً لا تفهمني بشكل خاطئ" ص ٢٢.

وحين ينتهي لقاءها بالكاتب تستأذنه لتعود إلى مكانها المحدد في كتاب "الرومانسية".

لقد استطاع الكاتب أن يقف خلف شخصية ابتهاج، لينطقها بما في نفسه وفكره ووجدانه، ويؤكد أن الكثير من المعاني مثل: الابتهاج والسعادة والفرح لا وجود لها في عالمنا المتخم بالغش والخداع والزيف، ومكانها الوحيد فقط هو بطون الكتب وصفحاته.

ويبدو أن الكاتب المسلم تستهويه - كما أشرنا مسبقاً - مسألة اللعب بالألفاظ ومدلولها المعجمي والسياقي، وكما كان حاله مع شطحة وابتهاج، فإنه يبقى في الدائرة اللغوية ذاتها من خلال قصة "نكشات"، حيث تبدأ القصة بداية تقريرية ومباشرة:

لقد استطاع الكاتب أن يقف خلف شخصية ابتهاج، لينطقها بما في نفسه وفكره ووجدانه، ويؤكد أن الكثير من المعاني مثل: الابتهاج والسعادة والفرح لا وجود لها في عالمنا المتخم بالغش والخداع والزيف، ومكانها الوحيد فقط هو بطون الكتب وصفحاته.

ويسودها بهواجسه (انظر المفارقة بين الصفحات البيضاء والهواجس السوداء).

قصص الأطفال

وبما أنه يجلس في "كافتيريا" قسم الأطفال، فمن الطبيعي أن تراوده قصص الأطفال عن ذاتها، ورسوماتها الملونة الساحرة، والتي تحيل الحياة أجمل وأحلى؛ هنا أرنب يقفز، وهنا فيل يمتطيه هندي أصيل، وهناك طفل يراقب ضفدعة خرجت من صفحات الكتاب.

ثم يسترسل الكاتب في الحديث عن الثنائيات اللغوية الجميلة مثل "جا" والثلاثيات مثل "هاج" والرباعيات... إلى أن يصل إلى اللفظة المنشودة "الابتهاج"، ليبني من خلالها قصته حجراً تلو حجر.

إن كلمة "ابتهاج" تستأذن مرافقها، لتخرج من صفحات كتاب عنوانه "الرومانسية التي كانت"، لأنها تريد مجالسة أحد الضيوف، وهو بطل القصة.

ويرحب بها الشاب، ويدعوها لشرب فنجان قهوة معه قائلًا لها: "أنا من يبحث عنك"، وتفاجئه هي بردّها: "بل أنا من يسعى إليك". وبالإضافة إلى



يحق لنا أن نتساءل: أيّ مثل "كان" نظرة انتقادية غير مباشرة لتغنيها بماضينا المجيد الذي كناه ذات يوم، دون أن يثمر هذا التغني إلا عن مزيد من البؤس والشفقة؟! أم تمثل القصة دعوة لأن نعيش حاضراً وراهننا بكل كفاحه ونضاله وسعيه واجتهاده.

يخوض مياه البحر متعمقاً، فيتلاشى في ثوانٍ ناسخاً ناقصاً في غرفة في اليم" ص ٢٩.

ويمكننا أن نزعّم أن "كان" تحمل رمزها في داخلها ؛ فبقدر ما كانت "ابتهاج" واضحة في مقصدها وسلوكها ومنطوقها الإنساني، فإن "كان" يحمل لغزاً في أعماقه، ورمزاً يختبئ خلف سلوكه وتصرفاته.

ويحق لنا أن نتساءل: أيّ مثل "كان" نظرة انتقادية غير مباشرة لتغنيها بماضينا المجيد الذي كناه ذات يوم، دون أن يثمر هذا التغني إلا عن مزيد من البؤس والشفقة؟! أم تمثل القصة دعوة لأن نعيش حاضراً وراهننا بكل كفاحه ونضاله وسعيه واجتهاده، بهدف أن نصنع نحن (كينونتنا) الخاصة بنا، كما فعل أجدادنا القدماء، حين حققوا (كينونتهم) بأنفسهم وجدهم واجتهادهم؟

أما في قصة "تسامي" فالحال مختلفة تماماً، فنحن أمام قصة هي أشبه بقصة الحالة التي يتماهى فيها حدث بسيط، لا تعقيد فيه ولا غموض.

"كان فعل قديم يجلس اليوم وحيداً، رغم حاجته الماسة والدائمة إلى كلمات أخرى توضحه، كئيباً منحنياً على نفسه، دون أي هدف ينكش بظفره الطويل أي نتوء بجانبه، ليحوّله بثوانٍ إلى حفرة صغيرة عبثية خالية" ص ٢٥.

لون البحر .. الأخضر

ويلاحظ القارئ تشابهاً واضحاً في الحالة النفسية البائسة والمزرية بين كان وابتهاج، وكأن القصة الثانية استمرار أو ترشيح للقصة الأولى؛ ويمد "كان" بصره إلى الآفاق البعيدة المحيطة، ليطلعه عن اليمين خضرة وبساتين وأزهار ربيع وفراشات ملونة وجميلة، وعن يساره تمتد صحراء قاحلة إلى ما لا نهاية، ومن أمامه ينسكب لون البحر مخضراً، ثم يتحول إلى الفيروزي ثم الأزرق البهي.

وكان قد قرر - مع سبق الإصرار والترصد - ألا ينظر إلى الخلف/ الماضي/ أبداً ؛ لقد شبع من كونه فعلاً ناسخاً ناقصاً، وما هو يتساءل بمرارة وأسى، "هل يعقل أن أكون (كان) بدون كينونة"؟! ص ٢٦.

وعندما يوجه "كان" وجهه شطر اليمين تستهويه الخضرة والبساتين، فيري فراشات تطير ووروداً تتراقص، وطيورا تغازل بعضها، ولكن أحداً لا يلتفت إليه ولا يعبأ به، فيقرر التوجه نحو الصحراء القاحلة، فلا يشعر إلا بمزيد من الوحشة والكآبة، ويكون كالمستجير من الرمضاء بالنار.

ولهذا يقرر أن يسير نحو الأمام صوب البحر، حتى يتحرر من نسخته ونقصه، وماضيه الذي يكبله بالأغلال والقيود: "يتطلع نحو الأفق، يعقد العزم والإرادة،



يتساءل القارئ عن قصة "عملاقة" التي تحمل عنوان المجموعة، فيرى أن القصة يتداخل فيها الواقع بالواقع، والوعي بالوعي، والحلم بالحقبة.

رغم استمرار جلوسها بجانبها "ص ٣٦. وتجسد "الثقوب السوداء" حالة القصة داخل قصة، وهي الشكل الفني الذي نلمحه بوضوح عند القاص المسلم؛ فالقصة تفتح في البداية على مشهدية تلفزيونية، نرى من خلالها طفلة تلهو على الشاطئ، تبني بيتا من الرمال، وحين تدهمها موجة عالية تهدم بناءها، فتغضب وتثور، وتلجأ طالبة العون من والدها، الذي يحاول أن يبنى لها بيتا آخر بعيدا عن سطوة الأمواج وقسوتها التي لا ترحم.

غرائبية الحدث

ولعل بناء الطفلة لهذا البيت يذكر الأب بزواجه التي رحلت منذ خمس سنوات، وتركته وحيدا مع طفله، تلك الزوجة التي شاركتها في بناء بيت الأسرة، لكنها رحلت مبكرة، وهنا ينطلق القاص بنا للوراء/فلاش باك، ليروي لنا على لسان الأب حكايته مع زوجته الراحلة، بلغة أدبية أيضا يتكسر حاجز الزمان والمكان، وتسود الفانتازيا والغرائبية، لتكون سيدة الحدث، وهنا تستحيل الزوجة الراحلة إلى نجمة مضيئة تلمع في السماء:

"كان يا ما كان.. في زمن سحيق قديم، وجدت هناك في مكان ما في هذا الكون الشاسع، تبعد كثيرا مليون سنة ضوئية عن مجرتنا، وحيدة لا يحيط بها سوى النجوم الشاحبة" ص ٤٥.

ويتحدث الزوج عن زوجته الراحلة بمنتهى الرومانسية:

"لقد كانت زوجتي تحب كل النجوم، كانت تعيش معي بقلبيها، أما وجدانها فقد كان دوما معلقا في السماء"، ثم يتساءل بحيرة:

تكشف القصة عن راقصة شابة ترقص ببراعة (مسلطنة) على أنغام (السامريات) الكويتيات، ترقص مثل أفعى في عنفوان شبابها، ثلاث ساعات، وهي ترقص رقصة تعبيرياً ساحراً، مغمضة العينين، حافية القدمين.

والعجوز الراوي يتوسط الصبية الراقصة الجذابة، وصديقهما المشترك "أبو السعود".

وبعد استراحة قصيرة وتبادل الحديث مع الصديقين، تنهض الصبية لترقص من جديد، وكأن جانا أو عفريتاً قد تلبسها، تغمض عينيها، وتعيش بحواس جسدها وأذنيها فقط.

يقول العجوز متحدثاً عنها: "لقد كانت أشبه بهندية ترقص في محراب المذبح، أو كناسك في جبال التبت" ص ٧٣.

ثم يتساءل في نهاية القصة قائلاً: "أما زال هناك من يرقص، وكأنه في معبد فرعوني أو هندوسي؟"

وأكثر ما يلفت النظر في هذه القصة هو أن الكاتب كان يطرزها -من حين لآخر- بلغة أدبية شفافة، مشحونة بطاقات وصور فنية لافتة للنظر:

"أنساب بين أبخرة الدخان والأنفاس أنغام منعشة متفائلة، فإذا بالأنثى بجانبها تطير بين سطور الكلمات وروح اللحن،



وغير واضحة، وتبقى المسألة من باب
الفرضية، يقبلها القارئ أو لا يقبل بها .

وتتناول قصة "حياتي هدية" قضية
الحرية، من خلال أسماك زينة ملونة
يسجنها الإنسان بأقفاص بلورية ليسعد
بألوانها ومنظرها، وهي تسبح وتعموم
بسجن صغير، بعد أن كانت تنعم بحرية
مطلقة في أعماق البحار .

تقول إحدى السمكات:

"كنت في بحر عميق ذي لون أزرق، يميل
للعتمة في أعماقه، كنت أمتلك كل الأفاق
في كل الجهات" ص ٨٣ .

وترصد قصة "حمّني" طفلاً صغيراً في
الخامسة من عمره، يحب أن يلهو دائماً
بسلاحفة في حديقة منزلهم، والجار
الذي يتابع الطفل والسلاحفة لديه ثلاث
بنات ونخلة لا تثمر فيأكل من ثمرها،
ولا تموت فيقطعها ويتخلص منها، وها
هي تمنحه ثلاث فساتين تبشّر بالولادة
والعطاء، ولعل هناك رابطاً خفياً بين
البنات الثلاث وهذه الفساتين، والتي
ترمز للخير الذي يتطلع إليه الإنسان في
هذه الحياة .

وفي ختام هذه الدراسة نستطيع أن
نؤكد أن القاص "وليد خالد المسلم"
أثار في مجموعته "عملاقة" الكثير
من القضايا الإنسانية والوجدانية
الهامة التي تغني حياتنا، وتعمّق شعورنا
بمعاناته، وهو ينتقل بين هذه المواضيع
انتقالاً ينم عن خبرة حياتية واسعة، وحب
لفن القصة لا حدود له، وليس أدل على
ذلك من استمراره في إصدار مجموعته
الواحدة تلو الأخرى دونما تسرع أو عجلة
من أمره .

"هل النجوم تقرأ مستقبلنا، أم نقرأ بها
ماضيها" ص ٤٦

وتكثر الأسئلة الوجدانية، وتحيط بالزوج
المفجوع إحاطة السوار بالمعصم:

"هل نبحث عن أنفسنا ومستقبلنا من
خلال العودة للخلف.. هل المستقبل في
الثقوب السوداء، حيث يجذب كل شيء
لا ندري إلى أين" ص ٤٩ .

وعنوان القصة مناسب تماماً، ولعل
القاص يقصد بالثقوب السوداء تلك
الذكريات الأليمة التي تترك أثرها
واضحاً في جدار القلب، ولا تستطيع
السنوات . مهما طالت وامتدت . أن تمحو
أثرها من الذاكرة والوجدان .

ويتساءل القارئ عن قصة "عملاقة"
التي تحمل عنوان المجموعة، فيرى أن
القصة يتداخل فيها الواقع باللأواقع،
والوعي باللأوعي، والحلم بالحقيقة،
إن الموظف بطل القصة، لم يستطع في
الواقع والحقيقة أن يرى جيداً وجه النادل
الذي أحضر له القهوة، كما لم يستطع
أن يميز جيداً وجه زميله الذي ألقى
عليه تحية الصباح، لكن في الحلم يتذكر
جيداً وجه صبية جميلة: "تلفت نظري
غادة تسير مستعجلة بخطوات موزونة
وكأنها عارضة أزياء أنهت فقرتها، ألمح
الغادة بخطواتها الرشيقة المتأنية، وكأنها
راقصة باليه" ص ٥٧ .

قضية الحرية

وحين نربط بين هذه القصة، وما جاء
في إهداء القاص المجموعة لأخته
الراحلة حين خاطبها بقوله "كنت ولازلت
عملاقة في الفؤاد" نتساءل هل هذه
العملاقة تحيل بشكل أو بآخر لشقيقة
الكاتب الراحلة، ولكن الإشارة هنا بعيدة



علوي الهاشمي و تجربة النقد الحديث في البحرين (السكون المتحرك أنموذجاً)

بقلم: د. عبد الرحمن عبد السلام
(مصر)

تملي علينا قراءة المشروع النقدي عند الهاشمي أن نقف عنده ”وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمته“ تناصاً مع صياغة المتنبي في مطلعته الشهير؛ ذلك أن المشروع النقدي في وعي الهاشمي يأتي مشحوناً بزخم التوتر الناشئ عن الرغبة الأصلية في الارتياح والتجريب، كما هو مفعم بوهج الأنموذج الذي يسعى للتأسيس والتععيد ليس في الفضاء النقدي البحريني فحسب، وإنما في الأفضية النقدية العربية في المعمورة الشعرية كافة. ولن نبتدع عجباً إذا شئنا الإيماءة، ولو من طرف خفي، إلى أن وعي الهاشمي النقدي كان مشغولاً، وإلى حدود قصوى، بتقديم أنموذج نقدي يفكك معضلة المنهجية، والممارسة الإجرائية الصارمة واللجنة في آن واحد، في إطار النظرية النقدية برمتها متجاوزاً بذلك التضاريس البحرينية والعربية إلى حيث رحابة المغامرة النقدية الإنسانية في أفقها التجريدي. وإنه لمن الفطنة، وقبل أن ندلج إلى معالم مشروعه النقدي، الإشارة إلى أنه وإن اتخذ تجربة البحرين موطنه، إطاراً لممارسة الدرس النقدي كما شاء أن يقدمه إلى تجربة النقد العربي، أو ما يتجاوزه، إلا أنه يقيناً، كان مسكوناً بما هو أكبر من التجربة البحرينية من دون أن نتعسف فنحدد اللامحدود في إطار يقلص من ديناميكيته وتأثيره في الوعي النقدي عامة.



متغايرة حيناً، ومبتأينة حيناً آخر، لكنها في الحالات كافة كشفت عن وعي رياضي يعرف حيثيات الانطلاق، كما يعرف آفاق المنتهى والمصب فجاءت لغته الاحتراسية الاحترازية، دقيقة في تواضعها، كما هي رهيفة لطيفة في دلالاتها، إذ يقول: "لا ندعي لأنفسنا، رغم ذلك تطبيق منهج بنيوي أو أسلوب محدد وبصورة صارمة في هذا البحث، نظراً لأننا حديثو عهد بمثل هذه المناهج المستجدة في الغرب من جهة ونظراً لأن هذه المناهج نفسها لم تستقر على حال واحدة محددة تعرف بها في مواطنها الأصلية من جهة أخرى، وكل ما يمكن أن ندعيه هنا، هو أننا حاولنا جهدنا الاستفادة من الدراسات البنوية والأسلوبية ومناهجها المتبعة في دراسة الأدب بشكل خاص، وتطبيق ذلك، دون تحديد صارم أو ضبط دقيق، على جانب كبير من بحثنا هذا. وقد حاولنا في عدد من مواضع البحث الاعتماد على جهدنا الخاص أو اجتهادنا الشخصي الذي قد لا يخلو من روح المغامرة والرغبة في التعمق والاستقصاء أو الاستجابة إلى إغراء نزعة المحاولة والخطأ، كلما وجدنا إلى ذلك سبيلاً وحتمته علينا ضرورة"

(السكون المتحرك- ج1، ص ١٠).

إن التماهي مع نص علوي الهاشمي، لا يفضي إلا إلى وعي حساسية اللحظة التي يعيشها الناقد وتوتر مفاصلها حيث الغوص في المغامرة الريادية التي تتكلف الحفر في الأعماق وإزاحة الركام والحجب لتتكشف السبل النقدية أو تقارب الانكشاف، وفي هذا، وهذا وحده، يكمن الفضل الذي يحتم الاحتراس والاحتراز معا.

تأسيساً عليه، فإن محاولة قراءة علوي الهاشمي نقدياً، ومن خلال منجزه المهم "السكون المتحرك" تحتم تأطير التجربة على النحو الآتي:

أولاً: الريادة والاحتراس

يوطئ الهاشمي تجربته النقدية باحتراس علمي ومنهجي يشف عن أصالة وأمانة في آن؛ إذ لم يشأ النزوع- مثل كثيرين- إلى طرح ما يقدمه وكأنه الحقيقة المطلقة، أو الصواب الأمثل الذي ينبغي الإيمان به والاعتقاد فيه، وإنما توخى الصدق والمكاشفة مبيناً أن ما ينهض به مغامرة نقدية محفوفة بما تحف به كل مغامرة حقيقية في أي مجال من مجالات الحياة حيث إمكانية الصواب، واحتمالية الخطأ، لكنه في الحالات كلها تبقى المغامرة الحقيقية متوهجة ومقبولة؛ لأنها مشفوعة بالأصالة والأمانة، كما هي موشاة بالرغبة الجامحة صوب الحفر والنفاذ إلى لب الأبواب من جوهر التجربة الموضوعية قيد المجهر النقدي أياً كانت النتائج التي ستؤول إليها. ولعل هذا، في لبه وأهدابه، ما منح تجربة الهاشمي ومشروعه النقديين نكهة فرادة يسرت تسويغه ونفاذيته في الساحة النقدية العربية كما شاء هو لهما أو فوق ما شاء أحياناً. ولو أن الهاشمي، فيما نخال، قد قدم مشروعه بخلاف هذا الاحتراس، إلى حيث المبالغة في الإعجاب، وتلبس الوعي السكوني المطلق، لكان لتجربته عكس ما أراد لها، ولكنه وفق إلى، حدود قصوى، وهو يستشعر حالة الارتياح البكر في تحسسه التجربة الشعرية البحرينية فقدم وعيه النقدي معبداً لسبيل وعرة





في إطارها اللائق بها من خلال الممارسة النقدية الجادة.

٢- إعادة صياغة وضعية هذه التجربة بما يكشف عن حلقات الاتصال فيما بين مراحلها الفنية المتعاقبة والمنبثق بعضها من بعض في سياقات أفضت، في نهاية المطاف، إلى بروز "النقص المضاد" على حد تعبير علوي. ولقد تغيا الهاشمي من هذا المسعى أن "يؤلف القانون النبوي" الجامع لأجزائها- التجربة- المتفرقة وأوصالها المتباعدة. وهذا ما يساعد بحثنا على تجاوز تلك النظرة الضيقة والرؤية الأحادية أو الموقف المتحيز". وبهذا الوعي فإن الهاشمي يكشف عن حداثة وعيه النقدي الذي يتجاوز الجزئي من التجربة ممثلاً في البيت أو النص أو حتى الشاعر، إلى حيث الأفاق الرحبة من الرؤية النقدية للتجربة الشعرية في أمد ليس مكتنزا، وفضاء ليس بالبحر الضيق، الشأن الذي يدعم نتائج التجربة ويدعو إلى الثقة بها.

٣- اكتشاف "الروح المحرك" أو "المولد الحي" الذي يكمن وراء فعل المتغير والتطور في التجربة البحرينية في الوقت الذي "يسمها بطابعها المتميز وشخصيتها المحلية الخاصة". وكأنني بالهاشمي في هذا الحيز من مفاصل أهداف مشروع النقد، يعي تجربة عبد الكريم حسن في علاقته النقدية بشعر السياب حين رام الكشف عن "الفعل المحرك" الذي يقف وراء التجارب السيابية، ولعله من قبيل وقوع الحافر على الحافر أن يكتشف الهاشمي "روحه المحرك" أو مولده الحي" الذي يميظ ب اللثام عن بواعث الإنتاج الشعري، وحيثية التغير، وخاصة

يوطئ الهاشمي تجربته النقدية باحتراس علمي ومنهجي يبتغى عن أصالة وأمانة في أن؛ إذ لم يبتنا النزوع- مثل كثيرين- إلى طرح ما يقدمه وكأنه الحقيقة المطلقة، أو الصواب الأمثل الذي ينبغي الإيمان به والاعتقاد فيه، وإنما توخي الصدق والمكانفة مبيناً أن ما ينهض به مغامرة نقدية محفوفة بها تحف به كل مغامرة حقيقية في أي مجال من مجالات الحياة.

ثانياً: المتغيا النقدي

حدد الهاشمي لمشروعه النقدي في علاقته بالتجربة الشعرية البحرينية عدة غايات أو أهداف يمكن رصدتها على النحو الآتي:

١- سبر التجربة الشعرية البحرينية والإحاطة بها "تعريفاً وفهماً وحصرًا، وتدقيقاً وتسجيلاً" بما هي تجربة "غنية ومتميزة من تجارب الشعر العربي المعاصرة". ولعل حيثية هذا النزوع المتقد نحو شعر البحرين، وهو ما تعانيه- أو هكذا رأي صاحب "السكون المتحرك"- التجربة البحرينية من "تعتيم إعلامي" و "إهمال أكاديمي" و "استخفاف أو تردد من قبل الدارسين التقليديين". ويبدو علوي الهاشمي في هذا السياق، مسكوناً بالشعري، والنقدي والوطني جميعاً، وكأن بواعث الغيرة الوطنية على التجربة التي ينتمي إليها قد حملته حملاً على رصدها وتجليته تضاريس جغرافيتها وتقديمها





إن التماهي مع نص علوي الهاشمي، لا يفضي إلا إلى وعي حساسية اللحظة التي يعيشتها الناقد وتوتر مفاصلها حيث الغوص في المغامرة الريادية التي تنكف الحفر في الأعماق وإزاحة الركام والحجب لتكتنف السبل التقية أو تقارب الاكتشاف، وفي هذا، وهذا وحده، يكمن الفضل الذي يحتمه الاحتراس والاحتراز معاً.

إلى حيث ربطها "بجذورها العربية وأفقه الإنساني على المستويين الفكري والعاطفي، إضافة إلى المستوى التعبيري". وانبثاقاً من هذا الوعي وتأكيداً له في آن، فإن الهاشمي يبدو حريصاً، إلى درجة قصوى، على رصد موقع التجربة البحرينية من تضاريس التجربة الشعرية ليس في الأفق العربي فحسب، وإنما رصد تأثيرات المنظومة الشعرية الأومية عليها، وكان وعيه النقدي ينداح في حلقات دائرية يتولد بعضها عن بعض في سياق تمديدي توالدي ذي لدانة واتساع يحتوي الأفق الشعري الإنساني برمته.

ولئن كانت هذه هي غايات المشروع النقدي عند علوي الهاشمي في تجربته "السكون المتحرك" فإن تبيان فضائها أو حيزها شأن مهم نروم رصده تواءم.

ثالثاً: فضاء التجربة/ وضعية المتن

يؤطر علوي الهاشمي حدود المختبر الشعري الذي سيجري فيه التجربة النقدية المؤسسة لمشروعه النقدي في

التمايز التي تجعل لشعر البحرين مذاقاً ولونا ورائحة تدل عليه من دون سواه، وإنني لأعي بعمق مدى استراتيجية مثل هذا المسعى أو الإجلاء على ما فيه من إضناء ومشقة، فقد خضت التجربة ذاتها في النص التموزي عند أدونيس والسياب وخلييل حاوي وقد توصلت، في هذا الشأن، إلى ما أسميته بـ "المثير المنتج" وهو، في الحالات كلها، مرام جد بعيد يتطلب رهافة في الإدراك والتحليل حتى يمكن العثور عليه وصياغته على النحو الأمثل.

٤- رصد "آلية العدول" في تجربة الشعر البحريني، وهي التي تتكفل برصد مظاهر التحول والطرافة والجدة، ومتغيرات التجربة كلها في سيرورتها التاريخية الحديثة. ولعل الهاشمي ذو قراءة أصيلة في الكشف عن هذه الآلية نقدياً حيث تمكن من رصد مسافات القرب أو الابتعاد عن البنية الألم (البنية العمودية) وهو شأن بالغ الأهمية في إدراك الفعل المائز في كل تجربة على حدة ومدى ارتباطها بالتجربة البنية/ الأم.

٥- وعي جوهر الواقع المعيش وانعكاسه في جوانب التجربة الشعرية، وذلك عبر "تتبع صورة الواقع وهي تغيب تدريجياً بتحلل ملامحها في كيمياء التشكيل الفني أو اللغة الشعرية". وفي هذه الغاية يبلور الهاشمي العلاقة الكائنة بين النص وواقعه الذي أنتجه بملابساته المختلفة محققاً "الجمع الجدلي والربط العضوي بين النص الشعري وواقعه أو محتواه". وهو إجراء مهم يلغي معضلة الجدل في ثنائية الشكل والمضمون.

٦- تمديد التجربة الشعرية البحرينية





إلى اختبار متنته من خلال المادة الشعرية دون غيرها من مواد الأدب، يسعى إلى تقديم إجابة عن تساؤل شار، أو تخيل هو إثارتته، عن علة اختيار الشعر دون غيره؛ فيجيب على هذه الشاكلة: "ولا نظن أن اختيارنا (الشعر) موضوعاً لهذا البحث في حاجة إلى توضيح أو تبرير. فالشعر ديوان العرب كما يقال، وقد كانت البحرين، وهي جزء من المنطقة الشرقية للجزيرة العربية، مهاداً للشعر العربي منذ عصوره الأولى، وينبوعاً لأكثر خصائصه الفنية ومظاهره الموضوعية... لذلك نجد الشعر يمثل أصلب القواعد الفكرية والاجتماعية والإبداعية في البحرين وأكثرها أصالة وغنى على الإطلاق". (السكون المتحرك ص ٧ بتصرف). وبهذا فإن علوي الهاشمي يربط بين المتن والوطن في سيرورته التاريخية الفكرية والاجتماعية والإبداعية.. ، بعبارة أخرى بين المتن والسيرورة الحياتية في البحرين ليبرر، من حيث شاء أو لم يشأ، مشروعه النقدي عبر حيثيات التجربة ذات الأصالة والصلابة، والاغتناء الثري، وهو شأن إجرائي على غاية الأهمية في سياقة الحجاجي الذي يؤكد الجدية والاستحقاق لا العبثية والاستخفاف، وكأنني به مسكون بهاجس الدفاع عن حياض العشيرة الشعرية في البحرين والدود عن محارمها التي قد يستخف بها من لا يعرفها حق المعرفة.

بيد أن المشكل المهم في وضعية المتن الشعري في تجربة الهاشمي، هو ضخامة المادة الشعرية موضع التجربة من حافة، وتطورها في سياق تغايري أفضى إلى نشوء مساحة انزياح أو إزاحة متطرفة عن القصيدة البنية أو القصيدة

"السكون المتحرك". ولئن كانت دلالة "المختبر" تتمحور في كونه "محل البحث في طبيعة العناصر واحتمالات نقلها من حال إلى آخر" على حد صياغة محمد بنيس (الشعر العربي الحديث ج ٢، ص ٢٢) فإن مختبر تجربة الهاشمي يتحدد بدقة باللغة مكانياً وزمانياً وممتاً شعرياً بحيث يبدو فضاء التجربة محكماً بعناصره البنائية، وموضحاً الرؤية المنهجية المتسقة في وضع إجراءاتها ممارسة تنفيذه في حيز المختبر الشعري والنقدي معاً.

فمن حافة جغرافية المختبر أو التجربة، فإن علوي الهاشمي يسعى، منذ الومض الأول لخطاطة المشروع، إلى تبيان تضاريس تجربته في سلاسة لا تحتمل لبساً إذ يقول: "هذا بحث في تجربة الشعر المعاصر ضمن حدود جغرافية محددة هي "البحرين" أو بمعنى أدق (جزر البحرين) تمييزاً لها عن منطقة البحرين الشمولية القديمة".

ومن حافة التأطير الزمني، فإنه يتحرك في فضاء المعاصرة الشعرية البحرينية. وهو رغبة في الدقة والاحتباس لا يترك مسألة الزمن المعاصر مفتوحة، وإنما يحددها "ضمن حدود تاريخية معينة تمتد على مدى نصف قرن (١٩٣٠-١٩٨٠)، ثم لا يلبث، منذ بواكير البحث الأولى، وفي سياق التأطير المكاني والزمني، أن يحدد منهجه وأدواته في "البنية والأسلوب" كما سيتضح من مفاصل هذه القراءة لاحقاً.

غير أن العتبة العليا في شأن تحديدات المختبر عند الهاشمي، تتركز في وضعية المتن الشعري الذي سيجري عليه منهجه ويعمل فيه أدواته، ولكأنني به وهو ينزع



المتنكل المهم في وضعية المتن الشعري في تجربة الهاشمي، هو ضخامة المادة الشعرية موضع التجربة من حافة، وتطورها في سياق تغايري أفضى إلى تنويع مساحة انزياح أو إزاحة متطرفة عن القصيدة البنية أو القصيدة العمودية إلى حيث القصيدة لامضادة أو "النص الأجد" ممثلاً في قصيدة النثر من حافة أخرى.

بقوة إلى مراداتها النقدية والمنهجية والإجرائية وهي تلتحم بجسد التجربة وتسكين بنياتها المتعددة.

تأسيساً على السالف، أو انطلاقاً منه، ندلف إلى تمديد القراءة في حفرة الهاشمي النقدية إلى مفهوماته المنهجية والنقدية على النحو الآتي:

١- السكون/ الحركة، أو البنية/ الأسلوب.

تتشكل العتبة الأولى في وعي أي مشروع نقدي، فيما نخال، من تمثيل عميق وصائب لمفهوماته التي يبنى عليها ويمارس بها أدواته أو إجراءاته. ويبدو أنه من دون هذا الذي أسلفنا الإيماء إليه، فإن وعي القراءة أية قراءة سيظل غائماً وإن حلق في آفاق بعيدة أو عميقة. بناءً عليه فإن فحص تجربة الهاشمي قرائياً، يكشف، ومن الاحتكاك البدئي، عن إدراكه لخطورة هذا الوعي؛ فجعل يبنى مفهوماته ويبلورها بين يدي القارئ وإن توارت في السياق العام للتجربة بنسبة أو بأخرى. لكن المفاد الأول في هذا السياق

العمودية إلى حيث القصيدة المضادة أو "النص الأجد" ممثلاً في قصيدة النثر من حافة أخرى.

ولعله من الحكمة، إزاء هذه الإشكالية، التنبه إلى أن تجربة الهاشمي أصبحت أمام عدة متون شعرية تتباين وتفترق حيناً، وتتداخل فتتزوج حيناً آخر؛ إذ الانفصالات الكائنة بين متون التجربة البحرينية لم تقع حادة دفعة واحدة، وإنما تلبست هيئة التدرج والابتعاد الحركي البطيء الذي قاد إلى انفصال متطرف في شعرية قصيدة النثر أو "النص الأجد" كما يحلو للهاشمي أن يقول. وبه فإن المتون الرئيسية المتغايرة هي متن البنية (القصيدة العمودية)، و متن التفعيلة (الشعر الحر) و متن قصيدة النثر. وهي متون، أبسط ما توصف به أنها متباينة من حيث البنيات النصية والاختبارات النظرية بما خلفها من إرث تراثي أو ثقافة غربية تتراوح بين التأثير والتماهي والاندماج مع النموذج الشعري الغربي؛ الشأن الذي يجعل الجمع بينها في مختبر تجربة الهاشمي أمراً بالغ التعقيد والكلفة النقديين، كما يجعل الممارسة التفكيكية والإجرائية عرضة لمخاطر جمّة؛ تتطلب الوقاية منها دربة ومراساً ناجعين.

رابعاً: المفهومات المنهجية (مقولات النقد)

ربما يكون الدال الأبرز والأنجع في وعي الهاشمي النقدي هو محايثة مفهوماته المنهجية أو مقولاته النقدية التي تتبني عليها تجربته في فتح كوى الشعر البحريني على امتداد أمدائه الحديثة، ومحاولة تكتيفها في دوال مشيرة



هو مركزية مفهوم. السكون/ الحركة، البنية/ الأسلوب، أو بعبارة أخرى مركزية المفهومين الرئيسيين المتوترين عبر جدلية العلاقة الضدية الكائنة بينهما: سكون/ حركة (بنية/ أسلوب)، في تشييد المنجز النقدي والتحليق به في ذروة تألقه كما هو ماثل أمامنا الآن.

ولأن التجربة في كليتها، أو المشروع برمته يضفر من هاتين الجدلتين، وإن بدتا متناقضتين، فإن الهاشمي وطأ كتابته ببسط القول فيهما معرياً المقصدية والاختلاف في الآن ذاته. من ثم نحاول الوقوف عندهما على النحو الآتي:

أ- مفهوم البنية (السكون)

يبرز التواتر الناجز لمفهوم "البنية" منذ دي سوسير إلى أحدث دراسات البنيوية، مفيداً ومثمراً في شأن تحديد دلالة المفهوم وكما تمثله الهاشمي في تجربته النقدية. فالنظام، كما عبر دوسوسير، أو البنية، الهيكل والمعمارية، كما اصطلح عليه ريشار، أو الشكل كما أراد كلود ليفي شتراوس، كلها، في نهاية الأمر، مصطلحات متماهية في دلالة واحدة مؤداها البحث في النظم الكامنة في الظواهر مجتمعة لا منفصلة ومحاولة تفسير علاقاتها بعضها ببعض. وبعبارة أخرى، فإن مفهوم البنية يتحدد في مجموعة العلاقات الداخلية الثابتة التي تميز عملاً ما، أو ظاهرة ما، بحيث تكون هناك أسبقية منطقية للكل على الأجزاء، ومن ثم للرؤية الشمولية العامة على الوحدات المجزأة. وبعبارة بليغة في وجازتها ودلالاتها لستراوس: "البحث عن الأشكال الثابتة في المضامين المختلفة". وعياً بهذه الدلالة وانبثاقاً منها، فإن

الهاشمي يؤطر مفهوم البنية في تجربته بأنه "الأصول الثابتة التي تجسدها القاعدة الشعرية أو البنية الأم وهي قاعدة تحكمها قوانين الثبات أكثر من قوانين التغيير، وتتضمنها نوااميس السكون أكثر من الحركة، دون أن نقصد من وراء ذلك أي تمييز معياري أو قيمي اللهم إلا في التحليل الأخير، وقد أطلقنا على هذه القاعدة السكونية الثابتة صفة "البنية" وربطناها أو افترضنا ربطها بالواقع العام ربطاً عضوياً متيناً، رغم انطلاقنا من النص الشعري ومراوحتنا المستمرة في حدود بنيته أو أبنيته الخاصة بمجالاتها المزدوجة" (السكون المتحرك ص ٩).

إن تقري طرح الهاشمي لمفهوم "البنية" على هذه الشاكلة يجعله مخاتلاً قياساً بما قدمناه بشأنه في إطار التوطئة له. ولعل المخاتلة تلتبس في ربط البنية؛ بما هي مفهوم علائقي داخلي ثابت، بالواقع العام، وهو بنية خارجية أو هو بعبارة أخرى "بنية عامة" تؤطر هيكلية المجتمع البحريني وتتظم نظمه الكامنة فيه وحيث تشكل الظواهر المجتمعية كافة بما فيها الظاهرة الإبداعية بعامة والشعرية بخاصة. ولعله من المهم في هذا السياق أن نبين أمرين:

الأول: أن ما يسوغ مفهوم "البنية" كما طرحه الهاشمي، وفي حدود تجربته النقدية، أنه شاء استيعاب التجربة البحرينية برمتها في الفصل الزمني المحدد بخمسين عاماً كاملة. والتجربة البحرينية، شأنها في ذلك شأن كل تجربة شعرية حية، تعرضت لموجات رج عنيفة بحكم عناصر الحداثة المنبثقة من فورة الذات البحرينية في الداخل حيث



أن يتم تجاوزها بحركة أخرى تستقر في بنية.. وهكذا دواليك. ولعل هذا ما جعل الهاشمي يطلق "السكون المتحرك" عنواناً على تجربته النقدية، وهو في ذلك يملك الحق كله.

ب- مفهوم الأسلوب (الحركة)

لعل مفهوم "البنية الذي أومأنا إليه في الحيز السالف، قد فكك لنا، عبر الوعي المضاد، مفهوم "الأسلوب" الذي نروم بناءه باقتضاب في هذا المعلم من تضاريس القراءة. ولئن كان "الأسلوب" هو الرجل "حسب عبارة "بيفون" الشهيرة، فإننا، وبعيداً عن ولوج حومة منعقد المصطلح وتعدد إشكاليته، نميل إلى وعي الأسلوب على أنه "اختيار مائز أو فارق" يتجاوز العادي إلى حيث فريدة التأليف ومغايرة النسج. ونأمل ألا نكون قد شردنا بعيداً عن متغيانا في مقارنة المفهوم عند الهاشمي الذي يربط بين الحركة، و"الأسلوب" إلى حدود قصوى إذ يقول: "وقد قرنا الحركة بالأسلوب وجعلنا كلا منهما دليلاً على الآخر" (السكون المتحرك ص ٩) بناء عليه فإن مفهوم "الأسلوب/ الحركة" يكتسب هويته من خلال علاقته المتناقضة مع البنية أو السكون. فلئن كانت البنية كيانه ثابتاً بقوانينه ونظمه الهيكلية، فإن الأسلوب الذي هو اختيار مائز، معول هدم وتفكيك في جسد البنية استجابة لسنن الحياة في الصيرورة والتحول. من هنا يربط الهاشمي عضويًا بين "الأسلوب وحركة الذات الشاعرة، على اعتبار أن الأسلوب غوص عمودي في أعماق الشاعر وذاكرته الخاصة وسره المنطوي فالأسلوب تعبيراً عن حركة أعماق الشاعر باعتباره فرداً

تتسارع وثباتها النهضوية في الأنحاء المجتمعية كافة، وكذا بحكم تراكم الوافد الأجنبي وتغلغل تجربته ومنجزاته، بما فيها المنجزات الشعرية العابرة للحواجز مخترقة حصونها عبر فعل المثاقفة ووطأة كثافته في القرن المنصرم تحديداً.

الثاني: إن التنوع المتغاير والمتباين داخل التجربة الشعرية، وكذا داخل بنيتها المجتمعية العامة، أملت، بل حتمت حيثية تحريك الساكن، أو رجرجة الثابت وزحزحته رويداً إلى حيث الانفصال في تودة تحفظ ثبات القديم وسكونيته، كما تشف عن لدانة الحيث وحركيته في آن واحد؛ الشأن الذي يحتم على البنية توليد بنية أخرى متجاوزة حيناً، ومتباينة حيناً آخر فكأن السلسلة التأليفية للبنى متعاقبة متداخلة في آن، كما هي ثابتة بقوانينها ونظمها المستقلة في الآن نفسه. وبه فإن غاية المشروع النقدي عند علوي الهاشمي، أو هكذا نفهم، هي القبض على البنيتين معا عبر الكشف عن التواتر الجدلي الكائن بينهما بما يبلور قوانين البنية؛ بما هي شكل ثابت ويميز فرادتها؛ بما هي أسلوب حركي يتشكل ضمن نظم أخرى، أو أشكال متغايرة، سوف تتحول في لحظة ما إلى حركة ساكنة، أو هي حركة تسكن حين يغمرها فعل التجاوز الحدائي مجتمعيًا وشعريًا. وبه فإن كل بنية هي "مستودع ديمومة" على حد قول الهاشمي؛ لأنها "المستقر الأخير للحركة". بناء عليه فإن الوعي النقدي عند علوي، وفق ما سلف، يشغل على مقولة مركزية مهيمنة هي التوالد البنيوي عبر انبثاق الضد من الضد، السكون يفضي إلى حركة تتجاوزه، ثم تسكن الحركة مكونة بنية ثابتة، ما تلبث





”إعطاء المجرد شكلاً هادياً“. ومن ثم فهي تحقيق الصورة أو المفهوم الذي يقوم العقل الإنساني بتمييزه“ (السكون المتحرك ص ٣٢).

غير أن الدلالة الرئيسة في هذا المفهوم هي عودوية الحركة والسكون معا في سياق جدلي انزياحي تفاعلي أو تصارعي تفضي نهايته إلى بداية جديدة ما تلبث هي ذاتها أن تتحول إلى نهاية ثابتة تتخلق في رحمها بداية أخرى في إيقاع توالدي دائري يذكر بمفهوم ”العود الأبدي“ و”الدائرية في فلسفة نيتشه“؛ إذ النسار الذي يشق السماء محلقاً في فضائها، يخلف في مساره حلقات دائرية تتمدد وتنداح في سياق دائري يعود إلى نقطة البدء. وهكذا دورات الحياة في سيرورتها التاريخية المنداحة في حلقاتها المشتبكة بعضها في بعض أياً كانت أبنيتها المرحلية.

تأسيساً عليه فإن وعي الهاشمي في ”السكون المتحرك“ يتشكل منهجياً وفق هذا البناء الدائري المكتمل والمتضاد بفعل السكون المتحرك؛ لأن ”التجربة تعني اتجاهها من بنية ساكنة، أي أنه اتجاه في خط منحني أبداً يكون مع اكتمال التجربة دائرة تامة، رغم أن النص الشعري نفسه، عبر حركته ومظاهره الأسلوبية، يتخذ له على المستوى الإبداعي شكلاً آخر غير الدائرة، كالمربع مثلاً، إلا أنه شكل غير بعيد عن الدائرة، بل هو شكل منطوق عليها ومفض إليها في الوقت نفسه، لأن شكل الدائرة هو أكمل الأشكال الهندسية وأتمها على الإطلاق“ (السكون المتحرك ص ٢٠).

ولئن كان ثمة ما يمكن أن تبوح به هذه

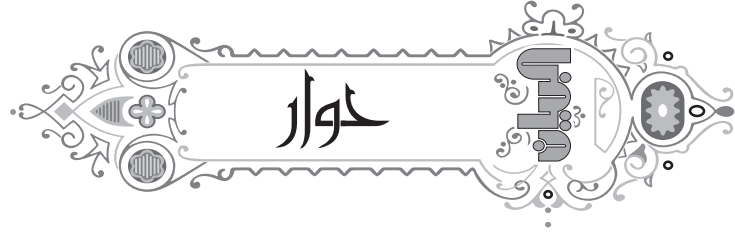
من أفراد المجتمع، وهي تشق طريقها في نظام البنية وقوانين القاعدة، محاولة خلخلتها قليلاً أو كثيراً، قبل أن تتحول هي نفسها إلى حركة ساكنة، أي تتبنين وتصبح ”بنية“ أو مستودعاً لديمومة ما“ (السكون المتحرك ص ١٠). وهكذا يتفكك لغز التباين في الجمع بين السكون والحركة أو البنية والأسلوب وبه تصبح الازدواجية المنهجية (البنوية/ الأسلوبية) مقبولة؛ الشأن الذي جعل الوعي البنيوي لدنا في انفتاحه على الواقع وإن انطلق من النص، كما جعل الوعي الأسلوبي مرناً وهو يتبين في بنية ذات هوية متاز بها عن أغيارها. ولقد أتاح هذا الوعي الإجرائي في إطار المنهج الجدول من البنيوية والأسلوبية، أن يقبل الناقد ”الظاهرة الإبداعية الشعرية على وجهيها الرئيسين أو شرطيهما المزدوجين المتمثلين في الداخل والخارج، أو الخاص والعامن أو الذات الشاعرة.. والواقع. هي ازدواجية تحكمها علاقة الجدول والتفاعل.. إلى الحد الذي لا نستطيع تصورهما إلا على هيئة دائرة مركزها الذات ومحيطها الواقع“ (السكون المتحرك ص ١٠). وهو ما يملئ علينا تبئير مفهوم ”الدائرة“ في تجربة الهاشمي.

٢- مفهوم الدائرة

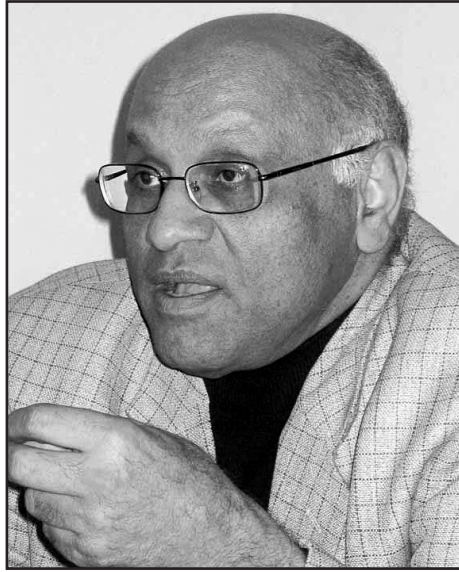
”شكل الدائرة هو أكمل الأشكال الهندسية وأتمها على الإطلاق“ (السكون المتحرك ص ٢٠). بهذه العبارة التي تبدو حقيقة هندسية، وهي كذلك فعلاً، يكشف الهاشمي عن وعيه ليس بأهمية مفهوم الدائرية في تجربته فحسب، وإنما، فوق ذلك عن وعيه بالأشكال الهندسية ومدى إسهامها في تجسيد الرؤى؛ إذ الهندسة

القراءة وهي تتقاد إلى مصب ختامها، فإنه الإيماءة إلى ملكة الهاشمي اللغوية وهو يقدم تجربته وبيارك نصوصه الشعرية في مواقع تكاد تبدو فتوحاً نقدية إزاء عماوة النص الشعري الحداثي وتشتت عناصره الدالة أو بعثرة أفضيته في زوايا لا تلتئم، ولكأني بعلوي الهاشمي، وهو يمارس هذا النوع الرفيع من المجازية اللغوية وقدرتها الإيحائية الفذة، يمتاح من معانيه الشعرية في محاولة حثيثة لتقديم نص نقدي يقارع النص الشعري أو يوازيه ليس في التفكيك والاكتشاف القرائيين، إنما في إعادة الإنتاج بمقدرة فذة تقطف قرص الشهد غير مبالية بوخز الإبر، أو هو كما شاء أن يقدمه ناقدنا الكبير د. صلاح فضل في تعريفه بالكتاب: "تتولد من الشعر قصيدة النقد، أو منظومة التحليل على اختلاف درجة الكثافة والترميز، كما تحكي رواية النقد قصة الجدل الخصب بين الفن والواقع".





القاص والروائي يوسف القعيد لـ “البيان” :
من المستحيل أن يستبدل الإنسان
قرية طفولته وصباه بمدن شيخوخته



أجرى الحوار: هشام بنشاوي

احتلت روايته “الحرب في بر مصر” المركز الرابع في قائمة اتحاد كتاب العرب لأفضل مائة رواية عربية. في كتاباته الروائية والقصصية حضور لافت للقرية المصرية، وهوامشها البشرية..

إنه الروائي والقاص محمد يوسف القعيد، أحد أبرز أصوات جيل الستينات، ورمز من رموز الثقافة والإبداع بمصر، صدر له أكثر من ثلاثين كتاباً، ما بين القصة والرواية

لم أكن موافقاً على أن يقوم عمر التنذير ببطولة فيلم "المواطن مصري"

كتابتها، اكتشف أن القرية لا وجود لها، ووضع يده على العيب أنه كما تقول في سؤالك لم ير القرية إلا عبر نافذة قطار، عندما يركب القطار من القاهرة متجهاً إلى الإسكندرية، ثم يعود من الإسكندرية إلى القاهرة. وهذا لم يمكنه من معرفة القرية بدقة.

دعني أفرق بين أمرين فيما يخصني في سؤالك، بين ما كتبت عن القرية وما قد أكتبه إن مد الله في عمري، وهو عن القرية نفسها. أهلها وسكانها وناسها، لكنني أكتب عن الفقراء منهم، الذين خرجت من بينهم وأعرف ظروف حياتهم بشكل جيد. لا ترى في روايتي قصور الأغنياء، ولا بذخ حياتهم لأنني لم أعرفه. إن ظهرت هذه القصور فهي تظهر عندما يراها الفقراء ويتحسرون على حالتهم. وأحاول أن أدس في الأمر بعضاً من وعيي الطبقي الخاص بي.

لكن الحرافيش هم حرافيش نجيب محفوظ وحده، أما الهوامش البشرية التي أكتب عنها فعندما عشت في المدينة أكثر من نصف عمري، كان لابد أن تتسلل المدينة لمشهدي الروائي حتى دون أن أدري هذا وأن أتعمده، لذلك كتبت عن الفلاحين عندما يهاجرون للمدن ويعيشون في أحزمة البؤس التي تحيط بالقاهرة من كل جانب. بشر لا تعرف أين تنتهي القرية بداخل كل منهم؟ وأين يمكن أن تبدأ المدينة؟ رغم أنني صاحب مقولة ارتبطت باسمي وأصبحت جزءاً مني

والمقال وأدب الرحلة، آخر إصداراته رواية "قسمة الغرماء"، وله قيد الإصدار رواية جديدة موسومة بـ "المجهول".
للحديث عن تجربته الأدبية المتفردة وشجون الإبداع، كان لنا معه هذا الحوار.

● كتبت كإهداء في مجموعة (البكاء المستحيل): "إلى سنوات القاهرة.. التي قهرتني قسوتها، فجعلتني أبحث عن البكاء المستحيل بعد أن جفت دموع الدمع...!"، أهى غربة الصعيدي وضياعه في الجحيم اليومي للقاهرة؟ ولم كل هذا الحزن في كتاباتك، والذي يتسرب حتى إلى عناوين أعمالك الإبداعية؟

عبر نافذة القطار

- أنا حزين بطبعي، وكنت منزعجاً من هذا الحزن، إلى أن قال لي صلاح عبد الصبور الذي اعتبره من أواخر شعراء مصر العظام: أن الحزن ابن التأمل، وأن الإنسان الذي لا يتأمل لا يستحق أن يكون إنساناً. وأن الحزن هو القابلة التي خرج على يديها معظم الإنتاج الإنساني.

● غابت القرية المصرية عن عوالم نجيب محفوظ، لأنه لم يتسن له مشاهدتها إلا من خلال نافذة القطار، بيد أنها تحضر- بشكل لافت- في كتاباتك، وبالتالي طغيان عوالم الهوامش البشرية أو الحرافيش بلغة محفوظ... لماذا؟

- من قال أن القرية غابت عن أدب نجيب محفوظ؟ أول رواية كتبها في حياته كما حكى لنا أكثر من مرة. كان اسمها: أحلام القرية، وكانت تدور في قرية من القرى، لكنه بعد أن قرأ الرواية بعد أن انتهى من



المصريين بإصابتهم بـ“عقدة التفوق”، وأنت أحدهم.. لاسيما حين صرحت بما معناه أن النشر في مصر بوابة الشهرة للمبدع العربي، في حين توجد كبريات المطبوعات الثقافية خارج مصر، بدليل أن شعراء عرب لم “تصنع” شهرتهم في القاهرة، كيوسف الخال وأدونيس و محمود درويش ومحمد الماغوط؟

- لست مصاباً بعقدة التفوق. أستثني من الأسماء التي ذكرتها في السؤال محمود درويش، فلولا الكتاب الذي صدر عنه في منتصف ستينيات القرن الماضي، ولولا نشر ديوانه كاملاً: “آخر الليل” في مجلة الهلال وقت أن كان كامل زهيري رئيساً لتحريرها ما عرف محمود درويش عربياً. لكنى أوافقك على أن يوسف الخال وأدونيس ومحمد الماغوط لم يَمروا بالحالة المصرية، ومع هذا كانت لهم شهرتهم العربية، أما شهرتهم المصرية، فلا تتعدى حدود الصفوة المصرية.

رغم غضب الشعراء

• كيف ترى المشهد الأدبي في مصر والعالم العربي الآن، مقارنة مع مثيله في بقية أصقاع المعمور؟

- المشهد العربي الأدبي تتسيده الرواية. الرواية الآن هي ديوان العرب، رغم غضب الشعراء من هذا الكلام. هي أكثر أشكال الأدب العربي كتابة ونشراً وقراءة، لكن هذا الانفجار الروائي العربي لا يتابعه نقد بنفس قدر الإبداع، وتلك مشكلة المشاكل، وأعتقد أن هذا الوضع موجود أيضاً في الكتابة الأدبية على مستوى العالم الآن.

• انطلاقاً من خبرتك في مهنة المتاعب

قال لي صلاح عبد الصبور الذي اعتبره من أواخر تنعجاء مصر العظام: أن الحزن ابن التأمل، وأن الإنسان الذي لا يتأمل لا يستحق أن يكون إنساناً. وأن الحزن هو القابلة التي خرج على يديها معظم الإنتاج الإنساني.

هي: أن القرى خلقها الله والمدن بناها البشر. وأنه من المستحيل على الإنسان أن يستبدل قرية طفولته وصباه بمدن شيخوخته، لكن مشهد المدينة ظهر دون أن أدري، وقد نهيتني له دراسة مهمة كتبها الدكتور حسين حمودة حول المدينة في الرواية المصرية المعاصرة، وضبطني متلبساً بالهجرة بأبطال من القرية إلى المدينة، لكنه لم يتوقف طويلاً أمام المشهد ولم يضع يده على أنني لم أدخل المدينة بأبطالي، بل ظللت في هوامش المدن وحولها من كل جانب.

التفاصيل الصغيرة

• هل اخترت أن تكون أحد رواد أدب الحرب في المدونة السردية العربية أم هي مجرد مصادفة؟

- كلمة رواد تخيفني كثيراً جداً، كتبت عن الحرب لأنني مررت بها، ولولا تجنيدي في القوات المسلحة وبقائي بها تسع سنوات، ما كتبت حرفاً واحداً عن الحرب. الحرب والسجن تجربتان لا بد أن يمر الإنسان بهما من أجل الكتابة عنهما، خصوصاً إن كانت هذه الكتابة كتابة روائية، لأن الرواية هي فن التفاصيل الصغيرة.

• ما قولك في من يتهم الأدباء





الحرب والسجن تجربتان لا بد أن يمر الإنسان بهما من أجل الكتابة عنهما، خصوصاً إن كانت هذه الكتابة كتابة روائية، لأن الرواية هي فن التفاصيل الصغيرة.

المغرب سوى محمد شكري، و"الخبز الحافي". أهي أزمة القراءة أم ماذا؟

- غير صحيح. أعتقد أن القراء الذين يقرأون الأدب ويتابعونه لديهم فكرة جيدة بخريطة الأدباء العرب جميعاً.

● كتبت في مقال "النور... يأتي من المغرب" بأن: "الطبعة الأولى تبقى مثل الابن البكر، الذي يظل البكر، حتي وإن أتى بعده ألف طفل... وطفل". ما هي أقرب أعمالك الإبداعية إلى قلبك؟

- هذا سؤال من الصعب الإجابة عليه. كل كتيبي أحبها جميعاً.

● كيف ترى علاقة الناشر والمبدع في عالمنا العربي؟

- علاقة ليست حسنة. أصل المشكلة

● قياساً مع أبناء جيلك يلاحظ بأنك أقل فوزاً بالجوائز.. أهو تعفف وعزوف شخصي منك عنها؟ وهل بمقدرة هذه الجوائز أن تصنع شهرة أدباء؟

- لا يوجد تعفف ولا عزوف شخصي. أصل المشكلة أن جائزة الدولة التشجيعية اشترطت الدولة أن يتقدم الكاتب إليها من أجل الحصول عليها، وأنا أرى أن الجوائز تمنح ولا يتم السعي إليها. ظل هذا الموقف عندي حتى تجاوزت التشجيعية ثم التفوق، لكن لا يوجد

أو مقبرة الأدباء، لماذا الصفحة الثقافية بالذات- أول صفحة يتم التضحية بها مقابل إعلان استهلاكي؟ أليس من المحزن أن تواد الملاحق الثقافية وتعدم الصفحات الشبابية، وتعوض بأخبار سفريات ممثلات الفيديو كليب، وخصوصاً مع عشاقهن؟

- هذا حال الصحافة العربية كلها. أول صفحة تختصر هي صفحة الثقافة، وإن جاء إعلان يتم تأجيل صفحة الثقافة، وإن كان هناك حدث كروي، يتم تأجيل صفحة الثقافة، وإن كانت هناك صفحة حوادث مثيرة، يتم تأجيل صفحة الصحافة. لا أعرف الأساس الذي يعتمدون عليه من أجل هذه التأجيلات، ولكن هذا ما يحدث.

● سئل الأديب المغربي، الراحل محمد زفزاف عن صديقه الوحيد، فأجاب بديلموماسية - هشمت زجاج أفق انتظاري- بأنه قلمه!! لو طرحت نفس السؤال الماكر على يوسف القعيد بم سيرد، أو بصيغة أخرى من هو الكاتب الأقرب إليك من أبناء جيلك؟

- سأقول ما قاله محمد زفزاف. كان صديقي، قضينا معاً أسبوعاً في الأردن. وكان معنا الطاهر وطار، لم أنس هذا الأسبوع أبداً. أضيف فقط لإجابة محمد زفزاف. إن صديقي الأول هو الكاتب. ثم يليه القلم. القراءة أولاً ثم الكتابة، لا أعلم لماذا نسي محمد زفزاف الكاتب قبل ذكره للقلم.

● يجهل الكثير من القراء وربما حتى النقد في المشرق كاتباً كبيراً بحجم محمد زفزاف، ولا يعرفون عن أدباء





موقف ولا يحزنون.

• ما هي طقوسك في الكتابة؟

- أكتب صباحاً فقط. عندما تكون النفس بكر، والوقت ساكن، والرغبة في الكتابة تحرك كل ما في حياتي.

• هل أنصفك النقد؟

- لا. وألف لا.

• ما رأيك في القصة القصيرة جداً كجنس أدبي؟

- أعتقد أنها مهمة والقصص المكتوبة بنفس شعري قد تشكل مستقبل الكتابة. أعتقد أننا ندخل إلى كتابة النص الذي يحتوى بداخله القص والشعر، وربما المسرح أيضاً والمقال.

• كمبدع، ما الذي يشغلك؟

- تشغلني هموم الكتابة. أتابع بقدر الإمكان ما ينشر، ثم مشاكل وطني الصغير مصر، ووطني الكبير الوطن العربي، وكيفية التعبير عنها أدبياً.

• كيف ترى إلى استعجال بعض الأدباء الشباب الشهرة عن طريق اختراق طابو الجنس، لاسيما في المجتمعات العربية المحافظة؟

- أي سياق من أجل الشهرة محكوم عليه بالموت. دائماً أتذكر قصة فرانسوا ساجان، التي ملأت الدنيا بروايتها الأولى: "صباح الخير أيها الحزن". وعندما ماتت مؤخراً تساءل الناس: هل كانت تحيا بيننا ونحن لا نعرف أنها تحيا؟ إنها درس بليغ لطالبات الشهرة بأي ثمن.

• أسهبت في الحديث عن نفسك، وبشكل مباشر في رواية "مرافعة البلبل في القفص"، وكتبت "لبن العصفور"

بالعامية.. أهو ميل إلى التجريب؟ وما رأيك في من يغالون في التجريب في كتاباتهم؟

- إنه من حق الكاتب أن يجرب وأنا أستخدم هذا الحق وأمارسه كثيراً.

• لماذا يفضل بعض الكتاب الذين يزاوجون بين النقد الأدبي والإبداع حين يكتبون الرواية؟ هل يمكن أن نعتبرها ضحايا للتنظير؟

- ثقافة الكاتب الزائدة يمكن أن تحول دون تلقائية الكتابة عنده.

تجاهل المؤلف

• علمنا بأن رواية "قطار الصعيد" ستخوض غمار المنافسة الدرامية في رمضان المبارك المقبل تحت اسم "المهرة و الخيال"، بطولة الكوميديان محمد سعد. أليس لديك أي تحفظ على اختيار محمد سعد بالذات؟ وما إحساسك حين تترجم رواياتك إلى أعمال درامية أو سينمائية؟ وهل السيناريست ملزم بالتقيد بالنص الروائي؟

- أولاً لا علم لي بأن يقوم محمد سعد ببطولة مسلسل مأخوذ عن روايتي: "قطار الصعيد"، ومحمد سعد أعلن أنه سيقوم ببطولة المسلسل ثم اختلف مع الشركة المنتجة، لأنه طلب ١٢ مليون جنيه أجره عن هذه البطولة، وعندما عجزت الشركة عن تدبير المبلغ، انصرف عن الأمر، أغلق تليفونه المحمول تماماً ولم يرد على المخرج أحمد صقر، الذي كان يتفاوض معه، ومن أبلغني بهذا الكلام هو أحمد صقر نفسه. المؤلف لا يؤخذ رأيه في بطل عمله، وإن أبدى أي رأي لا يسمع كلامه. عن نفسي لم أكن



- المشروعات التي تحتاج لاستكمالها .
- عاطف الطيب : لم يكن يعرف سوى عمله فقط .
 - صلاح أبو سيف : مخرج أصيل وجيد .
 - يوسف شاهين : أفلامه الواقعية الأولى أقرب إليّ من أفلامه الأخيرة .
 - يوسف القعيد : لا أدري ماذا أقول عنه . قلت الكثير في ”مرافعة البلبل في القفص“ .
- ماذا تعني لك هذه الكلمات:
- الحياة : رحلة عبثية بين ظلام الرحم وظلام القبر .
 - الموت : يستعصى على الفهم .
 - الكتابة : لولاها لكنت الآن من المجانين .
 - الحب : واحة نادرة في عالم أقرب للغابة .
 - الشجن : حالة أجمل من الحزن .
 - الجنون : مصير الكاتب إن توقف عن الكتابة .
 - القاهرة : يعيش فيها ١٢ مليون مصري . كيف؟
 - مصر : ماض جميل وحاضر مأزوم . لا أعرف كيف يَكون المستقبل .
 - النيل : حزين لأنني لم أتمكن من السكنى بجواره .
- موافقاً أبداً على أن يقوم عمر الشريف ببطولة فيلم: ”المواطن مصري“، المأخوذ عن روايتي: ”الحرب في بر مصر“، وفي المؤتمر الصحفي الذي عقد لإعلان خبر قيام عمر الشريف ببطولة الفيلم، أبدت تحفظي، ونشر في حينها في الصحف، لكن المنتج والمخرج استمرا في طريقهما وأسندا البطولة لعمر الشريف.
- ”في قسمة الغرماء“ تطرقت إلى المسألة القبطية، ما تقيّمك لبعض الأعمال الفنية الأخيرة التي ركبت هذه الموجة؟
- عن نفسي لا أركب موجات. ”قطار الصعيد“ كله يدور حول هذا الهم المصري. لو عدت لروايتي المبكرة: ”البيات الشتوي“، ستجد فيها بطلاً مسيحياً هو بقال القرية. ثوابت عالمي الروائي لا علاقة لها بالأمور العارضة.
 - ما تعني لك هذه الأسماء:
 - نجيب محفوظ : أقرب للأب .
 - إحسان عبد القدوس : لم يُقرأ جيداً حتى الآن .
 - جمال الغيطاني : صديق العمر .
 - إبراهيم أصلان : كاتب أصيل لا يكتب إلا ما يشعر به .
 - صلاح عبد الصبور : قتلته كلمة .
 - جابر عصفور : في حياته كثير من





البنية الجمالية في شعر محمود درويش

بقلم: عصام ترشحاني
(فلسطين)

لقد كَوّن محمود درويش عبر مسيرته الطويلة ذاكرة ثقافية هائلة.. كانت ذاكرة أخرى للمخيلة .. تستعيد المستقبل لتسترجع المجهول وتجاوّل الحدوس المغيية للرؤيا .. وقد ازدحمت تجربته فنياً بكيئونة القلق وبمقامات الاحتمال ... وبالدهاء المفتوح على الشك والأسئلة .. إنه دائماً في أرقه .. يعيش أشدّ حالات التجلي والخطف إنه يبحث عن ذاته وكثيراً ما يختلف حتى مع هيئة شعره هل كان يقف بين الهدوء والحركة.. ليكابد صمته.. ويربكه .. وفي غمرة العلو يلامس ذروة الأعماق..

تستوقفني بجلال بديع تجربة درويش لأنها كانت تمثّل التجاوز المستمر والاستكشاف الذي يرى في التغيير تأسيساً آخر.. ومفتتحة لقراءات عدة تأخذ مستوياتها تبعاً لتعدد تأويل المتلقي ومن هنا كان الغموض عند درويش يحتاج إلى فهم كامل للعلاقات بين عناصر الصورة الشعرية والتناسق اللغوي والتشكيل السردى الباذخ الرقة والدقة والعدوبة، بمعنى أنّ محمود في غموضه كان يحقق الانزياح والزفاف الملكي بين المخيلة والتأويل بحيث يعطي النص أكثر من مدلول وشكل وإحالة ... لقد رأيت في محمود الرائي صورة السرّ والإفاقة والاستشراق .. والكشف عن الصدوع في الكينونة المعاصرة ...

سأصير يوماً ما أريد

سأصير يوماً فكرة

لا سيف يحملها إلى الأرض اليباب

ولا كتاب ...



وهكذا يعيش محمود درويش بعد أن
مضى الموت في سبيله بعد الجدارية ..
ولكن سؤال الموت يظل يخترق الشاعر

...

كما يخترقه سؤال الحب
هزمتك ياموتُ الفنون جميعها ..
هزمتك ياموت الأغاني
في بلاد الرافدين
مسلةُ المصري ،
مقبرةُ الفراعنة
النقوش على حجارة معبد
هزمتك وانتصرت
وأُفِلت من كمائنك الخلود ...

إن الشاعر يعلن انتصاره على الموت ..
مثلما انتصرت الأغاني في بلاد الرافدين
ومسلة المصري ... ومقابر الفراعنة وأنه
خالد لا محالة .. بما ابتكره كأسطورة
للشعر الفلسطيني والإنساني في كل
تحولاته وانتشاره ...

هل ملأ محمود درويش الدنيا وشغل
الناس .. كما فعل المتنبي .. اعتقد بأن
الشاعر شكل ظاهرة شعرية واسعة
النفوذ والأهمية ... وفي العمق الفني
والسياسي والتاريخي صير قضية إلى
مجاز شعري واسع التأويل والتخييل
والإدهاش بحيث يتجاوز المكان الجغرافي
.. لوطنه العربي ليتجاوز مع قارئ متعدد
اللغات .. وهو مثلما أعاد إلى شعبه
صوته الشعري كما يقول فيصل دراج
... فإنه أيضا شاعر الحالة الفلسطينية
في فضاء الكون الإنساني .. حيث كان
قادراً على صهر التجربة الإنسانية وإثراء
الهوية الثقافية بتعددية المكونات:

سأصير يوماً شاعراً

والماء رهن بصيرتي

لغتي مجاز للمجاز ..

فلا أقول ولا أشير إلى مكان ..

سأصير يوماً كرمة ..

فليعتصرني الصيف منذ الآن

وليشرب نبيذي العابرون

على ثريات المكان السكري

أنا الرسالة والرسول ..

أنا العناوين الصغيرة والبريد ..

لو توغلنا في هذا النص لوجدنا كيف
يتعامل مع الموحى برشاقة ملفقة ..
وينشغل باللقطة والجملة المكثفة البسيطة
واللغة التي تصنع فروقها لتخصب أدواتها
.. مستفيداً من لعبة الأشكال الصوتية
بما يحقق طاقة نغمية ساحرة .. وهالة
.. للبدء في خلق أسطوره الخاصة
(الجدارية)

هل كان الشاعر .. وهو يخوض تجربة
الموت ... في الجدارية يستعيد بعضاً من
عالمه الشعري في قصائد سابقة تعبيرا
عن التمسك بالحياة ... (على الأرض ما
يستحق الحياة).

إن الشاعر كان يظن أن الجدارية هي
آخر ما يكتب ولذلك نراه استعاد بعضاً
من تعابيره الشعرية الساطعة كنوع من
تلخيص سيرته الشعرية في تداخلها
مع سيرته الشخصية ليؤسس عليها
الأسئلة الجديدة باستعاراتها وبلغتها
وحتى بسرديتها .. لكي يلخص نفسه
ولغته ومرجعياته في عمل واحد بديلاً
عن الأعمال الكاملة .. وهذا ما ورد في
حواره مع (فخري صالح).





جديداً .. ولعل في تساؤلي ما يشي به
هذا النص :

وقفتُ على المحطة لا لأنتظر القطارَ

ولا عواطفِي الخبيثةَ

في جماليات شيء ما بعيدٍ

بل لأعرف

كيف جُنُّ البحر

وانكسر المكانُ

كجِرة خزفية

ومتى ولدتُ

وأين عشتُ

وكيف هاجرتِ الطيور

إلى الجنوب أو الشمال ..

ألا تزالُ بقيتي تكفي

لينتصر الخياليُّ الخفيف على فساد

الواقعي ؟

ألا تزال غزالتِي حبلَى ... ؟

إنها الحساسية المشغولة بشفافية عالية
والحراك الايقاعي المتنامي بالاشتباكات
اللغوية الداهشة وبتلك الأسئلة التي
تخلق علائق مذهلة ومساحات هائلة
لقراءات الرؤيا ... ومثلما انشغل محمود
بالسياسي والاسطوري والصوفي فإننا
نراه عذبا حتى الذوبان بالهم الوجداني
وحالات الفقد والاغتراب.

تنام ريتا في حديقة جسمها

توت السياج على أظافرها

يضيء الملح في جسدي

أحبك .. نام عصفوران تحت يدي

نامت موجة القمح النبيل

على تنفّسها البطيء ..

لا أقول الحياة بعيداً هناك حقيقة

وخيالية الأمكنة

بل أقول : الحياة هنا ممكنة

ومصادفة صارت الأرضُ أرضاً مقدّسة

لا لأن بحيراتها وريابها وأشجارها

نسخة عن فراديس علوية

بل لأن نبياً تمشى هناك

وصلى على صخرة فبكت

وهوى التلّ من خشية الله

مغمى عليه ..

نلاحظ هنا أنّ اللغة مشغولة بقدرة
العارف والرائي والشاعر يقبض بمهارة
على الصور الحسية والامتدادية والصور
المركبة بشكل توتري ووظيفي .. مستفيدا
من التراثي والديني عبر اشتباك
الواقعي بالحلمي .. والحلمي بالكوني ..
ومستخدماً الزمن القائم على الصيرورة
والزمن الآخر الذي تخلقه القصيدة
من داخلها وعبر توغلها في القرآني
والتاريخي ... بما ينشئ السفر الزمني
وهنا أقف لأتساءل هل القصيدة زمن
يتضمن أكثر من الزمن لأن لحظة الشاعر
الروحية لا تتلاقى بالضرورة مع لحظته
المكانية وهل أنا تتفكك إذا ما انغمست
في الزمان ... ؟

أعتقد بأن محمود درويش كان شاعر
اللحظة المتجددة أي اللحظة غير المتكونة
التي لا يقبض عليها أي زمان ولا تركن
في أي موت كما تقول (غالية خوجة)
لأنها تدوم في المتحول ... من مكوناتها
وأنساقها وطبائعها وألوانها ... والتي
تشكل جميعاً حراكاً مريباً في صيرورة
الموت .. وتجعل منها أبداً آخر أو أزلاً

إلى طقسه المتوهج حيث يضعنا في
المتوهج من التعاشق .. وفي مواجهة الألم
والحب الضائع ...

كما يلتبس الشاعر بحالته حيث يقترب
الإرهاق والجذب بنفس الحدة التي
يقترب فيها الناي حالات تَوَجُّعِ الشهوي
..

أخيراً يقول الناقد صلاح فضل : لم تهتز
الأمة العربية منذ رحيل عبد الناصر كما
اهتزت لغياب محمود درويش الأمر الذي
أثبت قطعياً أهمية حضور الشعر في
الوجدان العربي من ناحية وتجسده في
رمز يعترف به الجميع من ناحية ثانية
وقد تَوَجَّ درويش بأثر رجعي عند وفاته
سيداً للشعراء العرب محققاً المعادلة
المستحيلة بين الشعر الحداثي والتلقي
الجمالي الجماهيري.

ووردة حمراء نامت

في الممر

ونام ليل لا يطول ..

والبحر نام أمام نافذتي

على إيقاع ريتا

نامي يداً حول الصدى

ويداً تبعثر عزلة الغابات

هدأت خلايا النحل في دمننا ..

فهل كانت هنا ريتا ..

وهل كنا معاً

هنا في هذا النص لغة نقية صافية
وبمنتهى الأناقة وهي تختزل الحالات
في نشوتها المباغطة بما فيها من إزاحة
وتحرُّش بالمجرد .. والمحسوس في لهبهما
المتصل والمنفصل ...

إن الشاعر مصاب بحمى الحنين ويجذبنا



مقالات

الألم المشع للجميع في ”عويل لصمت لا يسمع“

بقلم: ليلى محمد صالح
(الكويت)



أفراح الصباح

في أول الغيث الشعري تحمل قصائدها الرغبة الحادة في تعذيب الذات الإنسانية ،
فهي ترق وتتحدى... تلين وتتمرد وذلك من خلال العويل والبكاء والغناء الصامت
فوق جذوة سكون الألم والاعتراب، إنها الجذوة التي يتوهج منها الإبداع الشعري.
عالمها عالم الحلم الحزين ونقد الحالات النفسية والإنسانية بصدق نقي وعمق
فلسفي ثقافي.. عالم الحب والجمال والبهاء، إلى جانب آلام ومعاناة أخرى أكثر
اتساعاً لآلام العالم المثقل بالضجيج والعويل عن الماضي الملون المبهر والحاضر
الرمادي المظلم.

التناصرة أفرح المبارك الصباح بارعة في التقاط الصور الشعرية .

في قصيدة متاهات الصمت:

متاهات الصمت...

شاق عليها الوقر...

أثرى زبدها الخرس...

الوقار عرّى أوراقها...

أمسكت تجلجل سكونها... الرياح

غضت أبصار الفرح عنها...

تبقى متاهات... متاهات...

ويبقى الصمت... صمتاً..

أفرح الصباح صديقة الكلمة.. فإنها
تشعر بلذة في التعامل مع الكلمات،
فالكلمة الواحدة لها تكوينات وتشكيلات
جميلة ومتفردة رائعة...

لقد جاءت بعض قصائد الديوان كلحن
موسيقي يوقظ في النفس الحنان
والشجن الشغاف، وأخرى حادة مشحونة
بخلط وتوهج الألوان.. ألوان من المعاناة
لعويل صمت لا يسمع، تحت محراب نواح
الصمت والمأساة تقول:

الصمت شاغلنا الأوحده..

شيخاً أم راهباً أم حبراً..

سنظل ندق ماء الحب في ظلمة رحم
العقول.

ونقول لمن يجهل صمتنا:

أجل... أجل...

حتى الصمت ينتظر في المحطات..!!

* *

الديوان مليء بكلمات الصمت الناطقة
بجروح الذات، والمنثورة.. بإحساس نقي
شفاف، وكى يبقى الصمت صمتاً.. تقول



غلاف الديوان



لغة الديوان لها دلالات فلسفية وموسيقية ورومانسية..

إلى عالم الوجود، معاتبة في جمال وبهاء
هجرة الطيور والنخل البديع، وفضاءات
القمر المليء بالأسرار الشجية:

خطوطنا بعيدة لا تلتقي ..

كخط الحياة والموت على كفوفنا ..

القمر فوقنا برسائله وعتابه ..

وأغنية الفراق أمامنا تترقب الوصول ..

في الديوان لوحات فنية زاهية الإبداع
والألوان .. تخاطب الذكاء الوجداني ..
وتعبر عن مشاعر الوجد والتوجع والفرح
والأمل .

فالشاعرة تربط بين الشعر والرسم .. لذا
حرصت على تزيين الديوان باللوحات
الناطقية والكلمات العابقة بقيم الذكريات
الإنسانية .. والأسرار المملوءة بالأحزان
الشجية والآهات الجريحة .

الشاعرة أفراح لم تكن امرأة الفراغ ..
إنما تحمل في الشعر صدق المعاناة ..
وتراها في الفن مولعة بإبداع اللوحات ..
فأصابها مشدودة إلى الشعر وهي ترسم
لنا لوحة لزهرة "التوليب... أحمر" .

كهدوء التوليب

تشيع بوجهك عني

تغمض نفسك

أوراقك .. أياديك إلى الله ...

تناجي نفسك ..

في حزني جرحه .. الناي عند آخر مقام ..

أرهقت انتظاري .. طال انتظاري

في قصيدة " حداد على أنغام الوجد "
تدافع الشاعرة حتى الموت عن أحلامها
واخضرار قلبها .. وفكرها العميق، وحبها
الجياش، في كلمات تقطر معانيها بغموض

أفراح مع الكلمات أشبه بالطفلة .. تفرغ
شحنة مشاعرها في كلمات صادقة
المشاعر .. عميقة المعالم .. تعلن بهجتها
في حضرة الموسيقى والضوء .. وخاصة
عندما تلعب بحنان وود مع العصفير
والأمواج:

لهذه العصفير بيتها

لهذه الأمواج مخدعها

لهذا الصراخ شفاً عارية تدمع

من بين الحقول التي مشيت فيها

والسنابل التي امتصت حنانها بين شفتي

الحنان الذي يترنح من بين الشرائق

العوسج كان بانتظاري ، صامتة أيام

كذهول الأطفال

أرسم زهرةً وبيتاً، وبحراً بلون اللازورد .

وتقول وهي تفرغ شحنات من المشاعر في
دلالات صادقة وعميقة تثيرها من خلال
ارتداد ذاتي تعزفه بألم على أوتار عتاب
الفضول وترقب الآخرين:

إنهم هناك في الأسفل يحصون أخطائي ..

ويعددون لها العدة، إنهم هناك تحت أقدامي ..

يحصون خطاي المبعثرة فوق جسدي ..

لأن الفضول قتل قطتهم ومواءاتها المنفرة

تترقب نظراتهم حديثي المتواضع ..

آذانهم أصابها وقر السفاهة، يرهبهم وجودي ..

وتقول في قصيدة .. " قمر .. دائم
العتاب ":

محلقة من بحر النفس المستعصي





ولكن هناك من هو أقوى
ليتلبس أثواب أوكتافيا وهيياتيا
* *

كما أنها تؤكد عدم وجود حواجز بين
الرسم والشعر.. فترسم لنا عالما تتداخل
فيه متناقضات الأسرار الملونة التي
تتزاحم فيها فضاءات الغربة البعيدة،
كما في قصيدة "قلم في كوخ يتألم" حين
تقول:

قلم رصاص .. وحيد..

قابع على المكتب..

يبحث عن أمل ضائع..

عن حروف يهتز بها.. وحيد..

يسمع أغنيات الغربة..

وهو وحيد.. الممحة عيونه.

* *

الشاعرة أفراح يميزها القلب والعقل..
فهي تملك قلبا أنصع من قلب طفل..
شخصيتها تجمع بين العزة والتواضع..
وعلى جبينها اللامع تلوح معالم النبيل
والأصالة.. ولو رأيته لعرفت أنها ابنة
أسرة الصباح العريقة.. من بيت أصيل
يعشق الثقافة والأدب والشعر.. فهي ابنة
الشيخ الراحل مبارك العبدالله الجابر
الصباح رحمه الله، وأمها الشبيخة أنيسة
العبد الله الأحمد تقول الشعر النبطي
وتحفظه.

أتمنى من الشاعرة أن تعيد طباعة
ديوانها القيم.. الثقل الوزن والرهيف
الكلمات.. ليتمكن القارئ من قراءته
بيسر.. وليستطيع أن يحمله أينما كان.

الرموز والكلمات المتقاطعة لحيرة الخداع
للقلب المذبوح تقول:

أفتح نافذة بعد نافذة

غيش الزجاج يقلقني

أفرك عيني

مازال الزجاج يفضبني بلمعان غبشه!

أحتار.. عند الحيرة تقف الساعة

يصمت عويلها.. وتبدأ رحلة المخاض

* *

في قصيدة "من أنت؟" تساؤلات مشحونة
بألوان من المعاناة والوهم والانطلاق إلى
رحاب البيئة.. خباري الصحراء وطيور
النورس..

والحزن الدائم على فقد الأب الحنون..
والخوف على ضياء الأم المشع للجميع
وحب أفراح الأزلي لها:

أعلم أنه من المستحيل أن أنسى حضن أبي..
أعلم أنه من المستحيل أن أحيا بانطفاء ضياء
أمي..

وأعلم كذلك.. أنني من المستحيل...

أن أتيتم.. مرتين..

بغياب أبي.. وغياب عينيك...

* *

الشاعرة صديقة للشعر واللوحات
والألوان.. وفي خبايا ديوانها مفردات
تشير إلى فنانين في الموسيقى العالمية
مثل أنطونيو فيخالدي .. وعزازيل روائية
زيدان:

ليس عزازيل وحده

الذي يملك خطاياك يا هيبا..

عزازيل ضعيف..





نشأة المفاهيم الجمالية وتصنيفاتها لدى الفلاسفة وعلماء الجمال

بقلم: د. أحمد طعمة حلبى
(سوريا)

عُرفت المفاهيم الجمالية منذ القديم، ولها تاريخ واسع لدى الفلاسفة وعلماء الجمال، وهي متحققة في الواقع الملموس، وهي تحمل قيمة جمالية مهمة في المجتمعات الإنسانية كافة” ونحن لا نستطيع أن نتصور الواقع ونتعرف عليه من دون مفاهيم مثل الزمان والمكان، والكمية والنوعية... وليس بمقدورنا أن نكون صورة العالم الحقيقية إذا أسقطنا من حسابنا مفاهيم جمالية مثل: الجميل والجليل والتراجيدي والكوميدي. فهذه المفاهيم هي مفاهيم أساسية شاملة تعبر عن أهم العلاقات والصفات التي تتجلى في ظواهر العالم الواقعي، وجميع هذه المفاهيم ذات طبيعة موضوعية لا تتوقف على إرادة الإنسان الذي يتعرف عليها، وهي ليست نتاج الخيال”^١.

إن المفاهيم الجمالية قد ارتبطت أول ما ارتبطت بحاجات الإنسان اليومية، وسعي الإنسان الدؤوب لإشباع تلك الحاجات^٢.

وقد تطورت هذه المفاهيم كثيراً خلال التاريخ الطويل للبشرية، غير أن تلك المفاهيم لم يكن يميز بينها في بعض العصور والأزمان، فالليونانيون القدماء - على سبيل المثال - لم يميزوا بين الجميل والجليل. ثم تطورت هذه المفاهيم وأصبح لكل منها معنى مستقل عن الآخر، إذ بدأت محاولات عدة لعلماء الجمال المعاصرين من أجل تحديد هذه المفاهيم وتصنيفها وتمييز بعضها من بعضها الآخر، غير أن استقلال كل مفهوم من هذه المفاهيم عن الآخر لا يعني عدم ترابطها، فهي أولاً وأخراً تشترك في العنصر الجمالي الذي يجمع بينها.

إن وضوح بعض هذه المفاهيم محكوم بالزمان والمكان والبيئة، وهي تتسع وتضيق تبعاً لذلك، فمفهوم البطولي على سبيل المثال يتجلى أكثر ما يتجلى في الثقافة العربية منذ العصر الجاهلي وحتى عصور متأخرة من تاريخ الثقافة العربية، كما إنه في كل ”مرحلة من مراحل تطور الأدب والفن تبرز خصائص جمالية معينة. لقد أبرز الإغريق، مثلاً، الجميل والتراجيدي في أساطيرهم وفنهم. ثم أخذ الكوميدي في



ويرى عبد الكريم اليافي أن هذا التصنيف يتميز بكون كل قيمة فنية موجودة فيه بتعريفها "غير أن هذا التصنيف يحصر هذه القيم في تسع، ولا نجد مسوغاً لهذا الحصر. ثم إن جوانب النفس الإنسانية أشد اشتباكاً وأكثر تداخلاً من هذا التقسيم الذي يبدو لنا مصطنعاً" ٦.

ونتيجة لذلك فقد صنف اليافي هذه المفاهيم/المقولات، كما يسميها، ضمن أربع، هي: الجمال والروعة والرقعة والضحك، فـ "الجمال نعجب به ونرفع مكانه ونودّ لو نمّت إليه بسبب. وهو يقابل الضحك لأن المضحك منه نخفضه ونزدرجه ونخرجه من جماعتنا لعب فيه أو قبح كالغفلة أو البخل أو غير ذلك، وكأننا نزرجه بضحكنا منه ليرتد إلى داخل حظيرة الجماعة. والروعة جمال يدهش ويخيف كالجبال الشاهقة والعواصف المزمجرة. وهي تقابل الرقعة التي هي جمال لطيف نخشى عليه الأذى ونشفق عليه ونريد أن نحمله كجمال الأطفال أو جمال الأنوثة" ٧.

وعلى الرغم من أن تصنيف اليافي فيه نقاط قوة، وهو تصنيف مقبول، فإن فيه نقاط ضعف أيضاً، إذ يغفل - على سبيل المثال - مفهوم المأسوي، وهو مفهوم مهم وواضح ومتحقق من الشعر الجاهلي إلى الشعر الحديث، كما إنه لا يميز بين مفهوم الرائع (الجليل) ومفهوم البطولي، فالبطولي - ولا وجود لهذه التسمية لديه - عنده جزء من الروعة.

ويضع اليافي كل مفهوم أو قيمة في موضع المقابلة مع مفهوم آخر، فالرقعة عنده تقابلها الروعة، والجمال يقابله الضحك، وكأن هذه المفاهيم أزواج من الأضداد التي يناظر بعضها بعضها الآخر، ناسياً أن هذه المفاهيم الجمالية

البروز بدءاً من لقيان. أما أدب العصور الوسطى في أوروبا فقدّم إلى المرتبة الأولى مفهوم الجليل ومفهوم المعذب. وقدّم العرب في الفترة نفسها مفاهيم البطولي والجليل والجميل والحسن إلى المكان الأول... وهكذا" ٣.

وقبل أن نخوض في تصنيفات علماء الجمال لهذه المفاهيم، ونستعرض مواقف المؤيدين والرافضين لوجودها، لا بد أن نشير إلى أن وجود هذه المفاهيم مرتبط بالمثل الأعلى الجمالي، الذي تتحدد من خلاله مقاييس الجمال وأسسها "فالفنان لا يستطيع إنشاء الصورة الإيجابية أو الشخصية البطولية أو التراجيدية من دون المثل الجمالية. كما أنه لا يستطيع إنشاء الصور السلبية وتصوير الشخص الكوميدي والنقدية من دون الاستناد إلى المثل الجمالية" ٤. فوجود المثل الأعلى الجمالي ضروري لنشوء هذه المفاهيم وظهورها وتحقيقها على صعيد الواقع.

وإزاء موقف علماء الجمال والفلاسفة من وجود هذه المفاهيم أو عدم وجودها نجد أنفسنا أمام اتجاهين: الاتجاه الأول الذي يؤيد وجود هذه المفاهيم يمثله شارل لالو عالم الجمال الفرنسي من الغربيين، وعبد الكريم اليافي من العرب، أما الاتجاه الثاني الذي يرفض وجود هذه المفاهيم فيمثله بنديتو كروتشه ودينيس هويسمان وولتر ستيس.

وقد عمد شارل لالو إلى تصنيف هذه المفاهيم/القيم، كما يسميها، إلى تسعة، اعتماداً على مفهوم التناسب أو الانسجام الذي تقوم عليه المفاهيم الأخرى جميعها، مميزاً في ذلك بين قوى الإنسان العقلية والعملية والعاطفية، وتبعاً لمفهوم التناسب ذاك، فإن هذه المفاهيم/القيم إما متحققة أو مطلوبة أو غائبة ٥.





ونفهم من هذا أن هويسمان لا يعترف في عرضه للمقولات الجمالية إلا بشيء اسمه الغبطة، وإلى هذه الغبطة يرجع أنواع الشعور الأخرى جميعها. ويحاول هويسمان بعد ذلك أن يشرح عملية الانفعال بالشيء والغبطة.

وعلى خطى كروتشه يسير ولترستيس في اتجاه رفض ما أسماه (تنويعات الجمال) ويقصد بذلك المفاهيم الجمالية المعروفة (الجليل، الكوميدي، العظيم، الفخم...) يقول: "إن هذه المصطلحات ليست لها أية قيمة فلسفية، ولا يمكن إدخال أية نظرية عنها في عالم الاستطيقا. إن ما يسمى بالتنويعات المختلفة للجمال تلقي بظلمتها الواحدة على الأخرى على نحو تدريجي غير مدرك. وليس هناك خط حدود واضح بين أي منها، فهي ببساطة كلمات شائعة غامضة تستخدم لوصف عدد لا نهاية له من الدرجات الممكنة لشعورنا بالجمال، ومن هنا فإن المناقشات التي ظلت دائرة من أرسطو حتى عصرنا الراهن، والتي حاولت أن تحدد بدقة ماهية التراجيديا والكوميديا وما إلى ذلك، محكوم عليها بالفشل... فليس ثمة سوى نظرية فلسفية واحدة للجمال كله" ١٣.

إن الباحث المدقق لا ينبغي كونه هذه المفاهيم الجمالية المتعددة مرتبطة بمفهوم أساس هو مفهوم الجميل، غير أن ما يرفضه الباحث المدقق أيضا هو حصر هذه المفاهيم المختلفة واختزالها في مفهوم جمالي واحد هو مفهوم الجميل. ويؤيد ما نذهب إليه النظر إلى حالة الشعور التي تتابنا لدى شعورنا إما بالجميل أو بالجليل أو بالكوميدي أو بالمأسوي... فنحن إزاء الظاهرة الجميلة نشعر شعورا مختلفا عنه إزاء الظاهرة

كلها ناشئة عن مفهوم جمالي أول وأصيل هو مفهوم الجميل.

وعلى النقيض من الاتجاه الأول الذي يقر بوجود هذه المفاهيم، فإن أصحاب الاتجاه الثاني يرفضون وجود هذه المفاهيم، ولا يقرون إلا بوجود مفهوم جمالي واحد هو الجميل.

يرفض بنديتو كروتشه وجود تلك المفاهيم، التي يسميها (تصورات كاذبة) ويستبعد منها علم الجمال، بل يخرجها نهائيا من ميدان الفلسفة، ويقترح نقلها، من ثم، إلى ميدان علم النفس^٨. وعلى الرغم من رفض كروتشه لوجود تلك المفاهيم كما أسلفنا، فإنه يعرض لتلك المفاهيم (التصورات) ويعدد منها خمسة وعشرين تصورا، ويصنفها في ثلاث فئات ٩:

- ١- فئة ذات دلالة إيجابية، كالجميل والجليل والسامي والفخم....
 - ٢- فئة ذات دلالة سلبية، كالقبيح والمؤلّم والفظيع والمخيف....
 - ٣- فئة ذات دلالة مزيجية من الفئتين الأوليين، كالمضحك والراقي والهزلي....
- ويرى كروتشه أنه في الحقيقة لا يمكن وضع تعريفات دقيقة لهذه التصورات ١٠. كما يرفض هويسمان وجود المفاهيم الجمالية، التي يسميها (مقولات)، يقول: "فلا يمكن أن نوافق على وجود مقولات فنية محددة مثل الرائع والرشيق أو العجيب. فليست هذه كلها سوى تحديدات مجردة، وكذلك تتعرض لمثل هذا النقد الفئات التسع التي وضعها شارل لالو والصور الست عند وولف^{١١}. فلا يوجد سوى صورة واحدة للشعور الفني، وإلى هذه الحساسية الإيجابية التي تعرف بالغبطة ترجع جميع الإحساسات الأخرى" ١٢.



- الجميل - الهزلي - اللطيف، ينظر : هويسمان. دنيس، علم الجمال، ترجمة: أميرة حلمي مطر، مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، مصر، د.تا. ص ٨٧.

١٢ - هويسمان. دنيس، علم الجمال، ص ٨٦ - ٨٧.

١٢ - ستيس. ولتر، معنى الجمال، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠ ص ١١٠ - ١١١.

مراجع البحث

- ستيس. ولتر (معنى الجمال) ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

- فانوس. وجيه (محاولات في الشعري والجمالي) اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، ١٩٩٥.

- كروتشه. بنديتو (علم الجمال) عربي: نزيه الحكيم، راجعه: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٦٣.

- لالو. شارل (مبادئ علم الجمال) ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٢.

- المرعي. فؤاد (الجمال والجلال) دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩١.

- المرعي. فؤاد (الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام) دار الأبيدية، دمشق، ط١، ١٩٩٠.

- هويسمان. دنيس (علم الجمال: الإستطيقا) ترجمة: أميرة حلمي مطر، مراجعة: أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، مصر، د.تا.

- اليافي. عبد الكريم (دراسات فنية في الأدب العربي) دمشق، ط١، ١٩٦٣.

الجليلة، وكذلك الأمر بالنسبة لشعورنا إزاء الظاهرة التراجيدية أو الكوميديّة.

ويمكننا القول: إن المفاهيم الجمالية مفاهيم اجتماعية ظاهرة وبارزة لا تحتاج إلى برهان للتدليل على وجودها، كما إنها ظواهر مستمرة ومتجددة وهي تختلف من شعب إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى.

الحواشي :

١ - المرعي. فؤاد، الجمال والجلال، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩١. ص ١٥ - ١٦.

٢ - ينظر: فانوس. وجيه، محاولات في الشعري والجمالي، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، ١٩٩٥. ص ٣٩.

٣ - المرعي. فؤاد، الوعي الجمالي عند العرب قبل الإسلام، دار الأبيدية، دمشق، ط١، ١٩٩٠. ص ٢٤ - ٢٥.

٤ - المرجع السابق نفسه، ص ٢٥.

٥ - ينظر: لالو. شارل، مبادئ علم الجمال، ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، ١٩٨٢. ص ٦٦.

٦ - اليافي. عبد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، دمشق، ط١، ١٩٦٣. ص ٤١.

٧ - اليافي. عبد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، ص ٤٢.

٨ - ينظر: كروتشه. بنديتو، علم الجمال، تعريب: نزيه الحكيم، مراجعة: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٦٣. ص ١١٥.

٩ - ينظر: كروتشه. بنديتو، علم الجمال، ص ١١٥ - ١١٦.

١٠ - ينظر: المرجع السابق نفسه، ص ١١٦.

١١ - القيم الإستطيقية الست الأساسية عند وولف هي: الثقل - الرائع - القبيح





متخيل الهامشي لدى محمد شكري (الخبز الحافي نموذجاً)

بقلم: د. أحمد بن شريف
(المغرب)

”في البداية كنت أكتب خواطر وأشعاراً منظومة، كانت بالنسبة إلي امتيازاً قد يمكنني من البروز في المجتمع، لأنني من طبقة مهمشة، ثم أنه في الوقت الذي كنت أكتب فيه، كنا نسكن كوخاً (براقة)، أردت التخلص من هذا التهميش من خلال الكتابة. كان هذا هاجسي في بداية الستينيات، لكن فيما بعد، اكتشفت أن الكتابة يمكن أن تكون سلاحاً أو احتجاجاً ضد المظالم، يعني أن الكتابة أمسّت قضية ودعوى، لكن المشكلة في رفع هذه الدعوى تواجه الكاتب العربي بصفة عامة، هناك سيوف حادة معروفة، مسلطة على رقبته.

ماذا عسى الكاتب أن يكتب إذا كانت هذه السيوف تهدده وهو يكتب ؟ حاولت أن أتحدى في كتاباتي - نوعاً ما - هذه الموانع أو الحواجز، ولذلك كتابتي في العالم العربي - على الأقل أخلاقياً- ملعونة جاحدة، لأنني انتقدت مجتمعي بدءاً من أسرتي، بحدة لا رحمة فيها. ” (مقطع من نص الحوار الذي أجرته مع الراحل محمد شكري بجريدة القدس العربي ع: ٧٩١ - ٢٤ نوفمبر ١٩٩١)

يفسر محمد شكري الدواعي التي كانت وراء فعل الكتابة (كتابته هو)، ومن منطلق داخلي يبعث على الخروج بانطباع مؤداه أن العالم الذي من حولنا، غالباً ما يسهم في توجيه وعينا نحو هذا الهدف أو ذاك، وينمي في كوامننا تلك الرغبة الأكيدة في المكابدات للدفاع عن وجودنا المشترك، بما في ذلك الوجود المادي للكائن البشري فينا. وبهذا تصبح الكتابة أداة ناجعة وكاشفة في الآن الواحد عن عناصر المعادلة التالية: الأنا / الغير - الوجود / العدم - الكتابة / المحو أو اللاكتابة.. الخ.

أسلوب بلاغة عارية لحد الإيحاء.
فوصف لنا منتهاه مؤلمة، حطبا
أطفال جائعون منسردون، ضاعت
منهم أحلامهم، فساورتهم الظنون
في ارتياد عوالم الهجرة اليوم،
وركوب الخطر، والجله بواقع يؤمن
لهم تنسوط عيش أفضل، حتى لو
كان الثمن حياتهم.

ابتسمت لها خوفاً من جسدها (...) ”
(الخبز الحافي ص ٤١ - ٤٠).

تكتسي المرأة في الخبز الحافي بعدا
خاصا، إذ تتلبس صفات يسند لها السارد
إياها، فيجعل منها كائنا أسطوريا، حتى
لو استعمل معجما مبسطا وواقعيا يمتزج
فيه الفصيح بالعامية.

ومرد هذه الأسطورة الرغبة في التخلص
من سلط قهرية (...) والالتصاق بالعالم
السري لليل واختيار ” المحرم ” بالمعنى
الأخلاقي بطبيعة الحال - باعتبارهما
ملاذا للهروب من الواقع الذي كان
يعيش فصوله، وبتعبير آخر، يعلن السارد
عن تمرده على قوى مستبدة ومتسلطة
تمارس كل ضروب القهر. لذلك، نجده
يسعى حثيثا إلى قلب المعادلة والوقوف
ضد المجتمع، ويعلن السارد عن هوسه
في اعتناق اللذة الحسية والإقبال عليها
رغم إفلاسه ” في شرب الخمر والنوم
مع النساء في ماخور حي السانية ” ()
الخبز الحافي (ص: ٤٧).

استقام هذا الكلام على لسان محمد
البطل أو الشخصية المحورية في الخبز
الحافي () .

ولأجل تثبيت دعائم الأنا المتمرس داخل
الكاتب، يأتي النداء بالمفردات باللغة
التركيبية التي تشكل حالة قصوى، ضمن
صيرورة هذا العالم الذي ننتمي إليه
جميعا، بغض النظر عن اختلاف الوسائل
وأساليب توصيفنا لمستويات جماله أو
قبحه. إنه عالم يحتوي على التناقضات
الصغيرة والكبيرة التي تعرض لحالة
الكاتب/ الإنسان، الساعي - دوما - وراء
تجليات حقيقة مفترضة قد تأتيه وقد
لا تأتيه، وأمام سعيه هذا، تجدنه ضائعا
في دروب الكلمات، متمنطقا بدلالات
الأشياء الكبرى التي تحمله على الإيمان
بلغة الخروج المبكر عما هو نمطي وآسر
في هذا الكون، وبذات المناسبة، فإن
شكري رديف لمفردة الحرية غير المقيدة
لا بالزمان ولا بالمكان. وهذا معناه جنون
في حالة تنام مستمرة، يتحول مع مرور
الوقت إلى محاصرة العالم الذي نعيش
فيه، وجعله معتقلا اعتقالا رمزيا ينتظر
موعد توقيع الإدانة !

ومضمون الحرية التي يود شكري نسج
شكله / خطابه يتجلى في الرغبة الملحة
لولوج عوالم اللذة ما ظهر منها وما
بطن، رغبة إزاحة كل الأقنعة، والوسائط
الحائلة دون بلوغ حد الإشباع والإرتواء
ومعانقة وهم الأنثى وسراب الجسد
وامتلاك ناصية الأزمنة المؤشرة.

على مواعيد السهر التي لا تستوي إلا
بحضور المرأة والخمرة، يمسي هذا
الحضور مؤرقا أحيانا وباعثا على الخوف
والدهشة (دهشة اللقيا والاكتشاف)
أحيانا أخرى.

” كنت خائفا منها، فتحت فمي طائعا،
وضعت سيجارتها في فمي باسمه. (...)



وهو كلام يشي برغبة في اكتشاف المرأة وعوالمها المخملية، بل محاولة التوغل في ثنايا الليل وخباياه، بحثاً عن (المتعة) مزيد من المتعة. ”في الليل يصير للحياة طعم الخلود“

(الخبز الحافي (ص: ٧٥)

تعيش الشخصية الرئيسية (محمد) زمن اللذة المؤثت بعطور السجائر وبكلمة قصيرة موسسات ”فاضلات“ يعيش على هامش المجتمع، ولا يعرف المرأة داخل إطار ومجال محددين، يتمثلان في ذلكم الفضاء الملتبس، المسكون باللذة الممزوجة بالألم إنه فضاء سفلي، لكنه دافئ بنسائه ومتعة المتجددة، تجدد الأمكنة والأزمنة، ومتعدد بالشوق الى اكتشاف أخريات والتعرف الى أجساد في جسد واحد، ومن ثم اختزال المرأة في لحظة واحدة، لكنها دائمة ومطلقة ومنظورة للفواقع ؛ فواقع الأنثى السرية، مع إمكانية تذوق طعم الهزائم التي يمكن أن تتسبب فيها المرأة القادمة، المرأة التي صاغ شكري (الكاتب المفترض) وعيها داخل نصوصه جنسياً وعاطفياً واجتماعياً وثقافياً، وحرص على جدل واقع يحكمه البحث عن المستحيل !

– ” إن المرأة التي أعيش معها دائماً إذا لم تجعلني أعزف عن كل النساء، فليست هي المرأة التي ينبغي لي أن أعيش معها، ينبغي لها أن تكون هي كل النساء.... في الوقت الذي كنت أكتب فيه هذه الخواطر عن المرأة المثالية، كنت أستعذب أحط النساء في البيوت الخفية المتبقية من مواخير طنجة: انحلال الروح في الجسد، هذا ما كان ممكناً لي في هذه المرحلة، وربما قدرتي ” . (زمن الأخطاء

(ص : - ١٦١ ١٦٢) .

يؤشر هذا الكلام على نوع من التوزع الذي يعيش فصوله الكاتب المفترض محمد شكري، مسجلاً في الوقت نفسه حيرته التي لا تنتهي أمام سلسلة من اللذات تطوقه أينما حل وارتحل، إلى درجة أنه يسعى إلى تسريد أحداث ووقائع لإعطائها طعمها الحكائي المستحق.

هكذا يمضي السارد في استرجاع ماضٍ مفترض بتفاصيله وجزئياته، رغبة منه في امتلاك ناصية الزمن، ولا سيما الزمن الطنجاوي، في ارتباط مع المغامرات الصادرة عن الشخص هـنا وهناك. والتي يرمي خطاب كتابات شكري إلى إفصاح المجال أمام متخيلها، حتى تنطلق، وتتحرر أكثر فأكثر من وعاء الزمن ومكره، كما أن الكاتب المفترض يرمي الى الإمساك بآليات الاشتغال السردية، غير أنه بالزمن بمعناه المادي، حيث يمسي صوت السارد جزءاً من الحقيقة المبحوث عنها، أي الحقيقة التي هي موضع سؤال وتساؤل.

” فيرونك تدخل وعيناي على البرزخ المفرح أو المزعج. أنا وهي لا نسالم في الصباح إلا بالنظرات والابتسامات. “ فطورها شاي أسود دون سكر ”. كنت قد نبهتها إلى سمنتها وأبدت استبشاعي للبنطال المشدود على المؤخرات، فلم تعد تلبس إلا التتورات الطويلة لتروق لي...”

(وجوه (ص : ١٢٩) .

يبدو أن الشخصية (فيرونك هنا) لصيقة – على الأقل – أدبياً وفنياً بالتجربة الذاتية للكاتب المفترض محمد شكري. إن السارد يعقد ميثاقاً رمزياً في محاولة منه لإقناعنا بوجاهة أفكاره وواقعيتها. متتقلاً عبر فضاءات طنجة وتطوان



مهن التهريب في الميناء، ويشمون ” السيليسيون “.

ما قام به محمد شكري في جل كتاباته هو فضح لجوانب مهمة من حياتنا المشتركة، سكت عنها الآخرون بمن فيهم كتاب الغرب،.... عمل شكري على فضح وتعرية واقع بئس، وكشف تناقضاته بأسلوبه المعهود.

أسلوب بلاغة عارية لحد الإيحاء. فوصف لنا مشاهد مؤلة، خطبها أطفال جائعون مشردون، ضاعت منهم أحلامهم، فساورتهم الظنون في ارتياد عوالم الهجرة اليوم، وركوب الخطر، والحلم بواقع يؤمن لهم شروط عيش أفضل، حتى لو كان الثمن حياتهم.

إن محمد شكري كان في الموعد حين رصد من خلال كتابته التغيرات التي يعرفها مجتمعنا في ديناميته وحركيته، ومجمل ما كتبه شكري يشهد على ذلك. ثم إنه أضفى على عوالم الليل والمهمشين مسحة خاصة وجمالية منسجمة في بلاغة أسلوبه ومؤثرات متخيلة الروائي السير الذاتي. ومنحه بعدا إنسانيا لا يخلو من عمق، وهذا ما افتقرت إليه جل الكتابات التي عالجت حياة الناس المهمشين، ولا سيما، تلكم التي اتخذت لنفسها من طنجة فضاء لها.

والعرائش وباريس والرباط وسوى ذلك من المدن والأمكنة الحاضرة في المسرود من الأحداث في زمن الأخطاء، ووجوه والرسائل المتبادلة مع محمد برادة. إلا أن فضاء طنجة يشكل نقطة انطلاق ووصول في الآن نفسه. فالمدينة تعرف الرجل وهو يعرفها. كان شكري كغيره من الطنجاويين بمجرد أن يغادر طنجة حتى يعود به حنينه إليها. ولذلك نجد ذات المدينة دائمة الحضور في أعماله تسجيلا وكتابة وذاكرة. وعبر مختلف الوسائل التعبيرية والبلاغية. ولاشيء يشد شكري بطنجة سوى ذلك الحب الباذخ بفضاء البحر والوجوه الاستثنائية، وأحيانا العابرة. ولاشيء يستطيع أن يحول دون معايشرة الطنجاويين لرياح الشرقي، والذهاب بعيدا في النظر إلى مساحات المياه الزرقاء كل شروق. ومراقبة المراكب والعبور المتصل بتجارب الناس اليومية، من خلال السفر والتهريب والدعارة والعتالة والصيد البحري.

ولعل ما ورد في ” الخبز الحافي “، يعكس ما عاشته طنجة في أزمنتها الدولية، آية ذلك أن من عاصر/عاش الحقبة الدولية لم يكن بمقدوره أن يكون غير مهمش.

والمهمشون يقتاتون على القمامات، وينامون في العراء بالسوق الداخل وفندق الشجرة، ويمتهنون التسول، ويزاولون





تطور وظيفة الشخصية المسرحية من أسخيلوس إلى شكسبير

بقلم: د. إميمون بن إبراهيم (*)
(الجزائر)

إذا كانت الأسطورة هي الشكل الأول الذي خلق البطل على الرغم من أنها لم تكن جنسا أدبيا قائما بذاته، فقد كانت الملحمة قالباً يحتوي كل معاني البطولة ومن خلالها يعبر البطل عن تفوقه على الطبيعة وتحقيق الضخامة والعظمة. ولعل التشكل الأولي للشخصية كان من خلال الأغاني الإغريقية الديمترية المقامة على شرف إله الخمر والخصب ديونيزوس، وذلك حين انفصل قائد الجوقة -على غير العادة- عن مجموعة الإنشاد (الكورس)، ودخل معها في صراع ليثبت خصوصياته كفرد وراح يعبر عن آرائه وأفكاره الخاصة.

من هنا إذن كانت ولادة الشخصية الدرامية، حيث أصبح الفرد منفصلاً عن المجموعة ومستغرقاً في ذاته وعواطفه ومعاناته الشخصية، أي أنه أصبح بطلاً درامياً. وعندما أضاف أسخيلوس الممثل الثاني إلى جانب قائد الجوقة، ولد الحوار وأصبح البطل يحاكي الآلهة التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالمأساة الإغريقية وبخاصة مآسي أسخيلوس حيث كانت علاقة الإنسان بالقوى الغيبية مهيمنة على فكره. والواقع أن صراع الإنسان مع هذه القوى كان سر قوته في إقامة مآسيه من منطلق

(*) رئيس قسم الفنون الدرامية في جامعة وهران.



× لما كان مولير كلاسيكيا، فقد كانت الملهاة في نظره أداة اجتماعية، تدور أحداثها في باريس المعاصرة له، أما شخصياته فهي نموذجية رسمت لكي تمثل طبقة لا أفرادا، ومن ثم كان "اهتمام هذا الكاتب بالصفات التي تجعل الشخصية تتنبه لشخصيات الآخرين الذين هم من نوعها، أكثر من اهتمامه بالصفات التي تجعل هذه الشخصية تختلف عن شخصياتهم.

أضفى عليها بعض الصفات الإنسانية التي تبعدنا عن الإلهية وتقربها من الإنسان.

وعلى العكس من أسخيلوس، جعل صوفوكليس كل مأساة البطل تمكن في طبعه كالعناد في شخصية أنتيقون، وحدة المزاج في أوديب، وقد عدت مسرحيته أوديب ملكا في نظر الكثيرين أكمل مسرحية كتبت على الإطلاق، وعلى رأسهم أرسطو الذي استخدمها كنموذج ارتكز عليه للتنظير للدراما.

لقد اتسمت شخصيات صوفوكليس بصلاية مواقفها وانطلاقها بلا تردد أو إدبار في اتجاه معين إلى النهاية ولو على حساب حياتهم، فأبطال مسرحياته "يحملون مسؤولياتهم على ظهورهم، وفي الوقت نفسه، مرغمون على تقبل

أن" المأساة في جوهرها هي العرض المسرحي للموضوعات التي تعالج علاقة الإنسان بالكون، ففيها نرى القوى العليا وقد صارت طبيعية وكأن الإنسان والقدر قد امتزجا وصارا شيئا واحدا "١"

عظمة الشخصية

لقد عرف أسخيلوس بانتقائه لشخصيات مسرحياته من الطبقة النبيلة، لأنه يرى في الملوك والأبطال والآلهة القدرة على مجابهة القوى التي تصارعهم أكثر من غيرهم، حيث جلال الموقف وعظمة الشخصية، وهذا ما نلمسه في رسم أسخيلوس لشخصية برومثيريوس أو الملك أجاممنون على سبيل المثال، على أن دراسي المسرحية الإغريقية أثوا عليه لاهتمامه بخلق الشخصيات والتقليل من أهمية الجوقة، ويروا أن أفعال الشخصيات ودوافعها في بعض المسرحيات غير مبررة تبريرا كافيا مما يجعلها تبدو وكأنها شخصيات خيالية بعيدة عن منطق الجمهور الأثيني.

وفيما كان الفضل لأسخيلوس في إضافة الممثل الثاني إلى جانب قائد الجوقة، يعتبر أرسطو واضع قواعد المسرح صوفوكليس، الذي استخدم الشخص الثالث في المسرحية، أفضل كتاب المسرح تمثيلا للمأساة الإغريقية من حيث قدرته على المزاجية بين عمق التفكير والتعبير الفني الكامل، إضافة إلى مهارته في رسم شخصيات مسرحياته التي





ضعوط القدر، إنهم يملكون قدرة عظيمة على مواجهة مصيرهم بشجاعة، ولكن ليس في مقدرتهم الهروب منها". ٢٠

أراد سوفوكليس أن يبرز في ماسيه الجانب القوي في الإنسان وهو إرادته وعدم استسلامه للقدر، وأن يطرح نظرة توفيقية نوعاً ما بين القدر الإلهي وإرادة الإنسان، فأوديب الذي هرب من نبوءة قتل والده والزواج بأمة مثلاً على الإنسان الذي يتصدى لما خططه له القدر، ولكن فشله وترديه في الشقاء مردهما إلى نقص فيه: التهور وحدة المزاج، وشخصية أنثيقون مثال على العناد والتحدي لسلطان القانون ممثلاً في خالها الملك كريون، فقد أصرت هذه الفتاة العنيدة على دفن جثة أخيها ولو كلفها هذا الواجب حياتها.

ظهرت مسرحيات ثالث شعراء الإغريق يوربيدس مخالفة إلى أبعد الحدود لمسرحيات سلفيه، إذ لم تعد الآلهة في نظره مركز العالم، فقد اتهمها بالقسوة والظلم والتحيز، وبدت شخصياته في صور أكثر واقعية، تفكر وتطرح المشاكل الحقيقية مثل: الزواج، العلاقة بين الجنسين، مركز المرأة، العبيد وغيرها من مشكلات حياة الطبقة الوسطى، نظراً لأنه عالج الشخصيات كأفراد مما جعلها تبدو أقرب إلى الواقع و البيئية الحقيقية.

اعتمد يوربيدس على الجانب السيكولوجي في رسم الشخصية، فكان يعقد الدوافع ضغوط القدر، إنهم يملكون قدرة عظيمة على مواجهة مصيرهم بشجاعة، ولكن ليس في مقدرتهم الهروب منها". ٢٠

أراد سوفوكليس أن يبرز في ماسيه الجانب القوي في الإنسان وهو إرادته وعدم استسلامه للقدر، وأن يطرح نظرة توفيقية نوعاً ما بين القدر الإلهي وإرادة الإنسان، فأوديب الذي هرب من نبوءة قتل والده والزواج بأمة مثلاً على الإنسان الذي يتصدى لما خططه له القدر، ولكن فشله وترديه في الشقاء مردهما إلى نقص فيه: التهور وحدة المزاج، وشخصية أنثيقون مثال على العناد والتحدي لسلطان القانون ممثلاً في خالها الملك كريون، فقد أصرت هذه الفتاة العنيدة على دفن جثة أخيها ولو كلفها هذا الواجب حياتها.

ظهرت مسرحيات ثالث شعراء الإغريق يوربيدس مخالفة إلى أبعد الحدود لمسرحيات سلفيه، إذ لم تعد الآلهة في نظره مركز العالم، فقد اتهمها بالقسوة والظلم والتحيز، وبدت شخصياته في صور أكثر واقعية، تفكر وتطرح المشاكل الحقيقية مثل: الزواج، العلاقة بين الجنسين، مركز المرأة، العبيد وغيرها من مشكلات حياة الطبقة الوسطى، نظراً لأنه عالج الشخصيات كأفراد مما جعلها تبدو أقرب إلى الواقع و البيئية الحقيقية.

مأساة الرومان

لم ترق الدراما عند الرومان إلى المنزلة التي عرفت بها عند اليونان، وذلك لأن



الجمهور لم يتذوق الدراما، وكان اهتمامه موجهاً إلى مشاهدة الراقصين على الحبل والمتصارعين والمناظر الوحشية التي كانوا يشاهدونها في المداخل، وتكاد المأساة عند الرومان تنحصر في الشاعر الكبير "سنيكا" الذي لم يأت بجديد يضاف إلى المأساة اليونانية، كونه اعتمد في معالجته للموضوعات القديمة على واقعية يوربيدس مطعمة بشيء من الإثارة والميلودراما كما في مسرحيتي: ميديا وفاوست.

وفيما عدا محاولات سنيكا، تكاد المأساة عند الرومان تنعدم تقريباً، كون الجمهور الروماني استحسن مسرحيات تيرانس وبلوتس الكوميديا لما تثيره موضوعاتها من استمتاع وضحك، وقد عرفت الكوميديا الرومانية بملهاة الدسييسة

أو الموقف الحرج، وبشخصياتها من نماذج الطباخين الأغبياء والخدم اللؤماء والجندي المدعي والشخص المتطفل، وما يجره عليهم غباؤهم ولؤمهم من نكسات وورطات تبعث على الضحك والسخرية. ونظراً لسيطرة الكنيسة على كل شؤون الحياة في المجتمع، كانت موضوعات مسرحيات العصور الوسطى كلها دينية، يكتبها ويمثلها الرهبان والقساوسة باللغة اللاتينية، ولكن سرعان ما تسربت عناصر دنيوية إلى هذه المسرحيات، وحلت اللغة المحلية محل اللغة اللاتينية إثر خروج التمثيل من الكنائس والكاتدرائيات إلى الساحات العامة، حيث تلقفته فرق الهواة

التي ظهرت آنذاك، مثل "أخوة عيد الآن" في باريس، وفرقة "القديسة أجنيير" في إيطاليا.

كانت مسرحيات العصور الوسطى تستمد موضوعاتها من الكتاب المقدس، ولهذا فأبطالها شخصيات حقيقية وليست من الأساطير مثلما كانت عند اليونان، فقد كان البطل هو السيد المسيح إلى جانب أمه مريم العذراء، بالإضافة إلى شخصيات الرهبان والملائكة والشياطين، كما تناولت بعض المسرحيات قصة آدم وحواء مع الشيطان، وقصة إبراهيم وابنه عليهما السلام المتعلقة بحادثة الذبح والافتداء، ورغم قدسية هذه القصص، إلا أن المسرحيات لم تخل من الجانب الهزلي، إذ لم تكن العصور الوسطى ترى في مكر الشيطان أو في خطأ الإنسان أي معنى من معاني المأساة، بل "كانت تجد في صاحب القرنين والذنب شخصية كوميدية صرفة تتجمع فيها كل معاني السخرية والاحتقار، ولا ترى في ثورته على الله أو في إفساده للإنسان أي مدعاة للعطف، أو أي مبررات لتلطف من حكمنا عليه".^٣

ومن تطور مسرحيات الأسرار والمعجزات التي كانت تأخذ شخصياتها الكتاب المقدس، ظهر طراز آخر من المسرحيات هو المسرحيات الأخلاقية التي كانت تجسيدا للمعاني المجردة كالرذائل والفضائل، إضافة إلى بروز شخصيات من صنع خيال الكتاب، وقد عرضت في





ألمانيا في القرن الثاني عشر مسرحية أخلاقية باسم "المسيح الدجال"، وفيها جسدت الوثنية واليهودية والنفاق والكفر في صورة أشخاص يتكلمون، وبهذا يكون البطل في العصور الوسطى قد أخذ مفهوماً آخر غير الذي عرفناه عند اليونان، إذ لم يعد ذلك الذي تسلط عليه الآلهة نهاية مأساوية محزنة نتيجة عناده أو تهوره، ولكن الأبطال هاهنا شخصيات حقيقية من رجال الدين والعلم وغيرهم، يستسلمون بدافع الطموح لإرادتهم الجامحة، وما أن يفرقوا في الإثم حتى يعترهم الندم ويتوجهون بالصلاة للعداء كي تخلصهم من العقاب، فتدخل في الأحداث وتقع المعجزة التي تؤهل المذنب للتوبة وينجو من المصير الأليم الذي كاد أن يدركه.

وفيما كانت فرقة "أخوة عيد الآلام" تواصل أداء مسرحيات المعجزات في باريس، طفا على الساحة المسرحية الباريسية اسم الكاتب المسرحي الحرفي الإسكندر هاري (١٥٧٥-١٦٣١)، رفقة كوكبة من الممثلين ليقدّموا على مسرح فندق بورجوتي مجموعة من الهزليات والملاهي المرتجلة التي شددت إليها جمهوراً واسعاً ضاق ذرعاً بالمسرحيات الكلاسيكية الجامدة التي كان يقدمها الأكاديميين وقتذاك، وكانت مسرحياته ذات نغمة رومانسية يطبعها الجو المتنوع لمسرحيات الأسرار الفرنسية. ولعل الإسكندر هاري، إلى جانب الكاتب

المسرحي الكلاسيكي روبرت جارنير، عبداً الطريق للثالوث المسرحي الفرنسي: كورني، راسين، وموليير، للسير قدماً بالمسرح الفرنسي إبان عصر النهضة.

يعتبر بيير كورناي (١٦٠٦-١٦٨٤) أول كاتب كبير في المسرح الفرنسي

في هذه الفترة، حيث أحدثت مسرحيته الأولى "السيد" عاصفة أدبية كبيرة، كما أن مسرحيته "هوراس" و"سينا"، لاقتا نجاحاً شعبياً منقطع النظير، ولعل نجاح هذه المسرحيات يعود إلى كونها "تستمد قوتها البطولية من معالجه للشخصية من زاوية العاطفة الأساسية والمسيطر، ومن مفهومه للمسرحية على أنها صراع بين عناصر متعارضة في الشخصية الواحدة، أو بين شخصيات تؤمن بأفكار متعارضة في الشخصية الواحدة، و بين تجميده لإرادة الإنسان".^٤

أما جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) فلم تظهر عبقريته ككاتب مسرحي ومنافس حقيقي لكورني في مجال الكتابة المسرحية إلا بعد ظهور مسرحيته الثالثة "أندروماك" عام ١٦٦٧، ثم جاءت مسرحيته الكلاسيكية "إفيجينيا" لتؤكد على أنه الخليفة الشرعي لكورني.

صراعات نفسية

اتجه راسين في مسرحياته إلى تحليل العواطف ولاسيما عاطفة الحب، وعمد إلى إطالة الحوارات بين الشخصيات للتعبير عن أصعب المواقف الإنسانية وتصوير أعقد الصراعات النفسية



والضميرية، ومع أن الشخصيات الرئيسية عظيمة ومستمدة من الأساطير اليونانية، إلا أن راسين نحتها بما يوافق تعاليم الدين المسيحي، كما نرى في مسرحية "فيدرا"، إذ لا تستطيع فيدرا أن تعترف بلا خجل بحبها لابن زوجها هيبوليت كما فعلت في المسرحية الأصلية (فيدرا : يوربيدس)، وذلك بسبب رادع قوي هو الدين المسيحي، كما أن هيبوليت عند راسين يتمتع باستقامة في السلوك وإباء لارتكاب الإثم، "وقد رسمت شخصيات راسين، ولاسيما شخصيات النساء، بمهارة وتعقيد أكثر من شخصيات كورني، وهذه الشخصيات ليست شبه بطولية كما في هي الحال في مسرحيات "أسخيلوس" و"صوفوكليس" ٥.

هذه الشخصية تختلف عن شخصياتهم، وبعبارة أخرى، كانت شخصيات مولير نماذج اجتماعية، وليست مخلوقات مفرطة في الفردية" ٦. اتسم عصر النهضة في إنجلترا بازدهار الحياة الفكرية وتميز بحرية أكبر للفرد، ولعلت أسماء شعراء ملئوا المجال الفسح للمسرح إبداعا وشعرا، ومن أبرز هؤلاء المبدعين نذكر: سيدني، رالي، جونسون، مارلو وشكسبير.

ولد مارلو وشكسبير في نفس السنة أي ١٥٦٤، عاش أولهما حياة قصيرة ومات في سن التاسعة والعشرين، وهذا ما جعل عدد مسرحياته قليل، ومع ذلك فقد نال شهرة تضاهي شهرة شكسبير، ومن أهم مسرحياته: "تمبرلين"، "إدوارد الثاني"، "يهودي مالطة"، غير أن قدرته على الاسترسال الشعري وعبقريته في سلسلة الأحداث ورسم الشخصيات تجلت أكثر في مسرحيته الدكتور فاوست، التي استوحى أحداثها من أسطورة ألمانية من العصر الوسيط، تروي قصة العالم الذي باع نفسه للشيطان، حيث صور مارلو شخصية الطبيب (البطل) الذي سعى إلى المعرفة

والقدرة المتناهية على حساب نفسه، في صعوده ثم سقوطه وترديه في الكارثة التي لم يستطع منها خلاصا.

استعارة الثوب التاريخي

وتجدر الإشارة إلى أن مسرحية يهودي مالطة الميلودرامية التي كتبها مارلو

يختلف مولير (١٦٢٢-١٦٧٣) عن معاصريه كورني وراسين في أنه كان ممثلا قبل أن يكون كاتبها، ولم تكن خشبة المسرح لتشغله عن تأليف ما يزيد عن الثلاثين مسرحية أشهرها: "كاره البشر"، "طرطوف"، "البخيل" و"النساء العلمات"... الخ.

ولما كان مولير كلاسيكيا، فقد كانت الملهاة في نظره أداة اجتماعية، تدور أحداثها في باريس المعاصرة له، أما شخصياته فهي نموذجية رسمت لكي تمثل طبقة لا أفرادا، ومن ثم كان "اهتمام هذا الكاتب بالصفات التي تجعل الشخصية تشبه شخصيات الآخرين الذين هم من نوعها، أكثر من اهتمامه بالصفات التي تجعل





عام ١٥٩١، كانت ملهمة شكسبير في وضعه لرائعته تاجر البندقية، كما أن شكسبير قد استعار الثوب التاريخي لمسرحيته ريتشارد الثاني من مسرحية إدوارد الثاني لمارلو.

عرف شكسبير بمسرحياته التاريخية، ولكنه لم يكن قط مؤرخا يسرد الأحداث ويحكم على الشخصيات من خلال جملة من الأفعال، بل اهتم بتصوير الشخصيات واستبطانها وتحليل نفسياتها للإبانة عن النوازع التي تتصارع بداخلها والعواطف الجياشة التي تسيرها، وأبطال شكسبير ينتمون عموما إلى الطبقات الرفيعة في المجتمع، ولكنهم يعانون ويكابدون المشقات بسبب نقص في تركيبتهم النفسية

أو نتيجة خطأ يرتكبونه، ” فالمسألة تتطلب زلة يقع فيها هذا العبقري أو ذاك العظيم، إن هاملت وكريولانس ومكبث أمثلة على الشخصية الرئيسية التي لا تصل إلى هدفها وتسقط في النهاية بسبب عقبات موجودة داخل طبيعتها الذاتية ” ٧.

فأبطال شكسبير وإن كانوا - كما ذكرنا - من ذوي المراتب الراقية في المجتمع، ولكنهم في الوقت ذاته يحملون بعض الصفات التي يمكن أن نجدها في شخص عادي في أي زمان ومكان مثل: التهور، الغيرة والتردد، والسذاجة المفرطة، وغيرها من العيوب والنقائص، فالإنسان - في نظر شكسبير - كائن معقد يملك

قوى عظيمة من الخير والشر، وهو في أسوأ حالاته ليس وضعيا أو حقيرا، ولكنه في أحسن حالاته بطل وملهم.

وأخيرا، فإن ما نخلص إليه من هذا العرض حول الشخصية المسرحية من بدايات النشاط المسرحي في عهد الإغريق إلى غاية عصر شكسبير، أن الشخصية كانت على مر العصور محل تغير وتبدل من حيث الصفات والأبعاد والخصوصيات، ونظرا لأهميتها ضمن مجموع عناصر المسرحية، فقد استقطبت الشخصية، في مسافة سيرها التاريخي، اهتمام النقاد والمنظرين، فراحوا يعرفونها ويصفونها ويحددون لها أبعادا وخصائص بغية الحصول على أنموذج كامل للشخصية الدرامية.

هوامش المقال

١- ألدريس نيكول: المسرحية العالمية ج ١، ترجمة: عثمان نوبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة و الطباعة و النشر ص ٣٠.

٢- رياض عصمت : البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة - بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ١٨.

٣- لويس عوض: البحث شكسبير، دار المعارف- بمصر، ١٩٦٨، ص ٧٩

٤- فردب ميليت وجيرالديس بنتلي : فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب ، دار

- الثقافة - بيروت ص ١٣٦
- ٧- ستيوارت كريفش: صناعة المسرحية،
ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ، دار
المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٦،
ص ٢٠.
- ٥- فردب ميليت وجيرالديس بنتلي
المرجع نفسه، ص ١٣٧
- ٦- فردب ميليت وجيرالديس بنتلي
المرجع نفسه، ص ٢٣٠





مُصْفُورَةٌ!

شعر: د سعيد شوارب
(الكويت)

خَطَرْتُ لَهُ ، فَتَلَفَّتَ الْوَرَقُ
وَمَشَى الْحَرِيرُ إِلَيْهِ وَالْأَرْقُ
سِرُّ بَوَجْهِكَ .. كَمْ عَجِبْتُ لَهُ
كُلُّ الْحُدُودِ لَدَيْهِ ، تُخْتَرَقُ
كَيْفَ الْحَرِيرُ مَشَى إِلَيْهِ، وَمَا
فِي الدَّرْبِ إِلَّا الْوَجْدُ وَالْقَلَقُ
أَحْلَامُهُ غَيْمٌ يَبْدُدُهُ
عَطَشُ السَّنِينِ، وَدَرِيَّةُ زَلَقُ
وَالشَّعْرُ مَوْجٌ لَيْسَ يَعْبُرُهُ
عَطَشًا نَ، إِلَّا مَنْ بِهِ صَدَقُوا
بَحْرٌ.. وَمُوسَى فِي يَدَيْهِ عَصَا
إِمَّا أَشَارَ إِلَيْهِ ، يَنْفَلِقُ
عُصْفُورَةٌ حَطَّتْ عَلَى غُصْنٍ
لَوْلَاكَ ، كَادَ الْغُصْنُ يَحْتَرِقُ
غَنَّتْ عَلَى الْأَوْرَاقِ، فَالْتَفَتَتْ
فِيهِ الْمُنَى ، وَتَمَوَّجَ الْفَلَقُ

هِيَ دَفْقَةٌ مِنْ عِطْرِ فَاتِنَةٍ
 هُرِّقَتْ لَهُ، فتنَاثَرَ الْعَبَقُ
 فَتَحَتْ أَقَالِيمَ الْهَوَى بِدَمِي
 فَلَايَ أَرْضِ الْحُبِّ أَنْتَطَلِقُ
 صُورُ نَمَتْ فِي عِطْرِهَا صُورُ
 كَالْفَجْرِ بِالْأَلْوَانِ يَنْدَفِقُ
 فَكَا تَمَا خَطَرَ الرَّبِيعِ بِهَا
 فَتَمُوسَقَ النَّوَارُ وَالْحَبَقُ
 سَكِرَتْ بِهَا أَزْرَادُهُ سَحْرًا
 وَغَدَتْ ثُرَاوُهُ، فَتَنَعَتُ
 عَنْ كُلِّ مَرْزَعَةٍ تَمُوجُ بِمَا
 حَفِظَ النَّخِيلُ وَبَا حَتِ الْعَدُوقُ
 عَبَرَتْ حُقُولَ اللُّوزِ فِي حَذَرٍ
 أَبَدًا بِغَيْرِ الْحُبِّ لَا يَثِقُ
 أَلْهَيْتَنِي عَنْ كُلِّ طَارِقَةٍ
 كُلِّ الدُّرُوبِ إِلَيْكَ تَتَفَقُّ
 عَبَرَتْ هُنَا عَيْنَاكَ مِنْ زَمَنِ
 سِرًّا مَرَرْتَ، وَبَا حَتِ الطَّرْقُ
 يَا زَائِرًا يُخْفِي مَفَاتِنَهُ
 قَدْ الْقَمِيصُ، وَأَشْرَقَ الْأَلْقُ



علمي (أطلال) فدي

شعر: منير محمد خلف
(سوريا)

وأنا..

أنا الأطلالُ

يستبكي على أحجارها الشعراءُ
يستسقون فيما بينهم غيماً جريحاً

يوقظون مذابح الكلماتِ

فوق تراب مقبرتي

وبين حقول أحزاني،

على مرأى الفجيعةِ

يحرثون زهور أشعاري

ونهر الفجرِ

يقتلعون مئذنة اشتياقي

يعلنون نهايتي،

لَمْ أَدْرَأَنَّ الْقَلْبَ سَيْافُ

سيسبقني لنطح الوقتِ،

ليس لديّ ما أفضي

ولستُ من الذين عدوا مراراً

خلف أسرابِ

من الحلم التَكسَّرُ غصنُ فرحته
وأعلن أن شال الحب
شاب على رؤوس القادمين إلى الزفاف.

هل كنت من يبكي
على أطلال من سبق امرأ القيس..
.. الحطيئة ..

واقتنى شمس الشمال
معدداً أسماء من وقفوا
على بئر التبدد والجفاف.

سبق الوداع ولادتي
وقصيدتي قمر تيبس
فوق أكوام المرارة والخلاف.

من كان يدري
أو يصدق أن تصير يداي
مقبرتين من دمع المنافي
تندبان النهر
في وضح الفجائع والذبول؟؟

لا تعذلي صوتي
ومحبرتي قميص التائبين الطيبين
وصورة للقائمين
على شؤون اليأس
يأتزرون شلال التداعي
يقرئون الطير سجل الوداع

على هبوب الخوف
في نار الأفلّ .

زوري يبّابي مرة
وتعمّقي في السّحر
علّ الأرجوان على يديك
يثير غفلتي المدانة بالذهول .

لا صوتَ خلف الفجرِ
غيرُ أسايَ
يدلّقُ شهدَ عزلته المعاقّة
لا حدود على تضاريس الفجيعة
لا رؤى قلبي،
ولا غزلان رُوحِي
تستدرّ شميمَ قطعان الحياة،
أنا انكسار الراحلين
مرارة الدمع الأخيرة
في شمال القلبِ
صفقةُ حالمٍ
خسر العناقُ
على موائده البشيرُ
بكلّ آلاء القصاصد
والتّنام الروح
بين حمامتين تُفتّقان الفجرَ
في ألق الهديل .

لا بُدّ من قمرٍ صغيرٍ بيننا

يحمي صغار فؤاده،
ويذيقنا ألق الصعود إلى الحياة.
لا بد من قمر
نواري خيبة الأحلام
تحت جناح رحلته..
أيا الأنثى..!!
هبيني حزن من جُبلوا على الذكرى
وميقات المواعيد الرؤومة
كبرياء الرياح،
كيف أمد خارطة الجهات
إلى حقول دماننا..؟
ودموعنا مزق الصباح
على طلوع الروح
حاملة سلال الموت
تخنقنا بدايات الفجائع
تنحني في درب عزلتنا المريا
ثم يشطرنا إلى شطرين محروقين
سفاح الأماني،
نرتدي صمت العبور إلى المنافي
والمنافي سلم الأوجاع
خاتمة الفصول.

زوري طلولي مرة
فالموت لم يُسفك
على سعف اشتعالي بعد،
لم تُطفأ شوامخ حسرتي
لم أنج من شبح التوابيت الأنيفة

في دروب الروح
لم أسلم من الريح
التي تأتي من الصحراء
لم أقطف ثمار قصائدي.

سأمر بين حرائقي الحيرى
أزف الشارع المطري للذكرى،
ألقنه دروس الحب،
هذا النهر أخرس
أو أصم القلب،
لست أنا الذي
بدلت أحلامي
وثوب قصائدي.

فأنا..

أنا الأطلال

لا أطلال غير الصوت

لا...

لم يبق لي صوت
أرمم بعض ما أهوى
أترجم ما أعانيه
وألزم خافقي عاداته،
ما عاد لي صوتي
الذي قد كنت أحسبه يراني
كي يداهم أو يحاصر
كل سفاحي ضياء العشق
يُقبل في وجوه أولئك الأوغاد

قلعة حبِّي المجهول..
يسمع صمتي المكحول بالأقفالِ
حرَّاسُ الحداثق والمقابرِ
تاجرُ الأشواقِ
حمَّالو رياح الموتِ
جنَّاءُ المراثي..
.. لا تعودني نحو ذاكرتي
وقولي للغياب:
ألن يكفَّ عن الأنين
وراء صرختي المراقبةِ
في الوريد ... !!
!.....
!!.....
زوري خرابي رآفة
فأنا
أنا المكفوف ...
والكفَّ الشحيحة أنتِ
تلجمني ..
وتتركني
على وجعي الطويل .



عمروہ

شعر: عبدالوہاب بن یوسف المکینزی
(السعودیة)

قَبْلَ الرَّجُوعِ أَوْدُ لَوْ أُنْدُ الرَّجُوعِ
لَمْ أَصْطَلِي كَفْرَاشَةَ الْمَصْبَاحِ فِي دَفْءِ كَذُوبٍ ۱۹
هَذِي مَسَالِكُ خَطُونَا ،
هِيَ نَفْسُهَا
الطَّيْنُ وَالْبَابُ الْمُشْرِخُ بِالْغِيَابِ ،
وَمَرَاظِبُ رَحَّتْ أَنْاشِيدَ الصُّغَارِ ..
وَوُكُوكَاتُ حَمَامَةٍ حَطَّتْ بِقُرْبِي .. حَيْثُ حَطَّتْ
مِنْ سَنِينَ
أَوَاهُ لَوْ أَنِّي هُنَالِكَ دُونَمَا أَدْنَى رَجُوعِ

لَوْ أَسْتَقَلُّ غَمَامَةً هَوَجَاءَ جَنْنَهَا الْهَبُوبُ ،
وَأُطِيرُ يَحْمِلْنِي شَمَالٌ أَوْ تَلْقَظْنِي جَنُوبُ ،

لوشدتُ من نَتَفِ العُرُوقِ عَرِيْشَةَ القِيْظِ
البَطِيءِ
لَتَقَلَّلْتُ تِلْكَ الغَمَامَةَ ..
وارتمى الطيرُ الجريحُ
ولخرَ ظِلُّ .. واكتَوَيْتُ ..
لأنني
بعضُ الرجوعِ!





بكا ئيه علمي قبر محمود درويش

شعر: أشرف محمد قاسم
(مصر)

لماذا رحلت؟

وممن تعلمت هذا الجفاء!

لمن يحفظون عرائس شعرك بين الضلوع؟

تودعنا؟

كيف يا سيدي؟

يا ملك القلوب

وتتركنا في المساء الأخير

جراحاً

تنزُّ

دماً

مشخنه؟..؟

لماذا رحلت؟

وكل الجياد كبَّت في الطريق

انحنى الفاتحون
تواضعت الأمنيات الكبارُ
احتوتنا الدروبُ
المتاهاتُ
صرنا بكائية
للسنين اللواتي
مضين بأحلامنا
خلفتنا بقايا
صدى
صرخة
واهنة!...!
تقول: "امتألت بأسباب هذا الرحيل"
لماذا؟
ونحن الذين
انتظرنا طويلاً
قدوم إمام نصلي
وراء تراتيله
يستفز
القصيدة
والبندقية
حتى
تصيرا
معاً



مئذنة !...!
 ”في الرحيل الكبير
 أحبك أكثر“
 أرسم وجهك خارطةً
 فوقها علّق الليلُ مفتاحَ هذي المدينة...
 فستان هذي العروس الحزينة
 أمنية للسعادة
 حاصرها اليأسُ خلف المعابر
 ترنيمة الفصح
 مزامير داود
 تغريبة المتوحد
 والهَمُّ
 أزمتنا
 الطاحنةُ
 !...!...!
 كيف لم تلتفت للصغارِ
 الذين بكوا
 من جداريةٍ
 أشعلت يأسنا
 رسمت يُتَمَنا
 فتحت جرحنا
 إننا
 لم نعد مثلما



ذات حزين غنيتنا
”واذكريني.. كما تذكرين العناوين في فهرس
الشهداء“
اختلفنا
وخفنا
وصارت عناويننا
قصصاً محزنة !..!
قلت: ”يا أيها الموت كن نعمة للغريب الذي يبصر
الغيب أوضح من واقع لم يعد واقعاً..“
لم يكن مفزعا؟
إنه الموت حين أتاك
أتاك على مهل
يستحي من حقول الكروم
ومن
مرج زيتوننا
من جموح الأسى
في تفاصيل
لحظتنا
الراهنه
!..!..!
طار سرب الحمام
”الضحايا تمر من الجانبين .. تقول
كلاماً أخيراً

وتقسط في عالم واحد“

تسرح النارُ

في بيدر القمح

تأتي إلينا

السنين العجاف

يسكن الجبُ

أعشاشنا

نصطلى

نار أحلامنا

المدعنه !..!

إلى أين تمضي؟

أترحل؟

كيف؟

وتتركنا في المتاهة

أغنية لحنها اليأس

تقطر دمعاً

على خد أيامنا المثقلات

بإرث تقهقرنا

لا نرى خيط نور

نسير إلى نفق مظلم

لا تجيد الجيادُ به السير

تكبو

نصارع سقطتنا بالغناء
وحيناً بدمعتنا الساخنهٗ !..!
فلسطين تبكي..
كنت أوفى بنيتها
لماذا انسحبت ؟
أجبنني .. لماذا ؟
مللت ؟ أحترقت ؟
أم الحلم مات ؟
فأشعلت في ورق الذكريات الحريقَ
وأسلمت نفسك للموت ؟
أم الأدعياءُ
تمادوا برجمك ؟
فاخترت أنت الرحيل
لتشكو
وجُد البنفسج
للسوسنة ؟!
رحلت..
لتترك في القلب جرحاً
وفي العين دمعاً
وفي العمر تغريبة تصطفينا
وفي طرق العابرين إشارات ضوء
لصبح بهيَّ
وشعب أبي تعلم من حزنه أن يغني



ومات المغني

”بلادي البعيدة عني كقلبي.. بلادي القريبة
مني كسجني.. لماذا أغني؟ مكاناً ووجهي مكان...
لماذا أغني لطفل ينام على الزعفران؟
وفي طرف النوم خنجر..
وأمي تناولني صدرها.. وتموت بنسمة عنبر!“

ونحن

على وسع هذا البراح
تطوقنا زحمة الأمكنة!..
”أريد الرجوع فقط.. إلى لغتي في أقاصي
الهديل“

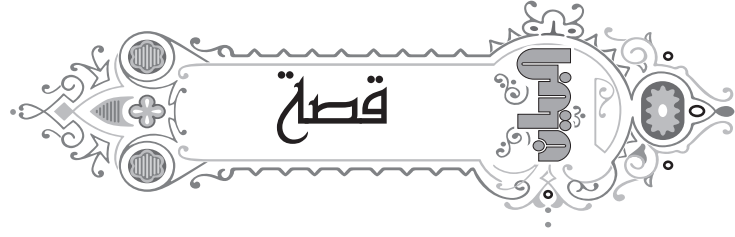
رجعت إليها

لتنبش في دفتر الذكريات
وتقرأ أسماء من أشعلوا النار
في حلمك البكر..
أسماء من يعبرون
إلى ضفة الحلم
على لوح الآلامهم
والرفاق الذين استكانوا..
وكانوا .. وكانو..
لتبقى وحيداً
تقاوم
جعجعة المطحنة!..!



”وراء التلال
ينام المغني وحيداً
وفي شهر آذار
تصعد منه الظلال“
فيا أيها العبقري المسافرُ
دعني أغني معك
”أحن إلى خبز أُمي
وقهوة أُمي ولمسة أُمي
وتكبر في الطفولة
يوماً على صدر يومي
وأعشق عمري لأنني
إذا متُ أخجل من دمع أُمي“





امرأة بلا قلب

بقلم: د. خالد خلف
(الكويت)

جاسم مواطن عصامي من إحدى دول الخليج العربي، درس واجتهد، وعمل بعد ساعات الدرس، حتى نال شهادة البكالوريوس في كلية التجارة بتقدير ممتاز، فابتعثته جهة عمله في بعثة إلى فرنسا لكي ينال درجة الدكتوراه في (اقتصاديات البنوك) من جامعة السوربون في باريس.

وقد ابتاع بيتاً صغيراً في إحدى ضواحي مدينة باريس، وذلك من بعض مدخراته عندما كان يعمل أيام الدراسة الجامعية، وكان يتردد بين البيت والجامعة بواسطة (المترو) الذي يستغرق في نقله مدة نصف ساعة.

وكان ينتهز فرصة عطلة نهاية الأسبوع في الذهاب إلى معالم باريس الكثيرة، وغالباً ما كان يعرج على المكتب العقاري الذي اشترى عن طريقه بيته، والذي يقع في شارع لابواسيه بالحي اللاتيني. وكان المكتب يعتبر ملتقى لكثير من العرب الذين يقطنون في باريس وضواحيها، وكان من بين من يترددون (عبادة) وهي سيدة في الأربعين من عمرها، على درجة لا بأس بها من الجمال، وهي متحدثة لبقّة، وخريجة من إحدى الجامعات الإنجليزية، مطلقة وزوجها من إحدى دول الخليج العربية، فهو طبيب وله عيادة في شارع هارلي الشهير بلندن، وعندها ولدان من تلك الزيجة التي دامت عشر



سنوات، وقد مضى على طلاقها عشر سنوات أيضاً.

وكانت دائمة التودد إليه، مع إنه لم يكن يعير ذلك كثيراً من الاهتمام، وإنما كانت واحدة كغيرها من المترددين على المكتب العقاري بين الحين والآخر.

وتمضي الأيام ويسقط جاسم من على رصيف عال، فتصاب ركبته بالتهتك ويضطر لدخول مستشفى خاص لعلاج العظام، فأخذ أصدقائه في التردد على المستشفى للاطمئنان على صحته وسير العلاج.

وبعد أيام جاءت عبادة لتزوره في المستشفى، وكانت تحمل ورداً ومعه شيكولاته كبيرة مرفقة ببطاقة كتبت عليها العبارات التالية! ”ألف حمد وشكر على سلامتك .. لقد تركت فراغاً كبيراً في حياة محبيك من رواد المكتب العقاري.. إن شاء الله نراك معافى مشافى في القريب العاجل.. عبادة“.

كم كان تأثير تلك الكلمات القليلة في جاسم، وخاصة أن عبادة ظلت تلاحقه بالمكالمات الهاتفية للاطمئنان على صحته، وعلى سير العلاج. ولما شفي وخرج من المستشفى أقامت حفل عشاء له في أحد أشهر مطاعم الحي اللاتيني ودعت إليه مجموعة مختارة من رواد المكتب العقاري.

وراحت عبادة تلقي بشباكها حول جاسم، وكان للوحدة وللغربة تأثير على حياته، فاقتربت منه كثيراً وراحت تدعوه إلى بيتها، وسط ولديها، وأخذت تكثر من الطبخ له وخاصة الأطباق التي يحبها، فأصبح دائم التردد على شقتها، وراح يحمل معه بعض الأطعمة المطهية والنيئة مثل اللحوم والأسماك وثمار البحر وهي غالية جداً في فرنسا.

وفي يوم ما قررت السفر مع أولادها إلى بلدها، فكلفت جاسم أن يشتري لهم تذاكر السفر، ففعل ذلك دون تردد. وقبل السفر ذهب معها إلى محل (لافاييت) الشهير، فاشترى لهم ثياباً وبعض الهدايا ليأخذوها معهم لذويهم في بلادهم!.

ولما عادت من سفرتها هذه قالت له:

-إن إدارة الضرائب تطالبها بمبلغ أربعين ألف فرنك وهي لا تملك ذلك المبلغ فقال لها:





- لا يهتمك.. سوف أكسر الوديعة التي في بنك (BNP) ، وأحاول أن أوفر لك هذا المبلغ.

وفعلاً جاء بعد عشرة أيام يحمل لها المبلغ المطلوب.

وتمر الأيام ويصاب جاسم بمرض تناسلي معدٍ، ويقرر الطبيب أن ذلك المرض نتيجة اتصال بينه وبين امرأة مصابة بذلك الداء!

وأضاف الطبيب أنه يجب عليه أن لا يتصل بتلك المرأة إلا بعد أن يتم علاجها.

فاتحار كيف يفاتها؟ وكيف ينقل إليها الخبر؟ وكيف يطلب منها أن تذهب للطبيب حتى يداويها؟!

فلما فاتحها ثارت، وأخذت ترعد وتثور مدعية أن لا أحد مسها خلال السنوات العشر التي مضت منذ طلاقها.. وبعد إلحاح وتردد من جانبها قبلت أن تذهب للطبيب الذي أحالها بدوره للكشف المخبري، والذي أثبت إصابتها بداء شديد الانتشار، ووصف لها الدواء الناجح، ومع ذلك ظلت تكذب ما وصل إليه الطبيب، رغم أنه كشف كذبها!!

وتمر الأيام بطيئة ويشفى جاسم مما أصابه من تلك المرأة، ويقرر الطبيب أن "عبادة" أيضاً نظفت، ولكن الشك كان يقرقع في صدر جاسم، فلاحظت هي محاولة جاسم الابتعاد عنها قليلاً قليلاً فأرادت أن تتقرب منه، فأخذت تلف وتدور حوله حتى تعيده إلى أحضانها فقالت له يوماً:

- ما رأيك في أن نتزوج -أنت وأنا- وننتقل للعيش في بيت واحد؟

- وكيف نفعل ذلك؟

- تبيع أنت بيتك وتضع المبلغ في عربون البيت الجديد، وأضع أنا مدخرات أولادي- وهي قليلة- معك، ونشتري بيتاً أكبر يتسع لنا جميعاً أنا وأولادي وأنت. وتتعهد أنت بسداد باقي ثمن البيت على أقساط حسب المعمول به في فرنسا، فعادة تقوم البنوك بهذه العملية. وأقوم أنا بالصرف على البيت من نفقة أولادي.

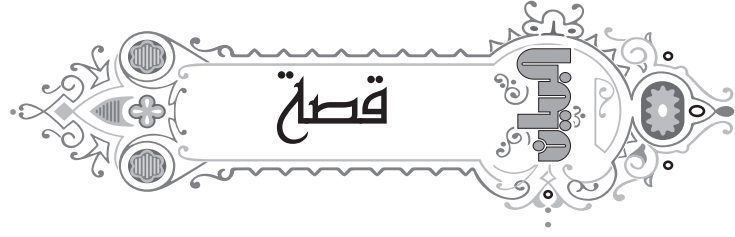
- ولكن.. كيف أستطيع سداد الأقساط وأنا في الوقت الحاضر عاطل عن العمل؟ ومدخراتي كادت أن تنتهي، وما أستلمه من إدارة البعثات بالكاد يكفي للمصاريف الضرورية! وعلى كل حال دعيني أفكر ملياً بالموضوع، فربما أجد الحل المناسب!.



وظل جاسم يفكر.. ويفكر ويقلب الأمر على كل وجه، فوجد أن الخير له في أن يتبعد
عن هذه الحية التي كادت أن تقضي على مستقبله، وعلى ما تبقى من مدخراته، فقرر
أن يتحرك قبل فوات الأوان.

فباع بيته، ونقل أوراقه من الجامعة التي يدرس بها، وتم ذلك بكل هدوء وسرية تامة،
وفجأة رحل دون أن تحس بما فعل. ولما صحت في يوم من الأيام، وجدت أن جاسم
كأنه ملح وذاب بقليل من الماء لينجو من امرأة بلا قلب.





رجل .. أخذه النداء!

بقلم: هشام صلاح الدين
(الكويت)

لما بلغني خبر وفاته.. انهمرت دموعي، تراءى لي عمري معه، زفرت: "آه"، وبينما أنا
أسترد أنفاسي، شعرت كما لو كانت روحه عادت من السماء.

عاد طليقي، ذهبت دموعي، دافعت عن نفسي: أنت السبب، فسخر قائلاً:

- والأولاد الخمسة!

- صبرت عليك.

سخر أكثر، فقلت: الرجال لا يدركون مشاعر النساء، صبرت لأجل أن نربي الأولاد
معاً، تجاوزت عن سناء وانفعالاتك.. صداقاتك وجلوسك على المقهى كل ليلة. بدا
وكأنه يسمعي لأول مرة، فأشار بيده: أن أكمل.. فتابع: صليت ودعوت الله أن تكون
زوجي في الآخرة، ضحك قائلاً:

- ألا تكفي العلاقة معك.. في الدنيا!!

سمعته يقول:

- تعذبت بعشرتك كثيراً، هناك كثير من الرجال والأصدقاء، عاشوا حياة بائسة لأنهم
لم يحسنوا اختيار الزوجة.. فأنت لم تحفظي سرا لي، وقد كنت في واد، بينما أنا
في آخر.

أسعدني كثيراً أنه ميت، لن يصفعني، ولن يجروّ على إيدائي بالكلمات.. ضحكت
قائلة: أنت ميت!

فجأني صوته كالهمس: نعم.. وللميت أن يسمع خبره في الدنيا، قلت: -بينما أسوي
خصلات شعري، كثيراً داعبه، ربما جذبه، أهانة.. وراحت أصابعي تتحسس وجهي-
كنت هنا وهناك، في الروح قبل الجسد، وأظنني سمعته يقول:
- كنت.

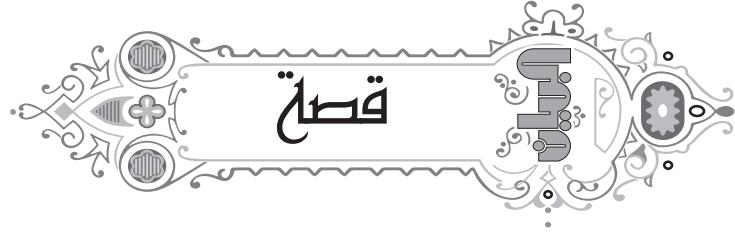
فبكيت رحيله، تمنيت أن يطيل الحوار أكثر، أن يبقى معي، ففاجأني بغناء أعرفه
عنه، فغنى:
- ”يا حياتي أنا كلي حيرة ونار وغيره.. وشوق إليك“
ولم يكمل..

قلت لنفسي: لا يدرك الرجل كنه امرأة، ولا يسبر غورها.. إلا.. انهمر الدمع بينما
نفسي ترد علي: لا تعرف المرأة الرجل إلا.. نشجت، بدا لي أن العزة أخذتني بالإثم،
وأنه كان..

غنيت: ”نفسي أهرب من عذابي.. نفسي أرتاح بين إيديك“
فضحك.. وغادرني، وتراءى لي أنني عشت زمناً جميلاً، وأن الحقيقة لا ندركها أو
نعرفها.. ربما إلا..

في عيون الخمسة أولاد، كان ينظر لي، وكنت أهرب بعيني منه، محاولة الصعود فوق
الغيوم والسحاب. صليت ودعوت الله أن ألقاه.. هكذا عجزت أمام رحيله وغيباه..
فقد كنت امرأة أرادت رجلاً، وكان رجلاً يأخذ النداء..





دَقَّات

بقلم: محمد عطية محمود
(مصر)

تتزامن تكات مفتاحك في طيلة الباب، مع دقات ساعة الصالة، الحائطية.. المواجهة.. تعقبها . بعد خطوات ولوجك الأولى . دقات ساعة (حجرة الكشف) عن يسارك، حال خطوك أمامها.. دافعا بابها بيسراك.. معتمدا عليه، تنقل قدمك اليمني التي عاودها تعبها.. تلازمك تقطعية وجهك.

نحو الشباك المواجه.. تترنح خطواتك، تدفع الشباك، على فضاء الشارع العمومي بصخبه؛ فيقتحم ضوء الأصيل أركان الصالة، والطريقة، ويلامس أعتاب الحجرة.

تؤوب خطواتك، بعد سكونها للحظة، نحو الكراسي . الشاذة عن أماكنها . تدفع إليها بيدك.. مرة تزيح.. مرة تتشبث بأحدها، معيدة إياه حذاء حائط، مثبت عليه دايـر خشبي.. يحزّم كل الحوائط، بلونه البني الغامق.. يصد احتكاك الكراسي بسطح الحائط الجيري الأصفر.

تدور متلفتا، يحيط بك رنين الهاتف المتوالي، لأناس يسبقون بالحجز لعرض أطفالهم على طبيبك، الذي غالبا ما يأتيك عند انتصاف عقرب الدقائق لدورته بين الخامسة والسادسة.. لا تسعفك آلام رجلك.. تشيح بيدك، شبه متبرم:

”ما زال في الوقت فسحة. ما للناس متعجلة هكذا؟!؟“

حتى ينقطع الرنين؛ فتتردد في أسفك..

”معدورون.. المرض لا يرحم، ولا أحد يصبر على مرض عيِّله..“

تهتز رأسك، بفروتها البيضاء الخفيفة.. يتوسطها من أعلى، رقعة مستديرة خاوية، وفوق جانبي الجبهة فراغ متسع.. تتحسس يمينك، فراغات رأسك.. تمصمص شفّيتك الجافتين.. تعود بك أيامك.. عشرة.. عشرين.. ثلاثين عاما.. أكثر؟!؟

لا تدري إلي أين يزحف رجوعها العنيد المتشبث..



ترتخي تقطيعية جبينك قليلا.. تتأمل الصورة، أعلى مكتب (حجرة الكشف) التي صارت إلى يمينك، ”أبيض في أسود“.. لكنك تجده ما زال شابا يانعا.. لا تتغير صورته في ناظريك..

” في مثل هذه السن كنت أنت وسيماً، رغم سمرتك الواضحة “..

تردد في داخلك:

” لكنه ما زال شابا على الرغم من أعوامه الستين ”

تتبسم.. تترحم على أبيك، الذي كان يعمل مع أبيه، وبينهما توطدت صداقتكما، رغم تخطيه دراسته بنجاح ليدرس الطب، والثفانك للعمل كفني غلايات في المستشفى العام خلفاً لأبيك.. يخایل عينيك الضوء المتسرب، بحنو، من النوافذ الضيقة.. يتلاعب على زجاج إطار الصورة.

عناوينك الوامضة، لا تفارق رأسك، ولا تمل بثها، وتكرارها.. تتداخل مع حكايات عملك في الغلايات، وحكاياتك مع طبيبك.. تنصب من لسانك . حين يروق لك الحال، وتنتهي من مراسم تحضير عملك . على مسامع مرتادي العيادة الكثيرين برفقة أطفالهم، الذين لا يزعجك بكأؤهم وصراخهم.. تنعي . في نفسك . نصيبك في بيت خاو، لم يشرخ صمته البارد . يوماً . صراخ طفل.

تتقدم خطوة داخل الحجرة..

” ما عليك الآن إلا أن تدير جهاز التكييف حتى تنتهي الحجرة لاستقبال طبيبك “..

تخرج.. تصطدم بأحد كراسي الطريقة، تزحزح من مكانه ؛ فتعيده برجلك، وتتخطاه.. تشب علي أطراف قدميك الموجوعتين.. تتيقن من سلامة (فتيل) كشاف الطوارئ الجاثم على رفه.. ثم يعود كعباك ليلا مسان الأرض.. توجعك طقطقات عظام كاحليك ؛ فتتساند على الحائط عن يمينك، وتمضي نحو الباب.. تتأكد من شبك علاقته الداخلية بحلقته المثبتة بالحائط، وتزيح الكرسي المتاخم لفتحة الباب عن شمال الداخل ؛ ليلتصق بمكتب يحتويك . دوما . بين جوانبه.. تتراص عليه بطاقات بأسماء الأطفال، ويتعلق بالحائط أعلى يمينه، ويمينك، هاتف غير متوقف عن الرنين.

تستريح قليلا.. تتنهد.. يرن صوت (بنت) ساكني الشقة أعلى العيادة في أذنك مبتهجا:

- ” يا عم فوزي.. خد بل ريقك “.

تتناول كوب عصير الليمون بالسكر (المركز) على مهل . تحسباً لنوبة من نوبات هبوطك المباغثة . قبل أن تأذن للمكالمات الهاتفية بالتلاحق على أذنك، وتحيطك إطلالات القادمين، مع مبادراتك بالأسئلة، بوجه محايد... ” كشف.. استشارة.. أول مرة ؟ ”

.....
.....

.... حتى تعاود الساعة . التي فوق رأسك . دقائقها، في منتصف دورة عقربها الكبير.. تتزامن مع صوت احتكاك حذاء طبيبك بآخر درجات السلم الصاعدة.





وزير الاعلام يفتح اجتماعات المكتب الدائم للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب

في تطور مسيرة الثقافة العربية وينيروا الطريق للسلطات التنفيذية للاصوب لما فيه خير لشعوبنا العربية“.

ورجع الشيخ صباح الخالد بالذاكرة الى عام ١٩٥٨ حيث صدرت مجلة العربي وعقد الاجتماع الرابع لمؤتمر الادباء العرب مبينا ان الكويت منذ ذلك الحين ”لم تتوقف عن القيام بدور نشط وفعال في خدمة الثقافة العربية متمسكة بانتمائها لوطنها العربي الكبير“.

واكد تبني الكويت مشروعا ثقافيا طموحا عبر انشاء العديد من المؤسسات الاهلية الحكومية للثقافة منها مجلة العربي والمجلس الوطني للثقافة والفنون الاداب ساعية بذلك ان تكون مركزا مهما ورئيسيا للانتاج الثقافي العربي.

واضاف ان ما ساعد على ذلك ”مناخ من الحرية والاستتارة وخبرة متميزة في العمل الثقافي وروح متوثبة في الابداع الكويتي وايمان راسخ بان هذا هو دورها المشاركة في التنمية الثقافية العربية وربطها بالتنمية الاقتصادية والاجتماعية“.

إعداد لجنة العلاقات العامة والإعلام في الرابطة: جميلة سيد علي وأمل الرندي ونورا أبو غيث

أشاد وزير الاعلام ورئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب الشيخ صباح الخالد الصباح بدور الكتاب والادباء العرب في تسخير اقلامهم من اجل خدمة قضايا التقدم في الوطن العربي.

جاء ذلك في كلمة للشيخ صباح الخالد افتتح بها اجتماعات المكتب الدائم للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب التي عقدت بتعاون مشترك بين رابطة الادباء في الكويت والاتحاد العام للادباء والكتاب العرب.

وقال الشيخ صباح الخالد في كلمته التي ألقاها في مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي ان الكلمة مسؤولية تعبر عن حقيقة يجب ان يحملها كل صاحب قلم امام ضميره واهله وبلاده مطالباً الادباء ان ”ينحازوا الى قيم الحق والعدالة وان يدعموا قضايانا المصيرية ويساهموا



الاسلامي وتوثيقه ودور جائزة البابطين للابداع الشعري بحماية الشعر العربي ونشره.

واكد اهمية اقامة هذه الملتقيات الفكرية الثقافية التي تناقش القضايا الثقافية الملحة وتدارس افضل السبل لتجاوز العقبات التي تواجه العمل الثقافي العربي المشترك.

من جهته حذر امين العام للاتحاد العام للادباء والكتاب العرب محمد سلماوي من خطر العولمة الذي "يميع الهوية ويبدلها بأخرى هلامية لا قوام لها" مضيفا ان اساس الثقافة العربية وهي اللغة العربية في خطر دائم.

وقال ان الكتاب والادباء "هم حماة الهوية العربية" مبينا "ان هذه مسؤوليتنا وعلينا ان نحميها حفاظا على هذه الامة".

واضاف انه بالرغم الجهود التي تبذل لتأكيد مبدأ الحرية التي تقدمت اشواطاً عديدة مقارنة بالماضي "نطالب بالمزيد من الحرية فهي ضمان ارتقاء واستمرار هوية هذه الامة وضمان رقعة ادبائها وكتابها ومثقفها الذين هم العنوان الاول والاخير لهذه الامة".

واشاد باختيار موضوع (المرأة العربية والابداع في الالفية الثالثة) كعنوان الندوة الرئيسية المقامه على هامش الاجتماعات مؤكدا دور المرأة ثقافيا في المجتمعات العربية "من مرثيات الخنساء الى الروايات الجدد من الوطن العربي".

ونوه بمساحة الحرية التي يتمتع بها شعب الكويت والضمانات الدستورية والقانونية المتمثلة في الحملات الدعائية الانتخابية التي تشهدها البلاد في هذه الفترة.

واضاف "لقد اكتفينا جميعا كعرب من الخلافات والشقاكات واهدرنا الكثير من ثروة امتنا في نزاعات جانبية من دون طائل وساهمنا في تشويه صورتنا امام العالم واجهضنا العديد من الفرص التاريخية والموارد وخطط التنمية" مطالبا "ان نتأمل انفسنا ونحاسب ذواتنا حتى نستطيع اعادة تقويم اخطائنا والبدء من جديد وان هذه المهمة الاساسية الملقاة على عاتقنا كمسؤولين ومفكرين وكتاب وادباء"

من جهته قال امين عام رابطة الادباء في الكويت الدكتور خالد رمضان في كلمة افتتاح اجتماعات المكتب الذي يستمر لثلاثة ايام ويشارك فيه العديد من الجمعيات والاسر والرابطات اللادبية العربية ان "الكويت بلاد العرب ليست مجرد شعار بدليل ما قامت به من مساهمة في الصناعة الثقافية الثقيلة مثل عالم الفكر وعالم المعرفة والثقافة العالمية وجريدة الفنون".

واضاف انها قدمت للمقارئ العربي ترجمات لروائع المسرح العالمي وتحقيق وطباعة الكتب التراثية منوها بدور مؤسسة الكويت للتقدم العلمي في خدمة الثقافة العربية من خلال تكريم المبرزين في مختلف مجالات المعرفة ودور دار الاثار الاسلامية بحفظ التراث العربي



**في الأمسية التأبينية
بمناسبة أربعينية الفنان
التشكيلي الراحل
بدر القطامي في رابطة الأدباء:
ترحل الريشة ويبقى الرسم**

للأب الغائب.

قدم المشاركون في التأبين زيد عبدالله العبدالجادر كما أقيم خلال الأمسية معرض لبيع إصدارات الراحل ومعرضا للوحاته وحضر الحفل حشد من المثقفين وعدد من أفراد أسرة الفقيد.

تخلل التأبين عرض لفيلم وثائقي تناول مسيرة حياة الفنان الراحل الاجتماعية والفنية وعرض لأشهر لوحاته التي أثري بها الفن التشكيلي كما احتوى الفيلم على حوار تضمن آرائه المنصبة بمجملها على الفخر بكويت الماضي بطبيعتها البحرية والصحراوية وبتراث الأجداد وإصراره على نقل هذا التاريخ بريشته إلى النشء في الكويت وإلى العالم. ومن أهم ما

رسمت رابطة الأدباء لوحة تأبينية معبرة للفنان التشكيلي الراحل بدر جاسم القطامي في ذكرى أربعينته. حيث شارك في تجسيد صادق الشاعر الأمين العام لرابطة الأدباء الدكتور خالد عبداللطيف رمضان والشاعر الدكتور خليفة الوقيان كما شاركت ابنة الراحل مريم بدر القطامي بتأبين والدها بعبارات مصبوغة بالحزن جسدت الوفاء



د. خليفة الوقيان



د. خالد عبد اللطيف رمضان



مريم بدر القطامي



زيد العبدالجادر

محميته الطبيعية الصغيرة المزروعة
ببيع نباتات الصحراء. كان يقف أمام
شجيرات العرفج ويتغزل بجمالها. رسالة
ملخصها أن الوطن حلق نحو أربعة قرون
بجناحيه، الصحراء والبحر ولا ينبغي
لأحد أن يعيث بتلك المعادلة“.

”منذ صغري وأنا أعرف تمام المعرفة
أن إنسانا كأبي سيظل يحب ويرعى
أبناءه ويحرص على رضاهم. حنانه
على أبنائه لا يوصف فبالإضافة لكونه
أبا رائعا فقد كان صديقا عزيزا وأخا
عطوفا يشعر الشخص الذي يحبه أنه
مميز ومختلف“.

ثلاث مشاركات تأبينية من د. خالد عبد
اللطيف رمضان ود. خليفة الوقيان ومريم
القطامي لم تكتب بقلم الرصاص الذي

تناوله الفيلم أيضا تأثر الفنان القطامي
(١٩٤٣- ٢٠٠٩) خلال نشأته الأولى
بالفريج الكويتي ومسيرة تحصيله العلمي
في الكويت والقاهرة وإنجلترا وتقديمه
للكثير من الأعمال والمعارض الفنية التي
وثقت البيئة الكويتية.

قالوا عن الراحل:

”كان التراث الكويتي اهتمامه الأول
إذ تناول تفاصيله ومكوناته برؤى
مختلفة وخلاقة. أما بدر القطامي
الإنسان فكان متواصلا مع مجتمعه
حريصا على أداء الواجبات الاجتماعية
حتى في أحلك أوقات مرضه“.

”في ربيع العام المنصرم دعاني بدر
لزيارته في الشاليه بهدف الاطلاع على



الرابطة أمسية بعنوان (الانتخابات وعي ناقص) شارك فيها كل من خالد خلف، وأحمد الصراف، ومظفر عبدالله، وأدارها الأمين العام للرابطة، د. خالد عبداللطيف رمضان. وقال: إننا جميعاً نتبع توجيهات صاحب السمو أمير البلاد التي أوردتها في خطابه ودعوته إلى حسن اختيار المرشحين لمجلس الأمة القادم إلا أنه أوضح أن قضية رفع الوعي الثقافي بالديموقراطية لدى المواطن لا يتشكل بين يوم وليلة، مشيراً إلى أن التدهور الحالي للممارسات الديموقراطية هو نتاج سنوات من التخريب المتبادل بين الحكومة ومجلس الأمة. وأضاف رمضان أن توصيل عدد من النواب الذين لا يعون دورهم جيداً إلى المجلس سيعود بالبلاد إلى الخلف وسيؤدي إلى خفض سقف الحريات. كما أوضح عدم تبني أي جهة رسمية لعملية رفع وعي الإنسان الكويتي كي يمارس دوره الصحيح في إيجاد مجلس أمة جيد وقياديين ملتزمين بالنهوض بالبلاد.

وتناول المحاضرون كل من منظوره الأسباب التي أدت إلى الوضع السياسي المتأزم الحالي الذي أسفر عن حلين لمجلس الأمة ومجموعة من الحكومات قصيرة العمر ومجموعة أكبر من القرارات التي يتم التراجع عنها بعد

دأب الراحل على حمله حيثما ارتحل استعداداً لمولد فجائي لفكرة لوحة وإنما صاغتها مشاعر الود والوفاء لفنان الديرة.

أما أحمد القطامي ابن عم الفنان الراحل فقدم درعاً تذكارية لرابطة الأدباء في نهاية الأمسية بعد أن نقل بعبارة مرتجلة مشاعر القطامي بعد عودته يوماً من عزاء أحد الأصدقاء وقيامه بتأثير كبير برسم قبر ولحد وهيكل عظمي في لوحة واحدة وتركيزه على أن المقصود من اللوحة هو الاعتبار والتبصر بالنهاية الحتمية لكل إنسان

في أمسية برابطة الأدباء:
"الانتخابات وعي ناقص"

**إجماع على تحمل الحكومة
ومجلس الأمة مسؤولية الأوضاع
السياسية في البلاد**

● إشهار الأحزاب ودخول المرأة البرلمان واستحداث لجنة للقيم وتشريع قانون الذمة المالية من متطلبات التغيير المطلوب

في الأمسية الأولى لسلسلة ندوات تقيمها رابطة الأدباء بهدف نشر الوعي الديموقراطي في المجتمع، أقامت





تعرضها لهجمة برلمانية مكثفة خلال فترة زمنية لا تتجاوز العامين. كما طرحوا مجموعة من الحلول للواقع الذي نحياء تتلخص في مساعدة المرأة للدخول إلى البرلمان عن طريق التصويت لها، وتغيير النظام التعليمي بما يسمح بنشر الثقافة الديمقراطية، والسماح بنظام الأحزاب تحت أي مسمى واستحداث لجنة مستقلة للقيم ترافق الأداء البرلماني للمحافظة على مستوى أدائه.

إنقلاب على الديمقراطية

المحامي والنائب السابق خالد خلف استعرض مسيرة الديمقراطية في الكويت منذ مطلع القرن الماضي معتبرا أن أول مجلس أمة كويتي تم انتخابه عام ١٩٦٣ هو من أفضل المجالس الانتخابية التي وردت على الكويت حتى اليوم. كما اعتبر أن محاربة الديمقراطية بدأت منذ ذلك الوقت أيضا لرفض البعض للحرية التي حصل عليها الشعب الكويتي. واعتبر خلف أن الانقلاب على الديمقراطية بدأ بعد وفاة الأمير الراحل المغفور له الشيخ عبدالله السالم كما أشار إلى أن تزوير الانتخابات حصل في عام ١٩٦٧ واستحداث قانون جديد غير مكتوب

أطلق عليه قانون (شيلني واشيلك) أو نشوء الواسطة في الدوائر الحكومية في الدولة بالإضافة إلى أسلوب التجنيس غير المدروس الذي بدأ في نفس الفترة تقريبا قد أساء للمسار الديمقراطي في الكويت. وفي نفس السياق شدد خلف على أن الفوز بكرسي مجلس الأمة أصبح تجارة يتقاتل من أجلها المرشحون مشيرا إلى أن شراء الصوت الواحد بسعر ٥٠٠٠ دينار أوصل البعض لدفع ٢ مليون دينار إجمالي شراء الأصوات التي أهله للفوز في دائرته وذكر أن هذا الرقم دليل واضح على أن المرشح سيغطي نفقاته ويحقق أرباحا تفوق هذا المبلغ بكثير بعد فوزه بالانتخابات. وركز خلف على أن تهافت الناس على الحصول على المال مقابل الحرية والديموقراطية منذ سنوات طويلة من أهم الأسباب التي أوصلتنا إلى الواقع المأساوي. وحمل خلف الحكومات المتعاقبة منذ ١٩٦٧ وحتى الآن مسؤولية مشتركة مع مجالس الأمة في تخريب الديمقراطية. خاصة في ظل عدم إيمان بعض أعضاء مجلس الأمة بجدوى الديمقراطية حيث دعا البعض خلال المجلس السابق إلى حل غير دستوري





للمجلس والآن يحصد تصفيق الناخبين بعد إعلان ترشحه للمجلس القادم. وكحل للموضع الراهن دعا خلف إلى دعم المرأة بالتصويت لها لتدخل البرلمان معتبرا أن دخولها سيحد من غلواء بعض النواب الذين يتحدثون إنسانية الإنسان الكويتي. كما دعا إلى تفعيل الحزم في البلاد للحيلولة دون التصرفات المشينة.

حالة غبن

أما الكاتب أحمد الصراف فشدد على أن الوضع متأزم جدا بدليل اتصال ثلاث محطات فضائية في فترة قصيرة جدا به لعقد لقاءات تلفزيونية للحديث حول حالة الغليان الموجودة في الكويت. واعتبر الصراف أن السبب الرئيسي للأزمة الحالية ينبع من حالة الغبن التي تشعر بها جميع فئات الشعب الكويتي حتى داخل الفئة الواحدة. وأوضح الصراف أن هناك شعورا سائدا بعدم المساواة. وأضاف أن أعدادا كبيرة داخل الكويت تتأمر على الكويت وأن هناك مسؤولية مشتركة بين الحكومة ومجلس الأمة لإنجاح هذا المخطط عن طريق تصعيب معاملات الناس ودفعهم للجوء

إلى النواب دون وجود قانون حازم يمنع التجاوزات. وأن الشعب الكويتي تحول إلى طرف تعود أن يأخذ ولا يعطي. وركز الصراف على أن العقدين القادمين لن يشهدا أي تغيير إيجابي مالم يعمل طرفي القرار، الحكومة ومجلس الأمة على تغيير وتطوير النظام التعليمي في البلاد "وهم أذكى من أن يغيروا ذلك".

فقر الأدوات

من جهته استعرض الكاتب الصحفي مظفر عبدالله الأحداث السياسية التي مرت بها البلاد خلال الفترة من ٩ فبراير ٢٠٠٦ وحتى ١٨ مارس ٢٠٠٩ معتبرا هذه الأحداث دليلا على الاستهتار بالقانون والعدالة. كما اعتبر أن مسؤولية تهديد الأمن القومي مسؤولية مشتركة بين النواب والحكومة مشيرا إلى أن هدر المال العام وعدم إطاعة القوانين بالإضافة إلى عدم وجود خطة استراتيجية مستقبلية للبلاد إلى جانب تردّي الخدمات التعليمية والصحية لا تقل خطرا عن أي تهديد آخر للأمن القومي. كما لفت إلى أن القصور الشديد في وضعنا الانتخابي وفقره في الأدوات التي تساعد الناخب



على الاختيار الصحيح ساهمت أيضا في الوصول للوضع الحالي. وفي نفس السياق تساءل الكاتب عما إذا كانت الانتخابات هدفا لذاتها مشيرا إلى أن الوضع الراهن لن يؤدي إلى التغيير المنشود الذي يتطلب أدوات لا يملكها المجتمع الذي ينسى من ترشح بمجرد إعلان النتائج معتبرا أن النتائج في بعض الدوائر الانتخابية قد حسمت فعلا منذ الآن. وركز عبدالله على أن المجتمع الذي يطور نفسه لمواكبة التحضر يجب أن يبنى مؤسسات للرقابة والمحاسبة. ودعا عبدالله إلى الاستفادة من تجربة الدول المجاورة وخاصة العراق الذي أسس المفوضية العليا للانتخابات كهيئة مستقلة عن الحكومة لتنظيم كل ما يتعلق بالانتخابات كما دعا إلى وضع ضوابط للترشيح إلى جانب إيجاد كيانات تعبر عن أيديولوجياتها للناس سواء أكانت تحت مسميات الأحزاب أو أي مسمى آخر. وفي نفس السياق دعا الكاتب إلى إيجاد لجنة للقيم داخل المجلس لمنع تناول النواب على بعضهم وإلى تشريع قانون الذمة المالية وقانون يضع حدا أعلى للصرف على الحملات الانتخابية لتحقيق المساواة بين المرشحين. وتنوعت مداخلات الجمهور بين نقص الوعي السياسي لدى المرأة بعدم التصويت للمرأة المرشحة لدخول البرلمان والمفارقة بين ارتفاع مستوى التعليم لدى معظم المرشحين وانخفاض الوعي الديموقراطي. كما تساءل الحضور عن دور المثقفين في البلاد في الدفاع عن قضايا المجتمع وتوعيته بحقوقه وواجباته وقد أجاب الأمين العام للرابطة بأن الندوات التي ستقيمها الرابطة خلال الفترة القادمة وهي (ماذا نريد من مجلس الأمة) و(كيف ننتخب) تعكس إيمان الرابطة بدورها في رفع مستوى الوعي بقضايا المجتمع.

احتفالية "يوم الكتاب" في رابطة الأدباء

- طارق عبد الله فخر الدين: الكتاب الرفيق الأول في رحلة الكتابة
 - إسماعيل فهد إسماعيل: تعلمت القراءة قبل الكتابة
 - ليلى العثمان: الكتاب له قدسيته
- احتفلت رابطة الأدباء في الكويت "بيوم الكتاب"، احتفالا متميزاً بأنشطته المختلفة ابتداء من بيع مجموعة من





الكتب بأسعار رمزية، إلى توقيع لمجموعة من الكتاب لآخر إصداراتهم الأدبية مثل حمد الحمد وليلى العثمان ووليد الرقيب ود. عادل العبد المغني.

وكان للطفل نصيب في هذه الاحتفالية الثقافية بإقامة ورشة قراءه للناشئة قدمتها لطيفة البطى وعرضت فيها قصة عن الكويت بطريقة شيقة وممتعة للطفل جذبت بها الأطفال وأمتعهم، وكان للطفل دور في الورشة فقد قاموا بالتعبير عن القصة وأحداثها برسومهم وأحاسيسهم البريئة.

وفي مسرح الرابطة أقيمت ندوة ” الكتاب تجربة إنسانية“ قدمتها هدى الشوا بأسلوب رشيق ومميز أمتعت الجمهور بحضورها ومحاورتها مع المتحدثين في الندوة: د. طارق عبدالله فخر الدين ، واسماعيل فهد اسماعيل، حيث عبر كل منهما عن تجربته الأولى مع الكتاب..

تحدث في البداية د. طارق عبدالله فخر الدين عن رحلته مع الكتاب منذ أوائل خمسينيات القرن الماضي عندما رتل الملا (الشيخ) سورة ”العلق“ وسورة ”الأعلى“ وقال: هنا شعرت بأن هذه العبارات استقرت في ذهني كاستقرار نجم في سماء ليل بكر.

وأضاف قائلاً: قرأت في البداية القصص

التاريخية والمترجمة الجذابة التي أسهمت في توسعة خيالي، وقد تأثر جيلي بكامله بثقافة التحديث النابعة من مصر.

ثم تحدث اسماعيل فهد اسماعيل عن تجربته مع الكتاب منذ صغره وقال: أول كتاب قرأته ”ألف ليلة وليلة“ وبعد ذلك ارتبطت بالكتاب وكانت بدايتي ورحلتي مع التأليف. وأكد الأديب اسماعيل أن لنشأته دور كبير في حب القراءة فقد أسس مع أصدقائه ملتقى للثقافة لتبادل الكتب والمجلات فأثرت طفولته بالمعرفة، وقد كان الحضور متفاعلاً وحريصاً على المداخلات التي أضافت جوا ممتعا للندوة فأشارت الكاتبة ليلي العثمان إلى أن الكتاب سابقا كان له قيمة كبيرة وقدسيته وكان هناك حرص أكبر عليه.

وكانت هناك مداخلات متعددة عبرت عن حال القراءة في وقتنا الحالي وضعف إقبال الشباب والأطفال على القراءة ..

وقد اقترح د. طارق عدة اقتراحات لنشر حب القراءة ومنها .. حملة لزيارة المستشفيات وتزويد المرضى بالكتب وزيارة الكتاب للمدارس وقراءة مقاطع من كتبهم حتى يصل الكتاب إلى الجمهور بشتى الطرق الممكنة.



رابطة الأدباء وندوة الصوت الخافت في البرلمان

أقامت رابطة الأدباء في الكويت ندوة
بعنوان ” الصوت الخافت في البرلمان ”

استضافت فيها كل من د. هيله المكي
دكتورة في قسم العلوم السياسية بجامعة
الكويت و أنور الرشيد مراقب الحركة
البرلمانية ، ود. خالد رمضان أمين عام
الرابطة وقد قام بتقديم الندوة طالب
المولي.

افتتحت الندوة د. هيله المكي موضحه
أن غياب دور المثقفين ونقص الوعي في
مختلف التيارات دفع ثمنه المثقفون أنفسهم
كما أن الكويت أخذت تعاني من تأزيمات
كبيرة وأقرب مثال لذلك منع صدور
بعض الكتب في معرض الكتاب وكلما
تطور الزمن كلما زاد الممنوع في المعرض،
وأضافت الكويت الآن تمر بفترة حرجة
والكل يجب أن يعيد حساباته خاصة أن
الدولة تعاني من خطورات إقليمية بسبب
موقعها الجغرافي. عوضاً عن أوضاع
الكويت مع العراق غير المستقرة ، كما أن
المنطقة تواجه التحدي أكثر من السابق

بدعم من الشيخة باسمة المبارك الصباح:

طبع مجموعة إصدارات للكتاب
الشباب بطريقة برايل للمكفوفين

برعاية ودعم من الشيخة باسمة المبارك
العبدالله الجابر الصباح و تشجيعاً منها
لمسيرة الأدب و الثقافة في الكويت
وحرصها على وصول الأعمال الوطنية
الثقافية إلى أكبر شريحة من القراء و
المهتمين بالأدب تم التعاون مع جمعية
المكفوفين الكويتية لطباعة سلسلة من
الإصدارات للكتاب الشباب أعضاء رابطة
الأدباء في طبعة خاصة بطريقة برايل
للمكفوفين . ومن هؤلاء الكتاب حميدي
حمود، باسمة العنزي، ميس العثمان ،
ماجد القطامي و استبرق أحمد.

و الجدير بالذكر أن الشيخة باسمة
الصباح تحرص على تشجيع أعضاء
منتدى المبدعين الشباب في رابطة
الأدباء ممن يتمتعون بالموهبة الأدبية
وتحثهم على تطوير ملكتهم في الكتابة و
ذلك برعاية صندوق يحمل للإبداع يحمل
إسمها.





لأنها لا تعي ما هي سياسة الحكومة الأمريكية الجديدة ونظرتها للمنطقة. ومن ثم تطرقت المكيمي للأموال التي تهدر على حملات تدعو لفضائل من المفترض أن تكون بديهية في كل مجتمع مثال على ذلك حملة ” أقسم ” وهذا

ليس طعناً بالحملة نفسها ولكنه مؤشر خطير بأن تخصص أموال لهذا النوع من القيم مما يعني انخفاض هذه القيم السامية في مجتمعنا ، و أوضحت مدى حاجة الكويت لصوت المثقف الواعي لكن هذا لا يعني تسييس المثقف لأن الحديث المكثف في السياسة ما هو إلا جرعة زائدة في السياسة لا نراها في أي مجتمع مما يسبب حالة خوف في المجتمع نفسه لذلك صوت المثقف ليس بالدائرة السياسية وإنما بالضغط على السلطة السياسية وعودة مكانة الأدب والأدباء والفنون وكل ما هو جميل للمجتمع وفي نهاية حديثها ناشدت أن لا تكون السلطة فريسة للبرلمان فالحكومة القوية ما هي إلا حكومة متقفين ودعم للفن الإنساني. في إطار هذا الموضوع أكمل أنور الرشيد معتقداً أن الفترة القادمة لن تكون أفضل من الحالية ثم طرح عدة أسئلة لماذا

الصوت الخافت ؟ لماذا يتم التصويت لمن هم ضد الحكومة ؟ هل تخلت الطبقة الوسطى عن دورها في توجيه المجتمع ؟ هل العزوف عن الانتخاب هو حل للمشكلة ؟ وهل الخلاف بين السلطتين هو وليد اليوم ؟

آثر البدء بالإجابة على السؤال الأخير الذي طرحه وذلك من خلال السرد التاريخي منذ ١٩٢١ حينما تمت المطالبة بوجود مجلس شورى ولم تتم الاستجابة لهذه المطالب مروراً بهزيمة ٦٧ والتي سميت نكسة حتى يتم التخفيف من وطأتها إلى أن جاءت سنة ٧١ وكان المجلس في تلك الفترة من أفضل المجالس التي مرت على الدولة واستمر الرشيد بسرد الأحداث السياسية المهمة التي مرت بين السلطتين التنفيذية والتشريعية إلى أن أنهاها بعودة الحياة البرلمانية بعد الغزو ، وأضاف أن السلطة التنفيذية لا تعي تغيرات المجتمع الحاصلة الآن كما أن الصراع سيكون دائماً ولن ينتهي بين السلطتين ففي الكويت هناك تياران أحدهما يناشد الديمقراطية ويدعو للعمل بها بينما التيار الآخر ضد ذلك ولا يريد للديمقراطية أن ترى النور ،





وهذه الأحداث ليست بجديدة فبريطانيا
مبتكرة الديمقراطية عانت ما نحن نعانيه
الآن وعاشت في نفس الصراع لكنها
استطاعت التغلب عليه ومعالجته بطرق
سليمة ، والمرحلة القادمة في الكويت
تتطلب من المثقفين ومن الطبقة الوسطى
أن يدركوا أن مصالحهم في خطر بسبب
تشجيع قيام الفرعية ولو استمر الحال
هكذا ستتحول الكويت إلى دولة تعاني
من صراعات داخلية ومذابح كما يحصل
في الصومال وأفغانستان ، وختم الرشيد
قوله لا بد من مبادرة جديّة من المسؤولين
لإنقاذ ما يمكن إنقاذه .

بعد ذلك استلم دفة الموضوع د. خالد
رمضان فقال: بأن الكل يتفق بوجود
تيارين في المجلس تيار محافظ للحد
من الحريات العامة وهذا التيار صوته
عالٍ في البرلمان وتيار آخر من المفترض
أن يطالب بالتطوير والحدّثة والحريات
وللأسف صوته خافت و أفراده قلة،

وتساءل: لماذا ؟ ثم أجاب: لأن الحكومة
تدخلت بالانتخابات من خلال تقسيم
الدوائر ودعم بعض الأشخاص ليصلوا
للبرلمان وهؤلاء الذين وصلوا عن طريق
الحكومة أخذوا يطالبونها بمنافع مادية

لهم مما سبب ضغطاً على المال العام
فساداً في الإدارة الحكومية ، وأضاف
د. رمضان: أن الكتل السياسية ما هي
إلا خلطة فيها من يسعى للتطور وفيها
تيارات دينية وهذه الكتل لم تسند
الحكومة مما سبب التأزيم و“مذبحة”
الوزراء ، وأضاف د. رمضان أننا أمام
مأزق لأن التيار المتحكم في البلد يقدر
فعل ما يشاء وقت ما يشاء وهذا للأسف
يؤخر البلد أما التيار الآخر الذي يجب
أن يقود للأمام ويطالب بحلول القضايا
وتعديل القوانين فإن مطالبه تموت أمام
عدم الاستجابة، والمطلوب منّا أن نوصل
للبرلمان من يريد التطوير والثقافة والتعليم
ويناشد الحريات ، وختم د. خالد رمضان
بقوله أن أملنا أن يصل عدد من النواب
يحولون مجتمعنا إلى مجتمع مدني
متطور يسعى للحريات العامة .

وفي نهاية الندوة ترك المجال لمداخلات
الحضور

عقب أحد الحضور بأن الصوت الخافت
هو في المجتمع وليس في البرلمان
أضاف آخر: إن مشكلة الكويت أنها لا
تعرف ما هي اللعبة السياسية وقبل
مهاجمة الحكومة لا بد من وجود حملة



لتعريف بالوعي البرلماني .
ثم عقبته إحدى الحاضرات بأن مجتمعنا
غير قارئ وإنما متلقي والإعلام لا يتوجه
للفئة الشبابية بشكل صحيح .
وآخر مداخلات الحضور كانت للدكتور
سليمان الشطي الذي قال لأول مرة
في الكويت الطبقة الوسطى متعاطفة
مع الحكومة أكثر من البرلمان لأن هذه
الطبقة أحست بأن همومها العامة لم تراعى
وتحترم ، كما أنه للأسف أن القضايا التي
تمس العموم مثل الإرهاب الفكري لا نرى
لها صدى في البرلمان لكن نجد صدى
للخدمات الشخصية .

