

العدد 468 يوليو 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 جنيهات، 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
(468) July 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 ماذا يريد المثقفون؟ د. خالد عبداللطيف رمضان

دراسات

٦ النزعة الإخبارية في النقد العربي القديم د. محمد مريني

قراءات

١٦ "موستيك" والأسطورية الواقعية بقلم: محمد بسام سرميني

٢٤ مغامرة اللغة في رواية "عقيدة رقص" محمود قاسم

٣٢ الخطاب النقدي عند لويس عوض المفاهيم والإجراءات د. لطيفة إبراهيم برهم

حوار

٤٦ الرواية لن تسحب البساط من الشعر الشاعر يعقوب السبيعي

مقالات

٥٢ نزار قباني على منهج التحليل النفسي عبدالرحمن حمادي

٦٠ (البلاغة العربية بين الجروح والطموح) د. أحمد زكريا ياسوف

٦٦ التواصل الثقافي "الصورة واللغة" د. علاء عبد الهادي

معاجم

٧٤ من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية خالد سالم محمد

معرض

٨٠ يوسف إدريس.. منظراً مسرحياً د. إدريس الذهبي

شعر

١٠٢ نادين عبد العزيز جمعة

١٠٦ المحبّة عبد المجيد إبراهيم قاسم

١٠٨ يعاقب مجزوءه بالوتد عزت الطيرى

قصة

١١٤ الحمروش خالد أحمد الصالح

١١٨ تلك المراثي تماري سليمان

١٢٢ طيف حنان عبد القادر



ماذا يريد المثقفون؟

بقلم: د. خالد عبداللطيف رمضان

خلال فترة الحملات الانتخابية السابقة لاختيار نواب الأمة، طاردت وسائل الإعلام الأدباء والمثقفين، تسألهم ماذا تريدون من نواب الأمة، أو من مجلس الأمة..؟ والسؤال سهل في شكله، ولكنه صعب الوقع على أي مثقف غيور.. فالإجابة على مثل هذا السؤال تستدعي الرجوع بالذاكرة خمسين عاماً لمعرفة كيف كان الوضع الثقافي، وكيف كان اهتمام الدولة والمجتمع بالعمل الثقافي، وكيف أصبح الآن.

ربما منذ مطلع القرن العشرين بدأ أهل الكويت اهتمامهم بالتعليم والعمل الثقافي.. واستضافت البلاد عدداً من الأدباء والعلماء العرب من مختلف الأقطار العربية.. وتتالي افتتاح المدارس النظامية للبنين والبنات.. ومع استقلال الكويت عام ١٩٦١ بدأ بناء الدولة الحديثة.

وبفضل جهود رواد التنوير تحققت الإنجازات في مختلف أوجه الحياة.. والثقافة حظيت بنصيبها من اهتمام رجال الدولة.. فالقياديون في معظم أجهزة الدولة يتسمون بالانفتاح والاستنارة.. وبفضل جهودهم لقي التعليم الدعم وحظيت الثقافة بالرعاية.

وحتى قبل الاستقلال شهد عام ١٩٥٩ انطلاقة الماكينة الثقافية الكويتية ذات التوجه العربي، فصدرت مجلة العربي، التي شكلت حدثاً ثقافياً استثنائياً في ذلك الحين، واحتضنت الكويت في نفس الشهر المؤتمر العام للأدباء والكتاب العرب.. وسعت وزارة الإعلام للتأسيس لصناعة ثقافية عربية مؤثرة من خلال إطلاق مجلة عالم الفكر، وسلسلة المسرح العالمي، وإصدار الكتب التراثية، وتحقيق عيون التراث العربي.



والحريات والمدافع عنها، أصبح مطالباً بالحد من الحريات العامة، ومتدخلاً في خصوصيات الأفراد.. ومراقباً متشدداً للإبداع الثقافي والفني، مما تسبب في تأخر كثير من الأنشطة الثقافية، خاصة معرض الكويت للكتاب العربي، بل وصل الأمر إلى أن منع أول مسرحية من العرض لأسباب سياسية وهي "لا يكبر طيرة" كان بفعل ضغط مجلس الأمة، لأنها تجرأت وانتقدت التجربة البرلمانية.

وتراجع اهتمام الدولة بالعمل الثقافي، والخطاب الأميري الذي تلقبه الحكومة في بداية كل دور انعقاد لمجلس الأمة خير شاهد على ذلك، حيث لا تذكر الثقافة وإن ذكرت فيشكل عارض، يأتي في ذيل اهتماماتها. فكيف للثقافة أن تزدهر في ظل هذه الأجواء؟

هذا هو هم المثقف في الكويت.. وما يطلبه من نواب الأمة، خاصة ممن يتوسم فيهم الاستتارة والانفتاح والوطنية، أن يرتفع صوته في دعم الحريات والسعي إلى رفع سقفها وخاصة حرية التعبير.. فصمتهم يزيد الأمر سوءاً ويظل الصوت الآخر عالياً مؤثراً، نحو المزيد من قمع الحريات والمزيد من الانغلاق والتخلف. لعلنا نشهد صحوة لبعض نواب الأمة في المجلس الحالي، لكن تدب الحياة في المشهد الثقافي الكويتي.

وكان التناغم قائماً بين المسؤولين في مختلف قطاعات الدولة فيما يتعلق بالاهتمام بالشأن الثقافي.. تكاملت جهود المدارس مع أندية رعاية الشباب، والجمعيات الأهلية. ووزارات الدولة ومؤسساتها في دعم العمل الثقافي ورفعه.

حتى شهد القاصي والداني للكويت جهودها في خدمة الثقافة العربية..

وتعددت المؤسسات الفاعلة في الساحة الثقافية منها الرسمي مثل وزارة الإعلام والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب والهيئة العامة للشباب والرياضة، وجامعة الكويت ومنها الأهلي مثل رابطة الأدباء والجمعية الكويتية للفنون التشكيلية وجمعية الفنانين والفرق المسرحية والجمعية الكويتية لتقديم الطفولة العربية، ومنها الخاص مثل جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، وجائزة سعاد الصباح وعبد الله المبارك لإبداع الشباب العربي، ودار الآثار الإسلامية، ومتحف طارق الرجب، وغيرها..

ولم يكن النشاط الثقافي ليزدهر، لولا إيمان معظم القياديين في وزارات الدولة ومؤسساتها.. برسالة الثقافة، ودورها في بناء شخصية المواطن وكان مجلس الأمة في تلك السنوات الجميلة، راعي الحريات والمدافع عنها..

إلى أن انقلبت الموازين بفعل التغيرات الديموغرافية، وانتشار المد المحافظ وأصبح القياديون في مختلف المواقع لا يؤمنون بالثقافة ولا برسالتها.

وبدلاً من أن يكون مجلس الأمة راعي





النزعة الإخبارية في النقد العربي القديم (كتب الطبقات نموذجاً)

بقلم: د. محمد مريني
(المغرب)

مقدمة

إذا كان المنهج التاريخي قد ظهرت بدايته منذ القرن الثامن عشر في أوروبا، فإننا نجد له ملامح وإن لم تكن منهجية في نقدنا العربي القديم. فقد بدأت الأحكام التاريخية في النقد العربي القديم منذ وجه السؤال من أشعر ؟ ”فالإجابة عنه تقتضي معرفة تاريخية تمتد إلى أكبر عدد من الشعراء“^١. لكن تبقى هذه الملامح ذات طابع إخباري عام، لا يرقى إلى مستوى القراءة التاريخية التحليلية إلا في نماذجه المتأخرة، كما سنرى فيما بعد.

نسمي هذا النوع من الممارسة النقدية ”نزعة إخبارية“ استثناسا بما ورد عند الناقد الفرنسي ”جيرار جينيت“ في حديثه عما يسميه ”التاريخ الإخباري“ أو ”النوادي“^٢ Anecdote. وهو نقد يتميز بطابعه الموسوعي، كما يكون اهتمام الناقد منصبا في إطار هذا النوع من النقد على الأخبار الفردية للكتاب والشعراء وعائلاتهم، ومعارفهم، وأصدقائهم^٣. وقد أشار ”جينيت“ إلى كون هذا النوع من النقد يمثل مرحلة سابقة لظهور النقد في صيغته المنهجية المنظمة^٤. وقد سبق لمحمد مندور أن أشار إلى هذه الحقيقة- بالنسبة للنقد العربي- بقوله:

”النقد الأدبي سابق عند العرب للتاريخ الأدبي، وذلك لما هو واضح في تاريخ الأمم القديمة من أن الدراسات التاريخية المنظمة لم تنشأ إلا بعد أن اجتمع لدى كل أمة تراث شعرت بالحاجة إلى مراجعته، وهذا لم يحدث في الأدب إلا بعد أن تراخى الزمن بعهد الإنتاج الحقيقي“^٥.

سنحاول من خلال ما يلي تتبع مظاهر حضور النزعة التاريخية الإخبارية في نماذج من كتب التراجم والطبقات.



١- كتب الطبقات: قراءة في مسار التكون. اهتم المسلمون منذ القديم اهتماما بالغا بالمصنفات التي تعنى بالتراجم، لقد كان هذا العلم عندهم- حسب تعبير فرانز روزنتال- "أثبت صور التعبير التاريخي"^٦. يبدو هذا الاهتمام- في نظره- قائما على تصور معين لمفهوم التاريخ؛ فقد كان المسلمون "يعتقدون أن السياسة كانت كلها من عمل الأشخاص، وأنها لا تفهم إلا على ضوء صفاتهم، وخبراتهم، وبذلك أصبح التاريخ في أذهان كثير من المسلمين مرادفا تقريبا للتراجم وسير الرجال"^٧.

لقد اتخذ الاهتمام بالتراجم صورا عديدة؛ لعل أهمها جميعا ما اصطلح عليه بعلم الطبقات. وإذا كانت المصنفات في هذا العلم تغطي مختلف الحقول المعرفية التراثية، فإن التركيز كان على ثلاثة علوم: علم الحديث النبوي، وعلم الأدب، وعلم النحو^٨.

لقد كانت بدايات هذا العلم في مجال الحديث النبوي؛ إذ تصدرت المصنفات المرتبطة بطبقات المحدثين اهتمام المحققين؛ وذلك لحاجة العلماء الذين كانوا معنيين بتدوين الحديث إلى معرفة سير رجال الأسانيد، طبقا لمنهجهم في عملية "الجرح والتعديل". لذلك يقول ابن الصلاح في مقدمته:

"الباحث الناظر في هذا الفن يحتاج إلى معرفة المواليد والوفيات ومن أخذ عنه ومن أخذ عنهم"^٩.

وقد ذكر ابن النديم أن أبا عبد الله بن عمر الواقيدي (٢٠٧) ألف كتابا في الطبقات، كما ألف بعده ابن سعد كتابه المشهور "طبقات ابن سعد" (٣٠)، في كتاب في طبقات الفقهاء والمحدثين^{١٠}.

وكان هذا الدافع الديني عاملا أساسيا في انتقال فكرة الطبقات إلى علم الأدب وعلم اللغة؛ إذ ثمة تداخل واضح بينه وبين علم الحديث النبوي. يتعين علينا أن نذكر هنا بخصوصية الحضارة العربية الإسلامية؛ فهي حضارة قائمة على النص، ومن هنا كان للغة منزلة متميزة. ومما لاشك فيه أن الأدب كان مصدرا جوهريا لتحقيق خصوصية الحضارة الإسلامية. لقد كان الأدب هو المعين على فهم النص الديني (القرآن الكريم والحديث النبوي)، لذلك كان "من الطبيعي أن تتداخل المقاييس المرجعية وتذوب قيمة الأدب من حيث هو فن لينساب في شرايين اللغة كأس من أسسها المحيثة"^{١١}.

لقد حظي الشعر، وخاصة الجاهلي منه بأهمية كبيرة، إذ به تعرف معاني ألفاظ القرآن الكريم والسنة النبوية. لذلك اعتبر العلماء المسلمون علم الأدب وعلم اللغة من فروع الكفايات^{١٢}. كما أصبح علم الشعر من بين الكلام "شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم، وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم. وكانت ملكته مستحكمة فيهم شأن ملكاتهم كلها"^{١٣}.

كما يشير بعض الدارسين إلى أن مصطلح الطبقة قد ظهر في الأدب العربي كشكل من أشكال الموازنة الجماعية بين الشعراء، بعد أن تبين أن التفاضل بين الشعراء المتقاربين في الجودة الفنية لم يعد ممكنا "وكان ذلك أول إشارة في تاريخ النقد إلى أن الشعراء طبقات"^{١٤}.

٢- النزعة الإخبارية في كتاب "طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي.





الأساس الأول هو الفحولة؛ كل الشعراء الذين تعرض لهم ابن سلام شعراء فحول. صرح بهذا المقياس في حديثه عن الشعراء الجاهليين، بقوله:

”اقتصرننا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً“. وقد استمد ابن سلام هذا المقياس من الأصمعي الذي كان يقسم الشعراء إلى فحول وغير فحول^{١٧}.

الأساس الثاني هو التقارب بين الشعراء الذين يندرجون ضمن الطبقة الواحدة. يرى محقق الكتاب محمود شاكر التشابه ”هو أساس نظر ابن سلام، ولا يتشابه شاعران إلا في مذهبهما في الشعر، ومنهجهما الذي يتميز به كل واحد منهما“^{١٨}

الأساس الثالث هو الزمن؛ وعلى أساسه تم تقسيم الكتاب إلى مجموعتين: جاهليين وإسلاميين. وقد ورد عنوان الكتاب عند بعض الباحثين بالصيغة التالية: ”طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين“^{١٩}. كما اعتبر صاحب الفهرست طبقات فحول الشعراء لابن سلام كتابين وليس كتاباً واحداً^{٢٠}؛ أحدهما في طبقات فحول الشعراء الإسلاميين، والآخر في فحول الشعراء الإسلاميين؛ ذلك أن اضطراب المقدمة، وما فيها من خلط يشعر بأنه كانت هناك مقدمتان أدمجت إحداها في الأخرى^{٢١}.

الأساس الرابع هو المكان؛ لقد وزع ابن سلام الشعراء بين الجاهلية والإسلام، لكنه لاحظ- بعد ذلك- أن هناك شعراء لم يصبحوا شعراء للعرب كافة، بل ظلوا متصلين كل بقريته، فجمعهم في باب شعراء القرى^{٢٢}:

على هذا الأساس قسم الشعراء بحسب الانتماء الجغرافي إلى ما يلي:
”المدينة ومكة والطائف واليمامة والبحرين،

يعتبر هذا الكتاب في رأي بعض الباحثين أقدم كتاب- وصلنا في مجال الأدب- يستعمل لفظ طبقة^{١٥}. لذلك سنفرده باهتمام خاص، في سياق تأكيد الطابع الإخباري للممارسة التاريخية العربية.

١-٢ موضوع الكتاب كما هو واضح من العنوان هو تصنيف الشعراء الفحول في الجاهلية والإسلام إلى طبقات. ولعل الفقرة التالية تقدم بعض الإضاءات حول موضوع الكتاب. يقول ابن سلام:

”فصلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين، فنزلناهم منازلهم، واحتجنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة وما يقول فيه العلماء، وقد اختلف الرواة فيهم. فنظر قوم من أهل الشعر والنفاز في كلام العرب والعلم بالعربية إذا اختلف الرواة وقالوا بأرائهم وقالت العشائر بأهوائها، فلا يقنع الناس في ذلك إلا الرواية عما تقدم“^{١٦}.

٢-٢ صنف ابن سلام الشعراء الجاهليين- وعددهم أربعون شاعراً- إلى عشر طبقات، وكل أربعة منهم في طبقة. كما ألحق بهم ثلاث طبقات أخرى:
- طبقة أصحاب المراثي، وهي مؤلفة من أربعة شعراء.

- طبقة شعراء القرى العربية، يتميز هؤلاء بنشأتهم العربية، وتضم هذه الطبقة ثلاثين شاعراً. صنفوا بحسب القرى التي عاشوا فيها: فهناك شعراء المدينة، وشعراء الطائف، وشعراء البحرين.

- هناك طبقة شعراء اليهود.

كما جعل شعراء الإسلام في عشر طبقات أخرى منتها إلى العصر الأموي.

ما هي الأسس التي أقام عليه ابن سلام تقسيمه؟



وأشهرها قرية المدينة. شعراؤها الفحول خمسة: ثلاثة من الخزرج واثنان من الأوس. فمن الخزرج، من بني النجار حسان بن ثابت. ومن بني سلمة: كعب بن مالك ومن بلحارث بن الخزرج: عبد الله بن رواحة. ومن الأوس: قيس بن الخطيم من بني ظفر وأبوقيس ابن الأسلت، من بني عمرو بن عوف» ٢٣٠.

كما فاضل بين شعراء كل قرية فجعل عبد الله بن الزبيري أشعر المكيين: ”ويمكة شعراء، فأبرعهم شعرا: عبد الله بن الزبيري بن قيس بن عدي بن سعد بن سهم، والزبير بن عبد طالب، شاعر. وأبو سفيان بن الحارث، شاعر» ٢٤.

من المهم الإشارة هنا- ونحن بصدد الحديث عن العامل الجغرافي- إلى ما ذكره ابن سلام عن تأثير الحروب في الشعر؛ إن الشعر يكثر بالحروب:

”وبالطائف شعر وليس بالكثير، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج، أو قوم يغيرون ويغار عليهم. والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة، ولم يحاربوا. وذلك الذي قلل شعر عمان وأهل الطائف في طرف» ٢٥.

٢-٣ من أهم القضايا- ذات الصلة بالمباحث التاريخية- التي أثارها ابن سلام مسألة الوضع والانتحال. وقد كانت نظراته من أقدم ما كتب في الموضوع.

لقد كان الشعر عند العرب في الجاهلية ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، فجاء الإسلام، فتشاغل عنه المسلمون بالجهاد، وغزو فارس والروم ”فلما كثر الإسلام، وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم

يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم منه كثير. وقد كان عند النعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول، وما مدح هو وأهل بيته به، صار ذلك إلى بني مروان، أو صار منه” ٢٦.

وقد وقف ابن سلام في مواضع كثيرة من كتابه عند أسباب الانتحال:

أول سبب وقف عنده هو العصبية بين القبائل: ”وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم فأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار فقالوا على ألسنة شعرائهم ثم كانت الرواة بعد، فزادوا في الأشعار التي قيلت” ٢٧.

عامل آخر ساهم في شيوع ظاهرة الوضع والانتحال- من منظور ابن سلام- هو تزايد الرواة:

”وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أحاديثها: حماد الراوية، وكان غير موثوق به، وكان ينحل شعر الرجل غيره، وينحله غير شعره، ويزيد في الأشعار” ٢٨.

كما قد يكون سبب الانتحال هو شهرة قصيدة من القصائد مثال ذلك قصيدة أبي طالب التي مدح فيها النبي، فقد زيد فيها وطولت ”ورأيت في كتاب يوسف بن سعد صاحبنا منذ أكثر من مائة سنة: وقد علمت أن قد زاد الناس فيها، ولا أدري أين منتهاها. سألتني الأصمعي عنها فقلت: صحيحة جيدة. قال: أتدري أين منتهاها؟ وسألتني الأصمعي عنها، فقلت صحيحة جيدة. قال: أتدري منتهاها؟ قلت: لا” ٢٩.

هناك عامل آخر ساهم في ظاهرة الانتحال، كما أشار إليها ابن سلام، له علاقة بالقصص الديني، وقد أشار ابن



الانتحال سيثيرها بعض المتأخرين من العرب والمستشرقين^{٣٤}. من جهة أخرى تعرض ابن سلام- في ما يتعلق بمسألة الانتحال- لهجوم عنيف، من قبل بعض المهتمين بتاريخ الأدب العربي القديم. وقد طرح هذا الموضوع من زاوية الصراع الذي كان بين الكوفيين والبصريين؛ على الأساس الذي قررت فيه أوضاع المنافسة بين المدينتين أوضاع أخذ الشعر، وطرق النظر فيه^{٣٥}.

٢-٤ إن الرغبة في توثيق النصوص، وتمييز صحيحها من زائفها هو ما جعل ابن سلام يتشدد في مهمة النقد والناقد، لقد أصبح الشعر "صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يتقنه اللسان"^{٣٦}.

هذا الناقد هو الذي يستطيع ضبط الشعر، عكس الراوي الذي يكتفي بالنقل: "وجدنا رواة العلم يغلطون في الشعر، ولا يضبط الشعر إلا أهله"^{٣٧}. لذلك "ليس يشكل على أهل العلم زيادة الرواة ولا ما وضعوا، ولا ما وضع المولدون، وإنما عضل بهم أن يقول الرجل من أهل البادية من ولد الشعراء، أو الرجل ليس من ولدهم، فيشكل ذلك بعض الإشكال"^{٣٨}.

هذا النوع من الصرامة المنهجية هو الذي سيسعف ابن سلام في ضبط مادة الكتاب، والتحديد الدقيق للطبقات التي تؤلفه. يقول في آخر المقدمة:

"ثم اقتصرنا- بعد الفحص والنظر والرواية عن مضي من أهل العلم- إلى رهط أربعة اجتمعوا على أنهم أشعر العرب طبقة"^{٣٩}.

سلام هنا تحديدا إلى ابن إسحاق، الذي كتب في السيرة النبوية:

"وكان مما أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غثاء منه، محمد بن إسحاق بن يسار- مولى آل مخزومة بن المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالسير. قال الزهري: لا يزال في الناس علم ما بقي مولى آل مخزومة، وكان أكثر علمه بالمغازي والسير وغير ذلك- فقبل منه الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أتينا به فأحمله. ولم يكن ذلك عذرا، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط، وأشعار النساء فضلا عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعارا كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام معقود بقواف"^{٣٠}.

أما الدليل العملي الذي يقدمه ابن سلام لتأكيد فكرته حول ذهاب الشعر قلة ما بأيدي الرواة المصححين من أشعار طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص "إذ لم يصح لهما من القصائد إلا بقدر عشر، وإن لم يكن لهما غيرهن" فليس موضعهما حيث وضعنا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروى من الغناء لهما، فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة"^{٣١}.

يستشهد ابن سلام هنا بكلام لأحد العلماء، وهو أبو عمر بن العلاء، الذي قال: "ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير"^{٣٢}.

إذا كان ابن سلام يقدم- عادة- في تاريخ الأدب العربي باعتباره أول من أثار ظاهرة الوضع والانتحال بطريقة منهجية^{٣٣}، فإن المؤرخين القدماء الذين جاءوا بعده لم يطوروا هذه النظرية. لكن مسألة



٣- النزعة الإخبارية في كتاب "الشعر والشعراء" لابن قتيبة ٤٠.

قدم ابن قتيبة كتابه باعتباره يخبر عن "الشعراء وأزمانهم، وأقدارهم، وأحوالهم في أشعارهم، وقبائلهم، وأسماء آبائهم ومن كان يعرف باللقب أو بالكنية منهم، وعما يستحسن من أخبار الرجل ويستجد من شعره، وما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطأ في ألفاظهم أو معانيهم، وما سبق إليه المتقدمون فأخذه عنهم المتأخرون أقسام الشعر وطبقاته، وعن الوجوه التي يختار عليها الشعر ويستحسن لها، إلى غير ذلك...." ٤١.

٣-١ يتضح من خلال هذه القولة الطابع الموسوعي للخطاب النقدي التاريخي في الأدب العربي القديم. ذلك أن الممارسة النقدية لابن قتيبة تكاد تغطي هنا مختلف العناصر المرتبطة بالجوانب الثلاثة التالية: الشاعر- السياق- الشعر.

من الجوانب التي تدرج ضمن المستوى الأول، ما يلي:

- اسم الشاعر.
- اسم آبائه.
- اللقب والكنية.
- أخبار الشاعر.

أما الجوانب التي لها صلة بـ "السياق" فتمثل في:

- الانتماء القبلي للشاعر.
- الزمن الذي عاش فيه.
- مكانته الاجتماعية.
- وتمثل الجوانب المتصلة بشعر الشاعر في:
- أقوال العلماء في شعره.
- جوانب التجديد والتقليد فيه.

- أقسام الشعر وطبقاته.

٣-٢ يمكن تقديم مثال لما أشرنا إليه بما أورده المؤلف في ترجمته لأول شاعر وقف عنده، وهو امرئ القيس:

فبعد تقديمه لاسم الشاعر: (هو امرئ القيس)، ولقبه: (ذو القروح) أشار إلى نسبه من جهة أبيه: (حجر بن عمرو الكندي)، وانتمائه القبلي: (هو من أهل نجد). ثم ذكر طائفة من الأخبار، سواء ما له صلة مباشرة به شخصياً، أو ما له صلة بعائلته وقبيلته بشكل عام.

الملاحظ أن هناك تداخلاً بين النصوص الشعرية والأخبار المقدمة، بحيث تصبح هذه الأخبار بمثابة الإطار الذي يسعف في إدراك حقيقة النصوص. هذا فضلاً عما يحققه هذا التداخل من تشويق، وذلك بالنظر إلى اعتماد الأسلوب السردى، أي تقديم الأخبار في صورة أقرب إلى القالب الحكائي، مما يجعل التحليل يتحول أحياناً إلى "حكي من الدرجة الثانية". لنر ذلك من خلال هذا المقطع الذي اقتطفناه من الكتاب (بشيء من التصرف):

"...وكان امرؤ القيس طرده أبوه لما صنع في الشعر بفاطمة ما صنع، وكان لها عاشقاً، فطلبها زمناً فلم يصل إليها، وكان يطلب منها غرة حتى كان منها يوم الغدير بدارة جلجل ما كان، فقال:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

فلما بلغ ذلك حجراً أباه دعا مولى له يقال له ربيعة، فقال له: أقتل امرأ القيس وأتني بعينه، فذبح جؤذراً فأناه بعينه، فندم حجر على ذلك، فقال: أبيت اللعن، إنني لم أقتله، فقال: فأنتي به، فانطلق فإذا هو قد قال شعراً في رأس جبل، وهو قوله:



فلا تتركني يا ربيع لهذه

وكنت أراني قبلها بك واثقا
فردته إلى أبيه، فنهاه عن قول الشعر، ثم قال:
ألا أنعم صباحا أيها الطلل البالي
فبلغ ذلك أباه، فطرده، فبلغه مقتل أبيه
وهو بدمون، فقال:

تطاول الليل علينا دمون

دمون إنا معشر يمانون

وإننا لأهلنا محبوبون

ثم قال: ضيعني صغيرا، وحملني دمه
كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم
خمر، وغد أمر، ثم قال:

خليلي ما في اليوم مصحى لشارب

ولا في غد إذ كان ما كان مشرب

ثم ألى لا يأكل لحما ولا يشرب خمرا
حتى يثار بأبيه، فلما كان الليل لاح له
برق، فقال:

أرقت لبرق بليل أهل

يضيء سناه بأعلى الجبل...”

يمضي المؤلف على هذا النحو في تقديم
أخبار وأشعار امرئ القيس، من خلال
هذا النص الطويل، الذي يسعفنا في
تقديم ملاحظات حول النزعة الإخبارية
عند ابن قتيبة:

- ليس هناك توسع في عرض الخبر،
وإنما هناك حرص على انتقاء المعلومات
ذات العلاقة المباشرة بالنص، إن الصيغة
الإخبارية جاءت هنا جد مكثفة. تتضح
هذه الخصوصية بالمقارنة بين النص هنا،
والطريقة الإخبارية التي اعتمدها أبو
الفرج الأصفهاني في الأغاني مثلا، كما
سنرى لاحقا. كما لا يقدم المؤلف القصيدة
المستشهد بها كاملة، وإنما يكتفي بتقديم

المطلع، في حدود بيت أو بيتين.

- روعي في تقديم الأخبار والأشعار
تطورها الخطي الزمني من البداية إلى
النهاية. وكأننا بصدد قصة تعرض فيها
أخبار وأشعار امرئ القيس من البداية
إلى النهاية: لقد كانت بداية القصة
بعرض الأخبار والأشعار المتعلقة بلهو
ومجون امرئ القيس، وموقف والده من
ذلك. وكانت نهاية القصة بتقديم أخبار
عن ظروف وفاته: فقد أحب ابنة القيصر،
وكان يأتيها، ولما علم القيصر بذلك أرسل
له حلة مسمومة، فلبسها في يوم صائف،
فتناثر لحمه وتفطر جسده. ”فقال حين
حضرته الوفاة:

وطعنة مستحفره وجفنة مثغنجره تبقى
غدا بأنقرة“ ٤٢.

- كان ابن قتيبة يحرص على إسناد
النصوص والأخبار، وذلك من خلال
نسبتها إلى من سبقه من العلماء. من
أمثلة ذلك قوله: ”قال ابن الكلبي: هذا
آخر شيء تكلم به... قال أبو عبد الله
الجمحي: كان امرئ القيس ممن يتعهر
في شعره، وذلك قوله: فمثلك حبل قد
طرقت ومرضع. وقال: سموت إليها بعد
ما نام أهلها“ ٤٣.

- لا تخلو هذه الترجمة التي يقدمها ابن
قتيبة لامرئ القيس من أحكام فنية، يقدمها
أحيانا منسوبة إلى غيره كما في قوله:
”ومما يستجاد من تشبيهه قوله:

كأن قلوب الطير رطبا وبابسا

لدى وكرها الغناب والحشف البالي“ ٤٤.

أيضا قوله: ”ومما يعاب عليه من شعره قوله:

إذا ما الشريا في السماء تعرضت

تعرض أشاء الوشاح المفصل“ ٤٥.

٣-٣ الاهتمام بالنسب:

يمكن اعتبار النسب من العناصر الأساسية التي تقوم عليها الكتابة التاريخية عند ابن قتيبة. لذلك شكلت هذه المسألة ثابتاً من الثوابت في أغلب الترجمات التي أوردتها في كتابه.

يمكن تقديم مثال لذلك بما أوردته الناقد في ترجمته للفرزدق:

فقد بدأ بسلسلة نسبه من جهة أبيه:

”هو همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن محمد بن سفيان بن مجاشع بن دارم...“ ٤٦

أورد بعد ذلك سلسلة نسبه المتصلة بأم جده صعصعة:

”وأم صعصعة قفيرة بنت سكين، من عبد الله بن دارم...“ ٤٧.

ثم قدم نسب أم صعصعة:

”وكانت أمها أمة وهبها كسرى لزرارة، فوهبها زرارة لهند بنت يثرب بن عدس، فوثب أخو زوجها، واسمه سكين بن حارثة بن زيد بن عبد الله بن دارم، على الأمة فأحبها، فولدت له قفيرة أم صعصعة...“ ٤٨.

ينتقل بعد ذلك إلى تقديم نسب أمه:

”وأمه ليلى بنت حابس أخت الأقرع بن حابس...“ ٤٩.

ينتقل - بعد ذلك - إلى التعريف بإخوته، خاصة منهم ”هميم بن غالب“ ٥٠. وكذا أخته ”جعثن“ ٥١.

كما نلاحظ أن ابن قتيبة يقيم أحياناً علاقة وطيدة بين الشعر والنسب؛ وكأن الشاعرية تأتي الشاعر من جهة نسبه. هذا ما نفهمه من حديثه عن مكانة أم عمرو بن كلثوم:

”لأن أباه مهلهل بن ربيعة، وعمها كليب بن وائل أعز العرب، وبعلمها كلثوم بن مالك بن عتاب أفرس العرب“ ٥٢.

إن مسألة الوراثة تتجاوز عند ابن قتيبة علاقة الدم لتشمل الشعر أيضاً؛ وهذا يعني أن الشاعر يرث موهبة الشعر ممن سبقه، من أجداده المتقدمين أو المتأخرين. لئلا من خلال هذا المثال كيف يقيم علاقة حقيقية أو مفترضة بين امرئ القيس والفرزدق، من خلال هذه الرواية:

”...لأن امرأ القيس كان صحب عمه شرحبيل قبل الكلاب، حتى قتل شرحبيل بن الحارث، وكان قاتله أخاه معدي كرب بن الحارث، وكان شرحبيل بن الحارث مسترضعاً في بني دارم رهط الفرزدق، وكان امرؤ القيس رأى من أبيه جفوة، فلحق بعمه، فأقام في بني جارم“ ٥٣

لقد أوضح ابن قتيبة سلسلة النسب التي تربط بين خمسة شعراء: ”فهؤلاء خمسة شعراء في نسق: العوام بن عقبة بن كعب بن زهير بن أبي سلمى وكان أبو سلمى أيضاً شاعراً“ ٥٤.

يحرص ابن قتيبة أحياناً على الجمع بين علاقة النسب والرواية؛ فقد يكون الشاعر راوية لأحد قرابته: فقد كان المسيب بن علس ”خال الأعشى، أعشى قيس، وكان الأعشى راويته“ ٥٥.

مما يتصل بالنسب أيضاً حديثه عن منزلة الشاعر، ومنزلة القبيلة التي ينتمي إليها: ”فقد كان طرفة بن العبد: ”في حسب من قومه... وكانت أخته عند عمرو بن بشر بن مرثد، وكان عبد عمرو سيد أهل زمانه...“ ٥٦.

٣-٤ على الرغم من هيمنة النزعة



وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء
الراحلة والبعر. فإذا علم أنه قد أوجب
على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأمل،
وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير،
بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه
للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في
قدره الجزيل.

فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب،
وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا
منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل
السامعين، ولم يقطع وبالنفس ظمأ إلى
المزيد“ ٥٩.

٣-٥ كما نصادف في الكتاب بعض
الشروح ذات الطابع اللغوي. لنتتبع ذلك
من خلال هذا التحليل الذي يقدمه
لليتين التاليتين لأبي نواس:

”كان أبو نواس متفنا في العلم، وقد
ضرب في كل نوع منه بنصيب ونظر مع
ذلك في علم النجوم، يدل ذلك على ذلك
قوله:

ألم تر الشمس حلت الحملا
وقام وزن الزمان فاعتدلا

وغنت الطير بعد عجمتها
واستوفت الخمر حولها كملا
وكان بعضهم يذهب إلى أنه أراد أن
الخمر حولا منذ جرى الماء في العود،
وجعل ذلك الماء هو الخمر، لأنه يصير
عنبا فيعصر.

وهذا قول، لولا أن الماء يجري في العود قبل
حلول الشمس برأس الحمل بمدة طويلة.

والذي عندي فيه: أن الهاء في قوله
”حولها“ كناية عن الشمس، لا عن الخمر،

الإخبارية على مادة الكتاب، نصادف
أحيانا ميلا إلى التحليل والتعليل القائمين
على ربط الظواهر الأدبية بأصولها
الاجتماعية، والبيئية، والنفسية. لعل
المثال الواضح لذلك، هو التفسير الشهير
الذي قدمه لظاهرة المقدمة الطللية:

يبدأ ابن قتيبة كلامه في هذا المجال
بعرض الظاهرة، وتقديم تفسير بيئي
اجتماعي لها:

”وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد
التصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار
والدمن والآثار، فبكى وشكى، وخاطب
الربيع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا
لذكر أهلها الطاعنين عنها، لانتقالهم من
ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلاً وتتبعهم
مساقط الغيث حيث كان“ ٥٧

ثم يقرن هذا التعليل الاجتماعي البيئي
بتقديم تفسير نفسي:

”ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد
وآلم الفراق، وفرط الصبا، والشوق،
ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه،
وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن
التشبيب قريب من النفوس، لأثبط بالقلوب،
لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة
الغزل، وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو
من أن يكون متعلقا منه بسبب، وضاربا
فيه بسهم، حلال أو حرام.“ ٥٨.

كما يشير ابن قتيبة إلى تأثير هذه
التقاليد الفنية في المتلقي، من حيث
تحقيق الغرض الذي يسعى إليه الشاعر
في الحصول على مكافئة المدح:

”فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء
إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق،
فرحل في شعره، وشكا النصب والسهل،



كأنه قال: واستوفت الخمر حول الشمس كملا. وقد تقدم ذكر الشمس في البيت الأول، فحسنت الكناية عنها. ومعنى استيفائها حول الشمس: أن الله تبارك وتعالى خلق الفلك والنجوم والشمس برأس الحمل، والليل سواء، والزمان معتدل في الحر والبرد، فكلما حلت الشمس برأس الحمل فقد مضت سنة للعالم، فقد استوفت الخمر حول الشمس كملا، وإن هي لم يأت لها حول في نفسها. وإنما أراد أن الشرب يطيب في هذا الوقت لاعتدال الزمان، وتفتح الأنوار، وتفجر المياه، وغناء الطير في أفنان الشجر“ ٦٠.

لقد كان ابن قتيبة حريصا على التدقيق اللغوي، بل إن موقفه من اللغة هو أقرب إلى التعصب، فهو لا يقبل إلا الألفاظ العربية الخالصة. والدليل على ذلك هو موقفه من الشاعر عدي بن زيد العبادي. فقد ذكر في مستهل ترجمته قوله: ”وعلمائنا لا يرون شعره حجة“ ٦١.

وأورد في موضع آخر من هذه الترجمة ما يلي: ”وذكر أبو عبيدة عن أبي عمرو بن العلاء: كان عدي بن زيد في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم، يعارضها ولا يجري مجاريها. قال: والعرب لا تروي شعره،

لأن ألفاظه ليست بنجدية“ ٦٢. ٣-٦ نصادف في كتاب ابن قتيبة الكثير من أحكام القيمة، وهي أحكام قائمة على أساس فني. وقد أوضح في مقدمة الكتاب الأسس التي تقوم عليها هذه الأحكام بقوله: ”ليس كل الشعر يختار ويحفظ على جودة اللفظ والمعنى ولكنه قد يحفظ ويختار على أسباب منها: الإجابة في التشبيه... وقد يختار ويحفظ على خفة الروي... وقد يختار ويحفظ لأن قائله لم يقل غيره، أو لأن شعره قليل عزيز... وقد يختار ويحفظ لأنه غريب في معناه... وقد يختار أيضا لنبل قائله“ ٦٣.

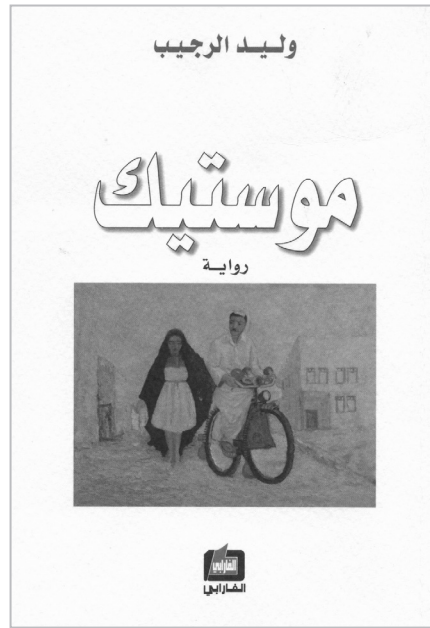
من المقاييس الأخرى التي كان يعتمد عليها ابن قتيبة في التقييم مقياس الطبع والصناعة. يقول:

”ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونفحه بطول التفطيش، وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة... والمطبوع من الشعراء من سمع بالشعر واقتدر على القوافي وأدرك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر“ ٦٤.





”موستيك“ لوليد الرجيب والأسطورية الواقعية



بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)

كانت رواية ”بدرية“ لوليد الرجيب فاتحة خير للتعارف بيني وبين هذا الرجل الموهل في الصمت والتأمل واللفظ، وكانت ”بدرية“ باكورة إنتاجه الروائي، قرأتها بحميمية بالغة، ولا أدري ما الذي جعلني أتعاطف معها، بل وأنحاز إليها انحيازاً مفضوحاً، أهو أسلوب وليد السهل الممتنع، أم رسمه لشخصية بدرية ونمذجتها بمنتهى البراعة، أم لأن أحداثها تدور في حولي، مسقط قلب وليد الرجيب، والمدينة التي اخترتها

استطاع الكاتب أن يتغلغل إلى أعماق موستيك، ويستخرج مكنوناته النفسية وقدراته الهائلة، ولا سيما عندما جمعه مع زعيمه عصاة أخرى، وهو "فهد العضب" الذي كان يتمنى أن يمرغ سمعة وكرامة موستيك في الطين، ووعد أفراد عصابته بأنه سيفعل الأفاعيل به، وسوف يحطم أسطورة موستيك الذي لا يهزم، وهنا يبرع الكاتب الرجيب عندما يجعل زعيميه العصابتين يلتقيان وجها لوجه، في لقطة سينمائية تحبس الأنفاس لخطورتها وفداحة ما يمكن أن تسفر عنه، لكن العضب يجبن، وترتعد فرائصه حين يرى موستيك يضع يده في جيبه، لقد ظن أنه يخبئ "الريغ بوكس"، وسوف يخرجها في اللحظة المناسبة وينتوّه بها وجهه.

حاضر ومختف في أحداث الرواية، موجود وغائب في الحدث الرئيسي، وأحداث الساعات الثلاث وما بعدها بسنوات هي بحث عنه.

والحق يقال إن حصر الرواية في ثلاث ساعات فقط، قد يكون قليلا جدا في تاريخ الرواية العربية، وربما أوقع الكاتب في مأزق هو في غنى عنه أصلا، وقد يكون من باب لزوم ما لا يلزم؛ ونظرة مدققة إلى تنامي الوقت ضمن هذه الساعات الثلاث يجعلنا نرصد شيئا من هذا

مقرا لإقامتي منذ خمسة عشر عاما، وما عدت أستطيع اقتلاع جذوري وذكرياتي منها، يومها كتبت دراسة ما زلت أعتز بها "بدرية وسحر الواقعية"، البيان العدد ٣٠٤ نوفمبر ١٩٩٥.

واليوم وبعد عقد ونصف أراني مشدودا لجديد وليد الرجيب وروايته الثانية "موستيك"، ١٧٥ صفحة من القطع المتوسط، والصادرة عن دار الفارابي بيروت عام ٢٠٠٨، ولا أكتمكم سرا أنني وقفت طويلا عند هذا العنوان، وظننته اسم لشخصية فرنسية أو انجليزية، ولكن الواضح أنه لقب فارسي، ومازلت لا أعرف من أين نبش الرجيب هذا الاسم عنوانا لروايته، وقبل أن أنسى أحب أن أشير إلى أن الكاتب ربما بشكل لا شعوري يحب أن يعنون رواياته بكلمة واحدة، اسم واحد "بدرية" ثم "موستيك".

يستهل الرجيب روايته بتتويه هام، يضعه تحت عنوان "براءة ذمة"، يقول فيه: "هناك شيئان حقيقيان أعترف بهما في هذه الرواية هما: أمير الكويت الراحل الشيخ "عبد الله السالم الصباح، والاستينيات.. أما الباقي فهو خيال متكى على واقع، فلا تساور أحدا نفسه برفع قضية علي".

ويشير الكاتب إلى أن أحداث روايته تدور في الكويت، يوم الأحد ٣ يناير عام ١٩٦٥ م، من الساعة التاسعة صباحا، وحتى الساعة الثانية عشرة ظهرا، وما بينها تاريخ وحكايات، ويستأنف تقديمه قائلا:

"بطل الرواية الحقيقية "موستيك" قائد العصابات والعامل بشركة النفط،



زبيدة ” شغلتهَا فَرَّاشَة فِي الْمَدْرَسَة، بَل قَرِيبَتَهَا مِنْهَا، وَجَعَلْتَهَا الْفَرَّاشَة الْخَاصَّة بِهَا وَبِمَكْتَبِهَا، وَقَدْ كَانَتْ بَيْنَ الْمَرَاتِنِ خُصُوصِيَّة فِي الْعِلَاقَة، عَلَي الرِّغْمِ مِنْ تَبَايِنِ الْمُسْتَوَى الْكَبِيرِ بَيْنَهُمَا .

وَتَشَاءُ الْأَقْدَارُ أَنْ تَخْلَفَ ” دِي عَلِي“ مِنْ زَوْجِهَا ” حَسِينِ عَبَّاس“ وَلَدَيْنِ اثْنَيْنِ هُمَا: مُصْطَفَى وَلَقْبُهُ ” مُوسْتِيك“ وَعَلِي وَلَقْبُهُ ” عَلِيكُو“، وَعَلَى الرِّغْمِ مِنْ أَنَّ مُصْطَفَى أَكْبَرُ مِنْ عَلِي بَسْنَتَيْنِ، إِلَّا أَنَّ زَهْرَةَ كَانُوا يَنَادُونَهَا ” دِي عَلِي“، وَيَبْدُو أَنَّهَا هِيَ الَّتِي كَانَتْ تَحِبُّ هَذَا تَيْمَنًا وَتَبْرَكَ بِسَيِّدِنَا عِيِي بِنِ أَبِي طَالِبٍ .

يَقْدُمُ وَلِيدُ الرَّجِيبِ بِطَلَبِهِ مُوسْتِيكَ تَقْدِيمًا فِيهِ الْكَثِيرُ مِنَ الْحَرْفِيَّةِ وَالتَّقْنِيَّةِ وَ ” النَّمِذْجَة“، وَمُوسْتِيكُ الَّذِي نَجَدُهُ مَتَغَلِّغًا فِي ثَنَايَا الرِّوَايَةِ، لَمْ يَكُنْ بِطَلَا فَنِيًّا فَحَسَبَ، بَلْ كَانَ كَأَنَّكَ مِنْ لَحْمٍ وَدَمٍ، وَلِهَذَا فَتَحْنُ لَا نَعْدَمُ وَجُودَ الْمَعَادِلِ الْمَوْضُوعِيِّ وَالْمَوَازِي لِهَذِهِ الشَّخْصِيَّةِ .

وَأَمْثَالُ مُوسْتِيكِ نَجَدُهُمْ بِكَثْرَةٍ فِي الْمَجْتَمَعِ الْعَرَبِيِّ بِشَكْلِ عَامٍ، وَلَا سِيَّمَا فِي عَقْدِ الْخَمْسِينِيَّاتِ وَالسِّتِينِيَّاتِ، وَالَّتِي لَمَعَ فِيهَا نَجْمُ الْبَطُولَةِ الْفَرْدِيَّةِ، وَالْبَطْلُ الَّذِي يَقُودُ الْعَصَابَاتِ وَيَخُوضُ الْمَغَامِرَاتِ الْأَسْطُورِيَّةِ، وَيَخِيفُ الْجَمِيعَ، حَتَّى لِمَجْرَدِ ذِكْرِ اسْمِهِ هُنَا أَوْ هُنَاكَ، لَكِنَّهُ فِي الْوَقْتِ نَفْسُهُ، يَحْمِلُ كَمَا هَائِلًا مِنَ الْقِيَمِ وَالْمَثَلِ الْمُوْغَلَةِ فِي الْإِنْسَانِيَّةِ .

وَقَدْ اسْتَطَاعَ الْكَاتِبُ أَنْ يَتَغَلَّلَ إِلَى أَعْمَاقِ مُوسْتِيكِ، وَيَسْتَخْرِجَ مَكْنُونَاتِهِ النَّفْسِيَّةَ وَقُدْرَاتِهِ الْهَائِلَةَ، وَلَا سِيَّمَا عِنْدَمَا جَمَعَهُ مَعَ زَعِيمِ عَصَابَةِ أُخْرَى، وَهُوَ ” فَهَيْدُ الْعُضْب“ الَّذِي كَانَ يَتَمَنَّى أَنْ يَمْرُغَ

الْقَبِيلَ؛ فِي الصَّفْحَةِ ١٦ نَقَرْنَا ” الْأَحَدُ ٣ يَنَايِرَ ١٩٦٥ السَّاعَةُ الْتَاسِعَةُ صَبَاحًا“، وَفِي الصَّفْحَةِ ٣٢ نَجَدُ ” السَّاعَةَ السَّابِعَةَ وَالنَّصْفَ صَبَاحًا“، وَفِي الصَّفْحَةِ ٤٨ نَقَرْنَا ” السَّاعَةَ الْتَاسِعَةَ صَبَاحًا“، وَفِيمَا عَدَا ذَلِكَ فَإِنَّ الرِّوَايَةَ تَتَسَابَقُ بِمُنْتَهَى الْهَدُوءِ وَالطَّمَأْنِينَةِ، تَحْفَرُ مَجْرَاهَا وَتَسِيرُ أَحْدَاثُهَا بِثِقَةٍ لَا يَعْكَرُ صَفْوُهَا شَيْءٌ .

وَخُلَاصَةُ مَقُولَةِ الرِّوَايَةِ أَنَّ الشَّابَّ مُوسْتِيكَ قَرَّرَ أَنْ يَتَوَبَّعَ قِيَادَةَ الْعَصَابَاتِ، وَيَقْلَعَ عَنِ افْتِعَالِ الْمَشَاكِلِ، الَّتِي كَانَتْ كَثِيرًا مَا تَقُودُهُ إِلَى الْمَخَافَرِ وَالتَّحْقِيقِ، وَالسِّينِ وَالْجِيمِ، وَقَرَّرَ أَنْ يَشْتَغَلَ فِي شَرِكَةِ النِّفْطِ، وَقَدْ اشْتَغَلَ مُوسْتِيكُ فَعَلًا، وَأَخْلَصَ فِي عَمَلِهِ وَحَسَّنَ سُلُوكَهُ، وَتَعَرَّفَ إِلَى شَخْصِيَّةٍ مَثْقَفَةٍ مَتَوَرَّةٍ جَدًّا ” مَانَعُ نَهَارُ “ ٦٠ عَامًا، وَلَكِنَّ التَّهْمَةَ الَّتِي وَجَّهَتْ إِلَيْهِ، وَهِيَ حَادِثَةُ إِحْرَاقِ قِسْمٍ فِي شَرِكَةِ النِّفْطِ، وَالَّتِي ذَهَبَ ضَحِيَّتُهَا اثْنَانِ مِنَ الْعَمَالِ، كَانَتْ الْقِشَّةُ الَّتِي قَصَمَتْ ظَهَرَ الْبَعِيرِ، وَهَكَذَا انْطَلَقَتِ الشَّرِطَةُ تَبْحَثُ عَنْ مُوسْتِيكِ فِي كُلِّ مَكَانٍ تَتَوَقَّعُ أَنْ تَجِدَهُ فِيهِ، وَلَكِنَّ الشَّابَّ صَارَ مِثْلَ فِصِّ مَلَحٍ وَذَابَ فِي الْأَرْضِ، وَلَمْ يَعْدَ يَعْثُرُ لَهُ عَلَى أَثَرٍ، بَلْ لَعَلَّهُ تَحَوَّلَ إِلَى سَرَابٍ وَأَسْطُورَةٍ، تَتَسَجَّعُ عَنْهُ الْحِكَايَاتُ، وَتُرَوَّى فِي مَغَامِرَاتِهِ وَبَطُولَاتِهِ الْكَثِيرَةِ مِنَ الرِّوَايَاتِ .

وَوَالِدَةُ مُوسْتِيكِ لَقِبُهَا ” دِي عَلِي“، وَتَعْنِي بِالْفَارْسِيَّةِ أُمُّ عَلِيٍّ، وَاسْمُهَا الْحَقِيقِيُّ ” زَهْرَةُ“، تَيْمَنًا بِفَاطِمَةِ الزَّهْرَاءِ ابْنَةِ الرَّسُولِ الْكَرِيمِ مُحَمَّدٍ عَلَيْهِ الصَّلَاةُ وَالسَّلَامُ، وَهِيَ أُمُّ مَكَافَحَةٍ مِنَ الطَّرَازِ الْأَوَّلِ، وَكَانَتْ تَعْمَلُ غَسَالَةً وَشَبَّهَ خَادِمَةً فِي بَعْضِ الْبَيْوتَاتِ مِقَابِلَ أَجْرٍ زَهِيدٍ، وَلَكِنَّ أَبْلَةَ ” غَنِيمَةَ “ نَاضِرَةَ مَدْرَسَةَ ”



هكذا تقدم الرواية كلا من موستيك وخيجوه ضحية لمجتمع قاس لا يرحم ؛ لقد كانت خيجوه ضحية للفقر والبؤس والشنقاء والحرمان، اغتصبت وهي طفلة صغيرة، ووضعت - على الرغم منها - في طريق البغاء والانحراف، ولم يكن حال موستيك بأفضل منها ؛ لقد كان ضحية مؤامرة دنيئة وخيصة حيكّت له في الخفاء.

الغوص في أعماق عليكو الشرير الفاسد، ومكنونات نفسيته المنحرفة، وهامو السارد يقيم مقارنة بين الأخوين: ”موستيك يقاتل دائماً بنبل، بل إنه لا يعتدي على أحد“ ص ٩٧.

أما عليكو فإنه بعيد كل البعد عن هذه الأخلاقيات:

”إنه يبتزّ العصابات الضعيفة وأصحاب البقالات، كما أنه سارق شرير ونذل في سلوكه، رغم هزاله وضعفه الجسدي.. أدمن شمّ الغراء، وشرب ماء الكلونيا ”بومبيا“، وسرق بضعة محلات تجارية وسيارات، وقبض عليه مع مجموعة من الأشقياء بعد الاعتداء على صراف عملة باكستاني بآلة حادة، وسرقة عملات مختلفة من محله، وأودع سجن الأحداث، ثم حول إلى السجن المركزي، وهناك تعرف على العصابات الحقيقية، وأدمن تعاطي المخدرات ” ص ٩٨.

ولم يكن عليكو سيئاً مع الناس فقط،

سمعة وكرامة موستيك في الطين، ووعد أفراد عصابته بأنه سيفعل الأفاعيل به، وسوف يحطم أسطورة موستيك الذي لا يهزم، وهنا يبرع الكاتب الرجيب عندما يجعل زعمي العصابتين يلتقيان وجها لوجه، في لقطة سينمائية تحبس الأنفاس لخطورتها وفداحة ما يمكن أن تسفر عنه، لكن العضب يجبن، وترتعد فرائصه حين يرى موستيك يضع يده في جيبه، لقد ظن أنه يخبئ ”الرنغ بوكس“، وسوف يخرجها في اللحظة المناسبة ويشوه بها وجهه، ونقرأ هذا المقطع:

”وما إن أصبح موستيك أمامهم مباشرة حتى رفع كفه الضخمة فوق رأسه: السلام عليكم، فرد الجميع بصوت عال: وعليكم السلام، تجاوزهم موستيك، فأحس الصبي أن فرصته قد ضاعت فقال منفعلًا:

الله بالخير موستيك، وأحس العضب بذل، وخاصة عندما لاحظ أن جبهته تنزّ عرقاً رغم برودة الطقس.. لقد أهانه موستيك بطريقة لا تخطر على بال، تعتمد أن يعيث بأعصابه، وحجّمه أمام أفراد عصابته التي تحسب له ألف حساب، لم يعتد العضب معارك نفسية.. موستيك وحده هو القادر على ذلك ” ص ٩٢.

وعلى الرغم من أن موستيك وعليكو أخوان شقيقان، إلا أنهما كانا على طرفي نقيض في السلوك والأخلاق، بل وفي كل شيء، ولهذا كان عليكو يحقد على أخيه، ويتساءل في سره بمرارة وأسى:

” لماذا موستيك مهم دائماً ؟“ ص ٩٧.

وبحرفية ومهنية عالية يتمكن الروائي الرجيب، وعبر منولوج داخلي عميق، من



وإدمانه للمخدرات، ودفعها لمعاشرة الرجال مقابل مبلغ زهيد يقبضه لشراء المخدرات، منظر عليكو وهو ممدد على الأرض، واستحواذ فكرة قتله لسنوات، ولعنيتها لجبنها وذلكها ” ص ١٣٥ .

ولكن هذه الشابة أحست مع موستيك بالرفقة والمعاملة الإنسانية لأول مرة: ”أصبح موستيك بطلا رئيسيا ترى صورته على شاشتها الليلية، يسيطر على خيالاتها، لم يمسه لأشهر، ولكنها ظلت تتخيله على الشاشة معها، وتفمض عينيها على متعة لم تعرفها من قبل، ودخل في قاموس حياتها شعور جديد اسمه ” الشوق ” ، وأصبحت تبحث عنه، وإن رأته من بعيد يرف قلبها سعادة.. لقد قدم موستيك لها الحياة، وقبله وبعده لم تعرف سوى البؤس والمهانة ” ص ١٤٨ .

وتشاء الأقدار أن يبيت موستيك آخر ليلة له، وقبل أن يختفي للأبد، عند خيجوه، وهاهي دي علي والته المسكينة، تدور على ابنها من مكان لآخر لعلها تسبق الشرطة التي تجد في البحث عنه والقبض عليه، وتقصد الأم بيت خيجوه، والتي تؤكد أن موستيك نام عندها في آخر ليلة، وتروي لأمه كيف كانت حالة ذلك الشاب المسكين في تلك الليلة، ويلاحظ أن حديثها يروى بمنتهى العفوية والشفافية، ويفصح بما لا يدع مجالا للشك مدى حبها الكبير لموستيك:

”كان هني البارحة، أول مرة يسويها من زمان.. كان تعبان، لحفته وليمته حيل، وحسيت أن هالريال شایل هموم الدنيا كلها، وكانت عيونه حزينة أكثر من الأول، وعرقه بهطل طول الليل، أنا فكرت خالتي

بل كان نذلا حتى مع أمه أقرب الناس إليه، وكثيرا ما كان يسرق أدوات البيت، ويبيعها ليشتري بئمنها المخدرات، وهاهو يرفع السكين في وجه أمه المسكينة، ويصبح فيها:

. عطيني فلوس .

. ما عندي فلوس منين أجيب لك ؟!

. إن ما عطيتيني، والله لأذبحك !!

. روح اشتغل بدل لا تاخذ شقى أملك وتعبها .

ثم يمسك بخناقها، ويصبح بصوت وحشي:

”عطيني يا ال..... عطيني فلوس“ !! ص ٩٩

وحتى في حب الأخوين ل ” خيجوه “ خديجة، فإنهما كانا على طرفي نقيض، إن خديجة ابن الستة عشر ربيعا تذكر أن ” موستيك كان بؤرة الضوء في حياتها التلسة، لقد كانت أجمل أيامها مع موستيك، رغم أنها عاشرت فتيان الحي إلا أنها كانت تمارس معهم عملية روتينية ” ص ١٤٢

وتتذكر خيجوه بعد سنوات طويلة من اختفاء موستيك أنه قال لها ذات مرة ” أنت ضحية ” وخيوجة لم تفهم ذلك، و كأنها أحست أنه يحبها لذاتها و ليس لجسدها كالآخرين.

وخيجوه هذه الفتاة الجميلة جدا، والطويلة بشعر أسود طويل ، في عينيها بريق و براءة طفولية عجيبة، تسترجع حياتها بكل آلامها ” الفقر، والدتها المجنونة، عدم إكمال تعليمها، اغتصاب زوج أمها لها وهي صغيرة كل ليلة، تناوب الجميع على جسدها، ضرب زوجها عليكو لها دون مبرر، سجنه المتكرر



إني أحبه، وما رح أشوف غيره، كفاية اللي سوّيته فيه.. لين راح من أيدي.. كنت أحسب إني مهما سوّيت راح يظل يحبني” ص ١٣٣.

ويبدو أن الشاب كان يجد عند خيجوه الملاذ الآمن والحضن الدافئ، ولهذا قصد بيتها في الثانية بعد منتصف الليل، ينقر بارتباك على شبّاكها، وتفتح البنت النافذة، وتتسع عينها متفاجئة من إطلالة موستيك، الذي يقول بهمس وحذر:

”فتحي الباب.. أنا لازم أنام، وما عندي غير هالمكان“.

لقد كانت ثيابه متسخة جدا، وآثار حروق على ذراعيه وفي كفيه، قال لها وهو يضطجع بثقل وتعب:

”حاولت أطلع عيد وسلمان من الحريجة، لكن بعد فوات الأوان، كانوا فحم” منو هذول ؟؟ ربي بالشغل“.

ويبدو واضحا وجليا، عبر حديث خيجوه، أن موستيك بريء من التهمة المنسوبة إليه زورا وبهتانا، وإلا لماذا يعرض حياته للخطر من أجل إنقاذ رفيقه من قلب النار والموت ؟! ولكن هيهات أن تأخذ الشرطة والمحققون مثل هذا الكلام على محمل الصدق والجد.

لقد خرج موستيك فجر تلك الليلة ٣ يناير ١٩٦٥، ويبدو أن حياة خيجوه قد انتهت منذ تلك الليلة ؛ لقد أحست أنها فقدت أغلى شيء، وأعظم إنسان في حياتها، وهما هو السارد الروائي يروي لنا آثار آخر ليلة في حياة موستيك على حبيبته خيجوه:

”عندما خرج فجر ذلك اليوم فقدته إلى

الأبد.. لم يبق منه شيء إلا الذكريات الجميلة، وزهرة نوير جافة كانت تضعها بين صفحات القرآن الكريم.. وورقة كتب عليها بقلم الكويبة ”انطريني“، لا تذكر خيجوه مناسبتها، ووجدت هذه الورقة بين أصابعها بعدما ماتت، وتمزقت وهم يحاولون إخراجها من بين أصابعها المطبقة عليها بقوة” ص ١٥١.

وهكذا تقدم الرواية كلا من موستيك وخيجوه ضحية لمجتمع قاس لا يرحم ؛ لقد كانت خيجوه ضحية للفقر واليأس والشقاء والحرمان، اغتصبت وهي طفلة صغيرة، ووضعت . على الرغم منها . في طريق البغاء والانحراف، ولم يكن حال موستيك بأفضل منها ؛ لقد كان ضحية مؤامرة دنيئة ورخيصة حيكت له في الخفاء، لإلصاق تهمة إحراق شركة النفط، والتسبب في مصرع اثنين من العمال، وهذا كله كفيل بأن يوصله إلى حبل المشنقة، لذلك كان الشاب بين خيارين أحلاهما مر، أن يهرب ويختفي عن عيون الناس للأبد، أو يسلم نفسه للموت، وكان طبيعيا أن يختار أهون الشرين.

وقد كان الروائي منطقيا في عرضه للأحداث، فلم يكتف بتقديم النماذج الفاسدة والسوداء، والتي أشارت بإصبع الاتهام لموستيك، لكنه قدم لنا نماذج في منتهى الإيجابية، والنقاء والطهارة، ألا وهي شخصية ”مانع نهار“، الذي حاول أن يثبت براءة صديقه موستيك، ويكشف الحقيقة ناصعة وجلية أمام الرأي العام، ويستبسل في ذلك استبسالاً منقطع النظير، وهما يخطب أمام جموع العمال





الغاضبين، الذين قاطعوه بالتصفيق الحار عدة مرات:

”إن الإثبات الذي معي يؤكد أن شركة الصيانة لم تبدل القطع القديمة التي كان فيها تسرب، الشركة أخذت القطع القديمة، ونظفتها وصبغتها، وحطتها في صناديق جديدة، وركبتها مكانها، وقبضت ثمن القطع الجديدة، وهذا الذي سبب الحريق، ولولا أن موستيك إنسان وطني لضاعته الحقيقة، وراح دم زملائنا العمال الذين ماتوا في الحريق هدرا” ص ١٦٩. ولكن الذي تكشف عنه الرواية في آخر صفحاتها، أن مانع نهار مات بعد تلك الحادثة بعدة أيام، مات بأزمة قلبية، وثبتت التهمة على موستيك، وخفت حماسة العمال بعد فترة طويلة من المقابلات مع المسؤولين الذين وعدوهم بالتحقيق في الأمر.

لقد قدم وليد الرقيب في اعتقادي . من خلال هذا العمل الروائي . نموذجين جميلين لما يعرف باسم ” البطل الإيجابي ”، وتمثل هذا في موستيك ومانع نهار .

لقد كان موستيك بطلا إيجابيا / ثوريا، ولكن على طريقته الخاصة، العفوية والبسيطة، صحيح أنه قاد العصابات، وخاض المشاجرات والمغامرات بكل أشكالها، ولكنه كان نظيفا من الداخل، لم تستطع الحياة أن تشوهه أو تلوثه، ولا أن تطفئ جذوة النور في قلبه ووجدانه ؛ ففي علاقته مع خيجه، لم يسع لاستغلال ظروفها البائسة، ويفترسها كما كان يفعل الآخرون، بل كان يحسّ بآلامها ومشاعرها، وليس أدل على ذلك من أنه كان يردد باستمرار عبارة:

” أنت ضحية.. أنت ضحية ”.

وحتى عندما قرر أن يفتح صفحة جديدة في حياته، من خلال عمله في شركة النفط، كان صادقا كل الصدق، ويبدو أن القدر الذي ساق شخصية مانع نهار في طريقه كان له الأثر الإيجابي والفعال في حياته، فمن هو مانع نهار هذا ؟

إنه عامل على أبواب الستين من عمره، ذو وجه بشوش وحيوية لا تناسب سنه، وثقافة واسعة لا تناسب لهجته البدوية، وبخاصة عندما كان يوجه موستيك إلى أهمية القراءة والأدب في حياته وحياة كل إنسان:

”رواية الأم حق غوركي قريتها ؟ راح تعطيك صورة شاملة عن نضال الطبقة العاملة.. فهمت.. والبطل ” بافل ” نموذج للعامل الذي نذر نفسه لشعبه.. والله أن شايف أنك من الضروري تقرأها ياموستيك ” ص ١٦٢ ،

إن مانع نهار بهذا الحديث الراقي والجديد في حياة موستيك تماما، كان يضعه أمام طريق مستتيرة وجديدة كل الجدة، وعالم مدهش مختلف عن حياة عصابات الأحياء، والانتصارات في معارك هامشية لا تقدم ولا تؤخر، والسر في عالم مانع نهار المدهش، والمفتاح الحقيقي هو ” القراءة ”.

إن الأديب وليد الرقيب يضيف إلى رصيده الروائي رواية جديدة بالحفاوة والتقدير، ويبدو أنه استفاد من عمله استشاريا نفسيا واجتماعيا وأستاذ في علم وفن التثوية، فاستطاع أن يغوص إلى أعماق وخوايا أبطاله وشخصه، ليكشف لنا عن مكوناتهم الداخلية، ويصور صراعاتهم النفسية المريعة بمنتهى الحرفية والاتقان.

تعريف بالكاتب

وليد جاسم الرجيب مواليد الكويت عام ١٩٥٤ م. يعمل استشاريا نفسيا واجتماعيا، وأستاذا دوليا بالتنويم، وهو ممثل الجمعية الأمريكية للمنومين، وعضو البورد فيها، إضافة إلى تخصصات أخرى في العلاج والتنمية الذاتية.

نشر كتابين عن فن وعام التنويم والعلاج بالطاقة الكونية "ريكي".
حاصل على جائزتين في الأدب: الأولى من مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عام ١٩٩٤م، والثانية جائزة الدولة التشجيعية من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت عام ١٩٩٧م.

صدر له من المؤلفات الأدبية:

١. تعلق نقطة تسقط طق / قصص بيروت عام ١٩٨٣م.
٢. إرادة المعبود في حال أبي جاسم ذي الدخل المحدود / قصص بيروت ١٩٨٩.
٣. رواية بدرية / بيروت ١٩٨٩، وطبعة ثانية دار النهج الجديد ١٩٩٣ م.
٤. طلقة في صدر الشمال / قصص ١٩٩٢ م.
٥. الريح تهزها الأشجار / قصص ١٩٩٤ م.
٦. موستيك / رواية بيروت ٢٠٠٨ م.



مغامرة اللغة في رواية "عقيدة رقص"



بقلم: محمود قاسم
(مصر)

الكتابة تجربة..

كما أن الكتابة هي حصاد تجربة..

وفي الكثير من الروايات التي نقرأها نحاول البحث عن تجربة الكاتب وراءها،

نضم ميس العثمان - وأبناء جيلها - إلى المغامرين في اللغة، والمصطلح، والثنك الأدبي، ولعل هذه الرواية "عقيدة رقص" هي الأكثر عمقا، ومغامرة، ما يؤكد أن الكاتبة قد قدرت الدخول في معتزك خاص بها.

هذه المغامرة بقوة، من خلال ما يسمى بالتجريب اللغوي في المقام الأول، وقد جاء ذلك واضحا في العمل، بما يعني وعي المؤلف لتجربتها..

التجربة اللغوية هنا، لم تكن في محاولة البحث عن مصطلحات لغوية جديدة، مثلما فعل أساطين التجريب في الروايات الإنجليزية والفرنسية، خاصة جويس، وبروست، ولكن البحث عن ما يسمى بالمفرد اللغوي الإضافي، أو البديل، أو التفسيري، كان هو الإضافة الأبرز التي أحدثتها الكاتبة..

أهمية هذه التجربة أن ميس العثمان، لم تفعلها مرة واحدة، أو مرات قليلة في الرواية، ثم ما لبثت أن انشغلت بالحكي، والشخصيات والبناء الروائي، بشكل عام، ولكن هذه المغامرة الجديدة في محيط اللغة، قد سطا على كل صفحات الرواية، بما يستحق أن نتوقف عند التجربة. وأن نحاول عرضها على القارئ..

فمثلا، يلاحظ أن الأبطال الرئيسيين من الروايات التي تؤولها نساء هم من النساء أيضا، وفي هذه الحالة فإن القارئ يشعر بصديق التجربة، والكتابة، وكثيرا ما وجدنا الكاتبة في قصصها، مثلما فعلت مرجريت دوراس في "العاشق"، وسيمون دي بوفوار في "العجز"، وسعاد ماهر في "اعترافات امرأة مسترجلة" ولطيفة الزيات في "الباب المفتوح"، وأيضا لعدد العديد من الكاتبات السعوديات والخليجيات في الفترة الأخيرة..

وإذا استحضرنا التجربة الذاتية في روايات الكاتبة ميس خالد العثمان في رواياتها الثلاث "غرفة السماء" عام ٢٠٠٤، و"عرائس الصوف" عام ٢٠٠٦، ثم روايتها الأخيرة "عقيدة رقص" عام ٢٠٠٨ فسوف نجد أنه من الصعب العثور على الكاتبة بشكل واضح في هؤلاء النساء الكثيرات، المتأثرات في أعمالها.. خاصة إذا كان الكاتب يحاول البحث عن تأصيل النص الأدبي، بأفكار الكاتبة..

ولاشك أن الكاتب الذي يتابع ما يكتبه الجيل الجديد من الكتاب، خاصة المبدعات، فسوف يجد أن أغلب هؤلاء قد لجأوا إلى التجريب، والبحث عن ما يسمى بمغامرة النص، وهذا هو الجديد في الأمر. وقد دخلت ميس العثمان في



تتضم ميس العثمان . وأبناء جيلها . إلى المغامرين في اللغة، والمصطلح، والشكل الأدبي، ولعل هذه الرواية ”عقيدة رقص“ هي الأكثر عمقاً، ومغامرة، ما يؤكد أن الكاتبة قد قررت الدخول في معترك خاص بها، ورغم أهمية التكوين الروائي في إبداعها، فهي للمرة الأولى تدخل في شكل خاص، عنصره هو المغامرة اللغوية، حيث أن الكاتبة تحاول أن تضيف إلى المعنى بمعنى آخر، أو أن تفسر، أو أن تبحث عن المعنى المقابل، أو البحث عن بديل للمفرد اللغوي.. وغيرها من المحاولات التي تقرن بالكلمة/المعنى..

جاء في قاموس المورد العربي/الإنجليزي. فنقول مثلاً أن رقص من رقص: تنقل وحرك جسمه/عندما تتحرك في سلسلة من الخطوات.. والفاصل هنا، هو إضافة، وتفسر، معاً، ومن الواضح أن ”الشرطة“ هنا خاصة بالكاتبة، وأن ذكر المرجع ”المورد قاموس عربي/إنجليزي يعني المقابلة، أو الجانب ضد الآخر.. إلا أن الشرطة في اسم الكاتب: للدكتور/روحي البعلبكي، قد وصفها المؤلفة بديلاً عن النقطتين (:).

في بداية الرواية، أفردت ميس العثمان قصيدة للشاعر الكويتي محمد هشام المغربي، قال في مقدمتها:

وسوف نتوقف هنا عند بعض المعاني والمقصودات التي جاءت في رواية الكاتبة، فهي تضع (/) بين جملتين أو كلمتين في الغالب، تكون الكلمة الثانية إما تفسير للأولى، أي شرح لها، وإعطاء المعنى نفسه، وقد تكون هي المعنى المقابل/المعاكس/المعتاد، وفي بعض الأحيان قد تكون الشرطة بمثابة حرف الواو، أي واو العطف في القواعد، بمعنى الإضافة مثل تلسطم/تلطخ في بداية أحداث الرواية.. وقد بدا هذا التجريب الخاص في الصفحات الأولى من الرواية، ابتداء من الإضاءة، التي فسرت فيها معنى اسم الرواية لغوياً ”عقيدة رقص“، حسبما

بغداد يا وطني/السراب/الغائب/المغروس في لحمي

الفاصل هنا يعني التفسير، أو الصفة، فالوطن صفته السراب، وإنه غائب، ومحروس في لحم الشاعر وهذا هو أول الاستخدامات للفاصل/الشرطة في الرواية، بمعنى ”التفسير“، وأيضاً الصفة، فأن أذكر وطني، فإنني أذكر السراب. كما أن السراب صفته الغائب، وهي صفة يمكنها أن تطبع بالوطن، وفي النهاية، فإن هذا الوطن/السراب/الغائب، هو مغروس في لحم الشاعر..

المعنى نفسه، ألصقته الكاتبة بشخصية

من الصعب العثور على ميس العثمان في نساء أعمالها.

تؤدي بإنسانية ذاك المغفل الذي حاول
المزاح (ص ١٧).

. مشهد نحيب والدتي الجائية تلطم/
تلطخ بياض وجهها بطين الحديقة. مفتوح
بصمت قاس/كاف لأورام حنجرتها.
(ص ١٨).

. أصابعه تبحث عن شيء يبدد الصمت/
القلق عبر قنوات الإذاعة (ص ٢٠).
. شيء يشبه النبض المتواصل/الرتيب.
كصوت الحياة تمضي (ص ٢٩).

. وآذاننا مفتوحة على المعرفة/الكنز
المتجدد (ص ٢٩).

. حين إصرارهم الموافقة على اختزال
الحياة كلها إلى خضوع لانهائي/سكون
يحدث (ص ٣٥).

. مخفيين/مخفيين عن الناس، مرميين/
مجهولين (ص ٣٧).

. يظل صوت "النائي" مسترسلا/متسللا
بغرابة جعلتني أتورط (ص ٤٢).

. "وأين أخبئ لغتي/لهجتي" (ص ٥١).
. حتى أنني من محبتك/تعلقتي.. صرت
أتلذذ (ص ١٠١).

. حدسي/أنفي لا يخطئ رائحة الاحتراق

تدعى "غمزة" في الإهداء الذي أهدته
الكاتبة وقد قالت أن "غمزة" هذه أسرة/
باهرة.. بما يعني الإضافة، أو التفسير،
فغمزة الأسرة، هي أيضاً باهرة، وكان
يمكن للكاتبة أن تكتفي بواحدة من
الصفتين، لكن لاشك أن أي منهما تؤكد
زميلتها وتعضدها، ومن هنا جاءت أهمية
هذا النوع من التجريب الذي يتمثل
التعامل مع اللغة. لا نستطيع أن نقول
أن ميس العثمان هي أول من فعل هذا،
فقد سبقها الشاعر محمد هشام المغربي
في قصيدته المذكورة في أول صفحات
الرواية..

الرواية التي تدور بين الكويت والعراق،
في شهر سبتمبر عام ١٩٨٩، اعتمدت
اللغة فيها على الاستخدامات التي
ذكرناها، ونحن نتوقف فقط هنا على
المعاني المتعددة التي فصلت بينها شرطة،
وقد تمثلت هذه المعاني فيما أوجزنا،
وعلينا الآن أن نأخذ أمثلة:

أولاً: المعنى نفسه

بما يعني أن الفاصل، يوضع عادة بين
كلمتين لهما المعنى نفسه، أو معنى قريب
جداً منه.

. خوفاً من زلة تتصور/تتمثل بنكتة قد



المعنى البديل:

القديمة (ص ١١٥٩).

. شوفي يا ستي، هذا الحلم/الفيلم السريع (ص ١٣٥).

. رنين الهاتف قطع انسياب القلم كلاماً/

. بوحا للسيد هادي (١٣٦ ص).

. تبسمت إعجاب/تعجبا و وانتظرتك

. هناك.. (ص ١٣٨).

فالمعنى هو نفسه في مفردات مثل

مختفين/مخفيين عن الناس، ويمكن

لواحد منهما أن يحل مكان الثاني. وأن

نكتفي بواحد منهما دون الآخر، وللقارئ

هنا أن يختار، أو أن يتأكد من الفعل وما

يشبهه..

وقد تكرر الأمر نفسه في فعلين آخرين

في السطر نفسه: مرمين/مجهولين،

فالرمي هنا، يعني إلقاء الناس في

منطقة المجهول، وليس بمعنى ”رمي“

الكرة، وهذه السمة متكررة في أكثر من

مثال من الأمثلة المختارة من الرواية، وقد

وصل الأمر إلى أن الكلمة المذكورة بعد ا

لفاصل، قد تكون هي التفسير، كأن تقول

أن الحلم هو الفيلم السريع.. وأن الكلام

هو البوح، فليس كل ا لكلام بوحاً لكن

الكاتبة هنا رأت له هذا المعنى في المقام

الأول..

عند كل مرور/تحقيق/وجبة حزن، يطل

التساؤل المريب (ص ٣٩).

. صرت أمارس ما سطره لي/عليّ في

أمسيات (ص ٥٨).

. تمنح روحك رغيفاً للمتعبين، فتلوك/

أذايوا ما تبقى منك (ص ١٧٥).

. عرقها النافر أقصى جبينها الذي

يبرز/يتأكد كلما استذكرت رواية فقدانها

لتوأما (ص ٧٩).

كان يقول مثل أنه عند كل مرور، وعند

كل تحقيق، وعند كل وجبة حزن، يطل

التساؤل المريب، فهناك أكثر من بديل

هنا، ويمكن للقارئ أن يمحو أحد البدائل،

أو يتركه، كي يستقر المعنى الأصلي. مثل

حدث أمارس ما سطره لي، أو عليّ،

فأحدهما بديل للآخر، ويمكن الاستغناء

عن أحدهما لثبث المفرد الآخر وليس

فقط المعنى..





- . معنى الإضافة، أو التفسير
 .فان ساعتي الغداء/الراحة تكونان أشبه
 وهو يعني أن العقل اللغوي الأول يضاف
 إليه الفعل الثاني، كي يكتمل المعنى،
 ويضاف إليه، وهو غير المضاف والمضاف
 إليه في القواعد اللغوية، وغالباً ما
 يكون الفاصل هنا أقرب إلى الواو في
 الإضافة.
- . شاحنة نقل ”تمور ” بلاد ”اللاقمر
 ” تعبر/تعبرني معها نحو ضفة أخرى
 (ص٢٧).
- . ثرية/صلبة حين النقاش كنت (ص٣٠).
 . مكتبة أبي، الكتب المصنوفة/المتجددة
 دوماً كانت ذخيرتي.
- . الأسباب التي قد تدير الوجوه/الأسماع
 في لحظة (ص٣١).
- . ارتجاف الانهزام الذي رافق ملئ
 الاستمارات/الاعترافات المفصلة على
 مقاسات التهم المرصودة لنا (ص٣٢).
- . كل تلك الحوارات المبتورة/المنقولة عن
 مجانين أحببناهم (ص٣٥).
- . نعيد كل تلك النكات/النضال/الحكايات
 المسرحية، ونتجلى (ص٣٥)
- . مطرقاً/مضطرباً أشار نحو الباب بما
 يشبه الأمر (ص٤٣).
- . ابن الجيران.. كرهته بعد أن شاهدته/
 سمعته صدفة مقبته (ص٤٢).
- .فان ساعتي الغداء/الراحة تكونان أشبه
 بمحطات مختلفة اللهجات (٥٤)
 . دخلت في نوبة سعال/بكاء مختلط
 (٥٧).
- . الرقص يفضح صاحبه/يكشف ستره/
 يتركه في غياب أبيض/يحرك ذرات
 الأمة، ينفذها، هو الاشتغال/الحزن
 الصاحب/التجلي رفقة لحن مجنون
 (ص٥٨).
- . ويظل هو يستخدم/يستعرض كل
 المفردات الخادمة للفكرة بنشوة معلم
 (٥٩).
- . كان بكاءً مرأً/مستمراً ك شلال
 (ص٦١).
- . نسيت أن أبرر الشبق/تناقض
 المشاعر وارتباطها والشهية المضطربة
 (ص٦٢).
- . العشق حزن مختلف/حق لذيد (ص
 ٧٦).
- . بابتهاج حقيقي استقبلت اضطرابي/
 تهوري (ص٨٥).
- . تلك التي اعتدناها يختارها بعناية
 فائقة تدهشنا/تخدرنا/تقلب موازيننا
 (١٣٦).
- . دقائق قلبي كانت تتباطأ/تختفي.
- . - عيناى شاخصتان في الفراغ/الظلام
 (ص١٤٥).





- والملاحظ أن الإضافة وبعضها يدخل في إطار التفسير هي الأكثر استخداماً في تجربة اللغة، عند ميسر العثمان، من كافة المعاني الأخرى، فإن نقول: ”عيناى شاخستان في الفراغ/الظلام” فإن هذا يعني أن الفراغ هنا ظلام، أو أن الفراغ + الظلام معاً، تشخص فيهما العيان، كما يمكن أن يدخل المعنى أو التفسير كوجه ثالث، بما يعني مرونة الاستخدام عند الكاتبة، وأيضاً لدى القارئ، وقد استخدمته أنا بالمعاني الثلاثة معاً..

حيث يلاحظ أن بعض التفسيرات هنا يمكنها أن تعطي المعنى نفسه، وليس فقط الإضافة والتفسير مثل ”بابتهاج حقيقي استقبلت اضطرابي/تهوري”، فالتهور غير الاضطراب، وبالتالي فإن التهور هنا يضاف إلى الاضطراب في الحالة النفسية للرواية. كما أنه يمكن تفسير إلا صورة الاضطراب هنا تعني التهور، أو ينعكس عنها التهور..

رد الفعل:

وهو يعني المعنى الذي يواجه المفرد اللغوي الآخر.. هو الضد أحياناً، وهو السمة الثانية في المفرد اللغوي وهو المعاكس.. وهي أقل أنواع الاستخدامات للفواصل في لغة الرواية..

. غادرتهم/غادروني (ص ٢٠).

. أجيبه/أسأله (ص ٢٠).

. مع ”مريم” دون تحضير وجدتي/ وجدتها قد أرخت أززار قميص الكلام (ص ١٠٤).

. هل كانت جراحاتنا ”وعكة” مرت بنا/ مررنا بها لنتلقى أسفا/تخلصاً وهمياً (ص ١٢١).

. في صمتك كنت قادراً على تغيير اليأس كاستبدال القميص، تنبّه لصمتي/ دهشتي (ص ١٢٣).

. أن أفهم الخطوة القادمة التي يجب أن تتولاني/أتولاها (ص ١٢٦).

فقد قامت الرواية بأداء الفعل نفسه، بطريقة معاكسة حين قالت: غادرتهم/ غادروني، ويمكن أن يعني الفاصل هنا حرف العطف ”ف” غادرتهم فغادروني، أي أنه بناء على الفعل الأول، جاء رداً لفعل آخر، وقد يكون رد الفعل مشابهاً، أو معاكساً، مثل ”مرت بنا/مررنا بها، و” تتولاني أتولاها” أما المعاكس فهو يتمثل في ”أجيبه/أسأله، حيث قد يعني الفاصل هنا أجيبه ثم أسأله، أو كما يشاء الملتقي أن يتعامل مع النص، ومن هنا تأتي ما يسمى بمرونة النص، على غرار: أطيبه وأسأله، أو فأسأله، أو ثم أسأله، أو كمما أسأله، أو حتى أسأله.. الخ..

الاختيار

الكائنات كالفواكه، والأشياء كالآلات، وما شابه..

والمقصود به أن المعنى الثاني يمكن أن يكون بديلاً، عن الأول، بما يعني (أو) وعلى القارئ أن يختار المعنى الذي يناسب استقباله للحدث، والوصف، أو الاثنان معاً، وهي الاستخدامات الأقل أيضاً بالنسبة لاستخدام الفاصل..

. هل تشبث بحقوقى بأطرافها دورانا/ تسليمًا لممارستهم الأتعس (٣٥).
. ليكون "العيش/السجن" أقل وطأة (ص ٤٠).

. بعد كل ضيم نتقاسمه وبعد أن يزرق له جلدها ويدهمى (ص ٤٠).

معان متباعدة

تقوم الكاتبة هنا بإحداث فاصل بين كلمتين متباينتين تماماً، ليست بينهما أي علاقة.. وليس المعنى نفسه..

. مع ذلك على ثقة كبيرة/غريبة بأنني على قدر معقول من حسن المجابهة (ص ٤٥).

. لم تفلح كل الأغنيات التي.. في إخراجي من حالة العطب/الوهن التي أصابتي (ص ٥٧).

فهناك فرق واضح، ومتباعد بين الثقة الكبيرة، والثقة الغربية، وبين العطب والوهن، حتى وإن كان الاثنان يعنيان الضعف، فالوهن أكثر استخداماً لدى البشر، أما العطب فيحدث لبعض

اسم الموصول المختصر

لجأت الكاتبة إلى اختصار اسم الموصول في الكثير من الجمل، واكتفت فقط بأول حرفين في اسم الموصول وهما ال مثل

. الأول من السجناء ال ينتظرون. وربما سيظلون ينتظرون (ص ٥١).

. افتح قلبي على الشباك الكبير ال يحتضن الشرفة، والبحر (ص ٥٨).

. بعد روتين الحمام والسرعة ال تقتضيها المشاركة في المكان (ص ٦٢).

- على سجاداتي ال بلون البنفسج (ص ٧٧).

معان أخرى

- ربما: في "وتخبئ وجهها خجلاً/ تصديقاً لما قالت (ص ٦٥).

- وهن: كنت أقول لـ تلميذاتي/فراشاتي الجميلات (ص ٦٦).

- كأن الفاصل غير موجود: تسحب من زمني الجميل دفاتري السرية/العتيقة (ص ٧٧).

- كلمة ناقصة: نقلت بصري الزائغ إلى حوض السمك البلوري، منبع الصوت/ فقاعات الماء.



الخطاب النقدي عند لويس عوض المفاهيم والإجراءات

د. لطفية إبراهيم برهم
(سوريا)

انطلاقاً من أن لكل منهج نقدي، أو مدرسة نقدية خطابها المتشعب من خطاب كلي، وأن لكل ناقد خطابه الخاص المتمثل في مفاهيمه، أو في ما يمارسه من هيمنة ضمن حقوله الإنتاجية، توقفنا في هذه الدراسة عند الخطاب النقدي عند ”لويس عوض“؛ لنحدد مفاهيمه وإجراءاته المنهجية، بغية الوصول إلى الخصوصية التي يتميز بها هذا الخطاب النقدي، المتعدد الجوانب؛ الثر الذي ينم على ثقافة شمولية موسوعية، تفرض علينا أن لا نحدد الرؤية النقدية العامة عند ناقدنا بالتوقف عند تناوله جنساً أدبياً واحداً؛ لإيمانه بوحدة الفنون كلها، وتلاقحها في قواسمها المشتركة، ووحدة الثقافات الإنسانية وتداخلاتها أيضاً.

أما بالنسبة إلى مفاهيم الخطاب النقدي عند ”لويس عوض“ فيجد الباحث فيه نوعين من المفاهيم، ارتبط أولهما بقضايا الفنون، من ذلك تحديده مفاهيم: الشعر والشاعر، والدراما، والصناعة والإلهام، والتضمين، والشكل والمضمون....، وأنبثق ثانيهما من الحديث عن المنهج وإجراءاته، كما في تحديد مفاهيم: الفن للحياة، والأدب للحياة، والأدب في سبيل الحياة، والأدب للإنسانية، والأدب الهادف، والأدب الاشتراكي، والالتزام، وهي مفاهيم ناتجة عن ربط الأدب بالحياة، ووظيفة الأدب وعلاقته بالحياة؛ ذلك لأن الناقد حاول بناء منهج، يمكننا أن نصنفه في باب الدراسات الواقعية الاجتماعية، ابتداء من المقدمات النظرية لترجماته الأولى، وهي مقدمات تحدد ملامح رؤية نقدية واضحة، فتحت المجال واسعا أمام المنهج الاجتماعي لفهم الظاهرة الأدبية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه؛ ليكون الأدب انعكاساً لما في

الواقع من رؤى وصراعات.

. مفهوم الشعر:

يربط " لويس عوض " الشعر والفن - بصفة عامة - بالمجتمع ماهية ووظيفة ؛ إذ تتحدد ماهية الشعر بوصفه إلهاماً، حرية، إبداعاً، أركانه الخيال النشيط والعواطف القوية، وحرية الخلق، وهي جميعاً عناصر مرتبطة بالمجتمع ؛ لأنها لا تتأتى في عصور الاستقرار، ولا تليق بمجتمع رائده الاعتدال، ومثله الأعلى جنّلمان تشستر فيلد (١)، وهذا يعني أن " لويس عوض " من مؤيدي مدرسة الطبع، التي تربط الشعر بالإلهام والحرية والإبداع، لا من مؤيدي مدرسة الصنعة التي تعد الشعر فناً له أسرار، ومكوناته، مؤكدة أن الإلهام بغير الفن والمجهود لا يجدي ؛ أي أنه صقل وصناعة (٢) . إنه من مؤيدي وثبات الخلق، لامن مؤيدي صنعة البناء، يقول في سياق حديثه عن مسرحية (بير السلم) لسعد الدين وهبة: (ليته يتخلص من رسم كل شيء بالمسطرة والفرجار كأنه بناء قدير. فلو أنه فعل هذا أو ذاك لكان منه فنان خالق وعميق. إنه يفسد أغواره العميقة كثيراً بسفاسف القول لجمهور غليظ، وهو يفسد وثبات الخلق كثيراً بصنعة البناء) (٣).

أما في تحديد وظيفة الشعر فلا يكفي تحديد "هوراس" لها بالإفادة أو الإمتاع (٤)، أو بهما معاً لحل مشكلة وظيفة الفن في نظر "لويس عوض" ؛ لأن الوظيفة الكبرى التي اختص الشعر بها هي قيادة الفكر، التي (تتسع لكافة نواحي النشاط الإنساني من فلسفة وتشريع وثقافة خلقية، وتربية للحساسية، وتنبؤ بقوانين المجتمع المستقبلية، وتوطيد لنواميس

المجتمع الراهنة إن كانت صالحة، أو هدم لها إن كانت فاسدة...) (٥).

وبتدقيق النظر في هذه الوظيفة نجد أنها في خاتمة المطاف وظيفة أخلاقية (٦)؛ لأنها تثقيفية خلقية، وتربية للحساسية، فهي مرتبطة بالمجتمع حاضراً ومستقبلاً، وهذا ناتج عن الارتباط الوثيق بين الشعر والقيم الاجتماعية الأخلاقية والسياسة والفلسفة؛ وبذلك يوضع الجمال الشعري بصورة كلها في خدمة المضمون الأخلاقي، (كتب شلي في "الدفاع" يربط بين الشعر والأخلاق، فقال: إن الأساس في الأخلاق هو الخيال، فبالخيال وحده نستطيع الخروج من حدود "الأنا" الضيقة، ونحس بما يحس به الغير، ونحن لا نستطيع أن نحس بما يحس به الغير إلا إذا وضعنا أنفسنا موضع الغير، وهذا لا يتأتى إلا باستعمال الخيال. ولما كان الشعر من أدعى الأشياء إلى تنمية الخيال، كان الشعر أداة أخلاقية كبرى ؛ لأنه يساعدنا على فهم إحساسات الآخرين، ومن ثم احترامها) (٧). وفي هذا الدفاع أيضاً أن الشعر وليد الوحي وليس وليد المنطق، والوحي من الخيال، والخيال محرك العاطفة والعاطفة هي سر الخير في الأخلاق؛ لذلك كان الخيال عند شلي هو "الأداة العظمى لتحقيق الخير الأخلاقي". في "الدفاع" أن "جوهر الأخلاق هو الحب (٨)، ولكن شلي رغم شدة حرصه على توكيد الغاية الأخلاقية للشعر كان شديد الحرص على مهاجمة الشعر التعليمي كما يتضح من مقدمته لمسرحية بروميثيوس طليقا (٩)، وهذا أمر ينطبق على ناقدا "لويس عوض"، القائل: (وهو في "بروميثيوس طليقا" قد وصل إلى أنضج أطواره،

لا تختلف أهمية القارئ في الخطاب النقدي عند "لويس عوض" عن أهميته الكبرى في نظر الشاعر "هوراس"، سواء أكان هذا القارئ قارئ أدب عادي أم ناقداً متخصصاً.

وتعلم أن يمقت الشعر التعليمي مقتاً لا مزيد عليه، ولكنه رغم ذلك ظل يعبر عن فلسفة الطبقة البورجوازية كما كان وهو بعد حدث في جامعة أكسفورد... هناك تطور في فن شلي لا في فهمه لوظيفة الشعر. فهو في جميع مراحل حياته قد سخر الشعر للتعبير عن روح العصر، ولكن شلي ارتقى مع الأيام من واعظ يقحم آراءه على العقول إقحاماً إلى فنان يخاطب القلوب فتتصاع لسحره القلوب (١٠)، وهذا ما حدث في "بروميثيوس طليقاً" بالذات.

إن عبارة تسخير الشعر للتعبير عن روح العصر تحدد وظيفة الفن بالتعبير عن روح العصر تعبيراً لا يختلف عن الفهم الأخلاقي لهذه الوظيفة، ويستكمل "لويس عوض" تحديده لوظيفة الفن والأدب بما يتلاءم مع تلك الوظيفة الإصلاحية أو الأخلاقية التي رآها عند شلي، بقوله: (أما الحياة فهي الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف...، من الأفضل أن نتحدث عن الأدب والفن والعلم والثقافة للحياة لا للمجتمع؛ لأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان. أما الحياة فهي بغير حدود، وهي تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل، وهي تشمل هذا المجتمع

وكل مجتمع؛ أي تشمل المجتمع القومي خاصة والمجتمع الإنساني بوجه عام (١١). ولعل شعار الأدب من أجل الحياة، وهذا المفهوم الإنساني للحياة ليس بعيداً - في أذهاننا - عن الوظيفة التنويرية، أو الوظيفة الرومانسية الإصلاحية (١٢)؛ إذ أدى ربط الأدب بالحياة، وظهور مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والإنسان إلى أن أصبح الأدب والفن صاحبي وظيفة حيوية وإنسانية واجتماعية وقومية، وارتبطا بمشاكل الملايين، ووجدانهم (١٣)؛ وبذلك نجد أن الحس الأخلاقي كامن في فهم "لويس عوض" للفن ووظيفته رغم التحليل الطبقي الذكي والمتقف.

. مفهوم الشاعر:

حدد "لويس عوض" ماهية الشاعر بقوله: (الشاعر الكامل لا يكون ذاتياً في مادته موضوعياً في أسلوبه، ولا يكون موضوعياً في مادته ذاتياً في أسلوبه، بل لا بد للشاعر الكامل من أن يكون موضوعياً في مادته، موضوعياً في أسلوبه) (١٤).

ولقد ربط الناقد الشاعر بالحياة العامة في جيله؛ لأنه يؤدي (دوره كمواطن وكإنسان تستجيب نفسه الحساسية لعامة ما يجري حولها في المجتمع من تقلبات، ويسجل قلمه قصة الصراع بين الثقافات المختلفة، التي تنازعت البقاء في عصره؛ عصر الانتقال من حكم الأشراف إلى حكم الطبقة المتوسطة...؛ لذلك نحكم على شلي بأنه شاعر عظيم؛ لأنه عبر عن روح جيله، وصور ما تلاطم فيه من تيارات الفكر وصراع الطبقات تصويراً فلسفياً مجرداً.. (١٥)

أما وظيفة الشاعر فلا تتحدد برواية



يحدد لويس عوض مفهوم الالتزام بقوله: "الحب العظيم يترجم إلى تخصيص الحياة للجهد في سبيل نثنى من الانتباه، و البغض العظيم يترجم إلى تخصيص الحياة للجهد ضد نثنى من الانتباه، وهذا هو معنى الالتزام".

تكاملًا نابعاً من فهم حقيقي للنظرية الشعرية بعناصرها الأربعة: المبدع، والنص، والمتلقي، والعالم الخارجي، الذي تم تحديده بالحياة الإنسانية في الخطاب النقدي عند "لويس عوض".

التضمين:

عندما يعيش شاعر في زمن واحد مع فطاحل شعراء جيله لا يستطيع أن يجزم بضمير مستريح أن لغته، أو لون تفكيره لم يتشكلا إطلاقاً بقراءاته المتواصلة للمؤلفات التي أنتجتها تلك الأذهان الجبارة (٢٠)؛ لذا لا يعد التضمين ترجمة، ولا اقتباساً، بل تأليف، إبداع؛ إذا حمل العمل الأدبي نفس المبدع، يقول "لويس عوض": (مهما كان عزيز أباطة قد استعار هذه الفكرة أو تلك، أو تأثر بهذه الحادثة أو الصورة أو الخلجة أو النبذة أو غيرها من عمل شكسبير... فالعمل لاشك عمله؛ لأن الشعر لاشك شعره... ولأن ما في هذا العمل الأدبي من الدراما لا يقاس إلى ما فيه من شعر) (٢١)، وهذا يعني أن التضمين أن لا يقلد الشاعر تكنيك شاعر آخر، بل يتمثله، ويحتويه، ويغذي به بطريقة "الأوسموز" أو الانتشار الغشائي؛ وبذلك يخلق لنا

ما هو ممكن بحسب قانون الاحتمال أو الضرورة، أو برواية ما حدث، بل تتحدد مهمته برواية ما يمكن أن يحدث (١٦)، وهي مهمة تتناسب مع تحديد مفهوم الشعر لديه بوصفه خلقاً وإبداعاً وإلهاماً متجهاً إلى التعبير عن الكلي.

. القارئ:

لا تختلف أهمية القارئ في الخطاب النقدي عند "لويس عوض" عن أهميته الكبرى في نظر الشاعر "هوراس"، سواء أكان هذا القارئ قارئ أدب عادي أم ناقدًا متخصصًا، يقول الناقد: (لكني لا أرتاب مطلقاً في أن عين الشاعر كانت مثبتة على القارئ؛ قارئ الأدب مجرداً في أغلب مواضع القصيدة ...) (١٧)، ولقد ارتبط هذا القارئ بالحياة، فبحلول الرومانسية تبدلت أذواق الناس في الأدب، فانصرفوا عن طلب الجمال والأناقة إلى طلب السمو، أو مايسمونه بالسمو... فكان من ذلك أن ظهرت في الفكر الأوربي فلسفة فنية جديدة تدعى فلسفة القبح (١٨)؛ وبذلك صار القبح للمرة الأولى في تاريخ الإنسانية موضوعاً للخلق الفني، فاستمد منه الشعراء المتعة، والتمسوا فيه المغزى العالي.

العمل الفني:

يعد العمل الفني المنطلق الأساس لدراسات "لويس عوض" المتتابعة، يقول: (ولنركز أولاً وقبل كل شئ على الأعمال الفنية ذاتها تكن لنا فكرة أدق مما يفعله توفيق الحكيم في هذه المرحلة...) (١٩)، وهو عمل لا ينفصل عن المرحلة التي كتب فيها؛ أي أنه مرتبط بالحياة ارتباطاً وثيقاً.

وهكذا نجد تكامل النظرية النقدية



الأعمال النقدية الأولى عند " لويس عوض "، ففي الوقت الذي ينتصر فيه هوراس لجمال الصورة على حساب جمال المادة (٢٤)، نجد ناقدنا يميل إلى تفضيل المضمون، ويركز على سمة التحليل القيمي أو المضموني تركيزاً لا يخرج على إطار الرؤية النقدية الاجتماعية الواضحة التي طرحها في مقدمات ترجماته الأولى، فهو في مقدمة (بروميثيوس طليقا) يعتمد في تحليله للعلاقة بين الفن والطبقة أو الوضع الاجتماعي على سلم القيم التي أفرزتها الطبقة البورجوازية في مختلف ميادين الحياة بما فيها الأدب. وحتى في تحليله للنصوص الأدبية نجده أيضاً يركز على هذه القيم، أو ما يمكن أن نسميه بالمضمون، فيما عدا إشارة وحيدة للتشكيل أو التجنيس، تأتي في سياق محاولته تفسير سيادة نوع أدبي مثل النثر في إنجلترا في العصر الأوغسطيني، يقول " لويس عوض " : (ظهر النثر الفني في إنجلترا بمجيء العصر الأوغسطيني فتضج قرب منتهاه بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني. ولما يأت ذلك مصادفة، وإنما جاء متمشياً مع روح العصر. الخيال النشيط والعواطف القوية وحرية الخلق هي أركان الشعر، وهي جميعاً عناصر لا تتأتى في عصور الاستقرار، ولا تليق بمجتمع رائده الاعتدال، ومثله الأعلى جنّلمان تشستر فيلد، فإن ظهرت في الناس وجب قمعها حالاً؛ لأنها تهدد النظام القائم، وإن ظهرت في الشعر وجب نقدها في قسوة؛ لأنها لا تتفق مع الجنّة التي تسود الأرستقراطية. لهذا ظهر النثر كأداة للتعبير، وحل محل الشعر في كثير من الأحوال؛ لأن النثر لا يتسع لخيال كبير، ولا لعاطفة هائلة)

ربط لويس عوض حضور ظاهرة القدماء والمحدثين في آداب الأمم كلها بارتباطها الوثيق بالحياة والمجتمع وتطورهما، فـ "مادامت الحياة تتغير، ومادام المجتمع يختلف من عصر إلى عصر في أشكاله وتركيبه الداخلي، فالجدل حول القديم والحديث قائم هو بمثابة التعبير الفكري للصراع الدائم بين قوى التثنية وقوى الدفع في المجتمع والحياة. نجد هذه الظاهرة أوضح ما تكون في تلك الفترات من تاريخ الفكر الإنساني التي نسميها فترات الانتقال وهي كثيرة".

الشاعر شيئاً جديداً (٢٢).

وقد يكون التضمن صيغة أخرى من كلام آخر، يقول " لويس عوض " في تعليقه على قول "صلاح عبد الصبور" (فقد أردنا أن نرى أوسع من أحدا قنا...): فنكبة الإنسان أنه يريد أن يرى أوسع من حدّته، أو باختصار: إنه يريد المعرفة المحرمة على الإنسان. ومن يتأمل هذا الكلام يجد أنه صيغة أخرى من سفر التكوين في التوراة... (٢٣) ؛ وبذلك لا يبتعد مفهوم التضمن في الرؤية النقدية عند " لويس عوض " عن مفهوم التناص في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

. الشكل والمضمون:

هناك فصل بين الشكل والمضمون في



كبير بين صورة الحياة ومضمونها؛ أي بين شكلها ومضمونها، فالتفت إلى ضرورة تجديد الشكل؛ ليتماشى مع المضمون الجديد، مؤكداً أن أدبنا وفننا أصبحا شكلاً بلا مضمون، وانفصلت صورة الأدب عن مادته، كما انفصلت قوالب الفن عن محتواها وبهذا الانفصال بدأت فترة المخاض العظيم، وكانت غاية الغايات في هذا الاختمار الجديد هي تجديد صورة الحياة وهيكلها في النظم والقوانين والأدب والفن بما يتماشى مع مضمونها الجديد، فيزول الصدع بين شكل الحياة ومضمونها؛ (٢٨) وبذلك تطورت الرؤية النقدية عند "لويس عوض"، فرفض الفصل بين الشكل والمضمون؛ ليؤكد أن العلاقة بينهما علاقة جدلية لا تنفصم عراها، الأمر الذي دفعه إلى اتخاذها معياراً نقدياً للحكم على القضايا النقدية النظرية والتطبيقية، يقول في نقده للمدارس المادية والمثالية، التي تشتت فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة المادية وحدها، أو تشتت فتجعل من الأدب والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة الروحية وحدها؛ ووجه الخطر في هذه المدارس أنها تبسط الحياة أكثر مما ينبغي، وتفصم الوحدة الأصلية القائمة بين الروح والمادة، بين المثال والوجود، بين الشكل والمضمون، بين صورة الحياة ومحتواها (٢٩).

كذلك ركز ناقدنا في تحديده للاشتراكية بمفهومها الإنساني على الوحدة العضوية؛ لأن هذه الاشتراكية تنظر دائماً إلى الأمام مهما تلفت إلى الوراء بين الحين والحين، وتجد دائماً إطاراً واحداً تؤلف فيه بين الفرد والجماعة، وبين الذات والموضوع، وبين الروح والمادة، وبين صورة

(٢٥).

فـ "لويس عوض" ممن يميلون إلى المضمون، يقول مؤكداً ذلك في المقارنة بينه وبين "محمد مندور": (وكان ذكاؤه ذكاء تحليلياً قاطعاً كالنصل الماضي، يفتت كليات الحياة إلى جزئيات صغيرة ناصعة واضحة للعين المجردة بملكته في التحليل، وكان إدراكي إدراكاً تركيبياً، لا أرى الشيء واضحاً إلا على البعد، ويلف كل شئ بضباب المطلقات والمقولات الكلية، وكان يقدم القيم الجمالية، وكنت أقدم المضمون على كل جمال، ومندور هو الذي عمق إحساسي بالجمال، وهوى التفاتي إلى الجانب الشكلي في الآداب والفنون، فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفاتاً إلى مادة الفن ومضمونه مني إلى صورة الفن وشكله؛ أي إلى ماذا يقول الفنان، وليس إلى كيف يقوله) (٢٦)؛ وبذلك يكون لمندور دور حاسم في تطور علاقة الشكل بالمضمون في الخطاب النقدي عند "لويس عوض".

إن المطلقات والمقولات الكلية؛ أي الفلسفة تكاد تساوي المضمون، في حين أن الشكل أو القيم الجمالية تساوي الجزئيات الناصعة الواضحة للعين المجردة. وهنا نكتشف أن المضمون لديه ليس إلا القيم الفكرية المجردة أو الفلسفة أو رؤية العالم؛ وبذلك يكون "لويس عوض" واحداً من النقاد الذين أعطوا الأولوية المطلقة للمضمون على الشكل، مع أنه لم يعط أدنى اهتمام أو إشارة هنا للشكل (٢٧).

وانطلاقاً من ربط تطور الأدب بتطور الحياة؛ لتطور مضمون الأدب بتطور هذه الحياة، كشف "لويس عوض" عن صدع



الفن ومحتواه (٣٠).

فناقدا يدعو إلى الوحدة الوظيفية بين الشكل والمحتوى، أو بين الروح والمادة، أو المادة والفكر؛ ليتم للبناء تكامله الوظيفي بالعلاقة العضوية التي تجمع بينهما (٣١).

ولا يختلف الأمر في مجال الدراسات التطبيقية؛ لتكرر الدعوة إلى وحدة القصيدة، بإقرار العلاقة العضوية بين الأدب ومضمونه، وارتباط هذه العلاقة بالحياة نفسها؛ لأن موضوع عودة التحام الشكل بالمضمون قد حل

حلاً طبيعياً بثورة أصيلة على شكلية العهد البائد (٣٢).

أما اتخاذ هذه العلاقة معياراً للحكم على العمل الفني نفسه، فنجد في مواضع متعددة، منها حكمه على قصيدة (أنشودة المطر) للسياب بأنها من أعذب ما ظهر في الشعر العربي قديمه وحديثه مبنى ومعنى (٣٣)، ومنها تعليقه لظاهرة الاختلاف في المستوى في شعر الرومانسيين في كافة الآداب لقلة احتفائهم بالشكل لحساب المضمون (٣٤)؛ وبذلك أصبحت قضية الشكل والمضمون وجهين لعملة واحدة في رؤية النقدية عند "لويس عوض".

.الالتزام:

يحدد "لويس عوض" مفهوم الالتزام بقوله: (الحب العظيم يترجم إلى تخصيص الحياة للجهاد في سبيل شئ من الأشياء، و البغض العظيم يترجم إلى تخصيص الحياة للجهاد ضد شئ من الأشياء، وهذا هو معنى الالتزام) (٣٥)، هذا الالتزام لا يتحدد بانتماء الأديب لحزب سياسي، بل يمكن أن يكون

الكاتب كاتباً سياسياً، ملتزماً بقضايا الفكر السياسي والاجتماعي من غير أن ينتمي لأي حزب سياسي؛ وبذلك يكون كاتباً ملتزماً بحضوره بالكلمة والموقف في كل معارك بلده الوطنية و القومية (٣٦)، مبتعداً عن الإسقاط المباشر، حتى لا تأتي بعض قصائده الكفاحية فجأة، أقرب ما تكون إلى المنشورات السياسية منها إلى الفن والأدب (٣٧).

ولا يتحقق الالتزام بقضايا الإنسان المعاصر على مستوى الدفاع الفكري و الأدبي و الفني، بل يتحقق على مستوى الكفاح العملي، الذي يدفع صاحبه إلى حمل السلاح، وإراقة الدماء في سبيل المبدأ، هنا يكون ارتباط الفكر والفعل فلسفة ومنهجاً في آن واحد (٣٨).

فالالتزام، إذن، هو أن يدافع المفكر والكاتب و الفنان، طيلة حياته بالكلمة و بالفعل عن شيء يسميه شرف الإنسان، وكرامة الإنسان لا داخل المجتمع الإنساني فحسب، بل أمام المجهول، و أمام مصيره الغامض، وأمام القوى الرهيبة التي تحكم هذا الكون ومافيه (٣٩).

وأدب الالتزام هو أن يرتبط الأديب بقضايا عصره، لا أن يكون أدباً اجتماعياً محدود القيمة، كأن يكون مرآة للأحداث (٤٠)؛ وبذلك ينبع الالتزام عند "لويس عوض" من داخل النفس، بينما يأتي الإلزام من خارجها (٤١)؛ لأنه يفرض فرضاً.

.القدماء والمحدثون:

ربط "لويس عوض" حضور ظاهرة القدماء والمحدثين في آداب الأمم كلها بارتباطها الوثيق بالحياة والمجتمع وتطورهما، ف (مادامت الحياة تتغير،



ومادام المجتمع يختلف من عصر إلى عصر في أشكاله وتركيبه الداخلي، فالجدل حول القديم والحديث قائم. هو بمثابة «التعبير الفكري للصراع الدائم بين قوى الشد، وقوى الدفع في المجتمع والحياة. نجد هذه الظاهرة أوضح ما تكون في تلك الفترات من تاريخ الفكر الإنساني التي نسميها فترات الانتقال وهي كثيرة» (٤٢).

و«لويس عوض» من مؤيدي المحدثين؛ لامتلاكهم ناصية الحرية، ومن مؤيدي الأدب الجديد؛ لقيامه على الخلق والابتكار؛ لذلك لم يعترف بأصول الدراما الكلاسيكية التي وضعها أرسطو وهوراس؛ لأنها قواعد لا لزوم لها، وقيود من صنع الخيال الضيق، والمنطق الطائش، شأنه في ذلك شأنه شكسبير الذي نقض أصول الدراما الكلاسيكية كلها، وأنتج مسرحيات لا تلتقي ومسرحيات القدامى في نقطة واحدة، فجاء إنتاجه أعلى وأعلى من أن يرقى إليه إنتاج؛ لامتلاكه ناصية الحرية (٤٣).

من هنا يمكننا أن نقول: إن المسرح العالي، المسرح الذي لا يقل علواً عن مسرح الأقدمين قد ينهض على أسس مضادة لما ذهب إليه هوراس؛ أي أنه ينهض على أسس مضادة لأصول الدراما الكلاسيكية؛ أسس حديثة تصلها بالمسرح صلة جوهرية واحدة، وناموس لا يسري على شيء؛ لأنه هابط من السماء، لا مشتق من طبائع الأشياء (٤٤).

ف«لويس عوض» من مؤيدي التجديد، والحدثة، والتطور في الفكر والعلم والأدب، وفي كل أسلوب جديد من أساليب الحياة؛ لإيمانه بحرية الإبداع، وعلى الرغم من أن «لويس عوض» يناصر المحدثين على القدامى إلا أنه لا يحكم على قيمة العمل الفني بانتمائه إلى القدم أو الحدثة، بل يحكم عليه بالقيم الفنية التي يمتلكها، يقول: (اشتغل شكسبير ودرأين كما اشتغل غيرهما. بالقصص الشائع عن أنطونيوس وكليوباترا، فاستهدى الأول موهبته وبصيرته، واستلهم الثاني (أنماط الإغريق). نجح شكسبير «حيث

ورفضه مصادرة الفكر والفن والأدب، مؤكداً ضرورة الحوار، وتعدد الأصوات بين الأجيال (٤٥)؛ لأن خصوبة الحياة من تناقضها، ولأن الانسجام الأعلى القائم على تعدد الأصوات وذوبانها في نشيد هارموني فني، أرقى من الوحدة الفقيرة القائمة على الصوت المنفرد، وهذا أمر لا يتم إلا باحتضان فن اليوم وفن الأمس وفن الغد، كما تحتضن الأم الروم كل أبنائها، فتجعل من صراع الأجيال صراعاً مثمراً، يندمج في الخير الأعلى، وتذوب فيه المتناقضات بصراع الأجيال صراعاً مثمراً، يندمج في الخير الأعلى، وتذوب فيه كل المتناقضات (٤٦).

وفي إطار الرؤية النقدية العامة ربط «لويس عوض» مسألة القدم والحدثة بالحياة؛ لأن

(كل جيل أمين على حياته يمثل ما هو أمين على ماضيه ومستقبله. وكل جيل يرسم بنفسه صورة حياته، ويعبر بفكره عن مادة وجدانه، ويعالج مشكلاته بالكلمة، وباللون وبالحزن وبالحركة، وحتى بالحجر الأصم فيما يقيم من عمائر، وينحت من تماثيل، وكل جيل يعبر بزيه و سلوكه ومواصفاته عن مضمون وجوده...) (٤٧).

وعلى الرغم من أن «لويس عوض» يناصر المحدثين على القدامى إلا أنه لا يحكم على قيمة العمل الفني بانتمائه إلى القدم أو الحدثة، بل يحكم عليه بالقيم الفنية التي يمتلكها، يقول: (اشتغل شكسبير ودرأين كما اشتغل غيرهما. بالقصص الشائع عن أنطونيوس وكليوباترا، فاستهدى الأول موهبته وبصيرته، واستلهم الثاني (أنماط الإغريق). نجح شكسبير «حيث



فشل درايدن، وما شكسبير غير واحد من عشرات الكتاب الخارجين على أوضاع هوراس وأرسطو الموفقين في عملهم توفيقاً يتراوح بين النجاح العادي واكتساب الخلود، وما درايدن سوى واحد من أولئك الضحايا الذين افترسهم إجلال التقليد وحرمة الأقدمين)...، (على أن فشل درايدن وماثيو أرنولد لا يفيد ثباتاً أن كل من التزم أوضاع الدراما الكلاسيكية من المتأخرين قد فشل فعلاً، أو لا بد فاشل. إن كورناي وراسين وملتون قد نظموا جميعاً مآسي تقيدوا فيها بتلك الأنماط أيما تقيد، فجاء إنتاجهم سامياً يرتفع إلى مستوى شكسبير في مواضع، ويعلو عليه في مواضع، ويقصر عنه في مواضع ثالثة) (٤٨)

أما النتيجة النهائية لموقف "لويس عوض" من القديم والجديد فهي قوله: (وفي معركة القديم والجديد أنا دائماً مع الجديد. ولكني أكرر و أكرر: أن من ليس له قديم ليس له جديد) (٤٩).

وهنا قد يسأل سائل: كيف تعامل "لويس عوض" مع هذا القديم...؟.

لقد دعا "لويس عوض" إلى تمجيد تراث الماضي إن كان خصباً، ودعا إلى الثورة عليه إن كان مجدباً عقيماً، (٥٠)، وهذا يعني أن ناقدنا قد توقف عند ضرورة التراث، وضرورة تجديده، داعياً إلى (ضرورة قيامنا بغربة تراثنا من القيم والحساسيات لمعرفة ما هو فاسد منها، فينبغي نبذه أو تطويره، و ما هو سليم فينبغي الحفاظ عليه من كل غزو أو عدوان، بل وينبغي العمل على تدعيمه) (٥١)؛ وبذلك يكون الناقد قد دعا إلى غربة التراث لتسليط الضوء

على الإيجابيات، وتجاوز السلبيات. المنهج النقدي عند "لويس عوض": حاول "لويس عوض" بناء منهج في البحث، يمكننا أن نصنفه في باب الدراسات الواقعية الاجتماعية، ابتداء من المقدمات النظرية لترجماته الأولى، وهي مقدمات تحدد ملامح رؤية نقدية واضحة، فتحت المجال واسعاً أمام المنهج الاجتماعي لفهم الظاهرة الأدبية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه سواء أكان هذا الواقع اقتصادياً أم اجتماعياً أم حضارياً؛ وبذلك يكون الأدب انعكاساً لما في الواقع من رؤى وصراعات، يقول "لويس عوض" في مقدمة (بروميثيوس طليقاً) التي تعد أوسع دراسة تاريخية واجتماعية للرومانسية: (٥٢) (لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن إلا إذا درسنا الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس، ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية التي انتمى إليها شلي على وجه التخصيص إلا إذا درسنا حالة إنجلترا في عصر الانقلاب الصناعي. قال مستر ف.ج. فيشر أستاذ الاقتصاد بلندن: "لم يكن محض مصادفة أن الانقلاب الصناعي ظهر مع ظهور القصة، وحدث مع حدوث الانتقال من الأدب الكلاسي إلى الأدب الرومانسي، و القصة والأدب الرومانسي عامة هما في جوهرهما نوعان من أنواع الفن البورجوازي". هذا هو الوضع العلمي لقول الناقد الكبير لسلي ستيفن في وصف الأدب الإنجليزي في عصر الثورة الفرنسية "إن طابع الأدب المعاصر قد تشكل في مجموعه تبعاً للحالة الاجتماعية في الطبقة التي كتبت ذلك



فالقيم الجديدة للطبقة الجديدة هي القيم نفسها التي يكشف عنها أدبها كما تمثل في المدرسة الرومانسية. ونوافق "سيد البحراوي" في قوله: (إن هذا التحليل هو، فيما أعلم، أول تقديم حقيقي للفهم الطبقي للأدب، و الفن والفكر في النقد العربي الحديث، ولولا أنه كان مطبقاً على الأدب الإنجليزي لكان أكثر خطورة من كثير من المقالات التي كتبت في نفس فترته^x، أو بعدها بقليل، واستطاعت أن تنقل هذا الفهم (الماركسي) إلى الأدب العربي، وتفهم هذا الأخير وتنقده على أساس هذا المنهج الجديد، والذي كان تجاوزاً واضحاً لربط الأدب بالحياة، بالمجتمع الذي قدمه طه حسين وجيله منذ بداية القرن؛ لأنهم كانوا يعطون لهذا المجتمع معنى وضعية يحصره في نطاق العصر والجنس والبيئة دون الأساس المادي الاقتصادي المعلن في تفسير لويس عوض ومن تلوّه) (٥٧).

هذا التحليل دفع "لويس عوض" إلى الكلام على طبيعة العصر الذي أنجب الشعراء، قبل الكلام على خصائص الشعراء؛ لتظهر بذلك (الصلة بين الشاعر وعصره واضحة للعيان)، (٥٨) كما دفعه إلى ربط ظهور (النثر الفني في إنجلترا بمجيء العصر الأوغسطيني، فنضج قرب انتهاءه، بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني، ولم يأت ذلك مصادفة، وإنما جاء متمشياً مع روح العصر) (٥٩)، كما دفعه إلى تفسير الأعمال الفنية في ضوء مقومات العصر الذي أنشئت فيه، (والنقد التأثري يغلق أمامنا باب تفسير الأعمال الفنية على ضوء سير أصحابها، أو على ضوء مقومات العصر الذي أنشئت فيه، كأنما العمل الفني يولد في فراغ تام، بل ويولد من لا شيء غير إحساسات اللحظة التي يعيش فيها

الأدب، وكتب ذلك الأدب لها) (٥٣).
فـ "لويس عوض" في مرحلة أولى ربط فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن بدراسة الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أنجب هذه المدارس، كما ربط فهم المدارس الرومانسية بحالة إنجلترا في عصر الانقلاب الصناعي، وتشكل الأدب تبعاً للحالة الاجتماعية التي كتبت ذلك الأدب، وكتب ذلك الأدب لها، وهذا يعني أنه ربط تفسير الظاهرة الأدبية بالحياة الاجتماعية، بل بالوضع الاقتصادي بالتحديد، كما ربط بين الطبقة البورجوازية؛ الطبقة الجديدة والأدب الجديد. فالرومانسية (هي التعبير الأدبي عن الحركة البورجوازية) (٥٤)؛ أي أنها التعبير الأدبي عن روح الطبقة المتوسطة، وهذا أمر تطلب عدم فصل الحركة الرومانسية عن سياقها التاريخي؛ لأن هذا الفصل (خطأ عظيم يتورط فيه بعض المؤرخين والنقاد. وهو خطأ، لأنه يركز اهتمامنا على المظاهر الجزئية في الحركة دون طبيعتها العامة) (٥٥)؛ لذلك (لم يكن مصادفة أن تتعاصر الثورة الرومانسية والثورة الفرنسية. كما أن الثورة الفرنسية كانت التعبير السياسي عن إرادة الطبقة المتوسطة في صراعها مع طبقة الأشراف، كذلك كانت الثورة الرومانسية التعبير الأدبي عن روح الطبقة المتوسطة. وكما أن برنامج الثورة الفرنسية كان هدم النظم السياسية والاقتصادية التي قام عليها المجتمع الأرستقراطي في القرن الثامن عشر، كذلك كان برنامج الثورة الرومانسية هدم الأصول الفكرية والفنية للأدب الأرستقراطي في القرن الثامن عشر) (٥٦).





الفنان) (٦٠).

بناء على ذلك ربط ” لويس عوض “، في حديثه عن تاريخ الآداب الأوربية بين تشابه حال الأدب في عصرين: العصر الأوغسطي الأول بروما إبان النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد وما يليه بقليل، والعصر الأوغسطي الجديد بإنجلترا وفرنسا في النصف الثاني من القرن السابع عشر وما يليه بقليل، وتشابه الصفات المميزة للمجتمع إلى حد بعيد (٦١).

ويرى ” عبد الرحمن أبو عوف “ في مقالة بعنوان: (أقنعة المعلم العاشر: لويس عوض بين الحضور والغياب)، (أن لويس عوض قد غالى في التفسير الميكانيكي والالتزام بمبادئ المادية التاريخية في فهم المذهب الأدبي، والبنية الأدبية، وأهم الجانب الجدلي، وأوقعه هذا في تفسير آلي أغفل فيه خصوصية لغة الأدب وذاتية المبدع، وأن ” لويس عوض “ أغفل المادية الجدلية التي تأخذ في الاعتبار علاقات التأثير والتأثر بين البناء التحتي للمجتمع وأساسه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، و البناء الفوقي، ومنه النشاط الإبداعي الذي يشمل بجانب انعكاسه للزمن الحاضر على بقايا صور الماضي ومعتقداته وتراثه الأسطوري) (٦٢).

لكننا نجد أن ” لويس عوض “ لم يغفل المادية الجدلية التي تأخذ في الاعتبار علاقات التأثير والتأثر بين البناء التحتي للمجتمع، والبناء الفوقي؛ لأنه حدد الوظيفة الرئيسة للشعر بقيادة الفكر. كما وجدنا . في تحديدنا لوظائف الشعر (٦٣).

ويقول ” لويس عوض “ في حديثه عن المدرسة الاشتراكية الثورية التي تؤمن بنوع واحد من الأدب والفن و الفكر هو الأدب البروليتاري، و الفن البروليتاري، و الفكر البروليتاري؛ أي أدب الطبقة العاملة وفنهما وفكرهما: هذا أمر يترتب

عليه أمران: أولهما: أن العدو الأول لهذه المدرسة (وعدو الطبقة العاملة هو الفكر المجرد “، وثانيهما: أن الكاتب أو الفنان أو المثقف لا مقام له في ريادة المجتمع، أو في قيادة الطبقة العاملة، التي ينبغي أن تسلم لها مقاليد قيادة نفسها بنفسها وبأدبها وبفنها وبثقافتها) (٦٤)، مؤكداً أن (حصر القوام على الفن والعلم والثقافة والفكر في البروليتاريا أو في الطبقة العاملة نظرية تعسفية افتراضية، وربما غيبية أيضاً، تقوم على الاعتقاد، بأنه لا فطرة ولا سلامة ولا خصوصية ولا ذكاء ولا مصالح ولا اعتبار إلا للطبقة العاملة) (٦٥).

ولقد تجاوز ” لويس عوض “ هذا التحديد في نقده للمدرسة الحتمية الاقتصادية، أو الجبر التاريخي، التي تفترض أن الأدب والفن والفكر، بل والعلم أيضاً هي ثمرة الاقتصاد ولا شيء غير الاقتصاد، مؤكداً أن القول (بأن الأدب والفن والفكر تتأثر كلها إلى حد بعيد بالأوضاع الاقتصادية و المادية وبالتطور الاقتصادي والمادي قول صائب لا جدال في ذلك....، ولكن القول بأن× الأدب والفن والفكر هي مجرد تعبيرات عن الأوضاع الاقتصادية و المادية وعن التطور الاقتصادي و المادي قول فيه شطط كبير؛ لأنه يركز على ذلك الشطط الفلسفي الأكبر في ماركس وإنجلز اللذين يجعلان من الفكر نفسه مجرد وظيفة من وظائف المادة) (٦٦). وهذا يعني أن العلوم والفنون والآداب ومختلف الفلسفات ليست مجرد تعبيرات طبيعية عن التطورات المادية والاقتصادية عبر التاريخ، بل هي تعبير عن الحياة كلها (٦٧)؛ لأن ناقدنا يفضل فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع، لا لأنه يستهين بالمجتمع أو يلمس النعمية في شيء مجرد هو الحياة، ولكن لأن الحياة شيء أعم من المجتمع وشامل له، فالحياة لا تشمل المجتمع والفرد جميعاً، وليس من الخير أن نطرح من حساباتنا



والفن كان وسيكون دائماً أداة الإنسان في نقد الحياة، وتكوين الحياة، والنقد بالفكر والمعرفة كان وسيكون دائماً أداة الإنسان في نقد النقد، وتصحيح القيم، وغربة الصالح من الطالح... (٧٢). وترتبط هذه الحرية بالرؤية النقدية عند "عوض"؛ أي أنها ترتبط بالحياة الإنسانية، كما ترتبط بحضارة الإنسان؛ إذ لا حضارة لبني الإنسان برأي ناقدنا. إلا بالحفاظ على حرية الفكر والتعبير وكافة حقوق الإنسان.

وهكذا نجد أن المفاهيم النقدية في الخطاب النقدي عند "لويس عوض" سواء أكانت مرتبطة بقضايا الفنون: الشعر والشاعر، والدراما، والتضمين، والشكل والمضمون أم منبثقة من الحديث عن المنهج وإجراءاته: الفن للحياة، والأدب للحياة، والأدب في سبيل الحياة، والأدب للإنسانية، والأدب الهادف، والأدب الاشتراكي، والالتزام هي مفاهيم ناتجة عن ربط الأدب بالحياة ماهية ووظيفة، كما نجد أن الناقد واحد من النقاد الذين سعوا إلى بلورة العقلانية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، داعياً إلى الحرية الكلية التي لا تتجزأ في الإبداع والنقد: حرية الكلمة، والفكر، والتعبير، وحرية البحث، ومشروعية الشك في المسلمات السابقة كلها، والدعوة إلى الحوار الحر بين الناس بلغة العقل والإقناع، وتقبل الرأي الآخر واحترامه، وقبول العلم، والرأي والرأي الآخر؛ لأن الأدب نقد للحياة، ولأن النقد بالفكر والمعرفة أداة الإنسان في نقد النقد، وتصحيح القيم، وغربة الصالح من الطالح. علماً أن هذه الحرية مرتبطة بالرؤية النقدية لدى الناقد؛ أي أنها ترتبط بالحياة الإنسانية، وبحضارة الإنسان؛ إذ لا حضارة لبني الإنسان إلا بالحفاظ على حرية الفكر والتعبير وحقوق الإنسان كلها؛ وبذلك تكون الرؤية النقدية عند "لويس عوض" قد خرجت على رؤية المنهج الاجتماعي الذي يحصر الرؤية النقدية بالسياقات الاقتصادية والاجتماعية

أي فلسفة اجتماعية نقيمتها بالفكر أو بالفعل، وإنما الخير كل الخير أن نعترف بالفكر، ونضعه في مكانه الصحيح الطبيعي من إطار المجتمع العظيم، بحيث لا يخرج الفرد بفرديته خروج الجزء من الكل، ويشط عن مجال الشرعي فيخرب المجتمع ويتابع قاتلاً: بهذا تكون دعوة الأدب للحياة الإنسانية، كما حددها "لويس عوض" (٦٨).

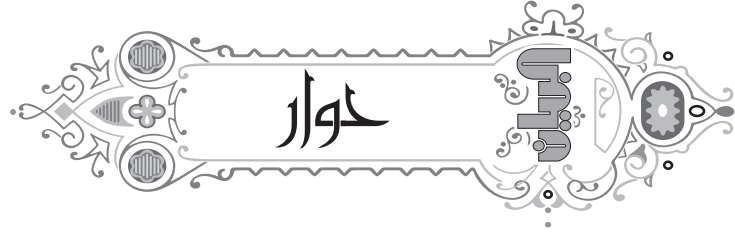
أما الخصوصية التي تميز الخطاب النقدي عند "لويس عوض" فهي أن منهجه ثمرة رؤية فلسفية، قوامها التركيب لا التحليل؛ ذلك لأن إدراكه إدراك تركيب، فلا يرى الشيء واضحاً إلا على البعد، ويلف كل شيء بضباب المطلقات والمقولات الكلية (٦٩)، وهذا يعني أنه اعتمد في دراساته على الفهم والتأمل؛ لأنهما أساس مهم للتعامل مع الفن بشكل عام؛ أي أنهما أساس المعرفة، يقول مقداً هذا الأساس على الصم: (تعلمت فيما بعد حين تعلمت أننا نقرأ الكتب لننساها. أن مكتبة العالم أو الكاتب هي ذاكرته، إن كانت وافية ومرتبطة، وإن المثل العربي القديم "لا خير في علم يعبر معك البحر"، (أي داخل دماغك) مثل مضلل؛ لأنه يشجع الصم، ويقدمه على الفهم التأمل (٧٠)؛ وبذلك يكون "لويس عوض" قد سعى مع غيره من النقاد إلى تطوير بذور العقلانية بضرورة الاحتكام للعقل، وتأسيس صرح شامخ للمنهجية، والجدية، والبحث المتقصى الخلاق، فأرسي دعائم مجموعة من البديهيات الأساسية مثل: حرية الكلمة، والفكر، والتعبير، وحرية البحث، ومشروعية الشك في المسلمات السابقة كلها، والدعوة إلى الحوار الحر بين الناس بلغة العقل والإقناع، وتقبل الرأي الآخر واحترامه، وقبول العلم (٧١)، علماً أن حرية التعبير التي دعا إليها "لويس عوض" لا تقتصر على الخلق الأدبي، بل تتجاوز إلى النقد بقوله: (فالخلق بالأدب



- والسياسية؛ لارتباطها بالحياة الإنسانية والحضارية.
- المصادر والمراجع:**
١. أبو عوف، عبد الرحمن. أقنعة المعلم العاشر (لويس عوض بين الحضور والغياب)، مجلة (الثقافة الجديدة)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد / ٧٤ / نوفمبر ١٩٩٤.
 ٢. البحراوي، سيد. البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط ١ / ١٩٩٣م.
 ٣. شلي. بروميثيوس طليقاً. ترجمة: لويس عوض، الناشر: مكتبة النهضة المصرية القاهرة/ ١٩٤٧م.
 - ٤- عوض، لويس. الثورة والأدب. دارالكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة/ ١٩٦٧.
 - ٥- عوض، لويس. الحرية ونقد الحرية. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة / ١٩٧١.
 ٦. عوض. لويس. دراسات عربية وغربية. دار المعارف بمصر / ١٩٦٥.
 ٧. عوض، لويس دراسات في أدبنا الحديث. دار المعرفة، القاهرة، ط ١ / ١٩٦١م.
 ٨. عوض، لويس الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى. منشورات دار الآداب مطبعة دار الكتب، بيروت، ط ١ / يناير / ١٩٦٣م.
 ٩. هوراس. فن الشعر. ترجمة: لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط ٢ / ١٩٧٠م.
 ١. ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ترجمة: لويس عوض. (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٧) ١٥.
 ٢. ينظر: هوراس. فن الشعر. ترجمة: لويس عوض. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط ٢، ١٩٧٠) ٧٥-١٠٤.
 ٣. لويس عوض. الثورة والأدب. (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧م) ٣٣٢.
 ٤. ينظر: هوراس. فن الشعر. ت: لويس عوض. ٥٥. ٥٦ و ٢٠٦ من التذييل.
 ٥. شلي. بروميثيوس طليقاً. ت: لويس عوض. ٥٩.
 - وينظر: د. سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٣م) ٧٣.
 - لويس عوض. الثورة والأدب. ٢٧٦. ٢٧٧.
 ٦. شلي. بروميثيوس طليقاً. ٦٠.
 ٧. ينظر: المصدر السابق نفسه. ٦٢.
 ٨. ينظر: المصدر السابق نفسه. ٦٠.
 ٩. ينظر: المصدر السابق نفسه. ٦٣.
 ١٠. لويس عوض. الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى. (القاهرة، الناشر: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٧م) (١٣. ١٤).
 ١١. ينظر. لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ١٣. ١٤.
 - د. سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. ٧٩.
 ١٢. ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ١٦١.
 ١٣. ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٧٨.
 ١٤. المصدر السابق نفسه. ٧٨.
 ١٥. المصدر السابق نفسه. ٧٧.
 ١٦. ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٣٦٧. ٣٨٢.
 ١٧. هوراس. فن الشعر. ٢٤.
 ١٨. شلي. بروميثيوس طليقاً. ٤٤.
 ١٩. لويس عوض. الثورة والأدب. ٤٠.
 ٢٠. ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٨٦.
 ٢١. لويس عوض. دراسات عربية وغربية. (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٥م) ٩١.
 ٢٢. ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٥٨. ٥٩.
 ٢٣. ينظر: المصدر السابق نفسه. ١٠٩.
 - هكذا وردت.
 ٢٤. ينظر: هوراس. فن الشعر. ١٠٢.



- ٤٨ . هوراس . فن الشعر . ٧٣ .
- ٤٩ . لويس عوض . دراسات في أدبنا الحديث (القاهرة: دار المعرفة، ط١، ١٩٦١م) ٧ .
- ٥٠ . ينظر: شلي . بروميثيوس طليقاً . ٥٩ .
- ٥١ . لويس عوض . دراسات عربية وغربية . ١٦٠ .
- وينظر: لويس عوض . دراسات في أدبنا الحديث . ٧ .
- ٥٢ . ينظر: شلي . بروميثيوس طليقاً . ١٧٨ - .
- ٥٣ . المصدر السابق نفسه . ١ .
- ٥٤ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٥٢ .
- ٥٥ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٥٢ .
- ٥٦ . المصدر السابق نفسه . ٥٢ . ٥٣ .
- هكذا وردت .
- ٥٧ . د . سيد البحراوي . البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث . ٧٥ .
- ٥٨ . شلي . بروميثيوس طليقاً . ٢ .
- ٥٩ . المصدر السابق نفسه . ١٥ .
- هكذا وردت، والصواب في ضوء .
- ٦٠ . لويس عوض . الاشتراكية والأدب . ١٣ .
- ٦١ . ينظر: هوراس . فن الشعر . ٣٤ .
- ٦٢ . عبد الرحمن أبو عوف . ” أقنعة المعلم العاشر، لويس عوض بين الحضور والغياب ” . ” مجلة (الثقافة الجديدة ع ٧٤) ” . (نوفمبر ١٩٩٤م) ٢٠ .
- ٦٣ . ينظر: شلي . بروميثيوس طليقاً . ٥٩ .
- ٦٤ . لويس عوض . الاشتراكية والأدب . ٤١ . ٤٢ .
- ٦٥ . المصدر السابق نفسه . ٤٣ .
- هكذا وردت، والصواب: إن .
- ٦٦ . لويس عوض . الاشتراكية والأدب . ٤٦ .
- ٦٧ . ينظر: لويس عوض . الثورة والأدب . ٢٩٢ .
- ٦٨ . ينظر: لويس عوض . الاشتراكية والأدب . ٨ .
- ٦٩ . ينظر: لويس عوض . الثورة والأدب . ٨ . ٩ .
- ٧٠ . لويس عوض . الحرية ونقد الحرية . ٧ .
- ٧١ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٧٦ .
- شلي . بروميثيوس طليقاً . ٨٦ .
- ٢٥ . المصدر السابق نفسه . ١٥ . ١٦ .
- وينظر: د . سيد البحراوي . البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث . ٧٦ .
- ٢٦ . لويس عوض . الثورة و الأدب . ٨ . ١١ .
- وينظر: د . سيد البحراوي . البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث . ٧٧ .
- ٢٧ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٧٧ .
- ٢٨ . ينظر: لويس عوض . الثورة والأدب . ١٥٠ - ١٥٩ .
- ٢٩ . لويس عوض . الاشتراكية والأدب . ١٠ .
- ٣٠ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٣٢ .
- ٣١ . ينظر: لويس عوض . دراسات عربية وغربية . ١٦١ . ١٦٢ . والاشتراكية والأدب . ٥٤ .
- ٣٢ . ينظر: لويس عوض . الثورة والأدب . ١٥٩ - ١٦١، ١٩٩ .
- ٣٣ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٥٩ .
- ٣٤ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٦٨ .
- ٣٥ . لويس عوض . الحرية ونقد الحرية . (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م) ١٤٨ .
- ٣٦ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٧٢ . ٧٣ .
- ٣٧ . ينظر: لويس عوض . الثورة والأدب . ٦٥ .
- ٣٨ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٨٨ . ٨٩ .
- ٣٩ . المصدر السابق نفسه . ٩٠ .
- ٤٠ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٩٧ .
- ٤١ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٢٨٩ . ٢٩٠ .
- ٤٢ . هوراس . فن الشعر . ٣٣ .
- ٤٣ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ٥٩ . ٧٣ .
- لويس عوض . الثورة و الأدب . ١٦٣ .
- ٤٤ . ينظر: هوراس . فن الشعر . ٧٤ .
- ٤٥ . ينظر: لويس عوض . دراسات عربية وغربية . ٩ - ١٣ .
- ٤٦ . ينظر: المصدر السابق نفسه . ١٣ .
- ٤٧ . المصدر السابق نفسه . ١٢ .



الرواية لن تسحب البساط من الشعر



الشاعر يعقوب السبيعي

الآن أنا بجناح واحد

نجحت قصيدة "مأساتنا" لأنها تسخر من واقعنا الاليم

الزمن كفيل بمنح الابداع الخليجي حقه عربيا

أجرى الحوار عبدالله عيسى

يعتبر الشاعر يعقوب السبيعي احد اهم الاسماء الشعرية في الكويت وقد لفت اليه الانتباه منذ ان بدأ يشارك بالامسيات الشعرية وينشر قصائده في الصحف.

وروى قصة انضمامه الى رابطة الادباء حيث بحث عنه الدكتور سليمان الشطي ودعاه للانضمام الى الرابطة.

وذكر علاقته العميقة مع الشاعر عبدالله العتيبي مؤكدا الى انه ما زال يفتقده وبصورة كبيرة.

وعبر عن رأيه بالعديد من القضايا الشعرية والفكرية مثل النثر و الرواية اضافة الى شرحه لبعض الامور الفنية في قصائده وامور أخرى علق عليها في هذا الحوار.

الشروع بالصعود إلى القمة.

رابطة الادباء

متى وكيف وصلت رابطة الأدباء؟

جلبت، وأخذت على حين غرة، فقد بحثوا عني بعد أن وقعت بعض القصائد في أيديهم دون علمي الى ان وجدني الدكتور سليمان الشطي في الجامعة حيث كنت موظفا بها ودعاني إلى الرابطة فكانت انطلاقة أخرى في مسيرتي الشعرية.

جناح العتيبي

أهديت الشاعر الراحل عبدالله العتيبي بعض القصائد وهو كذلك أهداك بعض القصائد، فكيف كانت علاقتهما ؟

- (تتهد ثم أجاب) لم أشعر بالخسران بإنسان توفاه الله قدر إحساسي بفقدان الشاعر الراحل الدكتور عبدالله العتيبي فقد كنا كجناحي طائر نرفرف و نحلق معا وعندما جاء القدر بموته ذهب جناح فلا يستطيع الطائر الطيران وأنا الآن بجناح واحد أدرج على الأرض و أحاول قدر المستطاع أن أرتفع ولكن..... إن رحيل العتيبي خسارة كبيرة للشعر الكويتي.

متى كانت انطلاقتك الشعرية الحقيقية؟
هل نستطيع أن نقول إن عام ١٩٧٠ يمثل انعطافاً في مسيرتك الشعرية ؟

بالتأكيد هو انطلاقة يعقوب من القارورة - لن أقول المارد من القمقم، لكن ظهوري بأقصى اتساعاتي و استطاعاتي ابتداء من عام ١٩٧٠ حيث ان الانسان في مقتبل العمر ولديه حماس واقبال كبير على الحياة وكانت هناك امور كثيرة أستطيع التعبير عنها شعرا ومن أجل ذلك فان عام ١٩٧٠ بالنسبة لي هو عام



توقيع الشاعر

تحرص على الاهتمام بالبيت الأخير من قصائدك ما هو تعليقك؟
يجب أن تضع بصمتك الأخيرة أو توقيعك في آخر الرسالة، و أنا أعتبر القصيدة رسالة و أوقع عليها في آخر الأبيات، وهناك من يسميه بيت الدهشة، و أنا أسميه توقيع الشاعر و أحاول أن يكون ملخصاً لما يدور في القصيدة كلها، و أن يكون على مستوى الحفظ و أن يكون راسخاً في ذاكرة المستمع، و أحرص أن يكون أجمل أبيات القصيدة فأختم فيه.

”فما سر التسمية؟“

- (مبتسماً) ٤٠ - صفر هكذا جاءت في وقتها، و لا أستطيع الإجابة عنها و أنا في هذا السن و لو سألتني قبلها لأجبتك، لكن لو جئنا إلى التفسير فيمكن أن نقول إن -٤٠ صفر يبقى ٤، و إذا فسرناها من ناحية حسابية ف-٤٠ صفر أي نقص منها ”لا شيء“ فتبقى ٤٠ كما هي.

بحور

ما سبب اختيارك للأوزان السريعة في أغلب قصائدك؟

- لعلك لا تصدق ان قلت لك أنني لا أعرف الأوزان الشعرية، فأنا لا أعرف إذا كان هذا من البحر الميت أو من بحر القلزم، فأنا أجيد جميع البحور وأتقنها و لكن لا أعرف أسماءها، وهذا لا يضيرني في شيء.

بساط

هل سحبت ترى الرواية البساط من الشعر؟
- هل طغت الرواية على الشعر؟ بالطبع لا، فالرواية لا يمكن أن تطغى على الشعر لأسباب عدة منها أننا في عصر السرعة فالقصيدة حتى لو كانت سريعة فإنها تأخذ حيزاً من الوقت حال قراءتها فهي أقصر من الرواية التي بحاجة الى

مأساتنا

قصيدة ”مأساتنا“، ما سر تميزها ؟

- هي قصيدة منبرية تصلح للإلقاء على المنبر و في المؤتمرات و لأنها قصيدة ساخرة من الأوضاع العربية تجد وقعا لدى المتلقي، وكننا يعلم أوضاعنا العربية بصورة أو بأخرى، و هي قصيدة جاءت بإنسيابية أكثر من أن تكون قصيدة فيها تكلف، و لعل للمقافية بعض التأهيل لتمييزها، و هي قصيدة لا تخص الشاعر فقط لتشمل المستمعين كذلك خاصة أنها قصيدة منبرية كما ذكرنا.

لديك قصيدة لها اسم غريب، ”-٤٠ صفر





جلد و صبر لقراءتها، أما القصيدة فلا تأخذ ذاك الوقت لقراءتها، فلا أظن لهذه الأسباب خاصة و نحن نعيش في عصر السرعة و الحواسيب و الانترنت لا أظن أنها تطفئ على القصيدة، و قد يكون جوابي خطأ.

نثر

كيف تنظر إلى ما يسمى بقصيدة النثر؟
- النثر هو الكلام العادي، و في بعض الكلام العادي ما يسحرك، فبعض المتحدثين الجيدين في التلفاز أو غيره أستمتع له بانتباه من دون أن يكون ما يقوله قصيدة نثر أو غيره، فكل شيء جيد يمكن أن يسترعي انتباهك، و لكن أن يوسم بقصيدة نثر أو قصيدة تفعيلة فهذا يقبع الضيم الذي يلحق قصيدة النثر.

وماذا "إضاءات الشيب الأسود"؟

- بعد مرور سنوات من العمر يضطر بعض الناس الى أن يصيب الشعر و هذا ثابت حتى في عهد الصحابة و الصالحين، و في هذا السن تأتي الحكمة و تأتي الإضاءة.

غزل

عرفت بكتابة شعر الغزل و التميز فيه، فهل صورته تختلف الآن و أنت في هذه السن؟
- نعم، كنت أكتب الغزل للغزل، كنت أكتب القصيدة العطفية لاستدراار عواطف إنسان معين، الآن لا أكتبها لإيضاح النفس البشرية من فضاءات رحبة للمحبة و للسماء و الأرض و النجوم، فبرأيي أن

تناقض

تحمل دواوينك أسماء فيها تناقض كـ "





هذه كلها خلقها الله محبة في الإنسان،
من هنا يتبين لك أنه بحكم السن تتغير
المفاهيم و تتغير القناعات وترتفع بارتفاع
مفهوم الإنسان وتجاربه.

أغنيات

ماذا عن كتابتك لبعض الأغنيات و
الأوبريتات؟

- كتبت بعض الأغنيات، حتى بلغنا
درجة الإشراف، فأنا عضو في لجنة
النصوص في الإذاعة و لجنة النصوص
في التلفزيون، و أنظر إلى النص بدل أن
أكتبه، و مع هذا ما يمنع من أن هناك
قصيدة أذيعت في مناسبة ذكرى جلوس
حضرة صاحب السمو، و لازلت أكتب
القصائد المغناة لمجموعة من المطربين
منهم عبد الكريم عبد القادر ومحمد
المسيح وعالية حسين وغيرهم.

انتاج

مشاركاتك في الساحة الثقافية باتت قليلة،
فهل لقلة الإنتاج أم عزوف عن النشر؟
- نعم الإنتاج بات قليلا لقناعتي بأن
القصيدة لابد أن تكون جيدة بنسبة ٩٩٪
لتوجب نشرها، و أما إن كانت القصيدة
متوسطة الجودة فأنني أمتنع عن نشرها و
أحفظها عندي، أما الكتابة فإنها موجودة
دائماً.

خليجي

لماذا ينظر الأخوة العرب إلى المبدع
الخليجي نظرة التقليل من الشأن؟
- ذلك إحساس بالنقص، فالأديب
الخليجي يكتب و يبدع و لا يستجدي
أحداً و يكتب لنفسه و للآخرين دون أن
يطلب مقابلاً لهذا الإبداع، أما مدعو هذا
القول فهم الذين يطلبون مردوداً مقابل
إبداعاتهم، من هنا جاءت إدعاءاتهم و
نظرتهم المتعالية على شعراء الخليج، و
الزمن كفيل بإثبات الرأي الصحيح.

وماذا عن الشعر باللهجة العامية؟

- أكتبه الا انني لا أعرضه على أحد و لم
يطلبه مني أحد، و عندي قصائد بالعامية
لطيفة و رقيقة، و منها:-
يا سيدي لا باس
يا عاطر الأنفاس
لا باس لو جيتني
و جفوني كل الناس
حسنك مثل نور السما
ينشاف و ما ينجاس



ما الذي ينقص الساحة الثقافية في الكويت؟

- ينقصها شيء لا يرضاه لنا إخواننا العرب، وهو التصادم و التيارات الفكرية المتعارضة في الشعر، نحن هنا كلنا أخوة، و لهذا نكتب من خلال جلساتنا و إحساسنا ببعضنا فلذلك تأتي القصائد في تيار واحد فلا تتصادم التيارات، و لا تكون هناك معارك شعرية إلا فيما ندر، و يبقى هذا في مصلحة الكويت، و لكن لو كان هناك تيارات متصادمة في القصيدة الكويتية الأصلية العمودية لكان في هذا إثراء للساحة.

مؤسسات

هل أصبح دور المثقف مقتصر على المؤسسات الثقافية أم أنه يمتد بدوره إلى المجتمع ككل بمشاركاته؟
- المؤسسات الثقافية دورها يمتد إلى المجتمع ككل، فلا يمنع أن يكون نشاط المثقف من خلال المؤسسات الثقافية.

ابداعات

كيف ترى الإبداعات الشبابية؟

- ما أجد - و قد يكون هذا قصور مني - و لكن لا أجد ما يمتعني، و لا أجد شاعراً أتطلع لما يقول أو أتمنى أن أسمع منه أو أقرأ له قصيدة حتى الآن.

قصة قصيدة

ما هي قصة ابنك زيد و قصيدة المقرر؟

- كان هناك قصيدة لي مقررّة على طلبة الثانوية، و طلب منهم الأستاذ الإجابة على السؤال ” ماذا يقصد الشاعر بهذا البيت؟ ” ، و كان ابني يدرس في المرحلة عيناها، فجاءني يسألني، فقلت له أجلس واكتب ” إن معنى البيت كذا و كذا.. إلخ ” و بينت له قصدي من البيت، ثم لما ذهب إلى المدرس في اليوم التالي وضع له المعلم علامة خطأ على الجواب، فرجع إلي معاتباً متهماً إياي بعدم إعطائه الإجابة الصحيحة، و فضل إجابة المعلم على إجابتي له، فضربت كفاً بكف وقلت ” لا حول و لا قوة إلا بالله“.

مقالات

نزار قباني على منهج التحليل النفسي

عبدالرحمن حمادي
(سوريا)

لا يستطيع دارس المنهج النفسي في النقد ان يضيف جديدا بعد الكمّ الكبير من الكتابات والدراسات والأبحاث التي تناولت هذا المنهج بأشكاله المتعددة، ولا نستطيع بشكل أو بآخر ان ننفي قيمة هذا المنهج وما أثمر عنه من تطبيقات في مجال النقد والدراسات، وقد اصطدم هذا المنهج بعد سيادته زمنا بمناهج عديدة تعارضت معه كالمناهج الايدولوجي والاشكلاني والتركيبى...وهو صدام أدى الى خفوت تألق المنهج النفسي، ولكن مع انهيار الإيديولوجيا منذ نهاية التسعينات مع سقوط الشيوعية وفشل كثير من المناهج الأخرى في فرض هيمنتها نلاحظ عودة قوية للمنهج النفسي، واكثر ما تبنت هذه العودة في الفترة التي أعقبت وفاة الشاعر نزار القباني حيث ظهرت دراسات لاحصر لها تتناول شعره وابداعه قياسا الى سيرة حياته وطفولته والحوادث العائلية التي مرّت به في شبابه والصدمات العاطفية التي حدثت له..الخ، وكأنني بالشاعر نزار قباني قد تحول الى مجال تشريح مخبري للتحليل النفسي عند عدد كبير من دارسي شعره بعد وفاته.

هذا المختبر كان موضع تطبيق في صالون ادبي حضرته مؤخرا في حلب وكان موضوع الجلسة الحديث عن شعر نزار قباني، وقد حفل الصالون بعدد من الشعراء والباحثين والأكاديميين والنقاد لامعي الأسماء، وفوجئت بان معظمهم لايتحدث عن الجانب الجمالي في شعر نزار قباني بل يستشهد بهذا الشعر ليبرهن على أنها كانت انعكاسا لوقائع أو صدمات عاطفية تعرض لها في حياته ومما ادهشني اكثر ان يصرّح البعض منهم ان نزار قباني كان محاطا دائما بالنساء والمعجبات، وكان يدخن، ويظهر نرجسيته



طويل من الشباب واليافعين ويوقع لهم اهداءات على الدواوين التي يشترونها من داره فاستهجت المشهد وهمست بأذن الدكتور سهيل ادريس انني سأكتب منتقدا نزار قباني على ما يفعله، ويبدو ان الدكتور سهيل اعلم نزار القباني بما همست له به، اذ بعد جولة في المعرض عدت لجناح دار الآداب فقام الدكتور سهيل بتقديمي للشاعر نزار كصحفي، وبانفعال رد نزار: وسيكتب عني مهاجما كغيره من الصحفيين المدفوعين من قبل مجانيين الحداثة.

بالطبع تدخل الدكتور سهيل ادريس نافيا ان أكون مدفوعا ضد نزار من أحد وأنني من كتاب مجلة الآداب، فهذا نزار قليلا وتابع بانفعال اقل، وحرفيا:

- أم كلثوم دخلت الى كل بيت عربي بأغانيها، وأنا دخلت الى كل بيت عربي بأشعاري، أنا ملك الشعر رغما عن انف فلان وفلان وفلان من الذين يسمون انفسهم شعراء ولا يكتبون إلا الخرف على انه شعر (ذكر لي أسماء شعراء حداثة لاداعي ان اذكرهم هنا) أما توقيعي على دواويني لمن يشتريها فهذا شيء معروف في أوروبا، ولو لم اكن مهما لما حرص كل هؤلاء على الحصول على اهدائي وتوقيعي، ان توقيعي سيصعب يوما شيئا ثمينا لا يقل عن روعة أشعاري..

وانتهى اللقاء عند هذا الحد لأن نزار انصرف ليكمل توقيعه على دواوينه التي يحملها المشترون، ولكن بعد أيام كانت

في المجالس الأدبية والصالونات التي كان يحضرها يوميا، وكل متحدث يقدم لمهاراته بإعلانه انه بعد دراسة دقيقة لسيرة حياة نزار القباني ودراسته نفسيا وجد ان قصيدته الفلانية هي انعكاس للحداثة الفلانية في حياته، وأشعاره عن النساء إنما هي بسبب كثرة المحيطات به من النساء...

وهكذا بدا من الواضح ان المتحدثين عن نزار يتحدثون اعتمادا على منهج التحليل النفسي، والمشكلة انهم استنتجوا من أشعار نزار القباني ما حلوه الى سير ذاتية مثل عدم قدرته على العيش بدون نساء ومعجبات وكثرة شربه للخمر وشراسته في التدخين، كانت صدمة للجميع على ما أظن عندما تحدثت وادليت بشهادتي كصحفي عرف نزار قباني عن كذب وبالتالي لا اعرف من أين أتوا بوقائعهم عن حياته ليتباهوا بقدراتهم على تطبيق المنهج النفسي على أشعاره.

نزار بعيدا عن المنهج النفسي

في عام ١٩٧٩ كانت دواوين نزار القباني تحقق أعلى المبيعات في معرض الكتاب العربي في صالة اليونسكو ببيروت، وكان جناح دار نزار قباني للنشر ملاصقا لجناح دار الآداب حيث كان يقف الدكتور سهيل ادريس صاحب الدار ورئيس تحرير مجلة الآداب التي كنت انشر فيها آنذاك، وما لفت نظري ان الشاعر نزار القباني كان يقف امام جناح داره وامامه صف





وتصرفاته من جهة، واضعها برسم من يريد دراسة شعر نزار قباني، وبين هذا وذاك لا اعرف ان كان هذا الغبن الذي لحق بسيرته جاء بسبب المنهج النفسي، هذا المنهج الذي لفت نظري انه لا ينتعش إلا عندما يموت مبدع ما فيبدأ النقاد بدراسة إبداعه اعتماداً على وقائع سيرته الذاتية، ولا اعلم لماذا لا يتحدث النقاد عن تلك الوقائع عندما يدرسون إبداع هذا الاديب أثناء حياته!!

جنود قديمة للمنهج النفسي

بالطبع وأنا أبداً بما حدث من تمادي في تطبيق المنهج النفسي على الشاعر نزار قباني ليس القصد منه الإقلال من هذا المنهج، فهو هام، ولعله من اقدم المناهج النقدية عبر التاريخ، وقد كان سقراط في مقدمة من حاول تفسير الإبداع على أسس نفسية، ومن ذلك مارواه من انه جمع طائفة مختارة من أروع ما سطرت أقلام الشعراء وحمل ما جمعه إليهم طالبا منهم أن يفسروا ما سبق أن قالوه، ولكنهم عجزوا كلهم عن تفسير ما قالوه وهم قائلوه ” عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرن في الشعر عن حكمة، ولكنه ضرب من النبوغ والإلهام.. انهم كالقديسين أو المتنبئين اللذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لا يفهمون معناها، هكذا رأيت الشعراء ” (١)

هذه الواقعة التي رواها وفسرها سقراط قاربها نقاد وفلاسفة أمثال كانت الذي

لي فرصة اللقاء به، فقد عرض عليّ الاديب ياسين رفاعية ونحن في المقهى ان نزور نزار قباني في بيته، وبالطبع أبدت استغراباً، اذ لم نحصل على موعد مسبق واخشى ان يكون منشغلاً بضيوف او معجبات، وهو ما قلته لياسين الذي ضحك وقال:

– المعجبات في الشعر فقط.. نزار قباني مثلي.. بيتوتي.. نادرا ما يخرج من بيته

وبعد ربع ساعة كنا وياسين رفاعية في بيت نزار قباني الذي استقبلنا بحفاوة، ولم نتطرق لحادثة معرض الكتاب، واعتقد انه نساها، وطوال ساعتين من جلوسنا معه في بيته كان حديثه مع ياسين رفاعية حديث صديقين قديمين يدور حول هموم الحياة ومشاغلها، والشيء الوحيد الذي شربناه هو القهوة.

بعد ذلك زرته مع ياسين رفاعية مرتين إذا لم تخني الذاكرة، وكما في المرة الاولى لم يكن هناك داع لموعد مسبق لأن نزار دائم المكوث في بيته، وحسب ما اخبرني به في تلك الجلسات هو لا يشرب الخمر، وترك التدخين منذ سنوات، والمرأة الوحيدة التي يعرفها وله علاقة معها هي زوجته بلقيس... انه باختصار إنسان عادي جداً، ولا توجد أية تصرفات غريبة تصدر عنه كما شاع عنه.

هذه الشهادة عن نزار قباني أوردتها لأول مرة كحقيقة عن حياته ترفع الغبن الذي الحق به دارسوه بعد مماته بتأليفهم وقائع وقصص عن حياته وسيرته



أعلن: ان الفنان لا يمارس الفن تبعاً لتصورات وغايات محدودة، وأنه لا يستطيع ان يفسر منهجه ولا ان يفهمه هو نفسه ”، ويقارب شيللر هذا الطرح قائلاً: ” ان الفن لعب غير منظم ” وبالتالي يربط بين الفنان والمجنون، وشيللر مثل كانت وغيرهما من النقاد والفلاسفة انطلقوا من مقولة سادت طويلاً تعتبر الفن فراراً من الحياة، وان الإبداع هو نتيجة نتاج غير واع من قبل المبدع لالعلاقة له بتفكيره الحقيقي، وهذه المقولة هي التي مهدت فيما بعد لدراسات مدارس التحليل النفسي التي رأت ان منبع الابداع هو اللاشعور، ذلك الجانب من النفس الذي نصنع منه أحلام ليلنا ويقتظنا وما بينهما، حتى ان يونغ يعطي ما يشبه القدسية لللاشعور باعتبار ان الفن نوع من الحافز الفطري يمسك بالفرد ويجعله آلة له، والفنان عنده ليس شخصاً مزوداً بحرية الإرادة، انما هو شخص يبيع للفن ان يحقق له أغراضه من خلاله، ولكي يحقق هذه المهمة الشاقة يضطر غالباً الى التضحية بالسعادة وبكل ما من شأنه ان يجعل الحياة تستحق العيش في نظر الشخص العادي ” (٢).

في تعريف الحلم ورات انه يشمل الأفكار والصور التي توجد في الذهن ولا تخضع للعقل، فالحلم ليس بالضرورة هو الصورة التي تبدو لنا في النوم، انه مجرد فكرة أو صورة تنجو من سيطرة الذهن العقلي أو المنطقي أو السببي، وتأسيساً على ذلك قد يشتمل مصطلح الحلم على الفكرة الخيالية والشعور وحلم اليقظة والهوسات وأية تجربة انبثقت من مملكة ما وراء الشعور و” هذه التصنيفات هي مجرد طرق لوصف الأحوال والمستويات المختلفة للوعي، والشئ المهم الذي يستحق ان نتعلمه من الفن والأدب بخاصة هو الممر السهل بينهما، والكتاب يجب ان يتعلم السير بين مملكة وأخرى دون خوف وان يثبت بينهما علاقة متبادلة وان يصهرهما جوهرياً ” (٣)

وقبل هؤلاء جميعاً كان أفلاطون يرى ان المقدرة الإبداعية عند الأديب هي الحماسة أو الحب، ومصدر الإلهام هو الوحي الإلهي حيث تدفع ربّات الشعر موضوعات الشاعر له، وعلى هذا يمكن للآلهة ان تنزع عقل الشاعر عنه وتحوله الى كاهن أو ساحر ملهم.

ويفسر أفلاطون الإلهام كعملية يتذكر فيها الإنسان ما رآه من صور وماهيات في عالم المثل التي كانت تحيا فيه النفس، ومن ثم تقليد هذه الصور في عالم المحسوسات مما يجعل الشاعر يشعر بالجزع والحزن الذي يعقبه شعور بالحماسة يدفع الشعر على شكل أغان،

هذه الآراء سريعاً ما أثّرت بقوة في النقد الأدبي حيث تم في النقد التركيز على الأحلام كأساس للعمل الأدبي، وكانت الروائية والناقدة الأمريكية انبيس ن من اشد المتحمسين لهذا الاتجاه فتوسعت





الفعال إلا بالاتصال بالله وملائكته، وقد اعتبر ابن سينا الإلهام طريقة لتحصيل المعرفة من العقل الفعال، وقد أكد محمد مندور ماذهب إليه ابن سينا وابن العربي فقال في كتابه (في النقد الأدبي): "أما علاقة الأدب بالفرد فتدو حول الحاجات الإنسانية التي يمكن أن يشبعها كفن جميل وكأداة للتعبير عند الفرد، وأهم مبحث هو تحليل حاسة الجمال عند البشر والبحث عن أصولها وأهدافها المختلفة والتمييز بين مفارقاتها، فهناك الشيء الجميل أو اللطيف ومن حيث أن الأدب تعبير جمالي نفسي فعلى علم الجمال الأدبي أن يقف عند نظرية انتقال المشاعر كأن يحب الشاعر مثلاً كلب محبوبته من أجلها، والشعراء العرب كثيراً ما كانوا يحبون ديار محبوباتهم لأنها تمثل هذه المحبوبة" (٤)

النظرية الفرويدية

وبعيداً عن التفاصيل التاريخية يمكن القول أن أول من عني بالتفسير النفسي للإبداع كان الناقد الفرنسي سانت بييف عندما نشر سلسلة من المقالات باسم "صور المؤلفين" ممهداً بها لنقد يحاول اكتشاف نفسية المؤلف حيث جمع مواد كثيرة عن أصول المؤلفين ونشأتهم وسيرهم الذاتية وعلاقاتهم بمجتمعاتهم من أجل كشف الحالة النفسية التي تسلطت عليهم أثناء إبداعهم، وبدوره اهتم كولدرج بذاتية الأديب عبر كتابه "السيرة الأدبية" عام ١٨١٧، ثم جاء

واكثر الشعراء مدانون بشعرهم للحماسة ولنوع من الغيبوبة لا للفن، وهم يشبهون كهان الآلهة "سيلي" الذين لا يرقصون إلا إذا خرجوا عن شعورهم، وهذه الحالة تشبه حالة الوجد والشوق عند بعض الفرق الصوفية في بلادنا التي تندفع للرقص عندما تدخل حالة الوجد أو اللاشعور.

هيمنة اللاشعور

أصحاب المذهب الرومانسي بدورهم تحمسوا لهذا الاتجاه في تفسير الإبداع فقالوا أن الشاعر ساحر يسمع ويردد ما يتلقاه من عالم الغيب، وذهب شيللر إلى القول أن الشاعر ينقل للناس رسالة من الله، وذهب "لامب" إلى أن الفنان يحلم في اليقظة، ومثله ديكاكارت وبرغسون واوستن وارين اللذين رأوا أن الإلهام عملية تأمل لاشعوري ينتهي بالحدس، وقريباً منهم يرى "بلدوين" أن الإلهام إشراق ذهني يأتي مما وراء الطبيعة..

ولعلنا لانجافي الحقيقة عندما نجزم بأن العرب القدامى كانوا سباقين في إعطاء اللاشعور المكانة الأساسية في نتاج الإبداع، فابن عربي رأى أن الإلهام فيض من الله يتلقاه الإنسان من خارج الذات، وابن سينا رأى أن الإلهام حدس أو إشراق يتحصل في النفس فتدرك الموجودات والمعقولات بما تستفيد من العقل الفعال، وقد يكون الإلهام رؤياً بينما يكون الحدس متفاوتاً بين الناس ولا يمكن التوصل للعقل



الليبيدو من تحت ثقل الكبت ثم التسامي به الى رغبة في المعرفة” (٦)

وكما هو معروف فقد جوبهت دراسة فرويد هذه عن دافنشي بكثير من النقد والاعتراض من قبل معاصري دافنشي الذين اجمعوا على الدراسة لم تتعامل مباشرة مع مشكلة الإبداع الفني بل اتجهت بطريقة متحيزة الى الدوافع اللاشعورية وراء شخصية دافنشي بدءا من عمليات الكبت التي قام بها لاشعوره للغرائز البدنية التي شعر بها في طفولته الى عمليات التسامي التي قام بها بعد ذلك والتي وجهته نحو المعرفة والإبداع الفني، ووصل الحد بناقد هام مثل فاريل الى اعتبار دراسة فرويد هي اقرب للتخيلات الروائية وفيها أعطى فرويد العنان لخياله الخصب كي يتقول ما يشاء عن دافنشي.. علما أن فرويد نفسه في نهاية دراسته اعترف بعجز التحليل النفسي عن ادراك طبيعة الإبداع الأدبي والفني، فاعلن ” إن الموهبة الفنية والقدرة على الإنتاج كلاهما يرتبط ارتباطا وثيقا بالتسامي، لكننا نجد أنفسنا نقرّ كانت بعجزه عن تفسير الإنجاز الأدبي” ”وليس التقدير الجمالي للعمل الأدبي من أو الفني من مهمات التحليل النفسي، وليس من ميدان اختصاصه تقييم الفن تقييما جماليا.. ان هذا التقييم يعود الى علماء الجمال وحدهم“

الناحية الجمالية أولا

من كل ما عرضناه نجد ان السمة

فرويد فتجاوز المقولات التي ترد الإبداع إلى الإلهام أو الواقع الاجتماعي وجعل اللاشعوري الشخصي هو المصدر الحقيقي للإبداع، فالإبداع حسب فرويد هو تنفيس عن الصراع المعتمل داخل الشخصية والمتمثل في القمع والكبت والمتطلع الى شتى أنواع السلوك وارفعها التسامي الذي يؤدي الى إظهار العبقرية، وهو رغبة لم تجد تلبية لها في عالم الواقع فانصرفت إلى عالم الخيال، وبهذا يبدو الإبداع تعويضا عن غرض أدنى بغرض أسمى، وبواسطة التسامي يفرغ الأديب شحنته مستبدلا الهدف الذي لم يحققه بهدف ذي قيمة اجتماعية كالكتابة الأدبية، وعلى هذا فان فرويد يرى الأدباء والفنانين مرضى يخفون عقدهم في إبداعهم، ومهمة الناقد هي البحث في التحولات التي أجراها المبدع لتغطية مكبوتة بمكبوتة. (٥)

وقد طبق فرويد نظريته عندما اصدر في عام ١٩١٠ في فيينا دراسة بعنوان ” ذكرى طفولة ليوناردو دافنشي ” كمحاولة لتقديم نموذج تطبيقي لنظريته في تفسير الإبداع الفني كسلوك تسلكه شخصية هذا الفنان بدءا من عمليات الكبت التي قام بها لاشعوره للغرائز البدنية التي شعر بها دافنشي في طفولته وصولا الى عمليات التسامي التي قام بها بعد ذلك والتي وجهته نحو البحث والمعرفة والإبداع الفني. ولو كان ليوناردو شخصا آخر لما كان في مكانه سحب الجزء الرئيسي من





الخيال والليل والبيداء تعرفني... يتططح منهج التحليل النفسي مستعرضا سيرة حياة المتنبى، ثم يرى ان هذه المصطلحات البسيطة الواردة في البيت لاتستقيم بدون تفسيرها استنادا للحالة النفسية التي كان الشاعر فيها وقت قول هذا البيت، وبالتالي كان المتنبى في الواقع يهلوس نتيجة صدمة اختلافه مع سيف الدولة و يحلم بان يكون شجاعا لأنه كان بعيدا عن معارك القتال.

ومن الخطا ما فعلته مدارس التحليل النفسي بالتركيز على الجوانب الوجدانية الدافعة للظاهرة الفنية وإهمال الجوانب الإدراكية المعرفية، كما ان المرفوض في كل وقت ما تطرحه مناهج التحليل النفسي بالنظر الى المبدع على انه إنسان سلبي مليء بالاحباطات والعقد ومشاعر النقص التي يريد التخلص منها، وبالتالي فان للشعور أو الحدس أو التسامي هو العامل الحاسم في الإبداع، ودليل هذا الخطأ كمّ الدراسات عن نزار قباني، وحيث معظمها صورته إنسانا محبطا، وقد دفعت الاحباطات لاشعوره الى انتاج أشعاره التي عوّض فيها عن الاحباطات، فنزار كما عرفه من عرفه كان انسانا مدركا لكل تصرفاته الحياتية، ولم يكن محبطا الا بالقدر الذي كان المواطن العربي به محبطا بعد هزيمة حزيران والنكسات التالية.

وبعد

نقول للنقاد أيا كان المنهج النقدي الذي يستندون إليه، ابعدوا الإبداع عن القول

الأساسية في منهج التحليل النفسي انه ينظر للعمل على انه مجرد انعكاس لشخصية الفنان، وعلى أهمية هذا الطرح وصدقه في جانب كبير منه فان هذه النظرية لايمكن إلا ان تكون إلا حقيقة جزئية، فالعمل الفني المبدع ينطوي دائما على ما هو أهم من ذلك، والعمل الإبداعي الأدبي أو الفني يجب تذوقه جماليا بالدرجة الأولى قبل ان نبحث عن حياة المبدع وسيرته الشخصية، فالعمل الفني اما ان يكون جميلا او غير جميل، والمتلقي تهمة في الدرجة الاولى الناحية الجمالية، وهو ما يجب ان يفعله الناقد أيضا، أي ان يستعرض الناقد مع المتلقي هذا الجمال ويعرض الجوانب الجمالية الأخرى التي خفيت عن المتلقي، لكن الذي يحدث مع بعض نقاد المنهج النفسي انهم يتناولون العمل دون ان يهتموا بقيمته الإبداعية أو الجمالية، بل يشرحونه مستندين على تاريخ وسيرة حياة المبدع، وغالبا يعرضون القائم منها، وهو ما فعلوه كما رأينا مع شعر نزار القباني، فنسبوا معظم شعره الغزلي الى صدمة عاطفية عاشها في بداية شبابه، والصدمة - على حسب تقولاتهم - قادته لشرب الخمر والتدخين بشراهة فكتب مرددا ذكر الخمر والتبغ !!

وكما رأينا أيضا يتعامل منهج التحليل النفسي مع الأثر الإبداعي على انه لغز ومهمة الناقد فك طلاسم هذا اللغز لأنه لا يتيسر فهم معناه بطريق مباشر، فعندما يقول المتنبى مثلا بيته الشهير:





- والشطحات التي تعيد الإبداع الى رحم
الهلوسات وتجعله نتاج هلوسات ولا شعور
المبدع، فما يهمننا بالدرجة الاولى القيمة
الجمالية والقوة التأثيرية في العمل
المنتج، وبعد ان تستعرضوا لنا هذا الجمال
في الأثر المنتج اكشفوا لنا الجوانب
الجمالية الأخرى التي لم نرها نحن
المتلقين، وبالنسبة لمنهج علم النفس دعونا
نعترف انه فقد قيمته التي كانت له لأنه من
اكثر المناهج إلغاء لقيمة الجمالية في الأثر
المنتج، ومن أكثرها وصفا للمبدع بالهلوسة
والاحباطات والجنون، بينما الحقيقة هي
ان الإبداع الأدبي والفني هو نتاج موهبة
ومعاناة حياتية وحدة تأمل والتصاق بالناس
ومعرفة مكنوناتهم وهمومهم وتطلعاتهم،
وهذه الحدة في التأمل والاتصاق بالناس
في حياتهم وهمومهم صحيح يخزنها
الشاعر في لاشعوره، وعندما تتضج
ويحين وقت ولادتها يستولدها المبدع عن
وعي وادراك ومعرفة.
- المصادر**
- ١- الدفاع الأفلاطوني - ترجمة زكي
نجيب محمود - لجنة التأليف والنشر
- القاهرة - ١٩٥٤.
 - ٢- اسماعيل سويف - التحليل النفسي
والفنان - مجلة علم النفس - السنة
الأولى - القاهرة - ١٩٤٦
 - ٣- انابيس ن - رواية المستقبل - ترجمة
محمود منقذ الهاشمي - وزارة الثقافة -
دمشق - ١٩٨٣.
 - ٤- عدنان سمارة - منهج التحليل
النفسي عن العرب - دار القبس -
بيروت - ١٩٨٨.
 - ٥- نفس المصدر
 - ٦- الدكتور امين حسن العالم - دراسة
فرويد عن دافنشي - مجلة علم النفس -
العدد الثالث - القاهرة - ١٩٥٦





البلاغة العربية بين الجروح والطموح

بقلم: د. أحمد زكريا ياسوف
(السعودية)

١- البلاغة ما هي وفاعلية

يعود مصطلح البلاغة إلى بلوغ الشيء.. فهي إذن لون من التوصيل بين المرسل والمتلقي، يتحقق باحتواء الموقف الشعوري والفكرة المبتغاة وجاء في القرآن الكريم (وقل لهم في أنفسهم قولاً بليغاً) النساء/٣٦ والمقصود إرسال القول الجميل الذي يبلغ أعماق النفس. وهو كلام جميل في المعنى والمبنى وقد أسهم علماء العربية في إبراز المعالم البلاغية وفق أذواق مختلفة ومشارب متنوعة بين التقليد والتجديد وما تزال البلاغة شأن المعنيين بضم القول والحريصين على العبارة المؤثرة في ميادين كثيرة.

وليس البلاغة شكلاً خالصاً أو ثوباً يمكن نزعها، وليست ثوباً ترفيلاً للسهرة يُستغنى عنه، كما أن الملابس امتداد للإنسان وشخصيته وفكره،



كذلك الشكل لون من الفكر، أو الأصح فكر آخر فالبلاغة فكر ؟ضافي ؟لى ما نعبر عنه، فالبلاغة هي التجلي اللغوي والفكر اللغوي السطحي المومئ ؟لى فكر مغلف وهذا التجلي يكون مسموعاً أو مكتوباً مما يحقق الإقناع وامتاع، فهي بعدئذ أساليب فنية تقدم أفكاراً جديدة تضاف ؟لى المعنى الأولي لحظة الصفر.

يضن بعضهم أن القوانين البلاغية التي سردها السكاكي (٦٢٦هـ) معلبة من بقايا السنوات الجفاف موائمه لكل نص أدبي وهذا شئ عجّاب. د

وماذا نقول عن الأجناس الأخرى؟ هل البلاغة معيار للشعر وحده؟ أم أن القول الشعري قاصر على الشعر وحده؟ الجواب السريع: - لا ولا يمكن أن نطبق مقولات القزويني (٧٣٩هـ) على الفن النثري كالمسرح والرواية والقصة القصيرة. وهل نردد هاتيك القوالب في تحليل قصص عبدا لسلام العجيلي أو ثلاثية نجيب محفوظ، الجواب بديهي معروف.

الحقيقة أن البلاغة تعدّ مدرسة نقدية، فليس من مانع في دراسة فنون السرد أن نستعين بجماليات البلاغة، فذ لا يمكن أن نعدم عبارات وصفية وحوارات تشتمل على فنون بلاغية.

وبتعبير آخر نقول: الرواية عمل

كما أن البلاغة تحقق أدبية الأدب، وتميز النص الأدبي من النص العلمي، أو النص الانحراف من النص الحرفي، وهي أقرب اليوم ؟لى مفهوم الأسلوب الذي هو قرين الاتصال (communication) المشتمل على التفاعل والتأثر والمشاركة والمقصودية وطابقة المحتوى الفكري والموقف الشعوري للمبدع، وحال المتلقي وظروفه الثقافية.

وينبغي أن نفرق بين البلاغة والمبالغة، إذ خلط بينهما بعض القدامى نتيجة المشكلة اللفظية، فالبلاغة لا تعني الزيادة والثوب الفضفاض يرفل به جاهل، بل هي جزء عضوي من الفكرة وهي تحقق الحق والجمال، واحتواء الموقف والمتلقي و فمفهوم المبالغة مرفوض في النصوص العالمية، ناهيك عن





كلي وصورة كبرى، وهي تضم بالوصف ورسم الشخصية والحوار صوراً بلاغية صغرى مثل الكناية، والحذف، التشبيه، الاستعارة، التهكم، التضاد اللغوي، ولا بأس بتغير المصطلحات مواكبة العصر، وندرس الرواية على جانب هذا وفق نظريات السرد الروائي المعاصر، فيحصل تكامل مفيد.

أجل فن البلاغة مدرسة نقدية قائمة على المعايير العقلية والذوقية، أو نقول: المعايير الموضوعية والدوافع الفردية الذاتية، تضم بين جناحيها كل هذا، ونعني بالبلاغة هنا ذلك الوليد الجديد، البلاغة المتطورة الناشطة التي طمعت بالمفاهيم الجمالية والقيم النفسية والنقدية وكثير من المعارف الأنثروبولوجية الأنسانية الحاضرة فالبلاغة هي المنهج الفني الذي نجد ملامح كثيرة منه في البنيوية والتحليلية والتأويلية والمنهج اللغوي والأسلوبية، لذلك يمكن أن نسمي التحليل البلاغي بالأسلوب الجمالي، خاصة في دراسة النص الديني الذي نَعْنى فيه النص لا بالمبدع وليس البلاغة أفاضلاً جوفاء وبطارية فارغة أو مسجلة خرساء، لا تكون هكذا ألا في عصور الخواء الفكري وشيوع التقليد مما لا يقتصر على أمتنا وعصورها المتلونة.

٢- مظاهر التجديد

لم يكن التردد قاصراً على البلاغة في تراثنا، فقد كان نظام الحواشي يعم كل المجالات الفكرية، أما المجالات العملية فقد قدمت شهادة وفاتها قبل ذلك، وهكذا عم التقليد البلاغة والنحو والشعر والتاريخ وغير هذا.

وقد مرت الأمة بفترة مخجلة كانت الزخرفة الشكلية هي المهيمنة وتبعاً لهذا كان التنظير الفني لتلك الفترة مصطلحات معقدة بعيدة عن روح الأدب والتذوق الجمالي، على أن فتح الله على فكر الأمة، وهبت نفحات سماوية وكان التجديد الذي جمع الأصالة والمعاصرة.

ولكن ليس كل كتاب بلاغة قديم قديماً، ولا كل كتاب معاصر معاصراً وليس كل مبحث بلاغي ضرورياً في عصرنا، وكثيراً ما نستدل في



التغيير على شيات من التعبير لأن ثمة كتباً بلاغية تقرؤها في ثلاثة أيام من دون المشاغل وكتب أخرى تقرؤها في ثلاث دقائق مع المشاغل قديماً أساء الاتجاه المتفلسف إلى روح البلاغة ولكن لا يعني هذا أن نشمئز مما يتصل بالنحو العربي في مباحث علم المعاني والبيديع، ونكتفي بعلم البيان لصلته بالخيال والاستعارة ولعاً بأقوال كولردج ووردزورث وريتشاردز، فهذا ابتسار ظالم.

البلاغة كل متكامل في فنون التصوير والصياغة أو الصورة والجسد الذي يحملها، وقد حدث اختلال قائم على مقتبسات غامضة غير منتظمة ولا ملائمة، قدمت على أنها الفكر البديل من فكر الأمة البلاغي، بل تجاوز التنصل من الأصالة قضايا البلاغة إلى شتى ميادين الفكر الإسلامي وتناسي كثيرون أن حداثة الفن هي حداثة الفكر فلا بد من التحرز لتلقي فكر سليم.

والذين ينفرون من البلاغة وينفرون القوم، لو أتقنوا ذلك الوافد الغربي لاستطاعوا تقديمه في أشكال مبسطة لا تعقيد فيها ولو جدوا عند البلاغيين الأفذاذ من أمتنا ماكرره كثير من المحدثين الغربيين لكنهم عقدوا أكثر من مرحلة التعقيد

والتعقيد التي كانت البلاغة العربية براء منها. البلاغيون مطالبون بالتجديد، فثمة كتب تتعب من كثرة ما نفتح، وكتب أخرى تتعب معها فلا نتصفح، فإذا كنا على المنابر لا تقدم الجديد فلنعد إلى مقاعد الدرس من جديد ونهضم ما يناسب معدتنا من التراث الإنساني لا أن نقدم الوافد الغربي للدعاية والتفاخر والتعالي، نعم إذا قدمنا البلاغة وفق الصيغة المملوكية سيهرب الكثير من المثقفين إلى الجهل المقصود، أو إلى معارف هدامة عند الآخرين.

إن التكرار المندفع للتراث البلاغي بحجة مواكبة العصر وانبعاث العقل وعصرنه الفكر سيؤدي إلى نبذ كثير من المساحة الآمنة مع شروح التفسير القرآني والحديث والفقه، فالبلاغة شأن أكثر من نص وأكثر من شريحة في الفكر.

وتناسي الذوبان في خضم الآخرين وتناسي الاستغراب وفقدان الأصالة والماهية مما يهون من شأن التطاول على الثوابت في الفكر والفن لدى امتنا، لكن التجديد البريء الرهين سيلقى هجوماً من القاصرين المخلصين، وهجوماً من القاصدين المستغربين.

وكلا الهجوميين من مقلد، فالأول عربي مخلص لكن نسي أنه على





بوابة القرن الحادي والعشرين، وظن نفسه زميلاً للقزويني، والآخر مستغرب مقلد للغرب عاجز عن التجديد غارق في الترديد، لسان حال القوم هناك يقول له: لا تبع الماء في حارة السقاين، والأول يظن إن الأصالة تقليد خالص، والآخر يظن إن الحرص على الشخصية العربية الإسلامية جمود خالص.

ينبغي ألا نهرع إلى الوافد الغربي لنضعه بديلاً غريباً عن جسومنا، بل نبحث عن وسيلة نكتشف بها الجديد الذي هو بين أيدينا، فالوافد حينذاك يغدو ضوءاً على كتاب، وليس كتاباً آخر، فإذا قبسنا منه ما ينفع الناس نكون قد أخذنا من سجل الحضارة الانسانية المشتركة كما هي الحال اللغة المشتركة.

ولا شك أن الصواب هو الصواب النبوي "الحكمة ضالة المؤمن فحيث وجدها فهو أحق بها" فاقتناص الفكرة الرهينة المشعة أنجح للأمة من حفظ الرصيد المعلوم والعبارات الجاهزة الجامدة التي هي شأن المبتدئين لا شأن الجهابذة الأساطين.

ومن مظاهر التجديد النظر الجديد في الإشكال البلاغية وتقييم البلاغيين القدامى والمقلدين، إذ نرى أن الإشكال البلاغية تموضع خاص، ولا تحل بعضها موضع بعض،

وإلا فقدت مصداقيتها وجمالياتها، وفقدت الصلة بالمضمون الفكري. لا بد أن تدل الصيغة على المحتوى، فلا يحل تشبيه محل استعارة، ولا الاستعارة محل كناية، فالمقطوع به أن الشكل والفكر لا ينفصلان كوجهي العملة النقدية، وأن الفكر هو الذي يحوج إلي نمط معين من الألوان البلاغية.

ولا نقول إن شكلاً أجمل من شكل لمحتوى فكري واحد، فلا نردد إن الاستعارة أجمل من التشبيه، هذا مرفوض من النص القرآني، لأنه مدعاة إلى القول بالتفاصيل والتفاوت فكل شكل فني هو جميل بقدر احتوائه للفكرة وطاقة تأثيره عندها.

وإذا كنا أخذنا بالإمكان تطبيق جماليات البلاغة على نصوص شعرية ونثريه إلى جانب مشارب نقدية متعددة مناسبة للعمل الأدبي، فأن البلاغة القديمة استمدت شواهدا من التراث العربي شعره ونثره.

وحري بنا اليوم إن نذكر الكثير من الشعر المعاصر، بل الشعر المترجم ترجمه متقنه تحافظ على الشكل الفني، مع مقبوسات نثريه من الأعمال الروائية والقصصية، لا عيب في هذا بل هو ضروري لسد اللحمة بين الأدب والبلاغة





وبين النقد والبلاغة، والمصالحة بين القديم والجديد، وبين العربي والغربي، فالكثير من الأدب المعاصر بشعره ونثره أجمل وألزم من شواهد الغزل التافه والعلاقات الساقطة وأبيات نشرت على أبواب الممدوحين وقد سال لعاب قائلها من الأدب العربي القديم.

واذكر بأن الشواهد البلاغية ليست احتجاجاً مرتبطاً بفترة الاحتجاج البلاغي إن صح التعبير، فليس عندنا فترة معينة للجمال الفني، فلم لا نغب من الأدب الحديث الرصين خصوصاً ما سمي بالأدب الإسلامي مما له حق المعاصرة، فشأن الكثيرين المعاصرين عظيم في ركب الحضارة.

كما يتضمن التجديد استخدام مصطلحات نقدية معاصره، رائدنا هنا الفقيه الذي لم يعد يذكر في الأحكام مصطلح الرطل والفرسخ والمدّ والصاع، فلنطلع على المصطلح الجديد عله يحمل أناره وإلا أضفنا من عندنا تسميات وتجليات.

إننا نأمل إن يضع التجديد بلاغتنا وسيله اجرائيه نقدية جمالية ذات فضاء واسع، أوسع مما سبق في الكتب البائدة التي نظنها خارجة على الزمان منفية عن المكان، إذ لا فائدة من ثوب جديد للبلاغة، لأن الثوب سواء كان من النوع نفسه أو من نوع جديد فهو خارجي، فالبلاغة وصلت إلى حالة مزرية بحاجة إلى تنقيه دماء وزراعية أعضاء لا إلى ثوب جديد.

وصدق رسول الله صلى الله عليه وسلم فقد قال: (أن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً أن يتقنه).



مقالات

التواصل الثقافي ”الصورة واللغة“

بقلم: د. علاء عبد الهادي
(مصر)

”في يوم من الأيام، طلب أحد أباطرة الصين من كبير الرسامين في القصر، محو الشلال الذي رسمه على لوحة جدارية، لأن خريز الماء، كان يمنعه من النوم“ (١).
”ريجيس دوبري“

بدأت ”الصورة المرئية“ في العصر الحديث -على مستويي المضمون والشكل- تحتل تدرجاً مساحات كانت حكراً على المنطوق، وسياقاته، وما يحيل إليه من بنيات، وثقافات، وأساطير، ومعتقدات، ذلك بعد أن أصبحت المعرفة، والقدرة على التلاعب بها، وتوظيفها -في عصرنا المعيش- أدوات مهمة وقاسية، في المواجهة بين العقائد والأيديولوجيات؛ مدعومة بالتقدم العلمي التكنولوجي الهائل، وشيوع استخدام الوسائط البصرية، والحاسوب، وهذا ما رفع عن الصورة الرقابة، وأطلق سراحها من حبسها الطويل. وقد مرّ تاريخنا بأنظمة بصرية عديدة، كانت تشكل دائماً إطاراً لرؤية ما، ”ففي نظام الأصنام، الذي يتشاكل مع الشيوعراطي، كان بإمكان المرء أن يُنكر المظاهر المحسوسة، ولكن لم يكن قادراً على إنكار ما وراء المرئي. وفي نظام الفن، الذي أعلن عن ولادة الإيديوقراطيات، غدا بإمكان المرء الشك في الأصنام والآلهة، وذلك دون الحقيقة، أو ما يظنها كذلك، وفي نظام البصري، و الفيوقراطية، صار بإمكان المرء أن يتجاهل خطابات ما يُسمى الحقيقة، وأن ينكر الكليات والمثل، ولكن لم يعد بإمكانه إنكار قيمة الصور“ (٢).

أصبحت الصورة، في عصرنا الحالي، مشيراً إلى احتياج -لا واع- من قبل الفرد



الكون، وتقتات من مصادر أقل خضوعاً للمراقبة، وأكثر خرقاً للحواجز، فإذا كانت الكلمات المكتوبة تظل دون حراك، فإن الصور تحتفظ دائماً ببعض الحياة، لأنها تثير فينا استعادة دائمة للمكبوتات، لذا فهي تهدد، وتثير، وتحافظ، وتحفز، وتثبط الهمم، أما تمثيلها فيحافظ على حياة الممثل^(٦). كما تعد الصورة -في مستوى ما- عابرة للغات، وعالمية في توصيل المعنى، ورغم اختلاف البيئات، من هنا كانت استخدامها أيسر في نقل القيم، والمفاهيم، وفي تطبيع العادات في اتجاه أنماط معيشة جديدة، لا تبعد كثيراً عن مصالح القوى التي توظف هذه الآلة الإعلامية الضخمة، التي تشبه كائناً خرافياً، ما أن يملكه سيد، حتى يلبي له ما يريد، بصرف النظر عن طبيعته وأهدافه.

”يعود إلينا الآن المتخيل عبر توظيف بنيات عتيقة، خلناها متجاوزة، وذلك عبر خلق ميثوبيات جديدة، تعمل بصفاتها رابطاً اجتماعياً، وهذا ما يشير إلى انفجار الصور المرئية بوصفها برهاناً على ذلك، فبفضلها، تمارس المجتمعات الحلم، وتستعيد أجزاءً منها كانت قد كُبت فيها، أو حُرمت منها بسبب حداثة ذات جوهر عقلائي (...). هكذا يمكننا أن نفهم تحولات الأسلوب التي نلاحظها في أيامنا هذه، هذا الأسلوب الذي يسعى بعد أن كان نفعياً خالصاً، إلى احتواء كل الأبعاد الباطنية: ”الحلمية، واللاهوتية، والرمزية“ التي يمكننا الوقوف على آثارها، في كل لحظة من الوجود اليومي الحالي“^(٧).

حل الجسد المادي، وصور الإنسان والأشياء ”الآن وهنا“، محل المجاز

في التعبير عن فرادته، وفرادة أشياءه، وقد ”نشأ التصوير الشمسي من الوجهة التاريخية بوصفه فناً للشخص، ولهويته، ولخصوصيته المدنية، ولما يمكن أن نسميه بكل معاني العبارة خصوصية الجسد واستقلاله“^(٣). وأصبحت ”الشاشة المرئية، نوعاً من مرآة نرجس، ومكاناً لاستعراض النرجسية“^(٤). وأضحى الاهتمام بالصورة شكلاً من شكول تأكيد الهوية، وتعبيراً عن احتياج تواق لها، في علاقات الفرد بذاته، وبأشياءه، وبمحيطه الاجتماعي والثقافي، خصوصاً بعد أن أخذت الصورة مكان الكلمة، دون حاجة إلى فائض قول، أو تفسير، بسبب قدرتها السريعة على الاتصال المباشر، باقتصاد هائل، على مستوى التعبير، فبينما يشير الدال اللغوي مثل لفظ ”شجرة“ إلى فئة شاملة، تضم كل أنواع الشجر الموجود على اختلاف صفاته، يدل الدال الفوتوغرافي لشجرة مثلاً على شكل ماهوي بعينه، وعلى وجود مفرد في النوع، وعلى مدلول مختار بعينه، وهذا ما حمل الصورة بدلالة ماهوية، فأصبحت -في بعد منها- جزءاً من حقيقة ما تدل عليه، وطيفاً لوجود ما، وجزءاً شبيحاً من الواقع، وليس محض دال مجازي، فالصورة تمنح معنى له محمول أقل من الكثافة المجازية التي تحملها اللغة. الصورة اقتصادية، لأنها ”توجز التفسيرات، وتختصر البراهين، ذلك أن ترسيمة ما، أجدي ألف مرة من خطاب مطول، فهي تمكن من تفادي الخسارة الخطية، كما أنها ذات طابع عملي، لأنها تقنع، وبكلفة أقل“^(٥).

الصورة أسرع في التلقي، وأسهل في التذكر، من النص المكتوب، وأكثر حركة وانتشاراً. وهي محسوسة، ”تتفاعل مع





بالحجج، وإنما يُعوّضُ بمرئي آخر،
فالصورة لا تنام!

أصبح عالم الصورة، بمختلف شكوله، وسيلة مهمة من الوسائل التي وظفتها سياسات العولمة، لتأكيد قيمة المفاهيم المرتبطة بالهوية الفردية، ساعدها على ذلك المحيط الثقافي العالمي الجديد وثورة الاتصالات الحديثة، فتخلقت سياقات معرفية، ووسائل إدراك على المستوى الإنساني جديدة، احتلت الصورة فيها تدريباً مساحة كبيرة من حيز التعامل البشري، بل احتلت جزءاً مؤثراً في اللغة. ويتعجب المفكر الفرنسي رولان بارت من غياب تأمل الباحثين في الاضطراب الحضاري الذي جلبته الصورة الفوتوغرافية؛ "فهذه الصورة قريبة العهد على الحضارة الإنسانية من المنظور التاريخي، لأن التصوير الشمسي هو قدوم الأنا نفسها بوصفها آخر، إنه تفكيك ماهر لوعي الهوية، "حيث تمثل الصورة على المستوى الخيالي تلك اللحظة التي لا أكون فيها ذاتاً ولا موضوعاً، فأعيش آنئذ تجربة الوضع بين قوسين" (١١). وقد أضحى الجسد -صورةً وموضوعاً- من أهم ما يعبر عن ذات ما، وعن وعيها الخاص، وموضوعها الثقافي، "فعلى الرغم من أن المعنى قد يفقد قيمته هنا، فإنه يحافظ على حياته "هكذا تظل اللغة؛ لغة الصورة هنا -كما كانت لغة الكلام من قبل- قريبة الامبراطورية" (١٢).

قد نتفق مع بارت في أن "عصر التنوير الشمسي هو عصر شديد العنف؛ لما تعمّت الصورة أفسدت كلياً واقع العالم البشري عالم الصراعات والرغبات بذريعة تقديم صور له، ولا يرجع ذلك

للفي وعالمه، على نحو قرب الصورة من مستوى ما من مستويات الأسطورة بمعناها المفتوح، كونها مركزاً من المراكز التي يتأسس عبرها وعي الإنسان المعاصر بالعالم وبالأشياء، فاحتلت "الصورة" بوصفها دالاً كثيفاً، مكان الموضوع بقداسته التاريخية، وخلقت بذلك سياقات خاصة بها، بل إننا لا نغالي لو قلنا إن "الصورة" قد أصبحت واحدة من الأساطير المؤسسة لوعي الإنسان المعاصر بالعالم والأشياء، فالعقل والعلم بمعناهما المباشر لا يربطان الناس إلا بالأشياء، "ولكن ما يربط الناس فيما بينهم، وعلى المستوى المتواضع من السعادة، والهموم اليومية للبشر البشري، هو هذا التصور العاطفي، لأنه يعيش، وتبنيه مملكة الصور" (٨)، ذلك لأن "للصور تلك الخاصية التي يمكنها أن تنتج ما يسمى تأثير الواقع، فتؤدي إلى رؤية أشياء، وإلى الاقتناع والاعتقاد بما نراه فيها، إن هذه القدرة على الاستدعاء، لها تأثيرات، ونتائج تعبوية، مشحونة بتورطات سياسية، أو خلقية، (...) قادرة على إثارة مشاعر قوية، ليست إيجابية فحسب، بل سلبية أيضاً، مثل المشاعر العنصرية، ومشاعر كره الأجانب، "زينوفاييا" (٩)، وهي ملاحظة تقبل التطبيق على الصورة بأنواعها كافة؛ ساكنة، ومتحركة، فحين تختار كل ثقافة حقيقتها، أو ما تظنه كذلك، تختار واقعها، "أي ما تحسبه قابلاً للرؤية، وجديراً بالتمثيل والتشخيص، والحال أن الواقع غدا الآن مقولة تقنية ثقافية، وعالمية، تقوم بتأليه الصورة، عبر آلية تقنية واجتماعية؛ هكذا تضاعف الصورة المسجلة من سلطة الواقعة، عبر إرهاب البداهة" (١٠). فالمرئي لا يمكن تفنيده



صور مختلفة من السادية، والماسوشية، والاغتصاب، والتعذيب، وقتل النساء والأطفال. وكما هو متوقع، فإن هذه المناظر، لا تبقى في الإطار الخاص، ولكن تُعمَّم، وبنهاية القرن العشرين، أصبحت الثقافة الموحدة في حاجة إلى المزيد من صور الجنس والعنف الصادمة لجذب الانتباه^(١٤). ربما يجد اقتباسي لفرويد ما يبرره في هذا السياق، "فكي يحافظ الجمهور، على تماسكه، فلا بد أن تمسكه قوة ما. وماذا يمكن أن تكون هذه القوة إن لم تكن "إيروس" الذي يضمن وحدة كل ما هو موجود في العالم وتلاحمه!"^(١٥). بحيث أننا لا نعدو الحق إذا قلنا إن كلا من الجنس والعنف قد أصبحا شكلين مهمين من شكول الاتصال، والإبقاء على استمراريته. والسؤال الذي يطرح ذاته هنا هو ما إذا كانت تمثيلات هذا العنف في مختلف شكول الفنون والتسلية تؤثر على سلوك الناس! إن أقل ما يمكن أن نقوله في هذا السياق، إن هذه الصور، والمشاهد كلها تُسهم في التكوين الخلفي للناس الذين يشاهدونها؛ لأن الأخلاق لا تأتي من المجهول، كما أن تشكّل المبادئ الخلقية هو في حقيقته عملية "Process" بالمعنى العلمي للكلمة، تحدث على نحو مستمر. فعندما نشاهد مناظر قتل، واغتصاب، وعنف، سواء كانت على شريط "فيديو"، أو على شريط مسجل على اسطوانة مرنة، أو منتجة على هيئة رسوم متحركة، فإن المتلقي لا ينتبه إلى أن من وراء هذه المناظر الخيالية أناساً حقيقيين يُقتلون، وبإعطاء الاهتمام للقتل "المشهدى"، دون أي رد فعل آخر، فإننا ننأى بأنفسنا عن الألم والمعاناة التي تظهر في هذه الأعمال؛ أما الصمت فيه

إلى أنها غير خلقية أو دينية في ذاتها، إن ما يميز المجتمعات المسماة متقدمة هو أنها تستهلك اليوم صوراً وليس معتقدات كما كان الحال في المجتمعات القديمة، أي أنها أكثر تحرراً، ولكنها أوغل زيفاً، كما لو أن الصورة تنتج في الوقت الذي تتخذ فيه طابعاً كونياً عالمياً بلا اختلافات، عالماً لا مبالياً وهو ما اختلف فيه مع بارت برغم اتفاقه على الجزء الأول من حديثه، إن الصورة بالتحديد هي سبب رئيس للعنف^(١٣). حيث يطرح العنف ذاته من خلال لغة الصورة، على نحو متزايد، وذلك بعد التحول الذي حدث على الوسيط الثقافي، وتحوله من الجانب الذي كانت تسيطر عليه الكتابة، أو الشفاهة، إلى الجانب الذي يتحكم فيه البصر، والرؤية، وكل ما لا يقوم إلا على التحقق المشهدي، وذلك في ظل التطورات التكنولوجية الحديثة التي خلقت مجالات اتصال، وتسلية جديدة، مثل الإنترنت، والفيديو، وألعاب الكمبيوتر.

وهناك ملاحظة مهمة جديرة بالذكر في هذا السياق، ترتبط بالعلاقة بين المحتوى الثقافي والتلقي، حيث يلاحظ المتابع حركة الزيادة المتنامية في الأعمال الفنية؛ الخارجية بخاصة، التي تتسم بكم كبير من مشاهد العنف، وهي مشاهد تلقى اهتماماً شديداً، من خلال الوسائط البصرية مثل "الفيديو" الذي يقدم مناظر تعذيب، وجرائم قتل حقيقية، مثله في ذلك مثل ألعاب الكمبيوتر التي تمكن المستخدم من أن يقلد ما يراه، أما الإنترنت فإلى جانب إمكانياته ذات القدرة على التوجيه الاجتماعي، نراه أصبح منبراً للدعارة، والافتتان بالعنف، والإرهاب. فضلاً عما يُعرض فيه من





التكتلات التي يمكن أن تشكل احتمالات تاريخية بديلة، لقيام قوى آخر، قادرة على المواجهة، وهو خطاب صادر ممن يملكون الحصاة الأكبر من وسائط التأثير من خلال الصورة، وتقنياتها.

أما القانون الذي أمكننا استنتاجه هنا، فهو: كلما انتظمت التأثيرات الثقافية عابرة القوميات - مهما كان نوعها - في جزئها الأكبر على أساس السوق، وعملت في بنية مفتوحة باستمرار، استوعبت ثقافة الأطراف، خطوة بخطوة، المزيد والمزيد من المعاني، والقيم المستوردة، بحيث يعصب، بعد تمثلها، تمييزها عن المركز. وإن كان التناقض بين المحلي وعبر القومي حتى الآن، لا يزال يمكن - على المستوى النسبي - تحديده، ويُعدّ - حتى الآن - مسألة ذات دلالة.

لقد اختلط الواقعي، عبر تأثير التقنية، بما يسمى الواقع الافتراضي، وقد ساعدت وسائل الإعلام المعاصرة على تعميق هذا الواقع المعيش، وتحريفه، فحوّلت إلى "نسخة مشابهة له، خالصة في زيفها وفي بعدها عنه، هي نسختها الخاصة بها تقدمها بوصفها (الواقع) تلك الحالة التي أسماها بوديلار المشابهة "Simulacrum" (١٩)، فمن الممكن أن نلاحظ بيسر، تعاطفنا الإنساني مع قضايا أناس آخرين، لم تطأ أقدامنا بلدانهم من قبل، بالرغم من أن هذا التعاطف يتحقق في عالم افتراضي. وهو شبيه العالم الحقيقي. غير أن الشبيه "Simulacrum"، فضلا عن الطقس الآلي للتفاعل، والتقليد الآخرق، وغير ذلك، تحضر كلها عادة من أجل التشويش على احتفالية الشعور بالذنب. فما هي

نصبح مسئولين على شعور عام مشترك بأن الألم متعة، وأن العنف حل مُرض، وفي النهاية، لن يستفز خيالنا أي شيء يبحث عن بدائل أكثر سلاماً (١٦).

هكذا، يعيش الإنسان المعاصر - على نحو لا واع إلى حد ما "شكلاً من أشكال الوجود الجماعي، الذي لم يعد يتجه نحو ما هو أبعد، من خلال تحقيق مجتمع كامل، وإنما يسعى إلى تهيئة الحاضر من خلال محاولة جعله أكثر قابلية للمتعة" (١٧)؛ المتعة الشخصية بخاصة، فلا يمكننا أن ننكر أننا نشهد ولادة ذاتية حقيقية للجماهير، تنهض على العدوى العاطفية، والتشارك في الأحاسيس، والمشاركة في العواطف، "حيث تقوم طريقة ما في اللباس، أو موسيقا "روك" معينة، أو لحن لموسيقا "البوب"، أو تواطؤ إيكولوجي ما، أو تشابه معين في الوضعية الجسدية، أو "تقليعة" ما في الحلاقة، بتكسير الحواجز؛ الوطنية، أو الحزبية، أو الأيدولوجية، وتغدو علاقة تعرف واعتراف، تشجع على الإحساس بأننا في كلية واحدة مع الآخر" فلعبة الأشكال، وازدهار المظاهر، أصبحت تكوّن بوتيرة عنيدة، بَشْرَة اجتماعية جديدة" (١٨). وقد التقطت بعض سياسات العولمة هذه الرغبة الدفينة - لتأكيد الهوية البصرية - بنوعيتها الواعي وغير الواعي في الإنسان المعاصر - والتي نمت باضطراب بسبب مركزية السلطة في الدولة الحديثة، وتفتت الهويات الجمعية، واستبدال الهويات الفردية بها، واستخدمتها في جني مصالح سياسية مباشرة، تغلفها أحياناً برطانة عالية الصوت، حول حقوق الإنسان، والأقليات، وما شابه ذلك، وهي توجّه ضربتها الإعلامية بقوة إلى



ذي إنسانية هزّتها حركة، تحسب نفسها محلّ إجماع، وها هو نوع إنساني يزعم أنه اتهم نفسه فجأة -على الملأ- بكل الجرائم التي ارتكبتها، حقاً، ضد نفسه، وضد الإنسانية. لأننا حين نشرع بوضع

أنفسنا موضع اتهام، ملتجئين الصفح عن كل جرائم الماضي؛ التي ارتكبت ضد الإنسانية، فإنه لن يبقى هناك بريء على وجه الأرض، هكذا، لن تجد شخصاً، يصلح لأن يحتل منزلة القاضي، أو الحكم“ (٢٠).

هكذا قام الاتصال المرئي بتخفيف وطأة المكان -على المستويين السياسي والإعلامي- وتغيير مفهوم السيادة العملي والقانوني للدول على حدودها، وهو وجه من أهم وجوه العولمة التي

نجحت -قبل أن تكسب الحرب- في ان تحرز انتصاراً يتمثل في فرض نمط الحرب الخاص بها، فقد كانت اللغة دائماً قرينة الإمبراطورية، ”فالقوى المهيمنة، هي القوى التي تتمكن في ظروف معينة، من فرض تسمياتها، ومن فرض التأويل الذي يناسبها، ومن ثمّ إضفاء الشرعية على هذه التسميات، وتقنينها على المسرحين القومي والعالمي“ (٢١)، حيث ينتج كل مجال من خلال وسيطه الذي يتحقق فيه معايير الاعتقاد في الواقع، و ينزع -نتيجة ذلك- الثقة بما هو ليس واقعاً. إن مسألة الثقة مسألة دائمة، لكن الأجوبة عن سؤال (بمن تثق؟) تختلف حسب المعارف والآليات فمن ثقة بأفكار

معقولة - كانت في عصر الخطاب - إلى ثقة بالأشياء المرئية - في عصر الشك والأشكال - إلى غياب الثقة بالأفكار - في عصر الشاشة - المهم أن تكون الصورة جيدة“ (٢٢).

لا تضع الوسائط الإعلامية جداول أعمال، وأطراً للجدال فحسب، ولكنها تغير أيضاً وجهات الرغبة والذاكرة والخيال، ومستوياتها، كما توحى إلينا أن الواقع، يشبه عالماً لا حاجة فيه إلى الذاكرة؛ حيث تصبح ”الصور البصرية بديلاً عن الذاكرة“، فالشاشة المرئية تطلب منا أن نعيش حاضراً، غير مستقر، تعوض الذاكرة فيه، التي تنتج عن العيش من خلال الصور، متعة فقدان المرء لذاته.“ (٢٣).

لقد فرض اختلاف الوسيط المعرفي، من وسيط كتابي، إلى وسيط جديد مرئي، آليات جديدة في ما يُسمى أسواق الإنتاج الثقافية، خصوصاً ما يرتبط بنسبة الإقبال الجماهيري، حيث ”توجد اليوم عقلية ”أوديمائية“ مهووسة بقياس نسبة الإقبال، (...) تفكر وفقاً لحسابات النجاح التجاري (...)، فممنز منتصف القرن التاسع عشر وحتى ثلاثين عاماً فقط (...)، كان النجاح التجاري المباشر، والفوري، موضع شك وريبة، وكان ينظر إليه بوصفه علامة على المساومة مع هذا القرن، أما اليوم فالسوق اعترف بها بوصفها جهة -شرعية- لإضفاء الشرعية“ (٢٤). وكانت أهم الوسائل التي





- استُخْدِمَتْ في هذا السياق، هي الشاشة المرئية، وما يعرض فيها من أعمال، هذه الأعمال التي وصفها بول فاليري يوماً؛ بأنها "توزيع الواقع المحسوس على المنازل" (٢٥). ويذهب بورديو إلى أن "الامتداد الهائل لهيمنة الشاشة المرئية على مجمل أنشطة الإنتاج الثقافي بما فيها أنشطة الإنتاج الإعلامي أو الفني، قد حَمَلَت الشاشة المرئية تناقضاً مس كل مجالات الإنتاج الثقافي" (٢٦)، فضلاً عن أنها "تمارس نوعاً من العنف الرمزي على نحو خاص" (٢٧). إن الشريط السينمائي، وبرامج الشاشة المرئية، والثقافة الجماهيرية، (الأمريكية بخاصة)، هي "اقتصاديات كاملة تماماً، تصدر ثقافة تهيمن على وسائل الإنتاج الحديث، وذلك من خلال استخدام الصورة، التي تعبر حواجز اللغة في كل اتجاه، على نحو أسرع وأسهل من أي وسيط سابق، لأنها تتحدث بأسلوب أكثر مباشرة وفورية" (٢٨). هكذا حقق الانتقال إلى الثقافة البصرية الجديدة قفزة بالتوحيد العالمي للمنظورات، وذلك من خلال "إبادة الصناعات الوطنية للمتخيل" (٢٩)!
- ٢ نفسه، ص ٢٩.
- ٣ نفسه، ص ٧٢.
- ٤ بيير بورديو، عن "التلفزيون" وآليات التلاعب بالعقول، ترجمة، د. درويش الحلوجي، (القاهرة: المحروسة للنشر والمعلومات بالتعاون مع قسم الترجمة والنشر بالمركز الفرنسي للثقافة والتعاون، ١٩٩٩)، ص ٢٥.
- ٥ ريجيس دوبري، مرجع سابق، ص ٧٥.
- ٦ انظر: نفسه، ص ٩١-٣.
- ٧ انظر: ميشيل مافيزولي، تأمل العالم، الصورة والأسلوب في الحياة الاجتماعية، ترجمة، فريد الزاهي، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥)، ص ٥٣-٤.
- ٨ جيلبير دوران، الخيال الرمزي، ترجمة علي المصري، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩١)، ص ١٢١.
- ٩ بيير بورديو، مرجع سابق، ص ٣٦.
- ١٠ ريجيس دوبري، مرجع سابق، ص ١٥٤.

١١ رولان بارت، العلبة النيرة، رسالة عن التصوير الشمسي، رسالة في التصوير الشمسي، ترجمة إدريس القري، مراجعة محمد البكري، (المغرب: الدار البيضاء، كتاب فضاءات مستقبلية، ١٩٩٨)، ص ١٥-٦.

مراجع البحث وهوامشه

- ١ انظر: ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة، فريد الزاهي، (المغرب: الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، ٢٠٠٢)، ص ٩.





- ١٢ تزفيتان تودوروف، فتح أمريكا، مسألة الآخر، ترجمة، بشير السباعي، مراجعة، فريال غزول، ط٢، (القاهرة: دار العالم الثالث، ٢٠٠٣) ص، ٢٧٢.
- ١٣ رولان بارت، العلبة النيرة، مرجع سابق، ص، ١٠٦.
- ١٤ نفسه، ص، ٢٤١.
- ١٥ سيفغوند فرويد، علم نفس الجماهير وتحليل الأنا، ترجمة وتقديم، جورج طرابيشي، (بيروت: رابطة العقلانيين العرب، دار الطليعة للطباعة والنشر، ٢٠٠٦)، ص، ٥٧.
- ١٦ انظر للاستزادة: جووست سمايرز، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، ترجمة، طلعت الشايب، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥)، ص ٢٥٠-٦٥.
- ١٧ انظر: نفسه، ص، ٢٨.
- ١٨ انظر: ستيوارت هول، "هويات قديمة وجديدة: إثنيات قديمة وجديدة"، في: الثقافة والعولمة والنظام العالمي، تحرير أنطوني كينج، ترجمة، شهرت العالم، هالة فؤاد، محمد يحيى، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١)، ص، ٥٣.
- ١٩ Jean Baudrillard، "The Ecstasy of Communication"، John Johnston (trans.) in the: Anti Aesthetic، Essays on Postmodern Culture. Hal Foster (ed.). Port Tournsand.
- ١٣٠، p.، (Wash، Bay، ١٩٨٣)، من: نيكولاس رزبرج، ما بعد الحداثة، ترجمة، ناجي رشوان، مراجعة، محمد بريري، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢)، ص، ٤٥.
- ٢٠ جاك دريدا، وآخرون، المصالحة والتسامح وسياسات الذاكرة، ترجمة، حسن العمراني، (المغرب: الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ٢٠٠٠)، ص، ٩.
- ٢١ انظر: نفسه، ص، ٨٦.
- ٢٢ ريجيس دوبري، مرجع سابق، ص، ٢٨٩.
- ٢٣ جووست سمايرز، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة، ترجمة، طلعت الشايب، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٥)، ص، ٢٥٧.
- ٢٤ انظر: نفسه، ص، ٤٥.
- ٢٥ انظر: نفسه، ص، ٩٧.
- ٢٦ انظر: بيير بورديو، عن "التلفزيون" وآليات التلاعب بالعقول، مرجع سابق، ص، ٦٠.
- ٢٧ نفسه، ص، ٣٠.
- ٢٨ انظر: ميشيل مافيزولي، مرجع سابق، ص ص ٥٣-٤.
- ٢٩ ريجيس دوبري، مرجع سابق، ص، ٨١.





من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)

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



ق	
قَرَطَ	وتلفظ القاف كافاً فارسية: القَرَّاطُ: القطع الصغيرة من السمك تثبت في الصنارة للصيد. وَقَرَطَ عليه: شد عليه بقوة بأسنانه. وفي الجمهرة: قَرَطَ الكُرَّاث: إذا قطعه في القدر، وَقَرَطَ عليه: إذا أعطاه قليلاً قليلاً.
قَرَمَشَ	قَرَمَشَ الشيء إذا قرطه بأسنانه فأحدث صوتاً، ولا تستعمل اللفظة إلا للشيء الهش الناشف. وفي الجمهرة: وَقَرَمَشَ الشيء: إذا جمعه وقَرَشَه، وقَرَشَمَ: صلب شديد.
قَشَعَ	قَشَعَ الغيم: انزاح وتفرق. وفي الجمهرة: وَالْقَشْعُ: الإنكشاف، يقال: انكشع السحاب إذا انكشف، وانقشع القوم من المكان إذا تفرقوا.
قَفَصَ	القَفِيسُ: أداة تشد وتثبت بها الأشياء التي تتحرك وتتنزح بفعل الحركة، مثل عادم السيارة وخرطوم المياه ونحوها. وفي الجمهرة: والقَفَصُ: قَفَصُك الشيء إياه إذا قرنت بعضه إلى بعض، وَقَفَصْتُ الدابة: إذا شددت أربع قوائمه، ويقال: قَفَصْتُ يعسوب النحل: إذا شددته بخيط في الخلية لئلا يخرج، وكل شيء اشتبك فقد تقافص، ومنه القَفَصُ المعروف.
قُفَّةٌ	وعاء مدور من الخوص يستعمل لعدة أشياء، قل استعماله. وفي الجمهرة: والقُفَّةُ: وعاء يحمل فيه الجراد ونحوه، وفي الحديث: لبت عندنا منه قفة أو قفتين.
قُمَزَ	نط وقفز في مكانه بسرعة. وفي التاج: الجَمَزِيُّ: وهو السريع.



قَنَّد	قوالب مستطيلة أو قطع مربعة من السكر المجمد . وفي الجمهرة: والقَنَّد، فارسي معرب، وقد جاء في الشعر الفصيح، قال الشاعر ابن مقبل: أهاجك أظعان رحلن ونسوة بكرمان يغبتن السوق المقندا ويقال سوق مَقْنُود ومُقَنَّد.
قَيْل	تلفظ القاف جيماً فارسية. بمعنى نام في فترة القائلة ”الكائلة“. وفي الجمهرة: القَيْل: شرب نصف النهار، ونوم نصف النهار، قالت أم تأبط شرا: ما منعتة قَيْلا ولا سقيته غَيْلا. أي حقدا.
قَنْزَع	مَقْنَزَع بمعنى حالق شعره بطريقة يبدو فيها الشعر غزيراً في مكان وخفيفا في مكان آخر. وتسمى أيضا قَنْزُوعاً. وفي اللسان: القَنْزَعَةُ: الخصلة من الشعر تترك على رأس الصبي.
قُوبَع	القُوبَعَةُ: طائر صغير رمادي اللون على رأسه ريش مثل التاج. وهو ما يعرف بالقبرة. وفي التاج: القُوبَع: طائر يكون أسود الرأس وسائر خلقه أغير.
قَوْقَر	يقولون: قَوْقَر البطيخة أو الخبزة. أي أحدث فيهما فتحة في الوسط أو الجنب. وفي اللسان: قَوْر الشيء: أي جعل من وسطه خرقاً مستديراً وَقَوْر الجيب: فعل به مثل ذلك. ومنه قِوارة القميص والجيب والبطيخ.
قَيْظ	القَيْظ: الصيف شدة الحر، يطلق على اليوم الشديد الحرارة من غير أيام الصيف: قيظ، وقَيْظنا: بمعنى صيفنا، وإجازتي في القَيْظ أي في الصيف. واللفظة فصيحة لها صلة بالحرارة والسخونة، ففي التاج: القَيْضُ والقَيْضَةُ صميم الصيف من طلوع الشريا إلى طلوع سهيل. وفي اللسان: القَيْضُ: حجر يكوى به الإبل. وقال غيره: القَيْضَةُ: صفيحة عريضة يكوى بها. وفي الجمهرة: القَيْظُ معروف وهو جزء من أجزاء السنة قاط يقبض قيظاً، قال العجاج: إن لهم من وقعنا أقياظاً ونار حرب تسعر الشواظا

كَارَ	بمعنى استأجر. فلان كارَ فلان لكي يحمل عنه أو ينقل أغراضه إلى مكاناً آخر. ومنه الكَرَوَةُ وهي الأجرة. وفي القاموس: والكَرَوَةُ والكراء: أجرة المستأجر كَارَا مكاراة وكراءً، واكتراءً، وأكراني دابته، والإسم: الكروة وكراء.
كَاك	كَأكَت الدجاجة: إذا صاحت بعد وضعها للبيض فهي تكاكي. وفي الجmhرة: قَوِي الديك والدجاجة يُقَوِي قَوَاة غير مهموز: هو الصوت، وربما خصت به الدجاجة عند البيض.
كَد	اشتغل ، عمل ، ويكد: يعمل، يشقى في سبيل لقمة العيش، ويسمى أيضاً الكاود: أي الذي يعمل بجِد ونشاط واجتهاد. وَكَدَ: الشيء أتعبه واستهلكه وفي التاج: الْكَدُ: الطلب أي طلب الرزق. وفي الجmhرة: كَدَدْتُ الدابة كُدَّهَا كَدًا : إذا أتعبتها : وكذلك الإنسان وغيره، والكُدَّة: الأرض الغليظة تكد الماشي فيها أي تتعبه.
كَدَّش	فلان كَدَّشَ فلان: أي أرهقه في العمل وَحَمَّله أكثر من طاقته، أتعبه، جعله يعمل أكثر من الوقت المحدد له، ومنه الكِدِيش: نوع من الخيل غير أصيل. وفي القاموس: كَدَّشَهُ يَكْدُشُهُ: ضربه ودفعه دفعاً عنيفاً، وساقه وطرده، ولعياله كدح وكسب.
كَرَب	الكَرَبُ: أصول السعف، والكَرَبُ: الحزن. وَكَرَبَ الأرض للزراعة: قلبها وحرثها. وَكَرَبَ النخل: قص السعف والكَرَبُ الناشف عنها. وفي القاموس: الْكَرَبُ: الحزن يأخذ بالنفس. والكَرَابُ: أصول السعف الغلاظ العراض، والكَرَابُ : مجاري الماء في الوادي. وفي الجmhرة: وأهل اليمامة والبحرين يسمون أصول السعف الْكَرَبُ.
كَرَّع	شرب الماء. وهي لفظة تطلق على الحيوان عندما يبرد الماء ليشرب. وفي الجmhرة: كَرَّعَ في الماء كَرَّعاً وَكُرَّوعاً : إذا خاضه ليشرب. والمكرَّعُ: الذي تكرر فيه الماشية مثل ماء السماء، وكذلك نخل كوارع: إذا كانت أصولها في الماء.

كَرْفَسَ	تَكَرَّفَسَ تعثر، وقع أو كاد أن يقع على الأرض من جراء عرقله ساقيه أو لتعثره بحجر أو عائق، و تكرفس عن الفرس سقط عنه. وفي التاج: وتكرفس الرجل: انضم ودخل بعضه في بعض ، والكرفسة: مشية المقيد.
كَسَحَ	يقولون: يا الله تَكَسَّحَ: أي اذهب لا نرى وجهك وهي من ألفاظ الشتيمة والإهانة والزجر. أصلها من كَسَحَ الشيء إذا أزاله وأبعده. وفي الجمهرة: وَكَسَحْتُ البيت: أَكْسَحَهُ كَسَّحًا إذا كنسته واكسحت الريحُ الأرض: إذا قشرت عنها التراب وكل ما كسحته فهو كساحة مثل الكناسة، وأغار فلان على بني فلان فاكسح أموالهم: إذا استخفها أي أخذها كلها.
كَشَّ	كَشَّ: طرد، كَشَّ الغنم أو الذباب: أبعدهما، والكشَّةُ: شعر الرأس عندما يكون غليظًا مرتفعًا وفي القاموس: والكشَّة بالضم: الناصية أو الخصلة من الشعر.
كَعَّ	وقف، ارتد عائد لم يواصل سيره. وكع عن تناول الطعام ونحوه: لم تقبله نفسه فتوقف عن تناوله. وفي الجمهرة: كَعَّ عن الشيء فهو يَكْعُ كُعُوعًا: إذا ارتد عنه هيبة. قال الطرماح: تكاره أعداء العشيرة رؤيتي وبالكف من لمس الحشاش كعوع
كَفَّخَ	كَفَّخَهُ: إذا ضربه بيده أو بأي شيء آخر، وغالباً ما يكون الكَفْخُ على الوجه أو الرأس: ونقول: وكفخه طراك ”أي ضربه براحة يده بقوة. وفي الصحاح: فَفَّخَهُ قَفْخًا: إذا ضرب رأسه بعصا، وفي التاج: القَفْخُ: هو الضرب، ولا يكون القفخ إلا على شيء صلب، أو على شيء أجوف أو على الرأس. وقال الأصمعي: قَفَّخْتُ الرجل أَقَفَّخَهُ قَفْخًا: إذا صككته على رأسه بالعصا.
كَمَّ كَمَ	تَكَمَّمَ في ملابسه أو بعباءته: التف بها احتمالاً من البرد أو الريح الشديدة. وفي اللسان: تَكَمَّمَ في ثيابه: تغطى بها، من الكممة.

كَنَار	الكنَارُ: النبق ثمر السدر، كانت أشجاره تكثر في مناطق الكويت وبخاصة في الجهراء والطنطاس و المنقف والفحيحيل وجزيرة فيلكا الذي امتاز نبقها بخلوه من النواة. وفي الجمهرة: عبد القيس تسمى النبق: الكنار، و اللوز: الباذام "البيدان"
كَنَفَش	تَكَنَفَشَ الْقِنْفِذُ: تداخل بعضه في بعض حتى أصبح كالكرة الصغيرة. وفي الجمهرة: وَقَنَفَشَ الشَّيْءُ: إذا اجمعه جمعاً سريعاً.
كَوْد	كل ما جمعته من تراب أو رمل أو صخر أو أي شيء آخر. وفي التاج: الكَوْدُ: كل ما جمعت من تراب و طعام ونحوه، وجعلته كتباً جمع أكواد وكُوْدَه. وفي التاج: الكَوْدُ: كل ما جمعت من تراب و طعام ونحوه، وجعلته كتباً. جمع أكواد وكُوْدَه. وزاد في الجمهرة: ويقولون: كَوَدْتُ الشَّيْءَ تَكْوِيداً لغة يمانية.
كُور	بكرة أو انبوب من الكرتون أو البلاستيك يلف عليه الخيوط، وفي الأمثال: "كور مخلص" تطلق على الشخص الذي يصعب التفاهم معه، العصبي. والكُورُ: المزاج يقول القائل: أنا أعمل بِكُوري أي بيكفي ومزاجي ليس لأحد سلطة عليّ ومنها أيضاً الكَارَةُ: مكيال من التمر أو الجص قدره مئتي تكة.



يوسف إدريس.. منظرًا مسرحيًا

بقلم: د. إدريس الذهبي
(المغرب)

توطئة

يعد يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) رمزاً كبيراً من رموز ثقافتنا العربية الحديثة والمعاصرة، وكاتباً متميزاً في المسرح العربي. جسد في إبداعاته المتنوعة موهبة فنية، تنم عن وعي بالواقع المعيش الذي عاصره، كتب القصة في بداية الأمر، ثم عرج على المسرحية والرواية، فضلاً عن الخاطرة والمقالات المتناثرة في الصحف والجرائد. واعتمد على التراث الشعبي باعتباره العمود الفقري وحجر الزاوية في القصة والمسرح على حد سواء، وقد ساعدته مهنته كطبيب على تصوير مختلف الشرائح الاجتماعية إبان تلك المرحلة.

ولج يوسف إدريس باب التأصيل، من خلال دعوته إلى مسرح السامر علي اعتبار أن عام ١٩٦٤ عام النضج الفني على مستوى المسرح، مادام هذا الأخير فناً تعبيرياً بامتياز. وفي خضم ذلك ظهرت مسرحية الفراير، التي هي موضوع الدراسة صرخة قوية اتجاه الواقع الثوري. ومهما تباينت الآراء، وتضاربت الأحكام حولها، فيمكن نعتها بثورة تجريبية، ليس على مستوى المضمون والشكل فحسب، بل أبعد من ذلك على مستوى المسرح ذاته باعتبارها قضية جوهرية لها مساس كبير بالواقع المصري. وبقدر ما أثارت دعوتها عباس محمود العقاد وطه حسين من العواصف، أثارت دعوة يوسف إدريس العديد من المناقشات... بعضها يؤيد والبعض الآخر يعارض، والتيار الثالث لا يستطيع أن يقطع برأي. والذي لا خلاف فيه، أن يوسف إدريس قد طرح قضية مهمة من أخطر القضايا الفكرية بعد الثورة، إنها قضية تشكل لامناص الأزمة المنهجية التي يعانيها الوجدان العام المثقف، أزمة التعرف على هويتنا وملامحنا الفنية الأصيلة التي ننسج منها شخصيتنا وكياننا المستقل عن غيره. لأننا بدون هذا الكيان، لن يكون



ولنا أدب ولا علم ولا فن ولا تاريخ على وجه الإطلاق، إننا نؤكد على أن يكون كياننا، كيانا ينمو في اتجاهين مهمين، الأول: تعميق الجذور في التراث العربي والتاريخي، والثاني: فتح جميع الأبواب الحضارية عليها.

والواقع أن إدريس لم يطرح قضيته طرحاً ساذجاً ولا منطقياً، يقصد به إثارة الزواجر والأعاصير؛ وإنما طرحها بوعي قومي أصيل، ووجدان إنساني متفتح، ورؤية فنية جديدة. هذا ما عبر عنه في تقديمه لمسرحية الفراير، بأنه بحث أضناه على مدى سبع سنوات منذ الفترة التي انتهى فيها من كتابة مسرحية اللحظة الحرجة، وطوى في ذهنه بعدها محنة هذا النوع من المسرح والمسرحيات، مصمماً ألا يعود للكتابة المسرحية، إلا إذا عثر على المسرح، والمشكلة المصرية المحلية العالمية الحديثة كما يتصورها.

فهل وفق يوسف إدريس في العثور على شكل المسرح المصري؟ وكيف تصور البحث عن هوية المسرح العربي وطريق تأصيله؟ وهل اهتدى بعد ذلك إلى المشكلة المحلية العالمية الحديثة؟ وما هو السامر الشعبي ودوره في الفضاء المسرحي؟ وإلى أي حد استطاع "يوسف إدريس بلورة دعوته على مستوى الممارسة المسرحية؟ قبل الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها نتساءل: ما هو "خيال الظل"؟ أو "ظل الخيال"؟ و"الأراجوز" باعتبارهما شكلين مسرحيين عريقين؟

الصيغ المسرحية

لم تقتصر الإبداعات المسرحية العربية على استلهاً التراث ومقوماته

وشخصياته، وإنما تجاوزت ذلك إلى استلهاً صيغه الاحتفالية، مثل ما نجده عند توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعلي الراعي، وسعد الله ونوس، وعز الدين المدني، ويوسف العاني، ورياض عصمت، ونجيب سرور، وعبد الكريم برشيد، وغيرهم من الدراميين الذين كثيراً ما ألحوا على ضرورة تطويع الصيغ الاحتفالية، لتكون بديلاً للصيغ الأرسطية التي تتباين عن طبيعة الجمهور العربي، الذي عرف المسرح عفوية عبر تظاهرات احتفالية متنوعة، ضاربة أعماقها في التاريخ. المسرح هو العلاقة بين المحسوس والمتخيل وبين المادي والمعنوي وبين الواقعي والتاريخي وبين الآن والآخر، إنه لقاء جماهيري شعبي بامتياز، وأنه "فن قبل أن يكون أداة تقنية أو بعداً ميتافيزيقياً أو سياسياً أو بيداغوجياً. هذا الفن ناتج عن الجهد الدائم والمتداخل لمجموعة من المبدعين، الذين ينتمون إلى نسيج المجتمع نفسه، ويدخلون في تركيبة المدينة نفسها، إنه وسيلة إخبار، ووسيلة تواصل قائمتين على عرض مواقف متخيلة، وعلى توظيف العنصر الأساسي في كل مجتمع إنساني، الذي هو اللغة" (١) على اعتبار أن العروض المسرحية تشكل مناسبات يشارك فيها كل المحتفلين.

والمتصفح لجل الإبداعات العربية التي كتبت حول المسرح العربي، يجدها لا تتسلخ عن استلهاً الأشكال المسرحية، التي عرفت مصر والعالم العربي، حيث عرفت مصر فنوناً شعبية تشبه المسرح، ومن أهمها "خيال الظل" أو "ظل الخيال" و"الأراجوز".





من القرون الوسطى. وهذا المسرح يتمثل في "لبابة" أي النص المسرحي الذي ينفذ المخايل على الستارة البيضاء أمام النظارة، وقد تعددت مواضيع "البابات" المسرحيات، حتى أضحت الآن حوالي تسعين مسرحية (٤) وإن كل بابة تبدأ باستهلال وتنتهي بخاتمة.

لقد ترك ابن دانيال ثروة أدبية في هذه البابات التي كتبها لخيال الظل، فهو كاتب كوميدي نقد الحياة الاجتماعية والسياسية في عصره نقداً مريراً في هذه المسرحيات، بحيث نستطيع أن نتخذها مادة تاريخية تصور الحياة في عصره أصدق تمثيل وأبلغ تعبير (٥).

خيال الظل فن شعبي

يعتبر خيال الظل فناً شعبياً قديماً عرفته مصر، ويعتمد على التقليد والمذاكرة بين العديد من الشخصيات، سواء من حيث الحوار أو الإيماءة أو الحركة، للتعبير عما يجيش في قلوبهم لإيصاله إلى الجماهير العريضة. ذلك أن "أقدم الإشارات التي وردت عن خيال الظل المصري، ترجع إلى أواخر الحكم الفاطمي، بعد ذلك "ذكر أن صلاح الدين الأيوبي حضر عرضاً لخيال الظل مع وزيره القاضي الفاضل وذلك عام ١١٧١م (٥٦٧هـ) (٦)، ويروى أن الناصر صلاح الدين الأيوبي، أخرج من قصور الفاطميين أرباب الصناعة الخاصة لخيال الظل، لكي يشاهده مع "القاضي الفاضل". وقال الأيوبي لصاحبه وهو بهم بالقيام من المجلس عند الشروع فيه: "إن كان حراماً فما نحضره، وكان القاضي الفاضل حديث عهد بمهنته، فما أراد له أن يكدر عليه،

"خيال الظل" أو "ظل الخيال" من الناحية اللغوية

يقوم "خيال الظل" أو "ظل الخيال" على أساس روية أو حدوثه تنتهي في الغالب بمأساة (٢) وخيال الظل من حيث المستوى اللغوي إضافة مقلوبة، صحتها "ظل الخيال" بيد أن الناس آثروا هذه التسمية، تركيزاً للانتباه على الأصل الذي ينعكس الظل عنه من ناحية، وأخذوا بالقانون اللغوي الأصيل، الذي يحتكم إلى الموسيقى في التركيب والوقوف أكثر مما يحتكم إلى العلاقة العقلية في العبارة من ناحية أخرى (٣). وقد تضاربت الآراء حول وجود "خيال الظل"، فمنهم من يرى أنه وجد بآسيا وخاصة أندونيسيا، ومنها انتقل إلى الهند، فالصين وأرض المغول بآسيا وفارس، وقد تأثر بالطابع الفارسي وسمي "كجل بهلوان" ومنها تسرب إلى سائر بلدان الشرق الأوسط بعد غزو التتار، حتى شهدته مصر آنذاك. وهناك من يرى أنه وجد باليونان قديماً وعرج على بيزنطة، ثم انتقل إلى دول الشرق الأوسط بعد السيطرة التركية، إلا أن الرأي الأول هو الأرجح، لأنه وصل إلى مصر واستقر بها، وأصبحت له تقاليد ورسومات يعرف بها ولا يحيد عنها، قبل السيطرة التركية وغزو المغول، وكان على يد الشيخ شمس الدين بن عبد الله الخزاعي (١٢٤٨ م / ١٣١١ م)، وكان طبيباً للعيون وشاعراً موصوفاً، وكان أيضاً من أبرع الناس في التهكم بالسخرية، حتى أن بعض متونه المسرحية تعد من أجمل وثائق التاريخ الاجتماعي في ذلك العصر. وقد خلف ثلاث مسرحيات شعرية ونثرية من تأليفه، وهي ما بقي من الآثار الأدبية الثقافية لذلك العصر



العربية، في أثناء أوصافهم ووجهات نظرهم المختصرة للعروض الظلية؛ في حين اتجهت كتابات أخرى إلى نصوص ومواضيع ظلية أخرى. ككتابات جورج يعقوب وأنوليتمان، وكورت برومزر، وبول كلي، وأحمد تيمور، وفريدريك كيرن، وأوتوشبايس، وادمون سوسيه، وويهل هونيرباخ، وإبراهيم حمادة، وعبد الحميد يونس وسليمان قطاية، وحسين حجازي، ومحمد عناني، ود. علي الراعي وغيرهم كثير... فإن جل الكتابات التي اعتنت بفن "خيال الظل" تركزت بالأساس حول علم فرد من أعلام "خيال الظل" هو ابن دنيال، إلا أن نصوصاً ظلية وصلتنا عن أعلام، يبدو أنهم لا يقلون عن ابن دانيال تمرساً وإبداعاً، نغني بهم المخيليين المصريين كالشيخ مسعود، وعلي النحلة، وداد العطار المناوي، وموسى الشاعر، وحسن القشاش والمخايل السوري الأصل رشيد بن تمود. وقد لاح لي مما خلفه المخايل اللبناني الأصل سليمان بن عبد اللطيف معماري، والمشهور باسم "المعلم أبو عبد اللطيف" مثلاً فصول "العروس" و"كراكوزار" و"عيواظان" و"حجي بيا" و"شالوب" (٩).

وتدرجت أهداف "خيال الظل" إلى فرجة شعبية محضة، يسعى الشعب إليها، متعطشاً للمرح والتسلية في حد ذاتها؛ ثم أضحت رغبة أكيدة في تسلية وعظية، أساسها القصة الدعائية، ثم نما بسرعة فائقة إلى عرض فكاهي ترفيهي تمس طموحاته جانباً من الحياة الواقعية، وتقوم على الإضحاك والمسرح، إلى درجة أن معظم الناس وظفوا "خيال الظل"، ليعبروا به عن مسراتهم وأحزانهم وأمنياتهم. وكانت

فقعد إلى أن شاهد المسرحية. فقال له الملك : كيف رأيت خيال الظل؟ فقال : رأيت موعظة، رأيت دولا تمضي ودولا تأتي، ولما طوى الأزار، طي السجل للكتب، إذا المحرك واحد" (٧).

وعلى الرغم مما في ذلك من تحرج للقاضي الفاضل، فإنه قد فطن إلى المحتوى العام الذي تتضمنه مسرحيات "خيال الظل" مهما تنوعت المضامين، وتباينت المناسبات، وتضاربت المواقف، وتغيرت الأحداث، واختلفت الأمكنة والأزمنة. وهذا يؤكد الدور الذي يقوم به "خيال الظل" في حياة الناس، ذلك أن موضوعات مسرحيات "خيال الظل" تنوعت عبر تاريخ مصر الملوكية العثمانية، واستقرت على الحياة المصرية الإسلامية، وقامت بنيد الواقع المعيش وإظهار ما يشتمل عليه من تشنجات وصراعات، كما أنها سجلت المناسبات الدينية والثورية، بالإضافة إلى أن العديد من النصوص، اتسمت بقابليتها للتجديد ومواكبة الجديد، والزيادة إلى أبعد حدود ممكنة، فضلاً عن حذف وبتتر بعض الأشياء الغير المرغوب فيها حسب رغبة الجمهور، إلى درجة أن "خيال الظل" عرف عدة مصطلحات و شروحات متعددة... (٨).

وعليه؛ يجعل الدراميين الوقوع حول أعمال ظلية عظيمة بامتياز، قد تفوق بتقنياتها وجماليتها الأدبية والفنية المسرحيات، التي وصلتنا عن ابن دانيال. مع العلم أن الشائع من مسرحيات "خيال الظل" و جماليتها، كان بعد معالجتها من طرف بعض الكتب من زوايا جد محدودة في كتابات الرحالة الأوروبيين إلى البلاد





الآخر اختلافاً يسيراً؛ فأما أولهما فهو عبارة عن منصة توضع في مكان يكون خاصاً بالنظارة، تعتبر بمثابة المسرح، ولكنه ليس مسرحاً يؤدي إلى ماورائه من حجرات، وإنما تستعرضه شاشة بيضاء، خلفها سراج كبير من مصابيح الزيت، وبين السراج والشاشة رسوم من الجلد. و أما النمط الثاني، فهو أكثر مرونة من الأول، لأنه يستغني عن السراج، وشيد له بنار توقد من القطن والزيت. أما الرسوم فيحرك كلاً منها عودان من الخشب، والرسوم هي أشخاص المسرحية يحركها أفراد ويتحدثون على ألسنتها. والصورة الكاملة لأفراد الفرقة تتألف من نفر من الموسيقيين، يتزعمهم (الريس) أو الرئيس، ومن محركه للرسم. ويشترك مع هؤلاء غلام، يقلد أصوات النساء. واتصال هذا الفن، بالنقد الاجتماعي، وارتباطه بأسباب التسلية، جعله هدفاً مستمراً لهجوم المحافظين وبعض المتشدددين من الحكام؛ فتمت مصادرة هذا الفن، وإحراق شخوصه وأدواته. وبالرغم من هذا استمرار، وأخذ يقوم بوظيفته كمرآة مجلوة. يرى فيها المجتمع، عيوبه ونقائصه، ويشيع البهجة في نفوس المتفرجين عليه. ومن هنا اتسم (خيال الظل) في كل تاريخه بما يتسم به الرسم الكاريكاتوري من المبالغة في إبراز العيب (١١).

ويذهب بعض النقاد المحدثين كعبد الحميد يونس، إلى أن مسرحية (البابة) لا تخضع للمحاكمة بمجرد القراءة، وإنما بعد المشاهدة لأنها تتألف من عناصر متشابهة كالحركة والحوار، والمنظر وما إلى ذلك. هذا حال مسرحية خيال الظل. فنحن نخطئ إذا اعتمدنا على النص

مثل هذه الأشياء من العوامل المساعدة على جذب هؤلاء القوم، مما يشبه حتماً إلى حد ما العروض الكوميديّة المأجنة، التي يلجأ إليها المسرح التجاري في بعض فترات الانحلال لجذب الجمهور. يذهب كمال الدين حسين إلى أن "خيال الظل" واحد من أولى مظاهر الفرجة الشعبية التي قدمت في بيوت مخصصة لها... ويحضرها جمهور في أماكن مختصة له لمشاهدة العرض، لما لها من تقنية خاصة، بدونها لا يتم العرض. ويصف إبراهيم حمادة في صورة مخيلة عما كان يدور ويجري في محل خيال الظل في العصر المملوكي فيقول: "كان يطيب للناس في المواسم والأعياد أن يخرجوا إلى الشيطان بآلات طربهم وأطعمتهم يتلهون ويأكلون... حتى إذا أقبل المساء، كانوا يذهبون للساحات العامة، وكان بالساحة مشرب عامر، جلس رواده يلعبون النرد والشطرنج، ويحتسون الزنجبيل والقرفة وحب الرمان، وبجوار المشرب قامت دار كبيرة "خيال الظل" تجمهر الناس ببابها، يتنافسون على مشاهدة رواية جديدة، بينما ربط المكاربون بالقرب من الدار بحميرهم وبغالهم المسرحية، ينتظرون الناس ليعيدوهم إلى دورهم ومساكنهم بعد انتهاء العرض" (١٠).

وهذا يدل على الدور الطلائعي الذي يقوم به "خيال الظل" حيال الناس، للترويح عن أنفسهم والتخفيف من حدة مشاكلهم.

نمطان لخيال الظل

واللافت للانتباه أن لمسرح "خيال الظل" نمطين مهمين، يختلف أحدهما عن



المنشدين المحترفين للسير. فيستهلون سمرهم ويختمونهم بالصلاة على النبي، وأسلوب هذا التمثيل يتوزعه الشعر والنثر المسجوع... وهو بين الفصحى والعامية. ونبغ فيه أدباء أفذاذ ضاعت روائعهم، وما بقي لنا الآن إلا النزاليسير، بفضل جهود باحثين لهم باع كبير في هذا المجال.

وإذا كان "خيال الظل" ذلك المسرح الشعبي القديم، الذي "ظل أهم صور التمثيل الشعبي في بلدان الشرق." (١٣) فإن ابن دانيال قد صور في "طيف الخيال" تصويراً هزلياً للحياة الاجتماعية والثقافية بمصر إبان القرن الثالث عشر الميلادي في عصر السلطان الظاهر بيبرس. أما مسرحيته "عجيب وغريب"، فتصور سوقاً مصرية يدخلها الصانع الواحد تلو الآخر، حيث إن ابن دانيال يمثل على لسان كل منهم لهجة الجالية التي ينتسب إليها، والتي نزلت مصر حديثاً، أو يمثل على لسانه حرفته التي يحترفها، وكأنما جمدت ألسنتهم جميعاً عند صور معينة من الكلام (١٤)، كما أنها أيضاً تعرض للمشعوذين المحتالين وأصحاب الحرف المبهمة. وتكشف عن خباياهم ووسائلهم، ومختلف ملابسهم وفنون التكر والداهية فيهم. ويظهر ابن دانيال سبعة وعشرين شخصية، تمثل كل منها طائفة معينة من الناس... لهم أسماء غريبة نوعاً ما، مما يؤكد حتماً تناسباً فعلياً بين الاسم والشخصية. أما مسرحية "المتيم والضائع اليتيم" عالج فيها الحب الشاذ وحيل المحبين. فيها مشاهد مضحكة من عراك الديكة ونطاح الكباش والثيران...، ثم تأتي بعد ذلك حقيقة مهمة تذكرها الكتب التاريخية،

الملفوظ أو المدون وحده، بل لعل "خيال الظل"، يعتمد على العناصر الأخرى المرئية اعتماده على العناصر السمعية، ولذلك كان ضرورياً أن يلم الباحث بالرسوم، التي ترادف في مصطلحات الحديث الشخوص بهيئاتها وقسماتها وهلم جرا، ليزدوج التمثيل المباشر وغير المباشر، ويؤكد على الترجمة الحقة لفلسفة الحياة على يد العرب عموماً لفترة طويلة من الزمن. فليس من المعقول، أن يقال اصطناع الخيال يدل على كراهة للتشخيص الإنساني: "لأن ارتباط العلة بالمعلول، وعلاقة الفعل بالفاعل، والحركة بالمحرك، يقصد إلى معنى كبير في حياة المسلمين. ولنعرض لشاهد يؤكد هذه الفلسفة، يتمثل في هذه الأبيات التي تروى عن خيال الظل :

رأيت خيال الظل أعظم عبرة

لمن كان في علم الحقائق راقي
شخصوصاً وأصواتاً يخالف بعضها
بعضاً، وأشكلاً بغير وفاق

تجيء وتمضي بابة بعد بابة

وتفنى جميعاً والمحرك باقي
والبابة في اصطلاح هذه الصناعة، هي المسرحية الواحدة من مسرحيات "خيال الظل". هذه الأبيات التي تضارب الأخباريون في نسبتها إلى قائلها، تشير إلى أن هذا الفن يرمز في ذاته، إلى أن حياة الناس خيال، وكل شيء إلى زوال، ويبقى وجه ربك ذي الجلال (١٢).

ولما كانت الفنون الشعبية يتفاعل بعضها مع بعض، فإن التخصص الدقيق الذي نعرفه اليوم، لم يكن محكماً، ولذلك رأينا الذين يشتغلون بخيال الظل يقتبسون من





وهي البوابات الثلاثة "طيف الخيال" و"عجيب وغريب" و"المتيم والضائع اليتيم"... قد كان مقصوداً بها أن تعرض تباعاً في ثلاث ليال متوالية، وهذا تقليد مسرحي معروف في دراما العصور الوسطى الأوروبية، كما عرفت شخصياً ملك الموت التي تظهر في بابة "المتيم والضائع اليتيم" فإن هذا الملك يظهر للمتيم وهو في أوج تمتعه بالمفاحش، بالذات ما بين مشروع ومنكور، فيصرخ صرخة يوقظ بها النيام، ومن ثم ينهار المتيم ويتبين ضياعه وإسرافه على نفسه، ويخشى يوماً لا راد له أمام عزيز مقتدر، فيقرر من فوره أن يتوب إلى الله (١٥).

وقد ألف ابن دانيال مسرحياته باللغة العربية نظماً ونثراً، حاكى فيها الحريري في مقاماته، وقد عثر عليها "كالي" وطبعها في مصر (١٦) ناهيك عن العناية الفائقة التي اشتمل بها جل الدارسين حيال ابن دانيال، وذلك بتقويم الأدب الشعبي في العالم العربي.

آثار "خيال الظل" في المسرح العربي

لقد خلف خيال الظل أثراً جلياً في المسرح، وخاصة في الملهاة. تلك الآثار التي يتجسد معظمها في عناصر الفكاهة، والتي اعتمدت عليها المسرحيات مثل الفكاهة اللفظية "القائمة على التورية والجناس والتلاعب اللفظي؛ ومنها استعمال اللهجات الخاصة في الحوار كوسيلة من وسائل الإضحاك في المسرح، وتصوير ألوان من العنف كالضرب وإثارة الضحك عن طريق الحركات الجسمانية المبالغ فيها: وأطلق على اللاعبين لفظ "المخايل أو الخيالي"، فهم يجيدون

التقليد الصوتي للهجة الشخصيات، حاذقون في مهنتهم، يحفظون العديد من الأشعار والأزجال والنوادر، وغيرها من ضروب الأدب الشعبي الشفاهي، يعتمدونها عند الضرورة، إرضاء لذوق الشعب، وسعياً لكسب رضاء المتفرجين... وأما الجمهور، فكان ما يرى في عروض "خيال الظل"، ضرباً من ضروب المتعة وترجية أوقات الفراغ، لقضاء أجمل اللحظات مع هذه العروض، التي يجري "التمثيل فيها على ستار من القماش الأبيض، تتعكس عليه من الخلف ظلال عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط، وقد وضع خلف تلك العرائس مصباح يعكس ظلالها على الستار (١٧).

ومن المستحيل أن تقدم مسرحية ظلية من غير موسيقى أو إيقاعات، لتحديد البداية والنهاية، والتنبيه على الأحداث التي تتخلل المسرحية. هكذا كان للموسيقى المصاحبة للعروض دور فعال، خاصة أثناء تلاوة الشعر والغناء... أما الشخصيات في أعمال ابن دانيال فهي شريحة كبيرة جداً من المحتالين، الباحثين عن لقمة العيش، الفقراء والأغنياء منهم على حد سواء. فالمشاهد تدور بين شخوص تعيش على هامش الحياة. و"خيال الظل" ارتبط زمنياً بالمفهوم التعليمي الوعظي، فالتقى الاتجاهان التراثي والمعاصر آنذاك، لينمو فن خيال الظل (١٨) ويحقق قفزات نوعية في مجال المسرح.

إن خيال الظل إذن جزء لا يتجزأ من المسرح، ناسب مرحلة جمالية وتاريخية في حياة المسلمين، الذين كانوا لا يقبلون كل شكل جديد للفن، سعيًا في المحافظة على مختلف الأوضاع القائمة،



على اعتبار أن الأراجوز أب شرعي "لفن المونولوج في بلادنا" (٢١). ويشكل ثاني مظهر من مظاهر الفرجة الشعبية، التي تستعين بالتمثيل غير المباشر عن طريق الدمى وعرائس الأراجوز.

الأراجوز من الناحية اللغوية

اختلف الباحثون في اشتقاق كلمة (القرجوز) أو (القرقوز) أو (الأراجوز). بالتعبير العصري، ففي مدلولها الاصطلاحي، ذهب البعض إلى أن أصل الكلمة تركي، حجتهم في ذلك أنها مركبة من (قرة) أي أسود و(جوز) أي عين، ولهذا فالقرجوز تعني (العين السوداء)، وقد وقع خلاف كبير حول هذه التسمية، الأول : يعزى ذلك إلى أن الفجر الذين كانوا سود العيون، امتهنوه، والثاني : نظرته إلى الحياة بعين متشائمة سوداء وقائمة على الشكوى من الحياة ونقد أحوالها. ولعل هذا الأخير هو الذي منح للمستشرق الألماني (ليتمان) على القول أن (قرجوز) هو تعريف لكلمة (قرقوش) الوزير الأيوبي، الذي اشتهر بالطغيان والاستبداد بالحكم؛ فسمي الفن الذي يجسد هذا الظلم، بالقرجوز، و انقلبت قافها إلى ألف في اللهجة الشعبية المصرية. شاع في بلاد مصر، يستعمل بدل الصور والأطياف الدمى الخشبية أو المصنوعة من الجص (٢٢) واشتهر "خيال الظل" في تركيا باسم "القراقوز" ولكن ماذا كان أصله؟.

الأراجوز فن شعبي

يقال إن الأول كان حداداً، والثاني بناء... وكانا يعيشان في القرن الرابع عشر

والمؤسسات المختلفة، بدءاً من العصر الجاهلي، مروراً بالفترة الإسلامية الممتدة إلى حدود الآن، إذ تذهب تمارا الكساندوفنا، إلى أن خيال الظل قد قدم "إمكانية إيجاد متنفس لكراهية شعوب البلدان العربية للغزاة الأجانب" (١٩).

شكلت أهمية مسرحيات ابن دانيال قطب الرحى في مزجها بين الماضي والحاضر. الأمر الذي وفر لمصر مسرحاً حقيقياً، يشتمل على جميع التقاليد المسرحية، فضلاً عن غرس فكرة المسرح في طبائع الناس، إلى أن ظهر المسرح الحديث، وأفاد يوسف إدريس في جمعه بين الجد والهزل ومزج الحقيقة بالخيال وفي هذا الباب يقول ابن دانيال :

"حتى فنون الجد والهزل في

أحسن سمط وأتى بالعجب" (٢٠). وأعتقد تمام الاعتقاد أن "خيال الظل" يمثل حالة تمسرح من حيث وجود نص منفذ أمام جمهور يشارك فيه ويطوره.

فماذا عن الأراجوز؟

٣-الأراجوز :

يعتبر الأراجوز شكلاً من الأشكال المسرحية، دخل مصر قديماً. امتزج بمناخها وملامحها؛ ومن المحتمل جداً أن يكون قد انتقل لمصر إبان فترة التفاعل الكبرى بين أرجاء الامبراطورية الإسلامية في عصرها الذهبي. واستفاد يوسف إدريس من هذا اللون المسرحي، بما يشيره من ضحك وسخرية لاذعة، يعري من خلالها الواقع المزري للمجتمع،





تمثل عندهم نفس القيم والطموحات التي تشخصها على المسرح؛ ولهذا فليس غريباً أن تجد الاندونيسيون يسمون أولادهم بأسماء هذه الشخصيات المحببة لديهم. فشخصية الأمير "بهيم" تمثل الشجاعة والجرأة على مناصرة الحق. أما شخصية الأميرة "سريكاندي" تمثل الأنثى العفيفة المعتزة بنفسها، وتعتبر مثلاً أعلى لكل الفتيات الاندونيسيات (٢٤).

ومهما كان الأمر، "فالأراجوز" يتميز بالتهريج الشعبي، وقد "اعتمد فنانون (القراقوز) على الشخصيات والمواقف والنكات المستمدة من خيال الظل" (٢٥)، فالأراجوز كثيراً ما يضحك الجماهير، ويحرك مشاعرهم. ويروي توفيق الحكيم عن علاقته "بالأراجوز" أيام طفولته، فيذهب إلى أن كل فرح الدنيا، لا يثير في مشاعره ما كانت تثيره صفات طبلته المتواضعة، وهو يقترب من بيننا. وقد قام المسرح العربي، على "الأراجوز"، هادفاً من خلاله إلى خلق التسلية، وكسر المحرمات التقليدية، وتحطيم التابو الجماعي مثل التشويه ببعض أفراد المجتمع، ناهيك عن فضح العلاقة الزوجية، ورسمها بصورة كاريكاتورية مضحكة، والسخرية من الشخصيات الأجنبية ذات السلطة والنفوذ في المجتمع المصري. ويذكر محمد صدقي: أن "الأراجوز" "ظهر في مصر بعد ظهور خيال الظل، وبعد مجيء الحملة الفرنسية. وقد ظهر أول الأمر، على بعض المسارح الخاصة، ثم أصبح عادياً أن يرى في الأماكن العامة... وقد استغله الفرنسيون عند قدومهم لمصر ليقدّم للمصريين إحياء نفسياً واجتماعياً وسياسياً يقنعهم بأن نزول الحملة الفرنسية في أراضي مصر،

الميلادي. وقد عملاً يوماً في بناء أحد المساجد، لكنهما كانا يسليان زملاءهما في العمل بحكايات ترفيهية مرحة. ويبدو أن العمل قد تأثر بذلك، فانصرف العمال إلى القراقوز وصاحبه حافظ، وعلم السلطان بذلك، فلقيا جزاءهما بقطع رأسيهما، ولكنه عاد فندم على فعلته - أي السلطان - ولم يهدأ له بال، أو يغمض له جفن بعد ذلك... ولإعادة الطمأنينة إلى نفسه، أعاد أحد أتباعه الحياة إلى القراقوز، وصاحبه حافظ في مسرح الضلال. وتطور هذا اللون بشكل ملحوظ في تركيا. ولعب القراقوز عدة مسرحيات للكاتب المسرحي الفرنسي الشهير "موليير"، وعلى الخصوص مسرحيات "البخيل" و"مقالب اسكابان" و"تارتوف" (٢٢). و يدل هذا على الاستعانة بأعمال أجنبية تطابق ملامحه وتلائم شخصياته وأحداثه.

أما في سوريا، فقد اشتهر بطل المسرحيات الظلية "القراقوز" وصاحبه "عيواظ" حيث يبدأ المخايل مسرحيته، ويجري حوار بين هاتين الشخصيتين، يسأل "قراقوز" صاحبه "عيواظ" عن أحوال اليوم وما حدث فيه، فيجيبه "عيواظ" عما رأى وما حدث له؛ ثم يأتي المخايل بأشخاص من الورق المقوى منها الملوك والأمراء وعلية القوم، ثم الرجال والنساء والأطفال، والجنود والشعراء وهلم جرا، ويجب أن يكون المخايل فناناً بارعاً متألقاً، يستطيع معها تغيير صوته من امرأة إلى رجل إلى طفل إلى غيره، وهكذا بمهارة صوتية، وتقنية متميزة، وقدرة تمثيلية تثير الإعجاب والاندهاش. أما الشخصيات الظلية التي تقوم بتمثيل المسرحيات في اندونيسيا، فهي معروفة



إنما هو في صالحهم، وذلك من خلال ما كان يقدمه من فقرات تسخر من الممالك، وسبل حياتهم وتصوير عذاب المصريين بسبب ظلم الممالك“ (٢٦). على إثر ذلك، بقي “الأراجوز” بعد رحيل الاستعمار الفرنسي، وسيلة يعبر من خلالها الشعب المصري عن قضاياها التي تلازمه في حياته، إلى درجة أنه “شكل نمطا من أنماط الفرجة الشعبية الباعثة على الفكاهة وتزجية الوقت. وقد نعت فقراته عند اللاعبين بالفصول أو الأدوار. ففي أحد فصول “الأراجوز” يطلب الأراجوز الزواج، وتعهده الخاطبة بعروس بيضاء كالفل. ويتهيأ الأراجوز للزواج، وتزف إليه العروس، وحين يكشف عنها النقاب، يتبين أنها سوداء كالفحم” (٢٧). وكما هو معلوم إن الشخصية الرئيسية في عروض “الأراجوز”، دمية الأراجوز، الذي يتميز بصوت خاص عن باقي الشخصيات الأخرى. شخصية فضولية، دائمة التدخل في كل شاذة وفادة، تأكيداً على ذكائها وخفتها، إلى درجة أنه يوجد في علاقاته مع الجمهور استحسان كبير، إذ ينتقم من بعض الشخصيات بعصاه، التي دوماً في يديه، فيثير ضحك الجميع. و“يلاحظ أن هذه المواقف قد استلهمها المسرح المصري، في كثير من المسرحيات، سواء في الثلاثينات في مسرح الكسار أو الريحاني، أو في المسرح المصري بعد الخمسينات، وما شخصية فرفور التي قدمها إدريس في مسرحيته الفرافير إلا نسخة من الأراجوز...” (٢٨).

وإذا عدنا إلى دعوة يوسف إدريس، نلاحظ أنها تحمل في مكنونها ثنائية قائمة على النفي والإثبات في نفس الوقت، نفي القالب المسرحي الذي لا

يمثلها علي وجه الإطلاق، وإثبات ما ليس قائماً في الساحة الفنية. ما كان في الماضي، ولم يلتفت إليه في العصر الحاضر. بالفعل هو تلك القوالب المسرحية القديمة، سواء في المدينة أو القرية. ومن هنا أتى البديل الشافعي والعملي المتمثل آنذاك في السامر منظراً وممارساً مسرحياً. فدعا إلى نسيان كل مفاهيمنا الأوروبية، التي أخذناها عن أرسطو، ذلك أن أساس الأشكال العتيقة التي يتبناها المؤلف، يركز على الطابع الجماعي، وهي تتمثل في “السامر... والأراجوز، ثم خيال الظل” (٢٩)، فإذا اعتنينا وطورنا هذه القوالب التمثيلية، يمكن إنشاء مسرحاً يقف مكافئاً إلى جوار المسرح الأوروبي، إضافة لبنة قوية لإثراء الظاهرة المسرحية في العالم كله.

لقد قام “الأراجوز” بدور فعال في الفرجة المسرحية، وشكل محورا هاما من لدن الباحثين، له قرناء وأبناء عمومة في أنحاء العالم، يسمى في روسيا “بتروشكا”، وفي إنجلترا “بانش”، وفي فرنسا “بول شينيل” نوفي إيطاليا “جان كلاسن”، وفي اليونان ينادونه “كراجيوزيس”، وفي روما ينعتونه “فاسيلاش” (٣٠). إذن، فهو من أهم المظاهر الشعبية المهمة الأكثر انتشاراً وتداولاً.

دعوة يوسف إدريس إلى مسرح مصري أصيل يشكل يوسف إدريس في الحياة الثقافية، صاحب دعوة ذاتعة الصيت لتأصيل المسرح في مصر خلال فترة الستينيات بدلا من الاكتفاء بنقله واقتباسه من الغرب، وتحويله من المحاكاة إلى الابتكار. واستطاع منذ أوائل الستينيات، أن يقيم الأوضاع المسرحية في العالم العربي



عامّة، ومصر على وجه الخصوص؛ فاهتدى إلى أن الذات المبدعة، لا بد أن تبحث عن حضورها في التراث الشعبي الفني. وقد جسد دعوته هاته، وفجر قضيته تلك، للبحث عن مسرح مصري الهوية في مسرحيته الرائدة "الفرافير"، التي تعد من معالم المسرح الحديث. وأخذ على عاتقه مسؤولية جسيمة من خلال ممارسته وتجاربه الدرامية الأولى. وقد ثبت أن بعض أعماله المسرحية (٣١) التي كان لها قصب السبق لمرحلة الدعوة إلى مسرح -عربي أو مصري- أصيل، أعمال تحوّل إلى نزعة شعبية، تحاول الارتباط بواقع الفلاحين في القرى والبادي. ويذكر الدكتور علي الراعي في مقدمة (نحو مسرح عربي) ليوسف إدريس أن بداية عهد الفلاحين في المسرح بدأت بظهور ملك القطن (٣٢).

يعلن عن هدفه الذي يتمظهر في زلزلة إيمان البعض ممن يعتقدون أن المسرح ظاهرة أوروبية خالصة بامتياز. وفي خضم البحث عن المحلية والذات العربية. وفي إطار رفضه المطلق للشكل الغربي، أصدر ثلاث مقالات في مجلة الكاتب، يحدد فيها بإسهاب شديد مشروعه الجديد، ودعوته الأخاذة للبحث عن صيغة عربية متميزة.

فما هي الخطوات التي اعتمدها يوسف إدريس في مشروعه ودعوته؟ وما هي الطرق التي تبناها لتحديد دعوته إلى مسرح عربي أصيل؟ وإلى أي حد استطاعت تطبيقاته أن تتجسد في طروحاته النظرية؟ وأين تتمظهر ردود أفعال المثقفين حيال هذه الدعوة؟

الفضاء العام لدعوة يوسف إدريس

كتب يوسف إدريس سلسلة من المقالات في مجلة الكاتب المصرية، من شهر مارس إلى غاية شهر أبريل، معنونة بـ "نحو مسرح مصري". عرض فيها بإسهاب نظريته حيال الدراما العربية، راسماً ملامح مسرح عربي شكلاً ومضموناً في الآن نفسه، ومحاولاً خلق نظرية لتأسيسه، ثم ذيل بها مؤلفاته المسرحية الكاملة، الصادرة تحت عنوان "نحو مسرح عربي" سنة ١٩٧٤، دون أن يغير عنوان هذه المقالات في متن الدراسة؛ ومرد ذلك قناعته عما ورد فيها من آراء وأفكار ومنطلقات. وقد جاءت دعوته بعد تأليفه ثلاث مسرحيات، تعالج قضايا متباينة، وهي: (جمهورية فرحات) ١٩٥٦ (ملك القطن) ١٩٥٦، (اللحظة الحرجة) ١٩٥٨. وقد جمع المقالات السالفة الذكر، وجعلها

لقد اختار يوسف إدريس كغيره من الدراميين العرب لأعماله الأولى قبل كتابة مسرحية "الفرافير"، إطاراً مسرحياً إيطالياً، لكنه شعر بخيبة أمل من جهة، وبعدم شعورية هذا الإطار الغريب، الحامل للمضمون العربي، لذا صرح بأن هذه المسرحية، ليست إلا امتداداً أو تطويراً لمرحلة سابقة من مسرحنا، ذلك أنه "مهما غيرنا وبدلنا وطورنا في المسرح الأوروبي، فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا... لا تندمج معنا ولا نندمج معها" (٣٣). وأكد أن القالب الغربي، ليس هو القالب الوحيد للمسرح، بل هناك قوالب أخرى في حياة المجتمعات والأمم. ينسلخ فيها الفرد عن ذاته، ويلتقي بدوافع فطرية بحتة بالجماعة لقاء الانصهار في احتفالاتها المختلفة، التي تقام في الأماكن العامة. ثم



- مقدمة لمسرحياته وهي تباعاً، (ملك القطن) (اللحظة الحرجة)، (الفراهير)، (المهزلة الأرضية)، (المخططين)، (الجنس الثالث)، التي ضمها كتابه "نحو مسرح عربي" كما سبقت الإشارة.

ومما جاء في مقالاته، أن المسرح السائد في مصر، وهو الشكل العربي ليس كل المسرح، بل هو نوع واحد، ومجرد شكل تطور على يد الإغريق القدماء، وانتقل إلينا عن طريق الغرب؛ إلا أننا نجد في حياة كل الشعوب أشكالاً مسرحية متعددة، كخيال الظل، والأراجوز، والسامر، والراوي، والشعائر الدينية، والطقوس الشعبية، التي تقام في مختلف المناسبات. ونادى الكاتب بالعودة إلى هذه الأشكال نظراً لأهميتها البالغة، ففي تطويرها سعى إلى خلق مسرح مصري متحرر من القوالب الغربية، وبالتالي يجب أن نحسن توظيف الضرورية في مسرحنا العربي، وهي صفة أصيلة في نمط من الشباب المصري منذ قرون طويلة. وقد رسم أيضاً من خلال هذه المقالات ملامح نظريته وأشكالها داخل كتابة تنظيرية تجمع بين الماضي والحاضر، وتبين دوافعه وأهدافه دون إغفال نظرته تجاه المسرحيات ذات الشكل الغربي والمضمون العربي. وقد جاء مشروعه الفني متبعاً الخطوات الإجرائية التالية:

- نحو مسرح عربي.
- الفرق بين الفرجة والتمسرح.
- الفنون أصولها جماعية.
- أين المسرح المصري؟
- بداية مسرحنا المعاصر.
- هل خلقت الحركة مسرحنا المصري الحقيقي؟

- رد على المستوردين وبداية التعرف على ملامحنا.

- البذور المسرحية في حياتنا.

- أجل هناك مسرح مصري.

عندما نخرج إلى تجربة يوسف إدريس، نجد نفس الهدف في البحث عن أصالة وهوية المسرح العربي. ففي دراسته "نحو مسرح مصري" يتساءل أين المسرح المصري؟ واقترباً من هذا السؤال ينطلق يوسف إدريس من الخاص إلى العام، ومن القضايا الصغرى إلى صياغة القضايا الكبرى، مقتنعاً بخلق نموذج مسرحي أو بالأحرى قالب، يمكن أن تصب فيه كل التجارب المسرحية المتنوعة، ومن ثم كانت دعوة المبدع يوسف إدريس صريحة لبناء مسرح عربي القلب والقالب، وقائم على أسس متينة. إن بداية المسرح المعاصر من وجهة نظره، كانت ولادة غير شرعية من المسرح الفرنسي، ذلك أن "هذه الحركة التي تعتبر بداية حقيقية لمسرحنا المعاصر نستطيع أن نسميها بكل ثقة، أنها كانت ولادة غير شرعية لذلك المسرح، بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وتطور الأمر من الترجمة الحرفية إلى التعريب والاقتباس، وليس فقط ترجمة واقتباس لنصوص، وإنما لمدارس التمثيل وللتقاليد المسرحية" (٣٤).

من هذا المنطلق كانت الضرورة ملحة، إلى خلق مسرح تتكشف فيه الذات العربية، ليبني على أساسها ظواهر بدائية في حياتنا، تتسم بجماعيتها، حيث تندمج ذات الفرد مع الذات الجماعية الكبرى، مثال "السامر" و"الأراجوز" و"خيال الظل"، وبعض الطقوس مثل "حفلات الذكر"، وغيرها. إنه يدعو إلى مسرح





وجوده“ (٣٧)، وفي معرض آخر يذهب المؤلف إلى أن لمسرحنا تقاليد عريقة؛ ربما أعمق من القناع والكورس وقواعد أرسطو (٣٨) لكننا لم نجد من الدارسين من يقوم بجهود حثيثة للتنقيب عنها في باطن التراث، ثم يطور مضمونها وعناصرها، لعلها ترتقي إلى درجة العالمية، متجاوزة الإطار المحلي الضيق. ويشير يوسف إدريس أيضا إلى عقم المحاولات التي مر بها المسرح المصري نحو تطوير المسرح الغربي المستورد حتى ينسجم مع حاجتنا وتطلعاتنا عن طريق الاقتباس والترجمة والتمصير، وحتى التأليف، قياسا على النمط الغربي، إلى درجة أنه مقتنع تمام الاقتناع بأننا ”مهما غيرنا وطورنا وبدلنا في المسرح الأوروبي، فستبقى طبيعته أوروبية، بعيدة عنا بعد أوروبا، لا تندمج معنا ولا نندمج معها، مثلها مثل الماء والزيت، فلكل شعب من الشعوب طبيعته الخاصة التي تنتج فنونه استجابة لها“ (٣٩).

وعن مرحلة الثلاثينات، يوضح المؤلف بأن كل من الجهود الجبارة التي قام بها عزيز عيد، ويوسف وهبي، ونجيب الريحاني، الذين جهدوا في ترجمة وتعريب زمرة من المسرحيات الغربية وتمصيرها، ثم منحوها رداء مصريا؛ لم تستطع أن تشفي الغليل في مصر فكرة ودما ولحما، كما كانت لا تتسلخ عن المسرح الأوروبي، وتتأثر بمختلف تياراته. في ثورة يونيو ١٩٥٢ بدأت مرحلة أخرى تتمثل في حركة التأليف، أنجبت كتابا لهم باع كبير أمثال محمود تيمور، وعلي أحمد باكثير، وعزيز أباظة، ويوسف إدريس نفسه، و نعمان عاشور. هكذا ظهرت مسرحية (الناس اللي تحت) عام ١٩٥٦ لمؤلفها

يشارك فيه الممثل والجمهور في التمثيل والتأليف، وهو لا يجد هذا ممكنا في المسرح التقليدي بمعمارته الحالي، بل في مسرح ”الحلقة“ أو مسرح ”السامر“، الذي يقدم المواقف المضحكة، و يضم شخصية واحدة هي شخصية ”فرفور“ الذي تحيط به شخصيات، لا تؤدي أدوارا بقدر ما تهيئ الفرصة لسخرية فرفور وفكاهته. وانطلاقا من هذا المسرح، يقوم الفرفور بدور الراوي والحكواتي الشعبي والمهرج والأراجوز.

واللافت للانتباه أن يوسف إدريس، انطلق في تصويره للظاهرة المسرحية. والبحث عن صيغة مسرحية عربية من المنطلقات التي آمن بها توفيق الحكيم، لتحديد قالبه ورؤيته للمسرح. ونستنتج من خلال ذلك أن كل منهما يؤمن ب:

- لكل شعب فنونه وآدابه المميزة له.
- وجود عروض وأشكال مسرحية مصرية قبل وصول تقاليد المسرح الأوروبي.
- ضرورة العودة إلى التراث الشعبي، والاعتماد عليه في صياغة مسرح مصري أصيل“ (٣٥).

من هنا لا يمكن أن نعتبر القالب الإيطالي، الشكل المسرحي العالمي الوحيد. فالعالمية في الفن على حد تعبيره خرافة، لأن ”الفن الذي نسميه عالميا، ليس سوى الفن الأوروبي الذي نسميه عالميا من باب التجاوز، نظرا لدرجة انتشاره الكبرى، ولكنه أولا وأساسا فن أوروبي“ (٣٦). وهو انتشار ساهمت فيه الظروف السياسية والاقتصادية الاستعمارية. إلا أن هذا الشكل لا يمكن أن يمثل ذاتنا العربية بكل أبعادها، ذلك أن الفن كاللغة ”جزء لا يتجزأ من طبيعة وخصائص



نعمان عاشور، ومسرحية (جمهورية فرحات) سنة ١٩٥٦، ومسرحية (ملك القطن) ١٩٥٦ لمؤلفها يوسف إدريس؛ إلا أن هذه النهضة المسرحية، كما يدعي إدريس، "لم تكن إلا طورا من أطوار الاقتباس والتأثر، فهي قد جاءت لتضيف دورا جديدا إلى بناية من أساسها أوروبية فرنسية معربة (٤٠)، ويذهب مفيد الحوامدة إلى أن هذه الحركة، "أبعدت عن الاقتباس بشكل أفضل، لكنها عند المعاينة الدقيقة، شكلت حلقة جديدة من حلقات الاقتباس، والتأثر بدائرة الهيمنة الخارجية، وجل ما عملت هذه المسرحيات أنها وسعت مجال تبعيتها لتتضم أفقا أكبر من الدائرة الفرنسية، وبقيت المشكلة أن هذه المسرحيات صبغت بوسائل وآليات، غير نابعة من التقاليد وواقع الشعب المصري (٤١).

ويؤكد يوسف إدريس إلى أن المسرح المصري كائن في حياتنا، لكننا للأسف لا نراه على وجه الإطلاق، ربما نريد أن نراه مشابها للمسرح المستورد. وفي هذا الصدد يقول يوسف إدريس "متى وجد شعب ما، فلا بد أن يخلق هذا الشعب فنونا متميزة عن فنون الشعوب الأخرى، ومختلفة اختلاف الحياة عن هذا الشعب وعن ذلك، نستطيع أن نقول إن مسرحا مصرياً كائناً في حياتنا وموجوداً، لكننا لا نراه، لأننا نريد أن نراه مشابها ومماثلاً للمسرح الإغريقي والأوروبي. الذي عرفناه وترجمناه، واقتبسناه وعربناه، ونسجنا على منواله من أواخر القرن التاسع عشر إلى اليوم" (٤٢).

وإذا كان يوسف إدريس قد وفق في التعرف على ملامح المسرح المصري، فهل اهتدى إلى الفكرة المحورية المتمثلة في مشكلة المحلية والعالمية التي تقترب وتتجانس مع شكل هذا المسرح؟ وهل وفق في إيجاد مسرح مصري أصيل يتلاءم مع نوعيته هذا الشكل؟

لقد أجاب يوسف إدريس في دعوته، معلناً في نوع من التعميم أن هناك مسرحاً مصرياً كائناً في حياتنا، لكن أين يتمظهر هذا المسرح؟ وإلى أي حد استطاع يوسف إدريس بلورة دعوته على مستوى الممارسة المسرحية؟ وهل استطاع أيضاً أن يحقق طموحه الكبير في خلق مسرح مصري مستقل عن المسرح الغربي تمام الاستقلال؟

أيقن يوسف إدريس أن الفن بشكل عام، لا بد أن يكون مرتبطاً أشد الارتباط بالبيئة التي أنتجته، وأن يكون نابعا من بيئة معينة وموجهاً إلى ذويها وأهلها. فهو يرى أن المسرح العالمي فن أوروبي نبع أصلاً من الشعوب الأوروبية، ووجه إليها، وفي حال عزله عن البيئة التي ترعرع فيها، يمكن أن يفقد مكانته وتأثيره، "لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا في بيئة معينة وذات مزاج وتكوين نفسي معين، بحيث لا بد أن يتطابق الناتج "الفن" مع المنتج "الشعب"، أو الفنان النابع من الشعب" (٤٣) كما يدعو إدريس إلى ضرورة الارتباط بالبيئة العربية والتركيز على الواقع العربي، لنصل إلى مسرح عربي مؤصل على جميع المستويات شكلاً ومضموناً. وهذا يؤشر على دور التأصيل في المسرح، ومدى اختلاف التكوين النفسي بين بيئة وأخرى وشعب وآخر. و الاختلاف يؤدي حتماً إلى تنوع الفنون برمتها، لأن الفن يصدر عن الطبيعة النفسية للكائن البشري. وبهذا يؤمن



واحد، بحيث نظل نحن الآخرين المقلدين الذين يعيشون عالة على شعوب سبقتنا في الحضارة (٤٦). وهو يدعو أيضاً إلى تكوين شخصيتنا المستقلة، لا إلى إلغائها وطمسها فيقول: لا بد من "أن نفتح الباب على مصراعيه أمام الكتب والحضارة والثقافة الأوروبية، ولكن لا لتبناها كلية، حتى ننسى كياناتنا الخاصة تماماً ولكن لنستوعبها، وندرسها ونخرج منها بأفكار وثقافة يمكن أن نستعملها لكي ننمي نحن ثقافة شعبنا الخاصة وفنونه بمختلف أنواعها (٤٧).

إن يوسف إدريس حاول أن يضع حدا لعصر التقليد، بضرورة الاعتماد على الذات، والتركيز على الشخصية في صنع المصير المسرحي، لكنها ليست الذات المنغلقة بل المنفتحة على كل الشعوب والحضارات، لتعميق جذورها في باطن تراثنا ومسيرتنا التاريخية. مع العلم أن لكل شعب خصوصيته المنفردة، التي تؤدي حتماً إلى اختلاف الفنون وتباين الأدب في العالم، لأن الفن فن خاص بطبعه، بينما العلم عالمي بطبعه.

مسرحية الضرافير وشكل السامر الشعبي

أشار الدكتور علي الراعي إلى صيغة يوسف إدريس داعياً إلى مسرح السامر الريفي، وإلى كتاب "قالينا المسرحي" للأستاذ توفيق الحكيم؛ وإلى أنه هو نفسه قد ضمن كتابه "الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري"، الدعوة إلى الإفادة من صيغة المسرح المرتجل، التي أدخلها إلى مصر الفنان السوري جورج دخول في الحقبة الأخيرة من القرن الماضي. ثم أشار فوق ذلك إلى أنه

إدريس بضرورة بروز المسرح وتواجهه بين ظهرائنا، لذا فإن غزو المسرح الأوروبي لعالمنا العربي، قضى على مسرحنا الخاص بنا الذي كان من المحتم أن يظهر يوماً ويرى النور (٤٤).

الباعث على محاولة تأصيل المسرح عند يوسف إدريس، هو البحث عن الشخصية العربية، التي تتبع لا محالة من طبيعتها الدارمية، وكنها المسرحي. ولم تكن دعوة يوسف إدريس إلى المسرح العربي أحادية الجانب. بعد أن طالب نسيان كل ما تعلمناه عن المسرح الأجنبي من أصول وقواعد، عاد ليلج على ضرورة تحقيق عملية التوازن بين الإرث الحضاري العربي، والحضارة المسرحية المستوردة. إيماناً منه بأن شخصيتنا المستقلة في الأدب والفن والعلم، وفي كل مجالات الحياة، يمكن أن تنمو بقدرتين مهمتين: "أولا تعميق جذورها في تراثنا وتاريخنا، وثانياً فتح جميع النوافذ الحضارية عليها. إننا نعود ونؤكد ونقول إنه يجب أن تكون لنا شخصيتنا المستقلة فإذا لم تكن موجودة، فعلينا أن نوجدها" (٤٥).

لذلك فدعوة يوسف إدريس للبحث عن صيغة مسرحية عربية، كانت منفتحة على الثقافات الأخرى، وعلى ضرورة التفاعل مع التيارات الحضارية الغربية. وأعتقد أن هذه القضية تعد حجر الزاوية في مرحلة البناء عنده، إذ لا يمكن للمجتمعات أن ينعزل بعضها عن البعض الآخر، ولا بد من عملية التفاعل والانصهار، فضلاً عن عملية التأثر والتأثير. فلا يمكن البتة أن نعزل أنفسنا عن التيارات المسرحية في العالم، وعن أدب المسرح وتراثه، وأيضاً لا يمكن أن يستمر التفاعل من جانب



ويرجع محمد عزام في تحقيق تاريخ المسرح العربي الحديث في علاقته بالتراث إلى ثلاث مراحل متآزرة فيما بينها : الأولى : مرحلة البحث عن مضمون تراثي للمسرح. يستفيد من التاريخ والتراث الشعبي والأدبي والديني والأسطوري؛ والثانية رحلة البحث عن شكل عربي للمسرح، وذلك بالبحث عن الجذور والظواهر المسرحية عند العرب. وقد بدأت هذه المرحلة في مطلع الستينات من هذا القرن، حيث بذل زمرة من الباحثين جهوداً في استخلاص الأشكال المسرحية من التراث العربي؛ والثالثة مرحلة التطوير لمسرح عربي جديد، والتي تعتبر مرحلة التطوير الفكري والفني للمسرح الجديد المفتوح، وقد تلت هذه المرحلة تاريخياً. مرحلة التطوير الفكري والفني للمسرح الجديد المفتوح (٥٠). وقد تلت هذه المرحلة تاريخياً، مرحلة البحث عن الأشكال المسرحية في التراث، وتمثلت في الدعوة إلى السامر الشعبي، الذي اقترحه يوسف إدريس في مصر، داعياً بهذا إلى ضرورة الاستقلال والخروج عن المسرح الأوروبي، وإيجاد مسرح جديد يؤدي مهماته المطلوبة منه. فرأى بأن الظاهرة المسرحية حتى تؤدي دورها على أفضل وجه، لابد من استنباتها في بيئتها المحلية، "فلا بد للفن من أرض ينبت منها وأن يكون أولاً موجهاً إلى سكان هذه الأرض" (٥١).

وقد نادى يوسف إدريس بأن المسرح الذي تقدمه، يستند إلى الصيغة الغربية المستوردة للمسرح، الصيغة اليونانية، وهذه غريبة علينا وعلى جماهيرنا بصفة خاصة. ولا نجانب الصواب إذا بحثنا عن شكل لمسرحنا العربي، ذلك هو مسرح

قد كان لهذه المطالب الثلاثة ، وغيرها ردود أفعال واسعة في مصر وخارجها ، فانتشرت التجارب المسرحية التي تستمد التراث... (٤٨).

وليس "السامر" فناً أو لعبة مصطنعة، أو تقنية فنية، بقدر ما هو مكان عرض شعبي، تقوم فيه عروض شعبية متضاربة؛ فهو مسرح المنوعات المعروف الآن إن صح هذا التعبير. وبناء على ذلك يمكن اعتباره تجمع دائري، يجتمع فيه المتسامرون خلال مناسباتهم للسهر والسمر وتزجية الوقت، كما هو الحال في مسرحية "ليالي الحصاد" لمحمود دياب. في أسعد المناسبات تكون إقامة هذا السامر مثل الزواج أو الفرح كما يسميه معظم الناس؛ أما عن المكان فهو في أغلب الأحيان الساحة الشعبية المعروفة في كل قرية، والمفروشة بالحصى أو الكراسي حسب المقام، ويجانبها نجد فرقة موسيقية، تقدم أجمل المنوعات وأعذب الفقرات.

وقد دعا يوسف إدريس إلى استخدام مسرح "السامر"، وهو "حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحاً أم موالد" (٤٩) كوسيلة لخلق مسرح مصري أصيل؛ لا يعتمد الصيغة المسرحية المستوردة من الغرب في أواسط القرن التاسع عشر. وحين يستخدم المسرحي هذا المضمون التراثي، فإنه لا محالة يكون قد أضفى على تجربته نوعاً من الأصالة الفنية.

ويعتبر الجانب الثقافي جانباً مهماً في الكشف عن الظواهر المسرحية عند العرب، فقد بذل ثلة من الباحثين العرب جهداً جهيداً لتوجيه الأنظار إلى استلزام الأشكال والتقنيات المسرحية العربية.





”الفرافير“، التي ”طمح بها إلى أن يخلق مسرحاً مصرياً، ومسرحيات مصرية. فكتب ”الفرافير“ عام ١٩٦٤، وقصد بها أن تتناول حياتنا بالأسلوب الشعبي مطور إلى المستوى الذوقي والجمالي“ (٥٤).

من هنا يتضح رفض يوسف إدريس مطلقاً للتبعية؛ واقترح بديل آخر، نابع من الواقع المصري؛ وهو مسرح ”السامر“، الذي له بصمات ضاربة في القدم، والمنتشر في مصر بين أبناء الريف والمدينة. فاستند إليه المؤلف، وحاول أن يطوره، ويعيد هيكلته، ويجدد أسسه لإنتاج مسرح مصري متحضر يواكب العصر. وهذا ما ستعرب عنه الفرافير عند تحليلنا لها. وقد دعا يوسف إدريس إلى إشراك الجمهور في الحفل المسرحي، لأنه في الحقيقة عنصر من ماهية الظاهرة المسرحية، التي هي بكل تأكيد ظاهرة مركبة. فالجمهور شريك منتج في عملية الإبداع الفني المسرحي، هذا يعني لا ريب أن الظاهرة المسرحية خلق جماعي، وعمل متواصل. فما من مسرحية تكتمل تماماً دون جمهور يرققها. فهو يتصل ويتفاعل مع ذات الممثل الحقيقية، المشخصة للنص المدعم، وهو يأتي إلى المسرح، وفي نيته مسبقاً أن ما يشاهده بالعين، وهي أقوى حواس الإنسان ليس حقيقة بل استعارة. إنه يأتي إلى المسرح ليتقاسم الفرحة وإيهاماتها وليحقق المتع الفكرية والجمالية. إنها حقاً مجرد حالة من حالات إدراك الشيء اللاحقي، وبالتالي لا توجد مطلقاً جماعة جمهور في حد ذاتها إلا بالنسبة للمسرحية التي تخلقها. ومن ثم هذا الفن الأخاذ المكون من الفرقة والجمهور عالماً إيهامياً إذ يختلط الوهم بالحقيقة، ويمتزج المرئي

السامر الريفي الذي سعى إدريس من خلاله إلى خلق مسرحاً مصرياً متميزاً. ولذلك تراجعت محاولات تطوير المسرح المستورد حتى يتلاءم مع حاجتنا وطبيعتنا العربية، لأن هذا الفن ”أساساً فن أوروبي بحيث إذا عزلناه عن أوروبا الذي أنتجته يفقد تأثيره تماماً وفنيته“ (٥٢).

وأشار يوسف إدريس إلى أن الفن الأوروبي، عرف اكتساحاً واسعاً، فصار يهدد المسارح الشعبية في كل دول المعمور، باستثناء اليابان والصين فقد ظلتا محافظتين على تقاليدهما المسرحية. وبالرغم من المحاولات التي ظهرت في المسرح المصري، والتي اهتمت بتطوير الأشكال المستوردة حتى تلائم أذواقنا وطبيعتنا عن طريق التأليف على النمط الغربي، والاقتراب من التمسير؛ فإنها ظلت محاولات عقيمة، لم تتجب جديداً، ولم تفرز إلا مسرح التبعية الأوروبي إن صح هذا التعبير. الأمر الذي حدا بيوسف إدريس إلى البحث عن صيغة جديدة للمسرح العربي، تعتمد على الحكايات الشعبية المرتبطة بالإنسان في علاقته بواقعه المعيش، ولإيجاد ”موقف فني خاص يتلاءم مع محاولتنا الشاملة. للبحث عن شخصية خاصة بنا، ويستجيب للحنين الكبير الكامن في أعماقنا إلى أن تكون لنا جذور تربطنا بتراثنا العاطفي والروحي“ (٥٣). وما دام الإجماع منعقد على كون العرب لم يعرفوا المسرح بشكله الاصطلاحي، فهذا لا يقف عائقاً أمام القول بوجود عناصره التي تدل على هذا الوجود، وقد برهن يوسف إدريس على نظرياته بمجموعة من الأعمال المسرحية. تجسدت على وجه الخصوص في مسرحيته الأخاذة



طول النهار نازلين تمثيل“ (٥٦) فهذه المسرحية تبدأ بشخص يقف في مواجهة الجمهور، مخاطباً إياه مباشرة، ثم معلناً أنه ”مؤلف الرواية“، ويدعو هذا الشخص الجمهور إلى الاندماج والاشتراك في التمثيل، محاولاً إزالة الحواجز بين بعضهم البعض من ناحية، وبينهم وبين منصة التمثيل من ناحية أخرى (٥٧). ومن ثم، يؤكد يوسف إدريس على احتفالية العرض المسرحي، ذلك أن المسرح العربي قد أدرك هويته وخصوصيته، عرف أن أساس المسرح هو الاحتفال. وبذلك نشأت تجارب مسرحية في الوطن العربي، تنطلق من الاحتفال العربي، و كان الارتباط بالتراث ضرورة ملحة، لأن الحفل تقليد، تمتد جذوره في التاريخ. وعندما نقول الحفل فإننا نقصد كل ما يرتبط به من أزياء، وحلي وأشعار وغناء وأزجال، وحكايات شعبية، وألعاب سحرية وبهلوانية... وتؤكد الاحتفالية على أن هناك بونا بين أن تقدم مسرحاً للشعب، وبين أن يقدم هذا الشعب مسرحاً ينتجه هو إلى جانب المبدع. فيعتبر عبد الكريم برشيد السؤال التالي: ما هو المسرح الشعبي؟ غالباً ما يجز قلقة هذا الجواب ”إنه المسرح الذي ينزل إلى الشعب سواء في الأسواق، أو المعامل أو المساحات العامة، والذي يخاطبه بلغته العامة البسيطة. ومن أجل تحقيق هذه الصفة الشعبية. انطلقت الاحتفالية كما سنرى لاحقاً من التراث ومن الطقوس الشعبية لأنها أقرب إلى الإنسان البسيط في فطرته وصفائه، ذلك أن كثيراً من الفنون الشعبية تنصب في إطار الاحتفالية. نتيجة تركيزها على حضور الآخر (المتلقي) عبر هذا الحس الجماعي. فحضور الجمهور في

بالامرئي ويصدق الوهم (٥٥) فالمتتبع مثلاً للأغنية الحالية، يلاحظ اشتراك الجمهور -الحاضرين- بالغناء والرقص مع المطرب، وقد يصل الأمر إلى مطالبته بتكرار بعض المقاطع تلو الأخرى. ولكن هذا التفاعل لا يعني خروجاً عن اللحن، وإنما سعيًا إلى متعة مضاعفة، هي نتاج هذه المشاركة دون أن يدعي أحد أن المتفرج أصبح مغنياً أو ملحنًا. وهذه الفكرة التي استفاد منها يوسف إدريس المبنية على إشراك الجمهور في العمل المسرحي هي فكرة غربية، نادى بها المسرح الغربي سابقاً، والجديد الذي أضفاه يوسف إدريس على تجربته، كما سنرى، هو أنه غلفها بثوب مصري عربي أصيل. و نجد أيضاً الكاتب يدعو في مسرحيته الفذة الضرافير إلى الاحتفال الجماعي للمسرح العربي، فهو يستهل المسرحية بقوله على لسان المؤلف: ”سيداتي وسادتي مساء الخير ما تخافوش. أنا مش خطيب ولا حاجة، أنا مؤلف الرواية... واحنا كان ممكن نبتديها على طول، ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها في الظلمة لوحده كأنه في سينما، إحنا في مسرح والمسرح احتفال كبير، مهرجان، ناس كثير، ناس بني آدمين سابوا المشاكل بره، وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض عيلة إنسانية كبيرة اتقابلت و بتحتفل. أولاً إنها اتقابلت وثانياً إنها ح تقوم في الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق، عشان كده مافيش في روايتي ممثلين ولا متفرجين، أنتم تمثلوا شوية. والممثلين يتفرجوا شوية، وليه لا؟ اللي يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل، انتوا ما تعرفوش تمثلوا؟ بقى دا كلام... ده انتو





المسرح الاحتفالي، يجعل هذا الأخير مؤتمرا شعبيا. فكل بيانات الاحتفالية تلح على أن يكون المسرح مؤسسة شعبية، يساهم فيها الشعب بكل مكوناته الفكرية والإيديولوجية. ومن المؤكد أن هذا الاندماج معروف في فرجاتنا الشعبية، فمن طبيعة الراوي أو المداح أو الحكواتي في الحلقة، أن يعايش أحداث الحكاية التي يحكيها، ويعايش في الوقت نفسه جمهوره الملتفت حوله، فهو يخاطبهم ويمازحهم، فيبتعد ويقترب ويتقمص ما يحكيه، ويعود إلى شخصيته الحقيقية في نوع من العفوية والبساطة. فالمسرح ليس بناية، وليس أسوارا أو خشبة، ليس كراسي من خشب أو ستارات، إنه موعد بين جمع من الناس... ويفضي بنا هذا الأمر إلى القول بأن المسرح ليس المكان أو الاجتماع الذي نتفرج فيه على شيء. إن هذا ابتكر له الشعب كلمة (فرجة) أو (رؤيا) أو (مشاهدة). فالمسرح اجتماع لا بد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين مثله مثل الرقص، من بدايته إلى احتفالات قصر الملكة (فيكتوريا)، لا يسمى رقصا إلا إذا اشترك في الرقص كل الحاضرين أو الأغنية الجماعية لا تعد جماعية إلا إذا غناها كل الناس معا، لأنه في كل تلك الأشكال المسرحية لا بد من توفر عنصرين هامين:

أولا : الجماعة والحضور الجماعي

ثانيا : قيام الجماعة كلها بعمل ما

ويعد التمثيل كالضحك، خاصية بشرية لا يمكن إسقاطها عن الإنسان. ولكن التمثيل في هذه الجلسات كان لا يأخذ طابع الروايات. بل كان يأخذ أشكالا أخرى مثل أن يروي كل حاضر نكتة، أي

يأتي عليه الدور ليؤثر في الحاضرين مثلما تأثر هو بهم، فيحدث هذا التفاعل الاحتفالي الجماعي، بل إنه في مصر بالذات، اخترعت المحاور التي يسمونها القافية وهي شكل مسرحي بدائي جدا، ورغم هذا فرض نفسه على المسرح المصري المنقول فترة طويلة، وكان (علي الكسار) يقطع المسرحية ليدخل قافية مع أحد الحاضرين (٥٨).

ويمكن اعتبار الفرافير مسرحية نموذجية بامتياز، على أساس إشراك الجمهور مع الممثلين في تقديم العمل المسرحي، باعتباره كلاً واحداً. ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءاً من الممثلين، والممثلون يعتبرون جزءاً من الجمهور. والمسرح الأمثل لتمثيل هذه الرواية "الفرافير"، ليس هو المسرح العادي، ولكنه المسرح الدائري أو الحلقة، التي تتكون نتيجة تجمع من الناس، شريطة أن تزود بالإضاءة الكافية، ولا يحتاج الأمر إلى أبواب دخول أو خروج، فباستطاعة الممثل أن يخترق الصفوف في طريقه إلى الدائرة المسرحية في الوسط سواء كان داخلها إليها أو كان خارجاً منها. ولكن نظراً لأن توفر هذا النوع من المسارح التلقائية غير مضمون الحدوث، فيمكن تمثيل الرواية على المسرح العادي، بحيث تتخذ إجراءات ميكانيكية لإلغاء المسافة الكافية بين خشبة المسرح وجمهور الصالة، وهي المسافة التي تخصص للأوركسترا في الغالب، إذ يمكن تغطيتها ومد الغطاء إلى مسافة. بحيث تصبح الصفوف الأولى في متناول مقرعة (فرفور)، ومن ناحية أخرى يمكن وضع كراسي للمتفرجين العاديين فوق المسرح من الخلف، بحيث لا يرى المتفرج ستائر خلف الممثلين، وإنما يجد جمهوراً أيضاً يكون شبه الدائرة المفروضة.



مواهب الممثلين الذين يرتجلون الحوار، فلا يعتمدون فيما يتعلق بالنص إلا على خطوط عامة يتفقون عليها مسبقاً^(٦٢). وليس مسرح "السامر" أيضاً بـ(الفصل) فهو ليس رواية واحدة، وإنما هو عدة فصول بعضها يستند على الإضحاك، والبعض الآخر يعتمد على إزجاء الحكم والمواعظ. و تتمظهر فنية مسرح "السامر" في الروايات المضحكة، وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون في همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون فيها، وهي لا تشبه الكوميديا (ديلارتي)، لأن الأدوار في هذا النوع توزع توزيعاً عادلاً بين الممثلين؛ أما في مسرح "السامر" فإن الأدوار غير موزعة، إذ أن هناك دوراً رئيسياً واحداً في هذه المسرحية هو دور (فرفور)، وهو المحور الرئيسي الذي تدور حوله الأحداث، أما الأدوار الأخرى، فهي ليست سوى مناسبات تساعد مثلاً (فرفور) في جملة وحواره أو سخريته، وهي أدوار مساعدة ثانوية^(٦٣).

وسارت مسرحية الفرافير على هذا النهج السامري، وعالجت القضايا الاجتماعية الكبرى بنوع من التلقائية والارتجالية في الأداء، ممتزجة بالسخرية والضحك اتجاه الأوضاع السائدة آنذاك. وقد أضفى يوسف إدريس على شخصية "فرفور" صفات شخصية "السامر" في أدائه للدور الرئيسي، وفي تغليف حواراته بالتهريج حيناً وبالنقد أحياناً أخرى، وقد وظف شخصية "فرفور" المهرج في المسرح الشعبي، ليعوض قضيته الفكرية ذات البعد الواقعي، وهي مشكلة العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان. ومع ذلك يحق التساؤل: لماذا تتطلب قوانين الحياة كفرض أن يكون هناك سيد وممسود أو سيد وفرفور؟ وإلى أي حد يمكن أن تحل هذه المعضلة؟ ومن هو الفرفور من وجهة نظر يوسف إدريس؟

باختصار لا بد من اقتراب الجمهور من الممثلين، واقتراب الممثلين من الجمهور إلى درجة تلغي المسافة النفسية الكامنة بين من يؤدي الدور ومن يشاهده^(٥٩). ولخلق علاقة بين الجمهور والممثلين جاء على لسان يوسف إدريس قوله: "إني من أنصار مدرسة عين في الجنة وعين في النار، عين على الدور، والموقف، والانفعال وعين على الجمهور. ذلك أن هذه الرواية بالذات والمسرح المصري كما أراه عموماً لا يعتمد على مخاطبة الشعور الفردي الكائن وسط الجماعة، ولكنه يعتمد على مخاطبة الشعور الكلي للجماعة المنبعث من بين أفرادها"^(٦٠).

نلاحظ إذن أن المهمة الجلييلة التي أنشئ من أجلها المسرح، هي إشراك الجماهير المشاهدة مشاركة جادة وفعالة وحقيقية في المشاكل التي تعرض عليها، باعتبارها المساهم الأول في إعطاء الحلول للقضايا الواقعية التي يطرحها المؤلف وهذا هو طابع "السامر" المصري.

ومن هذا المنطلق تعتبر ظاهرة "السامر" منفردة في الوجدان الشعبي، لما لها من ارتباط بالإنسان الشعبي، الذي يمارسها يومياً بطريقة عفوية بعد الانتهاء من العمل مساءً، ويكون ذلك ليلاً حيث يبدأ الضحك والسمر والحكايات البسيطة، حتى تتسع الحلقة، فيقوم بعض أفرادها من المتسامرين بتشخيص أفعال أحد أفراد القرية، ويتحول هذا التشخيص العفوي، ويتطور الحدث المسرحي من مجرد لعبة بريئة إلى طرح قضايا معيشية^(٦١). و"السامر" واحد من مصادر التراث الشعبي التي أثرت في المسرح العربي، والمقصود بهذا المسرح تلك العروض التمثيلية الساذجة التي عرفتها الأوساط الشعبية في مصر. حيث "كانت العروض تعتمد أساساً على



الهوامش

- ١ - يونس لوليدي - المسرح والمدينة - مجلة البيان الكويتية، ع ٣٦٩، أبريل ٢٠٠١، ص ٧.
- ٢- يوسف إدريس - نحو مسرح عربي - الوطن العربي - ١٩٧٤، ص ٤٨٧ . ٤٨٨.
- ٣- د. عبد الحميد يونس - خيال الظل .. مسرح ما قبل المسارح الحديثة ! - كتاب العربي الكتاب ١٨ يناير ١٩٨٨، ص ٤٤.
- ٤- فاروق سعد - خيال الظل العربي - مرجع سابق ، ص ١٧٥.
- ٥- د. محمد كامل حسين . من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى دار الثقافة بيروت ص ٢١٢.
- ٦- إبراهيم حمادة - خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال - المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، ١٩٦٦ ، ص ٤٠.
- ٧- د. عبد الحميد يونس - خيال الظل، مسرح ما قبل المسارح الحديثة - مرجع سابق ، ص ٤٨.
- ٨- أدونيس - زمن الشعر - دار العودة، بيروت ١٩٧٤، ص ١٩٧.
- ٩- فاروق سعد - خيال الظل العربي - مرجع سابق ، ص ١٦٦.
- ١٠- اكمال الدين حسين - التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث - الدار المصرية اللبنانية، ط ١، ١٩٩٣، ص ١١٣.
- ١١- د. عبد الحميد يونس - مسرح خيال الظل، مسرح ما قبل المسارح الحديثة - مرجع سابق، ص ٤٧.
- ١٢- د. عبد الحميد يونس - مسرح خيال الظل، مسرح ما قبل المسارح الحديثة - مرجع سابق ، ص ٤٧.
١٣. د. أحمد زلط. مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية. دار الوفاء لنديا للطباعة، ط ١، ١٩٩٩. ٢٠٠٠، ص ٤٥.
- ١٤- د. شوقي ضيف - الفكاهة في مصر - كتاب الهلال، ع ٨٣، ١٩٨١، ص ٥٢.
- ١٥- د. علي الراعي - المسرح عند العرب قديما - مجلة العربي ، ع ٢٢٥، غشت ١٩٧٧، ص ١٥١.
- ١٦- أحمد أمين - ابن دانيال ومسرحياته - مجلة الهلال، عدد ١٢، دجنبر ١٩٦٥، ص ٢٥٩.
- ١٧- محمد مندور - المسرح - نهضة مصر للطباعة، القاهرة، مصر، ص ٢٤.
- ١٨- مدحت الجيار - البحث عن النص في المسرح العربي . مرجع سابق ، ص ٥١.
- ١٩- أتمارا الكساندوفنا - ألف عام وعام على المسرح - مرجع سابق، ص ٨٩.
- ٢٠- د. علي الراعي - المسرح عند العرب قديما - مرجع سابق ، ص ٢٧.
- ٢١- يوسف إدريس - نحو مسرح عربي - مرجع سابق، ص ٤٨٨.
- ٢٢- محمد مندور - المسرح - مرجع سابق ، ص ٢٩.
- ٢٣- عبد القادر التلمساني - " قصة خيال الظل " - مجلة الهلال، ع ١١، نوفمبر ١٩٦٤، ص ٦٢. ٦٣.
- ٢٤- مختار السويفي - خيال الظل والعرائس الأندونيسية - مجلة المسرح، ع ٢١-١٩٦٥، ص ٤٨.
- ٢٥- د. أمير إبراهيم القرشي . المناهج والمدخل الدرامي. عالم الكتب ، ط ١، ٢٠٠١، ص ٢٧.
- ٢٦- كمال الدين حسين - التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث - مرجع سابق، ص ١٢٠. ١١٩.
- ٢٧- فائق أحمد مصطفى - أثر التراث الشعبي على المسرح النثري في مصر ١٩١٤ - / ١٩٥٠ دار الرشيد، بغداد، ص ٣٧٥.
- ٢٨- كمال الدين حسين - التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث - مرجع سابق ، ص ١٢٠- ١٢١.
- ٢٩- د. نبيل راغب - فن المسرح عند يوسف إدريس - مرجع سابق ، ص ٧١.



- ٣٠- مختار السويضي -الأراجوز المصري.. وكراجيوزيس اليوناني - مجلة المسرح ع ٢٧، مارس ١٩٦٦ ص. ١٤.
- ٣١- من بين المسرحيات التي كتبها يوسف إدريس قبل دعوته: ملك القطن ١٩٥٤، جمهورية فرحات ١٩٥٦ واللحظة الحرجة ١٩٥٧.
- ٣٢- يوسف إدريس -نحو مسرح عربي- مرجع سابق، ص. ١٥.
- ٣٣- المرجع نفسه، ص. ٤٨٠.
- ٣٤- يوسف إدريس - نحو مسرح عربي - مرجع سابق، ص. ٤٧٣.
- ٣٥- عبد الرحمان بن زيدان- قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد -مرجع سابق، ص. ١٧٣.
- ٣٦- يوسف إدريس -نحو مسرح عربي- مرجع سابق، ص. ٤٧٦.
- ٣٧- المرجع نفسه، ص. ٤٧٣.
- ٣٨- المرجع نفسه، ص. ٤٧٦.
- ٣٩- نبيل راغب -فن المسرح عند يوسف إدريس- مرجع سابق، ص ٧٧.
- ٤٠- يوسف إدريس -نحو مسرح عربي- مرجع سابق، ص. ٤٧٦.
- ٤١- المرجع نفسه، ص. ٤٧٨.
- ٤٢- مفيد الحوامدة -المسرح العربي ومشكلة التبعية- مرجع سابق، ص. ٧٠.
- ٤٣- يوسف إدريس -نحو مسرح عربي- مرجع سابق، ص. ٤٩٢.
- ٤٤- المرجع نفسه، ص. ٤٧٦.
- ٤٥- المرجع نفسه، ص. ٤٧٦.
- ٤٦- المرجع نفسه، ص. ٤٨٣.
- ٤٧- يوسف إدريس - نحو مسرح عربي- مرجع سابق، ص. ٤٨٢.
- ٤٨- المرجع نفسه، ص. ٤٨١.
- ٤٩- أحمد نبيل الألفي . شعبية المسرح .
- المكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ ص ١٣٥.
- ٥٠- يوسف إدريس -نحو مسرح عربي- مرجع سابق، ص. ٤٨٤.
- ٥١- محمد عزام -توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر-مرجع سابق، ص. ٦٨.
- ٥٢- يوسف إدريس -نحو مسرح عربي- مرجع سابق، ص. ٤٧٦.
- ٥٣- المرجع نفسه، ص. ٤٧٦.
- ٥٤- السعيد الورقي-تطور البناء الفني في أ دب المسرح العربي المعاصر-دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٦، ص. ٢٨٠.
- ٥٥- المرجع نفسه، ص. ٢٨١.
- ٥٦- مصطفى القباچ -من قضايا الإبداع المسرحي- مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، ط ١، ٢٠٠٠، ص. ٤٣.
- ٥٧- يوسف إدريس -نحو مسرح عربي- مرجع سابق، ص. ٤٨١.
- ٥٨- فاروق عبد الوهاب -دراسات في المسرح المصري- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ص. ٢٤١. ٢٤٢.
- ٥٨- يوسف إدريس -نحو مسرح عربي- مرجع سابق، ص. ٤٦٩. ٤٧٠.
- ٥٩- المرجع نفسه، ص. ١٧٥.
- ٦٠- مصطفى رمضاني -توظيف التراث في المسرح العربي- مرجع سابق، ص. ٩٣.
- ٦١- المرجع نفسه، ص. ٩٣.
- ٦٢- دفاثق أحمد مصطفى-أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر ١٩١٩/ -١٩٥٠ مرجع سابق، ص ١٩
- ٦٣- عمر محمد الطالب-ملاحم المسرحية العربية الإسلامية-دار الآفاق الجديدة، العراق الطبعة الأولى ١٩٨٧ ص. ٣٣٥.





ناروس

شعر: عبد العزيز جمعة
(الكويت)

أقول لقلب بات يهوى ويكتُم
وليل على العشاق يطغى ويظلم
تعود فؤادي لعجة النار في الحشا
يا ليل رفقاً فالسهاد مُحْتَم
ولا تشك . فالشاكون كثر . من الهوى
ونجم لياليهم سمير مُكرَم
فما بك تشكو العشق والعشق مُلهم
وما بك تشكو الليل والليل مُنعم
إذا انبلج الإصباح جاء بفنه
فجفئك مكحول وعينك عندم
وما يرتئيه الغافلون مغارماً
لدى العاشقين الحُسن ربح ومغنم



وَلِلْعَشِقِ آذَانٌ أُصِمَّتْ عَنِ النَّدَا
 مُجِيبُكَ مِنْهَا الدَّمْعُ ، وَالسَّكْتُ الْفَمُ
 فَمَا نَفْعُ الْحَاضِرِ تُوْذُنُ لِلْهُوَى
 وَتَغْرِيرَى أَنَّ الصَّبَابَةَ مَأْثَمٌ ؟
 رَأَيْتُ مَهَاةَ الْحَيِّ قَاصِدَةَ النَّوَى
 فَأَدْرَكْتُ أَنَّ الْعَشْقَ أَمْرٌ مُحَرَّمٌ
 فَيَا طَبِيبَةً فَوْقَ التَّلَاعِ مَلِيكَةً
 وَكُلُّ الطُّبَا تَأْتِي إِلَيْكَ تَسْلَمٌ
 وَمَهْرَةً خَيْلٍ فَوْقَ كُلِّ أَصِيلَةٍ
 لَوَاهَا عَلَى كُلِّ الْخِيُولِ مُقَدَّمٌ
 صَدَحَتْ بِسُوحِ الشَّعْرِ بِاسْمِكَ مَنَشِدًا
 بَيَانُكَ مَزْمَارِي وَحُسْنُكَ مَلْهَمٌ
 وَوَرْدُكَ فِي الْآفَاقِ طَبَقَتْ نَشْرَهُ
 وَقُلْتُ هُوَى نَادِيْنَ يَسْمُو وَيَكْرُمُ
 وَسَيَّرْتُ مِنْكَ الْعَطَرَ شَهْرًا غُدُوهُ
 وَشَهْرًا رَوَاحُ وَالْحَوَاسِدُ تَرْزُمُ
 وَحَيَّيْتُ مِنْكَ الْخَدَّ وَاللَّحْظَ وَاللَّمَى
 فَنَوْرَ لَيْلٍ سَرْمَدِيٍّ وَمُبْهَمُ
 هَوَاجِسُ لَيْلِي كَيْفَ أَلْقَاكَ فِي الْكَرَى
 وَسَلْوَةٌ يَوْمِي أَنَّنِي بِكَ مُغْرَمُ





فهِلَا جَزَيْتِ الْعَاشِقِينَ بِنَظَرَةٍ
 قُبَيْلَ النَّوَى ، أَوْمِي وَنَحْنُ سَنَفْهَمُ
 وَإِلَّا اسْكَبِي سِحْرًا بَلِيلٍ عَلَى الْوَرَى
 حَلَالًا ، لَكِي يُمَحَى مِنْ اللَّيْلِ طَلْسَمُ
 وَمَا زُرْتِ أَمْلَاكَ بِبَابِلَ إِنَّمَا
 تَنَاهَتْ إِلَيْهِمْ نَظَرَةٌ فَتَعَلَّمُوا
 وَسِحْرُكَ يَا نَادِينَ سِحْرٌ مُحَلَّلٌ
 وَسِحْرُ بَنِي هَارُوتَ سِحْرٌ مُحَرَّمٌ
 فَلَمَّا نَشَرْتَ اللَّطْفَ فَجْرًا عَلَى النَّدَى
 وَرَاحَ الصَّبَا مِنْ نَشْوَةِ يَتَرَنَّمُ
 وَنَبَّهْتَ أَكْمَامَ الزُّهُورِ بِفَجْرِهَا
 وَجَاءَ الضُّحَى ثَغْرًا لَهَا يَتَبَسَّمُ
 ذَكَرْتُكَ يَا نَادِينَ لَمَّا رَأَيْتُهَا
 فَأَيُّقَنْتُ أَنَّ الْوَرْدَ عَنْكَ مُتَرَجِّمُ
 فَيَا ثَغْرَهَا كَمْ فِي لَمَّاكَ مُجَرِّحُ
 وَيَا لِحَظَّهَا كَمْ فِي هَوَاكَ مُكَلِّمُ
 وَيَا عَشَقَهَا لَمَّا سَرَى بَيْنَ أَضْلَعِي
 فَأَسْقَمَنِي ، وَالْعَشْقُ لَا بَدَّ مُسْقَمُ
 إِذَا جَالَتْ الْأَنْظَارُ بَيْنِي وَبَيْنَهَا
 وَخَانَ لِسَانِي نُطْقُهُ وَالتَّكَلُّمُ





جعلتُ قريضي للمهاة هديةً

ليزدان جيدٌ من مهاتي ومِعصمٌ

مهاة الحمى لا ذقتِ لاجعة الهوى

فمطعمها مرُّ وأحلاه علقمٌ

إذا قرأتِ نادينُ شعري تبسمتِ

فراحتِ طيوفٌ من سناها تحوُّمٌ

تنيرُ ليالي العاشقين بنورها

فتشرقُ أرواحُ طواها التجهمُ

فقلتُ ارقبي يا روحُ زورة طيفها

فزورتها للنفسِ طبٌّ وبلسمٌ

لها في النجيباتِ الكرائمِ طلعةٌ

كبدِ الأعالى قد أحاطته أنجمٌ

غصضتُ عيوني عن قوائلٍ لحظها

تشيرُ فتحيي أو تشيرُ فتعدمُ

ختمتُ فصولَ الحبِّ لما التقيتُها

وأى هوىً في غيرِ نادينِ يُختمُ ؟



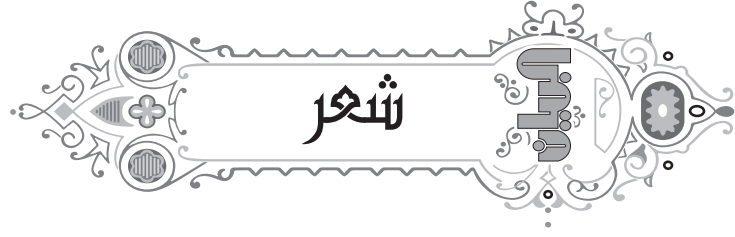


المحبة

شعر: عبد المجيد إبراهيم قاسم
(سوريا)

وكانّها دفقُ
الأغاني في المدى
تأتي كما الريحان
في الأرواح
تغزو كالحكايات
التي لا تنتهي ..
تنمو كنهـر النور
في أعماقنا
وتُنير فيها عتمة
الحزن الدفين
وكانّها خفقُ
الأمانـي عندما
يسمو بنا لحداثق
الفجر المعطر بالشذى
حتى ندوب بصمتها
ندوي بالسنـة الحنين
تُوقظ الأحلام فينا ”عاشقاً”
يهفو إلى دفقات ينبوع
يسافر بين أوردة
الحكايا و المدى ..

تمضي بنا حتى أقاصي
الروح فينا واليقين
كقصيدة بريّة
نشدو بها أفراحنا
وجراحنا . .
نغدو بها أبهى
ويُمسي الحنظلُ المرُّ
أزاهيرَ حنين
تهدي المرافئ للعبور
رقيقةً . . كنسائم
الصبح المبعثر
في شرايين الصبا . .
كعذوبة الأحلام
تجتاح اليقين
وتحوّل الآلام حين
يجنُّ ليل الجرح فينا
لأزاهير تَصوِّعُ عطرها . .
لبیادر تؤوي إليها
بحّة الناي الحزين
ترشف الأرواح من شطآنها
ما يجعل البيداء عشّاً
للسنابل والندى . .
تروي شغاف الظامئين
منذ افتلاق الشمس
والإنسان يبحث
عن حقيقة سرّه . .
رغم القيود الهادرة
كان البقاء لشهقة
تتلو جذور الطهر فينا . .
للأزاهير الرقيقة
رغم لون الشوك
في وجه السنين .



بِعَاقِبِ مَجْزُوئِهِ بِالْوَنَدِ

شعر: عزت الطيرى
(مصر)

تركنا سناءً
على حزنها
وثلاثون عاماً من الشُّعرِ
عاجزة
عن وصول جميلٍ
إلى مُزْنِها
ومواقيت أوجاعها
والمجازِ
الحجاز؛
النهاوند
في رقصه
وعصا اللغوي يحركها؛
فى الهواء؛
فتصطادُ؛ مفردة مُرة الحرفِ
يقلبها
في اقتدار غريبٍ
ويمسكها
ويهدئُ من روعها
تركنا الغزاة
يأتَمرون عليها

ويصطفقون
 بوجه البراءة
 بابا.....؛
 وثمة بحر
 بحر سيغرقها
 في ظلام بداوته؛ إن بدت
 وبحر يتيه بزرقته؛
 في عيون
 رأت مارأت
 وهمت..... ماهمت
 من دموع
 فيغدو سحاباً
 رباباً؛
 عتاباً؛ يؤججنا بالبكاء؛
 ويشعرنا
 بالحنين الحنون
 إلى صوتها
 حين رق وطابا
 وشق فضاء البنفسج
 في ترف ودنا
 وبني
 فوق تل مواجعنا
 بيت ريحانة
 غضة العطر؛
 قد راوغت
 سوسنا
 (ما الذي لم يقله الغزال
 لنا
 ما الذي لم تقله الأغاني التي
 لم تصف حالنا؟
 ما الذي لم تقله الورود
 التي
 هربت من حدود الغصون
 هناك؛ وحطت على مهل؛

فوق خدِّ هنا
أوهنا)
سأسمعها
وهي تبكي؛ تغني؛
وتحصي خسائرهما
فوق عزفٍ
لعودٍ
قديمٍ
وكانت غيومٌ؛
تحومُ
وتلقي
بأثقالها؛
في السهول؛
وكان الصهيلُ
يحركُ
أوراقَ
صيفٍ عجولٍ
وكانت حقولُ
تفسرُ خضرتها
وتبالغُ
في الشرحِ
كانت فعولُ
تجولُ
على صهوة المتدارك؛
كان الهديلُ؛
يجيءُ
على بُعدِ قبرةٍ
فوق شباكها
وعلى بعدٍ
خمس وعشرين
نافلة؛
فوق سجادة العُشبِ
يختمها ناسكٌ



بالبكاء الطويل؛
 السلام على هُدبها
 حين يخفق
 مثل الستائر في الريح؛
 ينهل؛
 يخضل بالدمع
 مثل النسيم الجريح
 السلام على قلبها
 حين يصغي
 إلى دقه المتصاعد
 مثل الكمان المؤرق
 بالحن والحزن؛
 خُذني إلى جرح روحي
 إذا ما أتيت
 إلى
 وقل

كيف حالي
 عندك؛ يا قاتلي
 ثم سلم علي
 وسافر إذا شئت؛
 بين كرومي التي يبست
 في العراء
 وبين هضابي
 ومابي
 وبين عذابي اللحوح
 وبين السفوح.....
 السلام على وردة عبقّت
 بالثناء على شعرها
 ثم قالت؛ هنا الشعرُ
 والشعرُ
 والسحرُ؛ والسحرُ
 المترقبُ؛
 فجرا ينامُ
 على شجر الزيزفون



السلام على
هزهزات
يثن لها قمر اللوز؛
فى صدرها
فتخبئه بيد؛
عرفت كيف تكبحه
إن تسلل فى الفجر
أو إن تعلل بالحر
أو إن تدلل بالهجر؛
أو حين يصبو إلى ماء سهل
فسيح
السلام على وجهها القمري
إذا قال لليل
كن لا يكون
السلام على لحظة
فى نعاس القرى
كبلتنى بها
قيدت قلب صب
وراحت تبعثر
أنهارها
لم أكن جارها
لم أكن
غير مستمع للندى
حين أطلق أنفاسها
فى الهواتف
أسمعنى نأرها
والسلام على شاعر
يتوضأ بالضوء
يعجز؛ للمرة الألف؛
أن يبتدى
خطوة
ويتابع
أخبارها.....

.....؛

الذي لم تقله القصيدة

أَنْ سناءً ستمضي

إلى آخر النهر

يحرسها الماء

- من موجه-

والقناديل؛

في آخر الليل؛

- من خسة الزيت-

إن غاض

في قاعها

أو نفذ

وسيحرسها العنب المصطفى

إن هفا

عاشقٌ للسعير المطل

وراعٍ أحلامه

واختفى

أو خمد

والعصافير

في خدرها

سوف تُرقى

مواسمها الخضراء؛

من عين حاسدها

لو

حسد

والخيول

ستحملها

صوب آخر سطر

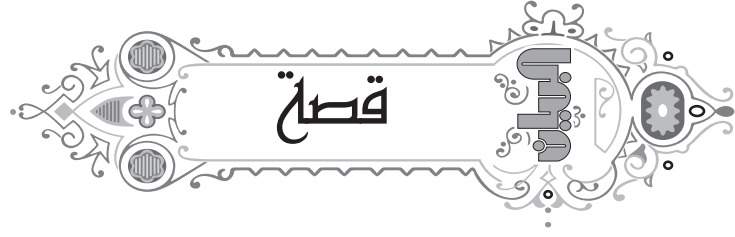
وآخر قوسين؛

آخر فاصلة

في العبير

وآخر تفعيلة؛ عند بحر

عصي



الحمروش

بقلم: خالد أحمد الصالح
(الكويت)

(عادي)، كلمة (محمود) المفضلة، أصبحت لقبه عند أصحابه.

- جاء العادي... ذهب العادي..

في كل مصيبة ألمت به كان يكرر هذه الكلمة، حتى يوم وفاة والده - ورغم حبه الشديد له - انطلقت الكلمة من لسانه، استنكر إخوانه مقولته، استمر غضبهم منه لأسابيع عديدة، في النهاية أدركوا أنها لازمة له...

لكن محمود لم يكن رجلاً عادياً، كان مهندساً ناجحاً، وسيم الطلعة، قامته الفارعة وجسمه المتناسق والشعيرات البيضاء التي تزين سوائفه يستحقن نظرات الثقة التي تطل من عينيه الواسعتين.

كان يحب العلوم ويستمتع بالشعر، يعتبرهما لونا واحدا للحياة لذا عشقهما كما يعشق تقارب الألوان، أصحابه المقربين له تخالطهم - أحيانا - الغيرة منه، في اجتماعهم الشهري كل أول يوم أربعاء ينتهي نقاشهم بالإحصاءات إليه وهو يترنم بأبيات من الشعر، صوت محمود الرخيم يطلق معاني الكلمات المنظومة، سرعان ما يملؤهم الإعجاب به.

إذا أراد أحدهم تخفيف مشاعر الحسد صاح به:

- يا عادي

في أول يوم أربعاء من الشهر دخل عليه مدير المؤسسة وقد علت محياه ملامح قلقه، قال له بكلمات مترددة:

- لن تستطيع أن تأخذ إجازة هذا العام



- عادي

ابتسم رئيسه وربت على كتفه ومضى.

لم يكن خبراً ساراً كان قد رسم خططه لقضاء إجازته في الخارج مع أسرته، ملاً القلق فؤاده، لا يحب رؤية الغضب على وجه زوجته منى، تنهد وهو يفكر بالخلاص، مر في باله مخطط الوصول إلى رضاها، لم تكن زوجته سهلة الإرضاء لاسيما في السنوات الأخيرة.

ارتقى فوق كرسيه الكبير في مكتبه الخاص، حرق سارحاً بعيداً، جمدت نظراته فوق عقارب ساعة المكتب، حركة منتظمة ومتواصلة، حتى لو مد يده ليوقف تلك الحركة، لن يتغير شيء، ملايين من العقارب الأخرى ستستمر في الحركة، سيمضي هذا الصيف ويأتي الآخر سريعاً.
- من يملك إيقاف الزمن؟!

قالها مبرراً إحباطه، مر عام وهو يحلم مع أولاده بتلك الإجازة، وعد ابنه البكر بها، شعر بغيمة من الحزن تقترب من صدره، صاح كمن يطرد هواجس لا يحبها:
- عادي

السلام ملاً فؤاده من جديد، انكب على بريده اليومي منشغلاً عما عداه، رفع رأسه فإذا بمدير المؤسسة يمسحه بنظراته، تبادلاً الابتسام، ومضى المدير في طريقه متسائلاً إذا كان هناك ما يمكن أن يزعج محمود، لم يفهم محمود تلك النظرات، عادت له ذكرى نظرات صديقه عادل، كان قد أخبره بخطة سفره، نظرات غريبة أطلت من عين صاحبه، عادل مضطر للبقاء هذا العام دون إجازة، سألته في آخر لقاء معه:
- ليتني كنت مثلك لا أهتم.

- يبدو أن حسده أصابني!

ابتسم ساخراً وهو يحدث نفسه:

- سأخبره عن تأثيره السيئ علي.

وجه عادل الباهت وشعره المنفوش كأنه بوهيمي أطل أمام عينيه، وضع يده على رأسه وكأنه يبحث عن معلومة:

- هل سيأتي عادل اليوم؟

سأل نفسه، كان عادل أقرب أصحابه لنفسه وقد توثقت علاقتهما على المستوى الأسري، لم يعد صاحبه ملتزم بالحضور يغيب مرة ويحضر أخرى، في الجلسات الشهرية التي تجمعهم مع أصدقاء صباه كان عادل يدافع عنه حين يشتد الهجوم عليه، ويهاجم معه إذا جار الحوار على أحدهم، تمنى أن يراه، لن يستحمل هزارهم وحيداً.





تأخر في عمله كعادته في أول أربعاء من كل شهر، يغادر عمله مباشرة للاستراحة، قبل انصرافه اتصل (بمنى) :

- ألو....

قالت لها زوجته كأنها تستعجل معرفة سبب اتصاله.

أجابها برقة:

- حبيبتى

تمهل لحظة ثم أتم حديثه بتردد:

- العمل بحاجة لي هذا العام

سمع صوت تهيدة لم يفهمها، فقال مندفعاً:

- العام القادم سنزور أوروبا كما وعدتكم

- عادي

قالت لها زوجته بهدوء، لجمته المفاجأة فسكت.

- هل ستذهب لأصدقائك ؟

سألته زوجته

- نعم

أجابها وقد أعجبه التحول في النقاش، تذكر ابنه فقال:

- لا تخبري أحداً عن تأجيل السفر

- اقترب من السماعه هامسا: -

- سأنتصل بك قبل خروجي، اشتقت إليك.

أنهى حوارهم وقد شعر بالرضا، غادر مكانه ولكن كعادته سرعان ما عاد ليأخذ هاتفه، حركة تتكرر معه كل يوم، قاد سيارته متجهاً إلى الاستراحة، عادة اللقاء مع الأصدقاء استمرت عشرين عاماً دون تغير، كانوا شلة من تسعة أشخاص، جمعتهم الصداقة القديمة، حافظوا عليها، في الطريق تذكر ابنه (ناصر)، لم يكن قد استفسر شيئاً عن امتحانه، أخرج هاتفه وحاول الاتصال، هاتفه كان ميتاً، تذكر أنه نسى شحنه هذا الصباح.

تخيل نظرات السخرية من أصحابه، لن يكتف اليوم بنسيان موضع هاتفه بعد كل جلسة، بل لن يسمع صوت الهاتف.

تذكر أن عليه مخاطبة زوجته، دعا الله أن يكون عادل موجوداً، هو الوحيد الذي يعيره هاتفه لبحث عن هاتفه المفقود.





مازالته أفكاره تبحث عن مخرج يصرف عنه شغب أصدقائه، عربته الفارحة تتحدر بهدوء في اتجاه الطريق الفرعي الذي يربط الشارع الرئيسي بطريق البحر، الشمس توسطت حضنها الغربي، مازال شعاعها الأصفر ينسكب من الأفق المنحني.

نحن في وسط شهر إبريل، حيث الطيور المهاجرة تتقافز من الشجرات الصحراوية التي تملأ حافتي الطريق، تذكر محمود أوقات الصبا، كان يعيش صيد الطيور لكنه لم يكن يستطيع الاختيار، يطلق الطيور الملونة، لا يحب بهرجة الألوان، يحتفظ بالطيور ذات درجات اللون الواحد، يشعر أنها وفيه حتى للون ريشها، نظر من خلال الزجاج المغلق فرأى طائر (الحمروش) ذو الذيل الأحمر، يكشف اللون مكانه فيسهل صيده، تعلقت عيناه بنظرات الطائر الفزعة، حدق فيه وكأنه يستذكر العشرات من أجداده الذين تخلى عنهم في الفضاء، جالت عيناه على جانبي الطريق يبحث بدقة عن طيوره المفضلة، لم يكتشف أحدها فشعر بالحزن ومضى في طريقه حيث الاستراحة.

حين رآه أحد أصحابه الذين سبقوه يقف في سيارته أشار إليه رافعا هاتفه، تعالت الصيحات من الأصحاب المجتمعين فوق الكرسي وهم يرفعون هواتفهم بنفس اللحظة، شعر بالراحة وهو يرى سيارة عادل اطمأن على سره الذي لن يكتشف، قذف هاتفه بسرية نحو أرضية السيارة اتجه بعدها إلى حيث يجتمع أصدقائه، مرت السهرة كعادتها وسط أحاديث السمر، لم يكن بينهم شي ممنوع، تحدثوا بكل شيء، ذبحوا السياسيين، وهاجموا رؤسائهم في العمل، وحلموا بزوجات جدد، قبل نهاية السهرة سأل محمود:

- هل رأى أحدكم هاتفني؟!

ضحكوا جميعا وقالوا بصوت واحد:

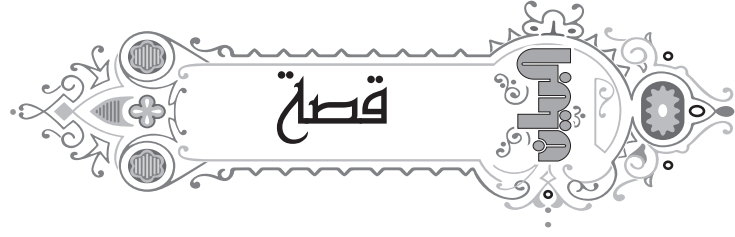
- عادي

طلب محمود من عادل هاتفه، مدّ عادل إليه بالهاتف، قام محمود بهدوء مبتعدا عن الشلة، هذه المرة لم يكن يبحث عن هاتفه، يريد فقط إخبار زوجته عن قدومه وعن هاتفه المبت، أصحابه لم ينتبهوا لانسحابه بعيدا، انفرد بنفسه واتصل على رقم زوجته، أتاها صوت منى مليئا بالإنارة قائلة:

- نعم حبيبي

ولأول مرة لم يكن الأمر عاديا





تلك المراثي

بقلم: تماري سليمان
(سوريا)

لن أنسى ذلك اليوم أبداً،
لن أنسى ذلك الفجر تحديداً،
لقد حُفِرَ في مخيلتي كما يُحْفَرُ الإزميلُ خطّاً في الصّخر.
رحتُ أراقبه من على سريري،
كان غائصاً بأكوامِ الجرائدِ والمجلّاتِ التي أحضرها صديقه "مجد" وكادت أن
تدفنه،
بدايةً تَجَهَّمُ وجهه قليلاً، هكذا أحسستُ من خلالِ لهجته حينَ قال:
-هاهي نعوتي.

ويقرأُ الجملُ القليلة بعينينِ حزينتين، ثم ينتقلُ من جريدةٍ إلى أخرى ليقرأ ما كُتِبَ من مَراثٍ،
فتتغيّرُ نبرةُ صوته من حزينةٍ إلى فرحة، وهو يقرأُ باندهاشٍ، ثم يتطلّعُ إليّ، فأحسُّ بقلبي
يخرجُ من صدري وأنا أتفحصُ عينيه المخضلتين فيقول:

-لا أصدق!
ثمَّ ينهمكُ من جديدٍ في القراءة،
حينَ جيءَ بهِ إلى المشفى كان ميّتاً تماماً، لا نبضَ ولا نفسَ ولا نائمة، الدماءُ تغسلُ كلَّ
عضو فيه،

"حادثٌ مروّعٌ وقعَ للصحفيّ المعروف تاج الدين"
هكذا قالت لي المريضة وهي تنظفُ لي جرحاً في الكتف، شهقتُ وسألتُ بالتياع:



-مَنْ تقولين؟ تاج الدين، مات؟ يا خسارة!

كنتُ أتابع زاويته اليومية، لشدَّ ما يعجبني صفاؤه مع نفسه، وجراته في طرح الموضوع الذي يلامسُ كل واحدٍ فينا هزَّتْ رأسها بأسى وغادرتِ الغرفة،

لم أستطع أن أتقبلَ موته بسهولة، شعرتُ بحزنٍ شديدٍ، فأخرجتُ علبةَ سجائري من تحتِ الوسادة، وورحتُ أدخنُ بعصبيةٍ، رغمَ أن الطبيبَ منعني من التدخين منعاً باتاً، وهذه السجائرُ تسرَّبتْ إليَّ من أحدهم بعد أن رشوته.

وأنا أدخنُ ضببطينتي الممرضة، حين دخلتِ الغرفة من جديد لغرضٍ ما، فسألتها:

-وأيْنَ هو الآن؟

-مَنْ؟

-تاج الدين.

في غرفة الموتى، هناك في قبو المستشفى البارد..

ضربتُ كفّاً بكفٍ بعد أن أطفأتُ السيجارة على عجلٍ ونزقٍ، قائلاً:

لا حول ولا قوة إلا بالله..

وتنهَّدتُ من أعماقي، بينما دخلَ طبيبي، وحينَ رآني حزيناً سأَلَ ما بي؟

فأجابته الممرضة:

-إنَّه حزينٌ على موتِ تاج الدين

فقال وهو ينزعُ كُمَّ القميص عن ساعدي:

-لكَ أن تصرح، فقد عادَ إلى الحياة

صرختُ:

-كيف؟

-أحدُ أصدقائه أرادَ أن يلقي نظرةً أخيرةً عليه، فتوسَّلَ صديقه الطبيبَ المشرف الذي

رافقه إلى القبو حيثُ الجثة، وحينَ تمَّ الكشفُ عليه أدركَ الطبيبُ أن نبضاً ضعيفاً في

وريده فأمرَ على عجلٍ نقله إلى العناية المكثَّفة.

هتفتُ ملءَ قلبي:

-يارب كُنْ معه

ثمَّ طلبتُ من المدير أن أغادرَ سريري لأتوجَّهَ إلى مكانه، علَّ تضرَّعي إلى الله يشفيه، فلا

أعتقدُ أنَّ أحداً يدرك مكانته عندي.

نظرَ الطبيبُ متردداً ثمَّ سمحَ لي في نهاية الأمر.

أمامَ غرفةِ العنايةِ المشدَّدة، رأيتُ أحدهم يروحُ ويجيءُ أمامَ الباب، بتوترٍ وقلقٍ، يحركُ





يديهِ بعصبية و يزِمُّ شفّتيه متمماً كمن يقرأ ورداً أو سورة.
تناهى إلى سمعي من آخرين أنّ الضربة قوية هَشَمَت الصّدر ومَزَّت الرّثتين، ووضعهُ
الصّحي ميؤوسٌ منه .

بعدَ ساعات من الانتظار والقلق، ومن بين الأدعية التي تملأ المكان، خرج الأطباء من
الغرفة، تعيينٌ، جباههم تتزّ عرقاً

رفعَ أحدهم الكمامة القماشية الخضراء عن فمه، وبدأ يخلعُ كفيّهِ المطاطيين .
تحلقنا حولهُ بخوف ورهبة، وفي أعيننا استجداءً، نتوسل أن يزفَ إلينا خبراً ساراً، ربت
الطبيب على كتف الرجل القلق، وقال بصوتٍ خفيضٍ:

-حكمة الله أن يعيش...

ثمّ تتهدّد ومضى يمسحُ العرقَ عن جبينه .

قفزتُ في مكاني، وكذلك الرجل، فقد أذهلنا الخبر، لم نصدّق ما سمعناه، ودون أن نعي
احتضناً بعضنا بقوة، ورحنا ندورُ حول نفسيّنا، ذراعيّ تلتفّ حول ذراعيه، ورأسانا
يصطدّمان ببعضهما، رحنا نقبّل بعضنا بفرح صاعق .

معجزة حقاً، أن ينجو تاج الدين من الموت، ومعجزة أيضاً أن يُنقل بعد يومين إلى
غرفتي .

سريره يوازي سريري أتشربّ نزعهُ، وأحصي آلامهُ ، جاء ملفوفاً بالشاش الأبيض، كتلةٌ
بيضاء لا تبين منها سوى عينان تبرقان وجزءٌ بسيط من خديهِ كان صديقه يلازمه
معظم الوقت، وكنتُ ألازمه كل الوقت، أبثُّ الثقة، وأطمئنهُ بأنّ وضعه جيدٌ، فمن قدّر له
أن يخرج من الموت، من بين الجثث المثلجة ويعيش، لا بدّ وأن يكون راغباً بالحياة وبقوّة .
هكذا رحت أهجس:

”لا أصدّق ذلك، لا أصدّق“

يقولها وهو يقرأ ما كُتِبَ عنه، فيكادُ يجنُّ من الفرح، لدرجة أنه راح يضحك وهو ينظر
إلى الأوراق التي تكوّمت فوق جسده المضمّد، وفجأة يهتف:

-يا للأحبة !

ثمّ يردف وهو ينظر إليّ بعد أن يومئ إلى أكوام الجرائد:

-هذا عقاب منّ يصحو من الموت!

ويرتفع ضحكه، يجلسُ في أرجاء الغرفة، حتى لتكاد عينيه تدمعان، أصفّقُ له، أقترّب
منه لأقرأ الفقرة التي يقرأها، أشاركه الضحك والسعادة، وأنا أرجوها سعادة دائمة .

أسمعه يقول وهو ينظر إلى الجريدة هازئاً رأسه ببطءٍ شديدٍ:

- أكل هذا الحب تكنه لي؟



لم أشك يوماً أنك لا تريدني في القسم الثقافي، أين كنت تخبئ كل هذه المشاعر؟
يصمت بغتة، ينخرط في بكاء خافت، ما يلبث أن يعلو، فأمسح له دموعه الحارة بالمنديل
تارةً وبشفتي تارةً أخرى، وأنسى نفسي فأحتضنه فيصرخ متألماً، أبتعد عنه على الفور
وأنا أمد يدي في الهواء راجياً المَعذرة.

يعود من جديد إلى الجريدة، يقرأ فيها، يطلب مني أن أقربها من عينيه، يتساءل
حينها، أسمعُه يقول:

-مَنْ كَتَبَ هذا الكلام الجميل؟ يا سمين! أوه يا لهذه الرائعة!

يقرأ بصوت عالٍ:

”لا أستطيع أن أصدق أن الذي غادرنا هو تاج الدين، الصديق الذي ينزفُ إنسانية...“
يبكي من جديد، يستكين أمام مرثية أخرى، أخذت منه وقتاً طويلاً، ليكرّر استغرابه
ودهشته:

-لا أصدق، لا أصدق أن عبد الهادي يكتب عني هذا الكلام المؤثر.

يصمت، ينظر إليّ، يتهدّ، يقول:

-لا يهم الآن إن مت بعد ذلك، الله يا عبد الهادي الله إنك ابن أصل فعلاً.

ثم أسند رأسه على حديد السرير وراح في صمت عميق وتأمّل كبير.

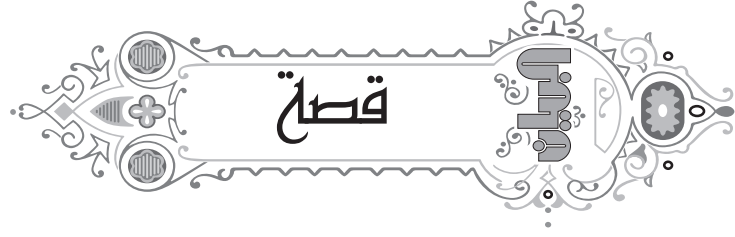
كان سعيداً للغاية،

هذا الملتف بكفنه، سعيد إلى أقصى الحدود، لدرجة أنه لم يستطع أن ينام تلك الليلة، ولم
يغمض له جفن، بدا قلقاً حتّى حدود الفجر، سألتني مراراً متى يطلع الصباح؟ فأبشّره
بأنه سيطلع قريباً، وأشير أن ينتظره عبر النافذة، فيحوّل نظره صوبها، يروح في تأمل
عميق، يده الملفوفتان بالشاش الأبيض مسبلتان فوق أعمدة التعازي والمرثيات،
وبغثة ينحني، يسعل سعالاً حاداً، يندفع الدم من فمه، يتكاثف، يملأ به الشاش الأبيض
والشراشف.

هرعت إليه، أمسكت بجسده المهتز، يتناثر الدّم على وجهي ويدي، أضغط على زرّ
الجرس بقوة، يهرع الطبيب والممرضة، يراه غارقاً في الدّم، وعيناه تغيبان، بينما جسده
يتراخي، يشير إلى ترحيله فوراً من الغرفة.

أقف جامداً في مكاني، حزينا، منكسراً، يمرّ من أمامي على محفّة متحرّكة، يغيب
عني، فأنظر بألم إلى سرير الفارغ إلا من بقع أرجوانية كبيرة، وجرائد ومجلات
مدّمة ولكنها مترفة بالمراثي.





طيف

بقلم: حنان عبد القادر
(الكويت)

جلس أمامي، في ركن لم يكن- لساعات مضت- يضم إليّ وهو جسي الطافية في ذاكرتي المرهقة بتفاصيل تجارب خائبة.

نعم.... تجارب حمقاء لامرأة أشد حمقاً في عالم يعج بالأذكاء.

طيف جميل، يغوص في وثير

يشير إلى النادلة.. تأتيه في دلال... إنه يستحق كل هذا الفنج... قفز قلبي إليهما؛ يتلمس أغوار النظرة المعجبة من النادلة الحسناء لوجهه... كم وسيم وجهك يحيي.. لو قدر الله لي أن أعرفك في أوج شبابك!!... بالتأكيد لم تفرق عن ها الوجه شيئاً سوى لحيتك الكثّة، وفلجة أسنانك المثيرة.

إنه أنت بلا شك.. نسخة بالكربون من "يحي عبد الفتاح" في عنفوان الثلاثينات... بياض الفودين، تصفيف الشعر، الحركة العفوية لأصابعك المتخللة خصيلات الحرير المرفوعة فوق جبينك.. الفضّي حول معصمك الأيسر المتألئ بين شتلات العشب المنمقة على ساعدك.

الجو مازال يحمل وسوسات البرد القادمة في غفلة المتوجسين... وأنت أنت... مفتخر دائماً بعودك الرياضي، عضلاتك المفتولة، صدرك المملوء رجولة وعنفواناً تشرعه في وجه الصقيع مشمراً عن سواعدك الفتية.

مازال إباًؤك يأسرني.. تملأني ثقتك بنفسك إحساساً بالضعف أمام نفسي.. ليتني أملك جزءاً يسيراً من هذي الثقة.

دائماً ما كنت تدفعني للحياة بجرأة، تطالبني بالتعبير عن الذات بصدق أمام حياتنا الكاذبة، ولما لم تستطع معي صبراً تركتني أواجه ما بقي من العمر وحيدة... آه يا



يحيي!... كم مرة هذه الوحدة تجرفك إلى غاباتها، مسلطة وحوشها تفترسك نفساً
نفساً، ولا تترك لك من الخيار سوى اجترار الأحلام، وذكريات العمر الذي مضى.
كلما نظرتك تحتسي كأس ليمونك، تذكرت أيامنا الخوالي وأنت تهمس لي:
”أحبك“...

- أصمت...

- تبسط ذراعيك القويتين تضميني...

- أرتجف رهبة.. أصد عنك..

- تقول: ألا تحبينني؟!...

- ... يترعد جسدي.. وقلبي يصرخ: بلى... بلى أحبك.. أحبك بكل ما في من قوة
ورغبة، وشوق إلى دفئك.

تطل في نافذتي روحي.. تقول: عيناك رائعتان، تنبئاني بعمق حبك.. انطلقها
إذن.. قوليا همساً.. جهراً.. أحب أن تتلمسها أذناي كلما تلمستها روحي.. تجرئي
مرة... قولي.. أرغبك كما أنت... بعنفوان مشاعرك.. حرري هذا الصمت من سجن
خجلك... دعيه يحمل لي أجمل لحن أود سماعه... ساعدني كي أحيا وهجا يذيب
صقيع الخوف والهزيمة المعشش في وجدانك.

- الخوف يكبل روحي...

تركتني، أجتز ذكرياتي البائسة، اليائسة من حلم التحقق، لكنك عدت الآن... في
اللحظة التي تمنيت فيها البكاء على صدرك.

عدت يا يحيى لتحيا روحي.. ضمني إليك.. خبئني في صدرك.. أتوقد.. أرتمي عند
قدميك باكية أيامنا التي ضيعتها.

تصرخ الروح: أحبك.. تومضها عيناى: أحبك.. تطلقها شفتاي زغرودة فرح.. أحبك
.. ألف ألف أحبك..

تجمدني الدهشة في عينيك، يوقظني صوتك على حمق جديد:

- عفواً سيدتي.. هل قلت شيئاً؟!..

ألملم نفسي المبعثرة أمامك.. أنسحب إلى قوقعة الروح.. أغوص أغوص في مقعدي
متوارية من تلك النظرة القاتلة في عينيك..

تلفني برمقة إشفاق وحسرة... تقف في إباء، تضع ”بلوفر“ الأسود فوق كتفك
اليمنى... تمر طيفاً كما جئت.. ونظرتك المتوجسة.. تكفني من بعيد.

