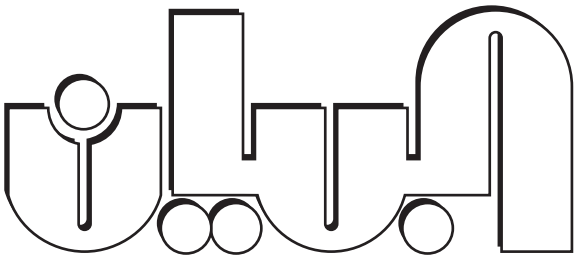


العدد 469 أغسطس 2009

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 الامارات 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 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة:22518282/25106022-فاكس:22510603

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 الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

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

Bayan Aug 09.indd 1 8/8/10 9:52:02 AM

Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(469) August 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.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

Bayan Aug 09.indd 2 8/8/10 9:52:03 AM

كلمة البيان

المثقف والحرية..... د.خالد عبداللطيف رمضان ٤

دراسات

التأويل والمصلحة ..... د. أحمد فرشوخ ٦

أوزان الشوقيات (١-٢)..... عبد المحسن محمد العصفور ٢٤

قراءات

الشاطئ الآخر ٠٠ محمد جبريل بين السياسي والاجتماعي .... د. أحمد زياد محبك ٤٠

عندما لا أحد٠٠ سامي القريني يريد أن يكمل شيئاً ناقصاً..... منى الشافعي ٥٢

مقالات

مدينة الغرباء مسرحية تحفزية..... سليمان الحزامي ٥٨

الشعرية الصوفية أو النص المارق..... عقيل يوسف عيدان ٦٠

تنمية المعرفة النقدية وثقافتها.....د.مصطفى عطية جمعة ٦٢

أوهام وضلالات حول "قصيدة النثر"..... سمير درويش ٦٦

مسرح

مأساة الحلاج ٠٠ بين التاريخ والصياغة المسرحية.... د. نرمين يوسف الحوطي ٧٦

شعر

هتاف الضحى والليل ..... د. حسن فتح الباب ٨٨

القصيدة المقبلة..... عصام ترشحاني ٩٢

تسويفات ..... جميل حسين إبراهيم ٩٦

الفتاة التي..... فتحية حسين رضوان ١٠٢

جنون ..... شعر : فروغ فرخ زاد ١٠٤

قصة

الخروف الأسود ..... تأليف:إيتالو كالفينو ترجمة، محمد هاشم عبد السلام ١٠٦

نهر الدم ..... بسام الطعان ١٠٨

المثقف والحرية

د. خالد عبد اللطيف رمضان

قبل أيام شكلت رابطة الأدباء لجنة للحريات هدفها الأساسي الدفاع عن الحريات الفكرية والثقافية والأدبية للمثقفين والمبدعين، خلال ممارستهم البحث والكتابة والتأليف، وتسعى هذه اللجنة إلى التأكيد على أهمية الحريات وخاصة حرية التعبير، وتعمل على رصد التعديات الرقابية على الباحثين والكتاب والمبدعين في الكويت وحول العالم، والدفاع عن حرية التعبير والكتابة والنشر، بما في ذلك الحق في حرية طلب المعلومات والأفكار وتلقيها ونشرها.

يأتي تشكيل هذه اللجنة في ظل الوضع المزري لمستوى الحريات في وطننا العربي، رغم التطور الهائل الذي شهده العالم في وسائل الاتصال والمعلوماتية بحيث أصبح من الصعب فرض الرقابة على جميع وسائل الاتصال، ومع ذلك تتفنن الأقطار العربية في حجب المواقع الإلكترونية والتضييق على دخول الكتب والمطبوعات، وتطارد الكتاب والمبدعين الذين لا يسيرون في فلك السلطة الحاكمة، وتزج المشاكسين منهم في السجون، مع المجرمين وأرباب السوابق، وتضيق على الباقين منهم في معاشهم ورزقهم.

رغم أن العالم من حولنا يسير نحو المزيد من الحريات العامة، ويكفل حرية التعبير لكل إنسان، إلا أن منظومة الدول المتخلفة، لا تحفل بالإنسان وحريته، وكثير من الاقطار العربية، لا تختلف عن بلدان هذه المنظومة.

ورغم أن الحرية هي الهواء الذي يتنفسه الكاتب ولا يستطيع أن يحيا بدونها إلا أن مستوى الحريات في معظم بلادنا يتراوح من محدود إلى محدود جداً.

ورغم ذلك نتبجح بأننا ننعم بالديمقراطية، والمشاركة الشعبية.

فكيف تكون هناك ديموقراطية، في ظل التقييد على الرحيات العامة، وحرية التعبير على وجه الخصوص، واي ديموقراطية، يسعى فيها البرلمان إلى إصدار تشريعات

Bayan Aug 09.indd 4 8/8/10 9:52:03 AM

تعتدي على الحريات العامة، وتضييق على حرية التعبير، من هنا نجد أن معظم أقطارنا ضمن أكثر الدول فساداً حسب تصنيف منظمات الشفافية. فلا سبيل للإصلاح والقضاء على الفساد، إذا تعذر كشف حالات الفساد، بسب التضييق على الحريات، ففي ظل إنعدام الحريات يعيش الفساد في تربة خصبة حيث ينمو ويزدهر، وتنحدر البلاد إلى مهاوي التخلف.

من هنا يأتي نضال كثير من المفكرين والناشطين السياسيين للدفاع عن الحريات، ويقع العبء الأكبر في هذا النضال على الكتاب والمبدعين، والمؤسسات الثقافية الأهلية.. وقد وعى الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب لخطورة هذا الوضع، فأنشأ لجنة لمتابعة مستوى الحريات في الوطن العربي ، بحيث يتابع في كل اجتماع من اجتماعاته حالة الحريات في الوطن العربي ويتدخل في أي حالة يجد فيها تعدياً على حرية الكتاب والأدباء، أو تضييقاً عليهم ومطلوب من كل منظمات المجتمع المدني، أن تجعل حماية الحريات العامة وحرية التعبير من أهم أهدافها، فلا يمكن إصلاح الخلل في مجتمعاتنا ، والقضاء على الفساد المستشرى في الإدارة الحكومية مما انعكس سلباً على جميع مناحي الحياة، دون إطلاق الحريات، فبالحرية والمزيد من الحرية نقضي على الفساد ونتطلع إلى مستقبل أجمل وأزهى.

Bayan Aug 09.indd 5 8/8/10 9:52:03 AM

التأويل والمصلحة

بقلم: د. أحمد فرشوخ
(المغرب)

١ – المعرفة والعالم

تسعى جميع التأويلات لتحقيق مصالح متفاوتة، تنبثق عن مادية إنتاج وتلقي النص، الذي يملك أشكال مشتبكة بالظرف والزمان والمكان والمجتمع. فالنص في وجوده الفعلي هو وجود في العالم، يتوجه إلى كل من يقرؤه. ولذلك لا براءة ولا حياد في الفعل التأويلي: الشيء الذي يدعو إلى إعادة النظر في الكثير من التوصيفات التقييمية والأحكام الناجزة. ومن هنا محاولة كشفنا عن بعض الاشتباكات بين منظومات تأويل تبدو متناقضة.

١.١ – التأويل النزيه / التأويل المُغرض (١)

يحضر هذا التعارض عبر توصيفات أخرى من قبيل: التأويل/ الاستعمال (٢)، التأويل/ التلوين (٣)، التأويل/ التقويل.

ومن المؤكد أن ما يُسمّى "بالتأويل النزيه"، يحتاجُ إلى تفكيك وإعادة قراءة. إذ النزاهة لا تعني الموضوعية الصّرفة ولا النقاوة المثالية. ذلك أن النشاط التأويلي كيفما كان، لا يبدأ من فراغ ولا يروم المطلق، إذ هو معرفةٌ محكومة بالشرط الابتسمولوجي، موثوقة إلى مصلحة ما. فالتأويلات إنما تحيا في عالم يعُجُّ بالقوى والصراعات وإرادات الغزو. وكلٌ منها يسعى لفرض هيمنته وإقصاء مادونَه، إلى حدّ أنّ سيادة تأويل ما قد يصل حدّ اعتباره حقيقةً طبيعية لا جدال حولها، حقيقة ذات أصول جوهرانية لا تقبل النقض ولا المساءلة. والحال أن كثيراً من الحقائق ليست في النهاية سوى انتصار لتأويلات معينة.

وعليه، فإنّ النزاهة لا تعني الخلوّ من المصلحة الخاصّة، كما في القراءة الشائعة للفلسفة الكانطية، بل إنها (أي النزاهة) "مصلحة بلغت أقصى درجاتها"، مصلحة ذات "حُظوة حرة" (٤)، تنمُّ عن سلوك يخلق الإمكانية الأكثر صَفاء، والأكثر غوصاً إلى الداخل تجاه النص الجميل أو الغرض الجميل. وهذا السلوك الجمالي باعتباره لذة فكرية، إنما يندرج في الحالة الأساسية التي تُشكّل كينونة الإنسان، والتي بموجبها يستطيع تحقيق نوع من التوافق والاتزان.

ومن هُنا، فإن اللذة الجمالية ليست فورة

Bayan Aug 09.indd 6 8/8/10 9:52:04 AM

عاطفية عديمة المعنى أو غلياناً بسيطاً يُلامس الهذيان. فالجمال هو ما يُحدّد في المتلقي سلوكه وقدرته وقوته، وتخطّي ذاته: الشيء الذي يجعل الجمال مُتكشفا عبر النشوة، نشوة أن يكون المتلقي الآن في عالمه، أن يتحرّر من القلق إزاء ما هو غريب، رُبّما انتظاراً لقلق آخر.

وعليه، فإن النزاهة ليست سوى نشوة الانتماء إلى العالم، وليست سوى لذة التفكير والبحث عن التوافق. والتأويل النزيه هو إظهارٌ "للغرض المُصادف إلى النور"، اكتشاف "للنصر المضيء" الذي حقّقه الشكل؛ الشكل الذي لا يجب أن نفهمه على أنه مجرّد وعاء لمحتوى، بل هو قوامٌ للعمل الفني وتحريرٌ له من كل حدّ أو انغلاق. إنه طاقة متجدّدة ومبدأ منظوري إلى حدّ أن ما يراه المتلقي أو المُؤوّل "شكلا" لرُبّما رآه المُبدع "مُحتوىً" (٥)، وما يكون "رمزاً" قد يعتبره المبدع "واقعاً" (٦). ومن ثمَّ ينوجدُ عالمُ مقلوب من التواصل الجمالي الذي يُؤكد أنّ مسألة "الشكل" هي أعمق وأخطر من أن تترُكها للشكلانيين! أليست الحياةُ ذاتها، من المنظور النيتشوي، شكلا ومظهرا يفيضُ بالجمال، لكنّ فُرصَ إدراكه نادرة؟

لنتأمل شذرة "نيتشه" التالية: "أن نرى مُنتهى الجمال في عمل، يبقى فعلا لا تقوى عليه مهما بلغت عظمته معرفتُنا ولا طيبة إرادتنا؛ يلزمنا بالفعل أسعد الصدف وأندرها، لتُنحّي عن أعلى القمم ستار الغيوم، وتجعل الشمس تتألق فوقها. ولإدراك هذه اللوحة، لا يكفي أن تكون في المكان المناسب، يجبُ أن تكون روحك نفسها قد نزعت ستارها عن

> يكون التأويل الاستعمالي عبثاً بكرامة الرواية، وتسخيراً لها في أغراض نفعية ضيّقة لا تخُصُّها. ذلك أن أسوأ المؤوّلين، "أسوأ القراء" هم أولئك الذين يتبعون طريقة الجنود النّهابين.

مرتفعاتك الخاصة، وأن تشعر بالحاجة لتعبير، لرمز خارجي، كي تعرف نوعاً من الدعم، لتبقى سيدة نفسها. إلا أنه نادراً ما يجتمع كل هذا، لدرجة تسولني نفسي إلى الاعتقاد بأن أسمى قمم الكمال في خيِّر ما، سواءٌ أكان تحفة أو فعلا أو في إنسان أو في الطبيعة قد بقيت خافية عن أعين الغالبية، حتى عن أعين الصفوة (...)إنّ العالم يفيض بالأشياء الجميلة، إلا أنه مع ذلك فقير، وفقيرٌ جدا باللحظات الجميلة..." (٧).

هكذا يغدو "الشكل" دعما ورمزاً "خارجيا" لسيادة ما هو جميل، إلا أن إدراك ذلك يظل رهين فُرص نادرة. فأنّ نعرف تأويل الشكل، أي تأويل الظاهر: تلك هي المسألة!

ذلك أن الفن عشقٌ للأصوات وللكلمات والصّيغ، إنه تمجيدٌ للطّي (Pli)، وتوقف عند الأدمة، عند السطح العميق؛ السطح الثري المتعدّد، السطح المتزحزح الذي يشعُّ بالمعاني الرشيقة والساخرة والشاردة والطفولية والرّاقصة والمترنّحة والطليقة؛ السطح الذي ينبجس كشعلة مضيئة لا يراها غيرُ المتأملين والصبورين، والراغبين في فنّ الإظهار.

وبذا تكون النزاهة حريةً مقرونة بالضرورة: أي استيعاباً لضرورة ما

Bayan Aug 09.indd 7 8/8/10 9:52:04 AM

يصير. كما تكون حماية للفن من كل تسخير إيديولوجي فج، وكل تبعيّة آلية أو استعبادية أو قسرية. غير أن الحياديّة ليست كسْراً للعلاقة بين الفن والحياة، أو بين الإنتاج الفني والعناصر المؤسسة له، بل هي تبرُّمٌ منْ تبسيط العمل الفني، وردّه إلى مُجرّد ناتج انعكاسي آلي لعامل واحد أو لمجموعة عِلل خارجيّة.

وفي هذا الضوء يكون التأويل النزيه للعمل الروائي انتصاراً لما نُسميه بـ"كرامة الرواية". شريطة أن نفهم الكرامة هنا بالمعنى الكانطي (٨): أي باعتبارها تعني ما يستمدّ قيمته من ذاته لا من غيره. و"كانط" يُميّز بين الثمن والكرامة. فما له ثمن يمكن تعويضه بشيء آخر مكافئ له، أما ما له كرامة فإنه يعلو على كل ثمن ولا يمكن أن يكافئه شيء. والرواية، بهذا المعنى، تكون كريمة متى وضعت قانونِ تخلُّقها بنفسها، واستمدت قيمتها أساساً من ذاتها، دونما انقطاع عن مرجعها المطوي بداخلها.

ومن البيّن أن وصف الرواية بالكرامة هو تمجيدٌ لها. مع الإشارة إلى أن الكرامة تُحمَل في العربية على الإنسان أساساً. وحينها يكون هذا التوصيف الثمين داعماً لـ"حياة الرواية" وانتصاراً لها: الشيء الذي يعني، في نهاية المطاف، أن التأويل النزيه هو في العمق احترامٌ لتلك الكرامة، ومُراعاةٌ لخصائصها وقيمها الجمالية والأخلاقية.

وخلافاً لذلك يكون التأويل الاستعمالي عبثاً بكرامة الرواية، وتسخيراً لها في أغراض نفعية ضيّقة لا تخُصُّها. ذلك أن أسوأ المؤوِّلين، "أسوأ القراء" هم أولئك الذين يتبعون طريقة الجنود النّهابين: يأخذون ما قد يحتاجونه، يُلطخون الباقي ويشبكونه، ثم يرغون ويزبدون ضدّ الكل" (٩).

صحيحٌ أنَّه لا تأويل يخلو من مصلحة، لأن التأويل كما أسلفنا معرفةٌ تحيا ضمن عالم يمور بالصراعات والمنافع والإرادات. لكن المصلحة في التأويل النزيه لها تفسيرُها الإبستمولوجي، مادامت المعرفة مشروطة بمُسبقات، وإذ لا وُجود لبراءة عُذرية أو تجرُّد جوهراني، أما المصلحة في التأويل الاستعمالي فلا تفسير لها إلا في الإيديولوجيا السالبة لكرامة النص والإنسان (١٠).

أو، إذا شئنا، يُمكن للتأويل النزيه أن ينطوي هو الآخر على "استعمال" ما، شريطة أن يكون مُحرِّراً ونقديّاً، وحافزاً على إطلاق قوى النص وقيمه المنافية لكل تكريس أو جمود؛ وشريطة أن يكون تأمليا مُقاوماً لكل هيمنة، مُخيفاً لقوى السّلب والارتكاس التي تفصل الإنسان عَمّا يستطيعه.

وبعبارة أخرى، فإن التأويل النزيه نقدٌ حيّ، حافزٌ على نشوة الانتماء للحياة، باحث عن قيمتها، محرّرٌ لإمكاناتها الضامرة. إنّه نقدٌ معارض لكل تسخير أو تواطؤ أو تآمر، لا يعبث بالنصوص ولا يُشوّه قيمها الجمالية والمعرفية.لا يسعى للتقوُّل فيها وعليها وفق إرادة تأويلية مُغرضة تجعلها حُطاماً وهشيماً، لا جمال ولا روح فيها، لا ماء ولا رونق.

١. ٢ – التأويل المتعاطف/ التأويل العنيف

يصدُر هذا التعارض عن سيكولوجيا معرفية تشفُّ عن طبيعة العلاقة بين الأنا والآخَر، بين المؤَوِّل والمؤلِّف. ذلك

Bayan Aug 09.indd 8 8/8/10 9:52:04 AM

أن التأويل المتعاطف يُسلِّمُ بملكية المؤلف للنص، من حيث كونه مصدراً للمعنى. وحينئذ، يكون القارئ مُحاكياً لأصل سابق عليه، وبالتالي مجرّد صدىً لصوت أصيل ومنيع: الشيء الذي يجعل فعل التأويل مُناظراً لفعل التأليف وقد ارتدّ على ذاته، وضاعف عباراته مُضاعفة المرآة للصور المنعكسة عليها.

وهكذا يختفي المؤوِّل في تضاعيف النص مُضحّياً بتوقيعه، أو جاعلا منه بالأحرى توقيعا أبيض يُفيد التضحية في سبيل المعنى الأول، المعنى المصون الموجود هُناك في انتظار من يفلح في الوصول إليه.

وحينها يتخلّقُ نوعٌ من التماهي بين المؤول والمؤلف يُفضي، في النهاية، إلى نوع من الاندماج الوجداني التّواق إلى فضّ مادية الأصوات والحروف والتحرر من ثقلها بغاية إدراك "روحانية" النص وتملّي عِبره ومغازيه الأخلاقية.

إن هذا النوع من التأويل، لا يصدُر بالضرورة عن تلقٍّ مُنبهر أو سلبي، إذ متى وجد ناقداً مُبدعاً، أوْقَدَ حياةً جديدة في النص، وبعث علامات وُجود صغير طافح بالغنى الإنساني والجيشان العاطفيً الخلاق.

وإذا كان الأمر كذلك، فإن التأويل المتعاطف يغدو مُشبعا بالحساسية الإبداعية، خصيباً وممتزجا بالنص، توّاقاً إلى الآخر، الذي قد يكون هو المؤلف نفسه أو أطيافه وقرناؤُه ورُصفاؤه المُكتشَفون عبر الكتابة.

إذا كان التأويل المذكور يقوم على نوع من التعاطف وبالتالي على نوع من الثقة في النص وقيمه ومغازية، فإن التأويل العنيف يشُك في اللغة وفي العلامات،

التأويل النزيه نقدٌ حيّ، حافزٌ على نشوة الانتماء للحياة، باحث عن قيمتها، محرّرٌ لإمكاناتها الضامرة. إنّه نقدٌ معارض لكل تسخير أو تواطؤ أو تآمر، لا يعبث بالنصوص ولا يُشوّه قيمها الجمالية والمعرفية. لا يسعى للتقوُّل فيها وعليها وفق إرادة تأويلية مُغرضة تجعلها حُطاماً وهشيماً، لا جمال ولا روح فيها، لا ماء ولا رونق.

ويرتابُ في القيم ذاتها. بل إنه قد يُفكر في التلقي من منظور "ضربات المطرقة العنيفة"، و"استراتيجيات الحرب"، و"آليات كشف القناع": الشيء الذي يعني أنَّ المعرفةَ التأويلية لقاءٌ مع العنف، إذ لا يُمكن لتأويل عميق إلاّ أن يكون عنيفا، مُقتحما لعُنف المجهول والخبيء والعنيد واللامرئي. وبالتالي لعُنف هوى الارتباط القاسي بالحياة.

وضمن هذا السياق يقول "دولوز" بصدد "بروست": "إنّ لازمة الزمن المُستعاد هي لفظةُ "إرغام Forcer": إذ ثمّة انطباعات تُجبرُنا على النظر، لقاءات تدفعُنا إلى التأويل، عبارات تقسرُنا على التفكير" (١١). ولذلك نجد "دولوز" و"فوكو" و"ديريدا" وغيرهم من "تلامذة نيتشه"، إنّما يصدُرون عن تصوُّر تأويلي يقرن استيلاد المعرفة بغُبار الواقعة، وهدير الحرب، وجَلبة المعارك، وقساوة الصراعات وشهوات الغلبة، وإرادات الغزو، وأشواق الانتصار.

أجل، إنّ "تأويليّة/ هرمنيوطيقا نيتشه"

Bayan Aug 09.indd 9 8/8/10 9:52:04 AM

هي التي سنّت قواعد السجال الحربي داخل ساحة التأويل. لذلك نجدُ فيلسوف "الإنسان الأعلى"، يُحدّدُ في سيرته الذاتية الفكرية "هو ذا الرّجل Ecce Homo" قواعد التأويل الحربي على النحو التالي: "إنّ تكتيك الحرب التي أشنّها قائمٌ في أربعة مبادئ: أولا، أنا لا أحارب إلا الأشياء "المختصرة" (...)وثانيا، لا أحارب سوى الأشياء التي لا يكون لي حلفاء ضدّها (...)وثالثا، لا أهاجم الأشخاص إطلاقا وإنما أهاجم أفكارهم باعتبارها مرآة مصقولة للثقافة المنحطة (...)ورابعاً، لا أهاجم سوى تلك الأشياء التي يتمّ استبعادُ كل الفروق الشخصية فيها" (١٢).

هكذا، يبدو العُنف التأويلي مُوَجّها ضد المعرفة "المنحطة" لا ضدّ أصحابها، موَجّهاً ضدّ خُصوم وأنداد عنيدين ضمن معركة مُتكافئة لا استنجاد فيها بالحلفاء والأشياع.

فهل يكون المؤول العنيف مُلزماً بمُنازلة خصم مكافئ؟

هل يَكون التأويل العنيف من نصيب النصوص القويّة وحدها؟ أيكون الناقدُ المُؤوّل، إن هُو رغب أن يكون عنيفاً بالمعنى الفلسفي، مُجبرا على أن يلتزم بمبدأ المُبدِع/ المقياس، المُبدع/ الندّ؟ وهل يتعيّنُ على الناقد المُؤوّل، لكي يكون ناقداً حقا، أن يلتزم بقاعدة مُواجهة النص العنيد الصّلب الذي دون التغلّب عليه خرطُ القَتاد؟

٣.١ – التأويل الدنيوي/ التأويل الديني

يُشكل مفهوم "الدنيوية /Worldmess Sécularité" حجر الزاوية في تأويليّة "إدوارد سعيد"، إلى حدّ أنه يكاد يوازي في أهميته مفهوم "الاختلاف Différance" لدى تفكيكية "جاك ديريدا".

ويقصدُ "سعيد" بـ"الدنيوية" علاقة النصوص بشروطها المكانية والزمانية، وتورُّطها في شبكة العلاقات السياسية – الاجتماعية المعقدة: الشيء الذي يعني ضرورة تخلُّص الناقد المُؤول من مصيْدة التخصص والحدود المعرفية العازلة؛ وانخراطه، بالتالي، ضمن تأويلية منفتحة و"يسارية" تُشدّد على "المحلي" و"الكوني"، وتهتم أساساً بعلامات الذاكرة والجغرافيا والمكان والمتخيل اللاّحم لسرديّة المجتمع الكبرى.

ولا شك أن ترداد "سعيد" الوسواسي لهذا المفهوم (الدنيوية)في أغلب كتبه ودراساته، إنّما ينمُّ عن رغبة قوية في التأكيد على علاقة التأويل بالعالَم، مُخترقا بذلك انغلاق النظريات الشكلانية المتطرفة التي تشغف بإجراء التمارين الخُطاطية على النصوص، فيما العالمُ ذاهبٌ نحو الجحيم!

ومن ثمَّ، فإن صاحب "الاستشراق" يرفض اعتبار النص مادة صوفية مُطهَّرة ومُعقمة، لكنه يحذرُ في ذات الآن السقوط في الانعكاس المرآوي، والتفريط في الجمال النصي. لذا نُلفيه يعتبر الفن الروائي بالذات جنسا دُنيويا مُنخرطاً في صراعات القوى، ومُتجذرا في الشبكة الثقافية السياسية. ولا يحصل ذلك سوى بقوة الرواية وجاذبيتها وقدرتها على التأثير بمُختلف مستوياته.

إنّ دُنيوية الرواية، في المنظور السعيدي، تتضمّن تلاوين شتى من المعاني المتراكبة: فهي تفيد إنتاج المعرفة الخلاّقة المنبثقة

Bayan Aug 09.indd 10 8/8/10 9:52:04 AM

عن أدبيّة النص وكرامته الفنية والتي بفضلها يشق طريقه في الحياة، كما تفيد نوعية ومستوى اتصال الأعمال الأدبية بالمؤسسات الفنية والثقافية والاجتماعية، وأخيرا تعني السمة العجيبة غير الميتافيزيقية التي تطبع هذه الأعمال بحيث تجعل منها "سحراً" دنيويا قابلا للتفسير والاستكناه رغم كل شيء.

وقد يكون من المفيد، أنْ نُشير إلى أنّ المفهوم المذكور ورد لدى عالم الاجتماع "ماكس فيبر Max Weber" عندما اعتبر "الإسلام" و"اليهودية" و"الكالفينية" ديانات دنيوية، قاصداً بذلك كون "الدنيوية" تنمُّ عن "اهتمام مُوجّه إلى هذا العالم لا إلى العالم الآخر، على الرغم من أن الإسلام والكالفينية يحضر فيهما البعث والحساب بقوة" (١٣).

غير أن "سعيد" يُطبّق المفهوم على النصوص البشرية، ويمنحه خصائص نقدية إجرائية مُعارضة للتأويلات التقليدية الجوهرانية التي تحصُر الأدب ضمن معان متعالية تُؤمن بـ"الأصول" والبواعث الأولى، فضلا عن مُعارضتها للمقاربات الشكلانية الضيقة التي تسعى لتطهير النصوص وتصفيتها ونسف مغازيها الإنسانية.

هكذا نُلفى "سعيد" يتحدث عن "النقد العلماني" في كتاب "العالم، النص، الناقد"، معتبراً أن "النصوص موجودة فعلا في العالم؛ ولكنّ بوصفها نصوصا فإنها تتموقع، أو تُموقع نفسها. ومن وظائفها كنصوص تموقعها هذا، وتكون هي ذاتها بلفتها لانتباه العالم" (١٤).

> الاختزالية هي نوعٌ من التقييم الذي يُطلقه الآخرون على ممارسة تأويلية ما. ومن هُنا، لا نجدُ ناقداً يُبادر إلى توصيف عمله بهذا النعت. وفي الوقت نفسه نجدُ الكثير من تقييمات "نقد النقد" تميل إلى وسْم مقاربات نقدية تأويلية بأنها اختزالية لا تستجيبُ لثراء النصوص الفنية واستقلاليتها.

وبذا تعارض تأويلية "سعيد" النظريات النقدية التي تعتبر النصوص موجودة داخل "عالم مُغلق وهرمسي لا علاقة له بالواقع" (١٥).

وفي كتاب "الاستشراق" يعتبر الناقدُ الفلسطيني الخطابَ الاستشراقي خطاباً دُنيويا منشبكاً بالمصالح المادية والأطماع الاستعمارية، لذلك نجده في الفصل الثالث من هذه الدراسة الرائدة (١٦)يصُكّ مفهوم "الدنيوية" مانحاً إياه كافة الخصائص والمقومات التي تَكفُل له التحقق الملائم والملموس، بحيث تجعله أداة تأويلية تمكّن من الفهم والحفر والتفكيك.

وفي كتاب "الثقافة والإمبريالية"، نجدُ الاستعمال الصريح لمفهوم "التأويل الدنيوي" الدال على الترابط الآثم بين البُنى الاستعمارية "المادية" والبنى الروائية "الفوقية" (١٧).

ومن المؤكد أن تبلور المفهوم يُعتبر سليل أبحاث سابقة لـ"سعيد"، إذ سبق له توظيف التأويل الدنيوي في أطروحته

Bayan Aug 09.indd 11 8/8/10 9:52:04 AM

الجامعية عن "جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية"، كما في كتاب "بدايات: القصد والمنهج" (١٨).

وفي تعارض مع "التأويل الدنيوي"، يقف "سعيد" عند "التأويل الديني" مُعتبراً مُعتنقيه بمثابة قساوسة في زيّ نقدي. لذا وجدناه يكشف عن الخلفيات الدينية لتأويلية كل من "نورثروب فراي" و"هارولد بلوم" و"فرانك كيرمو" وغيرهم. وكل هؤلاء ألفوا كتبا عن "الكتاب المقدس" وطبعوا مشاريعهم النقدية ببُعد لاهوتي صريح أو مُضمر (١٩).

وهكذا نلفي الناقد الفلسطيني يبدأ كتاب "العالم، النص، الناقد"، بمقدمة نظرية عن "النقد الدنيوي"، ويُنهيه بخاتمة حول "النقد الديني" (٢٠)؛ هذا الذي يظل مسكونا بفكرة قدسية النص، ولغزيته المتعالية، وأسلوبيته الصوفية.

ونودّ ضمن هذا السياق مُناقشة "سعيد" قليلاً على مُستوى عزله للدين عن الدنيا في مجال النقد التأويلي، لافتين النظر إلى تجذر كثير من النظريات والتيارات والمفاهيم النقدية في الرّؤى الدينيّة.

ومن ذلك، ما سبق أن لامسناه بصدد علاقة مفهوم "الحوارية" بالديانة المسيحية(٢١). وكذا، الإشارة إلى الأسس البروتستانية لأطروحات سِفر "تشريح النقد" للناقد الكندي نورثروب فراي؛ وهو السّفر الذي ترك أثراً بالغاً في الشّعرية الأدبية دون أن تكون جذوره الدينية مُضرّة بمُلاءمة الكثير من تصوّراته وآلياته في مقاربة النصوص وسبْر أغوارها العميقة. بل إن نظريته في التمفصل الخصيب بين البنية الميتولوجية والمحتوى الإيديولوجي لتُعَدُّ بحق مكسبا كبيراً للفعالية التأويلية. فالإقرار بالأصل الديني لنظرية ما، لا يعني الشك في صلاحيتها العلمية ونجاعتها الدنيوية. ومن ثمَّ فإن الموافقة، مثلا، مع "دوركايم" على الأصل الديني لمفهوم "الطاقة" لا يسلب مدلول الطاقة الذرية قيمته العلمية. ونحن واجدون دراسات حديثة قاربت تاريخ العلاقة بين العلم والدين. فقد كشفت الباحثة العلمية الشهيرة "مارغريت فرتهايم " عن ذلك، من منظور إبستمولوجي، ذاهبة إلى أن "المعتقدات الدينية ورؤى العالم شكلت وجهة العلم بصورة حاسمة طوال القرون" (٢٢). بل إن مجال الفيزياء على وجه أخص، هو العلم الذي له "الطابع الأكثر تجريداً وتفوقا وعلاقة بالدين بين العلوم الحديثة" (٢٣). هذا ناهيك عن البعد الديني في علم الرياضيات، فـ"الفيثاغورسيون نظروا دائما إلى الرياضيات على أنها دراسة المجال المتعالي للآلهة القديمة" (٢٤).

وعبر القرون كانت الرياضيات والعلوم تُوجهُهما معتقدات دينية خاصة ترى بأن الله لا يخلُق عالما يفتقر إلى التناظر والتناغم. وقد تفاعل العلم مع النظام الديني المعترف به على أساس أنهما على الأغلب مُترادفان أكثر ممّا هما مُتنازعان. وكان الكثير من العلماء يُكرسون أبحاثهم لمهمة اكتشاف النظام الأساسي الذي من شأنه أن يُبرهن على وُجود تخطيط إلهي شامل" (٢٥).

إذا كان الأمر هكذا في العلم الدقيق، فكيف بالنقد وهو فعالية إنسانية مُنخرطة في المتخيل الاجتماعي بمجموع أهدابه؟ والحالُ أن الدراسات السوسيولوجية

Bayan Aug 09.indd 12 8/8/10 9:52:04 AM

الحديثة ما فتئت تؤكد المبالغة في تقدير حجْم "الدّنيوة" وإقرار حتميتها.

فثمة مؤشرات عديدة تجعلنا نفكر أن ما ذكر في صدد موت الدين كان أمراً مُبالغاً فيه. وهُناك أيضا الكثير من الدلائل على انبعاث قوي للدين حتّى في أكثر الفئات علمانيةً... وثمة بالتالي حدود للدَّنْيَوة لأن العالم المُعلْمَن عجز عن الإجابة على أعمق الأسئلة المتعلقة بالوضع البشري: من أين نأتي؟ وإلى أين نذهب؟ ولماذا؟ أسئلة لا مفر منها، "والديانات" البديلة لم تُقدم سوى أجوبة مُبتذلة. وفي نهاية الأمر، قد يكون انقلابُ سيرورة الدّنيوة على نفسها احتمالاً مُمكنا بسبب الضجر المُعمَّم في كُلّ عالَمٍ يُريد أن يكون بلا إله (٢٦).

وغير خاف أن التفكيكية المتطرفة، وهي مدرسة تأويلية ما بعد حداثية، ذات جذور يهودية عميقة لا لبس فيها، لأنها نهلت بقوة من التراث التأويلي في التلمود أو "القبالة". بل "إن كلمة (Kaballe) (أي قبالة) العبرية اعتُبرت مرادفة اشتقاقيا لكلمة (receptio) (أي تلقي) اللاتّينية" (٢٧).

فتاريخ تفسيرُ التوراة، يكشف لنا أن تلقي النص المقدس أمكنه أن يكتسيَ على امتداد الأحقاب طابعاً حيّاً ومُنتجاً، إذ "تأويل الشراح اليهود للتوراة علَى نحو صوفي ورمزي ساعد شعبهم على تأويل الدوكسا Doxa بطريقة جديدة تناسبُ معاناتهم للنفي والاضطهاد" (٢٨).

ومعلوم أن القبالة (٢٩)هي العقيدة التأويلية التي جعلها بنو إسرائيل محل الرسالة اليهودية "وأن الحرف لديها كائن حيّ مُفكّر له علاقة بالخالق والمخلوق، علاقة وساطة، ولذلك جعلوا الحرف والكلمة والعدد وسيلتهم في الاتصال بالقوى الخفية والخالق سُبحانه بعد أن حَرّفوا كتابه" (٣٠).

وإذا كانت "Kabballe" العبرية تُرادف "receptio" اللاتينية، فلم لا نُفكر في كلمة "التدبُّر" (٣١)القرآنية العربية كنظير ممكن؛ نظير له بالطبّع آلياته الخاصة في الفهم والتأمل والتذوق واستخلاص القيم والمعاني؟

لم لا نفكر في الأصول الدينية والمعرفية والثقافية لهذا المفهوم العربي – الإسلامي عسانا نستخلص منه منظورا مثرياً لـ"جمالية التلقي" أو "لنظرية التلقي" على الإجمال؟ أليست المدارس النقدية إجابات ضمنية على أسئلة ثقافية وأدبية متجذرة في المجتمعات، وتحديداً في شبكاتها السلطوية والمخيالية؟ ألا تحمل النظريات النقدية في لا وعيها المعرفي آثار شعور جمعي أو جُرح سري لأمّة بالكامل؟ ألا تُخفي تحيزات وأهواء؟

نعم، إن الوعي النقدي يحفز بنا إلى مزيد الحفر عن التداخلات العميقة بين الديني والدنيوي في المجال النقدي التأويلي تحديداً.

وقد يكون من المفيد أن نبحث في الخلفيات الثقافية (والدينية) للمناهج التأويلية على غرار ما فعلته الباحثة الأمريكية "سوزان هاندلمان" في كتابها: "قتلة موسى"، والذي كشفت فيه عن الأصول الحاخامية لطروحات بعض المفكرين والنقاد المؤثرين، من ذوي الانتماء اليهودي ثقافةً إن لم يكن تديُنا، مثل "جاك دريدا" و "هارولد بلوم"، ومثل "فرويد" و "جاك لا كان"، اللذين

Bayan Aug 09.indd 13 8/8/10 9:52:05 AM

كان لهما أبلغ الأثر على النظرية الأدبية. بل إن "دريدا" كان واعياً بهذا التأثير ورُبّما مُفاخراً به، ولذلك وجدناه يُمضي بعض مقالاته ودراساته باسم "الحاخام دريدا" (٣٢).

كما لا يفوتنا هُنا بالذات أن نُذكر بالأثر البالغ للقرآن الكريم على النقد العربي من الوجهة البلاغية والجمالية، وكذا من وجهة تقدير ما يُسمَّى "بسُلطة النص" (٣٣).

هكذا يتسبَّبُ التعارُض بين التأويل الديني والتأويل الدنيوي ضمن الفضاء الثقافي الفني المسكون باللاّشعور المعرفي" إذ في ما تعرفُه نظريّةٌ تأويلية عن نفسها رُبّما يرقد ما لا تعرفه. وحفريات المعرفة تُعلمنا أنّ النزوع العلماني أو القصد الدنيوي لنظرية أو اتجاه أو تيار لا يُعفي من تغلغل اللاشعور الديني في البنى العميقة للرؤية، خصوصاً في "المجتمعات النصية" أو ما يُسمّى بمجتمعات "أهل الكتاب"، المنتجة لتآويل تنجذب إلى كوكب "الكتاب – الأم". وعلينا أن لا ننسى أنّ المعرفة وإن رامت العَلْمنة، فإنها تتنفّس ضمن ثقافة يُشكل الدين وقوداً لسرديتها الكبرى، وروحاً لحياتها المادية وقواها المتحركة.

وما قصدنا إليه، بعد هذا، هو مُحاولة زحزحة الحدود، ولو قليلا، بين التأويلين اللذين رآهما "إدوارد سعيد" مُتعارضين تماماً. فَمَنْ أدرانا بأن تأويلية سعيد نفسها تتشرب في مقاصدها العميقة عناصر ونزوعات دينية؟

٢ – الوفاء والحرية

تراوح التأويلات بين التقيُّد بالمعاني "الحرفية" للنص، والتحرُّر منها: الشيء الذي يُفضي إلى إنتاج منظومات تأويلية تضمُّ ضمنها أشكال شتى من القراءة. وفي هذا الأفق يُمكن الخلوص إلى ما يلي:

١.٢ – التأويل الحرفي

يتقيد بظاهر النص ومقاصده "الأصلية"، إذ يرى أنّ الظهور اللفظي عبارة عن حمل اللفظ على الحقيقة، وعلامتُها "التبادر" الذي هو انسياب المعنى إلى الذهن مُباشرة عند قراءة النص.

غير أن هذا التبادر له أسبابٌ قد تكون مُختلفة بين قارئ وآخر، فبعضها قد تكون له بواعث ذاتية، وبعضُها الآخر قد يندرج ضمن البواعث العامة التي يختلف مداها وتتنَوَّعَ طبيعتُها بين "جماعة قرائية" وأخرى تبعاً لنوعية القبلية المعرفية. هذا فضلا عن كون المعاني الحرفية يختلف إدراكُها بحسب اللغات والثقافات: الشيء الذي يعني بأن ثمة مرجعيات في التلقي مهما كانت درجات اقترابه أو ابتعاده عن النص.

وعليه، فإن التأويل الحرفي يجدُ مُسَوّغه التداولي والمعرفي في "المعهود" ضمن الثقافات. والمعهود هو: مجموع الأعراف والقواعد والخصائص والأساليب والمعاني اللغوية وجميع أوجه الاستعمال اللغوي وأنواع المجال التداولي بين مستخدمي لغة معينة (٣٤). وبذلك فهو (أي المعهود) يُمثل ضبطا لتلقي النص من جهة ربْطه المرجعي بأعراف وقواعد لغوية، أو موقفية، أو دينية.

ولذلك وجدنا أنصار التأويل الحرفي يتقيدون بهذا المعهود الذي يشكل سُلطة ثقافية قد لا يعي ثقلها قارئ النص، ومن ثمّ مُعارضتهم لكل معنىً يُجاوز الظاهر

Bayan Aug 09.indd 14 8/8/10 9:52:05 AM

بحسب القاعدة أو العرف.

ولاشك أن التأويل الحرفي للنصوص الأدبية عبر إرجاعها إلى المعاني الظاهرة المعهودة، إنما يُضرُّ بقيمتها الجمالية. بل ويَحْرِفُ سَننها الفني.

ورغم البراءة الظاهرة لهذا النمط التأويلي وقصْده للمعاني القريبة، فإنه ينمُّ عن حضور تصوّر للنص من جهة كيانه وقصده ووظيفته، ولذلك سمّيناه تأويلا. إذ القراءة الظاهرة هي الأخرى لها خلفياتُها الثقافية والمعرفية المنشبكة بالمجتمع، والمندرجة ضمن صراع القوى والتنازع على الخيرات الرمزية. هذا إضافة إلى حصول فروقات مُمكنة بين تلقيات تروم جميعُها المعاني الظاهرة.

وما يهُمُّنا بالأساس هو انصراف التأويل الحرفي عن الموضوع الجمالي للنص، وإخفاقه في تفكيك شفراته الفنية وتقدير رمزيّته المائزة. وقد وجدنا الرواية بالذات، في الثقافة الحديثة، من أكثر الأجناس الأدبية تعرّضاً لتأويلات حرفية متفاوتة.

ويكفي أن نتذكّر مصير رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ، التي صودرت ومُنع نشرها، وصدرت في حقّها إدانة من مؤسّسة الأزهر بدعوى مسّها لقُدسية الأديان. بل إن كاتبها تعرّض لمحاولة اغتيال حتّى بعد نيله "لجائزة نوبل"، أو بسبب نيلها بالذات.

والحال أن "محفوظ" إنّما كتبها وفق رؤية روائية رمزية توحي بوجُود "عالم قرين" يستدعي تأويلاً تفاعليا يُراعي المسافة الجمالية بين النص والواقع، ويأخذ بعين الاعتبار الخاصية الاختلافية والاختلاقية للرواية بالذات.

يقول عميد الرواية العربية عقب نجاته من الاغتيال مُستنكرا التأويل الحرفي لأولاد حارتنا: "إن الرواية التي أقتل بسببها ليس فيها أي اجتراء على الذات الإلهية أو استهزاء بالأديان السماوية، إنما مثلها مثل "كليلة ودمنة" تُوجد عالماً منظورا لتوحي بعالم وراءه" (٣٥).

هكذا يُعبّر "محفوظ" عن موقفه من القراءة الاتهامية التي طاولت نصّه، مُذكراً بتراث سردي رمزي يتعيّن أخذ سننه الفني بعين الاعتبار. ويتعلّق الأمر بـ"كليلة ودمنة" التي سبق أن ألمعنا إلى تأثيرها الخفي في أشكال من الرواية العربية الحديثة.

وعليه، فإن التأويل الحرفي للأدب الروائي قد أوجد معركة بين المؤسّسة الروائية والمؤسسة الدينية وأفضى إلى حروب لا تنتهي (٣٦).

ومن المفارقات الدّالة أن تكون روايات محفوظ بالذات ساحةً لصراع التأويلات المتناقضة، والتباري في توليد الموضوعات الجمالية واللاّجمالية المتباينة: "فنحن نلتقي به عند باحث وقد صوّره كاتب الاشتراكية الأول الذي وقف حياته وإنتاجه للدفاع عنها، كما نلتقي به عند باحث آخر وقد أصبح كاتب الإسلامية الروحية" (٣٧).

ونتذكر أيضاً محنة رواية "وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر التي أوْقدت نار الغضب لدى كثير من "الجماعات القارئة"، حيث راحت تُعبِّر عن "انفتاح" الرواية بطريقتها الخاصّة، صادرةً في ذلك عن تأويل حرفي يتلقّى النص خارج مداره الجمالي.إذ يعزل منه مقاطع سردية مُعينة خارج سياقها الفني، أو

Bayan Aug 09.indd 15 8/8/10 9:52:05 AM

يُحيل محكيات بأكملها إلى عالم مرجعي يعتقد حتماً أنه الواقع الملموس والمباشر.

لكن المحنة الأقوى والأشهر، كانت هي تلك التي أوقدتها رواية "الآيات الشيطانية" لسلمان رشدي. فقد أثارت ردود فعل خطيرة في مناطق متباينة من العالم اتسمت بالاتساع والذهول والتباين الشديد في المواقف.

ففي حين شهد العالم الغربي اهتماماً ملحوظاً بالرواية تمثل بترشيحها لجائزة "البوكر" البريطانية الشهيرة؛ وإصرار ناشرها على عدم سحبها من الأسواق؛ ورفض وزير الداخلية البريطاني التوسع في تطبيق قانون التجريح ليشمل الإسلام في بريطانيا؛ وتنادي المثقفين والكتاب في بريطانيا والغرب للدفاع عن "رشدي" وحريته في الكتابة، شهد العالم الشرقي والمنتمون إليه من المسلمين في الغرب ردود فعل مناقضة شملت منع الكتاب في العديد من المناطق الإسلامية، وحرق نسخ منه في مدينة "برادفور" البريطانية؛ وتنظيم المظاهرات في لندن وسواها من مدن الغرب، وفي باكستان وغيرها من دول الشرق بلغت حدّاً من العنف أودى بأرواح الكثيرين، والتظاهر أمام السفارة البريطانية في طهران، وإعلان يوم حداد وطني في إيران كلها، وإصدار فتوى بهدر دم "رشدي"، وأخيرا قطع العلاقات بين إيران وبريطانيا (٣٨).

وكل هذا حدث بسبب رواية، أو بالأحرى بسبب تأويل حرفي لرواية: الشيء الذي يعني من جهة، القوة الدنيوية للأدب الروائي، كما يعني من جهة أخرى، ارتباط التأويل بالمؤسسة.

غير أن تلك المعارك احتلت بالتّمام (بالمعنى الجغرافي)استقلاليَّة الأدب بشكل كامل (٣٩)، لأنها سيَّست الموضوع الروائي وقرأته خارج رهاناته الجمالية والثقافية.

لذلك وجدنا مُقاربات مغايرة للنص المذكور تسعى لتصحيح صورة التأويل، من خلال إنتاج تلقٍّ يحترم السّنن الروائي، ويُقدّر المنطق المغاير لخطابه.

ومن ذلك تأويل "كونديرا" الذي رأى في "الآيات الشيطانية" ابتكاراً لعبيا، جعله يفهم للمرّة الأولى "شاعريّة الدين الإسلامي والعالم الإسلامي" (٤٠). ولذلك فإن "رشدي"، وفق تأويله، لم يُهاجم الإسلام، بل كتب رواية. وقراءة "الآيات الشيطانية" من منظور فتوى "الإمام الخميني" إنما يُحوّل الفن الروائي إلى "مجرّد جسم جريمة. فالاتهام وحده أصبح حقيقة، والرواية لم تعُد موجودة" (٤١)لأن موضوعها الجمالي أعدم بالكامل.

وضمن ذات السياق يقدم "كونديرا" عناصر كُبرى لتأويل مُغاير يُركّز فيه على شاعرية "الغموض" الروائي، وأساساً على جمالية "الحُلم" المُضمَّن في المحكي السردي المُثير للاحتجاج، مؤكدا على أنه مجرّد حُلم، أي مجرد تقنية سردية تقبل تآويل شتّى (٤٢).

وعليه، فإن التأويل الحرفي للرواية غالبا ما ينطلق من أفق انتظار جاهز، مستحضرا عدداً من المسبقات الفكرية والنقدية التي لا تراعي البُعد الاختلافي للرواية، مهتمة بدل ذلك بإصدار أحكام ناجزة تصل حدود الاتهام: الشيء الذي يُفضي غالباً إلى اصطدام دنيوية الرواية وغناها بالتّصوّر الأحادي المغلوط

Bayan Aug 09.indd 16 8/8/10 9:52:05 AM

للمقدّس والتفكير الديني.

٢.٢ – التأويل الاختزالي

وهو من الأنماط الشائعة، لأنه مُريحٌ عادة للتفكير النقدي من جهة إرجاع ظاهرة فنية معقدة إلى مُعادل اجتماعي أو نفسي أو سياسي وحيد ومغلق.

لذلك وجدنا أشكال شتى من القراءة النقدية، يُمكن إدراجها ضمن هذا النمط. مادامت تعتبر الرواية تجليا بسيطاً لعوامل أساسية ومعروفة لدى الحسّ المشترك والتداول الثقافي العام.

و"الاختزالية" هي نوعٌ من التقييم الذي يُطلقه الآخرون على ممارسة تأويلية ما. ومن هُنا، لا نجدُ ناقداً يُبادر إلى توصيف عمله بهذا النعت. وفي الوقت نفسه نجدُ الكثير من تقييمات "نقد النقد" تميل إلى وسْم مقاربات نقدية تأويلية بأنها اختزالية لا تستجيبُ لثراء النصوص الفنية واستقلاليتها.

وقد وسّعت بعض الآراء التصنيفية مفهوم الاختزالية، فرمت به كل مقاربة نقدية تقول بالانعكاس أو بالوظيفة. والحال أن الأمر، يتعلق، كما بيّنا ذلك، بمنظورية المعالجة في حدّ ذاتها، وطبيعة انفتاحها ومدى مرونتها ووعيها بالمشترطات الفنية للنص وعلائقه المعقّدة بالواقع.

والرواية بالذات، لا يُمكن عزلها عن مرجعها ولا عن ذات مؤلفها، ولا حتّى عن أثارها وسُلطها في الواقع الاجتماعي والسياسي: الشيء الذي يعني أنّه مهما بدا تمثيلُها جماليا صرفا، فإن لها جذوراً في الموقع الثقافي الذي منه تنبثق وضمنه تُتلقّى.

وما نقصده إذن، هو أن وسْم التأويلات بالاختزالية، إنما يكشف عن انتفاء الوعي النقدي بالطبيعة الأجناسية للرواية، وتلاشي قيمتها الجمالية، وحياتها المائزة ضمن باقي الكائنات المادية والرمزية.

وكنا قد رأينا بأن التأويل يُمكنه أن يستخلص من الرواية علاماتها الذاتية والاجتماعية والسياسية، وحتى الفلسفية والأنتروبولوجية، دون أن يكون اختزاليا بالضرورة. بل بالعكس، إن إنجاز تأويل منفتح على المرجعيات السابقة متى وجد ناقداً متمكناً، أفضى إلى موضوع جمالي روائي غني ومنتج، يُوسِّعُ الفهم، ويُخصب النص والمرجع معاً.

٣.٢ – التأويل التفاعلي

وهو تأويل يُراعي حقوق القارئ والنص معاً. ومن خلاله يُمارس الناقد المُؤوّل ذكاءه وخبرته في القراءة مُتخلّصاً من عُقدة النقص تُجاه النص المُـؤوّل. بل وذاهباً بالتأويل إلى حدود "الإبداع"، واستثمار "الخيال النظري".

إنّه تأويل لا يتطرّف في استخلاص المعاني إلى ما لا نهاية: لا يُشرذِمُ النص، ولا يفتحه أمام كل الاحتمالات والصُّدف والإساءات. كما أنه لا يتقيد بالمعاني الظاهرة والمعهودة، ولا ينخدع بالعلامات الناتئة ولا بالإشارات المُضللة.

ومن ثمّ وجدنا هذا النمط التأويلي مُعتدلاً متوازناً يؤمن "بحُدود" ما (٤٣)، كما يُؤمن بـ"مسؤولية" النقد والناقد (٤٤): الأمر الذي يحقق له نوعاً من الاتساق والانفتاح في آن واحد. كما يُحقق له التحقّق ضمن أشكال قرائية متعددة تروم بناء "الحوار"، وتشييد "ديمقراطية" القراءة، وتوسيع مجال التلقي من جهة مُقارنة النص المـؤوّل بنصوص أخرى

Bayan Aug 09.indd 17 8/8/10 9:52:05 AM

تنتمي لثقافته أو لثقافات أخرى. بل ومقارنته بنصوص فنية تنتمي لأنظمة سيميائية مغايرة. وكذا قراءته "طباقيا" في ضوء نص مُضاد (٤٥).

وفضلا عن هذا، فإن "التفاعل" قد يتخذ صُورا أخرى منها:

مُقاربة النص وفق رؤية نقدية مُركّبة تنتمي لمناهج مُتباينة (٤٦)، أو الاقتراب منه عبر عرضه في مرايا جنس أدبي مُغاير(٤٧)، أو البحث في علاماته من جهة الإيجاب والنفي وفق نظرة نقدية "انشطارية" (٤٨)، أو فحصه من الداخل عبر تشخيص أعراضه واستنطاق مسكوته، أو ترميم ثغراته وتقرّي إضافاته وفق نظرة "تفكيكية مُستنيرة" (٤٩).

٤.٢ – التأويل التقويضي

وقد سميناه كذلك تفاؤلاً بإمكان التفكير في علاقة انفتاح واستثمار بين "التأويلية" و"التقويضية " (٥٠)برغم المسافة المعرفية أو البَون النقدي الذي يُميّزُهما.

إذ المتأمل في التقويض والتأويل يجدُهما منحدرين من المنبع الهيدغيري: فعن "هيدغر" ورث "دريدا" آليات الإزاحة والزّحزحة والإرجاء، وبالتالي آليات "القسوة النقدية"؛ وعن "هيدغر"، دائماً، ورث "غادامير" منظورات الفهم والانفتاح والتسمية.

وفي هذا الضّوء، يصدُر المنهجان معاً عن مقولة: "الفهمُ، هو أكثر من لغة"، لأن الفهم "التأويلي" هو إصغاءٌ ومُجاوزةٌ للمعنى المبذول واستنطاقٌ لمنظورية الحقيقة، كما أن الفهم "التقويضي" هو لوعةٌ وألم وتحرُّقٌ للحقيقة المُرجأة إلى ما لا نهاية.

غير أن "التقويضية" في تطبيقاتها المتطرفة تُغالي في نفي الحقيقة، بل وتذهب إلى استحالتها؛ كما أنها تغالي في توليد تناقضات النص و"إحراجاته" و"مآزقه" إلى حدّ هدمه بالتمام، وتحويله إلى هشيم أو حُطام.

فهل يكون هذا الشكل القرائي المنتمي للنّمط التقويضي مُنبثقا عن كراهية عميقة ومُلغزة للنص؟ هل يكون صادراً عن تشاؤم معرفي لا يُبقي ولا يذر؟ أيكون تعبيراً عن "أزمة النقد" على شاكلة ما رأيناه بصدد "أزمة الرواية" و "أزمة الأدب" عامة؟

أيكون سليل حكاية دينية تقول، بأن النبي "موسى" بعد كتابته للوصايا العشر بوحي من الله، استشاط غضبا من هارون ومن العجل الذهبي فرمى الألواح التي تتضمنها، وتكسرت إلى آلاف الأجزاء التي تعَذر جمعها. فكان من المفروض إذن على موسى أن ينسخها في ألواح جديدة. وهي النص الموجود اليوم والذي لا يُمَكّننا من معرفة الأصل القديم الغني لكنّ المكسور والمحطم، إلاّ ببناء وجبْر وتعليق وترميم؟ (٥١)

هل تحطيم النص، إذن، استعادةٌ للتحطيم النبوي للألواح؟ أو هو محاولة لبعث النّص – الأصل المفقود في الجوهر وفي التاريخ؟

وفي مقابل هذا التقويض وبتقاطُع معه، يُمكن اجتراح "تقويض معتدل"، هو الذي نفضل تسميته بـ"التفكيك" مفيدين من دلالات هذه التسمية العربية، المُحيلة على "العزل" و"التخليص" دون "التخريب" و "النقض الكلي": الشيء الذي يعني أن "التفكيك" إنما ينهض على التشريح،

Bayan Aug 09.indd 18 8/8/10 9:52:05 AM

الذي يشخص أعراض النص وتمفصلاته وقطعه وكسوره، لكن في اتجاه البناء وإعادة التركيب، واستخلاص "قراءة تحريرية" أو "إعتاقية".

وهكذا يُمكن ردّ هذا النوع القرائي إلى "التأويل التفاعلي" المنفتح على التقويضية، لكن دون الوقوع في مصيدتها. في حين تظل المقاربة التقويضية المتطرفة نمطاً قرائيا آخر يبتعد بمسافة أكبر عن "التأويلية" من جهة الخلاف حول "مشكلة الفهم"؛ لكنّ تنازلات "ديريدا" المستشعرة لقسوة التقويض والرّاغبة في منحه قَبَساً من الأخلاقية والإنسانية، وكذا المراجعات الأخيرة "لغادامير" بصدد تعميق مسألة الفهم نزولا عند الانتقادات القاسية "لدريدا" خلال حواراتهما العاصفة، بإمكانها أن تفتح أفقا للبحث في مجالات التفاعل والحوار والإغناء المتبادَل.

٣. التركيب

نستخلص من مجموع العناصر السابقة، انشباك التأويل بمجموعة من الإشكالات النقدية الدقيقة التي تهُمّ مُقاربة الموضوع الجمالي للنص الأدبي عامة، والنص الروائي بوجه أخص. وذلك من جهة العلامات الحكائية والخطابية الثرة، التي يزخر بها هذا الأخير على مُستوى رمزية السّرد وقوة الخيال وتعقّد تجربة الزمان – الفضاء.

ولقد سمح لنا نقاشُ بعض القضايا بالوقوف على الخصوبة المتجدّدة لكثير من المفاهيم المنبثقة عن الحقل التأويلي الشاسع: الشيء الذي يستدعي ضرورة مُواصلة الجُهد لأجل اجتراح مقاربات تأويلية مُلائمة ومتوازنة تراعي الخصوصية الثقافية والحضارية للنص الأدبي العربي، وللفن الروائي بالتحديد؛ الذي وإنْ نما ضمن سيرورة المثاقفة، فإنّ له شارات تُميّزه وتهبه "عبقريته" الخاصة. ذلك أنّ استقباله للأشكال الغربية لم يحصُل في فراغ دونما تطويع أو تمثل؛ كما أن ذاكرته التراثية لم تكن عديمة التأثير، بل إنها أثرت التجربة وجَذرتها "داخل المكان"، ومنحتها دينامية قوية ضمن فضاءٍ تناصي متعدد.

ومن المؤكد أن مُشكل "الفهم" يظل حجر الزاوية في كل اقتراب تأويلي من النص الروائي الذي طرح تحديات قرائية دقيقة على "الجماعات القارئة" و "قادة الذوق" و"مؤسسات التأويل"، إلى الحدّ الذي وجدنا فيه كثيراً من الروايات واقعةً بين حدّيْ القلم والسيف: الأمر الذي يُفيد القوة الدنيوية للرواية وأثرها الملموس والرمزي في الجدلية الاجتماعية وصراع القوى وتضارُب الرهانات. وهو ما يُبعدنا عن تلك النظرات التبسيطية التي قلصتها إلى مجرد زخرف سردي أو تسلية مبتذلة أو استعارة فارغة.

وعليه، فإن تأويلات الرواية تنبثق عن المصلحة بما هي "رضىً ومقدرةٌ على التمني المنبثق عن علاقة خاصة بالموضوع، إذ أنها تشترط مُسبقا احتياجاً ما، أو أنها تُنتج احتياجا ما" (٥٢). إلاّ أن هذه المصلحة تختلف حسب ميولها ونزعتها. فقد تكون مصلحة أداتية تجريبية تبتذل النص الروائي وتحوّله إلى ذريعة لا غير. وقد تكون مصلحة إنسانية تواصلية تحترم كرامة الرواية وتشتغل لأجلها، فتشتق منها فائدة ومُتعة وقوة.

وبهذا المعنى، يُمكن الحديث عن

Bayan Aug 09.indd 19 8/8/10 9:52:06 AM

"أخلاقية التأويل": الشيء الذي يدعو إلى إعادة إدراج القيمة الأخلاقية في المبحث الجمالي، إذ في كل قراءة تكمُنُ نواةٌ أخلاقية ما. أليس النص كائناً حيّاً كما أسلفنا؟ ألا يشمل الفهمُ قضايا الإنسان والنص معاً؟ ألا يتضمن التأويل سُلوكا ووجدانا وقيما متجذرة في الذات والوجدان؟ ألا تكشف الممارسة التأويلية عن طريقة التعامل الشخصي مع باقي الكائنات؟ ألم تكن "التأويلية" ذاتُها دالةً في البداية على مهارات وقدرات فهم الناس والإصغاء لكيانهم، ومعرفة السُبلَ الناجعة للتفاعل معهم؟

إن هذا أدعى في نظرنا لإعادة الاعتبار للمبحث الأخلاقي، في كل تفكير متجدّد حول منظومات التأويل وأنماطه وتقنياته ومرجعياته.

وفي تواز مع هذا المبحث، يُمكن تعميقُ النظر في الأصناف الممكنة للتأويل من جهة منبعها "الأنطولوجي". وقد رأينا كيف أن التأويل الحرفي ينبُع من الحرف القاتل (لأن الحرف يُميت والرمز يُحيي)، كما ألفينا التأويل الاختزالي منبثقا عن الواحد المنغلق (قد يكون الواحد المتوحش)، فيما لمسنا من خلال بعض سمات التأويل التفاعلي صدوره عن المُمكن، أمّا التأويل التقويضي فإمّا أنه يصدُرَ عن العدم إنْ كان متطرفا، أو يصدُر عن "المثنى Du(a)l" إن جَنَح صوب التفكيكية المستنيرة.

وعليه، فإن التأويل ما زال يطرَحُ الكثير من التحديات على النظرية، التي ستتكمشُ لا محالة إن هي عزلت نفسها عن حياة النص، وغفلت عن طابعها النسبي ودلالتها الضمنية ووعيها المحايث.

ولقد غدا واضحا أن النظرية كما تقوم الآن نظرية نقد روائي أكثر منها نظرية رواية، فهي أنجزت تكاملا داخل ذاتها أكثر مما أنجزته في حدود الجنس الذي تتغيّا إدراكه وفهمه وضبط قوانينه. والسبب واضح: ليس للرواية هوية ثابتة، فهي دائمة متقدمة على قواعدها المنظمة "لألعابها" المتنوعة واللاّنهائية. فلمَ لا نجعل القواعد الأجناسية تأتي إلينا عبر التعلم والممارسة، بدل الذهاب إليها من خلال الترسيمات المُسبقة والمقدمات النظرية الجاهزة؟

وجليٌّ أن هذا التساول لا يفيد التحرر من النظرية، بل يروم التفكير في تحريرها، والبحث في حدودها ومدى قدرتها على مُجاوزة الانغلاق وتوليد الموضوعات الجمالية المُمكنة والجديدة، ولوْ بنفس الصيغ المفهومية التي يتعين تبدّل دلالتها من ناقد لآخر ومن جماعة قارئة لأخرى.

الهوامش:

١ – استوحينا هذا التعارض من: د. نصر حامد أبوزيد، الخطاب الديني، رؤية نقدية، نحو إنتاج وعي علمي بدلالة النصوص الدينية، دار المنتخب العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص. ص. ٧٩ – ٨٢.

وكذا مِنْ: عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص. ٢١.

٢ – أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٦، ص. ص. ٧٣ – ٧٥.

٣ – د. نصر حامد أبوزيد، الخطاب الديني، رؤية نقدية، مرجع سابق، ص. ص. ٧٩ – ٨٠. وواضح أن "نصر أبوزيد" يعتبر التأويل المغرض تلويناً،

Bayan Aug 09.indd 20 8/8/10 9:52:06 AM

ولذلك يُراوح بين التّسميتيْن.

٤ – انظر: مارتن هيدغر، إرادة القوة باعتبارها فنّاً، ترجمة د. جورج كتورة، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد السابع، صيف ١٩٨٩، ص. ٣٧.

وقد أفدنا الكثير من هذه الدراسة التي يُعيد فيها هيدغر النّظر في التأويلات الخاطئة للفلسفة الجمالية لدى كانط، مستثمرا بالأساس المفاهيم الجمالية النيتشوية المضمّنة على الأخص بكتاب "إرادة القوة".

٥ – نيتشه (عن)المرجع نفسه، ص. ٤٣.

٦ – Cf: Maurice Blanchot, Le livre à venir, folio, Gallimard, ١٩٥٩, p. p. ١٢٠ – ١٢٣.

٧ – نيتشه، العلم الجذل، ترجمة: د. سعاد حرب، مرجع سابق، ص. ص. ١٨٩ – ١٩٠.

٨ – راجع: امانويل كانط، تأسيس ميتافزيقا الأخلاق، ترجمة عبد الغفار مكاوي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٠، ص. ٨٣.

٩ – فريدريك نيتشه، إنسان مفرط في إنسانيته، كتاب العقول الحرة، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص. ٤٧، شذرة ١٣٦ (موسومة: أسوأ القُرا).

١٠ – نقصدُ هنا الإيديولوجيا بالمعنى القدحي: أي كوعي مغلوط يحجُب الشروط الموضوعية للواقع بغاية التزييف والخداع.

١١ – Gilles Deleuze, Proust et les signes, Ed. P.U.F. Paris, ١٩٧٢, p. ١٨٨.

١٢ – عن: محمد أندلسي، في نقد القراءة الهيدغرية لنيتشه، مجلة مدارات فلسفية، العدد السابع، شتاء ٢٠٠٢، ص. ٧٠.

١٣ – لأجل المقارنة الضمنية بين "الدنيوية" لدى "سعيد"، و"الدنيوية" لدى "فيبر" يُراجع: وبراين تيرنر، علم الاجتماع والإسلام، دراسة نقدية لفكر ماكس فيبر، ترجمة أبو بكر قادر، جدّة، ١٩٩٠، ص. ٤٣ وما بعدها.

أمّا المقارنة الفيبيرية بين الإسلام والكالفينية فترد في "الأخلاق البروتستانية وروح الرأسمالية"، وبشكل أوسع في الجزء الثاني من "سوسيولوجيا الدين". وقارن عن ذلك، رضوان السيد: الأخلاق البروتستانية وللروح الرأسمالية – سلطة الإيديولوجيا وعلائقها الاقتصادية والاجتماعية (ضمن)سياسات الإسلام المعاصر، بيروت، ١٩٩٧.

١٤ – إدوارد سعيد، العالم، النص، الناقد، ترجمة د. راتب حوراني، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد السادس، ربيع ١٩٨٦، ص.١٣٦.

١٥ – المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

١٦ – إدوارد سعيد، الاستشراق الآن، الأسلوب – المعرفة الخابرة – والرؤيا: دنيوية الاستشراق (ضمن)الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء. ترجمة كمال أبوديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٩١، ص. ٢٢٤ وما بعدها.

١٧ – إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٧، ص. ١١١.

١٨ – بلور "سعيد" في هذين الكتابين مُقاربة جديدة للنصوص، تندرجُ ضمن تأويلية معتدلة تقترب من التفكيك "الإيجابي". والكتابان رغم أهميتهما النقدية، غيرُ مترجمين حتى الآن إلى العربية.

١٩ – إدوارد سعيد، حوار أنجزه "امري سالوسينزكي Imre salusinzki"، ترجمة وتحرير: فخري صالح، النقد والمجتمع، مرجع سابق، ص. ص. ١٢٣ – ١٦٧.

٢٠ – راجع مقالة مُضيئة لإشكال التعارض والتمفصل بين التأويل الديني والتأويل الدنيوي، أنجزها: إسماعيل العثماني، إدوارد سعيد بين النقد الديني والنقد العلماني، مجلة فكر ونقد، العدد ٢٤، ص. ص. ١٢٧ – ١٣٦.

Bayan Aug 09.indd 21 8/8/10 9:52:06 AM

٢١ – ناقشن بنوع من التفصيل هذه العلاقة في أطروحتي لنيل الدكتوراه: "الموضوع الجمالي وأنماط التأويل – روايات بهاء طاهر نموذجا"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس (٢٠٠٢ – ٢٠٠٣)، إشراف د. حسن المنيعي.

٢٢ – انظر: مار غريب فرتهايم، الإيمان والعقل والجنوسة، ترجمة محمود منقذ الهاشمي، مجلة الثقافة العالمية، العدد ١١٦، السنة الثانية والعشرون، يناير – فبراير، ٢٠٠٣، ص. ١٨٧.

٢٣ – المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

٢٤ – المرجع نفسه، ص. ١٨٨.

٢٥ – المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

٢٦ – دانيال هرفيو- ليجيه (Danièle Hervieu léger -): دين، حداثة ودنيوة، مجلة مواقف، العدد ٦٣، د.ت.ط، ص. ٨١.

٢٧ – هانس روبير ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة د. رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، ص. ١١٤.

٢٨ – المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

٢٩ – للتوسع في التأويل الباطني لعقيدة القبالة، يُراجع: د. محمد عزيز الوكيلي، المدارس الباطنية بين العلم والفلسفة والعقيدة والدين، دار القلم، الرباط، ٢٠٠٣.

٣٠ – المرجع نفسه، ص. ٥٧٠.

٣١ – خطرت ببالنا هذه الفرضية بعد اطّلاعنا على كتاب: د. مصطفى بوهندي، نحن والقرآن، مقدمات في أصول التدبُّر، دراسة منهجية نقدية في علم التفسير، الجزء الأول، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.

وإنّه لمن المُغري حقّاً إنجاز مُقاربة مقارِنة بين المفاهيم الثلاثة: "Receptio"، "Kabballe"، "التدبُّر"، وذلك في إطار جمالية مقارِنة للتلقي تنطلق من فرضية التمفصل بين النقد الديني والنقد الدنيوي في المجال التأويلي.

٣٢ – سوزان هندلمان (Susan Handelman)، قتلة موسى: ظهور التفسير الحاخامي في النظرية الأدبية (عن)د. سعد البازعي، التقويض وخلفيات المصطلح، مجلة كتابات معاصرة، العدد ٤٨، المجلد ٢٢، تشرين ٢/١، ٢٠٠٢، ص. ٢٣.

٣٣ – عن العلاقة القوية بين النقد العربي القديم والقرآن الكريم، راجع: محمد سعد زغلول، أثر القرآن في تطور النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١.

٣٤ – عن معيار "المعهود" كضابط للتأويل الحرفي، راجع: أحمد شيخ عبد السلام، معهود العرب في تلقي الخطاب الديني، مجلة فكر ونقد، العدد ٢٢، السنة الثالثة، ١٩٩٩، ص. ص. ١٠٩ – ١٣٨.

٣٥ – انظر النص الكامل للحوار في جريدة الاتحاد الاشتراكي، العدد ٤١٠٧، ٦ نونبر ١٩٩٤.

٣٦ – بصدد الصراع بين المؤسسة الأدبية والمؤسسة الدينية بمصر، راجع: د. نصر حامد أبو زيد، الخطاب الديني، رؤية نقدية، مرجع سابق.

٣٧ –عبد المحسن طه بدر: نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، ج١، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،١٩٧٨، ص. ٧.

٣٨ – بصدد الحياة العنيفة لرواية "الآيات الشيطانية"، وردود الفعل الخطيرة التي أثارتها، راجع: عبد النبي اصطيف، "صورة النبي (في الكتابات الأنكلو – أمريكية": مقدمة منهجية ونماذج، مجلة التسامح، عدد ٢، السنة الأولى، ربيع ٢٠٠٣، ص. ٨٠ وما بعدها.

٣٩ – انظر: إدوارد سعيد، "الدور العام للكتاب والمثقفين"، مجلة الكرمل، عدد ٦٨، صيف ٢٠٠١، ص. ص. ١٣ – ١٤.

Bayan Aug 09.indd 22 8/8/10 9:52:06 AM

٤٠ – ميلان كونديرا، الوصايا المغدورة، ترجمة معن عاقل، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، ٢٠٠٠، ص. ٣١.

٤١ – المرجع نفسه، ص. ٢٨.

٤٢ – المرجع نفسه، ص. ٣١.

٤٣ – بالمعنى الذي يطرحه "أمبرتو إيكو" في كتابه:

Umberto Eco، Les limites de–l'interprétation، Grasset، Paris، ١٩٩٠.

٤٤ – بالمعنى الذي يُدافع عنه "إدوارد سعيد" في كتابه: العالم، النص، الناقد، ترجمة د. راتب حوراني، مرجع سابق.

٤٥ – بالمعنى الذي جرّبه إدوارد سعيد في: الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبوديب، مرجع سابق.

٤٦ – كما فعل "د. حميد لحمداني" عندما رَكّب بين مفهوميّ: "رؤية العالم" و "الحوارية". انظر كتابه: النقد الروائي والإيديولوجيا، مرجع سابق.

٤٧ – كما أنجز ذلك "د. حسن المنيعي" عندما أوّل الرواية بالمقارنة مع المسرح.
انظر كتابه: قراءة في الرواية، مطبعة سندي، مكناس، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص. ص. ٤٥ – ٦٣.

٤٨ – وهو ما جرّ بَهُ "د. أحمد اليبوري" عندما قارب نماذج من الرواية العربية عبر مُقاربة متوازنة تُجاوز التشاكل السيميائي والاختلاف التفكيكي في آن.
انظر كتابه: في الرواية العربية: التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.

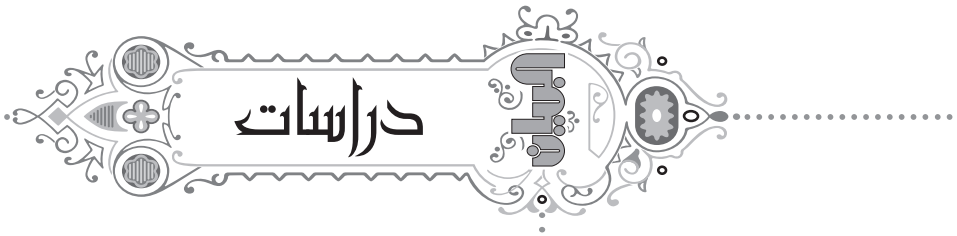
٤٩ – نقصدُ بالتفكيكية المستنيرة التيار المُعتدل من "التقويضية" الذي يُراعي البُعد الأخلاقي للتأويل ضمن تمثُّل معين، كما يتفاءل بإمكان اقتسام الحقيقة ضمن سياق ومنظور مُعينين. وقد أفدنا من مفهوم "الاستنارة" للإلماع إلى قيمة "إضاءة" النصوص بدل "تطهيرها" أو تحطيمها.

٥٠ – نؤثر هذه الترجمة، لأننا سنُفيدُ منها على مُستوى تمييزها عن "التفكيكية".

٥١ – انظر: لوسيان سفيز، هل أصبح الكتاب متجاوزاً؟، ترجمة: لحسن بوتكلاي، مجلة فكر ونقد، عدد٥٢، السنة السادسة، ٢٠٠٣، ص. ١٢٥.

٥٢ – يورغن هابر ماس، المعرفة والمصلحة، ترجمة: حسن صقر، مراجعة: إبراهيم الحيدري، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.

Bayan Aug 09.indd 23 8/8/10 9:52:06 AM



أوزان الشوقيات (١-٢)

بقلم: عبد المحسن محمد العصفور
(الكويت)

في تقديم الأستاذة الراحلة سهير القلماوي لكتاب الباحثة الكويتية الدكتورة سعاد عبد الوهاب " إسلاميات احمد شوقي" وردت إشارة مفادها أن شعر شوقي قد يزيد عن ثلاثة وعشرين ألف بيت.

وهذا في حكم التقدير السليم، ولكن الصحيح مع ذلك هو أن شعر شوقي يزيد في عدته عن خمسة وعشرين ألف بيت زيادة ليست بالقليلة.

ويبين الإحصاء لما ظهر لشوقي من أشعار في مختلف المصادر التي جمعت هذه الأشعار أن عدة أبيات القصائد والقطع تصل إلى ١٨٤٥١ بيتاً أما عدة الأبيات في مسرحياته الشعرية السبع فتزيد عن سبعة آلاف بيت.

ولأن مدار الاهتمام في هذا الإحصاء هو الأوزان التي نظم عليها شوقي أشعاره، فقد وجدت من الأفضل ترتيب ما جاء في الدواوين وفقا لنظام الدوائر العروضية مبتدأ بالطويل ومنتهيا بالمتدارك ومضيفاً بعد ذلك ما استجد من أوزان أخرى.

فقد نظم شوقي على البحر الطويل بأنواعه الثلاثة المعروفة في الشعر ١٣٦٦ بيتا. والملاحظ هنا أن الطويل الثاني هو الوزن الأكبر بين هذه الأنواع الثلاثة. وهذا هو الملاحظ في الشعر أيضا بصفة عامة.

فعلى الطويل الأول الذي يتبع قافية المتواتر ويأخذ الضرب مفاعيلن ظهر للشاعر ٣٠٠ بيت وبيت واحد.

وعلي الطويل الثاني الذي يتبع قافية المتدارك ويأخذ الضرب مفاعلن ظهر للشاعر ٦٨٣ بيتا.

وعلى الطويل الثالث الذي يتبع قافية المتواتر و يأخذ الضرب فعولن ظهر للشاعر ٣٨٢ بيتا.

أما البحر المديد فهو من أوزانه القليلة وظهر له نظم على النوع الخامس الذي يتبع قافية المتراكب، ووزنه في كل شطر: فاعلاتن فاعلن ف علن، يصل إلى ٤٨ بيتا. وهذا النوع هو الكثير في الشعر من هذا البحر القليل الشيوع نسبيا، وجاء نظم شوقي هذا في قصيدتين إحداهما تعود إلى عام ١٨٩٧، ويهنئ الخديوي

Bayan Aug 09.indd 24 8/8/10 9:52:06 AM

عباس فيها بعيد الفطر عام ١٣١٥ للهجرة، وأولها:

طوقتك السحب بالمنن

ووقيت الضير من فتن

وعدتها ٢٨ بيتا.

والثانية تعود إلى عام ١٩٠١، ويودع فيها الخديوي عباس عند سفره الي اوروبا في ذلك العام، وأولها:

بين سمع الله والبصر

أنت يامحروسة النفر

وعدتها ٢٠ بيتا

وليس للمديد ظهور في مسرحياته الشعرية السبع:الست هدى، البخيلة، على بك الكبير، عنترة، قمبيز، مجنون ليلي، مصرع كليوبترا.

أما البسيط فهو من بحوره الكبيرة، ونظم على نوعيه التامين نظماً متقاربا في الكم.

فعلي النوع الأول الذي يتبع قافية المتراكب ويأخذ الضرب ف علن، ظهر للشاعر ٩٢٣ بيتاً

وعلى النوع الثاني الذي يتبع قافية المتواتر ويأخذ الضرب فع لن ظهر للشاعر ٩٤٨ بيتاً.

ومجموع ذلك ١٨٧١ بيتاً.

وله على الوزن المعروف بمخلع البسيط ٩٢ بيتاً، ومن ذلك قصيدة رثاء تعود إلى عام ١٩٢٥ أولها:

نظم شوقي على مجزوء الرجز المزدوج ١٩١ بيتا ظهرت في اربع مزدوجات اولها حكاية الخفاش وملكة الفراش وعدتها ٣١ بيتا، وثانيتها "الرفق بالحيوان" وعدتها ٩ أبيات وثالثتها "خرافة المرأة الهندية" وتعود الي عام ١٩٠٠ وعدتها ٤٥ بيتاً.

شأنك و الدمع والبكاء

لا تدخر في الشئون ماء

و عدتها ٤٣ بيتا،وهي قصيدة يجوز أن تأتي على قافية المتواتر بإشباع حركة حرف الهمزة ويجوز أن تأتي على قافية المترادف بالسكون علي هذا الحرف، وهو ما يعرف بالقصر في الشعر، والقصر حسن في مخلع البسيط وللشاعر ابن وكيع التنيسي (٣٩٢) عدد من القصائد على هذا الوزن، وبعضها هو مما يجوز فيه القصر، مثل قوله:(١)

اشرب فقد طابت العقار

وابتسم الورد والنهار

ولمخلع البسيط ظهور في المسرحيات السبع. كما يظهر في هذه المسرحيات وزن منصوف من البسيط يعرف في بعض كتب العروض بمربع البسيط:

مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

(١) ديوان الحسن بن على الضبي – الشهر بابن وكيع التنيسي **تحقيق الأستاذ هلال ناجي – دار الشئون الثقافية العامة. بغداد عام ١٩٩٨ القطعة ٣٥ ص ٨٩ وعدة القصيدة ٢٢ بيتاً وللشاعر قصيدة أخرى عن هذا الوزن الذي قد يحسن فيه القصر مطلعها:

اشرب فقد طابت المدام وافتر عن ثغره الغمام

وعدة القصيدة ١٧ بيتاً. قطعة ٦٥ ص ١١٠

Bayan Aug 09.indd 25 8/8/10 9:52:07 AM

لكن أنواعه كثيرة في المسرحيات.

أما الوافر كبحر تام، فهو من بحوره الكبيرة كالبسيط التام، وهو يتبع قافية المتواتر وينتهي في العروض والضرب بوزن فعولن دون تغيير.

ونظم شوقي على هذا البحر ١٨٢٧ بيتاً

ولشوقي نظم على مجزوء الوافر الأول، الذي يتبع قافية المتراكب ويأخذ الضرب مفاعلتن، جاء في قصيدة مطولة عدتها ٩٩ بيتاً، وأولها:

به سحر يتيمه

كلا جفنيك يعلمه

وهي من النبويات وأثبتها الدكتور احمد الحوفي في " ديوان شوقي ". وظهرت من قبل في الشوقيات المجهولة كما ظهرت في الموسوعة الشوقية بعد ذلك.

وله قصيدة واحدة أخرى على مجزوء الوافر الثاني الذي يتبع قافية المتواتر ويأخذ الضرب مفاعيلن، وأولها:

سمعت بأن طاووساً

أتي يوماً سليمانا

وعدتها ١٨ بيتاً.

وظهر له بيتان آخران على هذا الوزن الأخير أولهما

أرى زمراً مشيعة

واسمع أيما صوت

وهما مما ظهر في "الشوقيات المجهولة" لمحمد صبري و "الموسوعة الشوقية" لإبراهيم الابياري.

أما الكامل فهو اكبر بحور الشاعر، ونظم علي سبعة أنواع منه، وتصل جملة هذه الأنواع إلى ٥٢٣٢ بيتاً. والكامل الثاني المقطوع الضرب هو اكبر هذه الأنواع.

فعلي الكامل الأول الذي يأخذ الضرب متفاعلن، وما يجوز فيه من إضمارٍ، ويتبع قافية المتدارك ظهر له ١١٦٠ بيتاً.

وعلى الكامل الثاني الذي يأخذ الضرب فعلاتن، وما يجوز فيه من إضمار ويتبع قافية المتواتر، ظهر للشاعر ٢٨٥٧ بيتاً.

وله قصيدة واحدة على الوزن المعروف بالكامل الأحذ الذي يتبع قافية المتراكب وتأتي العروض والضرب فيه على وزن ف علن. والقصيدة قديمة. تعود إلى عام ١٨٩١ وفيها يهنئ الخديوي توفيق بعودة نجله من أوروبا، وأولها:

لا والكتاب وذمة العربي

مالي سواك ينيلني أربي

وعدة هذه القصيدة ١٩ بيتاً.

وله بيتان ظهرا في " الشوقيات المجهولة " والموسوعة الشوقية " على هذا الوزن أيضا في مناسبة عرفت بعام الكف (١٩٠٢) أولهما:

ولقد ظننتك يامحمد في

فن الكتابة حاذقا فهما

وله قصيدة واحدة أخرى جاءت على الوزن المعروف بالكامل الاخذ المضمر الذي يتبع قافية المتواتر ويأخذ العروض ف علن والضرب فع لن، وأولها:

قلب يذوب ومدمع يجري

ياليل هل خبر عن الفجر ؟

وظهرت هذه القصيدة في الشوقيات و الموسوعة الشوقية والديوان الذي جمعه المرحوم الدكتور احمد الحوفي ولم يحدد للقصيدة تاريخ في المراجع الثلاثة ولا ظهور لهذه القصيدة في " الشوقيات المجهولة " والمرجح أنها تعود إلى

Bayan Aug 09.indd 26 8/8/10 9:52:07 AM

العشرينيات وعدة القصيدة ٢٢ بيتاً.

ونظم شوقي على مجزوءات الكامل الثلاثة الشائعة في الشعر، لكن أكثر نظمه جاء على مجزوء الكامل المذيل.

فعلى مجزوء الكامل الأول الذي يتبع قافية المتدارك ويأخذ الضرب متفاعلن، وما يجوز فيه من إضمار، ظهر له ٢٥١ بيتاً. وعلي مجزوه الكامل المذيل الذي يتبع قافية المترادف ويأخذ الضرب متفاعلان، وما يجوز فيه من اضمار، ظهر له ٦٥١ بيتاً.

وعلى مجزوء الكامل المرفل الذي يتبع قافية المتواتر ويأخذ الضرب متفاعلاتن، وما يجوز فيه من اضمار، ظهر له ٢٦٠ بيتاً.

اما بحر الهرج، وهو نوع واحد في الشعر بصفة عامة، وياخذ في كل شطر:

مفاعيل مفاعيل

وهو مما يدرج ضمن قافية المتواتر، فلم يظهر لشوقي منه سوي ١٥٣ بيتاً.

وأطول قصائده عليه هي تلك القصيدة التي حيا فيها الزعيم الهندي غاندي عام ١٩٣١، وأولها:

بني مصر ارفعوا ابيتاً

وحيوا بطل الهند

وعدة القصيدة ٣٩ بيتاً.

لكن الهزج كثير جدا في المسرحيات وظهر منه١٠٣ أبيات في مسرحية " مصرع كليوبترا " وحدها و ١١٦ بيتا في مسرحية " مجنون ليلى "وحدها ايضا

أبدى الشيخ اليازجي رأيا مؤداه أن شوقي لم يتقن النظم على البحر المنسرح كما أتقنه في بحور أخرى ألف النظم عليها مثل الكامل والبسيط، وأنه قد خلط بين المنسرح و السريع في ذلك النظم، وعلل سبب ذلك بقلة ركوب الشاعر لهذا البحر، واختلاف المنسرح عن بقية البحور الأخرى في كون الشطر منه يأتي كما لو كان قطعة واحدة على خلاف الحال مع الأوزان الأخرى التى تتضح فيها أجزاء الوزن في كل شطر.

على سبيل المثال.

أما بحر الرجز فهو ثاني اكبر البحور عند شوقي بعد الكامل، وتبلغ جملة انواعه ٢٥١٠ ابيات، أكثرها جاء على قالب الرجز التام المزدوج.

وظهر من هذا القالب ١٢٢٥ بيتا في ديوان " دول العرب وعظماء الاسلام " الذي نشر بعد وفاة الشاعر ببضعة اشهر. واراجيز هذا الديوان تعد من شعر الملاحم فى نظر بعض المستشرقين (٢).

وظهر من هذا القالب ايضا ٤٧٥ بيتا في " الشوقيات" وبعض المراجع الاخري وبذلك يصل ما نظمه شوقي على قالب

(٢) حول المستشرقين وآرائهم عن شعر شوقي، انظر كتاب الدكتور ماهر حسن فهمي.

شوقي: شعره الإسلامي – دار المعارف بمصر ١٩٥٩

Bayan Aug 09.indd 27 8/8/10 9:52:07 AM

الرجز التام المزدوج الى ١٧٠٠ بيت.

وظهرت لشوقي مجموعة من القصائد على مجزوء الرجز الاول الذي قد تظهر في نهاياته قافية المتدارك او قافية المتراكب او قافية المتكاوس جميعاً وعدة هذه القصائد ٣٩٦ بيتاً وآخر قصائده من هذا المجزوء هي قصيدة الفنار أو الفنار والدلفين، وتعود الي عام ١٩٣٢، وهو العام الذي رحل فيه الشاعر، ولهذا السبب فهي لا تظهر في اكثر طبعات الشوقيات. وقد اثبت محمد صبري هذه القصيدة في " الشوقيات المجهولة " كما أثبتها أحمد الحوفي في الديوان وابراهيم الابياري في " الموسوعة الشوقية " كما ذكر مطلعها ماهر حسن فهمي في كتابه " شوقي: شعره الاسلامي " عام ١٩٥٩، ومطلع هذه القصيدة:

سما يناغي الشهبا

هل مسها فالتهبا

وعدة القصيدة ٥١ بيتاً.

ومن اطول قصائده عن هذا الوزن " مملكة النحل " وعدتها ٦٦ بيتا، ومطلعها:

مملكة مدبره

بامرأة مؤمره

ومن روائعه القصيرة على هذا الوزن قصيدة الوطن

عصفورتان في الحجا

زحلتا على فنن

وعدتها ١٣ بيتاً.

ونظم شوقي على مجزوء الرجز المزدوج ١٩١ بيتا ظهرت في اربع مزدوجات اولها حكاية الخفاش وملكة الفراش وعدتها ٣١ بيتا، وثانيتها " الرفق بالحيوان " وعدتها ٩ أبيات وثالثتها " خرافة المرأة الهندية " وتعود الي عام ١٩٠٠ وعدتها ٤٥ بيتاً، ومطلع هذه الارجوزة:

اروي لكم خرافه

في غاية اللطافه

وهي تعكس اهتمام شوقي بترجمة الشعر الى لغة الشعر في هذه الفترة المبكرة.

اما الارجوزة الرابعة فهي رواية تمثيلية قصيرة تعود الى شهر نوفمبر من عام ١٨٩٨ وهي بعنوان " فشودة " وعدتها ١٠٦ أبيات، وأول هذه الرواية قوله:

فشودة روايه

للمبصرين آيه

وهي تعكس ميل شوقي الى تأليف المسرحيات بلغة الشعر في هذه الفترة المبكرة أيضا .

وقد اثبت هذه الارجوزة المطولة محمد صبري فى " الشوقيات المجهولة " ثم اثبتها ابراهيم الابياري في "الموسوعة الشوقية " بعد ذلك وهي تصور الصراع الانجليزي الفرنسي في افريقيا في ذلك الوقت.

ولشوقي مقصورة مطولة واحدة على الرجز التام الأول عدتها ١٧٠بيتا هي مقصورة " دولة الفاطميين "، وظهرت في ديوان "دول العرب وعظماء الاسلام " ثم اثبتها ابراهيم الابياري في " الموسوعة الشوقية " بعد ذلك. وهي من الشعر الذي نظمه شوقي في سنوات المنفى، واولها

من جعل المغرب مطلع الضحى

وسخر البربر جنداً للهدى

والمقصورات نظام من القافية المطلقة

Bayan Aug 09.indd 28 8/8/10 9:52:07 AM

تنتهي فيه الابيات بمد الالف، ولا يتقيد فيه الناظم بحرف رويٍّ معين، وهذا النظام قد يظهر في اوزان اخري مثل الكامل والسريع والمتقارب،لكنه اكثر شيوعاً في الرجز.

و المقصورات كثيرة في المسرحيات السبع، وظهرت على الرجز التام الاول ومجزوء الرجز الاول وجاء بعضها على اوزان اخرى مثل المتقارب.

ولشوقي مشطورة واحدة على الرجز الاول هي مشطورة " توت عنخ آمون والبرلمان" وهي من شعره المشهور، واولها:

قم سابق الساعة واسبق وعدها

الارض ضاقت عنك فاصدع غمدها

وهي تعود الي عام ١٩٢٤ وعدة هذه المشطورة ٣٩ بيتا أو ٧٨ شطراً.

وله مشطورة اخري على الرجز الثاني عدتها ١٤ بيتا أو ٢٨ شطراً وتعود الي عام ١٩٠٢ واولها:

يأيها السائل ما الحريه

سألت عن جوهرة سنيه

وظهرت في " الشوقيات المجهولة " و " الموسوعة الشوقية ".

وقد لاحظت في الرجز المزدوج كوزن تام وكوزن مجزوء أن دوران العروض المقطوعة أكثر من دوران العروض التامة.

ففي ديوان " دول العرب وعظماء الاسلام" الذي يتألف من ٢٣ ارجوزة عدتها ١٢٢٥ بيتا جاء عدد الابيات المقطوعة في العروض والضرب ٧٥٤ بيتا، وجاء عدد الابيات غير المقطوعة في العروض والضرب ٤٧١ بيتاً.

وفي رواية " فشودة " التي تتألف من ١٠٦ أبيات، وهي على الرجز المجزوء المزدوج جاء عدد الابيات المقطوعة ٦٤ بيتا وجاء عدد الابيات غير المقطوعة ٤١ بيتا وجاء أحد الابيات على القصر في العروض والضرب. والقصر هو مجئ مفعولن أو فعولن على وزن مفعول أو فعول.

ومؤدى ذلك ان قافية المتواتر أكثر دورانا في الرجز المزدوج من بقية القوافي الاخرى اذا قدرنا أن القطع هو الغالب في اشطار هذا النوع من النظم.

والرجز هو البحر الوحيد الذي تظهر فيه القوافي الخمس التي تسمى بحدود الشعر وهي التواتر والتدارك والترادف والتراكب والتكاوس.

فعندما يكون الضرب مقطوعا فان البيت يكون من قافية المتواتر كما في الرجز الثاني والكامل الثاني والبسيط الثاني وبقية الاوزان المقطوعة الاخرى.

فاذا لحق الضرب المقطوع القصر او التذييل فصار على وزن مفعول أو فعول

حاولت الشاعرة الراحلة "نازك الملائكة" (٢٠٠٧) في مقالة كتبتها عن "الجانب العروضي في مصرع كليوبترا" عام ١٩٧٧ ان تبحث عن بعض أخطاء الوزن في هذه المسرحية، فأكدت على بعض هذه الأخطاء، ولكنه يتبين مع ذلك أن الناقدة قد عولت على نسخة غير محققة من هذه المسرحية وأن أكثر ما أخذته على شوقي قد جاء نتيجة لأخطاء في الطباعة.

Bayan Aug 09.indd 29 8/8/10 9:52:07 AM

أو مفعولان أو فعولان فهو من قافية المترادف.

أما اذا جاء الضرب تاما في الرجز فمن الجائز أن تظهر فيه القوافي الثلاث الاخرى وهي المتدارك اذا انتهى بالوتد المجموع، والمتراكب اذا انتهي بالفاصلة الصغرى،والمتكاوس اذا انتهي بالفاصلة الكبرى.

فاذا لحق هذه النهايات الثلاث التذييل فان القافية تكون من المترادف، لكن هذا في حكم النادر في هذه الأحوال.

وذكر الوزن مع قافيته الترتيبية يساعد القارئ على معرفة البحر بدقة اذا ألم بهذه المصطلحات.

أما بحر الرمل فقد جاء عند شوقي على شئ من التنوع، إذ ظهر من اوزانه التام والمجزوء،كما ظهر منها الموشح والمزدوج.

وظهر الرمل التام بانواعه الثلاثة وهي الضرب الصحيح والضرب المقصور والضرب المحذوف.

والخبن يحسن في الضروب الثلاثة كما يحسن في بقية اجزاء الوزن. والعروض تأتي على وزن فاعلن ويحسن فيها الخبن ايضا، وأكثر نظم شوقي جاء على الضرب المقصور.

فعلي الضرب التام فاعلاتن، ظهر للشاعر ٢٧٩ بيتا، وهو يتبع قافية المتواتر.

وعلى الضرب المقصور فاعلان، الذي يتبع قافية المترادف، ظهر له ٤٧٠ بيتاً.

وعلى الضرب المحذوف فاعلن ظهر له ٣٠٦ ابيات. والضرب المحذوف قد يأتي على قافية المتدارك اذا انتهى بوزن فاعلن وقد يأتي على قافية المتراكب اذا جاء على الخبن وصار ف علن.

ومجئ الضرب على أكثر من قافية ترتيبية لا يعرف الا في هذا الفرع من الرمل بعد الرجز.

ولشوقي نظم على الرمل المزدوج يظهر فيه الضرب المحذوف والضرب المقصور معا وعدة هذا النظم ١٥٤ بيتاً، وجاء في خمس مزدوجات، اطولها مزدوجة يخاطب فيها النشئ عام ١٩٠٧ واولها:

احمد الله واطري الانبياء

مصدر الحكمة طراً والضياء

وهي تتألف من ٩١ بيتاً.

و لشوقي موشح واحد بالغ الطول عدته ١٣٢ بيتا هو موشح "صقر قريش" وفيه يظهر الضرب المحذوف و الضرب المقصور كما هو الحال في الرمل المزدوج.

و الموشحات كثيرة في المسرحيات، وجاء بعضها على الرمل.

ومجموعة أبيات الرمل التام ١٣٤١ بيتاً.

أما الرمل المجزوء فظهر على ضربين: ضرب صحيح على وزن فاعلاتن، وهو الضرب الغالب إذ ظهر منه ١٣٩ بيتا، وضرب مقصور على وزن فاعلان، وظهر منه ١٩ بيتا. وبذلك تبلغ عدة مجزوء الرمل ١٥٨ بيتا.

اما البحر السريع فلا يظهر منه في الدواوين غير النوعين الاول والثاني. وهما الضرب فاعلان والضرب فاعلن.

أما الضرب الثالث الذي يأتي على وزن فع لن، والذي يسمي بالضرب الاصلم، فله ظهور غير كثير مع الضربين الآخرين في المسرحيات.

فعلى الضرب الاول الذي يتبع قافية المترادف: فاعلان، ظهر لشوقي ٢١٤ بيتاً.

Bayan Aug 09.indd 30 8/8/10 9:52:07 AM

وعلى الضرب الثاني الذي يتبع قافية المتدارك: فاعلن،ظهر له ٢١٧ بيتاً.

والسريع يأخذ عروضا ثابتة على وزن فاعلن في الشائع من الشعر، وضروبه الثلاثة لا تتعرض لاي تغيير والاستثناء في ذلك قليل جداً.

ومن مطولاته على السريع الاول قصيدة نظمها عام ١٨٩٤ عدتها ٤٣ بيتا، ومطلعها:

هل تيم البان فؤاد الحمام

فناح واستبكي جفون الغمام

ويهنئ فيها الخديوي عباس بعيد الفطر عام ١٣١٢ للهجرة.

ومن مطولاته على السريع الثاني قصيدة نظمها عام ١٩١٩ وعدتها ٥٦ بيتا ومطلعها:

اثن عنان القلب واسلم به

من ربرب الرمل ومن سربه

وقد قالها في مناسبة سياسية عرفت بمشروع ملنر واثارت جدلا بين المصرين في ذلك الوقت لانها تنطوي على تأييد المشروع، وكان النحاس باشا قد قبل به فآزره شوقي.

أما المنسرح فهو أقل الأوزان في شعر شوقي لولا مجئ الشيء القليل منه في المسرحيات، وقد ورد لشوقي أربعة وعشرون بيتا على هذا الوزن لم تظهر إلا في "الشوقيات المجهولة" لمحمد صبري عام ١٩٦١.

لكن نصف هذا العدد قد جاء مقتبسا من رواية مفقودة ظهرت عام ١٨٩٧باسم "عذراء الهند".

وبعد ذكر هذه الأبيات التي جاءت في هذه الرواية أثبت المرحوم الدكتور محمد صبري مقالة في نقد هذه الرواية كتبها الشيخ إبراهيم اليازجي في شهر ديسمبر عام ١٨٩٧ بعد صدور الرواية بفترة قصيرة.

وقد أبدى الشيخ اليازجي في مقدمة المقالة رأيا مؤداه أن شوقي لم يتقن النظم على البحر المنسرح كما أتقنه في بحور أخرى ألف النظم عليها مثل الكامل و البسيط،وأنه قد خلط بين المنسرح و السريع في ذلك النظم، وعلل سبب ذلك بقلة ركوب الشاعر لهذا البحر، وإختلاف المنسرح عن بقية البحور الأخرى في كون الشطر منه يأتي كما لو كان قطعة واحدة على خلاف الحال مع الأوزان الأخرى التى تتضح فيها أجزاء الوزن في كل شطر.

وقد أخذ اليازجي على شوقي الخلط بين المنسرح و السريع في ثلاثة أبيات من ذلك النظم الذي يتألف من إثني عشر بيتا، الأول منها هو البيت الثاني في هذين البيتين:

ما نحن قلنا فالحب قائله

و ما فعلنا فللهوى الفعل

وإن نقلنا لبقعة قدما

فللهوى لا البقعة النقل

ففي البيت الثاني وجد اليازجي أن الشطر الأول جاء على وزن المنسرح هكذا:-

م فاعلن مف ع لات مس ت علن

أما الشطر الثاني فقد جاء على وزن السريع هكذا:-

م فاعلن مستفعلن فع لن

ثم قدر أن تصويب هذا الشطر الثاني

Bayan Aug 09.indd 31 8/8/10 9:52:07 AM

يسير لأنه لو قال: –

"فللهوى لا للبقعة النقل " لاستقام له الوزن لأن التقطيع سيكون عندئذ هكذا:–

م فاعلن مفعولات مفعولن

وذلك هو الشطر الثاني للنوع الثاني من المنسرح.

أما البيت الثاني فهو قول شوقي:

فلا تكن يا أمير ناسينا

فنحن لا ننسى ولا نسلوا

حيث وجد اليازجي أن الشطر الثاني قد جاء من السريع على وزن:–

م فا علن مستفعلن فع لن

ثم قدر أن إصلاح هذا الشطر يحتاج الي تعديل كثير كأن يقال:–

" فنحن لم ننسكم ولم نسل"

أما البيت الثالث فهو قول شوقي:–

تلك سماء الهند شاهدة

وأرضها و الجبال و السهل

إذ وجد اليازجي هنا أن الشطر الأول قد جاء على السريع هذه المرة، هكذا:

مس ت علن مستفعلن ف علن

وهو من العروض الثانية التي لا ظهور لها في الشعر.

أما الشطر الثاني فقد جاء على وزن المنسرح الثاني المعروف:–

م فاعلن مف ع لات مفعولن

لكنه بصرف النظر عما يبينه التقطيع في هذه الأبيات الثلاثة فإن هذا التغير قد لا يبدو ملحوظا جيدا في السمع.

و المنسرح في الشعر ياتي على نوعين لهما عروض واحدة يغلب فيها أن تكون على وزن مس ت علن.

ففي النوع الأول يأتي الضرب دائما على وزن مس ت علن، فيتبع قافية المتراكب.

وفي النوع الثاني يأتي الضرب دائما على وزن مفعولن، فيتبع قافية المتواتر.

و القطعة المقتبسة من رواية "عذراء الهند "، وعدتها ١٢ بيتا، قد جاءت على الوزن الثاني، وهو من الأوزان التى لم يذكرها الخليل و لا الاخفش ولكنها شاعت في الشعر وأثبتها الجوهري في " عروض الورقة " كوزن محدث.

وجاءت على نفس هذا الوزن الثاني من المنسرح قطعة أخرى تتألف من سبعة أبيات في تأريخ وفاة طالب علم رحل في بلاد الغربة أسمه مصطفى عاكف، وهي من القطع التى أثبتها الدكتور محمد صبري في " الشوقيات المجهولة "وتعود الي عام ١٨٩٧ أيضا، وأولها:

في القبر أم في فؤادي الواجف

عكفت يا ابني ولم تزل عاكف

وأثبت محمد صبري قطعتين أخريين جاءتا على المنسرح الأول، أحداهما تتألف من ٣ أبيات وهي في وصف " صاحب قلم " وأولها:

يارب لا غبطة ولا حسد

ولا إنتقاد فلست تنتقد

و القطعة الثانية تتألف من بيتين إثنين جاءت في مناسبة عرفت بعام الكف (١٩٠٢) وأول البيتين قوله:

قد كنت لا شيء في الأنام لكي

تصفع من صانع وإن عدلا

وفي هذه القطع الثلاث التى تصل عدة ابياتها الى ١٢ بيتا أيضا،لم أجد تلك

Bayan Aug 09.indd 32 8/8/10 9:52:07 AM

الظاهرة التى لحظها اليازجي وهي ظاهرة إختلاط السريع بالمنسرح.

وعلى ذلك فإن مجموع ما ظهر لشوقي من البحر المنسرح يصل إلى ٢٤ بيتا،١٩ بيتا منها جاءت على المنسرح الثاني ثم جاءت الأبيات الخمسة الأخيرة على وزن المنسرح الأول.

وقد إستقصيت ما ظهر من هذا البحر في المسرحيات بهدف التأكد من تلك الظاهرة،فوجدت للمنسرح ظهورا في أربع مسرحيات هي البخيلة و الست هدى و قمبيز و مجنون ليلى.

ففي " البخيلة " ظهر بيت واحد مصرع جاء على المنسرح الثاني هو قول شوقي:-

و المال ما شئت من فدادين

ومن بيوت ومن دكاكين

أما ما جاء في المسرحيات الثلاث الأخرى فكان من المنسرح الأول وحده. ففي " الست هدى " ظهرت ستة أبيات في قطعتين، القطعة الأولى تبدأ بقوله:

يرحمه الله مات ما وجدوا

في جيبه غير قطعتي ذهب

والقطعة الثانية تبدأ بقوله:

ما كان في وجنتي يقبلني

بل همه في يدي يقبلها

وكل من القطعتين يتألف من ثلاثة أبيات.

وفى "قمبيز" ظهرت أربعة أبيات، جاء ثلاثة منها في قطعة واحدة، أولها قوله:

أراك نفريت غير منصفة

رويد لا شيء يوجب الغضبا

وجاء الرابع منفردا وهو قوله:

رباه، ناراه، ما الذي أجد

كأنما النار فيّ تتقد

وفى مسرحية " مجنون ليلى " جاء أكثر نظم شوقي على هذا الوزن، إذ ظهر منه خمسة عشر بيتا في قطعتين متجاورتين على روى واحد، جاءتا في نهاية الفصل الرابع، القطعة الأولى تتألف من تسعة أبيات ومطلعها:

واها لقيس وآه ما صنعا

أكثر قيس بلواي و الوجعا

و القطعة الثانية تتألف من ستة أبيات، ومطلعها:

الداء يا ورد فيّ مجتهد

ملتهم هيكلي وما شبعا

وهنا تجدر الإشارة الي أن العالم اللغوي المرحوم الدكتور" إبراهيم أنيس " (١٩٧٩) في كتابه المعروف " موسيقى الشعر " – وهو دراسة رائدة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأدب العربي المعاصر حاولت الإلمام الشامل بالشعر العربي منذ أقدم العصور وبيان نسب الشيوع الغالبة في أوزانه – قد أخضع ديوان الشوقيات بأجزائه الأربعة للدرس و التحليل، وأظهر النسب المئوية لما جاء فيه من أوزان، كما درس إثنتين من مسرحياته الشعرية هما: مجنون ليلي، و مصرع كليوبترا، وأظهر ما في هاتين المسرحيتين من أوزان وفقا لتسلسلها في درجة الشيوع.

لكنني لا حظت من مراجعة هاتين المسرحيتين أن إحصائيات إبراهيم أنيس عنهما تفتقر الي الدقة بشكل غير قليل، وهذا ينطبق ايضا على إحصائياته لبعض الدواوين، وسيأتي بيان ذلك فيما بعد.

Bayan Aug 09.indd 33 8/8/10 9:52:07 AM

ولكن ما يهمني الإنتهاء اليه في ختام هذه الملاحظات عن البحر المنسرح فى شعر شوقي هو التأكيد على رسوخ معرفة شوقى بأوزان الشعر العربي، وأن ظاهرة الخلط بين المنسرح و السريع إنما إقتصرت على بيتين أو ثلاثة من بين خمسين بيتا جاءت على هذا البحر، هذا مع ملاحظة التقارب بين الوزنين في هذا النظم.

وقد حاولت الشاعرة الراحلة " نازك الملائكة " (٢٠٠٧) في مقالة كتبتها عن " الجانب العروضي في مصرع كليوبترا" عام ١٩٧٧ ان تبحث عن بعض أخطاء الوزن في هذه المسرحية، فأكدت على بعض هذه الأخطاء، ولكنه يتبين مع ذلك أن الناقدة قد عولت على نسخة غير محققة من هذه المسرحية وأن أكثر ما أخذته على شوقي قد جاء نتيجة لأخطاء في الطباعة. وقد أجد الفرصة لمراجعة هذه المقالة فيما بعد.

أما البحر الخفيف فهو من بحور شوقي الكبيرة كالبسيط و الوافر.

و الخفيف التام عند شوقي هو نوع واحد، يأتي تقطيعه في كل شطر على وزن:-

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وهو بحر يغلب في أجزائه زحاف الخبن مع مجيء ظاهرة التشعيث في تفعيلة الضرب كتغير مأنوس، وهذا النوع الأول من الخفيف التام يتبع قافية المتواتر سواء جاء الضرب على السلامة أو على الخبن او على التشعيث.

وقد فسر أبو إسحاق الزجاج (٣١٠) في" كتاب العروض "(٣) الذي حقق حديثا ظاهرة إنتقال فاعلاتن الى مفعولن، فأكد على أن الألف الأولى هي التي تسقط فتصبح فعلاتن، ثم تسكن العين فتصبح مفعولن، وهذا هو التفسير الوحيد الذي لا يرى غيره، وهذا ما أخذ به حازم القرطاجني في "المنهاج"(٤) بعد ذلك فقدر أن كثرة الفواصل هو مما يستثقل في الشعر وخاصة في ضروب الأوزان.

وظاهرة التشعيث وإن كانت تقتصر على الخفيف و المجتث إلا أننا نجد ما يشبهها في الكامل الثاني الذي يكثر في ضربه الإنتقال من فعلاتن الى مفعولن وهو ما يسمى بالإضمار في هذا البحر.

وعدة أبيات البحر الخفيف التام كانت قد بلغت ١٨٦٤ بيتا في الإحصاء، وذلك كان قريبا مما ظهر في إحصاء البسيط التام و الوافر التام من الأبيات.

لكنني حصلت بعد ذلك على ديوان قديم يضم مختارات من شعر شوقي يعود الي العشرينيات من القرن الماضى، وهو يحمل أسم "المختار من شعر أمير الشعراء" لأديب مصري " لم يذكر أسمه على الغلاف، فوجدت فيه إحدى القصائد المطولة على هذا البحر بعنوان "النسيم العاشق" وهي

(٣) ابو إسحاق الزجاج، كتاب العروض، باب الخفيف – تحقيق الدكتور سليمان ابو سته.

* مجلة الدراسات اللغوية – المجلد السادس – العدد الثالث – سبتمبر – نوفمبر ٢٠٠٤.

(٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء / مجاري الأوزان وأبنيتها لأبي الحسن حازم القرطاجني. (٦٨٤)

* تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة – دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦.

Bayan Aug 09.indd 34 8/8/10 9:52:08 AM

شوقية مجهولة عدتها ٥٨ بيتا لم تظهر في المصادر التي وثقت شعر شوقى وهى " شوقي: شعره الإسلامي " لماهر حسن فهمي ١٩٥٩م و الشوقيات المجهولة لمحمد صبري ١٩٦٢/١٩٦١ و"ديوان شوقي" لأحمد الحوفي ١٩٨١/١٩٨٠ و الموسوعة الشوقية لإبراهيم الإبياري ١٩٩٦/١٩٩٤.

وهذه هي ابياتها الأربعة الأولى التي جاءت على شكل مقدمة أو تمهيد:

هذه قصة جرت لنسيم

الروض في ماض من الأزمان

وردت في كتاب سحر قديم

خطه فكر ساحر شيطان.

لم يكن قادرا على فهم معناه

سوى شاعر لعوب المعاني.

وجد الشعر حينما وجد السحر

شقيقين ليس يفترقان.

والذي يرجح عودة هذا الديوان الي فترة العشرينيات أنه يحتوي على بعض الصور المؤرخة،منها صورة "لفقيد العلم و الأدب السيد مصطفى لطفي المنفلوطي" وتحمل تاريخ ١٩١٦ وصورة أخرى لـ (حسن أفندي السندوبي) تحمل تاريخ ١٩٢٣/١٢/١٢.

ومن المعروف أن مصطفى لطفي المنفلوطي رحل عام ١٩٢٤، ولشوقي مرثية فيه تعود الى ٢٣ أغسطس عام ١٩٢٤، مطلعها:

إخترت يوم الهول يوم وداع

ونعاك في عصف الرياح الناعي

وظهرت في هذا الديوان أربع قصائد أخرى لم تكن معروفة قبل صدور " الشوقيات المجهولة " وهي:

- خلق المرأة في الهند،

وتعود الى عام ١٩٠٠

- أحمد فتحي زغلول ،

وتعود الى عام ١٩١٤

- الله، وتعود الي عام ١٩٢٤

- عبد اللطيف الصوفاني ،

وتعود الى عام ١٩٢٥

و القصيدتان الأخريان هما مما يحدد الفترة المحتملة لصدور هذا الديوان، و المرجح أن الديوان قد أعد ليكون في متناول الوفود التى جاءت لمبايعة شوقي بإمارة الشعر في ٢٧ أبريل عام ١٩٢٧.

وبإضافة أبيات هذه القصيدة الي ما سبق إحصاؤه من أبيات الخفيف التام الأول ترتفع عدة أبيات هذا البحر الي ١٩٢٢ بيتا ليكون الخفيف هو بحر شوقي الثالث بعد الكامل و الرجز. و البحر الخفيف التام يظهر بشيء من الكثرة في المسرحيات أيضا.

أما النوع الثاني من الخفيف فهو الخفيف المجزوء، وهو نوع واحد وزنه في كل شطر:

فاعلاتن مستفعلن

وقافيته من المتدارك، وعدة أبياته تصل إلى ١٠٦ أبيات، وله ظهور في المسرحيات الشعرية السبع، ولكنه ليس في كثرة الهزج و المجتث.

ومن قصائد شوقي على مجزوء الخفيف قوله في ذكرى مصطفى كامل:

لم يمت من له أثر

وحياة من السير

وعدة القصيدة ٣٧ بيتا.

Bayan Aug 09.indd 35 8/8/10 9:52:08 AM

وله قصيدة يقرظ فيها ديوان ابن زيدون تعود الي عام ١٩٣٢، وهو العام الذي رحل فيه الشاعر، ومطلعها :-

يابن زيدون مرحبا

قد أطلت التغيبا

وعدتها ٣٠بيتا

وشوقي من المعجبين بشعر ابن زيدون وعارضه في نونيته الذائعة:-

أضحى التنائي بديلا عن تلاقينا

وناب عن طيب لقيانا تجافينا

فقال:

يا نائح الطلح اشباه عوادينا

نشكوا لواديك أم نشكوا لوادينا

وهي من أندلسياته المعروفة ، وقد حقق ديوان ابن زيدون " كامل الكيلاني " وعبد الرحمن خليفة " عندما قرظه شوقي. وكامل الكيلاني من أوفى اصدقاء شوقي،ومن مخالطيه الدائمين، ورحل الكيلاني عام ١٩٥٩ ويصفه العقاد بأنه رائد الثقافة في مصر.

أما المقتضب فهو من الأوزان القليلة في الشعر، وهو وزن جامد لا تغيير فيه، وتلازم تفعيلتاه الطي في كل شطر:

مفـ ع لا ت مس ت علن

وهو من المنسرح عند الجوهري في " عروض الورقة "(٥)

وقد أحيا شوقي هذا الوزن وعارضه عليه بعض الشعراء، ولشوقي على هذا الوزن قصيدتان مطولتان الأولى تتألف من ٧٩ بيتا يصف فيها حفلا راقصا أقيم في عابدين في يناير عام ١٨٩٧.

وأولها:

حف كأسها الحبب

فهي فضة ذهب

معارضا فيها بائية أبي نواس القصيرة :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب

ومن المرجح مع ذلك أن يكون شوقي قد أطلع على قصيدة حازم القرطاجني على هذا الوزن وهي بائيته المطولة التي جاء فيها(٦):

عاد قلبه طرب حيث زمت النجب

وإنطوى على حرق قلبه لها نهب

لم يهج صداي سوى مبسم به شنب

من رشا هواي الي حيث حل منجذب

وعدة القصيدة ٤٥ بيتا

وإطلاع شوقي على الشعر العربي واسع جدا.

أما قصيدة شوقي الثانية على المقتضب فهي مرثية يعزي فيها الدكتور محمد حسين هيكل في وفاة إبنه عام ١٩٢٥ وأولها:

الضلوع تتقد و الدموع تطرد

وعدة القصيدة ٤٥ بيتا.

وبذلك تصل عدة أبيات المقتضب عند شوقي الي ١٢٤ بيتا.

(٥) "عروض الورقة " لأبي نصر إسماعيل الجوهري (٣٩٣) تحقيق محمد العلمي. دار الثقافة الدار البيضاء ١٩٨٣ راجع: باب الرجز.

(٦) ديوان حازم القرطاجني – المكتبة الأندلسية – تحقيق عثمان العكاك – دار الثقافة بيروت ١٩٦٤.

Bayan Aug 09.indd 36 8/8/10 9:52:08 AM

ولا ظهور لوزن المقتضب في المسرحيات الشعرية السبع.

أما الجتث فهو نوع واحد في الشعر، كالهزج و المقتضب ويعده الجوهري من البحر الخفيف في " عروض الورقة (٦)، وهو يشبه الخفيف في ظاهرة تشعيث الضرب وإنتقال فاعلاتن الي مفعولن، ويتألف من تفعيلتين في كل شطر بترتيب يخالف ترتيب مجزوء الخفيف.

مستفعلن فاعلاتن

وهو يتبع قافية المتواتر كالخفيف التام، و هو يشبه الخفيف التام و الخفيف المجزوء في كثرة تعرض أجزائه لتغير الخبن، وعده أبو العلاء المعري من البحور التي أخترعها الخليل، مع المقتضب و المضارع، في " الفصول الغايات "(٧) لأنه لم يجد شواهد قديمة على وزنه، وقدر الدكتور شوقي ضيف أن الوليد بن اليزيد (١٢٦) أول من نظم عليه في قوله:-

اني سمعت خليلي

نحو الرصافة رنه

و الثابت على ايه حال أن المجتث من الأوزان الذائعة في الشعر، وتردده في الشعر قد يزيد عن تردد مجزوء الخفيف كما في ديوان ابن المعتز (٢٩٦) مثلا (٨)، وظهر منه في شعر شوقي ١٥٠ بيتا، ولكنه كثير كثرة ظاهرة في المسرحيات الشعرية السبع.

ومن قصائد شوقي على هذا الوزن قصيدة فكاهية يعزي فيها صديقه الدكتور محجوب ثابت عندما نفق حصانه المسمى " مكسويني " وأولها:

يا مكس ديناك عاره

و الموت كأس مداره

وعدة القصيدة ٢٥ بيتا وتعود الي عام ١٩٢٤.

ومحجوب ثابت من الأطباء، ومن النواب، ومن خلصاء شوقي و مخالطيه الدائمين. ورحل محجوب عام ١٩٤٥.

وله قصيدة أخرى يصف فيها حفلا راقصا في منزل بطرس غالي عام ١٩٠٩ وأولها:

على منازل غالي

فزنا بصفو الليالي

وعدة القصيدة ٢٦ بيتا.

(٦) عروض الورقة- باب الحقيقة، المرجع السابق.

(٧) الفصول و الغايات في تمجيد الله و المواعظ لابي العلاء المعري - تحقيق محمود حسن زناتي - و الكتاب يعود في طبعته الأولى إلى ٣١ يناير ١٩٣٨

- ولهذا الكتاب " كشاف " بعنوان:

- الفهارس المفصلة (الفصول و الغايات، للمعري) وهو من إعداد الدكتور السعيد السيد عبادة.

وصدر عن معهد المخطوطات العربية في القاهرة عام ١٩٩٩،

وهو من الأعمال العلمية القيمة التي تساعد كثيرا في دراسة كتاب الفصول و الغايات.

راجع مسائل العروض و القافية ص ٢٢٣.

(٨) ديوان ابن المعتز - تحقيق الدكتور / محمد بديع شريف - دخائر العرب ٥٤ - دار المعارف مصر ١٩٧٨ وهو يتألف من جزئين وفيهما الكثير من الأخطاء وقد درست هذا الديوان درسا إحصائيا شاملا ومن الإحصائيات التي أعددتها له يتبين أن ابن المعتز نظم على المجتث ١٣٤ بيتا ونظم على مجزوء الخفيف ٧٧ بيتا.

Bayan Aug 09.indd 37 8/8/10 9:52:08 AM

وله قصيدة قصيرة يقرظ فيها ديوان الشاعر امين نخله عام ١٩٢٥ وجاء فيها:

هذا ولي لعهدي وقيم الشعر بعدي

فكل من قال شعرا في الناس عبد لعبدي

كأن شعر أمين من نفح بان ورند

أما المتقارب فهو من أوزان شوقي المتوسطة، وقد ظهر بانواعه الثلاثة الأولى التي لها ظهور ملحوظ في الدواوين، ولكن النوع الثالث هو الأكثر شيوعا في شعر شوقي وفي الشعر العربي بوجه عام.

فعلى النوع الأول الذي يتبع قافية المتواتر ويأخذ الضرب فعولن ليس له غير ٢٤ بيتا منها ١٨ بيتا جاءت في قصيدة واحدة أثبتها محمد صبري في "الشوقيات المجهولة" وظهرت بعد ذلك في "الموسوعة الشوقية" لابراهيم الإبياري.

وموضوع هذه القصيدة يدور حول مبارزة بالسيف دارت بين محرر صحفي فرنسي يدعى مانس وبين الشاعر خليل المطران (١٩٤٩) وجرح فيها أنف المطران، و القصيدة تعود الي عام ١٩٠١ وجاء فيها:

أمنس الى كم تضل السبيلا

فتنت، وحيرت فيك العقولا

أبحت البراز بهذي البلاد

وكان البراز بها مستحيلا

وعن أنف المطران الذي أصيب في هذه المبارزة يقول شوقي:-

ويا أنف مطران أنف الأباء

عزاء جميلا وصبرا جميلا

وخليل المطران من أصدقاء شوقي ومن كبار المعجبين بأشعاره.

أما النوع الثاني الذي يأخذ الضرب فعولُ ويتبع قافية المترادف فظهرت منه لشوقي ثلاث قصائد جملتها ٨١ بيتا، وأطولها مرثية في عبد العزيز جاويش عدتها ٤٧ بيتا ، وعبد العزيز جاويش(٩) أحد كبار النشطين في الحزب الوطني، وكان يتولى تحرير جريدة اللواء الناطقة بلسان الحزب، وكان أيضا من أساتذة الأدب العربي في جامعة كيمبردج.

و المرثية تعود الي عام ١٩٢٩ ومطلعها:

أصاب المجاهد عقبى الشهيد

وألقى عصاه المضاف الشريد

أما النوع الثالث الذي ينتهي بالضرب المحذوف ويتبع قافية المتدارك، فجاء عليه أكثر النظم، حيث بلغت جملة أبياته ٦٢٠بيتا، ومن أجمل قصائد شوقي على المتقارب الثالث قصيدة " مصاير الأيام" التي جاء فيها:

ألا حبذا صحبة المكتب

وأحبب بأيامه أحبب

ويا حبذا صبية يمرحون

عنان الحياة عليهم صبي

كأنهم نسمات الحياة

وأنفاس ريحانها الطيب

يراح ويغدى بهم كالقطيع

على مشرق الشمس و المغرب

وعدة هذه القصيدة ٦٨ بيتا، وحصر إبراهيم الإبياري الوقت الذي ظهرت فيه هذه القصيدة بين العامين ١٨٨٨/١٨٩٨ ولم تظهر القصيدة في الشوقيات المجهولة.

وقد اخترت الأبيات الأربعة الأولى من هذه القصيدة كي أوضح أن الابيات الثلاثة التي تلي المطلع قد كتبت كما لو كانت مدورة هكذا:

ويا حبذا صبية يمرحو

ن عنان الحياة عليهم صبي

كأنهم نسمات الحيا

(٩) لعبد العزيز جاويش ترجمة – في الجزء الثاني لديوان شوقي لأحمد الحوفي ص ٤٠٨ وفي الجزء الثالث من الموسوعة الشوقية لإبراهيم الإبياري ص ٩٧.

Bayan Aug 09.indd 38 8/8/10 9:52:08 AM

ة و أنفاس ريحانها الطيب

يراح ويعذي بهم كالقطيـ

ع على مشرق الشمس و المغرب

وهذا ظهر في طبعات الشوقيات المتنوعة كما ظهر في الديوان الذي جمعه الحوفي و "الموسوعة الشوقية" التي جمعها الإبياري.

ومجيء العروض في المتقارب على وزن فعلٍ كما في بيت المطلع، أو على وزن فعولٍ كما في الأبيات الثلاثة التالية لهذا المطلع كثير في المتقارب. و القبض حسن في عروض المتقارب، فإذا سكن على هذا الحرف الأخير أصبحت العروض على وزن فعول. أما مجيء العروض سالمة على وزن فعولن فهو قليل جدا.

وقد لاحظ المرحوم الاستاذ عبد العليم إبراهيم هذه الظاهرة في الشوقيات فأشار في مقدمة كتابة القيم الصغير " صفوة العروض "(١٠) أنه وجد " عشرات من الأبيات في أكثر من قصيدة لم يراع الوزن الشعري في الحد الفاصل بين شطري البيت فكتب في أول الشطر الثاني الحرف الذي كان ينبغي أن ينتهي به الشطر الأول ".

ثم اختار ثلاثة ابيات من قصيدة " ابو الهول " للتمثيل على هذا الخطأ :-

إلآم ركوبك متن الرما

ل لطي الأصيل وجوب السحر

تسافر منتقلا في القرو

ن فأيان تلقي غبار السفر

أبينك عهد وبين الجبا

ل تزولان في الموعد المنتظر

ثم قال " فالذين أشرفوا على طبع هذه الشوقيات، قد فاتهم تصحيح هذا الخطأ، وكانت الخبرة بالوزن كفيلة بتداركه ".

وأبو الهول قصيده مطولة عدتها ٧٣ بيتا وتعود الي يوم إفتتاح مسرح حديقة الأزبكية عام ١٩٢١ وهي على هذا النوع الثالث من المتقارب وهو الضرب المحذوف ومطلعها:

أبا الهول طال عليك العصر

وبلغت في الأرض أقصى العمر

قد تبين لي أن هذه الاخطاء التي اشار إليها عبد العليم إبراهيم في " صفوة العروض " و الخاصة بنقل الحرف الأخير من تفعيلة العروض الي بداية الشطر الثاني من البيت قد تكررت كذلك في الديوان الذي جمعه الحوفي و "الموسوعة الشوقية" الذي جمعها الإبياري،ومعنى ذلك ان الخبرة بوزن المتقارب كانت تعوز الحوفي و الإبياري معا. (١١)

وعدة أبيات المتقارب في شعر شوقي تصل الي ٧٢٥ بيتا بإضافة ما جاء من ابيات الضرب المحذوب الى أبيات الضربين الآخرين. لكن المتقارب له ظهور كثير جدا في المسرحيات.

(١٠) صفوة العروض – تأليف: عبد العليم ابراهيم. كبير مفتشي اللغة العربية سابقا مكتبة غريب – الفجالة مصر الطبعة الأولى – ولم يحدد تاريخها و المرجح أنها تعود الي نهاية الستينيات. فصل: أهمية العروض ص ٩.

و للإستاذ / عبد العليم إبراهيم – بعض الكتب المعروفة مثل " النحو الوظيفي "وتيسير الإبدال و الإعلال و الترقيم .

(١١) والخطأ في كتابة شطري المتقارب ملحوظة ايضاً في المسرحيات.

Bayan Aug 09.indd 39 8/8/10 9:52:08 AM

في "الشاطئ الآخر" محمد جبريل بين السياسي والاجتماعي

بقلم: د.أحمد زياد محبك
(سورية)

ـــ ١ ـــ

تقدم رواية "الشاطئ الآخر" خبرة شاب يطرده أخوه من البيت بعد وفاة الأب، فيلجأ إلى الأجنبي، ليتفتح وعيه في " الشاطئ الآخر "، ويعرف الحب، ويمتلك المعرفة، ثم يعود إلى بيت الأب ولقاء الأخ، بعد أن عرف العالم، ويرتبط ذلك كله بالواقع الخارجي، بما فيه من متغيرات، بخيوط حريرية ناعمة، فيمكن عندئذ قراءة الرواية قراءة أخرى، لتغدو بشكل ما تعبيراً عن حياة أمة، لا مجرد حياة فرد.

تلك هي رواية الشاطئ الآخر للكاتب الروائي والقاص محمد جبريل، وقد صدرت عام ١٩٩٥ عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، في القاهرة، وتقع في ١٢٦ صفحة من القطع المتوسط، ولا تزيد عدد كلماتها على ٢٤ ألف كلمة، تتثال في ليونة من غير أن تقسم إلى مقاطع أو فقرات أو وحدات.

والرواية تحكي عن شاب جامعي، يدعى " حاتم "، يعمل نادلاً في مطعم، يموت أبوه رضوان، وقبل ثلاث سنوات كانت أمه قد ماتت، ويفاجؤه أخوه طارق، وهو ضابط في الجيش، بطرده من شقة الوالد، ليستأثر بها، بدعوى الزواج، حتى إنه ليستأثر بالأثاث، ولا يعطيه شيئاً منه، ويلجأ حاتم إلى سمسار، فيؤجره غرفة في شقة لدى سيدة يونانية، ترحب به، في الوقت الذي لا يرحب به بيروس زوج ابنتها فيرجينيا، وكان حاتم من قبل قد تعرف إلى شاب يوناني، يدعى ديمتريوس، ويعرفه هذا الشاب إلى عالم واسع من الثقافة الغربية، كما يعرفه إلى أخته لأبيه ياسمين، وسرعان ما يقع حاتم في حبها.

Bayan Aug 09.indd 40 8/8/10 9:52:08 AM

ويرافق ذلك كله كما تذكر الرواية إقالة محمد نجيب في نوفمبر ١٩٥٤ وميل عبد الناصر في سياسته الخارجية إلى الكتلة الشرقية بشرائه السلاح من تشيكوسلوفاكيا، ثم امتناع الولايات المتحدة عن تمويل بناء السد العالي وتمويل الاتحاد السوفييتي له، وما تلا من تأميم عبد الناصر لشركة قناة السويس، وما أعقبها من العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦وزيادة التقارب بين مصر و الاتحاد السوفيتي.

__ ٢ __

ويبدو الحب في الرواية العنصر الأكثر بروزاً، فهو حاجه أساسية، ولا سيما بالنسبة إلى حاتم بطل الرواية، ويظهر الحب متأثراً بقوى الواقع وظروفه، ولا يظهر قوة فاعلة مؤثرة، ويرجع ذلك إلى شخصية حاتم، فهو بحاجة إلى الحب، ولكنه لا يعرف المنفذ إليه أو السبيل، أو لعله يعرف ولكنه لا يستطيع أن يبادر- بحكم تكوينه- فهو شاب مثقف، يميل إلى المطالعة والقراءة (ص٢٣) ولعله يشبه هاملت الذي يطيل التأمل والتفكير، بخلاف روميو الذي يميل إلى المبادرة والفعل.

وللحب في حياة حاتم جانبان اثنان، الأول ذهني ثقافي مجرد، والثاني عملي واقعي تجريبي، وفي الجانب الأول، وهو الطاغي يتعرف حاتم إلى الحب من خلال كتب التراث، من كتابات ابن الجوزي (ص٦١) والمفضل بن سلمة (ص٦٤) وابن حزم (ص٦٨) و(ص٧٣) والماوردي (ص ٧٠) وابن قيم الجوزية (١٠٣) وداود الأنطاكي (ص١١٢)، فهو يقرأ فيها، ويختار مقبوسات منها، تتعلق بأوصاف الحب والحبيب، وحالات الحب وأشكاله ودرجاته، وهي مقبوسات كثيرة، تدل على ثقافة حاتم وتمسكه بالتراث ولجوئه إليه بعد موت أمه وأبيه وطرد أخيه له من الشقة كماتدل على شعوره بالخلاص من الغربة التي يعانيها في حياته مع ديمتريوس وفي شقة السيدة اليونانية، كما تدل تلك المقبوسات على شخصية مثالية ذهنية تتعلق بما هو كلي مجرد، وبما هو نظري، وهي شخصية تنطلق من الأخلاق والفكر والثقافة إلى الواقع لتتعرف إليه، وتبدو المقبوسات على كثرتها رشيقة، لا تخلو من ذكاء، وحسن انتقاء، وهي تسد فراغاً كبيراً في حياة حاتم، وتدل على شخصيته دلالة قوية، ولا غنى عنها، كما تبدو ملتحمة بالبناء الكلي للرواية، وقد جاء كل منها في موقعه من الرواية وفي الجانب الثاني، وهو الواقع، تبدو تجربة الحب لدى حاتم محدودة جداً، قوامها الحياء والخجل، لذلك كانت عفيفة، بعيدة كلياً عن الممارسة الجسدية، ولم تتجاوز في أقصى أبعادها قبلة واحدة، جاءت عفواً على سبيل المصادفة، وإن كانت تجربة الحب قد مرت لدى حاتم بمراحل وحالات قاربت فيها المحظور، ولكنها ابتعدت عنه بقدرة غريبة كأنما كتب لحاتم أن يحافظ على عفته وبراءته، وهذا ينسجم في الواقع مع شخصيته، فهو مثقف مهذب، تلقى تربية صارمة، ونشأ في أسرة محافظة متماسكة.

وتبدأ تجربة الحب لدى حاتم في الواقع بعشقه الطفولي البريء لابنه الجيران مديحة، وكتابة قصة عنها ثم تمزيقها وهو في الثانية عشرة (ص٥٣-٥٤) وتنمو معرفته عن الحب بما يسمعه من زميل له في الصف عن علاقاته بالبنات ويحاول

Bayan Aug 09.indd 41 8/8/10 9:52:08 AM

أن يرسم صورة لها في ذهنه فلا يفلح (ص٥٤) وقد حاول مرة ممارسة الجنس مع باغية ولكنه اضطرب وعف وخرج من غير أن يفعل شيئاً، مما يدل على حشمة فيه وحياء (ص٥٦-٥٧). لقد احتفظت الرواية لحاتم ببراءته وطهره ونقائه ليكون تفتح الحب لديه في أرضٍ طهور لا يعرف فيها قبل الحب شيئاً، وليكون استقباله له عذباً بريئاً (ص٥٧).

ويعلل حاتم عدم معرفته الحب في الواقع بعدم مصادفته له، أو انتظاره أن تبادر الفتاة (ص٥٥) ولكن ذلك وحده غير كاف، فقد أتيحت له أكثر من فرصة، ولكنه عف، وتردد، ومرجع ذلك في الواقع إلى تكوينه، فهو شاب مثقف متأمل يميل إلى المطالعة والبعد عن الواقع، لقد كانت صفاء ابنة عمه تغلق عليه باب الحجرة، وتحدثه عن الحديقة والأشجار ولقاء الشباب والصبايا، وتسأله إن كانت له صديقة، وهو لا يستجيب لها، فتمل منه (ص٨٥-٨٨) ويحدث أن تنطلق صفارة الإنذار معلنة عن غارة، وتفزع إليه السيدة اليونانية، فتلجأ إليه، وتتمسك بيديه، وتثور في نفسه رغبة غامضة، وينتظر أن تبادر هي، ولكن سرعان ما تنطفئ تلك الرغبة، عندما تنطلق الصفارة الثانية معلنة عن الأمان (ص١٠٧-١٠٨)، ولا ينظر حاتم إلى فرجينيا نظرة اشتهاءٍ البتة، على الرغم من أنه يلتقيها كثيراً في منزل السيدة اليونانية، بل إنه لا ينظر إليها إلا على أنها زوجةٍ لبيروس وأم لوليدها الذي تعني به كثيراً.

هذه العفة لدى حاتم هي التي جعلت مشاعره تتجه نحو ياسمين أخت ديمتريوس، وهي من أم يونانية وأب مصري، وقد تفتح حبه لها وفق إضاءات مشرقة من قراءاته في كتب التراث عن الحب، مما يؤكد سمو مشاعره ورقيها، ومما يدل على استناد هذا الحب إلى جذر معرفي تراثي، ليؤكد البعد الحضاري والإنساني للحب. إن حب حاتم لياسمين هو حب عذري بريء يستند إلى العفة والطهر والنقاء، ويقوم على الخجل والحياء، ويرجع إلى ثقافة حاتم وتفكيره وسمو روحه، وذات يوم تعرض عليه ياسمين ألبوم صورها، وتغطي بيدها صورة لها وهي بالمايو، ويفكر في أن يدفع يدها ليرى الصورة (صٍ ٦٩) ولكنه يكتفي بالتفكير ولا يفعل شيئاً، ولعل هذه العفة هي التي جعلت مشاعره تنمو وتنضج، وتسير بهدوء مع حركة الواقع ووفق إرادة الحياة، لا إرادته هو، إلى أن كان يوم زار فيه حاتم صديقه ديمتريوس، فاستقبلته ياسمين وأخوها غائب، وحدث أن أطلقت صفارة الإنذار معلنة عن غارة على الإسكندرية، فتفزع إليه ياسمين، (ص ١٠١) وقد جاءت تتويجاً لنضج المشاعر، كما جاءت نتاج المصادفة، وبدافع من الواقع.

إن هم حاتم هو البراءة والنقاء والطهر.

ولكن، إلام سينتهي هذا الحب العذري الصادق الجميل؟ إن الأسباب التي قادت إلى هذا الحب، هي التي نفسها ستقود إلى نهايته، وهذا هو الطبيعي، إن حاتم لم يملك في الواقع حرية الحب، ولم يملك في يوم إرادة الفعل، أو القدرة على المبادرة، هو لطيف، رقيق ناعم وهو مثقف وقارئ جيد، وهو نبيل وصادق، وهو عاطفي وسريع الاستجابة وقوي التأثر، ولعله يعي ذلك كله (ص ١٢٠)،

Bayan Aug 09.indd 42 8/8/10 9:52:09 AM

ولكنه لا يملك القدرة على المبادرة، إن طرد أخيه له من الشقة، وتعرفه إلى ديمتريوس، وزيارته له في منزله، وحرب السويس، والغارات على الإسكندرية، وفزع ياسمين، ومعانقتها له، هي جميعاً الظروف التي كونت حبه وصاغته، وعندما تتغير هذه الظروف سينتهي حبه، فلقد انتهت الحرب، وطرد عبد الناصر الإنكليز والفرنسيين، وتحمس اليونانيون لمغادرة مصر، بمن فيهم ديمتريوس وأمه، وطارق الذي طرد أخاه من شقة أبيه يدعوه إلى العودة إليها. وهكذا تتغير الظروف التي قادت إلى الحب، فينتهي الحب، لذلك يظن حاتم أن العالم كله متآمر عليه، وقد نسي أن هذا العالم هو نفسه الذي وضع ياسمين بين يديه، يقول حاتم : " لماذا يتآمر العالم على سعادتي؟ ما صلة ياسمين وصلتي بالسد العالي وتأميم القناة والحرب وخروج الأجانب؟ " (ص١٢٣).

__ ٣ __

لقد ظهر ديمتريوس الملاذ لحاتم، فهو الصديق الذي استضافه في منزله، واتخذ منه صديقاً، ومنحه شعور الصداقة، وعرفه إلى أخته ياسمين، كما عرفه إلى الثقافة الغربية، فكان يقرأ له عيون الأدب العالمي، من هوميروس إلى كافافيس، مروراً باسخيلوس ودانتي وشكسبير وكازنتزاكي وغيرهم كثير، وكان حاتم بأشد الحاجة إليه، في الوقت الذي خذله فيه أخوه وطرده من شقة الوالد، وحرمه من الأثاث والتراث.

ولكن، مما لا شك فيه، أن الثقافة وحدها ليست العامل الوحيد المؤثر في كل من حاتم و ديمتريوس، ولابد من

تصور الرواية الحياة الموارة داخل بيت الأب رضوان، من غير أن تصف أي ركن فيه أو جزء أو مكوّن من مكوناته، ويأتي التصوير دالاً موحياً، وحافلاً بالحياة، على نحو ما يروي حاتم حيث يقول : "أبي يعود عقب صلاة العشاء، يجلس في الصالة أو الشرفة المطلة على شارع الميدان، يستمع إلى الأغنيات في فونوغراف القهوة، أسفل البيت، إلى موعد نشرة الأخبار، يدير الراديو حتى يسمع السلام الوطني، فيغلق الراديو ويدخل حجرة نومه المطلة على الشارع الخلفي "

وجود أسباب أخرى. ويمكن أن نرى ذلك واضحاً في أسرة كل منهما فحاتم نشأ في أسرة متماسكة، والده رصين متوازن، له حياة هادئة مستقرة، لا يغادر المنزل إلا إلى المقهى المجاور، وهو يحافظ على الصلاة في المسجد، وعندما ماتت زوجته حزن عليها أشد الحزن، ولزم بيته، وطرد عدة خادمات ترددن على المنزل وفاء منه لزوجته، ثم " دخل في شرنقة من الهدوء السادر " (ص ١٣) وفقد ذاكرته، ولم ينطق بعد ذلك بغير كلمة واحدة : " البكاء لن يعيدها " (ص ١٣) مما يدل على وفائه لزوجته وحبه لها حباً قوياً صادقاً، وقد توفي بعدها بثلاث سنوات، وكان قارئاً نهماً، وقد حول النملية إلى مكتبة كدست فيها الكتب والمجلات وعلى الجدار سبحة كبيرة الحبات (ص ٢٣)، وكانت الأم حريصة على تأمين حياة هادئة آمنة

Bayan Aug 09.indd 43 8/8/10 9:52:09 AM

لولديها حاتم وطارق، وكانت تريدهما أن ينصرفا إلى الدراسة ولا يشغلا عنها بشيء. وبالمقابل نشأ ديمتريوس في أسرة تحوي كل التناقضات، فهو يحيا مع أمه اليونانية وزوجها المصري، ومعهما ياسمين أخته من أمه (ص ٢٠) وهو يعد نفسه أوروبياً يحيا في مصر، فهو يعيش في أوربة من خلال الأفلام والكتب والإذاعات والأغاني (ص ٢٧) ويرى الإسكندرية أحد شواطئ البحر الأبيض مثل أثينا ومرسيليا ونابولي (ص ٢٧)، وهو يعيش مع أمه المسيحية وزوجها المسلم ويدرك أن الدين لا وجود له في البيت (ص ٥٩) وتنتهي الصداقة بين حاتم وديمتريوس بانتهاء حرب السويس، وعودة ديمتريوس مع أمه إلى اليونان، وينتهي الحب أيضاً بين حاتم وياسمين، كما تنتهي إقامة حاتم في منزل السيدة اليونانية، إذ تقرر هذه الرحيل أيضاً إلى اليونان، ويرجع حاتم إلى بيت والده بدعوة صادقة من أخيه طارق.

— ٤ —

ولقد عنيت الرواية بتقديم صور دقيقة وواضحة للشخصيات، ولاسيما للوجوه والملامح والقامات سواء في ذلك الشخصيات الرئيسية أم الثانوية ، وهي مرسومة من زاوية حاتم ، الراوي والبطل ، ومنها صورة لوجه ديمتريوس (ص ١٧) وصاحب الوكالة (ص ١٨) والعم شقيق رضوان (ص٢٩) وسمسار العقارات (ص٣١) والسيدة اليونانية (ص٣٤) وابنتها فيرجينيا (ص ٣٨) وزوجها بيروس (ص ٣٨) وياسمين (ص ٤٨). يقول حاتم في تصوير ياسمين : " كانت في حوالي الخامسة عشرة ، امتزجت في وجهها الملامح الأوربية والعربية ، بما لا تخطئه العين ، الشعر أسود ينسدل إلى الظهر، و الوجه مستدير، تعلوه عينان واسعتان بنيتان، تسكن إليهما، تحيا فيهما، ارتدت جلابية من " الفوال " المنقط، تحتها قميص أبيض، وانتعلت حذاء مفتوحاً، تطل منه أصابع مطلية بالمانيكير " (ص٤٨). والوصف يشمل الوجه والقوام، والحركة والسكون، ولا يخلو من تدقيق في بعض التفاصيل الدالة والمعبرة، ولعل أجمل ما فيه الجمل الأربع الدالة على أثر نظرتها في النفس وربما بدا وصف سمسار العقارات أكثر تميّزاً، وحاتم يصفه على النحو التالي " كان الرجل وراء المكتب الخشبي الصغير مشغولاً بشد أنفاس شيشته، في حوالي الخمسين، له أنف ضخم، وشارب رفيع كالخط المتداخل البياض والسواد، فوق شفتين زاد من امتلائهما بروز في السنتين الأماميتين، يركز نظرته على عيني محدثه، كمن يريد أن ينفذ إلى داخله ويحرص على تحريك يده، وهو يتكلم، ليرى محدثه الساعة الذهبية في يده، وكان يرتدي جلباباً صوفياً، ويضع على رأسه طاقية من الصوف، ويغطي عنقه بتلفيعة تدلت حتى الصدر " (ص ٣١). والوصف لا يخلو من بطء وهدوء، وهو يستغرق في تفاصيل دقيقة، ولكنها ذات دلالات نفسية واجتماعية واضحة، ومثل هذا الوصف للوجوه والملامح والقامات أضفى على الرواية تميزاً وخصوصية، ومنحها قدراً غير قليل من ملامح البيئة.

— ٥ —

وتدور حوادث الرواية كلها في الإسكندرية،

Bayan Aug 09.indd 44 8/8/10 9:52:09 AM

ولا تكاد تستغرق أكثر من عامين، وغالباً ما تدور في ثلاثة أماكن رئيسية، هي بيت الأب رضوان، وبيت السيدة اليونانية، وبيت ديمتريوس، والرواية تصور البيوت الثلاثة وهي تمور بالحياة والحركة، وتصور الحياة من حولها، وما تطل عليه من بيوت وأزقة، وحارات وأسواق، ومساجد وكنائس.

والرواية تصف كل بيت من البيوت الثلاثة من الداخل والخارج ومن ذلك وصف بيت ديمتريوس من الخارج كما يراه حاتم حيث يقول : " البيت في شارع الكنيسة الأمريكانية، ملاصق للكنيسة الإنجيلية، وبالقرب من نقطة شريف، من ثلاثة طوابق، يطل في الجانبين على شارع سيدي المتولي وشارع توفيق، الوجوه التي تطل من النوافذ والشرفات معظمها لأجانب، يتطلعون إلى الطريق ويقرؤون الصحف، ويتبادلون الأحاديث، وكانت البالوعات على جانبي الشارع قد ابتلعت مياه الأمطار، لم يعد إلا التماعات متناثرة " (ص ١٩).

وتصف الرواية غرفة ديمتريوس كما يراها حاتم. حيث يقول : "في مواجهة الباب بوفيه ذو مرآة بيضاوية مطوية في بعض جوانبها، وعليه قطعة رخام تكسرت حوافها، تتوسطها فازة زرقاء يتصاعد منها ثلاثة ريشات طاووس، إلى اليمين فوتيل بامتداد معظم الحائط، يقابله كرسيان، تغطت جميعها بكرتيون أبيض، فصل عليها، وفي المنتصف ترابيزة خشبية مستطيلة، عليها مفرش من الدانتيل الأبيض، وتدلت من السقف نجفة عنقودية الشكل، انطفأ معظم لمباتها، وعلقت على الجدار ـــ أعلى الفوتيل ـــ لوحة زيتية لبنات بملابس شفافة " (ص ٢٠)

> تتجاور الحوادث داخل الرواية وتتوازى مع الحوادث خارجها، وفي بعض الحالات تتعانق، بقدر كبير من إغراء المقارنة والبحث عن رمز ما أو كناية أو إشارة، فالضابط طارق يطرد أخاه حاتم من المنزل بعد وفاة الأب، في الوقت نفسه الذي يقيل فيه رجال الثورة الرئيس محمد نجيب في ١٤ نوفمبر ١٩٥٤،و يلجأ عبد الناصر إلى الكتلة الشرقية فيشتري السلاح من تشيكوسلوفاكيا، و يأخذ قرضا من الاتحاد السوفييتي لبناء السد العالي.

والوصف لبيت ديمتريوس من الداخل والخارج لا يخلو من التتبع للجزئيات والتفاصيل، والغاية من أكثرها الدلالة على نمط من الحياة فيه قليل من الغنى وكثير من الاختلاف عن البيت المصري، أي أن الغاية من هذا الوصف هي القول إنه بيت أجنبي من الداخل والخارج، وفي نمط الحياة، ويبدو الوصف هادئاً فيه قدر غير قليل من البطء، بسبب تتبع التفاصيل، وربما كان أكثر منه إغراقاً في التفاصيل وصف منزل السيدة اليونانية كما يراه حاتم، حيث يقول : " على يسار المدخل كونصول قديم، مشغول بالأرابسك، تعلوه مرآة بيضاوية الشكل، ومن أعلى الطرقة تتدلى نجفة ذات أربعة أذرع، يفضي المدخل إلى صالة واسعة،

Bayan Aug 09.indd 45 8/8/10 9:52:09 AM

يشغلها أنتريه أسيوطي، وترابيزة سفرة مستطيلة، عليها منفضة خالية من أعقاب السجاير، وحولها ستة كراسي، وتتوسطها علبة من الصدف مغلقة، وعلى الجدران صور عائلية، ولوحات مقلدة لأعمال فنانين عالميين، ومشاهد خمنت أنها لمدن يونانية تطل على الساحل، وأعلى باب الشقة من الداخل علق صليب خشبي، وعلى يمين الباب ممر ضيق نسبياً، توقعت أنه يفضي إلى المطبخ والحمام وغرفة النوم " (ص ٣٤). والتدقيق في الوصف واضح، والغاية منه تأكيد بعض الصفات منها هدوء الحياة في البيت وسكونها، وقدم الأثاث، وطابعه الأجنبي، مما يؤكد محافظة أهله على حياتهم الأجنبية بالإضافة إلى دلالته على ديانة سكانه، وهي المسيحية. وعلى الرغم من غنى الدلالات وأهميتها، يظل الوصف هادئاً ساكناً، لا يخلو من بطء، يضعف من إيقاع السرد، بسبب الاعتماد على الوصف المحض، بعيداً عن ربطه بحياة الناس وحركتهم داخل المكان وعيشهم فيه.

وتصور الرواية الحياة الموارة داخل بيت الأب رضوان، من غير أن تصف أي ركن فيه أو جزء أو مكوّن من مكوناته، ويأتي التصوير دالاً موحياً، وحافلاً بالحياة، على نحو ما يروي حاتم حيث يقول : "أبي يعود عقب صلاة العشاء، يجلس في الصالة أو الشرفة المطلة على شارع الميدان، يستمع إلى الأغنيات في فونوغراف القهوة، أسفل البيت، إلى موعد نشرة الأخبار، يدير الراديو حتى يسمع السلام الوطني، فيغلق الراديو ويدخل حجرة نومه المطلة على الشارع الخلفي " (ص ٩).

وواضح أن قيمة المكان لا تكمن في وصف جزئياته وتتبع تفصيلاته، إنما تكمن في تصوير الناس وهم يملؤون المكان بالحياة وبصورة عامة تبدو الإسكندرية في الرواية جميلة متألقة، تمور بحياة الناس البسطاء العاديين، حيث تنتشر فيها المساجد والمآذن والمقاهي والمطاعم، وتتخللها بيوت اليونانيين، لتزيد من بهائها وجمالها. ولكن حاتم يراها في النهاية وقد فقد حبه، سوداء معتمة، ملوثة كريهة، وقد أسقط عليها كل خيبته ومرارته حيث يقول : " فسدت الحياة، أفرغت ناقلات البترول ما بجوفها، فتحول سطح البحر الذي أحبه إلى بحيرة واسعة من السواد الميت المتعفن، تلاحقت سنوات واكتسح المد الضاري كل الأماني والأحلام والتصورات المنطلقة، علت الأمواج السوداء، فابتلعت ما بداخل البحر، وما على الشاطئ، انتزعت الصخور الأسمنتية، قذفت بها إلى آخر المدى، حتى ناس الطريق، كانوا شائهي الملامح، تطفح أعينهم توجساً وكراهية وحقداً" (ص١٢٥) ويبدو الناس على "الشاطئ الآخر" على قدر غير قليل من العدائية والنفور والشذوذ، فكلهم يقررون مغادرة أرض مصر، لدى ظهور بوادر التغيير، إذ تقرر فجأة السيدة اليونانية مغادرة القاهرة، بعد انتهاء العدوان الثلاثي، من غير وجود أي مبرر لذلك، فقد أمر عبد الناصر الفرنسيين والإنكليز بالمغادرة، لأن إنكلترا وفرنسا شاركتا في العدوان الثلاثي على مصر، ولم يمس أحد اليونانين بسوء، وكذلك تقرر ابنتها المغادرة مع زوجها، كما يغادر ديمتريوس مع أمه.

وقرار المغادرة ليس غريباً، لأنهم كانوا

Bayan Aug 09.indd 46 8/8/10 9:52:09 AM

يعيشون على أرض مصر بأجسادهم، في حين كانوا يعيشون في أوربا بأرواحهم، فهم يعيشون في الغرب بثقافتهم وقراءاتهم ومشاعرهم وأفكارهم وعاداتهم وأغانيهم ونمط حياتهم، ولا يرون في الإسكندرية إلا واحدة من موانئ المتوسط يقول ديمتريوس لحاتم: " الإسكندرية أحد شواطئ البحر الأبيض مثل أثينا ومارسليا ونابولي " (ص٢٧)، بل إنه يقول لحاتم: " هل تعرف أن اليونانين هم الذين أنشؤوا الإسكندرية " (ص٢٤) ثم يصرخ قائلاً: " أنا أوربي يحيا في مصر " (ص٢٥).

.٦.

وكانت فرجينيا وزرجها بيروس أكثر عدائية لحاتم، إذ لم يقرّا السيدة اليونانية على تأجيرها غرفة له في شقتها، وكانا طوال إقامته عندها صامتين تجاهه، لا يبادلانه الفكر ولا الشعور ولا الحوار، بل ينظران إليه بنفور شديد، وكانا على عداء واضح لعبد الناصر وثورة يوليو ١٩٥٢ وكانا أول المتحمسين لمغادرة مصر. إن نظرة الناس على الشاطئ الآخر إلى مصر والمصريين هي على الأقل نظرة نفور، ولا تكاد تخلو من نظرة عرقية، إذ ينكر ديمتريوس على حاتم أن يكون أشقر الشعر فهو يتصور أن كل المصريين سود الشعر (ص٥١).

-٧-

ومن هنا تبدو الصداقة بين حاتم وديمتريوس اليوناني صداقة عابرة كما يبدو لجوء حاتم إلى منزل السيدة اليونانية مجرد لجوء مؤقت، لم يوفر لحاتم الاستقرار، حتى حب حاتم لياسمين يبدو أشبه بمرح الأطفال، هو

الرواية مسرودة بضمير المتكلم على لسان البطل حاتم، وضمير المتكلم لا يتيح بصورة عامة للرواية من الحرية ما يتيحها له ضمير الغائب إذ يضطر الراوي إلى السرد من زاوية واحدة، ولكن هذا يجنبه مزالق الراوي العالم بكل شيء، ويمنحه بالمقابل بدائل منها وعي الذات، وصدق الخبر، ومعاينته الشخصية والتأمل، وتحليل المواقف، وحرارة اللغة وشاعريتها.

تفتح القلب على أول حب، اكتسب منه حاتم بعض الخبرة، ونضجت مشاعره، واكتوى ببعض الألم، ولكن الأجمل من ذلك كله أنه ظل محافظاً على نقائه وطهره وصفائه وبراءته، مستنداً إلى تراث عريق وأسرة متماسكة، ربته فأحسنت تربيته.

إن غربة حاتم خارج منزل أبيه لمدة عامين تقريباً من أواخر ١٩٥٤ تاريخ إقالة محمد نجيب إلى انتهاء حرب السويس أواخر عام ١٩٥٦، غربة أنضجت شخصية حاتم، وأفادته خبرة، ولكنها لم تلغ شخصيته، ولم تشوهها، بدليل حفظه على طهره وبراءته ونقائه، ولقد عاد إلى منزل الأب ولقاء الأخ. إن غربة البطل، ولاسيما الشاب القليل الخبرة و خارج وطنه، ثم عودته إليه بعد كثير من المغامرات، فكرة رئيسية عالجتها كثير من الحكايات الشعبية و الروايات. ومن هنا يبدو العنوان : " الشاطئ الآخر" واضحاً و شفافاً و دالاً، وقد جاء معرفاً

Bayan Aug 09.indd 47 8/8/10 9:52:09 AM

بأل و موصوفاً، فهو ليس الشاطئ الذي يقف عليه المرء، إنما هو الشاطئ الآخر، وغالباً ما يبدو الشاطئ الآخر أجمل و أكثر إغراء، وهذا ما ينطق به المثل القائل: "الضفة الأخرى من النهر أجمل"، وهذا بعض ما يوحي به العنوان، وبعض ما تحققه الرواية أيضاً، فقد وجد حاتم فى الشاطئ الآخر المأوى و الصداقة و الحب، في حين طرده أخوه من الشاطئ الذي هو واقف عليه. ولكن بقدر ما يبدو الشاطئ الآخر سوياً وجميلاً ودافئاً بقدر ما يتبين أنه غريب وعابر ومؤقت ، مما يترك في النفس شجناً وحزناً و أسى، وهو حقيقة شاطئ غريب ولكن ما يطمئن النفس ويريحها، هو العودة إلى البيت، وهي عودة سليمة، سلم فيها الجسد وسلمت فيها الروح.

ولذلك كله يبدو العنوان أليفاً ولطيفاً وشفيفاً، لا غموض فيه ولا إبهام، كذلك لا ابتذال فيه ولا مجانية، وقد أبت الرواية ألا أن تشير إلى دلالة العنوان قبل النهاية، حيث يقول حاتم: " نقلني ديمتريوس إلى الشاطئ الآخر، أسماء لم أكن أعرف غالبيتها، ولا قرأت لها، وإن ظللت أجذف بقاربي في بحر الكتب العربية " (ص١٢٢)، ويبدو توضيح حاتم أقل مما توحي به الرواية في بنائها الكلي، ولذلك تبدو الرواية بغنى عن توضيح حاتم. ولحاتم نفسه من اسمه نصيب كبير من الدلالات والإيحاءات فهو بثقافته وشهامته وعفة نفسه وطهره وحبه، يذكر بحاتم الطائي بما امتاز به من كرم وجود وشهامة، وربما كان لأخيه طارق نصيب من اسمه أيضاً، فهو ضابط عسكري، وهو على قدر غير قليل من الغموض، والتفرد بالرأي والتسلط، وهو يذكر بطارق بن زياد القائد العسكري الذي لا يعرف المرء سوى الخطبة المنسوبة إليه، مع إنه كان بربرياً لا يجيد العربية، وربما في كون طارق ضابطاً عسكرياً ما يوحي بالمرحلة التاريخية التي تشير إليها الرواية إشارات متناثرة هنا وهناك، ولعلها توحي بما شهدته مصر بعد ثورة يوليو من معاناة المثقفين من سلطة رجال الثورة العسكريين.

– ٨ –

وتتجاور الحوادث داخل الرواية وتتوازى مع الحوادث خارجها، وفى بعض الحالات تتعانق، بقدر كبير من إغراء المقارنة والبحث عن رمز ما أو كناية أو إشارة، فالضابط طارق يطرد أخاه حاتم من المنزل بعد وفاة الأب، في الوقت نفسه الذي يقيل فيه رجال الثورة الرئيس محمد نجيب في ١٤ نوفمبر ١٩٥٤، و يلجأ عبد الناصر إلى الكتلة الشرقية فيشترى السلاح من تشيكوسلوفاكيا، و يأخذ قرضا من الاتحاد السوفياتى لبناء السد العالي، في الوقت الذي يلجأ حاتم إلي منزل السيدة اليونانية ليستأجرغرفة لديها، وفي الوقت نفسه يقيم صداقه مع ديمتريوس و يحب أخته ياسمين، ومثلما قادت الغارات الجوية على الإسكندرية إلي العناق بين حاتم و ياسمين، كذلك قاد العدوان الثلاثي الذي شنته انكلترا و فرنسا و إسرائيل على مصر إلى تقارب شديد مع الاتحاد السوفياتى الذي أرسل إنذاراً إلى الدول الثلاث يطلب فيه إنهاء العدوان، و إذا كانت علاقة الحب بين ياسمين وحاتم قد انتهت، مثلما انتهت علاقة الصداقة بين حاتم و ديمتريوس مع انتهاء الحرب، فإن علاقة الود بين

Bayan Aug 09.indd 48 8/8/10 9:52:09 AM

عبد الناصر و الاتحاد السوفييتي قد ضعفت كثيرا بعد انتهاء الحرب، ومال عبد الناصر إلى أمريكا.

حوادث ومواقف كثيرة، متوازية ومتجاورة، داخل الرواية وخارجها، بإشارات ذكية من الرواية نفسها، ولكن ربما كان من الأجمل قراءة الرواية بمستوييها الداخلي والخارجي، ومنح كل من الزمنين حريته، وشخصيته الاعتباريه، وقد حققت الرواية لهما ذلك، بعيداً عن القول بالرمز أو التأويل.

-٩-

والرواية مسرودة بضمير المتكلم على لسان البطل حاتم، وضمير المتكلم لا يتيح بصورة عامة للرواية من الحرية ما يتيحها له ضمير الغائب إذ يضطر الراوي إلى السرد من زاوية واحدة، ولكن هذا يجنبه مزالق الراوي العالم بكل شيء، ويمنحه بالمقابل بدائل منها وعى الذات، وصدق الخبر، ومعاينته الشخصية والتأمل، وتحليل المواقف، وحرارة اللغة وشاعريتها.

ومع أن الراوي واحد هو حاتم، فقد جاءت لغته ذات مستويات متعددة، فيها الوصف الهادئ المدقق، وفيها التصوير الحي، وتمتاز دائماً بالإيجاز والتكثيف، وقصر الجملة، كما تظهر فيها حرارة الانفعال، والقدرة على التعبيرعن أدق الخلجات والمشاعر. ففي كثير من الحالات يعي حاتم ذاته، ويعلل مواقفه، ويفسر نفسيته، ويتحدث عن نفسه عن ماضيه، وعن أحلام المستقبل. يذكر حاتم غياب خبرته في عالم المرأة، ويرد هذا الغياب إلى سبب خارجي يحدده بقوله : " كنت أنتظر وأتوقع البنت التي توارب أمامي الباب فتساعدني الجرأة على اقتحامه، وأبوح بمشاعري " (ص ٥٥). وهذا السبب الذي يعيه هو سبب واضح مباشر، يخفى في الحقيقة وراءه أسباباً أخرى قد لا يعيها حاتم، منها تربيته وثقافته.

ويصف حاتم نفسيته، فيصور ما هو عليه من عاطفية وقوة تخيل واستحضار، فيقول: "عاطفتي قوية، أتابع مواكب الجنازات في طريقها إلى جامع الشيخ، فتدمع عيناي لصوات النساء، أبكى للمشاهد المؤثرة في الأفلام...أهتز لبكاء طفل.. حتى التسابيح التي تسبق أذان الفجر من جامع الشوربجي تحرك في داخلي مشاعر حزينة " (ص ١٢٠). ويعبر حاتم عن حبه لياسمين وشوقه إلى لقائها، فتأتى اللغة حارة رشيقة، حيث يقول: " ياسمين ! الصورة تملأ خيالي،لا تفارقني، وأنا أصحو، وأنا أنام، وأنا أقعد، وأنا أفكر وأنا أعمل، وأنا أجالس الآخرين، تطايرت السدادة من القمقم في وقت لم أكن أعددت نفسي له، انبعثت الحمم من البركان، فاكتسحت حتى التصورات " (ص ٨٩).

ويعبر حاتم عن أدق الخلجات والمشاعر والحالات، حيث يقول: " أدركت أن حياتي قد ارتبطت بهذه الفتاه الجالسة أمامي، لا أتصور عالماً يخلو منها، كان حبي لها يختلف عن حبي لأبى ولأمي، من قبل كنت أحب أبي دون أن أتدبر بواعث ذلك الحب ولا حالاته، لا يشغلني حبي لأبي فهو قائم ومستقر وملتصق بلحمي ويخالط ترددات أنفاسي، أنا لا أعنى بمتابعة دقات قلبي، ولا قياس ضغطي، ولا التأكد من قوة إبصاري، فهي حالات

Bayan Aug 09.indd 49 8/8/10 9:52:09 AM

قديمة وممتدة، حالات من صميم حياتي، نشأت معها وترافقني، أما حبي لياسمين فهو حالة استثنائية، تبدل من حياتي، ينتشر نورها فيغمر نفسي " (ص٦٩).

ويظهر التصوير في صنع معادل موضوعي خارجي لعالم داخلي، فلقد أدرك حاتم أن حبه انتهى، فعبر عن هذا الشعور بمقطع قوامه صورة شعرية متكاملة يقول فيها: " جاءت بلا توقع لحظة الفراق، كنت أسير في النهار المتألق بالضياء، عندما أظلمت الدنيا فجأة، ظلمة كثيفة متراكمة، لا تريك حتى داخلك، لا ترى شيئاً على الإطلاق، بدا لي الكون ضيقاً وموحشاً وقاسياً انزاحت في داخلي موجات متتالية من القهر والإحباط والعجز، تحسست لزوجة الدم في أنفي، والسن المكسورة في فمي، والشج في أوسط رأسي، وتخاذلت للضربات الموجعة، تاه قاربي، ولم يكن معي ما أطمئن به إلى الطريق الصحيحة، لا خريطة، ولا بوصلة، ولا مرئيات في الأفق، والسماء من فوقي ملبدة بالغيوم، فلا نجم أهتدي به، أعاني الظلام والغربة والضياء، اختلط طريقي، وفقدت الاتجاه" (ص١٢٤-١٢٥).

إن السرد بضمير المتكلم من زاوية حاتم ساعد على إغناء الرواية بمقاطع من التحليل والتصوير بلغة لا تخلو من شاعرية، تناسب الحالة والموقف والانفعال ، وتنقل ذلك كله بحرارة ، من غير أن تفسد متعة السرد أو بناء الرواية.

-١٠-

ولم يكن حاتم بطل الرواية والراوي فيها فحسب، بل كان العنصر الأساسي المكون لها، والمحور الذي تنشد إليه عناصرها كافة ، تتحد به ، ويتحد بها وهذا ما يمنح الرواية وحدتها وتماسكها.

ولعل أبرز ما يميز حاتم هو طابع الثنائية ، فحاتم يعيش الحب على مستويين ، الثقافة والواقع ، وحاتم يعاني من الغربة وهو في الوطن ، فلديه بيت الأب ولكنه مطرود منه ولذلك يلجأ الي بيت السيدة اليونانية ، وحاتم يصادق ديمتريوس ويحب أخته ياسمين ، وحاتم يهرب من الواقع ، والواقع يؤثر فيه.

ويظهر طابع الثنائية في عناصر الرواية كافة ، فطارق يطرد أخاه من منزل الأب ثم يدعوه إلى العودة إليه، والأول ضابط عسكرية والثاني جامعي مثقف، وديمتريوس مسيحي وأخته ياسمين مسلمة، وهما يعيشان معاً في منزل واحد، الأب فيه مسلم والأم مسيحية ، والسيدة اليونانية تعطف على حاتم، وينفر منه بيروس وزوجته فيرجينيا ، وعلى أرض مصر في الإسكندرية يعيش ديمتريوس والسيدة اليونانية وابنتها وزوجها ولكن أرواحهم جميعا معلقة بأوربة ، ولا ينسى المرء ثنائية الثقافة العربية التراثية والثقافة الغربية الأوربية من هوميروس إلى كافافيس ومن ابن حزم إلى داود الأنطاكي ، وكذلك ثنائية الشاطىء والشاطىء الآخر.

والثنائية المشتركة بين عناصر الرواية هي ثنائية اختلاف ولقاء واتفاق ، لا ثنائية صراع وصدام وخصام ، والحركة تسير وسط هذه الثنائيات هادئة لينة رخيّة ، من خروج حاتم من منزل الأب مطرودا مفارقا لأخيه ، ليجري مع ديمتريوس وياسمين والسيدة اليونانية وليسير هؤلاء معه جميعاً في وفاق ، ثم لينفضوا عنه ، ويرجع ثانية إلى منزل الأب بدعوة من الأخ

Bayan Aug 09.indd 50 8/8/10 9:52:09 AM

، وليس في هذه المسيرة صدام أو صراع أو خصام ، إنما ثمة الوفاق والوئام.

وتبدو الحركة سائرة من اليمين حيث الأخ إلى الشمال حيث ديمتريوس اليوناني وأخته ياسمين والسيدة اليونانية ، وفي هذا الاتجاه الذي هو نحو الغرب في الحقيقة يسير حاتم بصحبة ديمتريوس وأخته ، ثم تنقلب الحركة في آخر الرواية ، حيث يتخلى ديمتريوس والسيدة اليونانية عن حاتم بسفرهم إلى اليونان ويرجع حاتم وحده إلى منزل الأب بدعوة من أخيه فينقلب اتجاه الحركة ليصبح من الشمال إلى اليمين.

يقول حاتم في نهاية الرواية : "مسحت الميدان بعينين قلقتين.. مبنى الاتحاد القومي ، وتمثال محمد علي، والكنيسة الإنجيلية وبقايا عصر اسماعيل في البنايات ذات الطراز الأوربي.. غالبت الحيرة والتردد ، ثم لزمت الرصيف الأيمن ، في طريقي الي شارع الميدان ". (ص ١٢٦) وبمثل هذه الحركة داخل الرواية كانت الحركة تسير خارجها ، إذ مال عبد الناصر إلى المعسكر الاشتراكي فاشترى منه السلاح وأخذ القرض لبناء السد العالي ، وبعد العدوان الثلاثي علي مصر عاد فمال إلى الغرب الأمريكي. وهنا تظهر ثنائية الذهاب والإياب ، وثنائية الداخل والخارج ، وثنائية اليمين والشمال ، وهذا ما يؤكد طبيعة الثنائية التي تحكم بناء الرواية ، وتمنحها التماسك والوحدة.

*

وتظل رواية " الشاطئ الآخر " لمحمد جبريل قابلة لقدر كبير من المقارنة والدرس والبحث، وليس من الغريب تشبيهها بمروحة صينية صغيرة، مطوية في يد سيدة أنيقة، تبدو المروحة في البدء صغيرة ناعمة ذات بعد واحد، وهي مغلقة، ولكن تفتحها، فإذا هي ذات أبعاد وطبقات تمتد وتمتد لترسم ألواناً وصوراً كثيرة.

Bayan Aug 09.indd 51 8/8/10 9:52:10 AM

في ديوانه " عندما لا أحد"
سامي القريني يريد أن يكمل شيئاً ناقصاً

بقلم: منى الشافعي
(الكويت)

سامي القريني الشاعر الذي عاش وتربى بين أحضان جنة الشعر، فكيف لا يكون شاعراً متميزاً، له بصمة تختلف!.. نعم إنه ابن الشاعرة الرائعة، صاحبة الكلمة الرشيقة، والفكرة الحرة، جنة القريني.

تألق هذا الشاب مذ كان صغيراً.. حيث سكنه الشعر في عمر الطفولة متأثراً بوالدته.. يفاجئك صغر سنه واتساع فكره.. وهكذا توالدت إبداعاته الشعرية الجميلة عاماً بعد آخر، لتحتويها ثلاثة دواوين أولها (كأني أرى شيئاً) و ثانيها (شواطئ الكريستال) .. أما ديوانه الصادر عن الدار العربية للعلوم، ناشرون عام ٢٠٠٩، الموسوم (عندما لا أحد)، فلقد استوقفني ودفعني للكتابة.. بداية من الإهداء الذي يدمع القلوب الحساسة، وهو .. إلى جدتي في برزخها..

غيابك عني

يؤثث فيّ حضوراً لحزن قديم

وقربك مني

يُبرز جرحي اليتيم.

يقول القريني في افتتاحية الديوان (أريد أن أكمل شيئاً ناقصاً في ساحة الوجود).. نعم إن ساحة الوجود في حاجة إلى شباب مثل سامي تؤسس شيئاً جديداً، أو تكمل

Bayan Aug 09.indd 52 8/8/10 9:52:10 AM

صورة الحياة الناقصة، حتى يكتمل حلم البشرية.. ولكن هل يكتمل الحلم؟!

تدهشك تلك التجربة الشعرية الناضجة التي قدمها سامي، من خلال تجربة عمرية جداً قصيرة.. فقد تجلت موهبته من خلال ذلك الخيال الخصب الممتد المعجون بحقائق الأشياء.. له طاقات الشباب المتوقد المتمكن في حرفنة الشعر اللذيذ.. إنه نموذج رائع لجيل عصره.

نعتقد أن من أدوات الشعر، أو المادة الأولى كتابة، الشعر هو اللغة الجميلة الرقيقة الأنيقة المنغمة، التي تظل تهتز معك رقصاً، وتدلك بعذوبة غنائيتها.. القريني يمتلك هذه الأداة الرائعة بامتياز، التي شحن بها قصائد دواوينه الثلاثة، فلامست القلوب وأرهفت الوجدان.

يا جارة البحر يا من صبحها نغم

يا من طيور السما تجثو لتغسلها

إني أتيتك ظمآن الخيال جوى

فألبسي اللغة الجرداء مخملها

إن مفهوم الشعر عند سامي عبارة عن عناصر متداخلة من مواقف حياتية بسيطة مشحونة بالعواطف الملتهبة والأحاسيس الصادقة، والمشاعر الفياضة.. ناهيك عن تلك المواقف التي تتعدى البساطة وتفاجئه من وقت لآخر في أي مكان وأي زمان فتستفزه للكتابة الإبداعية.. فإحساسه دائماً طيّع لم

إن مفهوم الشعر عند سامي عبارة عن عناصر متداخلة من مواقف حياتية بسيطة مشحونة بالعواطف الملتهبة والأحاسيس الصادقة، والمشاعر الفياضة..

يخذله أبداً.. فالحب عنده كما القهر، والحزن كما الفرح، والوطن كما حضن أمه.. الموت كما الحياة، والعتب كما الرضا، والتعب كما الراحة وهكذا.

حين تابعت رحلته الشعرية، شدتني كتاباته ذات الدفق الجنوني التي تتغنى بفرح أسرته أو ذات الرتم الحزين التي تفاجئه في يومه.. فمن أمه إلى أخته ومن جدته إلى جده مروراً بأصدقائه وأحبابه.. فقد كانت هداياه الرمزية لهؤلاء دفقات حب معشوشبة ندية طرية من قصائده التي ترهف الأحاسيس وتؤجج المشاعر الغافية.. فقصيدته لأخته ديمة في عيد ميلادها.. تلك بعض تفاصيلها:

إلى مقلتيْ ضوء، وموال أمطار

إلى ديمة في القلب تصغي لأوتاري

فتنجب روحي ألف عود لعيدها

وتخضر في كفي من فرحي ناري

نصوصه ممتعة واهتمامه واضح بانتقاء مفرداته الجميلة المعبرة.. عنده غزارة لغوية وحيوية شبابية، واعٍ ومدرك لكل

Bayan Aug 09.indd 53 8/8/10 9:52:10 AM

متطلبات ومتغيرات الحياة من حوله.. له قدرة على تنوصيل فكرته بسهولة وبساطة بلغة جميلة دافئة استوقفتني غنائيتها.. فإن العلاقة بيني كقارئة وما يبدعه الشاعر بالغة التأثير في نفسي لما فيها من عذوبة وجمالية ورقة.. فكنت كلما أقرأ قصيدة أجدني أغنيها.. فكأن سامي يكتب الشعر بأوتار عوده، بحيث تفيض من بين طياته رومانسية حالمة جريئة عذبة تعيدك إلى زمن الرومانسيات الذي يعتبره الأغلبية مفقوداً في زحمة حياة اليوم الصاخبة بالهم والضاجة بالمتاعب.. ومن رومانسيات القريني قصائد مذكرات مراهقة..

مساء السبت في المقهى

رأيتك جالساً قربي

نجوم الليل قد سقطت

وغاص البحر في قلبي

أمامي صمت فنجاني

حياتي طعم نيراني

يدي من لهفتي جمدت

وضاق عليَّ فستاني!

هكذا هي أحاسيس سامي ولغته حتى وإن جاءت على لسان مراهقة أنثى.

يفيء علينا القريني بشخصية مختلفة مستقلة في كتابة الشعر.. سامي الإدهاش والإمتاع.. وتلك إحدى متعه.

كان صمتي

وحده في ذلك الليل يغني.. وينادي

ذاب وقتي

معك الآن فلا توقظ جنوني.. وعنادي

رقص البحر بعينيك حبيبي

وعلى خديك تبكي قبلاتي

بعدما غبنا شهوراً

خنت ذاتي!

كلماته لها خصوصية إبداعية وتميز رائع، وتأثير في نفسي كمتذوقة للكلمة الجميلة والفكرة الحلوة، فالقصيدة عنده لوحة إنسانية تشكيلية، يعبر بها عن قضايا وطنية، سياسية، واجتماعية.. وتجارب حياتية منتقاة يتخللها حالات الحب وتزينها لواعج العشق.. لها قوالب مختلفة خاصة بها وتأثيرها واضح في القارئ، ذلك حين تسحبه بعيداً ليحلق في سماوات تلك القصائد ذات الرتم الوجداني الجميل والعواطف الدافئة التي ينسجها القريني بخيوط مشاعره الشفافة وأحاسيسه المرهفة وانفعالاته المضيئة.. لتنعكس على الذات وعلى الآخر.

فعوالم سامي المشتهاة، المغناة، ممتعة وشيقة، متعددة الصور الحزينة والجميلة.. الملونة بالطفولة والمزخرفة بالشباب.. عوالم فسيحة تتسع أكثر كلما

Bayan Aug 09.indd 54 8/8/10 9:52:10 AM

التصقت منها واقتربت من معانيها.. إنه يتذكر كل شيء حوله، وكل ما مرَّ به.. عوالمه أرحب من بضع كلمات يكتبها انطباعي.. فمن قصيدة (أنا فرات المعاني) نلتقط هذه الرؤيا:

لملمت صوتي فأشجتني المواويل

كأن لحن الهوى بالجمر مغزول

هنا تعرى الصدى يرثي مراهقتي

جسم "النهاوند" في الأوتار مشلول!

يخطو وعكازه "السيكا" فيعثر بي

والعود في بركة الأحضان مقتول

كلمات القريني تلتمع بألوان قوس قزح.. تلك هي جزء من موهبته الإبداعية التي يحاول من خلالها أن يرسم النهار من فجره حتى غروبه.. والعتمة من لحظة الغروب حتى آخر الليل مزداناً بأنوار أقماره وألوان نجومه عبر لغة صافية جذابة نقية..

بكاء الليل أيقظ حزن شباكي

وكنت أغيب عن وعيي

لأنساك

صدى ألمي يمزقني

وحولي دارت الدنيا..

لألقاك!

فكيف أقول:

أنساك؟!

نصوصه ممتعة واهتمامه واضحاً بانتقاء مفرداته الجميلة المعبرة.. عنده غزارة لغوية وحيوية شبابية وهو واعٍ ومدرك.

تعجبني قدرته على التكثيف وتحرك فكرته وتناميها لحظة بعد أخرى، من خلال أسلوب رشيق وعميق، وكأنك تقرأ قصة كتبت بلغة شعرية موزونة طرية وأنيقة.. ومن قصيدة (سرير الولادة):

عويل الأم

أول صرخة للطفل

نهر من ربيع الدم

وحيث الشمس في وهج الظهيرة تكتسي برماد قامتها،

وتصعد سلم الآفاق

تُنظر من نوافذ عريها فترى الكواكب حولها دوما تدور.

للأماكن تأثير كبير وواضح في كتاباته.. كما لها نصيب الأسد من قصائد الديوان .. فكانت (هواجس برلين) هي الفصل الثالث في الديوان.. ومنها هذه القصيدة المعبرة عن تعلق سامي بالأماكن الثرية ثقافة التي يحبها ويفضلها.. (بعد منتصف الخيال):

لو كان عندي الوقت كي أكتب ما أشاء

كنت جعلت البحر لي حبراً

Bayan Aug 09.indd 55 8/8/10 9:52:10 AM

وكان دفتري .. السماء

أجلس تحت غيمة شفافة الخجل

وأسكب الربيع في قارورة الغزل

تثاءب الشجر

وداعب اخضراره أصابعي بأجمل الصور

تعال يا قمر!

وعن برلين أيضاً تلك الكلمات من قصيدة (مشهد خارجي):

الليل أجهضه الغسق

لك أن تعيد قراءة الأشجار في كف الظلام

واحمل وقوفك كي ترى

قمرا تخبئه الغمامة بين نهديها مخافة أن ينام

(الشعر دائماً لصيق بعصره ومتطلباته وبالتالي إذا عجز عن هذا الالتصاق أو ابتعد عنه، ستقل قيمته ويفتر معناه.. واستطاع سامي أن يحقق من خلال نصوصه الطموحة هنا الالتصاق الجميل الرقيق الذي يؤثر في القارئ ويمتعه و يثير مشاعره ويرهف وجدانه وهذه وظيفة الشعر الأساسية.. ومن قصيدة (عبرَ ألـ sms) هذه الكلمات:

كنا نجلس كل خميس

في "ستار بكس"

نشرب "موكا بالكرملْ"

تنظر في عينيّ طويلاً

تطلب مني

أن أترك شعري مجنوناً

حراً، دون قيود "الجل"

كي لا يصبح رأسي أصلع!

* * *

تعودنا على عناوين مباشرة واضحة للكتب والدواوين .. ولكن (عندما لا أحد) .. هذا العنوان المغري غير المباشر جعلني أمام عدة أسئلة حائرة.. لماذا هذا العنوان وما هي دلالته في النصوص.. لأنه ليس عنواناً لإحدى القصائد؟! وبالتالي أخذت أقرأ قصيدة تلو أخرى، وأبحث عن معاني ورموز ودلالات ربما تفسر لي تلك الكلمات الثلاثة.. ولكن دون جدوى.. لم يحالفني الحظ في العثور على جواب سريع.. وبعد أن أنهكني التفكير وكنت قد أبحرت شرقاً وغرباً في الديوان ووصلت إلى الصفحة (٢٢١) ما قبل الأخيرة وفي ثلثها الأول.. فوجئت بتلك العبارة (عندما لا أحد) مندسة ولثلاث مرات متتالية بكل اعتزاز وخيلاء بين السطور.. لم اسأل سامي لماذا هذا العنوان الذي لم أهتد إليه بسهولة؟ لأنني أعرف جيداً أن عنوان أي كتاب هو لعبة الكاتب.. وإن ذكاء سامي قاده إلى هذه اللعبة الناجحة التي بقدر ما شغلتني أمتعتني.

فعبارة (عندما لا أحد) جاءت في آخر قصائد الديوان، التي كانت عبارة عن

Bayan Aug 09.indd 56 8/8/10 9:52:10 AM

مسرحية شعرية رائعة من فصل واحدة تحمل عنوان (القناع):

كل شيء سراب

عندما لا أحد

عندما لا أحد

عندما لا أحد

يصبح الكون بئر زَبَدْ

لن يظل في العمر شيء سوى خيط دمع نحيل

يقرأ المستحيل

سفني أنكرتها الموانئ

والأرض زنزانتي .. والشّراع

مزقته الأعاصير

والعمر ضاع.

* * *

سامي القريني.. على صغر سنه وقلة تجاربه إلا أنه استطاع أن يستفيد منها ويستثمرها في نصوصه على أجمل ما يكون الشعر.. وهذا ما جعله يبدأ كبيراً .. ونعتقد أن سامي في هذا السن الشبابي قد اكتملت تجربته الشعرية

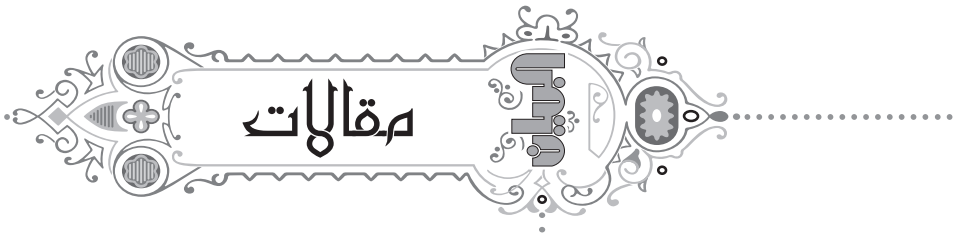
كلمات القريني تلتمع بألوان قوس قزح.. تلك هي جزء من موهبته الإبداعية التي يحاول من خلالها أن يرسم النهار من فجره حتى غروبه..

ونضجت.. لكن طموحه لن يتوقف وسيمتد إلى مشاريع أخرى مستقبلية جديدة.. نتمنى!.

حقاً، لقد أكملت شيئاً ناقصاً في ساحة الوجود يا سامي، ذلك حين ولدت.. حين كبرت.. حين أصبحت شاعراً مختلفاً.. ولكن سيظل الوجود ناقصاً يحتاج إلى أكثر من سامي لأن الحياة دائماً سيظل جزءاً منها غير مكتمل يحتاج إلى آخر ليكملة.. لأن الكمال لله وحده جل جلاله وعلت قدرته.

هناك الكثير الذي لم أذكره الذي يزدحم به الديوان، لأترك متعته وارتواءه للقارئ.

Bayan Aug 09.indd 57 8/8/10 9:52:10 AM



مدينة الغرباء مسرحية تحفزية

بقلم: سليمان الحزامي
(الكويت)

المسرحية تقع في ثلاثة فصول و ستة مشاهد وهي من نوع الفانتازيا التي تقوم على تجسيد الفكرة من خلال الشخصيات، ومسرحية مدينة الغرباء ذات شخصيات محدودة تقع في ٥ شخصيات، والنسيج الذي يربط بين هذه الشخصيات هو الإحساس بالغربة مكاناً وزماناً وأحداثاً، حيث نجد الصراع بين هذه الشخصيات أحياناً يتمدد وأحياناً ينكمش وذلك بسبب البحث عن الاستقرار (الوطن) فـ ناصر الملا يقدم هذه الشخصيات على أساس أنها شخصيات بلا وطن، وبلا هوية واضحة، الشعور بالغربة يمزق العلاقات الإنسانية بين هذه الشخصيات، وهي بالمناسبة ذات إسقاط اجتماعي معين، نجد مثلاً شخصية (جبر) وهو حاكم مصرف المدينة عجز على أن يجد حلولاً تعطيه القوة أمام الشخصيات الأخرى حيث إنه يستمد قوته من مسماه الوظيفي، والذي يبدو واضحاً أمام شخصية (ياقوته) الفتاة اللعوب، و(ياقوته) تجد قوتها واضحة أمام شخصية (جبر) حيث نرى أن ناصر الملا يريد أن يقول إن الحاكم الفعلي للمصرف هو ياقوته، لأنها هي التي تتحكم في مصير (جبر) فقد استطاع الكاتب أن يقدم هذا النموذج اللعوب والذي يقوم أساساً على أن الغاية

Bayan Aug 09.indd 58 8/8/10 9:52:10 AM

تبرر الوسيلة، فياقوته تريد الثراء حتى وإن فقدت الأخلاق، فهي امرأة بلا أخلاق، لكنها استطاعت من خلال علاقاتها مع الغرباء الآخرين أن تبني لنفسها اسماً وأن تكون هي الشخصية المحورية أمام الشخصيات الأربع الأخرى.

سمات مسرح العبث

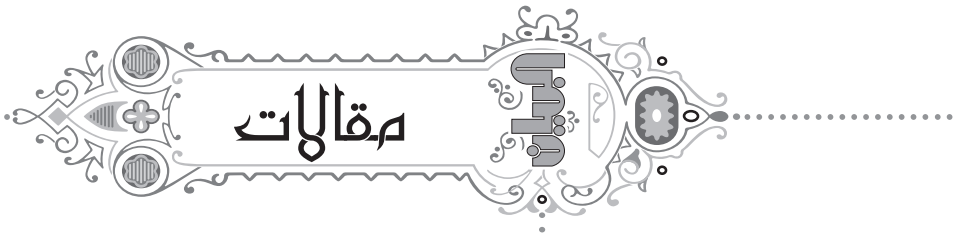
إن مسرحية "مدينة الغرباء" هي مسرحية يمكن أن تصنف تحت اسم مسرح العبث أو مسرح اللامعقول، لأنك وأنت تقرأ النص لا تستطيع أن تقفز بين الحوارات فالمتابعة لمثل هذه النصوص مطلوبة حتى تستطيع أن تصل إلى ما يريد أن يقوله المؤلف، والمسرحية ذات حوارات قصيرة، مركزة بعيدة عن الإطالة وهذه من سمات مسرح العبث.

كما أن نهاية المسرحية نهاية عبثية بكل ما تعنيه هذه الكلمة حيث نكتشف أننا متابعون لمسرحية مدينة الغرباء قد عدنا إلى المربع الأول إلى حيث بدأت المسرحية، حيث نجد أن السيطرة والهيمنة لشخصية رجل الدين موجودة منذ البداية حتى النهاية، وهذه الشخصية تحديداً تدعي الدين بالوعظ والإرشاد دون أن تلتزم به. فهي شخصية متسلقة تبحث عن مصالحها الشخصية دون النظر للأخلاقيات. والكاتب يربط بين شخصية ياقوته ورجل الدين بشكل استنتاجي فالمتابع يستنتج أن هاتين الشخصيتين صورتان أو وجهان لعملة واحدة، وهذه نقطة تحسب لصالح الكاتب.

أخيراً إن مسرحية مدينة الغرباء نموذج للنظرة العربية الرافضة لما يحدث في المجتمع العربي من انتهازية وتسلق على حساب المبادئ والأخلاق، فالإسقاط المباشر لناصر الملا في المسرحية يقول: "إن الأوضاع السياسية ليست أثواباً فضفاضه تعيق الحركة العربية التقدمية وتهمش النظرة المستقبلية لهذه الأمة لأن الشعور بالغربة عندما ينتشر في المجتمع يكون كالنار التي تأكل الأخضر واليابس"

إنها نقطة إنذار يقدمها ناصر الملا لمن يريد لهذه الأمة حياة أفضل وحرية أكبر وأمل أوسع.

Bayan Aug 09.indd 59 8/8/10 9:52:10 AM



"الشعرية" الصوفية أو النص المارق!

بقلم: عقيل يوسف عيدان
(الكويت)

((لا نخبأ إلاَّ المعلوم. السري يمشي سافراً ولا يراه أحد))
أنسي الحاج

حين نتحرى عن تجسدات الشعرية الإبداعية العربية، خارج مصادرها المألوفة/التقليدية/الراسخة علينا ألاَّ ننسى مستوى آخر لهذا التجسّد يتمثَّل في النص الصوفي العظيم.

لقد كان هذا النص، في خصائصه التعبيرية والنفسية والروحية، يطفح بطاقات شعرية أخَّاذه واستثنائية. إنه نص مفارق لجادة النثر المألوفة بامتياز واضح، هذا من جهة، وهو، من جهة أخرى، نص يخترق مملكة الشعر الموروثة ليؤسِّس بوجوده الصافي/الغامض/المتشظِّي نموذجاً لشعر آخر مختلف يقع خارج التقاليد، أي شعر يتطلّع من وراء الأسيجة السميكة إلى ذلك البحر المائج الطَّري المكتظ؛ أعني امكانيات الشعر، الشعر الممكن، أو الشعر بالقوة، الذي يتفجَّر، كما في النثر الصوفي، بعيداً عن شرطي الوزن والقافية الذين كانا، في المنظور التقليدي، حاسمين في تحديد شعرية النص والحكم عليه.

لقد كان محي الدين ابن عربي (ت ١٢٤٠) مثلاً، "يدفن" اللغة وهو يُبدعها. إنه يدفن الدلالة المتداولة/المطروقة، ثم يُحييها دلالة جديدة ومدهشة. يقول في كتاب (الشاهد) ما نصه: ((وقال ليس العَجَبُ من هذا البحر، وإنما العجب من الريح التي تموجّه، ألاَ وإن الريح أنفاسك، فكلّ سفينة لا يكون ريحها منها فهي فقيرة، فعليك بوحي الماء في حق نفسك، وبوحي الخمر في حق صحبك، وبوحي العسل في حق

Bayan Aug 09.indd 60 8/8/10 9:52:11 AM

زوجك، وبوحي اللبن في حق من يبلغه كلامك ولا يراك)).

في النص الصوفي تنهض اللغة – كما في النص السريالي والرمزي – بدور هائل في التعبير عما هو خفي/شائك/قصي، ومحاولة الإمساك بما يصعب الإمساك به؛ أي ذلك النبض الخفي للروح وهي تلتاع في توْقها، وشطحاتها، وصبواتها المدمرة.

وبذلك، فإن هذا النص – أي النص الصوفي – لا يستمد شعريته من قانون قَبْلي/أولي، كالوزن أو القافية، بل من بئر الروح، ومن تفجُّر لغتها "الإشراقية"، ومن انثيالها الطليق/الغض/المتناقض كالحلم. في كتابه (المخاطبات) يقول عبد الجبار النفري (ت ٩٦٥) في إحدى مخاطباته: ((وقال لي قُل للبساطة المدودة تأهَّبي لحُكمك، وتزيَّني لمقامك، واستُري وجهكِ بما يشفُّ، وصاحبي مَن يَستُرُك بوجهه، فأنتِ وجهي الطالعُ من كل وجه، فاتخذي إيماناً لعهدك، فإذا خَرجت فادخلي إليَّ حتى أُقبِّلَ بين عينيك، وأُسرَّ إليك ما لا ينبغي أن يَعلمهُ سواك، وأخرجَ معَك إلى الطريق، وترينَ أصحابَكِ كأنهم قلوبٌ بلا أجسام، وإذا استويتِ على الطريقِ فقفي فهو قصدك، كذلك يقول الربُّ، أخرجي يمينَك وانصُبي بها عَلَمَكِ، ولا تنامي ولا تستيقظي حتى آتيكِ)).

إن النص الصوفي والنص السريالي، كليهما، ينطلقان غامضين/كثيفين/فاتنين من النبع ذاته، فالشعر السريالي نشاط صوفي، عدا أنه يرفض أي انتماء ديني، وهو يصدر عن الحرية والحلم والرؤيا، كما يقول أدونيس.

إن الكتابة الصوفية تجسِّد حنيناً عميقاً إلى المطلق، كما تكشفٍ عن نزوع مدمِّر هو، في حقيقته، تجلٍ لتوتر حاد، بين الذات والآخر، بين اللحظة الحاضرة والزمن الأبدي، بين المكان القائم الآن والمكان الآخر.

وهكذا ينضم النص الصوفي إلى تلك النصوص التي تُسهم جميعها، في خلق مناخ إبداعي لا عهد للكتابة العربية به، مناخ يحرِّر الشعرية من قيد الوزن والقافية، ويعود بها، مرة أخرى، "خصيصة" في النص أو في اللغة تحديداً وما تشتمل عليه أبنيتها وعلاقاتها من اشتعال وفتنة.

Bayan Aug 09.indd 61 8/8/10 9:52:11 AM

تنمية المعرفة النقدية وثقافتها

بقلم: د. مصطفى عطية جمعة
(الكويت)

من أبرز الظواهر التي تستلفت النظر في الحياة الثقافية عامة، وفي الحياة الأدبية خاصة ندرة نقاد الأدب وغياب الكثير من المتمرسين عن الساحة لانشغالات عديدة ، ونعني بالناقد هنا: الشخص القادر على سبر أغوار العمل الأدبي، وقراءته بشكل موضوعي، متوقفا عند جمالياته وأبراز أوجه التميز شكلا ودلالات ورؤية.

إن هذا الغياب وما يصاحبه من مظاهر تتمثل في ندرة النقاد المتمرسين، بات هما ملحا يؤرق الساحة الأدبية، لأن البديل لهؤلاء النقاد أشخاص لديهم حب الظهور، فيتحدثون بأريحية يغلب عليها المجاملات والمديح أو الانتصار لمذهب أدبي ما أو لقناعات جمالية وشكلانية ورؤيوية تخص هذا المتصدي، دون الوقوف على ملامح التميز في العمل أو مدى تطوره الفني والفكري والفلسفي؛ هذا وجه، وهناك وجه آخر لهؤلاء مدّعيّ النقد أنهم يهاجمون من يخالفهم، ويعادون من يتصدى لهم بالرد أو الاختلاف، وتكون المحصلة في مجملها سلبية، فلم يستفد المبدع من نقد جاد يتعرف به ملامح تميزه وتطوره الإبداعي، وأيضا سيادة قناعات نقدية في المحافل الأدبية والثقافية ماأنزل الله بها من سلطان، ويظل الأمر مقتصرا على رؤى مكرورة لا جديد فيها يطبقها قائلوها على سائر النصوص الأدبية، ولا ضير في ذلك فهي مقولات فضفاضة. والسبب في ذلك: غياب الناقد المتمرس ومن ثم غياب الذائقة النقدية وثقافتها الصحيحة.

* * *

إن هذه قضية قديمة جديدة، والكثير من الأجيال المبدعة تشتكي غياب النقاد عن متابعتهم، وقد ينقضي جيل كامل، ولا يجد اهتماما ولا دراسات نقدية موضوعية

Bayan Aug 09.indd 62 8/8/10 9:52:11 AM

تتابع إنتاجه: تقويما وإرشادا في المستوى الأدنى، وتقدّم قراءات جمالية ورؤيوية في المستوى الأعلى.

وقد لجأت بعض الجماعات الأدبية أو المذاهب الجديدة إلى أن يتقدم مبدعوها الساحة النقدية، وهم غير مؤهلين نقديا بشكل صحيح، أي ينبثقون من رحم إبداعهم، يكتبون الدراسات عن مجايليهم وزملائهم، ويتصدرون المحافل والمنتديات. وهذا لا بأس به، فكل مذهب أدبي أو تيار يحتاج إلى من ينظّر له، ويطرح مفاهيمه ورؤاه من خلال أتون إبداعه، ولكن أن يتحول هؤلاء المنظرون إلى نقاد بالمعنى الاحترافي، فيقومون بفرض قناعاتهم على سائر التيارات، فهذا بعيد كل البعد عن المفهوم الحقيقي للنقد.

وقد أشار د. محمد عبد المطلب (في مقال بأخبار الأدب القاهرية) إلى الناقد الأسطى، أو (الناقد السبّاك) الذي يتنقل من ندوة إلى أخرى، ويتناول مختلف الكتابات، بروح واحدة، وعقل واحد، بمقولات نقدية مكررة، استقاها مما تتعاوره الألسنة على المقاهي وفي منتديات الأدب، فيتحول هذا المتحدث إلى شخص شبيه بالأسطى الذي يصلح الجديد والقديم من متاع المنازل.

ومن هنا نؤكد أهمية الناقد المنهجي الذي يتفهم العمل، وينصفه، ويقوّمه بغض النظر عن قناعاته الفكرية والجمالية والفلسفية، وقد ابتلينا فترة من الوقت بتسيد فئة من نقاد الواقعية الاشتراكية، الذين قاسوا كل عمل بمدى ارتباطه بمشكلات الطبقة العاملة وقضايا الفقراء والتبشير بالبطل وبحتمية الحل الاشتراكي، ووضعوا في سبيل ذلك شروطا ومقاييس فنية. ونفس الأمر كان مع تيار الحداثيين، حيث أشاع بعض منتسبيهم أن مذهبهم هو الخاتم في المذاهب الأدبية، وصار الاقتراب من الحداثة أو التنائي عنها معيارا للتجديد الشعري؛ علما أنهم استقبلوا هذا المذهب بعدما خبا نوره في الغرب، وكانت مراجعات ما بعد الحداثة ونظرياتها تتعاور الساحة الثقافية والفلسفية الغربية وتوجه أشد أسهمها إلى الحداثة.

* * *

أيضا هناك ظاهرة أخرى تصاحب الظواهر السابقة، وهي الجهل النقدي لدى المبدعين أنفسهم، ونعني به أن المبدع غير مثقف نقديا، رغم أنه مهموم بالنقد وفي أشد الحاجة إليه، والثقافة النقدية تعني: معرفته بأسس النقد ومقاييسه ومذاهبه وطرائقه ومدارسه، ونقصد بالمعرفة أنها الدرجة الأولى من التلقي النقدي، حتى يكون قادرا على فهم الناقد، والوعي بالمصطلحات النقدية المذكورة، فلا يكون الناقد المنهجي في واد، والمبدع في واد الآخر، ويغيب الاتصال الحي بينهما، والمعرفة النقدية أساس هذا الاتصال.

وقد قال نجيب محفوظ وهو يمسك بدراسة نقدية عن إحدى رواياته، وكانت منشورة في أحد الأعداد الأولى لمجلة فصول النقدية (القاهرية): " لم أكن أعلم أن النقد صعب لهذه الدرجة ". فقد كانت الدراسة في ضوء المنهج البنيوي. وهذه المقولة تنبئ عن عدم مسايرة الأديب للمستجدات النقدية، علما أن النقد الأدبي هو الوجه الآخر للعملية الإبداعية، ومن الطبيعي أن يكون المبدع على دراية نقدية (نقول مجرد دراية)

Bayan Aug 09.indd 63 8/8/10 9:52:11 AM

حتى يتفهم سبل قراءة العمل الأدبي في ضوء المنهجيات النقدية المتعددة.

* * *

ويكون السؤال: هل كل مبدع هو ناقد أدبي ؟ أم أن الناقد في واد والمبدع في واد آخر ؟

لاشك أن المبدع هو ناقد في أعماقه، ولكنه ناقد بالذائقة والدربة والخبرة والتراكم المعرفي في الإبداع، ولذا نجد المبدعين الكبار يقولون كلمات قليلة في تقييم العمل، بمعنى أنه جيد، أو مميز، أو يطرح تساؤلات... إلخ، وهي كلمات موجزة ولكنها كافية للتعبير عن الذائقة النقدية المترسخة في الأديب. وهناك قلة قليلة من الأدباء من جمعوا بين النقد والإبداع، ولعل أبرزهم "إليوت" الشاعر الإنجليزي، ود. طه حسين وعباس العقاد وغيرهم.

أما الناقد فهو متذوق في الأساس للإبداع، في جميع عصوره، وعلى اختلاف مبدعيه وتنوع إنتاجهم، وليس مبدعا فاشلا كما يروج البعض، علما أن كثيرا من النقاد بدأوا حياتهم مبدعين، ولكن وجدوا أنفسهم في النقد على اعتبار أن النقد عملية إبداعية موازية، ولا تقل أهمية عن الإبداع ذاته، ولعل أبرزهم د. عز الدين إسماعيل، الذي فاق نقده إبداعه، ولكنه لم يتخل عن الإبداع، وظلت نفسه تفور به إلى آخر أيام عمره.

وبالتالي لا معنى لمن يضع الإبداع أعلى من النقد، أو ينظر للناقد على أنه مبدع فاشل، وفي المقابل لا معنى لأن يستأسد النقاد على المبدعين على اعتبار أن المبدع تلميذ الناقد، ويصوغ إبداعه في ضوء توجيهات الناقد؛ وإنما المسألة علاقة تبادلية، حوارية، جدلية، لا تنقطع، مادام الأديب يبدع، وهو في حاجة للناقد الذي يحاور إبداعه.

* * *

ومن القضايا ذات الشأن، ما يردده المبدعون بأن النقد عملية متخصصة، وتحتاج إلى من يتخصص فيه، لأننا في عصر التخصص.

هذه مقولة غير دقيقة، نعم نحن في عصر التخصص، ولكن التخصص لا يعني الانغلاق المعرفي، ولا يمكن أن يتميز مبدع إلا بثقافة عميقة شاملة، في الفلسفة والفكر والأدب والتاريخ والنقد الأدبي وغيرها.

ونفس الأمر لا يتميز ناقد جامد القناعات الفكرية والجمالية، يتعاور ما ذكره القدماء والسابقون، ولا يحيد أنملة عما قدموا، ويرى أن النموذج في الماضي ويسخر من مبدعي الحاضر، ويائس من مبدعي المستقبل، فلابد أن يساير الجديد الإبداعي.

* * *

في ضوء ما سبق تكون المشكلة واضحة محددة، يمكن تشخيص أعراضها في نقاط ثلاث:

الأولى: إننا نعاني من غياب الثقافة النقدية بشكل عام لدى المبدعين والمتلقين على حد سواء، وفي الوقت الذي تطورت فيه المناهج النقدية، وظهرت آليات عديدة لتحليل النصوص، لتواكب المستجدات في عالم الإبداع على اختلاف أجناسه، ولتعيد قراءة النصوص في ضوء المناهج النقدية الجديدة، نجد أن هناك جهلا بكل هذا لدى المبدعين، ويترتب على هذا

Bayan Aug 09.indd 64 8/8/10 9:52:11 AM

الجهل فشل إحدى مهام الناقد الأدبي وهي تجسير العلاقة بين النص والمتلقي، فإذا كان المتلقي لا يعي المصطلحات والمناهج المذكورة في الدراسات النقدية، فإن جهد الناقد الأكاديمي المنهجي يظل حبيسا، موجهاً إلى نخبة الأكاديميين وليس للمبدعين والمتلقين.

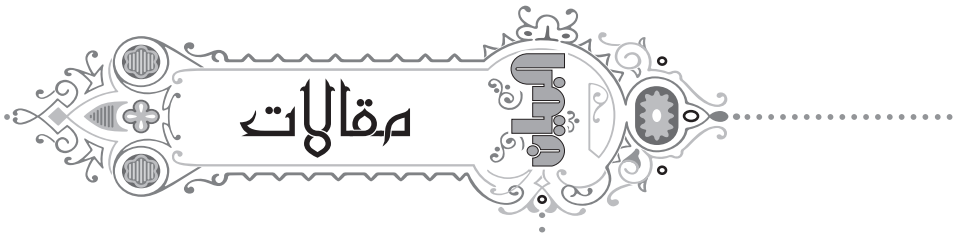
الثانية: إننا نعاني من قلة النقاد (المحترفين)، ولا يغرنك كثرة الباحثين في حقول الدراسة الأدبية والنقدية في الجامعات، فالمحصلة – في غالبيتها – التي نراها أن الباحث يتأطر في الجامعة، وفي المواد التي يدرسها لطلابه، وفي أبحاث معدودة يطمح بها للترقية، ويظل في منأى عن الجديد الإبداعي والمستجدات في المناهج النقدية، والمصيبة الأكبر أن يقف الباحث الأكاديمي عند حدود ما درسه في الدكتوراه، ويرى أن هذا هو خاتم العلم ونهاية معلوماته النقدية، وتكون أبحاث ترقيته دائرة في نفس الفلك المعرفي، معلومات مكرورة، وفكر متشابه، ومزيد من العزلة. وتكون الثمرة في النهاية غياب النقاد المحترفين عن الساحة الأدبية، وتسيّد أشباه النقاد ومن يمتلكون شهوة الكلام وحب الظهور في المنتديات وحلقات النقاش.

الثالث: إننا نعاني من تدني الثقافة النقدية لدى المبدعين أنفسهم، وهذا يجعل المبدع في منأى عن فهم البحوث النقدية المعمقة، ومواكبة المستجدات النقدية وهذا عائد إلى عدم مواكبة المبدع للجديد في النقد، وعدم اهتمامه بتكوين ثقافة نقدية واعية (نقول ثقافة) تستطيع أن تحاور النصوص بشكل واع، وأيضا يدخل في حوار عالي المستوى مع النقاد، لاختبار الفرضيات النقدية ومناقشة الجديد من المناهج والنظريات والمذاهب.

ومن هنا يكون الحل بسيطا: المزيد من الوعي النقدي: اطلاعا، ثقافة، بحثا، مناقشةً، بشكل منظم، خاصة أن الساحة فيها الكثير من الدراسات والكتب والأبحاث النقدية الجادة، وفيها الكثير الميسر لمن أراد تكوين ثقافة نقدية حقيقية.

وتكون الثمرة: رفع مستوى النقاش النقدي، ووجود المبدع / الناقد، والمتلقي / الناقد، والناقد / الفاعل / المتابع، ويكون المزيد من النقاش الجاد للنصوص والمزيد من الحلقات النقاشية، ويعقب هذا كله حيوية وموضوعية وحيادية في الساحة الثقافية، ووجود لغة نقدية عالية الطرح، سهلة الفهم، عميقة الحوار بين أطراف التلقي: المبدع، الناقد، القارئ.

Bayan Aug 09.indd 65 8/8/10 9:52:11 AM



أوهام وضلالات حول "قصيدة النثر"

بقلم: سمير درويش
(مصر)

لاشك أن كل الأشكال الجمالية الجديدة، في أي نوع من أنواع الأدب، تحتاج إلى وقت، طال أم قصُرَ، لتستقر وتعطي نفسها ببساطة لاجتهادات النقاد، ذلك أنهم . أي النقاد . لا يستطيعون التخلص ببساطة، ولا بقرار لحظي، من سلطة القناعات السابقة التي ورثوها وتدربوا على التعامل معها سنوات طوال، ومن هذا المنطلق، يكون مفهوماً جداً ومنطقياً معارضتهم الكبيرة لأي محدثة تخلخل قناعاتهم المستقرة، واعتبارها بدعة وضلالة تقود صاحبها إلى الجحيم، فهو الخيار السهل بالنسبة للأغلبية الراكنة إلى سلطة المألوف. الأدباء السابقون . كذلك . لا يقلون معارضة لهذه الأشكال، ليس . فقط . لأن قناعاتهم تنحاز إلى الأشكال التي تربوا عليها ومارسوا كتابتها، ولكن . كذلك . لأسباب نفسية تتعلق بقدرة الجديد على جذب الانتباه واحتلال المساحات الفارغة دائماً.

على أن هذه المعارك المستعرة كانت تدور رحاها حين يتجرأ شاعرٌ أو أكثر على أداة واحدة من أدوات كتابة الشعر: اللغة والموضوع . أو الغرض . والصورة والإيقاع.. فـ(الرواة) قديماً لم يتسامحوا مع الشعراء الذين حاولوا تبديل أغراض القصيدة

Bayan Aug 09.indd 66 8/8/10 9:52:12 AM

التقليدية، فاستبدلوا البكاء على الأطلال بمقدمة غزلية، وهجروا الأغراض المتعددة في القصيدة الواحدة إلى الكتابة عن غرض واحد، كالغزل مثلاً، ولم يغفروا للشعراء الذين عبثوا بالشكل الموروث للقصيدة، واستحدثوا لها أشكالاً مغايرة كالمخمسات ولعبوا في أحرف القافية والرويّ.. الخ.

كانت المعاركُ . إذن . واضحةً بما يكفي لاصطفاف المرء مع أيٍّ من الفريقين حسب قناعاته، بعكس المعركة التي تدور حول "قصيدة النثر" الآن، فقد تداخلت فيها المفاهيم والحدود بشكل صعَّبَ على المتابعين، وحتى على كثير من المشاركين، فك الاشتباك بين الأسئلة الأولية فيها: ما هي "قصيدة النثر"؟ بل ما هي القصيدة وما هو النثر وما هو الشعر؟ وهل يمكن الجمع في مصطلح واحد بين القصيدة والنثر؟ ما هو الإيقاع وما هي الموسيقى؟ وما علاقتهما معاً بالوحدات العروضية المتساوية؟ هل تعد أبحر الخليل بن أحمد حاكمة للأشكال الإيقاعية التي وجدت في الشعر العربي قبله؟ وهل هي لازمة لكتابة الشعر بعده؟.. الخ.

على أن هذه الأسئلة، على صعوبتها وتغلغلها في مسلمات كتابة الشعر، تعد العنصر الأبسط والمفهوم في المعركة الدائرة الآن حول "قصيدة النثر"، حيث تمتلئ . المعركة . من وجهة نظري بالكثير من الأوهام والضلالات، وتتردد فيها أصوات متعارضة بشكل لم يسبق له مثيل، ينقض بعضها بعضاً، وتكرس لمفاهيم شديدة التعارض باقتناع يصل إلى حد اليقين، تأتي . الأوهام . من المحسوبين عليها بأكثر مما تأتي من خصومها، بشكل يجعلني أقبل بعض أفكار (الخصوم) بينما أرفض بعض أفكار (الأصدقاء)، وأحياناً أرفضها كلها، بل وأذهب إلى حد إعادة تعريف الخصوم والأصدقاء تبعاً للأفكار التي يتطوعون بطرحها!

القصيدة الخرساء و قصيدة النثر

من الأوهام والضلالات التي تثار حول "قصيدة النثر" العربية ما يتعلق بالحديث حول نشأتها.. إذ يتردد كثيراً أنها بدأت منذ نحو مائة عام، أي قبل "قصيدة التفعيلة" نفسها! هذا الرأي يردده خصوم هذا النوع الأدبي وبعض أصدقائه على السواء، وهم ينطلقون في تأريخهم من اعتبار "الشعر المنثور" أو "النثر الفني" أباً شرعياً لـ"قصيدة النثر"، مستمدين شرعية هذا الرأي من استغنائهما عن العروض الخليلي، وبالتالي يعتبرون كتابات حسين عفيف والرافعي والمنفلوطي وأحمد أمين وكتابات المتصوفة: النفري وابن عربي..

Bayan Aug 09.indd 67 8/8/10 9:52:12 AM

على سبيل المثال، تراثاً لها. هذا الفهم قاد الخصوم إلى اعتبار "قصيدة النثر" قصيدة خرساء أو شعراً ناقصاً لأنها تستغني عن أحد أدوات كتابة الشعر وهو الإيقاع، وقاد الأصدقاء إلى الفرح بوجود تراث عربي لهذا النوع، ينفي عنه تهمة الاستيراد من الغرب، تلك التهمة التي قادت بعضهم إلى الذهاب إلى النقوش الفرعونية على جدران المعابد بحثاً عن "قصيدة نثر"!

وأنا أتفق تماماً مع الخصوم من اعتبار "الشعر المنثور" شعراً ناقصاً، لأنه . في الأساس . كُتبَ بأدوات القصيدة الكلاسيكية مستغنياً عن أحد أركانها، إن عن قصد أو عن جهل بالإيقاع. وأختلف . تماماً، في الوقت نفسه . مع الأصدقاء، أو الذين يعدون أنفسهم أصدقاء، عندما يتمسحون في الأشكال الأدبية القديمة بحثاً عن شرعية لما يكتبون، أو ما يتصورون أنهم يكتبون! فليس لـ"قصيدة النثر" . من وجهة نظري . علاقة بالشعر المنثور الناقص، ولا بالنثر الفني وكلام المتصوفة، والأقرب أنها جاءت إلينا من الشعر الغربي عموماً، لا الفرنسي على وجه الخصوص، لكنها تكتسب تميزها عن النماذج الغربية من كون الذين يكتبونها "شعراء" "عرب"، أضفوا عليها نكهة الشعر، وتاريخ المفردة العربية المحملة . رغماً عنا . بحمولات شعرية لا سبيل للفكاك منها.

"قصيدة التفعيلة" كما يطلقون عليها هي قصيدة كلاسيكية تنهض على المسلمات الراسخة لكتابة الشعر العربي، ليست انقلاباً عليها كما يحلو لكثيرين أن يصوروها طلباً لريادة ما، فالحد الفاصل بينها وبين نموذجها الأصلي يقل . أحياناً . عن مثيله بين النموذج وبعض المحاولات السابقة، إن على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون.. و"الشعر المنثور" هو أحد تجلياتها بامتياز: ينحو إلى الرومانسية في تناول علاقة الذات بالآخر.. المحبوب والوطن والكون، ويستخدم المعجم الذي يتناسب معها: الشوق والهجر والخصام والليل والنجوم والسهر والبحر والطيور والسماء والضياء.. الخ، ويهتم بالصورة الشعرية التي كانت سائدة فيها وقتها.. الاستعارة المكنية وبدايات المجاز، وما استغنائه عن الإيقاع الخليلي. في الغالبية العظمى. إلا لجهل به، لا لرغبة في التجديد.

يرتبط بهذا الوهم أيضاً . وهم النشأة . فكرة اعتبار أن تجربة شعراء "جماعة شعر"، التي تكونت في لبنان بداية ستينيات القرن العشرين، ومن سار على نهجها من شعراء السبعينيات في مصر وبعض الدول العربية، تجربة نثرية، ذلك

Bayan Aug 09.indd 68 8/8/10 9:52:12 AM

أنهم قصدوا إلى كتابة هذا النوع قصداً، بل هم من أطلق عليه اسم "قصيدة النثر" نقلاً عن المصطلح الفرنسي.. إلى آخر ما يقال في هذا الشأن. وأنا أرى أن هذه التجارب مهمة في محاولة (إحياء) الشعر العربي الذي كان قد مات إكلينيكياً قبل البارودي وشوقي وحافظ وأقرانهم، ثم عاد إلى صورته الأولى على أيديهم . عن طريق تنشيط القلب . وقتاً قصيراً، قبل أن يأتي آخرون بمسكنات جديدة في محاولة لإحيائه من جديد، على شكل "قصيدة التفعيلة" أو "القصيدة الحداثية" التي كتبها شعراء "جماعة شعر" وشعراء السبعينيات، والتي أعدها جزءاً أصيلاً من القصيدة الكلاسيكية العربية، وإن تخلت عن العروض الخليلي في بعض نماذجها، إذ ما الفرق . فنياً . بين القصيدة الموزونة التي كتبها محمد عفيفي مطر، والقصيدة غير الموزونة . أو المكسورة . التي كتبها أدونيس أو محمد الماغوط، بل والقصيدة التي كتبها الشاعر حلمي سالم الذي ينتمي إلى جيل السبعينيات ويضعونه . بقوة . على رأس شعراء "قصيدة النثر؟.. "قصيدة النثر" ليست قصيدة تفعيلة مكسورة كما يعتقدون، ولكنها قصيدة ذات سمات فنية ورسالة، سأجتهد لبيان بعضها لاحقاً.

يقول محمد عفيفي مطر في قصيدة "أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت":

"منسرباً من ضباب الحلم والنداءات البصيرة
اتئد..
يا سيد الشعراء
صرت واحدُها
وهى أعضاؤك انتثرت
بعيون كليلة..
ينسج الفجرَ عناكبُ الترقب
فارتقب/ . بشراك الغضب.
يجلو الفجرَ نارُ الحرائق/ فاتّقد
. بشراك انتثار الخلائق".

ويقول أدونيس في قصيدة "أبجديةٌ ثانية":

"شوارع، أنهارٌ تحكُّ ضفافها بموسيقى التاريخ
يغني الياسمين بصوت خافت، ويدور في الأزقة حافياً
دمٌ أبيضُ على فراش القمر
لا تضع سلة الغبار في يد الريح
ويجيء الفرح هاربا في ثياب
وردة تكاد أن تذبل
لكل نجمة طبل والفجر ناي مكسور".

ويقول حلمي سالم في قصيدة "التين والزيتون":

Bayan Aug 09.indd 69 8/8/10 9:52:12 AM

"يهبط الخضر على كاهل الفتاة ساعة الغروب،

فتوزع الماعز على عشب السهول.

والمرأة التي اشتق جلدها من الخمر

تطعم القطط حين انتصاف الليل

قبل أن تتلاشى روح سندريللا

وتقيس حديقة الليل بأكمام القميص".

فلسفة الصورة الشعرية واحدة في النماذج الثلاثة، تقوم على المجاز الذي يباعد . إلى أقصى مدى . بين المشبه والمشبه به، أو . كقولهم وقول نقادهم ومنظريهم . تبحث عن المؤتلف في المختلف: فالفجر ينسج عناكب الترقب ويجلو نار الحرائق عند مطر، وللحلم ضبابٌ والنداءات (جمع نداء) بصيرةٌ تبصرُ. والفجرُ . نفسُهُ . نايٌ مكسورٌ عند أدونيس، والأنهارُ تحكُّ ضفافها بالموسيقى، والياسمين يدور في الأزقة حافياً . والخضر . عند حلمي سالم . يهبط على كاهل فتاة فتوزِّعُ الماعزَ على العشب، والمرأة اشْتُقَّ جلدُهَا من الخمر وتقيس حديقة الليل بأكمام القميص. فبأيِّ منطقٍ يضعون قصيدة مطر في خانة ما يسمونه "قصيدة التفعيلة"، بينما يضعون قصائد أدونيس وحلمي سالم في خانة "قصيدة النثر؟!

النقطة الأخيرة التي تتعلق بالأوهام حول "قصيدة النثر" تتمثل في البحث المستمر عن الشعري في النثري! وهو أكبر الأوهام . في نظري . على الإطلاق، وأخطرها، ذلك أن الغالبية العظمى من شعراء "قصيدة النثر" ينساقون خلف خصومهم بلا وعي، يحاولون إثبات أن هذا النوع يقدم شعراً أيضاً، فيحاولون إقحام صورٍ شعرية تقليدية ضمن سياق قصائدهم النثرية، تنتمي . غالباً . إلى منطق "قصيدة التفعيلة" في تجليها الأخير الذي يطلقون عليه اسم "القصيدة الحداثية"، ويقفون . دون دراية . على نفس الأرض مع التقليديين حين يتعلق الأمر بتفسير ما هو شعري وما هو غير شعري.

يقول الشاعر المصري محمود قرني في إحدى قصائد ديوانه "أوقات مثالية لمحبة الأعداء" الصادر عن دار ميريت:

"الوطن الآن ينام قرير العين

الوطن ينام دون عساكر الدرك

دون نوبات حراسة

حيث لم يعد هناك

ما يخشى عليه

لقد أصبح عارياً كما ولدته أمه

وليس هناك من يستر عورته".

والشاعر الكويتي صلاح دبشة يقول في إحدى قصائد ديوانه "سيد الهواء":

Bayan Aug 09.indd 70 8/8/10 9:52:12 AM

"خطاي تهف على الأرض

نحوكِ

تتقاطع حولها دوامات هواء وأغبرة

على تدحرج ثمرة مشوهة

من نقر العصافير

أتفوق على الأحجار والهواجس

وجسمي يرفع ظلال الأجسام عن الطريق".

فالوطنُ ينام دون عساكر درك عند قرني، وله شخير يضجر الملائكة، والخطى تهفُّ على تدحرج ثمرة مشوهة عند صلاح دبشة.. أليس هذا منطق الصورة التقليدية ذاته؟.

لقد أضاع شعراء "قصيدة النثر" وقتاً طويلاً في البحث عن الشعري في النثري..فاجتهدوا في بث عناصر البلاغة التقليدية في قصائدهم، وأضاعوا وقتاً طويلاً . كذلك . في إثبات أن لشعرهم إيقاعه الخاص الذي يعد بديلاً عن الإيقاع الخليلي، فأجهدوا أنفسهم في (اقتراح) أشكال إيقاعية جديدة، كتكرار حرف بعينه أو جملة بعينها.. بينما ليس مطلوباً من أي تغيير أن يثبت جدارته بأدوات القديم الذي جاء أساساً لتغييره والثورة عليه. إنهم يهاجمون حجازي ويفعلون فعله، حين كتب قصيدة عمودية في هجاء العقاد!

جماليات قصيدة النثر

قبل أن أتحدث عن جماليات "قصيدة النثر" كما أراها، أود أولاً أن أجيب عن سؤال مهم، هو: هل "قصيدة النثر" نوع أدبي عربي؟ والحقيقة أن هذا السؤال على سذاجته سؤال مهم جداً، ذلك أن كل خصوم "قصيدة النثر" يُجْهِدُونَ أنفسَهُمْ لانتزاع اعتراف بأنها نوعٌ أدبيٌ مستوردٌ ليست له جذور عربية، ويعتقدون أن هذه النتيجة تريحهم، إذ تُخرجها من ملف الشعر العربي نهائياً، ناسين . أو متناسين . أن كون الرواية فن مستورد لم يمنع من وجود روائيين عرب كبار يضيفون إلى النوع، ويقفون إلى جوار . بل يتقدمون على . كبار الروائيين العالميين، وليس حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الرواية هو الدليل الوحيد. والأمر نفسه ينطبق على كُتَّاب المسرح والسينما والقصة القصيرة.. الخ.

أنا . بالفعل . أميل إلى كون "قصيدة النثر" شكل شعري أجنبي.. لكن ذلك لا يخرجها من ملف الشعر العربي كما يريدون، ذلك أنها . كما أسلفت . تُكتب باللغة العربية المحملة بدلالات تاريخية عميقة يصعب الفكاك منها، إلى جانب أن من يكتبها (شعراء) عرب، يحملون ثقافة وتراث وأوجاع المواطن العربي الذي يعبرون عنه.

Bayan Aug 09.indd 71 8/8/10 9:52:12 AM

الفارق الجوهري . إذن . بين "قصيدة النثر" وقصيدة التفعيلة ليس الوزن الخليلي، فقد أوردتُ قصائد موزونة وأخرى غير موزونة وبينتُ عدم وجود فروق فنية بينها، لكن الفرق يكمن . كما أعتقد . في عدة سمات تتصل بجماليات الشعر نفسها .. منها :

أولاً : أن "قصيدة النثر" مكثفة جداً، لا مجال فيها للإفراط في استخدام اللغة وتداعياتها، تصل إلى قارئها من أقصر الطرق وباستخدام أقل عدد ممكن من الألفاظ، فهي بناء محكم يستمد جماله من نظامه المتماسك الذي يصعب العبث فيه بالحذف أو الإضافة، بعكس البناء الفني المنبسط للقصيدة الكلاسيكية التي غالباً ما تصل رسالتها من سطورها الأولى، ثم تستمرئ الإطالة بهدف جلب متعة أكبر للمتلقي . أو هكذا يعتقد فرسانها . من خلال مزيد من الصور الفنية الفارقة، أو الألاعيب اللغوية المدهشة.

فإذا قرأت . مثلاً . قصيدة شوقي: "تكليل أنقرة وعزل الآستانة"، وأنا اخترتها بشكل عشوائي، ستجد أن ثمانية أبيات متتالية تصف الآستانة (ويسميها فروقُ) بشكل استاتيكي، لا يراكم البيت الشعري فوق الذي يليه سوى اقتراح صور شعرية لا وظيفة لها، يقول:

"مني لعهدكِ يا (فروقُ) تحيةٌ
كعيون مائكِ، أو ربى واديكِ
أو كالنسيم غدا عليكِ، وراح من
فوف الرياض، ووشيها المحبوكِ
أو كالأصيلِ جرى عليك عقيقهُ
أو سال من عقيانه شاطيك
تلك الخمائل والعيون، اختارها
لك من رُبَى جناته باريك".. الخ.

ويقول محمود درويش في قصيدة "مقهى وأنت مع الجريدة" من ديوان "كزهر اللوز أو أبعد":

"كم أنت حر أيها المنسي في المقهى!
فلا أحدٌ يرى أثر الكمنجة فيك،
لا أحدٌ يحملقُ في حضورك أو غيابك،
أو يدقق في ضبابك إن نظرت
إلى فتاة وانكسرت أمامها..
كم أنت حر في إدارة شأنك الشخصي
في هذا الزحام بلا رقيب منك أو
من قارئ!
فاصنع بنفسك ما تشاء، اخلع
قميصك أو حذاءك إن أردت، فأنت
منسي وحر في خيالك، ليس لاسمك
أو لوجهك ههنا عمل ضروريٌ. تكون
كما تكون.. فلا صديق ولا عدو
يراقب هنا ذكرياتك".. الخ.

Bayan Aug 09.indd 72 8/8/10 9:52:12 AM

القصيدة التي انكشفت من سطرها الأول: "كم أنت حر في إدارة شأنك الشخصي"، لكنها استمرت في التنويع على هذا المعنى بتراكم صور وحالات شعرية لا تفيد الرسالة كثيراً.

في المقابل تتخلى "قصيدة النثر" كلياً عن هذا التداعي الحر، ففي قصيدة بعنوان "تشخيص". وأنا هنا أوردها كاملةً. من ديوانه الأول "ضد رغبتي" يقول الشاعر المصري أحمد المريخي:

".. وعندما فتحتُ قميصَ حبيبتي
لم تكن هناك مفاتنٌ
كان الجيلُ الذي يعيش هزيمةً حقيقيةً
يواجه الجيلَ الذي يندد بانتصاراته
فلا/ تلوموا حبيبتي
عندما أفتحُ قميصَهَا،
وتفتحُ قميصي،
ونحققُ معاركَ صغيرةً
لا تشبه الانتصار الزائف".

وفي قصيدة بعنوان "ثأر". أوردها كاملة أيضاً. للشاعرة فاطمة ناعوت، من ديوانها "اسمي ليس صعباً"، تقول:

"القطة
لا تندهش
حين تبصر السيدة
تصفع وجه الطفلة الجميل
لمّا كسرت الكوب
القطط لا تقدر أن تندهش
لكن
تقدر أن تتسلل في الليل
لتخمش تلك اليد".

ثانياً: أن "قصيدة النثر" استبدلت مجاز الصورة الشعرية بمجاز القطعة أو مجاز القصيدة. ففي الأمثلة السابقة سنجد أن أحمد شوقي ومحمود درويش، وكذلك محمد عفيفي مطر وأدونيس وحلمي سالم، يهتمون بالصورة الشعرية التي تأتي في سطر واحد أو عدة أسطر، وأحياناً في بعض سطر، باعتبار أن هذه الصورة هي عماد الشكل الشعري الذي يخلصون . جميعهم . له، سواء في الشكل العمودي أو التفعيلي: الموزون أو المكسور. بينما في قصيدتيّ أحمد المريخي وفاطمة ناعوت تجد لغة وظيفية منطقية تخلو تماماً من البلاغة القديمة، إذ يعتمد الشكل الذي يكتبانه على المفارقة التي يصنعها النص مع الموجودات حوله: الذات والآخر والكون بمفرداته والذاكرة والتاريخ.. الخ، ففي قصيدة أحمد المريخي ثمة يأسٌ من السجال السياسي المطروح على الساحة العربية ومن أطرافه على السواء، يجعل المواطن العربي يبحث عن انتصاراته

Bayan Aug 09.indd 73 8/8/10 9:52:12 AM

تحت قميص حبيبته.. وفي قصيدة فاطمة ناعوت ثمة موازاة بين ضعف القطط مقابل الإنسان، وضعف العربي مقابل الأجنبي، فكما لا تملك القطة غير أن تباغت السيدة وهي نائمة لتخمش يدها، لا يملك العربي الأعزل إلا أن يباغت محتليه ويقذفهم بالطوب.. كما أن اللافت للنظر في القصيدتين اللتين أوردتهما . بالصدفة كذلك . أنهما تهتمان بالقضايا الكبرى، عكس اعتقاد الخطاب النقدي . التقليدي . الذي يتهم النماذج النثرية بأنها مغرقة في الذاتية لا تهتم إلا برصد المواقف الذاتية الصغيرة، وهو دليل جديد على أن النقد التقليدي لا يستطيع . مهما حاول الحياد . أن يرصد جماليات "قصيدة النثر".

ثالثاً: تقوم "قصيدة النثر" في أغلب نماذجها على ما يمكن أن نسميه "بناء المفارقة"، حيث يبدأ النص بجملة ما، ثم يبني عليها بناءه المنطقي فيظن القارئ أنه يأخذه إلى نهاية متوقعة، لكن النص يباغته وينتقل . فجأة . إلى جهة معاكسة ليحقق الدهشة الشعرية.

قصيدة "تشخصيص" لأحمد المريخي تبدأ بجملة ".. وعندما فتحت قميص حبيبتي"، النقطتان المتجاورتان، وواو العطف، يقولان. دون تزيُّدٍ . أن ثمة أحداث جرت قبل الكتابة يمكن استنتاجها، وهو شكل من أشكال توريط القارئ في كتابة الجزء الناقص من النص، ثم يكمل النص بناءه المنطقي: لم تكن هناك مفاتن، إنما كان هناك كذا وكذا.. فـ(السببية) لا تلوموا حبيبتي، ثم يعود النص إلى جملته الافتتاحية: عندما أفتح قميصها.. لكي ينطلق منه إلى اتجاه معاكس يحقق به المفارقة الشعرية: "نحقق معارك صغيرة/ لا تشبه الانتصار الزائف"، تلك المفارقة التي تحقق كمال الرسالة: هذا الجيل يحقق انتصاراته في الجنس لأنه يئس من الانتصار في المعارك الوطنية.

قصيدة "ثأر" لفاطمة ناعوت تحقق أيضاً هذه المفارقة، حيث يجد القارئ نفسه أمام بناء منطقي يبدأ من جملة ارتكاز: القطة لا تندهش، ثم تبدأ في البناء عليها.. متى؟: حين تبصر السيدة تصفع وجه الطفلة الجميل. لماذا: لما كسرت الكوب. ثم يعود النص إلى الجملة الأولى مرة أخرى: القطط لا تقدر أن تندهش.. في سبيله إلى إحداث المفارقة: لكن تقدر أن تتسلل في الليل لتخمش تلك اليد.

هناك بالطبع سمات أخرى كثيرة يمكن التوقف أمامها عندما نريد رصد جماليات "قصيدة النثر"، مثل خاصية السرد، ذلك أن هذه القصيدة استفادت كثيراً من تقنية السرد القصصي، ومن الحبكة القصصية، ومثل تشكيل الفراغ،

Bayan Aug 09.indd 74 8/8/10 9:52:12 AM

حيث تهتم بالعلاقة بين الأبيض والأسود في فراغ الصفحة، وهو إحدى خصائص الفن التشكيلي.. وغيرها.. وغيرها، هذه السمات جميعاً، مفردة ومجتمعة، هي التي تصنع إيقاع "قصيدة النثر" الذي يشبه الإيقاع السينمائي، لذلك فمن العبث . في رأيي . أن نبحث عن إيقاعها استناداً إلى الأشكال الإيقاعية في القصيدة التقليدية، فنجري وراء الحروف المتشابهة أو الكلمات المتكررة أو . حتى . تتابع السواكن والمتحركات، فهذا النوع لا يحتاج إلى هذه الأشكال القديمة.

هذا اجتهادي الذي لا أدعي أنه الصواب، فكل ما ورد فيه قابل للمناقشة والنقد.. بل والنقض، ولا أدعي أنه نهائي، فالقصيدة التي أتحدث عنها مازالت في طور التشكل، وهي تفاجئنا كل يوم بنص جديد، وشاعرٍ جديدٍ يمكن أن يقلبا رؤانا جميعاً، لكنه مجرد اجتهاد لتخليص "قصيدة النثر" من الأوهام والضلالات المحيطة بها، ومن أولئك المحسوبين عليها وما هم منها.

Bayan Aug 09.indd 75 8/8/10 9:52:13 AM

"مأساة الحلاج"
بين التاريخ والصياغة المسرحية

بقلم: د. نرمين يوسف الحوطي
(الكويت)

قبل التحدث عن مسرحية مأساة الحلاج فيما بين التاريخ والصياغة المسرحية، يجب علينا ذكر مقدمة مختصرة لهذه المسرحية، فمأساة الحلاج مسرحية شعرية لصلاح عبد الصبور، تتخذ من الحياة الروحية للمتصوف الإسلامي العظيم الحسين بن منصور الحلاج موضوعاً لها، وهي بهذا استلهام لتراثنا العربي، وصياغة جديدة لجانب من جوانبه.

والسؤال الذي يواجهنا هو : هل تقترب شخصية الحلاج في هذه المسرحية من شخصيته التي حفظ لنا التاريخ أخبارها وأشعارها ؟

ثم، هل نجح صلاح عبد الصبور في أن يقدم لنا من الحلاج بطلاً تراجيدياً ؟ وهذا سؤال عن الصدق الفني.

ولننظر الآن فيما خلفه لنا التاريخ عن هذه الشخصية الصوفية العظيمة، فلقد ولد الحسين بن منصور الحلاج في مقاطعة فارس بإيران في سنة ٢٤٤ هـ (٨٥٧ م)، وصلب في بغداد بأمر من الخليفة المقتدر بعد أن أفتى قضاة المذاهب بكفره، ثم أحرقت جثته وألقي رمادها من فوق مئذنة مرتفعة إلى مياه دجلة في سنة ٣٠٩ هـ.

وإذا كان التاريخ قد حفظ لنا بداية حياة الحلاج ونهايتها، فإن الأخبار المتواترة عنه بعد ذلك مضطربة أعظم الاضطراب، متناقضة أشد التناقض، وليس الاضطراب والتناقض قاصرين على كتابة المؤرخين فقط، بل أن الصوفيين – الذين يعتبر الحلاج

Bayan Aug 09.indd 76 8/8/10 9:52:13 AM

من أشهر أئمتهم – مختلفون حوله.

لكن المؤرخين قد تركوا من الأحداث ما يسمح بتخطيط لحياة الحلاج، وترك الحلاج نفسه ما يسمح بتخطيط لنظريته في التصوف.

عاش الحلاج في مدينة واسط (وهي مدينة بين البصرة وخراسان) صباه وشبابه الأول، فقرأ القرآن في مدرستها، وعرف هناك المتصوف سهلا التستري، فقرأ عليه التصوف وتتلمذ على يديه، ثم ارتحل إلى البصرة وتلقى خرقة التصوف من يد المتصوف عمرو المكي، وتزوج وأنجب وعاش في البصرة.

وكان الحلاج يعيش حياة الزهد والكفاف والإقبال على العبادة، فيصوم رمضان كله، وكان في يوم عيد الفطر يلبس السواد ويقول : "هذا لباس من رد عليه عمله"، وبعد عدة سنوات، ارتحل الحلاج إلى مكة، وهناك نذر أن يقضي عاماً كاملاً في بيت الله في الصمت والصلاة، وخلال هذا العام – الذي يحدثنا عنه بعض من رافقوه – تطور فكره الصوفي، وحدثت القطيعة بينه وبين شيخه عمرو المكي، وبدأ المريدون والتلاميذ الصوفيين يلتفون حول الحلاج ويسمعون منه.

وحين عاد الحلاج من مكة بدأ بالنزول إلى الناس، يعظهم، ويرشدهم إلى طريق الله، ويلقي أمامهم بمواجده، وكانت هذه بداية عذاب الحلاج، ومن ثم مأساته.

فالصوفيون لم يكونوا ينزلون إلى الناس، كانوا يعتزلونهم، وينأون عن عالمهم، لا يعنيهم ما يضطرب به هذا العالم قدر ما يعنيهم أن يطووا جوانحهم على تأملاتهم ورؤاهم، ويضنون بها أن تبتذلها العامة.

وحين ضاق الحلاج بالمتصوفة وضاقوا به نبذ خرقتهم، ولم يكن نزوله إلى الناس سبباً في عداء الصوفيين له فقط، بل أهاج عليه ما هو أهم وأخطر، عداء الدولة أو السلطة التي راحت تترصده وتضايقه وتضع أمامه العقبات.

وظل الحلاج في طريقه، ارتحل إلى خراسان، واستمر فيها خمس سنوات يدعو الناس إلى الله ويعظهم، ثم عاد إلى الأهواز، واستطاع بفضل تأييد أحد الوزراء من أنصاره أن يحمل أهله ليقيم في بغداد، وسيظل مقيماً بها، وسيحاكم أمام قضاتها مرتين، وسيقضي في أحد سجونها ثماني سنوات، ثم يصلب في مكان منها يسمى باب الطاق.

وخرج الحلاج من بغداد مرتين، عاد إلى مكة حاجاً (مع أربعمائة من تلاميذه هذه المرة)، ثم قام برحلة طويلة فصحب إحدى القوافل المتجهة من الأهواز إلى الهند، وصعد في نهر السند حتى كشمير.

ومن الهند عاد الحلاج حاجاً إلى مكة

Bayan Aug 09.indd 77 8/8/10 9:52:13 AM

للمرة الثالثة والأخيرة (حوالي سنة ٢٩٠ هـ)، ثم رجع إلى بغداد وظل في الليل يصلي إلى جوار القبور، وفي النهار يقف في ساحات بغداد وميادينها ومساجدها وأسواقها، يدعو الناس إلى الله، ويلقي أمامهم بمواجده وأشعاه.

وأثارت كلمات الحلاج جدلاً وشغباً عظيمين، ماذا كان بوسع هذا المتصوف أن يقول للناس ليهيجهم على هذا النحو ؟

قبل أن ندخل عالم الحلاج لابد من كلمة عن الصوفية كحركة نفسية وفكرية أخذت طريقها إلى الظهور في العالم الإسلامي ابتداء من نهاية القرن الثاني الهجري وأوائل القرن الثالث (القرن الثامن الميلادي).

ولا يزال أصل كلمة (الصوفية) غامضاً، فبعضهم يرجعها إلى أنهم كانوا يلبسون الصوف، وبعضهم يقول أنها من الصفاء، والبعض الثالث من الباحثين الأوربيين يردها إلى الكلمة الإغريقية (سوفوس)، ويقول القشيري ملخصاً هذا الخلاف : "ليس يشهد لهذا الاسن – من حيث العربي – قياس ولا اشتقاق، والأظهر أنه كاللقب".

وليس يعنينا الآن اشتقاق الكلمة ومصدرها قدر ما يعنينا أنها كانت تطلق على هؤلاء الزهاد الورعين، الذين تستولي عليهم الرهبة من يوم القيامة ومن عذاب النار، وتدفعهم دفعاً إلى الهرب من الدنيا كمخلص من شرورها، ولما كانت النجاة – في نهاية الأمر – مرهونة بمشيئة الله، فطبيعي أن يتأدى الاعتقاد بالصوفيين الأوائل إلى التأمل في ذات الله (الحب) والخضوع المطلق لمشيئته (الخوف).

الحب والخوف، هما المحوران اللذان تدور حولهما حياة الصوفيين وتأملاتهم، وهما معاً يرسمان الأبعاد الرئيسية لحياة كبار المتصوفة في الإسلام في عصوره المختلفة.

وإذا وضعنا في اعتبارنا أن العصر الذي بدأت فيه الحركة الصوفية تشق طريقها إلى سطح الحياة في المجتمع الإسلامي كان حافلاً بالفرق الإسلامية المختلفة (المرجئة) الذين يضعون الإيمان قبل العمل، و(القدرية) الذين يؤكدون مسؤولية الإنسان الكاملة عن أعماله، و(الجبرية) الذين يسقطون عنه هذه المسؤولية، ثم (المعتزلة) الذين وضعوا علم الكلام الإسلامي على أسس العقل وحده، وأخيراً (الأشاعرة) الذين قدموا الصياغة الأخيرة لمذهب أهل السنة بتوفيقهم بين الآراء المتعارضة.

أقول، لو وضعنا في اعتبارنا الخلافات العنيفة التي كانت تصل حد الاقتتال الفعلي بين هذه الفرق المختلفة – وكلها نابعة من الدين مستشهدة بآياته وأحاديثه

Bayan Aug 09.indd 78 8/8/10 9:52:13 AM

– لاستطعنا أن نفهم جانباً هاماً في الحركة الصوفية، إنها في جوهرها نبذ لمحاولة فهم العالم عن طريق العقل، ودعوة لفهمه عن طريق القلب والحدس.

وشيئاً فشيئاً أصبح للمتصوفة قاموسهم الخاص، وأصبحت كلمات مثل الوجد والتواجد والصحو والستر والتجلي والمحاضرة والمكاشفة والمشاهدة والمعاينة والخوف والرجاء والذكر والسماع .... الخ، ترد في شعر المتصوفة ونثرهم، لتعبر عن حالات نفسية خاصة أو رياضات وطقوس معينة، مستقلة تماماً عن مدلولاتها اللغوية المألوفة.

وليس في وسع الباحث الآن أن يغوص في محاولة التفريق بين هذه الاصطلاحات والمعاني وكلها يعبر عن حالات نفسية خاصة يمر بها المريدون والمتصوفون، والصوفيون يغلقون على أنفسهم هذه الأبواب، ويسدلون الحجب، ويقولون لنا من ورائها : "من لم ترشده إشاراتنا لم يقف على حالاتنا".

لنلخص : التصوف حركة روحية، نشأت في نهاية القرن الثاني وبداية الثالث الهجري كنقيض للحركة العقلانية التي أثارها الفلاسفة وأهل الكلام من فقهاء المسلمين، وهي حركة تعتمد على الحدس والرؤية الكشفية المباشرة لمعرفة الله.

بعد أن جيء به ليصلب تعددت الروايات عن كلماته الأخيرة التي قالها وهو معلق على الصليب ليلة كاملة قبل أن تضرب عنقه، وروى بعض تلاميذه ومريديه الروايات عن هذا الموقف المعذب.

صياغة المسرحية

ننتقل الآن إلى الصياغة الفنية لمسرحية مأساة الحلاج، فلم ينشر من الآثار التي خلفها الحلاج سوى ديوان جمع شطحاته ومواجده وأشعاره هو (الطواسين)، ثم عدد من أخباره وأقواله نشرها المستشرقان

ل. ماسينيون و ب. كراوس بعنوان (أخبار الحلاج)، والديوان والكتاب معاً لا يرسمان حدود مذهب صوفي متسق له بدايته ونهايته، هما تجميع لمواجده وشطحاته، ومن هذا التجميع صاغ صلاح عبد الصبور (مذهباً صوفياً) ينسجم مع التصوف وأصول العقيدة المتحررة معاً.

ونقطة البداية في مذهب الحلاج أن الله قد خلق الإنسان على مثاله : "أراد الله أن تجلى محاسنه وتستعلن أنواره فأبدع من أثير القدرة العليا مثالاً، صاغه طيناً وألقى بين جنبيه ببعض الفيض من ذاته، وجلاه، وزينه، فكان صنيعه الإنسان".

كيف يصفي الإنسان قلبه المعتم ؟ أيصوم

Bayan Aug 09.indd 79 8/8/10 9:52:13 AM

ويصلي ويقرأ القرآن ويؤدي الفروض ؟، يقول لنا الحلاج :

(نعم .. لكن هذي أولى الخطوات نحو الله ..

خطى تصنعها الأبدان ..

وربي قصده القلب ..

ولا يرضى بغير الحب).

الحب – إذن – هو طريق الحلاج إلى الله (كما هو طريق صلاح عبد الصبور إلى خلاصه الشخصي)، والحلاج يذكر ما قاله شيخه عمرو المكي :

(الحب الصادق ..

موت العاشق ..

حتى يحيا في المعشوق ..

لا حب إذا لم تخلع أوصافك ..

حتى تتصف بأوصافه).

والحلاج لكي يحيا لابد أن يموت، وهذا بالضبط ما يريده.

(رأيت الحلاج دخل جامع المنصور وقال : "أيها الناس اسمعوا مني واحدة"، فاجتمع إليه خل كثير فمنهم محب ومنهم منكر فقال : "أعلموا أن الله أباح لكم دمي فاقتلوني"، فبكى بعض القوم، فتقدمت من بين الجماعة فقلت : "يا شيخ، كيف نقتل رجلاً يصلي ويصوم ويقرأ القرآن ؟!!" فقال : "يا شيخ، المعنى الذي به تحقن الدماء خارج عن الصلاة والصوم وقراءة القرآن، فاقتلوني تؤجروا وأستريح").

ونحن نقرأ أيضاً في أخبار الحلاج، (سمعت الحسين بن الحلاج يقول في سوق بغداد :

ألا أبلغ أحبائي بأني

ركبت البحر وانكسر السفينة

ففي دين الصليب يكون موتي

ولا البطحا أريد ولا المدينة

فتبعته، فلما دخل داره كبر يصلي، فلما سلم قلت : "يا شيخ تكلمت في السوق بكلمة من الكفر، ثم أقمت القيامة هنا في الصلاة، فما قصدك؟"، قال : "أن تقتل هذه الملعونة" وأشار إلى نفسه).

ومثل هذه الأخبار كثيرة متواترة فيما روي عن الحلاج، وربما كانت من الأسباب التي جعلت السلطة تستعدي عليه العامة لأنه يقول كلاماً متشابهاً، لأنه (يتستر آناً خلف الذقن الشهباء، أو أثواب المجذوبين الفقراء، والأقوال الغامضة المتشابهات القصد).

لكن لهذه الأوال ومثيلاتها مكانها المنطقي في صوفية الحلاج، لقد تعشق الله حتى عشقه، وهو أيضاً قد أحب من أنصف، فأعطاه المحبوب كما أعطاه.

(لأنا .. حين جاء لنا المحبوب بالوصل

Bayan Aug 09.indd 80 8/8/10 9:52:13 AM

تنعمنا ..

دخلنا الستر أطعمنا وأشربنا ..

وراقصنا وأرقصنا، وغنينا وغنينا ..

وكوشفنا وكاشفنا، وعوهدنا وعاهدنا)

ويقول :

أنا من أهوى، ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني أبصرته

وإذا أبصرته أبصرتنا

ولا ينكر الصوفية من أقوال الحلاج هذه شيئاً، وما دان الإنسان – في أصله – ربانياً قد خلقه الله على صورته.

ويرتبط بهذا ترحيب الحلاج بالموت واستعذابه الألم، وبعد أن جيء به ليصلب تعددت الروايات عن كلماته الأخيرة التي قالها وهو معلق على الصليب ليلة كاملة قبل أن تضرب عنقه، وروى بعض تلاميذه ومريديه الروايات عن هذا الوقف المعذب، لكنها رغم الاختلاف تجمع على شيء واحد : ترحيب الحلاج بالموت وفرحته به، إن الموت كان يعني بالنسبة للحلاج خلاصه.

مشى الحلاج إلى الموت، وهو يرقص، ويردد هذه الأبيات :

نديمي غير منسوب

إلى شيء من الحيف

أي قيمة كانت تكتسبها كلمات الحلاج لو لم تعجن بدمه ؟ لأن تحمل كلماته الريح السواحة، وتبقى منها أسطورة وحكمه وفكرة، تحكي لناجميعاً قصة استشهاد بطولي رائع، وحمل المتصوفة التالون عليه قصة استشهاده في قلوبهم لكنهم أخذوا عليه شيئاً واحداً، ليس أنه رأى، ولكن أنه أباح بما رأى.

دعاني ثم حياني

كفعل الضيف بالضيف

فلما دارت الكأس

دعا بالنطع والسيف

ثم هو يناجي الله من فوق صليبه : "هؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصباً لدينك، وتقرباً لك، فاغفر لهم، فإنك لو كشفت لهم ماكشفت لي لما فعلوا ما فعلوا، ولو سترت عني ما سترت عنهم لما ابتليت بما ابتليت، فلك الحمد فيما تفعل، ولك الحمد فيما تريد".

ويصوغ صلاح رغبة الحلاج في الموت هذه الصياغة العذبة على لسان أحد المتصوفة من مريدي الحلاج، كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني

فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت، كي يعود للسماء

Bayan Aug 09.indd 81 8/8/10 9:52:13 AM

كأنه طفل سماوي شريد

قد ظل عن أبيه في متاهة السماء

كان يقول :

كان من يقتلني محقق مشيئتي

ومنفذ إرادة الرحمن

لأنه يصوغ من تراب رجل فان

أسطورة وحكمة وفكرة

كان يقول :

إن من يقتلني سيدخل الجنان

لأنه بسيفه أتم الدورة

وأي قيمة كانت تكتسبها كلمات الحلاج لو لم تعجن بدمه ؟ لأن تحمل كلماته الريح السواحة، وتبقى منها أسطورة وحكمه وفكرة، تحكي لنا جميعاً قصة استشهاد بطولي رائع، وحمل المتصوفة التالون عليه قصة استشهاده في قلوبهم لكنهم أخذوا عليه شيئاً واحداً، ليس أنه رأى، ولكن أنه أباح بما رأى، وفي انتظار الموت يقول الحلاج :

عشنا حيناً في دار الخوف

نتكتم بين الأضلاع

سراً نخشى أن تسرقه الأسماع

لكن المسك انسكب بقلب الحلاج وذاع

فخرجت إلى دار الهجرة.

ننتقل الآن إلى تلخيص الأحداث الهامة بالمسرحية مع رؤية نقدية، فيمكننا القول بأن صلاح عبد الصبور قد بدأ بأفكار الحلاج، لكنه مضى إليها يفحصها ويضيف إليها، ويحذف منها، ويرد مذهبه الصوفي إلى البدايات الأولى لحركة التصوف.

على أن الإضافة الحقيقية التي تقدمها مسرحية (مأساة الحلاج) هي تأكيد الدور الاجتماعي الذي لعبه الحلاج في عصره، وهنا نذكر المستشرق والدارس الفرنسي لويس ماسينيون ومقاله الهام عن "المنحنى الشخصي في حياة الحلاج"، ويقول لنا صلاح أن هذا المقال كان له الفضل الأول في لفته إلى حقيقة الدور الاجتماعي لهذا المتصوف العظيم.

ويبقى السؤال هنا : إلى أي حد نجح صلاح في مزج هذا الدور الاجتماعي بحقيقة الحلاج كمتصوف يرفض سبيل العقل ويتخذ الحدس سبيلاً لمعرفة الله؟، هذا السؤال عن شخصية الحلاج يؤدي إلى السؤال الثاني الذي تركناه معلقاً منذ البداية عن الصدق الفني في شخصية الحلاج.

تبدأ "مأساة الحلاج" بنهاية الحدث المسرحي، فنحن نرى الحلاج مصلوباً على جذع الشجرة في المنظر الأول، ويبدأ حوار المسرحية بالسؤال عن هذا الشيخ المصلوب، من يكون، وماذا تراه قد

Bayan Aug 09.indd 82 8/8/10 9:52:13 AM

فعل، يدور الحوار أولاً بين تاجر وواعظ وفلاح، ثم تدخل مجموعة من الناس فيهم الحداد والحجام والخادم في حمام، وهم جميعاً فقراء مثل هذا الشيخ المصلوب، لكنهم في نفس الوقت، قتلته، لقد قتلوه بالكلمات :

(صفونا .. صفاً .. صفاً

الأجهر صوتاً والأطول

وضعوه في الصف الأول

ذو الصوت الخافت والمتواني

وضعوه في الصف الثاني

أعطوا كل منا ديناراً من ذهب قاني

براقاً لم تلمسه كف من قبل

قالوا صيحوا .. زنديق كافر

صحنا .. زنديق كافر

قالوا : صيحوا فليقتل، إنا نحمل دمه في رقبتنا

فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا

قالوا أمضوا .. فمضينا).

ثم تدخل المسرح جماعة من الصوفية، إنهم مثل الشيخ المصلوب، لكنهم أيضاً قتلته، وهم أيضاً قتلوه بالكلمات :

(أحببنا كلماته

أكثر مما أحببناه

فتركناه يموت كي تبقى الكلمات).

مأساة الحلاج رجعة شعرية ومسرحية للتراث، واستلهام واع لجانب من جوانبه، أسند فيها الشاعر ظهره إلى أحداث التاريخ وأخباره، لكنه أسقط عليها همومه الفكرية وما يثقل وجدانه، وجاء الحسين بن منصور الحلاج بطلاً تراجيدياً يبحث عن الصواب المطلق

ونخرج من هذا المنظر الأول بنتيجة واحدة، لقد اشترك هؤلاء جميعاً في قتله، حتى صديقه ورفيقه الشبلي قد ساهم في قتله (لأنه قال لفظاً غامضاً حين سئل عن أمره).

إنهم جميعاً يتفقون في شيء واحد، لقد قتلوه بالكلمات، وينبض المسرح بالفجيعة، ويبدأ صلاح عبد الصبور يحكي حكاية الحلاج، ونحن في المنظر الثاني نلتقي بالحلاج في بيته مع صديقه الشبلي، وهما يتحاوران حول طريقين من طرق الحق، أو فلنقل أنه حوار بين الفهم التقليدي للتصوف، وفهم الحلاج له.

فالشبلي يعبر عن الفهم التقليدي للتصوف أجمل تعبير حين يقول بأنه يخشى أن يهبط الناس (قد أبسط أجفاني فوق الدنيا، فأرى يسراها، أتمنى النعمى واليسرى، وأرى عسراها، أتوقى العسرى، ويموت النور بقلبي)، وهو أيضاً

Bayan Aug 09.indd 83 8/8/10 9:52:13 AM

لا يبحث إلا عن خلاصه هو (وعلينا أن يتدبر كل منا درب خلاصه، فإذا صادفت الدرب فسر فيه، واجعله سراً، لا تفضح سرك).

أما الحلاج فهو على نقيضه، لا يستطيع أن يغمض عينيه عن الشر الذي ملأ الكون، (فقر الفقراء، جوع الجوعى، المسجونون المصفودون، رجال ونساء قد فقدوا الحرية)، إنه لا يستطيع أن يغض النظر عن هذا الشر إلا لو أظلم قلبه.

ويدخل بين الحلاج أحد مريديه، وينبئه بأن الولاة يدبرون له أمراً، فقد بلغهم أنه (يلغو في أمر الحكام)، وأنه قد أرسل رسائل سرية لبعض وجهاء القوم يحضهم فيها على الثورة، فيقول الحلاج أن هؤلاء وعدوه إن ملكوا أمر الناس أن يعطوهم حقوقهم.

الحلاج إذن لا يقف بمعزل عما يضطرب به العالم، لكنه يشارك فيه بالرأي والتوجيه وبعد من يراه أهلاً للولاية بين الناس، وهو لا يريد أن يغلق عينيه على ما في قلبه، بل يريد أن ينزل لناس ويقول لهم :

(الله قوي كونوا مثله)

وإذا كانت الخلافة – رمز الصوفية وشعارها – ستمنعه من أداء هذا الدور فهو ينبذها، إنه يخلعها من أجل الناس وفي مرضاة الله.

وفي المنظر الثالث نرى الحلاج وهو يدعو الناس في ساحة من ساحات بغداد، وفي هذا المشهد يعمق توحد الشاعر بالحلاج، لكنه سرعان ما يصطدم بالشرطة لأنه تحدث عن (القحط الذي يمشي في الأسواق)، ولأنه كشف عن سر عبادته من حب ووصال، وتقبض عليه الشرطة، ويهتف واحد من جماعة الصوفيين بالناس :

(يا ناس

هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله

لكن، هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟

لا، بل من أجل حديث القحط.

أخذوه من أجلكم أنتم)

ويلخص الواعظ صورة العمر في هذه الكلمات :

(بما باح، لكي تأخذه الشرطة ؟

لا أدري، وعلى كل، فالأيام غريبة

والعاقل من يتحرز في كلماته

لا يعرض بالسوء

لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قاض

أو وال أو محتسب أو حاكم !)

الجزء الثاني من المسرحية عنوانه "الميت"، ونحن في المنظر الأول نصحب

Bayan Aug 09.indd 84 8/8/10 9:52:14 AM

الحلاج إلى سجنه، وفي السجن يدور حوار هام بينه وبين سجين ثائر، كان مثقفاً عرف الكلمات ذات يوم وأحبها، لكن قسوة الحياة كشفت له أن الكلمات لا تصنع شيئاً، وأنه لابد من رفع السيف لاستئصال الظلم والشر.

وهذا القسم من المسرحية بالغ الدلالة في كشف الصراع في نفس الحلاج، إنه تطوير وامتداد لصراعه الأول من أجل النزول للناس لكنه هنا صراع بين الكلمة والسيف، بين الحق والقدرة، بين الحكمة والفعل، ويصل عجز الحلاج عن الاختيار إلى قمته :

(لا أبكي حزناً يا ولدي، بل حيرة

من عجزي يقطر دمعي

من حيرة رأيي وظلال ظنوني

يأتي شجوي، ينسكب أنيني

.....

هبني اخترت نفسي، ماذا أختار ؟

هل أرفع صوتي

أم أرفع سيفي ؟

ماذا أختار ؟

ماذا أختار)

إن الحب هو الذي يقف بالحلاج عن الاختيار، إنه ضعفه الذي من أجله استحق أن يوقع به العقاب، إنه يحب الناس، ولا يستطيع أن يرفع في وجوههم السيف، وهو لا يملك إلا الكلمات، الكلمات الفعالة، لكنه لا يجرؤ على حمل السيف من أجل هذه الكلمات :

(لا أخشى حمل السيف ولكني أخشى أن أمشي به

فالسيف إذا حملت مقبضه كف عمياء أصبح موتاً أعمى)

الحلاج إذن بطل تراجيدي يبحث عن الصواب المطلق، وضعفه الرئيسي هو الحب، وبسببه يعجز عن حمل السيف من أجل كلماته، ومن أجل هذا الحب المؤدي إلى العجز يوقع به العقاب.

وهنا يكتسب موت الحلاج دلالتين، هو من ناحية سبيل وحيد لخلاصه الشخصي بالرجوع إلى الله ، وهو من الناحية الأخرى جواز الخلود لكلماته.

يضيف الحلاج بعض التفاصيل لدوره الاجتماعي – أو فلنقل السياسي – فهو (لا يعرف صاحب تاج إلا الله، والناس سواسية من بينهم يختارون رؤساء ليسوسوا الأمر، فالوالي العادل قبس من نور الله ينور بعضاً من أرضه، أما الوالي الظالم فستار يحجب نور الله عن الناس، كي يفرخ تحت عباءته الشر)، وفي لحظة عجز الحلاج عن الاختيار يدخل الحارس ويطلبه للمثول أمام المحكمة، ويبتهج

Bayan Aug 09.indd 85 8/8/10 9:52:14 AM

الحلاج. فقد اختار له الفناء.

المنظر الأخير في المسرحية هو منظر المحكمة، وكما اعتمد صلاح عبد الصبور على التاريخ في اختيار شخصياته الرئيسية، التقط من صفحات التاريخ قاضيين من قضاة المحكمة (رئيسها أبو عمر الحمادي، ثم القاضي الشافعي العظيم بن سريج) ويذكر لنا التاريخ أن الأول منهما كان معروفاً بمهادنته للحكام، والسير في ركابهم أما الثاني فقاض منصف يرفض أن تكون مواجد الصوفي سبباً في الحكم بتكفيره، وهو الذي قال عن الحلاج أنه (رجل حافظ للقرآن، عالم به، ماهر في الفقه، عالم بالأحاديث والأخبار والسنن، صائم الدهر، قائم الليل، يغط ويبكي ويتكلم بكلام لا أفهمه فلا أحكم بكفره).

ومرة أخرى يعرض صلاح من خلال المحاكمة صورة العصر، التناقضات كلها تخفى وراء المصطلح الديني، والثقافة المطلوبة عند السادة ولاة الأمر أن تتحول اللغة إلى ألاعيب وألغاز باطنها الفحش، وتعظم منزلة القاضي عند صاحب الأمر إذا استطاع أن يحسن النفاق، ويلوي أعنة النصوص لمرضاة مولاه، وماذا بوسع محكمة كهذه أن تفعل بالحلاج؟.

كل شيء كان مرتباً بدقة لإدانة الحلاج والحكم بقتله، حتى شهود الزور مجتمعون بالباب (يقول لنا ماسينيون أنهم بلغوا ٨٤ شاهداً)، وتستمر المأساة – المهزلة – وقبل أن تصدر المحكمة حكمها يأتيها خطاب من وزير القصر يحكم الخدعة، فيعلن أن الخليفة قد عفا عن الحلاج من أجل التهمة التي تمس الدولة، ولكن، ماذا عن التهمة التي تمس حقوق الله؟، ويكشف ابن سريج هذه الخدعة، ويعلن في وجه القضاة :

(بل هذا مكر خادع

فقد أحكمتم حبل الموت

لكن خفتم أن تحيا ذكراه

فأردتم أن تمحوها

بل خفتم سخط العامة ممن أسمع

أصواتهم من هذا المجلس

فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم

مسفوك السمعة والاسم)

وينسحب ابن سريج من المحكمة، رافضاً أن يكون من حق الإنسان أن يبحث كيفية إيمان الإنسان، وتستمر المحاكمة.

وفي هذا المنظر يقدم الحلاج عصارة لتجربته الصوفية، ومراحل طريقه، حتى، وتلتحم رؤيته الصوفية بدوره الاجتماعي التحاماً عضوياً لا اضطراب فيه ولا تناقض :

(بل كنت أحض على طاعة رب الحكام

Bayan Aug 09.indd 86 8/8/10 9:52:14 AM

برأ الله الدنيا أحكاماً ونظاماً

فلماذا اضطربت واختل الحكام ؟

خلق الإنسان على صورته في أحسن تقويم

فلماذا رُد إلى درك الأنعام ؟

لم يبرأنا الباري ليعذبنا، ويصغرنا في عينيه

بل ليرانا ننمو، وتلامس جبهتنا وجه الشمس

أو نمرح تحت عباءتها كالحملان المرحة)

(لا أملك إلا أن أتحدث

ولتنقل كلماتي الريح السواحة

ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية

فلعل فؤاداً ظمآناً من أفئدة وجوه الأمة يستعذب هذي الكلمات

فيخوض بها في الطرقات

يرعاها أن ولي الأمر

ويوفق بين القدرة والفكرة

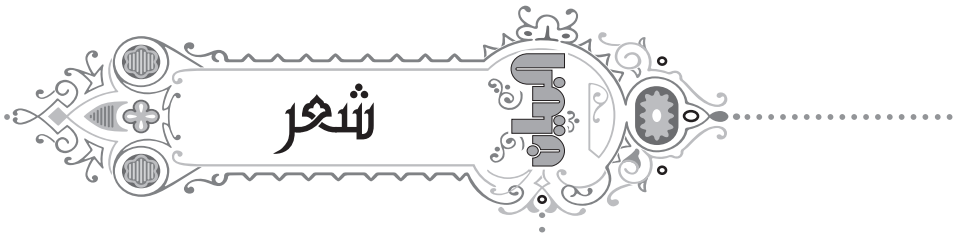
ويزاوج بين الحكمة والفعل)

هذا جوهر رسالة الحلاج كما قدمه لنا صلاح عبد الصبور، أن يثبت كلماته كشاهد رؤية، فلعل حاكماً يقتنع بها فيزاوج بين القدرة والفكرة، بين الحكمة والفعل، بين الكلمة والسيف.

وتؤكد هذا المعنى حقيقة أخرى في المسرحية أن هذا السجين الثائر النازع إلى النقمة قد جمع العامة يوم محاكمة الحلاج، وقد قتلته الشرطة في نفس اليوم، وهكذا قتل الباحث عن الحكمة والفعل مع الثائر والساخط في يوم واحد وبقيت كلمات الحلاج، وهنا تنزل الستار عن مأساة الحلاج.

إن مأساة الحلاج رجعة شعرية ومسرحية للتراث، واستلهام واع لجانب من جوانبه، أسند فيها الشاعر ظهره إلى أحداث التاريخ وأخباره، لكنه أسقط عليها همومه الفكرية وما يثقل وجدانه، وجاء الحسين بن منصور الحلاج بطلاً تراجيدياً يبحث عن الصواب المطلق، وتطويراً لشخصيات الصوفية في شعر صلاح عبد الصبور منذ تعرفنا على شيخه (محي الدين) في أول مجموعاته الشعرية، وعلى (القديس) في قصيدته الطويلة "أقول لكم" في مجموعته الثانية، وعلى الصوفي (بشر الحافي) في مجموعته الثالثة، لكنه أكثر نضجاً، وأكثر تفاؤلاً ومشاركة في صنع قيم الإنسان.

Bayan Aug 09.indd 87 8/8/10 9:52:14 AM



هتاف الضحى والليل

شعر : د. حسن فتح الباب
(مصر)

أعينيني على كأسي التي نضبت
بقلبي الراجف الظامي
بنبعي الواجف العاني
أعينيني على صحوة آلامي
على صولة آفَاقين أفَّاكين مرتزقه
خفافيش بجنح الليل عزَّافين للقردِه
أفاعٍ تختفي في جلدها مَرَده
أعينيني على الويلات والحسَرات
على عصرٍ يراودنا .. يروِّعنا
بقهرٍ للمسَاكين
وثأرٍ من أحبتنا
يباغتنا بصحبتِه:
ألا سُحقاً لنمل بالملايينِ
عراة في جحيم القُرِّ أحياءً وأمواتا

Bayan Aug 09.indd 88 8/8/10 9:52:14 AM

ورِفقا بالمرابين الموالينا
كلاب الصيد حراس المواخيرِ
وصنَّاع الأساطيرِ
أعينيني على الظلماتْ
على فجر يؤرِّقني
بوجهٍ كاذب القسماتْ
* * *
نذرتُ لوجهك القمريَّ ليلاتي
وللعينين نجلاوين قيثاري
وللخدَّين خمريين أشعاري
وللشفتين أحلامي
نذرتُ لنايكِ السحريِّ أيامي
وذابت فيك أسقامي وأوهامي
وآنستُ على النار التي شبَّت
بخفَّاقي شعاعاً من سماواتك
فجئت إليك معتذراً
عن الماضي الذي خانا
عن العمر الذي ضاعا
هُياما بالتي هامت
بتعذيبي وإشقائي
وأخرى لم تجد غيما يظللّها
سوى ظمئي وإقفاري
وثالثة تخاتلني بفيض سرابْ
وغيْض سحابْ

Bayan Aug 09.indd 89 8/8/10 9:52:14 AM

تصلّي لي بلا محرابْ
كصِلّ ساتر الأنيابْ
فهاتي غصنك الريّان يُورق بي ويرحمني
من الزلزال والإعصار والطوفان والنارِ
وضمِّيني إلى صدرك
وروِّيني من نهرك
وغنّي لي مواويلي
إلى الأهرام والنيلِ
إلى ضيِّ القناديلِ
إلى مسراك في القمراء حالمةً
إلى مجلاك في السِّحرِ
كورد فاغر العطرِ
إلى طفل على الضفّه
وفي غزَّه
ينادي: يا فلسطيني
* * *
أعيديني إلى أنفاسيّ الحرَّى
إلى الأشواق كالجمراتْ
تضيء فؤاديَ الداجي
وتهدي روحيَ الحيرى
أعيدي لي مواويلي
اعينيني على كأسي التي نضبت
بقلبي الراجف الظامي
بنبعي الواجف العاني

Bayan Aug 09.indd 90 8/8/10 9:52:14 AM

أعينيني على الويلات والحسراتْ

على الظلماتْ

على فجر يؤرِّقني

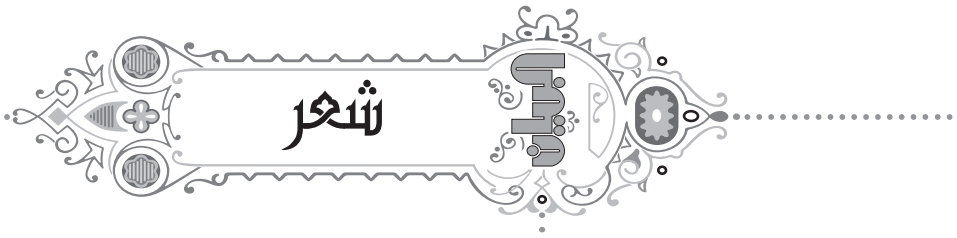
بوجه كاذب القسماتْ

فأنت البُرْء والسلوى

وأنت الروح والنجوى

أعينيني .. أعينيني

Bayan Aug 09.indd 91 8/8/10 9:52:14 AM



القَصيدةَ المقبلةَ

شعر : عصام ترشحاني
(فلسطين)

هي الآن تخطفُ
زهرة روحي
وتبلغ جوزاء قلبي.. وترحلْ..
هي الآن في خَفَقان الغياب
وفي صورتي كالعذاب
فأدخُلُ في تيهِ أحوالها
قارئاً.. أعذب أوقاتنا
في التماع السراب..
فكم هزّ أكتافها
قمرٌ... طاعنٌ بالشّذا..
هَزّها بأنامل كادت
تُجرِّح من شهوة الشوقِ

Bayan Aug 09.indd 92 8/8/10 9:52:14 AM

جسم الكمان..
وكم حافياً..
بالصهيل أتاها
ليدهش وحشية النوم
بالزعفران البهيّ وجمر القضى..
غريبٌ هو الضوءُ..
في عزلة الريح
لهُ .. صَبَواتُ الغصونِ
التي كُلّما حَكَّ أجفانها
أُصبع الليل
هبَّ وَهْجُ الجنون
مثيرٌ.. هو الضوء في هالتيْهِ
ويشبهُ ماء الجُمان،
وهسهسةَ الأرجوان..
فيا امرأةً..
في العصيِّ من الوقتِ
أو.. في أقاصي الدخان..
لماذا..
على طرفِ غامضٍ،
لا يُسمّى من الأرضِ،
تركْتِ غمامتنا الشاهدة؟
لماذا..
ونحن بعافية الشمس

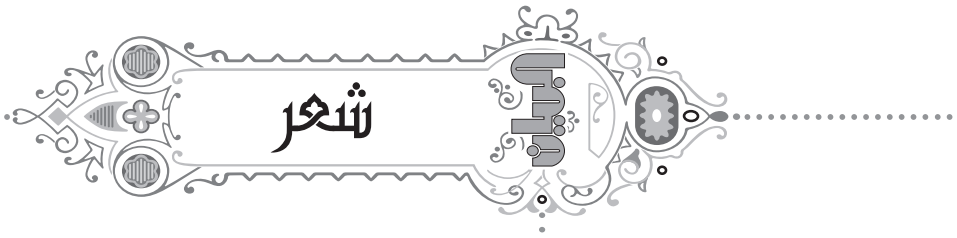
Bayan Aug 09.indd 93 8/8/10 9:52:14 AM

كُنّا نحبُّ،
وكنّا نُغنّي
تُريقين زَهْوَ البلاد بنا
ثمّ تمضين.. تمضينَ
للّحظة الجاحدة.. !؟
أنا الآنَ يا ...
غابةً في كتاب اليباب،
أنا الآن جذعُ فؤادٍ،
تهاوى.. وغابْ...
فهل توقفينَ الهباء قليلاً..
وهل.. تسحبين عن الظلِّ..
بعض ظلام السماء..؟
سأخرجُ..
بعد دموعي الأخيرةِ
للفجر.. والبحرِ
أطلق كل الطيور التي
كلّمتني..
لكي في البياض الجميل الذي
أَمْسَكَ الأرضَ
من لهجة الخصبِ
تزرع لي..
في الصدى..
سنبله..

Bayan Aug 09.indd 94 8/8/10 9:52:15 AM

ثمّ أُلْقي..
على البشر الذاهبين،
مع الريح والشمسِ،
أُلقي.. قصيدتنا المقبِله..

Bayan Aug 09.indd 95 8/8/10 9:52:15 AM



تسوينات

شعر : جميل حسين إبراهيم
(الإمارات)

سوف أهذي لنفسي

قليلاً

سوف أبحث عن نقط

كي تزيل غموض الحروف

ليغدو الكلام

جميلاً

سوف أبحث عن غيمة لسمائي

وأختار عشب الجنون

بديلاً

سوف أحرق هذا الزمان

ليولد آخر من رمم الوقت

أبتكر المستحيلا

سوف أمضي إلى شجر القلب

رفرفة الماء

احضن هذا الخيال

Bayan Aug 09.indd 96 8/8/10 9:52:15 AM

العليلا

سوف أبكي

أعلق دمعي

على شرفات القصائد

أبني.. أدمر

أرتشف المرجع: والسلسبيلا

سوف أصرخ ملء قلبي

حتى يجيء الذي لا يجيء

فروحي مكتظة

غضباً وعويلا

سوف أبتلع الكلمات المريرة

أو ذنب الذئب

شلواً هزيلا

سوف أرتشف الجرح

أجعله قبلتي

بكرة وأصيلا

سوف أجعل فاتحة الشعر

خاتمة الشعر

صوتاً أصيلا

سوف أكتب عنوان قبري

وأرفو رميمي

وأرسم ظلاً ظليلا

Bayan Aug 09.indd 97 8/8/10 9:52:15 AM

لتنام القصيدة نوماً

طويلاً .. طويلا

منذ دهر وثانيتين

وأنا أسرق الوقت

أحترف الموت

أمتشق الشعر

سيفاً كليلا

منذ دهر وثانيتين

مات من مات

ما ترك الميتون

سوى أثر ميت

آه.. يا أيها الموت

شكراً جزيلا

منذ دهر وثانيتين

وأنا أشتهي خبز أمي

الذي احترقا

وأنا أحتسي موتي النزقا

لا أرى في سمائي الوطيئة

نجماً ضئيلا

لا أرى غير حلم عقيم

تهرّأ قالاً وقيلا

منذ دهر وثانيتين

Bayan Aug 09.indd 98 8/8/10 9:52:15 AM

أتأمل موتاي

ينتظرون القيامة

يأتون من كل فج عميق

يحلمون

منذ دهر وثانيتين

وأنا أتجرع

حلماً ثقيلا

لن أهز جذوع الكلام

لن ألم شتاتي المخبأ

تحت الظلام

لن أعارك نومي البخيلا

لن أفتش عن حلم

ضاع مني سدى

كم أضعت- طوال المسير- سبيلا

منذ دهر وثانيتين

خرج الطفل من مهده

وترامى على لحده

متعباً وعليلا

فليغب مثلما غاب

ذئب المدى

جائعاً وهزيلا

كم سعيت إلى قتل ألف قتيل

Bayan Aug 09.indd 99 8/8/10 9:52:15 AM

وفي آخر الأمر

وحدي كنت القتيلا

منذ دهر وثانيتين

كنت أمشي على الرمل

مرتطماً بخطاي

أجعل الأفق قافيتي

والجهات هواي

كنت أمشي وحيداً

ولم أر قط

نخيلا

منذ دهر وثانيتين

سقطت نجمة في يدي

حيث خبأتها

تحت بحر من الزبد

واتخذت الظلام خليلا

سوف أختلس الكلمات من السنبله

وأخوض معي حربي المقبله

كيف أنسى المساء الذي جاءني غازياً

ودخيلا؟

سوف يهرب مني النداء

ويهرب مني الصدى

فلماذا أؤجل ميعاد موتي الذي

Bayan Aug 09.indd 100 8/8/10 9:52:15 AM

كان مثلي ضليلا..؟

سوف أفتح نافذة

في جدار الغياب

أدون في سفره

سفرا ورحيلا

لم تعد لي دنيا

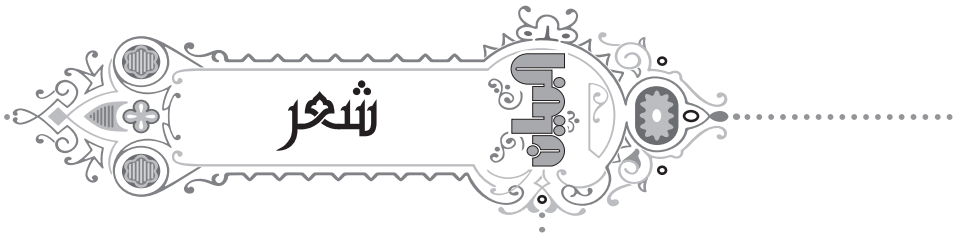
تخليت عنها وعني

عليّ إذاً

أن أودع ريش الحمام

وأنسى الهديلا

Bayan Aug 09.indd 101 8/8/10 9:52:15 AM



الفتـاةُ التي ...

شعر: فتحية حسين رضوان
(مصر)

الفتاةُ التي
لا تموء بشيءٍ ...
سوى حزنها
وتلك التي لا تجيدُ
سوى الاتكاء الجميل
على خدها
وتبكى ....
إذا هزَّ ذاك الربيعُ ،
الصموتُ
ستائرَ شباكها
فلا يعرفُ الشوقُ
من أي بابٍ
ستغدو الفتاة ....
وتترك للماءِ

Bayan Aug 09.indd 102 8/8/10 9:52:15 AM

أشياءها
الفتاةُ التي...
بها ما بها
تلك التي لا تخاف
الجنون،
العيون
وتهرب للماءِ
إن غاصَ في الماءِ
بستانها
وتلك التي لا تبوحُ
ببعض الغناء المعطَّل
في نومها
وتطرق باباً وباباً
فلا يدرك الباب
ما بها أو لها.

Bayan Aug 09.indd 103 8/8/10 9:52:16 AM

جنون

شعر : فروغ فرخ زاد (*)
(إيران)
ترجمة: علياء الداية

ما الذي سيفعله قلبي الشريد،
مع الربيع الذي وصل، عبر الطريق؟
أو الرغبة التي تتوهّج،
في جسد الأغصان اليابسة السوداء؟

ما الذي سيفعله قلبي الشريد؟
من الذي ترشح منه، عبر النسيم،
رائحة حبّ الحمائم البرّية؟

شفتي تلتهب بالأغنية،
قلبي يحترق حباً،
بشرتي تورق روعة،
جسدي، مشتعل بالبراعم...

أتموّج في داخلي، في كلّ حين،
أرحل، أرحل إلى مكانٍ بعيد..
والشجيرة، التي يتصاعد لهيبها إلى

(*) شاعرة إيرانية (١٩٣٥-١٩٦٧) لها خمسة دواوين مطبوعة.

Bayan Aug 09.indd 104 8/8/10 9:52:16 AM

الشمس،
ترقد في حرارة النور، على ناصية طريقي

يتملّكني حياء البراعم،
من هو حبيبي، ايها الربيع الأبيض؟
إن لم نتبادل الشوق في هذا الربيع..
فهو ليس إذاً حبيبي، أيها الربيع الأبيض

الصحراء المتحرقة، شوقاً، المزوجة
بالندى...
من الذي ستدعوه إليها؟
النباتات، واللحظة الصامته، الساكنة،
هي تلك التي يعرفها حبيبي!

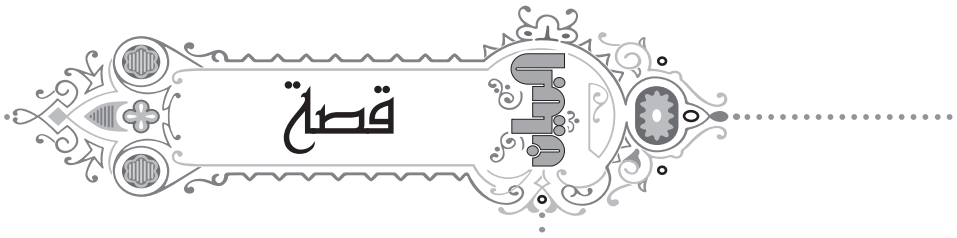
السماء تركض هاربة من نفسها، خارجاً،
إنها ليست محتواة من جديد، في الدنيا،
آه، وكأنّ كل شيء "أزرق"...
غير موجود في قلب السماء

إنه سيحمل المزيد في الربيع،
البرد، وظلام الشتاء، وسيضع من جديد
على ذؤابة شعري المكشوفة،
تاجاً مشتعلاً من أزهار النعنع...

أيها الربيع، أيها الربيع الساحر!
لقد تملّكني خياله، أيّما تملك،
وفي جنونك، رحلتُ
وقد حوّلني إلى قصيدة، وصرخة، وأمنية

أزحف، مثل أفعى محمومة،
على العشب النضر، النديّ البارد
آه، من هذا الصياح،
ما الذي سيفعله قلبي الشريد؟

Bayan Aug 09.indd 105 8/8/10 9:52:16 AM



الخروف الأسود[1]

بقلم: إيتالو كالفينو
(إيطاليا)
ترجمها عن الإنجليزية: محمد هاشم عبد السلام

كانت هناك بلدة كل أهلها من اللصوص.

في الليل كان كل شخص يغادر منزله حاملا سلسلة من المفاتيح وفوانيس خفيضة الإضاءة ويذهب للسطو على منزل جاره. كانوا يعيدون عند الفجر، حاملين الغنائم، ليكتشفوا أن بيوتهم قد نهبت بدورها.

وهكذا عاش الجميع معًا في سعادة، لم يكن من خاسر بينهم، نظرًا لأن كل فرد سرق من آخر، وذلك الآخر من آخر غيره، وهكذا دواليك انتهاء بالوصول إلى آخر شخص يسرق أول شخص سرق. كانت التجارة في البلد تستلزم الغش حتمًا سواء من جانب المشترين والباعة. وبالنسبة للحكومة فقد كانت منظمة إجرامية تسلب مواطنيها، وبينما كان المواطنين بدورهم مهتمين فقط بالنصب على الحكومة والاحتيال عليها. ولذا مضت الحياة في سهولة وسلاسة، لم يكن هناك من أحد غني ولا فقير.

ذات يوم، لا نعرفه، حدث أن رجلا أمينًا شريفًا جاء للعيش في البلدة. في الليل، بدلا من الخروج بكيسه وفانوسه، كان يبقى في البيت يدخن ويقرأ الروايات.

كان اللصوص يجيئون، فيرون النور مضاء فلا يدخلون.

وقد استمر هذا الأمر لفترة، ومن ثم اضطر أهل البلدة أن يشرحوا له أنه حتى إذا أراد العيش دون أن يقوم بأي شيء، فإنه ليس هناك من سبب لإيقاف الآخرين عن

---

١ نشرت في مجموعة قصصية للكاتب الإيطالي إيتالو كالفينو (١٩٢٣ – ١٩٨٥)، بعنوان "أشخاص في الظلام".

Bayan Aug 09.indd 106 8/8/10 9:52:16 AM

القيام بأشيائهم. فكل ليلة كان يقضيها في البيت معناها أنه لن يكون لعائلة شيئًا تأكله في اليوم التالي.

ولم يكن بمقدور الرجل الشريف الاعتراض على هذا المنطق. فطفق يخرج في المساء ويعود في الصباح التالي مثلما كانوا يفعلون، لكن دون أن يسرق. فقد كان رجلا شريفًا، ولم يكن هناك ما يمكن عمله حيال هذا. كان يذهب إلى الجسر ويشاهد تدفق الماء أسفله. وعندما يعود إلى البيت يجد أنه قد سرق.

في أقل من أسبوع وجد الرجل الشريف نفسه مفلسًا، لم يكن لديه أي شيء ليأكله وكان بيته فارغًا. ولم تكن هذه بالتحديد هي المشكلة، نظرًا لأنها ناجمة عن عيب فيه، لا، فالمشكلة الفعلية أن سلوكه قلب كل شيء آخر رأسًا على عقب. لأنه سمح للآخرين بسرقة كل شيء دون أن يسرق هو أي شيء من أي شخص، لذا دائمًا كان هناك شخص ما يصل إلى البيت عند الفجر ليجد أن بيته لم يمس: ذلك البيت الذي كان ينبغي أن يسرق. على أية حال، بعد فترة وجيزة الأشخاص الذين لم تتم سرقتهم وجدوا أنفسهم أغنى من الآخرين ولم يعودوا راغبين في السرقة بعد الآن. ولزيادة الأمر سوءًا، الأشخاص الذين كانوا يتوجهون لسرقة بيت الرجل الشريف كانوا يجدونه فارغًا دائمًا، وعليه فقد أضحوا فقراء.

في أثناء ذلك، الأشخاص الذين صاروا أغنياء انتابتهم عادة الرجل الشريف في الذهاب إلى الجسر ليلا لمشاهدة تدفق الماء أسفله. وهذا زاد الأمر حيرة وارتباكًا فقد كان يعني زيادة من صاروا أغنياء وكثرة من قد باتوا فقراء.

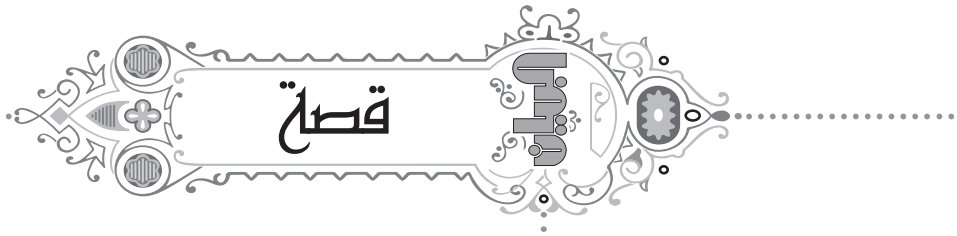
الآن، تبيّن للناس الأغنياء أنهم لو استمروا في الذهاب إلى الجسر كل ليلة فسيبيتون فقراء عما قريب. وفكروا: "دعنا نستأجر بعض الفقراء ليذهبوا ويسرقوا لنا". وعليه أبرمت عقود ذات مرتبات ثابتة، ونسب مئوية: كانوا لايزالون لصوصًا بالطبع، ولايزالوا يحاولون النصب على بعضهم البعض. لكن، كما يحدث عادة، ازداد الأثرياء ثراءًا وازداد الفقراء فقرًا.

بعض الأغنياء صاروا أثرياء جدًا لدرجة أنهم لم يعودوا بحاجة للسرقة أو جعل الآخرين يسرقون لهم ليظلوا أغنياء. لكن لو توقفوا عن السرقة فسيبيتون فقراء لأن الفقير يسرق منهم. لذا دفعوا أموالا للمدقعين جدًا من الفقراء كي يدافعوا عن ممتلكاتهم ضد الفقراء الآخرين، وقد أدى هذا إلى إنشاء شرطة وبناء سجون.

ولذا بعد سنوات قليلة فقط من ظهور الرجل الشريف أن الناس لم يعودوا يتحدثون عن السرقة أو أنهم سرقوا، بل عن الأغنياء والفقراء فقط، لكنهم كانوا لايزالون جميعًا لصوصًا.

والرجل الشريف الوحيد كان ذلك الذي في البداية، ومات بعد فترة سريعة جدًا، من الجوع.

Bayan Aug 09.indd 107 8/8/10 9:52:16 AM



نهر الدم

بقلم: بسام الطعان
(سوريا)

الليل لآخر نجومه ، كان يبوح بعتمته حين رن الجرس على غير توقع ، ثم ران صمت ، ثم بدأ باب السيد "عزيز" يطرق بعنف ، فاستيقظ ، لكنه لم ينهض من سريره، وحين استمرت الطرقات بشكل سريع وقوي ، أوقدت الارتجاف في مسامات جسده وألقت به في أعماق الهواجس.

بعد أن هبت روائح الخوف من كل الجهات ، وتاه بين الفروض والاحتمالات، قفز من سريره قفزة واحدة وهرع نحو الباب ، بينما نظراته تطوف في كل مكان من البيت. ترنح نهر من الخوف على شفتيه عندما رأى شيئاً لامعاً وبارزاً من الباب . قلبه ذهب في طريق ، وجسده في طريق ، في تلك اللحظة ، شعر بغليان دمه وأدرك أنه داخل جهنم لا محالة. وحين تحرك ذلك الشيء اللامع ، بدت نظراته محايدة، فلا تشاركه حزناً أو فرحاً، نسي أفكاره عند حافة الوجع وبدا مثل من يفقد الإحساس بأطرافه، كأنه مفصول عن العالم بسكين صدئة ، كانت ثمة يد بقفازات رصاصية تخترق الباب الحديدي ، وبين أصابعها رسالة مطرزة بخطوط فضية ، ظل يتطلع إليها إلى أن تحركت اليد مرة أخرى في إشارة أن يتسلم الرسالة. ماذا عساه في لحظة كهذه أن يفعل سوى أن يشعل قناديل فوضاه ، ويبدأ قلبه بالاستعداد للتوقف .

تنفس من بقايا روحه، بعدما لملم لهاثه المتناثر طرز قلبه بالشجاعة وتناول الرسالة بيد راعشة، وراح ينثر من شفتيه الكلام.

ما إن نامت الرسالة في يده ، حتى انسحبت اليد بهدوء والتحم الباب من جديد وكأن شيئا لم يكن ، حينئذ كانت أقدامه شجرة في عاصفة ، حاول أن يعود إلى

Bayan Aug 09.indd 108 8/8/10 9:52:16 AM

غرفته لكنه لم يستطع ، ودون وعي فتح الباب وراح يحدق في لهفة عارمة في غبشات الفجر الوليد ، فلبسه السكون ، وما صادف سوى دقات قلبه المتسارعة ، ولكن أمام ناظره بدت الأرض مرآة ، ونبضه في المرآة صرخة عالية .

كانت زوجته قد استيقظت بسبب الحركات التي رافقت دخوله إلى الغرفة ، فسألته عن سبب خروجه ، فنظر إليها بعينين ذابلتين ولم يجب، لأن الكلام كان قد اهترأ على شفتيه ، وكيف لايهترىء وقد بدا مثل مدينة منكوبة ضربتها الأعاصير – النظرة تشكو الخوف وتريد أن تبوح ولكن اللسان عاجز.

جلس على حافة السرير وقلبه الشاحب يغني صدى نبضه النابض ، خاف أن ينام على الرغم من أن النوم في أحدا قه كان يرف كالطائر السجين – هو الخوف أو إحساس بحجم الموت.

عادت زوجته إلى سباتها ، وكان الفجر وقتئذ قد نزل من على سلالمه، فشعر بأنه طائر في قفص ، حاول أن يفتحه ، ولكن ثمة قوة طاغية هيمنت على أعصابه فأتلفتها مسح عرقا نبت على رقبته وجبهته ، وأخذ يتطلع إلى زوجته النائمة بجسدها الضئيل فبدت له كتلة جامدة لا حراك فيها.

كان كلما يحس بشيء من اليقظة، ينظر من حوله ، فيرى ما يشبه العتمة ، وبين ما يشقي ويدمر ، أخذ يصارع نفسه التي بدت مثل أغنية حزينة ويستنطقها:"هل هذا كابوس يجثم على صدري أم حقيقة ؟

حاول من جديد أن يخفف من وطأة ما ألم به ، ولكنه التم فجأة على أفكار ورؤى حارقة أقلعته من هدأته .

حين قرأ الرسالة التي ملأت عالمه بهسهسة الرثاء ، ولم تمنحه إلا الحرقة والأوجاع المستبدة، مارس كل ما لا يخطر على بال ، وبعد أن تحمل كثيرا من مرارة الخوف والكآبة ، وبعدما جافاه النوم طويلا، قرر بما لا يقبل التراجع أن يذهب إلى المخفر. لماذا يضيف عذابا إلى العذاب؟ ألم يكف أنه لم ينم منذ يومين ولم يذق طعاما رغم توسلات زوجته التي بدت حائرة من كل تصرفاته.

خرج من البيت وهو للخلاص ينادي تاركا قدميه تبتلعان الأرصفة، رصيفاً تلو رصيف، وفي آخر رصيف وجد نفسه أمام المخفر .

ظل يحاور وحدته ويبث شكوى ظمئه ، بينما ذاكرته ما تزال تجرجر صورة الرسالة التي مضغته ثم تقيأته ، وقبل أن يستعد للدخول ، تساءل في داخله للمرة الأخيرة :" هل كنت نائماً أم يقظان ؟ هل كان حلماً أم حقيقة؟.. لا،لا.. كنت مستيقظاً بالفعل وها هي الرسالة معي ، في جيبي.

فتح الضابط الرسالة المطرزة بخطوط فضية وقرأ بصوت مسموع:

. السيد (عزيز) ستسقط في دوائر الدم

تطلع الضابط إلى من حوله ، ثم إلى السيد عزيز:

Bayan Aug 09.indd 109 8/8/10 9:52:16 AM

– من أين أتيت بهذه الرسالة ؟

بعد نصف ساعة من الأسئلة والأجوبة ، حاول الضابط أن يخرجه من المساحة السوداء التي أحكمت عليه بالخناق ، وتحت تأثير احباطات متكررة ، ترسخت لدى الضابط قناعة تامة ، بأن السيد عزيز راكض وراء أوهام ، ومن العبث أن يصدق كلاماً كهذا ، خاصة أنه كاتب معروف ومحبوب من الجميع.

حين لج في كيفية الخلاص قال الضابط بهدوء ولكن بنفاد صبر:

. أنتم يا معشر المثقفين ألسنتكم طويلة ولكم تصرفات غريبة ، أو هي من أحد قرائك الذين يحبون المزاح .. إنها مزحة لا راحت ولا جاءت ، ولكنها بالتأكيد مزحة ثقيلة فلا تهتم ولا تخف .

بعد أن غادر المخفر، كانت رسالة مماثلة من ناقد مشهور قد سلمت إلى المخفر، وبعدها رسالة أخرى من قاص وروائي فيهما عباراٍت مماثلة لرسالة السيد عزيز، وبعد خمسة أيام ، وجد أحد الرعاة جسداً دون رأس على حافة النهر وبعض أطرافه معلقة على عصا مغروزة في الأرض ، وبعد أيام أخرى وجدت جثة أخرى وبالسيناريو نفسه .

Bayan Aug 09.indd 110 8/8/10 9:52:17 AM

Bayan Aug 09.indd 111 8/8/10 9:52:17 AM

Bayan Aug 09.indd 112 8/8/10 9:52:17 AM