

العدد 472 نوفمبر 2009

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

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

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 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.ب. 34043 العدلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 +965
هاتف الرابطة: 22518282/25106022 فاكس: 2510603

رئيس التحرير:

د. خالد عبد اللطيف رمضان

سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني

ELBYAN@ hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

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

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





Al Bayan

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(472) November 2009**

Editor in chief

Dr. Khaled Abdul-Latif Ramadan

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,

Al Bayan Journal

P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait

Code: 73251 - Fax: +965 22510603

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

كلمة البيان

- المسرح بين التجريب والتأصيل د.خالد عبداللطيف رمضان ٥

دراسات

- القراءة من منظور التحليل النفسي..... د. محمد مريني ١٠
خروج الأمثال عن القاعدة النحوية..... ميسر الساري ٢٣

قراءات

- الحرية هاجس سعيد الصقلاوي..... د. صبري مسلم ٤٢
ما بعد الحداثة في الرواية العربية د.مصطفى عطية جمعة ٤٥

مقالات

- فن الأدب..... فاضل خلف ٦٢
التناص .. وسوسيولوجية النص الأدبي عبد الرحمن التمارة ٦٥

مسرح

- الكتابة لمسرح الطفل د. نرمين الحوطي ٧٤

حوار

- مع الروائي والمسرحي وليد إخلاصي..... سها الشريف ٨٦

معاجم

- من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية..... خالد سالم محمد ٩٦

شعر

- انطفأت د. سالم خداده ١٠٢
نهاية على خد القمر..... صفاء حجازي ١٠٣
تساويح أبي الوفاء محيي الدين خريف ١٠٥
قصيدة مي..... محمد عبد الحميد توفيق ١٠٧
أم كلثوم..... مريم توفيق ١١٣

قصة

- يا عديم الاشتراكية..... محسن خضر ١١٨
إميلي لوروا سعيد بوكرامي ١٢٥
انظري إلي .. شاهديني..... تأليف كريستيان بوبان- ترجمة عاطف محمد عبد المجيد ١٣١
أنت لن..! ياسمين عبد الله ١٣٥



المسرح بين التجريب والتأصيل
د. خالد عبد اللطيف رمضان

كلمة البيان

المسرح

بين التجريب والتأصيل

بقلم: د. خالد عبد اللطيف رمضان

التجريب في الحياة كان وسيظل طالما هناك أحياء على هذا الكوكب، فكل الاختراعات والاكتشافات العلمية جاءت نتيجة تجريب، وكل المذاهب الفنية والأدبية تشكلت بعد تجريب..

والمسرح العالمي في حالة تجريب منذ قدماء الإغريق حتى يومنا هذا، والمسرح في الوطن العربي، لا يشذ عن غيره من مسارح العالم فنحن في البدايات الأولى للمسرح العربي على أيدي الرواد الأوائل شهد هذا المسرح عدداً من التجارب، حتى توصلوا إلى ما يمكن أن يقنع جمهورهم ويرضى ذوقه . استلهموا التراث ووظفوا الموسيقى والرقص والغناء والشعر لتقريب هذا الفن الوافد الجديد إلى جمهورهم الذي لم يألف مثل هذا الفن . وحاولوا بشتى الطرق الاستحواذ على انتباه المتفرجين وبعد أن تحررت معظم البلاد العربية من الاستعمار الأجنبي في منتصف الستينيات، برزت جهود تسعى إلى تحقيق الهوية الثقافية العربية في مواجهة الغزو الفكري الغربي، ومن ضمن هذه الجهود جاءت الدعوات لتأصيل المسرح العربي، بحيث تكون له هويته وشخصيته المميزة، وكان رائد هذه الجهود يوسف إدريس في مقالاته التي نشرها في مجلة الكاتب القاهرية عام ١٩٦٤. في ذلك الوقت كانت الفلسفة الوجودية تمثل صرعة المثقفين العرب، وتسابقت دور النشر إلى ترجمة الكتب الوجودية، وحظي مسرح العبث باهتمام الكتاب العرب، وأولهم توفيق الحكيم في "يا طلع الشجرة" .. وتبعه سعد الله ونوس في عدد من مسرحياته . إلى أن جاءت الدعوات للتأسيس للمسرح العربي .. سواء من قبل الكتاب الأفراد مثل يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وسعد الله ونوس وعلى الراعي أو الجماعات التي تشكلت لهذا الغرض، وأولها جماعة المسرح الاحتفالي - فأنصرف المسرحيون عن مسرح العبث وأصبح



أمامه من أحداث، لكي يستطيع التأمل والتفكير ومن ثم يحاول إعادة بناء واقعه من جديد وعلى العكس من المسرح الارسطي الذي يهدف إلى تطهير العواطف الإنسانية جعل بريجف مسرحه يقوم على أسس جديدة، فقد جعل قدر الإنسان بيده لا بيد قوى غيبية أخرى، ووضع في اعتباره تبصير المتفرج وتوعيته، حتى يحدث التغيير المطلوب / فرسالة المسرح لديه " تغيير العالم وعدم الاكتفاء بوصفه " .

ولو تتبعنا آراء كل من نظروا للمسرح العربي وتفحصنا بياناتهم والعروض المسرحية التي قدموها، نجد أنهم المسرحية التي قدموها نجد أنهم يدورن في فلك المسرح الملحمي، ويلتزمون بالأسس التي وضعها بريخت لمسرحه.. حتى وأن حاول بعضهم جعل هذا المسرح على شكل السامر الشعبي (يوسف إدريس) أو على شكل احتفال" المسرح الاحتفالي" أو على شكل سهرة المنوعات "سعد الله ونوس".. ففي النهاية جمعهم يسعى إلى جذب انتباه المتفرج، وجعله واعياً، ومحاولة تسييسه من خلال الشراكة في الحدث . لكي يغير الواقع الذي يعيشه. ولو تأملنا تنظيرات يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وسعد الله ونوس

المسرح الملحمي من حيث الوظيفة يهدف إلى كشف الحقائق من خلال المتعة، ويدعو المتفرجين إلى المشاركة في التغيير ويعتمد في توجهه على العقل لا الانفعال وعلى الفهم والمشاركة بالفكر لا الاندماج العاطفي.

مسرح الملحمي مبتغاهم . فهو الذي يلبي حاجتهم فهو مسرح يعتمد في موضوعاته على الحكايات التاريخية أو القصص التراثية، ولا يغيب المتفرج . بحيث يظل واعياً لما يجري أمامه مدركاً انه مجرد تمثيل ويستعين بالفضول المختلفة لجذب انتباه المتفرجين . وإمتاعهم .. فوجدوا في هذا المسرح مبتغاهم، وإن كبروا وادعوا أنهم يبحثون عن مسرح جديد مغاير لما هو معروف في الغرب .

فالمسرح الملحمي من حيث الوظيفة يهدف إلى كشف الحقائق من خلال المتعة، ويدعو المتفرجين إلى المشاركة في التغيير ويعتمد في توجهه على العقل لا الانفعال، وعلى الفهم والمشاركة بالفكر لا الاندماج العاطفي . ودور المتفرج في هذا المسرح هو النقد، ولكي يكون العقل ناقداً يجب أن تكون هناك مسافة بين المتفرج وما يجري





مثلا نجد أنها متقاربة من حيث شكل المسرح المطلوب وأهدافه ولو تأملنا تنظيرات جماعة المسرح الاحتفالي نجد وظيفة المسرح لديها لا تتمثل في تفسير الواقع وإنما في تجاوزه، وحسب رأي منظرها عبد الكريم برشيد " التغيير لا يمكن أن يتم إلا عن طريق العقل الشاعر العاقل الذي يستوعب الأشياء بعد أن تمر بالحس"

ومسرح الحكواتي في بيانه يطرح رؤيته للمسرح التي تكاد تتطابق مع ما جاء في بيانات جماعة المسرح الاحتفالي، والتي تدور في فلك المسرح الملحمي وان اعتمدت هذه الجماعة على شخصية الحكواتي محورا أساسيا في مسرحها ثم تأتي دعوات مسرح الفوانيس في الأردن ومسرح السرداق في مصر ليست بعيدة عما جاء في بيانات المسرح الاحتفالي وتنظيرات عبد الكريم برشيد .. فهي أيضا تؤكد على .. فيوسف إدريس جعل السامر الشعبي عنوانا لمسرحه المنشود، محولا إشراك الجمهور في اللعبة المسرحية وطرح رؤاه من خلال شخصية الضرفور التي تعبر عن ضمير الكاتب . وكل ما جاء في مقالات إدريس الثلاث في مجلة الكاتب، لا تخرج من إطار نبذ الصيغ الغربية للمسرح، وإيجاد مسرحنا الأصيل رغم أنه في عناصر

مسرحه لم يأت بجديد يختلف عما ألفناه في المسرح العالمي وخاصة المسرح الملحمي.

أما توفيق الحكيم في كتابه قالبنا المسرحي فينادي بكشف اللعبة المسرحية، وكسر الإيهام، ويدعو إلى تقديم اللعبة المسرحية على المكشوف (تأكيدا للناس أن هذا الفن لا يريد إيهام احد).

أما سعد الله ونوس فيجعل الجمهور نقطة البداية في بحثه عن صيغه جديدة للمسرح العربي، لذا يدعو إلى أن يعي المتفرج العربي أهميته في أي عرض مسرحي " فكل ما يدور على خشبة المسرح يستهدفه، ويتوجه إليه، بمعنى أن قيمة ها العرض مدهونة بالموقف الذي يتخذه المتفرج منه،

ثانيا: ينبغي أن تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة تجاه الخشبة وما يدور عليها وان يتخذ موقفا منه،

ثالثا: على المتفرج أن يحس بالمسؤولية وبيان لموقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام وأي مسرحية بشكل خاص نتائج هامة وخطيرة أيضا عليه وعلى أوضاع بلاده، لهذا مطلوب منه تغير جلسته واستسلامه على كرسيه، وقبول ما يعرض عليه، وأن يرفض استغلاله وخديعته وأن يقاطع الذين يحاولون تخديره أو الابتعاد عن مشاكله" .. وهو نفس ما يطلبه بريخت من جمهوره أن يكون واعيا لما يعرض عليه لكي



يحلل وينقد ويتخذ بعد ذلك موقفاً
" هكذا نشأت في المسرح العربي حالة
نادرة قد نستغرب حدوثها وهي أن
المسرحيين العرب كانوا يحاولون
الاستقلال عن المسرح الأجنبي بمقدار
ما كانوا يوغلون في تقليده وكانوا
يحاولون استخدام أسلحته الفنية
التي اتقنوها باعتبارهم طلاباً، في
استيلاء المسرح العربي من أصله
الأجنبي باعتبارهم مبدعين"

كان التجريب وسيلة المسرحيين العرب
لتأصيل المسرح في التربة العربية،
منذ الرواد الأوائل في منتصف القرن
التاسع عشر، حتى الآن .. وهم في
تجاربهم هذه لم يتجاوزوا ما جاء
السابقون من المسرحيين العالميين
وعلى رأسهم برتولد بريخت ومسرحه
الملحمي الذي لا زال يشغل المسرحيين
العرب إلى يومنا هذا ..

دراسات



القراءة من منظور التحليل النفسي

د. محمد مريني

خروج الأمثال عن القاعدة النحوية

ميسر الساري



دراسات

القراءة

من منظور التحليل النفسي

بقلم: د. محمد مريني

(المغرب)

مدخل

لقد حاولت نظرية الأدب في مسار تطورها التاريخي أن تعالج الجوانب الأساسية التي تشكل قوام النص الأدبي (المؤلف - السياق - النص). وتوقفت كل نظرية عند جانب من هذه الجوانب مؤكدة أهميته، على حساب الجوانب الأخرى. “هكذا يمكننا، ولو على نحو تقريبي، التمييز بين ثالث مراحل رسمت معالم النظرية الأدبية المعاصرة: انشغال بالمؤلف (الرومانسية في القرن التاسع عشر)، اهتمام استثنائي بالنص (النقد الجديد)، وتحول ملحوظ في الاهتمام بالقارئ خلال السنوات الأخيرة”^١:

لقد ركزت الرومانسية على المبدع، من منطلق المطابقة بين نواياه ومضامين العمل الأدبي “فكان المؤلف هو المالك الأزلي للعمل الأدبي، أما نحن القراء فمنتفعين به فقط، وهذا ما يفترض علاقة سلطة للمؤلف، في اعتقاد البعض، حقوق على القارئ، مما يؤدي إلى تقييده بمعنى معين للنص هو المعنى الدقيق والحقيقي”^٢.

في المقابل، جعلت المدرسة الواقعية من السياق الخارجي محور الممارسة النقدية، وذلك من خلال تحليل علاقة الإبداع بالعالم الخارجي. لقد تبلورت الملامح الأولى لهذا التصور في العصر اليوناني من خلال نظرية “المحاكاة”، حيث قدم أفلاطون صياغة أولية لهذه النظرية، وهي صياغة تستند إلى الفلسفة المثالية، التي تقسم الكون إلى عالم مادي وعالم مثالي، وأن الأول مجرد محاكاة للثاني^٣.

في مرحلة الجزر الواقعي، ظهرت توجهات نقدية جديدة، تجعل من النص الأدبي محور عملية التحليل، مستبعدة لأي علاقة بين النص الأدبي ومبدعه، أو الواقع الذي عاش فيه. إن للنص عند البنيويين وجودا مستقلا، لا صلة له بسياقه المرجعي. لذلك فإن مهمة الناقد تكمن في تحليل النص بتشكيلاته اللغوية، وبيان عناصرها ودلالاتها الجمالية “وصار التركيز أساسا- في هذه المناهج- على تحليل النص باعتباره نقطة البدء والمعاد في علم الدراسات الأدبية. وترك مجال علاقة النص بمبدعه أو علاقته بالواقع لمجالات أخرى غير النقد الأدبي مثل علم النفس أو علم اجتماع الأدب”^٤. وهي مبادئ ستتخذ تنويعات عدة، تلتقي من حيث كونها تنطلق من أسس ألسنية، لكنها تتنوع من حيث مجالات اهتماماتها بالنص وتتراوح بين الألسنية والسميائيات



في إطار إعادة التوازن بين العناصر المكونة للخطاب الأدبي، أصبح موضوع القارئ والقراءة يشكل مادة أساسية في الدراسات الأدبية الحديثة.

على أكمل وجه دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى أشخاص متحدثين: فمن الناحية اللسانية ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا. إن اللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بـ "الشخص" ٦. لكن من جهة أخرى أصبح الآن بإمكاننا "أن نتحدث عن موت النصية بوصفها موضوعا مثلما تحدثنا عن موت المؤلف" ٧.

لذلك ظهر الحديث عن موت النص كما كان هناك - من قبل - حديث عن موت المؤلف؛ فموت المؤلف والنص يعني بشكل أساسي حضور القارئ الذي يتجدد معه المعنى في كل ممارسة قرائية.

لذلك ظهرت الكثير من النظريات التي تتناول مسألة القراءة في جوانبها المختلفة: مفهوم القراءة، مستوياتها، أنماطها، القراءة المتعاقبة للنصوص، العلاقات التفاعلية بين النص والقارئ... إلخ. وقد كانت المقاربات المنهجية في هذا الإطار جد متنوعة: ظهرت القراءات (سارتر) ٨ (J.P. Sarter - أسلوبية القراءة (ميشال ريفاتير ٩ (M. Riffaterre - سمبولوجية القراءة (بارت ١٠ (R-Barthes - بلاغة القراءة (ميشال شارل ١١ (M. Charles).

كما تنوعت أنماط القراء الذين تم تقديمهم ضمن المقاربات المنهجية المختلفة مثل: "جامع القراءة" لـ ريفاتير ١٢ (M. Riffaterre و"القارئ الضمني" لـ إيزر ١٣ (W. Iser و"القارئ الفعلي" لـ يابوس ١٤ (H.R. Yauss و"القارئ المخبر" لـ ستانلي فيش ١٥ (S. Fish و"القارئ المقصود" لـ إروين وولف ١٦ (E. Wolff و"القارئ النموذجي" لأمبرتو إيكو ١٧... لذلك نقول مع أحد

والأسلوبية والبلاغة "فالاتجاهات الألسنية والأسلوبية والبنوية الجديدة هي التي أعطت السلطة المطلقة للنص، وأهملت أو كادت تهمل معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي كدور القارئ والمبدع والظروف الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات السيكلوجية والإيديولوجية والفلسفية وغيرها" ٥.

في إطار إعادة التوازن بين العناصر المكونة للخطاب الأدبي، أصبح موضوع القارئ والقراءة يشكل مادة أساسية في الدراسات الأدبية الحديثة. لذلك فقد شهد زمننا اهتماما متزايدا بمسألة القراءة بصورة لم يسبق لها مثيل في العصور الماضية. وقد أصبح القارئ من أهم العناصر التي أصبحت تحظى بالاعتبار في هذا الإطار؛ وكأن "ساعة القارئ" قد حلت محل "ساعة النص".

لقد سبق للبنويين أن تحدثوا عن موت المؤلف، "حيث مكنت اللسانيات عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينية، وذلك عندما بينت أن عملية القول، وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها، وأنها يمكن أن تؤدي دورها



لقد كان همّ فرويد في البداية، هو البحث عن سند لنظريته في اللاوعي؛ ذلك أن اهتماماته في مطلع نبوغه العلمي كانت بعيدة عن ميدان النقد الأدبي.

أنّ الأحلام التي يختلقها الكاتب قابلة للتأويل بمثل ما تؤوّل به الأحلام الفعلية، ومن ثمّ إنّ النشاط الإبداعي لدى الشاعر تتحكّم به الإوالات اللاشعورية عينها التي تعرفناها من خلال عمليات إخراج الحلم^{٢٠}.

لقد اعتمد فرويد في مواضع عديدة من كتابه "تأويل الأحلام" على نصوص أدبية لمجموعة من الشعراء والكتاب أمثال "شير" ٢١، و"غوته" ٢٢، و"ألفونس دوديه" ٢٣. لذلك يقول أحد الباحثين:

"ليس من المدهش إذن أن نلقّ عند فرويد مفهوما للفنان والمبدع والقاص والشاعر، ومفهوما للأثر وعملياته الإبداعية، ومفهوما للقراءة والقارئ، فهذه المفاهيم هي في الواقع مرتبطة ببعضها البعض"^{٢٤}.

و في كتابه "حياتي والتحليل النفسي" يشبّه فرويد العمل الأدبي بالأحلام، معتبرا إياه تلبية خيالية للرغبات اللاشعورية. فإبداعات الفنان ما هي إلا تلبية خيالية لرغبات لا شعورية، مثلها مثل الأحلام التي تجمعها وإياها سمة مشتركة واحدة وهي أنها بمثابة تسوية، وحل توفيقي، لأنها ملزمة هي

الباحثين: "إن ما يستعيده العالم الأدبي اليوم تحت اسم "التلقي" بعيد عن أن يطابق أساسا إيستمولوجيا واحدا ومتماهيا، كما أنه لا يحيل على نفس الأخلاقية العلمية"^{١٨}.

يتبين مما سبق أن فعل القراءة، بالمعنى العام، قد شكل مادة لدراسات كثيرة ومتنوعة في أطرها المرجعية ومصادرها المنهجية. سنركز هنا بشكل أساس على واحد من هذه المداخل وهو التحليل النفسي.

١- القراءة من خلال نظرية تفسير الأحلام

ندرج هنا تلقي وتأويل الأحلام عند فرويد ضمن نظريات القراءة؛ وذلك لأن النظريات والمقاربات النقدية الحديثة تنزع إلى تأكيد مظاهر التطابق بين الأحلام والإبداع الأدبي فكلاهما من أنماط التعبير غير المباشرة، التي لا تخضع لقوانين المنطق والعقل. لذلك يعتبر النقد الحديث الحلم من الإنتاجات التخيلية القابلة للدراسة والتحليل بالطريقة نفسها المعتمدة في مقارنة الإبداع الأدبي^{١٩}.

كما أن الحلم لا يقوم على لغة المفاهيم، بل يتميز أساسا بقابليته للتصوير والرمزية مما يجعل العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية. وقد تناول فرويد موضوع الأحلام في علاقته بالإبداع في دراسة له حول رواية "غراديفا" لـ"ف.جنسون". وقد ذكر في تحديده للهدف من إنجاز هذه الدراسة ما يلي:

"لقد تسنّى لي أن أثبت بالاستناد إلى رواية قصيرة ليست عظيمة القيمة بحد ذاتها، هي "غراديفا" لمؤلفها ف.جنسون



النفسي علما ثانويا في مجال علم النفس المرضي، بل أصبح بالأحرى أساسا لعلم جديد بالنفس أكثر عمقا، علم لا غنى عنه أيضا في فهم الحياة النفسية، وبذلك اتسع مجاله، فبلغ ميادين قاصية ذات أهمية شاملة“٢٦.

من هذا المنظور سندرج آليات تأويل الأحلام التي قدمها فرويد ضمن آليات القراءة والتلقي:

٢- من آليات تأويل الأحلام إلى آليات القراءة

وقبل التطرق إلى هذه الآليات، لابد من وضع نظرية الأحلام ضمن الإطار العام لنظرية التحليل النفسي. ونذكر هنا أن الدراسات النفسية قبل فرويد كانت تبحث عن الجوانب الشعورية للنفس البشرية، من منطلق كون بنية النفس البشرية ذات طابع مادي، يمكن تحليله إلى عناصره الأساسية اعتمادا على عمليات الاستبطان الداخلية. في مقابل ذلك يرى فرويد أن الجوانب الشعورية لا تشكل إلا جزءا محدودا بالقياس إلى عالم اللاشعور (اللاوعي)، الذي يشكل محور العمليات النفسية ”وقد صاغ فرويد هذا الفرض العلمي الأساسي...حين تبين استحالة فهم الظواهر النفسية سواء النفسوية كالهفوات والأحلام، أو المرضية كالأعراض الهستيرية بواسطة معطيات الشعور وحده (...) اللاشعور نظام عقلي له خصائص كيفية مميزة، قوامه الأفكار والخواطر المعربة عن الدفعات الغريزية والمثلة لها، والتي لا تستهدف إلا تفريغ شحناتها، فهو إذن دفعات راغبة يحركها طلب اللذة، وتجنب اللذة“٢٧.

لقد أسس فرويد نظريته هذه، وهو

شارل بودوان يرى أن الهدف من التحليل النفسي للفظ هو البحث عن العلاقات التي يباشرها اللفظ مع العقد، سواء أكان ذلك عند الفنان المبدع، أو عند المتأمل للعمل الإبداعي.

أيضا بأن تتحاشى الصراع المكشوف مع قوى الكبت. ولكنها بخلاف منتجات الحلم النرجسية الاجتماعية تستطيع أن تعتمد على تعاطف الناس الآخرين، بحكم قدرتها على أن تبتعث وتشبع لديهم الصبوات الرغبة اللاشعورية عينها. وفضلا عن ذلك تستخدم على سبيل المكافأة المغرية اللذة التي تتبع من الإدراك الحسي للجمال الشكلي“٢٥.

ونشير هنا إلى أن أهمية التصور الفرويدي للحلم تتجاوز مستوى الممارسة الطبية؛ ”ذلك أن التحليل النفسي لم يكن له - على حد تعبير فرويد - شأن من قبل إلا بعلاج ظواهر مرضية، لابد له كي يفسرها من التورط كثيرا من الأحيان في وضع فروض شاملة شمولاً لا يتناسب مع أهمية المادة المدروسة فعلا. ولكن عندما وصل إلى الأحلام، لم يعد بصدد عرض مرضي، بل بصدد إحدى ظواهر الحياة النفسية السوية التي قد تعرض لأي شخص سليم. إن كان قد تبين أن الأحلام تتكون على نحو تكون الأعراض، وإن تطلب تفسيرها نفس الفروض - كبت الدوافع، عملية الإبدال، عملية التوفيق، تقسيم الشعور و اللاشعور إلى عديد من الأجهزة النفسية - فلم يعد التحليل

إذا كانت النظريات التي خرجت من جعبة التحليل النفسي تشترك جميعا من حيث تركيزها على اللاشعور (سواء تعلق الأمر بالمبدع أو بالمتلقي)، فإنها تختلف من حيث الأدوات الإجرائية التي بلورتها كل نظرية للوصول إلى هذه المنطقة المخفية.

في فهمه وتأويله، وهذا ما يسميه "عمل الحلم" le travail du rêve. ويعني بها أهم العمليات التي تخضع لها أفكار الحلم حتى تتحول إلى لغة ثانية، أو لغز مصور يصعب تفكيكه بطريقة مباشرة. وتتمثل في ما يلي:

- الإزاحة: تتمثل في إزاحة الشحنة العاطفية عن موضوعها الأصلي وتوظيفها في موضوع ثانوي. فمثلا العدوانية الموجهة ضد الأب، والمرتبطة بعقدة أوديب، قد تظهر في الحلم، نتيجة لعملية الإزاحة موجهة إلى شخص آخر.^{٣٠}

- التكثيف: و يتضح من خلال التفاوت بين شكل الحلم ومحتواه؛ أي أن المضمون الظاهر للحلم يبدو فقيرا ومقتضبا بالنسبة للمضمون الكامن^{٣١}.

- القابلية للتصوير: يقوم نمط التعبير الرئيس على الصورة، وهو يتميز بشكل أساس بقابليته للتصوير^{٣٢}.

بصدد تفسير ظاهرة "العصاب". إن هذا المرض راجع - في رأيه - إلى ميول وغرائز نفسية ذات صلة بجنس المحارم، كبتت - في الغالب - في لاوعي المريض، وطردت خارج مجال الوعي نظرا لعدم توافقها مع "المواضعات" الاجتماعية والأخلاقية. السبيل إلى شفاء المريض هو الكشف عن "لاوعيه"، من خلال تحليل ما يصدر عنه من رسائل لعل أهمها الأحلام. (بالإضافة إلى الخواطر العابرة، و النكت، والأفعال العرضية، الإبداع الفني^{٢٨... الخ}).

لقد كان همّ فرويد في البداية، هو البحث عن سند لنظريته في اللاوعي؛ ذلك أنّ اهتماماته في مطلع نبوغه العلمي كانت بعيدة عن ميدان النقد الأدبي. ولكنه لما صاغ نظرية "تحليل الأحلام" وجد أنّ حقل الأدب - والفن بشكل عام- يسعفه في شرح نظريته. لقد اعتبر فرويد تفسير الأحلام التقنية الأساس في التحليل النفسي، وإذا كان قد حدّد هذا العلاج بوصفه محاولة لاستكشاف اللاوعي، فإن الحلم حسب تعبيره "هو الطريق الملكي إلى اللاوعي".

إن نمط التعبير في الحلم يختلف اختلافا كبيرا - في نظر فرويد- عن أنماط التعبير المباشر. يقول:

"إن أفكار الحلم ومحتواه يظهران أمامنا كترجمتين تؤديان في لغتين مختلفتين أو بعبارة أخرى: إن محتوى الحلم يبدو لنا كأنه نقل لأفكار الحلم في نمط من التعبير يمكن رسم حروفه وقواعده وذلك بالمقارنة بينه وبين الأصل"^{٢٩}.

وهنا يعمد فرويد إلى تحديد مجموعة من الآليات التي تسعف متلقي الحلم



الشاعري جميع أنواع الأشياء ذات الملامح المشتركة بالإضافة إلى الألفة مع الموضوع نفسه تستيقظ في نفسية القارئ^{٣٦}.

لذلك ينظر فرويد إلى القراءة والإبداع على أساس أنهما متماثلان بصفة جوهرية، من حيث الأسباب اللاشعورية الكامنة وراء كل منهما، والمتمثلة في "عقدة أوديب"^{٣٧} *Complexe d'œdipe*.

إذ يعتبر هذه العقدة مصدرا أساسيا للإبداع وتذوق الفنون.

لكن فرويد لم يقدم مثالا تطبيقيا لتحليل علاقة مسألة القراءة أو التذوق الفني بـ "عقدة أوديب"، عكس ما حصل في ما يتصل بعلاقة عملية الإبداع بالعقدة المذكورة؛ وبما أن هناك تشابها في العمليتين فإننا سنركز على العملية الثانية، أي سنقف عند علاقة "عقدة أوديب" بالإبداع الفني، ومن خلال ذلك يمكن أن نلقي الضوء على الموضوع الذي يهمننا هنا؛ وهو "عقدة أوديب" ومسألة القراءة و التلقي:

لقد عالج فرويد هذا الموضوع في مقال له ظهر في وقت متقدم تحت عنوان "الرواية العائلية للعصابيين" *le Roman le Familial des névrosés*^{٣٨}. كما تعرض له من الناحية التطبيقية من خلال دراسة أعمال العديد من الفنانين أمثال: شكسبير، دوستوفسكي، أبسن، ليوناردو دافنتشي، ميكل أنجلو، جوته، هوميروس و بلزاك وغيرهم. لذلك يقول فرويد:

"لا يمكن بسهولة أن نرجع إلى الصدفة كون أكبر الأعمال الأدبية في جميع الأزمان - مأساة أوديب لـ "سوفوكليس"، وهاملت لـ "شكسبير"، والإخوة كارامازوف لـ "دوستوفسكي" - تتعرض كلها لنفس

- الرمزية: يقوم الحلم على أساس رمزي؛ وخلافا لما نجده في اللغة، لا تكون العلاقة بين الدال والمدلول في نمط التعبير الرمزي علاقة اعتباطية؛ فحين يعتبر فرويد السيف - على سبيل المثال- رمزا للعضو التناسلي الذكري، فإن العلاقة بين الرمز والمرموز إليه تكون واضحة^{٣٩}.

٢- القراءة وعقدة أوديب

في البداية نشير هنا إلى أن البحث في هذا الجانب يكتسي طابعا استكشافيا؛ لأن فرويد لم يتوسع كثيرا في هذا الموضوع، كما أن المعطيات التي قدمها لم ترق إلى مستوى التنظيرات التي قدمها على مستوى الحديث عن "لا شعور المبدع"، وهو الموضوع الذي أفرد له دراسات عدة، خاصة الدراسة التي ترجمت إلى العربية تحت عنوان "التحليل النفسي والفن"^{٣٤}.

الافتراض الأساس الذي تقوم عليه نظرية فرويد هنا هو أن عملية تلقي العملية الفنية تشبه إلى درجة كبيرة عملية الإبداع "ومشروع فرويد هنا لا يخرج عن نطاق دور البنية اللاشعورية في تحريك فعاليات الإبداع عند المبدع، ذلك أن العملية تجري عند المتلقي بطريقة عكسية لأن الإبداع في هذا اللحظة هو الذي يحرك - بما يثيره من متعة في القارئ- كوامن اللاشعور عند المتلقي"^{٣٥}.

و هذا ما يفهم من كلام أورده فرويد، وهو بصدد تحليله لرواية "غرديفا"، حيث يقول:

"أثناء معالجة هذا الموضوع ذي الطابع



الموضوع أي قتل الأب. وفضلا عن ذلك نجد في الأعمال الثلاثة أنّ الدافع إلى ارتكاب ذلك - وهو المناهضة النسبية على المرأة- معروض بشكل صريح^{٣٩}.

لتقديم مثال تطبيقي عن تأثير هذه النظرية في الإبداع، يمكن الإشارة إلى الدراسة التي أنجزها فرويد تحت عنوان: "دستويفسكي وجريمة قتل الأب":

البحث في جوهره محاولة لتعيين الأسباب اللاشعورية الفاعلة في السلوك. هذه الأسباب يرى فرويد أنّ لها طابعا جنسيا، وقد ظهرت في مرحلة الطفولة، ولم تسمح "النظم الاجتماعية" - في رأيه- بإشباعها، فظلت هاجعة في اللاشعور. لكنها ظلت تمارس عملها بطريقة غير مباشرة في توجيه السلوك خلال مختلف مراحل العمر. وقد حاول إيجاد السند لنظريته هذه من خلال دراسة الروائي الروسي دستويفسكي. فالمعروف عن هذا الروائي أنّه كانت تنتابه نوبات من الصرع، مصحوبة بفقدان الشعور. ومن خلال تتبعه لتطور هذا الصرع في حياته يلاحظ أنّ هذا العصاب كان خفيفا في طفولته، ليشتدّ بعد السنة الثانية عشرة من عمره بعد مقتل أبيه، ثم انقطعت عنه هذه النوبات فيما بعد أثناء منفاه بسiberia.

يفسّر فرويد هذا التطور في المرض من خلال تفاعلات "عقدة أوديب"^{٤٠} في نفس الروائي دستويفسكي (الرغبة في قتل الأب وامتلاك الأم): ففي المرحلة الأولى كان يتمنى موت الأب، وقد داهمه المرض - في البداية- في صورة اكتئاب مفاجئ، وشعور قال عنه لصديقه أنّه يشعر كما لو كان على وشك الموت. وقد

كان لهذه النوبات - في رأي فرويد- دلالة الموت: إذ كان ينذر بها خوفا من الموت^{٤١}.

في المرحلة الثانية أصبح هذا الشخص الآخر (الأب)، وقد أمات نفسه تكفيرا عن الذنب الذي ارتكبه في تمنّي مقتل أبيه، وفي المرحلة الثالثة انتهى بخضوع تامّ لأبيه البديل -القيصر- الذي أخرج معه في الواقع كوميديا القتل^{٤٢}.

-١٣ التسامي في الإبداع والتلقي:

أكد فرويد في تفسيره للإدراك الفني والجمالي أن مصدر المتعة التي يحصل عليها المتلقي إنما ينبع من اللاشعور. ومعنى ذلك أن الفن يسمح لمتلقيه بالاستمتاع بمادة قد تكون مهددة لنا، كما قدمت هذه المادة بصورة مباشرة. كما أن هذا المتلقي يكون غير واع بمصادر المتعة، التي يحصل عليها أثناء تلقيه و تأمله للعمل الفني. الجدير بالذكر أنّه لم يكن هناك فصل حاسم لدى فرويد بين إبداع و تلقي العمل الفني. لقد تعامل معهما في كثير من الأحيان، باعتبارهما يخضعان للشروط النفسية نفسها.

إن ما يهدف إليه الفنان في نظره هو أن يوقظ في دواخلنا تلك الحالة النفسية التي كانت تستبد به أثناء العملية الإبداعية. لذلك أشار في العديد من كتاباته إلى أن الخبرة الفنية تتيح للتخيلات البدائية، الخاصة بإشباع الرغبة أن تهرب و تروغ، على نحو جزئي و مؤقت، و ذلك قصد التحرر من الكبت اللاشعوري، من هنا يطرح ما يسميه فرويد بالتسامي.

لكي نفهم وجهة نظر فرويد هنا لابدّ من تقديم الموضوع في إطار التصورات



ذلك الواقع الذي لا يبعث على الرضى إلى ذلك العالم الخيالي، لكنه يبقى وطيد العزم، بخلاف المريض العصبي، على سلوك طريق العودة ليرسخ موطن قدميه في الواقع“ ٤٥ .

إن فرويد ينظر إلى الإبداع الأدبي والفني بشكل عام- بوصفه حالة مرضية، لا فرق بينها وبين مرض العصاب إلا في كونه مقبولا ومثمنا من طرف الرأي العام، في حين يخلو مرض العصاب من التقدير الاجتماعي.

يتيح الموضوع الفني الاستمتاع بموضوعات و خبرات على مستوى التخيل يصعب الاستمتاع بها على مستوى الواقع؛ وذلك نتيجة لأسباب أخلاقية أو مادية عديدة و متنوعة. وهو كذلك نتيجة للاستمتاع دون شعور بالخوف أو الذنب. يقول في مقال بعنوان ” الكتاب المبدعون و أحلام اليقظة“:

”نحن الناس العاديين عندما نشعر بالملل أو الضجر، نقف في مواجهة أحلام يقظة الفنان التي تحولت إلى شعر أو دراما، نشعر بمتعة شديدة، وتمثل العناصر الشكلية في العمل الفني، بالنسبة لنا هبة، أو وسيلة تحفيز إضافية وهي تقدم لنا من أجل الإطلاق، أو التنفيس عن المتع الأخرى الأعظم التي تنشأ عن المصادر السيكولوجية الأعمق (...) إن كل المتع الجمالية، في رأيي، التي يقدمها الكاتب المبدع لنا لها طبيعة تماثل طبيعة المتعة التمهيدية التي من هذا النوع لدينا. واستمتعنا الحقيقي بالعمل الخيالي، إنما ينشأ عن ذلك التحرر من التوترات الموجودة في عقولنا. و قد يكون الأمر كذلك لأن قدرا ليس بالهين من هذا

العامية لنظرية التحليل النفسي: لقد تناول هذه المسألة وهو بصدد تفسير ظاهرة ”العصاب“؛ إن هذا المرض يرجع -في رأيه- إلى ميول وغرائز نفسية ذات صلة بجنس المحارم، كبتت -في الغالب- في لاوعي المريض، وطردت خارج مجال الوعي نظرا لعدم توافقها مع ”المواضعات“ الاجتماعية والأخلاقية. السبيل إلى شفاء المريض هو الكشف عن ”لاوعيه“، من خلال تحليل ما يصدر عنه من أحلام، أو خواطر عابرة، أو نكت، أو أفعال عرضية، أو إبداع فني... إلخ ٤٣

ويرى فرويد أنّ هذه الرغبات الدفينة في اللاشعور تؤول إلى قناة من القنوات التالية:

- إمّا أن تلبى هذه الغرائز بصورة طبيعية.

- وإمّا أن تخضع الغريزة لسلطان العقل فيلغي الإنسان التفكير في مثل تلك الرغبات.

- وإمّا أن يحرف هذه الرغبات نحو مجرى آخر عن طريق ما يسمّيه ”التسامي“ أو ”التصعيد“، فيحل محل الغريزة الجنسية هدف آخر له قيمة في المجتمع ٤٤ .

الحلّ الثالث، هو الذي يهّمنا في إطار تفسير عملية الإبداع، من وجهة نظر نظرية التحليل النفسي. إن التسامي له علاقة بالدافع الشبقي: بمعنى أنّ الإنسان إذا استطاع أن يستبدل بأهدافه القريبة أهدافا أخرى تمتاز - أولا- بأنّها أرفع قيمة من الناحية الاجتماعية، وثانيا بأنّها غير جنسية فقد قام بعملية ”تسام“. لذلك يخلص إلى القول: إنّ ”الفنان كالمريض العصبي ينسحب من



الأثر إنما يرجع إلى تمكين الفنان لنا، من خلال ذلك، من الاستمتاع بأحلام يقظتنا الخاصة، دون ندم شخصي، و شعور بالعار، أو الخجل“ ٤٦.

إن المحتوى الغريزي - من منظور نظرية التحليل النفسي - هو جوهر الإنتاج الفني و جوهر عملية التلقي أيضا. كما أن إجادته وإتقان العملية الفنية من خلال المواهب الخاصة للفنان، هو ما يجعل من الممكن حدوث تسوية بين المتعة الخيالية، و بين الواقع الموضوعي. وهذه التسوية هي التي تضع الأسس القوية لعمليات التواصل مع الآخرين ٤٧.

٤- تنويعات على نظرية القراءة في التحليل النفسي

لقد اعتمد فرويد في تقديمه للخلاصات السابقة عن ”عقدة أوديب“ على رواية ”الإخوة كارامازوف“ لدوستويفسكي، ومن خلالها حاول تعميم هذه الظاهرة على نصوص أدبية أخرى. وستتضح آثار هذه النظرية على التوجه العام لتلامذة فرويد الذين استوحوا نظرية التحليل النفسي:

أ- إذا كان فرويد قد ركز على دور اللاشعور الفردي في عمليتي الإبداع والتلقي، فإن تلميذه يونغ Young يرى أن الأساس المشترك للعمليتين هو اللاشعور الجمعي الذي يتشكل من رواسب قديمة تعود إلى آلاف السنين، يطلق عليها يونغ ”النماذج البدائية ٤٨ les Achétypes“. وهي مجموعة من الأطر الخيالية الأولية ومركبات أو عقد الثقافة التي تنحدر إلينا من أسلافنا البدائيين: ”ومن هنا كانت الروائع في الأعمال الفنية خالدة ولا وطن لها؛ ذلك لأنها إنما تتبع من

اللاشعور الجمعي حيث ينبسط التاريخ وتلتقي الأجيال، فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ قلب الإنسانية، وإذا عرض على الناس قبسا من هذا النبع العظيم عرفوا أنه منهم ولهم“ ٤٩. الفنان الأصيل - في نظر يونغ- اطلع على هذه النماذج البدائية بالحدس فلا يلبث أن يسقطها في رموز ليلا مس في الإنسانية وترا مشتركا.

ب- أما ”شارل بودوان“ CH.Baudouin فيرى أن الهدف من التحليل النفسي للفضن هو البحث عن العلاقات التي يباشرها الفضن مع العقد، سواء أكان ذلك عند الفنان المبدع، أو عند المتأمل للعمل الإبداعي. لذلك نجد الكاتب يقسم كتابه إلى ثلاثة أقسام، يهمنها منها القسم الثالث الذي خصصه لوظائف الفضن؛ وفيه يتحدث عما يسميه ”رد الفعل ما تحت الشعوري للقارئ“ ٥٠ Subconscient، من خلال تقنية ”التداعي“ يكشف لنا عن الترابط الذي يربط القارئ بالمبدع.

لقد كانت التداعيات - في السابق- تربط بالحلم، لكنها عند ”شارل بودوان“ تربط بالعمل الفني، وحين يختار المتأمل رموزا معينة من العمل الفني فإنه بذلك يعبر عن عقده الخاصة. وهو ما يجعلنا نعتقد بأنه هو الكاتب، أو أنه هو الحالم للعمل. وبهذه الطريقة فإن القراء يسقطون صراعاتهم النفسية على العمل الأدبي، ومن هنا ينشأ الإحساس بالذلة. إن القراء يحققون بواسطة العمل ميولهم غير الواقعية، ويسقطون عليه صراعاتهم وحلولهم (من هنا ينشأ الإحساس بالذلة). والمشكلة هي مسألة الاتصال بين المؤلف



مقنعا لعقدة أوديب“^{٥٥}، فإنها ترى في المقابل أن كل قارئ يجد روايته العائلية - ذات الصلة بالعقدة المذكورة- في السرد الروائي. كل واحد منا قد اختلق، عندما كان طفلا، حكاية استبدل فيها بأبائه الحقيقيين آباء خياليين. هذه الحكاية الجمالية التي سيتم كتبها بعد ذلك لا تختفي بشكل نهائي. هذا ما يفسر تعلقنا الشديد بالنصوص الروائية ”وفاء كل إنسان لروايته العائلية هو التفسير الوحيد لقبول الوهم الروائي. وهو الوهم الذي يقتنع به بسهولة ليس فقط القارئ الساذج بل أيضا القارئ الحذر“^{٥٦}.

خاتمة

ناولنا في هذا البحث النظريات التي قاربت موضوع القراءة من منظور نظرية التحليل النفسي. لقد كانت البداية مع مؤسس التحلل النفسي ”سجيموند فرويد“ الذي قدم منظورا يركز على دور البنية اللاشعورية في تحريك فعاليات الإبداع عند المتلقي. ذلك أن فرويد ينظر إلى القراءة والإبداع الأدبي على أساس أنهما متماثلان بصفة جوهرية، من حيث الأسباب اللاشعورية الكامنة وراء كل منهما، المتمثلة في ”عقدة أوديب“.

و إذا كانت النظريات التي خرجت من جعبة التحليل النفسي تشترك جميعا من حيث تركيزها على اللاشعور (سواء تعلق الأمر بالمبدع أو بالمتلقي)، فإنها تختلف من حيث الأدوات الإجرائية التي بلورتها كل نظرية للوصول إلى هذه المنطقة المخفية: فقد ركز ”يونغ“ على علاقة القراءة ب”اللاشعور الجمعي“. في حين كان الهدف من التحليل النفسي عند”شارل

والقارئ، وذلك ”على مستوى الوعي الضمني“^{٥١}. يحصل الاتصال عندما يحتوي العمل على ”صور نموذجية للعقد البدائية“*Des images typiques des complexes primitifs* المشتركة بين الجميع^{٥٢}. لكن القارئ يسقط في العمل أيضا عقدا وصراعات شخصية لا علاقة لها بعقد الفنان وصراعاته. مما يقربنا من الفكرة الأرسطية عن التنفيس والتطهير والتسامي.

إن التحليل النفسي يدرس عند الإنسان وفي العمل ”التراكمات ذات الطاقة العاطفية“*les décharges du potentiel affectif*. غير أن اختلاف الفن عن الحلم يكمن في أن الفن يسقط المتخيل على الواقع، وأنه يصل نفسه مع الآخرين، ويجعلنا نخرج من أنفسنا؛ فهو يتسامى بوصفه وسيلة للتعبير، ولكنه يتواصل^{٥٣}.

إن هذه الدورة التي يقيمها المنحى الجمالي تؤسس النقد ”إن العمل الأدبي- في نظر بودوان- ينقل لغة ويعلمها“، لكن هل ينقل صورا؟ نعم، لكن صور الكاتب وصور القارئ لا تلتقيان؛ وذلك لأن الاتصال لا يكون كاملا أبدا. فهو ليس انتقالا من لا شعور إلى لا شعور. ولكنه يصبح كذلك في منطقة ”البدائية، من الشعور الباطن الجماعي“*primitif؛ de l'inconscient collectif*.

ج - إذا كانت مارتني روبير Marthe Robert في كتابها ”رواية الأصول وأصول الرواية“ قد جعلت من عقدة أوديب أصل كل إبداع فني؛ إذ ليس هناك - في نظرها - ”فن يعتمد على الصورة لا يكون، بشكل أو بآخر، تمثيلا





9 M. Riffaterre. Essais de stylistiques structurale. traduction: D. delas. Flammarion. Paris 1971.

10 R. Barthes. le bruissement de la langue. seuil. Paris 1984.

11 M. Charles. Rhétorique de la lecture. seuil. Paris 1977.

١٢ ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: د. حميد الحمداني، منشورات دراسات سال، دار النهضة الجديدة، البيضاء، ط ١: ١٩٩٣، ص: ٤١-٤٢.

١٣ فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة: د. حميد الحمداني ود. الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس ١٩٧٥.

14 H. R. Yauss. pour une esthétique de la réception. Gallimard. Paris. 1978. p: 49

١٥ أنظر التعريف الذي يقدمه فولفغانغ إيزر لهذا القارئ كتابه الذي سبقت الإشارة إليه: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص: ٢٥.

١٦ المرجع نفسه، ص: ٢٧.

١٧ أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة: أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١٩٩٦، ص: ٦١.

١٨ إلرود إيش، "التلقي الأدبي"، ترجمة: محمد برادة، مجلة دراسات سمائية أدبية لسانية، فاس، ع: ٦-١٩٩٢، ص: ١١.

١٩ بالنسبة إلى الدراسات العربية يمكن الرجوع إلى:

- سعيد يقطين، "تلقي الأحلام وتأويلها في الثقافة العربية"، ضمن كتاب: من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٣٦، ص: ١٤١، س: ١٩٩٦.

بودوان" هو البحث عن العلاقات التي يباشرها الفن مع العقد، سواء ما اتصل منها بالمبدع، أو بقارئ العمل الإبداعي. أما مارتي رويبر فقد جعلت من عقدة أوديب أصلا لكل إبداع فني، كما ترى - في المقابل - أن كل قارئ يجد روايته العائلية ذات الصلة بالعقدة المذكورة في السرد الروائي.

١ -تيري إيجلتون، "الفينومولوجيا الهرمينوطيقا، ونظرية التلقي"، ترجمة: توفيق سخان، مجلة نوافذ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: ٢٦ - ديسمبر ٢٠٠٣، ص: ١٣٠.

2-R. Barthes Le Bruissement de la langue. seuil. Paris. 1984. p: 34

٣ للمزيد من التفاصيل حول هذه الفكرة يمكن الرجوع إلى فصل "أفلاطون والجمالية المثالية" في كتاب الدكتور علي أبو ملح: في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١: ١٩٩٠، ص: ١١ وما بعدها

٤ نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص: ١٩.

٥ فاضل ثامر، "من سلطة النص إلى سلطة القراءة"، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد: ٤٨-٤٩-١٩٨٨، ص: ٩٥.

٦ رولان بارت، موت المؤلف، ص: ١١.

٧ خورسي مارييا بوثولوايفانكوس، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم: د. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١: ١٩٩١، ص: ١١٩-١٢٠.

8 J. P. Sartre. qu'est ce que la littérature. in situation II. Gallimard. Paris. 1948.

S.reud. Métapsychologie. 1968. p:65.

29 Ibid.P: 241

30 Ibid.P: 242

31 Ibid.P: 263

32 Ibid.P: 267

33 Ibid.P: 300

٣٤ سيجموند فرويد، التحليل النفسي وافن (دافينتشى - دوستوفسكي)، ترجمة: شمير كرم، دار الطليعة للطباعة النشر، بيروت، ط٢: ١٩٧٩

٣٥ د. حميد لحداني، النقد النفسي المعاصر تطبيقاته في مجال السرد، منشورات دراسات سال، البيضاء، ط١: ١٩٩١، ص: ٢٤

36 S Freud. Le délire et les rêves dans le «Gradiva» de W. Jensen. Gallimard. Paris. 1986.

٣٧ يمكن الرجوع هنا إلى فصل:

L'économie littéraire de l'affect: Edipe lecteur , in P. L. Assoun. Littérature et psychanalyse Freud et la création littéraire. ed Marketing S. A. Paris. 1996. p:47.

38 ibid

فرويد، التحليل النفسي والفن ٣٩ (دافينتشى-دوستوفسكي)، ص: ١٠٩. أشير هنا بأن هناك باحثة حولت إثبات وجود علاقة بين "عقدة أوديب" ومختلف أنواع الإبداع في جميع العصور M. Robert. Roman des origines et origines du roman. Gallimard. Paris. 1981.p: 62.

٤٠ حول مفهوم هذه العقدة من الناحية النظرية يمكن الرجوع إلى فصل

- د. حميد لحداني، التأويل الحلمى وتأويل الدلائل، ضمن كتابه: القراءة وتوليد الدلائل، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط١: ٢٠٠٣، ص: ١٣٩.

أما بالنسبة للدراسات الغربية فيمكن الرجوع إلى:

K. Abraham : Le rêve et le mythe. trad: I. Barande et E. Grine. Payot. Paris. 1973.

S. Felman. La folie et la chose littéraire. Seuil. Paris. 1978.

٢٠ سيجموند فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص: ٨٨.

21 S. Freud. L'interprétation des rêves. Trad: I. Meyerson. Presses universitaires. Paris. 1967. p: 96

22 Ibid. P: 275

23 Ibid. P: 281

٢٤ جون لوي بودري، "فرويد والإبداع الأدبي"، ترجمة مورييس أبو ناظر، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، عدد ٢٣، ١٩٨٣، ص: ١٢٦.

٢٥ فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ص: ٨٨.

٢٦ سيجموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ص: ٧٠-٧١

٢٧ انظر مصطلح "لا شعوري" في: معجم العلوم الاجتماعية للدكتور إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.

٢٨ للمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع إلى فصل "اللاشعور" في كتاب:



- المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت،
عدد:-٢٦٧ مارس ٢٠٠١، ص: ١٣٢-١٣٣ .
٤٧ نفسه، ص: ١٣١ .
- 48 C. G. Jung, Dialectique du moi et de
l'inconscient. Gallimard. Paris. 1964. p: 40
- ٤٩ د . مصطفى سوييف، الأسس النفسية
للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار
المعارف بمصر، القاهرة، ط ٢: ١٩٥٩،
ص: ١٩٩
- ٥٠ سنعتمد هنا على كتاب:
J. y. Tadié , La critique littéraire au xx ème
siècle. Belfond. Paris. 1987
- 51 Ibid. p: 141
- 52 ibid
- 53 ibid
- 54 ibid
- 55 M. Robert. Roman des origines et
origines de Roman. Gallimard , Paris.
1981. p: 62
- 56 Ibid. P: 65
- ”الأوديب: العقدة، الوضعية، البنية“
في كتاب: فيكتور سميرو نوف، التحليل
النفسي للولد، ترجمة: الدكتور فؤاد
شاهين، المؤسسة الجامعية للدراسات
والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١: ١٩٨٠،
ص: ١٨٩-٢٢٢ .
- ٤١ فرويد، التحليل النفسي والفن
(دافينشي-دوستوفسكي)، ص: ١٠١ .
٤٢ المرجع نفسه، ص: ١٠٨ .
- ٤٣ للمزيد من التفاصيل يمكن الرجوع
إلى فصل ”اللاشعور“ في كتاب:
- S. Freud. Métapsychologie. Gallimard.
Paris. 1968. p: 65.
- ٤٤ فرويد، خمسة دروس في التحليل
النفسي، ترجمة: جورج طراييشي، دار
الطليلة، بيروت، ط ١، ١٩٧٩، ص: ٦٤-
٦٥ .
- ٤٥ سيجموند فرويد، حياتي والتحليل
النفسي، ص: ٨٧ .
- ٤٦ نقلا عن: د. شاكر عبد الحميد،
التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة،

دراسات

خروج الأمثال على القاعدة النحوية

من خلال أمثال الميداني

بقلم: ميسر الساري

(سوريا)

ملخص البحث

ينطلق البحث من التأكيد على أن اللغة ظاهرة اجتماعية، وأن أي نص لغوي ينبغي النظر إليه من زاويتي المقال بما يحويه من وحدات صوتية وصرفية ونحوية ومعجمية، والمقام الذي قيل فيه آخذا بعين الاعتبار كل مكوناته من متكلم ومخاطب وموقع كل منهما، وما صاحب الكلام من تعابير يرتسم بعضها على الوجه، وتبدو أخرى من خلال حركات بقية أعضاء الجسم، وما تبعه من أثر في نفوس المحيطين بهما، ولا ينسى الحالة النفسية التي تلعب دورا مهما في أنشطة الإنسان، ومنها النشاط اللغوي مراعيًا ما يسود من أعراف وتقاليد تمثل جانبا ثقافيا يؤثر هو الآخر في طريقة تعبير كل إنسان.

ويتوقف البحث عند مجموعة من الأمثال العربية القديمة التي قيلت في مقامات متنوعة، وتأثرت بها فخرجت على ما استنبطه علماؤنا القدامى من قواعد نحوية جعلوها معيارا يقاس عليه الكلام.

وتم اختيار "مجمع الأمثال" للميداني لأنه يعد بحق من أفضل ما ألف في هذا الميدان لاشتماله على صورة العربي نقية صافية، ولحسن ترتيبه، ولاحتوائه كل الأمثال التي سبقت عصره بعودته إلى أكثر من خمسين كتابا ألف في هذا المجال

المقدمة

العلاقة بين اللغة والمجتمع علاقة ضاربة الجذور في القدم، رافقت وجود الإنسان الأول الذي جُبل على حب الاجتماع والتفاعل مع من يحيط به، فتطلع إلى وسيلة لتحقيق الاجتماع الذي يرنو إليه، فكانت اللغة ضالته المنشودة، وقد أخذت هذه العلاقة مكانتها من خلال أهم وظيفة للغة والمتمثلة في تحقيق التواصل والترابط بين أفراد المجتمع.

وتعد اللغة أهم مظهر لوجود الجماعة، وأقوى عنصر من عناصر المحافظة عليها، وهي هبة منحها الله بني البشر وكرمهم بها ويميزهم بها من سائر المخلوقات؛ لذا فهي ظاهرة اجتماعية وبالتالي فهي حقيقة اجتماعية، لذلك لا يمكن تفسيرها على



وشخصية المخاطب، وما بينهما من علاقات، وما يحيط بالكلام من ظروف ذات صلة به ٣.

ولما كانت الأمثال العربية تشكل لوناً من ألوان استخدام اللغة في كل الأحوال وفق ما تمليه على مرسلها الظروف التي كانوا يعيشونها، وقد انقضت مقاماتها التي قيلت فيها، ووصلت إلينا على هذا الشكل كان لزاماً علينا أن نبحث في تلك الظروف؛ لننظر في تراكيبها التي جاءت وليدة تلك المؤثرات؛ لأن الاكتفاء بالمعنى الحرفي أو معنى المقال أو معنى ظاهر النص يعتبر دائماً سبباً في قصور الفهم ٤.

يضاف إلى ذلك أهمية الغوص في نفسية المتكلم بحثاً عما قد يكمن وراء المعنى الظاهر من معانٍ نفسية وهذه كلها تسهم إسهاماً بيناً في الوصول إلى المعنى دون عناء أو تعب، وإن في هذا اللون من الدراسة لتأكيداً أن اللغة مادة اجتماعية يصنعها الناس في مجتمعاتهم وظروفهم وما تدعو الحاجة إليه ٥.

المقام ومكوناته

ورد في لسان العرب لابن منظور (٧١١هـ): **المَقَامُ** والمَقَامَةُ: المجلس ومَقَامَاتُ الناس مَجَالِسُهُمْ أيضاً، والمَقَامَةُ والمَقَامُ الموضع الذي تَقُومُ فيه، وهو اسم مشتق من مصدر الفعل قام يقوم أما في الاصطلاح وبعد التطور الدلالي فإنه يخرج عن دائرة المعنى المعجمي فيتسع ليشمل كل ما يحيط بالكلام عند صدوره من عناصر غير لغوية تتصل بموضوع الكلام ومضمونه وتتصل بالتكلم وتوجه الكلام والمتكلم والمتلقي وتترك أثرها في الكلام، وتشارك السياق الدلالي والسياق التركيبي في تكوين معنى الكلام وأدائه ٧

يلعب المحيط الثقافي والاجتماعي بما فيه من قيم تتعلق بالتراث والفلكلور والعادات والتقاليد والمعتقدات دوراً بارزاً في إجلاء المعنى وبيان أهميته.

مستوى الأفراد؛ لأن الحقائق الاجتماعية توجد خارج عقول الأفراد، ومستقلة عنها بمعنى أنها ليست من صنع الأفراد وإنما توجد طبيعة الاجتماع ١.

وقد كرس ابن جني (٣٩٢هـ) هذه الحقيقة في تعريفه للغة "بأنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" ٢ فالتعبير عن الحاجات لا يكون إلا من خلال اللغة. وعليه فالارتباط وثيق بين اللغة والمجتمع. وخصوصية اللغة بالأقوام الذين يتحدثون بها جاءت في هذا التعريف لتظهر اختلاف استخدام الأفراد لها باختلاف ثقافتهم وميولهم ورغباتهم، وأن الفرد كلما كان واسع الثقافة كانت لديه فرص أكبر في الاستفادة من اللغة وكان لديه القدرة على التعبير عن الفكرة الواحدة بأكثر من شكل فهو يتقن في استخدام اللغة وفق ما يراه يخدم غرضه، ويستطيع الوصول إلى ما يريد بأيسر السبل.

وإذا ما أردنا تفسير اللغة، والوصول إلى المعاني التي يرمي إليها المتحدثون بها فإنه ينبغي علينا أن ندرك أن الكلام المنطوق أو المكتوب وحده لا يكفي للوصول إلى المعنى فثمة عناصر غير لغوية ذات أثر كبير في تحديد المعنى، وهي جزء من معنى الكلام، وذلك كشخصية المتكلم

أنصب اهتمام البلاغيين
على فكرة (مقتضى الحال)
والعلاقة بين المقام والمقال،
وقد بدا ذلك واضحاً في
تعريفهم لعلم المعاني، فهو
”علم يعرف به أحوال اللفظ
العربي التي يطابق بها اللفظ
مقتضى الحال“

المشاركين في الحدث الكلامي ١١.

٤- موضوع الكلام: ينظر فيه إلى الجو
الذي قيل فيه وكيفية قوله، ويبحث فيه
عن الأسباب التي دعت إليه.

٥- الأثر الذي يحدثه الكلام في المشاركين
به: فقد يحدث لديهم إقناعاً أو رفضاً أو
ألماً أو أملاً أو انفعلاً أو إغراءً أو ضحكا
أو بكاءً أو سخريةً أو غير ذلك. وكل
هذه المكونات محفوفة بزمان ومكان يتم
الحدث مقيداً بهما.

٤- السياق العاطفي: تسهم العاطفة
في تسيير المعنى في اتجاه معين، وذلك
تبعاً لنوعها ودرجتها قوة وضعفاً، فكلام
الغاضب تفسر معانيه بطريقة تختلف
عن كلام المحب الذي أضناه الفراق.

٥- السياق الثقافي: يلعب المحيط الثقافي
والاجتماعي بما فيه من قيم تتعلق بالتراث
والفلكلور والعادات والتقاليد والمعتقدات
دوراً بارزاً في إجلاء المعنى وبيان مراميهِ
ومنذ بداية التشكل الثقافي الإسلامي
فطن علماء التفسير إلى الفرق بين ظاهر
القرآن وباطنه فكان فهمهم لهذا الفرق
تفريقاً منهم بين المعنى المقالي والمعنى
المقام ١٢، وفسروا القرآن وفقاً لأسباب

ويمتد هذا ليؤكد أن هذه المؤثرات إنما
تدخل في عملية تكون الكلام وتحديد
معناه، كما تدخل في تلقي الآخرين له
وفهم معناه ٨.

وقبل الخوض في مكونات الكلام منفردة
لا بد أن نشير إلى أن فصل عناصر سياق
الموقف للحديث عن كل واحد منها إنما
هو فصل إجرائي يستدعيه البحث
عن عناصر كل عنصر ومقوماته، وإلا
فالعناصر تشكل حلقة متكاملة. كل
منها يقوم بدور سياقي ويستند بعضها
إلى بعض ٩. وهذه المكونات يسمى الأول
منها السياق اللغوي (المقال) ويتكون من:
الوحدات الصوتية والصرفية والكلمات
التي يتم بها تركيب الكلام وسبكه
والطريقة التي ترتب فيها هذه العناصر
في ثنايا التركيب وكيفية الأداء اللغوي
المصاحبة للجمل (النبر، التنغيم، الوقف)
أما المكون الثاني فهو السياق غير اللغوي
(المقام) الذي يسهم في تكون الكلام على
نحو معين، ويتكون من:

١- المتكلم: وهو الشخص الذي صدر
عنه الكلام، ولا يمكن فهم الكلام إلا من
خلاله، وأهم الخصائص المتعلقة بشخصية
المتكلم هي: طريقته في الكلام، وجنسه،
ومستواه الثقافي والاجتماعي.

٢ - المخاطب: وهو مستقبل الكلام الذي
يتكون في ذهنه المعنى ويبدو أن دلالة
الكلام تتأثر به ذلك أن المتلقي أياً كان
يتميز من سواء بأمرين:

الأول جبلته التي فطر عليها. الثاني:
التكوين الثقافي المكتسب ١٠.

٣- الأفعال المصاحبة للكلام: وهي جملة
الإشارات والإيماءات التي تحدث من

لم يكن مصطلح القاعدة النحوية منتشراً في بدايات التأليف في مجال النحو، لأن حركة التأليف في بداياتها؛ لذا لم ينضج إلا في وقت متأخر.

أن يقول: أنا منطلق أو هو منطلق ولأنك لا تضمير فتقول: أنا أو هو حتى تكون معروفاً فتستغني عن قولك عبد الله أو زيد. في حين حكم على التركيب نفسه (أنا عبد الله منطلقاً في حاجتك) بأنه حسن استناداً إلى الظروف المقاميه. فالتكلم ينادي رجلاً خلف حائط فهو يجهله أو يجهل مكانه فمن ثم أفاد قوله (أنا عبد الله) ثم بين حاله. فهو ينظر إلى الجملة الواحدة فيحكم عليها في موقف من الاستعمال بأنها خطأ وفي موقف من الاستعمال آخر بأنها صواب، وهذا الجملة لو اكتفى بالنظرة الشكلية الذاتية جملة نحوية جائزة، ولكن اللغة عنده لم تتفك عن ملاسبات استعمالها كما تستمد أيضاً من معطيات السياق الاجتماعي التي تكتنف الاستعمال اللغوي فالتعبير واحد ولكن الذي اختلف هو السياق الملابس للكلام ١٤.

وعقد الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) فصلاً لأنواع الدلالة غير اللفظية فمنها ما كان بالإشارة قائلاً: "فأما الإشارة فباليد وبالرأس، وبالعين والحاجب والمنكب.... والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه... وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان مع الذي يكون مع الإشارة من الدل والشكل والتقتل والتثني واستدعاء الشهوة وغير ذلك من الأمور ١٥" وسمى مثل هذه الأحوال بالنسبة فقال: "وأما النسبة فهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشييرة بغير اليد ١٦.

ويقسم ابن جني (ت ٣٩٢هـ) ما ورد إلينا عن العرب قسمين: قسم حاضر معنا، وهو ما تناقلته الرواة حتى وصل إلينا مكتوباً

النزول، وأدرك علماء الحديث أهمية أسباب ورود الحديث، وتكلم الأدباء والنقاد على أسباب إلقاء الشعر. كل هذا من أجل جمع كافة العناصر اللازمة لتخرج أحكامهم الدينية والأخلاقية والأدبية صحيحة خالية من أي خلل بسبب نقص عنصر من العناصر المساهمة في تشكل المعنى المفضي إلى هذه الأحكام.

وكان للظروف المقامية المؤثرة في التركيب ظهور بارز لدى سيبويه (ت ١٨٠هـ) من خلال قوله: "وذلك أن رجلاً من إخوانك ومعرفتك لو أراد أن يخبرك عن نفسه أو عن غيره بأمر فقال: أنا عبد الله منطلقاً وهو زيد منطلقاً كان محالاً؛ لأنه إنما أراد أن يخبرك بالانطلاق، ولم يقل هو ولا أنا حتى استغنيت أنت عن التسمية، لأن هو وأنا علامتان للمُضمَر وإذا علم أنك عرفت من يعني. إلا أن رجلاً لو كان خلف حائط أو في موضع تجهله فيه، فقلت: من أنت؟ فقال: أنا عبد الله منطلقاً في حاجتك كان حسناً ١٣". فالمتأمل في هذه الأمثلة التي ضربها سيبويه يجدها من وجهة النظر النحوية جارية على القواعد التي وضعها النحاة، وسيبويه يحكم على الأول بأنه محال استناداً إلى ما أراده المتكلم من معنى لأنه إنما أراد أن يخبرك عن نفسه أو غيره بالانطلاق، فكان حقه

تعد الأمثال العربية القديمة من النصوص اللغوية المهمة التي وصلت إلينا مع بقية ما وصلنا من شعر ونثر، وقد صدرت عن العرب الخلفاء محققا الشروط التي وضعها النحاة لاحقا من حيث الزمان والمكان.

به أحوال اللفظ العربي التي يطابق بها اللفظ مقتضى الحال^{١٩} ” بهذا التعريف نلاحظ اهتمامهم بأحوال المتكلم والسامع وضرورة علم المتكلم بأحوال السامع قبل أن يتكلم ؛ ليأتي بالكلام على صفة تتطابق مع حاله، وهذا يؤكد المقولة التي ترى ”أن النحو العربي أحوج ما يكون إلى أن يدعي لنفسه هذا القسم من أقسام البلاغة الذي يسمى علم المعاني“^{٢٠}

الخروج على القاعدة في الأمثال

لم يكن مصطلح القاعدة النحوية منتشرا في بدايات التأليف في مجال النحو، لأن حركة التأليف في بداياتها؛ لذا لم ينضج إلا في وقت متأخر، وفي عصرنا الحديث عصر تقسيم المناهج أصبحت كلمة القواعد تطلق على علم النحو خاصة فيقال: كتاب القواعد أو درس القواعد، وتذيل الأبحاث النحوية بما يسمى القاعدة ويطلب من الدارسين حفظ القاعدة، ويمكن أن نعرفها بالقول هي: ” جملة من المقولات النظرية التي تمثل الثوابت في نظام اللغة التركيبي، وتعد قانونا أو معيارا ينبغي القياس عليه، وتوليد الكلام في ضوءه، ويمكن

ففق بذلك عنصر المقام الاجتماعي ولذلك أصبح لزما على الكاتب قبل إيراد أي نص أدبي أن يعيد تكوين هذا المقام بوصف الأحداث ١٧ التي كانت تحيط به أو دعت إلى قوله وقسم غائب عن وهو ” ما كانت الجماعة من علمائنا تشاهده من أحوال العرب ووجوهها، وتضطر إلى معرفته من أغراضها وقصودها: من استخفافها شيئا أو استثقاله وتقبله أو إنكاره، والأنس به، والاستيحاش منه، والرضا به أو التعجب من قائله، وغير ذلك من الأحوال الشاهدة

بالقصود بل الحالفة على ما في النفوس. ألا ترى إلى قوله:

تقول: وصكت وجهها بيمينها.

أبلي هذا بالرحى المتقاعس؟

فلو قال حاكيا عنها أبلي هذا بالرحى المتقاعس من غير أن يذكر صك الوجه لأعلمنا بذلك أنها كانت متعجبة منكرا، لكنه لما حكى الحال فقال: (وصكت وجهها) علم بذلك قوة إنكارها، وتعاضم الصورة لها. هذا مع أنك سامع الحكاية الحال غير مشاهد لها، ولو شاهدتها لكنت بها أعرف ولعظم الحال في نفس تلك المرأة أين^{١٨} .

ولما جاء عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) راح يستعير من سيبويه أدواته النحوية للاستدلال على نظرية النظم مؤكدا أن النحو والبلاغة يسيران جنبا إلى جنب ويشكلان دعامتين قويتين لإجلاء المعنى وتلمس مظاهر الجمال فيه.

وقد انصب اهتمام البلاغيين على فكرة (مقتضى الحال) والعلاقة بين المقام والمقال، وقد بدا ذلك واضحا في تعريفهم لعلم المعاني، فهو ”علم يعرف

تبقى الأمثال المحفوفة بمقاماتها
نصوصاً لغوية ناضجة يمكن
من خلالها تلمس دلالاتها
بشكل سليم، والتعرف على
معانيها من دون تردد.

كحالة المتحدث بها، "لأن اضطراب المتكلم وهيجانه يحجزانه عن إقامة كلامه وبضلانه" ٢٣، وإن عنصر المفاجأة يباغت المتكلم. من ذلك أن امرأة دخلت على عمر ابن الخطاب رضي الله عنه "وكان حاسر الرأس، وكان أصلع فدهشت المرأة فقالت: أبا غفر حفص الله لك، وأرادت أبا حفص غفر الله لك، فقال عمر رضي الله تعالى عنه: ما تقولين؟ فقالت: صلعت من فرقتك، وأرادت أن تقول: فرقت من صلتك" ٢٤. وهذا النوع من الخروج على القاعدة هو المهم بالنسبة لنا لأن به تتجلى عبقرية اللغة وقدرتها على الغوص في أعماق النفس البشرية.

وتعد الأمثال العربية القديمة من النصوص اللغوية المهمة التي وصلت إلينا مع بقية ما وصلنا من شعر ونثر، وقد صدرت عن العرب الخالص محققة الشروط التي وضعها النحاة لاحقاً من حيث الزمان والمكان ومع هذا نجد مجموعة منها خرجت على القاعدة النحوية: لذا عمد بعض النحاة إلى التأويل إن أمكن لهم ذلك وعمد بعضهم إلى اتهام بعضها بالشذوذ أو الغموض لحرصهم على القاعدة النحوية، ولعلهم لم يدققوا في السياقات التي انبثقت عنها.

ومع ذلك تبقى الأمثال المحفوفة بمقاماتها نصوصاً لغوية ناضجة يمكن من خلالها تلمس دلالاتها بشكل سليم، والتعرف على معانيها من دون تردد لكن المثل الذي نقل إلينا مقطوعاً عن سياقه ومجرداً عن ذكر أحواله هو منطقة الخطأ وموطن الزلل الذي يقع فيه الباحث اللغوي عند إرادة الكشف عن المعنى معتمداً على عنصر المقال وحده ٢٥، وبات من المؤكد

متعلم اللغة من غايته ٢١. كل مخالفه لهذه الثوابت والمعايير يعد خروجاً على القاعدة، وانتهاكاً للقوانين اللغوية يجب التصدي له، وإرشاد المخطئ إلى الاستعمال الصحيح والتركيب الملائم لتسلم القاعدة، ونأمن الزلل، وتستقيم الألسن. وللخروج على القاعدة النحوية نوعان أساسيان:

النوع الأول: خروج يجهل فيه صاحبة هذه القاعدة والمعايير، ولا يملك مقومات السير وفق المنهج الصحيح الذي ينبغي أن يلم به كل دارس لهذه اللغة، ويمكن لهذا تجاوز هذه العقبة بتعلم هذه الأسس، وإتقانها والتدرب عليها حتى يستقيم لسانه هذه، ولا يتهم بالجهل بها وبذلك تنتهي مشكلته.

النوع الثاني: خروج يعلم صاحبة هذه القواعد والمعايير لكنه ينتهكها متعمداً، وذلك يكون لأسباب مقاميه أو فنية أو بلاغية يرى أنها أولى من القاعدة النحوية فالنحو بأحكامه أعجز من أن يستوعب أسرار اللغة الشعرية، ووجوهها التي يدق فيها النظر ٢٢. وتلعب الحالة النفسية دوراً بارزاً في ذلك ولاسيما في الانفعال بنوعيه الهادئ والعنيف الذي يؤدي إلى الاضطراب النفسي الذي يفضي إلى ظهور التراكمات قلقاً متوترة



بالفاء من خلال الأمثلة التي عرضها في كتابه، ولم ينص على مواضع تشبه المثل بشكل واضح صريح ٢٩. وقد وردت زيادة مثل هذه الفاء في قوله تعالى: (قل بفضل الله وبرحمته فبذلك فليفرحوا هو خير مما يجمعون ٣٠) فقد دخل التركيب فاءً، وقد وجه على أن الفاء الأولى مرتبطة بما قبلها والثانية بفعل محذوف والتقدير: فليعجبوا بذلك فليفرحوا.... وقيل الفاء الأولى زائدة ٣١. ويظهر هنا التأويل والحكم بالزيادة وفق المعطيات المتعلقة بالنص الكريم وبما أحاط به. أما الفاء الثانية في تركيب المثل فيبدو أنها دخلت من دون أن يدري المتحدث نفسه كيف دخلت؛ لأنه في حالة من الذهول والدهشة والاستغراب فابنته حبلى من الزنا، ومع ذلك تبدي غضبها ولم يتمكن من ضبط تركيبه الذي جاء متأثراً بما هو عليه حيث تتسارع الصور في مخيلته عن مستقبله بين أفراد القبيلة ومستقبل ابنته والمولود المنتظر، وتزدحم تساؤلاته وظنونه من فعل هذا بابنته، وما هي طريقة علاج هذه المشكلة؟

دخول لو الشرطية على الاسم المرفوع: في المثل (لو غير ذات سوار لطممتي) المنسوب إلى حاتم الطائي عندما "مرَّ ببلاد عنزة في بعض الأشهر الحرم فناده أسير لهم: يا أبا سَفانة أكلني الإسار والقمل ٣٢ فقال: ويحك أسأت إذ نوهت باسمي في غير بلاد قومي، فساوم القوم به، ثم قال: أطلقوه واجعلوا يدي في القيد مكانه، ففعلوا، فجاءته امرأة ببعير ليفصده ٣٣، فقام ونحره، فطممت وجهه فقال: لو غير ذات سوار لطممتي ٣٤. وقد ذكر سيبويه أن لو مثل إن لا يأتي بعدها إلا الأفعال فإن جاء بعدها اسم فهو على

أن افتقاد المقام يؤدي إلى ورود مفردات متاثرة لا تمثل مقالا بالمعنى اللغوي أو بالمعنى البلاغي؛ لأنها لم توضع في سياق يربط بين أجزائها بحيث تؤدي في النهاية معنى معيناً ٢٦.

وقد فطن الأصمعي (ت ٢١٦ هـ) إلى ذلك عندما توقف عند هذا المثل: (لو وجدت إلى ذلك فاكرش لفعلته) فقال مفترضاً مقاماً له: "نرى أن أصل هذا أن قوماً طبخوا شاة في كرشها فضاقت فم الكرش عن بعض العظام فقالوا للطباخ: أدخله، فقال: لو وجدت إلى ذلك فاكرش لفعلته ٢٧". فلم يحكم على المثل بالغموض أو نحو ذلك بل راح يرسم له مقاما مستخدماً خيوط التركيب الذي بين يديه من خلال طريقة ذبح الشاة، وتجمع المشاركين بهذا حولها، وتجاذب الأحاديث، وإبداء الآراء في طريقة الطبخ كما يفعل المتنزهون في الأرياف والبراري في زمننا هذا، وفي غيره ففاس الغائب على المشاهد الذي جربه.

وفي الصفحات الآتية سنعرض نماذج من الأمثال التي نعتقد أنها خرجت على القاعدة النحوية وسنبداً بذكر ما هو مخالف للقاعدة النحوية فيها، ثم نعرض المقام الذي قيلت فيه، ثم نتوصل بعدها إلى الأسباب التي جعلته مخالفاً.

اقتران جواب الشرط بفاءين: وذلك في المثل "إن كنت غضبي فعلى هنك فاغضبي" قال يونس ابن حبيب: يقال: زنت ابنة لرجل من العرب وهي بكر، فناده أبوها، يا فلانة، فقالت: إني غضبي قال أبوها: ولم؟ قالت: إني حبيلى. قال: إن كنت غضبي فعلى هنك فاغضبي ٢٨. أشار سيبويه إلى اقتران جواب الشرط



لَتَنْسَى فظواهره التوكيد وحقيقته غير ذلك.

حذف المسند إليه في الجملة الفعلية:

تقوم الجملة العربية على ركيزتين هما المسند والمسند إليه، وهما ما لا يغني واحد منهما عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بدا، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه، وهو قولك: عبد الله أخوك، وهذا أخوك، ومثل ذلك يذهب عبد الله. فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء ٣٩. وقد تحدث النحاة والبلاغيون عنهما، وذكروا مواضع كل منهما، وتوقفوا عند هاتين الركيزتين في كل الأوضاع تقديمًا وتأخيرًا وتعريفًا وتشكييرًا وعزوا حذف المسند إليه إلى أسباب نابعة من المقام مع وجود أدلة وقرائن دالة على ذلك المحذوف. وسنتوقف عند حذف المسند إليه فاعلا أو نائب فاعل بلا دليل.

أولاً: حذف الفاعل: لا يمكن أن يستغنى عن الفاعل لأنه يمثل عصب الجملة "ولو ذهبت تحذف الفاعل وتقيم مقامه غير اسم لبقيت الجملة معقودة بلا اسم، وهذا لفظ يناقض ما عقدت عليه الجمل في أول تركيبها ٤٠. وجاء في المثل (حيث ما ساءك فالعُكْلِيّ فيه) يقال: إن الزبرقان بن بدر كانت أمه عُكْلِيّة، وكان الزبرقان يرفع ضئناً ٤١، فقال خاله يوماً: لأنظرنّ إلى ابن أختي إذا راح مَهِسِياً أعنده خير أم لا ؟ فلما راح مظلماً أدخل يده في مدر عته فمدها، ثم قام في وجهه فقال الزبرقان: من هذا ؟ تتحّ فأبى أن يتتحي فرماه فأقصده، فقال: قتلني، فدنا منه الزبرقان فإذا هو خاله فقال هذا القول ٤٢. فالفعل ساء في المثل مسند ولا يوجد

تقدير فعل ٣٥. لكن حاتماً الطائي مرسل المثل لم يخطر بباله أن يأتي بالفعل بعد لو حتى يأتي مَنْ بعده ليحكم على كلامه بأنه موافق للقاعدة ؛ لأنه منشغل بأمر آخر جعله يؤخر الفعل الدال على اللطم وما فيه من إهانة لرجل مثله لا ليفسر به الفعل المحذوف بل ليخفف من شعوره بهذه الإهانة من جهة، وليخفف من نظرة الاحتقار المتوقعة من المتلقي من جهة ثانية. وقد جاء بالاسم بعد لو مكوناً من ثلاثة عناصر (غير ذات، سوار) لينشغل المتلقي بها ويتداعياتها فلا يصل مباشرة إلى فعل اللطم الذي يشعر بسببه بالخزي والعار فشفع له المقام وما فيه من ملاسات ذلك الخروج.

دخول اللام المزلحقة على المضارع الذي تصدر جملة وقعت خبراً للمبتدأ: في المثل كلکم لِيَحْتَلِبْ صعوداً، وأصل المثل أن غلاماً كان له صعود وكان يلعب مع غلمان ليس لهم صعود، فقال مستطيلاً عليهم هذا القول ٣٦. والقاعدة النحوية لا تجيز ذلك فلام الابتداء تدخل باتفاق موضعين أحدهما المبتدأ... والثاني بعد إن ٣٧. ولكن بقليل من التدقيق فيما أحاط بالمثل يظهر أن هذه اللام ليست لام الابتداء بل هي لا النافية؛ إذ الجدير بغلام مستطيل على أقرانه بامتلاكه دونهم صعوداً يحتلبها أن يقول غائظاً لهم: كلکم لا يحتلب صعوداً ٣٨، وهذا التفسير مرتكز على المقام فلو حكم لهم بمثل ما عنده لما وجد له مبرر للتناول عليهم ؛ لذا جاءت لا نافية وقد سقطت ألفها. وسكان البوادي يعمدون إلى مثل هذا الحذف ولا سيما في الجزيرة العربية فعندما يريد أحدهم أن يطلب ممن يحدثه ألا ينسى شيئاً يقوله له:





مسند إليه ولا دليل على حذفه ” وكان أبو علي يغلط في هذا ويكبره ويتأكره، ويقول: الفاعل لا يحذف ٤٣. وبالرغم من قوة الانتهاك لهذه القاعدة حيث الفعل بلا فاعل، وهذا الخروج على القاعدة النحوية تجاوز هذه المرة الضروع إلى الأصول ومرسل النص من فصحاء العرب يجب علينا البحث في حيثيات المقام وهي: رجل في الصحراء يتوقع كل شر ومكرهه في كل لحظة، ثم يأتي شخص على هيئة مربية يطلب منه أن يعرف بنفسه - وكان ذلك من عادة العرب أنهم يسألون القادم ليلاً فإن أجاب فهو صديق وإلا فهو عدو وعليهم أن يدفعوه بكل ما لديهم من وسائل - ويمتنع الرجل عن الإفصاح عن نفسه ليختبر ابن أخته عندما يكون وحيداً في الصحراء، وكان الرد أن رماه فقتله لكنه يفاجأ بأن الذي قتل كان خاله فيقول هذا الكلام الذي صار مثلاً من دون فاعل ولم ينسب الإساءة إلى نفسه، لأنه لم يكن يتخيل أن يقتل خاله في يوم من الأيام ولم ينسبها إلى غيره لأنه هو من فعل ذلك إضافة إلى فجيعة وما أثار قتل خاله من آلام وأحزان فجاء بكلام بلا مسند إليه.

ثانياً: حذف نائب الفاعل: ورد في المثل (حَقَّ لِفَرَسٍ بَعْطَرٍ وَأُنْسٍ) قال يونس بن حبيب: كانت امرأة من العرب لها زوج يقال له فرس وكان يكرمها وكان سخياً فمات، وخلفه عليها شيخ فبينما هو ذات يوم يسوق بها إذ مرت بقبر فرس فقالت: يا فرس. يا ضبُع أهله، وأسد الناس كسر الكيش بجفر وتركت العاقر أن تنتحر، وبابات أخر، فقال الزوج: وما هن؟ قالت: كان لا يبيت بغمر كفيه ولا يشبع بخلل

سنه قال فدفعها عن البعير وقشوتها بين يديها فسقطت على القبر فقالت: حَقَّ لِفَرَسٍ بَعْطَرٍ وَأُنْسٍ. يلحظ في تركيب هذا المثل حذف العمدة، وإن كان الميداني أوّلُه لتسلم القاعدة ٤٥، ولكن بالنظر في مكونات المقام من دفع الشيخ زوجته؛ لأنها ذكرت محاسن زوجها القديم ومقارنتها بين زوجها القديم والجديد فالأول شاب كريم. يكرم زوجته، ويحسن معاملتها، وقد أمضت معه أجمل أيام عمرها حيث يتوافد الضيوف، وتقام الولائم، ويمضي الوقت جميلاً سريعاً حتى وقعت ضحية زوجها الثاني وهو شيخ كبير السن، بخيل سيئ المعاملة، أفسد عليها بقية أيام عمرها. وفجأة يقع العطر فوق قبر الزوج الأول فتتصاعد الآهات والأنات. كل هذه الملابس أخرجت لنا تركيباً خالياً من المسند إليه؛ لأن الذي كانت تستند عليه رحل فكانت حالتها أعظم من البحث عن ذلك المحذوف فجاءت بعبارة مختزلة ذات دلالة مكثفة خرجت فيها على الأصول.

نصب اسم التفضيل المفعول به: في المثل (الله أعلم ما حطها من رأس يسوم) وأصله أن رجلاً نذر أن يذبح شاة فمر بيسوم - وهو جبل - فرأى فيه راعياً فقال: أتبيعني شاة من غنمك؟ قال: نعم. فأنزل شاة فاشتراها، وأمر بذبحها عنه، ثم ولى، فذبحها الراعي عن نفسه، وسمعه ابن الرجل يقول ذلك فقال لأبيه: سمعت الراعي يقول كذا فقال يا بني: الله أعلم ما حطها من رأس يسوم ٤٦، فقد نصب اسم التفضيل المفعول به (ما) على الرغم من كونه عاملاً ضعيفاً، ولم يقو قوة (الصفة) المشبهة كما لم تقو المشبهة قوة ما جرى مجرى الفعل ٤٧. وخضع هذا المثل للتأويل ليستقيم مع القاعدة





أمثال يظهر فيها الابتداء بالنكرة وسنرى الظروف المقامية التي أفرزت تراكيب على هذه الشاكلة.

الأول: المثل (تُكَلُّ أَرَامَهَا وَلِدًا) المنسوب إلى بيهس، وهو الملقب بنعامه حين رجع إلى أمه بعد إخوته الذين قتلوا ثم إن أمه عطفت عليه، ورقت له، فقال الناس: لقد أحببت أم بيهس بيهسا. فقال بيهس: تُكَلُّ أَرَامَهَا وَلِدًا ٥١. ومن خلال المقام جاز الابتداء بالنكرة فالأم التي كانت لا تلقي بالاً لابنها بيهس لما يصدر عنه من حماقات تغيرت نظرتها إليه بعد مقتل بقية إخوته بينما لا يزال بيهس يحتفظ في داخله ببعض صور الظلم المؤلة التي كان عليها في حياة إخوته، والناس من حوله لا يدركون ذلك، لأنهم ينظرون إلى الأمور من ظاهرها، فقالوا: أحببت أم بيهس بيهسا، ورد على ادعائهم هذا بقوله (تُكَلُّ أَرَامَهَا وَلِدًا) فتكل من خلال المقام يحتمل أن يكون مبتدأ مع أنه نكرة والجملة بعده خبره، وإذا أخرجناه من مقامه أو أخضعناه للتأويل استطعنا القول جاز الابتداء بالنكرة لحصول الفائدة، وحصول الفائدة تم من خلال صفة محذوفة، وتقدير الكلام تكل عظيم أو لا يقاوم أو مفاجئ، أو نحو ذلك لنمشي في ظل القاعدة النحوية، لكن لبهس رأي آخر لهذا ابتداء بالنكرة، لأنها ملاذه الذي يوضح حقيقة الوضع الذي يعانيه.

الثاني: المثل (ذَلْ لَوْ أَجْدُ نَاصِرًا) قال المفضل (ابن سلمة صاحب كتاب الفاخر في الأمثال): كان أصله أن الحارث بن أبي شمر الغساني سأل أنس بن أبي الحجير عن بعض الأمر فأخبره، فلطمه الحارث فغضب أنس، وقال: ذَلْ لَوْ أَجْدُ

النحوية، ولكن بالنظر إلى ملاسبات المقام نجد الرجل الناذر لا يبالى بما قاله الراعي؛ لأنه هو الذي دفع ثمن نذره؛ لذا ظهر التركيب ناصباً بعامل ضعيف مفعولاً به.

الابتداء بالنكرة من غير اعتماد: تقول القاعدة النحوية: وإنما امتنع الابتداء بالنكرة المفردة المحضة؛ لأنه لا فائدة فيه، وما لا فائدة فيه فلا معنى للتكلم به ٤٨. ولما كثرت الأمثال وغيرها من كلام العرب كثرة لا يمكن الحكم عليها بالشذوذ اشترط النحاة حصول الفائدة لجواز الابتداء بالنكرة، ولم يعول المتقدمون في ضابط ذلك إلا على حصول الفائدة، ورأى المتأخرون أنه ليس كل واحد يهتدي إلى مواطن الفائدة فتتبعوها فمن مقل مخل ومن مكثر مورد مالا يصلح أو معدد لأمر متداخلة ٩٠،٥٠ وقد بين ابن مالك (ت ٦٧٢هـ) في ألفيته المواضع التي يجوز فيها الابتداء بالنكرة قائلاً:

ولا يجوز الابتداء بالنكرة

ما لم تُفدْ كعند زيد نمره
وهل فتى فيكم فما خل لنا
ورجل من الكرام عندنا
ورغبة في الخير خير وعمل

بريزين ويُقَسُّ ما لم يقل
وقد ورد إلينا كثير من الأمثال العربية مبدوءاً بنكرة، وخضعت للتأويل لتسلم القاعدة النحوية، وإن كان بعضهم أجاز الابتداء بالنكرة لمجرد كونه مثلاً، وتحفظ بعضهم على هذا من خلال شرط السيرة الذي لابد من توافره للمثل حتى يصبح مثلاً له حصانه معينه تستخدم في وجه القاعدة النحوية وسنأخذ ثلاثة



والتقدير رجل غرثان ٥٤. والأمثلة على الأمثال التي جاءت فيها النكرة مبتدأ كثيرة لكن تأويلات النحويين أخرجتها من هذه الدائرة لتسلم قاعدة عدم جواز الابتداء بالنكرة والذي نريد أن نؤكد عليه هنا أن الإعراب يجب أن يأخذ المقام الذي صدر فيه التركيب بعين الاعتبار لتتوصل إلى المعنى المتوخى من كل مثل ليحسن ضربه في المقامات الملائمة، ولنرصد مدى التناغم بين المقام والمقال للخروج بأدق النتائج.

الإخبار بالزمان عن الجثة: في المثل: (اليوم خمرٌ وغداً أمرٌ) المنسوب إلى الشاعر امرئ القيس ابن حجر الكندي حين جاءه الأعراب العجلي، فأخبره بقتل أبيه فقال: اليوم خمرٌ وغداً أمرٌ ٥٥. والقاعدة النحوية تقول: وجميع ظروف الزمان لا تكون خبراً عن الجثة ٥٦، ومن خلال المقام يبدو أن امرأ القيس -وهو شاعر ملك- قصد المبالغة من وراء هذا التركيب. دفعه إليها اضطرابه لموت أبيه والاضطراب يوصل الإنسان إلى المبالغة في القول والفعل. كان يشرب الخمر، ثم جاء خبر موت أبيه فقال (اليوم خمر وغداً أمر) مبالغة بتمحيض اليوم للخمر والغد لما ينويه من أمر مسر ٥٧. ولو كان هذا المثل شطر بيت من الشعر لامرئ القيس لأجزنا له ذلك بداعي الضرورة الشعرية فهل يجوز لنا أن نعد هذا مخالفاً للقاعدة النحوية ونرفضه أم نتأوله؛ لأن امرأ القيس شاعر يحتج بشعره وبسائر كلامه إضافة إلى معرفة جملة الظروف المقامية التي أفرزت التركيب؟

ندبة النكرة وتنوينها: في المثل (يا مُتَنَوِّراً) حيث "زعموا أن رجلاً علق

ناصرًا ٥٢" فالنكرة ذلٌ يمكن أن تكون مبتدأ، وذلك بحكم الحال التي كان عليها ذلك الرجل الغيور على كرامته حيث يهينه ملك، ولا يستطيع رد الإهانة ولأنه لا يمتلك القدرة على الرد فما كان عليه إلا أن يخرج هذا التركيب المختصر الذي عبر عن الصورة كاملة وجاء التركيب الشرطي خبراً عن المبتدأ، ولو رحنا نلتمس بعض التأويل معرضين عن حيثيات المقام لاستطعنا ذلك ولكن قائل المثل لم يكن حريصاً على سلامة القاعدة النحوية بل كان حريصاً على البوح بما يشعر به من مرارة، وفي تأويله احتمالات فقد يكون مبتدأ موصوفاً بصفة محذوفة وتقديره ذلٌ عظيمٌ، ويمكن أن يكون خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هذا ذلٌ، أو ضربك إياي على وجهي بهذه الطريقة ذلٌ، ويمكن أن يخرج المثل من دائرة التركيب الاسمي إذا أعربناه فاعلاً لفعل محذوف تقديره أصابني ذلٌ أو اعتراني ذلٌ، وعلى كل فالمقام جعل المتحدث يحذف ويخرج تركيبه على القاعدة.

الثالث: المثل (غَرَّثَانُ فَارَبُكُوا له) المنسوب إلى لسان الحمرة الذي دخل "على أهله وهو جائع عطشان فبشروه بمولود، وأتوا به، فقال: والله ما أدري آكله أم أشربه؟ فقالت امرأته: غَرَّثَانُ فَارَبُكُوا له ٥٣" فالمقام هنا لا يحتاج إلى تأويل لأن الجوع والعطش المسيطران على الزوج، وفهم الزوجة لهذا الأمر جعلها تبتدئ بالنكرة وتخرج على القاعدة وتجعل الجملة بعدها خبراً مع أنها طلبية وبالنظر إلى تأويلات النحاة لتسلم القاعدة النحوية فقد قدرها بعضهم على أن غرثان خبر لمبتدأ محذوف والتقدير زوجي غرثان ومنهم من جعله صفة لموصوف محذوف



(أحب) امرأة فجعل يتورها، والتور: التضوي، والتضوي ههنا من الضوء. فقليل لها إن فلان يتورك لتحذره فلا يرى منها إلا حسنا فلما سمعت ذلك رفعت مقدم ثوبها ثم قابلته فقالت: يا مُتَوَرَّاه٥٨. ومن المعلوم أن الندبة تفجع يلحق النادب عند فقد المندوب، وأكثر ما يلحق ذلك النساء لضعفهن عن تحمل المصائب٥٩.

وعليه فإن المندوب ينبغي أن يكون معروفا؛ لأنك إذا ندبت تخبر أنك وقعت في عظيم، وأصابك جسيم من الأمر فلا ينبغي لك أن تبهم ٦٠، وإذا ما دققنا في مكونات المقام الذي ظهر فيه هذا التركيب نجد معاناة تلك المرأة ولهفتها عند سماعها بأن رجلا يحبها، وربما رغب بالزواج منها، وعدم تمكنها من إخفاء ذلك لشعور داخلي تملكها فما كان منها إلا أن رفعت مقدم ثوبها قائلة: (يا مُتَوَرَّاه) ولم تكن تدرك أن هذا الأمر قد ينعكس سلبا عليها هو ما حصل فعلا. وجعلت النكرة (متنور) مندوبة وهي تعتقد أنها بندبتها أصبحت معروفة لأنها جزء منها، والمتنورة هنا جسمها؛ لذا حق لها هذه الندبة.

وأما تنوين المندوب فقد جاء في المثل (وابطينا بطن) "أصله أن رجلا من العرب كان له ابنة فخطبها قوم فدفع أبوها إليهم ذراعا مع العضد، وقال: من فصل بينهما فهي له، فجالجوا فلم يصلوا إليها، حتى وقعت في يد غلام كان يعجب الجارية يسمى بطينا فقالت: وابطينا بطن ٦١" فالذي يظهر أن خوف الفتاة من معرفة أبيها أنها تحب ذلك الفتى، وأن علاقة ما تربط بينه وبينها جعلتها تعتمد إلى

ندبته، وإلى تتكره وإلى إلحاق التنوين به؛ لئلا يساور أباهما أدنى شك قد يؤدي إلى إفساد الزواج ممن تحب وخروجها بهذا التركيب على هذا الشكل كان سببا في ظفرها بمن تحب.

تعدى فعل الأمر إلى ضمير المخاطب بحرف الجر: في المثل (سر عنك)، وكان القياس أن يقال سر عني أو دع عنك، قالوا: إن أول من قال ذلك خدّاش بن حابس التميمي وكان قد تزوج جارية من بني سدوس يقال لها الرّباب وغاب عنها بعد ما ملكها أعواما فعلقها آخر من قومها يقال سلم ففضحها وإن سلما شردت له إبل فركب في طلبها فوافاه خدّاش في الطريق فلما علم به خدّاش كتّمه أمر نفسه ليعلم علم امرأته وسارا فسأل سلم خدّاشا: ممن الرجل؟ فخبّره بغير نسبه فقال سلم:

أَغْبَتَ عَنِ الرَّبَابِ وَهَامَ سَلَمٌ
بِهَا وَلَهَا بَعْرَسُكَ يَا خِدَاشُ
فَيَا لَكَ بَعْلَ جَارِيَةٍ هَوَاهَا
صَبُورٌ حِينَ تَضْطَرُّ الْكِبَاشُ
وَيَا لَكَ بَعْلَ جَارِيَةٍ كَعُوبُ
تَزِيدُ لَذَاذَةَ دُونَ الرِّيشِ

وَكُنْتَ بِهَا أَخَا عَطَشٍ شَدِيدٍ
وَقَدْ يَرَوِي عَلَى الظَّمَا الْعِطَاشُ
فَإِنْ أَرْجَعْ وَيَأْتِيهَا خِدَاشُ

سَيُخْبِرُهُ بِمَا لاقَى الْفِرَاشُ
فعرف خدّاش الأمر عند ذلك ثم دنا منه فقال: يا أخا بني سدوس فقال سلم: علقّت امرأة غاب عنها زوجها فأنا أنعم أهل الدنيا بها وهي لذة عيشي فقال خدّاش: سر عنك فسار ساعة ثم قال:



حدثنا يا أخا بني سدوس عن خليلتك قال: تَسَدَّيْتُ خَبَاءَهَا لَيْلًا فَبِتُّ بِأَقْر لَيْلَةٍ أَعْلُو وَأَعْلَى وَأَعَانِقُ وَأَفْعَلُ مَا أَهْوَى فَقَالَ خَدَاشُ: سر عنك وعرف الفضيحة فتأخَّرَ واختلط سيفه وغطاه بثوبه ثم لحقه وقال: ما آية ما بينكما إذا جئتها قال: أَذْهَبُ لَيْلًا إِلَى مَكَانٍ كَذَا مِنْ خِبَائِهَا وَهِيَ تَخْرُجُ فَتَقُولُ:

يَا لَيْلُ هَلْ مِنْ سَاهِرٍ فَيْكَ طَالِبِ
هَوَى خَلَةٍ لَا يَنْزَحْنَ مُلْتَقَاهُمَا
فأجوابها:

نَعَمْ سَاهِرٌ قَدْ كَابَدَ اللَّيْلَ هَائِمِ

بِهَائِمَةٍ مَا هُوَ مَتٌ مُقْلَتَاهُمَا
فتعرف أنني أنا هو ثم قال خداش: سر عنك ودنا حتى قرن ناقته بناقته وضربه بسيفه فأطار قحفه وبقي سائرُه بين سرخي الرَّحْلِ يضطرب ثم انصرف فأتى المكان الذي وصفه سلم فقعد فيه لَيْلًا وخرجت الرِّبَابُ وَهِيَ تَتَكَلَّمُ بِذَلِكَ الْبَيْتِ فَجَاوَبَهَا بِالْأَخْرِ فَدَنَتْ مِنْهُ وَهِيَ تَرَى أَنَّهُ سَلَمٌ فَقَنَعَهَا بِالسَّيْفِ فَفَلَقَ مَا بَيْنَ الْمَفْرَقِ إِلَى الزَّوْرِ ثُمَّ رَكِبَ وَانْطَلَقَ

يضرب في التغابي والتغاضي عن الشيء. قلت: بقي معني قوله "سر عنك" قيل: معناه دَعْنِي وَادْهَبْ عَنِّي وَقِيلَ: معناه لَا تَرِيعَ عَلَى نَفْسِكَ وَإِذَا لَمْ يَرِيعَ عَلَى نَفْسِهِ فَقَدْ سَارَ عَنْهَا وَقِيلَ: الْعَرَبُ تَزِيدُ فِي الْكَلَامِ "عَنْ" فَتَقُولُ: دَعْ عَنْكَ الشُّكَّ أَيْ دَعِ الشُّكَّ وَقِيلَ: أَرَادُوا بِعَنْكَ لَا أَبَالَكَ وَأَنْشَدَ:

فَصَارَ وَالْيَوْمَ لَهُ بِلَالِيلِ

مَنْ حُبِّ جُمْلٍ عَنْكَ مَا يُزَايِلُ
أَي لَا أَبَالَكَ فَعَلَى هَذَا مَعْنَاهُ: سَر لَا

أَبَالَكَ عَلَى عَادَتِهِمْ فِي الدِّعَاءِ عَلَى الْإِنْسَانِ مِنْ غَيْرِ إِرَادَةِ الْوُقُوعِ ٦٢.. وقد بدا واضحا أثر المقام في خروج هذا المثل على القاعدة "وهو كلام رجل مخون في زوجه يقول للخائن الذي فجر بزوجه ثم حكى له ما صنع بها وهو يسمع، ويشتمل ويقول له بين حكاياته: سر عنك يبدو لي أنه أراد أن يقول له سر عني فقد كان يقول هذه الجملة بعد أن يحكي له الخائن طرفاً من فجوره بهجم على نفسه فيضيق به ذرعاً فيريده على أن يسكت ليخفف ما به وكذلك أراد أن يقول له بعد حكايته: دع عنك لغير حديث فجوره بزوجه أراد هذين المعنيين وهو مشتمل كمداً وغضباً فأدخل تركيبي المعنيين في بعضهما اضطراباً منه فأخذ من الأول سر ومن الثاني عنك ٦٣٠

وقد ورد في الجملة الحالية مجموعة من الأمثال التي خرجت على القاعدة وهي على النحو الآتي:

خلو الجملة الحالية ذات الفعل الماضي من قد: في المثل (ذَكَرْتَنِي الطَّعْنَ وَكُنْتُ نَاسِيًا) قيل: إن رجلاً حمل على رجل ليقتله، وكان في يد المحمول عليه رمح فأنساه الدهش والجزع ما في يده، فقال له الحامل: أَلْقِ رَمْحَكَ، فَقَالَ الْآخَرُ: إِنَّ مَعِيَ رَمْحًا ؟ ذَكَرْتَنِي الطَّعْنَ وَكُنْتُ نَاسِيًا، وَحَمَلَ عَلَى صَاحِبِهِ فَقَتَلَهُ أَوْ هَزَمَهُ ٦٤ "ولم يتمكن هذا الرجل الذي هوجم، وبدا عليه الارتباك من إدخال قد على الجملة: لأنه منشغل بما هو أعظم، وبعد ما استجمع قواه حمل على صاحبه فرد عليه بقوة، وقد قدر بعض النحاة المثل على حذف قد لكن قائله لم يقدر ذلك لأنه لم يخش كسر القاعدة النحوية كما



لكيزاً، ودعت شناً أن يحملها فحملها وهو غضبان، حتى إذا كان في الشية رمي بها من بعيرها، فماتت فقال: يَحْمَلُ شَنْ وَيُفْدَى لِكِيزٌ ٧١“ وقد عمد النحاة إلى تأويل كل ذلك على إضمار مبتدأ بعد الواو، ويكون المضارع خبراً عن ذلك المبتدأ لتسلم القاعدة ٧٢.

حذف صلة الموصول: في المثل: (بعد اللتيا والتي) و“الأصل فيه أن رجلاً من جديس تزوج امرأة قصيرة فقاسى منها الشدائد وكان يعبر عنها بالتصغير. فتزوج امرأة طويلة فقاسى منها ضعف ما قاسى من الصغيرة فطلقها فقال: بعد اللتيا والتي لا أتزوج أبداً ٧٣“. يرى سيبويه أن الاسم الموصول مع صلته بمثابة الاسم الواحد في قوله: “كما أن الذي وصلته بمنزلة اسم واحد ٧٤“، فلا يجوز حذف صلة الموصول؛ لأنها تتم وتوضح ما قبلها، ولكن بالعودة إلى مقام المثل الذي جاءت فيه صلة الموصول محذوفة نجد شدة المعاناة من زوجتيه جعلته يعتمد إلى هذا الحذف ليترك خيال سامعه في حال من الغموض والإبهام بحيث لا يتمكن من تقدير صلة وذلك بسبب حجم المعاناة التي مر بها، وقد سار المثل على ذلك ولم يحتاج إلى صلة لأن السامع لهذا المثل مع شيء من التنعيم يدرك أنه لا يحتاج إلى مزيد من الإيضاح بخلاف قولنا: بعد الذي والتي فهو كلام مبهم لعدم وجود مقام يكشف الغموض والافتقار للذين يحيطان به

قلب الإعراب: “وهو أن يأخذ اللفظ حكم غيره في الموقع النحوي والوظيفة ٧٥” وهذه القضية مثار خلاف بين العلماء وقد

خشي خصمه.

اقتران جملة الحال ذات الفعل المضارع المثبت بالواو: يقول ابن عقيل: “الجملة الواقعة حالا إن صدرت بمضارع مثبت لم يجز أن تقترن بالواو. بل لا ترتبط إلا بالضمير نحو: جاء زيد يضحك... ولا يجوز دخول الواو فلا تقول: جاء زيد ويضحك ٦٥“ وقد ورد هذا المحذور في المثل (أَنْجُ وَلَا إِخَالِكَ نَاجِيًا ٦٦)“ قالتها الهيجمانه لأبيها حين أخبرته بإغارة مقروع عليهم ٦٧ “فقد علمت هذه الفتا يقينا بأن مقروعاً الذي تربطه بها علاقة حب متينة جاداً في هذا، والأب يريد أن يأخذ الكلام الحاسم من ابنته لأن الموضوع حياة أو موت فطلبت منه الهرب لعله ينجو وكان له ذلك، ولم تكن تدرك أنها خرجت على ضوابط الجملة الحالية.

ونجد مثل ذلك في المثل (دُونَ ذَا وَيَنْفُقُ الْحِمَارُ) “زعم الشرقي (القطامي) وغيره أن إنساناً أراد أن يبيع حماراً، فقال لمشور: أَطْرَ ٦٨ حماري، ولك جُعَل فلما دخل به السوق قال له المشور: هذا حمارك الذي كنت تصيد عليه الوحش؟ فقال الرجل: دُونَ ذَا وَيَنْفُقُ الْحِمَارُ ٦٩“ فهذا الرجل لم يعتد الكذب والمبالغة في الأمور يفاجأ بشيء من هذا من المشور فيحسم الموقف بهذا القول.

ومثله أيضاً المثل: (يَحْمَلُ شَنْ وَيُفْدَى لِكِيزٌ) فجملة يفدى لكيز حالية، وصاحب الحال شَنْ. “قال المفضل: هما ابنا أفضى بن عبد القيس، وكنا مع أمهما في سفر. وهي ليلي بنت قرآن بن بكى حتى نزلت ذا طوى فلما أرادت الرحيل فدت ٧٠





يخرج على قوانينها التي استتبعت مما استقره من كلام العرب الذين صفت لغتهم فكانوا أهلاً لأن تكون لغتهم معياراً يقتدى به، ونموذجاً يحتذى متى رام الإنسان الاستخدام الأمثل لهذه اللغة.

ومن خلال الأمثلة التي عرضناها نستطيع القول: إن الأمثال العربية القديمة نتاج أجدادنا العرب حملت في طياتها ما كانوا يفكرون به، وما كانوا يحلمون بتحقيقه، شكلت صورة أخرى من صور الاستخدام الأنقى للغة العربية الفصحى بعبارات موجزة حملت في ثناياها الكثير من المعاني، وقد أدرك علماء اللغة ذلك، لذا ألفوا في ميدان الأمثال كتباً كثيرة وصلنا من خلالها معظم أمثال العرب، وكان المقام حاضراً يلف بهذه الأمثال لتخرج تراكيبها متأثرة به نابعة من ظروفه وملابساته خارجة في بعض الأحيان على ما أبدعته عبقرية علماء اللغة العرب من قواعد نحوية استتبطوها من كلام العرب الذين لم يكدر صفو لغتهم لحن لبعدهم عن منابعا الأصلية، أو لكثرة اختلاطهم بالأعاجم، وقد بدا جلياً في الأمثال التي تناولناها أن المقام يسهم إسهاماً واضحاً في خروج كثير منها على القاعدة النحوية، ولم تلق هذه الأمثال نفوراً شديداً منها وإن ظهرت هنا وهناك إشارات إلى غموض بعضها وتشوها، ونعتقد أن غياب المقام أفرز مثل هذه الأحكام غير الدقيقة، ولا سيما أن قائل هذه الأمثال من العرب الذين أخذنا عنهم اللغة، واتصفوا حقيقة بما قلناه لا ادعاءً.

هوامش البحث ومراجعته :

نظر إليها سيبويه نظرة مشوبة بالحذر، ورأى أن جري الكلام على أصوله أولى من قلبه. بدا ذلك من خلال قوله: ” وأما قوله: أدخل فوه الحجر فهذا جري على سعة الكلام والجيد: أدخل فاه الحجر كما قال: أدخلت في رأسي القلنسوة، والجيد: أدخلت رأسي في القلنسوة ٧٦

ويكثر ذلك في مقام الدهشة وشدة الخوف وشدة الفرح ونحو ذلك، وقد جاء المثل: (جل الرفد عن الهاجن) على هذا المنوال. وأصل ذلك أن ناقته هاجنا لقوم فتجت، وكانت غزيرة اللبن تملأ الرفد فلما أسنت ونبيت قل لبنها فقال أهلها للراعي: مالها لا تملأ الرفد كما كانت تفعل؟ فقال: جل الهاجن عن الرفد ٧٧“ نلاحظ القلب الذي حصل بين ما سقناه في بداية المثل وبين ما قاله ذلك الراعي الذي سأله أهل الناقة سؤالاً مزعجاً له ربما يتضمن في طياته اتهاماً له بأنه يشرب لبنها أو نحو ذلك فرد عليهم غاضباً بقلب الأماكن ووحقيقته أن الناقة أصبحت كبيرة السن ولم تعد تحلب إلا القليل من اللبن وليست كما كانت عليها عندما كانت صغيرة.

الخاتمة:

توقفنا في الصفحات السابقة مع جملة من القضايا أهمها الإشارة إلى العلاقة الوثيقة بين الإنسان واللغة، وتبين لنا أن هذه القضية لم تكن غائبة عن أذهان علمائنا القدامى بدءاً بسيبويه ومروراً ببقية العلماء حيث أدركوا أن اللغة من فعل الإنسان تتأثر بما يتأثر به، وأنها طيعة له في كافة أحواله حتى عندما



- للدراستات والنشر ط/١/ ١٤٠٠هـ ١٩٨٠م، ص ٩٢.
- ١٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين. دار صعب، بيروت ط ١٩٦٨م ج ١، ص ٥٥.
- ١٦- المصدر السابق ج ١، ص ٥٧.
- ١٧ - اللغة العربية معناها ومبناها ص ٢٢٧.
- ١٨ - الخصائص ج ١، ص ٢١٦.
- ١٩ - الخطيب، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القرزويني: التلخيص في علوم البلاغة - ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي ببيروت ط/١/ ١٩٠٤م، ص ٣٧.
- ٢٠ - اللغة العربية معناها ومبناها، ص ١٨.
- ٢١- القاعدة النحوية تحليل ونقد، ص ٢٨.
- ٢٢- عبد البديع، لطفزي: التركيب اللغوي للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجرمان ط/١/ ١٩٩٧م، ص ١٠.
- ٢٣ - صقر، محمد جمال: الأمثال العربية القديمة (دراسة نحوية) مطبعة المدني القاهرة ط/١/ ١٤٢١هـ ٢٠٠٠م، ص ٢٠٢.
- ٢٤ - مجمع الأمثال للميداني ج ١، ص ١٨٨.
- ٢٥ - البركاوي، عبد الفتاح عبد العليم: دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار المنار القاهرة ط/١/ ١٤١١هـ، ص ٦٤.
- ٢٦ - عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لو نجرمان ط/١/ ١٩٩٤، ص ٣٠٨.
- ٢٧- الميداني، أبو الفضل: مجمع الأمثال، تحقيق محيي الدين محمد عبد الحميد، منشورات دار النصر دمشق بيروت، د ت، ج ١، ص ١٧٨ برقم ٣٢٤٥.
- ٢٨- مجمع الأمثال ج ١، ص ٥٥ برقم ٢٤٠.
- ٢٩- الكتاب ج ١، ص ٤٤٨ وانظر: ج ١، ص ١٣٠.
- ٣٠ - سورة يونس الآية ٥٨.
- ٣١ - العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين:
- ١- علوان، محمد السيد: المجتمع وقضايا اللغة، دار المعرفة الجامعية - الإسكندرية ١٩٥٥م، ص ١١.
- ٢ - ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق عبد الحكيم بن محمد، المكتبة التوفيقية د ت ج ١، ص ٤٤.
- ٣- السعمران، محمود: علم اللغة (مقدمة للقارئ العربي) دار الفكر العربي. ص ٢٦٣.
- ٤ - اللغة العربية معناها ومبناها: تمام حسان ص ٣٧٢.
- ٥- السامرائي، إبراهيم: في الأمثال العربية، مطبعة حكومة الكويت، دراسات في التراث العربي، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت. د ت، ص ٨٩.
- ٦- ابن منظور، محمد بن مكرم: لسان العرب، الناشر دار صادر، بيروت، ط ١ - ١٩٥٥م، مادة (قوم).
- ٧- حاطوم، أحمد: كتاب الإعراب "محاولة جديدة لاكتناه الظاهرة" - شركة المطبوعات للتوزيع والنشر بيروت لبنان ١٩٩٢م، ص ٢١٩.
- ٨- المصدر السابق ص ٢٢٢-٢٢٣.
- ٩- الطلحي، ردة الله: دلالة السياق - مطابع جامعة أم القرى. ط ١/ ١٤٢٤هـ ص ٦٠١.
- ١٠- الجاسم، محمود حسن: القاعدة النحوية تحليل ونقد - دار الفكر دمشق ٢٠٠٧م ص ١٠٩.
- ١١- دلالة السياق، ص ٥٧٣.
- ١٢- حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها دار الثقافة الدار البيضاء ١٩٩٤م ص ٣٣٩.
- ١٣- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان: الكتاب - تحقيق محمد كاظم البكاء، دار البشير عمان الأردن، ومؤسسة الرسالة بيروت لبنان ط/١/ ١٤٢٥هـ ٢٠٠٤م ١٠ ٢٥٧/٢٥٨.
- ١٤- الموسى، نهاد: نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث، المؤسسة العربية





- ٤٨- ابن السراج، أبو بكر محمد بن سهل: الأصول في النحو. تحقيق: د. عبد الحسين الفتلي مؤسسة الرسالة ط/ ٣ / ١٩٨٨. ج ١، ص ٥٩.
- ٤٩ - مغني اللبيب ابن هشام، ص ٦٠٨.
- ٥٠ - ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله: شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك - ومعه كتاب منتخب ما قيل في شرح ابن عقيل تأليف يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت لبنان ٢٠٠١م ج ١، ص ١٦٩- ١٧٠.
- ٥١ - مجمع الأمثال ج ١، ص ١٥٢ برقم ٧٧١. الثكل: فقد الحبيب. وأرأها: عطفها. المعجم الوسيط مادة (ثكل)، ومادة (عطف).
- ٥٢ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٢٨٠ برقم ١٤٧٤.
- ٥٣ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ٥٦ برقم ٢٦٦٥. غرثان: جائع. اربكوا له: اصنعوا له الربيكة وهي أقط بتمر وسمن. المعجم الوسيط مادة (ربك)
- ٥٤ - انظر: الأمثال العربية القديمة ص ٦٢، وانظر: الحموز، عبد الفتاح أحمد: الحذف في المثل العربي ط/ ١ / جمعية عمال المطابع التعاونية. عمان، الأردن ١٤٠٥هـ = ١٩٨٤م، ص ٤٨.
- ٥٥- مجمع الأمثال ج ٢، ص ٤١٧-٤١٨ برقم ٤٦٨٤.
- ٥٦ - شرح ابن عقيل ج ١، ص ١٦٨.
- ٥٧- الأمثال العربية القديمة، ص ٢٢٥.
- ٥٨ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ٤٢١ برقم ٤٧١٢.
- ٥٩ - ابن الأنباري، أبو البركات عبد الرحمن: أسرار العربية. تحقيق فخر صالح قدادة دار الجيل. بيروت ط/ ١ / ج ١، ص ٢٢٠.
- ٦٠ - الكتاب ج ٣، ص ١٤٣.
- ٦١ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ٣٧٠ / برقم ٤٣٩٩. بطن: أي: حُرْ باطناً تصادف المفضل. أي: لا تقطعه إلا من باطنه.
- ٦٢ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٣٤٠-٣٤١ برقم ١٨١٩.
- التيبان في إعراب القرآن دار الفكر للطباعة والنشر ط/ ١ / ١٤١٨ هـ ١٩٩٧م، ج ٢، ص ١٤.
- ٣٢ - الإسار: هو ما يقيد به الأسير.
- ٣٣ - الفصد: شق عروق الناقة لاستخراج دمها وشربه.
- ٣٤ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ٢٠١-٢٠٢ برقم ١٦٠٢.
- ٣٥ - الكتاب ج ١، ص ١٣٦.
- ٣٦ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ١٣٧ برقم ٣٠١٦. الصعود: الناقة.
- ٣٧ - ابن هشام، جمال الدين عبد الله: مغني اللبيب عن كتب الأعراب منشورات جامعة حلب تصوير ص ٣٠١.
- ٣٨ - الأمثال العربية القديمة: محمد جمال صقر، ص ٣١٢.
- ٣٩ الكتاب ج ١، ص ٣١.
- ٤٠- ابن جني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هندواي دار القلم، دمشق ط/ ١ / ١٩٨٥ ص ٢٨٨.
- ٤١ - مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط: دار الأمواج للطباعة والنشر، بيروت لبنان ط/ ٢ / ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م. جمع ضأن. المدرعة: الجبة. أقصده: طعنه فلم يخطئ مقاتله. مادة قصد.
- ٤٢ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٢٠١-٢٠٢ برقم ١٦٠٢.
- ٤٣ - الخصائص ج ٢، ص ٢٩٨.
- ٤٤ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٢١٢ برقم ١١٣٨. الكبش هنا: ما يغرف به الطعام من القدر، والجفر: البئر الواسعة التي لم تبني بالحجارة. القشوة: قفلة تضع فيها المرأة طيبها وحاجتها. المعجم الوسيط مادة (قشو).
- ٤٥ - قال الميداني: وتقدير المثل حق لفرس أن يتحف بعطر وأنس فتثقل للزادواج
- ٤٦ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ١٨٤ برقم ٢٣٧٩.
- ٤٧ - الكتاب ج ١، ص ٢٧٣.

- ٦٣ - الأمثال العربية القديمة، ص ٢٨٧. ٧١ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٤١٣ برقم ٤٦٥٠.
- ٦٤ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٢٧٩ برقم ١٤٦٩. ٧٢ - الأمثال العربية القديمة، ص ٢٣٧. حمل: هجم.
- ٦٥ - شرح ابن عقيل ج ٢، ص ٥٢٠. ٧٣ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٩٢ برقم ٤٤٠.
- ٦٦ - مجمع الأمثال ج ٢، ص ٣٣٩ برقم ٠٤٢١٨. ٧٤ - الكتاب ج ٤، ص ١١٦.
- ٦٧ - الهيجمانه بنت العنبر بن تميم كانت تعشق عبشمس بن سعد وكان يلقب بمقروع. ٧٥ - القاعدة النحوية تحليل ونقد، ص ٧٦.
- ٦٨ - أطراه: أحسن الثناء عليه، ومدحه والمشور: من يعرض الشيء ليبيدي ما فيه من محاسن. ٧٦ - الكتاب ج ١، ص ٢٤٩.
- ٦٩ - مجمع الأمثال ج ١، ص ٢٦٤ برقم ١٣٩١. ٧٧ - مجمع الأمثال ج ١، ص ١٦٤ برقم ٨٦١.
- ٧٠ - ينفدى: تقول له أمه: جُعِلَتْ فداك. الرُّفْد: القدح، والهاجن البكرة (الناقة) تنتج قبل أن يطلع أسنانها.

قراءات

الحرية هاجس سعيد الصقلاوي

د. صبري مسلم

ما بعد الحداثة في الرواية العربية

د. مصطفى عطية جمعة

” في دمي تشتعلين “..

الحرية هاجس سعيد الصقلاوي (*)

بقلم: د. صبري مسلم
(الولايات المتحدة الأمريكية)

في القصيدة المعاصرة يتجنب الشاعر في كثير من الأحيان المباشرة والوضوح الزائدين إذ إنهما لا يتطلبان جهداً حقيقياً من القارئ ومشاركة واعية في إعادة تشكيل النص . لذلك يتجه الشاعر صوب أجواء طريفة وغرائبية ، ويحاول أن يداعب غريزة حب الاستطلاع في القارئ من أجل ضمان تشويقه وامتداد رغبته في الاطلاع على النص كله واستيعابه فإذا فعل ذلك فقد كسب الشاعر قارئاً حقيقياً يتابع تجربة الشاعر وتحولاتها ، ولذلك فإن الشاعر العماني سعيد الصقلاوي يعي انتقاء عنوانه ” في دمي تشتعلين “ التي تثير تساؤلات القارئ ، ترى من هي التي تشعل دم الشاعر وتمكث فيه مشكّلة بعداً انزياحياً يجسّم هذا التوق لهذه الحبيبة المثل التي لم يفصح الشاعر عن هويتها إلا في خاتمة قصيدته ؟ بدأ الشاعر بمناداتها والتحبّب إليها في مستهل قصيدته:

يا أنت يا دفق الصبا حوريّتي منقوشة على جدار مقلتي
فنحسّ وعبر النغمة الراقصة لبحر الرجز وصوت قافية التاء الجهيرة طبيعة الصلة التي يرتبط بها الشاعر مع هذه الحبيبة الحميمة الماثلة أمام عيان الشاعر ، ودليلنا على ذلك مخاطبته إياها (يا أنت) و (يا دفق الصّبا) . وهو يكرّر مناداتها عبر القصيدة خمس مرّات إفصاحاً عن ارتباطها بأحلى مراحل العمر (الصبا) وإقترانها بالماء بقرينة (الدفق) وامتداد علاقته بها إلى مالا نهاية وهو المعنى المستقى من (حوريّتي)، وهو لفظ يحيل إلى أقصى الجمال والقداسة أيضاً ، ولا نفاجاً بعد ذلك حين تكون هذه الحبيبة نصب عينيه بحيث يتعدّر عليه نسيانها ، وكيف يمكنه أن ينساها وهي مثل النقش على نسيج مقلة العين الرقيقة إفصاحاً عن هذا التلاحم بين الشاعر ومن يعشق مما يحفز القارئ أن يقرأ مزيداً من أبيات القصيدة على أمل أن تكشف له عن طبيعة هذا الحبيبة الأثيرة فيقرأ:

مرسومة من عبق التاريخ حلـ حماً مشرقاً على خطوط جبهتي
فيتسلل إحساس لا يخطئ إلى ذهن القارئ بأن هذه الحبيبة ليست امرأة مستتداً إلى عبق التاريخ الذي ينتشر في أرجاء اللوحة الشعرية موحياً بأن هذه الحبيبة قد تكون



فكرة مجردة وربما تكون الحياة أو الوطن
أو العدالة أو الحقيقة... والشاعر يؤكد
تلاحمها معها عبر توغلها إلى ملامح وجهه
و (خطوط جبهته). ويمضي الشاعر في
توكيد صلته بها فيقول:

مكتوبة على حباب الماء في

أفلاج قريتي وفي ابتسامتي

وهنا يتكرر اقتترانها بالرمز الأساس في
هذه الحياة (الماء) مرة أخرى إشارة إلى
اندغامها بنبض الحياة وشريانها ، وهو
يعزز ألفته لها حين يقرنها بقريته التي
شهدت براءته ونماءه . ويوسع دائرة
انتمائه إليها حين يورد :

معزوفة في نغمة الشوبان عشـ

قأ سرمدياً كابتهال نجمة

وكأنه يريد أن يقول أن هذه الحبيبة
تملك عليه كل حواسه فهي تتناهى إلى
عالمه من عقب التاريخ ، وهي تتوغل إلى
كيانه كله عبر نغمة الفن الشعبي العريق ،
وإذا شاء أن يقرن هذه النغمة بشيء فإن
سمو النجوم وألقها المشع هو ما يصلح أن
يكون قسيماً تشبيهاً لها .

ويتلذذ الشاعر بأن يخاطبها مكرراً لفظ
(أنت) تسع مرات في غضون القصيدة:

أنت الصباح عاشق الضيا

ء والمنى وأنت رحلة الحضارة

وفي هذه المرة ترتبط المعشوقة بزمان
الشاعر وبصباحه تحديداً إفصاحاً
عن زمن البدء والميلاد. ويتعزز اعتقاد
الشاعر بأن من يجبها إنما هي فكرة
أثيرة إلى ذاته حين يقول:

أنت انتفاضة الضمير الحر في

سمع الوجود واعتداد عزة

تألتقين كوكباً في أفق الـ

حرف وتبرقين في الدجنة

وتبزغن في فضاء اللون شمـ

سأ تبخرين في خطوط طفلة

فتتسع معرفة القارئ بهذه التي يحبها
الشاعر، فهي إذن سجية إنسانية تملك
على الشاعر حواسه وعالمه الأثير،
ولعلها فكرة ذهنية حين ترد في عمق
الضمير الإنساني الحي، وتتناهى إلى
سمع الوجود وهي تألق كوكباً وتبرق
في الدجنة فتبددها، وتبزغ في فضاء
اللون شمساً فتبرق الصورة البصرية
اللونية الباهرة. وحين يشهدها الشاعر
في خطوط طفلة بريئة فإنه يلح كونه
فطرة إنسانية وخلقاً ربانياً سامياً .

ويمضي الشاعر في العزف على وتر
البراءة والطفولة الغضة إذ يرد:

في نشوة الصغار يلعبون يكـ

تبون يرسمون رقص موجة

ينمنمون حلمهم على صحا

ئف الغد المسكون بالبراءة

وما ذلك إلا لأن الشاعر أراد أن يكشف
عن بعد آخر لهذه المعشوقة الساحرة
التي لم يستأثر بها الصقلاوي بل ألمح
إلى أنها رديفة الفطرة الخيرة المتجسدة
بتوق البراعم الغضة الواعدة إلى معانقة
أحلامهم واستشراف مستقبلهم .

ويعود الشاعر من حيث بدأ حين يخاطب
هذه المعشوقة قائلاً:

أنت البحار في هديرها وفي الصـ

فاء والنقاء والطهارة

وأنت دورة الفصول ... في

نمائها وفي العطاء والنضارة





أنت النسيم سارحاً بالحب يط

بع الرجا على شفاه زهرة

أنت الطموح يفتح الحصون والـ

قلاع في المدائن العسية

أنت الثبات يسحق الرعود والـ

رياح رغم عصفها بقوة

أنت الشرود للأمان والرحيـ

ل للزمان مائجاً بالخضرة

فتتماهى المعشوقة مع الحياة حين تترادف

مع كل مباهجها، أهى الحياة إذن؟ لا

سيما أنها تتوحد مع البحار الضاجة

بالحياة وفي سياق تشكيل تشبيهي من

نمط التشبيه البليغ ينتظم هذه اللوحة

وعلى هيئة شموع تشبيهية تضيء أرجاء

النص الذي تندغم من خلاله الحبيبة

بالبحار وتقترن بسجايا العطاء والنقاء،

وهي صلب الزمان و (دورة الفصول)

ونسغ الحياة وشهيقها وجمال عطائها،

وهي المستقبل والطموح والتحدى وقد

رمز له الشاعر بالثبات الصلد أمام

ضجيج الرعود فضلاً عن أنها الملاذ

والأمان والخلاص عبر رحيل وادع صوب

عالم يضح بالخضرة مما يرهص بأجواء

ساحرة مستقاة من نبض الطبيعة الحي

إذ يرد:

غناك طائر السلام في بكو

ره محللقاً وعند أوبة

ولا عباً بين الغصون هازجاً

بين العيون عابثاً برملة

ورتل الخريـر ذكرك المقد

س السنا تبتلاً في خشعة

في الغاب، في الوديان في السفوح عند

د منحنى المروج ، تحت كرمـة

ويزيد تلهف القارئ على معرفة هذه

الحبيبة التي تشيع في عالم الشاعر

الأصوات والأصداء والأشضاء والطعوم

والدفء المحبب، وتهب الألوان الناصعة

لطائر السلام وللغصون الخضـر وللرملة

الصفراء والسنا الباهر ومنحنى المروج

الخصبة المترامية ونسيج الكرمـة المثمرة

وارفة الظل ، وتضوع الطيوب عبر هذه

الأجواء ومن عقب أخاذ يختلط بجيلة

الشاعر وفطرته وخلقه ، ونكاد نحـدس

ما يريد الشاعر أن يفصح عنه وأن يصيح

بأعلى صوته معلناً عنه على الملأ جميعاً

قبيل بيته الأخير الذي يعزز توحده بها،

هي قرينة حياة الشاعر وقسيمة وجوده

الإنساني، إنه مولع بمخاطبتها، وله

بحضورها العذب يتلذذ بأن يخاطبها

ويتغزل بها ويتقرب إليها وأن يجهر في

آخر بيت في القصيدة باسمها الأثير

المنقوش في أعـمق أعـمق الشاعر سعيد

الصقلاوي إنها ... إنها ... إنها الحرية.

لبيك يا حبيبة الحياة يا

ربيبة الخلود يا حريتي

حبيبتي

* وردت قصيدة "في دمي تشتعلين" في مجموعة "أجنحة النهار" الصادرة عن مطابع النهضة بسلطنة عمان ١٩٩٩ ، من ص ٧٣ إلى ص ٧٧ . وكان الشاعر سعيد الصقلاوي قد اصدر ترنيمة الأمل عام ١٩٧٥ وأنت لي قدر عام ١٩٨٥ وصحوة القمر التي تتضمن مختارات من شعره مترجمة إلى اللغة الانكليزية ١٩٩٦ ، وأصدر مجموعته الشعرية "نشيد الماء" عام ٢٠٠٣ م ، وله بعض القصائد المغناة .

ما بعد الحداثة في الرواية العربية؛

قراءة في رواية "الصمت والصخب"^(١) للروائي نهاد سيريس؛

بقلم: د. مصطفى عطية جمعة
(الكويت)

■ الجسد آلية للتعبير والاستلاب والرفض

تشكل رواية الصمت والصخب للروائي السوري نهاد سيريس^(٢) نموذجاً مختلفاً في الكتابة الروائية، وربما يكون موضوعها مطروقا؛ إنه الصورة النمطية للزعيم المستبد، إلا أن المعالجة وما بين ثنايا الأحداث تشي برؤية جديدة؛ أساسها: عندما يصبح الوطن رهنا لمشية شخص هو الزعيم، وتصبح الجماهير رهينة لرغباته، وتمحى الأصوات، وتنزوي النظريات، فلا أحزاب، ولا جماعات سياسية أو معارضة. ويصبح أفراد الشعب مجرد أجساد، تحيا بأي شكل، في حالة من التبذل والاستسلام والإفناء. وهذا ما نصطدم به طيلة أسطر الرواية، وتلك هي الرؤية التي يلح عليها السارد، عبر بناء فني، متدفق السرد، مشوق في الحكى، بخطاب مباشر من البطل /الكاتب/السارد، إلى المتلقي /المواطن/ الجمهور، عبر توظيف معطيات الجسد في فنيات الحكى.

جاء الخطاب الروائي بضمير المتكلم في مكاشفة من السارد، لنتعرف أن البطل كاتب قصصي، وأديب، ولديه الكثير من الأنشطة الأدبية، في الإذاعة والصحف،

(١) نهاد سيريس، الصمت والصخب، دار الآداب، بيروت، ط ١، ٢٠٠٤م.

(٢) من مواليد حلب، عام ١٩٥٠، صدرت له الأعمال الروائية الآتية: السرطان، الكوميديا الفلاحية، رياح الشمال، حالة شغف.

باستمتاع، خاصة أنها من أسرة ثرية، فهي لا تعباً بالسياسة ولا برجالها، رغم أن زوجها -والد فتحي- كان محامياً ليبراليا معارضا، وقد أورث هذه الخصال لنجله. ولكن احتفظت الزوجة /الأم بطباعها، ومن ثم أورشتها إلى ابنتها الوحيدة سميرة التي تزوجت أحد رجال الأعمال، وعاشت معه بنفس طباع أمها. تقضي الأم يومها في التجميل ووضع المساحيق، حتى إذا أمسى عليها الليل فإنها تزيله وتأوي إلى فراشها، وتحرص على ارتداء أجمل الثياب، وأفخمها، لذا تبدو أصغر من سنّها كثيرا. يفاجأ فتحي أن أمه ستتزوج من أحد رجال النظام، وهو السيد هائل، الذي كان مجرد موظف بسيط وعضو في المجلس البلدي، ولكن القدر أسعده في أثناء زيارة الزعيم إلى البلدة، تعثر الزعيم وكاد أن يسقط أرضا، لولا أن أنقذه "هائل" الذي كان يقف وراءه ببراعة، لم ينسها الزعيم، الذي رأى الشريط مرات ومرات، وأيقن أهمية "هائل" له، فتم نقله إلى العاصمة ليشغل منصبا أمنيا كبيرا. ومن ثم يتقدم

البطل كاتب قصي وأديب، ولديه الكثير من الأنشطة الأدبية، في الإذاعة والصحف، ولكن اعتاد ألا يشير إلى الزعيم، في برنامجه، وتمسك برأيه بكونه برنامجا أدبيا مفتوحا.

ولكن اعتاد ألا يشير إلى الزعيم، رئيس الدولة، في برنامجه، وتمسك برأيه بكونه برنامجا أدبيا مفتوحا، رافضا أن يكون مدجنا، لو بالإشارة إلى الزعيم، وحينها يطلبون منه أن يقدم استقالته، التي تقبل على الفور، وتكون إشارة لإبعاده من الصحف ودور النشر وكل ما يمت بصلة إليه، رغم أنه قد حقق شهرة لا بأس بها. تدور الأحداث الرواية حول يوم خروج الجماهير إلى المسيرة احتفالا بالزعيم، حيث يستيقظ البطل "فتحي شين" على ضجيج في الشوارع، في يوم قاتل، فيخرج ويوقفه أحد رجال الحزب الحاكم ويستفسر منه: لماذا لم يكن في المسيرة؟ فيخبره أنه يسكن في هذا الشارع، وهو ليس عضوا في الحزب ولا أية نقابة، فيأخذ الحزبي بطاقته، ويطلب منه أن يذهب إلى فرع الأمن في البلدة ليأخذها. يفضل "فتحي" أن يذهب إلى أمه في منزلها، وهي أرملة جميلة في منتصف العقد السادس من عمرها، يقدم السارد عنها صورة هزلية فهي تميل للضحك كثيرا، وتعيش حياتها



ليس الجسد - في العمل الفني - مجرد مادة، تشغل حيزاً من الفراغ المكاني، وتقيم علاقات بمن حولها، وتحتوي الفكر والشعور، وتعبر عن خلجات النفس وقراراتها من خلال سلوكياتها، ف"الجسد الذي يقدم في الروايات ليس جسداً واقعياً، بل هو تمثيل رمزي للجسد عبر اللغة.

ابنها، ثم يتركها ويغادر، بينما الأم متشبثة في شبق، متعلقة في ثيابه.

الجسد أسلوب وبناء وسخرية:

ليس الجسد - في العمل الفني - مجرد مادة، تشغل حيزاً من الفراغ المكاني، وتقيم علاقات بمن حولها، وتحتوي الفكر والشعور، وتعبر عن خلجات النفس وقراراتها من خلال سلوكياتها، ف"الجسد الذي يقدم في الروايات ليس جسداً واقعياً، بل هو تمثيل رمزي للجسد عبر اللغة...، فالكاتب يستطيع أن يختار تصوراً خاصاً للجسد، كأنه يجعله وسيلة للتعبير عن العلاقة الملتبسة بالوطن، ومن ثم يستند إلى مجموعة من الأفكار الإيديولوجية وهذا ما يحدو الكاتب إلى اختيار لغة بعينها تناسب هذا

للزواج من أم فتحي، التي توافق على الفور وتطلب من الابن مباركة الزواج فهي صغيرة السن كما ترى، وهو سيستفيد من منصب "هائل". على الجانب الآخر، نشاهد علاقة "فتحي" بـ"سيدة تدعى "لمى"، وقد كانت زوجة لأحد رجال الأعمال، إلا أنه خاناها؛ بزواجه سرا من سكرتيرته التي تمت بقرابة قوية لأحد رجالات السلطة، فقررت أن تبتعد عنه، وتتعرف على "فتحي" ويدخلان في علاقة عشق مشتعلة، تكون شقتها ميداناً له في غالب الأحوال. حين يصل "فتحي" إلى فرع الأمن يفاجأ بتعقيدات كثيرة، ويشاهد كيف تقدمت تقنيات المخابرات وصارت تستخدم الحاسوب وشبكة المعلومات وخبراء الدعاية والإعلام، حتى ينتهي به الحال إلى مقابلة السيد هائل، الذي يعرض عليه الزواج من أمه، ويكشف عن نواياه في كون هذا الزواج ما هو إلا معبراً لتدجين الكاتب نفسه، وأن يتم استغلاله كيقوق للنظام، مستغلين مكانته الأدبية والفكرية بين الناس والمثقفين، ويهدده السيد "هائل" بأنه سيأخذ أمه بشكل شرعي أو غير شرعي وعليه أن يوافق في جميع الأحوال، وأن يقبل عرضه؛ ومباركة النظام، والسير في ركابه والزواج من أمه. يعود فتحي إلى عشيقته "لمى" ويخبرها بكل شيء، منتظراً رأيها، ولكنها تلزم الصمت. ينام عندها، ويأتيه حلم، يشاهد فيه هائل يتزوج أمه، وينالها أمام عيني

(٢) د. سعيد الوكيل، الجسد في الرواية العربية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، العدد ١٤٤، ط ١، ٢٠٠٤م، ص ٧.



يشار إليه ضمن استراتيجيات التفكير في القراءة النصية التي يمكن الاستفادة منها، في السعي إلى كشف التناقضات في النص، بدلالاتها الإيجابية، من أجل المزيد من تشريح النص، والكشف عن أبعاده الدلالية.

فعند دراسة هذه التناقضات تتكشف فضاءات دلالية عديدة، تحتاج إلى آليات تكتشفها، وهذا مفهوم خاص - في استراتيجية التفكير - مستقى من ”مدرسة التفسير فيما يسمى: قواعد إنتاج النص ؛ التي تضع أيدينا على الآليات التي تنتج موضوعاته ومفاهيمه وترسم له حدوده الدلالية والتي تقودنا معرفتها إلى إعادة توزيع مفرداته وعناصره واستغلال فراغاته أو استثمارها ؛ لا على شكل ارتدادات إلى قصديات مصدرية تفترض تنظيماً شعورياً سابقاً على النص، ولا على شكل غايات محكمات يؤدي إليها النص بطريقة حتمية كما تنتج العلة معلولاتها وإنما في صورة إعادة كتابة أو استنساخ تفسح المجال لبروز الثغرات والتناقضات والتساؤلات، وتعمل جاهدة على فتح النص والإبقاء على انفراجته بشكل دائم” (٥).

ومن هنا فإننا نجد في الرواية - موضع دراستنا - تجليات عدة للجسد، تتناقض في ظاهرها، وتكمل الرؤية في باطنها تتبدى في صور مختلفة:

أمام السيل البشري الذي يسير
في المظاهرات المؤيدة، غابت
أصوات المعارضة، فلا نكاد
نرى صوتاً معارضاً - إلا آراء
فتحي شين- بينما كل الأحزاب
والأصوات توحدت خلف
الزعيم.

الاختيار“ (٣).

إن الجسد في الحياة اليومية دال ومدلول في آن، حيث يعبر به عن ذاتنا: صورة وصوتا وهيئة وفكراً، بشكل مباشر، أما في العمل الأدبي فهو علامة وتعبير ووسيلة وتقنية، أي أنه علامة ومتخيل وجمال (٤). فقراءة الجسد في العمل الأدبي هي قراءة في سياقها الفني، دون إسقاطات خارجية، وإنما تتبع دلالة الجسد: فعلاً، حركة، أعضاء، حواس.

إن أول ما يستوقف الانتباه في هذه الرواية هو إلحاح السارد على الجسد، وصفا لحركاته وسكناته، ومن ثم يتحول إلى تقنية وآلية فنية، تعبر عن الرؤية الكلية للعمل، فيكون الجسد وسيلة تعبير، وآلية للرفض، وأيضاً صورة للعجز، أي أنه يجمع متناقضات في آن، وهذا ما

(٤) انظر: المرجع السابق، ص ٥١.

(٥) محمد علي الكردي، مفهوم الكتابة عند جاك دريدا: الكتابة والتفكير، دراسة منشورة في مجلة فصول، العدد ٦٨، ٢٠٠٦، ص ٢٦٠، ٢٦١.

جاء الزمان السردى في يوم واحد تقريبا: منك الصباح وإلى الليل، رغم أنه يمتد في أعماق زمنية أخرى، عبر تقنية الاسترجاع والتداعي، بدءا من تاريخ تولي الزعيم أو استيلائه على السلطة منك عشرين عاما، مروراً بزواج الأم من الأب "شين"، والأخت من زوجها، وعلاقة فتحي بلمي، في حين جاء ختام الرواية زمنيا، متداخلا مع الحلم

الزعيم بصورهم المتلفة في أجهزة مثبتة في أركان القصر (٨).

و حين يكون هدف الشعب هو إرضاء الزعيم، وتكون أي علامة أو إشارة أو كلمة من الزعيم غاية يحلمون بها. في موقف السيد "هائل" مع الزعيم حينما أنقذه من السقوط أرضا، وقد أعاد الزعيم مشاهدة هذه اللقطة عشرات المرات، مستمتعا بمشهد الفداء والإفناء الذي مارسه هائل معه... "كان أكثر ما لفت انتباهه وجعله يدمن على مشاهدة صور تعثره وإنقاذه، هي حركة الشخص الذي كان يقف مسترخيا خلف الزعيم، وفجأة

(١) الجسد المدجن

وهو الجسد الذي ينتظر أي إشارة كي يتبع المشير إليه، دون تفكير أو وعي فلذته القصوى هي اتباع أوامر الزعيم. وقد جاء الجسد معبرا عن حالة الشعب الذي بات مجرد كتل متلاحمة في المسيرة، بغض النظر عن طبيعة مشاعرهم نحو رأس النظام في الوطن. وهذا يتم بشكل دائم، خاصة في ذكرى توليه السلطة، وكانت هنا الذكرى العشرين، "فيجب أن تبدأ المسيرات قبل يوم الذكرى بأسبوع، وأن تنتهي بعده بأسبوع. على كل مدينة أن تخرج في يوم معين ليتسنى للتلفزيون تصوير المسيرة وعرضها" (٦).

وعندما نزل البطل "فتحي" من البناية التي يقطن فيها إلى الشارع، فوجئ بالجماهير المجبورة على السير بإرهاب عناصر الأمن؛ "اضطرت للتقدم، وحين أصبحت قريبا منهم، اندفع سيل بشري كان أصحابه قد فقدوا توازنهم بسبب الضغط الهائل من الجمهور في الخارج وسقط البعض على الأرض... ولم يمض سوى بضع ثوان حتى اندفع رجالان من المنظمين الذي يرتدون الثياب ذات اللون الخاكي، ويضعون على سواعدهم إشارات حمراء وراحوا يدفعون الناس إلى خارج البناية" (٧).

فلا قيمة للجسد، ولا للمشاعر، لقد استحال الناس إلى سيل هدفه أن ينعم

(٦) الرواية، ص ٢١

(٧) الرواية، ص ١٢.

(٨) انظر: ص ٢١، ص ٥٦.

الذي شغل منصبا أمنيا في العاصمة،
في أحد الفروع المسؤولة عن أمن الزعيم
الخاص (١١).

بات - أيضا - من الحقائق أن كل فرد
في الدولة متوحد في شخص الزعيم،
يتربص كل حركة وسكنة، متلهفاً على
مشاهدتها في التلفزيون؛ "عاد البث
التلفزيوني، ليرى المشاهدون، وهم
في الحقيقة كل فرد في هذا الوطن،
الجماهير وهي تحيي الزعيم، وتهتف له،
ويسقط ضعاف القلوب مغشيا عليهم،
بسبب الحر والغبار والجهد المبذول في
الصراخ بالهتافات" (١٢).

إنه الجسد المدجن، المقهور، الذي لا
يعرف أملا إلا رؤية الزعيم، وبات الزعيم
أمامه جسدا مثاليا، كل ما فيه ناطق
بالحكمة. إننا هنا أمام عالم من التعبيرات
الجسدية التي صار من خلالها الوطن:
جسد الزعيم، وأجساد الجماهير، وهذه
صورة من قتل العقول، فقد بات الإدراك
مقصورا في المستوى الأول وهو المستوى
البصري؛ فقد "رأى المشاهدون الزعيم
وهو يحيي الجماهير بيده اليمنى، محاطا
بعدد كبير من المسؤولين الكبار والصغار،
وبعدد أكبر من الحراس الخاصين
الموزعين في كل الأنحاء" (١٣). فالآلاف
المؤلفة التي تصاحب الزعيم ومتى وأينما

في الرواية تعمك السارد أن
يكسر الإيهام الذي يعني
تعمد صدمة المتلقي بأن ما
يتلقاه ليس عالما افتراضيا
مكتمل الحوادث، أي هو عالم
فني في مقابل عالم الواقع.

بدأ الزعيم بالسقوط إلى الأسفل، عندئذ
مدَّ الشخص (هائل) يديه إلى تحت إبطي
الزعيم، وراح ينزل معه.... وعندما وصل
الجسدان إلى مستوى معين توقف جسد
الشخص (هائل) عن الهبوط، ثم التحم
الجسدان وبدأ بالصعود لقوة الشخص
نفسه" (٩).

ليس هذا مستغربا من شخص مثل
هائل، عضو المجلس البلدي، الذي حلم
أن يكون خلف الزعيم عندما جاء إلى
بلدته، واستطاع بسرعة تصرفه أن ينال
ثقة الزعيم، فراح الزعيم يكرر اللقطة
مستمتعا بهذا التوحد الجسدي بينه وبين
أحد أفراد الشعب... "إن ظهره ما زال
يشعر بدفع الشخص الذي التصق به،
ولذلك فهو يحب أن يقابله ويكافئه" (١٠)
وكانت هذه اللقطة بداية السعادة لهائل

(٩) ص ٥٧.

(١٠) ص ٥٧.

(١١) ص ٥٩.

(١٢) ص ٥١.

(١٣) ص ٥٢.



ذهب أمر معتاد، فهم إما مسؤولون أو حرس، وتتسع الدائرة لتشمل الجماهير التي تزحف لنيل شرف تحية الزعيم، وتتسع أكثر لتشمل أسرهم ومن يعولهم، ومختلف الولاءات العرقية والقبلية ؛ ليكون الوطن كله مستفيدا من الزعيم.

(٢) الرافض

أمام السيل البشري الذي يسير في المظاهرات المؤيدة، غابت أصوات المعارضة، فلا نكاد نرى صوتا معارضا - إلا آراء فتحي شين- بينما كل الأحزاب والأصوات توحدت خلف الزعيم، لقد استطاع أن يذيب الفكر والهوية ليصبح الجميع جزءا منه، تابعين له. وبقي في المقابل "فتحي شين" يمثل تحديا - هكذا يرى المؤلف الضمني -، لذا كانت المحاولات كلها في احتواء هذا الأديب، وصارت هدفا للنظام والحزب والحكومة والإعلام وللسيد هائل. وقد جاء الرفض بأشكال جسدية عدة، معبرة عن الرؤى الفكرية التي ييئها في الثنايا بقصدية واضحة، فحين يسأله أحد عناصر الأمن: "لماذا لست في المسيرة ؟ (يرد) أنا لست موظفا، ولست منتسبا إلى أية نقابة، إنني الكاتب فتحي شين" (١٤) فمجرد وجوده في المظاهرة - جسديا - يعني أنه ضمن أنبايع النظام، ويعني أيضا أن الشعب مجرد أرقام وأجساد تتكتل في مسيرات. وجاء الرد من البطل

مؤكدًا على اسمه، بوصفه شخصية معروفة أدبيا. لقد جاء الموقف معبرا عن إحدى علامات الأزمة: شخص يواجه نظاما، كاتب ضد جوقه ومطبلين وشرطة ومسيرات...، فغابت الأفكار والحركات السياسية، وأضحت المعارضة شخصية، فردية، تتوقف على تحركات "فتحي".

يبدو الجسد رافضا للقهر، في العلاقة العاطفية الجسدية بين فتحي ولى، التي يبدو الزعيم في خلفياتها، في مختلف الأحوال. فعندما وقف الزعيم مرة يخطب في الجماهير...، وكان فتحي ولى يتابعه في التلفاز "وقد تأكد من استعداد الجماهير للاستماع إليه، ففتح فمه ليتكلم ولكن... ! كأنه نسي ما أراد قوله، فأبقى فمه مفتوحا، عندئذ، تملكته (لى) نوبة ضحك قوية (فعل جسدي معارض)، فأخرجتني من حالتي، فعدت لأتصل بالواقع، لأسألها ما الذي خطر في بالها لتغرق هكذا في الضحك" (١٥).

كاريكاتورية كانت صورة الزعيم التي رصدها الكاتب، فم مفتوح دون نطق، والأبصار معلقة به، إنه السخرية من الجسد / الوجه، في تعبير عن الخواء السلطوي، وقد تحدث الزعيم بعد هنيهة، ولكن هذه اللقطة تم رصدها من قبل السارد، في حين أنها مرت على الشعب دون تعليق، بينما غرقت "لى" في الضحك،

(١٤) ص ١٣

(١٥) ص ٩٤





العملية أكثر من اللازم بسبب خطاب الزعيم، الذي كان يخترق الأبواب والجدران ليصل إلينا بشكل واضح ومفهوم، كنت أشرد عند سماعي له يقول كلمة معينة أو جملة ما...، وأكثر الأمور التي تجعلني أشرد هي أخطاء الزعيم النحوية...، هذه الأخطاء تجعلني أشرد، بينما كنت أنا ولى نتحاب، وبينما كنت أصحح في ذهني أخطاء الزعيم النحوية، وأنا منفصل عما تقوم به، كانت لى في سعي حثيث من أجل أن تصل“(١٧).

إنه مشهد هزلي، يكمل اللقطات الساخرة التي سبقته، ففي قمة التلذذ، تكون المتابعة لأخطاء الزعيم، ويسخر منها فتحي بطريقته، إنه يكررها في نفسه، ويحاول أن يصححها، هل هذا وجه لإصلاح ما لا يمكن إصلاحه من نظام فاسد؟ أما لى فهي في لهات، رغبة لا تصل لنهايتها، إنها معارضة مختلفة، معارضة بالغيوبة الجسدية. هذا مشهد يحمل التضاد النفسي: رغبة منها، وانصراف منه. وهو تضاد يناسب حالة فقدان الوعي لدى الناس، حيث يهرب بعضهم إلى اللذائذ فيما لا يتذوق الآخرون اللذة، وهم في ذلك بين طرفي النقيض.

(٣) الوسيلة والهدف

ويتجلى في إصرار السلطة في الاستحواذ على الكاتب فتحي، وهو استحواذ كلي، لا يكتفي بإسكاته، وإنما أن يكون كله ملكا للسلطة، وما دام فتحي لا تتفع معه التهديدات ولا الاعتقالات ولا

ولم تجب عن تساؤل“فتحي“ حول سبب ضحكها، ويبدو أنها واصلت الضحك، فبمّ تجيب؟ هل غاب الذكاء عن فتحي فلم يلتقط سبب الضحك. وفي نفس هذا المشهد، يسرد البطل:

”أطفأنا جهاز التلفزيون، وتمددنا على الكنب، إلا أن صوت الزعيم ظل يأتينا من الخارج، ومن الجهتين، من جهة درج البناية، ومن الشارع، وكان درج البناية يضخم الصوت، بشكل مزعج، وكأننا لم نطفئ التلفزيون“(١٦).

صار صوت الزعيم يطاردهم، يذكرهما بجبروته، فإذا كانا قد أغلقنا جهاز التلفاز، فإن الجيران فتحوا جهازهم المذياع والتلفاز في آن، ورفعوا صوتيهما، دلالة على الانصياع التام: صورة، وصوتا، وضجيجا، إنه القهر السمعي والبصري، الذي تضخم وتعملق، وساهم بهو الدرج (مدار السلم) في إظهار صدى الصوت، في تجاوب مع ما يأتي من الشارع، والصوت أحد انعكاسات الجسد.

يمضي فتحي ولى في رفضهما، وإن اختلفت دوافعهما، ففتحي حانق على السلطة المطلقة، وتأليه الزعيم، وتكميم الأفواه، وتدجين الشعب، أما لى فهي مغتاضة لأن زوجها تزوج فتاة، أحد أقربائها من كبار رجالات النظام، فهي تمارس تمردهما عندما انفصلت عن زوجها، وأقامت علاقة مع أحد معارضي النظام. ونجد أن العلاقة وصلت إلى تفاعل جسدي /معارضة...“ طالت

(١٦) ص ٩٥

(١٧) ص ٩١





المنع، فليكن التهديد بالأم، وأيضا يكون الحرص على الأم يشمل الاستحواذ عليها جسديا: بطريقة شرعية أو غير شرعية، وفي كلتا الحالتين، فإن الكاتب وأمه هما وسيلتان وإن اختلفتا في التوظيف، فالأم معبر للسيطرة على الكاتب، في ضغط نفسي على موروث إنساني وعربي وفطري يتمثل في الشرف الذي يهدد سبب الوجود وهو الأم، أما الكاتب فهو غاية للسلطة كي يصبح متوحدا معها قلبا وقالبا وفكرا وممارسة، أي إدخاله الحظيرة النظامية.

وقد عبر السيد هائل عن ذلك بقوله:

”اسمع أستاذ فتحي، سوف أكون صريحا معك، وعليك أن تدرس الأمر الليلة في البيت، بشكل دقيق، الزعيم يريدك، إنه لا يحبك أن تغرد خارج السرب، ولا أن تكون صامتا. إنه يحتاجك... لقد توفي قبل شهر، كما تعلم، الدكتور“ق“، وقد فرغ مكانه، ولا يوجد أحد يمكنه ملء المكان سواك، سوف نتزوج أنا وأمك يوم الأربعاء، والزعيم نفسه يكون شاهدا على عقد القران، سوف تقابله في حفل الزواج وسوف يتحدث معك، ويطلب منك أن تذهب لمقابلته في القصر وهناك سوف يعينك في منصب الدكتور“ق“ (١٨).

يرسم حوار السيد هائل سيناريو المستقبل، مستقبل فتحي، وموقعه، وكيف ستتم دعوته لتبوء منصب كبير، يحتاج

هذا المنصب إلى شخصية لها تأثير فكري وثقافي، ويبدو أن هذه المعايير كانت منطبقة على الدكتور ق، فأردوا أن يكون خلفه بنفس مزاياه. جاءت كلمات هائل تقريرية الطابع، وكأن ما خططوا له سيكون، بغض النظر عن رأي فتحي. دلالة الزواج بالأم تعني زواج المثقف بالسلطة، فالسلطة تحتاج إلى مثقفين يزينونها ويبررون أفعالها، ويستقطبون مقدا المفكرين والمعارضين. ليكونوا قدوة لهم، فمن أراد الثقافة أهلا به، ولكن بمقاييس السلطة، وما يقرره الزعيم.

وفي حالة رفض فتحي لهذا العرض، فإن الرد كما جاء على لسان السيد هائل:

”سوف تفهم، اسمع، كما قلت لك، إما أن تعمل معنا أو الصمت المطبق“ (١٩).

التهديد وسخ، وفي ساعة الرفض سينال هائل الأم دون مقاومة من الابن الذي سيكون في حالة غياب وصمت أبدي.

٤) الجسد الكابوس

حيث يتداخل الحقيقي مع الحلم، ونرى ختام الرواية فيه، وهو يعكس سيناريو المستقبل، كيف سيكون.

”رأيت فيما يرى النائم، حلما غريبا، رأيت عناصر الأمن قد جاؤوا واصطحبونا أنا ولى وقادونا إلى أحد الفنادق الراقية، وحبسونا في إحدى الغرف، وفجأة تحول الجدار إلى نافذة بعرض الحائط، كنا

(١٨) ص ١٧٨، ١٧٩.

(١٩) ص ١٨٠.





نرى من خلالها ما كان يجري في الغرفة الأخرى من دون أن يرونا. دخلت أمي بثياب الزفاف، وبيدها باقة ورد، بينما كانت تشبك باليد الأخرى ذراع السيد هائل.... نظر السيد هائل إلى النافذة وأشار إليّ لكي أرى ما سيفعله، ثم راح يمزق ثياب أمي، بعد ذلك رماها بعنف على السرير وراح يفتصبها. أمسكت كرسي وأردت تحطيم الزجاج، لكي أذهب وأنقذها“ (٢٠).

حين يصبح الكاتب لا يملك من أمره فعلا، وهو يرى الأم تقاد للزواج، ومن ثم يشاهد السيد هائل يضاجعها، ثم يتركها شبعاً وزهداً فيها، فيما ابنها مع لمى يشاهدانها، غير قادرين على أي رد فعل. الأم فرحة بالزفاف والثوب والأبيض، لأنه زواج شرعي، وجاءته بقدميها، وفي أحد الضنايق الراقية، ولكن السيد هائل يصمم على اغتصاب الأم، بتمزيق ثيابها، مشيراً إلى ابنها أن يشاهد ما يفعل. إنه ذل مركب من الشرعي وغير الشرعي؛ فالزواج شرعي، والفندق فخم، والكل شهود، أما رؤية الابن لأمه فهي غير شرعية، وأيضا إرغام الأم على العلاقة، والابن عاجز عن الفعل. وينقلب الحلم إلى مفارقة مرة....

”... إلا أن لمى أمسكت بي ومنعتني ثم أشارت إلى أمي؛ كانت تتمتع بما كان يجري لها، حتى أنها صرخت، نهض عنها

السيد هائل مستغرباً. نهضت (الأم) عن السرير وصارت ترجوه أن يعود... إلا أنه دفعها مرة ثانية، ثم خرج من الغرفة، وهو يشتم، بينما راحت أمي تلحق به ممزقة الثياب ترجوه أن يعود. رأيته في الحلم أيضاً أننا صرنا أنا ولمى نضحك حتى سقطنا على السرير“ (٢١).

فالأم رغم إهانة الاغتصاب لديها رغبة (مشاعر متضادة) فتضايق السيد هائل من موقفها، أرادها ذليلة، منكسرة، مغلوطة، ولكنها في غفلة عن هذا، إنها تريد المتعة. هل الأم تعبير عن شعب معيب لا يريد إلا اللذائذ ولو كانت بذل؟ وتبدو المرارة في المفارقة، فقد اكتفيا: فتحي ولمى، بالضحك فالمشهد يقترب من اللامعقول، فلم ينل هائل ما يريد، حيث اكتفى فتحي بالفرجة دون فعل، ولم يرفع يده بالاستسلام، وخرج هائل دون ظفر، ففايته هذا الابن المشاكس، وكان الضحك رمزا للرفض بشكل مختلف.

نلاحظ أن لمى في المشهد إيجابية الحركة، فحين يهيم فتحي أن يحطم الزجاج تمنعه، مشيرة إلى الأم المتلذذة. ثم تشاركه الضحك مستلقية معه على الفراش. لقد كان هذا الكابوس في بيت لمى، وفي فراشها، حين ذهب إليها فتحي ساعياً إلى مشاورتها، ولكنها فضلت السكوت، مفضلة الاستماع على إعطائه رأياً قد يضايقه أو يضره. لقد لعبت دور العاشقة المرشدة،

(٢٠) ص ١٩٠، ١٩١.

(٢١) ص ١٩١.





إنه الجسد الإيجابي، الذي يتحرك في صمت، مفضلاً أن الحركة على النطق، فالنطق مجرم في هذا الوطن.

(٥) الجسد الهائلي:

حيث نرى شخصيتين قريبتين من فتحي: شخصية الأم، وشخصية الأخت، وكلتاها لا يعنيهما من الحياة سوى التمتع بلذاتها، ولو حساب العقل والفكر واستقلال الوطن. هما جزآن من أسرة السيد "شين" والد فتحي، فالوالد أورث ابنه حب الحرية، والثقافة، والإيمان بالفكرة والدفاع عنها، والثبات على المبدأ، أما الأم فهي غنية، جميلة، محبة للضحك والنكات، وقد استمرت الحياة بين الوالد والوالدة كنموذج في تجمع المتضادات مثل الكثير من الأمور في حياتنا، ومن ثم أورثت الأم ابنتها "سميرة" هذا اللهو الذي وصفه السارد بـ "عدم الاهتمام بأي شيء يحضل مهما كان" (٢٢). رضيت سميرة أن تتزوج من زوج غني، على صلة قرابة بأمها، رغم أنه أقل منها علماً وذكاء، بل يصل إلى درجة الغباء. وقد نجحت في جعل زوجها يقتنع أنها أقل منه فكراً وذكاء، فهام حبا بها، واستمرت بهما الحياة. يذهب إليها فتحي عقب لقائه بالسيد هائل، ويعرض عليها الأزمة، فتجاوزت معه بعقلانية:

وهكذا أبانت سميرة عن ذكاء يعتمد نظرية نفعية بسيطة: عيش صامتاً ومستمتعاً وخذ أكبر قدر من الاستفادة ما دمت غير قادر على التغيير، فاركب الموجة /المسيرة. أي أخضع جسديك، وحيد فكري، وجمّد عقلك. وقد طبقت سميرة هذا المبدأ في حياتها ونجحت...، يقول فتحي: "شربنا الشاي، وهي تحكي آخر طرائف زوجها، فقد اشتكى لأحدهم من أنه تزوج امرأة ساذجة، وأنه كان يستحق زوجة أكثر ذكاء...، وفجأة انفتح الباب، وأطل صهري، وهو يرسم علامات الدهشة على وجهه الغبي، حاول إبقائي لفترة، أخرى إلا أنني اعتذرت وخرجت" (٢٤).

إن سميرة مثل أمها، نموذج لكثير من أفراد الشعب، همهم الحياة الجميلة، لا يتعبون أنفسهم بمشكلات الوطن وأزماته. والغريب أن تصرف الأم وسميرة كان مختلفاً باختلاف زوج كل منهما. فالأم كان زوجها "شين" مثقفاً، سياسياً، معارضاً، وقد استطاعت هي أن تتعايش معه، في حب وضحك في مشاهد كاريكاتورية عبثية. فحين قرأ لها

(٢٢) ص ٣٠.

(٢٣) ص ١٨٧.

(٢٤) ص ١٨٨.





والسياسي والاجتماعي في أجواء الرواية، وهذا التضخيم لا يعني إهمال باقي الحواس في النسيج الروائي، وفي التعبير الجسدي، فهي موجودة بمظاهر مختلفة، ولكن هاتين الحاستين متعلقتان طيلة أسطر السرد.

يمكن أن نفهم دلالة الضجيج والقيظ، وتواترهما في الفضاء النصي، من منظور السيموطيقا (علم العلامات)، الذي يعني بدراسة أية وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها على أنها محل أو تجد كبديل لشيء ما غيرها... فالعلامة لا تصبح علامة إلا عندما يقوم المستخدمون لها بإثرائها بالمعنى، ولا تكون العلامة ثرية أو زاخرة بالمعنى، إلا عندما يتم ربطها بشفرة خاصة تكون قابلة للتعرف عليها (٢٧). فكثرة إيراد السارد للضجيج، والقيظ، جعلهما علامتين على التوتر النفسي، والقلق، وهما مرتبطتان بالرؤية الجسدية في الرواية.

أ) الإحساس بالقيظ:

ففي مطلع الرواية "كان الطقس شديد الحرارة، لاحظت أن الشرشف تحت كان مبتلا، شعرت بهذا قبل أن أفتح عيني، من شدة الحرارة، كنت أتتفص بصعوبة بينما كان العرق يتجمع في نقاط تسيل على رقبتني" (٢٨).

الزوج / الوالد بعضا من مقالاته "ضحكت قليلا ثم لم تعد تضحك بتاتا من هذه المقالات المشاكسة، فقد وجدتتها عادية، ثم راحت تختبر لعريسها أوصافا لأعدائه السياسيين، وجدها قيمة جدا، فراح يضمها لمقالاته... كنت أنا الثمرة الأولى لهذا الزواج الفكاهي" (٢٥).

أما زوج سميرة فهو مختلف عن أبيها، غباء وجهلا، ومع ذلك استطاعت "سميرة" أن تستوعبه، رغم أنها بنفس شخصية الأم. إنهما مثل الآلاف من أبناء الشعب، يتعايشون ويهتفون مع أي حاكم، ويتأقلمون مع أي طارئ، ساخرين في نهاية الأمر.

فالسخرية مظهر أساس وواضح في جنات النص، وهي تتفق مع تجليات ما بعد الحداثة في منظورها للأدب، فمن "الخصائص المميزة للنصوص والممارسات ما بعد الحداثية ذلك الاستخدام الخاص للسخرية" (٢٦).

٦) الحواس:

نرى إلحاحا من السارد على حاستين من حواس الجسد، وهما حاسة اللمس والإحساس بالحرارة الشديدة، وحاسة السمع والإحساس بالضجيج، وبالنظر إلى تضخيم هاتين الحاستين، نجد أنهما انعكاس جسدي لحالة الاحتقان النفسي

(٢٥) ص ٣٠.

(٢٦) دانيال تشاندلر، معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيموطيقا)، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، منشورات: أكاديمية الفنون، ٢٠٠٢، ص ١٥٤.

(٢٧) السابق، ص ١١.

(٢٨) ص ٥.





ب) الإحساس بالضجيج

وهو إحساس ملازم ومواز للقيظ، ويعبر عنه فتحي صراحة بقوله: “الضجيج، من فعل ضج يضح، القبيح، لم أجد في اللغة العربية فعلا بهذا القبح، أفضل عليه كلمة الصخب...، سوف أستخدم الكلمتين معا في قصتي” (٣٢).

إنه موقف نفسي، كره الفعل والمصدر لأنه مرتبط بضجيج المسيرات في الشوارع، وفي التلفاز والمذياع، وانعكست على ما يقوله الناس صراخا، حتى خيل إليه أنه في عالم من الصراخ...“ عندما وصلت إلى أسفل الدرج انكشف أمامي المشهد كله...، وكان الصراخ على أشده، إذ كان يتسرب إلى ممر البناية فيتضخم بسبب الفراغ المحصور بين الجدران” (٣٣).

فالمسيرة صراخ، والصراخ تعبير جسدي عن التوحد خلف الزعيم، والفناء في شخصه، أي أقصى صورة من صور النفاق، والتبازي في الصراخ دليل على درجة كبيرة من الولاء...“ جعلت أراقب شخصا متحملا بشكل زائد، كان محمولا على الأكتاف رغم وزنه الثقيل...، لاحظت وجهه المعرض لأشعة الشمس الحارقة، كان العرق يغطي وجهه المحمر...، كان يصرخ بالشعارات، لم يكن يلقيها، بل كان يصرخ بها، بصوت قوي، تصدره حجرة فولاذية مصنوعة لهذا الغرض” (٣٤).

لقد تجمعت في هذا المتحسس ملامح

تأخرت حاسة البصر، وتقدمت خلايا اللمس (الجسدية) المتوترة بفعل القيظ، فقد أيقظت الكاتب من نومته، بانعكساتها على جسده: بلل الشرشف، التنفس بصعوبة، العرق المنثال. هذه مقدمات ليوم - زمن السرد - تتجلى فيها معاناة فتحي مع الأمن والمسيرات والأم والسيد هائل. ويظل القيظ / التوتر ملازما جسدا فتحي، ولا يشعر بالبرودة المنعشة / الراحة إلا في جواره بلمى، التي أراد الزواج منها، ولكنها تعاني من رفض زوجها السابق تطليقها، وبينهما قضايا ومشكلات قانونية. تكون راحته عندما تلامس نسيمات باردة جسده، وهذا ما يجده عند لمى...“ ما إن دخلت عمارة لمى، حتى أحسست ببرودة منعشة، فقد كنت مشيت كل الطريق من الحي الذي تسكن فيه أمي، وحتى هنا تحت أشعة الشمس الحارقة، فالمواصلات معطلة، حتى في المناطق البعيدة عن مجرى السيل البشري الهائل الذي يشكل المسيرة” (٢٩)، “شعرت بالبرودة وبالتالي بالانتعاش” (٣٠).

فالبطل جاء من عند الأم / الأزمة، ومشى في الشارع / المسيرة، تحت الشمس الحارقة / الألم والتوتر، ولم يجد البرودة إلا عند لمى. ويظل هذا الإحساس في اللحظات الحميمية بينه وبين لمى التي تتعمد أن تبرد شقتها رغم أنها حارة بطبيعتها (٣١)، ولكن دقائقه معها هائلة.

(٢٩) ص ٨١.

(٣٠) ص ٨٢.

(٣١) ص ٨٢.

(٣٢) ص ١٠.

(٣٣) ص ١١، ١٢.

(٣٤) ص ١٤.





القبح التي يبثها المؤلف الضمني: الصراخ العالي، السير في المسيرة محمولا على الأعناق رغم ثقل وزنه، العرق المتصبب بسبب القيظ، النفاق في أعلى درجاته. يتعمد "فتحي" الهروب من هذا الضجيج/ المسيرة" ابتعدت إلى الشوارع الجانبية ؛ هربا من الحشود والضجيج" (٣٥).

* * *

الزمن والمكان

جاء الزمان السردى في يوم واحد تقريبا: منذ الصباح وإلى الليل، رغم أنه يمتد في أعماق زمنية أخرى، عبر تقنية الاسترجاع والتداعي، بدءا من تاريخ تولي الزعيم أو استيلائه على السلطة منذ عشرين عاما، مروراً بزواج الأم من الأب "شين"، والأخت من زوجها، وعلاقة فتحي بلمى، في حين جاء ختام الرواية زمنيا، متاخلا مع الحلم /الكابوس في ليلة كابية.

أما المكان، فهو محصور في مدينة صغيرة، ربما تكون مدينة "حلب" موطن إقامة الكاتب كما أفصح، وإن كانت علامات المكان المميزة شبه غائبة، فهي علامات متكررة في مدن العالم الثالث: شوارع رئيسية، وشوارع جانبية وبنائيات إسمنتية، وتكدس سكاني، ومعاناة في المواصلات والغلاء.

أبرز الأمكنة التي يتنقل فيها البطل / السارد فهي: الشوارع، شقة أمه، شقة

فقد استحال الشارع الرئيس في المدينة الصغيرة إلى سبب للتوتر والتأزم النفسي وعلامته: الضجيج والقيظ.

ج) غلاف الرواية وعنوانها

حمل الغلاف خلفية الغلاف صورة (جسدية) لجموع متراصة متكتلة من الجماهير، صورة باهتة، بالأسود وتدرجاته في نصفها الأسفل، وتدرجات الأحمر في نصفها الأعلى، فنحن بين الأسود والأحمر، وكلاهما يدمي الذات: فالأسود دلالة على الموت في شدته، والأحمر دلالة على الدم، والوشائج بين الموت والدم قوية، خاصة في النظم الدكتاتورية.

العنوان "الصمت والصخب" معبر عن الحالة الجسدية برؤية معززة تضيف بعدا جديدا في الدلالة الكلية للنص، فالصخب هو الضجيج في شدته القصوى، وهذا التعبير الذي فضله السارد كما مر، أما الصمت فهو المتضاد للصخب، ولكنه ليس الصمت في دلالاته

(٣٥) ص ٢٥.





لمى، فرع الأمن (المخابرات)، مكتب السيد هائل في الأمن. فهي أمكنة ضيقة محددة - عد الشوارع المزدحمة - بجدران، يشعر فيها السارد بالقهر والعجز ويمارس فيها تمرده ورفضه.

وفي ختام الرواية، اشتد ضيق المكان، وعجز البطل عن الفعل، حيث يشاهد عبر نافذة زجاجية اغتصاب أمه من السيد هائل، في إحدى الغرف الفندقية الفاخرة.

* * *

كسر الإيهام:

في الرواية تعمد السارد أن يكسر الإيهام الذي يعني تعمد صدمة المتلقي بأن ما يتلقاه ليس عالما افتراضيا مكتمل الحدوث، أي هو عالم فني في مقابل عالم الواقع (٣٦). وهذا يتيح حوارية غير مباشرة، وإشراكا للقارئ مع السارد ليشعر الأول أنه متوحد في الخطاب الروائي، وأن ما يحكيه قصة يعانيتها السارد وقد يعانيتها القارئ، ويسردها علينا لنشاركه المحنة في أبعادها، وهي تتم بشكل عفوي، تلقائي وبخطاب متعمد،

صانعا ألفة بين المتلقي والراوي. من هذه الإشارات... "إنني متوجه في هذه اللحظة إلى بيت أمي، سأحدث عنها قبل أن يصادفها القارئ" (٣٧). ومن ثم يبدأ في استرجاع (عملية الارتداد) علاقته بأمه، وقصة زواجها من أبيه.

وعقب حوار مع رجل الأمن، يصارح فتحي متلقيه: "أرجو ألا يكون القارئ قد فهم لَمْ سألني رجل الأمن العسكري ذلك السؤال، الذي سألته مئات المرات منذ خمسة أعوام وحتى اليوم: ألا تخجل من نفسك؟" (٣٨).

كان رجل الأمن مستغريا من فتحي، لماذا - هو الوحيد في رأيه- يعارض السلطة، ولا ينضم للمسيرة. لذا رد عليه بأنه غير عابئ بالأمر ولا بالمسيرة. ونفس الأمر نجده في لفظة "طر"، التي كان يكررها كلما خرج من مبنى المخابرات. "أعتذر للقارئ على تكرار هذه الكلمة، ولكن القضية طر" أتعبتني كثيرا رغم طرافتها" (٣٩). إنها سخرية منه، يسلي نفسه عقب كل استدعاء إلى تحقيق في المخابرات.

* * *

(٣٦) انظر تفصيلا: د. مدكور ثابت، كيف تكسر الإيهام في الأفلام؟ الإيهام التعاقيدي، اللاإيهام. المكتبة السينمائية سلسلة مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٢، ص ١٦.

(٣٧) ص ٢٧.

(٣٨) ص ٨٠.

(٣٩) ص ٧٧.



إنها رواية تثير الشجن، وتصنع ابتسامة
مرة، من أوضاع يخيل إلينا أنها قد بدأت
تتروى، ولكنها - الحقيقة - مترسخة:
وفي نفوس من يتولى الزعامة /السلطة،
ويتصور أنه امتلك الشعب.
وفي نفوس الشعب الذي اكتسب ملكة
التأقلم مع الزعيم، أي زعيم، كي يستطيع
التعايش، وهو ليس تعايشا بقدر ما هو
إفناء.

مقالات

فن الأدب

فاضل خلف

التنصص .. وسوسيولوجية النص الأدبي

عبد الرحمن التمار

فن الأدب

بقلم: فاضل خلف
(الكويت)

إن الحياة تحول وانتقال، فالتغير والتطور من سنن الطبيعة في الأحياء.. ولكل عصر ما يلائمه من مظاهر، وما يجاري نزعاته من تعابير، وما كانت أساليب العيش، ومذاهب التفكير، التي تلائم أمة في طور من أطوار حياتها، لا تلائمها في طور آخر، أو تفي بمطالب عيشها الجديد، حتى بالتسوية والتقويم، والإصلاح والتهديب، لتكون معها على مجانسة ووافق، وتصير منها إلى رضا وانسجام.

فلم يخل عصر أدبي في حياة الأمم التي كان لها نصيب من الأدب وإجادته من هذه المسألة: مسألة القديم والحديث، أو القدماء والمحدثين، أو القديم والجديد لأن الحياة الإنسانية إنما تقوم على أصليين لا ثالث لهما، ولا محيد عنهما هما: البقاء من ناحية والاستحالة والتطور من ناحية أخرى، فنحن بحكم البقاء وحاجتنا إليه مضطرون إلى أن نصل بين الأمس، واليوم، والغد، مضطرون إلى أن نصل بين القديم والجديد، مضطرون إلى أن نشعر بأن حياتنا الآن هي إن لم تكن نفس حياتنا قبل الآن، فلا أقل من أنها أثر قوي من أثارها، ونتيجة لأزمة من نتائجها، ونحن بحكم الاستحالة والتطور مكرهون على أن نشعر بأن يومنا يغير أمسنا وبأن حياتنا الآن إن اشبهت حياتنا بالأمس من وجه أو وجهين فهي تغايرها من وجوه.

وإذن، فنحن بين الشعور بالبقاء والحاجة إليه، وبين الشعور بالتطور والحاجة إليه- مترددون في ميولنا وأهوائنا وأذواقنا.

فمنا من يؤثر هذا الشعر بالبقاء، فيغلبه على كل شيء في نفسه حتى تصبح غاية، الحقيقة ألا يكون إلا ابن أمسه، فهذا جمود وركود، ومحافظة وعصبية، ومقاومة للطبيعة ومجانبة لسنن الحياة، وهو عيب خلقي في نفسه، لأنه يدل على أن الكاتب أو الشاعر يعيش في تناقض مع حياته الواقعة فهو يحس شيئاً ويقول شيئاً آخر، وهو يشعر بشيء وينطق بشيء آخر فما دمنا لا نعيش عيشة القدماء، فمن الخطأ أن نصنع أذواقهم.

وأن نستعير أساليب تلك الأجيال، ونقلدهم في أخيلتهم وصورهم ونقف عند فنونهم، وأفكارهم فنصف ما وصفوه، ونقلدهم فيما نهجوه، إذ في هذا إنكار للشخصية، وعدم اعتراف بالوجود ومنا من يؤثر هذا الشعور بالتطور والاستحالة فيكلف بالجديد ويغرم بالحديث، ويندفع وراء هذا الكلف ويعدو وراء ذلك الغرام، دون أن يقف فيفكر في حاضره، أو أن يلتفت فينظر إلى ماضيه، وينسى أن بين كل قديم وحديث أسبابا



ويلائم ذلك التقليد، فليس هذا بتجديد؛ والأخلق به أن يسمى التجديد التقليدي، لأنه درب من دروب التقليد.

فإن أصحابه لا يستطيعون أن ينظموا إلا إذا وجدوا أمامهم من يعارضونه، فلو أنك رفعت النموذج من أمامهم لوقفت الأقلام في أيديهم فلا تخط حرفاً، ولكسدت قرائحهم فلا تنبض ببیت، أو لو أن الشاعر منهم كان صياغاً لما عرف كيف يظلي جداره بالدهان الأبيض ما لم ير أمامه جداراً أسود الدهان.

فليس المجدد المبتعد من بيتي له حوضاً تجاه ينابيع المبدعين يرصفه بحجارته وحصبائها ويملؤه بطينها ومائها ثم يدعوه بغير أسمائها، ولكن المجدد هو من يكون له ينبوع يتفجر من ينابيع المطبوعين، ويستقي منه كما يستقون.

كما شعر العرب مطبوعاً لا تصنع فيه، وكانوا يصفون في أشعارهم ويذكرون ما ذكروا لأنهم يحسون به، وبمشاعرهم يدركون فلو لم ينطقوا به لجاشت به صدورهم زفيراً وجرت به أعينهم دموعاً، واشتغلت به أفئدتهم فكراً، أما نحن فأبي موضوع لتلك الأشياء في أنفسنا؟ إنها لا أصابتهم؟ وإذا سكنتنا عن النظم فيها لا تخطر لنا إلا كما تمر الذكرى بالذهن، والمرء إذا تذكر لا يقلد من تذكرهم، ولكنه يتحدث عنهم، ويصف ما عنده من الأسف عليهم والشعر العصري كشعر العرب في أنه شعر مستمد من الطبع، وإنه أثر من آثار الروح العصرية فمن كان يعيش بفكره ونفسه في غير هذا العصر فما هو من أبنائه وليست خواطر نفسه من خاطره. فإن من طبيعة الفن الصادق أن يكون

لا تقطع، وعري لا تنفصم، وأن التجديد لم يفتر عصراً من العصور، وأن القديم لم تنقطع صلته انقطاعاً تاماً في عصر من العصور، فإن الحاضر مثقل بالماضي وأننا لا نستطيع - مهما حاولنا - أن نفصل عن ماضينا، ونتكرر لقديمنا، كما أن التجديد لا بد منه مهما حاولنا مقاومته، وعاندنا في عدم قبوله ولكن لكل حد ولكل معيار.

فإن أراد زعماء التجديد من تجديدهم اختراع وسائل حديثة تخالف ما كان عليه القدماء من ألفاظ وأساليب، ومعاني وأفكار، وصور وأخيلة، وموضوعات وأغراض، وأوزان وقواف، إن أرادوا كل ذلك، قطعاً للصلة بالماضي وفصلاً للأدب عن قديمه، فهذه مغالاة وإسراف، ومطلب مستحيل تحقيقه من غير مسخ وتشويه، وركاكة وسقم.

وإن أرادوا بالتجديد الاعتماد على الماضي، والمحافظة على الصلة بيننا وبينه مع الملائمة بين القديم والعصر الحاضر، ينفي ما لا يتفق والحياة الجديدة، ولتعبير عن ذلك تعبيراً صادقاً ينبئ عن اتصال الأدب بالحياة، وعن جعله سجلاً للمشاعر وصورة للمجتمع، فهذا أمر لا بد منه، وهو مطلب صحيح ومذهب حق.

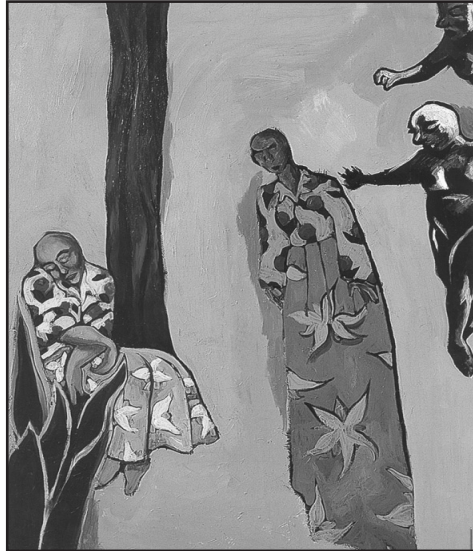
وإن فهم زعماء القديم من التجديد إنهم يصفون سفينة الفضاء والمراكب الهوائية والقصور والأمصار اقتداء بالقدماء في وصفهم الإبل والخيام والأطلال، وإنهم يشببون بذكر اسم من أسماء النساء - نساء اليوم - كما شبب البعض في أشعارهم بدعد، ولبنى، وسلمى، والرياب مع تحوير في التشبيهات وتغيير في المجازات، بما يتناسب هذا الاحتذاء



وتحب وتتألم وكم تصبح حياة الإنسان فقيرة إن عاش دون عاطفة؟
هكذا الشاعر أنه لا يفعل إلا أن يعبر بإمكانياته اللفظية عن سعادته وآلامه وغضبه وحبه كالإنسان وهو يتميز عن الإنسان العادي بموهبة المشاهر.. موهبة الشعور بقوة بما لا يشعر به الناس عامة إلا بضعف، فالشعر ينبع من فيضانات القلب.. أضرب قلبك .. ففيه تجد العبقرية..

ولا يجب أن ننسى ما كتبه المبدعون، وما علينا لتوكيد ذلك هنا إلا أن نختار ما كتبوا: لا يصنع الفن إلا الشعر، والقلب وحده شاعر.. يملئ عليه قلبه، فيكتب.. هذا السيد الموهوب.. لا يفعل إلا أن يطيع وأن يطيع وأن يمد يده..

هناك تجاوب بين الفنان ونفسه، وبينه وبين الطبيعة التي تحيط به، وبينه وبين من يتلقى آثاره الفنية ويتأملها، وقد يكون هذا التجاوب قويا أو ضعيفا ولكنه من ضروريات الفن الصحيح، وهذا التجاوب الذي هو ضرب من المشاركة الوجدانية هو لب الانفعال الذي يحرك نفس الفنان عندما يبدع، كما أنه يحرك نفس من يتلقي الأثر الفني لتقديره والتمتع به إذ يكون من المستحيل عليه فصل العمل الفني عن الفكر الإنساني الذي ينشده ويشيده ويرسيه في وجوده الجمال فهو يلتصق بوجوده من حيث أنه هو الآخر موجود لأن الخلط بين الشعر والحياة يؤدي إلى خلط بين الشعر والعاطفة، إذ ما معنى الحياة إن لم يكن أن تتمتع



التناص

وسوسيولوجية النص الأدبي

بقلم: عبد الرحمن التمرة

(المغرب)

تقديم

مما لا شك فيه أن التناص من المصطلحات النقدية التي عرفت تداولاً كبيراً في حقل النقد الأدبي الحديث، بعد ظهوره في الستينيات من القرن العشرين. ويجمع النقاد الغربيون والعرب على الاعتراف بأسبقية "جوليا كريستيفا" في نحت وتعريف ودراسة "التناص"، لكن ذلك لم يمنع "كريستيفا" من الاعتراف بفضل "ميخائيل باختين" عليها في بلورة هذا المصطلح، رغم أن "باختين" استعمل مصطلح "الحوار" وليس "التناص".

إن التناص لم يبق حبيس فهم "كريستيفا"، باعتبارها أول ناقدة بلورته في النقد الأدبي الحديث؛ بل اتسعت آفاقه بالمناقشة والتحليل، وتوضحت معالمه بالإضافة والتعديل مع عدد كبير من النقاد أمثال: رولان بارت، ميكائيل ريفاتير، يوري لوتمان، فيليب سولرس، وجيرار جينيت.. إلخ. ولما خاض النقاد العرب في هذا المصطلح، حاول بعضهم تأصيله، فوقع الخلط بين هذا المصطلح الحديث القادم من النقد الغربي المعاصر وبين مصطلحات تدوّلت في النقد العربي القديم لعل أهمها: السرقة. هكذا كان لسلطة التأصيل دور كبير في التباس مفهوم التناص مع بعض المفاهيم النقدية العربية التراثية، التي يختلف معها في المنهج والقيمة والقصدية. (١)

إذا، أمام تعدد مقاربات التناص واختلافها وتنوع مداخلها، تواجهنا عدة أسئلة: ما هو التناص؟ ما حدوده؟ ما علاقته بالنص؟ هل هو بنية نصية أم مكون يفرضه فعل القراءة والتلقي؟ ما هي مستوياته وأنماطه؟ كيف يمكن اعتباره ظاهرة اجتماعية؟ ما هي العلاقات المتحركة فيه؟ ولماذا لا يفقد النص انسجامه واتساقه بفعل التناص؟.. إلخ. للإجابة على بعض من هذه الأسئلة، يجدر بنا في البداية الوقوف عند تعريف التناص، وبعده مناقشة بعده الاجتماعي.

١- التناص: المفهوم والنشأة والامتداد:

سبقت الإشارة إلى إجماع النقاد الغربيين والعرب على أن "كريستيفا" تعد (أول من



توصل إلى تحديد صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف أشكال التداخل والتفاعل بين نص وغيره من النصوص، وذلك من وضع وتأسيس مصطلح التناص (٢). لهذا فكثير من إنجازات "كريستيفا" النقدية (٣)، انصببت على تناول هذا المصطلح؛ سواء عبر تقديمه نظريا كمفهوم جاهز، أو من خلال دراسة تجلياته في أعمال أدبية إبداعية (الشعر والرواية خاصة). من هنا، فمفهوم التناص عند "كريستيفا" هو (ترحال النصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتألف ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى) (٤). إنه نفس المعنى الذي يتخذه التناص عندها عندما تتحدث عنه بصيغة غير مباشرة وهي تتناول مفهوم "النص" الأدبي، فتقول (النص حركة تنظيم، إنه "مرور" "محموم" ينتج عبر الهدم) (٥). أو أثناء تحليلها ودراستها لنصوص شعرية حديثة -للشاعر الفرنسي لوتريامون-، التي تعتبر تناصها "قانونا جوهريا"، لأنها (نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا) (٦).

التي يستدعيها ويستحضرها في سياقها (٨). هذا ما يجعل المجال التناصي مجالا حواريا بين عدة نصوص تحكمها جدلية الإحلال والإزاحة، حيث (النص «الحال» قد ينجح في إبعاد النص «المزاح» أو نفيه من الساحة ولكن لا يتمكن أبدا من الإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه) (٩). بناء على هذا المعنى، فالتناص يعد شرطا أساسيا لقيام النص الأدبي، لأن أي نص مضطر لاستدعاء نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه. وإذا كانت "كريستيفا" تتطرق في فهمها للتناص من نظرة نقدية مضمرة للتصور الشكلي، الذي يعتبر النص الأدبي بنية لغوية مغلقة تكتفي بذاتها وتستقل بدلالاتها، فإن ذلك يجعل التناص (يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة ما كتب قبله من نصوص) (١٠). وبالتالي فالتناص يبنى على مفاهيم محورية كالامتصاص، العلاقة، الدينامية...، تفضي إلى جعل النص آلية إنتاجية. لهذا يعرف "جون دييوا" وآخرون التناص في معجمهم المختص بقولهم (التناص هو العلاقة التي يقيمها موضوع التلفظ (le sujet le d' énonciation) بين النصوص التي هي أيضا في تحاور بينها، وتتألف عبر ثقافة الذات. فالتناص يستلزم أنه ليس هناك معانٍ قطعية، بل يقتضي أن دلالة نص ما هي دينامية) (١١)، أي تطويرية ومنتجة؛ لذلك يعتبر كل من "ديكرو" و"تودوروف" في معجمهما الموسوعي،

يبدو أن التناص هو ذلك التفاعل الذي يقع بين عدة نصوص داخل نص أدبي واحد، مما يجعل كل نص ينهض على امتصاص نصوص أخرى، لأنه (لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تماما) (٧). هكذا يغدو النص "مجالا تناصيا"، باعتباره (بؤرة لتفاعل مجموعة من النصوص (السابقة عليه والمتزامنة معه)



وإذا كان التناص يتحقق على مستوى النصوص الأدبية، فإنه (يحدث في نفس الوقت بين الأجناس الأدبية المختلفة) (١٩). وهذا ما يدفعنا للحدث عن التناص عند "جينيت"، بناء على النمذجة التي قدمها في هذا الصدد؛ وهي نمذجة تبدو محكومة بنظرة شمولية نحو التناص بمختلف أنماطه الظاهرة والمضمرة، التي يؤطرها ما سماه بـ "التعالي النصي"، الذي عرفه (بأنه سمو النص عن نفسه ويشمل كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى) (٢٠). فضلا عن ذلك جعل للتعالي النصي خمسة أشكال (٢١) يمثل التناص أحدها، الذي حدده - جينيت - بقوله (الحضور اللغوي سواء كان نسبيا أو كاملا أو ناقصا، لنص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هالين، أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف) (٢٢).

إن ما قدمناه حول التناص - وإن لم يكن عرضا لتعاريف جل الباحثين فيه - ، نستنتج منه أنه مفهوم يتمحور حول تلاقي النصوص وتفاعلها بناء على جدلية النص الغائب والنص الحاضر. وهذا ما يجعله مصطلحا نقديا حاملا لبعد منهجي عميق، وذلك حينما يتحول التناص إلى (مفتاح لقراءة النص، لفهمه، تحليله، لتفكيكه وإعادة تركيبه، لمعرفة كيف تم إنتاج الخطاب) (٢٣).

١٢- التناص كظاهرة اجتماعية:

أ - التناص والعلاقات النصية:

إن الدراسات التأسيسية حول التناص،

أن (النص نوع من الإنتاجية le texte comme productivité) (١٢). ويبدو أن هذا الفهم مطابق لتصور "كريستيفا" حول مفهوم "الإنتاجية" (يوصفه مصطلحا هو أحد نواتج التناص المثمرة) (١٣).

وإذا كانت أفكار "باختين" (حاسمة في ميلاد مفهوم التناص) (١٤)، ووضوح معناه على يد "كريستيفا"، فإن هذا المفهوم سيزداد وضوحا مع "رولان بارت" الذي يرى أن (التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفتها، استجابات لاشعورية عفوية) (١٥). وهذا الفهم للتناص يعبر عنه في كتابه "لذة النص" بطريقة خاصة تستحضر جدلية "النص الغائب" و "النص الحاضر"؛ وذلك بعدما قرأ بعض النصوص الإبداعية لـ "ستدال" و "فلوبير" تحضر فيها معالم نصوص "بروست"، فيقول: (أندوق سيادة الصياغات، وقلب الأصول، واللامبالاة التي تستحضر النص السابق من النص اللاحق. وأفهم أن مؤلفات بروست هي المؤلفات المرجعية بالنسبة إلي على الأقل، وهي أيضا المعرفة العلمية العامة، والخارطة الكونية لخلق الكون الأدبي كله) (١٦). مما يعني أن التناص في حقيقته هو (استحالة الحياة خارج النص اللامتناهي) (١٧). من هنا، فما طرحه "بارت" يصب في جوهر الفكرة التي قدمتها "كريستيفا" عن التناص، والمتعلقة أساسا بالإنتاج، أي (بنمط خلق النص وفق عمل منبني على بناء سابق أو مسبق وتركيبات) (١٨).





يفهم منها أن هذا المصطلح جاء في سياق تحرير النص من النزعة السانكرونية السكونية، التي كرسها الاهتمام العلمي بنسيج النص الداخلي وإقصاء ديناميته بناء على تفاعله مع غيره من النصوص الخارجية. لهذا فالحديث عن التناس هو في الحقيقة حديث (عن حوارية بين واقعين (نصين) من طبيعتين متباينتين في نص واحد، إنه كلام عن تمظهر المعيش كلفة في بنية النص) (٢٤). مما يعني أن التناس يجعل النص الأدبي غير مكتمل بذاته، لأنه أصبح كتلة من النصوص المتداخلة، وصار نصا منفثا على التعدد والتجاوز، وبذلك (يكون التناس، طبقات جيولوجية كتابية، تتم عادة عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات من خطابات أخرى، داخل مكون إيديولوجي شامل) (٢٥). إنه تصور يساهم في إقامة الدليل على أن النص الأدبي (لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ.. إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى ومن ثمة يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها) (٢٦). وهذا ما يؤكد الطابع الاجتماعي للتناس، ما دام النص الأدبي بؤرة لتلاقح عدة نصوص تعد جزءا من واقع اجتماعي. من ثم فالمجال التناسي -حسب يوري لوتمان- يجعل العمل الأدبي (نموذجا خاصا للكون ورسالة مصاغة بلغة الفن، لا يمكن أن يوجد بمعزل عن هذه اللغة: لغة الفن. ولا يمكن له -أيضا- أن يوجد بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعي الأخرى) (٢٧). من داخل هذا الفهم

تبدو اجتماعية النص الأدبي محكومة بسلطة اللغة التي يتشكل منها، والتي لا تخلو من دلالة، وهذا ما نلمسه في قول د. محمد خرماش "إن اللغة طاقة بشرية مسخرة لاحتواء حمولات معرفية وتخيلية وانفعالية متداولة أو متجددة تشتغل وفق إجراءات معقدة، ولا تنشأ من عدم أو تدور في فراغ) (٢٨). من داخل هذا التصور الشمولي للغة، الذي ينطوي على تأكيد مضممرات الخطابات بما فيها الخطاب الأدبي، أمكن القول إن النص، باعتباره عملا تشكل جراء امتصاص نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، نص تعددي في معناه، لكن كما يرى "بارت" (لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدة، وإنما يحقق تعدد المعنى ذاته. إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة.. ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها) (٢٩). إنه طرح يؤكد مساهمة التناس في تجاوز الالتباس الذي يخلقه حشد من النصوص المترسبة في طبقات النص الأدبي، كما يقر بمبدأ التفاعل الذي يقع بين معاني النص جراء تحولها و حركيتها، مادام النص يخضع "للتفجير و" التشثيت" (٣٠). لهذا يبدو العمل الأدبي مجالا تناسيا تفرضه عملية تداخل وتعايش لغات نصوص أخرى في بنيته الدلالية والفنية. ومن ثم فالمجال التناسي يدعم حوارية النص، بناء على جدلية الأفكار الغائبة (النص الغائب) والأفكار الحاضرة (النص الحاضر)، وهذا يساهم في خلق واقعة تناسية؛ لأنه (لا يمكن القول بوجود كلام لا يحمل

تبدو اجتماعية النص الأدبي محكومة بسلطة اللغة التي يتشكل منها، والتي لا تخلو من دلالة، وهذا ما نلمسه في قول د. محمد خرماش "إن اللغة طاقة بشرية مسخرة لاحتواء حمولات معرفية وتخيلية وانفعالية متداولة أو متجددة تشتغل وفق إجراءات معقدة، ولا تنشأ من عدم أو تدور في فراغ) (٢٨). من داخل هذا التصور الشمولي للغة، الذي ينطوي على تأكيد مضممرات الخطابات بما فيها الخطاب الأدبي، أمكن القول إن النص، باعتباره عملا تشكل جراء امتصاص نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، نص تعددي في معناه، لكن كما يرى "بارت" (لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدة، وإنما يحقق تعدد المعنى ذاته. إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة.. ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها) (٢٩). إنه طرح يؤكد مساهمة التناس في تجاوز الالتباس الذي يخلقه حشد من النصوص المترسبة في طبقات النص الأدبي، كما يقر بمبدأ التفاعل الذي يقع بين معاني النص جراء تحولها و حركيتها، مادام النص يخضع "للتفجير و" التشثيت" (٣٠). لهذا يبدو العمل الأدبي مجالا تناسيا تفرضه عملية تداخل وتعايش لغات نصوص أخرى في بنيته الدلالية والفنية. ومن ثم فالمجال التناسي يدعم حوارية النص، بناء على جدلية الأفكار الغائبة (النص الغائب) والأفكار الحاضرة (النص الحاضر)، وهذا يساهم في خلق واقعة تناسية؛ لأنه (لا يمكن القول بوجود كلام لا يحمل



واقعا، ولكن لا يمكن القول بوجود واقع إلا في نطاق أبنية معينة ضمن معايير لسانية) (٣١).

ب - التناص والسياقات التناصية:

السيرورات السيميائية والرمزية التي تسبق الانبناء الظاهراتي على صعيد الكتابة، وهو بمثابة حبل السرة الذي يمد النص بنسج الحياة ويورثه صفاته المحددة، وهو الخلفية الشعورية والبيئية والتاريخية والسوسيوقulturافية التي يحملها معه النص وهو يتخطى رصيد الوجود بالقوة إلى الوجود الفعلي) (٣٤).

إن طرح "كريستيفا" لنشائية التناص الداخلي والخارجي، جاء في سياق بناء نظرة واسعة تساهم في الانتقال من تحجيم للتناص (مجرد امتصاص للنصوص) إلى توسيع آفاقه وتعميق مداه. لهذا فتأكيدها -كريستيفا- على الطبيعة المزدوجة للتناص، ينطلق من فهما الخاص للنص؛ الذي تعتبره (خاضعا لتوجه مزدوج: نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين) ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب) (٣٥). مما يؤكد ارتهان النص إلى محددات تكوينه الداخلية وعناصر خارجية عليه. ولهذا فالتناص عند "كريستيفا" يرسخ في الأذهان أن (النص ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع والدلالة عليه. فحيثما يكون النص دالا (أي في هذا الأثر المنزاح والحاضر حيثما يقوم بالتصوير) فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه) (٣٦). يتضح من هذا الفهم إقصاء النظرة التي تختزل النص في نظام الأشكال التواصلية، أو التي تجعله بنية مغلقة. كما يتضح أن التناص عند "كريستيفا" يتخذ

بعد السياق من العناصر المحورية المساهمة في تفعيل النص الأدبي والاستجابة لنظامه التناصي، لأن فهم النص دون وضعه في سياقه قد يبدو عملية عسيرة، خاصة وأن العمل الأدبي كثيرا ما (ينطوي على مستويات أركيولوجية مختلفة، على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد عقب الآخر دون وعيه منه أو من مؤلفه) (٣٢). وهذا يعني أن معنى النص لا ينكشف إلا في ظل علاقات سياقية، بعضها يتم أفقيا على مستوى علائقي سياقي، والبعض يتم عموديا على مستوى إحائي تداولي.

إن فكرة السياق، إذن، تتسجم ومبدأ تعددية النص الأدبي، كما أنها تجعل من التناص "بؤرة مزدوجة" تحقق اجتماعيته؛ لأن "ازدواج البؤرة" (لا يجعل التناص نوعا من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقته بمجموعة الشفرات و المواضع التي تجعله احتمالا وإمكانية داخل ثقافة ما، والتي تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له) (٣٣). إنه تصور يضعنا في قلب اجتماعية التناص بناء على طرح "كريستيفا" حول ازدواجية الداخل والخارج في النص الأدبي، انطلاقا من مفهومي تكوين النص Génno-texte وظاهر النص Phéno-texte؛ حيث (تكوين النص يشمل كل





يعد فعل التلقي من العناصر المساهمة في اجتماعية التناس؛ لأنه إذا كان السياق يمكننا من فهم النظام الإشاري للنص الأدبي، فإن التلقي يمكننا من تحديد تجليات التناس، الذي (قد لا يتحقق من غير قارئ يلمس ويميز كلام الآخرين في النص) (٣٩)، مادام التناس (يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما) (٤٠). لهذا تستحضر "كريستيفا" الوظيفة المزدوجة التي يؤديها كلام المحفل السردي في الرواية مثلا ك (كلام السارد أو الشخصية...)، حيث يبدو الملفوظ دالا على الذات المتكلمة ورؤيتها الخاصة للعالم من جهة، ومن جهة ثانية فهو ملفوظ يعبر عن حوار مع فئات اجتماعية، وهذا ما نلمحه في قولها (إن وظيفة تلفظ المؤلف - الممثل تتمثل في إلصاق خطابه بقراءاته، ومحفل كلامه بمحفل كلام الآخرين) (٤١). وإذا كان الأمر كذلك، فإن اجتماعية التناس تبدو بارزة عندما يتم إنتاج دلالة النص الأدبي بناء على محفل التلفظ، الذي يكتسي قيمته من انفتاحه على الجماعة أي كلام الآخرين. وهذا ما يجعل فكرة انغلاق النص مردودة ومرفوضة، لأن التناس يخلق مجالا حواريا وإنتاجيا مستمرا ودائما.

-خلاصة:

إن ما يمكن تسجيله في هذا السياق، هو أن التناس لا يزال يثير إشكالات وصعوبات أثناء الخوض فيه، بحكم تعدد المصطلحات و النمذجات و الصناعات التي اقترحت لمقاربته. وفي سياق

صيغة اجتماعية لفظية، تظهر في شكل علاقات "خارج نصية" (Extra-textual) و "داخل نصية" (Intra-textual)؛ لأن (كل عنصر في النص قد اختير من مجموعة من العناصر الخارجية التي ينتمي هذا العنصر إلى بعض تقسيماتها، ولهذا العنصر دور ومكان محدد في خريطة العلاقات داخل النص نفسه) (٣٧).

إذا، فقضية علاقة التناس بالمستويين الداخلي والخارجي، تتخذ بعدا سوسيونصيا؛ لأن التناس يتحدد من خلال البحث في لغة النص من جهة، وفي الأنساق غير النصية من جهة ثانية. ووفقا لهذا، تقدم "كريستيفا" تصورهما لاجتماعية التناس بناء على الطبيعة الحركية للنص الأدبي، إذ النص عندها (ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر الجمع بين مختلف طبقات الدلالة الحاضرة هنا داخل اللسان والعاملة على تحريك ذاكرته التاريخية. وهذا يعني أنه ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل الدال الخصوصي الذي يمارس لعبة داخلها بواسطة اللسان وبهذا المقدار فقط يكون لعلم النص علاقة ما مع الوصف اللساني) (٣٨). إن هذا القول المليء بصيغ التوجيه والتحذير والشرح والتفسير، ينطوي على تصور شمولي تجاه عملية التحليل التناسي المنفتح على اجتماعية وتاريخية النصوص، وعلى إنتاج الدلالة التي تفرضها بنية النص الحاضرة.

و بالإضافة إلى السياق وثنائية البنية المزدوجة للتناس: الداخلي والخارجي،



- ٢- محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، علامات في النقد، المجلد ١٤، ج ٥٤، ديسمبر ٢٠٠٤، ص: ٣٨٠.
- ٣- خاصة ما ارتبط بمقالاتها في مجلتي "Tel-quel" و "Critique"، وكتايبها "Séméiotiké" (١٩٦٩) و "Le texte" (١٩٧٠)، فضلا عن مقدمة كتاب "شعرية دوستوفسكي" لباختين. انظر المرجع السابق.
- ٤- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط ٢، ١٩٩٧، ص: ٢١.
- ٥- نفسه، ص: ٦٥.
- ٦- نفسه، ص: ٧٩.
- ٧- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦، ص: ١٢١.
- ٨- محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مذكور، ص: ٣٨٢.
- ٩- صبري حافظ، التناص و إشارات العمل الأدبي، ألف عيون المقالات، ٢٤، ١٩٨٦، ص: ٨١.
- ١٠- نفسه، ص: ٩٣.
- Jean Dubois et autres ، Dctionnaire de linguistique et des sciences du langage ، Larousse ، Paris ، ١٩٩٤، p: ٢٥٥. - ١١
- O.Ducrot. T.Todorov ، Dctionnaire encyclopédique des sciences du langage ، éd Seuit ، ١٩٧٢ p: ٤٤٣. - ١
- ٢
- ١٣- حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص.. المصطلح والقيمة، علامات في النقد، المجلد ٥١، ج ١٣، مارس ٢٠٠٤، ص: ٢٧٣.
- ١٤- د. حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة،
- الحديث عن التناص كظاهرة اجتماعية، وجب التأكيد على أن التناص يكرس بعد الصراع - بفعل التداخل بين النصوص- ، كأحد الآليات التناصية التي تؤكد امتصاص النصوص لبعضها. فضلا عن ذلك، فاجتماعية التناص لا تسقط البعد الفني والجمالي عن العمل الأدبي، الذي يتجاوز "تداخل الخطابات" إلى خلق "فسيفساء من الخطابات". كما أن التناص يمكن من توجيه الاهتمام إلى كيفية قراءة النص الأدبي (النص الروائي مثلا) في بعده الآني، دونما إغفال للسياق التاريخي والاجتماعي، مع الإجابة عن كيفية انبناء النص، مما يجعل من التناص مبحثا معاصرا، ولهذا يذهب "د. حميد لحداني" حيث يقول (يهدف مدلول التناص إلى تغيير اتجاهنا في دراسة النص الأدبي من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، كما يستبدل السؤال السابق بسؤال آخر مزدوج هو: كيف يبنى النص؟ وكيف ينشط التفاعل بين النصوص المضمومة فعل التدليل؟ بهذا المعني يصبح التناص مبحثا آنيا) (٤٢).

-الهوامش:

- ١- إذا كان التناص يعتمد المنهج الوظيفي، وناقده يبحث عن القيمة الجمالية/البعد الجمالي، ويكون محكوما بقصدية مزدوجة: واعية ولاواعية، فإن السرقة مثلا تعتمد المنهج التاريخي، وناقدها يتوخى الاستنكار والتقريع، وتكون محكومة بقصدية واعية. انظر: عبد الستار جبر الأسدي، ماهية التناص: قراءة في إشكاليته النقدية، فكر ونقد، ع ٢٠٠٤، ٢٨، ص: ٩٨.





- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص: ٢٤.
- ١٥- حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناسق.. المصطلح والقيمة، مذكور، ص: ٢٧٥.
- ١٦- رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا - الحسين سحبان، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط٢، ص: ٤٠.
- ١٧- نفسه، ص: ٤٠.
- ١٨- أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد - ترجمة وتقديم، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٩، ص: ١٠٧.
- ١٩- د. حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، مذكور، ص: ٤٣.
- ٢٠- نفسه، ص: ٤٣.
- ٢١- يتعلق الأمر بالأشكال التالية: التناسق - المصاحبة النصية - النصية الوصفة - الملابس النصية - النصية الجامعة، انظر المرجع السابق، ص: ٤٤.
- ٢٢- د. حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، مذكور، ص: ٤٤.
- ٢٣- أحمد المديني، في أصول الخطاب النقدي الجديد - ترجمة وتقديم، مذكور، ص: ٩٨.
- ٢٤- الحبيب الدايم ربي، الكتابة والتناسق في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط١، ٢٠٠٤، ص: ٦٧.
- ٢٥- د. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص: ٢١٥.
- ٢٦- صبري حافظ، التناسق و إشارات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٨١.
- ٢٧- التناسق و إشارات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٨٧.
- ٢٨- د. محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي، علامات، ٨٤، ١٩٩٧، ص:
٦٦. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص: ٢٤.
- ٢٩- رولان بارت، درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط٣، ١٩٩٣، ص: ٦٢.
- ٣٠- نفسه، ص: ٦٢.
- ٣١- د. محمد خرماش، جدلية اللغة والواقع في الخطاب الروائي، مذكور، ص: ٦٨.
- ٣٢- التناسق و إشارات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٩٢.
- ٣٣- نفسه، ص: ٩٣.
- ٣٤- الحبيب الدايم ربي، الكتابة والتناسق في الرواية العربية، مذكور، ص: ٥٧.
- ٣٥- جوليا كريستيفا، علم النص، مذكور، ص: ١٠-٩.
- ٣٦- نفسه، ص: ٩.
- ٣٧- التناسق و إشارات العمل الأدبي، مذكور، ص: ٨٧.
- ٣٨- علم النص، مذكور، ص: ١٤.
- ٣٩- الكتابة والتناسق في الرواية العربية، ص: ٦٨.
- ٤٠- التناسق و إشارات العمل الأدبي، ص: ٩١.
- ٤١- علم النص، مذكور، ص: ٣٠.
- ٤٢- د. حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، مذكور، ص: ٢٨.



مسرح

الكتابة لمسرح الطفل

د. نرمين الحوطني

الكتابة لمسرح الطفل

تجنب لغة الوعظ والاهتمام بالناحية الفنية

بقلم: د. نرمين يوسف الحوطني
(الكويت)

بدأ الاهتمام بمسرح الطفل، منذ نهاية القرن الثامن عشر فصار يكتب لهم الكتاب نصوصاً خاصة، وتخصص لهم قاعات عرض خاصة، تعمل فيها بصفة دائمة أو متقطعة فرق خاصة. ومنذ تلك الفترة، والاهتمام يتزايد في كل أنحاء العالم بالمسرح الذي يقدم للأطفال.

وسنحاول في الصفحات التالية، أن نركز على الأهداف والخصائص التي تميز بها فن الكتابة لمسرح الأطفال، بغير أن نخوض في العناصر المشتركة بين فن الكتابة للمسرح بوجه عام، وبين فن الكتابة لمسرح الطفل، فمن يكتب لمسرح الأطفال، لابد أن يكون على دراية واسعة، وفهم عميق، وتذوق وحب لفن المسرح بوجه عام، فكل الذين يعملون في مختلف مجالات ثقافة الطفل لابد أن تتوافر لديهم المعرفة العميقة الشاملة المتذوقة لنوع الوسيلة التي يتعاملون بها مع الأطفال، ولا تعذر أن يقدموا للأطفال شيئاً له قيمة باقية.

أهداف مسرح الطفل

تتنوع وتتعدد الأهداف التي يمكن أن يحققها مسرح الأطفال، بقدر تنوع وتعدد أهدافنا التي نرمي إلى تحقيقها ونحن نربي أطفالنا. ونتناول فيما يلي بعضاً من أبرز الأهداف التي يمكن أن يحققها الكاتب من خلال مسرحياته التي يقدمها للأطفال:

١. عندما نتناول الدراما مواقف مباشرة في حياتنا اليومية، فإنها توسع مفهوم الشخصيات ومدلول المواقف، وتبرز قيم التصرفات والأعمال، وبذلك تعمق القدرة على الفهم، وتزيد من الإحساس، فتعاون الطفل على أن يتزن عاطفياً، وعلى أن يتقبل التعليم بسهولة، وأن يتعامل مع مجتمعه بنجاح.

يمكن عن طريق المسرح أن نؤكد ما هو مطلوب من قيم دينية وخلقية واجتماعية وسلوكية وأن ننمي الشعور بالمسؤولية وذلك حتى نساعد الطفل على التمييز السليم بين الخطأ والصواب.

٤. يقدم المسرح للأطفال وجهات نظر جديدة في الأشياء والأشخاص والمواقف، وهذا يحملهم على أن يفكروا بمرونة وحرية، أن يفكروا لأنفسهم، وأن يختاروا لأنفسهم، وأن يحسوا بالمسؤولية عن تفكيرهم واختيارهم، وهذه هي الوسيلة لكي يصبح كل طفل عاملاً فعالاً من عوامل التقدم الحضاري.

٥. يشبع المسرح رغبة الأطفال في المعرفة والبحث، بما يقدمه إليهم من خبرات متنوعة، ومعلومات وأساليب سلوك، كما أنه يساعدك على حمل الأطفال على إلقاء الأسئلة والبحث عن المعلومات، وهو ما يؤدي بهم إلى إدراكهم لسر العالم الذي يحيط بهم.

٦. يثير المسرح حيوية الأطفال العقلية، عن طريق إثارة الخيال. فالخيال ضرورة من ضرورات الإبداع، وكل الأعمال الكبرى في التاريخ، وكل النظريات التي غيرت مسار العالم، كانت نتيجة للخيال الواسع. والطفل الذي يثير خياله، هو طفل تمكن إثارة اهتمامه بكل ما هو صائب وبناء ومفيد. لكن إذا كان الخيال هو أحد العناصر الهامة في العمل المسرحي الخلاق، فيجب ألا ننسى أن مضمون العمل يجب أن يأتي في المرتبة الأولى من الأهمية، إننا لا نثير الخيال كهدف في حد ذاته، بل كوسيلة لإثارة طاقات الأطفال الخلاقة.

٧. يمكن عن طريق المسرح، أن نؤكد ما هو مطلوب من قيم دينية وخلقية واجتماعية وسلوكية. وأن ننمي الشعور بالمسؤولية.

٢. كما أن الطفل المشاهد، عندما يتمثل بأحد أشخاص المسرحية التي يشاهدها، فإن هذا يساعده على التخلص من الانشغال بنفسه، وبذلك تتحرر شخصيته من الكبت والضغط، ومن التمرکز حول الذات.

٣. إن المسرحيات الجيدة تثير عواطف كثيرة لدى الأطفال، كالإعجاب والخوف والشفقة، فإذا أثّرت هذه العواطف بأسلوب سليم، فإنها تنمي في الطفل الأحاسيس الطيبة والإدراك السليم، أما إذا أثّرت عواطف الأطفال بطريقة رخيصة، أو بصورة مبتذلة، فإن هذا يسبب ضرراً بالغاً ومدمراً (كأن نجعل من سلوك الأطفال الطبيعي مصدراً للسخرية أو التحقير). لكن لا يكفي أن يتعرض الطفل للتأثير المباشر السريع أو لمجرد رد الفعل العاطفي المؤقت، بل يجب أن يؤدي هذا التأثير العاطفي إلى دعوة الطفل إلى التفكير، وإلى المقارنة، وإلى إلقاء الأسئلة واتخاذ المواقف.

يجب الاقتصار في مسرحيات الأطفال على عدد قليل من الشخصيات، وأن تكون كل منها متميزة عن الشخصيات الأخرى بخصائص بارزة.

وذلك حتى يساعد الطفل على التمييز السليم بين الخطأ والصواب، وعلى اتباع السلوك الذي يتوافق مع قيم المجتمع الذي يعيش فيه، مع إعطائه القدرة على أن يتحكم في أفكاره وأفعاله، وأن نغمر في روحه الإحساس الديني، ونربي ضميره على سرعة الاستجابة لما هو خير وصواب. إن علينا أن نقدم المسرحيات التي يدور موضوعها، بوجه عام، حول ما نريد أن ننميه في أطفالنا من قيم واتجاهات، بشرط أن يجيء هذا في ثنايا المسرحية. ولا يجيء بطريق مباشر. إن على الكاتب المسرحي للأطفال أن يتجنب قلب مسرحيته إلى درس في الوعظ والإرشاد. بل يجب أن يهتم كثيراً بالجانب الفني، الذي يتولى بدوره نقل مختلف المعاني والقيم للأطفال، بحيث يدرك المشاهد الصغير المضمون بغير تصريح. إن كثيراً من مؤلفي مسرحيات الأطفال، يكتبون نصوصاً هي مجرد صياغة للنصائح والمعلومات في شكل حوار. وهم بهذا يفشلون، سواء في تقديم المسرح أو في تقديم النصائح والمعلومات. ذلك أنه لا بد من تقديم المضمون الجيد بأفضل الطرق الفنية، ولا قيمة لمضمون جيد يفشل في أن يصل إلى عقول وقلوب الأطفال بسبب عدم مراعاة العناصر الفنية المختلفة: من حبكة مسرحية، ورسم واضح للشخصيات وصراع يتضمن قدراً كافياً من التشويق، وحوار ينبع من الشخصيات ويجسم الصراع ويتقدم بالموضوع خطوة بعد أخرى حتى يصل بالموضوع إلى ذروته، وروح فكاهية تتسجم مع طبيعة الأطفال

- المرحة، وتحببهم في العمل المعروض.
٨. كذلك يمكن أن يكون مسرح الطفل وسيلة لإثارة اهتمام الأطفال بالعلوم، ولتقديم مختلف المواد المدرسية والتعليمية في أسلوب شائق، يتقبله الطفل بسهولة، ولا ينسأه بسهولة، خاصة فيما يتعلق بالأحداث التاريخية الكبرى، وبالمواقف المهمة في حياة العلماء والمخترعين والأبطال القوميين.
 ٩. وعن طريق المسرح يمكن أن نقدم للطفل أغنى مادة في الأدب والموسيقى وفنون الحركة والتشكيل. إن النص المسرحي الجيد، والذي يمكن إعداده من أفضل الأعمال الأدبية، واشتراك الرقص والبالية والموسيقى والديكور في تقديم العمل المسرحي للأطفال، هي من أهم وسائل صقل تذوق الأطفال للفنون.
 ١٠. كما أن مسرح الأطفال هو المدخل الطبيعي لكي يتذوق الأطفال، عندما يبلغون مبلغ الكبار، مختلف الفنون المسرحية، سواء اعتمدت على الكلمة أو الحركة أو الموسيقى.

إن الحكاية المحبوبة البسيطة الواضحة الشائقة، هي السبب الرئيسي، في إقبال الأطفال على عرض مسرحي بذاته إن الأطفال يسألون دائماً : ”وماذا بعد؟“

خصائص مسرحيات الأطفال :

إن جوهر فن المسرح لا يختلف من عمل مسرحي إلى آخر، سواء كانت المسرحيات مقدمة للكبار أو للصغار.

إن القاعدة النقدية العامة التي تصدق على كل عمل مسرحي جيد وناجح، هي نفس القاعدة، لا تتغير مهما تغير الزمان أو المكان أو الأسلوب، هي قاعدة تتلخص في أن : ”العمل المسرحي الناجح، هو الذي يشد انتباه المتفرج طوال تواجده لمتابعة العرض المسرحي، ثم يظل عالقا بذهنه وعقله وخياله بعد مغادرته المكان المخصص للعرض“.

ولكن بسبب الخصائص النفسية لمرحلة الطفولة، وبمراعاة مراحل النمو المختلفة، والقدرات التي في طور الاكتمال بالنسبة للأطفال، فإن هناك بعض الخصائص التي تجب مراعاتها عند كتابة مسرحيات الأطفال :

أولاً : أن تكون المسرحية مناسبة لسن الأطفال :

فليست كل الموضوعات مناسبة لكافة الأعمار:

١. فقبل سن الخامسة، لا يحتاج صغار

الأطفال إلى مسرح، إذ أن في لعبهم الإيهامي أو التخيلي ما يكفيهم. ومن الصعب أن يشد المسرح انتباه الأطفال في هذه السن، وإن كان من الممكن أن تثير اهتمامهم العروض التي تعتمد على الحركة وحدها، مثل عروض الرقص، إذا كانت قصيرة لا تزيد مدتها على ٢٠ أو ٢٥ دقيقة.

٢. ومن سن الخامسة إلى الثامنة، وهي سن الخيال، يجد الأطفال القصص الخرافية، والقصص التي تدور حول الحيوانات، مادة خلابة. فالمرأة السحرية، والأقزام السبعة، ومصباح علاء الدين، والذئب وذات الرداء الأحمر، كل هذه مادة تأسر الأطفال في هذه السن.

٣. ومن سن الثامنة إلى الثانية عشرة : وهي مرحلة البحث عن البطولة، يزداد اهتمام الأولاد بالمسرحيات التي تتضمن عنصر الغموض والبطولة. فيثير حماسهم الأبطال الذين يقومون بأعمال جريئة أو يواجهون الأخطار أو يتجنبونها في أخرج اللحظات، ويسعدون بانتصار البطل بينما ينزل العقاب بالشرير. هذا، بينما تفضل البنات في هذه السن المسرحيات التي تدور حول العواطف الأسرية والفنية، والتي تدور حول بطلة تحقق ما يحققه الأبطال، وتستطيع التغلب على العقبات. مع الاكتفاء بقليل من المواقف المثيرة.

٤. وفي السن بعد الثانية عشرة إلى السادسة عشرة، وهي سن الرومانسية يفضل الأطفال أن تمتزج المؤامرة بالعواطف. ويزيد التأكيد على القيم



لغة هذا المسرح يجب أن تكون بصفة عامة هي لغة الحياة اليومية، القائمة على ألفاظ، وتراكيب مألوقة في قواميس الأطفال، مع تطعيمها، كلما أمكن ذلك، بالألفاظ وأساليب من الفصحى المبسطة.

تدور حول حكايات معقدة، أو التي تضم شخصيات كثيرة العدد، أو بها عقدة ثانوية إلى جانب العقدة الرئيسية، أو التي تنقل مشاهدتها في الزمان أو المكان مثل العودة إلى الماضي، ذلك لأن مثل هذه المسرحيات تصيب الأطفال بالحيرة والارتباك أثناء تتبعهم للأحداث.

أ. الشخصيات :

يجب الاقتصاد في مسرحيات الأطفال على عدد قليل من الشخصيات، وأن تكون كل منها متميزة عن الشخصيات الأخرى بخصائص بارزة، يكشف مظهرها عن مخبرها حتى لا يخلط الأطفال المشاهدون بينها، وأن تكون خطوطها من الواضح بحيث يسهل على الأطفال إدراك حقيقتها.

ويحسن التركيز في مسرحيات الأطفال على شخصية أساسية واحدة، تسيطر على المسرحية، حتى يسهل على الأطفال متابعتها واستيعاب موضوعها.

وعندما قامت الفرق المسرحية الإنجليزية

المثالية. وتنجح مع جمهور هذه السن المسرحيات التي تدور حول النجاح في المشروعات والوصول إلى القيادة والزعامة.

٥. ورغم هذا التقسيم لنوعيات المسرحيات حتى تتفق مع مراحل العمر المختلفة، فقد لوحظ أنه من الصعب، بالنسبة لمسرح أطفال ناشئ أن يقدم نوعيات مختلفة من المسرحيات التي تناسب أعماراً متباينة. لذلك تلجأ مسارح الأطفال الناشئة إلى تقديم المسرحيات التي تناسب مختلف الأعمار، وهي مسرحيات تعتمد عادة على موضوعات قصص الأطفال المشهورة، ذات الجاذبية العامة لكل الأعمار مثل قصة سندريلا.

ثانياً : أن تكون المسرحية مناسبة الطول.

فكلما صغرت سن الطفل، كان الملل، أسرع في التسلسل إلى نفسه، وقلت قدرته على التركيز في أمر واحد فترة طويلة. وقد لوحظ بالتجربة، أن الطول المناسب لمسرحيات الأطفال يتراوح ما بين ٤٥ دقيقة و ٧٥ دقيقة، تبعاً لتقدم عمر الأطفال.

ويمكن تقديم مسرحيات الأطفال دون توقف بين المشاهد أو الفصول، ومن الممكن أن يكون هناك توقف لمرة واحدة، ولفترة قصيرة جداً أثناء العرض المسرحي وذلك حتى لا يفقد الأطفال قدرتهم على متابعة الموضوع المعروض.

ثالثاً : يجب تجنب المسرحيات التي





وبتقديم مسرحيات شكسبير للأطفال، كانت الخطوة الأولى في إعدادها هي الاستغناء عن شخصيات عديدة، والاكتفاء بالشخصيات الرئيسية.

بل إن الشخصية في مسرح الأطفال، إذا كانت على جانب كبير من التميز والتفرد، فإنه يمكن أن تعوض كثيراً من الضعف في العقدة أوفى الحكاية التي تدور حولها المسرحية. وفي هذا يقول

”وينفريد وارد“ في كتابه : ”مسرح الأطفال“ أن مسرحية مثل المسرحية

المأخوذة عن قصة ”ساحر أوز“ لا تعجب عقدتها الركيكة الأطفال، ولكن أعجبتهم المسرحية بسبب شخصيتها الغريبة المتميزة.

والأطفال لا يميزون كثيراً بين المسرحيات التي تشتمل شخصيتها على أطفال، وبين المسرحيات التي تخلو من الأطفال. فقد نجحت مسرحيات ”سندريلا“ نجاحاً ساحقاً عندما قدمناها على مسرح الطفل التابع لمركز ثقافة الطفل بجاردن سيتي بالقاهرة، رغم أنه ليس بين شخصيتها أطفال. لقد ظلنا نقدمها مساء كل خميس وصباح كل جمعة، أسبوعياً، لمدة تقترب من العامين. وقد لوحظت نفس الظاهرة في إنجلترا وأمريكا عند تقديم مسرحيات ”روبين هود“، و”ملايس الامبراطور الجديد“، وهما مسرحيتان لا توجد بين شخصياتهما شخصية طفل.

وإذا كان من المهم في مسرحيات الكبار أن يتعرف المتفرج منذ بداية العرض على أبطال المسرحية، وعلى مكان وزمان وقوعها. فإن هذا أمر أكثر أهمية بالنسبة لجمهور المشاهدين من الأطفال. فيجب ألا نترك الأطفال المشاهدين يتساءلون، ولو للحظة واحدة، عن حقيقة إحدى الشخصيات، أو عن مكان وزمان وقوع أي حدث من أحداث المسرحية، وإلا فإن مثل هذا التساؤل قد يتسبب في ارتباك الأطفال ويصرفهم عن متابعة العرض المسرحي.

ب. تجنب وجود عقدة ثانوية أو أحداث جانبية :

كذلك يجب ألا تتضمن مسرحيات الأطفال عقدة ثانوية بجوار العقدة الرئيسية. وإلا اختلط الأمر على الأطفال، وفقدوا القدرة على التركيز بين العقدتين، كذلك يجب ألا يمتزج مؤلف مسرحيات الأطفال مع أي حدث ثانوي، حتى إذا كان مسلياً أو مبهراً، وذلك لكيلا يفقد المشاهدون تتبعهم لسير الحدث الرئيسي. فإذا كان هناك مشهد من مسرحية يتم في السيرك مثلاً، كما هو الحال في مسرحية ”بينكيو“ فيجب ألا نشغل عن موضوع المسرحية بتقديم عرض طويل للسيرك، مهما كان الإغراء للقيام بذلك. وإلا نسي الأطفال موضوع المسرحية.

كذلك إذا تضمنت أحداث المسرحية حفلاً، مثل الحفل الذي ذهبت إليه سندريلا لتلبية لدعوة الأمير. فجب ألا تشغلنا مشاهد الحفل، وما به من عروض استعراضية عن موضوع المسرحية الرئيسي.





رابعاً : البداية الشائقة والخاتمة العادلة.

يحب الأطفال الدخول في موضوع المسرحية على الفور. إن "برتراند راسل" يقول أن نوع البهجة الذي يشعر به الأطفال على نحو تلقائي، أصبح مستحيلاً بالنسبة للبالغين، الذين يفكرون دائماً في "الشيء التالي"، وقد فقدوا القدرة على أن يركزوا أنفسهم مع اللحظة الراهنة. ويقول إن هذا سبب من أهم أسباب فساد الفن في وقتنا الحالي، ذلك أن الفن إنما يحيا في القلب والشعور بغير انتظار لشيء تال.

والطفل منهمك دائماً في اللحظة الراهنة، وهو يدخل المسرح وكله شوق للمتعة والإثارة، فيصبح على غير استعداد للانتظار عند رفع الستار حتى تبدأ الأحداث الحقيقية للمسرحية، بل هو يريد منذ اللحظة الأولى أن يعيش مع أحداث مسرحية شائقة ممتعة بغير أن نطلب منه أن يرى ويسمع أشياء انتظاراً لشيء تال، سيجيء فيما بعد ، لهذا يجب أن تكون أحداث المسرحية شائقة ممتعة منذ البداية.

وإذا كنا، في مسرحيات الكبار. نخصص الجانب الأول من العرض المسرحي لكي نقدم للنظارة المعلومات الأساسية عن الشخصيات، والمكان، وما وقع من أحداث قبل بدء المسرحية، فإن الطفل إذا لم يستوعب موضوع المسرحية منذ اللحظات الأولى بعد رفع الستار، فسرعان ما يتسرب إليه الملل، ولن يجدي

ج. التتابع الزمني والمكاني.

كذلك يجب أن تراعي مسرحيات الأطفال التتابع الطبيعي للأحداث، فتجنب أسلوب العودة إلى الماضي، ولا تلجأ إلى التنقل السريع في الزمان أو المكان، وذلك مراعاة لقدرة الأطفال على الاستيعاب، ذلك أن الطفل إذا فاته شيء في المسرحية، فسيغتر عليه استنتاج ما فاته، ويصعب عليه بالتالي العودة إلى متابعة العرض المسرحي.

ثالثاً : الاهتمام بالحكاية.

إن الحكاية المحبوبة البسيطة الواضحة الشائقة، هي السبب الرئيسي، في إقبال الأطفال على عرض مسرحي بذاته. إن الأطفال يسألون دائماً : "وماذا بعد ؟" ومادامت هناك إجابة مستمرة مقنعة بالنسبة لسن وخبرة وخيال الأطفال، فيستمر اهتمامهم في متابعة المسرحية. لقد نشأ المسرح منذ آلاف السنين، وبقي حتى الآن، لأنه يرتبط بميل طبيعي لدى الإنسانية جمعاء، ألا وهو الشغف بالحكايات. وإذا كانت مسرحيات كثيرة للكبار قد أخذت تبتعد عن الاعتماد على الحكاية، فإن مؤلف مسرحيات الأطفال يجب أن يلتزم تماماً بأن يستفيد من ظاهرة حب الأطفال للحكايات، مهما كان الموضوع الذي تدور حوله مسرحيته.

إن خير وسيلة لكي نقدم للأطفال مختلف الموضوعات حتى المواد العلمية والجغرافية والتاريخية، هي أن نسوقها إليهم في قالب قصص، وهو ما يجب ألا ينساه أبداً كاتب مسرحيات الأطفال.





أن نطلب منه الانتظار حتى يتعرف على الشخصيات أو المكان أو الزمان.

ب. الخاتمة العادلة :

وكما يحب الأطفال الدخول في موضوع المسرحية فوراً، ومنذ لحظات العرض الأولى، فإنهم لن يهتموا بالبقاء في المسرح بعد وصول الأحداث إلى ذروتها، وحل العقدة.

فعندما كنا نعرض مسرحية سندريلا، كان الأطفال يتابعون العرض بشغف شديد، إلى أن يتعرف الأمير على سندريلا بعد أن يلائم الحذاء قدميها. وبعد هذه اللحظة من لحظات العرض المسرحي، كان يصعب دائماً السيطرة على جمهور الأطفال، رغم تضمن العرض أغنية ورقصة إيقاعية بعد ذلك الموقف، وهي ظاهرة تؤكد أنه لا محل في مسرحيات الأطفال لأية مناقشة أو تعليق أو استطراد بعد حل العقدة، ووصول الأحداث إلى ذروتها.

ويجب أن تكون الخاتمة واضحة ومحددة وشاملة بالنسبة لأحداث المسرحية وكافة شخصياتها، وذلك حتى لا نترك الأطفال في حيرة عند نهاية المسرحية بشأن مصير أية شخصية من شخصياتها أو حدث من أحداثها.

كذلك يجب أن تنتهي المسرحية بنهاية عادلة، فلدى الأطفال إحساس قوى بالعدالة، وهم يرتاحون إلى المسرحية التي يتم فيها توزيع الثواب والعقاب على من يستحقون أيهما.

وقد يثور التساؤل عما إذا كان في مثل

هذه النهايات العادلة تجاهل لما يقع كثيراً في الحياة من ظلم، لكن يجب أن نذكر في هذا الصدد أن الطفل في حاجة إلى أن تزداد ثقته بالعالم المحيط به، حتى لا يصاب بالإحباط نتيجة ما يحفل به المجتمع من ظلم.

خامساً : روح الفكاهة.

ومن المهم أن يحتفظ المؤلف المسرحي بروح الفكاهة وهو يقدم موضوعه وشخصياته للأطفال، فهذا سبب من أهم أسباب إقبال الأطفال على العرض المسرحي.

إن الأطفال يقفون موقفاً مرحاً من الحياة، إنهم يواجهون الحياة بسعادة وإيجابية، ويقدر إقبالهم على الجانب المرح مما يعرض أمامهم، بقدر انصرافهم عن المواقف العنيفة أو المؤلمة أو القاسية.

ولذلك لا بد أن يحتوى العرض المسرحي الناجح للأطفال على قدر كاف من المرح أو الفكاهة، أو على الأقل من المواقف الطريفة.

بل إنه، حتى عند تقديم الشخصيات السيئة أو الشريرة، يجب أن نقدمها على نحو يجعلنا نسخر منهما، بل أن نقدمها بأسلوب يحملنا على كرهها، وهو ما فعلناه عندما قدمنا شخصيات زوجة الأب وابنتيها في مسرحية سندريلا.

إن الكره يتضمن نوعاً من الرهبة والخشية، بينما السخرية تشعرنا بالتفوق، مما يؤكد لدى الطفل أن موقف الشر يزرى بالإنسان ولا يسبغ عليه



صفة البطولة، بالإضافة إلى ما تتيحه السخرية من إمكانيات فكاهية مرغوبة ومطلوبة.

لكن يجب الحرص على ألا ينقلب عنصر المرح هذا إلى جعل العمل الفني مجرد مجموعة من النكات، وإلا انصرف الأطفال عن موضوع العرض المسرحي، إلى انتظار ما يثير ضحكهم.

سادساً : الحوار واللغة ومراعاة مستوى الأطفال اللغوي.

أ. مراحل السن. لكل مرحلة من مراحل نمو الأطفال محصول لغوي يستخدمونه في التعبير عن أنفسهم، ولا بد لمؤلف مسرحيات الأطفال أن يكون صاحب خبرة بالقاموس اللغوي الذي يفهمه جمهور الأطفال الذين سيحضرون عروض مسرحيته، وأن يكون عارفاً بالألفاظ المتداولة بينهم، وبمدلولاتها كما يفهمونها هم، وأن يستخدم، كلما أمكن، الكلمات ذات المضمون المادي الملموس أكثر من الكلمات ذات المعنى المعنوي، فيختار من الألفاظ ما يثير المعاني المتعلقة بالبصر والسمع والحركة واللمس والذوق والشم، فكل حواس الأطفال تشارك في التعرف على العالم المحيط بهم، قبل أن تبلغ قدرتهم اللغوية أكمل نضجها.

ب. اللغة في مسرح الطفل. وقد ثار جدل طويل حول اللغة التي نستخدمها في مسرح الطفل، وهل تكون فصيحاً أو عامية. وهناك شبه اتفاق على أنه بالنسبة

للمسرح المدرسي : فإن المسرح يعتبر عنصراً من عملية التدريس ذاتها، لذلك فإن اللغة التي تستخدم فيه يجب أن تكون اللغة الفصحى البسيطة القريبة من لغة الطفل.

أما بالنسبة لمسرح الأطفال الذي يقدمه الكبار المحترفون، فإننا في مسرح الطفل العام، لا نستقبل أطفالاً معينين لهم مستوى ثقافي معين كما هو الحال في المسرح المدرس، إنما نقدم مسرحاً لكل طفل مصري، في المدينة وفي القرية، لأبناء المثقفين وأبناء الفلاحين، لمن يقرءون ويكتبون، وللاميين الذين لا يقرءون ولا يكتبون.

ومن أجل هذا كله، فإن لغة هذا المسرح يجب أن تكون بصفة عامة هي لغة الحياة اليومية، القائمة على ألفاظ، وتراكيب مألوفة في قواميس الأطفال، مع تطعيمها، كلما أمكن ذلك، بألفاظ وأساليب من الفصحى المبسطة التي يتيسر على الطفل فهمها دون مشقة.

ج. الحوار : والحوار هو الذي يحمل كل شيء في المسرح، هو كيان المسرحية المادي، وإذا كان كثيرون من الراشدين يعجبون بحوار شكسبير الشاعر الطويل، أو بالحوار الحافل بالتشبيهات، أو بالعبارات الغريبة ذات التلميحات اللاذعة، فإن الصغار ينبغي أن ينالوا قسطاً وافراً من التعليم والخبرة اللغوية حتى يتذوقوا ويفهموا هذا اللون من الحوار.

إن مسرحيات الأطفال يجب أن تقدم



في حوار طبيعي قصير واضح دقيق
فعبارات الحوار الموجزة، مع وضوحها،
من خصائص المسرحيات التي يستمتع
بها المتفرجون الصغار.

**سابعاً : الحركة واستخدام
عناصر المسرح الشامل.**

تأثر الأطفال بالحركة والنموذج المجسد
أكثر كثيراً من تأثرهم بمواقف الحوار
الجامدة، مهما تضمنت الكلمات من
نصائح وتوجيهات.

لذلك فإن مسرحيات الأطفال يجب
أن تعرض عليهم الأحداث، بدلاً من أن
تصفها لهم بالكلام، حتى تتيح لهم متابعة
أكبر قدر من الحركة.

وإذا كانت الملاحظة هامة بالنسبة
للأطفال في مختلف الأعمار، فإنها
ملاحظة أساسية، تجب مراعاتها بكل
دقة بالنسبة لما يقدم لصغار الأطفال
قبل سن السابعة.

كما أنه لما كانت طبيعة الطفل تميل إلى
الحركة، ولما كان من السهل على الأطفال
أن يحفظوا من الكلام ما كان موزوناً أو
مسجوعاً، مع ميلهم الدائم إلى سماع
الأغاني وترديدها، والقيام بالحركات
الإيقاعية مع نغمات الموسيقى وألحانها،
فإنه يحسن أن يتيح المؤلف إمكانية
استخدام الحركات الإيقاعية والرقص
والأغاني والموسيقى، ضمن ما يقدمه من
مسرحياته للأطفال.

ولكن يلاحظ، مرة أخرى، أن هذه
العناصر أكثر لزوماً في المسرحيات التي

تقدم للسن الصغيرة، أما بالنسبة للسن
الكبيرة، خاصة بعد سن ١١ أو ١٢ سنة،
فإن الإصراف في تقديم هذه العناصر قد
يؤدي إلى ارتباك الإيقاع المسرحي لدى
الأطفال المشاهدين.

**ثامناً : مشاركة الأطفال المشاهدين
في العمل المسرحي.**

إن دور المتفرج في المسرح، وخاصة في
مسرح الطفل، ليس دوراً سلبيّاً، ومن
الخطأ الاعتقاد بأن كل دور المتفرج هو
الاسترخاء في مقعده، ومتابعة العرض.

إن العرض المسرحي لن يتحول إلى تجربة
غنية إلا عندما يصبح المتفرجون جزءاً
منه، بمعنى أن تتم عملية تبادل بين
المتفرج والمسرح، فالاستمتاع بالمسرح إنما
يكون بالتفكير فيما نشاهده، ونمثله.

ولكي تتم عملية المشاركة، يجب ألا يقدم
للطفل مسرحيات في استطاعته، أن
يتصور نهايتها منذ البداية بل يجب أن
ينمو اهتمام الطفل بالمسرحية من مرحلة
إلى مرحلة بحيث يستثار خيال الطفل
وتتمو مشاركته، إلى أن يصل إلى خاتمة
العمل الدرامي.

ومن واجبنا أن نشجع الطفل، وهو جالس
في راحة واسترخاء يشاهد المسرحية
على أن يشارك في العمل، ولا يوجد عند
الطفل أي تعارض بين التعليم والمتعة،
وفي استطاعة الطفل أن يحول التعلم
إلى متعة، والمتعة إلى تعلم، إن اللعب
عمل جدي وهام بالنسبة للطفل، والعمل
الجدي يجب أن يصبح متعة للطفل حتى
يتقبله.

إن اللعب الحر مهم، ولكن يمكن أن يؤدي





بعضهما كصديقين، مع أن كل ما يفكر فيه كل منها هو كيف ينزل الضرر بالآخر..١١

- اشتراك الأطفال في عملية الكتابة للمسرح :

وقد حاولت بعض مسارح الأطفال أن تشرك الأطفال في الكتابة نفسها، إن خيال الطفل الحي، ومنطقه في معالجة الأمور، هو أحد منابع الإلهام لكاتب مسرح الأطفال.

وفي إحدى هذه التجارب، جمع المؤلف الأطفال، ووصف لهم موضوع مسرحيته، ثم طلب منهم أن يقيموا بنیان المسرحية، وعندما ظهرت بعض الاختلافات بين ما كان يفكر فيه المؤلف وما قاله الأطفال، قام المؤلف بدراسة الاختلافات ووضعها في اعتباره.

ويمكن أن تتم عملية المشاركة أثناء البروفات، فينظم المسرح عروضاً للتجارب المسرحية يشاهدها الأطفال، وينتشر بعض العاملين في المسرح بين الأطفال، ويدونون ملاحظاتهم حول ردود فعل الأطفال، وفي كثير من الأحيان، كان المؤلفون يغيرون بعض التفاصيل في ضوء مقترحات الأطفال.

هذه المشاركة بين المسرح والأطفال تعطي للعاملين في المسرح إلهاماً، وهى في نفس الوقت توقظ خيال الطفل، وتثير لديه الإحساس الفني.

في نفس الوقت إلى عمل بناء. إن اشتراك الأطفال في الإجابة على بعض الأسئلة التي يلقيها عليهم الممثلون، أو اشتراكهم في النداء على شخصية أو تحذيرها، أو اشتراكهم في أغنية ضمن المسرحية، أو توجيه الممثل الذي يؤدي جزء من العرض بين مقاعد المتفرجين، كل هذا يساعد على جعل الطفل عنصراً إيجابياً فعالاً في العرض المسرحي ويربط الطفل بالمسرح ويزيد ثراء التجربة المسرحية.

بل أن بعض المسارح تضع بعض الواجبات أمام الطفل المتفرج من شأنها أن توجه اهتمام الطفل إلى الأساسيات أثناء العرض، وبذلك يستطيع أن يتعرف على المعنى الكامن وراء تفصيلات العرض الجذابة.

وقد طبق مسرح الأطفال في ألمانيا الديمقراطية هذه الفكرة، عندما قدم مسرحية مستمدة من ألف ليلة وليلة، عنوانها "قدر الزيتون" وكان السؤال الذي وجهه القائمون على مسرح الأطفال للمشاهدين هو : "ما هو رأيكم في الصداقة بن خلف وعبيده ؟" وظل الأطفال طوال العرض يحاولون معرفة الإجابة عن طريق مراقبة تعبيرات الوجوه، ولهجة الصوت والموسيقى، وكم كان سرور الأطفال بالغاً عندما اكتشفوا أن البطلين بيتسمان لبعضهما ويحتضنان

حوار

مع الروائي والمسرحي وليد إخلاصي
سها الشريف

وليد إخلاصي : هناك محاولة للإجهاز على حريتنا

أجرت الحوار: سها شريف
(سوريا)

لا يمكن تصور الروائي إلا بإضافته على ما سبق . و بشكل عام فإن الإضافة تعني الوصول إلى تحقيق الروائي لشخصيته و أسلوبه . و هكذا لا يجوز أن يحكم على مرحلة روائية سابقة أو لاحقة إلاّ عبر روائي أو أكثر ممن استطاع أن يبني عالمه الروائي بموهبته التي اختزنت التجارب السابقة من محلية و عالمية ، و الذي سيكون عالماً قائماً بذاته و إن اختلفت عن غيره فإنه سيكون علامة في مسيرة الرواية عبر تاريخها .



وليد إخلاصي

الأوسع أو هو على الأقل تجاوز للحدود التي رسمت للهوية أو أن الهوية رسمتها لنفسها . و إذا وجد من يقول أن تحقيق الهوية يتناقض مع الحداثة أو يتعارض معها فإنه قد يصيب مؤقتاً أو نظرياً ، إلا أنه ينسى أو يهمل ما يهدف إليه النجاح في تحقيق الهوية من سعي حقيقي أو خفي للوصول إلى الحداثة . و بمعنى ما فإن (المحلي) أو (البيئي) يكون بطبيعته راغباً و تواقاً للوصول إلى (الكوني) أو (العالمي)، و تلك هي حقيقة الإبداع في القصة و غيرها من الأنواع الأدبية . و كما يمكن الإعتراف بأن (الخاص) يجب أن يتحول إلى (العالم) فإن الهوية المحلية

الحداثة خروج إلى الكون
الأوسع أو هو على الأقل تجاوز
للحدود التي رسمت للهوية
أو أن الهوية رسمتها لنفسها .

• هل تعاني القصة العربية من تنازع الهوية و الحداثة ؟ و هل الحداثة بدون هوية هي ثقافة مستوردة دخيلة و عرضية ؟

- لا بد من الاعتراف بأن الهوية هي انتماء بينما الحداثة فهي انعتاق . ويمكن القول بأن في الهوية إخلاص يتجلى لبيئتها بكل الأشكال و يتمسك بتاريخ الشعب أو الأمة . كما أن في الحداثة خروج إلى الكون



أو العربية لا سبيل لها إلا بتشرب ماء
الحدث .

طائر الثقافة

● التجريب هو رديف الإبداع بطرقه و
أساليبه الجديدة و مسألة التجريب
أخذت عدة اتجاهات في الكتابة الروائية
العربية و لكن بعض التجارب انقلبت
على الروائيين العرب حيث ظهر التقليد
. لجوئك في القصة إلى التجريب و
التعبيرية و الرمزية و عالم الأحلام و
التداخل الزمني هل هو بغية مسامرة
التجديد أم لك أهداف أخرى ؟

- من أسباب التجريب الأهم هو العلم
و بخاصة العلم التجريبي . و لقد لعب
الميكروسكوب دوراً بارزاً في اتجاهي نحو
التجريب ، و ذلك إلى جانب قراءاتي في
العلوم و على رأسها الكيمياء . و إذا كان
يُظن أن العلم بعيد عن الأدب ، فالظن
لا أساس له ، لأن الأسس الثقافية لها
هي واحدة ، فالعلم و الأدب يسبحان في
بحيرة الثقافة ، و هما من جانب آخر
فإن طائر الثقافة لا يحلق إلا بأجنحة
أقواها هي العلم و الأدب . و في عصرنا
هذا تماهت ثقافة العلم مع الإبداع كما
حدث في قرون ماضية لذا فقد تملكنتي
منذ بداية التزامي طريق التجريب لأبدأ
السباق مع نفسي و مع محاولة التجاوز
لأساليب سابقة ، إلا أنني لم أعلم بعد إن
كنت قد توصلت إلى الهدف . و هكذا فإن
التجريب لم يكن في خطتي بل إنني رغبت
في أن أحقق شيئاً من النجاح لذاتي

أؤكد على أنني شاهد على
حركة المجتمع أو أنني ألهم
إلى أن أكون ذلك الشاهد .
من أبرز أعلام الكتابة في
الوقت المعاصر . إنتاجه
متنوع ما بين قصة ورواية و
مسرح . جرىء في طرحه و
صادق في معالجته للمواضيع
.. لديه أسلوبه الخاص و
يمتلك حساً شاعرياً و رؤية
تاريخية ميزته .

الطامحة لإحداث تغيير ما .

تجارب شخصية

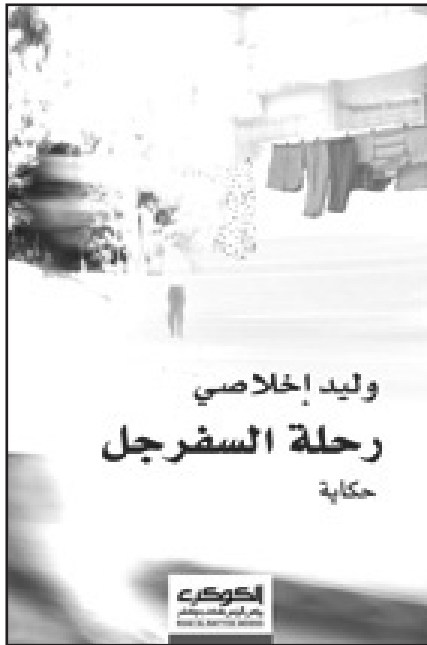
● يرى بعض النقاد بأن التأثير الأوروبي
المستورد في قصصك التعبيرية جعلك
أقل قدرة في معالجة المضامين ؟

- لم يسبق لي أن اعترضت على تعليق
أو رأي لناقد أو غيره ، و إن كنت قد
أخلصت لنفسني في قصصي أو في
أعمالي الأخرى . فالمعرفة التي جاءت
من تجاربي الشخصية و مشاهداتي
أو من مصادر الأدب العربي و الإنساني
، هي السبب في أن أخلص لذاتي
و لصدقي .

● هل الرواية العربية تعاني أزمة نص
و أزمة أجناس ؟

- يعود تاريخ الرواية العربية الجديدة
إلى حوالي القرن و نصف القرن . وفي

- قد أدرك ما هو واضح عن التقسيمات الاجتماعية و الفردية ، فهذا برجوازي و ذاك بروليتاري و إلى ما يذهب إليه العارفون و الأميون من صفات . إلا أنني أعلم الكثير عن حقيقة نفسي فأنا من تلك التي تذكر من طبقات اجتماعية و أفكار قديمة أو مستقبلية أو سائدة . و قد أكون أشبه بالعمل الذي يستقبل عناصر و مواد مختلفة من كل لون . و أؤكد على أنني شاهد على حركة المجتمع أو أنني أطمح إلى أن أكون ذلك الشاهد . و أتساءل : متى كانت حياتنا بعيدة عن الأزمات من وجودية و اقتصادية و غيرها . و أتساءل معك إن كانت الكتابة ستكون قادرة على تغييرنا أو تغيير واقعنا ، وهل هناك أمل من الكتابة أصلاً .



له أكثر من خمسين من المؤلفات المطبوعة إلى جانب المئات من المقالات الصحفية. حصل على جوائز عديدة:

وحيث يمضي نحو أفق جديد من أعماله الإبداعية دخلنا هداًته في حلب وكان لنا هذا الحوار معه:

الخمسین سنة الأخيرة تقدمت الرواية و قطعت أشواطاً و نلمح ذلك في نماذج من الکتاب ، و قد طرق عدد منهم الأبواب العالمية کتجيب محفوظ والطبيب صالح و قلة منهم .. و بطني إن هذا التقدم لا يعني الوصول الكامل أو نهاية الطريق فهو في مضیّه قدماً لا يعني أنه لن یلاقي صعوبات أو تعثر، إلا أن هذا لا یشیر إلى توقف قطار الرواية و الأجناس الأخرى في السير وفقاً لحاجات المجتمع و لطفرات التقدم التي تمتلكها مواهب في كل مجال .

ذلك الشاهد

● الغالب على قصصک سمة البرجوازي الذي يشعر بفرديته المطلقة وسط مجتمع لا يفهمه و خالي من الرحمة . فهل برأيك أن واقعنا يعيش بأزمة وجودية صرفة ؟ و هل الكتابة قادرة على تغيير واقعنا الحالي ؟ و هل لمست بوادر تغيير ؟

جسد الديمقراطية

● قلت مرة : ” أننا في خمسينيات القرن الماضي كان همنا الأكبر أن نعيش الشعور الوطني بأبعاده القومية و الوحدوية و عندما فشل المشروع كان البديل جاهزاً و يتجلى في الهم الاجتماعي ” . فهل برأيكم مازق استلاب الإنسان الداخلي و الخارجي أفقدنا متعة تحقيق الحلم بحماية حقيقية للإنسان ؟

- و أقول من جديد مؤكداً على ماسبق و أقر بأن الهم الاجتماعي الذي مازال مستمراً في التحرر الاقتصادي و الكفاية المفقودة لكثير من أبناء الشعب و الإفراج عن حرية التعبير و نزع الأغلال عن جسد الديمقراطية و روحها . وهكذا تجسد الهم في وضع حل للوضع الاجتماعي ليحل بديلاً من التطلع إلى وحدة قومية . و يبدو أن انتظار الحلول لنا توفر فرصة لأجيالنا ، و إن كان اليأس الذي بات يرمي بظلاله على حياتنا لن يكون له سوى التمسك بمستقبل يلوح بالأمل و إن كان هذا المستقبل من تصميم الحالمين .

● الإبداع النقدي هو الكشف عن قيمة الإبداع بمختلف جوانبه . و من الملاحظ أن الدراسات النقدية للرواية في منطقة المغرب العربي تعالج قضية الشكل معالجة كاملة . و هناك في بعض الدول مازال النقد تقليدياً . كيف ترى واقع النقد الروائي العربي ؟ و كيف عالجت هذه المشكلة ، قضية الشكل مع المضمون في كتابك النقدي (المتعة الأخيرة) ؟

الجيل الروائي السابق أمثال نجيب محفوظ و حنا مينا و غيرهم تركوا لنا إرثاً روائياً رائعاً حيث كان هناك تحولات إبداعية على الرواية العربية . هل استطاع الجيل الجديد أن يضيف إضافة نوعية على رواد الجيل السابق ؟ أم ما زالوا يكررون التجارب السابقة و لا يستطيعون أن يمثلوا مشروعاً إبداعياً حقيقياً ؟

- لأعترف أولاً بأن النقد ليس من إختصاصي و إنما كنت ككثير من الكتاب يبدي الآراء التي يحتمل أنها تحمل ملامح نقدية . و كان كتاب ((المتعة الأخيرة)) مجرد رؤية لواقع الأدب و إن كانت أجزاء منه تميل إلى نقد أو استعراض لإتجاهات أدبية أو إشارات إلى ما يهمني أو قد ينال اهتماماً من غيري . و قد جاءت دراسات ذلك الكتاب في سياق الرواية الذاتية و التأملات الفكرية التي كنت آنذاك قد رأيت صوابها . و بشكل عام أسمح لنفسني أن أقول شيئاً مؤداه أن النقد ابن حضارة بينما الإبداع الأدبي من رواية و غيرها فهو ابن فطرة خلقة بالرغم من بداوتها و فطريتها .

تعصب وجهل

● لرواياتك عناوين تنفرد بها و تصور لنا عالمك التواق للتحرر و الإنعتاق و الحرية

قدمتها في إطار معاصرو لكن بمضمون
اغريقي . حتى أن عنوان المسرحية و
استعمال الجوقة اشارة تطلقها باتجاه
اليونان القديمة . فلماذا كانت العودة
للأسطورة الإغريقية ؟ و هل نفتقد نحن
للأساطير العربية ؟

- رائعة (سوفوكليس) هي الأهم إبداعياً
في الأدب الإغريقي و كذلك العالمي .
و كتب كثيرون على منوال (أوديب) و
أعتقد أنني تجرأت خوض تلك التجربة
. و هكذا احتفظت بالروح الأوروبية و
لكنها جاءت في سياق عصرنا الحاضر

. فما سر هذا العالم و هل أنت تعاني من
الحيرة و التعسف كما تعاني شخصيات
قصصك ؟

- لم أكن حائراً إلا في أوقات نادرة
من حياتي . إلا أنني في الكتابة أصبح
قلقاً ، بل إن القلق يمتد أحياناً إلى ما
قبل الكتابة و ما بعدها . و لا أعتقد أن
ضمن المرحلة التاريخية التي نمر فيها ما
يدعو إلى الطمأنينة و الاسترخاء و قبول
الواقع . الدائرة الكبرى التي تحيط بنا
تحاول الإجهاز على حريتنا و اقتصادنا
، و هي التي تقودها قوى التعسف من

اسرائيل و أميركا و غيرها
. كما يحفل داخل الدائرة
بالتعصب و الجهل و ضيق
الأفق و سيطرة الطفيلية
الإجتماعية . إن المجتمع
العربي بات محاصراً في
الداخل و الخارج ، و لا أظن
أن الأدب ببعيد عن ذلك .
و قد قُدر علي أن أكون
مستجيباً في بناء شخصي
الأدبية لذلك الحصار ، و ما
إن كنت أحياناً أعمل على
بناء أمل لهم . و مثل هذا
التجاذب بين حياتي الفكرية
و الأدبية و بين واقع هذا
العالم سيصبح من سماء ما
أكتب .

● مسرحيتك (أوديب)





. فالساحرات عند (سوفوكليس) تحولن عندي إلى محاولة الكوميوتر في التنبؤ أو قراءة الطالع .

و أما في زواج أوديب من أمه فقد بات علاقة لسفيان بإبنته المجهولة منه .

و هكذا تجلت روح العصر الحديث متخطية تاريخياً وضع البنت التي ولدت ابنها في سن يقارب العاشرة و كانت

باقترباها من الثلاثين تقترن برجل في العشرين . و أنا ما حاولت أن أعيد صياغة أوديب القديم من جديد ، لم أستطع إذكاء دور أساطيرنا القديمة وقد عجزت عنها . و لكن اهتمامي بأسطورة الكثير من حياتنا الجديدة لم يبتعد عن رغبتني في الكتابة عنها .

مفاجأة وتناقضات

● و أيضاً في مسرحية (أوديب) كان إصرارك بالمسرحية على التمسك بذات النتيجة للإسطورة الإغريقية بأن الإنسان تسييره يد خفية؟فما سر هذا التمسك؟

- لم يكن تمسكاً بل هو الحقيقة بعينها . فهل يمكن إنكار أن الإنسان تسيير أقداره ، و لكن القدر بمفهومه الميتافيزيقي قد أضيف عليه بقوة ما يحدث من ظروف من صنع الإنسان و من حركة المجتمع في تجاذباتها و مفاجأتها و تناقضاتها .

الحقيقة كما يخيل لي أو بإيماني بها ، فالإنسان منذ القديم و حتى يومنا هذا لم يستطع أن يملك حياته أو يتحكم فيها ،

و ذلك بسبب تكوينه البيولوجي و أثر بيئته بكل أشكالها مع ظروف كونية مختلفة - هي العامل الأساسي في تحديد وجوده . و إن راعينا كل تلك الأمور سنقول في نهاية المطاف : هو القدر .

● هل التيارات المسرحية الأوروبية تلائم وضع واقعنا العربي ؟

- (التكنيك) الغربي سيكون مصدراً هاماً ينتفع به مسرحنا العربي و أما (المواضيع) فقد يكون حضورها في مسيرة مسرحنا له قيمة أو أنها لا تعيننا في شيء.و بظني أن مستقبل المسرح العربي لن يكون محصوراً في مسرح أوروبي أو ياباني وغيره...لكنه سيكون كما هو شأن العلوم ، تعريفاً ، مع احتفاظه بخصوصية ثقافة كل مجتمع و ذلك شريطة أن يكون خاضعاً لأسس المسرح .

كما يشاء

● القيمة الجمالية في مسرحياتك كانت متنوعة في موضوعاتها و لكن هل كانت القيمة الجمالية واحدة في كل مراحل الإبداع لديك ؟

- لم تختلف رؤيتي و معها سلوكي الفكري في أي من أعمالي المسرحية أو الروائية أو القصصية . و إن كانت أساليبي المتباينة في أية واحدة من الأعمال هي

- التي تحكمت في مسارها ، فالرواية هي نفسها ، أما الإسلوب التجريبي فيمشي بالنص كما يشاء .
- من هم الذين يكتبون مسرحاً جاداً ؟
- وسام الإستحقاق السوري من الدرجة الممتازة ٢٠٠٥
- قصص - بيروت ١٩٦٣ .
- العالم من قبل ومن بعد - مسرحية - دمشق ١٩٦٤ .
- شتاء البحر اليابس - رواية - بيروت ١٩٦٥ .
- دماء في الصبح الأغبر - قصص - بيروت ١٩٦٨ .
- أحضان السيدة الجميلة - رواية - وسعد الله ونوس و ممدوح عدوان و



فرحان بلبل ورياض عصمت وغيرهم . لا ريب أن هؤلاء الكتاب وضعوا أسساً لمسرح سيكون له شأن في المستقبل و إن كانت صورة هذا المسرح اليوم لم تحقق طموحها بعد .

وليد إخلاصي ..

حصل على جوائز عديدة منها :

- الجائزة التقديرية لإتحاد الكتاب العرب ١٩٨٧
- جائزة دبلوم حلب السنوية ١٩٩٦
- جائزة القصة العربية من القاهرة ١٩٩٤
- جائزة العويس ١٩٩٧

- دمشق ١٩٦٩.
- موت الحـلزون- مسرحية - دمشق
- زمن الهجرات القصيرة - قصص- ١٩٧٦
- دمشق ١٩٧٠.
- - يا..شجر يا.. - قصص- ليبيا-
- الطين- قصص- بيروت ١٩٧١..
- ١٩٨١
- الدهشة في العيون القاسية-- قصص-
- دمشق ١٩٧٢.
- المتعة الأخيرة - اعترافات شخصية في
- الأدب- دار طلاس- دمشق.
- التقرير - قصص- عن اتحاد الكتاب
- العرب- دمشق ١٩٧٤.
- ملحمة القتل الصغرى- رواية - لندن
- ١٩٩٤



مهاجر

من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية
خالد سالم محمد

من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)

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



ل	
لَفَقَ	يقولون: فلان يَلْفَقُ الحجي ويزيد في الكلام على الذي سمعه وحصل أمامه بمعنى يتحدث بالباطل ويموه في الكلام ويزخرفه. ويقولون أيضاً للشخص الذي يكون منطقه غير سليم ”إلفقها“ أي أكرمنا بسكوتك، ولا تتدخل في ما لا يعنيك. وفي المنجد، لَفَقَ الحديث: زخرفه وموهه بالباطل. وفي القاموس، لَفَقَ ثوبه يَلْفَقُه: ضم شقه إلى أخرى فخاطهما، وأحاديث ملفقه: مزخرفة.
لَقَفَ	لقف الكرة ونحوها: أمسكها بيده بسرعة، ولقف الكلام: سمعه بسرعة وأذاعه، ومنها اشتقت كلمة ”الملقوف“ وهو الشخص الذي يستمع على كلام الآخرين ويقاطعهم في حديثهم، ويذيع الكلام الذي يحاولون إخفائه. وهذه الطريقة تسمى ”اللقافة“. وفي القاموس، لَقَفَه لَقْفًا وَلَقْفَانًا: تناوله بسرعة، والتَلْقِيفُ: بلع الطعام وتخبط الفرس بيديه. وفي اللسان، لَقَفْتُ الشيء: تناولته إذا رمي إليّ، أو سرعة الأخذ لما يرمى إليّ باليد أو اللسان.
لَمَطَ	فلان يتلمظ: أي يحرك لسانه من أثر أكلة لذيدة أكلها أو شراباً حلواً تناوله. وفي الجُمهرة، والتَلَمَّظُ: أن يخرج الإنسان لسانه فيمسح به شفتيه، تَلَمَّظَ تَلَمَّظًا.
لَمَّ	اللَمَّةُ: المجموعة من الناس، أو الأهل يجتمعون في مكان ما. واللَمَّةُ غالباً ما تكون في السوق حيث يتواجد الناس ويقضون متفرجين على حدث ما يحصل أو بضاعة تعرض للبيع. وفي الجُمهرة اللَمَّةُ: وهي الجُماعة من الناس. وفي القاموس المحيط، لَمَّه: جَمَعَه. ودارنا لَمَّة، أي: تجمع الناس.
لَهَطَ	اللَهْطُ: طلب الشيء بسرعة، وتكرار التذكير به مرة بعد أخرى باستمرار. واللَهْطُ: التسرع والعجلة والتلهف على طلب الشيء، وهذه الحالة تسمى بالعامية ”لهطة“ وصاحبها ”ملهوط“. وفي المنجد، لَهَطَ الشيء: اكله بسرعة وشرابه. وفي اللسان، لَهَطَ الرجل في الأكل: أي ازدرد اللقم الكبرى بدون مضغ.





لَهَوَك	يقولون: فلان لَهَوَكُنِي: بمعنى لم يلبي طلبي بسرعة، أتعبني، ماطلني، تركني محرّجا أمام من واعدتهم بإنجاز أعمالهم. وفي القاموس، المْتَلَهَوَق: المبالغ فيما أخذ فيه من عمل أو لبس. وفي الحديث: كان خلقه سجية ولم يكن تلهوقاً أي لم يكن تصنفاً وتكلفاً. وقال الأُمدي في كتاب الموازنة: إن التلهوق: لطف الإدارة والحلية بالقول وغيره حتى تبلغ الحاجة. ومنه قول أبي تمام: ما معرب يختال في أشطانه ملآن من صلف به وتلهوق
لُوب	فلان يلوب: أي يذهب ويجيء من مكان إلى آخر، غير مستقر في مكان واحد من فرط ما به من حيرة واضطراب. وفي الجمهرة، واللُوبَةُ واللَّابَةُ والجمع لُوب، ولاب على الماء يلوب لوبا ولوبانا: إذا حام عليه ليشرب، قال المخيل السعدي: يقاسون جيش الهرمزان كأنهم قوارب أحواض الكلاب تلوب
لُوث	اللوث: تطلق على ما يقذفه البحر على ساحله من مخلفات كالأخشاب والعلب الفارغة ونحوها. يقولون في هذه الحالة: هذا الشيء لوث ولا يث. ولَاثٌ وَلُوثٌ: تسكع. وفلان يُلُوث بالفريج أو السوق: أي يتسكع جيئةً وذهاباً. وفي التاج، اللُوثُ: البُطء والاسترخاء في الأمر. وهذه صفة اللُوث والتلوث. فالأول تحركه الأمواج ببطء نحو الشاطئ، والثاني يمشي وسط الأسواق بثقل.
م	
مَاعُون	والجمع مواعين، تطلق اللفظة على أدوات الطبخ وبالتحديد على الصحن و"البوادي" جمع بادية ونحوها. وفي القاموس، المَاعُون: كل ما انتفعت به. وفي كتاب المقتضب: المَاعُون: هو الآنية لكل شيء والجمع مواعين.
مَتَح	مَتَحَه: ضربه بالعصا أو الصوط. وفي القاموس والتاج، مَتَحَه: ضربه. وَمَتَحَتَه وَمَشَقَتَه وَمَشَنَّتَه بمعنى واحد.

مَجَل	المَجَلَّة: لفظة مستعملة في جميع البلاد العربية ومنها الكويت، وهي: الصحيفة الأسبوعية أو الشهرية أو الدورية أو الفصلية. وفي الجمهرة، والمَجَلَّة: الصحيفة. وكذلك روي بيت النابغة الذبياني يمدح بني جفنة الغسانيين: مجلتهم ذات الإله ودينهم قويم فما يرجون غير العواقب يريد الصحيفة لأنهم كانوا نصارى فأراد الإنجيل.
مِخْلَلي	المِخْلَلي: أداة خشبية اسطوانية تستعمل لترقيق العجين. وفي الجمهرة، يقال: حَلَجْتُ الخَبْزَةَ: إذا دورتها، وتسمى الخشبة التي يحلج بها الخبز: المِخْلَلي والمِرْقَاق.
مِخْنَدَب	المِخْنَدَب: الرجل العجوز المنحى الظهر من الكبر، محرفة عن كلمة حَنْبٌ، والمِخْنَبُ: هو الشيخ المنحى من الكبر كما في التاج، وأنشد لليث: يظل نصباً لريب الدهر يقذفه قذف المِخْنَب بالآفات و السقم وتَحَنَّب فلان: أي تقوس وانحنى.
مِخْيُوف	المِخْيُوف الأكل الفاسد أو المتسمم. وهي من الفصيحة: آف أَوْفاً: أي فسد، وقد قلبت الهمزة في العامية حاءً لقرب المخرج وتسهيل النطق كما جاء في معجم ألفاظ الإمارات العربية المتحدة.
مِدْعَاب	المِدْعَاب: مجرى الماء الفصيحة: دَعَب ففي التاج، ماء دَاعِبٌ يستن في مسيلة أي جرير. وريح دَاعِبة: تذهب بكل شيء.
مِدْوَر	المِدْوَر حزمة "الجَت" البرسيم، سميت بذلك لأنه مدورة الشكل.
مَرَج	مَرَجَت البيضة: فسدت وكذلك البطيخة والرقية. يقال: بيض مَرَج، وبطيخة مارجة.



مَرَحَاض	بيت الخلاء، وهي من الألفاظ الحديثة العامة. فصيحة من رحض الأذى أي طرده ودفعه.
مَرَح	المرحُ والتمريخ: تدليك الجسم بواسطة اليدين باستعمال الزيت أو بدونه. وفي الجمهرة، وتَمَرَحَ الرجل بالمروخ من دهن أو غيره ومرخ كذلك.
مُرُوك	المروك: ماء الطبخ قبل أن ينضج. والمروك: الماء بين المالح والحلو. أصلها من المرح: أي الخلط. قال أبو حيان: مَرَجَ بمعنى خلط في لهجة الحجاز. وذلك قوله تعالى: وهو الذي مَرَجَ البحرين. ومَرَجَ البحرين يلتقيان، خليط من حلو ومالح.
مُسَبِّه	ضعيف العقل والإدراك، لا يستوعب ما يطلب منه بسرعة، تائه، يسير على غير هدى في أمره. وفي الجمهرة، المُسْتَبَاه: الذي لا عقل له.
مِسْلَجَه	شريطة من القماش على شكل مسطرة تُقَص من القماش الأصلي، تؤخذ منها الخيوط عند اللزوم. وفي القاموس، والمُسْلَكَةُ: طُرَّة تشق من ناحية الثوب، والسُّلْكَة بالكسر: الخيط يخاط به.
مَشَاه	مشاحات الكلاب، قديماً كان الأولاد يتخذون من الكلاب الضالة تسلية لهم فيجعلونها تتصارع فيما بينها أو يطلقونها على المارة، وهذه العملية تسمى "مشاحاه". وفي القاموس، أَشْحَذَ الكلب: أغراه، وكذلك في الجمهرة، أَشْحَذْتُ الكلب إذا أغريته.
مِشَن	شراب من المرطبات الغازية القديمة، كان متوفراً في الستينيات. والغالب أن اللفظة مشتقة من الفصيحة، شَنُّ الماء: أي صَبَّه، وَشَنُّ الماء على الشراب: فرقه. والشَّئِنُ: قطرات الماء، وكل لبن صب عليه الماء حليياً كان أو حقيناً.

شعر

انطفأت

... د. سالم خداده

نهاية على خد القمر

... صفاء حجازي

تسابيح أبي الوفاء

... محيي الدين خريف

قصيدة مي

... محمد عبد الحميد توفيق

أم كلثوم

... مريم توفيق

.. انطفأت

شعر: د. سالم خداده
(الكويت)

هذي الفجيرة ما بالي أجدها؟
رغم السنين كأني الآن أشهدا
كأنني وحببي في العراء دجى
ولست أملك أبواباً فأوصدها
صدري على الريح في باريس مرتجف
والهم يهمني على روحي يجمدها
وحش يخاليني من كل زاوية
في ليلة قد تراءى بالردى غدها
و"السين" سيفٌ وقد أهوى على أجلي
والليل كهفٌ وروحي غاب هدها
في كل يوم غيومٌ لا تفارقني
ولا رياح بأفاقي تبدها
أين اليقين الذي يقضي على قلقي؟
أين السكينة في نفسي تهددها؟
يا ربّ عضوك إن أسرفت في جزعي
يا رب عضوك من شكوى أرددها
شوقاً إلى وردة من روحي اقتطفت
ولم يزل غصنها يبكي وينشدها
في النوح أغنيةً من بعد أغنية
حتى تساقط من روحي تمردا
تسربت كل آفاق المني سأمًا
مطامحي انطفأت من غاب موقدها
فالمت أكبر من يقسو على فرح
وهو الذي يسحق الرؤيا ويولدها
كم كسرت يده الأحلام فانكشفت
حقيقة النفس عن وهم يقيدها
فاليوم أبصر ما لا كنت أبصره
واليوم هذي الدنا قد هان موردها

شعر

نهاية على خد القمر

شعر: صفاء حجازي
(فلسطين)

هطلت شتاءات الألم
أبكت عصافير الصبح وأوقدت
حُزن الأنامل بين طيات الكلم
ما بين موتي
والرسالات التي
وصلت لقلبي.. لحظة
جمعت ثرى الذكرى على أطراف عمري
بين المواجه أجهضت أحمال صدري

..
ما بين قلبي
واحتضار نقاوة في ناظري طير جميل
حط فوق أصابعي
ورد نما
ثم استحال قصائد
باتت على جدران ليل قد رحل
لي قال يوماً أنني
مجنونة مجنونة منذ الأزل
علقت فوق سمائه بدرًا جميلاً
ثم فارق كل ليل وارتحل
فنسجت حتى من بقايا الضوء أثواب الأمل
وسهرت ليلاً احتفي
بشموع ميلاد الحنين على وسائد وحدتي
مات الحنين ومولدي .. لم يكتمل!
..
ما بين أجراس الرحيل
وصمت نبض في الفؤاد غفا

ليهدأ بين أضلاعي ذهولي
قصصُ الموات بداخلي
فيها اختصرتُ حروف أوجاع العصافير التي
غنّت طويلاً للزنابق في حقولي
ماتت زنابق قصتي
واليوم أرجمُ غصتي
أمضي كأَيِّ فراشةٍ
عاشت برغم متاعب الترحال في كل الفصول
ضاعت ملامحُ كل أزهار الصبا
ما بين حقل جف بعد سُقّاته
ما بين شوك بين طيات المشاعر قد ربا
عبثاً تراودني القصائد عن جنوني
ونهاية الشوط الذي
في الأمس حاول ضمّنا
مدت أصابعها لتعلن توبتي
وتعيد أحلام الصبا
لحقييتي

..
إن الفصول الأربعه
مرت جميعاً من دمي
فمضى الربيع ولم يعد
والصيف أخلف ما وعد
ظل الشتاء معذبي ومعلمي
وبقيت أغسل كل يوم
تحت غيث تألمي
حتى إذا جاء الخريف وضمّني في ليله
حضرتُ أكفان الضياء وكل أوطان الشجر
كي يجمع الورق الذي
صَفَعَتْهُ ثورات الرياح.. وقبلها
رجمته حبّات المطر
كي يعلن الزمن الجديد بدنيتي
بعد احتضار حديقتي
بعد انتحار الضوء في خد القمر!

شعر تساويح أبي الوفاء

شعر : محيي الدين خريّف
(تونس)

لا شيء سواك يباعد قلبي عن مغناي
أنا قد هاجرت إليك وأنت البارئ يا مولاي
شغفي أنت.. ومرادي أنت
وسواك جهامٌ لا تمتد له عيناي

اشتقت وبالدمع شرقتُ
وبي شرق الدمعُ
ما كان جوابي حين سئلت
سوى أن قلتُ
إني أفهم في الأفراد
ولست أفهم في الجمع

عجبوا مني حين حملتك زادي
وقالوا أبو الشغف الولهانُ
غريقٌ في بحر الإنشاد
لو كانوا قد عرفوا
ما يعنيه الشغف

لَبِكُوا لِبِكَاءِ حَمَامَاتِ الْوَادِي

ووصلنا وحين وصلنا أنشد منشدهم
هذي دارهم وأنت محب
ما بقاء الدموع في المآق
وتهاوى البعض على البعض
والبعض الآخر خرّ صريعاً ليس يفيق من الغميض
قرّت بالقرب عيون. لم تعرف من قبل النوم
وتخافت دق القلب وقل اللوم

ندّ صوتٌ لم يعرف مأتاه
هذا أنت إن كنت أتيت. فإنك منذ زمان قد جئت
يرعاك الله
فانظر. واعلم. واعمل تنج

أنا بعت له روحي ووهبت له قلبي
أنبأني عنه هو وما أحد ينبي
وبه آمنت وعشت أدين له بالعشق
حسبي أني آثرت طريق الصدق
وبنيت لنفسي بجانبه بيتاً
ما كنت لتعرف شيئاً
حتى ولو في القول تماديت

شعر قصيدة مي !

شعر: محمد عبد الحميد توفيق
(الكويت)

يا مي
مَنْ أَنْبَاكَ
بَأَنِّي رَجُلٌ مَائِي ؟

يَسْكُنُنِي الْبَحْرُ

وَأَغْسَلُ رُوحَ الْمَكْلُومَاتِ مِنَ الْهَجْرِ
إِذَا تَبَيَّنَ مِنَ الْحَزَنِ
وَرَفَرَفَنَ عَلَى قَمَرِي الْأَبَدِيِّ

يا مي
مَنْ أَنْبَاكَ
بَأَنِّي أَحْرَسُ عَيْنَ الشَّمْسِ مِنَ السُّهْدِ
وَأَسْرِقُ رُوحَ الْوَقْتِ مِنَ الْوَقْتِ
وَأَفْتَحُ نَافِذَتِي لِلطَّيْرِ
وَلِلْعَشَقِ
وَتَقْصِدُنِي الْأَنْسَامُ الثَّكَلَى
لِتَعَانِقَ أَحْلَامًا أَحْلَى
وَوَصَالًا أَعْلَى

مَنْ أَنْبَاكَ بَأَنِّي ،
فِي الْأَصْلِ بَحَارٌ
وَجِبَالٌ وَوَهَادٌ
وَهَوَاءٌ غَجْرِي ؟

يا مي
لا صَبَحَكَ اللهُ بِحُزْنٍ
لا نَظَرْتَ عَيْنَاكَ
إِلَى بَحْرِ غَيْرِي
فَأَنَا الْمَاءُ حَبِيبُكَ
وَيَدَاكَ الْمَوْجُ الْمَغْمُورُ بِرُوحِي
وَأَنَا بَعْضُ مَنْ تَكْوِينُ أَبَدِي
يا مي

سَمِيتُكَ أَحْلَى مَوْجَاتِي
وَوَهَبْتُكَ أَغْلَى نَسَمَاتِي
وَبَنَيْتُكَ نُورًا فِي ذَاتِي
يَا أَحْلَى عَاشِقَةٍ غَنَتْ لِلْمَاءِ
نَصَبَتْ خِيَمَتَهَا فِي الْمَاءِ
فَاحْتَجَّ الشَّاطِئُ وَتَمَنَّى
أَنْ أَصْبَحَ قَفْرًا
لَكِنِّي مَائِي مِنْكَ
مَرُوءِي مِنْ فَيْضِ بَهَاكَ

أَنْتِ عَرُوسِي
قَلْتُ : عَرُوسُ الْبَحْرِ
سَتَوْلَدُ فِي ... وَأَسْمِيهَا مي

مِنْ قَبْلِ الْأَسْمَاءِ
تَهْجِيَتِكَ
مُدْنًا
مُرْنَا
يَاءُ تَتَمَطَّى كَالْمَلِكِ الْبَحْرِيِّ
فَالْتَصَقَتْ بِالْمِيمِ
فَكُنْتَ مَدِينَتَنَا يَا مي
وَهَوَانَا الْأَزْلَى
يا مي



رغم الخجلِ الكامنِ فيَّ
أدعوكِ إلى الذوبانِ بمائي
كوني جزءاً من مائي
إذا ”دختُ” وأنسيْتُ كياني فيكِ

وتماهتُ روحي في روحكِ
صرنا جسداً ... لا جسدين
ذاقاً لا ذاتين
وهبتُك من مائي روحاً أخرى
وكياناً يكتبُ اسمي فوق عيونِ الأزمانِ
ويذكّرني بعيونكِ حينَ تشاكسُنِي
وإذا اعتركَ مع الدنيا فرّ إليَّ
كوني جزءاً من مائي
يا مي

انتزعي خجلي من موجي
خوفي من هيجانِ الريحِ
إذا فرت مني
احتضني رجفةً روحي
روحي للأملِ المبحرِ
فيكِ وفي

يا مي
وقصّت كلَّ الأشرطةِ تناديكِ
صرختُها انتزعتُ شجني
وتباهتُ موجاتي برهافةِ عينيكِ

ضحكتُ حينَ ضحكتِ
اختلقتُ عذراً حينَ سئمتِ
وتلظّطتُ حينَ دمعتِ
ودعنتني البحرُ
الناري



يا مي
هأنت معي ... ماءٌ يختلفُ عن الماءِ
رَمَحْتَ فَهَجَّ المَلْحُ .. يَسْتَمْطِرُ عَيْنِيكَ
حُبًّا

وحنانا
ساوم خديك
فأسمعني اللحنَ الصوفي
يا مي

ألم تعلم عيناك
بأنني ما نظرتُ عيناك إلى بنت غيرك
كلُّ بناتٍ يتحمَّمن بمائي
لا أقربهنَّ وأسلمهنَّ لبحرٍ غيري
لكنني سميتُ بحارَ الدنيا مي

أنا السابحُ فيك
سأطهرُ حين أجوبُ ممالكٍ لم أقربها من قبل
ولم يدخلها قبلي إنسي أو جان
أنا البحرُ
وأنت الربان
أنا الماءُ وأنت القارب
سأروي أرضك
لكنني أخشى الغرقَ
إذا خانتني الشُّطآن
فَمَنْ غيرُكَ
سيعيدُ الكونَ إليّ

يا مي
سأنفثُ على ماءٍ غير الماءِ
وأعشوشبُ حين تمرُّ يدَاكِ عليّ

يا مي
بصني

الشجرُ يراقبنا
وعيونُ الطلّ تضاحكنا
الموجةُ سكرى
ذائبةٌ فيك وفي
ومعلنةٌ أني
ملكُ بحارِ الدنيا
كنتُ قبيلك نسياً منسي

لكني الآن أتيه ج م ا لا
وأتوه إذا كحل ملحى عيينيك

وإذا كتُّ البحرُ
فأنت النبعُ

سكرتُ أجزائي
وانشقتُ مني
لتسافر في زرقتك ... الأبدية
واختصر الماءُ
حروفَ الأسماء في اسمك
ورسا البحرُ على شاطئك الأبدى

إن أظماً لا أشرب غيرك
أنتِ نجاتي
إن غرقت موجاتي
فإذا الصبحُ توجَّس

وإذا البحرُ تنفس

وإذا الحزنُ تكدس في رثتي

فاحكي لي للناس

وقولي :

بحرُ عَشِّاقٍ
يتمطى في جسدي
ويموسقُ زرقته في عيني
لن يصمدَ قدام الموجة غيرُك يا مي
البلدانُ تفتشُ فيك عن الزمن العذري
وتسألُ كلَّ جبالِ الحلم عن الوجعِ النابعِ فيكِ
وفي
سأقودُ جيوشَ العشاقِ إلى نورِ يدِكَ
وسأدعو الأنهارَ إلى أزمنةِ الشمسِ لَدَيْكِ
لأفتحَ في الأرضِ جداولَ
تصلُ النازفَ بالنازفِ
واليابسَ باليابسِ
أنتِ التذكُّارُ إذا شاختِ ذاكرتي
منكِ رويْتُ تباريحَ النورِ
واستلهمتُ البوحَ
حين تهيبتُ الليلَ
ابتلعتُ روعي سَفْناً
مثقلةً بالوجعِ
ودموعي أيقظتُ الميتَ والحي
يا مي
ألقيتُ إليك بأسراري
ورويْتُ بلاداً
لم تمرَّحُ فيها إلا الغزلانُ
وتهيبتُ البوحَ باسمكِ
أنا البحرُ الخوافُ
”إذا الماءُ توجسَّ من بوحِ يحرقُهُ
وزمانٌ يغرقُهُ بالأسرارِ
وبلادٌ تدعوه
الولدُ الـ غـ جـ ري
هل تقبلُ عيناكِ مؤانستي
يا مي

شعر

أم كلثوم

شعر: مريم توفيق
(مصر)

يتهادى النهر الخالد
في آخر رحلته الأسطورية
يتفرع متجهاً نحو البحر
يوسّع دائرة الخصب
ويصنع دلتاه المخروطية
تتناثر بين حقول القمح
وأشجار ”السُنط“ (١)
أكواخ الفلاحين البسطاء
تحضنها أوراق الصفصاف
الناعمة الخضراء
تعبق نسيمات الفجر برائحة الطمي
وعطر حكايات تاريخية
والنأي على شط الترعة ”بطماي“ (٢)
يرسل نغمات قدسية
في ذاك السحر الرباني الخالد

بزغ الصوت الرائع دقاً
يحمل نغمات داوودية
بزغت "ثومة" كسهاب يخترق الظلماء
كنجم يتهادى في خيلاء
كشمس تملأ بالدفعاء الأجواء
كصوت قدسي النبرات
سماوي الأصداء
يملاً بالعشق وشعر الحب
سماء الكون
قصور الملك
وأكوخ الفقراء
ويغني للحرية
صوت علمنا الحب وأعطانا
أسمى نغمات الوطنية
صوت أبداعه الخالق
معجزة البشرية
وكساه من الإشراق ثيابا
تجتذب الأسماع
نبرات تبحر بالأبصار..
إلى جزر لم توجد من قبل
ولم تدركها الإنسانية



لنعيش بدائع آلاء الرحمن

تداعب آذان النساء

تراتيل الرهبان

وألحان العشاق

وألوان الأزهار

نسماتٌ تعبق بالعطر ربيعية

فحين تغرد للشواريب الكون

ليرفع أعلام القومية

وحين تغازل لحن العشق

تذوب قلوب العشاق

وتسمو قيمٌ روحية

وحين تحدثنا عن حب الخالق

ينشد كل الكون تراتيل الإيمان

وعشق المحبوب الأوجد

في أشعار "العدوية" (٣).

وحين تغني تاريخ الوطن الخالد

يزهو المجد لروعته ويهب الشعب

لترجع تلك الأحلام المصرية

في ليلتها تنصت آذان العرب

من طنجة حتى البصرة

تسهر كي تحيي معها



ليلتها الشهرية
إمرأة من تلك الأرض
المنجبة الطيبة
الحبلى دوماً بالإعجاز
وبالإنجاز
وبالأضواء الوردية

- (١) نوع من الأشجار.
(٢) قرية أم كلثوم
(٣) إشارة إلى رابعة العدوية.

قصة

يا عديم الاشتراكية

محسن خضر

إميلي لوروا

سعيد بوكرامي

انظري إلي .. شاهديني

تأليف كريستيان بوبان

ترجمة عاطف محمد عبد المجيد

أنت لن..!

ياسمين عبد الله

قصة

يا عديم الاشتراكية

بقلم: محسن خضر
(مصر)

الكاتب التقدمي المعروف، صاحب البنية الفارغة الضخمة سرقني. أنطح رأسي في حائط الغفلة عل قلبه يرق أو ينصفني بلا جدوى راهنت على صحوة ضمير فجائية تتنابه فيعيد إلي نقودي، ولكن الساذج - الذي هو أنا- والذي يشاهد لأفلام العربية كثيراً يبني بيتاً فوق الموج، ويشتري العصافير الواقعة فوق الأغصان. سنوات عشر أزدرد القهر والخيبة. أعلق بأرجوحة عشبية، وأتسلق شعاعات شمسية مراوغة، وأطارد نوقاً عبسية في شوارع المدينة وميادينها، فيا لي من غر مسكين. فلنعد إلى البداية.

كانت المجلة السياسية الجديدة - وقتها - والذائعة الصيت قد نشرت قصتين لى في عديدين متتاليين، وطالبتني برقم حساب دولاري لتحول مكافأتهما عليه. وقتها كانت القاهرة تتطوى على همومها، وكانت أخبار الفساد والفضائح والغلاء تزكم الأنوف، وتشغل حديث المقاهي أغلب الأدباء الذين أعرفهم فقراء مثلي. أشار صديق قديم بأن أعرض الأمر على "الأستاذ"، والذي يمتلك أكثر من حساب في عدة بنوك استأذنت الأستاذ فرحب من فوره. تأملت "الأستاذ" في لقائنا الأول. يثير اسمه الاحترام، وينسج حالة من التقدير لدى سماعه. لانتناسب النظارة التي يرتديها مع جسده الرياضي الضخم، فبدأ أشبه بدينصور يلوك اللبان الأمريكي أو يلحق المصاصة. تأملت عينيه الضيقتين فطالعتني مظهرة ترحيب دودة لكنها لم تخف خطأ خافتاً من التتمر.

اشتهر "الأستاذ" بدفاعه الحاد عن حقوق الفقراء ونصرته للعمال والفلاحين، ويصل حماسه أحياناً إلى الوقوع في نبرة المباشر والصوت العالي، إلا أن هذا الصراخ كان يلفت أنظار السينمائيين إلى رواياته.

بدأ "الأستاذ" فارساً، متطياً حصاناً اسطورياً، وزاد دفاعه عن الثورة وعبد الناصر



والاشتراكية والقطاع العام في الوقت الذى تنكر لها الأغلبية، وانقلبوا على عقبيهم مع رياح الانفتاح وأخذوا يلعنون ميراث الماضي الثوري بتججج واستنكار.

عندما غادرت مبنى الصحيفة الفخم التى يعمل بها، ورأيت مكتبه المزدهم بصفوف مكدسة من الكتب، وخريطة لفلسطين، وصوراً لثوار العالم: جيفارا وكاسترو وعبد الناصر وأبي جهاد وما نديلاً.

تخيلت ” الأستاذ ” يمتطى حصانه ويهبط مبنى الصحيفة متدّاً إلى قلب القاهرة، رافعاً رأسه في شموخ، ومشهراً سيفه في وجه الخونة واللصوص والقوادين.

في منتصف الثمانينيات لم يكن موسم التعري قد انتشر بين المثقفين بهذه الدرجة. تقلب البعض وباعوا مبادئهم وقضيتهم وملابسهم الداخلية، تشمموا اتجاه الريح، طافوا بقبيلات كثيرة في الخليج أو الشام أو بالشمال الأفريقى أو الكيان الصهيونى. كنا في عقدنا الثالث المترع بالأحلام المستحيلة: سنقهر العالم ونكوكبه، ونلونه، ونرفع سقفه قليلاً، ونعيد ضبط أعمدته.

سنبذر الحب والعدل والحرية في أراض الهند والسند والواق الواق.

نصف أصدقائي تشرقوا إلى بلاد النفط، والنصف الآخر هجر الكتابة إلى التجارة والأعمال الحرة. سافر محمد عبد الحليم ومحمد الشاذلى محمود عبده إلى الخليج، وتشرق كذلك نصف أخوتي: صفوت ومجدي ورؤوف، أما أخي هشام فكان يراهن على الحلم الأمريكى، وهاجر إلى هناك وأحب ” روزالين ” اللوس أنجليسته والتي تزوجها فيما بعد.

أما قلبى فقد انكسر نصفه مع فقدان هدى وفراق نشوى ولم تكن فاطمة بابتسامتها المضيئة في الديجور قد لاحت بعد.

أسأل ” الأستاذ ” في مكتبة اللامع فيما بعد:

- أستاذ.. هل وصل التحويل ؟

- لم يصل بعد.

- أستاذ.. هل ؟

- لأ.. نعم.. لا..

- سأمر عليك غداً لتسلمه.

مررت كثيراً، سعدت السلم الحجري اللامع للصحيفة الشهيرة يلفني الأمل، وهبطت





منه تكتنفني الحسرة مرات عديدة.

- أستاذ.. هل يسمح وقتك ؟

- مشغول.

- الأسبوع القادم.

- سأسافر إلى الخارج.

- أحتاج إلى خطاب من المجلة بالبيانات لإثبات حقك.

- لدي اجتماع في الاتحاد.. في النقابة.. في اللجنة.. في..

تحول الكاتب التقدمي، نصير المستضعفين والمسحوقين إلى مراوغ كبير، زُتبقى اللغة والوعد. يثبت نفسه أو ينكرها أحيانا.. تعلل الأستاذ بأن تحويلات عديدة، ومستحقات، ومكافآت تأتيه من عواصم الشمال عن ترجمات لقصصه إلى لغات أوروبية، أو مقالات منشورة في مجلات هاربة من بطش الأنظمة العربية أو بأمرها. يسكنني خجل أصيل، ويعقد الكذب الممجوج لساني عن الرد.

أسمع اشاعات وأقاويل عنه. تجارة العملة والسمسرة. أكذب نفسي. يطل الرجل بجسده الموسق وبنائه الرياضي ليووقف حركة الهواء. يكتب هناك، ويخطب هناك، ويدلى بأحاديث ذات اليمين واليسار. يدغدغني الخطاب، والنبرة، والحماس فأنسى فعلته وأموج اعجاباً به أنتزع منه اعترافا بوصول مبلغه.

- نعم، حولوا مكافأتك إلى حسابي: مائتا دولار بالكمال والتمام.

تموت فرحتي بأول مبلغ كبير اتقاضاه من قصصى، وتتوالى الأسابيع والشهور دون جدوى. اكتشف ان "الأستاذ" مناضل خطابى عظيم ومناضل في السلب لايشق له غبار. كرهت القصتين - اللتين أحدثتا هذه المعاناة. وسطبت أصدقاء مقربين للأستاذ، يبتلعهم بمفردات تدغدغ الحواس وفي مقدمتها "الأمانة" و "الحق". ويسوف الأمور في نهاية ويعد بإنجاز ما لم يتحقق..

أحضر له خطاباً من المجلة الباريسية بصعوبة. تعلل بأن خطاب المجلة يخلو من تاريخ الصدور. يعنني باصطحابي إلى البنك لفرز حسابه، يحدد موعدا وعشرة، ولكنه يراوغ البشر أجمعين، ويختفي في الهواء بقدره عجيبة.

أتأمل في مفردات "الشعب" و "قوى الشعب" و " جماهير الشعب" التي تمتلئ كتاباته وأحاديثه، فلا أفهم أى شعب هذا لا انتسب إليه.





أى شعب يقصده ؟ أنا ومن على شاكلتي، أو هو من على شاكلته، أولئك المغيبون، الصامتون، المدحورون، المنسحقون، المهزومون، المتراجعون، المنسحبون من ناسنا وشعبنا .

في كل مرة أطلع صورته المنشورة بجوار مقال أو قصة، أجده يخرج لسانه لى، بل يمد يده ويصفعني على قفائي .

ينصحنى صديق: فلتهجم، لا جدوى من التراجع .

في هذه الأيام كانت المعارك السياسية مستعرة بين العواصم العربية: دمشق وبغداد، دمشق والمنظمة، طرابلس وبغداد، ولم يكن الثأر مع القاهرة قد خمد بعد بسبب كامب ديفيد .

تبادل هذه الإذاعات بث أغنية عبد الحليم حافظ (المسؤولية)، وتعاد بث فقره "يا عديم الاشتراكية، يا خاين المسؤولية" عشرات المرات، وكل يدمغ خصمه بالانحراف والخيانة .

تبرأ الجميع من قميص يوسف، وزاغ الذئب، يتمتعني حركة أصابعى فوق المؤشر متقللاً من إذاعة إلى إذاعة، ومن هتاف إلى هتاف، ومن ردح إلى ردح، وبدا لى أن الفقرة السابقة في الأغنية تقصد رجلاً معيناً في وطننا العربى هو سارق دولاراتي . تخيلت القوة الفجائية التي يكسبها وجود مثل هذا المبلغ في جيبي مراراً . بما أنني وطني فلن أبدله في السوق السوداء بسعر أعلى، بل سأبدله في البنوك الرسمية اتساقاً مع وطنيتي (وإلى الآن مع هذه الأيام السعيدة لا أطيق ولا أتعامل مع مكاتب الصرافة الخاصة، وأعتبرها خيانة وطنية) .

سأفعل بدولاراتي الكثير: أتقدم لخطبة فاطمة، وأشتري موسوعة جمال حمدان "شخصية مصر"، وأجدد مكتبتى، وأشتري ملابس لى ولأخوتي، وأسهم في سداد ديون مصر، مدن الوطن، وأقرض أصدقائي المعوزين .

حاولت تغيير خططي: حاولت أنتهج طرقاً جديدة، وأبتدع أساليب جديدة للمناورة في قضيتي العادلة المقدسة:

دولاراتي التي اغتصبها الكاتب التقدمي .

(ليس لهذا الأمر علاقة بكون الأستاذ يقتني سيارتين، وهاتفين، وشقتين وثالثة بالمصيف، وأربع حسابات بنكية حسب الشرع) .





بدأت خططي بالمداينة. أبرقت ” للأستاذ ” عند صدور مجموعة قصصية له، وأرسلت إلى مكتبة باقة ورد عندما ظهر فيلمه المأخوذ عن رواية له عن الظلم في الريف المصري صادفته في مؤتمر سياسي لأحزاب المعارضة، وشكرني على مجاملتي مادحاً في رهافة حسني الذي يليق بالمتقف، وتجاهل مسألة مبلغني المغتصب تماماً). فشلت المداينة فلجأت إلى الوساطة.

كان ” الأستاذ ” يكثر الحديث عن جيل الستينيات الذي ينتمي إليه، وأثره الأدبي، وقيمه الفنية، فوسطت أحد رفاقه الأثيرين لديه، وشرحت له الموضوع، وطمأنني وأخبرني الرجل بعد أيام بتعثر مسعاه بسبب حدوثة تعقيدات في حسابات ” الأستاذ ” بالبنك تحتاج إلى بعض الوقت وأن الصبر مفتاح الخير.

فشلت خطة الوسطاء، فعرض أخي الأصغر اللجوء إلى الإرهاب العنيف، وأن الأستاذ العملاقى البنية، الجمهورى الصوت لن يعسره أن يلقيه علقه ساخنة تعيد إليه صوابه وصحوة ضميره، وخاصة أن أخي بطل في لعبة الكاراتيه، وحاصل على حزام ملون نسيت لونه.

رفضت العرض ولذت بالسلم، ورفضت أن يحسم المثقفون خلافاتهم بالعنف (لم يكن فرج فوده قد قتل، ولا نجيب محفوظ قد تعرض للموت بعد).

خفت أن يسترد الرئيس السادات روحه ويتهمني بأنني من أهل الحقد والغل.
- يا أخي، دعنا نتحاور.

- ما هذه البلاهة، هل يرجى حوار بين اللصوص وضحاياهم ؟

في مناسبات تالية استجدت بالأستاذ هاتفياً كي يعيننى على ظروفى المتعثرة.

- أستاذ.. أرجوك.. سأخطب.. سأنزوج الأسبوع القادم.. تعسرني نفقات ونشر مجموعتى القصصية الأولى.. ترهقني مصاريف الولادة المتوقعة..

أفلح الأستاذ في فرض قانونه الخاص: هبني احترامك وصمتك معاً، فليكن التسليم بالأمر الواقع ديدنا، وليتعايش الحمل والفريسة (سبقت عبقرية ” الأستاذ ” الصلح الفلسطيني الاسرائيلي).

”الأستاذ” ليس أدبياً فذاً، ولاتقدماً كبيراً لن يفت في عضده سقوط الاشتراكية في عواصمها، ولكنه أستاذ أيضاً في فن المراوغة وانتحال الاعذار: وعكة صحية مفاجئة، سفر إلى مؤتمر أدباء آسيا وأفريقيا، سفره إلى مؤتمر أدبي لتكريمه بمحافظه





صعيدية، ارتباك المرور في الشوارع بسبب خطاب الرئيس في افتتاح البرلمان مما يجعل من ذهابنا معاً للبنك متعسراً.

تراجعت دولاراتي من الوعي إلى اللاوعي، ولم أعد أستدعيها إلا عند مشاهد الأفلام العربية القديمة مع عصابت فريد شوقي ومحمود المليجي واستفان روستي، ولكن في فيلمي لن تأتي الشرطة في نهاية الفيلم لتقضي على اللصوص وتسترد الثروة المنهوبة.

مضت سنوات عشر.

توحش الأستاذ وتعملق في حياتنا الثقافية، يفوز بجائزة كبيرة تقترب من المليون. تتردد تكهنات عن ترشيحه لجائزة نوبل.

يكتب في مجلات من كافة الجنسيات: سعودية وكويتيه وعراقية وليبية. يترأس لجنة في اتحاد الأدباء، وينتخب في مجلس اتحاد الكتاب العرب، وكتاب العالم الثالث يوجه نصائحه إلى الكتاب الجدد في برنامج إذاعي، ويقدم برنامجاً تلفزيونياً أسبوعياً، يدعى في لقاءات الرئيس الرسمية تكراراً.

قابلت الأستاذ مؤخراً في سرادق مسجد عمر مكرم في عزاء سعد الدين وهبه. أنكرنى وأنشغل بتأمل الثريات المدلاة من السقف أو الانصات إلى تراويل قارئ القرآن وحاولت أن أدنو منه لكنه كان يبذل مكانه بمهارة أو ينهمك في أحاديث مع آخرين. قلت: أرشو الأستاذ في محاولة أخيرة.

سألتني محررة الصفحة الأدبية بشعرها المصبوغ وجبينها المعقود علامة الجدية عن ترشيحاتي لأهم كتاب العام في استفتاء الجريدة الثقافي السنوي. رشوته واخترت الأستاذ..

إلا ان رشوتي، لم توقف ضميره جاءت الفكرة الجهنمية في صلاة الجمعة. سأقابل الشر بالشر، والعدوان بالعدوان.

كان الخطيب منهمكا في خطبته.

فررت من لهجة الخطيب المتوعدة إلى وجوه المصلين المسحورين بالحديث أو المنشغلين مثلي بعالهم.

لمعت الفكرة مثل انفجار مصباح تالف.

أحضر شريطاً لأغاني الثورة بصوت عبد الحليم ويقدمه جلال معوض.



ذهبت إلى منزل شقيقتي التي تمتلك مسجلاً مزدوجاً، وأخذت أنقل مقطع عبد الحليم
”ياعديم الاشتراكية ياخاين المسؤولية“ عشرات المرات بحيث لم يضم الشريط غير
هذه الفقرة.

غالبنى دوار بعد نجاح مهمتي.

ابتعت مظلوماً انيقاً، وادعت الشريط فيه، وتركته باستعلامات الصحيفة بعد كتابة
اسم الأستاذ على الظرف.

تخيلت ردة فعله عند سماعه الشريط.

شعرت بالزهو والانتصار. استعدت دولاراتي المنهوبة (وخاصة في الزمن الأخضر
التي تصبح فيه ورقة الدولار السيد)، وبرأت من العار الذى ألحقته بكل الطيبين من
البشر.

منذ أيام طالعت حديثاً للأستاذ في صحيفة عربية تصدر من لندن. كان يتحدث في
حماس عن مستقبل الاشتراكية ونهضتها المرتقبة بعد تجاوز أزمته، وعن ارتفاع
نسبة الفقراء في مصر بعد تطبيق الاصلاح الاقتصادى، وعن الرأسمالية المتوحشة،
وعن تحقيق حلم الوحدة العربية، وعن ضرورة مجانية التعليم وعن... وعن...

ألم أقل لكم أن ” الأستاذ ” كاتب تقدمي كبير..

قصة

إميلي لوروا

بقلم: سعيد بوكرامي
(المغرب)

وحدي أنمو، بلا جذور، بلا أغصان، في الهواء، في الشمس، في البحر، في الفراغ.
أنمو كالفسفة، في الأفكار. أنمو كالشعر، في الأعماق. أنمو كالماء، في الأحشاء...
- إميلي لوروا - شاعرة مجهولة

عندما يأتي الليل فعلا وأشرع في نزع الأوراق من الكراس الصغير حيث تدويناتي وملاحظاتي، لا شيء مما أريده يتحقق، بل أزداد اضطرابا وانفعالا وتعرقا. وتظهر أمامي صديقتي أغوتا كريستوف، تردد ساخرة: عموما، أكتفي بالكتابة في رأسي. فمثل هذا أيسر بكثير. في الرأس كل الأمور تجري دون مشقات. ولكن ما أن تسرع في الكتابة حتى تتحول، الأفكار وتتشوه، ويصبح كل شيء زائفا. بسبب الكلمات. أكتب أنى وجدت. أكتب وأنا أسير، باتجاه الباص، أكتب وأنا جالس في الباص، في غرفة الملابس المخصصة للرجال، أمام آلي. المشكلة أنني لا أكتب ما ينبغي أن أكتب، أكتب أي شيء، أشياء لا يستطيع أحد أن يفهمها كما لا أفهمها أنا أيضا. عند المساء، حين أعاود تدوين ما كنت كتبه في رأسي طيلة النهار، أسأل في سري لم كتبت كل هذا. لمن ولأي سبب؟

ثم حدث ما لم يكن في الحسبان. تلقيت على الايميل رسالة غريبة، عندما رأيت أن المرسل شخص مجهول، صددتها ونقرت على خانة البريد غير المرغوب فيه، من يدري قد يكون فيروسا آخر، كالذي هاجمني السنة الفائتة وخرب جميع ملفاتي الخاصة ومعها الكثير من المشاريع السردية. وبعد دقائق عادت الرسالة لتظهر من جديد. حذفته دون تردد، ثم جاءت مرة أخرى تحت عنوان: أرجوك افتح الرسالة. غريب هذا الإلحاح. قبل فتحها قررت تفعيل المضاد للفيروسات وتقسيم قرصي الصلب إلى حيزين، فأدخلت مفتاح الذاكرة الذي حولت إليه جميع ملفاتي، في الحقيقة أفادتني



كثيرا هذه الرسالة لأنها دفعتني إلى التعجيل بتنفيذ هذه الاجراءات الوقائية التي كنت أتماطل في تنفيذها منذ مدة طويلة.

عدت إلى علبي البريدية، وبتردد كبير نقرت على عنوان الرسالة، فبدأ التحميل وارتفع نبض قلبي. انفتحت صفحة الرسالة، لكن محتواها لم يظهر، فقط إشارة باللون الأزرق إلى ضرورة نقر خانة السماح، ثم خانة الفتح، ليظهر مضمون الرسالة. فعلت ما طلب مني، فوجدت الرسالة تقول:

سيدي المحترم

أرجو أن تقرأ الرسالة باهتمام، ولا تهملها، إذا كنت تعرف إميلي لوروا فأعتقد أنك أبي.

فقد اعترفت لي أُمي قبل وفاتها، أنك والدي، ولدي أدلة على ذلك.

أرجو فقط أن نتواصل

طبعاً، إذا سمحت بذلك

مودتي

كلارا

بعد نصف شهر من الرسائل والقلق والترقب أخيراً انطلقت إلى المطار لاستقبال، فتاة تدعي أنني والدها، وأني كنت على علاقة بأمها.

في قاعة المطار، كنت أتطلع إلى ما وراء الزجاج السميكة والبوابة الصغيرة التي تفصل ما بين قاعة الوصول وقاعة الانتظار. لفرط ترقبي لما سيحدث، لم أُنم الليلة الفائتة، قضيتها أهلوس وأتخيل، وربما كنت أحدث نفسي بين إغماضة وأخرى. وكأنني غير هذا الشخص الذي يقف الآن في المطار.

شهر أغسطس يقترب من نهايته، والمطار يعرف حركة زائدة إثر عودة المهاجرين والسياح، لحسن الحظ القاعات التي أضيفت خلال هذا العام خففت من حدة الازدحام. كنت أمسك جريدة بين يدي ولاحظت بانفعال انتقال حبرها المغشوش إلى أصابعي المبللة بعرق التوتر. دوائر بصماتي بدت كزوبعة من دوائر غير مكتملة. أهذا ما يميزنا عن بعضنا البعض؟ هي نفسها دوائر حياتنا المحيطة بنا تهب أحياناً من لا مكان محملة برياح السكينة و أحياناً أخرى برياح الفاجعة.





لا يبدو أن هذه الطائفة ستصل!

وأثناء تأملي لفتاة رائعة الجمال، بدت لي كبرازيلية من اللواتي يرقصن في كرنفال ريو دي جانيرو انحصرت رؤيتي حول هذا الجسد البرونزي دون سواه، وعندما تفحصت وجهها هتف قلبي وانتفض داخل صدري: هي، هي، إنها إميلي أقصد كلارا. وما كدت أتقدم خطوة إلى الأمام حتى رأيت كفها تلوح في اتجاهي.

كانت كثيرة الكلام، تتحدث عن كل شيء دفعة واحدة، تسأل و تجيب عن أسئلتها، كأنها عاصفة من الكلام. كأنها تعرف كل شيء ولا تعرف شيئاً. منتهى الخفة، ومنتهى الجرأة. طوال الطريق التي سقت فيه السيارة كنت مقتحماً، بل مخترقاً، وكأنني أصبحت اسفنجية بحرية تمتص وتمتص بلا توقف وبلا هدف. لم تترك لي فرصة واحدة لأسألها أسئلة شخصية، بل ما كان يهمني في الأمر هي الأدلة التي وعدت أن تقدمها لي. لكنها لم تتحدث عنها طوال الطريق. ربما ارتأت، بعدما رأيتني عن قرب، وعانقتني بحرارة، وقبلتني بحرارة أيضاً، أنها أصبحت بلا جدوى.

عندما وصلنا إلى البيت، سألت عن أبنائي وزوجتي وأجبتها أنني أعيش وحيداً وفضلت هكذا حياة على حياة أخرى. اختفت ابتسامتها المشرقة، وغيرت الموضوع في اتجاه الكتب الموضوعية في كل مكان، أعجبتها فكرة أن تتحول الكتب إلى ديكورات منزلية، نزلت تحت طاولة الصالون الزجاجية لتتأكد أن الكتب هي من يرفعها عن الأرض. شرحت لها أنها مجلدات لتعلم اللغات، ولأنني لم أتمكن من تعلم هذه اللغات فقد ألصقت بعضها ببعض مخترعاً منها دعاءات. أعجبتها الفكرة وقالت أنها ستطبقها مع كتب الطب الضخمة والغالية الثمن التي لم تستطع إكمال قراءة واحد منها. قالت أنها تخلت عن دراسة الطب لصالح مهنة عرض الأزياء. قالت أن نقص طبية لن يغير شيئاً في عالم الأمراض والأوبئة المتناسلة، أما عارضات الأزياء المحترفات فنادر جداً في عالم الموضة.

في الشرفة شربنا معاً عصير برتقال معلب. وضعت في الكأسين قطع ثلج لتخفيف مذاقه الكيميائي. كان البحر في الجوار، رائحته تنتشر في الهواء. هنا قالت بجدية: “لم تسأل مرة واحدة عن أمي، أليس كذلك؟”

ندمت أشد الندم لأنني اعتبرت خفتها عيباً وثرثرتها عبثاً، فقد كانت بكل ذلك تخفي





توترها وانفعالها وكتيبة أسئلة مدمرة رافقتها وراكمتها منذ اكتشافها وبحثها إلى لحظة وصولها وجلسها أمامي.

سكنت قليلا وقلت: ”بل سألت عنها، لكنني لم أكن أعرف عنها شيئا، التقينا ذات صباح في محطة المترو، دخلنا معا المقصورة تحدثنا مدة المسافة. كنت طالبا بوهيميا فاشلا لم أستطع إتمام دراستي، وامتنع أبي عن تزويدي بالمال كي أعود إلى المغرب. لكنني بقيت أتسكع بين المطاعم أعد بعض الوجبات المغربية. كنت أجيد إعداد الكسكس والفضل يعود لوالدي التي علمتني بعض الأكلات المغربية الأصيلة. لكن ذلك لم يضمن لي الاستقرار، وعلاقتي بإيميلي لم تكن في منأى عن هذه الأجواء النفسية الصعبة، ثم جاءت انتفاضة مايو ٦٨ التي هدمت كل شيء.“

نسينا العصير، فبدأ بعض النحل يحوم حوله. لاحظت أنها تدنو قليلا، ربما لترفع الكأس، لكنها تناولت كفي وكأنها تتناول شيئا تخشى أن تكسره، كانت رعشة أصابعها ترسل إلى مسامي دبدة كهرومغناطيسية غريبة. ثم قالت: ”هذه الأشياء أعرفها، أريد أن أعرف الأشياء التي أخذتها معك؟“

”أخذت معي التعاسة، بعدما اعتقلوني أسبوعا وضربوني، عاملتنا الشرطة كمجرمين، كان رفاقنا يواصلون المظاهرات في سانت جيرمان وعموم جامعات فرنسا يرفضون التفاوض إلى أن يطلق سراحنا، بعدها بأيام طردت من فرنسا ككلب، وفي المغرب، دخلت جامعة محمد الخامس نزولا عند رغبة والدي الذي أفجعته بلامبالاتي. كنت أرغب أن أجد هنا نضالا حقيقيا غير منحرف ولا يسير في اتجاه الفطرسية والبحث عن السلطة والتفوق في العتمة والأبراج. وجدت رفاقا متناقضين مع أنفسهم يدرسون النظريات ويطبّقون أشياء أخرى. يتحدثون عن الثورة، ويسعون نحو الثروة، باختصار، يفكرون في أشياء ويطبّقون أشياء أخرى. كيف يمكنك أن تثق فيمن يخون أفكارك. صحيح أن الكثيرين منهم قد دفعوا الثمن باهظا وأنا منهم لكن السجن لم يعلمنا شيئا، خرجنا منه تائبين طائعين ومستسلمين. تخيلي البعض منا استلم تعويضات عن سنوات الاعتقال وبعضهم ذهب إلى الحج وآخرون تحولوا إلى مستثمرين وآخرون إلى مدمنين في الحانات. وآخرون توفوا قبل أن يحصلوا على درهم واحد.

- وأنت ماذا فعلت؟

- سؤالك فيه نوع من اللوم.





- لا أبدا أريد فقط أن أعرف ماذا فعلت بعد السجن.
- اشتغلت بالصحافة وكتبت روايات عن تجربتي. للأسف لن تتمكني من قراءتها، لأنها لم تترجم إلى الفرنسية.
- هل كتبت عن أمي؟
- لا لم أكتب بعد عن تجربتي في فرنسا، عندما اتصلت بي في الشهر الماضي، بدأت أفكر في تلك الحياة.
- وأنا سأتكفل بمسألة الترجمة، أعرف صديقة مترجمة تعمل لدى دار نشر مرموقة.
- إذا اتفقنا أنا أكتب الرواية وأنت تترجمينها، حتى تتمكن أيضا إميلي من قراءتها.
- سكتت، ووقفت فجأة، استندت إلى حافة الشرفة الحديدية، وقالت دون أن تلتفت:
- أمي ماتت الشهر الماضي، لم يرحمها سرطان الثدي.
- كان نصف ظهرها المكشوف يزفر بقوة:
- وأوصت أن تدفن في عين أسردون.
- في الواقع لم أعد أتحكم في إدراكاتي وكأن ارتجاجا قويا بلبل دماغي. كنت أسمع المعلومات وكانت حلقاتها الشاغرة هوات سحيقة أتمادى في السقوط في عمتها.
- أحست كلارا بارتجاجي، فأضافت:
- عندما توفيت أمي أوصت بأعضائها السليمة للمرضى المحتاجين وما تبقى يحرق ويوضع في وعاء، كما أوصتني أن تتكفل أنت بنشره فوق عين أسردون.
- أنا الوغد أنا من حدثها عن عين سردون ، أنا من حدثها عن جمال بني ملال وعينه الرائعة.
- كانت هذه الجملة مسموعة كفاية لكي تفرص كلارا أمامي محاولة نفي الأمر جملة وتفصيلا:
- لا تحمل نفسك مسؤولية شيء لا دخل لك فيه. أمي تحدثت عنك كذكرى رائعة، توقفت عن الحديث وأخذت تضحك، ربما لو عشتما معا لما استمرت كذلك.
- أخرجت من حقيبة كتفها قنيتين واحدة لشراب رفيع وأخرى لقنينة خرفية زرقاء



محكمة الإغلاق. وهي ترتل بصوتها البوهيمي في قلبي:

- أحضرت لك هدية. وحدي أنمو
- شكرا، سأحتفظ بها للأصدقاء. بلا جذور
- أما القنينة الثانية فسأذرو رمادها فوق بلا أغصان
- مياه عين أسردون. هذا وعد مني. في الهواء
- عادت كلارا بعد أيام. قالت أنها تفتح لي في الشمس
- بيتها في باريس، وما علي إلا أن أكسر في البحر
- الحواجز لأزورها. في الفراغ
- وذات صباح وجدت نفسي صاعدا هضبة أنمو كالفلسفة
- العين، أشم رائحة الماء الجوفي. وكأنني في الأفكار
- لم أوجد في هذه الحياة التي خربتني أنمو كالشعر
- إلا لكي أقوم بما يجب علي أن أقوم به في الأعماق
- الآن.
- فوق الشلال المنهمر وبين رذاذه البارد أنمو كالماء
- أرسلت الرماد الأسود في اتجاه مجرى في الأحشاء...
- النهر. وأنا أرى العرق البلوري ينساب
- فوق بطنها الأبيض، ووجهها المشرق
- تجلله دمعتان ساختتان. وأنا أهمس في
- أذنها: بين مياه وأشجار جبال الأطلس،
- سأحبك، سأحبك أكثر.

(١) أغوتا كريستوف: أمس. ترجمة بسام حجار. المركز الثقافي العربي. ص ١٣١

قصة

انظري إليّ.. شاهديني

بقلم: كريستيان بوبان *
(فرنسا)

ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد

اعْتَادَتْ أَنْ تُتَادِيكَ كُلَّ أَحَدٍ.. فَالْأَحَدُ هُوَ يَوْمُهَا الْمُفْضَلُ.. يَوْمَ مَوْعِدِهَا مَعَ حُصَانٍ أَبْيَضَ صَغِيرٍ.. وَنَفُورٍ أَيْضًا.. يَقْبَعُ الْحُصَانُ فِي إِصْطَبَلِهِ.. مُنْزَوِيًّا عَنِ الْآخَرِينَ الَّذِينَ لَمْ يَعُدْ يَحْتَمِلُ وجودَهُمْ وَلَوْ قَلِيلًا.. لَكَأَنَّهُ حُصَانٌ ثَلْجِيٌّ.. مُضْطَرَبٌ.. صَغِيرٌ جَدًّا.. هِيَ دَائِمًا مَا تَمْتَلِكُ قُدْرَةً عَلَى أَنْ تَنْتَقِيهِ مِنْ بَيْنِ بَاقِي الْأَحْصَنَةِ.. هِيَ لَا تَرَى سِوَاهُ.. وَكَأَنَّ الطِّفْلَةَ هَذِي وَالْحُصَانُ قَدْ انْسَجَمَا سَوِيًّا وَبَاتَا فِي حَالَةٍ مُمْتَازَةٍ.. إِنَّهُ حُصَانٌ صَغِيرٌ.. غَيْرَ أَنَّهُ رَغْمَ صِغَرِهِ مَجْنُونٌ بِالسَّرْعَةِ.. أحيانًا يَسْبِقُ كُلَّ رَغَبَاتِ سَيِّدَتِهِ.. تَارَةً تَرَاهُ مُتَحَمِّسًا وَهُوَ فِي مَضْمَارِ السَّبَاقِ.. يَتَصَرَّفُ كَيْفَمَا يَشَاءُ.. وَتَارَةً تَرَاهُ كَمَا فِي الْحُلْمِ يَتَلَأَلُ مِنْ مِيَاهِ عَرَفِهِ.. وَمِنْ اللَّهْفَةِ يُضِيئُ.. الطِّفْلَةُ تُحِبُّ الْحُصَانَ جَدًّا.. بَلْ تَعَشِّقُهُ كَأَخٍ لَهَا مُكُونُهُ مَعَهُ ثَنَائِيًّا رَائِعًا.. تَبْتَسمِينَ حِينَ تَرَيْنِيهِمَا كَأَنَّ أَحَدَهُمَا صَارَ الْآخَرُ.. أَوْ كَأَنَّهُمَا قَدْ وُلِدَا فِي الْيَوْمِ نَفْسِهِ.. حِينَمَا تَرِينَ الطِّفْلَةَ وَالْحُصَانُ يَصْحَبُهَا تَشْعِيرِينَ كَأَنَّ الْحُصَانُ أَصْبَحَ وَكَأَنَّهُ أَكْثَرُ جِزءٍ حَيٍّ فِيهَا.. أَوْ كَأَنَّهُمَا هِيَ بِرَفْقَةٍ مُنْحَدِرٍ قَمَرِيٍّ عَاصِفٍ.. لَقَدْ عَرَفْتُهُ بِنَفْسِهَا كُلِّ أَحَدٍ.. أَثْنَاءَ قَلْقِهَا.. وَوَقْتَ لَعِبِهَا.. لَا يُوجَدُ غَيْرُهُ لِتَعْرِفُهُ.. بِالتَّأَكُّدِ لَا يَتَعَلَّمُ أَحَدٌ بِمُفْرَدِهِ.. إِذْ لَا بَدَّ لِكُلِّ شَخْصٍ مِنَ الْمُرُورِ بِوَاسِطَةِ شَخْصٍ آخَرَ بُغْيَةَ الْوُصُولِ إِلَى خَبِيئَةِ ذَاتِهِ.. لَا بَدَّ مِنْ حُبٍّ مَا.. مِنْ كَلِمَةٍ مَا.. مِنْ وَجْهِ مَا.. أَوْ مِنْ حُصَانٍ صَغِيرٍ نَقِيٍّ.

بَعْدَ الظُّهْرِ.. وَبَعْدَ انْتِهَاءِ وَقْتِ الدَّرْسِ يَكُونُ هُنَاكَ شَرْوَعٌ فِي تَعْذِيبِهَا.. ثَمَّةَ دُرُوسٍ أُخْرَى أَقَلَّ بَهْجَةً.. هُنَاكَ الْوَاجِبَاتُ الَّتِي لَا بَدَّ مِنْ تَأْدِيبِهَا.. وَالتَّزَامُهَا الْمُؤَلَّمُ بِالْجُلُوسِ أَمَامَ ذَلِكَ الْبِيَانَوِ الْأَسْوَدِ.. كَعَادَتِهَا كُلَّ يَوْمٍ.

تَتْرُكُ الْحُصَانُ الْأَبْيَضَ آسَفَةً عَلَى فَعْلٍ ذَلِكَ.. وَفِي كُلِّ مَرَّةٍ تَفْعَلُ هَذَا الشَّيْءَ، يُحَاصِرُهَا سُؤَالُ أَزَلِيٍّ.. بِمَثَابَةِ لُغْزٍ غَامِضٍ: لِمَاذَا لَا أَسْكُنُ هُنَاكَ حَيْثُمَا أَكُونُ سَعِيدَةً وَقَرِيبَةً مِنَ الْحُصَانِ الْأَبْيَضِ.. مِثْلَمَا هُوَ كَائِنٌ بِالْقُرْبِ مِنِّي؟ لِمَاذَا لَا أَدْخُلُ فِي سَبَاقٍ وَأُوَصِلُ إِذْنًا؟



ولماذا كل هذه الساعات التي تجعله بمنأى عني دائماً؟ أنت لا تعرفين الإجابة.. أو لا تستطيعين أن تجيبي. حتى أصبحت وكأنك تستعدين حياتك وأنت في اللب. وليس في أي موضع آخر. في هدوء تعاد إليها الحياة.. تتذوق.. تثرثر طيلة يوم سوف ينقضي بعد قليل.. لن تذهب إلى البيانو الذي يوجه إليها الكثير من النداءات والصرخات.. هل هو الموت داخل الروح؟ إنها الكوميديا ذاتها في كل مرة.. كوميديا الآباء والطفلة الذين يرسمون الطريق شيئاً فشيئاً.. وتلك التي تضل في الريف.. هؤلاء الذين يسيرون.. وتلك التي ترقص.. يتشاجروا الآباء أحياناً.. وأنت تتركينها تفعل ما تشاء.. ورغم هذا لا تتوصل تلك الصغيرة إلى شيء.. إنها تفوز به لكي تختفي.. في بعض الأحيان كانوا يذهبون.. تراققهم قوة عظمى وصوت عالي النبرات.. أمّا هي فما فتئت تجلس على المقعد ببطء.. متفادضة حتى نهاية استسلامها.. حتى اللحظة الأخيرة.. تلك اللحظة التي تلمس فيها مفاتيح البيانو.. بيضاء كانت أم سوداء.. بداية تلعب مسجاة بالتردد.. كمحاولة الأصابع الأولى.. نهر مستقيم في تفرعاته.. مياه رقاقة وغناء صدوح.. تحاول أن تعتني بالنهر أمّاها.

في البداية تكون بعيدة تلك المسافة بين التقسيمات وبين اليد.. بينها وبين نفسها.. وهذا شيء مخيف جداً.. مفضّع ذلك منذ اللمسة الأولى.. التي لم تكن تامة بشكل كاف.. هي ذي عاهات البدايات.. هي الأناقة المتجهة صوب الغاية بين الإثنين، ازدياد الأمل ونموه ضروريان.. أما الخلل في عمل ما.. أو في فترة ما قد لا يكون لائقاً أحياناً.. البداية والنهاية كانتا معروفتين معاً ولا تراهما.. لكنها ترى الوقت الطويل بعدما لا يوجد اختلاف بين ارتباط الطفلة ورقّة الإله.. بين الزهرة والثمرة.. الرعاية لا تقتصر رعونتنا.. لكنها تطوّقها.. درجتان مرتجفتان ثم تشرق الموسيقى هناك.. مكتملة خلال عجز البدايات.. بعد ذلك يصير كل شيء بسيطاً.. تتعلم.. بعد فترة ما.. حتى اللاشيء.. تاركة الموسيقى تنساب نحوها في رقّة وعذوبة.. مطوّعة حصان الموسيقى الذهبي.. تُعطيه الأكل من خلال أصابعها.

ها أنت تُشاهدين ظهر الفتاة متقوساً أعلى البيانو.. ملتزمة بعمل شاق.. مجابهة ما كانت تجهله خلف الأسوار.. ما هذا؟ إنه التعلم.. تتعلم أن تلعب.. أن تعيش.. ما هذا؟ إنها تلمس أصل نفسها الأكثر حيوية وتمرداً.. ما هذا؟ إنها الأسابيع التي تمر وتتبعها الشهور.. الآن لم تعد تُناديك.. ليس هذا عقاباً.. إنما هو شيء متفق عليه هكذا.. يوم الأحد تراك وترى الحصان.. تجدينه هناك.. تُشاهدينه وأنت تشعلين سيجاراً ثمانية





أَوْعَشْرَةُ أَطْفَالٍ فَوْقَ ظُهُورِ أَحْصَنَتِهِمْ.. وَهِيَ أَيْضاً مُتَأَلِّقٌ وَجْهَهَا مِنَ الضَّوءِ وَهِيَ أَعْلَى ظَهْرِ دَابَّتِهَا الْبَيْضَاءِ.. أَنْتِ الْآنَ فِي بِلَاهَةِ الْافْتِتَانِ.. بَلْ تَزْدَادِينَ أَلْقَاً أَكْثَرَ فَأَكْثَرَ مِنْ بَيْنِ كُلِّ الْوُجُوهِ.. تُفَكِّرِينَ فِي أَشْيَاءٍ هِيَ عَلَى حَافَةِ الْمَضْمَارِ.. وَلَيْسَ ثَمَّةٌ مِنْ فِكْرَةٍ تَحْرُمُكَ مِنَ النَّظَرِ تَجَاهَ الْأَحْصَنَةِ الَّتِي تُهْرُولُ فِي السَّبَّاقِ.. وَلِكُلِّ مِنْهَا طَابِعٌ خَاصٌّ وَاسْمٌ لَا يُطْلَقُ عَلَى سِوَاهَا.. هِيَ تُحِبُّ دَائِماً أَنْ تَكُونَ هُنَاكَ.. تُشَاهِدِينَهَا.. نَصِيحٌ هِيَ أَثْنَاءَ لَعِبِهَا وَلَهْوِهَا.. أحياناً.. لَتُنْبَهَ كُلُّ الْأَطْفَالِ.. هَذَا طَلَبٌ مِنَ الْأَرْضِ حَتَّى السَّمَاءِ.. وَمِنْ السَّمَاءِ حَتَّى الْأَرْضِ.. تِلْكَ عِبَارَةٌ مُتَسَوِّلَةٌ فِي كُلِّ مَكَانٍ.. وَهَذَا هُوَ انْطِلَاقُ الْحَقِيقَةِ : أَنْظُرِي إِلَيَّ.. شَاهِدِينِي.. أَنْتِ تَدْعِينَ أَنَّ الْأَحْصَنَةَ تَطْلُبُ هَذَا.. كَذَلِكَ الْأَشْجَارُ.. الْمَجَانِينُ.. الْفُقَرَاءُ.. كُلُّ أُولَئِكَ الَّذِينَ يَعْبرُونَ خِلَالَ الزَّمَنِ إِلَى حِينٍ.. نِدَاءَاتٌ فِي كُلِّ الْأَمَاكِنِ.. لَهْفَةٌ إِلَى الْمَجْدِ.. كَمْ تَوَدِينَ أَنْ تَكُونِي مُحِبَّةً وَمُعْتَرَفَةً بِكَ.. مُتَعَطِشَةً لِمَنْزِلٍ حَقِيقِيٍّ فِي أَيِّ مَكَانٍ.. مُصَابَةً بِذُبُولِ النَّفْسِ.. تُفَكِّرِينَ فِي أَشْيَاءٍ كَهْذِي وَأَنْتِ فِي مُوَاجَهَةِ الْمَضْمَارِ.. مُشْتَبِكَةً مَعَ الْآخَرِينَ: الْإِيجَارُ الَّذِي سَوْفَ يُدْفَعُ.. الصَّفْحَةُ الَّتِي سَتَكْتُبُ.. الْحِذَاءُ الَّذِي لَا بَدَّ وَأَنْ يُصْلَحَ.. أَشْيَاءٌ كَهْذِهِ تَجُولُ فِي رَأْسِكَ وَاقِفَةً نُصَبَ عَيْنُكَ لَا مُتَنَاهِيَةً.. بِلا حُدُودٍ.. مِنْذُ زَمَنِ مَازَالَ يَمُرُّ دُونَ أَنْ يَقْتَرِبَ مِنْ أَيَّامِ الْأَحَدِ.. عَامٌ.. عَامَانِ.. اخْتَضَى الْبَيَانُ.. هُوَ قَابِعٌ هُنَاكَ دَائِماً.. لَكِنَّ الْفَتَاةَ لَمْ تُعَدِّ تَذَهَبُ إِلَيْهِ.. لَقَدْ اسْتَوْقَفَتْ شَخْصاً عَابِراً.. قَائِلَةً لَهُ: أَنْظُرْ.. إِنَّنِي أَلْعَبُ عَلَى الْتَيْنِ مُوسِيقِيَّتَيْنِ.. الْبَيَانُ وَالْفُلُوتُ.. أَتْرُكُ غِطَاءَ الْبَيَانِ الْأَسْوَدِ.. وَأَعْتَتِي بِسَائِلِ الْفُلُوتِ الْجَارِي.. هَذَا مَا تَعَهَّدْتُ بِهِ طِيلَةَ أَيَّامِ حَيَاتِي.. فِي الْمَقَابِلِ.. ثَمَّةٌ يَوْمٌ أَحَدٍ فِي الْأُسْبُوعِ أَكُونُ فِي مَنْتَصَفِهِ بِصُحْبَةِ الْحِصَانِ.. وَفَتَّ بَوْعِدِهَا فَأَضْحَى دَرْسُ الْمَوْسِيقَى أَقْلَ عَذَاباً وَعِنَاءً بِالنَّسْبَةِ لَهَا.. قَلِيلٌ مِنْ عَاصِفَةِ الْأَصْوَاتِ.. زَمْجَرَةٌ أَبَاءَ.. لَكِنَّهُ شَيْءٌ جَيِّدٌ عَلَى الرَّغْمِ مِنْ ذَلِكَ.. إِذْ أَنَّهَا بَدَأَتْ فِي التَّحْسِينِ شَيْئاً فَشَيْئاً.. أَصْبَحَتْ تَلْعَبُ عَلَى الْآلَةِ الْمَوْسِيقِيَّةِ بِإِتْقَانٍ وَمَهَارَةٍ.. لَيْسَ مِنْ أَوْتَارٍ.. وَلَا مِنْ بِيَاضٍ عَاجِيٍّ وَمَا مِنْ مَقْعَدٍ.. لَحْنٌ مُتَقَنَّ.. وَآلَةُ اللَّحْنِ بَيْنَ الْأَصَابِعِ.. تَحَسَّنَتْ آلَةُ الْفُلُوتِ وَهِيَ بِصُحْبَةِ الْحِصَانِ الصَّغِيرِ.. أَمَا الْبَيَانُ الْحَدِيثُ فَيُعْتَبَرُ ابْتِكَارٌ جَدِيدٌ كَالْكِتَابَةِ.. أَوْ كَالسَّعَادَةِ.. دَائِماً لَا تَوْجَدُ أَجْهَزَةَ الْبَيَانِ.. الْكُتُبُ.. أَوْ السَّعَادَةُ فِي الْعَالَمِ.. لَكِنْ تَوْجَدُ دَائِماً أَحْصَنَةً.. أَسَاطِيرُ.. رِيَاخٌ فِي الْقَصَبِ.. دَائِماً.. وَمِنْذُ الْبَدَايَةِ.. فِي الْغَابَاتِ الْعَمَلَاةِ.. عَلَى مِيَاهِ الْبَحِيرَاتِ الْخَضِرَاءِ.. وَأَيَّامُ الْأَحَدِ تَتَتَابَعُ وَهِيَ فِي نَفْسِ النُّطَاقِ الْمُضِيِّ: الْحِصَانُ أَوَّلًا.. ثُمَّ الْفُلُوتُ.. وَخَتَاماً.. الْوَجْبَةُ يَتَّبِعُهَا الْفِرَاشُ.. إِنَّهَا حِكَايَةٌ تَسْتَعْرِقُ.. مِنْذُ الْآنَ.. ثَلَاثَ سَنَوَاتٍ.. الْطِفْلَةُ سَوْفَ تَكْبُرُ وَأَنْتِ تَعْرِفِينَ ذَلِكَ جَيِّداً.. ذَاتَ



يوم تريّنها قليلاً.. ثم كثيراً.. وذات يوم سيذهبُ الحصانُ الأبيضُ لكي ينامَ في مرعى
أسودّ.. أسودّ من البيانو.. ذاك الذي تُعرفينه.. لكنها لن تقتربَ.. مُستقبلاً.. من حكايةِ
أيام الأحد.. إنها حكايةُ سرّمديةٍ.. هلّ تستطيعين كتابتها؟
نعم.. كلُّ الأشياءِ سوفَ تتغيّرُ: الطفلةُ.. الحصانُ.. وأنتِ.. كلُّ الأشياءِ سوفَ ينالها التغيّرُ
ماعدًا الضياءَ.. ضياءُ أيام الأحدِ الجميلِ.. هذا الصوتُ من أين يَجِيءُ؟ إنه صوتُ مُتألّقٍ
رغم انخفاضه.. ثمّةُ أشياءٍ لا يمكنُ نسيانها: عدو الحصانِ الصغيرِ.. نداءٌ صارخٌ
لمجنونٍ.. وهناك في القلبِ الأبيضِ النقيّ: أنظري إليّ.. شاهديني..

* كريستيان بويان.. أديب فرنسي كبير ولد عام (١٩٥١)
له أكثر من خمسة عشر عملاً إبداعياً منها:
مملكة الفراغ.. سحر بسيط.. ثناء الأشياء.. فستان حفلة صغير.. ومنها أخذت هذه
القصة..

قصة

أنت لن..!

بقلم: ياسمين عبد الله
(الكويت)

ما زالت ضحكاتنا يرددها الفضاء، تتهامسُ بها النجماتُ أعلى السماء...
تحملُ بين يديك الهوية الجديدة:
- هذا اسمي الجديد: "غلام"...
... ضحكنا: "غلام"، وله قامَةٌ تطاول الغيم، ووجهٌ لَوَحَتْهُ شمسُ العروبة، وعينان
داكنتان، وفمٌ رُسِمَ بإصرارٍ... هَيِّبَةٌ أودَعَهَا فيكَ الرحمن.
- ستبقىين عند أهلك، أنا أخشى عليك، لا أريد أن أعرضِكَ للمزيد من الخطر.
- متأكدٌ أن رفاقك... منّا؟
- متأكدٌ أن الله معي.
- ... ولن تُخبرني عن هذه المهمة؟
- صورتُكِ معي... اكتبي عليها شيئاً...
الصورة! أعلمُ أنك مرَّقَتَهَا، لن تحتفظِ بأيِّ أثرٍ مِنِّي...
آه، كم هو مؤلِّمٌ هذا الفراق...
استدتُ إلى الحائط وأنا أودِّعُكَ، ما استطاعت قدماي حملي، دخلتُ غرفتك أُلَمُّمُ
باقي ثيابك وكتبك وملابسك العسكرية...
أضعها في حقيبة لأدفنها في مكان ما.
هل ستعود؟
مرت شهورٌ سبعةٌ وأنا كاليتيمة بين أهلي، كل الأيادي تمسحُ على رأسي، وأبقى يتيمةً
منك، تتناوشني الأحزانُ ونظراتهم اليائسة...
عيناك معي
تخبراني أنك عائدٌ...

عَمَّتْ الفرحَةُ البلادَ، وكأنِّي مازِلْتُ بجوارِ الحائِطِ حيثُ تركتَني، تعجزُ قدماي عن
حَملي!
... أمشي حافية القدمين... أتأملُ الفرحَ في وجوهِ أُنعبها الأسر والعذاب، أبحثُ عن
ملامح حياتي الماضية، أترقبُ صوتاً يهدج باسمي.
تجتاحني رغبةٌ في البكاء... لست مع العائدين...
متى تعود إذاً؟
كلهم حولي وجوههم ضاحكةٌ فرحةٌ... وأنا يضجُ صدري بنحيبي... أعود أجزُّ أذيالَ ألمي
ويأسِي... أنتَ لن تعود...