

العدد 473 ديسمبر 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

تنضيد: عبد الحميد باشا

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات 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 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
(473) December 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

٥ التعليم والثقافة في الكويت.... د. خالد عبداللطيف رمضان

دراسات

٨ البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة..... زينب عيسى الياسي

٢٥ الشعرية العربية القديمة.. الامتداد والتجاوز..... د. أحمد بو زيان

قراءات

٦٦ "صمت يتمدد" بين الذاكرة والتاريخ للكاتب سليمان الشطي... سليمان الحزامي

٦٩ حكاية فاضل خلف مع الشعر..... علي عبد الفتاح

٧٧ صورة المرأة في نصوص منى الشافعي..... سمير أحمد الشريف

٨١ كيف ترى؟! كتاب في ذائقة الفن التشكيلي..... هويدا صالح

مقالات

٨٦ ورحل مصطفى محمود..... عبد الله خلف

مسرح

٩٠ المسرح العربي ومصادرة الخطاب الاستعماري هشام بن الهاشمي

حوار

٩٨ محمد جبريل: لورأى أدب الأدراج النور لتغيرت الحياة..... أحمد فضل شبلول

شعر

١٠٨ قصيدة الفردوس..... عصام ترشحاني

١١١ نوبة..... د. عيد صالح

١١٥ قصائد من الشعر الصيني القديم..... ترجمة د. فؤاد المرعي

١١٩ أغلق الباب نجوى الهمامي

قصة

١٢٢ الضمير..... عبدالله خليفة

١٢٥ ابن ماش..... علي المجنوني

١٢٩ عند رؤية فتاة كاملة تأليف: هيروكي موراكامي ترجمة: حسين عيد

١٣٣ أومبيريك..... شكيب أريج



التعليم والثقافة في الكويت
د. خالد عبد اللطيف رمضان

كلمة البيان

التعليم والثقافة في الكويت

بقلم: د. خالد عبد اللطيف رمضان

شهدت الكويت نشاطاً ثقافياً منذ السنوات الأولى لنشأتها بفضل الهجرات إليها من مناطق مختلفة، وبعض المهاجرين لهم باع بالثقافة سواء الدينية أو الدنيوية، إضافة إلى انفتاح المجتمع الذي تشكل من خليط من المهاجرين من مناطق شتى لم تقتصر على شبه الجزيرة العربية فقط... كما أن انتقال أهل الكويت للتجارة عبر سفنهم إلى بلدان عديدة ساعد في اطلاعهم على ثقافات الآخرين.

ومنذ بدايات القرن العشرين، ازداد اهتمام أهل الكويت بالتعليم والعمل الثقافي. واستضافت الكويت عدداً من الأدباء والعلماء العرب.. وتتالي افتتاح المدارس للبنين والبنات إلى أن استقلت البلاد عام ١٩٦١م، فحدثت النقلة الكبرى..

نتيجة جهود رواد التنوير في إصدار مجلة "العربي"، واحتضان المؤتمر العام للإتحاد العام والأدباء العرب في أواخر عام ١٩٥٨م، مؤشراً على البعد العربي للعمل الثقافي الكويتي والذي استمر بزخم أكبر بعد الاستقلال وتأسيس الدولة الحديثة.

ربما تكون المؤسسة التعليمية من أوائل المؤسسات الرسمية التي خدمت الثقافة في المجتمع الكويتي منذ كانت دائرة للمعارف من خلال إنشائها المكتبات العامة في كل منطقة من مناطق البلاد وتزويدها بأهم الكتب والمراجع إضافة إلى المكتبة المركزية ومكتبة الدوريات. وهي بذلك قدمت خدمة جليلة للقارئ الكويتي في كل مكان... وبعض المكتبات العامة كانت تنظم مواسم ثقافية تتضمن المحاضرات والندوات الفكرية.

كما خدمت دائرة المعارف الحركة التشكيلية عندما أنشأت "المعرض الحر" عام ١٩٥٩م، مما أسهم في انطلاق الفنون التشكيلية واحتضان معظم الفنانين وتوفير الإمكانيات والمستلزمات الفنية لهم، إضافة لتوفير التفريغ لهم لممارسة إبداعهم الفني.

أما المدرسة فكانت لها أهمية في المجتمع تفوق كونها مكاناً لتلقي التعليم. فلم يقتصر فضل المدرسة باعتبارها مؤسسة تعليمية وثقافية فقط في انطلاقه بواكير الفن المسرحي في البلاد اعتباراً من عام ١٩٢٢م، في المدرسة الأحمدية، وعام ١٩٣٨م،

في المدرسة المباركية بل كانت مركز إشعاع ثقافي تتلقف المواهب المبكرة في شتى مجالات الإبداع وتقدم للساحة الثقافية الشعراء والأدباء والكتاب وفناني المسرح والموسيقى والغناء. ويعود الفضل في ذلك على النشاط المدرسي الذي كان مزدهراً إلى نهاية الثمانينات من القرن الماضي، وكان لكل نوع من النشاط الثقافي والفني والاجتماعي والرياضي جماعة تستقطب الطلاب وتعتني بهم وتكشف مواهبهم وتتعهد بها بالصقل والتنمية .. إضافة إلى ما كانت تقوم به المدرسة من أنشطة ثقافية وفنية في المناسبات خلال العام الدراسي، أو من خلال افتتاح الأندية الصيفية خلال الإجازة الصيفية.

ومن هنا كان للمدرسة تأثير بالغ في رعد الحركة الثقافية في البلاد بالمبدعين في شتى مجالات الإبداع الأدبي والفني. وللأسف منذ التسعينيات من القرن الماضي ومع إنشاء المناطق التعليمية والتغييرات المتكررة في النظم التعليمية، أصبح التركيز على الجانب التعليمي التلقيني، على حساب الجانب التربوي، وفقد النشاط المدرسي الاهتمام من قبل إدارات المدارس ومن الإدارة المركزية في وزارة التربية.. وبذلك تراجع الدور الثقافي للمدرسة.

وللنهوض بالعمل الثقافي في المجتمع الكويتي، لابد من عودة المدرسة لممارسة دورها التربوي في اكتشاف المواهب الواعدة والاهتمام بها.. ولابد من الاحتفاء بالنشاط المدرسي اللامضي، وإعطائه حقه من الاهتمام فمن خلاله يمكن تشكيل شخصية الطالب وخلق جيل يؤمن بالثقافة ويتذوق الآداب والفنون الجميلة. ومن خلال هذا النشاط يمكن رعد الساحة الثقافية بالمواهب الواعدة في شتى مجالات الإبداع الفني والأدبي.



دراسات

البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة

زينب عيسى الياسي

الشعرية العربية القديمة.. الامتداد والتجاوز

د. أحمد بوزيان



دراسات

البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة (قراءة في نماذج سردية)

بقلم: زينب عيسى الياسي
(الإمارات)

لقد انبثقت بوادر الفن الروائي الخليجي بشكل عام، في فترات تتراوح بين الطويلة والقصيرة، وذلك بحكم التواصل الثقافي والحضاري في مناطق الخليج، الذي يختلف بحكم الموقع الجغرافي، فدولة كالمملكة العربية السعودية، تختلف في تواصلها الثقافي والحضاري عن غيرها من دول الخليج، وذلك بحكم مركزها وثقلها الديني بالنسبة للمسلمين في مختلف أنحاء العالم، مما يجعلها مركزاً دينياً وثقافياً وحضارياً، وتأتي بدرجة تالية دولة الكويت، من حيث انفتاحها وتواصلها الثقافي مع فنون وآداب العالم العربي، وهذا أدى إلى انبثاق الفن القصصي في البلدين بشكل عام في فترات بعيدة من القرن الماضي، وخلالها كان ظهور الفن الروائي الكويتي، قد بدأ يأخذ طريقه نحو التراكم، مما أسهم في كثرة النتاج السردية بشكل عام، والروائي بشكل خاص.

* الفصل الأول:

الرواية الكويتية نشأتها وتطورها

في دولة الكويت كان استهداف الوعظ والإصلاح دافعاً لنشأة الأدب القصصي، الذي تدرج ظهوره من خلال عدة مراحل كالمرحلة الشفوية^١ إلى مرحلة المقروء والمطبوع وصولاً إلى مرحلة الانتشار وظهور العديد من الأقلام في الساحة الأدبية الكويتية^٢، وبالتالي أسهمت المراحل مجتمعة في تشكيل الأدب القصصي وتفريعه إلى أنواع، يلبي كل نوع احتياجات المرحلة التي انبثق فيها، ويحقق غاية نشدها رواتها ومؤلفوها.

١ أرخت هذه المرحلة بالربع الأخير من القرن التاسع عشر و حتى عام ١٩٢٨م، حيث.
٢ كان الانتشار الفعلي و التراكمي للقصة القصيرة في الكويت منذ العام ١٩٤٧م حيث الصحف التي عدّت المتنفس الرئيس للقصة.

**أحتوت الأنواع الأدبية
مجموعة من المكوّنات التي
ترقى بها عن الكلام النثري
المتواضع، الذي يمارس من
قبل الأفراد والمجتمعات
إلى مصاف لغة أدبية (تثير
فيها بفضل خصائص
صياغتها انفعالات عاطفية أو
إحساسات جمالية).**

القصة القصيرة، كما كان لتوظيفه بعض الأساليب الفنية أثر في تجاوز البدايات الفنية المتعارفة لدى الكتّاب إلى مرحلة من الوعي والمقدرة الفنية التي أصابت شاعرا كصلاح عبد الصبور بالدهشة^٨. كما جاءت رواية (وجوه في الزحام) للكاتبة فاطمة يوسف العلي لتعبّر عن وجدان المرأة ومقدرتها على خوض الغمار والتأسيس الفني لنوع أدبي ما زال في بواكير أعوامه الفنية.

* المبحث الثاني:

مرحلة الأيديولوجيا والتنوع الفكري (١٩٨٠م-١٩٨٩م).
تميزت هذه المرحلة بالغنى والتنوع

* المبحث الأول:

الرواية الكويتية منذ العام (١٩٦٢م-١٩٧٩م).

كان لنشأة الدولة واستقلال الكويت في العام ١٩٦١م، واستقرار المجتمع أثر كبير في تحفيز العديد من الفنون للتعبير عن حاجة هذا المجتمع المستقر، من هنا ظهرت الرواية كأحد الفنون المواكبة لتطور ونهضة وحاجة البلد الحديث، فكانت الانطلاقة برواية (مدرسة في المرقاب) لصاحبها عبدالله خلف^٣، الذي فتح الطريق لعبور الشباب المثقف إلى جنس أدبي جديد، يلبي بإمكانياته الفنية ومضامينه الاجتماعية طموح الكتّاب الكويتيين، فظهر لإسماعيل فهد إسماعيل عام ١٩٧٠م رواية بعنوان "كانت السماء زرقاء"^٤، وفي العام نفسه أصدر خليل محمد وادي "إيه.. أيتها الصغيرة"^٥، كما نجد الكاتبة فاطمة يوسف العلي، تصدر روايتها "وجوه في الزحام" عام ١٩٧٠م^٦، ثم تلتها نورية السدّاني بروايتها "الحرمان" وتلتها واحة العبور^٧ في عام ١٩٧٢م.

لقد شكلت رواية (كانت السماء زرقاء) للكاتبة إسماعيل فهد إسماعيل الملامح الفنية الناهضة بالرواية كنوع أدبي له عناصره الخاصة به، وهي التي تميزه عن

٣ محمد حسن عبدالله / الحركة الأدبية و الفكرية في الكويت / رابطة الأدباء في الكويت (الكويت) / (١٩٧٣م) / ط١ ص ٥٠٧

٤ د. سمر روجي الفيصل / معجم القاصين العرب / دائرة الثقافة و الإعلام (الشارقة) / ط١ (٢٠٠٥م) / ص ٦٣..

٥ اعتمدت على ما ورد في كتاب محمد حسن عبدالله "الحركة الأدبية و الفكرية في الكويت" / ص ٥٠٦.

٦ د. سمر روجي الفيصل / معجم القاصين العرب / ص ٤٤٦.

٧ المصدر نفسه ص ٦٤٨.

٨ مقدمة رواية "كانت السماء زرقاء" لإسماعيل فهد إسماعيل / ص ٩.

**تجاوزت العناوين الروائية
الدلالة السطحية المباشرة على
النص إلى علاقة فيها من العمق
والتشابك ما يضيف إلى لغة
العنوان دلالات جديدة ترقى
بمستوى الوعي بالنص واللغة
الفنية التي مارسها الكاتب.**

لمنع قوى الخير أن تسود^{١٦}، كل هذا أثرى
الساحة الأدبية بأساليب متنوعة فيها
شيء من الجدة والابتكار، وفيها شيء من
الصنعة والافتعال في أحيان أخرى.

* الفصل الثاني:

**البناء الفني في الرواية الكويتية فترة
التسعينيات (١٩٩٠-١٩٩٩م).**

لقد احتوت الأنواع الأدبية مجموعة من
المكونات التي ترقى بها عن الكلام النثري
المتواضع، الذي يمارس من قبل الأفراد
والمجتمعات إلى مصاف لغة أدبية (تثير
فيها بفضل خصائص صياغتها انفعالات
عاطفية أو إحساسات جمالية)^{١٧}،

الفكري وشيء من السلطة الفكرية
الموجهة، التي حملت الكتاب إلى الإنتاج
والإبداع الأدبي بصورة معمقة أحيانا
من أجل بلوغ الفكرة^٩ وبصورة فيها من
الفنية والاسترسال في الاسترجاعات
الزمنية بصورة بارزة^{١٠}.

لقد اتسمت كتابات هذا العقد من
القرن العشرين بالعديد من السمات،
التي ميزته عن غيره من العقود. فقد
برزت فيه التوجهات والأيدولوجية، التي
يحملها كتاب هذه الفترة بصورة واضحة
في بعض الأحيان، وبصورة متخفية في
أحيان أخرى^{١١}، مما جعل التنوع الفني
كذلك سمة بارزة، فمن كاتب يكتب في
القضايا القومية والعربية، ويرى أن
الكاتب لا تحده حدود^{١٢}، وآخر يرى
الإبداع، والكتابة عن مجتمع الماضي
بجمالياته وآلامه^{١٣}، وما يحمله من قهر
واستلاب لمجمل حقوق المرأة، وما قد
تعانيه المرأة من المرأة ذاتها^{١٤}، إلى جانب
ما تعانيه من مجتمعها ومن عادات كثيرة.
تحيط بها لتمسك بخناقها^{١٥}، إلى جانب
من كتب من أجل طرح قضية الحصار
الفكري المفروض من مؤسسات الدولة

٩ انظر روايتي الكاتبة "خولة القزويني" مطلقة من واقع الحياة، ورواية عندما يفكر الرجل.

١٠ انظر روايتي الكاتبة ليلي العثمان "المرأة والقطة" ورواية "وسمية تخرج من البحر".

١١ بحث للدكتور مرسل فالح العجمي بعنوان "الرواية الكويتية: مقارنة موضوعاتية" / حصلت عليه
من الدكتور نفسه.

١٢ نجد الأديب إسماعيل فهد إسماعيل يكتب عن البلدان العربية كثلاثيته "النيل يجري شمالا .
البدايات" و"النيل يجري شمالا. النواطير" و"النيل الطعم و الرائحة".

١٣ انظر رواية "بدرية" لوليد الرجيب

١٤ انظر "المرأة والقطة" ليلي العثمان.

١٥ انظر قصة "وسمية تخرج من البحر" ليلي العثمان

١٦ انظر رواية "عندما يفكر الرجل" لخولة القزويني.

١٧ د. أحمد رحمانى/ نظريات نقدية وتطبيقاتها/ مكتبة وهبة (القاهرة) ط١ (٢٠٠٤م)/ ص ١٧.

أدرك الكتاب ضرورة المزاوجة بين الواقع والخيال في الفن الروائي، وذلك بالتقريب بين وجهة نظره ووجهة نظر المتلقي.

بصورة صحيحة.

من هنا يمكننا القول أن عتبات النص هي البوابة السحرية الأساس لولوج عالم النص الفعلي الذي هو بغية الكاتب.

وبعد العنوان العتبة الأهم بين عتبات النص المتعددة. الإهداء / المقدمة / العبارات التوجيهية. من حيث وظائفه ودلالاته المتنوعة، التي تفتح مجالات التأويل والخصوبة للنص المتن.

(١) العنوان ووظائفه.

من أهم الوظائف المناطة بالعنوان، هي وظيفته الدلالية. التي تنطلق من رؤية معينة يحملها الكاتب، ورغبة في إضفاء صفة التوافق بين العنوان والنص المتن، كي يكون العنوان اختزالاً لفكرة النص، من هنا جاءت الوظيفة الدلالية التي تساعد على خلق إشارات وعلامات دلالية بطريقة تأويلية، تحفز وتشحن المتلقي بالرغبة لاستكناه النص، الذي يحمل هذه الدلالة (العنوان) لتكتمل هذه الدلالة غير الناجزة في أثناء القراءة ٢٠،

بالرغم من أن الروائي مثلاً يختار الكلمات والألفاظ الدالة، ولكن يبقى الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر في درجة الإيحاء، كما إن كيفية التلقي لها دور في صياغة شكل، ولغة النوع الأدبي، وهذا بالتالي أدى إلى البحث في عناصر الأنواع الأدبية بغية الوصول إلى المكونات المميزة لكل نوع.

لقد جاءت الرواية نوعاً ثرياً له مكوناته وعناصره البنائية الخاصة التي تنهض به وبمهمة تمييزه عن غيره من الفنون النثرية السردية، من هنا ستأتي المعالجة في هذا الفصل لهذه المكونات والعناصر البنائية في الرواية الكويتية وهي: (العنوان/الموضوع/الشخصية/الأحداث/الزمان/المكان).

وستشمل المنجز الروائي في فترة التسعينيات.

* المبحث الأول: العنوان.

يطلق مصطلح "العتبات" أو "النصوص الموازية" على مجموعة من المكونات أو العناصر المحيطة بالنص أو "المؤلف" ١٨، وتعد هذه "العتبات" بمثابة مفاتيح لمغاليق النص المقبل عليه القارئ. كما إنها . العتبات . (تعد أول لقاء مادي محسوس بين الكتاب والقارئ) ١٩، وأول ما يطلع إليه القارئ، ويتلقاه إما بإيجابية وإما بسلبية، فهي تعتبر بمثابة العلامات والإشارات، التي تساعد على ولوج النص

١٨ أحمد المنادي/النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص/دورية "علامات"/النادي الأدبي الثقافي بجدة/١٦م/٦١ج/١٣٩.

١٩ عبد المالك أشهبون/عتبات الكتابة في النقد الأدبي الحديث/ دورية "علامات"/النادي الأدبي الثقافي بجدة/١١م/٥٧ج/٢٧٩.

٢٠ د. مرسل فالح العجمي/الخطاب الروائي في الكويت/ص ١٥.

كما تعد الوظيفة الاتصالية، أي الاتصال بين الكاتب والمتلقي، الوظيفة الأساس التي يحصل من خلالها الانجذاب من المتلقي للإطلاع إلى العمل الأدبي، فعنوان مثل (النواخذة) للكاتب فوزية شويش السالم كان مثالا جيدا للتواصل، فباختيار صيغة الجمع لمهنة من أعرق المهن الخليجية في حقبة زمنية ليست ببعيدة، ومجيء العنوان متربعا على عرش الغلاف بصورة مغرية للكثيرين لمعرفة حياة أسطور الخليج التي لا تنسى.

(٢) لغة العناوين.

لقد تجاوزت العناوين الروائية الدلالة السطحية المباشرة على النص إلى علاقة فيها من العمق والتشابك ما يضيف إلى لغة العنوان دلالات جديدة ترقى بمستوى الوعي بالنص واللغة الفنية التي مارسها الكاتب.

إن لغة الزمان تعددت في عناوين النصوص الروائية الكويتية فمن (زمن البوح) للكاتب حمد الحمد الذي يتجاوز الزمن الكرونولوجي إلى زمن يتناغم مع إحساس الإنسان الداخلي ورغبته في أن يكون البوح سمة لهذا الزمن، إلى رواية (إحداثيات زمن العزلة) للكاتب إسماعيل فهد إسماعيل التي تفتح أفق القارئ لتوقع العديد من القضايا، فزمن العزلة، هل هو زمن عزلة البطل الذهنية في بداية الغزو؟ أم عزلة أهل الكويت عن العالم الخارجي؟ أم عزلة أهل كويت الداخل عن أهلهم في الخارج؟

إن هذين العنوانين وغيرهم من العناوين (جراحات الزمن الردي) للكاتب خولة القزويني و(وجنحت الشمس إلى المغيّب) للكاتب عبد اللطيف خضر الخضر، وغيرها ارتبطت بالزمان كلفة تعبر عن

لقد كان للجانب السياسي حضور واضح في الرواية الكويتية في فترة التسعينيات، وذلك لما شكلته هذه الفترة (1990، 1999م) من مفترق طرق لدولة الكويت من حيث أوضاعها الداخلية، وعلاقاتها الخارجية مع دول المنطقة والعالم بأسره.

فناوين سباعية إسماعيل فهد إسماعيل (إحداثيات زمن العزلة) يحمل جزءها الأول عنوان (الشمس في برج الحوت)، فدلالة العنوان هنا مفتوحة، وهي شعور أن درة الكون غاصت في جوف مارد البحر (الحوت)، مما يجعل هذه الدلالة حاضرة في ذهن المتلقي ولو طال توالي الزمان على فعل القراءة للنص المتن، فالعنوان خلق هذه الدلالة المعنوية، التي علقت بشيء من النص، ومن ثم انفتح بتأويلاته المتعددة، وهذا عينه ما يوافق الجزء الثالث من السباعية (قيد الأشياء)، حيث جاء بدلالة لا تحيل القارئ إلى النص فقط أو إلى خارجه، بل جاء بدلالته المعنوية المفتوحة.

ومن الوظائف التي يحققها العنوان، وظيفة الإحالة والرجوع إلى النص لاستكمال المعنى المتولد في ذهن المتلقي، فنجد عنوان رواية (سيدات وأنسات) للكاتب خولة القزويني أدى وظيفة الارتباط التكميلي بارتباطه بالنص، فمن خلال السيدات اللواتي فرضن حضورهن تحاول الأنسات أن يكن في مصاف السيدات من خلال واو العطف.

**تنوّعت الطرق الإجرائية في
تقديم الشخصية بين الكتاب،
وذلك من أجل أن يحقق
الكاتب الغرض من حضور
هذه الشخصية أو تلك، وقد
توزع روائيو الكويت بين
هذه الطرق، كل بحسب
موضوعه.**

١: الموضوع الاجتماعي ٢: الموضوع السياسي
(١) الموضوع الاجتماعي.

امتازت الرواية الكويتية بتمثلها للواقع الاجتماعي المعيش بمستوياته الاجتماعية المختلفة، وتجسيدها لقضاياها المتنوعة، سواء كان هذا الواقع ماضياً أم حاضراً راهناً، مما ساعد في رسم طبوغرافيا اجتماعية واضحة المعالم للمجتمع الكويتي، بعباداته وتقاليده وعلاقاته وتواصله الاجتماعي، وما ينتج عن هذا التواصل من أزمات وقضايا تستفز المبدع لأن يقوم بتسليط الضوء عليها، وكسر حاجز الصمت المفروض حولها، والتعبير عنها بلغة فيها من الشفافية والوضوح، من أجل بلورة رؤية أوضح للراهن والمستقبل، هذا الأمر وغيره دفع الكتاب للخوض في مواضيع اجتماعية تدور في فلك الكويت بماضيتها (النصف الأول من القرن العشرين) وحاضرها، سواء في العلاقات الاجتماعية بين أفراد المجتمع ٢١، أو بين

مرحلة وفترة زمنية شكلت فارقاً ومنعطفاً مهماً في النص.

وبالانتقال إلى العناوين الروائية للمنجز الروائي الكويتي، نجد أن هناك العديد من العناوين اعتمدت لغة مكانية أو لغة شعرية أو لغة مفارقة مما يسهم في اختزال النص بصورة مكثفة في لفظة أو لفظتين بحيث تجذب المتلقي، وتشد انتباهه لخوض غمار النص، والوقوف عليه للإطلاع على ما يريد الكاتب قوله وطرحه من أفكار وأيديولوجيا.

* المبحث الثاني: الموضوع.

يمكننا القول أن الموضوع الروائي يعد الساحة الفعلية لحركة الكاتب حيث يتم فيه عرض الأفكار والتعبير عن مختلف التوجهات والرؤى التي يطمح لإعطائها شيئاً من نظريته.

ولقد أدرك الكتاب ضرورة المزاوجة بين الواقع والخيال في الفن الروائي، وذلك بالتقريب بين وجهة نظره ووجهة نظر المتلقي، الذي يستثيره الحديث عن واقعه ولو بصوت آخر غير صوته، فيفصح عما يحمله من فكر، أو ما يمكن أن يعيشه المتلقي، مما يوجد حالة من التلاقي بين طرفي الإبداع (الكاتب والمتلقي).

وفي الرواية الكويتية، نجد أن فترة التسعينيات تعدّ فترة خصبة، ثرية بزخمها الروائي، مما يؤدي إلى التعدد الموضوعاتي، ولكن هذا التعدد اندرج تحت ثلاثة مواضيع رئيسية، سيّجت الفن الروائي وفّقها، وأطرت الفترة بإطار واضح الملامح، وهذه المواضيع هي:

٢١ انظر رواية "زمن البوح" للكاتب حمد الحمد و ما تطرحه من علاقات اجتماعية بين مختلف شرائح المجتمع..



٢) الموضوع السياسي.

لقد كان للجانب السياسي حضور واضح في الرواية الكويتية في فترة التسعينيات، وذلك لما شكّلته هذه الفترة (١٩٩٠-١٩٩٩م) من مفترق طرق لدولة الكويت من حيث أوضاعها الداخلية، وعلاقاتها الخارجية مع دول المنطقة والعالم بأسره، فقد كان حدث الغزو على دولة الكويت، من قبل دولة شقيقة مجاورة (الجمهورية العراقية) حدثاً يتقاطع بشكل حاد مع القيم والمفاهيم السياسية والأعراف الدولية مما شحذ همّة الكتاب للتعبير عن حالة الغزو بصور متعددة، فدارت في فلكه العديد من الإبداعات الروائية والقصصية^{٢٢}، فعبرت عنه بتوثيقية حيناً^{٢٧}، وبشيء من الخيال حيناً آخر^{٢٨}، ولكنه يبقى حدثاً واقعياً لا مفر من تعامل الكتاب معه بشيء من الواقعية الممزوجة بالخيال^{٢٩}، الذي يرقى به إلى مصاف الفن الإبداعي.

* المبحث الثالث:

الشخصية.

تعدّ الشخصية مصدر إمتاع وتشويق في العمل السردى، لما تحويه من قراءة للنفس الإنسانية، تدفع بالمتلقي / القارئ

ن العديد من الطرق الفنية التي مارسها الكتاب لتقديم شخصياتهم الروائية كتقديم الشخصية بواسطة شخصية أخرى، أو تقديم الشخصية بواسطة راو يكون موضوعه خارج الشخصية، مما يدل على رغبة الكتاب في إضفاء الوضوح والواقعية على شخصياته ليقنع بها فيقبلها.

أفراد الأسرة الواحدة^{٢٢}، ولقد برزت المرأة كقضية وممحور للعمل الروائي عند غالبية الكتاب، وسلطت الأضواء على أوضاعها الاجتماعية سواء بلغة الماضي^{٢٣}، أو بلغة الحاضر^{٢٤}.

كما طرحت الرواية الكويتية العديد من المواضيع الاجتماعية المختلفة التي عبرت عن تنوع مستويات العيش بين النسيج الاجتماعي الكويتي مما يسلط الضوء على قضايا اجتماعية متفتحة عن هذا التنوع الاجتماعي^{٢٥}.

٢٢ انظر رواية " البيت الدافئ " للكاتبة خولة القزويني.

٢٣ انظر رواية " الشمس مذبوحة و الليل محبوس " للكاتبة فوزية شويش السالم.

٢٤ انظر روايات " البيت الدافئ و مذكرات مغتربة و سيدات و آنسات " للكاتبة خولة القزويني.

٢٥ أنظر رواية " ظل الشمس " للكاتبة طالب الرفاعي/ دار شرقيات (القاهرة) / ط١ (١٩٩٨م).

٢٦ تناول العديد من الكتاب موضوع الغزو العراقي لدولة الكويت في مجموعاتهم القصصية، و منهم ليلي العثمان في مجموعتها (الحواجز السوداء)، و حمد الحمد من خلال مجموعته (ليالي الجمر) وغيرهم.

٢٧ انظر رواية إسماعيل فهد إسماعيل (إحداثيات زمن العزلة).

٢٨ انظر رواية عبد اللطيف خضر الخضر (جنكيز خان تحت الأبراج).

٢٩ انظر رواية خولة القزويني (جراحات من الزمن الرديء).

لقد برزت معالم فنية حديثة في النص الروائي الكويتي، تأثراً بالأجواء الثقافية والأيدولوجية السائدة في العالم العربي والغربي، وعلى الرغم من أن الحداثة في النص الروائي الكويتي لم تتجاوز سوى الجانب الفني والتقني إلا أنه يدل على استيعاب الكاتب لما هو مطروح في الساحة الثقافية وأدائهم للتجريب الفني الذي يسهم في التجديد والخروج من الرتابة والمألوف.

المتلقي، يخلق حالة من الحوار الذهني والمشاركة والتأويل^{٣٢}، وقد اتبع هذه الطريقة الكاتب طالب الرفاعي في روايته (ظل الشمس)، حيث جعل ضمير المتكلم هو المسيطر في التصريح بما يريده من أحداث وذلك بانثيال ذهني يسهم في تحقيق المشاركة والمآزرة للشخصية من قبل المتلقي، وتسير على ذات المسار الكاتبة فوزية شويش السالم في روايتها (الشمس مذبوحة والليل محبوس)، حيث إفساحها لشخصيتها الرئيسة لتعبر عن مختلف مشاهداتها والأحداث الدائرة من حولها بعيون الطفلة المندهشة من العالم.

إلى تحقيق رغبته في معرفة جوانب تلامس باطنه، وتكشف خبيئتها إليه، فهي لا غنى عنها لفهم الأحداث الواردة في السرد، كما أنها تمارس بحضورها في العمل السردي. بشكل عام. الكشف عن الموضوع الروائي، فالشخصية تقع في صميم العمل الروائي^{٣٠}، وتتقاطع عندها كافة العناصر التشكيلية للعمل، مما يؤدي إلى نمو الخطاب الروائي وتماسكه.

إن دراسة البنية الفنية للشخصية في المنجز الروائي الكويتي، تتطلب الوقوف على أمرين، وسنستجلي بهما البناء الفني لهذا العنصر المهم في الرواية الكويتية، وكيفية تعامل الروائيين معه وتوظيفه.

(١) تقديم الشخصية في الرواية الكويتية.

تنوّعت الطرق الإجرائية في تقديم الشخصية بين الكتاب، وذلك من أجل أن يحقق الكاتب الغرض من حضور هذه الشخصية أو تلك، وقد توزع روائيو الكويت بين هذه الطرق، كل بحسب موضوعه، والرؤية التي يرغب في تحقيقها من موضوعه بصورة أفضل وأجلى، فتقديم الكاتب للشخصية بواسطة الشخصية نفسها يجعلها مباشرة مع المتلقي بلا فواصل أو مقدمات، و(لإيهام القراء بأنها ترقى إلى التمثيل الواقعي لصورة الحياة)^{٣١}، وليؤكد واقعية الأحداث التي تسرد في النص الروائي، كما أنّ وقوف الشخصية وجهاً لوجه أمام

٣٠ حسن بحراوي/بنية الشكل الروائي/ص٢٠.

٣١ د. عبد الملك مرتاض/في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب(الكويت) /١٩٩٨م/ص٩٧.

٣٢ د.مها القصاروي/الزمن في الرواية العربية/المؤسسة العربية للدراسات والنشر(بيروت)/ط١(٢٠٠٤م)/ص٤٦.

لقد أدرك الكتّاب الكويتيون أهمية التراث، واستحضاره في نصوصهم من أجل إعادة قراءة الواقع المعاصر بصورة تتجلى منها الخبرة والوعي استناداً لنتائج الماضي وما حدث فيه، والأخذ منه بما يتوافق مع معطيات الحاضر.

ومن نماذج بناء الشخصية الخارجي في النصوص مجال البحث، نجد الكاتبة "فوزية شويش السالم" في رواية "النواخذة" تتعامل بعناية في رسم شخصية البحّار، وكأنّها أرادت أن تجعل من رسمها الدقيق لهذه الشخصية مسوّغاً لتهيئة المتلقي لاستقبال ما ارتبط بهذه الشخصية من عفوان وأنفة وقوة وشجاعة، تتطلّبها أهوال البحر وشدائده.

أما البناء الداخلي للشخصية فقد أبدع الكاتب إسماعيل فهد إسماعيل في مجمل رواياته في توظيفه، حيث يغوص في وعي شخصياته، فينطق عقلهم الباطن، ويجعله رديفاً لحضور وعي الشخصية نفسها، فينطق الطرفين بشكل متناسق، يفضح الأمرين للقارئ، فنجد أنّ هناك تداخل بين تقنية تيار الوعي والمونولوج (الحوار الداخلي).

* المبحث الرابع: الأحداث.

يُعدُّ الحدث عنصراً ملازماً لعنصر الشخصية في العمل السردى؛ فطالما كان هناك شخصية في النص القصصي، كان هناك حدثاً قامت به أو ستقوم به؛ فالحدث هو (الذي تدور حوله القصة، ويعدّ العنصر الرئيسي فيها) ٣٤؛ فهو يسهم في تنمية الموضوعات، وتحريك الشخصيات، ويبعث النشاط في الأزمنة، ويحيي الأمكنة، مما يؤدي إلى سرد متجدد في العمل الفني. وفي النص الروائي الكويتي في فترة

إن العديد من الطرق الفنية التي مارسها الكتّاب لتقديم شخصياتهم الروائية كتقديم الشخصية بواسطة شخصية أخرى، أو تقديم الشخصية بواسطة راو يكون موضوعه خارج الشخصية، مما يدل على رغبة الكتّاب في إضفاء الوضوح والواقعية على شخصياته ليقتنع بها فيقبلها.

٢) بناء الشخصية.

إن بناء الشخصية في العمل السردى يسير على طريقتين، فإما بناء خارجي للشخصية، حيث (يلجأ الكاتب إلى رسم شخصياته من الخارج، فيشرح اسمها وعمرها ومهنتها وعلاقاتها الاجتماعية) ٣٥، وإلى جانبه هيئتها الخارجية كلباسها وجسدها وعامتها إن وُجدت، ويترك الجوانب المعنوية المعتملة في أعماق شخصياته، أو الجوانب الفكرية التي يحملها مكتفياً بالسطح، وما يظهر فيه.

٣٣ أحمد العزي صغير/تقنيات الخطاب السردى/ص ١٢١.

٣٤ د. عزيزة مريدن/القصة و الرواية/دار الفكر (دمشق) / ١٩٨٠م/ص ٢٥.



التسعينيات، تنوّعت طرق عرض الأحداث من قبل الروائيين، مما أسهم في التنوع البنائي للرواية، وتعدد زوايا الرؤية، ووجهات النظر للحدث الواحد^{٣٥}، وقد جاءت الأحداث في النصوص الروائية على العديد من الأنساق، كاللتابع والتضمن والتناوب والدائري.

(١) نسق التتابع.

يقوم هذا النسق في البناء على أساس (رواية أحداث القصة جزءاً بعد آخر، دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيء من قصة أخرى)^{٣٦}؛ فتسلسل الأحداث يأتي متوالياً، متسقاً مع المنطق الاعتيادي للواقع الخارجي، حيث صفة التعاقب والتتابع للحدث، وقد عدّ هذا النسق في بناء الأحداث الأكثر شيوعاً، والأكثر بساطة، والأكثر قرباً من الحكاية، ولا تكاد تخلو منه رواية^{٣٧}.

وفي الرواية الكويتية نجد هذا النسق (التتابع) حاضراً في جميع نصوصه، وبوضوح كبير، ولكن أكثر الأعمال تطوراً لهذا النسق، وأكثرها ارتقاء به، من نسقه التقليدي إلى شيء من الجدة والإبداع، وخير مثال على هذا النسق المتطور، هو رواية "الشمس مذبوحة والليل محبوس" للكاتبة فوزية شويش السالم؛ فهي قد جاءت على نسق التتابع من خلال بنائها العام على شكل خمسة فصول، كل فصل،

اعتمد الكتاب العديد من الأنساق الروائية لبناء الحدث في الرواية العربية و العالمية، فنجد حدث احتلال الكويت قد تناوله الكتاب من زوايا و رؤى متنوعة.

٣٦ المرجع السابق/ص ١٢٠

٣٧ د.مسلم شجاع العاني/البناء الفني في الرواية العربية في العراق/ص ١٤.

٣٨ المرجع نفسه/ص ٦٩

٣٩ د.شجاع مسلم العاني/البناء الفني في الرواية العربية في العراق/ص ١٥.

يعبر عن فترة زمنية تدور فيها الأحداث إن مجمل الروايات الكويتية في هذه الفترة الزمنية جاءت وفق النسق التتابعي كرواية "زمن البوح" لحمد الحمد، حيث ضمت أربعاً وخمسين فصلاً، كل فصل يحمل عنواناً لحدث مقبل، وتتتابع فيها الأحداث بتدرجية منظمة،(من خلال التتابع المنطقي لأبعاد الزمن السردية، حيث الماضي فالحاضر ثم المستقبل)^{٣٨}، على إحدى عشرة مساحة، كل مساحة تحمل عنواناً يفصح بالحدث المقبل بتسلسل واضح.

(٢) نسق التضمن.

يعدّ التضمن من أقدم الأنساق البنائية في الأدب القصصي؛ فخير مثال عليه، هي قصص "ألف ليلة وليلة" التراثية؛ فهذا النسق (يقوم على أساس نشوء قصص قصيرة كثيرة، في إطار قصة قصيرة واحدة)^{٣٩}.

وفي رواية "يحدث أمس" للكاتب إسماعيل فهد إسماعيل، نجد نسق التضمن بشكل كبير؛ فالقصة الأساسية تدور حول شاب، اغترب سنوات عديدة عن بلده، وفي يوم عودته حين يصل قرب منزله، يؤخذ مخفورا، ويسجن لمدة عام بسبب يجهله، ويلتقي هناك برجلين؛ فيأتي في سياق الأحداث، قصص عديدة،





كقصّة كل رجل ممن معه في السجّن، وبعض القصص للشّاب نفسه، مما يؤدي إلى تباطؤ أحداث القصّة الكبرى، ولكنها ترقى بمستوى التشويق لدى القارئ، الذي يحقق حالة من الكشف لديه والوعي بالأوضاع الإنسانية المختلفة، التي تعيش في هذه الزوايا المظلمة.

وجاءت رواية "مساحات الصمت" للكاتب حمد الحمد، لتحقيق هذا الحضور لنسق التضمين؛ فنجده يعرض ضمن روايته العديد من القصص القصيرة، التي تخدم الفكرة المنشودة لديه؛ كقصّة السيدة الشريفة، وقصّة المدينة الصامتة، والعديد من القصص الأخرى، التي تبسّط من الحدث الأكبر، وترقى بالفكرة الأساس للرواية.

(٣) نسق التناوب.

يقوم هذا النسق على سرد قصتين أو أكثر، في قالب روائي واحد، حيث يتم سرد أجزاء من قصّة، ثم أجزاء من قصّة أخرى، إلى نهاية الرواية، وفيه تنتقل عدسة الراوي بين مكانين متباعدين أو عدة أمكنة، وهذا النسق في بناء الأحداث، يُعد حديث النشأة مقارنة بما سبقه من أنساق؛ فهو قد دخل الرواية بتأثير من السينما، والسرد الفيلمي^{٤٠}، إذ إنّ السرد السينمائي لا يمكن أن يستمر لفترة طويلة، مثل السرد الروائي بل يحتاج إلى مجموعة مشاهد، يولّف بينها في تسلسل منطقي حتى تتم القصّة. وفي الرواية الكويتية، نجد رواية "بعيداً

إلى هنا" للكاتب إسماعيل فهد إسماعيل، تجسد هذا النسق؛ فهي تدور على عدة محاور، أولها قصّة الأسرة التي فقدت عقداً ثميناً؛ فاتّهمت الخادمة بسرقتها، وأدخلت على أثره السجّن، وبين الخادمة، وهي تروي قصتها ومعاناتها في بلدها، وبين هاتين القصتين تتجاذب أحداث الرواية حتى نهايتها.

لقد سارت الرواية الكويتية في فترة التسعينيات وفق هذه الأنساق، بينما نجد أن النسق الرابع وهو النسق الدائري قد قدّمه الكاتب إسماعيل فهد إسماعيل في روايته (يحدث أمس)، حيث (الأحداث تبدأ من نقطة ما، ثم تعود في النهاية إلى النقطة نفسها، التي بدأت منها) ٤١؛ فالشخصية الرئيسة (سليمان)، يعود إلى بلاده بعد قيام الثورة، ويسير إلى قريته، وما إن يصل إلى البوابة المؤدية إليها، يوقفه مجهولون؛ فيدخل السجّن بلا سبب يُذكر، يعيش بين جدران أربعة مع رفيقه، كل يعبر عن معاناته ومآسيه والأسباب المؤدية به إلى السجّن، إلا سليمان من بينهم، لم يجد، ولم تجد الجهة التي حبسته سبباً لسجنه لمدة عام؛ فيُقرر الإفراج عنه بعد الحكم ببراءته؛ فيقرر العودة إلى قريته حتى يوقفه مجهولون مرة أخرى قبل أن يصل إلى بوابتها؛ فتعيده الدوامة مرة أخرى إلى السجّن، وكأن سليمان يدور في دوامة لا يقر لها قرار بحركة دائرية تعيده إلى نقطة البدء دائماً، (وبهذا يعبر

٣٥٤٠ د. شجاع مسلم العاني/البناء الفني في الرواية العربية في العراق/ص ٣٥.

٤١ د. شجاع مسلم العاني/البناء الفني في الرواية العربية في العراق/ص ٤٣.





الزمن الدائري في النص عن استمرارية الماضي في الحاضر وتكرارية الحدث عبر التاريخ(٤٢).

* المبحث الخامس: الزمن.

يعد الزمن محورياً أساسياً في تشكيل بنية النص الروائي، وذلك لاعتبار السرد فناً من الفنون الزمنية، التي يقوم بناؤها على الزمن بما يجسده من أبعاد تاريخية واجتماعية ونفسية لدى الروائي.

لقد دفع هذا الأمر الكاتب، والمبدعين إلى استقدام العديد من الطرق الفنية في بناء الزمن، وتتبع حركة الزمن في الأحداث، وأخرى تتبع حركة الزمن في السرد من أجل صياغة مختلفة ورؤية متجددة.

١) حركة الزمن المتصلة بالأحداث.

لقد سار على هذه الطريقة الكاتب من خلال الاسترجاع أو الراهن أو الاستباق، وقدم كل كاتب نصه وفق حركة زمنية تتلاءم مع تدفق الأحداث، فبينما اعتمد الكاتب طالب الرفاعي في روايته (ظل الشمس) على الاسترجاع كمحرك أساس للأحداث، نجد الكاتب إسماعيل فهد إسماعيل اعتمد الحاضر والراهن في روايته (إحداثيات زمن العزلة)، بينما الاستباق لم يسجل حضوراً كبيراً ففي رواية (ظل الشمس)، حيث كان الاستباق شكل عنصر التشويق المميز للنص، وفي رواية النواخذة للكاتب فوزية شويش السالم كان الاستشراف في أحداث

بعينها يشكل نبوءة للأحداث القادمة. (٢) حركة الزمن المتصلة بالسرد.

إن حركة الزمن لها دور مهم في البناء الفني للرواية، وقد اعتمد الكاتب على العديد من التقنيات الفنية التي تجعل الزمن يدور دورته السريعة في السرد الروائي، أو تجعل الزمن يتراخى فيمتد ويتباطأ محققاً ما يسعى الكاتب إليه، وأهم هذه التقنيات، هي: الخلاصة، الحذف، المشهد، الوقفة.

إن الخلاصة تدفع بالزمن دفعاُ نحو الأمام بصورة متسارعة، وهو ما يحتاجه الكاتب في مواضع لتقليص الأزمنة أو التي لا ترقى بالسرد الروائي، فتقدم بإيجاز، وهذا ما قدمته الكاتبة خولة القزويني في مجمل رواياتها، ذلك لما يسهم التلخيص من تجاوز لفترات وأزمنة راكدة حدثاً من أجل الوصول إلى استيعاب القارئ للحدث المطلوب.

أما الحذف فيمثل طي الأزمنة الميتة، أو التي لا تقدم دفقا للحدث الروائي، وهو يسهم مع الحذف في تسريع وتيرة السرد الروائي، فنجد الكاتب عبد اللطيف خضر الخضر قد وظف هذه التقنية من أجل تجاوز الأزمنة الراكدة، وبشكل خاص في روايته (أحلام في مهب الريح) و(وجنبت الشمس إلى المغيّب).

وأما المشهد فله حضوره في النص الروائي، ذلك (بما يمتلكه من وظيفة درامية تعمل على كسر رتابة السرد)٤٣؛

٤٢ د.مها القصراوي/الزمن في الرواية العربية/ص٧٧.

٤٣ د.مها القصراوي/الزمن في الرواية العربية/ ص٢٣٩.





فمن خلال الحوار الداخلي المتمثل في المونولوج، أو الحوار الخارجي (الديالوج)، تمنح الشخصيات المجال للتعبير عن رؤيتها بلغتها المباشرة، مما يضيف جواً من الواقعية، فنجد الكتاب الكويتيين قد وظفوه بمستويات مختلفة تتلاءم مع حاجة النص والخروج من الرتابة السردية إلى إضاءة النص بمشهد ينعض ظلمة النص.

(٢) تشكيل الفضاء الروائي.

يتخذ الكتاب نسقين بارزين في تشكيل فضاءهم الروائي، وهما: الانطلاق من الإطار الكلي العام إلى الجزئيات، والآخر ينطلق من الأجزاء والتفاصيل إلى الكل، وقد اعتمدوا في تشكيله على الوصف كأداة إجرائية تنهض بالفضاء، وتشكله في أوضح وأجلى صوره، فعالم الرواية لا يحتاج إلى نقل الواقع من خلال الوصف اليحت، الذي سيعدّ عرضاً وليس وصفاً، ولكنه بحاجة إلى خلق واقع شبيه بهذا الواقع، فالوصف (تصوير ألسني موح يتجاوز الصورة المرئية) ٤٤، إلى صورة يكشف من خلالها اللا مرئي، واللا محسوس، فيتجسد في صورة الواقع، وهذا يخلق لدى القارئ منظوراً للفهم، يلوح له أنّ ما بين يديه هو الواقع تجري حكايته، فيلغى من ذهنه التخيل والفنية، بينما يكونان هما في أوج نشاطهما ٤٥.

* المبحث السادس: المكان.

نشأت أهمية المكان على اعتباره الحيز الذي يحوي تاريخ الإنسان، وعلاقاته، وتفاعلاته مع الطبيعة، ومحاولاته لترويضها في سبيل خدمته، مما أنتج العديد من التعلقات بين المكان والشخصيات، وبين المكان والأحداث القائمة فيه، وبين المكان وتجسيده للزمن، وهذا ما جعل الإنسان يدرك أهمية المكان، وأهمية حضوره كمكون أساس في النص الحكائي.

(١) تعلقات المكان بالعناصر البنائية للنص الروائي.

يتعلق المكان ويتمظهر من خلال العناصر البنائية للنص الروائي كتعلق المكان بالزمان وتعلق المكان بالشخصيات وتعلق

• الفصل الثالث:

معالم الحداثة الفنية في الرواية الكويتية في فترة التسعينيات (١٩٩٠م - ١٩٩٩م).

لقد برزت معالم فنية حداثية في النص

٤٤ محمد عزّام/شعرية الخطاب السردية/ص ٧١.

٤٥ مجموعة من المؤلفين/الفضاء الروائي/ص ٧٥.





والصرفية^{٤٦}، لذا نزع الحداثيون إلى اعتماد اللغة كمرتكز لخوض غمار الإنتاج الأدبي، سواء في الشعر أو في النثر، فبرزت للسطح لغة تحطم النظم والقواعد البنيوية، وذلك من أجل أن يصبح (خلقا بلا قاعدة)^{٤٧}.

لقد كان أصحاب هذه اللغة الضاربة بكل تقليد، هي لغة الحداثيين المحتدون حذو الغرب، بينما نجد طرفاً آخر من الحداثيين من يرى أن (في تراثنا أشياء إيجابية علينا أن نحفظ بها، وأن نعثر بها، وأيضاً في الحداثة أشياء قد تنفعنا، وأشياء قد لا تتلاقى وواقعنا)^{٤٨}، فالحداثة في نظرهم أصالة ومعاصرة.

وفي النص الروائي الكويتي المفيد بفترة التسعينيات، نلاحظ الحداثة اللغوية قد برزت لدى مجموعة من الكتاب، وبمستويات متنوعة؛ فمنهم من مارس الانتهاك اللغوي بصورة مباشرة، وعدّها طريقة كتابية خاصة^{٤٩}، ومنهم من مارس توليد الألفاظ خارج الاشتقاق المعتاد للغة المقعدة^{٥٠}، بينما اعتمد كاتب آخر لغة الرمز^{٥١}، التي تنهض بالإحياءات والدلالات، وتتفوق على اللغة المباشرة.

لقد برزت حداثة اللغة من خلال العديد من الفنيات التجريبية التي حفر لها الكاتب الكويتي فبينما نجد الإنزياح

الروائي الكويتي، تأثراً بالأجواء الثقافية والأيدولوجية السائدة في العالم العربي والغربي، وعلى الرغم من أن الحداثة في النص الروائي الكويتي لم تتجاوز سوى الجانب الفني والتقني إلا أنه يدل على استيعاب الكتاب لما هو مطروح في الساحة الثقافية وأدائهم للتجريب الفني الذي يسهم في التجديد والخروج من الرتابة والمألوف.

لقد توافر في المنجز الروائي الكويتي عدد من النصوص التي دعمت وقدمت التجريب الفني أما في المضمون كروايات الكاتبة طيبة الإبراهيم، ورواية (الكائن الظل) للكاتب إسماعيل فهد إسماعيل، ورواية (بائعة اللبن) للكاتب عبد اللطيف خضر الخضر، وإما في التقنيات الفنية كروايتي (الشمس مذبوحة والليل محبوس) و(النواخذة) للكاتبة فوزية شويش السالم وكروايتي (زمن البوح) و(مساحات الصمت) للكاتب حمد الحمد وغيره من الكتاب.

المبحث الأول: حداثة اللغة.

اعتمد رواد الحداثة اللغة الدعامية الأساس، التي يتكئون عليها للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم بعد أن سادت سنيينا لغة تراثية تقليدية، يستشعرون معها التقيد والتقعر بسبب الضوابط النحوية

٤٦ د. جمال شحيد و د. وليد قصاب/خطاب الحداثة في الأدب/ ص ١٩٥.

٤٧ د. صلاح فضل /شفرات النص /ص ١٦٣.

٤٨ المرجع نفسه /ص ٣٢٢.

٤٩ إسماعيل فهد إسماعيل/إحداثيات زمن العزلة/ج ١/ص ٣٣٩.

٥٠ انظر روايتي النواخذة و رواية الشمس مذبوحة و الليل محبوس للكاتبة فوزية شويش السالم.

٥١ انظر رواية مساحات الصمت للكاتب حمد الحمد.





أسهم في إثراء الساحة بنتائج فيها من التنوع والثراء ما يجعلها جديرة بال العناية والاهتمام.

المبحث الثالث: الحوار.

يعدّ الحوار الروائي وسيلة تقنية، يستخدمها الكاتب لأغراض عدّة، يسمح لهم بالتعامل مع اللغة بصورة أكبر ؛ فالكاتب يولي اللغة كبير الأهمية، ويعلق عليها جل اهتمامه، فباللغة يحقق التجريب، وكسر التقليد والسائد والنمطي، لذا عدّ الاهتمام بالحوار معلماً من معالم الحداثيين. وإن اهتم به الكاتب التقليديون. والتردد الذي حصل اعتماد الفصحى لغة للحوار أو اللهجة العامية، مما أدّى إلى التذبذب بين العديد من الكتاب في بادئ الأمر^{٥٣}، إلى أن استقر بالكتاب المقام ؛ فمنهم من اتخذ الفصحى لغة حوار كتوفيق الحكيم، وعدّ (استخدام العامية يخرج الحوار الدرامي إلى السطحية، والثرثرة النافهة)^{٥٤}، وبينما عدّ فريق آخر استخدام العامية إلى نقل الواقع^{٥٥}، وكذلك اعتمد آخرون اللغة الوسطى، التي يكون فيها (الحوار فصيحاً من ناحيتي المفردات والإعراب، عامي من ناحيتي تركيب الجملة ودلالات المفردات)^{٥٦}، وهي اللغة (التي تتوالد بين المثقفين العرب. والتي يمكنها. روائياً. أن

عن قواعد اللغة سمة بارزة لدى الكاتب إسماعيل فهد إسماعيل، نجد الاشتقاق وتوليد الألفاظ سمة بارزة لدى الكاتبة والشاعرة فوزية شويش السالم كما نجد التطابق اللغوي قد تميز لدى الكاتبة ذاتها.

المبحث الثاني: حداثة الأساليب وطرق العرض.

لقد تنوعت الأساليب الروائية، وتعددت في النص الروائي العالمي، وبالتالي كان للتلاقح الثقافي والتواصل المعرفي بين العالم بشقيه الغربي والعربي أثر في انتقال هذه الأساليب إلى أفلام كتابنا ومبدعينا العرب، وإلى جانب الرغبة الحثيثة، التي امتلكتها الأدباء العرب في التعبير عن ذواتهم وعن مجتمعاتهم وتآزماته، حققت نجاحاتها بامتلاكهم الأدوات والتقنيات الفنية، التي أسهمت في وصولهم إلى العالمية^{٥٢}، كما دعمت حضورهم في المشهد الثقافي العربي ؛ لذا نجد العديد من الأقلام، التي تصدّت للقيام بمهمة التحديث، والتجديد في الرواية العربية من خلال اللغة أو الأساليب، وبالتالي كان تأثر الكتاب والأدباء الكويتيين بالحراك الثقافي الحاصل وبالتجديد في أوردّة الفنون الأدبية، مما دفعهم لمواكبة الركب بتطورات وإخفاقاته وتجريبه، وهذا

٥٢ من أبرز من حفر في أساليبه الفنية، وحقّق به العالمية هو الكاتب نجيب محفوظ، وحصوله على جائزة نوبل للأدب في العام ١٩٨٨م.

٥٣ خير مثال على ذلك الكاتب نجيب محفوظ، حيث مارس التجريب في الحوار بلهجة عامية، و من ثم بلغة فصحي.

٥٤ د. نجم عبدالله كاظم/مشكلة الحوار في الرواية /اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات(الشارقة)/ ط١(٢٠٠٤م)/ص٥٠.

٥٥ يوسف نوفل/قضايا الفن القصصي(المذهب، اللغة، النماذج البشرية)/دار النهضة المصرية(القاهرة)/ ط١(١٩٧٧م)/ص٣٣.

٥٦ د. نجم عبدالله كاظم/مشكلة الحوار في الرواية/ص٤٩٠.





تقرَّب الفصحى من الحياة ومن العصر. وتستفيد من العامية وتراكيبها، لإعطاء الصنيع الفني ظلالاً إبداعية تحمل نكهة شعبية حياتية (٥٧).

المبحث الرابع: الواقع الاجتماعي.

لقد امتاز الطرح الحداثي للواقع الاجتماعي للمجتمعات، نسقاً مغايراً عن الأنساق التقليدية السابقة، التي كان يتم فيها تقديم القضايا والمواضيع الاجتماعية بشيء من المباشرة والوضوح، وذلك لما تحمله الرؤية التقليدية من النظر إلى الأدب على أنه لا بد أن يكون نافعا ومفيداً، وذلك بقولهم: (أنَّ الجمال في جوهره ليس إلا التعبير عن الخير الخلفي أو العملي) (٥٨)، وإن اتسم بقليل من الإمتاع، مما دفع الكتاب إلى طرح تأزمات المجتمعات، وفي موازاتها الحلول التي يرونها للإشكالية الاجتماعية، مما أسهم في تلبّد القارئ، واعتباره متلقياً لا يمتلك من المعرفة والوعي شيئاً، مما أدى إلى أن يكون غير فاعل في النص، بل هو متلق لا يملك زمام المشاركة والحضور، كما هو الحال في النص الحداثي؛ وذلك باعتماد الكتاب الحداثيين للغة الإيحائية، والاستفادة من المفردة اللغوية ذات الدلالة الإيحائية (فالكلمة تتضمن معنى أساسياً، ومعنى سياقياً، ولكن السياق هو الذي يحدد المعنى، لأن الكلمة تنهل معناها من السياق الذي ترتبط به) (٥٩)،

المبحث الخامس: الحداثة وتعالقها مع التراث ورواية الخيال العلمي.

جاءت الحداثة لتقدم مضامين مغايرة كل التغيرات مع الواقع الروائي وذلك من خلال روايات الخيال العلمي، أو تقدم ما سبق طرحه من مضامين ومواضيع تراثية قديمة، ولكن تأتي القراءة الحداثية مختلفة من حيث القراءة؛ فهي لا تأتي سرداً وتوثيقاً للماضي بقدر ما تأتي إسقاطاً على الواقع الحاضر (٦٠).

لقد أدرك الكتاب الكويتيون أهمية التراث، واستحضاره في نصوصهم من أجل إعادة قراءة الواقع المعاصر بصورة تتجلى منها الخبرة والوعي استناداً لنتائج الماضي وما حدث فيه، والأخذ منه بما يتوافق مع معطيات الحاضر، وذلك بغية الكشف عن نتائج محتملة، وهذا كله من أجل أن يكون الإنسان المعاصر، قد استلهم دروس الماضي بصورة تتوافق مع

٥٧ أمانة يوسف محمد عبده/تقنيات السرد في الرواية اليمنية المعاصرة (مقاربة بنوية)/بحث مقدّم

لنيل درجة الماجستير (جامعة صنعاء) بإشراف أ.د. عبد العزيز المالح/١٩٩٦م/ص ١٢٣.

٥٨ د. أحمد عثمان الرحماني / نظريات نقدية و تطبيقاتها / ص ٢٣.

٥٩ د. مرشد أحمد / البنية و الدلالة في روايات إبراهيم نصر الله/ص ٣٣٦.

٦٠ انظر رواية "الكائن الظل" للكاتب إسماعيل فهد إسماعيل.



متطلباته واحتياجاته وواقعه.

من حيث الكم الإنتاجي ومن حيث الكم النوعي والتسابق في التشكيل الفني بمختلف الوسائل التجريبية، حتى غدا النص مليئاً بالإيحاءات والدلالات في المعنى، وصار للغة أبعاداً تتجاوز الطرح السائد والمألوف إلى نشطي لغوي، يثري النص، ويخلق المعنى المتجدد، إلى جانب اقتفاء الكتاب آثار مختلف الأساليب والطرق الفنية من أجل ممارسة التجريب، الذي يحقق التنوع والثراء الفني، وبموازاته يحقق التعبير عن الذات بمختلف مستوياتها ووعيها بعد أن كانت سنيماً طويلة مقصية وذلك بالتعبير عن الحاجة الجماعية عوضاً عن حاجات الذات.

إمّا معالم الحداثة في الرواية المستفيدة من العلم، فقد كانت الكاتبة طيبة الإبراهيم تسير برواياتها نحو النسق الحداثي، وذلك بمضامين تغاير وتختلف عن المضامين الاعتيادية والواقعية، إلى مضامين مفترضة، تتجاوز ما هو مطروح، ومغايرة لما هو مألوف؛ فنجدها في نصوصها الثلاث (الإنسان الباهت/ الإنسان المتعدد/ انقراض الرجل) تقدم الجانب العلمي وإن بصورة عرضية.

أن الرواية الكويتية، سارت ضمن المنظومة السياقية للرواية العربية، فحركتها كانت مواكبة للحراك الثقافي والأدبي العربي،



نوقشت هذه الأطروحة العلمية

في كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي، وقد أقيمت بدرجة امتياز وبتقدير ٩٥%

الشعرية العربية القديمة الجدور.. الامتداد والتجاوز

بقلم: د. أحمد بوزيان
(الجزائر)

البدايات والتشكّل:

إن البحث في إشكالية الشعرية العربية تضعنا في مواجهة المفاهيم التي تأسس وفقها الخطاب النقدي العربي، مما يدفع الباحث إلى معرفة الإطار النظري الذي شكل النظرية الشعرية العربية، انطلاقاً من تصور البلاغة وفن القول، إذ لا يمكن عزلها نظرياً وتنظيراً عن مؤثرات الشعرية (الأرسطية) في تصورهما العام، لنظرية الأدب، التي تمحورت رأساً حول البحث عن الخصوصية الشعرية، وصياغة فن القول.

لقد انطلق النقد من إشكالية تصورية تحددها الثنائيات، باعثها الرؤية الفلسفية في تمحورها حول البحث عن حدود الشعرية، من خلال المعيار وما يفارقه، والتي تم بلورتها فيما يسمى بـ "عمود الشعر" والذي فيه تم صهر "الشعريات" أو إلغاؤها ضمن حدود الشعرية الواحدة، التي لا تعترف بغيرها، ولم تسمح للمقول الشعري الآخر أن يثبت وجوده، وبذلك لغت الشعرية الأحادية مبدأ الاختلاف والمغايرة، حتى ضمن الحدود الواحدة.

فالشعرية، انطلقت بدءاً تتجسد في إشكالية نظرية تصف الواقع الشعري المنجز، والتركيز على الجانب الشكلي، من منظور لغوي صرف: نحوي، بلاغي، لا يتعدى هذه النظرة الأحادية. وتأسست وفق ذلك ثنائيات تحدد نموذج الشعرية، وهي ثنائيات قائمة لا تتمظهر إلا في النقد، وتمثلت في اللفظ والمعنى، الطبع والصنعة، القديم والمحدث، فكانت الشعرية العربية تظهر إرهاباتها التأسيسية من منظور قراءة المنجز الشعري. ومن خلال هذه الثنائيات تم محاكمة الشعري من عدمه على أن تلك النماذج العليا تحولت فيما بعد إلى قوانين قارة صارمة، ثم تحولت إلى إلزامات تفرض على



إن البحث عن الشعرية العربية مصطلحا وماهية، يفضى بنا إلى التنقيب عنها في كتب النقد التي راحت تؤسس للمعايير الشعرية، إذا عرف العرب معنى الشعرية من خلال البحث عن القوانين، ومعايير التي تحمل من القول كلاما شعريا، وتأطرت بمسميات بما هي علم صناعة الشعر.

لقد تكرست مقولة "صناعة الشعر" ووجدت لها حيزا كبيرا في التراث النقدي العربي، وهي مستمدة من مقولة أرسطو في صدد حديثه عن الشعر حيث ربط الشعرية بصناعة الشعر وقال مفصلا: "إننا متكلمون الآن عن صناعة الشعر وأنوعها" (١)، وهكذا وجد هذا المفهوم مسوغا في الثقافة العربية فصار الشعر صناعة كباقي الصناعات، تخضع للمهنة وقواعدها، لقد تم استلزام المصطلح الأرسطي (الصناعة) بلفظة ومعناه، وتارة أخرى بمعناه دون لفظه مثل عيار، ومعايير أو عمود الشعر، وهي مصطلحات ترفد من المعين الأرسطي، فصارت صناعة الشعر كباقي الصناعات تخضع للميران والدربة، والميراس، يقول ابن سلام الحمجي معللا ذلك: "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلوم والصناعات" (٢).

وهكذا تم بلورة مفهوم الشعرية من خلال المقولات الأرسطية، في إطار الصناعة أي البحث عن المعايير القارة، التي تتحكم في

الشعر يظهر إما في اللفظ، وإما في المعنى، أو في اتئلافهما معا، وظلت الشعرية العربية محصورة ضمن هذه الثنائية، وظلت هذه الجدلية حاضرة مندسة في تلاوين النظام المعرفي العربي، بحيث شكلت هذه الثنائية المرجع المعرفي للشعرية.

الشعر تصورات خارجة عن الشعر، من حيث هو فن تتحقق فنيته بالانزياحات المتولدة عن المعيار والأصل.

وبذلك ترسخت الشعرية بوصفها قوانين و أعرافا تخص القول الشعري، وكيف يكون؟ وما يجب أن يكون عليه، من حيث هي إلزامات يقتدي بها الشاعر، فيما يتعلق بما يقول أي استخلاص قوانين القول الشعري، وكيفية التأليف، ونظم الخطاب أو بالتعبير العربي القديم، كيفية صناعة الشعر، باعتبار أن تلك المعايير تكون محكا للشعرية، بها تقاس شاعرية الشاعر من عدمها. تلك المعايير تكرست باعتبارها نموذجا مثاليا، يفترض وجوده في كل شعر لاحق، فتحولت فيما بعد إلى مقياس، تقاس به القصيدة، فتمنح تأشيرة للدخول إلى الشعرية أو تحرمها منها.



**لقد فرض القرآن الكريم
جماليته، وأسس ذائقة
جديدة، وإلا لما كان يجد صدى
في عقول وقلوب المتلقين.**

وما على الشاعر إلا النسخ على منوال السلف. فتأطرت الشعرية بمقولات معيارية، تقوم على أساس من المفاضلة بين ما قيل (السلف، القدم) وما يقال أو سيقال (الخلف، المحدثين)، واتخذت الشعر القديم معيارا للشعرية، واحتكمت إليه في عملية التقويم، وكأن الشعرية رهن ما قيل، فصارت طابعا جامدا، بها تقولبت وتجمدت مع الزمن فتحددت مقولاتها وتأطرت أحكامها وفقا لذلك، فصارت مقاسات جاهزة قبلا، وما على الشاعر -إذا أراد أن يبدع- إلا أن يفرغ مشاعره داخلها، وفق معيار النموذج الجاهلي، ولهذا "كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذ حصل لها عمود الشعر ونظام القريض(٥).

وهكذا تكرست هذه المعايير باعتبارها قوانين يجب احترامها وأتباعها، كما

العملية الشعرية، وبالتالي يمكن-مادامت صناعة- تعلمها وتعليمها كباقي لقوانين التي تتحكم في العلوم الأخرى، ذلك أن لكل علم قوانينه، ومعاييرها التي وفقها يتم تصنيفه ثم بالاحتكام إلى أصوله. لقد وجدت فكرة الصناعة قبولا ومسوغا في الثقافة النقدية العربية، خصوصا وقد سعى هؤلاء النقاد إلى "علمنة" النقد من خلال مقولات اللغة والعقل.

وبهذه الرؤية صار الشعر صناعة كباقي الصناعات فيخضع للإجادة والإتقان، أو الرداءة والابتذال يقول قدامة: "ولما كان الشعر صناعة وكان العرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذا كان جميع ما يؤلف، يصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان، أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة ومحدودة بينهما تسمى الوسائط"(٣) وبذلك تم معاينة شعرية القصيدة في ضوء مقاييس الصناعة والاحتكام إلى المنطق.

وتأسيسا على مفاهيم المنطق والحضور العقلاني ثم تعريف الشعر، وترسيم حدوده، بأقيسة ثابتة قارة، لا تقبل الجدل فصار الشعر على أنه "قول موزون مقفى بدل على معنى"(٤).

لقد تحدت هذه القراءة بواقع الشعرية العربية، من واقع التعالي برؤى تنظيرية قبلية، وفق الأقيسة المنطقية فتفرض الشعرية سلفا، وكأنها قوالب جاهزة،

**تحول الشعر من كونه شاهداً
على الصحة والفطرة، إلى
نموذج مثالي يتجلى فيه
الكمال النموذجي باتفاق،
علماء اللغة والبلاغيين، ونقاد
الشعر.**

إن نظرة عجلى كانت أم فاحصة على المعايير التي تم استقرارها تقضي بنا إلى اكتشاف الحضور العقلي والمنطقي من خلال الإلحاح على المقاربة و المناسبة بين طرفي الصورة، توخياً للتجانس والتناسب الذي كان يتحكم في مسار التنظير للشعرية العربية. وإن البحث في أصول المعرفة التي شكلت عمود الشعر تقضي بنا إلى أن باعث ذلك هما خطابان متوازنان لكنهما يلتقيان في تشكيل روافد الشعرية العربية، وهما: خط اللغويين، وخط المناطق، حيث التزما معا روح المحافظة باعتبار أنه ليس في الإمكان أبدع مما كان.

وبذلك تكون "نظرية عمود الشعر كما انتهى إليها المرزوقي إنهاءً للشعر لأنها تأصيل يقوم على تجسيد القديم، ويتكرر لكل توليد و ابتكار، وذلك خشية إحداث الخلل في نظام متجانس من الأفكار، قد استقر في العقول" (٧)، وبذلك تأزر خط المناطق باللغويين في تكريس نمطية الاحتذاء، ولهذا كانت هذه النظرية النقدية نتاج طبيعي بجهود فئتين من النقاد هما النقاد اللغويون و النقاد المتأثرون بالفلسفة مثل قدامة وكلا الفريقين يستمد روح المحافظة لا من طبيعة الشعر ومن المؤثرات الدينية فحسب، وإنما يستمد أيضاً من طبيعة المذهب العلمي الذي كان يخضع له والمحافظة ضرورة لازمة للغوي وهي

وردت في القصيدة الجاهلية، فحوّلها النقد القديم من مجرد إبداع في مسار حركية الشعرية العربية إلى نموذج احتذائي ملزم، وما حدا بالمرزوقي إلى استقراء الخطاب النقدي والإبداعي، واستخلاص هذه المعايير باعتبارها نماذج عليا ومتعالية، يشكل حضورها الفني والجمالي قواعد خلفية قارة وثابة، مما جعلها تبسط نسقتها التاريخية والذوقية والمعرفية على النقد العربي.

وازدادت هذه المعايير إحكاماً وضبطاً مع المرزوقي الذي حصرها في سبع قواعد قارة بها تحدد شعرية القصيدة من عدمها، حيث تواضع النقاد عليها فصارت معياراً للشعرية" وبذلك فإن "نظرية الشكل المتمثلة بعمود الشعر كما أرساها المرزوقي والقاضي الجرجاني وأخذ بها معظم النقاد العرب تحديد للنموذج الشعري عن طريق وضع القواعد والعيارات التي ينبغي على الشاعر الالتزام بها" (٦).



**لقد حرص النقاد العلماء على
جعل القواعد معايير، وألزموا
بوجوب اتباعها باعتبارها
قوانين وسنن الشعر، لا
محدد عنها، تُصب في قالبها
التجربة، حتى صارت نظاما
محكما مغلقا.**

مستقاة من رؤية مثالية متعالية، ومستندة من روح القبيلة خارجية حيث اتخذت النقد في معظمه، من الشعر الجاهلي نموذجا ومثالا، وقوم الشعر اللاحق إيجابا أو سلبا بحسب اقترابه منه في الطريقة الشعرية أو ابتعاده عنه^(١٠). وبذلك تحول الشعر الجاهلي ذاته بوصفه إبداعا وتجربة إلى معيار، يحدد الشعرية من عدمها قريبا أو بعدا من النموذج الافتراضي. وبناء على تلك التصورات تأسست النظرية الشعرية العربية في صورتها لبنية الشعر على أنه صناعة.

لقد تم التقعيد والنظر للشعرية العربية من منظور لغوي منطقي، ونمت مفاهيمها في ظلال الدراسات اللغوية بل تحولت السمة الشعرية إلى تابع، كما تم التققيب عنها من خلال دراسة الإعجاز، والتي تم الاستدلال والتأشير عليها بالموازنة مع الشعر الجاهلي، بل إن الشعرية العربية تمّ التنظير لها ضمن الشعر الجاهلي، في ارتباطه بالقرآن الكريم، إذ لا يمكن

كذلك عند الناطقة^(٨).

واللافت للانتباه أن هذه المعايير ثم استنباطها من القصيدة الجاهلية باعتبارها إبداعا وتجربة في ظروف معينة، وسرعان ما تحول كل ذلك إلى إلزامات وجوبية، بحيث لا يمكن الاعتراف بشعرية قصيدة لاحقة إلا ضمن تلك المعايير السابقة. فتحوّلت المحاكمة الشعرية إلى محاكمة معيارية تتقصى مدى حضور مقولات عمود الشعر في القصيدة اللاحقة، لا تهدف إلى محاكمة النص باعتباره معطي إبداعيا، له خصوصية النصية، بل تحولت إلى محاكمات قبلية، أي تغليب تصورات معيارية هي من خارج النص الشعري وتغيب راهنة.

فالشعرية العربية في التراث النقدي، حددتها معايير سلفية قبلية، وكأنها حكر على ما قيل من السلف، دون الخلف، يتجلى فيها ما قيل و يخفت فيها ما يقال، إلا إذا التزم الشاعر بمعايير ما قيل. وتكرس ذلك المفهوم وغدا الشعر على أنه "كلام منسوج ولفظ منظوم وأحسنه ما تلائم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يُستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغیضا، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دُونًا"^(٩).

هذه المعايير التي تحدد الشعرية العربية تاريخيا وتوطرها معرفيا، إنما هي



**لقد ازداد الفارق شساعة
وهوّة واتساعاً بين أنصار
القدماء والمحدثين، حين
تعصب النقاد للقدماء،
وسعوا إلى إخضاع كل ما هو
محدث إلى القديم ومقايسته
عليه، وإرجاعه إليه، واتخاذ
مرجعاً له، فكان من خلال
هذا المرجع إقصاء الشعر
المحدث.**

القرآن الكريم، أي بالاستناد إلى الشعر
الجاهلي، والشعر عموماً، وذلك طرح
منطقي وموضوعي، ولكي يظهر فضل أمر
ما، لا بد من وجود ما يقاوم به حتى تكون
إمكانية المفاضلة ممكنة من جهة، وتكون
إمكانية الترجيح حاصلة ومقبولة من جهة
ثانية. فلا تصح الموازنة إلا بوجود أمرين
معاً، يشتركان في خصائص، ويختلفان
في أخرى، ولا تصح كذلك الموازنة إلا
بنموذج ثالث مثالي أو افتراضي، يكون
الحكم لأحدهما أو للآخر بمدى قربيه أو
بعده من النموذج المفترض.

وفي ظل هذا المناخ اللغوي والمنطقي الذي
يبحث عن الإعجاز انقسم الباحثون إلى
قسمين قسم قال بإعجازية اللفظ، وآخر
ذهب إلى إعجازية المعنى. فتكرست هذه
الثنائية من منطق مقدس، وانسحبت
على الدراسات اللغوية، ثم تسرب ذلك
التنظير إلى الشعرية، التي تم التعقيد
لها من خلال هذا المنظور.

فكان النقاد ينطلقون في تقويم الشعرية
من خلال هذه الثنائية. ولذا كان التقويم
الشعري يقوم على أربعة احتمالات، ولا
تكون الجدارة الشعرية إلا في إمكانية
واحدة، من خلال توافق اللفظ والمعنى،
وهي نظرة قبلية متعالية، تمنح الشعرية
أو تحرم العمل منها. وقد قام ابن قتيبة
بعملية البحث عن خصوصية الشعر من
خلال تلك التقسيمات الافتراضية :

١- لفظ جيد ومعنى جيد توفر الشعرية.

التدليل على فاعلية الإعجاز القرآن
الكريم، بدون موازنته بالشعر الجاهلي،
(إنه يهون من قدر الشعر، وينزل به إلى
أن يصبح مجرد دلالة أو شاهد على
الإعجاز) (١١).

إذن فالشعرية العربية نشأت في محضن
البحث عن جماليات البيان القرآني،
بحيث تحول النص الشعري إلى حجة
يقاس بها مدى فاعلية الإعجاز، على
الرغم من أن النقاد اختلفوا حول جنسية
القرآن الكريم أنثر هو أم غير ذلك؟ وإن
كان طه حسين سعى إلى نفي عن القرآن
الكريم كونه نثراً، تخلصاً من الإشكال
الذي يفرض حلاً له، إلا أن سيد قطب
خلص إلى أن القرآن الكريم "نثر" لكنه
نثر من النوع العالي متى احتكنا إلى
معايير المصطلحات (١٢).

فكان التدليل على الإعجاز من خارج

كلما تطرق شاعر محدث إلى
معنى وأبدع فيه عدّ سارقاً
لما قبله أو ما محوراً، وفي
أحسن الأحوال لا يرقى إليه.

في إقامة الوزن وتخير اللفظ“ (١٥).

وبناء على ما سلف فإن الشعر يظهر إما في اللفظ، وإما في المعنى، أو في اتئلافهما معاً، وظلت الشعرية العربية محصورة ضمن هذه الثنائية، وظلت هذه الجدلية حاضرة مندسة في تلاوين النظام المعرفي العربي، بحيث شكلت هذه الثنائية المرجع المعرفي للشعرية، وغدا الانشغال بها مدار الكلام في الاحتكام إلى أحدهما دون الآخر أو اتئلافهما معاً، دون أن يهدأ الصراع حول أيهما أجدر بالشعرية من الآخر، ودون أن تكون الغلبة لفئة على حساب الأخرى.

وظل هذا التقسيم الرباعي سارياً للحكم على شعرية النص من عدمها بناءً على تلك المقولات، بل وجدت هذه المعايير قبولا عند ذوي المشرب المنطقي، كقدامة بن جعفر لولوعة بالتفريعات والتقسيمات المنطقية، ويرجع جابر عصفور ذلك التقسيم إلى مفهوم أرسطو، في تفريقه بين الشكل والمضمون، أو العرضي والجوهري، الصورة والهيول، لذلك يظهر اعتماد قدامة “على الفلسفة الأرسطية الشاملة، وبخاصة ما يسمى

٢- لفظ رديء ومعنى جيد عدم توافرها.

٣- لفظ جيد ومعنى رديء عدم توافرها.

٤- لفظ رديء ومعنى رديء عدم توافرها (١٣).

لقد وضع ابن قتيبة احتمالات منطقية، من موقع متعال، ليضع يده على موضع الشعرية، وخلص في الأخير إلى أنها لا تكون إلا في حالة واحدة من أربع حالات أي بنسبة الربع (٤/١) من الاحتمالات الواردة، وأما ثلث الأرباع (٤/٣) الباقية فإنها تنتفي فيها إمكانيات الشعرية.

وكما هو ملاحظ أن هذه النظرة قبلية تنظر للشعر برؤية تجزيئية، باعتبارها تصورا ينطلق من عزل الألفاظ عن المعاني، وهي إشكالية جعلت الألفاظ عرضاً، والمعنى جوهرًا، وبذلك تبلورت نظرية المعنى في النقد العربي القديم، ولذا ظلت هذه الثنائية حاضرة في بنية التفكير النقدي العربي فضل “التمييز بين الجوهر والعرض يؤلف كثيراً من نظرية المعنى في الشعر لأنه يؤلف نظرية المعنى في الشعر كله“ (١٤).

هكذا ظلت المدونة النقدية في النقد الأدبي القديم تتأرجح بين الألفاظ تارة والمعاني تارة أخرى، حيث ذهب الجاحظ إلى أن العبرة بتخير اللفظ، إذ المعنى - من حيث هو كذلك - معروف يدركه الخاص والعام لأنه شركة إذ “المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والمدني، وإنما الشأن



النقدية العربية، بل تحولت إلى مسلمات وبديهيات في نظام المعرفة النقدية العربية؛ ولهذا وجدنا هذه المقولة تتكرر على أنها يقين ثابت، يقول ابن خلدون: "اعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي الألفاظ لا المعاني، وإنما المعاني تبع لها، وهي الأصل" (١٨)، ويحاول ابن خلدون تبرير أسبقية الألفاظ على المعاني بالاستناد إلى طبقة الصوت في الكلام، لكنه يعيد مقولة الجاحظ بصياغة أخرى فيقول: "...والذي في اللسان إنما هو الألفاظ وأما المعاني فهي في الضمائر، وأيضا فالمعاني موجودة عند كل واحد، وفي طبع كل فكر" (١٩)، ويُنم هذا التصور عن رؤية تجزئية، تفتقد إلى الرؤيا الكلية للأشياء، باعتبارها كلاً تلتمح فيها الأجزاء، وتلتئم فيها الثنائيات. فكان هذا الشرح التصوري في الفصل بين اللفظ والمعنى، يستند إلى تصور قبلي / ما قبل النص، ويغيّب النص ذاته. وتظل المقولات القبلية تفرض سلطتها في منح صفة الشعرية من عدمها، بناء على الجاهز من الفرضيات، فتحول النص إلى مجرد شاهد يستدل به على صدق القضايا المطروحة قبلاً وسلفاً، في شكل إسقاطات - في أغلب الأحيان - تكون تعسفية، يفرضها التصور القبلي، ويأبأها النص باعتباره لا يستند إلى تلك المقولات بل ربما يخالفها ويناقضها.

لقد تحول النص - باعتباره إبداعاً - إلى

منها بالفلسفة الأولى، حيث التمييز بين الشكل أو الصورة، بين المادة والهيولي، والكشف عن العلاقة بينهما» (١٦).

وهكذا تكرست الشعرية العربية، من خلال الفصل بين اللفظ والمعنى، من موقف متعال ميتافيزيقي(*)، سالف قبلي، فاللفظ يرتبط بالمعنى كارتباط الروح بالجسم، لذلك يرى ابن رشيق أن "اللفظ جسم روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه (...) فإن اختل المعنى كله وفسد - بقي اللفظ مواتاً لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة من السمع كما أن الميت لم ينقص من شخصه شيء في رأي العين، إلا أنه ينتفع به" (١٧).

واللافت للانتباه أن ابن رشيق لم يشذ حين جعل المعنى جوهرًا والألفاظ عرضاً، كونها تابعة له تتقوى بقوته وتضعف بضعفه، وهي نظرة اتباعية، ليس فيها من الجدة والأصالة شيء، بقدر ما هي إعادة صياغة المقولات المكرسة، وإعادة إنتاجها، وبذلك ظلت هذه الثنائية حاضرة في القول النقدي العربي القديم، وليس ثمة رأي حاسم، بقدر ما يوجد قولاً مسكوتاً عنه مترسباً في منطوق المدونات النقدية، التي جعلت من مقولات الجاحظ أساس الانطلاق.

وظلت هذه الثنائية حاضرة في المدونة



رفض الكثير من شعر أبي تمام لأنه خرج عن معيار القديم، ولم يحتد تشبيهات القدماء واستعاراتهم.

نثري. من خلال محاكمة النص باعتباره منجرًا ضمن ما يسمى بالكتابة.

لقد فرض القرآن الكريم جماليته، وأسس ذائقة جديدة من خلال ما تعارف عليه المتواضعون، وإلا لما كان يجد صدى في عقول وقلوب المتلقين، أي: جمالية فائقة / مفارقة من خلال ما تم التعارف عليه من القوانين الجمالية من جنس ما يُتصور الجمال والفض، وهي الشفرة التي من خلالها كان التأسيس للشعرية، والتي بها تم قراءة النص القرآني، فظهر الفارق الجمالي لحساب القرآن الكريم، ضمن القوانين المعهودة والمعروفة، أي قوانين الشعرية التي ترعرعت في أحضان الشعر العربي.

لقد فتح النص لقرآني آفاق القراءة والكتابة معاً، فتأسست بذلك القراءة البيانية الشفوية من خلال ما ترسب في الوعي الجمالي من قيم هذه القراءة، أي من خلال جمالية بيان الشعر الجاهلي، ويسمىها أدونيس بالشفوية الشعرية الجاهلية التي وفقها «تأسس في العصور اللاحقة النقد الشعري العربي، في معظمه، وتأسست النظرية

حقول وجد فيه الناقد تبريراً لما يسعى إلى تكريسه وترسيخه، وتغيب كل النصوص التي تصادم تلك المقولات النقدية، وكانت تلك الآراء النقدية تستمد حضورها من علم الكلام والمقولات الفلسفية والمنطقية، وهي تصادم خصوصية النص الشعري، الذي لا يستند إلا لذاته، لذلك فإن القيم الخارجية "يجب ألا تكون ذات أثر في تقدير القيمة الشعرية للقصيدة باعتبارها تجربة خيالية، وإنما تحكم عليها من الداخل، أما اعتبار الغايات الخارجية فإنه يقلل القيمة الشعرية لأنه يخرج الشعر من دائرة وجوده الطبيعي، والوجود الطبيعي للشعر أن يكون عالماً في ذاته، مستقلاً كامل لاستقلال من الناحية الذاتية" (٢٠) لأن الشعر رؤياً خاصة لا تتماثل مع الطرح الموضوعي للفلسفة، بل إن أي شاعر لا يتماهى مع آخر، باعتبار أن النص الشعري كيان خاص متفرد، وليس نسخة من الواقع، وإنما هو واقع مواز مفترض.

الماهية والمفهوم:

ولم يظهر أفق الكتابة الشعرية، وانفتاحها على عوالم أخرى إلا بعد نزول لقرآن الكريم، الذي خلخل المفاهيم السائدة، فأحدث نقلة هائلة في نظام المعرفة، وبنية الكتابة، وبذلك انتقلت دراسة الأدبية "الشعرية" من النص الشعري إلى النص النثري، وتم إلغاء - في إطار ذلك المفهوم - ثنائية ما هو شعري وما هو



إن النصوص الشعرية ليس الهدف منها الإخبار أو مجرد التواصل، وإن كانت كذلك، فليست هي الغاية المرجوة، إذ المدونة لشعرية تتجه إلى ذاتها وفي ذاتها، وهو ما يعطيها سمة الشعرية حيث يكون "التعادل بين" "الشعرية" و"القيمة المستقلة" (٢٤) لذلك يرى L.Jakobinski جاكوبنسكي أنه "من الضروري التمييز بين النشاطات الإنسانية التي لها قيمة بحد ذاتها عن تلك النشاطات التي تسعى لتحقيق غايات خارجها والتي تتحدد قيمتها من كونها وسائل لبلوغ هذه الغايات. فإذا سمينا نشاط النمط الأول شعرياً" (٢٥) كونه ذاتي الغاية، فإن الثاني يعدّ وسيلة لغاية أخرى غير شعرية.

والى ذلك المفهوم ذهب عبد القاهر في عزل النص عن مؤثراته الخارجية، فينصبّ التعامل مع بنيته باعتبار أن النص تجربة مع اللغة وباللغة و"أن هذه التجربة غاية في ذاتها تستحق ما يبذل فيها على وجهها، وإن قيمتها الشعرية هي ذلك الاستحقاق الذاتي وحده" (٢٦). وبذلك تعزل عما هو خارجها فيكون المعنى قابلاً للتعدد بتعدد المتلقين، وهو ما يسميه عبد القاهر بمعنى المعنى (×) حيث يمكن للغة أن تقول أكثر مما تقول، فتتحرف عن مطابقتها ومماثلتها للواقع، في حين تكون دلالة المطابقة تجعل اللغة تقتصر على ما تقول.

الشعرية العربية نفسها. وتولدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشعرية وحدها، وإنما أيضاً على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياها" (٢١).

إلا أن القرآن الكريم أحدث نقلة في تلك المفاهيم القارة الراسخة، وإذا كان "يمثل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضاً قطيعة معها، على مستوى الشكل التعبيري. هكذا كان النص القرآني تحولاً جذرياً وشاملاً" (٢٢).

وفي ضوء ذلك ركز عبد القاهر الجرجاني على النظم أو طريقة التأليف، وبذلك يتحدد دور الكلمة في السياق، فالكلمة المفردة لا تستمد معناها من ذاتها مستقلة، معزولة، وإنما يظهر التفاضل بين الكلمات في جوارها إلى بعضها بعض، فليس ثمة مفردة شعرية، وأخرى غير شعرية. وإنما الشعرية من عدمها يكسبها أو يحرمها السياق لأن "الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي الألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن ألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها (...) مما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر" (٢٣) وبذلك يضع عبد القاهر حداً لفكرة كانت سائدة تتعامل مع الألفاظ مفردة على أنها منها ما هو شعري ومنها ما هو غير ذلك.





الجرجاني. فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى، في النص الغامض، المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة.

هـ إعطاء لأولوية لحركية الإبداع والتجربة، بحيث يبدو الشعر تجاوزاً دائماً للعادي“ (٢٨).

لقد استنبط أدونيس المعايير والقوانين التي قرأ بها الجرجاني الشعر، وذلك من خلال استقرار كتابيه: دلائل الإعجاز وأسرار لبلاغة، وهي مقاييس تم استنباطها من خلال بنية الشعر ذاته. وكما يبدو أنها مقاييس ليست معيارية، أو صارمة أو افتراضية قبلية تحاصر الشاعر، في قوالب نمطية، وإنما هي إمكانات كامنة في بنية اللغة ذاتها، يمكن للشاعر أن يستغل طاقتها، وبذلك تفتح أمامه أفقا لا متناه من إمكانيات الشعرية.

وهكذا يخلص عبد القاهر - عبر معاناة الظاهرة الشعرية، وتلمس مواطنها في متن النص ذاته - إلى أن التقسيم الافتراضي المنطقي الذي طالما سيطر على التنظير للشعرية العربية، من زاوية ثنائية للفظ والمعنى. لم يعد قادراً على تلبية القراءة الجديدة، مما دفعه إلى اكتشاف النظم، وهو ما تقرضه طبيعة البحث في متن النص ذاته، باعتباره معطى مركباً، من اللفظ والمعنى أي في بنية النظم، فكانت قراءة عبد القاهر للشعر قراءة مفارقة، ودفعته تلك القراءة إلى اكتشاف ”أن الوقوع في عملية التقرير، والانطلاق من

وفي ظل هذه القراءة التي استمدتها الجرجاني من بنية اللغة القرآنية، راح يؤسس للشعرية العربية، حيث يقوم بتحليل خصائص تلك اللغة المفارقة وهي ”خصائص ومعان يمكن الوصول إليها وتحديدها. وفي ضوء ذلك يقوم عبد القاهر بتحليل بنية النظم وتركيبه، وهي بنية معقدة تتسع لكثير من النشاط اللغوي“ (٢٧).

وبذلك استطاع عبد القاهر أن يؤسس للشعرية العربية في ضوء نظرية الإعجاز القرآني، من منظور مفارق لنظرية النقد السائدة، واستخلص أدونيس مبادئ تلك القراءة التي انتقلت من مفهوم الشفوية إلى شعرية الكتابة والتي تبلورت في:

١- ”مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج سابق. فعلى الشاعر أن يبتدئ شعره ابتداء لا على مثال.

٢- اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكل من الشاعر والناقد.

٣- النظر إلى كل من النص الشعري القديم، والنص الشعري المحدث، في معزل عن السبق الزمني، والتأخر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته.

٤- نشوء نظرة جمالية جديدة - فلم يعد الوضوح لشفوي الجاهلي معياراً للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح يُعد على العكس، نقيضاً للشعرية كما يراها





القواعد القبلية أو الاستسلام للتعميم، يحول دون الوصول إلى دقائق التشكل اللغوي الصعبة في كثير من الأحيان. ويعجز عن متابعة اللغة من حيث هي نشاط استاطيقي، ويغفل ما في بنائها من تموجات دقيقة تستعصي على التقرير“ (٢٩).

وبذلك يتقرر أن لكل نص خصوصية من حيث بنيته اللغوية التي تشكله. فيكون السياق هو الذي يعطي للألفاظ جمالياتها، لا المعيار أو النمط. إذ الألفاظ من حيث هي كذلك لا تفاضل بينها، وإنما تكتسب شعريتها داخل النظم، بما يمنحها التركيب من خصوصية يفرضها نظام العلاقات، فتخرج الألفاظ عما تواضع عليه المتواضعون إلى معانٍ آخر. وذلك أن اللفظ وضع لمجموعة من المعاني حددها التواضع، والاستعمال والعرف، إلا أن عبد القاهر لا يعطي للفظ سمة الشعرية إلا داخل النظم، حيث يفرق بين اللفظ خارج السياق وبين اللفظ داخله “وانتهى إلى معالم معينة من أهمها القول بالدلالات الأولى والدلالات الثانية“ (٣٠) أو بما يسمى المعنى، ومعنى المعنى. أي أن طاقة اللفظ شعريا تتحدد ضمن مجموعة من المحددات والعلاقات المتفاعلة، تُخرج اللفظ عن مقتضى التواضع.

ويظهر جليا عزوف عبد القاهر عن التقعيد والتنظير الذي يحجر على العملية الإبداعية من موقع التعالي. لذلك كان أبعد ما يكون عن التقعيد القائم على الوجوب والإلزام؛ على أنه يجب تنبيه على أن عبد القاهر الجرجاني لم ينطلق في تحليل نصوص من القواعد والمعايير والمقولات، بل ذهب “في تحليل الجملة لا على أساس القاعدة النحوية، ولكن على أساس الحالة الانفعالية وأنه ليست كل الجملة مستقيمة نحويا جيدة، بل قد تكون مستقيمة نحويا وقبيحة، وأن تفاضل الجمل يرجع إلى نظام الألفاظ في كل ذلك النظام الذي يتحكم في الانفعال“ (٣١).

وهو ما جعل عبد القاهر يتميز عن غيره في التأشير على مواطن الشعرية وإمكانية معانيها موضعيا، ويتجلى ذلك في تركيزه على طريقة بناء اللغة أي التركيب، دونما اللجوء إلى معيار قار ثابت، وهو ما كرسه في نظرية النظم، التي حاول من خلالها بناء تصور حول مفهوم الشعرية، بما تمنحه إمكانية معاني النحو لا النحو ذاته من مرونة، ذلك أن “اللغة في الشعر ليست ألفاظا لها دلالة ثابتة جامدة، ولكنها لغة انفعال مرنة، بل أَمَيَزُ ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائما بتجدد الانفعالات. فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ استخداما جديدا“ (٣٢).

لقد حاول عبد القاهر تصور الشعرية من خلال مفاعلة النحو باعتباره يضبط العلاقات النظامية مع الجانب الدلالي،



ذلك أن "النحو قد حقق الهدف النظمي دون إغفال للجوانب الدلالية، بل إن غياب التركيب النحوي يؤدي إلى فقدان الجوانب الدلالية، حيث تصبح الألفاظ أشتاتاً مبعثرة لا تمثل أي قيمة دلالية" (٣٣)، وهو ما أفضى به إلى استخلاص ضربين من الكلام (٣٤)، أو مستويين من طريقة التركيب:

(١) - مستوى تواصل: الغرض منه إحداث الوظيفة التواصلية الإبلابية، فيكون المعنى جلياً في ظاهر دلالة الألفاظ.

(٢) - مستوى انزياحي: تخرج لألفاظ عن المعنى الأول إلى المعنى الثاني، أي «إذا قد عرفت هذه الجملة فهنا عبارة مختصر وهي أن تقول: المعنى ومعنى المعنى، وتعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر» (٣٥).

وتأسيساً على هذين المستويين من التعبير تم الولوج إلى معنى المعنى، حيث المعنى الغائر تحت القشرة الظاهرية، من البنية السطحية إلى البنية العميقة. وبذلك يكون عبد القاهر قوَّض - دون تصريح - أركان ما كان سائداً من الفصل بين اللفظ والمعنى، هادماً ما ساد من القواعد الراسخة، التي كرسها النقد فيما يسمى بعمود الشعر "مؤكداً على وحدة عضوية

بين معنى العبارة وبنيتها النحوية" (٣٦). وبذلك كشف عن البنية الشعرية التي تتفرد بها بنية اللغة في خصوصيتها، لا في الإسقاطات الخارجية التي يتم تسليطها من خارج لنص. فيكثر الاعتساف ويقل الإنصاف، مما يجعل بعض النقد - وهم لغويون وفلاسفة - يلوون عنق بعض المفاهيم، من حيث لا وجود لها في شاهد التمثيل الشعري. وهو ما جعل عبد القاهر يعزف عن هذا التصور من خلال محاكمة النص ذاته، أي الانطلاق من نصوبيته، باعتباره بنية لغوية متفردة قائمة بذاتها، عازلاً النص عن مؤثراته القبلية الخارجية، جاعلاً هاجسه البحث عن مواطن ومواضع الإعجاز في القرآن الكريم، واضعاً يده على ملامحه، من خلال البحث عن الخصوصية الشعرية، في الشعر التي تجعله كلاماً فائقاً. فكان الشعر شاهد عدل على إعجاز القرآن الكريم.

ومن خلال منطق ما سعى عبد القاهر إلى تأسيسه، يتجلى المسكوت عنه مندساً في الصمت، واللامقول متوارياً في المنطوق، أي أن الشعرية العربية ثم التأصل لها من خلال الشعر "ويمكننا القول بأن تصور القدامى للغة الأدبية كان يمليه اعتبارهم لغة الشعر هي النموذج الأعلى، فهي تجسد المثال الرفيع للفن اللغوي الذي قامت عليه البلاغة والنقد" (٣٧).



وعلى الرغم من أن جهود عبد القاهر كانت علامة فارقة في التفكير البلاغي العربي، إلا أن التيار الذي كان يحدد وجهة البلاغة العربية، كان أكثر عنفا ورسوخا في وجهته الفلسفية والكلامية والمنطقية، والذي شكل بنيتها المعرفية ومنظومتها الفكرية والمرجعية.

إلا أن الالفت للانتباه انعدام تمثّل مفهوم الخيال من الوجهة الفلسفية في التنظير البلاغي، وتغييب مقولات الفلاسفة في الرؤيا، واللغة، والخيال، مما حرم النقد العربي الكثير مما كان يؤهله لأن يشكل نظرية نقدية عربية قائمة بذاتها. فجعل القراءة المعيارية تقصر دون تفكيك الخطاب الشعري. مثلما

كان عليه الخطاب النقدي في قراءة شعر أبي تمام الذي لم يخرج عن عمود الشعر إلا في حدود ما تفرضه طبيعة الإبداع، والخصوصية والتفرد، وبذلك تم إقصاؤه ورفضه وعدم الاعتراف بشعريته.

ومع كل ذلك فإن بعض المقولات النقدية التي أسسها بعض النقاد الأملعيون يمكن أن تكون قاعدة انطلاق في قراءة الخطاب المفارق، كالصورة الرؤيائية التي ينطلق منها، وإليها يعود الشاعر المحدث في البحث عن عالم مغاير بفعل الخيال، الذي ظل مرتبطا بالاستهجان والدونية، أمام العقل في الفلسفة الإسلامية، وانتقل هذا الاستهجان إلى النقد، وظل العقل معيارا للحكم على الصورة بمدى تناسبها

وتحقق هذه الجمالية بمدى إجرائها ومعقوليتها، ولم يتسن له الاحترام إلا في ظل المواءمة إلى الثقافة العربية في أصالتها وما أستجد من الحضارة الوافدة. وبذلك تم رفض هذا الشعر من قبل البلاغة العربية في معياريتها، وخضوعها للأقيسة المنطقية ورسوخها في قوالب جاهزة، مما جعلها تقصر دون قراءة الخطاب الشعري المحدث. وهو ما دعا إلى استهجان الغلو والغموض والإبهام، فكان نكران "كل إغراق في الصورة، وكل حركة وهدم لمعالم الحدود بين المحسوسات" (٣٨). وكل ذلك مترتب عن مقولات عمود الشعر، التي بها تم قراءة الشعر المحدث.

لقد نشأت ردود أفعال حول هذا الشعر، نتيجة إعجاب أو نفور، قبول أو رفض، من خلال انطباع أولى مرده إلى الذوق الذي تفرضه ملاحظات أولية، ووقفها يتم الحكم للشاعر أو عليه، فكان التقويم لا ينصب على معايير فنية جمالية، تخص النص، وتلامس متته، من حيث هو مناط الحكم، وإنما من خلال الآثار التي يتركها في نفسية المتلقي

وبذلك تصير الأحكام لا صلة لها ببنية النص، بل تصدر من خارجه، تتحكم فيها عوامل كثيرة منها الطبع والمزاج، والانفعالات، وردود الأفعال، وكلها شكلت فيما بعد المعايير التي يُحكم إليها في تقويم الشعر، بل صارت المرجع في





المفاضلة بين شاعر وآخر، ولا يتم ذلك إلا بالاستناد إلى نموذج ثالث، مثالي يفترض فيه الكمال، إذ المفاضلة بين اثنين لا تصح إلا بوجود نموذج معياري قار، يتم الحكم من خلاله، وفق القرب منه، أو البعد عنه

”إن فن الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب، ولذلك يجعلونه ديوان علومهم، وأخبارهم، وشاهد صوابهم، وخطئهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم“ (٤٠).

وهكذا انصرف العلماء -بوعي- إلى الانكباب على دراسة الشعر الجاهلي، والبحث عن مواطن القوة، وسحر التأثير فيه، وتحول من دراسته كشاهد، إلى دراسته في ذاته، فتحولت دراسته من وسيلة إلى غاية، فكان الاهتمام به رأساً، ومن ثم تطورت الأحكام النقدية من انطباعية ذوقية انفعالية، إلى أحكام أقرب إلى التعليل، وما زاد من دقتها ظهور الشعراء المحدثين الذين دعموا النقد برؤى جديدة، وذائقة لم يألّفها المتلقي العربي. فحتم ذلك على الاهتمام بالنص ذاته وتبيان خصائصه الأسلوبية، ومن ثم الجمالية، حتى تتم المفاضلة بين شعرية القدماء، وشعرية المحدثين.

هكذا تطور النقد العربي القديم نتيجة ظروف وملابسات اجتماعية ومعرفية، ساهمت في تكريس نقد يستند إلى الانطباع والذوق والانفعال، والحكم وعلى الكل من خلال الجزء، وجعل بيت

وكانت هذه المعايير النواة الأولى التي شكلت-فيما بعد- الأسس الجمالية للشعر، لتتبلور في قوانين قارة ثانية فيما يسمى ”بعمود الشعر“، ويظهر الاهتمام بالشعر حتى أفردت له مروّجات، ومصنفات وطبقات، فاكسب هذه المكانة وهذه العناية المبالغ فيها لا شيء، إلا كونه شاهداً على إعجاز القرآن الكريم، باعتباره نموذج الصفاء اللغوي، والفطرة السليمة، ومن ثمة صار حجة يستند إليها كشاهد، ولا أدل على ذلك من قول الرسول صلى الله عليه وسلم: ”إذا ألبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه في الشعر فإنه عربي“ (٣٩).

هذا دفع باللغويين والنحاة والبلاغيين إلى توثيق بعناية بليغة- لا تفوقها إلا دقة العناية بالحديث النبوي الشريف- مصادر اللغة جمعاً وترتيباً وتبويباً، ولا يُمثّلها في صفائها إلا الشعر الجاهلي على وجه الخصوص.

وبذلك تحول الشعر من كونه شاهداً على الصحة والفطرة، إلى نموذج مثالي يتجلى فيه الكمال النموذجي باتفاق، علماء اللغة والبلاغيين، ونقاد الشعر، وتحول الشعر





القصيد معيارا لجمالية القصيدة كلها، والافتقار إلى النظرة الكلية الشمولية، دون التعامل مع النص من حيث هو بناء متكامل، وهي نظرة حددها إطار معرفي تشكل قبلا، بالاستناد إلى ما هو خارج النص، من أعراف وتقاليد اجتماعية تارة، أو أخلاقية تارة أخرى. إلى أن تحول الاهتمام بالنص، حيث بدأت قواعد النقد تتشكل من خلال عملية الجمع والتدوين، والتحصيص والاستقراء، توخيا للصواب وتجنباً للخطأ، لأن كل ذلك سوف يتحول إلى معيار تقاس به درجة الشعرية من عدمها.

جعل الشاعر تابعا يسلم مقاليد تجربته لغيره، مكررا نفسه، يعيد إنتاج ما قيل، فتحول إلى تكرار وترديد وتتميط، فغابت الجدة والإبداع والتميز والفرادة. وبذلك ينكشف المسكوت عنه، في الخطاب النقدي العربي الذي يتصور أن النموذج الشعري قد اكتمل، وأن الشاعر لا يمكن أن يبدع- ولا يُعترف به- إلا ضمن هذا النموذج الذي يصدر عن موقف متعال ميتافيزيقي، يتصور الأشكال نهائية وهو تصور استرفده الناقد من مقايضة الشعر على الدين (٤١)، بعزل الفاعلية الشعرية واعتبارها نشاطا إنسانيا يتحدد بفعل

التخيل، الذي يرتبط بسلبية في الوعي النقدي العربي القديم. والذي بدونه تستحيل هذه التجربة إلى ارتباط آلي بين اللغة والواقع، فتغدو معطى جاهزا.

في حين إن الفاعلية الشعرية إنما هي شبكة من العلاقات يُكتشف في ثناياها التجربة والفكر معا (٤٢)، وبذلك تختلف اللغة في القاموس عنها في الشعر، فاللغة لا تكتسب شعريتها إلا بالإنزياحات، وخلق فجوات بينها وبين عالم الأشياء، أي "أن اللغة في الشعر تكون شعرية حين تقيم علاقات جديدة: ١- بين الإنسان والأشياء، ٢- بين الأشياء والأشياء، ٣- بين الكلمة والكلمة، أي حين تقدم صورة جديدة للحياة والإنسان" (٤٣).

إلا أن النقد القديم -في ضوء نظامه المعرفي- اشترط على الشاعر أن يسترفد

ومما زاد العملية إحكاما اكتشاف الخليل لقواعد العروض، فازدادت القواعد ربطا وحصرًا. وبدأ النقد يخرج من دائرة الذوق والانطباع إلى الحصر "العَلْمَنَة" فَوُضِعَت المصطلحات النقدية والبلاغية والموسيقية، إلى أن صارت قوانين وقواعد ثابتة، فشكلت ملامح المعيار النقدي.

لقد حرص النقاد العلماء على جعل القواعد معايير، وألزموا بوجوب اتباعها باعتبارها قوانين وسنن الشعر، لا محيد عنها، تُصب في قالبها التجربة، حتى صارت نظاما محكما مغلقا، ثابتا قارا، يقف حجر عثرة أمام أي تطور، وبالتالي صارت قوالب جاهزة معدة سلفا، أمام تدفق التجربة الشعرية. فصار الشعر- من هذا المنظور- نسخا ونسجا على المنوال، وتقليدا لما قيل، وترديدا لما سلف، مما



شعريته من مذخور محفوظه، ولهذا قسم النقاد الشعراء بحسب المستويات الحفظ، "فقالوا: الشعراء أربعة: شاعر "خنديذ" وهو الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعر غيره، وشاعر "مفلق" وهو الذي لا رواية له، إلا أنه مُجَوِّد كالخنديذ، وشاعر "فقط"، وهو فوق الرديء، و"شعرو" وهو لا شيء (٤٤)، وهو تصور يرى أن ملكة الإبداع الشعري لا تأتي من العدم، بل من ملكة حفظ الشعر القديم وتمثله باعتباره الأصل القار، والنموذج المثالي، فلا بد على الشاعر أن يتبع سننه، وبذلك يتكوّن القالب من معين ما يحفظ، بحيث يمارس في لا وعي الشعر المرجع والإطار، فينسج على هداه ومنواله مما يبدع من قصائد.

إن اشتراط الحفظ مع المكنة الشعرية للاعتراف بالفحولة، شرط لا مبرر له، لا لشيء إلا لأن الرواية تمكّن الشاعر من النسج على منوال القدماء. حتى وإن كان الشاعر مجيدا، ولم يكن راوية، قلت فحولته، بل لا تكون إلا بشرطين: جمع شعره، وروايات شعر غيره من الجيد. وهما شرطان خارجيان لا علاقة لهما بالخصوصية الشعرية والإبداع، إلا من حيث إدراك قواعد وقوانين القول الشعري، ثم ترسيخها في لا وعي الشاعر، ومن ثم تتبّع نظامها، ليكون القالب حاضرا، ويتحكم في حركة العملية الإبداعية. وبهذا التصور ارتبط الحفظ

بمفهوم الملكة التي تستوعب المحفوظ، وتستحضر النموذج، فيتمثله الشاعر إبداعا وإنتاجا، "فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعر" (٤٥) وهو ما ينم عن وعي مشروط بالانتصار إلى الطبع- طريقة العرب، إذ المحفوظ من الشعر يشكل في لا وعي الشاعر المثل المنشود، لذلك يقول ابن خلدون: "فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام، ترتقي اللذة الحاصلة لأن الطبع إنما ينسج على منوالها. وتتمو قوى الملكة بتغذيتها" (٤٦).

وكما هو واضح ليس من العبث اشتراط الرواية لاكتساب صفة الفحولة، وإنما حتى يظل الشاعر في دائرة ما يجب أن يقول ويظل صدى لغيره، بحيث تغيب ذاته وتحضر المعايير القبلية، فكان تقييد الإبداع وقتل الفردية، ومحاصرة الخصوصية الذاتية، وجعل الشاعر في دائرة ما قيل، ولا يخرج عما تم قوله بالفعل، ويظل في دائرة محصورة مقيدة، لا ينتج ولا يبدع، في حين إن جوهر العملية الإبداعية يتجلى أساسا في تجربة الشاعر باللغة وفي اللغة، فتكون التجربة ذات خصوصية "تجعلها تتعدى الأطر الثابتة للعرف اللغوي، أو تحطيم النسق اللغوي المتعارف علي" (٤٧) لا في عادة ما هو مستعمل مستهلك مستنفذ.

إلا أن النقد ظلوا مشدودين إلى عملية التمييز والاحتذاء، فكان الشعر القديم معيار الشعرية والجودة، ولهذا رأوا "أن





تأليف اللغة، ولذلك حققت غايات جمالية (بيانية) لإحداث الهزة واللذة عند المتلقي.

لقد كان هاجس النقاد البحث عن معيار قار ثابت، به تقاس درجة الجمالية- أو الأدبية، أو الإعجاز، يتجاوز معيار الذوق وردود الأفعال الآنية، وبذلك ظهرت قواعد البلاغة، مفرقة بين استخدامات اللغة، بحثا عن خصوصية الاستعمال، فأصلحت البلاغة مفهوميين: الحقيقة من حيث استخدام الألفاظ في تواصلها، والمجاز من حيث هو انحراف عن هذا الاستعمال. "وقد كان الإحساس في تراثنا القديم باستقلال المعاني على الألفاظ إحساسا قويا لا يوجد متكلم أو فيلسوف أو فقيه أو صوفي إلا ونبه على أنه لا مشاحة في الألفاظ، وأن صلة المعنى باللفظ كصلة النفس بالبدن أي صلة تميز واستقلال" (٤٩).

إن تصورا كهذا يجعل من الحقيقة أصلا ومن المجاز مجرد تزيين شكلي (٥٠). وأن المزية للفظ لا لمعنى، وهو تفكير تعود منطلقاته إلى الفكرة التي طرحها الجاحظ وصارت قانونا ثابتا ومسلمة غير قابلة للنقاش، حين جعل المعاني مطروحة في الطريق.

والجاحظ بحكم مذهبه الاعتزالي كان ينظر للقضية من وراء العقل، لذلك سنجد الحضور العقلي مكثفا، ظاهرا

امرو القيس لم يتقدم الشعراء لأنه قال ما لم يقولوا، ولكنه سبق إلى أشياء فاستحسنها الشعراء، فاتبعوه فيها" (٤٨) وهكذا يتكرس الاتباع والتقليد وتغيب خصوصية التجربة والإبداع، ويتجلى ذلك في الخطاب النقدي العربي نظاما مسكوتا عنه، يتحكم في بنية التفكير النقدي، وآلياته الإجرائية.

ولقد أكد الإجماع النقدي على سيطرة النموذج القبلي في تعريفهم للشعر على أنه "صناعة" أي يقوم على الدربة كباقي الحرف والصناعات، التي تتطلب مرانا وحذقا لأصول المهنة. وبذلك تتأكد أهمية الرواية التي ألحَّ عليها النقاد في ترسيخ فكرة السَّير على الحذو، والنسج على المنوال، فصارت التجارب الشعرية الذاتية- والتي هي كباقي أي تجارب، وباعتبارها حلقة من حلقات الإبداع- فيما بعد قوانين ملزمة، على الشاعر - لاحقا- إتباعها باعتبارها معايير الجمال في فن القول الشعري.

فمن خلال البحث عن قوانين الإعجاز راح البلاغيون يؤطرون إشكالية الإعجاز بمنطق العقل قصد البيان والتبيين، والإفهام والتوضيح. ولا شك أن إشكالية الإعجاز دفعت بالبلاغيين إلى البحث عن خصوصية الأسلوب القرآني في توظيفه للغة على نحو مفارق، بخروجها عن المواصفات المعهودة، حيث تأسست جمالية مفارقة، تتجلى أساسا في طريقة





وخفيا في متن المدونة النقدية العربية، وخاصة في الدرس البلاغي، وهو ما يقود إلى التركيز على عملية الوضوح، ونبذ الغموض، لأن العقل لا يقول بمبدأ التناقض، وذلك يفضي بالضرورة إلى طرح المقاربة بين طرفي الصورة، وهو ما سيتقرر- فيما بعد- قانونا قارا في نظرية عمود الشعر.

لقد كان إصرار النقاد على فكرة التناسب العقلي بين طرفي الصورة، ملحا مما ضيق أفق العملية الإبداعية، وجعلوها في حدود المعقول، بل جعلوا ذلك قرين الفراسة والمهارة، ولهذا نبهوا على أن الجمال في الصورة هو: "أن تصيب بين مختلفين في الجنس وفي ظاهر الأمر شبيها صحيحا معقولا، ولا تجد للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهباً، وإليهما سبيلاً، وحتى يكون أثلافهما الذي يوجب تشبيهك من حيث العقل والحدس" (٥١). وواضح أن البلاغيين أكدوا على معيار العقل وحضور الحدس والمنطق، وبذلك جعلوا الصورة الثابتة، قائمة على العقل وتتجلى ذروتها في التحسين والتقبيح، أي صارت أداة للزينة والتجميل لا غير. وبذلك ارتبطت الصورة -في التفكير النقدي العربي- بالمحسوس في مرجعيتها لتحافظ على معقوليتها.

لقد كرس المحافظون بنية خطاب تتقوّل فيه جملة من المفاهيم القارة، تعد أصول محددات القواعد التي تتخذ وفقها جملة من التصورات، تتبلور كلها في شعرية التتميط والاحتذاء حيث "يحافظ على عيار الصورة كما يتصورها المحافظون، إذ تقوم صورته على مجموعة معادلات تشبيهية التي يقيمها العقل بين المحسوسات؛ وهي صورة واضحة مكررة تعبر عن حقائق ثابتة تحترم طبيعة الوجود الخارجي للأشياء وتقف عند حدود الحواس الأساسية" (٥٢).

لقد ألح البلاغيون في التأكيد على وجود العلاقة في الصورة، بوصفها أساس العملية المجازية، من خلال "القرينة المانعة" من انصراف الكلام إلى الحقيقة، باعتبارها ضابطاً لتلك العلاقة، حتى تبقى الحدود واضحة فاصلة بين الحقيقة والمجاز، ولذلك قد وضعوا ضوابط العملية المجازية حيث يكون العقل هو الحكم في تقويم العلاقة بين عناصر الصورة، كالاشتراك في الجنس والصفة أو الاشتراك في الحكم المقتضى فيما يتعلق بالأعراض، كما استحسن البلاغيون أن يبقى الشبه في حدود ما يضبط العقل نسبته.

لقد تسرب الحضور العقلي في بنية التفكير البلاغي وصار حكماً تصرّيحاً وتضميناً حتى اللمعات النادرة، واللمحات الشاذة التي دعا إليها عبد القاهر في جمالية إيجاد الشبه بين المختلفات، كأنه استدرك على ذلك الخروج بإيجاد مبرر عقلي لها، مع اعتبار عدم عزل ثقافة





عبد القاهر عن المحيط العام الذي شكل وعيه النقدي، لذلك لم يشذ عن التصور المعرفي للبلاغة مع أنه فارق- في كثير من الأحيان- مقولاتها، ويبرر استحضار عبد القاهر دور العقل وكأنه يظن خطأ فهم متلقيه في ضوء ثقافته الألمعية المتجاوزة، ولذلك يتدارك استحضار المناخ العقلي في ضبط العلاقة، يقول عبد القاهر: "ولم أرد بقولي أن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفان في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهاً خفية يدق المسلك عليها، فإذا تغلغل فكرك، فأدركها فقد استحققت الفضل" (٥٣). وعلى ذلك يستحضر عبد القاهر العقل كطرف فعال في ضبط العلاقة بين طرفي الصورة، ولذلك ارتبطت الصورة بالمحسوس في مرجعيتها، لتحافظ على حدودها ووضوحها ومعقوليتها" (٥٤).

وبذلك تتأسس الصورة على مبدأ العقل، بحضور قياس الغائب على الشاهد، أي عدم الخروج عن حدود الممكن الذي يرفضه العقل، وبذلك تتدرج الصورة من الغموض إلى الوضوح، ومن المركب إلى البسيط، عن طريق إدراك النسب بين طرفي الصورة، وهو ما يكرسه الحضور الذهني المهندس في تلاوين الخطاب النقدي مسكوتاً عنه، ولذلك فإن الصورة إذا غُمِضت فإنها تظل مرفوضة عصية على الذهن ومن ثم الفهم، فالمهارة الذهنية والحفظ والحضور العقلي يتجلى فطنة في إدراك العلاقة بين الأشياء التي تبدو متباعدة، وتظهر المهارة في اكتشاف هذه العلائق التي تبدو متنافرة وبعيدة "ولكن الباحث لن يعدم الرابط النفسي بين تلك الأجزاء أو الصور المتباعدة، بما يوفر للقسيمة وحدتها النفسية" (٥٦).

لقد زاد السكاكي ذلك توضيحاً وتفصيلاً، حتى استحال الدرس البلاغي إلى معادلات

عبد القاهر عن المحيط العام الذي شكل وعيه النقدي، لذلك لم يشذ عن التصور المعرفي للبلاغة مع أنه فارق- في كثير من الأحيان- مقولاتها، ويبرر استحضار عبد القاهر دور العقل وكأنه يظن خطأ فهم متلقيه في ضوء ثقافته الألمعية المتجاوزة، ولذلك يتدارك استحضار المناخ العقلي في ضبط العلاقة، يقول عبد القاهر: "ولم أرد بقولي أن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفان في الأجناس أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل، وإنما المعنى أن هناك مشابهاً خفية يدق المسلك عليها، فإذا تغلغل فكرك، فأدركها فقد استحققت الفضل" (٥٣). وعلى ذلك يستحضر عبد القاهر العقل كطرف فعال في ضبط العلاقة بين طرفي الصورة، ولذلك ارتبطت الصورة بالمحسوس في مرجعيتها، لتحافظ على حدودها ووضوحها ومعقوليتها" (٥٤).

لقد تحول المجاز بذلك من إبداع يدل على علاقات جديدة يفترضها المبدع أو يقترحها من خلال ترأسل عناصر الكون المختلفة، إلى ملاحظات عقلية منطقية يتم فيها إدراك أوجه الشبه أو الفرق بطريق المقايسة العقلية، والمرجع في ذلك القرينة الدالة أو المانعة، حتى لا يكون هناك غموض في بناء الصورة، والهدف هو إحداث البيان والتبيين "لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع



رياضية، وانحدر من الفن والذوق إلى التقنين حيث ”مَدْرَسَ“ البلاغة، ولذلك تحول المجاز عنده إلى توضيح ما هو قائم في الوجود أي: ”إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه والنقصان“ (٥٧) حيث بقيت الحدود واضحة واصله فاصله يضبطها العقل، ومن ثم يرى السكاكي أن ”المجاز سمي مجازاً لجهة التناسب. لأن المجاز مفعول من جاز المكان يجوزه، إذا تعده“ (٥٨) ذلك أن طبيعة بنية النظام المعرفي المستند إليه يقوم على: الوضوح والإيضاح، والفهم والإفهام، والبيان والتبيين.

مفهوم الشعرية عند النحاة واللغويين:

لقد كان النقد الجاهلي - كما تمت الإشارة سالفاً - مجرد انطباع وردود فعل نتيجة تأثر، بالاعتماد على الذوق والانفعال الآني، إلا أن النقد بمفهومه التعليلي المبني على قواعد لم يتأسس إلا في القرنين الثاني والثالث الهجريين، حيث تبلورت القدرة على فعل التمييز والتمحيص والتعليل، بالتركيز على النص في أبعاده اللغوية والنحوية، وتجلي ذلك مع اللغويين والنحاة.

لقد تأسس هذا النقد اللغوي نتيجة ردة فعل على شيوع اللحن والأخطاء، فسعى هؤلاء - من باب الغيرة على الدين واللغة - إلى ضبط اللغة وتقعيدها، في جوانبها القواعدية والمعجمية صوتاً لها، والذي يترتب عنه صون القرآن الكريم، مخافة

الوقوع في اللحن، خاصة من الذين دخلوا الإسلام وهم عجم، لا يعرفون اللغة العربية، بل حتى من العرب أنفسهم. الذين بدأت العجمة تنفث في ألسنتهم. فكان إتقان اللغة يحتاج على ضبط وتقعيد ومما زاد في تلك الحاجة، انتشار الإسلام في مشارق الأرض ومغاربها، فكان الدافع حاسماً إلى تلك الحاجة، في وضع علم يعصم من الخطأ ويحفظ من الزلل، ويقوم اللسان. فكان أول ذلك الأمر جمع اللغة وتدوينها من أفواه رجال البوادي، باعتبارهم يمثلون الفطرة، وبذلك وجد الأعاجم ما يشفي غليلهم، ويقوم ألسنتهم، فكان تعلم اللغة وسيلة لتعلم القرآن الكريم وقراءته على الوجه الشرعي الصحيح، ثم صارت دراستها غاية في حد ذاتها، وإذا بالأعاجم يتقنونها ويسبرون أغوارها.

وعلى ذلك فإن الدواعي - على كثرتها - توحدت في شكل ضرورة جمع اللغة، من خلال استقراءها وإقتناص شاردها وواردها، واستنتاج قواعدها وأصولها، إحصاءً وتقعيدها. وكل ذلك لا يتجلى إلا في الشعر الجاهلي باعتباره المرجع الأصفي والأنقى والأصوب.

وفي ضوء ذلك تحول الشعر الجاهلي إلى حجة على اللغة، تُستنبط منه القواعد، والأصول والمعايير. واللغويون أهل منطق وقياس ومعالجة وبرهان. لذا كان منهجهم في استقراء قواعد





المختلف، وجعله في قالب نمطي، وجعل الذاتي موضوعيا، ”من خلال إيمانهم بنظام لغوي صارم ينطبق على كافة أشكال اللغة وأنشطتها، ابتداء بما نسميه الآن بالنثر العلمي وانتهاء بأرفع درجات الشعر“ (٦٠).

ولم يقف النقاد واللغويون عند هذا الحد، بل لغوا تماما إمكانية المغايرة والاختلاف من خلال رفض الآخر غير المتجانس فنيا معهم، وهذا ما جعل القالب الأحادي أساس الشعرية وحصرها فقط، في النموذج الجاهلي حتى بلغ حدّ التعصب فيما يرويه الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء أنه كان يقول: ”جلست إليه ثمانى حجج فما سمعته يحتجّ ببيت إسلامي، وسئل عن المولدين فقال: ما كان من حسن فقد سُبِقُوا إليه. وما كان من قبيح فهو من عندهم“ (٦١)، وبذلك تمت مقايسة الشعر المحدث على الشعر الجاهلي، دون مراعاة للمغايرة والاختلاف الذي يميز هذا عن ذاك، وهو ما ينمّ عن عدم الاعتراف بالاختلاف وروح العصر، فكان الغائب حجة على الحاضر، وتحولت الذاكرة إلى حكم على الراهن، وصار الماضي شاهدا على الحاضر. وهو إقصاء وإجحاف لنصوصية النص، بالاحتكام إلى ما هو خارجه.

فكان على الشاعر المحدث أن يسير على خطى الأطلر والقوالب المعدة سلفا، والجاهزة قبلا. وبذلك يظل الشعر

اللغة بعيدا عن الذوق والجمال، وهم في ذلك مصيبون من زاوية غاية البحث، إلا أن ذلك جنى على الشعر باعتباره فنا لا لغة، حيث صار النص الشعري-من منظورهم- مجرد شاهد عدل، تقاس به وعليه درجة الخطأ والصواب و”استقر هؤلاء على النظر إلى الشعر بوصفه ذا وظيفتين أساسيتين: أولاهما وظيفة شواهدية ينبغي أن يخضع فيها للمستوى المعياري بحيث يكون قادرا على خدمة الدراسات اللغوية والدينية (...) وثانيهما وظيفة معرفية تتمثل في قدرة الشعر على حفظ الذاكرة الجماعية للأحداث والأنساب، بحيث يصبح مستودعا للثقافة وتاريخها“ (٥٩).

وتأسيسا على ذلك راح النقاد اللغويون ينظرون إلى النص الشعري من زاوية معيارية القاعدة، والاحتكام إلى التخريجات النحوية بالاستناد إلى القاعدة بمنظار الخطأ والصواب، والاحتكام إلى التعليل والمنطق والبرهان، والاعتماد على معيارية الجملة، ومثالية التركيب، ومن ثم استخلاص كل ذلك من الشعر الجاهلي الذي صار مرجعا في بنيته اللغوية دون صورته وبنيته الجمالية، وصار كل خروج عنه هو خروج عن القاعدة والمعيار، فتحول الشعر الجاهلي إلى قالب، ولا يمكن الاعتراف بأية شعرية خارج أطره ولغته وشعريته، وبذلك يسعى اللغويون إلى تحديد الشعرية بمعيار قار، وتوحيد





أرباب الكُتّاب كالحسن بن وهب ومحمد بن عبد الملك“ (٦٤).

وواضح أن الجاحظ كان يبحث عما يشفي غليله فيما يخص دراسة المتن الشعري من حيث هو فن وجمال، أي البحث عن الخصوصية الشعرية، مع أنه لم يجد المصطلح الذي يعبر عن ذلك، أي البحث عما يجعل القول الشعري شعريا، ولذلك لم يجد ما يتصل بالشعر من حيث هو كذلك عند أهل اللغة أو عند أهل الرواية، وكل ما وجده إنما هو خارج النص، وهو ما يوحي أن شعرية النص كانت تكتسب مما هو خارجه، وأن النص لا يدرس لذاته وإنما كشاهد على التاريخ أو الخبر، أو النسب، أو الغريب، ولهذا عدل الجاحظ عن هؤلاء إلى غيرهم ممن يتوسم فيهم مبتغاه.

ويمكن أن نفهم ذلك الذي كان يبحث عنه الجاحظ وأمثال الجاحظ من الكُتّاب والشعراء“ ورواة الأدب الذين لم يقصروا حياتهم على اللفظ ولم يختصوا بالبحث عن مادة اللغة وإنما تناولوا الأدب من حيث هو كذلك“ (٦٥)، تتحقق فيه على الأقل أدنى درجة من الفنية، وهو ما ذهب إلى عكسه علماء اللغة والنحو، في الاهتمام بالعلوم لحاجة خارجة عن نطاق الجمالية أو الفنية، أي البحث في الشعر عن اللغة بعيدا عما يحقق شعرية النص، وهو ما دفع ابن طباطبا إلى تأليف كتابه الذي جعله “عيارا للشعر“، به

الجاهلي حاضرا في كل شعر محدث، من خلال حضور قيمه ولغته وطريقته في بناء الصورة (٦٢). وكان التعصب للقديم- في نظرهم- إنما هو تعصب للمحافظة على سلامة اللغة.

لقد كانت نظرة اللغويين للشعر تنطلق من تصور لغوي صرف، ولم يتلمسوا ما في لغته من جمال أو انزياح، وبذلك تم- من خلال الاستقراء- التعرف على الفرق بين القاعدة في مثالياتها وما ينزاح عنها، فتم رفض كل ما خرج أو خرق القاعدة، وفي ذلك يقول ابن قتيبة مبررا تأليف كتابه “الشعر والشعراء“: “وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب والذين يقع الاحتجاج في أشعارهم في الغريب وفي النحو في كتاب الله عز وجل وفي حديث رسول الله (عليه الصلاة والسلام)“ (٦٣).

فالغاية- إذن- من دراسة الشعر لم تكن لذاتها، وإنما كانت لغاية أخرى هي دراسة اللغة من أجل هدف آخر يتمثل في الحاجة إليها لفهم الدين، من حيث هي شاهد على التفسير والتأويل. وقد تفتن الجاحظ حين سأل عن الشعر عند غير أهله فيقول: “طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند





صادق على هذا التعصب، فيروي عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال: "لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت أن آمر فتياننا برواية، يعني جريرا والفرزدق وأشباههما" (٦٧). إن أبا عمرو بن العلاء قد اعترف بالنص من حيث هو شعر، ولكن ثمة عوائق خارجية تمنعه من الاعتراف بشعريته لا لسبب وجيه إلا لأن صاحبه متأخر في الزمن.

على أن من العلماء والنحويين والرواة من ضرب صفحا عن الذائقة القديمة، واعترف بفضل المحدثين بالاحتكام إلى متن النص الشعري ذاته، من حيث أن شعريته لا تأتي "من خارج التركيب، بل من داخله، ومهمة الدارس هي كشف هذا الامتداد الداخلي بكل ضوابطه المتشابهة" (٦٨)، وهو ما دفع ابن قتيبة إلى محاكمة النص الشعري معزولا عن مؤثراته الخارجية، بعيدا عن المعطى الزمني أو السبق التاريخي حيث يقول: "رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، وأنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثا في عصره" (٦٩) إنه اعتراف صريح من العلماء بالشعر القديم باعتبار

تقاس درجة الشعرية، باعتبارها قوانين معيارية، وفي ذلك يقول: "ولما وجدت الأمر على ذلك وتبينت أن الكلام في هذا الأمر خص الشعر من سائر الأسباب الأخرى وأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوُسع" (٦٦).

إن اعتداد علماء النحو بالقواعد والمعايير قادمهم إلى التعصب والإجحاف في سلب سمة الشعرية عن نصوص المولدين "المحدثين"، لا لشيء إلا لأنهم محدثون في الزمن بالقياس إلى القدماء. وكان الاعتراف بالقدماء لا لعلة إلا لكونهم قدماء، وتحددت شعريتهم بوجودهم في الزمن السالف، وهو معيار لا يستند إلى مبررات إلا لمبرر التعصب. ويظهر ذلك جليا في الاختيارات الشعرية باعتبارها نخباً تمثل عيون الشعر، ونموذجه المثالي "المعياري"، الذي تتوافر فيه الشعرية، وما عدا ذلك يعد من الفروع لا يحتاج بها، ولهذا بوبوا الشعراء في طبقات حيث تُعد تلك المختارات عيون الشعر العربي.

وكل ذلك تكرر فيما بعد بما يسمى ثنائية الطبع والصنعة أو القديم والمحدث، وكان المتعصبون يعترفون بالشعرية للقدماء وينفونها عن المحدثين، مما ولد صراعا عنيفا، لا يستند أبداً إلى مبرر جمالي، وإنما كان التعصب للسبق الزمني، وفي الخبر الذي يرويهِ الأصمعي لدليل



تقدمه الزمني، وتجن على الشعر المحدث لتأخره، لذلك كان الأول حجة على الثاني، وهو معيار لا منطقي لا يستند إلى مبررات يقبلها عقل سليم.

لقد سار بعض الشعراء المحدثين على منوال القدماء، مثلما نسج كل من الفرزدق وجريير على طريقة القدماء -خاصة فيما يتصل بالنقائض- إلا أن تأخرهما الزمني منعهما من دخولهما في زمرة شعراء الاحتجاج، وهو ما جعل عمرو بن العلاء يقرّ بشاعريتهما بناء على مساءلة النص ذاته، ثم يحجم بناء على المعيار التاريخي، والسبق الزمني، مما جعله يقع في تناقض بين معيار المتن الشعري والذي تحققت فيه الجدارة الفنية، وبين التأخر الزمني.

وهكذا تحول الرواة من دور التوثيق، والنّحاة من ضبط القاعدة إلى نقاد للجمال وفق مفهوم تحقق القاعدة والمعيار، حيث تقاس درجة الشعرية وفق القرب أو البعد من المعيار، فكم من شاعر تم الاعتراف بشعريته ثم تم إقصاؤه لأسباب خارجة عن النص، وهو ما حدث لعدي بن زيد الذي "كان يسكن الحيرة، ومراكز الريف، فلان لسانه، وسهل منطق، فحمل عليه شيء كثير، وتخليصه شديد، واضطرب فيه خلف، وخلط فيه المفضل، فأكثر وله أربع قصائد غرر روائع مبررات، وله بعدهن شعر حسن" (٧٠).

فالرواة هم من كانوا يملكون الحق في

الحكم على النص من خلال معارف أخرى خارجية بعيدة عن النص، وإن كان النص لا تتحقق فيه المواصفات الشعرية-ومن ثم- يُمنح أو يُسلب سمة الشعرية، بقدر ما تتحقق فيه أو تنعدم تلك المعايير كالسبق التاريخي، واعتماد الغريب، والبعد عن السهولة والليونة، والرفقة والتحضر والمدنية، وتحقق شروط البداوة، هكذا صار مفهوم ليونة اللغة عيباً من عيوب الشعر من منظور علماء النحو واللغة، حيث يأخذون على من يُهذّب لغته وينقح شعره، فقد نقل الجاحظ عن الأصمعي أنه كان يفضل شعر النابغة الجعدي باعتباره شاعر فطرة، ويأخذ على الحطيئة ويسميه "عبداً لشعره وعاب شعره حين وجده مُتَخَيِّراً منتخبا منسوباً لمكان الصنعة والتكلف والقيام عليه" (٧١).

لقد كان الذوق العام متجهاً إلى الشعر القديم، ينطلق منه وإليه يعود، يسترشد منه القواعد والأصول متبعاً تقاليده، ولذلك طالب النقاد الشعراء المحدثين باتباع طريقة السلف، لأنهم الأقرب إلى الصفاء والفطرة، فكان هؤلاء النقاد بمثابة الرقيب، الذي يتتبع الخروقات، ويكشف العورات، التي يحدثها هؤلاء المحدثون، بانحرافهم عن المعيار، وهم في ذلك أبعد عن التذوق الجمالي، والحساسية الفنية، وذلك تماشياً مع ما ذهبوا إليه في جمع اللغة واستقراء القواعد، وبذلك فإن الجيد





من الشعر عند اللغويين مثلما هو "عند أبي عبيدة ويونس بن حبيب، وأبي عمرو الشيباني، وابن الأعرابي، وما اشتمل على الألفاظ الجزلة المتينة الأساليب الفخمة الرصينة، وما كان إلى لغة الأعراب اقرب منه إلى لغة الحضرة" (٧٢) .

فصارت هذه القواعد قوالب جاهزة، وكل خروج عنها هو خروج عن طريقة العرب الأولى، من خلال الربط بين اكتمال النص الإلهي، واكتمال المعنى القبلي، فصارت

القبليّة والقواعد السالفة كأنها وحي، وهذا ما يبرر الدفاع العنيف والمستमित عنها، لأن أي خروج عن مقتضاياتها هو طعن في شريعة الله أو الخروج عنها، ولذلك كانت الغاية من الشعر الجاهلي اتخاذه شاهداً، يدلّ به على الصحة أو الخطأ، وتعلل به القاعدة والمعيار، وتقاس به درجة الانحراف، ولا يدرس من حيث شعرية أو فنيته. هكذا تقرّر المدونة النقدية القديمة أن "هؤلاء الذين يغضون من قيمة الشعر في التراث الديني يهوّنون من شأن "علم الشعر" يكون هؤلاء بمثابة من يصدّ عن سبيل الله، بمثابة من يمنع الناس من حجة الله" (٧٣).

لقد حاصر هؤلاء إمكانية القول الشعري فطال حتى المجاز الذي يعد اتساعاً في اللغة، و أفقا يحقق فيه الشاعر حريته وقدراته وإمكانياته، فيوفر قدراً من الانفلات من القاعدة في صرامتها، إلا أنه في المنظور النقدي المعياري، لا يمكن أن

يكون إلا في حدود ما تصرف به الشاعر القديم، وحتى الجوازات والرخص، فإنها لا تُقبل إلا إذا عُرضت على شاهد الشعر القديم، فهذا التصور لنظام اللغة جعل علماء اللغة "يتغافلون عن طبيعة الجانب الانفعالي الذي تتشكل على أساسه لغة الشعر ويتجاهلون ما في اللغة الشعرية ذاتها من جوانب فردية خاصة. لا تخضع لكل ما فرضوه على اللغة من أطر ثابتة عامة" (٧٤).

فكان حتماً أن ينشب صراع بين أنصار القديم وأنصار المحدث، لاختلاف بنية نظامهما المعرفي، حيث سعى المحدثون إلى انتهاج طريقة مغايرة مخالفة، لاختلاف التجربة ذاتها، واختلاف التعامل مع اللغة، ومن ثم تكون الرؤيا جديدة تتمظهر اختلافاً في الشعر، تتعامل مع الشعر في ذاته ولذاته، وليس باعتباره شاهداً أو معطى لغوياً، وإنما من حيث هو تجربة من المشاعر تختلف من شاعر إلى آخر باختلاف الأذواق، بعيداً عن المؤثرات الخارجية أو النمذجة القبيلة، وهي دعوة تنصّب إلى معاناة اللحظة الشعرية، والتركيز على مظاهر الشعرية، بما يحقق شعرية النص.

لقد أكد النقد القديم في مدونته أن الشعرية لن تكون إلا من خلال الناقد الذي يعطي هذه التأشيرة أو يسلبها ، فلقد قال: "قائل لخلف إذا سمعتُ أنا بالشعر، واستحسنته فما بالي ما



قلت أنت فيه وأصحابك. فقال له: إذا أخذت أنت درهما فاستحسنته، فقال لك الصراف: إنه رديء هل ينفعك استحسنك له؟“ (٧٥).

إن هذا المثال شاهد يؤكد على الدور الخطير الذي لعبه النقد، باعتباره مجموعة من المهارات المتنوعة المتداخلة التي تشكل وعي الناقد، فتمنحه

الحساسية، وتربي فيه الذوق، والتمييز بين ما هو شعري من غيره في ضوء المعارف-المتاحة آنذاك- التي شكلت الوعي النقدي. ولكن المصطلحات وقتذاك لم تكن في وسعها أن تسعف الناقد على استكناه التجربة الشعرية في خصوصيتها الجمالية، لذلك جعلها النقاد ”في الذوق والفطرة وفي التجربة والدربة والممارسة وفي المعرفة بخصائص الشعر (...) وقد تكون هذه الخصائص بمثابة القواعد التي هي هادية وليست فاصلة، وعلى ذلك فالمقاييس المقررة في الجمال تتفاوت في طبيعتها، وتعجز أحياناً، وإنما يتممها الحفظ والدربة والمعرفة والذوق“ (٧٦).

وهذه المحددات كلها مقاييس تم استقصاؤها وتقييدها من خلال نموذج المثالي المتمثل في الشعر الجاهلي. ووفق هذه المقاييس تم محاكمة الشعر المحدث، وما بعده من تجارب أخرى، فتفاوتت التجارب رؤياً ولغةً ومعرفةً، وبالتالي شعريةً، إلا أن المعيار ظل ثابتاً، وبذلك

تم مقايسة المتحول بالثابت. فإذا كان المعيار حجة في زمن فرضته ملاسبات وحيثيات تاريخية ومعرفية، فإنه لا يمكن أن يكون حجة على ما بعده. فكل خطاب لا يصح أن يكون حجة على خطاب، إذا اختلفت البنى المعرفية التي تنطلق منها الخطابات المتغيرة.

شعرية التجاوز: لقد تقررت القواعد والمعايير التي تحدد شعرية القصيدة، واستقرت واستحالت إلى أصول، لا يمكن الخروج عنها فقد تم إلزام كل الشعراء باتباعها، فتكرست وبسطت وجودها وفرضت هيمنتها على الذائقة الشعرية، وإذا بالشعراء المحدثين يصطدمون بعقبة التلقي، من خلال الخروج عن المعيار الجاهلي، ومفهومه للشعر والشعرية. فكانت ردود أفعال الرواة واللغويين والنحاة عنيفة في رفض هذا الشعر جملة وتفصيلاً، دون اعتبار للفوارق التي تميز هؤلاء الشعراء، ودون اعتبار للمستجدات الحضارية، ودون تعليل أو تبرير للرفض، لا لشيء إلا لأنهم محدثون.

إن الرواة المتعصبين للقديم، كان يحدوهم وعي لمفهوم الشعرية، فحاكموا بذلك المفهوم ما بعده من الشعر، دون اعتبار لتغير الزمان والمكان، والرؤية والذائقة. وكان استنادهم في الرفض أو ما احتجوا به في الرفض يمكن تفنيده أو نفسه، بالاستناد إلى المبررات نفسها التي في





ضوئها تم رفض ذلك الشعر. فالشعراء المحدثون كتبوا على طريقة الجاهليين، إلا أن الرفض طال ما كتبوا، مما يعطينا دليلاً قاطعاً أن الرفض لم ينصب على متن النص، وإنما كان الرفض مستوحى مما هو خارج النص.

إن تغير الذائقة فرض على الشعراء المحدثين، تصوراً مغايراً للمعايير الشعرية، ليس بالضرورة تناقض الشعرية القديمة، وإنما تنبئ عليها وتتجاوزها "شعرية التجاوز". ولهذا أنكر النحاة واللغويون والرواة القصيدة المحدثّة، من خلال بنية نظام معرفي يخالف بنية النظام المؤسس للقصيدة الجاهلية، ولذا فمن الاعتساف محاكمة القصيدة المحدثّة باعتبارها نتيجة معزولة عن أسبابها الموضوعية والحضارية، وإنما الإنصاف يكون محاكمتها في ربطها بالأسباب التي أفرزتها، ذلك أن لكل علة معلولاً، ولكل نتيجة سبباً، ولهذا كان من الإنصاف معرفة الخلفيات المعرفية "الابستمولوجية" والأصول التي شكلت هذه القصيدة، والتي تمخضت عن نسق معرفي وشعري مغاير.

وفي ضوء ذلك انتقلت القصيدة المحدثّة من البساطة والفطرة والسليقة، إلى الغموض والتعقيد وفقاً للشرط المعرفي والحضاري والفكري والفلسفي الذي ترتبت عنه، فأنحرفت القصيدة بذلك عما كانت عليه من القواعد والمعايير

التي كانت تحكمها، وانعكس كل ذلك على بنيتها، فتحوّلت لغتها من التعقيد والغرابة، إلى البساطة والسهولة، وهو مظهر من مظاهر التمدن والتحضّر الذي أوحته المعاني الجديدة، ولم يكن في وسع السلف إدراكه، فرافقت اللغة هذا الانتقال والتوتر والجدة. وعلى هذا ينصف ابن جني المولدين ويجعلهم حجة في المعاني حيث يقرر إنه "يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد القدماء في الألفاظ، لأن المعاني اتسعت اتساع الناس في الدنيا وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض" (٧٧).

ولهذا سنجد رفض النقاد القدامى من النحاة والرواة للشعر المحدث انطلاقاً من تصورهم القصيدة القديمة أي محاكمة الشعر المحدث بمعايير القصيدة الجاهلية، دون مراعاة للاختلافات الجوهرية "وما دام هذا النظام اللغوي (...) قد تحدد في ضوء دراسة أشعار القدماء فلا بد أن يُطالب الشاعر المحدث بالسير داخل الأطر اللغوية الجاهزة التي حددت من قبل، أو ما يسمى بطريقة العرب، وتصبح العودة الدائمة إلى التقاليد اللغوية القديمة هي المعيار أو المبدأ الأساسي الذي يتقهم من خلاله اللغوي شعر المحدثين" (٧٨)، وبذلك تم رفض هذا الشعر في ضوء الموازنة التي تم عقدها بينه وبين ما قبله. لقد كان النقد موجهاً للشعر المحدث وفي ذهن





الناقد تلك القوالب والمعايير، وحتى وإن تشابهت المعاني بين القدماء والمحدثين- باعتبارها شركة بين المبدعين- إلا أن هذه المعاني لا تقرأ إلا في ضوء السرقات والسطو، إقراراً بفضل السابق على اللاحق. وما عَرَّضُ الشعر المحدث على محك القديم إلا دليلاً على اكتساح الشعرية القديمة- من حيث هي معيار- على الساحة الشعرية المحدثّة والإقرار بها مرجعاً وحيداً.

وبناء على ما تقدم نستشف أن الفارق بين القديم والمحدث يرتكز أساساً على الفروقات الفنية والمعرفية، من خلال التأثير بالمستجدات الحضارية وما أملاه الفكر الفلسفي، والثقافة الوافدة آنذاك على تنوعها واختلافها، فدعى كل ذلك إلى إعمال الفكر، وإحكام الصنعة الفكرية، بما يتطلب روح العصر، وهو ما انعكس من آثار التمدن، والبهرج والتأنق، والزخرف، فتمظهر ذلك في اعتدادهم بالشكل من حيث البديع مما يعطينا يقيناً أن الخلاف- أصلاً- قائم على اختلاف تصور بناء القصيدة، وهذا الخلاف صادر عن نظامين معرفيين مختلفين يشكلان أصل التغاير، وتمثل ذلك في اتجاه الطبع متمثلاً في الشعر القديم، واتجاه الصنعة بما يُمثله الشعر المحدث أو المولّد.

وهكذا كانت تلك الخروقات باعتبارها توسعاً في المعاني، فصارت خروجاً

عن نمط الشعر القديم، مما دعا إلى استحداث أغراض جديدة لم تكن من قبل مما اقتضاه العصر وقتذاك، وهذا ما يوحي أن التعصب ناتج عن محاولة إلزام الشعراء المحدثين بما لا يلزم، بحيث يتحول الشاعر إلى مجرد ناظم سلبى، يجمد مشاعره، وأن يكون نسخة لغيره، أو يكون غيره لا ذاته. باتخاذ القلب القبلي والنمذجة الأحادية، وهو ما يكشف عن عدم قدرة النقد على مواكبة حركة الإبداع والتجديد، بما تطرحه من قضايا جديدة لم تضعها المعايير القبلية ضمن أطرها، وهو ما كرس هذا العجز ثم هذا التعصب، انتصاراً للقديم، واعتباراً لعامل السبق الزمني. وهي مبرارات لا تستند إلى منطق مقبول، لذلك لجأ هؤلاء النقاد إلى مبرر- لعلها تجد قبولاً في ذهن- تمثل في سلب القصيدة المولدة سمة الشعرية من خلال سلبها صفة الطبع.

لقد ازداد الفارق شساعة وهوةً واتساعاً بين أنصار القدماء والمحدثين، حين تعصب النقاد للقدماء، وسعوا إلى إخضاع كل ما هو محدث إلى القديم ومقايسته عليه، وإرجاعه إليه، واتخاذ مرجعاً له، فكان من خلال هذا المرجع إقصاء الشعر المحدث. لكن حقيقة الفارق كانت في اختلاف بنية النظام المعرفي، الذي شكل الشعر المحدث، والذي تأسس على المغايرة في حدود المؤتلف.

على الرغم من أن الشعر المحدث لم يكن





يقوم على صحة اللغة من خطئها، إلا أن النقد وقتذاك كان يقوم "على أساس تسجيل الخطأ اللغوي من أي نوع، هو من قبيل العمل المعياري الذي يهتم النحوي أو اللغوي عموما في سعيه لإقامة القاعدة وإبعاد كل ما يخالفها" (٧٩). وعلى الرغم -كذلك- من أن الشعر المحدث لم يكن يدور إلا ضمن الخطوط الكبرى التي رسمها عمود الشعر، وأن الخروج عنه لم يكن إلا في إطاره وضمن حدود بما يفرضه التفرد والخصوصية والمستجد من الحضارة، ومع ذلك تم رفضه وإقصاؤه وعدم الاعتراف بشعريته، لأنه خرج كثيرا أو قليلا عن إطار القديم، ولم يلتزم حرفيا بمقولاته، ولذلك كان اللغويون يصطدمون "بشعر المحدثين، أو على الأقل يشعرون إزاءه بشيء غير قليل من الريبة والتوجس، خاصة إزاء الشعراء الذين يتباعدون تبادعا ملحوظا عما يسمى بعمود الشعر وطريقة العرب" (٨٠) في اللغة والرؤيا وبنية القصيدة.

ولهذا كان هذا الإقصاء والإجحاف مع كل قصيدة باعتبارها تطورا طبيعيا للقصيدة القديمة، تدور في فلكها وتقف على محطاتها الكبرى. وبناء على ما تقدم فإن النقاد المتعصبين للقديم لم يعودوا بقادرين على مواكبة المستحدثات الحضارية والفكرية والجمالية التي يمثلها الشعراء المحدثون، فواجهوا الذائقة الجديدة بذائقة قديمة. وبالتالي صار النقد عاجزا عن محاوره القصيدة الجديدة، فلم يعد بأدواته القارة قادرا على قراءة التجاوز الفني والمعرفي،

وليس من سبيل لإثبات الشعر القديم وإقصاء الشعر المحدث إلا بجعل الأول مطبوعا والثاني مصنوعا، وهي معايير خارجية، تستند في جملة ما تستند إلى الأسبقية الزمنية، دون التركيز على خصوصية النص باعتباره تشكيلا جماليا، قبل أن يكون شاهدا لغويا. فكانت سمة الطبع معيارا جماليا، تجد قبولا لدى المتلقي العربي، من خلال تعوّده على نمط مكروور، تقابلها سمة الصنعة، وهي دلالة تحمل سمة الرفض، بدلالة مفهوم المخالفة، لذلك يظهر الرفض مبطنا مسكوتا عنه، من خلال منطوق كلمة الطبع. فيتحول المصطلح إلى أداة حرمان وإدانة أو شاهد اعتراف وتسليم. إن نظرة فاحصة على هذا الصراع بين

وهكذا كلما تطرق شاعر محدث إلى معنى وأبدع فيه عُدَّ سارقا لما قبله أو ما محورا، وفي أحسن الأحوال لا يرقى إليه، وبذلك تحددت الشعرية ذوقا وتظليرا، وتأطرت رواية ودراسة، ولم تعترف إلا بما يدور في فلكها ومفهومها، وجعلت كل ما خالفها مرفوضا مردودا، دون اعتبار للفارق الزمني والحضاري والفكري والمعرفي، فكان ذلك إلغاء



القديم والمحدث، يكشف عن صراع في التصوّر والتفكير، والذوق ومعيار الجمال، واللغة والرؤيا والذي تمظهر مختزلاً في إشكال الصراع حول الطبع والصنعة، والفطرة والتكلف والسجية والتصنع، وهو ما ينعكس على بنية القصيدة فيما تجلى فيها من غموض في الشعر المحدث، والذي لا يعود إلى تعمد الشاعر فيه، أو إمكانية العزوف عنه، إذ لا دخل للشاعر في تبنيه أو رفضه، وإنما يعود أساساً إلى غموض التجربة ذاتها، وغموض العالم الرؤياوي الذي يصدر عنه: وبذلك فإن "الشعر تأسيس باللغة والرؤيا، تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما من قبل. ولهذا كان الشعر تخطياً يدفع إلى التخطي" (٨١) وهو مفهوم ناتج عن نظام المعرفة. ولهذا فإن قراءة الشعر المحدث بأداة اللغوي أو النحوي هي قراءة مجحفة، تقتصي العمل قبل قراءته لأنها قراءة تشّرع السهولة والبساطة وترفض الغموض والإبهام.

وحرصهم على تبنيّه والتبنيه إليه" (٨٢) فالمعيار هو الثبات والسكون، والقواعد والمثال، في حين أن الشعر هو العدول عن ذلك كله، لذلك ضيقّ النحاة على الشعراء دائرة الإبداع، فكان قياس المتحول بالثابت. ولذلك فإن مصطلح العدول لم يرد عفوياً، وإنما كان ظهوره يشكل وعياً موازياً لوعي المعيار، على أنه عند المعياريين تمرد مشين، وعيب ينم عن قصور، باعتباره خروجاً عن الأصل الذي يشوه المثال. في حين هو عند النقاد -الذين كان يبحث عنهم الجاحظ- جمال بالخروج عن الرتابة والنمط والوتيرة القتالة، التي تكرر نفسها وتعيد إنتاج ذاتها.

إن مجرد تصنيف الشعر إلى أصيل ودخيل، يقتضي أن ثمة إقصاء تحدد سلفاً، من خلال تحديد هويّة كلّ منهما قبلاً، حيث يندسّ في هذه الثنائية القبول أو الرفض. وذلك "ثنائية الأصيل/ الدخيل ثنائية زائفة، مضللة، وهي لغة الساسة والسياسة الإيديولوجية، وليست لغة الإبداع والمعرفة" (٨٣). إذ أن هذه الثنائية وأن تدثرت بما يمنح الشعر الجاهلي الجدارة الشعرية، وبما يسلبها عن الشعر المحدث إلا أن المسكوت عنه فيها يطفو على منطوقها، بحيث يظهر هذا الصراع على السطح ويتجلى في اختلاف نظامين معرفيين لمفهوم اللغة والصورة ومن ثمة الشعر.

فهذا الحكم إنما هو ناتج من عرض المنجز الشعري، على جملة المثال النحوي باعتبارها المعيار، ولذلك فإن المعيار لم يغب عن أذهان النحويين ولا حتى البلاغيين في مواجهة الشعر المحدث، "لحظة واحدة لسبب بسيط هو أنهم جعلوا منه مرآة ينعكس عليه المستوى الفني، ومعياراً يقيسون إليه مقدار الانحراف، ومن هنا كان وعيهم به،



فالوضوح والإفهام هما حلقتا الوصل بين الشاعر والمتلقي، بحيث استمر هذا التصور في بنية النظام البلاغي العربي في تكريس الوضوح ومن ثم الفهم، بما تملّيه ملائمة مقتضى الحال وصولاً إلى الإقناع العقلي الذي يُعد حضوره شرطاً غائباً في نظام البيان العربي.

وبناءً على ما تقدم فإن أي خطاب لا يقع في ضوء هذا التصور، فإنه مردود مذموم. ولذلك تم رفض الغموض وإقصاء كل خطاب فيه قدر منه "لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة، بل لأن صاحبه يُعثر فكرك في متصرفه، ويشبك طريقك إلى المعنى و يوعر مذهبك نحوه، بل ربما قسّم فكرك وشعّب ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب" (٨٤).

لقد سيطرت فكرة المناسبة على نظام البيان العربي، وبذلك يظل العقل يترصد العملية مقارناً بين طرفي الصورة، حيث يظل وجه الشبه في التشبيه ظاهراً جلياً. وفي ضوء ذلك تم من تفضيل التشبيه على الاستعارة، لحضور العلاقة العقلية فيه، وخفائها في الاستعارة من جهة، وقربه من الاستدلال والقياس من جهة ثانية (٨٥). حيث يكون العقل أظهر في المشبه به لأنه مقيس عليه، ولذلك يرى السكاكي في التشبيه "أن نذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به

دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما تقول في الحمام أسد وأنت تريد به الشجاع، مدعياً أنه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه مع سرد طريق التشبيه بإفراده في الذكر أو كما تقول: إن المنية أنشبت أظفارها وأنت تريد بالمنية السبع بإدعاء السبعية لها وإنكار أن تكون شيئاً غير سبع، فتثبت لها ما يخص المشبه به وهو الأظفار" (٨٦).

يظهر في نص السكاكي الإلحاح في إبراز القرينة التي توجه عملية التشبيه وتمنع التماهي والتداخل، ولذلك ستظل الاستعارة مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، وبهذا التحديد العقلاني تحجرت البلاغة العربية وتكرست في قوالب منطقية، وحتى عبد القاهر الجرجاني على تفردّه ظل منشغلاً "بالبحث عن معايير منطقية تفصل بين المجاز والحقيقة، وحاول أن يتأمل النسبية العقلية بين المعاني، الأولى والمعاني الثانية في المجازات، وحاول أن يوضح العلاقة التي تربط بين طرفي المجاز" (٨٧) وهو تصور لنظام يحجر على المبدع أن يعيد صياغة علاقات جديدة، بل يحتم عليه إعادة إنتاج ما قيل بالمقاييس والمناسبة التي فرضها النقد على المبدعين فرضاً قسرياً، وإلا لا يتم الاعتراف بذلك الشعر.

لقد تحول المجاز-في بنية نظام البيان العربي- من كونه إبداعاً، إلى آلية



قارة، فاستحالت إلى معيار لمحك الشعرية بها يتم قبول الشعر أو رفضه، وبها تمت محاكمة الشعر المحدث ثم رفضه، لأنه لا يقع في دائرة القوانين التي تقول بمبدأ المعقول في الصورة، وهذا ما تجاوزه أبو تمام باعتباره مبدعا انحاز إلى تجربته، وأصر أن يكون ذاته لا غيره، وفي شعره يتصادم المفهومان: شعرية المعيار، وشعرية التجاوز، أي التصادم بين الوضوح والغموض وبين الائتلاف والاختلاف.

وفي ضوء ذلك يظهر في البلاغة العربية المعيار والوضوح كمحددات للشعرية، من خلال سيطرة النظام المعرفي للبيان العربي المبني على العقل والمعقول، حيث تظل الحدود قائمة بين طرفين مما يمنع التماهي بينهما، وبذلك يظل العقل حاضرا في إقامة تلك الحدود المانعة، ولهذا يحظر البلاغيون على "الاستعارة ألا تستعمل إلا فيما يليق بالمعاني. ولا تكون المعاني به متضادة متنافية ولهذا حدود، إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد" (٩٠).

وحين يحاول الأمدي قراءة الاختلاف بالائتلاف لا تستجيب له القراءة ولا يطاوعه النص، لتصادم المعرفتين فيصرخ في تهكم "فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية (...) ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟" (٩١)، لأنه يبحث عن الاستعارات التي تستجيب لقراءة العقل والمنطق، وحين يعثر عليها في غير شعر

(روتينية) حيث أخضعه البلاغيون من خلال الاستدلال والأقيسة للتواضع، كتواضع اللغة والمصطلح، إلى آلية قارة فالتشبيه يجب أن يكون كذا بكذا (٨٨) ولذلك اشترط في المجاز أن لا يكون فيه إفراط ولا تفريط، ومعنى ذلك أن المرجعية فيه للمقايسة على الشعر القديم، خوفا على اللغة من الفساد، وحتى الرخص التي أتاحت للشاعر القديم تم تضيقها على الشاعر المحدث لأنه "متى اتبع فيها الرخص وأجريت على المسامحة، أدت إلى فساد اللغة، واختلاط الكلام. وإنما القصد فيها التوسط والاحتذاء بما قرب وعرف والاقتصار على ما ظهر ووضح" (٨٩) فما هو مرخص للشاعر القديم محجور على الشاعر المحدث، لا لشيء إلا لأن الأول في زمن سابق والثاني فيه لاحق.

لقد سيطرت على التنظير البلاغي النزعة العقلية، وتجلت مندسة في بنية النظام المعرفي الذي شكل هذا الخطاب، وتجلي ذلك في قوانين الشعرية التي تأسست على الوضوح والابتعاد عن الغموض، واعتماد المقارنة والمقايسة بين عناصر الصورة وتجنب الإفراط والتفريط، من خلال نسبة يضبطها العقل والصدق، فتقول بالائتلاف وترفض الاختلاف، فانعكس ذلك في رفض الآخر إبداعيا.

لقد كانت تلك المعايير التي نظم الشعراء الأقدمون عليها فن قولهم فطرة وسليقة، ثم تحولت إلى قوانين ملزمة، وقواعد





أبي تمام يقرّ بأن "هذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، وأشد ملاءمة لمعناها لما أُسْتُعِرَتْ له" (٩٢)

إن بلاغة المعيار والتميط تفارق بلاغة التجاوز والتخطي، وفي ضوء ذلك صار ما هو شعري في المعيار غير مرغوب فيه في شعرية التجاوز، وما هو شعري في شعرية التجاوز فساد عند المعياريين.

إن الخطاب النقدي المعيار يرفض الاختلاف والتجاوز، ولذلك تم رفض الكثير من شعر أبي تمام لأنه خرج عن معيار القديم، ولم يحتد تشبيهات القدماء واستعاراتهم، كان جعل للماء قافية(*) وهي استعارة مرفوضة مذمومة، لا لشيء إلا لأن السلف لم يستعيروا الماء لهذه المعاني، على الرغم من أن تلك الصيغة متداولة في النقد ومستساغة عند النقاد كقولهم: كثرة الماء في الشعر، فتحوّلت تلك العبارة إلى حكم معياري مستساغ مقبول ومتداول. إلا أنه و إن كانت تلك العبارة مباحة في النقد إلا أنها ليست كذلك عند أبي تمام ولهذا يعلق الأمدي في غير ما موضع بسخرية واستهزاء على أبي تمام مُصَوِّباً له قوله ومستدركا عليه فلا يقال: "ما شربت ماء أعذب من ماء "فما نيك" وأعذب من ماء (قصيدة) كذا؛ لأن للاستعارة حدا تصلح فيه، فإذا جاوزته فسدت وقُبِّحت" (٩٣) وبذلك يكون المعيار إبداعا ودورانا في فلك الشعرية، أما التجاوز فقبح وفساد.

إن جماليات الصورة في الخطاب النقدي المعياري تتبع من بقاء الحدود فاصلة بين العناصر المؤتلفة، بخلاف الصورة في منظور الشعر المحدث التي تتبع جمالياتها من التهويم الذي تحدثه في العقل وخلخلة نظامه، وزعزعة مقولاته. بذلك إن تصادم الخطابين يرجع إلى اختلاف نظام المعرفة الذي أفرز تلك المفارقة.

إن المنظر البلاغي ظل مشدودا إلى العقل في تبيين وشرح الصورة، وصولا إلى الفهم والإفهام والبيان والتبيين، من خلال المقارنة بالوقائع الكلامية والقرائن العقلية، بافتراض كلام محذوف فيها، ومن خلال عرض المحذوف من الكلام على المثالي منه، باعتباره النموذج المعياري، ثم مقياسه بالمحذوف في الصورة والاستدلال عليه ليظهر الفارق بين الجملة الاستعارية والجملة المثالية؛ أي وجود أصل (المعيار) والقياس عليه للوصول إلى الكلام المحذوف بما توجهه القرينة الدالة عليه، وبذلك تتضح معالمها، وهو ما دفع عبد القاهر الجرجاني-وهو من هو- إلى تعليل الاستعارة بردها إلى التشبيه فرأى "أن سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا، ويدعي دعوة لها شبح في العقل" (٩٤)؛ أي بمقايضة المحذوف على المثال باعتباره أصلا له.





وفي ضوء ذلك النظام لم تكن الاستعارة البعيدة مرفوضة في شعر أبي تمام من حيث كونها بعيدة، وإنما لكونه أكثر منها، إذ إن هذا النوع من الاستعارات موجود في الشعر القديم وهو مقبول ومستساغ لكون السلف تعاطاها. في حين هي مرفوضة عند أبي تمام لا لشيء إلا لكون هذا النوع نادر في شعر القدماء بالقياس إلى الاستعارات القريبة، إلا أن في شعر أبي تمام تكثر الأولى وتندر الثانية، وهو تعليل ينم عن مجافاة للشعرية المحدثه، ولا يستند إلى بنية الاستعارة كونها فنية جميلة أو قبيحة مردولة. ولهذا عيب على أبي تمام الإكثار من الاستعارات البعيدة كونه "احتذاها، وأحب الإبداع، وأغرق في إيراد أمثالها، واحتطب واستكثر منها" (٩٥).

لقد تغافل هؤلاء النقاد عن طبيعة التحولات العميقة التي عرفها شطر كبير من المجتمع العربي، بما حققه التمدن والتحضر من رقة الطبع وتهذيب الذوق، حيث قطع شوطا كبيرا في المدنية، وقد انتقل قسم كبير منه من حياة البداوة إلى حياة المدنية، وما رافقها من أساليب الثقافة، والانتقال من الشعرية الشفوية إلى شعرية الكتابة (٩٦) والانتقال من ثقافة بسيطة تعتمد السماع، إلى ثقافة مركبة تعتمد السماع والبصر معا.

لقد تحولت الريادة الشعرية من البداوة إلى الحضارة، وأصبح الشاعر يفد من البادية إلى المدينة، وهو دليل على تجاوز

ما كان يسمى الفطرة والسليقة إلى عملية التثقيف والثقافة، أو بما يسمى بالصنعة، فانعكس كل ذلك على حياة المدنية، وتظهر في التألق في فضاءات بصرية زخرفية، في الملابس والمأكّل والبناء، مما دفع الشاعر المحدث إلى تمثل كل ذلك في متن قصيدته، وبذلك كان ذاته ولم يكن غيره. وتجلّى كل ذلك في تلك الثورة المعرفية ومظاهر الحياة، ويمكن استجلاء ذلك في نظام المعرفة بما أفرزته مظاهر الحضارة. وكانت "هذه الخلفية الحضارية والنقدية في الوقت ذاته هي التي تحكمت في توجيه شعرية الحداثة في العصر العباسي. وما شعرية أبي تمام إلا وجه من وجوه هذه الحداثة الشعرية، التي فرضت نفسها كميثاق أدبي ونقدي وجمالي جديد" (٩٧).

لم يرفض النقاد شعر أبي تمام بالاستناد إلى طبيعة الشعر ذاته، وإنما استندوا إلى ما هو خارج النص، من خلال مقايضة شعره بشعر القدماء، كانت حجة إقصائه أن "شعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة" (٩٨). وذلك ما يولد الغرابة والغموض المفارقين لبنية النظام المعرفي القديم المرتكز على البساطة والوضوح. وفي ضوء ذلك كان أنصار القديم ينقبون عن ضعيف أبي تمام وشذوذ شعره الذي خرج عن المنوال، حيث "اصطدمت أذواقهم وحساسيتهم الأدبية





بهذا اللون التّامّي من الذائقة الحسّاسية الجمالية المتفوقة على ما درجوا عليه من موروثهم الجمالي والشعري“ (٩٩).

لم يتعاط النقاد مع هذا اللون من الشعر، ولذلك كانت الحداثة الشعرية العباسية موازاة لحركة الزمن، وتعاملا معها النقاد على أنها بدعة، ولذلك حاولوا مقايضة الحاضر على الماضي وهي نظرة سكونية لا تراعي حركة الحياة، لأنهم كانوا ”يعتبرون نظام القريض عند امرئ القيس وأمثاله من الشعراء الفحول، نظاما تقاس عليه سائر الأنظمة القريضية التي ظهرت بعده واتخذوه قاعدة لا يعترف الناقد من هؤلاء المتعصبين إلا بما يستجيب من الشعراء لمقتضياتها“ (١٠٠).

وتأسيسا على ذلك نستشف أن ثمة نظامين معرفيين مختلفين متغايرين، لا يمكن قراءة أحدهما بالآخر، من حيث أن النظام الأول أفرز شعرية المعيار والثاني أفرز شعرية التجاوز، وإن كانت كل شعرية منهما تنتمي إلى حقل الشعرية العربية، إذ ليس ثمة شعرية واحدة وإنما هناك شعريات داخل مفهوم الشعرية العربية. وعلى ذلك فكل خطاب لا يصح أن يكون حجة على خطاب، فكل خطاب من حيث هو كذلك يخضع للنظام الذي أفرزه، ولا تصح قراءته إلا ضمن شروط إنتاجه.

الإحالات والهوامش:

١ - أرسطو طاليس: فن الشعر: نقله أبو بشير متى يونس الفنائي، ضمن كتاب فن الشعر

لأرسطو طاليس- مع الترجمة العربية القديمة، وشرح الفاربي وابن سينا وابن رشد ترجمة وشرح، وتحقيق نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة- بيروت- لبنان د. ط- ٢٠٠١- ص: ٨٥.

٢ - محمد بن سلام الجهمي: طبقات الشعراء- إعداد اللجنة الجمعية للنشر التراث العربي- دار النهضة العربية- بيروت- لبنان- د. ط- د. ت- ص: ٥٣.

٣- أبو الفرج قدامة بن جعفر- نقد الشعر- تحقيق وتعليق د. عبد المنعم خفاجي- دار الكتاب العلمية- بيروت- لبنان- د. ط- د. ت- ص: ٦٤.

٤ - المصدر نفسه- ص: ٦٤.

٥ - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه- تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي- منشورات المكتبة العصرية- صيدا- بيروت- د. ط- د. ت- ص: ٣٣-٣٤.

٦ - د. جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري- ط: ١- ١٩٨٤ ص: ٣٠.

٧ - المرجع نفسه- ص: ٥٩.

٨ - إحسان عباس: فن الشعر- دار الثقافة- بيروت لبنان- ط٢- ١٩٥٩ ص: ٤٧، ٤٨.

٩ - المرجع نفسه- ص: ١٩٣.

١٠ - أدونيس: الشعرية العربية- دار الآداب- بيروت- ط٢- ٢٠٠٠ ص: ٥٦.

١١ - نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل- المركز الثقافي العربي- بيروت لبنان- الدار البيضاء- المغرب- ط: ٤- ١٩٩٦ ص: ١٥٦.



- ١٢ - ينظر السيد قطب: التصوير الفني في القرآن- دار الشروق- بيروت، القاهرة، ط-٨ ١٤٠٣هـ، ١٩٨٣م- ص: ١٠٣.
- ١٣ - أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء - قدم له الشيخ حسن تميم وراجعته وأعد فهارسه الشيخ محمد عبد المنعم العريان - دار إحياء العلوم - بيروت - ط: ١ - ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٦م - ص: ٢٤-٢٥-٢٦-٢٧.
- ١٤ - د. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي- دار الأندلس- بيروت- لبنان- ط-٣ - ١٩٨٣ص: ٧٤.
- ١٥ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان- تحقيق عبد السلام هارون- مؤسسة الخانجي- القاهرة- ط: ٣- ١٩٧٥ ج: ٣- ص: ١٣١.
- ١٦ - د. جابر عصفور: مفهوم الشعر - دار التوزيع للطباعة والنشر- بيروت لبنان- ط-٣ - ١٩٨٣ ص: ٨٥.
- * - ويشير هذا التصور "أن الألفاظ قد نظر إليها كمفردات، تتنظم لتدل على معان هي في الغالب موجودة ومتداولة، وأن النظم ليس سوى رصف يقوم على طرق وقواعد معروفة ومحددة، يمكن اكتسابها بالتعلم والارتياض، ويحسن أن يجري عليها مجرى المؤلف. الموقف من اللفظة (المفردة) الذي كثيرا ما يصنف المفردات ويفاضل بينها، يجد الشعرية منها وغير الشعرية، يعكس موقفا ميتافزيقيا من اللغة، وموقفا تقديسيا يغفل طبيعتها، الحية القائمة على علاقات يمكنها أن تتطور وتتجدد في داخلها باستمرار» د. جودت فخر الدين - شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري - ص: ٤٥.
- ١٧- أبو الحسن علي بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - تحقيق د. عبد الحميد هندائي - المكتبة العصرية - بيروت - ط: ١ - ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م - ج: ١ - ص: ١١٢.
- ١٨ - عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة- دار الكتاب اللبناني- بيروت- د. ط- ١٩٨١ ص: ١١١٠.
- ١٩ - المصدر نفسه- ص: ١١١١.
- ٢٠- د. حسان عباس: فن الشعر - ص: ١٨٢- ١٨٣.
- ٢١- أدونيس: الشعرية العربية - ص: ١٣.
- ٢٢- المرجع نفسه - ص: ٣٥.
- ٢٣- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز - تقديم علي بوزقية - موفم للنشر - الجزائر - د. ط. ١٩٩١ - ص: ٦٠.
- ٢٤- تزييفتان تودوروف: اللغة لشعرية / الشكلاونيون الروس - تعريب د. سامي السويديان - مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد: ٣٨ - آذار ١٩٨٦ - ص: ٣٢.
- ٢٥- المرجع نفسه- ص: ٣٣.
- ٢٦- د. إحسان عباس: فن الشعر - ص: ١٨٢.
- * - ينظر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز - ص: ٢٥٠.
- ٢٧- د. تامر سلوم: بنية النظم وتركيبه عند عبد القاهر- قراءة في ضوء البنيوية- مجلة الطريق- العدد: ١ - يناير/فبراير ١٩٩٥ - ص: ١٥٥.
- ٢٨- أدونيس: الشعرية العربية - ص: ٥٣-٥٤- ٥٥.
- ٢٩- د. تامر سلوم: بنية النظم وتركيبه عند عبد القاهر - قراءة في ضوء البنيوية - ص: ١٥٥.





- ٣٠- المرجع نفسه - ص: ١٦٣ .
- ٣١ - د. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة- دار الفكر العربي- ط١٢٢هـ-١٩٩٢م- ص: ٢٨١ .
- ٣٢ - المرجع نفسه، ص: ٢٨٦ .
- ٣٣ - محمد عبد المطلب: النحو بين عبد القاهر ونشومكي- مجلة فصول- المجلد: ٥ العدد: ١ أكتوبر/ نوفمبر- ديسمبر ١٩٨٤- .
- ٣٤- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز - ص: ٢٥٠ .
- ٣٥- المصدر نفسه- ص: ٢٥١ .
- ٣٦- د. جودت فخر الدين: شكل القصيدة العربية في النقد العربي القديم حتى القرن لثمن الهجري - ص: ٩٣ .
- ٣٧- د. محمد مشبال: البلاغة ومقولة لجنس لأدبي - مجلة الم الفكر - العدد: ١ - المجلد: ٣٠ - يوليو - سبتمبر - ٢٠٠١ - ص: ٦٤ .
- ٣٨- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي- دار الحوار- سورية- ط١- ١٩٨٣ ص: ١٨٤ .
- ٣٩ - ابن منظور أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب- دار صادر- بيروت لبنان- ١٤١٤هـ- ١٩٩٤م- ج: ٤- مادة: (ش.ع.ر)- ص: ٤١٠ .
- ٤٠- عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة- ١٠٨٩- ١٠٩٩ .
- ٤١- ينظر: أدونيس: كلام البدايات- دار الآداب- بيروت- ط١- ١٩٨٩ ص: ١٤٥ .
- ٤٢- ينظر: د. جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي- دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة- د. ط- د. ت- ١٩٧٤
- ٤٣- أدونيس: سياسة الشعر- ص: ١٥٤ .
- ٤٤- ابن رشيق أبو علي حسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده- ص: ٢٠٣ .
- ٤٥ - عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة- ص: ١١١٣ .
- ٤٦ - المصدر نفسه- ص: ١١١٢ .
- ٤٧ - د. جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي- ص: ١١٧ .
- ٤٨ - ابن رشيق أبو علي حسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده- ج- ١ ص: ٩٤-٩٥ .
- ٤٩- د. حسن حنفي: تراث وتجديد- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت- لبنان- ط- ٥ ١٤٢٢هـ- ٢٠٠٢م- ص: ١١١ .
- ٥٠- ينظر: جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي- ص: ٤٦٨ .
- ٥١- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة في علم البيان- علق على حواشيه محمد رشيد رضا- دار العودة- بيروت- د. ط- د. ت- ص: ١٣٨-١٣٩ .
- ٥٢- د. محمد مصطفى أبو شوارب: شعرية التفاوت- مدخل لقراءة الشعر العباسي- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية- مصر- د ط- د ت- ص: ٤٢ .
- ٥٣- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز- ص: ١٣٠-١٣١ .
- ٥٤- المصدر نفسه- ص: ٦١ .
- ٥٥- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين- تحقيق عبد السلام هارون- مؤسسة



- الخانجي- القاهرة- مصر- ط ٢- ١٩٧٥ ج-١ ص: ٩٩.
- ٥٦ - د. عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب- دار غريب- القاهرة- ط: ٤- د.ت- ص: ٨٧.
- ٥٧ - أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم- دار الكتب العلمية- بيروت- دط- دت- ص: ١٥٦.
- ٥٨ - المصدر نفسه- ص: ١٥٤.
- ٥٩- د. محمد مصطفى أبو شوارب: شعرية التفاوت- مدخل لقراءة الشعر العباسي- ص: ٣٢.
- ٦٠ - د. جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي- ص: ١٤٦.
- ٦١- ابن رشيق أبو علي الحسن: العمدة- ج-١ ص: ٩٠-٩١.
- ٦٢- ينظر: جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي- ص: ١٤٧-١٤٨.
- ٦٣- أبو محمد عبد الله ابن مسلم ابن قتيبة: الشعر والشعراء- ج-١ ص: ٥٩-٦٠.
- ٦٤- ابن رشيق أبو علي حسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده- ج-٢ ص: ١٠٥.
- ٦٥- د. طه حسين: حديث الأربعة- دار المعارف- مصر- د ط- ١٩٦٤ ج-٢ ص: ٥٤.
- ٦٦- محمد بن أحمد بن طباطبا: عيار الشعر- تحقيق: د. محمد زغلول سلام- منشأة المعارف- الإسكندرية- د. ط- د.ت- ص: ٦٢.
- ٦٧- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين- ج-١ ص: ٣٢١.
- ٦٨- د. محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني- الشركة المعرفية العالمية للنشر- لونغمان- مصر- ط ١- ١٩٩٥ ص: ٦٦.
- ٦٩- ابن قتيبة: الشعر والشعراء- ج-١ ص: ٦٢- ٦٣.
- ٧٠ - محمد بن السلام الجمحي: طبقات الشعراء- ص: ٣١.
- ٧١ - أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين- ج-١ ص: ٢٠٦.
- ٧٢ - طه حسين: حديث الأربعة- ج-٢ ص: ٥٤.
- ٧٣- نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل- ص: ١٥٦.
- ٧٤ - د. جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي- ص: ١٤٦.
- ٧٥- محمد بن السلام الجمحي: طبقات الشعراء- ص: ١٠٤.
- ٧٦- د. فتحي أحمد عامر: من قضايا التراث العربي- دراسة نصبة نقدية مقارنة- النقد والناقد- منشأة المعارف- مصر- د ط- دت- ص: ٣١.
- ٧٧- ابن رشيق أبو علي الحسن: العمدة- ج-٢ ص: ٢٣٦-٢٣٧.
- ٧٨ - د. أحمد جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي- ص: ١٤٧-١٤٨.
- ٧٩- عبد الحكيم راضي: النقد اللغوي في التراث العربي- مجلة فصول- المجلد ٦- العدد ٢- فبراير مارس: ١٩٨٦ ص: ٨٠.
- ٨٠ - د. جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي- ص: ١٤٨.





- ٨١ - أدونيس: مقدمة للشعر العربي- دار العودة بيروت. لبنان- ط٣-١٩٧٩ ص: ١٠٢ .
- ٩١ - المصدر نفسه- ص: ٢٤٦ .
- ٩٢ - المصدر نفسه- ص: ٢٣٤ .
- * - يقول أبو تمام: لم تسقَ بعدَ الهوى ماءً أقلَّ قدَى من ماء قافية يسقيكَ فهم
- أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدي: الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحري -ص: ١٤٢ .
- ٩٣ - ينظر: المصدر نفسه- ص: ١٤٢ .
- ٩٤ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة- ص: ٢٣٩ .
- ٩٥ - أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدي: الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحري - ص: ٢٤٠ .
- ٩٦ - ينظر: أدونيس: الشعرية العربية- ص: ٥ وما بعدها .
- ٩٧- محمد أديوان: سؤال الحداثة في الشعرية العربية القديمة- شركة النشر والتوزيع للمدارس- مصر- ط: ١- ١٤٢١ هـ/ ٢٠٠٠م- ص: ٧٢ .
- ٩٨ - أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدي: الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحري- ص: ١١١ .
- ٨٢ - عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي- مكتبة الخانجي- مصر -ط-د-ت- ص: ٢٠٧ .
- ٨٣ - أدونيس: كلام البدايات- ص: ١٤٠ .
- ٨٤ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة- ص: ١٢٥- ١٢٦ .
- ٨٥ - ينظر: د. جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي- ص: ٣٠٣- ٣٠٤ .
- ٨٦ - أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم- ص: ١٥٦ .
- ٨٧- د. جابر أحمد عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - ص: ١٧١ .
- ٨٨ - ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان- ج: ١- ص: ٢١٢ .
- ٨٩ - القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه- ص: ٤٣٣ .
- ٩٠ - أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى الأمدي: الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحري- حقق أصوله وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد- المكتبة التجارية الكبرى- مصر- ط-٣



قراءات

”صمت يتمدد“ بين الذاكرة
والتاريخ للكاتب سليمان الشطي

سليمان الحزامي

حكاية فاضل خلف مع الشعر

علي عبد الفتاح

صورة المرأة في نصوص منى الشافعي

سمير أحمد الشريف

كيف ترى ١٩ كتاب في ذائقة الفن التشكيلي

هويدا صالح

النص الروائي بين الذاكرة والتاريخ نموذج: "صمت يتمدد" للروائي سليمان الشطي

بقلم: سليمان الحزامي
(الكويت)

عرف عن سليمان الشطي أنه كاتب قصصي وأستاذ أكاديمي فالرجل له أكثر من مجموعة قصصية ولديه العديد من الأبحاث الأكاديمية والدراسات النقدية في مجال تخصصه كما أن د. سليمان الشطي يمتاز بدراسته المفعمة في أدب نجيب محفوظ ، إلا أن سليمان الشطي أراد لنفسه أن يخوض غمار الرواية العربية (الكويتية) قدم لنا في النصف الأول من عام ٢٠٠٩ روايته الجميلة المسماة (صمت يتمدد).

وهنا أريد أن أتوقف عند العنوان قليلاً وأتساءل إلى أي مدى يتمدد الصمت هل هو تمدد معنوي أو أدبي أو مادي وأجد لزماً علي أن أقول أن العنوان يذهب إلى كل ما أشرنا إليه بمعنى أنه عنوان أدبي جميل كما أنه عنوان معنوي يصيب الهدف عند المتلقي (القارئ)، ولو تخيلنا أن الصمت شجرة أو نبات فهو يتمدد كما الشجرة ليغطي مساحة تكبر مع حجمه أيضاً عند المتلقي.

والرواية تبدأ من حيث النهاية فالروائي سليمان الشطي يقول بأن أحداثها تقع عام ١٩٨٤ ولكن مع القراءة واستكشاف النص تجد أن العام ١٩٨٤ هو عام نهاية الأحداث الروائية وليست بدايتها حيث أن أحداث الرواية تبدأ عام ١٩٤٨، إذن الرواية تبدأ من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٨٤ أي أن أحداثها تقع ضمن أربعة عقود من الزمن تقريباً، وهذه العقود الأربعة تضم أحداث الكويت الحديثة ابتداء من تدفق النفط وبناء البنية التحتية للكويت وانتشار التعليم والخدمات الصحية.. الخ، كما أنها تشير إشارة واضحة إلى بداية حكم الشيخ عبد الله السالم أبو الاستقلال وصاحب مبدأ توزيع الثروة على الكويتيين (التممين) وإنشاء الكثير من العلامات في مسار المجتمع الكويتي على سبيل المثال ثانوية الشويخ وهدم السور ١٩٥٧، محطة تقطير المياه، مستشفى الصباح إنشاء جامعة الكويت وغيرها من إنشاء ومناطق سكنية نموذجية وخلافه، كما تشير الرواية إشارة واضحة ومركزة إلى بداية الحياة الدستورية الحديثة في الكويت

• أتوقف عند العنوان قليلاً وأتساءل
إلى أي مدى يتمدد الصمت هل هو
تمدد معنوي أو أدبي أو مادي وأجد
لزماً علي أن أقول أن العنوان يذهب
إلى كل ما أشرنا إليه.

ولعل صالح شخصية استعارها الروائي سليمان الشطي من الذاكرة كما مع أخيه عيسى، فالشقيقان يقفان في عدة مواقف منها مواقف يتفقان عليها ومنها مواقف يختلفان عليها ومنها ما لا يتفق مع هذا ولا ذاك، فالجريمة التي يقترفها الأخوين باغتيال أختهم، نجد أن عيسى هو الذي قام بالتنفيذ وصالح لصغر سنه وافقه بالتأييد المعلن وبالرفض المبطن كما عند الأم التي بكت على ابنتها واحترقت من الداخل لأن المجتمع كان يؤمن بأن نار الشرف لا يطفئها إلا الدم حتى وإن كانت المسألة شبهة أكثر منها حقيقة، وأيضاً هنا أعود إلى الذاكرة لأقول أن شخصية عيسى ليس بعيداً أن يكون الشطي قد التقاها في يوم من الأيام فهي تلك الشخصية التي تستجيب للتحويلات المبنية على المصالح الشخصية، وهذا النموذج كان موجوداً في المجتمع الكويتي من خلال لجان التثمين واستغلال المناصب والاستفادة من مصادر الثروات والتي كانت ميسرة من خلال التعامل التجاري كالمناقصات وخلافه، لذلك نجد أن عيسى يتحول إلى متعامل في سوق المناخ في نهاية الرواية.

وصدور دستور الكويت وانتخابات أول مجلس للأمة وكما ذكرت أشياء كثيرة لا يتسع المجال لذكرها حدثت خلال هذه العقود الأربعة والتي عاشها المؤلف.

ومن هنا نجد أن الروائي سليمان الشطي في عمله صمت يتمدد استطاع أن يسجل هذه الأحداث وغيرها ما يتصل بالوطن العربي كثورة ١٩٥٢ وحرب ١٩٥٦ والوحدة ١٩٥٨ وثورة العراق ١٩٥٨ والتغيرات التي صاحبت كل هذه التحولات في عقل الإنسان العربي وظهور تيارات القومية العربية. وبعض الاختلافات التي كانت بينها.

ونجد أن الشطي استطاع أن يجسد هذه الأحداث من خلال شخصيات مثل (صالح) المتقلب عاطفياً وفكرياً وقومياً،



وعيسى)، كما استطاع أن يوظف ذاكرة الأحداث فيما جرى من أحداث سياسية في ساحة الوطن العربي ووظفها توظيفاً جميلاً وأضاف إليها شيئاً جميلاً من التمني أو شيئاً مرفوضاً من خيبة الأمل (الوحدة العربية).

وهنا نجد أ الكاتب الشطي استطاع أن يستغل ذكرياته في توظيف خيال كان يتمناه أو خيال كان يرفضه.

صمت يتمدد رواية تحمل الكثير من سمات المجتمع الكويتي فكراً وسياسة واجتماعاً فانطلاقة المرأة من الخمسينات وحتى عام ١٩٨٤ كانت مركز اشعاع والتغير الاجتماعي الذي طرأ على المجتمع الكويتي.

أخيراً الكويت مع ظهور النفط تحولت إلى وطن جاذب للعمالة العربية رغم المتغيرات الثقافية والسياسية والفكرية، وهذه النقطة جسدها الروائي سليمان الشطي في روايته صمت يتمدد في شخصيات مثل يحيى، سميرة وغيرها وانصهار الشخصيات في المجتمع الكويتي رغم التباين الفكري لكن السياسة أحياناً تجمع والاقتصاد والتجارة دائماً تجمع (المصالح) وهذا ما يميز الإشارة إلى هذه الشريحة من الوافدين العرب وتأثيرهم على المجتمع الكويتي.

أخيراً أستطيع أن أقول أن سليمان الشطي استطاع أن يوظف ذكرياته بشكل مركز ومن خلال شخصيات قد يكون التقاها أو عايشها مع أحداث فيها شيء من الخيال وشخصيات لا تخلو من الخيال وإن كانت واقعية في الرواية.

● ليس بعيداً أن يكون الشطي قد التقاها في يوم من الأيام فهي تلك الشخصية التي تستجيب للتحويلات المبنية على المصالح الشخصية، وهذا النموذج كان موجوداً في المجتمع الكويتي من خلال لجان التثمين واستغلال المناصب.

● صمت يتمدد رواية تحمل الكثير من سمات المجتمع الكويتي فكراً وسياسة واجتماعاً فانطلاقة المرأة من الخمسينات وحتى عام 1984 كانت مركز اشعاع والتغير الاجتماعي الذي طرأ على المجتمع الكويتي.

واستطراداً لما سبق أرى أن الروائي سليمان الشطي قد اعتمد على ذاكرته ومن خلال شخصياته في رسم مسار المجتمع الكويتي في الأربعين سنة التي تضم أحداث صمت يتمدد فالوصف الدقيق للأحياء الكويتية القديمة واختيار الحي القبلي حيث عاش وعلاقة الإنسان الكويتي بالبحر حيث أن الشطي أيضاً ينحدر من أسرة لها علاقة متجذرة مع بالبحر، كما أن الوازع الديني كان موجوداً عند الأخوين (وهو كما أرى من مورثات الأديب سليمان الشطي التي إليها تنتمي شخصيات روايته وخاصة الأخوين صالح

لماذا يعشق تونس؟ حكاية فاضل خلف مع الشعر

بقلم: علي عبد الفتاح
(الكويت)

في مقدمة "كتاب مجلة الكويت الثاني" الذي يحمل عنوان "فاضل خلف حصاد الريادة وعطاء الأدب" الصادر في يوليو ٢٠٠٥ وفي المقدمة التي كتبها الدكتور أنس محمد الرشيد وزير الإعلام الأسبق، جاء فيها أن الشاعر كتب الشعر منذ عام ١٩٥٨ عندما كان طالباً في (كمبرج).

والحقيقة أن الشاعر كتب الشعر قبل ذلك التاريخ، ففي ديوانه الصادر في عام ٢٠٠٦ وعنوانه "ديوان الفاضل" قصائد عديدة تشير إلى أنه كتب الشعر قبل ذلك التاريخ، وهناك ديوان كتبه منذ سنة ١٩٤٥ وإلى سنة ١٩٥٢ ولكن لم يطبع حتى اليوم وعنوانه "باقة من الورد" وإن كان الشاعر قد نشره كاملاً في الصحف في الكويت وغيرها من البلدان وخاصة تونس، وكذلك أذيع من عدة محطات منها لندن وصوت أمريكا وإذاعة باريس والشرق





بدأت قصة شاعرنا مع نهر مجردة عندما التحق بالعمل في سفارة الكويت في العاصمة التونسية في عام 1962 مستشاراً إعلامياً لوزارة الإعلام

المخلصين، وليس هذا بكبير عمن حمل
العروبة في وجهه وقلبه وابتسامته. وإني
إذ أشكركم على تحفتكم الثمينة أرجو من
الله أن يجعل منكم منار الهداية لجيل
اليقظة من أبناء الأمة العربية التي يهفو
لمثل هذه الأصالة والاعتزاز بمجد هذه
الأمة وما أطلعت في تاريخها من بطولات
وأمجاد وقد كنت من الشعر حين أتممت
قراءة الديوان فكتبت ما يلي:

على ضفاف مجردة

قلادة منضده

علقتها لغادة

كريمة ممجده

يا صلبة العمر ويا

طلعت المجدده

لك الأناشيد بكل

شفة مررده

مأثر العرب بها

خالدة مخلده

من الخليج لوحات

بأهه مصعده

فجاوبتها زفرة

عميقة من مجردة

والشعر إن رمت له

شخصاً يحل عقده

فارم به لشاعر

عيونه مسهده

يحملة في قلبه

صداقة موطده

تبقى على طول المدى

كالذكريات الغرده

الأدنى وبغداد وهلفرسم في هولندة.
وعندما رجع إلى الكويت من مكان عمله
في تونس أذيعت جميع قصائده في دار
الإذاعة الكويتية في عام ١٩٧٦.

ويحتوي الديوان على ثلاث مجموعات
الأولى "على ضفاف مجردة" والثانية
"٢٥ فبراير" والثالثة "كاظمة وأخواتها"
والمجموعات الثلاث تقل عن المائة
قصيدة.

وأول مجموعة صدرت من الديوان هي
على ضفاف مجردة.

ومجردة نهر ينبع من جبال الجزائر،
ثم يتكون في الأراضي التونسية وطوله
أكثر من أربع مائة كيلو متر. ثم يصب في
البحر المتوسط بالقرب من مدينة (قلعة
الأندلس).

وقد جاءت عدة قصائد عن تونس ونهرها
في هذه المجموعة، وعندما ظهر الديوان
في سنة ١٩٧٣ حياه الشاعر التونسي
محيي الدين خريف بهذه الكلمات نثراً
وشعراً:

جاءتني عن طريق الصديق محمد صالح
الجابري تحفتكم الرائعة "على ضفاف
مجردة" فأكبرت فيكم الوفاء لأحبائكم



أجمل ذكريات حياتي عشية يوم 23 يونية 1965.

الكويتي فيكتب قصيدته وعنوانها ”نهر مجردة“ وجاء فيها:

تنزل على الخضراء دراً وعسجداً
وزدها على الأيام عزاً وسؤداً
وعطر ثراها من معينك بالشذا
فقد طببت في الآفاق نبعاً ومورداً
وصفقت مع الشادين في كل منحى
وحي جموع الهازجين مزغرداً
ففي ضفتيك اليوم للمجد ثورة
بخضرتها تجتث ما كان أجرداً

تزيد مجاليك الحسان تألقاً
يعود به وجه الحمى متورداً
وتحيي من الوادي ربوعاً عزيزة

ستغدوا بأفق المجد أبهى وأرغداً
وقبل أن نتوغل في قصائد الديوان نرجع
إلى رسالة الأنصاري وقصيدة الشاعر التي
عنوانها ”تونس الخضراء“ التي نالت شهرة
تستحقها عن جدارة، فقبل أن تنشر بأيام
جاء من الكويت وفد رياضي إلى تونس
بفريق من كرة القدم برئاسة المرحوم صالح
شهاب لخوض مباراة مع الفريق التونسي
وكان مدير الشباب والرياضة هو السيد
محمد مزالي صاحب مجلة الفكر الأدبية،
وبعد انتهاء المباراة أقيمت مأدبة عشاء على
شرف الفريق الكويتي ألقى فيها شاعرنا
تلك القصيدة التي نالت فيها الشهرة

قلت إن المجموعة الأولى من الديوان هي ”على ضفاف مجردة“ ومجردة هو نهر تونس الرئيسي، وهناك أنهار أخرى أصغر من هذا النهر، ولكن مجردة هو أكبرها وأشهرها على الإطلاق.

وبدأت قصة شاعرنا مع نهر مجردة عندما التحق بالعمل في سفارة الكويت في العاصمة التونسية في عام ١٩٦٢ مستشاراً إعلامياً لوزارة الإعلام، وقد كان بعيداً عن الشعر والشعراء ولكن الذي جعله يرجع إلى الشعر وقوافيه وأوزانه هو أنه تلقى رسالة من الأديب الكويتي الراحل عبد الله زكريا الأنصاري وهو أيضاً شاعر متميز كتبت عنه الأستاذة الجامعية الدكتورة: سهام الفريح كتاباً عنوانه ”مرايا الذات“.

وقد جاء في رسالة الأنصاري هذه الكلمات ”إلى الذي أنسته تونس الخضراء إخوانه في الكويت“ فكانت هذه الكلمات كالشرارة التي أوقدت الشاعرية المتوارية خلف ستار بعد هجعة استمرت سنوات عديدة فتناول القلم ورد على الأنصاري بقصيدة استلها بهذه الأبيات:

لم تنسني تونس الخضراء إخواني
ولم تزدني سوى شوق لخلاني
ولم تزدني سوى شوق إلى وطن
أصفيته الود ألوناً وأصفاني
وللكويت حنين بات ملء دمي

لولا وجودي في الخضراء... أضناني
وينعقد مهرجان الشعر الحادي عشر في
تونس ويكون الشاعر عضواً في الوفد



**هل ينسى شاعرنا بنزرت؟!
تلك المدينة المكافحة التي قدمت
عدة آلاف من الشهداء في
أيام معدودات، وكانت بداية
النهاية لخروج الغزاة نهائياً من
الأراضي التونسية.**

المناسبات حتى أنه أطلق على ديوانه عنوان
”على ضفاف مجردة“ باعتبار أن هذا النهر
يبعث الحياة فيما حوله، مما جعل الحكومة
التونسية تقوم باستغلال مياهه لخير البلاد،
فأسست ديوان إحياء أراضي وادي مجردة.
وقد جاءت قريحة الصديق الشاعر بهذا
القصيد الذي يتغنى فيه بنهرنا، ويساهم
في مهرجان الشعر الحادي عشر الذي
انتظم بتونس منذ أيام.

وقد نظم شاعرنا قصيدة ”على ضفاف
مجردة“ في إحدى المناسبات الوطنية
التونسية حيث يقول في بعض أبياتها:

أتونس يا ربة المزهـر

وناشرة الحب في الأعصر

لك المجد تيهي بما نلتـه

من المغنم الوافر المثمر

نشرت المحبة بين القرى

وأهديت للعالم الأكبر

فأرضك مهد الجمال الرطيب

وجوك جو السنا المقمر

وأفكك للنور مستودع

يوزع من فيضه الممطر

ويتواصل الود بين الشاعر وبين تونس،
ويتسلم دعوة في مجلة الفكر التونسية
حول احتفال وزارة الشؤون الثقافية
 بالذكرى الثلاثين لصعود المجلة، ويصدر
قرار وزاري من وزير الإعلام في الكويت
هذا نصه:

الأولى قبل نشرها في مجلة اللغات وكان
صاحبها هو أحمد بلخوجة. وقد ترددت
في القصيدة عدة أبيات وطنية عن الكفاح
التونسي الذي دام عشرات السنين.

وعندما نشرها في المجلة اتصل سفير
الكويت المرحوم رجب الرفاعي بالشاعر
ليلاً وقال له افتح الراديو على إذاعة تونس،
وكان المذيع يقرأ القصيدة المنشورة في تلك
المجلة. وهكذا تردد صدى القصيدة في
ثلاثة مجالات.. في الحفلة الترحيبية وفي
مجلة اللغات وفي الإذاعة التونسية، فكانت
بداية طيبة للشاعر الذي دخل المجتمع
التونسي المثقف من أرحب الأبواب.

هذا وعندما نشرت جريدة الصباح
التونسية قصيدة الشاعر ”نهر مجردة“
قدمها رئيس التحرير المرحوم الهادي
العبيدي بهذه الكلمات:

”حرص الصديق الشاعر الكويتي فاضل
خلف نزيل تونس على تخليد نهر مجردة
التونسي مثلما خلد الشعر في المشرق
العربي نهر النيل ونهر دجلة ونهر الفرات
ونهر بردى، وقد أعرب عن ذلك في كثير من



بمقال نشر بعد ذلك في الصحافة التونسية، ثم ضمه كتابه سباحات فكرية بعنوان "القلب في شعر الشابي" وبقصيدة قال فيها:

يا شاعر الخضراء حديق من ترى بين الزهور
من ذلك المفتون بالخضراء.. بالشعب الهصور
أعرفته يا أيها الشابي من خلف الخدور
هو شاعر من مشرق الأحباب جاء إلى الثغور
للمغرب العربي حب ملء خافقه الطهور
* * * *

ويصدر في تونس كتاب "الورقات التونسية" ويقيم أهل الفكر في تونس حفلاً تكريماً للمؤلف الجليل حسن حسني عبد الوهاب، ويشترك شاعرنا بذلك الحفل بقصيدة نشرت في الصحف التونسية، مما جعل مؤلف الكتاب يبعث بتحية للشاعر، نشرت في مجلة الأديب اللبنانية جاء فيها:

من أجمل ذكريات حياتي عشية يوم ٢٣ يونية ١٩٦٥، فقد تفضل أصدقائي وأحبائي بنادي أبي القاسم الشابي بالوردية، بالاحتفال بظهور الكتاب الثامن والعشرين من مؤلفاتي وهو "ورقات عن الحضارة العربية بأفريقية التونسية". وفي مقدمة هؤلاء الأخلاء، الشاعر العربي الغريد فاضل خلف حفظ الله تعالى طلعته وصان رعايته، وقد شاء أن يزيد ما بيننا من الوداد المتين، فأنشد قصيداً فريداً أعرب فيه عن شعوره الرقيق وولائه للعروبة عموماً ولتونس خاصة، ذلك البلد الذي أحبه ويحبه، فشنف بإنشاده الأسماع، وأنعم الحاضرين بإمتاع وأي إمتاع، فجزاه

بعد الاطلاع على قرار مجلس الخدمة المدنية وعلى كتاب وزارة الشؤون الثقافية التونسية حول الاحتفال بالذكرى الثلاثين لصدور مجلة "الفكر" في العاصمة التونسية، ودعوة السيد فاضل خلف - المستشار الصحفي - لحضور هذا الاحتفال، وبناء على عرض وكيل الوزارة قرر:

مادة أولى: يكلف فاضل خلف بمهمة رسمية إلى الجمهورية التونسية خلال الفترة من ٦ لغاية ١١/١٠/١٩٨٥ لإنجاز المهمة المشار إليها أعلاه.

مادة ثانية: على وكيل الوزارة تنفيذ هذا القرار. وينظم الشاعر قصيدته عن مجلة الفكر.. وهذه بعض أبياتها:

ويا رفاق الدرب شكراً لكم

ذكرتموني فازدهت أكؤسي

وافى بشير الخير في أنسه

وهو بغير الحب لم ينبس

ففاض شعري بعد غيبوبة

وكنت قبل اليوم كالأخرس

ألوذ بالصمت فأحيا به

ويا له من عالم مؤنس

فلا تلوموا شاعراً هائماً

إن باح بالشوق إلى تونس

وتحتفل تونس في عام ١٩٦٦ بمرور خمسين سنة على وفاة شاعرها الكبير أبو القاسم الشابي الذي رحل عن دنيانا في سنة ١٩٣٤ وهو في عمر الزهور عن عمر يناهز الخامسة والعشرين، ويشترك الشاعر الكويتي الفاضل بهذه الذكرى





الله عن المودة أحسن ما يجازي به الأحياء..
 آمين.
 وقد جاء في تلك القصيدة التي نظمها
 الشاعر بهذه المناسبة.
 مرحباً بالورقات التونسية
 مرحباً بالنفحات الحسنية
 وروابي تونس من قدم
 موطن المجد وسر العبقريه
 نبغ الفكر بها مزدهراً

ثم أهدى من سناه البشريه
 هذه الأربع كانت قبساً
 فسلوها عن عصور ذهبيه
 اسألوها عن زمان مشرق
 وهب العالم آلاء سنيه
 اسألوا عن عقبة الفتح وعن
 فتية أهل إباء وحميه
 أسسوا في كل ركن محضاً
 لبطولات وأمجاد ثريه

وبنزلت.. وهل ينسى شاعرنا بنزلت؟
 تلك المدينة المكافحة التي قدمت عدة
 آلاف من الشهداء في أيام معدودات،
 وكانت بداية النهاية لخروج الغزاة نهائياً
 من الأراضي التونسية، وفي يوم مشهود
 من شهر أكتوبر عام ١٩٦٣ أقيم احتفال
 كبير شهده زعماء العرب الحبيب بورقيبة
 وجمال عبد الناصر وأحمد بن بيلا وقد
 مثل الكويت الشيخ عبد الله الجابر
 الصباح، وألقى الشاعر أنشودة في الحفل

الحاشد قال في أحد مقاطعها:
 رددي (بنزلت) ألحان الخلود
 واصدحي بالنغم العذب الفريد
 واملئي الدنيا أهازيج السعود
 واجعلي المجد شعاعاً
 ودليلاً ومناراً
 وأعيدي ذكر ماضيك السعيد
 فلقد أشرق في الدهر وساراً

ويختتم الشاعر هذه المشاعر النبيلة
 بقصيدة عنوانها (باق على العهد) نشرت
 في جريدة الصباح التونسية بتقديم
 من رئيس التحرير جاء فيه، وذلك بعد
 مغادرة الشاعر مقر عمله في تونس بسبع
 سنوات أي في ١٩٨٤:

”ما زال الحنين إلى أيام تونس وإلى
 مغانيها ومحافلها الأدبية وإلى رجال
 الثقافة والأدب فيها يغمر فؤاد الشاعر
 العربي الكويتي الكبير صديقنا الأستاذ
 فاضل خلف، فهو لا يتأخر في كل
 مناسبة عن التغني بتونس وتحياتها سواء
 فيما نشره وينشره من مجموعات أدبية
 يضمونها التعريف بأدباء تونس أو فيما
 تجود به قريحته من أشعار رقيقة فياضة
 بالأحاسيس النبيلة، وقد وصلنا منه أخيراً
 هذا القصيد اللطيف الطافح بذكرياته
 عن بعض معالم تونس وشواطئها الرائعة
 وتمجيد نبغائها من رجال الفكر والأدب
 الذين طبقت شهرتهم الآفاق، ونحن إذ
 ننشر هذا القصيد شاكرين للصديق نبيل



وبعد هذه السنوات الطوال يخرج علينا شاعر الكويت بديوانه الجديد "على ضفاف مجردة"، اختار له هذا العنوان الذي يفصح عن عاطفة تجيش بالمحبة والتقدير والأكبار والإخلاص لهذا الوطن وأهله.

والشاعر يمزج بين التغني بهذا النهر كعامل خصب وبعث وإحياء.. وبين الأمجاد التاريخية لهذا الوطن.. وبين أيامه وذكرياته التي تقضت سعيدة هنيئة على حد تعبيره - بين هذه الربوع.

و"مجردة" في نظره لا يمثل فقط ذلك النهر المحمل بالماء والخير والبركة متنزلاً من الجبال القصية شاقاً وسط التربة طريقه مكتسحاً الضفاف، متدفقاً عبر البساتين.. إن مجردة في نظر الشاعر فاضل خلف هو تونس بأسرها.. بمالها من المكارم والأمجاد.

وهو لا يكتفي بتمجيد هذا النهر "الخالد" في قصيدة واحدة من قصائده بل نجده يعود إلى تخليده في قصيدة أخرى بعنوان "على ضفاف مجردة" وفي هذا القصيد نجد الشاعر يتمثل النهر وكأنما هو تونس بأجمعها.. وإن إقامته بتونس إنما هي إقامة على ضفاف "مجردة" فتونس ببهاؤها وخضرتها إنما تكتسب هذا البهاء وهذه الخضرة من رحاب ذلك المجرى الذي يخصب ويغدق.

وحب الشاعر لهذا البلد ولأهله ماثوث في مختلف صفحات كتابه، يحب النهر لأن هذا النهر هو رمز الخضرة ودلالاتها على هذه البلاد المعروفة بالخضراء،

عواطفه وصدق إخائه ووفائه نسجل مثلاً من أمثلة الحب الصادق لبلد ورفاق أحبهم وأحبوه وامتزجوا معه يذكرونه في كل حين بالثناء والأكبار. وهذا هو المقطع الأول من القصيدة:

باق على عهدك يا تونس

وان تأت داري وشط المزار

وحبك الشادي هو المؤنس

إن لج دهري في أذى وازورار

فأين مني وحيك الأساس

لأظفر اليوم بتاج الفخار

مدى يداً زينها النرجس

وزادها الحب شذا وازدهار

هذا وقد بادله المثقفون التونسيون الحب والوداد ومن تلك الشواهد على كل هذا الحب والوداد هذه الكلمة الصادقة بعنوان (ويغني على ضفاف مجردة) للأديب التونسي محمد مصمولي، التي نشرها في مجلة الإذاعة التونسية:

فاضل خلف هذا الشاعر صوت الخليج العربي قل أن كان هناك في تونس من لا يعرفه، حتى أن بعضهم ينسبه إلى هذه البلاد التي أحب شعبها وأهلها فبادلوه الحب.

مضى على إقامته بين ربوع بلده الثاني تونس أكثر من عشر سنوات كان خلالها على صلة حميمة ودائمة بمعظم رجالات الفكر فيها يشاركونهم أفراحهم والأتراح. ويهزج في مواكب الذكريات وعلى منابر المنتديات.



ويحبها لأنها منبع حضارات وبطولات. وديوان (على ضفاف مجردة) الذي قدمه الشاعر بكلمات مخلص للبلاد التي بادلته الحب على ضفاف نهرها مجردة طيلة سنوات إقامته العشر، يجيش فؤاده بحب الوطن العربي جميعه وبمآثر هذا الوطن ووقائعه ورجالاته، وأنه لمن الإقرار بالفضل أن يقول نهر مجردة وأن تقول تونس لهذا الشاعر الذي أحبها تراباً وماء ورجالا: أنت من عيونها في السواد.



صعوبة إمساك الحد الفاصل بين الكتابة والحياة صورة المرأة في نصوص منى الشافعي

بقلم: سمير أحمد الشريف
(الأردن)

هل نوافق ما ذهب إليه علم النفس، أن الأدب وسيلة لتحقيق رغبات أحبطها الواقع؟ وهل الإبداع مرآة تمكّننا من سبر نفسية المبدع؟ هل علينا أن نغرف من تجاربنا حتى ننجح، انطلاقاً من عبارة: أن الواقع الأكثر حقيقية هو ما يتجذر في دواخلنا؟ مع نصوص منى الشافعي، نقف إزاء شخصيات تعبّر بصدق عن اشتعالاتها ودفء بوحها، باختزال متقن لأوجاعنا. بضمير الأنا هذا العذب الذي يبرعم فينا حميمية، لها مذاق الوجد، ويقربنا من نبض السارد ويدفعنا للإحساس بالتلاحم بين الكاتب وبطله، ويضطرّ ظنوننا أن ترحل بعيداً، متخيلين البوح مرتداً عن تجارب محض شخصية.

في هذه النصوص، مست الكاتبة كل ما هو جوهري في أعماقنا، وجعلتنا نعيش خصوصية التجربة من خلال أحلام اليقظة التي انعجت بها، الحب، الثيمة التي فردت أجنحتها على فضاءات النصوص، هذا الغامض الشرس، الذي يلفحنا بلا استئذان، يأتي عابثاً ويفادرننا بلا وداع، يتركنا نهياً لآلام ودوامات واحتراقات كبرى. في هذه النصوص، نطل على تلافيف الوعي، نصافح، ونستجلي مخزون الذاكرة ببوح مخاضات إنسانية، تهرب منها بطلات القصص، عذاب، لا يمكنك من إمساك الحد الفاصل بين الكتابة والحياة. تتسلل إلينا مفردات منى الشافعي وعباراتها المكثفة القصيرة المعبرة، من بين الوعي واللاوعي والذاكرة. تهرب بنا إلى بوحها، تاركة ضمير المتكلم يبسط لنا اعترافات بطلاتها بصدق وتوحد وعفوية وكشف مواجع، ينبش ذاكرتنا، ويشركنا لتواصل مع فضاءاتها. بلغة سهلة محكمة، تغوص أعماق شخصياتها، تنفذ إلى جواهر مكنوناتهم، إلى تلك التفاصيل الصغيرة في حياتهم وأشياءهم المهملة، فلا نجد مسافة بينها وبين أشخاصها، بتلاحم بين السرد والحوار وتوظيف متناغم لتقنيات القص، البعيد عن الذهنية والتجريد، تشخص دقائق المشاعر وأغوار الحالة النفسية وعنف صراعاتها، كاشفة تداخل الحرمان بالاستلاب. "أشياء غريبة تحدث" القصة التي أعطت المجموعة اسمها، وأبرزت الكاتبة مقاطع منها على غلاف المجموعة الخارجي، رحلة في أعماق امرأة تعيش وجد الحب حلماً، واللهفة على امتلاك أدواته بحثاً ومعاناة، أوصلتها درجة الانفصام، جنباً إلى جنب مع الرجل الذي يمنحها الثقة



بنفسها، ويقدر كينونتها، ويأخذ بيدها، وتهرب به ومعه إلى آفاق حلمية متناثية، تتضح سعادة وزهواً وأملاً، في مستقبل باسم، ومشروعات لا يحدها خيال. هذه الأنثى، تعيش الحلم كابوساً، يختلط عليها، برغم مرورها بتجارب وجدانية/ حلمية/ لا واعية كثيرة، أشركت معها بائع الآيس كريم، وموج البحر، وغروب الشمس، وألوان الشفق، والشارع، والكاميرا، وجميعها موحيات، تتكئ عليها الأنثى، تأكيداً لذاتها من أنها تعيش الحلم، حقيقة، غير بعيد التحقق، فتصحو على كابوس أشد فظاعة: إنها وحيدة... لا أثر لكل الصور الجميلة في واقعها. تصحو وتترك لنا المشهد مفتوحاً على نهايات لا تقولها الكلمات، بل يترجمها الجرح البشري الذي طعن بالخدلان والصد والإهمال والزيف.. "أشياء غريبة تحدث"، تحكي قصة خذلان المرأة أمام الرجل، الذي مارس الخداع زمننا، واراضي لنفسه أن ينسحب من المشهد وهو ينظر نرف الجرح، دون أن يقدم حلاً، مكتفياً بمقولة، لا تعيد كرامة، ولا تبني ما انهدم داخل الأنثى، رغم مكابرتها التي تحول دون إعلان انهيارها الجسدي، يهيؤها لقراره غير المسؤول. "تذكرني دائماً أن هناك أشياء غريبة تحدث.."، انسحبوا جميعاً من مسرح أحلامها وتركوها نهبا للهواجس والكوابيس، سواء ذلك الذي لبس قناع الشهامة وتبرع لوالدها بدمه وقدم المساعدة لاصلاح عطل السيارة، أم الذي وقف بجانبها حتى أصبحت محامية يشار لها، هم نسخة واحدة، بلقطات مختلفة الزوايا ويصدرون عن منهج واحد: القسوة، بتلقائية ليس فيها ما عهدناه في كتابات المرأة من إدانة صارخة، وندب مولول، وجلد للرجل، تطرح منى الشافعي حالاتها بهدوء معجون

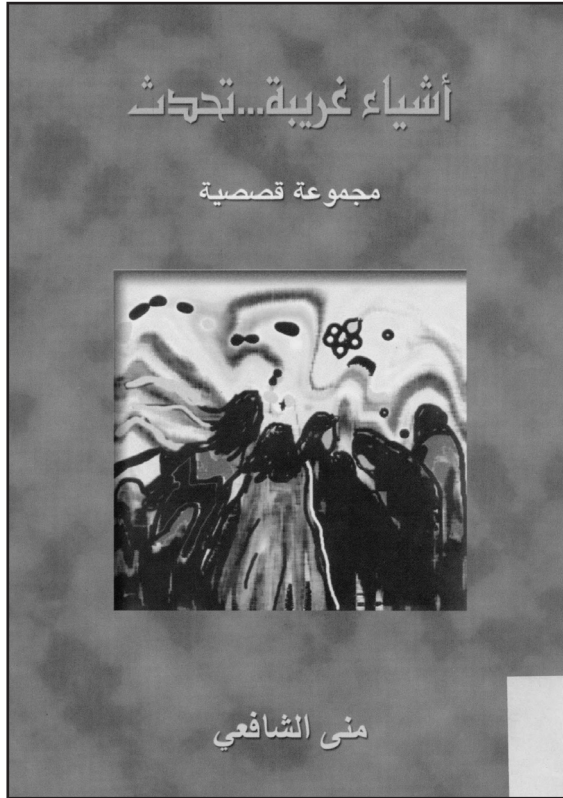
بالصبر ومصبوغ بالهمس المجروح. مكتفية بطرح الحالة، بكل وجدها ورتوشها وإنكساراتها، لتظل بطلاتها جميعاً، يجرحهن الفراق والإهمال والتجاوز والهجر. "في عيوننا يختبئ الضباب"، قصة من أحبت بإخلاص لكن الحبيب غادرها جرياً وراء طموحه، فتزوج من ابنة رئيس مجلس إدارة الشركة التي يعمل فيها، وعند لحظة المكاشفة، رد ببرود: "أنت دائماً حاملة، متى تصبحين واقعية حتى تعرفي الحياة ولو ليوم؟". أمام هذا الفقد، تهرب للماضي وينفتح الوعي والذاكرة على عالم نقي بريء، لم يلوث بعد، عالم الطفولة الذي رصدت من خلاله الأحلام التي كبرت والمدن التي امتدت، والناس الذين تغيروا، وتنكروا لأبسط شروط وجودهم. ولم تزل هي برغم الوجد الذي ينهش روحها، والأحاسيس المختلطة التي تتضارب في وجدانها قلبها ينبض بحبه يا إلهي لماذا نحب من لا يحبونا ومن يهربون منا.. ونتمسك بهم في اليقظة والحلم، برغم الإساءات التي سببوها لنا؟.

"آخر المساءات"، حكاية الخادمة، صغيرة السن، تصحو على لهاث سيدها، محتاجة لأنبوبة الأكسجين، تحاول تقديم العون والدواء.. لكنها تتراجع، بسبب الماضي الذي انفتح على وعيها، وصرخ بها، وذكرها بالظلم الذي نالها منه كز شريط الذكري، توقف أمام لقطات مكبرة جثم على جسدها الصغير البريء ذات ليلة خرساء، لم يرحم توسلاتها ودموعها، ورائحة الخمر تفوح من فمه عاشت، كسيرة القلب، محتبسة الكلمات، متصدعة القلب، تستر بيدها انتفاخ بطنها، وبالأخرى تتوسله، ويداه تمتدان.. تضغطان بطنها المنتفخ.. تصرخ وأصابه تغرر في جسدها البض أكثر..

”تمتلئ به من جديد“ قصة المراهقة التي تزوجت وهي تزف عامها السابع عشر من رجل يزحف فوق الأربعين، أغرته طبيته وإغداقه للحنان والمصاريف بلا حساب، صحت على وقع المأساة، وحيدة، ووجدت نفسها بين جدران سجن أربع.. تكومت الأيام حولها ثقيلة، ودموع الوحدة تغسل مقلتيها، يحاصرها وجع التوحد مع الذكريات وخوف يجتاحها من القادم المجهول. تقلب سني عمرها الباردة التي ذابت مع ”هلال“، بعقمه ورجولته الناقصة وأمراضه المزمنة والتقاها ”مبارك“ صدفة في الطائرة، كان لطيفا، حرارة لذيذة سرت في عروقها الجافة، حرّكت عواطفها.... عفويته، أنستها رغبة

يزداد الضغط ويتجذر الألم ويتمزق اللحم ويندلق الدم، يغطي بياض السرير بلون أحمر.. مازال يقعي ككلب لاهث، يتدلى لسانه، تتحشرج أنفاسه بانتظار أنبوبة الأكسجين... جحظت عيناه ذاهلة، يتوسل صمتها، لكن قسوة اللحظات التي تجرعت مرارتها وشلت يدها عن الامتداد للأنبوبة، ربطت قدميها عن الحركة، لتظل ثابتة، مشدوهة ومصدومة بما ترى وما رأته، يتخلل اللقطات المتناوبة، انظارها المقهور لجسده الضخم، يفترس فتنتها مرة وأخرى... تنهمر دموعها، تفتش قهرها وتتوسد وحدتها وتغفو على وجه أم مبلى بالدموع ودعوات أب عاجز، لا يملك لابنته دفعا، وضحكات

إخوة صغار ينتظرون ميلغا من المال يطفئ فقرهم كل شهر، دون أن يدركوا كيف. تتنازعها هذه العذابات وتقف مشدوهة، مشدودة إلى ماضٍ لا تستطيع إسقاطه من الذاكرة، ولا إزالته عن مسامات الجسد، تحرق إلى الضعف البشري، مجسدا في إهاب رجل كان يوما، رمزا للقهر والقسوة وغياب الضمير. هل تقدم له ما يمنحه الحياة؟ صراع يشتعل في دمه، تتنازعها نوازع الشفقة والحق والانتقام، وتغرق في لجج من المشاعر المتضاربة. لم تستطع أن تتخذ خطوة، تحجرت نظراتها ولم تفق إلا على ارتعاش يديها، تسقطان الأنبوبة على رخام الأرضية قبل أن تتفجر.





الحزن التي رانت على صدرها، وطارت بها بعيداً عن روائح أيامها المحترقة أحاسيس جديدة نبتت في بستان أيامها، تؤلمها وتسعدها، مما لم تذوق طعمه، وظننت أنها ماتت ولكنها الآن تورق من جديد جاء اللقاء الثاني، أشعل حرارة الجسد البارد، تمرّد الجسد وتفجّرت الرغبة وصرخ القلب بألف سؤال!!! أزهر الحب ونسيت "هلال" وتبدّل الحلم، وعاشت لحظات عشق مع الحبيب الذي تلمّس مكامن الأنوثة في الجسد المتمرد النائر.. عاشت الخيانة بكل جوارحها في حياة الزوج الذي قلب موته حياتها ونظرتها، رأساً على عقب، وقررت أن تضع حداً لخيانتها، ولتقع من ثم في معاناة نفسية أوصلتها تخوم الموت. مات "هلال"، وتقدم "مبارك"، والضمير لا يستريح والتمزق يحرق لحظات الهناء.. هل هي الصحوّة وعودة الوعي الغائب!! أم تعذيب الذات المتناقضة التي لا تركز إلى قرار؟ يا ضعفنا: نموت إذا لم نجد من يحبنا، فإذا وجدناه نموت بعذابنا النفسي، كم أنت غريب يا أيها الإنسان! مسيطرة لإيقاع العصر، ولجبت، القصة القصيرة جداً ساحة الإبداع الأدبي، وفرضت نفسها، رغم ما قيل حولها، ويكفيها إيقاعها واختزالها وتكثيفها وشاعريتها، وعلينا ألا نهتم بالشكل على أهميته على حساب المضمون/ الذي تمكنت بعض الأقلام الناضجة من توظيفه باقتدار وأستاذية والشاهد هنا الأديب "زكريا ثامر". امتحنت منى الشافعي ذاتها وذائقتها وأدواتها، وأثبتت براعتها بتوظيف التكثيف لإيصال مضامينها وبأسطر معدودة، بتوازن مدروس متقن. أتوقف هنا مع قصة (وجع!) التي تلخص عذاب من صحا ضميره، بعد أن أدرك فداحة الظلم الذي أوقعه بمن لا يستحق!! وتلك

الخدامة التي أخرجتها البطلة من بيتها ظناً أنها سرقت عقدتها، في حين كان الزوج/ الحبيب هو الذي اقتترف الفعل.. "جليد اللحظة": قصة التباهي الكاذب والجري وراء المظاهر، والتضحية بالغالي لارضاء الآخر.. مفارقة مدهشة.. باعت أساورها لتشتري فستاناً، يظهرها جميلة في عيون الآخرين، تكثيف وإيحاء وبساطة أسرة، لا تجتمع إلا لفنان.. هذه القصة، أعادتني لفضاءات "موباسان" في قصته "العقد" و"أو. هنري" في قصته "الهدايا" وما بين العاملين ونص منى الشافعي من تناص جميل، حمل مضمون قصتها لفضاء إنساني رحب، يتجاوز حدود الإقليم ويلامس أحاسيس تنتابنا، مهما تباعدت بنا المسافات ودارت بنا الأزمنة.. قصص مجموعة منى الشافعي، ترصد حالة المد والجزر بين المرأة والرجل، وتسجل دقائق عواطف الأنثى غير المستقرة وأزمات القلق التي ترتسم في سماء حياتها، بكل ما يمثله ذلك من أوجاع وأحاسيس متضاربة، تنهش قلب المرأة وعقلها كل هذا أمام رجل متقلب المزاج، غير مستقر القرار والعاطفة، مراوغ، غير مخلص، لا يترك للآخر إلا ذكريات أليمة، ترسم حروفها على شغاف قلبه من يوقع بهن، ليبقين مسكونات بحزنهن الدفين وفجيئتهن الحارقة التي لن يجدن من يستمع لهن، فينكفن على ذواتهن، يسكنن آلامهن دموعاً وأهات وينثرنها قطعاً من ذواتهن على الورق. أما اللون الأحمر الذي يتكرر في أكثر من قصة وموقع، فله دلالاته وإيحاءاته التي تغوص تسبح في الذاكرة بعيداً، قد يمتد في أغوار الطفولة التي ما زالت تختزن خيوطاً من تجارب غير مرضية مرت على نساء تلك القصص..

”كيف ترى“؟ كتاب في ذائقة الفن التشكيلي

بقلم: هويدا صالح
(مصر)

إن تذوق العمل الفني مسألة نسبية تختلف باختلاف الأمزجة والشخصية وهذا يعطي للعمل الفني ثراءً وتنوعاً من زاوية الرؤية ووجهة النظر، والعلاقة بين المتلقي والعمل الفني تحكمها مجموعة من قيم هي التي تشكل صلة الوصل بينهما، قيم تقنية كالأسلوب المتميز و اللون و الخط أو المدارس التشكيلية التي يفيد منها الفنان. إن اللوحة الواحدة قد تعطي أكثر من معني ودلالة تختلف باختلاف مشاهدتها وثقافته وتربيته الجمالية، وليس هناك قراءة خاطئة للعمل الفني؛ فليس شرطاً أن يخرج كل متأمل للوحة بنفس الفكرة، الباب هنا مشرع حسب دقة الملاحظة والاستدلال وحتى نفسية المشاهد، وأفضل شيء للمتلقي حتى يتمكن من رؤية العمل الفني بوعي هو تدريب الرؤية وتثقيف العين وهذا لا يأتي فقط بمشاهدة لوحة أو لوحتين. إن مسألة التذوق هي مسألة بناء الإنسان من الداخل بناءً جمالياً، هذا ما يطرحه علينا الفنان عدلي رزق الله في كتابه ”كيف ترى“.



عدلي رزق الله

بسهولة.

ومحاولة رزق الله في: "كيف ترى" ليست هي المحاولة الأولى في هذا المجال، فقد سبقه يوسف فرنسيس الذي ألف كتاباً: "تبسيط الفنون.. كيف تقرأ لوحة" الذي أصدره عام ١٩٨٦، وهو يجسد الصورة بتعابيرها المباشرة والبسيطة، يقول مثلاً: عندما تدخل الى أحد المتاحف وتتحرك من قاعة الى قاعة تتأمل اللوحات التي تطل عليك في صمت من أماكنها على الجدران..

كثيراً ما تسأل نفسك ماذا تعني؟ ماذا تمثل؟ وما الذي تحتويه ألوانها من قيم تشكيلية؟ تعرفها أو لا تعرفها وقد تتوه أو لا تتوه في المدارس التشكيلية المختلفة التي تمثلها أو تتمثل فيها وسواء أكنت قد قرأت كثيراً في الفن التشكيلي أو سافرت في بحوره البعيدة أم كنت من هؤلاء المتذوقين بالفطرة فأنت في حاجة الى بطاقة تعارف مع الفنان صاحب العمل الذي تراه فقد تساعدك هذه البطاقة مهما كانت بسيطة في استقبال العمل الذي تراه بشكل أفضل.

وربما تأتي أهمية كتاب عدلي رزق الله ومن قبله كتاب يوسف فرنسيس من تجاهل كثير من المثقفين والنخبة للفنون التشكيلية، رغم أن حضارة مصر القديمة كانت حضارة صورة و فن تشكيلي، حتى أن الحروف المصرية القديمة للغة الهيروغليفية هي عبارة عن صور،



حاول عدلي رزق الله من خلال السلسلة التعليمية؟ "تمر" الإسهام في خلق جيل جديد يعتمد علي الفن التشكيلي ومستوياته المتعددة، عن طريق توصيل المعلومة بأسلوب الحكيم والصورة، وهي المجموعة التي صدرت عن دار؟ نهضة مصر؟ ثم صدرت في طبعة أخرى عن؟ مكتبة الأسرة؟ و؟ تُعدُّ الخطوة الأولى في مشروع كبير وطويل بدأه للأطفال؟.

أهدى رزق الله كتابه: "كيف ترى" للدكتور جابر عصفور الذي لفت نظره إلى شيوع خطأ جملة: كيف تقرأ لوحة حين طلب منه عقد ندوة بمكتبة الإسكندرية بعنوان: كيف تقرأ لوحة، عندها اعترض رزق الله على الجملة مصححاً إياها بكيف ترى لوحة، وهو ما دفعه لكتابة سلسلة تمر التي تساعد الطفل علي التعامل مع اللوحة والصورة

عدلي رزق الله يصحح المفاهيم الخاطئة في الفن التشكيلي.

رموزه ودلائله، فزمن التلقي الذي يعطيه المشاهد للوحة يساعده على أن تعطيه اللوحة أسرارها.

والفصل الثالث كان عنوانه: "السحر في الفن" لأن الفن هو سحر، والطقوس السحرية مع الفن بدأت منذ قديم الأزل، حينما صنع إنسان الكهوف حربته لتجنب الحيوانات الكبيرة وأقام بها طقوسا سحرية، وهو قول ينطبق على الفنون البصرية والسمعية واللفظية أيضا، وبالفن تغلب الإنسان على الطبيعة، حتى أن تأليف الأسطورة كان ما هو إلا محاولة علمية لاكتشاف قوانين الطبيعة للسيطرة على العالم، وظلت الأسطورة جزءا أساسيا من الفن.

كذلك جاءت الأسطورة بشكل موسع ومفصل في الفصل الرابع، حيث أعطى الفصل عنوان: "الأسطورة" ورحل بنا إلى

فالذاكرة البصرية تخص مصر القديمة، وقد ساعدت القدماء على حفظ تاريخنا بصور ونقوش على جدران المعابد.

وقد تحدث رزق الله في الفصل الأول من الكتاب عن "الشخصية السوية" عن طريق القراءة والاطلاع على إبداع عمل ما سواء كان هذا الإبداع عملا أدبيا أو فلسفيا أو تاريخيا.. وكل هذا ينمي قدرات العقل ويثقفنا ويفتح أبواب المعرفة التي تتم عن طريق العقل والأذن والعين التي تعتبر هي الدعامات الأهم في تكوين الشخصية السوية، فرؤية العمل

الفني يبنى من خلال متعة التلقي والتذوق الفني وتربية العين على تلقيه. أما الفصل الثاني فقد عنوانه بـ: "زمن التلقي" الذي لا بد أن يفرضه الإنسان على نفسه ليرى اللوحة؛ فأى لوحة تحتاج لزمن لتلقيها، وهكذا الخطوط والألوان والمساحات وملامس السطح التي تسمى القيم الفنية. واللوحة نحسها ولا نقرأها أو نفهمها، فهي تعطينا دفعة لأن نكون أجمل وربما أسعد أو نغني وتخرجنا من الاكتئاب، وهو لا يتصور أن مشاهدة لوحة أو تمثال بشكل سريع ولحظات خاطفة يجعل المشاهد يتعمق في العمل، ويشعر به، ويفك



من لوحات الكتاب

القدرة على التعبير عن ذاته بحرية كاملة، تحول الفنان من مجرد خادم في بلاط الأمير أو الشري في المعبد أو الكنيسة إلى مبدع خلاق تفتخر به البشرية؛ ثم يأتي الفصل الأخير ليتحدث لنا الفنان عن القيم الفنية في الفصل السادس؛ فتحدث عن التكوين والخط واللون وملمس السطح، والكتلة والإيقاع، والظل والنور، والمساحة. ثم ختم لنا الفنان عدلي رزق الله بخاتمة مكثفة استرجع فيها أهم الملامح الرئيسية للمدارس الفنية واتجاهات الفنانين المختلفة، مثل: النيوكلاسيك والرومانتيكية والتأثيرية والتجريدية.

أما الهوامش التي ضمنها الكتاب فقد سعى فيها أن يقدم لنا نبذ مكثفة عن مدارس الفن التشكيلي، ويتحدث فيها عن الفنانين العالميين والمصريين، وضمن الكتاب لوحات لكثير من الكتاب مثل عبد الهادي الجزار ومحمود سعيد وحامد عبد الله وعدلي رزق الله نفسه، وسلفادور دالي وبيكاسو ومارك شاجال وأميدو موديليانى وألبرتو جياكوميتي وكاندنيسكي وبيت موندريان وبول سيزان وغيرهم.

وفي الختام رأى الفنان مؤلف الكتاب أن مؤلفه هو فرصة لفتح القضية وليس إنهاؤها، وأنه كلما أعطيت اللوحة وقتاً للتلقي سترها أفضل وأعمق، ودعا الجميع لزيارة المتاحف بصفة دورية ومنها المتحف المصري والإسلامي والقبطي.

• محاولة المؤلف في: "كيف ترى" ليست هي المحاولة الأولى في هذا المجال، فقد سبقه يوسف فرنسيس الذي ألف كتاباً: "تبسيط الفنون.. كيف تقرأ لوحة".

• رحل بنا إلى فجر التاريخ وبحث في تكوين الأسطورة وكيف أنها كانت وسيلة الإنسان الأول لتفسير العالم.

فجر التاريخ وبحث في تكوين الأسطورة وكيف أنها كانت وسيلة الإنسان الأول لتفسير العالم، وحينما تخطى الإنسان تلك المرحلة صارت الأسطورة أو صار الحس الأسطوري أحد مكونات الأعمال الفنية حتى يومنا هذا، حتى أن بعض مدارس الفن الحديث ارتكزت أساساً على علاقة الأسطورة بالعمل الفني مثل المدرسة السريالية في القرن العشرين.

ثم تحدث في الفصل الخامس عن الفن والفنان وحرية الفنان، وكيف تخطى ارتباطه بالمعبد والكنيسة وصار الفنان حراً في التعبير واختيار النماذج التي يريد دون سلطة من أحد، وأكد على أن ما يميز حركة الفن الحديث هو الحرية شبه المطلقة التي حصل عليها الفنان في

عنوان الكتاب: كيف ترى

المؤلف: عدلي رزق الله

سنة النشر: الطبعة الأولى مارس ٢٠٠٩

دار النشر: نهضة مصر

القطع: الكبير

عدد الصفحات ٨٤ صفحة

مقالات

..ورحل مصطفى محمود

عبد الله خلف

مجلة البيان - العدد ٤٧٣ - نوفمبر ٢٠٠٩

ثالث الدين والعلم والفلسفة ..ورحل مصطفى محمود

بقلم: عبد الله خلف
(الكويت)



مصطفى محمود

شغلته الفلسفة الوجودية، وفلسفة ديكارت والبوذية البراهمية والزرادشتية وخاض في مسالك الإلحاد التي كانت من علامات ثقافة أول القرن العشرين وبقي ثلاثين عاماً يبحث عن الحقيقة، لكي يسلك دربها الطويل..

كثير من المفكرين بدأوا بمسيرة الشك حتى أوصلهم الدرب الفكري إلى الحقيقة واليقين، هكذا كانت أيضاً مسيرة سيد قطب، حتى استدل إلى طريق الفلسفة الروحية..

ورحلة مصطفى محمود كانت مع كتابه: "حوار مع صديقي الملحد"، ثم "رحلتي من الشك إلى الإيمان".."التوراة" و"لغز الموت" الذي شغله في غرف التشريح الطبي.. هنا تأمل مصطفى محمود في فلسفة الحياة والموت وسرهما الأزلي.. حام حول أفكاره، الجدل الطويل عند صدور



كتابه "الله والإنسان". وحوكم في عهد الرئيس جمال عبد الناصر وحكمت المحكمة بمصادرة الكتاب ومنع عرضه في المكتبات. . وأعاد الكتاب الرئيس السادات، وأثيرت حوله زوبعة من الجدل في كتابه "الشفاعة" هاجمه بعض رجال الدين وسأنده المفتي نصر فريد واصل فقال عنه: "إن مصطفى محمود رجل علم ومشهود له بالغيرة على الإسلام". وبلغت شهرته الآفاق في برنامجه التلفزيوني (العلم والإيمان).. واستمر في إصداراته المقروءة والمسموعة الإذاعية والتلفزيونية حتى انتشرت في البلاد العربية. وكتب عنه وجدي الكومي في موقع "اليوم السابع" فأنصفه.

و جاء في موقع الموسوعة الحرة: إن نسب مصطفى محمود ينتهي إلى علي بن زين العابدين رضي الله عنه، والسادة في مصر والحجاز يُعرفون بالأشراف.. وأنشأ مصطفى محمود في عام ١٩٧٩ مسجداً حمل اسمه هو مسجد مصطفى محمود، وأقام ثلاثة مراكز طبية لعلاج ذوي الدخل المحدود، وشكل مع مجموعة من الأطباء المتدينين (قوافل الرحمة) وهو مركز ثقافي يضم أربعة مراصد فلكية ومتحفاً للجولوجيا، هذه المعلومات كانت غائبة عنا أوردتها الموسوعة الحرة.

ومن المعلومات الطريفة أنه أثناء دراسته ضربه مدرس اللغة العربية لتعثره في اللغة، فغضب وترك الدراسة مدة ثلاث سنوات ثم عاد إلى المدرسة لما نقل

المدرس إلى مدرسة أخرى.. وقد يكون ذلك هو السبب في بعده عن اللغة العربية الفصحى.. ولجؤته إلى اللهجة العامية، فقدم ٤٠٠ حلقة من برنامجه التلفزيوني "العلم والإيمان" باللهجة العامية حتى قراءته عند استشهاده بآيات قرآنية كان يقدمها باللهجة وما كان يحسن لفظ بعض الحروف نطقاً فصيحاً.. وكذلك في برامجه الإذاعية أما كتبه فكان يستعين بمراجعين في اللغة لنقلها إلى الفصحى بعد أن يكتبها بالعامية.

وأهم كتبه: "الإسلام في خندق"، "زيارة للجنة والنار"، "عظماء الدنيا وعظماء الآخرة"، "علم نفس قرآني جديد"، "الإسلام السياسي والمعرفة القادمة".. و"هذا ما حدث في الأمة الإسلامية وصار من همومها". وله كتاب "الله والإنسان"، و"لغز الموت" وكتاب في "الحب والحياة"، و"القرآن محاولة لفهم عصري"، و"رحلتي من الشك إلى الإيمان"..

وقال مصطفى محمود عن نفسه: "رحلتي من الشك إلى الإيمان لم تكن بسبب إنكار أو عناد أو كفر إنما كانت إعادة النظر في منهجية حاولت أن أبدأ فيها من جديد بدون مسلمة موروثة، ولم



أفقد صلتي بالله طوال هذه الرحلة“. وقال: ”انتصاراتي على نفسي هي من أهم الانتصارات في حياتي، وأحلم بأن أكون (أنا) لا أكثر وأن أستطيع أن أخرج للعالم أفضل ما في نفسي وأن أظل أعطي حتى أموت مقرباً من الله.. وكانت حياتي الأدبية في خلال ثلاثين عاماً هجرة نحو إدراك الحياة والبحث عن الحقيقة وكان كل كتاب من كتبي محطة على طريق هذا السفر الطويل، فكتبي التي صدرت من ١٩٥٤-١٩٥٨ مثل المرحلة المادية العلمانية وفيها قدمت كتبي ”الله والإنسان“، ”إبليس“ ومجموعة قصص، ”أكل عيش“ و”عنبر رقم ٧“ وفي أواخر الستينيات دخلت عالم الأديان في سيرة تبدأ من الفلسفة الهندية، البوذية ثم الزرادشتية، والشيوصوفية واليوجا ثم اليهودية والمسيحية والإسلام، انتهت بعد ذلك إلى شاطئ القرآن الكريم، وفي بحر الصوفية الإسلامية أجد جميع ينباع وجميع الجداول وكل الأنهار في هذه المرحلة اتخذت موقفاً صريحاً مناهضاً

للفكر الماركسي الشيوعي فقدمت ”الماركسية والإسلام“، ”لماذا رفضت الماركسية“، ”أكذوبة اليسار الإسلامي“، كما أناقش كل ألوان الغزو الفكري من وجودية إلى فوضوية إلى مذاهب الرفض والتمرد واللامعقول.

ثم في السبعينيات مرحلة الصوفية فقدمت ”السّر الأعظم“، و”رأيت الله“، ”الوجود والعدم“ و”أسرار القرآن“ و”القرآن كائن حي“.. وقصص ومسرحيات.. ولازلت في أول الطريق، بين ما أنجزته وبين ما أحلم به بون شاسع..

رحمه الله مصطفى محمود.

- ولد في سنة ١٩٢١ بشبين الكوم بالمنوفية.
- وتوفي يوم السبت ٣١ أكتوبر ٢٠٠٩.
- درس الطب وتخرج سنة ١٩٥٣.
- عدد كتبه ٨٩ كتاباً.
- سار في ثلاث شعب ثقافية:
- العلوم، الدين، الفلسفة.



مسرح

المسرح العربي ومصادرة الخطاب الاستعماري

هشام بن الهاشمي

مجلة البيان - العدد ٤٧٣ - نوفمبر ٢٠٠٩

المسرح العربي

ومُصادرة الخطاب الاستعماري

بقلم: هشام بن الهاشمي
(المغرب)

«لعل مثقفين من حجم بريشت أو آرطو أو بارت أو باربا، على الرغم من تفاوت مساراتهم واختلاف طرق عشقهم للآخر/ الشرقي، يشكلون صنفا متميزا داخل الثقافة الغربية يجمعهم موقف تاريخي واحد: هو اعتبار نزعة التمرکز الذاتي الغربية وهما ينبغي تدميره».

د. حسن يوسف

إن من يتأمل النشاط الفكري حول نشأة الثقافة العربية الحديثة، يلمس حضورا مكثفا وبصورة مضخمة للمؤثر الغربي، وفي غياب الفحص الدقيق والمساءلة النقدية، فقد انتشر هذا المؤثر في صفوف الدارسين، نتيجة امتثالهم لما يُروّجه الخطاب الاستعماري.

وفي هذا السياق، يحضر المؤثر الغربي كلما جرى البحث في نشأة المسرح العربي، فهو نبتة مُستعارة من بستان الغرب و«فن جديد ولج حضارتنا في النهضة الحديثة التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر»(١). وبذلك تغدو الظاهرة المسرحية العربية مُحصلة التفاعل والانفتاح على الثقافة الغربية.

الواقع أن هذا الطرح يتغاضى تماما عن دور التراث الحضاري والثقافي والفني الذي زخر به السياق الخاص وساهم مساهمة هامة في تكوين وتشكيل ظهور المسرح العربي؛ الذي أضحى ثمرة هبوب رياح التحديث الغربية، لتتحول حملات الغرب

- اد. محمد يوسف نجم، "المسرحية في الأدب العربي الحديث"، دار الثقافة، بيروت الطبعة الثالثة، ١٩٨٠، ص ١٧.

كان لبنان مهياً أكثر من غيره
لتقبل أي جديد وافد من
الغرب نظراً لتمييزها باختلاف
أعراقها وتباين دياناتها وتنوع
طوائفها.

وفي ظل هذا الجو المشحون باللا أمن واللا استقرار يصعب الحديث عن آثار فرنسية مؤكدة وعميقة وعن تفاعل ثقافي وانفتاح فني بين المصريين والفرنسيين فقد «اقتُرِحَت الحفلات الموسيقية والتمثيلية في النادي الفرنسي الصغير للضباط الفرنسيين دون سواهم داخل مناطق مُغلقة خاصة بهم، وما قُدِّمَ من عروض مسرحية على ندرته بسبب انشغال الفرنسيين بأمر الحرب قدم بالفرنسية لتلك النخبة المنعزلة ولم يؤثر في الحياة الأدبية والفنية» (٣).

لقد أنهكت الصراعات العسكرية والمناورات السياسية الحملة الفرنسية، فلم تظهر أية إشارة هامة أو علامة ذات فائدة بالنسبة للمصريين، ذلك أن حالة العنف والطابع العسكري الذي شكّل

الإمبريالية إلى نقطة تحول جوهريّة في العالم العربي، إذ انتقل بفعل المؤثرة الغربي المُمثِّل في "الحملة البونابرتية" إلى الحقبة الزاخرة بالحيوية الفكرية والحافلة بالنشاط الفني بعد أن استيقظ من خموله ليلج بوابة التمدن وعالم الحداثة.

يُؤرِّقنا إدوارد سعيد بِحُرْقَةٍ السؤال: لماذا يتم استحضار "نابليون" بوصفه بطلاً ومفكراً دون الإشارة إليه بوصفه فاتحاً وغازياً، بالرغم من أن هذه هي صفته الحقيقية؟ (٢)

إن حملة "نابليون بونابرت" على مصر في أواخر القرن الثامن عشر، قد صاحبها مغالطات وأوهام روجها الخطاب الاستعماري، بهدف تسويق أفكاره وتيسير سبل انتشارها في أوساط قطاع واسع من الوعي العربي. فليست الحملة في حقيقتها إلا مُلَامَسَةً عفيفة لعالم الشرق، إذ لم يستقبل المصريون جيوش "نابليون" بالأحضان والورود والطبول، وإنما بالبنادق ولغة الرصاص؛ فلا يكاد "نابليون" يُنهي هذا التمرد حتى يندلع آخر.

- ٢ - إدوارد سعيد "الثقافة والإمبريالية"، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤، ص ١٢٤.
٣ - شوقي ضيف، "الأدب العربي المعاصر في مصر"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٠٨، ص ٢١٢.

**بداية التأسيس للمسرح العربي
من سنة 1847 مع مارون
النقاش، لا يعني أن العرب
لم يحققوا الألفة مع الفن
المسرحي قبل هذا التاريخ.**

لقد كان أثر الغرب أوضح وأبين في بلاد الشام منه في مصر لأسباب تتصل بالتبشير الديني، وهو ما يُفسر انتزاع المثقفين الشوام للريادة الفنية، إذ كان لبنان مهياً أكثر من غيرها لتقبل أي جديد وافد من الغرب نظراً لتمييزها باختلاف أعراقها وتباين دياناتها وتنوع طوائفها.

وسيتطور الاهتمام الديني إلى الاهتمام الثقافي والفني، نظراً لإتقان اللبنانيين لبعض اللغات الأوروبية، مما ساعد على نقل المسرح وتعريبه، ولذلك فلا مبالغة عندما تكاد تجمع آراء الباحثين على أن أول محاولة جادة في الفن المسرحي هي تلك قام بها مارون النقاش الذي طغى ولعه بالفن وعشقه للمسرح على رغبة الكسب والتجارة أثناء تواجده بإيطاليا.

بيد أن بداية التأسيس للمسرح العربي من سنة ١٨٤٧ مع مارون النقاش، لا يعني أن العرب لم يحققوا الألفة مع الفن المسرحي قبل هذا التاريخ. فإذا كان مارون النقاش قد استطاع الاستفادة من الغرب، وهو أمر عادي وطبيعي ما دامت معرفة الآخر والانفتاح عليه عادة ملازم لكل الشعوب، فإنه في الآن نفسه لم يحقق الفرقة والانفصال عن السياق الثقافي الخاص، بل مزج بين عالمين: الشرق

خصيصاً لازمة للحملة الفرنسية منعت الحداثة الفنية من مد قيمتها وبسط جذورها، فكان من البديهي أن «يسير المسرح الأوربي في مصر، سيرا بطيئاً (...) ولعل ذلك راجع إلى أنه كان مستقلاً بذاته، ولو تتوفر له الأسباب التي تمدّه بما يتيح له التطور والازدهار» (٤).

وبذلك فإن إرجاع نشأة المسرح العربي إلى الأثر الغربي الممثل في الحملة الفرنسية زعم يفتقر إلى الحقة ولا يأخذ بالاعتبار التدخلات الثقافية والفنية التي شهدتها الثقافة العربية.

إن هذا الطرح، لا يُلغي الصلات الثقافية والفنية بين الشعوب، لكنه يجعلها مرتبطة بشروط سلمية قد تكون تجارية أو سياسية أو دينية... أما فرضها بالعنف فهذا أمرٌ مستبعد، إذ يُواجه العنف دوماً بعنف مضاد كآلية من آليات المقاومة والحفاظ على نمط العيش وطرز الحياة.

- د. محمد يوسف نجم، "المسرحية في الأدب العربي الحديث"، مرجع سابق، ص ٢٢.

غياب النص الدرامي العربي المكتوب، هو إحدى دعائم الخطاب الاستعماري الساعي إلى التفوق والرامي إلى تقرير مركزيته المسرحية.

صرح النقاش نفسه على صيغة «ذهب إفرنجي مسبوك عربيا» (٦)، أي متموقع بين عالمين: «الغربيّة» و«العربيّة»، حيث التلاحم البشري والمشارك الإنساني والتفاعل الفني، إن مسرح النقاش -من هذا المنظور- مسرح «هجنة أورو-عربية».

إن إرضاء الذوق الفني العربي قد حدد مجال اشتغال مارون النقاش، فعمل على تكييف مسرحياته لتتساوق مع هذا الذوق، وبذلك، فإن عملية نقل النصوص الأجنبية إلى اللغة العربية لم تُراعِ الدقة العلمية فيها، إذ شُوّهت الأصول الأجنبية وانتُهكت لتتناسب السياق الفني العربي. لقد كان النقل أقرب إلى التعريب منه إلى الترجمة ما دام النص الغربي قد حُوّر ليناسب أفق انتظار المتلقي العربي، وما دام التعريب هو «تكييف أحداث

والعرب، الشمال والجنوب، الأنا والآخر، و«العربيّة» و«الغربيّة»، في تلاحم فني، إذ ارتبط مسرحه في بدايته بالكوميديا من خلال تكييف مسرحية البخيل لـ«موليير» وتقديمها تحت نفس الاسم، وهو توجه أملاه إرضاء الذوق الفني العربي الذي صاغته التقاليد الفرجوية العربية التي نزعت نحو التسلية الهادفة من قبيل الحكواتي والسامر الشعبي وخيال الظل ... وفي هذا الصدد لخصّ مارون النقاش رسالة مسرحه في المتعة الفنية وتحقيق طابع التسلية قائلاً: «بهذه المراسح تتكشف عيوب البشر، ويغتيمون معاني وجيحة (...) ويتلذذون بالفصول المضحكة المفرجة والوقائع المسرة المبهجة، ثم يتفقهون بالأمور العالمية والحوادث المدنية (...) بالنتيجة فهي جنة راضية، فأرجوكم أن تصفوا لها وتسمعوا، وهذا ضرب منها فتمتعوا» (٥).

لقد كان الذوق الفني الذي أشاعته التقاليد الفرجوية العربية موشوماً في الفكر وراسخاً في الذاكرة، فكان من الصعب لفظه أو تجاهله، إذ غدّى مسرح مارون النقاش بخصائصه وملامحه العامة، ولذلك ظهر المسرح العربي كما

٥- من خطبة مارون النقاش التي أورد الدكتور محمد يوسف نجم جزءاً منها في كتابه «المسرحية في الأدب العربي الحديث»، مرجع سابق، ص ٣٤.

٦- المرجع نفسه، ص ٣٤.



النصوص الأجنبية لتوافق بيئة عربية
عصرية أو تاريخية ويتبع ذلك تغيير
أسماء الشخصيات وتعديل طبائعهم
ومثلهم ورغباتهم وتصرفاتهم بها يتلاءم
مع طبيعة البيئة التي نقلوا إليها» (٧).

لقد امتثل النقل من النصوص الأجنبية
إلى النسق الفني العربي، إذن، لجملة
من التغييرات أفضت إلى انتزاع تلك
النصوص من محضنها الثقافي الغربي
لتدرج في نسق ثقافي آخر/ عربي.

وقد افضى التبني العربي للنص
الدرامي الغربي إلى تأكيد مزاعم
الخطاب الاستعماري المروجة لفكرة أن
النصوص الدرامية الغربية تمثل نموذج
كل الكتابات، ومن جهة ثانية لعدم
امتلاك العرب لنص درامي عربي يمكن
اعتماده نموذجا للكتابة فوق المسرح،
وفي هذا الصدد يعيد رائد الاحتفالية
-عبد الكريم برشيد- إنتاج العقائدية
الاستعمارية ويُدعمُ الغربية الموهومة

قائلاً «فالنسبة للنص، يمكن أن نشير إلى
حقيقة أساسية في المسرح العربي، وهي
غياب النص المؤسس، أي غياب لا وعي
مسرحي في الكتابة، الشيء الذي يجعل
الكتابة لدينا استساخا لنص غائب، وهو

الواقع أن غياب النص الدرامي العربي
المكتوب، هو إحدى دعائم الخطاب
الاستعماري الساعي إلى التفوق والرامي
إلى تقرير مركزيته المسرحية، إذ لا جدوى
من الاعتداد بالنص الدرامي المكتوب،
وترجيح كفته على العرض والإنجاز
والأداء والفرجة، ما دام قد تعرض (أي
النص المكتوب) للخلخلة من قِبَل العديد
من رواد المسرح الغربي الذين يمكن
اعتبار طُرُوحاتهم -من نظرة تأويلية
ووعي نقدي متفجر ولا مُهادن- نقدا
داخليا للمركزية الغربية التي رسّخت في
الأذهان ألا نتقبل أي إنتاج لغوي إلا في
شكله المكتوب وألا نستثنى من ذلك حتى
المسرح على الرغم من كونه فنا شفاهيا
في حقيقته.

في هذا السياق، عمل "أنطوان أرتو"
Antonin Artaud، على أن يضيف
للمسرح لغته الأصيلة، غير تلك اللغة
المكتوبة خصوصا وأن الثقافة -من
منظوره- لم تكن مُدونة، يقول «أن تكتب

- ٧ المرجع نفسه، ص ١٩٧.

- ٨ عبد الكريم برشيد، المقدمة ضمن عبد الرحمن بن زيدان، "أسئلة المسرح المغربي"، الدار البيضاء، دار الثقافة، ١٩٨٧، ص ٣٣.





معناه أن تمنع الفكر من التحرك داخل الأشكال باعتباره تنفسا واسعا انطلاقا من كون الكتابة تثبت الفكر وتبلوره داخل شكل، ويتولد الهيام Idolatrice عن الشكل، فالمسرح الحقيقي مثل الثقافة لم يكن مكتوبا أبدا» (٩)، عكس الثقافة الأوروبية التي تمجد الكتابة وتعتبرها ميزة وسمة خاصة بها، تحقق لها فرادتها واحتكارها، ولذلك عمل "أرطو" على الحد من هيمنة المؤلف وسطوة المکتوب وخلق لغة تراعي خصوصية الفن المسرحي «فبدلا من شعرية اللغة اقترح أرطو شعرية المساحة والمكان مستخدما وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والإيماء والتعاويد والغناء والأشكال البدائية والأضواء» (١٠).

إن ما يُراهِن عليه "أرطو" ليس بلاغة النص الدرامي وما يحكمه من أوجه بلاغية وأدبية، بل على بناء فرجة بصرية «المبدع الحقيقي، ليس هو مؤلف النص، ولا السلطة اللاهوتية لكلماته، وإنما الممثل صاحب الجسد الذي يمتلك قوى سحرية وعميقة تحول التجربة الإنسانية من واقع

مادي مزيف إلى حالة روحية، فالمسرح اليوم أصبح لا يبحث عن نصوص ولكنه يبحث عن لغة» (١١).

وإضافة إلى استناد الخطاب الاستعماري والمركزية الغربية الموهومة على النص الدرامي المكتوب لتبرير أن العرب شعب بلا مسرح، فقد استند أيضا على غياب البناية المسرحية التي تضم خشبة للعرض، والحق أن فكرة الغياب هاته، تريد إيصال فكرة تنم عن تمركز غربي واضح مفاده أن ليس ثمة من مسرح خارج البناية في حين أنه ليس من الضروري أن يتخذ الفضاء المسرحي شكل بناية مغلقة إذ يمكن أن يكون فضاء مفتوحا ونصف دائري ...

والحال أن رواد المسرح الغربي، لم يكتفوا بتحرير هذا الأخير من شرنقة الكلمة كما هو الشأن بالنسبة لـ "أرطو" وإخراجه من معتقل البناية المسرحية كما هو الحال بالنسبة لـ "جيرزي كورتوفسكي" "J. Grotowski" الذي قادته أبحاثه المختبرية إلى القرى والطبيعة لممارسة طقوسه المسرحية، ليغذو المسرح فعلا

٩ - أنطونان أرطو، "خطابات ثورية في المسرح والسريالية والثقافة"، إعداد وترجمة: د. سعيد كريمي، مطبعة تافيلالت، الراشيدية، يناير ٢٠٠٣، ص ٤٠.

١٠ - جيمس روزايفايير، "المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم"، ترجمة: فاروق عبد القادر، أيلول ١٩٧٨، ص ٤١.

١١ - أنطونان أرطو، "المسرح وقرينه"، ترجمة: د. سامية اسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، ماي ١٩٧٣، ص ١٢١.





فرجويًا داخل فضاء محدد ليس بالضرورة
بناية مغلقة، بل عملوا أيضًا على تكسير
وهم الغرب بوصفه مركز العالم ومحور
الفن، من خلال انفتاحهم على ثقافات
الشرق لتبني «مواقف تؤمن بالاختلاف
كقيمة ثقافية، وتدرك الوجه الخفي
للميتافيزيقا الغربية وتستشعر الحاجة
إلى مرايا الشرق للكشف عن عيوب
الغرب» (١٢)، إذ حوّلوا شغفهم بالشرق
إلى أداة تدميرية وتفكيكية للثقافة
الغربية المتمركزة على ذاتها، وفي هذا
السياق نستحضر جهود «يوجينو باربا»
«Eugenio Barba»، في «المعهد الدولي
للأنثربولوجيا المسرحية» (ISTA)، حيث
عمل على نقد الانغلاق الغربي من خلال
استفادته من الممثلين الشرقيين لكونهم
«يمتلكون حضورًا يؤثر في المتفرج ويرغمه
على مشاهدته ... ولأجل هذه الأسباب
فإن مشاركة الأساتذة الشرقيين في معهد
ISTA أساسية، لكونهم يمتلكون «سر»
التقنيات التي تسمح بتشكيل الجسد
وإخضاعه» (١٣).

إن هذا الانفتاح على الشرق معناه الإقرار
بالتعددية والاختلاف، وتجاوز إطار
الثقافة الواحدة، إذ لا مناص من الرجوع
إلى الشرق لتشكيل ثقافة مسرحية خاصة
بالمسرح الغربي الذي «لا يمتلك تقاليد
(تراث) في تكتيك الممثل ... بخلاف
تقاليد المسرح الغربي الذي تميز، ولقرون
عديدة بحضور مبادئ تكتيكية انتقلت من
جيل إلى جيل عن طريق العمل التطبيقي
وليس من خلال النصوص الكتابية
فقط» (١٤).

فالتكتيك المتحدث عنه هنا، يشير
إلى التعابير القبلية التي تشكل قاسمًا
مشاركًا بين مختلف صانعي الفرجة
في الشرق والغرب، والشمال والجنوب،
والأنا والآخر، ذلك أن الاستراتيجية
المتحكم فيها عمل «باربا»، تقوم أساسًا
على التعددية والاختلاف دون تبخيس
الآخر/ الشرق دوره الحاسم في بلورة
المسرح الغربي نفسه.

- ١٢ د. حسن يوسف، «المسرح والأنثربولوجيا»، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط ١،
٢٠٠٠، ص ٩٣.

- ١٣ Engenio Barba. l'Archipel du Théâtre. Contrastes Bouffonneries
Imprimé à Carcassonne. ١٩٨٢، p. ٨٣.

- ١٤ د. قاسم بيatalي، «دوائر المسرح تجربة الأودن وأنثربولوجيا المسرح»، دار الكنوز الأدبية، بيروت،
الطبعة الأولى ١٩٨٨، ص ٦٤.



حوار

محمد جبريل: لورأى أدب
الأدراج النور لتغيرت الحياة
أحمد فضل شبلول

مجلة البيان - العدد ٤٧٣ - نوفمبر ٢٠٠٩

محمد جبريل؛ لورأى أدب الأدراج النور لتغيرت الحياة

أجرى الحوار : أحمد فضل شبلول

بزغت في سماء الإبداع العربي في العقود الأخيرة، أسماء مهمة في مجال الرواية والقصة القصيرة بعد جيل نجيب محفوظ ومحمد عبدالحليم عبدالله وسعد كاوي ويوسف السباعي وإحسان عبدالقدوس وغيرهم، من هذه الأسماء الكاتب المبدع محمد جبريل، الذي اتخذ من ”حي بحري“ بالإسكندرية، أرضية إبداعية، وعالمًا موحيًا، لمعظم رواياته وقصصه القصيرة.

ومن أهم أعمال جبريل الروائية ”رباعية بحري“، التي أرى أنها من الممكن أن تعادل . إن لم تكن تتفوق على . ”رباعية الإسكندرية“ للورانس داريل، مع فارق جوهري هو أن كل أبطال جبريل في تلك الرباعية، هم من أبناء الإسكندرية، وليس من الجاليات الأجنبية التي عاشت فيها، كما هو الحال في رباعية داريل.

حول هموم الإبداع، ولحظات الإشراف والتجلي، والكتابة والطباعة، وشواطئ أخرى، يدور حوارنا مع الأديب محمد جبريل.



محمد جبريل

* السؤال التقليدي يدور دائما حول العلاقة بين الكتابة وحرية التعبير، دعني أغير قليلا من صيغة السؤال، وأسألك بداية عن الطباعة وحرية التعبير؟

اقترن ظهور الطباعة بقدوم الرقابة والمحاذير والقيود. كانت حرية التعبير مطلقة في أزمنة المخطوطات التي يجرى نسخها، فلم يكن من المتاح انتشارها على مستوى القراء العاديين، في المجتمع والأسرة والأفراد، وهؤلاء هم الذين نشأت المحاولات لحمايتهم، مما يهدد أخلاقياتهم أو أعرافهم الثابتة، ولعله يمكن القول إن ثورة الطباعة أفرزت بعض السلبيات، أخطرها تراجع حرية الإبداع في مواجهة

أخذت في حياتي الكثير من القرارات، لكن تظل ”الكتابة“ هي القرار الأهم في حياتي كلها.

منذ اكتشفت القراءة في مكتبة أبي، واتخذت في حياتي الكثير من القرارات، لكن تظل ”الكتابة“ هي القرار الأهم في حياتي كلها. الكتابة تعطيني . في ذاتها . متعة شخصية. الأدق أنها تعمق إحساسي بالحياة، بواسطة القراءة والتأمل والتعرف على الخبرات، والإفادة من الأحداث والشخصيات . أو خلقها . في صياغة عمل إبداعي. إن توقفي عن الكتابة يعني توقفي عن الحياة نفسها، عن النقاط الأنفاس، وإعادتها. الكتابة تعويض مؤكد عن عزلتي الاجتماعية. إنها وسيلتي للتواصل مع الغير. ولعلي أذكر قول كافكا: ”الأدب هو حياتي، ولا أريد، ولا أقدر أن أكون غير ذلك“ .

× هل هناك دخل لإرادة الكاتب في هذا المجال الحيوي؟ أم أن المسألة تتم بطريقة عفوية، أو فلنقل بطريقة غير إرادية؟
- أزعم أن لإرادة دورها الذي أقدره لها، وأشكرها عليه، لأنني عزفت عن السير في طريق خاطئة، كانت ممهدة وسهلة، وأفقه يشي بمغريات جميلة. أقنعتني إرادتي . ولعلي أقنعتها . أن الطريق الأخرى أفضل، رغم المشقة .

أسرار النجاح

* تنويعاً على سؤال السيرة، هل تجد نفسك في ما تكتب؟

- حين أعود إلى قراءة ما كتبت، فإنني أكتشف أنني وضعت نفسي في تلك

المحاذير التي تضعها المجتمعات حماية لمعتقداتها وعاداتها وتقاليدها. عرف العالم آنذاك ما يطالعنا الآن على واجهات دور السينما: ”للكبار فقط“ !

معنى التطهر

* نتحدث عن أعمالك المطبوعة، وهي كثيرة حقاً، ولكن دعنا نتوقف عند أعمالك السيرية، والتي منها: ”حكايات من جزيرة فاروس“، و”الحياة ثانية“، و”مد الموج“، وربما غيرها، هل كتبت بالفعل سيرتك الذاتية من خلال هذه الأعمال، أم أنها مجرد إشارات؟

- لعلني أوافق فدوى طوقان في أن السيرة الذاتية فيها معنى التطهر الحقيقي. أنت تكتب تجربتك الحياتية، فتتحرر من وقعها وألمها. يجدر بي أن أعترف أن البوح، الفضفضة، رواية ما تحمله النفس من حكايات وذكريات. ذلك كله هو الذي دفعني إلى كتابة حكايات عن جزيرة فاروس، والحياة ثانية، ومد الموج. لم تشغلني الدروس المستفادة التي يمكن أن يحصل عليها الآخرون، ولا العبرة التي ينبغي أن يخرج بها قارئ تلك الكتب. لم يشغلني إلا ضرورة الكتابة وحدها. لا أدري المعاناة التي ربما كنت سأحياها لو لم أخل إلى القلم والأوراق، وأكتب ما كتبت.

* إذن كيف تقيم رحلة الكتابة طوال العقود السابقة؟

- أثق أن الكتابة خلقت لي، مثلما خلقت أنا للكتابة. لم أتصور نفسي نجاراً ولا سباكاً ولا كهربائياً ولا حلاقاً ولا مهندساً. لم أتصور نفسي في عمل آخر غير القراءة والتأمل والكتابة. هذا هو العالم الذي لا أذكر متى كان تعرفني إليه، لأن البداية تتصل بمرحلة الطفولة،

توقفي عن الكتابة يعني توقفي عن الحياة نفسها، عن التقاط الأنفاس، وإعادتها.

للملحة الأشياء المبعثرة. وبمعنى آخر، فإنني أرش الماء أمام الدكان، وأنظفه جيداً قبل أن أبدأ في مزاولة نشاطي. مع ذلك، فإنني أستدعي ما يسمى بالإلهام، ولا أجلس في انتظاره، أشفق على ذلك الفنان الذي جلس . ساكناً . أمام حامل اللوحة، وفي يده الفرشاة ساكنة كذلك، مترقباً أن يهبط عليه الإلهام. لا أذكر أنني مارست لعبة وقت الفراغ، فأنا أحاول أن أفيد من كل لحظة. أكتب، أو أقرأ، أو أنظم أرشيفي، أو أتأمل. ربما انشغلت بشيئين في وقت واحد. إذا أجهدني التعب، أو تعكر مزاجي لأي سبب، انصرفت إلى استخلاص القصص التي تهمني من الصحف .

لحظة الإبداع تواتريني . في لحظة لا أتوقعها . كالانثاق المفاجئ، كالومضة. لعلني أكون منشغلاً بفكرة أو أخرى، أو عمل آخر، تماماً. ربما تتبثق الفكرة في أثناء القراءة، قراءات منوعة لا صلة لها بالفكرة التي تتبثق فجأة. أنساها، أو أرجئ التفكير فيها. تعاودني، أو أنساها. تفرض إلحاحها في اللحظة نفسها، فأنحي كل ما بيدي، وأبدأ في الكتابة. أواصل الكتابة دون أن ألحظ انقضاء الوقت. أكتب بسرعة شديدة، لا أعني بتحسين الخط، وإنما تشغلني الكتابة، ولو بخط أعجز . شخصياً . عن قراءته. ما أريد كتابته أسرع دائماً من عملية التسجيل، من جرى القلم على الورق. وبالطبع، فإن الفكرة ربما تكون قد شغلتي من قبل كثيراً، أتأملها، أقلبها، أحاول استكناه الأحداث والنفسيات والدلالات، ثم أنصرف عن ذلك كله إلى فكرة أخرى، أو عمل آخر، لكن الفكرة الأولى ما تلبث أن تعود. أنشغل بها ثانية، ثم أنساها، وهكذا. وعموماً، فإنني أفضل

الكتابات. إن معظم ما أكتبه يستمد أحداً وشخصياته من حياة عشتها، وشخصيات تعرفت إليها. لعل "مد الموج" وأغنيات" أشبه بالجري على بقايا الليمونة على حد السكين، محاولة لانتزاع ما تبقى من قطرات. سيرتي الذاتية موجودة في كتاباتي، سواء تلك التي تروي السيرة بصورة مباشرة، أو من خلال تناثر ملامحها وقسماتها في الأعمال الإبداعية. أفضل أن يلجأ إليها القارئ، بدلاً من الأسئلة المباشرة، والأجوبة المباشرة. والحق أنني لا أهدف بها إلى تحقيق الإصلاح الاجتماعي، ولا إلى تبديل الأوضاع السياسية، ولا لإعطاء المثل، أو الإشارة إلى الأخطاء التي ربما وقعت فيها، فيتجنبها القارئ. بل إنني لا أجد فيما بلغته ما يمكن نسبته إلى النجاح، بحيث أكتشف للقارئ أسرار ذلك النجاح.

* حدثنا إذن عن لحظة الإبداع النوارنية لديك؟ وهل تجلس في انتظار ما يسمى بالإلهام؟

- لحظة الإبداع ليست هي لحظة الجلوس للكتابة. للإبداع فترة اختمار قد تمتد أياماً، أو شهوراً، لكن الإبداع ليس وليد اللحظة، ولا وليد المصادفة. لعلني أنفق الكثير من الوقت بما يمكن تسميته الإعداد، أو التهيؤ للكتابة. أنشغل بأشياء لا قيمة لها وتافهة، تجربة القلم، مسح ما على الطاولة أو المكتب، من غبار أو أوساخ،

**يكفي أن المثقفين الذين
يرفضون الانتماء لهذه الشلة
أو تلك، ويفضلون الانتماء
لقضايا بلادهم وحدها،
يجدون أنفسهم في حصار
من التعتيم والتجاهل،
وانعدام فرص النشر.**

من حبي له، فلا بد من لحظات يحل فيها
السأم، ساعة أو اثنتان أو ثلاث، ثم أتوقف.
أشعر بحاجتي إلى فعل شيء مغاير، ويبدو
لي كل شيء سخيفاً وبلا معنى .

*** إذن حدثنا عن عاداتك في الكتابة؟**

أذكر قول برناردشو: "القاعدة الذهبية
هي أنه ليس ثمة قاعدة ذهبية". وقد
تعلمت ألا أحاول الكتابة في ظروف غير
مواتية: الرغبة في النوم، توعك المزاج،
الانشغال بقضايا ملحة، خاصة أو عامة.
أنا أكتب لأنني أستمتع بالكتابة .

*** هل تكتب عن كل شيء تقابله في**

حياتك، أم أن هناك اختيارات معينة؟

- تمنيت. ذات يوم. أن أتخذ القرار نفسه
الذي اتخذته همنجواي بأن يكتب قصة
عن كل شيء عرفه، وقصة عن كل شيء
يعرفه. لكن الأمنية ظلت في إطارها، لا
تجاوزه. وحتى الآن، فإن لدى الكثير الذي
أريد أن أقوله: أفكار هلامية، وضبابية،
وواضحة. ما يدخل في إطار الإبداع، وما
يقترّب من التنظير، وما لا يجاوز حد
القراءة الإيجابية. أنا أكتب ما يلح علي،
ما يفرض نفسه. أكتب وأكتب وأكتب.
لا أخطط لشيء، وقد تخطر على بالي

أن أكتب بدلاً من أن أتكلم. أذكر قول
همنجواي: "عندما أتكلم فلن يعدو الأمر
مجرد كلام. أما عندما أكتب فأني أعنى
ما كتبت على الدوام."

*** أي لحظات الإبداع أصعب في تقديرك:
لحظة البداية، أم لحظة النهاية؟**

- أصعب اللحظات عندما أضع الأوراق
البيضاء أمامي، أحاول الكتابة فلا تواتني
الفكرة، بل ولا تواتني القدرة على الكتابة.
تختلط اللحظات والمعاني والكلمات، فهي لا
تتصل، ولا تتسق ولولا شعور يداخلي. على
نحو ما . بأن العمل الذي أعد لكتابته أفضل
من الأعمال التي سبقته، ربما ما أقدمت
على كتابته. ربما تواتني فكرة ما . أحاول
البداء في كتابتها فلا أوفق. أعاود المحاولة
أكثر من مرة فيؤا جهني الفشل. أزمع أن
أنسى الفكرة تماماً، لكنها . في لحظة ما
. تلح في أن تكتب نفسها، فلا أترك القلم
والورق حتى أتم مسودتها الأولى !

ملفات مسبقة

*** هل تطلع أحداً من أصدقائك على
مسوداتك الإبداعية؟**

- أنا ممن يفضلون أن يبدى أصدقائي
. ليسوا جميعاً أدباء بالضرورة . آراءهم
في مسودات أعمالي قبل أن أدفع بها
للنشر. أفيد من الملاحظات التي تناقش
المعلومة، وتكشف ما قد يتسم بها من
أخطاء، مبعثها الحرص أن تكتب القصة
. الرواية نفسها. لا ملفات مسبقة، ولا
بيانات شخصية، أو ملامح أو أحداث،
تشكل قواماً للعمل الإبداعي .

*** ألا يصيبك السأم في وقت من أوقات
الكتابة؟ أو في مرحلة من مراحلها؟**

- أيا كان إقبالي على عمل ما، انطلاقاً

همس الجنون

* بعد الانتهاء تماما من عملية الكتابة، هل تعود مرة أخرى، إلى ما ظننت أنك انتهيت منه؟

- أنا أحب أن يتأمل المبدع تجربته، ينوع على نعماتها، يحيل كل تجربة إلى مرحلة لها سماتها الفنية واللغوية. ذلك ما فعله بيكاسو في مراحل المتعاقبة، وذلك ما فعله نجيب محفوظ منذ مجموعته "همس الجنون" إلى "أحلام فترة النقاهة"، مروراً بالروايات الفرعونية، ومرحلة الواقعية الطبيعية، فالمرحلة الرمزية، ثم مرحلة الواقعية النقدية. من المهم أن يمضغ المبدع تجربته، ولا يتلها .

أوافق كافكا على قوله "إن العمل الذهني يفصل المرء عن الجماعة الإنسانية، لكن العمل اليدوي يقود الإنسان إلى الناس". مع ذلك، فقد حاولت. دوماً. أن أقترب من الناس. أن أحيا مشكلاتهم وما يعانون .

* إذن في أي مكان ترتاح للكتابة؟ في البيت، في الكافتيريا، في النادي، على المقاهي، على الشواطئ، .. الخ؟

- في بيتي، أشعر بالاطمئنان والهدوء، لا يشغلني إلا القراءة والكتابة والتأمل. أنفض عن رأسي صور الرداءة التي تطالعي بمجرد أن أنزل إلى الطريق، وأنا أقود السيارة، في الأوتوبيس، في لقاءات العمل والصدقة . الصداقة ! تصور !؟ في كل ما ألتقي به .

أنا لا أحتاج إلى أقتعة من أي نوع، ولا لأي سبب، لأنني لا أحب المشاركة في الحفلات التكرية. مع ذلك، فاني أحلم بامتلاك البلورة السحرية، أو بساط الريح، أو طاقة الإخفاء، أو لو أن طائر الرخ حملني

الظاهرة التي تكاد تنفرد بها حياتنا الثقافية، أنها تنقسم بتقسيم الأدباء إلى كبار وشباب، وهو تقسيم لا يكتفي بحد العمر، لكنه يتجاوزه إلى المكانة الأدبية، والمقابل المادي، وفرص النشر. حتى لو كان الأديب الأكبر سناً أقل موهبة من الأديب الأكثر شباباً.

أفكار تبدو فناً جميلاً، وحين أبدأ في تسجيلها على الورق، تتحول إلى ملامح باهتة أو فاقدة المعنى.

أصارعك أن أي عمل ينتهي على نحو مغاير، ربما إلى حد التباين، مع الفكرة التي كانت تشغلني. تحل شخصيات، وتختفي شخصيات، وتظهر أحداث بدلاً من أخرى، تصورتها. يأخذ العمل الإبداعي . في أثناء كتابته . طريقاً لم أكن تعرفت إلى ملامحها. وأحياناً، تتسع الرؤية، وتبين الملامح والقسمات، فأشاهد من التقيت بهم في مراحل عمري المختلفة، وأستمع إلى أحاديثهم، وأناقشهم .

* أيهما تحرص عليه أثناء عملية الكتابة: المتعة أم المعنى والدلالة؟

- المقولة، الدلالة تهمني في أي عمل أكتبه. تهمني متعة الكتابة في ذاتها أيضاً. لذة النص التي يشعر بها القارئ أثناء القراءة، هي لذة النص التي يشعر بها الكاتب في وقت الإبداع.

**نحن . كإنسانيين . ننتمي إلى
هذا العالم باختلاف ثقافته،
وتنوع حضاراته، ويجدر بنا
أن نفيد من ذلك في إثراء
تجاربنا الإبداعية، بتعدد
المنابع التي تنهل منها.**

تشويه صورتها تماماً . ويكفي أن المثقفين الذين يرفضون الانتماء لهذه الشلة أو تلك، ويفضلون الانتماء لقضايا بلادهم وحدها، يجدون أنفسهم في حصار من التعتيم والتجاهل، وانعدام فرص النشر . ولعلي أذكر صديقا شاعرا رحب بانضمامه إليه حزب معارض، ووعدوه بأنهم سيجعلون منه أهم شعراء مصر . فلما تخلى عن عضوية الحزب . لأسباب موضوعية . أصبح شاعرنا في المعسكر المعادي، وحق عليه ما على الأعداء من اتهامات، أو مؤامرات تعتيم . نحن في حاجة إلى مؤسسة تهبنا حلا إيجابيا لتجاوز هذه المأساة التي تعانينا حياتنا الثقافية، فلا يشغلنا إن كان الكاتب ينتمي إلى يمين أو يسار، وإنما يشغلنا، ويسعدنا، أن يكون الكاتب مهموما بقضايا بلاده، ومهموما بالإضافة وطرح الحلول .

الظل البارد

* باعتبارك تقيم في القاهرة الآن، ماذا عن أدباء القاهرة، والأقاليم؟ وهل تؤمن بهذه التفرقة؟ أو بمصطلح: القاهرة وأقاليم؟ وكذلك ماذا عن تقسيم الأدباء إلى أجيال، هذا من جيل الستينات وذاك من جيل السبعينات، وآخر من جيل التسعينات، إلى آخره؟

بين جناحيه . حينئذ سأرى العالم . ما يصعب أن تتيح لي الظروف رؤيته .

قسمات وملامح

* هل تحس أن أعمالك تنويعات على لحن واحد، أم أنها ألحان مبعثرة، لا يجمعها سوى اسم محمد جبريل؟ - لا يشغلني إذا جاءت بعض أعمالني تنوعاً على لحن واحد، بحيث تتشابه الدلالات، لكنها تختلف في التقنية . ربما أكتب في الموضوع الواحد، الفكرة الواحدة، القضية الواحدة، بضع مرات . لكنني أحرص أن يكون تناولي . في كل مرة . مختلفا على المستويين التقني والدلالي . لا يفضيني القول، بل لعلي أقره، أني أعيد كتابة الرواية الواحدة في أكثر من عمل . قد تتكرر الدلالة، ذلك لأنني أومن بفلسفة الحياة التي تجد تكاملها في مجموع أعمال الكاتب . لكن الفنية تختلف . بالتأكيد . بين عمل وآخر . إن صورة كل عمل تتخلق من داخله، يكتسب في عملية الكتابة قسماته وملامحه، ويكتسب فنيته .

* هل تشعر أن هناك أزمة ما في حياتنا أو حركتنا الثقافية؟

- هناك بالفعل أزمة في حركتنا الثقافية، وأطراف الأزمة موجودون في الصورة، يشكلون ملامحها وقسماتها وأبعادها المختلفة من ألوان وظلال وعمق . وأحد الأزمات بأنها الشللية المعلنة التي صارت فيها طبيعة العلاقات بين المثقفين . إنهم ينقسمون . بصورة أساسية . إلى يمين ويسار، وتتفرع من نهري التقسيم روافد لا حصر لها، تشكل . في مجموعها . ما أسميه بالشللية، وإن كان تأثيرها السلبي يتجاوز هذه التسمية، ويمثل عائقا فعليا أمام تطور حركتنا الثقافية، بل ويسهم في

الأصل في الإبداع هو الحرية، وإن أشار البعض إلى أنه عندما يدور الصراع في داخل الفنان، بين حرية الإبداع وأخلاقيات المجتمع، فإنه يجب أن ينتصر للخيار الثاني.

ولعل الظاهرة التي تكاد تتفرد بها حياتنا الثقافية، أنها تتسم بتقسيم الأدباء إلى كبار وشباب، وهو تقسيم لا يكتفي بحد العمر، لكنه يتجاوزهُ إلى المكانة الأدبية، والمقابل المادي، وفرض النشر. حتى لو كان الأديب الأكبر سناً أقل موهبة من الأديب الأكثر شباباً. والأمثلة لا تعوزني، فهي كثيرة، وإن كان أشدها غرابة وقسوة حين شطب محمد حسنين هيكل اسم أحمد هاشم الشريف من قصته "للصوص" بحجة أن تقاليد الأهرام تمنع النشر للأسماء الشابة. وظهرت القصة لقيطة بلا أب. وكان رد الفعل الذي أحدثه السؤال عن كاتب القصة قد أفاد أحمد هاشم الشريف أضعاف ما كان سيحدثه نشر الاسم!..

أعشاب ضارة

* أعمالك كثيرة ومتعددة، ما بين الرواية والقصة القصيرة والمقال الصحفي والبحث الأدبي.. الخ؟ ترى ما موقف النقد من هذه الأعمال؟

- أصارحك بأن أعمالي قد وجدت حفاوة من الدراسات الأكاديمية، بعكس الحال مع الأعلام الإعلامية التي تضع كتاباتها وفق حسابات لا أعرفها. من ناحيتي فأنا لم أسع إلى الانضمام لشلة، لكني أرحب بطابع البريد مادام الإبداع الذي أتى به متفوقاً ويستحق النشر. لا أتوقع مقابلاً ولا منفعة متبادلة. ولعلك تلاحظ أن الفترة التي ابتعدت فيها عن الصحافة، لقيت أعمالي اهتماماً أكاديمياً واضحاً. إنني أضع الأمل في الأجيال الطالعة من الدارسين، لتعيد رسم الخارطة الإبداعية، وتطهر التربة الأدبية المصرية من الأعشاب الضارة والنباتات الطفيلية التي لا تهب ثماراً ذات قيمة.

رأيت الذي لم أتحوّل عنه أن الحياة الثقافية الحقيقية توجد في الأقاليم، أدباء الأقاليم إن صحت التسمية. التسمية الأدق. في تقديري. الأدباء الذين يقيمون في الأقاليم. يبتعدون عن كل المؤثرات الملونة والمبهرجة والزاعقة. الكلمة الجادة شاغلهم، وطابع البريد جسر اتصالهم بالقارئ، وحين يجد عمل لأحدهم سبيله إلى النشر، فمعنى ذلك أن هذا العمل يستحق النشر بالفعل، فلا واسطة، ولا علاقة خاصة، ولا شبهة تأثر من أي نوع. لقد وجد المحرر أن ما تحويه الرسالة القادمة من الأقاليم تضم أعمالاً صالحة للنشر، فنشره. بينما يهمل. ربما. محاولات من القاهرة جاءت مصحوبة بتزكيات وتوصيات وبطاقات الأصدقاء. إن الأدب السري، أو أدب الأدراج. أعني المحاولات التي لم تتج لها. حتى الآن. فرص النشر. لو أنه رأى النور، فستتغير بالتأكيد خارطة الحياة الأدبية في بلادنا. من تسلط عليهم الأضواء سيلوذن بالظل البارد. أما من يعانون خفوت الصوت. في امتداد أقاليمنا. فإنهم يتوقون. والقراء. إلى القيمة الممتازة لمعطياتهم، وأن الابتعاد عن المركزية، عن القاهرة، كان هو الحائل دون ذلك.

إن المعلومات التي تطالعنا في الإنترنت ليست مسلمة إلا للكسالي، أو لمن يميلون إلى التصديق، حتى لا يجهدهم البحث والمراجعة.

للخيار الثاني. الفنان فرد كمبدع، لكنه . كمواطن . عضو في مجتمع يصعب أن يهمل معتقداته وتقاليده وأعرافه . أما عن الحياد فأنا أرفض الحيادية في الفن، ولا أتصورها . لا أعنى التقريرية والجهارة والمباشرة، وإنما أعنى التعبير عن فلسفة حياة الكاتب من خلال إبداع يتسم . ولو في ظاهره . بالعفوية .

* هل أنت مثلما كان نجيب محفوظ،

موظفا ملتزما في حياته الوظيفية؟

لم أحب الوظيفة يوماً، الأوامر والعلاوات والترقيات وإنذارات الفصل . كثيراً ما كنت أتذكر قول بلزاك لطبيب الأسرة الذي كان ينصحه بقبول الوظيفة: ”إنني لا أريد . بأي ثمن كان . ذلك الشيء المفقوت الذي يسمونه ”وظيفة“ . إنني لست، ولن أكون أبداً، حصاناً يعلق في عربة .

* ولكن أليست معي أن الكتابة والإبداع لا يؤكّلان عيشاً في هذا الزمن، وبالتالي لا بد من الاعتماد على وظيفة ما، يقيم راتبها الأود؟

– ليس المبدعون العرب وحدهم هم الذين يعجزون عن أن يصبح إبداعهم مصدر رزق لهم . هذا هو الحال في معظم بلاد ما يسمى بالعالم الثالث، الآلاف القليلة من النسخ لا يمكن أن تدر عائداً يتقاسمه المبدع بالنسبة الأقل، والناشر بالنسبة الأكبر !

* أرى أنك أفدت كثيراً من الموروث الثقافي (إمام آخر الزمان نموذجاً) ومن الاحتكاك مع الغرب (الشاطئ الآخر نموذجاً) في أعمالك؟ إلى أي حد وصلت هذه الإفادة؟

– أحاول أن أفيد من ثقافتي الموروثة والمكتسبة، وأن أتمثل ثقافات أخرى أجد فيها تواصلاً أو امتداداً لثقافتي الخاصة . ضرورة التواصل مع التراث والموروث لا تعني الانكفاء على الذات، ورفض التراث والموروث العالمي، أو حتى الانعزال عنهما . نحن . كإنسانيين . ننتهي إلى هذا العالم باختلاف ثقافته، وتنوع حضارته، ويجدر بنا أن نفيد من ذلك في إثراء تجاربنا الإبداعية، بتعدد المنابع التي تنهل منها .

* أيضاً أفدت كثيراً من عالم البحر، وبحر الإسكندرية على وجه التحديد، هل انعكس ذلك على انطلاقك في الكتابة؟ وهبني البحر رحابة الأفق . أرفض أن تقيد حركتي ولا آرائي، ولا أن تحد انطلاق مخيلتي محظورات من أي نوع . أنا أكتب حتى ما قد يرفضه الرقيب في داخلي، انعكاساً لمطالب الرقيب المجتمعي . لا يشغلني أن وجد سبيله إلى النشر، أم أودعته أدراج مكتبة . وما أكثر ما تحتفظ به هذه الأدراج من أوراق .

صراع داخلي

* هل تعتقد أن الإبداع، والحرية، والحياد الفني، عناصر متلازمة؟

– الأصل في الإبداع هو الحرية، وإن أشار البعض إلى أنه عندما يدور الصراع في داخل الفنان، بين حرية الإبداع وأخلاقيات المجتمع، فإنه يجب أن ينتصر



* إذن في ظل هذه الأمور، ما مستقبل الأدب في بلادنا؟ وخاصة ونحن نعيش فيما يسمى بعصر المعلوماتية، والثورة التكنولوجية؟

– السؤال كبير، ويحتاج إلى إجابة مطولة، لهذا فأني أكتفي بالتأكيد على مستقبل الأدب من حيث هو كلمة يكتبها المبدع

ليقرأها المتلقي. يبدو المستقبل . في ضوء تلك النظرة المحددة . غاية في القتامة، فالكتاب ترتفع أسعاره بمناسبة، وبلا مناسبة، بحيث لم يعد يقوى على شرائه إلا القلة التي غابت عن غالبيتها عادة القراءة. أحزن، وأنظر إلى المستقبل بقلق، وأنا ألحظ كموات الكتب المرصوفة في المكتبات، وعند باعة الصحف، دون أن تجد من يشتريها، اللهم إلا الكتب الدراسية. وللأسف فإن الحديث عن مستقبل الأدب في عصر العلم يبدو ثانوياً بالقياس إلى المشكلة الأهم، وهى الموات الحقيقي الذي ينتظر الأدب في فم غول الأسعار الشرس.. تلك النهاية الحتمية التي لن يمنع حدوثها سوى التدخل المباشر من الدولة، لوضع حد لذلك الارتفاع المتصاعد في سعر الكتاب، بحيث أن كتاب الماستر الذي كان يجد فيه الأدباء فراراً من غلاء تكاليف الطباعة والورق إلخ .. قد امتد إليه ذلك الغلاء. أي مستقبل لأدب لا تجاوز معظم إبداعاته أدرج مؤلفيها، فضلاً عن أن الكتب التي يتاح لها النشر، لا تجد القارئ الذي يقوى على أثمانها المرتفعة؟!

* أخيراً ماذا عن تأثير شبكة الإنترنت عليك كاديب وكاتب ومثقف؟

– الإنترنت مجرد ذاكرة قد تكون صادقة أو زائفة، والصدق والزيف مبعضهما المواد التي نودعها ذاكرة الإنترنت.

إن المعلومات التي تطالعنا في الإنترنت ليست مسلمة إلا للكسالى، أو لمن يميلون إلى التصديق، حتى لا يجهدهم البحث والمراجعة. وأخشى أن الصهيونية العالمية تتجه إلى هذا النوع من المتلقين في تلك المواقع التي تعيد رواية حتى الثابت تاريخياً بما يخدم أهدافها.

وإذا كان الصهاينة قد أفلحوا في استغلال الإنترنت من خلال مواقع تطفح بالكذب والادعاءات الباطلة، فإن من واجبنا أن نفيد من الإنترنت بمواقع تشرح، وتوضح، وتفنّد، وتعتمد مطلق الصدق المعلومة الكاذبة مهما تتجمل، فإنها لن تصمد أمام المعلومة الصادقة إذا أحسن استغلالها. أتابع . على شبكة الإنترنت . الكثير من العناوين والمداخلات في المواقع المختلفة لشباب عرب، يحاولون توضيح الحق العربي مقابلًا للمزاعم والأساطير والدعاوى الصهيونية، وعنى هؤلاء الشباب . من خلال وعى قومي مؤكد . بالرد على الرسائل التي تغيب الحقائق عن أصحابها، فلا تظل الساحة الإعلامية خالية إلا من أكاذيب الإعلام الصهيوني وترهاته. وقد أحدثت هذه المبادرات الفردية . بالفعل . تأثيراً يصعب إغفاله، لكننا نأمل في جهد مؤسسي منظم، وفق إستراتيجية واضحة تحسن تنفيذ ما هو كاذب، وتقديم المعلومة الصحيحة.

وإذا كانت الحجة المعلنة دوماً هي ضالة الإمكانيات المادية . كأننا لا تنفق المليارات على إعلام يتجه إلى الداخل، وغير مؤثر . فإن الإنترنت يجمع بين شدة التأثير واتساعه وقلة تكاليفه نسبياً .

شعر

قصيدة الفردوس

عصام ترشحاني

نوبة

د. عيد صالح

قصائد من الشعر الصيني القديم

ترجمة د. فؤاد المرعي

أغلق الباب

نجوى الهمامي

قصيدة الفردوس

شعر : عصام ترشحاني
(فلسطين)

بيدين...
من ذهب المياه
بيدين.. من غسل السَّها
بيدين باذختين،
ترفعني الصبية للسماء،
وفوق عاصفة المدى
بيدين من حبق وناي
جذبت إليَّ حقولها..
هل زاولتني بالعبير
من النشيد إلى الوريد،
ومن خطاي إلى رؤاي
أم أنه العشق الذي ثملت مجرته،
يبالغ في شذاي؟
وقت بلون الماس،
رقص مثل أمواج القناديل
الشغوفة والمريبة
يُشبهُ الإلهام،
إمرأة.. وموسيقا..
نديم للخرافة والجنون

ندى.. يسيلُ من الكلام،

وأقحوانٌ..

يستحم بنا

فتخطفه القصيدة

أيها الفردوس

لامسنا.. لتصعد شأننا

سنريك..

كيف يمر قوس بيننا

ليصير ما بعد القطيفة

من قزح..

سنريك .. من أوقاتنا

مطراً. يشع من الفرح

قمرأ..

تساقى نوره

مما تركنا من نضارٍ

في مخيلة القدح..

يا أيها الفردوس..

شاهدناك في لغة لنا

تكتظ بالإدهاش،

والأحلام حولك لا تغيبُ

كان أفواج الأساطير القديمة

حين ننساها

ترى فيك الذي

يمتد من مزمورنا العالي

إلى رمز عشقناه

سلاماً أيها الباهي

وعذراً ملء ما في الأرض

من بشر

ومن شجر

سنكمل وهمنا السحري

نكمل برقنا ..

وتظل أنت الأعظم الدري

في صلوات صبوتنا

تظل خلودنا الباقي



نوبة

شعر: د. عيد صالح
(مصر)

أنت إذاً تحتضرين
كرابية سقطت
أو مطرقة دقت في اليافوخ
لا أحد يراك
من النافذة تطلين
نواح القردة
وبغات الليل
علامات القهر الأزلي
مفاتيح الجنة ضاعت
وأشاعت أغنية الحزن الدامي
قرب قرابة قرنين من الآلام
صراخ من آلام الميلاد
وآلام الطمث
وآلام خلايا جنت
هذا الشلال الهادر



من أين يجيء
الرثتان تموجان
العينان تروحان تجيئان
السقف، المروحة، ستائر حائلة
كم مرت أيام وليالي
ما أتعس جدران الغرفة
صخب في الخارج
ماذا يبعث فيك الاستسلام
حذار

الموجة قادمة
والقاني لا يرحم
والشريان يئن ويتلوى
هل تأتي الغيبوبة
فتروحين عن الحاضر
تسترقين السمع لمن جاء
والولد العملاق التهمته الغربية
والصندوق المحمول على الأعناق
يراوغ بوابات السفر
ودانات الخونة.. والثوار
اللعنة..!!

هذا الشعبان يشق الصدر
وجرعات السم تطارد وحشاً مجنوناً



تدهس في الجسد
بقايا فاتنة
كم راوغتُ، تدلتُ
تهافت بالباب شباب ملدوغ
يصرخ بالرحمة
قومي من نومتك ونوبتك
إلى النافذة
فمازال العشاق هنالك ينتظرون
ومازال الباعة والجند
صباحات تغتسل، الخبز الطازج
رائحة العرق، العطر
ومازال البحر، اليود،
الأمواج تكسر
بزواج البحر من النهر
الحوت/ الدلفين
صراخ البهجة
والقبلات الطائفة
الرجل المفتول العضلات
الدقات الوالغة بزغب القلب
حطام الأهرامات الرملية
بالمد، الجزر الساحر
والحوريات النداهات

الأفق الدامي
والدم - ثانية
يتقدم موكب أعراس الصيادين
الطلقات الطائفة/ الصرخات
نواح ونباح
ونوارس وساحبات
في إثر ساحبات..!!





الندى على أوراق الشجر

(من الشعر الصيني القديم)

ترجمة: د. فؤاد المرعي
(سوريا)

ما أسهل أن يجف الندى على أوراق الشجر
يختفي الندى في الصباح ليعود من جديد
ولكن من يعيد الإنسان إلينا
بعد أن يموت؟

كانت الاستراحة في أعالي الجبال
حيث النجوم تنوهج قريبة بين السحب
أنظر إلى بعيد، ويمتلئ قلبي شوقاً
إلى أمي، أتذكرها وأجهش بالبكاء.

رحلتُ سريعاً عبر البوابات الشمالية
التفتُ إلى الوراء ناظراً إلى لويان
شجيرات العُليق الشائكة انحنت أغصانها،
والتصقت بالأرض بفعل الريح العاتية.

قَبْرَة تندفع نحوي من الخلف كأنها السهم
ترثي مصير الوطن بلحن حزين
أنظر إلى ”سي خي“ ١، ورباط قبعتي تحت الذقن
تببله دموعي المنهمرة، والصمت يلفّ كل شيء

البجعات

تحلّق طيور البجع أزواجاً في السماء
أزواجاً تطير قادمة من بلاد الشمال
خمسة إثر خمسة، عشرة إثر عشرة.
جماعة تتلو جماعة، سرباً يتلو سرب

بجعة واحدة لا تستطيع اللحاق بزوجها
مرضت مرضاً شديداً في أثناء الرحلة
وها هي ذي تتلفت حولها في قلق
وتحوم، تحوم متردة، خائفة

”ليتنني أتبعك كما لو كنت تشدني بمقود
ولكنني لا أستطيع فتح منقاري الذي أغلقه المرض

١ - سي خي: نهر في شمال غرب الصين.

ليتنني أحملك على ظهري وأطير بك
ولكن المرض حطّم جناحي الأبيضين

حين التقينا جمع بيننا الفرح
وها نحن يلفنا الحزن ساعة الفراق
لن أستطيع حبس دموعي الحزينة
وأسراب البجع تبتعد عني مسرعة

أنا وأنت، يجب أن نفترق الآن
أكاد أختنق، ولا قدرة لي على الكلام.
اعتنِ بنفسك، طرِ إلى الجنوب.
درب رحيلك طويل، ودرب عودتك ليس أقصر

سأحرس بيتنا الفارغ أبد الدهر.
سأضع على البوابة قفلاً متيناً جداً.
إذا متنا- سنلتقي عند المياه الصفراء ٢
وإذا بقينا أحياء- سنلتقي من جديد“.

٢ - إذا متنا- نلتقي عند المياه الصفراء: المياه الصفراء، أو بعبارة أدق: النبع الأصفر-
كناية عن العالم الآخر.

“أيتها السماء!”

أيتها السماء! أريد أن أجد حبيباً

لا أفترق عنه أبد الدهر.

حين تُسَوِّى الجبال بالأرض

ويتكدّس الثلج في الصيف، ويقصف الرعد في الشتاء،

وحين تلتصق الأرض بالسموات

حينذاك فقط، نفترق أيها الحبيب!



أغلق الباب

بقلم: نجوى الهمامي
(تونس)

عندما أتذكر أنني دمع الرحيل

وأنت لون الغياب

أغلق الباب

عندما أتذكر أنني أحياناً

كما أنت تهوى

سفر كتاب

... وإنك المتصفح الفذ

... أغلق الباب

عندما أتذكر أن خلفك قرونا من القيد والفرص والرفض

وأنتي محملة بعيون القبيلة وأسماء المدن

... أغلق الباب

عندما أتذكر أنني قد لا أكون سيدة القلب

ولا أغنية الدرب

ولا قطرة الدم في عروق هواك

وأنتي ربما اللحظة أو سراب

... أغلق الباب

عندما أتذكر أن بيننا من القوانين القديمة دهرأ
وأن بيننا من الألفاظ الجاهزة نهراً.
وأن بيننا من تضاريس الشوك قهراً.
... أغلق الباب

عندما أتذكر أنك سيد القول والفعل والأمنيات
سيد هوايا والارتياح..
... أغلق الباب

عندما أتذكر أنك مخلوق من هوى وأناي مخلوقة من عذاب
عندما أتذكر أنك مخلوق للهوى وأناي مخلوقة للعذاب
.. أغلق الباب

عندما أتذكر أنك فاتح البدايات
منهيها
وأسرها
وأنت قلب الدقائق
جرح الثواني
وأني
في سمائك
ذرة ذرة من تراب
.. أغلق الباب..

قصة

الضمير

عبدالله خليفة

ابن ماش

علي المجنوني

عند رؤية فتاة كاملة ١٠٠

تأليف: هيروكي موراكامي ترجمة:

حسين عيد

أومبيريك

شكيب أريج

مجلة البيان - العدد ٤٧٣ - نوفمبر ٢٠٠٩

الضمير

عبدالله خليفة
(البحرين)

كل تلك الطيوف كانت تطارده، هو واحد من الناس يخطيء ويصيب، تحسنت أحواله الآن بعد أن كان مغموراً، في القرية يلبس الثياب الوسخة، يبحث عن عمل، سنوات بلا رزق، تغاضى عن تسلل أخته للمدينة، تسلق جدراناً وسرق، فتح حسابات، انغمر بالصلوات والحشود، الصرخات في الليل تطارده، والراكضون وراءه بكلاهم يعجزون عنه، تبيس وجهه من إدعاء الفضيلة، يصغي بحب واهتمام للشيخ، يسأله وهو يختلي به، ويردد كلماته دائماً والشيخ معجب به !

كان يتساءل : الشيخ يسأل عنه إذا غاب، وحين يجيء ينشرح وجهه، والشيخ يرسله في مهمات خطيرة ويغدو موضع سره، وهو ذو التاريخ السري المريب فكيف لا يعرفه ؟ ! يلمح الشيخ عبد الباسط بأنه متصل برموز السماء ؟ فلماذا لا يطبق قبضته على عنقه ؟ أهو سر من السماء أن تعطيه فرصاً لكي يتوب ؟

قفز في إحدى الليالي بيتاً متواضعاً لم يكن ثمة حس فيه، عتمة شديدة في الدروب إليه، وفي المنزل كان ثمة ضوء شحيح . راقب منزل العجوز طويلاً، عرف بسفر أهله، ويدرك كم هو العجوز بخيل وجامع للأموال، ويكره البنوك ومحرماتها . سمع ثمة أصوات خافتة، طل بحذر شديد فرأى العجوز منبطحاً وثمة رجل يعطيه ظهره يدهكه ويقرأ عليه . تراجع لغرفة أخرى وحفر وأخرج ثروة . راح ينشف عرقه ووضع الخرقة الثقيلة الثمينة على كتفه وأراد أن يخرج، فوجد رجلاً أمامه ! الرجل لم يصرخ وينادي كالعادة لتكهرب أسلاك الأرض والسماء في ارتجافات متشنجة تخرج كل عفاريات الأزقة، بل أراد أن يتحنى جانباً ويتركه يمر، لكنه ظن أنه يريد الهجوم عليه فأخرج سكينه بسرعة ومض وطعنه !

تدلى وجهه قربه في همسة ألم مكتومة لكن حادة . فعرف فيه شخص سامي الترابي ! فأزاحه وتركه يسقط ويتلوى على الأرض .



في اليوم التالي كانت الشرطة تدق الباب بقوة، وتسحبه للمركز حيث استلمه ضابط كبير وسأله :

- ماذا يقول لك الشيخ عبدالباسط في جلساتكما الأخيرة ؟

هدأ تشنجه، إنه دفن المسروقات في عمق الأرض، في حقل مهجور، في ظلمة الليل، وفي كل لحظة كان يخاف أن يُطرق الباب ويُنتزع من فراشه ليحفر ويستخرج الأشياء والنقود ويُجرجر للفضيحة . قال بقوة :

- نبحث شؤون الناس كالعادة يا حضرة النقيب .

- تبحثون شؤون الناس أم توزعون المجموعات للقيام بأعمالكم المزعزعة للأمن والهدوء ؟ !

كانت الدروب تشتعل، وجمهورٌ كثيفٌ يرفعُ الشمسَ على الأزقة، وهو يقفُ بقرب الشيخ الذي يدوي صوته، ويرى في الجمهور الغفير سامي الترابي لا يزال حياً، ولم يتذكره كثيراً، بل جاء في ومضات انتزعت من راحته ومن وحشته، في ذلك الخلاء من حب الحياة وبناء البيت والزواج بامرأة أخرى، في تلك الارتجافات الحادة التي تختتم بالشمع الأسود لحظات البهجة، وفي هذه الجمعة الهائلة الصاخبة من البشر ومن هتافات العدالة، كانت عيناه ترتجفان وتبتعدان عن مركز الدائرة، حيث يقف سامي منزوع الثياب وفي صدره سكينٌ غائصةٌ حتى الأشرطة الخضراء المغلفة للقلب .

تأمل يا سيدي هذه الروح الغادرة، حيث الدخان يقتل الأطفال، والرصاص المطاطي يتسلل لبطون النساء، والشيخُ يسمعه ويمسك يده وهما يدخلان الزنانات، ويتوارى الأخوة من فضائهما، ويتركون لهما الأسرة والحجر والغذاء، وتأتيه ضربات الأكف الغليظة على وجهه، ويترك في الظلام بضع ساعات والنمل يأكل قدميه ويذكره بالثروة المدفونة والمأمنة في بنوك الكفار، فيغدو مُسجلةً من اللحم والأسى قرب الشيخ، ويرتفعان في الكهوف والصخب البشري وفي الخيوط المهترئة للنسيج الفاعل، وصورته تملأ الشوارع والفاكسات الصاخبة من وراء البحار، وصوته يُنقل في فضائيات الرعب السماوية بقرب الأئمة الصالحين، ولم يستطع أن يعيَ الشيخ عبدالباسط بالشكوك من سامي الترابي، الذي يظهر في حشودهم، ويسكر، ويطلق كتباً مدنسة، والشيخ فتح كتب التفاسير والفأل والفتاوى، ولم يجد عقرباً يتسلل إلى عينيه .

تتقلب به الحياة، لم يتوقع أن يقف بديلاً عن الشيخ عبدالباسط أمام الجمهور الحاشد، الشيخ تردت صحته لكن ما زال عقله يعمل، ويجثم في بيته، يرسل الحمام الزاجل للسماء، وتعتني بصحته صبية جميلة، ووقف تحت قبة البرلمان وظهر في





التلفزيون الذي كان يطاردُه بإعلاناته، ووجه إصبعه نحو سامي، وصرخ : (يجب قتل هذا الرجل !).

الاجتماعاتُ كثيرةٌ، والأخوةُ يؤشرون نحو خرائط عديدة، والأراضي تنتقلُ، والأسواقُ تُهدمُ فيها منازلُ فقراءٍ رثين وذوي سلوكٍ خطر، وتُفتحُ جمعياتٌ عديدةٌ في الريفِ لصنع التماثيلِ وصيد الشياطين، والنقيبُ الذي صار لواءً يتسلمُ نفسَ التقاريرِ بأسلوبه الركيك، ويجتمعُ مراتٍ نادرةً بالشيخ عبدالباسط يهمسُ في أذنه عن سامي، والشيخ يمشي في نومه، أو يتسلل لمخادع الصبية، ويتساءل بذهولٍ ومكرٍ: (من هو سامي هذا الذي تريد زعزعة الجماعة بإدخاله في القيادة؟).

صورةُ المنزلِ المعتم، والسكينُ التي تغوصُ في ورقِ الإيمان، دعتُه لتشكيلِ لجنةٍ من أنقى وأصفى قوى الجماعة، وكان طرحُ مسألة سامي على بساطِ البحث العام مسألةً مخيفة .

الوجوهُ التي تجمعتُ حول طاولة السر لم تُذهلْ من هذا . رغم أن سامي لم يجد أصحاباً كثيرين في الجماعة، سوى امرأة تهذي في الدروب والحارات وتصنعُ حلوى سحرية للأطفال، وثلاثة رجال لا زالوا محبوسين في عهد الحرية الذي أعلن على الملأ، ورجلاً في جزيرة نائية ينشرُ أوراقاً، رغم ذلك فإن الأفواهَ المجتمعة كلها بصمت على تقرير الموت .

طالعهم بذهول . كان يتوقعُ عواصفَ من خط الاستواء، ركبَ أجهزةً تنصت، وبحثَ في شاشة كبيرة ذات مستويات مشهدية متعددة لتدفق أموالهم ومشروعاتهم، ومراسلاتهم للجبال، والجن المؤمن، إلا أنه لم يجدَ ما يُريب، رغم الأرقام الأسطورية التي صارت مثل تلال اللحي وفضائيات الضفادع وصناديق الخير . توجهتُ ثلثةً مدججةً إلى منزل سامي .

الخريطة التي أُعطيت لها كانت مضللة . تعبتُ في العثور على تلك العشة الريفية التي سكن فيها سامي . أشار الحرسُ الجمهوري لها بأنه يسكنُ على سطح عمارة . بينما الجيشُ وجهها نحو كهفٍ بحري لعب دوراً مميزاً في كشف قوارب التهريب . الحرسُ الوطني وكتائبُ السجون ومعسكراتُ الأخلاق الحميدة وإعادة التربية توافقت على وجودِ منزله في الجبل الأسود حيث لا تزال شراراتُ الحروب الأهلية باقيةً في الحقول المحروقة . لكن كتائبُ الشيخ عبدالباسط ومدارس التحفيظ وحرس الشريعة بعد قيامها باستخباراتٍ عديدة حددت الجهة الصحيحة لعشة سامي . قامت الثلثةُ بحرقها لكن جثةُ المغدور لم يُعثر عليها .



ابن ماش *

بقلم: علي المجنوني

(السعودية)

انتفخ الخوف في بطن طايعة. ظلت تراقبه وهو يتخلق منذ أشهر ويكبر عبثاً جديداً في حياتها، وهي تفكر. كان الخوف المنتفخ يكوّرها شيئاً فشيئاً. يتدحرج بها على مُنحدرٍ لا تعلم له قاعاً، ويزحف بها عبر طريق لا تدري له وجهة. لذا عمدت إلى بعض التدابير حتى ينبجس بأقل ضرر.

أخذت توارى بطنها بالثوب الوحيد الذي تملكه. ثوب مُسدح خاطئه لها فارعة، عمّتها وزوجة سيدها، من قماش الدوت الأسود. من فوق الثوب تلبس مصرّاً أحمر على رأسها، كالبُخُنق، إلا أنه يمتد بطوله من الخلف حتى يلامس الكعبين. ومن فوق المصرّ ظلاله من الساتان الأسود أيضاً. كل ما تلبسه تسخره للموارة. كما أنها لم تعد ترجع بالضأن قبل أن يذوب الشفق في صُدغ السماء. تتسترّ بستر الليل. تتخلف عن العشاء حتى يؤتى بباقي الزاد إليها في عريشها. عند المشي تشدّ ظهرها، وتتحاشى العيون وقت الحلب والرضاع وحين تسرح بالضأن في الصباح.

هي الجارية طايعة، جارية أبي مشعان. مشتراة من شريف البلدة بجملٍ وحمله من الذرة البيضاء. مشتراة لخدمة مَنْ كانت تظنهم أهلها. من كانت تظن أنها عودٌ في طرف حُرمتهم حتى الربيع الفائت.

عجّلت بالربيع صبا حارقة. تهبّ من الصباح إلى المساء وكأنها مربوطة في أذيال الشمس. تكشط وجه الأرض كشطاً. تهدم في ثلاثة أيام أو تزيد قليلاً ما بناه المطر في شهور. والجارية طايعة سارحة في الحلال عبر القفار. خيال يُنوس في البعد



خيطةً معلقاً من السماء. تُعابث الصِّبا خيالها وهي تحوش القطيع. فينةً تتقدم القطيعَ وفينةً تتأخر تلمُّه كتلة واحدة إذا تفرَّق.

عند الظهيرة استكانت الضأن للمَقِيلِ إلى سَلَمَةٍ كبيرةٍ كالِدوْحَةِ. أما هي فقعدت على الحدِّ بين الظل والشمس. تنثر قبضةً من الحصى على الأرض ثم تلمَّها من جديد. مُطرقة لا ترفع نظرها أكثر من قدميها، إذ لا شيء يستحق التفاتةً في ذلك الهجير. حتى جاءها كالحلم عصياً على العين. كالسراب يغيب ويحضر. كسِمَلٍ بالٍ يهتكه النسيم إن هبَّ عليه. أوقف مطيَّته قريباً منها فشَبَحَتْ إليه النظر. لأردانه لون الطين. يَبِينُ طوله وهو على ظهر المطية. جلده مشدود على عظامه كاللحاء. يلف صِماداً حول رأسه. يتلثم بطرف الصِّماد يقي وجهه لفحة الحر. هبط بخفةٍ على الأرض دون أن يحرك أي ساكن. أوثق خِطامَ بغيره إلى جذع شجيرة قرب مقيل الضأن، وتقدَّم ببطء نحو الخيال الذي توقَّف عن مسِّ الحصى.

قامت طابِعة بدنوِّه. تناغيا مناغاة الطيور العجالي. في إحدى إجاباتها التفتت نحو الشياه الرابضات فَبَانَ جِدُّها. برقت من بين السَّوَادَيْنِ، سوادِ ظُلَّالَتِها وسوادِ جِدِّها، قلادةٌ أم الهيكل. قلادةٌ فضيَّةٌ هي حظها الوحيد من الحلي. لما عادت من النفاثتها وجدَّته عيناً راغبة. سحبت برشاقةٍ نظره من القلادة إلى عينيها، فتوسعت عينه حتى التهمت هيكلها. تعثرت في الكلام، فكان الصمتُ خيرَ دافعٍ وخيرَ مُجيب.

تلدداً يميناً وشمالاً. لم يكن غير ثُمَامَةٍ تتمايل بما فيها من رَمَقٍ نداوة. خُوصُها يغطي القاعد. لما قصداها كان فيَّوُّها قد مال بضعة أشبار. افترشا الفيء والتقيا. رويداً بدأ يتشكّل للحلم لونٌ وللسراب جسمٌ في عيني طابِعة، وفاحت مثل رائحة الأبنوس عند نَحْتِه. سكنت الصبا فجأة، فتَفَتَّتِ الضأن من خلفهما، ورغى البعير. خبطت صدرها صائحة:

- وا صباحك يا طابِعة!

ثم قاما كالمدوغَيْن.

* * *





حان الحين، فحاشها المخاض بعد أن دكَّ الليل إلى الوادي. قطعت الوادي إذ لم تجد فيه غير الشوك وأعجاز شجيرات يابسات. على الوهدة وجدت ثُمامة كتلك التي أظللتهما آخر الربيع. قد رمى السيل قذاه على فروعها حتى عادت كقُفٍّ صغير. استلقت على ظهرها وحامت النجوم فوق رأسها وهي تدافع الألم. تزفر أكثر مما تشهق. تزفر بعدد النجوم وأكثر. دفعت بطنها بكل قوة فاندلقت صرخة نافذة كالسكين في عتمة الليل. خالت بأن دوي صرخته يسدّ آذان سيدها وكل العائلة. سررت الوليد مستخدمةً حجراً دسّته في جيبها، ثم اعتنت بلفه في مَصْرَها الأحمر. بعد ذلك هيأت له بيديها من التراب مطرحاً ووضعته برفق الأم المشفقة. وقتما انتهت عفرت يديها بالتراب ومسحت بهما منشفة كل بلل. وشرعت تسحب رجليها سحباً.

سكت الوليد عن الصراخ، لكنه أخذ حشاشة قلبها وهي تتركه للثُمامة والظلام. كان الليل يسرق الأنين من جوف الأم، ويدوّبه في خضمّه الحالك. وبمجرد أن قطعت الوادي التقت بفارعة وزوجة ابنها. غارتا عليها تتفحصانها وتتفقدان بطنها. زوجة مشعان، التي في سنّ الجارية تقريباً، صاحت مستفهمة:

- وين بطنك يا طايعة؟

فيما دعت فارعة:

- طشيتيه؟ عسالك بالأخيدة!

نشبت الكلمات في حلق الجارية ولم تردّ للسؤال جواباً. فقط نكست رأسها وصفقت كفاً بكف، ثم اتخذت طريقها بينهما عائدة إلى البيت. راحت المرأتان تفتشان في الظلام حتى عثرتا على الوليد في مكانه والتقطناه بلفافته.

لم تبلغ طايعة البيت إلا والمرأتان معها. نهض لأصواتهم أبو مشعان من صَجَعَتِهِ، ومضغ كلاماً بشكل رديء. تلقّف المولود من أيديهم، وضحك استبشاراً بالغنيمة المضافة إلى الحلال. لم يسألوها ابن مَنْ؟ ومن أين أتت به؟ كادوا يقبلون رأسها شكراً لو لم تكن جاريتهم. سلّم أبو مشعان المولود لزوجته وطلب منها أن تحنّكه بالتمر. ثم أمر الجميع إمّا سألهم سائل بأن يقولوا: "لقحتها الهبوب". كما أمر بأن يقسّموا لطايعة شاة



درعاء تساعد في إرضاع الطفل.

لم تتم طابعة. انكمش الخوف الذي كان مزروعاً في جوفها. هوى بها إلى المنحدر على أية حال، لكنها أصبحت تخاف. تخاف من كل شيء. من الليل والرييح السراب وهبوب الصّبا. وبين الخوف والخوف تدلي ضرعها المِدرار على الطفل الذي لن يكون ملكها. على الطفل الذي سيكبر ويكون مِصلاًحاً شجاعاً، لكنه ابن ماش!

* (ماش): اختصار لغوي لـ(ما شيء).



عند رؤية فتاة كاملة ١٠٠%

للكاتب: هيروكي موراكامي

(اليابان)

ترجمة: حسين عيد

ذات صباح جميل من إبريل، في شارع جانبي ضيق من ضاحية هاروجيكي الراقية من طوكيو، مرّت بمحاذاتي أثناء سيري فتاة كاملة مائة بالمائة.

وكي أقول الصدق، لم تكن جميلة المحيا. لم تستلفت الانتباه بأي أسلوب. لم يكن في ملابسها شيء خاص. كان الجزء الخلفي من شعرها قد أخذ شكلاً مضغوطاً بسبب النوم. لم تكن شابة، بل ربما كان ينبغي أن تقارب الثلاثين، بدون أن تقترب بوضوح من تعبير 'شابة'، كما نقول. ورغم ذلك، فقد كنت أعرف من على بعد خمسين ياردة أنها الفتاة الكاملة مائة بالمائة بالنسبة لي. ولحظة أن شاهدها كانت هناك دمدمة في صدري، وصار فمي جافاً كصحراء.

ربما يكون لك لونك المفضل من نوع فتاة معينة - فتاة ذات كاحلين نحيلين، أو عينيّين كبيرتين، أو أصابع رشيقة، أو قد تتجذب دون سبب معين إلى فتيات وهن مستغربات في تناول وجباتهن. بطبيعة الحال، كان لدي تفضيلاتي الخاصة، فقد كنت أضبط نفسي أحياناً أحملق إلى فتاة على المائدة المجاورة في مطعم، لأنني أعجبت بشكل أنفها.

لكن لا يستطيع شخص أن يصرّ على أن فتاته الكاملة مائة بالمائة تنتمي إلى نوع فكرّ فيه سلفاً. وبقدر ما أعجب بالأنوف كثيراً، بقدر ما لا أستطيع تذكر أشكالها - حتى تلك الفتاة، التي كان لديها ذلك الأنف. كل ما أستطيع أن أتذكره بالتأكيد، أنها لم تكن باهرة الجمال، بل كانت تعتبر غير اعتيادية.

لقد شاهدت بالأمس في الطريق فتاة مكتملة مائة بالمائة، قلت لشخص ما 'ماذا؟ تسأل 'حسنة المحيا؟'

'ليس بالضبط'

'نوعك المفضل، إذا؟'

'لا أدري. يبدو أنني لا أستطيع أن أتذكر أي شيء عنها - شكل عينيها.'

'أمر غريب'



‘نعم، غريب’

‘علي أي حال’ تساءل، وهو يكاد يسأم الأمر ‘وماذا فعلت؟ هل تكلمت معها؟ تتبعتها؟’

‘لا. لقد شاهدتها فقط في الطريق’

كانت تمضي من الشرق إلى الغرب، بينما كان طريقي من الغرب إلى الشرق. لقد كان فعلا صباحا جميلا من إبريل.

تمنيت لو استطعت أن أتكلم معها. نصف ساعة قد تكون كافية: كي أسألها فقط عن نفسها، وأحدثها عن نفسي، و - ما أحب فعلا أن أقوم به - أشرح لها تعقيدات المصادفة التي قادتنا إلى أن يشاهد أحدهنا الآخر على جانب من شارع هاراجيكي ذات صباح جميل من إبريل عام ١٩٨١. يعتبر هذا بالتأكيد أمرا مكتظا بأسرار دافئة، مثل ساعة أثرية تشيد، حين يعم السلام العالم.

بعد الحديث، قد يمكننا تناول الغداء في مكان ما، وربما نشاهد فيلما لودوي آلان، ونتوقف عند بار فندق لنتناول كوكتيلا.

كان محتملا أن تدق علي باب قلبي.

لقد ضاقت المسافة بيننا الآن، إلى خمس عشرة ياردة.

كيف أقترب منها؟ ماذا أقول؟

‘صباح الخير آنستي. هل يمكن أن توفّري نصف ساعة من أجل محادثة صغيرة؟’

هذا غير معقول، يبدو الأمر كما لو كنت بائع بوالص تأمين.

‘ألمس عذرك، هل تعرفين إذا ما كانت هناك في الجوار ماكينات غسيل، تعمل طوال الليل؟’

لا، هذا غير معقول تماما، فأنا لا أحمل أي غسيل.. فكيف يكون الأمر مقنعا؟

ربما يحقق الصديق المجرد المراد، وحتى لو صدقت، فقد لا تريد أن تتكلم معي. آسفة، يمكنها أن تقول، قد أكون فتاتك الكاملة مائة بالمائة، لكنك لست الفتى الكامل مائة بالمائة بالنسبة لي. يمكن أن يحدث ذلك، ومن المحتمل إذا ما وجدت نفسي في هذا الموقف أن أتحوّل إلى شظايا، وقد لا أشفي أبدا من تلك الصدمة. إنني في الثانية والثلاثين، وكل ما في الأمر أنني ازداد كبيرا.

كنّا نمر أمام محل زهور. مسّت وجهي كتلة هواء صغيرة دافئة. كان الإسفلت رطبا، وشمنت رائحة عطر ورود. لن يمكنني أن أجبر نفسي على الحديث إليها. كانت ترتدي كنزة بيضاء، وتمسك في يدها اليمنى غلاف رسالة بيضاء واضح، ينقصه طابع بريد فقط. إذن، لقد كتبت رسالة إلى شخص ما، وربما أمضت الليل بطوله تكتب، وهو ما أحكم به من نظرة نائمة في عينيها. قد تحتوي الرسالة على كل أسرارها.

مشيت عدّة خطوات واسعة أخرى، واستدرت: كانت قد ضاعت وسط الزحام.





عرفت الآن فقط ما أردت أن أقوله لها، رغم أنه قد يكون حديثاً طويلاً، ومن الصعب بالنسبة لي أن أقوم به بوضوح. لم تكن الأفكار، التي توصلت إليها عملية تماماً، أبداً.

أوه، حسناً، قد يبدأ الحديث 'يحكي أنه حدث ذات مرة'، ثم ينتهي 'هي قصة حزينة، ألا تعتقدين ذلك؟'

يحكي أنه حدث ذات مرة، أن عاش فتى وفتاة. كان الفتى في الثامنة عشرة من عمره، والفتاة في السادسة عشرة. لم يكن هو وسيما بشكل غير عادي، ولم تكن هي جميلة بشكل خاص. كانا فقط مجرد فتى عادي وفتاة عادية وحيدة، مثل كل الآخرين. لكنهما كانا يؤمنان في أعماق قلوبهما بأنه في مكان ما من العالم يوجد الفتى الكامل مائة بالمائة والفتاة الكاملة مائة بالمائة لكل منهما. نعم، كانا يؤمنان بمعجزة، وقد حدثت تلك المعجزة فعلاً.

ذات يوم واجه كل الآخر علي قارعة الطريق.

'هذا أمر مذهل' قال. 'كنت أبحث عنك طوال حياتي. قد لاتصدقين هذا، لكنك الفتاة الكاملة مائة بالمائة بالنسبة لي'

'وأنت كذلك' قالت له، 'أنت الفتى الكامل مائة بالمائة بالنسبة لي، تماماً كما تخيلتك بكل تفصيل. يبدو الأمر كحلم'

جلسا علي مقعد في حديقة. تشابكت يداهما، وحيكى كل منهما للآخر قصصاً ساعة وراء ساعة. لم يعودا بعد ذلك وحيدين. لقد وجد كل الآخر الكامل مائة بالمائة بالنسبة له. ياله من شيء بديع، أن تجد وأن توجد بواسطة الآخر الكامل ١٠٠٪. إنها معجزة، معجزة كونية.

ومع ذلك، فبينما كانا يجلسان، ويتحدثان، تسلس شكّ فضي بالغ الصغر إلى أعماق قلوبهما: هل هو حقيقة أمر صحيح تماماً أن تتحقق أحلام فرد بمثل هذه السهولة ؟

وهكذا، قال الفتى للفتاة، عندما توقفا عند نقطة معينة من محادثتهما 'دعينا نختبر أنفسنا، لمرة واحدة فقط. إذا كنّا حقيقة العاشقين الكاملين ١٠٠٪، فإننا سنلتقي مرة أخرى في مكان ما دون فشل. وحين يحدث ذلك، ونحن نعرف أننا الكاملين مائة بالمائة، سنتزوج علاوة على ذلك. ما رأيك؟'

'نعم' قالت 'ذلك هو تماماً ما يجب أن نفعل'

وهكذا انصرفا، فمضت هي إلى الشرق، ومضى هو إلى الغرب.

ومع ذلك، فإن ذلك الاختيار الذي وافق عليه، لم يكن ضرورياً تماماً. لم يكن عليهما أن يشعرا في تنفيذه أبداً، لأنه لم يكون كل منهما حقيقة وصدقا العاشق الكامل ١٠٠٪. وللآخر، وكانت معجزة أنهما التقيا فعلاً. لكن كان من المستحيل عليهما أن يعرفا ذلك، وهما فتيان كما كانا. ثم تقدمت موجات القدر البارد اللامبالي، كي تقلقهما





دون شفقة.

وفي الشتاء أصيب كل من الفتى والفتاة بأنفلونزا موسمية رهيبة، وبعد أن مضيا على غير هدي بين حياة وموت لمدة عدة أسابيع، فقد كل ذاكرة سنواتهما الأولى. وحين استيقظا، كان رأساهما خاليان مثل البطلة الشابة بيجي بانك للكاتب د.هـ. لورانس. لكنهما كانا شابين لامعين يتمتعان بالإصرار، فاستطاعا عبر جهود متواصلة مطردة من أن يكتسبا مرة أخرى معرفة وشعورا يؤهلانهما للعودة كأعضاء عاملين في المجتمع. وقد استجابت السماء لهما، وأصبحا مواطنين معافين فعلا، فعرفا كيف ينتقلان بثقة من خط مترو أنفاق إلى آخر، كما كانا قادرين تماما علي إرسال رسالة موصى عليها من مكتب البريد، كما أنهما خبرا الحب أيضا، وإن كان أحيانا بنسبة ٧٥٪ أو حتى ٨٥٪.

انقضى الزمن بسرعة مروعة، وسرعان ما بلغ الفتى الثانية والثلاثين والفتاة الثلاثين.

وذات صباح جميل من إبريل، كان الفتى يمشي من الغرب إلى الشرق بحثا عن فنجان قهوة لبدء اليوم، بينما كانت الفتاة تمشي من الشرق إلى الغرب، وهي تزمع أن ترسل رسالة موصى عليها، على نفس امتداد شارع ضيق من ضاحية هاراجيكي بطوكيو. وقد عبر كل منهما الآخر في منتصف الشارع. تألفت ومضة خافتة في قلوبهما من ذكرياتهما الضائعة لوهلة قصيرة جدا، وشعر كل منهما بدمدمة في صدره، وعرفا:

إنها الفتاة الكاملة مائة بالمائة بالنسبة لي

إنه الفتى الكامل مائة بالمائة بالنسبة لي

لكن توهج ذاكرتهما كان ضعيفا خافتا جدا، ولم تعد أفكارهما واضحة مثلما كانت منذ أربعة عشر عاما مضت. وبدون كلمة، عبر كل منهما الآخر، ليختفيا وسط الزحام، إلى الأبد.

إنها قصة حزينة، ألا تظن ذلك ؟

نعم، تلك هي القصة، التي كان يجب أن أحكيها لها.

تعريف بالكاتب:

مواليد عام ١٩٤٩ بمدينة كيوتو باليابان. تحتل رواياته قوائم أفضل الكتب مبيعا بعد أن ترجمت إلى معظم لغات العالم، وقد ترجم خلال العامين الأخيرين عدد من رواياته إلى العربية، منها: 'الغابة النرويجية'، 'جنوب الحدود غرب الشمس'، 'حبيبيتي سيوتنيك'، 'وكافكا على الشاطئ'



”أومبيريك“*

بقلم: شكيب أريج
(المغرب)

صدى أصواتهم وحده يقرقع في الفضاء صباحا. أجسادهم النحيضة لا تكاد تبين. يمتطون صهوات دراجاتهم ويتوغلون في أعماق الشمس. ترى ظلالهم الباهتة، وخلفهم بيوتاتهم الطينية. تجاوزوا آخر نخلة وانقطعوا إلى الفيافي القاحلة. يحلمون كل يوم أن يتركوا مقاعد الدراسة إلى دكاكين زريعة عباد الشمس في مراكش والبيضاء والرباط وباقي المدن الكبرى في المملكة. منوا أنفسهم كثيرا بقطع الشكولاته والمثلجات المحلية والجيوب الممتلئة دراهما.

كان يحلم وهو على فراش النوم بجبال من (الزريعة) على شاكلة جبال ”باني“ التي تحيط مدينته المنسية. يحلم بخط سكة حديدية يربط بين مدينته (طاطا) و (البيضاء) يبعث عن طريقه (الزريعة) إلى والده وأعمامه، هناك حيث يضعونها على صفيح ساخن. ويبيعونها لآلاف الجياع ممن يشهدون ببراعة ”الكلاي(١) الطاطاوي“.

حلم أن (زريعة العباد) أصبحت الأكلة الأولى لجميع المغاربة بعد. حلم أن الطلب ازداد على اليد العاملة الطاطاوية المختصة في طهي (العباد). لم يكمل (مبيريك) حلمه. أدركه الصباح، وأدرك أن أمه تقلب الدنيا صياحا مؤنبة إياه على تماديه في النوم. ناولته محفظته المهترئة وبضع تمرات عجاف مما جادت به نخلة الدار العجوز.

وهو يشق طريقه بدراجته بين أزقة (الدوار) لم يبارحه الحلم بزريعة العباد. كان يحلم أنه أضحى أكبر بائع (زريعة) في الدوار(٢).. تجاوز الجدران الطينية ليطل على أشجار نخل باسقات، وفدادين على جنبات الطريق. حينها امتدت الطريق، فامتد حلمه ليصبح أشهر مروج زريعة في المغرب، ينادونه ”الحاج مبيريك“. لم تثبط عزيمته

(١) الكلاي: الذي يعمل على قلي الحبوب على صفيح ساخن.

(٢) الدوار: القرية.



حرارة الفرن اللافتة وهو ينتج أطنانا من الزريعة المقلية المقرملة اللذيذة. انتبه إلى أنها أشعة الشمس الملتهبة، وليست حرارة الفرن.

وجد نفسه يقطع الأميال القاحلة المتبقية إلى مدرسته. استعان بعصا الحلم السحرية. أصبح مروجاً عالمياً. له شركات كبيرة وسيارات آخر موديل، يقودها بسرعة جنونية. استلذ الحلم فضغط دواسة الدراجة الهوائية بأقصى سرعة ليجد نفسه رأساً على عقب أسفل المنحدر. تألم وبكى. قام بصعوبة وسحب وراءه دراجته وخيط دموعه يختلط بوجهه المترب. الصغير لم يكن ينزف دماً. منكسراً كان ينزف روحاً.

١- الباب الأول: باب المدرسة

تسارعوا وتدافعوا وهم يتخطون عتبة باب المدرسة. وفي وقت وجيز ”وكما الماء ينسحب إلى بالوعة، امتصهم باب المدرسة إلى الداخل“ هكذا عبر أستاذ اللغة العربية المهووس بالتشبيهات الغريبة.

(مبيريك) وحده بقي خارجاً وهو يلهث منهداً بعد أن وصل متأخراً. طاف بسور المدرسة من كل جانب. تحين الفرصة المناسبة. تسلق السور. وجد نفسه في الداخل.

٢- الباب الثاني : باب القسم

أطل وجه (مبيريك) الناعس على أستاذ مادة اللغة العربية. توقف هذا الأخير عن إلقاء الدرس وخاطبه من بعيد ساخراً:

- صباح الخير معلمي الصغير!! هل تنتظر مني أن أستقبلك بالورود والزغاريد.. هيا اذهب..

صنع الأستاذ الباب في وجهه، فلم يسمع بقية العبارة، وتناهى إلى مسامعه ضحكات زملائه المكتومة..

(اذهب.. لا شك أن الأستاذ قال له: اذهب حيث تبيع زريعة العباد. هكذا اعتقد ”مبيريك“ أو هكذا خيل إليه.

٣- الباب الثالث: باب الإدارة.

يدخل ”مبيريك“ مكتب الحارس العام متشجاً بالغبار.

الحارس العام مكوم على كرسيه. يدير بين أصابعه قلماً أنيقاً.

يبادر ”مبيريك“ بالتحية.

الحارس العام يسأله دون أن يرفع رأسه:

- ماذا تريد يا بني؟

- ورقة السماح بالدخول إلى الفصل.

- لماذا؟





- تأخرت
- لماذا؟
- سقطت من على دراجتي في الطريق. تأملت كثيرا أستاذ (لم يجرؤ أن يقول أنه تألم أكثر بسبب انكسار حلمه.)
- أي طريق تقصد؟
- طريق "أكرزاكن"
- أين تسكن؟
- دوار "تزلت"
- ماذا تريد الآن؟
- ورقة السماح بالدخول إلى الفصل.
- تأخرت نصف ساعة، هذا كثير لن أعطيك الورقة، فأنا لا أعرف أين قضيت هذا الوقت كله
- أستاذ.. أرجوك..
- يجب أن تحضر ولي أملك.
- أبي في الدار البيضاء ي.. ي.. ي..
- ماذا يفعل في البيضاء؟
- يعمل في الزريعة
- ومن يتولى أملك هنا في الدوار
- عمي.
- إذهب إلى أن تحضر عمك، هذه ليست المرة الأولى ولا الثانية التي تتأخر فيها..
- إنها المرة الرابعة أو الخامسة.
- أحس "مبيريك" أن الأبواب كلها توصلت في وجهه. تتأقل وهو يجر أذيال الخيبة، ومحفظته المتهترئة تكشف عن كراريس تكدست بعشوائية. لكم كان يماني النفس بإحدى المحافظ التي شاهدتهم في التلفاز يوزعونها. قيل له أن العملية ستشمل توزيع مليون محفظة جديدة في القرية قبل المدينة، وأن "مقدم" القرية سيحضرها بنفسه إلى البيت. أمله الأخير أن ينتظر عودة والده عيد الأضحى المقبل. فالأب إذا وعد وفى.
- تذكر أمه فتذكر أنها لن تغفر له تقصيره وتهاونه في الدراسة، لطالما رأى شيئاً شبيهاً بالدمع يتلأأ في عينيها وهي تضرع إلى الله أن تراه متعلما.
- ينظر وجه أمه الباكي.. ويهم بالرجوع إليها.
- ينظر وجه الأستاذ المتجهم.. فيهم بالهروب



ينظر وجه الحارس العام المظلم.. يتردد.

من خلف زجاج نافذة الفصل "مبيريك" يمعن النظر في إصرار إلى السبورة، ويسجل على كراسه كل ما يكتب. داهمته غفوة قصيرة، فرأى فيما يرى النائم شابا أسود، (حلم أنه يشبهه حين كان كبيرا). شعره قصير. نحيل أنيق بربطة عنق ويبيع "الزريعة". المكان سوبر ماركت يزخر بأصناف لا حصر لها من المقرمشات. هذا الوجه أين رآه؟.. أين صادفه؟ شخصية من أعيان المدينة؟ أحد كبار تجار الزريعة؟ أحد أبناء الجالية المقيمة خارج المغرب.. آه.. إنه شبيه بذلك الرجل الأمريكي الذي يراه في نشرة الأخبار يتكلم كثيرا من أمام البيت الأبيض. عمه كان يؤكد ويقسم بالآيمان الغليظة أن الرجل الأمريكي سبق وأن عمل معه في بيع "الزريعة" قبل أن يحرك (*).

استيقظ من غفوته على أصوات التلاميذ، يملأون ساحة المدرسة، أحدهم اقترب منه أكثر وهو يضحك:

- إن تتجح يا "مبيريك" تعال دق مسمارا في جبهتي.

لملم "مبيريك" دفاتره بعناية.. وحدها أوراق الدفاتر ستفغه في تلفيف "الزريعة" يوما ما. وهو ينصرف لم ينس أن يقول للذي يضحك منه:

- لا تنس الدفاتر التي وعدتني بها آخر السنة، سيحتاجها أبي لتلفيف طلبات "الزريعة".



(*) القصة مستوحاة من فيلم "مبيريك" وهو فيلم تربوي قصير. من إخراج كاتب القصة.







