البيان

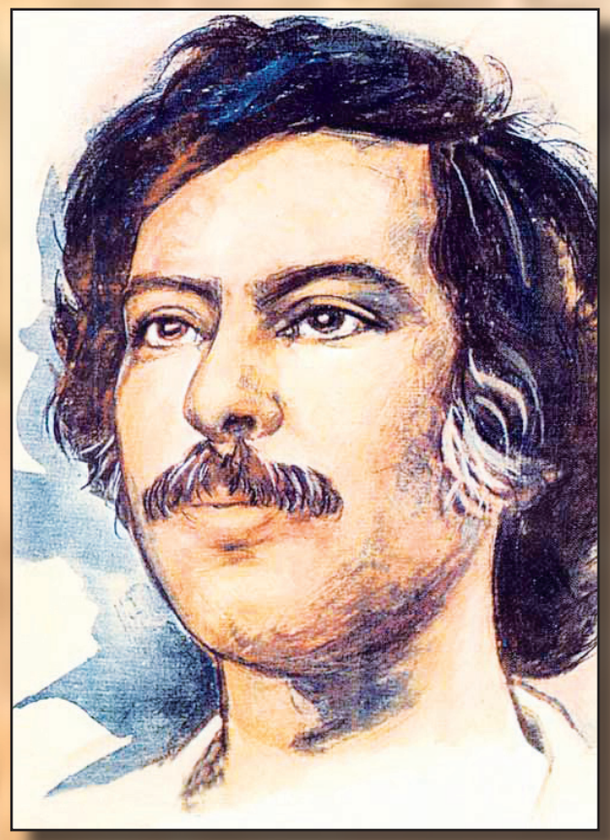
مجلة أدبية ثقافية شهرية
تصدر عن رابطة الأدباء الكويتيين
العدد 512 مارس 2013

الربيع الثقافي
سليمان الحزامي

تطور غناء العصر الجاهلي
د.يوسف الرشيد

منازل الذات المتلقية بين علم السرد وجمالية التلقي
د.الطاهر الجزيري

من التقليدية إلى التجريب.. الرواية العربية نموذجاً.
د. محمد الكرافس



صقر الرشود.. منعطف المسرح

البيان
العدد 512 مارس 2013
تصدر عن رابطة الأدباء الكويتيين

وزارة الإعلام - مطبعة حكومة دولة الكويت
www.media.gov.kw

صدر

حديثاً

البيان

العدد 512 مارس 2013

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء الكويتيين

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

ثمن العدد

الكويت: ٥٠٠ فلس، البحرين: ٧٥٠ فلسا، قطر: ٨ ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: ٨ دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: ٨ ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: ٥٠ ليرة، مصر: ٣ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت ١٠ دنانير.
للأفراد في الخارج ١٥ ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل ٢٠ ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت ٢٥ ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22518282/25106022 - فاكس: 22510603

رئيس التحرير
سليمان داود الحزامي

سكرتير التحرير
عدنان فرزات

التدقيق اللغوي
خليل السلامة

تنضيد
عبد الحميد باشا

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
WWW.KuwaitWriters.org

البريد الإلكتروني
ELBYAN@ hotmail.com

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

وزارة الإعلام - مطبعة حكومة دولة الكويت

Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(512) March 2013

Editor in chief

S.D.Al Huzami

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,
Al Bayan Journal
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Journel) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

للبيان كلمة

الربيع الثقافي..... سليمان الحزامي ٥
ملف البيان..صقر الرشود ..كاتب أول مسرحية كويتية غير ارتجالية..... ١٠

دراسات

تطور غناء العصر الجاهلي ..دراسة تاريخية(٣-٥)....د .يوسف الرشيد ٢٢
منازل الذات المتلقية بين علم السرد وجمالية التلقي....د .الطاهر الجزيري ٤٣
من التقليدية إلى التجريب..الرواية العربية نموذجاً ....د .محمد الكرافس ٥٧

قراءات

أفق التحولات في رواية "صخرة في الأنفوشي" ..لـ:محمد جبريل...شوقي بدر يوسف ٧٠
رواية "حفنة من الأرذال" لـ:محمد الجمل.....د .أحمد المصري ٨٣
رواية "استربتيز" لـ:مختار عيسى..سياسة..استخباراتية..فضائحية..رمزي بهي الدين ٩١
"..وقصص أخرى" لـ: صونيا عامر.....أيمن دراوشة ١٠١

مقالات

القاضي النحوي أبو الحجّاج بن يَسّعون.....غازي عوض العتيبي ١٠٦

مسرح

"مدينة الغرباء" لـ:ناصر الملا ..ماذا يريد أبطالها؟!...غادة الصابونجي ١١٠

معاجم

كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية .....خالد سالم محمد ١١٥

قصة

حب لم يكتمل..... سليمان الحزامي ١٢٠
بلا اسم .. ..غفران طحان ١٢٥
الكبار..... ابتسام التريسي ١٢٩
تصعيد .....تأليف:بينو بوزاتي..ترجمة:عاطف محمد عبد المجيد ١٣٦

شعر

ذكرى الهموم الحزينة..... فيصل السعد ١٤٠
اعتراف ..... عاطف حكيم ١٤١
بعض الكواكب للأطفال٠٠ .....حسن شهاب الدين ١٤٣
الهروب .....أشرف محمد قاسم ١٤٧
إصدارات..... ١٥١
محطات ثقافية..... ١٥٢
من تاريخ البيان..... ١٥٤

للبيان كلمة

الربيع الثقافي..... سليمان الحزامي

الربيع الثقافي

بقلم: سليمان الحزامي *

مع نهاية عام ٢٠١٠ وبداية العام ٢٠١١م ظهر إلى السطح مصطلح ما يسمى، بالربيع العربي، وكان الدافع لهذا المصطلح هو الحراك السياسي في عدد من الدول العربية بدأ في تونس مروراً باليمن، وليبيا، ومصر، وانتهاءً بشام العرب سوريا، والتي ما زال الربيع العربي فيها مشتعلا، وجاء هذا المصطلح من منطلق التعبير والحراك السياسي فعندما يتحدث شخص ما عن الربيع العربي فهو يقصد الحراك السياسي أو الثورة أو عمليات التغيير في الحكم وايدلوجية الحكم ووعي الشعوب العربية، وكسر القيود المكبلة بالحريات والقيود على لقمة العيش لعامة الناس، اللهم إلا للنخبة الحاكمة ومن يدور في فلكهم وهم أعداد مهما كبرت فهي قليلة استناداً إلى عدد أو ملايين الشعب العربي.

والملاحظ أن حراك الربيع العربي في معظمها كان حراكاً سلمياً ومسالماً إلا ما حدث في سوريا فإن الحراك تحول إلى معركة بين الحق والباطل بين الفساد والإصلاح لذا نجد أن ما يحدث في سوريا ما زال مستمراً وهو سينتهي في النهاية إلى انتصار الشعوب وإلى انتصار الشعب السوري على الفساد في أي صورة كانت.

والحديث عن التغيير السياسي يقودنا إلى تغيير أشمل وأكبر وأكثر اتساعاً وأكثر تأثيراً وأقصد بذلك التغيير الثقافي، فالشعوب العربية بحاجة إلى تغيير ربيع ثقافي نعم.. نحن بحاجة إلى تغيير ربيع ثقافي يسقط الأقنعة الفاسدة التي تحاول أن تجعل من الثقافة العربية وسيلة لفساد الشعوب ولفساد الذوق العام، والمد الثقافي الذي نتحدث عنه يبدأ من الكتاب يبدأ من المقالة يبدأ من الإعلام يبدأ من المدرسة يبدأ من الجامعة، نحن بحاجة إلى تغيير ثقافي

يشمل كل أوجه الحياة فإذ كان لهذه الأمة أن تنهض فعليها أن تنهض -أولا وقبل أي شيء- نهضة ثقافية ترمي البالي والمهترىء من الثقافات الأجنبية الضارة والمفسدة في حياة الأبناء والأجيال القادمة.

إن الشباب العربي اليوم مع الأسف الشديد يقف معجباً بمفردات ثقافية أجنبية، البعض يقولها دون أن يعي معناها ودون أن يعي مكان استخدامها، وهنا نقول هذه الطامة الكبرى عندما يتحول الشباب إلى ببغاوات يرددون كلمات وجمل ومفاهيم لا يعرفون معناها وإنما يتداولونها من منطلق الثقافة الأجنبية، فهي سلاح باطل ومرض قاتل يطمس الحقيقة العربية والثقافة العربية واللسان العربي.

إن لسان هذه الأمة لساناً عربياً يتكلم لغة القرآن ولغة العرب العتيدة ذات المعاني الرصينة والمفاهيم البعيدة في العمق والفلسفة، ولكن نجد، مع الأسف الشديد، أن الأجيال التي تتلقى التعليم تبحث عن المصطلحات الأجنبية، وكأن الثقافة التي نبحث عنها هي ثقافة أجنبية، نقول هذا الكلام ليس بمعنى إننا نحارب الثقافة الأجنبية ولكن أيضاً نقوله من منطلق الحفاظ على الهوية العربية وثقافة الهوية العربية، ووسائل الإعلام تلعب دوراً سلبياً في نشر مثل هذه الثقافات السلبية، فأنت قد تشاهد لقاءً تلفزيونياً وتجد أن بعض الضيوف يخلط بين الكلمات العربية والأجنبية، ونفس الشيء عندما تنتقل إلى الإذاعة المسموعة وهذا يعني إننا نبتعد عن الهوية العربية ثقافة ولغة، بل وأستطيع القول ودينا.

أنا لا أدعو إلى نبذ الثقافات الأجنبية أو نبذ الثقافات للشعوب الأخرى، لكن بنفس الوقت أدعو إلى التمسك بالثقافة العربية والهوية العربية، وإذا كنا بحاجة إلى ربيع عربي نحو التغيير فنحن في أمس الحاجة إلى ربيع ثقافي تتحمله المؤسسات الثقافية والمؤسسات التعليمية، فالتأكيد على هوية اللغة العربية وهوية الإنسان العربي وهوية اللسان العربي فالجرس الصوتي للغة العربية جميلا جداً إذا أحسن استخدامه وابتعدَنا عن اللكنة الأجنبية في دمج المفردات والتحدث بلسان الخواجات، كما يقولون.

إن الثقافة العربية ليست بحاجة إلى من يدافع عنها، فهي ثقافة عمرها مئات السنين ترتكز على المفاهيم من اللغة والأدب والشعر، وقبل هذا وذاك ترتكز إلى لغة القرآن الكريم تلك اللغة الراقية التي لا مثيل لها مهما طال الزمن.

إن مسؤولية علماء التربية وعلماء الاجتماع هو الحفاظ على هوية هذه اللغة والعمل على نشر ما يسمى بثقافة الربيع العربي فكرا

ولغة وأدباً، إن الربيع العربي كمصطلح سياسي استفدنا منه، وأحدث تغييرا في بعض الدول العربية ولكن سنظل بحاجة إلى تغيير ثقافي تحت عنوان الربيع الثقافي، وهذه مسؤولية المؤسسات التعليمية من مدارس وجامعات ومعاهد ومؤسسات البحث العلمي ومؤسسات المجتمع المدني بكل قطاعاته، كما ذكرنا في مقدمة هذه المقالة، التغيير نحو الربيع الثقافي أصبح ملحاً وضرورة لابد منها من خلال وسائل الإعلام والمنتديات والمحاضرات والمدارس وما ذكرنا قبل قليل.

وحتى نستطيع أن نقف بالمرصاد لتلك الظواهر السلبية التي صاحبت التكنولوجيا الحديثة من خلال تويتر والفيس بوك وغيرها من مواقع التواصل الاجتماعي والتي ينتشر فيها استخدامات اللغة العربية المكتوبة بأحرف لاتينية فتأتي الكلمات مكسرة لا معنى ولا طعم لها، كذلك استخدام هذه الوسائل الحديثة في نشر ثقافات أجنبية تضر بالسلوك العربي الفردي والجماعي على حد سواء، إن الثورة المعلوماتية سلاح ذو حدين فعلى المسؤولين من تربويين وعلماء اجتماع الحث على استخدام الجانب المضيء من هذه التكنولوجيا، نحن لا ندعو إلى نبذ الاكتشافات والاختراعات الحديثة ولكننا بالتأكيد ندعو إلى حسن الاستخدام، ونبذ سوء الاستخدام وهذه ظاهرة -مع الأسف- آخذة في الانتشار، وأعتقد إن هذا الانتشار هو مسؤولية المجتمع المدني بكل فئاته وتخصصاته وأبعاده، لذا على وسائل الإعلام التوضيح والحث على حسن الاستخدام دون المساس بحرية الأفراد وحرية الرأي أو حرية الفكر، ولكن أيضاً مع وضع ضوابط لحسن الاستخدام فكراً ومضموناً حتى نستفيد وحتى يستفيد الجيل القادم من هذه الثورة المعلوماتية.

وإذا كان لابد من كلمة لنهاية هذا الموضوع فإن عوامل الحفاظ على التغيير الثقافي تبدأ من البيت.. من الأسرة فعلى الأسرة العربية أن تحافظ على هوية اللغة العربية من البيت ومن الصغر، فالأبناء إذا نشأوا في بيت عربي ذي ثقافة عربية سوف يكون لهم مجتمعاً عربياً يقوم على الثقافة العربية وهذا لا يعني إنني أقلل من أهمية الثقافات الأجنبية، بل علينا أن ندرس هذه الثقافات ونتعلمها وننطق بلغتها ولكن ليس على حساب ثقافتنا العربية ماضياً وحاضراً ومستقبلاً.

ولعل من أبرز مظاهر الحفاظ على لغتنا الجميلة وسائل الإعلام ذات الالتزام اللغوي والقومي، والمسرح يُشكل عموداً أساسياً في تأصيل اللغة العربية، بين الناس من خلال كتابة النصوص المسرحية الفصحى وكذلك العروض المسرحية التي تلتزم باللغة العربية حواراً

وأداءً جميلاً يرقى إلى الحفاظ على مستوى هذه اللغة الجميلة.

وفي الكويت كلنا نتذكر مسرحيات الفنان الراحل صقر الرشود، هذا الفنان الذي أعطى اللغة العربية من خلال المسرح أهمية عالية جداً وجعل منها لغةً سهلة التداول والنطق والمغزى فكلنا نتذكر مسرحية علي جناح التبريزي وتابعه قفه، وغيرها من المسرحيات ذات النكهة العربية الفصحى، وانطلاقاً من تقدير مجلة البيان للفنان الراحل صقر الرشود عمدنا إلى تزيين هذا العدد -عزيزي القارئ- بغلاف يحمل صورة الفنان صقر الرشود، مع الأخذ بالاعتبار أن مجلة البيان سبق لها وأن زينت غلاف أكثر من عدد بصورة الفنان الراحل.

إن الاهتمام بمدرسة صقر الرشود الإخراجية يتطلب من القائمين على المسرح بإعادة عروض هذه المسرحيات حتى يعرف الجيل الحالي ما قدمه فنان المسرح الكويتي الراحل صقر الرشود، وانطلاقاً من احتفالية العالم بيوم المسرح العالمي في شهر مارس من كل سنة، فإننا في البيان ندعو المحبين والقائمين على الحركة المسرحية والأدبية في الكويت بإمدادنا بكتابات ودراسات عن مرحلة صقر الرشود المسرحية تأليفاً وإخراجاً حتى نستطيع في البيان أن نقدم عدداً خاصاً لهذا الفنان الذي أعطى الكويت والحركة المسرحية في الكويت والوطن العربي أكثر من عمل يستحق التقدير ويستحق الإشادة.

وللبيان كلمة.

• رئيس التحرير

ملف البيان

صقر الرشود.. منعطف المسرح

صقر الرشود *

هو صقر سلمان صقر سلمان الرشود . من مواليد ١١ يونيو١٩٤١ في الشرق في مدينة الكويت ، وتوفي في ٢٥ ديسمبر١٩٧٨ في الإمارات ، أسس في الكويت مع مجموعة من المسرحيين الكويتيين فرقة مسرح الخليج العربي، وقدم معها أول عمل مسرحي من إخراجه، عام ١٩٦١.

وقد واجهته مشاكل شخصية بعد وفاة ابنه نضال في عام ١٩٦٩ وابنه فراس في عام ١٩٧٥.

نشأته

قضى طفولته متنقلا بين عدد من الدول فغادر إلى البحرين والهند وباكستان والسعودية في المدينة المنورة .

تعليمه

تلقى تعليمه في السعودية في المدينة المنورة في عام ١٩٥٠ واستقر فيها

* عن ويكيبيديا الموسوعة الحرة

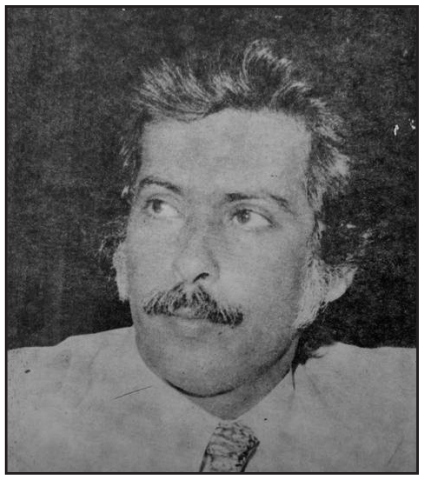
مع عائلته هناك، وفي عام ١٩٥٦ طلب من والده العوده إلى الكويت، ولكنه رفض فعاد وحده إلى الكويت، والتحق بعدها بكلية الصناعة، ولكنه تركها، وفي عام ١٩٦٧ حصل على الشهادة المتوسطة بعد عودته إلى الدراسة، ثم حصل على الشهادة الثانوية من البحرين في عام ١٩٦٩، والتحق بجامعة الكويت قسم العلوم السياسية و حصل على الشهادة في ١٩٧٤ بتقدير جيد جدا.

عمله المسرحي

لم يكن هذا العمل المسرحي أول أعماله في الإخراج المسرحي فقد سبق ذلك في عام ١٩٥٨ حين كان يعمل مع فرقة المسرح الشعبي. أخرج وألف ومثل عدة مسرحيات للفرقة بلغت ٢٣ مسرحية. وقد شارك صديقه الكاتب عبد العزيز السريع في تأليف مسرحية (بحمدون المحطة) وغيرها. بالإضافة للمسرح كان الرشود يعمل في وزارة التربية والتعليم ومن ثم وزارة الإعلام في الكويت، وقد قام بكتابة أول مسرحية كويتية في عام ١٩٦٠ وهي مسرحية تقاليد التي تعد أول مسرحية مكتوبة بعد التخلي عن المسرح الارتجالي .

عمله في الإمارات

في عام ١٩٧٨ سافر مع أسرته إلى الإمارات للعمل هناك كخبير في المسرح في وزارة الإعلام وأخرج عملين هناك، و تعرض لحادث مروري هناك وتوفي وهو بعمر السابعة والثلاثين.



جوائز

حصل على جائزة أفضل مخرج في مهرجان دمشق المسرحي عام ١٩٧٠. ويعتبر من رواد المسرح الكويتي. واعتبر فنان شامل. انتدب عام ١٩٧٨ للعمل في دولة الإمارات العربية كخبير في المسرح، فأسس هناك المسرح القومي، وأخرج بعض المسرحيات. وقد كرم في مهرجان الكويت المسرحي السابع.

ولادته ووفاته

كتب على صقر الرشود أن يولد ويتوفى خارج بلاده، حيث عاش سنوات طفولته في مسقط رأسه في الهند مع أسرته حتى عام ١٩٥٠. وتوفي بحادث سير مؤلم في دولة الإمارات في عام ١٩٧٨، وقد دفن في الكويت، وحضر موكب تشييعه عدد من الفنانين رفقاء دربه والشيخ سعد العبد الله السالم الصباح .

أبرز أعماله الكتابية

- تقاليد
- فتحنا
- بسافر وبس (١٩٦٣)
- علي جناح التبريزي وتابعه قفه (١٩٧٥)
- الطين.
- الحاجز

أعماله الإخراجية:

- حفلة على الخازوق
- علي جناح التبريزي وتابعه قفه (١٩٧٥)
- عريس بنت السلطان
- الخطأ والفضيحة
- الأسرة الضائعة
- أنا والأيام والجوع
- المخلب الكبير
- الطين
- عنده شهادة
- لمن القرار الأخير
- بخور أم جاسم
- الجرة
- الدرجة الرابعة
- الواوي
- متاعب صيف
- الفخ
- الأول تحول
- شياطين ليلة الجمعة
- بحمدون المحطة

التمثيلية:

- المخلب الكبير
- صفقة مع الشيطان
- فلوس ونفوس
- ١ و٢ و٣ و٤ بم

صقر الرشود.. مازال ملء السمع والبصر.. وفضاء المسرح[1]

بقلم: عبدالعزيز السريع *

كان صقر مؤلفا مسرحيّا رائدا ومخرجا متميزا وممثلا مدهشا، وكان في كل هذا وقبله وبعده صانعا كبيرا من صناع المسرح.. أستطيع القول دون حرج، انه كان وراء نجاح عدد من كبار الممثلين والممثلات، ويكفي الإشارة إلى أن حياة الفهد وسعاد عبدالله ومحمد المنصور وخالد العبيد ومحمد السريع وعبدالله الحبيل وعبدالرحمن العقل وسليمان ياسين.. شاء القدر أن تكون بداياتهم معه، فاستطاع اكتشاف مواهبهم الكبيرة وتفجير طاقاتهم الإبداعية المدهشة فقدموا معا عددا كبيرًا من الأعمال المسرحية المهمة، التي ما زالت عالقة في الأذهان، وما زالت الفضائيات في الكويت والمنطقة تعيد عرض الأشرطة التلفزيونية التي حفظتها من الضياع، وقد تنبهت الأجيال الجديدة لهذه الموهبة الوطنية الكبيرة.. أخرج ما يزيد على ثلاثين عملا مسرحيا.. ألف عددا منها واشترك في تمثيل عدد آخر.

وإني إذ أعيد للأذهان سيرة هذا الرجل المبدع فإنني أشيِر على سبيل المثال وليس الحصر إلى مسرحيات كبيرة أخرجها «على جناح التبريزي وتابعه قفه» و»ضاع الديك» و«١،٢،٣،٤... بم» و«شياطين ليلة الجمعة» و«حفلة على الخازوق» و«عريس لبنت السلطان» و«متاعب صيف» و«الواوي» و«بخور أم جاسم».

لم يكن صقر الرشود مخرجا مسرحيا فقط ولا مؤلفا أو ممثلا بل كان محبا كبيرا لفن المسرح ورائدا من رواده الكبار، ما زالت الأوساط المسرحية العربية تردد اسمه بإعجاب، بل إن الدراسات والكتابات حول إنجازاته ما زالت تتوالى حتى اليوم.

إن الوثائق المتوفرة لدى فرقة مسرح الخليج العربي والكتب والرسائل التي تشير لجهود صقر الرشود في متناول أي راغب في الاطلاع عليها

---

١ عن صحيفة الوطن الكويتية.

* كاتب مسرحي من الكويت.

والاستفادة منها في كتابة بحث أو دراسة عن ظاهرة صقر الرشود.. فقد أوصلنا بفنه وحبه لوطنه إلى ذرى عالية وإلى علاقات واسعة مع الحركة الفنية العربية مشرقا ومغربا.

وإني إذ أقدم هذه المقتطفات من الأقوال والأشعار والمواقف تجاه هذا الفنان الأصيل، أود أن أشير إلى أن أثرا مهما من آثاره هو مسرحية «بحمدون المحطة» لم تسجل للتلفزيون وقد قدمت في ١٨/١٢/١٩٧٤ حتى ٢٣/١/١٩٧٥، ولاقت نجاحا كبيرا وصدى واسعا لدى جمهور عريض ومن أصحاب الرأي، لذا أنادي في هذه الذكرى الفضائيات الكويتية أو الخليجية لتمويل إنتاجها، وبوسعي المساعدة في ذلك، فالمسرحية مكلفة وليس بوسع فرقة مسرح الخليج العربي إنتاجها، وقد حاولت مرارا، لكن دراسة الكلفة كانت تحول دون تنفيذ الفكرة، والحق إنني ألوم نفسي على هذا لأنني السبب المباشر لعدم تسجيلها في وقتٍ عرضها، وكان صقر حينها موافقًا على تصويرها للتلفزيون وعارضت ذلك بشدة لأن تلفزيون الكويت لم يكن منصفا في تقديره المقابل المادي لحقوق بثها.. وهكذا بقيت حبيسة الأدراج حتى يومنا هذا، وأغتنم الفرصة في هذه المناسبة، مناسبة مرور ثلاثين عامًا على رحيل الفنان الكبير صقر الرشود، لأحث محطة الوطن ومحطة الرأي لأن تسارعا لإنتاجها وتصويرها ومن ثم امتلاك حقوقها،

أما تلفزيون الكويت فإنه، حسب ظني، لا يستطيع الفكاك من لوائحه ونظمه ولا أظن أن بوسع العاملين فيه - الذين لا أشك بإخلاصهم وكفاءاتهم أن يفعلوا شيئا في هذا الاتجاه - وأناشدهم أن يفعلوا شيئا في هذا الموضوع حبًا في صقر وفي المسرح وفي الكويت.

كلي أمل أن يتصدى أحد لإنتاج المسرحية التي لم يشاهدها إلا من حضرها أثناء عروضها قبل أكثر من ٣٥ عاما مضت.

وهنا بمناسبة الذكرى الثلاثين لوفاته أعيد للأذهان أصداء فجيعة الكويت بفقده، وأنبه الأجيال الحالية من الكويتيين، وبشكل خاص، المسرحيين إلى معنى أن يتذكر الناس فنانًا مضى على فقده ثلاثون عاما.. ما الذي فعله لينال كل هذا الاهتمام وما الذي أثار الاهتمام به، وهل كان ذلك قاصرًا على أصدقائه وزملائه. هنا سأسرد بعض أقواله وكلماته ثم ألحقها بكلمات زملائه وأصدقائه وجمهوره ومتابعيه من الإعلاميين.

بعض من تطلعاته وآماله

• وددت لو أن لنا مقرا دائما أسوة بجمعيات النفع العام الأخرى.

• لو أتيح لي أن أكوّن فريقا خاصا من مسرح الخليج يتكون من ستة ممثلين أطوف بهم كل العالم، وأقدم ألوانا من الأعمال المسرحية التجريبية المميزة.

• لا نحسد الرياضة والرياضيين، لكننا نبذل جهدا من أجل بلدنا

ونستحق الاهتمام.

•يتهمنا المسؤولون بأننا نتدلع كثيرا ولا نرضى بشيء وذلك ظلم، انهم يعرفون ما نريد.. نريد فقط أن نشعر بأنهم يقدرون جهودنا وذلك يظهر عن طريق تيسير ما نحتاج إليه من مبانٍ مسرحية مناسبة.

• لا أضمرً لأحد شرا، ولكنني سأظل أعتبر المعهد شيئا ناقصا إذا لم يهتم بالحركة المسرحية التي يعد طلابه لخدمتها.

• لا يجوز أن نقدم أعمالنا المسرحية الأولى في أوائل الستينات، على مسرح جديد نظيف «مسرح كيفان»، ونقدم أعمالنا بعد كل هذه التجارب، وبعد الوصول إلى مرحلة النضج على المسرح نفسه وقد تخلف كثيرا وليس فيه حتى الحد الأدنى من الطاقة البشرية لتشغيله بشكل جيد.

• في خضم الصراع، صراع البداية لم نفهم روادنا ولم نعطهم حقهم من التكريم، أفكر بإقامة حفل كبير لتكريم الأب الشرعي لحركتنا المسرحية الأستاذ حمد الرجيب والفنان الكبير محمد النشمي ورفاقه، لقد أدوا خدمات جليلة مهدت لنا وفرشت الأرض لنقف عليها بثبات.

• لا بد من إيجاد مؤلفين واعين وقادرين على إعطاء أشكال جديدة.

• المسرح فرجة أولا، وبعد ذلك تأتي كل الأشياء المهمة.

• العيب ليس في لغتنا الفصحى، ولكن العيب فينا نحن، ولا بد من البحث عن أسلوب خاص في أدائها.. إنها لغة منطوقة وتصلح في كل شيء لكننا مقصرون في اكتشاف أسلوب أدائها، لقد أفسدوا الأذواق بأدائها بشكل جاف وكأنهم منفصلون عنها.

صقر الرشود... المخرج الذي عاش حياة «السندباد» *

إعداد: حسين خليل **

• كتب أول مسرحية كويتية غير ارتجالية

رغم غيابهم عن دنيانا إلا أنهم استطاعوا بأعمالهم وإبداعاتهم أن يحفروا اسمهم في ذاكرتنا، ففي كل عام نستذكر نجوما تركوا في الساحة الفنية بصمات بارزة لا تزال آثارها موجودة إلى اليوم.

وفي هذه الزاوية نحاول أن نسلط الضوء على أعمال لنجوم رحلوا، وسنركز على نقطة التحول التي اشتهر بها هذا الفنان أو ذاك من خلال العمل الذي لا يزال عالقاً في الأذهان.

واليوم نتناول مسيرة المخرج الراحل صقر الرشود:

اشتهر الرشود بمسرحية «حفلة على الخازوق» التي أخرجها في العام ١٩٧٥، وهي من تأليف عبد الرحمن محفوظ وتعد من أشهر أعماله الإخراجية، وقد عرضت على مسرح كيفان، ثم على خشبة مسرح سيد درويش في القاهرة في الأول من مارس ١٩٧٧ ولمدة ثلاثة أيام، وعرضت أيضا في مهرجان دمشق للفنون المسرحية في مايو ١٩٧٧. وهي من بطولة الفنانة سعاد عبدالله، محمد المنصور، إبراهيم الصلال، خالد العبيد وعبد الله الحبيل.

قصة المسرحية مأخوذة من حكايات «ألف ليلة وليلة»، وتحكي قصة حاكم اختار مساعدين له من الرجال غير الكفوئين فقاموا بأعمال السلب والفساد والظلم للمحافظة على مناصبهم وبدأوا بتلفيق التهم للأبرياء وزجوهم في السجون وشكلوا مراكز قوى خطرة داخل الدولة، والسلطان على غير علم بما يدور حوله.

أخرج وألف ومثل مسرحيات عدة بلغت ٢٣ مسرحية. وقد شارك صديقه الكاتب عبد العزيز السريع في تأليف مسرحية «بحمدون المحطة» وغيرها. بالإضافة إلى المسرح، كان الرشود يعمل في وزارة التربية والتعليم ومن ثم وزارة الإعلام في الكويت، وقد قام بكتابة أول مسرحية كويتية غير

---

* عن صحيفة الراي الكويتية.

** كاتب من الكويت .

ارتجالية في العام ١٩٦٠، وهي مسرحية «تقاليد» التي تعد أول مسرحية مكتوبة بعد التخلي عن المسرح الارتجالي.

تعليمه تلقى تعليمه في المدينة المنورة العام ١٩٥٠ واستقر فيها مع عائلته هناك، وفي العام ١٩٥٦ طلب من والده العودة إلى الكويت، لكنه رفض فعاد وحده، والتحق بعدها بكلية الصناعة، ولكنه تركها.

وفي العام ١٩٦٧ حصل على الشهادة المتوسطة بعد عودته إلى الدراسة، ثم حصل على الشهادة الثانوية من البحرين في العام ١٩٦٩، والتحق بجامعة الكويت قسم العلوم السياسية وحصل على الشهادة في ١٩٧٤ بتقدير جيد جداً.

أما أبرز أعماله الإخراجية فهي: «على جناح التبريزي»، «عريس بنت السلطان»، «الخطأ والفضيحة»، «الأسرة الضائعة»، «أنا والأيام والجوع»، «المخلب الكبير»، «الطين»، «عنده شهادة»، «لمن القرار الأخير»، «الجرة»، «الدرجة الرابعة»، «الواوي»، «متاعب صيف»، «الفخ»، «الأول تحول»، «شياطين ليلة الجمعة» و«بحمدون المحطة».

ولادته ووفاته .

كُتب على صقر الرشود أن يولد ويتوفى خارج بلاده، فقد عاش سنوات طفولته في مسقط رأسه في الهند مع أسرته حتى العام ١٩٥٠. وتوفي بحادث سير مؤلم في دولة الإمارات في العام ١٩٧٨، وقد دفن في الكويت وحضر موكب تشييعه عدد من الفنانين رفقاء دربه والشيخ سعد العبد الله السالم الصباح.

صقر الرشود.. محفور في ذاكرة المسرح (1)

بقلم: فيصل العلي *

لم يكن الفنان الراحل صقر سلمان صقر الرشود اسما عاديا في تاريخ الحركة الفنية الكويتية، بل كان فنانا مبدعا خاصة في مجال الإخراج المسرحي، ولن أكون مبالغا حين أقول أنه أحد رواد العصر الذهبي للمسرح الكويتي، وأنه من أفضل المخرجين المسرحيين العرب وأنه أفضل مخرج في تاريخ منطقة الخليج العربي على الرغم من وفاته قبل أكثر من ثلاثة عقود من الزمن، إضافة إلى أنه مخرج متميز، فقد كان ممثلاً جيداً ومذيعاً متمكناً من اللغة العربية، وقد استفاد من ذلك كثيرا، وهو صاحب أول نص مسرحي مكتوب بعد مرحلة الارتجال في الكويت وهو «تقاليد» وكان ذلك في العام ١٩٥٨م، وأخرج المسرحية الفنان محمد النشمي في المسرح الشعبي، وبالتالي كانت له الريادة، بل إن له الفضل أيضا في تشجيع الفنانين وحثهم على التعامل مع نص مسرحي مكتوب في ذلك الوقت.

وكل من عرفه أو قرأ عنه يستشف مكانته الفنية المرموقة، فقام مع مجموعة من الموهوبين بتأسيس فرقة مسرح الخليج العربي الذين أصبحوا نجوما فيما بعد، منهم الفنانون منصور المنصور، ومحمد السريع، وخالد العبيد، وعبدالرحمن العقل، ومحبوب العبدالله، وعبدالله خلف، وإعلاميون وآخرون، وكان يعشق المسرح بصورة كبيرة لدرجة أنه تحمل ما ساقه القدر إليه في وفاة ابنه أثناء عرض المسرحية، فصبر كالجبل ايمانا منه بالفن الذي يقدمه.

وكانت مسرحية «بسافر وبس» أول عمل مسرحي من إخراج صقر

---

١ عن جريدة القبس الكويتية.

* صحفي من الكويت.

الرشود مع فرقة مسرح الخليج حيث عرضت في الخامس عشر من يوليو في العام ١٩٦٣م ثم أخرج مسرحيات عدة منها «الخطأ والفضيحة» من تأليف مكي القلاف و«مجنون سوسو» و«بخور أم جاسم» من تأليف محمد السريع و«متاعب صيف» من تأليف الأديب سليمان الخليفي.

ثنائي ناجح

وشكل الراحل ثنائيا فنيا ناجحا مع صديقه الحميم الكاتب عبدالعزيز السريع إذْ أخرج له بعض المسرحيات مثل «عنده شهادة» و«فلوس ونفوس» و«الدرجة الرابعة» و«ضاع الديك» ثم اشترك معه في تأليف بعض المسرحيات مثل «١،٢،٣،٤ بم» و«شياطين ليلة الجمعة» و«بحمدون المحطة»، واستمر تعاونه مع عبدالعزيز السريع ليتخطى إطار المسرح إذ~ قاما معا بتأسيس شركة للإنتاج الفني في السبعينيات لإنتاج المسلسلات التلفزيونية وكان لرحيله الأثر الكبير في من حوله وفي المسرح الكويتي بشكل عام.

إبداعات

وكان الفنان الراحل قد كتب وأخرج بعض المسرحيات مثل «الأسرة الضائعة» و«أنا والأيام» و«الحاجز» و«المخلب الكبير» و«الطين» كما شارك في التمثيل في العديد من المسرحيات والمسلسلات التلفزيونية والإذاعية، ولعل البعض لا يعلم أن المخرج صقر الرشود قد أكمل تعليمه الجامعي وتخرج في كلية التجارة جامعة الكويت.

حفلة على الخازوق

وللرشود كمخرج أعمال مسرحيات خالدة لعل أشهرها مسرحية «حفلة على الخازوق» لمؤلفها محفوظ عبدالرحمن الذي قال إن الرشود أضاف االنكهة الكويتية على المسرحية بطريقة جميلة إذ أدخل فن الصوت والصفقة الخليجية وهذا ما أكده كذلك المؤلَف ألفريد فرج حين أخرج له الرشود مسرحية «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» إذْ قال إنه يجد أن الرشود كان أفضل مخرج تعامل مع هذا النص من خلال الصفقة الكويتية التي هي جزء من التراثين الكويتي والخليجي دون أن يشوه المحتوى، بل إنه أضاف بعدا جماليا على الرغم من أن هذه المسرحية قد تم إخراجها في أكثر من دولة عربية ولا عجب في ذلك حين نرى أن صقر الرشود حصد الجوائز في المهرجانات المسرحية العربية.

أعمال راقية

وعلى الرغم من أن البعض كان يطلق لقب «مسرح المعقدين» على مسرح فرقة مسرح الخليج العربي

نظرا لطبيعة الأعمال التي تقدمها الفرقة وهي أعمال مسرحية فكرية راقية وجادة لا تخلو من الكوميديا الراقية وهي كوميديا موقف وكوميديا سوداء في بعض الأحيان فإن صقر الرشود كان يملك قناعة كبيرة بنوعية المسرح الذي يقدمه فمضى في طريقه الفني الذي يؤمن به إلا أن تلك الأعمال هي الآن أعمال خالدة في ذاكرة المسرح الكويتي.

رحلة الإمارات

وخلال مسيرته ذهب الرشود إلى الإمارات كي يشارك في دفع عجلة الحركة الفنية في الإمارات، وأسهم بالإشراف على مسلسل «شحفان» وهو من تأليف وبطولة الفنان الراحل سلطان الشاعر.

ظاهرة

إن الفنان الراحل صقر الرشود ظاهرة فنية ومسرحية لن تتكرر في الكويت لأن إبداعاته وإنجازاته خالدة على الرغم من قصر عمره بعد أن توفي في حادث في الإمارات.

البيان

دراسات

تطور غناء العصر الجاهلي .. دراسة تاريخية(٣-٥)
د.يوسف الرشيد

منازل الذات المتلقية بين علم السرد وجمالية التلقي
د.الطاهر الجزيري

من التقليدية إلى التجريب.. الرواية العربية نموذجاً
د. محمد الكرافس

تطور غناء العصر الجاهلي دراسة تاريخية

(3-5)

بقلم: د.يوسف الرشيد *

الجزء الثالث

هذه دراسة حاول من خلالها الباحث أن يلقي الضوء على بدايات الغناء العربي ومراحل تطوره في العصر الجاهلي . حيث تبين من خلال هذه الدراسة أن الانسان العربي في ذلك الزمن على مستوى جيد من الثقافة التي تناسب ذاك العصر .

بدايات نشأة الغناء العربي :

تضاربت الأقاويل وتعددت الآراء في موضوع بدايات نشأة الغناء العربي . فمن الآراء ما سبق الإشارة إليه بأن الغناء نشأ مع الشعر ، أو أنهما وجدا توأمين المولد . وأيضاً ما ذكر من أن الغناء بدأ عندما ظهر الحداء في زمن مضر بن نزار. فإن سلمنا بهذه الآراء والأقاويل ، فسنجد ما يعارض الاثنين ويبعد في زمن نشأة الغناء العربي إلى زمن قوم عاد ، ويذكر بأن الغناء بدأ مع الجرادتان ، قيان معاوية بن بكر العملقي . ويذكر بأنهن أول من غنى من العرب(١). والناظرفي تلك الآراء والأقاويل يجدها متناقضة ويعتمد معظمها على الحدس والتخمين لا على حقائق ثابتة تبعد الشك والحيرة في الموضوع ، خاصة وأن معظم منأرخ للعصر الجاهلي من القدامى ، والذين اعتمد عليهم الباحثون المحدثون ، قد أتوا على ذكر نشأة الغناء بشكل عارض من خلال حادثة ما أو رواية تُحكى كقصة القحط الذي أصاب قوم عاد وغناء الجرادتان على سبيل المثال . لذلك

---

(١) أبي الحسن علي بن الحسين على المسعودي : مروج الذهب و معادن الجوهر : دار الأندلس للطباعة والنشر : الجزء الرابع ص ١٣٣ .

* كاتب من الكويت.

نجد هذه المعلومة أو تلك عند ذكر الغناء العربي ناقصة الأطراف ، لا بداية لها تزيح غموض نشأتها ، ولا نهاية لها تعرِّفنا تفاصيل ما هي عليه من أصل وتراكيب نغمية وإيقاعية فيها . ذلك خلاف ما تم ذكره فيما سبق من قبل أدباء هذا العصر الذي شككوا في صحة هذه الرواية وغيرها .

ومع ذلك لابد من البحث والتدقيق فيما بين أيدينا من الأخبار التي قد تكون ضالتنا تكمن في ثنايا الكلمات المسطرة بكتب الأقدمين .

غناء الجرادتان(*):

ذكرنا فيما سبق أن الباحثين قد ربطوا نشأة الغناء بنشأة الشعر ، فإن كان الحال هكذا ، فإن هذا يعني بأن الغناء قريب العهد في نشأته كقرب نشأة الشعر الذي اتفقوا على أنه لا يزيد في عمره عن ألمائتي عام كحد أقصى فيما قبل ظهور الإسلام . وهذا ما يتنافى وحقيقة نشأة الغناء العربي التي تؤكد المراجع على أنه نشأ منذ أمد طويل في عمق التاريخ العربي في الجزيرة العربية . فمن تلك المراجع ما ذكر أن الغناء العربي كانبزمن قوم عاد في عصر معاوية بن بكر العملقي(**)

وجرادتيه ، أو أنهن أقدم قينتين وصل إليهن مؤرخو التاريخ العربي حول موضوع الغناء ، حيث أوردوا رواية قد تكررت في الكثير من المراجع العربية التي تؤكد حدوثها وترتبط وهاتين القينتين . حيث جاء بالرواية ما يلي :

« ...إن عاداً(***) أصابهم قحط تتابع عليهم بتكذيبهم هوداً فلما أصابهم قالوا : جهزوا منكم وفدا إلى مكة يستسقون لكم . فبعثوا سبعين رجلاً من قومهم ، فلما قدموا مكة نزلوا على معاوية أبن بكر بظاهر مكة خارجاً عن الحرم ، فأكرمهم وكانوا أخواله وصهره ، فلما نزلوا على معاوية أقاموا عنده شهراً يشربون الخمر وتغنيهم الجرادتان ، فلما رأى معاوية طول مقامهم و تركهم ما أرسلوا له شق عليه ذلك وقال هلك أخوالي واستحيا أن يأمر الوفد بالخروج إلى ما بعثوا له ، فذكر ذلك للجرادتين فقالتا قل شعراً نغنيهم به لا يدرون من قائله لعلهم يتحركون ، فقال معاوية :

(*) الجرادتان : جمع جرادة : و العرب تسمي كل قينة «مغنية» جرادة : قال الشاعر (تغنينا الجراد ، ونحن نشرب - نعل الراح خالطها المشور) أبي العلاء المعري رسالة الغفران : ص١٠١

(**) هناك خلط في اسم شخصية الرواية . فمنهم من يذكر شخصية معاوية بن بكر العملقي. و منهم من يذكر معاوية بن بكر الجرهمي نسبة إلى قبيلة جرهم الذين كانوا يسكنون مكة : تاريخ أبن الوردي الجزء الأول ص ١٨.

(***) عاد بن عوض بن ارم بن سام بن نوح : جد جاهلي قديم : الإعلام الجزء الثالث ص ٢٤٢ .

ألا يا قيل ويحك قم فهينم- لعل الله يمنحنا غماما

فيسقي أرض عاد أن عاداً -قد أمسوا لا يبينون الكلاما

من العطش الشديد فليس نرجو به-الشيخ الكبير ولا الغلاما

وقد كانت نساؤهم بخير- فقد أمست نساؤهم أياما

وإن الوحش يأتيهم جهارا-ولا يخشى لعادي سهاما

وأنتهم ههنا فيما اشتهيتم- نهاركم و ليلكم تماما

فقبح وفدكم من وفد قوم-ولا لقوا التحية والسلاما(١)

فلما غنتهم الجرادتان ذلك الشعر وسمعه القوم ، قال بعضهم لبعض ، يا قوم بعثكم قومكم يتغوثون من البلاء الذي نزل بهم فأبطأتم عليهم ، فادخلوا الحرم واستسقوا لقومكم ...»(٢) .

إلى هنا وينتهي الجزء الذي يهمنا في هذه الرواية . كما يهمنا أيضا ما جاء حول الجرادتان من أنهن أول من غنى من العرب حسب قول المسعودي في مروج الذهب (٣). والعقد الفريد لأحمد بن عبد ربه(٤) .

كثيرون ذكروا هذه القصة ، سواءً في كتب القدامى من المؤرخين أو الباحثين المحدثين . وكثيرون جعلوها استشهادا لفكرة ما في عرض موضوع أو مشروع كتاب أو بحث . ولكن قليلين من علق على ما جاء بها من سرد قصصي أو ناقشها من حيث الشعر أو الزمن الذي وقعت فيه . كذلك لم نجد من علق على غناء الجرادتان وكيف كان من حيث النوع والشكل والانتماء ، مع علمنا بصعوبة الإجابة على تلك الاستفسارات في الوقت الحاضر لعدم وجود ما يستند عليه من دلائل ومراجع . إلا إننا نجد المؤرخ ابن كثير في البداية والنهاية من بين من ذكروا هذه الرواية ، حيث يحدثنا ويعلق على أحداث هذه الرواية ويثير نقطة هامة جدا من حيث زمن وقوع أحداث هذه القصة من جهة ومن جهة أخرى نوع الشعر الذي غنته الجرادتان . ولو أنه مر على هاتين النقطتين مرور الكرام ولم يقف لمناقشتها بشكل أكثر عمقاً ، بل أنه أثار الشك حول زمن وقوع هذه الرواية واستبعد وقوعها بزمن عاد الأولى ورجح وقوعها بزمن عاد

---

(١) أبو الفداء الحافظ بن كثير : البداية و النهاية : مكتبة المعارف بيروت سنة ١٩٨١م الجزء الأول ص ١٢٦ .

(٢) الكامل في التاريخ : أبي الحسن علي بن أبي الكرم بن محمد بن عبد الركريم عبد الواحد الشيباني أبن الأثير : دار الفكر بيروت سنة ١٩٨٧م : الجزء الأول ص ٤٨ .

(٣) مروج الذهب : مرجع سابق : الجزء الرابع ص ١٣٣ .

(٤) أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي : العقد الفريد : دار الفكر : الجزء السابع ص ٢٤ .

الثانية ، ثم أنه أكد على أن مكة التي جاء ذكرها في سرد الرواية قد بنيت بزمن إبراهيم الخليل ولم يكن لها وجود في زمن عاد . ذلك مما يضعنا في دائرة الشك بأصل الرواية من حيث تاريخ وقوعها ونوع الشعر الذي يصفه بالشعر المتأخر عن زمن عاد الأولى لا يشبه كلام المتقدمين (١). وهناك من يؤكد عدم حدوثها بالاصل ، وما هي إلا من بنات أفكار وخيال القاص وأن الشعر فيها قد انتحل انتحالاً ولا أساس له على الاطلاق كما ذكره طه حسين(٢) نقلا عن بن سلام .(*)

مهما يكن من شعور الشك بهذه الرواية من حيث زمنها ونوع الشعر المغنى، إلا أننا بأحسن الحالات قد علمنا بأن هناك غناء يعود في زمنه إلى زمن قوم عاد .

ومن هذه القصة التي يهمنا فيها الغناء والشعر المغنى . يخيل لي أنهما في مرحلة متقدمة جداً في الغناء لا نستطيع أن نصفه بالبدائي . فكون أنهن وظفن الغناء لهدف تنبيه القوم لما جاءوا من أجله ، فهذا بحد ذاته ينم عن حرفيه في عملية ممارسة الغناء ، ويجعلنا نظن بأن هناك وظائف أخرى قد تم تخصيص غناء لها ، أو أن هناك أنواع أخرى من الغناء لم يتح لها مجال الذكر في كتب المؤرخين . كما وأن الجرادتان بجانب أنهن يغنين نجدهن يضعن لحن لهذا الشعر بغض النظر عن معرفتنا من عدمها بتفاصيل هذا اللحن والإمكانيات النغمية والإيقاعية التي هي عليه .بدليل قولهن يخاطبن معاوية «قل شعراً نغنيهم به لا يدرون من قائله».ففي مثل هذه المقدرة من التعامل النغمي والمستوى المتقدم من الفن الغنائي لابد من أن يكون للجرادتين الخبرة الكافية في مثل هذا النوع من التعامل النغمي . الأمر الذي يجعلنا نرجح أن يكون لهن أساتذة قد أخذن عنهم مهنة الغناء أو تعلمن على يدهم أصول الصنعة . غير أن التاريخ قد غفل ذكرهم ، وتم ذكر جرادتا قصة قوم عاد على اعتبار أنهن آخر ما توصل إليه القاص والمؤرخين في عمق تاريخ الجزيرة العربية .

ويذكر التاريخ أيضا بعض من غنى بعد الجرادتان . كجذيمة الخزاعي(**) المعروف

---

(١) البداية و النهاية : مرجع سابق الجزء الأول ص ١٢٨ .

(٢) طه حسين : في الأدب الجاهلي : دار المعارف الطبعة الثامنة عشر ص ٣١٣ .

(*) راجع حاشية ص ٤ .

(**) جذيمة بن سعد بن عمرو بن ربيعة بن حارثة ، من خزاعة ، من قحطان : جد جاهلي غزا الرسول (ص) قومه سنة ستة للهجرة و ظفر بهم : الأعلام الجزء الرابع ص ٢٤٧ .

«بالمصطلق»(**) كان من أحسن الناس صوتاً غني غناء (النصب) . ثم غنى بعده ربيعة. ثم غني بعده زمام بن خطام الكلبي ، وقد ذكره الصمة القشري... – نحو ٩٥ هـ – ... – نحو ٧١٤م(***) بقوله(١):

دعوت زماماً للهوي فأجابني – وأي فتى للهو بعد زمام

وتلك الشخصيات التي غنت بعد الجرادتان كما ذكرت بعض المصادر إنما يحتسبون على زمن ما قبل الإسلام بقليل وبعضهم محسوب على فترة ما بعد الإسلام . والمساحة التاريخية فيما بينهم وبين جرادتي عاد عميقة جداً . والظاهر أن مؤرخي هذه الفترة قد اختلط عليهم الأمر فيما بين جرادتي عاد وأمتي عبد الله بن جدعان(*) الذي سماهما بجرادتي عاد(١) تيمناً بجرادتي عاد القدامى . ثم أن غناء

النصب الذي ذكر أن المصطلق يغنيه لم يأتي ذكره إلا بعد ما ظهر الحداء كما سيأتي الحديث حوله . وهذه القفزة بتاريخ الغناء العربي قد أوجدت فجوة عميقة لا زالت تشكل غموضاً وتشككاً فيما بين أيدينا من معلومات حول الغناء العربي . فمرحل جرادتي عاد تشكل نقطة بداية في الغناء العربي . وغنائهن هذا وغناء غيرهن وغيرهم من الرجال مع عدم توفر معلومات كافية حوله قد اختفى كما اختفى قوم عاد من الوجود . الأمر الذي ترك فجوة عميقة في تاريخ الموسيقى العربية منذ هلاك قوم عاد إلى زمن ظهور مضر بن نزار(**) بطل رواية غناء الحداء الذي أصبح أساس ما ظهر من غناء بعد زمن مضر بن نزار ، والذي سيأتي الحديث حوله . فالزمن يذهب بقوم و يأتي بقوم آخرين ، وتزول ثقافة وتنبت ثقافة أخرى مكانها أو في مكان آخر ، فهذه حكمة الخالق عز وجل في خلقه .

(**) المصطلق : حسن الصوت .

(***) الصمة القشري : الصمة بن عبد الله بن الطفيل بن قرة القشيري ، من بني عامر بن صعصعة من مضر : شاعر غزل بدوي . من شعراء العصر الأموي ، من العشاق المتيمين . كان يسكن بادية العراق ، و انتقل إلى الشام . ثم خرج غازياً يريد بلاد الديلم ، فمات في طبرستان . الأعلام الجزء الثالث ص ٢٠٩ .

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : مرجع سابق : الجزء الخامس ص ١١٣ .

(*) عبدالله بن جدعان التميمي القرشي : أحد الأجواد المشهورين في الجاهلية . أدرك النبي (ص) قبل النبوة . الأعلام الجزء الرابع ص ٧٦ .

(١) الأغاني : مرجع سابق : الجزء الثامن ص ٢ .

(**) مضر بن نزار بن معد بن عدنان : من أهل الحجاز : جد جاهلي يشكل في تسلسل نسب الرسول محمد (ص) الجد الثامن عشر .: الأعلام : خير الدين الزركلي المجلد السابع ص ٢٤٩ .

نشأة الغناء العربي وارتباطه بشعر الرجز

لا يمكن الحديث عن نشأة الغناء العربي دون التطرق لنوع الشعر الذي ولد معه فإن كانت البداهة والسليقة والفطرة لدى العربي هي الدافع لخلق الشعر . فإن البداهة والسليقة والفطرة هي أيضا الدافع لخلق الغناء . وحيث أن الرجز هو أقدم أبحر الشعر(٢) . فإننا من هذا المنطلق يمكننا أن نعتبر غناء الرجز هو أول أنواع الغناء العربي الذي ظهر بعد الجرادتان . والرجز إن تحدثنا عن نشأته فلن نخرج عما ذكرناه في موضوع نشأة الشعر ، ولكن من حيث اللغة فله عدة معان قد اتفقت في لفظها وتفرعت في دلالاتها لتصل في مفهومها إلى بدايات نظم الشعر العربي

وهو نظم الرجز . ومن حيث أصل الرجز كلفظ في اللغة ، فإن معناه تتابع الحركات ، ومن ذلك قولهم : ناقة رجزاء إذا كانت قوائمها ترتعد عند قيامها . ومن هذا رجز الشعر لأنه أقصر أبيات الشعر والانتقال من بيت إلى بيت سريع (١) ثم نجد للفظ الرجز أيضا معان أخرى مع تغيير في لفظه بزيادة حرف الألف ليصبح راجز أو الراجز حيث يطلق على من يؤدي أو يقول أو ينشد الرجز . وهناك عدة ألفاظ لهذا المصطلح ،بيد أن معظمها يرتبط بشكل أو بآخر بالإبل . ومن الملاحظ في سياق هذا الموضوع أن ارتباط أحد مشتقات الرجز أو بعضها بالإبل ، ومن ثم ارتباط الغناء بالرجز ، يقودنا إلى ما أطلقوا عليه مصطلح حداء أو الحداء الذي تفرع أيضا إلى عدة معان حيث ارتبط أيضا في معظم معانيه بالإبل التي هي بالنسبة للعربي جزء لا يتجزأ من حياته في الجزيرة .

تعريف الحداء

تعددت مفردات هذا اللفظ وتغيرت حروفه لتشكل ألفاظا متعددة المعني ، منها :

١. الحادي : وهو مغني الحداء .

٢. الحداء : بتشديد الدال وهو أيضا مغني الحداء .

٣. حِدا الإبل : وحدا بها يحدو حدواً .

٤. حداءً ممدودة : زجرها خلفها وساقها .

٥. تحادت الإبل : حدا بعضها بعضا .

٦. حدو الإبل : سوق الإبل والغناء لها . فإنه من أكبر الأشياء على سوقها وبعثها(٢).

فهذه المفردات مع اختلاف ما

---

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية : مرجع سابق ص ٦٧ .

(١)أبن منظور : لسان العرب : دار المعارف : الجزء الثاني تحت مادة رجز : ص ١٥٨٨ .

(٢) لسان العرب : مادة حدا : مرجع سابق : الجزء الثاني ص ٨٠٧ – ٨٠٨ .

ترمي إليه من معان قد ارتكزت بشكل أساس في مفهوم وعملية التعامل مع الإبل . فهي مصطلحات قد تعارف عليها عرب الجزيرة للدلالة على ما يتصل والتعامل مع الإبل من حيث دفعها أو حثها للقيام بعمل ما ، أو الغناء بقصد التسرية عن النفس في حال السفر أو الانتقال من مكان لآخر . ومع ذلك فإن بعض المراجع الحديثة قد ركزت على تعريفه بمصطلح «حاد» التي تؤدي إلى معنى «سائق» أي سائق الإبل ويستبعد نظرية أن الإبل تشعر برنة الموسيقى وتسترخم التوقيع الرقيق العذب(١) . من هنا لا بد من أن نعرف أن العربي منذ أن استأنس الجمل قبل خمس وعشرين ألف سنة على وجه التقريب جنوبي العراق(٢) . وهو يشكل بالنسبة له كل شيء ولا شيء يحل محله ولا يمكن الاستغناء عنه بأي حال من الأحوال ، فقربه من هذا الحيوان والتصاقه الشديد به أوجد علاقة حميمة قد ربطت الاثنان معاً . فالعربي بجانب ما لديه من أنواع الفنون الشعبية ، إلا أن الحداء بحد ذاته كان يشكل مكانة خاصة بالنسبة للعربي وجعله كلغة أو صوتللتخاطب أو التواصل فيما بينه وبين الإبل . فالإنسان عندما بدأ في ترويض الحيوان لخدمته ، ابتدع ما نستطيع أن نطلق عليه لغة أو أصوات قد خصصها للحيوان أو الطيور كي يحثها لهدف أو لعمل ما ، ولا زال إلى اليوم يستعمل هذه اللغة أو هذه الأصوات بمفردات مختلفة مع اختلاف البيئات التي ينتمي إليها الإنسان والحيوان أو الطيور ، وخاصة في الأرياف التي يكثر فيها الحيوان والطيور . والحداء مع ما يكتنفه من غموض في أصله وفصله . وما يرمي إليه من معنى لفظي ومعنوي ، قد تناقلته المراجع العربية والبحوث الحديثة بشيء من الشك والحيرة في بعضها . وفي بعضها الآخر قد فسر بشكل يؤدي الغرض ويتماشى وموضوع الدراسة أو البحث الذي يقومون به . ومن هنا سنحاول أن ندلو بدلونا في هذا الموضوع لنتعرف على أساس ومبدأ الغناء عند العرب ومن ثم نتابع مراحل تطور هذا الغناء الذي ملأ قصور الدولة العربية بشقيها الأموي والعباسي .

لو بدأنا الحديث حول بدايات نشأة الغناء العربي ، فسيكون حديثنا حول نقطة ثانية أو مرحلة ثانية في بدايات نشأة الغناء العربي، والتي تختلف من حيث الزمن عن ما تم ذكره حول غناء الجرادتان . فالزمن

---

(١) تاريخ العرب «مطول» : مرجع سابق الجزء الأول ص ١٢٥ .

(٢) حسين مؤنس : تاريخ قريش : دار الرشاد القاهرة : الطبعة الثالثة سنة ٢٠٠٧م ص ٢٤ .

سحيق فيما بين جرادتي عاد وزمن نشأة الغناء العربي في المرحلة الثانية . فلو نظرنا إلى هذه النشأة الجديدة للغناء العربي ومن ثم تطوره ومراحله الفنية ، فسنلاحظ أن تحرك الخط البياني لهذه البداية يبدأ من نقطة الصفر في العصر الجاهلي أيضا . حيث كانت باكورة هذا التطور غناء الحداء الذي يندرج تحت مصطلح الغناء الشعبي لاتصاله المباشر برعي الإبل والغناء لها . فهذا النوع من الغناء كان شائع بين فئات المجتمع الجاهلي سواءً كان المجتمع البدوي أو الحضري . إلا أنه يعتبر أساس ما ظهر من أنواع غنائية فيما بعد .

يقول ابن عبدربه :

« ...أصل الغناء ومعدنه في أمهاتٍ القرى من بلاد العرب ظاهراً فاشياً وهي: المدينة والطائف وخيبر ووادي القرى ودومة الجندل واليمامة ، وهذه القرى مجمع أسواق العرب (١) » .

فإن كان بن عبد ربه قد بين لنا منبع الغناء العربي في الجزيرة ، فإن المراجع العربية التي تحدثت حول غناء عرب العصر الجاهلي قد ركزت على أربعة أنواع أساسية من هذا الغناء وهي :

- الحداء .
- النصب .
- السناد .
- الهزج .(٢)

غير أن تسلسل هذه الأنواع من الغناء العربي قد شابها الغموض وعدم الوضوح في الرؤيا من حيث الأسبقية بالظهور . ذلك مع استبعاد غناء الهزج الذي يقال أنه ظهر فيما بعد الإسلام على يد طويس(١) مغني مرحلة صدر الإسلام . أما الأنواع الأخرى فقلد تضاربت حولها الأقوال والآراء ، خاصة فيما بين الحداء والنصب فهذين النوعين قد تحدثت حولهما المراجع العربية على أنهما أصل غناء العرب ، ذلك مع إضافة أو تغيير مسمياتهما إلى غناء الفتيان أو الركبان. ومن هنا لابد لنا من تتبع ظهور هذه الأنواع بغية الوصول إلى حقيقة أسبقية الظهور فيما بينهما .

الحداء أصل غناء العرب :

اتفقت معظم المراجع العربية على أن الحداء أصل غناء العرب ، معتمدة في ذلك على روايات عدة منها رواية مضر بن نزارحين سقط عن جمل فانكسرت يده فحملوه وهو يقول : وايداه ، وايداه ، وكان أحسن خلق الله جرما وصوتا ، فأصغت الإبل إليه وجدت في السير فجعلت

---

(١) العقد الفريد : مرجع سابق : الجزء السابع ص ٢٣ .

(٢) تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي : مرجع سابق ص ٤١ .

(١) أبو فرج الأصفهاني : الأغاني : دار الصادر عن طبعة بولاق الأصلية بيروت : الجزء الثاني ص ١٧٠ .

العرب مثالاً لقوله هايداهايدا يحدون به الإبل(٢) .

وهناك رواية أخرى لا تبعد كثيراً عن مضمون الرواية السابقة نقلاً عن النبي(ص) حين قال :

« أتدرون متى كان الحداء .؟ قالوا لا بأبينا أنت وأمنا يا رسول الله ، قال إن أباكم مضر خرج في طلب مال له فوجد غلام له قد تفرقت إبله فضربه على يده بالعصا فعدى الغلام في الوادي وهو يصيح وايداه فسمعت الإبل صوته فعطفت عليه فقال مضر لو اشتق من الكلام مثل هذا لكان كلاماً تجتمع عليه الإبل فاشتق الحداء «(٣) .

فمن هذه الرواية وتلك يخيل لي أن ما جاء بهما من سرد قصصي ما هو إلا تصور لا يرتقي ومنطق الفكر المعاصر ، إذ أن التعبير عن ألم الجسد يختلف عن ألم النفس البشرية ، فمن الجائز أن ينوح نائح على قتلاه كما كانت تفعل العرب في الجاهلية ، ولكن من غير المعقول أن يتغنى أو ينوح من يحس بآلام الجسد الذي غالباً ما يكتفي بالأنين والتأوه . ومن ناحية أخرى فإنالتجاربالحديثة التي أجريت على بعض الحيوانات والنباتات قد أثبتت تأثر الحيوان والبنات تأثراً ايجابيا بالنغم . كما وأن حقيقة تأثر الحيوان والنبات ليس بجديد في هذا العصر ، بل أن بعض المراجع تؤكد حدوث تأثر الحيوان ايجابيا عند سماعه للنغم فهذا سلام الحادي الذي يضرب المثل في حدائه ، يقول للمنصور ، مر يا أمير المؤمنين بأن يظمئوا إبلاً ثم يوردوها الماء ، فإني آخذ في الحداء فترفع رءوسها وتترك الشرب(١) .

ومن هنا نرى أن قصة مضر بن نزار مع تكرار سردها في الكثير من المراجع العربية التي تؤكد حدوثها ، أن سيناريو هذه القصة قد فسر بشكل لا يستقيم مع المنطق بشيء ، وذلك من حيث اختلاف المشاعر الحسية للإنسان من ألم والفرح والحزن .بيد أن هناك تحليلاً قد يكون منطقياً أو تفسيراً أو إعادة ترتيب الأحداث بشكل جديد ينطبق ومضمون تلك الروايات ، خاصة وأنها أقرب إلى الواقع منها إلى الخيال . ويتأكد ذلك من حديث عبدالله عبدالجبار ومحمد عبدالمنعم خفاجة في كتاب قصة الأدب في الحجاز إذ ذكرا :

---

(٢) أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده : دار و مكتبة الهلال سنة ٢٠٠٢م : الجزء الثاني ص ٤٧٠ .

(٣) شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي : المستطرف في كل فن مستظرف : الجزء الثاني ص ١٦٥.

(١) المستطرف في كل فن مستظرف : المرجع السابق : ص ١٦٦.

«وإني لأتصور أبا الحجازيين مضر بن نزار في إحدى رحلاته الشاقة ، وقد أضناه السرى ، ولا نغمة إلا صوت راحلته وهي تنتقل في حركات إيقاعية منتظمة فإذا هو يتفوه بهمهمة تخفف عناء الارتحال ، وإذا هذه الهمهمة تتميز شيأ فشيأ في نبرات متساوية ومقاطع متساوية ، وإذا هو يكرر ذلك على إيقاع الأخفاف(*) ،

ويشعربراحة نفسية لهذه الحركات المنغمة ، ثم لا يلبث حتى تسعفه قريحته بكلام ينتظم ذلك الضرب من الإيقاع ، وإذا هو يخترع الرجز أول أوزان الشعر ، والحداء أول أنواع الغناء»(١).

من الروايات السابقة وتحليل عبد الله عبد الجبار ومحمد عبدالمنعم خفاجة لهانجد أن ما ذكراه أقرب إلى الواقع والمنطق . فإن كان مضرا قد اخترع الرجز ولاحظ راحلته تجد في السير طربا لسماع رجزه ،وكذلك ملاحظته عند صياح الغلام وتجمع الإبل عند سماع صياحه ، فإن هذه الحكايات حول مضر قد تكون الأولى التي يلاحظ بها العربي تأثر الجمال عند سماع الغناء ، ولكنها لا تعني بالضرورة أن يكون مضرا هو من اخترع الحداء. وعليه فإن العرب عند ملاحظتهم هذه سواءً كانت من مضر أو غيره ، قد استعملوا الحداء بشكل أعطى هذا النوع من الغناء الخصوصية للجمال . وقد يكون للحداء وجودا قبل مضر وقبل هذه الحادثة أو القصة التي وقعت له . إلا أن التاريخ قد غفل ذكر هذه الفترة وتم تسجيل حوادث مضر وغلامه على اعتبار أنها أقدم معلومة قد وصل إليها مؤرخو العصر الجاهلي حول هذا النوع من الغناء عند العرب . أما من حيث أن مضر هو من أخترع الرجز، فإني لم أجد لهذه المعلومة سندا يؤيد ما طرحهعبد الله عبد الجبار ومحمد عبدالمنعم خفاجة . إنما يمكننا أن نقبله من باب الاستنتاج والاجتهاد منهما على اعتبار أن مضر في حكايته الثانية قد ردد عبارة « لو اشتق من الكلام مثل هذا لكان كلاما تجتمع عليه الإبل فاشتق الحداء»وهي عبارة تندرج تحت التمني من قبل مضر في كلمتي (لو اشتق)التي قد تكون الدافع لنظم الرجز من قبل مضر . ومع ذلك لا يمكن أن نعتبر مضر هو الذي اخترع الرجز لمجرد أنه تمنى أن يكون هناك كلاما يجتمع عليه الإبل . ويشاركنا شوقي ضيف في هذا الشك والحيرة بأصل الرجز حيث قال :

« ويزعم بعض القدماء والمحدثين أن الرجز أقدم أوزان الشعر العربي ، وأنها

(*) الأخفاف جمع خف : جاء في لسان العرب ص ١٢١٣ تحت مادة خفف : (الخف) واحد و (أخفاف) البعير وهو للبعير كالحافر للفرس .

(١) قصة الأدب في الحجاز في العصر الجاهلي : مرجع سابق ص ٥٦٦.

تولد من السجع مرتبطاً بالحداء ووقع أخفاف الإبل في أثناء سيرها وسراهافي الصحراء ومنه تولدت الأوزان الأخرى ، غير أن هذا مجرد فرض». ثم يختم شوقي ضيف هذه الفقرة بقوله : «وكل ما يمكن أن يقال هو أن الرجز كان أكثر الأوزان شيوعاً في الجاهلية ، إذ كانوا يرتجلونه في كل حركة من حركاتهم وكل عمل من أعمالهم في السلم والحرب ، ولكن شيوعه لا يعني قدمه ولا سبقه للأوزان الأخرى ، إنما يعني أنه كان وزناً شعبياً لا أقل ولا أكثر»(١) .

خاصة وأن ابن قتيبة يذكر أن الأغلب بن جشم(*) أول من شبه الرجز بالقصيدة وأطاله وكان الرجز قبله إنما يقول الرجل منه بيتين أو الثلاثة إذا خاصم أو شتم أو فاخر . والأغلب هذا جاهلياً إسلاميا ، قد عمر تسعين سنة وأدرك الإسلام واسلم(٢). ولو قسنا المسافة بين مضر والأغلب لوجدناها مئات من السنين كما ذكرنا من قبل في تسلسل نسب مضر بن نزار . ذلك مما يعني بأن الرجز ظل طوال تلك المئات من السنين منذ أيام مضر إلى أن وصل إلى الأغلب فناً شعبياً لم يدخله تعديل أو تطوير .

وغناء الحداء كما نعرفه اليوم عند بعض قبائل البدو في الخليج والجزيرة العربية ، مع ما يكتنفه من غموض في أصله وفصله وما دار حوله من دراسات وبحوث تهدف إلى معرفة تفاصيله ، إلا أنه غناء بسيط ساذج لا تتعدى نغماته الأربع أو الخمس درجات صوتية تخضع كل منها لنبرات معينة(٣). ومع ذلك لا نستطيع إغفاله أو التغاض عنه بأي بشكل من الأشكال لأنه على الأقل يشكل نقطة

مميزة في ثقافة العربي في العصر الجاهلي. فهو إما أنه ينتمي في تصنيفه إلى فصيلة الفنون الشعبية التي لا يخلو منها أي مجتمع ، وهذا ما يرجح لاتصاله بنوعية الأعمال التي تتصل بشكل أو بآخر بعملية رعي الجمال والإبل ، إما أنه يشكل وحدة فنية قائمة بذاتها قد عبرت عن مشاعر العربي في حله وترحاله . فالحداء مع كونه التصق بطبيعة التعامل مع الجمال والإبل وانتشر بين طبقات المجتمع البدوي والحضري ، فإن هذا الانتشار قد

---

(١) شوقي ضيف : تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي : دار المعارف الطبعة السابعة عشر سنة ٢٠٠٧م ص ١٨٥ .

(*) هو الأغلب بن جشم ين سعد بن عجل بن لجيم بن صعب بن علي بن بكر ابن وائل .

(٢) عبد الله بن مسلم أبن قتيبة أبي محمد : الشعر و الشعراء : عن مطبعة بريل سنة ١٩٠٢م : دار الصياد بيروت ص ٣٨٩ .

(٣) يوسف فرحان دوخي : الأغاني الكويتية : مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية : الطبعة الأولى سنة ١٩٨٤م ص ٢٢٨ .

فتح المجال لمن لديه مقدرة التصرف فيه من حيث الإضافة أو الحذف أو التعديل الذي يضيف جديداً على ما هو موجود في الأصل . ومن هنا يأتي دور التأثير والتأثر والتطوير والتطور في المجتمع الذي ينتقل من القديم إلى الحديث دون أن يشعر به الفرد الذي يشكل جزءاً من نسيج المجتمع ، فالحداء إذا قبلنا بنظرية أنه هو أصل غناء العرب دون مؤثرات خارجية اللهم أثر البيئة الصحراوية من حوله واعتماده بشكل أساس على رعي الأغنام والإبل ، فان غناء النصب وهو النوع الثاني في غناء العرب الذي يشكل خطوة أخرى في طريق التطور وقد يكون لهذه الخطوة مؤثرات خارجية قد جاءت عن طريق اتصال العربي بالحضارات القائمة من حوله، وقد تكون كخطوة قد جاءت من طبيعة البشر في خلق ما هو جديد ليضاف كحصيلة ثقافية للمجتمع . ومهما يكن من هذين الأمرين ، إلا أن هناك مؤشرات تدل على انفصال غناء الحداء عن غناء النصب بعد أن كون كل منهما شخصيته التي ميزته عن الآخر .

غناء النصب

غناء النصب والحداءيثير الشك والحيرة لدى الباحثين والدارسين لأنواع الفنون في العصر الجاهلي ، فقد تُرك الباب موارباً لمن لديه تصور أو تحليل أو اجتهاد يؤدي إلى نتيجة ما في البحث عن أصول وتفاصيل ومنبت هذه الفنون الموغلة بالقدم . خاصة وأن الخلط فيما بين الحداء والنصب كان السمة التي انفردت بها المراجع العربية القديم منها أو الحديث . والخلط أيضا بين النصب كنوع من أنواع الغناء عند العرب ، والنصب كأحد شعائر الديانات الجاهلية .

ومن أمثلة هذا الخلط ما ذكره شوقي ضيف عن النصب حسب اعتقاده وتصوره من شعائر الديانات في الجاهلية حيث قال :

« ... وكانوا في أثناء تقديم ذبائحهم وصب دمائها على الأنصاب المقدسة عندهم يتغنون غناء لعله هو أصل غناء النصب الذي شاع بينهم في الجاهلية»(١) .

في حين أن النصب الذي ذكره شوقي ضيف واقع ملموس في الشعائر الدينية للعصر الجاهلي . يفسره جواد علي بقوله :

« ...فالنصب أذن ، الأحجار التي تذبح عليها القرابين وما يهل للأصنام ، والعادة أن يكون أمام الصنم ، وعلى مقربة منه ، فإذا ذبح القربان سال دمه على النصب إلى ثقب يؤدي إلى حفرة يتجمع فيها الدم»(٢) .

يقول طرفة بن العبد ، نحو ٨٦

---

(١) تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي : مرجع سابق ص ١٩٣ .

(٢) المفصل في تاريخ العربي قبل الإسلام : مرجع سابق : الجزء السادس ص ٤٤٢ .

-٦٠ ق هـ = ٥٣٨ -٥٦٤ مفي بعض أشعاره :

فأقسمت عند النصب إني لميت - بمتلفة ليس بطلح ولا حمض(٣)

غير أن النصب في المعنى الغنائي ، يختلف عن النصب في المعنى الشعائري لديانات العصر الجاهلي . والنصب أو الأنصاب في الشعائر الجاهلية لا يرافقها غناء كما ذكر شوقي ضيف ، بل هو طقس يبدأ بذبح القربان وينتهي بإسالة دمه في مجرى النصب . ولا أرى شبه أو علاقة فيما بين الاثنين إلا من حيث الاسم الذي اشتركا به . وإن كان هناك غناء يرافق بعض الشعائر الدينية لدى عرب الجاهلية ، فإن التلبية التي اتفقت من حيث المطلع عند أدائها فيما بين القبائل واختلفت من حيث تكملتها ، والتي تشبه تلبية هذا الزمن من حيث المطلع «لبيك اللهم لبيك» واختلفت من حيث التكملة . فهذه التلبية أو التلبيات المختلفة ، قد يكون لها ترديد نغمي يتناسب والتغيير في مفردات كل تلبية . فتلبية قريش على سبيل المثال على النحو التالي :

« لبيك اللهم ، لبيك ، لبيك لا شريك لك ، تملكه ، وما ملك «(٤)

وتلبية اليوم :

«لبيك اللهم لبيك ، لبيك لا شريك لك لبيك ، إن الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك»

فهذه التلبية كما نسمعها اليوم بنغماتها التي يرددها الحجاج أثناء مناسك الحج ، لا يستبعد أن تكون هي نفس النغمات التي يرددها العربي في الجاهلية مع بعض التعديل الذي يتناسب والتغيير في مفردات التلبية . والقول بأن عرب الجاهلية لهم غير ما تم ذكره من غناء حول الطقوس والشعائر الجاهلية ، فإنني من منطلق الأمانة العلمية لم أجد ما يؤيد هذا القول ، فالطقوس الدينية المتعددة المناسبات لدى عرب الجاهلية قد تفرعت بتفرع القبائل وكان لكل قبيلة طقوسها وديانتها التي تدين بها ومعظمها ترتبط وعبادة الأصنام ، ولم أجد ما يرافق تلك الطقوس من غناء أو شعر أو ما شابه ذلك .

ومن ناحية أخرى لو كان النصب ينحدر في أصوله إلى ما ذكره شوقي ضيفلما قبلعمر ابن الخطاب بسماعه عندما تغني به رباح بن المغترف . فلقد روى عن نائل مولى عثمان بن عفان أنه خرج في ركب مع عمر وعثمان وإبنعباس وكان مع نائل مجموعة من الشباب فيهم

---

(٣)شرح ديوان طرفة أبن العبد : قدم له و شرحه الدكتور : سعدي الضناوي : دار الكتاب العربي بيروت لبنان سنة ٢٠٠٤م : ص ١٨١ .

(٤) أحمد بن إسحاق بن جعفر اليعقوبي البغدادي : تاريخ اليعقوبي : منشورات دار الكتب العلمية بيروت : الطبعة الثانية سنة ٢٠٠٢م :الجزء الأول ص ٢١٨ .

رباح بن المغترف فسألوه ذات ليلةٍ أن يحدو لهم ، فأبى وقال مستنكرا : مع عمر !!! قالوا احد فإن نهاك فانته ، فحدا حتى إذا كان السحر قال له عمر كف فإن هذه ساعة ذكر . ثم كانت الليلة الثانية فسألوه أن ينصب لهم نصب العرب ، فأبى وأعاد استنكاره بالأمس قائلا : مع عمر !!! قالوا له كما قالوا بالأمس : انصب فإن نهاك فانته . فنصب لهم نصب العرب ، حتى إذا كان السحر قال له عمر كف فإن هذه ساعة ذكر . ثم كانت الليلة الثالثة فسألوه أن يغنيهم غناء القيان ، فما هو إلا أن رفع عقيرته بغنائهن حتى نهاه عمر وقال له : كف فإن هذا ينفر القلوب(١).

والملاحظ في هذه الرواية أن عمر لم ينه رباح عن غناء النصب أذا كان

النصب أحد طقوس الديانات في الجاهلية ويذكره بأنصاب التدين الجاهلي ، بل ترك رباح يتغنى به حتى ساعة الذكر ، ومن المعروف أن عمر شديد التدين ويكره التذكير بأيام الجاهلية ، ولو كان النصب من الآثار والشعائر الدينية للجاهلية فكان من الأحرى بعمر أن ينهي رباح عن غنائه لا أن يدعه يتغنى بالنصب إلىساعة الذكر . وعليه فإننا نستبعد أن يكون غناء النصب امتداد لما كان للجاهلية من شعائر دينية فالأرجح أنه أشترك مع نصب الجاهلية في المسمى فقط وإن اختلفا في المعنى .

يحدثنا الأصفهاني في كتاب الأغاني حول النصب ويذكر أن أحمد النصيبيوهو أحمد بن أسامة الهمداني ، هو صاحب الأنصاب وأول من غني بها وعنه أخذ النصب في الغناء . هنا يمكننا أن نفهم بأن أحمد النصيبي هو مخترع غناء النصب. ثم يعود الأصفهاني ويذكر في عرض انتقاده ودفاعه عن النصيبي ومعارضته لجحظه مؤلف كتاب الطنبوريين(*) عندما قلل من شأن أحمد النصيبي ، فنقل عنه ما نصه «...أحمد ألنصيبي أول من غنى الأنصاب على الطنبور وأظهرها وسيرها ...»(١) .

إذن يمكننا القول بأن أحمد النصيبي أول من غنى الأنصاب على آلة الطنبور وليس أول من غنى النصب بشكل مطلق ، أو هو مبدعه

---

(١) القيان و الغناء في العصر الجاهلي : مرجع سابق ص ٩٧ .

(*) الطنبوريين : جمع عازفي آلة الطنبور : و الطنبور آلة وترية من فصيلة العود ذات صندوق نصف كروي ، و رقبته طويلة تتسع لعدد كبير من الدساتين لبيان مواضع عفق الأصابع على الأوتار التي يتفاوت عددها بين الوترين أو الثلاثة أو الأربعة : محمود أحمد الحفني : علم الآلات الموسيقية : الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧م ص ٨١ .

(١) الأغاني : مرجع سابق : الجزء الخامس ص ١٦١ .

وأول قائله أو مغنيه . والظاهر بأن الأصفهاني قد اختلط علية الأمر فيما بين أول من غنى من حيث الأسبقية بغناء النصب ، وأول من غنى النصب على آلة الطنبور . والفرق بين الحالتين واضح لا يحتاج إلى تفسير . والنصيبي مع أن تاريخ ولادته ووفاته غير معروف . إلا أنه صاحب الشاعر الأعشى الأدنين المتوفى سنة ٨٣ هـ - ٧٠٢ م . وهو محسوب على فترة ما بعد ظهورالإسلام . كما يمكننا القول بأن غناء النصب

قد خطى خطوة إلى الأمام عندما رافقه العزف على آلة الطنبور على يدي أحمد ألنصيبي.

وغناء النصب مع مناقشته بشكل موسع في معظم المراجع العربية من حيث أصوله ، إلا أنه من وجهة نظرييشكل امتداد أو قل تطور مرحلي لغناء الحداءعند سير الركب . فلو نظرنا لمعنى النصب كدلالة لغوية ، فسنجدله العديد من الدلالات والمعاني . وما يهمنا فيها هو ما يشير إلى النصب من حيث ارتباطه بالغناء أو دالة تشير إلى معناه الغنائي . فهو من حيث تعدد معانيه اللغوية يشير أو يدل في إحداها إلى معنى السير الذي يرتبط وركوب الجمال بنية الارتحال من مكان إلى مكان أو بنية السفر إلى جهة معلومة . يذكر لسان العرب :

« النصب أن يسير القوم يومهم وهو سير لين ، ومنه قول الشاعر :

كَأَنَ راكِبَها يَهْوى بمُنْخَرَقٍ - مِنَ الجَنُوبِ إذا ما رَكْبُها نَصَبُوا

ويسترسل لسان العرب في شرح دلائل حركة سرعات السير ويذكر منها :

«... والنصب أول السير ، ثم الدبيب(*) ، ثم العنق(**) ، ثم التزيد (***)، ثم العسج(****) ، ثم الرتك (*****) ، ثم الوخد

(*) الدبيب : من «دبب» دب النمل و غيره من الحيوان على الأرض ، يدب دبا و دبيباً : مشى على هينته : و دب الشيخ أي مشى مشياً رويداً : اللسان الجزء الثاني ص ١٣١٤ .

(**) العنق : من سير الدبة والإبل وهو السير المنبسط : اللسان الجزء الرابع ص ٣١٣٤ .

(***) التزيد : تزيدت الإبل في سيرها إذا تكلفت فوق قدرها ، و التزيد في السير فوق العنق : و التزيد أن يرفع الفرس أو البعير عن العنق قليلاً : اللسان الجزء الثالث ص ١٨٩٧.

(****) العسج : ضرب من سير الإبل ، قال ذو الرمة يصف ناقته (والعيس من عاسج أو واسج خبباً - ينحزن من جانبيها وهي تنسلب) يقول : الإبل مسرعات يضربن بالأرجل في سيرهن ولا يلحقن ناقتي : اللسان الجزء الرابع ص ٢٩٣٧ .

(*****) الرتك : رتك رتكاًورتكاًورتكانا : هي مشية فيها اهتزاز ، وقد يستعمل في غير الإبل ، وهي في الإبل أكثر . ورتك البعير و أرتكته أنا إرتاكاً إذا حملته على السير السريع ، أي يجملانهما على السير السريع : اللسان الجزء الثاني ص ١٥٧٨ .

(******) ،ثم الهملجة(*******) » .(١)

وهي مصطلحات قد تعارف عليها العرب لتدل على سرعات حركة السير في البراري وصحارى الجزيرة عند ركوب الجمال أو الدواب وسيرها . وإذا كنا قد علمنا بأن غناء الحداء يكون أثناء سير الإبل بركبها . فان النصب يكون أول الغناء ومطلعه ، حيث بطء وطبيعة حركة السير في بداية تحرك الركب . وقد جعلوه كمقدمة تمهيدية لغناء الحداء فيما بعد ، فالحادي عندما يبدأ قطار الإبل بالتحرك ، يأخذ في الغناء الخفيف الرقيقالقصد منه تنبيه جماعة الركب بتحرك القطار ، فسمي هذا النوع من الغناء باسم النصب لأدائه أثناء التحرك البطيء لقطار الإبل . ثم يسترسل الحادي في غنائه ليصل في مرحلة أو في وقت متقدم في سير الرحلة إلى غناء الحداء بقصد حث الجمل والجمّال على السير بخطى سريعة . لذلك أطلقوا على هذا النوع من الغناء مصطلح النصب لأدائه في وقت بداية سير الركب أما عن نوع غناء النصب واختلافه عن الحداء ، فقد أفاضت الكتب والقواميس في تعريفه ، ولو أنهم اختلفوا في بعضها ، إلا أنهم اتفقوا على أنه فن قائم بذاته . ففي لسان العرب:

«... النصب : ضرب من أغاني الأعراب ، وقد نصب الراكب نصباً إذا غنى النصب. ونصب العرب ضرب من أغانيها . وفي حديث نائل مولى عثمان قال:... فقلنا لرباح بن المغترف : لو نصبت لنا نصب العرب ، أي لو تغنيت : وفي الصحاح : لو غنيت لنا غناء العرب ، وهو غناء لهم يشبه الحداء إلا أنه أرق منه . وقال أبو عمرو : النصب حداء يشبه الغناء : قال شمر : غناء النصب هو غناء الركبان(*) ، وهو العقيرة ، يقال : رفع عقيرته إذا غنى النصب . وفي الصحاح : غناء النصب ضرب من الألحان ، وفي حديث السائب بن يزيد : كان رباح بن المغترف يحسن غناء النصب وهو ضرب من أغاني العرب شبيه الحداء وقيل هو الذي أحكم من النشيد و أقيم لحنه ووزنه ...»(١) .

(******) الوخد : ضربٍ من سير الإبل وهو سعة الخطوات في المشي : و وخد اللبعير يخد وخداً و وخداناً ، أسرع و وسع الخطو و قيل رمى بفوائمه كمشي النعام : اللسان الجزء السادس ص ٤٧٨٩ .

(*******) هملجة : الهملجة و الهملاج : حسن سير الدابه في سرعة و بخترة : اللسان الجزء السادس ص ٤٧٠٢ .

(١) لسان العرب : مرجع سابق : الجزء السادس مادة نصب : ص ٤٤٣٦ .

(*) جاء في لسان العرب حول مادة ركب : الجزء الثالث ص ١٧١٢: ما نصه : و الركبان أصحاب الإبل: و الركبان الجماعة منهم .

(١) لسان العربي : مرجع سابق :الجزء السادس ص ٤٤٣٧ .

أما عن اسبقيه الظهور فيما بينه والحداء ، فالظاهر بأن النصب ظهر متأخراً عن الحداء بمرحلة متقدمة ، حيث تبلور خلالها مع الزمن ليكوّن له طابعه الخاص وأسلوبه الذي تميز به . غير أن الآراء قد اختلفت حول مسميات هذا النوع من الغناءوتفرعت الآراء وكثرت الأقاويل وتبدلت المسميات وأضيفت مسميات أخرى تظهر وظيفة غناء الحداء والنصب ، وتعددت المسميات التي تطلق على هذا النوع أو ذاك واختلطت المفردات بعضها ببعض لينتج عنها مصطلح يدل على راكبي الإبل والحّداء في نفس الوقت . فعلى سبيل المثال نجد في نهاية الأرب (١) :

« ... الغناء قديم في الفرس والروم ولم يكن للعرب قبل ذلك إلا الحداء والنشيد(*) ، وكانوا يسمونه (الركبانية) ...»

ولم يأت على ذكر النصب بشيء ، وأضاف مسمى آخر هو الركبانية(**).

و في العمدة :

« ... غناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه النصب والسناد والهزج ...»

ولم يأتي على ذكر الحداء بشيء إلا من حيث قصة مضر بن نزار السالف ذكرها وأنه أول من حدا ، وأدرج غناء النصب تحت غناء الركبان والفتيان مع ذكر مسمى آخر يختص بغناء النصب أطلق عليه اسم «مراثي» حيث ذكر على لسان إسحاق الموصلي ما نصه :

«وهو الذي يقال له المرائي (***) «المراثي» وهو الغناء الجنابي اشتقه رجل من كلب يقال له جناب بن عبد الله بن هبل ، فنسب إليه ومنه كان أصل الحداء كله

وكله يخرج من أصل الطويل في العروض .»(١)

ومع أنني لم أصادف مثل هذا الاسم – مرائي– في المراجع التي اعتمدت عليها غير أنني أرى أن هناك تصحيف في الكلمة من حيث حرف الهمزة في كلمة المرائي

---

(١) شهاب الدين أحمد عبد الوهاب النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب : تراثنا عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي في مصر : الجزء الرابع ص ٢٣٨ .

(*) جاء في لسان العرب حول مادة نشد : الجزء السادس ص ٤٤٢١ : ما نصه : النشيد رفع الصوت ... ومن هذا إنشاد الشعر إنما هو رفع الصوت .

(**) الركبانية : في الأصل الركبان نسبة لركاب الإبل مع زيادة حرفي الياء و الهاء : راجع لسان العربي تحت مادة ركب .

(***) قد تم تصحيح الكلمة لورود خطأ مطبعي أدى إلى طباعة الكلمة من « مراثي» إلى «مرائي»

(١) أبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده : منشورات دار و مكتبة الهلال سنة ٢٠٠٢م : الجزء الثاني ص ٤٧٠ .

وحرف الثاء في كلمة مراثي ، وأن الأصل في الكلمة هو مراثي وليس مرائي كما جاءت في العمدة . خاصة وأن جواد علي قد أورد نفس النص وأرجع الكلمة إلى أصلها وهو المراثيجمع رثاء(٢) . وأياً كان من أصل هذه الكلمة فإن العمدة قد انفرد بهذا المسمى وبهذا النسب لغناء النصب . إلا أنني أقف عند عبارة (ومنه كان أصل الحداء كله) واستنتج منه أن الحداء قد يكون مصطلح ، أو أصبح مصطلح يطلق على الغناء أياً كان نوعه . كما نطلق مصطلح (غناء) على ما يغنى دون النظر لنوع الغناء من حيث القالب كالقصيدة أو المونولوج . ثم أن المراثي(٣) «جمع رثاء» كما علمنا من المصادر أنه فن شعري غنائي حزين يؤدى بمناسبة فقدان عزيز على من يؤديه ، ولا صلة له بفن الحداء أو أنه أحد مشتقاته . حيث استمر هذا النوع من الشعر الغنائي حتى بعد ظهور الإسلام . فهذا المغني الغريض يشتكي مولياته من قسوة أستاذه عليه وحسده على تقدمه ، فقلن له هل لك في أن تسمع نواحنا على قتلانا فتأخذه وتغني عليه ، قال نعم فأسمعنه المراثي فاحتذاها وخرج غناء عليها(٤).

إذن شعر المراثي وظيفة من وظائف الشعر العربي قد استقل بشعره وبمناسباته. وبهذا يكون منفصل عن الحداء والنصب والأنواع الأخرى من الفنون التي كانت لدى عرب الجاهلية .

أما مروج الذهب فيقول :

« ... كان الحداء في العرب قبل الغناء ...فكان الحداء أول السماع والترجيع في العرب ، ثم اشتق الغناء من الحداء ... وكان غناؤهم – يقصد العرب – النصب ثلاثة أجناس : ألركباني ، والسناد الثقيل ، والهزج الخفيف.»(١)

والمروج هنا يضع الحداء كأصل لعموم الغناء . ويضع النصب على

---

(٢) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : مرجع سابق : الجزء الخامس ص ١١١ .

(٣) العقد الفريد : مرجع سابق : الجزء الثالث ص ١٧٦ .

(٤) الأغاني : مرجع السابق الجزء الثاني ص ١٢٩ .

(١) أبي الحسن على بن الحسين بن علي المسعودي : مروج الذهب و معادن الجوهر : دار الأندلس بيروت: الجزء الرابع ص ١٣٣ .

ثلاثة أجناس منها الركباني . وألركباني في مفهوم اللغة يرجع في أصله إلى الركبانية السابق الإشارة إليه في حاشية صفحة(٤٦) السابقة ، وهو يعني ركاب الإبل .

وفي هذه الحالة لا نذهب بعيداً إن قلنا في مفهوم هذا اللفظ بأنه أحد مشتقات أو مسميات الحداء طالما أنه متصل بشكل أو بأخر بالتعامل مع الإبل ، وليس فناً قائما بذاته يختلف عن الحداء والنصب . وهو لفظ قد يكون شبيه في معناه وما يرمي إليه من لفظ « مراكبيه « الذي يطلق على قائدي السفن الصغيرة في بعض البلاد النهرية والساحلية. والركبانية في هذا اللفظ يشير في معناه إلى الحداء والنصب معاًأي أن الركبانية هم من راكبي الإبل اللذين يؤدون غناء الحداء والنصب .

وفي العقد الفريد يذكر ما نصه :

« ... الغناء على ثلاثة أوجه : النصب والسناد والهزج ، فأما النصب فغناء الركبان والقينات(*) «الفتيان»(٢)

والعقد هنا قد اختلف مع المروج في أن النصب والسناد والهزج كل منهم مستقل بذاته ، ثم عرف النصب على أنه غناء الركبان والفتيان . والظاهر في نظر العقد أن النصب قد قطع مراحل متقدمة في تطوره ليتشارك في غنائه الركبان والفتيان . وهنا يمكن القول بأن النصب في مراحل تطوره بدأ انفصاله عن الركبان في عملية سير قطار الركب ليصل إلى الفتيان الذين تغنوا به في خلواتهم .

من أقوال مؤرخي تلك الفترة وآرائهم السابق ذكرها حول الحداء والنصب ، وتعليقنا على ما جاء بها،يظهر لنا بجلاء أن غناء النصب قد اشتق من غناء الحداء . وأنهبمرور الزمن شكل خطوة أولى نحو الأمام في طريق التطور أي أنه بداية انسلاخٍ الجديد من القديم ليكوّن له شكلاً آخر مع مرور الزمن ، وأصبح غناء النصب فيما بعد تطوره أداة من أدوات التسلية لدى الفتيان .

(*) قد صحح الدكتور ناصر الدين الأسد في كتاب العقد الفريد كلمة القينات و أرجعها إلى أصلها من القينات إلى الفتيان التي وقع فيها الناسخ . راجع كتاب الغناء و القيان في العصر الجاهلي : مرجع سابق ص ١٠١ .

(٢) العقد الفريد : مرجع سابق : الجزء السابع ص ٢٣ .

المرأة و الحداء :

إن الحداء والنصب منذ بداية ظهورهما وإلى مرحلة التحول أو التطور التي طالت غناء النصب ، لم نسمع أو نقرأ في مرجع بأن تلك الأنواع من الفنون - الحداء والنصب - كانت تؤديه قيان أو جواري مغنيات . بل أن هذا الدور يقوم به الحادي من الرجال في وظيفة سوق الإبل ورعيها وأسفارها . وهذا لا يعني بأن غناء الحداء قد بطل عندما تطور النصب . بل هي وظيفة يمتهنها رجال واستمر يغنى حتى بعد ظهور الإسلام . فقد كان للرسول(ص) حادياً هو البراء بن مالك بن النضر الأنصاري وكان حداءً للرجال . وكان له حداء آخر يقال له أنجشة الحادي وكان جميل الصوت أسود ، وكان يحدو لنساء النبي(ص)(١) . فلو كان هناك نساء يقمن بهذا الدور لما قبل الرسول برجل يقوم بهذا الدور لقافلة نسائه ، ثم أن بطلان غناء الحداء غير وارد لا في هذه المرحلة ولا مستقبلاً لاعتماد العربي بشكل مطلق على الإبل في حياته ومعيشته . فليس من المعقول الاستغناء عن الحداء والإبل لازالت هي أساس اعتماد العربي في حله وترحاله . على كل حال يمكننا القول بأن المرأة لم يكن لها دور في غناء الحداء أو النصب ، وإنما كانت هناك أدوار لها في غناء ما بعد التطور لنوع غناء النصبالذي تحرر على ما يبدو من القيود المرتبطة بالجمال والرعي والغناء لها في الترحال . فعندما انطلق الفتيان بغناء النصب الذي ارتضوه لأنفسهم كنوع من أنواع التسلية في أوقات الفراغ . لا يستبعد أن يكون واحداً منهم أو أكثر قد تلاعب بأسلوب غناء النصب بدافع التحرر من

قيودهالسابقة ليضيف جديداً أو يغير أو يعدل ببعض مكونات غناء النصب ليتلاءم ومتطلبات عصر الفتيان والشباب . فهذه سمة الحياة ، يذهب جيل ويأتي جيل آخر وتذهب مع الذاهب ما ارتضاه

---

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : مرجع سابق الجزء الخامس ص ١١٦ .

لنفسه من فنون ، وتأتي فنون جديدة تتناسب وتطلعات ومتطلبات عصر التغيير ، فدوام الحال من المحال ، والشباب هم عماد المستقبل في كل العصور ، فهم رواد التغيير فيه ، وهم أيضا من يقوم بهذا التغيير وليس الآباء والأجداد من يقوم بهذا التغيير الذين وضعوا ما يناسبهم من فنون قد ارتضوها لأنفسهم . ولو بقي الحال على ما هو عليه من بداوة وتوحش وعدمٍ استقرار ، لما استطعنا المضي قدماً لنرسم للعالم حضارة جديدة قد ملأت الدنيا علماً وأدباً وثقافتاً وتحضراً .

● ملحوظة: المراجع ستنشر في الحلقة الأخيرة.

منازل الذّات المتلقّية واستراتيجيّاتها في الخطاب النقديّ الحديث: بين علم السّرد وجماليّة التلقّي

بقلم: د.الطاهر الجزيري *

- تقول تيما بيرج: Temma F. Berg

«إنّ دراسة إجراء القراءة تعني إثارة العديد من الأسئلة الصّعبة وإن كانت مثيرة للاهتمام فنحن نريد أن نعرف، قبل أيّ شيء آخر. كيف نقرأ، هل باستطاعتنا إقامة نموذج للقراءة يوجّهنا إلى كيف يمكن أن تتمّ القراءة؟ وكيف تغيّرنا قراءتنا؟ وفي نهاية المطاف، فإنّ الأسئلة حول القراءة تؤدّي إلى أسئلة حول الذات وعلاقتها بالعالم»، عبد العزيز حمّودة: الخروج من التيه، ص ١٧٣.

إنّ النصّ ليس أبدًا مكتفيا بذاته أو حاضرا في ذاته، وليس معنى كلّيا في ذاته أو إخفاءً/ كشفا عن معنى وحيد»، جوزيف ريدل.

- مدخل للذات المتلقّية

يشغل موضوع الذات في الخطاب مساحة مهمة من البحث ويخترقُ عدّة حقول معرفيّة كالأدب والنقد والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والقانون، والسياسة... إلخ، وتلك ميادين بحث متّسعة ومتشعّبة المداخل، تجلّت فيها الذاتُ بصور مختلفة وهيئات متعدّدة، واحتلتّ مراتب متنوّعة، فتطرح بذلك أسئلتها بأشكال خاصّة وبأساليب متباينة، وذلك لاختلاف الذات العاقلة عن الذات المتعالية، والذات المتعالية عن الذات المتلفّظة وكل أولئك يختلفن عن الذات المتلقية.

وتتوسّلُ الذات المتلفّظة باللّغة أداة للتواصل وتتوجّهُ بملفوظها إلى ذاتٍ

---

* أكاديمي من تونس مقيم في الكويت

أخـرى فتبلّغها رسـالـة مـا تعملُ الـذات المتلقّية على حلّ شفرتها واكتشـاف دلالاتهـا. هـذه العمليّة التفاعليّة مثّلت لـدى جاكبسون محور نظريّة التواصل لخّصها في هذه الخطاطة:

سياق

مـــــرســــــل.....

رسالة.....مرسل إليه

صلة

سنن

وإذا كانت نظريّات النقد التقليديّ قد ركّزت على البـاثّ فـي تفسير العمل الأدبـيّ، واعتبرت أنّ النصّ انعكاس لذات الأديب، فإنّ نظريّات النصّ اتّجهت إلى النصّ/ الرّسالة داعية إلى تفسير النصّ، كل النص ولا شيء غير النصّ، ليحوز النصّ سلطة لـم تـكن لـه مـن قـبـل. هذه السّلطة لم تدم وقتا طويلا إذ نازعه إيّاها المتلقّي، سيّما وأنّ المتلقّي لم يلق عناية تُذكرُ وهُضم دورهُ في تفسير العمل الفنّي وأهمل لوقت طويل في علاقته بالخطاب١.

ولمّا كان العمل الإبداعيّ تتجاذبه ثلاث قوى مختلفة: المؤلّف، والواقع، والمتلقّي، وكان فعل القراءة قد حرّر النـصّ مـن سلطة المؤلّف وخلّصه من التبعيّة المباشرة للواقع، أمكن الحديثُ عن وجود ذات أو ذوات تمـارس استراتيجيّاتها الخطابية على النص فتساعده على الخروج من مكنونيّته وإحيائه عبر إرسال معانية وفكّ شفراته.

ولكي تتجلّى صورة الذات المتلقّية بـوضـوح فـي تـعـامـلـهـا مـع العمل الإبداعيّ، ونـدرك أهمّية الوظيفة التي تضطلع بها في تفسيرها لذلك العمل وما يطرأ على عمليّة القراءة من تأثيرات ذاتيّة وأخرى موضوعيّة يحتاج الأمـر إلى فهم أوّلـي للذات القارئة في علاقتها بذاتيّة القراءة أو موضوعيّتها، ثـمّ نـتـعـرّض إلى مـنـازل الـقـرّاء ومـا يـمـارسـونـه من استراتيجيّات للقراءة والتأويل وما يمكن أن تخلقه الذات المتلقّية من أثر في تحليل الخطاب.

١. من الذات إلى الذاتيّة:

كثيرة هـي الـدّراسـات والبحوث التـي تـنـاولـت مصطلحات الذات، والموضوع، أو الذاتيّة والموضوعيّة، وقد فصّل في هذا الأمر عدد غير قليل من النقّاد الغرب والدارسين لاسيّما من لدن روّاد نظريّة التلقّي٢ والتأويليّة٣ وتحليل الخطاب. كما نقل عدد من الدارسين العرب في مباحث متفرّقة هذه المصطلحات ولكنّ جهودهم في هـذا الإطـار لا تروي من ضمإ، إذ أنّنا لا نكاد نقف على بحث رصين يعالج هذا الموضوع من هذه الزّاوية بكفاءة تُذكر.

وقد شهد مصطلح «الذات»(Sujet) تطوّرا مفهوميّا، فهو عند أرسطو يمثّل «مجموع الصفات والحالات والأفـعـال المحـدّدة لطبيعة الشيء وماهيته، وبهذا المعنى كان يوحّد بينها وبين مفهوم الجوهر وابتداءً من الـقـرن السابع عشر أصبحت الـذات تؤخذُ بمعنى معـرفـيّ كما

أصبحت تشيرُ الآن إلى الشخص الإنسانيّ باعتباره ذاتا عارفة تتمتّع بالإرادة والوعي»٤.

أمّا مصطلح الذاتيّة* (Subjectivisme) المشتقّ من مصطلح «الذات» والمنسوب إليه»الذاتي»فيمثّل عموما النزعة التي ترمي إلى ردّ كلّ شيء إلى الذات وتقديم الذاتيّ على الموضوعيّ، وبوجه خاصّ يُطلقُ هذا اللفظ في الميتافيزيقا على ردّ «كلّ وجود إلى الذات والاعتداد بالفكر وحده؛ وأمّا في المنطق فيُطلق على نظريّة تقرّر أنّ التمييز بين الحقّ والباطل لا يقومُ على أساس موضوعيّ وإنّما هو مجرّد اعتبارات ذاتيّة فليس ثمّة حقيقة مطلقة، والذاتيّة في الأخلاق نزعة تذهب إلى أنّ مقياس الخير والشرّ إنّما يقوم على اعتبارات شخصيّة لا غير، وهي في علم الجمال، النظريّة التي ترى أنّ الأحكام الجماليّة لا تعدو أن تكون مجرّد أذواق فرديّة»٥.

ويتناقضُ مصطلح «الذاتيّة» مع مصطلح «الموضوعيّة» (Objectivisme) تناقضا تامّا، فالذاتيّة من وجهة النظر التداوليّة «تعني أنّ الحكم يطلقه المتكلّمُ في شأن أشياء العالم حكم نسبيّ، وهي نوع من تحويل الوجود الكلّي إلى وجود مرتبط بالذات الواعية به»٦، بينما يعني مصطلح الموضوعيّة «مسلك الذهن الذي يرى الأشياء على ما هي عليه فلا يشوّهها بنظرة ضيّقة أو بتحيّز خاصّ. فهي إذن التجرّد عن الآراء الشخصيّة واعتماد الأدلّة والحقائق الواقعيّة العامّة، أي التجرّد التامّ عن التحيّز والهوى والأحكام المسبقة، وعن الأماني والمخاوف الشخصيّة من أجل معرفة طبيعة الأحداث كما هي، لا كما تبدو لنا وللآخرين٧.

وقد اهتمت نظريات النقد الحديث بموضوع الذات في تفسير الأعمال الإبداعية مسلطة الضوء على عدة جوانب نفسية واجتماعية وفلسفية معقدة وجاء اهتمام علماء السرد والتداولية ونظرية التلقي بالذات القارئة داخل النص وخارجه ففصلوا في منازل الذات وخصائصها ووظائفها.

٢. تعدّد الذّوات القارئة:

فتحت نظريات التلقي والتأويل المجال لباحثين في ميدان السرديّات والإنشائيّة عامّة لينهلوا ممّا توصّل إليه روّاد جماليّة التلقّي من نتائج باهرة وما صاغوه من طروحات رائدة أهمّها «تركيزُ الاهتمام على ذات المتلقّي باعتبار أنّ النصّ لا يحيا إلاّ بقراءته، وإذا وجب فحصه،

* استخدم جلال الدين سعيد في معجمه مصطلح «الذاتيّة» مقابل المصطلح الفرنسي(Objectivisme) أي «الذاتويّة» والحال أن «الذاتويّة» صفة أشمل من»الذاتيّة»في الدلالة على نظرة عامة في الأدب واتجاه في النقد.

وجبت بالتالي دراسته، من خلال عيني القارئ»٨. فتفسير الظاهرة الأدبية لا ينهض على علاقة النص بالكاتب أو النص بالواقع، كما يزعم ريفاتير، ولكن ينهض على علاقة النص بالقارئ٩. وفي هذا الإطار أكّد عدد كبير من علماء السّرد أمثال: جيرار جينات، وميك بال، وشلوميت كنعان وآخرون، على تعدّد الذوات المتلقّية في الخطاب وعلى طبيعة العلاقة القائمة بين النص والقارئ حتّى غدا السّؤال المطروح بشدّة هو كيف يتلقّى النصّ؟ وما هو الواقع الذي يمارسه على متلقّيه؟٩ مكرر.

ويذكر محمّد مفتاح أنّ العلاقة بين القارئ والنصّ من وجهة نظر أرباب نظريّة التلقّي تلغي العلاقة بين المؤلّف والقارئ، فالسّلطة في اعتقادهم لا تعود إلى النصّ ولا إلى المؤلّف، وإنّما إلى القارئ من هنا يكون التركيز على أفق توقّعه والسياق الثقافي والاجتماعي الذي أنتجه١٠. وتتميّز العلاقة بين النصّ والقارئ بالتّشارك، فالقارئ يشارك في إنتاج وصوغ جماليّته، كما ترى يمنى العيد أن القراءة ليست «مجرّد قلق أو قبول بمرسلة النصّ، وإلاّ لكانت القراءة مجرد تماه مع النصّ، يكرّس له سلطة، وللأدب نخبويّة، وللّغة بلاغة تميت الحياة في اللغة، إنّ تخلّي القراءة عن فاعليّتها في الأدب هو بمثابة تغريب للغة عن منابتها في اليومي، وعن المتداول في الحياة»١١.

وإذا كان القارئ يشارك في إنتاج معنى النصّ، كما يرى إيكو، فإنّ النصّ هو الذي يشكّل القارئ «ينتقي قارئه المناسب ويختطّ صورة لمثل هذا القارئ عبر شفرته اللسانيّة الخاصّة وأسلوبه والموسوعة التي يفترضها ضمنيّا»١٢. ولمّا كان ذلك كذلك فإن التساؤل يظلّ قائما: من هو القارئ الذي أتكلّم عنه؟ هل هو «القارئ الفعليّ» (فان دايك، ياوس)، القارئ المتفوّق (ريفاتير)، القارئ المختبر (فيش)، القارئ المثاليّ (كولر)، القارئ النموذجي (إيكو)، القارئ الضمني (بوث، إيزر، تشاتمان، ييري) أو القارئ المشفّر (بروك، روز)١٣.

هذا السّؤال المتشعّب مثل مشغل جماليّة التلقّي والسرديّات الحديثة، على السواء، ذلك لأنّ القارئ يعتبر من وجهة طائفة كبيرة من المهتمّين بجماليّة التلقّي «مفتاحا به يدركون السرّ الذي يجعل آثارا أدبيّة تستمرّ حيّة بعد أن تفنى الظروف الاجتماعيّة التي أنشأتها وتجاوزوا القراءة التقبّلية السالبة التي لا تبحث إلاّ عن المعنى الذي صاغه الكاتب نهائيّا، <واعتبروا القراءة فعلا خلاّقا> فحلّت الوظيفة الجماليّة في القراءة الفنّية محلّ القراءة المرجعيّة في الخطاب العاديّ، وبرز مقام القارئ الواقعي ومقام القارئ المجرّد الضمنيّ ومقام المسرود له»١٤.

وينقسمُ القرّاء عامّة إلى صنفين: قارئ حقيقيّ وقارئ مشيّد نظريّا هو «القارئ الضمني» أو «المُشفَّر»١٥، والمشيّدُ هو «الذي

يستخلص القصّة ويُشيّد الشّخوص من إشارات متنوّعة متناثرة على طول السّلسلة المتواصلة للنصّ»١٦. والقارئ الضمنيّ عند جينات هو قارئ «تقديري» يكون داخل القصّة مقنّعا بالمسرود له»١٧، أمّا عند إيزر فإنّ القارئ الضمنيّ «هو القارئ القادر على مزج الأفقين، أفق الماضي وأفق الحاضر حتّى يحقّق تفسيرا يقوم على ملء فراغات النصّ وإنهاء مراوغته»١٨، فالقارئ الضمنيّ «قادر على إعادة تشفيره وفق التوقّعات الماضي وإعادة بناء السياقات الاجتماعيّة والتاريخيّة للنصّ ثمّ فكّ شفرات ذلك الأفق ممّا يمكّنه من فهم حقائق لم يكن يعرفها»١٩. أمّا القارئ المجرّد فهو «صورة المرسل إليه المفترض والملتمس في العمل الأدبيّ أو صورة المتلقّي المثاليّ القادر على تحقيق المعنى الكلّي ضمن قراءة فعليّة(...)المسرود له كالسارد ليس القارئ الواقعيّ، هو كائن خياليّ يضطلعُ بدور المستمع أو القارئ الخياليّ في العالم الروائيّ»٢٠. ويميّز كايزرKayser «بين الكاتب الواقعي (Concret) والكاتب المجرّد والسارد ويقابلُ الأوّل بالقارئ الواقعيّ والثاني بالقارئ الضمنيّ(المجرّد)والثالث بالمسرود له٢١.

ويمثّل القارئ المفترض ذاتا يتوجّه إليها الخطابُ داخل القصّة أو خارجها تكون مشاركة في إنتاجه أو محايدة. وترى شلوميت أنّ «القارئ المفترض ليس عنصرا من عناصر النصّ بل هو بناء ذهنيّ آخر مؤسّس على مجموع النصّ، وفي الواقع إنّ القارئ المفترض يوازي المؤلّف المفترض وهو بناء ذهنيّ آخر مؤسّس على مجموع النصّ، ومميّز تماما عن المؤلّف الحقيقيّ الذي يقصيه جينات بحقّ من تحليله، إذ أنّ من دون المؤلّف المفترض يصعبُ تحليل «معايير» النصّ خصوصا عندما تختلف عن معايير السارد٢٢.

ويتساوى المسرود له مع القارئ المفترض، وقد يكون حقيقيّا أو تقديريّا، وقد يتماهى معه ولكن لا يستطيعُ أن يتماهى مع المسرود له داخل القصّة (وهو شخصيّة مثل بقيّة الشخصيّات). ويقف مقابل القارئ المفترض المؤلّف المفترض. ونستطيع القول إن»صحّة الصورة» «مؤلّف مفترض» (لا) يمكن أن تتوقّف إلاّ على عاملين، مرتبطين بإنتاجها وتلقّيها (وسأكون مبسّطا جدّا) العامل الأوّل هو كفاءة القارئ. فمن المسلّم به أنّ قارئا غير كفؤ أو غبيّ يمكنُ أن يبني على المؤلّف انطلاقا من النصّ الصورة الأقلّ أمانة (...) ولإقصاء هذه التشويهات الثانويّة، علينا أن نفترض لدى القارئ، على سبيل الدقّة المنهجيّة كفاءة تامّة. ولنطمئنّ إلى أنّ ذلك لا يعني بالضرورة ذكاء خارقا، وإنّما يعني حدّا أدنى من الفطنة العاديّة وتمكّنا جيّدا من الشفرات المستعملة التي منها اللّسان طبعا»٢٣. أمّا «العامل الآخر الذي يمكنُ أن تتوقّف عليه صحّة «المؤلّف

المفترض» وهو الوحيدُ الذي يبقى الآن موضوع اهتمامنا، هو إنجاز المؤلّف (الحقيقي)، وبذلك يصيرُ سؤالنا: ما الظروف التي يمكنُ فيها أن ينتج، في نصّه صورة غير أمينة عن نفسه»٢٤.

وهكذا يبدو أن طيف المؤلف يحاصر كلّ من يحاول أن يحكم عليه بالموت والإلغاء، لذلك اقترح آيزر قارئا واعيا عليما يكون قادرا «على تحقيق مزج نهائيّ بين تجربة القراءة وبنية القصد وبصورة يصعبُ فيها تمييز واحدة عن الأخرى»٢٥. ويعمل القارئ العليم،(القارئ الفنّان كما سمّاه علي عبيد)، على محاورة النصّ من موقعه بعد تأمّله ومحاولة النّفاذ إلى العمل الأدبيّ للكشف عن نظامه وقوانينه التي تضبطُ عمليّة الإبداع، لذلك اعتبر روبير أسكربيت (Escarpit) وهو أحد أعلام علم اجتماع الأدب «أنّ النصّ الأدبيّ الذي يكتبه الكاتب لقرّائه لا تبدأ حياته ولا ينتقل من وجود له بالقوّة إلى وجود يحقّق له فيه كيانا بالفعل إلاّ عندما تنقطع صلته بمؤلّفه وينتشرُ فيدخل في حوار مفتوح مع قرّائه»٢٦. وهكذا فـ «من أجل قارئ محاور لا يخضع تأويله لسلطة النص أو يتماهى مع القارئ الضمني القابع في نسيج الإستراتيجيات النصية، عارض تودوروف القول بأنّ الكاتب يكتب من الحياة والنقد من الكتب مؤكّدا أنّ الأدب يُكتب أيضا من الحياة. لقد وضع تودوروف الحياة/العالم بين الأدب والنقد، ووضع المعنى في مساحة الاختلاف بين الأديب والناقد، وبالتالي، على أساس الاختلاف في رؤية المرجعيّ وتأويل معناه»٢٧.

هذا الأمر يحتاج دون منازع إلى آليّات للتّحليل واستراتيجيات للقراءة تتخذها الذات المتلقّية في قراءتها للأعمال الإبداعيّة. فما هي أهمّ هذه الاستراتيجيات؟ وهل يمكنُ أن تقدّم القراءة الموضوعيّة ضمانا لتلقّي النصّ وإعادة إنتاج الخطاب في كنف الأمانة والحياد؟

٣. استراتيجيّات الذّات المتلقّية في الخطاب:

يفرّق بورديو Bordieu بين القراءة الاستهلاكيّة والقراءة النقديّة العلميّة، ويرى أنّ الاستهلاك يمثّل مرحلة في عمليّة التوصيل، ولكنّ القراءة التي يريدها ليست القراءة المتعجّلة «القراءة الاستهلاكيّة» التي يمارسها القارئ العاديّ على النصّ الجديد، ولكن القراءة المعادة التي يمارسها القارئ العليم كما يسمّيه آيزر، القراءة الواعية التي تتّجه من مجرّد الفهم إلى الشرح والتفسير٢٨. تلك هي استراتيجيّات القراءة كما تلتزم بها الذات القارئة لترتقي بالنصّ من مرتبة الوجود بالقوّة إلى مرتبة الوجود بالفعل.

٣. ١- مسألة الفهم:

تُعتبرُ عمليّة القراءة، من وجهة نظر جماليّة التلقّي، نشاطا نسبيّا يُسهم في اكتمال وجود المعنى٢٩، ويسعى القارئ إلى البحث عن المعنى الثاوي في أعماق النصّ، لفهمه وتفسيره،

وتشير كلمة معنى إجمالاً إلى ما يُحيل عليه الدال ويمكن أن نميّز مع اوغدن وريتشاردز (Ogden et Richards) بين عنصرين اثنين يشاركان في توليد المعنى، وهما:

١. المرجع (Référent) أي «المشار إليه» الواقعيّ كما هو في حدّ ذاته.

٢. الإحالة (Référence) أي المقابل النصّي لذلك الشّيء. الظاهرة النفسيّة التي يمكنُ من خلالها ضبط المرجع.

وفي هذا العنصر يحصر أغلبُ الدّارسين المعنى، ونعتقد مع ذلك بضرورة الأخذ بالأوّل٣٠. ولا يتمّ بلوغ المعنى وتحديد المقاصد فقط بمراعاة الجوانب النفسيّة أو الواقع الخارجيّ الذي يحيل إليه النصّ ولكن انطلاقا من عمليّة الفهم الناتجة عن القراءة والتحاور بين المتلقّي والنصّ، وردّ الظاهرة الأدبيّة إلى الواقع المتخيّل الذي لا يتطابق تماما مع الواقع الخارجيّ، ولا يكون ذلك إلاّ بإقامة حوار بين تجربة المتلقّي الذاتيّة والتجربة الموضوعيّة المتجلّية في الأدب عبر الوسيط المشترك٣١ الذي يربط بين المؤلّف والقارئ، فمهمّة الفهم بالنّسبة للنصّ الأدبيّ، حسب هيدغر، هي السعي لكشف الغامض والمستتر من خلال الواضح والمكشوف، اكتشاف ما لم يقله النصّ، من خلال ما يقوله بالفعل وهذا الفهم الغامض والمستتر يتمّ من خلال الحوار الذي يُقيمه المتلقّي مع النصّ٣٢.

وينطلق شلاير ماخر في «وضع قواعد الفهم من تصوّر لجانبي النصّ، اللغويّ والنفسيّ، (إذ) يحتاج المفسّر للنفاذ إلى معنى النصّ إلى موهبتين، الموهبة اللغويّة، والقدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشريّة»٣٣، ذلك أنّه لأيّ «نصّ جانبان، جانب موضوعيّ يشير إلى اللغة وهو المشترك الذي يجعل عمليّة الفهم ممكنة وجانب ذاتي يشيرُ إلى فكر المؤلّف ويتجلّى في استخدامه الخاصّ للّغة»٣٤. وتكون العلاقة بين الجانبين اللغويّ والنفسيّ علاقة جدليّة. تلك العلاقة المنغرسة في أعماق اللغة تعبر من خلالها الذات عن الذاتي والموضوعي فيها وفي العالم. وتكون العلاقة بذلك بين «الذاتيّ والموضوعي في حالة علاقة جدليّة محكومة بالشروط الموضوعيّة الماديّة والتاريخيّة التي تتمّ فيها المعرفة»٣٥، لذلك حاول هوسّرل «أن يبني المعرفة من خلال الفهم في الشعور المحض(القصديّة) أي أنّ الفهم يشترك في تكوين معنى الظواهر»٣٦، بينما ركّز انجاردن على دور الخبرة الجماليّة لدى المتلقّي لفهم النصّ، أما أصحاب جماليّة التلقّي، وخاصّة ياوس، فقد حاولوا»أن يعضدوا افتراضاتهم في شرعيّة إسهام الذات المتلقّية في بناء المعنى، فعادوا على إثر ذلك إلى الفيلسوف هانس جورج غادامير، لأنّ ثنائيّة الذات والمعنى تضعنا مباشرة على تماسّ بذلك الفعل الذي يعطي للبنيات الماديّة التقنيّة لأيّ عمل دلالة مشتركة

هي الدّلالة المعرفيّة المقيّدة بشروط وضعيّة، والدّلالة الأخرى هي دلالة الفعل نفسه، أي دلالة الفهم٣٧.

٣. ٢- الفجوة/ الفراغ وسدّ الثغرات:

لمّا كان النصّ يمثّلُ «مجموع الملفوظات اللسانيّة القابلة للتّحليل ونظاما هيكليّا منتهيا من العلامات اللسانيّة المكتوبة والمؤلّفة لأجزاء متسلسلة»٣٨، وكان على القارئ في الاتّجاه التفسيريّ الذي تنضوي تحت لوائه البنيويّة أن يعمل على «تحديد القوانين العامّة التي تنتج ذلك النصّ الفرديّ»٣٩، فإنّه من وجهة نظر المتلقّي لا يخلو من فراغ، لأنّ «عمل المؤلّف ينطوي على فراغ على القارئ أن يملأه»٤٠، وذلك بالتركيز على الشّكل حسب شلاير ماخر وهو «الوسيط الأمثل الذي يستطيعُ الفنّان من خلاله أن يحوّل تجربته الوجوديّة إلى معطى ثابت» فعمليّة التلقّي- في هذا التصوّر- ليست متعة جماليّة خالصة تنصبّ على الشّكل ولكنّها عمليّة مشاركة وجوديّة تقوم على الجدل بين المتلقّي والعمل. إنّ عمليّة التلقّي تفتح لنا عالما جديدا وتوسّع- من ثمّ- أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت٤١.

إنّ مهمّة القارئ الجوهريّة حسب ستانلي فيش، «هي كشف المستور من معنى النصّ وإزاحة الستار والحجب عنه»٤٢. أمّا تصوّر غادامير لدور المبدع والمتلقّي للعمل الفنّي فهو خاضع لظاهرة اللعب، ولكن هذه الظاهرة لم يقع اختيارها للتسلية والمتعة ولكن للتأمّل و الادراك فاللاعب هو الذي يختارُ أيَّ نوع من اللعب يريد أن يشارك فيه، ولكنّه حين يدخل اللعبة يصبح محكوما بقوانينها الذاتيّة٤٣ لذلك لا بدّ أن يكون على وعي بتلك القوانين ليتمكّن من المشاركة فيها، كما يجب أن يكون واعيا بوجوده الذاتي بالتوازي مع الوعي بقوانين الخطاب لينشأ الحوارُ بينهما وتنكشف حقيقة الوجود. وتتطوّرُ التجربة الوجوديّة في العالم٤٤.

فالعلاقة الحقيقيّة، لدى أرباب نظريّة التلقّي، لا تكون بين المؤلّف والنصّ، وليست بين المؤلّف والقارئ، إنّما هي بين النصّ وفعل القراءة، هذه العلاقة التفاعليّة تنتج عن فعل القراءة «هذا على أساس أنّ النصّ الجديد يأتي إلى الوجود «كردّ فعل» داخل مناطق الفراغ والنفي الموجود بالفعل في النصّ، والتي يقوم القارئ، استجابة لوجود تلك الفراغات، بملئها وكتابة النصّ الجديد»٤٥. يجب-إذن-على المفسّر أن يتخلّى عن دوره في توصيل المعاني إذا كان يريد فتح إمكانات النصّ، كما يقول آيزر، إذ يتّسع النصّ الأدبيّ «للعديد من التفسيرات التي تتنوّع بتنوّع اتّجاهات النقّاد ومذاهبهم، هذه الاتّجاهات ليست في حقيقتها سوى صياغة لموقف الناقد الاجتماعيّ والفكريّ من واقعه»٤٦.

هكذا -إذن- بطلت الاعتقادات التي كانت تزعمُ أنّ تفسير هذا

الناقد أو ذاك هو التفسير الوحيد الصحيح وأنّ مذهبه النقديّ هو المذهب الأمثل للوصول إلى المعنى الموضوعيّ للنصّ كما قصده المؤلّف٤٧. كما مثلت عملية تفسير النصّ بتجربة القراءة ضربة موجعة لسلطة النصّ خاصّة أنّ القراءة لم تعد هي التي تحدّد معنى النصّ فحسب بل أصبحت هي إثبات وجوده٤٨.

٣.٣- أفق التوقّع وذاتيّة القراءة:

اعتنت نظريّة التلقّي بفعل القراءة بوصفه عمليّة حوار وجدل بين النصّ ومتلقّيه وبين خبرات القارئ وأفق انتظاره وما يتولّد عن ذلك من معان ودلالات. ويمثّل أفق التوقّع/ الانتظار «لحظة رابطة بين تجربتين لدى القارئ، تجربة متحقّقة تتجلّى في تمرّسه الجماليّ بأعمال مألوفة عنده، وتجربة مرتقبة تتمثّل في تطلّعه إلى اختيار أعمال أدبيّة جديدة ممكنة تنزاح عمّا اعتادهُ وتتّسم بالغرابة والبعد عن متناول إدراكه»٤٩.

كما يتشكّلُ أفق انتظار القارئ من خبراته السابقة أو ما يُسمّى بمعرفته الخلفيّة، تلك المعرفة»وما تولّده من أفق انتظار هي التي تساعد على بناء الأطر إلحاقا للنّظير بالنّظير، وإذا ما استعصى ذلك الإلحاق، فإنّ القارئ يخلق إطارا جديدا في نطاق مفاهيم عمل مفهوميّة جديدة»٥٠. إنّ القراءة الفاعلة عند ياوس تحدث «نوعا من التوافق بين عمليّة تحطيم أفق كائن وبناء أفق ممكن»٥١.

ولا ينتظر من القراءة بلوغ التطابق بين أفق انتظار المؤلّف وأفق انتظار القارئ، ذلك أنّ أفق انتظار المؤلّف لم يعد مطلبًا هامّا أمام تنامي سلطة القارئ وتسليم النصّ مفاتيحه لقارئه ليحلّ شفراته وفق تجاربه ومعارفه السابقة وانتظاراته الممكنة.

وإذا كانت قيمة العمل الفنّي تتأتّى من طريق استجابته لانتظارات المتلقّي أو تخييب انتظاره، وبناء أفق انتظار جديد بحسب درجة انزياح النصّ عن انتظارات المتلقّي، فإنّه لا يمكنُ الاطمئنانُ نهائيًّا إلى تلك القراءة الخاضعة لذاتيّة مفرطة، «والواقع أنّ الذاتيّة -كما يقول عبد العزيز حمّودة- ذاتيّة القراءة والتفسير، كانت الخطر الأوّل، إن لم يكن الوحيد، الذي أرّق أعضاء نادي التلقّي وليس أدلّ من ذلك على أنّه لا يكاد يوجد عضو من أعضاء النادي لم يتحدّث عن أفق توقّعات من نوع أو آخر، يجيء به القارئ إلى النصّ، أو يجب عليه إدراكه قبل تفسير النصّ»٥٢. ولا أدلّ على ذلك الانشغال بهذه الذاتيّة لدى نادي التلقّي من تلك المناقشات وذلك الجدل الذي دار بين ستانلي فيش وآيزر حول «درجة الذاتيّة والموضوعيّة التي يمارسها قارئ التلقّي في تفسيره للنصّ. كان «إيسر (آيزر) يرى أنّ هناك عنصرا ذاتيّا يحدّد تفسير القارئ أثناء فعل القراءة، هو عنصر، يرى «إيسر» أنّه لا يمكن تحاشيه في الوقت الذي اعتمد فيه «فيش» على الجماعة

المفسّرة باعتبارها صمّام أمان ضدّ القراءات الذاتيّة»٥٣.

ونجد أنّ نورمان هولاند لا يقولُ بموضوعيّة القراءة التفسيريّة ولا بذاتيّتها لأن المعنى في الأدب ليس ذاتيًا تمامًا ولا موضوعيًا، فهو حالة تغيّر مستمرّ بالنّظر إلى زمن القراءة ومكانها ومنزلة المتلقّي، لذلك رأى أنّ العمليّة «ليست عمليّة إدراك نقوم فيها بخصم ما هو ذاتيّ حتّى نصل إلى موضوعيّة كاملة لأنّ الحقيقة النهائيّة ليست (موضوعيّة) أو (ذاتيّة)، ولكنّها صفة بين الإثنين، بين الـ(أنا) وما ارتبط به باعتباره ما ليس أنا»٥٤. لكنّ هولاند تراجع عن هذا الموقف وعدّل رأيه بعد أن نشر تلميذه دافيد بليتش سنة ١٩٧٨ كتابا بعنوان (Subjective criticism)، مؤكدا فيه (بليتش) على أنّ «فعل القراءة يقوم على دوافع ورغبات ذاتيّة، وأنّ من الضروريّ أن تفهم ردود أفعالنا الذاتيّة لقراءة النصوص، إذ أنّ ذلك هو الذي يمكّننا في نهاية المطاف من فهم أفضل لذواتنا»٥٥.

ونتيجة لذلك القلق الذي أثارته مسألة الذاتيّة والموضوعيّة في تلقّي العمل الأدبيّ اتّجه جماعة التلقّي إلى «وضع الضوابط التي تحول بين عمليّات التفسير وبين الفوضى النهائيّة، وهنا يأتي دور أفق التوقّعات الذي انشغل به جناح التلقّي الأوروبي، في تأثّر واضح بآراء كلّ من «هايدجر» و«غادامير» ودور جماعة التفسير أو الجماعة المفسّرة التي انشغل بها الجناح الأمريكيّ داخل نادي التلقّي»٥٦. لكن يبدو أنّ «هانز روبرت يوس» كان أوّل أعضاء التلقّي الذين توقّفوا طويلا عند أفق توقّعات القارئ التاريخيّ الذي عاصر النصّ والقارئ الحديث الذي يقرأ النصّ اليوم، مع إنّه يقترب كثيرا من دائرة النقد الثقافيّ فهو لم يهمل دور القارئ في كتابة النصّ الجديد وإنّما هو يدعو «إلى التوقّف عند خصائص النصّ الأدبي الشكليّة أو البنائيّة ووحدته القائمة على المفارقات والتعارضات القادرة على تحقيق قراءة جماليّة فقط للنصّ. وهذا إلى حدّ كبير ما يحقّقه النقّاد الجدد»٥٧. أما ياوس فيرى في ضرورة «تحقيق النقلة من القراءة الجماليّة إلى القراءة التاريخيّة القائمة على مزج الآفاق..مزج بين أفق الماضي والحاضر إذ تتأكّد أهمّية أفق الحاضر المرتبطة بالقارئ الحديث، القارئ القادر على تحقيق النقلة من مجرّد التلقّي الجمالي إلى الفهم النقدي٥٨.

٤.٣- النّظرة الجماليّة:

لا تتخلّقُ جماليّة القراءة فقط من خلال البحث عن المعنى وسدّ الثغرات التي يتركها النصُّ، وإنّما من خلال نظرة القارئ الجماليّة «فاستشعار القارئ لِلذة الحقّ، هو الرّهان الذي يجعله لاهثا وراء جمال النصّ من خلال سجف العدول. وإذ نسمّيها سجف العدول (كما يقول محمّد بن عيّاد) فلأنّها بِقدر ما ينكشف فيها الخرق تُبذلُ وجوه الجمال في النصّ»٥٩.

فالقارئ الفنّان هو الذي يُحاورُ النصّ ويكشفُ عن مواطن الجمال فيه.بينما يراهن المؤلّف غالبا على تعاضد القارئ تعاضدا جماليّا لا يقدر عليه إلا من كان قد تعود على قراءة الآثار الجمالية قراءة واعية بالجمال بها يبني ما يقرؤه ويبتكر نصه ويتجاوز ذاته ويبذل جهدا ليتحصل على المتعة الجماليّة٦٠. والقارئ الكفء مطالب بامتلاك رؤية جمالية وتجربة فنية، فضلا عن ثقافته الموسوعية وثراء لغته لكي ينتج قراءة واعية خلاقة. لذلك يسعى القارئ لتوليد المعنى والبحث عن الدلالة واستنطاق جماليات النص خلال مراحل القراءة، إذ أن «مواطن الجمال، عند بعض علماء النقد، ليس في النص العادي بل في مواطنه الشفافة، تنبثق عنه آيات الجمال عبر الأثقاب، وذلك ما دعا بارت إلى الحديث عن كشف مفاتن النص»٦١.

إن جمال النص من جمال الذات»والضمير المتخيل ينفي عالم العلامات الموجودة ليستطيع القارئ بفعل ذاتي، أن ينشئ الجمال المتخيل، فتتجلي المعاني القابعة في أعماق الذات وتتكشف المكبوتات من وراء الكلمات والعبارات. إنّ الخطاب مهما تبعثرت كلماته لا يفقد دلالته أبدا -كما يقول فلوبير- بل لعل دلالته الوحيدة، تكمن في إخضاعه للخرق على مستويات عدة: التركيب، والمجاز، والإيقاع وما إلى ذلك من الأساليب الجمالية٦٢.

- الخاتمة:

عندما تبحث الذات عن أسرارها وحقيقتها الغامضة الملتبسة تعمل في واقع الأمر-على حد قول بودلير- على خلق ذاتها، ولكن لا تكون الذات ذاتا متمكنة من القراءة وآلياتها دون وجود إستراتيجية تتحدد بها، كما لا توجد ذات قارئة دون ذات تتصل بها. ويبدو هنا أن الذات المتلقية في اتصال حقيقي بالذات الكاتبة عبر الوسيط النصّي. وتنكشف عدة ذوات أثناء قراءة النص الإبداعي داخله وخارجه؛ فالكاتب أثناء إنجاز عمله يتحول من حين إلى أخر إلى قارئ محاور للنص ثم عند الانتهاء ينقلب دوره إلى قارئ مثالي مستقل بذاته عن ذات الكاتب التي كانت بصدد خوض غمار عملية الإبداع. هذا الأمر لا يحول دون حدوث انفعال الذات المتلقية(الإنسان) وهو ما ينعكس في أفكارها وسلوكاتها وخطابها.

وإذا كان المتلقي في النص السردي كائنا تخييليا من خلق الكاتب الفنان، وهو المسرود له (الذي يحدّده السارد) فإن المتلقي خارج العمل الإبداعي يكون واقعيا متى تحقّقت فعالية القراءة «ولعل هذا الذي قصد به السرديون الذين حسموا أمر الاختلاف بين القارئ الواقعي والقارئ المجرّد أو القارئ الضمني، وعنوا به صورة القارئ التي يتمثّلها الكاتب المجرد، حسب تعبيرهم داخل النص»٦٣.

وأمام انفتاح «غابة السرد»٦٤ وتشعب جغرافيته، تعدّد استراتيجيات القراءة المتاحة للذات القارئة وإمكانيات التأويل، مما يدعو إلى التساؤل عن وجود فعلي للقارئ المثالي، أو النموذجي المتحرّر كلّيا من نوازعه الذّاتية؟ أم أن كل محاولات كبح جماح الذاتية سوف تبوء بالفشل؟

هذه الإشكاليات لازمت أصحاب جمالية التلقّي وأتباعها لما رافقها من الخوف من خطر «تحول المعرفة الإنسانية بما فيها المعرفة التي تصلنا عن طريق النصوص الأدبية، إلى محاولات خرقاء للإمساك بالصور داخل المرآة -على حد تعبير نيتشة- أي فوضى التفسير ولا نهائيته «٦٥.

-الهوامش:

١. نصر حامد أبو زيد (١٩٩٦): إشكاليّات القراءة وآليّات التأويل، المركز الثقافي العربيّ- بيروت- الدار البيضاء- ط٤، ص ١٧.

٢. ظهرت نظريّة التلقّي الألمانيّة في أوروبا ثمّ في أمريكا منذ سبعينات القرن العشرين، وتبلورت بعد إعلان بارت عن «موت المؤلّف» في مقاله الذي كتبه عام ١٩٦٨، إذ اتّجهت الأنظارُ إلى النصّ الأدبيّ، لكن لم يدم الوضع على هذا الحال طويلا حتّى تخلّى النصُّ عن سلطته لفائدة القارئ، ينظر عبد العزيز حمّودة (٢٠٠٣: ١٠٩- ١١٠).

٣. التأويليّة» مصطلح اختاره نصر حامد أبو زيد (١٩٩٦: ١٦) مقابل مصطلح الهرمنيوطيقا (Herméneutique) أي فهم النصّ كما فهمه المؤلّف (ص ٢٢). وهذه القضيّة قديمة -جديدة، فالتركيز على علاقة المفسّر بالنصّ لم تكن وليدة الفكر الغربيّ وإنّما هي قضيّة لها وجودها في تراثنا العربيّ القديم والحديث على السواء (ص. ١٤).

٤. جلال الدّين سعيد (٢٠٠٧) معجم المصطلحات والشواهد الفلسفيّة، دار الجنوب للنّشر، ص ١٨٦.

٥. م.ن.ص. ١٨٥.

٦. Didier Julia (١٩٩١) : Dictionnaire de la philosophie، Larousse éd. P. ٢٧١.

٧. جلال الدّين سعيّد (٢٠٠٧: ٤٠٧).

٨. شلوميت كنعان: التخييل القصصي:الشعرية المعاصرة (١٩٩٥)، ت. لحسن حمامة، دار الثقافة والنشر والتوزيع، ط ٤، الدار البيضاء، ص ١٧١.

٩. Text Production(١٩٨٣) : Text production، translated by Térèse Lyons، New York، Columbia University Press، USA،P٢٥

٩ مكرر. محمّد مفتاح (٢٠٠٠) : النصّ من القراءة إلى التنظير، شركة النشر والتوزيع، ط ١، المدارس، الدر البيضاء، ص ٧٧.

١٠. عبد العزيز حمّودة (٢٠٠٣): الخروج من التيه، ص ١٢٦.

١١. يمنى العيد (١٩٩٨): فنّ الرواية العربيّة بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، ط ١، بيروت، ص. ١٩.

١٢. شلوميت كنعان (١٩٩٥: ١٧٢) ت. لحسن حمامة.

١٣. م. ن، ص. ١٧٣.

١٤. علي عبيد (٢٠٠٤): المقامات السرديّة، مطبعة التسفير الفنّي، صفاقس، ص. ٢٨.

١٥. شلوميت كنعان (١٩٩٥: ١٧٢) ت. لحسن حمامة.

١٦. م. ن، ص ١٧٤.

١٧. جيرار جينات: عودة إلى خطاب الحكاية (٢٠٠٠) ت، سعيد يقطين، المركز الثقافيّ العربيّ، ط. ١، بيروت، الدار البيضاء، ص. ١٩٣.

١٨. عبد العزيز حمّودة (٢٠٠٣: ١٢٠).

١٩. م. ن، ص ١٢٠.

٢٠. محمّد الناصر العجيمي (٢٠٠٥) النقد الروائيّ العربيّ الحديث، مكتبة علاء الدين، صفاقس، ص ٦٠ ونقلا عن: يوسف شكير: شعريّة السرد الروائي عند إدوارد الخرّاط، عالم الفكر، مج ٣٠. ع ١، سبتمبر ٢٠٠١. ٢٤٧.

٢١. علي عبيد (٢٠٠٤: ٣٠).

٢٢. جيرار جينات: عودة إلى خطاب الحكاية (٢٠٠٠: ١٨١) نقلا عن:

Rimmon : Comprehensive theory of narrative

٢٣. جنيت (٢٠٠٠: ١٨٦).

٢٤. م. ن ص. ١٨٦.

٢٥. عبد العزيز حمّودة (٢٠٠٣: ١٢٠).

٢٦. علي عبيد (٢٠٠٤: ٤٨).

٢٧. م. ن، ص ٤٨.

٢٨. يُنظرُ: عبد العزيز حمودة (٢٠٠٣، ص ٧٦).

٢٩. ناظم عودة خضر: الأصول المعرفيّة لنظريّة التلقّي، (١٩٩٧،) دار الشروق للنشر والتوزيع، ط ١، الأردن. ص ٩٦

٣٠. Cohen Jean (١٩٦٦) : Structure du langage poétique، Flammarion، Paris، P. ٢٠٣.

٣١. أبو زيد (١٩٩٦: ٢٧).

٣٢. م. ن، ص ٣٦.

٣٣. م. ن، ص ٢١.

٣٤. م. ن، الصفحة.

٣٥. م. ن، ص ٤٣.

٣٦. ناظم عودة خضر (١٩٩٧: ١٣).

٣٧. م. ن، ص ٩٦- ٩٧.

٣٨. محمّد بن عيّاد (٢٠٠٣) : مضارب التأويل، مطبعة التسفير الفنّي، صفاقس، ص. ٣٢.

٣٩. عبد العزيز حمودة (٢٠٠٣) نقلا عن: Tzvetan Todorov : Introduction to poetics، p. ٣

٤٠. خضر (١٩٩٧: ٩).

٤١. أبو زيد (٢٠٠٣، ٣٩، ٤٠).

٤٢. عبد العزيز حمّودة (٢٠٠٣: ١١٥).

٤٣. أبو زيد (١٩٩٦: ٤٠).

٤٤. م. ن، ص. ٣٦.

٤٥. عبد العزيز حمودة (٢٠٠٣: ١٢٨).

٤٦. أبو زيد (١٩٩٦: ١٦).

٤٧. ينظر أبو زيد (١٩٩٦: ١٦).

٤٨. عبد العزيز حمودة (٢٠٠٣: ١١١).

٤٩. رشيد بن حدو (٢٠٠٠): القوام الابستمولوجي لجماليّة التلقّي، مجلّة علامات، مج ٩- ع ٣٦، جدّة، ص ٨٩٠.

٥٠. محمّد مفتاح (٢٠٠٠: ٣٣).

٥١. محمّد خرماش (١٩٩٩): مفهوم القارئ وفعل القراءة في النصّ الأدبيّ

المعاصر، مجلّة الأقلام، ع.٢ بغداد، ص. ٢٣.

٥٢. عبد العزيز حمّودة (٢٠٠٣: ١٤٠).

٥٣. م. ن- ص. ١٤٠.

٥٤. عبد العزيز حمّودة (٢٠٠٣: ١٤١) نقلا عن:

Normand Holland: The new paradigm، Subjective، or interactive? New Literary History، ٧(Winter ١٩٧٦)، p ٣٣٧.

٥٥. م. ن، ص ١٤١- ١٤٢.

٥٦. م. ن، ص ١٤٣.

٥٧. م. ن، ص ١٤٧.

٥٨. م. ن، ص ١٤٧.

٥٩. محمّد بن عيّاد (٢٠٠٣: ٦٧).

٦٠. م،ن،ص.٦٩

٦١. علي عبيد (٢٠٠٤: ٥٢) نقلا عن برتولد بريخت.

٦٢. م.ن.ص ١٦٩

٦٣. علي عبيد(٢٠٠٤:٥٩).

٦٤. قيم السرد بين كالفينو وإيكو:سعد محمد رحيم،الحوار المتمدن - العدد: ٢١٤٥- ٣٠/١٢/٢٠٠٧

٦٥. عبد العزيز حمّودة (٢٠٠٣: ١١٨).

من التقليدية إلى التجريب (1)
(الرواية العربية نموذجاً)

بقلم: د.محمد الكرافس *

ملخص الدراسة

يأتي هذا البحث في سياق نقدي لأهم محطات الكتابة الروائية العربية و ظاهرة التنويع في الأساليب التي مرت بها منذ انطلاقتها في منتصف القرن التاسع عشر و إلى آخر محطاتها.فهذه المقاربة بالأساس لن تخرج عن محاولة الإجابة عن سؤال الهوية الأجناسية للرواية العربية و شتى المغامرات الأسلوبية التي خاضها الروائيون العرب نظرا لاختلاف مشاربهم و تجارهم الذاتية على حد سواء، و كذا نظرا لاختلاف المدارس الإبداعية و النقدية التي ينتمون إليها. فهذا البحث ليس مقاربة كرونولوجية تقليدية محضة للقص العربي في شق الرواية بقدر ما هو نافذة للإطلالة على خصوصيات ولادة الرواية العربية و المغامرات التقليدية و التجريبية التي مرت منها حيث اليوم.

توطئة

تهدف هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على مجموعة من المحطات

---

* كاتب وباحث من المغرب.

الرواية شكل قصصي بامتياز يحاصر الذات المبدعة في حربائية متمنعة كما يجعل الذات القارئة تتفاعل مع مضمون الأحداث و العلائقية ما بين -الشخصيات و تحاول فسخ شفراتها.
ومن خلال مجموعة من الدراسات التي قام بها مؤرخو الرواية و منظروها من أمثال باختين و جان ريكاريو عند الغرب أو عبد المحسن بدر و الدكتور جابر عصفور و يحيى حقي عند العرب تتمظهر الرواية بحضورها في محطات متناغمة مع بعضها تارة و منفلتة من ذاتها تارة أخرى.

و المغامرات التي عبرها القص العربي للوصول إلى مستوى من الخصوبة و التنوع في الإنتاج و اللا استقرار على درجات منفلتة من التجريب والنضج التيمي و الشكلي.

سنحاول في هذه الدراسة مقاربة شكل القص القديم /الجديد في الإنتاج الأدبي العربي من خلال الحديث عن تاريخية الشكل الروائي و مغامرة التغيير و التحديث و أفق التجريب في الرواية الجديدة بحكم أن

« الشكل الروائي في جوهره صورة لغوية سردية مكتوبة للفعل البشري «(١) و هو اللغة التي تحمل في طياتها مضمونا نسميه جوهر الشكل و هذا الجوهر الشكلي طبعا هو المغامرة الحقيقية في القص و الرؤية الفنية الجديدة التي تسربت في لباس غربي إلى الثقافة العربية التي كانت تحتضن شكلا معينا من السرد.هذه الرؤية الجديدة قلبت موازين الأولويات في الأدب العربي و تحول معها الشعر إلى درجة ثانية من الاهتمام و تبوأت الرواية/ القصة قمة الإبداع العربي كمغامرة نثرية ذات شكل جديد في الكتابة. هذا الشكل الجديد ما لبث بدوره أن تغير إلى أشكال متعددة من التداخل الأجناسي حتى قيل أن الرواية في تيار الرواية الجديدة عرفت تغيرا أجناسيا داخل الجنس الواحد و ظهر ما يسمى بالميتاقص Metafiction.

فما الذي تغير مثلا منذ «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي إلى « أبناء الجبلاوي » لإبراهيم فرغلي ؟ هل يكفي سرد حكاية على لسان شخصيات في زمكان و حبكة للحديث عن شكل قصصي؟ هل تكفي اللغة وحدها لتكون وعاء أوحد لركوب مطية التجريب في

الشكل القصصي؟ تلكم أسئلة سنحاول الإجابة عنها في ما يلي.

تاريخية الرواية عند العرب: تطور الشكل بين التراث و الاحتكاك بالغرب

تتميز الرواية – كفن أدبي ريادي على المستوى العالمي و العربي– بحداثتها و نجاحها القياسي في قلب موازين النظم الأدبية التي كان متعارفا عليها منذ ظهور أول عمل « دون كيشوط» لسرفانتيس الإسباني و مرورا ب « روبنسن كروسو» لدانييل ديفو و روايات القرن التاسع عشر و هي تعرف التغيير تلو التغيير مبتعدة عن النظم الكلاسيكية للسرد و مرتكزة على خلخلة البنية السردية و زعزعة مفهوم القص حتى بات القارئ المعاصر يمسك رواية فلا يعثر فيها على تماسك بنيوي لوحدة النص بل عليه أن يجتهد في إيجاد البنية و تجميع عناصرها المفتتة و استخراج الجماليات المستعملة فيها.

الرواية شكل قصصي بامتياز يحاصر الذات المبدعة في حربائية متمنعة كما يجعل الذات القارئة تتفاعل مع مضمون الأحداث و العلائقية ما بين –الشخصيات و

عرف القرن التاسع عشر ظهور مجموعة من الكتاب الشباب العرب الذين احتكوا بالثقافة الغربية –الفرنسية بالضبط- عن طريق متابعة الدراسة بحيث أثمر احتكاكهم بالآخر المتقدم انفتاحا حرا على نوعية الآداب و الفنون السائرة آنذاك و وعي بعضهم بضرورة تقليد هذا الغرب لاسيما بعد إتقان لغته.

تحاول فسخ شفراتها.

ومن خلال مجموعة من الدراسات التي قام بها مؤرخو الرواية و منظروها من أمثال باختين و جان ريكاريو عند الغرب أو عبد المحسن بدر و الدكتور جابر عصفور و يحيى حقي عند العرب تتمظهر الرواية بحضورها في محطات متناغمة مع بعضها تارة و منفلتة من ذاتها تارة أخرى.

فالعرب عرفوا السرد/الحكي في سالف العصور و لكن الشكل هو الذي تغير و لم يعد منمطا خاضعا لجاهزية قوالب لغوية تقفز بين السجع و البلاغة التقليدية في المقامة أو السير الشعبية. أصحاب هذا الرأي يعتبرون أن الرواية عندنا لم تنبن على البياض و

لم تعرف الرواية ثباتا على نهج معين لفترة طويلة ؛ إنها فن الانـزلاق الدائم الـذي ما فتئ يجرب آفاقا جديدة متسعة لاحتضان رؤى جديدة.

لكنها انطلقت على أسس الكتابة المقاماتية و المرويات السردية الشفهية التراثية التي كانت تعج بهما الثقافة العربية.

هذا الطرح الأكاديمي لمجموعة من النقاد لا يشفع للشكل الروائي العربي اصطدامه في جنينيته بمجموعة من الإكراهات و الاعتبارات الثقافية و السياسية كان العالم العربي خلالها يزحف في تخلف و خضوع للسيطرة الغربية كامتداد للإمبريالية المتغطرسة خلال القرن التاسع عشر و كامتداد ثقافي/استشراقي لاستكشاف الشرق و ما يخبئه.

و حتى في الغرب نفسه فالفن القصصي برمته خرج في مخاض عسير من رحم أوربا العصر الوسيط على أنقاض أشكال و موروثات ملحمية و كنسية إلى فضاءات أنضج و أكثر اتساعا من خلال ريادة الرواية الفرنسية التي أثرت التاريخ الروائي العالمي و أعطت بالتالي للعرب عن طريق الترجمة و عن طريق المثاقفة كذلك نمطا و فنا جديدين من خلال أعمال زولا و بلزاك و هيكو، حيث تزامن هذا التطور مع مرحلة النهضة العربية التي كان خلالها العالم العربي قد بدأ يستفيق من سباته ومن ويلات الجهل و المحلية.

الرواية هل بدأت كشكل مقامي أو مقاماتي؟

عرف القرن التاسع عشر ظهور مجموعة من الكتاب الشباب العرب الذين احتكوا بالثقافة الغربية

-الفرنسية بالضبط- عن طريق متابعة الدراسة بحيث أثمر احتكاكهم بالآخر المتقدم انفتاحا حرا على نوعية الآداب و الفنون السائرة آنذاك و وعي بعضهم بضرورة تقليد هذا الغرب لاسيما بعد إتقان لغته. هذه الفئة النخبوية حملت لواء ترجمة روائع الأدب العالمي في مرحلة أولى ثم ما لبثت أن حاولت إنتاج أشكال روائية منطلقة من المادة الخام الموجودة في الثقافة المحلية في مرحلة ثانية.

طبعا لا يمكن إنكار وجود السرد في التراث العربي سلفا، ذلك أن «كليلية و دمنة» و «سيرة عنترة

بن شداد» و أشكال سردية أخرى يعتبرها بعض النقاد سردا أعطت للكتاب العرب أرضية لبلورة شكل قصصي يعتمد على التشويق و الحكي و السرد الخطي الرامي إلى تسلية القراء و إمتاعهم.

و تتجلى هذه المادة الخام على الخصوص في المقامة التي لا تخلو بدورها من قص و شخصيات و أحداث تشبه إلى حد ما بعض أركان الشكل الروائي و بناه التحتية. يمكن إذن الإجابة على السؤل السالف بالقول أن الكتابة الروائية عند العرب في البداية حاولت التخلص من أزمة الانضباط الميكانيكي إلى ما كان سائدا آنذاك من مقامة و سجع لغوي حين هبت رياح التقليد على كتاب القرن التاسع عشر و أدخلتهم في إشكالية التوفيق بين المورث السردي و ضرورة محاكاة الإنتاج الروائي الغربي و السير على منواله.

في هذا الإطار لعب الانفتاح الثقافي و متابعة الدراسة كما سبقت الإشارة إلى ذلك دورا جوهريا في خلق تماس من المقارنة بين الأشكال الأدبية الموجودة سلفا و الشكل القصصي الغربي الجديد،فجاءت نصوص « «وي إذن لست بإفرنجي » لخليل أفندي خوري و «الساق على الساق في ما هو الفارياق» لأحمد فارس الشدياق، و روايات زينب فواز و عبد الحميد البوقرقاصي و محمود طاهر لاشين» (٢)

و «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحي و«غابة الحق» لفرنسيس فتح الله مراش لتكون أشكالا روائية بالمفهوم التقليدي للرواية، و لا نقول هنا رواية نظرا لمجموعة من الاعتبارات النقدية يضيق المجال لسردها هنا، بحيث كانت تنهل من التراث السردي و المقامة بالخصوص و ما يتبعها من سجع

و وصف و انضباط للغة الماضي في مضمونها البلاغي التكلفي و حتى في شكلها المبني على أسس الأحداث التاريخية كما في حالة جرجي زيدان. هذه الأعمال حاولت أن تكون وفية للقص كشكل جديد و لكن هنا يطرح مشكل الفرق بينها و بين الرواية الفنية بشروطها الشكلية المعاصرة: هذه الأشكال الروائية كانت مغامرة جديدة و إبحارا متميزا في مجال الرواية إلا أنها كانت وفية لقص الأحداث مبتعدة عن أهمية الشخوص و علائقية تواجدها في المتن السردي و في الحبكة. إنها أشكال بدائية–بالمفهوم

المـادي و ليس بالمفهوم القدحي- لجنس الرواية خاصة الأعمال التي ألفها جرجي زيدان حتى وفاته سنة ١٩١٤ و أليس البستاني و ليلى بعلبكي .

هـذه الأعـمـال كانت على درجة بسيطة من النضج الشكلي جعلها ترسي دعائم البدايات الفعلية للقص الطويل بالمشهد الإبداعي العربي خلال بدايات القرن العشرين حين بدا الشكل القصصي نشازا دخيلا على المشهد الأدبـي العـربـي وهو يمـأسـس منحى آخـر بـعـد ظهور رواية « زينب» لمحمد حسين هيكل سـنـة ١٩١٣ كشـكـل روائــي أكثر نضجا فنيا عن الأشكال السابقة و أكثر ابتعادا عن اللغة القديمة.

لقد تميزت التجربة الروائية في تلك الفترة بكونها وعاء للتعبير عن مركزية الـذات و لتحميل خطاب فكري يعطي نضجا و سمة تحررية مثلما بدأ ذلك الوعي ينعكس عند الأنـا العربية التـي احتكت بالأنا الغربية كما عند هيكل و طه حسين و أحمد أمين أثمر شكلا جديدا من الكتابة السير- روائية التي اقتاتت أساسا من الذاتية مثل « يوميات نائب في الأريـاف» لتوفيق الحكيم و « الأيام » لطه حسين جعل الموازين في التجنيس تنقلب لسيطرة النثر الـعـادي على الشعر ولـغـة المقامة دونما تكلف شكلي و مغالاة سجعية لـصـالـح الأهـمـيـة الشخوصية و نضج الخطاب والمحتوى المنفلت و البنية الواقعية للرواية.

الشكل الروائي:من الترجمة إلى المحاكاة

خلال تلك الفترة(حتى بداية القرن التاسع عشر) كانت الأمة العربية تعيش فـتـرة فـراغ يسميه البعض بياضا امتـد فـي تـاريـخ الحضارة الـعـربـيـة مـنـذ سـقـوط الأندلس إلـى الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨ توالت بعده الحملات الاستشراقية على المنطقة العربية و ظـهـرت نخبة من أبنـاء الوطن العربي خاصة ب الشام و مصر مثل رفاعة الطهطاوي الذي قاد حملة عكسية هذه المرة هي حملة الترجمة و هنا كان الاحتكاك بجنس الرواية و بأعمال ستوندهال و شاتوبريون و فيكتور هيكو و فولتير غيرهم. وكـانـت الـبـدايـة عـبـارة عـن إقبال على ترجمة هـذه الأعـمـال ثـم ما فتئ بعض هـؤلاء الكتاب أن بدؤوا يزيدون و ينقصون و يتصرفون في الأعمال المترجمة في مرحلة أولى ثم ما لبثوا أن أحسوا بنوع من النضج

جعلهم ينتجون أشكالا روائية تدور في فلك التقليد و تتسم بالسطحية في خطابها من خلال التركيز على الجانب العاطفي و كذا محاولة جلب المتعة والتسلية للقارئ.

هذا الطرح الأكاديمي يجعل ظهور الشكل القصصي عموما في الأدب العربي الحديث مبنيا و بشكل مباشر على الاحتكاك الثقافي بالغرب وعلى تقليد الإنتاجات الروائية التي كانت سائدة في ذلك الوقت و هو طرح يبدوا منطقيا إذا ما أصلنا لنشأة الرواية التي بدأت عند الغرب.

الشكل الروائي من الكولونيالية إلى التحرر السياسي و الفكري

تحدث الدكتور محمد برادة في ندوة عقدت شهر ديسمبر ٢٠٠٤ بالقرين بدولة الكويت عن فترة من تاريخ «الرواية العربية في سياق ما بعد الكولونيالية للإحالة إلى فترة الخروج من الاستعمار» (٣) التي تميزت بخطاب جديد و تيمات ناضجة عن الأشكال السالفة بحيث اتخذ الشكل القصصي عموما توجها جديدا و صار وعاء للتعبير عن هموم الذات حيث أن الرواية لم تعد ذلك الشكل القصصي السردي ذي المضمون السطحي الذي يتصيد متعة القراء و تسليتهم بقدر ما أصبحت الشكل الأكثر توظيفا للذاتية الفردية و الجماعية و التعبير عن قضايا الأمة و الطبقات المسحوقة حتى أن غائية قراءة القصة عموما باتت عند القارئ ملاذا للبحث عن الذات بحيث صار الكاتب العربي نموذجا لعكس ذات المجتمع في مرآة رواياته و التمرد التصويري الواقعي عند نجيب محفوظ مثلا يعكس شكل القص الذي نحاه الإبداع العربي في تلك المرحلة حين «حاولت الرواية الانسلاخ من حضن لغة المقامات و الأخبار و النوادر في حديث المويلحي عن عيسى بن هشام...إلى معاريج تجربة تخلصت من الآثار الرومانسية و البلاغة السلفية السابقة».(٤)

و قد صاحبت الرواية العربية في شكلها هذا حركية المجتمع آنذاك و تفاعلت معه شكلا و مضمونا مستندة إلى تقليعات و « إلى أسس ومرتكزات أدبية و ثقافية و اجتماعية و سياسية و حضارية. ويمكن القول أن يذكر المرء هنا: تراكم الخبرات الفنية و الأدبية، و تطور الوعي الجمالي و الاحتكاك و التواصل مع تجارب الروائيين

الأجانب... و انتشار التعليم و زيادة عدد القادرين على القراءة و الكتابة و انتشار المدارس و المطابع و دور النشر و الصحافة و المكتبات « .(٥)

كل هذه العوامل اجتمعت لتغير خريطة الشكل القصصي إلى مستوى التحديث مع المحافظة على خيط أبنية السرد كمادة هلام في تشكل القص تسهم في بلورة مفهوم جديد للرواية و لشكلها الذي بدأ يعرف رجة في البنية الكلاسيكية التقليدية من خلال التفاعل مع إرث الشارع القومي خلال الفترة الكولونيالية. و قد بات الكتاب العرب على الخصوص جزءا من نخبة فكرية و ثقافية خلال مرحلة الخمسينات و الستينات كما يسميها الباحث الدكتور شكري عزيز الماضي- و هي المرحلة التي حصلت فيها معظم دول العالم العربي و الإفريقي على استقلالها – و تأثرت هذه النخبة بالمد الفكري و الثورات الثقافية التي عرفها العالم و وصل صداها إلى المجتمعات العربية و مع نضج الحركات الوطنية والهروب من القالب التقليدي للموروث اقتيدت الرواية إلى كتابة ثانية مبتعدة عن الأحداث المنمطة و الشخصيات التافهة في حضورها داخل النص إلى نوع و مقاربة جديدة تتسم بالتفصيل في الحكي و استعمال الرموز و توظيف تقنيات شعرية بامتياز أخرجت الشكل القصصي من لباسه القديم إلى تجريب آفاق التحديث و الخطاب المستنير بحركية المجتمع و نضاله. هذه العوامل يمكن أن نضيف إليها تطور النقد والتنظير للرواية في الغرب و هو ما أهل القص العربي ليستفيد من ذلك خاصة بعد ظهور كتاب عرب من قبيل يحيى حقي و عبد المحسن يدر الذين نظروا للقصة و أشكالها المتداخلة.

شكل المعاصرَة و أفق التجريب في الرواية الجديدة

لم تعرف الرواية ثباتا على نهج معين لفترة طويلة ؛ إنها فن الانزلاق الدائم الذي ما فتئ يجرب آفاقا جديدة متسعة لاحتضان رؤى جديدة.فالرواية « لا حدود نظرية لها، وتتسم بمرونة شكلية لا نهاية لها أو حد... و أنها نوع لا يخضع إلى قواعد و مواصفات و قوانين ثابتة، و أن التحول و المرونة الفائقة هي أهم صفاتها،خصوصا من حيث هي شكل مفتوح يظل،دائما، في حالة صنع، فهي مغامرة كتابة

أكثر منها كتابة مغامرات كما وصفها -بحق- الناقد الفرنسي جان ريكاردو» (٦)، و القابض على أسرارها مثل القابض على أسرار الكون حتى أنها عند نقاد معينين تعتبر فن العالم المكتوب الأول و الوعاء الأرحب الذي يتسع لاحتضان التجربة الإنسانية الواسعة. الرواية الجديدة كتيار معاصر تصير الشكل القصصي الفضفاض الذي تتسع أجنحته للتحليق برحلة الإنسان و مغامراته الفكرية والفنية في تكامل و انسجام. و هناك من الكتاب من أعطى صورة أخرى للرواية من خلال اتساعها لجماليات تلقي تتبني على المفارقة أو كتابة التضاد حيث تصبح الرواية مساحة واسعة للهدم و البناء مثلما نجد في عدد من الكتابات الجديدة للروائي سليم بركات و التي تبتعد عن الذاتية و تقترب من التخييل الفوضوي الذي يتمرد على القوالب الخطية للرواية التقليدية. الروائي المصري إبراهيم فرغلي في روايته « أبناء الجبلاوي» -كنموذج لتيار الرواية الجديدة- يركب مطية التجريب من خلال حضور التداخل النصي عند شخصياته مع شخوص نجيب محفوظ. و هذا يعطي صورة أخرى للتجريب في الشكل الروائي العربي المعاصر و ما نلاحظه هنا هو أفق التجريب المورط للقارئ و الرواية داخل الرواية (الميتا رواية) التي تنسج بين طبقات السرد و هذا معناه تغليب وجودي و تكينن للشخصيات على حساب الأحداث التي يعتبرها منظرو الرواية المعاصرين خيطا سميكا ينسج على تلاقي و تباعد مساحات الشخصيات داخل فضاء السرد. هذا الانطلاق في سماء التمرد الشكلي يجعل المسافة بين نص «حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي» كشكل روائي معين و « أبناء الجبلاوي» لإبراهيم فرغلي تبدو طويلة قطعها شكل القص إلى بلورة تحرر شاسع من قيود النمطية و اجترار أساليب السرد الخطي و الحبكة الروتينية النامية بين البداية والنهاية.

مسألة أخرى طبعت مرحلة ما بعد الكولونيالية على حد تعبير محمد برادة دائما هي الوعي القومي و ظهور نتائج ملموسة لحركات التحرر الوطني التي أثرت على الشكل القصصي برمته و أفرزت تداخلا أجناسيا في الشكل الذي صار ملاذا آمنا للإبداع المتفرد الحاضن لآفاق الشعر و الصورة

والترميز و التلميح إلى الأشياء بدل التصريح بها كما عند أحمد المديني في «وردة للوقت المغربي» أو استعارة تقنيات مسرحية حوارية سينمائية كما عند عبد الاه الحمدوشي صاحب «الذبابة البيضاء» و رائد الرواية البوليسية المغربية .كلها آفاق متجددة للتجريب في الشكل الروائي تتغيا دائما خلق جسر للتواصل مع القارئ و تسعى إلى توريطه في فعل القراءة كما يقول رولان بارث على اعتبار أن القراءة تشكل كتابة ثانية للنص.الشكل الروائي المعاصر ما عاد ذلك الشكل التقليدي الذي يضم خطابا و أحداثا تتطور على حساب الشخصيات مبتعدة عن القارئ و مقتربة من نهاية السرد. لقد أضحت الكتابة الروائية مغامرة حقيقية في الانتصار للتجريب و مفارقة مكتملة النضج حتى أن بعض النصوص الروائية تجاوزت مفهوم الزمن و المكان و تمردت عليه و تمردت حتى على اللغة ذاتها كما في تجربة الروائي الفرنسي آلان روب غرييه و جيله السبعيني.

المثال الآخر على أفق التجريب الشكلي المتاح في الكتابة الروائي يتجلى بامتياز في تجربة الكاتب المغربي محمد شكري في « الخبز الحافي » حيث جعل من روايته/ سيرته الذاتية مغامرة خصبة في قلب نمطية الشكل الروائي العربي فيخيل إليك و أنت تقرأ هذا العمل أن محمد شكري لا يقص بقدر ما يصور بجرأة لامتناهية شكلا جديدا لكتابة الشخصية/الشخصيات/ لكتابة ذاته التي يحاصرها فعل السرد في عريها و في ظلامها و نهارها.

لقد انتصر الشكل الروائي في مرحلتين: المرحلة الأولى حين كان يحبو على أنقاض المرويات السردية و المقامة و تأثره بالغرب حيث جاءت ثورته على الكتابة الشعرية كثورة أولويات بالمفهوم الأجناسي لشكل قصصي نثري مكتوب على شكل تعبيري شعري شفاهي عند العرب.

المرحلة الثانية هي عندما ثار الشكل الروائي على ذاته و تمرد عليها و على بنية السرد الكلاسيكية؛ بل

و حتى على اللغة العربية التي كانت تتميز بالسجع و البلاغة التقليدية والحشمة والوقار في معظم روايات نهاية القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين حتى جاء جيل جديد ليسمي الأشياء بمسمياتها.

مثال آخر على أفق التجريب والحداثة في الشكل الروائي نجده في كتابة المفكر المغربي عبد الله العروي في روايته « أوراق» التي تعج بدلالات المغامرة الفكرية و الإغراء التخييلي بنزوح الشكل الروائي إلى تجربة جديدة في الانزياح الذهني و الجنوح إلى المتخيل الغني بالخطابات المتداخلة التي تجعلك في قراءة للفكر الإنساني بشموليته و نضج تيمي قلما نجده في رواية السلف المؤسس.و هذه الذهنية التخييلية عند بعض النقاد هي أقصى قمم المغامرة الشكلية التي تنتصر لنوع من القص يميط اللثام عن قوة اللغة و دلالة الكلمات التي لا تصبح مجرد كلمات و قوالب لسانية لقولبة المعنى عند عبد الله العروي بقدر ما تصير وعاء لفك رموز الوجود الإنساني وتجريب شخوص الواقع في متخيل مشخصن مع خلخلة لمفهوم الزمن و ما هو متعارف عليه في بنية الكتابة الروائية.

خاتمة

لقد مر التأليف القصصي العربي بمجموعة من المحطات عرف خلالها تنوعا في الإنتاج و اختلافا في الوعي والخطاب الفكري الذي يقدمه، كما أثبتت الرواية أنها الشكل القصصي العصي على التنميط والاحتواء في الوقت الذي تم تجريب أنماط جديدة من القص تميزت بهما الرواية الجديدة على الخصوص كتيار ممتد على آفاق جديدة وكأفق لمعانقة جماليات تلقي أرحب و أكثر تمردا على النظم الكلاسيكية

والتقليدية للشكل الروائي وفي خروج دسم عن الإطار السردي التقليدي المتوالي الأحداث حسب ما أسست له شكلانية فلاديمير بروب.

لقد اجتمعت للشكل الروائي العربي مجموعة من العوامل التي أثرت مسيرته خلال عمره القصير، كما أسهمت في خلق تجاورات و توازنات ممتدة في تنويع الكتابات الجديدة و فاتحة باب الاختلاف الإبداعي على مصراعي التمرد و البحث خارج سياق الذات عن تجريب شكلي يقوده جيل جديد من الكتاب الشباب الذين لهم همومهم الخاصة و رؤيتهم الفوضوية للعالم.

المصادر و الهوامش

(١) د.شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة،سلسلة

عالم المعرفة، عدد٣٣٥، إصدارات المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت،سبتمبر ٢٠٠٨، ص٣٧.

(٢)- د.سيد البحرواي: الرواية و الأدب الشعبي، مجلة «العربي»، عدد٦١٣، إصدار وزارة الإعلام بدولة الكويت، ديسمبر ٢٠٠٩، ص ٦٤.

(٣) - د. محمد برادة: الرواية العربية بين المحلية و العالمية، الرواية العربية ممكنات السرد،سلسلة عالم المعرفة،عدد ٣٥٧، إصدارات المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت،نوفمبر٢٠٠٨، ص ٢٠.

(٤)-د. صلاح فضل: التجريب في الإبداع الروائي،الرواية العربية ممكنات السرد،سلسلة عالم المعرفة،عدد ٣٥٧، إصدارات المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت،نوفمبر٢٠٠٨، ص ١١٢/١١٣.

(٥)- د.شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، عدد٣٣٥، إصدارات المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب-الكويت، سبتمبر ٢٠٠٨، ص ١٣.

(٦)- د. جابر عصفور: ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية، الرواية العربية ممكنات السرد، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٣٥٧، إصدارات المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، نوفمبر٢٠٠٨، ص ١٥٥.

البيان

قراءات

أفق التحولات في رواية "صخرة في الأنفوشي"..لـ:محمد جبريل
شوقي بدر يوسف

رواية "حفنة من الأرذال" لـ:محمد الجمل
د.أحمد المصري

رواية "استربتيز" لـ:مختار عيسى.. سياسة.. استخباراتية.. فضائحية
رمزي بهي الدين

".. وقصص أخرى" لـ: صونيا عامر
أيمن دراوشة

أفق التحولات في رواية «صخرة في الأنفوشي» للروائي محمد جبريل

بقلم: شوقى بدر يوسف *

«أقسى الأمور أن يواجه المرء
ما لا يستطيع أن يرويه».
م.ج

يواصل الروائي محمد جبريل في روايته الأخيرة «صخرة في الأنفوشي» الصادرة عن دار الهلال، صوغ رؤية سردية جديدة تتحلق في دراميتها وأحداثها وشخوصها حول متخيل المكان السكندري الشهير الذي عرف به، وطاف في أرجائه ساردا وراويا ومتحلقا آفاق التحولات المكانية والسردية في معظم ما كتب من قصص قصيرة وروايات، خاصة ما جسده في رائعته «رباعية بحري»، والمتحلقة حول هذا المكان القائم في الجزء الشمال الغربي من الإسكندرية، هذا المكان الذي عاشه الكاتب وعايشه، وتفاعل معه منذ نعومة أظفاره، بكل دقائق وقائعه، وتفاصيل طبيعة الحياة فيه، ناسه وشوارعه، ودهاليز هواجسه، ونداءات باعته، وسراديب حاراته، ومآذن مساجده، وهواء ورمال وصخور شواطئه، وكل ما يتنفسه هذا الحي من حياة ومشاعر وأحاسيس إنسانية وغير إنسانية، والذي يقول عنه الروائي إدوار الخراط إن حي بحري هو تلخيص الإسكندرية في أعمال محمد جبريل، كما يقول عنه الناقد ماهر شفيق فريد إنه خطوط كف اليد التي يحسن محمد جبريل قراءتها، ففي هذا الحي العريق تبدو سيكولوجية المكان، وعبقريته، كما يصوغها الكاتب حية، ومتوجسة، ونابضة بصور التخيلات، هو يراها عن بعد وكأنه يعيش لحظاتها بكل سطوتها وعنفوانها، ساردا آفاق شريحة منتخبة من الحياة على شاطئ البحر، وتحولات إنسانية لأسرة من الطبقة المتوسطة تريد أن تعيش المكان والزمان، باحثة لنفسها عن الأطر الحقيقية لطبيعة الحياة الكاشفة في هذه المنطقة من الإسكندرية، ولا شك أن محمد جبريل في هذه الطرح السردي الجديد قد صاغ بنية

---

* ناقد من مصر.

نصية فنية مغايرة في التناول، عما سبقها من نصوص سردية تطرح في متخيلها هموم الناس والمكان، واختزال الشكل ليصبح هذا النص أيقونة جديدة في معناها ومبناها الفني من ناحية تهجين اللغة، ونقد المحرمات، وتفعيل التابوهات بكل أبعادها، الجنس، والدين، والسياسة، وطرح أفق جديد لتحولات شريحة من المجتمع مع نفسها وذاتها وحياتها، ففي هذا النص اشتغل محمد جبريل على إشكالية الإنسان وقدره مبرزا في ذلك الصدد الثابت والمتحّول في حياة كل شخصية، من خلال نماذج إنسانية عايشت المكان، وكان أفق التحول لديها ينفذ من الزمن المطلق في ذاتها، ليتحوّل إلى هواجس ذاتية تتوحد مع الواقع وأحيانا مع سلطة ضاغطة فرضتها طبيعة الحياة عند بعض الشخصيات، هي استمرار لاستلاب حيوات قد تبدو جديدة في مظهرها ولكنها تنبع من تيمة صراع الذات مع المكان والزمن في آن واحد، هذا الصراع الذي بدا وكأنه ينهل من جوانب حياتية يعيش الإنسان فيها قدره وتأزماته الذاتية واغترابه، من خلال الصراع الدائر داخله وحوله، وقد احتفي الكاتب برؤية خاصة منشأها التماهي مع الأب ومحاولة قتله في متخيل الصورة الذهنية، وليس في صورته الواقعية، والتخلص من سلطته الحاكمة، وصراع الحياة نفسها مع ذواتها المتخيلة، خاصة ما يتعلق بآفاق التحول فيها، وتذويت الذات، في محاورها المختلفة، في الشيخوخة والموت، وخواء الذات، واغترابها، ومحاور الجنس في جوانبه الحاكمة، والصادمة، هي تيمات سبق أن عالجها الكاتب في بعض أعماله السابقة إلا أنها هنا، في هذا النص، تستحوذ في تركيبتها، وتشكلها على ميتافيزيقا الروح، وآليات جديدة ناشئة عن تجربة جديدة للإنسان مع ذاته وخوائها، وعزلته الذاتية مع نفسه ومع الآخرين، ومع الحيوات الأخرى المحيطة به، لقد جسد محمد جبريل في هذا النص غربة الإنسان، وبحثه الملّح عن الحياة في الموت، وعن الموت في الحياة، وكما زعم إدجار ألن بو عن ذلك «: إن خوفنا من الموت قد يرجع في جانب منه إلى أننا سنظل أحياء حتى في موتنا نفسه». (١) من هذا المنطلق نجد أن رواية «صخرة في الأنفوشى» رواية رافدة لعلاقة الآباء مع الأبناء، تبحث لنفسها عن تحولات يخايلها ويحايثها الزمن والمكان خاصة ما يتصل بالبيئة المتحلقة بالبحر والسكون الكامن حولها، وهذه الصخرة الرامزة في بنية النص، والواقعة بجانب شاطئ منطقة الأنفوشى، والتي اتخذها مدحت أحد شخصيات الرواية مكانا لعزلته، وانفراده بذاته، هناك يسمع أصوات البحر ويعايش أسطورته الحية، هديره، وهدوءه، ونوارسه، وفي نفس الوقت يمارس (سيزيفيته) مع هذه الصخرة، ونزوعه الدائم إلى القراءة في هذا المناخ الخاص،

هو لا يشعر بالغربة وهو فوق هذه الصخرة إنما يستشعرها وهو بعيد عنها وعن كتابه المفضل الذي يقرأه «: بعيدا عن الصخرة، يداخله -ويحزنه- شعور بالغربة، ذلك ما يشعر به، حتى وهو يجلس بمفرده في الشقة، يلجأ إلى القراءة وسماع الراديو ومشاهدة التليفزيون، لكن إحساس الغربة يظل في داخله، يدرك زواله حين يرتقى الصخرة». (٢) ، لذا كانت هذه الصخرة هي المحور الرئيسي الذي بني عليه الكاتب رؤيته تجاه الحدث الرئيسي للنص وهو غربة الذات، هو لم يجعل الصخرة للمكان، لا تعرف إلا به، ولكنه جعلها في المكان نفسه، هي الفاعلة فيه والمؤثرة على مناخه وشخصياته وأحواله، ولعل تفسير هذا المنحى يكمن في المعنى والإشارات التي أرسلها العنوان إلى جسم النص المحتوى على آليات الحركة، والتفاعل، في أحوال وأمور كل شخصية على حده، وقد تواجدت هذه الغربة عند كل الشخصيات بطرق مختلفة، هي عند الأب رجب كيره نجدها في صخرة الشيخوخة وجوانبها المختلفة، يحاول الأب في هذه السن المتقدمة أن يتلاءم ويتأقلم معها وأن يعايش تحولاتها، ولكنه كثيرا ما كان يصطدم بها، ومثال ذلك نجده في الاستهلال الأولى للنص حين رحلت زوجته الثانية مروة مخلفة وراءها صدمة كبيرة لرجب كيرة على صخرة الواقع، كما تكمن هذه الإشكالية عند الابن سعيد من خلال الواقع المادي المسيطر على وعيه وإدراكه، هو ينظر إليه دائما في نهم شديد حيث تتسم شخصيته بالنفعية، أو ما أطلقه عليه النقاد بالبطل الوغد، ونلاحظ أن شخصية البطل الوغد قد تواجدت أكثر من مرة في أعمال محمد جبريل ربما في شخصية محمود في «زمان الوصل»، وشخصية مسعد في «حكايات الفصول الأربعة»، وهي عند الابنة راوية صخرة كؤود تحول بينها وبين الأمان في حياتها، بعد زواجها من الشيخ الأباصيري، لذا فهي تحاول كسر هذه الصخرة بطريقتها الخاصة، أما الابن مدحت فقد كانت الصخرة بالنسبة له هي صخرة سيزيف، الملاذ الحقيقي لذاته والتي يجد فيها بجانب جماليات الطبيعة ورومانسية الحياة، ومدينته الفاضلة المفقودة، معنى آخر من معاني الحياة، معنى الغربة، والصعود إلى أعلى دون أن يشعر بزخم الحياة ومفارقاتها، كان المعنى لهذه الصخرة عنده غير مكتمل في بعض الأحيان، لذا كان الفرار إليها دائما هي قمة متعته «: الفرار إلى الصخرة يبعده حتى عن نفسه، عن الأسئلة التي تغيب ردودها، أفق البحر من كل الجوانب يحيطه بالطمأنينة، لا ينشغل إلا بما حوله، توالى الأمواج، هبات الريح، انطلاق البلانسات واللنشات والقوارب، أصداء الحياة على الشاطئ».(٣).

الوصف والتشيؤ

تتسم أعمال محمد جبريل بحركية الوصف ودينامية التشيؤ، فهو دائم الوصف وتسجيل حركة المكان من خلال ساكنيه، وتسجيل محتوياته، وانعكاسها على الحدث، والفعل الحكائي السائد في نسيج النص، وكأنه يقرأ الدنيا كلها في هذه الأشياء التي يعددها، ويمنحها من الدلالات والإشارات ما يجعلها مفاتيح لتأويلات المعنى وسيميائيته، هو يدقق في تفاصيل كل شئ، حتى الأشياء البسيطة، هو يتحسس المكان كأحد الأبعاد المهمة في نسيج النص، لذا فإنه جعل شخصية رجب كيره وكأنه يستشعر التحولات الحادثة حوله في سرعة وبديهة، لقد داخله التوتر والقلق حينما وجد ابنه مدحت يصادق الصخرة ويجايلها، نصحه فقط بأن يتواجد وسط الناس، لا أن يعزل نفسه عند الصخرة، « :أنت لا تستطيع أن تستغني عن الناس».(٤)، وعندما وجد أبنه سعيد لا يفكر سوى في المال والتجارة ويفلسف حياته حول هذه الأمور النفعية، حاول أن يوجهه إلى الوجهة الصحيحة حسب رؤيته الفارقة كرجل خبر الحياة وعايشها معايشة حقيقية مما أكسبه الخبرة والحنكة في تصريف أمورها، هو يرى ولديه بعيون التحولات الجديدة التي طرأت على كل منهما « : تأمل مدحت وسعيد في تقارب جلستيهما. لم يستوقفه – من قبل – ما إذا كانت العلامات بينهما فارقة، أم العكس، لا يحاول تبين الفروق».(٥)، وقد حاول أن يؤمن حياة ابنته راوية، فزوجها لرجل يكبرها بأكثر من عشرين عاما، حتى يضمن لها الاستقرار، وكان هذه بداية السقوط لها وله، لقد كان المكان عند رجب كيره هو الحاكم له في ممارساته مع أولاده، كان الواقع بالنسبة له هو الدين والسياسة والجنس، وكان المسكوت عنه عنده هو اقتراب الأجل، وحلول النهاية إن عاجلا أو أجلا، لذا كانت نظرته للمكان وكأنه يتملى منه بنظراته الأخيرة، فبعد رحيل زوجته الثانية مروة كان انعكاس حركة المكان على رؤيته الجديدة في آفاق تحولها الجديد هي النظرة المتسمة بتوحدها مع طبوغرافية المكان الذي قضى فيها كل حياته بحلوها ومرها، هو يستشعر منه روح الحياة وأنفاسها في كل جزء من هذا المكان قطعة من حياته، يطل منه على « : حركة القادمين من باب الجمرك والمتجهين إليه، لم تعد تغريه بالوقوف في النافذة المطلة على شارع أبو ورده.

البيت ذو الطوابق الثلاثة، واجهته على شارع السلاوى، متفرع من أبو وردة، تميزه النوافذ في الضلف الخشبية الحائلة اللون، والنوافذ العريضة، والسقوف العالية، والطلاء المتقشر عن قطع الحجارة البيضاء، يضم ست شقق، يسكن شقة في الطابق الأول، يخرج إلى عمله، ثم – بعد المعاش– إلى الجامع والقهوة، يمضى من أبو وردة، إلى

رأس التين، يميل إلى جامع سيدي عبد الرحمن، أو يواصل السير إلى قهوة السمان المطلة على البحر، ربما اخترق الشارع الضيق المجاور، تطل عليه شرفات تكاد تتلاصق ومناشر غسيل وأسلاك ونداءات وصيحات ووجوه ألف رؤيتها، يحاذر البرك الآسنة المتخلفة من مياه الغسيل، ينحني في اليسار إلى شارع إسماعيل صبري، يعبر تقاطعه مع فرنسا، وشارع محمد كريم، حتى القهوة في نهاية الشارع». (٦). في هذا الوصف، وهذا المقطع تبدو سيكولوجية المكان متضافرة مع سيكولوجية شخصية رجب كيرة في محنته الآنية بفقد زوجتيه عنايات ثم مروة التي لم تمكث معه سوى عام واحد، شخصية رجب كيرة وتفاعله مع حركة المكان وتقاطعاتها وتشابك منحنياتها هي البعد السائد، كما يبدو نفس البعد في تعامله مع أولاده راوية، ومدحت، وسعيد، كل منهم له همومه وواقعه الخاص، كان رجب كيره يريد أن يترك لكل منهم الأمان والطمأنينة لذا فقد وافق دون روية على زواج راوية من صديقه الأباصيري، ولم يراع فارق السن بينهما، مع أنه كان متزوجا وله أولاد إلا أن تدينه الزائد عن الحد وملازمته المسجد وحلقات الذكر وأحاديث الأصدقاء زكته عند رجب كيره، هو لم يراجع الأبعاد الإنسانية في شخصية الأباصيري، ولكنه نظر إليه نظرة أحادية الموقف، حتى دون أن يأخذ رأي راوية في أمر زواجها، كان متخيله أن راوية قد تجاوزت عامها الخامس والثلاثين، وفاتها قطار الزواج، لذا لا بد أن تلحق حتى بأخر عربة، وكان ذلك مع الأباصيري، الرجل الذي كان على الرغم من تدينه الشديد، كان نهما وساديا في علاقاته الجنسية، من هنا نجد ثمة مفارقة تستحوذ على السطح والعمق في هذا الاختيار، ولعل المفارقة في التخييل النصي لهذا البعد هو الذي يشير بأن «: التعامل مع ما يقول الناس أو يفكرون أو يشعرون أو يعتقدون، ومن ثم على تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون وبين ما يعتقد وما هو واقع الحال، وهذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة» (٧) وهو ما حدث في اختيار رجب كيره صديقه الأباصيري زوجا لابنته راوية.

التخييل والتأويل

بخلاف ما استخدمه الكاتب من مفارقات في أوجه وجوانب عدة في نسيج النص، وأحداثه وبين شخوصه، استخدم أيضا ضمير الغائب في سرده لأحداث النص دون أن يتدخل ضمنا في تفسير ما يحدث فيها، وإن كان هو موجود بالفعل، وله حضوره الخاص في السرد، ونجده يركز على أكثر من شخصية مركزية، وبعض الشخصيات الثانوية الأخرى الفاعلة، والمشاركة، في سردية النص على نحو يعكس تجسيده لملامح المكان وفضاؤه المتجذر في شاطئ الإسكندرية، الصلة العميقة

بين المدينة والبحر والمناخ الروحي لصوفية المكان وما يتصل به من طقوس وموروث ديني وشعبي، وما يعرفه الناس من أحوال السياسة والاقتصاد والدنيا وما حولها، مما يمنح النص بعدا معرفيا له توجهاته في ثراء النص وإضاءته، والمعرفة في الرواية طقس خاص من طقوس كتابتها «: ولكنها معرفة لا توضع بشكل مباشر على لسان الشخصيات، ولا يتم تداولها من خلال الحوارات أو تعاليق السارد أو أصوات أخرى. إنها رؤية تخص نسج العلاقات الإنسانية والأشياء، وتخص صياغة الوضعيات ونمط تصورها. إنها، بعابرة أخرى، تجسيد فضائي وزماني للمعنى، فالمعنى لا يوضع عاريا على شفاه الكائنات التخييلية، ولكنه يولد من خلال ما يؤثث الكون الذي تتحرك داخله هذه الكائنات. ولهذا السبب، فإن المعرفة لا تلج عالم الرواية على شكل قوالب وأسماء وإحالات على كتب أو نظريات، لكنها تتسرب من خلال التعليق على الحدث وتصوير الشيء وطريقه في رؤيته ووصفه وتداوله. إنها المادة التي يصاغ عبرها المتخيل ويستقيم، وتتحدد من خلاله العلاقة الإنسانية وتتجسد». (٨)

وإذا كان التخييل الروائي في أعمال محمد جبريل ينبع دائما من قدرته على استخدام أنثربولوجيا المكان في حي بحري والأحياء القريبة منه وهي أدوات معرفية كما ذكرنا داخل هذا النص، تعمل على تجسيد ما يعتمل داخله من تفاصيل حية، وأبعاد مستلهمة من خطوط المكان، وأبعاد متخيله أيضا من الزمن القديم والحديث، وانعكاس ذلك على بؤرة السرد في كل دقائقه، وتجسيد هموم الحياة، وتقاطعات العلاقة بين أفراد الأسرة الواحدة بعضهم البعض، الأباء والأبناء، والأصدقاء والجيران ربما تتواجد أيضا في نسيج النص نزعة سيّرية تزويتية حاكمة، تجسد ممارسات الأب وحياته مع أبنائه وزوجته كما فعل نجيب محفوظ في الثلاثية، حين منح كمال صفته الذاتية، أو مع رؤية الأب الحالم كما جسدها محمد جبريل في العديد من أعماله السابقة، على سبيل المثال في «حكايات الفصول الأربعة» من خلال سيرة رفعت القباني الذي كان يعمل مترجما بوزارة الحقانية بالإسكندرية، وكانت شيخوخته واستلاب الواقع لديه إيذانا بحياة ملتبسة آيلة للسقوط، كما تبدو في رواية «صخرة في الأنفوشي» أيضا وقائع وتيمة اليومي، والروائي، والإشكالي، من خلال الانفتاح على وقائع اليومي بمفارقته الخاصة والعامة، دون التخلي عن منظور الحكاية التي يتم توظيفها وتسخير دوائرها الفنية داخل الرواية، وعلى الروائي بمنظوره المتفاعل مع جماليات النص، وما يتحلّق حوله من تقنيات نصية، ولغة، وتداعى للخواطر، وبنى سردية، وغيرها من أدوات هذا النوع من الكتابة الروائية، ويجسد هذا المنظور

العلاقة المتماهية بين شخصية مدحت وبين صخرة الأنفوشي التي أصبحت هي الأخرى إحدى شخصيات الرواية الفاعلة والمؤثرة، نجد النص أيضا يدور مع الإشكالي في نظرته الحياتية بما تحمله من أمور تبدو في المخيلة وكأنها حالة قسرية، لها ضرورتها مع ربطها في بعض الأحيان ببعض الأسئلة الفلسفية القاطعة كالهوية والحقيقة والصوفية والحياة والموت، وجعلها تحمل ثمة مضامين وجدانية وقضايا حميمة من صميم الواقع، وتبدو الشخصية الروائية عند محمد جبريل في هذا النص تبدو وكأنها شخصية متغلغلة في بنية المكان، خارجة من رحم النص، تتفاعل هي بدورها مع هواجسها وهمسها في حالة تضافر لرؤية الكاتب مع حديث النفس داخل الشخصية، وهو ما نجده واضحا في اهتمام الكاتب بشخصيات رجب كيره، والابن مدحت، والابنة راوية، ربما يظهر ذلك في تجسيده وتصويره للشخصية من الداخل، حيث بين المؤلف وروايته ثمة وشائج وروابط خفية تجعله يتغلغل دائما في محاولة رسم إطار يتحكم في ملامح هذه الشخصية ودورها المرسوم لها على مستوى النص وعلى مستوى تشكيل الأحداث، وغالبا ما نراه يرسم من أشياء البيئة لوحة نصية يضع فيها طبيعتها الواقعية، ففي هذا الاستهلال الأولى للرواية تشير مشهدية النص على الخواء الذي أصاب رجب كيرة بعد عودته من دفن زوجته مروة فهو «: يستند إلى الدربزين الخشبي في صعوده على السلالم الرخام، يلتقط أنفاسه في بسطة الطابقين، الأول والثاني، الشقة في الطابق الثالث، يتنبه..- بعد ضغطة الجرس- إلى خلو الشقة.

يدير المفتاح في الباب. يطالعه الصمت والظلمة ورائحة إغلاق الشقة، الأثاث، وكتمة الهواء، والرطوبة،

مع أن مروة ماتت في المستشفي، فإن الموت يسرى في الشقة، أو هذا ما يشعر به وهو يخطو من الباب إلى الصالة. يتذكر زكريا باحة وكيف كان يلمّح له عن مروة، وكان يقول له أخطب لبنتك ولا تخطب لابنك.

يدرك أنه لم يألف الحياة في الشقة بمفرده، يضئ النور. اللمبة المدلاة من السقف تتأرجح بهبات الهواء المترامية من البحر، تلقى ومضات وظلالا، متشابكة ومتقاطعة، على الأرض والجدران والسقف، يطاله الأثاث والستائر والصور المعلقة، يبدو المشهد غير ما أعتاد الحياة فيه، ينظر -بالنسيان والتلقائية- إلى باب حجرة النوم، كأنها ستفطن إلى دخوله الشقه، لكنه يعود إلى نفسه» (٩). هو يستشعر الموت في هذا المكان من خلال ملامح المكان نفسه، شكله ديكوراته الواقعية والنفسية، وتأزم حالته، وخواء تجربته الآنية، خاصة وأن هذه التجربة صاحبت وفاة زوجته الثانية

في أقل من عام ونصف من رحيل زوجته الأولى، تبدلت الحياة تماما بعد رحيل عنايات، ثم بعد رحيل مروة، كانت الأسئلة التي تلاحقه من أولاده وأصدقائه دائما مثار حيرة له وكانت إجاباته لها متكررة، كان أولاده يطالبونه دائما بالزواج حتى تتبدل أحواله، وأصدقاؤه يتساءلون عن سر اعتقالاته المتكررة، كلما دخل الحديث في إطار الأحوال السياسية السائدة، وكان جوابه كل مرة إنها مشكلة المباحث، هم الذين يلقون التهم عليه جزافا هكذا بدون روية ولا تفكير، كان دائما مطاردا منهم بسبب وبدون سبب، وحول البطل المطارد في العديد من أعماله يقول محمد جبريل في إحدى شهاداته حول نزعه الحرية وبطلها المطارد دائما «: البطل المطارد – كما تجمع الكتابات النقدية – شخصية رئيسية في معظم أعمالي، سواء أكانت قصصية أم روائية وهؤلاء الأبطال لم يرتكبوا جريمة من أي نوع، فيفرون منها، إنهم يفرون بحريتهم من مطاردة السلطة ومن قهرها». (١٠)

نسق الكتابة ومفاتيح النص

يبدأ النص في رواية «صخرة في الأنفوشي» والتي جاءت على شكل رواية قصيرة من نوع (النوفيلا) بعتباتها النصية المألوفة، الغلاف، رسمه فنان دار الهلال عبادة الزهيري، ووضع فيه الصخرة وسط أمواج البحر العاتية، حولها طيور النورس، ودلالة البحر بزبده وصخبه وثورته، وتصدر الغلاف صورة لفتاة محجبة ورجل في يده سمكة يفتحها بسكين، الغلاف به بعض تأويلات النص ويحمل بعض مفاتيحه، وإشاراته، وعلاماته، يلي الغلاف الإهداء وقد أهدى الكاتب روايته إلى الكاتب أحمد بهاء الدين بهذه العبارة «: كم يبدو الحرص على المبدأ قاسيا»، العبارة حاملة لكثير من الفكر، الذي كان يشترك فيها محمد جبريل وأحمد بهاء الدين. واعتقد أن هذه العبارة أيضا لها دلالة خاصة في محاور النص المختلفة، خاصة في محاورات رجب كيره مع أولاده في أمور حياتهم، ومحاولته إسداء النصح إليهم من منطلق حكمة الشيوخ والفكر القائم على الخبرة ومبادئها القاسية في بعض الأحيان، أما العنوان فقد جاء على هيئة جملة أسمية مبتدأها هو الصخرة وشبه الجملة كان المكان، وهو منطقة الأنفوشي المعروفة في الإسكندرية، الصخرة لها أكثر من علامة وإشارة داخل النص، فهي التي تحطمت عليها كل التحولات التي طرأت على المكان، أوهي التي عندها بدأت أفق التحولات في التلاشي، عندها اختفي مدحت، وبدأ السقوط المدوّي لأبناء رجب كيرة، حين قرر الأبناء قتل الأب من منظور استيهام كل من الأبناء حالته في التخلص من سطوته المنطلقة من نصائحه إليهم، وتحكمه في عوامل الأبوة المختلفة تجاه الأبناء خاصة في شأن المال والدين والنصائح الأبوية المكبلة لهم جميعا، فمحاولات الابن سعيد أن

يحصل على وديعة أبيه في البنك واستثمارها في مشاريعه الخاصة هي خروج عن سطوة الأب الشرعية وطمس معالم أبوته الناجمة عن استحواذه على المال، لذا كانت محاولته قتل الأب وتحييده ماديا هي شغله الشاغل، أما راوية فقد سقطت في وهدة الجنس وأسلمت قيادها لحودة العامل لدى زوجها الأباصيري عند أول بادرة، في محاولة لتعويض معاناتها من سادية زوجها الشيخ وعنفه المرضى، وكنوع أخر من قتل الأب بطريقتها بعد أن وضعها هو في هذا المأزق، وزوجها لشيخ يكبرها بأعوام كثيرة، يذيقها الأمرين حين يضاجعها، كان قتل الأب بالنسبة لها هو هذا السقوط، كما كان زوجها الأباصيري أيضا من الشخصيات الشاذة الحاملة لمفارقات الواقع في طريقة حياتها، فعلى الرغم من تدينه الشديد، وتمسكه بأصول السنة إلا أن ساديته كانت تتجاوز حدود المعاشرة الجنسية معها «: هو إنسان غير الذي ينفرد بها في حجرة النوم، لا تعابثه الشهوة بغير أذيتها، يتحول إلى وحش حقيقي، لا يلحظ أين تتجه ضرباته وصفعاته، ولا ماذا تصيب، يغطى جسدها بالكدمات والرضوض، تشعر أنها قد تحطمت، تناثرت إلى آلاف القطع الصغيرة، حتى شعرها يجذبه، فيميل العنق، يخنقها بأنفاسه اللاهثة، يحذرها من الصراخ، تضغط بأسنانها على شفتيها، تدميهما، يتواصل الأنين – رغما عنها – لا تقوى على كتمه، يواصل ضربها حتى تأتى الرجفة، يطلق صيحة انتشاء – أشبه بالحشرجة، أو الخوار– لم تصدر عنه من قبل، كأنه يعانى، أو كأنه يموت. يتمدد – في اللحظة التالية– على جنبه، ويعلو شخيره». (١١)، لذا كان السقوط المدوّي الذي عصف برجب كيره قد أتى له من ناحية أبنائه، من عمق الحياة التي كان يحياها ويعيش من أجلها، راوية أبنته التي شاهدها في أحضان حوده صبى زوجها، ومدحت وعزلته فوق صخرة الأنفوشي، ثم كان أفق التحول عنده في هذا التلاشي والإضمار لصخرة الأنفوشي ذاتها، حين قفز إلى السطح فجأة سؤال كبير حول حالة الغربة، ومصير الاغتراب، هل كان هو على حق، أم أن الحقيقة كانت مع الأبناء، هاجسه حول رصد الحقيقة كان غائما، حقيقة تماثله مع أبنائه راوية وسعيد ومدحت، خاصة حقيقة اختفاء مدحت «: هل سقط من الفلوكة، أو خانته الصخرة الزلقة، هل زلت قدمه فأخذه الموج؟ هل انتحر؟». (١٢)، كما هاجسه سؤال عن الابنة راوية كيف سقطت، لقد عاش لحظاته معها في تلك الأونة كان معها ولم يكن معها في نفس الوقت، وأحس أنه يتلاشى، وأن حياته كلها تظهر أمامه فجأة في نبرة جديدة ورؤية لا يعرف مداها «: داخله شعور بالحنين إلى ما يصعب تبينه، ما يشبه الرؤى والتصورات، لا يستبين ملامحها، ولا تطرح معنى محددا.

غابت في سطوع الضياء زرقة السماء، وأشعة الشمس، والسحب المتناثرة، لم يعد إلا الفيوض النورانية الهائلة أمامه وحوله، يراها، ويرى الأطياف المتماوجة، كأنها ترقص، أو تتصارع، لا يدرى من أين أتت، ولا يدرى مصدر الأنغام التي سيطرت عيه تماما، لا يقوى على مغالبتها، أو لزوم مكانه.

أحس بروحه خفيفة، كأنه طائر يهم بالتحليق، يعلو، ويعلو، ينطلق في الأفق الواسع أمامه». (١٣)، من هنا يمكن القول بأن صدمة التحولات التي أنهت العالم في هواجس رجب كيرة كان في اختفاء مدحت بهذه الطريقة المأسوية المفاجأة، وسقوط راوية في مستنقع الجنس، لقد اختفت الحياة من أمامه منذ البداية عندما رحلت زوجتيه، ومعهما كان متخيلة الذاتي في اختفاء هذه الصخرة، وتلاشى الزمن الافتراضي، وسقوط كل شيء حوله، ثم اختفاء الرؤية تماما عندما اكتشف العلاقة التي كانت بين راوية وحوده قد وصلت إلى هذا الحد من العبثية والانحطاط، كان هذا التحوّل المأسوي الذي دمر كل شيء هو السقوط المدوّى الذي حدث فجأة، بدون مقدمات، وهشم في طريقه هذه الصخرة الرائعة التي مثلت في حياته وحياة أبنه مدحت طوق خاص للنجاة من أدران الواقع، وتهشمت البوصلة الخاصة لتحولات ذاتية أحس وشعر بها الأب والابن في أتون معاناة الحياة، شعر رجب كيره أن الصخرة قد اختفت عندما نقل إليه «شاهين فصادة» الرجل الذي يستأجر منه مدحت الفلوكة حينما يريد التوجه إليها، «: أحس كأن موجه هائلة قد انقضت عليه، فأغرقته، فقد القدرة على التقاط الأنفاس، والتلفت، والوعي بما حوله» (١٤). هو لم يحس بهذا الإحساس عندما رحلت زوجته عنايات وحتى عندما رحلت زوجته الثانية مروة، ولكنه الآن وسط هذه الأمواج المتلاطمة من المعاناة بالسقوط والفقد، فقد كل شيء، أحس أن النهاية اقتربت، وغامت الدنيا أمام عينيه، «: هل هو تهيؤ لنوم، أو لإغماءة، أو أنه يموت؟». (١٥)

النص وخاصية الحوار

لمحمد جبريل ولع خاص بالحوار، فهو في جميع رواياته يهتم بهذه الخاصية المانحة للنص الروائي مذاقه الخاص، وكثيرا من أفق التحولات في محاوره وموتيفاته المختلفة، وقد برع محمد جبريل في إدارة مثل هذا النوع من الكتابة في كل رواياته تقريبا، لذا نجده في «صخرة في الأنفوشي» يتلمس أسلوب الحوار في مقاطع وجوانب مختلفة بين الشخصية الرئيسة شخصية رجب كيرة وأبنائه من جهة، وزوجته مروة في مرضها من جهة أخرى، ومع أصدقائه في مقهى السمان من جهة ثالثة، الحوار في نسيج النص يحمل دلالات التعبير الروائي وتأويلات الأفكار، ويشي بهواجس الذات وما يعتمل داخلها من رؤى وأمور وأحوال، ولعل هذا

النموذج من الحوار الذي اخترناه بين رجب كيره وأبنه مدحت حول تردد مدحت على صخرة الأنفوشي، ورؤيته الخاصة حول أحوال أبيه بعد خروجه إلى المعاش، ورد فعله تجاه واقعهم الجديد مما يعطى دلالة على أسلوب الكاتب في تحميل النص برؤى وأفكار تنبع من الاختلافات بين رؤى القديم وصورة الحاضر، بين الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال، «: خرج إلى المعاش قبل ثلاث سنوات، أو أقل، لكن ملامحه وحركة جسده تعكس سنا تجاوز السبعين، شعر الرأس الأبيض تطاير معظمه، التجاعيد صنعت خطوطا في الجبهة، ودوائر حول العينين والفم، تصرفاته أقرب إلى البطء، وعافيته غائبة، وحركته ثقيلة.

- مثابرتك تذكرني بسنتايجو في العجوز والبحر.

اتجه رجب كيره ناحيته بنظرة متسائلة:

- من سنتياجو؟ أي عجوز تقصد؟

- هذه رواية لكاتب اسمه همنجواي.

قال الأب كالمتنبه:

- أما زلت تذهب إلى الصخرة؟

واغتصب ابتسامة باهتة:

- لا تقل إنك تجلس فوقها لشم الهواء !

لم يصدق مدحت حين تكلم -للمرة الأولى- عن تردده على الصخرة: هل يسهل على المرء أن يستقر فوقها؟ إذا لم تؤذه الصخور المسننة، فإنه عرضة لأذى العواصف المفاجئة.

قال مدحت:

- هي نزهتي الوحيدة.

- نزهة على الصخرة؟!

ثم وهو يرمقه بنظرة جانبية:

- من يريد لقاءك.. هل يعوم إلى الصخرة؟

استطرد دون أن ينتظر ردا:

- ماذا يفعل إن كان لا يعرف العوم؟!

يروّعه أن الصخرة -في رواية مدحت- تخلو من كل شيء، ترتطم بها الأمواج من جوانبها، وتحلق فوقها طيور البحر. ليس ثمة ما يشاهده، أو يستمع إليه، سوى البلانسات التي تبحر في اتجاه البوغاز، وصيحات الطيور في رحلاتها، والتماع الأسماك في تقافزها فوق المياه، عند استوائها أيام الصيف». (١٦)، هل تمثل الصخرة اغتراب مدحت وخواء حياته، أم هي فسحة للتأمل والقراءة كما يقول، هو نفسه لا يعرف ما الذي جذبه إلى هذا المكان، هل هي كما يقول عنها شوقي أبو حسين صديق والده، المكان المفضل لعرائس البحر، يستريحون فيه من عناء القاع وما يحدث فيه، هو لم يلق على نفسه هذا السؤال المحيّر «: ما الذي قاده إلى الصخرة؟ لم يكن قد ألقى على نفسه السؤال، ولا ناقش حرصه- منذ تاق للجلوس على الصخرة - أن يمضى إليها، لماذا فكر في

التوجه المتكرر إليها، الجلوس فوقها ساعات طويلة من النهار». (١٧). كانت هذه الأسئلة المتواردة في تداعى خواطر مدحت، وما يثيره الأب في هذا النموذج الحواري، ومحاولة تغلغل الأب داخل عقل أبنه بأي طريقة، ومعرفة ما يدور فيه، من منطلق الخوف الذي تملكه عليه في هذه الأونة، خاصة بعد أن دخل الموت إلى منزله أكثر من مرة، وطال في المرتين زوجتيه عنايات ومروة، كان يحاوره بكل الوسائل عله يبعده عن الصخرة، ويعيده إلى شاطئ الأمان، استغل رجب كيره حوارا مع مدحت وراوية حول أيديولوجيا العالم والثورات، وهجوم مدحت على أبيه واتهامه له بالانحياز إلى اليسار والشيوعية، ينكر رجب كيره هذا الاتهام، ويقول لأبنه وهو يدافع عن نفسه «: هل جعلت نفسك مسئولا عن العالم؟». (١٨)، لذا كان تلبسه لنزعة الخوف والقلق والتوتر الدائم، وتملك هذه النزعة، جعل السلطة الأبوية أو سلطة الزمن فيما يعرض له الأبناء من ظروف محيطة بهم بعضها شديد الشراسة، وبعضها صادم لا يمكن تحمله. كان البعد المتخيل فيها يتأرجح في بعض الأحيان ما بين الواقع والخيال في علاقات الشخصيات، خاصة شخصية رجب كيره والابن مدحت الذي وجد في عزلته عن العالم واختياره صخرة الأنفوشي ملاذا يحتمي به ويعايش فيها أسراره الخاصة «: أدرك أنه من الصعب أن يقنع مدحت بالخروج من العزلة، الكلمات القليلة، المدغمة، لا تقنعه، عزلته في البيت، وفوق الصخرة، سره الشخصي الذي يحتفظ به. لم يكن أحد يعلم، ولا عكست ملامحه، ما يدور في نفسه.

عمّق قلقه -وخوفه- ما رواه شوقي أبو حسين عن تحول الصخرة -ساعات الليل- إلى استراحة لعرائس البحر، تصعد العروس إلى الصخرة، تريح جسدها، تبدل أفق المشاهدة بمشاهد الأعماق، تتطلع إلى دنيا البشر في خفية من الأعين، ربما ظلت فوق الصخرة، في غير أوقات الليل، يفاجئها مدحت وتفاجئه، تلحق به الأذى». (١٩)

لقد كانت أفق التحولات الرافدة لأحداث رواية «صخرة في الأنفوشي» نابعة أساسا من محاور المكان والشخصيات والزمن المتشظى في عدة جوانب، والذي تحولت معه طبيعة الحياة عند رجب كيره، وصخرة الأنفوشي الكامنة في الذات وكأنها صخرة سيزيف، لقد تحولت حياته بزاوية كبيرة وأصبحت الآن تمثل عبئا كبيرا عليه وعقبة في طريق ما كان يأمل أن يحققه، فهل تحقق من هذا النص الروائي الأخير للكاتب رؤيته التي عوّل عليها تنضيد خطوطه العريضه وبلورة رؤيته في هذا الخصوص، ولماذا شبه الابن مدحت والده بشخصية سنتياجو في العجوز والبحر، إنها الذاكرة التي نشطها الكاتب في هذه

الناحية «: فالذاكرة ليست سندا اعتياديا للروائي، بل هي عدته التي تمنح (الشيخ والبحر) بعدها الآخر الضارب في عمق العاطفة والتقوى والحب الإنساني، أي في تلك المواصفات التي جعلت سنتياجو الأنموذج الإنساني المتكرر والكبير، وأكدت أهمية الحياة من خلال معايشة البشر الاعتياديين الذين يحملون قضية عظيمة، إذ كان سنتياجو يستعيد في أحلام يقظته كل ما كان مشرفا وبسيطا وقريبا إلى الطبيعة، وكانت الابتسامة تتلاعب على شفتيه اعرابا عن ذلك الصفاء الروحي المتحقق في فردوسه المفقود». (٢٠) وكان هذا أيضا شأن رجب كيره في رواية «صخرة في الأنفوشي» مع الفارق أن الصخرة في نهاية النص تلاشت تماما وتلاشت الابتسامة من وجه رجب كيره إلى الأبد.

الإحالات

٠١ مشكلة الإنسان، د . زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت، ص١١٩

٠٢ صخرة في الأنفوشي (رواية)، محمد جبريل، سلسلة روايات الهلال، القاهرة، يناير ٢٠١١ ص ٥٨

٠٣ الرواية ص ٦٠

٠٤ الرواية ص ١٠٦

٠٥ الرواية ص ١٠٧

٠٦ الرواية ص ٦

٠٧ موسوعة المصطلح النقدي.. المفارقة، د. سي. ميوميك، ترجمة د عبد الواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ١٩٨٢، ص١٥

٠٨ آليات الكتابة السردية، أمبرتو إيكو، ترجمة وتقديم سعيد بنكراد، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، ٢٠٠٩، ص١٤

٠٩ الرواية ص ٥

١٠ محمد جبريل وشهادة عن الكلام عن الحرية، فصول، ع ٤ م ١٢، شتاء ١٩٩٤ ص ٣٣٨

١١ الرواية ص ٨١

١٢ الرواية ص ١١٠

١٣ الرواية ص ١٢٠

١٤ الرواية ص ١١٠

١٥ الرواية ص ١١٩

١٦ الرواية ص ٤٨/٤٩

١٧ الرواية ص ٥٥

١٨ الرواية ص ١٠٦

١٩ الرواية ص ٥٣

٢٠ عصر الرواية.. مقال في النوع الأدبي، الدكتور محسن جاسم الموسوى، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٥ ص٣٢

رواية «حفنة من الأرذال» للكاتب محمد الجمل قراءة.. في آليات السرد

بقلم: د.أحمد المصري *

ثمة ارتباط بين التاريخ والفن الروائي، إذ إن كليهما يتضمن سرد الأحداثِ بشكل قصصي، ولوجود هذه العلاقة بين الفن والتاريخ، اتجه الكتاب إلى قراءة هذا المصدر الثري وهضم صوره وصياغة موضوعاته صياغة حية نابضة لتغدو وسيلة للتعبير من خلالها عن أنفسهم وذواتهم، وقد يستخدم الكاتب الرواية الوثائقية أو الواقعية أو يضفر بين الاثنين ويتجه إلى الفانتازيا ،وقد يجعل واقعة من الماضي مرتكزاً ونقطة انطلاق إلى عالم من صنع خياله وإذا كانت الرواية بشكل عام هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي، فإن لنا أن نلتمس الخيط الذي يشد الرواية إلى التاريخ عبر اشتراكهما في عناصر رئيسة هي:الإنسان والزمان والمكان وأكثر من ذلك اشتراكهما بالقصة أو الطابع القصصي.

وإن كان اعتماد الرواية على الحدث التاريخي لا يعني إعادة كتابة التاريخ بطريقة روائية فحسب، بل قد ترتبط الرواية بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ في بعض الأحيان، لكن تبقى دائماً كتابة الرواية التاريخية محفوفة بالمزالق لأن الشخصيات في التاريخ لها وجود محدد وكذلك الأحداث التاريخية والمكان والزمان وغيرها ؛ لذلك على الفنان أن يصوغها صياغة جديدة لا أن ينقلها كما هي في التاريخ وهذا الصنيع هو ما يجعل اتخاذ التاريخ مادة للرواية عملاً مشروعاً.

وللرواية التاريخية مرجعيتان هما :-

أ) مرجعية حقيقية متصلة بالحدث التاريخي.

ب) مرجعية تخيلية مقترنة بالحدث الروائي.

لذلك لا بد من تمثل الكاتب الروائي لأمرين:

---

* ناقد وأكاديمي من مصر.

١) ضرورة الالتزام بحقائق التاريخ الكبرى دونما تغيير أو تزييف.

٢) استيعاب الرواية التاريخية للبطل الروائي غير الحقيقي، والحبكة الفنية المتخيلة على خلفية صيرورة الأحداث التاريخية الحقيقية.

ورغم مزالق الرواية التاريخية وتجاربها غير مأمونة العواقب إلا أن كاتبنا محمد الجمل قد تخيرها موضوعاً لروايته التي نحن بصدد قراءتها اليوم، وليس هذا بالأمر الجديد عليه فقد كان التاريخ دائماً أحد مصادر الإلهام لعديد من أعماله الإبداعية السابقة منها على سبيل المثال لا الحصر من كفر الأكرم إلى بارليف، أمازيس، بسماتيك الثالث وغيرها من الأعمال، وقد تخير لها عنواناً ملفتاً هو: «حفنة من الأرذال» وهي العبارة التي وصف بها السادات مجموعة المعتقلين الذين اعتقلهم عقب زيارته الفاشلة لأمريكا سبتمبر١٩٨١م وهي عبارة تعكس مدى غضب السادات من هؤلاء المعتقلين وتقليله من شأنهم رغم أنهم كانوا يمثلون جميع الأطياف السياسية والفكرية آنذاك.

وقد وضع المؤلف عنواناً آخر بين قوسين داخل الرواية وليس على غلافها هو(رجع الصدى) في إشارة إلى التكرار الصوتي وتردده مرة بعد مرة وربما هذا يرتبط بشدة مع نمط رواية الأصوات المعتمد على رواية الحدث الواحد أكثر من مرة عبر الشخصيات المختلفة التي تقوم برواية العمل.

أحداث الرواية

تدور الرواية حول حدث رئيس هو حملة الاعتقالات التي شنها السادات على معارضيه في سبتمبر١٩٨١م وتداعيات هذه الحملة التي يأتي في مقدمتها مقتل السادات نفسه، وقد حفلت الرواية بكثير من الإشارات التاريخية لرحلة الديمقراطية في مصر عبر حقب تاريخية متعددة، كما أشارت إلى صعود وهبوط جماعة الإخوان المسلمين، كما أشار إلى ثورات مصر المختلفة مما جعل الرواية في كثير من الأحيان أشبه بالتوثيق التاريخي البحت وقد ظهر هذا بوضوح في حشد المؤلف لكثير من الأحداث التاريخية وحرصه على ذكر الأحداث موثقة بتاريخ حدوثها، بالإضافة إلى حرصه على ذكر المراجع التاريخية التي استلهم منها أحداثه مما يجعلنا نشعر أننا أمام بحث تاريخي رغم حرص المؤلف على نفي هذا الأمر في تنويه صدر به مقدمة روايته، وهو تنويه رغم أهميته في فهم الرواية إلا إنني لا أتفق معه في ذكره لأنه يصادر على فهم القارئ والأفضل أن يترك المؤلف الحرية للقارئ ليرى العمل وفق رؤيته الخاصة، فالعمل يصبح ملكاً للقارئ منذ اللحظة التي انتهى الكاتب من كتابته ،ولا أدرى هل ذات المؤلف التي توارت خلف شخصيات الرواية كانت تلح عليه لتكون فاعلة مشاركة في الأحداث، أم أن روح الناقد والمفكر فرضت نفسها فأرادت أن تحلل وتشرح لتيسر على المتلقى تلقيه وإن كان

في هذا إساءة ظن بإدراك القارئ ووعيه.

الشخصيات

وروايتنا «حفنة من الأرذال» رواية أصوات تغلب عليها الوثائقية في كثير من الأحيان ومعلوم أن رواية الأصوات رواية يتوارى فيها الراوي خلف شخصياته تاركا لها الحرية في التعبير عن ذواتها بقدرة إبداعية فائقة تمكنه من التعبير عن شخصياته عن طريق اللاتجانس والاختلاف وتأكيد غيرية الصوت الروائي وهذا لا يستطيعه إلا كاتب متميز متمكن من أدواته الفنية تعمق وعيه بدرجة قصوى وصلت به حد الغيرية التي عبر بها عن قدراته الفنية في استيعاب وعي أصواته المحلقة بخياله التركيبي الخصب، ومع توافر القدرة الإبداعية الغيرية فإن روائي الأصوات يتمتع بقدرته على تجاوز ذاته ليعبر عن فكر الآخرين وقد نجح محمد الجمل في هذا إلى حد بعيد إلا في بعض الأحيان البسيطة التى أعلن فيها عن نفسه بشكل غير مباشر تمثل في انحيازه لبعض الشخصيات دون غيرها.

وقد سرد المؤلف روايته على لسان ثماني شخصيات يمثلون أنماطا مختلفة من النسيج المجتمعي المصري وهم على الترتيب:

١) الصحفي حسنى هلال واحتل مساحة خمس وثلاثين ورقة من أوراق الرواية وبه بدأت وانتهت.

٢) منصور فايق صاحب الميول الناصرية وابن ثورة ١٩٥٢م والتيار الفكري الوطني.

٣) مختار مجاهد القطب الإخواني ويشغل سبع عشرة صفحة.

٤) د/عبد العزيز أمين اليساري ويشغل أربعاً وعشرين صفحة.

٥) إبراهيم بهجت الوفدى ويشغل أربعا وعشرين صفحة.

٦) وهبى خميس البرجماتى الميكيا؟يلي رجل كل العصور ويشغل ثماني عشرةصفحة.

٧) يحيى كامل الفقيه الدستوري ويشغل ثماني وعشرين صفحة.

٨) طلعت منصور ابن ثورة ١٩٥٢م وابن منصور فايق ويشغل خمسا وثلاثين صفحة.

٩) العودة لحسنى هلال وبه تختم الرواية.

وبالنظر في المساحة المفردة لكل شخصية نجد أن طلعت منصور حصل على أكبر مساحة بالتساوي مع حسني هلال وتبلغ خمسا وثلاثين صفحة لكل منهما ورغم اختلاف هذه الشخصيات فكرا وثقافة واعتقادا إلا أن محنة السجن قد قامت بتوحيدهم ولو لفترة مؤقتة هي فترة السجن.

وقد برع محمد الجمل في رسم شخصياته رسما يركز على ثلاثة عناصر هي:

١) التكوين النفسي والصفات الداخلية والخبرات المكتسبة.

٢) البيئة المحيطة بالشخصية مثل الجذور العائلية والمحصلة الثقافية.

٣) التحولات التي قد تطرأ على الشخصيات مع تطور الحياة وتغير الظروف.

في حين لم يركز على الملامح الشكلية والجسمية التى تمثل الهيئة الخارجية للشخصية وهكذا يكون محمد الجمل قد اهتم بوصف شخصياته داخليا لا خارجيا.

وقد كانت الزنزانة رقم١١زنزانة حسني هلال مكان التقاء هذه الشخصيات المتابينة وإن كانت ثمة علاقات تربط بينهم مثل الصداقة أو القرابة أو النسب ورغم حرص الكاتب على الاختفاء خلف شخصياته إلا أنه وضح ميله للفكر الليبرالي متمثلا في طلعت منصور، كما وضح أنه لم يختف تماما إذ إنه منح شخصية حسني هلال بعض مهام المؤلف والراوي المشارك واعتمد عليه اعتمادا أساسيا في تقديم الأصوات الروائية ومحاورتها دون الدخول في حالة التباس لبعد المسافة بين المؤلف الحقيقي محمد الجمل وحسني هلال الراوي المشارك.

في حين ظهر اختلافه مع تيار الإخوان وعدم تعاطفه معهم.

إذن للمؤلف هنا حضور لكنه حضور مغاير لحضور المؤلف في الرواية التقليدية، يمنح أصواته وجودها وينظم ظهورها وحركاتها لكنه لا يحولها إلى دمى تعبر عن فكره ونظرته الأحادية، وإنما يتنازل عن القيام بهذا الدور تاركا شخصياته تقدم نفسها وتكتب نفسها بنفسها، وهذا يفسر سيطرة ضمير (الأنا) على حديث جميع الشخصيات في غياب واضح لضمير ال (هو) في رفض واضح لأن يتكلم أحد عنها.

ومن خلال هذه التقنية في الكتابة يقدم الحدث الواحد بأكثر من رؤية ووجهة نظر.

وهذا الشكل الفني الذى تخيره المؤلف لم يكن مجرد لعبة شكلية وإنما كان له أساس مضمونى، ذلك أن الرواية بما تزخر به من شخصيات متناقضة وبما يدور فيها من صراعات كانت تفرض هذا الشكل القائم على الرؤية المتعددة، وهكذا جاءت روايتنا عملا روائيا تلعب فيه وجهة النظر دورا أساسيا لا من حيث الشكل الفنى فحسب، بل من حيث الرؤيا التى تقدمها، والتى لا يخرج الشكل الفنى عن كونه أداة لتوصيلها.

ولنتخير حادثة واحدة ونرى كيف رآها كل راو من وجهة نظره أو زاوية رؤيته الخاصة مما يجعل للحدث الواحد عدة أوجه حسب اختلاف هذه الزوايا وليكن حادث الزاوية الحمراء هو هذا الحدث الذى تخيرناه، وقد رواه المؤلف من وجهة نظر ست شخصيات من شخصياته هي على الترتيب.

١) حسنى هلال الصحفي.

عرض للحادث عرضا سريعاً ذكر فيه عدد الضحايا ١٠قتلى و ٤٥جريحا وأشار إلى تصاعد قوة الجماعات الإسلامية وتكديسها لثلاثة آلاف قطعة سلاح في

الصعيد كما بين أثر هذه الحادثة على زيارة السادات لأمريكا.

٢) منصور فايق (الناصري).

أشار إشارة عابرة للحادثة لكنه وضح نتيجتها وهى غضب كل طوائف الشعب الرئيس والمسجد والكنيسة والأحزاب والجامعة وغيرها وامتد إلى أمريكا فشعر به السادات في زيارته هناك.

٣) مختار مجاهد الإخواني.

بين أن الفتنة بدأت بشجار شخصي سرعان ما تحول إلى معركة بالأسلحة وأشار إلى أن السبب يرجعا إلى محاولة غير شرعية لبناء كنيسة ثم ركز على الضحايا ١٠قتلى و ٤٥جريحا و١١٣ من المعتقلين من المتظاهرين، كما أشار إلى سلبية دور الأمن وشكك في نواياه مبينا أن هناك من أراد لهذه الفتنة أن تشتعل ليستدرج الحركة الإسلامية للعنف تمهيدا لتصفيتها، كما أشار إلى إفشال مبادرة التلمسانى للمصالحة الوطنية.

٤) وهبي خميس البراجماتي.

لم يهتم بها ولم يذكرها إلا في جملة واحدة ضمن إشارته لزيارة السادات لأمريكا.

٥) يحيى كامل الفقيه الدستوري.

كان أكثر المتحدثين إطالة لطبيعة شخصيته التحليلية للأحداث، لذلك فقد تنبه إلى ما تشير إليه هذه الحادثة من ازدواجية القرار السياسي والتنازع بين سلطة الرئاسة وسطوة الأمن، مبينا تواطؤ الأمن وسلبيتة وعدم تحركه إلا بعد ثلاثة أيام من الحادثة وغضه الطرف عن تسلح شباب الأقباط أو تعرضهم للاعتداء، ثم ذكر مشهد وزير الداخلية وهو يعلن عن المصابين والمعتقلين والقتلى وعدد الأسلحة، ثم تساءل أين كان الوزير وجهازه طوال الأيام الماضية، كما أشار صراحة إلى تورط جهاز الأمن في إذكاء الفتنة للتخلص من التيارات الإسلامية وإفشالة لمبادرة التلمساني ثم بين أثر الحادثة على زيارة السادات لأمريكا.

٦) طلعت منصور تلميذ يحيى كامل وابن منصور فايق.

أطال في حديثه مشيرا إلى سبب الحادثة وهو البناء غير القانوني لكنيسة مبينا إمكانية احتواء الأمر لكن غياب الشرطة ساعد في إذكاء الفتنة، كما أشار إلى الاعتداء على الأقباط ودفاعهم عن أنفسهم بأسلحة غير مرخصة ثم تساءل عدة أسئلة:

لماذا غابت الشرطة ثلاثة أيام؟

لماذا تم التغاضي عن تسلح بعض الأقباط؟

لماذا ارتبط الحادث بالإعلان عن أسلحة مخبأة في الصعيد يحوزها إسلاميون ؟كما أشار إلى تورط الأمن في ذلك.

ومن خلال هذا العرض نلحظ اختلاف زوايا الرؤية للحدث الواحد، فحسنى هلال الصحفي تكلم عن الموضوع في صورة خبر دون تحليل أو تعقيب، بينما ركز

منصور فايق على نتيجة الحادثة وهو غضب لكل طوائف الشعب في حين ركز مختار مجاهد الإخواني على أن السبب يرجع لبناء الكنيسة بطريقة غير شرعية وكان أول من أشار لعدد المعتقلين، ولم يشر إطلاقا لأى اعتداء على الأقباط كما ركز على إفشال الأمن لمبادرة التلمساني.

أما وهبي خميس رجل كل العصور فلم يهتم بالحادثة وذكرها في جملة عابرة أما يحيى كامل الفقيه الدستوري فقد حلل الموقف بدقة وأشار إلى نقطة خفية لم يدركها سابقوه وهي ازدواجية القرار السياسي وتنازع السلطة بين الرئيس والأمن مشيرا إلى تواطؤ الأمن.

أما طلعت منصور تلميذه فقد اتفق كثيرا معه في أقواله مركزا على تواطؤ الشرطة موجها عددا من الأسئلة التي كانت إجابتها واحدة وهي تعمد الشرطة إذكاء الفتنة للتخلص من التيار الإسلامي.

آليات السرد في الرواية

١) النظام الزمنى:-

ثمه تباين واضح بين زمن الحكي وزمن السرد، فالأول يرتبط بالمادة الحكائية بينما يرتبط الثاني بالبنية السردية، وتبعا لذلك فإن زمن القصة يخضع للتتابع المنطقي للأحداث، فهو يرتبط بالقصة كما حدثت في الواقع،بينما زمن السرد لا يتقيد بالتتابع المنطقي ؛ حيث يخضع لتكنيك المؤلف وآلياته في الحكي.

وروايتنا تعتمد في بنيتها السردية على تعدد الأصوات وهو شكل يختلف عن البناء التقليدي للرواية، ويتركز هذا الاختلاف في أن الشكل المتعدد للأصوات يعتمد على التزامن أي أن النص الروائي في تعدده بين مختلف الأصوات لا ينتقل من نقطة في الزمن تمثل البداية، ثم يصل إلى نقطة ثانية تمثل زمنا تاليا، ولكننا نظل نتقدم ثم نعود ثانية الي الوراء لنبدأ من عند نقطة البداية، وهذا التزامن هو العلاقة الأساسية التي تميز بنية التعدد وينتج عن ذلك أن اللحظة الواحدة تكتسب كثافة مكانية إذ تصبح متعددة الأبعاد، كما تصبح الحدود الزمانية ضيقة مما لا يتيح مساحة كافية لكي تتطور الشخصيات وتتبدل خلال تطور خط الفعل المتصل في الرواية، فالرواية من حيث الوعي بالزمن إنما تخضع للزمن الدائري وهو نقيض الزمن الأفقي،وقد أسهم تعدد الأصوات في جعل الحقيقة لا تكمن في صوت المؤلف وحده، بل تكمن في الأصوات متعددة الرؤى والفكر، وقد حفلت الرواية بكثير من الاسترجاعات والاستباقات في سرد الأحداث وإن كانت الاسترجاعات السردية قد تفوقت بشكل كبير،وبالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع وطول النص القائم علي مستوى القول يمكن التوصل إلي تحديد سرعة القص ومدته الزمنية في الرواية فسرعات القص الأربع القفز/الاستراحة/المشهد/الايجاز --- تحققت جميعا في الرواية

وإن كانت الحركتان الثانية والثالثة الأكثر استخداما في الرواية.

٢) القطع والتناوب

لجأ محمد الجمل كثيرا إلى تقنية القطع والتناوب محدثا حالة من التوتر للملتقي مما يجعله مشدودا ما بين حالتي الاسترخاء والتوتر لا يخرج منهما إلابانتهاء الرواية.

إن ظاهرة التكرار للمشاهد والأحداث علي ألسنة الشخصيات ومن خلال استرجاعاتها أمكن لها أن تحظي بالقبول والتشويق وذلك بسبب ما لجأ له الكاتب من اللعب على عنصر الزمن علي وجه الخصوص، فنحن ننتقل بين زمنين: زمن واقعي للأحداث، وزمن نفسي للشخصيات لا يحكمه منطق الدقائق بقدر ما يجول في الأزمنة كلها الماضية والحاضرة والمستقبلية،ومن خلال هذا الزمن النفسي أمكن للأصوات المتعددة أن تتزامن وتتوازي وتتقاطع بحرية تامة، لتشكل في النهاية حالة من التكامل والانسجام الأمر الذي ضمن للرواية قدرا كبيرا من التماسك والوحدة.

الصيغة السردية

كتب الجمل روايته متبعا الطريقة التي نادي بها هنري جيمس التي يختفي فيها المؤلف تاركا القصة تحكي نفسها بنفسها عن طريق تقديم الأحداث عبر وعي رواة متقدمين هم أبطال الرواية عن طريق الحوار والمنولوج الداخلي وتيار الوعى فتتحرك الأحداث أمامنا حية نابضة، وتبقى الرواية عبارة عن مشاهد متلاحقة مترابطة فيما بينها مشكلة بناءً سرديا محكما وهذا البناء أقرب إلى المنتج السينيمائي بحيث جاءت الرواية في معظمها مكتوبة بطريقة السيناريو يتم الانتقال فيها من مشهد إلى آخر ومن زمن إلى آخر.

الصدى السردي:

ويقصد به علاقة الكاتب بما يكتب أو أثر شخصيته في روايته، والواضح بما لايدع للشك مجالا أن روايات محمد الجمل عامة وروايته حفنة من الأرذال خاصة تعبر عن رؤيته للحياة وموقفه من قضايا مجتمعه، فهو ينطلق من الأحداث السياسية والاجتماعية التى مر بها المجتمع المصري رصدها بعين لاقطة وحس متوهج وموهبة متفجرة فصاغها أدبا رفيعا متميزا ؛ لذلك لم تكن معظم المناقشات بريئة من تدخله لدفعها للمسار الذي يريده.

لغة الكاتب:

يتعامل محمد الجمل مع اللغة تعامل الصانع أو الحرفي فهو يضع كل شئ في مكانه ولذلك استطاع تقديم نموذج رائع للعلاقة الحية مع اللغة فهى عنده سلسلة عذبة لا تستولى على الأحداث أو تطغى عليها، كما أنها لا تتوارى خلفها أو تقدم تنازلات من أجلها بل تناغمت معها بشكل واضح،ومن هنا كان امتياز محمد الجمل صاحب الخبرة الفنية الطويلة من السيطرة على لغته سيطرة توفر المتعة الفنية

موازناً بين المعرفة والفن في بنية سردية دائرية متميزة معتمداً على الاتكاء على القناع والرمز.

ورغم براعة محمد الجمل الفائقة في استخدام اللغة وتوظيفها إلا إنه توجد بعض الأخطاء اللغوية القليلة التى تفلتت منه منها عل سبيل المثال:-

ص ٤٠ بعد تخرجي من مدرسة الهندسة والأصوب في مدرسة الهندسة.

ص ٤١ كانت صدفة لقائي بالشيخ حسن البنا وسماعي له، قد ساهمت بالفعل في تشكيل أفكاري وتقرير مصيري والأصوب أسهمت.

ص ٤٨ وما أن حل ١٩ أكتوبر ١٩٥٤م وما إن وهذا متكرر بكثرة.

ص٧٣ حفنة من الأرزال الأرذال وهو أكثر الأخطاء تكرارا (طباعي).

ص٨١ وماذا بعد هذه المقدمة الشيقة ؟ الشائقة.

ص١١٧ الواقع المعاش المعيش.

ومن الملاحظات الشكلية صغر حجم الخط الذي كتبت به الرواية بشكل يسبب كثيراً من المتاعب للقارئ.

كما غلبت الوثائقية على أحداث الرواية فجاءت تكرارا نمطيا معادا في بعض الأحيان.

وأخيراً فإن رواية «حفنة من الأرذال» رواية جديرة بالقراءة لما تحمله من قيمة أدبية كبيرة تضعها في مصاف الأعمال الإبداعية المميزة،وهذا ليس غريبا على مؤلفها الذي يعد واحدا من أبرز كتاب الرواية في عصرنا الحاضر الذين أثروا الإبداع السردي وأضافوا إليه إضافات مؤثرة أسهمت إسهاما حقيقيا في تقدم هذا الفن ورقيه.

مراجع القراءة:

١) أحمد رجب شلتوت،أصوات أم أصداء.

٢) د السعيد بيومي الورقي،حفنة من الأرذال عندما تتحول ومضات الجمل إلى أبنية روائية،ميدل ايست أون لاين

٣) د حسن عليان ،تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية.

٤) د عبد الجبارالعلمي،نجيب محفوظ وجهة نظر سردية في ميرامار،مجلة الرواية

٥) د محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد،ط مؤسسة البابطين

٦) د نجيب التلاوي ،وجهة النظر في رواية الأصوات العربية في مصر.

٧) والاس مارتن،نظريات السرد الحديثة.

رواية «استربتيز» للكاتب: مختار عيسى
سياسيّة استخباراتية فضائحية

بقلم: رمزى بهي الدّين *

مُختار عيسى، هو شاعرٌ وناقدٌ أدبي وصَحافيّ معروف، له الكثير من الأعمال الإبداعية في مجال الشّعر والقصّة والمسْرح والدّراسات النّقديّة، وله عدة أعمال إبداعية للأطفال والفَتيان، كما كتب أشعار وأغانى في بعض مسرحيات وزارة الثقافة المصرية، وقدمتْ له مسارح التربية والأزهر بعض الأعمال، هذا علاوة على انتاجه الغزير في مجال الشعْر.

نُشرت أعماله ودراساته النّقدية ومقالاته، في معظم الصُحف والدّوريات الأدبية والثقافية، في مصر وخارجها، وهو يعمل حالياً، ناقداً أدبياً ورئيساً للقسم الثقافي بمجلة « الكويت » ويكتب « رؤية » بنفس المجلة، كما يُصدر ويُشْرف على تحرير كتاب « مرايا الأدبي ».

وفي الحقيقةِ أن « مِختار عيسى»، قد عَزف بثقة ومقدرة العَازف الماهر، على جميع أوتار الأدب، ومارس بقدرة فائقة، جميع الأجناسَ الأدبية، فقد فاجأنا في العام ٢٠٠٩م، بإصدار أول عمل روائي له، بعنوان « غِلطةٍ مطبعية »، ثم مباشرةٍ وبالتحديد في سبتمبر ٢٠١٠م، يفاجئ الجميع أيضاً، بعمل روائي جديد، يُثرى ويدعم مِسيرته الإبداعية، في عالم الرّواية، ألا وهو رائعته « استربتيز» التي بين أيدينا.

استربتيز

تتناول الرواية قضية من أَخطر القضايا المصرية، قضية الصِّراع العربي الإسرائيلي الصهيوني، حيث تدور أحداثها حول ذلك الصِّراع المُحتّدم بين دُعاة التّطبيع وبين القوى الوطنية الرافضة له، وللوجود الإسرائيلي والصهيوني أساساً.

« استربتيز» – عنوان الرِّواية – هى تلك الرَّقصَة المعروفة، التي تخلع

---

* ناقد من مصر.

تَفْضَحُ التَّطبيع والمُطَبِّعين، وتُحطم الأقنعة التي يتخفى خلفها دُعاة السَّلام، وتستشرف اندلاع ثورة.. !!

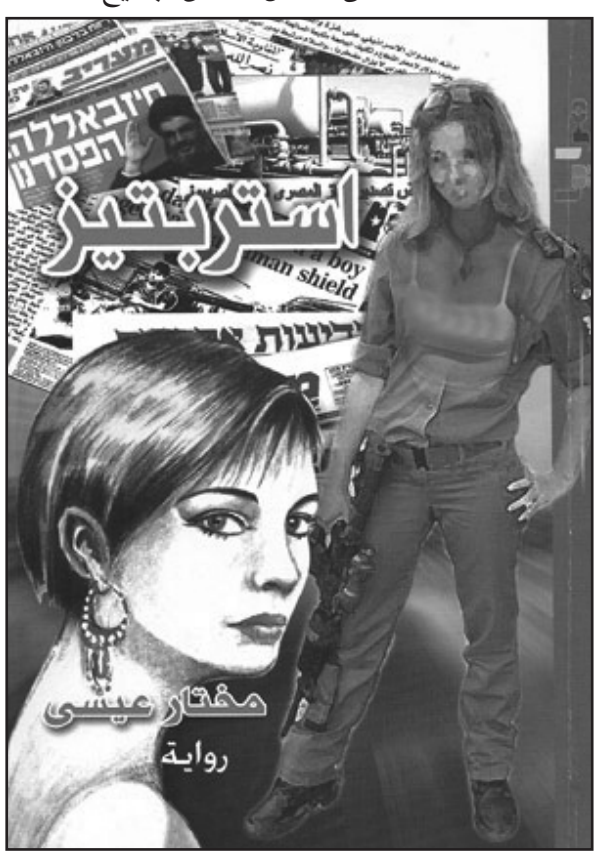
فيها الرَاّقِصة ملابِسها، القطعة تلو الأخرى، أثناء الرَّقص، حتى تصير عارية في النهاية، وسنتحدث عن مدلول هذا العنوان ودلالته بشيء من التفصيل.

والعمل / الرواية، تقع في نحو ١٩٠ صفحة من القَطع المتوسط، من الورق الفاخر، ولوحة الغلاف للفنانِ السوري «موُفّق فرزات» وهى صادرة، عن كتاب « مرايا الروائي « - سبتمبر ٢٠١٠م.

وفي الصفحة الخامسة من العمل، يطالعنا «الإهداء»، الذي سَطّره الكاتب: « إلى رجِل مازال ينبض عشقا «، ثم يليه في الصفحة السابعة «استهلال»، يقول فيه:» الحقيقة ناصعة لدى الموتى.. والأحياء يحاولون النظر» لتنفتح الرّواية بعد ذلك على عالَم رّحب فسيح من الأحداث، من خلال عدد من المقاطع المنفصلة المُتصلة المُتَصلة، وعددها ٤٦ مقطعاً، غير مُرَقّمَة وغير مُعنونة أيضاً، يفصل بين كل مقطع وآخر مساحة خالية، تشير إلى بداية المقطع الجديد.

● العنوان ودلالته

بما أنّ العنوان، هو العَتبة الأُولى للنص / العمل، فإن عنوان العمل هنا هو عتبة روائية دالة وكاشفة، يمكن الدخول منها إلى الأجواء العامة للنص.. وإذا كان العنوان يشير إلى تلك الرَّقصَة المعروفة التي ذكرناها آنفا، فإن هذا هو ما يفعله الكاتب / المؤلف، الذي يكشف لنا من خلال العمل جميع الأقنعة



التي يتخفي خلفها دعاة السلام والتّطبيع مع العدو الإسرائيلي.

وإذا كانت كلمة « استربتيز» لم تأت في الرّواية إلا مرة واحدة ص ٧١: « لا تحَزني يا هالة.. هم الذين تعدوا، هم الذين سقطت ملابسهم قطعة قطعة، بل إنهم لم يكونوا وحدهم في رقصة الاستربتيز التي أدمنوها هم وبعض من يسمونهم الكبار..»، إلا أن مدلول العنوان / فعل التعرى، ورد عدة مرات في متن العمل (ص ٥٩، ٦٧، ٦٩، ٧٣.. وغيرها).

وهناك أيضاً، في مقابل هذا التعري المخزي والفاضح، تعر من نوع آخر، إلا أنه مُشَرّف، إنه تعر لا يحدث إلا للأبطال والمعارضين الشّرفاء، كما حدث للصحفي « واثق» ذلك المناضل، الذي أختطفه مجهولون، وألقوه عاريا في الصحراء، « بعد أن أوسعوه ضرباً وإهانة» ص ٦٩.

● أحداث الرواية

تبدأ أحداث الرّواية عقب انتحار المهندسة الشاعرَة « نهال السكري »، بعد انكشاف فضائحها التطبيعية الثقافية، وكانت صَدمة شديدة لزوجها الكاتب والشاعر « مراد المصري « وابنتها « هالة »، إلا أن الصَّدمة كانت أدهى وأشد، عندما عثرا، أثناء البحث في أوراق الشاعرة الراحلة، على وثيقة زواج تخصُّ عمتها، عالمة الذرة «د. نادرة السكري»، من «زائيف شاغال» عالم الذّرة اليهودي، الذي كان قد اعتنق الإسلام أو تأسلم، وسمى نفسه « عامر البشري».. يقع «مراد» فريسة للمرض والهلاوس، ولم يفق إلا على وقع تلك الانتفاضة الشعبية، التي حدثت في مدينة المحلة الكبرى، في السادس من إبريل ٢٠٠٨م، ليكتشف أن هناك مؤامرة صهيونية تُدّبر، لمحاولة السيطرة على المعبد اليهودي / خوخة اليهود والمنطقة المحيطة بها، في المدينة، فيتصدى هو ومجموعة من الشباب، لتلك المؤامرة، ويتمكنون من قتل الحاخام اليهودي وكبير تجار المدينة، أثناء الاحتفال، الذى أقيم هناك لهذا الغرض.

غَلَبة المَشْهَديَّة في الرّواية، سَاعدت في إضفاء الطابع الدِّراميّ على العمل.

● غلبة المشهدية

باستثناء المقطع الأَول من الرّواية (ص ٩: ص ١٤)، والذي يُروى بلسان الرّاوي العليم: « في صباح بارد من صباحات ديسمبر كانت له رائحة الليمون، قررت « هالة « ابنة المهندسة الشاعرة المنتحرة من شرفة مستشفي الأمراض العقلية في العاصمة العريقة « نهال السكري « أن تغير ما ألفته طوال سنتين مرتا بعد انتحار أمها، جراء انكشاف حقيقة شراكتها للوزير السابق، الكادر الخزيي الكبير، في ترويج ما وصفته بالمخدرات التطبيعية.. الخ.

لغة العَمل قوية رصينة، تَكْشفْ عن تَمكّن الكاتب من أدواته، وعن ثقافة واسعة راسخة وعِشقٍ وولاءٍ وانتماءٍ للوطن.

وأيضاً باستثناء بعض العبارات الافتتاحية، في المقطع الثالث ص ١٨، والتي وردت في بداية المشهد على لسان الراوي العليم أيضاً، وإن كانت قد جاءت لتوضيح الزّمان والمكان، كما لو كانت إرشادات مَسْرحيّة.. « في الصباح وعلى مائدة الإفطار تلاحقت أسئلة هالة لزوجها، وأفلحت ردوده السريعة حيناً في الانتقال بها من قضية إلى أخرى، لكن تساؤلاً حاداً منها عن علاقة اتهام أمها بقتل الخادم الصومالي لـ « ميسون» بارتباط « مراد» بالدمشقية ظل يراوح مكانه دون أن تفلح تبريرات « واثق» في زحزحتها عن إلحاحها في طلب إجابة شافية « .

نقول بإستثناء ذلك، فإننا لانكاد نشعر بوجود الراوي العليم، إلا حينما يتدخل – أحياناً – لوصف مكان وزمان المشهد أو للربط بين الأحداث أو تقديم بعض الإشارات، إلى ماضي إحدى الشخصيات، كما في المقطع رقم ٤ ص ٢١ : « د. نادرة السكري.. عالمة الذرة المصرية، لم تكن علاقاتها الأسرية المرتبكة بقادرة على إخراجها من عالمها النووي.. إلخ».

ومما لاشك فيه أَن غلبة المَشهديّة في الرّواية، ساعدت كثيراً على إضفاءَ الطابع الدّرامى على العمل، كما خلصته منَ الشّروح السياسية المستفيضة التي كان من الممكن أن يقع فيها الراوي / المؤلف، وخاصة أننا بصدد رواية، يمكن أن نصفها بالسياسية.

اللغة

نلاحظ أَن السّمت الشّعريّ هو السَّائد في لغة العمَل، بدرجة تُشعر القارئ / المتلقي، أن الكاتب / المؤلف، إنما هو شاعرٌ يكتب الرّواية حتى ولو لم يكن القارئ يعرَف مقدما أن الكاتب هو شاعر في الأصل، ففي ص ٦٧ مثلاً نجد «مراد» يقول لـ « نهال»: « أنت من خانت فهانت، من دبرت فأدبرت، من أدخلتني كهوفها وأصعدتني الوعور، لك الخرائط صلّتْ، وبك المواعيد قامتْ.. الخ «، وقول « نهال» مخاطبة «مراد» ص ١١٨: « لم أترك لحظة تمر إلا وادخرت بعضك.. اخترنتك في، صورتُك.. صوتُك.. رائحة عطرك.. خفقات قلبك.. كنت أنفذ من مسامك إليك.. إلخ « .

وقول «نهال» مخاطبة «مراد ص ١١٨: « لم أترك لحظة تمرُّ إلا وادخرت بعضك.. اختزنتك في، صورتك.. صوتُك.. رائحة عطرك.. خفقات قلبك.. كنت أنفذ من مسامك إليك.. إلخ».

كما نجد في صفحة ٤٣، ٤٤، قصيدة نثر طويلة، يناجى بها «مراد» زوجته «نهال» في قبرها،

عند زيارته للمقبرة.. « يابنت روحي وأخت روحي وأمها، ياعزفي ونزفي، يابلائي، وجزائي، فيك حضوري أبهى، بك وجودي أرجى.. إلخ «

والعمل مليء بتلك اللغة الشعرية، التي ينثرها الكاتب كالدُّرر عبر صفحات العمل، وهى تكشف عن مقدرة لغوية هائلة، كما تضيف إلى العمل رَوْعة وبهاءً، وسط هذا الزَخم من المواقف الإنسانية والاجتماعية والسياسية المختلفة.

وقد يلجأ الكاتب / المؤلف إلى الاقتباس الشعري أحيانا، كاقتباسه للبيت الشعري «للمعرى» والذى يقول فيه: لاتظلموا الموتى وإن طال المدى / إني أخاف عليكمو أن تلتقوا»، وهذا الاقتباس – في رأينا الخاص – جائز ومقبول، بل ويخدم السرد أيضا ويتناسب أيضا مع أجواء العمل، كما أن اختيار هذا البيت من الشعر واختيار اسم «المعري» بالتحديدَ له دلالته ايضا التي تتناسب وأجواء الموت والعري والتعري في النص / العمل

وكان من الممكن أن يستخدم الكاتب/ المؤلف أي بيت شعري أو حتى – قصيدة من إنشائه، إذا أراد ذلك، وخاصة أنه شاعر متمكن يعرف من أين تؤكل الكتف.

وفي ص ٥٥ نجد كذلك زائيف شاغال / عامر البشري، يخاطب «نادرة» قائلا: «.. ياربة النيل وفاتنته.. وجودك في الحياة كان فوق التخيل، وخَلقك معجزة.. ياربتي ومليكتي، يامعنى الوجود

غلبة المَشهديّة في الّرواية، ساعدت كثيراً على إضفاء الطابع الدّرامي على العمل، كما خلصته من الشُّروح السياسية المستفيضة التي كان من الممكن أن يقع فيها الراوي / المؤلف، وخاصة أننا بصدد رواية، يمكن أن نصفها بالسياسية.

ووجود المعنى، ياسيدة الفكرة، وفكرة السيادة، ياروح الدنيا، ودنيا الروح.. يا نادرة..»

وقد يرى البعض، أن مستوى اللغة هنا، أعلى من المَستوى اللغوي للمتحدث، الذى هو هنا «اليهودى زائيف شاغال»، إلا أن هذا القول مردود عليه، فالكثير من أبناء «العم سام» يُتقنون اللغة العربية كأهلها تماما، بل والكثير من المستشرقين أيضا، يتقنون اللغة العربية تحدثا وكتابة، بل ويحفظون القرآن الكريم كاملا والأحاديث النبوية، ويؤلفون الكتب والمراجع باللغة العربية، وإن كان ذلك ليس حبا في العربية وأهلها، وإنما لأغراض قد تكون سياسية أو دينية، وما أكثرهم، فالغاية عندهم تبرر الوسيلة، كما قال «مكيافيللي»، ومن هؤلاء نذكر على سبيل المثال المفكر الأمريكى، يهودى الأصل « نعوم تشومسكي» صاحب « نظرية النَّحو التّوليدي».. وغيره الكثير.

وإذا كانت معظم مقاطع الرِّواية

الكاتب متأثر إلى حد كبير باتجاهات الرواية اليابانية الحديثة، التي تعبر عن الحراك الاجتماعي وتوظف الأسطورة والعقائد الدينية لخدمة السّرد.

مليئة بالجنس والممارسات والمضاجعات البغيضة والغربية أيضاً (من ص ٢٧ إلى ص ١٥٠) إلا أنها كانت بعيدة عن الابتذال، فعمل كهذا، سياسي استخباراتي، فضائحي، لايمكن أن يخلو من تلك الأشياء، كما أنه أدى وظيفته السردية بل وأضاف إلى السّرد أبعاداً هامة ونأى به عن الانزلاق في الجمود وإستخدام الشعارات السياسية الجامدة..»

ولم يغفل الكاتب في روايته، استخدام كل تقنيات وتكنولوجيا العصر المتاحة، من هاتف نقّال وأجهزة إرسال واستقبال وتنصت و D.V.D وتلفزة وقنوات فضائية ومعامل وأجهزة تسجيل وتصوير وعرض سينمائى، وتلك الأدوات من الطبيعي أن تستخدم في مثل هذا العالم، الذي تدور في أحداث الرواية، ولقد نجح الكاتب في توظيف كل تلك الأدوات بما يضيف إلى السرد المزيد من الرّوعة والإبهار أيضاً.

وبوجه عام، فإن لغة العمل قوية رصينة، شديدة الرَّوعة وبعيدة عن أي ابتذال، لغة كاتب متمكن من أدواته، لايحور ولايدور ولايلوي ذراع اللغة أَو يكرر نفسه.. كاتب قادر على الإمساك بزمام اللغة، التي تكشف عن ثقافة واسعة وفكر ديني راسخ، وعشق وولاء وانتماء لبلده / مدينته التي وُلد ونشأ وترعرع فيها – المحلة الكبرى، ولوطنه الأم – مصر.

والعمل لايقتصر على اللغة الشعرية فقط، بل أن هناك مستويات أخرى للغة، فهناك الألفاظ القرآنية أو التَّناص القرآني، وألفاظ الحديث النّبوي الشريف، والألفاظ الصّوفية، والمصطلحات أو الألفاظ السياسية والشّيعية، إلى جانب اللهجة العامَّية أيضاً.

ومن أمثلة التناص القرآني: « فلاخوف من شنآن « – « فلاحَزن ولا نصب» ص ٦٦، « يضعون أصابعهم في آذانهم» ص ٦٨، «إن رحمة الله قريب من المحسنين» – « أكون معكما أسمع وأرى « ص ٧١، التَفت السَّاق بالسّاق» ص ١١٧، أعلم أنك لاتنهر سائلاً، ولاتقهر يتيماً، وبنعمة ربك تتحدث» ص ١٤٣، « خذها ولاتَخف».. « أليس بقادر على أن يُحيىّ الموتى « ص ١٧٨ وغيرها.

ومن التّناص مع الحديث الشريف: « العرق دساس» ص ٣٥، « القلوب بين إصبعين من أصابع الرّحمن، يقلبها كيف يشاء» ص ١١٥، « اعمل ماشئت، فكما تدين تُدان» ص ١٤٦ « إن لم يكن بك غضب علىّ فلا أبالي» ص ١٦٨

ومن الألفاظ الصُّوفيّة: « أَتدرى..؟

أنا أنا.. وأنت من يرانى.. أنا جوهر وأنت من يدرك.. فيك العين ومنك الضوء.. أنت الباصر لا أنا..» ص ١٠٢ « هَدية السماء..» السماء أهدتك مرة..» ص ١٠٣

أما المصطلحات السياسية فهى كثيرة: بما يؤكد أن هذه الرّواية إنما هى سياسية بالدرجة الأولى / ومنها: (الصهيونية – التطبيع – الموساد – نجمة داود – الحكومة – الحزب – المعارضة – الشرطة – السياسة – وطن – دولة – تنظيم سرى «وغيرها « .

أما عن اللهجة العامية فهى قليلة: ولم تُستخدم إلا في بعض المشاهد كالحوار الذى دار بين أحد الجنود / أصحاب الأردية السود والسيدة العجوز، يوم انتفاضة شعب المحلة الكبرى

في السادس من أبريل ٢٠٠٨ ص ١٠٧ (– قوم ياابنى.. الله يعينك ع اللى انت فيه.. قوم أحسن مايضربوك بالنار.)، (– ياريتهم يعملوها يا أمي.. زهقت من حياتى.. إلخ.)، وفي الحوار بين الضابط والقائد: ص ١٠٩، (– الولاد بينتحروا.. دى تالت حالة في نص ساعة ياأفندم.. إلخ.)، وفي كلام «مرام» لـ «مراد» ص ١٢١(حرام عليك.. هتموت نفسك علشان كلبة..).

وعلى أية حال فإن الكاتب قد أحسن في اختياره للهجة العامية، لإدارة الحوار، فجاء معبرا عن التكوين النفسي والاجتماعي والثقافي للشخصيات المتحاورة.

• الحلم والأسطورة في الرّاواية:

والأحلام في هذه الرّواية كثيرة، والحلمُ هو ما يراه النائم في نومه، والجمع أحلام، ويقال للأمانى الكاذبة: أحلام نائم.. ولما كانت الأحلام تأتى غالبا تنفيسا عن رغبات مكبوتة أو أشياء يتمنى الإنسان فعلها في الواقع، ولما كان لحادث انتحار الشاعرة « نهال السكرى» وقع أليم على زوجها « مراد» وابنتها « هالة»، أدى إلى تضارب وتناقض شعورهما تجاه هذا الحادث، بين حُزن على فقدها، وغضب بسبب ممارساتها التطبيعية البغيضة، وبين التماس الأعذار لها أحيانا، والقسوة عليها بشدة في أحيان أخرى، فإننا نجد أن كل هذه التناقضات المعاشة قد ظهرت في أحلامهما..»

ومن أمثلة ذلك: « رأت هالة أمها في ثوب أخضر، وهى تردد هذا الشطر من البيت الشّعري للمعرى: « لاتظلموا الموتى وإنَ طالَ المدى..» ص ٢٧، وأيضا ذلك الحلم الذي يجد فيه «مراد» نفسه متهما واقفا في المحكمة، فيما كانت «نهال» هى ممثلة الادِّعاء، حيث تتهمه بالقتل، مطالبة بتوقيع أقصى العقوبة عليه، مما يدل على أن عقله الباطن، كان يحاول دائما إثبات براءتها، إلا أن نهاية الحلم كانت مخزية وفاضحة، حيث فاجأت» نهال»المحكمة بمن فيها، بإلقاء ماعليها من ملابس قطعة تلو الأخرى، باتجاه «مراد». ص ٦٧

وهـذا الحلم عـلاوة على أنـه يبين التضارب في عواطفٍ «مراد» تجاه زوجتـه، فـإنـه أيضـا يـؤدى وظيفة سردية هامة، إذ يفيق «مـراد» من حلمه هذا على صوت رنين هاتفه النقّال، حيث تخبره « هـالـة» بأن مجهولين قـد اختطفوا زوجـهـا « واثق» و «القوة مُجرداً من ملابسه فـي الـصـحـراء، بـعـد أن أوسعوه ضـربـا..» ص ٦٩..» عُـرّى في الأحلام، وعُرىّ في الواقع، ولكن إذا كان العُرىّ في الأحلام هو تنفيسٍ عن رغبة مكبوتة لدى المثقف، بأن يُعرِّى ويكشف ويفضح الأعداء في الـواقـع، فإن ما يحدث في الواقع هـو عُـرّى لـلـشـرفـاء والمناضلين والمعارضين الوطنيين، الذين يمكن أن يُضربوا ويُهانوا ويُقذف بهم عُراة في الصحراء، كما حدث للصحفي الوطني « واثق» ولكن شتان مابين عُرّي وعُري.. !!.»

أمـا عـن الأسـطـورة / الخُـرافـة أو الحكاية التي ليس لها أصل، فقد جاءت في العمل/ الرّواية من خلال عنصرين أسطوريينَ هما: الشيخ الأخضر وأسطورة(هيمارا ورولانا)، أما الشيخ الأخضر فهو توظيف لـلـجـوانـب الأسـطـوريـة فـي قصة الخضر عليه السلام، فهذا الشيخ هو مُعلم «مراد» ومنقذه في الشدّة، وهو يظهر له ويدخل غرفته ويخرج منها من خلال شق بجدار الغرفة، وهو يمتطى السُّحب في أسفاره:» ومن النافذة رآه مراد، يركب سحابة ويغيب في البعيد..» ص ١٠٣.. « فقد انشق جدار الغرفة عن شيخ مراد الأخضر..» ص ١١٨

والكاتب في توظيفه للأسطورة هنا، هو أقرب إلى الواقعيَّة السّحرية «، حيث التوتر بين الواقعي والخيالي، والـذى يظهر، مـن خـلال العلاقة الـتـي تجـمـع بـين الـشـيـخ الأخضر كعنصر خيالي أو أسطوري والسيد حسن نصر الله، كعنصر واقعي... يتسـاءل مـراد – ص ١٦٠ – «.. لكن أيـن شيخى..؟ منذ ثـلاثٍ لم يـزرنـى.. كيف يتركنى وحـيـداً.. ؟ أيؤلمه أني أحب السيد..؟ من يقدر ألا يحبه..؟ والسيد هنا هى إشارة إلـى السيد حسن نصر الـلـه.. ثم نجد « مـراد» وهو يخاطب شيخه: «.. لمـاذا لاتجـلـس مـع السيد، تتحاوران في كل شىء..؟هو يحبك، لاتـصـدق مـايـقـولـون عـنـه، يكشف سوءاتهم، ويفضحهم، ويتحداهم، وهم خائبون، لايملكون إلا الطعن في عمامته..» ص ١٦٨.. وبعدها نجد هذا الحوار ص ١٧٨ بين مراد والسيد حسن نصر الله:

– دعوته فاستجاب لك.. خذها ولا تخف.

– هذا كلامي شيخي الأَخضر.

– وكلامي أيضاً.

– أيعرف كل منكما الآخر..؟

– حق المعرفة، نحن نبتنا شجرة واحدة.

وعندما يتطلع «مـراد إلـى النافذة مـشـيـراً بـيـده، ينطلق مـن مئذنة المسجد القريب طيرٌ أخضر يَحطّ إلى جواره، فيقول له السيد: ألَم أقل لك إن شجرتنا واحدة ص ١٧٩.

ونشعر بعدها أن الشيخ الأخضر ينسحب من حياة «مراد» شيئاً فشيئاً، ليحل محله بالتدريج السيد نصر الله، والذى يمثل في العمل / الرّواية، الأمل في المقاومة والانتصَار على العدو الصهيوني.

أما عن أسطورة (هيمارا ورولانا)، التي تدور حول زوجين أو عاشقين، فرّق بينهما الوشاة، لمدة ألف عام، التقيا عند « نهر ساندى»، فتلك أسطورة من اختراع الكاتب نفسه ومن نسج خياله، وليس لها أي مصدر أسطوري معروف، وتلك كانت المفاجأة التي فاجأنا بها «مختار عيسى» في النّدوة التي أقيمت بمكتبة الإسكندرية، لمناقشة الرّواية، في شهر يوليو ٢٠١١م، وهذا إن دلّ على شيءٍ فإنما يَدلّ على الخيال الخصب للكاتب ومقدرته على نسج الخيال، الذى يمكن أن يوظفه في خدمة العمل، وهذا في حد ذاته نوع من أنواع الإبداع.

ويمكن القول بأن «مختار عيسى» في روايته (استربتيز) نجح في توظيفه للأسطورة والعقائد الدينية وأنه في هذا العمل، متأثر إلى حد كبير باتجاهات الرواية اليابانية الحديثة، التي تعبر عن الحراك الاجتماعي وتوظف الأسطورة والعقائد الدينية لخدمة السّرد.

استربتيز وثورة يناير:

مع أن الرّواية صادرة في أواخر العام ٢٠١٠، إلا أن المشاهد الأخيرة منها، استشرفت قرب وقوع ثورة هادرة في البلاد، وماكانت تلك الانتفاضة الشعبية، التي شهدتها مدينة المحلة الكبرى، في السادس من إبريل ٢٠٠٨م، إلا «بروفة» أو صورة مصغّرة أو الإرهاصات الأولى لما حدث بالفعل في ثورة ٢٥ من يناير ٢٠١١م، حيث نرى الجموع الكبيرة الهادرة وهى تتدفق كشلالات، من الشوارع الجانبية، إلى قلب الميدان الفسيح بمدينة المحلة الكبرى، وهم يهتفون بسقوط الطغاة، والجنود وهم يقذفون الجماهير بالطلقات النارية، والجماهير من البشر يتقدمون ولايتراجعون.. « لم تكن مجرد مظاهرة أو غضب محدود.. كانت ثورة «.. ص ١٠٦.

وإذا نظرنا إلى بعض المشاهد، مثل حالة الجندي الذي يرفض ضرب المتظاهرين ويطعن نفسه بالسكين احتجاجاً على مايجبر عليه، وكذلك حالة الضابط / النقيب، الذى يصرخ في وجه قائده محتجاً، عندما يأمره بالضرب في المليان: « يا أفندم مليان.. ؟ دول أهالينا.. هتبقى مذبحة..!» ص ١٠٩

أقول أننا إذا نظرنا إلى تلك المشاهد، فسوف نجد أن هذا هو ما حدث تماماً، خلال ثورة ٢٥ يناير، وأن ما فعله الجندي ورفضه ضرب المتظاهرين، وما فعله الضابط مع قائده ورفضه إطلاق النار على الجماهير باعتبارهم أهله، هو نفس ما فعله الجيش المصري، عندما رفض تنفيذ أوامر المخلوع/مبارك، بإطلاق الرصاص على المتظاهرين السلميين.

فرواية «استربتيز» التي من الممكن أن يكون قد كتبها «مختار عيسى» قِبل الثورة بعام أو أكثر أو – حتى – أقل، كان كاتبها يتوقع أو يستشعر أو يستشرف، قُرْب اندلاع ثورة.. ثورة على كل الأوضاع السياسية والثقافية والاقتصادية المتردية، بل والمذرية، التي آلت إليها أمور البلاد، والتي لم يكن السكوت عليها إلا خنوعاً وخضوعاً وذلاً ومهانة، وهذا هو نفس مضمون ما قاله – تقريباً – « مختار عيسى»، بندوة قصر ثقافة الأنفوشي بالأسكندرية في أواخر ٢٠١٢ م وذلك في معرض حديثه عن الثورة، خلال مناقشة ديوانه الشعري الجديد « رسائل من الميدان»، – وفي رأئينا الخاص – أن هذا التوقع أو هذا الشعور، إنما يرجع إلى بصيرة الكاتب وقوة حدسه أيضاً.

وعلى أية حال، فإن «استربتيز» تُعَدُ رواية سياسية استخباراتية فضائحية، تفضح التّطبيع والمُطبّعين وأَساليبهم الخسيسة، وتُحطّم الأقنعة التي يتخفي خلفها دُعاة السلام والتطبيع مع الكيان الإسرائيلي الصهيوني، علاوة على أنها توقعت واستشرفت قرب اندلاع ثورة هادرة.. في البلاد، وقد كان.. !!.

الإحالات والمصادر:

١- رواية « استربتيز» – مختار عيسى – كتاب مرايا الأدبي – سبتمبر ٢٠١٠.

٢- تاريخ مستور وإنجازات لافتة «الأدب اليابانى» – أحمد الوحيدى – مجلة الدوحة – ديسمبر ٢٠١٢م

٣- استربتيز: رواية تفضح التطبيع وتتنبأ بالثورة – محمد حمزة العزونى – كتاب مرايا الأدبي العدد الخامس – فبراير ٢٠١٢م.

٤- الخطوط العريضة لدين الشيعة – محب الدين الخطيب – كتاب مجلة الأزهر ص ١٢– عدد ذى الحجة ١٤٣٣ هـ / نوفمبر ٢٠١٢م.

«..وقصص أخرى» لـ: صونيا عامر
متغيرات اللغة والأداة والرؤية

بقلم: أيمن دراوشة *

عن مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت – لبنان، صدر للشاعرة والفنانة التشكيلية اللبنانية صونيا عامر الطبعة الأولى من مجموعتها القصصية (... وقصص أخرى)٢٠١٢م.

وقبل أن نخوض في دهاليز هذه المجموعة كان لزاماً علينا مصافحة العنوان قبل مصافحة المبوّب، حتى نستطيع القبض على دلالاته الفلسفية المعقدة لإعادة إنتاجه مجدّدا، هذا العنوان الجديد والذي لم نعتد عليه في المجموعات القصصية المختلفة والتي يكون فيها العنوان لإحدى قصص المجموعة، ويبدو أنّ الكاتبة صونيا بوضعها للنقاط قبل وقصص أخرى لم تعط أهمية لقصة واحدة وتضعها عنواناً لمجموعتها، فكل قصصها تصلح عنواناً لهذه المجموعة، وفي النهاية يستطيع القارئ أن يضع ما يشاء عنواناً للمجموعة، فالكاتبة لم تضع عنوانها لكي يكون عمودا تستند إليه...

تتكون المجموعة من ثماني قصص خطتها المؤلفة بـ ١١١ صفحة من القطع المتوسط بدأتها المؤلفة بإذاعة هنا الفيسبوكية وصباحيات وهكذا دواليك وموقفي لليوم وزمن كشف وبائعة الشنط وطريق العودة وأخيراً النهاية.

تعرض لنا صونيا عامر قضايا إنسانية قديمة ومعاصرة، وتغوص بنا في مكنونات النفس البشرية حتى العمق، فهي تفلسف الحدث وتتدخل في تفاصيله، ومن الملاحظ في بعض القصص أن الراوي الكاتبة نفسها (وكما تذكّرت أنّ صديقة لنا منذ عشرين عاما ماتت على يد طبيب عربيّ، طبعا اختلف الوضع فهي أخطأت بالذهاب لطبيب عربيّ يُقال إنّه كان مرخّصا حينها، أيضا لستُ متأكّدة، لم أرَ التراخيص بأمّ عيني وأنا شخص وسواسيٌّ وقهريّ لا يثق بأحد. وبالأمس وحين كنتُ أتابع البرنامج

* ناقد وقاص أردني مقيم في قطر.

تعاطفتُ مع أمّ الفقيدة وطفلها الذي لم يرَ النور، أصغيتُ بدقّة للمكالمات الهاتفيّة التي جرَتْ بين المذيع ونقابة الأطبّاء، وفهمتُ بأنّ القانون لا يحمي الميت من غلطة طبيب،،،،، حدث في لبنان.) ص٢

وفي قصص ثانية ضمير الغائب هي (تنهض هنا من سريرها مسرعةً وهي شبهُ نائمة، وكيف لا! فليس لديها عملٌ تقوم به، ولكنّها توقّفت لحظةً واحتارتْ بأمرها..) ص٤

أحيانا ً تبدو لنا المجموعة وكأنها مذكرات أو خواطر ذاتية لكننا لو تعمقنا قليلاً فسنجد أن هذه الخواطر أو المذكرات تأخذ منحًى غريبا ولغة فائقة لم نكن نعهده بهكذا نوعية من القصص القصيرة، ففي قصتها الأولى (إذاعة هنا الفيسبوكية) تسرد الموقف وتنهيه، ثم تنتقل بنا إلى موقف أوٍ رأي بقضية أخرى مختلفة تماما عن سابقتها، فبعد انتهائها من سرد قصة سيدة ووفاتها وطفلها بسبب خطأ طبي تعرج بنا إلى التفاؤل ومن ثم التاريخ والجغرافيا ومن ثم النقد السلبي من واقع الحياة اليومية، وحسب عنوان القصة فهي إذاعة والإذاعة مليئة بالأخبار المتناقضة أي لا يوجد علاقة بين موقف وآخر، فالخطأ الطبي لا علاقة له بالتاريخ والجغرافيا، والنقد لا علاقة له بالانتظار وهكذا على بقية المواقف.

إلا أن اللافت للنظر طريقة المؤلفة بفلسفة الموقف أو الحدث، وهو وإن كان رأياً ذاتياً إلا أنه مثير ويدفع بك إلى لذة الكشف، فتعيد القراءة مرة ومرة حتى تخرج بنتيجة منطقية، ولننظر إلى صونيا في حديثها عن التاريخ والجغرافيا على سبيل المثال لا الحصر

(ما الفرق بين التاريخ والجغرافيا ؟ التاريخ هو الفعل أي ما يحدث، الجغرافيا هي المكان أو المفعول به، ما يغتصب أو ما يحدث عليه الفعل أو الصراع الذي ندوّنه كتاريخ كي لا تضيعَ المعلومة. لو أعدنا النظرَ سوف نجدُ أنّ الجغرافيا هي مسبِّب التاريخ وليس العكس فلولا المكان لما نشب الصراع. إذن، فلو حللنا مشكلة المكان هل تظنّون أنّ ذلك سيقلّل من كتابة التاريخ سواء كان سلبا أم إيجابا؟، وكيف لنا حلّ مشكلة المكان أي الجغرافيا؟)

هنا تدفعنا الكاتبة لقراءة فلسفة تصل بنا لحد الهستيريا من طرح أسئلة يستحيل أن نجيب عليها أو نجد لها جوابا منطقيا !!!

هذه الفلسفة الهستيرية كما أسلفت سابقاً تتكرر في كل مجموعتها، وهي إشارة صريحة على التجديد في فن القصة القصيرة وهذا يحسب لها لا ضدها.

الملامح الفلسفية في هذه المجموعة مثّلت إبداع كاتبتنا صونيا، فكانت المجموعة مجزأة إلى وحدات منفصلة، وتساؤلاتٍ دنيوية تنتظر إجابة لن تأتي أبداً.

إن هذا التمرد المرير على واقع فقد كل مقومات القيم الإنسانية يتضح

بالحديث عن الخوف والتخوفات من المصير المجهول (تخوُّف، عندي تخوّف، عندهم تخوُّف، خوفهم من القادم الغامض، من العنف، من التطرُّف، من التفتيت ومستنقعات الدم، أنا خوفي من التخوُّف من الوقوع بالشرك، شرك تغيير مسار الأحداث بأدوات بشريّة ساذجة لا يتخطّى أفقها إطار الإطارات المحروقة نفسها، الحياة حركة ولم نشهد يوما حركة سارت تراجُعا، لمَ التخوُّف إذن!)ص٣.

وقد شكلت القضايا والتساؤلات والتنقل المفاجئ بين الأحداث عنصراً أساسياً عند المؤلفة، وبعثت فيها الحركة والنشاط، كما برعت الكاتبة في تحريك شخوصها ببراعة ومرونة فائقة، وترتفع بنا إلى جودة فنية فائقة، وهي بالإضافة إلى ذلك تستخدم لغة مطواعة قوية حافلة بالتعابير والمواقف المتفلسفة.

في انتقالها إلى (صباحيات) وفيها تعتمد الكاتبة على تقنية الحوار، إلا أنها نسيت نفسها فأسهبت كثيراً، وتداخلت الأحداث فكانت الإطالة مضطربة ومشتتة أحياناً، والتنقل بين قضايا وآراء فرعية كان بالإمكان الاستغناء عنها، (في ذاك اليوم، أظنّه كان يوم الثلاثاء، هنا تتذكّر « قصّتي مع الممرّ/ الكوريدور طويلة جدّا، عمرها ستّ سنوات، رغم الفارق البسيط بطول الممرّ/ الكوريدور، حيث أنّ ممرّ/ كوريدور الشقّة الجديدة أطول من الكوريدور القديم...)ص٧.

ومهما يكن من أمر فالإطالة لم تؤثر على شفافية اللغة وحسن انتقاء الألفاظ، فللكاتبة في حوارها مع النص بشكل عام لها وجهة نظر فلسفية مرتبطة برؤيا شاملة في الكون والحياة، فلديها موقف تحدده طريقة تصورها لهذا الكون وارتباطاته وطريقة تفاعله مع الأحداث...

في هكذا دواليك تتحدث المؤلفة عن عائلة تواجه تحديات التطور التكنولوجي المتسارع، فتصف لنا بدقة حياة الأم والأب والأبناء، والقضايا التي تؤرقهما لكنها لم تكن غارقة بالتفاصيل كسابقتها، وكانت أقل فلسفة وأكثر منطقية، وما يميز قصتها هنا أنها حيادية نوعاً ما وتدافع عن قضاياها بكل جرأة وبكل صدق.

أما انتقالها إلى (موقفي اليومي) فقد قسمته إلى ١٢ موقف، كل موقف يختلف عن الآخر، وهي مواقف حياتية عادية أحياناً، إلا أن المؤلفة بإسهابها ضخمت من هذه المواقف لتأخذ منحى الوعظ والإرشاد والنصح، (يحدث أحيانا و تشعر باللامبالاة عندها اذهبْ و ابحثْ عن عزيمتك، فلو صادفتَ أشخاصا يحبّونك كُنْ واثقا بأنّهم سيردّونها لك بأفضل منها وبطيب خاطر، أمّا إذا تعثّرتَ بمَن كرهوك على طول الخطّ، فعُدْ لذاتك ولملِمْ بقايا عزيمة شوّهَتْها شَظايا غلٍّ قديم. للصحّة النفسيّة أنصح بالعمل...) وكان على المؤلفة التخفيف من حدة لغتها فالقصص

موجهة في النهاية للقارئ العادي وعامة الناس وليس لعلماء النفس والفلاسفة ولا حتى النقاد وهذا ينطبق على بقية قصص المجموعة المتبقية، فاستمرارية استعمال اللغة الشاعرية على هذا النحو أعطاها صفة الغرائبية والألغاز، مما يصعب من مهمة استيعاب القارئ.

وفي نهاية حديثنا عن مجموعة صونيا عامر (... وقصص أخرى) لا شك أن القارئ يلمس متغيرات على مستوى اللغة والوظيفة والرؤية والأداة، وهو تغير يمثل درجة من التطور الفني التقني في عالم القصة القصيرة، مجموعة صونيا تستحق القراءة، وإعادة القراءة مرات ومرات، وتستحق أن نستكشف كنوزها ومغزاها...

فنصوص الكاتبة بمختلف طروحاتها واتجاهاتها تكثيف للواقع لا تحليل له قابل للتفجير والانشطار والتفسير المتجدد، له القدرة على البث المتواصل للمعاني والمشاعر بظلالها وإيحاءاتها.

- سؤالٌ يطرح نفسه، السرقة حلال ولا حرام؟
- السرقة حرام
- و العمولة؟
- ليست حراماً
- فلنأخذ مثالا ثانياً
- الخيانة حلال أم حرام
- الخيانة حرام
- لماذا
- لأنّ الزواج حلال
- متى يخون الشخص
- عندما يتوقّف عن حبّ الشريك الشرعيّ/ الحلال
- إذن
- يذهب للحرام
- أي يحبّ شريكاً آخر غير شرعيّ/ غير حلال
- أجل
- فلنفرضْ أنّ الشخص لم يهملْ واجباته الشرعيّة، فهل ذلك حلالٌ أم حرام؟
- كيف؟
- أجل كأن يخونَ من يحبّ مع من لم يعُد يحبّ، فهذه ليست بالخيانة؟
- لستُ أدري
- فلنفترضْ أنّ الآخر الشرعيّ يعلمٍ بتوقّف الآخر عن الحبّ فهل حلالٌ أن يستمرّا معا؟
- يتوقّف على مبدأ الشرعيّة، فما معنى شرعيّ؟
- أي ما هو مُوثَّق
- و ما المبدأ الذي قام عليه التوثيق؟
- الحب، (ص٤١).

إنه عملية التجريد الذي يحيل الجزئي إلى الكلي والخاص إلى عام، وهو ذروة التفاعل بين الذات والموضوع، بين المؤلف والعالم.

وحين تجتمع الرؤيا أو التجربة بشكل متكامل لدى كاتبتنا فإن كتابتها تكون أكثر التهاباً، ولا تترك وراءها سوى جمرات محرقة تبعث الدفء على مر الأيام.

البيان

مقالات

القاضي النحوي أبو الحجّاج بن يَسْعون.....غازي عوض العتيبي

القاضي النحوي أبو الحجّاج بن يَسْعون «تنبيه على توهّم بعض فضلاء المحققين من القدماء والمحدثين»

بقلم: غازي عوض العتيبي *

هو يوسف بن يَبْقَى بن يوسف بن مسعود بن عبد الرحمن بن يَسْعون. فقيه، نحويّ، أديب، من جلّة العلماء، وعِليَة القوم، عريق في اللغة والأدب، متقدم في إقرائهمَا، وله شعْر.

تولَّى قضاء المَريَّة بعد سقوطها في يدَ الروم سنة (٥٤٢)هـ. و(المَريَّة): إحدى مدن الأندلس الشهيرة، تَقَعُ على ساحل البحر، أمَرَ ببنائها أمَيرُ المؤمنين عبد الرحمن الناصر سنة (٣٤٤)هـ . وكان أهلها أكثر أهل الأندلس مالا.

له من التصانيف: المصباح في شرح أبيات الإيضاح، وشرح أبيات كتاب سيبويه، وشرح ديوان امرئ القيس(١).

ولم يصل إلينا من كتب ابن يسعون ــ فيما أعلم ــ سوى كتابه (المصباح في شرح أبيات الإيضاح) الذي شرح فيه الشواهد الشعرية التي استشهد بها أبو عليّ الفارسيّ في كتابيه (الإيضاح العضدي) و(التكملة).

وقد يسّر الله لي ومجموعة من طلبة الدراسات العليا في قسم اللغة العربية بجامعة الكويت أن نحقِّق جزءاً من كتاب ابن يسعون (المصباح). وكان الجزء الذي اضطلعتُ بتحقيقه يبدأ من اللوحة ٤٢ إلى اللوحة ٨٢(٢).

ولقد وقفت أثناء عملي في التحقيق على طائفة من أقوال ابن يسعون الثابتة في كتابه (المصباح) منسوبة إلى غيره، فرأيت أن أنبّه على ذلك إنصافاً للرجل، وإنصافاً للعلم قبل ذلك.

كان ابن يسعون يُكنَّى (أبا الحجّاج)، وهي كنية اشترك فيها معه عدد من علماء العربية في الأندلس، من أشهرهم: أبي الحجّاج يوسف بن سليمان الشَّنْتَمَريّ ، المشهور بالأعلم (٤١٠ــ ٤٧٦) هـ. وقد أدّى هذا الاشتراك في الكنَية بين الرجلين إلى أن خلط بعض العلماء من المحدثين والقدماء بينهما، فنُسبت آراء تفرّد بها ابن يسعون للأعلم الشنتمري. والمعلوم أن أقوال العلماء في كتب التراث تتردد عادة مقرونة بكنية العالم، أكثر من

---

* باحث من الكويت.

اقترانها باسمه الأول. فعندما يقال (أبو الفتح) يذهب الذهن إلى ابن جني، وعندما يقال (أبو عليّ) نتوقع أن المراد الفارسيّ. لكن عندما يكون هناك أكثر من عالم ينتميان إلى بيئةٍ جغرافية واحدة ــــ كالأندلس مثلاً ــــ وإلى عصر واحد تقريباً، فإن الخلط بينهما يكون وارداً.

إن شهرة الأعلم كانت أوسع من شهرة صاحبنا ابن يسعون؛ ولعل مردّ ذلك لكثرة مؤلفات الأعلم من جهة، ولأن ابن يسعون كان مشغولاً بالقضاء عن التدريس والإقراء. الأمر الذي جعل هذه الكنية (أبو الحجّاج)، إذا أُطلقت دون تقييد، تكاد تكون مقصورة على الأعلم، ما لم يُذكر خلاف ذلك.

ومن العلماء القدماء الذين وجدتهم يخلطون بين آراء الرجلين عبد القادر البغدادي (١٠٣٠ــــ ١٠٩٣) هـ مؤلّف (خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب) و(شرح أبيات مغني اللبيب). وإليك تفصيل ذلك:

قال ابن يسعون في المصباح(٣) يشرح قول الراجز:

قَدْ كُنْتُ دَايَنْتُ بِهَا حَسَّانَا
مَخَافَةَ الإِفْلَاسِ وَاللَّيَّانَ

«وَيَجُوزُ أَيْضاً فِي قَوْلِه: (وَاللَّيَّانَا) النَّصْبُ مِنْ وَجْهَيْنِ آخَرَيْنِ:
أَحَدُهُمَا: أَنْ يُرِيدَ (وَمَخَافَةَ اللَّيَّانِ)، ثُمَّ حَذَفَ المُضَافَ وَأَقَامَ المُضَافَ إِلَيْه مُقَامَهُ فِي الإِعْرَابِ.
وَالآخَرُ: أَنْ يَنْتَصِبَ (وَاللَّيَّانَ) عَلَى المَفْعُولِ مَعَهُ، أَيْ: مَخَافَةَ الإِفْلَاسِ مَعَ اللَّيَّانِ».

قال البغدادي(٤): قال ابن خلف: «وقال أبو الحجَّاج: ويجوز أيضاً في (اللّيّان) النَّصب من وَجْهَيْن: أحدهما: أنْ يُنْصب على المفعول معه، أي: مَخافَةَ الإفلاس مع اللّيّان. والآخر: أنْ يُريد: ومَخافة اللّيّان، فحذف المضاف، وأُقيم المُضاف إليه مُقامه».

ثم قال البغدادي(٥) بعد أورد كلام ابن خلف السابق: « وفي عَزْو كون (اللّيّان) مفعولاً معه عند الأعلم سَهْو، وصَوَابُهُ المفعول له، وهذه عبارته في شرح شواهد سيبويه».

والصَّواب أنَّ ابْنَ خلف أراد أبَا الحجَّاج بنَ يَسْعون، والسَّهْو من البغدادي، حَيْث اخْتَلطتْ عليه الكُنى بين الرَّجُلَيْن. يَدُلُّ على صحَّة ما ذهبنا إليه قَوْلُ أبي حيَّانَ: وتأوَّله ابنُ يسعون على أنَّه مَفعول معه، أي: مَخافةَ الإفلاس مع اللَّيَّان(٦). وَقَوْلُ السُّيوطيّ(٧)، حين نَقَلَ أحَدَ وَجْهَي النَّصْب في (واللَّيَّانَا): «قَالَهُ شارِحُ أبيات الإيضاح. وقال: ...» ثم أوْرَدَ الوَجْهَ الثاني. وهو يُريد ابن يسعون.

ومن المحققين المحدثين من وقع في هذا الخلط بين ابن يسعون والأعلم الشنتمري، كالدكتور عبد اللطيف الخطيب محقّق كتاب (مغني اللبيب عن كتب الأعاريب) لابن هشام. إذ يُعلّق الخطيب على قول ابن هشام(٨) بجواز نصب (اللّيانا) في البيت السابق على أنه مفعول معه، وأن يكون معطوفاً على (مخافة) على حذف المضاف، فيقول الخطيب(٩): « ما أثبتَه المصنف هنا مخالف لما أثبته الأعلم، ويبدو أن ابن هشام أخذ هذا عمّا نقله

ابن خلف عن الأعلم، ولم يرجع إلى نصّ الأعلم».

ومن المحدثين أيضاً عبد السلام هارون محقّق كتاب (خزانة الأدب) للبغدادي؛ حيث ينقل البغدادي كلاماً عن (أبي الحجّاج)، فعلّق هارون في الهامش بقوله: « أبو الحجّاج يوسف بن سليمان الشنتمري شارح أبيات سيبويه . . . وهذا النص ليس في شرح أبيات سيبويه فلعله في شرح أبيات الجمل له»(١٠).

وإنما البغدادي ينقل عن أبي الحجاج ابن يسعون، والفقرة التي نقلها البغدادي ثابتة كما هي في كتاب بن يسعون (المصباح). قارن ما نقله البغدادي في الخزانة ــ حيث يقول هناك(١١) ــ «قال أبو الحجاج: ومن أعمل الضرب . . . إلى ما هو خير منه»، بكلام ابن يسعون في المصباح(١٢).

وقد وقع محمود الطناحي فيما وقع فيه عبد السلام هارون؛ إذ يقول في معرض تقديمه لكتاب أبي عليّ الفارسي (الشعر) (١٣): «وقد ذكروا أن بعض أقوال أبي عليّ في (الإيضاح) تخالف أقواله في كتبه الأخرى، واعتذر له أبو الحجاج الشنتمري في بعض هذه المواضع، فقال: «وليس يُنكر على العالم أن يرجع عن قول إلى ما هو خير منه».

وقول أبي الحجاج الذي أورده الطناحي نقله عن الخزانة، في الموضع ذاته الذي توهّم فيه عبد السلام هارون محقّق الخزانة أن أبا الحجاج هو الأعلم، وقد أثبتنا هناك أن أبا الحجاج الذي ينقل عنه البغدادي هو ابن يسعون.

وهذه الفقرة التي أوردها الطناحي عن الخزانة ثابتة في المصباح(١٤): «قَالَ أَبُو الحَجَّاجِ: فهذا خِلافٌ لما قَالَ في الإِيْضَاحِ؛ لأَنَّهُ قَالَ هُنَالِكَ: فَإِنَّ ذلِكَ لَا يُؤْخَذُ بِهِ مَا وُجِدَتْ مَنْدُوحَةٌ عَنْهُ. وَلَيْسَ يُنْكَرُ عَلَى العَالِمِ أَنْ يَرْجِعَ عَنْ قَوْلٍ إِلَى مَا هو خَيْرٌ مِنْهُ».

(١) انظر ترجمة ابن يسعون ومصادر ترجمته في، المصباح في شرح أبيات الإيضاح (الألواح ٤٢ــ ٨٢)، تحقيق غازي عوض العتيبي، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة الكويت ، ٢٠٠٨، ص ٧ــ ١٨

(٢) نوقشت الرسالة في أكتوبر ٢٠٠٨، وكانت اللجنة برئاسة د.محمد أحمد الدالي، صاحب التحقيقات المشهورة.

(٣)المصباح/ ١٢٧

(٤)شرح أبيات مغني اللبيب: ٤٦/٧

(٥)شرح أبيات مغني اللبيب: ٤٧/٧

(٦)انظر، الدرر اللوامع للشنقيطي: ١٩١/٦

(٧)شرح شواهد المغني للسيوطي/٨٦٩

(٨)مغني اللبيب بتحقيق الخطيب (طبعة الكويت): ٥/ ٤٧٧

(٩)مغني اللبيب: ٥/ ٤٧٧ حاشية (٢)

(١٠)خزانة الأدب بتحقيق عبد السلام هارون: ٨/ ١٣٠

(١١)خزانة الأدب: ٨/ ١٣٠ــ ١٣١

(١٢)المصباح/ ١٤٩ــ ١٥٢

(١٣)كتاب الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب بتحقيق محمود الطناحي/ ٤٧ (من المقدمة).

(١٤)المصباح/ ١٥٢

البيان

مسرح

"مدينة الغرباء" لـ: ناصر الملا .. ماذا يريد أبطالها؟!.

غادة الصابونجي

مسرحية «مدينة» الغرباء» لـ: ناصر الملا
ماذا يريد أبطالها؟!

بقلم: غادة الصابونجي *

كالعادة يبرز لنا ذلك المسرح الغامض، السهل الممتنع، المليء بجمالية الصور والأمكنة، الذي يتناوله ناصر الملا في مسرحياته، وعلى الأخص في مسرحية مدينة الغرباء، حيث يرسم بريشته المسرحية البارعة المشاهد الواحد تلو الآخر بصورة غاية في الجمال والرقي، وبشكل نستطيع ونحن نقرأ مسرحه أن نشاهد الشخوص أو شخصياته بالأحرى، تتحرك.. تنتفض، تثور.. تنتقم.. تحب.. تكره؛ نشاهد تلك الشخصيات بكل تناقضاتها، ونلمسها لمس اليد بالمعنى المجازي؛ فشخصياته هي نحن.. هي أنتم.. قد تكون طبائعها وأنفاسها موجودة قربنا.. إلى جانبنا، قد تكون من أهلنا أو من جيراننا أو من أصدقائنا.. أو من رؤسائنا أو أولياء أمورنا؛ ولكنها حتماً من أوطاننا.. وهي حتماً جرحنا.

نتتبع مسرحية مدينة الغرباء.. نتفرس في وجوه الأبطال ونتابع كيف يتصرفون لعلنا نفهم بعضاً مما يريده كاتب المسرحية.. وقد لا نفهم.. وقد يفهم كلٌ بحسب ثقافته ونظرته إلى الحياة؛ فدائماً يترك لنا المبدع ناصر الملا حرية الاختيار والتأويل.

مسرحية مدينة الغرباء، تتألف من ٦٣ صفحة، وقد صدرت الطبعة الأولى عام ٢٠٠٩م.

أحدد التاريخ لأقول إن ناصر الملا قد رأى بحسه الفني السابق لأوانه، كيف ستسيطر التيارات الدينية على مرافق حياتنا السياسية بخاصة؛ وها نحن في عام ٢٠١١، تتحقق رؤية ناصر الملا في بلادنا العربية، من كان

---

* كاتبة وناقدة من العراق.

يصدق ذلك إلا ناصر الملا نفسه!.

فها هي «ياقوتة» الجميلة، الساحرة بطلة المسرحية، والمرأة الوحيدة في مواجهة أربعة رجال هم أبطال المسرحية فحسب، سيدة الأعمال والمال، والعاهرة في الوقت نفسه، تتفق مع مفتي مدينة الغرباء، الشيخ «غضبان»، للسيطرة على المدينة؛ فهما البضاعة الرائجة والناجحة في هذا الزمن، واتحادهما مطلوب.

فهي بجمالها وسطوتها المالية تستطيع السيطرة على أعتى الرجال؛ وهو بسطوته الدينية يستطيع بكلمة منه أن يغير حال المدينة من حال إلى حال. وها هو بزيفه، وبالرغم من إعجابه بها، يعترف لها قائلاً: «مديتنا تحترم أمثالنا، لأننا جئنا بطلب من الحاكم والمحكوم»؛ فهما أجيران للسلطة؛ هو قد سخر علمه واجتهاده الفقهي والديني للوصول والحصول على ما يبتغي؛ وياقوتة سخرت جمالها لبيع الأعراض، وكسب المال والرجال!.

فهما - الدين والمال - يحكمان المدينة من أقصاها إلى أقصاها، كما يحكمان حكامها بسطوة ما بعدها سطوة.

نرى هنا ساحة التطهير والتكفير عن الذنوب؛ حيث ستتوالى شخصيات معروفة للتطهر والغفران، طبعاً على يد الشيخ «الجليل» غضبان.

فها هو «ليث» وزير الحربية السابق؛ يليه «جبر»، حاكم مصرف المدينة؛ ثم «قصي»، ابن الحاكم الذي خلع من منصبه، يهرعون إلى الشيخ غضبان ليتطهروا من ذنوبهم؛ فـ «المسؤول» الذي لا يقترف ذنباً يكون أحمقاً».. غبياً كما جاء على لسان أحد الأبطال.

كما يهرعون إلى الفسق والفجور المتمثل في ياقوتة، طلباً لتمرير صفقات مكسبها كبير جداً؛ طبعاً ياقوتة تطلب العمولة لتمرير صفقات الفساد المالي والأخلاقي؛ فهذا قصي مستعد لتقديم زوجته إلى ليث أو غيره.. مستعد لبيع شرفه وعرضه مقابل صفقة أو حفنة من دولارات.

أجل.. كلنا نعيش هذا الواقع المر بشكل أو بآخر، لكن ناصر الملا يصفعنا به صفعاً مدوياً يدير رؤوسنا بلا تورية ولا مواربة.. وبصراحة تامة؛ فنجد الرجال (أبطال المسرحية) يساومون على نسائهم.. على عرضهم.. على شرفهم.. مقابل منصب أو صفقة أو عمولة، وبالتالي يساومون على

أوطانهم؛ فمن يبيع الغالي يبيع الأغلى .. يبيع الوطن يبيع بلد بأكمله!.

تستمر المساومة من فصل إلى فصل ومن مشهد إلى آخر؛ ومن يقود المساومة والمقامرة هي ياقوتة، التي نراها قمة في العهر، وقمة في الواقعية أحياناً آخر؛ حيث تخاطب جبر قائلة «أنت بعد مدينتك فكيف لا تبيع شرفك، ما الفرق بين هذا وذاك»؟!

فهل يا ترى أصبح العهر بكل معانيه واقعاً نعيشه ولا نستطيع الفكاك منه؟ هل أصبح ملاصقاً لبيوتنا.. لحياتنا.. لطموحنا الشريف غير المتسلق.. لأنفاسنا؟ نعم .. أنه يبدو كذلك.

فياقوتة امرأة قادرة على صنع المستحيل؛ وهي حكاية تقدّرها السلطات حق تقدير؛ وجميع من يحوطها من وزراء ومسؤولين مخادعون، لأنهم سلطة، وسلطة مدينة الغرباء بهم أو من دونهم تحكم بـ «السفالة والسرقة والانحطاط». سلطة تسرق وتمتص عناء الفقراء والكادحين وعرقهم، وتمتص خزينة الدولة لصالحها ولخزائنها الخاصة وجيوبها.

ينقلنا الكاتب من عهر ياقوتة الفاضح والواضح كوضوح الشمس، غير المخبأ في الزوايا والظلمات؛ إلى عهر أشد.. وإلى أكذوبة البعض واستعمالهم الدين لأغراض شخصية؛ فها هو مفتي الديار يخطب في الشعب، مطالباً إياهم بالتمسك بكتاب الله وبسنة نبيه (صلى الله عليه وسلم)، لكنه أيضاً يوصيهم بالوقت نفسه بالطاعة والدعاء – وهذا الأهم على ما يبدو – طاعة أولياء الأمر.. طاعة واحترام الوزراء، فهم المساكين الذين يسهرون الليالي ويمضون النهارات في عمل شاق دؤوب من أجل خدمة الرعية؛ فالطاعة ثم الطاعة ثم الطاعة؛ فبصلاحهم يصلح حالكم؛ فالطاعة لهم ولا شيء غير الطاعة!.

وفي مشهد صاعق.. صاعق بكل معاينه، حيث إن تنبؤات البارحة- المسرحية صدرت عام ٢٠٠٩ – تنبؤات ناصر الملا، أصبحت حقيقة وواقعاً نعيشه بكل تفاصيله ودقائقه، حيناً بدهشة واستغراب وتساؤل، وفي أحيان كثيرة بالحيرة في كيفية تعاملنا معه، أو بالأحرى تعامله معنا؟

إذ بعد سقوط الرموز الحاكمة

والمخلوعة، تبدو أن الخطة للسيطرة على المدينة سوف تكون عبر رجال الدين أو التيارات الدينية المختلفة.

ويجري الحوار الشيق بين بطلي المسرحية قصي وليث؛ فهم المستفيدان من بروز التيار الديني الذي يخوض الانتخابات، والناس تصفق وتهلل وتسمع لما يقال ويصدر عنهم.

فتجربة السلطة السياسية جعلتهما يدركان أن قمع الأحزاب والآراء السياسية المختلفة لا يتم إلا عن طريق رجال الدين.

فعن طريق هؤلاء فقط، يرتاح المسؤول ومن هم في موقع المسؤولية من الشيوعيين والليبراليين والأحرار، ومن يسمون أنفسهم بـ المناضلين؛ فرجل الدين هو المنقذ الشرعي للمسؤول أمام الله وأمام الناس؛ فبإشارة منه يأمر بالقتال، وبإشارة أخرى يأمر بإنفاق الأموال، وكل ذلك باسم الدين ولمصلحة المجتمع!

يفاجأ الجميع بانتهاء السلطة وسقوطها، وإحالة الجميع للتقاعد، وخروجهم من دائرة الضوء؛ حتى الأرصدة التي تكدست من الفساد والسلطة والظلم سحبت ممن كنزوها، وحتى ياقوتة طردتهم من جنتها لأن «الأحباب الكثر في هذا الزمن لا ينفعون»، المصلحة أهم وأنفع وأبقى.

وأرسلتهم بعد اعترافهم بذنوبهم وبما اقترفته أيديهم، إلى الشيخ غضبان، ليتطهروا من ذنوبهم، وكأن الشيخ غضبان لا ذنوب له.

وينقلنا المشهد الأخير إلى المهزلة.. المهزلة الكبرى؛ فهؤلاء الفاسدون سوف يقاضيهم الشيخ غضبان، وسوف يعلقهم على دولاب التطهير من الذنوب، عقاباً لهم على فسادهم واستباحتهم لكرامات الناس.

ويحكم الشيخ غضبان بـ ٣٠ جلدة لكل واحد منهم وهم معلقون على دولاب؛ فـ «التكفير عن الذنوب ليس بالأمر الهين» كما يقول الشيخ غضبان؛ ويطلب منهم أن يحمدوا الله لأنه هو من سيقوم بجلدهم.

وله الحمد طبعاً، فليس هناك رأفة ورحمة كرأفة ورحمة الشيخ غضبان المتزلف.. الكاذب.. المسخر للدين لما ينفعه ويفيده.

ويسأل قصي الشيخ غضبان: لماذا بيدك الحل والربط في مدينة الغرباء دون سواك؟

ويكون الجواب: «من يجتهد في

دنياه يتسيد..

من يحطم مثلاً ويأتي كمثل آخر له الغلبة .. يتسيد

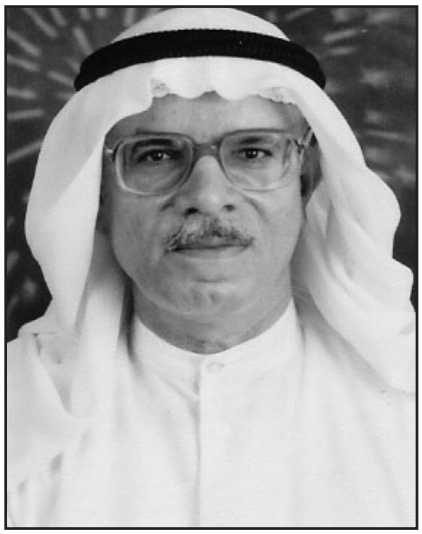
من يمحو العار بالعقاب الصارم.. يرجع إلى الحياة ويتسيد

نعم يتسيد كما هو حادث بيني وبينكم».

لقد أدخلنا ناصر الملا في دهاليز مظلمة معتمة، معبراً عن واقع موجع مؤلم ومجهول يحيط بهذه الأمة، ما يدفعنا إلى القتال للخروج من هذه الظلمات الحالكة لا لننتفض على الحكام وعلى المستبدين والظالمين فحسب، بل لنهيئ أنفسنا لمعركة جديدة مع شيخ غضبان جديد، قد يكون أمرّ من كل من سبقه ومن سيليه!

لقد أدخلنا ناصر الملا مدينة الغرباء فعلاً، لكنه لم يقل لنا كيف نستطيع الخروج منها؟

كلمات أجنبية في اللهجة الكويتية



جمعها وشرحها: خالد سالم محمد *

تأثرت اللهجة الكويتية على مر العقود بلغات ولهجات مختلفة، كالفارسية والهندية، والتركية والإنجليزية، وبعض الكلمات الإيطالية والفرنسية والسواحلية والأوردية، وبقايا كلمات سريانية وآرامية، وهذا يعكس مدى علاقاتها وتأثرها بحضارة وتجارة تلك الدول منذ نشأتها.

وفيما يلي ثَبْت لبعضٍ من تلك الكلمات.

* باحث من الكويت.

ج(1)	
جَبَّاتي	أو جوباتي، نوع من الفطائر أو الخبز الهندي المعمول بالسمن والسكر الخفيف، والتسمية فارسية هندية.
جَبْ	لفظة زَجر ونهي عن الكلام والتدخل، وهي هندية الأصل.
جَبْرَة	بناء أو مظلة تُسقف بألواح من الحديد وغيره، وهي تركية.
جَتِي	وصل استلام بضاعة أو موعد مراجعة معاملة حكومية وغيرها، والجمع «جِتاتي» والتسمية هندية.
جِخَانَة	أو جيخانية، المقهى الذي يتناول فيه الشاي وتدخن فيه الأرجيلة، والتسمية فارسية «جاي» الشاي و«خانة» مكان وهي من الألفاظ القديمة المتروكة، ومعناها مكان تقديم الشاي.
جَراغِيَّة	والجمع «جَراغي» المفرقعات التي يتسلى بها الأطفال في الأعياد والمناسبات، لعلها من «جَراغ» الفارسية بمعنى: سراج، مصباح، وهج
جَرْج	نقول: رجل «جَرْج» أي يملك ثروة كبيرة، والخرج أيضاً ملء بطاريات المركبات وغيرها بالشحنات الكهربائية، وَالتسمية انجليزية.
جَرْجُوب	الجرجوب: إطار الباب أو النافذة، فارسية «جارجوب» بمعنى أربع زوايا أو أُطر، جمع إطار.
جَشمَة	تسمية قديمة كانت تطلق على النظارة، وتلفظ من قبل البعض«ششمة وكشمة» وهي فارسية من «جَشمك» نظارة، وكذلك هي بالهندية «جَشمة» ونقلناها عنهم.

جِفَس	الجفس: الثني، جفس الورقة ثناها أو طواها، أصلها من «كفس» البربرية بمعنى إعوجاج، والتكفاس في اللهجة البربرية الإعوجاج. كما ورد في مجلة اللسان العربي المغربية.
جِلَّة	الجِلَّة: شدة البرد، وهي من أيام الشتاء المعروفة، وتسَتغرق أربعين يوماً وتسمى أربعينية الشتاء، وهي فارسية.
جَلو	من الألفاظ القديمة التي كانت تستعمل كأداة للطرد والزجر، وقد أخذناها بلفظها ومعناها عن الهندية ومعناها عندهم: هيا لنذهب.
جَمْبَر	الجَمبر، مقدمة السيارة أو غطاء مكانتها، وهي انجليزية، ونحن نستخدم معظم مسميات أجزاء العربات بالانجليزية.
جُوبِي	نقول: «فلان داك جوبي أو جوبية لفلان» بمعنى مستعد لمساعدته ومساندته والوقوف معه للنهاية، كما تستعمل أيضاً للنزاع والشجار، فارسية معناها: عَصا أو سوط، فكأنما المراد أنه راكز عصاه في الأرض للدلالة على الاستعداد والتحدي كما جاء في المعجم الفارسي الكبير.
جُور	لفظة قديمة معناها: نهب، سلب، سرقة، قديماً كان الأولاد يرددون أثناء لعبهم «جورما فيه جزع» أو «من قال جور» عندما يستولون على نقود أو حاجيات بعضهم البعض والتسمية هندية «جور» بمعنى لص. وفي التركية «جال» أو جالق تستعمل للنهب والسلب والاغتصاب.
جَول	الجول، الفضاء، الصحراء التي ليس فيها أثر للحياة، والتسمية تركية فارسية كردية مشتركة.

جُولَة	كل موقد يعمل بكاز «الكيروسين» أو الغاز أو الكهرباء يسمى «جُولة». ذكر، الشيخ جلال الحنفي في معجم الألفاظ الكويتية أنها من «جوول» في اللهجة الخنجيةٍ وهي إحدى اللهجات الفارسية. وهي مستعملة أيضاً في اللغة الهندية. وأقول ربما تكون من أصل عربي وهي الشعلة وحُرفت إلى «جولة» بحسب اللفظ الهندي.
جِويت	مادة الزهر التي تستعمل في غسل الملابس البيضاء لإعطائها لمعاناً أو زرقة خفيفة، وربما اللفظة من «جيت» الهندية بمعنى أبيض، وهناك قول بأنها محرفة عن الإنجليزية Changwhite لأن هذا المسحوق الأزرق يستعمل لتغيير اللون الأبيض من الملابس فقط.
جِيبَال	قطعة خشبية يربط بها خيط «الكركور» وهو من طرق صيد السمك للاستدلال عليه، وذكر الحنفي أنها من التركية القديمة.
جَيك	الشيك، الصك، والتسمية تركية عامة، أما في كتاب فقه اللغة العربية فهي انجليزية عن الفرنسية.
جِينكُو	صفائح من الحديد تستعمل في تسقيف المظلات والورش قل استعمالها، والتسمية تركية عن الإيطالية.
جَيورِ	لفظة تقال لسائق المركبة إذا أريد منه أن يستدير ويعود إلى موقف محدد. فارسية من «جاور» بمعنى تغيير كما جاء في المعجم الفارسي الكبير.

١ تلفظ الجيم جيماً فارسية.

البيان

قصة

حب لم يكتمل..... سليمان الحزامي

بلا اسم .. ..غفران طحان

الكبار..... ابتسام التريسي

تصعيد.....تأليف:بينو بوزاتي..ترجمة:عاطف محمد عبد المجيد

حب لم يكتمل

بقلم: سليمان الحزامي *

بدت لي امرأة جميلة رغم إنها اقتربت من الخمسين من العمر، كان جمالها يتمثل في شعرها المرسل الجميل، والوجه الذي يزخر بعينين جميلتين وشفتاها خلقت للقبل، وعنق يستحق النظر، كانت بكامل أنوثتها تستحق النظر والتمتع بذلك الجمال الذي يظن الإنسان أنه لن يراه مرة أخرى.. وجمال الشكل التي كانت تتمتع به إيمان، هو انعكاس لجمال خلقي ونفس راقية وحس مرهف.. فقد وجدت إيمان مكاناً من الحياة لتعبر به عن كل متناقضات الحياة، أو قل معظم متناقضات الحياة.. فهي تكتب قصة وتكتب قصيدة أي إنها تمرح وتحزن وتفرح بين الكلمات وبين الجمل، التقيتها ذات مساء دون أن أرسم أو أخطط، كان لقاءً عابراً في مكان عام.. أذكر تماماً إنني كنت أتجول في أحد أسواق الكويت، أريد أن أجلس لأتناول قهوتي وكان المكان مزدحماً، وجدت طاولة تجلس عليها امرأة اقتربت منها واستأذنت: هل ممكن أن أشاركها المكان.. ابتسمت بكل عفوية وقالت تفضل أنا سأغادر المكان بعدٍ قليل، جلستُ وطلبت قهوتي وأخذت أنظر إلى وجهها الذي يشع جمالاً ويدفعك لأن تقول فيه بينك وبين نفسك الكثير الكثير من الكلام، وبنفس الوقت أن تقف محتاراً كيف تدخل إليها لتبدأ معها حديثاً قد يطول، وفعلاً أحسست بذلك الإحساس وأخذت الأفكار تتناطح بين أنها ستغادر المكان وبين أن أتحدث إليها، ولكن كيف أبدأ الحديث.

ففكرت بأن أتحدث عن القهوة أو عن الزحمة في المكان، أو على طريقة الإنجليز أتحدث عن الجو أو الطقس ولكن أحسست أن فكري ولساني كل منهما توقف أمام شيء واحد.

هذا الجمال الذي أبهرني ولا أعرف كيف الدخول إليه..وهداني تفكيري الشيطاني إلى حركة تعمدت أن أعملها على أن تبدو لي أو بالأحرى تبدو

---

* كاتب من الكويت.

لتلك المرأة إنها حركة عفوية..

نعم تفكيري هداني لأن أقوم بحركة تدفع الفنجان لينسكب على الطاولة.. حتى أفتح باباً للحديث.. وهذا ما حدث فعلاً ..فقد أخرجت من حقيبتها .. مجموعة من المحارم الورقية لتمسح القهوة.. وهي تقول .. بسيطة لم يحصل شيء ..خيرها في غيرها .. إذن قالت هي هذا الكلام بعد كلمة واحدة،، بعد كلمة واحدة أنا قلتها... أسف يا .. وأكملت هي بعفوية بريئة .. إيمان ... فكررت جملتي آسف يا مدام إيمان .. وكررت كلمتي آسف مرة أخرى ضحكت وقالت لماذا تكرر الأسف؟ أنا قلت مدام وربما تكونين أنت آنسة .. قالت وهي تضحك أنا مدام .. كنت متزوجة والآن أنا مطلقة، قالتها بعفوية وبطريقة بدت لي كأنها تفتح باباً للحديث أو كأنها تعرفني من فترة ليست بقصيرة .. شعور غريب ساورني لا أعرف إن كان هذا الشعور حقيقياً أم هو من صنع الخيال .. خيالي أنا ...لكنني وجدت نفسي أرد عليها آسف يا مدام إيمان يبدو إنني أثرت في نفسك بشيء من الماضي .. ابتسمت وهي تقول .. لا عليك، الحياة هكذا، نظرت في عينيها صامتاً .. والتقت العينان بلحظة ثم قالت لي لماذا أنت صامت..

فقلت لها .. سامي .. أنا سامي .. فقالت لي أنت سامي .. ماذا تعمل يا سامي .. قلت لها محامي .. وأكثر القضايا التي تدور في مكتبي أحوال شخصية، الطلاق والزواج والميراث والحضانة إلى آخر هذه القائمة ..

وأنتِ .. قالت بهدوء: كنت مدرسة ..عملت في التدريس فترة ليست بقصيرة .. وأخذت تلملم حاجياتها أو بالأحرى حقيبتها كأنها تريد أن تقول أنها ستغادر المكان، وجاء الجرسون ليحضر لي قهوة جديدة .. وقلت لها ممكن تشاركيني قهوتي..

قالت بهدوء وابتسامة تسبق كلماتها: أنا مضطرة لأن أغادر المكان لا تحاول أن تبني علاقة من خلال موقف طارئ .. مع السلامة .. لم تدعني حتى أرد عليها غادرت المكان كفراشة وبحركة سريعة جداً..

وأخذتُ أرتشف قهوتي وأنا أفكر كيف سأعثر عليها أو كيف سأجدها أو كيف سأراها .. وجدت نفسي أضحك وأنا أقول .. العالم صغير .. اتركها للظروف يا سامي .. سوف تلتقي بها بشكل أو بآخر .. إن لم يكن غدا فبعد الغد .. وربما بعد سنة فصورتها قد انطبعت في ذهني فلن أنساها ولو رأيتها بعد سنوات ...

أخذت أنظر إلى الناس وذهبت بنظري إلى المكان الذي كانت تجلس عليه

المدعوة إيمان .. رفعت رأسي وأنا أسمع خطوات تقف عند الطاولة .. وقلت إيمان لماذا رجعت .. قالت وهيٍ تضحك يبدو إنني فقدت مفتاح سيارتي، وقلت لها وأنا أضحك فعلاً هذا العالم صغير، فنظرت هي إلى الأرض وتحت الكرسي الذي كانت تجلس عليه فقالت انظر هذا هو المفتاح .. يبدو أن المفتاح سقط عندما أخرجت المحارم الورقية .. فقلت لها هذا من حسن ظني وهذه دعوة أقولها لك الآن .. اجلسي .. قالت: أهو أمر أم رجاء .. قلت لها أيهما تفضلين .. فضحكت وهي تقول أفضل الجلوس .. وطلبت لها قهوة وبدأنا رحلة طويلة من الحديث .. مددت يدي إلى تحت الكرسي لأعطيها المفتاح ووضعته في حقيبتها .. وقلت: إيمان أتؤمنين بالقدر؟ .. قالت وهي تحرك شعرها يميناً ويساراً .. مائة بالمائة أنا امرأة قدرية .. قلت لها: أريد أن أتعرف عليك أكثر، ما قصة زواجك لماذا أنت مطلقة؟.

أسندت ظهرها إلى الكرسي وهي تزفر زفرة طويلة وعميقة وكبيرة .. الحياة يا سامي لا لون لها .. هي مجموعة من الألوان قلت لها هذا صحيح ولكن ما الداعي لهذا التشاؤم.. قالت أنا لست متشائمة فأنا مؤمنة بالقدر وما حصل لي هو قدري ألا تؤمن بالقدر .. مائة بالمائة ما هو لك فهو لك وما هو ليس لك ليس لك .. نظرت إليها بعمق وأنا أقول .. كما ذكرت لك أنا محامي أحوال شخصية، فهل أستطيع أن أقدم لك خدمة، ابتسمت بعمق قائلة: فات الفوت..كنت ضحية لأحد المحامين في يوم من الأيام.. والآن أنا أعيش في بيتي ومعي اثنين من الأطفال هم نتيجة زواج فاشل .. وبحركة لا شعورية، حركت الكرسي لأقترب منها أكثر ووجدت نفسي أمد يدي لأحضن يدها .. لم تمانع .. تركت يدها بين يدي .. وبلهفة العاشق قلت لها إيمان أريد أن أعرف عنك كل شيء، قد لا نلتقيٍ وقد رفعت يدها الأخرى قائلة: لا تكمل فأنا قطعت على نفسي عهداً ألا أترك نفسي أسيرة للحب أو للزواج أو لأي علاقة اجتماعية تربطني برجل ما، اقتربت أكثر بالكرسي وكأني أعيش معها في مكان بعيداً عن هذا الضجيج وهذا الجمهور والطلبات التي أسمعها وقرقعة الأوانيٍ أو سعال أحدهم، كل هذا لم أعد أحس بهٍ فقد وجدت نفسي محاطاً بهالة من الوجدان تشدني لهذه المرأة محاولاً أن أغزو نفسها لأعرف لماذا هي كفرت بالحب .. الحب ذلك النبع الجميل الذي يرتوي منه الجميع إنها ترفض أن تشرب من هذا الحب لماذا؟

سألتها بلهفة: إيمان ألم تحبي زوجك؟ وبحركة لا شعورية سحبت يدها من يدي قائلة اسمح لي يا أستاذ سامي لدي شعور إنني أريد أن أتحدث إليك لا أعرف لماذا ولكن أرجوك لا تقل أنه الحب ولا تقل إنه الإعجاب هو شيء لا أستطيع أن أعطيه صفة رغم إنني وهذه مفاجأة لك .. إنني شاعرة .. إنني أقول الشعر، ضحكت وشعرت أن قلبي يضحك معي .. إنني أحب الشعر .. لكن لا أقول الشعر ولكني أحب أن أسمع الشعر .. فهل أطمع أن أسمع شيئاً من شعرك .. قالت لي دعنا نلتقي في مكان آخر وفي يوم آخر .. سأقرأ عليك شيئاً من شعري .. وقفت تريد الذهاب ولكني أمسكت بيدها قائلاً أريد أن أعرف لماذا كفرت بالحب يا مدام إيمان .. مرة أخرى سحبت يدها من يدي ربما أقول لك عن هذا .. وتحركت مسرعة إلى الخارج .. ووجدت نفسي أصرخ .. إيمان إيمان .. فالتفتت وذهبت إليها لم نتفق على موعد ولا أعرف تليفونك ولا أعرف رقم هاتفك، معك حق .. اكتب رقم هاتفي وليكن بيننا اتصال .. أخذت رقم هاتفها في هاتفي وعدت أدراجي لأجلس وأرتشف القهوة الباردة ..

وبعد ثلاثة أيام هاتفتها وردت علي بشكل مفاجئ.. أهلاً سامي .. وعرفت إني قد تركت في نفسها أثراً لدرجة إنها لم تنس نبرة الصوت أو الاسم .. في نفس المقهى وفي نفس المكان.. وبعد مقدمات طويلة من الحديث عرفت منها إنها أحبت مرتين في فترة المراهقة وأحبت رجلاً آخر بعد تخرجها من الجامعة ولكن ظروفه الاجتماعية منعت أن يتم الزواج بينها وبين ذلك الرجل.. ومرت سنوات وأحست هي أن قطار الزواج قد يفوتها لكنها التقت بشاب جميل حلو المعشر، اقترنت به كان يصغرها سناً بسبع سنوات لكنها تريد الزواج وتريد البيت وتريد الأولاد وتزوجت من منصور .. منصور كان أقل منها مستوى في الحياة، وهنا بدأت المشاكل فهو أقل منها أيضاً ثراءً واسماً، ضغط على كل مشاعرها في سبيل أن تحب ذلك المنصور، لكنها فشلت رغم إنها أنجبت منه اثنين من الأولاد لكن الحب لا يشترى، فتم الطلاق وأخذت هي أبناءها وتركت منصور لحاله، قالت لي الآن يا أستاذ سامي بعد أن فشلت في الحب مرتين، فترة المراهقة وفي ذلك الرجل الذي أحببته منعتني الظروف الاجتماعية من أن أقترن به فأحسست بظلم المجتمع وعدم العدالة أمام أمر من أنبل الأمور ألا وهو الحب .. وخوفي وحبي، الخوف من أن أعيش حياتي بلا رجل وحبي لأن أكون أماً دفعني للزواج من منصور رغم البعد المادي بيني وبينه ورغم فارق السنوات فأنا أكبر منه بأكثر من سبع سنوات، لكن التجربة فشلت لذلك

فلا تحاول معي يا أستاذ سامي فأنا امرأة لم يعد الحب له مكان في قلبي إلا حبي لأولادي ولشعري ولما أكتب .. إذا كنت تريد أنٍ تسمع القصيدة أو الشعر أو تقرأ لي فأنا لن أتردد في أن أسمعك شعراً أو قصة ولكن لا تطلب مني حباً لأن الحب لا يتكرر.

وقفت قائلة: تليفوني موجود معك لك أن تحدثني في كل شيء إلا في أمرين الزواج أو الحب.. فأنا امرأة تركت الحب لأصحابه وأخذت الحب لأولادي واستدارت مسرعة وضاعت في الزحام ذلك الجمهور الذي يغص فيه المكان..

وتحولت إيمان في نفسي إلى ذكرى بحب لم يكتمل.

بلا اسم..

بقلم: غفران طحان *

أغلق سماعة الهاتف..وردد بصوت حزين: إنّا لله وإنا إليه راجعون»، نظر إلى وجه زوجته التي أسلمت نفسها لنوبة بكاء هستيري، وأشار لها بإصبعه إلى السماء، ثمّ نضا عن عينية نظارته، وترك لهما مسافة تكفي لشلال دمع..وآه!

عندما استعاد وعيه، طلب من زوجته أن تحضّر البيت لابنها..وارتدى عباءته، ومضى لملاقاة الشهيد.. كانت السماء تهمي بكلّ ما فيها من مطر يزلزل كلّ جسد يلامسه، تلفّت حوله كان الناس يركضون هرباً، أو يحملون المظلات، وحده رفع يديه إلى السماء، واستقبل دمعها ليغسل دمعه..وأكمل السير على إيقاعها المشحون بالأمل/الوجع..

عندما وصل المشفى، كانت تعجّ بجمهرة من الناس، ثمة رجل ضخم يقف على طرف الباب يدفع امرأة عجوزاً كانت تريد الدخول لتتأكد أنّ ابنها ليس هناك، بالقرب منها كان يقف طفل صغير، استطاع في غفلة من الرجل الضخم أن يتسلل إلى الداخل..مما جعل ذلك الرجل يسمح للعجوز بتجاوز العتبة..

على الدرج..ثمّة أناس كثر..لم يلحظ منهم إلا ابتسامة طفل في الثالثة من العمر..كان يصرخ بصوته الغائم:»سوريا بدها حرية»، ابتسم له..وربت على شعره، وأكمل صعود الدرج، الرجل الضخم منعه من الدخول، فأخبره بأنهم اتصلوا به ليأخذ الجثة، أدار الرجل جسده إلى الداخل ليتأكد من

* قاصة من سوريا.

صحة كلام الشيخ، لفت نظره وشمٌ يظهر على كف ذلك الضخم..ثّمة تمساح ما، أو سحلية..انشغل بكفّه طويلاً، وهو يحاول الوصول إلى منبع هذه البشاعة، عندما كان الأخير يسند بكفه ذلك الباب مانعاً إياه من الدخول، ريثما يكمل حديثه مع أحد الممرضين.

رفع يده المسكونة بنوع من أنواع الزواحف، وقال له: ادخل..وأشار له بنفس اليد إلى أن يتجه نحو اليمين.

ابتلع الشيخ ريقه الجاف، ومضى نحو اليمين..كانت أصوات العويل تهزّه من الداخل، ورائحة الموت التي تملأ المكان تغتال كلّ سكينة يحاول ادعاءها.

في الطريق الذي امتد طويلاً أمامه، رأى ممرضين يتبادلان النكات الفاضحة، وصوت الضحك يزعج حتى الموتى، كانا يسوقان سريراً يحمل جثة هامدة..دخلا إلى إحدى الغرف وهما يكملان الضحك، وخرجا بسرير فارغ، عرف أنّ هذه الغرفة هي المكان الذي عليه أن يقصده.

ضربات قلبه بدأت تتسارع، ودموع عينيه أبت السقوط، كان يجرّ خطواته جراً، يداه ترتجفان، وشفته السفلى تتدلى ببلاهة..لم يكن يستطيع السيطرة على جسده..وكلّما اقترب من الغرفة أكثر، كلّما اشتدّ نحيب قلبه..

رائحة الموت تعشّقت روحه، رأى نفسه للحظات على ذلك السرير، يجرّه الممرضان وهما يضحكان من نكتة فاضحة!! شعر بالدوار..كاد يتساقط، لولا أنّه اصطدم بشاب خرج من الغرفة، فقال له: نعم يااااااا..هل تقصد هذه الغرفة أو إنّك مخطئ!؟

تمالك نفسه، وأخبر الشاب أنه يقصد الغرفة التي فيها الجثث التي أتى بها الأمن في اليوم الفائت، أجابه الشاب: نعم، هذا هو المكان..ولكن هل لك أن تنتظرني قليلاً هنا حتى أذهب لتدخين لفافة تبغ في الخارج، فلربما استاء الموتى من رائحة الدخان..!

غمزه بعينه اليسرى، وأطلق ضحكته المجلجلة...وغاب..

استند الشيخ إلى إحدى العواميد هناك، وهو يرتجف، راح يردد بينه وبين نفسه»لا إله إلا الله» يحاول بها أن يخفف من خوفه، وبين لحظة وأخرى يمدّ رأسه نحو الداخل، ليستطلع حضور الموت..

كان قلبه يخفق من أيّ صوت قد يصدر من هناك، ولكنه يشعر بلهفة لاحتضان وجه ابنه مرة أخرى منذ أن غادره ذات فجر، فيبتسم، وما يلبث أن يهمي بدمع جاف عندما يتذكر أنّها المرة الأخيرة!

فجأة دبّ الخوف في أوصاله، عندما فكّر لوهلة بأن ابنه سيكون مجرد جثة بلا ملامح، أو ربّما هو عبارة عن أشلاء، يفقد الوعي للحظة، قبل أن يضع ذلك الشاب يده على كتفه، فيهب واقفاً..

«ما بك يا هذا..هذا أنا..عليك أن تكون أقوى، سترى الكثير من الجثث حتى تتعرف على جثة ابنك..»وأطلق ضحكته الساخرة مرة أخرى..

يتذكر كلام ابنه عندما غاب: أبي..إن مت فاحملني بكفّ واثقة..

تعود له سكينته، يمضي الشاب أمامه، فيتبعه بخطوة ثابتةٍ هذه المرة..

اقترب الشاب من أوّل باب..فتحه، خفق قلب الشيخ، عندما رأى أمامه جثث تراكمت فوق بعضها البعض، لم يستطع النظر لوهلة، بل كاد يشيح بوجهه، عندما لمح وجه ابنه، وقد غادرته الحياة، دمعته هذه المرة عرفت طريقها إلى أخاديد وجهه، وصرخ بصوت أجش..ياااااااالله..

نظر إليه الشاب، ثمّ قال: تأكد يا رجل إن كان ابنك هنا!؟ وإياك أن تخطئ..وعاود الضحك..!!

مد العجوز يده لتلمس ملامح ابنه، وقبل أن يصل إليه، لمح عين شاب آخر تتحرّك، أجفلت روحه، وخطا إلى الوراء، كان الشاب مشغولاً بمتابعة سرير قادم بجثّةٍ أخرى، فلم يلحظ ما جرى..

عاود الشيخ الاقتراب من الجثّة، ودقق فيها النظر، فتأكد بأنّ تلك العين تتحرّك حقاً، مدّ يده ليتأكد من النفس، عبره شيء من حياة، فخفق قلبه

بشدّة، وسرت قشعريرة الخوف في جسده كلّه، بينما اقترب منه الشاب وقال: ماذا..يا رجل..أهي سيرة..أيّهم ابنك!؟ علينا أن نسلمك إياه لنخلي المكان لآخر، فالموت هنا لا ينتظر !!

عبرت عينا العجوز على وجه ابنه الميت، فشعر بشوق لاحتضانه، بل لترتيل كلّ مواويل الندب وهو بين يديه، رفع عينيه نحو الشاب الذي كان يستعجله، عاود النظر إلى الحياة المزروعة قدراً في عينين بالقرب من جسد الموت، تنهد بعمق، ثمّ أشار إلى الشاب أن يسلمه الجثة.

بعد أن وضع بصمته على كلّ الأوراق اللازمة، استلم جسد الفتى، ومضى.. حاملاً في عينيه صورة ابنه المسجّى بلا اسم هناك..!!

الكبار

بقلم: ابتسام التريسي *

اعتاد الأهالي أن يخرجوا في جنازات ضخمة وراء كبار البلدة من علمائها وشهدائها وكبار المقام فيها .

طيلة سنوات عمره الثمانين حرص على مواكبة جنازات من سبقوه وحضور مجالس العزاء.. وكان في كلّ ليلة يضع فيها رأسه على الوسادة ــــبعد تقاعدهــــ يتخيّل أنّها الليلة الأخيرة في عمره.. أقسى الأوقات كانت تلك التي يحضر فيها مجلس عزاء لأحد طلابه، حينها يشعر أنّ الموت يتجاهله، وأنّ الزمن لا يعبأ به.. وأنّه باقٍ هكذا إلى مالا نهاية! لكنّه لا يكفّ عن تخيّل جنازته حتّى صار يراها يومياً.

كان الصغار الذين مروا تحت يديه على مقاعد الدراسة قد أصبحوا كبارا.. يراهم في مشواره اليومي إلى بيته القديم حيث يجلس هناك مع نارجيلته وأصص الزرع، يستقبل ما تبقى من زمنه الجميل.. ثمّ يعود إلى بيته الجديد في إحدى البنايات الحديثة. حاولت زوجته أن تثنيه عن مشواره ذاك مراراً.. لكنّه كان يجد هناك روحه واستمراريته في أزقة أريحا القديمة قدم التاريخ...

حتّى بدأ القصف..

في اليوم الأوّل اختلّ نظام جسده.. لم يحتمل صوت طائرات الميج.. ولا المروحيات والهاون ومدافع الدبابات. كلّ ما كان يخشاه حدث.. مخيلته نبشت صوراً قديمة وحديثة، وزيّنت له أنّه يوم القيامة!.

في اليوم الثالث وجدوه ميتاً في فراشه..

لم تتوقف الطائرات عن القصف.. لم تتوقف المدافع.. لم...

لكنّه حظي بأعظم جنازة من ثلاثة فدائيين، حملوه على أكتافهم إلى الحديقة التي دفنوا فيها الشهداء، وغامر مؤذن شجاع بالنداء على اسمه.. ولم يضع أحد شاهدة على قبره، ولم تستطع زوجته معرفة مكان الدفن لتزور قبره بعد أسبوع من توقف القصف.. لأنّ قذيفة طائرة استهدفت الفدائيين الثلاثة.. ولم يجدوا قبراً يلمُّ أشلاءهم!

حدث في أريحا / سوريا / ٢٠١٢

---

* كاتبة من سوريا مقيمة في الكويت.

عزاء

بلدتنا تعنى بأمواتها أكثر من الأحياء.. المؤذن يبدأ من الصباح الباكر بالإعلان عن المتوفى مع نشيد وسور من القرآن.

يذكّر الأحياء بمصيرهم يوم القيامة وبالعمل الصالح، ويحضّهم على السير في الجنازة.. يخرج الميّت محمولاً على الأكتاف إلى المقبرة.. ويقام مجلس العزاء، فيزور الناس بعضهم بعد طول قطيعة، وربّما يتصالحون، وينهون مشاكل معلقة.. ثمّ ينتشرون في الأرض بعد تقديم الواجب لأهل الميّت بحمل تكاليف العزاء عنهم.

عند خروج جنازة أوّل الشهداء في البلدة ــــفي بداية الثورةــــ تدفق الناس من القرى المجاورة.. عدد المشيعين فاق عدد السكان.. وقام الثوار بحمايتها بسدّ مداخل البلدة والطريق إلى المقبرة.

بعد الاقتحام.. ضربوا المساجد بالطيران والمدافع، وقتلوا بعض الأئمة وحرقوهم.. واعتقلوا آخرين، وهدّدوا من بقي، وأجبروهم بأن يكون النداء على الجنازة بذكر اسم المتوفى فقط..

لم يعد هناك سوى صوتٌ متعثر لمؤذن خائف يقول اسم الميّت من دون الإشارة إلى أنّه شهيد.. ويدفن في أقرب مكان إلى بيته.

تحوّلت الشوارع إلى مقابر..

حدائق البيوت إلى مقابر ..

والأموات هناك في المقبرة لم تعد يد تمتد لتسقي الزهور على قبورهم الموحشة.. لكنّ امرأة شجاعة نادت على ابنها الشهيد من شرفة بيتها..

نادت بكلّ قوتها.. «الشاب الشهيد البطل محمّد.. انتقل إلى رحمة الله.. (كلّ نفس ذائقة الموت، وإنّما توفون أجوركم يوم القيامة).. لم تدم لفرعون.. يا أهل النخوة.. يا أهل المروءة.. قصفوا مساجدكم، وقصفوا بيوتكم، واختطفوا زهرة شبابكم..

لم يتركوا لكم شيئاً.. والروح من أمر ربكم .. هو من يأخذها فمم تخافون؟».

المؤذن الخائف.. لبّى النداء.. دخل المسجد، ونادى على.. «المرحومة الحاجة فاطمة..

زوجة المرحوم الحاج أحمد.. أمّ المرحوم الشهيد محمّد!..»

وفي لحظات انهارت المئذنة، وساد الصمت!

حمل الصمت اسم الشهيد راية، طرق أبواب المنازل، وأخبر الجدران، والشوارع، والأزقة، خرجت جنازة مهيبة من تحت الركام!.

أريحا السورية ٢٠١٢

إرادة

لليوم الخامس على التوالي كانوا يأكلون الخبزِ اليابس بعد مسح العفن عنه ورشه بالماء، ووضعه في خرقة تعطيه قواماً متماسكا!

لليوم الخامس على التوالي تحايلت الأم على أوراق شجر التوت وأوراق الدالية، رشّت فوقها ملحاً ونعنعاً يابساً وبضع قطرات من الزيت وحبات حصرم لتصنع سلطة بجانب الخبز!

كان الثوار يقولون لها، إنّهم لم يذوقوا في حياتهم أطيب من سلطتها ولا أطيب من البرغل المطبوخ من دون عدس وزيت الذي تقوم بطهيه على حطب تكوّم أمام مغارتها من أشجار الكرز الذي قصفته الطائرات!.

في اليوم السادس سمعت طرقات خفيفة على الباب.. كان الثوار قد انسحبوا من الجبل، ورحلت الطائرات، وبقيت مع ابنتها الصغيرة.

حين فتحت ابنتها الباب.. صرخت وهي تحتضن ربطة الخبز:

. خبز... خبز طري يا أمّي.. خبز ساخن.. خبز حقيقي.. انظري.. تأمليه.. المسيه.. خبز يا أمّي!.

كانوا قد تركوا لها رسالة شكر على شكل سحارة خشبية مليئة بالرز والسكر والزيت والبرغل والخضار و... الخبز!.

شعرت كم هي طاعنة في الحنان، وكم هم متوغلون في الحبّ!.

***

جبل الأربعين / سلسلة جبال الزاوية / أريحا السورية / ٢٠١٢

مفارقة

جاء ليخدم الوطن..

استدعوه لخدمة العلم...

التقيا على حاجز في مدخل أريحا.. جلسا معاً على التلة الترابية مقابل غابة الصنوبر .. كان الحرّ يستنزف كلّ ما في جسديهما من ماء.. عند الحاجز أوقف «علي» سيارة عابرة، أخذ منها كلّ ما تحمله من أطعمة وماء.. عرض على رفيقه بعض الفواكه.. حاول عيسى أن يأكل بعض التين والعنب.. غصّ.. وغادر إلى ما وراء التلة ليقضي حاجة.

استهوته فكرة التوغل في براري الزيتون، أسرته فكرة أن يمضي هكذا حتّى يصل إلى بيت أهله.. فيرى أمّه وأخوته و.. ماذا حلّ بهم يا ترى؟ ألا يوجد هناك أيضاً من يقوم بخدمة الوطن، فيدمر منزلهم وينهب ما فيه؟ ألا يوجد هناك من يعتدي على أمّه وأخته؟ ألا يوجد من... ؟.. !

يمشي بعيداً.. وعلى طريق ترابي يوقفه مسلّحون.. يرفع يديه.. يسلّم نفسه، وينضم إلى الثوار! ..

في المعركة كانا في مواجهة طاحنة.. «علي» أصيب في مدخل البلدة أثناء الاقتحام وهو متمترس وراء مدفعه بعد أن قتل الكثير من الأهالي.. وقصف المنازل الواقعة على جانب الطريق..

«عيسى» أصيب في شارع الجبل وهو يحمل الطعام والماء للمنازل المغلقة على المأساة.. حمله الثوار إلى المستشفى الميداني.. حاولوا إسعافه لكنّه فارق الحياة..

الجنود ــــفي مدخل المدينةــــ شيّعوا رفيقهم بالدموع، وأرسلوه إلى مدينته. طبعوا له النعوات وألصقوها على جدران الشوارع.. خرجت جنازته مهيبة مصحوبة بالأهل والأصدقاء والشخصيات الرسمية ومدفع أطلق رصاصه احتفاءً بالشهيد!. بصمت.. تحت جنح الليل.. دفن الثوار عيسى في حديقة شارع فرعي.. لأنّهم لم يتمكّنوا من الوصول إلى المقبرة.!

****

إلى روح الملازم «علي» من مدينة السويداء .. الذي قتل في مدخل أريحا وهو يقصف أهلي بمدفع الهاون/ إلى روح الملازم عيسى الذي استشهد أمام بيتي وهو يدافع عن أهلي وبناتي في أريحا.

****

موهبة

منذ صغره كان يحتال على الأشياء الحادة لتصبح على شكل إزميل يطوّع به الحجارة التي يفجّرها والده من صخر الجبل الأبيض، فيصنع منها أشكالاً جميلة يحرص أن يخبئها بعيداً عن عيون والديه، كي لا يحطمها أحدهما بحجة أنّها تلهيه عن دراسته! فقد حرص كلاهما على تذكيره بأنّه القادر على تحسين وضعهما الاجتماعي والمادي إن هو تفوق في دراسته وأصبح طبيباً ناجحاً.. ولكونه وحيدهما أصبح هاجسه الوحيد أن يحقق لهما حلمهما الذي أسرفا في تزيينه وعرضه على كلّ معارفهما .. ابنهما الطبيب الذي سيرفع رأسيهما ويقيهما شر الفقر ويحميهما في شيخوختهما..

كبرا وكبر نجاحه.. أصبح لديهما أحفاداً كما أرادا، وبيتاً جميلاً ومزرعة.. لم يبق شيء من الحلم لم يتحقق!

لكنّ الجنود جاؤوا على جناح السرعة حين سمعوا بقصة الأحلام السريعة التحقق في تلك البلدة.. هجموا بشراسة، دمروا البيت، حرقوا المزرعة، نهبوا العيادة، وقتلوا الأطفال والزوجة ووالديه العجوزين! لكنّهم لم يلحظوا إزميله المخبأ بعناية في أحد الصناديق داخل سقيفة مهملة!

من خرائب البيت صنع غرفة صغيرة.. من الجبل الأبيض حمل حجارة مهملة.. من أفق مخيلة مليئة بالأحلام، حفر على الحجارة صوراً لشهداء، زيّنها بأسمائهم.. وبدأ بتحقيق حلم آخر من رحم الموت!

أريحا / ٢٠١٢

نهاية

بقرته المدلّلة لم تنم تلك الليلة! ألم المخاض أربكها فراحت تدور في الحظيرة مصدرة خواراً يشبه الأنين.. بهجة خفية تسلّلت عبر نسمات أوّل الليل من نافذة بيته، وأنعشت مخيلته.. بقرة ينتظر أن يبيعها أضحية لعيد قادم، سيبني بثمنها غرفة إضافية كملحق يستطيع أن يسكن به ابنه البكر هو وعروسه في الربيع القادم! وأخرى ستلد عجلاً يربيه، ويبيع أمّه ليشتري بثمنها جهاز العرس!

مطر أيلول الحفيف طرق النافذة بلطف، تلاه برق شقّ السماء ورعدٌ أصمّ أذنيه! في البداية التبس عليه الأمر فقد كان الصوت مخيفاً إلى درجة

لم يعهدها من قبل.. لم يسبق أن نزلت الصواعق بهذه القوة! خرج إلى الشرفة ليستطلع الأمر، باغته الرصاص أشدّ انهمارا من المطر.. تراجع بخطوات سريعة، وأغلق الباب وقلبه يضرب بعنف..

القذائف كانت تتبارى في قسوة إيقاعها.. وهو يحاول التقاط الصوت ليعرف مكان السقوط ونوع القذيفة..

لسانه يلهج بالدعاء، وقلبه لم يتوقف عن إرسال إشارات الخوف إلى أطرافه.. همس فجأة «البقرات»! الخوار المتصاعد من الزريبة ينبئ عن حدث جلل.. البقرتان تنافستا في إصدار أصوات الرعب ، وسمع ضجيج خطواتهما المرتبكة، وصوت ارتطام متكرر بالجدران!

حين توقف القصف في الصباح .. تسلّل إلى الزريبة.. كان الصمت يهيمن على المكان .. الدم يتسرب من أسفل الباب.. بقرته المدللة أجهضت حملها.. ونزفت حتّى الموت..

الأخرى كانت تختلج بقوة جنون تحكم بها، وتنتفض من دون صوت، وتضرب رأسها بالجدار!!

تباطأت خطواته.. قرفص أمام حلمه الميت.. احتضن رأس بقرته المدللة.. ولم يعد لنبضه صوت تسمعه أذناه.. هدوء أرسلت رائحته الريح إلى نوافذ البيوت المجاورة، فخرج سكّانها يبحثون عن مصدر الموت المتجدد.

أريحا/ ٢٠١٢

إعلان

كانت النسوة تتولى نقل الأخبار والأحداث الهامة عبر أسطح المنازل حين يمنع الفرنسيون التجول.. وكنّ أيضاً يقمن بإيواء الثوار الفارين من ملاحقة سلطة الانتداب.

تطورت وسائل انتقال الخبر حين رحل المحتل، فلم تعد محصورة في حمّام النسوان، ولا في تجمعات الأعراس، ولا الزيارات المنزلية.. صارت مصففات الشعر اللواتي حللن مكان «النقاشة أم خيرو»× ينقلن الأخبار عبر الزبونات خلال ساعات إلى بيوت البلدة كلها.. ولم تقل أهمية عنهن الطبيبات اللواتي حللن مكان «الداية مهيتاب».. لكنّ دخول الهاتف للمدينة جعل للموظفات فيه قصب السبق في نقل الأخبار في التو واللحظة عن طريق سماع المكالمات الهاتفية ونقلها مباشرة!.

الهواتف النقّالة والانترنت لم يؤثرا على مكانة المساجد أيضاً في نقل أخبار الموت والمناسبات الدينية والوعظ بأحداث تجري أثناء خطبة الجمعة.

بعد القصف... لم يعد هناك هاتف، لم يعد هناك وسائل نقل.. لم يعد هناك مشافٍ ولا فرن للخبز ولا صيدليات ونسف السوق بما فيه.

الأطفال الصغار يذهبون ليلاً لأخذ حصصهم من سيارات الإغاثة، وفي طريق عودتهم إلى بيوتهم تحت جنح العتمة تتصاعد رائحة أصواتهم «خبز.. خبز» فيستنفر الصغار الآخرون في البيوت الخالية من الرجال، ليتسلّلوا بدورهم تحت جنح العتمة، ويخطفوا أرغفتهم الصغيرة من فم السيارة الضخمة المرابطة في زاوية شارع فرعي!

ويتابعون الصراخ المنغم على إيقاع خطواتهم العجلى « خبز.. خبز..»

---

* » أم خيرو « شخصية من شخصيات رواية جبل السماق. سوق الحدادين ٢٠٠٤

تَصْعيدٌ

تأليف: بينو بوزاتي(١)
ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد *

حين سمعتْ الآنسة آني موتليري دقات على الباب ذهبتْ لتفتح.كان الطارقُ هو صديقها القديم السيد ألبرتو فاسّي..موثق العقود.لاحظتْ أنَّ معطفه مُبللا..إشارةً إلى أنه كان ثمة مطر في الخارج.

قالتْ: « يا له من سرور..عزيزي السيد فاسي.ادخلْ.. أرجوك. »

دخل السيد فاسي مُبتسماً وهو يُصافحها بحرارة.

مرةً أخرى..دق الباب.ارتعشت الآنسة موتليري ومضتْ لتفتح.كان السيد فاسي..موثق العقود..صديقها القديم الذي كان يرتدي معطفاً أسود ما زالت قطرات المطر تتساقط منه.قالتْ له وهي تبتسم: «آه! يا له من سرور.. عزيزي السيد فاسي.ادخلْ.. أرجوك. »

دخل السيد فاسي مُتثاقل الخطى مُصافحاً إياها بحرارة.

كانت الآنسة آني ترتجف خوفاً حالَ ما سمعتْ شخصاً ما يطرقُ الباب. نهضتْ قافزةً من مقعدها الصغير حيثما كانت مُنهمكة في أعمال التطريز وهرولتْ لتفتح.رأتْ موثق العقود القديم فاسي..صديق العائلة الذي لم يكن هناك منذ عدة أشهر دليل على أنه لا يزال على قيد الحياة. كان يبدو ثقيلاً وأكثر بدانةً من صورته التي تختزنها له في ذاكرتها..لا سيما وأنه كان يرتدي واقي مطر أسود فضفاضاً جداً..وقد تحوَّل إلى طياتٍ ضخمة تلمع من المطر متساقطة منها قطرات المطر.

تصنَّعتْ آني ابتسامة وقالت: «آه! يا لها من مفاجأة سارة.. عزيزي السيد فاسي. » وهو يكاد لا يستطيع أن يرفع قدميه من على الأرض، دخل الرجل وكي يُحيِّيها مدَّ يده الضخمة.

عقب ما حدث..انطفأ وهج وجه الآنسة آني موتليري التي كانت تقوم بأعمال التطريز في صالونها الذي كان يُنار بضوء ظهيرة ممطرة شاحب. كان يشغلها تعديل وضع إحدى خُصلات شعرها الرَمادي التي انزلَقتْ على

---

* مترجم من مصر.

جبهتها حين سمعتْ طرقات عنيفةً على الباب.
أصابتها وهي في مقعدها هزةٌ عصبيةٌ عنيفةٌ فنهضتْ بغتةً واندفعتْ نحو الباب لتفتحه.وجها لوجه التقتْ مع رجل ضخم يرتدي واقي مطر من الكاوتشوك الأسود.. به قشور.صلب ولزج..يتساقط الماء منه كالشلال. للوهلة الأولى اعتقدتْ أنها تتعرفُ على موثق العقود القديم السيد فاسي.. صديق الأزمان الغابرة.أجهدتْ نفسها في الابتسام وقالتْ:« أوه! يا لها من مفاجأة سارة..ادخل ..أرجوك..تعال.»
إثْرَ هذا دخل الزائرُ حجرةَ الانتظار مع صوت قرقعة لقدميْه كما لو كان عملاقا وكي يُحييها مدَّ إليها يده الضخمة ذاتَ العضلات. في المنزل وفي خدر القيلولة تكررت الطرقات على الباب ممَّا هزَّ بعنفٍ الآنسة موتليري التي كانت في حالة غوْص في أعمال تطريز رائعة.رغما عنها قفزتْ من على مقعدها تاركة الغطاء الذي تقوم بتطريزه ليسقط من يدها ويلتوي على التراب فيما أسرعتْ تحملُ قلقاً ما نحو الباب.حين فتحته وجدتْ نفسها في مواجهة قامة سوداء..ضخمة..ساطعة..تحدق في عينيها.عقب هذا قالتْ: «لكنْ أنتَ..لكن أنتَ..» ..وارتدَّتْ إلى الوراء بينما دخل الزائر حجرة الانتظار الصغيرة بخطوات ثقيلة ترنُّ بطريقة غامضة داخل أرجاء البناء الكبير.بسرعة وصلتْ آني موتليري إلى الباب.كانت خصَلات شعرها الرمادي تتدلَّى على جبهتها في فوضى حين سمعتْ صدى طرقات شخص ما يريد الدخول. بيد مرتعشة أدارت المفتاح ثم حرَّكتْ المقبض فاتحة الباب.
على درج السّلَّم كان هناك كائن حي ضخم..قوي..أسود اللون..مليء بالحراشف..له عينان صغيرتان ثاقبتان.. يحمل أنواعا شتى من القرون اللزجة التي امتدت إليها متحسسةً جسدها.تألمتْ من هذا: «لا..لا.. أرجوك...»
وابتعدتْ وهي في حالة رعب فيما راح الآخر يتقدم بخطوات رصاصية يرن كل المنزل من وَقْعِها.
(....)
هل تعرف الآنسة آني موتليري؟
خمسة وأربعون عاماً..مُطلقاً..تريد أن تضحك.بالتأكيد.. هي تعيش بمفردها.من تريد الآن...؟
هي تطرز..تطرز في مسكنها الهادئ. لكن من يحضها الآن على أن تقفز من مقعدها؟
ربما شخص ما طرق الباب؟
أنتَ تمزح.كلا..ما طرق الباب أحد..أحد.

من يستطيع أن يطرق هذا الباب في وقت ما؟
لكن الآنسة جرتْ بخفقان قلب يوخزها مُمَكّنةً قدميها فوق السجاد.. مصطدمة بزوايا مرآة الحائط وهي تلهث. كان درج السلّم خاوياً.وخاوياً كان بلاط السلم أسفل ضوء رمادي قادم من كوة رمادية ولا يسامح.
كان درابزين السلم أسود لا يتحرك.باب الشقة في مواجهته لا يتحرك.كان كل شيء يغطّ في سكون..خاوياً ومفقوداً إلى الأبد.
لم يكن ثمة أحد.عدم عدم العدم.
لكن هناك الحسرة القديمة.هناك الأسى المزمن.هناك أمل السنين الغابرة المنبوذ.هناك المسخ المتخفي الذي راح ببطء يغرز أشواكه في الفؤاد الوحيد.

---

(١) دينو بوزاتي..واحد من أكثر الروائيين الإيطاليين شهرة.ولد في العام (١٩٠٦).نالت روايته (صحراء التتار) الصادرة في العام(١٩٤٩) شهرة واسعة النطاق.رحل في العام(١٩٧٢).
أخذت هذه القصة من مجموعته القصصية (حلم السلم) الصادرة في العام (١٩٧١).

البيان

شعر

ذكرى الهموم الحزينة ..... فيصل السعد

اعتراف ..... عاطف حكيم

بعض الكواكب للأطفال ..... حسن شهاب الدين

الهروب ..... أشرف محمد قاسم

شعر

ذكرى الهموم الحزينة

فيصل السعد *

لم تكن قد ودعتنا كل أحلام العذاب المر، تأتي والشجون
جاءت اليوم وفي ذراتها جرح الرمال النازفهْ.
آه لو نستطيع أن نحمي الحروف، من عذابات السباتْ
لعجنا الحزن باللإنشاد كي تبكي الظنونْ
نحن خلفنا تراباً واصطبرنا.. لم نعد نستطيع خنق العاصفه
من ترى يمنحنا نجماً يضيء الدرب لا يخشى بكاء الأمهاتْ
حين نبتاع المواويل وصوتاً يعشق الدنيا حنون
نُسمع الناس لحوناً.. وخطانا راجفهْ
وحدها رجّفها الشك وباتت أنة تخشى المماتْ.
إيه يا صحبي تعالوا ننشد العمر ليعطي.. فالحنينْ
يمنح الخير لمن ظنوا حراكاً رغم ساعات الزمان الواقفهْ
لنغني كل ما في الذهن من حزن يشي بالنغماتْ
وحدنا جئنا حيارى.. من ترى يمنحنا اليوم العيونْ
لنراها- كل دمع الحزن تأتي – ذارفة
هل تجيء الشمس كي تمنحنا حرية الصرخة بالشعر فنعطي للحياةْ.
القلوب الشلها الخوف فما أمستْ تغني.. والأنينْ
أخرسته الريح.. ما عادت حروف الصوت تلك الحالفه
بحياة الناس – كل الناس – تشدو للحفاةْ
هكذا كانت وكنا كل طيف يأتنا في الليل لا نخشى – الظنونْ
أنت يا من قد ظننا أنك التسطيع خلق الخطوات الزاحفةْ
أترى تمنحنا الصبر لننسى الموجعاتْ؟
عربٌ نحن لنا تأريخنا اليشهد أصوات انتصارات السنينْ
آه لكنا شربنا الحقد من بعض رؤوس حكمتنا خائفهْ
نحن لو نرجع للمجد تواريخاً تغني.. لرقصنا طرباً اللآتياتْ
* * *

---

* شاعر من الكويت.

اعتراف

عاطف حكيم *

حبيبتي
بداية الفراق تقترب
طريق لاكتئاب يقترب
ولوعة الفراق بالفؤاد تلتهب
إلى متى يا بهجة العيون نغترب؟
إلى متى نخاف أن نواجه الحقيقة؟
وقمة الحقيقة
بأننا نحب
فمهجتي حبيبتي لا تعرف الكذب
وخافقي لا يعرف الخداع واللعب
قد آن يا رفيقة الطريق نعترف
بأننا نحب
عيناك يا حبيبتي علامة الشروق
أهيم في جمالها فأعرف الطريق
فأعشق الحياة
وأعرف النجاة
يا نعمة لوحدتي قد أرسل الإله
لا تجعلي القلوب والعقول تختلف
هيا لنعترف
بأننا نحب
أخاف م الفراق يا حبيبتي
يا بلسم الجراح يا طبيبتي
أخاف أن تموت أمنياتنا
أخاف أن تضيع في البعاد ذكرياتنا

---

* شاعر من مصر.

وحبنا لذاتنا
فنفقد الأمل
ويقتل الغرامَ في قلوبنا الملل
فجددي الأمل
لا تجعلي القلوب في الصدور ترتجف
هيا لنعترف
بأننا نحب
جريمة أن نقتل الغرام في قلوبنا
أن نجعل الأشواق في فراقنا تذيبنا
وكبح أمنيات ما في ذاتنا حرام
من وخذة الأشواق في الضلوع
لا ننام
وخاتم الكلام
عيناك تنطقان بالكلام
يا من فتشت عنك ألف عام
يا من أتت بوجهها الصبوح
لكنها تخاف أن تبوح
وليتها تبوح
* * *

عيناك تفضحان ما في داخلي
وحبك الكبير في دواخلي
لكنني أريدها صريحة
بحبنا الكبير نعترف
هيا لنعترف
بأننا نحب
* * *

شعر

بعضُ الكواكبِ للأطفال..

حسن شهاب الدين *

..
وماذا إذنْ..؟
والوقتُ ماءٌ مُطلسَمُ
وصمتُكَ ذئبٌ
في القصيدةِ يجثمُ
وأنتَ هنا..
تمثالُ غيم مُشيَّدٌ
على عينٍ طفل
كانَ باللهِ يحلمُ
تضيءُ شموعَ الحُزنِ فيكَ
وكلَّما..
أضاءتْ سماءُ اللهِ
بالدمع
تُحْطمُ
مرارا..
يقيمُ الطفلُ
في لوحِ أمسه
تماثيل..أشباهَا
وكالأمس يهدمُ
كما لو – بأحجار الزمان –
موكَّلٌ
يزيِّفُ شطرنجَ الحياةِ..
فيهزمُ
..

* شاعر من مصر.

(انصتْ..
هذا صوتُ الزمن المكسورِ
غاباتٌ..
- بأشجارٍ من أجراسٍ -
تتبادلُ مواقعها
وجبالٌ من عدم..تتنهَّدُ)
وبيدٌ..
بلا مأوى سواكَ
ارتكبتها
وكم مثلها يا ابنَ الرحيلِ
ستأثمُ
أكلَّ اغترابٍ مسَّ روحَكَ نصلُه
تضجُّ..
كعنقودٍ من الجَمْرِ
يُضرَمُ
يُميتُكَ..
تحيا كالقصيد
وتصْطلي كواكبَ فوضاكَ
التي ليسَ تُظلِمُ
تزلزلُ جدرانَ الدموعِ
مُسائلا..
متى يا دروبا لا تموتُ..أخيِّمُ
وتخبو..
كما تندكُّ في الروح
سبعةُ طباقٍ..
وبالبيدِ المُقفَّاةِ..تُرجَمُ
..
(والت ويتمان..
قرأ طالعَ عُشبةٍ بريَّةٍ
إليوت..
بذرَ صوته في أرضِه الخراب

وأنتَ..
تكهنتْ بخطوتكَ الصحراء)
مصيرُك..
بين البيدِ والعُشبِ
بادئٌ
فكيف..
إلى عرشٍ على الماءِ
يُختَمُ
ولم تكُ قنديلا
على باب معبد
ولا نقشَ كُهَّانٍ..
بغيبكَ رجَّموا
كطفل..
أضأتَ الشَّمسَ
ثمَّ نسيتها بجيبكَ
فالأطفالُ للصُّبحِ توأمُ
تفتَّحتَ قربَ النور
في صمت وردة
وزدتَ اكتمالا أنْ يضمَّكَ..
مُعجمُ
ومشَّطتَ شعرَ الماءِ
جسَّدتَ ظلَّه ملاكا
وحادثتَ الندى..
وهْوَ أبكمُ
ملأتَ وأفرغتَ الخلودَ
من اسْمه
كجرَّةٍ غيم صوتُها يتهشَّمُ
وماءُ الشعرُ..
نهرٌ من ظلالٍ عديدةٍ
قواربُه..

مكسورةٌ..لا ترمَّمُ
وأنتَ اغترابُ الكائناتِ جميعِها
وفيكَ انطوى..
بحرٌ..
وأرضٌ..
وأنجمُ
لهوتَ صغيرا بالحروفِ
فصغتَها..
كواكبَ للأطفالِ
في الأفْقِ تُرسَمُ
ولوَّنتَ..
موسيقى الهواءِ
فأبصروا
ملائكةً خضراءَ
باسْمِكَ تمتموا
وصُغتَ طيورا
منْ نجومٍ تحطَّمتْ قديما
فما زالتْ عليكَ..تحوِّمُ
تطوفُ..
إلى أنْ قيلَ
إنَّكَ كعبةٌ
وللروحِ..
تبكي في القَصيدةِ
زمزمُ.

الهروب

أشرف محمد قاسم *

(١)

أريدُ الهروب من الحزن
من كل وجه حزينْ
ومن كل أغنيةٍ تنزف الدمع بين سطور الحنين
ومن كل مهزلةٍ عشتُ فيها
وأن أتبرَّأ من كل شعري عن الياسمينْ
وأنسى فتوحات وهمي
وجرح انهزامي
أمام صهيل السِّنينْ
أريدُ الهروبَ
من الفِعل.. والاسم.. والحرف
من سيبويه.. الخليل.. الفرزدق
من كل أزمنة السابقين
أحاول أن أوقف البوحَ
أحْدُوَّة الحُلم
أنسى التواريخَ والخَائنينْ
أريدُ الهروبَ من الجزر والمَدِّ
والوصل والصَّدِّ
مِن عَبْلُ .. من بُثنُ .. مِن عَزِّ
مِن كُلِّ كُلِّ النساءِ
اللواتي سكنَّ عيوني

* شاعر من مصر.

وأوراق شعري
وأوتارَ عودي
من العاشقات.. من العاشقينْ
أحاولُ أنْ أتبرَّأ من كُلّ ثوبٍ قديمٍ
ومن كل حُلم عقيمٍ
ومن كُلِّ وجهٍ يُصادقُ خَطَوى مَن السائرينْ
وأنسى التسكّع
بين دروب النواسيِّ
والمتنبِّى
ودرويشَ
والموتَ في صَوْمَعَاتي مع الحائرينْ

(٢)
أريدُ الهروبَ من اللَّيلِ
حين تُغلِّفُه مسحة من أنينْ
وحين تغيبُ الوجوه بهِ
خلفَ أسواره
والعيونُ الرواصدُ
تستنظرُ العائدينْ!
مللتُ التَّسوُّل في الصبح
بين الرفاق
لعلي أصيبُ قليلَ الحنانِ
قليلَ ابتسامٍ
فتنهرني أوجهُ العابسينْ
أريدُ الهروبَ من الليل
حين أعودُ وحيداً
تخَطَّفني أحرفي والخواءُ المَشينْ

مللتُ البكاءَ على مَنْ مضوا
مللتُ الغناءَ إلى الوافدينْ
(٣)
أريدُ الخروج من الأزمةِ الطَّاحنَةْ
وأخلع عني عباءة حلمي الذي هَدَّني
وأوقفُ هذا الصرَّاخَ /النزيف/
الذي يُقلقُ العابرينْ
أكفكفُ دمعاً تناثر – عُمراً –
فأغرق كل حقول الرؤى
وأتلفَ كُلَّ زهورٍ
تُبَرْعِمُ في دَوحة الحالمينْ!
أجاهرَ بالرفضَّ
في أوجُه الغاصبينْ
أحَرِّرُ كُلَّ السبايا
وأطلقُ كُلّ السبايا
وأطلقُ كل الطيور الحبيسةِ
في حُجرات الغُزاة
وفي ورق الذاهبينْ
وأطلقُ كُلَّ النوارس
تَسبَحُ في زُرقةِ البحر
ثم تحط بأعلى الجبينْ
(٤)
أحاولُ أن أشطب الماضي المستبدّ
أقوِّم كُلَّ الجياد الكسيحةِ
أنفُثَ فيها الإباء
الذي شوَّهَتْه يدُ المعتدينْ

أعيدَ الضياءَ
إلى كُلِّ عين سباها الظلامُ
إلى كل قلبٍ
غزَتْهُ رياحُ الفِراق
فضل الطريق إلى الطاهرينْ
وأكتب للبحر صكَّ احتجاج
على ريحة الهوج،
أمواجه العاتيات،

وأطلب منه
بألا يكون من الجاحدينْ
أريدُ الهروبَ
إلى عالمٍ لا يغني
- ابتهَاجاً -
لموت السنين
(٥)
أحاولُ أن أرسم العمر
بيتاً صغيراً
يضم صديقاً
ووجهاً جميلاً
فتأتي خطوطي
شريدات حزني
عليها ظلال الأسى المستكينْ
إلى أين أهربُ؟
للمستحيل؟
وفي كُلِّ دربٍ فؤادٌ كسيرٌ

وصمتُ الحزانى

- مخيفاً -

يرينْ

وأصرخُ وحدي

فلا لي صديقٌ

ولا ليَ أنثى تضمدُ جرحي

ولا عيدَ يأتي على العاجزينْ!.!

ولا البحرُ ينجي من الريح طفلاً

إذا اجتاحت

الريحُ - يوماً -

سفينْ

أريدُ الهروبَ من الحزن

لكنْ

يمزقني الحزنُ

في

كلِّ

حينْ

وما زلتُ أصرخ

أريدُ

الهروبَ

من الحزنِ

مِنْ كُلَّ

وجهٍ

حزينْ!.!.!

إصدارات

- صدر حديثاً كتاب بعنوان «الأرض المباركة» للكاتبة مها ناصر العريفي ويتضمن مذكرات خاصة وحقيقية حصلت في الأيام الأولى لاحتلال الكويت من العدو الغاشم، تناولت فيها الكاتبة معاناة الكويتيين في تلك الفترة وما تعرضوا له من رعب وإذلال بلا ذنب ارتكبوه.

وختمت الكاتبة مذكراتها بقصيدة للشاعرة الكويتية الشيخة سعاد الصباح «باقون هنا» كرد على همجية الاحتلال الغاشم وصمود أهل الكويت على أرضهم المباركة.

- يقع الكتاب في ١١٨ صفحة من القطع المتوسطة ويعد باكورة إنتاجها.

- صدر حديثاً كتاب «فضاءات لا ضفاف لها» للكاتب أحمد مبارك البريكي ويتضمن الكتاب أفكاراً متنوعة تناول من خلالها قطوفاً دانية من أقاصيص ممتعة ورحلات شيقة ومقالات رائعة حول فضاءات شتى.

ومما تضمنه الكتاب قطوفاً فكرية (بريكيات) حيث جمعها بخبرته الطويلة من فضاءات شتى فزينت كتابه بعطرها وجمالها.

- يقع الكتاب في ٢٢٠ صفحة من القطع المتوسطة.

رابطة الأدباء تكرم الفائزين بالتقديرية والتشجيعية

كتبت مريم فضل:

نظمت اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء الكويتيين حفل تكريم للأدباء الذين مُنحوا جوائز الدولة التقديرية والتشجيعية، وذلك في مقر الرابطة. وقدمت حفل التكريم الإعلامية فيحاء السعيد وعرضت نبذة قصيرة عن سيرة كل منهم وأشادت بعطائهم طوال هذه السنوات. والمكرمون عن الجائزة التقديرية هم: الكاتب عبدالعزيز السريع ،والملحن غنام الديكان والأديبة ليلى العثمان. أما المكرمون عن الجائزة التشجيعية فهم: د. مرسل العجمي، والشاعر إبراهيم الخالدي، والروائي سعود السنعوسي.

و قد قال الكاتب عبدالعزيز السريع:

«لا نقول إن هذه الجائزة أتت متأخرة، المهم أنها أتت»،

من اليمين:سعود السنعوسي وإبراهيم الخالدي ود.مرسل العجمي ونورة بوغيث وفيحاء السعيد وعبدالعزيز السريع وغنام الديكان وليلى العثمان

فيحاء السعيد

مضيفا: «سعيد جداً بتكريمي مع هذه النخبة من المتألقين» ومن جانبه، أكد الاستاذ غنام الديكان أنه سعيد أن يكون ضمن هذه النخبة المميزة من المكرمين مقدما الشكر لرابطة الأدباء.

كما عبرت الأديبة ليلى العثمان عن سعادتها في الجلوس على كرسي التكريم بعد خمسة و أربعين عاما من التعب، و أن جائزة الدولة شرف لها كونها شعرت كالغريبة عندما منحت جوائز من دول أخرى و لم تمنح جائزة دولتها.

وعبر الدكتور مرسل العجمي عن فرحته بهذا التكريم مع هذه الكوكبة من المتألقين، و أكد أن دائرة النقد لها مستقبل بوجود شباب مشرق و مبدع، و كذلك أعرب الشاعر إبراهيم الخالدي عن سعادته البالغة بهذا التكريم، كما عبر الروائي سعود السنعوسي أن جلوسه أمام هذه الكوكبة من العمالقة بحد ذاته فخر و شرف له.

بوابة المعرفة

إعداد:

مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي
Al-Babtain Central Library for Arabic Poetry

زاد الباحثين والمهتمين

بقلم:سعادعبدالله العتيقي *

حرصت مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي منذ انطلاقتها عام ٢٠٠٦ ، أن تكون هي الصفحة المليئة بالمعلومات الأدبية، يستعين بها طلاب العلم وهواة القراءة. ولأجل ذلك حشدت المكتبة مئات الألوف من العناوين التي من شأنها أن تكون عوناً وزاداً للزائر. وهي توفر اليوم أهم المراجع وأغناها على صعيد المعلومة أو على صعيد العمق التاريخي لهذه المراجع والتي يعد بعضها من نوادر النوادر من الكتب، ولا يوجد منها إلا القليل من النسخ التي لا تعد على رؤوس الأصابع في العالم.

ولذلك فإن هذا الباب الذي ننشره بالتعاون مع مجلة «البيان»، هو بمثابة النافذة التي يطل منها المهتم بشأن الأدب، ولكنها على اتساع مساحتها تبقى ضيقة من أن تستطيع سبر غور كل نفائس الكتب وغزارتها. وبالتالي فإن زيارة المكتبة على أرض الواقع تحقق اكتشافا أكبر.

وقد أدركت المكتبة حقيقة أن الوقت يتسارع تقنياً بشكل غير مسبوق، ولم يكن من السهل ربط الحاضر والمستقبل بماضي الكتب القديمة، ولكن هاجس إيصال المعلومة إلى الزائر كان هو الأكثر إلحاحا وأهمية بالنسبة للمكتبة، فقمنا بإدخال أحدث التقنيات على المكتبة، وصار الوصول إلى المعلومة لدينا أكثر سهولة.

ولم تتوفر وسيلة تقنية في المجال المكتبي، إلا وسعت المكتبة لتوفيرها، كما أن للمكتبة بصمة في عالم الشبكات الاجتماعية كالفيسبوك وتويتر والانستغرام حيث أصبحت مصدر إثراء للجمهور من خلال هذه الوسائل وذلك بالمعلومات الثقافية والأدبية.

كما أمنت المكتبة خدمات لذوي الاحتياجات الخاصة بما في ذلك برنامج إبصار الذي يُمكّن فاقدي البصر من استخدام برامج الحاسب الآلي والانترنت، وكذلك وفرت البرامج الخاصة باللغة العربية لبطيئ التعلم وأطفال التوحد.

وتبقى هذه دعوة مفتوحة لكل الأدباء والمهتمين لزيارة المكتبة على أرض الواقع، فحضورهم يعد إثراء حقيقي لها.

---

* المدير العام لمكتبة البابطين المركزية للشعر العربي

الدرّ اللامع في النبات وما فيه من الخواص والمنافع

المؤلف: أنطون فيجري، المتوفى سنة ١٢٨٧ هـ / ١٨٧٠م.
صيدلي إيطالي، ولد سنة ١٢١٩ هـ/ ١٨٠٤م، عمل في مصر أستاذا في كلية طب قصر
العيني، وأدخل علم الصيدلة الحديث إلى مصر، واستكشف مصر لمدة ثلاثين عاما، ومن
مؤلفاته كتاب: "الدرّ اللامع في النبات وما فيه من الخواص والمنافع".
المترجم: محمد التونسي، محمد بن عمر بن سليمان التونسي، المتوفى سنة ١٢٧٤ هـ/ ١٨٥٧ م.

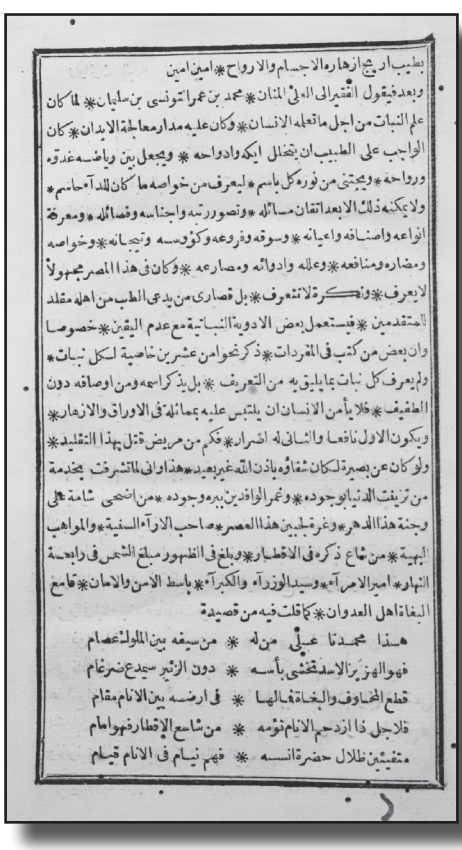
(بسم الله الرحمن الرحيم)
ان ابهى روض ابتسمت ازهاره باطيب الاريج * وازهى دوح اينعت ثماره
بكل زوج بهيج * حمد من غرس فى قلوب اهل مودته التصديق والايمان *
ووعدهم على طاعته بجنة فيها من كل فاكهة زوجان * فسبحانه من اله
قادر قاهر ماجد * اوجد من النبات صنوانا وغير صنوان يسقى بماء واحد *
تحير الوا الابصار فى بديع قدرته * واندهش ذووا الاستبصار فى آلائه
وحكمته * لا نحصى ثناء عليه ولا نشرك به احدا * والبلد الطيب يخرج
نباته باذن ربه والذى خبث لا يخرج الا نكدا * ونسئله من فضله واحسانه *
وجوده وامتنانه * ان يرسل شآبيب مزن رضائه واكرامه * ويطل
سحب صلاته وسلامه * على اصل شجرة الهداية الرحمانية * الثابت بالحكمة
الربانيه * سيدنا محمد الداعى الى سبل الرشاد * الذى انزلت عليه والنخل
باسقات لها طلع نضيد رزقا للعباد * وعلى آله فروع الشجرة الزكية *
واصحابه ذوى الرتب العليه * ما فاح عبير الرياض فى الادواح * وانتعشت

ولد المترجم سنة ١٢٠٤ هـ/ ١٧٩٠ م في مدينة تونس، وارتحل به والده إلى مصر وعمره ثلاث سنوات، والتحق محمد في شبابه بالجامع الأزهر، ثم سافر إلى السودان، وأقام في دارفور وفي واداي مدة عشر سنوات، وانتقل منها إلى تونس حيث تتلمذ على الشيخ إبراهيم الرياحي، ومن تونس عاد إلى مصر فعين واعظا في الحملة المصرية التي اتجهت إلى المورة، وبعد انتهاء الحملة رجع إلى القاهرة فاختير مصححا للكتب الطبية المترجمة في مدرسة الطب بأبي زعبل، وقد تعرّف في هذه المدرسة إلى كل من كلوت بك، وبرّون وهما من مدراء مدرسة الطب وعمل معهما، وإثر وفاة محمد علي باشا أوقف النشاط العلمي بمصر عامة، فانصرف المؤلف إلى تدريس الحديث في مسجد السيدة زينب وحتى وفاته.

من مؤلفات التونسي: «تشحيذ الأذهان بسيرة بلاد العرب والسودان»، و «الرحلة إلى وادّاي» وساهم في مراجعة عدد من الكتب الطبية والصيدلانية المترجمة، ومنها: «الدر اللامع في النبات وما فيه من الخواص والمنافع»، و «الجواهر السنية في الأعمال الكيماوية»، و«الدرر الغوال في معالجة أمراض الأطفال». توفي التونسي في القاهرة.

الكتاب: يقول المصحح التونسي في افتتاحية الكتاب: «لما كان علم النبات من أجلّ ما تعلمه الإنسان، وكان عليه مدار معالجة الأبدان، كان الواجب على الطبيب ..... إتقان مسائله .... ومعرفة أنواعه وأصنافه وأعيانه .... وخواصه ومضاره ومنافعه، وكان في هذا المصر مجهولا لا يعرف»، وإن المصحح عانى في تصحيحه، وقابله على أصله بمعية مؤلفه، وبمعونة حسين غانم، مع حرصه على سهولة الألفاظ للطالبين.

في مقدمة الكتاب يبين المؤلف أن علم النبات من أهم العلوم وأعظمها نفعا، وبدونه لا يمكن للطبيب مداواة الآلام، وكان الجاهل به على غاية من الخطر، وقد قسّم المتقدمون هذا العلم إلى أربعة أقسام: الأول في التشريح، والثاني في وظائف أعضاء النبات، والثالث في تقسيم النبات بحسب أعضاء التناسل إلى رتب، والرابع في شرح الفصائل الطبيعية، وأوضح أن المتقدمين قسّموا الموجودات الطبيعية إلى ثلاث رتب، وهي: معادن تنمو، ونباتات تنمو وتعيش، وحيوانات تنمو وتعيش وتحس، وتنقسم هذه الرتب إلى رتبتين: الأجسام غير العضوية، والأجسام العضوية، وقد حصروا الموجودات الطبيعية في ثلاثة علوم: علم المعادن، وعلم حياة الحيوان، وعلم النبات، وقد قسّم المؤلف كتابه إلى أربعة أقسام: القسم الأول، وفيه بابان: الأول في التشريح ويتضمن سبعة فصول تتناول: «الأعضاء الأصلية - الجذور - الساق -


بطيب اريج ازهاره الاجسام والارواح * امين امين
وبعد فيقول الفقير الى العلي المنان * محمد بن عمر التونسي بن سليمان * لما كان
علم النبات من اجل ما تعلمه الانسان * وكان عليه مدار معالجة الابدان * كان
الواجب على الطبيب ان يتخلل ايكه وادواحه * ويجعل بين رياضه غدوه
ورواحه * ويجتني من نوره كل باسم * ليعرف من خواصه ما كان للدآ حاسم *
ولا يمكنه ذلك الا بعد اتقان مسائله * وتصور رتبه واجناسه وفصائله * ومعرفة
انواعه واصنافه واعيانه * وسوقه وفروعه وكؤوسه وتيجانه * وخواصه
ومضاره ومنافعه * وعلله وادوائه ومصارعه * وكان في هذا المصر مجهولاً
لا يعرف * ونكرة لا تتعرف * بل قصارى من يدعى الطب من اهله مقلد
المتقدمين * فيستعمل بعض الادوية النباتية مع عدم اليقين * خصوصا
وان بعض من كتب في المفردات * ذكر نحو امن عشرين خاصية لكل نبات *
ولم يعرف كل نبات بما يليق به من التعريف * بل يذكر اسمه ومن اوصافه دون
الطفيف * فلا يأمن الانسان ان يلتبس عليه بمماثله في الاوراق والازهار *
ويكون الاول نافعا والثاني له اضرار * فكم من مريض قتل بهذا التقليد *
ولو كان عن بصيرة لكان شفاؤه باذن الله غير بعيد * هذا واني لما تشرفت بخدمة
من تزينت الدنيا بوجوده * وغمر الوافدين ببره وجوده * من اضحى شامة على
وجنة هذا الدهر * وغرة جبين هذا العصر * صاحب الاراء السنية * والمواهب
البهية * من شاع ذكره في الاقطار * وبلغ في الظهور مبلغ الشمس في رابعة
النهار * امير الامرآء * وسيد الوزراء والكبرآء * باسط الامن والامان * قامع
البغاة اهل العدوان * كما قلت فيه من قصيدة

هذا محمد نا علي من له * من سيفه بين الملوك عصام
فهو الهزبر الاسد تخشى بأسه * دون الزئير سيدع ضرغام
قطع المخاوف والبغاة فمالها * في ارضه بين الانام مقام
فلاجل ذا ازدحم الانام تؤمه * من شاسع الاقطار فهو امام
متفيئين ظلال حضرة انسه * فهم نيام في الانام قيام

الفروع – الورق والأذينات – الأزرار – الغدد والوبر».

والباب الثاني يتوزع على مبحثين، وكل مبحث ينقسم إلى عدة فصول، وتناول فيه المؤلف: «أعضاء التناسل – كيفية وضع الأزهار – في البستيل – في الاستام – الغلافات الزهرية – في النيتاري – في الثمر – في الغلاف الثمري – في البزر».

والقسم الثاني في الفسيولوجيا، وفيه ثلاثة أبواب: الباب الأول في التغذي وطرقه المختلفة، والباب الثاني في توالد النبات بواسطة البزر، والباب الثالث في التوالد بواسطة الخلفة.

والقسم الثالث: في تقسيم النبات إلى رتب، ويشمل المجموع التناسلي للنباتات البزرية ذات الفلقة الواحدة، ثم للنباتات البزرية ذات الفلقتين.

والقسم الرابع يختص بشرح الفصائل الطبيعية للنبات، وقد قُسّمت الفصائل إلى خمس عشرة رتبة، وكل رتبة تحتوي على عدد من الفصائل، ويبلغ عدد هذه الفصائل خمسا وخمسين فصيلة.

وفي خاتمة الكتاب يبحث المؤلف في البستان النباتي، وفي شكل البستان، ومعرفة الزمن الذي تزرع فيه البزور، وكيفية تعليم التلامذة اجتناء النبات، وجمع عيّنات النبات.

طُبع: في بولاق ١٢٥٧ هـ/ ١٨١٠م.

مقياس: ١٧ × ٢٤,٥ سم.

عدد الصفحات: ٢٩٧ صفحة + ١٠ صفحات)فهارس(

انظر: كحالة: معجم المؤلفين ٣/ ٥٦١ ، الزركلي: الأعلام ٦/ ٣١٨ ، موسوعة أعلام العلماء والأدباء العرب والمسلمين ٤/ ٧٣٠.

عنوان الرسالة:

آراء الجاحظ البلاغية وتأثيرها في البلاغيين العرب حتى القرن الخامس الهجري

تقديم: أحمد الفشل

إشراف:

د. محمد زكي العشماوي

جامعة الاسكندرية - كلية الآداب - قسم اللغة العربية واللغات الشرقية وآدابها، ١٩٧٧م.

نبذة عن الرسالة:

تبرز هذه الرسالة آراء الجاحظ وتأثيرها في البلاغيين العرب حتى أواخر القرن الخامس الهجري. وقد صورت الرسالة أفكار الجاحظ من خلال آرائه المباشرة والنصوص الأدبية التي رواها والتدليل عليها والموازنة بينه وبين شيوخه ومعاصريه لبيان الالجانبين الاتباعي والإبداعي في شخصية الجاحظ الناقد، والتماس المشابه في الآراء والمواقف بينه وبين اللاحقين عليه، وتأكيد وترجيح التأثير والتأثر.

العنوان: القرآن الكريم

أوله بسم الله الرحمن الرحيم . ألم . ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين ...

آخره ... قل أعوذ برب الناس ... من شر الوسواس الخناس الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس

الناسخ محمد بن عامر عيد

بيانات النشر ١٣١٠هـ. = ١٨٩١م.

الوصف المادي ٢٠٦ ورقة (١٥ سطر)؛ ٣٢,٣ × ٢١,٨ سم.

المقاس الداخلي ٣٠ × ١٦,٥ سم

نوع الخط نسخ مشكول

ملاحظات نسخ : محمد بن عامر عيد

عناوين السور والأجزاء والأرباع والنقط الموجودة في أواخر الآيات باللون الأحمر في ترتيب الأوراق تقديم وتأخير في عدة مواضع من المصحف الشريف وسورة

الفاتحة ناقصة من أول المصحف -الغلاف جديد من الكرتون السميك والزوايا وكعب المخطوط ملبسة بجلد أصلي - نسخة عادية - في الهوامش تصحيحات.

الموضوع القرآن -- مخطوطات

المصاحف -- مخطوطات

الجزء الاول

سورة البقرة مدنية وهي مائتان وست وثمانون آية

بسم الله الرحمن الرحيم

الم ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى

للمتقين الذين يؤمنون بالغيب

ويقيمون الصلاة ومما رزقناهم

ينفقون والذين يؤمنون بما أنزل إليك

وما أنزل من قبلك وبالآخرة هم يوقنون

أولئك على هدى من ربهم وأولئك هم المفلحون

إن الذين كفروا سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون ۝ ختم الله على
قلوبهم وعلى سمعهم وعلى أبصارهم غشاوة ولهم عذاب عظيم ۝
ومن الناس من يقول آمنا بالله وباليوم الآخر وما هم بمؤمنين ۝
يخادعون الله والذين آمنوا وما يخدعون إلا أنفسهم وما
يشعرون ۝ في قلوبهم مرض فزادهم الله مرضا ولهم عذاب
أليم بما كانوا يكذبون ۝ وإذا قيل لهم لا تفسدوا في الأرض
قالوا إنما نحن مصلحون ۝ ألا إنهم هم المفسدون ولكن لا يشعرون
۝ وإذا قيل لهم آمنوا كما آمن الناس قالوا أنؤمن كما آمن السفهاء
ألا إنهم هم السفهاء ولكن لا يعلمون ۝ وإذا لقوا الذين آمنوا قالوا آمنا
وإذا خلوا إلى شياطينهم قالوا إنا معكم إنما نحن مستهزءون ۝
الله يستهزئ بهم ويمدهم في طغيانهم يعمهون ۝ أولئك الذين
اشتروا الضلالة بالهدى فما ربحت تجارتهم وما كانوا مهتدين ۝
مثلهم كمثل الذي استوقد نارا فلما أضاءت ما حوله ذهب الله
بنورهم وتركهم في ظلمات لا يبصرون ۝ صم بكم عمي فهم لا يرجعون ۝
أو كصيب من السماء فيه ظلمات ورعد وبرق يجعلون أصابعهم

في آذانهم من الصواعق حذر الموت والله محيط بالكافرين ۝ يكاد البرق
يخطف أبصارهم كلما أضاء لهم مشوا فيه وإذا أظلم عليهم قاموا ولو شاء الله
لذهب بسمعهم وأبصارهم إن الله على كل شيء قدير ۝ يا أيها الناس
اعبدوا ربكم الذي خلقكم والذين من قبلكم لعلكم تتقون ۝ الذي
جعل لكم الأرض فراشا والسماء بناء وأنزل من السماء ماء فأخرج به
من الثمرات رزقا لكم فلا تجعلوا لله أندادا وأنتم تعلمون ۝ وإن كنتم
في ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله وادعوا شهداءكم من
دون الله إن كنتم صادقين ۝ فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا فاتقوا
النار التي وقودها الناس والحجارة أعدت للكافرين ۝ وبشر الذين
آمنوا وعملوا الصالحات أن لهم جنات تجري من تحتها الأنهار كلما
رزقوا منها من ثمرة رزقا قالوا هذا الذي رزقنا من قبل وأتوا به
متشابها ولهم فيها أزواج مطهرة وهم فيها خالدون ۝ إن الله لا
يستحيي أن يضرب مثلا ما بعوضة فما فوقها فأما الذين آمنوا
فيعلمون أنه الحق من ربهم وأما الذين كفروا فيقولون ماذا أراد الله
بهذا مثلا يضل به كثيرا ويهدي به كثيرا وما يضل به إلا الفاسقين

ع

ربع

إنا أعطيناك الكوثر ۝ فصل لربك وانحر ۝ إن شانئك هو الأبتر ۝

سورة الكافرون بسم الله الرحمن الرحيم مكية وهي ست آيات

قل يا أيها الكافرون ۝ لا أعبد ما تعبدون ۝ ولا أنتم عابدون ما أعبد
ولا أنا عابد ما عبدتم ۝ ولا أنتم عابدون ما أعبد لكم دينكم ولي دين

سورة النصر مدنية بسم الله الرحمن الرحيم وهي ثلاث آيات

إذا جاء نصر الله والفتح ورأيت الناس يدخلون في دين الله أفواجا ۝
فسبح بحمد ربك واستغفره ۝ إنه كان توابا ۝

سورة اللهب بسم الله الرحمن الرحيم مكية وهي خمس آيات

تبت يدا أبي لهب وتب ۝ ما أغنى عنه ماله وما كسب ۝ سيصلى نارا ذات
لهب ۝ وامرأته حمالة الحطب ۝ في جيدها حبل من مسد ۝

سورة الإخلاص بسم الله الرحمن الرحيم مكية وهي أربع آيات

قل هو الله أحد ۝ الله الصمد ۝ لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد ۝

سورة الفلق مكية بسم الله الرحمن الرحيم وهي خمس آيات

قل أعوذ برب الفلق ۝ من شر ما خلق ۝ ومن شر غاسق إذا وقب ۝
ومن شر النفاثات في العقد ۝ ومن شر حاسد إذا حسد ۝

سورة الناس مدنية وهي ست آيات

بسم الله الرحمن الرحيم

قل أعوذ برب الناس ملك الناس إله الناس من شر الوسواس
الخناس الذي يوسوس في صدور الناس من الجنة والناس

صدق الله العظيم وبلغ رسوله الكريم

تم المصحف الشريف بخط العبد الضعيف

احقر العبيد المفتقر للترقي

والمزيد محمد بن عامر

عيد

كان الله له

في ثمانية رجب الفرد سنة الف وثلثمائة وعشرين من الهجرة

وصل إلى المكتبة

عنوان الكتاب:

جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة-التركيب الشعري

المؤلف:

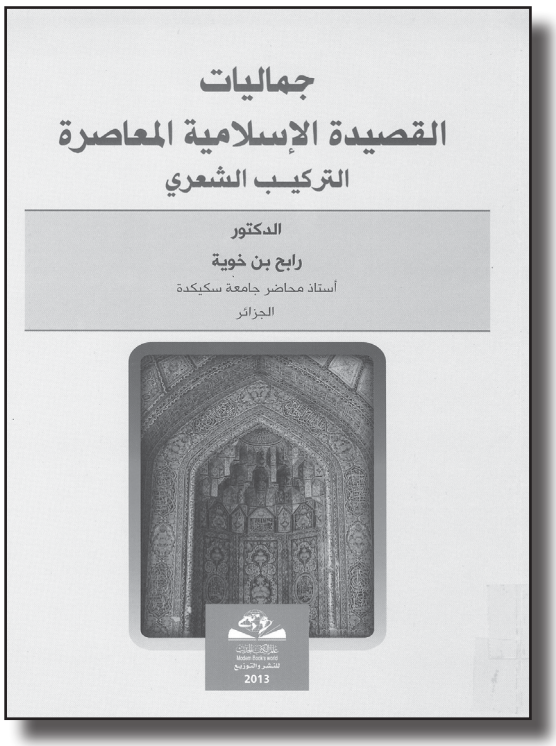
د.رابح بن خويه

الناشر:

عالم الكتب الحديثة الأردن-٢٠١٣م

نبذة عن الكتاب:

يتناول الكتاب التركيب الشعري في القصيدة الإسلامية المعاصرة في إطار الكشف عن جماليات هذه القصيدة. يحاول المؤلف التعريف بالتركيب الشعري من خلال وصف وتحليل وتصنيف البنى التركيبية المتعددة ورصد الوظائف الأسلوبية التعبيرية والدلالات التي تنتج عن أنساق في السياقات الشعريو المختلفة.



وصل إلى المكتبة

عنولن الكتاب:

العربية والعولمة

المؤلف:

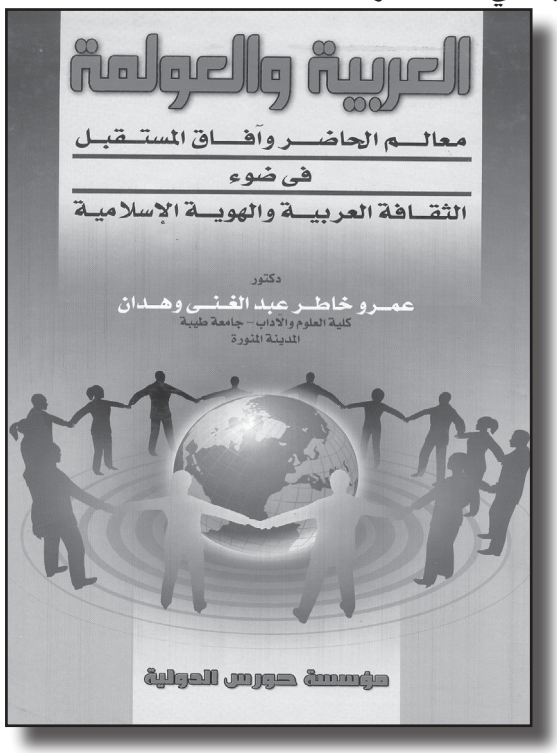
د.عمر خاطر عبدالغني وهدان

الناشر:

مؤسسة حورس الدولية-الاسكنرية مصر-٢٠١٠م

نبذة عن الكتاب:

يسلط الكتاب الضوء على ما يواجه اللغة العربية من تحديات في الوسط الثقافي والفكري من قبل قوى العولمة المختلفة المتمثلة في المصالح المادية الناجمة عن الاتصال بالأجنبي مع وجود التأثير الإعلامي القائم على التبشير بكل جديد دون النظر إلى عواقبه داخل الكيان الثقافي، على حد قول المؤلف الذي يعرض ثلاثة عوامل رئيسية ساهمت في تشكيل ما أسماه الإطار الراهن لأزمنة اللغة العربية في ظل العولمة.



ذكريات عابرة عن الكويت

(2-1)

بقلم: الشيخ حمد الجاسر *

خص أستاذنا الفاضل الشيخ حمد الجاسر هذه الذكريات الطريفة عن الكويت في العدد رقم ٤٢ لسنة ١٩٦٩، مجلة «البيان»، ويسعد «البيان» أن تنشرها على صفحاتها شاكرة، ومقدرة.

أصبح الحديث عن الكويت من الأحاديث المكرورة، فهناك أناس اتخذوا من الحديث عن هذه البلاد مادة للتزلف والتقرب وآخرون جعلوا من تلك الأحاديث وسيلة للظهور بمظهر قد لا يتلاءم مع ما يتصفون به من فهم وإدراك، وفريق ثالث حاول – صادقاً- أن يصل بما يتحدث به أو يكتب، أن يصل إلى غاية نبيلة، فأعياه الأمر، أما أنا فلا أحب أن أكون من أولئك ولا هؤلاء، ولكنني سأتحدث حديثاً عابراً، عما علق بذهني عن ذلك الجزء الحبيب من بلادنا، وهو حديث قد لا يعني القارئ في قليل ولا كثير غير أن من عادتي أن أحاول تسجيل بعض الذكريات المحببة إلى نفسي، ومنها ذكريات عن هذا البلد الذي تربطني به أقوى الصلات، والذي كان المتنفس في حقبة طويلة من الزمن لبلاد نجد، حيث انتقل إليه كثير من أسرها ورجالاتها، وكان يوماً ما مصدراً من أهم مصادر حياتها الاقتصادية، وفضلاً عن هذا وذاك فهو أحد أجزاء وطننا الحبيب، الذي نعتز بالانتساب إليه، وترتاح النفس لما تحمله من ذكريات عنه.

وسأقصر كلمتي هذه على موضعين رأيتهما جديرين بالحديث.

١- متى نشأت بلدة الكويت:

يحسن أن أشير إلى خطأ وقع فيه كثير من الكتاب والمؤرخين الذين تعرضوا لتاريخ الكويت ذلك أنهم يكادون يجمعون على أن الكويت نشأت في القرن الحادي عشر الهجري، اعتماداً على ما جاء في بعض النقول من أن أحد مشايخ بني خالد بنى هناك حصناً صغيراً يدعى (الكويت) تصغير الكوت.

---

* كاتب من الكويت.

والـذي أراه أنـا إن إنشـاء الكويت سبق ذلك بقرون عديدة وأنها كانت موجودة قبل الإسلام، وقد سبق أن أشـرت إلـى هـذا إلـى مقال علقت فيه على كتاب للأخ الأستاذ أحمد البشر»مقالات عن الكويت» أوردت نصاً من كتاب «بـلاد العرب» وهو : «وكاظمة على ساحل البحر وبها حصـن فيـه سـلاح قـد أعـد للعدو بـهـا تجـار ودور مـبـنـيـة، وعامتهم تميم(١)».

وقد يكون في هذا النص شيء من الغموض، ولكنه يتضح حينما نعلم:

(١) أن اسـم كاظمة يشمل جميع جون الكويت وما حوله، ولا ينحصر في الموضع الضيق الصغير المعروف الآن باسم كاظمة.

(٢) ويـلاحـظ أيـضـاً أن كثيراً من أسماء المدن والقرى، تتغير فيغلب اسـم محلة أو قرية صغيرة تنشأ حديثاً مجاورة للمدينة أو القرية أو البلدة ثم يطغى ذلك الاسم الحديث ويتناسى الاسم القديم، ولهذا أمثلة كثيرة في كثير من المدن وخاصة في جزيرة العرب.

ومن الأمثلة مدينة حجر التي كانت قـاعـدة بـلاد اليمامة، فقد تقلص هذا الاسم فأصبح يعرف في القرن العاشر الهجري- باسم معكال الذي هـو فـي الـقـديم محلة مـن محـلات حجر ثـم صـار يطلق على معكال ومـا حوله من المحـلات والبساتين التي استولى عليها الخـراب صار يطلق عـلـى ذلـك اسـم «الرياض» حتى أصبحت مدينة وانحصر اسم (حجر) في بستان صغير كان يقع عند باب الرياض الشرقي.

ومثل ذلك مدينة حايل كانت تعرف بـاسـم تُـنـغـة، ويـطـلـق حـايـل على واديها، ثم عرفت باسم القُرَية وبقي هذا الاسم إلى الوقت الحاضر، ثم اتسعت البنايات فـي هـذه المدينة على ضفاف وادي حلايل وتنوسي الاسـم الـقـديم وأطـلـق اسـم حايل على تلك البلدة القديمة.

ويـحـسـن أن نـورد هـنـا نـصـاً يدل عـلـى أن كـاظـمـة كـانـت مـن أهم المواقع في الجزيرة مما يدل على عـمـرانـهـا فـي الـقـديم أيـضـاً قال الإمـامِ الحـربـي(٢): «فـمـن مضى من سَفوان يريد اليمامة صار إلى كاظمة(٣)، وهي على ضفة البحر، وبـهـا ربـاط ولـهـا طـريـقـان: طريق يمضـي إلـى الـيـمـن، وطـريـق إلى اليمامة، فمن أراد طريق اليمامة اخذ ذات اليمين، حيال الصبا ومن أراد اليمن أخذ تلقاء الجنوب، وهي الطريق التي كان يسلكها أبو خير بن عمرو السكوني(٤).

«وذلـك أن رجـلاً من كندة من بني معاوية، وهو آخر من ملك من بني مـعـاويـة، كـان مـتـطـيـراً فـجـاء إلى السكون بدَباَ (٥)، واكفأ منها من وراء عمان، فقال يا معشر السكون:

أعطونا حكم الصبى على أهله، قالوا وما هو؟ قال نجلس على النمارق، وتجلسون على الأرض، ونتزوج فيكم ولا تتزوجون فينا، بحضرته كبشة العمياء، وهي جدة أبي الخير، فقالت: إن السماء والأرض لتضجان من هذا، فتناول ضغثا ثم ناولها إياه فشمته فقال: ما هذا؟ فقالت: ضغث. فقال السكون أهون علي من هذا الضغث.! وانصرف مغضبا، فجمعت له السكون فأتوه في غرة فقتلوه، فخرج أبو الخير بن عمرو حتى أتى كسرى، فقال له: وجه معي جيشاً، وملكني سبأ آخذ لك اليمن. فوجه معه أربع مائة فارس، فخرج بهم حتى مر بأرض البصرة، وهي إذا ذاك لا عار بها، ولا أنيس، ثم مضى على سَفوان حتى أتى كاظمة، وهو يريد أن يأخذ في الطريق - التي بدأت بذكرها- إلى اليمن، وهي طريق مفاوز رمال، مرة، وجَدَد مرة، لا يصاب فيها الماء إلا بعد أيام، فأقام بكاظمة ثلاثاً فسأل الأساورة عن الطريق المعطشة، وخشوا أن يمضوا فيموتوا، فأخذوا سماً فجعلوه في طعامه، فأكل فمات فانصرفوا إلى كسرى، فقالوا: مات أميرنا، فلهى عنه، وبلغ الخبر جدته العمياء فقالت:

ليت شعري، واشعرن أبا الخير
إذا ما وقعت في الأقيال؟
أجواد؟ فأنت أجود من سَيْل دما
في الأصول تلك الجَبال!
اكريم؟ فأنت أكرم من ضمت
حَصَان، ومن مشى في النعال!
أشجاع؟ فأنت أشجع من
ليث عرين ذو لبدة وسِبال!
أنت خير من عامر وابن وقا
ص وما جمعوا ليوم المحال!
أنت خير من ألف ألف من القو
م إذا ما كبت وجوه الرجال!»

(١) مجلة العرب - السنة الأولى، ص: ٥٧٢وكتاب بلاد العرب: ص ٣٢١ (من منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر- الرياض).

(٢) كتاب «المناسك وأماكن طرق الحج ومعالم الجزيرة» ص : ٥٧٤ من منشورات (دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر).

للأستاذ يعقوب الغنيم رسالة عن هذا الموضع مطبوعة.

أشار البكري في ط/عجم ما استعجم» ٣١١ إلى خبر أبي الخير هذا.

(٥) دَبا: من بلاد عمان ولا تزال معروفة.

خواطر حول القمر

بقلم: عبد الله زكريا الأنصاري *

الذين قامروا فوصلوا بمركبتهم سطح القمر، ووطئوا صفحته بأقدامهم، ماذا يريدون أن يقدموا بمقامرتهم هذه إلى سكان الأرض؟ وهل أصبح القمر لديهم أقرب من عاصمة «فيتنام»؟

إن القمر سيظل قمراً منيراً في سمائه، وستشع أنواره على الأرض،وسيظل مناراً للسارين، ودليلاً للتائهين، ووحياً وإلهاماً للشعراء، وعزاء للعاشقين.

مهما وطئ الإنسان بأقدامه القمر، فلن يقلل ذلك من جماله وبهائه وروعته، ومهما حاول الإنسان تشويهه، وسرقة ترابه وصخوره، وأحجاره، فسيبقى متفضلاً على الأرض بأنواره الساطعة، وشعاعه اللامع، وطلعته البهية.

إن العاشقين الذين لوعهم العشق، وأحرقهم الغرام، وكابدوا الوجد، سيظلون يتمثلون به معشوقاتهم، وسيناجونه كما يناجون محبيهم، وسيبثونه أشواقهم وما يعانون من وجد وغرام.

والشعراء الذين أبدعوا في أشعارهم، واستمدوا إلهامهم الشعري من جمال القمر، ومن بهائه، ومن روعته،سيظلون يستمدون منه إلهامهم الشعري، وسيتلقون منه الوحي الشعري، مادام يطل عليهم من عليائه، في لآلئه. وفي أنواره المضيئة المشرقة.

إن الشعراء الذين استمدوا إلهامهم الشعري من القمر، والعاشقين الذين بثوه أشواقهم وما يعانونه من وجد وغرام، ما كانوا ليجهلوا أنه شيء آخر، أنه قمر، وسيظل قمراً في طبيعته وفي تكوينه، وفي صخوره وأحجاره. وستظل الكواكب كواكب مهما وصلها الإنسان ووطئها بأقدامه.

ماذا يريد الإنسان أن يقدمه إلى البشرية في وصوله إلى القمر، وفي تخطيطه للوصول إلى كواكب أخرى أبعد منه وأعظم؟ وهل يا ترى استطاع الإنسان ينهي اكتشاف الأرض، حتى يحاول اكتشاف الكواكب الأخرى؟

إن سكان الأرض يعانون الكثير، من الفقر والجوع والمرض، والجهل، وبعض سكان الأرض يجمعون من فقر الفقراء وجوعهم ومرضهم وجهلهم، لينفقوه على الوصول إلى القمر، وتحليل تربته، وتربة الأرض تعج بالكثير

* كاتب من الكويت.

من المعادن. وكان الأجدي والأجدر أن يحلوا مشاكل الأرض، ومشاكل سكان الأرض، قبل أن يستغلوا الفقير والجائع والمريض، ويجمعوا الملايين الطائلة من الدراهم على حسابهم، لينفقوها على الوصول إلى القمر.

إن الوصول إلى القمر بلا شك أروع ما حققه الإنسان في حياته، من علم ومن اكتشاف، تعدى الأرض، وما زال يحاول الوصول إلى الكواكب الأخرى، والوصول إلى القمر، خطوة هامة بلا شك في الوصول إلى كواكب أخرى أبعد وأكبر.

وفي وصول الإنسان إلى القمر، أثبت تفاهة الإنسان بالنسبة إلى هذا الكون العظيم، الزاخر بالأسرار والمعجزات؛ والوصول إلى القمر، والنشوة التي رافقت هذا الوصول المعجز بالنسبة للإنسان أثبتت أن عقل الإنسان صغير ومحدود، ولو كان عقل الإنسان جباراً كما يقولون، لأدرك هذه الحقائق الموجودة، قبل آلاف السنين.

إن هذا الشيء الذي توصل إليه الإنسان في نزوله إلى القمر ما هو إلا ذرة في أشياء عظيمة يعج بها هذا الكون العجيب، بل إن الإنسان الذي يحاول الوصول إلى الكواكب الأخرى، لم يتوصل إلا إلى معرفة القليل القليل من طبيعة الأرض التي يعيش عليها، ومن الأسرار الهائلة التي تكمن فيها، والمعادن المختلفة التي تضمها تربتها.

إن الأرض التي نعيش عليها لم يستغلها الإنسان الاستغلال العادل، ولن يستغلها استغلالاً عادلاً لطبيعته الفردية، ونزعته الاستغلالية،وسيظل هذا الإنسان المستغل مستغلاً للأرض ولأهل الأرض من جماعة البشر؛ سيزيد المستعمر استعماره، وسيزيد الغني غناه، وستنفق الدول الغنية المتقدمة الملايين على رفاهيتها وعلى الوصول إلى الكواكب الأخرى، وما نحسب إنها تنفق الملايين الكثيرة على الوصول إلى الكواكب لخدمة البشرية بل لإرضاء غرورها، ولاستغلال هذه الكواكب كما تستغل الأرض.

فلو أن هذه الدول الغنية التي تنفق الكثير الكثير من الملايين صادقة في ادعائها في خدمة البشرية عن طريق غزو الكواكب، لما تركت الملايين من البشر على هذا الكوكب يعانون الفقر والجهل والمرض، بل يكافحون الجوع، ولا يجدون ما يسدون به رمقهم.

ولو إنها صادقة أيضاً في ادعائها هذا، لما استغلت بقية الشعوب، واستنفزت خيرات الأرض التي يعيشون فيها، واستعمرتهم أبشع استعمار، حيث زادت فقرهم فقراً، وجهلهم جهلاً، ومرضهم مرضاً، بما

تملكه من وسائل البطش والقهر.

إن أكثر سكان الأرض من البشر يعانون الكثير من هذا الأدواء – الفقر والجهل والمرض– والمترفون المستغلون ينفقون الأموال الطائلة على غزو الفضاء، والغريب أنهم يدعون بأنهم يغزون الفضاء لخدمة البشرية، والبشرية تعاني ما تعاني، من استغلالهم، وتسلطهم واستعمارهم.

إن الوصول إلى القمر شيء رائع، لكن الشيء الأروع هو الوصول إلى حل مشاكل الأرض، وأهل الأرض.

والوصول إلى الكواكب الأخرى شيء عظيم، لكن الشيء الأعظم الوصول إلى هذه الكواكب، بعد حل مشاكل البشر على الأرض.

إن الذين يصلون بأموالهم إلى القمر، يدركون أن بعض بني البشر لا يستطيعون الوصول حتى إلى أقرب بلد آخر يودون الوصول إليه لقلة ما يملكونه.

إن الذين يصلون إلى القمر يعلمون أن هناك الكثير الكثير من الناس لا يجدون ما يسدون به جوعهم، وما يسترون به عورتهم. ويعلمون أن بعض الدول تحرق الفائض من إنتاجها الزراعي حتى لا يؤدي إلى انخفاض سعر هذا الإنتاج في الأسواق الأخرى، ولكي لا يستطيع الفقير أن يجد ما يسد به رمقه، وحتى لا يرتفع مستوى الشعوب الضعيفة الفقيرة المستغلة.

إن الوصول إلى القمر حلم جميل من أحلام الإنسان، لكن هذا الحلم الجميل لن يحقق أحلام الإنسان في العدل والرخاء، ولن يساعد هذا الحلم الجميل على المساواة بين البشر، بل سيزيد الغني غنى، ويزيد الفقير فقراً، ولن يوحد بين سكان هذه الأرض.

إن الوصول إلى القمر على ما نعتقد، يقصد منه البحث عن أسباب القوة، ووسائل الغلبة، والذين يقصدون إلى الوصول إلى أسباب القوة ووسائل الغلبة في القمر أو في غيره من الكواكب، لا يقصدون استعمالها لخدمة البشرية على كل حال، وإنما يقصدون إلى استعمالها لزيادة قوتهم، ومضاعفتها، لتسخير الآخرين.

إن الوصول إلى القمر سيزيد قوة الأقوياء، وضعف الضعفاء، وسيعمق الخلافات بين بني البشر، وسيخلق هوة كبيرة بين الشعوب الكبيرة، والشعوب الصغيرة، وسيمهد إلى تعميق العداوة بين الشعوب الغنية والشعوب الفقيرة.

إن الذين يؤمنون بالله إيماناً راسخاً سيزداد إيمانهم لعظمة خالق هذا الكون وجبروته، وإن أي اكتشاف علمي آخر كالوصول إلى الكواكب الأخرى البعيدة، سيكون دليلاً من الأدلة الكثيرة على عظمة الخالق،

المسخر لهذا الكون العظيم بدقته ونظامه، والوصول إلى القمر خطوة أولى للوصول إلى الكواكب الأخرى التي يزيد حجمها على أضعاف حجم القمر أو الأرض، والوصول إلى الكوكب الأخرى الأعظم حجماً بقدر ما يعمق إيمان المؤمن، ويرسخه في خالق هذا الكون وبارئه، قد يزيد من ضلال الملحد، ويعمق إلحاده.

إن الوصول إلى الكواكب، وإيمان المؤمن، وإلحاد الملحد أكبر دليل على أن عقل الإنسان محدود، ولو كان غير ذلك لما ظل في حيرة من أمره، ولما وصل إلى ما وصل إليه إلا بعد جهود جبارة مضنية، وعلى حساب الآخرين.

إن القمر والكواكب الأخرى موجودة، منذ أوجد النون بارئه، والأسرار التي يكتشفها الإنسان ما هي إلا حقائق ثابتة موجودة في هذا الكون، لكن صفر عقل الإنسان، وتفاهته بالنسبة لهذا الكون العظيم دعاها أسراراً، وما هي بأسرار، إن هي إلا حقائق وأجزاء من هذا الكون.

لماذا لم يصل الإنسان إلى القمر إلا بعد هذا الجهد الجهيد، وبعد أن أنفق الأموال البالغة الكبيرة؟

ولماذا هذا التهويل والضجيج والفرح، لوصول أول إنسان إلى القمر؟

إن هذا هو الدليل الذي نقدمه على أن عقل الإنسان محدود ومن الصغر بحيث لم يصل إلى أقرب كوكب إلا بعد هذا الجهد الجبار والأموال الكبيرة.

إن الأموال العظيمة التي أنفقت على الوصول إلى القمر تكفي لإشباع الكثيرين من الفقراء والجياع، وتكفي لحل الكثير من المشاكل التي يعاني منها الإنسان. فهل الوصول إلى القمر أهم من حل مشاكل الأرض، أم أن الوصول إلى القمر غرضه زيادة مشاكل الأرض؟ إذا كان الوصول إلى القمر غرضه خدمة البشرية فإن حل مشاكل الأرض لا شك خدمة للبشرية، بل أن حل مشاكل الأرض، أكبر خدمة للبشرية من الوصول إلى القمر.

لو أن الدول التي تعمل على الوصول إلى القمر إلى الكواكب الأخرى تعلن صراحة أنها تقوم بهذه الخطوات الجبارة، لتزيد من وقتها ومن جبروتها، لصدقها الناس، لكنها عندما تدعي بأنها تقوم بهذه الخطوات لخدمة البشرية، فإن كثيراً من الناس لا يصدقون هذا الادعاء، خصوصاً أولئك الذين يعانون من المشاكل ويتحملون الكثير من المصائب والمتاعب على هذه الكرة الأرضية. من الممكن تصديق هذه الدول ادعائها بأنها

تغزو الكواكب الأخرى لخدمة البشرية إذا كانت تقصد البشرية، الدول المتقدمة الغنية فقط، أما الدول المتخلفة الفقيرة فليست في حداد البشرية، في هذه الحالة يمكن تصديق هذه الدول في ادعائها.

ولو أنها أيضاً أعلنت إنها تقوم بالوصول إلى الكواكب الأخرى وغزوها واكتشاف أسرارها، لإثبات وجود الخالق وعظمته، لما صدقها الناس، سواء المؤمنون منهم والملحدون، ذلك لأنها لا تقوم بغزو هذه الكواكب لتزيد إيمان المؤمن،أو لتقنع الملحد بأن إلحاده على ضلال.

إذاً فهذه الدول لا تقوم بالوصول إلى الكواكب الأخرى لخدمة البشرية، ولا لإثبات وجود الخالق وعظمته، وإنما تقوم بذلك لخدمة أغراضها الخاصة. وقد يستفيد قليل من الناس من الوصول إلى القمر، والكواكب الأخرى، لكن الكثير من الناس لا يستفيدون من ذلك، بل قد تصيبهم أضرار كبيرة، وتهددهم أخطار عظيمة من أولئك الذين وصلوا إلى القمر، ويحاولون الوصول إلى الأقمار الأخرى والكواكب البعيدة.

لن يجدّ جديد بعد الوصول إلى القمر، وسيبقى القمر قمراً، والأرض أرضاً، وسيبقى عقل الإنسان محدوداً عاجزاً عن معرفة الكثير من أسرار الكون، بل سيبقى عاجزاً عن معرفة نفسه، وسيبقى المؤمن مؤمناً، والملحد ملحداً، ولن يغير ذلك من طبيعة البشر، وطبيعة البشر حب الذات والأنانية، واستغلال القوي للضعيف.

إن هذا الكون العظيم، فيه من الحقائق ما يعجز عقل الإنسان عن الوصول إليها، ومعرفة كنهها، وسيثبت ذلك للإنسان عند وصوله إلى القمر وإلى الكواكب الأخرى السابحة في هذا الفضاء الرحب.

فليبقَ القمر سراجاً منيراً للمدلجين، ودليلاً للحائرين، وعزاءً للعاشقين، وإلهاماً، ووحياً للشعراء وجمالاً لكوكبنا الأرضي.

* * *