البيان

العـــدد 572 مارس 2018

مـجلــة أدبيــة ثقافيـة شهريـة تصدر عــن رابطــة الأدبــاء الكويتيين

صدر العدد الأول في أبريل (1966)

الإشراف العام

طلال سعد الرميضي

رئـيس التحـريـر

عائشة الفجري

سكرتير التحرير

عــدنــان فــرزات

التدقيق اللغوي

خـلـيـل الســلامـة

الإخراج الفني

عــلاء مـتــولي

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

www.alrabeta.org

البريد الإلكتروني

ELBYAN@ hotmail.com

وزارة الإعلام - مطبعة حكومة دولة الكويت

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

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.

2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.

3 - يفضل إرسال المادة محملة على CD أو بالإيميل.

4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.

5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

6 - مكافأة النشر 100 يورو، ويسقط حق المطالبة بها في حال عدم استلامها بعد 6 أشهر.

ثمن العدد

الكويت: ٥٠٠ فلس، البحرين: ٧٥٠ فلسًا، قطر: ٨ ريالات، دولة الإمارات 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 دينارًا أو ما يعادلها

للمؤسسات والوزارات في الداخل ٢٠ دينارًا كويتيًا

للمؤسسات والوزارات خارج الكويت ٢٥ دينارًا كويتيًا أو ما يعادلها

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص .ب 34043 العديلية - الكويت

الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 965 +

هاتف الرابطة: 25106022 / 22518282 - فاكس: 22510603

Al Bayan

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(572) March 2018

General Super Vision

Talal Saad Alrumaidhi

Editor in chief

Aisha Al-Fajri

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*

المحتوى

كلمة البيان

- اليوم العالمي للمسرح والشعر..... **البيان** **6**

دراسات

- ظواهر عروضية في شعر بهاء الدين زهير..... **عبدالله الحمر** **10**
- ملامح مسرح ما بعد الدراما..... **د. فيصل محسن القحطاني** **24**

قراءات

- قراءة في «الديوان الكويتي في المدائح النبوية» .... **د. أحمد بكري عصلة** **40**
- «أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر».... **ميرفت أمين الشبراوي** **50**

مقالات

- كلمات تركية في اللهجة الكويتية..... **خالد سالم الأنصاري** **60**
- بيت الشعر الكويتي..... **د. حسان الطيان** **64**
- دور قيادات المجتمع المدني بالتنمية المستدامة... **د. هند عبدالعزيز الشومر** **67**
- بزوغ نجم الرواية القصيرة..... **د. عايض القحطاني** **70**

أعلام

- عبدالوهاب عزام ..... **د. أحمد الشرقاوي** **74**

شعر

- نزيفُ الذِّكريات..... سمير عطية 84
- ترجمات مختلفة للشتاء..... د. سعيد شوارب 86

قصة

- حكاية حب..... العكيدي أحمد 88
- عفوًا.. اتركي مكانه..... هيا الفهد 92

محطات قلم

- بيت الشعر إضافة في الأدب الكويتي..... طلال سعد الرميضي 96

*****

كلمة البيان

اليوم العالمي للمسرح والشعر.. وبعض الأمنيات

يحتفل العالم في شهر مارس من كل عام بكيانين ثقافيين مهمين، هما المسرح والشعر، إلى جانب بعض المناسبات الاجتماعية العالمية، ولكن ما يستدعي اهتمام "البيان" هو "أبو الفنون" و"ديوان العرب".

والاحتفال بالمسرح هو أقدم من الاحتفال بالشعر، حيث جاءت فكرة الأول عام ١٩٦١ باقتراح من رئيس المعهد الفنلندي للمسرح الناقد والشاعر والمخرج أري في كيفيما (١٩٠٤- ١٩٨٤م) وتم تنفيذ الفكرة عام ١٩٦٢م، بينما احتفل العالم بالشعر من قبل منظمة اليونسكو عام ١٩٩٩.

بداية فإن عبارة "اليوم العالمي" أو الاحتفالية" تسوق إلى الذهن صوراً نمطية وبروتوكولية رسمية، حيث يلتقي المسرحيون والشعراء كلّ في مجاله وقاعاته ليقدموا العروض المسرحية والأمسيات الشعرية والندوات ثم ينصرفون دون إعادة تفعيل لهذين الفنين العظيمين.

ولو قارنا بين هاتين الاحتفاليتين وبين العروض والأمسيات التي تجري بشكل اعتيادي لما وجدنا فرقاً كبيراً، حيث يفترض بالاحتفاليتين أن تكونا

أوسع نطاقاً وأكثر فائدة للعالم أجمع. أي أن يكون للمسرحيين وللشعراء قرار أكثر تأثيراً في عدة جوانب، فمثلاً بالنسبة للمسرح هناك تدهور كبير، كما أن هناك دولًا نامية تحتاج إلى هذا النوع من الفن ولكن اليونسكو لا تصل إليهم، ولا تقدم لهم ما من شأنه الارتقاء بالفن المسرحي، بل إن هذه الدول النامية تفتقر إلى أبسط المقومات للمسرح، وإذا كان الهدف من الفن تنمية العقول وتطويرها وتوعيتها، فإن هذا الدور لا تقوم به هذه الاحتفاليات، لأنها تكون محصورة في إطار البهرجة والحضور الإعلامي والنخبة من الفنانين الذين يقدمون أعمالهم الاستعراضية في ما بينهم من دون حتى مد الجسور مع الجمهور العادي.

يعاني المسرح اليوم من غياب أعلام أسسوا للمسرح منذ ما قبل الميلاد في زمن الإغريق وحتى فترة أحدث على عهد شكبير أو بريخت أو موليير وغيرهم، أما العرب فقد عرفوا المسرح في منتصف القرن التاسع عشر تقريباً، ومع ذلك ظهر مسرحيون لهم دور مؤثر سواء في الكوميديا أو التراجيديا، ولكن بدلاً من أن يتطور المسرح، فقد أصبح يتدرج من القمة إلى السفح تاركاً على ذروة الهرم عمالقة من أدباء المسرح، حاله كحال الفكر العربي والانحدارات على مختلف الأصعدة، حتى أصبحنا شعوباً تستقبل الأفكار ولا تنتجها.

لقد فقدنا الأدب المسرحي وفقدنا الأدوات المسرحية سواء الكلاسيكية أو حتى التجريبية، وتحول المسرح إلى "وجبات" ضاحكة" لا ترقى إلى مستوى الكوميديا السوداء أو المؤثرة في توجيه العقول. وأنتج هذا النوع من المسرح ممثلين هزليين أدواتهم السخرية السطحية التي لا تنتقد أو تقيم الواقع بشكل عميق.

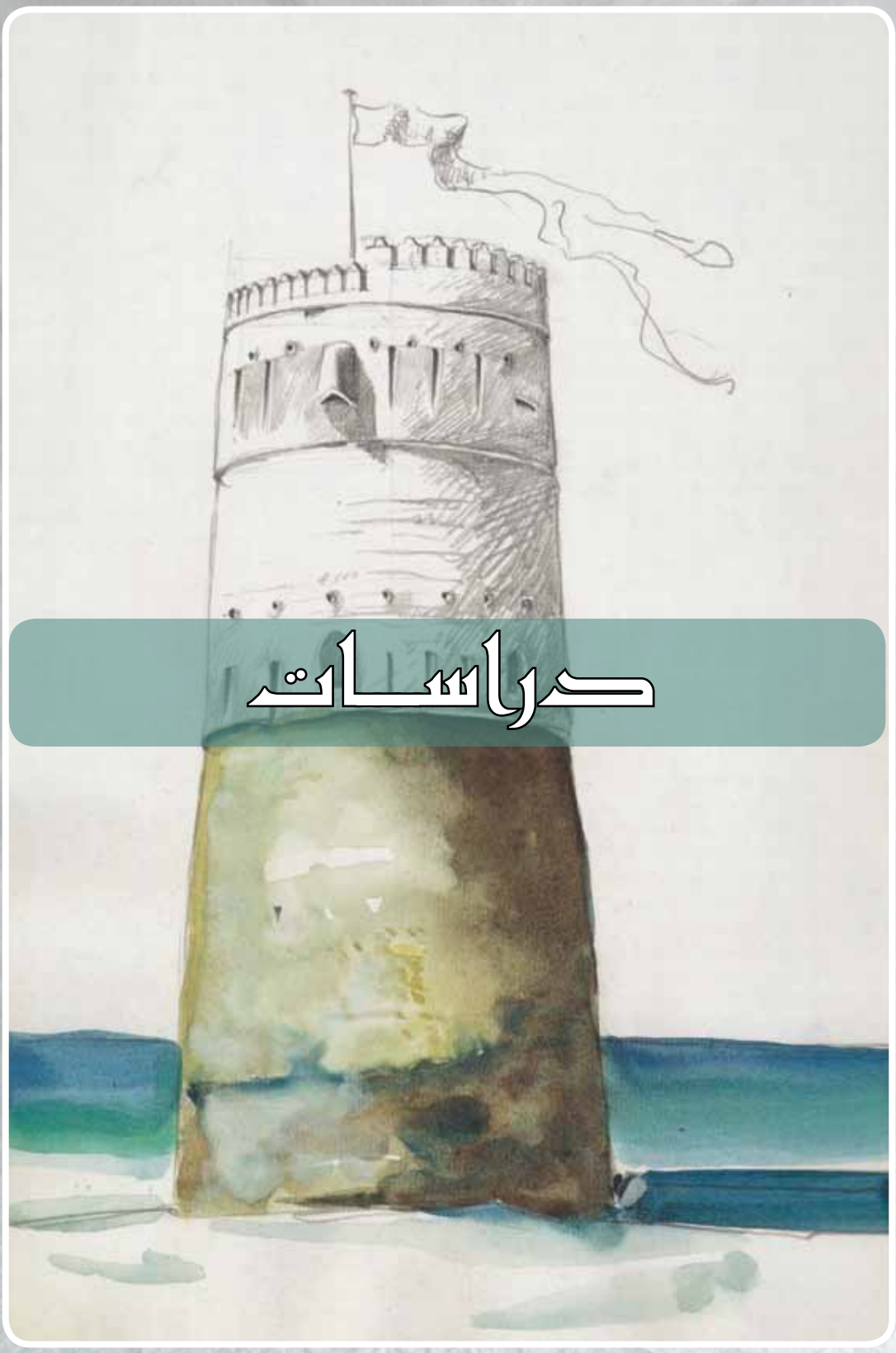
هنا كان من المفترض أن يأتي دور الاحتفاليات العالمية للمسرح، وكذلك للشعر، أي أن تكون هناك خطة ممنهجة ومدروسة بالتعاون بين مختلف الدول للوصول مرة أخرى إلى الجمهور ولكن بشكل واع. ويمكن فعل ذلك من خلال تشكيل ورش مسرحية في الدول النامية وبناء قاعات المسارح المطابقة للمواصفات المعقولة على الأقل إن لم يكن العالمية.

كما المطلوب من هذه الاحتفاليات أن يكون لها جانب إنساني من خلال أداء دور في ما يحصل اليوم من كوارث إنسانية أو حروب، فالجميع يعلم أن نجوم الفن أكثرهم مؤثرين، كما أن عدداً كبيراً منهم يتم تعيينهم سفراء للنوايا الحسنة، ومع ذلك فمعظمهم يكتفي بحمل اللقب في سيرته دون القيام بهذه المهمة على أرض الواقع.

تلك بعض الأمنيات التي بلا شك لا تنتهي.

البيان

****



دراسات

ظواهر عروضية في شعر بهاء الدين زهير

إعداد: عبدالله الحمر (*)

ترك بهاء الدين زهير بن محمد بن علي المهلبي (٥٨١ - ٦٥٦هـ) (١١٨٥ - ١٢٥٨م) ديوان شعر أكثره في الغزل، وأقله في المدح والرثاء والهجاء والوصف، وكانت غزلياته مملوءة بالعاطفة والرقة، وله قصائد سائرة على الأفواه تغنى بها المغنون قديماً وحديثاً، فمن غزلياته المشهورة المقطوعة التالية :

تَعِيشُ أنتَ وتَبْقَى
أنا الذي متُّ حَقَّا
حاشاكَ يا نور عيني
تلقى الذي أنا ألقى
ولم أجد بين موتي
وبين هجرك فَرْقا

(*) كاتب كويتي.

ومنها :

دعوا الوشاةَ وما قالوا وما نقلوا

بيني وبينكمُ ما ليس ينفصلُ

ومنها أيضاً :

مـــا لـــه عـــنـــي مـــالا

وتجـــــنـــــى فـــأطـــالا

أتـــــــرى ذاك دلالاً

مـــن حـــبـــيـــبـــي أو مـــلالا

ومنها أيضاً :

عَـرَفَ الحبيبُ مكانه فتدللا

وقَـنِـعْـتُ منه بموعدٍ فتعللا

ومنها :

صَـدَقَ الـواشـون فيما زعموا

أنـا مـغـرى بـهـواهـا مُـغْـرَمُ

ومنها:

مَـلَـكَ الـغـرامُ عَـنَـانِـيَـهْ

فـالـيـومَ صـار عـنـائـيَـهْ

ومنها :

غَـيْـرِي عـلـى الـسـلـوانِ قـادرْ

وسـواي فـي الـعـشـاق غـادرْ

وهذه القصيدة عزاها بعضهم إلى ابن الفارض وأثبتوها في ديوانه، ولكنها مثبتة أيضاً في ديوان بهاء الدين زهير.

يتضمن المعجم الإيقاعي حصراً كاملاً لنتاج الشاعر، ثم تصنيف هذا النتاج طبقاً للأوزان الشعرية التي صيغ عليها

لقد ضم ديوان بهاء الدين زهير ما يقرب من الثلاثة آلاف بيت، والثمانمائة، والثلاثة أبيات، شملت أغراض الشعر العربي التقليدية تقريباً، وتوزعت ما بين أربعمائة وتسع وخمسين قصيدة ومقطوعة، تتكون من عدد معين من الأبيات تطول وتقصر حسب موضوع القصيدة، أو بحسب حالة الشاعر النفسية.

والبيت الواحد يتألف من جزأين هما الصدر والعجز اللذان يكونان في وضع موسيقي متماثل تماثلاً دقيقاً ؛ إذ يجب على الشاعر أن يوفر عدداً من المقاطع الصوتية في كلا الشطرين بتساو هندسي مضبوط، بالإضافة إلى أن العجز يحتفظ بميزات إيقاعية خاصة، حسب لها

الشاعر العربي حساباً واعياً، وتبرز تلك الخصوصية في مفهوم القافية، كل ذلك في زمن خضعت فيه القصيدة العربية لقانون واحد، وعلى الرغم من ذلك فقد تسرب «الدو بيت» إلى شعر بهاء الدين زهير، مما يعد انفتاحاً منه على تجارب الآخرين خاصة الشعر الفارسي.

وليس لدارس بنية القصيدة العربية أن يتجاوز الإيقاع إلى التراكيب والأساليب ؛ فما الإيقاع إلا المستوى السطحي لتلك البنية، مشكلاً بهما ومعهما وحدة إبداعية يحكمها الانسجام والتفاعل.

وفيما يلي وقفة عند المعجم الإيقاعي للشاعر بهاء الدين زهير، ومعطيات هذا المعجم، ثم يعقب ذلك وقفة عند القافية .

المعجم الإيقاعي في شعر بهاء الدين زهير:

يتضمن المعجم الإيقاعي حصراً كاملاً لنتاج الشاعر، ثم تصنيف هذا النتاج طبقاً للأوزان الشعرية التي صيغ عليها، ثم إحصاء هذه الأوزان وقياس نسبة تنوعها وترددها، ومن هذه النسبة يستنبط ميل الشاعر نحو أنماط موسيقية بعينها، وحجم الرقعة الإيقاعية التي يتحرك فيها.

وقد بلغت المادة الشعرية التي تم قياس نسبة التنوع طبقاً لها، ثلاثة آلاف بيت، وثمانمائة، وثلاثة أبيات، وهو جملة ما ضمه ديوان بهاء الدين زهير، وقد استبعدنا مقطوعة تتكون من ثلاثة أبيات ص ٢٣، اعتبرت في الديوان من الرجز، ولكنها مضطربة الوزن، يقول فيها البهاء زهير:

يا حبذا الموز الذي أرسلته
ولقد أتانا طيباً من طيبِ

فالتفعيلة الأولى في عجز البيت السابق هي (متفاعلن) بتحريك التاء، مما يقطع بأن الشعر من بحر الكامل لا الرجز.

فإذا انتقلنا إلى البيت الثاني من هذه المقطوعة :

في ريحه أو لونه أو طعمه
كالمسك أو كالتبر أو كالضرب

فنجد أن التفعيلة الأخيرة في عجز البيت هي (مستعلن)، وهذه من الزحافات التي تدخل على التفعيلة (مستفعلن)

بحذف الثاني الساكن من السبب الخفيف، وبهذا تعود المقطوعة إلى بحر الرجز .

أما البيت الأخير من المقطوعة :

وافت به أطباقه منضداً
كأنه مكاحل من ذهب

فيقطع بأن الشعر من الرجز.

وهذا الاضطراب جعلنا نستبعد هذه المقطوعة.

لقد أثبت في الديوان، طبعة دار صادر سنة ١٩٨٠م، أسماء البحور في مستهل القصائد والمقطوعات، وكان عملاً صحيحاً في الغالب، ما عدا بعض الهنات، وقد رأينا التنبيه عليها لاحقاً ؛ لما في ذلك من أهمية للقارئ والباحث.

لقد توزعت المادة الشعرية ما بين أربعمائة وتسع وخمسين قصيدة ومقطوعة، وقد روعي عند إحصاء هذه المادة، ورصد ملامح التنوع والتكرار فيها، أن مجزوءات الأوزان قد أدرجت ضمن المادة الشعرية للبحر الذي تنتمي إليه، بغض النظر عن عدم تمامها ؛ إذ المقصود من المعجم الإيقاعي هو الوقوف على نسبة تردد إيقاع بعينه، وهذا الإيقاع يتحقق بالوزن المجزوء، كما يتحقق بالوزن التام .

وللسبب نفسه الذي أشرنا إليه في الفقرة السابقة أدرج مخلع البسيط ضمن المادة الشعرية لبحر البسيط، وليس خافياً أن مخلع البسيط قليل الاستعمال، ليس في شعر بهاء الدين زهير وحده، بل في الشعر عامة، فلا يتجاوز ما نظم فيه بهاء الدين زهير مقطوعتين قصيرتين، وهذا القليل الذي ورد في شعر البهاء زهير لا يؤثر بحال على سلامة النتائج التي وصلت إليها هذه الدراسة، والتي يمكن الوقوف عليها من خلال الجدول الإحصائي التالي:

م	البحر	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	الطويل	1213	31.8%
2	الكامل	833	21.9%

3	الرمل	471	12.3%
4	الرجز	311	8.1%
5	الخفيف	216	5.6%
6	البسيط	178	4.6%
7	الوافر	177	4.6%
8	الهزج	103	2.7%
9	المجتث	102	2.6%
10	المتقارب	81	2.1%
11	السريع	75	1.9%
12	المنسرح	31	0.8%
13	المديد	12	0.3%

معطيات القياس:

من الواضح أن البهاء زهير في معجمه الإيقاعي لا يتحرك في كل المساحة الموسيقية التي استوعبها العروض العربي من الناحية النظرية، فمن بين الأبحر الخليلية الستة عشر، نرى حركة البهاء زهير مقيدة بثلاثة عشر بحراً لا تزيد، بل إن من بين ما استخدمه بحرين يعتبر استعماله لهما في حكم المعدوم ؛ فقد نظم من المنسرح واحداً وثلاثين بيتاً، ونظم من المديد اثني عشر بيتاً، ولا ريب أن هذا العدد من القلة بحيث يمكن معه القول بأن حركة البهاء زهير لم تتجاوز من الناحية العملية أحد عشر نمطاً إيقاعياً فحسب.

أما أكثر الأنماط الإيقاعية دوراناً في هذا المعجم فهي الأوزان الأربعة الأولى، في مقدمتها يأتي الطويل، ثم الكامل، ثم الرمل، ثم الرجز.

ويمتاز الطويل برحابة النغم، وامتداده، وانفساح مداه، الأمر الذي يضفي عليه أبهة وجلالاً، ويمتاز أيضاً بأنه أكثر انطلاقاً وأسلس نغماً، وأبعد عن الجلبة والاصطخاب، وكثرة المقاطع اللغوية.

ومما لا شك فيه أن طول الوزن ووفرة مقاطعه يمنحان الشاعر مزيداً من المرونة

في التحرك عبر المسافة الموسيقية للبيت الشعري، يضاف إلى ذلك أن غلبة الأوزان الطويلة ليس مقطوع الصلة بمبدأ وحدة البيت، وهو المبدأ الذي ظل لفترة طويلة يحكم منطق العملية النقدية والعملية الإبداعية على حد سواء ؛ إذ كان في انفساح الأوزان الطويلة، وكثرة مقاطعها، ورحابة آمادها، ما يعين الشاعر على استغراق فكرته عبر سطر عروضي مستقل، وما يهيئ له سبيل احتواء الخاطرة الجزئية فيما ظنه بيتاً شعرياً نموذجياً .

وإذا كان المعجم الإيقاعي يفسح المجال إلى مقارنة مساحة البحور في شعر بهاء الدين زهير بنوعية التجارب الشعرية التي عالجها، حيث نجده ألزم نفسه في كثير من قصائده بوحدة الموضوع، إلا أن هذه المقارنة لا تخلو في بعض نتائجها من مراوغة، بل قد لا تخلو من خداع صريح، إذا أخذ بعين الاعتبار أن الوزن الواحد يمكن أن يقبل ـ من الناحية النظرية ـ شتيتاً من القصائد ذات التجارب المختلفة والمناهج الصياغية المتنوعة، هذا فضلاً عن أن هذه التجارب تجميعية . خاصة في الشعر القديم . يقترن النسيب فيها بالوصف، وقد يضفي هذان إلى المديح، وقد يجتمع إلى هذا كله شكوى الدهر، أو التبصر في عبر الأيام، ومن ثم يظل الاحتكام إلى مبدأ تصنيف الأغراض الشعرية في قياس المواءمة بينها وبين إيقاعات بذاتها دائراً في إطار الافتراض المحض، قبل أن يكون واقعة ماثلة في نتاج الشاعر.

وقبل الانتقال إلى الجانب الآخر من الدراسة، وهو القافية في شعر بهاء الدين زهير، ننبه على ما وقع في الديوان من هنات في نسبة قصائد الديوان ومقطوعاته إلى بحورها، لقد أثبت في الديوان أسماء البحور في مستهل القصائد والمقطوعات، وكل تحقيق ذي شأن يحتم ذلك ؛ إذ إن تعيين الوزن يحتم على المحقق قراءة للبيت دون أخرى، وتخريجاً للكلمة دون آخر، ومعرفة دقيقة للجوازات الشعرية، كما ينم عن مدى تملك المحقق لقواعد العربية من نحو واشتقاق، ودراية بأقسام القافية وشروطها وأنواعها، وبأنواع الأوزان تامها ومجزوئها .

لقد أثبت في الديوان أسماء البحور في مستهل القصائد والمقطوعات، كما ذكرنا آنفاً، وكان عملاً صحيحاً في الغالب، ما عدا بعض الهنات كما يتضح من الجدول التالي:

م	الصفحة	الوزن الذي أثبت في الديوان	الوزن الصحيح
1	39	الوافر التام	مجزوء الوافر
2	40	الوافر التام	مجزوء الوافر
3	47	مجزوء الكامل	مجزوء الرجز
4	51	المتقارب التام	مجزوء المتقارب
5	90	مشطور الرمل	الرمل التام
6	148	مجزوء الوافر	الوافر التام
7	160	الرمل التام	مجزوء الرمل
8	165	مجزوء الرجز	مجزوء الرمل
9	165	مجزوء الرجز	مجزوء الرمل
10	171	مجزوء الرمل	مجزوء الكامل
11	172	مجزوء الرمل	مجزوء الكامل
12	207	الكامل التام	مجزوء الكامل
13	208	مشطور المديد	مجزوء الرمل
14	296	مشطور الرجز	مجزوء الرجز
15	306	مجزوء الرجز	مجزوء الرمل
16	306	مجزوء الرجز	مجزوء الرمل
17	307	مجزوء الرجز	مجزوء الرمل
18	307	مجزوء الرجز	مجزوء الرمل
19	335	مجزوء الرجز	مجزوء الكامل
20	240	مجزوء الرجز	الهزج
21	359	الكامل التام	مجزوء الكامل

وسنتوقف عند القصيدة ص ٢٠٨، فقد أشير في الديوان إلى أنها من مشطور المديد، وجاء في تقدمتها: قال وقد التمس منه أن يعمل شعراً في مثل قول تأبط شراً (كذا):

ليت شعري ضلة
أي شيء قتلك

من مشطور المديد

تائهٌ ما أصلفه
ويح صب ألفه

أما تعليقنا على ذلك، فنقول :

قال المعري في مقولة أم تأبط شراً أو هي أخته: لأنها تحتمل أمرين ؛ أن تكون من الوزن المديد، أو الأمر الآخر في هذه الأبيات أن تكون من الرمل، وبذلك حكم عليها أهل العلم[1] .

(١) (انظر: كتاب العروض للشيخ جلال الحنفي، ص ٤١٥، نقلاً عن رسالة الصاهل والشاحج لأبي العلاء المعري .)

وفي معيار النظار في علوم الأشعار، ص ٢٧، قال: واعلم أن الزمخشري أثبت للمديد مربعاً، وقال: جاء لأهل الجاهلية شعر، أي شعر كثير، إلا أن الخليل أغفله، وأنشد :

يا لبكر لا تنو
ليس ذا حين ونا
دارت الحرب رحى
فادفعوها برحى
بئس للحرب التي
تركت قومي سدى

والأكثرون على أنها وما يماثلها من مجزوء الرمل، وهو الجيد، لأن المربع إنما يجيء من المسدس لا من المثمن .

القافية في شعر بهاء الدين زهير:

جاء شعر بهاء الدين زهير على الحروف العربية، ما عدا حرفاً واحداً هو الواو، حسب الجدول التالي الذي يبين الحرف ومرات استخدامه له :

م	الحرف	عدد المرات	م	الحرف	عدد المرات
1	الهمزة	5	15	الضاد	5
2	الباء	36	16	الطاء	1
3	التاء	13	17	الظاء	3
4	الثاء	3	18	العين	14
5	الجيم	2	19	الغين	1
6	الحاء	11	20	الفاء	15

7	الخاء	2	21	القاف	19
8	الدال	41	22	الكاف	15
9	الذال	1	23	اللام	41
10	الراء	60	24	الميم	41
11	الزاي	5	25	النون	51
12	السين	14	26	الهاء	19
13	الشين	2	27	الياء	23
14	الصاد	1			

والحرف الوحيد الذي لم ينظم عليه البهاء زهير هو الواو، وحرف الواو لا يصلح أن يكون روياً في الحالات التالية:

١- إذا كان زائداً، أو مولداً من الإشباع، فيكون حينئذ للإطلاق، وما قبله هو الروي، كالواو الناشئة عن الإشباع في (الخيامو) من قول الشاعر:

متى كان الخيام بذي طلوح

سقيت الغيث أيتها الخيامُ

٢- واو الضمير: بعد حركة تجانسه، مثل: (اقتلوا) .

فحرف الواو لم يصلح أن يكون روياً لأنه ليس أصلاً، بل هو زائد على بنية الكلمة، وإن كان أصلاً فهو ليس قوياً في نفسه، فأشبه الحركة في امتناع وقوعها روياً، فيلتزم حرف قبله يكون روياً .

وهناك حالات يصلح أن يكون فيها الواو روياً وأن يكون وصلاً، جوازاً، وهي :

- واو الضمير بعد الفتحة، مثل: (اخشَوْا) .
- الواو المتحركة، مثل: (عضُوِ) .
- الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها، مثل: (يدعو، يغزو) [1] .

وبرجوعنا إلى ديوان المتنبي لم نجده نظم على حرف الواو .

وقد شغلت هذه الظاهرة كثيراً من العلماء، لدراسة حروف اللغة العربية، وأيها يصلح أن يكون روياً مقبولاً ويكثر عليها الشعر، وأيها نفر منه الشعراء فلم ينظموا عليه .

(١) (انظر: موسيقا الشعر العربي لمحمود فاخوري، ص ١٣٩ - ١٤١ .) .

يقول الدكتور إبراهيم أنيس: ويمكن أن تقسم حروف الهجاء التي تقع روياً، حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي، إلى أقسام أربعة :

- حروف تجيء روياً بكثرة، وتلك هي: الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال، والسين، والعين .
- حروف متوسطة الشيوع، وتلك هي: القاف، والكاف، والهمزة، والحاء، والفاء، والباء، والجيم.
- حروف قليلة الشيوع، وتلك هي: الضاد، والطاء، والهاء، والثاء، والصاد، والتاء.
- حروف نادرة في مجيئها روياً، وتلك هي: الذال، والغين، والخاء، والشين، والزاي، والظاء، والواو[1].

ومما يتعلق بحديث القافية ملمحان مهمان وجدناهما في شعر بهاء الدين زهير، نتحدث عنهما فيما يلي:

أولاً: لزوم ما لا يلزم: «وهو أن يلتزم الناثر في نثره، أو الشاعر في شعره، قبل روي النثر والشعر، حرفاً فصاعداً على قدر قوته، وبحسب طاقته، مشروطاً بعدم الكلفة»[2].

وقد رصدنا ثلاثة مظاهر من مظاهر اللزوم في شعر بهاء الدين زهير:

١- التزام الردف بالياء:

من مظاهر اللزوم في شعر بهاء الدين زهير أنه التزم بالروي ياءً في عدة مقاطع.

والردف حرف مد أو لين يكون قبل الروي، فإذا كان ألفاً وجب التزامه، أما إذا كان واواً أو ياءً فتجوز المبادلة بينهما، وهذا ما أتى عليه الشعر العربي الالتزام بالألف، والمبادلة بين الواو والياء، فإذا خالف الشاعر فالتزم بأن يكون الردف واواً في كل القصيدة أو ياءً، عد ذلك من لزوم ما لا يلزم .

وقد التزم بهاء الدين زهير ياء المد ردفاً في سبع عشرة مقطوعة، تتراوح أبياتها بين البيتين والثمانية أبيات، أما القصيدة ص ٣١٧ فعدد أبياتها سبعة عشر بيتاً التزم ياء المد ردفاً فيها .

(١) (موسيقا الشعر لإبراهيم أنيس، ٢٤٨ .).

(٢) (تحرير التحبير لابن أبي الإصبع، ص ٥١٧ .).

أما التزام واو المد ردفاً فقد جاء في مقطوعة واحدة قصيرة، عدد أبياتها اثنان فقط ص ١٧١.

٢- التزام حرف صحيح مع الروي:

المظهر الثاني من مظاهر لزوم ما لا يلزم في شعر بهاء الدين زهير التزامه حرفاً صحيحاً مع الروي، ففي القصيدة ص ٤٧ وعدة أبياتها اثنا عشر بيتاً نجده التزم القاف قبل التاء، والتاء تصلح أن تكون روياً وحدها، لكن الشاعر التزم القاف قبلها في كل أبيات القصيدة، «وقد يلتزم الشاعر المدل ما لا يجب عليه؛ ثقة بنفسه، وشجاعة في نفسه»[1].

٣- التزام حرف صحيح قبل المد (الألف):

المظهر الثالث من مظاهر لزوم ما لا يلزم في شعره التزامه حرفاً صحيحاً مع الروي وقبل حرف المد (الردف)، ففي المقطوعة ص ١٧١ وعدة أبياتها ثلاثة أبيات نجده التزم الزاي قبل الألف وهو حرف الردف وقبل الزاي وهو حرف الروي، أما الهاء فيها فهي وصل، والكلمات الثلاثة هي: الجزازه والحزازه والعزازه .

هذه كانت مظاهر اللزوم في شعر بهاء الدين زهير.

ثانياً: عيوب القافية: ومما يتعلق بحديث القافية أيضاً ما يجب تجنبه فيها من عيوب احترز منها الشعراء، وعاب النقاد من خانته ملكته الشعرية فوقع فيها .

وقد عثرنا أثناء قراءتنا لديوان بهاء الدين زهير على بعض من هذه العيوب نذكرها فيما يلي:

١- السناد:

وهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من حروف أو حركات، وله خمسة أنواع:

أ - سناد التوجيه:

وهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد.

وقد خلت قصائد بهاء الدين زهير من سناد التوجيه، وجاء توجيهها حركة واحدة بدون تغيير، من ذلك قصيدته ص ٢١، ومطلعها :

(١) (خزانة الأدب للبغدادي، ٤٩/٨).

قـــال لـــي الـــعـــاذل تـسـلـو
قـلـــت لـلـــعـــاذل تـــتـــعَـبْ

والتوجيه في القصيدة كلها فتحة .

ب - سناد الحذو:

وهـو اخـتـلاف حـركـة مـا قبل الـروي، ولا يحدث إلا إذا جمع الشاعر بين نوعي الـردف (المد واللين)، والمد يسبق بحركة من جنسه، فـالـواو تسبق بضمة، والياء تسبق بكسرة، أما اللين فيسبق بفتحة .

وقد خلا شعر بهاء الدين زهير من سناد الحذو .

ج - سناد الإشباع:

وهـو اخـتـلاف حـركـة الـدخـيـل (وهـو الحـرف الصحيح الـذي يقع بـين حرف الروي وألف التأسيس).

وقـد وقـع هـذا العيب فـي شعر بهاء الـديـن زهـيـر مـرتـين، ففي القصيدة ص ١٠٣، قال:

فعلتم وقلتم واستطلتم وجرتم
ولست عليكم في الجميع بواجِدِ
فـجـازيـتـم تـلـك الـمـودة بالقلى
وذاك الـتـداني منكم بالتباعُدِ

فدخيل القافية الأولى . وهـو الجيم . مكسور، ودخيل الثانية . وهـو العين . مضموم .

وفي القصيدة ص ١٦٩، قال أيضاً :

لكم عذركم أنتم سمعتم فقلتم
ومحتمل ما قد سمعتم وجائِزُ
هبوا أن لي ذنباً كما قد زعمتم
فهل ضاق عنه حكمكم والتجاوُزُ

فدخيل القافية الأولى . وهـو الهمزة . مكسور، ودخيل الثانية . وهـو الـواو . مضموم .

أما القصائد والمقطوعات التالية من شعره: ٢٤، ٣٠، ٦٠، ٦٩، ٩٣، ٩٧، ١٠٠، ١٠٥، ١٠٩، ١٣٦، ١٥٠، ١٥٦، ١٥٩، ١٦٤، ١٦٨، ١٧٢، ١٧٣، ١٩١، ١٩٧، ١٩٩، ٢٣٠، ٢٥٤، ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٨٩، ٣١٢، ٣٢٢، ٣٢٦، فقد خلت من سناد الإشباع .

د - سناد الردف:

وهو الجمع بين بيت به ردف وآخر بلا ردف، والردف: حرف مد أو لين يكون قبل الروي.

هـ - سناد التأسيس:

وهو الجمع بين بيت مؤسس (به ألف التأسيس، وهـي ألـف بينها وبـين الـروي حرف واحد)، وآخر مجرد منها.

من ذلك قول بهاء الدين زهير في قصيدة ص ٣٧٤، وعدتها سبعة عشر بيتاً، أسس عدة أبيات فيها .

يقول في مطلعها :

اقرأ سلامي على من لا أسميه
ومن بروحي من الأسواء أفديه

ثم قال في البيت الخامس :

فليت عين حبيبي في البعاد ترى
حالي وما بي من ضر أقاسيه

وكذلك أسس في البيت السابع، والثامن، والسابع عشر من القصيدة نفسها .

٢- الإيطاء:

ومن العيوب التي وقعت في شعر بهاء الدين زهير الإيطاء.

والإيطاء: تكرار القافية بلفظها ومعناها دون أن يفصل بين اللفظين سبعة أبيات على الأقل .

من ذلك قوله في المقطوعة التي تتكون من ثلاثة أبيات ص ٣٤٥ :

إن أمري لعجيب
لا يرى أعجب منه
كل أرض لي فيها
غائب أسأل عنه
أين من يشكو من البيـ
ـن الذي أشكوه منه

وقوله أيضاً في المقطوعة ص ٣٦١ :

وسمعت عنه بأنه
يغتابني وبأنه

ثم قوله في البيت الذي يليه بلا فصل:

وكأنه كلب عوى
لا بل أقول بأنه

وقوله أيضاً في القصيدة ص ٣٩٢ :

ذهب الشباب وإنما
حسراته هي باقيه

ثم قال بعده بأربعة أبيات :

وحياتكم وحياتكم
تلك المودة باقيه

واستكمالاً للحديث عن القافية فقد ذكروا أن الهاء الأصلية يجوز اعتمادها روياً، مثل: التيه، ويشبه، ولا يجوز إذا كانت للسكت، مثل: وردهْ، وجمعنهْ .

أما هاء الضمير المتصل إذا كان ما قبلها متحركاً مثل: (حصره، وحجره)، أو (وَضَعَهْ، نَفَعَهْ)، وهاء التأنيث فلا يكونان رويين إلا بعد سكون .

وعلى هذا فالمقطوعة التي عدتها ثلاثة أبيات ص ٣٨٢ لا يصلح أن تكون الهاء فيها روياً، وها هي المقطوعة :

خالفتني وفعلتها
لك في الخلاف المنتهى
ما كنت تعجز في خصا
ل غيرها فحتمتها
أبصرت نفسك أصبحت
مستورة فهتكتها

فالهاء في البيت الأول يصح أن يكون روياً، ولا يصح أن تكون روياً في البيتين الثاني والثالث .

وختاماً ؛ فإذا كانت هذه الدراسة قد حاولت الوقوف على مقومات البنية الإيقاعية في تجربة بهاء الدين زهير، إلا أنها اقتصرت لإبراز هذه البنية على محورين فقط (البحور والقافية) .

وقد التزم الشاعر عمود الشعر العربي متمثلاً في توحيد القافية، والوقوف عند بحور الشعر الستة عشر.

****

ملامح ما بعد الدراما
في المسرح الكويتي الحديث

د. فيصل محسن القحطاني(*)

توطئة

تعد السنوات العشر الأخيرة مرحلة نشطة في الحراك المسرحي الكويتي، ولعل هذه الدينامية شكلت ملامح مسرح أكثر وعياً وتفاعلية مع الحراك المسرح العربي، بل والعالمي، ولا يُغفل هنا دور الشبكة العنكبوتية في نشر الثقافة المسرحية بين الأوساط المسرحية الكويتية، فقد شكل (اليوتيوب) علامة فارقة في طي المسافات، وجعل العروض العربية والعالمية في متناول المسرحيين الكويتيين، وبخاصة الشباب منهم، وهو ما انعكس بكل تأكيد إيجاباً على الفعل المسرحي الذي أخذ يتطور محاكياً تلك العروض في تقنياتها سواء الكتابية أو الفنية.

(*) أستاذ الدراما - المعهد العالي للفنون المسرحية - الكويت.

ومن هنا، بدأ المسرحي الكويتي بالاهتمام والتركيز بشكل كبير على جماليات وخطاب الصورة المسرحية، فظهرت بعض المحاولات التي تبنت هذا الشكل المسرحي الجديد، سواء بوعي أو بغير وعي، إلا أن هذه المحاولات لا تعدو كونها تجارب لم تحقق شرط الاستمرارية للوصول إلى ملامح شكل مسرحي يمكن دراسته وتتبع أبعاده، ونستثني هنا المجهود الواضح لمجموعة مسرحية بنت لنفسها مشروعها المسرحي، حتى أنها تستحق أن نطلق عليها (جماعة المختبر المسرحي الكويتي)، وتتمثل في فيصل العميري، وفيصل العبيد، ومحمد الرباح، وعلي الحسيني، وتضم المجموعة كذلك ممثلتين اشتركتا مع هؤلاء المسرحيين الأربعة في نفس الهم المسرحي، هما سماح وحنان مهدي. وتتنوع مجالات الاختصاص في (جماعة المختبر المسرحي الكويتي) ما بين التأليف، والإخراج، والتمثيل، والسينوغرافيا، وقد أتاحت لنا المجموعة بما قدمته من أعمال فرصة سانحة لدراسة ملامح مسرح ما بعد الدراما.

ولعلنا سنتوقف هنا قليلاً عند الأسباب التي دعتنا لتسمية هذا الفريق بـ (جماعة المختبر المسرحي الكويتي)..

وأول هذه الأسباب هو أن التجانس الفكري في أي مجموعة مسرحية أو فكرية أو ثقافية يعتبر الأساس الأولي للخروج بمنتج تتحقق فيه الجودة، وأي اختلاف يأتي تحت مظلة ذلك التجانس الفكري لا بد ألا يتجاوز الملاحظات التي تأتي لدعم وتطوير ذلك المنتج، أما إن حصل غير ذلك، فهذا بالتأكيد يدل على أن التجانس في الأساس لم يكن موجوداً، وأن ما كان هو مجرد توافق فكري مبدئي لا يمكن أن يشكل تجانساً بمعناه الحقيقي، و(جماعة المختبر المسرحي الكويتي) تحقق فيها ذلك التجانس منذ بدايتها مع مسرحية (مونولوج غربة) عام ٢٠٠٩م، إلى الآن.

ثانياً: لا يمكن أن يقوم أي مختبر فني أو فكري دون وجود الدافعية القوية من وراء قيامه، والتي تكمن في أعماق تلك الهواجس والطموحات التي وحدت أفراد الجماعة، لينصهر شغفهم في بوتقة ذلك المختبر المسرحي، حتى وصل الأمر

في هذه المجموعة إلى إلغاء ما يعرف بالالتزام بتوزيع الأدوار المسرحية، وأهمها أوتوقراطية المخرج باعتباره سلطة فوق كل السلطات، فهو المتخصص الأعلى والأكبر. ذلك لأن جماعة المختبر المسرحي الكويتي ترى أن من حق كل أفراد المجموعة التدخل، والسؤال والمناقشة، والبحث في جميع عناصر العمل المسرحي، أي أن الكل يمكنه أن يقدم اقتراحاً، أو أن يسأل عن الأسباب التي على ضوئها اتخذ القرار فيما يتعلق بالنص، والإخراج، والتمثيل، والسينوغرافيا، بهدف تطوير العمل في النهاية.

ثالثاً: إن (جماعة المختبر المسرحي الكويتي) لا تلتزم بالعمل ضمن أفراد جماعتها فقط، أو تحت مظلة فرقة أهلية مثل، فرقة المسرح الكويتي بشكل استثنائي، بل يمكن أن تعمل تحت أي مظلة، كما أنها يمكن أن تتعاون مع المسرحيين الآخرين، ولكن ضمن شروطها الخاصة التي وضعتها لنفسها، والمتمثلة في الخروج من التقليدية إلى حد كبير، والعمل بروح الجماعة، بعيداً عن تلك النمطية في توزيع الأدوار المسرحية والالتزام بحذافير هذه الأدوار، فقد قدمت مجموعة (جماعة المختبر المسرحي الكويتي) عملاً تحت مظلة فرقة أهلية أخرى، وهي فرقة المسرح العربي، وعملت أيضاً مع مخرج من خارج المجموعة، وهو الدكتور مبارك المزعل في مسرحية (حاول مرة أخرى).

لا يختلف اثنان على أن (جماعة المختبر المسرحي الكويتي) أثبتت جديتها في تقديم مسرح جديد يتسم بالاختلاف والمغايرة، والبحث عن مناطق جديدة في المسرح، ليس في الكويت فحسب، بل في الخليج خاصة، والعالم العربي عامة، وأتاحت نموذجاً يحاول البعض أن يحذو حذوه، ولعلنا هنا سنركز على بعض أعمال تلك المجموعة، ومنها: منولوج غربة ٢٠٠٩، تأليف فيصل العبيد، وإخراج فيصل العميري، ومسرحية طقوس وحشية ٢٠١١، تأليف قاسم مطرود وإخراج علي الحسيني، حيث يحمل كلا العملين بعض ملامح مسرح ما بعد الدراما.

وقبل الدخول في دراسة النماذج وتبيان ملامح مسرح ما بعد الدراما

فيها، فإنه وللضرورة البحثية لا بد أولاً من سبر أغوار مصطلح (مسرح ما بعد الدراما)، ولتحقيق تلك الغاية، لا بد من الرجوع إلى المرحلة التي سبقت ظهور المصطلح، وساعدت ليمان في التنظير لمفهوم (مسرح ما بعد الدراما) في كتابه الصادر عام ١٩٩٩، ونعني مسرح القرن العشرين، وتأتي أهمية الرجوع للمسرح التجريبي والطليعي من خلال ما طرحه هانز ليمان نفسه، حيث خصص مساحة عريضة للبحث التاريخي في أصول المسرح والدراما، وإعادة النظر من جديد فيما طرح من أرسطو إلى بريخت بهدف الوصول إلى جوهر مصطلح (مسرح ما بعد الدراما) الذي يتشابك في بنائه مع ملامح المسرح الطليعي (ما بعد الحداثة)، كما أنه يرى أن التجريب هو المحرك الرئيس للوصول إلى (مسرح ما بعد الدراما)، لذلك سوف نقوم في هذه الدراسة بتبيان أهمية المسرح التجريبي والطليعي في تشكيل قسمات مسرح ما بعد الدراما، ولكن قبل ذلك لا بد من الوقوف على تثبيت مصطلحي المسرح والدراما إجرائياً بغرض فك الاشتباك بينهما، والوصول إلى الفهم العميق لماهية المسرح والدراما دونما الخلط بينهما، وهذا الأمر يعتبر حجر أساس لفهم مصطلح (مسرح ما بعد الدراما).

المسرح والدراما

إن التشابك الموجود بين المسرح والدراما شكل منبعاً متدفقاً لكثير من الدراسات العلمية على مر العصور، والسؤال القائم والدافع لمثل هذه الدراسات هو: هل كل مسرح دراما، وكل دراما مسرح؟.. يقول هانز ليمان: «ظهرا المسرح والدراما، وما زالا، في علاقة تعاني من توتر التناقضات. وللتركيز على هذا الشأن ودراسة كل ما هو متصل بهذه المضامين لا بد أولاً من الفهم الصحيح للمسرح الحديث والأحدث. ومعرفة مسرح ما بعد الدراما تبدأ في التأكيد على مدى حضوره في فصل وتحرير التبادلية بين الدراما والمسرح. وتاريخ الأنواع الدرامية نفسه حصر اهتمامه فيها بناءً على الدراسات المسرحية فقط»[1].

ومن هنا يتضح لنا أن الفهم الصحيح للدراما يقود إلى فهم صحيح لمفهوم ما بعد

الدراما، والفهم الصحيح للمسرح يقود إلى فهم للمسرح الحديث وما بعد الحديث، فالمسرح بطبيعته يمكن أن يضم عروضاً غير درامية، لذا يصح للبعض أن يقول الآن المسرح الدرامي للتخصيص بعيداً عن عمومية المسرح، كما أن المسرح نفسه ليس هو المكان الوحيد المخصص للدراما، فمع امتداد حركة التجريب في المسرح العالمي خرجت الكثير من الأنواع المسرحية خارج الحيز المكاني إلى أماكن أخرى كالشوارع والمقاهي، إلا أنها وللخصوصية الفنية أخذت المسمى المكاني معها، فسمي مثلاً مسرح الشارع للدلالة التصنيفية لهذا الشكل الفني، بالإضافة إلى أن الدراما موجودة في السينما والتلفزيون والإذاعة، وفيما مضى كان البعض يطلق على الدراما الإذاعية مثلاً، المسرحية الإذاعية، بغرض التخصيص والتصنيف، وعليه فإنه لا بد من تحرير الدراما من المسرح، والنظر إلى المسرح بمفهومه الجديد ما بعد الدرامي الذي يرفض هيمنة الدراما الأرسطية على المسرح.

إن هذا التحرر قاد وبشكل كبير إلى أشكال جديدة في المسرح، وأعطى مساحة للتفكير خارج نطاق الأطر التقليدية التي تحد من انطلاق المسرحيين نحو آفاق جديدة، آفاق تتوافق وعصر التطور التكنولوجي، خاصة بعد دخول السينما والتلفزيون إلى حيز المنافسة، كما أن التمرد على تقليدية المسرح أتت أيضاً بدواعي الرفض والتمرد على ذلك الثبات الذي تسيطر عليه سلسلة من الأيدلوجيات الفكرية والسياسية الغربية.

المسرح التجريبي والمسرح الطليعي

إن أهمية تحديد المفاهيم ووضعها في نصابها العلمي سوف يقود إلى فهم معمق لمسرح ما بعد الدراما، كما سيقود إلى فهم أسباب ودواعي ظهور تلك الحركات التجريبية والطليعية التي مهدت فيما بعد لظهور مفهوم ما بعد الدراما، ولا شك بأن هناك تشابك وتداخل كبير بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي، مما شكل نوعاً من الإرباك والخلط في التفريق بين المصطلحين، وهذا الأمر كان مصدره الرئيس تلك النشاطات المسرحية التي بدأت في بداية القرن العشرين وازدهرت في منتصفه وحتى نهايته، وبسبب تسارع وتيرة التجريب في

المسرح التجريبي يقوم في أساسة على المحاولة الفنية الجادة للخروج من التقليدية، أما المسرح الطليعي فيقوم في أساسه على الفكر الفلسفي

المسرح الحديث، اختلطت تلك المفاهيم على البعض، فما كان يصنف تجريبياً في ألمانيا مثلاً، صنف طليعياً في فرنسا، والعكس صحيح، وأكبر دليل على ذلك، ما حصل مع أنتونان أرتو في مسرح القسوة، فقد اعتبر في بادئ الأمر مسرحاً تجريبياً وبعد فترة صنف على رأس قائمة المسرح الطليعي، وفي محاولة لفك هذا الاشتباك يقول جيمس روس – إيفانز: «أن تكون تجريبياً يعني أن تقوم بغزو المجهول، وهذا شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه . وأن تكون طليعياً يعني أن تواجه الأمور في عينيها»[٢].

ومقولة جيمس هنا توضح بعضاً من الاختلاف الموجود بين ما هو تجريبي وما هو طليعي، وللتحديد أكثر يضع الدكتور سعيد كريمي جملة من النقاط توضح مفهوم التجريب في المسرح، وهي كالآتي:

إن التجريب مفهوم عام وشامل مرتبط بطبيعة الحياة المتجددة والمتغيرة.

عرفت العلوم الحقة كما هو الحال بالنسبة إلى الفنون والآداب تطورات كبيرة بفضل اعتمادها على التجريب.

ج – يشمل التجريب في المسرح كل مكونات العمل المسرحي بما في ذلك النص والعرض وطرائق العرض وتلقي الفرجة.

د – يقترن عمر التجريب بعمر المسرح نفسه. وهو ليس مدرسة معينة ولا اتجاهاً محدداً، بل هو منهج يعتمد عليه كل مسرح تواق إلى التجديد والتغيير.

ه– يجب التمييز بين التجريب كمفهوم عام وعفوي مرتبط بطبيعة المسرح المتجددة، وبين التجريب كمفهوم خاص بدأ الحديث عنه مع موت المؤلف وبزوغ فجر الإخراج، والنظريات المتمردة على المسرح الأرسطي.

و – إن التجريب المسرحي مفهوم مراوغ ومنفلت، ويحيل على الإبداع

والتجديد والخلق، كما يدل أيضاً على الجرأة والثورة والتمرد.

ز - إن التجريب المسرحي ليس ترفاً ولا نزوة ولا هلوسة، كما أنه ليس في متناول الجميع. ولا يمكن أن يتبلور إلا في مناخ سياسي سليم يحترم الرأي والآخر، ويؤمن إيماناً عميقاً بالمبادئ السامية للديمقراطية وحقوق الإنسان.[٣]

إذن فالتجريب هو تلك المحاولة الساعية لإيجاد الجديد وتحطيم القواعد القديمة، والطليعي هو مواجهة القديم والظهور بشكل جديد، وهناك فرق بين الاثنين رغم الاشتراك في الأسلوبية، إلا أن هناك اختلاف فكري بينهما، فالتجريب مقصده الخروج عن المألوف والظهور بشكل جديد، والطليعي هو مواجهة المألوف والتصدي له لطرح شكل جديد، وكلا المسرحين يهدف في أساسة لتغيير الواقع وتجاوز التقليدية في المسرح، إلا أن المسرح التجريبي يحمل دوافع فنية بحته، والمسرح الطليعي دافعه الرئيس فلسفي رغم مقاصده الفنية، لذلك ارتبط المسرح الطليعي بمسرح ما بعد الحداثة أكثر من المسرح التجريبي بسبب انتهاجه لتلك النزعة الفلسفية أكثر من التوجه الفني، حيث يقول كريستوفر أينز: «إن التيار الرئيسي في المسرح الطليعي لا يمكن تحديده بمجرد وجود سمات أسلوبية مشتركة، وإن كانت هذه السمات شديدة الوضوح؛ إنما يعد المسرح الطليعي في أساسه توجهاً فلسفياً، فأعضاء هذا المسرح يربطهم توجه معين إزاء المجتمع، كما يربطهم توجه جمالي خاص، ورغبة في إعادة صياغة طبيعة العرض المسرحي، وهذا كله إنما يشكل أيديولوجيات متميزة يتسم بها المسرح الطليعي»[٤].

وتأسيساً على ما سبق، فإنه يمكننا القول هنا، بأن المسرح التجريبي يقوم في أساسة على المحاولة الفنية الجادة للخروج من التقليدية، أما المسرح الطليعي فيقوم في أساسه على الفكر الفلسفي الذي يقارع الموروث الفلسفي الأرسطي، وعلى ذلك فإن مسرح ما بعد الدراما يقف على مسافة واحدة من المسرح التجريبي المؤسس للخروج

من القوالب التقليدية الفنية، والطليعي الذي يدعو للخروج من القوالب الفكرية التي سيطرت على المسرح لعقود عديدة، وهذا التقارب الكبير جعل من كلا المصطلحين متشابكين، ويصعب التفريق بينهما، ذلك بسبب اشتراكهما في رفض سيطرة القديم والبحث عن أشكال مسرحية جديدة، وهو ما يدعو له مسرح ما بعد الدراما.

مسرح ما بعد الدراما

لعل مصطلح مسرح ما بعد الدراما التصق بشكل كبير مع ما طرحه هانز – تيز ليمان في كتابه (مسرح ما بعد الدراما) عام ١٩٩٩م، إلا أنه ليس أول من طرح ونظر له، فقد استخدم المصطلح من قبل على يد أستاذ جامعي يدعى أندريا فيرت، عندما قدم بحثاً بعنوان (المسرح باعتباره يوتوبيا جمالية – تحولات المسرح في بيئة الإعلام) عام ١٩٨٩، كما أن مصطلح ما بعد الدراما انتشر حتى قبل أن يقدم أندريا هذه الورقة البحثية، حيث استخدم أيضا على يد الأستاذة الجامعية هيل جافينتر عندما قدمت في منتصف الثمانينيات مقالاً تحت عنوان (عيون كاميرا مسرح ما بعد الدراما)، إلا أن هانز – ينز ليمان يعد من أبرز النقاد والمنظرين الألمان لمصطلح مسرح ما بعد الدراما، كما يعد كتابه دراسة أكاديمية معمقة، حيث تناول فيها تاريخ وجذور الدراما، وصولاً للمسرح التجريبي والطليعي اللذين مهدا الطريق لبلورة مفهوم مسرح ما بعد الدراما، كما كانت للنماذج التطبيقية التي ضمها الكتاب بين صفحاته أهمية نقدية كبيرة في تشريح وتفكيك المصطلح علمياً وتطبيقياً[٥].

لقد وضح ليمان المصطلح بعد أن وضع مقاربة بين المصطلحات النقدية التي ظهرت في القرن العشرين، لوصف أشكال المسرح الجديدة التي خرجت عن القواعد المعتادة، مثل مصطلحات: (ما بعد الحداثي)، و(التفكيك)، و(التشظي، والتعددية)، ويرى أن هذه المصطلحات في مجملها تصف مراحل زمنية أكثر من وصفها لتيار أو اتجاه في المسرح، حتى لو كان هناك تماس أو تشابه مع مسرح ما بعد الدراما[٦]، ذلك أن مسرح ما بعد الدراما يحمل في طياته تياراً مسرحياً جديداً، وتتشارك عروض هذا التيار فيما

بينها بسمات وقواسم أسست على رفض هيمنة النص وكسر قداسته التي فرضها المسرح التقليدي.

ويأتي استخدام (ما بعد) كما يؤكد ليمان من (مسرح ما بعد الحداثة)، الذي تشكل خلال الفترة من عام ١٩٧٠ إلى عام ١٩٩٠[٧]، وكما يرى الدكتور يوسف رشيد أن جميع الدراسات والتعريفات الإجرائية لمصطلح ما بعد الدراما قد دلت على أنه لم يغادر بعيدا عن دائرة ما بعد الحداثة، واتجاهات المسرح الطليعي التي شكلت ملامحها الفكرية والفلسفية في صياغة عروضها في ضوء فكر ما بعد الحداثة، وبالتالي يمكن القول هنا، بأن مصطلح (ما بعد الدراما) هو مصطلح مسرحي، ومصطلح (ما بعد الحداثة) مصطلح فكري وفلسفي، إلا أن هناك دلائل لا يمكن تجاوزها تؤكد على أن الاشتراك بينهما ليس في (ما بعد) فقط، حيث كان المجال التطبيقي عند ليمان في مسرح ما بعد الدراما يقوم على عينات وتجارب لمخرجين مسرحيين مثل: (روبرت ويلسون) و(كلاوس كروبر) و(تاديوش كانتور) وغيرهم ممن تمحورت ملامح تجاربهم في رحم التجربة الطليعية (مسرح ما بعد الحداثة)[٨].

يؤكد ليمان أن مسرح ما بعد الدراما هو ابن شرعي للحداثة، وأن مسرح ما بعد الدراما على علاقة وثيقة بمسرح ما بعد الحداثة، ووجودهما معا يخلق وحدة جديدة، لأنهما غير متضادين، بل يمثلان وحدة متميزة تعتمد على مظاهر الاختلاف فيما بينهما، أي أن هناك ملامح اختلاف وليست ملامح تعارض أو نفي، ومفهوم ما بعد الحداثة أوسع من مفهوم ما بعد الدراما إلا أنه لا ينفيه[٩].

الخصائص والسمات

يطرح هانز – تيز ليمان في فصل أسماه (بانوراما المسرح ما بعد الدراما) نماذج لأشكال المسرح ما بعد الدراما، ويركز على الاحتفال والطقس في مسرح المخرج (تادوش كانتور)، ومسرح الصوت البشري عند المخرج (كلاوس ميشيل جروبر)، ومسرح المنظر الطبيعي عند المخرج (روبرت ويلسون)، وينظر مسرح ما بعد الدراما إلى العناصر المسرحية بعينها مثل، الجسد والصوت والمكان والزمان، إلا أن التعامل معها اختلف عما مضى، حيث إن تداخل هذه العناصر وتركيبها لم يعد يعتمد على السرد التقليدي المتعارف عليه بقدر ما يستند إلى إيقاع عام تترابط حلقاته[١٠].

تجارب المسرح الكويتي لم تكن تحمل ذات الطابع التجريبي الطليعي بشكل واضح، كما كان موجوداً في بعض تجارب المسرح العربي خلال فترة سبعينيات القرن الماضي

إن المسرح ما بعد الدراما هو مسرح حالات وتشكيلات دينامية، لأنه يقوم في أساسه على تشكيل الصورة، وهو ما يطلق عليه ليمان (الدينامية المشهدية) في مقابل (الدينامية الدرامية)، ولتحقيق تلك الدينامية المشهدية لا بد من نزع الصفة الدرامية عن العمل المسرحي، وبذلك يتراجع الحدث تماماً إلى الخلفية في النص المقدم على المسرح، ويتقدم بدلاً منه البعدان الزماني والمكاني من منطلق جماليات المسرح، وهذا الأمر يعرض بشكل أكثر الجو وحالة الأشياء، لتكون الكتابة المشهدية مقدمة على الحبكة الدرامية، ومن وجهة نظر ليمان فإن الكتابة المشهدية هي من تجذب الانتباه، وهذا يمكن أن ينطبق حتى على النصوص الدرامية التقليدية إذا ما وجدت الطريقة التي تقدم المشهدية على الحدث الدرامي، مما يعني عدم الالتزام بالشكل الهرمي (الهيراركي) الموجود في المسرح الدرامي (بداية، ووسط، ونهاية[١١]، ونتيجة لذلك ظهرت إشكالية في تلقي المشاهدين لهذه العروض الجديدة، لأن المتفرج لم يستطع أن يصل إلى مضمون محدد في العرض كما اعتاد في السابق[١٢].

إن مسرح ما بعد الدراما هو (كورا-غرفيا) كما يقول ليمان، أي كتابة بالفضاء والزمن والجسد لا بالنص[١٣]، ولذلك يأتي متجنباً لحظات الذروة أو النهاية، حيث تبدو خشبة المسرح مثل التابلوه (الصورة الثابتة)، ويزداد تأثير هذا التابلوه حدة من خلال شحنه بالكلمة المنطوقة التي تكشف في الأساس عن وظيفتها الذهنية - الشعرية الخاصة بالتعبير بعيداً عن المجادلة، فلم يعد هناك ما نتجادل حوله. ويقع الحوار الفعلي بين الصوت وفضاء الصوت وليس بين المتحاورين[١٤]. ويرى ليمان أن الموسيقى ومناظر المكان حلت محل الحوار في مسرح ما بعد الدراما، فالسينوغرافيا كفيلة بإيصال علامات العرض بدلاً من علامات الدراما والحوار[١٥].

إن رفض مسرح ما بعد الدراما للقواعد الأساسية للمسرح الدرامي طرحت

وبشكل كبير مفاهيم جديدة في التعامل مع حيز المكان، وهذا حفز المخرجين أكثر للعمل مع فنانين وسينوغرافيين قادرين على تحقيق المعادل البصري الذي يحل محل الدراما، حيث تطرح الصورة هنا علامات العرض وتشكلها، فأصبحت العروض عبارة عن مجموعة من التحولات التي ترتبط بالعلامات المسرحية في لحظة العرض وداخل المسرح، ولم يعد من الممكن البحث عن نتائج وأسباب ما يُشاهد على الخشبة[١٦].

ملامح ما بعد الدراما في المسرح الكويتي

إن ملامح مسرح ما بعد الدراما ليست ببعيدة عن التفاعل العربي مع المسرح الغربي الجديد، فهناك تماس بين المسرحيين العرب وحالة التجريب والتجديد في المسرح العالمي، ووفق ما يؤكده الدكتور حسن المنيعي، فإن أغلب مواصفات مسرح ما بعد الدراما تنسحب على المسرحية العربية، ففي منتصف السبعينيات حاول الكثير من المسرحيين العرب تجاوز المسرح الدرامي بمسرح جدلي يقوم على المشاهد واللوحات التي تطرح العديد من المواضيع والقضايا في أماكن متعددة وأزمنة مختلفة، وقد نتج عن ذلك توجه مسرحي ما بعد درامي يتأرجح بين التمسك بالهوية العربية من خلال التعامل مع التراث ومسرحته بطرق جديدة، وبين الانفتاح على النصوص الغربية والأساليب الدرامية الحديثة، وهذا أفضى إلى المساهمة في بناء مسرح عربي يعتمد على ثنائية المقروء والمرئي[١٧].

أما تجارب المسرح الكويتي فلم تكن تحمل ذات الطابع التجريبي الطليعي بشكل واضح، كما كان موجوداً في بعض تجارب المسرح العربي خلال فترة سبعينيات القرن الماضي حسبما أشار إليه المنيعي، فلم يكن هناك اشتغال واضح على قوالب مسرحية جديدة أكثر من اهتمامها بالأساليب الإخراجية الحديثة المتعارف عليها آنذاك بهدف بلورة أشكال جديدة لا تخرج من تقليدية المسرح الأرسطي الذي كان يلبي حاجات أبناء ذلك الجيل فكرياً وفنياً.

ولعل الحال تبدل في المسرح الكويتي بشكل دراماتيكي بعد الغزو العراقي للكويت في أغسطس عام ١٩٩٠، حيث سقطت الكثير من المفاهيم التي كان يؤمن بها المثقف والمسرحي الكويتي، من هنا بدأ هذا المسرح يتحرر من سطوة تلك الأيديولوجيات نحو معانٍ جديد

للحياة بعد ما كان منكمشا على نفسه لفترة تجاوزت الربع قرن، ومنها التحرر عن السطوة الأرسطية، والالتفات إلى التجارب العالمية ذات القضايا الإنسانية أكثر من النحت فيما هو موجود في المسرح العربي، خاصة مع سقوط دعوات مسرحية سبق أن حققت رواجاً في فترات سابقة، ومنها مثلاً الدعوة لتأصيل المسرح العربي، والتي ظلت ملازمة للحالة المسرحية العربية لسنوات طويلة، إن مثل هذه التحولات السياسية والثقافية أفرزت بلا شك جيل مستقبل بأفكاره، جيل يبحث عن يلامس قسمات وقته وحالته.

ولعل دور المخرج شايع الشايع في البحث عن الأشكال الجديدة للمسرح لا يمكن إنكاره، حيث قدم مع فرقة المعهد العالي للفنون المسرحية عام ٢٠٠٧ مسرحية (المشهد الأخير من المأساة) وهي في الأصل مسرحية (كارثة) لصمويل بيكيت. ورغم أن النص الأصلي لا يتجاوز نيفاً من الصفحات، إلا أن العرض الذي قدم في مهرجان الكويت المسرحي التاسع تجاوز الأربعين دقيقة، وفي تقديري أن هذه المسرحية تعتبر بمثابة النواة المؤسسة لملامح مسرح ما بعد الدراما في المسرح الكويتي، فقد عزز المخرج شايع الشايع من الحالة المشهدية في المسرحية من خلال تكرارها، وكان التابلوه عنصراً فاعلاً في ذلك التكرار، وفي التغيير من حالة مشهدية إلى أخرى، وحيث جاءت المسرحية عبارة عن مجموعة من الحالات رُبطت جميعها عبر مفهوم حب السيطرة، وأتى الاشتغال على الجسد والصوت ليرفع من الدينامية المشهدية، والأبرز هنا هو استخدام المخرج في نهاية المسرحية لتقنية الأداء البايوميكانيك لميرهولد والمتمثلة في تقنية استخدام «جسم الإنسان كقوة مُحرِكية أوتوماتيكية – تكرار الحركات الآلية»[١٨] بغرض تغيير التفاصيل أو البناء المشهدي، وإعطاء دوال جديدة في المسرحية من أهمها ميكنة الإنسان من قبل السلطة، أما نهاية المسرحية فكانت صادمة للجمهور الذي ظل حائراً، هل انتهت أم ليس بعد؟

لقد شكلت الصور المتتابعة في مسرحية (المشهد الأخير من المأساة) حالة من التنامي المشهدي الذي يدخل في ثناياه ذلك التنامي الفكري على مستوى مضمون المسرحية، ليخرج المعنى من رحم تلك الصور بما حوته من تغيير في الحالة المشهدية، سواء على مستوى الأداء الجسدي أو الحركي

للشخصيات، وهنا يمكن القول بأن مسرحية (المشهد الأخير من المأساة) للمخرج شايع الشايع، وإن كانت تحمل عناصر عبثية على مستوى الشكل والمضمون، إلا أنها يمكن أن تكون نموذجاً جيداً لمسرح ما بعد الدراما، ذلك لأن مسرح ما بعد الدراما يتقاطع وبشكل كبير مع تلك الحركات والمدارس المسرحية الحديثة.

أما (جماعة المختبر المسرحي الكويتي) فقد كانت ومازالت تسير في خط واضح لطرح شكل جديد في المسرح الكويتي، وبعد ما رصدناه من مواصفات لمسرح ما بعد الدراما، يمكن القول إن هذه الجماعة قد وضعت لنفسها ذلك المشروع التجريبي الذي يتجاوز في أساسة الدينامية الدرامية في مقابل تغليب الصور التي تبني لنفسها ضمن ثنايا العرض دينامية مشهدية تعزز من فعل الصورة المسرحية كما هو الحال في مسرح ما بعد الدراما.

لقد شكلت كل من مسرحية (مونولوج غربة - ٢٠٠٩) ومسرحية (طقوس وحشية - ٢٠١١) نقلة نوعية في شكل الفرجة المسرحية، ولأنهما احتوتا على ملامح مسرح ما بعد الدراما، فقد واجهتا نفس الإشكاليات التي واجهت عروض مسرح ما بعد الدراما في أوروبا، حيث كان فعل التلقي عند الكثير من المتفرجين مرتبك وغير واضح، وهذا يعود في الأصل إلى أن كلتا المسرحيتين لم تطرحا الحدث بقدر طرحهما للصورة المتمثلة في الأداء الجسدي والسينوغرافيا، أما الحدث فقد تحول إلى عنصر لا يحرك أو يخلق تلك القوى السحرية التي ترفع من وتيرة الأحداث والتشويق عند المتلقي، ولم تأت أي من المسرحيتين بذلك الانفراج الذي يأتي بعد تأزم الأحداث، فالنهايات لا تحمل السمات التطهيرية أو الحل النهائي للأحداث، فما قدم في المسرحيتين كان عبارة عن حالة مشهدية مطورة عن الفعل الدرامي التقليدي.

لقد فجرت هذه الأعمال جدلاً واسعاً في الأوساط المسرحية الكويتية والخليجية، حيث اعتبر البعض بأن ما قدمه المخرج شايع الشايع ومجموعة المختبر المسرحي الكويتي من مسرحيات

تنطوي تحت مظلة العبث، ولا يمكن أن تكون غير ذلك، إلا أننا اليوم يمكن أن نقرأ هذه الأعمال على أنها نماذج من مسرح ما بعد الدراما، حيث نجد أن هذه الأعمال تحمل ملامح من مسارح عديدة، منها العبث والمسرح التعبيري وحتى المسرح الملحمي وغيرها من المسارح، والدليل على ذلك، هو ذلك الاعتماد الكبير عند جماعة المختبر المسرحي الكويتي على المسرح التعبيري، سواء في الأداء التمثيلي، أو في توظيف إضاءة، كما استخدمت الجماعة التكرار والنهايات المفتوحة بغرض الابتعاد عن شكل المسرح التقليدي.

إن ما يؤكد على ذلك الإرباك في الفرجة المسرحية في الأعمال الثلاث السابقة الذكر، هو أن المسرحيات كانت تحمل في ثناياها أحداثا متوارية وليست متقدمة على ما قدم من مشهديات في تلك المسرحيات، وكانت الصور هي المصدر الرئيس لتصدير العلامات أو الدوال، كما جاء الحوار معززاً للصورة المسرحية وشاحناً لها ليس دافعاً للأحداث للتقدم نحو الذروة، والأهم هو تلك الصياغة السينوغرافية التي كانت تحمل دوالها العديدة، مما يتطلب قدرة على فهمها وتحليلها ضمن سياق العمل المسرحي.

يبقى أن القصور في فهم المسرح الجديد قائم ولن يتغير ما لم تتغير تلك البيداغوجية التقليدية في معاهد الفنون في الوطن العربي، كما أن تنشيط الحالة الفرجوية من خلال تكثيف دراسات الفرجة في منطقة الشرق الأوسط بالذات، سيساعد على فك ذلك الالتباس المفاهيمي الموجود لدى الكثير من المسرحيين، أما المؤسسات الراعية للفنون والمسرح، فأعتقد أن من واجبها إعطاء المخرجين المساحة الكافية للعمل على تطوير أدواتهم للوصول إلى عقلية المتفرج العربي، فمثلما يطرح مهرجان للمسرح التقليدي أو المسرح الكوميدي الذي يشرف عليهما المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت، يمكن أن يطرح مهرجان لمسرح ما بعد الدراما، وهذا سيتيح للمخرجين التجريب، ويبعث على الجرأة في كسر تقاليد المسرح القديم.

المراجع

Hans- Thies Lehmann, Postdramatic Theatre, Trans: Karen Jurs-Munby, Routledge, 2006, PP 16.

١. جيمس روس – إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، (ت) د. فاروق عبدالقادر، سلسلة المسرح (7)، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 15.

2. د. سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، دراسات مسرحية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2014، ص 232، 233.

3. كريستوفر أينز، المسرح الطليعي (من 1892 – 1992)، (ت) سامح فكري، أكاديمية الفنون، مسرح (18)، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1996، ص 11.

4. مروة مهدي، بحث (ما هو مسرح ما بعد الدراما؟)، الدراماتورجيا الجديدة – الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة، مجموعة من الباحثين، إشراف د. خالد أمين ود. سعيد كريمي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة رقم (32)، المملكة المغربية، 2014، ص 189.

5. المرجع نفسه، ص 190.

6. المرجع السابق، Hans- Thies Lehmann، PP 25

7. د. يوسف رشيد، آليات ما بعد الدراما وحرية الاشتباك الجمالي والتقني، http://elsada.net/1318، 19 يناير 2016.

8. المرجع السابق، مروة مهدي، ص 190، 191.

9. د. محمد سيف، مسرح ما بعد الدراما: إهمال النص والتركيز على التفاعل بين الممثلين والجمهور لصياغة حس جمالي جديد، http://alquds.co.uk/?p=175981، 4 / 6 / 2016.

10. هانز – تيز ليمان، بانوراما المسرح ما بعد الدرامي: الاحتفال، والأصوات البشرية في الفضاء، والمنظر الطبيعي، (ت): علاءالدين محمود، مجلة فصول (73)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2008، ص 30 – 70.

11. المرجع السابق، مروة مهدي، ص 193.

12. د. حسن المنيعي، بحث (المسرح العربي ما بعد الدراما)، مسرح ما بعد الدراما – أربع مقاربات، مجموعة كتاب، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة (15)، المملكة المغربية، مارس 2012، ص 21.

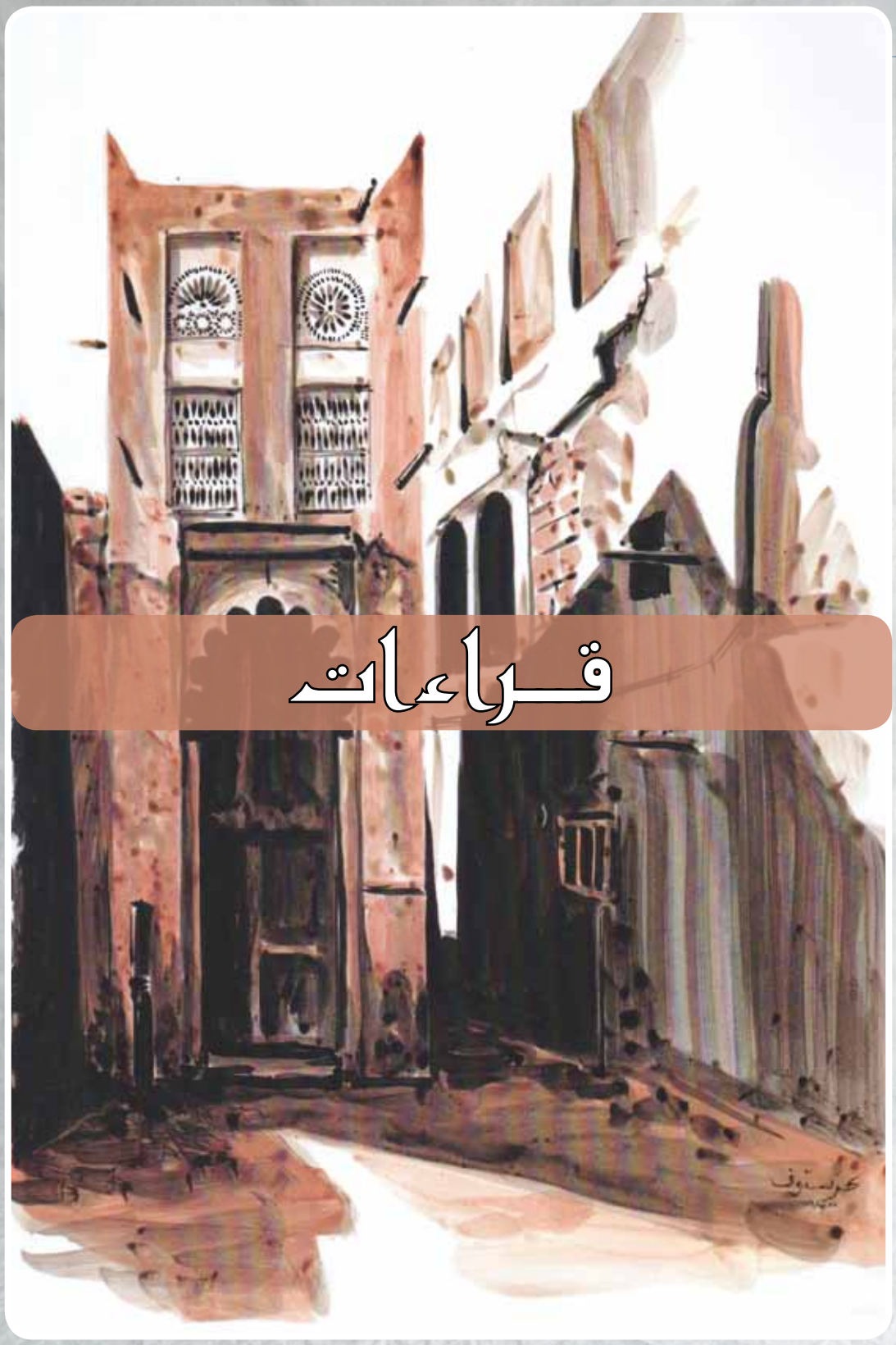
13. المرجع السابق، هانز- تنز ليمان.

14. المرجع السابق، مروة مهدي، ص 194.

15. المرجع نفسه، ص 194.

16. المرجع السابق، د. حسن المنيعي، ص 20، 21.

17. د. فاضل الجاف، فيزياء الجسد: ميرهولد.. ومسرح الحركة والإيقاع، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2006، ص 213.



قـــراءات

قراءة في:

«الديوان الكويتي في المدائح النبوية»

د: طلال مساعد العامر

لكل كتاب مقدمة مستعارة من اسم معروف تقدمه وصاحبه إلى القارئ، وبعض الكتب تقدم نفسها بنفسها، فلا تحتاج إلى تقديم.. أما هذا الكتاب فقد جمع بين الأمرين، إذ قدم له الأستاذ (طلال الرميضي) وفاء منه لمؤلفه، من جهة، ولموضوعه الجليل من جهة أخرى، ولكنه بعنوانه البهي يقدم نفسه (الديوان الكويتي في المدائح النبوية) فيبدو الكتاب، من خلاله، مجرد جمع لأبيات متنوعة لشعراء كويتيين، في مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم..

بقلم: أ.د. أحمد بكري عصلة(*)

ولكنه، في الحقيقة ليس مجرد جمع، بل هو، أي العنوان، بوابة إلى عالم بهي مضيء متشعب الأحياء، متعدد الدلالات والمعاني، سامي الأهداف والأغراض.. المدائح النبوية ليست جزءًا من فن المدح أو غرض المدح الذي اشتهر به شعراء العربية على مر العصور، لأن المديح النبوي لا يندفع إليه الشاعر بهدف المكافأة والعطاء المادي من الممدوح، ولا بهدف التزلف والنفاق سواء كان ثمة عطاء أو لم يكن، ولا بغاية الفوز والغلبة في مجال فن الشعر.. إنه اندفاع

(*) أكاديمي سوري - رئيس قسم اللغة العربية في كلية الكويت للعلوم والتكنولوجيا.

قائم على حب الشاعر للمدوح حبًا صادقًا ساميًا عاليًا، يغالب فيه نفسه حتى يقال إنه عاشق لمدوحه، واتر لنفسه، أو مازج روحه الشفافة بروح النبوة ومعانيها السامية، متخذًا من نماذج المدح الأولى خطوات أولى على الطريق، متمثلة في مدائح حسان بن ثابت والبوصيري، ومن ساروا على منواليهما، متطلعين إلى فردوس غير مفقود، يتلمسون فيه أسمى معاني النبوة، ويفرغون فيه، في الوقت نفسه، أصدق ما لديهم من أحاسيس تظل تتوقد في نفوسهم على مدى الحياة.

طلال العامر

وشعر المديح قائم غالبًا على التزلف والنفاق لتحقيق مكاسب شخصية، هكذا كان مديح العرب قديمًا إلا القليل منه، والسؤال هنا: هل كان غرض المدح عامة في الشعر الكويتي الحديث غرضًا واضحًا كما هي حاله في الشعر العربي القديم؟.

إن استعراض دواوين الشعراء الكويتيين تؤكد وجود قصائد قليلة في المدح، ولكنها لم تكن بهدف التزلف والنفاق أو الحصول على المكافآت والعطايا. هذا ما رأيته في شعر الرعيل الأول، على الأقل، وهذه بقعة ضوء رائعة تسجل لصالح الشعر الكويتي عامة. فإذا كان شعر المديح الكويتي يكاد يخلو من وسائل التكسب فإن شعر المديح النبوي فيه

الديوان الكويتي في المدائح النبوية» جاء ليرصد قصائد خمسة عشر شاعرًا كويتيًا من أساطين فن الشعر في الكويت، لمدح الرسول العربي، عليه الصلاة والسلام

أتى لنيل الحظوة وتحقيق أكبر مكسب دنيوي - أخروي، يسمو برضا الله، ويناله بمدح آخر الأنبياء، وإنصافه بما قدمه شعراء الكويت من إضاءات لشخصية النبي من جهة ولفضله على البشرية من جهة أخرى، ولما آثره الله به من فضل، من جهة ثالثة.

و«الديوان الكويتي في المدائح النبوية» جاء ليرصد محاولات خمسة عشر شاعرًا كويتيًا من أساطين فن الشعر في الكويت، لمدح الرسول العربي، عليه الصلاة والسلام، وإظهار ملامح شخصيته ودعوته، وفضله وفق القنوات الثلاث التي ذكرناها قبل قليل.

خمسة عشر شاعرًا من كبار شعراء الكويت، اقتضى منهج الكتاب من الباحث الأستاذ (طلال مساعد العامر)[1] مطالعة دواوينهم لاستقصاء ما جاء فيها من مدح للنبي العظيم، والخروج من ثم بديوان كويتي خاص بهذا المدح، مع دراسات تحليلية لكل نص من النصوص الواردة فيه.

جاء الكتاب في ثلاثمئة صفحة من القطع المتوسط، وبني على ثلاثة أبواب تتفاوت في الحجم تفاوتًا واضحًا، فقد ضم أولها حوالي الخمسين صفحة، وخصصه الباحث لنشأة المدائح النبوية عامة، ولموقف الرسول صلى الله عليه وسلم ولأثر شخصيته في الأدب الحديث، ولعرض بعض المدائح النبوية لدى عدد من شعراء الخليج، وذلك في أربعة فصول جاءت تحت عنوان هذا الباب (المدائح النبوية: تاريخ وآداب وهوية).

والحقيقة أن هذا الباب ما هو إلا مقدمة تمهد الطريق إلى دراسة مواقف شعراء الكويت من فن المديح النبوي،

(١) الأستاذ طلال مساعد العامر النجدي، باحث متخصص في مجال التغذية، وفي الشريعة، وفي الإعلام، له أنشطة متعددة وأبحاث متنوعة يمكن الوقوف عليها في ترجمته الواردة في هذا الديوان ص ٢٩٦ - ٢٩٧.

وتظهر بشكل غير مباشر، مكانة شعر المديح النبوي الكويتي في الأدب العربي الحديث، من جهة، والكم الهائل للمديح النبوي على مر العصور والقرون، من جهة أخرى.

أما الباب الثاني فجاء تحت عنوان (المدائح النبوية في الشعر الكويتي) وضم أربعة فصول، جاء أولها للحديث عن الثقافة الإسلامية والتوجه الديني في المجتمع الكويتي، والثاني للحديث عن ذكرى المولد النبوي عند المجتمع الكويتي، والثالث للحديث عن التوجه الديني والثقافة الإسلامية في الأدب الكويتي، ومظاهر الثقافة الإسلامية والدينية في اللغة، وفي الخطابة، وفي الحكم والأمثال، ثم في الشعر العربي الفصيح، وذلك على مدى حوالي خمسين صفحة أيضًا.

وأما الباب الثالث، والأخير، وهو بيت القصيد، فقد جاء تحت عنوان الكتاب نفسه: (الديوان الكويتي في المدائح النبوية) وامتد على مدى خمسة عشر فصلًا، خص كلًا منها بشاعر من شعراء الكويت، وذلك في حوالي مئتي صفحة تمثل ثلثي الكتاب والجزء الأهم منه، وهؤلاء الشعراء هم: السيد عبدالجليل الطبطبائي، وعبدالله الفرج، وفهد العسكر، وخالد الفرج، وصقر الشبيب، ومحمود شوقي الأيوبي، وعبدالله النوري، وعبدالله سنان، وعيسى مطر، ومحمد أحمد المشاري، وخالد سعود الزيد، وعبدالله زكريا الأنصاري، وعبدالمحسن الرشيد البدر، وأحمد محمد السقاف، وعبدالرزاق العدساني، وكلهم من شعراء القرن الماضي، أو ممن ولدوا في خمسينياته[1].

وقد ألمح الباحث قبل هذا الباب إلى أنه بدأ طريقه إلى (الديوان الكويتي في المدائح النبوية): «بالحديث عن روح التدين عند المجتمع الكويتي، لأن المدائح النبوية شعبة من هذه الروح، ودالة عليها، وهنا تزدحم المشاهد والصور و الروايات والذكريات التي تشهد على روح التدين عند المجتمع الكويتي من علماء وساسة ومستشرقين وأطباء

(١) ص ٢٠ من الكتاب.

وسواهم..»[1] وقد أصاب الباحث في ذلك، ولا سيما أن جل من اختارهم من الشعراء هم من أصحاب الكلمة الفصيحة، والمعاني الجادة، ومن رواد الشعر الكويتي الحديث ومؤسسيه.

ومما يجدر ذكره أن كل من اختارهم الباحث هم من أصحاب الدواوين المطبوعة والمتداولة إلا الشاعر (عيسى مطر) فهو شاعر مقل، وليس له ديوان مطبوع، وأكثر شعره ضاع لعدم جمعه في ديوان ينتظمه، اختار الباحث قصيدته الوحيدة في المديح النبوي من ضمن عدد قليل مما بقي من شعره بين أيدي الباحثين.

أما عن منهجه في عرض المادة الخاصة بكل شاعر فقد اعتمد منهجًا متقاربًا إلى حد بعيد في التعامل مع كل شاعر؛ فهو يبدأ الكلام على الشاعر من خلال رؤيته له، ثم يقدم ترجمته الموجزة، ويتبع ذلك بذكر الملامح الدينية في شعره، لينتقل إلى مادة المديح النبوي سواء كانت قصيدة واحدة فحسب، أم قصائد عدة، أم مجرد أبيات لا تحمل روح القصيد.

(١) ص ١٦ من الكتاب.

وجاء إهداء الديوان حاملًا معه روح المديح النبوي، فقد أهداه إلى كل من: الكويت، ووالدته، وزوجه، لما رأى في الكويت من حب للإسلام والحرية الدينية، وفي الوالدة من معاني الكويت في الدين والرحمة والسلام واللهجة والحنان، وفي الزوج من مشاركة له في إعداد الديوان وتنقيحه إلى أن ظهر في تمام مظهره، ثمرة من ثمار تشجيعها ومساندتها له[2]، وهذا هو عين ما لمسه الأستاذ (طلال الرميضي) أمين عام رابطة الأدباء الكويتيين، في تقديمه للكتاب، حين قال: «... هذا الموضوع الجميل يعكس عناية المجتمع الكويتي المحافظ بالثقافة الإسلامية وتأصيلها في نفوس أبنائها منذ القدم»[3].

تكمن قيمة هذا المؤلف - في رأيي - في أكثر من أمر:

- **أولها:** أنه أول ديوان كويتي جمع ما جادت به قرائح كبار شعراء الكويت في مديح النبي العظيم عليه أسمى الصلوات والسلام.

(٢) ص ١١ من الكتاب.
(٣) ص ١٤ من الكتاب.

- **ثانيها:** انه أظهر اهتمام شعراء الكويت بمديح النبي صلى الله عليه وسلم، وهو نشاط ضائع متناثر ضمن دواوين الشعراء، ومجهول لدى القراء؛ وهذا العمل جمع ذلك الاهتمام، وضم متناثره في كتاب واحد، أو ديوان مهم يلفت الانتباه إليه.
- **ثالثها:** أنه يعد لبنة في صرح الأدب الكويتي، بل الأدب العربي عامة، وسيكون مصدرًا أدبيًا مطلوبًا لدى الباحثين في الأدب العربي عامة، وفي الأدب الإسلامي المعاصر خاصة.
- **رابعها:** أنه سيكون بمثابة الحكم لمن مدحوا النبي صلى الله عليه وسلم من شعراء الكويت، وإخلاصهم القول فيه، وفي الوقت نفسه سيكشف من قصروا أو أهملوا أو لم يهتموا بهذا الغرض الشعري النبيل!.
- **خامسها:** أنه توثيق جديد لهذا الشاعر الخاص من خلال دواوين شعراء الكويت، وتوثيق لما لا ديوان له يضمه، وحفظ له من الضياع، كما هي حال نص الشاعر «عيسى مطر» الذي ضاع جل شعره.
- **سادسها:** أنه يؤكد خبرة المؤلف العميقة في هذا النوع من الأدب خاصة، وفي الأدب الإسلامي عامة، يؤكد هذا الفصلان الثالث والرابع من الباب الأول اللذان يتحدثان عن أثر شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم وسيرته العطرة في الأدب الحديث، وعن المدائح النبوية عند شعراء الخليج العربي، كما تؤكده بحوثه الأخرى في ذلك، ومنها بحثه المهم «محمد ملهم الشعراء» والديوان الذي أرى له أهمية فكرية دينية خاصة وهو «ديوان الدفاع عن عائشة» رضي الله عنها، وغيرهما.
- **وسابعها:** أني توقعت أن تصحب مختارات الباحث من المدائح النبوية تحليلات، وتعليقات وموازنات يحكم بها على النص، ويفاضل فيما بينها، ولكن هكذا شاء الباحث أن يكتفي بعرض المادة على صورة ديوان

كويتي يظهر احترام شعراء الكويت لشخصية النبي صلى الله عليه وسلم، وإبـراز مكانه ومكانته في نفوسهم وفي نفوس أبناء الكويت عامة.

بعد هذه الجولة في عالم الديوان أرى لزامًا علي الوفاء له ولصاحبه وللأمانة العلمية أن أعـرض بعض ما لمسته من ثغرات في هـذا العمل، وأمـور لا تصل إلـى درجـة العيب فيه، ولكني - حرصًا مني ووفاءً - أشير إليها من باب النصح والـرغـبـة فـي تـكـامـل الحـديـث والـعـمـل النقدي.

ثمة رأي في منهج المؤلف في التعامل مع الشعراء الذين اختارهم، فهو قد بدأ بعرض ترجمة لكل منهم، ثم ثنى بعرض الكتب والمؤلفات ومختلف الأعمال الأدبية والـفـكـريـة.. ليـصـل إلـى بيـت القصيد وهـو عـرض مـا نظمه الشاعر في مدح النبي صلى الله عليه وسلم. فأنا أرى التخلي عن الترجمة والأعمال والاكتفاء بنبذة هامشية عند الشاعر من المنظوم الشعري، الأمر الذي سيؤدي إلى اختصار حجم الكتاب إلى أقل من النصف.

لم يبد المؤلف أي رأي في الأشعار التي اختارها، واكتفى بالاختيار والعرض... وكان الأجدر أن يبدي مواقفه وآراءه في كل نص.

إن مكان الترجمة والمؤلفات في كتب التراجم الأدبية وليس في كتب الاختيارات أو فـي الـدواويـن الـشـعـريـة. وقـد صـرح المؤلف نفسه (ص ١٨) بذلك حيث قال: «وقـد حرصت على عـدم الاكتفاء بسرد ترجمة الـشـاعـر، وإنمـا أتبعتها بحديث موجز عن النزعة الدينية عنده من خلال إنتاجه الشعري، ومن ثم أوردت القصيدة أو القصائد التي قالها في مـدح النبي صلى الله عليه وسلم».. هذا الأمر زاد في صفحات الكتاب إلى أكثر من الضعف.

لهذا أقترح على المؤلف إعادة طباعة الـديـوان مـحـذوفًـا منه كل الـتـراجـم وما رافقها من كلام على الشاعر لا الشعر، والاكتفاء بعرض نبذة في أسطر عن كل شاعر، تتبعها الأشعار المختارة مضبوطة، موثقة، محققة ومشروحة بعض المفردات الغريبة إن لزم.. مع إبداء بعض الآراء في

النص والمناسبة إن كان في ذلك فائدة أو فوائد للقارئ.

من جهة أخرى ذكر الباحث (ص ٢٥) أن هذا الموضوع، أي (ديوان المديح النبوي) موضوع طريف؛ فهل يقصد المعنى اللغوي الأصل لهذه الكلمة أو معنى ما يتداوله الناس بعيدًا عن الأصل؟ وفي الحالين لم يصب الباحث الهدف ولم يحقق معنى مناسبًا للموضوع.

أجاد الباحث في عرض نتائج عمله في اختيار المدائح النبوية، ولكنه جعل هذه النتائج عقب ترجمته الشخصية، أو جعل ترجمته قبيل النتائج، وكان الصواب أن تكون ترجمته التعريفية آخر الكتاب!! فهل كان هذا الأمر مقصودًا أو أن مخرج الكتاب قد فعل ذلك الأمر وغاب عن أبصار الباحث.

ذكر الباحث أن له أشعارًا في المديح النبوي، ولكنه لم يذكرها لأنه لا يدخل ضمن الحدود الزمنية لمختاراته التي تقع في القرن الماضي وإلى خمسينياته..

والحقيقة أنه كان يمكن له أن يضعها في ملحق خاص، أو في بعض الحواشي، أو في مجال الموازنة بين ما قاله شاعر ما وما قاله هو في المناسبة ذاتها، من باب الإشارة إلى جهده وعمله وما يمكن أن يعرض في المناسبة الواحدة، أو من باب تشابه الآراء والفكر.

أما آخر ما أحب أن أعرض له، فهو ما وقع به الباحث من أخطاء نحوية أو لغوية أو أسلوبية، أعرض نماذج لكل منها حرصًا على عدم تكرارها في أعمال قادمة، ووفاء بحق الباحث على الناقد:

من الأخطاء الأسلوبية

- ص ٣٤ قوله: «لا يسعني الإتيان بها جميعًا إلا أنه في وسعي..» والصواب: «... لكن بوسعي...» بدلًا من: «إلا أنه» التي لا إعراب لها في هذا السياق. وتكرر الخطأ نفسه في ص ٤٣.
- ص ٢٩٧ - ٢٩٨ قوله: «يمتد هذا التوجه من عيش دائم في رحاب شعائر الإسلام وعباداته من صلاة

ومساجد وصيام وحج.. إلخ» ولعله يقصد: «يتمد هذا التوجه من عيش دائم في رحاب شعائر الإسلام إلى عباداته..».

- ص ٢٩٨ قوله: «ثم في الشعر الفصيح والذي حمل عبر أوزانه العديد..» والصواب: «ثم في الشعر الفصيح الذي حمل عبر أوزانه أعدادًا..».

- ص ٢٩٩ قوله: «وأن يبلغني وقارئيه لمقام الشرف..» والصواب: «.. مقامَ الشرف».

من الأخطاء اللغوية

ص ٢٠ استخدامه لفظ «خصوصًا» بدلًا من «خاصة» وتكرارها في غير مكان. وكذلك ص ٢٥ استخدامه لفظ «تعتبر» بدلًا من تعد. وص ٣٣ لفظ «وما شاكل» ويقصد «ما شابه أو ماثل» ولفظ: «وهي عبارة عن مجموعة..» ويقصد: «وما هي إلا مجموعة». وص ٤٣ تقديم لفظ «عدة» على ما بعدها، مثل ما جاء في ص ٤٣: «لعدة اعتبارات» والصواب: «لاعتبارات عدة». وص ٢٩٧ قوله: «ملهمة للعديد من الأعمال» وصوابه: «ملهمة لعدد أو عددًا من الأعمال». وكذلك لفظ (عند) في قوله: «التوجه الديني الأصيل عند المجتمع الكويتي» وصوابه: «في» أو «لدى». وص ٢٩٨ قوله: «اهتمامهم في الخبطة» والصواب: «اهتماهم بالخطبة». وص ٢٩٩ قوله: «في هذا السبيل» والسبيل لفظ مؤنث، والصواب: «في هذه السبيل»، كما ورد في القرآن الكريم: ﴿قل هذه سبيلي﴾.

من الأخطاء النحوية

ص ٣٣ استخدام (أو) مكان (أم) في مقام التسوية في قوله: «سواء كان على صعيد الإبداع الأدبي أو على صعيد الفنون الأدبية».. وفي الصفحة نفسها، قوله: «بعد لقاء وفده بالنبي» وصوابه: «النبيَّ». ص ٤٣ قوله: «وجهل مستشرى» والصواب: «مستشرٍ». ص ٢٩٧ قوله: «تظل هنالك أسماء لشعراء» والصواب: «أسماء شعراء»..

من الأخطاء الكتابية (الإملائية)

ص ١٥ «إذن هما..» والصواب: «إذًا» لوقوعها قبل ضمير لا فعل. ص ١٨: «اتبعتها - انتاجه..» والصواب:

«أتبعتها» و«إنتاجه» لأنهما مبدوءان بهمزة قطع لا وصل. ص ٢٩٧: «إسمها» والصواب: «اسمها» للبدء بهمزة وصل لا قطع وص ٢٩٨: «مسئوولية» والصواب: «مسؤولية»..

هذه الأخطاء الأسلوبية والنحوية واللغوية والكتابية تكررت في أماكن عدة على مدى صفحات الكتاب، واكتفيت بهذه الأمثلة بهدف التنبيه عليها للتخلص منها في أية كتابة قادمة، على الرغم من أنها لا تؤثر في المعنى ولكنها تشوه جمال الأسلوب وتعكر صفاءه.

وبعد..

فهذه قراءة عامة، عرضت من خلالها مادة الديوان، وأظهرت الحسنات التي رأيتها بنية الوفاء بالعملية النقدية، وأتبعتها بذكر عدد مما لمسته فيه من ثغرات بنية تكامل العمل النقدي، والحث على التخلص من تلك الثغرات، ولا سيما ما يتعلق منها باللغة والسلامة اللغوية والكتابية، وهي بمجملها لا تقلل من مكانة هذا العمل الكبير، ولكنها تزيده وضوحًا وجمالًا وكمالًا مما يسعى إليه الباحث، أي باحث، على الدوام.. والله الموفق إلى الخير والكمال.

****

أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر

عرض وتحليل: ميرفت أمين الشبراوي(*)

الكتاب الذي نقدمه بين يدي القراء «أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر» محققًا من الكتب النادرة، نادر في موضوعه الذي يؤرخ لفترة مهمة في التاريخ العام وتاريخ الأدب لإحدى أبرز المدن العثمانية والعربية على مدار تاريخها، والكتاب نادر كذلك في توافره بين يدي القراء والباحثين، إذ طبع مؤلفه (قسطاكي الحمصي) منه مئتي نسخة فقط سنة ١٩٢٥م، وزعت كهدايا على كبار العلماء والأدباء، وزملائه من أعضاء المجمع العلمي بدمشق. ثم قام على إعادة نشره محققا الباحثين: الدكتور/ أحمد عبد الوهاب الشرقاوي، والدكتور/نهاد عمار، وصدر عن دار أمواج للنشر والتوزيع، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن .

إعادة طبع الكتاب بعد تحقيقه وتوفيره بين أيدي القراء والباحثين، يضيف مرجعًا؛ بل مصدرًا جديدًا إلى المصادر الأدبية والتاريخية، فالكتاب يحوي الكثير من التراجم لأدباء ليس لهم تراجم في سواه من المصادر، حتى المصادر التي ترجمت لهؤلاء الشعراء لم تورد التفاصيل والأشعار التي رواها قسطاكي الحمصي.

(*) كاتبة مصرية.

قسطاكي الحمصي

غلاف الكتاب

كما أن هذه التفاصيل تحمل الكثير من ملامح الحياة السياسية والثقافية والاجتماعية، وغيرها من الجوانب التاريخية التي لا يغفل أهميتها المؤرخ والباحث.

وهناك بعض النقاط التي ينبغي التعرض لها ومناقشتها كمدخل أساسي حول الكتاب وتحقيقه، نعرضها فيما يلي:

الأدب والتاريخ:

رغم ما يبدو بينهما - لأول وهلة - من بعد الشقة ظاهريًا، إلا أن ثمة علاقة جدلية بين الأدب وبين التاريخ. إذ ولد التاريخ من رحم الأسطورة، وكانت الأسطورة هي الأم الحقيقية للأدب باعتباره فن التعبير عن النفس والواقع.

خصوصية بعض المجتمعات في تاريخها لا يمكن الإحاطة بها وفهم الكثير من عناصرها، إلا من خلال إطلاع واسع ومتخصص على آدابها

وإذا كان التاريخ، أو التأريخ - في أحد جوانبه- هو صورة الماضي والواقع، فإن الأدب كذلك - في أحد جوانبه - هو رصد نبض المجتمع وفق الاتجاه القائل: الفن للمجتمع، مقابل القائلين: الفن للفن.

ومن جانب آخر فإن خصوصية بعض المجتمعات في تاريخها لا يمكن

الإحاطة بها وفهم الكثير من عناصرها، إلا من خلال إطلاع واسع ومتخصص على آدابها، مثل التاريخ العربي الذي لابد من الغوص في أعماق أدبه للوقوف على غوامض أحداثه، وقد صدقت كثيرًا المقالة السائدة: الشعر ديوان العرب، خاصة لقوم لا يعرفون الأسطورة ولا الفن الروائي ولا الكتابة والتدوين بشكل واسع كغيرهم من الأمم .

كما أن الآداب في الكثير من حالات التاريخ الأوروبي هي الخلفية الأيديولوجية للوقوف على ماهية الأحداث، وأبرز الأمثلة على ذلك الثورة الفرنسية.

هذه هي بعض الصلات بين الأدب وبين التاريخ على المستوى الفلسفي والنظري إذا جاز التعبير .

أما العلاقة بينهما في الجانب الإجرائي، فتتجلى في بدايات الكتابة التاريخية - في التاريخ العربي - حيث اختلطت بكتب الأدب، ثم استقلت منها شيئًا فشيئًا، حتى صار التاريخ علمًا قائمًا بذاته، وهي قصة الكثير من العلوم التي كانت مجرد منثورات في كتب علوم أخرى، ثم برزت في فصول هذه العلوم، وسرعان ما استقل علمًا قائمًا بذاته.

كما أن كتب الأدب ما زالت إلى اليوم تحمل الكثير مما نفقده في كتب التاريخ، فتراجم الأدباء وأشعارهم تحمل آراءهم وأبياتهم التي أخفوها عن النشر والانتشار لظروف سياسية أو غيرها .

بالإضافة إلى كون أخبارهم ومسيرة حياتهم الأدبية تحمل الكثير من ملامح الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

وثمة مساحة مشتركة ما زالت تربط -برباط وثيق بين الأدب وبين التاريخ، يتبع هذه المساحة السيرة الذاتية والمذكرات وكتب الرحلات، وما زال الكثير من المصنفين والمفهرسين في حيرة بين الفئتين عند نسب هذه الكتب إلى أحدهما.

والمؤلف نفسه - قسطاكي الحمصي - قد أدلى برأيه في هذه المسألة عند ترجمته لعبد الكريم بله.

وقد أورد الدكتور / عماد الدين خليل بعض بنود هذه العلاقة الحميمة بين العلمين والفنين نختار منها ما يلي:

« ... والحق أن العلاقة بين اللغة والأدب، والتاريخ ليست حالة بسيطة، أو وجهاً واحداً، أو صيغة مسطحة، إنما هي علاقة مركبة متشابكة سنكتفي بالتأشير على بعض جوانبها في صيغة خطوط عريضة:

- **أولاً:** اللغة والأدب خبرة معرفية تسهم في تشكيل الفعل التاريخي / الحضاري، وهي تندرج في سياق العلوم الإنسانية لتمييزها عن العلوم الصرفة أو التطبيقية. إن دراسة تاريخ اليونان، أو الثورة الفرنسية، أو التاريخ الأندلسي -على سبيل المثال- لا تستكمل أسبابها دون دراسة اللغة والأدب في البيئات المذكورة.
- **ثانياً:** اللغة والأدب خبرة ثقافية تساعد على تأصيل الفعل الحضاري ومنح الحضارات خصائصها وتميّزها.
- **ثالثاً:** يلتقي الأدب مع التاريخ في تعامله مع الزمن ومحاولة تغطية امتداداته الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل، كُلّ بأسلوبه الخاص.
- **رابعاً:** يعتمد الأدب -بأنواعه- على الواقعة التاريخية في مساحات واسعة من أنشطته الإبداعية (من مثل ملحمة الإلياذة وقصائد أبي تمام والبحتري، ورواية (الحرب والسلام) لتولستوي... إلى آخره.

وفي الحديث عن المنهج التاريخي في الأدب يرى البعض أن:

«المنهج التاريخي للأدب هو المنهج الذي يصار فيه إلى دراسة الأديب وأدبه أو الشاعر وشعره من خلال معرفة سيرته ومعرفة البيئة التي عاش فيها ومدى تأثيرها في نتاجه الأدبي أو الشعري؛ في عبارة أخرى، هو المنهج الذي يُعنى بدراسة الأديب، بمعرفة العصر الذي عاش فيه والأحداث العامة والخاصة التي مرَّ بها، وبدراسة النص في ضوء حياة ذلك الأديب وسيرته والظروف التي أثَّرت عليه. أي أن الأحداث التاريخية وشخصية الأديب يمكن لها أن تكون هنا عوامل مساعِدة على تحليل النص الأدبي وتفسيره.

لأن الشعر، في شكل خاص، يواكب التطورات التاريخية والفكرية. يقول ابن

طباطبا: (اعلم أن العرب أودعت أشعارَها من الأوصاف والتشبيهات والحِكَم ما أحاطت به معرفتُها وأدركه عيانُها ومرَّتْ به تجاربُها...).

وهنا نلمس في الشعر حِكَمًا ومعارف وتجارب وخبرات منفتحة على الحياة لعصر معيَّن يمكن لنا استخلاصها منه بدراسة نقدية جادة وهادفة. وقال أبو عمرو بن العلاء: «كان الشعر علم قوم، لم يكن لهم علم أصح منه.» ولهذا كثيرًا ما اتخذ الجغرافيون والمؤرخون الشعرَ مصدرًا يستقون منه معلوماتهم. فهذا هو الجانب الذي يجب أن يُعتَد به، إلى حدٍّ ما، في الدراسة المنهجية التاريخية للأدب، أي أن نستدل من قراءة النصوص على شخصية مبدعيها وروح العصر، وليس العكس، على الرغم من المحاذير الكثيرة لهذه المقاربة ؛ إذ علينا ألا نجعل التاريخ حَكَمًا على النص، بل أن نستنطق النصَّ ونستخلص منه ما يتعلق به من مفاهيم وإيحاءات تفيدنا في إعطاء معلومات قد تغْني معارفنا العلمية قليلاً أو كثيرًا وتفيد في دراسة وتصوير جوانب الحياة الإنسانية وبيئتها، كما واختلاجات قلب الشاعر وشاعريته، لأن النصوص هي مسارح أنفاس المبدع ودلائل معاناته».

– والمؤلف: هو قسطاكي بن يوسف بن بطرس بن يوسف بن ميخائيل الحمصي المتوفي عام١٩٤١م، شاعر من الكتاب النقاد من أهل حلب مولدا ووفاة، أصله من حمص هاجر أحد أجداده إلى حلب في النصف الأول من القرن السادس عشر للميلاد ولزمته النسبة إلى حمص كما لزمت سلالته ومنها الآن في دمشق والقاهرة ومرسيليا وباريس ولندن.

وتعلم قسطاكي في أحد كتاتيب الروم الكاثوليك ثم بمدرسة الرهبان الفرنسيسكان نسبة إلى مار فرنسيس ولم يمكث طويلا، وقرأ علوم العربية على بعض المعلمين في أوقات فراغه، وزار مرسيليا وباريس مرات عكف خلالها على تعلم اللغة الفرنسية فأحسنها، وقرأ كثيرا من أدب العربية ويقول عن نفسه في رسالة بعث بها إلى الزركلي أنه كان لا يطالع غير كتب الفصحاء، حتى صار يأبى قراءة كتب غيرهم.

وصنف أفضل كتبه منهل الوراد في علم الانتقاد وهو في ثلاثة أجزاء، ونشر كثيراً من الفصول في كبريات الصحف والمجلات. وله كتاب السحر الحلال في شعر الدلال في سيرة خاله جبرائيل الدلال، وأدباء حلب ذوو الاثر في القرن التاسع عشر، ومجموعة رسائل وخطب ومقالات في أغراض شتى، وديوان شعر كبير، ومجموعة أغان من تأليفه. كان من أعضاء المجمع العلمي العربي بدمشق .

والكتاب – الذي نقدم عرضا له – ظهر لأول مرة عام ١٩٢٥ وطبعت منه مئتا نسخة فقط، أهداها المؤلف إلى صفوة رجال الفكر والأدب وإلى زملائه أعضاء المجمع العلمي العربي بدمشق ...

المؤلف صدّر كتابه بمقدمة مقتضبة تبين غرضه من التأليف و منهجه فيه، ثم طبع الكتاب مرة ثانية عام ١٩٦١ في مطبعة الضاد بحلب ووزع كهدية في مجلة الكلمة لقرائها وأيضا في عدد محدود من النسخ، وازدانت الطبعة بمقدمتين أولهما للأديب الشاعر الراحل عبد الله يوركي حلاق استعرض فيها تاريخ الحركة الأدبية الزاهرة في مدينة حلب مروراً بالعصر الحمداني حتى العصر الحديث، ثم تحدث عن علاقته الوثيقة بالمؤلف وأشاد بوطنيته الراسخة وعروبته الصافية وسجاياه وأخلاقه وشجاعته.

وأما المقدمة الثانية لرجل القانون الكبير أسعد كوراني التي استهلها بالحديث عن النهضة الأدبية الحديثة بعد حملة نابليون على مصر وما رافقها من ظهور أعلام كبار من بينهم قسطاكي الحمصي.

يشمل كتاب الحمصي على خمسين ترجمة لأعلام الشهباء تركوا أثراً ساطعاً في الحقل الأدبي والديني والشعري في القرن التاسع عشر وجعل المؤلف كتابه قسمين الأول احتوى على سيرة أربعين علماً وافتهم المنية قبل إتمام الكتاب، والثاني احتوى على عشرة أعلام ظلوا على قيد الحياة وعاصرهم المؤلف، حتى أصبحت هذه الترجمة عنهم وثيقة مهمة من عمر حافل بالعطاء والإبداع.

خطته في سيرة عرض الأديب كانت قائمة على الاختصار ولم يعتمد على مراجع مكتوبة يستقي منها موارده

وإشارته في التأريخ للأديب بل استأنس ببعض هذه المراجع التي تتعرض لمنهجه في الاختصار.

وكتابه أدباء حلب لا يخلو من نظرات المؤلف، فقد نقد الشعر والتعليق عليه وهو الخبير بقواعد النقد، ولكن هذه النظرات تعترض سياق الكلام اعتراضاً بعبارات مقتضبة وإشارات عابرة تدل على ذوق شعري سليم ورأي نقدي مستقيم.

وفي الكتاب الذي بين أيدينا «أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر»، نجد مصنفه الأديب والناقد والصحفي السوري الحلبي «قسطاكي الحمصي»، يورد في تراجمه للأدباء الكثير من الأخبار والوقائع في شتى الجوانب التاريخية، الاجتماعي منها والسياسي والاقتصادي والثقافي، فقد عاش هؤلاء الأدباء واقعهم، وكانوا انعكاسًا له، ونتاجًا لما يعتمله من عوامل، فأثّروا فيه وتأثروا به، فجاءت كلماتهم وأشعارهم مزجًا من الأدب والتاريخ.

ونستطيع من خلال سطور الكتاب أن نرى بعضًا من ملامح وقسمات الحياة العامة في ذلك الوقت.

فارتباط أهل الشام بالدول الأوروبية - خاصة فرنسا - يجيء نتاجًا للاهتمام المبكر بهم، واعتبارها إحدى محمياتهم الثقافية، وأقدم ممثليات تبشيرية عربية تجدها هناك، خاصة بين المسيحيين، وهو ما يبرز في مدائح بعض الشعراء لنابليون الأول، وتهنئته لمولد ولي عهده[1].

والعلاقات الثقافية بين أدباء العصر وما يجري بينهم من محاورات ونقاشات أو الصالونات الأدبية، وبعدها عن الصراع، رغم اختلاف المشارب والمذاهب[2].

والأحوال السياسية التي تقلبت بالعاصمة العثمانية ما بين الديموقراطية والتنكيل بالمعارضين، قد انعكست على الشعراء وآرائهم وحياتهم التي دفعت البعض إلى الهجرة أو الفرار للاستقرار في بلدان أوروبا[3].

والحياة الاقتصادية تراها بين طيات تراجم الشعراء، فترى أحدهم يهجر الشعر لأنه تجارة كاسدة، وترى آخرين

(١) أنظر ترجمة نصر الله الطرابلسي .
(٢) أنظر ترجمة أنطون صقال .
(٣) أنظر ترجمة رزق الله حسون .

رغم رحيلهم بعيدًا عن حلب في تجارة وكمندوبين لشركات تجارية حلبية لها فروع في عواصم أوروبا، يؤسسون أسرًا وعائلات هناك، ولا تنفصم عرى ارتباطهم ببلادهم وأدبائها.

أما الحياة الثقافية والأحوال التعليمية، فتكاد تجزم أن الكثير من أبناء حلب -لاسيما مسيحييها - يجيدون عدة لغات، إذ كانت أبرز مدارسها حينذاك تدرس اللغتين الفرنسية والإيطالية، إلى جانب تعلم الكثيرين للغة التركية، وهي لغة الحكم والإدارة، أما اللغة العربية فما زالت الاهتمام الأول لديهم، خاصة عند من يتعاطى الثقافة والأدب، ويتقنها الكثير من الأدباء لغة وأدبًا ونحوًا وصرفًا وبلاغة، بل ويقف على أسرارها أدباء حلب مسلمين ومسيحيين، والذين امتازوا في هذه النقطة بشيء كثير من التسامح، فنجد مدرسة إنجيلية تستعين بأحد الشيوخ ليدرس البلاغة، ونجد العلاقات بين جميع الطوائف - خاصة العلاقات الأدبية والعلمية - تسير في سلاسة وتناغم امتازت به حلب، واشتهرت به أكثر من أي مدينة أخرى ربما في العالم كله.

فها هو الشيخ أحمد الترماتيني يتوفى فيخرج أهل حلب جميعًا في جنازته، ويضرب الحزن أطنابه على السكان باختلاف أديانهم.

وقد أسلفنا الحديث عن علاقات العلماء والأدباء ببعضهم البعض، ونجد كذلك هذه العلاقة الرائعة بين طلاب العلم وبين أساتذتهم[1].

ونرى أوضاع العلماء في أكثر الأحوال تنم عن مكانة مرموقة بلغوها سواء على المستوى الشعبي أو على المستوى الرسمي، فهم يتقلدون أرفع المناصب سواء في الولايات أو في العاصمة، ونرى مؤلفاتهم تلقى العناية والذيوع حتى تأمر نظارة المعارف أو نظارة الأوقاف بطباعتها في العاصمة القسطنطينية استانبول[2].

ولم تكن المرأة الحلبية بمنأى عن المشاركة في الحياة الثقافية والأدبية، ولم ينسَ قسطاكي الحمصي في التراجم أن يورد ترجمة لنموذج من المرأة الحلبية

(١) أنظر مثلاً ترجمة فرنسيس المراش والشيخ محمد الترمانيني .

(٢) أنظر ترجمة الحاج عطاء الله المدرس، والشيخ أبو الوفاء الرفاعي .

الشاعرة المثقفة، والتي كان بيتها ملتقى للشعراء والأدباء والنبهاء[1].

أما الحياة الصحفية، فإن الكتاب من بين أفضل المراجع في التأريخ للصحافة العربية، كثير من هؤلاء الشعراء المترجم لهم مارس الحياة الصحفية، وأنشأ الصحف والمجلات سواء داخل حلب أو داخل الممالك العثمانية أو في العواصم الأوروبية[2].

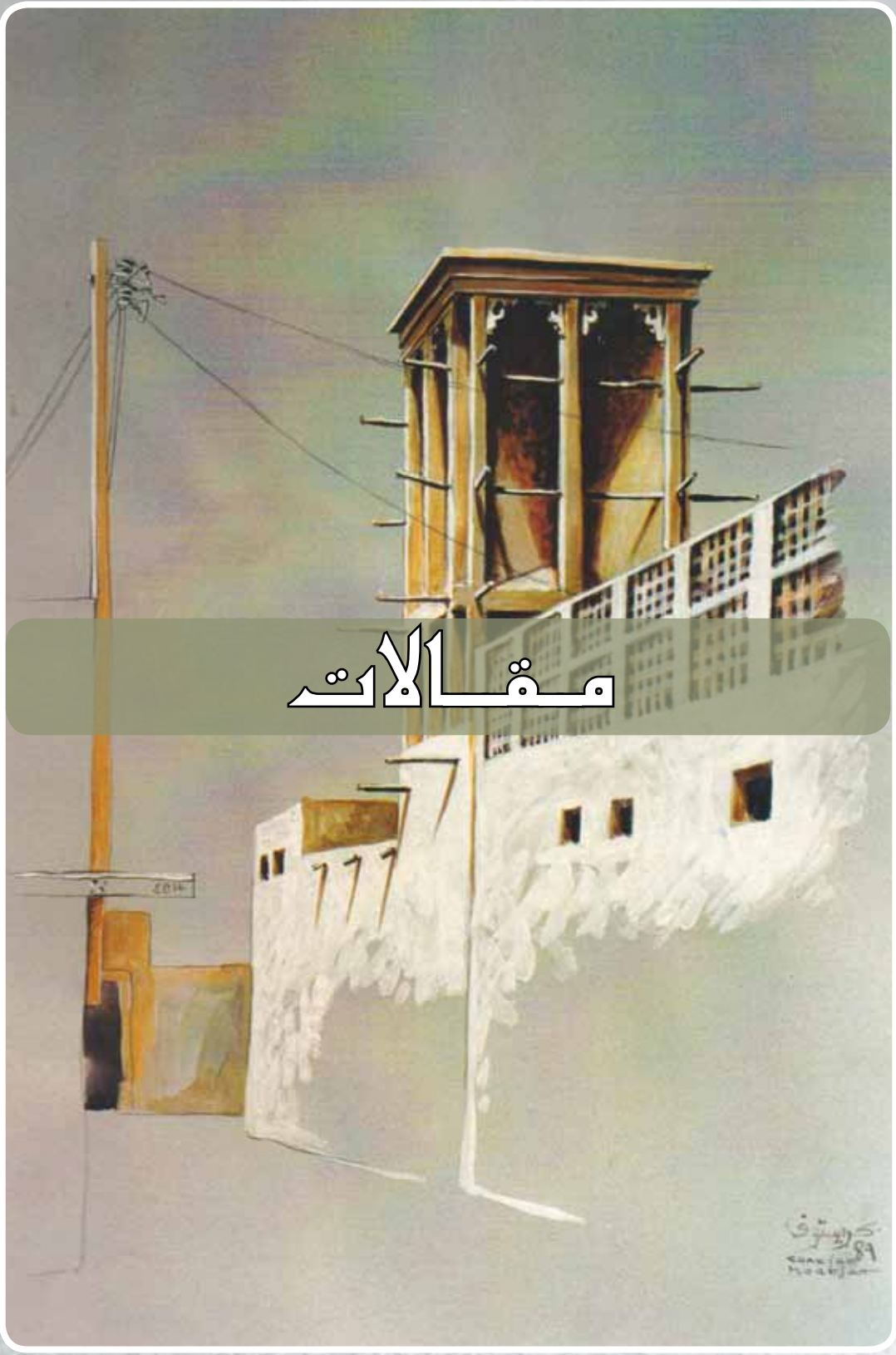
وثمة سؤال يطرح نفسه في كثير من المواضع عن العلاقة بين العلم والشعر، فهل صار من السمات البارزة لذلك العصر أن يجمع المثقفون بين العلم وبين الشعر، فنجد قسطاكي الحمصي كثيرًا ما يصف المترجم له بأنه «علم أعلام مصره، وأسبق شعراء عصره...».

وحسبنا هنا هذا الأمثلة الدالة، ولو تقصينا بقية الأمثلة والنكات الواردة لاحتجنا إلى دراسة مستقلة، ويكفي أننا لفتنا النظر إلى أهمية الكتاب كمرجع تاريخي لهذه الفترة الحساسة من التاريخ العربي والعالمي قبل الحرب العالمية الأولى، والحساسة بصفة خاصة للأمة العربية، متمثلة في حلب إحدى أبرز المدن في الدولة العثمانية في الكثير من فترات تاريخها.

(١) أنظر ترجمة مريانا المراش .

(٢) أنظر مثلاً ترجمة كل من إبراهيم الحوراني، وعبد المسيح الأنطاكي، وميخائيل الصقال .

****



مقالات

كلمات تركية في اللهجة الكويتية

جمعها وشرحها: خالد سالم الأنصاري(*)

دخلت بعض الكلمات التركية إلى اللهجة الكويتية في بداية الأمر مع التجار الذين كانوا ينقلون البضائع من مدينة الكويت في بداية تأسيسها عبر الطريق الصحراوي إلى مدينة حلب ثم إلى ميناء اسطنبول في تركيا، ومع الحجاج الأتراك الذين كانوا يمرون بالكويت قديمًا في طريقهم إلى الديار المقدسة لأداء فريضة الحج، وأثناء مرورهم بالكويت في رحلة الذهاب والإياب يخالطهم الكويتيون أصحاب المحلات التجارية أثناء البيع والشراء.

كما أن بعض أهالي الكويت وتجارها كانوا يسافرون إلى تركيا بقصد التجارة والسياحة، كما كان البعض يسافر إلى البلاد المجاورة كالعراق والتي تحتوي لهجتها على العديد من الكلمات التركية.

(*) باحث كويتي.

بِشْتَختَه	صندوق خشبي يصنع غالبًا من خشب الأبنوس «السِيسَم» يحتوي على جيوب وزوايا لحفظ الأشياء الثمينة كاللؤلؤ والمجوهرات كان يستعمله تجار اللؤلؤ. والتسمية تركية من «باشي تخته» أي طاولة الباشا. واطلقت بعد ذلك على الحاكي «الفونوغراف»
بَصَّمَة	البصمة: بصمة الإبهام التي تؤخذ للشخص للدلالة على شخصيته. وربما أطلقت على النقش والزخرفة على الورق والقماش. وهي من «باصمق» في التركية بمعنى الدوس والطبع. أقرها مجمع اللغة العربية.
بَغْمَة	من الألفاظ المتروكة، كانت تطلق على القلادة الذهبية، وهي من «بغمغ» التركية بمعنى قلادة. أما في الموسوعة الحلبية فيردها إلى «بوغمق» التركية، بمعنى الخنق الشديد على الرقبة، وأخذت من هذا لأن القلادة تحيط بالرقبة في بعض أنواعها، لذا اصطلحوا على إطلاقها على العقد.
بَقْلاوَة	نوع من الحلويات المعروفة والمشهورة، تحشى بالجوز والفستق تحلى بالسمن والسكر بكثرة، والتسمية تركية من «باقلاوه».
بُكْشَة	البُكشَة صرة الملابس. من «بَقْجَة» التركية وهي مأخوذة من «بهجة» العربية. والبكشة في لهجة أهالي جزيرة فيلكا تطلق على المزرعة التي تضم أشجار النخيل والسدر والأثل. وهي هنا مأخوذة من الفارسية «باغجة» أي بُسْتان.
بَلْكَت	وتلفظ بلكي وبلاكت. وهي من الألفاظ القديمة معناها: ربما وعسى أو لكن وهي تركية «بلكي» ذكرها الأستاذ أحمد أمين في كتابه: «قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية» قال: «بلكي يستعملونها بمعنى ربما أو لعل، وردها إلى الفارسية للدلالة على الشك.

بَنْجَرة	الشباك تسمية قديمة قل استعمالها. وهي تركية بمعنى «كُوة». هكذا في المنجد في اللغة.
بُودَرْ	مسحوق غالبًا ما يطلق على مسحوق الزينة الملطف للبشرة. والتسمية تركية عن الفرنسية معناه غُبار. هكذا في معجم المؤنثات السماعية.
بُوشْ	البُوش: الفراغ، نقول: الكلام راح بوش أي ذهب سُدى. وفي معجم الألفاظ الحديثة: بُوش تركية بمعنى: عقيم خالٍ من الفائدة، فارغ. كما أن لفظة بُوش تطلق قديمًا على استكانات الشاي الفارغة تكون على الطاولة بعد احتساء الشاي منها. والبوش عند عربان الكويت والجزيرة العربية بمعنى الأغنام والإبل، وأطلق البوش بالتحديد كما يقول صاحب موسوعة حلب المقارنة: على القطيع من الإبل المرسلة الخالية من الأحمال، وضدها الضعن، تركية. والبوش: عند المركبات هو ترك ناقل السرعة «الكير» رخوًا متعطلًا عن العمل.
بُويَة	علامة إرشادية توضع داخل البحر وقرب مداخل الموانئ لإرشاد السفن. والبوية أيضًا: الصُبغ وهي تركية.
بَيرَق	وتلفظ القاف كافًا فارسية: العلم أو الراية وهي تركية. قال أدي شير: هو من بيراق في التركية والكردية.
بَيز	البيز: تطلق التسمية قديمًا على الخرقة التي يُمسك بها الإناء الحار عند رفعه من على الموقد. ومن أقوالهم: «هات البيز وَدّ البيز أثاري البيز خرجة». ذكر الحنفي في معجمه: أن اللفظة من المغولية والتركية القديمة بمعنى الثوب. وفي تكملة المعاجم هو غطاء منضدة الطعام.

تَازَة	الشيء الطازج، وغالبًا ما تطلق على الخضار والفواكه، والتسمية تركية فارسية وتعني الجديد من كل شيء مأخوذة من التسمية العربية طازج.
تَاوَه	صفيحة سميكة مقعرة مستديرة الشكل تستعمل لخبز «الرقاق» تركية بمعنى مقلاة.
تِتنٍّ	التبغ، والتسمية من «تُوتُون» التركية بمعنى الدخان. موطنه الأصلي أمريكا وقد رأى «كولومبس» الهنود الحمر يدخنونه حين نزل بجزيرة كوبا سنة ١٤٩٢م.
تَخت	التَخت: كل ما ارتفع عن الأرض للجلوس أو النوم والتسمية معربة عن التركية والفارسية من تخت الملك عرشه.
تَرجية	والجمع تراجي: أقراط الأذن. وهي تركية مأخوذة من العملة التركية الذهبية والفضية.
تَفْتَه	نسيج حريري أو كتان شفاف. وهي تركية من أصل فرنسي. يقول نزار قباني: تحرر من قطيفته... ومزق عنه تفتاه
تُفَك	التفك: البندقية والجمع تفاكه. تركية فارسية مشتركة من «تُفَنْك».
تِرللي	الترللي: عادم الفهم، من لا يثق به. تركية وهناك بيت شعر يقول: إذا كنت لي والزمان شُرُم بُرُم فلا خير فيك والزمان ترللي
تِرمَة	نوع من الطيور الجارحة من فصيلة الصقور وتُعرف بالباشق. قال جلال الحنفي في معجمه معجم الألفاظ الكويتية: لعلها من «تورنا» في التركية بمعنى الكركي.

****

بيت الشعر الكويتي

بقلم د. حسان الطيان(*)

الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان مالم يعلم، والصلاة والسلام على سيد العرب والعجم، سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

أيها الحفل الكريم

سلام من الله عليكم، وتحية مني إليكم، وأهلًا بكم في بيت الشعر الكويتي، بيت العزّ والكرم، ولا تسألوني صحاب القلب عن فرحي بافتتاح هذا البيت، فحين دعتني رابطة الأدباء الكويتيين لإلقاء هذه الكُليمة تمثّل لي قول شاعر كاظمةَ الكبير الفرزدق:

إن الّـذي سمـكَ السّمَـاءَ بنـى لَـنَـا
بَـيْـتًـا دعـائـمُـهُ أعـزُّ وأطـولُ

وأيّ بيتٍ – لدى الأدباء أعزَّ من بيت الشعر؟

وأيُّ بيتٍ – لدى البلغاء والأنبياء – أكرمُ وأدفأُ من بيت الشعر؟

أنعمْ به من بيت! وأكرمْ بأصحابه وسكانه من صحبٍ وسكان!

والْحُسْنُ يَظْهَرُ فِي بَيْتَيْنِ رَوْنَقُهُ
بَيْتٍ مِنَ الشِّعْرِ أَوْ بَيْتٍ مِنَ الشّعَر

(*) أكاديمي سوري مقيم في الكويت. أستاذ اللغة العربية – الجامعة العربية المفتوحة – الكويت – عضو مراسل بمجمع اللغة العربية بدمشق.

أيها السادة..

كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصُنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذبٌّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم.

كان هذا لنبوغ شاعرٍ واحد، فكيف إذا كان النبوغ لبيت شعر؟!

إن من حقّ الرابطة بل من حقِّ الكويت كلها أن تحتفي اليوم بافتتاح بيت الشعر الكويتي.

وكما أن البيت مأوى للجسد فإن بيت الشعر مأوى للروح والنفس، وتحليقٌ بهما في دنيا الجمال والأدب.

وبيتُ الشعر أيها السادة ليس مجرّدَ مكان يُؤوَى إليه، ولكنه رابطةٌ جامعة تجمع الشعراء فيما بينهم، ومنبر عالٍ ينشد منه الشعراء شعرهم، ومجمع سامٍ يجمع صنوف الشعراء وضروب شعرهم.

وهو إلى هذا وذاك معهدٌ يصبو إلى النهوض بالشعرا، وتمكينهم، والارتقاء بحرفهم، ونتاجهم، واستمكال أدواتهم، وتجويد صنعتهم، ليبلغوا الغاية.. فالشعر موهبةٌ وصنعة، وهو فنٌّ حِذْق.. وإبداع وعلم.. بل هو كما قال الحطيئة:

الشِّعْرُ صَعْبٌ وَطَوِيلٌ سُلَّمُهْ
إذا ارْتَقَى إلى الَّذي لاَ يَعْلَمُه
زَلَّتْ بِهِ إلَى الحَضِيضِ قَدَمُهْ
وَالشِّعْرُ لاَ يسطيعُهُ مَنْ يَظْلِمُهْ
يُرِيدُ أَنْ يُعْرِبَهُ فَيُعْجِمُهْ

وكي لا نظلم الشعر لا بد من إتقانه وحِذْقِه، وكي لا نظلم متذوقي الشعر لا بد من الارتقاء بكل ذي موهبة شعرية، فالموهبة وحدها لا تكفي، ولكن لا بد منها، وإذا لم تكن الموهبة فدعْك عن الشعر.. ودعك من الشعر، فإذا وُجِدتْ وجبَ صقلُها والعناية بها، نحوًا وصرفًا ولغةً، وعروضًا وبلاغةً وفنًّا...

فكما أرجو أن يكون بيتُ الشعر هذا موئلًا للشعراء، إني لأرجو أن يكون مصنعًا للشعراء، ومعهدًا لهم، وبانيًا لمجدهم.

وأنا على يقين أننا متى أحسَنّا الرعاية والعناية والتنشئة اللازمة آتى العملُ أُكُلَه على خير ما يُرتجى منه، وتغنّى شعراؤنا وغنُّوا فأحسنوا وأطربوا..

سقَوني وقالوا: لا تُغنّ، ولو سَقَوا
جِبالَ حُنينٍ ما سَقوني لغنّتِ

ورحم الله سيد الشعراء حسان إذ يقول:

تَغَنَّ بالشِّعْرِ إمّا كنتَ قائلَهُ
إنّ الغِنَاءَ لهذا الشِّعْرِ مِضْمارُ

إن تمكين الشاعر من صنعته يجعله يحلق في سماء الشعر، ويعيد للشعر دولته، وأيامه المجيدة لنستعيد معه سوق عكاظ ومِرْبَدَ البصرة وإمارة الشعر...

إنا لنرجو من شعراء بيت الشعر الكويتي أن يتبوّؤا المنزلة الأسمى بين الشعراء، وأن يكونوا من الطبقة الأولى التي صنّف فيها الشاعر الشعراء بقوله:

الشُّعَرَاءُ فَاعْلَمَنّ أَرْبَعَهْ
فَشَاعِرٌ يَجْرِي وَلَا يُجْرَى مَعَهْ
وَشَاعِرٌ يُشْعِرُ وَسْط المَجْمَعَهْ
وَشَاعِرٌ لا تشتهي أن تسمعَهْ
وَشَاعِرٌ مِنْ حَقِّهِ أَنْ تَصْفَعَهْ

وأنا - لا أكتمكم - قد سمعت لكثيرٍ من شعراء منتدى المبدعين في رابطة الأدباء الغرّاء، وهم نواة بيت الشعر الكويتي، فهزّني حرفُهم، وطربْتُ لكثيرٍ من شعرهم، ورأيت فيهم ما يُرى في الهلال في أول نموّه..

إنّ الهلالَ إذا رأيتَ نموّهُ
أيقنتَ أن سيكونُ بدراً كاملا

أبشركم ببدورٍ شعرية ستسطع في سماء الكويت، وسينتشر نورها ليعمّ سائر الأمة، هذه الأمّة التي وصفت بالخيريّة.. ﴿**كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ..**﴾.

****

دور قيادات المجتمع المدني وجمعيات النفع العام

لتنفيذ الأهداف والغايات العالمية للتنمية المستدامة حتى عام 2030

بقلم: د. هند عبد العزيز الشومر(*)

في يوم ٢٥ سبتمبر ٢٠١٥م أصدرت الجمعية العامة للأمم المتحدة القرار رقم ٧٠ / ١ عن مؤتمر القمة التاريخي للتنمية المستدامة حتى عام ٢٠٣٠ وكان عنوان القرار:

«تحويل عالمنا: خطة التنمية المستدامة لعام ٢٠٣٠م»

ونصت ديباجة القرار على أن أهداف التنمية المستدامة البالغ عددها ١٧ هدفاً وغاياتها البالغ عددها ١٦٩ غاية تبرهن على اتساع نطاق الخطة العالمية للتنمية المستدامة ومواصلة مسيرة الأهداف الإنمائية للألفية وإنجاز ما لم يتحقق في إطارها كما نصت ديباجة القرار على أن الأهداف والغايات متكاملة وغير قابلة للتجزئة وتحقق التوازن بين الأبعاد الثلاثة للتنمية المستدامة وهي البعد الاقتصادي والبعد الاجتماعي والبعد البيئي.

وقد أكدت وثيقة خطة التنمية المستدامة حتى عام ٢٠٣٠م على التعهد بتعزيز التفاهم الثقافي والتسامح والاحترام المتبادل ودعم روح المواطنة العالمية والمسؤولية المشتركة واعترفت

(*) كاتبة كويتية.

الوثيقة التاريخية بالتنوع الطبيعي والثقافي للعالم وأقرّت بأن الثقافات والحضارات جميعاً يمكن أن تساهم في تحقيق التنمية المستدامة لأنها من عناصرها التمكينية الأساسية.

وأكدت وثيقة الأمم المتحدة على ضرورة بناء مجتمعات سلمية عادلة حاضنه للجميع تكفل المساواة واحترام حقوق الانسان وشددت الوثيقة على أهمية مشاركة المجتمع المدني في دعم وتنفيذ جميع الأهداف والغايات.

واشتمل الهدف رقم ١١ على جعل المدن والمستوطنات البشرية شاملة للجميع وآمنة وقادرة على الصمود ومستدامة ونصت الغاية الرابعة للهدف رقم ١١ على تعزيز الجهود الرامية إلى حماية وصون التراث الثقافي والطبيعي العالمي أما الهدف رقم ١٦ فقد نص على التشجيع على إقامة مجتمعات مسالمة لا يهمش فيها أحد من أجل تحقيق التنمية المستدامة وإتاحة وصول الجميع الى العدالة وبناء مؤسسات فعالة وخاضعة للمساءلة وشاملة للجميع على جميع المستويات ومن خلال الغايات المتعلقة بالهدف رقم ١٦ فقد أكدت خطة التنمية المستدامة على أهمية سيادة القانون والحد من الفساد والرشوة بجميع أشكالها ونبذ جميع أشكال العنف والتمييز وتعزيز وضمان تكافؤ الفرص.

وهكذا فإن البعد الاجتماعي والثقافي لم يغب عن الأهداف والغايات العالمية للتنمية المستدامة حتى عام ٢٠٣٠ وكان حاضراً وبقوة ضمن العديد من الأهداف والغايات وهو ما يتطلب التقييم الدقيق والعلمي للوضع الحالي على المستويات الوطنية والإقليمية والدولية واستعراض السياسات والاستراتيجيات والمؤشرات ذات الصلة بالغايات المختلفة وإطلاق المبادرات المعززة لمسيرة التنمية الشاملة وقيام الوزارات والمؤسسات الحكومية جنباً إلى جنب مع جمعيات النفع العام والمجتمع المدني بمسؤولياتها التاريخية للتوعية ونشر المعرفة بمضمون وأهداف التنمية المستدامة حتى عام ٢٠٣٠ والمشاركة الفعالة في وضع وتنفيذ ومتابعة البرامج والمبادرات التنموية كالتزام أمام المجتمع الدولي.

وفي مقدمة جمعيات النفع العام والمجتمع المدني التي يجب أن تضطلع بمسؤوليتها لتحقيق الأهداف والغايات العالمية للتنمية المستدامة حتى عام ٢٠٣٠ تلك التي تضم النخبة المتميزة من المفكرين ورواد الثقافة (مثل رابطة الأدباء الكويتيين) التي تعتبر جديرة بأن تكون شريكاً رئيسياً للجهات الحكومية وتستطيع القيام بدور حضاري وتنويري بالمجتمع استمراراً لإنجازاتها منذ تأسيسها أما في مجال الهدف الثالث المتعلق بالصحة والغايات ذات الصلة بالصحة ضمن الأهداف العالمية للتنمية المستدامة فإن ضمان تمتع الجميع بأنماط عيش صحية وبالرفاهية في جميع الأعمار لن يتحقق بسهولة بدون إتاحة ونشر المعرفة بأنماط العيش الصحية وعوامل الخطورة المؤثرة على الصحة وكيفية تجنب التأثيرات الناجمة عنها كما أن جمعيات النفع العام تعتبر ركيزة رئيسية بجميع مراحل التخطيط والتنفيذ والمتابعة بالمجالات المختلفة ذات الصلة بالأهداف والغايات العالمية للتنمية المستدامة والتي تلتزم دولة الكويت بها من خلال مشاركتها في إصدار قرار قمة الأمم المتحدة للتنمية المستدامة في ٢٥ سبتمبر ٢٠١٥.

ويتعين على جميع الوزارات والجهات الحكومية ألا تغفل أو تهمش دور المجتمع المدني وجمعيات النفع العام في جميع مراحل التخطيط وتنفيذ ومتابعة البرامج الوطنية للتنمية المستدامة بالمجالات المختلفة حتى عام ٢٠٣٠ فإن لدى جمعيات النفع العام إمكانيات وكفاءات تستطيع أن تثري وتدعم وتعزز جهود الجهات الحكومية في هذا الشأن وفي نفس الوقت فإن قيام جمعيات النفع العام بهذا الدور من شأنه أن يحقق نقلة نوعية بأدائها وبمكانتها بالمجتمع بما يعطي زخما .

****

بزوغ نجم الرواية القصيرة

سئل الروائي إيريك أيمانويل شميت عن روايته «إبراهيم وزهور القرآن» لماذا كانت قصيرة؟ فرد بأنه قد تعلم من كتاب فرنسا الأولين في عصر التنوير أن يكتب نصف العمل ليدع القارئ المتلقي يكمل النصف المتبقي. وهذا كلام جميل ومستحب. فالعبرة ليست بطول العمل، وإنما بقدرة المؤلف على بعث محتوى غني، وجعل القارئ يتفاعل مع أحداث الرواية القصيرة ويثير مكنوناته ليضيف ويستكمل ما يقرأ.

بقلم: د. عايض القحطاني(*)

الرواية القصيرة – في نظري – هي المستقبل في عالم كتابة الرواية والقصة. هي ملائمة أكثر لعصر كثر فيه القول «لا أجد الوقت الكافي للقراءة». وهي مناسبة لأنها أقرب إلى الوسط بين القصة القصيرة والرواية. لم يُتّفق على عدد كلمات الرواية القصيرة (Novella) النوفيلا عند الشرق وعند الغرب. فعندنا من ١٠٠٠٠ كلمة إلى ٢٠٠٠٠ كلمة بينما في الغرب ٧٥٠٠ كلمة إلى ٤٠٠٠٠ كلمة. العدد بالضبط لا يمثل إشكالًا طالما أنها بحجم متوسط لا ينظر إليه على أنه حجم القصة قصيرة ولا يدخل في إطار حجم الرواية الطويلة.

(*) كاتب كويتي.

الرواية القصيرة أشبه بالأغنية الحديثة الراقية التي تلامس المشاعر، بكلمات مسبوكة، ولحن شجي، بدقائق معدودة فقط

إن شئت ضربت لك الأمثال لتكتمل عندك الفكرة. القصة القصيرة بمثابة المقطع المرئي السريع والرواية بمثابة الفيلم السينمائي، وبينهما الرواية القصيرة بمنزلة الفيلم القصير. وهناك فن المجموعة القصصية الذي هو أشبه بالمسلسل التلفازي وهو ليس بموضوع اهتمام هذا المقال.

الرواية القصيرة كانت ضحية التصنيف الخاطئ، لأنها أدخلت في موضع الفن القصصي، ولم تعّرف على أنها رواية، ورفض النقد الاعتراف بفروق بين القصة والرواية القصيرة!

وبما أن الرواية هي فن قول الحياة، فالرواية القصيرة يمكن لها أن تجمع الكثير في القليل. فقد بين الباحث الدكتور أبو المعاطي الرمادي خصائص الرواية القصيرة في أطروحته التي نال بها درجة الدكتوراه كالآتي:

الرواية القصيرة لها حجم متوسط وهو حجم غير محكوم بعدد محدد من الكلمات. استهلال ذو طبيعة خاصة. تميل الروايات القصيرة للاستهلالات المركزة المكثفة؛ بسبب اعتمادها على شخصية محورية واحدة، وحدث محوري واحد، ولا يتعدى استهلالها الفقرة الأولى، وأحيانا السطر الأول. لها لغة مكثفة، نوعية خاصة من الأبطال، حدث مركزي واحد، وجهة نظر خاصة للواقع، وملمح السخرية، وإثارة الأسئلة.

يعجبني أيضا مسمى للرواية القصيرة أقرب إلى وصف حالة القارئ لها من صفتها هي. هذا المسمى هو رواية «النَفَس الواحد» أو رواية «الجلسة الواحدة». في الرواية القصيرة ملجأ ومتنفس للقراء المبتدئون، يستطيعون فيه عيش أجواء الرواية الكاملة الطويلة، تامة التفاصيل، دون أن يشعروا بالملل والنفور.

والرواية القصيرة أشبه بالأغنية الحديثة الراقية التي تلامس المشاعر، بكلمات مسبوكة، ولحن شجي، بدقائق معدودة فقط. بينما الرواية الطويلة المسهبة، أقرب إلى الأغاني القديمة التي

تحتوي على موال مطوّل، يستعرض المغني فيه قدراته، ومساحته الصوتية، هذا إن لم يسبقه معزوفة ووصلة لحنية تظهر كل الأدوات المستخدمة في اللحن!

والمكتبة العربية والأجنبية تتزينان بأعمال مميزة من صنف الرواية القصيرة. على سبيل المثال لا الحصر، رواية «العنكبوت» لمصطفى محمود، ورواية لا تكاد تجد لها نسخًا متوفرة، وجدتها عند سور الأزبكية في مصر، بعنوان «مستشفى المجاذيب» للبرازيلي ماشادو دي أسيس، ترجمها سالم علي سالم. كذلك، رواية «العسكري الأسود» ليوسف إدريس، و«رجال في الشمس» لغسان كنفاني.

ومن الروايات القصيرة العالمية رواية «الشيخ والبحر» لأرنست هيمينجواي، ورواية «الغريب» لألبير كامي. ومنها المرموقة عالميا كرواية «مزرعة الحيوان» للانجليزي جورج أوريل، و«قصة موت معلن» لجابرييل جارسيا ماركيز، ورواية «في مستعمرة العقاب» لفرانز كافكا، و«الخيميائي» لباولو كويلو.

كل الروايات السابقة يمكن قراءتها في جلسة واحدة، وبنفس واحد، يمكن من خلالها الوقوع في حب الأدب، وتطوير ذائقة لعناصر الرواية الإبداعية المكتملة. بقي أن نتعرف لماذا تكتب الرواية؟ الجواب على هكذا سؤال تفننت في الرد عليه زهرة ديك الروائية الجزائرية في مقال لها عن الرواية القصيرة. تقول: «هناك من يكتب ليمارس مطلق القول، مطلق الصدق، فيصنع كثافة الصدمة، وتشرق كلماته في وعي القارئ أينما كان وكيفما كان. وهناك من يكتب لإضفاء قيمة على حياته وجعلها متوهجة، ومشرقة بالشهرة والمعنى. وهناك من يكتب ليخلف أثرا مميزا يخلد اسمه. ومن يكتب ليثبت لنفسه وللآخر أنه يتقن فن الحياة ويتدرب عليه مع كل منجز».

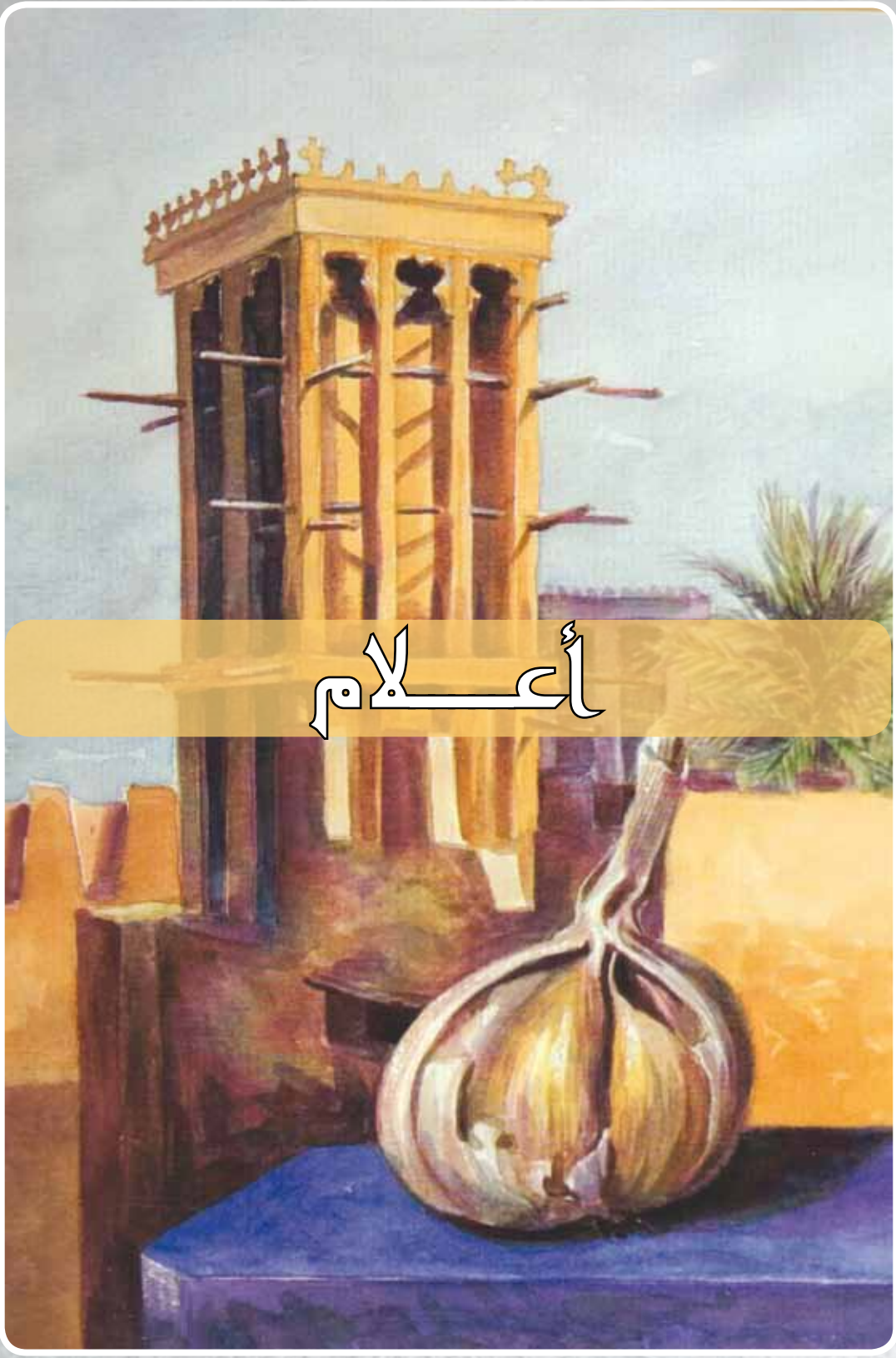
المراجع

المراجع العربية :

- أ.د. محمد شيحة: «إيريك شميت عاشق الفلسفة» سلسلة من المسرح العالمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون واللآداب، الكويت، ٢٠١٦.
- د. أبو المعاطي خيري الرمادي: «الرواية المصرية القصيرة في الربع الأخير من القرن العشرين. دراسة تحليلية في المضمون والشكل»، مكتبة بستان المعرفة، ٢٠٠٦.
- هدى ديك: «الرواية الطويلة أم الرواية القصيرة أيهما يفضلها قارئ اليوم ؟» جريدة الحوار الجزائرية، الصفحة الثقافية، الجزائر، ٢٠١٠.

المراجع الأجنبية:

- ***Nick Earls: « Have novellas become the happy medium between a tweet and tome? «. The Guardian, United Kingdom, May 2016.***
- ***Creative Writing Blog: « How to write a novella «. eadeverell.com, Jan 2018.***


أعـــلام

عبد الوهـاب عـزام[1]

أديب ومفكر وعالم موسوعي من جيل العظماء

عرفت عصور ازدهار الحضارة الإسلامية على مدار أحوالها ودولها الكثيرين من العلماء الأفذاذ الموسوعيين، الذين جمعوا العلم من أطرافه وأحاطوا بأبوابه وفصوله، وأخذوا بأياديهم وعقولهم مجامع فنونه، فقيدوا أوابده ورتبوا شوارده، وتركوا لنا خزائن موسوعات حفظت أسرارا وعلوما هي عيون تراثنا ومكمن نهضتنا السابقة والمرتقبة بإذن الله.

بقلم:
د. أحمد عبد الوهاب الشرقاوي(*)

وقد يرى البعض أن عصور النهضة وجيل العظماء من هؤلاء العلماء قد مضى منذ قرون، لكن بين الفينة والأخرى – ورغم سنوات التدهور السياسي التي عانتها أمتنا – يظهر في النفق المظلم ضوء يبعث الأمل ويحمل لواء العلم ويسلم راية تواصل النماذج العظيمة إلى الأجيال التالية .

من هؤلاء العظماء والعلماء الموسوعيين الدكتور السفير عبد الوهاب عزام، أحد أعلام الفكر والقلم واللسان .

عرفته اللغات العربية والفارسية والتركية والأردية «أستاذا، أديبا، كاتبا، شاعرا، مترجما، ناقدا، رائدا، مفكرا، سياسيا، مجمعيا» رغم السمات الفارقة أحيانا لكل واحدة من تلك الصفات .

(١) أديب ودبلوماسي.
(*) كاتب مصري – مدير المركز الثقافي الآسيوي.

فهو من الذين وثبوا عبر الآفاق وتجاوزوا حدود اللغات والثقافات والتخصصات، إذ كان مؤمنا بالثقافة الإسلامية ووحدتها، وأنها نسيج واحد صنعت مع لحمة الحضارة العربية الإسلامية وسداها ؛ فكانت حلقة وصل من حلقات الحضارة الإنسانية، وقد أدرك عزام ذلك، وأدرك أن عليه الكثير من الواجبات حتى يحقق لأبناء الأمة الإسلامية ما يوحد بينهم، ويظهر لهم ما يجمعهم من وشائج، ويجلي لهم ما جادت به قرائح مفكري العالم الإسلامي بلغاته المختلفة.

عبدالوهاب عزام

من هو عزام ؟

عاش عبد الوهاب محمد حسن عزام خلال الفترة الممتدة من الأول من شهر أغسطس سنة ١٨٩٤م الموافق ٢٦ من شهر المحرم ١٣١٢هـ وحتى يوم الأحد ١٨ من شهر يناير ١٩٥٩م.

ولد في قرية الشوبك الغربي التابعة لمركز العياط من أعمال الجيزة، لأسرة لها دورها الفكري والسياسي والنضالي ضد الانجليز، كما حدث في ٣٠ مارس ١٩٤٩م، فوالده الشيخ محمد حسن بك عزام أحد الوجوه البارزة، عضو مجلس شورى القوانين والجمعية التشريعية، ثم عضو منتخب في اول مجلس نيابي بعد دستور ١٩٢٣، واستمر نائبا عن دائرة حلوان حتى سنة ١٩٤٠، حريص على التعليم الديني السائد في مصر، حيث أرسل ابنه للتعليم في كُتَّاب القرية فحفظ القرآن الكريم، ثم كانت الخطوة التالية المعتادة فألحق ابنه بالتعليم الأزهري، ليفرغ منه ويلتحق بمدرسة القضاء الشرعي، حيث تخرج فيها سنة ١٩٢٠ وكان أول الخريجين فتم تعيينه مدرسا (معيدا) بها، وفي عام ١٩٢٣ حصل على درجة الليسانس في الآداب من الجامعة المصرية، وسافر إلى لندن ليعمل مستشارا للشؤون الدينية وإماما للسفارة المصرية بها.

أهَّله لذلك لأن يرنو ببصره إلى مستقبل العالم الإسلامي، فقد اطلع في لندن على ما يكتبه المستشرقون عن الإسلام والمسلمين والعالم الإسلامي، ورأى أن يدرس اللغات الشرقية الإسلامية – الفارسية والتركية والأردية – ليقف على آداب تلك اللغات وثقافاتها وإسهاماتها في الفكر الإسلامي، وحتى يكوِّن رأيا عادلا وحقيقيا عما أنجزته تلك الشعوب، ودورها في الفكر الإسلامي .

التحق بمدرسة اللغات الشرقية في لندن، وحصل على درجة الماجستير في الأدب الفارسي سنة ١٩٢٧ وكان موضوعها «التصوف وفريد الدين العطار «، ثم عاد إلى مصر ليواصل ما بدأه في لندن ليسجل درجة الدكتوراه عن شاهنامة الفردوسي – وهو واحد من أشهر شعراء الملاحم في الأدب الفارسي – وحصل عزام على الدكتوراه في ١٩٣٢ وعين مدرسا للغات الشرقية في كلية الآداب، وبدأ في صعود السلم الوظيفي والإداري حتى صار أستاذا وعميدا للكلية بالانتخاب في مارس ١٩٤٥ .

ثم تقلد مناصب دبلوماسية، فصار سفيرا في المملكة العربية السعودية سنة ١٩٤٥، وفي باكستان سنة ١٩٥٠، ثم عاد مرة أخرى سفيرا إلى السعودية وبعدها في اليمن حتى أغسطس ١٩٥٤، ثم أحيل إلى التقاعد عام ١٩٥٦ .

ترجماته من الأدب الفارسي والتركي والأردي فهي موزعة بين الكتب والمقالات المنشورة والتي تخطت الأربعمئة مقالة

واستقر في السعودية ليؤسس جامعة الرياض (الملك سعود حاليا) ويضع مناهجها الدراسية، حيث يوافيه الأجل هناك، لينقل إلى مدفنه في حلوان بجوار المسجد الذي أقامه هناك .

وخلال حياته العلمية الحافلة درَّس في جامعة بغداد، كما اختير عضوا بمجمع اللغة العربية في القاهرة، وكذلك عضوا في المجمع العلمي العربي بدمشق وبغداد وإيران .

أنشطته الأدبية والعلمية

وشـارك فـي العـديـد من المؤتمرات الدولية في طهران ودمشق وبروكسل ولاهـور، ونـال العديد من الأوسمة والنـياشـين، لكن مؤلفاته وكـتـابـاتـه تـظـل هـي الـوسـام الحقيقي الـذي ينعم بـه كل فكر وكل من عمل في مجال الفكر – كما يقول تلميذه وأستاذي الدكتور السباعي محمد السباعي رحمه الله – ومن هذه المؤلفات نذكر :

مـدخـل إلـى الـشـاهـنـامـة العربية للبنداري، التصوف وفريد الدين العطار، مهد العرب، الشوارد (خطرات)، الأوابـد، اللمعات (طبعت ضـمـن كـتـاب رسـالـة المشـرق الـذي ترجمة لمحمد إقبـال)، الأدب الـفـارسـي، التـصـوف في الشعر الإسلامي، محمد إقبـال، المثاني، ذكـرى أبي الطيب، المعتمد ابن عباد .

أما ترجماته من الأدب الفارسي والتركي والأردي فـهـي مـوزعـة بـين الـكـتـب والمـقـالات المـنـشـورة والـتـي تخطت الأربعمئة مقالة، وكتبه التـي بلغت نيفا وثلاثين كتابا، ومن هذه الكتب :

فـصـول مـن المـثـنـوي لجلال الدين الرومي، رسالة المشرق لإقبـال، جهار مقالة لنظامي السمرقندي، اتحاد المسلمين لجـلال نـوري، ضـرب الـكـلـيـم، ديـوان الأسـرار والـرمـوز لمحمد إقبـال، وغيـرهـا من الكتب والترجمات سواء التي طبعت في كتاب أو تناثرت في مقالات . والحمد لله أن يسر لي جمع هذا التراث الأكاديمي الموسوعي من مقالاته في مختلف المجالات لتنشر في كتاب واحد بإذن الله .

الشاعر الأديب الصوفي

هكذا وصفه عملاق الفكر والأدب عباس محمود العقاد، يقول: «كان أول ما قرأت من شعر الدكتور عزام ديوانا لطيفا [المثاني] جمع بين طائفة من مترجماته لمحمد إقبال وطائفة من مبتكرات عزام في المعاني الصوفية أو المعاني الروحية .. حتى لقرأت مثنوية لعزام حسبتها من كلام إقبال، ولم أصحح هذا السهو إلا بعد مراجعة وتحقيق .. ولم يزل هذا الخاطر يثبت عندي ويتمكن كلما قرأت له جديدا من الشعر أو قديما، وكلما تتبعت هذه المثاني وأبياتها وموضوعاتها، حتى أكاد أنقل الديوان أو معظمه إذا أردت أن أسوق الشواهد على أصالة السليقة الصوفية في نفس الشاعر العالم الأديب».

من هذه المثاني:

أحسب البدر ساطعا نبع ماء
فأرجي به تطهير ذنبي
وأراه من الاشعة فيضا
أتمنى لديه تنوير قلبي

ومنها:

ذلك الماء والأشعة طهر
وصفاء يخال نورا وبحرا
إيه يا نفس فاطهري وأضيئي
واشربن يا فؤاد صفوا وطهرا

وكذلك قوله:

قيل هذا محلل لا تدعه
قلت هذا الحلال عندي أثام
هو في شرعة الفقيه حلال
وهو في شرعة قلبي حرام

ويقول أيضا:

إنما النفس وحدها نزعات
شارعات تضل فيها الحدود
فهي بالحق شرعة ونظام
وهي بالله عالم وخلود

ولم تتقيد شاعريته بهذا اللون فقط من الشعر، إنما انطلقت هذه الشاعرية في قوالب وموضوعات وأغراض أخرى، نراهما في كتابين له هما: النفحات، الأوابد.

ويرى الدكتور مصطفى الشكعة أن كتاب الأوابد يقدم «ضربا جديدا من الشعر، وضيء المحيا، جديد الصوغ، بديع القسمات، فيه ملامح بارزة من سمات الموشحات، بحيث يمكن تسميته

بـ (المثمنات) ؛ لأنه يتكون من عدد من المقطوعات، وتتكون كل مقطوعة من ثمانية أبيات، ست منها على قافية واحدة، والبيتان الأخيران من كل مقطوعة مختلفان عن الست السابقة ولكنهما متفقان مع سائر الأبيات التي تنتهي بها المقطوعة في الرويّ والقافية، بحيث تشكل المنظومة في جملتها ضربا من الشعر الإيقاعي الجميل».

يقول في واحدة من تلك المثمنات تحت عنوان «الشعر والشاعر»:

هو وحي في شعاع القمر
يملأ القلب ضياء وسلاما
أو حديث في حفيف الشجر
أفشت الريح له سرا فهاما
أو بكاء في حنين الوتر
ملأ الأنفس وجدا وغراما
هو طل الفجر فوق الزهر
يملأ الأرض دموعا وابتساما
ثم يبدو مثل قدح الشرر
بين خفق القلب والهم صداما
أو تراه كالوصايا العشر
بين ومض البرق والرعد كلاما
ذلك الشعر إذا ما ترجما
عن خفايا وحيه اللفظ المبين
رب شعر وحيه قد كتما
أبلغ الأشعار ما لا يستبين

وله في الرثاء أنموذج من النثر والشعر يدل على وعي بقيمة العلماء وفلسفة العلم ومكانة الأدباء في حياة الأمم، تماما كما يدل على وفائه ومحبته لأدباء عصره وإدراكه لمكانتهم بوصفه أديبا ناقدا، بل ويدل أيضا على اتساع رقعة اطلاعه على الآداب الإسلامية الشرقية .

من ذلك ما نشره في مجلة الرسالة [العدد ٢٠٣، بتاريخ ٥/٢٤/ ١٩٣٧] عند وفاة مصطفى صادق الرافعي، حيث كتب: «قال قائل: مات سنائي!. إن موت مثل هذا العظيم ليس خطباً أمماً. لم يكن تبنة ذهبت بها الريح، ولا كان ماء جمد في الزمهرير، ولا كان مشطاً كسرته شعرة، ولا كان حبة سحقتها الأرض؛ إنما كان كنزاً من الذهب في هذا التراب لا يزن العالمين بمثقال ذرة . لقد رمي القالب الترابي إلى التراب، وحمل الروح والعقل إلى السموات).

ذكرت هذه الأبيات- أبيات جلال الدين الرومي - حينما قرأت نعي الرافعي، واعجباً! أنضبت هذه النفس الفياضة؟ أذبل هذا الخلق النضير؟ أخمدت هذه الجذوة؟ أطفئ هذا المصباح؟ أكلت هذه العزيمة الماضية؟ أفترت هذه الهمة الدائبة؟ أأظلم هذا القلب الذي يملأ الدنيا ضياء؟ أوقف هذا الفكر السيار؟ أوقع هذا الخيال الطيار؟ أسكن هذا القلم المصور الذي يصبغ العالم كما يشاء، يضحكه ويبكيه، ويسخطه ويرضيه، والذي إذا شاء صور أحزانه مواسم، ورد أعياده مآتم؟».

ويقول أيضا:

«وإني لأعترف للقارئ في غير تزيد ولا تصنع أني أجد في نفسي وقلمي تهيباً للكتابة عن الرافعي؛ وأرى جوانب تتسع ثم تتسع حتى يضيق المجال. ولقد حاولت أن أنظم فكنت كلما أخذت القلم تذكرت هذه الأبيات من منظومتي (اللمعات) فقلت إنها تمثله. إنها تمثل الرجل الحر حيث كان:

حبذا الصوت فمن هذا البشير؟

ومن الهاتف بالقلب الكسير؟

ومن البارق في هذي الغيوم؟

ومن المسعد في هذى الهموم؟

ومن الهابط في نور السما

هادياً في الأرض جيلاً مظلماً؟

ومن السائق شطر الحرم

وإلى الأصنام سير الأمم؟

ومن القارئ في بيت الصنم

سورة الإخلاص في هذا النغم؟

ومن الحر الذي قد حطما

من قيود الأسر هذا الأدهما؟

ومن الآبي على كل القيود؟

ومن القاطع أغلال العبيد؟

ومن الباعث في ميت الأمم؟

ثورة العزة من هذي الهمم؟

لاح كالغرة في هذا السواد

بص كالجمرة في هذا الرماد؟

إنه ليصدق من يجيب كل سؤال في هذه الأبيات بهذا الاسم الكبير: مصطفى صادق الرافعي».

الشاهنامة

أما ترجماته الأدبية ودراساته في تاريخ الأدب فقد كان من روادها، وكان صاحب أكبر نافذة يطل منها القارئ العربي على آداب المشرق الإسلامي من أدناه إلى أقصاه، ويكفينا أن نذكر هنا نموذجا واحدا وهو الشاهنامة .

والشاهنامة هي الملحمة الفارسية التي نظمها الفردوسي في تاريخ ملوك الفرس من بداية تاريخهم إلى عهد بني ساسان زمن الفتح الإسلامي، فبلغت ٦٠ ألف بيت نقلها إلى العربية نثراً الفتح بن علي البنداري من أدباء القرن السابع الهجري وظلت هذه الترجمة سراً في ضمير الزمان حتى كشفها الدكتور عبد الوهاب عزام فقارنها بالأصل الفارسي وأكمل ترجمتها في مواضع، ثم صححها وعلق عليها وقدم لها مقدمة جامعة – في مئة صفحة من القطع الكبير– فدل بذلك على سعة اطلاع وفضيلة صبر لا يؤتاها إلا القليلون من أبطال العلم وجنود المعرفة.

وإليك نبذاً مما أرسله إليه المستشرقون تقديراً لجهده وتنويهاً بفضله، كما جاءت في مجلة الرسالة التي نشر فيها أغلب مقالاته .

قال الأستاذ نيكلسون أستاذ الأدب الفارسي بجامعة كمبردج ما ترجمته: « أهنئكم على الطريقة الجديرة بالإعجاب التي أخرجتم بها هذا الكتاب الكبير الذي لابد له من بحث طويل وجهد كبير. وإذا اعتبرناه ضخامة الكتاب تبين الجهد الخارق للعادة الذي بذلتموه لإخراجه في هذا الزمن القصير» .

وقال الأستاذ هاملتون جيب أستاذ الأدب العربي بجامعة لندن ما يأتي بنصه العربي: «هذا وقد اغتنمت أول فرصة لأتصفح هذا الكتاب الضخم وأستفيد بمجهوداتكم العظيمة في نشره والتعليق على متنه ولابد من الاعتراف بتعجبي من اتساع هذا العمل الذي قد تكفلتم به وبإتمامه وبإعجابي بحسن نجاحكم في ذلك ولاسيما بالمدخل الممتع الذي قدمتموه لمتنه» .

ومن شهادات تلامذته حول عبقريته وموسوعية عطائه العلمي نجد كتابين عن سيرته ومسيرته: عبد الوهاب عزام، في حياته وآثاره للدكتور محمد زكي المحاسني، وكذلك عبد الوهاب عزام رائدا ومفكرا للدكتور السباعي محمد السباعي.

ومن ذلك الكتاب الأخير ننقل ما قاله أحد تلامذته: «أستاذنا الدكتور عبد الوهاب عزام عالم موسوعي .. فإننا نجده وافر العطاء في العلوم الإسلامية والعربية من عقيدة وتفسير وحديث وفقه وعلوم قرآنية وسيرة نبوية وتاريخ إسلامي وتصوف، وحكمة وأخلاق وتراجم العلماء المسلمين وطبقات، والأدب العربي بكل فنونه وعصوره وموضوعاته، وعلوم اللغة والخط العربي، وتحقيق التراث، والنحو والصرف، والعروض والبلاغة، وعلم البلدان والرحلات».

بالإضافة إلى مقالاته التي تؤكد رساخة فكره وعمق فلسفته وطول باعه في النواحي التالية: الأدب الشرقي (الفارسي الهندي التركي)، النقد، السياسة والاجتماع، الخواطر والرثاء وغيرها من أغراض الشعر والنثر الفني .

*****

شهر

نزيفُ الذِّكريات

يـوم أن ضـمَّـنـا الـلِّـقـاءُ الـيـتـيـم، فـبـقـيـتُ مُـتـيَّـمـا بـحـبِّـهـا أكـتـب قـصـائـد الـعـشـق في دفـاتـر الاغـتـراب...إلـيـهـا وحـدهـا..

سمير عطية(*)

هـلْ تـذكـريـنَ الـطِّـفـلَ أو ضَـحـكـاتـه، هـل تـذكـريـنْ؟
أمْ أنَّ أيّـامَ الـصَّـفـاءِ تـغـيـبُ فـي كـدرِ الـسِّـنـيـنْ؟
هـلْ تـذكـريـنَ لـقـاءنـا والـطَّـيـرُ تمـرحُ والـغـصـونْ
آتـي لأنـسـجَ ثـوبَـكِ الـوَضَّـاءَ مـنْ صُـبـحٍ مُـبـيـنْ
وأُطَـرِّزَ الإكـلـيـلَ مِـنْ لـوزٍ وزيـتـونٍ وتـيـنْ
والـعـقـدَ أنـظـمُـهُ بـديـعـاً مِـنْ نجـومِ الـعـالـمـيـنْ
وأخـضِّـبَ الـوَجـنـاتِ والـرَّاحـات عـطـرَ الـثَّـائـريـنْ
فَـتـحـلِّـقـين مـع الـضـيـاءِ و بـالـنَّـدى تـتـوضـئـيـنْ
حـتَّـى تـظـلِّـي أجـمـلَ الـفـتـيـاتِ فـي كـلِّ الـعُـيـونْ
يـا قـدس ، يـا أحـلـى الـقـصـائـدِ فـي شـفـاهِ الـعـاشـقـيـنْ

☆☆☆☆

(*) شاعر فلسطيني.

أَوَ تـذكُـريـنَ الـنَّـبـعَ؟ بـيـنَ ضُـلـوعِـهِ حُـبٌّ دَفـيـنْ
يـرويـص قـلـوبَ الـرَّاحـلـيـنَ إلـى بـلادِ الـظَّـامـئـيـنْ
عـشـرونَ عـامـاً - لـيـتَ شـعـري - كـيـفَ نجـتـازُ الـسِّـنـيـنْ؟!
عـشـرونَ عـامـاً، أرمُـقُ الأقـصـى لـتـكـتـحـلَ الجـفـونْ
عـشـرونَ عـامـاً، أشـربُ الآهـاتِ مـن دمـعـي الـهـتـونْ
وَلـكـمْ رسـمـتُ الـقـدسَ فـي صـدري بـألـوانِ الحـنـيـنْ
ولـقـدْ زرعـتُ الـشَّـوقَ فـي قـلـبـي فـأَنـبـتَ يـاسـمـيـنْ

☆☆☆☆

عـادتْ شـمـوسُ الـذِّكـريـاتِ تُـضِـيءُ فـي الـقـلـبِ الشُّـجـونْ
عـادتْ ومـا كـانـتْ لـتـغـربَ فـي دروبِ الحـالـمـيـنْ
لـولا الّـذي ذبـحَ الـنَّـهـارَ بـسـاحـةِ الـوطـنِ الحـزيـنْ

☆☆☆☆

هـوَ مـوسـمُ الأشـجـانِ والأحـزانِ فـي الـزَّمـنِ الـرَّهـيـنْ
يـغـتـالُ أحـلامَ الـطُّـفـولـةِ لا يُـبـالـي بـالأَنـيـنْ
مـازالَ يـنـزفُ مِـنْ شـريـطِ الـذِّكـريـاتِ لـنـا شُـجـونْ
يـحـكـى عـن الآلامِ صـارتْ أُغـنـيـاتِ الـلاّجـئـيـنْ
يـحـكـي عـن الـطِّـفـلِ الـذي قـدْ شـبَّ فـي حـضـنِ المـنـونْ
أرسـى مـراكِـبَـهُ لـيُـنـهـي قـصَّـةَ الـسَّـفـرِ المـهُـيـنْ
ومـضـى يُـردِّدُ فـي المـدائـن: يـا بـلادي فـاسـمـعـيْ
أطـلـقـتُ أشـواقـي عـواصـفَ كـيْ تُـبـيـدَ الـغـاصـبـيْ
وذرفـتُ دمـعـي سـاخـنـاً لـيُـذيـبَ قـضـبـانَ الـسُّـجـونْ
ووهـبـتُـهـا روحـي لِـتـبـقـى فـي رحـابِ الخـالـديـنْ
لا تحـسـبـي الأشـعـارَ يـا قـدسـاهُ شـدوَ الـيـائـسـيْ
لـكـنَّـهـا أمـلٌ ونـورٌ، بـلْ نـشـيـدُ الـعـائـديـنْ

✱✱✱✱

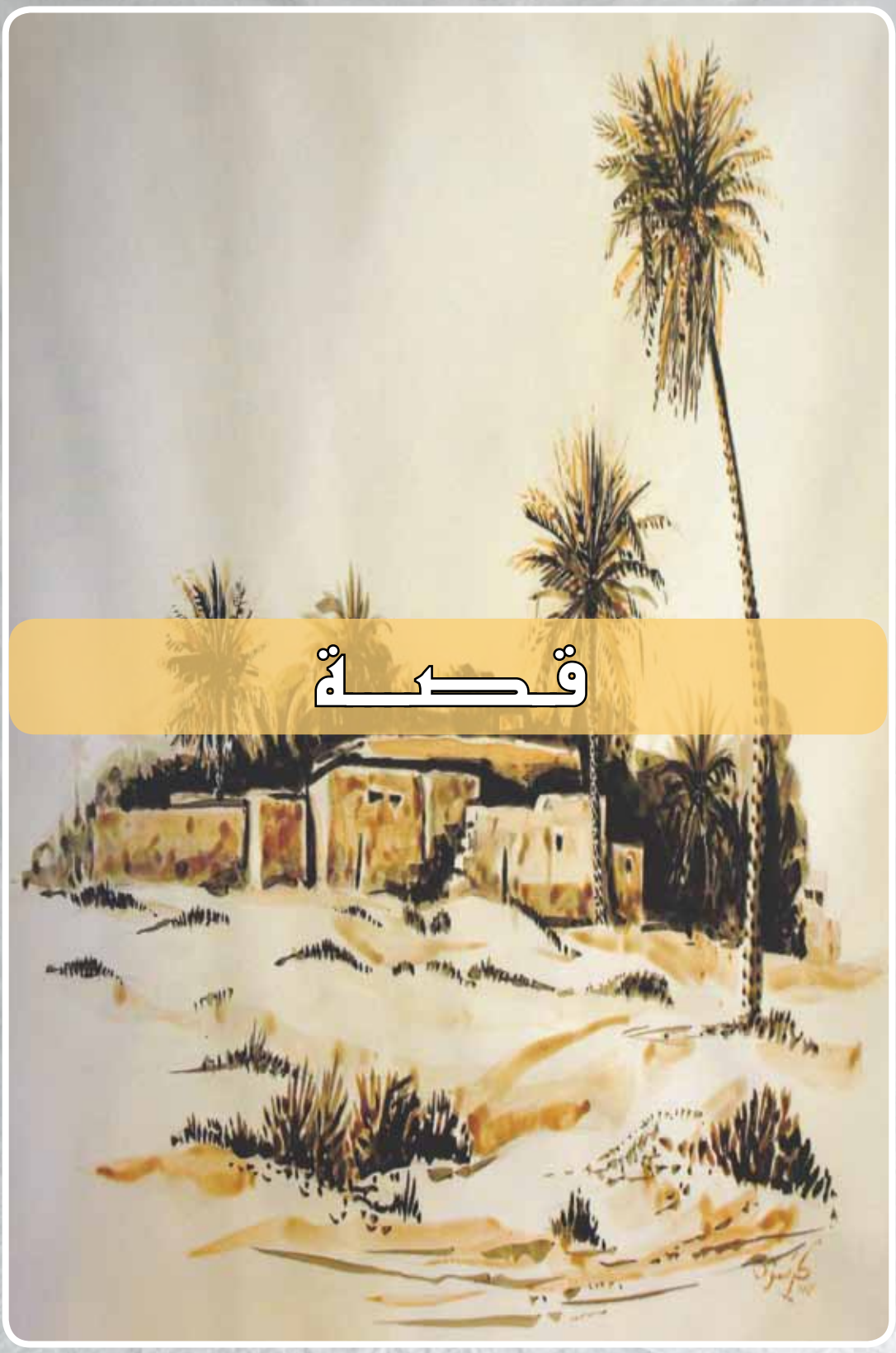
ترجمات مختلفة للشتاء

د. سعيد شوارب(*)

لـيْـسَ الـشـتـاءُ زَمَـانًـا، إنَّـهُ صُـوَرٌ
سـحِـيـقَـةٌ فـي ثـنـايَـا الـرُّوحِ تسْـتَـتِـرُ
أراكَ تَـرْعَـشُ أضـلاعًـا وأسـئـلـةً
قـدْ هَـزَّكَ الـبـرْدُ فـيـهِ الـرَّعْـدُ والخَـطَـرُ
تـتـرجِـمُ الـرِّيـحَ أبْـوَابًـا وَألْحِـفَـةً
إذا أنَـا تَـرْجَـمَـتْـنِـي الـرِّيـحُ والمَـطَـرُ
أمْـضِـي إلَـى مَـوْعِـدٌ لـلـحُـبِّ أعْـرِفُـهُ
وَقْـعُ الـشـتَـاءِ لـهُ الْـمَـوَّالُ والْـوَتَـرُ
لـيـس الـزمـانُ سِـوَى نـقْـرٍ عـلَـى وَتَـرٍ
بـالـرُّوحِ،فـيـنـا بـهِ تـسـتـيـقِـظُ الـصُّـوَرُ
مـا رَعْـشَـةٌ فِـي فُـؤَادِي حِـينَ أذْكُـرُهَـا
فـلـي بـهـا لـغـةٌ لـمْ تَـدْرِهَـا «مُـضَـرُ»

****

(*) شاعر وأكاديمي مصري.



قصة

حكاية حب

بقلم: العكيدي أحمد(*)

لم تسعفني الكلمات عندما بدأت أكتب أول سطر في الحب، لم تكن موزونة كأبيات الشعراء، ولم تكن منمقة وسلسة كجمل الأدباء، لم يكن السجع من بينها ولا المجاز ولا الاستعارة، كانت حروفًا متناثرة هنا وهناك، تبحث لها عن خيط ناظم ومستقر تأوي إليه وهي تكتشف خبايا الحب الذي اخترق فؤادي مع سبق الإصرار والترصد. راسلتها في زمن لم يعد فيه للقلم شأن كبير، أملا أن تحدث عباراتي الصادقة أثرا في نفسها. كتبت تخبرني عن أحلامها وطموحها فتطابقت رؤانا وتوحدت عواملنا.

تحدثنا عبر الهاتف، في ليال قضيناها سويا نخوض في كل شيء وأي شيء حتى لا نجد شيئًا نخوض فيه فنصمت، تم نتبادل عبارات العشق والغرام ونتماهى معها كأننا أرواح بلا أجساد تثقلها. نستحضر قصص قيس وليلى وروميو وجولييت .. وننسج لها

(*) قاص مغربي.

من وحي الحب نهايات سعيدة. نبني بيت الحب لبنة لبنة، سرحا سرحا، نؤثث غرفة بأجمل الأثاث وأرقى اللوحات ونختار أمكنة الأسرة ونضع فيها أطفالنا ونطبطب عليهم ونغني على مسامعهم أعذب الألحان حتى يناموا في هدوء وسلام. تلك السعادة لم يكن يعكر صفوها سوى صوت نسائي يعلمنا بنفاد رصيد المكالمات. أحزن أشد الحزن لانقطاع الخط فجأة وأتذكر كلمات كنت أتأهب لقولها ولم يتسن لي ذلك. تم أستلقي فوق فراشي وأغوص في لوعة الحب التي لا تنطفئ، وأتخيل البلدان الجميلة التي سأزورها وأرسم بريشة الحب الصادق الحياة السعيدة التي سنعيشها في الدنيا وتستمر في الجنة في حلة لا أعلمها.

في الصباح، كان أكبر همي تعبئة رصيد الهاتف، أحيانا أحتفظ ببعض ما أسترده من البقال من نقود، في غفلة من أمي، وأحيانا أخرى أستلف من أحدهم بمبرر الصديق في وقت الشدة. وفي أوقات عديدة أقتطع بعض الدراهم من مخصصات الدراسة وأشياء أخرى أو أبيع بثمن بخس بعض الكتب التي أستطيع الاستغناء عنها. لم يكن يهمني ما يقال في غيابي من عبارات الاستهزاء، الأيام كفيلة بتلقينهم معاني الحب العظيمة. سيأتي يوم أتقلد فيه أحسن المناصب وأسدد تلك الدريهمات التافهة لأصحابها وأزيد عليها، سأوزع الهدايا والصدقات، وأنقد الأقارب والأصدقاء من براثين الفقر.

في ليلة ممطرة أرخت ببرودتها على سخونة حبنا، حدثتني عن القضاء والقدر في أمر الحب، فقلت لها بحماس، الحب مثل الثورة لا يوقفها شيء لها قانونها الخاص، بل هي منبع قوانين الحياة والممات. أنا وأنت يا حبيبتي سيل جارف لا يوقفه أحد، شعب ثائر خلق لينتصر، تم استشهدت ببيت شعري لازلت أحبه: «إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر». كانت تستمع إلى دفوعاتي عن إرادة المحبين بكل اهتمام رغم أنني كنت أحيانا أشعر بنبرة تشكيك في صوتها لم تنجح لحظة في إخفائها ولو حاولت. لم أشأ يوما أن أرى سنة الكون كما هي وليس كما أتمناها، كل الصعاب كانت تزول أمام حبنا الجارف.

دارت الأيام دورات وتسلل الفتور إلى علاقتنا وطفت إلى السطح متناقضات لم أهتم بها، كنت غارقا في بحر الهوى، تتقاذفني أمواجه بعيدا عن صخور الواقع وتأخذني إلى أجمل الجزر فأعيش في وهم ابتدعته. بعد مدة انتهت دراستي في الكلية وانتهى بذلك ما تبقى من دفء الحبيب الذي كان يهون علي آهات الحرمان والحاجة وعذاب التفكير في المستقبل. كتبت لها مذكرا بالوعود التي قطعناها والليالي التي قضيناها والأماكن التي ما تزال تتوهج جنباتها بلحظات جميلة كان الحساد يتمنون زوالها. ذكرتها بعبارات همسنا بها لبعضنا وبألقاب نادينا بها أنفسنا وبلمسات اختلسناها تحت سقف الغرام. كتبت وكتبت ولم يأتني جواب، سألت عنها الجيران والأزقة والشوارع والناس والحجر، فعلمت أن علاقتها بالبلدة قد انقطعت. تمنيت لو كنت مستبصرا أسبر أغوار الدنيا وأسافر إليها وأستردها فوق جناحي وأطير بها فوق السحاب وأطوف بها في الفضاء وأحط بها فوق القمر. أصبت بنوبات مرض شديد لم أبرأ منه قليلا إلا بمرور الأيام وظلت آلامه ترافقني حتى الآن.

روضتني الأقدار وأرغمتني على ترك مدينتي كارها بعدما أعياني الانتظار ونخرت روحي وجسمي ترسبات الماضي القريب. فابتسمت لي الأحداث على غير عادتها وقبلت موظفا بأجر لابأس به في إحدى الشركات في مدينة كبيرة لم أزرها من قبل. استأجرت شقة صغيرة وأثثتها بما ملكت من مال ثم وضعت صورتها ورسائلها فوق طاولة خشبية قبالة النافذة المطلة على الشارع لعل نسيم الهواء الداخل يحمل معه عبقها كلما لامسها أو مر من حولها. انهمكت في عملي بجد متناسيا مرارة الهجران.

في مساء أحد الأيام ارتأيت أن أستكشف المدينة، حاضرها ومستقبلها، أمكنتها وفضاءاتها، مساجدها وكنائسها.. جلست أستريح في إحدى الحدائق الجميلة، تحت ظل شجرة طاعنة في العمر وأستمع إلى زقزقة العصافير وأتمعن في رقصات الحب التي تؤديها الذكور تحت أنظار الإناث. لمحت شابة من بعيد تشبهها، تداركت نفسي: «يخلق من الشبه أربعين»، مرت من أمامي في مشهد الحب الذي تخيلناه بعد زواجنا، تمسك يده برقة ويخلل شعرها الناعم بأصابعه، تستند إليه بدلال ويضمها إليه

بلطف. رمقتني بنظرات خاطفة، سكنت حركاتي وتوقفت المشاعر والأفكار عن التدفق والرموش عن الرف والقلب عن الخفقان، تتبعتها شاخصا حتى ركبت في سيارة كنا قد رسمناها في أحلامنا. ترجلت من مكاني وتبعتها في ذهول حتى توقفت، غير بعيد، أمام إقامة سكنية فارهة كنا قد بنيناها في لياليا المقمرة. كدت أقع مغميا من شدة الاضطراب، فاستندت إلى الجدران وبدأت أزحف ببطء حتى وصلت إلى البواب، سألته عنها وعن الرجل الذي يرافقها، تجاهلني بحركة سريعة من وجهه، أشرت له بورقة نقدية فبدأ يسرد حكاياتها مع الرجال إلى أن كتب السطر الأخير في حكاية حب.

****

عفواً .. اتركي مكانه

بقلم: هيا الفهد(*)

عندما مسحتْ بجهازها على بطني لتفتيت دهون تكومت وتراكمت تحت الجلد بفعل الزمن وكسل السنين داخل أغشيته .. تعلقتْ أحلامي بفسحة أمل أنه قد يعيد هذا الجهاز بعضًا مما فقدته بحمل وولادةٍ وخمول .. راودتني أحلام عصفتْ بذهني وجرتني لأمنيات ظننتُ أنها اختفت تحت وطأة العمر الذي مر على عجالة تاركا ندوب الحياة على هذا الجسد المهمل ..

لم أفكر كجارتي حين دشنتْ جسدها من جديد تحت مبضع الجراح لتعيد له قوامه المفقود .. ولم أكن كصديقتي التي تعبد عمليات التجميل فأعادت للعمر بها سنينه الغضة .. لم أطمع إلا بإرضاء زوج ونجاح أبناء وتقربا لله ..

لكنني سمعته فجأة يتغزل بسكرتيرته من هاتف الديوانية منتصف الليل .. الليل الذي أنام فيه باكرا تحت وطأة التعب والمجهود بأعباء بيت وزوج و أولاد ..

فرتْ الدمعة دون إرادة مني .. خشيتُ أن تلمحها تلك الأخصائية .. مرتْ أناملي على عجالة ماسحة إياها قبل النزول ..

(*) قاصة كويتية.

تلك الليلة مرتْ عليها أسابيع قليلة .. لمح حزني .. لكن لم يهزه سكوتي الذي فرض ذاته علي .. ربما أراحه صمتي وثرثرة امرأة تتحدث مع زوج عن كل الحكايات المألوفة وغير المألوفة التي مرتْ عليها في يومها ..

لم يحس بدبيب قدمي .. اندمج معها حد نسيان المكان والوقت والصوت .. اطمأن أن الزوجة تغط في نوم عميق لن يفيقها منه إلا رنين المنبه لصلاة الفجر ..

ماذا قال ؟ نعم .. كلماته ترن بجبروت مطرقة الحداد داخل رأسي .. زوجتي جسدها لا يغري بحميمية رجلٍ متزوج .. أنت مختلفة شكلا .. جسد رشيق .. وجه مرسوم.. شفتان مكتنزتان ..

علتْ وجهي حمرة من كذا لون .. خجل .. غضب .. حسرة ..

لم أُشعره أني سمعتُ ما قال ولا عرفتُ رأيا جاحدا بي أو خيانة عظمى مع تلك التي تشاركه زوايا مكان آخر ..آثرتُ صمتا على غير العادة .. أحيانا تلجمنا الصدمة وتقيد ألسنتنا كما تكبل عقولنا فتوقف التفكير ..

كيف قررتُ زيارتها في يوم عرفتُ أن لديه اجتماعا خارجيا .. استعبطتُ .. قلت : كنت مارة فأردته في حاجة ..

تعمدتُ الجلوس على المقعد المجاور مع أنها لم تدعني طلبتُ كوب ماء على أساس حر الخارج في مثل هذا الوقت .. ارتشفته على مهل .. رشفة تلو الأخرى و أنا أتابعها .

هناك مؤشرات تدركها النسوة جيدا وإن غابت عن بعض الرجال .. بأن الموجود صنع جرّاح وليس خلق خالق .. ذلك الجسد الذي لعب به الطبيب بمهارة تطل من تحت الكم العاري نقاط المبضع السوداء .. والشفة التي مرت عليها أبر البوتكس والحاجب المرفوع و.... و ....

ضحكتُ داخلي .. هل أعجب زوجي شيئا مصنوعا غير طبيعي ..

نظراتي إليها أخافتها .. لم تملك جرأة أن تطيل لي نظرا ..

خيرا فعلتُ أن زرتُ ووقفتُ على حقيقتها عن قرب .. ليس مثلها منّ تفقدني ثقةً بجمال من صنع الخالق ..

لكني مازلت أذكر حديثه عن قرفه من عمليات التجميل التي جعلتْ كل النسوة متشابهات وكيف ضحكنا حين طلتْ تلك المذيعة بشفتين منفوختين لدرجة لم نستوعب ما كانت تقول وكيف علق قائلا : كأنما وقعت على فمها ..

لكني قررتُ أن أزيل دهون الكرش حتى أعيد للجسم شكلا طبيعيا جميلا .. ليس عيبا ولا حراما مجرد أجهزة تعبث بالدهون وتفتتها ..

حين طلبتُ منه مالاً لذلك اعتلته ألوان غضب وأمطرني بسيل من التهم والكلمات الجارحة .. لماذا ؟ وكيف ؟ ولمن ؟ أبعد هذا العمر ترغبين برشاقة وجمال ؟

وددتُ لو صرختُ به .. هي ليست أصغر مني بكثير .. فرق قليل وسنوات قليلة .. لكني امتصصتُ اعتراضا وغضبا وصمتُ ..

حين بدأتُ جلستي الأولى كل ما فكرتُ به نفسي .. أن أعتني بجسد من أجلها لا من أجله .. أن أحب ذاتي فقد اكتشفتُ أني أحببتُ الجميع إلا هي ..

مازالتْ الأخصائية تعبث بجانبي الأيمن .. طالعتُ الساعة المعلقة أمامي مرتْ نصف ساعة .. ستمسح أثرا أعتز به كثيرا .. ابني البكر حين حملتُ به كان يعشق الجانب الأيمن من بطني فظهر الفارق بالمستوى بين الجانبين .. أحسستُ بألم أن يختفي أثره رغم مرور السنوات العشر لخروجه .. لعله يكون من أصحاب اليمين .. تمنيتُ لو قلت لها .. كفى .. رغبتُ جدا أن أقول عفوا اتركي مكانه .. لكن صوت

أبيه يعود بقوة .. جسد زوجتي لا يماثل جسدك .. لابد أنها ضحكتْ معه حين رأتني وتندرتْ بجسدي معه .. ندمتُ تلك اللحظة على لقائها .. سأزورها من جديد حين أنزل بعضا من كميات الدهون وحين أزور طبيب التجميل سأنفخ خدا وشفتين و أرفع حاجبا و..... ربما أمر على شيء آخر ..

****

بيت الشعر إضافة في الأدب الكويتي

بقلم: طلال سعد الرميضي*

قيل قديما «الشعر ديوان العرب» وهو المرآة الحقيقية للمجتمعات وسجل قيّم لأيامها وحوادثها وشخوصها منذ القدم، ولا زال للشعر مكانته الكبرى لدى أصحاب لغة الضاد، وإن كان العرب الأوائل يعتزون بشعرائهم فنحن في رابطة الأدباء الكويتيين نفتخر بهم ونجلّهم كثيرا، وللشعر في الكويت تاريخ عريق سجلته كتب التاريخ والأدب حيث برزت أسماء مضيئة فيه سواء الشعر الفصيح أو الشعر النبطي، فقد حفظوا لنا جوانب مهمة من تاريخ الأجداد عبر قصائدهم الخالدة ومنهم الشاعر عبدالجليل الطبطبائي والشاعر عثمان بن سند والشاعر عبدالله الفرج والشاعر صقر الشبيب والشاعر فهد العسكر والشاعر خالد سليمان العدساني والشيخ عبدالعزيز الرشيد والشيخ يوسف بن عيسى القناعي وغيرهم كثير لا يتسع المقام لذكرهم جميعا .

ومن هذا المنطلق رأى مجلس إدارة رابطة الأدباء الكويتيين أن يكون للشعراء ملتقى خاص يعتني بهم ويحتفي بجديدهم و قديمهم، لذا قرر أن يكون تأسيس بيت الشعر الكويتي من منجزاته الجديدة وتكليف الزميل الشاعر المميز عبدالله إسماعيل الفيلكاوي برئاسته وإدارته ليكون انطلاقة جديدة في سماء الثقافة الكويتية، ويحظى بيت الشعر الكويتي بدعم واسع من الأدباء والشعراء تحديدا، فهو بيتهم الذي يحبهم ويسعد بتواجدهم، ونأمل من أصدقائنا المثقفين ومحبي الشعر مد جسور التعاون والاقتراحات لتفعيل أنشطته الثقافية في الأيام المقبلة .

وباسمي وباسم مجلس الإدارة نشكر كل من ساهم في هذا الإنجاز الشعري الجديد وأخص بالشكر الأستاذ عبدالله الفيلكاوي عضو مجلس الإدارة وأعضاء فريقه من الشعراء المبدعين الذين بذلوا الجهد الكبير في تنظيم أنشطته المستقبلية و التي ستكون منارة ثقافية نعتز بها جميعا.

ختاما – تمنياتي لأسرة بيت الشعر كل التوفيق والسداد وأن يكون إضافة جميلة للأنشطة والملتقيات برابطة الأدباء مع الملتقيات الأخرى كمنتدى المبدعين ونادي القصة وأكاديمية الأدب ونادي سين السينمائي ونادي الطفل الأدبي، وبلدنا الحبيبة الكويت ولاّدة دائما بالمبدعين في الشعر والرواية والقصة والمسرح لذا نسعد بجديدهم من الإبداع الراقي والهادف في المجتمع .

* أمين عام رابطة الأدباء الكويتيين – المشرف العام على «البيان».