الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب
في سورية
العدد /635/ آذار/2024 /
السنة الثالثة والخمسون

المدير المسؤول
رئيس اتحاد الكتاب العرب
د. محمد الحوراني

رئيس التحرير — فلك حصرية
مدير التحرير — د. أحمد علي محمد

هيئة التحرير

أ.صقر عليشي — أ.طالب هماش
د. عاطف البطرس — أ. غسان كامل ونوس
أ. نهلة السوسو — د. ناديا خوست

أمين التحرير
ميرنا أوغلانيان

التدقيق اللغوي: أ. أيمن الحسن
الإخراج الفني: وفاء الساطي

للاشتراك في المجلة

داخل القطر للأفراد	9600 ل.س	
في الأقطار العربية للأفراد	180000 ل.س	$850
خارج الوطن العربي للأفراد	240000 ل.س	$960
الدوائر الرسمية داخل القطر	216000 ل.س	
الدوائر الرسمية في الوطن العربي	240000 ل.س	$1100
الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي	264000 ل.س	$1200
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	6000 ل.س	

المراسلات باسم رئيس التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد /ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243 / فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني: E-mail:mawkif@tutanota.com
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت: www.awu.sy

فهرس العدد

	إطلالة البداية	
5	تلك الأيام	أ. فلك حصرية
	نوافذ	
9	الثقافة منهجياً	د. معن النقري
25	تأثير قراءة الحكايات على مدركات الأطفال	أ . محمد الدنيا
30	الحرب تلقي بظلالها على "المعبد" قراءة في المجموعة القصصية "المعبد" للروائي يونس محمود يونس	أ . منذر يحيى عيسى
	بقعة ضوء	
41	صلاة في حضرة الأكاسيا	أ . أميمة إبراهيم
	سحر البيان	
47	بنتا آدم	د . أسامة تاج السر
49	إسراء	أ . جاكيتى الشيخ سك
53	حكمتي القديمة	أ . موسى حوامدة
55	أيتها القصيدة: زِرّي قمصان الكلمات	أ . حسين عبد الكريم
	وجهة نظر	
63	الاندماجية المعرفية للعولمة ضمن التعددية الثقافية	أ . حسين عجمية
	كاتب وكتاب	
71	قراءة في كتاب "دلالات السيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة" للدكتور فايز الداية	أ . محمد إبراهيم العبد الله
	رجع الصدى	
85	أوْجُه التَعالق بين الشّعريّ والسياسي على عهد بني أميّة (قراءة في كتاب عباس الجراري "في الشعر السياسي")	أ . فريد أمعضشو

96	سحر اللغة وتجليات السيرة في كتاب (نداء لصباحات بعيدة) لطلال الغوار	د . إبراهيم مصطفى الحمد
103	الشعر هو الآن شجرة الحياة تأملات في ديوان (الهبوط إلى برج القوس) للشاعر د. حاتم الصكر	أ . ناظم ناصر القريشي
107	خنجر سليمان.. من التاريخ إلى الرواية	أ . أحمد علي هلال
	قامة سنديان	
115	علي أحمد باكثير انتماء وعطاء	أ . أحمد سعيد هواش
	في رحاب القصة	
123	وجع الذاكرة (أخيراً يا بوَاثْييه...)	أ . عبد الجليل مصطفاوي
129	نزهة في سماء غزة	د. أحمد زياد محبك
131	لا رحمكم الله إن رحمتموني	أ . توفيقة خضور
	رأي	
137	المواجهة بالشعر قراءة في ديوان (متعب وجه المرايا) للشاعر مصطفى بدوي	د. فاروق اسليم
	ضفاف	
145	الوجع الذي لا ينام.. قراءة في رواية الطنطورية للأديبة رضوى عاشور	أ . محمد رستم
	موانئ	
153	الصورة والرمز عند جهاد الأحمدية في ثلاثية (الحُب والحلم والحياة)	أ . مفيد خنسة
	مسك الختام	
161	المفارقات الزمنية في الرواية	أ.د. أحمد علي محمد

لوحة الغلاف للفنان
داركو توبالسكي
Darko TOPALSKI

ولد في صربيا عام 1967، خريج أكاديمية الرسم الكلاسيكي.

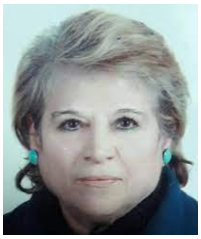
فنان يسعى لتطوير أدواته ومهاراته الفنية باستمرار لا سيما في تقنيات الرسم الزيتي.

يعتبر توبالسكي الفن جوهراً حقيقياً لنفسه، وتحظى أعماله بشعبية كبيرة عبر العالم، لما تحتضنه لوحاته من ألوان هادئة وتوظيف استثنائي لإحداثيات الظل والنور.

جسدت لوحاته بشكل عام الطبيعة الريفية الهادئة، ومكوناتها البسيطة، وشفافيتها المنعتقة من هول القتامة، إلا أن براعته في رسم البورتريه والعناصر البشرية ضمن اللوحات أضافت إلى تجربته وإلى فضاءاته اللونية بعداً جديداً.

من أشهر لوحاته: "في الحقل"، "على الشاطئ"، "على ضفة النهر"، "السفن المبحرة"، "لعبة الحياة".

إعداد وترجمة: ميرنا أوغلانيان



تلك الأيام

أ. فلك حصرية

ما بين الجنون والحكمة، الطيش والرزانة، الهدوء والضجيج، الصخب والوقار، الرضا والرفض، تتقاذفنا الأيام أو نتقاذفها، نستعجلها أو تستعجلن، ندفعها إلى المغامرة في هذا الكون، أو تدفعنا نحو أطر متغيرة أو ثابتة، ربما تريد خط طريق معبد أو شقَّ فسحة، نطلُّ منها على الوجه الآخر لتوهّج طريق العمر، أو تطلُّ هي منها على ما تخفيه ضلوعنا، وتحتضنه قلوبنا من حرارة الدفء، وتناغم سيمفونية الإيقاع، في محاولة، لجعلنا وتراً يحاكي ما تريده الأرواح، وتنشده الصور المتدفقة من وإلى الذاكرة، التي تبحث عن تراكمات صورها، وهدهدات يماماتها التي تحاول الانطلاق من دواخلنا، متمايلة مع شلالات ألق تستوقفنا نبضاته، وتصادرنا ملامحه المتوثبة نحو الحلم، وقد خلعت عن يباسها رماد الصقيع، ولسعات عقارب البرد، وأزيز ارتدادات الارتجافات الانعكاسية...

تلكم هي أنامل الزمن، وهي تداعب مرور الوقت، وترسم صوراً كثيرة، ملونة بالأبيض والأسود، لما ندعوه عمراً، حياة مرحلة، فصلاً من وجودنا، وبعضاً من سيرتنا، ومسيرتنا، مشهداً من مسرحية الحياة، وفصلاً من كتاب عمرنا... وأبجدية أحد فصول الزمن، الذي يخبُّ في سيره، ويستعجل في تقلباته وصولاً نحو الأجمل، وصعوداً نحو الأروع.

وهنا يستحضرنا آذار بكامل أناقته، وبأوج جمالياته البصرية، وجماله اللوني المترامي الأحاسيس، بضفافه وأطيافه المنهمرة بالسحر والأنوار... لتنجح الطبيعة في اقتناص المزيد من اهتمام الفنانين الأدباء، الشعراء والمبدعين، العشاق والمتأملين، المفكّرين والرسامين، هي الطبيعة - إذاً - المحفّز، والدافع، المحرّض والمولد لشتى إشعاعات التّبحر في الواقع، والسباحة في الفضاء، الخوض في ملكوت التكوين الإبداعي، المتحدي والمتجاوز لكل ما هو عادي، وواقعي، السهل الممتنع، الخلاّق والمتفرد بأدقِ تفاصيله، ونمنمات مكنوناته وكمائنه، مكامنه وخفاياه، فيتصدر المشهد آذار بمدام معتق من الخيالات والأجنحة التي تسبح في مئات العوالم، وآلاف الحكايا،

والقصص، ورفيف دنيا من الشغف والإحساس، البساطة والحنين، الأساطير والروايات، العطش والارتواء، ولو سألت آذار عن اسمه لرد عليك مستنداً على أن "مارس هو الشهر الثالث في السنة في التقويم الجريجوري، وواحد من السبعة شهور الجريجورية، ويتكوّن من واحدٍ وثلاثين يوماً، وكان شهراً مكرساً للإله آشور، أبي الآلهة، أما أصل تسميته في العراق وبلاد الشام بـ آذار، فتعود إلى الحضارة البابلية".

لقد خُصَّ هذا الشهر، بالاحتفاء باليوم العالمي للشعر، الذي يتزامن واحتفالات عيد النيروز "21 آذار من كل عام" الشعر الذي يطفح بالقيم الإنسانية الرفيعة، وبالمشاعر والرقة، ليكون الإنسان هدفه وغايته بكل ما تشكله الحياة، والوجود، الجمال والطبيعة، من ترانيم وتراتيل أغان وقصائد، تجعل الكون أجمل، والزمن دفق حلم، وشلالات أمل وتفاؤل، سحر وإشعاعات ضياء لا تخبو، أو تنطفئ.

هو ذا آذار يلقي سحره في مآقينا، ويوزع مفاجآت أبجديته الخارقة الحضور بين جبينا، فيدوخنا بأوتار سطوته المعتقة من خمر لا ينفد، ومدام لا ينتهي، وأغنيات يرددها لسان الزمن، وعزفها محمود درويش، وحفرها في أخاديد الإحساس، وتجاويف الفكر والعقل، الوجدان والعاطفة، فخلدها آذار، وخلدتها الأرض.

في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض، أسرارها الدموية، في شهر آذار، مرّت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات وقفن على باب مدرسة ابتدائية، واشتعلن مع الورد والزعتر البلدي وافتتحن نشيد التراب.

دخلن العناق النهائي ـ آذار يأتي إلى الأرض، من باطن الأرض يأتي ومن رقصة الفتيات ـ البنفسج مال قليلاً ليعبر صوت النايات والعصافيرُ مدت مناقيرها في اتجاه النشيد وقلبي.

أنا الأرض

والأرض أنت

خديجة! لا تغلقي الباب

لا تدخلي في الغياب

وفي آذار ـ الآن ـ يا محمود ما يزال موجوداً وقائماً ومستمراً آذار طوفان الأقصى، ولن يستكين أو يهادن أو يلين.

نوافذ

- الثقافة منهجياً — د. معن النقري
- تأثير قراءة الحكايات على مدركات الأطفال — أ . محمد الدنيا
- الحرب تلقي بظلالها على "المعبد" قراءة في المجموعة القصصية "المعبد" للروائي يونس محمود يونس — أ . منذر يحيى عيسى

الثقافة منهجياً

د. معن النقري

الثقافة مفهوم سهل ممتنع هو واضح وبسيط للوهلة الأولى وشديد التعقيد وتعدُّد الدلالات عند الغوص في تأويله وقراءاتِه وتعاريفِه، ويمكن القول بوجود مستويات في مقارَبات هذا المفهوم: مستوى شعبي عامي وآخر أدبي وراقٍ ومتخصّص يحضرني هذه اللحظة تسميتان متلازمتان في لغة أجنبية: كوالتورا، وخولْتورا تستطيع إسقاطهما على عربيتِنا بمتلازمتَي: ثقافة وسَخافة.

وثمةَ البعد التاريخي للدلالات: الثقافة في لغتِنا القديمة مختلفة دلالياً عن معانيها الحالية في الأغلب، ومعنى "كولتورا" اللاتينية مباينٍ في حدودٍ معتبرَة لما اشتُقّ منها لاحقاً في أهم لغات أوروبا العالمية: كولتورا ذاتها في الروسية، وكولتور في الفرنسية، وكولْتْشَرْ (كَلْتْشَر) في الإنكليزية. ولديك فسحة المقارنة أيضاً بين ثقافة (ثَقَف) في العربية الكلاسيكية التقليدية واللاتينية العتيقة، وفسحة أخرى لمقارنة دلالاتِنا الحالية للثقافة مع دلالات كولتورا ومشتقاتِها المعاصرة الأوروبية وأعدُك أنَّك سترى وتلقى عجباً لا يقلّ عن عجبك لو قارنَت أحوال الرابطة المنظومية بين ثقافة ومثقف (ومثقّفين) في العربية ونظيرتِها الرابطة بين كولْتورا وإنتيلليغينْتصيا في الأوروبيَّات حيث لن تجد هذه الوشائج بين المفهومين المتفارقَين بخلاف التآصل والتجاذر عندنا من أصْل وجذر واحد ــ ثقف مما لا نجده بين كولتورا وإينتيلليغينتصيا هناك... هذه الأمور وأمثالها تجعل الطرق والمقاربات المنظومية شديدة الإلحاح لتكوين رؤية ومواقف كلّيانية إحاطية بهذه المسألة، وأشدّ إلحاحاً من ذلك ستكون الطرق والمقارَبات التفاضلية: بين العامي والاختصاصي، بين الدلالات القديمة ووريثتها الجديد، بين قديمنا وقديمهم، وحديثِنا وحديثهم، بين "مثقفينا" و"مثقفيهم" ومن أيّ جذورٍ صدرت دلالات هؤلاء وأولَئك وما مدى قرابتِها الفعلية التي نتوهَّمها؟.

في تعريفٍ باشتغالاتي بدايةَ الثمانينيات بمشكلات العصر الكبرى (الكوكبية/ الغْلوبالية) لسنواتٍ عديدة اضطررت لإعادة تكريم الثقافة ضمن مشكلات عصرِنا بسبب إغفالها المريب والمخيف في منظومة هذه المشكلات تصنيفاً ومضموماً، بل وزدْت في التكريم بطرح مفاهيم ورؤى تدعم احتضان الثقافة: النظام الثقافي العالمي الجديدة، **وإعادة بناء** العلاقات الثقافة الدولية على أسس عادلة...، ثم العولمة الثقافية، والمنظور المنظومي للثقافة، والموشور الكوكبي لها

ولِمقاربتها، واعتبارها مع زميلاتِها مشكلة مركَّبة عبْر اختصاصية منظومية... إلخ وقادني ذلك كله إلى ضرورة تأسيس وإعادة تأصيل وطرح مفهوم الثقافة ودلالاتِها عندنا في لغتِنا وفي "ثقافتِنا" بالمقارنة مع الآخرين، وربما أبكر حاجة واجهتُها حينها في هذا المجال عند تقديم خلاصة مكثَّفة عن مشكلات العصر الكبرى (الكوكبية ـ العالمية الشاملة...) والتي أدخلتُ الثقافةَ ضمنَها خارج السرب الحاضر حينها وحصل ذلك في دراستي المنشورة في مجلة "دراسات عربية" في بيروت عام 1986 بعنوان "الطابع المتناقض للمشكلات العالمية الشاملة في البلدان النامية في ظروف التقدم العلمي ـ التقني"، في العدد المزدوج 10/9، تموز ـ آب 1986*.

وبدا أنَّ زخَمَ الطروحات الجديدة التأسيسية التأصيلية في خصوص الثقافة كمفهوم ودلالة ورؤى أحاج إلى حاشية خاصة في التغطية والنص أو هامش النص أتتْ كما يلي (ص 125 من المجلة):

❖ كولْتورا ـ Kylbtyra هذه الكلمة الروسية تقريباً وشرطياً فقط تقابل كلمة "ثقافة" كما تترجم إلى العربية عادةً، أما مدلولها الأصلي فأوسع من ذلك ويشمل إضافةً إلى "الثقافة" بمعناها المتداوَل في العربية وإضافةً إلى ظواهر الوعي عموماً: العادات والحنكات والخبرة والقواعد والممارسات السلوكية، والجدير بالذِكر أن هذه الكلمة في أصلها ذات دلالات مثالية وفكرية وملموسة مجسَّدة أيضاً، حتى أنها تستخدم في مجال مختلف تماماً لدى الكلام على "المحصول" الزِراعي مثلاً، وربما كان لهذا بعض التأثير على تبايُن التعريفات والاجتهادات الماركسية "السوفيتية"، فيما بينها، وكذلك بينها والأدبيات الفلسفية الأجنبية خاصةً، في تعريف وأدلجة "الثقافة".

ـ وفي حين اعتاد "بادي الرأي" عندنا على فهم الثقافة وربطها بالمعرفة والعلم والدراية.. أساساً، فإن الاختصاصيّين والنخبة لا يكتفون بذلك ولا يرتضونه أبداً، وأشير عليك بسلوك أقصر وأبسط سبيل للوصول إلى الهدف: الرجوع إلى أبسط وأقرب قاموس لغوي أجنبي ـ عربي لديك كي تنفتح أمامك آفاق جديدة.

خذْ أيّ قاموس إنكليزي ـ عربي عادي وبسيط من قارعة الطريق واقرأْ ما نجده ضمن مادة كولْتْشور (كَلْتْشَتر) ـ Culture: تثقيف، تهذيب، تمدن ـ ثقف، هذب، زرع...

أمّا لو أخذتَ قاموساً عادياً (إنكليزي ـ إنكليزي) كقاموس أوكسفورد مثلاً فتجّد عالَماً آخر أكثر رحابةً وتنوُّعاً وتباعداً في دلالات هذا المفهوم الواحد (الكلمة الواحدة).

خذ الآن قاموساً روسياً ـ عربياً مثلاً ـ (Kylbtyra) كولْتورا: 1 ـ مدنيّة، ثقافة؛ 2

ـ تهذيب؛ 3 ـ فلاحة، زراعة؛ 4 ـ مُستَنْبَت (ومنها مزروعات) ومُسْتَنبِتَات البكتريا؛ وأيضاً التربية البدنية ـ فيزْكولْتورا= Puz. Kyrbtyra".

ـ الثقافة كفهوم مكوّن عضوي أساسي في القواميس والمعاجم والموسوعات الفكرية والفلسفية، وقد استعرضتُ عدداً لا بأس بها على مدى عقدٍ كامل 1975 ـ 1985 بعدد حوالي خمسة (5) منها ووجدْت هنا تطابقاً لافتاً سواءً في إرجاع المفهوم إلى اللغة اللاتينية ـ كولتورا ـ Cultura أوْ في الاتفاق على معنى هذه الكلمة اللاتينية ذاتها على أنه: المعالجة والتحويل والتحوير (وتستطيع أن تضيف من تراثِك دلالاتٍ مشابهة: الصقْل والتسوية والتثقيف... إلخ: شَبهٌ كبير. القاموس أو المعجم الفكري الفلسفي الوحيد الذي أَعطى الثقافةَ دلالاتٍ أوسع وأكثر أريحيةً وانشراحاً هو القاموس/المعجم الفلسفي الموسوعي، حيث تجد: المعالجة والحرث والتربية والتَعليم والإنماء/التنمية، والقراءة.

وعلى العموم تفهم القواميس والمعاجم والمرجعيّات الفلسفية الفكْرية مفهوم الثقافة بتشّابهٍ وتَقاربٍ كبيرَين، أما المرجعيات الموسوعية فلها خصائصها وحساباتها الأُخرى المغايرة فهي أميل إلى الخصوصية والخاصّة/النخْبة.

ـ في عالم الاجتهادات والقراءات الحرة والمذاهب والتيارات الفلسفية الفكرية الواسع ترى عجباً من القراءات والتأويلات والنظَر والتأمل في سائر الاتِجاهات المتسايرة والمتضاربة على السواء، لذا بات من المتَفق عليه أنَّ مفهوم الثقافة بلا تعريف متَّفق عليه ولا قطْع في الفهم أو في طرائق الفهْمِ، هذا ما يؤكّده مثلاً "سبيركين" في كتابهِ: "أسس الفلسفة" (مقرَّر تدريسي جامعي يعالج الثقافة لأول مرة "سوفيتياً جامعياً"، موسكو 1988**.

المسألة بقيت ولا زالت مفتوحة على المستقبل، سيما وأن الثقافة لازمت الإنسان على الدوام مع دراماياتِه وسائر تناقضاتِه ومكوّناته العديدة المتنوّعة والثريّة: البيو ـ سوسيو ـ سيكو ـ إنتيلليكْتوالية تفكيكاً وتشريحاً: وكان هذا التوصيف الذي قَدَّمتُه عام 1982 بالعربية مباشرةً حول الإنسان وفي الغربة (جامعة موسكو الرسمية) قد أثار إعجاب واهتمام كثيرين من الاختصاصيين والعلماء والأكاديميين في الحال، ورصدْتُ آثارَه وقبَساتِه لدى كوكبةٍ منهم على مدى سنواتٍ لاحقة بصور متباينة غير مباشرة، بل ومباشرَة جداً أيضاً في بعض الحالات، مع عدم الإشارة إلى أصْل التوصيف ومنطلق هذه الحكاية التي يصعب جداً كتمانُها أو إخفاؤها لأصالتِها وتأسيسِها الواضحَين وعدم وجود مطابق لها من قبلْ بهذا التوصيف المركَّب غير المسبوق الذي بدا مصطلحاً ـ علامةً فارقة، وأسرع وأكثر

مَن استخدم مصطلحنَا هذا بَعد بُعَيض سنين مِن طرحِه وبتناصٍّ حرْفِيّ (وليس شبْه حرْفِيّ) هو الأستاذ (البروفيسور) "سميرنوف"، ولديّ وثائق وتوثيقات ثرَّة ومقارنات كافية شافية ودامغة أيضاً.

***

ـ على مفْرق الألفية الجديدة، وفي ظل وفرة وتنوُّع وتضارُبات فهمْ الثقافة كمفهوم عالمياً وفي أهم اللغات والثقافات ارتأيت تقديم تصوُّر جامع يفيد من مشترَكاتِها ومكوّناتِها البنَّاءة الفعَّالة والأكثر شمولاً وعمومية، وهنا توثيق للطرْح الذي قدَّمته ونشرْته دورياً في كتاب، بدواعي سرعة النَشْر، كان ذلك في دورية "مدارات تشرين" (ملحق ج. تشرين الأسبوعي حينها) في دمشق، بتاريخ 30 حزيران 2001، يوم السبت، في العدد 37 مِن هذه "المدارات" المطابق لعدد 8043 من الجريدة فهو ملحق من ضمنِها ذاتِها[**].

ثم جاء المقال في كتابي "الثقافة والإبداع والملكية الفكرية"، دمشق، 2003.

بهذه المناسبة من المفيد والضروري أن تعلم ويعلم جميعهم أن كتابة هذا الموضوع ومسابقة الزمن لنشرِه كان بدافع خطير وشديد الجدّية، وبخاصة لأنَّه يوثّقِ تأسيسي وتأصيلي لتيارات وميادين ورؤى كبرى في خصوص الثقافة ليس مفهوم الثقافة من بينِها إلاّ مدخلاً ومقدمة لا غنى عنهما، أعني بذلك: النظام الثقافي العالمي الجديد وإعادة بناء العلاقات الثقافية الدولية على أسس عادلة، كذلك بخاصة: العولمة الثقافية سيما وأن هذه الطروحات والرؤى التي قدمتُها عام 1982 ونشرْتُ عنها مطوَّلاً على مدى عقدَين عربياً، بقيتْ حبيسةَ الأدراج، ولم "تُرد أن تنقضّ" (أقتبس مِن بلاغة القرآن: "جدار يريد أن ينقضّ") حتى قدَّمتُ اقتراحاً لمدير المركز الثقافي الألماني (غوته) في دمشق لإلقاء محاضرةٍ تأسيسية حول "العولمة الثقافية" وبهذا العنوان، ووعد خيراً ثم ماطل لأجد أمامي وفي مواجهتي فجأةً أستاذاً ألمانياً يأتي إلى دمشق ليحاضر في ماذا؟ في "العولمة الثقافية! وأين؟ ـ في مكتبة الأسد مباشرةً"، بضربةِ لازب، لذا فعلت ونشرتُ بضاعتي في أيام.

ـ سأكتفي الآن بعرْض الجزء الخاص بفهم الثقافة ـ "مفهوم الثقَافة" (أو "الثقافة مفهوماً") من المنشور المذكور "الثقافة علْمياً وعولمياً"، وهو التالي:

تحمل كلمة الثقافة في اللغة اللاتينية القديمة معنى التحويل والتحوير، وهو معنى قريب جداً من معناها في اللغة العربية التقليدية أيضاً، حيث التثقيف يعني الصقْل والمعالجة أساساً، وفي الوقت الحاضر يختلف تحديد وتعريف معنى الثقافة في حدود واسعة في الأدبيات العالمية.

وعند قيامِنا بتعميم وتركيب مجموعة من الاجتهادات في هذا المجال وجدْنا أنَّ الثقافة هي نشاط تحويلي تحويري يقوم به الناس ــ سواءً على مستوى الأفراد أو الجماعات أو المجتمعات... إلخ .. تُجاهَ القِيمَ أو المنْجَزات أو الثروات، المادية والروحية، على السواء، وفي كافة مراحل التحويل والتحوير: إنتاجاً وحفْظاً أوْ تخزيناً وتوزيعاً واستهلاكاً أيضاً... أي النشاط التحويلي ذاته، ومنتجَات وثمرات وحصاد هذا النشاط أيضاً، وكذلك وسائل وأساليب ومهارات وطرق النشاط التحويلي المذكور، وأيضاً: شروط وظروف ذلك.

ولا شك أنَّ المعنى العلمي والاختصاصي للثقافة، يختلف عن المعنى الشعبي العادي المتداوَل لدى "بادي الرأي"، كما يجب لفْت الانتباه إلى أنَّ المعنى الشعبي واللغوي العادي في العربية الحديثة انسلخ تقريباً عن المعنى الأصلي في العربية الكلاسيكية القديمة وابتعد عنه كثيراً، والميزة اللغوية الأخرى الهامّة في عربيتِنا المعاصرة هي غلبة استخدام مفهوم الثقافة، على السليقة تقريباً، بالمعنى المثالي الروحي المعرفي وغير المادي التجسيدي الملموس، وهذا مختلف تماماً عن وضْع أكثر اللغات الأوروبية المعاصرة التي تُقارب كثيراً بين الجانبَين المادي والروحي، والمعنَيَين التجريدي والتجسيدي للثقافة سواءً بالمعنى الاختصاصي العلْمي، أو حتى في الاستخدام اللغوي الخالص والمباشر، فلا غرابةَ أن نجد كلمة "كَلْتْشَرْ" Culture الإنكليزية، التي نضع كلمة "ثقافة" العربية مقابلها، يتجَاور مع كلمةٍ أخرى تنِمّ عن التحصيل "والمحصول" كما في كلمة agriculture التي نعتبرها في العربية مقابلة للنشاط والممارسات والعمل في مجال الزراعة، وهذا معنى تجسيدي ومادي ملموس تماماً، كذلك نجد الكلمة الفرنسية "كلْتور" أو في الروسية "كولْتورا" والتي تعني في هذه اللغة السلافية "الثقافة"، "والمحصول" أيضاً بالمعنى الزراعي مثلاً المشار إليه آنفاً.

إنَّ التعريف الشامل للثقافة بمعناها الواسع وجوانبها المادية والروحية، التجسيدية والتجريدية، كل ذلك جعل من الثقافة موضوعاً شديد الحضور والراهنية والأهمية في الدراسات الأكاديمية والاختصاصية على مدى نهاية القرن العشرين بعقودِه الأخيرة، وبصورة متصاعدة مع تقدم الزمن وحتى الآن، وفي الآفاق المنظورة أيضاً. لقد ازدادت شعبية الدراسات في الغرب حول فلسفة الثقافة والحضارة (مع العلم أنَّ بعض التنظيرات، إن لم يكن أكثرها تقارب بين معنَيَي هاتين الكلمتَين) جنباً إلى جنب مع نموّ الاهتمام بالدراسات الثقافية بطيفِها الواسع عبر اختصاصات وعلوم تشعّبية عديدة كالانتروبولوجيا (أو علم الإنسان أو

الإناسة أو الأنسولوجيا...)، ولا سيما الانتروبولوجيا الثقافية، ومثل ذلك في التّشعُّبات الثقافية لعلوم مثل الإثنيّات، وعلم نفس الجماعات والشعوب ـ سيكولوجيا الجماهير، أوْ "روح الجماعات" (في ترجمة بعض العرب لآراء "غوسْتاف لوبون"). إن دراسة ثقافات الشعوب والأقوام المختلفة صارتْ موضوعاً هامّاً للعلْم وللصِراعات في آنٍ معاً. وفي النص الموثّق معطيات وبيانات أخرى هامة جداً نتركها للمتابعين في نصوصِنا المنشورة الواردة هنا عنها، لأن مادتَنا هنا لا تتَّسع للمزيد.

ـــ ثمةَ معطَيات ابتكارية في مسألة مفهوم الثقافة وقضايا لم يسبقْ طرحُها عربياً أو عالمياً تنبُّؤية واستباقية لِبحوث ودراسات ممكنة فهي لم "تُقْتَل بحثاً" كما درجنا على توصيف سائر الأمور، في حين لم أجدْ أيّ أمر "قُتِل بحثاً" على الإطلاق برغم الأوهام المطْمئنّة وكم وجدْتُ قارّات" فكْرِيّة راسخة قابلة للزحزحة بسهولة، نترك المسألة لمناسَبات أخرى ومقامات مستجدّة لإشكالية الأمر، وأكتفي بالإشارة إلى منشورَين لي يمكن أن يحرّكا المياهَ الراكدة في هذا الخصوص وهما:

1 ـ إشكالات ثقافية حامية؛ الأسبوع الأدبي (اتحاد الكتاب)؛ ع 1635 في 2019/9/1 ص 14 دراسات.

2ـــ منْهجيّات الثقافة ومنظومياتُها؛ فصلية "دوائر الإبداع" (تصدر عن جامعة دمشق)؛ عَ 23 لِعام 2020، ص 19ـــ 23.

في المنشور الأول (المذكور آنفاً) ثلاثة مسائل خطيرة توجد تغييرات في منظوراتِها وموشورات رؤيتها وهي:

أ ـ مفاهيم الثقافة وما ينشأ عن وعيها من إعادة نظر في التاريخ العالمي العام وعلاقة اللغات والشعوب منذ القِدَم؛

ب ـ علاقة الثقافة والمثقّفين في لغات وثقافات العالم المختلفة ومفارقات وتناقضات ذلك.

ج ـ علاقة ابن خلدون الوثيقة بعلم الحضارة أو المدنية الذي لم ينْشَأ ولم يُنْشَأ بعد، وبعلم الثقافة الذي بات ينضج أواسط القرن العشرين فقط، والذي أغنى عن ذلك، وكان أجدى أن يغْنَينا ابن خلدون عن ذلك كله لأنه ليس مؤسِّس علم الاجتماع، بل فلسفة الاجتماع والمجتمع وفلسفة التاريخ والمجتمعيَّات العامة، لكنَّه أسَّس **علم العمران** بنضوج ووعي ذاتي منه لهذا التأسيس وتوثيق ذاتي منه لهذا التأسيس وتوثيقاً يذكره هو وليس غيره، وعلم العمران هو الجَدّ المباشر لعلم الحضارة أو المدنية الذي لم يَنشأ ولم تَنشأ بالتالي حتى الحاجة إليه، وهو "قائمْمقام" علم الثقافة الحالي الأخير أيضاً.

منظوميّات الثقافة

تمهيداً يلزم تكوين تصوّر حول المنظوميّات لغةً وتعريفاً.

لو أخذنا أيَ قاموس مبسّط عادي يشرح كلمات لغة أجنبية عالمية

كالإنكليزية ونظرنا إلى معنى كلمة سيسْتم System وجدْنا ثمةَ دلالات: النسَق أو النظام، والترتيب، والأسلوب أو الطِراز؛ وأيّ قاموس آخر في لغة أجنبية أخرى (كالروسية) قد يُعطينا إضافةً إلى ذلك دلالات المجموعة أو المنظومة إضافةً إلى معنى الجهاز (عضوياً بيولوجيّاً).

ولو أخذْنا قاموساً إنكليزياً تقليدياً لا على التعيين (مثلاً من طبعات جامعة أوكسفورد...) وجدْنا الدّلالات الثلاثة التالية المتميّزة للكلمة هي:

1 ـ مجموعة من الأشياء أو الأجزاء التي تعمل معاً في علاقة مضبوطة (منتظمَة).

2 ـ شبكة مرتَّبة من الأفكار والنظريات والمبادئ.. إلخ؛

3 ـ الترتيب والنِظام.

والحقيقة أن هذه الدلالات لا تختلف مبدئياً عن تعريف القواميس والمعاجم والمرجعيّات المتخصِّصة فكرياً في هذا المجال والتي تتفق جميعاً على المعنى المركزي لكلمة System بإرجاعها إلى أصلها الإغريقي (اليوناني) من كلمة Systema (وهذا ينطبق مع لفظة الكلمة باللغة الروسية "سيسْتيما ـ cuctema).

هذا ما استنتجْناه لدى مقارنة أربعة معاجم وقواميس فلسفية على مدى أكثر من عقد عن أعوام 1975، وَ1982 (ثم 1986 بالعربية) و1983، و1986 (وكله بالروسية) نأخذ مثالاً أحدَها وهو المعجم الفلسفي الموسوعي (بالروسية، موسكو، 1983):

"المنظومة تعني الكامل، المكوَّن من أجزاء، المركَّب أو الموحَّد ــ مجموعة عناصر موجودة في علاقات وارتباطات فيما بينها بما يشكّل وحدةً واكتمالاً معيّناً (أوْ كماليةً معيّنة)... ومنذ منتصف القرن العشرين أصبح **مفهوم** المنظومة [تشخين كلمةً مفهوم منّي ــ د.م.ن] واحداً من المفاهيم "الفلسفية ـ المنهجية" و"العلْمية ـ التخصّصية" المفتاحية... نريد التنبيه هنا إلى أن "المنظومة" في العلم والفكر المعاصرَين هي أكثر من مجرد **"مفهوم"** كما تورد هذه الموسوعة المصغرَّة، بل وبات معروفاً منذ زمن سابق لهذا أن "المنظومة" هي أحد المفاهيم "العلمية العامة" **المدروسة** جيداً الآن أي أنها أقرب إلى **المقولة** انظر في هذه الخصوص كتابنا: "المنظومات وعلومها (المنظومات في الواقع وفي الفكر)"، وكذلك دراساتِنا الدورية: المنظوميّات، وأنطولوجيا وابيسْتمولوجيا المنظومات، قبل الكتاب، وكذلك المنشور الدوري الأسبوعي: الأنساق أو النظم فكرْياً[1].

ــ عام 1966 في كتابي الأبكر فكْرياً ــ فلسفياً (بيوغرافياً بعامةٍ على السواء) عرض وتطوير منْشرح للعقل النِظامي وللتحليل والمنهج النِظامي ريادياً، في كتابي الأوّل (أفكار متواضِعة)هذا أواسَطَ الستينيّات تحليل نظامي (تحليل

نظُـم) لـدى معالجـة نظريـة المعرفـة (الغْنوسيولوجيا) المادية الجدلية ـ مِن جهة، والأُخرى البراغْماتية الأمريكية ـ مِن جهةٍ أُخرى: الأولى مِن أصولِها التأسيسية الأهمّ، والثانيـة مـن أهـمّ مؤسِّسـيها ــ الفيلسـوف الأميريكـي "ولْـيم جـيْمس" في كتابيـه "العقل والدين" و"إرادة الاعتقاد"... وهكذا حصـل تحليـل الـنُظم أو المنظومـات ثـم تركيبُها وتشكيل نظام معقَّد مركَّب منهما (انظر إلى إشارات كهذه في كتابنا المذكور ص ص 42ــ 43 ــ 44 الموجود في المكتبـة السـورية الوطنيـة المركزيـة ومكتبات رسمية أُخرى أيضاً)؛ ويمكن فهْم وتقدير ذلك بصورةٍ فضْلى في سياقات العلوم والمعارف الأحدث التي تلاحقت بعْد عقـود مـن بَيـان تَعالُقـات وترابُطـات الديالكتيك / الجدل والمنطق المنظومي، وكـذلك الجـدل والبراغْماتيـة في أحـد المنْظورات والموشورات، وأوْضحتُ هذا في مقال في الأسبوع الأدبي بعنوان:

"معرفيّـات واسـتعرافيّات (توهُّمـات الدوغْمائيـة) ـــ 2.... العـدد 1642 في 2019/6/2 في المدخل[2].

إنَّ مصـطلح "نظـام" لم يعـد يليـق بـالحقول الفكْريـة المنهجيـة والمعرفيـة **الثقافيـة** المتطـورة جنبـاً إلى جنـب مـع التعبيرات عن النظام السياسي والاقتصادي ونظـام الحكـم والإدارة، وَالانضـباط أيضاً، ... وصحيح أن التذكير مشترَك بين نِظام ومقابِلِه الإنكليزي، غير أنَّ التأنيث في "سيسْـتيما" الروسـية يفـتح عينيـك علـى آفاق جديدة ممكنة وفاعِلة بل وضرورية بشدّة: إنها **المنظومة**، وهذا ما قمتُ بفعله لاحقاً منذ عام 1976 (بعد عقْد) ولأوّل مرة عربياً حسب علمي عند بحث قضايا العربية واللسانيات، ولا سيما أن اللغة نواة الثقافة وقطبها الأكبر، جاء ذلك عند كتابة مدخَل الكتاب اللساني اللغوي عام 1976 ضمن عنوان "نظرة في علم اللغة" نشِر في مجلة المعرفة، ع 209، تموز 1979.

ثم في دراسةٍ ثانية وردت **المنظومة** أيضاً في مجلة "الفرسان الفكري والسياسي"، ع 11 ممتاز 1979 في الفقرة 12 تحت عنوان "اللغة العربية والتطور"، مع جهود نشرِها حثيثاً على نطاقٍ واسع لاحقاً أيضاً.

ـ في السبعينيّات نشأت أُولى المؤسَّسات والمعاهـد والمراكـز البحثيـة المتخصصـة بالمنظومات ودراساتها وتحليلها (في فيينا/ النمسا عام 1972، وموسكو عام 1976) كاتجـاه بحثـي علْمـي منهجـي محـوري عالمياً، لكـنَّ الثقافـةَ لم تجـد لهـا دوراً ونصـيباً هنـا فيهـا مـن بـين عشَـرات المشكلات العالمية الكبرى؛ وعلى الرغم من أن السبعينيات شهدت نضوج منهجيات ومؤسَّسات المنظوميّات وتبلْورها مع غياب الثقافة عن اشتغالاتِها تقريباً فقد كانت لـي مفاجـأة سـابقة قبـل ذلـك كلِـه مـن تدوينات يوميّاتِه نهايةَ الستينَيّات جاءت في

كتابي "من دفاتر الستّينيات" (دمشق 2012/ 2013 ــ دار العّراب ونور حوران) ضمن: I ــ الستينيّات ويوميّاتُها: عنْها ومنْها، وكما يلي:

"لا مجال للتمادي في الخروج على التقاليد والعادات أوْ سحق القيم الروحية.. إنَّ التقاليد والأعراف والروحيّات هي أشياء تلازم مجتمعنا، تلازمه بالضرورة، إنها **النِظام** الذي يشكّل مع الأنظمة الأُخرى بناءَ المجتمعِ الكبير ولولاه **لَتفكّك** المجتمع وعمَّتْه **الفوضى**..." تسجيل اليوميات في 1969/12/28، وقد تركت ملاحظاتي أسفل ص 35 المذكورة كما يلي: "هنا وفي أماكن أخرى كثيرة من تلك المرحلة تلفت الانتباه جيداً تلك التوجُّهات الفكرية النِظامية (المنظومية) في تكوين فتى بصورة مبكِرة عالمياً قبل سيادة المنطق والمنْهج والمقاربَات المنظومية في العالَم بعْد، والحديث عن منظومة الثقافة (نظامِها) أو التقاليد والأعراف والروحيات ضمن أنظمة أخرى"[3].

إنَّ النظام ــ سيستيم ــ سيستيما... مفردات ومصطلحات عتيقة عريقة عربياً وأجنبياً لِمئات السنين، لكنَّ الدراسات والبحوث المنظومية حديثة تماماً، ولم تكتمل وتنضج قبل منتصف القرن العشرين، ولا سيما مع "بيرتا لانفي" في "النظرية العامة للمنظومات"، أما المؤسّسات والمراكز البحثية المنظومية الأولى والأقْدم والأعرق عالمياً فهي من أعمال السبعينيات أساساً (النمسا 1972 ثم موسكو 1976: إيْسا/إيئيا سا ثم فنيئيسي على التوالي)، وهذه المؤسَّسات المنظومية تهتم بأهم مشكلات العالم والمستقبل وبأكثرها حضوراً وتأثيراً وراهنيةً، لكنّ الثقافة، كما علمْنا، بقيت مهمَّشة إلى حدٍّ كبير فيها وفي غيرها، أعني منْ حيث لقاءات تمحيص كلٍ من الثقافة والمنظومة معزولتَين وفرادى، لكنّ مادة منظومة تضمّنت ما شئت من صور وأشكال المنظومات عدا الثقافة، وذلك حتى نهاية الثمانينيات على أقل تقدير؛ والمعجم الأول في التقدم العلمي ــ التقني عام 1987 والمفترض اهتمامه اختصاصاً أكثر من غيره بالمنظومات (في الروسية) خلا بدوره مما نتحدث عنه الآن، ومقررات الفلسفة جامعياً دأبت على تجاهل كلٍ من الثقافة والمنظومات معاً وفرادى على السواء لعقودٍ كاملة، حتى جاء الاستثناء مع كتاب تدريسي جامعي تكرَّم بأريحية ولأوّل مرة "سوفيتياً" ـ روسياً برعاية الثقافة في مقرَّر واسع الانتشار والاستخدام للتدريس وحاصل في مسابقة الجائزة الأولى كمقرَّر تدريسي من تأليف "سْبيرْكين" عام 1988؛ "أسس الفلسفة" وفي الصفحات 551 ـ 568 منه نجد "فلسفة الثقافة"، و مع ذلك لم يدمج هذا الكتاب أوْ يعقل الثقافةَ بالمنظومات على أهمية وضرورات ذلك نظرياً ومنْهجياً وتطبيقياً، وقدْ أوضحنا

هـذه الأمـور جميعـاً في منشـورِنا الـدَّوري بعنـوان "عنـدما التقـت الثقافـةُ بالمنظومـات" (الأسبوع الأدبي، ع 1692، في 2020/8/30 ص 6 ــ قضـايا وآراء)، بـل إنّ سلسـلةً حوليّة/سـنوية متخصِصـة بالدراسـات المنظوميـة بعـددِها لهـذا التـاريخ تقريبـاً ــ "دراسات منظومية: المشكلات المنهجية" / حوليـة 1987 ــ والـتي احتـوات أكثـر مـن عشـرين/20 دراسـة منظوميـة متخصصّـة في حقـول عديـدة وكثيرة تجاّهلتْ منظوميـات الثقافة تماماً، ولكنَّنـا نقَبْنـا عميقاً وبعنـاد عـن أيّ أثـر لتلاقـي الثقافـة مـع المنظومـات ورصـدْنا ذلـك في المنشـور الـدوري المـذكور[4] واعتمـاداً علـى إصـدارات ومرجعيّات "فنئيسي" (المعهد البحثي العلمي عموم "السـوفيتي" للدراسـات المنظوميـة) في موسكو رصدْنا بعض نشاطاتهِ بَعد إنشائِه عـامَ 1976 بسـنوات، وهنـا بعـض التفاصيل عن إصدارات يعزّ تحصيلها، أو حتّى العلم بهـا ــ بلْـهَ اقتناؤهـا ــ وهـي عنـدي مـذْ ذاك وبالروسية.

1 ــ **فنيئيسـي**: مجموعـة أعمـال، الإصـدار السـادس لعـام 1979 (6/1979) بمحْـور "الجوانـب السوسـيولوجيّة (علْـم الاجتماعيـة) لِلنمذْجـة الكوكبيـة"، ومـن بـين دراسـات عديـدة هنـا ثمةَ دراسـة واحـدة كتبتْهـا "كورجيفـا" بعنـوان: "مهمـات ومعايير دراسة مشكلات الثقافة" (ص 62 ـ 69) وهـي بموشـور منظومي طبعاً في دوريـة متخصصة بذلك؛

2 ــ **فنيئيسـي**، مـواد لقـاء موسـكو لخـبراء مشـروع اليونسـكو لعـام 1979، موسـكو بمحْـور: "الدراسـات العلميـة والحاجـات البشـرية"، ومـن بـين 17 دراسـة ثمةَ واحدة حول منظوميات الثقافة مباشرةً، كتبهـا هـوميروف بعنـوان: "الثقافـة والحاجـات (الوظـائف الضَـبْطية التوجيهية للثقافة تجاه الحاجات البشرية)" (ص 63 ـ 67).

3 ـ **فنيئيسي**: أعمال "السيمينار" عموم "السـوفيتي" الثـاني لعـام 1981/موسـكو بمحْور: التحليل المنظومي ونمْذجة العمليات الاجتماعية ـ الاقتصادية، وهنا دراستان في الثقافـة همـا: "حقـل اسـتهلاك الثقافـة كمنظومـة فرعيـة أوْ "تحـت منظومـة" (بودْسيسْـتيما = سsubsystem) لِـنمط الحيـاة" وكتبهـا "بيـزوف، وَ "بَاتصـيورْ كوفسـكي"؛ والدراسـة الأخـرى بعنـوان: "نحـو تحليـل الفعاليـة الاجتماعيـة ــ الاقتصادية لتطوير/ تنْمية الثقافة" كتبَها "كْليا تْشْكو"؛.

4 ــ **فْنيئيسـي**: ــ دراسـات منظوميـة: مشكلات منهجية/ حولية 1982؛ ومن بين أكثر من عشرين دراسة توجد واحدة فقط من منظوميّات الثقافة كتبها "هوميروف" وعنوانُهـا: "ثوابـت الثقافـة/لا متغيراتُهـا المنظومية ـ السيميائية" (ثوابت/لا متغيِّرات = ايْنفرْيا نْتي = invariants) ص 383 ـ 395؛

5 ـ الكتاب الريادي الجادّ والأساس في منظوميّات الثقافة بالروسية ربما كان بالفعل كتاب "مارْكارْيان": "نظرية الثقافة والعلْم المعاصر"، موسكو، 1983، وفيه فصْل كامل/ الأخير حول "نظرية الثقافة وبعض مشكلات النَمْذجة الكوكبية (الغْلوبالية)"، وخصوصاً الفقرة الأولى ــ "دور الدرّاسة المنظومية للتقاليد والإرْث الثقافي في النَمْذجة الكوكبية"، كما وردت فقرة أخرى أوْ عنوان فرعي في الفصل الثاني الذي عنوانُه: "الثقافة كموضوع دراسة علْمية"، والفقرة الفرعية في الفصْل ــ والأولى ــ عنوانُها: "الثقافة باعتبارِها منظومة"؛.

6 ـ الكتاب الهام حول "مشكلات فلسفة الثقافة"، موسكو، 1984، بدْا خالياً من المنظومات في عناوينه الكبرى والفرعية معاً؛

7 ـ في ثلاث / 3 دراسات بالبلغارية حول المنظوميات ــ "مشكلات التنظيم الذاتي" لِعام 1987 غابت الثقافة تماماً بدورِها هناك، وورد هذا في تغطية دوريّة "الفلسفة وعلم الاجتماع" ع2/1988 خارجاً، بالروسية عن "الفكّر الفلسفي" البلغارية، مع أن مْاركارْيان كان ربط بينَهما سابقاً ربطاً محكماً وحكيماً.

ـ منْذ بدايات الثمانينيات اشتغلْتُ على مشكلات العصر الكبرى (الكوكبية/الغْلوبالية) بكثافة لسنوات مما تمخَّض عن العولمة والعولمات (الكوكبة والكوكبات) عندي مذْ أواسط الثمانينيات والتي ملأت الدنيا وشغلت الناس بُعيدَ بدايات التسعينيات عالمياً وبُعَيد منتصف هذه التسعينيات عربياً، وشملت دارة اهتمامي الابتكارية التأسيسية الجوانب العلّمية المعرفية والمنهجية والتطبيقية معاً، فكان كل جديد يخضع للاختبار والتجربة لحظياً في حينِه: وقد رسمتُ ملامح هذا في كتابي بعنوان" العولمة (الكوكبة) منهجياً ونظرياً وتطبيقياً)، دمشق، 2003[5] وفيه مكان للعوليات (الكوكبيات) في خصوص كلٍ من الثقافة والمنظومات فرادى ومعاً، وهذا ما تجده في الجزء الثاني ـ 2 من أساسيات العولمة... وبالتفصيل التالي: 1 ــ منظومية العولمة، 2 ــ النمْذجة العولمية (الكوكبية)، 3 ــ الثقافة والنمْذجة والعولمة، 4 ــ حوار الحضارات و"صدامُها"، ... "هنْيتنْغْتون" وَ"صِدام الحضارات"، على امتداد الصفحات من 61 حتى 88 مِن الكتاب، وألْفِت انتباه الدارسين والمتابعين الجادّين لمحورنا الحالي إلى ما ورد ضمن عنوان "الثقافة والنمْذجة والعولمة" ص 72 ــ 76 وكذلك عنواتِه الفرعية: "الثقافة في نماذج العالَم واستراتيجيّاتِه التنموية" ص 73 ــ 74، وكذلك: "الثقافة والنمْذجة العوليّة" ص 74 ــ 76، والكتاب موجود في مكتبتِنا

الوطنية المركزية وفي المراكز الثقافية بدمشق وريفها وجهات ومكتبات رسمية مركزية كما توجد تعريفات به على الشبكة الدولية (الانترنيت) ويجري استثماره للبيع أيضاً من وراء ظهورنا في مواقع للكتب عربية ودولية من "نيل وفرات" وغيرها إلى "أمازون" وغيرِه، المهم أن الحيلة والوسيلة للاستفادة منه والإفادة ممكنة وقائمة واقعياً.

ـ كتابي المتخصص كلياً بالثقافة في مستجدّاتِها وطبعاتِها الريادية التأصيلية هو: الثقافة والإبداع والمِلْكية الفكرية؛ وفيه باب كامل حول الثقافة والمنظومات ص 5 ـ 85 بثلاث عَنْونات فرعية هي:

1 ـــ الثقافة مفهوماً وتقانة وخصوصيات، 2 ـ منظوميات الثقافة؛ 3 ـ تنميطات ثقافية/نموذج/..[6] والكتاب هذا كسابقِه متاحٌ مركزيّاً وشبكيّاً وتغْطيةً واتجاراً على الشبكة الدولية.

ربما تثير اهتمام متابِعي المحور الحالي الثقاف المنظومي بصورةٍ خاصة عنْونة: منظوميات الثقافة، وفيها التفاصيل التالية: 1 ـ الثقافة علماً ونظريةً وتعريفاً منظومياً (ثقافويات منظومية)؛

2 ـ الثقافة باعتبارِها منظومة؛ 3 ـ نسقية الثقافة وثوابتها المنظومية ـــ السيميائية.

لا أعتقد أن المقالَ والمقام هنا يتيحان لنا الدخول في أي تفاصيل إضافية وضافية لسِعتها ولمحدودية ورقتنا هذه وهي على أيّ حال تستحقّ الإغناء والإثراء إلقاءً في محاضرة بل وفي محاضرات مسهبة ومفيدة.

ثمةَ قراءات عديدة لهذا الكتاب في صحِفنا المحلّية، ومنها مثلاً قراءة موسى السيد في جريدة تشرين 31 آب 2003، ع 8719، ص 8.

ـ ويمكن لفت الانتباه والتركيز على "نسقية الثقافة وثوابتها المنظومية ـــ السيميائية" بعمقِها المتميز وخصوصيّات الطرْح فيها؛ كما ألْفِت الانتباهَ مجدَّداً إلى استمرار خط تعميق هذه المسألة وحفرِيَاتِها:

ـــ في دراستي الدَّورية الأحدث في فصْلية "دوائر الإبداع"، ع 23 لعام 2020 تحت عنوان: "منّهجيَّات الثقافة ومنظوميّاتُها" بتوسعةِ وتمديدِ آراء هوميروف من حوافّ عام 1980 حتى حواف الألفية الجديدة في تغطِياتِنا للمسألة المنظومية الثقافية وتقويماتِنا لها ثم في كتابنا المتخصص ثقافياً (2003) وحتى عام 2020 مع هوميروف وتحويراتِنا وتطويراتِنا لقراءة المسألة واقتراح بحث مسائل خطيرة مرتبطة بها علْمياً. أودّ توثيق سطور تضيء فهْم المتابعين لخصوصيات منظوميّة الثقافة من هذا المقال الأخير في "دوائر الإبداع" حول منهجيات الثقافة ومنظومياتِها مع إحضار هوميروف استعادياً واسترجاعياً وكما يلي:

كان هوميروف في دراسته حول الثقافة بثوابتها المنظومية.. قد بدأ الكلام

منذ الصفحات الأولى ـ ص 383 فما بعْد عن المهمة الأساسية لدراسته على أنها النظرَ في إمكانية تصوّر الثقافة (ثقافة الجماعة) كلها كموضوع منظومي، لا سيما وأن التعريفات الجامعة المشترَكة للمنظومة وإن اختلفت فإنها تتفق وتعترف بسِمة الكليّانيّة / الكمالية اللازمة لأيّ منظومة، فهل تتمتّع الثقافة بالكلّيانية؟ ـ إنّ أيّ موضوع متمايز عن سواه يتمتع على الأقل بكليّانية/ اكتمالية خارجية، والكلّيانية المنظومية تحتاج إلى تجدُّد الظروف الضامنة لاستمرار المواصفات البنْيوية والوظيفية الأساسية للمنظومة وبذلك تكون الكلّيانية المنظومية مشروطةً بمُنْشِئات المنظومة أي بآليةِ "المنظومو/مُنْشِئات"، لدى معاينة الثقافة من مواقع منظومية تُلاحظ داخلها "فجوات" معيّنة، ومن هذه الفجوات ما لَه قواعد وأسس معرفية (إبْيسْتْمولوجية)، أي ذلك الفارق الجوهري بين العلوم الدراسة للظواهر الطبيعية وتلك العلوم الأُخرى الدراسة للميادين والحقول الثقافية والشخصية كمادةٍ لها، وبَعد التعرّف على فجوات عميقة في الثقافة المعاصرة هل يمكن الحديث عن كلّيانيّتها ووحدتِها؟ ـ نعم جرى تأسيس وتقعيد الوحدة المنظومية للثقافة من مواقع ومنظورات وظيفية...[7].

ـ النمْذجة الثقافية، كما نرى، تبلغ ذروتها العملياتية والتطبيقية الجماهيرية في ممارسات **تنْميط الصورة** برسم صورة منظومية ذهنية عن الآخر أساساً وأُذكِّر بكتابي في الثقافة والإبداع والْملكية الفكرية لِعام 2003 في باب الثقافة والمنظوميات وعَنْونة: "تنميطات ثقافية /نموذج/: صورة العرب في الأدبيات الغربية والأمريكية ص 66 ـ 85.

ـ وتابعْتُ هذا الخط التنْميطي لاحقاً ولا سيّما عام 2009، إذْ تجد منشورَنا: "نحن وتنميط الصورة" في جريدة البعث، ع 13718 بتاريخ 2009/7/14 ورقيّاً وشبكياً وفيه المراحل الكبرى في "التصوير" (رسم الصَور) والتنميط وكلام "في الصورة المنمَّطة styreotype وفي النموذج أو الموديل Model والنمْذجة / المَودلة modelling، وثمةَ حفريات في المنْهج أيضاً[8].

ـ المنشور السابق موجود شبكياً في زمكانات إضافية مع تفصيل وفرز منْهجي في بلاغة العناوين، مثلاً جاء منشور 13 تموز 2009 (قبل يوم من النسخة الورقية) بعنوانٍ موحٍ وأصليّ (كما الأصل) هو "نحن وتنميط الصورة والصورياء" مع إيضاحاتٍ في نهايته كما الأصل عندنا: الصورياء مصطلح من ابتكارِنا وهو علْم الصورة، وقبيل ذلك تثخين وتأكيد إضافي على هذا المصلح مع التمييز والتعريض و التكبير في صيغة **الصورياء** مظلَّلةً في الجملة التاليةِ: "وأخيراً: العلم الذي يدرس بناء وصنْع /رسمْ/ الصورة تنميطها وصولاً إلى مودلتِها

ونمْذجتها [كما نرى] هو علم الصورة أو **الصورياء** تقريباً، أوْ هو "الإيميجيلوجيا" احتفاظاً بالأصل الأجنبي imagelogy مِن: image ـ صورة، أمّا وسَطياً وجزْئياً فهو الصورَلوجيا؛ وتجد في نهاية المنشور أيضاً عنْونة فرعية هامة ودالّة كالأصل "حفريّات في المنْهج"، وثمةَ فرز واضح ولافت لفكرةٍ وتصورات تستحق الاهتمام إضافياً وجاذبة بصرياً، أوثّق "المراحل الكبرى في التصوير والتنميط هي من قبيل: رسم الصورة ← تنْميطها ← نمْذجتها ← تصنيفها ← تسليعها... تسويقها ← استهلاكها [جماهيرياً]... حين يبدو الأمر "بيزْنِساً متطوراً بالفعل ابتداءً من مجرد رسم الصورة إلى إقرار مواصفاتها وعلائِمها وتثبيت ذلك، ثم تنميطها لتصبح صورةً نمطية أوْ منمَّطة جاهزة ومسبقة الصنْع، وبعد مزيد من الإقرار والاستقرار تتحول من صورة منمَّطة styreo type إلى نموذج أوْ موديل أكثر استقراراً وثباتاً ـ Model كما يحوي عادةً في كثير من العمليات والظواهر المعاصرة من نمذجة أوْ مودلة Modelling (أوْ موديلير وفانيي بالروسية Modeliro vaniee) ← والنموذج أو الموديل هنا وفي مجالات كثيرة جداً هو بداية التسليع والتحويل إلى بضاعة"! تسويقية وبالتالي إنتاج مصفوفي جماهيري واسع فاستهلاك جماهيري أوْسع[9] [10] [11].

ـ الثقافة والمنظومات موضوع بقِي عصيّاً على الانتباه والاهتمامات العربية مديداً، وكان لا بدَّ من ملْء الفراغ، وفعلْتُ ذلك بالحديث عن "الثقافة والمنظومات في تجربتِنا المبكِّرة" بدْءاً من الستينيات ومروراً بالثمانينيات وحتى اللحظة، وكان هذا عنوان الدراسة التي نشرْناها في مجلة المعرفة، ع 682 تموز 2020[12] ومن المفيد تماماً للمتابعين الجادّين الرجوع إلى هذه الدراسة الغنيّة.

ـ أمّا صلة الثقافة بالمنظومات وعبْر الاختصاصية التركيبُية التكاملية جميعاً ومعاً فاستحقَّت دراسة أخرى شاملة لفترة زمنية غير قصيرة امتدَّت عقوداً طويلة منذ الستّينيَّات حتى الآن، وأضاءت من الثقافة الجانب الفنّي والإبداعي بخاصة: لجان عبْر اختصاصية مركبَّة منظومية لدراسة الفن كموضوع معقَّد تداخلي: الإبداع الفني: مسائل الدراسة التكاملية، المركبَّة، والمقاربة التركيبُية التكاملية في عملية الإبداع والإدراك الفنيّ، وهنا دور محوري للمنظِرّ الفنّي الجَمالي "ب.س.ميلاخ" (بوريس ميلاخ) وللأكاديمي المعروف كيدروف ولِلجنة الدراسة التكاملية المركبَّة (التركيبُيَّة) للإبداع الفنيّ في بطرسبورغ ("لينينغراد" سابقاً)، ولأكاديمية العلوم "س"، وللمجلس العلْمي لتاريخ الثقافة العالمية[13]: انظر مجلة الموقف الأدبي، ع 623، آذار 2023.

ـ ولديكَ كمثقَّف عربي وسوري ميل متميّز إلى موضوعات الأدب والأدب المقارن

والعلم المقارن، وثمةَ فراغ في هذا المجال أيضاً بحاجةٍ ماسّة للملْء لإرواء العطش المعرفي إلى محورٍ كهذا في صِلته بالمنظوميات في عصرنا، وقد فعلْنا ذلك في دراسةٍ بعنوان "تطوُّر علم الأدب في قرن" منشورة في فصلية "دوائر الإبداع" ع21، عام 2020[14]، وفيها ضمناً عنوان فرعي متخصص بذلك هو "منظوميّات الأدب والعلْم المقارن"، ص 32 ..

1) وهنا شذرات ومختارات أنثولوجيّة من أجواء ذلك منظوميّاً: الأدب والثقافة والفكر.. عربياً بحاجة ماسّة إلى المنْهجيّات المنظومية فلا زلنا بعيدين عن الطرائق والمقارَبات المنظومية التي اجتاحت العالم ولا زالت تجتاحه الآن... يُعالج "فولمان" علم الأدب المقارن في بنية مفاهيم "المنظومة ــ الأدب العالمي ــ النَّظم الشِعري التاريخي" ويُلحّ على تأشير مجموعات أدبية منفصلة باعتبارِها منظومات: الأدب السلافي، والأدب وسْط الأوروبي، والأدب الأوروبي الغربي.. إلخ.. إن المنظومات الأدبية هي بُنى دينامية مفتوحة، لذا فالانتقال من الدراسة المنظومية لظواهر أوْ وقائع منفصلة ممثِلة لمجموعة كلّيّانية إلى الدراسة بين المنظومية يؤدي منطقياً إلى دراسة الأدب العالمي كله كمنظومة... وهناك منظومات التاريخ الأدبي، كما وثمّةَ تنوّع في المنظومات الأدبية (الأدب الوطني/ القومي وفوق القومي، مثلاً الأدب باللغة الإنكليزية منقسم إلى إنكليزي وأمريكي، وثمةَ **الوحدة الأدبية العربية... إلخ).**

الهوامش

❖ د. معن عبد المجيد النقري: الطابع المتناقض للمشكلات العالمية الشاملة في البلدان النامية في ظروف التقدم العلمي ـ التقني؛ مجلة دراسات عربية، بيروت، ع ع 10/9 تموز ـ آب 1986: تستطيع الاطلاع الأسهل على المادة بل وتحميلها من الشبكة الدولية في مواقع عديدة ضمن كتابنا: "العولمة (الكوكبة) والعالم النامي في ظروف التقدم العلمي ـ التقني".

❖❖ سبيركين في كتابه المذكور آنفاً (مع الثقافة لأول مرة) أدخل مسألة الإنسان (أيضاً لأول مرة جامعياً "سوفيتياً") وذكر ثمةَ: الإنسان ككائن "بيوسيكو سو لصيال" (سوسيْو...).

❖❖ الثقافة علْمياً وعولمياً؛ "مدارات تشرين"، دمشق، 30 حزيران 2001، وأيضاً في كتاب: الثقافة والإبداع والملكية الفكرية؛ دمشق، 2003 ـ طباعة خاصة ..

(1) المنظومات وعلومها (المنظومات في الواقع وفي الفكْر؛ دمشق، 2004، طباعة خاصة، ص 8: ـ المنظوميّات؛ مجلة المعرفة، دمشق، ع 462؛ آذار 2002، ص 156 ـ 175؛.

ـ أنطولوجيا وابيستمولوجيا المنظومات؛ مجلة المعرفة، دمشق، ع 470، نوفمبر /تشرين الثاني/ 2002، ص 250 ـ 264؛.

ـ الأنساق أو النظم فكّرياً؛ أسبوعية "النور"، دمشق، ع 74، الأربعاء 2002/10/23، ص 11.

وهذه المنشورات كانت ـ والأغلب أنها لا زالت ـ نادرة أو شبهْ يتيمة عربياً في لغتِنا وثقافتِنا.

(2) كتابنا لِعام 1966 "أفكار متواضعة"؛ دمشق، طبعة 2004 (خاصّة).

(3) رصْديّات كهذه موجودة في منشوراتِنا الدورية في أسبوعية اتحاد الكتاب العرب ـ "الأسبوع الأدبي" في حلقتين:

1 ـ مِن تجربتي الثقافية تأسيساً: البدايات؛ العدد 1660، الأحد 2019/10/20 ص 6.

2 ـ مِن تجربتنا مع الثقافة تأسيساً ـ 2 ـ؛ العدد 1671، في 2020/1/12، ص 12.

(4) عندما التقتْ الثقافة بالمنظومات؛ أسبوعية "الأسبوع الأدبي" (اتحاد الكتاب العرب)، دمشق، ع 1692، الأحد 2020/8/30، ص 6: قضايا وآراء، اليكترونياً ـ شبكيّاً فقط.

(5) العولمة (الكوكبة) منْهجياً ونظرياً وتطبيقياً؛ دمشق، 2003 ـ طباعة خاصة.

(6) الثقافة والإبداع والمِلْكية الفكْرية؛ دمشق، 2003 ـ طباعة خاصة.

(7) منْهجيّات الثّقافة ومنظوميّاتُها؛ فصلية "دوائر الإبداع" (تصدر عن جامعة دمشق)؛ ع 23، لعام 2020 ص 19 ـ 23.

(8) نحن وتنميط الصورة؛ ج البعث في 2009/7/14: ثقافة ص 13 ورقياً؛ وكذلك شبْكياً إليكترونياً.

(9). د. معن النقري: نحن وتنميط الصورة ـ والصورياء، الاثنين، 13 تموز 2009: جميع الحقوق محفوظة للبعث ميديا 2009 ـ البعث ميديا للتطوير الإعلامي. وستجد هذه "التأصيلات" العادلة الأنيقة ذاتها في منشور شبكي آخر أيضاً.

(10) أقلام نوبلز نيوز ـ د. معن النقري ـ نحن والصورياء وتنميط الصورة 2009/7/16. (ـ الصورياء ـ عندنا هي علم الصورة) [كل ذلك هنا كما هو ثمةَ وتوثيقاً ـ د.م.ن] وستجد هذا وأكثر منه في كتابِنا.

(11) أفكار ورؤى ومشروعات تأصيلية جديدة، الجزء الثاني، دمشق 2010 منذ العنوان الأول وضمنِه وهو: "تنميط صورة العرب والمسلِمين أميريكياً ص 9 ـ 21 (طباعة خاصة)؛ وله نسخة الكترونية شبكية ـ موقع هيئة الكتاب السورية أيضاً.

(12) الثقافة والمنظومات في تجربتِنا المبكِرة، مجلة المعرفة، دمشق، ع 682، تموز 2020.

(13) عبْر الاختصاصية... التركيبَّية التكاملية ثقافياً بدايات تأصيلية تأسيسية؛ مجلة الموقف الأدبي دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ع 623/آذار/ 2023.

(14) تطوّر علم الأدب في قرن؛ فصلية دوائر الإبداع /ع 2020/21، ولا سيّما العنوان الفرعي ص 32 ـ 33. منظوميات الأدب والعلم المقارن.

ملاحظة: انظر أيضاً بعامة منشورَنا: نظرية الثقافة ـ مجلة "الموقف الأدبي"، 2002.. أوْ موقع معابر Maaber على الشبكة الدولية ذاتها.

تأثير قراءة الحكايات على مدركات الأطفال

أ. محمد الدنيا

تساعد الحكايات الأطفال في تنمية تناغمهم الوجداني، تجعلهم يدركون ما يحس به الآخرون ويتفهمون انفعالاتهم، وتشحذ خيالهم، وتعزز قدراتهم في تكوين تفكير متنوع الأبعاد، أي بعبارة أخرى توقظ أحداث الحكاية فيهم مجموعة أفكار وحلول...

لماذا تنجذب البنات الصغيرات بهذه الدرجة من القوة إلى الأشياء الملونة، والدمى، والحكايات؟ كيف يحدث أن يفضلن غالباً ارتداء الثياب زهرية اللون ويلعبن لعبة الأميرات، بينما يتقمص الصبيان الصغار شخصيات أفلام ومسلسلات تؤدي أدوار القوة أو الشراسة أو القيادة، ولماذا يتمثلون برواد الفضاء مثلاً؟.

في الواقع، تشير دراسات عديدة إلى أن للحكايات تأثيراً بالغاً على الطريقة التي يدرك بها الأطفال الأجناس والأنواع والأدوار الثقافية التي تحدد لهم تقليدياً. ليست الحكايات فقط وسيلةً تعلمهم القراءة والكتابة؛ بل هي أيضاً حاملة قيم، واعتقادات، ومواقف وأوضاع، وأسماء اجتماعية تؤثر على الطريقة التي يدرك بها الطفل الواقع. وقد اكتشف الباحثون أن الأطفال يتعلمون طرق التفكير والتصرف على غرار ما تفعل شخصيات الحكايات التي يقرؤونها أو تقرأ لهم. لكن، كيف تشكل الحكايات إدراك الطفل؟.

أهمية الحكايات

تشكل الحكايات، سواء رويت عبر كتب مصورة، أو كانت شفهية، أو على شكل صور وحسب من دون كتابات ... إحدى وسائل التواصل لدى الكائن البشري الرئيسية.

تساعد الحكاية الطفل في تطوير حسه النقدي، وفي تسهيل اندماجه في المجتمع، وتثري خياله، وتغني طرائق تفكيره، وتعزز قابلية إحساسه بالغير.

توسع الحكاية، قرأها الطفل أم قرئت له، جدول مفرداته، وتقوي قدرته على التعبير، وتنمي حصيلته الثقافية

العامة، مما يجعله أقدر تكيفاً مع مقتضيات عالم المدرسة والمجتمع في حياته اللاحقة.

تطلعه الحكاية على ثقافات الغير، وتمده برؤى ثقافية غير ثقافة بيئته، وتجعل موطن عيشه أرحب بكثير، وتكشف له عوالم أخرى غير عالمه المحدود، وتعمق لديه روح التسامح وتحميه من التزمت والتعصب.

تمكنه الحكاية من اكتشاف علاقات بين أسباب ونتائج، وتعرفه أن في الوجود أشياء أخرى غير أسرته، أن هناك طبيعة تحتضن سماء وبشراً ومدناً وبحاراً..وأن كل واحد من هذه الأشياء هو جزء من كل.

تترك فيه الحكاية، بلسان والديه، بحركاتهما وتعبيراتهما انطباعات لا تنسى، إحساساً بالرفاهية، وشعوراً بالانتماء، بأن له مكاناً وموقعاً، وتعلمه لغة، أدبية منغمة، ذات إيقاع، وتمنحه دفئاً واطمئناناً.

تطلعه الحكاية على أساطير وفنون وأفكار، كي يكون لديه ما يقول؛ تزوده بأدوات استقلال ليجتاز حلكة الليل بهدوء، كي يحلق في العالم بجناحيه رويداً رويداً، وتفك له ألغازاً وتجلي أسراراً وتسلمه مفاتيح معارف وخيالات.

تجعل الحكاية العالم حوله أكثر ألفة وأقل عدائية، وتهبه القدرة على إضفاء تلوينات رمزية، وخيالية وأسطورية على ما يحيط به، وتعمق مرتكزات أحلامه وخيالاته ومشاركاته وتغني أساليب تفكيره وتزيده ثقة بنفسه.

يبدو أننا مخلوقات شاعرية قبل كل شيء، نحب أن نحكي ونروي. قبل أن يبتكر البشر طرق الزراعة واختراع النقد وبناء الصروح، أبدعوا أعمالاً فنية، ورووا حكايات، معقدة أو بسيطة وشائعة كثيراً أو قليلاً. ثمة شعوب أكثر حكائية أو ميلاً إلى فنون الرقص، وأخرى أكثر نزوعاً إلى الرسم والتصوير، لكن هناك دائماً شاعرية، فالنفعية بمفردها غير كافية.

يصغي الطفل إلى الحكاية، أو يقرأ الكتاب، لأنه يحب الاطلاع، قلق، لكنه لاعب أساساً وشاعري، يسعى إلى فك رموز ما يواجهه حوله.

تبلور القراءة رغباته، ومخاوفه، هذه الانفعالات التي يعتقد بأنها تنتابه وحده، وتعينه في تحويل الشواش إلى شيء من النظام المتنامي والجمال.

ليست القراءة للطفل متعة له وحده، بل لأبويه أيضاً، وتشكل رابطاً محبباً للطرفين، متعة تنتقل بالعدوى، كما الضحك. إذا ما أحبا حكاية، يحبها هو أيضاً، وتثير اهتمامه.

يعزز إصغاؤه إلى ما يُقرأ عليه قدراته في تركيز الانتباه، اللازم لكل عملية تعلم. الطفل ينظر، ويلمس، ويصغي، وفي القراءة له ما يشحذ رهافة سمعه وقوة نظره، لاسيما حينما تعرض عليه الحكاية المكتوبة والمصورة.

في البدايات، يلعب الطفل الصغير جداً بأوراق الكتاب المقدم له، أو يعضعضها، قبل أن يتعلم فيما بعد تقليب الصفحات من غير انتظام، ثم يبدأ مع تقدمه في العمر قليلاً بالتنسيق بين حركات يديه وعينيه.

تنمي القراءة لديه حب الاطلاع، وهو ما يتوافق ويخدم عمليات التعلم المختلفة، وتدربه على اكتشاف الأشياء في وقت مبكر من الحياة، ومن ثم اكتساب معارف جديدة.

تكرار قراءة النص نفسه للطفل مناسب له من حيث أنه يثير انفعالات إيجابية لديه: يفرح أنه يتعلم، ويسر بوجوده في علاقة عاطفية دافئة مع محيطه الأسري، ويبتهج أنه مشارك، ويغتبط أنه يتوقع سماع أشياء جديدة ومختلفة في كل مرة.

التكرار في الواقع تدربٌ وتجربة متسلسلة، وسماع الحكاية نفسها عدة مرات هو ترسيخ للمفردات في الدماغ. من هنا، نجد أن مؤلفي أدب الطفل لا يركزون فقط على رنة الألفاظ ونغمات العبارات والكلمات، بل يعبرون أيضاً، في الوقت نفسه، عن حالات معاشة تصور واقعاً هي بمثابة نوافذ يطل منها الطفل عليه، ويكتبون أشياء تضحكهم، وليس ذلك بلا قيمة أو معنى بنظر الطفل.

ليس ذلك فقط، فمن شأن اعتياد الأطفال وتآلفهم، منذ أبكر وقت ممكن، مع بنية الحكاية وتركيبها (بداية، ومغامرات، وأحداث، وروابط منطقية، وتسلسل زمني، ونهاية...) أن يمكنهم في وقت ما من أن يرووا هم أنفسهم أحداثاً وربما حكايات مكتملة على نحو منطقي وزمني متسلسل.

أن نضع كتباً بين أيدي الأطفال، منذ وقت مبكر من طفولتهم، فذاك يحثهم على القراءة والاطلاع، بل وربما الكتابة، فهم يدركون جيداً أن الكلمات المطبوعة في الكتاب هي الكلمات نفسها التي تقال لهم ويسمعونها حولهم شفهياً.

تحرك الحكايات خيال الطفل وتنمي إبداعيته. يشعر أنه بالقراءة أغنى أدوات تفكيرٍ وأقل عزلة في مواجهة طوارئ الحياة. مع الحكاية، بالقراءة، يتعرف الطفل عواطفَه وانفعالاته، ويسميها ويفهمها، مما يسهل تعامله معها واستيعاب صعوباتها.

يتمثل الطفل بشخصيات الحكايات. يعرف أنها تحس وتشعر مثله (فرحاً، وحزناً، وغضباً، وخوفاً، وغيرة ...)، فيدرك أنه سوي وأن ليس في عواطفه وانفعالاته وتخيلاته ما هو سيئ أو غير عادي. الحكاية وسيلة تخفيف لمخاوفه وتهدئة قلقه.

حينما ينتصر بطل الحكاية الذي تمثل به في النهاية، إنما هو انتصار له أيضاً.

تمنح القراءة الطفل أفكاراً جميلة، وعظيمة، تشكل مادة نبيلة تعينه في بناء

حياته الخاصة. إن من شأن الكتب الجميلة، حسنة التحرير والكتابة والإخراج، التي يؤلفها كتاب أطفال مميزون، أن تودع في ذهنه ما يشبه الصدمات الخفيفة، الإيجابية والمحببة.

يمكن للأبوين، عبر الكتاب، أن يمررا لطفلهما رسائل من الواقع والحياة اليومية، ذات طابع اجتماعي أو بيئي أو نفسي أو صحي (كالغيرية، وتنظيف الأسنان، والعلاقة بين الإخوة...) .

إن لبعض الحكايات قيمة علاجية، ذلك أن الطفل يمكن أن يرى نفسه في بطل أو بطلة الحكاية، مع إدراكه في الوقت نفسه أن مثل هؤلاء الأبطال لا يتحدثون عنه تحديداً. في الواقع، ربما توصف هذه الحكايات لأطفال يواجهون أوقاتاً صعبة، حكايات مكتوبة على نحو يهدف إلى مساعدتهم في اجتياز لحظات شدةٍ يمرون بها. وهنا، لا يلجأ الكاتب إلى لغة الرموز والاستعارات؛ ولا يخاطب وظائف الطفل العقلانية والتحليلية، بل ما يمس عواطفه وانفعالاته.

الأطفال الصغار، الذين نقرأ لهم الكتاب نفسه عدة مرات، هم أفضل حفظاً للكلمات ومعانيها مما إذا قرئت لهم من عدة كتب مختلفة. تتميز إعادة القراءة هذه عدة مرات بتسهيل عملية التعلم بصورة أدق وأشمل.

من المؤكد أن الطفل الصغير يحب كثيراً بعض الطقوس الصغيرة، كالجلوس متكوراً إلى جوار والديه كي يصغي إلى قراءة حكاية كان قد سمعها منهما البارحة أو قبل عدة أيام. ليس في ذلك ما يبعث فيه الاطمئنان ويجعل نومه أكثر هدوءاً وحسب، بل أيضاً لأن ذاكرته بحاجة إلى وقت كي تسجل المعلومات أو المفردات الجديدة وتختزنها.

لكن، كلما كبر الطفل قليلاً، تزداد ذاكرته تمثلاً للمعلومات متنامية التعقيد ولفترة أطول. ليس تكرار قراءة النص نفسه مرات عديدة شأناً ثانوياً، بل يساعد الطفل في استيعاب الأشياء الجديدة وفهم الحكاية بصورة أعمق، لاسيما بعمر 3 إلى خمس سنوات.

يمكننا إثراء ذهن الطفل أكثر فأكثر، مع كل قراءة لكتاب جديد، بأن نركز في كل مرة على جانب مختلف من مضامينه، فنشرح له النص بشكل عام، ونوضح الكلمات الجديدة، ونتحدث عن الشخصيات، وملابسها وسلوكياتها، ثم بعد ذلك عن نشاطاتها المختلفة، حيث يكون الطفل دائماً تقريباً هو ضابط الإيقاع في ذلك كله. وذات يوم، سنجده ينشد من تلقاء نفسه قراءة مؤلف آخر، ليذهب سابقه إلى رفوف مكتبة البيت.

قد يطلب الطفل الصغير التكرار، كي يحفظ، ويزداد فهماً للأشياء الجديدة. يحتاج إلى وقت أطول كي يستوعب أكثر ما قرئ له وأُسمع. وهذا أمر طبيعي ومنطقي بالنسبة للأطفال

الأصغر سناً بشكل خاص، وهو ما ينبغي أن يتفهمه الكبار.

تؤكد دراسات عديدة تنحدر من مجالات معرفية متباينة، كالتاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والأدب والتحليل النفسي، أن قوة الحكايات الطاغية إنما تعود إلى ما يعتمل في قرارة النفس البشرية من صراعات بين قوى الخير وقوى الشر، هنا في أعماق النفس، حيث نبحث جميعاً عن معنى الحياة.

يحب الطفل على الدوام أن نقرأ له، أن نسمعه حكايات. فلنمتعه مثلاً بقراءة حكاية الطفل رائد الفضاء الذي يقود مركبة في أعالي الكون ويتجول بها بين الكواكب والنجوم، أو عن الطفل الملك الحكيم والعادل، أو عن البطل الذي يصارع وحشاً شريراً وينتصر عليه. إنه ينتظر هذه اللحظات الممتعة بفارغ الصبر، لكنها ليست في الحقيقة ممتعة وحسب، ففي سلوك شخصياتها وحركاتها ورسومها وصورها ما يلهب خياله ويسهم في حسن نموه ونسجه علاقات طيبة مع أفراد الأسرة والمحيط.

مع ذلك، يختلف الأمر كثيراً بين أن يقرأ بنفسه وأن يقرأ له والداه. يحب الطفل الاستماع، إذ يمنحه لحظات أكثر حميمية في علاقته معهما وحيز حرية أكثر وسعاً في تحليق خياله وأحلامه. إن لصوت الوالدين، وإيماءاتهما، وتعبيرات وجهيهما وتنغيماتهما ونظراتهما أهمية بالغة بالنسبة له، إذ يزيده ذلك غوصاً في أجواء الحكاية، فضلاً عن فرحه واستمتاعه بوجوده معهما.

أن نقرأ له قبل النوم، فذاك ينقله من حركية نشاطات النهار إلى هدوء الليل واطمئنانه. في الواقع، يحمل ظلام الليل وسكونه شيئاً من الخوف والقلق لديه، ومن شأن هذه القراءة أن تسهل إغفاءه وأن تخرجه من أجواء صخب النهار وتدخله في جو من لا شعور الخيال وأحلام اليقظة.

حينما يصغي الطفل إلينا ونحن نقرأ له، قد تستيقظ في ذهنه عشرات الأسئلة، لماذا، وكيف، وما معنى...تثير القراءة فضوله، يرغب دائماً في أن يعرف. يمكننا أن نجيبه بكلمات سهلة وبسيطة، ومن ثم نتابع القراءة. نستطيع أيضاً أن نسأله عما يفكر فيه، وما هو رأيه، وماذا كان يمكن أن يفعل لو كان محل البطل أو الشخصية. إذن، فهي لحظات حوار وتبادل أحاديث أيضاً.

تحرك الحكاية خياله، وتنمي فيه هذه المقدرة الرائعة. غالباً ما يمضي الطفل وقته، بين سن الثالثة والسادسة من العمر بشكل خاص، في تخيل سيناريوهات ومواقف، كأن يرى في ظل ماثل على الجدار وحشاً، أو في سيد جالس على مقعده في الحافلة ساحراً أو أباً جلاداً أو جداً حنوناً...إنها مقدرة طبيعية مهمة، تمكنه من التعايش مع المحيطين به والعالم حوله.

الحرب تلقي بظلالها على "المعبد"

قراءة في المجموعة القصصية "المعبد" للروائي يونس محمود يونس

أ. منذر يحيى عيسى

بداية أقول إن للحرب في أي مجتمع تأثيراً واضحاً على مسار الأدب، ونمط الموضوعات التي يعالجها وقد ألقت الحرب السورية بظلالها على المنجز الإبداعي، وخصوصاً في القصة والرواية، ولكن للأسف كان النصيب الأكبر من هذه المنجزات لأدباء خارج سورية إما لأسباب الإقامة الدائمة أو الهجرة الطارئة وما لحقها من مواقف سياسية، مما انعكس على المنجز الأدبي مواقف من الحرب أخذت طابعاً أحادياً من وجهة نظر معارضة لا تخدم الوطن، بل تشكل تحريضاً على الدولة السورية، والتي يدفع المواطن البريء ثمنها، وقد نتجرأ على القول إنها مواقف مرتبطة وممولة خارجياً وقد تجاوزت الخمسين رواية.

وبالمقارنة مع ما كتب في الداخل هي عدد كبير مردُّ ذلك إلى أن الكثير من أدباء الوطن لجؤوا إلى المنطقة الرمادية، والقلة منهم أقول أفراداً وليس مؤسسات أعلن موقفاً واضحاً من هذه الحرب الظالمة لغايات لا يعرفها إلاّ أصحابها. وبالتالي فما أنجز من أدب الحرب قليل حتى الآن.

ربما يكون الأمرُ عائداً للتريث حتى تتبلور مسارات الحرب أفكاراً ومواقف ورؤى.

وعلى الرغم من استمرار الحرب في سورية قد أخذت حالياً أشكالاً جديدة، أهمها الأزمة الاقتصادية الخانقة مع ذلك نرى أن ما أنجز من أدب يعكس تأثير الحرب على الفرد والمجتمع كان في حده الأدنى.

هذا الأمر يطرح المزيد من الأسئلة عن سبب إحجام الكتاب والروائيين داخل سورية عن خوض غمار هذه التجربة المعاشة، وبين أيديهم الكثير من الوثائق والوقائع والشواهد الحيّة عن جرائم وفظائع

الحرب، والخراب والدمار ومعاناة الإنسان من القتل والتهجير والفاقة الناتجة عن الأزمة الاقتصادية.

أقول هذا كمقدمة قبل الدخول في عرض المجموعة القصصية (المعبد) والتي ألقت الحرب بظلالها على معظم قصصها ولكن بشكلٍ غير مباشر كما رأيت، وبشكل أقرب إلى لغة الشعر أكثر منها لغة التوثيق وأدب الحرب والسرد المباشر.

/المعبد/ مجموعة قصصية للقاص والروائي (يونس محمود يونس).

-يستوقفنا العنوان من البداية /المعبد/ ... لماذا؟ وهو عنوان لقصة في المجموعة، وهي تحمل الكثير من الرمزية، ربما كان الوطن وعشقه، والارتباط به، وصعوبة الخروج منه وحتمية العودة إليه. وما يتسببه الفاسدون له، أقول ربما هي أحد الرموز وربما أختارها عنواناً للمجموعة.

-يستفيد الأديب من اطلاعه الواسع بتوظيف الأسطورة، والإرث الحضاري للسوريين، مستخدماً التناص بإغناء الجانب الفكري للقصة التي يكتبها، والربط بين الماضي، وإسقاطه على الحاضر من خلال أحداثه وتشعباتها، مستفيداً من الذخيرة الفكرية التي يمتلكها (الغزاة) و(الشجرة) وما تملكه من رمزية تشير للوطن وخلوده.

وفي قصته (صوت القصب) يعيش حالة كاتب في صراعه حول نهاية قصة بسيطة تحدث وتنتهي بالبطل إلى الموت، كما انتهى الكاتب مؤكداً على فكرة النهاية بسبب الأخطاء والمحرمات وبقاء أسباب النهاية حكراً للشخص.

فمِن أسباب الموت اقتراف الأخطاء والمجتمعات ويبقى الأمر لغزاً.

-في /نرجسة المدينة/ صراعُ بطل القصة مع ذاته وإحساسه بالغربة التي نتجت ربّما عن تأثير الحرب على حالة النفسيّة البشريّة لتظهر فجأة /امرأة/ تستطيع بفلسفتها وبنظرتها للحياة أن تخرجه من إحساسه بالغربة لينطلقا بين الناس "رجل وامرأة" مستنداً على رمزية ظروف نمو النرجس رغم الصقيع وبوح عطره دون حساب، ربما أراد إبراز فكرة طقوس القيامة والعودة إلى الحياة التي كان السوريون هم أول من اخترعها، وأصبحت إرثاً للفكر البشري وبرمزية وظفها الكاتب جيداً.

في قصته /صناديق/ أشار إلى أن الحياة ستستمر رغم الموت القادم والقائم ولا بدَّ من التمسُّك بقطار الحياة وركوبه، والهرب بعيداً عن طقس الموت الحتمي، ولكن لا بأس من إطالة زمن الوجود والتفاعل مع الحياة.

ويحاول القاص /يونس يونس/ أن يعرِّج على تأثير الحرب على البشر لدرجة التناقض وذلك من خلال شخصيّة ممثّل يقوم بدور حطَّاب يتحوَّل بعدها إلى قائد

مجموعةٍ مسلّحة، وخديعة امرأة أحبها تلك التي صدمته قبل بداية العرض، بتركها له وقد آثر بعد ذلك الانسحاب هرباً أو ذهاباً إلى المواجهة، وبرمزية يؤكد أن ما بقي من القيم هو شخصية المرأة المخادعة، وزيف العلاقات الاجتماعية، وذلك من خلال قصته /عام 2016/ ويتابع في /اللعبة/ مشهداً من مشاهد الحرب القذرة التي مُورس فيها الإجرام بأبشع صوره، وهو قطع الرؤوس، ويستعرض مشاعر شخص لذلك وما انتابه وهو جاثٍ على ركبتيه، من مشاعر وتركيزه على وجه الجزّار، واستحضار إحدى شخصيات روايات دوستوفسكي والتي تعرّضت للموقف نفسه.. ويبقى الأمل وهو بؤرة التركيز الوحيدة والإيمان بإلهٍ قد يصنع معجزة رغم ضآلة الأمل، مع استحضار صورة ذبح سيّدنا إبراهيم لابنه إسماعيل ومقارنة ذلك بكلّ الغزاة عبر التاريخ.

لحظات قاسية مرّت مع تداعي صور لعلاقة حبّ بين رجل وامرأة وحركة كلب متباهياً بذيله، وحركة أمواج البحر على الشاطئ مشيراً إلى أن الحياة مستمرّة رغم عبثيتها، فالحرب القذرة في سورية تحتاج معجزة بعيدة المنال، ساخراً من عصا موسى ومن دونكيشوت، مع حشرجة وإطلاق لعنة، تبعها انفصال الرأس عن الجسد، كان /يونس يونس/ بارعاً في عرض مشاعر تلك اللحظات وقساوتها، وقذارة مشاهد الحرب السورية. ربطاً بين ما جرى من قبل على أرض العراق وما يجري في سورية، تلك الأرض المعذّبة، مستأنساً بضوء مصباح يتدلّى مشيراً إلى حتمية النصر القادم بفضل نور المعرفة. ومركّزاً على قذارة الدور العربي في الحرب حتّى أنّ بنات آوى تنظر باحتقار إلى العرب في قصته (الناس).

ويبدو جلياً كما ورد أن تأثير الحرب قد تركت ظلالاً على قصص هذه المجموعة ففي قصة /رقصة القمر/ وبعد تدمير بيتهما تجمعها سيارة أجرة إلى مدينة أخرى، رجل وامرأة يتبادلان القليل من الحديث والكثير من أحلام الرجل، أحلام يقظة وأحلام نوم، ولم يستطع الاقتراب منها خوف الاشتعال ولكن بعد الوصول يفترقان، وكأنّه يؤكّد في قصّته على أن الخراب والدمار لا يمنعان المشاعر الإنسانية من التفتّح كزهرة بين الخرائب، ولأن الأدب هو من فعل الحلم وهو إشراك قسري للناس في أحلامنا ورؤيتنا.

يعالج /يونس يونس/ المشاعر الإنسانية بلغة سامية ويضفي حالةً من الحزن المرافق لكلّ قصصه، خصوصاً في قصته /المعبد/ التي سميّت المجموعة بها حيث حالة حب لم تتوّج بلقاء، مصراً على تجسيد هادف لكلّ أشكال الجمال، بانياً معبداً رمز إليه بكل مواصفات المرأة التي تزوّجت غيره، وبعد الانتهاء من المعبد يفاجأ بها تنتظره، ويدور بينهما حوارٌ، وهي تطلب الدخول إلى المعبد لرؤية فنيّة وجمال

الداخل، لتفاجأ بتصدّر صورتها لجدارٍ مقابل الباب، يدور حوار، يبدو فيه أنّه لم يتغيّر بمشاعره العاطفية حولها مع كتمان الأمر مؤكداً على دور المشاعر الصّادقة ورسوخها في النفس ولو بعد زمن طويل، ويمكن طرح السؤال مرة أخرى هل رمز للوطن بالمعبد الذي لا فكاك لنا منه، وحتمية العودة إليه مع إشارة واضحة إلى مظاهر فساد يمارسها البعض فيه والتحذير من سلوكهم أقول: ربما قصد ذلك! ويبقى السؤال المطروح، ما فائدة هذا المعبد ولو طلي بالذهب إذا كان خالياً من الأرواح وأنفاس المحبيّن؟ وربما رمى الكاتب إلى استحالة عودة عقارب الساعة إلى الوراء وعدم تكرار جريان الماء نفسه في النهر مرتين.

بطريقة سريالية وفي صلاة جنازة ما، يربط القاص بين الخراب الذي أصاب المدن والخراب الثقافي الذي حلّ بهذا الوسط وبين الشَّعر الّذي يكسو رقاب المصلّين في الجنازة، وصراخ الميت عند قراءة الفاتحة والدعاء له حيث بالأمس كانوا ينادونه بالضّبع، صورة متخيّلة وحوارٌ داخلي لعبد الله بطل قصّة "الجنازة" وهنا تبرز حنكة القاص في التقاط الصورة التي تحدث يومياً بشكل عفوي وتحويلها بطريقة مكثّفة وبحبكة واضحة إلى قصّة تقدّم فكرة أراد المؤلّف إيصالها تتمحور حول الزيف الاجتماعي والنفاق والخشوع المؤقت أمام رهبة الموت.

ويستمرُّ تأثير الحرب وما تلقيه من ظلال على سلوك الناس ويستمرُّ بالظّهور في الكثير من قصص المجموعة، هذه الحرب التي أدخلت الناس في متاهات لا تنتهي، ورغم ما حصل من ويلات وقتل ما زال بعض النّاس متردّدين في الخروج من متاهاتهم، أو تغيير سلوكهم وبالتالي تغيير مواقفهم من حالة طارئة "الخروج من المتاهة".

ويعالج بطريقة فلسفية مأساة سورية من خلال معاناة صياد يقف أمام الأزرق الكبير فلا يجد أسماكاً، فقد ذهبت كغيرها ضحيّة الاستهلاك غير الرشيد والصيد الجائر، حتى الشباب الذّين لم يختاروا أقدارهم، مؤكّداً رؤية /أرسطو/ للمأساة بقوله: لا تأتي المأساة للسخرية من نقاط الضعف في شخصيّة البطل وإنّما من حسناته ونقاط قوّته، وينطبق ذلك على سورية لأنّها محطُّ أنظار العالم، وهذا ما يجعلها باقية في المأساة، وينطبق ذلك على شبابها، النخبة منهم يموتون في سبيلها، ومن بقي منهم يعاني جور الفساد، والتافهون والفاسدون في فرح دائم ومكاسب لا تنتهي.

ورغم غياب السّمك نجد مع حواراته الداخليّة أنه يصرُّ على الاستمرار في الصيّد مشيراً إلى استمرار الحياة، قصة /الصيّاد/.

ولأنّ معاناة السوري كبيرة من جرّاء الحرب الظّالمة يستمّر حضور الحرب في

أشخاص قصص المجموعة، وما فعلته بذاكرة هؤلاء ، كما يبرز الدور الأساسي للعامل الخارجي في استمرار هذه الحرب، إلاّ أن الحياة ونهرها تستمرُّ في الجريان رغم بشاعة ظلال هذه الحرب وقذارة المشهد، وقد أوضح الكاتب ذلك في قصّته /الوجه الغريب/.

أما في قصّته /زهرة الزنبق/ فالكاتب يؤكّد على أهميّة الأمل والتمسّك به للتغلب المأساة، رغم أن هذا الأمل قد يبدو بعيد المنال، وفي كثيرٍ من الأحيان بعد القبض عليه يمكن أن يفرَّ بعيداً كأغلب أحلام البسطاء وفقراء الوطن.

وبرع القاص /يونس يونس/ باقتناص رمزية فصل الخريف وربطه مع خريف العمر لبطل قصّته /خريف وبندقية/ ويُسقط كل مظاهر الخريف الطبيعية على شخصية الرجل في خريف العمر، وثقل المشاعر المترافقة مع تلك المرحلة من العمر ، والغربة التي يشعر بها في وسطه وعدم القدرة على التكيّف مع جيرانٍ لكلّ منهم مزاجه وطبعه وسويه معرفية قد لا تناسبه، لكنّه يبدأ حواراً مع شاب هو ابنٌ لأحد الجيران الذي يلاحظ مشاعرَ الحزن التي لفّته، فيسأل عن سببها الذي جاء بسبب فكرةٍ في كتاب، يؤكدّ الفتى قتله لألف إرهابي وعدم تصديق الرجل له، واختفاؤه ليظهرَ في مكان يطلُّ على الرجل ويبدأ بإطلاق النار باتجاهه في إشارةٍ رمزية من الكاتب إلى صراع الأجيال وأن المستقبل دائماً بالمرصاد، وهذا الصراع حقيقة ولا بدّ من القبول بها.

في أغلب قصصه ينجح الكاتب في تقنية (الفلاش باك) واستحضار الذكريات ليتعامل معها الأبطال وكأنّها واقعٌ أو لتكون حالة محفّزة لمواجهة الواقع، والتعامل معه أو التغلّب عليه وتجاوزه، وتكون بذلك زاداً ودافعاً لتعزيز الأفكار والمبادئ وتحقيقاً للأهداف المنشودة، كما هي حالة الشاب علاء بطل قصة (علاء) الذي هبّ للدفاع عن أرضه بوجه وحوش الحرب الذي دنّسوا تراب الوطن، واستحضار البطل لطيف أُمّه الذي رافقه خلال انطلاق السّيارة التي تقلّه باتجاه أرض المعركة وهو الذي قرّر بملء إرادته أن يهب دمهُ لترابِ وطنهِ من أجلِ كلّ الأحياءِ على تراب سورية.

وفي أرض المعركة والرّصاص، تُركَ تقدير الموقف لكلّ فردٍ حسب الحالة السائدة، يصف الكاتب سقوط علاء شهيداً، بمشاعر إنسانية مفترضة حيث تكون أمّه أولَ الواصلين، ويبدأ عناقها له ويسمع أصواتها، وبعدها أصوات مراسم الجنازة وحنو أشجار السنديان على حشود المودّعين، رمزية لرسوخ المواطن في أرضه كرسوخ السنديان، وبعدها تعود الشمس لتشرق من جديد، إشارة إلى استمرار

الحياة التي تبزغ دائماً من عتمة الموت، وإلى أن دماء الشهداء في كلِّ هذا هي المنارة الّتي بضيائها تنير سبيل الأجيال وتعلي راية الوطن.

بمواجهة محنته يخرج بطل قصّة "صوت الصّدى" إلى الطبيعة وكأنّها عودةٌ إلى حضن أم دافئ، هرباً من مواجهة محنة أصابته، يطلق أصواتاً في وادٍ سحيق يرتدّ الصوت صدى، يكرّر فعلته بمحاولة للاستئناس بأي صوت يخرجه من سيطرة أفكارٍ سوداء.

يلتقي من خلال مسيرهِ وفي مكان وارفٍ ومورد ماء تحت ظلال شجرة بلوط بشخصٍ يعاني من ألمٍ مصدرّه مجهول مع استمرار ألمه وكأنّه الشخص الآخر أو كأنه ذاتُه الأخرى، يحاوره من دون جدوى، وباتّكائه على شجرة البلوط يشعر بالراحة العابرة التي ستزول بعد متابعته المسيرة وكأنّ الكاتب يؤكدّ على استمرار المعاناة باستمرار الحياة. وقد استخدم الكاتب عنوان /صوت الصدى/ في لعبة مع المفردات بدلاً من صدى الصوت ليؤكدّ على أنّ ارتدادات الأفعال قد تترك أثرها كما الأفعال ذاتها.

***

لم يستطع القاص /يونس يونس/ التفلّت من تأثير حرب السنوات العشر على سورية، حتى في أحلام أبطال قصصه، حيث يعالج حلم امرأة تبحث عن حبيبها الّذي ضيّعته منها الحرب، تتعثّر في طريقها بأكوامٍ من الأشياء سمّاها أو سمّتها نفايات، تأتي هذه النفايات كما أراد الكاتب على شكل رسائل لا أهمية لها، وحكماً وأقوالاً مأثورة، أصبحت خارج الزّمن، والبعض الآخر ما يشبه الشّعر أو النثر الشعري الخالي من المضمون بإشارةٍ ذكية وظريفة من القاص إلى موقفه من قصيدة النثر التي يرى ابتعادها عن الشعر كثيراً، وذلك بسبب حالة الاضطراب التي يعاني منها كاتبها، مشبّهاً ذلك بالأثواب الحديثة المرقّعة أو الممزّقة، يشير أيضاً إلى النصوص الإنسانيّة التي تتناول أهمّ قضيتين وهما الحبُّ والحرب، وقد رأى الكاتب على لسان بطلة قصة /حلم/ أنّ تلك النصوص مخادعة ولا تحملُ أيّة مسؤولية قانونية أو إنسانية.

وازدادَ تعثر البطلة في حلمها لأنّها فقدت المرونة منذ بداية الحرب والتي تسمح لها بالتعامل نقديّاً مع تلك النصوص، بإشارة واضحة على تأثير الحرب على الذّائقة من جهة، وعلى عملية الإبداع التي لم ترقَ إلى مستوى دماء آلاف الشهداء، وإلى مستوى هذه الحرب، فأضحت تلك النصوص المرمية في وجه الناس كأنّها نفايات، لأنّها لم تعالج الأسباب التي عصفت بأقدارِ الشباب السوريّين من موتٍ ومرضٍ وهجرةٍ وانتحار.

وهنا يمكن أن نطرح سؤالاً بالتضامن مع المؤلّف وهو هل ارتقت نصوص كتّابنا وأدبائنا في مرحلة حرب السّنوات العشر إلى مستوى التضحيات؟ أو هل عالجت الأسباب؟

بطلةُ قصة /الحلم/ تؤكّد إنها وجدت نصّاً تحدّى صقيع الوقت صارخاً أن كلّ ما كتب هو أكوام من نفايات الحرب القذرة المستمرّة، وتلك الكلمات أدوات تعبير للقوى المتصارعة وغبائها، وسينتج عن تصادمها أحقادٌ وخراب، هذا ما دفع البطلة للهرب بحثاً عن حبيبها في حلكة الليل، مع صرخةٍ مكتومةٍ مرعبةٍ بإشارة من الكاتب لعدم وضوح الرؤية واستمرار الخراب، وهنا ما يؤكّده عدم انتهاء الحرب السوريّة وبقاء أجزاء من الوطن تحت سيطرة الإرهابيين وقوى خارجية لا تريد للوطن النهوض من عثراته الطارئة بفعل متعمّدٍ.

أحسن الأديب /يونس/ بمعالجة قضيّة حسّاسة تلامس جوهر الحرب بعدم طرحها بشكلٍ مباشر وإن بشكلٍ موارب وهو أمر مهمٌ وجزءٌ من دور الأدب والقصة.

بخيال خصيب يلجأُ الأديبُ إلى توظيف حشرةٍ كبطلة لقصّة /نصوص وأقدام/ حيث تتصرّف حشرة صغيرة كما يتصرّف البشر. بالاختباء في وكرها في غرفة مظلمة، مستحضراً حشرة /كافكا/ وكأنّها من نفس السلالة، وبخيالها المفترض تجري مقارنة بين ماضيها ووضعها الرّاهن.

تنامُ ليوقظها ضوءُ الكهرباءِ وصاحبُ البيتِ خلفَ الحاسوب، تتسلّل لتراقب ما يكتب، رأت نصّاً ساكناً يتأمّلهُ كاتبهُ وكأنّه يعيدُ النّظر فيه، وبطلهُ شخصٌ استطاعَ السير بتوازنٍ على حافةِ الهاويةِ بين موتٍ وحياة.

ظرفٌ فرضته الحرب فلم يكن متحمّساً ولا مترهلاً، مشيراً إلى خبثاء البين بين والرماديين.

بلسانِ الحشرةِ وهي تكملُ القراءةَ، ترى النصّ قد توقف بفعل مقصلةٍ، فبدا هامداً ككاتبه وبرمزية يقارن بين جسدٍ بلا روحٍ والنصوص الباهتةُ التي فقدت بريقها ومضمونها.

ترى الحشرةُ أن النصّ لم يعدْ نافعاً كونه من الماضي الّذي لا يمكنُ استعادتهُ، رغم إمكانية أن يتحوّل الماضي إلى حاضرٍ في حال وجود علّةٍ كامنةٍ فهناك احتمالاتُ عودتها لتصبح قاتلة، بهذه الطريقة الفلسفيّة يعالج /يونس يونس/ مشكلة الزيف وعلى طريقة /كافكا/ الذي تحوّل حشرة ليؤكّد للجميع من اللّصوص والقتلة، بأنهّم مجرد حشراتٍ ترغبُ في السيطرةِ على كل شيءٍ ما عدا نفسها، ولا بدّ من نهاية لهذه الحالة مع استحالة البقاء إلى الأبد.

وصلت الحشرةُ إلى احتقار صاحبِ البيتِ بسبب سكونه وعدم قدرتهِ على الفعل وبقرف آثرت الهرب إلى ركنها بعيداً

عن تلك النّصوص الخاملة، أبدعَ الكاتب كما أرى في هذه القصة باستخدام الحشرة مع كلّ القرف من الحرب ومن نصوص كهذه واحتقارها.

توقّفت طويلاً أمام قصة /يونس يونس/ الأخيرة في المجموعة والمعنونةِ بـ /زياد/ وقد انتابني العديدُ من الأحاسيس ومشاعر الحزن والأسى وذلك لرهبةِ الخوض في تفاصيلها ومأساويةِ مشاعر أبٍ ينتظرُ السيارة لنقل جثمان ولده الذي فارقَ الحياةَ بعد صراعٍ مع المرض، هل بإمكان أحد أن يتخيّل ملامح وجه هذا الأبِ في تلك اللحظات؟ تلك الملامح التي وصلت حدّ الانسحاق، حيث رافقَ الابنَ الراحلَ ما يقارب الشهرين في مرضه كم هو مؤلمٌ أن ترى جزءاً منكَ ينفصلُ عنك عنوة؟

يسترجعُ في قصته موقفَ امرأةٍ بدويّةٍ وتأملها في اخضرار عيني زياد والدعاء له بالشفاء من دونَ أن تعرفهُ، مؤكّداً على أنْ الموت حالة تجمعُ مشاعر الناس على اختلاف مشاربهم ومن دون حدود أو قيود حيث لا يدركُ أحد بداية الزّمن ونهايته، وليس لدينا سوى ألغاز غامضة حول الحياة ويبقى الموت اللغز الأكبر.

يتابع القاصُ عرضَ ساعاتٍ مرافقة جثمان الراحل في السيّارة ومشاعر أبٍ منكوبٍ خلال تلك الفترة والتي تعادل دهراً بكامله وكأنّي به حينها يسترجع حياةَ فلذة كبده منذ صرخة الولادة وحتى انفصال الروح وهجرتها بعيداً عن بيتها إلى عالم صفاء قد لا يكون فيه خراب.

مشاعرُ الأب في تلك اللحظات عصيّة على التدوين مهما حاول القاص تصويرها لا سيّما وإنّ المعاناة ذاتيّة، واليأس سيدها، بكاء مرعبٌ، ألمٌ لا يطاق، نحيب وعويل، ودموع كنبع تفرّ من العين.

وكان القاص قد أهدى هذه المجموعة القصصيّة إلى ولده الراحل (زياد) منذ بدايتها، مؤكداً على حضوره الدائم رغم الغياب..

رحم الله زياداً، وأطال بعمر أديبنا الراقي والخلوق..

بشكل عام يمكن القول إنّ قصص هذه المجموعة تعبّر بمجملها عن الهمّ الإنساني، وتحديداً الإنسان السوري في حرب ظالمة على بلده، تلك الحرب التي غيّرت في المشاعر الإنسانية، وطريقة التفكير ونمط الحياة، وأحدثت الكثير من المفاهيم المستجدة، ممّا انعكس على سلوكيات الناس ونظرتهم للحياة، وعلاقاتهم مع مجتمعهم ونظرتهم إلى الوطن والانتماء إليه.

كذلك تم تكريس مفهوم الشّهادة ورمزية دماء الشهداء الذين جادوا بها في سبيل بقاء الوطن، واستمرار الأبرياء في الحياة.

مع الإشارة إلى موقف اللّصوص وتجار الحرب الذين وجدوا فيها تربةً خصبةً لاستثمار قبحهم وقذارتهم والّتي انعكست سلباً على حياة المواطن الشّريف ومستوى معيشته.

هذه المجموعة القصصيّة /المعبد/ كما أرى تشكل علامةً فارقةً في أدب مرحلة الحرب ولكن من جانب إنساني وانعكاسها على حياة السوري.

من حيث اللغة.. امتلك القاص زمام اللغة في كلّ القصص ارتقى بها إلى سويّةٍ أدبيّة مميزةٍ دون الانحدار إلى مصطلحات العامّة ومفرداتها، رغم أن القصص بمجملها هي قصص الناس ومعاناتهم وحياتهم اليومية، بالإضافة لاستخدام تقنية /الفلاش باك/ والحوار الداخلي، كما أسلفنا وتبرز الذخيرة الكبيرة من علم النفس لدى الكاتب، وتوظيفها لصالح السَّرد القصصي، يدلّ ذلك على غزارةٍ معرفيّة للأديب وسعة اطّلاع في مجالات الفكر والأدب العالمي.

(المعبد) مجموعة قصصيّة جديرة بالقراءة لأديب متمرّس بكتابة الرواية، زاده في ذلك شعوره الإنساني السّامق وتواضعه، وعلاقاته الجميلة مع وسطه، وزملائه..

نتمنّى أن نقرأ له المزيد من الإبداع مستقبلاً بقي أن نقول أن المعبد مجموعة قصصيّة، تقع في مئة وعشر صفحات في طيّاتها واحدٌ وعشرون قصّة.. من القطع المتوسّط..

صادرة عن الهيئة العامة السوريّة للكاتب عام 2021م.

بقعة ضوء

صلاة في حضرة الأكاسيا

أ. أميمة إبراهيم

صلاة في حضرة الأكاسيا

أ. أميمة إبراهيم

1_ الطائر الجريح

حين قالَ لها :"يا طائري الجريحَ." لامسَ ضفافَ أحزانِها وأوجاعِها، لذا سارعت إلى خزانتِها تبحثُ عن أجنحةِ الطيورِ الّتي خبّأَتْها منذُ أوّلِ قهرٍ، ولبستها. لكنَّ التَّحليقَ فوقَ أديمِ مائه كان خطراً وصعباً.

2_ نصفُ العمر

مضى نصفُ عمرِها وهي تمارسُ بكلِّ رضىً وقبولٍ فنونَ العطاءِ ناسيةً خلاياها وشراييِنها المتدفّقةَ.

لكنّها الآنَ تعرفُ أنَّها ما زالتْ قادرةً على الرَّقصِ وقتَ انسكابِ الغيمِ شلالاتِ رغبةٍ.

لا يهمُّ إن بلّلَ المطرُ أجنحتَها، لكنَّها ستزعمُ أنَّها لن تقتربَ من النَّارِ حتّى لو جمَّدَ البردُ الدَّمَ في عروقِها.

تقولُ له آنَ التقيا :"ساعدْني أن أدخلَ ما تبقّى من عمري برائحة حبقٍ ."

لكنَّه يُصرُّ بنرجسيته أن تدخلَ ما تبقى من عمرِها برائحتِه.

تهربُ منه وتؤكّدُ لهُ: لم تُحرمْ سهولي ماءً، ولا أزهاري رعايةً، ودلالاً، ولا ارتعاشاتي حُرِمَتْ من موسيقا وغناءٍ."

فيؤكدُ لها:" لكلِّ عازفٍ طريقتُه. ما كلُّ من احتضنَ عوداً عزفَ نغماتٍ متفرّدةً، وما كلُّ من قالَ آهٍ أطربَ".

3 - **فراشة راقصة**

كفراشةٍ تفتحُ جناحيها، تطيرُ في فضاءٍ رسمَتْه لعالِها، وترقصُ على إيقاعٍ هادئ. تصرُّ على أن تكون فراشةً ترفرفُ في حقولِه، تأخذُه إلى فضاءاتِها النَّديةِ، لا نحلةً تمتصُّ رحيقَهُ أو تلسعُهُ.

- أنتِ فراشةٌ مغرورةٌ . يُعاجِلُها بردٍّ حاسمٍ.

تضحكُ قائلةً له :"جرّبْ أن تطيرَ معي في عوالمي، بطريقتي، طريقةِ الفراشاتِ".

- ألم أقلْ لكِ إنَّكِ مغرورةٌ؟ ما أنتِ بحاجةٍ إليه هو عالمي، انتظرْتُكِ نصفَ العمرِ لأعلِّمَكِ الطَّيرانَ كما أشتهي، لأحظى بكِ.

هذا حقي المشروعُ.

- لا أدري .كلُّ ما أعرفُهُ أنَّكَ جئْتَ في زمنٍ ليسَ لكَ.
- ليس ذنبي أنْ جئْتُ متأخراً.

4 - **الأكاسيا**

يطالبُها بالكلامِ مستمتعاً بثرثراتِها. تسألُه: "ما بكَ ما الّذي تحاولُ أن تعرفَه وتلمَّ بتفاصيلِهِ؟ غريبٌ أنتَ لِمَ تنبشُ في تلافيفِ دماغي؟ لِمَ تصرُّ على اختراقِ دفاعاتي، وعلى اقتحامِ قلاعي مجتازاً خنادقَ مائي التي أحاطتني منذُ طفولتي ؟".

_ احكي لي عن كلِّ ما عجزْتِ سابقاً عن حكايته.

ستحكي له عن حُبِّها للصَّفصافِ، وإعجابِها به لأنَّه يتماشى مع مزاجِها الحزينِ، لكنَّه أبداً ما كانَ شجرَها المفضلَ، بل كانتِ الأكاسيا هي شجرتها المفضلة.

"هي شجرةٌ تختصرُ كلَّ الأشجارِ. في ربيعِها جميلةٌ نضرةُ الخضرةِ، وارفةُ الظِّلالِ، لكنَّها في كهولتِها أشدُّ تميّزاً. عناقيدُ زهرِها بيضاءُ، مذاقُها طيبٌ، رائحتُها تجعلُكَ كالمنوَّمِ مغناطيسياً، مسالماً، مهادناً، مسحوراً.

موسمُ إزهارِها قصيرٌ، لكنَّها فاتنةٌ، رغمَ أنَّها ليستْ دائمةَ الخضرة".

هي لم تكنْ تعرفُ لماذا تحبُّ هذه الشَّجرةَ، ولماذا تتسربلُ بالحزن كلّما رأتِ الأكاسيا تُجتثُ من جذورِها في شوارعِ مدينتِها، ويُزرَعُ مكانَها صنوبرٌ أو زنزلخت.

5 - صلاة

"أيُّها المشاكسُ والمجابهُ والمقتحمُ والعنيدُ والمجنونُ والقابضُ على مفاتيحِ الكلامِ.

لِمَ جئْتَ في الوقتِ المستحيلِ؟

أعطني السَّلامَ، وخلّصني من الأوجاعِ ...آمين.

هذه صلاتي، لكنَّ صلاتَك ما أقنعتني، ولا أدخلَتِ الطَّمأنينةَ إلى فؤادي. قلْ لي كيفَ توفّقُ بين صلاتِك ورغباتِك؟

أحاولُ أن أتسلّلَ إليكَ عابرةً كلَّ شقوقِكَ وخلاياكَ ،لأعرفَكَ أكثرَ .أنت غامضٌ بطريقةٍ مخيفةٍ، تخفي الكثيرَ وراءَ صخبِكَ، ثرثرتِكَ ، صراحتِكَ المخاتلةِ.

فيك شيءٌ غريبٌ أسعى جاهدةً لأعرفَ تفاصيلَهُ، وأحدّدَ طريقةَ الولوجِ إلى عالِمِكَ... كيف تستطيعُ أن تسمعَ ساعةَ تشاءَ، وتصمَّ أذنيك أغلبَ الأوقاتِ؟

كيف تستمتعُ بقهرِ نفسِكَ أو قهري ؟ في كلتا الحالتين أحسنتَ العقابَ .

لكني أُؤكدُ لك أنّي أكرهُ الجلادين والقتلةَ. مسكينٌ أنتَ إذ تظنُّ أنَّكَ تقهرُني بصمتِكَ، فأنتَ ما قهرتَ إلا نفسَكَ.

6 - ثورة الأكاسيا

ذاتَ فرصةٍ، سترمي كلَّ ملابسِ الصَّفصافِ الّتي نسجتْها ورقة، ورقة، وطرّزَتْها برهيفِ الرُّوحِ، سترميها لتعلنَ أنَّها في الحقيقةِ مثلما تشتهي.... أكاسيا... وستسامحُه، فهو مثلُ كلِّ من تناوبَ على قهرِ مدينتِها بقطعِ الأكاسيا ،جاهلٌ لا يعرفُ قيمتَها .

تسألُهُ: "هل صدفَ أن استفقْتَ على أريجِ أكاسيا، فكنْتَ كالمسحورِ تحتضنُ الشَّجرةَ، متذوقاً بنشوةٍ عناقيدَها البيضاءَ؟ ليتك تلامسُ حنانَ الأكاسيا ذاتِ الجذعِ المتشقّقِ، ليتَكَ إذا شعرْتَ بالهزائمِ وتكاثرَتِ الإحباطاتُ والانكساراتُ، هربْتَ إلى حديقةٍ، وأسندّتَ رأسَكَ المتعبَ على جذعِ أكاسيا وأخذْتَ منها طاقتَكَ الحيويةَ. عجّلْ... فموسمُ إزهارِ الأكاسيا قصيرٌ".

7 - **اعتراف**

- أتريدُ معرفةَ المزيدِ عنّي ؟ تباغتُهُ بسؤالِها

- ما استمتعْتُ يوماً بالإصغاءِ إلّا لكِ . يردُّ عليها .

تقولُ له: "إنَّ شخصيتَها متناقضةٌ، فهي تحبُّ الألوانَ المركبةَ! لونُ حمرةِ شفتيها مزيجٌ من لونين أو أكثرَ، وعطرُها مزيجٌ من عطرين أو أكثرَ، وملابسُها تماشي قوسَ قزحٍ في ألوانِه. حتَّى لونُ عينيها يخضعُ لحالتِها النَّفسيةِ".

وستقولُ بكبرياءٍ: "أنا امرأةٌ قادرةٌ أن تكونَ المجنونةَ والعاقلة، العصبية والهادئة، الغبية والذكية، المغرورة والمتواضعة.

أنا امرأةٌ قادرةٌ أن تكونَ الجاريةَ والملكةَ آنَ يُوضعُ الصَّولجانُ في يدِها."

******

في أوراقها المبعثرة دوّنت:

أنا امرأةٌ برائحةِ أكاسيا، بل أنا الأكاسيا حلمُ مدينةٍ منسيّةٍ.

سحر البيان

- بنتا آدم — د . أسامة تاج السر
- إسراء — أ . جاكيتى الشيخ سك
- حكمتي القديمة — أ . موسى حوامدة
- أيتها القصيدة: زرِّي قمصان الكلمات — أ . حسين عبد الكريم

بنتا آدم

أسامة تاج السر

شاعر من السودان

تمثل هذه المحاورة المشهد الأول من الفصل الثاني، من المسرحية الشعرية غير المنشورة (محاورات في البرزخ)، وهنا تروي بنتا آدم عليه السلام قصتهما، وهما أختا هابيل وقابيل.

ـــ يـا أخـتيْ الصُّـغرى، مـا أطهـرَ قلـبَ الحيوان!

ـ مرآتي، أين المرآة؟

ـ إنّي ألقى الراحة حين أرى سَعَة الكونِ:
البحرَ،
الخلقَ،
الأفقَ الممتدَّ إلى حيثُ اللّه!

ـ مرآتي، هل كسّرتِ المرآة؟

ـ أختي، ما أجملكَ !
ولكنَّ العالم أجْمَلُ منكِ،
فلا تختزلي الكون بمرآتكْ

ـ نصفُ الكون بمرآتي،
والنّصفُ الآخرُ في نصفي قابيل!

ـ يا أختي،
إنَّ طريقَ الجنّةِ أبعدُ من نظرِ التائه في لذّته،
فلا تغتري بالحسنِ الفاني،
في الجنة...

ـ ما لي والجنّةَ يا أختي؟
موحِشةٌ قالت أمي،
أحلى ما في الجنّةِ، أدنى من طلّة آدمَ،
أدنى من طلّة قابيل!

ـ يا أختي...
ـ الأنثى يا أختي،
مثلُ الشجرةْ:
الجسدُ الجذعُ،

القلبُ الفرع،
العقلُ الثمرة!
جسدي أولى بالريّ، فأين المرآة؟

ـ قابيلُ أخوكِ كتوتِ الجنّةِ،
قد حرّمه اللّه عليكِ،
وأهداكِ أخي هابيلْ
ـ هابيلُ خجولٌ مثُلكِ،
ما أغواني يومًا بالتعليقِ على تخطيط شفاهي بالأحمرِ،
أو وردِ خدودي إذ أينعَ،
أو أسكرَ سرًّا عينيه من نهدَيْ
هابيلُ حفيٌّ جدًّا ،
يشغلُه عنّي جمعُ لُبابِ البرِّ؛
ليُهديَه أبوَيْ
أمَّا قابيلُ، فمثلُ التوتِ يراني،
يدْلُكُ نهدَيَّ بعينيه،
فيسيلُ التوتُ الأحمرُ من عينَيْ!!

ـ أوتعصينَ اللّهَ بحبّك قابيلْ؟
ـ إن غفر اللّه لأمّي شهوتها فسيغفرُ لي
إن كان لديَّ خيارٌ آخرُ غيرهما ما كنتُ عصيتُ اللّهْ!

ـ اللّه هدانا النجدينْ
لا ثالثَ يا أختي: خيرٌ أو شرْ
ـ لن أختارَ الخيرَ أو الشرَّ ولكن
قابيلْ!

إسراء

أ. جاكيتى الشيخ سك

شاعر من موريتانيا

هناك. أعانق وجهَ الصباح ووجهَ المساء
ووجهَ المقادير؛ وجهَ التصاوير؛
وجهَ الخرافة في كفِّها كأسُ ماء!
هناك.. أعانق "أيوبَ" جسمًا يموت وروحًا تُصلِّي
وقلباً يصوم التّجني على نفسه في قنوت!
هناك.. أُعاين في بصمات عيوني..
حدائق من "سدرة المنتهى" تَتَدلى لِتُشرق في بطن حوت
هناك. يرى "الكُسَعِيُّ" الظباء
فتحمله شهوة الاحتواء ليسقط في هُوّة الظّلمُوت!
تسير الثواني على قلبه ؛على قلبه تنسجُ العنكبوت
فيا "كُسَعِيُّ" تَرجّل رُوَيْدًا أنا رَبُّ صبري؛
وللبيت ربّ وللفيل ربّ وللحاملات من النفط قُوت
فَهَيْهَاتَ ..هيهات ...لاتَ و لات
لقد وُخِزَ القُدُسُ المَلَكُوت

***

هناك.. يُفخِّخُ بَعْضِي لِبعضِي غُصُونا...
وتَمحُو الحمائم عُمري السَّحيق..
تَطوفُ على وَجنَتَيَّ يَدَايَ فأضحك بعد البكاء
وأغسل بالدمع وجهَ الغريق..
فكل "الأخاديد" مملوءة وكلُّ المواعيد مشلولة!
فقد لفح الأرضَ هذا الحريق
وقد دوخ الأرض هذا الزَّعيق
هناك ..على بعد صرخةِ طفل ودمعةِ ثكلى
وجثة شيخ أنيق
غراب يحوم بموت النعيق
فيطفو على الأفق المستخار خرير وزقزقة ونقيق!
وحشرجةٌ تستدِرُّ الشهيق!
أحرك رأسي ومن غفوتي في الكرى أستفيق

***

هناك دمي يتلظَّى دمي يتشظِّى!
فينصدع القلبُ بُغضًا وينفجر القلبُ حبًّا!
وأسحب فوق المجرةِ جسمي..
أثبِّت صخرةَ هذا العناء على قمَّة الجَبَلِ المستبدِّ
أؤذن في النَّاسِ هذا أنا...
من قَهَرتُ إرادة آلهة القَهرِ زَأْبَقتُ ظُلمي
هناك.. هنا...
أتحسَّسُ مُذْ شُعْشِعَ "النَّهرُ" بالدَّمِ أعْصابَ سِلْمِي؟

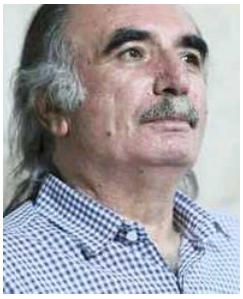
مـعــراج

يا مَن بحضنِ جمالِكِ المسحوقِ
وطنٌ يُؤَذّن معلناً تطويقي
وطنٌ تلُوحُ على مَدَى بصماتِه
مِنّي الجذورُ فيستثيرُ بَريقِي
يا مَن بحضنكِ كلُّ ما أمَّلتُه
مُذ جئتُ في فلك الحياة طَريقِي
دِفْءٌ.. وحِسٌّ مُرْهَفٌ.. وطلاوةٌ
وطقوس حُبٍّ شَعْشَعَتْ تَشويقِي
وقَدَاسةٌ جفَّت خُطَى عُمري لها..
فالآن ضخَّت بالدِّمَاء عُروقِي
يا أعظمَ امرأةٍ لجأْتُ لِظلِّها
من بعد ما أَلِفَ النَّوى تَمْزِيقِي
قَسَماً.. لِحِضنِكِ أنجلِي شمساً أنا
أنوِي على كلِّ الوجودِ شُروقي
أجتازُ أَوْديةَ السَّمومِ مُهاجراً
للذات أَنْشِبُ في الذُّرَى تحديقي

***

لا تتركيني ذاهِلاً ومعلَّقاً
في حدِّ حبلِ الوقتِ كالمشنُوقِ
أَرْنُو إلى وَضَحِ المتاهاتِ الَّتِي
حَبَسَتْ على ضوء المرورِ شَهِيقِي
أنا لُغْزُ هذا الكونِ يا عَرَّافَتِي

فَلْتَشْرَحِي للعالَمين بُرُوقِي
فُكِّي الذي لمْ يستطيعوا فَكَّهُ
عن سَائِسِ الأبْقارِ.. حَادِي النُّوقِ
وإذا اشْتَهَى التاريخ كشف هُوِيَّتِي
فأنا سليل عُرُوبَةٍ إِفْرِيقِي
عُمْرٌ تعلَّقَ في مشارف أُفْقِهِ
وحضارةٌ تمتدُّ لِلْفِينِيقِ
أَدمَنتُ للإنسانِ عشقاً ثائرا
لأُعيدَ دِفْءَ سلامِهِ المسْرُوقِ
هَذَا أنا.. كل انكشَافاتِي رُؤىً
ترتادُ فوق المستحيل سُمُوقِي
فرحابُ أحلامِي فَضَاءُ تخيُّلِي
وبُرَاقُ معراجِ الرَّسول رَفِيقِي
فاستبشري حُبّاً.. ولا تستهْجِنِي
إن هَزَّ أركانَ المدَى تَحليقي
كوني على قدر احتمالات الجَوَى
أملاً تَلألأَ في ظلام الضِّيقِ
لا تعْبَسِي في وجه نَوْرَسِكِ.. ابْسَمِي
فأنا يغيضُ إلى زُلاَلِكِ ريقي



حكمتي القديمة

أ. موسى حوامدة

شاعر من فلسطين

لي حكمةٌ ناقصة
تنام في جيبي
تغيبُ طويلًا دون أن تشعرني بوجودها
أحيانًا ...
تحكُّ بإظفرها جلدي
ترفعُ رأسها كلما هُزمتُ من جديد..
أردُّ لها التحية
أضغطُ فوقها بشدة
نامي مجددًا .. نامي يا حكمتي
ما زلتُ أحب أخطائي
اتفيأ تحت ظلالها
وأمضي بها إلى طرق أخرى..

لي حكمةٌ كاملة
صُغتها من ركاكة الحكم
ومن جرأة الموج على الوثوب

ونادرًا ما أفتح عليها صنبور المياه
أو أظهرها لعين الشمس
لا أريد تنظيفها من صدأ الخسارات
وضحالة البشر.
كم مرةً أجلتُ فتح دفتري القديم
وكم مرة تغاضيتُ عن فتح دفتري الجديد
لا أحبُّ تَقليبَ العَناء
كمن يعيد النظر في تجاربه الفاشلة
لا أحب رؤية نفسي عاريًا منها
ولا أحب التعلم على كبر.

لي حكمةٌ مبتورة
وطيبةٌ شاسعة
وأحلامٌ تسحق الظنون
وبذورُ قصائدَ كثيرةٍ على شفتي
وما أن لوحت لها بيدي مناديًا:...
آه يا حكمتي القديمة...
حتى حنت رأسها
وأجهشت في بكاء طويل.

أيتُّها القصيدةُ:
زرِّري قمصانَ الكلمات

أ. حسين عبد الكريم
شاعر سوري

البردُ عالقٌ في حلقِ الدفاتر المتقاعدة.
وأنا أعبر خطوط بروقِ الحكايات صادفت أحزاناً هزيلةً في عيون المساء، حينَها هرّبت حزني الطازج،
من هذيانِ الأحزان..
أرجو من اللغة إخفاءَ أسماءِ الأحباب
والحبيبات، خشية البرد؛
يُؤذي دفءَ النداءات.
لا تتقاعدُ الأحزانُ الجديرة بالحنان
مهما تقاعدتِ الدفاترُ.
أسمِّي كلَّ لوعةٍ باسمٍ مستعارٍ،
خوفَ السّرقات.
كثرةٌ فادحةٌ السارقون،
والسارقاتْ:
يسرقون ويسرقن كُحلَ الشوق،
رسالة عشق، لم تُكتب بَعدُ،

والمُدونّات.
أنثى مجرَّةٌ طفلةٌ، تستيقظ على صراخ
المحابرِ المسروقات،
التحيَّاتُ لحضور الأحلام المعتّقةِ بالبهاء،
كالعناقيد، في شهامات الدِّنان.
ليسَ عند الأزمنة وقتٌ فضلةٌ لمراهقة
اللحظات المرتبكة والشفاه المهزومةِ، من كثرة مرور الهوان.
أيّتها القصيدةُ، يا حبيبتي:
يُزعجك المشيُ المرير
في الدروب الوعرةِ،
لكنِّي أحبُّ
صداقتكِ العاتيةَ
كتنبؤات النواطير.
أحتمي
وأسئلتي ببصيرتك الحاذقة النظرات.
نُحصي زمناً بالطولِ والعرض،
نحظى بالقليلِ من المودّات، تنبت كاللمحات على ضفافِ المضامين.
مكسورةٌ أضلاع المفردات،
من حدَّةِ الثرثرات.
العشَّاق البلهاءُ، لا يمرّون
هادئين قربَ كُحلِ
الهواجس:
يملؤون لعابَ الرِّيح بالأحاديثِ
العريضة المنكبين كالويلات.
أبحثُ عن زاويةٍ بعد الدروب، أستجدي منها

حفنةَ عهودٍ، أحملها في جيبي
كالعشاق المساكين، يستدينون قبلةً،
ثم لا يقدرون على ردّها.
العاشقات الجميلات لا يثقن بالعشقِ المسكين..
لا يقرِضْنَ عاشقاً قبلةً، مهما تذرّع بالأنين.
اللوعةُ بنتٌ مشاغبةٌ
مثلها الغمزاتُ والقبلاتَ،
لا تُعيرُ ولا تستعير.
على قارعات السطور تقعد همزةُ الوصل طويلاً
بعد لهفة استفهام، أو توضيح ضحكة عينين،
تودّان إغواءَ كناياتِ العواصفِ بتفاسير العواطف..
كم عند العيون قواميس،
لكنها لا تُهدي متسكعاً لغويَّاً
جملةً مفيدة.
قواميس العيون تُحذِّر من لصوص الرسائل العاشقة.
أفئدةٌ/ خِردةٌ/ ككذبةٍ قديمة،
ضخمة العضلات،
بكفِّ الأحقاد الهرمة تضربُ وجه التأملاتْ.
وجنةُ التأمل فارقةٌ، لا تشبهُ ملامحَ المتباكين على الآمال.
أذكرُ في تعاريفي أعلى السطر أو في الوسط:
أملٌ لا يشبه يائساً.. أنثى في آخر الرّيح، لا تماثلها أنثى في الأول أو في الآخر..
جرحُ تأملاتنا بليغٌ
كالخصومات يخترعها الغربيون، أو الشرقيون
النهمون، المتخمون بالجوع والعداوات.

لماذا كرومنا تُصدّق افتراءَ الغيمات؟
موحشةٌ كالقهر دردشةُ السياسةِ،
والمدردشون موحشون،
أهدابُ حكيهم فجيعةٌ
أفكارهُم، عضَّات.
يتلعثمُ كونٌ بالمغصِ
السياسي.
غُصَصٌ، لا شفاء منها،
زمنٌ صلواتُه عرجاء، كالخراف المعتلّةِ
الخطوات.
أقولُ للكائنات: أرضُ البخلاء لا تنمو فيها الكرامات. والكراهيات زراعةُ من أسوأ الزِّراعات.
أين آثامُنا العزيزةُ؟
لن نفعلها أن
نلوكها وتلوكنا الحكايات.
مثيرةٌ للشفقة الحكاياتُ المعلوكةُ، تموت فيها الحياة!؟
كثيرون كعناوين الدكاكين
البطرون والبطرات،
يُهلكون ويَهلكون، آثامُهم لا يعزوّنها ولهفاتُهم مهملات.
امرأةٌ، أنوثتُها على رفوفِ العروض
والطلبات،
كغبارٍ مسلوب الصبواتِ،
تعلكها كذبتُها الشاردةُ الوجهات،
قربَ أحلامها خاطرٌ مجرورُ الحبرِ،
كضمّةٍ فاقدةِ الضمِّ،

منذ أقدمِ الكسرات.
كأنَّها الشفاهُ مفخخّاتٌ؟!
عطرٌ مهزومٌ ينبحُ في النسمات،
شفتان لاجئتا انتفاخٍ لغوي.

* * *

عاشقٌ مستورُ الحال، يُقبلُ
من الخواطر العاليات،
يُبكِّلُ عقلَ الأيام بالأمنيات،
كيلا تنامَ
بساتينُه في زمهرير الرؤوى.
يذكرُ وهو على بابِ الشتاءات:
يا ربَّ الأشجار، وثّقْ دمعَ الأغصان
بضحكات الأمطار.
هل بوسعنا نحمي أزماننا القصيرة القدود
ومن اللوعاتِ المهترئة والحنين النافق، على /البَسْطَات/.
مخطئٌ من يقتني حُباً منهوب العافية، أو /بسطة/ لوعاتٍ مهترئات.
لا مكانةَ مرموقةً للموسيقا،
من دونِ أنوثةِ الأوتار.
عصفورٌ لا يُغنِّي، يدحرهُ صمتُ الأوراق
الصفراء، وينهار..
لا يصدحُ صيفٌ مبحوحٌ في صوتِ الأطيار..
لا بُدَّ يحيا حكيُ الكروم،
في دفاترِ الأزهار.
لا تأسي أيتّها المفرداتُ الحبيبةُ،

تأتي القصيدة،
ويمشي لحنُ الأنهار.
أشطبُ من أسطرِ الريح أسماءَ
الأشجار المستورة...
أخشى على اللوعات الخضراء
نشرَ الأسوار.
تضيقُ القمصانُ بالكلماتِ
وتحترقُ الأزرار.
لا بُدَّ من مراهقات عاقلة، تكسرُ أقفالَ الأقدار،
ترّممُ الشبابيك تُبهجُها بمجيء الأفكار..
أيّتها القصيدةُ الحسناء:

* * *

لستُ حطَّاباً بائساً في غاباتِ النساء.
ولا أدّعي أنني فطينُ كحلهنَّ:
نغمةُ خصر تُدير عقلَ الغياب بالحضور...
كلُّ أنثى عصورٌ من البلاغات.
أسرارٌ تحيك عباءةً للأسرار، وكم تتمزَّقُ العباءات!؟
لا أبيعُ أو أشتري تفاؤلاً.
صعبٌ على الوقتِ الوجداني إلقاء القبض على
اللحظاتِ السيّدات.
أقدارُنا
أنَّنا حطابون، في غاباتِ العواصفِ،
وأقدارُ أشواقنا النساءُ العاتياتْ.

وجهة نظر

الاندماجية المعرفية للعولمة ضمن التعددية الثقافية

أ . حسين عجمية

الاندماجيـــة المعرفيـــة للعولمـة ضـمن التعدديـة الثقافية

أ. حسين عجمية

يتغير الوجود الإنساني نحو التجديد المتصاعد وتتعمق البنى داخل المنظومة الكونية بكافة مكوناتها الحية والعاقلة وتتغير ملامح الوجود مع تزايد الوعي المنطلق من التنوعات الثقافية القائمة على البعد الأكثر ملائمة للوجود الكوني لتعميق التواصل بين الثقافات والحضارات المتنوعة، ولا بد في هذا المجال من حدوث اختراق يقوم على تعبئة كافة الثغرات داخل البنية الأساسية للوجود الكوني، فعالم اليوم يحتاج أكثر من أي وقت مضى لحل جميع الإشكالات المعيقة للتفاعل بين المظاهر التعددية للمعارف والثقافات البشرية، لأن جميع الحواجز القائمة في هذا العالم يمكن إلغائها ما دامت لا تؤثر على البنية الثقافية والأخلاقية وطبيعة الانتماء إلى الأصول التاريخية، ولم يزل الوهم العميق متأصلاً في بنية النفس البشرية بأن عولمة العالم يقتضي إلغاء كل الثقافات النابعة من مظاهر خصوصية الجذور ممتدة إلى عمق التاريخ بمعنى السعي الدائم لإلغاء الخصوصية التاريخية للشعوب بكل انتماءاتها العقائدية والعقيدية، لأن التواصل القاصر عن فهم الحقائق بتجلياتها الإنسانية يؤدي إلى الفهم القاصر للوعي المعمم عليه بأن العولمة ستلغي كل الخصائص البنيوية للوجود التاريخي وإحداث نمط ثقافي ارتجالي فوقي يقوم على التعبئة المعرفية الضاغطة من فوق وتدمير كامل الوعي المتشكل من تاريخ الوعي الإنساني، غير أن هذا الافتراض واهم وينتمي إلى الوهمية المطلقة، لأن تشكيل العقل الكوني لا يمكن أن يتم من دون إطار كوني، لأن الوعي مهما تكن طبيعته لا يمكن أن يكون قادماً إلا من أجل الوجود في طبيعته الإنسانية ، ولا يستطيع أي فكر أو ثقافة

أو معرفة الدخول إلى الواقع من دون أن تكون قد تأصلت في ذاته فالوعي لا يأتي إلا من الضرورة والحرية.

من هنا يجب أن نفكر ملياً فيما يجري على هذا الكون من تغيرات متأصلة في ذاته، فالوعي لا يمكن أن يكون وعياً دون مقدرتنا على استيعابه وفهم ومحتواه، فالتلازم بين ظهور الوعي وقدرة العقل البشري على وعيه قضية متأصلة في هذا الكون ومتطابقة مع التطور وظهور حاجات هذا التطور. فالعقل يتوافق دائماً مع وعيه الناشئ في ذات العالم وكل التغيرات مرتبطة بنظام الوجود المحكم، لأن فهم الوعي المطابق لنظام التطور قضية متأصلة في الوجود، فالمصالح لا تستطيع أن تعمم غير المصالح والمجتمع الصناعي لا يستطيع أن يعمم غير مصادر إنتاجه وفي مقدمتها السلعة وما دام المجتمع الصناعي قد وصل إلى تعميم السلعة منذ زمن بعيد فلماذا الخوف إذاً، وإذا كان الثراء النقدي هو الغاية الأساسية لفتح الأسواق العالمية وتشكيل الطغمة المالية، فإن رأس المال العالمي يدور ليخرج من بنوك الدول الصناعية الكبرى دون الحاجة لفتح الأسواق وهجوم السلعة الكثيف.

فالعالم في وجوده لديه كامل القدرة على صناعة وجوده، لأن الواقع الإجمالي للتكوين البشري بكل ما فيه وما عليه ينخرط في مسار بنية العالم المتشكل وفق الأساس الجديد. إن إحداث أنماط جديدة من العلاقات والتفاعلات والتبادلات وكافة أنماط الشبكات القائمة على تفعيل الوجود الكوني يؤدي إلى تعميق جميع البنى المكونة له، إنها لا تمثل إلغاءً ولا طغيان ما دامت في طبيعتها قادرة على إخراج الوعي من وجوده القائم إلى وجوده الكوني، وبالتالي فإن الوعي يصبح أكثر تنوعاً وأكثر قدرة على العبور ليظهر التنوع والتماثل في بنية الوعي الكوني، وبالتالي فإن الأفكار والثقافات تستطيع أن تعبر عن نفسها بحرية أكثر من إطارها المغلق أو مجالها المحدد داخل المنظومة البشرية التي تعيشها، فتخرج من إطارها القومي إلى الواقع الكوني بعمق أكبر وأكثر قدرة على التفاعل، إن الطبيعة الفكرية للوجود الإنساني قادرة على التعمق والاستيعاب المتواصل لكافة المجريات الكونية وكل الأفكار السائدة فيه، فالنزوع الدائم نحو المعرفة المجردة وما بعد المجردة وحتى المعرفة من خارج الوجود هي ملامح جوهرية في بنية العقل وأساس التوجهات المستمرة للعقل البشري، إن كافة البنى العقلية الحاوية مفاهيم أصولية متوهمة تماماً بأن الانطلاق نحو الوعي الكوني سيؤدي إلى اقتلاعها من جذورها، ويكون الوهم أعمق عندما تعتقد بأن العولمة هي عملية اجتياح منظم يتجه لإلغاء كامل المسار التاريخي لوجودها الواعي، فالوعي الأصولي وعي قائم على المجازفة الفكرية والإقحام المباشر وغير المباشر للعقول في خضم وعيه، لأن الوعي الأصولي مدرك أن وعيه

غير معمق في بنية الوعي البشري ضمن إطار الانتماء له، بمعنى أن الوعي الأصولي هو وعي سطحي قائم شكلياً على ممارسة الطقوس والعبادات في إطارها الشكلي، وعندما يتم الانخراط ضمن الوعي الكوني فإن مثل هذه الطقوس سوف تذهب ويذهب معها العقل المعبر عن وجودها، فهذا الوعي من التفاعل مع البنية الكلية للوجود والوعي ضمن إطار كوني هو مجرد وهم تدعمه قوى معادية للفكر الأصولي في إطاره التاريخي، لأن الوعي الأصولي يستطيع أن يعبر عن ماهية وجوده في إطار كوني بشكل أعمق ويكون قادراً على العبور العميق بمفاهيم تفوق الوصف لأن ماهية التشكيل المعرفي في بنيته قائمة على عطاءات شديدة المغزى بالنسبة إلى الوجود الكوني.

فالبنية المعرفية للإسلام أعمق مما يتصوره كافة المسلمون وأعمق من تصور القائمين على حمايته فالفكر الإسلامي يحمل في مفاهيمه قضايا تهم الوجود بالكامل وعندما يحين الزمن القادر على وضع النظام الكوني موضع التنفيذ سيكون عندها الدين الإسلامي قد اصبح ديناً كونياً في الوجود.

وتكون الأديان جميعاً قد دخلت في نظام من الترابط المحكم لدرجة عدم القدرة على التفريق بين بنية المكونات الدينية الداخلة في نظام العقيدة الفردية، وبالتالي فإن الوجود الإنساني بكل كياناته القائمة سيكون منتمياً إلى الإسلام وإلى المسيحية واليهودية والبوذية وغيرها من العقائد القائمة في الوجود الإنساني بنفس الدرجة من الإحساس.

فالوجود المنغلق للأفكار والعقائد كثيراً ما يخفي وراءه مصالح أنانية لأن التعبئة الفكرية في إطارها المنكمش والمغلق تعبر عن وجود عدواني قائم بذاته غايته إحلال وجود قاهر ومانع لكل توق إنساني يميل نحو الانفتاح.

فالعلاقة بين الكائن وأصوله المرجعية قد لا تتفق مع البنية المتغيرة في الكون، وبالتالي فإن الوعي الكوني يظهر في غايته وكأنه معادٍ لوجوده في الصميم، ويظهر الوعي الكوني وكأنه يريد سحب الوعي المنغلق من جذوره بشكل يؤدي إلى تفجير الطاقة المؤكدة على الذات، لأن وعيها غير قائم على المصداقية في علاقتها مع المنظومة المعرفية الداخلة في مجرياتها ولأن الارتباط بين الوعي الأصولي والوعي الكوني مبني على التنافر الشخصي بشكل يخالف نظام الوعي في سياق تاريخي، فالعقائد تحمل في محتواها إطارها الكوني القابل للتوسع من خلال المتغيرات الجارية على العقل الإنساني ضمن الإطار الكوني، فالوعي الكوني هو وعي منفتح على الكون وبالتالي جميع الواردات المعرفية ونظام العقائد وكل المفاهيم تدخل في إطار وعيه لها لأنها تمثل الوجود الجماعي للبشر في إطار كوني، وبالتالي تصبح الخصوصية المحلية قضية مفتوحة على

الوجود بعمق يوازي الوجود نفسه، فلا شيء يذهب هدراً في منظومة البنى الكونية، لأن المسألة غير محصورة بأفراد أو دول بل خاصية من خصائص الوجود الكوني نظراً للترابط بين ما يجري في أماكن محدودة وما يجري في العالم أجمع، لأن التلازم بين ما يجري بشكل محلي وما يجري في النظام الكوني له جذور عميقة في التاريخ الإنساني. فالعالم في وجوده الكوني عالم دائم الوجود غير أن نمو الصناعة ونشوء الأنظمة الرأسمالية غيرت طبيعة النظام الكوني إلى نظام من الدول والقوميات المغلقة بما يؤدي إلى تعميم نفوذها بما يغاير الطبيعية الأصلية للوجود.

فالانغلاق القومي والمفاهيم الدالة على الانغلاق تعززت بعد نشوء المفاهيم الاستعمارية وبالتالي فإن التطور الباهر في مجال العلوم والتكنولوجيا وأجهزة الدمج الكوني تسعى لإرجاع الوجود الإنساني إلى ماهية الطبيعية. فالمجال الكوني لا ينمو وفق اتجاه واحد لأن توسيع النظام العالمي من الناحيتين السياسية والاقتصادية ينطوي في جوهره على المشاركة الوجدانية الفاعلة لكل المشاركين على الساحة الكونية، وفقاً لمقدمات وأسس واحدة، ولأن الطغيان في السياسة الدولية يعمق الانغلاق على الذات ويجعل العالم غير مستقر بناء على الأسس الموضوعية لوجوده، كما أن الوجود الفردي المستفرد في بنيته الذاتية والمغلقة يمكن أن تؤدي إلى وجود كارثة، فأي وجود منفرد في طاقاته المادية والعقلية وخصوصيته أو صناعته الداخلية يخلق نمو تضخمي لزوائد مرضية ضمن بنية الوجود الكوني، بما يؤدي إلى الخوف من تحمل أعبائها، ويتجه الواقع الكوني نحو القيام بأعمال جراحية لإصلاح أوضاعه الكونية، وكأن الكونية تجعل من التوازن قانونها الأساسي.

فالقضية الملفتة للانتباه في العصر الحديث تكمن في التطور المتزايد للرأسمالية العالمية وتعقد بينتها الداخلية وتوسع أسواقها خارج حدودها القومية أوجد الفرصة المناسبة لتشكل الدول القومية وتزايد انغلاقها على الذات كلما تزايد النمو الرأسمالي وتضخمت مصادره الإنتاجية، وكلما تبلورت الثقافة السياسية الكونية، تتعمق معها المشاركة الفعلية لمجمل الثقافات القومية والمحلية في إنتاج وتعميق الثقافة الكونية والمشاركة في تأمين التعريفات والميزات الخاصة بالوضع الكوني.

فقد نمت في العالم علاقات متبادلة بين التطورات الثقافية وأنماط التوسع خارج الحدود القومية للرأسمالية وبين الاستقطاب والاحتواء لأنظمة الدول القومية وبين إعادة العلاقة نحو التكامل والتفاعل من خلال فعاليات وعلاقات مشتركة بين الدول. فالعمق الدال على الوحدة الكونية يعزز القدرة الضمنية لنشاط الدفع الذاتي نحو الارتباط بالواقع الكوني على أنه برنامج عميق المدلول يدخل في نظامه التنوع الفريد للثقافات الكونية،

لأن العمق التواصلي بين الحضارات المختلفة قائم على التوازن في خلق ظروف قادرة على الإحاطة بجميع مجريات الأحداث وكل التفاصيل الكونية انطلاقاً من تعميق الثقافة المحلية القادرة على الصمود أمام التحديات الراهنة.

وبالنظر للمجتمع العام الكوني على أنه نظام من الدول يسير نحو حكم كوني تترابط فيه الوحدات الإدارية للدول المستقلة والمرتبطة ارتباطاً عضوياً في هذا النظام، بشكل يجيز استقلال هذه الدول بما في ذلك احتكارها للقوة وبالتالي تنامي قدرتها على تدمير الجنس البشري، عندها سيكون النظام الدولي في موضع شك من قدرته على تحقيق الضمان الكوني، لأن الظروف السائدة في النشاط الدولي يجب أن تبتعد عن الاحتكار وإلغاء جميع القوى القاهرة في الكون، لتحقيق نظام متعايش في إطار كوني بعيد كل البعد عن كل عمليات التهديد القابلة لأن تكون معززة بالقدرة على الإبادة، فالوجود الكوني عليه أن يرفع من وجوده كل العقول القائمة على السيطرة لكي يتأمن وضع مناسب لنمو العلاقات الحرة ضمن الوجود الكوني.

"وعندما تنظر بعض الحركات إلى المجتمع الكوني على أنه القهر العام المفروض على أية حياة فردية أو جمعية أصيلة والتهديد العام للجنس البشري يمكن أن تتحول هذه الجماعات إلى مقاومة مثل هذه النظام" .

مخطئ من يظن بأن النظام العالمي والوحدة الكونية للعنصر البشري المتفاعل معه هو من إنتاج قوى كبرى، لأن التوق إلى الوجود الإنساني العام في جوهره المنتمي إلى الوجود الكوني هو من مفاهيم جماعات صغيرة ومتعددة منتشرة ضمن الوجود البشري، ترفع مغزى الحقيقة المرافقة لعلاقات قائمة على المستوى الكوني، ولأن الوعي الكوني يخرج دائماً من عمق بنية فاعلة وطموحه ترى في الوجود الكوني ضالتها الكبرى.

إذا كان للعولمة مجال الوجود القائم على التنوع المعرفي والثقافي فإنها في طبيعة الأمر ستنطلق من هذا التنوع الثقافي والفكري، تعزز مواقعها بشكل مؤكد في النظام الكوني، لأن الوجود الإنساني يكون عندها هو التمازج الكلي لكل الثقافات.

من خلال توسيع الارتباط بين العناصر المختلفة في الكون يتعمق التواجد المرافق لقدرة العالم على إحداث أنماط متماسكة من التوازن والتفاعل القائم على المتغيرات الجارية في نظامه، وتعميق التواجد المرافق لقدرة العالم على إحداث أنماط متماسكة من التوازن والتفاعل القائم على المتغيرات الجارية في نظامه، وتعميق البنى البشرية المتوافقة مع الالتزام بالمبادئ الكونية، لأن العلاقة القائمة بين الوجود المتمثل بطاقات الوجود المادية

تندمج مع الفعالية الاجتماعية الثقافية المنطلقة من تغيير بنية المدلولات المتعاقبة مع تطور البنى البشرية، فالواقع العام يتحد في نظام منفتح على الوجود جميع المعايير والقيم والثقافات تدخل في نظام من العلاقات الارتباطية والترابطية تعمق بنية العقل البشري وتجعله أكثر مقدرة على الاستيعاب. لأن تماثل الكون في ذاته يعمق جميع البنى الفاعلة فيه وتبدأ أولويات مهمة في تعميم البناء التعليمي والقدرة على إنتاج الإنسان الموسع القادر على الإحاطة بكل المجريات الحاصلة في النظام الكوني. عندها لن يكون هناك أي معنى للإنغلاق الثقافي والعقائدي لأن كل ثقافة في هذا الوجود تكون قد أصبحت ثقافة كونية وكل معرفة هي معرفة كونية، وكل عمل إنساني يأخذ أبعاده ضمن المجرى الكوني، لأن التواصل والاتصال في نظام العالم يلغي الفوارق الخاصة بالتمايزات المجتمعية بحيث يتقارب الوعي البشري ويتداخل ضمن نظام

من التفاعلات الكونية، على أساس أن الكون وحدة متكاملة ومترابطة في كل مناحي وأساليب الحياة على وجه الأرض.

كاتب وكتاب

قراءة في كتاب "دلالات السيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة" للدكتور فايز الداية

أ . محمد إبراهيم العبد الله

قراءة في كتاب "دلالات السيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة" للدكتور فايز الداية

أ. محمد إبراهيم العبد الله

تناول الكثير من الكتاب والنقاد حياة الشاعر عمر أبو ريشة وسيرته الشعرية، فنشرت كتباً تناولت أعماله الشعرية الكاملة، وخصَّصت دوريات ومجلات أعداداً بحالها للتعريف بهذا الشاعر الفذ، وما كتبه من قصائد ومقطوعات شعرية لا تزال تزين بطون الكتب البحثية والدراسية في آن.

هذا الكتاب " دلالات السيرة والأسلوب عند عمر أبو ريشة. صدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب في عام 2018. وكان الدكتور الداية المحقق الرئيسي للأعمال الكاملة؛ القصائد المسرحيات؛ للشاعر في طبعة هي الأكثر شمولاً وتدقيقاً ومقارنة علمية وقد صدرت " دلالات السيرة" مصاحبة لها. يقول الكاتب في المقدمة : "ثمة نقص كبير في تعريف القرّاء بهذا الشاعر، وأخطاء كثيرة تتداولها مواقع على شبكة المعلومات." لهذا أراد الكاتب أن يصحح ما وقع به الآخرون من أخطاء حول السيرة الذاتية لهذا الكاتب مستعيناً بشهادات حيّة من بعض أقاربه ومعاصريه، وبرسائل هامة وجهها إلى أقارب وأصدقاء له. يذكر الكاتب على سبيل المثال : عائشة الدباغ التي روت للكاتب الداية معلومات مهمة للغاية عن حياة الشاعر أبو ريشة، وكذلك الأستاذ كنانة الشهابي ابن شقيقته زينب، وحسن بيضة أمين مكتبة عبد الوهاب صابوني في كلية الآداب الذي زوده برسالتين أرسلهما عمر أبو ريشة إلى عبد الوهاب صابوني عام 1927 ومن أولدهام في إنكلترا عام 1930.

إذن، ثمة مرتكزات اعتمد عليها الباحث الدكتور فايز الداية في رسم السيرة الذاتية لعمر أبو ريشة، وهي عبارة عن رسائل وأوراق رسمية وصور ودراسات لمعاصريه وحوارات أجريت معه. التقابل فيما بينها يؤكد ما ورد فيها أو يستبعد الخطأ.

يقسّم الكاتب حياة الشاعر عمر أبو ريشة إلى أربع فترات شكلت منعطفات واضحة في حياته أدرجها ضمن العناوين التالية:

- المعرفة ومدارج الإبداع 1908 - 1932
- الدروب والتوهج 1932 – 1949
- رحلة الأمكنة وامتداد الرؤى 1949 -1970
- إنشاد وأصداء 1970 - 1990

في المرحلة الأولى **المعرفة ومدارج الإبداع** (1908 -1932) عاش عمر أبو ريشة في هذه الفترة متنقلاً بين عكا، ومنبج، وجرابلس، ومعرة النعمان، وحلب وبيروت ثم في مانشستر ولندن وباريس وتختتم في حلب. تمتد هذه الفترة من ولادته حتى دراسته الجامعية.

يؤكد لنا الكاتب من خلال اتصاله مع ابن شقيقته كنانة الشهابي أنّ ولادة عمر أبو ريشة كانت في بيت جده لأمه في عكا، وتم تسجيله في منبج، حيث كان أبوه قائم مقام المنطقة، وأمضى سنواتِه العشر الأولى في جرابلس ومعرة النعمان ومنبج التي كانت تضم شريحة واسعة من الشركس التي فضلت العيش هناك ونقلت تراثها ورقصاتها المميزة.

الصلابة والجرأة والعنفوان صفات لازمت عمر أبو ريشة في هذه الفترة، فقد تأثّر بالطبيعة وفضائها في منبج ومعرة النعمان، ثم انتقل في سن العاشرة إلى حلب حيث عاش في حي الفرافرة، وعاش في كنف أسرة مثقفة ذات نزعة صوفية. يلفت انتباهنا الدكتور الداية إلى موضوع غاب عن ذهن الكثير من الدارسين أنّ "أبو ريشة" لم يرسل إلى المدرسة الدينية الخسروية في حلب، المدرسة التي كانت قبلة معظم الطلاب في حلب، وإنما أرسله أولاً إلى بيروت في منظومة الجامعة الأمريكية للانفتاح على العالم، وقد نشأ أبو ريشة يحمل القيم الروحية والصوفية مع نظرة منفتحة تتفاعل وتحلق خارج الأسوار الدينية لتكتمل عنده هذه القيم بتصاعد الشعور الوطني في مواجهة الطغيان والاحتلال، هذا الشعور الذي تحمله كثير من القصائد التي يعرضها ويتناولها المؤلف بالتحليل والتقصي الأسلوبي والدلالي. يروي لنا الكاتب قصة عمر أبو ريشة مع مدرِّسه في المرحلة الثانوية عندما كان في بيروت حيث طلب منه مدرُّسه جبرائيل جبور أن يسمعه أبياتاً من اعتذاريات النابغة الذبياني ولم تكن حاضرة عنده، فارتجل أبياتاً صاغها محاكياً الشعر القديم.

أوفده أبوه إلى مانشستر لمتابعة دراسته الجامعية فكتب مسرحية "ذي قار" في هذه الفترة، ونشر قصيدة " المرأة" في حلب عام 1932، كما كتب قصيدة خاتمة الحب. ويذكر عبد الوهاب صابوني في أكثر من رسالة وجهها إليه في هذه الفترة.

2 - **الدروب والتوهج** 1932 - 1949

أقام عمر أبو ريشة في هذه الفترة في حلب ودمشق وحمص وبيروت وطرابلس وبغداد، وقد تميزت قصائدُه في هذه الفترة بمقاومة الاستعمار الفرنسي، فقد ظهر الزعيم إبراهيم هنانو، وظهرت القضية الفلسطينية، وكان أبو ريشة من أوائل الأصوات التي نبهت إلى المخاطر المحدقة بفلسطين منذ عام 1937 فكتب قصيدة " قيود" على سبيل المثال. يروي لنا المؤلف ما روته عائشة الدباغ من خلال علاقة شقيقتها وجيهة الدباغ بزينب أبو ريشة أن عمر تأثر في هذه المرحلة بشعراء الغرب أمثال كييتس وشيلي وبودلير وإدغار ألن بو وميلتون وغيرهم.

لم يكمل عمر أبو ريشة دراسته في بريطانيا، وكان لا يرغب أبوه أن ينخرط في عالم الشعر. يقول الكاتب إن سبب عودة أبو ريشة إلى حلب وعدم إتمام دراسته في بريطانيا لا يعود إلى موت حبيبته في إنكلترا " نورما هاورد والدمن روس" وكان حزنه عليها واضحاً في الرسالة التي أرسلها إلى صديقه عبد الوهاب صابوني وإنما لرغبته في الخوض في عالم الشعر والفن، ووضحت الدراسة الدلائل العميقة لهذا الخيار.

أصدر في هذه الفترة ديوانه الأول " شعر" 1936 وديوانه الثاني " من عمر" 1947 وكانت قدرته واضحة في هذين الديوانين في الولوج إلى أعماق النفس الإنسانية.

اعتمد الدكتور فايز الداية في هذا الكتاب كما أسلفت على مصادر لم يستطع أحد الوصول إليها من خلال تتبع أبو ريشة في بعض المجلات مثل مجلة الحديث ومجلة الضاد والاحتفالات الوطنية التي كان يشارك فيها ويلقي قصائده الوطنية كتلك التي أقيمت في كلية الأمريكان عام 1946. كما اعتمد على شخصيات كانت تربطهم علاقة مباشرة مع عمر أبو ريشة، مثل عبد السلام العجيلي وغيره. ويرى الكاتب إن هذه المرحلة التي امتدت سبعة عشر عاماً تشكل بؤرة النشاط الإبداعي والشعري عند عمر، وقد اكتملت عنده الأدوات الأسلوبية وقد توزعت من أعماله في هذه الفترة قصيدة " الوطن، المرأة، شجون، مواكب الفن والفكر،" وهي قصائد تدور حول سفراء وفنانين ومفكرين عرب.

3 - **رحلة الأمكنة وامتداد الرؤى** 1949 - 1970

هذه الفترة امتدت واحداً وعشرين عاماً وهي الفترة التي عمل فيها سفيراً في الأرجنتين ونيودلهي وفيينا والولايات المتحدة عام 1961 وعاد إلى الهند ثانية في عام 1970. وقد رافقته زوجته السيدة منيرة مراد. يرى "الداية" أن زوجته كان لها دور مهم في تغيير مجرى حياته كما يروي عبدالله يوركي حلاق. بادر أبو ريشة في ذلك الوقت بربط شعراء المهجر بوطنهم الأم وخصص لهم رواتب من وطنهم. كتب في هذه الفترة قصائد تميزت بظهور معالم أجواء جديدة في شعره منها "عودة الروح" 1951 و "كاجوارو" 1957 و " دليلة " في فيينا 1962، كما كتب قصائد وطنية ترتبط بأحداث وطنية منها "الفدائي" 1952 وعن " عدنان المالكي" وعن المقاومة وقصيدة " بنات الشاعر" في رثاء الأخطل الصغير 1969. ويؤكد لنا الكاتب في هذا السياق أن أبو ريشة لم ينخرط في تيار التجديد في الشعر العربي كما السياب ونازك الملائكة والبياتي وإن خرج في بعض قصائده عن ضوابط ومحددات القصيدة العمودية إلا أنّه ظل وفياً لها مع استثناء يقارب نهج التفعيلة. نشر في عام 1940 قصيدة في مجلة الحديث بعنوان " بغداد." كما نشر أبو ريشة في هذه المرحلة مختارات من قصائده باللغة الإنجليزية.

4 - **إنشاد وأصداء** 1971 - 1990

في هذه الفترة أحيل الشاعر عمر أبو ريشة إلى التقاعد، وأقام في بيروت وأصبح لديه الوقت الكافي لزيارة دور الصحافة والمجلات ولقاء الأصدقاء في بيروت، فقد التقى الشاعر بشارة الخوري، وكتب قصائد عن لبنان، كما التقى في بيروت عبد السلام العجيلي عند صديقه ألبير أديب صاحب مجلة الأديب الذي نشر له ديوان " من عمر" 1947. كانت لبنان في ذلك الوقت مزدهرة سياسياً واقتصادياً وأدبيّاً، لكن لم يكن " أبو ريشة" بعيداً عن دمشق وحلب. ويروي لنا الدكتور الداية قصة طريفة حين زار عمر أبو ريشه نصوح دقاق حاكم مصرف سورية المركزي برفقة الدكتور عبد السلام العجيلي، وكيف تعاملت الفتاتان في المكتب معهما وكأنهما لم تسمعا بهما.

أصيب عمر أبو ريشة بمرض في القلب منعه من الحوارات الأدبية، وكانت وفاته في الرياض في المملكة العربية السعودية بعد عارض أصابه في 14 تموز 1990. وبعد وفاته يقول الدكتور فايز الداية أن سيدة لبنانية جاءت بعد وفاته وادعت أنها زوجته الثانية وكانت هذه صدمة كبيرة لعائلته.

وعي العالم في دلالات عمر أبو ريشة

من يقرأ شعر عمر أبو ريشة يجد بكل وضوح حيوية الأدوات الدلالية أسلوبياً وغنى التجربة الإبداعية في مسارات يتجلى فيها الوعي والرغبة في إطلاق الرسائل إلى المتلقي. يتناول الكاتب النصوص الشعرية ويبحث في عوالمها الداخلية ضمن عدد من الدوائر سنعرضها لاحقاً ثم ينتقل إلى خارج النص ليربط هذه العوالم بحياة الشاعر وتوجهاته الفكرية والفنية والدرامية.

عمر أبو ريشة والدوائر الدلالية.

إن قراءة متأنية لأعمال عمر أبو ريشة الشعرية تولد لدينا إحساساً بوجود تمازج مميز في عدد وافر من قصائده، فدوال القوة والكبرياء والشموخ تأخذ حيزاً كبيراً في قصائده كما هو الحال في دوال الأشلاء والخراب والجراح، وبنظرة تأملية شمولية نجد مجموعات من الدوال تنتظم في دوائر فرعية تفضي إلى دائرة واسعة يسميها الكاتب **(صراع الحياة الدرامي")** وهي الإطار لوعي الشاعر بالعالم وعلاقاته التي يشير إلى ألوانها في تجارب أو تجليات متعددة ومختلفة.

بلغ عدد القصائد التي تمثلت فيها الدوال والدوائر المميزة 116 قصيدة من مجموع قصائد الأعمال الكاملة البالغة 240 قصيدة، وتقارب النصف، لكنها تقارب ثلثي أبيات الديوان.

من هذه الدوائر:

1 -دائرة المكان: ترتكز هذه الدائرة على مفتاح رئيسي هو " ملعب" هذه الكلمة التي اكتسبت مسحة من التطور الدلالي من ثقافة أبي ريشة الأجنبية. يشير مؤلف الكتاب إلى دلالات هذه الكلمة ومشتقاتها في أدبنا العربي. في قاموس المحيط ورد دال " ملعب" ومعه مرادفات تناظره (29) مرة، فهناك ملعب/ الملعب/ ملعب الخلود/ ملعب العز/ ملعب النسور/ ملعب الحياة...إلخ.

2 -دائرة القوة والكبرياء: رسمت مفاتيح هذه الدائرة ملامح شخصية مترعة بفلسفة القوة التي لا مكان لها للضعفاء. فثمة مجموعة من الأفعال والصفات تعبر عن الكبرياء والإباء، وقد ترددت هذه المفاتيح 196 مرة. فهناك دوال كامنة في ذات الإنسان مثل الكبرياء / كبريائي/ كبر الليالي/ كبرياء الآباء والأجداد/ العز/ المجد...الخ وهناك دوال تؤازر في دلالتها القيم النفسية والروحية مثل الذروة، الذرا، القمة الشماء، طود....إلخ.

3 -دائرة أعداء الحرية بلغ تردد هذه الدوال 123 مرة ومنها: البغي/ قيود/ القيود الثقال/ أغلالنا/ موجة من اللهب...إلخ.

4 -دائرة المعركة والصراع ومفاتيحها كثيرة بلغت 198 مرة منها: جرح/ جراح/ راعفة/ أدمى...إلخ.

5 -دائرة الطيور. وقد بلغ تردد الدوال 51 مرة، نذكر منها: النسر/ النسور/ عُقاب، بلبل...إلخ

التأويل الدرامي لمفاتيح الدوائر الدلالية

يبدو أن التناسب قائم بين مفاتيح الدوائر الدلالية والقصائد الوطنية الحماسية في شعر أبو ريشة مثل " يا شعب، هذه أمتي، عرس المجد...إلخ

لكن نقف والدهشة تخالط نظراتنا إلى القصائد الأخرى وهي تُجدل بتلك الدوائر العنيفة والحادة في آفاق الشاعر:

- كما في تجاربه التي خاض معها دروب الحياة في واقع له أو ذكريات تختزن تطلعات حلم: الروضة الجائعة/ جرحى فراق/ بعض الطيور.
- وفي حديثه عن صلاته الحميمة بالمرأة أو إضاءة عالمها الغريب وتصوراتها: غجرية/ غريبان/ سر السراب / وغيرها.
- في القصائد الرمزية للطيور والأماكن مثل قصيدة نسر/ طلل/ بلبل/ أوغاريت.
- في قصائد تناولت الأدباء والمبدعين شاعر وشاعر/ أحمد الصافي النجفي/ مع المعري

التأويل الدرامي للدوائر الدلالية في شعر عمر أبو ريشة يتأكد لنا من خلال حركتين، خارجية تتقصى ثقافة عمر النظرية والعملية وانتاجه الشعري الدرامي من خلال سيرته وأخباره في دراسات المسرح، وحركة تحليلية لبنية قصائده الغنائية التي داخلتها المفاتيح الدرامية في عدد من زوايا تجارب عمر الشعرية.

فقد نشر عمر أعمالاً درامية بين عامي 1929 - 1936 أهمها مسرحية " ذي قار" 1931، مسرحية " محكمة الشعراء" و " أبريت الفصول" في عام 1936 ومسرحية " طوفان" 1936 ومسرحيات أخرى نشرت جزءاً من فصولها على فترات متقطعة في مجلة " الحديث"

التجليات الدرامية في شعر عمر أبو ريشة

إنَّ تحليل القصائد الشعرية تظهر بوضوح ذلك الوعي الدرامي الكامن في ذات الشاعر المبدعة.

قصيدة " البطولة وهنانو " 1936 قدمت ثلاث صور للبطولة في صراع درامي، فقد بدأ قصيدته برؤية أسطورية ممتدة لسيرة البطل الرمز ترعاه أمه ويشتد عوده ويفتدي الحسناء الوطن لدفع الظلم ورفع راية الحرية. وتستمر المواجهة بين البطل وأعدائه وكان حب الوطن يستحثه على المقاومة حتى يستنفد أنفاسه، ويطلق كلمته الأخيرة التي تجعل موته جمرة تتوقد لدى احتدام الخطر فيعود في شخوص على الأرض تتابع الرسالة كطائر الفينيق:

فعدا كالذبيح قام عن السكين يُدمَى من عِرْقِه المبتور

يُشبعُ المجدَ والبطولةَ لحناً عبقريَّ الإيقاع والتأثيرِ

ويقدم لنا الكاتب أمثلة أخرى عن وعيه الدرامي الذي ظل ملازماً قصائده في دوائر دلالية، فيتناول بالتحليل قصيدة أحب فيها امرأة وتركته محاصراً بضباب إلى أن أدمته أشواك الخديعة والغدر. ويذكر لنا نصين عن المرأة يكونان في الحقيقة نصاً واحداً على الرغم من الفارق الزمني بينهما، الأول قصيدة بعنوان " كانت" 1941، وأخرى بعنوان " المرأة " 1961، وثمة قصيدة أنشدها أبو ريشة في الذكرى الألفية لأبي الطيب المتنبي بعنوان " شاعر وشاعر" 1935 وقد فتح لنا الشاعر في هذه القصيدة فضاءات الأسطورة لتقدّم البعد الذي يوغل حتى آخر مدى لذاكرة الإنسان ومخيلته في صراع لا ينقضي ما دامت الأفلاك تدور فصولها وأيامها:

مأتمُ الشمس ضجَّ في كبدِ الأُفقِ وأهوى بطعنةٍ نجلاء

عصّبتْ أرؤسَ الروابي الحزانى بعُصاب من جامدات الدماء!

فأطلّت من خَدرها غادةُ الليل وتاهت في ميسةِ الخُيلاء.

دائرة الخصب والولادة في شعر عمر أبو ريشة

يتناول الكاتب القصيدة المطولة المعروفة التي كتبها الشاعر أبو ريشة عند جلاء المستعمر الفرنسي عن أرض الوطن في عام 1946 ويرى فيها الكاتب إضافة إلى النفس الملحمي رؤية بعيدة الأغوار للخصب والولادة تستعيدها الأمة لتتابع مسار الحضارة وتدفق الحياة وذلك من خلال مفتاح دلالي أساسي هو "عروس" مقترنا بالإضافة بـ " المجد" وتأتي القراءة الدلالية للنص عبر ثلاثة محاور

1 -تتبع المفاتيح الأخرى التي تتكون بها دائرة الخصب داخل التجربة الشعرية

2 -تتبع المفتاح الرئيسي (عروس) وما يشتق من جذره في الديوان

3 -المحور الثالث يكشف أبعاداً ثقافية في رصيد المبدع.

دائرة الخصب ومرجعياتها

يبرز مفتاح الخصب في المقطع الأول من القصيدة وهو بمثابة افتتاحية ثم ينسرب بين الأبيات وزوايا التجربة مع الإنسان وتفاعل الأمكنة والأزمنة:

يـا عـروس المجـد تيهـي واسـحبي في مغانينـا ذيـول الشـهب

فقد اشتملت هذه القصيدة (عروس المجد) على عشرة دوال تدور حول الخصب والولادة، وقد توزعت بين الحقيقة المألوفة وتلك المجازية أو الرمزية نذكر منها عروس المجد/ عرفنا مَهرَك الغالي" و " نَمَت ما بيننا من نسب " وتأكيد الولادة بصيغة النفي/ لا يموت الحق.

في قراءة لديوان الشاعر الأعمال الكاملة يرى المؤلف تردد المفتاح الدلالي الأساسي في معظم قصائده من الثلاثينات إلى الثمانينات وكلها تتحدث عن الوطن والمرأة والرسالة والسماء والإنسان، ويمضي المؤلف في تفنيد هذه الدلالات من خلال أطياف تتلاقي أو تتداخل أو تكشف عبر التضاد عن جوهرها الداخلي.

معمار القصيدة وتجليات الخصب

اختار الشاعر أبو ريشة أن يكون بناء قصيدته دائرياً متعدداً حافظ فيه على نظام الإيقاع والأوزان فظل في نسق بحر الرمل لكنه أعطى من خلال استدارة كل مقطع حركة دلالية نتابعها وتظل بؤرة الخصب والولادة مركزاً فيها يتناظر في تعدد الدورات.

يحلل الكاتب قصيدة عروس المجد تبعاً لهذه الاستدارات وهذه المفاتيح الدلالية التي سبق أن تحدثنا عنها مفصلاً كل مقطع شعري بفضاءاته الدلالية التي لا تخرج عن معظم المفاتيح الدلالية الرئيسة.

الموسيقا في شعر "أبو ريشة"

يتقصى الكاتب خصائص الأسلوب التعبيري لدى أبو ريشة من خلال دراسة كامل دواوينه الشعرية التي كتبها من أواخر مرحلة الإحيائية التي أعطاها صورتها العصرية أحمد شوقي وقد تأثرت هذه المرحلة بواقع التطورات في مصر وسورية وبأصداء شعر المهجر وما حمله من تكوينات لبنية القصيدة وتنوعها. وفي الوقت الذي ظهرت فيه حركة التجديد في الشعر وقصيدة التفعيلة على يد البياتي والسياب ونازك الملائكة وغيرهم كان أبو ريشة في قمة عطائه في هذه الفترة. فقد كتب المسرحية الشعرية " ذي قار"

وكتب قصائد في مطلع الثلاثينات رثى فيها أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وقصيدة في تكريم أحمد الصافي النجفي، وأخرى عنوانها " المرأة." في كل هذه القصائد نراه يكتسب حيوية توظيف الأوزان في الأداء الدرامي وقد أعطت هذه الحيوية قدرة على التعبير بمرونة تُطوّع الجمل فتتلاحم أطرافها وتغيب حدّة تتقطّع بها النغمات في الشطر والبيت كما ظهر عنده اتجاه إلى لون من ألوان الموشح بتنويع القوافي مع بقاء البحر الواحد فكتب قصائده على أوزان بحور مجزوءة وبحور كاملة وقد ذكر أسماء البحور التي استخدمها الشاعر في قصائده وجعلها تغنى تعبيرياً من خلال تنوع البنى التشكيلية في هذه البحور التي تعد تنوعاً في إيقاعها، هذه الأوزان والإيقاعات جاءت متعامدة مع محاور انتظمت داخلها التجارب والمواقف مثل الوطن المرأة والإنسان، والرسالة والسماء وغيرها. ويخلص الكاتب الداية إلى أن قصائده تستجيب إلى الحالة التي كان يعيشها خلافاً للنتاج الشعري في زمنه عندما كان بعض الشعراء ينساق وراء الشكل القديم وتتطاول القصائد بسبب الانزلاق في قوالب شعراء التراث، وهم بهذا يفقدون ارتباطهم بزمنهم ومتطلباته التعبيرية. ويعدد لنا الكاتب الألوان الموسيقية الأساسية في أعمال عمر الشعرية الغنائية مع دراسة تفصيلية وهي: قصائد البحور الكاملة التي تجاوزت خمسة عشر بيتاً، والمقطوعات الشعرية التي تبدأ من بيتين وتنتهي في خمسة عشر بيتاً، والنصوص المجزوءة التي حذفت تفعيلات منها، والموشحات التي اعتمدت صورة الموشح بإقفاله وغصونه. والنصوص المفتوحة التي اتخذت بنية خاصة بها. ويتناول الكاتب جميع القصائد التي شملتها الأعمال الكاملة والتي تحتوي على سبعين نصاً، نجد خمسين منها في البحور التامة، وجاءت البقية إما مجزوءة أو ضمن النصوص المفتوحة بالمقاطع وحروف القوافي المتعددة، كما ضمت الأعمال الكاملة 146 نصاً قصيراً منها 120 من البحور التامة، وعشرين مجزوءة البحور، وست مقطوعات من التنويعات. ويرى الكاتب من خلال الإحصاءات السابقة أنّ الشاعر في خطابه الإبداعي يميل إلى الخطاب القصير والسريع ويجري الكاتب تقطعات ومقارنات مفصلة في صيغ القصائد في البحور التامة والمجزوءة والمقطوعات الشعرية ويدرس كذلك حالة التفاعل بين المتلقي والنصوص الشعرية منطلقاً بذلك من الوحدة الموسيقية الصغرى (التفعيلة) واتلاف هذه الوحدة مع التركيب اللغوي لتبرز الجملة الموسيقية، ويحدد لنا الكاتب أسماء القصائد التي جاءت على البحور الكاملة ويدرس إيقاعاتها وجملها الموسيقية بالتفصيل، ويرى أن هذه القصائد الوطنية وغيرها التي جاءت على البحور الكاملة تشير إلى الرؤية الجمالية الناضجة والمكتملة في الذات المبدعة، ولا يرتبط اختيار البحر التام فقط بالقصائد الوطنية والقومية والدائرة حول الشخصيات

الأدبية والفكرية المرموقة كما يظن بعض النقاد، ويسوق لنا الكاتب قصائد عديدة تدعم هذا الرأي مثل قصيدة " شاعر وشاعر" و"عرس المجد" و " حكاية سمّار" وبنات الشاعر وغيرها. ويتناول الكاتب كثيراً من المقطوعات والقصائد والموشحات محللاً ومفصلاً أوزانها وإيقاعها الموسيقي وارتباط هذه الجمل والمقطوعات الشعرية على اختلافها بالتجربة الشعرية الناضجة لدى عمر واستجابة المتلقي لها.

الصورة والدوائر الأسلوبية في شعر عمر أبو ريشة

يعرّف الكاتب الصورة بأنها " التكوين الأسلوبي الذي يرسمه الأديب في خطابه الأدبي الغنائي ويتمثل في حالات جزئيّة للقوالب البلاغية من التشبيه والاستعارة والكناية وما يأتلف في إطارها مما صنّف في البديع كالطباق والمقابلة ومراعاة النظير... وفي حالات مركبة وكلية في النصوص تتضمن تلك القوالب وتتداح في بنية أكبر، وذلك عبر المفاتيح الدلالية - الكلمات ليجسد هذا التكوين الحالة الشعورية التي تشكلت في التجربة - الموقف في زاوية من جنبات الحياة.

الصورة في تجربة "أبو ريشة" الشعرية

يمكن الدخول في عوالم الصورة في تجربة " أبو ريشة" الشعرية من خلال البناء التصويري عنده، ومن خلال الكشف عن الدوائر الأسلوبية للصور التي تأتلف مع الدوائر الدلالية، وهي تعبر عن وعي الشاعر بالعالم وإيقاعه الدرامي. ففي بنية النص والصورة، يتناول الشاعر العديد من القصائد للشاعر " أبو ريشة" ويحللها من حيث البناء التصويري، فيتناول قصيدة " شاعر وشاعر" التي تضم عدداً كبيراً من الصور يغلب عليها صيغة الاستعارة، فثمة مقاطع في القصيدة تؤنسن فيها الطبيعة وهذه الأنسنة وجه للبنية التصويرية التي تكتمل بإحساس أسطوري يرتبط بالشاعر حين يتأمل الكون والطبيعة، فهناك هيمنة وتسلط لحر الطبيعة الذي يلقي بثقله على الأزهار والأشجار وسائر الأوراق الخضراء.

فصدورُ الحقول متعبةٌ تلهثُ في غمرةٍ من الإعياء!
ورؤوس الأزهار مطرقةٌ تنسلُّ منها انتفاضة الكبرياء!

ويتناول الكاتب الصور الاستعارية في قصائد أخرى مثل "موسم الورد" وقصيدة " عودي" و"مصرع الفنان" التي يرثي فيها عمر أبو ريشة صديقه الموسيقار وفنان المسرح كميل شمبير.

الدوائر الأسلوبية التصويرية:

من يقرأ قصائد أبو ريشة يجد ثمة ألواناً تصويرية تعاود حضورها في عدد من القصائد والمقطوعات الشعرية ويرى الكاتب أن هذا ليس تكراراً وإنما وجوه متعددة البلورة تعكس حزماً من الضوء والألوان التي تتفاعل مع السياقات والحالات الشعورية. فيتناول الكاتب، على سبيل المثال" دائرة الطيور التي مركزها الدال " نسر" وحوله مجموعة من المفاتيح، فثمة أكثر من مقطع حول النسر في قصائده، وحلت العُقاب وهي مناظرة للنسر في سماتها الجارحة في قصيدتين. وهناك مقاطع شعرية مركزها طيور أخرى (بلبل، إوز، ورقاء، خفّاش) وكانت مفاتيح جناح وأجنحة والريش وما يركب منها تشكل صوراً في ومضات في بعض قصائده.

ظهر مفتاح " نسر" في قصيدة " شاعر وشاعر" أو شاعران 1935 يقول فيها:

وطمـــوحٌ مجـــنَّحٌ يـــتركُ النســـر كســـيحاً في زحمـــة الأنـــواء!

كما يذكر الشاعر " العُقاب" وهي تخوض صراعاً مع العواصف لتبلغ الذرا مثخنةً بجراح هي ثمن الإباء والعنفوان:

كعُقـاب هـزّت إلى الأفـق الرَّحـب جنـــاحيْ عزيمـــةٍ ومضـــاء!

وتسـامتْ، طـوراً تضـمُ جناحيهـا وطـــوراً ترخيهمـــا بـــازدراء

تكرر ذكر العُقاب في قصيدة " البطولة وهنانو" 1936 وفي قصيدة "شهيد" التي ألقاها في عام 1937 تكريماً للشهيد سعيد العاص الذي قاتل المحتل الإنجليزي في فلسطين والفرنسي في سورية. فقد اختار الشاعر في القصيدة خطاباً رمزياً تهب فيه النسور في مجموعات إلى معركة ضارية على الرغم من إمكاناتها المحدودة.

غضـبةٌ للنســور، لا النصــرُ فيهــا بمتـــاح، ولا الـــوَنى بمبـــاحِ

لم تُزحـــزَح تلـــك المخالـــبُ إلا بعـــدما جُـــرّدتْ مـــن الأرواح

وتعد قصيدة "نسر" 1938 بؤرة في هذه الدائرة الأسلوبية التصويرية، فالنسور تغطي فضاء القصيدة بكاملها وهي تشتمل على عدد من الوحدات الدالة، فهناك الاعتداء على مكانة النسر والهوان جاءا من ضعفه وعناصر تستغل هذا الموقف (بغاث الطير) مع طبيعة قاسية باعدت بين آفاقها وأجنحة النسر التي أصابها ضعف السنين، فتتولد استجابة لقيم العنفوان وترفض السقوط وتنهض من جديد لتجابه العواصف والرعود وتبلغ الذرا.

أصـــبح الســـفح ملعبـــاً للنســـور فاغضـــبي يـــا ذرا الجبـــال وثـــوري

ويتكرر صورة النسر في قصائد أخرى مثل " يا عوادي" في رثاء الملك غازي بن فيصل عام 1939 وكذلك في قصيدة "بلادي" القصيدة التي رثى فيها المناضل سعد الله الجابري وفي قصيدة " بنات الشاعر" التي رثى فيها صديقه الأخطل الصغير.

في الفصلين الأخيرين من الكتاب يعرض لنا الكاتب دلالات رسائل عمر أبو ريشة، وهي مجموعة من الرسائل كتبت في أوقات مختلفة، وإلى أصدقاء وأقارب كانوا على تواصل معه مثل صديقه الكاتب عبد الوهاب صابوني، وابن شقيقته كنانة الشهابي. أما الفصل الأخير " دلالات صور عمر أبو ريشة" يعرض لنا الكاتب مجموعة من الصور المتنوعة للشاعر وفي محطات مهمة في حياته المهنية والأدبية كصورته مع جمال عبد الناصر 1959 وصورته مع جون كيندي الرئيس الأمريكي عام 1961، وصور أخرى له في جامعة حلب، كلها تعبر عن تجربة حياتية واسعة ألقت بظلالها على منجزه الشعري الذي درسه الكاتب من الناحية الدلالية والأسلوبية بطريقة مميزة وفريدة إلى درجة نكاد أن نجزم أن هذا الكتاب هو من أفضل الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت هذا الشاعر الكبير الذي ستبقى قصائده وأشعاره خالدة على مر الزمن.

رجع الصدى

- أوْجُه التَعالق بين الشّعريّ والسياسي على عهد بني أميّة (قراءة في كتاب عباس الجراري "في الشعر السياسي") — أ . فريد أمعضشو
- سحر اللغة وتجليات السيرة في كتاب (نداء لصباحات بعيدة) لطلال الغوار — د . إبراهيم مصطفى الحمد
- الشعر هو الآن شجرة الحياة تأملات في ديوان (الهبوط إلى برج القوس) للشاعر د. حاتم الصكر — أ . ناظم ناصر القريشي
- خنجر سليمان.. من التاريخ إلى الرواية — أ . أحمد علي هلال

أوْجُه التّعالق بين الشّعريّ والسّياسيّ على عهد بَني أمَيّة (قراءة في كتاب عباس الجراري "في الشعر السياسي")

أ. فريد أمعضشو

باحث وناقد من المغرب

إن ارتباط الشعر العربي بالسياسة، أو بالإيديولوجيا، يعود إلى زمن مبكر جدا من تاريخ الأدب العربي. وقد أطلق النقاد على هذا الضرب الشعري اصطلاح "الشعر السياسي". والمُلاحَظ أن هذا الشعر برز، بشكل لافت للنظر، في عهد بني أُمية، الذي عَرف، إلى جانب الحزب الأموي "الحاكم"، ظهور مجموعة من "أحزاب المُعارَضة"، التي ناوَأت سياسة الأمويين، ورفضت توجهاتهم، ودخلت معهم في معارك شديدة قولاً وفعلاً. ولم تنحصر الحروب بين هذين القطبين فقط، بل إن حروباً كثيرة كانت تنشب فيما بين هذه الأحزب المعارضة نفسِها. ولا ريب في أن هذه الوقائع والحروب قد رافقها شعر غزيرٌ، كان يتفوَّه به الشعراء في الانتصار لأحزابهم، ومُهاجاة الأحزاب الأخرى ومعارضتها. وقد حفظت لنا المصادر ذخيرة مهمة من هذا الشعر، على الرغم من أن ما ضاع منه قد يكون أكثر وأغْزَر.

ويتفق الدارسون على أن الأحزاب الرئيسة التي كانت تعارض الحُكم الأموي ثلاثة، وهي: الخَوارج، والشيعة، والزبيريون. وستسعى هذه الورقات المعدودات إلى الوقوف عند كل حزب على حدة، مبرزةً مبادئه وأهمَّ فرقه وظروف نشأته وامتداداته، ومبيِّنةً الشعر المرافِقَ لكلٍّ منها ومميزاته وأهم رجالاته وما إلى ذلك، ومستفيدةً، في الأساس، من جهود عددٍ من دارسينا الذين بحثوا في هذا

المجال، ولاسيما الدكتور عباس الجراري رحمه الله (1937 ـــ 2024م)؛ صاحبُ كتاب "في الشعر السياسي" الذي هو، في الأصل، مجموعة محاضرات، كان قد ألقاها على طلاب السنة الأولى ـ شعبة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، خلال الموسم الجامعي 1967/66م.

1 - **الخَوارج:**

ظهر الخوارج مباشرة بعد مَوْقعة صِفّين الشهيرة (37هـ)، معلنين خروجَهم عن طاعة علي كرّم الله وجهه، الذي قبل ما يسمى "قضية التحكيم"، التي انتهت ـ كما هو معلوم ـ بانتصار معاوية، وتولّيه الحكم... وكان يقودهم، إبّانئذٍ، زعيمُهم عبد الله بن وهب الراسبي.

وتطلق على الخوارج عدة أسامٍ؛ مِنْ مثل "المُحكِّمة" (سُمُّوا بذلك لرفضهم تحكيم البشر في قضية التحكيم المعروفة، وقولهم "لا حكم إلا الله")، و"الحَرُورية" (سُمّوا بذلك نسبة إلى كُورة "حرواء" القريبة من الكوفة، والتي توجّهوا إليها من فَوْر خروجهم عن علي)، و"الشُّرَاة" (سُمّوا بذلك لكونهم شروا (باعوا) أنفسَهم لله كما يقولون).

ولا شك في أن لكل حزب مبادئ وثوابتَ يؤمن بها، وينافح عنها، ويقاتل في سبيلها. ومن هذا المُنطلق، حاول د. عباس الجراري، في كتابه المُومإ إليه قبْلاً، أن يرصد مبادئ الخوارج انطلاقاً من استقراء جملة من المَظانّ والأشكال الأدبية الخوارجية(1)، وإنْ كان هو نفسُه يقرّ بصعوبة هذا الأمر(2). وأبرزُ هذه المبادئ ما يأتي:

- الإقرار بصحة خلافة أبي بكر وعمر وعثمان في سِنِيّه الأولى خاصةً، والإقرار أيضاً بصحّة خلافة علي، غير أنهم يُخطِّئونه لقبوله واقعة التحكيم، وإنْ كانت بعضُ المصادر تؤكد أن الخوارج هم الذين أرْغموا عليّاً على قبول هذه الواقعة!
- تكفير الحَكَمين المُنَصَّبَيْن في واقعة التحكيم من قبل كل من عليّ ومعاوية، وهما أبو موسى الأشعري، وعمرو بن العاص.
- الطعْن في أصحاب الجَمَل (طلحة والزبير وعائشة)، وتكفيرهم جميعاً.
- تكفير العبّاسيين؛ لعدم صحة خلافتهم، والدعوة إلى محاربتهم.
- تكفير معاوية بن أبي سفيان والأمويين عامة، والدعوة إلى مُقاتلتهم.
- وجوب الخروج عن الإمام الجائر، والقول بتساوي المسلمين بخصوص تولي الخلافة؛ بمعنى أن كل من توافرت فيه الشروط والمؤهّلات، فهو أهْلٌ لهذه الخلافة، وإنْ لم يكن عربياً.

وقد اشتهر الخوارج بمجموعة من الأخلاق والصفات؛ مثل التعصُّب الشديد لعقيدتهم، والإخلاص الصادق لمبادئهم. ولهذا، رأى المستشرق نيكُلسْون (R. A. Nicholson) أن الخوارج كانوا مَضربَ المَثل في الدفاع المُسْتميت عن معتقدهم السياسي وآرائهم؛ ومثل التمسك القوي بالقرآن وأحكامه، وعدم التساهل في أمور الدين. وقد انعكس هذا الأمر على حياتهم، وعلى أدبهم بصورة جليّة. ومن تلك الصفات، أيضاً، عدمُ التورُّع عن رَمْي كل مخالِفِيهم بالكفر، وتشديد التعامل معهم... إلخ.

إن الخوارج ليسوا فرقة واحدة، بل هم فرقٌ متعددة. قال عبد القادر البغدادي (ت 429هـ): "... ثم اختلفت الخوارج ـ بعد ذلك ـ فيما بينها؛ فصارت مقدارَ عشرين فرقة، كلّ واحدة تكفّر سائرها"(3). ولعل أهمها الفِرق الآتية:

- المُحكّمة الأولى؛ أي الخارجون الأُوَّل عن طاعة علي مباشرةً بعد موقعة صفين.
- **الأزارقة**: وهم أتباع نافع بن الأزرق الحنَفي، المُكنّى "أبا راشد"، والمتوفَّى سنة 65 للهجرة. ويعد الأزارقة أكثر فرق الخوارج عُدَّة وعدداً وسلطاناً من وجهة، وأكثرَهم تطرُّفاً من وجهة أخرى. لذا، فقد حاربتْهم الدولة الأُمَوِيّة بشكل أقوى وأعنف بالمقارنة مع الفرق الأخرى.
- **النَّجَدات**: وهم أتباع نَجْدة بن عامر الحنفي. ومن مبادئ هذه الفرقة أنها تُجيز القعود عن القتال لغير القادرين عليه.
- **الإباضيّة**: ورائدُها هو عبد الله بن إباض التميمي، وهي أقلُّ الفرق الخوارجية تطرُّفاً. ولذلك، استطاعت أن تعيش طويلا، وتستمرَّ في الحياة، بخلاف فرق الخوارج الأخرى، التي شُنَّتْ عليها حروبٌ مُبيرة متوالية، من جهات متعددة.
- **الصُّفْرية**: وهم أتباع زياد بن الأصفر، ويقال لهم ـ كذلك ـ "الزيادية". وقد أطلق عليهم الاسم الأولُ؛ لصُفرة ألوانهم من كثرة الصيام والقيام، كما تذكر بعض المصادر ("رغبة الآمل" مثلاً).
- **العجاردة**: وهم أتباع عبد الكريم بن عجرد...

تلكم، إذاً، فرقُ الخوارج الكبرى، وفي كل فرقة نجد مجموعة من الفرق الخَوارِجيّة الصغرى. فضمن العجاردة، مثلاً، عددٌ من الفرق؛ كالخازمية، والشعبية، والمعلومية، والمجهولية، والمعبدية، والرشيدية، والمكرمية، والحمزية، والإبراهيمية، والواقفة، والميمونية.

لقد كان للمذهب الخوارجي امتداد وانتشارٌ خارج مركزه؛ إذ وصل إلى مناطق قَصِيّة جدّا في الاتجاه الغربي. وقد توقف المرحوم د. الجراري عند انتشار هذا المذهب في المغرب الأقصى بخاصة؛ فأشار إلى أنه قد وفدت على المنطقة فئات من الخوارج (الإباضية والصفرية) إثرَ انهزامهم في المشرق العربي. وتذكر المصادر القديمة أن هذا المذهب لقي تَرْحاباً كبيراً من قِبل البربر (الأمازيغ)؛ لِما أَلْفَوْه فيه من "ديمقراطية" ومساواة طالما افتقدوها في كثير من الفاتِحين العرب.

ويؤكد الدارسون أن الخوارج كانوا كثيرِي الشعراء، غزيرِي الأشعار، وأنّ شعرهم رافقهم في حروبهم، وعبّر عن مبادئهم، وصوّر بطولاتهم، وأشاد برجالاتهم. وقد لاحظ عباس الجراري أن هذا الشعر ـ على وفرته ـ يمتاز بجملة من الخصائص والميزات؛ بعضها شكلي، وبعضها موضوعي، وبعضها يتمحَّض للشكل والموضوع معاً. وكان يستدلّ بما يناسب من الشعر الخوارجي على كل خاصيةٍ خاصيةٍ. فمن خصائصه الشكلية أن جُلَّه عبارة عن مقطَّعات وقصائد قصيرة، وأن كثيراً منه منظومٌ على نَوْل بحر الرَّجز. كما يتّسم بالوحدة الموضوعية؛ نتيجةَ سيطرة المضمون السياسي عليه، وتحلُّلها من المقدمات التقليدية المعهودة... ومن خصائصه الموضوعية الالتزام الكلي بالعقيدة والمبادئ الخوارجية، والتحلي بالصدق والإخلاص، والدعوة إلى الرفض والحثّ على الخروج، والزهد المطلق في جميع ملذات الدنيا ومُتَعِها، و بُروز نبرة الحزن والبكاء بقوةٍ فيه، والإقبال على ساح الوَغى ببسالةٍ منقطعةِ النظير؛ أمَلاً في الاستشهاد والظفَر بما أعدَّه الله للمُسْتَشْهِد في سبيله، ورسْم الصورة المثالية للإنسان الخوارجي، والتزام وحدة الموضوع، وبساطة الجانب المذهبي وعدم اللجوء إلى التأويل والاستنباط؛ نتيجة عدم تأثرهم بألوان الثقافة الجديدة، إلخ.

إن الشعراء الذين كانوا يَنْضَوُون تحت لواء حزب الخوارج من الكثرة بمَكانٍ. والمُلاحَظ أن بعضهم مشهور، على حين أن عديدين منهم مغمورون، لا يكاد يعرفهم إلا القليل من الناس. ومن أعلامهم عِمْرانُ بن حِطّان البكري الصُّفري، والطِّرِمَّاح بن حكيم الطائي الأزْرقي، الذي كان صديقا حميما للكُمَيْت الشِّيعي، على الرُّغْم من اختلاف مذهبَيْهما؛ كما يذكر ذلك صاحب "الأغاني". ومنهم أيضاً قَطَريّ بن الفُجَاءَة الأزْرَقي (جعونة بن مازن)، الذي كان من أبرز قوّاد الخوارج وزعمائهم السياسيين... ومن يتصفح أشعار هؤلاء، يلمس ــ من كثبٍ ــ أنها مكرَّسة ــ في المحلّ الأول ــ لخدمة عقيدة الخوارج السياسية؛ من حيث كونُها تعبّر عن آرائهم في مختلِف الأمور، وتقف في وجه خصومهم، وتَشيد ببَسالة الرجل الخوارجي وإقدامه، وتَرْثي قتْلاهم

في الحروب، وتستنهض هِمَمَ الخوارج، وتستحثُّهم على الخروج...

2 - **الشيعة:**

يرى بعضُهم أن الشيعة حزبٌ ظهرت نواتُه الأولى مباشرةً بعد وفاة رسول الله، صلى الله عليه وسلم، واختلاف المسلمين حول مَنْ يخلفه؛ بحيث كانت هناك طائفة من الصحابة تؤمن بأحقّية عليّ في خلافة الرسول صلى الله عليه وسلم؛ وذلك استناداً إلى بعض الأحاديث، وإلى كوْن الرسول قد أوْصى لعليّ بالاستخلاف. والواقع أن الشيعة ــ بمعناها المذهبي المعروف ــ لم توجَد إلا بعد وفاة علي كرم الله وجهه... ويُعرَف الشيعة بأسماء أخْراةٍ؛ كالعلويين، والطالبيّين، وآل البيت. وللحزب الشيعي مبادئ ينطلق منها، ويذود عنها. وهي تتفاوت بتفاوُت الفرق الشيعية نفسها، ولعل أبرزها ما يأتي:

❖ **العِصْمة**؛ إذ إن الإمام ــ في نظر الشيعة ــ شخصٌ مقدَّسٌ، معصوم من الخطإ، مُصيب في كل ما يصدُر عنه من قول أو فعل. والواقع أن هذا المبدأَ دخيلٌ على الحزب الشيعي، تسرَّب إليه من المَوالي الفُرْس، الذين كانوا يشكّلون نسبة مهمة داخل هذا الحزب؛ الأمرُ الذي دعا المستشرق الهولندي رينهارت دوزي (R. Dozy) إلى اعتبار الشيعة حزبا فارسياً.

❖ **المَهْدَوية**؛ ذلك بأن الشيعيّين كانوا يؤمنون بالمهدي؛ الإمام المُنتظَر، الذي سيأتي؛ فيملأ الأرضَ عدْلاً، كما مُلئت ظلماً.

❖ **الرَّجْعة**: ومعناها الأوْبَة إلى الدنيا بعد الممات، وقد اختلقها عبدُ الله بن سبإ، اليهودي الأصل، حين قال برجْعة محمد وعلي وغيرهما من الأئمة الشيعة، واستغرب كيف أن الناس يُصدّقون رجوع عيسى عليه السلام، ويكذّبون رجوع محمد وعلي. وزعم ابنُ سبإ وأتباعُه أن عليّاً حي لم يمت، وأنه يجيء في السحاب، وأن الرعد صوتُه، والبرقَ سوْطه، وأنه سينزل ــ بعد ذلك ــ إلى الأرض؛ ليملأها عدلا، كما ملئت جوْراً.

❖ **التقيّة**: ويُقصد بها المُداراة، وإظهار غير الحقيقة. وقد أخذ بها الشيعة قولا وممارسة. وكانت تبيح للشيعيِّ إخفاءَ عقيدته المذهبية، بل يمكن له أن يصل إلى حدِّ إظهار الكفر ظاهرياً؛ اتقاءً للشر، ودفعاً للمَكاريه، وضماناً للتكسُّب، ولاسيما إذا علمْنا أن شعراء الشيعة كانوا يَرْتزقون بسلوك مسلك التقية. ويرى المستشرق گولدزيهر (I. Goldziher) أن الكميت هو أول من استعمل كلمة "التقية" بمعناها الاصطلاحي.

وبمُكْنَتنا أن نتحدث عن فريقين كبيرين داخل الحزب الشيعي، وهما:

❖ **الإمامية**: وتقول هذه الفرقة بإمامة علي بعْدَ الرسول، صلى الله عليه وسلم، وتأتي بنصوص عديدة لإثبات قولها

وتعْضيده. كما أنها تتبرّأ من أبي بكر وعمر وعثمان، وتراهم غاصبين للخلافة. وتعتقد الإمامية أن الإمام إنسانٌ، ولكنه ينطوي على جوهر نوراني إلهي، ولجه من طريق الحُلول الجزئي. والإمامية فرق عدة؛ أهمها "الإسماعيلية" (ساقوا الإمامة من جعفر الصادق إلى ابنه إسماعيل)، و"الاثنا عشرية" أو "القطعية" (ساقوا الإمامة من جعفر إلى ابنه موسى، وقطعوا بموسى، زاعمين أن الإمام بعده سبْط محمد بن الحسن، الذي هو سبط علي بن موسى الرّضا)، و"الكيسانية" (يَرَوْن أن محمّداً بن الحنفية لم يمُتْ، وأنه حي يقيم بجبل رَضْوَى، في موضع محروس بعناية تامة. ويقولون إن الدين طاعة رجل، وإن الإمام ظِلُّ الله في أرضه، وهو بذلك ليس كسائر البشر؛ لِما فيه من قبَس إلهي يَعْصِمه، ويجعله وارثَ علمِ الرسول؛ ظاهرِه وباطنِه).

❖ **الزَّيْدية**: وهم أتباع زيد بن علي بن زين العابدين بن الحسين بن علي بن أبي طالب. ويعدّون أقرب الفرق إلى أهل السُّنة، وأكثرهم اعتدالاً. ولعل ذلك راجعٌ إلى تتلمُذ زعيمهم زيد لواصل بن عطاء المُعتزلي (ت 131هـ). ويمتازون من الفرق الشيعية الأخرى بعدم القول بأن النبي يورَث، وبعدم المغالاة في تقدير أئمتهم، بل يرون أن الإمام رجل فاضل عالم زاهد سخي شجاع تجب طاعته، ومَنْ عاداه فهو مخلَّد في النار إلى أن يتوب. كما أنهم يُجوِّزون إمامة المفضول مع قيام الأفضل، ولا يقولون بالرَّجْعة، ولا بالتناسُخ، ولا بزواج المتعة، ولا بشيوع الزواج، ولا بالمهدي المنتظر، ولا بالتقية... ومن فرق الزيدية "الجارودية"، و"السليمانية"، و"البُتْرية"...

ولم ينحصر المذهب الشيعي في الكوفة؛ حاضرة الشيعيين فقط، بل امتدّ إلى عدة مناطق كالمذهب الخوارجي. وقد وصل إلى بلاد المغرب، ووُجد له أنصار كُثُرٌ فيه، كانوا يُخلصون الحبَّ لآل البيت كافة. ولنا في الترحيب الذي خصّه المغاربة للمولى إدريس الأول، إثر فراره من المشرق سنة 169هـ، على عهد الهادي العباسي، خير دليل على ذلك.

وإذا كان أكثر شعر الخوارج قد ضاع، فإن معظم شعر الشيعة ـ بالمقابل ـ قد وصلنا، سواء في مصنفات خاصة بهم، أو موزَّعاً بين بطون بعض أمَّاتِ كتب التراث الأدبي العربي؛ ذلك بأن الشعراء الشيعيين احتفظوا، طَوَال عصر بني العباس (عصر التدوين)، بكثير من قُواهم المادية والمعنوية؛ باتخاذهم مبدأَ التقية المذكور آنفاً، وبازْدِلافهم من الأمراء والسلاطين العباسيين؛ الشيءُ الذي ظاهَر على حفظ أشعارهم، وروايتها، وتدْوينها. ويتسم الشعر الشيعي بعدة خصائص مضمونية وشكلية، منها:

❖ **الالتزام بفكرة الحزب**؛ أي إن الشعر الشيعي يسير في اتجاه التعبير عن حب آل البيت بعُمقٍ وبصدْقٍ، ويدافع عن

مبادئ حزب الشيعة وعقيدته السياسية.

❖ **القوة والحماس**؛ ذلك بأن القصيد الشيعي يَفيض قوةً وحماسةً في الدفاع المُستميت عن مبادئ حزب الشيعة، وتوجُّهاته السياسية.

❖ **الجدل والاحتجاج**؛ إذ إن كثيراً من شعر الشيعة يَعْمِد إلى المُحَاجَّة، ومقارَعة الخصوم باللجوء ــ أحياناً ــ إلى الفكر والمنطق، بعيداً عن المشاعر والعواطف.

❖ **معارضة الحكم القائم**، والنقمة على خُصومهم.

❖ **التأثر بالجانب الديني**: ويظهر ذلك ـ بصورة أجْلى ـ في تناصِّ الشعر الشيعي مع الآيِ القرآنية كثيراً.

❖ **طغيان نبْرة الحزن والبكاء** على زعمائهم، الذين كانوا يسقطون الواحد تلوَ الآخر.

❖ **جزالة الأسلوب، وسلاسته**، ووضوحه، ونُبُوُّه عن الصنعة والزخرفة اللفظية. ولا شك في أن تأثر شعر الشيعة بأسلوب القرآن الكريم كان له وقْعٌ بالغٌ في هذا الصدد.

❖ **صِدق العاطفة، وحرارتها**: وفي ذلك تعبير صُراحٌ عن الحب الخالص الذي يُكِنُّه الشيعة لآل البيت، وعن سُخطهم الحانق على خصومهم من الأمويين وغيرهم...

إن شعراء الحزب الشيعي كثيرون؛ بحيث لا يمكننا، بأي حالٍ، الإحاطة بهم جميعاً ها هنا، ولكن أشهرهم هؤلاء الثلاثة:

❖ الكُمَيْت بن زيد الأسدي (ت 126هـ): وهو غزيرُ الشعر؛ بحيث بلغ مجموع أشعاره، حين مماته، تسعة وثمانين ومائتين وخمسة آلاف (5289) بيت(4). واشتهر الرجل بـ"هاشمياته"، وهي قصائدُ مذهبية سياسية في الانتصار لبَني هاشم، والذَّوْد عن آراء الزيدية. وقد التجأ فيها إلى المنطق والجدل، دون الاكتفاء بالمشاعر. ويعد الكميت ــ في رأي أبي عثمان الجاحظ (ت 255هـ) ــ فاتحَ باب الحِجاج بالشعْر للشيعِيّين.

❖ السيد الحِمْيَري (ت 173هـ): وكان شيعيا كيسانياً، على الرُّغم من أن أبوَيْه كانا من الخوارج الإباضية(5). وقد اشتهر بذكر فضائل علي وآل البيت في أشعاره.

❖ دِعْبِل بن علي الخُزاعي (ت 220هـ): وكان ــ كما يقول ابن خِلِّكان (ت 681هـ) ـ شاعرا هَجَّاءً، بَذِيءَ اللسان، وُلَعَةً بتتبُّع نقائص الناس ومثالبهم، وبالحَطّ من أقدارهم(6). وقد مدح كثيراً العباسيين تقيةً وتكسباً لا غيرُ.

3 - **الزُّبَيْريون:**

يذهب بعض المؤرِّخين إلى أن الحزب الزبيري عرف انطلاقته الفعلية عام 63 للهجرة، حين دعا عبد الله بن الزبير لنفسه. ويرغم آخرون أنه انطلق قبل ذلك، وبالضبط في أعقاب الثورة التي قامت ضد

عثمان بن عفان رضي الله عنه. وكانت الحجاز مركز نشاطه، وعاصمةَ حُكمه. وتذكر بعض الكتابات أن أناساً كثيرين تعصّبوا، وقتذاك، لابن الزبير، ورأوا أنه أهْلٌ لقيادة المسلمين، لاسيما وأنه كان شجاعا مقداما، تقياً وَرِعاً، يُطيل الصلاة، ويُكثر الصيام؛ على حد قول عبد الملك بن مروان. يقول المستشرق كاتْرميرْ (É. M. Quatremère) إنه لم يكن من بين العرب المتطلّعين إلى الخلافة في القرن الهجري الأول، باستثناء علي، رجل، اجتمعت له الحقوق والمؤهلات، سوى شخص واحد، هو عبد الله بن الزبير.

إن عمْر الحزب الزبيري قصير جدّا إذا ما قارنّاه بالحزبين المتقدِّميْن. ويعزى ذلك، أساساً، إلى أن هذا الحزبَ كان يواجه خصوماً عديدين، لم تكن له من القوة ما يَلزم لمواجهتهم جميعاً. لذا، كان طبيعياً أن يهزموه. ولهذه الهزيمة بُعْد سياسي عميق؛ إذ إنها "ليست هزيمة شخص أو حزب، ولكنْ هزيمة ذلك الإقليم الذي حمل لواءَ هذه النهضة مدة من الزمن"(7). ويذكر عباس الجراري جملة من العوامل القابعة وراء فشل الحركة الزبيرية، منها:

- عدم لجوء ابن الزبير إلى الحيلة والمكيدة لاستغلال الظروف والفُرَص المُتاحة أحياناً.
- بُخله الشديد، في الوقت الذي كان خصومُه يُغْدِقون الآلاء والعطايا والأموال لكسْب العطف والتأييد.
- ولم يكن الرجل يبخل على غيره فقط، بل كان مقتراً على نفسه وذَويه أيضاً.
- سوء اختياره لعُمّاله ومُمَثّليه في الأقاليم، وبخاصةٍ في أقاليم العراق.
- اتخاذه الحجازَ قاعدةً لحزبه ولحُكمه، وعدم خروجه إلى المناطق الأخرى.
- اعتمادُه على العنصر العربي فقط في تكوين حزبه، وإهماله المطلق للمَوالي، الذين كانوا يشكلون الأغلبية من ساكنة العراق إبّانئذٍ.
- قوة بني أمية في إمْرَة عبد الملك بن مروان؛ بحيث كانت تفوق بكثيرٍ قوةَ الزبيريين، لاسيما وأن هؤلاء أنْهكتهم الحروب مع الخوارج والشيعة.

ويقوم الحزب الزبيري على مجموعة من "المبادئ"، يمكن ذكر بعضها في النقط الآتي:

- التمسك ببقاء حاضرة الخلافة الإسلامية في منطقة الحجاز.
- ضرورة استمرار الخلافة في قريْش، ومعها المُضَرية.
- مناهضة الأحزاب الأخرى، ومناصَبَتُها العَداء. فالزبيريون كانوا يحاربون الأمويين؛ لخروجهم عن نظام

الشورى، وإقرارهم ولاية العهد، وتوْريثهم الخلافة، ونقلهم عاصمة الدولة الإسلامية من موطنها الأصلي (الحجاز) إلى الشام، وتقريبهم اليَمَنية، وتنكيلهم بالقرَشيّين وبالصحابة وأبنائهم. ويقاتل الزبيريون بني هاشم؛ لأنهم يرَوْن أنهم أحقُّ بالخلافة من سَوائِهِم. ويحاربون الخوارج؛ لأنهم يختلفون معهم في الرأي بشأن عثمان، وطبيعة نظام الحُكم.

إن الشعر الذي واكب مسيرة الحزب الزبيري، وعبّر عن مبادئه السياسية ضَحْلٌ، ولا يكاد يقدِّم صورة شافية كافية عن هذا الحزب. ومردُّ هذه الضحالة ــ في المقام الأول ــ إلى بُخل زعيمه ابن الزبير، وعدم إغداقه المنح والعطايا على الشعراء الذين كانوا يَقْصِدونهم، ولاسيما مَنْ كان مُعْدماً منهم. يقول عنه ذ. عباس الجراري رحمةُ الله عليه: "الحق أنه لو كان كثير العطايا، لالتفَّ حوله الشعراء يمْدَحونه ويدْعون لفِكرته، بل إن الشعراء كانوا يقصِدونه ليمدَحُوه ويأخذوا منه، ولكنهم لا يلبثون أن يكتشفوا بُخله؛ فينصرفوا عنه"(8)؛ كما هو الشأن بالنسبة إلى نابغة بني جعدة. ولعل الشاعر الوحيدَ الذي أخلص للزبيريين، وكرّس أشعاره للدفاع عن مبادئهم وعقيدتهم السياسية، هو عبيد الله بن قيس الرّقيات؛ إذ إنه مدحهم، وروّج لأفكارهم حبّاً لهم، لا ارتزاقاً وطمعاً، على الرُّغم من فقره ووَضاعة حاله. ولكنه ــ بعد انقضاء الحركة الزبيرية وانتهائها ــ سيتصل بالحزب الأموي، ويمدح رجالاته على سبيل التكسُّب.

ومن الصعوبة بمكانٍ أن نتحدث عن خصائصَ مميِّزةٍ لشعر الزبيريين، وذلك لسببيْن اثنين على الأقلّ؛ فأما أولهما فيكْمُن في أن مبادئ حزب الزبيريين لم يُتَحْ لها التبلْوُر حتى تنعكسَ في أشعارهم، وأما ثانيهما فيتجلى في قلة شعر الزبيريين وضآلته، إلى درجةِ أنه يكاد ينحصر في شاعر واحد (ابن قيس الرقيات). وعليه، فإن الحديثَ عن خصائص الشعر الزبيري لا يعني إلا الحديث عن خصائص شعر هذا الشاعر، الذي جعل شعرَه وَقْفاً على الزبيريين طَوالَ عُمر حزبهم، ومنها الآتي:

❖ يمتاز أسلوب ابن قيس الرقيات، في التعبير عن زُبَيْرِيّته، بالخَطابية والمُباشَرة. ويشيد فيه بابن الزبير، وبوَرَعه وتَقْواه وصلاحه، ويقْرِنُه بأبي بكر وعمر وعثمان، رضْوانُ الله عليهم أجمعين.

❖ يتعصّب للقرشِيّين، ويتحمَّس لهم، ويُشْفِق عليهم من الفُرْقة.

❖ تظهر في شعره ملامح الحزن والبكاء، ولاسيما حين يرثي أو يصوّر ما حاق بقريش في الحجاز من مِحَن وإحَن على يد بني أمية.

❖ يحضُر الجانب الديني، بقوةٍ، في شعره؛ كالاقتباس من القرآن الكريم، وتواتر المفرَدات المنتمية إلى الحقل المعجمي الديني في قصائده.

❖ يلجأ إلى التغزُّل بأزواج الأمويين؛ لإغاظتهم واستفزازهم وهَجْوهم. وتحسُن الإشارة إلى أن تغزله هذا لم يكن فاحشاً مُقذِعاً، وإنما كان عفيفاً، لا أذِيّة فيه للمتلقي. فقد كان الشاعر ـ كما يقول طه حسين (ت 1973م) ـ "يتخذ النساء وسيلة إلى حَرْب الرجال؛ فكان يحرص الحِرْصَ كلَّه على ألاّ يؤذيهنّ أو يُذيع بينهن الفاحشة كذِباً وزُوراً، بل كان يَمضي إلى أبعدَ من هذا.. كان يريد أن يتملّق هؤلاء النساء، وأن يرضيهن عن نفسه، وأن يحبّب إليهن هذا الغزل الهجائي"(9).

❖ يتّصف أسلوبُه في الكتابة بالرقة، والجَزالة، والسلاسة، والبُعْد عن التمَحُّل والإغراب.

❖ يميل إلى استعمال البحور الشعرية الخفيفة والمجزوءة...

وفي ختام هذا المقال المُوجَز، لا بأس من أن نسجل بعض المُستخْلَصات والملاحظات التي اعتنّت لنا، ونحن نتصفّح كتاب د. عباس الجراري المَعنيّ بالعرْض والقراءة هنا:

❖ من الأكيد ـ إذاً ـ أن الشعر العربي، على عهد الأمويين، كان قويّ الارتباط بالسياسة وبالأحزاب السياسية، ولاسيما "أحزاب اليسار"، التي كانت تعارض الحُكم القائم، وتطعن في شرْعيته. وكان لكل حزب شعراؤه الذين يعبّرون عن مبادئه، ويَذودون عن عقيدته السياسية، ويتصدّون لخصومه؛ بمعنى أن الشعر كان لسانَ الحزب، وبُوقَه في حالي الحرب والسلم معاً.

❖ خلّف شعراءُ الحزب الخوارجيّ شعراً غزيراً، ولكن ما وصلنا منه قليل جدا. ويعزى ذلك ـ في الأساس ـ إلى موقف الدولة العباسية منه، وإلى قيامها ـ عن قصْدٍ ـ بتضْييعه وتجاهُله حين همّت بتدوين الشعر والآداب الأخرى، بدءاً من القرنين الثاني والثالث الهجريين. وقد دفع العباسيين إلى هذا الصَّنيع ما كان يتضمّنه هذا الشعرُ من هجوم سافر، وتكفير واضح لكل مَنْ ليس مِنْ حزب الخوارج. على حين أن أكثر شعر الشيعة حَظيَ بالتدوين والحفظ؛ فوصلنا منه الشيء الكثير، وكان لمبدإ التقية، الذي أخذوا به قولاً وفعلاً، أعظمُ الأثر في هذا الإطار. ولم يبلغْنا من شعر الزبيريين إلا النزْر اليسير؛ وذلك لقِصَر عُمْر حزبهم، وعدم احتفال زعمائهم (ابن الزبير خاصة) بالشعراء المتكسِّبين.

❖ كرّس الشعراء الخوارجُ أشعارَهم كلَّها لخدمة حزبهم، والدفاع عنه. وكانوا مُخلِصين، أشدّ ما يكون الإخلاص، لمبادئهم وتوجُّهاتهم السياسية والفكرية؛

فعملوا ــ بتَفَانٍ ونُكْرانِ ذاتٍ ــ على تجسيدها وتحقيقها في الواقع العَمَلي. على حين أن الإخلاصَ والصدق كانا مُفتَقديْن لدى الشيعة إلى حدٍّ مَا؛ ذلك بأنهم لم يقفوا شِعْرَهم على حزبهم وَحْدَه، وكانوا شديدِي التعلق بمَلَذّات الحياة الدنيا ومُتَعها الزائلة، ولم يكونوا يخُوضون المعارك بأنفُسهم، واتخذوا أشعارَهم تُكَأةً إلى الارتزاق والاغتناء؛ أخْذاً بمبدإ التقية، الذي كان يُبيح الأخذَ به أئمتُهم.

❖ تنطوي مبادئ الخوارج على غير قليل من التطرُّف والغلوّ، ولاسيما في قضية التكفير؛ فمِنَ المعلوم أنهم كانوا يكفّرون كلَّ مَن ليس من حزبهم، بل إن كل فرقة خوارجية كانت ترى أنها في طريق الصواب والحقّ، وما عداها من الفرق الخارجية الأخرى على ضلال. وبهذا، صارت كل فرقة تكفّر أختها. وفي مبادئ الشيعة وفِرقها، أيضاً، غلوّ وشعْبَذة، مع وجود بعض الاستثناءات القليلة.

الإحالات:

1 - الأصلُ في ياء النسب، كما يقول علماء اللغة العرب، أن تلحق المفرد، لا المثنى والجمع. ولكنّا اصطنعْنا، هنا، النسبة إلى الجمع؛ درْءاً لأي لَبْس أو خلط أو فهم غير مقصود، قد يتبادر إلى ذهن القارئ لو نسبْنا الكلمة إلى المفرد. وهذا الأمر صار الآن ممّا يجوز في العربية، سِيما بعد أن أقرّ مجمع اللغة العربية بالقاهرة ذلك.

2 - د. عباس الجراري: في الشعر السياسي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط.1، 1974، ص65.

3 - البغدادي: الفرق بين الفرق وبيان الفرقة الناجية منهم، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط.1، 1973، ص20.

4 - أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني، 298/15.

5 - نفسه، 5/7.

6 - ابن خلكان: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ت، 34/2.

7 - د. حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط.13، 1991، 338/1.

8 - عباس الجراري: في الشعر السياسي، م. س، ص192.

9 - طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة، ط.15، 1998، 251/1.

سحر اللغة وتجليات السيرة في كتاب(نداء لصباحات بعيدة) لطلال الغوار

د. إبراهيم مصطفى الحمد
شاعر وناقد في جامعة تركيت/ العراق

في بهرج النص (دهشة أولى):

وصلتني هذه النسخة من (نداء لصباحات بعيدة) بإهدائه الجميل وتوقيعه الأجمل.

مددت يدي إليها في اليوم الثاني لاقتنائي النسخة، وحال شروعي بالقراءة وجدت أن الكلمات تعانقني وتجذبني إليها بعشق أسطوري باذخ، لم أستطع عنها فكاكاً حتى انفتحت وردة الصبح المشرقة، فواكبت احتفالي القرائي الذي اكتمل وانتشى وشرب ثمالة المعنى، بكأس كان مزاجها حروفاً ماسية أذهلت الشعر بفورانها العذبِ وعنفوانها ونهدتها ونبضها الذي يتحسس الذكريات، بخصب ذاكراتي سيري طفليٍّ، يؤمن بعذرية الأشياء واستنطاق ألسنة اللهب في أغصان الحلم.

إنها وتريات يعزفها الجنُّ على أنامل الشاعر، وسيمفونيات ترحل بنا إلى مدياتها الرحبة، ونداءات من الأقاصي، كنداءات (ندّاهة) تجرفنا تقاسيمها وتنويعاتها، مستلبين بسحرها ومسرنمين بحلمياتها.

لم أكن أظن النثر يسبق الشعر يوماً، كما سبقه في هذا الكتاب النادر الذي يشعُّ شاعريةً وتنهض وديانه، لتفيض على جبال من اللا توقّع .

لم أكن أعلم أن لبساطة العبارة واقتصاد الجملة كل هذا الألق، فالنصوص هنا فتيات جميلات بلا تبرّج، يسحرن بما يحملن من جمالات الذرية والسحر الخلاق والنظرات الناعسات والجفون المنكسرة اختلاباً وغبطة وغضارة وندرة.

طلال الغوار الملاك الشعري الذي يسحر عصا السرد فتسعى..

العتبات وتمدداتها النصية :

للعتبات دور فاعل في النص الحديث شعرياً كان أم سردياً ، فهي فضاء محيط بالنص يوازيه ويتعالق معه على مستوى المتن، لذلك تحول هذا الفضاء من كونه (مكوناً نصيّاً عرَضيّاً ، ليصبحَ بناءً نصّياً)[1]، اصطلح عليه فيما بعد بـ(المناص)[2]، وصارت العتبات مركز اهتمام وعناية الباحثين في الأدب لما لها من تمددات دلالية ومعرفية تجعل القراءة سفراً أكثر متعة واكتشافاً دائماً لتضاريس جديدة وممرات مجهولة، فهي مثابات مهمة تمنح القراءة أبعاداً سجالية أكثر انفتاحاً وذكاء ولذة.

والعنوان هو ثريا النص وهو(عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص)[3]، فإذا أشار العنوان إلى أمر غائب في النص(فإن التقابل بينهما يمكن أن يصبح هو البنية المولّدة للدلالة والجديرة بأولوية التحليل)[4] في أي نص مكتوب، وإن(لغة العنوان تضيف إلى دلالاتها المعجمية والكامنة في الذاكرة الجمعية دلالات جديدة من خلال تعالقها مع سياق النص اللغوي والجمالي، من خلال الإيحاء والترميز لا المباشرة والتسطيح)[5]، بوصف النص الأدبي، فنّاً أدبياً يعتمد الإيحاء والرمز غالباً ، في تشكيله الجمالي والفني.

وإذا ما وقفنا عند العنوان الرئيس لهذا العمل السيري الباذخ (نداء لصباحات بعيدة)، فإننا سنقع أول ما نقع على البعد السيري للعمل، وبصَرياً ستتجه القراءة نحو طفولة الكاتب وهو يناديها بلهفة، مستجلباً ألقها ونداوة حضورها في الذاكرة وخصوبتها على مستوى الانشغال السردي السيري الذي يمتح من عالم الطفولة، ويمعن في استحضار أشعتها المغرية على نحو احتفالي وسجالي حواري، فكل ما في نصوص الكتاب يمثل حواراً مستمراً لذاكرة بعيدة زمانياً، وقريبة ذاكراتياً ووجودياً يمعن الوعي السردي السيري في نفض الغبار عنها وإبراز نصاعتها، وهي بذلك تتمدد على مستوى النصوص التي تضمنها الكتاب، لتبعث برسالة واحدة مهمة هي أن كل ما موجود في الكتاب مر به الكاتب الشاعر ومارس حضوره التام فيه، لكنه مصاغ هنا صياغة سردية ممزوجة بشاعرية فذة تدعمها موهبة الكاتب؛ كونه شاعراً يمتلك سيرة متميزة على مساحة الشعر العراقي والعربي، فالعنوان على وفق هذا الفهم

هو(نص مضغوط يختصر نصّاً طويلاً)[6]، فيكون (بمثابة اسم للكتاب)[7]، يمثله أيقونياً ويدل على محتواه الفكري والفني والمعرفي.

العناوين الفرعية:

لا تقل العناوين الفرعية أهمية عن العنوان الرئيس، بل هي مثابات مساعدة له إذ يشبهها جان ريكاردو بضباط الصف، ويشبه العنوان الرئيس بالضابط الذي يصدر أوامره للعناوين الفرعية لتأخذ دورها في حركة النصوص التي تقع تحتها على نحو يربط العنوان الرئيس بالعناوين الفرعية[8] وبالتالي بمجمل النصوص التي يمثلها المتن، لتصبح نصاً واحداً يشتغل على سياق محدد وشفرات خاصة به.

إن العناوين الفرعية في هذا الكتاب الذي افتقد إلى العنوان الثانوي(التعييني) الذي يختزله أجناسياً، بوصفه فناً سيرياً بحسب السياق النصي الراهن، تعمل على مساندة العنوان الرئيس(عنوان الكتاب) بذكاء وجهد احترافي واضح لم يترك للصدفة مجالاً، فكل هذه العناوين وردت على نحو قصدي، محتويةً ومؤطرة نصوصها بمهارة فنية كتابية، ومنتمية في الوقت نفسه إلى الفضاء العنواني الكبير للعنوان الرئيس، ويتضح ذلك من مجموعة كبيرة من العناوين الفرعية للكتاب مثل(بدايات ونداء الطفولة/ أبي مازال حياً/ أرنب يسقط من السماء/ الطرقات تطير/ مريم/ القمر يمشي حافياً/ السحل/ مقهى مرعي/ القلب يخط رسالته الأولى/ الوادي ...إلخ).

إن هذه العناوين التي أوردناها في أعلاه تمثل الطفولة وإكسير المعنى الوجودي الذي يتهجاه الكاتب كأبجدية في مضمار الحياة، وهو يستذكرها حلمياً بمهارة ويصوغها بأدوات فنية باذخة الجمال، بعد أن اكتملت أدواته في الكتابة ونضجت تجربته الشعرية والسردية، وفي المقابل نجد بعض العناوين الأخرى ينتمي إلى عالم النضج والسباحة الحقيقية في بحر المعرفة والاكتشاف، لكن الكاتب يحاول غالباً سحبها إلى منطقة الطفولة وأبجدية الحياة، إذ تتسرب مياه طفولته إلى أرض النصوص راسمة فضاء جمالياً خصباً بالنادر من الرؤى والتجليات، وهذا يذكرنا بقول أحد مفكري الغرب الذي يرى أن الشاعر أو الكاتب لا بد أن يحتفظ بالطفل في داخله فإذا فقد هذا الطفل فقد موهبته إلى الأبد.

قلنا إن الكاتب جاء بعناوين فرعية أخرى لا تنتمي في ظاهرها إلى فضاء الطفولة، على الرغم من كونه قد منحها أشعة طفولته؛ لتكون أكثر بريقاً، ومن هذه العناوين (انتماء/ شارع المتنبي/ لا بغداد في بغداد/ دمشق القديمة/ بيت نزار قباني/ الشاعر خالد أبو خالد/ مايا/ قراءة/ إيماءات...إلخ)، مما منح الكتاب

ألواناً سحرية وتنويعات جمالية جعلته يبحر بين الطفولة والنضج، والحلم والحقيقة والواقع والخيال بفروسية خلابة تؤنسن الحزن وتبعث الشجن في تلافيف النصوص المكتوبة والممزوجة بالحسرة غالباً في مواضع كثيرة يمكن للقراءة المتأنية اكتشافها بسهولة ويسر.

اللغة وفتنة الكلام:

اللغة مجموعة القواعد والقوانين المحدودة التي تهيء حدوث الممارسة الفعلية، لعملية القول، وإن كانت عملية القول لا تحدّها حدود، فإن اللغة كنظام هي مجموعة محدودة من القوانين تقوم على تنظيم وتحديد هذه العملية، حتى تصبح قابلة للإدراك، والنص السردي، بوصفه خطاباً أدبيّاً، لا يتحقق إلاّ من خلال اللغة وانطلاقاً منها، إذ تُعدّ اللغة جهازاً أكثر تعقيداً وسطَ شبكة من العلاقات التي تقيمها السيرة بين ما هو تخييلي ونفسي واجتماعي وتاريخي[9]، فاللغة إذن لا تمثّل العلاقات التفاعلية بين الأشخاص فقط، وإنما يمكن أن تكون أيضاً مؤلِّفة لهذه العلاقات، أو ما يدعوه " كوفمان" بـ(موطئ القدم)[10]، أي مركز شبكة العلاقات التفاعليّة التي تعنى بـ(التعبيرية النصيّة) ضمناً، ومنها ألبوم الصور، ولكن ما يتكلم في ألبوم الصور هو الصمت، وتكمن جمالية الصمت في بداهة الصور من خلال الذاكرة البَصَريّة، لأنّ يقين الصورة الفوتوغرافية يفوق يقين الكتابة، ممّا يجعلها تحتلّ مرتبة قبل الكتابة، بين الوثائق المرجعيّة لكتابةٍ ما[11].

ولأن الكتابة في النص السردي تأخذ دور الصورة في الإيحاء، فعليها والحال هذه أن تكون مشحونة بالدلالات وخصبة بالرؤى والتجليات، وتقوم بها شعرية باذخة تؤهلها لاقتحام القارئ بجرأة وحب وتنفخ فيه نفثاتها الساحرة التي تجعله يتحرك تأويلياً لا كتشاف مخزوناتها ومحمولاتها الثقافية والمعرفية والفنية.

إن الافتتان باللغة ومرموزاتها الموحية شغل الإنسان منذ بدء الخليقة، وبذلك يتمظهر الأسلوب بوصفه فناً مختصاً بكل متكلم ضمن اللغة الواحدة، فاللغة بحسب فردينان دي سوسير نظام عام ونموذج جماعي ذهني يحكم عملية الكلام[12]، بينما الكلام عمل فردي يتمايز فيه المتكلمون ضمن اللغة الواحدة، ومن هنا قيل عن الأسلوب الذي يمثله الكلام إنه مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة، فتتألق اللغة السردية عند أي كاتب أو شاعر بحسب تجربته الذوقية، واتجاهاته الفكرية، ولكل كاتب أو شاعر معجمه الخاص الذي يعرف به ويمثل بصمته الكتابية بين العدد الهائل من الكتّاب.

لَشد ما لفت انتباهي في نصوص الكتاب أنسنة الأشياء والموجودات، ومخاطبتها على أنها شخصيات واعية

ومدركة مثلما نجد في الفقرة السردية السيرية المعنونة بـ(الكرسي) إذ يقول الكاتب مخاطباً الكرسي: (أيها الكرسي حينما تكون أكثر علوًا ستصبح الأكثر مهيّئًا للسقوط ... لا بد من ضحايا تُنحر أمامَ علوّكَ أيها الكرسي)[13]، إذ تتمظهر رسالتان سريعتان بلغة رشيقة موحية، وبقدر ما فيها من توجع وعتاب، فإنهما محمولتان على شعرية عالية، ويبدو الكرسي نِدًّا للكاتب وهو يبعث برسائله المباشرة له وكأنه يقدم له النصح، بينما يتحرك السرد سريعاً بفعل تواتر الأفعال المضارعة في الرسالتين معاً، لأنه يتحدث عن نهاية ومستقبل ذلك الكرسي، الذي يغيّر حياة من يجلس عليه، ويجعله ينسى ماضيه ليكون ظالماً، والظلم نهايته الموت والسقوط.

ولا يفتأ الكاتب يؤنسن الأشياء والموجودات على نحو قصدي، وبلغة شعرية باذخة الجمال، فتحت عنوان (النهر) يخاطب ذلك النهر بقوله: (كان غناؤك أيها النهر ينبعث من حنجرة الظهيرة، ويسيل رخيماً على طول الضفاف .. قصائدك التي يكتبنها صبايا القرية وهن يمشطن شعورهن على حصى الشاطئ ... أحلامك التي كانت تضعها موجاتك بين يدي عاشق يجلس على صخرة وقد أسند رأسه على أفق مائل..)[14]، فالاستعارات المنتشرة على مساحة النص تلونه بألوان الحياة مُرّها وحلوها، وتوقد فيه شرارة الشعرية من خلال الانزياح اللغوي اللافت للنظر في المقطع، إذ يتعمد الكاتب الاختلاف في لغته وتعابيره، لكنه لا ينسى السياق السيري الذي أراده من كتابه هذا، فيستذكر، تضامناً مع لعبته السردية، وقائع سيرية يضعها بخفة ورشاقة بين ثنايا النصوص، مثلما نجد في قوله: (كنا سبعة تتقدمنا الصبية ليلى، ونحن نغذُ الظهيرة بخطى ترسم الفرح على ترابها ابتهاجاً بالنهر الذي نقصده .. ولكننا عدنا من النهر ستة.. كانت نظراتنا تمتلئ بالأسى حين نلتفت إلى النهر وترسل إليه العتاب)[15].

فالكاتب يستذكر هنا في المقطع في أعلاه حادثة غرق أحد أصدقائه الصبية منذ صباح بعيد، ونلاحظ كثرة الأفعال المضارعة الدالة على سرعة الحركة، وهو مع أصدقائه الصغار في وضع متأزم بعد حادثة الفقدان هذه ، لكنه بوصفه شاعراً وفناناً في لغته أزاح المأساة ليبرز دونها جماليات فذة قام بصنعها داخل النص، فكل جملة سردية محمولة على شاعرية فذة عالية ولغة مغسولة من صدأ الاستخدام، على الرغم مما فيها من اليومي والمتداول؛ ولكنه وضعها في سياقات جديدة ارتفعت بها من وضعها العادي إلى وضع ساحر جديد، يتسم بالشعرية والجمالية التي يحفل بها، أو يفترض أن يحفل بها النص الأدبي.

الراوي العليم ولعبة التوقيعات والبرقيات:

نقصد بالراوي العليم تلك الرؤية التي تأتي من الخلف بتعبير جان بويون، واللاتبئير بتوصيف جيرار جينيت، وهي تقنية تحفل بها الروايات التقليدية القديمة أو الكلاسيكية، فتدعى بالروايات المونولوجية بتعبير ميخائيل باختين، حينما درس روايات ديستويفسكي ووصفها بالبوليفونية (متعددة الأصوات) ووصف الروايات الغربية بالمونولوجية (ذات الصوت الواحد) ، لكن السيرة، ولا سيما السيرة الذاتية تفرض أحياناً حصر الرؤية عند الراوي العليم، لأن كاتب السيرة يتحدث عن أشياء وذكريات شاهدها بنفسه، وهو من يدير دفة السرد في روايتها للقارئ، فهو الشاهد الوحيد على تلك الوقائع، وهو إذ يرويها فلأنه صاحب تجربة خصبة أولاً ، ولأن مشاهداته وتجاربه المختلفة لها قيمة فنية وأدبية وفكرية تهم القارئ بالنتيجة.

إن كل ما يتضمنه الكتاب الذي بين يدينا، هو مونولوجات سردية يسردها الكاتب أو الراوي العليم الذي يختبئ خلف المشاهد السردية، والراوي هنا لا يكتفي بسرد الوقائع، بل يتعمد الظهور المباشر أحيانا تحت ما يسمى بتقنية الميتاسرد ، حين يطلق برقياته المفاجئة والسريعة في أتون السرد ، ويضع توقيعاته السردية المحمولة على شعرية عالية هنا وهناك، وربما يفعل ذلك من أجل كسر نمطية السرد ، فكأنه يعزف سيمفونية تتداخل بها الألحان لتنقل المتلقي إلى آفاق أكثر دهشة ورحابة.

ونشهد الكثير من هذه التوقيعات والبرقيات السردية في الكتاب مثل: (أيها الفرح اخترق قلبي ولو كنتَ سهماً.. الناس جراح تسير صامتة في الطرقات .. الصمت قد يقول أحياناً أشياء لم تستطع الأصوات أن تقولها ، الحقيقة صامتة.. أيتها البلاد الممتدة مثل جرح مفتوح، ودجلة والفرات لم يكونا إلا حسرتين تتصاعدان من أعماقه .. أفق ضيق ، ولحلمي ترانيمه الواسعة .. ثمة شاعر ربط حياته بالكرسي، فخيل له أنه يركب حصاناً ، لكنه تحول إلى ذيل .. لا تتوهم أنها غربان، انتحلت أجنحة الصقور .. الطائفيون ، فؤوس مخبأة في قلب الأشجار... إلخ)[16].

وختاماً، ومن باب النصح، أتمنى على كل مهتم بالشأن الأدبي، مبتدئاً كان أم متعمقاً أن يقرأ هذا الكتاب الثري جداً، ليستمتع أولاً ولينهل من إشاراته المعرفية وتنويعاته الثقافية ما يشاء بشهية وحب وثمالة.

الهوامش:

(1) عتبات الكتابة في الرواية العربية ، عبد المالك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ، ط1، 2009: 27 .

(2) ينظر: إنفتاح النص الروائي، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ،ط1 ،بيروت، 1989 :97 .

(3) قراءات في التجربة الروائية ، سمر روحي الفيصل، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1، 1993، اللاذقية ،سوريا: 255 .

(4) الخطاب الروائي في الأردن، محمد قواسمة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2000 :42 .

(5) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970 -2000)، ناصر يعقوب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004 :156 .

(6) العتبات النصّية في رواية الذئاب ، خليل الموسى، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد: 1081 في 2007/11/24 .

(7) عتبات الكتابة في الرواية العربية ، عبد المالك أشهبون، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ، ط1، 2009 :45 .

(8) ينظر: القضايا الجديدة للرواية ، جان ريكاردو ، تر: كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2004 :88 .

(9) ينظر : البناء السردي في روايات إلياس خوري، عالية محمود صالح، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان ،ط1 ، 2005 : 209 .

(10) صمت الفوقية والندّية في مسرحية أبناء هوفمان، آدم جاورسكي، تر: صلاح السعيد، مجلة الثقافة الأجنبية، العراق، عدد(4)، 2002 : 29 .

(11) ينظر: ما وراء السرد – ما وراء الرواية ، عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1 ، 2005: 93 .

(12) ينظر: مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ميريت للنشر والمعلومات، مصر ، ط1، 2002 : 86.

(13) نداء لصباحات بعيدة، طلال الغوار، دار الينابيع، دمشق، 2022، ط1 :8.

(14) نداء لصباحات بعيدة: 22، 23.

(15) م.ن : 23.

(16) نداء لصباحات بعيدة: 108، 109، 110، 120، 123، 157، 158.
صدر عن دار الينابيع – دمشق - 2022

الشعر هو الآن شجرة الحياة

تأملات في ديوان (الهبوط إلى برج القوس) للشاعر د. حاتم الصكر

أ. ناظم ناصر القريشي

أديب وناقد من العراق

"كل الفنون هي سير ذاتية، واللؤلؤة هي السيرة الذاتية للمحارة" فريديركو فيلليني

هل الشعر هو نشوة الحضور في الحياة ذاتها ...؟، أم هو بعد أخر نحيا فيه بنشوة الشعر...؟

في محاولة لتجسيد الحياة كفكرة في فن الشعر، نتبع كلمات الشاعر حاتم الصكر في زمن مضى، لكن هي امامنا الآن في مضارع ديوانه (الهبوط إلى برج القوس) الصادر عن دار أرومه للدراسات والترجمة والنشر عام 2020، فالشعر هو الآن، ولهذا فإن هذا الديوان بفكرته الأسمى هو للتأمل، فهو أشبه بفلم شجرة الحياة للمخرج تيرينس مالك، وربما تراوده بعض خواطر الزمن من أوديسا الفضاء، فالشاعر حاتم الصكر يبدأ بإيراد متسعات أدبية دالة، كأنه يؤكد فكرة قد آمن بها سابقاً، فهذا التكثيف الفكري المتسع بصيغة الشعر، بصوره المتوالية، وأفكاره المتوازية، كأنه قوه سحرية تستدعي روح الشعر، أو تعويذه ألقيت على الكلمات، سنراها تنمو وتتمرد وتتوسع وتتشكل في قصائد الديوان.

وفي البدء سنجد أن العنوان والذي هو بوابة الديوان، ولا نقول عتبته، هو ابتكاراً جميل لحركة الفعل السينمائي في الشعر تصاحبه الموسيقى التصويرية المساندة لفعل الهبوط، الذي يمكنه إحداث نصاً أو أداءً لحياة قادمه، فالشاعر أستخدم الأداء الصوتي للكلمات والحركي للصورة الشعرية، وهذا ما يجعل المتلقي يتنبأ بما سيحدث أثناء الهبوط وبعده، وهذا ما تولده هذه الموسيقى، التي يسيطر عليها الإيقاع الجليل كأنه صادر من أعماق بعد آخر، فجملة العنوان احتوت مسارات الموسيقى في تفاصيلها الصغيرة.

سيره ذاتيه للشعر

ليبدأ الشاعر بعد ذلك بكتابة سيناريو الحياة تحت تأثير نشوة الشعر

وإلهامه باستحضار شخصياته الأثيرة، فيكتب عنهم أو لهم بهندسة نقدية هي دائماً في تماس مع الشعر، فيتمثل حضورهم البليغ والأثير بحيوية، وعبر هذا الحضور الأيوني (والشعر هو الحالة الأيونية للكلمات) انطوت وتجلت متوالية أفكار الشاعر الدرامية المليئة بالشعر والإنسانية والعمق العاطفي، وسنرى أفكاراً أخرى موازية لهذه الفكرة في بورتريهاته التي سيرسمها لحقاً بصيغة الشعر، وسنجد أن الشاعر وعمله قد اندمجا في الرؤيا، فيرتل الغياب في مقام الحضور، فتتوهج شجرة الشعر وتورق تمرداً قلقاً، فيكتب عن المتنبي، والمتمرد رامبو، والمبتكر السياب، والمتحول أدونيس، وعبد العزيز المقالح، وأمجد ناصر، وحسب الشيخ جعفر:

المتنبي

الشعر

كتابك إلى هذا العالم

- عابراً فضاءه (على قلق) وفوق حصان الريح -

ملوكه يحاصرون خطاك

ونساؤه

وشعراؤه

وصيارفته

أكنتَ - في طفولةِ اللهب تسوِّي من طين الفرات أحلاماً-

ثم تسقيها دماً ودمعاً

جلجامش الذي لا يغيب

وعبر مشاهد ملحمية يدون الشاعر عذابه السومري ولهفته للارتواء، وهذا العذب الذي سيسري ويتكرر بين الفواصل والصور، كأنه موسيقى لروحه وما يذهب إليه فيض الكلام، فأيامه كالحصى وجسده ليس فيه متسع لجرح، ثم تبزغ هذه الصورة السريالية المرعبة والتي جسدت قساوة الواقع ومزجت التشبيه بالاستعارة في مجاز من اللهاث والموت، فالطائرات تعوي كذئاب جائعة، فيلجأ الى جلجامش وملحمته التي هي كاقتران السر بحجب المثال، فيقتسم معه أرغفة الخبز المتيبسة، وحين يستيقظ، يجد أن الحية قد سرقت عشبته، فهل هو قدره المكتوب عليه دوماً ولا يزال تكراراً تراجيدياً لدائرة الحياة، فكأنما ما حدث سابقاً يحدث الآن، ربما كانت الحية في الملحمة الأولى حقيقيه لكنها في الملحمة الثانية هي رمز يوحي إلى ما يوحي إليه، فيقول الشاعر في قصيدة المعذب السومري:

إنه لم يمت عطشاً

لكنه لم يرتو بعد

أيامه كالحصى

وجسده ليس فيه متسع لجرح

يلجأ إلى زقورة أور

تلاحقه الطائرات (الحليفة)

تعوي كذئاب جائعة

يغفو

فيقتسم مع جلجامش أرغفة الخبز المتيبسة

وإذ يستيقظ

يجد الحية قد سرقت عشبته

فن التشكيل الشعري

ثم يبدأ الشاعر حاتم الصكر بتحويل النسقِ الشعري الى الفن التشكيلي، ويتمثل فكرة الرسم، فيرسم بورتريهات شعرية بلغة تشكيلية، وسترافقها الموسيقى أيضا كالحلم الممتد على قوس الكمان ليهبط نغمات على رقة مفاتيح العاج الأبيض في البيانو، وليمرر الفكرة الى المفاتيح السوداء بنشوة الحضور وانتشاء النغمات التي تتصاعد كهوامش على حاشية المعنى، بينما الشاعر مستغرق في تشكيله، فالكمان يتكلم عن الحلم والبيانو يحقق حضوره في الكلمات، هكذا تنمو الموسيقى كشجرة من الأحلام عسى وان تتحقق وهي تمر عبر الكلمات التي رسمت البورتريهات ففي اللوحة الأولى، يرسم الشاعر حزن المرأة على بعلها، وهي تحوك صوف الانتظار، ونظراتها في الريح ومع الريح تمضي موسيقى الصمت الحزين، وفي اللوحة الثانية يكتب عن والى الشاعر عبد الرزاق الربيعي ،فيرسم خُطى جلجامش الباحث عن الخلود وهو يعبر نهراً لا مرئياً يجري في صحراء وحدته:

خُطى جلجامش

(إلى الشاعر: عبد الرزاق الربيعي.. وعنه)

إذ يمشي

يتخيل أنه يعبر نهراً لا مرئياً

بخطى جلجامش المضاعفة

ولحيته العنكبوتية تؤطر وجهه الحزين

تنيرها في الليل قصيدة

يلم في أول الصباح

رمادها، عن البساط الوحيد في غرفته

فتصعد بصعوبة بالغة إلى فمه المحاصر

بالحزن وسواد لحيته الكثة

فيضيع نصفها في الطريق إلى قامته

ويمشي متوقياً أسماكاً ميتة

في نهر لا مرئي يجري في صحراء وحدته

وفي قصيدة موت معلم العربية، وهي الجزء الثاني من المراثي اللابثة في فضاء النص، سنجد أن الشاعر الصكر استعاد مشاعره تحت الانطباعات القوية للوحات بيكاسو في مرحلته الزرقاء، فهو أدار المشهد بتصدير شعور الضيق، والقلق، والتوتر والحزن، واكتشاف فكرة الشعور بالموت التي طورها على شكل الكلمات مرسومة في القصيدة، فهي رغم بساطتها لكنها حادة وقاسية، وكل ما بقي منها كان صدى لحياة مرة قبل لحظات كما يشير الى ذلك الحس المرافق للكلمات وهنا تصبح القصيدة أكثر قتامة، يغلفها اللون الأزرق، ويرافقها موسيقى زرقاء لعازف

قيثار عجوز:

..الرجل
مات
يداه (مضمومتان)
وقامته (منصوبة)
ورجلاه (مكسورتان)
أما القلب
فكان (ساكناً)
.. مقيداً إلى قفصه الصدري..
.. في المساء
القبر وحده كان (مفتوحاً)
وكل شيء
خلف نقطة النهاية..
(ساكن) بلا حراك

ابتكار الميثولوجيا

وفي قصيدة الهبوط الى برج القوس، سنجد هذا التحول والولوج، من الفراغ الى التكوين ثم الوجود فعلاً وشكلاً، ربما الشاعر يؤمن بالأساطير فابتكر ميثولوجيا مختزله ومكثفة، وأدرك المستحدث من فتنتها وجعل منها حيزاً للحكاية، تحكي فرضية نشأته، مع تأثير عاطفي ودرامي يتلاءم مع الدخول إلى المجهول في الحياة، فالحياة مخيفة وغريبة ولكنها مليئة بالأشياء، فلكل شخص أسطورته، وهذه هي الشيفرة الشعرية، الساحرة والآسرة التي أستودعها الشاعر في قصيدته، وكثف بها المعاني، كأنها تكرار لا ينتهي فهي العودة إلى ميلادي مرة أخرى:

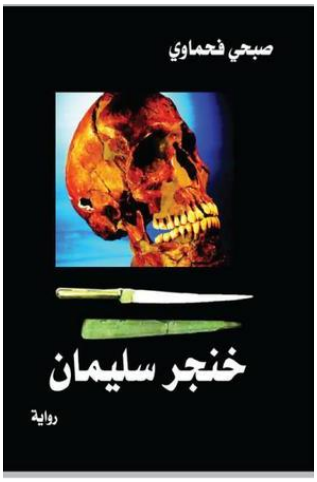
الهبوط.. إلى برج القوس

[إلى ميلادي مرة أخرى]
صباحاً طلعتُ
متشبثاً بمشيمة فلاّحة
هبطت بها من بغداد
الباصات الخشبية
وقحط المزارع
والجراد
على حدّ عام يحتضر
كما لو كنتُ أنتظر صمت المدافع
وانتصاف القرن
واكتمال الأولاد الخمسة
قبل أن يصبحوا دزينة فقراء
هكذا
– والمطر يغرق الشوارع
ويزيد كانون الأول برداً وشحوباً
طلعت صباحاً
نحيفاً.. كعصفور شوكي
لأسكن برج القوس المكسور دائماً
ولكن.. أمام الصفوف
في طوابير الصباح المعذّب بالنعاس والجوع والبرد

ويختتم الشاعر حاتم الصكر ديوانه الهبوط إلى برج القوس كما بدأه بمتسعات ادبيه داله أيضاً، وبيان ختامي يؤكد فيه أن الشعر هو ترميم للحياة، ورغم أن الشاعر في هذه المجموعة ممتلئ دون شك بالألم والشعور بالفقد، فإنه خاض الشعر والحياة بقدسية المحارب الباحث عن سر الأسرار، فرفع جملته الشعرية عالياً للبحث عن الخلاص، وهو يرقب هذا الكون.

خنجر سليمان..
من التاريخ إلى الرواية

أ. أحمد علي هلال
ناقد وباحث فلسطيني



بعيداً عن إشكالية النوع السردي الذي شغل الدرس النقدي طويلاً داخل الرواق الأكاديمي وخارجه عن علاقة الرواية العربية بالتاريخ (1) على جهة نقاده ومبدعيه بآن والذي يخص الرواية التاريخية، وما صاحب الرواية التاريخية ـ كاصطلاح ـ من تعالقات تحيل إلى مرجعية الحدث التاريخي والتخييل الفني، ومدى ما يؤسس العلاقة بينهما على مستوى (المعرفة التاريخية) التي يمكن إيجاد المعادل الروائي لها، فالتاريخ بهذا المعنى ذهاباً مع رؤية النقاد ما ينّفك أن يكون مكوناً روائياً لا سيما في كيفية أداء مروياته وإعادة تركيبها، وكيف يصبح -التاريخ- عنصراً فنياً في الرواية، وحاملاً لوجهات نظر الروائيين، ما يعني هنا في التأويل التاريخي (إعادة المادة التاريخية) بوساطة السرد في حيز من التماثل والاختلاف.

ووفقاً لهذه السياقات المؤسسة لإدراك ما بعد مفهوم (الرواية التاريخية)، فهل يمكننا أن نتساءل هنا، أما زال «سليمان الحلبي» يمثل بوصفه -بطلاً شعبياً- إطاراً جاذباً ومرجعية قارة للرواية العربية، وقد كُتبت في هذا الاتجاه روايات عديدة تخليداً لمأثرة هذا البطل، لكن الأدل هنا كيف نقرأ سليمان الحلبي «التاريخ» وكيف نقرؤه رواية؟!

إلى سليمان الحلبي الرواية، فالعلاقة ما بين الرواية والتاريخ ستتبدى بمرجعية الروائي الذي استبطن الوثيقة التاريخية وضايف لها من متخيله الأدبي ما يجعل من سرده فنياً بالضرورة، حتى يستقيم قولنا

هنا: إننا لا نتحدث عن رواية تاريخية خالصة، بقدر ما نتحدث عن رواية سعت في إثر تخييل روائي يقوم على استثمار تاريخ مدعم بالوقائع، وليُنشئ معه علاقة سردية من شأنها أن تنفتح في أفق الخطاب الأدبي.

وإذا كانت رواية خنجر سليمان للروائي العربي صبحي فحماوي(2)، هي المجال الحيوي لإثارة هذه الأسئلة المنتجة لأسئلة الخطاب الروائي، وبالقدر الذي وفره التاريخ للرواية من مادة حكائية ثرة، إذ يبدأ بعتبتين دالتين، عتبة الإهداء «**إلى نابليون بونابرت صاحب الجرائم الكبرى والهزائم المتلاحقة في فلسطين ومصر وروسيا وأخيراً واترلو ليموت معتقلاً في جزيرة سانت هيلانة**» والعتبة الأخرى التي يفتتح بها الروائي صبحي فحماوي روايته بالقول: «**كان وهج النار المتدفق بلهب هادر يحرق يد سليمان حلبي اليمنى المثبتة بجنزير نحاسي يكبلها بعدة لفات على منصة حديدية ثقيلة تقف بارتفاع صاحبها، والنار تشوي لحمه الذي صار يحمر ويسود وينقبض ويتلوى متساقطاً عن بقايا أصابع يده البيضاء على شكل كتل صغيرة متلفة متفحمة إلى أن سقطت كل هذه النتف المحروقة على تراب تل العقارب**».

عتبتان سترسمان أبعاد الشخصيات ولا سيما نابليون بونابرت وسيلمان الحلبي، دخولاً في المتن الحكائي الذي سيعني كتابة معرفية يجهر بها الروائي صبحي فحماوي، ولن تكون مرجعيتها فحسب «**الوثائق والمقالات الصحفية وما نشرته المجلات الشارحة انطلاقاً من كتاب المؤرخ عبد الرحمن الجبرتي عجائب الآثار في التراجم والأخبار**» لما حدث مع المناضل الأكبر سليمان الحلبي، بل أكثر من ذلك سندلف إلى تخييل تاريخي سيشكل قيمة مضافة لرواية «خنجر سليمان»، والخنجر هنا بوصفه علامة لغوية وتاريخية بآن، مضافاً إليه اسم البطل سليمان الحلبي لتكون الدلالة معضدة بمتنها الحكائي الكثيف.

فعبر الوحدات السردية الأربعة عشر، يذهب الروائي صبحي فحماوي في إثر حكاية سليمان الحلبي، بوساطة بؤرتيه السرديتين الدالتين، إنتاجاً لدلالة العلاقة الروائية –بالحدث التاريخي - وانفتاحاً في متخيله الروائي، بمشهد افتتاحي يحيلنا إلى المصير الملحمي للبطل سليمان الحلبي وبزخم درامي سيسبق الأنساق التعاقبية للحكاية، وليبني معماره الروائي، مستبطناً فطنة قارئه بالقول: «**إنني لا أكتب ما أعرف ولكنني أكتب لأعرف**»، غير أنه كروائي عليم، سيجهر لقارئه الضمني بالقول أيضاً وهو يبدي رأياً نقدياً بكتاب المؤرخ عبد الرحمن الجبرتي «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» بالقول: «**ولا أخفي عليك أنني** لم أعجب بما كتبه الجبرتي» وليعلل موقفه من الجبرتي «**لأنه وصف مقاومة المصريين المتفانية في النضال ضد الاحتلال الفرنسي بطريقة خانعة**»

ليكشف التناقض الفادح في سلوك الجبرتي ورؤيته من سليمان الحلبي من أنه: «**مختل الذمة متسكباً متشرداً عائشاً بالتحايل ولا ينتسب إلى وطن**»، فضلاً عن أن الجبرتي سيغير هذه الآراء حال رحيل الفرنسيين وجلائهم عن الأرض العربية وليصفهم بأبشع الأوصاف في كتابه «**مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيين**» فهل كان سليمان الحلبي بن محمد الأمين كبير التجار في حلب الشهباء بهذه الصفات المعكوسة؟!.

سليمان الحلبي: أبعد من الميثاق السيري

على أننا وذهاباً في سياقات الرواية، سنتعرف على طفولة سليمان الحلبي وعائلته ودراسته وذكائه ولحظاته الإنسانية، أي أبعاده الأخرى الثاوية في فكره وسلوكه، وسيرورات شخصيته، وسيرته التاريخية والواقعية، كيف سيُبنى كشخصية متخيلة في سرد متواتر مما يشكل ما هو أقرب إلى الوثيقة في تثبيت وقائع حياته الإنسانية والعاطفية والمهنية والعلمية، لتكتمل محفّزات -تلك - الشخصية من رسم إطارها العائلي إلى رغبة والده بأن يُكمل دراسته في جامعة الأزهر الشريف، بصعوده إلى قافلة (الشام -غزة) مع والده، ومن ثم سيذهب وحيداً للأزهر ويتعلم فيه أصول الفقه «**سنصل إلى القدس ونصلي في المسجد الأقصى، ومن هناك إلى غزة أرض الرباط، ومن ثم إلى القاهرة حيث تدخل جامعة الأزهر لتكون في مصر التي جمعنا بها القائد البطل صلاح الدين الأيوبي وقضى على الصليبيين الذين دمروا بلادنا الإسلامية**»، ذلك ما قاله الحاج محمد الأمين لابنه سليمان الحلبي، لتسافر القافلة التجارية عام (1798)، وخط سيرها كما وصفنا وصولاً إلى مشارف القدس، وجبل الزيتون، وقبة المسجد الأقصى، وسيرسم الروائي خط أفق الرحلة أمكنة وتضاريساً، أشبه بمصور جغرافي مفتوح، معضداً قصديات نصه الروائي الذي يحيل على تأثيث المكان، وترسيخ القيم وحدة الفرات والنيل، والحفاوة بالتشكيل المعماري للقدس، وثمة إشارة دالة «**القدس ودمشق هنا توءمان**»، فضلاً عن أن التجول في القدس سيمنح القارئ متعة بصرية - رؤيوية، «**ساحة المسجد الأقصى وقبة الصخرة، والمعمار المذهل للمساجد: فلا تفرق بين المسجد الأقصى في فلسطين والمسجد الحرام في مكة، والمسجد النبوي في دمشق والأزهر وكربلاء**».

لكن وصول سليمان الحلبي لغزة، سيحدث انعطافات في سيرورة السرد الروائي، وهناك سيسأل عن تاريخها وأساسها الكنعاني وأصل تسميتها، ومقاومته الشديدة لغزاتها، والأدل فكرة المقاومة في تصنيعها للأسلحة اليدوية والسكاكين والخناجر يقول سليمان الحلبي: «**منذ أن دخلت مدينة غزة فهمت**

أنها مدينة مقاومة، وأنها مصنع للرجال قبل أن تكون مصنعاً للخناجر والسكاكين».

ويعود من غزة إلى القاهرة بهدية: خنجر طويل متين. من الغزي علي الصباغ.

ويتعرف في القاهرة على الشيخ عبد الله الشرقاوي، وعبد لله الغزي ، وعبد القادر الغزي ومحمد الغزي، وأحمد الوالي.

وسيتزامن مجيئه للقاهرة ببدء الحملة الفرنسية السرية على مصر بقيادة نابليون بونابرت، الذي خدع رجالات الإسكندرية بخطاباته المراوغة، نابليون الساعي لتحقيق طموحاته وأطماعه، وسنقف على مواقف رجالات الأزهر من الحملة الفرنسية، والدور البارز للشيخ عبد الله الشرقاوي في إثارة الأسئلة، وإرهاصات ثورة القاهرة الأولى ضد الاحتلال الفرنسي، ورداً على فظائع نابليون بونابرت في مصر وفلسطين.

سردنة الحدثة التاريخي

يمثل إذن دخول الفرنسيين لمصر بيئة خصبة لحوارات وهواجس في عقل الطالب الأزهري، بالتحام الذرائع التاريخية، وليتشكل وعيه الاستثنائي، على نحو يكثف رؤيته كبطل شعبي، «مخلص» يسعى لتكريس الوحدة العربية والانتقام من (المستعمرين)، خاصة بعد هروب نابليون وتسليمه القيادة للجنرال كليبر، وسيعزز –الروائي - صبحي فحماوي منظوره السردي بكشف وقائع الفظائع وسلوك المحتل، حيث تندغم ـ الوثيقة ـ بالسرد وتتعالق في تاريخ ما نسيه التاريخ، مع ما يضيفه الروائي في نسيجه اللغوي من علامات وإشارات وصور، ووقائع، تبرعُ مخيلته الأدبية في تنضيدها، واستنطاق محمولاتها التاريخية مكثفة بقول سليمان الحلبي: «**لقد اختنق صدري بهذا الجو المهين لأمتنا العربية، ولا بد من الانتقام من كليبر ذاته وسنكون له بالمرصاد**».

«**ويذهلني هذا الاحتلال الذي لا يخضع لمنطق.. لماذا تجتاح فرنسا دولة أخرى مثل مصر، من دون أن تعتدي مصر على فرنسا؟!**».

لم يذهب سليمان الحلبي إلى جامعة الأزهر بل إلى الشارع مترصداً الجنرال كليبر وهو يقول لزميله محمد الغزي: «**وأشعر أننا مستهدفون للتفرنس سواء في مصر أو بلاد الشام لمحو شخصيتنا العربية، نذرت حياتي للجهاد في سبيل تحرير مصر من الغزاة** ».

يستثمر الروائي نزوعاً أسطورياً يحاكي ما يعانيه سليمان الحلبي «**حكاية الغولة، الجنية الزرقاء، الرفيقة الغولة التي تفيق في الليل البهيم فترافق ضحيتها على الترعة تقترب منها شيئاً فشيئاً تلتصق بها تدزها حتى توقعها في الترعة لتغطس وتموت...**» كمعادل للصراع النفسي، والتي سترافقه وكليبر ويرافقه خيالاً قبل أن يجهز عليه بالخنجر الغزاوي، وفي أسماعه تتردد جملة أثيرة قاله له صديقه الغزي (علي الصباغ): «**نحن الغزيين نصنع هذه**

السيوف والسكاكين والخناجر لنذكي روح المقاومة ضد المحتلين».

في لحظة دراماتيكية يمد سليمان الحلبي يده لكليبر ويطعنه بخنجره الفولاذي. «**شاب سوري من حلب يدعى سليمان الحلبي أنهى حياة القائد العام لجيش الشرق في عصر يوم 14 حزيران 1800، بخنجر غزاوي، فأسهم في تبديل مصير الاحتلال الفرنسي لمصر، وفي قلب مصير الحملة الفرنسية في مصر**».

ويجهر الروائي في توثيقه لما حدث بالقول وهو ينهي برنامجه السردي: أي: سرقة الهيكل العظمي لسليمان الحلبي، وعرضه جمجمته على طلبة الطب ليعرض في متحف الإنسان بقصر شايو في باريس، وبعدها أرسلت الجمجمة والخنجر ليعرضا في متحف الإنسان تحت لافتة كتبت عليها كلمة «المجرم» بالفرنسية وليوضعا في متحف اللوفر في باريس حيث خصص رفان: الأول لجمجمة الجنرال كليبر، والثاني لجمجمة البطل سليمان الحلبي».

المتخيل التاريخي.. والمتخيل الروائي

على الأرجح أن الإطار المرجعي لرواية خنجر سليمان سيمثل امتثالاً للحدث التاريخي ومفارقة له بآن بمعنى أن التخييل الروائي، سيمتد على مساحة الرواية بوصفه تخييلاً تاريخياً ما خلا الإحالة إلى المقتطفات القصيرة المنقولة من الترجمة إلى العربية لوقائع التحقيقات التي سجلت أثناء محاكمة سليمان الحلبي وبعد إعدامه، ونقل جمجمته إلى باريس، فضلاً عن أن ذهاب –الحلبي – لغزة سيشي بمضمرات الرواية وإسقاطاتها المعاصرة، على الرغم من تتبعها لماضٍ بعينه، حاكاه الروائي بلغة طليقة، مشبعة بتناميها الدلالي، على الرغم من تماهيها «بالخطاطة التاريخية»، بدال الحكاية ودوالها، ومحكيها السردي، كما لغتها ما بين التأريخ والسرد الفني، الأقرب إلى تركيز مفهوم البطل الشعبي في التاريخ وأسطرته، ليصبح أنموذجاً في وعي جمعي قار، لتصبح رواية خنجر سليمان، حقلاً سردياً للتأملات والمصائر والتجارب والتطلعات الكبرى، وللأمثولات الرمزية، فمن كلاسية النسق الحكائي إلى اجتراح بنيات موازية، يقطع الروائي السرد ليجهر بوجهة نظره، ويمنح تأويل روايته أبعاداً جديدة قوامها، ليس الانشغال بوظيفة السرد التاريخي (المرجعية)، بل بجمالية التأليف لما هو حقيقي وما هو تخييلي، مثلاً (محاكمة سليمان الحربي، ومشهد إعدامه) ص248 -363، ويصبح –التاريخ – عنصراً فنياً في الرواية، يوظف من جديد بقصد النص والروائي في آن لغاية استشرافية، أي إحياء فكرة المقاومة الشاملة عبر مكونات الهوية لا سيما بين سورية ومصر.

استراتيجية الخطاب الروائي

تأخذنا كيفية القول السردي لرواية خنجر سليمان إلى إستراتيجية خطاب روائي، يحيل إلى خطاب معرفي، يساءل البداية من النهاية، ولا تنبني بلاغته على ذلك الحدث بطبيعته الإشهارية، إلا بالقدر الذي يذهب إلى تأبيد الفعل الإنساني/ الكفاحي، وبمعنى آخر سيخرج سليمان الحلبي مستعاداً بشرطه الإنساني وفي جوهره شرطه المقاوم، بعيداً عن مفارقات «الرواية التاريخية» المكتفية بالعرض التاريخي، المنكفئة داخل سياقاتها فحسب، وبذلك سيذهب حجاج معضلة الشكل الفني والنوع السردي لرواية التخييل التاريخي لاستنبات أسئلة جديدة تجعل من سليمان الحلبي –العلاقة الأيقونة - عابراً لسرديات التاريخ، وملهماً لفكرة المعرفة التاريخية بوصفها إضافة لرواية خنجر سليمان، تسائل قرائها داخل سياقاتها وخارجها، لتظفر بتأويله الخاص انسجاماً مع مفلوظ شخصيات الرواية، دون أن تتجاوز دينامية التشويق والسيولة اللغوية التي طبعت الرواية ومنحتها خصوصية بعينها.

خلاصة وتركيب: التاريخ أم التأويل؟!

إذن ما الذي تضيفه رواية خنجر سليمان، في استدعاء غير سردية لهذا – الرمز - وهي في إثر إكمال المشهدية التاريخية لكن من وجهة نظر مؤلفها، أبعد من قصد التفسير ومحايثة «الحدث التاريخي» وتعالقاته السردية، أو تعليل ذلك التنقيب في «المادة التاريخية» فحسب، إن لم يكن الاستشراف دالة معرفية، لماضٍ انطوى، وبذلك يبدو مشروع الروائي صبحي فحماوي، في الشرط المعرفي ناهضاً بغير سؤال، وذلك ما منح تخييله الروائي وعي ما بعد النص وبيانه السردي، وفي المشترك بين ما هو تاريخي وفني، وبالقدرة على استثمار الحكاية، في حيز من التخييل لا يعيد إنتاج المروي التاريخي، بقدر ما يهيئه لتلقي الوجدان الشعبي المعاصر، واستثمار رمزية الشخصية الرئيس لحقل تأويل متجدد..

هوامش

1 - خنجر سليمان – رواية صبحي فحماوي، الطبعة العربية الأولى 2023 عمان –الأردن.

2 - للتوسع أكثر انظر بول ريكور الزمان السرد الحبكة والسرد التاريخي ت سعيد الغانمي، فلاح رحيم دار الكتاب الجديد بيروت 2006.

- جورج لوكاتش الرواية التاريخية ت صلاح جواد، الكاظم وزارة الثقافة والإعلام العراق 1986.

- سعيد يقطين قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود القاهرة 2010.

قامة سنديان

نصف قرن على رحيله

علي أحمد باكثير انتماء وعطاء

أ. أحمد سعيد هواش

نصف قرن على رحيله
علي أحمد باكثير انتماء وعطاء

أ. أحمد سعيد هواش

لم يبزغ نجم علي أحمد باكثير في عالم الأدب والشعر والمسرح رغم أنه كان شاعراً مجيداً، ويعد من رواد الشعر الحر، كما كتب وأجاد في فن الرواية التاريخية القومية والمسرح، وتنبأ بحدوث نكبة فلسطين لعام 1948م في إحدى رواياته التي نشرت، وبعضها مثل على المسرح، كما أن بعضاً منها لاقت طريقها للسينما؛ وقد ناصر القضية الفلسطينية وجعلها من أولياته في إبداعاته الأدبية، ولم تستطع أضواء القاهرة أن تمسح دمعة حزنه، وتقشع غيوم غربته عن قلبه.

حياته:

ولد علي أحمد باكثير في أندوسيا عام 1910م، لأبوين من حضرموت باليمن وهو ينتمي لقبيلة كندة التي ينسب إليها الشاعر أمرؤ القيس، ثم غادر اليمن عام 1932م بعد رحيل زوجته الشابة متنقلاً في الجزيرة العربية، والصومال، والحبشة، ليحط رحاله عام 1934م بمصر، وانتسب لجامعة فؤاد الأول – كلية الآداب. قسم اللغة الإنكليزية، وبعد تخرجه منها عام 1939م عين مدرساً للغة الإنكليزية في ثانويات مصر التي خدم فيها مدة خمسة عشر عاماً وانتقل بعدها للعمل في المجلس الأعلى للثقافة والفنون بالقاهرة بعد أن أصبح كاتباً معروفاً، واكتسب الجنسية المصرية عام 1948م، وكانت مصر في هذه الحقبة من الزمن تعاني صراعاً بين عروبتها والفرعونية، وكان باكثير من أشد المؤمنين بعروبة مصر منذ صباه في حضرموت، لهذا تراه يُعَبرُ غداة وصوله مصر عن حبه العظيم لها إذ قال:

يـــا مصـــر! شـــاق البلبـــل التغريـــدُ والأيـــك أنـــت وحوضـــك المـــورودُ

وأفـاق مـن أقصـى الجزيـرة شـاعر أضـنـاه دهـر في هـواك مديـدُ
كـم صـبَّ أدمعـه عليـك صـبابة والليـل يعلـم والنجـوم شـهودُ
وشـوامخُ (الأحقـاف) تـدري مـا بـه فتغـار منـك وكلـها تهديـدُ

ثم يخاطب دعاة العروبة والفرعونية ويذكرهم بعلاقة مصر بالعروبة والإسلام بقوله:

وتبـوأ الإسـلام مصـر فأصـبحت رغْـلا بـه العـرب العـداة أسـودُ
فعـلا يكفـر بالعروبـة معشـر في مصـر كـل هـرائهم مـردوُدُ

وكانت قد توثقت صلة علي أحمد باكثير الفكرية والروحية والأدبية بمصر قبل أن تطأ قدماه ثراها ويتنفس هواءها حيث كان يطالع بعض الدوريات التي كانت تصدر بمصر مثل مجلة المنار (1898- 1916م) لصاحبها السيد محمد رشيد رضا (1865- 1935م)، والسيد محيي الدين الخطيب (1886- 1969م)، صاحب مجلتي الفتح الأسبوعية ومجلة الزهراء الشهرية، ومجلة الرسالة (1933م) لصاحبها الأديب الكبير أحمد حسن الزيات (1885- 1968م). والمقتطف ومجلة «الهلال» (1892 – حتى الآن) وأمثالها على تعدد الاتجاهات والنواحي ومن مظاهر التواصل أنه نشر بمجلات مصر، مثل «الفتح» و«الرسالة» و«أبولو»، وهو عن بعد، ثم واصل النشر، بعد ذلك فيها وفي غيرها، ومازال هذا التفاعل في اتصال حتى قدر له أن يبلغ مصر في 1934/2/13م، لتبدأ مرحلة أخرى أشد اتصالاً، وأغزر إنتاجاً.

آثاره الفكرية:

تنوعت اهتمامات الشاعر علي أحمد باكثير الفكرية، من شعر، ورواية، وأعمال مسرحية، وإسهامه في ريادة الشعر الجديد «التفعيلة».

الآثار الشعرية:

علي أحمد باكثير شاعر مطبوع، بدأ بنظم الشعر وهو في سن الثالثة عشرة من عمره، وهو في الكتاب في حضرموت، وقد توقدت موهبته الشعرية بعد ما حضر لمصر، فتفاعل مع شعرائها، وكانت له صداقة مع المفكر الكبير عباس محمود العقاد، والأديب عبد القادر المازني، وصاحب الرسالة الأديب أحمد حسن الزيات التي كان ينشر في مجلته «الرسالة»، ولم يجمع الشاعر علي أحمد باكثير شعره في حياته، وتركه مخوطاً، وظل المنشور منه في بطون الصحف والمجلات، إلى أن تهيأ له من يقوم بمهمة جمع شعره وطباعته ونشره، والذي قام بهذه المهمة الشاقة، الأديب اليمني الدكتور محمد أبو

بكر حميد، وقد أصدر مؤخراً ديوان باكثير «سحر عدن وفخر اليمن» سنة 2008م عن دار كنوز المعرفة بجدة، وهو مجموع شعر باكثير الذي نظمه خلال سنة 1932م، وأعد له ديوانين للطباعة هما ديوان المرحلة الحجازية من شعر باكثير «صبا نجد وأنفاس الحجاز» وهو محصول السنة التي أمضاها باكثير في المملكة العربية السعودية 1933م، التي انطلق منها إلى حلمه الكبير مصر سنة 1934م التي عاش فيها حتى وفاته سنة 1969م. وديوان «وحي ضفاف النبل» أكبر دواوين شعر باكثير وأهمها وهو محصول شعره في مصر الذي يربو على أربعمئة صفحة، جمع وتحقيق الدكتور محمد أبو بكر حميد، وزارة الثقافة اليمنية 2010م وله: «أزهار الربى في شعر الصبا» جمع وتحقيق محمد أبو بكر حميد، دار المناهل بيروت 1987م. وله: «عاشق من حضرموت» ديوان شعر.

ولا بد من التنويه بأن الشاعر علي أحمد باكثير يعتبر من رواد التجديد في الشعر الحر، مع الشاعر بدر شاكر السياب، والشاعرة نازك الملائكة، يقول الشاعر بدر شاكر السياب، في حديث نشرته مجلة الآداب اللبنانية[1] بعد إشارته إلى الاختلاف الذي كان دائراً حول أولية المتقدم في كتابة قصيدة التفعيلة: «وإذا تحرينا الواقع وجدنا أن الأستاذ علي أحمد باكثير هو أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير وروميو وجوليت».

وفي مقابلة له مع إذاعة الكويت أجراها الدكتور نجم عبد الكريم قبل وفاة باكثير بعام ونصف العام يسأله الدكتور نجم: هل الأستاذ باكثير كتب الشعر الحر أو الشعر المرسل قبل السياب والملائكة والبياتي والقباني وغيرهم؟ ويجيب باكثير: «نعم.. قبلهم بما لا يقل عن عشر سنوات». ويستمر المحاور في طرح أسئلة منها: يقال إن هناك أصابع اتهام منك تشير إلى هذه النوعية من الشعر، هل صحيح أنك تتخذ الآن منه موقفاً آخر؟ ويرد باكثير: «أبداً.. أنا أزكي هذا الشعر وأزكي الجميل منه».

ومن شعره المرسل قصيدة بعنوان: «بين الصحو والذهول» قال:

وقفت لا أدري علام الوقوف ... في شاطئ النيل قبيل السحر
والكون غاف ورؤاه تطوف ... في همسات الريح بين الشجر
في رقصات النور نور القمر ... على بساط الماء ماء النهر

(1) مجلة الآداب، بيروت، عدد حزيران، يونيو، عام 1954م/ ص96.

وكانت آخر قصيدة أبدعها الشاعر علي أحمد باكثير على هذا النهج بعد نكسة حزيران عام 1967م، وقد جمعت هذه القصيدة بين غضب الشاعر وألمه، وبين الحسرة والرجاء إذ قال:

إما نكون أبداً، أو لا نكون أبداً
غداً وما أدنى غداً لو تعلمون
إما نكون أبداً أو لا نكون[1]

ولا شك فإن باكثير صبَّ فيها حصيلة خبرته الفنية في كتابة قصيدة التفعيلة فجاءت منسجمة فنياً مع قصائد رواد هذا النهج:

غداً بني قومي وما أدنى غدا
إما نكون أبداً، أو لا نكون أبدا
إما نكون أمة من أعظم الأمم
ترهبنا الدنيا وترجونا القيم
ولا يقال للذي نريده لا/ ولا يقال للذي نأبى نعم
تدفعنا الهموم/ لقمم بعد قمم

أعمال باكثير المسرحية والروائية:

له الكثير من المسرحيات نذكر بعضها: همام في بلاد الأحقاف، نشرت قبل مجيئة إلى مصر وهي مسرحية شعرية. حبل الغسيل، و«حمدان قرمط»، سر الحاكم بأمر الله، و«الزعيم الأوحد، تاجر البندقية، مسمار جحا، و«واسلاماه» و«إبراهيم باشا»، و«دار ابن لقمان»، و«إله إسرائيل» و«شعب الله المختار»، و«قصر الهودج»، و«الشيماء»، و «شادية الإسلام»، «فن المسرحية» محاضرة ألقاها في معهد الجامعة العربية بالقاهرة، و«دعوة الفردوس» و«امبراطورية في المزاد»، و«الثائر الأحمر» تمثيلية إذاعية و«سلامة القس» و«مأساة أوديب» و«شهرزاد» و«سيرة شجاع»، و«هاروت وماروت» و«هذا لقي الله عمر»، و«الزعيم الأوحد»، و«الملحمة الإسلامية الكبرى (عمر)» في تسعة عشر جزءاً. و«مأساة زينب» و«الوطن الأكبر» وقد مثلت بعض رواياته في السينما، كما مثلت بعض مسرحياته على المسرح. وله كتاب نقد: «محاضرات في فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية».

(1) المصدر السابق.

ولعل أضخم عمل أدبي كتبه باكثير هو «ملحمة (عمر) الكبرى» التي ختم بها حياته، وهي عمل درامي، يقع في تسعة عشر جزءاً، يصور الحياة الإسلامية من كافة جوانبها في عصر الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه، وقد منح باكثير منحة تفرغ الدولة لمدة أشهر (1962- 1964) لكتابته هذه الملحمة.

ومن الجدير بالذكر بأن الشاعر علي أحمد باكثير اهتم بالقضية الفلسطينية في عمله المسرحي، فقد جعلته أربع مسرحيات طويلة عن فلسطين واليهود في طليعة الأدباء العرب الذين اهتموا بهذه القضية، بل هو أول أديب عربي حذر من قيام دولة إسرائيل حين تنبأ بقيامها بالفعل قبل حدوث ذلك بأربع سنوات عندما نشر مسرحية «شايلوك الجديد» سنة 1944م[1]، ومن هذه المسرحيات نذكر: مسرحية شعب الله المختار، وقد كتبها باكثير عام 1956م، أي بعد ما كتب مسرحية «شايلوك الجديد» بأحدى عشرة سنة، وأفكار المسرحيتين تأتي من منطلق إيمانه بحق شعب فلسطين بأرضه، وإيمانه بعروبة فلسطين. وكذلك مسرحية «إله إسرائيل» ومسرحية «لباس العفة» كتبها سنة 1963م، عندما دعا الحبيب بورقيبة للصلح مع إسرائيل. ومسرحية «التوراة الضائعة» وقد كانت آخر مسرحية كتبها باكثير عام 1968م، وختم بها حياته، حتى توفي في تشرين الثاني / نوفمبر عام 1969م.

لقد اتسمت أعمال الشاعر علي أحمد باكثير بطابع الحزن، وذلك بسبب موت زوجته الشابة وهو في مقتبل العمر. ويظهر حزنه جلياً في مرثيته لوالده إذ يقول فيها:

عبثاً تحاول أن تكف الأدمعا وأبوك أمسى راحلاً مستودعا

والعيش أضيق ضيق لكن إذا ما حلت الآمال فيه توسعا

ويقول واصفاً خبر وفاة زوجته الشابة على نفسه:

رزئتُ به رُزءاً لو أن عظيمه على جبلٍ لاندك أو كوكبٍ خرَّا

وكتب باكثير في رثاء الأديب الكبير محمود عباس العقاد عام 1964م:

كيف نرثيك يا أبا الشعراء أنت فوق الرثاء فوق العزاء

كان يحلو فيك للفداء لو أن الموت يرضى بألف ألف عزاء

وكان باكثير قد ارتبط بعلاقة خاصة مع العقاد رغم خلافهما الحاد حول الشعر الحر فقال فيه العقاد:

(1) قضية فلسطين في مسرح باكثير، محمد عباس عراقي، مجلة الهلال / حزيران، 2010م.

أرى بـــاكثير في الأمـــور كـــثيرا وفي الشـــعر فيـــاض البُحـــور غزيـــراً

ولـــو شـــاء في شـــعر ونثـــر ومســـرح وأدوار تمثيـــل لكـــان أمـــيرا

وبعد هذه ملامح من حياة الشاعر علي أحمد باكثير الذي لم يلق التكريم اللائق به على ما أنجز من إبداعات في الشعر، والرواية، والمسرح فقد ترك باكثير سبعين كتاباً منشوراً وعشرين كتاباً مخطوطاً، إلا ما كان منها حصوله على جائزة وزارة المعارف عام 1949م عن مسرحية «السلسلة والغفران»، وحصل على جائزة قوت القلوب الدمرداشية عن روايته «واإسلاماه» وحصل على جائزة الدولة التشجيعية عام 1964م عن مسرحية «عمر بن الخطاب» التي كتبها في تسعة عشر جزءاً وصدرت في خمس كتب من الحجم الكبير. وفي عام 1960م حصل على جائزة مجلس الفنون والآداب، كما حصل على وسام الشعر ووسام عيد العلم، وذلك في حياته، وقد قيض الله أناساً اهتموا بتراثه بعد وفاته عام 1969م، مثل الدكتور الأديب اليمني محمد أبو بكر حميد الذي جمع تراثه في أربعة عشر مجلداً، وأن المجلس الأعلى للثقافة والفنون بمصر قد شرع في طباعتها، أما اليمن وطنه الأصلي، رغم الظروف الحرجة التي يمر بها، فإنه كان يعد العدة للاحتفال بباكثير وهو الشاعر الذي دعا لوحدة اليمن وبشر بها قبل أن يرتفع في اليمن صوت بالحديث عن الوحدة إذ قال:

يـــا دولـــة الجنـــوب عيشـــي مـــع الـــيمن

في دارة الشـــــــــرف والوحـــــــدة الـــــــثمن

فـــــاليمن الســـــعيد مـــــيلاد اقـــــترب

لهذا تحفظ دولة الوحدة في اليمن الوفاء لباكثير وكان من المقرر أن يصار تحويل بيت باكثير في مدينة «سيئون» بحضرموت إلى متحف ومركز ثقافي باسمه، وسينقل إليه كافة تراثه ومقتنياته، عافى الله اليمن الشقيق من محنته وحفظه من التقسيم والتشرذم ليعود كما كان يمناً سعيداً. ورحم الله المبدع علي أحمد باكثير الذي أخلص لإبداعه وأخلص لأمته.

المراجع:

1 – الهلال، مجلة شهرية – القاهرة – عدد خاص عن باكثير المبدع والإنسان، حزيران (يونيه) 2010م.

2 – الأسبوع الأدبي – أسبوعية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، العدد 1191، تاريخ 2010/3/20م.

3 – الشابكة العنكبوتية.

في رحاب القصة

- وجع الذاكرة (أخيراً يا بوَاثْييه...) — أ . عبد الجليل مصطفاوي
- نزهة في سماء غزة — د. أحمد زياد محبك
- لا رحمكم الله إن رحمتموني — أ . توفيقة خضور

وجع الذاكرة
(أخيراً يا بْوَاتْييه...)

أ. عبدالجليل مصطفاوي
أستاذ بجامعة تلمسان – الجزائر

كان القطار السريع يَنْهَبُ الأرض من باريس إلى لاَرُوشَالْ. المسافرون يثرثرون ويقهقهون ويتحاورون، وعلى وجوههم سيماء العفوية والانشراح، أما أنا فكانت عيوني مشدودة إلى النوافذ تتأمل الأشجار والدور والعمارات الشاهقة بصمت. ثمة شيء ما كان يملأ مشاعري، مزيج من القلق والاكتئاب..! هل لأنني أزور هذه المدينة لأول مرة.؟ هل لأنني شديد الحساسية من كل ما هو فرنسي.؟ اختلط في ذهني سطوة الاستعمار وعنفه في وطني، والمجازر التي ارتكبت في بلاط الشهداء. أبي كان من الضحايا الذين جَنْدَلَتْهُم همجية الغاصبين، طيف الغافقي يملأ وجداني...

مئات السنين لم تكن كافية لمحو أوجاع الذاكرة. باريس كانت على مرمى حجر من الفاتحين، صهيل الخيول كان يدق أسماعها فترتجف. الغافقي كان يخُبُّ السير بجيشه نحو هذه المدينة، والفرنجة تتجمع من كل أقاصي أوروبا لصده في بْوَاتْييه. كان يمكن أن تكون باريس حاضرة من حواضرنا. كان يمكن أن تكون واحدة من حبات العقد التي جمَّعها الفاتحون. كانت ستفتح أبواب أوروبا بأسرها، ولكن الحلم تكسَّر في بْوَاتْييه. متى تظهر بْوَاتْييه.؟ متى يصلها هذا القطار السريع البطيء.؟ كنت متلهفا لرؤية هذه المدينة التي سقط فيها الغافقي. كان علينا أن نمر أوَّلاً بمدينة أُورْلِيُون فمدينة تُورْ.. ثم بْوَاتْييه قبل الوصول إلى لاَرُوشَالْ.

مطر خفيف كان يداعب بلور النوافذ. الأشجار في الخارج كانت تبدو شاحبة، عارية في هذا الخريف الكئيب. ومن بعيد رأيت سهولاً مترامية، وغرباناً تحلق في الأبعاد. شبح شَارْلْ مَارْتَلْ كان يحوم في المكان، كان يلح على الظهور أمامي وحدي أنا القادم من

الضفة الأخرى. رأيته في وجه الشقراء التي كانت تجلس قبالتي، رأيته في موج عينيها وانسدال شعرها، رأيته في حمرتها القانية. منذ انطلق القطار من محطة مُونْبَارْنَاسْ والصمت يلفني. بين الحين والحين كنت استرق النظر إلى الشقراء. كانت صامتة مثلي، منهمكة في المطالعة. الظاهر أنها ليست فرنسية؛ يظهر ذلك من شقرتها الناصعة. استرقت نظرة خاطفة إلى عنوان الكتاب في يدها.. ديوان لاَمَارْتِين" التأملات" ..آه إنها من محبي الشعر الرومانسي.

حينما رفعتْ رأسها قليلاً وجدتْني أنظر إليها، ابتسمتْ وسوَّتْ جلستها، أما أنا فشعرت بحرج واضطراب. في الواقع لم أكن أنظر إليها متعمداً؛ لأنَّ كل أفكاري كانت مشدودة نحو الماضي، نحو صهيل الخيول وقعقعة الرصاص في جبال وطني ووِهَاده. أنَّاتُ عبد القادر وحنينه في أُومْبْوَازْ شوك في الحلق، وانكسار شوكة المسلمين في بلاط الشهداء، ووالدي الذي قضى، مع ملايين الجزائريين، تحت أسواط جلادي الاستعمار الفرنسي كانت مغصاً في الأوصال.

نظرتْ إليَّ خطفاً وسألتها، وقد اطمأننتُ إلى أريحيتها وعفويتها.

- يبدو أنك من محبي الشعر الرومانسي.
- جداً.. جداً.. الفرنسي خاصة... ولا سيما لامارتين..
- والبحيرة، قلت لها..
- أوه.. يا لسحرها، قرأتها عشرات المرات ولم أشبع من روعتها..
- وهل قرأت شيئاً من الشعر العربي.؟
- لا.. لا.. أبداً..

فحدثتها عن الشعر العربي؛ المعلقات، والبكاء على الأطلال، وشعر الغزل العذري، والمتنبي، وأبي فراس، وهي صامتة ترهف سمعها بكثير من الانتباه. كنت أتحرَّى أن أنقل لها نبض القصائد ووجعها كما خرجت من الوجدان. كنت أراها تتململ في مكانها وأنا أغني لها قصائدنا. لم تصدق أنَّ لنا شعرًا بكل هذا الجمال. نحن أمة الشعر، الشعر ديواننا يا سيدتي الفاتنة. نحن نرضع الشعر مع حليب النوق في صحارينا الشاسعة.. قلت لها.. نحن نتنسم أنفاسه مع عبير العَرَار والشيح.. نقيم له المهرجانات والأسواق ونرسله في الآفاق؛ لتلتقطه آذان العشاق والوالهين.. شعرنا يا سيدتي ترتعش له الكائنات، وتسافر به الصَّبا إلى أطراف الدنيا...

ظلت مشدودة إلى حديثي، وكأنما كانت تسمع نشيداً أسطورياً حزيناً يأتيها من أزمنة غابرة. كدت أسمع نبض قلبها، وهي تتابع إيقاعات اختياراتي الشعرية. ورأيتها

تمسح دمعة هاربة، كانت متفاعلة مع أناشيدي بكل كيانها. وحدثتها عن الخنساء؛ قلت لها إنها شاعرة نفثت أوجاعها في امتداد الفيافي من زمن بعيد، وبكت في شعرها حرقة الفراق وألم الثكل قبل آلاف السنين.. نعم أيتها الشقراء الفاتنة.. الخنساء امرأة عربية كانت تنشد شعرها في عكاظ. يسمعها الرجال، وتسمعها الرمال ووحوش البراري.. نحن أمة الشعر يا سيدتي الفاتنة.. لا فرق عندنا بين طَرَفَة والخنساء؛ لا فرق بين رجل وامرأة. المعيار هو خفق الشعر وسطوته. هكذا نحن، وهذه طينتنا. نحن أمة تعشق الكلمات.. تعشق همساتها وجنونها.. تعشق وحيها وظلالها.. تعشق نبضها وعجرفتها..

كانت تنظر إليَّ وكأنَّها لا تصدق ما أقول. هل يمكن أن يكون للعرب شعر بهذه الروعة!؟ هل يمكن أن تكون لهم هذه الأحاسيس الرقيقة، والأحاديث التي تأخذ النفوس إلى دنى الأحلام والفتنة..؟ لم تنبس بكلمة، ورأيتها تسرح، وعلى محياها شرود المريدين الذاهلين. وهمستُ لها.. نحن قَدِمْنَا إليكم، سيدتي، بخيولنا وشعرنا وسحرنا وكلامنا.. بهرتكم حكايات ألف ليلة وليلة.. هل تعلمين سيدتي أن غوته سيد ألمانيا وأديبها لم يكن ينام قبل أن يقرأ حكاية من حكايات شهرزاد. حكاياتنا كانت ملهمة لأدبائكم ورساميكم، وفنانيكم.. كانت تنظر إليَّ، إلى شَعْري الأشعث، إلى سمرتي، إلى عيوني، وكأنما تنظر إلى إنسان قادم من جزر غير مسكونة. وظلت صامته، مشدوهة، ساهمة..

وحينما كان القطار يصفر استعداداً للوقوف بمحطة بْوَاتْييه، خفق قلبي، نسيت حديثي مع الشقراء الأوروبية، نسيت دمعتها الهاربة، نسيت الشعر، ونسيت أحاديثي عن أمجادنا. وحدها بْوَاتْييه كانت تسيطر على أفكاري ووقفت لأنظر إليها، وأتملى وحشتها. بدت لي شاحبة، وخُيِّل إلي أنني أسمع آهات حزينة وأنيناً متواصلا قادماً من جوف أزقتها وشوارعها. والتصقت بالنافذة؛ رأيت هياكل أشجار عارية، ورأيت أسراباً من الغربان تنعق في الأجواء، ورأيت من جديد شبح شارل مارتل يحوم في المكان؛ آه يا مدينة الانكسار.. آه يا وصمة التحدي والانهزام. ولكن مهلاً أيتها العربيدة.. سأفتحك وأنصرف إلى مدن أخرى، سأمضي مع هذا القطار إلى آخر نقطة في أوروبا. سأفتح كل المدن. أنا الغافقي. أنا عبد القادر يصعد من سجن أُومْبْوَاز. أنا نشيد الشهداء في وطني، وأنا يا بْوَاتْييه دم الفاتحين يورق في تربتك..

لم أنتبه لكلام الشقراء التي استيقظت من ذهولها، وهي ترفع صوتها.. مسيو.. مسيو. التفتُّ إليها. كانت تنظر إليَّ بكثير من الدهشة. ما بك سيدي.! هل تشعر بألم.؟ ولم أجبها. كنت مستغرقاً في أحلامي. كنت أَعُبُّ من فناجين انتصاراتي. أنا لست دون كيشوت. أنا عبد الرحمان الداخل ينشر راياته في مدنكم يا سيدتي الشقراء. أنا موسى

بن نصير يعود من جديد، يحمل في صدره حلم المرور عبر مسالك أوروبا إلى القسطنطينية؛ ليعبر بعدها إلى دمشق عاصمة الخلافة.. نعم أيتها الأوروبية الفاتنة.. سنعود، سنعود بكل عنفواننا، بكل الحرارة الساكنة في دمائنا. نحن الخلايا التي لا تموت. نحن رماد السنين الذي يخفي النار التي لا تنفك تَتُوسُ.. وتتُوسُ..

كان المسافرون يستعدون للنزول، يحملون أشياءهم وأسرارهم. لمسات الغروب كانت تتسلل عبر نوافذ القطار لتضفي مزيداً من الكآبة على القلب. وبدت بْوَاثْييه مثل أطلال حزينة رغم الأضواء، ورغم الضجيج، ورغم ألوان الحياة.. هكذا بدت لي أنا الغارق في أحضان التاريخ..

على الرصيف رأيت امرأة سمراء تستقبل زوجها وتقبِّله بحرارة. كان المنظر مؤثرًا. في ملامحها سَمْتٌ عربي، أو هكذا خُيِّل إليَّ. لا شكَّ أنَّ أجدادها من أصول عربية. كنت أنظر إليها وهي تحضن زوجها فبدرت منها التفاتة عجلى.. التقت عيوننا.. ابتسمت لها. كدت أقول لها بصوت مدوٍّ.. يا أيتها السمراء الفاتنة، أنت سليلتنا، أنتِ صدى ماضينا يتردد في بْوَاثْييه، أنت قصيدة عربية حملتها أعناق الرياح من الرَّبْع الخالي إلى جبال الأَلْب، أنت روائح الشيح والقيصوم جلبتْها الصَّبَا إلى سواحل الأطلسي قبل مئات السنين. لابدَّ أن أعود إلى هذه المدينة لأبحث عنك، لأبحث عن نبض الشهداء الموزعين عبر تربتها. أكاد أسمع همسهم وصراخهم. أكاد أسمع حوافر خيلهم تتوزع في الآفاق، وستكونين أنت، أيتها السمراء الفاتنة، دليلتي في هذه المدينة المتمردة..

انطلق القطار. خطفت نظرة أخيرة إلى السمراء على الرصيف.. ابتسمتُ لها، مُلَوِّحاً بيدي. رأيتُ في عينيها طيف ابتسامة حائرة، كانت آخر ما حملتُه في مخيلتي من هذه المدينة، مدينة الأسرار والمجد الضائع. ولم أتبين أنني بقيت وحيداً مع الشقراء، إلا حينما تحرَّك القطار مغادراً. كانت لا تزال تنظر إليَّ، إلى شَعْري الأشعث، إلى سمرتي، إلى عيوني. ما الذي يشدك إليَّ يا سيدتي.!

وسألتني بتردد.

- بَرْدُون مسيو.. من أي بلد أنت.؟

قلت لها على الفور..

- أنا الرجل الأسمر القادم من أغوار الهقار. هل تسمعين بالرجال الزرق الذين يجوبون الطَّاسِيلِي يقهرون الرمال، ويسجِّلون وقائعهم وأيامهم على الصخور الصلدة، الشاهقة. هل تسمعين بالطوارق الذين يجابهون الفيافي، ورياح السموم. أنا يا سيدتي رسول الطوارق إلى ثلوج البيرِينِي. هل يمكن أن تلتقي الثلوج مع حر الهجير. أنا الهجير، سيدتي،

وأنت الصقيع. أنا الرمضاء، سيدتي، وأنت برد الشمال. فهل نلتقي.. هل تجمعنا الأقدار..

كانت تنظر إليَّ مدهوشة.. تتأمل حركاتي وتُحَمْلِقُ، من جديد، في شَعْري الأشعث، في سمرتي، في عيوني. ولم تتمالك نفسها؛ إذ رأيتها تحاول أن تخفي دمعات ندية تختبئ في أطراف مقلتيها. كانت تسمعني بانفعال شديد.. أحسستها ترتعش، وهي تسمع تداعياتي الشجية. أيتها الرومانسية الحزينة، أيتها الشقراء المسافرة في بلاد أجدادك، هل تدرين، سيِّدتي، أنَّ أجدادك اغتالوا أمننا وبساطتنا وعنفواننا.. داسوا حُرُماتِنا، واستباحوا أسرارنا وطيبتنا. جاؤوا مثل ضباع جائعة إلى بلادنا. منذ حَنَّبَعْل وأجدادك، سيدتي، يَرُودُونَ حول ديارنا.. يتربصون بأمجادنا ورمالنا، وفيافينا، ونخيلنا..

وساد الصمت بيننا. كنت أسمع أنفاسها تتردد بأسى. تفاديت النظر إليها.. أدرتُ وجهي إلى النافذة لأتسلَّى بالمناظر التي كانت تمتد على مرمى البصر، سهول وجبال وغابات كثيفة، بحيرات وأنهار، وسماء تتأرجح فيها بعض الغيوم الداكنة. كانت الأشعة الأخيرة لشمس الغروب تضفي عليها إيقاعاً حزيناً. وأمامي انتصبت كثبان الرمال في بلدي. امتداد لا يحدُّه شيء.. مسافات لا تتناهى، ولا يخفيها أفق، ونخيل وواحات تملأ العين.. يضيع البصر في وطني الفسيح، أيتها الشقراء الغارقة في تأملاتها الرومانسية.. شمس بلادي ودفؤها سحرت مُوبَسَان وأُنْدري جيدْ، وفتنت كل مستشرقيكم الذين رحلوا، سكارى، في ربوع صحرائنا وسهوبنا. والتقت عيوننا من جديد، وجدتها تتأمل صمتي وحركاتي العفوية. ابتسمت لها. وفي موج عينيها قرأت استجداء، ورغبة في سماع حكايات العشق، والشعر المعطَّر بلون الرمل والنخيل والعَرار..

وقالت..

- دعنا سيدي نسافر، عبر هذا القطار السريع، إلى أطراف الدنيا. دعنا ننسَ مواجع الأجداد، ولو لهنيهة. دعنا نطو دفاترنا القديمة، ونحلم بالصفاء، ونتلذذ بألوان الشعر الذي يطهِّر الصدور. تعبنا سيدي.. أتعبنا التاريخ.. أتعبتنا العواصف والرياح والأعاصير.. أتعبتنا المكائد والدسائس.. أتعبتنا الأقاويل المسمومة.. أتعبتنا الوقائع وسنون الجمر والموت.. آنَ لنا أنْ نلتفت إلى نفوسنا قليلاً، أيها الأسمر القادم من حرِّ الرمال..

الليلُ كان قد أطبق نهائياً على الكائنات. ما عدنا نرى إلا أضواء تتلألأ في الخارج بين حين وحين. سكن الناس إلى أسرارهم، وهدوئهم، وأحلامهم. وحده صوت القطار كان يملأ الآفاق. رأيت الحسناء الأوروبية تبتسم وهي تُسوِّي جلستها. كانت لا تزال تنظر إليَّ، إلى شَعْري الأشعث، إلى سمرتي، إلى عيوني..

وأردفتْ بتوسُّل..

- سيِّدي.. أيها الأسمر القادم من أغوار الطاسيلي. أيها المحمَّل بكل هذا الأفق الفاتن، أريد مزيداً من شعركم.. أريد شيئاً من نبض كلامكم، وسحر أحاديثكم..

وقرأتُ لها قصائد أخرى من شعرنا موزونةً على وقع عجلات القطار، تماما كما كان ينشده الحُدَاةُ، في صحارينا، على وقع خطوات العِيسِ. كانت تستمع بكل حواسِّها، بكل نبضات قلبها.. مُتَبَتِّلَة.. خاشعة.. ساهمة.. ذاهلة، كأنَّما هي تتعبَّد، أو تُنصت إلى نشيد صوفي شجي. كانت غارقة تماماً في ملكوت الإبداع والفتنة، تنظر إلى شفتيَّ، إلى ملامحي، إلى نبرات صوتي... ورأيتها ترتعش، وتبكي بكلِّ دموع الدنيا..

وساد الصمت.. وحده هدير القطار كان يملأ سكون الليل، وفي مخيلتي كان صوت الأجداد يصم وجداني، ويقرع كياني..

نزهة في سماء غزة

د. أحمد زياد محبك

ما أجمل حربَنا مع العدو، هي حقيقة نزهة، السماء من فوق كلُّها لي، والأرض من تحت كلُّها لي، لا شيء في الفضاء من حولي، هذه هي العمارات المهدّمة تحتي، لم يبق شيء، ليس أمامي سوى أربع عمارات، أدمِّرها وأعود، لا يهمني إن كانت خالية، أو كانت آهلة، بل أتمنّى أن تكون آهلة بالإرهابيين، كلهم إرهابيون، حتى الأطفال منهم، لا أريد لثمن الصاروخ أن يذهب فقط لتدمير الحجر، أريده أن يدمر أيضًا البشر، على كل حال ستعوّضنا أمريكا بدل الصاروخ الواحد عشرة صواريخ، لي ثقتي بطائرتي، أحدث طائرة في العالم، ف 16، أشعر بمتعة، ولكن أحسها ناقصة، أشتهي أن أرى أمامي طائرة معادية، لأدمّرها، وأحس بتفوقي عليها، أنا أشفق فقط على جنودنا فوق الأرض، كل يوم نخسر ما بين العشرة والعشرين بين مجند وضابط، لا أعرف كيف يخرج لهم أولئك الشياطين من فتحات الأنفاق، ليت لي صواريخ تخرق الأرض وتخرج من الطرف الآخر منها، لأدمر تلك الأنفاق، لأدمِّرها كلها حتى بمَن فيها من أسرى، لم يعد يهمنا أمر الأسرى، مئة، مئتان، ألف أسير، حتما ليسوا ألفاً، فليموتوا كلهم، لن نوقف الحرب لأجلهم، لا أعرف كيف يدمِّر الإرهابيون دباباتنا، أقوى دبابة في العالم هي دبابتنا، المركافا، ومن أسف أننا بدأنا نحشر فيها عشرة مجندين بدلًا من أربعة، كيف يدمرون المركافا؟ لا أعرف، وأنزلوا حتى الآن عشر طائرات مسيرة، واستولوا عليها، هكذا قالوا، أنا لا أصدق، ربما انتهت مهمتها، ونحن تركناها تسقط بين أيديهم، لا قيمة لها، ثلاثون ألف دولار ثمن الواحدة منها، لا شيء، أشتهي أن أعمل فوق الأرض، لأدمر وأدمر وأدوس بالدبابة حتى الأحياء، على كل حال، نحن في اليوم الواحد نقتل منهم مئة، مئتين، وأحيانًا ثلاثمئة، تجاوز عدد قتلاهم ستة وعشرين ألف قتيل، قتلنا عشرة آلاف طفل، قضينا على جيلين من أجيال المستقبل، سنظل نقتل، ونقتل، ونقتل، هنا في

القطاع، وهناك في الضفة، هذا أمر جديد يصلني: "اقصف بالصاروخين المتبقيين معك محيط مشفى الأمل"، "حاضر سيدي"، هذه هي متعتي الوحيدة، وهذا مستشفى الأمل تحتي، أشتهي قصفه، لأُبيدَ كلَّ مَن فيه، لكن الأوامر بدأت تكتفي بقصف ما حول المستشفيات، كنَّا من قبل نقصفها، ولكن بعد اجتماع محكمة العدل الدولية، بدأت الأوامر تتغير، لا بأس، ما حول المستشفى عامر بالخيام والحشرات تموج وتتحرك، ها هم تحتي، حشرات الأرض، أتمنى لو أرشُّهم بمبيد، بدلًا من قصفهم بصاروخ، يتراكضون كالصراصير، أضحك، ويعلو الدخان الأسود، وأرى لهيب النار، سألف وأدور، سأدنو منهم قليلًا، لأتسلى، وأرى الأشلاء تتناثر، ولتسجّل كاميرة الطائرة أدق التفاصيل، وليستمتع قائدي بأدق التفاصيل، وهو يرى الشريط المسجل، ويقدر مهارَتي، ها هم تحتي يحملون جرحاهم على أيديهم ويركضون بها، يجمعون أشلاء الجثث، عربة تحمل جرحى، يجرها حمار، أضحك، الحرب حقيقة مسلية، طالت، وسوف تطول أكثر، لن نترك حجرًا على حجر، سنسوِّي قطاع غزة كله بالأرض، ونعود فنبني نحن قرى جديدة، نسكنها نحن، شالوم، انتهت مهمتي، ها أنا ذا أعود إلى القاعدة، أوه، أيها الربّ، المظلة خلف الطائرة لم تفتح، وسرعة الطائرة لا تساعدني على الهبوط، عليَّ أن أعلو مرة ثانية، وأعود لأحاول الهبوط، لا يهمني، في أسوأ الأحوال سأضغط على الزر، وينقذف الكرسي تحتي، وأهبط بالمظلة، السماء كلها لي، أرتفع وأدور، وها أنا ذا أعود لأهبط بالطائرة سالمة، طائرتي هي طائرتي، أثق بها، وسأنتظر أمرًا آخر بالتدمير.

لا رحمكم اللّه إن رحمتموني

أ. توفيقة خضور

(1)

ضجّت مواقع التواصل الاجتماعي بالخبر، فالأرملة الأربعينية الجميلة باتت على حين غرّة علماً من أعلام الأدب..

ذُهلتْ ممّا حدث ويحدث، فكيف لها أن تصدّق أنها خلال فترةٍ قصيرة تحوّلت من مجرّد ربة منزلٍ إلى كاتبة مشهورة، يُترجم كتابها اليتيم إلى عدّة لغات، ويُوزّع بأعداد كبيرة..

(أعنّي يا ربّ فأنا متوجسة ممّا يدور حولي.. المنطق يقول بالفم الملآن: عليّ أن أفرح وأفتخر بما وصلتُ إليه، غير أن الفرح لا يدخل قلبي إلا كرذاذ غيمة شحيحة.. الحيرة تلبسني، فأنا ما قصدت التأليف، هي مجرد خربشات روّحتُ بها عن نفسي .. سامح الله صديقي البريطاني جوني، الذي يتقن اللغة العربية كلغته الأم كما أخبرني، فكلما نشرتُ كلمتين على الفيس بوك اعتبرهما من الدّرر الخالدة.. فتتوالى تعليقات الأصدقاء المؤيدة لما قاله، حتى ظننتُ أنني فريدة عصري وأواني، وتحت سطوة إلحاحه جمعتُ ما باحت به روحي أثناء ليالي الوحدة، ودفعته لدار نشر يملكها صديق المرحوم زوجي، وهو لم يتردّد في طباعتها ونشرها، ولا أدري إن كان ما فعله إكراماً لذكرى زوجي، أم للقيمة الفنية التي تتمتع بها كتاباتي.. وما أن طُبع الكتاب، حتى بدأ صديقي (جوني) يُطبّل ويزمّر له على عشرات المواقع والصفحات المهتمة بالأدب، ثم طلب الإذن منّي ليترجمه إلى الانكليزية..

المفاجأة طيّرت صوابي، فوافقت دون تفكير أو تردّد، فالترجمة تعني القفز مباشرة إلى العالمية، خاصة وأنا أعرف ما يستطيع جوني فعله، فهو كما يبدو مُحاط بشبكة من الأصدقاء الذين لو قال لهم: إنّ الغنمة تطير، لأقسموا أنهم رأوها تُحلّق في السماء هي وخرفانها.. ولا أدري لماذا يتمتع جوني بهذه المصداقية العالية.. لكنّ الغريب في الأمر أن القلق والخوف قد طردا أيّ شعور آخر من داخلي بعد ترجمة الكتاب، أحاول التماسك وإغراء الفرح بدخول قلبي، لكنه يُمعن في تحصّنه بعيداً عنه.. أستدرج الاعتزاز، أتفنّن في إغوائه ليسكن صدري، فأفشل رغم براعتي في فنّ الإغواء كما كان يقول زوجي.. وكنت يوم ذاك أضربه معابثة معاتبة:

(أهذا مدحٌ أم ذمّ يا زوجي العزيز..؟)

فيجيبني وهو يضمّني إلى صدره الرحب:

(أنت فنانة في الإغواء الحلال يا حبيبة..)

أضحك ويضحك، ونغرق في يمّ الحلال..

أيكون القدر قد سخّر ذاك الصديق العاشق للعربية وآدابها، ليترجم كتابي ويدعمه لأني طيبة القلب، أم لأني حافظت على سرّ زوجي في حياته وبعد مماته، فلا أحد يعرف أنه عقيم سواي، والكلّ فهم منّي أنني السبب في خلوّ حياتي من الأطفال..)

تضحك ساخرة من نفسها وتفكّر:

(ما هذا الذي تقولينه يا مهبولة..؟ أيصحّ أن يكون الأدب والشهرة والمجد جوائز ترضية لربّات البيوت والزوجات المُحبّات..؟!)

نهضت عن سريرها البارد، تمشّت في أرجاء البيت الواسع، تقف على هذه النافذة لحظات، ثم تغادرها إلى سواها، ومازالت تحدّث نفسها:

(عليّ أن أفرح، أجل.. فهذا هو الشيء الطبيعيّ.. لكني لا أستطيع.. شعور غامض بالذعر يتملّكني.. أيكون ذلك لأني وصلتُ إلى حيث لا أستحق، فأخذتُ ما ليس لي..؟ أجل.. لا بدّ أن يكون الأمر كذلك، فالحرام لا يناسب إلّا أهله، فأنا ما نسيت بعد تلك الحادثة رغم قدمها: دخلتُ متجراً للألبسة الجاهزة، وبينما كنت أفتش عن ثوب يناسبني، كان التاجر الشاب يختلس النظر إليّ وهو يعابث خاتمه، يخلعه من إصبعه ثم يعاود لبسه، ولا أدري إن كان يتسلّى، أم أنه يُرسل لي بحركاته رسالة ما.. في هذه الأثناء دخلت المتجر شابّة تفوقني جمالاً، فإذا به يهرع لاستقبالها، مأخوذاً ذاهلاً عني وعن خاتمه، حكّت الغيرة جلدي بقسوة، فأردت الانتقام منه، دنوت من مكتبه، تلقفتُ خاتمه بسرعةٍ وخفّةِ يد الحرامي، ورميته داخل محفظتي، وما أن تخطيت عتبة المتجر، حتى تعثّرتُ لا أعرف كيف، وسقطت أرضاً.. تورّمت على الفور شفتي العليا، وسال الدم من منخريّ، فعدت مباشرة إلى المتجر، وأعدت الخاتم إلى مكانه دون أن ينتبه البائع لغيابه أو عودته.. ومنذ ذلك اليوم أيقنت أن الحرام لا يناسبني.. وهذا المجد الذي يدور حولي اليوم، هو نوع فاخر من الحرام، فكيف سأردّ كيده إلى نحره..؟ كيف سأغسل روحي من دنسه، كيف..؟!)

تجلس لتُريح جسدها المنهك على أقرب كنبة، ومازالت هواجسها تلتهم أمانها.. فجأة تصلها رسالة على الماسنجر، تفتحها فتصعقها الرسالة الصارمة:

(بعد شهر ستكونين عندنا في لندن، فدار النشر تُحضّر لحفل توقيع الطبعة الثانية من كتابك.. جهّزي نفسك.)

تمعنتْ في الرسالة، قرأتها عدة مرات، وكأنها لا تُصدّق ما جاء فيها.. يا إلهي.. إنه يأمرني، ولا يسألني رأيي.. ألا يمكنني أن أرفض..؟

كتبت له على الفور: أودّ الاعتذار منك صديقي، فأنا لن أسافر.

ـ رغم أنّ اعتذاركِ مرفوض، لكني أريد معرفة السبب.

بعد تردّد كتبتْ له: لا أدري.. إنه الخوف.

ـ هه هه.. هذا أمر طبيعي صديقتي، لكنك ما أن تقرّري حتى يحزم الخوف حقائبه، ويسافر عنك إلى وجهة أخرى.. لا تقلقي على رفيق عمرك، فهو سيجد له موطناً آخر غير روحك.. هه هه هه..

ـ يا لجمال كلماتك.. فأنت تكتب بطريقة الأدباء..

ـ هه هه هه .. وها قد أصبحتِ من طبقتهم.. هيا.. هيا لا تُضيّعي الوقت، فلديك الكثير لتعمليه.. إلى اللقاء بعد شهر.

حرارة خجلى تسري في دمها، تدغدغ جلدها، فتجد نفسها تقول:

لن أكون جاحدة لأرفس العزّ والنعمة بقدميّ..

(2)

تمعّن الموظف في جواز سفرها، ثم نقل بصره إلى وجهها، وطلب إليها الانتظار ريثما تنتهي الإجراءات.. دخل مكتباً آخر، غاب فيه لدقائق، ثم عاد برفقة رجلين، قاداها إلى مكان مجهول بالنسبة إليها.

(3)

في غرفة التحقيق أُسقط في يدها وقلبها وعقلها، عندما قرأ عليها أحدهم قصصها بالإنكليزية مع ترجمتها العربية.. ثم قال:

ـ تريدين الشهرة على حساب وطنك ودينك أيتها العاهرة..؟!

صرخت بقهر: أنا لم أقل هذا الكلام، أقسم إني بريئة ممّا ورد في النسخة الانكليزية، ها هي النسخة العربية، اقرأها أرجوك..

ـ تريدين إقناعي بأن المترجم لم يكن نزيهاً..؟

ـ ليس هذا وحسب، بل هو مجرم حقيقي، ألبسني ثوباً غير ثوبي.

باستهانة يخالطها عدم التصديق سألها:

ـ وكيف سمحتِ له بكل ذلك..؟ لماذا لم تُبلّغي عن الترجمة المشوهة كما تدّعين..؟

صفعتْ وجهها بكفيها، وهي تقول:

ـ أنا لم أقرأ الترجمة، ولا أعرف ماذا جاء فيها.

زعق بصوت أجفلها:

ـ كيف ولماذا..؟ هل أنت واثقة بالمترجم لدرجة التوقيع على بياض..؟!

بذلةٍ وانكسار قالت:

ـ أجل.. وثقتُ به ثقة عمياء.. لكن السبب الأهمّ أنني لا أعرف من الإنكليزية أكثر ممّا يعرفه طالبٌ ضعيفٌ في الصف التاسع.

قهقه ومن معه هازئين، وقال:

ـ أنت شبه أميّة إذن، وتُقدمين نفسك كأديبة..؟!!

جرحها ما قاله في الصميم، فكادت تقول له:

أنا جامعية ولست أميّة، لكنّ شهادة المحاسبة التي حصلتُ عليها مصلوبة على جدار بيتي منذ عشرين عاماً، فبعد تخرجي من الكلية بشهر تزوجت بناء على رغبة أهلي، ورفض زوجي فكرة خروجي للعمل رفضاً قاطعاً، فنسيت مع الأيام معظم ما تعلمته، وأنا من الأساس لست مهتمة باللغة الإنكليزية، لذلك لم يبق منها في ذهني إلا القليل، ثم أنا دخلت عالم الأدب لا من باب الرغبة أو الطموح، بل من باب الخداع.. أجل.. فقد خدعني أصدقاء الفيس بوك الذين يقلب معظمهم الحق باطلاً والباطل حقاً، وأمعنوا في نفخي حتى تورّمت، وكدت أطير في الفراغ مثل منطاد لا ضابط له، لا بل طرت بالفعل، لكنّ المنطاد سقط على أمّ رأسه، فقد ثقبته السموم الكثيفة التي عبّأها النافخون في جوفه، خاصة ذاك الـ (جوني) الذي أعمتني سذاجتي عن خبثه، فأنا رغم سنواتي الأربعين غرّة في الحياة..

لا.. لا.. لست غرة، فهذه الكلمة مهذبة أكثر ممّا يليق بي، فأنا سيدة الغباء المثالي.. نعم أنا غبية بامتياز.. مع أنّ كلّ من يعرفني يشهد لي بعكس ذلك.. وأنا أيضاً كنت أظن أني نبيهة.. وهذا دليلٌ آخر على غبائي..

نعم يا سيادة المحقق أنا من ابتكر الغباء شخصياً، أنا من عجن صلصاله بماء النّعامي، ومنحه شكله المقزّز، ثم شحنه بطاقة الحياة، ودفعه ليختال بين الناس مزهواً.. لهذا يمشي الأغبياء في الأرض مرحاً، يمشون مختالين فخورين.. وأنا السبب في كلّ هذا التشوّه.. فلتُنزلوا بي أقسى العقوبات.. ولا تأخذنّكم بي رحمة، فلا رحمكم الله إنْ رحمتموني.. لا رحمكم الله إنْ رحمتموني.

أرادتْ أن تقول له كلّ ذلك.. غير أنها لم تستطع، فكلماتها كانت تغلي داخل مِرجل روحها، والبخار يتصاعد من مساماتها كثيفاً سخيّاً حارقاً.. وحدها العبارة الأخيرة فرّت خارج المِرجل، لتُزلزل بنيران جرأتها ووجعها غرفة التحقيق.

رأي

المواجهة بالشعر

قراءة في ديوان

(متعب وجه المرايا)

للشاعر مصطفى بدوي

د. فاروق اسليم

المواجهة بالشعر

قراءة في ديوان (متعب وجه المرايا) للشاعر مصطفى بدوي*

د. فاروق اسليم

وُلد الشاعر مصطفى بدوي في مدينة الباب عام 1912م، وأتقن في طفولته العربيّة وحفظ القرآن، لكنه لم يتلقّ أيّ تعليم مدرسيّ نظاميّ، فقد عرف اليتم صغيرًا، فالتحق بمهنة الحدادة، وقد نمت موهبته الشعريّة بمصاحبة عمر أبو ريشة وسامي الكيالي وعمر أبو قوس وغيرهم من أدباء حلب. ونظرًا لمهارته في الحدادة عُيّن معلّم حرفة في الثانوية الصناعية بحلب، وأقام قُبيل وفاته سنة 1991م بدمشق. وللشاعر مصطفى بدويّ أربعة دواوين مطبوعة: أوراق مهملة (1954م)، والبعد الخامس (1970م)، ومتعب وجه المرايا (1978م)، وعائد من طفولتي (1985م).

وهذا الديوان (**متعب وجه المرايا**) نشرَته، عام 1978، (دار مجلة الثقافة بدمشق)، وليس فيه ما يُشير إلى تاريخ إنشاد أيٍّ من قصائده، لكنّ نشرَ الشاعر لديوانه (**البعد الخامس**) عام 1970 يمكن أن يُشيرَ إلى أنّ تاريخ إنشاد قصائد (متعب وجه المرايا) يقع بين عاميّ 1970 و1978، ويؤيّد ذلك ارتباط عناوين بعضها بأحداث تاريخيّة محدّدة؛ فقصيدته (إلى روح الطيّار الشهيد فايز منصور) وهو (ثعلب الجوّ السوريّ) الذي استُشهد في12/ أيّار/1970، وقصيدته (دمعة على القنيطرة) تُشير إلى تدمير العدوّ الصهيوني لها عام1974،

وعنوان هذا الديوان (متعب وجه المرايا) يُمثّلُ عتبةً نصّيّة توحي بتعب يُشكّل اضطرابًا في الرؤية والرؤيا معًا؛ فتعبُ وجه المرايا هو تعبُ مَنْ يقفُ أمامَها، بقاماتٍ مختلقة، وأوجهٍ متغيّرة، ونظرات حائرة؛ فإذا ما نظر قارئ الديوان في مسرد عناوين القصائد تكوّنت لديه وجهة نظر سريعة بأنّ تعب الشاعر/المرايا هو تعب وطنيّ سوريّ وقوميّ عروبيّ يورث الحزن والأسى، ومن عناوين تلك القصائد: الهجرة إلى دمشق، وأغنية القدس، والغبار، والحزن، والجرح، ورياح المآسي.

وبقراءة أولى لمجمل قصائد هذا الديوان نرى أنّها تُمثّلُ خطابًا شعريًّا مؤسّسًا على وعي عميق لانتماء الشاعر إلى الوطن سوريًّا وعربيًّا، وعلى وعي عميق لمسارات وجع انتمائه وولائه لوطن متعب، ويُعتدى عليه.

ومع أنّ عناوين تلك القصائد تُفصح في أحايين كثيرة عن هذا الوعي وهو بشكل مباشر وصريح نجد أنّ المتن الشعريّ ظلّ في الديوان كلّه متنًا شفيفًا، يحجب الفِكَرَ المباشرة بأغشية من التعابير والصور الموحية بما يُريد، وهذا يعني أنّ الخطاب في الديوان هو خطاب شعريّ بعيد عن التقريريّة الفجّة، والإعلاميّة المباشرة؛ فقارئ الديوان يجد نفسه بحضرة شاعر متعبٌ، لكنّه يواجه التعب بإبداع الشعر، وبه يُقاوم ليعيش وينتصر، ويمكن ٰجمال ذلك في ثلاثة محاور هي وعي الذات والمكان والإنسان.

أوّلاً: الذات/الشاعر والشعر:

في المقطع الأوّل من القصيدة الأولى رسم الشاعر صورًا مرعبة لما سيؤول إليه العالم، مع بيان لموقفه من ذلك؛ وقد استمدّ رسمه للرعب من وعينا الجمعيّ الدينيّ لأهوال يوم القيامة، وجعل وظيفته أنّ يُعيد تشكيل الكون ببعثه نورًا فتيًّا، تتجدّد به الحياة، وكأنّه ها هنا طائر فينيق، يتجدّد بعد العدم، ليبدأ دورة حياة جديدة، وذلك في قوله: "**عندما يَهْرَمُ وجهُ الشمسِ والأرضُ تغوص/ تحتَ أشلاء العدم/ والمجرّاتُ تَهاوى/ مثلَ أوراقِ الخريف/ والمحيطاتُ يباب/ أبعث النورَ فتيًّا راقصًا فوق السراب/ وأنادي: يا رُكامات البشر/ بُعثَ الكونُ جديدًا وانتشى صدرُ الحجرْ**" [ص5].

هذا الافتتاح للديوان يضع القارئ أمام واقع مرعب يعيش فيه الشاعر، ويحرص على تجاوزه نحو الأمان والسلام بتنوير شعريّ، يرسم به معالمَ غدٍ جديدٍ أفضلَ من واقع يتهاوى، واقع مرعب يتّصف بشموليّة مطلقة؛ إذ لم يُحدّد بمكان ما ولا بحدث ما،

لكن الشاعر جعل ذاتَه لصيقةً زمنيًّا بهذا الرعب لصوقًا مشابهًا للذي في قصيدته (**اللحظة الشرسة**)؛ إذ صوّر فيها الرعب والدمار نصلًا أزليًّا في صدره، فلم يعد يدري ما يصنع؛ ورأى نفسه حَمَلًا يصاحبُ ذئبًا، ورأى الخوف يملأ حنايا أضلعه: "**هذه اللحظة نصلٌ أزليٌّ/ غاص في صدري الطعين/ لا يعي ما يصنعُ/ وأنا كالحمل الضائع/ والذئب معي/ يملأ الخوفُ حنايا أضلعي❖❖**" [ص16].

لكنّ هذا الواقع المؤلم الذي سحق ذاته لم يستطع منع صمته من الجأر والنشيج بوعيه للتاريخ، كما أنّ معاناته الجوع لم تستطع منعه من الغناء؛ فهو يقول في قصيدته (**اللحظة الشرسة**): "**فأنا رغم انسحاق الذات صمتٌ يجأرُ/ ونشيجٌ ما وعته الأعصرُ/ رغم ما بي من مجاعاتٍ أُغنّي**". ثمّ قال: "**لستُ هوميرُ، ولكن بحّةُ الناي/ وموّالُ الرعاة**"، ليخبرنا أنّه ليس شاعرًا ملحميًّا مثل هومير، لكنه شاعر يعبّر عن الحزن والحنين والبساطة. [ص17]

وفي المقطع الأخير من قصيدة (**رياح المآسي**) قال عن ذاته "**أنا المُبْحِرُ المُزْمِنُ/ جمعتُ الحكايا/ جمعتُ اللآلئ/ جمعتُ أساطيرَ لم تتجلي/ وخبّأتها في الضميرِ/ أجود بعذرائها خاشعًا/ لثغرٍ تعتّق فيه العبيرُ**" [ص93] ؛ فهو شاعر يمتلك ثقافة واسعة، يُعيد إنتاجها شعرًا جديدًا معنيًّا بمواجهة تحدّيات الواقع بالشعر، وهي تحدّيات تنوّعت مجالاتها، وتوحّدت في كونها مصدر حزن وخوف عميقين يقلقان الشاعر، وهو يُعبّر عن وهيه الوطنيّ والقوميّ والإنسانيّ في سياق وعيه لوظيفة الشاعر والشعر، وهذا ضرب من نقد للشعر بالشعر يضع متلقّيه في مواجهة لما يريد الشاعر أنّ يُعبّر عنه صراحة أو مخاتلةً ومراوغةً لأسباب يمكن أنّ ندركها بالتأويل بيسر وبعسر معًا.

وقراءة وعيّ الشاعر النقديّ للشعر بشعر يُنشده يُحيلنا إلى تراث نقديّ واسع وممتدّ عربيًّا من زمن امرئ القيس إلى زمن الشاعر مصطفى بدوي؛ فالشاعر هو الناقد الأوّل لشعره، ابتداء من برهة الإبداع حتّى لحظة الإظهار وما قد يتلوها من تهذيب وتشذيب.

الشعر في وعي مصطفى بدوي رسالة تنويريّة يجب على الشاعر أنّ يقوم بصياغتها على نحو مبتكر لتصل إلى المتلقّي وتؤثّر فيه؛ فموقفُه من الأهوال والمصاعب التي تستهدف وطنه ثابت لا يتزعزع، وهو منحاز لهذا الوطن ولاء وانتماءً، ولا يمكن لكلّ مظاهر الخراب والدمار أن تجعله يحيد عن دوره التنويريّ والإنسانيّ؛ ففي قصيدته (**الغبار**) يقول: "**أيحسب الغبار/ يا صانع النهار/ أنْ تهجر الأشعار/ وتهجر الأعشاش والديار/ والأرض في مدارها تمور بالأقمار/ لن يفلح الغبار، يا صانع النهار**" [ص52 -53]

فالشاعر يواجه فَقْدَ الفرح والأمان وحضورَ الحزن والأسى بشعر تنويريّ حزين وغاضب، لكنّه مفعم بالأمل بأنّ تكون المآسي نسيمًا عليلًا؛ في قصيدته (**رياح المآسي**)، إذ قال يخاطبها: "**وكوني نسيمًا عليلا /على قلب شاعر**" [ص90]، وهو شاعر يحمل راية الحزن وأفراح الحياة معًا؛ ففي قصيدته (**الجرح**) قال: "**أيّها الجرحُ الذي يسبرُ غوري/ أنا أهواكَ عميقًا/ أنا أهواكَ رفيقًا /شدّني نحوكَ مزهوًّا بشاعر/ حَمَلَ الحزنَ وأفراحَ الحياة**" [ص71]. ثمّة ألم شديد عبّر عنه تعلّقُ الشاعر بجرح عميق يسبر غوره، فيهواه عميقًا في حناياه، رفيقًا في هواه، ويطلب منه أن يشدّه نحوه، وأنّ يزهو به، ويحملُه سعيدًا؛ لأنّ حملَه الحزن معادل لأفراح الحياة لما بينهما من وشائج؛ فمعاناة وعي الحزن مرتبطة بجمال وعي الفرح الذي سيولد في سياق مواجهة أسباب الحزن والانتصار عليها.

ومع حرص الشاعر مصطفى بدوي على وصول رسالته التحريضيّة على التنوير ورفض الظلم، كان حريصًا أيضًا على أن يكون خطاب رسالته شعريًّا بكرًا مناسبًا لمقام من يتحدّث عنهم؛ فقد بدأ قصيدته (**إلى الجندي العربي**) بقوله: "**ألوب على**

المعنى الذي لم يقل/ على الأحرف البكر أجدل منها/ قصائد حب لجبهتك العالية/ لجرحك هذا الذي ينزف/ لقلبك هذا الذي يرعف" [ص36]

إنّ إظهار الشاعر لحالات عامّة من قلق الرعب والحزن والأسى ليس إلّا تعظيمًا لحالات وطنيّة سوريّةٍ وقوميّة عربيّة يعانيها الشاعر، ولها حضور ظاهر ومباشر في كثير من قصائد الديوان (متعب وجه المرايا)، وينقسم قسمين: حضور مرتبط بالمكان، وحضور مرتبط بالإنسان. وفي ما يلي بيان لذلك:

ثانيًا: المكان/الوطن:

في الديوان أربع قصائد ارتبط عنوانها بالمكان/ الوطن مباشرة، وهي: **الهجرة إلى دمشق** و**أغنية القدس** و**دمعة إلى القنيطرة** و**تحيّة إلى القاهرة**، ومن هذه العناوين نرى انفتاح الوطنيّ السوريّ على القوميّ العربيّ وعلى القضيّة الفلسطينيّة بخاصّة؛ ففي قصيدته (الهجرة إلى دمشق) يقول لها: **"امنحيني لواعج النزوة الأولى/ وكوني نشيدي.../ صلتي أنت بالإله/ بالزمان، تراتيلي، توجّعي ونشيدي"**. [ص13 -14] إنّ شعوره بالانتماء العميق إلى دمشق جعله يخاطبها لتمنحه الهوى العميق لوجوده التاريخيّ الأوّل، وهو يسألها أنْ تكون عنوان نشيده؛ فهي عنوان صلته بالله وبالزمان، وهي إنشاده الشعريّ المفعم بالوجع.

وفي قصيدته (**أغنية القدس**) راح يناجيها بروح شبيه بمناجاته لدمشق، إذ قال في خاتمة القصيدة: "**رجوتُكِ يا سدرةَ المُنتَهَى/ بذلتُ لك القمحَ والأوردة/ ورحتُ أُصَلّي...أُصَلّي/ أرشُّ التعاويذَ فوقَ الحَصَا/ لعلَّ السبيلَ إليكِ تلين/ وينبضُ بالحبّ قلبُ الصَّفَا**". [ص28]. وثمّة عبارات مشابهة لذلك في قصيدته (**تحيّة إلى القاهرة**)؛ فقد خاطبها بقوله: **"ويا سدرة المنتهى/ ويا سدرة الكون قبل المدى/ ويا شرف العزّة المرتجى"** [ص50] غير أنّه جعل القاهرة شرف عزّتنا المرتجى. ومع أنّ مضمون هذا المرتجى غير محدّد نرى أنّه حاضر في ذهن المتلقّي في سياق زمن السبعينيّات، زمن حرب نشرين التحريريّة.

وفي القصيدة المعنونة بـ (**دمعة إلى القنيطرة**) استحضر الشاعر بهذا العنوان إلى ذهن المتلقّي قيامَ العدو الصهيونيّ بتدمير القنيطرة تدميرًا شاملًا قبل انسحابه منها عام (1974)، وفيها يقول للقنيطرة: **"أكتب إليكِ يا حبيبتي، إليكِ دَمْعَتين/ أبث فيهما/ لواعجي تَعَبُّدي/ لوجهكِ الطعين بالدمار"**. [ص34]

إنّ حضور دمشق والقدس والقاهرة والقنيطرة في سياقات التعبير عن الأسى يبرز تداخل الوطنيّ السوريّ مع القوميّ العربيّ، ونرى ذلك واضحًا في قصيدة خاطب فيها الشاعر الأمينَ العامّ للأمم المتحدة فالدهايم (1972 -1981)، وعنوانها: (**رسالة إلى الدكتور غولد فالدهايم**)؛ فقد ابتدأها بقوله: **"يوشكُ العالمُ أنْ يهوي إلى القاعِ، وفي القاعِ النهاية"** [ص22]؛ فالخطر المقلق والمرعب هو اقتراب

العالم من النهاية، وراح يذكر عددًا من مظاهر القهر والظلم التي تسود العالم، قبل أن يقول متمنّيًا: "**ليتَ مَنْ سنُّوا نظامَ الكونِ ما سنُّوه ظُلْمًا/ ليتهم سنّوه كالوردة أفراحًا ونُعْمَى**" [23].

لكنّ الشاعر لم يلبث أنْ وضعنا في سياق نهاية للعالم، بؤرتها بلاد العرب، وراح يدعو الشعر إلى التمرّد على هذا الواقع المؤلم والمرعب، في قوله: "**أيّها الحرفُ تمرّد/ وامتطي الريحَ، وبالأفق توسَّد/ واحمل النيلَ بيمناك إلى كلِّ الصَّحارَى/ وفراتَ العُرْبِ/ وامزجِ القوّةَ بالقوّةِ في عَزْمِ نَبي**" [ص24].

فالشاعر يدعو إلى تمرّد الحرف/الشعر على الواقع المؤلم، وإلى قيام النيل/مصر بعبء وحدة النيل والفرات، وإلى مَزْجِ قوّتيهما بعزم نبيّ، لا يتراجع عن تحقيق رسالته. ثمّ بيّن وُجهة التمرّد المنشود؛ إنّه تمرّد الحرف/الشعر على الغاصبين والمجرمين، ليكون رصاصًا وجحيمًا: "**أيّها الحرف تمرّد/ كنْ رصاصًا في صدور الغاصبِيْن/ كنْ جحيمًا في قبور المجرمين**" [ص25].

وهو تمرّدٌ على فكر خانع، ينبغي تجاوزه بتجدّد، نصنع به بطولات ملحميّة، تُعيد إلينا الحياة: "**آن للفكر الذي أغنيته أنْ يتجدّد/ وإلى عالمكَ الجبّار يصعد/ أنْ يخطّ الملحمة/ مرّة أخرى ويحيي الجمجمة**". [ص25].

مع ذلك كان الشاعر يشعر بتخاذله عن قول ما يجب أنّ يُقال؛ وعبّر عن ذلك باستحضار من يسأله: "**أيُّها الشاعرُ مَنْ ألهاك، مَنْ أغواكَ عن خلقِ الملاحمْ/ وعنِ الغوصِ بأسرارِ الوجودِ المُدْلَهِمّة؟**" [ص25] فأجاب بقوله: "**قلتُ لمّا بيعتِ الوردة:/ سيمَ الحبُّ/ سيم الشعرُ/ صار الشعرُ وَصْمَة**". [25 -26]

ثالثًا: الإنسان/الجيش العربيّ السوريّ:

خصّ مصطفى بدوي في ديوان مصطفى بدوي (**متعب وجه المرايا**) الجيش العربيّ السوريّ عامّة وبعضَ أبطاله خاصّة بكثير من مظاهر الحبّ والولاء؛ إذ نراه يجلّ جيشه في حالتي الانتصار والاندحار، ويجلّ غبارَ حديد المعارك الذي يُغطّي عيون المقاتلين وأكتافهم. يقول في قصيدته (**إلى الجنديّ العربيّ**): "**أُجلّكَ يا أيُّها المنتصرْ/ أُجِلّكَ يا أيُّها المُندحرْ/ أُجِلُّ رمادَ الحديدِ اللّصيقِ/ على مُقْلتيكَ/ على كتفيكَ**" [ص37]

ثمّة إدانة للشِّعْر الذي لا يتفاعل مع هذا الواقع على نحو إيجابيّ متمرّد وساعٍ نحو تجاوز الضعف بالقوة والانتصار على عدوان خارجيّ، هو في وعينا عدوان صهيونيّ، تؤازره قوى عالميّة ظالمة؛ ففي قصيدته (**على ذروة المستحيل: إلى نسورنا في ذرى جبل الشيخ**) مجّدَ بطولة الجيش العربيّ السوريّ التي يخجل منها أبطالُ طروادة الباسلة وأبطالُ ملحمتي الإلياذة والأوديسة معًا، وهذا ما جعله، في خاتمة القصيدة، يتضاءل وينحني، وهو متعبٌ، أمام بطولات الجيش العربيّ السوريّ، ليجدل من قلبه وقلب طفله أكليل حبّ،

يكون على رأس جيشه البطل تاج ولاء: **"أنا من أنا يا أجلَّ الجنود؟/ أنا شاعرٌ متعبٌ كالعَيَاء/ ترامَيتُ أَلْئُمُ منكَ الجراح/ وأجدلُ من قلبِ طفلي وقلبي/ أكاليلَ حبٍّ بعمقِ الفضاء/ تكونُ لرأسِكَ تاجَ الولاء"**. [ص32]

وفي قصيدته (**إلى روح الطيّار الشهيد فايز منصور**) يظهر تعظيمًا شديدًا لبطولة الشهيد فايز منصور، فقد رآه أعظم من أبطال هوميروس في ملحمتيه الخالدتين؛ إذ قال: **"لو كنتَ هوميروسَ، والقيثار/ مرافقي في اللّيل والنهار/ أكتبُ كلَّ يوم/ ملاحمَ النُّسور.../ لم أعطكَ الكثير"** [ص40 -41]، كما رآه أعظمَ من أخي الخنساء صخر، ومن زوج جليلة كُليب بن وائل، ومن أنكيدو صديق جلجامش: **"لو أنّني الخنساء / لو أنّني جليله/ لو أنّني جلجامشُ العظيم/ يناشدُ الأشجارَ والأطيارَ والدروب/ رثاءَ أنكيدو لأمرعت الحياة"**. [ص42]

خاتمة:

الإبداع في الشعر يؤسّس على الفقد، وفي هذا الديوان فَقْدٌ للفرح والسعادة، وحضورٌ لكثير ممّا يصنع الحزن والأسى على المستوى الذاتيّ الخاصّ بالشاعر، وعلى المستوى الوطنيّ والقوميّ العربيّ، مع التأكيد على أنّ الشاعر عبّر، على نحو شبه دائم، عن التناغم والتوحّد بين المستويين لمواجهة الواقع: واقعِ فَقْدِ الفرح وحضورِ الحزن.

في الديوان هيمنة لمعاناة الشاعر من التعب الذي مثّل بؤرة قلقه في الديوان كلّه، وهو قلق وطنيّ سوريّ، وقوميّ عربيّ، ينّسع ليصبح إنسانيًّا يشمل العالم كلّه، وبه غدا مصطفى بدوي عنوانًا شعريًّا سوريًّا وعربيًّا بارزًا لمن يبحث عن الجمع بين صدق الولاء والانتماء للوطن وأبنائه المتعَبين من جهة وعمق الثقافة الإنسانيّة والانحياز إليها من جهة ثانية، مع حضور ظاهر لشعريّة التعبير عن ذلك كلّه، وحضور ظاهر أيضًا لأسئلة الشعر العميقة، كتساؤله في قصيدته (**الطفلة العجوز**): **"مَنْ جرّحَ القصيدة/ وصبّ في حروفها الدَّمار/ وخاطَ جَفْنَ العزّةِ التليدة/ بإبرٍ مِنْ نار"** [ص81]. إنّه تساؤل العارف الراغب بأنْ يُشاركه أبناء وطنه معاناته تعبَ المرايا التي ينظر فيها إلى ذاته وإلى وطنه ومواطنيه معًا.

الهوامش:

◆ **أصل البحث مشاركة في (مهرجان الشاعر عمر أبو ريشة: دورة الشاعر مصطفى بدوي) الذي أقامته مديريّة الثقافة بحلب (4 -2022/10/5).**

◆◆ هكذا بدأ القصيدة مفعمًا بالألم والخوف مع أنّه ختم القصيدة بما يُشير إلى تحطّم أسطورة الجيش الإسرائيليّ بسواعد الجيش العربيّ السوري. وفي القصيدة دعوة إلى مؤازرة هذا الجيش الذي لم يعد مهرًا من خشب. [ص21]

ضفاف

الوجع الذي لا ينام..

قراءة في رواية الطنطورية للأديبة رضوى عاشور

أ. محمد رستم

الوجع الذي لا ينام..
قراءة في رواية الطنطورية للأديبة رضوى عاشور

أ. محمد رستم

الجميل والمدهش في الأدب أنّه يعتمد القراءة بالتأويل بدل القراءة بالفهم ،إذ ليس المهم ما يقصده النص بل المهم مايراه المتلقي فيه من هنا كانت روعة النص فيما يحتويه من تأويلات وقراءات ، لعلّها لم تخطر ببال المؤلف .....

من العنونة باعتبارها العتبة الأولى للمنجز نبدأ ...الطنطوريّة ...

مفردة مطنطنة بحرف الطاء والنون المتكرران، منسوبة إلى الطنطورة ، وقد تجنح نحو الغرائبيّة للوهلة الأولى ولعل الكاتبة استنبطت من العنونة بعداً رمزيّاً إذ سعت إلى انفتاح دلالتها لتأخذ منحىً يوسّع معنى حاملها اللغويّ بحيث لا تقتصر دلالته على معنى المفردة بذاتها ،أي مجرد اسم منسوب إلى قرية فلسطينيّة بل ليشمل فلسطين كلّها من خلال المشابهة والمساواة في الاكتواء بنار جرائم العدو الصهيوني فالمؤامرة البريطانيّة الصهيونيّة جعلت من الطنطورة بل من فلسطين كلّها وطناً مكشوف الظهر، ولعل الكاتبة قصدت بالطنطوريّة رقيّة بطلة الرواية .أو إشارة إلى المذبحة التي افتعلها الصهاينة في قرية الطنطورة ...

تصور الرواية الحياة الهادئة والهانئة في قرية الطنطورة الواقعة على شاطئ البحر المتوسّط ، قبل أن تقع جريمة النكبة وتبيّن بما يشبه السرد التاريخي كيف توالت الأخبار عمّا يحدث في حيفا ويافا وباقي المناطق من قتل وتهجير للعرب على يد العصابات الصهيونيّة وكيف هرع أهل الطنطورة للدفاع عنها لكنّ الصهاينة ارتكبوا أفظع الجرائم، إذ قتلوا الرجال ومنهم والد وشقيقا رقيّة التي تروي الحكاية وقاموا بتهجير السكان ، فتغادر رقيّة مع والدتها إلى مدينة صيدا اللبنانيّة بعد رحلة قاسية وشاقة ، حيث يقيم عمّها أبو أمين والذي كان قد فرّ إليها ..

وما لبثت والدتها أن ماتت إذ لم تستوعب فكرة موت زوجها وولديها فبقيت تنتظر عودتهم رافضة فكرة أنّهم قتلوا في مجزرة الطنطورة ولم تلبث خالتها أن مدت يدها وأعطتها مفتاح البيت قائلة ..(مفتاح داركم يا رقيّة كانت أمّك تعلقه في رقبتها) فما كان من رقيّة إلاّ أن وضعته في رقبتها فقد فهمت معنى المفتاح وعرفت لم تعلق أكثر نساء المخيّم المفاتيح في أعناقهن ..

وهكذا نجد أنّ الكاتبة ولجت ذائقتنا القرائيّة من باب الألم (مأساة فلسطين وجرائم العدو) لتستنهض الهمم وتستدر العطف الإنساني ..

وتعرض الرواية أهم الأحداث السياسيّة والحروب التي مرت على القضيّة من العدوان الثلاثي إلى نكسة حزيران إلى الحرب الأهليّة في لبنان والاجتياح الإسرائيلي للجنوب ومن ثم بيروت ، وذكرت الاغتيالات (غسان كنفاني ،كمال ناصر ،كمال عدوان ، ناجي العلي ، وغيرهم) وعرّجت على المجازر البشعة التي ارتكبتها ميليشيات الكتائب وما لحق باللاجئين من اعتقالات وخطف وقتل على الهويّة ، وصار يقال لهم صراحة (بأنّكم غير مرحّب بكم في لبنان) مما انعكس سلباً على رقيّة المرأة الفلسطينيّة النموذج وخاصّة بعد أن اختفى زوجها الدكتور أمين وسافر ولداها صادق وحسن للعيش في دول بعيدة وتم اعتقال ابنها عبد .. ولمّا رأت أن المدينة غدت غير آمنة استجابت لطلب ابنها صادق للالتحاق به في إحدى دول الخليج ثم ارتحلت إلى مصر حيث تكمل مريم دراستها لكنّها لم تلبث أن عادت إلى صيدا فهي الأحب لديها ..

وتنتهي الرواية بتحرير الجنوب ، فتقف رقيّة أمام الأسلاك الشائكة التي تفصلها عن تراب بلادها وعن ابنها حسن الذي عاد من غربته إلى أرض الوطن وتهدي ابنته رقيّة الصغيرة (المفتاح) وتقول له .. (مفتاح دارنا يا حسن هديّتي إلى رقيّة الصغيرة)

وتبدو الرواية بهذا الشكل وكأنّها توثيق تاريخي لأهم مفاصل المأساة الفلسطينيّة (القتل، التهجير، اللجوء، المخيمات، الفقر، الحروب، الاغتيالات،) والإحباطات التي تعرّضت لها القضيّة.

إذن على سرير الرواية التاريخيّة الواقعيّة تستلقي رواية الطنطورية وتميل لأن تكون سيرة ذاتيّة للراوي السيدة (رقيّة) بل سيرة لمأساة الشعب الفلسطيني كلّه ، ويكاد النص ينحرف عن حقل العالم الروائي ليدخل حقل الكتابة التاريخيّة إذ يجمع بين شكلين للكتابة السرديّة الكتابة السيريّة والكتابة التاريخيّة، فالفضاء التاريخي والجغرافي يشكل أحد أهم الحوامل التي يقوم عليها خطاب

الرواية، بل يمثّل أهم العناصر الفاعلة في السرد ، فنلحظ كيف اعتمدت المرويّة الوقائع التاريخيّة في حركة تنامي الحدث في صيرورته التاريخيّة، وتنهض المادة الحكائيّة في المنجز على عاملين اثنين الحدث التاريخي والاجتماعي والسياسي الواقعي الذي عصف بالشعب الفلسطيني والعامل الثاني السيرة الذاتيّة للراوي (رقيّة) والتي لا تنفصل عن السياق العام..

وهنا نذكّر بأنّ رواية التاريخ والحروب كثيراً ما تكون على تماس مباشر مع السياسة والإيديولوجيا وهنا تتبدى درجة المخاطرة فيها فقد تقع في فخ المباشر والخطابيّة وتنأى عن الخيال الأدبي فتتأرجح العلاقة المتبادلة بين الشكل والمضمون ، ولعل جماليّة اللغة السرديّة من عوامل حماية الرواية من الانزلاق نحو هذه الهاوية ..

والرواية تدين الحرب بشكل عام، رقيّة تقول ..(فلماذا اختاروا هذه الشهور للحرب والضرب وقتل ما لا يحصى من العباد ؟؟؟)

كما أنّها وبموضوعيّة تعترف بوجود اليهود في فلسطين تقول ..(حيفا نصفها يهود) ص44.. والمرويّة تلمّح بأكثر من شكل إلى الفارق الحضاري الكبير بين اليهود والفلسطينيين، فاهتمام اليهود بالآثار يدل على السبق الحضاري لهم، فهم يجهدون لإثبات حقهم التاريخي في فلسطين لا من خلال الإرث الديني فحسب بل من خلال الوثائق التاريخيّة ومع أنّ محاولاتهم باءت بالفشل ، لم يكترث العرب لهذا الأمر ورد في الرواية (إذا عرف اليهود بالآثار يأخذون القرية لا من شاف ولا من دري) كما أن وجود مجندات في الجيش الإسرائيلي يلقي الضوء على الفارق الحضاري أيضاً... ومن جهة أخرى تبيّن الرواية الاختلاف في الآراء في الساحة الفلسطينيّة حين وقعت النكبة ..حتى بين أفراد الأسرة الواحدة بين

(أبي أمين وأخيه) فأبو أمين قرر الرحيل إلى بيروت بينما ظلّ أخوه في الطنطورة وبرز الخلاف بين الفصائل الفلسطينيّة نفسها فيما بعد، وكثيراً ما كان يتطور إلى إطلاق الرصاص..

والخلاف فرز الناس إلى متشدد ومتطرف في العقائد ، ووسطي متساهل متسامح فيها ، رقيّة تقول (زوجة أخي متديّنة لا تقبل إلاّ خادمة مسلمة، وتنادي أية خادمة لديها بمسلمة) وهنا تضع الكاتبة إصبعها على العصب الحساس في القضيّة ، أي الفارق العقائدي بين الفصائل..

إذ يرى فريق أن إعطاء القضية صبغة إسلاميّة صرفة يلحق الضرر بها ورد في الرواية (سينهزم أولاد الحرام وتصبح البلاد كالمدينة المنورة)

ماذا يعني هذا القول ؟؟؟ وهل كانت فلسطين قبل النكبة كذلك ؟؟؟؟؟

ثم مجيء متطوعين يوغسلاف يقودهم ابراهيم بك ابن مفتي الأناضول

وكذلك مجاهد من الهند اسمه محمد عبد الرسول ..ألا يدل على رغبة في أسلمة القضية ؟؟؟ وكثيرا ما كانت تتشب الخلافات في المخيّمات بين الفصائل للاختلاف في رؤيتها للصراع على الساحة الفلسطينيّة وهذا الاختلاف هو كعب آخيل في المنجز.

ويبدو الهدف الإشاري أو التنويري واضحاً للعيان (فضح جرائم العدو، وجب ما تدعيه دولة الاحتلال من مزاعم حول حق اليهود المشروع في فلسطين) معتمدة ما جاء في التوراة من هبة (يهوة) أي الله لليهود أراضي ليست لهم حيث ورد في سفر التكوين عشرات الآيات التي تؤكد ذلك..

منها مثلاً.. كل أرض تدوسها بطون أقدامكم لكم أعطيتها كما كلمت موسى..

لنسلك أعطي هذه الأرض من نهر مصر إلى النهر الكبير، نهر الفرات..

طبعاً هناك أكثر من قول ليهوه . حيث يمنح شعبه المختار أراضي الشعوب الأخرى.. وهذه الآيات تبيّن بوضوح أنّ تلك الأوطان لم تكن لليهود أصلاً وتصوّر الله كقائد عسكري يعد جنوده بإعطائهم الأراضي التي يسيطرون عليها ويطردون شعبها، وكأنّ الله يحضّهم ويغريهم بالعدوان على غيرهم من الشعوب. ونسأل ما هذا الرب العنصري والكاره لبقية البشر والبعيد كل البعد عن الرب الحكيم العادل..؟؟؟؟

وبالمقابل فإنّ حقنا في فلسطين مردّه ليس الإسراء والمعراج بحسب قوله تعالى (سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى) وليس لأنها الأرض التي مشى عليها يسوع . وشهدت ولادته والتبشير بدعوته .. بل لأنها وطننا وأرض أجدادنا وآبائنا..

وبأصبع الإدانة تشير الكاتبة إلى تخاذل الأنظمة العربيّة مما أدى إلى وقوع النكبة ، وتبيّن كيف تنامى صهيل الرغبة وحنين الشوق إلى أرض الوطن وظل يتعالى يوماً بعد يوم وسيبقى ولن يخبو وهجه إلاّ بالعودة واستعادة الحق المسلوب ،فمع وقوع النكبة بات الفلسطينيّون مثل خيوط متفلّتة. تاهوا في الجهات وغدت فلسطين الوجع الذي لا ينام.. ولأنّ الّذين ولدوا في العواصف لا يخافون الريح مضى الشباب الفلسطيني على دروب الكفاح بوصلتهم دمهم وعشق الوطن . يخوضون معركة إثبات الحق بالعودة بدل أن يقبعوا في حسراتهم يمضغون كآبات لا تسمن ولا تغني.. وتبيّن الكاتبة أنّ المواجهة تدثّر نزيف الوجع وتضمّد الجراح النازفة عشقاً لتراب الوطن..

وسجلت الأديبة رضوى هدفها الذهبي في مرمى الحقيقة حين صوّرت وبدقة

لحظات يقطر منها الخوف والألم والموت زمن الاجتياح الإسرائيلي لبيروت كما جاء مقتل الدكتور أيمن وغيره من المدنيين كشاهد دامغ على توغّل الوحشيّة الإسرائيليّة .. وقول رقيّة.. (يفصل بين الوليمتين ثلاث حروب ومجزرة يوضح أن الفلسطيني صار يؤرخ لحياته بالحروب والمجازر .. هذا وجاء التمسك بالمفتاح كمعادل نفسي وحالة رمزية للتشبث بالوطن وقد وردت في العديد من الأعمال الفنيّة والأدبية. وانتقال المفتاح من الأم رقية إلى الحفيدة رقيّة الصغيرة دلالة رمزيّة على انتقال المسؤولية الوطنيّة من جيل إلى جيل كما أنّ حمل معظم النساء الفلسطينيّات للمفتاح يدلّ على وحدة التوجّه والأمل لدى الشعب الفلسطيني وهذا ما يؤكّد أنّ القضيّة لن تموت بالتقادم وأنّ ما يراه الصهاينة من أنّ الكبار يموتون والصغار ينسون هي مقولة خاطئة

فها هي أربعة أجيال تمر والقضيّة حيّة لذا فقد ركّزت الكاتبة حتى باعتماد الأسماء فهي تسمّي حسن الكبير وحسن الصغير ورقيّة، ورقيّة الصغيرة.

ولهذا الأمر مدّت الكاتبة رضوى روايتها على مدى أربعة أجيال وهي الفترة الممتدة من النكبة وحتى وقتنا الحاضر لتسقط في أدرج الوهم ما يحلم به الصهاينة من ترك الفلسطينيين لقضيّتهم .. ولعل الكاتبة تأثرت بماركيز حين مدّ روايته (مئة عام من العزلة) على مدى ستة أجيال ..وأوضحت الكاتبة الانتكاسات المدمّرة والانعطافات التاريخيّة التي دخلتها المأساة الفلسطينيّة مبيّنة البعد المؤلم بين الرغبة الحلم والواقع المؤلم، فقد فرضت الأحداث خيبات جديدة لكنّ الشخصيّة الرئيسة (رقيّة) ظلت نبعاً يفيض أملاً.

فقد أشارت الكاتبة إلى حياة المخيّمات القاسية (إنها تبدو أكبر سناً.. بما هو الفرق بين حياة المخيّم في جينين وحياتك في بيروت).

كما شابهت الكاتبة بين حال اللاجئين وحال (بينلوب) في اسطورة يوليسيز وهذا جانب مضيء في المنجز..

وحرصت الأديبة رضوى على ذكر أسماء مدن وقرى وأحياء في لبنان وفلسطين (صيدا، مخيم عين الحلوة ، إلخ .. وأشخاص مثل عبد الناصر معروف سعد، نزيه البزري، الشيخ راغب حرب، والحروب التي حدثت 36،48،67،70،82، لتؤكّد واقعيّة روايتها كما ألقت الضوء على العلاقات الأسريّة القائمة على الاحترام والمحبة ومكانة رب الأسرة في المجتمع الشرقي والفلسطيني على وجه الخصوص.

ولعل قيام عبد برفع قضيّة على العدو الإسرائيلي في بلجيكا (لمحكمة العدل) يدل على اللجوء إلى القضاء الدولي والحل السلمي الذي قد يحقق العدالة وينهي المأساة..

وختمت الكاتبة روايتها بطفل يقوم برسم صورة لرقيّة وهذا ما يشي باستمرار النضال بأشكال متعددة ومنها الفن...

وثمّة ملاحظة وهي أنّ أسرة رقيّة ميسورة الحال لذا لم تسكن المخيّمات وهي تقيم عرساً لولدها في اليونان، كما تنتقل من دولة إلى أخرى بسهولة وهذا يعني أنّها لم تكتو بنار الفقر والحرمان.. كبقيّة اللاجئين

كما نلحظ أنّ رحيل صادق إلى أبو ظبي وحسن إلى إحدى الدول البعيدة للعمل.. جاء معاكساً لما قام به الشهيد غسان كنفاني. حيث ترك العمل في الكويت ليذهب إلى لبنان ليمارس نضاله الوطني ولينتهي شهيداً..

ولعل ما أشارت إليه الكاتبة من زواج وولادات بأنّه أحد أشكال المقاومة واستمرار الكفاح (في رواية أم سعد لغسان كنفاني تقول.. أم سعد أنا ألد وفلسطين تأخذ) هذا وقد أجادت الكاتبة في رسم شخصيّاتها فبيّنت نموها فكريّاً وانفعاليّاً وبخاصة رقيّة إذ تمكنت الأديبة رضوى من رسم ملامح هذه الشخصيّة على المستوى الفكري والنفسي ونمذجتها أدبياً وصياغتها فنيّا وهي تمثّل نموذجاً جهيراً للوعي الوطني من خلال عملها في المخيّمات.

هذا وتمتد المادة الحكائيّة في الطنطورة على مدى عدة فصول وتأخذ مصيرها الدرامي من خلال تشريد الشعب الفلسطيني ومعاناته..

وتغالي الكاتبة أحياناً في سرديّتها المتدفقة فتجنح نحو الشعريّة الجميلة مثال (تعرف أنّ آذار على بعد خطوتين من البلد ومن بعدها تجن الأشجار وهي تندفع إلى المنافسة)..

أخيراً لا بد من الإشارة إلى أن الكاتبة استطاعت في روايتها أن تحقق الإيهام الفني مما يضمن للمنجز مكانة أدبية عالية ...

موانئ

الصورة والرَّمز عند جهاد الأحمدية
في ثلاثيَّةِ (الحُبِّ والحلمِ والحياة)

أ . مفيد خنسة

الصورةِ والرَّمز عند جهاد الأحمدية في ثلاثيَّةِ (الحُبِّ والحلمِ والحياة)

أ. مفيد خنسة

لعلَّ الشَّاعرَ في خضمِّ تجربتِه الشِّعريةِ لا يهتمُّ كثيراً بالكيفيةِ التي بدأ بها كتابةَ الشِّعر، لكنَّه كلَّما تقدَّمَ في الكتابةِ وأصبحت التَّجربةُ لديه أكثرَ غنىً ونضوجاً كلَّما ازدادَ اهتماماً في الكيفيَّةِ التي سينتهي إليها مشروعُه في كتابةِ القصيدة، وحيثُ أنَّني ممَّن قرؤوا القصائدَ الأولى للشَّاعرِ الصديق جهاد الأحمدية، بل كثيرةٌ هي القصائدُ التي قرأتُ مسوَّداتِها، فقد كنتُ على يقينٍ منذ إصدارِه لمجموعتِهِ الأولى (افتتاحية العشق) بأنَّه صوتٌ يبحثُ بجدارةٍ عن مكانٍ خاصٍّ به، وما زلتُ أذكرُ لقاءنا الأول في الجبلِ الأشمِّ السويداء، حيث استضفتُه في إحدى حلقاتِ برنامجٍ أدبيٍّ كنتُ أعدُّهُ وأقدِّمُهُ في إذاعةِ دمشق في أوائلِ التسعينيَّات من القرنِ الماضي، إذْ نشأتْ بيننا صداقةٌ وأخوة،

وترافقنا معاً من قريتي بشيلي المطلَّةِ على البحر، إلى قريتِه الجميلةِ شارون في جبلِ لبنان الشَّامخ، ومن دمشق إلى بيروت، وكان الشِّعرُ الرَّفيقَ الثالثَ الذي لا يتركنا، وبقي جهاد مسكوناً بالعشق، بقي مسكوناً بالحياة، بقي مسكوناً بالحلم، وأنا الآن سعيدٌ جداً بعد مطالعتي لهذا العنوانِ الصَّادقِ كقلبِ جهاد العاشق (الحبُّ والحلمُ والحياة)، وهو عنوانُ الثُّلاثيَّةِ الشِّعريةِ التي جمع فيها دواوينَه الثَّلاثةَ الأولى. وأستطيعُ القولَ إنَّني وقفتُ على قضايا أساسيَّةٍ وهامَّةٍ في هذه التَّجربةِ المميَّزةِ يمكنُني التَّوقُّفُ عندها والحديثُ عنها.

أولاً – الصورة الشِّعرية :

في مجموعتِه الشِّعرية الأولى (افتتاحية العشق) نلاحظُ بوضوحٍ أنَّ الصُّورةَ الشِّعريةَ بشكلٍ عام كانت أُحاديَّةَ البعد، وأقصدُ بذلك بأنَّها تتألَّفُ من استعارةٍ واحدة، كقوله: (تغفو على كتفِ المدى) و(إسوارتان بمعصمَيْ بردى) و(يئنُّ من تعبِ المسافة) و(يفيقُ في صحراءِ أيَّامي النَّخيل) و(لا تستحمِّي بالجنون) .

وفي مجموعتِه الثَّانية (المهرجان أو شمس الروح) لم تتغيَّر الصورة كثيراً بشكلٍ عام، من حيث البيان، بل بقيَتْ أحاديَّةَ البعد، ويتجلَّى ذلك في قوله: (تقودُني الرِّيحُ العنيدة) و(لا تلمني إنْ مددتُ يدي لأقطفَ من زهورِ العشقِ) و(تخيَّلتُ أنَّ البراري ستنكرُ مشيَ الشَّجر) و(كلما ابتعدتْ نجومُ العشقِ عن أفقي) و(يحاورُ الشمسَ التي استلقتْ على كتفين من ريشِ الغمام) و(ما لي أحاولُ هزَّ خصرِ الأفق).

لكنَّ صوراً شعريَّةً متفرِّقة بدأتْ تشيرُ إلى أنَّ الشَّاعرَ بدأ يستعدُّ لتحقيقِ تحوُّلٍ نوعيٍّ على مستوى الصُّورةِ الشِّعريةِ في القصيدة كقوله: (وطفولتي لما تزلْ تعدو على جنباتِ روحي مثلَ ريمٍ شاردٍ) وهي الصُّورةُ الأولى التي تبشِّرُ بصورةٍ ثنائيَّةِ البعد، وهي الصُّورةُ الشِّعريةُ التي تتضمَّنُ استعارتين معاً. فقولُه: (طفولتي لَّما تزلْ تعدو) استعارة، وقولُه: (تعدو على جنباتِ روحي) استعارة، ويصبحُ التَّركيبُ الشِّعري: (وطفولتي لَّما تزلْ تعدو على جنباتِ روحي مثل ريمٍ شاردٍ) يتضمَّنُ استعارتين وتمثيلاً واحداً في آنٍ معاً.

وقولُه: (كم خلتُ أنَّ العمرَ شلاّلٌ من السَّنواتِ منبعُهُ الدِّماءُ الماطرة.) يبيِّنُ أنَّ تطوُّراً حقيقياً قد بدأ يظهرُ في القصيدةِ الشِّعريةِ لدى الشَّاعر، وهذا ما قصدتُه من القول: إنَّ الشَّاعرَ المسكونَ بهمِّ الشِّعرِ كلَّما تقدَّمَ في الكتابةِ كلَّما كان حريصاً على تطويرِ أدواتِه الشِّعرية.

أمَّا في مجموعتِه الشِّعريَّةِ الثَّالثة (مرايا الحلم) سنجدُ أنَّ الصُّورةَ بدأتْ تكتملُ وتأخذُ شكلَها النِّهائيَّ الذي يعطي القصيدةَ سمتَها الأساس. وسأتوقَّفُ عند قوله:

(بيني وبينَ الأَزرقَينِ
سحابةٌ ورفيفُ حاجبْ.
فبأَيِّ أَسئِلةٍ يرفُّ
جناحُ نظرتِكِ المعاتبْ؟!)

نلاحظُ أنَّه منذ التَّركيبِ الشِّعريِّ الأوَّلِ في أولى قصائدِ المجموعةِ أنَّه يضعُنا أمامَ تركيبٍ شعريٍّ يُعتبَرُ نموذجاً للصُّورةِ الشِّعريَّةِ على امتدادِ المجموعةِ الشِّعرية (مرايا الحلم) وسأحاولُ ما استطعتُ أنْ أستقصيَ المعانيَ الدَّلاليَّةَ التي يختزنُها هذا التَّركيب.

في المعنى:

إنَّ قولَه: (بيني وبين الأزرقين) يعني (ما بيني وبين الأزرقين)، لكنَّ استخدامَ الشَّاعرِ (بيني وبين الأزرقين) يفيدُ التَّرابطَ بينهما من حيث العلاقةُ التي تعبِّرُ بإحدى جهاتِها عن أنَّهما، هو والأزرقان معاً يشكِّلان وجوداً مشتركاً، وتصبحُ الدَّلالةُ الاحتماليَّةُ هنا تشيرُ إلى كونِ الشَّاعرِ من جهةٍ وكونِ الأزرقين من جهةٍ أُخرى، ومن ثمَّ الكيان المشترك الجامع بينهما وهو العلاقة، ولكنْ ماذا يعني بالأزرقين؟ إنَّه

يضعُنا أمامَ المعنى الاحتمالي، هل يعني زرقةَ العينين وزرقةَ الظِّلِّ على الحاجب؟ هل يعني زرقةَ البحرِ وزرقةَ السَّماء؟، أي الأزرق في البحرِ والأزرق في القبَّةِ السَّماوية؟ وبينهما الخطُّ الممتدُّ في الأفق؟

وقولُه: (سحابةٌ ورفيفُ حاجبْ) يجعلنا نسألُ ما شأنُ السَّحابةِ هنا؟ وماذا تعني؟ ثمَّ ماذا يعني رفيف؟! والمعروف أنَّ الأهدابَ ترفُّ مع رفِّ الجفن، وإن كانت المشهديَّةُ الشِّعريةُ لا تكتملُ من دون تقديمِها كاملةً فإننا نستدلُّ أنَّ اهتزازَ الحاجبين اهتزازاً سريعاً يشيرُ إلى حوارٍ مكتومٍ لا يمكنُ البوحُ به خلالَ لقائهما، ولا بدَّ من التَّعبيرِ عنه من خلال الإشارة، وسيزيدُ الأزرقان البوحَ حرارةً وصدقاً، أمَّا السَّحابةُ هنا فقد وردتْ لكي يبيِّنَ الشَّاعرُ من خلالِها أنَّ البوحَ مشحونٌ بعاطفةٍ حارَّة تخفي فيضاً من الدَّمعِ المحتمَل.

وقولُه: (فبأَيِّ أَسئِلةٍ يرفُّ جناحُ نظرتِكِ المعاتبْ؟!) أيْ أنَّ هناك أسئلةً كثيرة وفيضاً من العتابِ المكتومِ توحي بها تلك النَّظراتُ المتلاحقةُ مع الرَّفيفِ المتتابع.

في البيان والصورة:

قولُه: (بينَي وبينَ الأَزرقَينِ سحابةٌ) استعارة، وقولُه: (جناحُ نظرتِكِ المعاتبْ) استعارة، وقولُه: (فبأَيِّ أَسئِلةٍ يرفُّ جناحُ نظرتِكِ المعاتبْ) استعارة، ويصبحُ التَّركيب: (بينَي وبينَ الأَزرقَينِ / سحابةٌ ورفيفُ حاجبْ / فبأَيِّ أَسئِلةٍ يرفُّ / جناحُ نظرتِكِ المعاتبْ؟!) صورةً شِعريَّةً ثلاثيَّةَ الأبعاد، والقصيدةُ التي يغلبُ عليها هذا النوعُ من الصُّوَر أقترحُ أنْ تُسمَّى القصيدةَ العميقةَ لأنَّها تمتلكُ ثلاثَ درجاتٍ من درجاتِ الحرِّية؛ على عددِ الاستعاراتِ التي يتضمَّنُها التَركيبُ الشِّعري.

وفي قولِه:

(ما فاتَني
أَنْ أُشْعِلَ الكلماتِ
في آتونِ روحي،
كي أُضيءَ
مَداخِلَ الكهفِ العتيقِ،
لعَلّ أسرابَ القصائِدِ،
إِذْ يُرَاودُها الإيابُ،
تَجيءُ في وَضَحِ الفِناءْ.)

نلاحظُ أنَّ التَّركيبَ الشِّعريَّ يتضمَّنُ صُوَراً بيانيَّةً متداخلة، فقولُه: (أُشعلُ الكلماتِ) استعارة، وقولُه: (في آتونِ روحي،) استعارة، وقولُه: (لعَلّ أسرابَ القصائِدِ، إِذْ يُرَاودُها الإيابُ،) استعارة، وقولُه: (تَجيءُ في وَضَحِ الفِناءْ.) استعارة، ويصبحُ التَّركيبُ الشِّعريُّ يتضمَّنُ أربعَ استعاراتٍ معاً، والصُّورةُ الشِّعريَّةُ التي تندرجُ تحت هذا النَّمط، أقترحُ تسميتَها بالصُّورةِ الحرَّة، وهي الصُّورةُ التي يتجاوزُ عددُ درجاتِ حريَّتِها الدَّرجاتِ الثَّلاث.

ثانياً – الرَّمز الشِّعري :

(الرَّمز يُكسِبُ القصيدةَ الحديثةَ خاصيَّتَها الأساسيَّة، لأنَّه يوفِّرُ إمكاناتٍ واسعةً لتعدُّدِ المعاني والدَّلالاتِ فيها ويحرِّرُ المفرداتِ والجُمَلَ والتَّراكيبَ الشِّعريةَ من المعاني المعجميَّةِ المباشرة، كما يفكُّ قيودَها النَّمطيَّةَ المألوفة، وتغدو الصُّورةُ الشِّعريةُ مع التَّعدُّدِ الدَّلاليِّ للرُّموزِ فيها مفتوحةً على إمكاناتٍ أكثرَ اتِّساعاً وشمولاً، وتصبحُ الصِّياغاتُ الشِّعريَّةُ قادرةً على توليدِ إمكاناتٍ كبيرةً من المعاني المحتملة، وما يميِّزُ الرَّمز في القصيدةِ الحديثةِ أنَّه لا يأتي على نمطٍ واحد، إنَّما يتعلَّقُ بالمخزونِ الثَّقافيِّ والمعرفيِّ للشَّاعر، يتعلَّقُ بالخبرةِ والتَّجربةِ الذَّاتيَّةِ، وهكذا تغدو كلُّ كلمةٍ في القاموسِ مرشَّحةً أنْ تكونَ رمزاً في عُرفِ الشَّاعرِ إنْ أرادَ لها الشَّاعرُ ذلك، والحديثُ عن الرَّمز متعدِّدُ الجوانبِ والاتِّجاهات، وهو تعبيرٌ عن كلِّ ما يمكنُ أنْ نلمّحَ به أو نشيرَ إليه من دون أنْ نقولَه صراحةً، وماذا سيبقى للشِّعرِ إذا قال الشَّاعرُ صراحةً كلَّ ما يريد، من دون شك إنْ فعلَ ذلك فستفقدُ القصيدةُ ميزتَها وخصوصيتَها وتصبحُ أقربَ إلى النَّثرِ أو النَّظم، والرَّمز سبيلُ العقلِ للتَّعبيرِ عن المتشابهات، إنَّه ضربٌ من الاختصارِ والتَّكثيف، إنَّه شكلٌ من أشكالِ الانتقالِ من المحسوساتِ إلى العقليَّات، وهكذا نجدُ أنَّ معظمَ العلومِ تستخدمُ الرَّمز، في الرِّياضيَّاتِ وفي الفيزياءِ وفي الكيمياء ...، وفي الفنِّ عموماً يُستخدَمُ الرَّمز، وفي الموسيقا يُستخدَمُ الرَّمز أيضاً، وكذلك في موسيقا الشِّعرِ نستخدمُ الرَّمز؛ فالحركةُ لها رمز، والسُّكونُ له رمز، هل تساءلنا لماذا نرمزُ للحركةِ بمستقيم؟ ولماذا رمزنا للسُّكونِ بالدائرة؟ هل تنفصلُ هذه الرُّموزُ عن دلالاتِها الزَّمانيَّةِ أو المكانيَّة؟ هل تنفصلُ عن تقاطعِ تلك الأزمنةِ في النَّصِّ الشِّعري؟ وهل القصيدةُ إلا شكلٌ من أشكالِ التَّوازنِ المفقودِ بين ذاتِ الشَّاعرِ القلقةِ وبين المحيطِ الذي لا يوفِّرُ له سبُلَ الاستقرار؟! ويُستخدَمُ الرَّمز في اللُّغةِ أيضاً، في اللُّغةِ نفسِها نستخدمُ الرَّمز، ولعلَّ المفرداتِ كلَّها تمثِّلُ رموزاً للأشياءِ الدَّالَّةِ عليها، ولعلَّ كلَّ معنى مجازيٍّ للكلمةِ يزيحُ معنى الكلمةِ عن المعنى الذي وُضِعتْ لأجله، يجعلُها مرشَّحةً كي تشكِّلَ رمزاً لدى الشَّاعر.)

أستعينُ بهذه المقدمةِ في الحديثِ عن الرَّمز، وقد وردَ في إحدى الدِّراساتِ التطبيقيَّةِ لمنهجِ النَّقدِ الاحتماليِّ الذي وفَّقني اللّٰه للتَّأسيسِ له، وفي التَّجربةِ التي بين أيدينا للشَّاعر جهاد الأحمدية نجدُ أنَّ الرَّمزَ الشِّعريَّ في مجموعتِه الشِّعريةِ الأولى (افتتاحية العشق) يكادُ أنْ يكونَ غائباً وهذا يشيرُ إلى أنَّ التَّجربةَ ما زالتْ في طورِ التَّشكُّل.

أمَّا قولُه في قصيدةِ (افتتاحية العشق) وهي آخرُ قصائدِ المجموعةِ الشِّعريةِ الأولى:

"فالغولُ آتيةٌ
تلوِّنُ وقتنا بالتُّرّهاتْ
وتطاردُ الزَّمنَ الجميلَ
على حصانٍ
من حكايا السَّاحراتْ
واللَّحظةُ العنقاءُ
ترسمُ حولَ عنقِ البحرِ
إكليلاً من البارودِ
أو ظلاً لحاملةِ الدمارْ"،

يشيرُ إلى أنَّ الشَّاعرَ قد بدأ باستخدامِ الرَّمزِ في الشِّعر، (الغول، الحصان، العنقاء). ولم يتوضَّح الرَّمزُ الشِّعريُّ لدى الشَّاعر جهاد الأحمدية إلَّا في مجموعته الشِّعرية (مرايا الحلم) ولذلك أستطيعُ أنْ أقولَ إنَّ مجموعتَه الشِّعريةَ (مرايا الحلم) تُعتبَرُ بحقٍّ تحوُّلاً نوعياً في تجربتِه الشِّعرية، وسأتوقَّفُ عند التَّركيبِ الشِّعري من قصيدته (مرايا الحلم) :

يقول الشَّاعر :

(ها هنا
في قاعِ هذا البئرِ
دعني أيُّها التَّاجرُ
إنِّي لا أُساوي
ما سآكلُهُ
إذا طالَ الطَّريقْ.
من ذا سيبتاعُ احتمالاتي
بأَرضٍ
أَغمضَتْ عيناً
على خبزٍ
وأَعمى عينَها الأُخرى
سرابٌ لازَوَرْديُّ البريقْ؟
من ذا يسومُ يفاعتِي
بالدِّرهمينِ)

نلاحظُ أنَّ المفردات: (البئر، التاجر، الدرهمين) تشكِّلُ رموزاً في التَّركيبِ الشِّعري، لأنَّنا لو اكتفينا بالمعنى القاموسيِّ لها سنجدُ أنَّ المعنى المقصودَ منها لا يستقيم، فلا بدَّ من أنْ نعطيها المعنى الدَّلاليَّ لها كي يستقيمَ المعنى، والتَّركيبُ برمَّتِه يحيلُنا إلى حكايةِ سيِّدِنا يوسف (ع) التي وصفَها البيانُ القرآنيُّ بأحسنِ القصص، حيث طرحَه إخوتُه في غيابةِ الجبِّ فالتقطتْه بعضُ السَّيارةِ وباعوه بثمنٍ بخسٍ إلى التاجرِ المصريِّ الذي قال لزوجته: أكرمي مثواه، إلى آخرِ القصَّةِ المعروفة، والشَّاعرُ يوظِّفُ هذا الرَّمزَ في القصيدةِ في إحداثِ المعاني التي يريدُ أنْ يقدِّمَها خلالَ القصيدة، إنَّها صرخةٌ احتجاجيةٌ على الواقعِ الحياتيِّ المُعاش الذي يتحوَّلُ فيه الإنسانُ إلى سلعةٍ تباعُ وتشرى، إنَّه الواقعُ الذي تتردَّى فيه القيم، وتتراجعُ فيه العلاقاتُ والبنى كما لو أنَّنا في عصرِ الرِّقِّ أو العبيد، والمهمُّ هنا هو استخدامُ الرَّمز، لنتبيَّن أنَّ الشَّاعرَ يمكنُ له أنْ يوظِّفَ

الرَّمزَ من التاريخِ الإنساني أو من التاريخِ الإسلامي أو من الأسطورةِ أو من الطبيعة أو من أيِّ مصدرٍ آخر يراه الشَّاعرُ مناسباً .

وهناك قضايا كثيرةٌ يمكنُ أنْ أتوقَّفَ عندها كزمنِ القصيدةِ الذي يشكِّلُ تقاطعَ الأزمنةِ المكوِّنةِ لها، والتَّوازن، والنصِّ الاحتماليِّ الافتراضي، وبناء القصيدةِ والرَّصفِ الشِّعري، واستخدامِ أدواتِ الرَّبط، وهذه المواضيعُ تحتاجُ إلى دراسةٍ متكاملةٍ مستقلَّةٍ لإحدى القصائدِ المختارة، من خلالِ تطبيقِ منهجِ النَّقدِ الاحتماليِّ عليها.

ويمكنني أنْ أصفَ تجربةَ الشَّاعر جهاد الأحمدية الشِّعريةَ بأنَّها تجربةٌ نامية، والتجربةُ النَّاميةُ عموماً هي أكثرُ التَّجاربِ واقعيةً وقدرةً على التَّطوُّرِ المطَّرد، لأنَّ الشَّاعرَ يكونُ في حالةِ شغلٍ دائمةٍ على تطويرِ ثقافتِه وأدواتِه وتجربتِه، ولا ننسى أنَّ الشَّاعرَ جهاد الأحمدية يستفيدُ من لغتِه الانكليزيةِ في متابعةِ التَّجاربِ الشِّعريةِ العالميَّةِ باللُّغةِ الإنكليزية، وهو في الوقتِ نفسِه يترجمُ من الإنكليزيَّةِ وإليها، وهذه التَّجربةُ من دونِ شكٍّ ستكونُ ذاتَ أثرٍ بالغٍ في تطويرِ أدواتِه الشِّعريَّةِ ما دامَ يمتلكُ موهبةً كبيرةً وإمكانيَّةً متجدِّدة، أرجو لأخي وصديقي الشَّاعرِ العاشق جهاد الأحمدية دوامَ التَّفوُّقِ والنجاح.

مسك الختام

المفارقات الزمنية في الرواية

أ . د. محمد علي محمد

المفارقات الزمنية في الرواية

أ.د. أحمد علي محمد

1 - المفارقات الزمنية:

يُقصد بالمفارقات الزمنية في الرواية التنافر الذي قد يحدث بين القصة والحكاية، بمعنى عدم وجود تطابق بين نظام النّص ونظام الخطاب. ويميز الدارسون في التنافر الزّمني بين التنافر الناجم عن الاسترجاع، والتنافر الناجم عن الاستباق. إذ قد يروي الراوي الأحداث متسلسلة وفق ترتيبها في الحكاية، ثم يتوقف فجأة ليرجع إلى الماضي، محاولاً استذكار بعض الأحداث السابقة لزمن السرد، وهذا ما يُعرف بتنافر اللواحق، كما يمكن أن يأتلف هذا التوقف مع شيء يمكن أن يجري مستقبلاً، ترد فيه أحداثٌ لم يبلغها السرد بعد تسمى بالسوابق[1].

ويمكن للمفارقات الزمنية أن تنجم عن العودة إلى الماضي أو الذهاب إلى المستقبل، سواء أكانا بعيدين أم قريبين عن اللحظة الحاضرة التي تُروى فيها القصة، لتتوقف الحكاية تاركةً المجال للمفارقة أن تتولد، لتدعَ لها جزءاً من الزمن، ولكنه زمن محدود يكفي لإحداث المفارقة في لحظات معينة من اللحظة الحاضرة[2]، أي لحظة القصة في الزمن الذي تتوقف فيه الحكاية، ويطلق على هذه اللحظة مدى المفارقة التي قد تستمر وقتاً طويلاً أو قصيراً، أي المدى الذي يستغرقه الاسترجاع أو الاستباق، أو الزمن بين توقف الحكاية وإعادة إطلاقها ومتابعة ما تقول من جديد[3]، وهو أيضا درجة الاستغراق الزمني في مدى قياسي وفق محورين أساسيين وهما: السوابق واللواحق أو ما يصطلح عليه نقديا بالاستباق والاسترجاع[4].

ويبرز مدى المفارقات في النّص من خلال الاسترجاع خلال زمن السّرد، وذلك بالمسار الذي يتخذه في خط الزمن، كاستباق بعض الأحداث، أو يسير باتجاهٍ نقيضٍ أي العودة إلى الخلف، قياسا بالنقطة التي بلغها السرد.

2 - **الاسترجاع أو الاستذكار:**

ثمة مصطلحات استخدمها الدارسون للتعبير عن الاسترجاع أو الاستذكار منها: البعدية أو الاستحضار أو (Flach back)، وهو مصطلح أنكره بعض الدارسين، فسماه الارتداد، ذلك لأن نقل المصطلح بلفظه من اللغات الأجنبية يولد شيئا من الضبابية[5]، وهذا مما يعبر عن الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، وهو ما يعني وفق المفهوم الأكثر شيوعا وهو الاسترجاع، الذي شرحه جيرار جنيت بقوله: "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[6]، وهذا معناه أن الاسترجاع هو استدعاء أحداث سابقة في أثناء سرد أحداث لاحقة، كأن يكون السرد "استذكاراً لحدث مر سابقا، تستجمع أزمنته لينظم، وينطلق في الفعل المنتج له، وتتجلى مظاهر السرد الاستذكاري في مدة الاستذكار أو المسافة الزمنية التي يطولها الاستذكار[7].

وقد يكون الاعتماد على ضمير الغائب عاملاً يسوغ الاسترجاع، لأن "وجود ضمير الغائب في زمن الحكاية، ينفصل عن زمن السرد من الوجهة الظاهرة، حيث إن ضمير (هو) في اللغة يرتبط بالفعل السرد (كان) الذي يحل فيه زمن سابق على زمن الحكاية، وهذا ما يفسر الفرق بين زمن القصة وزمن السرد. فالراوي يقوم بسرد روايته، وكأنها تذكر لما كان، قد وقع سابقاً على نحو يخلق مسافة واضحة بين الحدث المروي وراويته من جهة، وبين ذلك الحدث ومتلقيه، لذا فالراوي إمعاناً منه ولتحقيق غايته، يعتمد على صيغة الماضي في سرد الأحداث[8]، لذا يرجع الراوي إلى الماضي ليسترجع أحداثاً بطرق الشخصيات، وباستخدام ضمير المتكلم، وبذلك تتحقق العودة إلى الماضي عن طريق الراوي نفسه الذي يعتمد على ضمير الغائب، لكي يرينا شيئاً عن ماضي الشخصيات التي تصنع الأحداث، من هنا يترك الراوي في كثير من الأحيان الحكاية، ليعود بنا إلى أحداث ماضية تتصل بالشخصية، ليرويها في زمن لاحق لحدوثها، وعليه ظهرت أنواع مختلفة للاسترجاع كاسترجاع أحداث حدثت في ماض قريب أو بعيد، كما برزت أشكال مختلفة للاسترجاع كالاسترجاع الخارجي، والاسترجاع الداخلي، والاسترجاع المزجي.

أ -**الاسترجاع الخارجي:**

يتمثل الاسترجاع الخارجي، بـ " الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الراوي في أثناء السرد، ويتم خارج نطاق المحكي الأول بهدف

تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجري من أحداث". وربما عاد الراوي إلى أحداث ما قبل القصة، أو بدء لحظة الحاضر السردي، ويرتبط الاسترجاع الخارجي بعلاقة عكسية مع الزمن الروائي، وهذا يبدو من خلال تكثيف الزمن السردي " فكلما ضاق الزمن الروائي يشغل الاسترجاع حيزاً أكبر"[9].

ب - الاسترجاع الداخلي:

ينحصر الاسترجاع الداخلي" باستعادة أحداث ماضية ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي، وتقع في محيطه، ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة حيث يترك الشخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها"[10]. وهذا يعني أن السارد يميل إلى الاسترجاعات الداخلية ليملأ فراغات السرد، لكن دون أن يخرج عن حدود الزمن للحكاية الأصلية.

ج - الاسترجاع المزجي:

يعرف الاسترجاع المزجي بأنه يمزج بين الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي[11]، فالخارجي ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق الحكاية الأساسية، وأما الداخلي فهو يشكل امتداداً قادراً على الالتقاء مع المحكي، بغية تفسيره .

3 -الاستباق أو الاستشراف:

يقوم الاستباق بجانب الاسترجاع على رسم بنية الزمن في الرواية، وبناءً على هاتين التقنيتين يقوم السارد بكسر الترتيب الخطي للحكاية، ومن ثم الخروج على نسقها النمطي، فالمراد بالاستباق هو أن يعرض السارد أحداثاً قد تقع في المستقبل، إذ يكون " الاستباق عندما يعلن السرد مسبقاً عما سيحدث قبل حدوثه"[12].

ويرى الدارسون أن الاستباق يقسم إلى قسمين : الاستباق التمهيدي والاستباق الإعلاني، ويعمد السارد إلى هذين النوعين من الاستباق لكسر رتابة الحكاية، ولإضفاء شيء من الجمال على المتن الروائي. فالاستباق التمهيدي يستهدف التمهيد لأحداث لاحقة يخبر عنها السارد عن طريق التوقع أو الاستشراف أو الاحتمال، أما الاستباق الإعلاني فهو التذكير بأن ما سيقع هو أشبه ما يكون بواقع حدث أو ممكن أن يقع[13].

لقد مثل الاستباق الإعلاني في هذه الرواية الشكل الآخر للمفارقة الزمنية، وهو نوع من الاستشراف الذي يوجه نمط السرد نحو المستقبل فيبني السارد أحداثاً تكون سابقة لأوانها، أو أنه من المتوقع حدوثها لاحقاً، وبهذه المسألة يصبح الاستباق هو " عصب السرد الاستشرافي وويلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد

لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات"[14].

ويتخذ السرد الاستباقي كثيراً من المظاهر، حين يكون حاضراً في الخطاب، لأنه يعمد إلى التكهن والاحتمالات من خلال تقديم ما سيحدث، أو ربما يعتمد على التخيل والأحلام التي تتحقق من خلالها أحداث لا تقع في الواقع، أو على الأقل هنالك شك في وقوعها، وكل ذلك إنما يسهم في تحقيق المفارقات الزمنية في الأعمال الروائية عامة، إذ المفارقة تسعى لتجاوز المعرفة اليقينية، وأن كل شيء ممكن الحدوث، يضاف إلى ذلك فإن الكاتب عن طريق الاستباق يتجاوز توقعات القارئ، بغية إدهاشه، أو تصوير أحداث لا يتوقعها، إلى جانب كسر تراتبية الزمن، فمن هنا يختلف الزمن الروائي عن الزمن النحوي من حيث الدلالة على الماضي والحاضر والمستقبل، ففي الأعمال الروائية هنالك خلط بين الأزمنة، وقد يعمد الكاتب إلى الاسترجاع والاستباق لتحطيم التسلسل المنطقي للأحداث، فقد ينطلق من الحاضر ثم يعود إلى الماضي أو يتجه صوب المستقبل، وهو ما يفضي إلى تداخل الأزمنة في النص الروائي الواحد، وهنا يفرق الدارسون بين زمن القصة وزمن الحكاية، إذ "التفريق بين زمن القصة، وهو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي، وزمن الحكاية وهو الزمن الملفوظ أو المكتوب، الذي يعرض فيه الراوي لتلك الحوادث، عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت، من جهة، والحدود التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة من جهة أخرى"[15].

4 - **أنواع الاستباق :**

أ - الاستباق الفني:

يعتمد الاستباق الفني على شعرية لحظات الحضور والمستقبل، فبنية الاستباق حالة أدائية مجازية مستقبلية، تنتج الوعي في المسرود من خلال الاستبدال اللغوي العلاماتي، ولكن لحظات التحول الزمني تتجاوز البنى الجمالية للتعبير إلى تداخل الأزمنة، ليمسي الجانب الجمالي محصوراً في اللاوعي، وهو ما يقوم على مزج الحلم بأحداث الحياة اليومية البسيطة والهامشية أحياناً، لكنها من جهة أخرى تنطوي على بعد وجودي يتمثل بعلاقة الأنا بالآخر .

ويظهر الاستباق الفني على شكل ثيمات تجسد الجانب المجازي للغة، كما يظهر ذلك الجانب في خطاب السارد الذي يعتمد على ضمير المتكلم حين يمزج اللغة بالأداء، وهذا الجانب يصرف القارئ إلى تأمل الجانب البلاغي في الخطاب السردي، وهو ما يضفي على الحكاية لوناً من الجمال الفني، طالما أنه داخل في الاستباقات الفنية الكثيرة.

ب - الاستباق العادي:

تنطلق الأعمال الروائية في تعبيرها عن التغيير بتصوير المستقبل البعيد أو القريب؛ لأن طبيعة السرد ضمن ما يدركه السارد قائمة على حتمية التغيير، إذ الثابت الوحيد في الحياة هو التغيير، من أجل ذلك يعتمد السرد على تقنيات تثبت التقلبات الزمانية والتحولات الآنية، تعبيراً عن الخوف من المستقبل المجهول.

وعلى هذا النحو نظر الدارسون إلى الاستباق العادي بوصفه إعلاناً عن الموقف أو الحادثة التي يأتي ذكرها بعد ذلك بالتفصيل، والغرض من ذلك إثارة التوقع لدى المتلقي، ويخضع من ثم لمقولة واسعة المدى، فالإعلان الاستباقي قد تفصله عن الحادثة مدة قصيرة أو طويلة، كأن يكون في نهاية كل فصل من فصول الرواية، ليمهد للفصل الذي يليه، أو يكون ذا سعة تلحق بخواتيم الحكايات، ولا تخرج عن إطارها الزمني: " يحدث الاستباق الزمني في بنية الحكاية من الداخل، وهو لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني "[16].

5 - سرعة السرد:

تعرف سرعة السرد بالوتيرة، أي السرعة التي يتم فيها سرد القصة، ولا يقصد فيها الزمن الذي تحدث فيه القصة، وهذا الأمر لا علاقة له بعدد الكلمات التي تؤدى فيها القصة، ولكن السرعة تعني الوقت الذي يستغرقه الحدث، والذي يمكن تحديده من خلال طول المشهد أو قصره ومدى سرعة تزويد المتلقي بالمعلومات والأفكار، فالروايات الساخرة تتحرك عادة بشكل أسرع من الروايات المأساوية، وكذلك الروايات التي تتحدث عن المغامرات تعتمد على السرعة[17].

ومن المعروف أن الحركة السردية قائمة على التفاوت بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، وعن هذا التفاوت يظهر زمنان مختلفان هما زمن الوقائع ويمكن قياسه بالثواني والدقائق والساعات والأيام والأسابيع والشهور والسنوات، وزمن القص الذي يمكن قياسه بعدد الأسطر والصفحات، وهذا الاختلاف بين هذين الزمنين هو ما ينجم عنه تسريع السرد أو تبطيئه، أو أنهما يستحكمان في الحركة السردية عامة، والذي تحدث عن تلك الحركة إنما هو جيرار جنيت، فقسمها إلى أربع حركات أساسية تسهم في ضبط العلاقة بين الزمن الروائي، وزمن الوقائع، فوازن بين " سرعة السرد وبطئه من حيث الإيقاع "[18]. وأما الحركات السردية عنده فهي :

أ - المجمل أو الخلاصة وإيقاعه عادة يكون سريعا .

ب - الوقفة، وإيقاعها يكون بطيئا.

ت - الحذف، وإيقاعه سريع جدا.

ث - المشهد، وإيقاعه بطيء نوعاً ما.

ومن خلال توظيف هذه الحركات الأربع في النص الروائي سيتشكل ما يعرف بالإيقاع، وعليه يمكن دراسة الإيقاع السردي من خلال هذه الحركات الأربع، إذ تسهم هذه الحركات في ضبط المستوى الإيقاعي في النص الروائي، إذ نجد في الوقفة والمشهد إيقاعاً بطيئاً، وفي الخلاصة والحذف إيقاعا سريعا[19].

6 - **تسريع السرد:**

يتم تسريع السرد ووتيرته عن طريق تلخيص الأحداث غير اللفظية وخلاصة خطاب الشخصيات، كما يظهر من خلال الحذف أو الإسقاط الذي يلعب دوراً حاسماً في اقتصاد السرد، ويعتمد تسريع السرد على الظواهر الآتية:

أ -الخلاصة:

تعتبر الخلاصة تقنية روائية، ووسيلة ناجعة لتسريع السرد، وتلخيص المدة الزمنية، وإجمالها إلى أبعد حد، حتى لا يصاب النص بالترهل من كثرة حشد التفصيلات التي يدركها القارئ دون عناء، فالروائي عادة يسرد الأحداث والوقائع التي تجري في ساعات أو أيام أو شهور أو سنين، في أسطر قليلة أو في صفحات موجزة، مبتعداً عن الخوض في تفصيلاتها التي تستلزم الكثير من الصفحات أو الأسطر[20]. فالخلاصة هي حركة تجعل زمن السرد أقصر من زمن الوقائع، وعلى اعتبارها تقنية فلها وظائف شتى، منها المرور السريع على مراحل زمنية طويلة باختصار، وتقديم المشاهد والشخصيات بشكل مختزل، وذكر الفواصل الزمنية باقتضاب.

ب - الحذف:

من المعروف أن الحذف حركة سردية تفضي إلى تسريع السرد، وهو تقنية زمنية تستوجب إسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة[21]، وطي كثير من الأحداث والوقائع لجعل السرد أكثر رشاقة وحيوية واختصارا .

فالحذف يستهدف مدة زمنية لأحداث جرت خلال شهور أو سنوات، إذ يقوم الراوي بالإشارة إلى زمن تلك الأحداث دون الحديث عما جرى فيها، ونشعر من خلال ذلك بأن تلك الوقائع قد جرت في أزمنة طويلة، لكن السارد يضع معادلا لفظيا تلك الوقائع، فيكون القول مختصرا قد يقارب الصفر[22].

إن استعمال تقنية الحذف في الأعمال الروائية، يتم عبر الإشارة الواضحة والصريحة من قبل الراوي للمدة الزمنية المحذوفة، أو ربما الإشارة إلى تلك المدة ضمنياً، وخاصة عند انتقاله إلى مدة زمنية أخرى قد تقصر أو تطول، ولهذا يميز الدارسون في الحذف بين نوعين أساسيين : الحذف الصريح، هو أن يشير الراوي إلى زمن الحدث دون ذكر الوقائع، وهذا إنما يكون محددا ومعلوما أو غير معين كأن يقول مثلاً: وبعد مرور شهر أو سنة وغيرها من العبارات التي تشعر القارئ بموضع الحذف[23].

7 - **تبطيء السرد:**

يتم تبطيء وتعطيل وتيرته بإيراد الحركة الزمنية المعارضة لتسريع السرد واختزاله، ويلجأ السارد إلى تبطيء السرد عبر تقنتي المشهد الذي يحطم رتابة الزمن، والوقفة التي تحد من تدفق الزمن:

أ -المشهد:

يعد المشهد أحد الحركات السردية التي يوليها الروائيون اهتماماً بالغاً؛ لأن المشهد يخلق توازناً وتوافقاً تاماً بين زمن القص وزمن الحكاية " حيث إنه لا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر، وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب خالقاً بذلك المشهد"[24].

حين يتم التوافق بين زمن القصة وزمن الحكاية يظن القارئ أن حركة السرد قد توقفت، غير أن الحركة لا تتوقف، وإنما يتيح الراوي للشخصيات التكلم بضمير المتكلم والمخاطب لكسر رتابة السرد الذي يعتمد على ضمير الغائب في كثير من الأحيان، فالمشهد في هذه الحال يعتمد على الحوار بما يظهر السرد المكثف للدلالة على الحركات والانفعالات، وكأنه يعرض الأحداث عرضاً مسرحياً يعرضه أمام عيني المتلقي ويوهمه بالمشاركة في المشهد الذي يصنعه له[25] .

يرى الدارسون الدارسون أن للمشهد وظيفتين أساسيتين هما : المشهد على اعتباره افتتاحية، كأن يكون افتتاحية أو استهلالاً أو مقدمة تضع القارئ في الجو الذي ستجري فيه الأحداث، وتعلمه مسبقاً بالتطورات التي ستؤول إليه الوقائع، وربما أعلمته بمصائر الشخصيات وطبيعتهم وميولهم ووضعهم الاجتماعي والثقافي.

والوظيفة الثانية هي الختامية، يكون ذلك عادة في نهايات الفصول أو في نهاية الرواية، ليشعر القارئ بتمام السرد وبلوغ غاياته، فيأتي المشهد الختامي لإعلامه بالنهاية[25].

أما المشهد الختامي الأخير ففيه إعلان عن نهاية الرواية، ولكن دون تجاهل المتلقي، حتى لو كان المخاطب من الشخصيات داخل الرواية، ذلك القارئ سرعان ما يشعر أنه هو المعني بالخطاب، كالمشهد الختامي الذي جاء في نهاية رواية " خضر قد" :" أكتب وأعيد كتابة ما كتبت مفترضاً أنك ما زلت في مكان ما تتبع أحلامك المستحيلة، وتتزلق من يدي النهايات، ومن يدي الآن"[26].

ب - الوقفة :

تمثل الوقفة حركة سردية أشبه ما تكون بالاستراحة[27]، وهي استراحة للقارئ، يقوم من خلالها الراوي بتعطيل الزمن في السر، وإيقافه جريان الأحداث في القصة، لتشترك مع المشهد في تبطئة الحركة السردية، ويلاحظ من خلال الوقفة أن زمن القول يصبح طويلا، وترتبط الوقفة بآليات الوصف، الذي يقتضي إيقاف الزمن وتعطيل السرد[28]، ذلك لأن الوصف يسهم في بناء النص، وتقديم الوقائع والأحداث والحوارات المجردة، مركزاً على وجودها المكاني بدلاً من وظائفها الزمنية[29].

ومن خلال آلية الوصف يتمكن الراوي من شرح التفاصيل الجزئية التي تبدو عليها الأشياء التي يراها الكاتب ضرورية للفت انتباه القارئ، ولاسيما وصف الأماكن والشخصيات، حيث يظهر

8 -**الخلاصة:**

إن تقنيتي الاسترجاع والاستباق هما الركن الذي تقوم عليهما المفارقة الزمنية، إذ كل تقنية تمتاز بالمدى والاتساع، مما يظهر نظام الزمن في الأعمال الروائية، وهو ما يوضح ترتيب المقاطع الزمنية بحسب ترتيب المقاطع النصية الناجمة عن ازدواجية الزمن الداخلي مع زمن الخطاب الروائي، فكان الاسترجاع عملية تسمح بإيراد حدث سابق لأحداث القصة الجارية، وهو أمر يخضع للاستذكار، مما يجعل السرد يمضي وفق مستويين: مستوى أولي، ومستوى ثانوي، إذ الأول يتولد من الثاني، ويقع في نقطة البداية أو الافتتاح، والثاني يقع قبلها من هنا تم التمييز بين الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي، فالاسترجاع الداخلي متباين فهو تارة متجانس مع الحكاية وأحياناً أخرى متباين، وثمة نوع آخر هو الاسترجاع المزجي، وهنالك استرجاع جزئي واسترجاع تام، وهنالك استرجاعات متممة وأخرى مكررة .

وبناء على ما تقدم يمكن القول : إن الزمن يلعب دوراً أساسياً في الرواية، لا بل إنه أهم عناصرها على الإطلاق، لأن له دوراً بنائيا يتحكم بنظام السرد، ويحدد المنطق الذي يقوم عليه، فالأعمال الروائية عادة تتميز ببنائها الزمني.

الهوامش:

1 - صندوق، نور الدين (البداية في النص الروائي)، دار الحوار ط1، اللاذقية، سورية، 1994، ص:36.

2 - برنس، جيرالد (قاموس السرديات) ترجمة : السيد إمام، نشر دار مريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003 ص:15.

3 - جنيت، جيرار (خطاب الحكاية – بحث في المنهج) ترجمة : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، طبع المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، بيروت، 1999، ص: 59.

4 - عيلان، عمر (في مناهج تحليل الخطاب السردي) منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط2، دمشق، 2008، ص:129. صندوق، نور الدين (البداية في النص الروائي)، دار الحوار ط1، اللاذقية، سورية، 1994، ص:36.

5 - مرتاض، عبد الملك (في نظرية الرواية) ص:132.

6 - جنيت، جيرار (خطاب الحكاية) ص:15.

7 - عزام، محمد (شعرية الخطاب) نشر اتحاد الكتاب العرب ،ط1، دمشق، 2005، ص:109.

8 - مرتاض، عبد الملك (في نظرية الرواية) سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، العدد: 240، ص:64.

9 - قاسم، سيزا (بناء الرواية – دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص:59.

10 - القصراوي، مها حسن (الزمن في الرواية العربية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004، ص: 199.

11 - فاسم، سيزا (بناء الرواية) ص:54

12 - بو عزة، محمد (تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم) دار الأمان، المغرب، :63.

13 - المرجع السابق، ص:69.

14 - بحراوي، حسن (بنية الشكل الروائي) ص:132.

15 - المرجع السابق ص:134.

16 - زكريا، عبد المنعم (البنية السردية في الرواية) ص:118

17 - بوعزة، محمود (تحليل النص السردي) ص:93.

18 - فضل، صلاح (بلاغة الخطاب وعلم النص) عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص:203.

19 - قاسم، سيزا (بناء الرواية) ص: 54.

20 - لحميداني، حميد (بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي) المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص:76.
21 - بحراوي، حسن (بنية الشكل الروائي) ص156.
22 - العيد، يمنى (تقنيات السرد الروائي) ص:820.
23 - قاسم، سيزا (بناء الرواية) ص:89.
24 - تودروف (الشعرية) ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1991، ص:49.
25 - سرمليون، ليون (أسلوب كتابة الفن القصصي بين الاعتدال والجنون) ترجمة : ميادة نور الدين، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد ع1، السنة 24، ص:8.
26 - بحراوي ، حسن (بنية الشكل الروائي) ص:168.
27 - المرجع السابق، ص:133.
28 - العيد، يمنى (تقنيات السرد الروائي) ص:83.
29 - المرجع السابق، ص:87.