الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية

العدد 560 كانون الأول 2017 السنة السادسة والأربعون

المدير المسؤول

أ.د. نضال الصالح

رئيس اتحاد الكتاب العرب

رئيس التحرير

مالك صقور

مدير التحرير

فلك حصرية

هيئة التحرير

رضوان القضماني — عاطف البطرس

عبد الله الشاهر — ماجدة حمود

محمد رجب — ناديا خوست

نزار بريك هنيدي

الإخراج الفني: وفاء الساطي

للاشتراك في المجلة

داخل القطر للأفراد	2000 ل.س
داخل القطر للمؤسسات	2400 ل.س
في الوطن العربي للأفراد	8000 ل.س
في الوطن العربي للمؤسسات	12000 ل.س
خارج الوطن العربي للأفراد	21000 ل.س
خارج الوطن العربي للمؤسسات	21000 ل.س
أعضاء اتحاد الكتاب العرب	700 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

تنويه: للنشر في مجلة الموقف الأدبي يرجى إرسال المادة المراد نشرها مرفقة بـ (CD) مع التعريف بالكاتب

في هذا العدد من الموقف الأدبي

أ / افتتاحية العدد

ـ أنا الذي رأيت ..... مالك صقور..... 5

ب / دراسات

1 ـ المدرسة الشكليّة الروسية وأثرها في الاتجاهات النقدية الحديثة..... أ.د. ممدوح أبو الوي.....19

2 ـ الخطاب الثقافي ودوره في تغيير السلوك الإرهابي ..... د. وردة خيلية دالي.....35

3 ـ الثقافة والمجتمع ..... د. عيسى الشمّاس.....53

4 ـ دراسة فاعلية نحو النص والبلاغة العربية في التحليل الأدبي ..... د. آفرين زارع/ راضية كريمي.59

ج ـ أسماء في الذاكرة

ـ وجيه البارودي بين الطب والشعر..... د. نزار بريك هنيدي.....89

د/ الإبداع

1 ـ الشعر

1 ـ أسد الصحراء ..... محمد حديفي 103

2 ـ توءم الشّمس..... عبدو سليمان 105

3 ـ قبس من طور الشام..... سائر إبراهيم.....107

4 ـ ممدوح عدوان/ طبق من صمت..... محمود علي السعيد 111

5 ـ غبار التمني..... جلال قضيماتي 115

6 ـ صوت أسمر..... عبد المنعم الأمير.....119

7 ـ كيف تموت اللعبة..؟ ..... نديم الخطيب.....121

2 ـ القصة

1 ـ زميلتي .. مديرة المصرف ..... د. أحمد زياد محبك 125

2 ـ حبة رمل..... ناجح خضر الحمود 135

3 ـ انتظار ..... نبيه إسكندر الحسن.....137

4 ـ الجدار ..... سهيل الذيب 140

هـ ـ نافذة

ـ مازن المبارك.. المربي.. البحاثة ..... أحمد سعيد هواش 147

و ـ حوار العدد

ـ مع الدكتور إبراهيم الشهابي ..... سلام مراد.....153

ز ـ قراءات نقدية

1 ـ إضاءة على تجربة الشاعر بديع صقور..... د. نزار بني المرجة 161

2 ـ قراءة في نصوص الشاعر بديع صقور ..... هيلانة عطا الله 164

3 ـ دمشق في ذاكرة الشاعر نزار قباني ..... د. مأمون الجنان..... 168

4 ـ كفر نعمة: رواية تمسك بهويتها كفعل إبداعي..... إسماعيل الملحم..... 181

5 ـ الغربة في شعر محمد الماغوط..... د. عبد الله الشاهر 187

6 ـ محمد عزام وكتابه أدب الخيال العلمي..... محمد عيد الخريوطلي..... 191

ح ـ والى لقاء

ـ طائر الفينيق ..... فلك حصرية 205

(أنا الذي رأيت)

مالك صقور

هو ذا زمنُ الفجائع...

نخلعُ فجيعةً، تتلبسنا فجيعة. ننسى نكبةً، تهزمنا نكسة، نعبرُ من هزيمةٍ إلى أخرى أشد وأدهى، وإلى انكسار يجر انكساراً.

وعليك أيها الشاعر، أن ترى ما لا يراه الآخرون، وعليك أيها الشاعر، أن تُحسَّ ما لا يُحسُّه الناس. عليك أن ترى، تتأملَ، تسجّل، تستنتجَ، وعليك أن ترميَ بعيداً ببصركَ وبصيرتِكَ، من غير أن تكون مؤرخاً، وعليك أن تنطقَ بالحكمةِ تارةً، وبالحبِّ طوراً، وبالتحريضِ تارة أخرى.

ونطقك يجب أن يكون، صادقاً وبريئاً، وجريئاً.

فلماذا، أنت إذن شاعر؟!

وما نفعُ الشعرِ كلِّ الشعرِ، إن لم يدخلِ القلبَ، ويسكنِ الروحَ؟ ما نفعُ الشعر إن لم يحرّكْ ساكناً، أو لم يشغلِ العقل؟ ما نفعُ الشعرِ، إن لم يكنْ سؤالاً أو جواباً عن سؤالٍ، ما نفعُ الشعر كلِّ الشعرِ، إن لم يحملِ الفرحَ، والبشرى، والأملَ، وأن لم يحملِ الحزنَ المطهّرَ أو المحرض أيضاً.

فيما مضى كان الشاعرُ نبيَّ قومهِ، حيناً، ورسولهُ حيناً آخر كان لسانَهُ.. والبطلَ المدافعَ عنه..

فيما مضى كانَ الشاعرُ كل هؤلاء، لذا يجمعُ في حناياه، تاريخَ قومِه، علومَهم، فلسفَتهم، عاداتهم، والكثيرون من الشعراء أحسّوا بأنهم أنبياءٌ..

ومحمد عمران، في قصيدته: "أنا الذي رأيت".. يتجه إلى القصيدة التنبؤية. إنها تحملُ النبوءة القاتمةَ.

العالمُ الجيولوجي، والجوُّ فيزيائي يتنبأُ بأن زلزالاً ما سيقعُ. الاقتصادي: من خلال الأرقام والإحصاءات يتوقعُ مجاعةً هنا وقحطاً هناك. عالِم الاجتماع يحكي عن الانفجار السكاني، والجرائم؛ والمؤرخ يكتب التاريخ، والسياسة، لما مضى ولما هو راهنٌ.. الشاعرُ، يقرأُ الواقعَ والماضي، وربما يرمي بعيداً إلى المستقبل.

وربما يكون كل ما ذكرت لكن من خلالِ لوحات فنية وصورٍ شعريةٍ شاعريةٍ...

ليس بالضرورةِ أن يكون الشاعرُ نبياً، أو متنبئاً، لكن محمد عمران، في "أنا الذي رأيت": رأى، وكان شاهداً ليس على مرحلة مؤقتةٍ، بل كانَ شاهداً على عصرٍ برمتهِ.

***

امتدت رحلةُ الشاعر محمد عمران معَ الشعرِ أكثرَ من ثلاثين عاماً، وإذا أردنا الإنصاف، حوالي الأربعين عاماً، أي، من منتصف الخمسينيات، حين بدأ خطواته الأولى، صاعداً سلمَ الشعرِ إذ خطا بخطواتٍ ثابتةٍ، وواثقةٍ، من قصائده الأولى عن الجزائر في معمعانِ معاركِ التحرير، إلى قصائده عن العدوان الثلاثي وصمود بور سعيد. بعدها آثر الصمتَ، ليبدأ من جديدٍ، شاقاً طريقهُ بنفسهِ، باحثاً عن صوتِه المتميز. فالشاعر محمد عمران يُعدُّ من روادِ القصيدةِ الجديدة لا في سوريةَ فحسب، بل وفي الوطنِ العربي (وهنا لن أخوض، الآن، على الأقل في قضية الشكل والحداثة)..

يجمعُ أكثرُ النقاد الذين تناولوا تجربة الشاعرِ محمد عمران، أن القضايا الملحّة التي تناولها الشاعر، ترتكزُ على: الوطن ــ المرأة ــ الطبيعة، العدالة، الحلم، الحب.

وفي كل ما كتبَ، كتبَ بخصوصية، وانفرد بثلاثة أمور:

1 ــ اللغة المتميزة.

2 ــ الرمز بدلالاته المختارة.

3 ــ وبصوفيته بعيداً عن الزهد واليأس.

يقول الشاعرُ في بوحهِ الأخيرِ في دمشق:

"أَحْلُمُ أن أبلُغَ الشاعر الرائي.. لقد كانَ بطلُ أوروك أول الرائين، لهذا كان يدّعي: هو الذي رأى، لقد رأى أكثرَ من اللازمِ، وأبعدَ من اللازم، وأعمقَ من اللازم، وفي طريقه إلى السر، لَعِبَ بالبرقِ، فاحترقَ".

ويقول:

"لن يكون الشاعرُ رائياً ما لم يكنْ حراً".

في البدءِ أسجلُ هذا الاعتراف، أنا شاعرٌ حرٌ، لا سلطة علي سوى سلطة الشعر، حريتي ليست فوضى، هي دخول في نظام الأشياء.. أنا حر، بمعنى أنني لا أنتمي إلى مذهب أدبي أو فني أو إيديولوجي، أنا أنتمي إلى مذاهبِ الفنِ كلها، موقفاً: أنا منحاز إلى الإنسان. إلى العدلِ والحريةِ والجمال والحب. فنياً أنا منتم إلى التجريب الدائم.

أنا واقعي اشتراكي، رومانسي، سريالي، باطني، صوفي، أنا شاعر، لا رسول، أنا لذلك حر".

تأسيساً لما سبق، ولما قاله الشاعر، ندركُ أن التجريب الدائمَ، هو هاجسُ شاعرِنا: وتجريبه، يعني في النهاية التجديد المرتكز على الصوفية، الباطنية السوريالية الواقعية، ولذا، بدا مختلفاً تماماً، متميزاً تماماً وغامضاً..

يقول الشاعر:

ولأني حر، فأنا غامض، تضعني حريتي في المجهول، تحكمني خارجَ الدروب والطرقاتِ المأهولةِ، وترميني في الغابة، حيث عليّ اكتشافُ كلِّ شيءٍ، الشاعرُ مكتشفٌ، أنا غامضٌ لأني حر، الحقُ، أن الحريَة ذاتها غموض".

أكتفي بهذا المقبوسِ من بوح الشاعر الأخير في دمشق وأعود إلى مجموعة "أنا الذي رأيت".

صدرت مجموعة "أنا الذي رأيت" عام 1978 عن وزارة الثقافة، والإرشاد القومي، ولما كان تاريخ المجموعة ذا دلالة مع العنوان "فالأرجح أن قصائد المجموعة قد كتبت قبيل هذا العام. ومع أن الشاعر لم يكنْ بعيداً عن تشكيل القصيدةِ وبنائيتها في قصائدهِ السابقة. إلا أن (مجموعة أنا الذي رأيت) تُعدُّ تحولاً هاماً، ومنعطفاً في تجربته الشعرية.

وإن كانَ خيرُ عنوان يلتقطهُ الباحثُ، لقصائدهِ "أغانٍ على جدار جليدي" و"الجوع والضيف" و"الدخول في شِعب بوان" و"الملاجة" يمكن القول: (بين الذاكرة والرؤيا).. حيث يعود إلى الينابيع الأولى، إلى السفوح الأولى، إلى بيتِ جدهِ الطيني، وهو بذلك يرجعُ إلى الطفولة، واليفاعة والشباب. بكل ما في تلك المرحلة من زخم، وأحلام وردية.

أما الرؤيا فإنها تنبعُ من قراءةٍ عميقةٍ وصحيحة للواقعِ الراهن، للواقع المُعيشِ، إنها رؤيا الشاعرِ ــ الفنان. لكل شيء، سياسي، اقتصادي، اجتماعي،..... وإن كان في قصائد تلك المجموعاتِ استخدم الأسطورة، ودخل طقوسَ الصوفيةِ، فإنه في مجموعة أنا الذي رأيت يستخدم الرموز التاريخية...

وإن كان ذلك يَنطبقُ بهذا المقدارِ أو ذاك على تجربته السابقة: بين الذاكرةِ والرؤيا، فإن تجربتَهُ اللاحقة حتى ساعته الأخيرة، يمكن إطلاق العناوين الآتية:

1 ــ رؤيا الولادة ــ الانبعاث ــ والتكوين.

2 ــ الحزن المطهِّر أو المحرض لما سيأتي.

3 ــ رؤيا الموت.

4 ــ رؤيا ما سيأتي.

من هنا، أدخل بغداد ــ أولى قصائد المجموعة التي نحن بصددها...

بغداد!! لماذا بغداد؟!

يستهلُ الشاعرُ قصيدتَهُ، باستهلالٍ بسيطٍ، كأنه بدلاً من المقدمة: لكنه ذو دلالة كافية:

"وخرج الخليفةُ حافياً، يقدم للغزاة مفاتيح المدينة".

وهو، بهذا الاستهلالِ، يسلمُ القارئَ المفتاحَ، الذي سيدخلُ به بغدادَ..

بغداد ــ العاصمة التاريخية للخلافة الإسلامية على مدى قرون..

بغداد ــ العريقة، حاضرة العرب، بغداد ــ المكتبات، والتنوير..

بغداد ــ العلماء، بغداد الخليفة هارون الرشيد التي لا تغيبُ الشمسُ عن أرضه، بغداد أبي نواس، وبقية الخلفاء. بغداد ــ ألف ليلة وليلة.

تاريخياً، يعرف القارئ عن بغدادَ الكثير. يعرف من الخليفة الأول، حتى الخليفة الأخير والقول الشهير: (بغداد تكفيني)..

ولكن أي بغداد التي يدخلها الشاعرُ، وأي بغداد، سيعرف القارئ؟!

وجهُها كوكبٌ ينام
وجهُها حجرٌ يتكوم في ظله، وينام
والنخيلُ على جفنِها يتلوى
ويعتنق الجدب، ثم ينام
انظروها، انظروا
الفراتُ على شفتيها يئن
(الفرات قتيل)
ودجلة دمع تشرد.
لن تعرفوها
أيها القادمون إليها
في مساء بلا مساء
في صباح بلا صباح
في الزمن المسمّى الزمان الهلامي،
في وقتنا الميت
لن تعرفوها!!

يقدم الشاعر، مباشرةً صورةَ بغداد المعاصرة، بغداد التي كانت وبغداد، لن يعرفَها القارئ، لأنها تحجرت، تكلست، والنخيلُ الباسقُ صار يتلوى ويعتنق الجدب. بهذه الصورة يتذكر القارئُ مفرداتِ السياب، خاصة أن المساحة المكانية، هي المساحةُ، التي تحركَ عليها السيابُ، واكتوى. (فمتى كان الفرات قتيلاً)؟! ومتى تحول دجلة إلى دمع تشرد؟

في قصيدة بغداد، يمتزجُ الرمزُ التاريخي، بالأحداث الواقعية فإذا ما رجعنا إلى تاريخ القصيدة، وعرفنا، التناغم والتناقض بين الأقطار العربية عامة، وبين سورية والعراق خاصة، أدركنا سر القصيدة:

فروح الوحدة أو هدف الوحدة العربية، يظل هدفاً للشعوب العربية والحكومات العربية تفرق. ولذا، فإن القادم إلى بغداد إن كان الشاعر نفسه، أو بطله، سترفضه، قائلةً: "عد يا غريبُ". نعرف أن بغداد والماضي ــ الغابر، عاصمةٌ عظيمةٌ ومتكأ للخليفة، وللشاعر الكبير أبي نواس:

حيث: خمارةٌ

عودُ

وطنبورٌ

وشارع متعتع بالسكر

عصبة تصعلكوا

"هات أبا نواس" أنشد في نعاس:

عاج الشقي على أرض يموت بها

وعجتُ أسأل في الحانات عن بلدي

لكن أبا نواس يقول:

عاج الشقي على رسم يسائلها

وعجت أسأل عن خمارة البلد

وكم هو الفرقُ واضح، بين شقيٍّ يسألُ الدار وذاك يسألُ عن خمارةِ البلد،

وبين شقيٍّ يبحثُ عن أرضٍ يموتُ فيها، وفي الحانات يسأل عن وطنه هي المفارقةُ، بين وطنه عاصمتين، عاصمة الخليفة وــ أبو نواس ــ أيام زمان؛ وعاصمة عربية هجرّت المئات من رجالات الثقافة والفنّ والفكر، يعيشون في أقطار عربية أخرى، وهي صورة المثقفين العراقيين المشتتين في أصقاع الدنيا، وربما صورة المثقف العربي، في المنفى، أو الذي يعيش الغربة في وطنه، لكن وماذا بعد؟!

ــ مولاي أسقطت الثغور

بغداد تكفيني،

وإذا هوت بغداد

ــ التاج يكفيني

مولاي

لا تاج بلا بغداد

لا بغداد دون ثغورها

كثيرة هي الدراساتُ، المقالات، التي تناولت بعضَ قصائد الشاعر، مشيرة إلى التشاؤم الشديد، والرؤيا القاتمة، ليس في هذه القصيدة فحسب، بل في قصائد كثيرة، والجواب يأتي على لسان الشاعر هكذا:

لستُ من يكذبُ
الأهلَ ــ كيف أُسمّي اليباسَ اخضراراً؟
أُسمّي السرابَ ينابيعَ؟
كيف أسمّي انحدارَ الخطا صعداً؟
ها خريطة أرضي تمزق
لا غضباً ساطعاً
.....
.....
ليس لي غير صوت ينادي:
"احذروا غارة قريبة
يزحف الرومُ فيها
من أمام ومن وراءْ
يزحف الفرسُ والتترْ
قبل قبل ارتداد البصرْ
احذروا غارة قريبةً
تأكل الأرض والبشرْ"
ليس لي غير صوت ينادي
يا أيها الموتى بلا حُفَرْ
يا أيها الأحياء في حُفَرْ
بغداد في خطر
بغداد في خطر
بغداد في خطر

قلت: إن العودةَ إلى تاريخِ كتابةِ القصيدة، يستدلُ القارئَ ويدركُ في آن، معنى النبوءة الحقيقية، لما جرى لبغداد بالذات، خلال حربين ظالمتين مدمرتين، إذ كانت حربُ الخليجِ الأولى، ثم حربُ الخليج الثانية واحتلال العراق الآن والذبح المستمر، والخنق بنار الخراب، وبغداد صارت تقتات بأهلها، فأي نبوءة صادقة وأيُّ رؤيا..

من قصيدة بغداد إلى قصيدة

الدخول بين الوردة والدم:

الوردة تعني: الربيع الدائم، الجمال، الحب، باختصار الحياة المترعة بكل شيء يفرح.

والدم يعني: النزف، الذبح، الاغتيال، الحرب الموت.

فكيف يتم الدخول بين الوردة والدم؟

يستهل الشاعر قصيدته بهذا الاستهلال:

من يعين على الحزنِ؟

هذا زمان التفرد بالحزن

كل المسالك مقفلة

أيها الحبُّ اقرع بابك سبعاً

وارجع منخذلاً

رؤيا أخرى، رؤيا قاتمة أخرى، لكنها رؤيا للأشياء بمنظارها الصحيح.

فالبطل العائد، يحمل خيبةً من بغداد، يصيح:

قالت لي الشفة الآدمية: يرعشني الثلج

الجسد الآدمي: تمزقني شهوتي

أومأ الجائعون: تفدينا صبوة الخبز

والشهداء: استبحت دمانا

وتصرخ أنثاي في نومها

افترستني القنابل

يصرخ طفلي:

الرصاصُ

.....

.....

واستفتح الفجر عريان

يسلمني شارع لأخيه

وأرض لجارتها

وبلاد لحزن بلاد

أُسائل: أين طريقي إلى وطن الحلم؟

هي ذي صورةُ الغريبِ في وطنهِ، صورةُ المواطنِ الضائعِ الذي ضيّع طريقةَ إلى وطن الحلمِ المرتجى.

الوطنُ ــ الحلمُ ــ الذي يعادلُ جنةَ المؤمن، والمواطنُ العربيُّ من الغربِ إلى الشرقِ ــ يحسُّ بالاستلابِ ــ ولهذا، فالحزنُ هنا، هو سيدُ الموقفِ:

آه، سيدتي امنحيني حزناً

يليق بقلبي

***

ها أنا سيد الحزن

الحقَّ أقولُ:

من لديه فرح رخو ليكسره

ويتبعني

ومن لديه

مراكبٌ مشحونةٌ أمناً ليغرقَها

ويتبعني

ومن لديه مدائن مسكونة وهماً ليحرِقْها ويتبعني

أنا نبي الحزن ــ لا نبي بعدي ــ

" ــ أنا شاعرُ الحزنِ. يقول في بوحهِ الأخيرِ

أنا شاعرُ الحزنِ، بامتيازٍ، إنما دون ندبٍ، ثمةَ حالةٌ من الفقدِ، من خوفِ الفقدِ، ثمة نقصُ ما، خللُ ما، عطبٌ، شيءٌ غامضٌ ومثيرٌ يجعلُ الحياة غير قابلةٍ للفرحِ. ربما هو جمالُ العالمِ وخوفُ فقدانِ هذا الجمالِ. هل أقولُ الموتَ، إذن!!

مرة أخرى، أعودُ إلى تاريخِ القصيدةِ، 1978، للتأكيد على أن حزنَ الشاعرِ، حينها، لم يكنْ حزناً فردياً، وفي حينها، لم يكن شبحُ الموتِ، ولا معاناة المرض هما مصدرا الحزن.

فمن بغداد ــ والخطر المحدق بها، مروراً بين الورد والدم إلى الولادة من خاصرةِ الوقتِ، إلى "رسمَ للفجيعة حدوداً ويقرأُ تضاريسَها" نصلُ إلى قصيدته: "أنا الذي رأيت".

وباعتبار الشاعر رائياً، فإنه قادرٌ على الكشفِ، قادرٌ على الغوص في علاقاتِ المجتمع لا بل وأحداث الوطن برمته. وباعتبارهِ رائياً، فإن له عيناً على الماضي، وعيناً على المستقبل. كاشفاً من خلال ذلك تشوه الحاضر ــ الواقع الراهن.

الشاعر يعي حركة المجتمع تماماً، ومن هنا تتأتى رؤاه النافذة إلى المستقبل. ولا أبالغُ إذا قلت، إن الرؤيا، في هذه القصيدة، كما رؤيا يوحنا حيث: "الخطايا تفترس العالم".

يأتي الشاعرُ مستعجلاً، بعد المقدماتِ التي قدمَها في قصائدهِ الأربع الماضية: ليقول:

أنا الذي رأيت

أرمي نبوءتي

في هجعة الساحات، ثم أمضي

مكللاً بشوك أرضي

(كلوا جسدي ميتاً

افلتوا كلاب صيدكم على كلماتي

الوقت ضيق

وأنا آت لأتكلم)

جلجلتي أعرِفها

وخشبَ الصليب

وأعرفُ المسمارَ والعلامة

وأنني بلا قيامة

الوقت ضيق

وأنا آت لأتكلم

الشاعرُ الذي رأى، يُخبرنا، في هذا المقطع.. ضارباً يده على صدره، أنا، الذي، رأيت، وهو سيرمي بنبوءته، في هجعة الساحات ثم يمضي مكللاً بشوك أرضه.

يقفز إلى ذهنِ القارئ، حالاً، صورة السيدِ المسيح، المكلل بالشوك، لكن الشاعر، يؤكد ثانياً، أنه يعرف الطريق إلى الجلجلة، ويعرفُ خشبَ الصليب حيث سيصلب، ويعرفُ مقدار ألم المسامير، ويعرف أيضاً أنه بلا قيامة، لأن القيامةَ كانت قيامةَ السيدِ المسيح، ومع ذلك، وقته ضيق وهو قادم للكلام ــ الإنذار.

مرة ثالثة، أعود إلى تاريخ القصيدة، لرصد المكان والزمان، فمن غير ذلك، لا يمكن فهم الدلالات.

فبعد حزيران الأسود، وبعد أيلول الأسود، كان لنا نحن العرب، فسحة أمل، بالانتصار في حرب تشرين التحريرية. لكن بعد ذلك، ماذا جرى؟! بدأتْ أحداث لبنان الدامية، وبدأ القتلُ على الهوية، وبدأت رحلةُ الشتات، وبدأ، شغب وتخريب عصابة الأخوان المسلمين، والقتل، والتدمير، وقتل الإنسان من دون أي ذنب، من هنا، كانت نبوءة القصيدةِ، صادقةً، فالشاعر تنبأ،

من معه رغيف ليبعه ويشتر سكيناً

ومن عليه قميص ليبعه ويشتر خنجراً

ومن له امرأة ليبعها ويشتر سيفاً

ومن له جسد ليبعه ويشتر قنبلة

فالأعداء يتناسلون من الأظافر

ومن شعر الأباط.. أنا الذي رأيت

هل عرفنا الآن، بعد مرور تلك المرحلة القاتمة لماذا كان الشاعر ينذر فعلاً، وأدركنا أن الأعداء متربصون بنا في الخارج والداخل..

ينتقل الشاعر بعد أن يخبرنا، بأن الجسور ضيقة وأن الثمار قذرة، وأن المياه عكرة، ينتقل إلى مقطع غنائي جميل، مؤكداً، أنه رأى: وهو يعرف أيضاً: يقول:

أعرفُ كيف يسقطُ الزيتونُ يابساً
وكيف يبكي الخبزُ دون زيت
وكيف في ضرع الدوالي ييبسُ العنبْ
وكيف يصعد الأطفالُ حاملين جوعهم
إلى السماء
وكيف يزهر الغضبْ
في قصب الهواء
أنا الذي رأيت
أعرف كيف الموت يقطفُ الهواءْ
(إذن لنكتب، معاً، مرثية،
القصبْ).

إن دلالةَ الفعلِ (أعرفُ) تؤكد على تمثلِ الشاعر للحالة التي يعيشها، للحالة التي يعبر عنها، للحالة التي هو شاهد عليها، فالمفردات: السقوط، اليباس، بكاء الخبز، ضرع الدوالي، جوع الأطفال، ترسم حالة التردي، التي يعبّر عنها، أو يرسمها الشاعر، ولكن ذلك لا يتم من غير موقف، فهو الذي يعرف كل تلك الأمور يعرف أيضاً، كيف يزهرُ الغضب، وهنا التحريض وعدم الاستسلام لما هو راهن.

إن يعرف /كيف يزهر الغضب/ تأتي الجنة، بعد مقطع: وكيف يصعد الأطفال حاملين جوعهم إلى السماء..

فالشاعر، الذي جاء رائياً، وشاهداً، ومتنبأً في آن، جاء أيضاً مُنذِراً، ومبشراً بغضب قادم، على الرغم من أنه يؤكد: "منذراً جئت لا بشيراً".

ولكن تأكيد الإنذار هنا، يحمل بشارة الغضب القادمِ على واقعٍ راهن، على واقع عربي مشتت، مهترئ، قادم بنعالِ النفطِ، ولعنة النفط.

قلت: إن الشاعرَ الرائي: تكون له عينٌ على الماضي، وعينٌ على المستقبل:

وهنا، يحنُّ الشاعرُ إلى الماضي،

مستشهداً بما قاله ناظم حكمت معكوساً:

أنا الذي رأيت
أعلن أن أجملَ الأيام ما عشنا
وأجملَ النساءِ ما عشقنا

وأجملَ الكلامِ ما كتبنا

وأجملَ البحارِ ما رأينا

وأجملَ الأحلامِ ما دفنا

لهذا كله، ينذرُ الذين لم يروا.. وفي الوقتِ نفسه يتساءلُ القارئ لماذا؟

ليرى الزمن العربي، والحصارَ العربي، والنفط العربي، والدم العربي، من غرب بلاد العرب، إلى مشرقهم..

إلى رؤياه:

(أرى فرساً من دم تلبس الجسدَ العربي

وتخفق في الرمل والرمل وجه تمزق

في البحر والبحر أشرعة تتمزق

في الريح والريح رمانة تتكسر في الأفق،

لكن بعد كل ذلك.. يقول:

أرى في الغيوم اليتيمة نبض مطر..

إن الشاعر الرائي ــ الشاهد. الذي ينذر من جهة، ويشهد على مرحلة تمر، ومرحلة قادمة تتحكم فيها المجازر الدموية، والتمزق، والقتل بالجملة والمفرق، ينذر بمستقبل أسود، ولكن، وعلى الرغم من كل التشاؤم هذا، أو الرؤيا القاتمة لما سيأتي، فإن الشاعر يترك بصيصاً من الأمل يلوح في الأفق، ولا يترك القارئ في يأس، يقول:

"أرى في الغيوم اليتيمة نبض مطر".

ومع أن الغيوم يتيمة، إلا أنه يرى فيها نبض مطر

فالغيم، والنبض والمطر، دلالة الخصب والعطاء والنماء بعدها يعود ليؤكد رؤاه عن مجزرة لا بل مجازر قادمة ويختتم الشاعر قصيدته:

الريح حبلى

الأصابع حبلى

المفاتيح حبلى

أول الأغنيات

المزامير مكسورة

غير أن القصب

يتناسل

والأرض حبلى

وفي هذا القول، وفي قوله: غير أن المدائن مسكونة بالحناجر

يبشّرنا بأن ثمة حناجر ستتكلم أو تهتف

صحيح، أن قصيدة أنا الذي رأيت حزينة، ذات رؤيا قاتمة وصحيح أنها ترى أن البارحة أجمل من اليوم، واليوم أجمل من الغد، لكنها تدعو القارئ للتساؤل تدعو، لماذا؟!

محمد عمران، في هذه القصيدة ليس منذراً فحسب، بل وشاهداً وشهادته صادقة لذا كانت حزينة محملة بغيث الإنذار، ونبي، لأن نبوؤته تحققت.

والشاهد كما نعرف شاهدان: شاهد زور وبهتان، وشاهد حق وصدق.

والشاعر هنا، شاعر الحق والصدق أتى يدلي بشهادته، ويقول إنذاره، أتى ليقول كلمة حق لأن الساكت عن الحق شيطان أخرس.

الدراسات

1 ـ المدرسة الشكليّة الروسية وأثرها في الاتجاهات النقدية الحديثة
..... أ.د. ممدوح أبو الوي

2 ـ الخطاب الثقافي ودوره في تغيير السلوك الإرهابي
..... د. وردة خيليـة دالـي

3 ـ الثقافة والمجتمع ..... د. عيســى الشــمّاس

4 ـ دراسة فاعلية نحو النص والبلاغة العربية في التحليل الأدبي
..... د. آفــرين زارع/ راضــية كريمــي

المدرسة الشكليّة الروسيّة وأثرها في الاتجاهات النقديّة الحديثة

أ.د. ممدوح أبو الوي*

مقدمة:

يقول د.عبد النبي اصطيف: "وجدت أفكار فريديناند دوسوسير وأنظاره الثوريّة في إبانها أرضاً خصبةً في سنوات الحرب العالمية الأولى، ولم تلبث أنْ أثمرت حركة أدبية ونقديّة ولغوية، تركت بصماتها واضحة على القرن الماضي، ومن خلال حضورها في مختلف الاتجاهات والمدارس والحركات النقديّة في القرن العشرين، من البنيويّة التشيكيّة، والبنيويّة الفرنسيّة، وما بعد البنيويّة وغيرها، والتي أقر معظم ناشطيها بدينهم الكبير لهذه الحركة، وتحدّثوا مطولاً عن آثارها في تفكيرهم النقديّ، إنّها الشكليّة الروسيّة"[1] لأنّها حاولت قدر المستطاع إبعاد النقد الأدبيّ عن الانطباعيّة والذوق الفرديّ.

ضمت مجموعة الشكليين الروس كلاً من فيكتور شكلوفسكي(1893 - 1984) الذي كتب مقالاً عام 1917 بعنوان "الفن من أجل الفن)"، و جاكوبنسكي، وأوسيب بريك، وبوريس إيخنباوم (1886 - 1959)، وتوماشيفسكي (1890 -1957) ويوري تينيانوف، وورومان ياكبسون (1896 -1982)، وحضر اجتماعات الشكليين الروس فيكتور جيرمونسكي الذي كتب في علم الأدب المقارن ، وكتب رسالة الدكتوراة بعنوان "بايرون وبوشكين"عام1924 وفينوغرادوف اللغوي المعروف .

وبعد انتصار ثورة أكتوبر الاشتراكيّة عام 1917، كان لوناتشارسكي من أهم معارضيها، وهو أول وزير للتربية بعد الثورة ،وتروتسكي، وبوخارين، وساكولين وغيرهم من معارضيها، مما أدى إلى إنهاء هذه المدرسة وتفرق أعضائها.

وأصدر أعضاء "حلقة موسكو اللغويّة " ثلاث مجموعات من المقالات، عنوان المجموعة الأولى " دراسات في نظرية اللغة الشعرية "، وصدرت عام 1916، وصدرت المجموعة الثانية بالعنوان نفسه عام 1917، وصدرت المجموعة الثالثة عام 1919، وبتغيير بسيط على العنوان، فكان عنوانها "الشعرية: دراسات في نظرية اللغة الشعرية" .

وأصدر أعضاء المدرسة الشكليّة الروسية مؤلفاتٍ فرديّةً، منها دراسة للناقد رومان ياكبسون (1896 -1982) بعنوان "الشعر الروسيّ الحديث" (1921)، ودراسة للناقد يوري تينيانوف بعنوان "مشكلة لغة

* أكاديمي من سورية.

الشعر"(1924)، ودراسة للناقد شكلوفسكي(1893 -1984) بعنوان "نظرية النثر"(1925)، وترجمت بعض مؤلفات الشكليين الروس إلى أكثر من لغةٍ، منها اللغة الإنكليزيّة والفرنسيّة والألمانيّة.

فهم الشكليون الروس الأدب على أنّه فن، أداته اللغة، ومن ثَمَّ فهو ليس حقلاً للصراعات الفكريّة .اهتم الشكليون الروس بالشعر أكثر من اهتمامهم بالنثر، وكذلك أكثر من اهتمامهم بالشاعر نفسه. اهتم رومان ياكبسون بالأدبيّة، أيّ بخصائص الأدب، التي تجعله أدباً .

رأى شكلوفسكي أنَّ لغة الأدب فيها بعض الغرابة، وتختلف عن اللغة البسيطة اليوميّة التي يستخدمها الناس في حياتهم العادية، ومن هنا جاء مصطلحه وهو "التغريب". ونادت المدرسة الشكليّة الروسية باستقلال العمل الأدبيّ، أيّ بعزله عن المؤلف وعن المؤثرات الخارجيّة. والشكلية صفة أطلقها أعداء هذا الاتجاه ،أمَّا الشكليون الروس فلم يطلقوا على أنفسهم هذه الصفة.

رومان ياكبسون :مؤسس المدرسة الشكليّة الروسيّة :

تمتد جذور البنيوية إلى المدرسة الشكليّة الروسيّة، ويعد العالم اللغويّ، روسيّ الأصل، أمريكي الجنسيّة، رومان ياكبسون (1896 – 1982)، أحد مؤسسيها، وقد ولد في في موسكو، في أسرةٍ مثقفةٍ، وكتب بأربع لغاتٍ، وترك مؤلفاتٍ، تقع في ستة آلاف صفحةٍ، وكان صديقاً لشاعر الثورة الروسيّة فلاديمير مايكوفسكي (1893 - 1930). درس في موسكو إلى أنْ بلغ الرابعة والعشرين من عمره، أيّ إلى عام 1920، أسس في موسكو عام 1915 " حلقة موسكو للألسنيّة"، التي استمر نشاطها مدة خمس سنوات، إذ توقف نشاطها عام 1920، وكان بيت ياكبسون مقراً لاجتماعات أعضاء حلقة موسكو للألسنيّة ، وبعد مرور عام على تأسيس حلقة موسكو، أيّ عام 1916، تأسست في عاصمة روسيا آنذاك، أيّ في مدينة بطرسبرج، " جمعية دراسة اللغة الشعرية "، واستمر نشاطها أربع سنوات، إذ توقف عام 1920، بسبب ظروف الحرب الأهليّة التي أعقبت الثورة الاشتراكيّة الأولى في العالم عام 1917، وبسبب مضايقات النظام الجديد للشكليين الروس.

غادر رومان ياكبسون موسكو عام 1920 إلى براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا، حيث أمضى هناك تسعة عشر عاماً، ساهم مع المهاجرين الروس الآخرين في تأسيس حلقة براغ للعلوم اللسانيّة عام 1926 التي استمر نشاطها إلى بداية الحرب العالمية الثانية، أيّ إلى عام 1939 و عندما نشبت الحرب العالميّة الثانية عام 1939، اضطر رومان ياكبسون إلى مغادرة براغ إلى الدانيمارك، حيث أقام هناك عامين، إذ هاجر عام 1941 إلى الولايات المتحدة الأمريكيّة، وأمضى هناك واحداً وأربعين عاماً، أيّ إلى عام 1982، إذ توفي في هذا العام في 18 تموز عن عمر يناهز السادسة والثمانين.

و درّس رومان ياكبسون في الجامعات الأمريكيّة بدءاً من عام 1946 أيّ مباشرةً بعد انتهاء الحرب العالميّة الثانية، ويقول عنه ليونارد جاكسون في كتابه " بؤس البنيوية": "غير أنَّ ياكبسون كان بلا جدال واحداً من أبرز دعاة البنيوية، وأشدهم بأساً على

الإطلاق. ليس لأنَّه كثيراً ما عبّر عن إيمانه بإمكانياتها الكبيرة وحسب، ومن غير ياكبسون، ما كان لليفي كلود شتراوس أنْ يصبح بنيوياً أبداً، ومن غير ليفي كلود شتراوس، لعل الفرنسيين ما كانوا ليسمعوا بهذه الفكرة أبداً."(2).

وترجمت بعض كتبه إلى اللغة العربيّة، ومن هذه الكتب كتاب بعنوان "قضايا الشعريّة"، صدر في المغرب، في مدينة الدار البيضاء عام 1988 والكتاب الثاني المترجم إلى اللغة العربيّة، بعنوان " أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب "، الذي ترجمه فالح صدام إمارة، بالتعاون مع الدكتور عبد الجبار محمد علي، وصدر عن دار الشؤون الثقافيّة العامة ببغداد عام 1990 والكتاب الثالث، الذي ترجم إلى اللغة العربيّة، بعنوان "محاضرات في الصوت والمعنى"، وقام بترجمته حسن ناظم بالتعاون مع علي حاكم صالح، وصدر عام 1994 وبعد مرور ثمانية أعوام، أيّ عام 2002 قام المترجمان المذكوران بترجمة كتاب رابع لياكبسون وهو بعنوان " الاتجاهات الأساسيّة في علم اللغة "، حاور ياكبسون في كتبه العالم اللغويّ السويسريّ دي سوسير .

يقول عنه الباحث السوريّ محمد عزام في كتابه "الأسلوبيّة منهجاً نقدياً" : "وهو رائد من روّاد المدرسة الشكلية في الدراسات اللسانيّة الحديثة، التي رفضت أنْ يكون الأدب تصويراً لحياة الأدباء أو لبيئاتهم أو عصورهم، واعتبرت أنّ الأدب هو أدب بما يتوفر فيه من خصائص تجعله أدباً"(3)

ويكتب عنه الدكتور عز الدين المناصرة: " لقد أصبحت جملة ياكبسون الشهيرة: (إنَّ موضوع العلم الأدبيّ ليس الأدب، وإنّما الأدبيّة)، التي كتبها عام 1921 دستوراً لمرحلة عالميّةٍ مهمةٍ. فالأدبيّة (ليتراتورنوست)، تركّز على طبيعة الأدب، وتستنبط الوظائف من هذه الطبيعة، وليس من خارج النص."(4)

كان منطلق الشكلية الروسيّة هو أنَّ الناقد الأدبيّ يقوم بدراسة الآثار الأدبيّة نفسها، لا ظروفها الخارجيّة، التي أدت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، ومن ممثلي الشكليّة الروسيّة إيخنباوم (1886 - 1959)، و شكلوفسكي، ولكن الأخير أخذ يتراجع شيئاً فشيئاً، فرأى ضرورة معالجة قضايا أخرى، غير القضايا الفنيّة الجماليّة.

ويعد فلاديمير بروب (1895 - 1970) أحد ممثلي الشكليّة الروسيّة، فلقد ألف كتاباً عام 1928 بعنوان " مورفولوجيا الحكاية "، ودرس بروب الأدب الشعبيّ، وحكايات الجن، واستنتج أنَّ الأبطال في الأساطير الشعبيّة يولدون ولادة غير عادية، وتظهر عبقريتهم في طفولتهم، وتكون ميتتهم أيضاً غير عادية . ويقول كلود ليفي شتراوس في الجزء الثاني من كتابه "الأنتربولوجيا البنيوية" عن بروب: "سيظل لكتاب بروب... الفضل الذي لن يعتريه الفناء، لكونه أول كتاب في مجاله"(5) ولقد كتب شتراوس أكثر من مرة عن الناقد الروسيّ الشكليّ بروب . كما كتب عنه الدكتور حسام الخطيب في كتابه "جوانب من الأدب والنقد في الغرب"، إذ أشار إلى نقد شتراوس لكتاب بروب. ولا بأس من الإشارة إلى الناقد الروسيّ الشكليّ توماشيفسكي (1890 - 1957)

ميخائيل باختين (1895 – 1975):

بعد عام واحدٍ من صدور كتاب بروب "مورفولوجيا الحكاية"، صدر كتاب الناقد الروسيّ باختين بعنوان "مسائل شعريّة دوستويفسكي"، صدرت الطبعة الأولى عام 1929، وصدرت الطبعة الثالثة بعنوان "مسائل إبداع دوستويفسكي" عام 1971، وصدرت الطبعة الرابعة بعد وفاة باختين بأربعة أعوام، أيّ عام 1979، يدرس باختين أفكار هيجل (1770 - 1831) عن نشوء الرواية، وأنّها جنس يقوم على السرد، مثلها مثل الملحمة، إلا أنَّ الفرق الأساسيّ هو في اللغة، فلغة الملحمة غالباً لغة شعرية، ولغة الرواية غالباً نثرية، يرى هيجل أنّ ظهور الرواية مرتبط بصعود الطبقة البورجوازية، في حين رأى باختين (1895 - 1975) أنّ الرواية تنطق باسم الطبقات الدنيا والمسحوقة وأبناء الأسر المزقة، فدرس روايات دوستويفسكي (1821 - 1881) مثل "الجريمة والعقاب" (1866)، و"الأبله" (1868)، و"الشياطين" (1872)، و"الأخوة كارامازوف" (1880)، وأطلق عليها اسم الروايات ذات الأصوات المتعددة، أو متعددة الآفاق، فالشخصيات لا يمثلون الشخص الغائب، وإنما المخاطب، الذي يتحاور معه الروائي، ويصغي إليه "ومن ثم لا تكون العلاقة بين الروائي وشخوصه علاقة خضوع ورضوخ له من قبلهم، وإنّما علاقة اكتشاف متبادلة بينهما. وبالطبع يكون الخطاب الروائي مفتوحاً وغير منجز..."(6)

وبذلك اهتم باختين بالحوار في الرواية، فرأى أنّ حوار الأفكار المتعددة يقوم على قدم المساواة وحتى المونولوج ما هو إلا حوار ذاتي، يحاور البطل فيه الآخرين، ونفسه والمؤلف. إنَّ فكر أيّ بطل هو مجموعة من الأفكار المتصارعة، التي لم تصل إلى فكر محدد واضح، فالنص نص مفتوح وليس مغلقاً.

لعل أهم ما يميز كتاب باختين "مسائل إبداع دوستويفسكي" أنَّه يشكل مرحلة جديدةً في دراسة إبداع دوستويفسكي (1821 - 1881) لأنَّه يوضح الخصائص المميزة لأبطال وأفكار وموضوعات وأسلوب روايات دوستويفسكي. ولقد اتبع الناقد الكبير منهجاً دقيقاً في دراسته، فقدم تحليلاً عميقاً للبنية الفنية للأعمال الروائية للكاتب وكما هو واضح من عنوان الكتاب، أنَّه مكرس لمسائل إبداع دوستويفسكي. فيرى الباحث أنَّ سر عظمة الروائي الروسيّ بأنَّه أبدع شكلاً جديداً للرواية، ويسمية الرواية ذات التعددية الصوتية.

هدف الكتاب: تتوخى الدراسة المذكورة تقديم البرهان على أنَّ دوستويفسكي قدم شكلاً روائياً جديداً، ويحاول المؤلف الوصول إلى ذلك متبعاً التحليل الأدبيّ. لقد تناسى النقد الأدبيُّ، قبل باختين، أنّ دوستويفسكي روائي قبل أنْ يكون فيلسوفاً أو مفكراً . يرد باختين في **الفصل الأول من كتابه وهو بعنوان:** مسائل الرواية ذات الأصوات المتعددة والرواية ذات الصوت الواحد على الناقد الروسيّ إنغلغارد، ويقول: لقد فهم بعض النقاد أنَّ أبطال روايات دوستويفسكي يعبّرون عن آرائه مثل راسكولنيكوف، بطل رواية "الجريمة والعقاب" 1866 وكذلك إيفان كارامازوف، بطل رواية "الأخوة كارامازوف" 1880، ومن بين هؤلاء النقاد ب. إنغلغارد(7) (1887 - 1942)، إلا أنَّهم وقعوا في الخطأ، لأنّ الميزة الأساسية لروايات دوستويفسكي أنَّها روايات ذات أصوات متعددة . وماذا يعني ذلك؟ هذا يعني أنّ أبطال روايات دوستويفسكي لا

يعبّرون فقط عن آرائه، وإنّما عن آرائهم الخاصة ، وبشكل مباشر. ويعني أيضاً أنّ عالم البطل هو عبارة عن مجموعة عوالم الأبطال الآخرين، ومن ثم فإنّ العلاقات المادية أو النفسية التقليدية غير كافية لفهم عالم دوستويفسكي، لأنّ هذه العلاقات لا تأخذ بعين الاعتبار مجموعة العوالم المتساوية، والمتحاورة مع المؤلف، ولذلك فإنّ النقد التقليديّ لروايات دوستويفسكي غير كاف، لأنَّ عوالم الأبطال غير عادية، لأنّنا لكي نفهم عالم البطل يجب أنْ نعرف أنَّه عالم مستقل تماماً عن عالم المؤلف.

وتخضع كلُّ عناصر البنية الروائية عند دوستويفسكي من أجل إبداع العالم متعدّد الأصوات وتحطيم أشكال الرواية أحادية الصوت ، وإذا حاولنا أنْ نعتمد في نقدنا لروايات دوستويفسكي، منهج الرواية الأحادية ، فلن نصل إلى نتيجة معقولة . وعبثاً حاول الكثير من النقاد فهم روايات دوستويفسكي متبعين منهجاً تقليدياً مع نموذج جديد للرواية وهي رواية التعددية الصوتية ويطبّقون عليها قوانين الرواية ذات الصوت الواحد.

ويتألف الكتاب من اثني عشر فصلاً، يتحدث فيها المؤلف العبقري عن بنية روايات دوستويفسكي، وعن كلمة الروائي، وكلمة الأبطال.

الشاعر سرغي يسينين(1895 -1925) والمدرسة الشكلانيّة :

كان عام 1919 عام التفاؤل بالنسبة للشاعر ولكنه بوجه عام تغلب على قصائده روح التشاؤم فأخذ يسينين يتسكع في شوارع موسكو، وأصدر مجموعة شعرية بعنوان "موسكو – مدينة المقاهي"، رأى فيها موسكو مدينة الانحلال الأخلاقيَّ والغربة والضياع واللامبالاة فشعر بالقرف.

تقرب في هذه الفترة من المدرسة الشكلانية، التي كانت تعرف بجماعة "إيما جينيزم" التي أصدرت بيانها عام 1919، وكان يسينين من بين الذين وقعوا على البيان، وجاء في البيان: "إنَّ المضمون هو مجرد غبار على شكل الفن، وأنَّ الموضوع هو أمعاء أعمى للفن"(8).

ونادت الشكلانيّة أو جماعة "إيماجينيزم" بالابتعاد عن الواقع، وجعلت من الصورة الفنية هدفاً وليس وسيلة، وأجمل الصور هي البعيدة عن أيّ مضمون، فأصبح يسينين بلبلاً ينشد أغاني جميلة الشكل، ولكن دون مضمون، ويبتعد عن العواصف التي كانت تثور على العالم القديم.

إنَّ المدرسة الشكلانيّة هي إحدى المدارس التي تؤمن أنّ الأدب للأدب أو الأدب يخدم ذاته على عكس الاتجاه الآخر الذي يؤمن أنَّ للأدب رسالة اجتماعية وقومية، ولقد برزت المدرسة الشكلانيّة في روسيا في وقت كانت الدولة تتبنى المدرسة الواقعية الاشتراكية، التي وضع أسسها الفكرية كلّ من ماركس (1818 –1883) ولينين (1870 –1924) ولوناتشارسكي(1875 -1933)، وبدأت تطبّق في الأدب على يد غوركي (1868 –1936) ومايكوفسكي (1893 – 1930) فجاءت المدرسة الشكلانية التي أسسها شيرشينيفيتش، الذي أصدر كتاباً بعنوان (2× 2= 5)، فطالب باستقلالية الفن عن الدولة، ونادى بالفن الفوضوي وتبنى مثل هذه الأفكار مارينغوف الذي جعل من القصيدة حشداً للصور الفنية.

ولكنّ يسينين يشعر أنَّ الشكلانيين يحبّون الانحراف من أجل الانحراف نفسه(9). وشبّه أدبهم بالألعاب البهلوانية، وأنجز كتابه بعنوان "البيئة والفن" الذي أصدر الجزء الأول منه عام 1920، وينددد فيه بمبادئ الشكلانيين ومواقفهم، وأعلن عام 1922 أنَّه أصبح يكره الشكلانيين(10)، ويدل هذا على أصالة أدبه وصفائه.

ويرى البعض أنّ البنيوية التشيكيّة ليست غير امتداد للمدرسة الشكليّة الروسيّة، التي انضم معظم أعضائها إلى مؤسسات الدولة الاشتراكيّة، إذ صرح شكلوفسكي (1893 -1984) عام 1930 بوجود أخطاء في الشكليّة الروسية.

وسنتحدّث عن المنهج البنيوي الذي استمد جذوره من المدرسة الشكليّة الروسية.

المنهج الأدبيّ:

هو الطريقة التي يتبعها الباحث في أثناء دراسته لموضوع معين، وإذا كان الأدباء المبدعون ينتمون إلى مدارس أدبيّةٍ معينة، مثل الكلاسية والرومانسيّة والواقعيّة النقديّة، والواقعيّة الطبيعيّة والواقعيّة الاشتراكيّة والرمزيّة والوجوديّة، فإنّ الناقد في أثناء دراسته للنص الأدبيّ يطبق منهجاً نقديّاً معيناً، يتناسب مع النص الذي يدرسه، أيّ إنَّ النص هو الذي يفرض على الباحث المنهج، الذي يجب أنْ يُطبق في دراسته، فإذا كان النص روايةً تاريخيّةً، فيجب تطبيق المنهج التاريخيّ، الذي يعرّفه الدكتور عبد العزيز عتيق: "هو الذي يتخذ من حوادث التاريخ السياسيّ والاجتماعيّ وسيلةً لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخواصه. وهذا المنهج لا يستقل بنفسه، فلا بدَّ من قسطٍ من المنهج الفنيّ، لأنّ التذوق والحكم ودراسة الخصائص الفنيّة ضرورية في كلِّ مرحلة من مراحل المنهج التاريخيّ."(11)

نطبّق المنهج التاريخيّ، على سبيل المثال، على روايات معروف الأرناؤوط (1892 - 1948) التاريخيّة مثل رواية "سيّد قريش" (1929)، و رواية "عمر بن الخطاب" (1936)، وعلى روايات نجيب محفوظ (1911 -2006) التاريخيّة مثل رواية "عبث الأقدار" (1939)، و رواية "رادوبيس" (1943)، ورواية "كفاح طيبة" (1944)، وإذا كان النص روايةً نفسيّةً، مثل رواية "السراب" (1948) للروائي نجيب محفوظ (1911 - 2006) فإنّنا نطبّق المنهج النفسيَّ، الذي يدرس العالم النفسيَّ لشخصيات العمل الأدبيّ، والحالة الشعوريّة واللاشعوريّة للمبدع. وإذا كانت العمليّة الإبداعيّة تتألف من ثلاثة أطراف: المبدع، والنص، والمتلقي، فإنّ المنهج النفسيَّ يركز اهتمامه على الطرف الأول وهو المبدع، في حين يركز المنهج البنيوي اهتمامه على النص.

تنقسم مناهج النقد الأدبيّ إلى مجموعتين أساسيتين: مناهج نقديّة خارجيّة، وهي المناهج التي تدرس المؤثرات الخارجية على النص الأدبيّ، من هذه المناهج، المنهج التاريخيُّ، الذي أشرنا إليه آنفاً، وكذلك المنهج الاجتماعيُّ، وهناك المناهج النقديّة الداخلية، وهي المناهج التي تدرس النص بعد أنْ تعزله عن المؤثرات الخارجيّة، ومنها المنهج الفنيُّ الجماليُّ، والمنهج البنيوي. وقد نضطر لتطبيق أكثر من منهج في أثناء دراسة النص الأدبيّ الواحد، مثلاً قد نضطر لتطبيق المنهج النفسيّ والمنهج الاجتماعيّ، والمنهج الفنيّ الجماليّ في أثناء دراسة نصٍ واحدٍ. وفي مثل هذه الحالة

نكون قد طبّقنا المنهج التكامليَّ الذي يأخذ بمعطيات المناهج كلِّها، في حال الضرورة، ولقد كتب عن المنهج المذكور الدكتور شوقي ضيف (1910 - 2005) في كتابه "البحث الأدبيّ": "....و كأنّ البحث الأدبيّ أعقد من أنْ يخضع لمنهج معين، أو قل إنّه لا يمكن أنْ يحتويه منهج معين، ولذلك كان من الواجب على الباحث أنْ يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعاً، وهو ما نسميه بالمنهج التكامليّ"(12) ويتابع الدكتور شوقي ضيف : " وواضح من كلِّ ما سبق أنَّ الباحث الأدبيَّ الحديث، ينبغي أنْ يستضيء في عمله بكلِّ المناهج والدراسات السابقة، إذ لا يكفي منهج واحد ولا دراسة واحدة، لكي ينهض بعمله على الوجه الأكمل، بل لابدّ أن يستعين بها جميعاً....."(13) وبقدر ما يتطور النص الأدبيُّ، بقدر ما تتطور مناهج دراسته.

المنهج البنيوي:

كثر الحديث منذ الثلث الأخير من القرن العشرين عن البنيوية في البلاد العربية والغربيّة، والبنيوية ترجمة لكلمة فرنسيّة، وانتشرت البنيوية بعد أنْ فشلت الماركسيّة والفرويدية في تقديم إجابات عن أسئلةٍ كثيرةٍ .

تعريف البنيوية:

يُعرّفها جبور عبد النور في المعجم الأدبيّ: "نظرية قائمة على تحديد وظائف العناصر الداخلة في تركيب اللغة."(14) ، وتعرفها الموسوعة العربية: "البنيوية تيار فكريٌّ انبثق في أوروبا في بداية القرن العشرين، وبلغ أوج ازدهاره في ستينيات القرن العشرين، وشمل العلوم والفنون والآداب واللغة.

وأساس هذا التيار نظرية مفادها، أنّ العالم لا يتألف من عناصر أو وحدات ذات وجود مستقل أو منفرد، وإنَّما من وحدات توجد ضمن بنية أو نسق عام، يضبط علاقاتها المتبادلة، لتكتسب معنى وقيمة، إضافةً إلى خاصيتها الفرديّة. وتفقد هذه الوحدات معانيها وأهميتها خارج إطار هذا النسق أو البنية."(15) وتعتمد هذه النظرية على مقولات ثلاث هي الكلية والتحول والضبط الذاتي. ويقول عنها الدكتور كمال أبو ديب في كتابه "جدلية الخفاء والتجلي": "ليست البنيوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية، ومنهج في معاينة الوجود. ولأنَّها كذلك، فهي تثوير جذريٌّ للفكر، وعلاقته بالعالم، وموقعه منه وبإزائه. في اللغة، لا تغيّر البنيويةُ اللغةَ، وفي المجتمع، لا تغيّر البنيويةُ المجتمعَ، وفي الشعر، لا تغيّر البنيويةُ الشعرَ. لكنها ..... تغيّر الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر، وتحوله إلى فكر متسائلٍ، قلقٍ، .....فكر جدلي شموليّ..."(16) ويتابع الدكتور كمال أبو ديب: "وبهذه الرؤية البنيوية يصبح فهم القصيدة مثلاً لفهم العالم، ويصير التلقي نشاطاً، يفرض على المتلقي مطالب عنيدة جديدة، وتصبح القراءة عملاً عسيراً"(17) ويرى الدكتور كمال أبو ديب في كتابه الآنف الذكر أنّ الفكر البنيوي لا يقتنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى معرفة البنية السطحية والبنية العميقة في العمل الأدبيّ، ويشير الدكتور كمال أبو ديب إلى بعض مصادر البنيوية، ومنها، جدلية الفيلسوف الألمانيّ هيجل (1770 - 1831)، وإلى قوانين الجدليّة، ومنها قانون نفي النفي، وقانون تحول الكم إلى كيف، وتحول الكيف إلى كم. وإلى لسانيات عالم اللغة

السويسريّ، فريديناند دي سوسير (1857 - 1913)، وإلى المدرسة الشكلانية الروسيّة، وكما تستند على إنجازات عالم النفس النمساويّ فرويد (1856 - 1939) في التحليل النفسيّ. و ترك فرويد مجموعةً من المؤلفات، نذكر منها: "تفسير الأحلام" (1900)، و"ثلاث مساهمات في نظرية الجنس" (1905)، و"محاضرات تمهيديّة في التحليل النفسيّ" (1916)، و "الأنا و الهو" (1933). ومن أهم تلامذته الطبيب النفسيّ السويسريّ كارل غوستاف يونغ (1875 - 1961)، وكان فرويد مهتماً بالأدب، فقرأ روايات الروائي الروسيّ دوستويفسكي، وكتب عنها، وتأثر بأفكاره كلٌ من كافكا(1883 - 1924)، ومن ميزات أدبه (الشعور بالذنب، والحاجة إلى العقاب)، و مارسيل بروست(1871 - 1922)، ومن ميزات أدبه (تداعي الذكريات) ولقد برزت هذه الميزة في روايته "البحث عن الزمن المفقود"(1913 - 1922)، وجيمس جويس(1882 - 1941) ومن ميزات أدبه (المونولوج الداخليّ).

مصادر البنيوية:

1 -علم النفس التحليليّ عند فرويد :

ولقد أشار إلى هذه النقطة الدكتور حسام الخطيب في كتابه " جوانب من الأدب والنقد في الغرب "، ويرى أنّ البنيوية تلتقي مع علم النفس التحليليّ في بعض الجوانب وتختلف عنه في جوانب أخرى، فيقول الدكتور حسام الخطيب: "....علم النفس التحليليّ شأنه شأن البنيوية، يبدأ من الظاهر ليدخل إلى الباطن، وأنّه يبحث عن النسق وراء الظواهر المتفرقة، وهذا ما يقر به البنيويون أنفسهم، ولكنهم بعد ذلك يؤكدون أنّ هناك اختلافاً جوهرياً بين علم النفس التحليليّ والبنيوية ، .....فإنّ وجه الاختلاف يتمثل في أنّ ما تبحث عنه البنيوية من نسق، أو بنية يقع في عمق التاريخ البشريّ..... في حين أنّ الذي يبحث عنه علم النفس التحليليّ يقع في اللاشعور، الذي يشكل محتواه في النهاية حياة الإنسان الفرديّة"(18) وخلاصة القول: إنّ الذات التي يبحث عنها البنيويون هي ذات اجتماعيّة، وليست ذات فرديّة.

اللاشعور عند فرويد هو تلك المنطقة، التي تكبت فيها الرغبات، التي لا يسمح المجتمع بتلبيتها، أيّ الرغبات التي لا يوافق الشعور أو العقل على التعبير عنها، فتعبر هذه الرغبات عن ذاتها بطرق كثيرة ، منها، الأحلام، ومنها ما يسمى بزلة اللسان أو الأخطاء. ولذلك يعود فرويد في تحليله ودراسته لبعض الشخصيات إلى مرحلة طفولتهم ،فيقول في دراسته للرسام الإيطاليّ الشهير ليوناردو دافنشي (1453 - 1519):" فإذا كانت رؤوس الأطفال الجميلة تماثيل لشخصه وهو طفل، فإنّ النساء الضاحكات تماثيل لكاترين أمّه، ومن ثم نبدأ في أنْ نحدس باحتمال أنْ تكون الابتسامة الغامضة، هي ابتسامة أمّه التي فقدها ....."(19)، ويتابع فرويد أفكاره المذكورة في معظم كتبه، مثل كتاب "إبليس في التحليل النفسيّ".

ويعد عالم النفس الفرنسيّ جاك لاكان (1901 - 1981) أحد تلاميذ فرويد، يقول عنه جان أوزياس في كتابه "البنيويّة": "إنّه محلل نفسيٌّ على مذهب فرويد، ويعتصم بالطاعة التامة لمبادئه. التقت أبحاثه مع أبحاث ليفي شتراوس، وأتى على ذكره في مواضع عديدة."(20) و أسس جاك لاكان مدرسة

فرويد في باريس، التي استمرت بين عامي 1964 – 1980، التقى لاكان بمؤسس البنيويّة في فرنسا كلود ليفي شتراوس عام 1949.

يبحث البنيويون في أعماق التاريخ عن حياة الإنسان البدائيّ ليروا آثارها في حياة الإنسان المعاصر، وهذا ما فعله الناقد الفرنسيّ كلود ليفي شتراوس في كتابه " الإنتربولوجيا البنيوية"، الذي صدر عام (1956) وتعني الانتربولوجيا (علم نشوء الحضارات) و طبّق شتراوس في كتابه المنهج البنيوي في تحليل الأساطير، ورأى أنّ الأسطورة، كأيّ كيان لغويّ، تتشكل من وحدات داخلة في تكوينها، تشمل وحدات أخرى تدخل في تكوين بنية اللغة . ويرى شتراوس أنّ الحضارات الإنسانيّة بكاملها هي من صنع العقل الإنسانيّ، ولهذه الحضارات بنيتها، كما للعقل الإنسانيّ أيضاً بنيته، ويعود شتراوس إلى تاريخ الحضارات، ويرى أنّ الإنسان البدائيّ لم يميّز بين الحلال والحرام، وبين الخير والشر، بعد ذلك عندما أصبح الإنسان إنساناً، بكلّ ما في هذه الكلمة من معنى، وعندما تميّز عن غيره من المخلوقات ،أصبح يميّز بين الحلال والحرام، و بين الخير والشر، ويقدّم شتراوس دراسة تثبت ذلك في تحليله للمسرحية الإغريقيّة " أوديب الملك" للمسرحيّ سوفوكليس (496 - 406 ق. م.) ويرى شتراوس أنّ الجزء الأول منها يرمز إلى حياة الإنسان البدائيّ، ويصور الجزء الثاني من المأساة حياة الإنسان الواعي، وشتراوس من النقاد الذين تتلمذوا على يد العالم الروسيّ الشكليّ رومان ياكبسون، إذ استمع شتراوس لمحاضرات ياكبسون في مدينة النيويورك الأمريكيّة، ولا بأس من الإشارة إلى أنَّ كتاب" الأنتربولوجيا البنيوية"، صدر في جزأين باللغة العربيّة، عن وزارة الثقافة بدمشق عام 1983، وقام بترجمته الدكتور مصطفى صالح.

2 - لسانيات فريدينانند دي سوسير: المصدر الثاني من مصادر البنيوية هو إنجازات دي سوسير اللغوية، وهو عالم سويسريّ عاش 56 عاماً ،ما بين (1857 - 1913)، لم يترك كتاباً مطبوعاً، وبعد وفاته بثلاث سنوات، أيّ عام 1916، قام تلميذان من تلاميذه بجمع محاضراته في كتابٍ بعنوان "علم اللغة العام"، ورأى دي سوسير أنّ العلامة تتألف من الدال والمدلول، ورأى أنّ اللغة صورة و فكرة، وأنّ الكلمات هي مجرد علامات أو إشارات للأشياء، والعلاقة بين الصورة والفكرة علاقة تعسفيّة، بمعنى أنّه لا توجد علاقة منطقيّة دائماً بين الدال والمدلول، فمثلاً نحن لا نعرف لماذا استخدم العرب كلمة بيت للدلالة على البناء الذي نبيت فيه، في حين اختار الإنكليز كلمة (هاوس)، أو (هوم)، واختار الروس كلمة (دوم)، لو كانت هناك علاقة منطقيّة بين الدال و المدلول، لاختارت الشعوب كلُّها كلمةً واحدةً للدلالة على مدلولٍ واحدٍ، ومن ثم لكانت هناك لغة واحدة لدى كلِّ الشعوب، واتخذت هذه اللغة صورةً كتابيّةً واحدةً .

ورأى دي سوسير أنّ كلَّ اللغات تمر بمراحل تاريخيّة وتتطور، واللغة ليست مخلوقاً تام النمو، وإنَّما هي مخلوق في مرحلة نمو دائمٍ، وكلُّ لغة تشترك مع لغات العالم بصفاتٍ مشتركةٍ، وفي الوقت ذاته لكلِّ لغةٍ خصائصها التي تتميز بها عن غيرها من اللغات.

بعض ممثلي البنيوية :

رولان بـارت: باحـث فرنسـيٌّ عـاش 65 عاماً، ما بين (1915 – 1980)، فقد والده في السنة الأولى من حياته، وأُصيب بداء السل، تخـرج في جامعـة السـوربون في بـاريس عـام 1939، بـدأ حياتـه ماركسـيّاً، وتحـول إلى الوجوديّة، ومنها إلى البنيوية، وتوفي بحادثة سير، درس العلاقة بين اللغة والأدب، ودرس الأسلوبية، ووجد بارت أنّ لكلِّ لغةٍ نظامها، وأنَّ اللغة نظام متكامل الرموز، وتحدث رولان بارت عن موضوع علاقة المبدع بالقارئ، وأبدى اهتماماً بالقارئ أكثر من اهتمامه بالمبدع، وطرح فكرة موت المؤلف، فهو يريد تخليص النص من سلطة المؤلف. ففي بحثه "من العمل إلى النص"(1971)، يذكر أنَّ العمل يُحمل باليد، أمّا النص فتحمله اللغة. ويرى أنّ النص مفتوح، ينتجه القارئ في عملية مشاركة ،لا في عملية استهلاك، فالقراءة هي مساهمة في تأليف النص. ترك رولان بارت ستة عشر مؤلفاً، نذكر منها:

1 - الكتابة في درجة الصفر، صدر عام 1953.
2 - النقد البنيوي، صدر عام 1966.
3 - لذة النص، صدر عام 1973، وترجم الدكتور منذر عياشي بعض مؤلفاته مثل "مدخل إلى التحليل البنيوي".

لوسيان غولدمان: (1913 - 1970)

عاش سبعةً وخمسين عاماً، وهو ناقد فرنسيٌّ، من أصل رومانيّ، ولد في بوخارست عاصمة رومانيا، وعاش فيها إلى أنْ بلغ الواحدة والعشرين من عمره، أيّ إلى عام 1934، إذ هاجر في هذا العام إلى باريس، فعاش فيها ستة أعوام ،أيّ إلى عام 1940، وهاجر في هذا العام إلى جنيف، وعاد بعد انتهاء الحرب العالميّة الثانية إلى فرنسا، وأصدر مجموعةً من الكتب نذكر منها:

1 - من أجل علم اجتماع لرواية، صدر عام 1964.
2 - البنيات الذهنيّة و الوضع الثقافيّ، صدر عام 1967.
3 - الماركسيّة والعلوم الإنسانيّة، صدر عام 1970.

وأصبح لوسيان غولدمان معروفاً، وترجمت أعماله إلى أكثر من عشر لغات عالميّة، ويقول عنه محمد عزام في كتابه "تحليل الخطاب الأدبيّ"(2003):

"والواقع إنَّه ليس من السهل تقديم وصف شاملٍ لنشاط شخصية دينامية، انطفأت مع الأسف، وهي في أوج نشاطها النقدي، ذلك أنَّ منهجه في تطبيق الماديّة الجدليّة على دراسة الأدب قد حقق هدفين في وقت واحدٍ: فقد أنقذ البنيويّة الشكليّة من انغلاقها على النص المنقود وحده، كما أنقذ المنهج الاجتماعيَّ من إيديولوجيته، التي كانت تقيّم الأدب من وجهة نظرها هي فحسب، فجاء المنهج البنيوي التكويني منهجاً علميّاً موضوعيّاً، يؤكد على العلاقات القائمة بين النتاج والمجموعة الاجتماعيّة التي ولد النتاج في أحضانها"(21) ويلخص لوسيان غولدمان منطلق المنهج البنيوي التكويني فيما يلي: إنَّ على الناقد أنْ يفهم المجتمع من خلال الأدب، وأنْ يفهم الأدب من خلال المجتمع.

يوري لوتمان: ناقد روسيٌّ، مواليد 1922، يقول عنه محمد عزام في كتابه " النقد والدلالة " الذي صدر عن وزارة الثقافة

بدمشق عام 1996: "يعد يوري لوتمان أبرز ناقد معاصر في روسيا، ولقد أثمرت المزاوجة عنده بين البنيوية والماركسيّة ...منهجاً جديداً متكاملاً"(22) وتبنى لوتمان البنيوية التكوينيّة التي تهتم بالشكل والمضمون معاً، ويرى لوتمان أنّ في داخل النص الأدبيّ جدليّة بين مستويات مختلفة، فالنص شبكة من العلاقات الجدليّة. واهتم لوتمان كثيراً بعلم الدلالة . نذكر من كتبه ما يلي:

1 - محاضرات عن الدراسة البنيوية للشعر، صدر عام 1964.

2 - بنية النص الفنيّ، صدر عام 1970.

3 - تحليل النص الشعريّ، صدر عام 1970.

تودوروف: ناقد فرنسيٌ، أصدر كتاباً بعنوان "شعريّة النثر" عام 1971، ورفض رفضاً قاطعاً ربط التحليل الأدبيّ بسيرة المؤلف، أو عصره.

النقاد العرب الذين كتبوا عن البنيوية:

نذكر منهم الدكتور كمال أبو ديب: وهو من ممثلي الاتجاه البنيوي في سوريا، وهو من مواليد عام 1940، درس في جامعة دمشق، وحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة أكسفورد، في بريطانيا، كتب رسالة الدكتوراه عن الجرجاني، ونشرها باللغة الإنكليزية، عمل في جامعة اليرموك في إربد رئيساً لدائرة اللغة العربية، ودرّس في جامعة صنعاء في اليمن.

ترجم الدكتور كمال أبو ديب كتاب "الاستشراق" لإدوارد سعيد عام 1981، وله مجموعة من الكتب، منها كتاب "جدلية الخفاء والتجلي"، صدر عام 1979، ويدرس قصيدة لأبي تمام (796 - 843 م) يمدح فيها الخليفة المعتصم بن هارون الرشيد، الذي امتدت خلافته ما بين عامي (833 – 842م)، ويجد في القصيدة سلسلةً من الثنائيات الضديّة، مثل الزمن الماضي، والزمن الحاضر. الانقطاع، والاستمراريّة. الأرض، والسماء. يقول أبو تمام:

نزلت مقدِّمة المصيف حميدةً

و يدُ الشتاء جديدةٌ لا تُكْفَرُ

يرى الدكتور كمال أبو ديب ثنائية المصيف والشتاء، ويرى أنّ الشاعر يشبّه الشتاء بالإنسان، إذ يقول: (ويد الشتاء)، فلولا الشتاء، لما أينعت ثمار الصيف. ويرى د.أبو ديب في تعاقب الصيف والشتاء والربيع، واستمراريّة هذا التعاقب مظهراً من مظاهر جدلية الخفاء والتجلي.

ولا شك أنّ الدكتور كمال أبو ديب أجاد عندما اختار الشاعر العباسيَّ أبا تمام لدراسته دراسةً بنيويةً، لأنّ نصاً آخر قد لا يصلح للدراسة البنيوية، كما صلح نص أبي تمام، فنجد في شعر أبي تمام ثنائيةً وتناقضاً وجمعاً للأضداد، فيمدح أبو تمام مستشار الخليفة المعتصم بالأبيات التالية:

قد غرستُم غرسَ المودّةِ والشحـ

ـناءِ في قلبِ كلِّ قارٍ وبادي

أبغَضُوا عزّكم ووَدُوا نداكُم

فقروكم من بغضةٍ و وداد

لا عدمتم غريبَ مجدٍ ربقتم

في عُراءِ نوافرَ الأضداد

يقول أبو تمام لممدوحه: لقد زرعتم الود والبغض في نزلاء القرى والبوادي، وهنا نجد ثنائية بين الود والبغض، وكذلك نجد ثنائيةً بين سكان القرى والبوادي. ويوضح أبو تمام ما يريد في البيت الثاني، فيقول: إنّهم يحسدونكم بل يبغضونكم لما أنتم فيه من عز، ويودونكم لكرمكم، ونداكم، الذي تسبغونه عليهم، فكأنّهم يطعمونكم بغضاً ووداً. فالناس يحبّونه ويكرهونه، ويدعو أبو تمام له باستمرار مجده، وأنْ تظل تشد إلى عرى مجده وشرفه نوافر الأضداد.

ويكتب عنه الدكتور فؤاد أبو منصور في كتابه "النقد البنيوي الحديث": "لا شك أنّ كمال أبو ديب يكيّف طروحات البنيويين الغربيين، ويحاول خلق ممارسات نقديّة عربيّة، تقوم على مبادىء علميّة، وتصل إلى نتائج فاعلة، تستكشف عبر الكتابة مساراً جماليّاً حضاريّاً معقداً، وهو إلى ذلك يتوكأ على العلاقات الظاهرة – الخفية، في البنية والصورة والإيقاع."(23)

ويكتب الدكتور صلاح فضل في كتابه "نظرية البنائيّة في النقد الأدبيّ"، عن كتاب الدكتور كمال أبو ديب " جدليّة الخفاء والتجلي": إنّه محاولة جادة في تطبيق المنهج البنيوي، إلا أنّه ينتقده فيقول عن الثنائية التي طبقها الدكتور كمال أبو ديب: "وبالرغم من أنّ محور الثنائية أساس في المنهج البنيوي، إلا أنّه ليس وصفةً جاهزةً، تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكلّ نصٍ شعري"(24)

ويتابع الدكتور صلاح فضل في كتابه " في النقد الأدبيّ": "فإنّ كتاب كمال أبو ديب" جدليّة الخفاء والتجلي" الذي صدر عام 1979 كان باكورة الدراسات التطبيقيّة... وصب فيه أبو ديب عصارة لغته الشعريّة، وتدفقه التحليليّ، ومزجه الممتع بين التيارات المتناغمة، لم يلبث أنْ طور مشروعه النقديّ التحليليَّ لإضاءة الشعر العربيّ القديم والمعاصر، بمنهج متفردٍ يحمل طابعه الشخصيّ، .... فإنّه قد أفاد بطريقةٍ خلاقةٍ من حصاد التيارات البنيوية والتفكيكيّة ،لإقامة جهازٍ قارىء متميز وديناميكي، ..."(25)

الدكتور صلاح فضل: ألف كتابا بعنوان "نظرية البنائية في النقد الأدبيّ" عام 1977، وتحدث في كتابه عن فريديناند دي سوسير (1857 – 1913)، الذي تحدث عن ثنائية اللغة والكلام، وثنائية الصوت والمعنى، وتحدّث دي سوسير عن العلاقة بين الدال والمدلول، وكذلك تحدّث الدكتور صلاح فضل عن الشكلانيين الروس الذين حاولوا عزل العمل الأدبيّ عن االعناصر الخارجة عنه، فالأدب عندهم هو ظاهرة لغويّة، والنقد هو مواجهة الأثر الأدبيّ نفسه، لا ظروفه الخارجيّة، التي أدت إلى إنتاجه.

ويتحدث الدكتور صلاح فضل في كتابه، عن إنجازات المدرسة اللغوية الأمريكيّة، ودرس أفكار بعض علماء اللغة من أمثال شومسكي، ولقد أصدر الدكتور صلاح فضل عام 2007 كتاباً، بعنوان " في النقد الأدبيّ"، كتب فيه فصلاً عن البنيوية، تحدّث عن إرهاصات عديدة تخمرت عبر النصف الأول من القرن العشرين. مثل ثنائيات عالم اللغة السويسريّ فريد يناند دي سو سير (1857 - 1913)، مثل ثنائية اللغة والكلام. وثنائية علم اللغة الداخليّ وهو المرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها، وعلم اللغة الخارجيّ، المتصل بالعلاقات والبيئات والظروف الخارجيّة .

ويشير الدكتور صلاح فضل في كتابه الآنف الذكر إلى أنَّ العنصر الجوهريّ في النص الأدبيّ هو ما يسميه البنيويون: "أدبيّة الأدب: هذه المقولة شاعت في الستينيات، حيث نقلت مركز القيمة في الأعمال الأدبيّة من السياق التاريخيّ، والسياق الاجتماعيّ، والسياق النفسيّ لتضعه في السياق المنبثق من الأعمال الأدبيّة ذاتها، أيّ في طبيعتها الشعريّة"(26) والدكتور صلاح فضل أستاذ في جامعة عين شمس في القاهرة، وأصدر أكثر من ثلاثين كتاباً، ومن بينها كتاب " تأثير الثقافة العربيّة والإسلاميّة في الكوميديا الإلهية لدانتي". الذي يحاول أنْ يثبت فيه تأثر الأديب الإيطالي دانتي (1265 - 1321) بالشاعر العربيّ العباسيّ المعري (973 - 1057)، وبالتحديد فلقد كتب دانتي "الكوميديا الإلهية" متأثراً "برسالة الغفران" للمعري.

ولقد أصدر الدكتور صلاح فضل كتاباً بعنوان " أساليب السرد في الرواية العربية"، يقول فيه: "يحلو لعشاق النقد التقييميّ في الأدب العربيّ أنْ يعدوا حنا مينه أبرز اسم بعد نجيب محفوظ على خارطة الرواية العربيّة المعاصرة ..... ويكفي لدى أصحاب هذا الرأي أنّه صاحب أكبر و أجرأ سيرة ذاتيّة، كتبت باللغة العربيّة حتى الآن، متمثلة في ثلاثيته الملحميّة الذاتيّة الكبرى: " بقايا صور" و"المستنقع" و"القطاف"(27).

الدكتور فؤاد أبو منصور:

نشر كتاباً بعنوان "النقد البنيوي الحديث: بين لبنان وسوريا" عام 1985، وهو من مواليد لبنان عام 1951، تخرج في جامعة السوربون ،في باريس. وتحدّثنا عنه سابقاً.

ويعد الدكتور عبد الله الغذامي (من السعودية)، من النقاد العرب الذين كتبوا عن البنيويّة، وذلك في كتابه "الخطيئة و التكفير من البنيويّة إلى التشريحيّة"، الذي صدر بجدة عام 1985 ، و في كتبه الكثيرة الأخرى.

الدكتور عبد الفتاح كيليطو: ناقد من المغرب العربيّ، أصدر عام 1982 كتاباً، بعنوان "الأدب والغرابة: دراسات بنيوية في الأدب العربيّ" يرى فيه أنّ مفهوم الأدب قد تغير، فعند عبد الله بن المقفع كان مفهوم الأدب مرادفاً لمفهوم الأخلاق والفضائل، ولكن هذا المعنى تغير في العصر الحديث، إذ أصبح الأدب فناً وعلماً.

ويشيد الدكتور عبد الفتاح كيليطو بكتاب " مورفولوجيا الحكاية الشعبيّة " للناقد الروسيّ فلاديمير بروب، فهو الذي وضع بعض قواعد السرد، فالحكاية مجموعة من الأحداث يشد أفعالها رباط زمنيٌّ ومنطقيٌّ، والسارد مطلق الحرية في اختياراته، على أن يكون تسلسل الأحداث تسلسلاً منطقياً، فتتحكم البداية بالنهاية كما تتحكم النهاية بالبداية.

الناقد محمَّد عزام:

قام بتطبيق المنهج البنيوي في النقد الأدبيّ، بعض النقاد الغربيين والعرب ،فلقد حاول الناقد محمّد عزّام تطبيق المنهج البنيوي في دراسة بعنوان " شعرية الخطاب السرديّ " (2005) لثلاثية عبد الكريم ناصيف " الطريق إلى الشمس "، وهي رواية تصور حياة أجيال في أسرة واحدة، نجدها لدى نجيب محفوظ (1911 - 2006) في ثلاثيته (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، وهي رواية تاريخيّة، تستلهم التاريخ العربيّ القريب.

وتحاول ردم الهوة بين الأبطال التاريخيين، وأفراد الشعب الذين لم ينالوا حقهم من التأريخ. وأعار اهتماماً خاصاً للمفاهيم الجديدة، مثل الزمان والمكان ،فالفصل الرابع بعنوان "الزمن في الخطاب الروائي" فيقول: " إذا كانت الأبحاث الروائية السابقة قد أهملت البحث عن الزمن، فإنّ الدراسات الحديثة قد عالجت هذا الموضوع باستفاضة، لما له من أهمية في السرد الروائي، ذلك أنَّ الزمن في الرواية النهرية هو الشخصيّة الرئيسيّة "(28)

ويتابع محمّد عزّام : "مع أنّ دراسة عنصر الزمن في الأدب قد بدأت في العشرينيات من القرن العشرين، مع الشكليين الروس، فإنَّها لم تُؤخذ بعين الاعتبار إلا في الستينيات من القرن العشرين مع المنهج البنيوي في النقد الأدبيّ، حيث ظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن في الرواية من أهمها : دراسة رولان بارت للسرد الروائي في (تحليله البنيوي للسرد) 1966، التي استلهم فيها منهج بروب، الذي دعا فيه إلى تجذير الحكاية في الزمن"(29)

ويتحدث محمد عزّام عن التناص : "التناص مفهوم جديد أدخلته الناقدة جوليا كريستيفا إلى حقل الدراسات الأدبيّة في أواسط الستينيات من القرن العشرين، أخذته عن باختين"(30)، في أثناء ترجمتها لكتاب باختين " قضايا شعريّة دوستويفسكي " (1929) من اللغة الروسيّة إلى البلغاريّة، وبعد ذلك كتب عن التناص الناقد الفرنسيّ جيرار جينيت ، وفي النقد العربيّ، فلقد اهتم النقاد العرب، ولا سيما في المغرب العربيّ بمصطلح التناص، فكتب عن التناص الناقد المغربيّ سعيد يقطين عام 1989 كتاباً بعنوان " انفتاح النص الروائيّ".

ويتحدث محمّد عزام عن التناص في ثلاثية عبد الكريم ناصيف، "الطريق إلى الشمس"، والجزء الأول منها بعنوان "تشريقة آل المر" والجزء الثاني بعنوان "شرق – غرب"، والجزء الثالث بعنوان "الجوزاء"، ويجد أنَّ هناك تناصاً بين "تشريقة آل المر" و"تغريبة بني هلال"، وتناصاً بين التشريقة وبين "سيرة الزير سالم"، فشخصية عزيز في التشريقة، تشبه في بعض ملامحها شخصية الزير سالم. ويجد تناصاً في ثلاثية "الطريق إلى الشمس" مع القرآن الكريم، ومع التراث الدينيّ، والتراث الجاهليّ، والتراث الشعبيّ، ويذكر أمثلةً كثيرةً على ذلك.

وكان محمّد عزّام قد أصدر كتاباً بعنوان "النص الغائب" (2001) يتحدّث فيه عن التناص، ويصدره بعبارة للباحثة البلغاريّة الأصل، فرنسيّة الجنسيّة، جوليا كريستيفا، والعبارة هي: "النص لوحة فسيفسائيّة من الاقتباسات" ويقول محمّد عزّام في كتابه الآنف الذكر: "وهكذا يبدو النص الغائب مكوناً رئيسياً للنص الماثل، ذلك أنّ النص الماثل لم ينشأ من لا شيء، وإنَّما تغذى جنينياً بدم غيره، و رضع حليب أمهات عديدات، وتداخلت فيه مكونات أدبيّة وثقافيّة متنوعة، وقد كان من شروط تعلم الشعر، عند العرب، أنْ يُطلب من الشاعر في مرحلة التلقي، أنْ يحفظ كثيراً من أشعار غيره، ثم ينساها، في مرحلة العطاء الشعريّ...."(31)

ويتحدث محمّد عزّام في كتابه الآنف الذكر عن النقائض في العصر الجاهليّ، وفي صدر الإسلام، وفي العصر الأمويّ، بين الفرزدق و جرير، ويرى فيها شكلاً من أشكال التناص، قال الفرزدق يفتخر بقومه:

إنّ الذي سَمَكَ السماءَ بنى لنا

بيتاً، دعائمه أعزُّ وأطولُ

بيتاً، بناهُ لنا المليكُ، وما بنى

ملكُ السماءِ، فإنّه لا ينقلُ

وكما هو معروف، فقد رد عليه جرير:

أخزى الذي رفع السماء مجاشعاً

وبنى بناءك بالحضيض الأسفلِ

وقام جرير باتهام الفرزدق بالسرقة، ووجه الفرزدق لجرير الاتهام نفسه. وقام ابن الرومي (835 - 896 م) باتهام البحتري (821 - 896م) بالسرقة. ويرى محمّد عزّام في السرقات الأدبيّة شكلاً من أشكال التناص..

ويتحدّث محمّد عزّام في كتابه "النص الغائب" (2001)عن المعارضات الشعريّة، ويبدأ حديثه بعبارةٍ لجوليا كريستيفا: كلُّ نصٍ هو امتصاص و تحويل لنصوصٍ أخرى. ويرى محمدّ عزّام أنَّ المعارضات الشعريّة شكل من أشكال التناص . ويذكر معارضة محمود سامي البارودي (1839 - 1904)، لامرىء القيس (500 - 540م)، يقول امرؤ القيس:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه

وأيقن أنّا لاحقانِ بقيصرا

يقوم البارودي بمعارضة الشاعر الجاهليّ، فيقول:

بكى صاحبي لما رأى الحربَ أقبلت

بأبنائها، واليومُ أغبرُ كالحُ

الخاتمة:

يتحدث البحث عن المدرسة الشكلية الروسية التي تشكلت في مدينتي موسكو وبطرسبرج بين عامي (1915 -1925) وعن أبرز مؤسسيها ومن أهمهم رومان ياكبسون (1896 -1982) والذي التقى كلود ليفي شتراوس في مدينة نيويورك مؤسس البنيوية الفرنسية عام 1942 واستمع شتراوس إلى محاضرات ياكبسون وتأثر به.

وقامت الشكلية الروسية على فصل العمل الأدبي عن مؤثراته الخارجية وعن مؤلفه ونادت بالتعددية والحوارية التي وضع أسسها ميخائيل باختين (1895 -1975)

تشتق كلمة بنية من الفعل الثلاثي بنى، والزيادة في المبنى زيادة في المعنى، وكلُّ تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة، والبنية تألف من ثلاث خصائص: هي الكلية والتحولات والضبط الذاتي. وهذا ما أشار إليه جان بياجيه في كتابه "البنيوية"(32)

مرَّ المنهج البنيوي بأربع مراحل، المرحلة الأولى: وهي **مرحلة التأسيس**، وكان العالم اللغويّ السويسريّ فريديناند دي سوسير أهم أعلام هذه المرحلة.

المرحلة الثانية: برزت في هذه المرحلة أعمال الشكلانيين الروس، وفي طليعتهم رومان ياكبسون الذي أصدر بيانه في براغ عام 1928. وتزامنت أعماله مع إنجازات عالم النفس النمساويّ فرويد.

المرحلة الثالثة: بدأت البنيويّة الفرنسيّة عام 1942 على يد كلود ليفي شتراوس، الذي تأثر بالعالم الروسيّ ياكبسون، إذ تعرف عليه في الولايات المتحدة الأمريكيّة.

المرحلة الرابعة: اتضح في هذه المرحلة أنّ البنيوية لم تعد المنهج الأكثر انتشاراً . وبدأ النقاد يبحثون عن مناهج جديدة. وأخذوا يتحدثون عن مناهج ما بعد البنيوية(33).

الهوامش:

1 -د.عبد النبي اصطيف، الشكليّة الروسيّة، الأسبوع الأدبيّ، العدد1249، تاريخ 2011/6/4 والعدد1256 تاريخ 2011/7/23 والعدد1267تاريخ2011/10/15.

2 - ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية، دمشق، وزارة الثقافة، 2001، ترجمة ثائر ديب، ص 115.

3 – محمد عزام، الأسلوبيّة – منهجاً نقديّاً، دمشق، وزارة الثقافة، 1989، ص122.

4 - الدكتور عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، عمان، جامعة فيلادلفيا، 2006، ص26.

5 - كلود ليفي شتراوس، الإنتربولوجيا البنيوية، الجزء الثاني، دمشق، وزارة الثقافة، 1983، ترجمة د.مصطفى صالح، مراجعة وجيه أسعد، ص209.

6 - ميخائيل باختين،الملحمة والرواية، ترجمة د.جمال شحيّد. بيروت، 1982، ص12.

7 -ب. إنغلغارد، رواية دوستويفسكي الإيديولوجية، في كتاب، فيدور دوستوفسكي، بحوث ومواد، بإشراف داليين، المجلد الثاني، موسكو لينينغراد، دار الفكر 1924، المصدر باللغة الروسية.

8 -كازلوفسكي، مختارات يسينين، ص 14، المصدر باللغة الروسيّة.

9 -سرغي يسينين، المؤلفات الكاملة، المجلد الرابع، ص 202 –208، المصدر باللغة الروسيّة.

10 -المصدر السابق، المجلد الخامس، ص 100.

11 - د.عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبيّ، بيروت، دار النهضة العربيّة، 1972، ص288.

12 - د. شوقي ضيف، البحث الأدبيّ، القاهرة، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1976، ص139.

13 - المصدر السابق، ص144.

14 -د. جبور عبد النور، المعجم الأدبيّ، بيروت، دار العلم للملايين، 1979، ص52.

15 - الموسوعة العربيّة، المجلد الخامس، دمشق، هيئة الموسوعة العربيّة، 2002، ص424.

16 - د. كمال أبو ديب، جدليّة الخفاء والتجلي، بيروت، دار العلم للملايين، 1979، ص7.

17 - المصدر السابق، ص 15.

18 - د.حسام الخطيب، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، دمشق، جامعة دمشق، 1997، الطبعة السادسة، ص430.

19 - فرويد، ليوناردو دافنشي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1977 ص85 ترجمة الدكتور عبد المنعم الحفني.

20 - جان أوزياس، البنيويّة، دمشق، وزارة الثقافة، 1972، ترجمة ميخائيل مخول، ص 173.

21 - محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبيّ، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص 2008 - 2009.

22 - محمد عزام _ النقد والدلالة، دمشق، وزارة الثقافة، 1996 ، ص7

23 - د.فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث، بين سوريا ولبنان، بيروت، دار الجيل، 1985ص471

24 - د. صلاح فضل، نظرية البنائيّة في النقد الأدبيّ، بيروت، دار الآفاق، الطبعة الثالثة، 1985، ص9ز

25 -د. صلاح فضل، في النقد الأدبيّ، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2007، ص108

26 - المصدر السابق، ص51.

27 - د.صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربيّة، الكويت، دار سعاد الصباح، 1992، ص 45.

28 -محمّد عزام، شعرية الخطاب السرديّ، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 2005، ص101

29 - المصدر السابق، ص 102.

30 - المصدر السابق، ص113.

31 - محمّد عزّام، النص الغائب، دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، 2001، ص9.

32 -جان بياجة، البنيوية، بيروت، دار عويدات،ط4، عام1985 ترجمة: عارف منيمنة، وبشير أوبري، ص8.

33 -ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، ط2، 2000 ص153 -154.

الخطاب الثقافي ودوره في تغيير السلوك الإرهابي

د. وردة خيلية دالي*

الكلمة هي صوت الأمة التي يصدرها الكتاب والأدباء والشعراء. فإذا كانت الكلمة بناءة فإنها تساهم فعليا في تغيير ذهنية المجتمع وتوجيه وتغيير سلوكات أفراده من الجنوح إلى العنف وإرهاب الآخر المختلف، إلى سلوك متحضر قوامه الحوار، وإقامة الحجة بالنقاش وتبادل الأفكار والآراء، كما يمكن أن تكون الكلمة هدامة فتدفع بالأفراد نحو تصرفات منحرفة عن الأمن والسلام، وبالتالي تزج بالمجتمع في منحى ظلامي يتناحر فيه الإخوة وتتراجع قدرات الوطن إلى الخلف بدل التقدم والازدهار.

لذلك كله، ينبغي على أصحاب الخطاب الثقافي القيام بواجبهم الأخلاقي والإنساني تجاه وطنهم، من خلال أعمالهم الأدبية والشعرية ونشر الكلمة الصادقة الإيجابية التي تدعو الى قيم التسامح والمحبة بين أبناء الوطن الواحد ومع غيرهم من شعوب الأوطان الأخرى.

فالخطاب الثقافي له دور كبير في تغيير الأفكار والسلوكات من خلال تثقيف الشباب وتوعيتهم عبر الأنشطة والندوات الفكرية، وتنشيط الأعمال المسرحية والإبداعية التي يمكن من خلالها إظهار الأضرار التي تترتب على التطرف والإرهاب، وكشف أفكار من يتبنى هذا الفكر التكفيري، والأخطار المترتبة عليه.

لذلك ينبغي على المثقف، أن يعي دوره في توعية المجتمع، وتنقية أفكاره من كل فكر متطرف، ونشر التسامح والتعايش والقبول بالآخر، وترسيخ قيمة الاعتزاز بالعروبة، كرابطة حقيقية بين أبناء الوطن العربي الواحد، رغم كل التحديات التي تعترض هذه القيمة.

الخطاب الثقافي هو أقدر من غيره، على سرعة إيصال رسائله للمتلقين، لأنه أنجع الرسائل الإعلامية التوعوية والتثقيفية، لما له من تأثير قوي على المتلقي، لذلك ينبغي مراعاة طرح القضايا بأسلوب جيد وراق ومدروس، ليبلغ هدف التأثير والاقناع.

سنعتمد في مداخلتنا على -محاور عدة، لمناقشة إشكالية الموضوع التي نطرحها كالآتي:

إشكالية الموضوع: مدى نجاعة الخطاب الثقافي في تغيير السلوك الإرهابي؟

---

* أكاديمية من الجزائر.

المحـــــاور:

المحور الأول: - التحديد المفاهيمي

1 -مفهوم الخطاب الثقافي.

2 -مصطلح الإرهاب.

المحور الثاني: الخطاب الثقافي ودوره في تغيير السلوك الإرهابي.

1 -الخطاب الثقافيّ ودوره في سلامة الرؤية وصحّة التوجّه الاجتماعي.

2 -مدى نجاعة الخطاب الثقافي في تغيير السلوك الإرهابي.

3 -الخطاب الثقافي والبحث عن الأسباب المنتجة للسلوك الإرهابي.

4 -كيفية انخراط المفكر والمثقف في جهود محاربة الإرهاب.

5 -الأعمال الأدبية والفنية من أنجع الوسائل لمكافحة التطرف والإرهاب.

المحور الأول: -التحديد المفاهيمي:

1 -مفهوم الخطاب الثقافي:

توجد دلالات عدة لمفهوم الخطاب لذا نحتاج إلى التركيز فقط على ما نحتاجه في هذه الدراسة:

-فالخطاب الثقافي هو المنهج التفكيري الذي يعتمد عليه المؤسسون لهذا النوع من الخطاب

والخطاب الثقافي قد نقصد به الطريقة الإدارية التي يتعاطى بها المهتمون بشؤون التثقيف في توعية المجتمع؟

- والخطاب الثقافي هو طريقة التخاطب والتواصل مع الآخر

لن نتعمق كثيرا في تعريف الثقافي الذي تجاوزت تعريفاته حدودا لا حصر لها، لكن سنركز على أبسطها وهو: أن الثقافي كل ما يبقى لدينا عندما ننسى كل ما تعلمناه، أي جوهر الشخصية الإنسانية، وماهيتها، القابلة للتبدل والتغير الدائمين، بحكم التحصيل والخبرة العملية والنظرية المباشرة وغير المباشرة.

أما الخطاب الثقافي، فلا يمكن أن يكون إلا وطنياً إنسانياً، يقوم على أساس احترام التعدد والتنوع والمغايرة، والتفاعل الخلاق بين المكونات، ومواءمة التغيرات المحلية والعالمية: (فكّرْ عالمياً وتصرف محلياً).

لكن الخطاب الثقافي العربي اليوم واقع في محنة مركبة تستدعي تحديد شروط للخروج من الأزمة التي يتشابك فيها المحلي بالإقليمي بالعالمي.

غير أن جوهر المسألة العاجل والضروري اليوم، هو وقف نزيف الدماء والعودة إلى حالة الاستقرار وأمن المواطن، وحقه في حياة حرة كريمة، تلبي شرطه الإنساني، ، وضمان أمن الوطن من خطر عدوان خارجي.

دون ذلك يبقى من الصعب صياغة خطاب ثقافي حضاري، يبنى على الموروث التاريخي الإيجابي في الثقافة العربية.

لكن استمرار الوضع المعقد والمتداخل، والعقبات المحبطة للوصول إلى حل سريع وناجز لا يلغي بل يستدعي التركيز على ثوابت ثقافية تعتمدها الجهات المسؤولة والشخصيات الاجتماعية والدينية ورجال الثقافة والأدب وغيرهم من القوى الفاعلة اجتماعياً وسياسيا.

ما أحوجنا اليوم كعرب إلى خطاب ثقافي، يؤسس على المشترك بيننا، يغني التنوع، ويخصب التعدد، يقوم على مبدأ التسامح والمحبة، وتشجيع وتنمية ثقافة الاختلاف والمغايرة، ومبدأ الحوار، والابتعاد قدر الإمكان عن التماثل والتنميط، وتشجيع التفرد والتمايز، والتخلص من سياسات الإلغاء والإقصاء، وإقرار مبدأ الوحدة في التنوع، وعدم ترويج مفهوم الغالب والمغلوب، فالربح مشترك والخسارة واحدة، عندما يكون الوطن ساحة للصراع والإرهاب.

2 -**مصطلح الإرهاب:**

هناك خلط في مفهوم الإرهاب يرجع إلى ترجمة لغوية ليست دقيقة، بل غير صحيحة مطلقا لكلمة Terror الإنجليزية ذات الأصل اللاتيني.

لذلك كله ارتأينا تتبع مفهوم "الإرهاب" من جانبه اللغوي ثم الاصطلاحي، علنا نهتدي إلى التقارب في تحديده. فكلمة "إرهاب" تشتق من الفعل المزيد "أرهب"؛ ويقال أرهب فلانا: أي خوَّفه وفزَّعه المعنى نفسه يدل عليه الفعل المضعف "رَهّبَ".

أما الفعل "رَهِبَ"، يَرْهَبُ رَهْبَةً ورَهْبًا ورَهَبًا فيعني خاف. يقال: رَهِبَ الشيء رهبا ورهبة أي خافه . والرهبة هي الخوف والفزع .

أما الفعل "تَرَهَّبَ" فيعني انقطع للعبادة في صومعته، ويشتق منه الراهب والراهبة والرهبنة والرهبانية إلخ. يستعمل أيضا الفعل ترَهَّبَ بمعنى توعد، إذا كان متعديا، فيقال ترهب فلانا: أي توعده وأرهَبَه ورهَّبَه واستَرْهَبَه: أخافَه وفزَّعه. و" في الرائد" "الإرهاب هو رعب تحدثه أعمال عنف، كالقتل وإلقاء المتفجرات أو التخريب، أما المعاجم العربية القديمة فلم تتعرض إلى كلمتي "الإرهاب و"الإرهابي" لأنها كلمات حديثة الاستعمال.

وقد نال الإسلام في الوقت الراهن النصيب الأكبر من هذه العبارة، لأسباب سياسية تحكمها القوى الكبرى وأسباب دينية نشأت من اختلاف المذاهب.

فقد ذكرت كلمة إرهاب في القرآن الكريم كثيرا، حيث قال تعالى: وَأَعِدُّوا لَهُمْ مَا اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ "الأنفال: 60".

فسّر "ابن كثير" كلمة تُرْهِبُونَ أي تخوِّفون بِهِ عَدُوَّ اللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ من الكافرين . أما القرطبي ففسرها بمعنى: تخيفون به عدو الله وعدوكم من اليهود وقريش وكفار العرب وقال تعالى: ﴿لَأَنْتُمْ أَشَدُّ رَهْبَةً فِي صُدُورِهِمْ مِنَ اللَّهِ﴾ "الحشر: 13" . فسرها ابن كثير: أي يخافون منكم أكثر من خوفهم من الله.

إذن لم يستعمل القرآن الكريم مصطلح "الإرهاب" بهذه الصيغة، وإنما اقتصر على استعمال صيغ مختلفة الاشتقاق من المادة اللغوية نفسها، بعضها يدل على الإرهاب والخوف والفزع، وبعضها الآخر يدل على الرهبنة والتعبد.

في الحديث النبوي الشريف، لم ترد كثيرا مشتقات مادة "رهب"، ولعل أشهر ما ورد هو لفظ "رهبة" في حديث الدعاء: رغبة ورهبة إليك.

خلاصة القول: إن "الإرهاب"، يعني التخويف والإفزاع.

ولا يختلف هذا المعنى في اللغات الأخرى، فقد ورد في قاموس "المورد" أن كلمة terreur تعني" رعب، ذُعر، هول، كل ما يوقع الرعب في النفوس، إرهاب، عهد إرهاب"، والاسم terrorisme يعني: "إرهاب، ذعر ناشئ عن الإرهاب".

"الإرهابي" في اللغة العربية والقرآن الكريم هو الذي يُحدث الخوف والفزع عند الآخرين.

وهو في قاموس "المورد" terroriste تعني : "الإرهابي"، والفعلterrorise يعني: "يُرهب، يُروِّع، يُكرهه على أمرٍ بالإرهاب".

والإرهابي "في قاموس أكسفورد Oxford " Dictionaryهو الشخص الذي يستعمل العنف المنظم لضمان نهاية سياسية، والإرهاب Terrorisme بمعنى "الإرهاب" يُقصد به "استخدام العنف والتخويف أو الإرعاب، وبخاصة في أغراض سياسية.

والإرهابيون في "المعجم الوسيط": هم وصف يطلق على الأشخاص الذين يسلكون سبيل العنف، والإرهاب لتحقيق أهدافهم السياسية.

أما في "المنجد": الإرهابي هو من يلجأ إلى الإرهاب لإقامة سلطته، والحكم الإرهابي هو نوع من الحكم يقوم على الإرهاب والعنف، تستخدمه حكومات أو جماعات ثورية.

و"الإرهابي" هو مَنْ يلجأ إلى الإرهاب بالقتل أو إلقاء المتفجرات أو التخريب لإقامة سلطة أو تقويض أخرى، و"الحكم الإرهابي" هو نوع من الحكم الاستبدادي يقوم على سياسة الشعب بالشدة والعنف بغية القضاء على النزعات والحركات التحررية والاستقلالية.

وكانت وكالة الاستخبارات المركزية الأمريكية (C . I . A.) قد تبنت في عام 1980م، تعريفًا ينصُّ على أن الإرهاب هو: "التهديد باستعمال العنف أو استعمال العنف لأغراض سياسية من قبل أفراد أو جماعات، سواء تعمل لصالح سلطة حكومية قائمة أو تعمل ضدها، وعندما يكون القصد من تلك الأعمال إحداث صدمة، أو فزع، أو ذهول، أو رُعْب لدى المجموعة المُسْتَهدَفَة والتي تكون عادة أوسع من دائرة الضحايا المباشرين للعمل الإرهابي".

وقد حاولت المنظمات الدولية كالأمم المتحدة، تحديد مفهوم الفعل الإرهابي، من منطلق أن "الإرهاب" هو شكل من أشكال العنف المنظم، بحيث أصبح هناك اتفاق عالمي على كثير من صور الأعمال الإرهابية، مثل الاغتيال والتعذيب، واختطاف الرهائن واحتجازهم، وبث القنابل والعبوات المتفجرة واختطاف وسائل النقل كالسيارات والأتوبيسات والطائرات أو تفجيرها، وتلغيم الرسائل وإرسالها إلى الأهداف التي خطط الإرهابيون للإضرار بها... إلخ.

وما زال الاختلاف قائم حول القائمين بالفعل الإرهابي، فهم في نظر بعضهم، "محاربون من أجل الحرية" لذلك يبقى الاختلاف قائما حول وصف أعضاء المنظمات الإرهابية، وذلك لاختلاف الموقف السياسي الذي تتخذه الدول ووسائل الإعلام تجاههم، فقد استخدمت أوصاف عديدة عند الإشارة الى تلك المنظمات، منها: إرهابيون، مخربون،

عصاة، منشقون مجرمون، أو جنود تحرير، أو محاربون من أجل الحرية، أو مناضلون أو رجال حركة شعبية أو ثورية، وأحيانًا يوصفون بأنهم خصوم أو معارضون للحكم أو "راديكاليون" "متطرفون.

والعمليات التي يقومون بها، هي في نظر بعضهم، عمليات إرهابية، أو أفعال إجرامية دنيئة وغادرة وفي نظر الآخر تعد عمليات فدائية أو عمليات مقاومة أو تحرير.

وقد اجتمعت لجنة الخبراء العرب في تونس في الفترة ما بين 22 -24 أوت سنة 1989م لوضع تصور عربي أولي عن مفهوم الإرهاب والإرهاب الدولي، والتمييز بينه وبين نضال الشعوب من أجل التحرر، ووضعت تعريفًا يعد أكثر الصيغ شمولية ووضوحًا، حيث ينص على أن الإرهاب "هو فعل منظم من أفعال العنف أو التهديد به، يسبب فزعًا أو رعبًا من خلال أعمال القتل أو الاغتيال أو حجز الرهائن أو اختطاف الطائرات أو تفجير المفرقعات وغيرها، مما يخلق حالة من الرعب والفوضى والاضطراب، والذي يستهدف تحقيق أهداف سياسية، سواء قامت به دولة أو مجموعة من الأفراد ضد دولة أخرى أو مجموعة أخرى من الأفراد، وذلك في غير حالات الكفاح المسلح الوطني المشروع، من أجل التحرير والوصول إلى حق تقرير المصير في مواجهة جميع أشكال الهيمنة، أو قوات استعمارية أو محتلة أو عنصرية أو غيرها، وبصفة خاصة حركات التحرير المعترف بها من الأمم المتحدة، ومن المجتمع الدولي والمنظمات الإقليمية. بحيث تنحصر أعمالها في الأهداف العسكرية أو الاقتصادية للمستعمر أو المحتل أو العدو، ولا تكون مخالفة لمبادئ حقوق الإنسان، وأن يكون نضال الحركات التحررية، وفقًا لأغراض ومبادئ ميثاق الأمم المتحدة وسواه من قرارات أجهزتها ذات الصلة بالموضوع".

كمحاولة لتحديد مفهوم الإرهاب، وتقريب أوجه الاختلاف، يمكننا أن نعتمد في ذلك على اتجاهين اثنين:

أولا الاتجاه المادي: يعتمد في تعريفه على السلوك المكون للجريمة دون البحث في الغرض أو الهدف من العمل الإرهابي.

لذلك يعرف الإرهاب بأنه: "عمل أو مجموعة من الأفعال المعينة التي تهدف إلى تحقيق هدف معين" يركز "بروس بالمر" أيضا في تعريفه على الفعل والفاعل دون تمييز، مثل الأفراد وأعضاء الجماعات السياسية وعملاء دولة من الدول".

ثانيا: الاتجاه المعنوي: يركز الاتجاه المعنوي في تعريفه على الغاية، أو الهدف الذي يسعى إليه الإرهابي من خلال فعله، أهداف سياسية أو دينية أو فكرية.....إلخ. باعتباره الركن المعنوي للجريمة الإرهابية.

لكنني أعدُّ الركن المعنوي في الجريمة الإرهابية، يتجلى في غاية الإرهاب ذاته، وهي توظيف الرعب والفزع الشديد، لتحقيق مآرب سياسية أيا كان نوعها، واستخدامه للقوة أو العنف أو التهديد، غير شرعي في الأديان السماوية والأعراف الإنسانية جميعها.

أقول هذا لأن هناك من يفرق بين الجريمة السياسية وغيرها، وهو أمر غير مقبول، لأن الهدف منه هو تخفيف العقوبة وعدم إمكان تسليم المجرمين. فالأهداف السياسية يمكن أن تحقق من دون اللجوء إلى العنف، لأن

المتضرر الأول هو المواطن صاحب قرار القبول والرفض.

وفي ذلك أقول: إن الإرهاب: "هو طريقة أو أسلوب أو وسيلة، وهو سلوك خاص، وليس طريقة للتفكير، يهدف إلى تغيير سلوك المجتمع لما يطابق سلوك وأهداف القائم به.

الإرهاب إذن وسيلة لتغيير سلوك الآخر، حدث ويحدث في كل العالم قديما وحديثا، ولم يولد الإرهاب في الدول العربية والإسلامية، ولم يصدر منها فحسب، كما يحاول الأوروبيون والأمريكان ربطه بحضارة الأمة العربية، متمثلة في دينها وقوميتها.

المحور الثاني: الخطاب الثقافي ودوره في تغيير السلوك الإرهابي

1 -الخطاب الثقافيّ ودوره في سلامة الرؤية وصحّة التوجّه الاجتماعي:

الإنسان بطبيعته الفطرية بحاجة إلى أن يعي ويفهم ما يدور حوله، والمجتمع في تركيبته يحتاج إلى عين تبصر، وقلب يعي، وعقل يتدبر، من أجل أن يعي ما يجري في العالم من ومتغيرات ويحدد علاقاته بتلك المتغيرات بالسلب أو بالإيجاب.

نحن في عصر تقتحم فيه الثقافات حدود الجغرافيا والتاريخ، لذلك يحتاج المجتمع إلى معرفة نفسه ويراجع موقعها باستمرار، حتى يتمكن من تفهّم المفارقات والاتفاقات الثقافية والمعرفيّة التي يتشكل منها العقل الجمعيّ، وتتشكّل منها عقول أفراده المتباينة في حظوظها الثقافيّة والمعرفيّة، حتى ولو كانوا ينتمون لدين واحد.

يغرف الخطاب الثقافيّ الاجتماعي من مصادر معرفيّة وغير معرفيّة متباينة، وأبرزها في مجتمعاتنا العربية المسلمة، المصدر الدينيّ الذي يشكّل البنية العقليّة السائدة في المجتمع.

والخطاب الجمعيّ يتكون – بطبيعة الحال - بالرجوع إلى المصدر المعرفيّ، وإلى المصدر الدينيّ الذي يعرف بحقيقة ذلك المصدر.

لكنّ الخلل يكمن في حريّة التعريف، والتمثيل المعرفي التي يبيحها الكثير من الأفراد لأنفسهم ويعطونها الحق والصلاحيّة في الخوض فيها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى الخلل يكمن ويتعمق وينتشر ويعمم عندما يتأثّر الخطاب الثقافيّ بتلك الرؤى الخاصّة التي يغلب عليها قصور النظر، والوهم المعرفيّ.

لذلك ينبغي مراجعة الخطاب الثقافيّ، وواقعه في الخطاب الجمعيّ، وحاجتنا كمثقفين عرب شديدة أكثر من ذي قبل - أمام هذا الدمار الإرهابي الشامل لأوطاننا - إلى العمل على صناعة خطاب ثقافيّ، يضمن لمجتمعاتنا سلامة الرؤية وصحّة التوجّه وانسجامَ اللحمة الوطنيّة، في خطاب يتشكل في إطار مصادر المعرفة التي ينتمي إليها المجتمع روحاً وعقلا وسلوكاً فالخطاب الثقافي له أثر كبير في تشكيل البنى العقليّة للوعي، وفي تصحيح التوجّهات الفرديّة، خاصّة عند تمريره عبر المواقع الإعلاميّة المختلفة وما أكثرها اليوم في ظل التطور التكنولوجي الإعلامي، وضمن المؤسسّات الثقافية والفكرية التي تحتضنه وترعاه وتقدم له الدعم المادي وكل وسائل الوصول إلى أفراد

المجتمع، ليحاورهم في المعطيات الحضاريّة التي انفتحوا عليها.

ليس عيبا أن يراجع المثقف خطابه ويحاكمه في ضوء مصالح وطنه، الذي هو بحاجة اليوم إلى أن يكون خطاب مثقفيها مسايراً للمعرفة الراسخة في العقل الجمعي، خدمة للمصالح الكبرى للوطن، وخدمة لأمن المواطن واستقراره أمام الممارسات الإرهابية التي لم تستثنِ أحداً، ولن تستثني.

فلنتعلم من الشعوب المتقدمة حضاريًّا التي تعطي أهميّة كبيرة للخطاب الثقافي الذي يبنى على العقل الجمعيّ الموحّد، رغم أنّ اجتماعها حول الدين السماويّ أمر يصعب الاتفاق عليه في حياة تلك الأمم، رغم أنّ أفرادها يختزنون في عقلهم الباطن الجمعيّ -ولو صوريًّا- دينا يتسمّون به، لكن لا يتمثّلونه في حياتهم اليوميّة، ولكنّه يبقى شعارا روحيّا، وراية حضاريّة تجتمع حولها تلك الأمم، وإن اختلفت أوطانها وتعدّدت لغاتها، وتضاربت مصالحها البينية.

لذلك تيقنت تلك الأمم أن خيار صناعة الخطاب الثقافيّ أمر ضروري جدا ومهم، يمنع ويتصدى لعقل مواز قد يتشكل داخل بنية العقل الجمعيّ.

فالخطاب في العالم العربيّ، ينبغي أن يصبح خطابا موحدا أشبه بالدين الإسلامي الذي يعد مرجعيّة ومصدراً معرفيّا وروحيّا، قد يتكلّم خطابنا العربي بألوان من الخطابات الجزئيّة الخاصة بكل منطقة أو مجتمع عربي، لكنّ جميعها ترجع إلى خطاب موحّد جامع، ليظل خطاب "الحضارة العربية"، يدافع عنها كلّ قلم عربي، ويعدّ كلّ سلوك لا يتناسب مع نظمها وقوانينها تجاوزاً للخطوط الحمراء حول تلك الحضارة.

ينبغي أن نعدَّ الحضارة العربيّة ديننا الثاني الذي يسمح بتعدد الرؤى والاختلاف، وتباين الانتماءات العرقيّة والدينيّة، لكنّه لا يسمح بمخالفة الرؤية الكبرى التي نسجت في الخطاب الثقافيّ لحماية تلك الحضارة. خطاب يسند المثقف العربي أينما كان حتى يصبح سلاحاً لا تتنازل عنه في كلّ مجال تدخلاته العلمية، في أبحاثه وإنتاجه الفكريّ، وإنتاجه الصناعيّ، ووسائل الإعلام العربية والغربية.

2 -**مدى نجاعة الخطاب الثقافي في تغيير السلوك الإرهابي:**

لا يمكن أن ننكر دور الثقافة في مواجهة التطرف والإرهاب، من خلال نشر الوعي في المجتمع، وذلك بكشف حقائق ومخاطر الفكر المتطرف المنتج للسلوك الإرهابي الذي أتى ويأتي على الأخضر واليابس، محاولا العودة بالمجتمعات المتحضرة إلى الوراء إلى عصور الظلام.

الخطاب الثقافي منوط به أن يكشف عن الوجه الظلامي لفكر ظلّ يحاول مصادرة الأفكار النيرة والإبداع والرأي الآخر.

إن أصحاب الرأي من المفكرين والمثقفين والفنانين، ينبغي أن يتصدروا جميع المؤسسات الرسمية والشعبية، في حشدها في مواجهة الظاهرة والتصدي لها.

لذلك ينبغي توحيد وتظافر جهود المؤسسات الثقافية والمثقفين كأفراد، للعمل على إنتاج خطاب ثقافي واع، يسعى لمواجهة التطرف والإرهاب، وتعرية هذه الظاهرة الخطيرة من خلال الكشف عن مرجعياتها وأبعادها الخطيرة أمام المجتمع.

من أجل ذلك لا بُدَّ من خلق وعي متكامل في مختلف النواحي، تحمله كتابات المثقفين والمبدعين والفنانين، في الأعمال المسرحية والسينمائية والشعرية والروائية والقصصية والفنون التشكيلية، بتوحيد خطابها وموقفها لتعرية السلوك الإرهابي وإظهار نتائجه وخطورته في ترويع الآمنين ونشر الرعب بين أوساط المجتمع. وبيان أضراره المدمرة للوطن واقتصاده، ومدى خطورته في هدم العلاقات داخل المجتمع وبين الإخوة الأشقاء والمجتمعات الأخرى.

الخطاب الثقافي قادر على تعرية فكر الإرهاب إذا كان يحمل مضمونا فلسفيا عميقا واتساع أفق /مما يجعل المثقف أكثر إدراكاً لما يحمله هذا الفكر من سلبيات ستنعكس على وطنه وعلى نفسه مستقبلا.

للثقافة دور كبير في رفع المستوى الفكري للمتلقي لذلك لا بُدَّ من إقامة فعاليات أسبوعية نوعية في مختلف المجالات تتحدث عن الموضوعات التي تهم المواطن ومن بينها مخاطر التطرف والإرهاب، بمشاركة العديد من الأدباء والمثقفين والساسة والعلماء وتسليط الضوء على مخاطر هذه الآفة والكشف عن منابعها وبؤرها، إضافة إلى أعمال مسرحية ومعارض تشكيلية. وختام الحديث: في هذه الحرب الفكرية التي نتعرض لها يجب على الدولة أن تركز على الدراما والإعلام وعلى الأغنية الوطنية وأن تتضمنها المناهج الدراسية، وعلينا أن ننتبه للإعلام الموجه ومواقع الإنترنت.

قال المثقف والكاتب والروائي ووزير الثقافة الجزائري عز الدين ميهوبي: إن الحل يكمن في إقامة جبهة عربية واسعة للمثقفين القادرين على تحويل فعل السياسة إلى قوة تغيير وحماية للعقل والدين والمجتمع.

أ -الخطاب الثقافي والبحث عن الأسباب المنتجة للسلوك الإرهابي:

نحن نعدُّ أيَّ خطاب ثقافي علمي خارج المجتمع، يفضي إلى عدم الاهتداء الى معالجة ذلك، لأنّه من الضروري التركيز على الأزمة الاجتماعية، حتى نفهم طبيعة السلوكات الإرهابية التي ميزت المجتمع.

يمكن القول إن تدهور العلاقات الاجتماعية بين الجيل الواحد والأجيال الأخرى، بسبب اتساع الفوارق الاجتماعية، بداية من منتصف الثمانينيات، كان من مسبباته، المفاهيم الوظيفية الضيقة للمؤسّسات الاجتماعية، مثل المدرسة والأسرة، وجمعيات المجتمع المدني والأحزاب والمساجد، وأفراد المجتمع الفاعلة كالأستاذ والولي والزوج والتاجر، الذين تخلوا عن أدوارها الأساسية، ومن ثمة، فقد كل هؤلاء المضمون الذي يحدد معاملاتهم كأفراد وجماعات، ذلك الجوهر الممتد في اللاوعي الجمعي، من شأنه أن يحدد معاني موحدة في النظامين التواصلي والقيمي الاجتماعي. لذلك أصبح الفرد يعيش تناقضات قيمية مدعومة بثنائية ثقافية.

فانتشرت تعابير ثقافية مختلفة عند العموم، متناقضة مع التعابير المعتمدة في الفضاءات الخاصة، وتدريجيا تعددت، واتسعت ثغرات النظام الاجتماعي، وازداد هشاشة وفشلا عضويا أمام محاولة إعادة إنتاج ثوابته الخاصة.

وفي غياب تلك الأدوار التي من شأنها أن تضمن استمرارية الدولة، يتحمل المجتمع العربي خطر أنواعٍ مختلفة من الإرهاب:

إرهاب السطلة: في اعتمادها على الحل الأمني لفرض هيبة الدولة أو خوفا من سقوطها أو استباقا لخطر محدق. يتسبب هذا في تضييق فضاء الحريات.

فالمقاربة الأمنية وحدها لا تكفي للقضاء على الظاهرة الإرهابية، إذا لم توازيها مقاربة اقتصادية واجتماعية تنموية وفكرية ثقافية.

الإرهاب الاقتصادي: عندما تصبح الدولة غير قادرة على احتواء مخاوف المواطن، وعندما يصبح الاقتصاد سلاحا في الصراعات السياسية، تختل منظومة الإنتاج وتتعطل، فيختنق المواطن من ضيق المعيشة نتيجة ارتفاع الأسعار.

الإرهاب الإجرامي الدموي: هذا النوع من الارهاب هو أقصى أنواع الإرهاب على الإطلاق، الإرهاب في اعتماده العنف الجسدي. وينتشر في الدول التي تضعف فيها الدولة.

فتظل في حالة عدم الاستقرار، لأن قدراتِ المنفذ المباشر لعملية الإرهاب تتجاوز قدراتِ استيعابها.

الإرهاب الثقافي والفكري: يتمثل الإرهاب الثقافي في شعور المواطن بخطر يهدد هويته.

نحن نعالج ظاهرة الإرهاب كظاهرة تتبني على إيديولوجيا، والإيديولوجيا ينبغي أن تواجه من قبل المفكرين، من خلال محاربة الأفكار المتطرفة التي تزرع الكراهية في نفوس شبابنا ومحاربة جميع الجرائم والسلوكات الإرهابية.

في ظل اشتداد الثنائيات الثقافية والاجتماعية، ينبغي على المثقف تحديد موقفه الثقافي كون دور المثقف في قيادة التغيير هو أحد مؤشرات التنمية الثقافية في المجتمع. دور لا يمكن أن يتم إلا بتجاوز مأزق الهوية الثقافية، والقدرة على صناعة الحقيقة الثقافية، ولا يتحقق هذا إلا من خلال نشاطه الفكري والسلوكي معا؛ بوصف ذلك النشاط هو الذي يشكل آليات صياغة خطاب التغيير بأشكال متعددة منها الخطاب الأدبي الذي يمثل أحد أشكال تعبير الإنسان عن عواطفه وأفكاره وخواطره وهواجسه ومواقفه وآرائه بأساليب راقية تتنوع بين النثر والنثر المنظوم والشعر الموزون.

ب -كيفية انخراط المفكر والمثقف في جهود محاربة الإرهاب:

إن استدعاء المفكر والمثقف اليوم، للمساهمة في دحر ظاهرة الإرهاب هي مسألة صحية جداً، لكن ينبغي التنويه إلى أن المثقف لم يكن غائبا ولا متفرجا، بل تبنّى جزء من المثقفين الظاهرة، انطلاقا من فكرة ضرورة إسهام النخب العلمية والفكرية في مواجهة الإرهاب وجذوره الفكرية في الغلو والتطرف.

الكلمة هي صوت الأمة من خلال شعرائها وكتابها وأدبائها ويمكن للكلمة أن تكون بناءة تساهم في توجيه حركة المجتمع باتجاه البناء والتطور، ويمكن أن تكون هدامة في بعض الأحيان كما في الإعلام المغرض الذي يتم استثماره من قبل أصحاب الأغراض والغايات غير النبيلة واللاإنسانية، فمن هنا نرى أن هناك دوراً منوطاً بأصحاب الأقلام للقيام بواجبهم الأخلاقي والإنساني

تجاه وطنهم من خلال أعمالهم الأدبية والشعرية ونشر الكلمة الصادقة التي تدعو إلى قيم التسامح والمحبة بين أبناء الوطن الواحد.

فالمثقف قادر على تعرية الفكر الإرهابي، اذا كان مضمون إبداعه يحمل فلسفة عميقة واتساع أفق، يجعل المثقف نفسه، أكثر إدراكا لما للفكر الإرهابي من سلبيات تنعكس على وطنه.

لذلك ينبغي على المثقف أن يعبر عن مواقفه وآرائه بوجه واحد، داخل أسرته، وفي عمله ومع جيرانه، وعلى المنابر الإعلامية والثقافية، حتى يكون متوازناً صادقاً مع نفسه، وثابتا في مبادئه، ومخلصاً لأفكاره، بالتالي يمكنه أن يكون قادراً على التأثير في مقاومة ودحر السلوكات السلبية التي تخرب المجتمع من الداخل ومن الخارج، من خلال خلق وعي متكامل بمختلف أنواع الإبداع، لإظهار مدى خطورة الإرهاب على علاقة المجتمعات ببعضها وخطورته في ترويع الآمنين، ونشر الرعب في أوساط المجتمع. ورفع الوعي الثقافي يتأتى عن طريق إشاعة ثقافة التسامح والحوار، وتقبل الرأي والرأي الآخر، وتفعيلها من خلال إقامة مهرجانات ثقافية، والعمل على إبراز دور الأعمال الفنية والأدبية التي تحمل رؤية تربوية وسلوكية إيجابية، مثل نبذ الطائفية والإقليمية، ونشر المحبة، وإعطاء الأولوية للمواطنة، كقيمة عظمى في المجتمع العربي، وترسيخ قيمة الاعتزاز بالعروبة، كرابطة حقيقية بين أبناء الوطن العربي الواحد، رغم كل التحديات التي تعترض هذه القيمة.

لينخرط المثقف والمفكر في جهود محاربة الإرهاب والتطرف، عليه:

1 - تحديد أولوياته لذلك ينبغي على المثقف -مهما كان موقف المثقف السياسي، مواليا أو معارضا - أن يعلن انحيازه المباشر، للجهود التي تبذلها الدولة ومؤسساتها الأمنية في محاربتها للإرهاب.

فالوطن عندما يتعرض لخطر الموت والرعب والتدمير، ينبغي على المثقفين بمختلف أطيافهم السياسية، أن يعدّوا أنفسهم مواطنين مسؤولين بالدرجة الأولى، عن أمن وسلامة وطنهم لذلك عليهم توحيد موقفهم، وكلمتهم للمقاومة في خط واحد. فمن دون الأمن لا تفكير في التقدم والحداثة والديمقراطية.

2 -الحضور المستمر: ينبغي على المثقف أن يكون حاضرا باستمرار في جهود الفضاء الاجتماعي والسياسي، من أجل توفير الأمن الثقافي.

ليتمكن المفكر العربي من المشاركة في دحر السلوك الإرهابي، ينبغي عليه:

اتخاذ ثلاثة مرتكزات:

3 -الاهتمام المستمر والمتزايد بالرؤى الفكرية حول ظاهرة العنف، جذوره ومصادره الفكرية والاجتماعية والسياسية، وذلك من خلال مراكز البحث العلمي في التحليل والاستشارة والاستشراف. فحضور المفكرين والمثقفين يعدُّ استراتيجية مهمة جدّاً في الحرب الشاملة على التطرف والإرهاب، بوصف الإرهاب ينبني على أيديولوجية، لا يمكن أن تواجه إلا بأيديولوجية، وهي مهمة من مهام المفكرين، الذين يقومون بالتحليل النقدي،

وفضح الصورة المركبة لتلك الأفعال والأفكار المتطرفة، وتعرية المبهم والمجهول، عن هذه القضية شديدة التعقيد التي نسج حبالها منظرو الفكر المدمر لحياة الإنسان وقيمه الدينية.

فالمقاربة الأمنية وحدها لا تكفي لمحاربة الظاهرة الإرهابية، باعتراف خبراء الأمن أنفسهم.

وحين تطلب الأجهزة الأمنية من المثقفين الانخراط في الحرب على التطرف والإرهاب فلابد أن خبراءها قد أدركوا أن محاربة الجريمة بكل أنواعها، وأن النجاح الحقيقي حين يتعلق الأمر بالتطرف والإرهاب، يقوم على المقاربة الفكرية بالدرجة الأولى، وليس على المقاربة الأمنية فقط. وأدركوا أن النجاح في تلك المقاربة يتوقف على درجة انخراط المفكرين والمثقفين عموما في تلك الحرب.

فالإرهاب فكر متطرف، وفهم منحرف للدين، تداخل مع عوامل عدة سوسيو ثقافية واجتماعية واقتصادية، يتحول إلى سلوكات إرهابية تجسده أو تعبّر عنه.

ومحاربة السلوكات وتغييرها فكريا، تتطلب تسطير برامج لفعاليات جادة مدروسة حتى يكون بمقدورها تغيير مسار التفكير المتطرف، نحو التفكير المعتدل والوسطي، ونحو معانقة قيم السلم والعيش المشترك.

والواقع - للأسف - أثبت ضعف المقاربات الفكرية من جهة، وغياب المفكر بصفة خاصة والمثقف بصفة عامة، وغياب المشاريع الرسمية وغير الرسمية التي تستهدف التطرف والإرهاب فكريا.

4 - ينبغي استثمار شرعية علماء الدين، ومكانتهم في البيان والتوجيه، التركيز على الدور المحوري الذي نبغي أن يقوموا به في مواجهة الإرهاب والتطرف، من حيث الأصول الاعتقادية والفكرية، مع توفير مجالات وفضاءات تمكن هؤلاء العلماء من محاورة الشباب وإجراء نقاش بناء معهم حول قضية استعمال العنف للتعبير عن قضاياهم.

5 - ينبغي على مثقفي الجامعات كممثلين لوسط أكاديمي، التقرب والانفتاح على قضايا المجتمع الهامة كقضية الإرهاب.

6 - لا شك في استعداد المفكرين والمثقفين للمساهمة في محاربة كل الظواهر التي تهدد المجتمع، بما فيها الإرهاب والتطرف بوصفهم فئات تعبر عن ضمير الأمة وراعيها على مستوى القيم. فلا بد من انخراط النخب المثقفة في جهود التوعية بكتاباتهم وإبداعاتهم الأدبية والشعرية، والتنقل إلى مقابلة الشباب في أمكنة تواجدهم لإجراء النقاش والحوار معهم حول الظاهرة بأبعادها الكاملة، وسياقاتها الإنسانية والاجتماعية.

لا يكفي أن يؤلف المفكر أو المثقف كتابا أو يكتب مقالا وينشره مكتفيا بذلك كمساهمة في ردح الإرهاب، لأن ظاهرة خطيرة مثل التطرف الديني والإرهاب المستند عليه، لا يمكن محاربتها بشكل ناجع فكريا من خلال عملية التأليف والكتابة فقط، بل لابد أن تشارك هذه الفئة في فعاليات ثقافية باستمرار، وتسجل حضورها الدائم، حتى تكون لها قدرة واسعة وقوية على التأثير والتأطير، من خلال التركيز على استقطاب أكبر عدد من الشباب وفتح الحوار المباشر معهم.

ولابد أن نشير هنا –و باحترام كبير لكل المثقفين - أن المفكرين والمثقفين لا يملكون كلّهم الزاد المعرفي اللازم الذي يمكنهم من التأثير الإيجابي الذي يحمي فكر الشباب من التطرف والإرهاب هذا من جهة، ومن جهة ثانية من يملك الزاد المعرفي المؤثر من المفكرين والمثقفين لا تتاح له الفرص اللازمة للتواصل والحوار مع الشباب. لذلك يجد نفسه مغيبا لا غائبا طوعيا.

ج -الأعمال الأدبية والفنية من أنجع الوسائل لمكافحة التطرف والإرهاب:

بعد أن انتشر الإرهاب في عالمنا العربي من مشرقه إلى مغربه، أصبح الخطاب الثقافي أكثر من ذي قبل انعكاسًا لواقع المجتمع.

فالأدب مرآة المجتمع الذي يستلهم الأديب منه أدوات فنه ليعبر عن إشكالية ما، أو عن مأساة أو عن ملهاة، أو عن ضياع، أو عن حدث ترك بصمة في عمق الضمير الإنساني، والأمثلة على كثرتها. فاهتم كتاب عرب بظاهرة الإرهاب وانعكاساتها المختلفة في حياة المجتمع.

قال الكاتب معجب العدواني: "إن نمو الهوية القومية دفع الكاتب العربي لاجتياز بلده والتحدث عن هموم أخرى داخل الوطن العربي، والذي يعتمد على بعد الحنين إلى الزمن الماضي واستلهامه بالحاضر، وهذا ناتج من قضية فكرية وهو الشعور بأن الزمن الماضي أكثر أماناً من الزمن الحاضر".

نماذج من الروايات العربية التي عالجت قضية الإرهاب:

قال الكاتب معجب العدواني: " الرواية ليست جنساً أدبياً فحسب، بل هي عمل فكري بامتياز، كون الرواية ليست كغيرها من الأجناس الأدبية، إذ تتضمن فكراً وإبداعاً وسرداً مختلفاً".

والأديب واحد من هؤلاء الناس، فهو لا يخطو خارج الزمن والتأريخ، لذلك ليس من المعقول أن يقف متفرجا وهو يرى كيف يختطف الأمن في مجتمعه.

والروائي أمام قضايا مجتمعه مهما كانت سياسية واجتماعية وغيرها، يطرح أسئلة يطرحها المجتمع نفسه، لأن هناك علاقة بين الأدب والمجتمع لا يمكن تجاوزها.

فالأديب والمتلقي هما فاعلان اجتماعيان، وعملية الإبداع والتلقي هي المجتمع. لذلك ينبغي أن تكون الرسالة التي يؤديها الأديب من خلال عملية الإبداع رسالة مهمة، يسعى من ورائها إلى نشر الفضيلة ومحاربة الشائن من الأفعال كالتطرف والعنف والإرهاب، مستعينا بمعطيات الواقع وقدراته الأدبية.

والأديب يدفع ثمنا باهظا في الكتابة، فهو يسافر من الإنسان وإليه، حاملا حلم الغد، وفاتحا نوافذه للآخر ليكتشفه.

سنتوقف عند بعض النماذج من الروايات العربية التي عالجت قضية الإرهاب وبينت أضراره وكيفية تشكله.

الجزائـــــــر:

حاول الروائي الجزائري، متسلحا بحقائقه المعرفية، وباستقرائه المنهجي لواقع المرحلة، احتواء وفضح ذلك الفكر الإقصائي، وإجهاضه بعد تشخيصه، ثم

تفكيكه وهدم مكوناته وخطابه المتطرف، الذي قاد شباب الأمة وجعل منهم وقوداً ورماداً، وسموماً ضد الحياة والإنسان.

إذن يمكن للأديب أن يحلق في سماء مختلف المجالات والميادين الحياتية، وأن يكون وثيق الصلة بها من خلال عنايته بتسخير موهبته وقدراته الأدبية أيا كان نوعها، لمعالجة القضايا والظواهر الإنسانية والاجتماعية كظاهرة الإرهاب، التي غزت مضمون الرواية الجزائرية في التسعينيات. ومن خلال عيون أبطال الرواية حيث تتبع الروائيون مرحلة التعددية السياسية وتداعياتها على الفرد والجماعة، والأسباب التي جعلت العنف، يتحول من فعل فردي إلى فعل جماعي، كان ضحيته كل فئات الشعب الجزائري نساء وأطفالا، رجالا وشيوخا. فتناول هؤلاء الظاهرة، محاولين تحديد مصادرها. نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر رشيد بوجدرة، واسيني الأعرج، بشير مفتي، فضيلة الفاروق، أحلام مستغانمي وعمار لخوص، عز الدين جلاوجي، إبراهيم سعدي، الطاهر وطار، عبد الملك مرتاض، عثمان سعدي، احميدة عياشي، وسليمان بن عيسى ومحمد ساري وغيرهم.

كان الروائي الجزائري رائدا مغامرا، عرّض حياته للخطر، وهو يكتب في ظروف غابت عنها الحقيقة وحضرت فيها لغة القتل والتخريف. حيث أدان بقوة الأعمال الإجرامية البشعة من جهة، ثم تعرض للأسباب والدوافع، والظروف السياسية الداخلية والخارجية التي فجرت العنف في المجتمع الجزائري.

كما استطاع الروائي الجزائري رسم واقع العشرية السوداء، بصورة ساخرة من الواقع، من خلال توظيفه للعالم الخارجي بطريقة مثيرة. فعبر عن مأساة مجتمعه بلغة بسيطة، جاءت مزيجا بين اللهجة الدارجة واللغة الفرنسية عن طريق شخصيات الأبطال، الذين صوروا بأسلوب كاريكاتوري بشع، بشاعة أفعال القتل والاغتيال التي كانوا ينفذونها ضد الأبرياء. حيث اتجهوا في معالجة الظاهرة، عبر عرض مواقف الشخصية الحقيقية في صورة ساخرة.

-رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري التي تبدو في ظاهرها رواية سياسية وفي مضمونها رواية اجتماعية تاريخية. سلّط فيها الكاتب الأضواء على الحياة الاجتماعية التي عاشها الشعب الجزائري في العشرية السوداء، جراء الأعمال الإرهابية. فتناول صراع المفاهيم بين التنوير والتطرف الديني من خلال شخصية الأب وابنه، ووظف لغة الصراع بين جيل السبعينيات الذي يمثله الأب بفكره الحداثي التنويري وجيل التسعينيات المتشبع بأفكار الحركات الإسلامية المتطرفة.

- رواية "سادة المصير" لـ "سفيان زدادقة" تتبع فيها - بأسلوب ساخر -حياة شخص فشل في الدراسة، فقرر أن يصبح رئيسا، ولم يرَ طريقا سهلا يحقق له ذلك، إلا الانضمام إلى الجماعات الإسلامية المسلحة. فانضم إلى تلك الجماعات، وأصبح أميرا فيها ينطق باسم الدين ويمارس القتل والتخريب باسمه أيضا لكنه يقتل بدوره.

- رواية "أصابع لوليتا" لواسيني الأعرج التي تطرق فيها إلى كيفية تحول بطلة الرواية

وعشيقة الراوي إلى إرهابية تفجر نفسها في باريس، وكأنه يستبق الحدث ويرى ما يحدث اليوم من استقطاب لفتيات أوروبيات من قبل منظمات إرهابية كـ"داعش".

-رواية "ماذا ينتظر القرود" للروائي ياسمينة خضرا (بالفرنسية) يحكي فيها كيفية تحول شاب عادي إلى إرهابي خلال العشرية السوداء ثم يقتل في نهاية المطاف.

- روايته "العملية الإرهابية" (بالفرنسية)، يروي كيف تنتمي زوجة طبيب عربي ناجح في تل أبيب إلى مجموعة إسلامية متطرفة، وتفجر نفسها في مقهى، وكيف يحاول الزوج فهم الدوافع والأسباب التي دفعتها لمثل هذا العمل.

المغـــــرب:

تحدث الروائي محمد الأشعري في روايته "القوس والفراشة" عن تحول نجل بطل الرواية إلى إرهابي يفجر نفسه وأبيه.

– رواية "نور" للروائي رشيد بن زين (بالفرنسية) مقيم بفرنسا، تحكي الرواية قصة نور التي تزوجت من قائد شرطة "داعش" في الفلوجة، ودخلت في نقاش مع أبيها العالم الإسلامي المتنور المعتدل، وتروي كيف انجرت وراء فكرة الخلافة، وكيف أنها عادت لترفض هذه القناعة بعد أن شاهدت بأم عينيها ما حل بزميلة لها من فظائع، ثم تتحسر لتقول في النهاية: "كيف أني لم أر كل ذلك منذ البداية".

العـــــراقي:

أقبلت الرواية العراقية بكل عنفوانها، منذ حرب الخليج على توثيق الحروب والموت والزنازين والخوف ومصادرة كرامة الإنسان، كما ترصد تبعات الاحتلال والارهاب، والموت المجاني وتكسّر الأحلام، لتعلن الرواية هوية جديدة وُلِدَت من رحم الكارثة. فوجد المثقف العراقي نفسه محاصراً بالعديد من الأسئلة، كان أهمّها يدور حول دوره ووجوده وعلاقته بمجتمعه، ومدى ارتباطه، ورسوخ الذاكرة، وعلاقتها بالمجتمع.

وأيقن المثقف العراقي ذلك المواطن الذي عاش الفاجعة مثله مثل قرائه، هو الأجدر في تحمل المسؤولية، فوظف ذاته بطلاً لأغلب رواياته.

تُظهر الروايات العراقية فكراً روائياً واعياً وعياً كاملاً بحجم الكارثة التي يعيشها العراقي في ظل الإرهاب والموت المجاني. يتلمس القارئ في صلب البنية الروائية العراقية وطبيعتها السردية وجعا كبيرا يعيشه العراقيون.

-رواية «فرانكشتاين في بغداد" للروائي أحمد سعداوي بالفرنسية، يستوحي قصة فرانكشتاين ليروي قصة ذاك العراقي الذي يقوم بجمع أشلاء ضحايا الانفجارات الإرهابية اليومية في بغداد، ويضمها بعضها إلى بعض لتتحوّل إلى رجل شبيه بـ«فرانكشتاين» تدب فيه الحياة، كائن عجيب يتكون جسده من قطع مختلفة من أجساد عراقيين من طوائف وأعراق مختلفة، وكأنه يمثل العراق بأكمله، لكن هذا المارد العجيب الذي دبت فيه الحياة قام لينتقم من القتلة.

-رواية "عازف الغيوم" علي بدر، تعرض الرواية قصة نبيل، عازف التشيللو، في بغداد، موسيقي حالم، رومانسي، يؤمن بالموسيقى

الكلاسيكية والبورنوغرافي وقدرتهما على تغيير العالم، لكن، في يوم من الأيام، وأثناء عودته إلى منزله، وآلته الموضوعة في صندوق كبير على ظهره، يجد نفسه وجهاً لوجه أمام مجموعة متشددة، فيحطّمون له آلته الموسيقية ويقومون بضربه وإهانته. يغلب على أجواء هذه الرواية الطابع السينمائي، مما ينهض بالسرد لجعله مرئياً، وأحياناً مسموعاً، ويحدث أحياناً أخرى مع القارئ أنه يشم بعض الروائح من أمكنة الرواية.

-رواية "الكافرة" علي بدر. تروي قصة فاطمة التي تعيش في مدينة نائية سيطر عليها المتشددون الإسلاميون وأجبروها وعائلتها على خدمتهم، قُتل والدها في عملية انتحارية، بعدها تزوجت من شاب عاطل عن العمل يبحث عن مجده الضائع في عملية انتحارية لينعم بوعد الحوريات، ويلبس ثوب البطل بعدما كان الفشل حليفه في الحياة، بعد موته قرر الإسلاميون تزويجها إلى عنصر من جماعتهم المسلحة لكن هذه المرة لم تمتثل لأوامرهم وقررت اللجوء إلى أوروبا. يتقصى علي بدر في هذه الرواية جذور العنف في الشرق الأوسط عبر تقنيات سردية بارعة، ممزوجة بلغة شعرية شفافة هذه المرة، تلعب الرواية هنا دوراً مهما في استقصاء وتحليل التطرف في مجتمعاتنا، عبر جسد المرأة الذي يتحول إلى مدونة يكتب عليها الرجال عنفهم وقسوتهم وحبهم وخذلانهم.

أميركا:

انتقلت هذه الظاهرة الأدبية إلى أميركا بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر، حيث كان يعتقد الشعب الأمريكي أنه في مأمن من أي ضربة خارجية، فإذا به يشهد عملاً إرهابيًا بهذا الحجم يستهدف أكبر رموز حضارته المتمثلة بمركز التجارة العالمي.

فظهرت أعمال أدبية كثيرة تطرقت لهذا الحدث، وانعكاساته على الشعب الأميركي.

-رواية "الحياة الجميلة": للأديب جي ماك اينرني، تطرق فيها الكاتب للمجتمع النيويوركي وخصوصًا في منهاتن، حيث تتميز حياة ساكنيه بطابع الرخاء، والجشع والتفكك فيما بينها، إذ تشكل مجموعات صغيرة منعزلة، وفجأة يأتي هذا الحدث الرهيب ليجمع فيما بينها وينسج علاقات جديدة قائمة على الترابط في مواجهة خطر خارجي، ولكن ما أن عادت الأمور إلى نصابها حتى عادوا إلى عادتهم القديمة وكأن شيئًا لم يكن.

- "قوي جدا، وقريب جدا" لجوناتان سافران فور.

-"الرجل الذي هوى" دون دليلو.

- "الإرهابي" لجون أبديك.

-"لعبة في بلاد داعش" للروائي إيلي فلوري يحكي قصة امرأة اختطفت من قبل "داعش" فوجدت نفسها بين منقبات حولهن الإرهابيون إلى آلة جنسية.

كل هذه الأعمال ظهرت في السنوات الخمس التي تلت الحدث الذي هز العالم بأكمله، وجميعها تتوغل في أعماق الظاهرة الإرهابية وانعكاساتها المختلفة.

-رواية "نوميديا": للروائي طارق بكاري، تصور قلق المثقف العربي الباحث عن هويته في مواجهة التمثيلات المختلفة لهذه الهوية.

لبنـــان:

- رواية "حارس الموتى" للروائي جورج يرق. تقارب المأساة اللبنانية عبر منظور جديد يتساوى فيه الضحايا على اختلاف هوياتهم، الأحياء في الحرب والموتى داخل المستشفى، وتسعى إلى إيجاد أجوبة عن أسئلة عبثية لا أجوبة لها أصلا.

فرنـــــسا:

لم تشذ فرنسا عن القاعدة، ففي فترة وجيزة جدًا تمتد من يناير 2015 إلى يوليو 2016، هزت فرنسا عدة عمليات إرهابية مريعة، في باريس ونيس، صدعت نظرة الفرنسي العادي السائدة إلى العالم حوله، ومست أحاسيسه ومشاعره.

لم يتأخر الكتاب، وخصوصًا الناشئة منهم، من اللحاق بركب الكتاب الآخرين في العالم، إذ لم يمر شهر من دون أن نرى عملاً روائيًا جديدًا يعالج مشكلة الإرهاب، أو يتحدث عن مأساة إحدى ضحاياه، وكيف قلبت حياة مئات العائلات الفرنسية رأسًا على عقب:

- رواية "في النهاية ران الصمت" للروائي لورانس تارديو، يتطرق الكاتب إلى كيفية انعكاس هذه العمليات الإرهابية على حياته شخصيا، ونظرته كإنسان عايشها فقلبت مفاهيمه فيقول: "اللامعقول بات جزءًا من حياتنا".

- رواية "لا النار ولا الصاعقة" للروائي جوليان سودو الفرنسي الذي عالج قصة ذاك الفرنسي الذي أغراه الجهاد.

أعمال كثيرة أخرى تظهر تباعًا على الساحة الأدبية العربية والغربية متأثرة بشكل أساسي بوقع العمل الإرهابي على المجتمعات، وخصوصًا الغربية منها التي كانت تعيش بمعزل عن مآسي العالم الآخر الذي صدر لها الإرهاب، فراحت تتساءل ربما متأخرة، لماذا؟ وكيف؟. لكن الظاهرة لم تنته فصولها بعد، وأعمال أخرى سترى النور تطرح أسئلة أكثر عمقًا.

السعودية:

كانت أحداث 11 سبتمبر تاريخاً مفصلياً في استنطاق الروائيين والخروج عن صمتهم، من ثمة وظفوا في رواياتهم أحداثاً إرهابية سابقة لحدث الحادي عشر من سبتمبر، مثل حادثة الحرم المكي الشريف مطلع الألفية الهجرية، التي عالجها كل من عبدالله ثابت وصلاح القرشي وعائشة الحشر ويوسف المحيميد ومعجب الزهراني ومحمد العوين، إذ وظف هؤلاء في رواياتهم الحادثة من خلال شخصيات وأحداث مختلفة، جميعها اتفقت في الحدث الرئيس، وهو اقتحام الحرم المكي من جهيمان وجماعته، في تفاعل نصي داخلي لافت. فبرزت عموما 33 رواية سعودية.

والملاحظ أن بعض الروائيين السعوديين تناولوا بعض الملتزمين دينياً، بنوع من السخرية وذلك بقصص لا يتوقع حدوثها، وأجمعو في كتاباتهم على أن تحريف النصوص لإغراء الشباب وتغذية العقول بالأفكار الجهادية المتطرفة، وعدم احتواء العائدين من **أفغانستان** والإهمال وسوء المعاملة الأسرية والفقر والبطالة كان لها دور في زرع فكرة التشدد، وانخراط الشباب في العمليات الإرهابية .

وقد أبرزت بعض الدراسات الأكاديمية، دور الأدباء والمثقفين في التصدي لظاهرة الإرهاب، كاشفة عن ملامح الخطاب الفكري الذي تظهره الرواية السعودية المتعاطية مع الإرهاب، والطرق الفنية الراقية التي سلكها الروائيون السعوديون في معالجة قضية الإرهاب. وأقرت الدراسات بأن رؤى الروائيين السعوديين عن الإرهاب قاربت الواقع المعيش في حالات كثيرة من الشباب الذي انحرف، وأن الروايات وظفت الأحداث التاريخية الحقيقية التي جرت في فترة ظاهرة الإرهاب، من دون أن تغفل عن توظيف أحداث متخيلة.

من الروايات السعودية نذكر:

-رواية "الانتحار المأجور" للروائية آلاء الهذلول.

-رواية "نقطة تفتيش" للروائي محمد الحضيف.

-رواية "كائنات من طرب" للروائية أمل الفاران.

-رواية "الكليجا" للروائي علي القحيص.

رواية "الإرهابي 20" لعبدالله ثابتز

رواية "ريح الجنة" لتركي الحمد.

رواية "الحمام لا يطير في بريدة" ليوسف المحيميد.

رواية "هند والعسكر" لبدرية البشر.

رواية "نباح" لعبده خال.

2 -الأعمال الفنية ونجاعتها في تغيير السلوك الإرهابي :

يمكن للفن أن يلعب دوراً هاماً في حياة الشعوب، كونه قادرا على إيصال رسائل للمتلقين بأسرع مما يرسلها الغير.

فالأعمال الدرامية المسرحية مثلا، من أنجع الوسائل لمكافحة التطرف والإرهاب، لما للمسرح من دور كبير في توعية الشباب، وجميع أفراد المجتمع، وهو يُعدُّ من المنابر الهامة التي تقوم بنشر الرسائل الإعلامية التوعوية والتثقيفية، وذلك لتأثر الأفراد واقتناعهم به، وبما يقدمه من رسائل يتم طرحها بأسلوب جيد وراقٍ ومدروس.

الفن بشكل عام هو نتاج المجتمع، وعندما يعيد الفنان إنتاج مادته الفنية الإبداعية، تصبح العلاقة تبادلية بينه وبين المجتمع، يتأثر ويؤثر، ويساهم في توجيه حركة المجتمع في مجمل القضايا الاجتماعية والسياسية والفنية، ومن الطبيعي أن يكون الفنان راصداً لحركة المجتمع في كافة الظروف، خاصة في مرحلة الأزمات والصراعات العنيفة، لذلك لاحظنا حضور أصناف مختلفة من الفنون كانت حاضرة وسيطرت ملامحها على مدى سنوات الأزمة العربية، التي كانت سببا في تطور ملحوظ في محتوى النصوص الفنية على أصعدة مختلفة:

- تطور على صعيد النص والفكرة في الأعمال الجديدة.

- استخدام مفردة لم تكن مألوفة في السابق، وإن تم تناول الأزمة بمستويات مختلفة، ووجهات نظر تصل إلى حد التباين، بالنظر إلى أن لكل رأيه ورؤيته لما عايشه في هذه الأزمة.

- تمحور الإنتاج الفني في معظمه، حول ضرورة ارتباط المواطن بأرضه ووطنه، وتجذير انتمائه وممارسة المواطن لدوره الفعال في مواجهة الإرهاب.

المراجع:

- أ.د. حبيب مونسي . مقال. الإرهاب في الرواية الجزائرية: مقاربة في الرؤية والتوظيف والآثار لجان المنتدى: منتدى النقد الأدبي.
- -صور العنف في الرواية الجزائرية المعاصرة، سعاد عبد الله العنزي، دار الفراشة، الكويت، 2010. ص 33.
- محمد شفيق الجريمة والمجتمع الإسكندرية المكتب الحديث الجامعي 1987 ص 5.
- د سعد بن علي الشعراني . دور الأندية الأمنية والعسكرية في التوعية الأمنية ضمن كتاب: دور مؤسسات المجتمع المدني في التوعية الأمنية. جامعة نايف الرياض. 2010 /1431.
- د .عبد الله بن عبد العزيز اليوسف. المؤسسات المجتمعية والأمنية: رؤى مستقبلية. ندوة المجتمع والأمن المنعقدة بكلية الملك فهد الأمنية بالرياض من 2/21 حتى 2/24 من عام 1425هـ23/2/1425.
- مجلة الفكر السياسي، الأمن القومي العربي والتحدّي العلمي، اتحاد الكتاب العرب في دمشق، السنة الثانية، العدد السابع، صيف 1999، ص: 32 - 51.
- الشبكة الدولية لتبادل المعلومات حول حرية التعبير العدد 28 (18 يوليو 2006).
- -رشيد قويدر رواية "الإرهاب" الأميركية الحوار المتمدن 2002 -http://www.ahewar.org/ /. 5 / 20
- د.عثمان بن صالح العامر. أثر الانفتاح الثقافي على مفهوم المواطنة لدى الشباب.2013.

الثقافة والمجتمع

د. عيسى الشمّاس*

مقدّمة

الثقافة الإطار العام الذي يحدّد المضمون الفكري لسمات المجتمع، لأنّها ثمرة النشاط الفكري الخلّاق والنتاج المادي المرن الذي يحقّقه الإنسان، والثقافة بالتالي تشكّل الإطار العام لنمط العلاقات بين الأفراد وتفاعلهم في المجتمع، حيث تجعلهم الثقافة المشتركة يتصرّفون بطريقة منسجمة وموّحدّة.

وثمّة تعريفات للثقافة بحسب طبيعتها ومضموناتها، ولكنّ هذه التعريفات تجمع على أنّ الثقافة هي كلّ ما تتوصّل إليه جماعة أو أمّة، من نتاجات فكرية وعلميّة، وقيم وعادات وأنماط سلوكيّة، تمثّل إنجازات هذه الجماعة / الأمّة، عبر مسيرة حياتها التاريخيّة، والأساليب التي تستخدمها لنقل هذه المعارف والخبرات عبر الأجيال المتتالية.

وقد احتلّت الثقافة موقعاً متميّزاً في أسس تصنيف المجتمعات الإنسانيّة، وتمييز بعضها من بعض، بوصف الثقافة ظاهرة خاصة بالجنس البشري. ولهذا أولت الدراسات الأنثروبولوجيّة Anthropology-، أهميّة خاصّة للبحث في جوهر الثقافة، بهدف التعرّف إلى السمات العامة للأفراد والجماعات، وأساليب الحياة الاجتماعيّة عندهم.

1 -البعد الاجتماعي للثقافة

بما أنّ الثقافة تمثّل طبيعة المجتمع وأساليب التفكير التي تجمع بين أبنائه، فلا يمكن فهم بنية أي تنظيم اجتماعي، لأيّ مجموعة من الناس، فهماً حقيقيّاً، إلاّ من خلال معرفة طبيعة ثقافة هذا التنظيم، وتبيان عناصرها، وإدراك هويتها وأبعادها الاجتماعيّة، فالمجتمع لا يقوم ولا يبقى ويدوم إلاّ بقوّة الثقافة وديمومتها.

تنمو شخصيّة الفرد وتتطوّر، من جوانبها المختلفة، داخل الإطار الثقافي الذي تنشأ فيه وتعيش، وتتفاعل معه حتى تتكامل وتكتسب الأنماط الفكرية والسلوكية التي تسهّل تكيّف الفرد، وعلاقاته بمحيطه الاجتماعي العام، حيث يجري اندماج خبرات الفرد التي يحصل عليها من البيئة المحيطة مع صفاته التكوينية، لتشكّل معاً وحدة وظيفيّة متكاملة تكيّفت عناصرها بعضها مع بعض تكيّفاً متبادلاً. وهذا ما يحصل من خلال عملية التثقيف أو المثاقفة Enculturation، التي يتميّز بها الإنسان عن غيره من المخلوقات، ويوصّل بها إلى إتقان معرفة ثقافته. ولا ينجم عن هذه العملية التلاؤم مع الحياة الاجتماعية القائمة فحسب، بل ينجم أيضاً الرضا، وهو

* باحث أكاديمي ـ أستاذ في كلية التربية بجامعة دمشق.

نفسه جزء من التجربة الاجتماعية، وينجم عن التعبير الفردي وليس عن الترابط مع الآخرين في الجماعة (هرسكوفيتز، 1974، 34).

فالبيئة الثقافية تؤثّر بفاعلية في تشكيل شخصيّة الإنسان وفق الإطار الذي يحدّده المجتمع في جوانب تكوينه، أي أنّ شخصيّة الإنسان/الفرد، تنمو وتتطوّر من جوانبها المختلفة، داخل المنظومة الثقافية/ الاجتماعية التي يعيش في إطارها ويتفاعل معها.

فهناك علاقة أساسية بين الثقافة والشخصيّة الاجتماعية، لأنّ أنماط الشخصيّة المختلفة، تؤثّر تأثيراً عميقاً في تفكير عمل المجموعة بكاملها من جهة، ومن جهة أخرى، تترسّخ بعض أشكال السلوك الاجتماعي، في بعض الأنماط المحدّدة من أنماط الشخصيّة، حتى وإن لم يتلاءم الفرد معها إلاّ بصورة نسبيّة(Sapir, 1967 .75).

وكما تتأثّر الشخصيّة الإنسانية بالثقافة، يتأثر سلوك الأفراد أيضاً بالسلوك الاجتماعي؛ فالثقافة تمدّنا بالوسيلة للتنبّؤ بسلوك الفرد والجماعة في موقف ما، فعندما نعرف الأنماط الثقافيّة التي تسود الجماعة التي ينتمي إليها الفرد، نستطيع أن نتنبأ بسلوكه ،حسب الأنماط الثقافيّة، في المواقف التي ستواجهه (دندش، 2004، 50) فبوساطة الخبرة الثقافية المحكمة عن بعض الحلول الجديدة التي تواجههم، يقوم الأفراد في المجتمعات المختلفة بتجريب هذه الحلول للوصول إلى الحلّ الذي يناسبهم.

وقد تكون هذه الحلول الجديدة مقبولة لدى الآخرين، فتصبح جزءاً من ثقافتهم العامة. فطرائق صنع الأشياء التي تنتشر على نطاق واسع، تكون مادة لإحدى الطرائق الميسّرة، التي أصبحت جزءاً من الثقافة العامة، وذلك من خلال التأكيد على السلوك المقبول، أو السلوك غير المقبول الذي يهدّد الجماعة بطريقة ما (Bates and Polg , 1996,21) .

وإذا كانت المفاهيم العلمية الأولى، تصف سلوك الإنسان وتربطه بعدد من الدوافع والسمات العامة، فإنّ العلم الحديث يؤكّد أهميّة العوامل النفسية والاجتماعية والقيم السائدة في المجتمع، التي تظهر في هذا السلوك. وهكذا تضفي الثقافة معنى على حياة الشخص، وتكسب وجوده أهمية خاصة، حيث تحرّر قواه وتنمية قدراته، في الوقت الذي توحّد مشاعر الأشخاص في المجتمع الواحد، كونهم يعيشون في ظروف واحدة ومن أجل أهداف واحدة. فالثقافة إذن هي طريق متميّز لحياة الجماعة، ونمط متكامل لحياة أفرادها.

فالثقافة تستند إلى مجموع أدمغة الأفراد الذين يؤلّفون المجتمع، وبينما تتطوّر هذه الأدمغة كلّ بمفرده وتستقرّ ثمّ تموت، تتقدّم دوماً أدمغة جديدة لتحلّ محلّها. ومع أنّه توجد حالات كثيرة من المجتمعات والثقافات التي طمستها قوى خارجة عنها، إلاّ أنّه من الصعب أن نتصوّر أن موت المجتمع أو ثقافته، يمكن أن يكون بسبب الشيخوخة .(لينتون، 1964، 387)

وإذا كان تأثير الإنسان على الثقافة من الناحية البيولوجية، معدوماً على المستوى الاجتماعي، باستثناء بعض حالات الشذوذ الفردي، فإنّ تأثير العامل الثقافي على الوجود البيولوجي، هو تأثير فاعل ومحسوس، ليس على مستوى الفرد فحسب، بل على مستوى المجتمع بوجه عام. ولذلك فكما يتمّ اصطفاء النوع، يتمّ اصطفاء الثقافة على أساس

تكيّفها مع البيئة الاجتماعيّة. وبمقدار ما تساعد الثقافة أعضاءها في الحصول على ما يحتاجونه من أساليب الحياة السليمة، وفي تجنّب ما هو خطر، فإنّها تساعدهم في البقاء (سكينر، 1980، 130). فللثقافة دور متميّز وأساسي، مادي وروحي، يتمثّل في واقع الإنسان؛ هذا الواقع الذي يمثّل الحياة، ويخلق معه الحاجة إلى قوامها المعرفي. ولهذا فإنّ علاقة الثقافة بالوجود الإنساني ليست صيغاً تظهر تظهر في حقيقة مستقلّة للنفس الإنسانيّة، بل هي طرائق تتّحه النفس الإنسانيّة من خلالها نحو موضوعيتها، أي تجلّياتها (Cassirer, 1971,78).

وبذلك تكون الحياة الاجتماعيّة في أي مجتمع، نسيجاً متكاملاً من الأفكار والنظم والسلوكات التي لا يجوز الفصل بينها، باعتبارها تشكّل البنية الثقافيّة المتكاملة في المجتمع، وتحدّد درجة مستوى تطوّره الحضاري. فالبيئة الثقافيّة تؤثّر تأثيراً فاعلاً في تشكيل شخصيّة الإنسان وفق الإطار المرجعي الذي يحدّده المجتمع، ولا سيّما في الجانبين العقلي والأخلاقي. ولهذا تحتلّ الثقافة دوراً أكثر شموليّة وأشدّ تأثيراً في التنشئة الاجتماعيّة.

ومن هنا استخدمت الثقافة، في العصر الحديث، لتشير في إطارها العام، إلى مفهوم واسع يشمل كلّ ما يهذّب النفس الإنسانية ويطوّرها، وما يسود في المجتمع من علاقات أخلاقيّة تربط بين أبنائه بعضهم مع بعض، وتترجم عندهم إلى مكتسبات فكرية وسلوكيّة، تعبّر عن طبيعة المجتمع ونسيجه المادي والمعنوي .

وتأسيساً على ما تقدّم، نجد أنّ ثمّة علاقة وثيقة وتفاعلية بين الثقافة وأبنائها، فهي التي توجّههم في جوانب حياتهم المختلفة، لدرجة أنّهم يتصرّفون بطريقة منسجمة وآلية، في معظم الأحيان. والأفراد في المقابل، يؤثّرون في هذه الثقافة ويسهمون في تطويرها وإغنائها، من خلال نتاجاتهم وإبداعاتهم الفكرية والفنيّة والعلمية. ولذلك نرى اهتمام علماء التربية والاجتماع والأنثروبولوجيا، بدراسة الثقافة للتعرّف إلى السمات العامة للفرد أو الجماعة (المجتمع) في إطار مكوّنات هذه الثقافة، والتعرّف بالتالي على أنماط الحياة الاجتماعية للناس، وتفسيرها والتمييز فيما بينها.

2 - التغيير الثقافي وطبيعته

يعرّف التغيير الثقافي بوجه عام بأنّه: التحوّل الذي يتناول التغيرات التي تحدث في أي فرع من فروع الثقافة بما في ذلك الفنون والعلوم والآداب والفلسفة والتكنيك، كما يشمل صور الحياة وقوانين التغير الاجتماعي نفسه. أي أن التغيير الثقافي هو التبدّل في عناصر الثقافة الماديةوالمعنوية. وتختلف درجة التغيّر ونوعيته من مجتمع إلى آخر، ومن ثقافة إلى أخرى، ومن عصر إلى آخر.

وتنطوي طبيعة التغيير الثقافي على موضوعين أساسيين متداخلين ومتكاملين، هما:

1– الانتشار الثقافي - Diffusion : ويشمل أنماط الاتصال وأساليبه وظروفه وأهدافه ونتائجه.

2– التكييف الثقافي – Acculturation: يتضمّن العمليات الناتجة عن تماس ثقافتين تماساً مباشراً، وبعبارة أخرى عن تماس مجموعتين من الجماعات تمارسان ثقافتين مختلفتين.

وثمّة تقسيم آخر يقوم على دراسة الأفكار والأنماط الجديدة الوافدة من ثقافة إلى أخرى أحياناً تحت عناوين التقبّل الثقافي - Acceptance، أو الاعتناق الثقافي - Adoption، ويدرس الأنماط المهاجرة من ثقافة ما إلى الخارج باسم الانتشار الثقافي. وفي الحالات التي تكون هناك عناصر كثيرة من ثقافتين في مجتمعين مختلفين قد تغيّرت، فالتوازن الذي ينتج عن هذا التغيّر يسمى أحياناً بالتمثّل الثقافي أو بالتكيّف الثقافي Acculturation (الرشدان، 1999، 25) .

ولكن مهما يكن من أمر هذه التقسيمات والمصطلحات، فإنّ الأصل في هذه الظاهرة هي فكرة التماس الثقافي - Cultural Contact، فمن هذا التماس أو الاتصال الثقافي يُمكن أن تنشأ تغيّرات متنوّعة.

وهناك عوامل لا بدّ من توافرها كي يحدث التغيّر الثقافي، ومن أبرز هذه العوامل:

1 - استعداد المجتمع لكي يحدث فيه التغيير، ويقصد بالاستعداد هنا، أن يكون المجتمع في حالة تقبّل للتغيير وترقّب حدوثه كما يترقّب الإنسان نزول المطر والترحيب به.

2 - الرغبة الكامنة داخل المجتمع لإحداث التغيير الثقافي الذي يقوده المبدعون والمبتكرون.

3 - الإفادة من التربية كأداة من الأدوات الفاعلة التي تؤثر في إحداث تغيير في المجتمع، وهذا يتطلب رؤية حديثة لتلك الأداة التي يمكنها أن تدخل التغيير والتطوير في حياة الشعوب.

4 -ازدهار الفنون والآداب في المجتمع، فالتغيير الثقافي لا يقتصر على تقدّم العلوم والتكنولوجيا فحسب، بل ينبغي أن يساير هذا التغيير تقدّم مماثل في أنواع الفنون والآداب المختلفة.

5 -الاستخدام الأمثل لوسائل الإعلام وتكنولوجيا الاتصال التي تؤثر في ثقافة المجتمع، فالإعلام من أهمّ الوسائل الفعالة التي عن طريقها يتحقّق أكبر قدر من التغيير الثقافي في المجتمعات المتقدمة والنامية على حدّ سواء (الشبيني، 2000، 119 -120)

فالتغير الثقافي حقيقة منطقية وحقيقة تاريخية، فهو حقيقة منطقية لأنّ أي فرد إنساني يمكن أن ينشأ في ظل أية ثقافة فينشأ متشرباً قيمها مطبوعاً بطابعها، وهو حقيقة تاريخية لكثرة ما اختلفت على الأرض على مدى التاريخ الطويل ألوان من الثقافات في المجتمعات الإنسانيّة.

3 - التغيير الثقافي والتغيير الاجتماعي

تمتاز الثقافة بخاصتين أساسيتين، هما: الثبات والتغيّر، ولكنهما ليستا متناقضتين، بل هما ضروريتان لاستمرارية الثقافة من جهة، ونموّها من جهة أخرى .فالثقافة ثابتة في عناصرها الأساسيّة، كاللغة والقيم الروحيّة والقانونيّة؛ ومتغيّرة في بعض عناصرها الأخرى، التي تحدّد نظم العلاقات الاجتماعيّة والسياسيّة بين الأفراد، وأساليب التعامل بينهم، وذلك تبعاً للتغيّرات الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي تسهم في تطوير المجتمع وتقدّمه.

ويشير التغيير الثقافي إلى عمليّة التحوّل التي تحدث في البناء الاجتماعي والعلاقات الاجتماعيّة، والتدرّج الاجتماعي، والثقافة المادية وغير المادية، على مرّ السنين. فالتغيير الاجتماعي يتضمّن التحوّل الذي يحدث في

البناء الاجتماعي من حيث أنماط العلاقات الاجتماعيّة والتفاعل الاجتماعي، والنظام الاجتماعي وأنماط المعيشة، والتوزّع السكني ومعدّلات الحياة، بينما يتضمّن التغيّر الثقافي، التحوّل الذي يحدث في المعايير الاجتماعية، من حيث القيم والمعتقدات، والأفكار والمعرفة، والتكنولوجيا، وأساليب التفكير والتعبير عن المشاعر.. وغيرها من عناصر الثقافة غير المادية، إضافة إلى عناصر الثقافة المادية التي تتمثّل فيما يصنعه الإنسان، من آلات وأدوات ومنتجات حرفيّة (السيّد، 2004، 139).

وبناء على ذلك يعطي /سكنر/ أهميّة بالغة للمسألة الثقافيّة في تربية الفرد ضمن الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه، فيرى: أنّ السلوك يحمل أفكاراً وقيماً ثقافيّة، وبالمعنى الواسع: التطوّر الثقافي هو تطوّر في الممارسات السلوكيّة. وإذا كنّا نرغب في تغيير الأفراد أو الثقافة، يجب أن نغيّر السلوك. وأن الطريق إلى تغيير السلوك هو تغيير الوسط، أي الثقافة أو المحيط الاجتماعي(سكنر، 1980، 128).

وإذا كانت الثقافة تنمو عن طريق الانتشار والاختراع والابتكار، فإنّ العناصر الثقافية الجديدة لا بدّ أن تتكامل مع العناصر الثقافيّة السائدة في المجتمع، وتصبح جزءاً منها. أي أن تنتقل العناصر الثقافيّة الجديدة من مرحلة التغيّرات إلى مرحلة الخصوصيات أو العموميات الثقافيّة، وتدخل في الإطار العام لثقافة المجتمع .

فالتغيير الثقافي عملية شاملة لميادين متعدّدة، ولكنّها غالباً ما تكون متكاملة في إطار النظام العام في المجتمع، حيث تتبادل التأثير والتأثر في إطار عملية التغيير الثقافي المتعدّدة الجوانب. فالتغير الاجتماعي يشير إلى تبدل في أنماط التنظيمات الاجتماعية لجماعات معينة تعيش ضمن مجتمع معين، بينما يشير التغير الثقافي إلى ظهور صفات جديدة ومركّبة تمثّل الجوهر الثقافي.

وتمرّ هذه العمليّة عبر المراحل الثلاث الآتية:

- المرحلة الأولى : يتمّ فيها تقديم العناصر الثقافيّة الجديدة لأفراد المجتمع. وقد ينتشر العنصر الثقافي الجديد، إذا ما أقبل عليه أفراد المجتمع ذوو المكانة العلمية أو الاجتماعيّة أو الفنيّة. وكذلك أذا ما ثبتت من خلال التجريب، بوساطة المتخصّصين، فائدة هذا العنصر الثقافي الجديد للثقافة السائدة، وعدم تعارضه مع قيم المجتمع ومعاييره ومقدّساته.

- المرحلة الثانية: قبول العنصر الثقافي الجديد عندما تتّضح أهميته ووظيفته في المجتمع، ودوره في تحقيق حاجات أساسيّة لأفراد هذا المجتمع، من دون التعارض مع القيم الاجتماعيّة المركزية.

- المرحلة الثالثة: وهي مرحلة التكامل والاندماج بين العناصر الثقافية الجديدة والمنظومة الثقافيّة السائدة في المجتمع، وذلك بعد اجتياز العناصر الثقافية الجديدة المرحلتين السابقتين بنجاح (السيّد، 2004، 149).

وهذا يتطلّب توفير الوسط الاجتماعي / الثقافي، القادر على إحداث التغيير المنشود من خلال روافده المتعدّدة، بدءاً من الأسرة إلى المدرسة، وإلى المؤسّسات المجتمعيّة الأخرى ذات التأثير الثقافي، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، بحيث تكون هذه المؤسّسات معنية، بالدرجة الأولى، بنقل الثقافة وتنقيتها وتطويرها.

ولهذا يربط /سكينر/ ربطاً محكماً بين ثقافة المجتمع والقيم التربوية السائدة فيه،

فيقول: "إنّ الظروف والطوارئ الاجتماعيّة والسلوكات التي تولد منها هي أفكار الثقافة. أمّا المعزّزات التي تظهر في الظروف والطوارئ فهي قيم الثقافة. فالإنسان ليس معرّضاً للطوارئ والظروف التي تشكّل الثقافة فحسب، بل يساعد في الحفاظ عليها . وبمقدار ما تغريه الظروف أن يفعل هكذا، تتوافر للثقافة عوامل الاستقرار والدوام (سكنر، 1980، 128) .

فثقافة أي مجتمع ليست محكومة بالأسس التي تقوم عليها والآفاق التي تتطلّع إليها فحسب، وإنّما يكون مستقبل أيّ ثقافة من الثقافات محكوماً عليها في واقعيتها وتطلّعاتها، وفي مقدار ما تفتحه أمام الفرد من خيارات ومجالات لبروز ما نسميّه "حريّة" التي هي في الواقع تعدّد خيارات، يكون الخيار المرجّح بينها وبين الشخصيّة (حوراني، 1992، 42). ولذلك فإنّ من مهمّات المؤسّسات الاجتماعية/ التربوية في ظلّ ظروف التغيّر السريع (التكنولوجي والاجتماعي) أن تحقّق الموازنة بين غرس الثقافة التقليدية للمجتمع، وبين تنمية قابليات التجديد والتغيير لدى الناشئة إذ ثمّة أخطار تهدّد المجتمع عندما تختلّ هذه الموازنة.

والخلاصة: إنّ التغير الاجتماعي مرتبط بالتغير الثقافي الذي يرتبط بدوره بالتجديدات الثقافيّة وتأثيراتها الاجتماعية، حيث ينشأ التغيير الثقافي من خلال سرعة الانتشار والتقبل الإيجابي لدى المتلقين في المجتمع، وبالتالي من مدى التأثير الذي يُحدثه في شخصيات الأفراد. فثقافة أي مجتمع ليست محكومة فقط بالأسس التي تقوم عليها والآفاق التي تتطلع إليها، وإنما يكون مستقبل أية ثقافة من الثقافات محكوم في واقعيتها وتطلعاتها ومقدار ما تفتحه أمام الفرد من خيارات ومجالات.

المراجع

- حوراني، يوسف (1992) الثقافة وبناء الإنسان، مجلّة الفكر العربي، العدد (70)، بيروت.
- الرشدان، عبد الله (1999)، علم اجتماع التربية، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان.
- سكنر، ب.ف (1980) تكنولوجيا السلوك الإنساني، ترجمة: عبد القادر يوسف، عالم المعرفة، العدد (32)، الكويت.
- السيّد، سميرة (2004) الأسس الاجتماعية للتربية في ضوء متطلبات التنمية الشاملة والثورة المعلوماتيّة، دار الفكر العربي، القاهرة.
- الشبيني، محمد، (2000)، أصول التربية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر.
- لينتون، رالف (1964) دراسة الإنسان، ترجمة: عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، بيروت.
- هرسكوفيتز، ميلفيل. ج (1974) أسس الأنثروبولوجيا الثقافية، ترجمة: رباح النفاخ، وزارة الثقافة، دمشق.

- Bates , Daniel .G and Plog, Freed (1996) Cultural Anthropology , Mc Graw –Hill Book Company, New York.
- Cassirer, Ernest (1971) The Philosophy of Symbolic Forms, vol: 1, London
- Sapir, Edward (1967) Anthropologies , Minuit, Col, Points, Paris .

دراسة فاعلية نحو النص والبلاغة العربية في التحليل الأدبي

(مقارنة تحليلية في خطبة «الغرّاء» من نهج البلاغة على أساس العناصر المتشابهة بين نحو النص والبلاغة)

د. آفرين زارع*

راضية كريمي**

الملخص

اللغة وسيلة للتواصل بين أفراد المجتمع فكانت وما تزال في موضع التفكير والتساؤل منذ القدم، فمن كل ناحية قام العلماء بتحليل اللغة ومقوماتها، ونظر كل قوم إليها بمنظار خاص، فوصل المسلمون في هذا المجال إلى علم دقيق وفن ثمين وهو البلاغة العربية. ثم قام الباحثون بعد قرون عدة في مسير دراسات علم اللغة ومباحث تحليل الخطاب في الغرب بتقديم معايير حديثة لتحليل اللغة، ومن هذه المعايير علم يدرس اللغة في إطار مفهوم النص ويسمّى بنحو النص. نحو النص علم حديث يقوم بدراسة العناصر التي تسهم في بناء النص وتحقّق له نصيته واستمراريته.

تحاول هذه المقالة أن تدرس نظرة البلاغة ونحو النص عند تحليل النصوص الأدبية، ولذلك تقوم بتعريف نحو النص ومعاييره مركزةً على عناصر التماسك النحوي، ثم تعرّف المعايير البلاغية المتشابهة مع عناصر التماسك وتعنى بأسلوب البلاغة في تحليل الكلام بهذه المعايير، متابعة كلّ ذلك بأمثلة من الخطبة الغرّاء، مستهدفة الكشف عن جماليات إحدى كنوز الأدب العربي وهو سفر يسمى نهج البلاغة.

ومن أهم النتائج التي توصّلت إليها المقالة هي أنّ نحو النص ينظر إلى عناصر التماسك نظرة إعادة وإرجاع ويركز على دورها في ترابط الجمل؛ بينما تهتمّ البلاغة بمقاصد المرسل، وأسرار كل اختيار، وأثر كل كلمة وتركيب في سياقات مختلفة. إضافة إلى ذلك كان البلغاء المسلمون على وعي تام بالنسبة إلى التماسك والانسجام بين أجزاء الكلام وتحدثوا عنه في بعض كتبهم، فهم السابقون في هذا المجال.

الكلمات الدليلية: نحو النص، البلاغة، الخطبة الغرّاء

* أستاذ مساعد بجامعة شيراز.

** ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة شيراز

المقدمة

إن الفكر والكلام ومهارة البيان عناصر مشتركة في كل تواصل بشري مؤثر، هذه العناصر هي التي تمثل بمقوماتها الفنية وجمالياتها الأدبية نظاما من التأثير والتواصل والجريان، كما تقوم بدورها المهم في صياغة الجمل وتكوين النص. واللغة أداة لتجسيد الفكر، وإلقاء الكلام، وإبراز المهارة في البيان.

تعدّ لسانيات النص(1) أو نحو النص(2) من أحدث فروع علم اللغة وأحدث المحاولات في مجال الدراسات اللغوية في الغرب. والبلاغة محاولة اللغويين المسلمين في طريق الكشف عن مقومات اللغة. فدرس اللغويون القدماء اللغة في إطار مصطلحات مثل الكلام والبيان، ووصلوا في هذا المجال إلى علم دقيق وفن ثمين تطورت مبادؤه لتتكوّن منها البلاغة العربية. العلم الذي يعالج حسن العبارة والإبداع، وتيسير المعاني والإيجاز، ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، كما يهتم بائتلاف الكلمات وإصابتها، وطرق التعبير ودرجة تأثيرها، وسهولة الألفاظ وعذوبتها.

ومن الطريف أن الباحث يجد في مباحث علمي البلاغة ولغة النص مصطلحات ومعايير تبدو مشتركة المفهوم وقريبة المعنى لتحليل النصوص. هذه المقالة تهدف إلى تحليل جماليات إحدى كنوز الأدب العربي وأرقى وأتقن وأجمل النصوص الأدبية بعد كلام الله (سبحانه وتعالى) ورسوله (صلى الله على وآله) وهو نهج البلاغة، على أساس تلك المعايير التي تحدثت عنها كلّ من البلاغة ونحو النص.

ومن الضروري أن نكون واعين بالنسبة إلى مدى فاعلية هذا العلم - الذي يُعدُّ من معطيات التراث العربي القديم - في الكشف عن الكنوز الدفينة في أي القرآن، تكاتفاً للعلم الذي برزت مطالعه في آراء علماء الغرب حديثاً وتطور بأيديهم إلى آفاق أكثر اتساعاً. **فالقصد** من دراسة كهذه هو الكشف عن مقومات نهج البلاغة الفنية والجماليات الأدبية لهذا الكتاب أولاً، وإبراز القيم التحليلية للمعايير المشتركة بين البلاغة ونحو النص، وتحديد مدى دقة كل من البلاغة ونحو النص في التحليل ثانياً.

الدراسات السابقة

توجهت اللسانيات منذ منتصف الستينيات في أوروبا ومناطق أخرى من العالم توجهاً قوياً نحو الاعتراف بنحو النص، وبدأت إرهاصات نحو النص بما قدّمه زيليج هاريس(3) في بداية النصف الثاني من هذا القرن، وتطورت هذه الدراسات النصية في السبعينيات على يد فان دايك(4) الذي يعد مؤسس نحو النص (عفيفي، 2001: 11).

فقام بعض الباحثين بترجمة مؤلفات الغربيين إلى العربية وبادر بعضهم الآخر إلى تأليف كتب تحتوي على آراء من سبقهم في مجال لسانيات النص. وفي هذا المسير اتّجه آخرون نحو معالجة البلاغة العربية وتطبيق أصول نحو النص على لغاتهم، وكان منهم من اهتم بتقديم قواعد نصية توجد في التراث العربي القديم. فبذلك يمكننا أن نتحدث في هذا القسم عن أصناف من الكتب: منها ما يكون مترجماً، ومنها ما تكون الدراسة فيه نصية فحسب، ومنها ما يدرس فيه نحو النص والبلاغة كلاهما، أو حاول المؤلف فيه تقديم أصول تراثية للدراسات النصية، ومنها ما أُلّف في مجال البلاغة ويشمل المباحث البلاغية فحسب.

من الكتب المترجمة إلى العربية يمكن الإشارة إلى كتاب هاينه من(5) (1999)، الذي شرح المفاهيم الأساسية لعلم اللغة النصي، وتطور هذا العلم وتوجّه الدراسات اللغوية من الجملة إلى النص، وتحدّث عن مباحث تحليل المحادثة، والنظرية السلوكية، وتوظيف النصوص في الاتصال. وكتاب فان دايك المترجَم (2001) سلك المؤلف في كتابه طريقة منهجية للتروّي في مباحث علم النص وشرح تداخل الاختصاصات فيها وإيضاح الاتجاهات المختلفة التي تصف النص من البراجماتية، والدلالية، والأسلوبية، والبلاغية، ويحتوي كتاب كلماير(6) (2009) على قضايا علم لغة النص بالتفصيل.

ومن الباحثين الذين عملوا على إثبات أصول تراثية للدراسات النصية يمكن الإشارة إلى كتاب خطابي(1991)، واعتمدت دراسة الفقي(2000) على التماسك النصي بوصفه أهم مظاهر التحليل النصي، وجعل عبد الراضي(2008) بحثه محاولة لدراسة نحو النص في ضوء التراث العربي، وشرح في كتابه موقع التراث العربي من الصيحات الحديثة في نحو النص، وتناول محمود خليل في كتابه(2009) دراسة أسس النصية والتماسك التي اشتهرت اليوم، وقام بإلقاء الضوء على آراء الجرجاني وجهوده في تبيين هذه الأسس التي تمّ تحديدها حديثاً في أبواب مفصلة وتطورت في نطاق الدراسات النصية.

بالنسبة إلى الدراسات التي تخصّ بمبادئ لسانيات النص من دون غيرها من محاولات بلاغية أو نحوية يمكن الإشارة إلى كتاب الزناد(1993) وعفيفي(2001)، ومن الباحثين من جعل كتابه صدى للدراسات النصية التي قدمها باحثو الغرب شبل محمد(2007) التي ألفت كتابها على أساس الأصول التي ذهب إليها هاليداي(7) وحسن(8) أكثر من غيرهما وبنت موضوعات كتابها على مبادئهما، وميزة كتابها هي تقسيمات واضحة ومميّزة للمعايير النصية. وتعد الكتب النقدية والبلاغية القديمة دراسات تساعد الباحثة على تبيين العناصر البلاغية المهمّة عند تحليل مقومات الكلام. على سبيل المثال كتاب العسكري(1952) في صناعتي الكتابة والشعر، وكتابا القزويني (1932) و(2003) فلهما فوائد جمة في معرفة عناصر البلاغة، حيث جمع القزويني فيهما المواد البلاغية المهمة التي وصلت إليه من آثار السالفين.

ومن الكتب البلاغية القديمة المهمة يمكن الإشارة إلى كتاب الجرجاني (2007) الذي عالج فيه الفصاحة، والبلاغة، والتقديم، والتأخير، والحذف، والذكر، والفصل، والوصل وغيرها من مباحث البلاغة، مركزاً في ذلك كله على نظم الكلام ودوره المهم في استقامة الكلام وتلاحم أجزائه.

تنحو هذه الدراسة نحو تعريف معايير التحليل في علمي نحو النص والبلاغة وتوصيفها، ثم تقوم بتطبيق هذه المفاهيم على الخطبة الغراء من نهج البلاغة وإيضاح جوانبها الفنية وجمالياتها على أساس الطرق التحليلية التي يقدّمها نحو النص والبلاغة. فالأسلوب المتبع وصفي - تحليلي ومقارن. وذلك عبر أسئلة تركز الدراسة عليها وهي: ما هي فاعلية نحو النص في تحليل النصوص الأدبية؟ ما هي مقومات العناصر البلاغية في الكشف عن جماليات الخطبة الغراء من نهج البلاغة؟ وما هي نقاط الاختلاف والاقتران بين نحو النص والبلاغة في التحليل الأدبي؟

واختيرت الخطبة الغرّاء لتحليل أصول علمي البلاغة ونحو النص؛ إذ هي خطبة عجيبة أثّرت على الناس أشدّ تأثير وجعلتهم يخافون ويبكون وذلك لما فيها من كثرة التحذير، والأوصاف الدقيقة، وتصوير أحوال الناس عند الموت وفي القيامة. تقسَّم هذه الخطبة إلى أقسام منها: الثناء على الله وذكر نعوته جل شأنه، والوصية بالتقوى، والتنفير من الدنيا، وذكر الموت والبعث وما يلحق به من دخول القيامة، والتذكير بضروب النعم، والتحذير من هول الصراط، إلخ.

1 -نشأة نحو النص وتطوره

من الصعب أن تنسب الدراسات اللسانية ومباحث نحو النص إلى من تقدم الآخرين فيها؛ لأن الموضوعات التي تندرج تحت مفاهيم هذا العلم منتشرة هنا وهناك في البلاد المختلفة شرقاً وغرباً. فهذا الاتجاه الجديد أي نحو النص كان نتاج تفاعل مجموعة من العلوم المتنوعة ونتاج مجموعة من الثقافات المختلفة وتلاحقها وتمازجها (عفيفي، 2001: 10).

تكلم العلماء – والمسلمون خاصة – منذ القدم عن الأصول البلاغية والدلالية التي تحقق لنصّ ما إحكامه من القصدية، والمقبولية، والتماسك، والتضام عامة، إلى الصوت، والإيقاع، وأداة الربط، والحذف، والذكر خاصة وإلى مقومات أخرى تختصّ بكل لغة، وبذلك يعد عبد القاهر الجرجاني من العلماء الأوائل الذين بنوا بحوثهم على أسس التماسك النحوي لنحو النص (محمود خليل، 2009: 223)، وهذا ما يعلنه فان دايك عندما يقول: «و يمكن أن نعد البلاغة السابقة التاريخية لعلم النص إذا ما تأملنا التوجه العام للبلاغة القديمة إلى وصف النصوص ووظائفها المتميزة، إلا أنه لما كان اسم البلاغة يرتبط غالباً بأشكال ونماذج أسلوبية معينة وأشكال ونماذج أخرى فإننا نؤثر المفهوم الأكثر عمومية، علم النص» (فان دايك، 2001: 23)، مع ذلك تم التأريخ لدراسات نحو النص في أكثر كتب اللسانيات بإلقاء الضوء على جهود العلماء الذين أسسوا المصطلحات المحددة والأبواب المفصّلة المميزة لهذا الحقل المعرفي.

1 -1 -نحو الجملة ونحو النص

تتفق غالبية الدراسات النصية على أنه إلى منتصف الستينيات كانت الجملة هي الوحدة الأساسية في علم اللغة التي اعتمدت عليها الدراسات اللغوية في الغرب. فتغيرت هذه النظرة المتمثلة في علم اللغة الجملي وفي النحو التوليدي التحويلي بما ظهر في إطار «فرضية التوسع» التي تحدد فيها النصوص عامة، بأنها وحدات أعم من الجملة وأفضل عند تحليل الأعمال الأدبية واللغوية (راجع: هاينه من وفيهيفيجر، 1999: 19 -24).

بدأت إرهاصات نحو النص على يد هاريس في عمله تحليل الخطاب(9) (1952)؛ فقد جرى فيه تحليلٌ بنيويٌ صارمٌ للنصوص المفردة، وقد استعان المؤلف في ذلك بتقنيات التجزئة والاستبدال الخاصة به، ووصل بناء على منهجه إلى أقسام متكافئة من أجزاء نصية. النص إذن بالنسبة إلى هاريس تتابع من جمل كثيرة ذات نهاية (واورزنياك، 2003: 54)، وكانت رقية حسن من اللغويين التي ابتدأت البحث النصي في زمن مبكر (1968) واستعرضت قواعد التماسك النحوي في الإنجليزية المنطوقة والمكتوبة ومثلت لكل قاعدة منها بأمثلة عدة(10) وبعد ذلك وفي عام

(1976) ألّفت مع هاليداي كتاباً آخر حول التماسك في الإنجليزية(11) وأضافا فيه إلى القواعد والأمثلة والمفاهيم عدداً آخر(محمود خليل، 2009: 221)، أما الذي وضع تصوراً كاملاً لنحو النص فهو فان دايك فإليه يرجع تاريخ تأسيس علم النص؛ ربط فان دايك نفسه نشأة علم النص بعلم البلاغة ومعنى ذلك أن علم النص منحدر من علم البلاغة (عبد الراضي، 2008: 17).

2 -مفهوم النص ونحو النص

إن أكثر ما يفهم من معنى النص في المعاجم العربية هو الرفع، والإظهار، والتحرك، والانتهاء، والسرعة (راجع: لسان العرب، 1993، وتاج العروس، 1993: مادة نصص).

يذهب هاليداي وحسن إلى أنه تُشكّل كل متتالية من الجمل نصاً «شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، تتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة» (خطابي، 1991: 13)، وأشار المؤلفان إلى أن كلمة نص تستخدم في علم اللغويات للإشارة إلى أي فقرة مكتوبة أو منطوقة مهما كان طولها، بشرط أن تكون وحدة متكاملة. وعرّف برينكر(12) وإيزنبرج(13) وشتاينتز(14) النص بأنه تتابع مترابط من الجمل، فالجملة جزء صغير يرمز إلى النص، والنص مركب من عدة جمل (عفيفي، 2001: 22).

ووسّع كلماير مفهوم النص فيرى أن النص هو مجموع الإشارات الاتصالية التي ترد في تفاعل تواصلي. فيحتوي هذا التعريف على الإشارات الاتصالية غير اللغوية كالصور الرمزية أو ألوان إشارة المرور الضوئية (هاينه من وفيهيفيجر، 1999: 8).

3 -معايير نحو النص

الربط مقوم أساسي من مقومات الجملة يظهر بين مكونات الجملة الواحدة ويحقق النصية. فلا يمكن أن تصاغ الجملة دون وجود ترابط بين أجزائها وإذا لم يكن في النص ترابط فلن يكون من الممكن تسميته نصاً (استيتية، 2008: 198). هناك معايير سبعة ذكرها اللغويان دي بيوجراند(15) ودريسلر(16) لمفهوم النص وجعلاها شروطاً للنصية؛ يمكن تصنيف هذه المعايير السبعة في ثلاث مجموعات:

1ـ «ما يتصل بالنص في ذاته(17) ؛ وهما معيارا السبك(18) والحبك(19).

2ـ ما يتصل بمستعملي النص سواء أكان المستعمل منتجاً أم متلقياً(20)؛ وذلك معيارا القصد(21) والقبول(22).

3ـ ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص؛ وذلك معايير الإعلام (23) والمقامية(24) والتناص(25)» (مصلوح، 2003: 226).

3 -1 -السبك والحبك

يعد السبك (أو التماسك) والحبك (أو الانسجام) أهم معايير النص، يعتمد عليهما التحليل النحوي للنص. فالسبك هو الجانب اللغوي والظاهري للنص، والحبك يساوي الجانب الدلالي أو المضمون. ويقابل السبك والحبك في النحو التوليدي التحويلي مصطلحا البنية السطحية والبنية العميقة (عبد الراضي، 2008: 28)، ويعني الحبك تلك العلاقات

السياقية التي تربط معاني الأقوال في الخطاب، أو معاني الجمل في النص، تعتمد على معرفة المتحدثين أو السياق المحيط بهم، وإن لم يكن في النص روابط نحوية أو معجمية (الفقي، 2000: ج1، 94).

ـ هل رأيت محمداً مع أبيه في الشارع؟

- لا، رأيتُه مع أمه.

إنّ علاقة السؤال والجواب الموجود في هذا النص علاقة معنوية وهي من عناصر الحبك. والضمائر «ه» في «أبيه - رأيته – أمه» في هذا النص تعود إلى «محمد» وتُفسّر به ويعد ذلك من أنواع السبك أو التماسك النحوي.

السبك، والربط الشكلي، والتماسك اللفظي، والاتساق، والبنية السطحية كلها تسميات للجانب اللغوي والظاهري من ترابط النص، والحبك والربط الدلالي، والانسجام، والتماسك المعنوي، والبنية العميقة تسميات للجانب الدلالي والمعنوي من ترابط النص. وللسبك أو الربط اللفظي - وهو القصد في هذه المقالة – عناصر خاصة سوف تُشرح بالتفصيل.

والمهم في هذه الدراسة هو السبك، بوصفه معياراً يهتم بظاهر النص، ويدرس الوسائل التي يتحقق بها الاستمرار اللفظي، ويترتب على إجراءات تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق، وينتج الترابط الرصفي(عفيفي، 2001: 90).

ويشتمل السبك، أو البنية السطحية للنص على ثلاثة أنواع من الروابط تسهم في تحقيق التماسك والترابط بين الجمل، وهي روابط نحوية، ومعجمية، وصوتية. وبذلك يمكن القول إن السبك أو التماسك الشكلي والظاهري ينقسم إلى ثلاثة أقسام: التماسك النحوي، والتماسك المعجمي، والتماسك الصوتي.

والمدروس في هذه الدراسة هو التماسك النحوي وأقسامه، لأنه يتضمن معايير متشابهة مع معايير البلاغة العربية.

4 -التماسك النحوي

تظهر فائدة التماسك النحوي عند مواجهة النص الذي يأتي مفكك الأوصال، فيصحب هذا النصَّ تفكك دلالي ولا يمكن فهمه؛ لأن فهم جملة ما في النص مرهون بمعرفة علاقتها بالجمل الأخرى ومعرفة نوع هذه العلاقة. فإذا غمضت هذه العلاقة غمض المفهوم وتعذرت معرفة كون جملة ما نتيجة لسابقتها أم سبباً لها، تؤكدها أم تنقضها. ويحدث مثل هذا الغموض عند غياب أدوات الربط، أو بسبب سوء استخدامها في النص (الأخضر الصبيحي، 2008: 88). والحفاظ على استقرار النص بصفته نظاماً، فائدة أخرى لعنصر السبك تتم من خلال استمرارية الوقائع. وتستند هذه الفكرة إلى الافتراض القائل بوجود ارتباط بين مختلف وقائع النص من جهة، وسياق استغلاله من جهة أخرى (أبوغزالة، 1992: 71)، فثمة علاقات بين أجزاء النص أو الفقرات أو الجملة الواحدة توصف بالترابط في النص. هذا الترابط والتماسك بنوعيه اللفظي والمعنوي يؤدى دورا تفسيريا مهما في فهم النص وتحليله.

تتمثل عناصر السبك النحوي في عناصر عدة: **أدوات الربط(26)، والإحالة(27)، والحذف(28)، والاستبدال(29)**. وبما أن المتشابه بين البلاغة ونحو النص هو أدوات الربط، والإحالة، والحذف فقط، فتتطرق

المقالة إلى شرح هذه العناصر وشروط كل منها ومواضعها.

4 -1 -أدوات الربط

إن علاقة الوصل أو الربط بالأدوات من العناصر الرئيسة والمهمة التي تساعد على فهم الترابط والاتساق في النص. وهو يختلف عن كل أنواع الإحالات بأنه لا يتضمن إشارة موجهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدم أو ما سيلحق، كما هو الحال في الإحالة والحذف والاستبدال، فوظيفة الوصل تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم. فالنص الذي يتشكل من جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً يحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص وتظهره كوحدة متماسكة (خطابي، 1991: 22)، وينقسم الربط إلى أربعة أنواع:

4 -1 -1 -الربط الإضافي(30)

الربط الإضافي يربط في النص ما علاقته علاقة سابق للاحق أو الجمع بينهما، ويمثّله في العربية «الواو»، «أو»، وكثيراً ما تظهر هذه العلاقة بالواو (عابدي، 2013: 83)، فيتم الربط الإضافي بأداتين: «واو» و«أو»، والمثال على ذلك من خطبة «الغرّاء»:

ـــ الْحَمْدُ للهِ الَّذِي عَلاَ بِحَوْلِهِ، **وَدَنَا** بِطَوْلِهِ، .. أَحْمَدُهُ عَلَى عَوَاطِفِ كَرَمِهِ، وَسَوَابِغِ نِعَمِهِ، **وَأُومِنُ** بِهِ أَوَّلاً بَادِياً، **وَأَسْتَهْدِيهِ** قَرِيباً هَادِياً، **وَأَسْتَعِينُهُ** قَاهِراً قَادِراً، **وَأَتَوَكَّلُ** عَلَيْهِ كَافِياً نَاصِراً.

ـــ «فَاتَّقُوا اللهَ تَقِيَّةَ مَنْ سَمِعَ فَخَشَعَ، **وَاقْتَرَفَ** فَاعْتَرَفَ، **وَوَجِلَ** فَعَمِلَ، **وَحَاذَرَ** فَبَادَرَ، **وَأَيْقَنَ** فَأَحْسَنَ، **وَعُبِّرَ** فَاعْتَبَرَ، **وَحُذِّرَ** فَحَذِرَ، **وَزُجِرَ** فَازْدَجَرَ، **وَأُجِيبَ** فَأَنَابَ».

وهناك علاقات أخرى تندرج ضمن المقولة العامة للربط الإضافي هي:

- التماثل الدلالي المتحقق في الربط بين الجمل، وذلك بتعابير خاصة منها: (بالمثل، بنفس الطريقة).
- علاقة الشرح بتعابير مثل: (أعني، بتعبير آخر).
- علاقة التمثيل التي تتجسد في عدة تعابير: (مثلاً، نحو) (خطابي، 1991: 23).
- الكلمات الدالة على التخصيص: (خاصة، على نحو خاص)
- الكلمات التي ترتبط بمعنى الإضافة من خلال تقديم فكرة تالية: (بالمصادفة، بالمناسبة) (شبل محمد، 2007: 111)، نحو: «**وَكَذلِكَ** الْخَلَفُ بِعَقْبِ السَّلَفِ ...»

4 -1 -2 -الربط العكسي(31)

الربط العكسي أو الربط الاستدراكي أو روابط التضاد كلها مصطلحات تستخدم لمعنى التنافر والتعارض بين الأشياء في عالم النص. واستخدم بوجراند ودريسلر للربط الاستدراكي مصطلح «وصل النقيض»(32). وبعبارة أخرى الربط العكسي يفيد أنّ التابع مخالف للمتقدم (عابدي، 2013: 83)، ويتمثل هذا النوع من الربط في أدوات مثل: (لكن، بل، مع ذلك، على الرغم من، على أية حال، في نفس الوقت، ...) فهناك جمع غير محتمل بين الأحداث والسياقات. ومصطلح الربط العكسي يدل على أن الحدث هو عكس ما يتوقع (شبل محمد، 2007: 111)، نحو: «أَمْ هَذَا الَّذِي أَنْشَأَهُ فِي ظُلُمَاتِ الْأَرْحَامِ»، فتعد «أم» إما استفهامية على حقيقتها فالتقدير:

«أعظكم وأذكّركم بحال الشيطان وإغوائه أم بحال الإنسان الذي أنشأه ..»، وإما أن تكون منقطعة بمعنى «بل» عادلاً وتاركاً لما وعظهم به: «بل أتلو عليكم نبأ هذا الإنسان الذي ..» (ابن أبي الحديد، 1960: ج6، 170)، أو «بل تغفلون عن هذا الذي أنشأه ..».

4 -1 -3 -الربط السببي(33)

الربط السببي أو أدوات التفريع والاتباع(34) يربط بين عنصرين يعتمد أحدهما على وجود عنصر آخر. وهناك علاقات خاصة تندرج ضمن الربط السببي، منها: السبب والنتيجة والشرط، وتتمثل في أدوات نحو: (لـ ، لأن، لكي، لذلك، من أجل، فـ ...) (أحمد فرج، 2007: 95)، نحو: « جَعَلَ لَكُمْ أَسْمَاعاً **لِتَعِيَ** مَا عَنَاهَا ، وَأَبْصَاراً **لِتَجْلُوَ** عَنْ عَشَاهَا» ظُلُمَاتِ الأَرْحَامِ، وَشُغُفِ الْأَسْتَارِ، نُطْفَةً دِهَاقاً، وَعَلَقَةً مِحَاقاً، وَجَنِيناً وَرَاضِعاً، وَوَلِيداً وَيَافِعاً. **ثُمَّ** مَنَحَهُ قَلْباً حَافِظاً»

هناك نقطة مهمة لابدّ من أن ينتبه لها كل باحث وهي أنه مع كل هذه الأدوات الرابطة يمكن أن يوجد في النص أداة رابطة مع الإحساس بالتفكك الدلالي لعدم وجود الربط المعنوي. والمثال على ذلك وجود بعد الترابط مع وجود الأداة في هذه العبارة:

ـ شبّ حريق في المبنى التجاري بالأمس، وانتصر المصريون في السادس من أكتوبر عام (1973).

فالترابط على مستوى الأدوات لن يخلق الترابط المنطقي مع افتقاد علاقات التجانس والتقارب الدلالي في النص (عفيفي، 2001: 101 -102).

4 -1 -4 -الربط الزمني(35)

يجسد الربط الزمني علاقات التتابع الزمني التي يمكن أن تكون تتابعياً، ومرتبة زمنياً نحو ﴿فَحَشَرَ فَنَادَى﴾(النازعات، 79: 23)، أم تداخلياً بمعنى أن زماناً ما متضمن في زمن آخر نحو ﴿ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وهُوَ يُحَاوِرُهُ﴾(الكهف، 18: 34). فتتمثل بعض أدوات الربط أكثر من نوع واحد من أنواع أدوات الربط، نحو «الفاء»، فهي عندما تفيد السبب تندرج في الربط السببي و«الفاء» التي تمثّل علاقات التتابع الزمني تندرج في الربط الزمني، كما تشترك بعض أدوات الربط الزمني مع أدوات الربط الإضافي مثل «الواو»، والتعبيرات العطفية المعبرة عن علاقة الربط الزمني كبيرة تشتمل: (الواو، الفاء، ثم، بعد، قبل، منذ، كلما، بينما، في حين ...) (المصدر نفسه: 96)، نحو:« أَمْ هَذَا الَّذِي أَنْشَأَهُ فِي

5 -نظرة البلاغة إلى أدوات الربط

علينا أن ننظر إلى أهم العناصر البلاغية التي تُستخدم في تحليل الكلام، وهي تشابه معايير التماسك النحوي والصوتي في لسانيات النص، وما يهمّنا هو منهاج البلاغة وأسلوبها المتميّز في تحليل هذه العناصر ونقاط الاقتران أو الاختلاف بين البلاغة ونحو النص عند تناول تلك المفاهيم المشتركة.

5 -1 -الفصل والوصل

من المباحث البلاغية المهمة التي تنبه عليها القدماء كأحد أركان البلاغة ودار الكلام حولها بتفصيل ملحوظ هي الفصل والوصل. قال أبوهلال العسكري: «فإن البلاغة إذا اعتزلتها المعرفة بمواضع الفصل والوصل كانت كاللآلي بلا نظام» (1952: 438).

التقسيمات الكثيرة التي نجدها في باب الفصل والوصل، والملاحظات الدقيقة في كل قسم منهما، وقول بعض العلماء بأن البلاغة هي معرفة الفصل والوصل، يبين لنا مدى أهميتهما وقيمتهما البلاغية عندهم.

يوصف الفصل والوصل بأنهما علمٌ يعنى «بمواضع العطف والاستئناف، والاهتداء إلى كيفية إيقاع حروف العطف في مواقعها، أو تركها عند عدم الحاجة إليها» (المراغي، 1993: 162). والحرف الذي يُركز عليه في دراسة الفصل والوصل هو الواو العاطفة، وذلك لأن بلاغة الوصل لا تتحقق إلا بالواو العاطفة «دون بقية حروف العطف، لأن الواو هي الأداة التي تخفى الحاجة إليها، ويحتاج العطف بها إلى لطف في الفهم، ودقة في الإدراك، إذ لا تفيد إلا مجرد الربط، وتشريك مابعدها لما قبلها في الحكم» (الهاشمي، 1999: 161).

فالوصل يتمثل الرابط اللفظي عبر حرف العطف، والفصل يتمثل الرابط المعنوي عندما لا يجوز الرابط اللفظي. وعلى هذا ليس الفصل بمعنى تفكيك التركيب وانتفاء المناسبة، لأن ذلك يخالف نظم الكلام وتلاحمه، ويمكن القول إن الفصل وصلٌ قائم على فصلٍ إلا في مواضع قليلة لا توجد بين الجمل المتجاورة مناسبة (جمعة، 2008: 197)، ويحدث عدم هذه المناسبة أيضاً لغرض بلاغي.

ومن المباحث الأساسية في نظرية النظم هي الفصل والوصل، حيث ذهب البعض إلى أن نظرية النظم تقوم على أربعة أركان:

ـ التقديم والتأخير: تجري هذه العملية داخل الجملة الواحدة لإنتاج الفكرة السليمة.

ـ الحذف: تنتقل الجملة إلى هذه المرحلة لتصبح بنيتها صحيحة.

ـ الفروق: يتم في هذه المرحلة اختيار تراكيب وجمل دون أخرى.

ـ الفصل والوصل: هذه المرحلة هي المرحلة الأخيرة، فبعد أن كمل المؤلف اختيار الجمل ووضعها في موضعها ينبغي أن يفكر في علاقات الجمل وربطها فيما بينها، وتجري عمليتا الفصل والوصل على أساس العلاقات فيما إذا كانت متساوية أو متوازية، أو متشابهة أو متناقضة (شاكر جمعة وشبيب، 2009: 255 -275).

وكان الجرجاني من الأوائل الذين عالجوا الفصل والوصل معالجة مفصلةً، فاعتمد الجرجاني على التقسيم والتحديد والتعليل والتحليل، ودرسهما في باب معاني النحو وربط الفصل والوصل بباب العطف (مطلوب، 1999: 154). وما يهم الجرجاني في هذا الباب، هو أن يأتي كل من الوصل والفصل وفق النظم، مؤكداً دور كل منهما في تأدية المعاني والأغراض المستهدفة. وهو يدعو إلى إدراك موضع كل منهما عند التأليف، وعند التحليل كليهما، فلابدّ أن يتنبه المؤلف لنظم كلامه ووضع كل أداة عطف موضعه، ولابد للباحث أن يمعن النظر في وجوه كل تركيب وموضع كل لفظة ليكون قادراً على تحليل كل استعمال في الكلام.

تتضح لنا فاعلية كل من البلاغة ونحو النص عند تحليل أدوات الربط أكثر إذا قمنا بتحليل النصوص على أساس مبادئ كل منهما، فبينما يقوم نحو النص بإظهار مواضع الربط وأقسام الأدوات التي تحقق لهذا النص تماسكه، تنظر البلاغة إلى الأهداف وتركز على كشف الأغراض من كل اختيار لغوي.

فيمكننا أن نرى هذا النظم في اختيار أدوات الربط في هذه الفقرات من خطبة «الغرّاء»:

فاتَّقُوا اللّهَ تَقِيَّةَ مَنْ سَمِعَ فَخَشَعَ، وَاقْتَرَفَ فَاعْتَرَفَ، وَوَجِلَ فَعَمِلَ، وَحَاذَرَ فَبَادَرَ، وَأَيْقَنَ فَأَحْسَنَ، وَعُبِّرَ فَاعْتَبَرَ، وَحُذِّرَ فَحَذِرَ، وَزُجِرَ فَازْدَجَرَ، وَأُجَابَ فَأَنَابَ، وَرَاجَعَ فَتَابَ، وَاقْتَدَى فَاحْتَذَى، وَأُرِيَ فَرَأَى.

ينظر نحو النص في هذا القسم إلى دور أداة «الفاء» بين الأفعال في تحقيق الربط السببي بين الجمل، مع ما فيها من دلالة الترتيب الزمني أيضاً، وبعضها للربط الزمني فحسب. فسبب خشوع العبد هو أنه سمع ما يرهبه ويجعله يخشع وسبب عمله وإحسانه، هو وجله ويقينه، وكذلك سبب مبادرة العبد بالعمل هو المحاذرة، كما جرّه اليقين والاعتبار إلى الإحسان وأخذ العبرة. هذا من الربط السببي، أما الربط الزمني فنجده بين الأفعال: «اقترف فاعترف»، و«أجاب فأناب»، هناك فاصلة زمنية بين اقتراف الذنوب والاعتراف بها، وبين الإنابة والإجابة.

وحقّقت «الواو» التماسك للنص بالربط الإضافي بين الجمل، فبها ترابطت الأفعال «سمع فاقترف ووجل وحاذر وأيقن ...» حيث عملت على تقسيم الأفعال والجمل، وتبيين الارتباط بين كل قسم منها. وصحيح أنها أداة الوصل والربط والعطف لكنها جاءت هنا كفاصلة تفصل بين كل قسم يتشكل من فعلين: «سمع فخشع» و«اقترف فاعترف» و... .

والتحليل البلاغي يهتمّ بتتابع أدوات الربط «الواو» و«الفاء» واستخدامهما المكثف في هذا الكلام، فهذا التكثيف إضافة إلى تجمع الأفعال المتعددة أدّى إلى إطالة الكلام، وازدياد المعاني، وتكثير الدلالات، هذه الإطالة هي الحال في الخطبة التي يخطبها الخطيب للوعظ والإرشاد. **وتقصير الجمل وتكثيرها وإطالة الكلام** يتناسب مع الغرض وهو رسم الصورة، فساعدت الإطالة على رسم الصورة وتمثيل التصوير.

وأكثر أمير المؤمنين -عليه السلام- من استخدام الفاء التي تفيد الترتيب الزمني السريع، وحَذَفَ المفعول من الأفعال المتعدية، وذلك لأنه أراد أن يخلق بذلك نوعاً من السرعة في عرض الصورة والوصف بالتتابع الزمني السريع.

فَيَا لَهَا أَمْثَالاً صَائِبَةً، وَمَوَاعِظَ شَافِيَةً، لَوْ صَادَفَتْ قُلُوباً زَاكِيَةً، وَأَسْمَاعاً وَاعِيَةً، وَآرَاءً عَازِمَةً، وَأَلْبَاباً حَازِمَةً!

يتم الربط بين هذه العبارات بمجموعة من عناصر التماسك النحوي ومنها: الربط الإضافي بالفاء :«فيا لها ...»، والربط الشرطي بـ«لو»: «لو صادفت ... » ويدخل في نحو النص ضمن الربط السببي.

ومن الظواهر البلاغية التي تهتم بها البلاغة هي:

ـ استخدام فاء المفاجأة :«فيا لها».

ـ استخدام أداة الشرط «لو» للدلالة على امتناع حصول الشرط والجواب.

من الجماليات البلاغية لهذا القسم من كلام أمير البيان -عليه السلام- هو حذف جواب «لو» للتعظيم وإن سلّمنا أن أداة الشرط «لو» جاء لغرض بلاغي وهو التمني فلها دورها المهم في توصيل المعاني والدلالات المستهدفة، حيث استخدمت «لو» لإبراز ما يتمنى في صورة ممتنعة، وحدث هذا العدول من استخدام «ليت» إلى استخدام «لو» للدلالة على ندرة وقوع ما يتمنى، وهو أن تُصادف تلك

الأمثال والمواعظ قلوباً زاكية و..، حيث تدل «لو» في أصل وضعها على امتناع الجواب لامتناع الشرط.

5 -1 -2 -دلالات حروف العطف

إضافة إلى أغراض الوصل بالواو يصف الجرجاني مختلف دلالات حروف العطف ويميز بين معانيها ويدعو البليغ إلى معرفة موضع كل منها ليحسن الاختيار عند نظم شعر أو تأليف رسالة. ومن دلالات الحروف هي: الإشراك في الحكم، والترتيب أو التعقيب دون التراخي، أو مع التراخي، والتردد بين الشيئين أو الشك والتخيير والإباحة، والإضراب، أو الانتقال من قصة إلى قصة أخرى، والاستدراك (راجع: الجرجاني، 2007: 233 وابن الأنباري، 1997: 160).

فهذه المعاني ذكرت في كتب النحو والبلاغة، ولا يخفى علمها على أحد من النحاة والبلغاء، ويصرح الجرجاني أن العلم بمعاني هذه الحروف ليس فضيلة، وإنما الفضل في **حسن التخيير ووضع كل منها موضعها** (الجرجاني، 2007: 257).

ونحو هذا كثير عند العرب، من قبيل ذلك ما تنبه عليه المسلمون من أسرار حروف العطف. عن هذا المعنى تحدث العلوي اليمني حينما عدّ حروفَ العطف قاعدةَ الفصل والوصل وعدَّ لكل واحد منها أسراراً ولطائف لم يرد بها «ما يكون متعلقاً بعلوم الإعراب من كون الأحرف العاطفة تلحق المعطوف في الإعراب، ... بل نريد أمراً أخص من ذلك وأغوص على تحصيل الأسرار الغريبة واللطائف العجيبة» (1914: ج2، 33). وامتلأت كتب إعجاز القرآن والتفاسير بتعليلات حول أسرار حروف العطف واختلافاتها في السياقات المختلفة، لأن القرآن كان عند المفسرين معجزاً بنظمه، ولحروف العطف أثر بيّن في الكشف عن وجوه إعجاز النظم، فإنها عرى متمسكة بنسيج الكلام تلعب دوراً كبيراً في استقامة النظم وتلاحم أجزائه (الخضري، 2007: 6 -8).

فتنظر البلاغة إلى الفصل والوصل وحروف العطف نظرة من يريد **كشف الأغراض المحددة والأسرار اللطيفة**، إضافة إلى ما يجب أن يعرفه الباحث من لزوم الربط والتلاحم بين أجزاء الكلام. ولكل حرف عطف من الواو، والفاء، وثم، وبل، ولكن، و.. إلخ، دلالات مختلفة ومتعددة، يجب على البليغ معرفة مواضعها، ومراعاتها في الكلام، وعلى الباحث معرفة أسرارها عند التحليل. ففي هذه الفقرة:

حَتَّى إِذَا أَنِسَ نَافِرُهَا، وَاطْمَأَنَّ نَاكِرُهَا، قَمَصَتْ بِأَرْجُلِهَا، وَقَنَصَتْ بِأَحْبُلِهَا، وَأَقْصَدَتْ بِأَسْهُمِهَا، وَأَعْلَقَتِ الْمَرْءَ أَوْهَاقَ الْمَنِيَّةِ قَائِدَةً لَهُ إِلى ضَنْكَ الْمَضْجَعِ، وَوَحْشَةِ الْمَرْجِعِ، ومُعَايَنَةِ الْمَحَلِّ، وَثَوَابِ الْعَمَلِ.

يبدأ نحو النص تحليله بإيضاح عمل الربط الشرطي «إذا» على اتساع مدى الربط بين الجمل، حيث تربط الأداة «إذا» بين مجموعة جمل الشرط وجواب الشرط كلها؛ أي بين سبع جمل متعاقبة وتستعين في ذلك بأداة الربط «واو» التي تؤدّي دورها في بناء الأحداث ووصفها ووصف تتابع هذه الأحداث، فاتصلت الجمل وتبيّن تتابعها بواو العطف: «أنس .. واطمأن..» «قمصت ..وقنصت.. وأقصدت .. وأغلقت..».

وتفيد عبارة «حتى إذا» الربط الزمني وتدل على وجود فاصلة وترتيب زمني بين خداع الدنيا وأنس أهلها بهذا الخداع.

وتقوم البلاغة بتحليل السبب من اختيار الأداة «إذا»، فهي في البلاغة تدلّ على حتمية وقوع الأحداث، فاستخدامها هنا للدنيا يدل على حتمية أنس أهل الدنيا بها وحتمية وقوعهم ي فخّ الدنيا. فربما أراد الإمام عليّ –عليه السلام - أن يذكر المتلقي بصفة الدنيا الذاتية في خداع أهلها. إضافة إلى هذا أسهمت أداة الشرط «إذا» في خلق عنصر مفاجأة كما تدل على المفاجأة نفس معنى الاصطياد المذكورة في الأفعال: «قنصت، قمصت، أقصدت، أعلقت».

ولا يتوقف تحليل البلاغة عند الوصل، فالسبب من وقوع الفصل بين جملتي الشرط والجواب «حتى إذا أنس ... قمصت بأرجلها» هو أنّ العطف يخل بالمعنى ويدخل جملة الجواب في حكم جملة الشرط «أنس .. واطمأنّ .. وقمصت ..» وهذا غير صحيح.

حَتَّى إِذَا قَامَ اعْتِدَالُهُ، وَاسْتَوَى مِثَالُهُ، نَفَرَ مُسْتَكْبِراً، وَخَبَطَ سَادِراً، مَاتِحاً فِي غَرْبِ هَوَاهُ، كَادِحاً سَعْياً لِدُنْيَاهُ، فِي لَذَّاتِ طَرَبِهِ، وَبَدَوَاتِ أَرَبِهِ؛ ثم لايَحْتَسِبُ رَزِيَّةً، وَلاَ يَخْشَعُ تَقِيَّةً؛ فَمَاتَ فِي فِتْنَتِهِ غَرِيراً، وَعَاشَ فِي هَفْوَتِهِ يَسِيراً، لَمْ يُفِدْ عِوَضاً، وَلَمْ يَقْضِ مُفْتَرَضاً.

كثر الربط الزمني في هذا القسم؛ إذ الكلام يدور حول وصف مراحل حياة الانسان وما يحدث له طوال الزمن، وأدواته مختلفة «حتى إذا، ثم، ف» ولكل منها دلالتها، فالفاء تفيد التعقيب والترتيب الزمني دون التراخي، وتدل «حتى» على ابتداء الغاية الزمنية، والتحول الزمني، ووصول القصة إلى نقطة جديدة لكنه يبدو أن الأداة «ثم» تفيد معنى آخر وتحقّق غرضاً بلاغياً خاصاً غير العطف، وهو إلقاء معنى الاستبعاد لغرض التوبيخ. فالمذكور بعد «ثم» أسوء وأبعد في الضلالة مما ذكر قبلها من أحوال العباد، فالاستبعاد التوبيخي هو الذي أخرج الأداة «ثم» من معناها الأصلي (وهو الترتيب مع التراخي) إلى معنى مجازي وهو توبيخ العباد وبيان سوء حالهم وبُعدها في الضلالة.

فيمثّل معنى «ثم» هنا معنى من معاني النحو، ووضعها في موضعها الخاص بها هو النظم الذي لاحظه الإمام عليّ المرتضى - عليه السلام - في استخدام هذه الأداة وفي استخدام الأدوات الثلاث الأخرى «حتى، ف ، و» ووضع كلها في موضع يطلبه الكلام والسياق وأغراض الكلام وأهدافها.

6 -الإحالة

كما أشرنا سابقاً يحصل الربط بين جمل النص ومقاطعه بجملة من الوسائل المختلفة في طبيعتها ووظائفها ومعانيها، ومن هذه الوسائل هي الإحالة التي تعد من أهم الوسائل التي تحقق للنص تماسكه. وذلك بالوصل بين أواصر مقطع ما، أو الوصل بين مختلف مقاطع النص (الأخضر الصبيحى، 2008: 88). فمما يحقق الترابط والتماسك في النص هو الإحالة التي تعتبر من عناصر السبك النحوي، ولها علاقة دلالية يتم خلالها استرجاع المعنى الإحالي وبالتالي ينتج التماسك باستمرارية المعنى.

قدم هاليداي وحسن تعريفاً للإحالة هو أن العناصر المحيلة لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى مرجعها. فالإحالة علاقة دلالية لا تخضع لقيود نحوية، بل تخضع لقيد دلالي، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال عليه (خطابي، 1991: 17).

يستنتج من تعاريف الإحالة في الكتب المختلفة أنها تتمثل في كلمات لا نجد لها في ذاتها دلالة مستقلة تامة ولفهم معناها في النص يجب أن نرجع إلى كلمات أخرى تفسرها وتوضح معناها، وذلك مثل الضمائر والإشارات والموصولات و... إلخ . فالإحالة هي مجموعة من العناصر توظف في مقطع من الجملة أو في جملة من الفقرة أو بين جمل الفقرة وبالتالي بين فِقَر النص الواحد، لتحقق الترابط، والتماسك ولتخلق هيئة خاصة تجعل المتلقي أمام أصول وجماليات تساهم في توصيل أهداف مستهدفة خاصة، والمهم هو أن غالبية هذه العناصر تستخدم ارتجالياً دونما قصدٍ ودقة أو جهد مجهود من قبل المرسل؛ بل يرتبط بطبيعة كل نظام لغوي (كريمي، 2014: 46و47).

6 -1 -شروط الإحالة

يشترط للكلمات الإحالية، أن يكون لها مفسر في النص سابقاً كان أم لاحقاً، فتعود تلك الكلمة الإحالية إليه وتفسّر من خلال العودة والاسترجاع إليه.

يرتبط فهم بعض العناصر الإحالية بالسياق وما يعرفه كل قارئ من خلال معرفته لكل لغة، فلا يوجد لها مفسر داخل النص، إذن هناك عناصر لابد أن يعرفها المتلقي باسترجاعها إلى ما هو معهود خارج النص في ذهنه، حتى يصل إلى المعنى المطلوب و«لإدراك مغزى الإحالة يجب أن يتوفر المتلقي على معرفة خلفية سابقة، وعلى سياق داخلي يجعل التوجيه ممكنا» (مفتاح، 2006: 90). على هذا الأساس تتحقّق معرفة الإحالة بطريقتين رئيستين :

ـ أولاً: المعرفة النحوية أو المرجعية.

ـ ثانياً: معرفة القارئ وعلمه بالنص.

فإذا كانت المرجعية أو المعرفة النحوية ناقصة تلزم معرفة القارئ لفهم النص، وأقرب مثال لذلك حينما يعود الضمير إلى كلمتين يمكن أن يكون كل منهما مرجعا للضمير، أو حينما لا يمكن استخدام مرجع في النص، فيحدث عند ذلك لبس لا يرتفعه النحو وإنما يرتفع بواسطة معرفة القارئ.

6 -2 -أنواع الإحالة

تنقسم الإحالة إلى قسمين رئيسين : الإحالة النصية(36) (الداخلية(37)) والإحالة المقامية(38) (السياقية أو الخارجية(39)).

أ. الإحالة النصية (الداخلية): إذا كان العنصر المشار إليه أو المرجع موجوداً في النص وهو مشهود ظاهرا، فتتحقّق الإحالة النصية. تنقسم الإحالة النصية الداخلية إلى قسمين:

* الإحالة السابقة (القبلية)(40): إذا كان التعبير المشار إليه أو المرجع سابقاً في النص، ثم أتت الصيغ الكنائية مؤخرة، فهذه هي الإحالة السابقة (الزناد، 1993: 118)، نحو إحالة الضمير «ه» في «حوله، طوله» إلى الله، وإحالة الموصول الخاص «الذى» وهو من التوابع أيضاً إلى متبوعه «الله»:«الْحَمْدُ **لِلَّهِ الَّذِي** عَلاَ بِحَوْلِهِ، ودَنَا بِطَوْلِهِ».

* الإحالة اللاحقة (البعدية)(41): إذا جاءت الصيغ الكنائية مثل الضمير أولاً، ثم وجدنا المرجع أو التعبير المشار إليه ثانياً ومؤخراً في النص فهذه الإحالة اللاحقة التي تقع فيها الصيغ الكنائية قبل التعبير المشار إليه. نحو استخدام ضمائر الشأن في اللغة العربية (راجع: عفيفي، 2001:117، الزناد،

1993: 119). وذلك نحو إحالة الضمير «كم» إلى اللاحق وهو «عباد»: «أُوصِيكُمْ عِبَادَ اللّهِ بِتَقْوَى اللّهِ».

ب. الإحالة المقامية (السياقية أو الخارجية): وذلك نحو الحقل الإشاري الذي يفهم المعنى فيه من السياق، فيشير هذا النوع من الإحالة إلى أن العنصر المشار إليه محدد في سياق الموقف ومعرفة هذا النوع من الإحالة إنما تتحقق بمعرفة سياق الحال والأحداث والمواقف التي تحيط بالنص (راجع: الفقي، 2000: ج1: 122)، وتتمثل الإحالة المقامية في الضمائر التي تعود إلى المرسل أو المتلقي، نحو: «أنا، نحن، أنت»، والمثال على ذلك من الخطبة الغراء هو إحالة الضمير المستتر «أنا» في «أحمده - أومن - أستهديه - أستعينه - أتوكل» إلى المتكلم وهو خارج النص: «أَحْمَدُهُ عَلَى عَوَاطِفِ كَرَمِهِ، وسَوَابِغِ نِعَمِهِ، وأُومِنُ بِهِ أَوَّلاً بَادِياً، وأَسْتَهْدِيهِ قَرِيباً هَادِياً، وأَسْتَعِينُهُ قَاهِراً قَادِراً، وأَتَوَكَّلُ عَلَيْهِ كَافِياً نَاصِراً».

وتقسّم الإحالة من جهة دورها في مدى استمرار الكلام إلى قسمين:

- الإحالة ذات المدى القريب: وهذه إذا كان الفاصل بين المحيل والمحال عليه قليلاً، كأن يكون العنصر الإحالي ومرجعه في جملة واحدة، مثل إحالة ضمير «هي» المستتر في «تعي» إلى «أسماعاً»، وفي «تجلو» إلى «أبصاراً»، وفي «جامعة» إلى «أشلاء» وكذلك إحالة ضمير «ها» البارز في «عناها» إلى «أسماعاً» وفي «عشاها» إلى «أبصاراً» وفي «أعضائها وأحنائها وصورها وعمرها» إلى «أشلاء»: «جَعَلَ لَكُمْ أَسْمَاعاً لِتَعِيَ مَا عَنَاهَا، وَأَبْصَاراً لِتَجْلُوَ عَنْ عَشَاهَا، وَأَشْلاَءً جَامِعَةً لِأَعْضَائِهَا»

- الإحالة ذات المدى البعيد: فإذا كانت هناك فاصلة طويلة بين العنصر الإحالي ومرجعه، فهذا هو الإحالة ذات المدى البعيد، مثلما يعود الضمير إلى الجمل المتباعدة منه نحو إحالة ضمائر «هو» المستترة في أفعال هذه الفقرة وإحالة «ة» في «رحيله، سبيله، حاجته، فاقته، أمامه، مقامه» كلها إلى الاسم الموصول «من»: «اتَّقُوا اللّهَ تَقِيَّةَ مَنْ سَمِعَ فَخَشَعَ، وَاقْتَرَفَ فَاعْتَرَفَ، وَوَجِلَ فَعَمِلَ، وَحَاذَرَ فَبَادَرَ، وَأَيْقَنَ فَأَحْسَنَ، وَعُبِّرَ فَاعْتَبَرَ، وَحُذِّرَ فَحَذِرَ، وَزُجِرَ فَازْدَجَرَ، وَأَجَابَ فَأَنَابَ، وَرَاجَعَ فَتَابَ، وَاقْتَدَى فَاحْتَذَى، وَأُرِيَ فَرَأَى، فَأَسْرَعَ طَالِباً، وَنَجَا هَارِباً، فَأَفَادَ ذَخِيرَةً، وَأَطَابَ سَرِيرَةً، وَعَمَّرَ مَعَاداً، وَاسْتَظْهَرَ زَاداً لِيَوْمِ رَحِيلِهِ وَوَجْهِ سَبِيلِهِ، وَحَالِ حَاجَتِهِ، وَمَوْطِنِ فَاقَتِهِ، وَقَدَّمَ أَمَامَهُ لِدَارِ مُقَامِهِ».

وللإحالة أنماط كذلك:

أ. الإحالة الشخصية(42) (الضمائر الشخصية): تشمل الضمائر الشخصية والملكية (شبل محمد، 2007: 124)، نحو إحالة ضمير «ه» في «عبده – رسوله – أمره – عذره - نذره» إلى «الله» المذكور بداية النص:

الْحَمْدُ لِلّهِ الَّذِي عَلاَ بِحَوْلِهِ .... وأَشْهَدُ أَنَّ مُحَمَّداً -صَلَّى اللّهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ وسلّم - عَبْدُهُ وَرَسُولُهُ، أَرْسَلَهُ لِإِنْفَاذِ أَمْرِهِ، وَإِنْهَاءِ عُذْرِهِ وَتَقْدِيمِ نُذُرِهِ

ب. الإحالة الإشارية(43): هناك عدة إمكانيات لتصنيف هذا النوع من الإحالة: إما حسب الظرفية (الزمان: الآن، غداً / والمكان: هنا، هناك)، نحو:«الآنَ عِبَادَ اللّهِ وَالْخِنَاقُ مُهْمَلٌ، وَالرُّوحُ مُرْسَلٌ، فِي فَيْنَةِ الإِرْشَادِ، وَرَاحَةِ الأَجْسَادِ، وَبَاحَةِ الْاحْتِشَادِ»، و«وَأَعْظَمُ

مَا هُنَالِكَ بَلِيَّةً نُزُولُ الْحَمِيمِ، وَتَصْلِيَةُ الْجَحِيمِ، وَفَوْرَاتُ السَّعِيرِ، وَسَوْرَاتُ الزَّفِيرِ»، أو الانتفاء (هذا، هؤلاء)، نحو: «أَمْ هَذَا الَّذِي أَنْشَأَهُ فِي ظُلُمَاتِ الْأَرْحَامِ، وَشُغُفِ الْأَسْتَارِ» أو حسب القرب والبعد (هذا، هذه/ ذلك، تلك). وهناك ميزة لاسم الإشارة المفرد وهي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل ويسمى هذا النوع من الإحالة بالإحالة الموسعة (خطابي، 1991: 19).

ج. الإحالة المقارنة(44): إن كل عملية مقارنة تتضمن شيئين- في الأقل -يشتركان في سمة مشتركة بينهما. ويمكن التمييز بين نوعين من المقارنة: مقارنة عامة(45)، ومقارنة خاصة(46).

المقارنة العامة:

- وهي الألفاظ الدالة على التشابه: ومنها شبيه، ومشابه.
- الألفاظ الدالة على التطابق، ومنها: نفسه، وعينه، مماثل، قبيل، مثيل، نظير.
- الألفاظ الدالة على الاختلاف: ومنها: مخالف، مغاير.

و المقارنة الخاصة: الألفاظ الدالة على الكمية والكيفية (أجمل من، أكبر) (راجع: المصدر نفسه: 19).

7 - نظرة البلاغة إلى أدوات الإحالة

تنظر البلاغة إلى عناصر الإحالة التي عدها علم لغة النص وسيلة للترابط والتماسك، نظرة دقيقة فاحصة. فلهذه العناصر من الضمائر، وأسماء الإشارة، والموصولات، والتوابع، وغيرها أغراض مختلفة في كل موضع، ودور بلاغي خاص في كل تركيب.

يتمثل ذلك بصورة أدق في القرآن الكريم، وهو كلام الخالق. وبما أن المهم في تفسير آي القرآن وتحليلها، هو أسرار وقوع كل لفظة في موضعها الخاص بها، فلكل لفظة أسرار وأهداف سامية في تراكيب مختلفة، وهذا ما تنبه عليه البلغاء منذ القدم حتى اليوم.

من قبيل هذا ما نجد في الكتب البلاغية من أغراض خاصة تُذكر لأنواع الضمائر: ضمير المتكلم، ضمير الخطاب، وضمير الغيبة. لكل من هذه الأقسام دلالات خاصة ودور مهم في بناء المعاني التي يقصدها المرسل، ويجب للباحث أن ينظر في مختلف استعمالاتها وأن يحلل الكلام على أساس ما يحدث إثر استخدام ضمير أو ضمائر خاصة في الكلام، أو ما يهدف إليه المتلقي في تقديم ضمير أو تأخيره، مثلما نجد في الخطبة الغرّاء من عود الضمير إلى المتأخر:

أُوصِيكُمْ عِبَادَ اللهِ بِتَقْوَى اللهِ الَّذِي ضَرَبَ الْأَمْثَالَ، وَوَقَّتَ لَكُمُ الآجَالَ، وَأَلْبَسَكُمُ الرِّيَاشَ، وَأَرْفَعَ لَكُمُ الْمَعَاشَ، وَأَحَاطَ بِكُمُ الْإِحْصَاءَ، وَأَرْصَدَ لَكُمُ الْجَزَاءَ، وَآثَرَكُمْ بِالنِّعَمِ السَّوَابِغِ، وَالرِّفَدِ الرَّوَافِغِ، وَأَنْذَرَكُمْ بِالْحُجَجِ الْبَوَالِغِ.

تختلف نظرة نحو النص والبلاغة عند تحليل هذه الظاهرة، فيركز نحو النص في تحليل هذه الفقرة على ضمير «كم» في «أوصيكم» ودوره في إضافة شخصية جديدة إلى النص وهي التي سيأتي ذكرها لاحقاً وهي «عباد الله»، يحيل ضمير «كم» إلى «عباد الله» بإحالة لاحقة أو بعدية تقوم ببناء عنصر التشويق وتسهم في تشكيل التماسك والارتباط بين أجزاء الكلام، وهذه الشخصية الجديدة هي التي تعود إليها الضمائر «كم» في

الجمل اللاحقة لتتكون بذلك عدة إحالات سابقة قبلية تتماسك بين الجمل، فالضمائر «كم» في «لكم - ألبسكم - لكم - بكم - لكم - آثركم - أنذركم - أحصاكم ...» تعود كلها إلى «عباد الله» ونرى بذلك توسيع دائرة الربط تبعاً لتوسيع مدى الإحالات وكثرة الجمل التي تشتمل على العناصر المحيلة إلى مرجع واحد.

وتنظر البلاغة إلى ميزة هذا الكلام البليغ وهو عود ضمير «كم» إلى المتأخر وتفسر ذلك بأن الإمام عليّاً –عليه السلام - عمد إلى هذا الأسلوب ليسترعي انتباه المخاطب أكثر، فإذا خاطب الإمام الحاضرين بالضمير يناديهم مرة أخرى بصفتهم وهي «عباد الله» فبذلك يكرر الخطاب (مرة بضمير «كم» ومرة بالنداء «عباد الله») فلهذه الإعادة دورها المهم في لفت انتباه المستمعين إلى الخطاب. إضافة إلى أنه لذكر «عباد الله» دلالة لا يؤديها ضمير «كم» لأن الإمام يريد بهذا التصريح أن يذكر السامعين بمعنى العبودية وإنهم عباد الله، وذلك ليهيّئ الأذهان والأسماع إلى ما سيوصي به من لزوم التقوى الإلهي.

وكما أن للإتيان بمختلف الضمائر أهدافاً خاصة، للإشارات والموصولات أيضاً أغراض بلاغية تسهم في تمييز أساليب الكلام وجعلها مطابقةً لمقتضيات الأحوال ومتناسبةً مع مقاصد مستهدفة، منها: تنزيل الأشياء المعقولة، أو غير المرئية منزلة الأشياء المحسوسة المشاهدة، بيان حال المشار إليه في القرب والبعد، والتعظيم، والتحقير. فعلى البليغ أن يرجح أحد أنواع الإشارات متناسباً مع ما يقصده ويستعمل كلاً منها في موضعها الذي يقتضيه المقام.

وللاسم الموصول والوصف والتوكيد والبدل والعطف أغراض مختلفة ومتغيّرة في كل كلام، ومما ذكر في كتب البلاغة من أغراض لها هو التفسير، والتخصيص، والمدح أو الذم، والإيضاح، وزيادة التقرير، والتفصيل مع الاختصار وغيرها (القزويني، 1932: 70 - 73).

وَأَعْظَمُ مَا هُنَالِكَ بَلِيَّةً نُزُولُ الْحَمِيمِ، وَتَصْلِيَةُ الْجَحِيمِ، وَفَوْرَاتُ السَّعِيرِ، وَسَوْرَاتُ الزَّفِيرِ، لاَ فَتْرَةٌ مُرِيحَةٌ، وَلاَ دَعَةٌ مُزِيحَةٌ، وَلاَ قُوَّةٌ حَاجِزَةٌ، وَلاَ مَوْتَةٌ نَاجِزَةٌ، وَلاَ سِنَةٌ مُسَلِّيَةٌ، بَيْنَ أَطْوَارِ الْمَوْتَاتِ، وَعَذَابِ السَّاعَاتِ! إِنَّا بِاللهِ عَائِذُونَ!

يرمي نحو النص إيضاح هذه العناصر في تحقيق التماسك النحوي بالإحالة:

- إحالة المقارنة باستخدام صيغة أفعل التفضيل: «أعظم ما»: المقارنة العامة الدالة على الكيفية.
- إحالة الموصول «ما» إلى خارج النص.
- الإحالة الإشارية الظرفية: «هنالك» إلى خارج النص.

إحالة التوابع:

- المعطوف والمعطوف عليه: «نزول الحميم وتصلية الجحيم وفورات السعير و...».
- الصفة والموصوف: «فترة مريحة - دعة مزيحة - قوة حاجزة - موتة ناجزة - سنة مسلية».
- إحالة ضمير «نا» البارز في «إنا» إلى خارج النص.
- إحالة العلم «الله» إلى خارج النص.

و تهتم البلاغة بعدة عناصر بلاغية تجدها أساساً لتحليل ما يقصده المرسل:

- الالتفات من الغائب إلى المتكلم والظهور المفاجئ للجملة: «إنا باللّه عائذون».
- وجود ضمير واحد في الكلام لتوسع المجال للوصف والتصوير.
- دلالة الإشارة البعيدة: «هنالك».
- دلالة العموم بالموصول العام «ما» .
- دلالة التخصيص بأفعل التفضيل «أعظم».

فيمتاز هذا النص في النظرة البلاغية بميزات مختلفة منها عدم وجود الضمائر البارزة والمستترة إلا في موضع واحد، استخدام الصفات بأوزانها المختلفة، فالمركّز عليه في النص ليس شخصية خاصة وليس التأكيد على تواجد حضور شخص أو شيء خاص لذا قلّت الضمائر وكثرت النعوت.

وتعود أكثر الإحالات في هذا النص (نحو إحالة المقارنة والإحالة الإشارية وإحالة العلم) إلى خارج النص وربما كان الغرض من كثرة الإحالة إلى خارج النص تنبّه المتلقي على واقعية خارج النص والتأكيد عليها وعلى أنها ستقع.

وبالنسبة إلى الإحالة يعتقد الجرجاني أنها تسبب تحسين الكلام وتضيف إلى وظيفتها في الربط وظيفة أخرى هي أن الضمير يضفي على المعنى شيئا من القوة، وهذه القوة مهمة جداً في الدراسة «و مع أن الإحالة بواسطة الضمير من عوامل الربط التي تفيد الكلام تماسكاً، واتساقاً، وتنفي عنه التكرار، وتجنبه التشتت، إلا أنه لا تروق عنده في كل مقام ولا تعذب في كل مساق. فقد تؤدي مع اضطراب التقديم والتأخير إلى فساد في القول، وهجنة في البيان، وفتور، إن لم نقل ضعفا، في المعنى» (محمود خليل، 2009: 228)، فيمكننا أن نعدّ عدم اختيار الضمير في بعض المواضع من مقدرة المرسل وبراعته في توصيل الدلالات التي يقصدها، وهذا ما نجده واضحاً في كلام أمير المؤمنين الذي ألقاها في معرض الوصف والتفسير:

قَدْ ضَلَّتِ الْحِيَلُ، وانْقَطَعَ الأَمَلُ، وَهَوَتِ الأَفْئِدَةُ كَاظِمَةً، وَخَشَعَتِ الأَصْوَاتُ مُهَيْنِمَةً، وَأَلْجَمَ الْعَرَقُ، وَعَظُمَ الشَّفَقُ، وَأُرْعِدَتِ الأَسْمَاعُ لِزَبْرَةِ الدَّاعِي إِلَى فَصْلِ الْخِطَابِ، وَمُقَايَضَةِ الْجَزَاءِ، وَنَكَالِ الْعِقَابِ، وَنَوَالِ الثَّوَابِ.

قلت عناصر التماسك النحوي في هذه الفقرة وصارت منحصرة على عنصر الربط الإضافي فقط. فالربط الإضافي نقطة اتكاء التماسك النحوي خاصة والتماسك النصي عامة في هذا النص. فأسند النص إليه في كل الجمل.

ولتتابع الربط الإضافي دوره في إضافة المعاني الجديدة والأحداث المتتابعة والمعلومات المتنوعة، فتتابع الربط الإضافي وكذلك استخدام **الوصف والتصوير** هي مقتضى الكلام وهذا هو السبب في **عدم تواجد الضمير بنوعيه البارز والمستتر** في هذا القسم فلا تُزاد شخصية جديدة إلى الكلام بل تزداد الأحداث وتتنوع. فالجمل كلها مستقلة بنفسها لا يعود ضمير إلى السابق ولا إلى اللاحق. ولا يدفع حذف بلاغي القارئَ إلى تأمل الجمل السالفة. وقصرت الجمل لتكثر سرعة الاستماع والقراءة ووقع بينها الوصل لاتحادها في الخبرية لفظاً ومعنى ولوجود المناسبة بينها.

فكما أشرنا سابقاً يعتقد الجرجاني أنّ الضمير - إذا وقع في موضعه المناسب - يضفي على الكلام شيئاً من القوة، وتؤكد الإحالة بالضمائر في نحو النص على فاعلية الشخصيات في الأحداث، لكن الإمام عليّاً -عليه السلام - لم يستخدم في هذا القسم الضمائر، بل جعل المتلقي لا يسمع ولا يرى أثراً

للضمائر وإحالاتها وذلك للتأكيد على المعنى وتوصيل الدلالة وإفادة الغرض؛ إذ القيامة بدأت وجعلت الخلائق مستسلمة ذليلة، فلا قوة للشخصيات إذا ضلت الحيل ولا فاعلية لهم إذا انقطع الأمل ولا تأكيد على حضورهم إذا خشعت الأصوات كلها مهيمنة.

8 - الحذف

يدور أكثر التعاريف لظاهرة الحذف حول الاستغناء عن جزء من الكلام لوجود دليل على المحذوف. يشير فان دايك إلى أن كل معلومة غير مهمة وغير جوهرية يمكن أن تحذف، وحينما تكون لدينا سلسلة من القضايا يمكن أن تحذف القضية التي ليس لها وظيفة فيما بعد بالنسبة لبعض، كأن تكون فرضية مسبقة لتفسير القضايا التالية (فان دايك، 2001: 81)، ويحدد هاليداي وحسن أن الحذف «علاقة داخل النص، وفي معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق. وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية» (هاليدي، 1976: 144).

هناك شروط للحذف من منظور الدراسات النصية كما له شروط في النحو. فالشروط النحوية كثيرة بكثرة القواعد النحوية والوجوب والجواز و... إلخ، وتختلف عما يهمّ الدراسات النصية. والشرط الذي تهتمّ به الدراسات النصية هو **الدليل على المحذوف**.

8 -1 -أنواع الحذف

تختلف أنواع الحذف باختلاف ما ذهب إليه النحاة وعلماء البلاغة والنص. فكل منهم يذكر أنماطا متنوعة له من حذف الجملة، والتركيب، والكلمة، إلى حذف الفعل، والاسم، والحرف، والصوت، والحركة.

ينقسم الحذف في الدراسات النصية إلى ثلاثة أقسام:

1. الحذف الاسمي(47): نحو: «أي قميص ستشتري؟ هذا هو الأفضل» أي هذا القميص (عفيفي، 2001: 127)،

2. الحذف الفعلي(48): وهو الحذف داخل المجموعة الفعلية، أي أن يكون المحذوف عنصرا فعلياً (راجع: المصدر نفسه: 127)، وهذا الحذف نوعان:

- الحذف المعجمي(49): حيث يفقد الفعل المعجمي من المجموعة الفعلية وهذا يعني أنّه يحذف الفعل الأصلي الدال على العمل الخاص، ويبقى الفعل المساعد كالأفعال الناقصة: - هل كنتَ تعدو؟ - نعم، كنتُ.

- حذف العامل(50): وهو أن يحذف العامل ويبقى الفعل المعجمي: - هل هي كانت تبكي ؟ - لا، بل تضحك .

فإن المحذوف في الجواب وهو «كانت»، يعود إلى «كانت» المذكور في السؤال، وهو يعد فعلا عاملا حُذف وبقي الفعل المعجمي في الجملة فحسب (زارع، وكريمي، 2016: 20).

3 . حذف الجملة(51): حيث تحذف جملة لوضوح معناها وسهولة فهم المحذوف بدلالة القرائن الموجودة في الجمل السابقة، وذلك نحو حذف الجملة خلال السؤال والجواب (راجع: شبل محمد، 2007: 118 وهاليدي، 1976: 196).

- هل السماء زرقاء ؟
- نعم. (السماء زرقاء)

ومن أنواع الحذف المهمة هو حذف بعض الأحداث دون البعض في التسلسل الزمني للقصة. مثل قوله تعالى ﴿اضرِبْ بعَصَاكَ الحَجَر

فَانفَجَرَت مِنهُ اثْنَتَا عَشرَةَ عَيناً﴾(البقرة، 2: 60) أي فضرب فانفجرت (الفقي، 2000: ج2، 195)، فيحذف في مثل هذا الموضع أكثر من جملة واحدة.

يعتمد نحو النص في تحليل النصوص بهذه الظاهرة على الوظائف التي يؤديها الحذف في النص وهذه الوظائف هي التي تسبب الترابط بين أجزاء الجمل والتماسك في النص الواحد. ومن هذه الوظائف هي: المرجعية والتكرار. فالمرجعية كما أشرنا إليها هي أن يعود المحذوف إلى عنصر في النص وهي على قسمين: المرجعية الخارجية والمرجعية الداخلية. والوظيفة الثانية للمحذوف والقرينة التي تسبب الترابط في النص، هو التكرار. يُركز في الدراسات النصية على المحذوف نفسه، ويعامل معه معاملة عنصر مذكور في النص، فكأنه المذكور من حيث الإسهام في تحقق الاستمرارية والترابط في النص، ومن أمثلة هذا الحذف النصي يمكن الإشارة إلى هذه الفقرات:

عِبَادٌ مَخْلُوقُونَ اقْتِدَاراً، وَمَرْبُوبُونَ اقْتِسَاراً، وَمَقْبُوضُونَ احْتِضَاراً، وَمُضَمَّنُونَ أَجْدَاثاً، وَكَائِنُونَ رُفَاتاً، وَمَبْعُوثُونَ أَفْرَاداً، وَمَدِينُونَ جَزَاءً، وَمُمَيَّزُونَ حِسَاباً.

- الحذف الاسمي: حذف المبتدأ؛ إذ التقدير «هم عباد مخلوقون ...»
- حذف الموصوف: (عباد) مربوبون، (عباد) مقبوضون، (عباد) مضمنون، ...

الحذف في هذه العبارات المسجوعة «عباد مخلوقون اقتدارا، و(عباد) مربوبون اقتسارا و(عباد) مضمّنون أجداثاً» سبب الترابط بإعادة العنصر المحذوف وتكراره على سطح النص خلال سبعة تراكيب. إضافة إلى هذا عَمَلَ الحذف على تكثيف الأفكار الأصلية وأدّى إلى سرعة عرض الدلالات المهمة والمركزية التي قصدها المرسل.

أُولِي الْأَبْصَارِ والأَسْمَاعِ، وَالْعَافِيَةِ وَالْمَتَاعِ، هَلْ مِنْ مَنَاصٍ أَوْ خَلاَصٍ، أَوْ مَعَاذٍ أَوْ مَلاَذٍ، أَوْ فِرَارٍ أَوْ مَحَارٍ! أَمْ لاَ؟ ﴿فَأَنَّى تُؤْفَكُونَ﴾! أَمْ أَيْنَ تُصْرَفُونَ! أَمْ بِمَاذَا تَغْتَرُّونَ؟ وَإِنَّمَا حَظُّ أَحَدِكُمْ مِنَ الأَرْضِ، ذَاتِ الطُّولِ وَالْعَرْضِ، قِيدُ قَدِّهِ، مُتَعَفِّراً عَلَى خَدِّهِ!

- حذف حرف الاستفهام: «هل من مناص ؟ أو (هل من) خلاص ؟»
- حذف الفعل: «أم لا (يوجد مناص أو خلاص أو ...) ؟»

والحذف الذي ذكر في الفقرتين السابقتين هو مما يهتمّ به نحو النص دون البلاغة وذلك لأن البلاغة لا تولي لمثل هذا الحذف وزناً بلاغياً ولا تعد له جمالية فنية وتتركه كأن لم يحدث حذف في الكلام ليكون بحاجة إلى الشرح والتوضيح. وذلك لأن البليغ يعد العطف بالواو ضرباً من الإيجاز، فتفيد «أو» في مثل هذه الجملة: «هَلْ مِنْ مَنَاصٍ أَوْ خَلاَصٍ، أَوْ مَعَاذٍ أَوْ مَلاَذٍ، أَوْ فِرَارٍ أَوْ مَحَارٍ» الإيجاز، وأمن اللبس في فهم علاقة الارتباط، وإذا عملَ العطف على فهم علاقة الارتباط فلا يوجد هناك محذوف ليكون له في البلاغة حكم خاص. ومن الأمثلة الأخرى للحذف الذي تؤدي إلى تماسك النص هذه الجمل:

فَهَلْ يَنْتَظِرُ أَهْلُ بَضَاضَةِ الشَّبَابِ إِلاَّ حَوَانِيَ الْهَرَمِ؟ وَأَهْلُ غَضَارَةِ الصِّحَّةِ إِلاَّ نَوَازِلَ السَّقَمِ؟ وَأَهْلُ مُدَّةِ الْبَقَاءِ إِلاَّ آوِنَةَ الْفَنَاءِ؟

حذف الاستفهام والفعل من الجمل: «و (هل ينتظر) أهل غضارة الصحة» «و (هل ينتظر) أهل مدة البقاء».

وَصَارَتِ الْأَجْسَادُ شَحِبَةً بَعْدَ بَضَّتِهَا، وَالْعِظَامُ نَخِرَةً بَعْدَ قُوَّتِهَا، وَالأَرْوَاحُ مُرْتَهَنَةً بِثِقَلِ أَعْبَائِهَا مُوقِنَةً بِغَيْبِ أَنْبَائِهَا.

حذف الفعل «صارت» من بداية كل الجمل المعطوفة: «صارت الأجساد شحبة ..، و(صارت) العظام نخرة ..، و(صارت) الأرواح مرتهنة ..» فلحذف فعل «صارت» أثره في استمرار تماسك النص عبر تكرار معنى العنصر المحذوف في ذهن المتلقي.

فالحذف في مثل هذه الأمثلة هو مما يركّز عليه نحو النص بصفته عنصراً يحقق للنص تماسكه وترابطه بالمرجعية والتكرار لكن البلاغة لا تعد لمثل هذا المحذوف جمالية فلا يخلّ هذا الحذف بمعانى الكلام بل على العكس ينحط قدر الكلام بوجود هذا المحذوف من بلاغته ويفقد ما كان عليه من الطّلاوة والحسن.

9 -الحذف في البلاغة

الحذف لغةً بمعنى «الإلغاء، والإسقاط، والضرب» في أكثر المعاجم ومعناه على لسان ابن منظور هو «القطع والقطف والطرح» (1993، مادة حذف). وهو في الاصطلاح يعنى إسقاط عنصر من الكلام يدل عليه دليل، ويشمل حذف الكلمة، والعبارة، والجملة، والحرف، والحركة ... إلخ.

لا يمكن تحديد زمن خاص لكشف الحذف ودراسته، فطالما بنى الأدباء والشعراء في الجاهلية والإسلام أقوالهم وأشعارهم على أساس منه، فيذكر ابن جنى في كتابه الخصائص أنه «قد حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة .وليس شيء من ذلك إلا عن دليل عليه .وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب في معرفته» (1957: ج2، 360)، وتحدث عن الحذف كثير من النحاة خلال أبواب من المبتدأ والفعل والمفعول وغيرها، من مثل ابن مالك في ألفيته النحوية، وابن عقيل الذي تحدث في شرح أبيات الألفية عن شرائط المحذوف.

إنّ ما يهم النحاة في باب الحذف هو القوانين الإعرابية، وقواعد الإضمار والاستتار. لكن الأصل في دراسة جماليات الكلام في البلاغة هو أنه ليس لكل محذوف أغراض وجماليات، وبعبارة أدق ليس كل حذف من الروعة والجمال وحسن السبك في درجة من الجودة؛ بل الذي يجعل الكلام مستحسناً، طريفاً، متلائماً ويجعل المتلقي متمتّعاً ومتأثراً بأساليبه **هو الحذف الذي يحدث لغرض بلاغي خاص**.

9 -1 -أغراض الحذف وجمالياته

يأخذ البلاغيون القسط الأوفر من الخبرة والتدقيق فيما ذكروا من أغراض وجماليات لأنواع الحذف في الكلام. ففي هذا الموضع الدقيق الطريف يظهر مدى قيمة آرائهم وجهودهم في سبيل إلقاء الضوء على أساليب تحليل الكلام بالحذف. وما جاء في تآليف العرب بعد هاليدي وحسن في الدراسات النصية من أقوال حول أغراض الحذف، فهو مأخوذ من الكتب البلاغية راجع إليها.

وكثيراً ما تحدث البلغاء من أغراض الحذف في كتاباتهم، منها: الاحتراز عن العبث، اختبار تنبه السامع عليه عند القرينة، أو مقدار تنبهه، إخفاء الأمر من غير المخاطب، صون المسند إليه عن لسانك تعظيماً له (راجع: التفتازاني، 2012: 47)، عدم تعلق غرض بذكر المحذوف، التشويق، التهويل والوعيد (الجعيد، 1999: 278 -309).

هذه عدد من جماليات الحذف وأغراضه، لكن يتسع نطاق أغراض الحذف البلاغية بقدر ما يتسع الكلام ويزداد المرسلون، وبقدر ما تكثر أهدافهم ومقاصدهم، وربما نجد في كل جملة من الكلام - وفيها عنصر محذوف - آثاراً بيانيةً خاصةً تختلف بعضها عن بعض. فجماليات الحذف وأغراضه كثيرة وذلك لكثرة مقامات الكلام والمتكلمين، وكثرة السامعين ودواعي الكلام.

فاتَّقُوا اللّٰهَ تَقِيَّةَ مَنْ سَمِعَ فَخَشَعَ، وَاقْتَرَفَ فَاعْتَرَفَ، وَوَجِلَ فَعَمِلَ، وَحَاذَرَ فَبَادَرَ، وَأَيْقَنَ فَأَحْسَنَ، وَعُبِّرَ فَاعْتَبَرَ، وَحُذِّرَ فَحَذِرَ، وَزُجِرَ فَازْدَجَرَ، وَأُجِيبَ فَأَنَابَ، وَرَاجَعَ فَتَابَ، وَاقْتَدَى فَاحْتَذَى، وَأُرِيَ فَرَأَى.

لحذف المفعول من هذه الأفعال «سمع، اقترف، ..» جماليات وأغراض في الكلام، منها: توصيل دلالة العموم، وتقريب المسافة بين الأفعال، فلم يجعل الإمام السماع، والعبرة، واليقين، والرؤية و..إلخ، حكرة على شيء خاص، فحذف المفعول ليدل بذلك إلى أن كل من الآيات الإلهية في العالم يمكن أن تكون سبباً لخشوع العبد الذي اتّقى الله، وربما هو أيقن واعتبر بكل ما هو من عند الله ورأى آيات الهداية واليقين في السماوات والأرض كلها وفي المخلوقات بأجمعها. ويفيد التقريب بين الأفعال لفظاً، جلب انتباه المتلقي إلى لزوم تقريب المسافة بين تلك الأفعال في العمل؛ فتتشكل تلك الأفعال المتوالية مجموعة من الأسباب والمسببات وربما قصد الإمام عليّ - عليه السلام - أن يأمر المتلقين ويعظهم ألا يجعلوا بين ما يرون من الآيات الإلهية وبين الاعتبار فاصلة، ولا بين اقتراف الذنوب والتوبة فترة طويلة.

إذن يحدث الحذف من منظور البلاغيين لإلقاء تأثير بياني خاص، وإظهار جماليات، وتحقيق أغراض مستهدفة في الكلام:

الآنَ عِبَادَ اللّٰهِ وَالْخِنَاقُ مُهْمَلٌ، وَالرُّوحُ مُرْسَلٌ، فِي فَيْنَةِ الْإِرْشَادِ، وَرَاحَةِ الْأَجْسَادِ، وَبَاحَةِ الْاحْتِشَادِ، وَمَهَلِ الْبَقِيَّةِ، وَأُنُفِ الْمَشِيَّةِ، وَإِنْظَارِ التَّوْبَةِ، وَانْفِسَاحِ الْحَوْبَةِ قَبْلَ الضَّنْكِ وَالْمَضِيقِ، وَالرَّوْعِ وَالزُّهُوقِ، وَقَبْلَ قُدُومِ الْغَائِبِ الْمُنْتَظَرِ، وَإِخْذَةِ الْعَزِيزِ الْمُقْتَدِرِ.

للحذف في هذا القسم أثر كبير على المخاطب، فكان يعقب عبارة «عباد الله» في الفقرات السابقة فعل خاص في الغالب وهو «اتقوا الله» لكنه حذف الفعل في هذه الفقرة لأنّ قصد الإمام -عليه السلام - هنا التأكيد على الظروف التي تحيط الآن بالمرء، فحَذَف الإمام الفعلَ ليجعل المتلقي يركز على تلك الظروف، ويصل تبعاً لذلك إلى النتيجة ويستنتج الفعل المحذوف وما يلزم عليه إنجازه بقراءة الظروف المذكورة والعبارات التي سيسمعها: «وَالْخِنَاقُ مُهْمَلٌ، وَالرُّوحُ مُرْسَلٌ، فِي فَيْنَةِ الْإِرْشَادِ، وَرَاحَةِ الْأَجْسَادِ، وَبَاحَةِ الْاحْتِشَادِ، وَمَهَلِ الْبَقِيَّةِ، وَأُنُفِ الْمَشِيَّةِ، وَإِنْظَارِ التَّوْبَةِ، وَانْفِسَاحِ الْحَوْبَةِ ..» فالسامع لا يحس بحذف بعد استماع هذه الكلمات ويشجّع على العمل بمتابعة قراءة الظروف المذكورة وهذا الحذف أبلغ وأكثر تأثيراً من الذكر.

أشرنا فيما سبق آراء في الحذف ذكرت في كتب البلاغة ضمن أبواب مختلفة من المسند والمسند إليه و.. إلخ، لكن الكتب البلاغية تحتوي على باب أخرى عالج العلماء فيه الحذف بصورة أخرى، إذ نجد في هذا الباب أقوالاً جديدة عن الحذف وأنواعه وشروطه. وهذا الباب هو باب الإيجاز.

9 -2 -الحذف في باب الإيجاز

يُدرس الحذف في أبواب مختلفة للبلاغة دراسة دلالية. قد يقع في باب المسند والمسند إليه موقع الاهتمام كحالة من أحوالهما، وتارة يختص به باب خاص تُذكر فيه شروط قبوله واستحسانه كما فعل الجرجاني، وتارة يُركز عليه في باب الإيجاز، ويُوقع موقع الاهتمام لدوره في بلاغة الكلام.

كثيراً ما كان يستحسن الإيجاز عند قدامى البلغاء حيث كانوا يعتبرون الإيجاز نفس البلاغة. فإنّ الشرط الرئيس للبليغ عندهم هو أن يأتي بلفظ موجز لإفهام كلامه. وكان القرآن معجزة بيانية يكثر فيه أساليب الإيجاز، تنبه عليه المسلون وقاموا بشرح أسراره وآثاره البيانية في مختلف مواضعه. وبما أن الإيجاز يدور في رأيهم على مدار الحذف فاهتموا به وأكثروا من التحدث عنه بوصفه عنصراً مهماً لتحقيق بلاغة الكلام والمتكلم.

الحذف أحد وجهي الإيجاز، والإيجاز من أظهر دلائل الفصاحة، وأعلاها مكانة، وأشرفها مرتبة. وينهض الحذف بقسط وفير من عمل الإيجاز وأثره، فيخفّف حمل الأسلوب، ويضع عنه كثيرا من الأعباء اللفظية التي توهنه، ويصفّي الكلام وينقّيه ويهذّبه بحذف زوائده، ويؤدّي إلى تجنب الإطالة في الكلام فهو يذهب بقدر كبير من الفضيلة التي رأى البلغاء للإيجاز (الشهري، 2003: 23).

وهناك شروط ذكرها العلماء في باب الإيجاز، يفهم منها أن الإيجاز اللائق بالفصاحة والبلاغة هو الذي:

- لا يخل بمعاني الكلام، وذلك مثلما ورد في التنزيل، وفي السنة النبوية، وكلام أمير المؤمنين، وبلغاء المسلمين.
- بعدم وجوده ينزل قدر الكلام عن علوّ بلاغته، ويصير إلى شيء غث مسترذل ويفقد ما كان عليه من الطلاوة والحسن.
- يدل فيه دلالة على المحذوف (المصدر نفسه: 24 وابن الأثير، د.ت: ج2، 268)

ولا يفوت البلغاء بعد ذكر الإيجاز شرح مختلف الأغراض التي تتحقّق بالحذف، فيسهم الحذف في خلق أغراض وجماليات متنوعة في الكلام إضافة إلى دوره في إيجاز الكلام واستحسانه. وحينما يؤكد علماء البلاغة على دور الحذف في استحسان الكلام وقوة تأثيره على السامع، يشيرون إلى ما يحدث خلال عملية الحذف من الإرجاع وإعادة الأسماء والصفات.

ولكن ليست ظاهرة الإعادة والإحالة ما يهم البليغ؛ لأن تماسك الكلام وانسجامه - بواسطة السياق الذي يعرفه البليغ وبواسطة عناصر التماسك ومنها الإعادة - من البديهيات التي يعلمه البليغ ويعرفه. فيصرف نظره عنه ليركز على الأسرار ويكشف ما يخفى مما أراده المرسل، وما يحدث في الكلام إثر اختيار أسلوب خاص من التقديم والتأخير، والحذف والذكر، و...إلخ، ومدى تأثير هذا الاختيار في إلقاء المعاني المستهدفة إلى المخاطب.

فالباحث الذي يمعن النظر ويتعمّق في محاولة البلغاء للكشف عن دلالة الحذف في كل موضع من الكلام، يعرف مدى قيمة جهودهم ووعيهم الذي ليس له مثيل في تحليل

مختلف الكلام. فإن التقديرات البلاغية التي يقدّمها البلاغيون عبر تفسير الشواهد القرآنية وتحليل الأحاديث والشواهد الشعرية هي محاولة إعادة الأجزاء المحذوفة ليعود للأحداث تتابعها الزمني وانتظامها المنطقي، وهذا يدل على إدراك البلغاء وجود عدول عن أصل الكلام، وكذلك إدراك التراتب النمطي والمنطقي للأحداث، وقد يحدث في القرآن الكريم عدول عن أصل الكلام بإسقاط بعض الوحدات الهامشية ليكون التركيز على الوحدات الأهم(التركي، 2007: 586).

بعد معرفة هذه الميزات البلاغية يمكننا مقارنة التحليل النصي للحذف والتحليل البلاغي في هذه الفقرة:

فَهَلْ يَنْتَظِرُ أَهْلُ بَضَاضَةِ الشَّبَابِ إِلاَّ حَوَانِيَ الْهَرَمِ؟ وَأَهْلُ غَضَارَةِ الصِّحَّةِ إِلاَّ نَوَازِلَ السَّقَمِ؟ وَأَهْلُ مُدَّةِ الْبَقَاءِ إِلاَّ آوِنَةَ الْفَنَاءِ؟ مَعَ قُرْبِ الزِّيَالِ، وَأُزُوفِ الِانْتِقَالِ، وَعَلَزِ الْقَلَقِ، وَأَلَمِ الْمَضَضِ، وَغُصَصِ الْجَرَضِ، وَتَلَفُّتِ الِاسْتِغَاثَةِ بِنُصْرَةِ الْحَفَدَةِ وَالْأَقْرِبَاءِ، وَالْأَعِزَّةِ وَالْقُرَنَاءِ.

مما يساعد على تماسك النص وفهم الارتباط بين أجزاء هذه الفقرة حذف اسم الاستفهام وحذف الفعل من بداية الجمل: «و (هل ينتظر) أهل غضارة الصحة إلا نوازل السقم و(هل ينتظر) أهل مدة البقاء إلا آونة الفناء؟» حُذف هذا التركيب من الجمل لدلالة التركيب السابق عليه، فيرتبط أجزاء النص بإعادة العنصر المحذوف وتكراره في سطح النص. وللحذف فائدة أخرى في هذا القسم وهو تقريب المسافة بين المفردات الظاهرة في سطح النص وإضفاء عنصر السرعة على القراءة، وخلق السرعة القرائية.

وإذا أردنا تحليل هذه الفقرة بأسلوب البلاغة فأول ما يلفت النظر في هذا الكلام هو استخدام الاستفهام الإنكاري وحذف جواب الاستفهام تبعاً لذلك، وهذا ما يؤثر على المخاطب ويجعله يتنبّه أكثر مما إذا كان الأسلوب خبرياً.

ونفهم من سياق الكلام أنه حذف عبارة أو جملة من بداية التراكيب: «مع قرب الزيال، وأزوف الإنتقال» فبعد أن أتى الإمام -عليه السلام - باستفهام إنكاري، يقول: سيحدث ذلك مع قرب الزيال. هذا الحذف مع ما تحدّثنا عنه من حذف الاستفهام والفعل من بداية الأسئلة يعمل على تأكيد الأوصاف والصفات وإبرازها في الكلام، فلا يوجد في الكلام فعل ولا ضمير بل يتشكل الكلام من أوصاف رُبط بينها بالواو. هذا التركيز في تكثيف الصفات والتصاوير يؤثر على السامع أكبر تأثير ويجعله لا يفكر بشيء إلا فضاء الفناء ودلالة الألم والقلق.

إذن تنظر البلاغة إلى الكلام بعد وقوع الحذف بينما ينظر نحو النص إلى المحذوف ويركّز عليه ويحلّل النص كأن المحذوف موجود في النص يعمل عملاً ويترك أثراً. فبذكر عنصر التماسك في النص يظهر الاختلاف بين ما ذهب إليه البلاغيون وبين مذهب علماء النص؛ حيث يعمد البلاغيون إلى الحذف ليحصل بذلك في الكلام أغراض وآثار شتى، كالإيجاز وتجنب التكرار، أو توصيل معنى خاص يقصده المتكلم، بينما ينظر علماء النص إلى ظاهرة الحذف كعنصر من العناصر التي تحقق الترابط في النص بالتكرار. فهم يركّزون على المحذوف من حيث إعادته إلى الدليل وإرجاعه إلى القرينة، ويجعلون له دوراً حياً كعنصر

مذكور، بينما ينسى البلاغيون المحذوف ويتأكدون على جماليات الجملة وبلاغتها بعد الحذف.

النتائج

- يُترك الفصل في نظرية التماسك ويعد العطف بالأدوات عاملاً للربط بين الكلمات والجمل في النص؛ لكن البلاغة تهتم بالفصل والوصل كليهما وجاء في بعض كتب التفاسير أنه ربما يكون الفصل أبلغ من الوصل، يؤدي إلى التناسق الداخلي بين الجمل فيسبب ترابطاً أقوى من الترابط بأدوات العطف في الكلام.
- يترك ويهمل بعض حروف العطف في التحليل النصي فليس في مجموعة أنواع الربط نوعٌ يشرح أدوات عطفٍ نحو أداة التفسير «أن»، وأداة الاستئناف «ف»، وأداة التحقيق «قد». إنّ ما يشرح هذه الأدوات هو النحو، وتهتم بها البلاغة، حيث يمكننا بمساعدة الأصول البلاغية أن نقوم بشرح المواضع التي تقع «الفاء» فيها للمفاجأة، وكذلك المواضع التي خرجت فيها أدوات الربط نحو «ثم» من معانيها الحقيقية إلى معنى مجازي، وكذلك تمكنت من إبراز ما يقصده المتكلم بمختلف أدوات الشرط نحو «إذا»، «إن»، «لو»، «لما» في الكلام. مع ذلك قد نواجه في التحليل البلاغي للجمل أن ما يذكر بوصفه أسباباً للفصل والوصل لا يكفي لإبراز بعض الدلالات والأسباب في فصل الجمل ووصلها.
- ينظر نحو النص إلى الضمائر والإشارات والموصولات وغيرها من أدوات الإحالة نظرة الإرجاع والإعادة مركّزاً على دور هذه العناصر في ترابط النص بإرجاعها إلى مراجعها. وتهتم البلاغة بمقاصد المرسل وبأثر كل كلمة وتركيب في مختلف المواضع فليس هناك في البلاغة نظرة محدودة أو جمالية واحدة في الظواهر اللغوية.
- بينما تركز البلاغة وتؤكد على تناسي المحذوف والتعمق في أثر الجملة بعد الحذف، وتفسّر الكلام البليغ بالآثار التي تلقيها جملة ما على المتلقي دون وجود المحذوف، يركّز نحو النص على المحذوف نفسه ويفسّر تماسك النص بإعادته وحضوره في النص ويهتم به كعنصر حاضر يسهم في تحقيق الترابط في النص. فالحذف من منظور الدراسات النصية لا يختلف عن الإعادة.
- أسهم الحذف في الخطبة الغراء في إضفاء عنصر السرعة على الاستماع والقراءة أو تسريع الخطاب في بعض المواضع، وتقريب المسافة بين المفردات الظاهرة والمهمة في النص. وكشفت البلاغة عن عدة أهداف للحذف في هذه الخطبة منها تقصير الجمل، خلق تأثير خاص على المتلقي، إرادة العموم، الإيجاز، التأكيد على العنصر المذكور، وإلقاء معنى الإبهام.
- قد استفاد نحو النص في تقسيم بعض عناصرها وتوسيع بعض معاييرها من بعض عناصر النحو والبلاغة ومناهجها في التحليل، فأنواع أدوات الربط، ومختلف الأغراض التي تذكر للحذف، وبعض التفاسير التي نواجهها في تحليل عناصر التماسك الصوتي والنحوي في كتب علم النص العربية؛ قام النحو بشرح كل منها قبل كل منهج نقديّ، وذكرتها البلاغة في مختلف كتبها، والسبب في ذلك أنه أراد بعض المؤلفين العرب أن يقدّموا بحثاً نصياً جامعاً فأدخلوا بعض المقومات البلاغية في كتبهم ولم يذكروا أنهم أخذوا تلك المقومات من البلاغة، وكذلك أسهموا في تطوير مباحث نحو النص وتوسيع نطاقها دون أن

يذكروا مادة ذلك التطوير والتوسيع. هذا ما يُكشف بتتبّع أوائل الكتب الإنجليزية التي أُلّفت في علم النص وقياسها مع الكتب الحديثة لبعض المؤلفين العرب.

- تقوم البلاغة بتقسيم الكلام إلى الحسن والرديء، ثم تهتم بالكلام الحسن دون الرديء وتحليل مقوماته. هذه الميزة خلافاً لما ادّعى به بعض لا تؤخذ على البلاغة بل هي فخر لها لأن البلاغة تتمكن بهذه الميزة أن تبرز مواضع الحسن والجودة في الكلام الأدبي الراقيّ وأن تكشف عن جماليات ممتازة تجعل أثراً أدبياً ما أسمى وأبلغ من أثر أدبيّ آخر وهذا ما لا يتمكّن بعض المناهج الحديثة - ومنها نحو النص - أن يبرزه أو يكشف عنه، وليس ذلك عيباً لنحو النص لأنها تحاول أن تثبت النصية وتفرّق بين النص واللانص، لا بين نص أدبي راق ونص غير أدبي وغير بليغ. إذن يوجد في كلام الطفل وهو يتحدث، نفس العناصر والمعايير النصية التي توجد في أثر أديبٍ شهيرة الآثار، فبإمكاننا أن نجد في كليهما القصدية، والمقبولية، والإعلام عامة إلى عناصر التماسك اللفظي والمعنوي خاصة.
- تؤكد البلاغة عامة و**نظرية النظم** خاصة على مقاصد المرسل وعلى أسرار كلّ كلمة وتركيب، وبذلك لا تضيّق نطاق التحليل ولا تقيد أيدي الباحث أو المحلّل؛ بل تمكنه أن تجول في آفاق واسعة لا حدّ لها ولا نهاية. وكثيراً ما ينتفع باحثو إعجاز القرآن ومحلّلو جماليات نهج البلاغة بهذه الميزة؛ إذ القرآن يُخالف في بعض تراكيبه ظاهر ما اشترطه النحو والبلاغة ليُحقق ما يقصده ويترك آثاراً خاصة على المتلقّين.
- إضافة إلى هذا كان حديث البلاغة عن الكلام، والسياق، والنظم، والفصل والوصل، و...إلخ جارياً على أساس التركيب وارتباط أجزاء الكلام، ووحدته. لكنه كان الترابط بين أجزاء الكلام عندهم شرطاً لانعقاد الكلام، ووسيلة لاستعداد الكلام على تحقيق عمليات أهم.
- هناك أقوال غير جديرة أُصدرت من قبل بعض الباحثين العرب حيث حاولوا أن يجدوا لكل من مفاهيم نحو النص شاهداً في البلاغة وأن يجعلوا قيمة مفاهيم البلاغة ولاسيما نظريتها في النظم، منحصرة على دلالات لسانيات النص. فلابد للباحث الإقرار بأن نظرية النظم نظرية كاملة قويمة وغنية تشتمل على وصف الترابط، وعلى غيره من آليات تحليل غالية.
- ولابدّ للباحث أن يعلم بأنه لا يحتاج إلى إلصاق هذه النظرية - كما يفعل بعضهم - بلسانيات النص أو يقول: كأنّ الجرجاني يؤسس لسانيات نصية عربية. فماذا ينقص مصطلح «النظم» كي نكون بحاجة إلى استبداله بمصطلح آخر كلسانيات نصية عربية؟ ومصطلح النظم أدق من أيّ مصطلح آخر لتوصيل تلك المعاني السامية التي قصدها علماء البلاغة وأمراء البيان.
- وصلت الدراسة خلال تحليل الخطبة الغرّاء إلى أنّ تحليل الآثار الأدبية الراقية على أساس أصول التماسك قلّما يقود المتلقي إلى كشف جمالية مهمة في النص، فلابدّ أن يستفيد الباحث والمحلّل من أساليب التحليل في المناهج الأخرى كالبلاغة وأن يكمل دراسته بمقومات تلك المناهج.

المصادر والمراجع

المصادر العربية:

- القرآن الكريم
- ابن أبي الحديد (1960). شرح نهج البلاغة. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. ط1. ج6و7. القاهرة: دار إحياء الكتب العربية.
- ابن الأنباري، عبد الرحمن بن محمد (1997). أسرار العربية. تحقيق: محمد حسين شمس الدين. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية.
- ابن جني، أبو فتح عثمان (1957). الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. القاهرة دار الكتب المصرية.
- ابن منظور، محمد بن مكرم (1993). لسان العرب. ج1 -15. ط3. بيروت: دار الفكر.
- أبو غزالة، إلهام (1992). مدخل إلى علم النص؛ شرح لنظرية روبرت دي بوجراند وولفجانج دريسلر. ط1. نابلس: مطبعة دار الكتاب.
- أحمد فرج، حسام (2007). نظرية علم النص. ط1. القاهرة: مكتبة الآداب.
- الأخضر الصبيحي، محمد (2008). مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقية. ط1. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.
- استيتية، سمير شريف (2008). اللسانيات. ط2. عمان: عالم الكتب الحديث.
- التركي، إبراهيم منصور (2007). «العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي»، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشرعية واللغة العربية وآدابها، المجلد 19، العدد 40، ص586).
- التفتازاني، سعد الدين (2012) مختصر المعاني. ط 10. قم: دار الفكر.
- الجرجاني، عبد القاهر(2007). دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد رضوان الداية وفايز الداية. ط1. دمشق: دار الفكر.
- الجعيد، إبراهيم علي (1999). خصائص بناء الجملة القرآنية في تفسير «التحرير والتنوير». رسالة دكتوراه. جامعة أم القرى: كلية اللغة العربية والنقد.
- جمعة، عدنان عبد الكريم (2008). اللغة في الدرس البلاغي. ط1. لندن: دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع.
- حسيني زبيدي، محمد مرتضى (1993). تاج العروس في جواهرالقاموس. ج1 -20. ط1. بيروت: دار الفكر.
- خطابي، محمد (1999) لسانيات النص. د. ط بيروت: المركز الثقافى العربي.
- زارع، آفرين؛ وراضيه كريمي(2016). «جماليات الحذف من منظار علم اللغة والبلاغة في النصوص الأدبية الراقية (القرآن الكريم والصحيفة السجادية أنموذجاً)»، مجلة البحوث والدراسات الإسلامية، العدد43، ص20.
- الزناد، الأزهر (1993). نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- سليمان حمودة، طاهر (1998). ظاهرة الحذف في الدرس اللغوى. الإسكندرية: الدار الجامعية للطباعة والنشر.
- شاكر جمعة، بيان؛ ومهند حمد شبيب (2009). «قراءة في نظرية النظم»، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإسلامية، المجلد الأول، العدد1، صص 252 - 286.
- شبل محمد ،عزّة (2007) علم لغة النص النظرية والتطبيق. تقديم: سليمان العطار. ط 1. القاهرة: مكتبة الآداب.

- الشريف الرضي، أبوالحسن (2009). نهج البلاغة. ترجمة: علي شيرواني. تهران: نسيم حيات.
- الشهري، علي بن عبد الله (2003). «أسلوب الحذف في سياق القصص القرآني»، مجلة الأحمدية، العدد الرابع عشر، صص 15 - 55.
- عابدي، مختار (2013). دراسة الربط النحوي (أدوات الربط) في قصة النبي موسى – عليه السلام – في سورتي طه والقصص على أساس نظرية هاليدي وحسن. رسالة ماجستير. جامعة شيراز.
- عبد الراضي، أحمد محمد (2008). نحو النص بين الأصالة والحداثة. ط1. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.
- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (1952). الصناعتين الكتابة والشعر. تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم . ط1. القاهرة :دار إحياء الكتب العربية.
- عفيفي، أحمد (2001) نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي. ط 1. القاهرة: مكتبة زهراء الشرق.
- العلوي اليمني، يحيى بن حمزة (1914). الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز. ج2. مصر: دار الكتب الخديوية.
- فان دايك، تون.أ (2001). علم النص مدخل متداخل الاختصاصات. ترجمه وعلق عليه سعيد حسن بحيري. ط2. القاهرة: دار القاهرة.
- فرج، حسام أحمد (2007). نظرية علم النص رؤية منهجية في بناء النص النثري. قاهرة: مكتبة الآداب.
- الفقي، صبحي إبراهيم (2000). علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق. ط1. ج1و2. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.
- القزويني، محمد بن عبد الرحمن (1932). التلخيص في علوم البلاغة. ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوتي. ط2. بيروت: دار الفكر العربي.
- كريمي، راضيه (2014). «دراسة الفاعلية العناصر المتشابهة بين أجرومية النص والبلاغة العربية في التحليل الأدبي (تحليل الخطبة الغرّاء وخطبة الأشباح على أساس التماسك النحوي والتماسك الصوتي)»، رسالة جامعية لنيل درجة الماجستير، جامعة شيراز.
- كلماير وآخرون (2009). أساسيات علم لغة النص. الترجمة: د. سعيد حسن بحيري، ط1 ، القاهرة: زهراء الشرق.
- محمود خليل، إبراهيم (2009). في اللسانيات ونحو النص. ط2. عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع.
- المراغي، أحمد مصطفى (1993). علوم البلاغة البيان والمعاني والبديع. ط3. بيروت: دار الكتب العلمية.
- مصلوح، سعد عبد العزيز (2003). في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة. ط1. الكويت: مجلس النشر العلمي.
- مطلوب، أحمد (1999). البلاغة والتطبيق. ط2. العراق: وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.
- مفتاح، محمد (2006). دينامية النص. ط3. بيروت: الدار البيضاء.
- واورزنياك، زتسيسلاف (2010). مدخل إلى علم النص مشكلات بناء النص. ترجمه

وعلـق عليـه سـعيد حسـن بحـيري. ط2. القاهرة: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.
-الهاشمي، أحمد (1999). جواهر البلاغة. ط1. قم: مركز مديريت حوزه علميه قم.
-هاينه من، فولفجانج؛ وديتر فيهيفيجر (1999). مدخل إلى علم اللغة النصي. ترجمة: فالح بن شبيب العجمي. الرياض: النشر العلمي والمطابع.

المصادر الإنجليزية:

- Halliday, M.A.K. & Ruqaiya Hasan (1976). Cohesion in English. Longman London and New York.

هوامش:

1- Text linguistics
2-Text Grammar
3- Z.S. Harris
4- Van dijk
5- Heinemann
6- Kelemayar
7- Halliday
8- Hasan
9- Discourse Analysis
10- Grammatical Cohesion In Spoken And Written English
11- Cohesion In English
12- Brinker
13- Isenberg
14- Steinitz
15- de Beaugrand
16- Dresslar
17- Text - Centered
18- Cohesion
19- Coherence
20- User - Centered
21- Intentionality
22- Acceptability
23- Informativity
24- Situationality
25- Intertextuality
26- Conjunction
27- Reference
28- Ellipsis
29- Substitution
30- Additive Conjunction
31- Adversative Conjunction
32- Cotrajunction
33- Conjunction Causal
34- Subordination
35- Temporal Conjunction
36- Texual
37- Endophora
38- Situational
39- Exophora
40- Anaphora
41- Cataphora
42- Personal Reference
43- Demonstrative Reference
44- Comparative Reference
45- General Comparison
46- Particular Comparison
47- Nominal Elipsis
48- Verbal Elipsis
49- Lexical Ellipsis
50- Operator Ellipsis
51- Clausal Ellipsis

❑❑

أسماء في الذاكرة

وجيه البارودي

بين الطب والشعر

بقلم: د. نزار بريك هنيدي

وجيه البارودي بين الطب والشعر

د. نزار بريك هنيدي

عرفَ التاريخُ الأدبي، في مراحله المختلفة، وعند الشعوب جميعها، عدداً كبيراً من الأطباء، الذين أصبحوا نجوماً لامعةً في سماء الشعر، وعلامات فارقة في مسيرة الإبداع. ذلك أن الشعر لا يرتبط بمهنة معيّنة، ولا يختصُّ بشخصية محدّدة، بل هو طريقة في ممارسة الحياة، وقدرة على استبصار الواقع والغوص في أغواره والكشف عن خفاياه، و أحاسيس ومشاعر تتفاعل مع ما يحرّضها من أحداث وعلاقات ومؤثرات، وهو مهارة في صوغ ما تطفح به الذات الشاعرة من رؤى وعواطف، في كلمات وصور وأنغام، قادرة على التواصل مع الآخرين، وإثارة اهتمامهم وتفاعلهم.

وهذا يعني أن أيَّ فرد يتمتع بالموهبة، ويمتلك المؤهلات المناسبة، يمكن له أن يكتب الشعر، ويتألق في إبداعه، بغض النظر عن المهنة التي يمارسها، أو الموقع الذي يتبوّأه في واقعه الاجتماعي. فالشعر ليس مهنة يستطيع الشاعر أن يكسب قوته منها، ويقصر نشاطه وجهده عليها، لاسيّما في عصرنا الحديث بعد أن تراجعت ظاهرة (شعراء البلاط)، وقلّت فرص التكسّب بالشعر وصناعة المديح.

وفي الحقيقة، فإن شعرنا العربي، قديمه وحديثه، يزخر بالأطباء الشعراء، من ابن سينا وابن زهر وأبي القاسم الزهراوي، إلى ابراهيم ناجي وعلي الناصر وابراهيم الخطيب وغيرهم في عصرنا الحديث، إلا أن الملاحظة التي تستوقفنا أنهم جميعهم في نتاجهم الشعري، اهتمّوا بالأغراض العامة التي يهتم بها الشعراء عادة، من دون أن تحمل نصوصهم خصائص مهنة الطب التي يزاولونها، من دون أن يظهر فيها ما يدلُّ على مهنة الشاعر، باستثناء بعض الألفاظ أو المصطلحات التي قد تتسلل من اللغة التي يستخدمها الطبيب في حياته اليومية، إلى لغته الشعرية.

وربما لن نجد شاعراً تكاد لا تخلو قصيدة من قصائده من اعتزاز بعمله الطبي، واستعراض لمهاراته العلاجيّة، ووصف لتفاصيل حياته المهنية، وتصوير للحالات المرضية، مثلما نجده عند وجيه البارودي، حيث تندغم شخصية الطبيب، بشخصية الشاعر العاشق الثائر على الجهل والفقر والتخلّف، والمبشّر بالعدل والحب والتقدم والجمال.

ولد وجيه البارودي في الأول من آذار عام1906، في كنف عائلة عريقة ذات حسب ونسب، في مدينة حماة التي كانت تعيش في ظل مجتمع تقليدي مغلق، تهيمن فيه العادات والتقاليد والأفكار الغيبيّة ، وتحكمه العلاقات الموروثة، ذات الطابع الديني والاقطاعي. وعلى عادة الأسر الغنيّة آنذاك، أدخل وجيه مع أبناء عمومته إلى (الكتّاب)، ثمّ إلى مدرسة (ترقّي الوطن)

الابتدائية. إلا أن أحداث الحرب العالمية الأولى جعلت عائلة البارودي تقرّر إرسال أبنائها إلى بيروت للدراسة في (الكلية السورية الانجيلية) التي ستصبح فيما بعد (الجامعة الأمريكية). وهكذا انتقل وجيه إلى مدينة بيروت قبل أن يتجاوز الحادية عشرة من عمره، ليدرس المراحل الابتدائية والثانوية والجامعية في هذه الكلية.

وفي الحقيقة، فإن الأربعة عشر عاماً التي قضاها وجيه الشاب في بيروت، كان لها التأثير الحاسم على بناء شخصيته، وتكوين عالمه النفسي والفكري، وتأسيس ثقافته وذائقته، وتفجير موهبته الشعرية. ففيها عرف بيئة متحرّرة منفتحة على العالم، تختلف عن البيئة المغلقة لمدينة حماة التي ولد فيها. وأتاحت له الحياة الداخلية للجامعة أن يعيش نمط حياة أكثر ميلاً إلى نمط الحياة الغربي العصري. وتوفّرت له فرصة اللقاء بعدد من الأساتذة الغربيين الذين أعجب بهم واتخذهم قدوة له، مثل الجرّاح (كروكشانك) وأستاذ الأمراض النسائية (دورمان)، بالإضافة إلى أساتذته اللبنانيين مثل (سامي الحداد) و(جورج خياط) و(مصطفى الخالدي) وغيرهم.

وفي مكتبة الجامعة، وجد وجيه ما يروي عطشه إلى الثقافة والمعرفة، فاطلع على أمهات كتب التراث، وحفظ الكثير من الشعر العربي في عصوره كافة، وقرأ نماذج من الشعر الغربي، مما سيترك أثره في نصوصه التي راح يكتبها منذ تلك المرحلة، لاسيّما بعد أن توطّدت عرى صداقته مع الطالب الفلسطيني (ابراهيم طوقان) والعراقي (حافظ جميل) واللبناني (عمر فروخ) وأسّسوا معاً جمعية أدبية باسم (دار الندوة) عام1926، وكانت الجمعية تنظّم اللقاءات والجلسات لقراءة الشعر، والحوار حوله، والاطلاع على النصوص التي يكتبها كل طالب منهم، ومناقشتها. بل وصل الأمر بهم إلى حدّ الاشتراك في نظم القصيدة الواحدة، مثل قصيدة (وادي الرمان) التي أتبتها وجيه البارودي في مجموعته الشعرية الأولى (بيني وبين الغواني) بعد أن قدّم لها بالمقدمة التالية: (هذه القصيدة أنموذج مفرد مبتكر نظمتها بالاشتراك مع المرحوم ابراهيم عبد الفتاح طوقان، شاعر فلسطين ورفيقي في الجامعة الأمريكية في بيروت.. امتزج روحانا بكل كلمة وبكل شطرة فجاءت قصيدة لا يستطيع ناقد مهما حقّق ودقّق أن يجد دليلاً على ينبوعها الثنائي)(1)

ومن الواضح أن وصف شاعرنا للقصيدة بأنها (أنموذج مفرد مبتكر) يدلل على نزوعه المبكّر مع رفيقه إلى البحث عن الفرادة والابتكار والتجديد. إلا أن القصيدة في الحقيقة لا تنمُّ سوى عن براعة الشاعرين في النظم، وعن مدى تأثرهما بأساليب الوصف والتصوير التي اطلعا عليها في التراث الشعري العربي، ولاسيّما عند الشعراء العبّاسيين، كما هو واضح من مطلع القصيدة:

يـــا ربَّ وادٍ قـــد تفـــتَّحَ وردُهُ واخضـــلَّ فهـــو بطلّـــه مغـــرورقُ
وتـــأنّقَ الـــوسميُّ في ترصـــيعهِ بالـــدرِّ، فهـــو المبـــدعُ المتـــأنّقُ
ترنـــو إليـــه محـــاجرٌ مـــن نـــرجسٍ خجـــلٍ يغالبُـــهُ الحيـــاءُ فيطـــرقُ

وفي الديوان نفسه، يذكر وجيه أنه كان يحدّث صديقه ابراهيم طوقان عن الشحوب وأثره في نفسه، وأنشده قوله:

"ذبولك يا مفاز الرو ح والعينين إينـاعُ

وشيء من غروب الشمس في خديك إبداع"

فأجابه طوقان على الفور بقوله:

"كأن الناس إن أقبلت أبصارٌ وأسماعُ

وإن ولّيت فالأكباد أتباعٌ وأشياعُ"(2)

ويمكن لنا أن نقف على طبيعة العلاقة التي جمعت وجيه البارودي مع أصدقائه من شعراء (دار الندوة) من خلال القصيدة التي أوردها الأستاذ محمد عدنان قيطاز في مقالته المهمة: (وجيه البارودي من خلال الصحافة الأدبية)(3) وقال أن الشاعر العراقي (حافظ جميل) أرسلها إلى وجيه عام1944 ردّاً على رسالة عتاب بعد انقطاع المراسلة بينهما، ويستعرض حافظ جميل فيها ذكرياته مع رجيه البارودي وابراهيم طوقان، ويقول فيها:

أنا ذاك الصديق أجني لك الودّ نديّاً كأحسن الريحانِ

ليس يخبو في مجلس لك ذكرٌ أو يفيضُ الحديثُ عن (طوقانِ)

إن تفيضا ندىً بتقريظ شعري فهو من فضل بعض ما تقرظانِ

أنتَ ألهمتني.. وأسبغ طوقانُ ففي الجيد منكما طوقانِ

مما يؤكد أن الأصدقاء الشباب كانوا يتداولون ما يكتبون من شعر، فيقرّظون ما يستحق التقريظ، ويشيرون إلى ما يستوجب التعديل، ويلهمون بعضهم الأفكار والمعاني والصور.

ومن الجدير بالذكر أن الأستاذ وليد قنباز، في مقدمته لديوان (سيّد العشّاق) يسجّل لوجيه أنه بدأ بداية عملاقة من دون محاولات أولية أو قرزمات مبدئية(4)، مكرّراً ما قاله الشاعر نفسه في مناسبات عديدة، ومقرّراً أن أوّلَ محاولة له في كتابة الشعر هي قصيدته التي كتبها عام1926 وهو في العشرين من عمره، وكانت صدى لحبه الأول لإحدى الفتيات الحلبيات، وكانت قصيرة القامة، مما جعل القصيدة تحمل عنوان (القصيرة) وقد أوردها البارودي في ديوانه (بيني وبين الغواني)، ويقول فيها:

قالت: ألستُ ملاك الحسن؟ قلت: بلى أنتِ الملاك، ولكن شانكِ القِصَرُ

فأطرقت يتلظّى خدّها خجلاً والدمع في طرفها المكحول منحصرُ

تقول: هَبْ قِصَري ذنباً أثمت بهِ أليس ذنب حبيب القلبِ يُغتَفَرُ؟

فأفحمتني بإعجازٍ، وددتُ لهُ لو أنني أبداً أشكو وتعتذرُ

إلا أن الأستاذ محمد عدنان قيطاز يخالف وليد قنباز فيما ذهب إليه، ويرى أن هناك محاولات شعرية متعددة سبقت هذه القطعة الصغيرة في المحبوبة القصيرة، فمن غير المألوف أن يبدو الشاعر ممتلكاً لأدوات البيان الجميل منذ محاولته الأولى. ويقول قيطاز إنه عثر على قصيدة للشاعر بعنوان (ملك الهوى والحسن) نشرتها مجلة الأحرار المصورة اللبنانية عام1927، ويرى أنها إحدى بواكير شاعرنا لأن آثار القرزمة بادية عليها، والعملقة ضامرة ، بالرغم من أنها تبشّر بولادة شاعر له خطره في انتهاز الفرص وانتهاب اللذات. وفي هذه القصيدة نجد الشاعر مقلّداً في تصويره وتعابيره، وشتان بين النظم والإبداع الفني، وهذا ما دفع الأستاذ قيطاز إلى القول: إن البارودي كان كغيره من الشعراء خاضعاً لناموس التطور(5).

ومهما يكن من أمر، فإن ما يعنينا من ذلك كله، الإشارة إلى أن موهبة وجيه البارودي بدأت بالتفتح مع مواهب زملائه في جمعية (دار الندوة). هؤلاء الزملاء الذين أصبحوا علامات بارزة في الأدب العربي الحديث. ولا بدّ من الإشارة أيضاً إلى أن المعالم الرئيسة لتجربته الشعرية، سواء على صعيد الموضوعات والمعاني، أم على صعيد الشكل الفني والرؤية الإبداعية، بدأت تتشكل وتتضح وتترسّخ منذ تلك المرحلة المبكّرة، مرحلة دراسته في الجامعة الأمريكية في بيروت. تلك المرحلة التي ستفاجئه بأحداث تغيّر من وضعه الاجتماعي، وتعيد صياغة علاقته مع عائلته ذات اللقب العريق. فقد فجع بوفاة أمه عام1923، وقام أبوه بالزواج سريعاً من أخرى، وعمل على حرمان وجيه مع أخواته الأربع من الرعاية المالية، لاسيّما بعد أفلست تجارة الأسرة، فلم يعد أمام وجيه سوى الاعتماد على مساعدات الأصدقاء ليتم تعليمه في السنتين الأخيرتين. ولاشكّ في أن ذلك ترك بالغ الأثر في تكوين شخصية الشاب، الذي اكتشف دناءة الأغنياء ونذالة المتسلطين، فمال إلى الفقراء الذين وجد فيهم الحب الأصيل والأخوّة النبيلة، وأقام عداوة بينه وبين المال، وعزم على أن يوقف علمه وطبه على خدمة الفقراء والمحتاجين، وأن ينشئ بين الطب والفقر إلفة تنصره على الجشع والظلم والغدر:

وبيني وبين المال قامت عداوةٌ فأصبحت أرضى باليسير من اليسر
وأنشأت بين الطب والفقر إلفة مشيت بها في ظلّ ألوية النصر
ويا أيها العافون بيني وبينكم من الحبّ ما بيني وبين أخٍ برّ
أرى فيكم الحبَّ الأكيد، ولا أرى لدى مترفٍ حبّاً سوى النكثِ والغدرِ

وفي هذه الظروف الصعبة، تزوّج من ابنة خالته (مسرّة علواني) وهو في السنة الأخيرة من سنوات دراسته، وأقام معها في غرفة على سطح أحد الفنادق، إلى أن تخرّج عام1932، فسارع إلى العودة إلى مدينته حماة، ليفتتح فيها عيادته كطبيب ممارس عام، عازماً على التحليق بجناحيه: الطب والشعر، إلى آفاق سامية لا يدركه فيها أحد. فالطب لن يشغله عن إبداعه الشعري، بل سيزيد من رهافة إحساسه ويعمّق رؤيته للعالم ويكشف له المزيد من خفايا العلاقات الإنسانية:

هوايةُ الطبّ ما كانت لتشغلني عن القوافي، بل ان الطبّ أرهفني
فلي جناحان من طبّ ومن أدبٍ حلّقتُ، ما أحد في الكون يدركني

والشعر بدوره، سيزيد من قدراته الطبيّة، ويساعده في مقاربة مرضاه، ويعزّز مهاراته في علاجهم. فالمريض جسم وروح، وبينما يحتاج الجسم إلى الطب ليشفى، فإن الشعر يداوي الروح، وهكذا سيعمد إلى استخدام معارفه العلمية لمعالجة المحموم، وفي الوقت نفسه سيسقيه من روحه رحيق الشعر والجمال، فيشفى المريض بفعل الدواء أو بفعل الشعر:

أتيتُ إلى الدنيا طبيباً وشاعراً ... أداوي بطبي الجسم والروح بالشعرِ

أروح على المحموم أشفي أوامهُ ... بأجمع ما أوتيتُ من قوّة الفكرِ

فأسقيه من روحي رحيقاً، ومن يدي ... مريراً، فيشفى بالرحيقِ أو المرَّ

ولمّا كان طبيبنا قد خبر حياة الفقر والعَوَزِ والحاجة في سنتيه الأخيرتين في الجامعة، وعرف ما يعانيه فقراء مدينته من ظلم الأغنياء والوجهاء والمترفين، فقد انحاز بكل جوارحه إلى الفقراء، ولمس مدى حاجتهم إلى الرعاية الطبية التي لا يستطيعون الحصول عليها بسبب فقرهم، فأنشأ بين طبه والفقر إلفة، وراح يبذل لهم جهده وخبرته دون مقابل، إلا ما يكفيه لقوت نهاره، دون أن يبقى منه شيء للتخزين أو الادخار، كما قال في قصيدته الطريفة (الخزانة الحديدية) :

شَرَيْتُ خزانةً لأصون مالي ... ولا مال سوى قوتِ النهارِ

وقوت اليوم أحفظه بجيبي ... وليس لديّ فضلٌ لادّخارِ

وهكذا راح المرضى من أهل مدينته وريفها المحيط بها يتهافتون عليه، وذاعت شهرته واشتدّت ثقة الناس بعلمه وطبه، فغصّت عيادته بالمرضى والمراجعين. وقد عثرت على وصفٍ حيّ لعيادته عند صديقنا الأستاذ عبد الرحمن الحلبي الذي زاره في العيادة في مطلع سبعينيات القرن الماضي فوجدها على الشكل التالي: (بيت عربي ذو فناء واسع، غرفه شتى، والمرضى، وجلّهم من النساء، يعافون غرفة الاستقبال أو الانتظار، ويخيّمون في الفناء. وربّما وجدت بين المريضات من تصحب كنّتها معها أو ابنتها أو جارتها، وتجد أنهما (يقمعّن) البامية أو يحفرن الكوسا والباذنجان في انتظار أن يتاح للمريضة الدخول، أو في الواقع المثول، بين يدي طبيبها الأثير. وإذ تشكو له المريضة ما بها مما تتوهّمه فيها من علل كثيرة، ينهي الطبيب معاينته لها بمادة واحدة من الدواء يكتبها باللغة العربية في ورقة الوصفة الرسمية التي تحمل اسمه وتوقيعه)(6)

ويؤكّد الأستاذ سهيل العثمان، صديق الشاعر، هذه الصورة بقوله: (ومَنْ يشهد الازدحام والتدافع في عيادته يشهد بأنه إنسان شديد الاحتمال وإن اهتاج وصرخ مقرّعاً ومؤنّباً)(7)

وقد يخرج هذا التأنيب والتقريع من عيادة البارودي، ليجد طريقه إلى شعره، إذ يعبّر عن تبرّمه من الفوضى التي يثيرها المرضى في قصيدة طريفة عنوانها (باب العيادة) كتبها عام1969، ونشرها في ديوانه الثاني (كذا أنا)، وقال فيها:

بابي خليّة نحلٍ كلّه إبَرُ ... والنحل يمنحنا شهداً مع الإبرِ

أقضي نهاري وليلي في مصارعةٍ ... مع التيوس، وأحياناً مع البقرِ

وفي ضجيجٍ وفوضى، في مزاحمة ... فالسبق فيها نصيب الليث والنَمِرِ

هـــذا يـــئنّ، وهـــذا يســـتغيث وذا يرغـي ويزبـد في حمّـى مـن الضـجرِ
فكـــم وددت لـــو انـــا في تطورنـــا نرقـى إلى مسـتوى القربـاطِ والنَـوَرِ

وفي الحقيقة، فإن تقريع الدكتور وجيه لمرضاه، لم يكن بسبب ميلهم إلى إحداث الفوضى والشغب في عيادته فحسب، بل لجملة من الأسباب التي تنبع من الجهل والتخلّف والتزمّت وسيطرة الأفكار الغيبية، ومن ذلك ثقة الناس بالدجّالين، وإقبالهم عليهم، والإيمان بقدرتهم على شفاء الأمراض التي يعجز الطب الحديث في معالجتها، وهي الظاهرة التي مازالت موجودة في أوساط كثيرة حتى يومنا هذا. وفي ذلك يقول وجيه:

إن قلـــت هـــذا الـــداء لا حيلـــةٌ للطـــبّ فيـــه، قيـــل هـــذا غبـــاءْ
وأقبـــل الـــدجّال فاستبشـــروا بســـحرهِ، والســـحرُ بعـــض الـــدواءْ
واستســـلموا لزيفـــه فـــانبرى ينفـــث فـــيهم سمَّـــهُ كيـــف شـــاء

فالطبيب الشاعر، الذي عاد إلى مدينته مدجّجاً بأحدث العلوم والأفكار العصرية، كان يدرك أن رسالته لا تقتصر على معالجة الأمراض، بل لا بدّ له من أن يعمل على نشر الوعي الصحي ومحاربة الدجل والخرافة، وتعزيز ثقة الناس بالطب القائم على العلم والتجارب الحديثة، وإرشادهم إلى أساليب الوقاية وطرق الحدّ من انتشار الأمراض والأوبئة. وربما كان هذا ما دفعه إلى كتابة مجموعة من المقالات الطبيّة ونشرها في مجلة (النواعير) التي كانت تصدر في حماة، وذلك بعد وصول أفواج النازحين من فلسطين إلى حماة في أعقاب النكبة عام1948. وهي المقالات التي كشف عنها الأستاذ محمد عدنان قيطاز، وقال إنها: (مقالات ذات طابع توجيهي تعليمي، يحضُّ فيها المواطنين على مراعاة القواعد الصحيّة من جراء الهجرة الجماعية، وما يرافقها عادة من انتقال الأوبئة وانتشار الأمراض. ومن هذه المقالات: (الحمى النمشية) و(الحمى الراجعة) و(حول استعمال البنسلين) و(داء الكزاز) وغيرها. وكان وجيه في هذه المقالات يحذّر وينذر، ويطالب المسؤولين بتحصين السكان المقيمين والوافدين من الهجمات المرضية المحتملة. وربما كان وجيه الطبيب الوحيد الذي قام بهذه التوعية الصحية على صفحات مجلة النواعير، وهي المقالات الوحيدة للشاعر الوجيه في صحافة حماة)(8)

وإذا أردنا أن نعرف أنواع المرضى الذين يراجعونه، وطبيعة الحالات المرضية التي يقوم بعلاجها، يمكن لنا أن نراجع قصائده، لنجد الشيوخ المسنين، والنساء بأمراضهن المتعددة، ولاسيّما الولّادات منهنّ في أتعس حالاتهنّ، وكذلك الأطفال المصابين بالإسهال أو السعال، أو الذين يقوم بإجراء عملية الختان لهم. ففي قصيدة متأخّرة له يقول:

في خدمـــة المرضـــى قضـــيتُ حيـــاتي وثنـــاؤهم أجـــري ومكتســـباتي
وزبـــائني الفقـــراء مـــن شـــيخٍ ومـــن ولّادة في أتعـــسِ الحـــالاتِ
وكـــذلك الأطفـــال في إســـهالهم وســـعالهم يـــأتون بالعشـــراتِ

وفي القصيدة التي ألقاها في مهرجان التكريم الذي أقامته له مدينة حماة بمناسبة بلوغه السبعين، ونشرت في ديوانه الثالث (سيد العشّاق) نجد صوراً طريفة لمرضاه، وعلاقاته المتنوعة بهم:

تمـــرّ ســـيارتي العجفـــاء في طـــرقٍ شـــعبيّة لـــيس فيهـــا لمحـــةٌ لغـــني
تـــراكض الصـــبية الأغـــرار تتـــبعني مهمـــا فـــررت فـــراري لـــيس يـــنفعني
هـــذا يصـــيح: وجيـــهٌ أمـــس أنقـــذني مـــن الهـــلاك، وهـــذا أمـــس طهّرنـــي
وأقبلـــت أم محمـــودٍ تزغـــرد لـــي جـــاؤوا إلـــيّ بـــه لـــيلاً فولّـــدني

وإذا أردنا أن نقف على طرائق ممارسته للمهنة، وأساليبه في تشخيص المرض، والوسائل التي يتبعها في العلاج، فإننا سمكن أن نقع على كثير من الطرائف في النوادر التي يتناقلها أهل حماة عنه، وربما كان بعضها مما يؤلفونه وينسبونه له. فقد سأله الأستاذ عبد الرحمن الحلبي عن صحّة عدد من المفارقات التي يرويها الناس، فاكّد الدكتور وجيه له أنها من صنعهم لا من صنعه(9)، مما يؤكد أنه أصبح شخصيّة شعبية محبّبة ، يلهج بذكرها كل لسان، وتحلو بأخبارها الأحاديث والأسمار والسهرات. إلا أن ذلك لا يلغي القسم الأوفر من هذه النوادر التي استندت إلى أساس واقعي، مثل هذه النادرة التي يذكرها الأستاذ الحلبي، وفيها يستدعى الدكتور وجيه لتوليد امرأة تعاني من مخاض عسير، لكنها لا تستجيب للتعليمات التي يوجّهها لها، فما كان منع إلا أن التقط شرشف السرير ولفّه عل خصره وأعطى حماة المريضة وعاء الغسيل طالباً منها أن تضرب عليه إيقاعاً راقصاً، وراح هو يرقص حتى انفجرت المريضة بالضحك وتمادت فيه، فإذا هي تقذف وليدها وتتم عملية ولادتها بخير وسلام.

أما الأستاذ وليد قنباز، فيذكر في مقدمته لديوان البارودي (سيّد العشّاق) نادرة أخرى من نوادر معالجاته النفسية، فقد استدعي لعيادة مريض شاب أُصيبَ بشلل نصفي بعد اكتشافه خيانة معشوقته له، فأدرك الطبيب عدم وجود سبب عضوي لهذا الشلل، وأنه من نوع الشلل النفسي الذي قد تسببه الصدمة العاطفيّة، فقال للمريض: الحسناء يا أخونا لازم تغدر، أما البشعة فتتعلّق بظهرك مثل القرّادة. وأنشده بيت المتنبي:

إذا غـــدَرَتْ حســـناءُ وفّـــت بعهـــدها فمـــن عهـــدها ألاّ يـــدوم لهـــا عهـــدُ

واستمرّ يعيد البيت على مسامع المريض حتى حفظه وراح يردّده بنفسه، وبد ما يقارب نصف الساعة عاد الرجل إلى وضعه الصحي السليم تدريجيّاً وهو ما يزال يردّد بيت المتنبي(10).

ومن طرائفه أيضاً تلك النصائح التي كان يزوّد مرضاه بها فيحفظونها ويتناقلونها، مثل قوله: (نظّمْ الواصل، وفرّغْ الحاصل، بتبرا المفاصل)، أو قوله: (اللي بياكل تازه، ما بيتآذا). ولا شك في أن صياغة البارودي لهذه النصائح الطبية بهذه العبارات اللطيفة المسجوعة سهلة الحفظ، دليل على حرصه على توصيل المعلومة الطبية والإرشادات الوقائية إلى مرضاه بأيسر السبل وألطفها، مما يعكس عمق فهمه لرسالته الطبية ودوره في نشر الوعي الصحي، بالإضافة إلأى عمله في عيادته، وزياراته لمرضاه في أقاصي حماة وريفها، مما جعله محبوباً لدى الجميع، تألفه الأجيال كافة، ويردّد الناس أحاديث طبه وحبّه وشعره، وتشغل أنديتهم ومجالس سمرهم بها.

وبالرغم من مرّ السنين وتعاقب الأجيال، فإن محبة الناس له لا تخبو، لأنه يبقى محافظاً على تميّزه وفرادته، ويبقى منيعاً على أذى صروف الدهر أو تقادم العهد، فهو قاهر للزمن، على حدّ تعبيره:

تقادمُ العهدِ لا يسري عليّ كما ... يسري على الناسِ، إني قاهر زمني
فكلّ جيل من الأجيال يألفني ... وكلّ رائعة في الحيّ تعشقني
طبّي وحبّي وشعري.. شغل أنديةٍ ... وهمّ بحّاثةٍ عن أحسنِ الحسنِ

وإذا كانت الأبيات السابقة تحمل إعجاباً بالنفس، ومديحاً للذات، وشعوراً بالتفوّق على بقية خلق الله، فإن ذلك شديد الشيوع في شعر البارودي الذي يعدّ نفسه عَلَماً شاهقاً بين الشوامخ في ميادين الشعر والطب والحب:

أنا نغمٌ في الطبّ والشعر والهوى ... أنا عَلَمٌ بين الشوامخ شاهق

إنه العصاميّ ابن نفسه، لم يحاكي أماً ولا أباً، ما جاد الدهر بمثله، وما كان له أشباه أو أكفاء:

أنا ابن نفسي، لا أمّاً حكيت ولا ... أباً، ولا كان لي في الدهر أكفاءُ

بل إنه من شدّة ثقته بنفسه، وزهوهِ بفنّه الطبي ومهاراته العلاجية، كان يرى أن طيف المسيح قد مرّ على يديه فوضع فيهما القدرة على التشخيص والعلاج، فكأنه أصبح وليّاً صاحب كرامات، يمشي في الشوك ويشفي الأمراض المعنّدة الخبيثة:

مرّ المسيح على يديّ بطيفه المتهللِ
فزهوت في فنّ الطبيب وفي كرامات الولي
ومشيت في شوك الضنى والضنك أحمل منجلي
فشفيت كلّ معذّب من دائه المستفحلِ

وقد يصل الأمر به، إلى حدّ تشبيه نفسه بالمسيح مباشرة، فقد جاء مثله ليوقظ الموتى المستغرقين في الظلم والجهل، وينادي بالقيامة، ويعمل على نشر العدل، ويبشّر بالمحبة والسلام:

فيا أيها الموتى أفيقوا ابن مريمٍ ... أتاكم ينادي بالقيامة والحشرِ
أفيقوا فإني من سحيق ترابكم ... سأبدع ألواناً تشعّ من التبرِ
تعالوا نعشْ في روضة العيش أخوة ... كما يرتقي السربُ الوديع من الطيرِ
فلا حاسدٌ يرنو إلى رزق جارِهِ ... ولا وارثٌ يبكي على إرثه الذرّي
وقد زال عنّا البغضُ والسخط والأذى ... وعمّ الهنا، واستؤصلت شأفة الفقرِ

وقد حاول الباحث الأستاذ سهيل العثمان في كتابه (آخر شياطين الشعر) أن يفسّر هذا الشعور عند الدكتور وجيه البارودي، فقال(11): (وقد ساعد انتسابه إلى فرع الطب، ثمّ تخرّجه

طبيباً على إذكاء هذا الشعور لأن مهنة الطب تزيد في ثقة صاحبها بنفسه، لما تمنحه من استقلال اقتصادي عن الحكومات وأرباب العمل، وتتيح للطبيب أن يرى الناس في أوقات ضعفهم وبكائهم وهذيانهم، وقد يؤدي هذا إلى نمو العطف عليهم، كما قد يؤدي إلى شعور الطبيب بالقوّة في مواجهتهم، وربما أدى إلى النتيجتين.) ويضيف الأستاذ سهيل العثمان: (إذن فقد انطوت نفس وجيه الشاب على آمال قيادية، وتبنى أفكاراً اعتقد أنها سبيل الإصلاح والتقدّم، وبدأ بشرحها في المجتمع)(12).

ولا شكَّ في أن هذا الشعور، وتلك الآمال القيادية، هي التي دفعت به إلى خوض الانتخابات النيابيّة عام1949 ، متطلعاً إلى لعب دور قيادي سياسي مباشر في نقل مجتمعه من حالة التخلف والجهل والظلم والفقر، إلى نور التقدّم والعلم والمساواة والحرية، معتمداً على ما حقّقه من (شعبيّة) في أوساط مرضاه الفقراء الذين يشكّلون غالبية المنتخبين، واثقاً من أنهم سيبادلونه حبّاً بحبّ، وسيتدافعون إلى انتخابه ليكون صوتهم ويعمل على تحقيق مصالحهم وطموحاتهم. إلا أنه أصيب بخيبة أمل شديدة، حين سقط في الانتخابات سقوطاً ذريعاً. فثار ثورة عنيفة على مجتمعه بأكمله، فإذا كان يعرف الأسباب التي تجعل الأغنياء والمتسلطين يناصبونه العداء، فإنه لم يفهم لماذا خذله الفقراء وانتخبوا الدجّالين والمشعوذين إلى مقاعد النيابة:

إذا جحد الذواتُ يدي فإني ... لأعجبُ كيف يجحدني العفاةُ

أيخفق عالمٌ، والعلم نورٌ ... وتظفر بالنيابة شعوذاتُ

لقد كان الهدف الرئيس الذي وضعه الوجيه نصب عينيه، وراح يعمل جاهداً على تحقيقه، هو إيقاظ المعدمين من جهالتهم، وتبصيرهم بالمظالم والأوباء التي يعيشون في ظلامها، ودعوتهم إلى التحرّر والثورة:

يا معدمون أفيقوا من جهالتكم ... يا مَنْ حياتكمُ نتنٌ وأوباءُ

ويا أرقّاء عهد الرق طال بكم ... أما أتاكم عن التحرير أنباءُ

لا بدّ للأرض من يومٍ تثور به ... والشمس من حنق في الأفق حمراءُ

لكن صدمته بنتائج الانتخابات، جعلت مشاعر النقمة العنيفة تجتاحه، فيفقد الثقة مؤقتاً في إمكانية التأثير في جماهيره من الفقراء والمظلومين، الذين راح ينعتهم بأقذع النعوت:

فلا تبديل، إن القردَ قردٌ ... وإن الكلبَ مطعمه الفتاتُ

إذن بين البهائم عشتُ عمري ... وآيات الدلائل بيّناتُ

إلا أنه سرعان ما يعود إلى رشده، متذكراً أنه طبيب، وما هؤلاء الناس إلا مرضى، وأن مهنة الطب تمنعه من الإساءة إلى مرضاه مهما تمادوا في الإساءة إليه، وما عليه سوى متابعة جهوده في معالجتهم ، والصبر عليهم، حتى يتحقق لهم الشفاء، الذي قد يحتاج وقتاً أطول مما يعتقد:

كلا.. طبيبٌ أنا، والطبّ يمنعني ... من أن تمدّ بسوءٍ للمريض يدي

فالناس حولك مرضى في جبلّتهم ... والبرء رهن التأني، فانتظر لغدِ

وإذا كان قومه قد جحدوا فضله، ولم ينحازوا إلى جانبه، فإنه بمحبته لهم، وشعوره بالأبوّة تجاههم، سينسى عقوقهم. وإذا كان قد قام بتقريعهم وتأنيبهم فإن غرضه لم يكن سوى تنبيههم إلى أغلاطهم، وإرشادهم إلى ما يرى فيه صلاحهم وتقدمهم:

ولقد أقرّعُ أو أشنّعُ ليس لي ... غرضٌ سوى التهذيب من وخزاتي

والكاشحون إذا انبروا لإساءة ... باؤوا بحمد الله بالنكساتِ

كلُّ الذي اقترفوه مغتفرٌ ... بفضل أبوّتي لهمُ وطول أناتي

إن عقّني قومي جعلت عقوقهم ... بالحبّ نسياً فابتغوا مرضاتي

يا قوم إني رحمة ومحبة ... فعلام هذا الذعر من غمزاتي

الناس أعداءٌ لما جهلوا، فلا ... عجبٌ إذا أنكرتمُ صيحاتي

وبالرغم من ذلك كله، فإن إيمانه بأفكاره ومبادئه لا يتضعضع، وثقته بالمستقبل لا تتزعزع. فالمستقبل المشرق قادم لا محالة، وفيه سيتمّ القضاء على أسباب التخلّف جميعها، من فقر وجهل ومرض، وتصير هذه العلل مجرّد طرائف من الماضي يتندّر بها الأطباء:

الفقرُ والجهل والأدواء ليس لها ... في معجم الغد أوصاف وأسماءُ

والفقر والجهل والأدواءُ صائرة ... إلى طرائف يرويها الأطباءُ

وسيبلغ إيمانه بالمستقبل، وثقته بقدرة العلم الحديث على تحقيق آمال البشرية، حدّاً جعله ينظم واحدة من أجمل قصائده بعنوان (تأملات في الحياة) يختتم بها ديوانه الثاني (كذا أنا) ويضمّنها رؤيته للمستقبل الذي ستؤول إليه الحياة على هذا الكوكب. هذا المستقبل الذي سيشهد المزيد من الكشوف العلمية التي تتيح للإنسان تفجير الذرّة للحصول على الطاقة العظمى وتسخيرها لرفاهيّة البشرية. وهو المستقبل الذي سينعم فيه الناس بالسلام، بعد أن يتم القضاء على أسباب الحروب، وتنتفي المظالم، فيزول الخوف والقهر، وتختفي مظاهر الفقر والبؤس، ويتساوى الناس جميعهم في دنيا يظللها الأمن والعدل ، وتغمرها السعادة المطلقة:

في الذرّة الصغرى شموس كهاربٍ ... دارت كواكب حولها وبدورُ

ولقد نفجّرها فتنشأ طاقة ... عظمى، فيسحر عقلنا التفجيرُ

ولسوف ينتظم السلامُ بها فلا ... حربٌ، ولا هلعٌ ، ولا تهجيرُ

وسيمّحي الفقر البغيض فليس في ... دنيا السعادة بائسٌ وفقيرُ

وستصل ثقته بالطب الحديث حدّاً يجعله مؤمناً بقدرته على اجتراح المعجزات، فيقضي على الأمراض والأوبئة، ويمنح الناس الطاقة والحيوية، ويعمل على إطالة عمر الإنسان إلى ما يربو على المئتين دون أن يشعر بالهرم، بل إن الشيخ المسنّ سيرجع إلى صباه، وينافس أولاده وأحفاده في النشاط والمرح:

وســـيقفز الطـــب الحـــديث ويرتقـــي لـــلأوج في بحـــث العلـــوم خـــبيرُ
فيطـــول عمـــر المـــرء حتـــى أنـــه يربـــو علـــى المئـــتين وهـــو صـــغيرُ
وســـيرجع الشـــيخُ المســـنُّ إلى الصـــبا فيثـــور كالفتيـــان حـــين يثـــورُ

إلا أن هذه الثقة التي يوليها شاعرنا الطبيب الوجيه للعلم والطب، ستتقهقر وتتراجع أمام إيمانه بما هو أكثر قدرة على تحقيق المعجزات وشفاء الآلام ومحو آثار التقدّم بالعمر ومقاومة سطوة الزمن، وهو الحب. فأمام الحبّ وحده ينصح الوجيه مرضاه بعدم الإصغاء إلى نصح الطبيب. فالمسنّون لن يرجعوا إلى صباهم بالعقاقير الطبية ولا بالإرشادات الصحية، وإنما بمزيد من الحب واللهو والرقص والشعر:

ألا أيهـــا القـــوم المســـنّون أقبلـــوا إلى اللـــهو لا تصـــغوا لنصـــح طبيـــبِ
أحبـــوا، أحبـــوا، فـــالهوى يبعـــث الصـــبا أحبـــوا فـــإن الحـــبّ غـــير معيـــبِ

وبما أنه يؤمن بقدرة الحبّ على الشفاء أكثر من الطبّ، فإنه (وهو الطبيب) عندما التهبت أذنه، ولم تنفع العقاقير في شفائها عامين كاملين، لجأ إلى المعالجة بالحبّ، فطلب من حبيبته أن تمسح أذنه بشفتيها، فإذا بها تجفّ وتشفى ويعود إليها سمعها:

وأنـــا الطبيـــب وقـــد مَرِضْـــتُ أتيتُهـــا مستشـــفياً لعجيبـــةٍ أتطلّـــعُ
أذنـــي الـــتي التهبـــت وعـــزَّ دواؤهـــا عـــامين مـــن جرّائهـــا أتوجَّـــعُ
قلـــت امســـحي أذنـــي بفيـــكِ، وتمتمـــي فيهـــا، فمـــن فيـــكِ الـــدواءُ الأنجـــعُ
واللّهِ، ثـــمّ اللّهِ، يـــومٌ بعـــده يـــومٌ إذا أذنـــي تجـــفُّ، وأسمـــعُ.!

وعندما أصيب الدكتور وجيه باختلاج أذيني في قلبه، فحصه عدد من الأطباء المختصين، ووصفوا له العلاجات اللازمة، وأوصوه بالتوصيات التي اعتاد أطباء على تزويد مرضاهم بها، إلا أن شاعرنا يعرف أنه لن يجد علاجه الناجع إلا في الحب والطبيعة، فعاد إليهما:

وبعـــد الفحـــص والتخطـــيط أوصـــى بإحكـــامي التقشّـــف طـــول عمـــري
فـــلا ســـهرٌ، ولا حـــبٌّ عنيـــف ولا شـــبعٌ، ولا ولـــعٌ بخمـــرِ
ســـوى خـــيط مـــن الويســـكي إذا مـــا أرقـــتُ، ومثلـــهُ ، لا نصـــف لـــيترِ
أخـــذتُ دواءه شـــهراً.. فلمـــا انتشـــيتُ عَـــدَلتُ عـــن زهـــد المعـــرّي
فمـــا غـــير الطبيعـــة لـــي طبيـــبٌ ومـــا غـــير اللمـــى خمـــري وســـكري

ومن أطرف صوره وأجملها، تلك الصورة التي يعالج فيها الشيب بالهوى والحبّ، فيجعل شَيَبَهُ يشيبُ ويردّه إلى سواده الأصل دون عناء:

أشـــيبُ شـــيبي بـــالهوى وأردُّهُ لســـواده الماضـــي بغـــيرِ عنـــادِ

ولن يكتفي طبيبنا الشاعر باللجوء إلى الحبّ لعلاج نفسه وشفاء الأمراض التي تصيبه فحسب، بل إنه سيقوم بتطبيق هذا النوع من العلاج المجرّب على مرضاه (أو بالأحرى مريضاته، أو بعضهن)، لأن نظرة الحب الواحدة قد تكون أنجع من مبضع الجراح ومن وصفة الطبيب:

مَرِضَتْ، فأهلُ الدار مرضى حولها هَلَعاً، تكاد قلوبهم تتقطّعُ

حتى أتيتُ، فليس إلا نظرةٌ لا وصفةٌ طبيةٌ، لا مبضعُ

فإذا الشفاء يدبُّ فيها مثلما ورد الربيع بورده يتضوّعُ

ومثلما يتضوّع ورد الربيع، سيبقى الحب يتضوّع من قلب وجيه البارودي حتى بعد أن بلغ التسعين من العمر دون أن يفتر أو يتبدّل:

حبّي مع التسعين لم يتبدّلِ بالعشق لم يفترْ ولم يتبدّلِ

وسيبقى يمارس مهنته المحبّبة: الطب، لاسيّما وقد بلغت خبرته فيها تسعين عاماً قضاها في مدرسة العلوم والتجارب:

حكيمٌ خبرتي تسعون عاماً ومدرستي التجارب والعلومُ

إلا أن الأكثر أهميّة من ذلك كله، أنه سيبقى الشاعر الذي يبحث عن سرّ الحياة:

لم ينكشف سرّ الحياة، ولم تزل أسطورة للشاعر المتخيّلِ

وإذا كان قد قال ذات يوم:

فأنا الذي جاهدتُ في طبّي وفي أدبي، فلي يوم الحساب أيادِ

فإن حديثنا عنه اليوم اعتراف بما له علينا من أيادٍ، وتأكيد على غنى وعمق تجربته الشخصيّة والطبيّة والشعرية، التي ستبقى ماثلة أمامنا مادامت قلوبنا تنبض بالحبّ، ونفوسنا تتذوّق الجمال، ورؤانا تتطلع إلى العدل والحق والتقدّم والحريّة.

هوامش:

1ـ البارودي ـ وجيه ـ بيني وبين الغواني ـ مطبعة الدباغ بحماة ـ1971 ـ صفحة169.
2ـ البارودي ـ وجيه ـ بيني وبين الغواني ـ صفحة292.
3ـ قيطاز ـ محمد عدنان ـ وجيه البارودي من خلال الصحافة الأدبية ـ عن الشابكة (منتديات ستار تايمز).
4ـ قنباز ـ وليد ـ مقدمة ديوان(سيد العشاق) للبارودي ـ حماة ـ 1994 ـ صفحة 9.
5ـ قيطاز ـ محمد عدنان ـ مقالة (وجيه البارودي من خلال الصحافة الأدبية) ـ سبق ذكرها.
6ـ الحلبي ـ عبدالرحمن ـ وجيه بارودي في جوانب من شعره وطبه ـ مجلة(الباحثون) ـ العدد67 ـ 77 ـ شباط ـ آذار2014.
7ـ العثمان ـ سهيل ـ آخر شياطين الشعر ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ 1989 ـ ص202.
8ـ قيطاز ـ محمد عدنان ـ وجيه البارودي من خلال الصحافة الأدبية ـ سبق ذكره.
9ـ الحلبي ـ عبد الرحمن ـ وجيه البارودي في جوانب من شعره وطبه ـ مجلة الباحثون ـ سبق ذكره.
10ـ قنباز ـ وليد ـ مقدمة ديوان البارودي (سيّد العشاق) ـ سبق ذكره ـ صفحة16.
11ـ العثمان ـ سهيل ـ آخر شياطين الشعر ـ سبق ذكره ـ صفحة216.
12ـ العثمان ـ سهيل ـ آخر شياطين الشعر ـ ص216.

الشعر

1 ـ أسد الصحراء . . . . . محمـــد حـــديفي

2 ـ توءم الشّمس . . . . . عبـــدو ســـليمان

3 ـ قبس من طور الشام . . . . . ســـائر إبـــراهيم

4 ـ ممدوح عدوان/ طبق من صمت . . . . . محمـود علـي السـعيد

5 ـ غبار التمني . . . . . جـــلال قضـــيماتي

6 ـ صوت أسمر . . . . . عبـد المـنعم الأمـير

7 ـ كيف تموت اللعبة..؟ . . . . . نـــديم الخطيـــب

أسد الصحراء ..

عصام زهر الدين يبكيك تراب الوطن

محمد حديفي*

أتباهى ..

أنني يوماً رأيت الله

في زنديك حقلاً

من سنابل

وتيممت بطهر من تراب الأرض

حيث الأرض صارت

حين تمشي فوق حبات ثراها

يرسم الرمل على نعليكَ نوراً

ويطل الفجر ورديا

من السفح لتغدو

ساحة الروع دماءً

* شاعر من سوريا.

ومشاعلْ

لا يليق الموت بالأبطال

فانهضْ

أسد الصحراء ما جئتَ إلى الأرض

لتغفو

جئت كي ترسمَ صبحاً

وتقاتلْ

للديار السمر في عينيك توق

يا بهيَ الوجهِ

كم تبكيك أرضٌ

كنت فيها فارسَ الصبحِ

وشيّالَ المحاملْ

توءمُ الشّمس

عبدو سليمان*

كُرمى لكَ الأفراح والأعياد ... كرمى لكَ الشّهداء والأمجادُ

يا أيّها الحرمُ، المُفدّى بالدّما ... طوباكَ، لا تُثنى، ولا تتقاد

كرمى لكَ التّاريخُ أشْرَعَ سِفَره ... ليُخلّد الشُرفاءُ والقُوّاد

يا تَوءمَ الشّمس، التي ما أشرقت ... إلاّ ونورُك دونها وقّاد

أبداً يخُرُّ لك الجبابرُ حُرمةً ... وتذودُ عن حُرُماتكِ الآساد

ما للغرور على إبائك حيلةٌ ... وجميلُ صبرك ماله أنداد

حتّى ولو حَشَدوا الرّمال وزيتَها ... ((بعصائرٍ)) ليست لها أعداد

والعالمُ المغرور بين ((كواسرٍ)) ... دلاّلُها السّاطورُ والجلاّد

وعلى الحساب مجازرٌ ومحارق ... وعلى الدّروب خرائب ورماد

غدروك، والمحرابُ يشهد أنّهم ... غدروا الأَجَلّ، ويشهد الأشهاد

---

* شاعر من سوريا.

يمّمتُ وجهك، والولاءُ يطير بي ... سعياً، تذوبُ بخطوِه الأبعاد

لا بيت لي إلّاك، يأوي ما بقي ... منّي، ولا قصدي سواك بلاد

لا دمعَ لي يُذرى، فيُشمِتُ قاتلاً ... عذراً، فليس على الشّهيد حِداد

أكرِمْ بجرحك!! ضمّدته معاشرٌ ... بدمائها، وتكفّلته بلاد

أكرم بأنصارٍ!! بهم لا يرتخي ... يوماً على جرحِ الصّديق ضِماد

النّصر نصرُك، فالتمس أعياده ... بين الألى بذلوا الدّماء، وجادوا

لامَنَّ فيما أجزلوه، ولا أذى ... لكنّه الإيثار والإنجاد

آلوا على الشّرف الرّفيع، فأقسموا ... ألا تُدنّسَ مهده الأحقاد

حتّى تخطّيتَ المخاض مُظفّراً ... وكبا العُداةُ، وأجفل الحسّاد

صَغُرَت نفوسُ الأخسرين، وقد رأوا ... فتحَ الفتوح على يديك يُعادُ

ما من نبيٍّ قام يهدي أُمّةً ... يا شامُ، إلا خانه الأوغاد

قبس من طور الشام

سائر إبراهيم*

عطـشٌ.. علـى عطَـشٍ.. فكيـفَ ألامُ إن هِمـتُ فيـكِ.. ومقلتـاكِ غمـامُ

أنـا طفـل حضـنِ اليـاسمينِ.. ولـيسَ لـي عـن نهلـةِ الحـبِّ التّليـدِ.. فِطـامُ

وأنـا.. علـى ليـل المتاهـةِ.. لم يـزلْ قنـديلَ روحـيْ.. وجهُـكِ البسّـامُ

مَضـغتْ بحـورُ الشـكِّ.. كـلَّ مُغـادرٍ وبقيْـتِ أرضَ حقـيقَتي.. يـا شـامُ

فهُنـا يقـينُ الصّـخرِ.. مِنـبرُهُ المـدى في قاسـيونَ.. وللصـخورِ كـلامُ

وهنـا.. علـى ورقِ الـترابِ.. قصـيدةٌ بـردى.. وحَـورُ الغوطـةِ الأقـلامُ

وهنـا جـذورٌ.. أوغلَـتْ في سـرِّها نحـوَ العـبيرِ.. فَباحـتِ الأنسـامُ

وامتـدَّ سـورُ المسـتحيلِ.. كأنّـهُ لأصـالهِ القـدِّ النفـيسِ.. حِـزامُ

وتنـزَّه التـاريخُ.. يقـرأ صـفحةً في كـلِّ بـابٍ.. حِبرُهـا الأعـوامُ

واسّـاقطَتْ.. في كـلّ دربٍ.. قصـةٌ إذْ هـزّ نخـلَ العاشـقينَ.. غـرامُ

---

* شاعر من سوريا.

مــنْ لا يــراكِ.. وأنــتِ رَيعــانُ الســنا ويتــوهُ عنــكِ.. وغــيرُكِ الأوهــامُ

لا تأسفي.. كم خاصمَ العتمُ الضحى واستتكرتْ مجدَ الــذّرى.. أقــزامُ

حسـبي.. وتـبّ القـبحُ.. أنَّ جميـلَتي محســودةٌ.. والحاســدونَ لِئــامُ

***

ضـجّ الأسـى.. فصـعَدْتُ طـورَكِ قابِسـاً نــوراً.. وقــدْ نَهَــبَ القلــوبَ ظــلامُ

ناجيــتُ: يــا أمَّ البلاغــةِ.. أفْصِــحِي طفــحَ الضــلالُ.. وخــيّمَ الإبهــامُ

ففتحْـتِ صـندوقَ الزمـانِ وقلـتِ لـي: "سِــرْ نحــوَ ســرّيْ.. قــدْ أُزيــحَ لِثــامُ"

فَـدَخلْتُ.. كـانَ الـدهرُ صُبحاً أخضـراً يحبــو علــى كفّيــكِ.. ثــمّ ينــامُ

ورأيــتُ آدمَ.. كــانَ ينْســجُ نســلَهُ رُسُــلاً.. ودربُــكِ للرســولِ حمــامُ

ورأيــتُ أقــوامَ الرمــالِ.. ظميئــةً تــأتي إليــكِ.. فتــورِقُ الأقــوامُ

أبصــرْتُ حَــوْرانَ الســنابلِ تشــتهي فَيجــيءُ مــن وجــدِ الفــراتِ.. رِهــامُ

ويخــطُّ فِينيــقُ الحــروفَ.. مراكبــاً ويقــولُ مملكــةَ المــدى.. آرامُ

وتُــذِلُّ رومــا.. عنــدَ تــدْمرَ.. نخلــةٌ ويلــوكُ إغريــقَ الخيــولِ.. حطــامُ

ويصــونُ مــن حمــدانَ ســيفٌ.. دولــةً ويصــوغُ أنــدلُسَ العــبيرِ.. هشــامُ

وشــهِدْتُ قطعــانَ المغــولِ.. تبخّــرتْ ومضَــى ســلاطينٌ.. وأنــتِ حســامُ

وانْهــارَ (غــورو).. حــينَ عــرّى وهمَــهُ في ميســلونَ.. الفــارسُ المقــدامُ

وقــــرأت حطّـــينَ البلـــوغِ.. رســـالةً فيهـــا.. لتشـــرينَ النّبـــوغِ.. ســـلامُ

ورأيـــتُ.. ثـــمَّ ختمْـــتِ معـــراجَ الـــرؤى قلـــتُ: "اســـكبي.. مـــا للحـــنينِ ختـــامُ"

فصـــرَخْتِ: "عُـــدْ.. إنَّ الـــوراءَ خديعـــةٌ مـــا لَـــم يصُـــغْ منـــهُ الحيـــاةَ.. أمـــامُ

****

ونزلـــتُ.. كـــان الســـامِريّ بـــإخوتي يُغْـــوي.. وتـــبني عرشَـــها الأصـــنامُ

والشـــامُ.. في بئـــرِ الضـــغينةِ تشـــتكي والـــدّلوُ لغْـــمٌ.. والحبـــالُ ســـهامُ

قـــد عقّهـــا الجهّـــالُ.. مـــن أبنائِهـــا ولَكَـــمْ أتَـــتْ بنقيضِـــها الأرحـــامُ

وجريمـــةُ الشـــامِ الوحيـــدةُ.. أنّهـــا فاضـــتْ وضـــوحاً.. والزمـــان هـــلامُ

وبأنّهـــا.. وقفَـــتْ تَحيـــكُ صـــباحها والكـــلُّ في كهـــفِ الخنـــوعِ.. نيـــامُ

نـــادَيتُهُمْ: لا تـــدفِنوا الشـــمس الـــتي إنْ أغْمضَـــتْ.. كـــلُّ الحيـــاةِ ركـــامُ

لا تَقْـــرؤوا صـــمتَ العـــرينِ مخافـــةً هـــيَ عصـــفَةٌ.. إنْ يـــزأرِ الضـــرغامُ

نـــاديتُهم.. ناديْـــتُ.. لكـــنَّ الـــدُّجى قفَـــلَ القلـــوبَ.. فعرْبـــدَ الإجـــرامُ

***

ونَهضْـــتِ تَقـــتلعِينَ أشـــواكَ الأذى ويـــداكِ.. في وجـــهِ الغـــزاةِ.. ضِـــرامُ

ونطَقْـــتِ في ســـاحِ الإبـــاءِ فوارســـاً جـــاؤوكِ.. يَسْـــتبِقُ الســـلاحَ هيـــامُ

حملـــوا هـــواكِ عقيـــدةً.. وتـــدفّقوا فالصـــبحُ.. مـــن مـــاءِ الوفـــاءِ.. خُـــزامُ

والأرض مـــن سُـــوْرِ الفتـــوَّةِ معبـــدٌ إلا لِنسّـــاكِ الشـــآمِ.. حَـــرامُ

والحشْـــفُ للقـــذرِ الـــرّخيصِ رســـالةٌ قـــدْ صـــاغها بحروفِـــهِ الإقـــدامُ

شُـــبّانُ عمـــرِ الـــوردِ.. نُسّـــاجُ العلـــى هـــمْ فـــوقَ أعنـــاقِ الجبـــالِ.. وســـامُ

هـــمْ زمّلـــوكِ مـــنَ الصّـــقيعِ وأوقَـــدوا أرواحَهـــمْ.. لتضـــيئَكِ الأحـــلامُ

وسَـــقَوكِ يُنبـــوعَ الشـــهادةِ.. فـــارْتَفِعْ يـــا ســـنديانُ.. جـــذوعُكَ الأجســـامُ

في كـــلِّ بيـــتٍ.. مـــن شـــذاهمْ قصّـــةٌ للقـــادمينَ.. تقولُهـــا الأيّـــامُ

وبنـــورِ شـــعْلَتِهِمْ.. علـــى أوجِ السّـــنا تبْقِـــيْنَ وحـــدَكِ.. والحضـــيضُ زِحـــامُ

***

آنَ النّهـــارُ.. فَغـــرّدِي يـــا شـــامُ لا.. لـــنْ تَليْـــقَ بغـــيركِ الأنغـــامُ

كـــلُّ المـــدائنِ خلـــفَ طُهـــرِكِ.. سُـــجّدٌ فَتَـــراكِ.. في فِقْـــهِ الخلـــودِ.. إمـــامُ

مـــرّتْ أباطيـــلُ الغبـــارِ.. ومـــا ونـــى شـــجرُ الحيـــاةِ.. ولا أُرِيـــقَ وِئـــامُ

لكـــنَّ جـــرحَ الغـــدرِ مـــرٌّ.. فـــاقرئِي إنَّ الجـــــراحَ.. دروسُـــــها الآلامُ

وغـــداً بمحـــراث المحبـــةِ.. يَنتَشْـــي حقـــلُ الســـماحِ.. ويُزْهـــرُ الإلهـــامُ

ويعـــودُ وجهُـــكِ لوحـــةً.. ألوانُهـــا تَـــوقُ القلـــوبِ.. وربُّـــكِ الرّســـامُ

ممدوح عدوان
طبق من صمت

محمود علي السعيد*

من يعرفهُ عن قربٍ
لابدَّ وأن يتقنَ في قفصِ محبتهِ
لغةَ الصعلكةِ الأولى
طفلٌ يلثغُ بالرقةِ وعذوبةِ طرقاتٍ
جلسَ الوردُ الجبليُ الأخاذ علانيةً
في صحوةِ عينيها
في مصيافَ الطقسِ العابقِ برنينٍ
من وجعِ الجلساتِ المغسولةِ برحيقِ الغرسِ البريِّ
كان لقاءٌ مسحَ الكأسُ غبارَ اللحظةِ عن بلورةِ شرفتهِ
أجلسني بحنانِ الأمِّ إلى حبةِ درّاقٍ قطفتها
كي تلقمها شفة ولادتها الأولى
ذكراً من نسلٍ أورثهُ الكنعانيونَ مفاتيحَ الدارِ
لقريةِ عشقٍ تدعى ترشيحا(1)
بطلاقةِ فرشاةٍ شبعتْ من ألوانِ الروحِ

* شاعر فلسطيني مقيم في سورية.

امتشقتْ أصبعهُ حزمة عيدانٍ من علبةِ كبريتٍ(2)

كانت كالظلِ تلازمهُ

كي تفصحَ عن طعم دخان التبغ البلديِّ بشعلةِ وجدْ

وبلمحةِ قبلةِ شمسٍ

قطعَ النصفَ السفلي من قامةِ واحدةٍ

وتلا بسملة لا أبهجَ

أومأ لدواليبِ اللعبة أن تقلعَ

ولكلٍ من عصفِ الكلمة في العرسِ نصيبْ

دارَ الشطحُ الأولُ

أذكرُ:

كانَ العَرقُ يشفُ بياضاً كحليبِ النوقْ

دارت كلُ دواليبِ الحظِ بلا استثناءْ

الويلُ لمنْ يقعُ الويلُ عليهِ

ليجيبَ صراحةَ من عايشَ قطعانَ الماعزِ

وشعابَ الريفِ

وحرائقَ أمسيةٍ شبّتْ للتّو

على أضلاع مثلثِ أسئلةٍ:

من شاعرُك الرمزُ هنا (يعنيهِ محلياً)

وهنالكَ (يعنيهِ عربياً) وأبعدُ أبعدُ

من حلمِ عصافيرِ الصفصافِ الدوريّ

(ويعنيهِ أممياً)

تملّقَ بعضُ صغارِ الكتبةِ أناهُ بصرخةِ إعجابٍ

لا أفضلَ عندي في الحالاتِ المدرجةِ سوى ممدوحٍ

فانفجر الغائب أقولُ: الحاضر بقهقهةٍ

ماجتْ جدرانُ الوراقةِ(3)على وقع خطاها الفطرية

وبأسرع من برقِ الطقسِ الشتوي الماجن

لقم فمه بضع كلمات

يقطر منها السمُ وأطلقْ:

يا أنتَ منافقْ

وتتالتْ دوراتُ الحظِ

وقعتُ أسيرَ العودِ المقصوص

انتفضَ الممدوحُ ـ وأشطبُ ملءَ جوارحيَ الملأى بالدمع ـ العدوانَ أجبْ يا محمودَ الموقفِ

قلتُ بخجلٍ أورثهُ الوالدُ صندوقَ الجسدِ المتعبِ:

في كلِّ الحالاتِ أنايْ

مالَ عليّ بصوتٍ تتقصهُ نقراتُ العودِ ليصدحَ

كأسكَ يا محمودْ

كانَ بودي وأنا أُسقطُ دمعاتِ الحرقةِ

أن أرخيَ للريح عنانَ قراءاتِ الوصلِ المكتظةِ

في أروقةِ الذاكرةِ الحُبلى

لكنْ يا ممدوحَ الخصلاتِ القوليةِ والفعليةِ

لجمتْ في الغصةُ صنبورَ البوحْ

أذكرُ ممدوحاً في آخر بحةِ صوتٍ أوقعتِ القلبَ أسيرَ هواها

والنقّالُ ينسقُ نبراتِ فراقٍ لم أقصدهُ

سوى قطعةِ روحٍ

شُرختْ من صخرتها الطينية:

تَماسكْ يا ممدوحَ الخطوةِ والشمعةِ

وبقيةِ أشرعةِ التذكارِ

فنحنُ بأحوجَ ما ينشدهُ الظمآنُ إليكَ.. إليكَ.. إليكْ

وصلتني البرقية صوتاً تترقرقُ فيه الآهةُ:

لن أقنطَ من قولةِ شعرٍ:

مرضٌ ملعونٌ وأنا ألعنْ

هامش:

(بعد طول غياب طرق علي الباب ليلاً في غمرة منام شب على الطوق معاتباً لماذا لم تكتب لي بطاقة وداع يا محمود؟ أجبته لبيك يا صديقي وانتفضت من دفءِ الفرشة وكان ما كان).

1ـ قريتي في الجليل الغربي من الوطن المحتل.

2ـ لعبته المفضلة في جلسات الود حيث يخرج من علبة الكبريت باقة من العيدان بعدد الحضور يقص واحداً منها لتبدأ عملية السحب، فيجيب صاحب العود المقصوص على ثلاثة أسئلة بكل صراحة.

3ـ مقصف في مدينة مصياف يرتاده الأدباء والفنانون.

غبارُ التمني

جلال قضيماتي*

هوَ الليلُ
ساكنَ روحي بظلِّكِ
أغرى فؤادي بألاَّ يكونَ
سوى ما أريدُ
إذا ما تريدينَ
أن أَسكنَ الطَّرْفَ
بين الغيابِ
وبين الحضورْ
وللسِّر في جانحيكِ انفطارٌ
بهِ تَسألُ الروحُ:
ما للغريبِ تباعَدَ عن سِدْرة الليلِ
فانزاحَ سرُّ الرجاءِ
عنِ القلبِ
وارتادَ دربَ الرجوعِ
عن السيرِ
وانصاعَ للريحِ

* شاعر من سورية.

في هَمَسات النداءِ
وقد ضاعَ في العِهْنِ
نَجمُ الظهورْ
وفيمَ الغيابُ
وأنتِ الحضورُ
أهيلي عليَّ
غبارَ التمنِّي
فقد أَقفَرَ القلبُ
إلاَّ منَ الظنِّ
آثَرَ ألاَّ يراكِ
سوى موكبٍ من عَطاء الرَّهافةِ
تندى على جانحيهِ
شؤونُ الرسالةِ
آنَ تُبيحينَ للروحِ
ركْبَ الوصولِ إلى ما تشاءُ المواكبُ
في لحظةِ الوَصْلِ
والقلبُ يسعى
مُريداً إذا قلتِ:
هَا أنا رؤيا
فلا تبعدِ القلبَ عني
وقد شئتُ ألاَّ أكونَ

سوى ما نكونْ
قرأتُكِ
فانْهمَرَ النورُ
وابتهلَ الوَجْدُ
ثم ارتَقَيْتُ.. فأدركتُ
أنَّ الذي تَقرئينَ
تنهَّدَ في الظنِّ
آثَرَ أن يَرْقأ النزفَ
ثم استحالَ إلى لحظةٍ
أنتِ فيها سِمَاكُ الحياةِ
تَمنَّتْكِ
فانْهمرَ السُّر طيفاً على السرِّ
يَقرأ فيكِ الذي تَمنعينَ عنِ الروحِ
لكنْ...
وفي نَزوَة البوحِ
يَنهتِكُ السرُّ
حتى إذا ابتَهلَ القلبُ
تندى الأماني
ويَغرقُ في الشوقِ
نفحُ الصَّبابةِ
آنَ يُغيرُ الصباحُ على الليلِ

يقرأ في هَمَساتِ الضياءِ
حتى إذا أغطَشَ العمرُ

مَقامَ الحياةِ
أَنهكَتِ الذاتُ فجرَ الحقيقةِ

وَينهى عن الروحِ
فابتَهَلَ الصبحُ

عَسْفَ السنينْ
واستَبَقَ العمرَ نجمٌ

أَعيري فؤادي الذي ما تَهجَّاكِ
تلكّأ عندَ الظهورِ

إلاّ بآيات فتحٍ
وأَعلَنَ للفجرِ

فكنتِ ـ وما زلتِ ـ
بَدْءَ الحياةْ

نورَ الرَّفاعَةِ
فَيَا غُربَةَ الروحِ

تَستقرئينَ صدى الروحِ
هذي مَقاديرُ في الربيعِ

إن راحَ يُعرِضُ
فلا تكتمي الصبحَ

عن فتنة القلبِ
عَمَّا يشاءُ مَدَاهُ الوَسيعْ

آنَ انكفاء الرجاء عن الوَجْدِ
وقولي لمن آذَنَ الفجرُ أن يَصْطَفيهِ:

كيمْا يَرى في التولُّهِ
تَهيَّأْ لمنزِلَةِ الروحِ بين الأرائكِ

سرَّ الوصالِ
واقرأ على مرفَأ العمرِ ما شئتَ

فيُعْرِضُ عن واحةِ الصمتِ
من قَبَسات البَيَانْ

حتى إذا أغطَشَ الليلُ
فَلِلآنِ سِرٌّ

وانحازَ للفجرِ
وللغدِ سِرٌّ

نورُ الصباحْ
وكلُّ الذي بين وَعْدِ المَقَامِ

تَمرَّدتِ الريحُ
ويومِ القيامِ

فانهارَ جسرُ السكونِ
نشورٌ يؤكِّدُ للراغبِينَ

فأُرهِفَتِ الذاتُ
بأنَّ الحياةَ رجاءٌ

وانداحَ صمتُ المريدينَ
وأنَّ القيامَ نداءٌ

وبينَ الرجاءِ فدربُ الوصولِ مَزارٌ

وبينَ النداءِ ودربُ المنون مَدارٌ

نشورٌ يُهيِّئ للروح وَعْداً وغاشيةُ العمرِ أطيافُ رؤيا

بهِ تقرأُ النفسُ ما كانَ بها تَجْهَدُ الذاتُ ألاّ تكونَ

إن هيَ تأنَسُ زُلْفى سوى لَمَحاتٍ

بما سيَكونْ بها يختُمُ العمرُ آخرَ سَطْرٍ

وهَيْهاتِ أن تَجهدَ النفسُ لتقرأَهُ الذاتُ

إلاّ بما هِيَ تؤمنُ حتى إذا ابتَدَرَ السؤلُ سؤْلاً

فالعمرُ دَربٌ ترى في السؤالِ جواباً

وسرُّ المنيَّةِ رَكْبٌ إذا ما تناهَى مسَارُ الحياةِ إلى سَكَراتٍ

بهِ تعبرُ الروح أفقَ النهايةِ تَرى العمرَ فيها

كيما تَرى في التفكُّرِ بقايا رفاتٍ

بعثَ الحياةِ وريحَ سكونْ

وقهرَ المماتْ

صوت أسمر

عبد المنعم الأمير*

يؤثر أن عبد الله الفاضل أصيب بمرض معد فرحل عنه أهله وتركوا له الماء والطعام، ولم يبق معه سوى كلبه (شير)، فقال:

(هَلَكْ شالوا علامكْ حولْ يا شيرْ
وخلّلولَكْ اعظامْ الحيلْ يا شيرْ
لونْ تبكي بكلْ الدمعْ يا شيرْ
هلكْ شالوا على حمص وحما)
عتابة لعبد الله الفاضل

مليءٌ بأسباب التضاد تفكّرُ
فعنْ أيِّ ذنبٍ يا تراكَ تكفّرُ؟
عنِ امْرأةٍ
حلّتْ جدائلَ صمتها
وعافتْكَ في ليل الحنينِ تثرثرُ؟
وعن وطنٍ،
ما زال يدمنُهُ الردى
وأنت على جذعِ الحياةِ مسمّرُ؟

* شاعر من العراق.

تظلُّ بلا معنى،
تنثُّكَ غيمةٌ على شجرِ المنفى،
فكيف ستثمرُ؟
غريباً بحِضْنِ الثلجِ،
يحرِقُكَ الجوى،
تسامرُ طيفاً في دُجى الروحِ يقمِرُ
تعاقِرُ كأسَ الصمت،
كيف تقولُهُ؟
وما من نديمٍ بالحكايات يسكرُ
تُغنّي..
كأنّ الليل يهمي عتابةً
(هَلَكْ شالوا علامَكْ حُولْ يا شيرْ)
(وشيرُ على أوتارِ حزنِك ينطرُ
(هلكْ شالوا على حمْص وحما)
ولا حمصَ ظلّتْ كي تلوذَ بحضنِها

إذا ملّكَ الترحالُ،
والناسُ صعّروا..
ولا أنت تنسى،
والربابَةُ بحّةٌ تقضُّ سكونَ الروح،
والليلُ مقفرُ
فيا أيُّها المنسيُّ،
عمرُكَ دمعةٌ على خدِّ منديلِ الوداع تعثَّرُ
فلا تقترحْ صوتاً سِواكَ كنايةً
إذا خانكَ المعنى،
فصوتُكَ أسمرُ
ماذا أضَفْتُ؟
لِكَيْ أُبَدّدَ بالمُعارِ خيالَ حبري
إنَّ التَّشابِيهَ القديمَةَ ورطةٌ بالصَّمتِ تُغري
وأنا،
يعذّبُني الوقوفُ كنقطةٍ في ذيلِ سطرِ

كيف تموتُ اللعبةُ . . ؟ ؟

ندیم الخطیب*

سرٌّ مطويٌّ في لجةِ يمٍّ،

لنْ يُدركَهُ

من يقبعُ فوقَ ركامِ الأجيالْ

لن يُدركَ كيفَ تموتُ اللعبةُ..؟

كيفَ تَخطُّ الأحلامُ شروخاً

في وجهِ الزمنِ الأعرجْ..؟

* *

أغريبٌ أنْ يحملَ عصفورٌ،

جلَّ همومِ النبعِ،

* شاعر من سورية.

المأسورِ بأشواقِ الآتي،

في زحمةِ هذي الأوهامْ..؟؟

* *

لن يقتلَ هذا التنينُ سوى ذاتهْ

فرؤوسٌ تمتدُّ

لتفسدَ ملحَ الأرضِ،

وأخرى

تقذفُ ناراً في الظلمةِ،

فتنيرُ خبايا الكونِ المسلوبْ..؟!

* *

ويشيخُ الفجرُ

فقد أضناهُ ركامُ الأحزانْ.

القصة

1 ـ زميلتي .. مديرة المصرف . . . . . د. أحمد زياد محبك

2 ـ حبة رمل . . . . . ناجح خضر الحمود

3 ـ انتظار . . . . . نبيه إسكندر الحسن

4 ـ الجدار . . . . . سهيل الذيب

زميلتي ... مديرة المصرف

د. أحمد زياد محبك*

أُسرِعُ إلى صعود درج المصرف.

روائح أجساد ودخان سكائر، ولغط وضوضاء وزحام، أقرأ اللوحات فوق الكوى الزجاجية، أقف أمام كوة في رتل يمتد بطول ثلاثة أمتار يصطف فيه عشرون شخصاً، وسرعان ما يقف ورائي أربعة رجال أو خمسة، وأنا ألوِّح بالشيك أمام وجهي لعله يأتيني بهواء نقي.

رجل ورائي يقول لي:

ـ هل وقَّعت على الشيك من المديرة قبل عرضه على الموظف؟

أقول له مستاء، بنبرة حادّة، وأنا أحسبه يريدني الخروج من الرتل:

ـ وهل من الضروري توقيعه من المديرة أولاً؟

يردّ ساخراً وابتسامة تعلو وجهه:

ـ طبعاً، أنت هذه أول مرة تقبض فيها؟

أردّ بعصبية:

ـ نعم، هناك دائماً أول مرة في حياة الإنسان، ولو بلغ المئة.

وأخرج، من الرتل، ثم ألتفت إليه، وأقول:

ـ دوري في الرتل هنا أمامك، لا تنس.

يشير بيده إلى غرفة داخلية وهو يقول:

ـ المديرة هناك، لا تخف، لن يذهب دورك.

---

* قاص من سوريا.

أخترق الزحام، أدخل بين الأجساد، لا أعرف لماذا هذا الزحام؟ المشكلة في المبنى لا في عدد المراجعين، المبنى صغير، كأنه أسس لقرية لا لمدينة.

أدفع الباب الزجاجي وأدخل، سيدة في نحو الأربعين، أو تجاوزتها، ممتلئة الجسم، ملتفتة إلى حاسوب بجوارها تعمل عليه، جانبها الأيسر أمامي، لا أرى سوى شعرها الأشقر الطويل المسدل على كتفها وهو يغطي جانباً من وجهها، وأظنه مستعاراً، يميزها أنف دقيق ناعم، تلتفت، يا إلهي، إنها هي، تراني، تحدِّق بي لأقل من ثانية، ثم تنهض، تمدُّ إليَّ يدها مصافحة، وهي ترحب:

ـ أهلاً بالدكتور علاء.

أناولها الشيك، تأخذه مني، وهي تشير إلى مقعد جلدي عريض أمام مكتبها، وتقول:

ـ تفضَّل، تفضَّل.

قميص أصفر ضيق مشدود على ثديين ممتلئين، يشف عن حمالة سوداء، في الصدر قطعة ذهبية متألقة تحملها سلسلة ناعمة، عينان سودوان واسعتان مكحولتان وعلى الجفون أزرق فاتح بلون السماء، النظرة ذكية متفحصة كأنها تقرأ أرقاماً تدقق فيها.

تضع الشيك على السطح الزجاجي للطاولة إلى جانبها، تضع فوقه كأساً زجاجية فارغة، تثبته حتى لا يطير من هواء المروحة التي تدور فوق رأسها، على المنضدة أمامها علبة تبغ وقداحة ومنفضة سكائر، على يمينها ثلاثة هواتف، على يسارها أوراق كثيرة مكدَّسة، في مقدمة الطاولة ثلاثة أصص فخارية صغيرة لطيفة جداً، في كل أصيص صبارة صغيرة كروية الشكل، في إحداها زهرة صفراء متفتحة.

تتكلم وعيناها مثبتتان في وجهي، وشفتاها المكتنزتان تنفرجان عن ابتسامة ترحيب ناعمة فتتألق غمازتان في خدين مورّدين:

ـ أهلاً، ما هذه المصادفة الجميلة؟ ما كنت تتوقع أن تراني هنا! هذه من غير شك أول مرة تدخل فيها إلى هذا البنك، أنا هنا مديرة منذ عشرين سنة، عملت فور تخرجي رئيسة قسم الحسابات، بعد خمس سنوات قفزت فوراً إلى مديرة فرع، مر أكثر من عشرين سنة ما التقينا فيها، ما شاء الله، هذا هو أنت، لم تتغير، طول، ونحافة، ولا كرش للوجاهة، أنا تغيرت بسبب الحمل والولادة والأولاد، ثلاثة أولاد عندي، الكبير الآن يتخصص في الجراحة العامة، وهدى تخرجت مثلي العام الماضي في كلية التجارة والاقتصاد، فوراً عيّنتُها عندي هنا، هي هناك في الكوة الخامسة، كنت حولتك إليها، لكن كوتها لاستلام الأموال لا لصرف الشيكات، أيمن آخر العنقود، نال السنة الماضية الشهادة الثانوية وسافر إلى إيطاليا لدراسة فن الإخراج، هوايته السينما والمسرح، راسل أحد المعاهد وحصل على منحة، تعبت في تربيتهم، في ست سنوات أنجبتهم

الواحد وراء الآخر، ثم عُنِيتُ وحدي بتربيتهم، لم أتركهم لوالد لا يقدر معنى الأسرة، لا يقدر لا الزوجة ولا الأولاد ولا يفهم معنى البيت، على كل حال خلصت منه، الحمد لله، لا أعرف كيف أمضيت معه ست سنوات، المهم حريتي، طلبت منه الطلاق، وعمر أيمن أقل من سنة، تخلَّيتُ له عن كل شيء، كان عليَّ طلب الطلاق من أول يوم، لا أعرف كيف صبرت عليه ست سنوات، سكير، معربد، وحش، لا يقدِّر المرأة ولا يحترمها، طبيب، لكنه لا خبرة لديه في الحياة الاجتماعية، متخلِّف إلى أقصى حد، جحيم لا يطاق، الآن عندي شقة فيها خمس غرف، في أجمل حي، هو حي الرياض، في شارع الرحمة، قرب مستوصف التقوى، بناية السلام، في الدور الثالث، عندي شرفة أمامية، مطلة على حديقة صغيرة، وشرفتي نفسها حديقة، الآن أنا وحدي، حياتي ملكي، حريتي هي الأهم، هدى تزوجت، زوجها مهندس، رجل مجتمع وصاحب ذوق، والكبير صالح تزوج فور تخرجه، زوجته مثله، في نفس الاختصاص، وهي الآن تتخصص معه في الجراحة العامة، ستكون أول طبيبة جراحة عامة في المدينة كلها، أيمن، كما قلت لك، ماشاء الله نال الشهادة الثانوية وحصل على منحة دراسية في إيطاليا، للتخصص في فن الإخراج هوايته المسرح والسينما، هذا غير كل العائلة، لا عائلتي ولا عائلة والده، وسامحني، أحياناً أكرر الفكرة أكثر من مرة، هذا بسبب طبيعة عملي، لا بد من التدقيق، وتكرار العملية الحسابية.

ويدخل مواطن وبيده شيك، تبادره بالقول، وهي تشير بيدها إلى غرفة مقابلة:

ـ راجع المدير المعاون.

وترفع الهاتف الجوال إلى أذنها، وتتكلم:

ـ حسين، ابق عند باب الفرع، أي مواطن معه شيك اطلب منه توقيعه من المعاون، أنا عندي ضيف، واطلب من أبو خليل إحضار فنجانَيْ قهوة من غير سكر.

ثم تلتفت إلي وتقول:

ـ أعرف قهوتك، من غير سكر، كنت أنت دائماً تردِّد: "لا أشربها إلا مُرة، مثل هذه الأيام"، لا أظنك غيرت عادتك، أعرفك، طبعك عنيد، ولا أظن الأيام صارت حلوة، هل صارت حلوة؟ لا أظن.

وتتناول علبة تبغ من على سطح المكتب، تتقدم بها إليَّ وهي تقول:

ـ تفضل، وإن كنت أعرفك لا تدخن، قلت لعل الأيام جعلتك تدخن.

ـ أشكرك، أرجو توقيع الشيك.

تضحك، تتألق الغمازتان في خدَّيها، تعلّق:

ـ لماذا العجلة؟ بخمس دقائق تقبض، لا تهتم.

وتمد يدها نحو الشيك، ترفع الكأس من فوقه، ولكن لا تلبث أن تغطيه بها، مرة ثانية، من غير أن تنظر فيه، وتتكلَّم:

ـ أنا حكيت الكثير عن نفسي، لكن أنت ما حكيت لي، أنا أعرف، أنا لا أترك لغيري فرصة للكلام، هذه هي عادتي، أعرف نفسي، وأنت تعرفني من زمان، ثرثارة، من أيام الجامعة، تتذكر عندما كنا نقعد أنا وأنت في المقصف، ما كنت أترك لك فرصة للكلام، بالمناسبة، وقبل ما أنسى من شهرين أو ثلاثة، رأيتك مع زوجتك، في شارعنا، كنت أنا في الشرفة، تمنيت لو أنك مررت أمام العمارة، والله كنت ناديتك، حتى تشرب القهوة عندي مع زوجتك، بالمناسبة زوجتك حلوة، أنا شاهدتها من بعيد، لكن فجأة انعطفت أنت وهي في الشارع قبل عمارتنا بثلاث عمارات.

وتشعل سيكارتها ثم تتابع:

ـ لكن زوجتك ما هي أحلى مني، هي حلوة، مثلما قلت لك، لكن ما هي أحلى مني، قل لي: أما عودتك زوجتك على التدخين؟ لو تزوجتني كنتُ أنا عودتُك على التدخين، على كل احمد ربك ما تزوجتَني، كنت طلقتُك مثل ما طلقت زوجي، على كل حال ما عاد يهمني الأزواج ولا الرجال، عندي شرفتي، آه لو تراها، هنا أفكر بالأرقام والنقود، وهناك أعد الأزهار والورود، أوه، صرت شاعرة، هل تتذكر يوم كنتَ تكتب القصائد وتُسمِعها لي، وتقول لي: ما رأيك فيها؟ وأسألك: لمن هذه القصائد؟، وتقول: لابنة الجيران، وأنا أعرف، كنتَ تكتبها لي، لا شك الآن ما عدت تكتب الشعر، قل لي: لماذا لم تتزوج واحدة من فرنسا؟ هل كان لك هناك عشيقة؟ أعرف تم تعيينك معيداً ثم أوفدتَ فوراً إلى فرنسا، ولم تعد تسأل، كأنه لم يكن عندك هنا "ضياء"، أنوار باريس أنستك "ضياء"، أنا ما فكرت بالدراسات العليا، فتنني ذلك الطبيب، والحقيقة خدعني، تزوجت بعد سفرك بشهرين، لست نادمة، والله لو رأيتَ الشرفة عندي لرجعتَ لأيام زمان وكتبتَ ألف قصيدة، عندي عريشة ياسمين، يتدلّى تحتها قفص فيه كناري أصفر صوته يجنِّن، تغريده قصيدة، وعلى سور الشرفة أحواض الزهور، ورد وفل وقرنفل وأضاليا ولكّيّة، ورد أحمر وأبيض وأصفر، قرنفل أحمر متفتح مثل بركان نار على نار، وفي الزاوية عندي شجرة غاردينيا، أوه لو ترى، الغاردينيا رائحتها في الصباح ما أحلاها! تشم فيها الورد مع الفل مع الياسمين.

وتنهض من وراء المكتب، تحمل هاتفها الجوال، تفتحه، تقلّب الصور، تدنو مني، أهم بالنهوض، تقول:

ـ تفضّل، تفضّل، ابق مكانك، أنا سوف آتي إليك.

تقترب مني، تدنو، يغمرني شذاها، عبق جسدها ينفذ إلى مسامي، تميل عليّ، تقعد إلى جواري على حافة المقعد الجلدي العريض، تضع أمام عيني الجوال، وهي تشير بإصبعها، صدرها الممتلئ يندلق أمامي، أحس بأنفاسها العطرة، تبدأ بتقليب الصور.

ـ هذه هي الغاردينيا، ما أحلاها في الليل، رائحتها تملأ الشرفة، وهذا هو القرنفل، بركان نار، وهذا هو الورد الأحمر، دم العشاق، وهذا الورد الأصفر، زوجي، كان

أكره شيء عنده الورود والزهور، لا يميز الورد الجوري من زهر الأضاليا، ولا اللكية من القرنفل، هذه هي اللكية، يا إلهي ما أحلاها، صحيح هي شكل ولا رائحة، ولكنها كريمة، تعطي من قلبها، آخ على قلبي أنا، كم أعطيت وضاع، الزهر تعطيه فيعطيك أكثر، إلا الإنسان.

ويدخل الآذن، يحمل القهوة، تلتفت إليه:

ـ أبو خليل، ضع فنجاني على المكتب، وتعال، بالله عليك، انظر إلى هذا النوع من الزهر، وقل ما اسمه؟

أبو خليل عجوز في الستين، يتقدم على استحياء، ينظر في الجوال، يحدق، ثم يتكلم:

ـ هذه الأضاليا.

ـ وهذا؟

ـ قرنفل.

ـ وهذه؟

ـ ياسمين.

ـ وهذا؟

الآذن يتأمل، يصمت، تتكلم هي:

ـ هذا زهر الجميل، رقيق لطيف وناعم، مثل عيون ناعسة، أتعبها السهر.

وقبل خروج أبو خليل، تقول له:

ـ أحضر لي أي شيء، جريدة مثلاً، كي ألف بها هذه الصبارة الصغيرة، هدية لصديقي الدكتور علاء.

وترجع إلى موضعها وراء المنضدة، تشير إلى الأصص الفخارية الصغيرة المستقرة أمامها في مقدمة المنضدة، وتقول:

ـ هذه الصبارات الصغيرة الناعمة، يا إلهي، كم أنا مفتونة بها، سأهديك هذا الأصيص، في غرفة الضيوف عندي، آه لو تزورني في يوم وترى، عندي حديقة يابانية صغيرة على المنضدة في وسط الغرفة، وحولها أصص الشوكيات والصبارات الصغيرة، هل تعرف؟ حتى الشوك له زهر أبيض أو أصفر ناعم، ما أحلاه، بعض الأشخاص ما عندهم غير الشوك، طول عمرهم لا يمنحون هذا الكون ولو زهرة واحدة.

تصمت، تسألني فجأة:

ـ هل تحب زوجتك الزهور؟

ـ نعم.

تعلق:

ـ هي لا تحبها مثلي، أنا أعرف، لو كانت تحبها حقاً لكنتَ قلتَ: نعم تحبها، بل كنت قلت: تحبها تعشقها تموت فيها، لا أحد مثلي يحب الزهور، هل رأيت أبو خليل؟ هو بنفسه يذكرني دائماً بالزهور في النافذة، يسألني: هل سقيتها؟ يستأذنني: هل أرفع الستارة؟ هل أسدلها؟ كأنه يتمنى لو يرعاها بنفسه، هل تعرف كيف أسقيها؟ أنا لا أصب الماء مباشرة على التراب، أنا أحمل كأس الماء وأصب منه على يدي على أصابعي، ومن أصابعي ينزل الماء على التراب، كي تحس الوردة بدفء يدي، حتى تدرك أن هناك من يعنى بها ويهتم، لتشرب من أصابعي العطر والدفء.

يرن جرس الهاتف، تنظر إليه باشمئزاز، ترفع السماعة، ترد بعصبية، وأصابعها على الزر في قميصها تحاول إدخاله في عروته:

ـ نعم، لأ، عندي اجتماع، حوّلي المكالمات للمعاون.

تلتفت إلي، تتابع حديثها، وهي تبتسم، والغمازتان في خديها تنضحان شذى:

ـ هل تعرف، هذه الزهور هي عيون وشفاه وأنامل، عندك زهرة البنفسج هي أنملة ناعمة، القرنفلة فم مندفع من أجل قبلة، والنرجس عيون ناعسة، والياسمين ابتسامة، والورد نظرة، والزنبق، ماذا أقول لك عن الزنبق؟ لا أعرف بماذا أشبّهه؟ ولا سيما الزنبق الأبيض المُشْرَب بالحمرة والمنتصب مثل صاروخ سكود يحمل في رأسه قنيفة متفجرة، قنبلة ذرية، يورانيوم، أوه.

تضحك، وتضحك، تضع الفنجان من يدها، تطفئ السيكارة، تستل من العلبة سيكارة أخرى، تشعلها، وهي تعلق:

ـ اليوم نفسي منفتحة على الشعر، زوجي لا يحب الزهور بكل أنواعها، أنا أعرف، كان يغار منها، وخاصة الزنبق، وأنا أموت في الزنبق، ما أروعه! وعندي رياحين، هي أنامل ناعمة، راحة كف مبسوطة للمس والتقبيل والشم واللثم، في المطبخ عندي أصص رائعة فيها حبق وريحان وصعتر ونعنع، وعندي نبتة رائحتها هي رائحة علكة الشكلتس، آه لو تشم، تفضل بزيارتي، سأكون سعيدة جداً، أنا قلت لك ما عندي أحد، حتى بنتي مشغولة بزوجها وبنتها، لا تزورني في الشهر مرة، لأنها معي هنا دائماً، وابني في بيته مع زوجته، عندهم ثلاثة أولاد، تفضل أنت وزوجتك إذا أحببت.

وتنهض عن كرسيها البرام، وهي تقول:

ـ تفضل، تعال إليَّ، تعال إلى هنا، لك عندي مفاجأة، تعال لترى ماذا وراء هذه الستارة، تعال انهض، تفضل.

وترفع ستارة مسدلة وراء ظهرها، فتنفتح عن نافذة عريضة مملوءة بأصص الزرع.

أقول:

ـ أنا أراها من مكاني.

ـ لأ، تعال إلى هنا.

وأنهض، أقترب من كرسيها البرام، نصبح معاً وراء المنضدة، قبالة النافذة، تشير بيدها إلى الأصص وكلها ملأى بشجيرات القرنفل، ما بين أحمر وأصفر وأبيض، وهي تقول:

ـ هذا هو القرنفل، كما قلت لك، كل قرنفلة تختلف عن الأخرى، هذه الحمراء بركان متفجِّر، أو فم يشتهي قبلة، وهذه البيضاء، ماذا أقول هي نهد ثائر لصبية شابة، وهذه الصفراء زجاجة شراب سعال لمريض عجوز، طبعاً، كل إنسان له زهرته، ولكل عمر وردته، أنا بصراحة لا أحب الأصفر.

أنظاري تتركز على قميصها الأصفر، وهو يشف عن حمالة نهدين سوداء، تلحظ هذا، تضحك، تقهقه، وتعلِّق:

ـ نعم، أنا أكره الأصفر، ولكنه يليق بي، ما رأيك؟

ـ هذا أكيد.

تضحك، وتضيف:

ـ قل: نعم، أكيد، يليق بك، ولا يليق لغيرك.

تضحك، وتضحك، ثم تعلق:

ـ وأنا ألبسه لأغيظ أعدائي، أقهر حسادي.

تلتفت تتناول فنجانها، تحسو منه، ثم تصب بقيته على أصيص القرنفل الأحمر، وهي تقول:

ـ أنا أسقي زروعي القهوة، هي تشاركني حياتي، كل صباح أشرب معها القهوة، وأسقيها، وتظل مثلي دائماً في صحو، لا ينال منها الذبول.

أتحرك من مكاني، تلكز كتفي بأناملها، وهي تقول:

ـ ماذا بك؟ مد يدك اقطف قرنفلة، شم رائحتها.

ـ لا، اتركيها، هي على الشجرة أحلى.

ـ لأ، هي في يد العاشق أحلى.

وتقطف قرنفلة حمراء قانية، تضعها تحت أنفي، وهي تقول:

ـ شم، وقل: هي بهار؟ هي فلفل؟ هي جسد يشتعل؟

أظفارها المطلية بالأحمر القاني أمامي، أشم رائحة يدها، أكاد أمسك يدها، ولكني ألتفت إلى المنضدة، أحمل الشيك من تحت الكأس، أضعه أمامها، وأنا أقول:

ـ أرجوك، ضعي توقيعك هنا.

تأخذ الشيك من يدي، تقلبه على وجهه فوق المنضدة، وهي تقول:

ـ تفضل اقعد، لا تستعجل، الحديث ما انتهى، لا تنس أكثر من عشرين سنة مرت، ما رأيتك فيها، ولن تأتي إليَّ كل يوم بشيك، وأعرفك، لن تزورني مرة ثانية.

أرجع إلى موضعي أمام مكتبها، أقعد على حافة المقعد، كمن يهم بالنهوض، أتناول فنجان القهوة، أرشف منه، تشم القرنفلة، تضعها على المنضدة أمامها، وهي تتكلم:

ـ لن أعطيك القرنفلة، أعرف، وأنت لن تأخذها، أنت تخاف من زوجتك.

ـ لا أخاف.

ـ لو كنت حقيقة لا تخاف كنت قطفتها ونحن هناك أمام النافذة وأمامنا أكثر من عشرين قرنفلة بيضاء وحمراء وصفراء، وليس هناك لوحة مكتوب عليها: ممنوع قطف القرنفل، لكن أعرفك، اللوحة موجودة في داخلك.

أقاطعها فأقول:

ـ أرجو ألا تنسي الشيك.

ـ أنا ما نسيته، لكن حاول أنت أن تنساه، ليس الشيك أهم مني، دعنا في الأهم، قل لي: زوجتك ربة بيت؟

ـ نعم.

ـ عرفت هذا.

ـ وكيف عرفت؟

ـ أقصد توقعت هذا، أنا أعرفك، وأعرف مزاجك وطباعك.

تنفث دخان السيكارة، تغمس إصبعها في قعر الفنجان، تلعق الثمالة بعصبية، وتعلق:

ـ اتركنا من موضوع الزوجة والأزواج، ما عاد هذا الموضوع يهمنا، ونحن في هذا العمر، قل لي هل استلمت أي منصب إداري في الكلية، أم هل اكتفيت بعملك أستاذاً؟

ـ أستاذ، وهذا كل طموحي.

تنفث دخان السيكارة، تدق بقبضتها على زجاج المكتب أمامها، تعلق:

ـ آخ، أنا لست مثلك، أنا لو كنت في الجامعة، لكنت في سنة أوسنتين استلمت العمادة، وبعدها فوراً إلى رئاسة الجامعة.

ويدخل الآذن يحمل كيساً ورقياً ملوناً فاخراً مما توضع فيه الهدايا، تتناوله منه، وتحمل الأصيص الصغير، تضعه في الكيس، بأناقة مفرطة، وهي تقول:

ـ شكراً يا أبو خليل، والله أنت صاحب ذوق، هذا الكيس الفاخر سيحمي يد الدكتور من الشوك.

أبو خليل يعلق:

ـ أنت معلمتي.

ويلتفت إلي ثم يضيف:

ـ والأستاذ يستحق ما هو أجمل.

ضياء تتكلم مشيرة إلي:

ـ الدكتور علاء، أستاذ في كلية الاقتصاد والتجارة، زميلي أيام الدراسة، وصديق العمر.

أبو خليل ينحني احتراماً، ويقول:

ـ تشرفنا دكتور.

أبو خليل يخرج، تعلق:

ـ رجل شبه أمي، ترك المدرسة من الصف السادس، لا حظ هذا الكيس الورقي الفاخر، يصلح لتضع فيها قطعة ذهبية، على كل حال، أنا الزهور أغلى عندي من الذهب، سأتركه هنا على المكتب إلى أن تقبض الشيك، ثم ترجع فتأخذه.

وتتناول الشيك، وتمسك بالقلم، وتهم بالتوقيع في الزاوية العليا منه، ولكنها سرعان ما ترفع رأسها وتهتف:

ـ أوه، لا يجوز، مستحيل، لم يكتبوا اسم الأب.

أقف مدهوشاً، تمد يدها إليَّ بالشيك وهي تتكلم:

ـ آسفة دكتور علاء، والله أنا آسفة جداً، لا يمكن صرف الشيك، لا بد من كتابة اسم الأب، ووضع الختم فوقه، الموضوع بسيط، تأخذ سيارة أجرة في ربع ساعة تذهب إلى الجامعة، ويضاف اسم الأب وفوقه الختم.

أحاول الكلام، تنهض، تقف، يدها ماتزال ممتدة بالشيك، تناولني إياه:

ـ ما يزال عندنا متسع من الوقت، الساعة الآن الثانية عشرة، هل تريد؟ سأرسل معك السائق، في سيارتي.

ـ لا، وشكراً، سآخذ سيارة أجرة.

تشير بيدها إلى الباب، وهي تقول:

ـ فوراً، أسرع.

لا أجد ما أقول، أتناول الشيك منها، وأهم بالخروج، تتكلم:

ـ سأبقى في انتظارك، أصيص الصبارة هنا ينتظر عودتك.

أدخل في الأجساد المزدحمة، العرق يتصبب مني، أكاد أختنق، عند الباب أتعثر، أكاد أقع، يراني الآذن، يرى الشيك بيدي، يستوقفني، يسأل:

ـ خير، أستاذ، لم تصرف الشيك؟

أقول له:

ـ المديرة رفضت صرفه، اسم الأب غير مكتوب.

يتناول الشيك من يدي، يستل من جيبه قلماً:

ـ لا تهتم، أنا سأكتب اسم الأب.

ـ والختم؟

ـ لا تهتم، أنا سأوقعه لك من معاون المديرة.

ـ لا، وأشكرك، الآن كنت في ضيافتها، وهي زميلتي، كنا معاً في الجامعة، ولا أريد إحراجها، وأنا دارس تجارة واقتصاد، وأنا أستاذ في كلية الاقتصاد وأعرف القانون.

يضحك، يناولني الشيك، ويعلق:

ـ ولكن أستاذ، هناك دائماً أشياء وأشياء كثيرة فوق القانون، كان بإمكانها صرف الشيك، وهي مثلما قلتَ أنت كانت زميلتك، كان من الممكن أن تكتب: "بمعرفتي"، وتوقع، أنا بصراحة هنا أرتزق من مثل هذه الحالات، كل يوم أحل ألف مشكلة من هذا النوع.

ـ وتعرف هي ذلك؟

الآذن يضحك، يعلق:

ـ أحياناً تعرف، وأحياناً لا تعرف، وفهمك كفاية.

أهم بالمضي، فيقول لي:

ـ اذهب إلى فرع رقم 11 بعد هذا الشارع بشارعين.

*

المدير في الفرع 11 يوقع على الشيك، وهو يقول:

ـ هذا الشيك يجب أن يصرف من الفرع 13 لأن حساب الجامعة فيه، ومع ذلك، تكرم يا دكتور، سنصرفه لك من فرعنا، وبيننا وبين الفرع 13 حساب مفتوح.

المدير يناولني الشيك، ثم ينهض، ويمد يده مصافحاً.

*

زبائن كثر في الفرع 11، أكثر مما في الفرع 13، ولكن لا تحس بوجود زحام، الهواء مكيف، الفرع واسع ومُضاء ونظيف.

بعد ربع ساعة، أخرج من الفرع 11 وقد قبضت المبلغ، ولم يسألني المدير عن اسم الأب.

*

هل أعود إلى زميلتي "ضياء" لآخذ منها الصبارة هدية؟

حبة رملٍ

ناجح خضر الحمود*

حملتُ جثتي، وامتطيتُ سرجَ قدمي البالي، وخبأتُ ليلَ العالمِ داخلَ صدري البالي، بينما امتطى روثُ البشريةِ رأسي، فعلقت على خشبةِ ذاكرتي اليابسةِ وشاحاً أسودَ، تشمئزُ نفسي من طعمِ رائحتِه المتعفنةِ، بينما كانت أرصفةُ المدنِ المزدانةِ بأمثالي تنفرجُ شفتاها لتبتلعَ هذا الحشدَ الضخمَ دائم الحراكِ، بأنوارها وبهرجها، ولوحاتِ الإعلانات البلوريةِ، والسيقانِ المكورةِ في أثوابها البالية، والعاريةِ من شفافيةِ غطائها، وهيَ تصدرُ قهقهةً عاليةً أشبهُ بسكونٍ أبدي، لا تدركُ منهُ شيئاً، سوى صوتِ صمتهِ الصارخ كضرباتِ طبلٍ منفوخٍ، وعندما رغبتُ بإقامةِ استراحةِ المحاربِ علَّقتُ سرجَ قدميَّ بشباكِ حديدي أسودٍ يمتدُ كالأفعى إلى نهايةِ الرصيفِ، وافترشتُ الحجارةَ السوداءَ، ورحتُ أتلمَّسُ بأطرافِ أناملي حبات الرملِ السعيدةِ بهذا الهدوءِ المناخي فهيَ مثلي أيضاً سافرت مسافاتٍ بعيدة جداً، كانت تدفعها قوةُ عشقِ الحياةِ من مكانٍ إلى آخر، ولكن يبدو أنَّ قوةَ العشقِ هذهِ هادئةٌ أو نائمة اليومَ لكثرةِ ما نزفت من ماء دمها، لدرجةٍ شعرت حباتُ الرملِ بفرحةِ اصطدامها بفكرةِ استراحةِ المحاربِ، عندها قالت لي:

ـ لماذا تقلقُ راحتي ألم تجد لكتلتكَ غير المتجانسةِ مكاناً تقذفها بهِ غير هذا المكانِ؟

قلتُ:

ـ حتى أنتِ يا سيدتي..

وكانت لغةُ التهذيبِ والدماثةِ والتواضعِ والتحببِ والتذللِ من طبعي، فأنا أخشى كلَّ شيء، وأيَّ شيء، حتى وإن كانَ ليسَ شيئاً بحدِّ ذاتهِ، ولكن تصوراتي بأنني أصغرُ حجماً من كلِّ ما يحيطُ بي حتى أبناءَ جنسي، الذينَ أعتذرُ منهم شديدَ الاعتذارِ عندما أذكرُ

* قاص من سوريا.

ولو في مخيلتي أنهم أبناء جنسي، كنتُ أخشاهم كثيراً علماً أنني كنتُ أهمّ مُنتجٍ قدموهُ للكونِ، ولكن بوصفي (حبة حلب) الموجودة في وجوههم المغطاةِ بصفيحةٍ حديديةٍ سمراء حتى اللمعان، ولكنَّ حبات الرملِ عندما شعرت بارتباكي وقلّة حيلتي أدركت أنني صديقها، أو أنها أشفقت عليَّ، فكلّ من تعرفهم من أبناءِ جنسي بالظنِّ يدوسونها بأحذيتهم، أما أنا فقد احتضنتها بين أناملي، وعلى صدري، وعلى خطوطِ الطولِ والعرضِ المتشابكة في تضاريس جثتي، عندها أعادت حباتُ الرملِ النظرَ في طريقةِ حديثها معي فاشتبكنا في حديثٍ خلوي اندماجي.

قالت إنها سافرت مسافات بعيدة، عبرت فيها جبالَ الألب وهيمالايا ونهرَ الدانوب وخلايا فولتير وعظامَ هيغل، صعدت أعلى جمجمة ماركس ومرَّت عبرَ طياتِ ومنعرجات أصابعِ ايليتش، دخلت في صدر هوغو، وعلقت على جبينِ همنغواي، تدحرجت من على أهدابِ أرنستو، وتمرغت بلسان بابلو نيرودا، اجتازت حوضَ الميسيسبي، وعبرت المحيطَ على جناحِ طائرةِ الكونكورد، لمست عصا الماهاتما، واصطدمت بقدمي ناظم حكمت، وتعثرت بأنفاس هادي العلوي، أحبَّت الجبالَ أكثرَ من السهولِ، والمدنَ أكثرَ من القرى، والساحلَ أكثرَ من الصحراءِ، كانت تعرفُ كيفَ تعبِّرُ عن حبّها، تلفظُ الكلمةَ وتجهشُ أو تبتسمُ، تلمعُ عيونها أو تتهدلُ شفتاها.

كنتُ استمعُ إليها بكلِّ ما أملك، أنا الذي لا يملكُ حتى معرفةَ خارطةِ لسانهِ الموزعِ بينَ شباكِ اليأسِ وكتلِ التورمِ وتكسّرِ الحروقِ، ولكنني كنتُ أشعرُ أنَّ حديثها بمثلِ عنوبةِ شيء افتقدهُ..

فقلتُ لها:

ــ متى سأصبحُ مثلكِ يا سيدتي؟ أعرفُ خطوطَ السفرِ وأفلتُ من حراسِ موتي.

وفي الصباحِ الباكرِ هبَّت الريح، فرحلنا معاً.

انتظار

نبيه إسكندر الحسن*

جميع أفراد الأسرة بانتظار عودته من السفر، بعد انتهاء وليمة المصافحة، أومأ لزوجته أن تسلم على صديقه، فحذت ابنته حذو أمها سلمت على ابن صديقه، تمسكت الصغرى بثوب أمها، لفتت حركات ابنته نظر الشاب، أدرك الأب أنها تؤدي احتفالاً خاصاً برؤية ابن صديقه الذي دعاها للرقص. لم تتردد، تأبط ذراعها وأخذا يمدان الأذرع، كبجع البحيرة، تصاعد الرقص حتى لحظة الذروة.

همست الأمّ بأذن زوجها:

ـ أصبح الأولاد شباباً أليس كذلك.

ـ أيامهم.

غادر الحفلة مع أفراد أسرته وفي داخله عشرات الصور عن بلد المهجر، عشرات اللوحات لصديقاته الراقصات، لم يشعر بمسافة الطريق، انصرف الأولاد إلى أسرتهم، تألقت الأم لملكوت التوحد معه، أخذها على ذراعيه إلى السرير، راح يقلد العصافير، ارتقى معها هضاب التيه، وقبل أن يصلا الذروة، وشوشته:

ـ الحر شديد.

مع تبرير لظى الدفء:

ـ يجب أن نبقى في النار.

ـ خذني إلى البحر.

ـ ألسنا في خضمه؟

انسلت من بين ذراعيه كسمكة من يد صياد، وأمام ناظره عشرات من بجعات بيضاء يؤدين احتفالات في لجة البحيرة، فأيقظه سؤالها من شروده:

---

* قاص من سوريا.

ـ قصدت بحر بلدنا. (أرادوس).

ـ نعم جميلة فيها كنوز الإنسان.

حول وجهه إلى الجدار، أطفأ النور، فشل في الجولة الأولى، كرر جولات فاشلة، تتالى الإحباط، غضب من طلباتها، ونعتها:

ـ نقاقة.. نعم نقاقة.

حاولت استفزازه، لتكتشف شيئاً، شدته من غرته، سقطت شعرة على وجهها:

ـ ظننت أنه خدش.

بذلت قصارى الجهد حتى أخذت موافقته على السفر، أسرعت تضع اللوازم في الحقائب، نادت على ابنتيها لتطلعهن على حقيقة السفر، لم تمض إلا دقائق حتى أصبح الجميع في داخل السيارة، أشعل الأنوار وسلك طريقاً يفضي إلى خارج المدينة، اندفع يشق عباب الفجر بسيارته. كانت تسند رأسها على زجاج النافذة، شاردة للبعيد لم تنبس ببنت شفه، كم تمنى لو أنها بادلته العبارات، حرصاً من إن ينال منه النعاس، لكنها لم تفه بحرف، لا يدري كيف تجاوزت السيارة السرعة المحددة، غدت كنورسة تطلب الدفء خوفاً من صقيع الشمال، استولى الخوف على ابنته الكبرى فقالت:

ـ أرجوك... يا بابا.. خفف السرعة.

رمقها بنظرة سريعة، ثم اختلس نظرة من وجه زوجه أدرك أنها مشغولة بأشياء عابرة، فسر لنفسه: "يا إلهي!... هرب العمر دون أن أروي ظمئي من ارتشاف كأسي... لم أدر ربما شربته من اللحظة الأولى".

أحس أنه لم يحسن الارتشاف، راحت الأسئلة تحرك الذاكرة، تجاوزت السيارة كل المركبات، مثل سنوات عمره الغابرة، لم يبخل على زوجه بشيء، أعطاها كل ما يستطيع من قوة، لكنها طوت كل الأزمنة، وبدت تنزلق بأي ذريعة كالزئبق، وحين تشتاق إليه تلبس صبوتها، تتحول من الكمون إلى شابة رشيقة في ريعان الشباب، تشرأب كأعناق بجع البحيرة، تأخذ من حيل اليمامات إغرائهن، مبدأ لها، يسر لذاته: "حقها أنها تلم بغريزة الأنثى".

فجأة اتخذ قراراً لعله يعطيها درساً لم تعرفه بجعات البحيرة فقال لنفسه: "سأترك الأمر إلى الشاطئ".

انعطف إلى الشاطئ، دخل الشاليه ولحقت به أمّ العيال وابنتاها، ووضعوا الحقائب في أمكنتها، هناك تأنقت وقالت لابنتها:

ـ للغوص فوائد.

أدرك قصدها، فأكد على فكرتها:

ـ نعم، خصوصاً في مثل هذه الأيام.

أخذ يغريها بدفء الماء، وأرجوحة الموج المتكسرة مع حبال الشمس، قذف نفسه إلى اللجة، لم يكن هدفها أن يغوص، صرخت بوجه ابنتها.

ـ اطلبي من والدك العودة فوراً.

اندفعت البنت لتشق عباب الماء، لم تبق سوى لحظات حتى بلغته رسالة أمها، لكنه لم يلب، تعمد أن يبقى في عرض البحر، عله يصادف البجعات، أخذها الحنق، فسرت لنفسها: "لو كنت أجيد قيادة السيارة لتركته وانصرفت".

حين نال التعب منه، أشار لابنته أن تعود إلى الشاطئ، جلدته الحيرة عندما وقف أمام الحقائب، كانت جاهزة للسفر، فسأل:

ـ ما هذا؟

ـ كفانا لنسافر الآن.. عشنا وشفنا البحر.

ـ نسافر غداً.

ـ الآن يعني الآن.

ـ مخاطر الليل كثيرة.

أحسن أن مخاطر الليل، أقل وطأة من مخاطر البحر، وضعته في حقيبة سفرها بمفردها. يعرف عنادها فلا مجال للنقاش.

خيم الصمت عليهم طوال الطريق، كانت صورة شحرورة المهجر تراوده إلى أن وصل قفصه، حتى هنا لم يتغير شيئاً ولا ضمن السرير أيضاً. أخذ كل منهما جهة معاكسة مصراً أن لا يكلم الآخر.

الجدار

سهيل الذيب*

محمد وحسن ترعرعا معاً في الشارع العتيق، كانا متشابهين في أشياء كثيرة حتى سحنتاهما كانتا متقاربتين، فاللون أسمر والعينان عسليتان والطول واحد، وكل من رآهما كان يعتقد أنهما توءم، حتى اجتهادهما في المدرسة الابتدائية التي كانت قرب البيتين العربيين كان واحداً، لم يفترقا يوماً، وحين حصلا على الشهادة الثانوية قررا معاً أن ينتسبا إلى الكلية الحربية، فحب الوطن كان يعني لهما تضحية وشرفاً وإخلاصاً، وعدوهما هو إسرائيل التي اغتصبت أرضاً عربية، ولهذا يجب بذل كل شيء لاسترجاعها وطرد الغازي. أليست هي الشرف الذي نتغنى به؟ يقول محمد، فيجيب حسن: ولهذا فأرواحنا ترخص للحفاظ على شرفنا لأننا حين نفقد وطننا نفقد الشرف والكرامة حتى إنسانيتنا، فيرد محمد: نعم يا صديقي نعم فالوطن هو الوجود.

وحين عادا إلى الحارة العتيقة لأول مرة بعد تخرجهما ضابطين بكى أبو محمد وأبو حسن حين أبصرا النجمتين تتلألأن على كتفي الشابين اليافعين، وزغردت أم محمد وأم حسن، والداران بمن فيهما ندى وفاديا وعدنان كان الفرح يتألق فيهم.

قال أبو حسن: خيي أبو محمد السهرة عندي الليلة للصبح.

أبو محمد: لا خيي أبو حسن ساحة الدار عندي أوسع. لا تؤاخذني دارك ضيقة ولا تنس جيراننا أبو سلمان وأبو جورج وعيالهما.

أبو حسن: شو رأيك خيي أبو محمد نحطم الحيط بيناتنا بتصير الدارين دار واحدة وهيك بتسع كل الجيران؟

أبو محمد: فكرتك حلوة لكن مش هالليلة. خليها لليلة ثانية.

أبو حسن: مثل ما بدك بس الأكل مشترك.

أبو محمد: ما في فرق بيني وبينك خيي بو حسن، ومثل ما تعودنا: عليك المشاوي وعلي التبولة والبطاطا المقلية والمشروب.

---

* قاص من سوريا.

أبو حسن: على راسي خيي بو محمد.

وضحكا بفرح غامر.

أبو محمد: يلا يا نسوان حضروا العشا واعزموا الجيران الليلة عرس محمد وحسن أولادنا.

قيل ليلتها إن السماء كانت في غمرة سعادتها، وقيل إن نوراً إلهياً كان يحتضن الجميع، وأقسمت ندى أن القمر كان يبتسم، ورأت فاديا ملائكة من ضياء تخيم على الحي كله، أما عدنان الصغير فشاهد الفجر عجوزاً راكعاً تحت الدالية التي فيأت أغصانها الدارين، وهو يصلي ترنيمة المحبة.

قيل إن محمد وحسن أبصرا ليلتها للمرة الأولى ندى وفاديا وقد اشتعلت الأنوثة فيهما، وانتفض الجسدان شموخاً وتحدياً يضاف إليهما عقلان يفيضان علماً ومعرفة بعد أن قبضتا على شهادتي الرياضيات والفلسفة من جامعة دمشق.

همس محمد في أذن حسن: من دون مقدمات هل تزوجني ندى؟

قال حسن: وبلا(أكل هوى) هل تزوجني فاديا؟

قال محمد: فلنسألهما.

حسن: هيا. فلنسألهما.

قال أبو محمد مخاطبا محمد وحسن: في إجازتكما القادمة سيكون عرسكما مشتركاً.

قيل إن شيخاً كتب كتابهم في الجامع القريب، وقيل إن الحاضرين رأوا ملائكة السماء تتبادل أنخاب المحبة وهي تعزف ترنيمة الانتصار الإلهي في أبواق موشاة بالحنطة والمرجان، وادعى آخرون أن الله كان يملأ المكان بنوره، وحبوره، فقد رأى مخلوقه كما يريد، رآه في أحسن تقويم.

بكى الأهل فرحاً وحزناً حين غادر العرسان الأربعة الشارع العتيق، إلى شقتيهما في مساكن العسكريين، ولم يبقَ في الدارين إلا عدنان ذو الأربعة عشر ربيعاً، الذي كان بمنزلة الابن الوحيد للعائلتين معاً، حيث لاحظ الجميع أن عدنان بدأ يميل إلى العزلة والبقاء وحيداً في غرفته المظلمة، وغلظ صوته وغزت وجهه الغض حبوب الشباب، وحين داعبه أبو محمد بسؤاله: هل أنت عاشق يا بني؟ احمرّ وجهه خجلاً ولم يجب ودخل إلى غرفته مغلقاً الباب خلفه.

كانت الأيام والأشهر تمضي بالعرسان الأربعة وأهلهما من فرح إلى فرح، إذ كانوا غالباً يجتمعون كل يوم خميس في الدارين التي هدّ الجدار بينهما ربّا البيتين بعد قدوم حفيديهما، وكانت الداران وأهلهما تشبهان دمشق بل سورية كلها، لكن كأن شيئاً في الخفاء يدبر للوطن؟ هكذا قال محمد لحسن، فأجابه حسن: أشعر بذلك، ولا أعرف سببا له.

قال محمد: التطور المتسارع في كل أنحاء البلد واللمسات الجميلة للشوارع والحدائق والتجارة والمصارف والصحافة الخاصة، والحالة الأمنية الفريدة، وغير ذلك

يسلط الضوء على الوطن، ولاسيما من أعدائه، فكيف سيتركونه يمضي إلى حيث يريد أبناؤه!

قال حسن: أتصدق أخاف من هذا الأمان الذي نعيشه، فماذا يعني أن تسهر دمشق كلها حتى الصباح من دون أن يعكر صفو ناسها الذين يجوبون الشوارع، ولو همهمة لص. أعتقد أن هذا يقلق الأعداء كثيراً ولاسيما أن البلد احتضن الملايين من الإخوة العرب ومازالت تنعم بالرخاء.

محمد: علماً أن هؤلاء لإخوة لو دخلوا أميركا نفسها بالحالة التي جاؤوا بها وبالأعداد الهائلة لهم بسبب تهجيرهم من أميركا نفسها من بلدانهم لخلخلوا أمنها واقتصادها. الشام أم رحوم معطاء للناس كلهم، ولكنها تحتاج إلى القوة، فالقوة تحقق الحق والخير والأمان. الله يحميها.

حسن: آمين. يا رب احم سورية ومن فيها.

قالت ندى حين سمعت دعاءهما: أخفتماني هل حدث شيء؟

حسن: لا. لا. نحن ندعو الله ألا يقع مكروه لسورية، فسورية ليست وطناً، وإنما هي روح ووجدان السوريين.

همس الحاقدون المبتسمون من خلف الأسوار بخبث: سنتأكد من ذلك.

نام الوطن، وطالت نومته، وسها الحراس عن الأسوار، وحين استيقظ كان اللصوص قد دخلوا من الأبواب ووجهوا فوهات بنادقهم إلى صدور الذين طالبوا بالعدالة الاجتماعية قبل الآخرين، وحملوا شعاراتهم قناعاً ليغتالوا الوطن كله بعصافيره وأزهاره، بأطفاله وأشجاره، بمدارسه ومصانعه، بياسمينه وقرنفله، بنسائه ورجاله وشيوخه. زرعوا الخوف في كل حي وقرية، وجامع وكنيسة، ونثروا بذور الحقد والكراهية والطائفية آملين أن تنمو وتنمو لتصبح الشام غابة لا مكان فيها لشام المحبة التي تمجد تاريخ الإنسانية بها. أرادوها نار فتنة لا تنتهي أبداً. سبوا أوغاريت واغتالوا قاسيون وقلعة حلب، واغتصبوا زنوبيا أمام أحفادها.

بكت الشام ومزقت أثوابها ألما من (إخوة) طعنوها غدراً بعدما أرضعتهم اللبن من ثدييها، بكت على الإخوة يقتلون الإخوة، وكأن الشيطان دخل قلوبهم، فأعمى البصر والبصيرة. دخل الغزاة باسم الدين فسبوا، ودمروا، وقتلوا.

كان لابد لمحمد وحسن أن ينخرطا في الدفاع عن وطنهما ضد المغول الجدد، الذين كانوا قطعان غدر يدخلون البيوت الآمنة ليحولوها إلى جبهات للقتال.

قال محمد: إن أطلقنا النار قتلنا إخوتنا وإن انتظرنا قتلونا مع إخوتنا، خياران كالعلقم. خياران ينزان دماً وكراهية وجثثا محروقة ومقطعة ومهشمة، وآلاف البيوت التي هرب أصحابها منها إلى الذل والفقر والمجهول.

قال حسن، وهو يهيئ بندقيته: أتمنى يا صديقي لو أني ما ولدت أبداً كي لا أرى هذه المأساة. آه لو أن قذيفة أو رصاصة أصابتني منذ اللحظة الأولى لهذه الحرب القذرة فمت آمناً مطمئناً. آه يا أخي يا محمد كم أتمنى أن تقتلني بيديك النبيلتين هاتين

فتريحني من مشاهدة مسلسل العار هذا. ليتك تقتلني قبل أن أضغط على الزناد فأردي زهرة أو ثمرة أو ابتسامة أم لرضيعها.

محمد: آه يا أخي حسن لو تفعلها أنت، فما عاد للحياة معنى.

وإذ كانا يتحدثان جرح محمد في كتفه جراء انفجار قريب فحملته سيارة الإسعاف ومضت، وكأنما جن حسن فأطلق مخزنه في الهواء بعدما ملأت الدموع وجهه وصرخ بصوت عظيم: يا الله لماذا لم تقتلني مع محمد؟ لماذا لم تأخذني معه؟ كنا دوماً معاً، فلم فرقتنا؟ يا الله ترفق بي، ولا تطل عذابي أكثر، فالعيش من دونه ألم ورياء.

قال أحد الجنود: يا سيدي. كن صبورا، ولا تخف، فسيدي الضابط محمد لم يستشهد، وإنما أصيب بجرح طفيف فقط.

قال حسن: تمنيت له ولي الشهادة معاً كرمي لعيني سورية ولكن الله لم يستجب لدعائي. أعرف أنه لم يستشهد بشظية، وقد لا نستشهد بها، لأننا متنا معاً حين ابتدأت هذه الحرب.

اجتاحت النيران والعويل والدمار الحي العتيق. سقط الموت على شكل رصاصة لئيمة أصابت عدنان في مقتل بينما كان راكعاً مع أبيه وعمه أبي حسن يصلون صلاة المغرب. فخر الفتى مضرجاً بدمه. حمله أبو حسن كالمجنون، واتجه به إلى الشارع لإسعافه إلى المشفى القريب، فاعترضه أبو محمد صارخاً: دعه فقد مات، تقتلون القتيل وتمشون في جنازته...

أبو حسن (في ذهول وغير مصدّق ما سمعته أذناه): ابنك ابني يا بو محمد شو هالحكي ياخيي؟

أبو محمد: ارحل من هنا. ولا تريني وجهك بعد اليوم. في الأسبوع الماضي أطلق ابنك النار على ولدي، فأصابه، وتلطف الله بنا، فلم يمت، واليوم ابنك نفسه أطلق النار على عدنان فقتله.

أبو حسن: نحن عائلة واحدة يا أبا محمد. حزنكم حزننا وفرحكم فرحنا وابنك ابني. أنسيت يا أبا محمد عشرة العمر بيننا. نحن إخوة عنوة عنا هكذا خلقنا الله وأُخوّتنا ليست خيارا نتخذه أو نرفضه. إنها حقيقة مدى الزمان، ولو رفضت أُخوّتي فلن تكون إلا أخي، هذا قدرنا.

أبو محمد: أي إخوة، كاذبين نحن ! أنتم لا تفرحون إلا بموتنا. أنتم تقتلوننا وتقول لي نحن عائلة واحدة، فأي عائلة هذه، نحن قابيل وهابيل العصور كلها. بيننا دم يا (أبو حسن) فارحل من هنا قبل أن.. ارحل وخذ زوجك اللعينة معك.

أبو حسن: كما تريد، سأرحل، ولكن دعني أشاركك البكاء على عدنان، فوالله عدنان بمنزلة ابني.

سمع الجميع صوت عدنان كأنه قادم من سحابة بعيدة: دعه يبكي يا أبي، فهو مثلك تماماً، وقاتلي ليس من هذه البلاد، فقد رأيته. إنه غريب يا أبي.

أبو محمد بصوتٍ عال: اذهب لا أريدك أن تشاركني بأي شيء سأضع جداراً بيني وبينك لا تطوله الطيور. سأضع أسواراً لمئات السنين. ارحل ودعني أبكِ ولدي وحدي.

خذوا ما لكم وارحلوا بعيداً منا. الدم فرقنا. الدم أورثنا الكراهية لمئات السنين. الدم غمرنا ودمرنا.

دخل أبو حسن إلى داره حيث كانت زوجه تنتظره، وقد سمعت الحديث بين الجارين الأخوين، فخاطبته قائلة:

اعذره يا أبا حسن لقد فَقد كبده. ليته تركنا هذه الليلة فحسب لنواسيهم ونبكي معهم. أريد أن أبكي يا أبو حسن. أريد أن أمزّق ثيابي ووجهي بأظافري. أريد أن انتحب على ابني عدنان، وبصوت عظيم مفجوع صرخت بأعلى صوتها: يا الله لقد أخذت عمري. يا حياتي يا عدنان. أفليس لي الحق في البكاء عليه؟ أفلا أندب ولدي؟ أي ظلم هذا يا ربي!

أبو حسن: لنبكِ معاً يا امرأة ثم نرحل من هنا، أو لنبقَ فشبح موتنا أراه يخيّم فوقنا سأنتظره لعلنا نرحل معه، فرفقته أهون ألف مرة مما سمعت ورأيت.

شروخ رهيبة أصابت بعض النفوس، وحلت البغضاء عنواناً لها، والنار لا تزال مشتعلة والدخان الأسود الحاقد ينتشر في السماء فيلوثها، لكن محمد وحسن أدركا منذ اللحظة الأولى إلى أين الاتجاه، وماذا سيحمل في ثناياه، فلم ينزلقا كالآخرين في مسرحية الفناء ودمويتها.

قال محمد: يا حسن أبي كالكثيرين التبست عليه الأشياء ففقد قدرة التمييز.

حسن: أدرك ذلك تماماً، وإلى أن تعود إليه تلك الملكة، وتعود إلى بقية السوريين أخشى أن نخسر الوطن كله، ولن يكون شيء اسمه سورية، أيمكن أن تكون درعا هي سورية أم حمص أم اللاذقية أم حلب ؟ أي بقعة ستسمى سورية؟ أم ستتلاشى إلى الأبد، ونكون قد دفناها بأيدينا؟ وأي تابوت سيحضنها ؟ تابوتها سيكون أرواحنا يا صديقي.

محمد: هذا ما أخشاه يا أخي، ولذلك فلن نترك سوريتنا أبداً. أما هذا الخراب فربما يكون اللبنة الأولى لبناء بيوت تعتز بسوريتها.

رغم تهدم الجدران والبيوت والأجساد، إلا أن جدراناً نمت في النفوس الموهنة وعلت فمن يستطيع هدمها؟ هل ندفعها إلى الأمام كي تعلو وتعلو أم نزيلها بالحب وليس غيره؟ سؤال راود محمد وحسن وهما يكفنان معاً أشلاء زوجتيهما التي تناثرت في مقبرة السماء.

نافذة

مازن المبارك..
المربي .. البحاثة

بقلم: أحمد سعيد هواش

مازن المبارك..
المربي .. البحاثة

أحمد سعيد هواش*

ولد مازن بن عبد القادر المبارك في دمشق عام 1930م في أسرة تحتضن الكتاب والعلم، درس على والده العلاَّمة عبد القادر المبارك وفي مدارس دمشق، حتى نال الثانوية العامة ثم قصده جامعة القاهرة – كلية الآداب، فدرس اللغة العربية وآدابها على الأساتذة: الدكتور شوقي ضيف، والدكتور طه حسين وتعرف على الأستاذين أحمد حسن الزيات وعباس محمود العقاد وتخرج وعاد إلى دمشق ليلتحق بجامعتها في كلية الآداب أستاذاً.. فتخرجت على يديه أفواج من الطلاب الذين انتشروا في جميع البلاد العربية، وقد أغنى المكتبة العربية بعشرات المؤلفات تأليفاً وتحقيقاً نذكر منها: (1)

1- الزجاجي – حياته وآثاره ومذهبه النحوي من خلال كتابه (الإيضاح)، دمشق، مطبعة الترقي، ط(1) 1960م.
2- النصوص اللغوية من كتابي: الخصائص لابن جني، والمزهر في علوم اللغة للسيوطي، دمشق، مطابع دار الفكر.
3- النحو العربي، العلة النحوية، دمشق، المكتبة الحديثة، ط(1) 1965م.
4- الموجز في تاريخ البلاغة، بيروت، دار الفكر، ط(1) 1969م
5- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب لجمال الدين بن هشام الأنصاري المتوفى سنة 761هـ (حققه وخرج شواهده) بالاشتراك مع حمد الله وسعيد الأفغاني، ج1 – دمشق، دار الفكر، ط(1) 1964م، ج2 – 1964م، وط(2) بيروت 1969م.
6- الإيضاح في علل النحو لأبي القاسم الزجاجي (تحقيق) القاهرة 1965م.
7- الرماني النحوي في ضوء شرحه لكتاب سيبويه، دمشق، ط(1) 1963م.

---

* كاتب من سوريا.

8- نحو وعي لغوي، دمشق، مكتبة الفارابي، ط(1) 1970م.

9- كتاب اللامات للزجاجي (تحقيق)، دمشق، منشورات مجمع اللغة العربية ط(1) 1969م.

10- مجمع الهمذاني، بحث يحلل المقامات، ويستشف من ورائها صورة المجتمع الذي أنشئت فيه، دمشق، ط(1) 1970م.

وللمؤلف الكثير من المؤلفات مما لا يتسع المجال لتعدادها؛ ومازال يرفد المكتبة العربية بمؤلفاته القيمة، ومحاضراته الغنية، بالإضافة لعمله في مجمع اللغة العربية بدمشق كأحد أعضائه العاملين النشيطين مد الله في عمره.

وقد تم تكريم الدكتور مازن المبارك في أكثر من مناسبة، وحصل على شهادة تقدير من وزارة التعليم العالي في الجمهورية العربية السورية وذلك في حفل أقيم في صيف عام 1994م في فندق الشام بدمشق في ختام ندوة النحو والصرف التي دعا إليها قسم اللغة العربية بجامعة دمشق، برعاية السيد رئيس مجلس الوزراء، والسيدة وزيرة التعليم العالي، كما حضرها عدد غفير ممثلين عن الجامعات العربية..

كما كرمته دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بدمشق بمناسبة بلوغه سن السبعين – وتكلم فيه بعض زملائه المدرسين، وبعض طلابه، وأصدقائه وبعض أفراد عائلته، ودونوا كلماتهم في كتاب: علماء مكرمون(2) أصدرته دار الفكر، وفيه نقرأ ما وهب الله الدكتور مازن من عبقرية في تفهم بلاغة العربية، ومحبة كل من عرفه عن قرب، نجتزئ فقرات من أقوالهم نقدمها تحية محبة وتقدير للأستاذ الدكتور مازن المبارك، مد الله بعمره، وقد افتتح الكتاب بكلمة مستفيضة شاملة وهامة للدكتور محمد رضوان الداية زميل المترجم له بالدراسة الجامعة إذ قال:

«.. وقد اتضحت في معالم مازن المبارك الخاصة:

- ملامح الذكاء: ولا أبالغ وأنا أصف ذكاءه باللّماح.
- وعوامل النجاح: يستوي في ذلك جانبا العلم والعمل.
- وغزارة النشاط: فهو شعلة من الحيوية المتدفقة.
- ودقة النظام: فمن عرفه عن قرب يعرف تلك الدقة ومحافظته على مراسمها في حله وترحاله وعلى امتداد سنوات الشباب والكهولة.
- والمعالم الجامعية: فقد كان المترجم له في جامعة دمشق أحد أعضاء هيئة التدريس البارزين وكان ذلك في عدد من الجامعات العربية التي انتقل إليها استاذاً معاراً أو زائراً أو مقيماً».

أما الدكتورة منى الياس، فقد قدمت شهادة معبرة عن الدكتور مازن المبارك ودوره في جامعة دمشق أستاذاً بارزاً أرسى قواعد اللغة العربية عامة فيها إذ قالت من كلمة بعنوان: مازن المبارك الأستاذ والزميل والصديق. «... ومما لا شك فيه – وهو من نافلة

القول: أن الأستاذ كان من أبرز الذين أرسوا قواعد اللغة العربية عامة في جامعة دمشق، وثبتوا بنيانها، وتابعوا الدراسات اللغوية العليا فيها، تنظيراً وتنظيماً، وتدريساً، كما أن فضله يعرفه الكثير من طلاب العربية على امتداد الوطن العربي».

ومن عائلة المترجم له تحدث شقيقه الأستاذ هاني المبارك – رحمه الله – أستاذ التاريخ المعروف في دمشق والوطن العربي إذ قال مخاطباً شقيقه المترجم له، من كلمة بعنوان: «أخي مازن واللغة العربية» يظهر دور شقيقه وزملائه في نشر اللغة العربية والمحافظة عليها والدفاع عنها فقال:

«أخي مازن إنك وأمثالك من علماء اللغة العربية في عالمنا العربي والإسلامي تقومون بخدمة لأمتكم ودينكم قبل أن يقوم بها أحد سواكم فأنتم اليوم في المقدمة دفاعاً عن هذه الأمة العربية وتراثها دون صخب ولا ضجيج ودون سلاح ولا إراقة دماء، فحربكم حرب الكلمة، وسلاحكم لسان وقلم، مقال وكتاب، فنعمت الحرب حربكم، ونعم السلاح سلاحكم».

وأما كريمته الأستاذة مها مازن المبارك، الباحثة في الموسوعة العربية بدمشق، فقالت من كلمة بعنوان «والدي كما عرفته» تحدثت فيها عن والدها الذي كان ومازال قدوة لأبنائه في حب العلم والعمل به وعدّ الكتاب خير جليس في المنزل والعمل، فقالت:

«لقد جعل والدي من نفسه قدوة لنا من دون أن يدري فالمنظر الذي لا يكاد يغادرني له هو جلوسه خلف المكتب وأمامه الأكداس من الكتب بعضها مفتوح وبعضها مغلق، وهو يطالع فيها وينهل منها ويتنقل بينها، ومن النادر أن نراه جالساً ولا يحمل في يده كتاباً أو كراساً يقرؤه، أو يكتب فيه، وإذ لم يكن ذلك فهو يفكر في موضوع كتاب جديد أو تتمة كتاب قديم.. أو....»

أما الدكتور محمد هيثم غرة فقد تكلم عن البلاغة في فكر الدكتور مازن المبارك، مستشهداً بمقدمة قدمها الدكتور مازن المبارك لكتاب: «قطوف لغوية» للمرحوم عبد الفتاح المصري إذ قال الدكتور مازن: «يجمع لك من كل بستان زهرة، ويأتيك من كل وادٍ بقطرة، فلا تملّ أريجه، لأنه منوع الشذى، ولا يرتوي من مائه لأنه متعدد الموارد، تتابع صفحاته فتتوارد فوائده ولا تمله النفس فلكل من صفحاته لون ولكل منها طعم..».

أما الأستاذ محمود فاخوري رحمه الله فقد استعرض أسماء الكتب ومؤلفيها الذين كتب لهم الدكتور مازن المبارك لهم مقدمة لكتبهم، وأظهر ما يلجأ إليه بعض مقدمي الكتب للتقريظ والمديح للكتاب ومؤلفه ليجد له سوقاً رائجاً، ثم أظهر ما يلجأ إليه الدكتور مازن المبارك وما يريده من التقديم للكتاب. فقال:

«وتقديم الكتاب للقراء ليس عندي تشريفاً، بل هو تكليف يحمل صاحبه مسؤولية عمله، وتبعية قوله، وليس هو مدحاً للكتاب وترويجاً لسوقه، ولا تقريظاً للمؤلف أو

المحقق، بل هو شهادة تؤدى، وكلمة حق تقال، وليس للمرء أن يزورها أو يكتمها، وإذا جاءت الشهادة على غير وجهها، ولم تقع الكلمة في حاق موضعها كان الكتاب المُقدّم تحت نظر القارئ يفضح الشاهد والمشهود له، والمشهود به».

وينهي الأستاذ محمود فاخوري حديثه بقوله:

ولا بأس من ختم الحديث بكلمة بليغة للأستاذ الفاضل الدكتور مازن المبارك عن خير الكتب اليوم في رأيه وسبب ذلك حيث يقول:

«.. وخير الكتب اليوم هي التي تشد القارئ إليها شداً، وتقدم له الفائدة في ثوب الطرفة، وتغذيه وهي تمتعه، وتقوي ثقافته وهي تسليه، فلقد شاع الزهد في العلم وإن كثر طلاب (الشهادات) وأعرض الناس عن اللغة، وإن انبرت ألسنتهم بالكلام»(3).

ونختتم هذه المقتطفات من الشهادات التي أدلى بها أصحابها في المربي البحاثة الدكتور مازن المبارك بأبيات من شعر الدكتور غازي مختار طليمات وهي من قصيدة تضمنها الكتاب: علماء مكرمون أرى فيها وصفاً حقيقياً لما يتمتع به الدكتور مازن المبارك، إذ قال الشاعر غازي مختار طليمات من قصيدة (شخصية آسرة):

(مازن سبحان الذي لَخَصَّتْ/قدرته في طبعك الآسر

طبيعة الشام، وبلدانها/وشعبها الصابر الهادر

لطفٌ دمشقي كريح الصبا/جاءت من الغوطة بالعاطر

هذا هو الدكتور مازن المبارك ريح من صبا غوطة دمشق، يحمل عبق أريج أزهارها العاطر.

هوامش:

1ـ معجم المؤلفين السوريين في القرن العشرين، عبد القادر عياش، دمشق، دار الفكر 1985.

2ـ علماء مكرمون، دار الفكر 2000م.

3ـ من تقديم كتاب قطوف لغوية للمرحوم عبد الفتاح المصري.

حوار العدد

مع الدكتور
إبراهيم الشهابي

حاوره: سلام مراد

الدكتور إبراهيم الشهابي:

ـ نحن في واد وتراثنا وتاريخنا في واد

حوار: سلام مراد

الدكتور إبراهيم الشهابي: أستاذ جامعي عربي فلسطيني سوري، عاشق لهواء فلسطين وترابها وبياراتها وقراها وسهولها وجبالها وأنهارها وأمطارها، يحلق مع الغيم في سماء فلسطين مسقط الرأس ويسافر بذكرياته وفكره وقلبه إلى لوبيا التي كان لها نصيب كبير في تفكيره وخياله وحله وترحاله لأنه حملها معه في قلبه وعقله، كرّس حياته وعمل طوال هذه المسيرة من أجل القضايا الكبرى، همه فلسطين والأمة العربية الإسلامية، لأنه ابن الناس، لأنه من هذه الأرض، متجذر مع عروق الزيتون والتين، مخضر مع الأغصان، لذلك كان محلقاً في سماء الفكر والكتابة والإبداع، لم ينسَ جذوره، ولكنه انطلق نحو الحداثة والتعليم والتعلم أولاً... فكانت دراسته تقوده إلى مزيد من الانفتاح والتطور والتقدم في ميادين البحوث والدراسات والترجمة وللتبصر في عالمه البحثي والفكري كان لنا معه اللقاء الآتي:

□ بدايات الدكتور إبراهيم الشهابي.. سيرة الطفولة وسيرة الصبا...

□□ طفولتي كطفولة أي قروي فلاَّح، قضيتها بين المدرسة والأهل والطبيعة التي كانت تزودنا بفصول أربعة متمايزة حقاً. كنا نستمتع فيها، وبوجه خاص في فصلي الربيع والصيف. ففي الربيع كنا، نحن أطفال القرية، نقضي أوقاتنا بعد المدرسة وفي العطل في السهول والجبال والوديان نرعى من أعشاب الأرض كما ترعى صغار الغنم والماعز، كنا نعرف الأعشاب الصالحة للأكل، وهي كثيرة؛ أذكر منها، الدريهمة والصنيعة، والمرار، والبسباس والخرفيش والسنارية وشيش القاضي والخُبّ والقُريص، والعصصوب، والهليون، وتفاح الجن الذي سمي كذلك لأن من يأكله مع بذره يصاب بحالةٍ كحالة من مسه جان، ولا يُشفى إلا إذا أطعم زبدة عربية رائعة. رائحة هذه الثمار ذكية جداً يشمها المرء من على بعد مئات الأمتار، ونبتته زاحفة كنبات البطيخ والخيار وغيرهما،

ثمرته تشبه حبة المشمش أو الخوخ الأصفر، أما إذا أكلت ثمرته بدون بذورها فهي شهية ولذيذة.

وفي الصيف كنا نقضي وقتنا في الحصاد والبيادر وكروم العنب والتين والصبارة وغيرها من الفواكه، وفي لعب كرة القدم وغيرها من الألعاب التي نبتكرها بأنفسنا.

ولكن الاغتصاب الصهيوني لبلادنا عكّر صفو طفولتنا وحياة أهلنا إذ بدأنا نخوض حرباً شعواء ضد العدوان الصهيوني في العام 1948م وكنت حينها قد بدأت الدخول في سن الخامسة عشرة من عمري، وصممت على أن يكون لي دور في الدفاع عن أرضي وبيتي، فحملت السلاح وتدربت على صيانته وإطلاق النار حتى صرت أُتقن التسديد وإصابة الهدف بصورة تلفت أنظار الكبار. وقمت كذلك بدور صفارة الإنذار لأنه لم يكن لدينا جهاز كهذا ينذر من اقتراب وقوع غارة جوية. كانت طائرة العدو تقلع كل ليلة من مطار الجاعونة قرب مدينة صفد أو من مطار يَمَّه قرب مدينة طبريا؛ والمسافة الجوية بينه وبين قريتنا لوبية قريبة جداً. فكنت أسهر في الليل حتى إذا ما دار محرك الطائرة لدى إقلاعها أسمع هديره فأنطلق راكضاً في الحارات والأزقّة وأصيح بأعلى صوتي "طيارة... طيارة...". فيهب الناس من فراشهم ويهرعون إلى المغاور الأثرية الكثيرة في قريتنا، والتي نظّفها أصحابها ورشقوها بالكلس وأعدوها لتكون صالحة لاستقبال الناس أثناء الغارات الجوية.

ولكن، مع الأسف، كانت قوى الشر العالمية أقوى من صمودنا فَشُرِّدنا، وهكذا بدأت مرحلة جديدة من الحياة كلها تعب وشقاء. ولكن الله (جل جلاله) أعاننا على اجتياز محن كثيرة، وإن كنا مازلنا نعاني من أعقاب هذه الكارثة، ولن تنتهي معاناتنا ولا معاناة الشعب العربي كله ما لم يُهزم العدوان وتحرر فلسطين.

□ ما الذي تتذكره من فلسطين؟ أي ماذا حملت معك من فلسطين...

□□ أتذكر فلسطين كلها: سماءها، وغيومها، نجومها، قمرها وشمسها، نسماتها العليلة المعطرة بشذى الزهور، حيواناتها، وكل حبة تراب فيها. وحملت معي حبها والعزم والتصميم على العمل من أجل العودة إليها وتحريرها من السرطان الصهيوني؛ وبذلت كل جهد أقدر عليه في السياسة والأدب والعلم عساني أحقق شيئاً أو أحقق خطوة نحو الهدف الأسمى، ولكني لم أستطع حتى الآن، وقد بلغتُ من العمر عتيا، التقدم ولو شبراً واحداً على الرغم من الكتب التي ألفتها وترجمتها وعلى الرغم من الجمعيات والهيئات التي شكلتها والأنشطة التي قمت بها والمؤتمرات المحلية والدولية التي شاركت فيها. أشعر أنني وأمتي العربية والإسلامية مازلنا نسير إلى الوراء، في حين عدونا يسير إلى الأمام. والسبب هو أن أمتنا مصابة بمرض انفصام الهوية الحضارية، ولن ننجح أو نتقدم في الاتجاه الصحيح نحو تحرير الوطن العربي والأمة كلها من العدوان الصهيوني وغير الصهيوني إلا إذا أعدنا بناء هويتنا الحضارية وشفينا من ذلك المرض الذي انتشر بسببه الفساد وسادت النزعة الأنوية على جميع الصعد التي تقوم على مبدأ "من ليس أنا فهو عدوّي" وكان ذلك من أسباب عدم تمكني من تحقيق ما كنت أصبو إليه.

الكتّاب الأوائل الذين أثّروا فيك...

على صعيد السلوك مع الناس، تأثرت بكاتب أجنبي لم أعد أذكر اسمه، قرأت له كتابا في خمسينيات القرن العشرين عنوانه "كيف تكسب الأصدقاء"، فتعلمت منه كيف أكسب ود الآخرين، وتخلصت من كثير من السلبيات التي كانت موجودة في طريقة تعاملي القروية الفجَّة مع الناس.

أما على صعيد الأدب والتربية فإني مدين إلى أستاذي ومعلمي الأستاذ ياسين طربوش الذي كان مديراً لثانوية القلمون، في النبك، عندما كنت في الصف التاسع في القسم الداخلي للثانوية في العام 1950/1949 الدراسي. كنا أحد عشر طالباً فلسطينياً في القسم الداخلي. وكان يعاملنا، هو وجميع الأساتذة والطلبة، كأبنائهم وإخوتهم ويحرصون على راحتنا بكل ما أوتوا من إمكانيات. وكنت في ذلك الوقت لا أعرف كيف أكتب موضوعاً فتابعني الأستاذ ياسين وعلّمني وأرشدني ووضع قدمي على الطريق الصحيح، وها أنذا اليوم يُصنّفني البعض من الأدباء أو الباحثين أو المترجمين، وقد زادت أعمالي عن المئة.

كما أن الأستاذ حسن عبيد الذي كان مدرساً في الثانوية ذاتها في ذلك الحين فقد علمني بسلوكه التربوي كيف أكون معلماً ناجحاً ومربياً مفلحاً، أما على الصعيد الفكري، فقد درست أعمال مفكرين وفلاسفة كثيرين وأعمال مؤسسي الأحزاب التي ظهرت في وطننا العربي منذ العام 1917م وأخيراً قرأت القرآن الكريم، وحاولت تدبره فتأثرت به لأنه تبين لي أنه خير كتاب وأنه يتضمن برنامجاً ومنهاجاً حياتياً لو استوعبه البشر وعملوا به من غير تحريف في المعاني والدلالات لعاشت البشرية بسلام وأمن، يربط بين مكوناتها الحب والتعاون.

علاقة الكتابة بالسياسة والقضية...

السياسة، من وجهة نظري، تعد جزءاً لا يتجزّأ من حياة الناس، فالسياسة تعني: الإدارة والرعاية. فإدارة البيت ورعاية الأسرة وتربية الأطفال، وإدارة المدرسة وتلامذتها وجهازها التربوي، وإدارة الشعب والدولة وشؤون المواطنين وتنوير الناس في مجالات الحياة المختلفة ووضعهم في الطريق الصحيح، وتنمية الاقتصاد وإدارة علاقات الدولة مع غيرها من الدول؛ كل ذلك سياسة لذلك لا ينبغي أن تكون الكتابة بعيدة عن ذلك. فمن المهمات الأولية الملقاة على عاتق أي كاتب هي أن يكون مصباحاً يضيء الطريق للناس، وإلا لمن يكتب؟ لمن ينظم الشاعر قصائده؟ ولمن يكتب القاص قصصه؟ والروائي رواياته؟ ولمن يرسم الفنان لوحاته؟ هل فقط للتسلية، أو لمجرد الفن للفن؟ ربما تكون هناك فئة تؤمن بذلك، ولكني أقول إن أعمال كتابنا يجب أن تكون في خدمة المجتمع والإنسانية خصوصاً وأننا أصحاب قضية، العرب والمسلمون كلهم أصحاب قضية، والفلسطينيون بوجه خاص أصحاب قضية جوهرية لأن سبب البلاء الذي يعاني منه العرب والمسلمون هو الاحتلال الصهيونيَ لفلسطين. وما لم تعمل الأمة، عمالاً ومفكرين وكتاباً وسياسيين، ورجال دين وفلاحين على التخلص من هذا الاحتلال لن يكون في المنطقة كلها استقرار ولا تنمية. وبالتالي، فإن من أبرز مهمات الكاتب، كما أسلفت، هي أن يكون طليعة الأمة على تحقيق هذا الهدف.

□ قصّتك مع جمعية حق العودة التي أسستها...

□□ هذه قصة طويلة أوجزها فيما يلي:

أسست بالتعاون مع بعض الزملاء الفلسطينيين ما أسميناه "الهيئة الفلسطينية لحق العودة" ثم اقترح علينا بعض الأخوة السوريين أن نجعل الاسم "الجمعية الفلسطينية السورية لحق العودة"، بهدف تحقيق غايتين: الأولى، أن يتاح للسوريين أن يكونوا أعضاء عاملين فيها؛ والثانية، الحصول على تخيص من وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل؛ وكان ذلك، وتحققت الغايتان.

ثم منحنا الرئيس الدكتور بشار الأسد، وبمسعى مشكور من الدكتورة نجاح العطار، نائب الرئيس، مقراً في مخيم اليرموك. كان المقر مؤلفاً من قبو وثلاثة طوابق. وكان بحاجة إلى بعض الترميمات والإصلاحات، وبحاجة إلى تأثيث وتأهيل ليكون صالحاً لممارسة أنشطة الجمعية. وبينما كنا نؤهل صالة لنجتمع فيها أتى مستثمر كويتي كان من تلامذتي في الكويت في ستينيات القرن العشرين عندما كنت معاراً للتدريس فيها، فأهّل المقر تأهيلاً رائعاً يصلح لإقامة ندوات وحفلات ومسرحيات ومعارض، وللاستضافة، وعقد الاجتماعات وغير ذلك.

أما هدف الجمعية وبرنامجها فهو القيام بحملة قانونية في أوربا وأمريكا وأستراليا وفي أي مكان من العالم يمكن القيام بمثل هذا النشاط فيها، من أجل توليد رأي عام عالمي ضاغط يجبر "إسرائيل" على تنفيذ مئات القرارات الدولية التي تدعو إلى وجوب عودة اللاجئين الفلسطينيين إلى ديارهم وبيوتهم، وفي مقدمتها القرار 194؛ إضافة إلى بعض الأهداف الأخرى ذات الصلة بحقوق الشعب العربي الفلسطيني.

منحتنا وزارة الزراعة السورية أرضاً على الطريق الدولي بين دمشق والقنيطرة لنقيم عليها بانوراما فلسطين لتكون معلماً وطنياً سياحياً توعوياً وتربوياً وتوجيهياً لصالح القضية الفلسطينية.

كما ساعدنا رئيس اتحاد شبيبة الثورة السوري في ذلك الحين في تقديم كل ما يلزم لعقد مؤتمرات الجمعية، من قاعات للمؤتمرات وتجهيزاتها، ومنامة للضيوف، وتقديم الطعام لهم، وتأمين وسائل النقل اللازمة لتحركاتهم.

وتعاونت معنا أجهزة الدولة كلها بما فيها الأمنية لتسهيل قدوم المدعوين من دول العالم حتى بمن فيهم من فلسطين المحتلة لحضور المؤتمرات التي تعقدها الجمعية حول القضية الفلسطينية عموماً وقضية العودة خصوصاً.

ونجحت الجمعية في إيجاد قاعدة شعبية في أوربا وأستراليا من رجال القانون والصحافة والأدب والتربية للمساهمة في الحملة القانونية التي أشرت إليها آنفاً.

وأقامت الجمعية مخيَّماً شبابياً استضيف في مقر الجمعية ضم شباباً وطلاباً عرباً وأجانب. فكانوا بعد انتهاء المخيم سفراء في بلادهم للقضية الفلسطينية. ولكن الأحداث التي ألمّت بالقطر العربي السوري الحبيب أدت إلى توقف نشاط الجمعية.

وإني أدعو الله، ليل نهار، أن ينقذ سورية من المحنة التي تتعرض لها ويخرجها منها سليمة معافاة. ولابد من القول هنا أن الشعب العربي السوري والحكومات السورية المتعاقبة منذ الاستقلال على اختلاف انتماءاتها قد عاملوا

الفلسطينيين معاملة حب وأخوة وتعاون لا نظير لها إطلاقاً، وقد ساوى البرلمان السوري والحكومات المتوالية الفلسطينيين بالسوريين على جميع الصعد تقريباً.

□ أنت وعلم الاجتماع والتاريخ والنظرة إلى المستقبل...

□□ لست مختصاً في علم الاجتماع ولا في التاريخ؛ ولكني أقول إن لم نستفد ونتعّظ من دروس التاريخ بحيث نعرف جيداً سلبياته ونتلافاها، وإيجابياته فنعزّزها ونبني عليها لن نستطيع رؤية المستقبل بوضوح. أمّا مستقبل العرب والمسلمين فمرهون بوعيهم وتشخيصهم الصحيح لمرضهم وهو "انفصام الهوية الحضارية" ومعرفة علاج هذه العلّة.

□ لماذا سلكت طريق الدراسات والبحوث والترجمة؟؟

□□ كنت هاوياً للرياضيات لدرجة أنه أُطلق عليَّ عندما كنت في ثانوية القلمون لقب "بطل الرياضيات". ولكن ظروف الحياة القاسية واضطراري لأن أقوم بإعالة أسرتي رغم صغر سني، ورغم حصولي على منحة من جامعة أمريكية لدراسة الكيمياء، جعلني أتخلى عن هذا الاتجاه، والسير في طريق الأدب والدراسات والبحوث والترجمة ساعياً إلى خدمة قضية العرب الأولى والجوهرية، القضية الفلسطينية، وخدمة الأجيال توعية وإعداداً لتمكينهم من استرداد حقوق الأمة المغتصبة.

□ لماذا تأخرنا وتقدّم الآخرون... هذا السؤال الغائب الحاضر من وجهة نظر الدكتور إبراهيم الشهابي...

□□ أمتُنا مصابة بمرض انفصام الهوية الحضارية، كما أسلفت. هذه الهوية تشكلت عبر التاريخ نتيجة التفاعل الذي تم بين النظرية الكونية الإسلامية القائلة إن هذا الكون مخلوق خلقه إله واحد أحد، وقد كلف الله الإنسان لدى استخلافه في الأرض بالقيام بمهمة الإعمار فيها، أي بمهمة بناء حضارة إنسانية يسودها الحب والسلام، وما نشأ عن هذه النظرية من نظام حياتي متكامل مع العروبة (ثقافة ولغة وليس عرقاً). تماماً كما تشكل الماء من تفاعل الأكسجين مع الهيدروجين. فإذا ما حللنا الماء إلى عنصريه نحصل على أكسجين وهيدروجين ولكننا نفقد الماء، فتجف حلوقنا عطشاً ونموت، وتجف أرضنا فتتشقق وتتمزق. فإذا ما نجحنا في إحداث تفاعل بين مكوّني الهوية الحضارية العربية فإن الحياة تعود لنا ونتمكن عندها من استرداد حقوقنا وكرامتنا وتعلو قيمتنا بين شعوب العالم، ونستطيع الإسهام في بناء الحضارة الإنسانية وتوطيد السلم العالمي والأمن والاستقرار لشعوب الأرض كافة.

□ نحن والتراث... أين نحن من تاريخنا؟

□□ نحن في واد وتراثنا وتاريخنا في واد. حتى إنني أستطيع القول بلا المجازفة إننا في وادٍ ودِيننا في واد، وثقافتنا العربية في وادٍ آخر. فبدلاً من أن نستفيد من التاريخ فإننا نسخره لتحميل الأجيال الحالية مسؤوليةَ ما جرى (أو ربّما ما لم يجر، فنحن اليوم نشهد تزوير التاريخ الذي نعيشه فكيف بالتاريخ الذي مضى عليه قرون من الزمن) قبل أكثر من 1400 سنة هجرية. وبدلاً من أن نستفيد من توجهات خالق الكون التي أنزلها على نبيه محمد (صلى الله عليه وسلم) وأنبيائه الآخرين (عليهم صلوات الله وسلامه) فقد فرقنا ديننا وحرفنا دلالاته وانجرفنا في نزاعات على أمور غيبية لا نفهم كنهها.

□ كيف ندخل إلى الحداثة والمعاصرة مع الحفاظ على الشخصية والهوية...

□□ لا نستطيع الدخول في عالم الحداثة والمعاصرة ما لم نُعِد بناء هويتنا الحضارية العربية. وبغير ذلك سنظل تابعين مقلدين (ولسنا مقلّدين لما هو حسن، بل مقلّدين لما هو سيء)، الأمر الذي ربما يؤدّي بعد قرن أو أكثر أو أقل قليلاً، إلى غياب اللغة العربية والثقافة العربية والإسلام معاً، ويصبح كل ذلك تاريخاً، ربما منسياً.

□ رسالتك إلى الأحفاد... إلى الأجيال التي ورثت كل هذا الهم والتراكم من الإشكاليات والصعوبات...

□□ أدعو الأحفاد والأجيال القادمة إلى التمسك باللغة العربية، والكف عن استخدام اللهجات العامية المحلية في وسائل الاتصال الاجتماعي الحديثة، مثل الواتس أب، والتويتر، والسكايب، والفايبر، وغيرها، إضافة إلى وسائل الإعلام التي كما أرى أنها تسهم في إشاعة اللهجات العامية. وأدعو المثقفين: معلمين ومسؤولين سياسيين، ورجال دين، ورجال إعلام إلى استخدام اللغة في الكتابة في جميع وسائل التواصل المرئية والمسموعة، وأقترح أن تصدر الحكومة قراراً بتغريم من يستخدم العامية في الكتابة في أية وسيلة مهما كان نوعها.

اللغة العربية في خطر، وبالتالي هويتنا الحضارية بمكونيها في خطر.

أدعو الجميع إلى التمسك بالقيم العربية (الإسلامية والمسيحية) وبثوابت الأمة في مواجهة العدو الصهيوني، وأن ينتبهوا لأنفسهم فيتوقفوا عن الصراعات والنزاعات البينية ويركزوا جهودهم ويوجهوا إمكانياتهم وقدراتهم في مواجهة العدو المشترك الصهيونية العالمية وداعميها. أدعوهم لأن يكونوا عناصر توفيق بدلاً من أن يكونوا أداة تفريق. ركزوا على ما هو مشترك، وأبعدوا ما هو مختلف عليه واتركوه للزمن يلقي به في دهاليز النسيان ومزابل التاريخ.

□ لك وجهة نظر هي متميزة للجمع ما بين القومي والإسلامي.. حبذا لو تتحدث للقارئ عنها...

□□ جواب هذا السؤال ورد في سياق الإجابات على الأسئلة السابقة. وأفضل هنا استخدام مصطلح "العروبة: ثقافة ولغة" و"الإسلام: منهج حياة وليس عبادات وشعائر" بدلاً من مصطلح "القومي والإسلامي".

□ ماذا تقول للمثقف، للقارئ، للمترجم، وللآخر...

□□ أقول لهم: تعاونوا على البر والتقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان.

ركّزوا جهودكم وأنشطتكم لتحقيق التفاعل العربي العربي (مسلمين ومسيحيين) والإسلامي الإسلامي (عرباً وغير عرب)، والعربي الإسلامي؛ واعملوا على تعزيز الإيجابيات وما هو متفق عليه، وعزل السلبيات وما هو مختلف عليه من أجل أن يتمكن المثقف من الإسهام في عملية الإعمار في الأرض، وبناء حضارة إنسانية يسودها الحب والوئام، والأمن والسلام، والاستقرار والازدهار.

□□

قراءات نقدية

1 ـ إضاءة على تجربة الشاعر بديع صقور ..... د. نـــزار بـــني المرجـــة

2 ـ قراءة في نصوص الشاعر بديع صقور ..... هيلانـــــــة عطـــــا الله

3 ـ دمشق في ذاكرة الشاعر نزار قباني ..... د. مـــــأمون الجنـــــان

4 ـ كفر نعمة: رواية تمسك بهويتها كفعل إبداعي..... إسماعيـــــل الملحـــــم

5 ـ الغربة في شعر محمد الماغوط ..... د. عبـــــد الله الشـــــاهر

6 ـ محمد عزام وكتابه أدب الخيال العلمي..... محمـــد عيـــد الخربـــوطلي

المثاقفة شعراً..

إضاءة على تجربة الشاعر بديع صقور

د. نزار بني المرجة*

ثمة تمايزات في المنجز الشعري للأجيال المتعاقبة من شعرائنا السوريين، تستدعي وقفات تأملية ونقدية للمشهد الشعري المعاصر في سورية، تبرز من خلالها خصوصيات تجارب أولئك الشعراء، التي يتميز ويتمايز فيها كل صوت شعري عن سائر الأصوات.. حتى ضمن أصوات الجيل الواحد، من دون أن نغفل السمات المشتركة التي تميز تجربة وملامح هذا الجيل عن ذاك.

وفي إطار هذه الرؤية للمشهد الشعري السوري تبرز تجربة ذات سمات خاصة، هي تجربة الشاعر بديع صقور.

ولعل أبرز السمات التي يتصف بها المنجز الإبداعي للشاعر بديع صقور، اعتماد أسلوب قصيدة النثر التي برع فيها واكتسبت من خلال رؤيته الشعرية نهجها الخاص لجهة الإيقاع والصور والتضمينات والتراكيب، حيث يتبدى للقارئ والمتابع لنصوص الشاعر، أنه أمام قصيدة تحمل نكهة النص المترجم، نتيجة سعة أفق الرؤية وعدم انغلاقها على فضاءات محدودة لجهة الزمان والمكان والبيئة المجتمعية، حيث يتميز نص بديع صقور بكونه نصاً عابراً للمناخات الشعرية المألوفة، لما يحفل به من غنى ثقافي ومعرفي، ويتبدى ذلك في عتبات مجموعاته وأعماله ونصوصه الشعرية، وفي التضمينات والرموز والإشارات المستمدة من إرث حضاري ونضالي لأمته وللعديد من شعوب العالم، وبشكل يحاكي تجارب شعراء بارزين، في أمريكا اللاتينية بشكل خاص..، نظراً لخصوصية التجربة الحياتية للشاعر، واحتكاكه المباشر مع ثقافة وبيئة شعوب تلك البقعة تحديداً من العالم، التي تميزت بدورها بتجارب نضالية وتاريخية كان لها بصماتها الخاصة على خارطة الثقافة والآداب العالمية، مع الإشارة إلى كون الكثير من بقية المفردات وتضمينات نصوص الشاعر لا تقتصر على تلك البقعة من العالم، بل تكاد تشمل العالم بأسره!، وما يميز شاعرنا في هذه المسألة ، نهجه الخاص في توظيف تلك التضمينات فهو وخلاف سائر الشعراء، كثيراً ما يلجأ لتوظيف تضمينات قصيرة مختارة لتكون بمثابة عناوين للكثير

* كاتب وشاعر من سوريا.

من نصوصه الشعرية، وهذا ما نلاحظه بوضوح في مجموعته الشعرية (خواتم في أصابع الصدى) الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام 2016، ومن تلك التضمينات / العناوين، على سبيل المثال: (ليس في العالم وسادة أنعم من حضن الأم_ شكسبير)، (أريد أن أنام لحظة .. دقيقة.. قرناً.. ولكن أن يعرف الجميع أنني لم أمت _ فيدريكو غارسيا لوركا)، (اترك دلواً من الماء في النهر كي يشرب أخوك في الجنوب_ آشور بني بعل)، (بمن ألوذ حين يذبل الجوري على قبرك _ الشاعرة السويدية كريستين فالكنلاند)، (يا إلهي .. إلى أين يمضي بنا هذا القارب الذي بألف سارية _ ناظم حكمت)، (أطول إنسان لا يمكن أن يطال السماء، أعرض إنسان لا يمكن أن يغطي الأرض_ مثل سومري من الألف الثاني قبل الميلاد)، ومن هذه الزاوية تحديدا"..، تتجلى لنا أهمية الشعر في عملية المثاقفة بين الشعوب، التي تقوم بدورها في تجسيد التماهي الحقيقي فيما بين التجارب الإنسانية، العابرة للحدود والجنسيات والأعراق، وصولا" إلى رؤية إنسانية شمولية للإنسان على هذا الكوكب..، ولعل تلك المقولة التي تفيد بأن (العالمية تبدأ من المحلية) تعبر أصدق تعبير عن تجربة الشاعر بديع صقور، الذي يجسد في الكثير من نصوصه الهم الذاتي والهم الجمعي في آن معا"، معبرا" عن مكابدات الإنسان المقهور والحالم، المتألم والمتمسك بإرادته غير المحدودة والواثق من قدرته على إعادة صياغة العلاقات بين البشر بعيدا" عن القهر والاستلاب، والمتطلع إلى بناء كون تسوده المحبة ويتحلى إنسانه بالسمو والكبرياء والاعتزاز بإرث إنساني حقيقي يحمل الخير للعالم وأجياله القادمة..

والنماذج التطبيقية التي تجسد هذه القراءة للمنجز الإبداعي للشاعر، هي أكثر من أن تعدّ أو أن تحصى، وهي متاحة بيسر وغزارة في محتوى معظم مجموعاته الشعرية، مثل:

"الدفتر البري لأعشاب البحر" وقد صدر باللغتين العربية والإسبانية، و"شقائق الخريف" و "تحت فيئ النجوم" "يرث البحر الغبار" و " أعد الزهرة إلى السماء" و "في السماء إلى _سنتياغو".

ويتبدى نهج الشاعر في تجربته المتميزة تلك، مستمرا" ومتواصلا"، حتى وهو يعبر عن المآسي والجراح التي عانى منها شعبنا في سورية جرّاء العدوان الهمجي الإرهابي التكفيري منذ سبع سنوات، حيث يتحدث عن يوميات وتفاصيل تلك الجراح بلغة وصور إنسانية مفهومة وواضحة، وتثير ذات الشاعر عند المتلقي أياً كانت جنسيته أو هويته، و في أي مكان في العالم، يقول الشاعر:

دعوا هذا الموت يعتلي ظهر الخراب وحيدا"
دعوا الصبايا يقطفن أزهار الحب بأمان
دعوا التلاميذ يلهون في باحات المدارس
دعوا هذين الصغيرين يتأرجحان في أرجوحة الحديقة
دعوا هذه الأم تعدّ العشاء لابنها الغائب
دعوا هذا العجوز يصلي بسلام
...
دعوا هذا العاشق يقفز كغزال
دعوا هذه المتيمة تعلق زهرة على وسادته
دع بندقيتك جانبا" وارم جعبة الرصاص إلى قاع النهر

.. قد تعود ولا تجد زهرة معلقة على سرير طفلك أو طفلتك

قد تعود ولا تجد من تضمه إلى الفراغ

.. قد لا تعود أبدا" .. قد لا تعود..)

وثمة نصوص مشابهة لهذا النص الغني بإيحاءاته وبساطته ووضوح صوره وتعابيره، نصادفها في مجموعاته الشعرية الأخيرة: (أيها العابر .. أيها الغريب) و (دعوا الحمام ينام) و (خواتم في أصابع الصدى)، حيث تترك تلك النصوص انطباعا" عاما" في نفس القارئ يحرك مشاعره دون جواز مرور، لما تتصف به مفرداتها من بساطة، ولما تعبر عنه بلغة شفافة صادقة بعيدة عن الغموض والإبهام..، ملامسة" في الكثير من الأحيان قدسية نصوص مقدسة مختلفة المصادر.. لكنها تلتقي في مساحات اللاوعي عند القارئ.. أيّ قارئ لتنضم إلى أيقونات القداسة والإيمان الساكنة في عقله وقلبه ووجدانه..

ومن خلال ما سبق عرضه، نلاحظ دون عناء أن التجربة الإبداعية للشاعر بديع صقور تتميز عن باقي تجارب الشعراء، بكونها تشكل أنموذجاً لتجربة شعرية غير مألوفة تحمل في معظم نصوصها هاجس المثاقفة بين الشعوب ..، والتعبير عن قناعات الشاعر بتأكيد وجود منظومة قيمٍ ومشاعر إنسانية شاملة عند شعوب العالم لا تعرف الحدود..

❑❑

قراءة في نصوص الشاعر بديع صقور

هيلانة عطا الله*

عندما تستعصي الأجوبة تهرق المعاني في القصيدة، وعندما تنفر غزالة الفرح تتبعها الروح الشاعرة باحثةً عن آثارها ولو كانت مبعثرة بين نجوم السماء، أو بين أمواج البحار...

هكذا اضطربت جوّانياتُ الشاعر بديع صقور حين ترك الألم ندُوباً في أركان روحه، فراح يبحث في جنبات عالمه المفجوع عن التسامي الإنساني، وينقّبُ في تجربته الشعورية عن كنوز الحب، فجاءت قصيدته طقساً من الدهشة الرزينة النبيلة، وقد قيل: قصيدة الشاعر تشبهه، لأنها الأمينة على احتواء تجلياته الروحية، ومخزونه الثقافي، وسماته الشخصية.

وقيل في الأدب التشيلي: إن القصيدة تشبه الشيء الذي تتحدث عنه، والشاعر صقور اطلع على الأدب التشيلي واندمج في مجتمعه خلال فترة وجوده هناك، وخاصة من جهة معاناة الشعب التشيلي وتمسكه بالمقاومة في وجه الممارسات الأمريكية ما شكل قواسم مشتركة بينه والشعب العربي، وقد ذكر الشاعر في قصائده الكثير من جوانب حياته هناك:

وتشعل المقاعدَ فرحاً
الشارع المؤدي إلى المدرسة
أشجار الكستناء
تكاد تكون وحيدة فيه
العلمان يرفان /سورية/ تشيلي/

وأذكر هنا الشاعر التشيلي الكبير نيكانور بارّا الذي ناهض الشعر المنمق واللغة الشعرية الخالصة وآثر اللغة السهلة يشفّ الرمز فيها عن غلالة الغموض ليلامس الناس فيغدو الشاعر درامياً ومسرحياً لا واعظاً ومتحذلقاً.

من هذه التوطئة أقول: إن ما سبق يشبه ما يكتبه شاعرنا بديع صقور، فقد بنى قصيدته على الأصوات والإيقاع السردي والصور المتحركة لترحل ذاته إلى احتواء العالم بالمعنى

* شاعرة من سوريا.

الإنساني فيتحقق على يديه هذا التزاوج بين الحالة الشعورية الجوانية والتجربة الحياتية بروحٍ تنزع إلى الحب والخير والجمال، يقول:

ـ جسد البحيرة يتمايل بين ذراعي المساء.

ـ تمسَّكْنا معاً بأصابع النهر

توسَّلْنا إليه أن يتوقف لنسقي زهرات الحب.

وحين تمتثل أمام عينيه صور الجانب القبيح من سلوك البشر كما يفعل بعض بني وطنه سورية يخاطبهم بلغة غير سياسية ولكنها تنطوي على توضيح ما تفعله السياسات الخاطئة من ويلات الوطن، يقول:

رهاناتُكَ خاسرة دائماً

راهنتَ على السيف

راهنت على شمس الفتوحات

راهنت على الخلفاء والسلاطين

ونافخي القرب

إن من يراهن على أمريكا

كمن يراهن على الريح

حقيقةٌ باتت بادية للعيان في عالم تسلط عليه القطب الواحد متجسداً بأمريكا التي ما حالفها أحد إلا كانت الخسارة مصيره المحتوم، وفي المقطوعة قرن الشاعر الوعود الأمريكية بالريح، والسيف والفتوحات والسلاطين وأمريكا وجوه لحقيقة واحدة تودي بالشعوب إلى الدمار.

كم من جروح في روح الشاعر ستظل تؤلمه حتى يسافر إلى الضوء بمعناه الحسي ومعناه التخييلي فيلتقط الدلالات التي كنا كقراء نريد قولها قبل أن تتجلى في قصيدته، هنا تتوحد اللحظة الشعورية بيننا وبينه في غير موضوع مما يشكل جلَّ اهتمامنا، ومنها موضوعة الشهيد، يقول في مجموعة "خواتم في أصابع الندى":

على أمّ الشهيد مررت صباحاً

وأحزنني اللقاء

على صفحات الصخور

قرأتُ أسماء الشهداء

وفوق جذوع السنديان

حفرت ابتساماتهم

أحزنني الذين قضوا

من أجل ربيع العرب

دخل الشاعر إلى عالم الشهادة من أم الشهيد بما في ذلك من دلالة روحية واجتماعية، والشهداء في المقطوعة كانوا مبتسمين وملتصقين بالصخور والسنديان بإشارة إلى القوة والتجذر والثبات، فالحزن لدى الشاعر لم يضعفه رغم رومانسية المشهد. وحين ترخي الغربة بثقلها على روح الشاعر تنداح عباراته في سياق شجيّ كما في قوله:

ـ ليس لهذه الزهرة بيتٌ تأوي إليه.

ـ أيها السنونو الغريب

جناحك من ثلج .

أسقط الشاعر الحالة الإنسانية على كائنين من أجمل كائنات الطبيعة: الزهرة والسنونو بشفافيتهما وحظوتهما بمحبة البشر، فكان التأثير على المتلقي كبيراً حين يتصور حال الزهرة الباهية بلا بيت بما لهذه المفردة من دلالة السكينة والأمان اللذين يشعر بهما المرء في بيته، وحال السنونو الذي يمارس طقس الهجرة ثم يعود مع الربيع إلى وطنه ولكنه هذه المرة عاجز لأن جناحه مثقل بالثلج بما للثلج من دلالة تأخذنا إلى أجواء البرد والجمود.

وفي موضوعة أخرى يطالعنا البديع بقصائد مضمّخة بالحنين إلى الأمكنة فيذكر قريته وكرومها وتلالها مثلما يذكر أحبابه الذين غادروا، وللرحيل عنده وقع خاص في قصائده بسياقات متنوعة، يقول:

أحدٌ ما لم يقف تحت شجرة الوقت
سوى ذلك الانتظار
الذي كان يتأبط حقائب الرحيل

فللوقت شجرة تغوي المشوق ولكن هذا المشوق هو الانتظار حين يتوحد الشاعر مع الحالة فلا طائل من البقاء، كل شيء هنا راحل، عبّر عن ذلك بنثرية من انزياح الصورة لتضفي على النص مشهداً درامياً مؤثراً تحفُّ به الوحشة والمضاضة.

وتنوعت المفردات المنتمية إلى معجم الرحيل والحسرة والغياب كما في قوله:

للقبور رئاتٌ
للنائمين قبور
للقبور ذكريات

متوالية من صور التشبيه البليغ الذي جاء بصيغة المبتدأ والخبر وبعبارات مقتضبة فليست المقابر مكاناً يصلح لتحلق روح الشاعر في أمدائها، فقط يريد أن يؤكد أن القبور تحتوي الراحلين ليصبح لها رئات تتنفس ذكرياتهم، صورة مدهشة رغم قتامتها وفيها من الحداثة ما يجعلني أعتقد أن أحداً لم يصف القبر على هذه الشاكلة من قبل. والبحر لدى الشاعر "وطن للأعمار المسافرة":

ـ على طرقاتك تصير الزنزانات أوسع

فتخيلوا كيف يتحول البحر الوسيع إلى طرقات تودي في النهاية إلى سجون كبيرة حين يلتهم أعمار الراحلين، البحر لم يعد طريقاً لانتقالنا إلى مطارح أخرى بل هو المكان الذي تنتهي فيه رحلتنا، هو الوطن الأخير للمسافرين. وليس هذا فقط، بل نرى القمر مسافراً على "مركب الريح" حين رحل والده الشاعر، يقول:

قمرٌ على مركب الريح
دقّ ناقوس الرحيل
همى الوقت دمعاً.. وكنسمة
أغلق الموتُ بيننا
بابَ الحياة.

وإذا توقفنا هنيهة عند ثيمة الزمن لوجدنا نصوص الشاعر مناحة مع امتداد الزمن رجوعاً إلى الماضي وتقدماً نحو المستقبل والشاعر في المنتصف ينهل من بؤرة الشعور بتناصٍ مع الموروث الأدبي العربي والشرقي والغربي والأمريكي اللاتيني، فيذكر مجنون ليلى وطرفة والمتنبي وقبلهم الشاعر السوري القديم "ميلاغر" كما يستحضر عمر الخيام وطاغور وعزيز ليجعل من القصيدة مهبطاً يسقط فيه تجليات هؤلاء المبدعين من جهة التواصل الردحي بينه وبينهم ومن جهة أخرى نراه منعتقاً من قيود الزمن إلى أمكنة خارج سقف الأزمنة، ربما إلى الغيم، أو أجرام السماء، ليقول لنا: الكون وطن الإنسان، وهو هنا متمرد جميل، ينثال دون عنف مثل خيط النور ليخترق الحواجز، وهو لا يؤمن بالعنف، بل بالحب، لأن الحب قادر على إحراز ما لا يمكن للحروب إحرازه، مستخدماً لغةً تُغوي الظلَّ بالنور، وتغوي الظلم بالعدل، وتغوي الألم بالأمل، يقول:

انتظريني بعد مئة سنة
ألف سنة..
وستجدينني هناك

على ضفة نهر

منهكاً بكتابة قصيدة جديدة

عن الحب الذي اغتالته

أيدي الحروب.

انسجمت لغة الشاعر بوضوحها وقربها إلى الفهم مع البنية التخييلية في نصوص الشاعر ما مكّنها من توليد المعنى الظنيّ للشاعر، وجاءت الانزياحات لتؤدي غايتها في المتلقي، يقول:

أعبر سهول الله كنهر عتيق

لأروي حقول القمح

لأغسل نهود الشقائق

كيف للقبرات أن تغتسل بدمي

بعد أن تجف الينابيع؟

لوحة مشهدية عميقة الأبعاد، تركز على دور الإنسان في استمرار الحياة. ويقول أيضاً:

ـ نهارنا قصير كقبضة سيف..

ـ زهرة على ساعد مقصلة..

ـ النفس أمارةٌ بالشوق..

عبارات سنيّة بأناقتها وبسيطة بلغتها لكنها على معاني كثيرة بمفردات قليلة عميقة ونبيلة في فكرتها ومدهشة في كثافتها وانطوائها ولا يفوتنا بسعة اطلاع الشاعر على آداب الأمم الأخرى وخاصة أمريكا اللاتينية مع الإشارة إلى القواسم المشتركة بيننا كسوريين وبين شعوب تلك البلدان، وهذا ما بدا جلياً في بعض نصوص الشاعر وخاصة تلك المنحازة إلى الفقراء والمضطهدين في هذا الكوكب المرهق بالعنف، يقول في قصيدة كتبها في تشيلي:

آخر أغاني البجع

آخر الأغاني علقت ألحانها

على غصن الحب

بينما القتلة

يمطرون الأغنيات بالرصاص

لكنه يختم بإصراره على استمرار الحياة والجمال يقول:

أيها البجع

لا أحد يقدر على اغتيال الأغنية

قد يسأل سائل: لماذا اختار الشاعر البجع؟

أقول: إن طائر البجع منذ القدم ألهم المبدعين من شعراء ورواة وموسيقيين على اختلاف مشاربهم بالكثير من الدلالات. فهو طائر جميل كبير الحجم يعيش ضمن مجتمعات قرب المناطق المائية ويطير على شكل أسراب، وتقول الأسطورة إنه يحزن طويلاً إن مات رفيقه، وإن البجعة الأم إذا اضطرت تنتف من لحمها لتطعم فراخها عند الحاجة، وقد خاطب الشاعر طائر البجع على أنه الإنسان المعرض للقضاء على أيدي القتلة، لكنه مصمم على متابعة أغنية الحياة ببنية شعرية مركبة على نسقية الحياة فيها رمز يشف عن المعنى دون توغل في الغموض السريالي.

هكذا حلّق شاعرنا في رحلته الشعرية توقاً إلى عالمٍ مسكون بالحب والسلام والجمال... لعله هروبٌ من عذابات الحياة أو من صقيع الغربة الروحية، إنه رغبةٌ لائبة لقطاف النور والدفء والسكينة، للحفاظ على كينونة الوجود الإنساني بشقيه الروحي والمادي، فكانت نصوصه صوتاً في صحارى حياتنا لتهمي عليها بذياكَ النشيد المضمّخ بأسمى المشاعر الإنسانية وأنبل معانيها.

❑❑

دمشق في ذاكرة الشاعر نزار قباني

د. مأمون الجنان*

كان ولا يزال استذكار الأطلال أو المكان المحبوب وثيق الصلة بالشعر والشعراء منذ الجاهلية وحتى عصرنا الحديث هذا، فقد كان يشكل المكان بالنسبة للشاعر عاملًا لتحريك شاعريته من خلال علاقة التلازم بين القصيدة واستحضار ذكريات الطفولة وما تحمله من أشجان وحنين ومشاعر في حياة الإنسان الشاعر بأهميتها الخاصة والعامة، وتبرز دمشق في شعر نزار قباني كونها المكان الأليف والأساس؛ لذا يرى غاستون باشلار صاحب كتاب جماليات المكان: "إن المكان الأليف هو الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب عموما هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"(1)

أعود إلى دمشق ممتطياً صهوة سحابة
أعود ممتطيا أجمل حصانين في الدنيا
حصان العشق وحصان الشعر
أعود بعد ستين عاما لأبحث عن حبل مشيمتي
وعن الحلاق الدمشقي الذي ختنني
وعن القابلة التي رمتني
في طست تحت السرير(2)

لذا عندما يتذكر الشاعر نزار قباني طفولته إنما يصبو إلى رقعة تضرب فيها جذوره وتتأصل فيها هويته فهو ينتعش في بعض الأماكن ويذبل في بعضها، وما ذكر المكان إلا إشارة واضحة للعلاقة القوية بينه وبين الشاعر، فهو لصيق به مهما غاب عنه أو أصابه التغيير أو انتقل إلى غيره، فيظل يختزنه في ذاكرته ويتغنى به، وهو من أهم العناصر التي تشكل كيانه، لقد ألقى كوندراتينكو الضوء على الفرق الحاسم الذي يميز الإدراك المعرفي/العلمي عن العلاقة الدينية والجمالية بالمكان والطبيعة عموماً؛ ليدلنا على بعد حقيقة المصدر الإدراكي والشعور بقداسة المكان أو جماليته، إذ أشار إلى أنه: لا توجد في المجتمع الإنساني علاقات بين الناس فقط، بل هناك علاقات الإنسان بالطبيعة، وبالمكان الذي يحيط به".

* أديب من سوريا.

مآذن الشام تبكي إذ تعانقني
وللمآذن كالأشجار أرواح
للياسمين حقوق في منازلنا
وقطة البيت تغفو حيث ترتاح
هنا جذوري هنا قلبي هنا لغتي
فكيف أوضح؟ هل في العشق إيضاح(3)

وقد انتقل هذا البعد (بقداسة المكان) من القدماء إلى المحدثين بأشكال مختلفة، وأضافوا إليه ما صقلته تجربتهم من معارف جاءت إليهم مع المناهج النقدية الأدبية الحديثة سواء ما يتصل بالجانب الفني الرمزي أم ما يتصل بالجانب الجغرافي البيئي التاريخي، ما مكننا من استنتاج: "أن للمكان دوراً مهماً لأنه يمثل الملجأ، والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صخب الحياة، هو التشكُل الإبداعي الذي يحاصرك بالوصف، ولا يضيع في التجريد"؛ لذلك تجد إن علاقة الزمان والمكان في الشعر عموما علاقة متداخلة متفاعلة، وبقدر ما يتم تفعيل المكان لدى أي شاعر بقدر ما يكون الزمان متحركاً غنياً وخصباً وعميقاً ومؤثراً وفاعلاً فنياً وإبداعياً.

آه يا شام كيف أشرح ما بي
وأنا فيك دائما مسكون
سامحيني إن لم أكاشفك بالعشق
فأحلى ما في الهوى التضمين(4)

لقد كان الشعر هو المعبر الحقيقي عن رؤى الشاعر وهو ما استطاع أن يرسمه بكلماته ويؤكد لنا ما رسخته التجربة النفسية والشعرية خلال مسيرته الحياتية بحيث عرف كيف يشحذ الألفاظ والأزمنة الهاربة والأماكن المتغيرة، فهي تجربة شعرية لا تغوص فقط في أعماق الفكر فحسب، بل هي عبارة عن نظرات تأملية تتخطى حدود الرؤية المباشرة في بعض الأحيان.

إني الدمشقي الذي احترف الهوى
فاخضوضرت بغنائه الأعشاب
أحرقت من خلفي جميع مراكبي
إن الهوى ألا يكون إياب
أنا فوق أجفان النساء مكسر
قطع فعمري الموج والأخشاب
لم أنس اسماء النساء وإنما
للحسن أسباب ولي أسباب(5)

فالشاعر يبحث عن حل لمشكلة الإنسان عموماً في رحلته الشعرية ماضياً وحاضراً ومستقبلاً؛ وهذا هو السر الذي جعل من **نزار قباني** يصوغ نموذجاً شعرياً منفرداً في هذا المجال فهو لم يسمح للعولمة الثقافية أن تقطع أواصره وجذوره ورابطه بالهوية والقيم والتاريخ، لذلك تتملكك الحيرة والدهشة حينما تدخل عالم نزار قباني الشعري الخفي، وتغوص في هذا الانفعال الوجداني الذي له أثره وقيمه الفنية والموضوعية في تشكيل ممارسة تجربته ومساره الشعري فيقول:

يا شام... يا شام ما في جعبتي طرب
(أستغفر) الشعر أن يستجدي الطربا
ماذا سأقرأ من شعري ومن أدبي؟
حوافر الخيل داست عندنا الأدبا
الشعر ليس حمامات نطيرها
نحو السماء... ولا نايا وريح صبا
لكنه غضب طالت أظافره
ما أجبن الشعر إن لم يركب الغضبا(6)

لقد كانت دمشق بكامل ألقها وبهائها تشكل ملمحاً بارزاً في منجزات نزار قباني الشعرية فهي أقوى تأثيراً في ذهنه مترسخة حاضرة، فيها تشكلت ملامحه الفكرية والنفسية والاجتماعية الأولى وهي الرباط

المقدس والعامل الأساس في إذكاء وإخصاب فطرته الشعرية ولا يتأتى هذا الحس العميق بالمدينة إلا إذا كانت شخصيته تذوب فيها حقيقة.

شام يا شام يا أميرة حبي
كيف ينسى غرامه المجنون؟
أوقدي النار فالحديث طويل
وطويل لمن نحب الحنين
جاء تشرين إن وجهك أحلى
بكثير: ما سره تشرين؟
يا دمشق البسي دموعي سواراً
وتمني فكل شيء يهون
وضعي طرحة العروس لأجلي
لإن مهر المناضلات ثمين
رضي الله والرسول عن الشام
فنصر آت ونصر مبين
إن نهر التاريخ ينبع من الشام
أيلغي التاريخ طرح هجين
اركبي الشمس يا دمشق حصاناً
ولك الله حافظ وأمين(7)

إن دمشق الأسرار في ذاكرة الشاعر نزار قباني تعد من أجمل بلدان العالم العربي وهي أقدم عاصمة لقرون خلت تميزت بطابعها الخاص فجمعت بين كل الثقافات والحضارات وظلت وضاءة لآلاف السنين متجذرة في التاريخ مزدهرة، تغنى بها الشعراء والأدباء من كل حدب وصوب من أرجاء الوطن العربي لتظل كلماتهم خير شاهد على جمالها وسحرها، كما مثّل هذا الانجذاب رؤية نزار قباني الشعرية فأفصح من خلال مشاعره وأحاسيسه واستنطق بشعرية لافتة دلالاتها التاريخية والحضارية بعمق.

ما أغرب التاريخ كيف أعادني
لحفيدة سمراء من أحفادي
وجه دمشقي رأيت خلاله
أجفان بلقيس وجيد سعاد
ورأيت منزلنا القديم وحجرة
كانت بها أمي تمد وسادي
والياسمينة رصعت بنجومها
والبركة الذهبية الإنشاد
ودمشق أين تكون؟ قلت ترينها
في شعرك المنساب نهر سواد
في وجهك العربي في الثغر الذي
ما زال مختزنا شموس بلادي
في طيب (جنات العريف) ومائها
في الفل في الريحان في الكباد(8)

اختلف النقاد حول نظرية ذكريات الطفولة في نتاج الشعراء؛ فوصفوه كضوء نجمة تضفي على الليل الطويل ذاك البهاء والألق النير؛ فضلا عن أن هذا النتاج ينقلنا عبر الفضاء إلى عوالم أخرى من التخيل حيناً ومن الوصف الجميل أحياناً أخرى، حيث بقي الشاعر يسبح في عالمه الشعري؛ فاستحضر مكان طفولته وما يمثله من المعرفة الثقافية معززاً قيمته الشعرية، وصورة المكان الحقيقي هو لإنتاج وإعادة ما عرفه عن المكان وما استلهمه منه.

يا شام، إن جراحي لا ضفاف لها
فمسّحي عن جبيني الحزن والتعبا
وأرجعيني إلى سوار مدرستي
وأرجعي الحبر والطبشور والكتبا
تلك الزواريب كم كنز طمرت بها
وكم تركت عليها ذكريات صبا

وكم رسمت على جدرانها صورا
وكم كسرت على أدراجها لعبا
أتيت من رحم الأحزان... يا وطني
أقبّل الأرض والأبواب والشهبا
حبي هنا ... وحبيباتي ولدن هنا
فمن يعيد لي العمر الذي ذهبا

لقد كانت دمشق تلعب ذلك الدور المفجّر لكنوز طاقاته الشعرية فكان المكان لدى الشاعر الدمشقي نزار قباني، منطلقه ومنتهاه في تشكيل نصه الشعري ومن خلاله قد يصيب الشاعر أبعاداً حقيقية عميقة متشعبة تحمل من الدلالات الشعرية أضعاف ما تحمله من الدلالات الجغرافية، فهو قد يضيف للمكان فسحة من الأبعاد الجمالية والحضارية والثقافية في "ثنائية رحلة العذاب والاغتراب" حيث تتضاءل في مثل تلك المساحة صورة المكان الجغرافية لترتفع صورة المكان الشعرية.

دمشق يا كنز أحلامي ومروحتي
أشكو العروبة أم أشكو لك العربا؟
أدمت سياط حزيران ظهورهم
فأدمنوها... وباسوا كف من ضربا
وطالعوا كتب التاريخ واقتنعوا
متى البنادق كانت تسكن الكتبا(10)

وتبقى مفردات الياسمين والكباد وزواريب حارتنا ووصف الدار والحديقة في المنزل التي تجود بالورد الأحمر وغيرها من الأشياء، من خصوصيات البيئة الدمشقية، هي التي تكشف عن سعة خيال الشاعر وتمنح المكان تناغما عميقاً مع نفسيته وهذا ما يؤكده قول مالارميه:

"إن الشعر يا ديغا
لا يصنع من الأفكار
بل من الكلمات...
الكلمات نفسها..
الكلمات كأحداث حسيّة"(11)

وكقول ميكائيل ريفاتر: "إن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء... لعب بالكلمات"(12) ويؤكد ذلك الدكتور نزار بريك هنيدي بقوله: "فالفرق الحاسم بين النثر والشعر يكمن أساساً في طريقة تناول اللغة وتوظيفها"؛(13) وما مرد ذلك إلا لعمق ارتباط الذات الشاعرة بهذا المصدر وغزارة جمالياته.

هكذا تبدو حميمية التفاعل مع دمشق الذاكرة في شعر نزار قباني فهي تعد الومضة الهامة من الإضاءات التي تلفت الأبصار وتتأثر بلونها الاجتماعي وتتفتح معطياتها على ثنائياتها المتضادة، التي برزت في تجربة الشاعر في تنازع جدلي على حساب دلالات أخرى، لذا كانت القصيدة عند الشاعر نزار قباني ولا زالت الوعاء الثقافي مهما اختلفت درجات إحساسه، لذلك تجد آلاف المفردات في قصائده بعيدة كل البعد عن الغموض والتلفيقَ فدمشق هي حبيبته بلغته الواضحة والصريحة فهو يترجم باهتمام بالغ نبض الشارع الدمشقي فكتب شعره دون ألغاز أو طلاسم بل كسر التقليد القاموسي وتمرد عليه أحياناً بأحسن العبارات وأجود المعاني.

لو كانت تسمعني الصحراء
لطلبت إليها
أن تتوقف عن تفريخ ملايين الشعراء
وتحرر هذا الشعب الطيب من سيف الكلمات
ما زلنا منذ القرن السابع، نأكل ألياف الكلمات
نتزحلق في صمغ الراءات

نتدحرج من أعلى الهاءات
ننام على هجو جرير
ونفيق على دمع الخنساء

ويتابع قوله:

لو أعطى السلطة في وطني
لقلعت نهار الجمعة أسنان الخطباء
وقطعت أصابع من صبغوا بالكلمة أحذية الخلفاء
وجلدت جميع المنتفعين بدينار
أو صحن حساء
وجلدت الهمزة في لغتي
وجلدت الياء
وذبحت السين ... وسوف
وتاء التأنيث البلهاء(14)

فالشاعر ت. أس. أليوت يقول: "إن هناك قانوناً واحداً من قوانين الطبيعة هو أكثر قوة من أي من التيارات أو المؤثرات المتغيرة القادمة من الخارج أو من الماضي وهو القانون الذي يقضي بألا يتيه الشعر مفرطاً في البعد عن لغة الحياة اليومية العادية التي نستعملها ونسمعها؛ سواء أكان الشعر قائماً على النبرة أم على المقطع الصوتي أم على القافية أم دونها أم محافظاً على الشكل أم حراً فإنه لا يطيق فقدان اتصاله بلغة التعامل العام المتغيرة"(15).

أتى أيلول يا أماه
وجاء الحزن يحمل لي هداياه
ويترك عند نافذتي
مدامعه وشكواه
أتى أيلول أين دمشق؟
أين أبي وعيناه
وأين حرير نظرته
وأين عبير قهوته
سقى الرحمن مثواه
وأين رحاب منزلنا الكبير
وأين نعماه؟
وأين مدارج الشمشير
تضحك في زواياه؟
وأين طفولتي فيه؟
أجرجر ذيل قطته
وآكل من عريشته
وأقطف من بنفشاه
دمشق، دمشق... يا شعراً
على حداقات أعيننا كتبناه
ويا طفلا جميلا...
من ضفائره صلبناه
جثونا على ركبته...
وذبنا في محبته
إلى أن في محبتنا قتلناه(16)

وأول ما يمكن ملاحظته في شعر نزار قباني هو هذا التذكر بكل تفاصيله لمكان طفولته، وأن جميع مفرداته التي يستعملها هي من الكلمات التي تستعملها الناس في حياتهم اليومية إذ لا وجود تقريباً لأية كلمة قديمة أو مهجورة تحتاج الى معجم أو قاموس لمعرفة معناها.

هل تعرفون معنى أن يسكنُ الإنسان في قارورة عطر؟
بيتنا كان تلك القارورة...
إنني لا أحاول رشوتكم بتشبيه بليغ...
ولكن ثقوا أنني بهذا التشبيه لا أظلم قارورة العطر...

وإنما أظلم دارنا .....(17)

ولا شك ان التفسير الذي أراه مناسبا لذلك هو انصاته بالفعل للغة الناس، وسبر أغوار حياتهم اليومية، فضلا عن تلك المطالعات التي قام بها اثناء شبابه وما اختزنته ذاكرته أثناء عمله (كديبلوماسي) التي أثّرت تأثيراً كبيراً على تطور رؤيته الشعرية على مدى مسيرة حياته الثقافية والفكرية، كل هذا كان له ما يبرره فقد عانى من اضطهاد الوزن والقافية حيث رغب في التحرر من قيود التقليد والتبعية الفنية فجدد في اللغة والأوزان والقوافي والموضوعات.

أنعي لكم، يا أصدقائي، اللغة القديمة
والكتب القديمة
أنعي لكم ...
كلامنا المثقوب، كالأحذية القديمة...
ومفردات العهر، والهجاء، والشتيمة
أنعي لكم ... أنعي لكم
نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة(18)

وإذا غصنا في نتاج الشاعر نزار قباني أكثر فلن نحتاج الى جهد كبير لنجد تجليات دمشق بمكانتها العريقة وما تكتسبه من أهمية بالنسبة له، بارتباطها بالأحبة والتاريخ كما أن هناك تقنيات خاصة شاعت اتبعها نزار قباني لتلوين إيقاع قصيدته والنأي بها عن الرتابة أو تكرار القوافي أو الصيغ النحوية أو تَوازي الجُمل.

علمينا فقه العروبة يا شام
فأنت البيان والتبيين
علمينا الأفعال قد ذبحتنا
أحرف الجر والكلام العجين
علمينا قراءة البرق والرعد
فنصف اللغات وحل وطين(19)

لقد كانت دمشق هي التجلي الأعمق في حياته وذلك؛ "لأن إدراك الإنسان للزمن إدراك غير مباشر، فهو يتحقق من خلال فعل الإنسان وعلاقته بالأشياء، في حين أن إدراك الإنسان للمكان إدراك حسي مباشر، وهو يستمر مع الإنسان طوال سني عمره"(20) ويتجاوز الحد الجغرافي والوصفي إلى ما يسميه باشلار: "سمات المأوى التي تبلغ حداً من البساطة، ومن التجذر العميق في اللاوعي، يجعلها تستعاد بمجرد ذكرها أكثر مما تستعاد من خلال الوصف الدقيق لها"(21).

قمر دمشقي يسافر في دمي
وبلابل وسنابل وقباب
الفل يبدأ من دمشق بياضه
وبعطرها تتطيب الأطياب
والماء يبدأ من دمشق فحيثما
أسندت رأسك جدول ينساب
والشعر عصفور يمد جناحه
فوق الشام وشاعر جوّاب(22)

وبناءً على هذا الطرح: فإن المكان لم يعد مساحة وفراغات بل تعداها إلى الخيال الشعري والحسي حتى أصبح الهوية ذاتها، وصورة من صور الذاكرة الخيالية المستعادة من أفق الحنين الحي في ذاكرته المتجددة، إذ لا سبيل للتكرار أو الاستنساخ، فالنسق القيمي لأي مكان أو أي ثقافة؛ هو صورة رمزية مكانية محددة له؛ لذلك كان الشاعر نزار قباني يعتني بتحديد دمشق كمكان له رمزيته ودلالاته في شعره حرصا منه لتوضيح تلك العلاقة ولعمق صلتها في تشكل لا وعيه:

بوابة صغيرة من الخشب تنفتح

ويبدأ الإسراء على الأخضر والأحمر والليلكيّ

وتبدأ سيمفونية الضوء والظلّ والرخام

شجرة النارنج تحتضنُ ثمرها والدالية حامل

والياسمينة ولدت ألف قمر أبيض

وعلقتهم على جدران النوافذ

وأسراب السنونو لا تصطافُ إلا عندنا..

أسودُ الرخام حول البركة الوسطى تملأ فمها بالماء..

وتنفجر وتستمر اللعبة المائية ليلاً ونهاراً...

لا النوافير تتعبُ ولا ماء دمشق ينتهي...

الوردُ البلدي سجادُ أحمر ممدودُ تحت أقدامك..

والليلكة تمشطُ شعرها البنفسجي

والشمشيرة والخبيزة والريحان والأضاليا

وألوف النباتات الدمشقية التي أتذكر ألوانها ولا أتذكر أسماؤها

ولا تزال تتسلق على أصابعي كلما حاولت أن أكتب(23)

لا شك أن علم الدلالة هو مستوى من مستويات الدرس اللغوي الذي يقوم بدراسة المعنى يقول بيار غيرو: "هي القضية التي يتم من خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها"(24)

أريد أن أحبك

حتى أتخلص من يباسي

وملوحتي

وتكلس أصابعي

وفراشاتي الملونة

وقدرتي على البكاء

أريد أن أحبك

حتى أسترجع تفاصيل بيتنا الدمشقي

غرفة ... غرفة

بلاطة ... بلاطة

حمامة ... حمامة

وأتكلم مع خمسين صفيحة فل(25)

لقد كان لدمشق نكهة وقدسية خاصة في شعر نزار قباني حيث احتلت مكانة الصدارة بالنسبة إليه وشغلت عمق أحاسيسه في التعبير عنها، فهي ليست علاقة سهلة ابداً بل هي معقدة؛ وهي الحاضن لمتغيرات الزمن وتأثيراته عليه، فارتباطه بمدينته يعد ارتباطاً فطرياً يمثل بعداً حقيقياً لإحساسه العميق بالمكان وأبعاده وجماليته...

فرشتُ فوقَ ثراكِ الطاهرِ الهدبا

فيا دمشق... لماذا نبدأ العتبا؟

حبيبتي أنت...

فاستلقي كأغنيةٍ على ذراعي...

ولا تستوضحي السببا(26)

كما أن هناك تقنيات أخرى فهو قد يستحضر نصاً محفوظاً في الذاكرة ليوحي للمتلقي مباشرة بالتناص مع نص آخر أو قول مأثور لتحيل الكلمة إلى النص الأصيل في تفاعل لتتكامل الرؤية في ذهنه.

يا زواريب حارتي خبئيني

بين جفنيك فالزمان ضنين

واعذريني إذا بدوت حزينا

إن وجه المحب وجه حزين

ها هي الشام بعد فرقة دهر

أنهر سبعة وحور عين(27)

ويقول الدكتور نزار بريك هنيدي:

(لا شك في أن الكلمات لا يمكن أن تقوم بفعلها السحري إلا ضمن النص الشعري الذي لا بد له من أن يقوم على رؤيا استبصارية"(28)؛ والملاحظ هنا من أول وهلة: "هذه اللوحات الشعرية الدمشقية التي تعكس حزن الشاعر النفسي لبعده قسرياً عنها) فدمشق هي إدراكه الحسي المباشر الذي يستمر ويتجاوز سمات الحد الجغرافي والوصفي الى حد سمات المأوى والتجذر العميق في اللاوعي حتى تصبح الهوية ذاتها؛ وأحياناً صورة من صور المكان الذي يظل ذاك النسق القيمي لأي مكان وأي ثقافة.

هنا جذوري هنا قلبي هنا لغتي
فكيف أوضح؟ هل في العشق إيضاح
كم من دمشقية باعت أساورها
حتى أغازلها والشعر مفتاح
أتيت يا شجر الصفاف معتذراً
فهل تسامح هيفاء ووضاح؟
خمسون عاماً... وأجزائي مبعثرة
فوق المحيط، وما في الأفق مصباح
تقاذفتني بحار لا ضفاف لها
وطاردتني شياطين... وأشباح
أقاتل القبح في شعري وفي أدبي
حتى يفتح نوار... وقداح(29)

نعم لقد تغنى الشاعر نزار قباني بمجد أمته عندما استوت فيها دمشق التاريخ مع القيروان وقرطبة وغرناطة وبغداد وبيروت ومصر العروبة والاجتماع على كلمة سواء، وكانت لهذه العواصم في شعر نزار قباني تأثيراً قوياً بما تجسده وتمثله من أمل في توحيد الصف العربي ولمّ الشمل.

والخيل تبدأ من دمشق مسارها
وتشد للفتح الكبير ركاب
والدهر يبدأ من دمشق وعندها
تبقى اللغات وتحفظ الأنساب
ودمشق تعطي للعروبة شكلها
وبأرضها تتشكل الأحقاب(30)

وعندما تتجه مفردات الشاعر نزار قباني نحو توضيح المعنى مباشرة دون مداورة لتظل لغته حيادية أحياناً وعامة ومشتركة أحياناً أخرى بين جميع الناس؛ لتبقى تصف الأشياء من خارجها دون أن تتفاعل مع حواس المتلقي لتتوضح من خلال عبارات: الياسمين النارنج الكباد البركة وغيرها في إسقاط معنى الحياة على دمشق في تكوين شخصية الشاعر المضطربة بسبب الغربة والحياة القاسية وخوفه من المجهول وبخاصة بعد إعادة التأمل في النص الشعري وبروز صورة دمشق وصوت القهر السياسي؛ فضلاً عن ارتفاع البؤس الاجتماعي، حدة الصراع في إثبات الهوية:

يا دمشق التي تفشى شذاها
تحت جلدي كأنه الزيزفون
سامحيني إذا اضطربت فإني
لا مقفى حبي ولا موزون
وازرعيني تحت الضفائر مشطا
فأريك الغرام كيف يكون
قادم من مدائن الريح وحدي
فاحتضني كالطفل يا قاسيون(31)

وهنا دعونا نقف قليلاً حول رؤية الشاعر الحقيقية للعلاقة التي تربطه بدمشق فلا ننظر اليها من منظور بسيط؛ بل علينا ان ننظر لها موشورياً من خلال نظرة عميقة إلى حقيقة الأشياء؛ ففي جميع مراحل دمشق وما شهدته من تحولات كثيرة؛ لا زالت ملهمته وعشقه الأول، لذلك لها خاصية في قصائده؛ إنها تبث

قدسية ما في نفسيته؛ فعلاقته بدمشق ذات أبعاد متعددة تستحضر الواقعي والخيالي والوهمي، ليقيم لنفسه مسرحاً وجودياً يحتله فنياً بطريقة لا تعزله عنه منظومة الفكر الذي يمنحه إياه التاريخ؛ متأملاً فوق حدود الواقع ملامساً حتى لحدود الخيال.

هذي دمشقُ وهذي الكأسُ والرّاحُ
إنّي أحبُّ وبعضُ الحبِّ ذبّاحُ
أنا الدمشقيُّ لو شرّحتمُ جسدي
لسالَ منهُ عناقيدٌ وتفّاحُ
ولو فتحتُم شراييني بمديتكم
سمعتمُ في دمي أصواتَ من راحوا
زراعةُ القلبِ تشفي بعضَ من عشقوا
وما لقلبي إذا أحببتُ جرّاحُ
مآذنُ الشّامِ تبكي إذ تعانقني
وللمآذنِ كالأشجارِ أرواحُ
للياسمينِ حقولٌ في منازلنا
وقطّةُ البيتِ تغفو حيثُ ترتاحُ
طاحونةُ البنِّ جزءٌ من طفولتنا
فكيفَ أنسى؟ وعطرُ الهيلِ فوّاحُ(32)

يقول محمد عزام: "قليل هم الشعراء الذين يجمعون بين التنظير النقدي والممارسة الشعرية في وقت واحد"(33).

لقد جاء الشاعر نزار قباني بتشبيهات مألوفة فأجاد التعبير وتجديد المضمون، ما يلفت الانتباه: "رُب عبارة منثورة جميلة التنسيق موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية"(34).

مضى عامان يا أمي
ووجه دمشق
عصفور يخربش في جوانحنا
يعض على ستائرنا
وينقرنا
برفق من أصابعنا
مضى عامان يا أمي
وليل دمشق
فل دمشق
دور دمشق
تسكن في خواطرنا
مآذنها تضيء على مراكبنا
كأن مآذن الأموي
قد زرعت بداخلنا
كأن مشاتل التفاح
تعبق في ضمائرنا
كأن الضوء والأحجار
جاءت كلها معنا(35)

إن أي عمل أدبي إذا افتقد الإحساس بالمكان أفتقد كثيراً من خاصيته وبالتالي يفقد بعضا من أصالته؛ لذلك يعتمد الشعراء حصراً على سُبل تشييد الفضاء المكاني من خلال الوصف والارتباط العاطفي به؛ وذلك باستخدام الصورة الشعرية بقالب فني متميز حيث يوظف الرموز لإضفاء الحميمية الخاصة على المكان؛ إذ يرسم بالكلمات صورة بصرية رائعة تجعلك تدرك المكان بواسطة اللغة أمراً ممكناً، هادفاً من جراء ذلك إلى تهدئة الحركة السردية الصاخبة والتخفيف من حدة الأحداث القهرية، من خلال بث صور بصرية تتسم بالرومانسية.

أكتب عن يافا، وعن مرفئها القديم
عن بقعة غالية الحجار

يضيء برتقالها... كخيمة النجوم
تضم قبر والدي.. وإخوتي الصغار
هل تعرفون والدي
وإخوتي الصغار؟
إذ كان في يافا لنا
حديقة ... ودار(36)

قد يصبح للمكان بعداً نفسياً يدخل إلى عمق النفس البشرية؛ فتكون تلك الصفات مرتبطة به حصراً؛ لتؤكد لنا مدى صدقها وارتباطها واستثمارها لتغذي نصه الشعري وتمثل المنعطفات النفسية للشاعر ذات الدلالات البعيدة والمشعة التي تنطوي على أهمية كبيرة لخلفيات المكان في مظهره الخارجي؛ فإذا أخذنا رمز "**لسال منه عناقيد وتفاح**" كمثال لهذه الزوايا: وجدنا أن توظيفه هذا في حد ذاته يمدنا بصورة مرئية عن ارتباطه بدمشق كارتباط الدم بالجسد وأن تركيزه على معنى الدم بعينه له ثقله في الدلالة، كما أن "**طاحونة البن جزء من طفولتنا**"(37) حيث ترمز هذه الصورة إلى البيئة الدمشقية الوادعة فضلاً على أنه قد يعد رمزاً للسمو الروحي وعلاقته روحياً وعقدياً بدمشق.

هل مرايا دمشق تعرف وجهي
من جديد أم غيرتني السنين
يا زمانا في الصالحية سمحا
أين مني الغوى وأين الفتون؟
يا سريري ويا شراشف أمي
يا عصافير يا شذا يا غصون

ويتابع قوله:

النوافير في البيوت كلام
والعناقيد سكر مطحون
والسماء الزرقاء دفتر شعر
والحروف التي عليه سنونو
هل دمشق كما يقولون كانت
حين في الليل فكر الياسمين(38)

إن علم الإشارة: (semiotics): هو ارتباط نابع من المعتقدات الشعبية وأن النظرة الأولى إليه تعكس حالة سيكولوجية متولدة من المعتقدات الاجتماعية، قد يرمز علم الإشارة إلى الغموض والمجهول والاكتئاب والقلق؛ بما تثيره هذه الكلمات في ذهن المتلقي؛ لذلك تجد علاقة الشاعر نزار قباني بدمشق علاقة حميمية متولدة تتمتع بخصوصيتها في السياق والموضوع داخل النص الشعري؛ وقد تحمل مفردات مختلفة تشكل تفاصيله وجزئياته؛ لتتبلور في لوحة غاية في التركيب تجسدها الرؤية الجمالية للمكان الذي يكمل دور الزمان في تحديد دلالة المادة الحكائية له، كما أن دمشق تبقى أهميتها الكبرى في تأطير وتنظيم الأحداث؛ وما هذا التلازم ـ في العلاقة بين المكان والحدث ـ إلا ليعطي النص الشعري تماسكه وانسجامه.

أهي مجنونة بشوقي إليها
هذه الشام أم أنا المجنون(39)

ومما ينبغي التنبيه إليه عند دراسة مفهوم دمشق برمزيتها في كل حياتنا واقعاً وحلماً من خلال الصورة الشعرية والبنية القصصية التي تلعب دور الخيال في تكامل النص الشعري وتآزره المتضاعف في الدلالة والإشارة.

كتبت لي يا غاليه
كتبت تسألين عن إسبانيه
عن طارق يفتح باسم الله دنيا فانيه
عن عقبة بن نافع
يزرع شتل نخلة
في قلب كل رابيه

سألتي عن أمية

سألتي عن أميرها معاوية

عن السرايا الزاهيه

تحمل من دمشق في ركابها حضارة وعافية(40)

تقتحم دمشق نصوص الشعر لدى نزار قباني؛ لاستجلاب أهميتها من خلال ذلك النص وما يحمله من رؤية معينة خاصة، أو لتؤكد لنا أن ـ دمشق ـ هي هدف الذي بُني عليه العمل الشعري أساساً؛ أو أنها هي من أُنشئت القصيدة لأجلها؛ وتتبع تلك الأهمية من ذاك الفضاء الواسع الممتد في جذوره وفي مفردات تركيبه للنص الشعري.

تمزقني... دونيا ماريه

بعينين أوسع من باديه

ووجه عليه شموس بلادي

وروعة آفاقها الصباحيه

فأذكر منزلنا في دمشق

ولثغة بركته الصافيه(41)

لا تزال الدراسات حول دمشق في شعر نزار قباني نادرة في النقد العربي إن لم أقل إنها الوحيدة ولا أدعي بذلك فضل إنما هي محاولة أسعى من خلالها أن تكون حافزاً في تعدد الدراسات لبناء صرح المكتبة الدمشقية العربية العريقة التي تُعنى بثقافة التنوير الجمالي وتأطيره في إيقاع حركي بصري تأملي.

ولا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل لأساتذتي الذين منهم تعلمت وعلى كتبهم عوّلت ومن آثارهم اقتسبت فإن أصبت فتلك غاية الدارسة وإلا فحسبي أنني حاولت.

(الهوامش)

(1) جماليات المكان ترجمة غالب هلسا نشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1987م الطبعة الثالثة.

(2) قصيدة الوضوء بماء العشق والياسمين/ ديوان الكبريت في يدي ودويلاتكم من ورق.

(3) القصيدة الدمشقية.

(4) ترصيع بالذهب على سيف دمشقي.

(5) أنا يا صديقة متعب بعروبتي.

(6) من مفكرة عاشق دمشقي.

(7) ترصيع بالذهب على سيف دمشقي.

(8) من قصيدة غرناطة.

(9) من مفكرة عاشق دمشقي.

(10) من مفكرة عاشق دمشقي.

(11) الشعر والتجربة لأرشيبالد مكليش ترجمة سلمى الخضرا الجيوسي نشر دار اليقظة العربية بيروت 1963.

(12) تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح نشر المركز الثقافي العربي الدار البيضاء

(13) في الخطاب الشعري المعاصر للدكتور نزار بريك هنيدي منشورات اتحاد الكتاب العرب/دمشق 2015.

(14) حوار مع أعرابي أضاع فرسه.

(15) في الشعر والشعراء ت.أس. أليوت ترجمة محمد جديد نشر دار كنعان/دمشق1991.

(16) خمس رسائل إلى أمي.

(17) حديث صحفي /دارنا الدمشقي/ نشر صحيفة اليوم المصرية العدد 11681.

(18) هوامش على دفتر النكسة.

(19) ترصيع بالذهب على سيف دمشقي.

(20) فضاء المكان في القصة العربية القصيرة لمحمد السيد إسماعيل بناء نشر دار الثقافة والإعلام الشارقة 2002.

(21) جماليات المكان لغاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

(22) قمر دمشقي.

(23) دارنا الدمشقية.

(24) علم الدلالة لبيار غيرو ترجمة أنطوان أبو زيد نشر دار عويدات بيروت 1986.

(25) أحبك حتى ترتفع السماء.

(26) من مفكرة عاشق دمشقي.

(27) ترصيع بالذهب على سيف دمشقي.

(28) في الخطاب الشعري المعاصر للدكتور نزار بريك هنيدي منشورات اتحاد الكتاب العرب / 2015.

(29) القصيدة الدمشقية.

(30) أنا يا صديقة متعب بعروبتي.

(31) ترصيع بالذهب على سيف دمشقي.

(32) القصيدة الدمشقية.

(33) الحداثة الشعرية لمحمد عزام منشورات اتحاد الكتاب العرب /دمشق 1995.

(34) الغربال لميخائيل نعيمة نشر مؤسسة نوفل بيروت / 1981 الطبعة: 12.

(35) خمس رسائل إلى أمي.

(36) أكتب للصغار.

(37) القصيدة الدمشقية.

(38) ترصيع بالذهب على سيف دمشقي.

(39) ترصيع بالذهب على سيف دمشقي.

(40) أحزان في الأندلس.

(41) أوراق إسبانية.

المصادر والمراجع

1. حوار أجرته معه إذاعة الـ «بي. بي. سي» اللندنية عام 1973 نشرت مقتطفاتٌ منه مجلة «هنا لندن» فضلا عن حوارات أخرى نشرت في مجمل الصحف والمجلات العربية.
2. جماليات المكان لغاستون باشلار ترجمة غالب هلسا نشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر/ بيروت الطبعة الثانية/ 1984.
3. جماليات المكان لمجموعة من الباحثين د. يسري احمد قاسم وآخرون. د.ت.
4. جماليات المكان في الشعر الجاهلي للدكتور غسان فلاح نشر مركز زايد للدراسات والبحوث/ 2014.
5. الحداثة الشعرية لمحمد عزام منشورات اتحاد الكتاب العرب/ دمشق 1995.
6. شاعرية المكان لجريدي سليم المنصوري نشر شركة دار العلم للطباعة والنشر جدة/1992.
7. علم الدلالة لبيار غيرو ترجمة: أنطوان أبو زيد نشر دار عويدات/ بيروت/ 1986.
8. الغربال لميخائيل نعيمة من منشورات مؤسسة نوفل/ بيروت عام/1981 الطبعة/ 12.
9. فضاء المكان في القصة العربية القصيرة لمحمد السيد إسماعيل بناء من منشورات دار الثقافة والإعلام/ الشارقة عام/ 2002.
10. فلسفة المكان في الشعر العربي المعاصر: د. حبيب مؤنس اتحاد الكتاب العرب دمشق/2001.
11. في الخطاب الشعري المعاصر للدكتور نزار بريك هنيدي منشورات اتحاد الكتاب العرب/ 2015.
12. مجلة فيض الكوثر نشر النجف الاشرف/ مؤسسة أهل البيت الثقافية العامة العدد 108 لسنة 2004.
13. المفهوم الحديث للمكان والزمان: ب. س ديفيز، ترجمة: د. السيد عطا، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة عام/ 1998.
14. مجلة الفكر العربي المعاصر دراسة بعنوان: (مفهوم المقدس بين دعاوى الكونية

وخصوصية الإنسان الدينية) لعبد اللطيف الهرماسي العدد 132 ـ 133 السنة 26/ 2005.

15. المكان في الشعر الجاهلي لعابد أمل مفرج منشورات جامعة مؤتة/ الأردن/ 1994.

16. نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية (ابن سينا أنموذجا) لحسن مجيد العبيدي نشر دار نينوى للدراسات والنشر/ دمشق/ 2007

17. الدلالة الإيحائية صيغة الإفرادية د. صفية مطهري نشر اتحاد الكتاب العرب /دمشق عام 2003.

18. مضمرات النص والخطاب (دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي) الباحث الدكتور سليمان حسين من منشورات اتحاد الكتاب العرب/دمشق عام 1999.

19. الأعمال الشعرية الكاملة منشورات دار نزار قباني عام 2006.

الأعمال السياسية الكاملة منشورات دار نزار قباني.

❑❑

(كفر نعمة)

رواية تمسك بهويتها كفعل إبداعي

"أنا لا أكتب لإثارة الملل في النفس".

أندريه مالرو

إسماعيل الملحم*

ليست صناعة الأدب عملية وجدانية يغذيها الخيال فحسب، وإنما الأدب في أجناسه المختلفة إضافة إلى أنه حالة إبداعية فردية يقترب من الفنون بمختلف أشكالها يظل ممارسة اجتماعية ونفسية مع كونه حالة معرفية أيضاً. يتجاوز العمل الأدبي كل ذلك ليكون في النهاية عملية تفكير، كما وصفه ستروس، يتشارك فيه الوعي باللاوعي اللذين هما خزانا معارف وصور. فإلى كون الأدب في ظاهره نتاج عملية تخييلية، لكنه في حقيقة وظيفته وبنيته عمل معرفي، وهو يمتح مادته من وقائع وأحداث يدركها العقل ويصورها ويعيد إنتاجها بفعل قوى معرفية تتعلق بالانتباه والإدراك والتذكر، كما تتفاعل مع الحالة الوجدانية للأديب تتعلق بالرغبة والعاطفة والانفعالات الأخرى، ولا تهمل دور المهارات الحسية والعقلية الأخرى.

(كفر نعمة) رواية حديثة الصدور لكاتبها داود أبو شقرة. تدور أحداثها في الريف المصري. أغنى الكاتب نصه هذا بمعارف ومعلومات كثيرة، منها معارف ومعلومات جغرافية ومنها التاريخية والاقتصادية، وزاد على ذلك ما أثرى النص وجمّله من إسقاطات معرفية خاصة عندما يربط الكاتب أحداثاً قريبة بأخرى بعيدة في زمنها تذكرنا بوقائع وأساطير من زمن الفراعنة وغيرهم. ويكاد المرء وهو يقرؤها يعرّفها كرواية لكاتب من مصر، خاصة في حالات دخول النص إلى أعماق الحياة المصرية فيما يتعلق بأنماط العيش واللهجة في أدق تعابيرها وسوى ذلك من أنماط العيش الحوارات والاستطرادات. ويأتي ما كُتب على صفحة الغلاف الخارجي الأخير ما يبدد الظن ويؤكد الشعور الذي يلم بالمتابع.

* أديب من سوريا.

كتب الأديب المصري محسن العزب عن هذا النص، بالتحديد، على صفحة الغلاف الأخير الخارجية، كما ذكرنا، قائلاً باستغراب وبدهشة:

عندما يكتب روائي عربي وإعلامي سوري لامع، هو داود أبو شقرة، رواية مهمة كالتي بين أيدينا ويسميها افتراضياً، كفر نعمة، وتدور أحداثها بشخوصها المتعددين في قرية مصرية تقع في قلب دلتا نيلها العظيم، بالتحديد في محافظة المنصورة قاهرة لويس التاسع ملك فرنسا. يحتاج الأمر إلى وقفة متأنية لتبيان ما حدث في السرد والتخييل الروائي الأنيق المشوّق الذي يحاكي تاريخ مصر والشعب المصري منذ الفراعنة حتى اليوم.. لم يكن استغراب أو تساؤل الكاتب المصري وحيداً أو مستغرباً، وهو ما خالجنا منذ الصفحات الأولى وأثار دهشتنا. ومعرفتنا بالروائي أن اغترابه في مصر لم يكن لمدة طويلة ما أثار أيضاً شيئاً من التساؤل الذي يقربنا من كاتب له خصوصيته بارع في سرده وفي تخييلاته.. وبعد متابعتنا القراءة في صفحات هذه المطبوعة المكونة من 342 صفحة امّحى الاستغراب، وحلت مكانه دهشة امتزج فيها الإعجاب بالرواية وغناها وانفتاحها على تاريخ مصر المعاصر دون إهمال تاريخها القديم منذ أيام الفراعنة إلى زمننا الفاجع بالانهيارات والزيف، إضافة إلى جمال الأسلوب وبراعة الكاتب وتنوع أدواته وحسن استثماره لها.

فضاء الرواية امتد إلى الريف المصري الذي جعله الكاتب مسرحاً لأحداثه، ولكنه فضاء اتسع بلغته وتداخلاته إلى زمن انفتح على تاريخ عميق الغور فلم يشكل نشازاً في مسار النص.

ليست كفر نعمة مكاناً محدداً ومسوراً، بل هو مكان يشير إلى بيئة تتشابه مع غيرها من البيئات، وليس انتماؤها إلى مصر أو غيرها من البلدان والدساكر والمدن والمضارب في البوادي والصحارى العربية واسعة الأمداء ما يبعث الاستغراب. أليس التشابه واضحاً بين الحياة الاجتماعية في بعض الأماكن من الريف المصري نجد شبيهاً له في مواضع كثيرة من الريف الشامي؟ وليس ذلك فحسب، بل له ما يشبه بعضه أو أكثره في أرياف عربية أخرى. ليس الانكماش الإقليمي والقطري الذي يلقي بظلاله على كثير من علاقات بين قطر عربي وآخر في زمن الهزائم بقادر على محو العلاقات ومظاهر الحياة المتشابهة على الرغم من عسف بعض الأنظمة. لا يخفى على القارئ العربي أن الرواية قد كسرت الحواجز دون الاستئذان من أحد، ولم يكن ذلك افتئاتاً على البعد الجمالي للنص.

كفر نعمة المكان، سواء أكان مكاناً افتراضياً، أم موجوداً على خارطة مصر وجغرافيتها السياسية أو الاقتصادية أو البشرية. هي كل ما ذكرت، صورة عن إحدى القرى في أي ريف عربي، أو أي ريف من أرياف العالم الثالث في زمننا هذا.

يصور الكاتب كفر نعمة عبر مقطوعة أولى بلغة شفافة جميلة بجمل ومفردات لتقرأ لا بلغتها المكتوبة، بل بما تشي به من أحاسيس وجوانب جمالية لا تخفى على القارئ كأنما الكاتب يمسك ريشة فنان مأخوذ بحالة صوفية، بإحساس مرهف ومهارة تفصح عن رؤى وصور كأنها تُري نفسها داخل الحروف والكلمات لوحة تشكيلية لا تعوزها ألوان وخطوط فنان تشكيلي:

"تنام قرية كفر نعمة وأراضيها على سرير من الطمي اللحقي الذي حملته المياه عبر ملايين السنين من أعالي النيل. تنبسط وهادها وقيعانها بين ترعة المنصورة ونهر النيل. تشرق شمسها الناعسة من بين الأشجار العملاقة التي تشق عنان السماء كأعمدة الجن، مرسلة نتحها على شكل شبورة كثيفة ما يعطي الجو مسحة من النداوة والضباب. كأنها تحتفي بقدوم خيوط الشمس المتعبة العابرة لرمال سيناء، النافذة من رياح الخماسين، منعكسة على مياه الترعة الواقعة شرقاً باتجاه الكفر كل صباح. صفحة ماء الترعة تصبح شمساً ثانية فتشع أشجار القرية وبيوتها وأزقتها بنور مضاعف".

يتساءل المرء وهو يقرأ هذه التصورات الأخاذة ، لماذا تفقد الأماكن جمالها وبهجتها. والدنيا في تقدم هائل على مستويات مختلفة؟

لماذا هذا التصدع في معظم جوانب حياتنا ، ابتداء من تراجع العلاقات الاجتماعية ، وليس انتهاء بالعشوائية التي نمارسها سواء أكانت تتعلق بالعمران أم بغير ذلك من سلوكات تقوم على الغلبة والتشكك، مع يرافق ذلك من غش وزيف وخداع وتدني الشعور بالمسؤولية وما إلى ذلك؟

هل حافظت القرى والمزارع على بهجتها؟ وهل ظل الريف محتفظاً ببكارته، وما زال سكانه يحافظون على علاقات عامرة بالصدق والمحبة والتعاون؟

انكشف الغطاء الذي كان يحفظ براءة الريفيين من الزيف ومن الرداءة، وفقد بهجته، وتهتكت الصور التي فرشت فوق جسده عبر أوصاف الشعراء ومن خلال عروض فولكلوره، ونقوش أرضه وجغرافيتها. لم يبقِ شيء مستوراً، صارت العورات تتناقلها الشاشات ووسائط التواصل الاجتماعي وأحاديث الناس ومناماتهم، وإن كثر المتملقون والمدافعون عن الأخطاء والمتاجرون بالفضائح وانتهاك الفضائل، وتجميل ما لا يمكن تجميله.

تبدأ الرواية باستعادة أدهم الشرقاوي، الولد القتيل والولد الأغنية. الشخص المعنوي والذي صارت حكايته أغنية شعبية مشهورة تقمصته، وصدح بالحكاية الموال الذي لم يزل يردده المصريون في الأغواط وأمام العشش والبيوت الطينية، كما تبوأ المقدمات الموسيقية للعديد من المسلسلات التلفزيونية لا يمل الناس من تكرار مأساة هذا الشاب الرمز (أسمعه يومياً، فلا ملل من سماع ذلك الموال صباحاً ومساء). يُرى الشرقاوي في حالات من حيوات أشخاص الرواية في شتى المواقف وفي مقارعة الظلم واستباحة الحقوق والأعراض. لا يزال أدهم الشرقاوي صوت مصر، مصر الفقراء والمعدمين والفلاحين، مصر التي لم تزل تبحث عن بطل عن أدهم جديد يخرجها من ليل البؤس والتطبيع وأثرياء الليل. مصر الحكاية التي تتردد وستتردد إلى ما شاء الله، حكاية الدوران الذي لا يتوقف: (بس خطوة كمان وخطوة كمان يا أوصل نهاية السكة يا البير يجف). ومن بوابة أدهم الشرقاوي (هابيل الجديد) ولج الكاتب ليحدثنا عن حكايات الفقراء الذين يستغلهم المتنفذون، بخاصة أولئك الأثرياء الجدد (حديثو النعمة)، وهؤلاء المتسلقون الذين يتقنون فن الانتهاز وركوب الموجة، والسمسرة بالاشتراك مع بعض الراقصين والمنشدين لكل ذي نفوذ.

استطاع الكاتب أن يرتفع بنصه الروائي إلى مستوى أهّله بامتياز ليستحق صفة الأدب كونه قد عبر عن أفكار متجسدة في مواقف

ووجود إنسانيين، وحقق شرطاً هاماً من شروط انفتاح بنيته على فضاء متسع (وأنه قد شكل بنية بعيدة عن الانغلاق، إضافة إلى أنه قد كون شبكة من أشكال معرفية وإن لم تكن معطاة مباشرة)، على حد ما عرَّف مترجم كتاب - بيار ماشيري، كيف يفكر الأدب - النص الذي يستحق أن ينعت بالنص الأدبي. إلى جانب أن العمل الروائي أياً كان ينبغي أن يكون واحداً من أشكال تصورات الواقع انطلاقاً من موقف فكري وهاجس فضولي في الإنسان. بقدر ما تستطيع الرواية ألا تقلص هذا الموقف والهاجس إلى مجرد نظام من الأفكار المجردة تمسك بهويتها من حيث هي فعل إبداعي. أعتقد أن كفر نعمة حازت على صفتها الإبداعية بما يرقى بها إلى مثل هذا المستوى.

ابتعد الكاتب إلى حد بعيد بنصه عن لغة الإعلام التي انحدرت إليها روايات كثيرة استسهالاً، أو قلة دراية. ولم تتحكم بها آنية بعض الأحداث ما جنبها الانحدار إلى تحليل خبر أو تفكير بحدث مما يستجلب فضول الإعلامي.

ابتعد الكاتب عن الكتابة الصحفية، ودخل في كتابة أدبية تسمو على التفسير والتحليل المباشرين.

من محفظة يتركها هارب تحت اسم مستعار عند الراوي كان يَعِدُ نفسه أنه سيفض أوراقها، ذات يوم. أين يُصنف ما فاه به مدبولي؟ مدبولي صاحب المحفظة الذي طلب منه أن يكتب قصته، في قائمة الصدق أو في قائمة الكذب؟ كأنما مدبولي كان يدل على أدهم شرقاوي يتكرر، شباب تحركهم الآلام وتدفع بهم لمحاربة الظلم والتصدي للظالمين من أي جهة خرجوا.

لا تحافظ أسماء الأشخاص والأماكن على نفسها، تأتي الصفات معبرة عن اسم الشخص. الحلاب يصير اسمه العمدة وأبو المعاطي، ويحرف المتظاهرون الاسم ليصير السلاب، تأخذ قرية أخرى مجاورة - تحولت من خيام مؤقتة إلى قرية - اسم المسلوخة لأن أراضيها سلبها المتسللون إليها بمباركة الإصلاح الزراعي، وسلخت عن أرض كفر نعمة، وإن لم تكن تلك الأرض التي استوطنها من لا أرض لهم في تلك الجهات مستخدمة كأرض زراعية، ويعيدها بعض المتنفذين إلى اسم القرباص تقريباً لها من النعت الذي التصق بأولئك الذين حلوا بها دون وجه حق (القرباط).

يعبر بالسرد من خلال التطور النفسي لشخوص الرواية، الشرح والتفسير يأتي ضمنياً، بعض الأشخاص يتبدل اسمه بحسب سلوكه أو بقصد من صاحبه ليعبُر من خلاله إلى فضاء تضيع معه ملامح أصلية تغير من موقعه الاجتماعي من خلال سلطته أو من خلال علاقات مختلفة عن حقيقته.

انشغال الكاتب بقصة الشرقاوي الشعبية التي حولها المطربون إلى ما يشبه الترنيمة، إنها أشبه بسالفة مغناة. الكل ينتظر ظهور الشرقاوي في سيرة أشخاص لحقهم الغبن، ولم يستسلموا.

وتبدأ الحكاية حكاية قرية من قرى الدقهلية كفر نعمة القرية الزراعية، حكاية فلاحين لم يتركهم المستغلون والانتهازيون بحالهم. يعيش سكانها حياة رتيبة، اعتاد الفلاحون على زراعات محددة. البداية مع مدبولي الذي دخل الرواية من باب سؤال الراوي عن سر حب المصريين لحكاية أدهم الشرقاوي. مدبولي صاحب الملف البلاستيكي أجاب عن سر مغناة الشرقاوي، قال سرها في

بير يا أفندم، لكن سيأتي اليوم الذي أحكي لك فيه سر هذا الموال.

(مدبولي هذا مجبول من ماء وطين وكذب. كنت أقول من كذب وطين وعرق.

يلتقي الكاتب بمدبولي صدفة، تنشأ علاقة بينهما بين الجد والهزل. فتح مدبولي المغلف البلاستيكي بما فيه أوراق متنوعة، رسمية فارغة، شبه رسمية، أوراق بردي، رسومات، خرائط مرسومة يدوياً على ورق دفتر كتابة مدرسي، هي أشبه بخرائط أعدت لنبش حفائر تبحث عن كنوز دفينة ..... منها ورقة لافتة للانتباه، كتب عليها وجدت هذه الوثائق مطمورة في طمي مصر، داخل جرة من الفخار، في مكان كان يسمى كفر المندرة...)

يصر مدبولي على الراوي أن يكتب قصته. فكان لابد أن تبدأ الرواية من كفر نعمة، ولا بد من إعادة ترتيب الأحداث والوقائع واستنباط طلاسم المرحلة والأوراق من جديد.

كفر نعمة كغيرها من أماكن ريفية ترصد الرواية تطورها:

1 - البداية مع قرية مرت بحالة من الاقتصاد المغلق كغيرها من قرى ريفية تتبع إدارياً إلى مدن تختلف فيها أساليب الحياة، الزراعة هي النشاط الرئيسي، بل الوحيد تقريباً كانت تحقق اكتفاء ذاتياً تقريباً، وإن بكفاف العيش ومستواه الأدنى. لا يلبث ليس من زمن بعيد أن يدركه التحول إلى زراعات جديدة تشكل زراعة الرز عمادها الأهم، مع ما سببته هذه الزراعة من خلل أصاب الأبنية الطيئية بسبب كميات المياه الكثيرة التي يحتاجها الرز.

2 - ظهور تعامل أفراد من القرية، كما في قرى أخرى، مع الخردة والمخلفات المعدنية، من جمع وتخزين وبيع. وانتعشت هذه العمليات بعد حرب 1967 حيث كثرت تلك المخلفات في مواقع عسكرية ضربتها الطائرات العدوة وتركت الأسلحة التي أصابتها إلى خردة تزايد الطلب عليها فزادت من ثروة أولئك المتعاملين بها...

3 - ظهور طبقة جديدة من مستجدي النعمة، على حساب الغلابة وتراجع الزراعة.

4 - زيادة عمليات الخطف والسرقة والتعرض للنساء والاغتصاب الجنسي. وازدياد أعداد هؤلاء الذين لم يردعهم عرف أو سلطات أمن تزايدت بينهم الرشوة.

5 - دخول الكهرباء إلى الريف والتلفاز وما صاحب ذلك من تغيرات اجتماعية، ومن تغير في نمط الحياة الرتيب الذي كان يألفها الناس من قبل. ولم تقصر الرواية عن وصف الأحداث التي ترتبت عن هذا التطور ومظاهره السلبية.

رصدت الرواية تطورات أشخاص الرواية، ابتداء من بائعة الكرنب الفائقة الجمال (عفت) وتنامي حكايتها مع الحلاب المغمور النسب والمشكوك بنسبه، من جامع نفايات وبياع خردة، إلى لص. "استطاع ذات يوم أن يسرق نصف طن من النحاس. لم تسلم قناة السويس من استثمار الحلاب مخلفاتها المعدنية، وكذلك شركة الكهرباء ومصلحة الهاتف..." صار الحلاب هذا ثرياً، ثراؤه سبب تعيينه عمدة القرية وصار يلقب أبي المعاطي وأحد كبار المتنفذين، وكان عضواً في الاتحاد الاشتراكي. اعتدى على البنت عفت لكنه كان عنيناً. وفي يوم فض بكارتها وهي مخدرة، سألته:

كيف حصل ذلك وأنت..؟ أومأ لها بإصبع يده الكبرى. وكان بينهما نصف زواج.

الدكتور متولي عبدو، كان محيراً ومحيَراً، كان ينافس أبناء المسلوخة على التسول. عاد متولي بعد غياب وعلائم النعمة بادية عليه. صار قريباً من العمدة (الحلاب)ومن شيخ الجامع. صار فقيهاً وأحواله فوق الريح.

شيخ الجامع الكبير كما ينعته أهل الكفر، الشيخ عبد الإله، صار كاتب عقود وشاهد على المنازعات، ومنسق اتفاقيات البيع والشراء وغيرها من اتفاقيات مالية أخرى. يتستر على كل ما يجري داخل الغرفة الخاصة التي يجتمع فيها مسؤولو القرية. يكتب عقود الزواج السرية وزواج المسيار الكتب البرانية والتنبؤات الفلكية. ومن اختصاصاته الكثيرة هذه كتابة الحجابات وجلب الغائب وفك المربوط ...

أما الهشيمي فقد نبت نبتاً غريباً في القرية كثرت حوله الشائعات، مجنون في ظاهر الأمر، بعضهم يقول كان ضابطاً، آخرون قالوا أنه جاسوس قد يكون كل هؤلاء. يتكلم مع الناس، وأحياناً يحدث نفسه بصوت عالٍ:

"تكنش إسرائيل دخلت بيننا من غير جيوش ونحن مش داريين".

الحربي، طالب يدرس الآثار والتاريخ، يواجه الفساد ويقرأ التاريخ، يمضي ساعات من يومه في الخرائب وأماكن الآثار يبحث عن لقى ووثائق. يواجه ثقافة الخوف المعممة والرياء والتزلف والمظاهر الخادعة والإعلام المضلل والتجييش ورفع شعارات وإطلاق أغانٍ " التفقد هو ما يجعل العمال يحضرون ما يُدعى بيوم العمل التطوعي".

أكان الحربي في يوم من الأيام يريد تقمص شخصية أدهم الشرقاوي، أو أنه أراد أن يسلك طريق عمه وخاله:

"عمي أبو المصري الكبير بن نعمة، عاش الظلم ومات ما حدش عرف ليه! خالي سعد الدين عاش الظلم ومات وأنا قصاد عينيه. يبقى المصاب واحد والحظ غايب ولازم يطلع التشابه صايب .."

واحد استقبله السجن، يقولون أنه هرب، العمدة يسيل دمه بعدد من الطعنات على العشب، الهشيمي ضاعت أخباره. حربي فص ملح وذاب. الحربي خسر اسمه الحقيقي المدبولي بقيت أوراقه محبوسة في المغلف البلاستيكي. هل انتهت الحكاية؟

رواية غنية بالأحداث باستعادة أساطير واستثمارها في النص، الأمير الذي يقتل أباه الفرعون في استعادة لأسطورة أوديب، وحكاية النذور لدرء مخاطر فيضان النيل العظيم وحكاية فهيم وغنيمة. حقق الكاتب نصه هذا إنجازاً أدبياً لم يُضيعه السرد فأنجز نصاً متماسكاً بامتياز. كسرت الرواية الحاجز بين الإقليمي والقومي كما أغلقت على الإقليميين باب التشكيك بهوية النص الأدبي العربي الانتماء على الرغم من كل التشويه الذي ألحقه بعض المتسيسين بالهوية العربية.

❑❑

الغربة في شعر محمد الماغوط

د. عبد الله الشاهر*

منذ مجموعته الأولى «حزن في ضوء القمر» أعلنَ عصيانَهُ، وتمردَه، وتشردَه.. ورحل حاملاً سرَّ غربته، وسرَّ إبداعه.. جرَّبَ ضروباً من الغربةِ سواء داخل الوطن، أو خارجه.. لكنّ الوطنَ ظلَّ محطةً أساسيةً في شعره.. فالوطن عنده هذا الترابُ الذي يسري في دمه، والذي هو عقدةُ ذنبٍ لا تنتهي..

غرفَ من عفويتهِ اللغوية الدافقة من القلب، فكان شعرهُ مفرداتٍ طالعةً من ذاكرةٍ بلا أسماء..

شاعرٌ جارحٌ حتماً ذاك الذي عانقَ الوطنَ بكلتا يديهِ.. أعلن صراحةً بقولهِ «سأخونُ وطني» فكتبَ قصصَ خياناتٍ معلنةٍ للوطن..

عاش عصرَ الاغتراب، في مرحلةٍ أكثر من مراحل تاريخنا العربي اضطراباً وهيجاناً.. فاهتزت عنده المقاييسُ الفكريةُ والاجتماعيةُ، ووجد نفسه أمام مجموعةٍ من التناقضاتِ وحالات التوتر الشديد.. فجاء نصه الشعريُّ موازياً لتلك التناقضات وذلك التوتر.. كتب أحزانَه بنثريةٍ رائعةٍ، وبنهمِ عاشقٍ متشرد..

ذلك لأن زمنُه الشعريّ وزمنُ المجتمع السائد أصبحا يشكلان خطين متعارضين.. تجرأ على النمط الشعريّ القديم، فدخل إلى القصيدة الحديثةِ بلا أوزان الخليل ولا قوافيه..

إنه الشاعر «محمد الماغوط» الذي صاغَ كلماتهِ من شجوِ الأيام، ورسمها بحروفٍ لوّعها الحزن والأسى.. الشاعر الذي غيّبَ ذاته في الكل، ودافع عن حقوق الآخرين بالكلمة النابضة الغاضبة.. وعلى الرغم من كل هذا ظلّ يسكن غربته المزمنة في دهاليز الروح.. يقول الشاعر:

طفولتي بعيدةٌ، وكهولتي بعيدةٌ
وطني بعيدٌ، ومنفايَ بعيدٌ
أيها السائحُ
أعطني منظارَكَ المقرِّب

* أديب من سوريا.

علّني ألمحُ يداً أو محرمةً في هذا الكونِ تومئُ إليَّ
صوّرني وأنا أبكي
وأنا أُقعي بأسمالي أمام عتبةِ الفندقِ
وأكتبُ على قفا الصورة:
هذا شاعرٌ من الشرق(1)

هذا الضياع الروحي جعله يكتب «الفرح ليس مهنتي» إذ لا أثر للفرح في كتاباته.. لأنه وعلى ما يبدو ظلَّ يحملُ أسمالَه على كتفيه غارقاً في بحار الغربةِ والتشرذمِ الروحي..

ظلَّ ينتقل من رصيفِ غربةٍ إلى رصيفِ غربةٍ آخر.. يبحث عن وجههِ في كل المرايا التي تُصادفه فلا يرى إلا وجهاً مثقلاً بغبار القهر والتعب.. يقول:

«أنا مثلاً: كم عانيت في حياتي، وفي أكثر من بلد عربي، من القهرِ والجوعِ والبردِ والتشرّدِ واليأسِ والإحباطِ، وكم مررتُ بظروفٍ وحدوديةٍ وانفصاليةٍ وعاطفيةٍ وفقهيةٍ وسكنية لا تتحملها الصخور.. تشرّدتُ في الشوارع، وأمام الحوانيت، وواجهات الصحف، والمسارح، ودورِ السينما، ونمتُ في وسائطِ النقلِ، والحدائقِ العامةِ أكثر مما نمتُ في بيتي..»(2).

لقد أورثته غربته هذه الخوفَ والهلعَ من كل شيءٍ حتى غدا لا يأمنُ من النسيم الذي يمرُّ بجانبه لذلك نراه ينادي أمَّهُ أن تأتي إليه وتخبئَهُ في جيبها الريفيّ العتيقِ مع الإبرِ والخيطانِ والأزرارِ فالموتُ يقفُ له بالمرصاد يقول:

أُمي
يا ذاتَ النَّهدِ الملوَّنِ كالأكواخِ الأفريقيةِ
أَسرعي لنَجدتي
تعالَي وخبئيني في جيبك الريفيِّ العتيقْ
مع الإبرِ والخيطانِ والأزرارِ
فالموتُ يحيقُ بي من كلِّ جانب(3)

وعلى ما يبدو أن غربةَ الماغوط كانت راسخةً كالجبال.. قابعةً بكلّ أثقالِها على قلبهِ المنهكِ وروحهِ الممزقةِ كدفترٍ عتيقٍ ذرت أوراقَه ريحُ الشتاء، وبعثرته على أرصفةِ المدينةِ، ولم يبقَ له سوى محبرةٍ وريشةٍ ليكتبَ قصائدَه ويوزعُها على المحتاجين والفقراء والمعدمينَ.. فهو متورطٌ في الشعرِ من رأسه حتى أخمص قدميه..

متجذرٌ لا يستطيع أن يبارحه يقول:
صباحُ الخيرِ أيتُّها السطورُ
أيُّها الهامشُ
أيتها الصفحاتُ البيضاء
أيها الكفنُ العريقُ المضياف
وأنتم أيُّها المشيِّعون
ترفقوا بما تحملونَهُ على أكتافكم
فهو ليسَ فارغاً كما تتصورون
سيروا بهدوء
وسأَشتري حزنكم بالسعرِ الذي تريدون(4)

لقد انشغلَ الماغوط بالغرباء الذين يعودون إلى بيوتهم محطمين مهزومين.. يحملون أوجاعهم وأحزانهم ويغنّونَ لفرح قد يأتي وقد لا يأتي يقول:

قبورُنا معتمةٌ على الرابيةِ
والليلُ يتساقطُ في الوادي
يسيرُ بين الثلوجِ والخنادقِ
وأبي يعودُ قتيلاً على جواده الذهبيِّ(5)

أما آهاتهُ وآهاتُ المحرومينَ المحزونينَ مثلَه فإنها لابدَّ أن تصعد إلى السماء لتتجمَّعَ هناك كما الغيم ثم تهطلُ مطراً عندما تبكي السماء.. يقول:

آه يا حبيبتي
لابدَّ أن تكونَ
كلُّ الآهاتِ والصلواتِ
كل التنهيداتِ والاستغاثاتِ
المنطلقة
من ملايين الأفواهِ والصدورِ
وعبر آلاف السنينَ والقرون
مجتمعةً في مكانٍ ما في السماء..
كالغيوم
ولربما..
كانت كلماتي الآن
قرب كلمات المسيح
فلننتظر بكاءَ السماءِ
يا حبيبتي(6)

لقد أرجأ الماغوط آلامه وأحزانه وغربته إلى السماء لأنه قطع الرجاء من أهل الأرض أن يزيلوا آلامه ويبددوا وحشته وغربته المزمنة التي شملت كل مناحي حياته..

وبناء على ذلك فقد امتلك الماغوط استعداداً نفسياً لخوض تجربة التشرد، ولأن التشرد هو الطريق والرصيف والحافلة، والأماكن المتعددة فقد كثر ذكر هذه الأماكن في شعره.. يقول:

لقد وضعت حقيبتي على ظهري كالطائر
أجتاز الخنادق الفاصلة بالدم والآلات الحاسبة
وكانت لفافتي على مستوى آلاف القمم
ودموعي تتساقط على آلاف الغابات
وأفكر بالاتهام والسيطرة(7).

ولأن الماغوط كان يعيش غربتين، غربة نفسية وغربة الوطن، فإننا نراه يشتاق إلى الأمكنة التي يحبها في دمشق، كاشتياق العاشق إلى محبوبته.. يتلهف إلى رؤيتها.. لأطفالها.. لأزقتها.. يقول.. في قصيدة أغنية إلى باب توما:

حلوةٌ عيونُ النساءِ في باب توما
حلوةٌ.. حلوةٌ..
وهي ترنو حزينةً إلى الليلِ والخبزِ والسكارى
وجميلةٌ تلك الأردافُ الغجريةُ على الأسرةِ
لتمنحني البكاءَ والشهوةَ يا أمي
أشتهي أن أكونَ صفصافةً خضراء قربَ الكنيسةِ
أو صليباً من الذهبِ على صدرِ عذراءَ
تقلي السمكَ لحبيبها العائدِ من المقهى
أشتهي أن أقبِّلَ طفلاً صغيراً في باب توما
ومن شفتيهِ الورديتين
تنبعث رائحةُ الثديُ الذي أرضعَهُ
فأنا مازلتُ وحيداً وقاسياً
أنا غريب يا أمي.. (8)

وكما يبدو من هذا النص أنَّ الغربةَ هي التي أشعلت نار الشوق في داخله فانتقلت صورُ الأمكنةِ إلى ذاكرته بلغة الشعرِ إلى أمكنةٍ تضجُّ بالحياة والحركة.. لكن ببكائيةٍ حادةٍ وغربةٍ لاذعةٍ.. يرتد بها نحو أمه التي على ما يبدو لها أثرٌ كبيرٌ في حياته إذ يتكرر ذكرُ أمهِ في نصه الشعري بكثرة.. وقد يمزج الشاعر بين أمه ووطنه يقول:

سوريا
أيتُها الحبيبةُ والمفدَّاة
يا بواخرَ الشرفِ التي لا مرافئَ لها

نعرفُ أنَّكِ أبيَّةٌ لا تطلبينَ النجدةَ
لو مزقوا أجسادَنا بعدد نجومُك
لو شطروا أطفالَنا كالإسفنج
ونشروا دماءهم على مطالعِ الكتبِ والتماثيل
لن نخونَكِ يا حبيبة(9)

ولكي يؤكد أن الوطن حاضر في ذاته، وأنه هذا التراب الذي يسري في دمه ولا يمكن إلا أن يكون له يقول:

«في مرحلة الفطام وأن أحبو باكياً، وراءَ أمي المنصرفةِ عنّي وراء الكنسِ والمسحِ ونفضِ الغبارِ، كنتُ آكلُ كلَّ ما تطالُه أظافريَ الغضةُ من ترابِ العتبةِ والشارعِ وفسحةِ الدارِ، ويبدو أنني أكلتُ حصتي من الوطن منذ ذلك الحين»(10).

إذن الغربةُ كانت المآل الحتمي للماغوط الذي كانَ في صدامٍ مستمرٍ مع وجوده، وقد قدَّم الماغوط رؤاهُ من خلالِ تقنياتٍ متعددةٍ أبرزها التصوير والترميز، فالرمز شكَّل نصفَ البناء الرؤي لشعره.. والرمزُ هو أحد لغات الرؤيا.. ولعل ما يميز تجربةَ الماغوط أنها تجربةٌ إشكاليةٌ، تعتمدُ الانفتاح النصي، والتكثيف، والتراكم الدلالي في سرد الأحداث والرؤى، وتكديسِ الصورِ الشعريِّةِ تكديساً تراكمياً سردياً، يعتمد الإطناب في رصد الجزئيات وقد وافق هذا الأسلوب غربة الشاعر المزمنة والشاملة والذي وظف نصه وتجربته الشعرية لتعرية ما يدور في داخله من أفكار ومن حوله من مشاهد كاشفاً بذلك عن تناقضات الواقع، وصراعاته المأزومة معتمداً على تكثيف الرؤيوي الاغترابية بإيقاع عاطفي حزين ولهذا فقد كشف رؤيته الاغترابية بقوله:

أيُّها الدفتر العجوزُ الفارغُ
أيُّها المُلكُ العاري
كلُّ فرسانِك هاجروا أو استسلموا
كلُّ هذه الخيانةِ والخراب الذي يعمُّ العالمَ
بسبب موت الضمير
وفي رفرفةٍ بسيطةٍ من جفنيه
يعمُّ السلام(11)

هوامش:

1 ـ محمد الماغوط ـ شاعر من الشرق ـ ص 12.
2ـ محمد الماغوط ـ أنفاس متلاحقة ـ ص 306.
3ـ محمد الماغوط ـ شرق عدن غرب الله ـ ص 112.
4ـ محمد الماغوط ـ بيروت آية مجرية ـ من ديوان شرق عدن غرب الله ص 427.
5ـ محمد الماغوط.
6ـ محمد الماغوط.
7ـ محمد الماغوط ـ احتضار عام 1958 ـ ص508.
8ـ محمد الماغوط ـ سياف الزهور ـ ص 35.
9ـ محمد الماغوط ـ احتضار ـ ص 517.
10ـ محمد الماغوط.
11ـ محمد الماغوط ـ القرصان ـ ص 497

❑❑

محمد عزام وكتابه أدب الخيال العلمي

محمد عيد الخربوطلي*

من المعلوم أن أدب الخيال العلمي هو لون جديد من الأدب تفتقده المكتبة العربية، وذلك بسبب نشأته المتأخرة في أدبنا، لذلك رغب الباحث (محمد عزام) بعمل كتاب يناقش فيه هذا النوع الأدبي الجديد، الذي أكد فيه أن أدب الخيال العلمي هو تعبير أدبي يستخدم أسلوباً شائقاً في السرد والقص، في عرض النبوءات بقدرات العلم على تحقيق ما يصبو إليه الإنسان من استكشاف المجهول في البحث عن عوالم مفقودة، أو في غزو الكواكب، أو حتى في صنع القنبلة البيولوجية...

قسم كتابه إلى مقدمة وثلاثة أبواب في كل باب فصول عدة، ومما ذكره في المقدمة... إن الخيال العلمي الذي أبدعه الأدباء قد ألهب عقول العلماء وأخصبها، فمضى العلماء يستلهمون الأدباء في مرحلة أولى على الأقل، ثم تجاوزوها في مراحل تالية، تطور فيها العلم في عقد من السنين أكثر مما تطوره منذ فجر البشرية حتى اليوم، لذلك انعكست الآية.. فأصبح الأدباء يلهثون وراء اكتشافات العلماء، يدفعهم إلى ذلك طموح كبير إلى تفسير ظواهر الكون وغوامض النفس البشرية.

لقد وُلد هذا النوع من الأدب في نهاية القرن التاسع عشر واشتد عوده في مطلع القرن العشرين مع النهضة العلمية والثورة الصناعية والتقنية الحديثة، وأكد أن بذوره قد وجدت في (اليوتوبيات) المثالية في الأدب الغربي، وفي القصص الشعبي العربي، حيث نجد العجائب في السير الشعبية كسيرة سيف بن ذي يزن، والخوارق في ألف ليلة وليلة، والسندباد البحري، فمثلاً لبساط الريح الذي يطير في الفضاء من الخيالات الساحرة قد صار حقيقة مع الطائرات والتقنية المتطورة، وهكذا نرى أن العلم قد حقق ما صبا إليه الخيال، ثم يلخّص في مقدمته رغبته في أن يسدَّ فراغاً في المكتبة العربية حول هذا الفرع الأدبي الجديد.

بذور أدب الخيال العلمي

قسم الباحث الباب الأول (بذور أدب الخيال العلمي) إلى فصول خمسة، خصص الفصل الأول لمفهوم أدب الخيال العلمي فقال:

* أديب من سوريا.

(... لم يُتَّفق حتى الآن على تعريف واحد لأدب الخيال العلمي بشكل عام، فقد وردت عشرات التعاريف) لكن الباحث عزام يميل إلى تعريف جورج تيرند الذي يقول: (الخيال العلمي يقدم طريقاً بديلاً للاهتمامات العامة لدى الغالبية العظمى من القصص القائمة على حقائق الحياة، ومقابل الخيال اللاواقعي (الفانتازي) الذي يتجاهل قيم الوجوه الثابتة من أجل خيال غير محدود)، ويتابع يقول... والواقع أن (هوغو جرنسباك) هو الذي منح هذا النوع من الأدب اسم الخيال العلمي، الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم، سواء في المستقبل القريب أو البعيد، كما يجسد تأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة في الأجرام السماوية الأخرى... وإذا كان عمر هذا (النوع الأدبي) لا يتجاوز القرن، كونُ مؤسسيْه جول فرن الفرنسي وهـ.ج.ويلز الإنكليزي متعاصران، وأن بذوره قد وجدت في الحكايات الشعبية والروايات القوطية، فإنه قد اشتد ساعده في مطلع القرن العشرين، وأصبح له أدباؤه وكتبه وجمهوره، ليس فقط من الناشئين واليافعين، وإنما من الكبار أيضاً، كما أصبح له نقاده ومؤتمراته وجوائزه العلمية (ومجلاته).

تجليات العلم في الأدب...

وعنون الباحث الفصل الثاني بـ (تجليات العلم في الأدب) وفيه يقول... إذا كان القرن التاسع عشر يُعرف بـ (عصر العلم) فإن أربعة من علمائه قد تركوا بصماتهم على العصر وفكره وأدبه، على الرغم من أن مجالات اختصاصهم كانت بعيدة عن الفكر والأدب، وهم: (داروين) عالم البيولوجيا، و(آنشتاين) عالم الفلك والفيزياء، و(ماركس) عالم الاقتصاد، و(فرويد) عالم النفس.

ثم يتابع قائلاً... وإذا كان العلم يلاحظ ويدرس ويفسر الوقائع الخارجية، فإن النقد يقتدي به في دراسة المبدعات الإنسانية وتفسيرها، ومن هنا إيمان الأدباء والنقاد بالعلم، ومنهم الناقد هيبوليت أدولف تين (1828 ـ 1893) الذي اعتمد النقد العلمي، وأصر على تناول الأدب بالطريقة نفسها التي يتناول بها العالم البيولوجي عيناته، فالعمل الأدبي يحمل طابع النظام الذي عاش فيه، وهو يحمل سمات مبدعه، وليس من الصواب دراسة المبدع وحده بمعزل عن المؤثرات التي أحاطت به وبإبداعه، ومن هنا ضرورة دراسة المؤثرات التي يراها تين في (الجنس والمكان والزمان).

فالجنس أو العرق هو الصفات النفسية التي ورثها الشخص من شعبه، والزمان أو العصر هو ما يحيط بالإنسان من أحداث سياسية وعمرانية وتغيّر اجتماعي، فالفرنسي الذي يعيش اليوم مثلاً لا يحمل الأفكار نفسها التي كان يحملها فرنسي آخر في القرن الثاني عشر، والمكان هو البيئة الجغرافية التي تحيط بالفرد وتؤثر فيه، من بحر أو صحراء، ومناخ حار أو بارد، فمن المعلوم أن المناخ الضبابي الكئيب للشمال ينتج مجتمعاً يختلف عن مجتمعات الشمس المشرقة أو الحارة، وهذه المؤثرات تصب جميعها في شخصية الأديب، وبالتالي في إبداعه الأدبي.

وقد طبق تين نظريته هذه على تاريخ الأدب الإنكليزي 1864 فدرس كل أديب من خلال دراسته العوامل الثلاثة المؤثرة فيه.

وفي آخر هذا الفصل ناقش الباحث النظرية الداروينية والمادية التاريخية والنظرية النسبية والفرويدية.

الرواية العجائبية....

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى الفصل الثالث الذي عنونه بـ (الرواية العجائبية) فيقول معرفاً بها... هي نوع من الأدب مثل (الحكاية والخرافة والأسطورة والعجائب...) ازدهرت في القرن الثامن عشر في إنكلترا، ثم أوجز خصائصها في:

ـ موضوعاته: فهي تدور حول الشياطين والسحر والموت والأشباح ومصاصي الدماء.

ـ أحداثها: تدور في الأماكن المهجورة والخرائب والأطلال والقلاع القديمة.

ـ تردد القارئ لها ما بين مصدق ومكذب، قبل أن يسلّم بصحة أحداثها الغريبة، لأن الكاتب يتخيل فيها أحداثاً ممكنة، ولكنها بعيدة عن الواقع، وخارقة للعادة، وأكد أن معالم الرواية العجائبية توضحت مع كاتبين متعاصرين وهما الألماني (هوفمان) والأمريكي (إدغار ألن بو)، وقد استمر أثرهما في معاصريهما والمتأخرين عنهما، وينتج عن القصة العجائبية نوعان من القصة (القصة البوليسية، والقصة العلمية التي تطورت إلى قصة الخيال العلمي المعروفة اليوم والتي ورثت القصة العجائبية)، ثم ذكر الباحث أمثلة عديدة حول هذا النوع.

الخيال العلمي في التراث الشعبي:

خصص الباحث الفصل الرابع للخيال العلمي في تراثنا الشعبي فقال: إذا كان الأدب العربي يتسم بالواقعية والحسية، وبصوره المستمدة من البيئة والواقع، فإن الأدب الشعبي العربي قد أطلق عنان الخيال فصار يجوب آفاق الزمن، ويحلم بالخوارق والمعجزات التي لم تتحقق في عالم الواقع فتحققت في عالم الخيال.

وأكد أن الأدب الشعبي منجم لا ينضب، ينبض بحياة المجتمعات التي وضع فيها، ويحكي آمال البشر وآلامهم، مما جعل كثيراً من الأدباء، وحتى الغربيين يستوحون كثيراً من أحداثه وشخصياته في قصصهم ورواياتهم ومسرحياتهم وحتى في أشعارهم.

ثم تحدث عن كتابين أساسيين من تراثنا الشعبي وهما سيرة الملك سيف بن يزن وألف ليلة وليلة، واستخرج منهما مظاهر الخيال العلمي وما فيهما من عجائب وخوارق.

ثم ينهي الباب الأول بالفصل الخامس الذي جعله بعنوان: (البحث عن مستقبل أفضل للإنسان) فالإنسان سيبقى يبحث عن مستقبل أفضل، يحقق فيه أحلامه وذاته، ولعل هذا البحث قد بدأ بوضع (اليوتوبيات) التي صور فيها المفكرون الحياة السعيدة في (جمهوريات) مثالية.

ثم يتابع متحدثاً عن اليوتوبيات المثالية فيذكر جمهورية أفلاطون (428 ـ 343 ق.م)، ثم ينتقل بعد ذلك بالقارئ إلى القرن السادس عشر فيتحدث عن توماس مورل 1478 ـ 1535) المفكر الإنكليزي الذي وضع يوتوبياه عام 1516 والتي نحت اسمها من كلمتين يونانيتين معناهما (لا مكان) وتكمن قيمة كتابه في المقارنة الحادة بين مدينته الفاضلة ومجتمعه، وهو يقيم دولته المنشودة على إحدى الجزر، ثم تحدث عن مدينة الشمس التي وضعها في عام 1602 الإيطالي توماس كامبانيلا (1568 ـ

1639) وما جاء به يشبه جمهورية أفلاطون حيث الفلاسفة هم الذين يحكمون المدينة، كذلك تحدث عن كتاب "أطلنطس الجديدة" الذي وضعه فرانسيس بيكون (1561 ـ 1626) الفيلسوف الإنكليزي وصاحب كتاب تطوير العلم، ويعد كتاب أطلنطس الجديدة المنشور عام 1627 مسودة لمدينة طوباوية على منوال المدينة الفاضلة، ثم ذكر رحلات غوليفر التي وضعها جوناثان سويفت (1667 ــ 1745)، وكتاب إيتين كابيه (1788 ـ 1856) رحلة إلى إيكارية، ثم ينتقل الباحث بالقارئ إلى اليوتوبيات العلمية فيقول... تعتمد معطيات العلم وتتجاوز مثاليات اليوتوبيات القديمة إلى يوتوبيات ممكنة التحقيق وهي تعتمد الأفكار الاشتراكية أولاً، والأفكار العلمية ثانياً، ثم يوصل القارئ إلى يوتوبيات الخيال العلمي فيقول... لعل ألدوس هاكسلي المولود عام 1894 من أوائل الذين وضعوا يوتوبيات علمية وذلك عندما نشر كتابه (العالم الطريف) عام 1932، وهو سخرية بالمدن الفاضلة، لأن هذه المدن لم تعد يوتوبيات في عالم العلم والمعرفة، بل أصبحت ممكنة التحقيق، ولكن تحقيقها يوقع الذعر في النفوس، إذ يقضي على إنسانية الإنسان، حيث ينظم العالم كله تحت إشراق واحد.

ويؤكد الباحث عزام في هذا الفصل أن القيم التي تحتل عند هاكسلي المقام الأرفع هي قيم الفن والعلم والشعر والدين، ولكن العالم الطريف المستقبلي خلو منها، ولهذا فهو عالم البؤس والتعاسة الإنسانية، لاسيما إذا استمرت فيه الأنظمة الديكتاتورية بخنق الديمقراطية.

كما أن هاكسلي يبحث في كتابه (بعد عدة أصياف) عن وسيلة لإطالة عمر الإنسان، فيجعل أحد العلماء يعمل على اكتشاف هذا السر، ويتوصل إلى أن أحد نبلاء القرن الثامن عشر قد استطاع أن يعيش قرنين من الزمان وأنه ما يزال حتى اليوم في عزلة تامة تحت الأرض ولكنه في حالة من الانحطاط لا تصدق، وهكذا يؤثر هاكسلي التقدم العلمي ولكنه يخشاه، ذلك أن هذا التقدم قد خدم البشرية وحقق أحلامها، ولكنه بالمقابل أفقدها إنسانيتها وعواطفها.

ثم تحدث عن قصص الروائي الإنكليزي هـ.ج. ويلز (1866 ـ 1946) المبنية على العلم، والتي حققت له شهرة واسعة، كما جلبت له النجاح أيضاً، ومن أشهرها (آلة الزمن) 1895، و(حرب الكواكب) 1889 وغيرها.

ثم ينتقل الباحث بالقارئ إلى يوتوبيات الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث، فنرى أن سلامة موسى وضع قصة (خيمي 1926 والتي يعني بها مصر، وفيها أنه أفاق في عام (3105) فرأى الناس طوال الأجسام، ضخام الرؤوس، نحيفي الأبدان، خفيفي اللحى، ليس لهم أسنان في الفك السفلي...، أما في الفك الأعلى فلم يبقَ من أسنانهم إلا أعجازها، ويلبس الرجال والنساء قطعة من القماش تغطي ما بين العنق والساقين، وهم لا يعرفون الطبخ، ولا يذبحون الحيوان، بل يستنبتون من الأثمار المختلفة، ويستخرجون السكر من الجماد، أما مساكنهم فمؤلفة من طبقات، وفي كل غرفة هاتف أثيري يبث الخطب والمحاضرات والأخبار ليلاً نهاراً، فإذا أراد أحدهم مخاطبة صديقه مثلت له صورته وسمع صوته، فتحدث معه، وهو في غرفته لا

يـريم، ولكـل فـرد سـيارة خاصـة أو طـائرة صـغيرة تـدار باللاسـلكي، وهكـذا إلى آخـر القصة.

ويخلص الباحث في نهاية حديثه في هذا الفصل... إلى أن الإنسان منذ أن خُلق يبحث دائماً عن مستقبل أفضل، لذلك وضع اليوتوبيات الخيالية والاشتراكيات المثالية والروايات العلمية، وكلها تساهم في تحقيق أحلام البشر في السيطرة على الطبيعة.

الخيال العلمي في الأدب العالمي:

قسم الباحث الباب الثاني من عمله الرائع إلى ستة فصول، جعل الأول منها بعنوان (الخيال العلمي في الأدب العالمي) وفيه يقول: يعد الكاتبان الفرنسي (جول فيرن) والإنكليزي (هـ.ج.ويلز) مؤسسي أدب الخيال العلمي في الأدب العالمي، مع أن بذوره وجدت قبلهما... وبدأ بمعالجة نشأة هذا النوع الأدبي الجديد في فرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي...

أدب الخيال العلمي في فرنسا:

ظهرت بذوره في الأدب الفرنسي لدى الكاتب (ج.روسيني) الذي وضع رواية (كزيبهوس) عام 1888، التي وصف فيها تدخلات من خارج الكرة الأرضية، ثم وضع (موت الأرض) 1912، و(القوة الغامضة) 1912، وهما روايتان من الخيال العلمي عن اختفاء الإنسان، وحلول الحديديين المغناطيسيين محله، وقد كتبهما بأسلوب شعري وغنائي، كما وضع فونتين (1657 ـ 1757) رواية (لقاءات في قمة العالم) عام 1686.

ثم جاء جول فيرن (1828 ـ 1905) الذي عُرف بسعة خياله، وكان يمتلك قدرة هائلة على التخيل وصنع عوالم محدودة الأماكن لم يزرها، وأعاد إلى الأذهان أساطير قديمة، كما كتب عن حلم الإنسان السرمدي في الطيران، متقيداً بالمعتقدات العلمية في عصره، فأصدر عام 1863 روايته (خمسة أسابيع في منطاد) وهي أولى الرحلات الخارقة، ثم يذكر الباحث تطور هذا النوع الأدبي في فرنسا حتى (رينيه بارجافل) صاحب رواية (المسافر المتهور) التي وضعها عام 1942.

أدب الخيال العلمي في إنكلترا:

من المعروف أن (هربرت جورج ويلز) مؤسس أدب الخيال العلمي في الأدب الإنكليزي الحديث على الرغم من أن بذور هذا النوع الأدبي ظهرت في الأدب الإنكليزي قبله لدى جوناثان سويفت (1667 ـ 1745) الكاتب الإنكليزي الساخر صاحب كتاب (رحلات غوليفر) 1726، الذي تمت ترجمته إلى معظم لغات العالم.

ثم يفصل الباحث المسارات الأربعة المتوازية التي سار فيها أدب الخيال العلمي الإنكليزي، وهي:

ـ مسار رواية الرعب السوداء التي تتمحور حول الرعب والشخصيات المخيفة، والظواهر الخارقة، مثل روايات آن واردكلايف (1746 ـ 1823) التي من رواياتها (الإيطالي، الصقلي، خفايا أدولف) ثم جاءت بعدها ماري شيللي التي ابتدعت أشهر شخصية رعب في القرن العشرين (فرانكشتاين) عام 1918 في رواية دعتها باسمه، وغيرها.

ـ مسار رواية غزو الفضاء التي اعتمدت على البحث العلمي الدقيق، وأشهر كتابها دوريس لسنج وألدوس هاكسلي وجوليان هاكسلي وآرثر كلارك.

ـ مسار الرواية البوليسية التي امتزجت برواية أدب الخيال العلمي لدى الروائي كونان دويل مبتدع شخصية شرلوك هولمز مفتش البوليس الذي يكتشف أخفى الجرائم.

ـ مسار الرواية السياسية التي امتزجت بأدب الخيال العلمي، ومن أعلامها جورج أوريل.

ثم يؤكد الباحث أن ويلزم وفيرن هما مؤسسي أدب الخيال العلمي في العالم.

أدب الخيال العلمي في أمريكا

يقول الباحث عزام تحت هذا العنوان: لعل بذور أدب الخيال العلمي الأمريكي نجدها في روايات الرعب السوداء التي كتبها (أدغار آلن بو)، ثم جاء (هوارد لوفكرافت) فكتب الرواية العجائبية باقتدار، أما رواية الخيال العلمي الحقيقية فإن واضعها في الأدب الأمريكي الحديث إدوارد بيلامي (1850 ـ 1898)، ثم جاء بعده إلمر رايس وجون نيكسون فاهتما بجانب آخر من الخيال العلمي وهو العقول الإلكترونية، حيث وضع الأول (الآلة الحاسبة) 1923، والثاني (العقول الإلكترونية لا تناقش) 1929.

ويعد إدغار رايس بوروز (1875 ـ 1950) رائد أدب الخيال العلمي بحق في الأدب الأمريكي، وهو مبتدع شخصية طرزان، وقد اختص بغزو الكواكب والفضاء، حيث وضع رواية (تحت قمر المريخ) 1912، و(أميرة المريخ) 1917، وغيرهما..

ويؤكد الباحث أن عقد الثلاثينيات من القرن العشرين العصر الذهبي لرواية الخيال العلمي الأمريكية، حيث تحولت مجلة القصص الصاعقة المؤسسة عام 1930 إلى الخيال العلمي الصاعق عام 1937، واستلم جون كامبل الأصغر إدارتها فأحدث فيها ثورة حقيقية، حيث ألزم كُتاب الرواية العلمية بالثبات على الحدود الفاصلة بين العلم والأدب، وكانت النتيجة أن تقيّد مؤلفو الروايات العلمية بالواقعية فوصفا صواريخ وأسلحة نووية وحاسبات إلكترونية تتشابه كثيراً مع ما أصبحت عليه فيما بعد خلال أقل من عشر سنوات، فالخيال العلمي في الأربعينيات أصبح حقيقة واقعة في الخمسينيات.

أدب الخيال العلمي في الاتحاد السوفييتي:

كتب (ك. تسيولكوفسكي) في عام 1895 عن مغامرات مستكشف صادق بين المريخ والمشتري مخلوقات حية في فراغ مطلق، وفي العقد الثاني من القرن العشرين تفتح الخيال العلمي السوفييتي، وتمتع التيار الموروث عن جول فيرن والمتعلق بالرحلات الغريبة بتشجيع السلطات، لكن الهيمنة التي رافقت الستالينية كبحت جماح هذا التفتح، وخنقت كل تخيّل، خاصة أن (جدانوف) فرض على الأدباء عدم معالجة أي موضوعات إلا ما يرتبط بالخطط الخمسية للدولة والتطبيل لمنجزاتها، كل هذا خنق الإبداعات الممكنة فلم يتح لها أن ترى النور، بل كان على الأعمال الإبداعية أن تهاجر إلى الغرب لتتمتع بالحرية، وهكذا هاجر من جملة من هاجر من العلماء والأدباء يوجين زامياتين (1884 ـ 1937) حيث أقام في باريس ووضع روايته الشهيرة (نحن) التي يصف

فيها مجتمعاً استبدادياً، منطلقاً من واقع الاتحاد السوفيتي آنذاك.

ومن أهم كتاب الخيال العلمي السوفييتي (ستانيسلاف ليم) الطبيب الذي وضع أكثر من عشرين رواية في أدب الخيال العلمي، و(كارل ساييك) وغيرهما.

غزو الفضاء والكواكب:

خصص الباحث الفصل الثاني للمجال الأرحب الذي أعمل فيه كُتَّاب الخيال العلمي تنبؤاتهم وتصوراتهم، ووصفوا فيه قصصهم ورواياتهم... ألا وهو غزو الفضاء والكواكب ثم تحدث بإيجاز عن الفضاء وأصل الكون، فصلَّ بعد ذلك اتجاهات أدب الخيال العلمي في غزو الفضاء في الأدبين الغربي والعربي فذكر من أعلام أدب الخيال العلمي الغربيين:

- الفرنسي فونتين (1657 ـ 1757) صاحب رواية (لقاءات في قمة العالم).
- الإنكليزي جودوين، صاحب قصة (رجل في القمر).
- الفرنسي سيرانودي برجراك، الذي وضع كتاب (رحلات إلى دول وإمبراطوريات القمر والشمس) عام 1643.
- الإنكليزي هـ. ج. ويلز (1866 ـ 1946) صاحب الرواية الشهيرة (آلة الزمن) 1894.
- الروسي إلكسي تولستوي (1883 ـ 1945) صاحب رواية (آيليتان، أو غروب الشمس) 1923.
- الأمريكي أرثر كلارك عالم الفلك صاحب عمل (أوديسة الفضاء، أو عام 2001).
- البولندي ستانيسلاف ليم صاحب رواية (سولاريس) 1969.
- الفرنسي بيير بول صاحب رواية (كوكب القرود) 1961.

أما غزو الكواكب في الأدب العربي المعاصر فقال عنه: إن هذا النوع نشأ حديثاً في منتصف خمسينيات القرن العشرين، وكان الأدباء المصريون سباقين إلى معالجة هذا النوع الأدبي أمثال توفيق الحكيم ويوسف السباعي ومصطفى محمود ونهاد شريف وغيرهم، ثم انتشر هذا النوع الأدبي في معظم البلاد العربية، ففي سورية د. طالب عمران ودياب عيد، وفي العراق موفق محمود وعلي كاظم، وفي المغرب أحمد البقالي وأحمد أقزارة.

ومما ذكره في هذا المجال... ولعل توفيق الحكيم (1898 ـ 1987) أول من اهتم بأدب الخيال) العلمي في الأدب العربي المعاصر، ومما كتبه في هذا اللون قصة (في سنة مليون) وقصة (الاختراع العجيب) ضمن مجموعته القصصية (أرني الله) 1953، كما نشر مسرحية (رحلة إلى الغد) 1958، ومسرحية (تقرير قمري) 1972، ومسرحية (شاعر على القمر) 1972،

ووضع أنيس منصور كتابيه (الذين هبطوا من السماء) و(الذين عادوا إلى السماء)، أما نهاد شريف (1932 ـ 2011) فلعله الأديب المصري الوحيد الذي تخصص في أدب الخيال العلمي، فقد كتب روايات ومجموعات قصصية كثيرة عن الخيال العلمي، ومنها (رقم 4 يأمركم، البداية الآن، حفيدة خوفو، قاهر الزمن)، وفي سورية وضع دياب عيد رواية (نداء الكوكب الأخضر) التي تبدأ أحداثها من عام 2016، أما د. طالب عمران فيقول الباحث عزام عن إنتاجه في أدب الخيال العلمي... يمكن تقسيم أدبه في غزو الفضاء إلى اتجاهين:

ـ اتجاه انطلقت فيه المركبات الفضائية من الأرض لتكتشف الكواكب الأخرى.

ـ واتجاه يصور غزو كائنات الكواكب الأخرى لأرضنا.

وقد توسع الباحث في الحديث عن أعمال د. عمران الكثيرة، التي منها (النداء الأزلي، كوكب أوروس، كوكب الأحلام، ذلك الثقب الأسود) ورواية (خلف حاجز الزمن)، وغير ذلك ما من أعماله الكثيرة.

البحث عن الخلود والشباب الدائم...

يتناول الباحث في الفصل الثالث من الباب الثاني موضوع البحث عن الخلود والشباب الدائم، فبدأ بمقدمة عن أصل الحياة، ثم تحدث عن القنبلة البيولوجية الموقوتة، والاستنساخ البشري، وعن أعلام كل موضوع من هذه المواضيع وما قدموه من أعمال، بحث مطولاً تحت عنوان (البحث عن الخلود)، فذكر أعلام هذا النوع، وممن ذكرهم من الأدباء العرب الذين اهتموا به توفيق الحكيم ومصطفى محمود ونهاد شريف.

فللحكيم مسرحية (لو عرف الشباب) 1950، وقصة (في سنة مليون)، أما مصطفى محمود فقد وضع رواية (العنكبوت) 1964، رواية (رجل تحت الصفر) 1967، ثم يقول الباحث... ولعل نهاد شريف أول كاتب مصري خصص قلمه لأدب الخيال العلمي وهو أستاذ في التاريخ، وذكر من أعماله التي ناقشت موضوع البحث عن الخلود والشباب رواية (قاهر الزمن) 1972، ورواية (سكان العالم الثاني) 1977، ورواية (الشيء) 1989، ومجموعته القصصية (الماسات الزيتونية) 1979، و(الذي تحدى الإعصار) 1991، وغيرها.

أما عن أدباء سورية الذين اهتموا بالفكرة نفسها يذكر د. طالب عمران الذي وضع قصة (السبات الجليدي) 1993، فجعل (أكاديمية البحث العلمي العربية) تجري في عام 2020 أول اختبار من نوعه في العالم لتجميد جسم إنسان حي لمدة أربعين عاماً، ويتطوع (نزار) لإجراء التجربة، هرباً من قصة حب فاشلة، ليستيقظ بعد أربعين عاماً فيجد الدنيا قد تغيرت، وتقبلت محبوبته (لينا) أيضاً تجميد نفسها، فلعل هذا ينشط خلايا جسمها، ويقضي على مرضها السرطاني، وقد تم لهما ما أرادا، وأوقظا بعد مرور أربعين عاماً من سباتهما الجليدي، فإذا أعضاؤهما سليمة، وهي تعمل بشكل منتظم، وعاد الحب يربط قلبيهما من جديد.

غزو المستقبل و(الرابوط):

تحدث الباحث في الفصل الرابع عن غزو المستقبل والرابوط، ففصل معنى التقنية، التي هي الثورة الكمية والكيفية الهائلة في المجال العلمي، ثم توسع في موضوع الإنسان الآلي (الرابوط) وذكر أهم الأعمال العالمية التي تناولته، مثل قصة (أنا رابوط) للكاتب الأمريكي إيساك سيمون، ورواية (كراكاتيت) 1924، للكاتب التشيكي كارل سابيك (1890 ـ 1938)، وغيرهما، أما في الأدب العربي على الرغم من التأثر بهذا النوع من الأدب العلمي فليس فيه سوى أدباء يعدون على الأصابع، وفي مقدمتهم نهاد شريف والبقالي.

أما عن دولة المستقبل فيقول الباحث... يقوم عالم المستقبل في خيال أدباء الخيال العلمي على أساس دمار الحاضر، فبعد أن يتم

تدمير الحاضر بوساطة التقدم العلمي الذي يصبح هو وحده الرابح مستقبلاً، تقوم الرابوطات والحاسبات الآلية بالسيطرة على مجتمعات المستقبل، هكذا يتنبأ الكاتب الأمريكي (كيرت فو بخوت الابن) في روايته (Stick Slap) بسقوط الولايات المتحدة، ويتناول فيها أيضاً سيرة آخر رئيس، كما يتصورها أطلالاً مهشمة، كما ذكر بعض الأمثلة الأخرى أيضاً.

عوالم مفقودة على سطح الأرض:

خصص الباحث الفصل الخامس من الباب الثاني للبحث عن عوالم مفقودة على سطح الأرض، وتوسع في موضوع الكرة الأرضية وما كانت عليه قبل ملايين السنين، ثم يقول... على الرغم من التقدم العلمي فإن أجزاء من كوكبنا الأرضي ما تزال مجهولة، لم يصلها المكتشفون بعد، تحمل الكثير من الأسرار، ولعله قد عاش على الأرض قبلنا أناس كانوا أكثر تطوراً، بنوا حضارات، ثم انقرضوا، فقد ورد منذ القرن الثاني للميلاد، أن (لوسيان) الأديب السوري الأصل (من بلدة ساموزاتا) على الفرات، قد درس البلاغة، وجاب العالم، فزار أنطاكيا وآسيا الصغرى واليونان ومقدونيا وإيطاليا وبلاد الغال، حتى استقر في أثينا عشرين عاماً، ثم توفي في مصر عن ثمانين كتاباً في المحاورات والتنجيم والتاريخ الصحيح، ويذكر في كتابه (التاريخ الصحيح) أن جماعة خرجت في رحلة تبغي الوصول إلى جزر الخلد أو (الجنة) كما كان اليونان يسمونها، وتقع في أقصى الغرب، بعد أعمدة هرقل (جبل طارق حالياً) في مكان ما في المحيط الأطلسي، حيث كانت قارة (أطلانطيد) التي تروي الأساطير أن الآلهة أغرقتها في المحيط، ...وتحكي القصة أن الجماعة التقت بجماعة أخرى من القمر كانت تقاتل رجلاً من الشمس في حرب كونية غريبة، وأن سفينتهم قد ابتلعها وحش بحري هائل، ولكنهم نجوا منه ووصلوا إلى جزر الخلد حيث السعادة الدائمة.

وهنا يطرح الباحث سؤالاً مهماً

(... ولكن كيف يمكن معرفة العصور التي سبقت تاريخ الحضارات القديمة لبني الإنسان..؟)

يجيب (ي. ث. بيل) في روايته (قبل الفجر) 1934 عن ذلك، حيث يرى أنه من الممكن أن تحتفظ صخور الماضي البعيد بتسجيل كل ما كانت قد رأته، وإذا ما عثرنا على الوسيلة المناسبة، فإن بإمكاننا جعل الصخور تعرض من جديد كل ما كانت قد رأته، وخاصة الصخور البلّورية، ولذلك فإنه يجعل فريقاً من الفنيين الذين يدرسون الوسائل الإلكترونية في تقدير أعمار الأشياء الأثرية، يعثرون على طريقة في استنطاق الصخور، وذلك بتمرير إبرة ضوئية دقيقة على سطح الشيء، باحثة عن التغييرات التي حدثت فيه، بسبب سقوط الضوء الماضي عليه...، وهكذا يمكن وصف الحيوانات البرمائية والديناصورات والغابات المكتظة والبحيرات العظيمة، ثم يذكر أهم الأعمال العالمية التي تناولت هذا العنوان.

الظواهر الخارقة في أدب الخيال العلمي

في الفصل السادس من الباب الثاني يحدثنا الباحث عن الظواهر الخارقة (المدهشة) فيقول: هنالك اتجاه ظهر ضمن أدب الخيال العلمي تحدَّث عن القوى الخفية في الإنسان والكون كالسحر والتقمص

والتخاطر والتنجيم، والقوى الروحية الكامنة في الإنسان، والقدرة على تحريك الأشياء، والإشراق، وغير ذلك، وكلها ظواهر أيّدها العلم وإن عجز في كثير من الأحيان عن إيجاد تفسير مقبول لها، وسمَّاها (الباراسيكولوجيا)، وليس العلم وحده هو الذي حاول إيجاد تفسير لها، وإنما أيضاً الطب والأديان وعلوم الاجتماع والأنثربولوجيا وغير ذلك.

وقد وظَّف أدب الخيال العلمي هذه الظواهر المدهشة، وأعطاها قابلية للتصديق عندما ربطها بالعلم الحديث، فزاد من انتشارها، ففي الأدب الغربي نرى أعمالاً كثيرة تناولت هذه الظواهر مثل روايات الأمريكي (ستيفن راشيل كنج)، أما في الأدب العربي فنرى نهاد شريف قد كتب قصة (الناقوس الصدئ) ووظف هذه الظواهر في خدمة الخير (عكس الأدب الغربي الذي وظفها في خدمة الشر)، كما أسهم د. طالب عمران إسهاماً كبيراً في اتجاه (الظواهر الخارقة المدهشة) فعالج الحاسة السادسة والتنبؤ والتخاطر والاستبصار بالأحلام والروح والتنويم المغناطيسي في قصصه ورواياته، مثل قصة (شحنة الدماغ) 1996، وقصة (خفايا النفس البشرية) 1994، وقصة (نبع السحاب) ضمن مجموعته القصصية الخروج من الجحيم 1994.

خصائص أدب الخيال العلمي:

في الباب الثالث والأخير من الكتاب يجعله الباحث لخصائص أدب الخيال العلمي، وقد قسمه إلى ثلاثة فصول.

الفصل الأول بعنوان (خصائص أدب الخيال العلمي) وفيه يقول: إنه يتسم بخصائص تميزه عن أدب (الخيال الأدبي): التنبؤ العلمي، وانطلاق الخيال بلا حدود، كما يختلف بالمضامين، وبالأشكال الأدبية.

أما التنبؤ العلمي فهو أحد خصائص أدب الخيال العلمي، إذ إن البشرية تحلم بتحقيق ما تعجز عنه، وتضع هذا الحلم هدفاً أمام الأجيال التي ستسعى حتماً إلى تحقيقه، ثم ذكر أمثلة من تراثنا الشعبي كالحلم بالطيران حيث أوجد خيال العرب القدامى البساط السحري قبل أن يصبح حقيقة واقعة في الطائرة، وغير ذلك كالمرآة السحرية والمصباح السحري...، وأكد أن الحلم يأتي أولاً ثم العلم لتحقيق الحلم حيث تصدق مقولة بودلير (الخيال هو الطريق إلى الحقيقة).

ثم تحدث في الفصل الثاني عن حضارات العوالم الأخرى، فأكد أن الإنسان منذ أن فتح عينيه في الوجود نظر إلى السماء، بالرغم من أن الأرض قد شغلته طويلاً فإنه ما فتئ يجول ببصره وفكره في كواكب السماء ونجومها يحاول التعرف عليها، ويتخيل نفسه وصل إليها، وهكذا ظل دائب التطلع إلى المعرفة الفلكية مستعيناً بالنجوم في معرفة الجهات والأنواء، حتى أنه عبدها...

..واليوم يحاول الإنسان أن يصل إلى الكواكب الأخرى بخياله العلمي، فيتخيل كائنات هذه الكواكب وحضاراتها.

هل هناك حياة على الكواكب الأخرى..؟

ويبقى السؤال... هل هناك حياة على الكواكب الأخرى؟ هذا السؤال ما يزال يتردد في ذهن الإنسان منذ أن مد ببصره وخياله إلى الكواكب، وحتى اليوم لم يقطع الشك باليقين، لأن حواسه ومداركه البشرية

المحدودة لا تسمح بتخيل حياة أخرى إلا بصور يعرفها عن طريق حواسه.

ومع ذلك فقد مضى أدباء الخيال العلمي يُعملون خيالهم في غزو الأرض للكواكب الأخرى، وفي غزو الكواكب الأخرى للأرض، وفي هذا الأدب استطاعوا تصوير حضارات العوالم الأخرى كما تخيلوها، وهي غالباً ما تكون أرقى من حضارات البشر.

ومن الأعمال الأدبية التي ذكرها الباحث في هذا الموضوع، مسرحية (شاعر على القمر) لتوفيق الحكيم، وقصة (عيد السماء لنهاد شريف)، ورواية (خلف حاجز الزمن) لطالب عمران.

كائنات العوالم الأخرى

في الفصل الثالث الذي بعنوان (كائنات العوالم الأخرى) يؤكد الباحث أن قصص الخيال العلمي رأت أن الإنسان ليس الكائن الوحيد في هذا الكون، وأن الكواكب الأخرى مأهولة بالسكان، ومن هذا فقد ذهب كُتَّاب الخيال العلمي إلى وصف أشكال هذه الكائنات غير الأرضية التي بدأت تغزو الأرض، وتسهم في حضارة كواكبها، ومنهم (ويلز) الذي وصف هذه الكائنات في روايته (حرب العوالم) 1898 وصفاً فيزيائياً، فهي ذات مظهر منفّر تهدد الكرة الأرضية بالدمار، كذلك فعل في روايته الأخرى (أوائل الرجال على سطح القمر) 1901، أما (هال كليمنث) فيصف هذه الكائنات في قصة (الإبرة) بأنها هلامية، و(كاترين ماكلين) في قصتها (الصور لا تكذب) ترى أن هذه الكائنات الوافدة إلى الأرض من كوكب آخر ذات أحجام ميكروسكوبية، ولهذا لم تظهر في الصور التي التقطت لها، ويراها (جون وايتام) في قصة (يوم النبات) عبارة عن نباتات ذكية، والعلاقة بين هذه الكائنات غير الأرضية والبشر تتراوح بين الحرب والحب، كما نجد في رواية العشاق الأجانب، والمتشرد، وغروب المريخ وغيرها.

وأشكال هذه الكائنات في أدب الخيال العلمي العربي تتراوح بين الأشكال القريبة من أشكال البشر مع اختلافات طفيفة، والأحجام الدقيقة التي لا ترى بالعين المجردة، ومن الأمثلة على ذلك قصة (غزاة من الفضاء) لرؤوف وصفي، يبقى نهاد شريف من أكثر أدباء الخيال العلمي العربي الذي وصفوا كائنات العوالم الأخرى، مثل قصة (المزرعة الكونية/ وقصة البداية الآن)، وغيرها.

والملفت للنظر أن نهاد شريف يظهر كائنات العوالم الأخرى أكثر رقياً وتطوراً علمياً وحضارياً من البشر، ويعنيها ألا يدمّر كوكب الأرض وإن لم تكن من سكانه، لأن دماره سينعكس سلباً على الكواكب المجاورة ذات الحضارات المتقدمة.

أما د. طالب عمران فتتراوح أشكال العوالم الأخرى لديه بين الأشكال القريبة من أشكال البشر مع بعض التنويعات المختلفة والأزهار الجميلة ذات العطر الشجي، ففي قصة (ذلك الثقب الأسود يصور عمران الكائنات الأخرى (رأس مفلطح كبير، وعينان واسعتان، وأذنان كبيرتان منتصبتان، ورأس خال من الشعر، ورقبة طويلة، وجسم نحيل، وأيد كثيرة)، أما في قصة (كوكب الأحلام) فيصوّر عمران كائنات العوالم الأخرى أزهاراً جميلة تغني فتصيب المرء بغيبوبة تفقده عقله إذا استمع إليها أو نظر إلى

جمالها، كذلك له وصف آخر لهم في قصة (الأشباح)، وكذلك في رواية (خلف حاجز الزمن) الذي صوّر فيها سفينة فضائية أرضية تحطّ بعد رحلة طويلة فوق كوكب شبيه بالأرض، بدا مسكونا بكائنات عاقلة تستخدم طيوراً جارحة في تنقلها، والحضارة المتطورة التي تستوطن هذا الكوكب تنتشر في أمكنة ظاهرة للعيان، وأجواء الكوكب مليئة بالأمواج التي تبثها محطات خارقة القوة، مجهولة المصدر، أما كائنات الكوكب فتتحدث اللغة العربية، وتقرأ أفكار المرء قبل أن يتفوه بها.

وينهي الباحث كتابه الرائع بهذا الفصل الذي يقول في آخره... وهكذا أسهم أدباء الخيال العلمي العربي كغيرهم من أدباء الخيال العلمي الغربي في تصوير لقاء البشر بكائنات العوالم الأخرى، وبحضاراتهم المتفوقة علمياً، اعتماداً على خيالهم العلمي اللامحدود، وعلى النظريات العلمية التي وصل إليها العلم الحديث.

❑❑

وإلى لقاء

طائر الفينيق

بقلم : فلك حصرية

طائر الفينيق

فلك حصرية

تلبسني دمشق فأهرع إلى تخطي عتبة النسيان لعلي ألامس نبضَ وجداني في إحدى حاراتها القديمة، وأفحص طرقات قلبي على أحد جدرانها المعشقة بأشعة غنج من الفل والغاردينيا والخميسة. أغذُ الخطا قاصدة حي القيمرية الذي اعتادني في فترات عشقي، وفرحي وحزني وضياعي. عرفني ألوذ به طفلةً تركن إلى حديث الذكريات المتطاير كالبخور في حنايا السكون المقدس المفترش للحظات.

كانت الشمس تنافسني في المسافة التي تفصلني عن بيوتات دمشق... لطالما حسدتها وقد اختزلتْ شذىً لا حدودَ له... لرائحة الجدات والآباء والأبناء... في تحلقهم المسائي ملتحفين السماء الصافية وقد انتشرت بين مساكب النجوم المتلألئة كعادتها منذ مئات السنين في ليال قمرية لم يشغلها الرائي، ولم تزدها أنغامُ المذياع، وشجونُ الحكايات، ورباعيات الخيام، إلا التصاقاً بالسماء ونسيان الأرض ومن عليها كيف يمكن لنشيج الروح أن يفصل بين الدفقة والدفقة، والقلب ههنا... وهناك وراء كل قصص الحياة وقوافل المغادرين وقرقعة القادمين؟!! كيف لي ألا أنسى وأنا في قلب اللانسيان، ومرآة عمري أحملها انعكاس ذوبان عقلي في كل خلجة من قطار العمر... لتربط كل ومضة بحدث، وكل لغة بتشكيل خطوة بفصل من فصول السنة المتمددة على جسد الزمن المتعب؟!! كان حديثي لا ينبري يذكرني بأنني ما زلت معبأة برائحة أزهار الكباد، والنارنج، والخبيزة والسوسن... والنرجس، والدادا، والبنفسج، وملكة الحواس، وعشق دمشق: الياسمينة البيضاء التي ما انفكت تتعربش على شباك الحلم، وتستلقي في زرقة عيني نزار قباني، وتدعو النحل لحصاد رائع من عسل تمطى منذ قرون وقرون على نوافذ التاريخ وبواباته.

وقفت أمسح بعيني الطريق الضيق الممتد عبر حارة القيمرية وقد اعتدت أن أجعل محطة سكينتي أحد محال الفول الذي ما يزال قدره يغلي، ويغتسل بآلاف المارين بين سطور الحنين، مسجلين أسماءهم في كل ركن، وفوق كل كرسي، وطاولة رغيف خبز ساخن يغريك باكتفاء به، ومبادلته بشرائح الهمبرغر والشاورما... والوجبات التي تأخذك على عجل بلا طعم أو تاريخ .. وقفت متسمرة... أعب روائح وأصواتاً وصوراً، وموسيقا ذاكرتي في حكاية عشق لا تنتهي لروحي المنكسرة... المحطمة كشظايا!!!

روحي التي ما إن تحترق، وتخمد نارها حتى تعيد تكوينها ثانية، وثالثة، ورابعة...، وعاشرة ومئة.. أحسها طائر فينيق يخربش في رأسي، وينقر على زجاج طفولتي، المركونة في زواريب هذه الحارات، والتي استحالت حيطانها إلى سجل مصور يضم مئات الأسماء لطيور سقطت حين غرة... وأخرى تنتظر... في رحلة لا بداية لها ولا نهاية، ربما كان هذا الطائر جارك أو صديقك أو أخاك... أو اسماً من أسماء الوطن... ربما كنت أنا... أو أنت أو... أو...

دوامة التفكير أخذتني إلى حيث ترقد جثامين من عبروا الحياة إلى الموت. أحسست القبور تنهض... تصافح... تشكو... وتسأل!!؟

وتبكي حال من لفّه الضباب... وتنكرني بأن أخفف الوطء، فما أديم الأرض إلا من هذه الأجساد، ومن دم وعروق!!

كانت تبحث عن صيغة للتحاور... ولو كانت تدري ما المحاورة؟ لنطقت، لتأتي أخيراً قنيفة حاقدة فوق مجموعة من القبور فتنبشها، وتفتت شاهداتها، وتعتصر النباتات الخضراء البرية التي زينت سطحها... الغبار يملأ المكان... والصوت شيطان يوجه سياطه إلى الصمت... يهزني... ويعتصرني.. ويعيد تشكيلي.. فأحسد أهل القبور... لأنهم... على الأقل مضوا قبل أن يروا نزف دمشق... وانكسار الروح، وجرح العقل الذي ما انفكَّ يكبر وينزُّ ويتوسع، في محاولة لصياغة جواب لسؤال ما زلنا نعجز عن كتابته، والرد عليه: متى تعودين إلينا أيتها الملكة الجريحة؟!! متى سيعيد صياغتنا طائر الفينيق!!؟