الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية يصدرها اتحاد الكتاب العرب في سورية
العدد 571 تشرين الثاني 2018 السنة السابعة والأربعون

المدير المسؤول
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 آراء ورأي آخر /قضية الشعر الجاهلي (6)..... مالك صقور..... 5

ب / دراسات

1 ـ الحركة التصحيحية بناء وصمود..... د. سليم بركات..... 15

2 ـ بلاغة الأسلوب في الحداثة الأولى..... د. الغالي بنهشوم..... 23

3 ـ مظاهر الاهتمام المعاصر بتاريخ العلوم والتراث ..... د. رحيم هادي الشمخي 39

4 ـ قيود فدوى طوقان الغالية: تأملات في إيقاع القصيدة ..... جلال مصطفاوي 49

5 ـ مصطلح الثنائيات الضديّة في الفلسفة والنقد الغربيين ..... أ. د. سمر الديوب 59

ج ـ أسماء في الذاكرة

ـ السيف الدمشقي.. نازك العابد ..... فلك حصرية 83

د/ الإبداع

1 ـ الشعر

1 ـ من والد إلى ولد رسالة وجع ..... د. عيسى درويش 89

2 ـ نبض السَّهل والجبل..... فرحان الخطيب 91

3 ـ قصيدتان من الشعر الروسي..... ت: د. ثائر زين الدين..... 94

4 ـ هديلٌ شاردٌ لساقيةٍ من نُواح ..... منير خلف 97

5 ـ بيتُ اللحنِ الريح ..... حسين عبد الكريم..... 103

6 ـ يا امرأة..... محمد رجب رجب..... 111

7 ـ في الشهادة..... صالح يونس..... 113

8 ـ حكايا النُّور..... أسامة حمود..... 114

9 ـ رعشةُ الماضي ..... زياد سودة..... 115

10 ـ أسائلُ الشمسَ ..... علوش عساف..... 117

2 ـ القصة

1 ـ رؤيا ..... نصر الدين البحرة 121
2 ـ غجرية السهل الأصفر ..... فائزة داود 127
3 ـ نبضة روح أنتِ البحر والشاطئ ..... محمد الحفري.....133
4 ـ العودة من الآخرة ..... سهيل الذيب 137
5 ـ سيرة المحطات..... قتيبة العلي 142

هـ ـ ضفاف

ـ وقائع حفل تأبين حنا مينة ..... عاطف البطرس 147

و ـ حوار

ـ مع الأديب د. أحمد علي محمد ..... سلام مراد.....153

ز ـ رأي

ـ التنوير في القصة السورية ..... رياض طبرة.....161

ح ـ قراءات نقدية

1 ـ رحلة اعتدال رافع بين الإبداع والوجع..... د. ماجدة حمود 169
2 ـ سوزان إبراهيم: جرأة في توثيق الوجع ..... خلف عامر..... 178
3 ـ الامتزاج الواقعي بالمتخيل الروائي ..... عوض الأحمد 187
4 ـ قراءة في مجموعة عزيز نصار القصصية أشواق الحجز ..... د. نبيل طوبال 195
5 ـ ديوان (ربَّما .. بعد أن!) للشاعر أحمد يوسف داود..... يوسف مصطفى 201

ك ـ وإلى لقاء

ـ سقط الذاكرة ..... عبد الله الشاهر..... 213

لوحة الغلاف للفنان
أنتونيس أبيرجيس
Antonis Apergis

ولد أنتونيس أبيرجيس في أثينا عام 1938، درس الفنون الجميلة ما بين عامي 1957 و1962. حصل عام 1966 على منحة حكومية سافر بموجبها إلى باريس لدراسة فني (الموزاييك) و(الفريسكو).

عاد إلى اليونان عام 1969 وعمل في تدريس الرسم في عدد من المدارس الخاصة، كما انخرط في عالم التصميم وإعداد الرسوم التوضيحية للكتب، إلى أن تفرغ لفنه ومعارضه ولوحاته.

تتميز أعماله ببصمة خاصة به تتلخص في أن تجمع اللوحة عناصر تجريدية وتصويرية في تناغم عذب إضافة إلى لمسة سريالية، وفي المحصلة يلعب التناغم اللوني بمختلف أطيافه دوره الاستثنائي لخلق جو شاعري حالم.

ويقول أبيرجيس إن مصدر إلهامه المرئي هو الجانب غير المرئي من الذاكرة، حيث تتناثر الألوان وتتآلف في رؤية بصرية تؤدي إلى منح اللوحة نكهتها الخاصة التي تنوس بين الحلم والحقيقة بلا تنافر، وحيث تبدو عناصر الماضي مرتبطة بشكل وثيق ومتجذر بإرهاصات الحاضر.

كما يقوم أبيرجيس، من خلال الحوار بين الموضوعات والصور والكتابات، بتوحيد وإعادة نقل الفضاءات الداخلية والخارجية، وطبيعة البيئة وطبيعة الوعي، إضافة إلى الضوء المرئي والرؤية الروحية في محاولة لخلق الحافز للتفكير في طيف واسع من الأبعاد المختلفة للوحة.

ترجمة وإعداد: ميرنا أوغلانيان

آراء ورأي آخر
قضية الشعر الجاهلي
(6)

مالك صقور

في مقدمته لكتاب "تحت راية القرآن" لمؤلفه مصطفى صادق الرافعي يقول محمد جبريل: "ألف الرافعي "تحت راية القرآن" ردّاً على كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي"، وكان كتاب طه حسين قد أحدث ردود أفعال واسعة، مقابلاً لانطلاقه من مذهب الشك الديكارتي، بحيث شكَّ بما وردَ في القرآن الكريم حول قصة إبراهيم وإسماعيل وبنائهما الكعبة المشرفة، كما ذهب إلى أن معظم الشعر الجاهلي من وضع شعراء العصر الإسلامي، فلا صلة له بالعصر الجاهلي..."(1).

والجدير بالذكر أن مصطفى صادق الرافعي قد شارك في الحملة العنيفة التي شنّها عددٌ من مفكري الفترة وأدبائها بسلسلة من المقالات نشرتها له جريدة: "كوكب الشرق". كما يذكر أن الحياة الثقافية قد شهدت منذ أوائل القرن العشرين، معارك عنيفة، أبطالها رموز الثقافة العربية، مثل معركة "تحرير المرأة". ومعركة الديوان إذ تناول العقاد والمازني ــ بالنقد ــ إبداعات المنفلوطي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، ومعركة الإسلام وأصول الحكم، ومعركة الشعر الجاهلي، وكذلك معركة أنستاس ومحمد مندور، ومعركة الشيخ الشعراوي من ناحية وتوفيق الحكيم وزكي نجيب محمود ويوسف إدريس من ناحية ثانية، بالإضافة إلى ذلك، فقد دخل معركة حول القديم والجديد، طرفها هذه المرة بالمقابل سلامة موسى، الذي كان رأيه أن التراث العربي لا قيمة له، وأن الحياة المادية تغيّرت، فلا بد من ثم أن يتغير الشعور، وتتغير العواطف، ولا بد من تغيير التعبير، وتغير الأدب بعامة. فيما كان رأي الرافعي؛ إن الأدب العربي يتسع لكل جديد، وكل أدب يخرج على أساليب العرب وطرقهم ليس أدباً عربياً. وهذا كله يدّل على فسحة الحرية التي كان يتمتع بها الكاتب من جهة، وعلى قبول الرأي الآخر أيضاً.

ويوضح محمد جبريل عن الكتاب قائلاً: ــ "هذا الكتاب "تحت راية القرآن" يضم المقالات التي كتبها الرافعي رداً على كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي" وقد اعترف

الرافعي بلجوئه إلى كلمات قاسية. من السذاجة ـ بالطبع ـ أن أقلل من قسوة الكلمات، أو أهبها دلالات لا تحتملها، وإن كان من المهم أن أشير إلى أن قضايا العقيدة الدينية، ومحاولات التشكيك في ثوابتها، يصعب أن تخضع للمناقشة التي قد تهمل العاطفة الدينية تماماً"(2).

***

"تحت راية القرآن" كتاب مصطفى صادق الرافعي هو مجموعة مقالات ودراسات جمعها المؤلف تحت هذا العنوان، ووضع عنواناً فرعياً آخر هو: (المعركة بين القديم والجديد) وجعل لهذا العنوان توضيحاً: (مقالات الأدب العربي في الجامعة المصرية. والرّد على كتاب "في الشعر الجاهلي" للدكتور طه حسين، وإسقاط البدعة الجديدة التي يريد دعاتها تجديد الدين، اللغة، الشمس والقمر...).

يستهل مصطفى صادق الرافعي كتابه هذا باستهلال تحت عنوان: "تنبيه" "نلفت القراء إلى أننا في هذا الكتاب إنما نعمل على إسقاط فكرة خطرة، وإذا هي قامت اليوم بفلان الذي نعرفه فقد تكون غداً فيمن لا نعرفه، ونحن نرّد على هذا وعلى هذا بردٍ سواء لا جهلنا من نجهله يلطف منه، ولا معرفتنا من نعرفه تبالغ فيه"(3).

إذن، لقد أدرك مصطفى صادق الرافعي خطر المرمى البعيد الذي قصده طه حسين، لأن (الفكرة)، كما يقول الرافعي لا تُسمى بأسماء الناس، وقد تكون لأف سنة خلت ثم تعود بعد ألف سنة تأتي، فما توصف من بعيد إلا كما وُصفت من قبل ما دام موقعها في النفس لم يتغير، ولا نظنه سيأتي يوم يُذكر فيه إبليس فيقال: رضي الله عنه"(4).

ومن هذا الاستهلال، وهذا (التنبيه) يلتقط القارئ رأي الرافعي في ردّه الهجومي على طه حسين.

يقول مصطفى صادق الرافعي: "ولقد كان من أشدهم عُراماً وشراسة وحمقاً هذا الدكتور "طه حسين" أستاذ الآداب العربية في الجامعة المصرية، فكانت دروسه الأولى "في الشعر الجاهلي" كفراً بالله وسخرية بالناس، فكذب الأديان وسفَّه التواريخ وكثر غلطه وجهله، فلم تكن في الطبيعة قوة تعنيه على حمل كل ذلك والقيام به إلا المكابرة واللجاجة، فمرّة يهذي في دروسه، ولا هو يثبت الحقيقية الخيالية ولا يترك الحقيقة الثابتة، وأراد أن يسلب أهل العلم ما يعلمونه كما يسلبك اللص ما تملك بالجرأة لا بالحق وبالحيلة لا بالإقناع، وعن غفلة لا عن بيِّنة"(5).

وأكثر من ذلك، ففي رأي الرافعي، أن طه حسين "وسيلة أن يتصنع ويجتزئ ويزوّر، فلما نزعنا عنه ثوب الرواية، نزعنا في الثوب الحادثة والرواية الممثل جميعاً، ورجع طه حسين وهو طه حسين"(6).

ويضيف مصطفى صادق الرافعي أيضاً: "على أن أستاذ الجامعة إنما يقلّد الهدّامين من جبابرة العقول في أوروبا، وإنه منهم ولكن كما تكون هذه الكرة الجغرافية المدرسية التي تصور عليها القارئ الخمس ـ من كرة الأرض التي تحمل القارات الخمس...".

بهذا القول، يلتقي الرافعي مع الذين اتهموا طه حسين أنه سلك طريق المستشرقين، واتبع هواهم في تحطيم أفضل ما تركه العرب، ألا وهو الشعر. لكن الرافعي، يقول: "إنه لأيسر على طه حسين أن يملك أوروبا أو أمريكا من أن يملك عقلاً كتلك العقول التي يحاول مثل عملها في غير هندستها، ولا حكمتها ولا سمّوها ولا معانيها، وظنُك أنت قد غرست في جناح غراب ريشه من الطاووس لتكون زرعاً ينبت الريش من مثله فينقلب الغراب من ذلك يوماً يزدهي ويتخايل ويُبرُق ويرف بألوانه وتحاسينه، فإنه لينقلب طاووساً قبل أن تعدّ طه حسين عبقرياً فيلسوفاً..! فالرجل متخلف الذهن تستعجم عليه الأساليب الدقيقة ومعانيها، وأكبر ما معه يتحذلقُ ويتداهى ويتشبه بالمفكرين ولكن في ثوب الرواية...!"(7).

***

يتضمن كتاب "تحت راية القرآن" مقالات ودراسات لكل من الأمير شكيب أرسلان، والقاضي عباس فضلي، ولجنة علماء الأزهر، وكأن السيد مصطفى صادق الرافعي يستشهد بآراء هؤلاء ليستعين بها وليؤكد رأيه داحضاً رأي طه حسين.

كتب القاضي عباس فضلي تحت عنوان.. الدكتور طه حسين وما يقّرره": "تفضل الدكتور طه حسين بإلقاء محاضرته على تأثير الوثنية واليهودية والنصرانية على الشعر العربي وانتهى إلى نتيجتين:

1 ــ أن لا تأثير للوثنية واليهودية والنصرانية على الشعر العربي والجاهلي منه على الأخص.

2 ــ أن ما وجد من الشعر مشتملاً على مبادئ الوثنية أو اليهودية أو النصرانية إنما هو مدسوس على من نسب إليهم، وإنه لم يكن موجوداً في عصرهم.

وأرجع هاتين النتيجتين إلى ما يأتي:

1 ــ إن الحكّام المسلمين منعوا تداول كل شعر اشتمل على مبادئ هذه الديانات مما يخالف سنن الإسلام ومبادئ ومحوه جمعيه.

2 ــ إن أهل هذه الملل بعد سكون حركة الفتوحات واستتباب السلم وتيقظ الحركة الفكرية في ميدان الأدب والعلم قد دفعهم تعصبهم لشعراء ملتهم السابقين إلى التقول عليهم بما لم يقولوه ونسبةِ أشعار إليهم لم تكن من نسج بيانهم ولا هي من منتجات عقولهم.

هذا ما توصل إليه د. طه حسين، ومن ثم يرّد عليه القاضي عباس فضلي قائلاً: "وإننا نستميح الأستاذ الفاضل ونتقدم إليه بحق حرمة حرية البحث أن يتفضل علينا بالإجابة على ما تلجلج في صدورنا من أكثر ما قرّره حضرته أن لا أثر للوثنية واليهودية

والنصرانية على الشعر العربي لأن العرب بعد الإسلام محوا جميع ا لأشعار التي تشتمل على مبادئ هذه الديانات أو على مبادئ تختلف مع الدين الإسلامي وتناقض أصوله، وهذه تهمة لا يعزب عن فطنته أنها على جانب من الخطورة لا يصح السكوت عليها على أنها من مقررات العلم المسلم بها، لأن الأبحاث العلمية ليست أساسها المشاعر وقيام نزعات وميول خاصة عند من يقررها، وإنما أُسّها دائماً اليقين الذي يطمئن إليه الباحث في بحثه ويقتنع به كل من يدلي إليه بهذا البحث.

ومن ثم يعود القاضي عباس فضلي، يسأل الدكتور طه: "وإذا كان الأمر كذلك فليتفضل علينا الأستاذ ويقل لنا: مَن مِن ملوك المسلمين وحكامهم هو الذي أقر بوأد الشعر الوثني واليهودي والنصراني ومحوه؟

مَن مِن أعوان هؤلاء الحكام الذي تولى ذلك؟

وكيف كانت طريقة المحو؟

وهل كتب لها النجاح في كل بلاد الإسلام؟

وهل تجد لها في البلاد الأخرى ملجأ إليه؟"(8).

ويجيب السائل نفسه قائلاً: وهنا نستلفت حضرته إلى أن الشعر كان يتناقل بالرواية وتعيه صدور الحفاظ، وأن هؤلاء الحفاظ كانوا على ما وصل إليه علمنا في أكثرية ممن يعرفون القراءة والكتابة، وأنه إذا كان لحاكم أياً كان أن يمحو ما حوته بطون الكتب فكيف السبيل له أن يذهب بما وعته صدور الحفاظ من أهل هاته الملل وأن يعقل ألسنتهم عن أن ينقلوا إلى أهل ملتهم من بنيهم ومُعاشريهم ومخالطين وأصدقائهم وإلى غيرهم ممن لهم ضِلع معهم من صداقة أو صلة علمية؟

ويستطرد القاضي عباس فضلي سواء بأسئلته حول شك طه حسين أو بالرد عليه، وتبيان الحجج الدامغة التي تدين شك طه حسين: "فهل بالأستاذ أن يبين لنا ميزات الشعر الجاهلي والأموي والعباسي بحيث يكون التفريق بين كل منهم في كل فن من فنون الشعر؟

وهل له أن يبين لنا هاته الفروق هي من الأصول الثابتة لم يخرج عليها أحد من أهل تلك العصور؟

وهل يحسن بالأستاذ أن يبين لنا طباع كل شاعر فمن نسب إليهم هذا الشعر كالأعشى وزهير وعبيد بن الأبرص وغيرهم من أصحاب المعلقات وشعراء الجاهلية.

وفضلاً عن ذلك، يؤكد القاضي عباس فضلي قائلاً: "لا يمكن ولا يصح أن يُسلم بالشك بها، كما أنه لا يتفق مع كرامة العلم واعتلاء عرش الأستاذية أن يتبرع الأستاذ بسرد التهم جزافاً إلى طوائف وجماعات بغير حجة قائمة عليهم تبعث اليقين إلى كل من عرضت عليه من أهل الحصانة".

ويضيف القاضي أيضاً: "ومن باب أولى أن الأمانة تقضي بالتريث في الحكم بالإدانة في أي تهمة لأن من ألزم اللازميات لمبادئ العلم رجوعها إلى قضايا يقينيةٍ وإلا فقد قيمتها، لأن ما يستند إلى قضايا تخمينية ليست محلاً للثقة والاعتبار.

ويختم القاضي قائلاً: ".. وأظنني وقد وصلت إلى عكس ما ذهب إليه الأستاذ ولم يطاوعني لا ذمتي ولا ضميري على مشايعته في حكمه القاسي الذي حكمه، قد بنيت لحضرته مثار الشك في كل ما قرّره.

أما الأمير شكيب أرسلان فقد كتب أكثر من مرّة حول الموضوع ذاته، وأكتفي بمقالته تحت عنوان: (التاريخ لا يكون بالافتراض ولا بالتحكم):

يقول: لا أريد أن أناقش أحداً ولا أن أسمي أشخاصاً، ولا أن أحمل على باحث أديب بتجهيل، وإنما ألمح من خلال الكتابات التي يجود بها بعض أدباء الوقت منزعاً؛ وإن كان في حد ذاته محموداً فقد ينقلب في إساءة استعماله مذموماً ويصير ضلالاً:

ولح بعض الأدباء (يشير الأمير أرسلان إلى د. طه حسين) باتهام التاريخ الإسلامي الذي لدينا وسلوك طريقة في التعليل لم يسلكها الأولون، وارتياداً لوجوه جديدة وأسباب لحوادث لم تكن معروفة، بحيث يقال: إنهم كشفوا حقائق تاريخية لم يعرفها غيرهم أو عرفوا أسراراً أعماها التاريخ الديني أو أعمتها السياسة وأهواؤها على الجمهور، ويسمون ذلك تمحيصاً وتحقيقاً، ويظنون أن التمحيص والتحقيق هما مجرد المخالفة والخروج مما عليه الرأي العام. والحقيقة أنه إن كان مقصدهم مجرد المخالفة وتغيير الأسلوب لعدم الصبر على طعام واحد فقد أصابوا الغرض، ولكن إن كانوا يزعمون أن التعليلات الغربية هي الأصل في تلك الوقائع فليسمحوا لنا أن نستعفيهم من التصديق لأننا نعرف التاريخ بالأدلة العقلية والنقلية... ولا نعرفه (أي التاريخ) تخرصات وافتراضات وأبنية على غير أساس فإن كان هذا هو التمحيص التاريخي الذي يتوخى بعض العصريين أن يقلد به الإفرنج، فلا كان هذا التمحيص الذي هو عبارة عن قلب الحقائق لأجل الإتيان بالبدع"(9).

يقدم الأمير شكيب أرسلان حججاً وبراهين كثيرة تدحض مقولة طه حسين في أمور كثيرة تتعلق، بالأدب، وبالتاريخ، وبالعصر، والشعر، ويخلص إلى القول:

"فيا أخواننا، إن التاريخ لا يكون بالظن، وأن الظن لا يغني من الحق شيئاً، وهذا نتف من كثير، ووشل من بحر، ولو كانت بيدنا الآن كتب لأجلنا كم على شواهد لا تنتهي، فإن كنتم مع هذا تصرون على المخالفة لأجل المخالفة فليس هذا مما يزيد الثقة بعلمكم، بل هو مما ينقصها، وبدلاً من أن يضع العلم على قواعد اليقين يضعه على قواعد أوهى من بيت العنكبوت"(10).

***

وأرى أنه من المهم عرض رأي لجنة العلماء أيضاً من باب الرأي والرأي الآخر، وقد جاء تحت عنوان: (كتاب الشعر الجاهلي، وتحت العنوان: رأي لجنة العلماء.. "حضرة صاحب الفضيلة مولانا الأستاذ الأكبر شيخ الجامع الأزهر.

السلام عليكم ورحمة الله

وبعد، قد اجتمعت اللجنة المؤلفة بأمر فضيلتكم من الموقعين عليه لفحص كتاب طه حسين المسمى "الشعر الجاهلي" بمناسبة ما قيل عنه من تكذيب القرآن الكريم، واطلعتْ على الكتاب، وهذا ما نرفعه إلى فضيلتكم عنه بعد فحصه واستقراء ما فيه:

يقع الكتاب في 183 صفحة، وموضوعه إنكار الشعر الجاهلي وأنه منتحل بعد الإسلام لأسباب زعمها ــ وقال إنه بنى بحثه على التجرد من كل شيء حتى من دينه وقوميته عملاً بمذهب "ديكارت" الفرنسي.

والكتاب كله مملوء بروح الإلحاد والزندقة، وفيه مغامز جديدة ضد الدين مبثوثة فيه لا يجوز بحال أن تلقى إلى تلامذة لم يكن عندهم من المعلومات الدينية ما يتقون به هذا التضليل المفسد لعقائدهم و الموجب للخلف والشقاق في الأمة، وإثارة فتنة عنيفة دينية ضد دين الدولة ودين الأمة".

وتدعو اللجنة إلى مكافحة هذه الروح الإلحادية في التعليم، كما ترى اللجنة أنه يجب أن يقتلع هذا الشر من أصله وتطهر دور التعليم من (اللادينية)....

"الكتاب وضع في ظاهره لإنكار الشعر الجاهلي، ولكن المتأمل قليلاً يجده دعامة من دعائم الكفر ومعولاً لهدم الأديان"..

.... أنكر المؤلف هجرة سيدنا إبراهيم مع ولده إسماعيل عليهما السلام، وقال إن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي، وهو تكذيب صريح لقوله تعالى في سورية إبراهيم حكاية عنه عليه الصلاة والسلام: ﴿وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَـٰذَا الْبَلَدَ آمِنًا وَاجْنُبْنِي وَبَنِيَّ أَنْ نَعْبُدَ الْأَصْنَامَ(35) رَبِّ إِنَّهُنَّ أَضْلَلْنَ كَثِيرًا مِنَ النَّاسِ ۖ فَمَنْ تَبِعَنِي فَإِنَّهُ مِنِّي ۖ وَمَنْ عَصَانِي فَإِنَّكَ غَفُورٌ رَحِيمٌ(36)﴾...

وقال طه: "نحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة ــ يريد قصة الهجرة ــ نوعاً من الحيلة لإثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية، والقرآن والتوراة من جهة أخرى".

وهو في هذا النص يصرّح بأن القرآن اختلق هذه الصلة بين إسماعيل والعرب ليحتال على جلب اليهود وتأليفهم وينسب العرب إلى أصل ما جد زوراً وبهتاناً لأسباب سياسية ودينية. وهذا من منتهى الفجور والفحش والطعن على القرآن الكريم في إثباته أبوة إبراهيم للعرب في قوله تعالى: ﴿مَا جَعَلَ عَلَيْكُمْ فِي الدِّينِ مِنْ حَرَجٍ مِلَّةَ أَبِيكُمْ إِبْرَاهِيمَ﴾(11).

ويورد أعضاء اللجنة ما جاء في كتاب طه حسين في ص 27: "وقد كانت قريش مستعدة كل الاستعداد لقبول مثل هذه الأسطورة ــ الهجرة المذكورة ــ في القرن السابع

للمسيح... إلى أن قال في صفحة 29: "إذاً فليس ما يمنع قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التي تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما قبل ذلك لأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعتها لها اليونان تثبت أن روما متصلة بإينياس بن بريام صاحب طروادة....

ويستطرد أعضاء اللجنة في إيضاح ذلك:

"وهو تكذيب صريح لقوله تعالى: ﴿وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ﴾...

والآية الأخرى: ﴿وَإِذْ بَوَّأْنَا لِإِبْرَاهِيمَ مَكَانَ الْبَيْتِ أَن لَّا تُشْرِكْ بِي شَيْئًا وَطَهِّرْ بَيْتِيَ لِلطَّائِفِينَ وَالْقَائِمِينَ وَالرُّكَّعِ السُّجُودِ (26) وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالًا وَعَلَىٰ كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ (27)﴾.

وفوق ذلك تكذيبه للقرآن، يقول إن فيه تدلسياً واحتيالاً لأسباب سياسية ودينية من أجلها اختلق هذه الأخبار ـ بهذا وأمثاله يقرر المؤلف أن القرآن لا يوثق بأخباره ولا بما فيه من التاريخ.

ويتابع أعضاء اللجنة تفنيد آراء طه حسين، ويبطلونها بالحجة والبرهان، وبالآية القرآنية تتلو الآية. ومن ثم وقّع كل أعضاء اللجنة تحت عنوان: الإمضاءات:

محمود الديناري، عبد المعطي الشرشيمي، محمد عبد السلام القباني ـ عبد ربه مفتاح، عبد الحكم عطا، محمد هلال الأبياري، عبد الرحمن المحلاوي، محمد علي سلامة".

فما كان من الدكتور طه حسين إلا أن قدم كتاب اعتذار، وعنه يقول الرافعي: من كان بعد ذلك إلا أن خَنس أستاذ الجامعة وذهبت كل شجاعته الأدبية في رغيف من الخبز... وأصبح دينه بين عقله وبطنه، فجعل له خوف الجوع دنيا، وخشي أن يخرجوه من الجامعة، فرفع هذا الكتاب إلى مديرها لينشره على الأمة، قال: "حضرة صاحب العزة الأستاذ الجليل مدير الجامعة المصرية أتشرف بأن أرفع إلى عزتكم ما يأتي:

كثر اللغط حول الكتاب الذي أصدرته منذ حين باسم: "في الشعر الجاهلي"، وقيل: إني تعمدت فيه إهانة الدين والخروج عليه، وإني أُعلِّم الإلحاد في الجامعة، وأنا أؤكد لعزتكم أني لم أرد إهانة الدين ولم أخرج عليه، وما كان لي أن أفعل ذلك وأنا مسلم أؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر، وأنا الذي جاهد ما استطاع في تقوية التعليم الديني في وزارة المعارف حين كلفت العمل في لجنة هذا التعليم، ويشهد بذلك معالي وزير المعارف وأعوانه الذين شاركوني في هذا العمل، وأؤكد لعزتكم أن دروسي في الجامعة خلت خلواً تاماً من التعرض للديانات، لأني أعرف أن الجامعة لم تنشأ لمثل هذا.

وأنا أرجو أن تتفضلوا فتبلغوا هذا البيان من تشاءون وتنشروه حيث تشاءون وأن تقبلوا تحياتي الخاصة وإجلالي العظيم.

طه حسين

إحالات:

1 ــ محمد جبريل ــ بل مقدمته لكتاب: تحت راية القرآن: مصطفى صادق الرافعي، دار مصر للطباعة ــ مكتبة مصر ــ شارع كامل صدقي ــ الفجالة، لم يذكر تاريخ الإصدار ــ ص 3.

2 ـ المصدر نفسه ـ ص 8.

3 ــ "تحت راية القرآن ــ مصطفى صادق الرافعي ــ دار مصر للطباعة ــ مكتبة مصر ــ شارع الملك صدقي ـ الفجالة.

4 ـ المصدر نفسه ص 9.

5 ـ المصدر نفسه ص 9.

6 ـ المصدر نفسه ص 12.

7 ـ المصدر نفسه ص 12.

8 ـ المصدر نفسه ص 13.

9 ـ المصدر نفسه ص 90.

10 ـ المصدر نفسه ص 97.

11 ـ المصدر نفسه ص 105.

الدراسات

1 ـ الحركة التصحيحية بناء وصمود

..... د. سـليم بركـات

2 ـ بلاغة الأسلوب في الحداثة الأولى

..... د. الغـالي بنهشـوم

3 ـ مظاهر الاهتمام المعاصر بتاريخ العلوم والتراث

..... د. رحيم هادي الشمخي

4 ـ قيود فدوى طوقان الغالية: تأملات في إيقاع القصيدة

..... جـلال مصـطفاوي

5 ـ مصطلح الثنائيات الضديّة في الفلسفة والنقد الغربيين

..... أ. د. سمـر الـديوب

الحركة التصحيحية بناء وصمود

د. سليم بركات*

من يؤرخ للوطن العربي لا يستطيع إلا أن يقف أمام التاريخ النضالي لحزب البعث العربي الاشتراكي، هذا التاريخ، الذي كان الظاهرة الأسبق في تاريخ العرب الحديث والمعاصر للحركات القومية العربية منذ العقد الرابع للقرن المنصرم وحتى يومنا هذا ولا نجانب الحقيقة إذا قلنا أن بعد ولادة هذا الحزب في عام أربعينيات القرن المنصرم، قد أصبح تقليداً في النضال القومي أن يكون الالتزام بعروبة هذا النضال، وأن يكون الوطن العربي، وطن العرب من المحيط إلى الخليج، كما أصبح تقليداً أن تصبح كلمة الشعب العربي الأمة العربية، وأن تصبح كلمة المجتمع العربي الاشتراكي الموحد هدف المناضلين العرب في كل مكان. زد على ذلك فقد أصبحت تعابير الانقلاب على الواقع الفاسد، والثورة العربية الشاملة، تعابير أساسية في حركة النضال العربي وبالتالي أصبح للقومية والثورة، والتقدمية، والأخلاق النضالية معانيها الجديدة، لتصبح حجة النضال والمناضلين العرب ممن انتسبوا لصفوف الحزب على مستوى الوطن العربي.

بدأ الحزب نضاله في الساحة العربية منذ ولادته، ودخل ضمير الإنسان العربي وفكره بما سجله من مواقف وبطولات مبدئية، وبمقدار ما كان ما يمثل من إرادة الشعب وتطلعاته، كيف لا وعلى رأس جدول أعمال هذا الحزب دراسة واقع التمزق والضعف والعجز الذي تعاني منه الأمة العربية، والذي اعتبر سبباً لتخلف العرب المتوارث عبر التاريخ. من هذا المنطلق كان الحزب يدعو إلى الوحدة العربية ويعتبرها ثورة لتحقيق أهدافه القومية في الوحدة والحرية والاشتراكية كما أهتم بدراسة واقع التخلف الاجتماعي والاقتصادي العربي، وهو يثير بأصابع الاتهام إلى الفئات الحاكمة المتسلطة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً والكابحة لطاقات الشعب، والسارقة لقمته وكرامته، ومن هذا المنطلق كان يدعو إلى الاشتراكية، وكان يهاجم نفوذ الاستعمار وآثاره الاجتماعية وهو يدعو إلى التحرر والوحدوي، وإلى مواجهة العملاء الذين يعادون التطبيق الديمقراطي وحكم الشعب.

حين يذكر ميلاد البعث لا بد من أن يذكر معه جيل كامل من المناضلين على مستوى الوطن العربي، ممن لا يخيفهم التهديد

---

* أديب سوري.

والوعيد الذي لا رصيد له في ضمير البعث، ولا على أرض النضال ولذلك استشعر الأعداء ومن لف لفهم الخطر من ظهور البعث فحاربوه بالفكر الإقليمي والطائفي، كما حاربوه بالتقدمية الزائفة، لتأخذ المعركة ضراوتها بعد أن تغلغل الحزب في أوساط القواعد الشعبية المناضلة، حيث الصراع المرير الذي لم يتوقف، ولم يعرف المهادنة، صراع كان يقف في طرفه الأيمن الفئات الحاكمة العربية الرجعية مدعمة بالإقطاع، ورأس المال المستغل، والقوى السياسية الإقليمية ونفوذ الاستعمار الإمبريالي الصهيوني وقدراته. وكان يقف في الطرف الأيسر وبالمواجهة حزب البعث العربي الاشتراكي متمثلاً بالطلاب، والعمال والفلاحين، والكادحين والمثقفين الثوريين، كما كان متمثلاً بطلائع الشعب العربي التقدمي في كل مكان من الوطن العربي.

لقد فهم رواد البعث أن البعث رسالة أمة، وفهم جديد للمجتمع العربي، كما فهموه استيعاباً لأهداف الأمة العربية في الوحدة والحرية والاشتراكية، وأخلاقاً نضالية عالية تقوم على الوضوح والعطاء، فالبعثي يعرف من خلال منطقه وتحليلاته وحماسه واندفاعه فلا ضجة ولا ادعاء، وإنما نكران للذات بعقلية الجندي المجهول، فهموه ثقة بالجماهير وبالقضايا العربية المصيرية التي لا يمارى فيها أحد. حقيقة نالت اعتراف الجماهير العربية وهي أن حزب البعث هو الحزب العربي الاشتراكية هو الحزب القومي الأول الذي دعا إلى وحدة الوطن العربي والأمة العربية وأنه الحزب القومي الأول الذي ربط النضال القومي بالنضال الاشتراكي، وأنه الحزب القومي الأول الذي توجه إلى جماهير المثقفين والكادحين، وأنه الحزب القومي الأول الذي انتشر في الوطن العربي، وهو يقبل كل عربي الانتساب إلى صفوفه. وإذا كان حزب البعث العربي الاشتراكي قد سجل عبر تاريخه الطويل أسمى مواقفه، وأزهى انتصاراته على الساحة العربية فما ذلك إلا لأنه كان حزب النوع لا الكم، حزب الأخلاق لا السياسة، حزب النضال لا المزاودة، حزب الشعب لا السلطة، وإذا كان حزب البعث الاشتراكي حزب التجديد الدائم، فلأنه قد وجد نفسه مراراً من خلال التجديد، وجد نفسه يوم ولادته في عام 1940 ومن خلال مؤتمره التأسيسي عام 1947، قد وجد نفسه حين قام بثورته في آذار عام 1963، وحين صحح مسيرته في عام 1970 بقيادة القائد الخالد حافظ الأسد. وإذا كان الميلاد ثورة، فإن التصحيح ثورة جديدة، إذ لولا هذا التصحيح لضمرت الثورة وفقدت مبررات وجودها نتيجة ما أصابها من أعاصير، فالزمن وحده ليس إشارة للقوة والتقدم والحياة، ما لم تأخذ العلاقة حقيقتها وهي مدعمة بالمواقف النضالية والعطاء الدائم خلال الزمن الطويل.

حين نقف أمام تجربة البعث منذ أربعينيات القرن المنصرم وحتى يومنا هذا نجد أنه يحمل من الثورة النصيب الأوفى لأنه جاء رفضاً لمعطيات مرحلة كانت تشكل واقعاً

فاسداً لا بد من اجتثاثه والقضاء عليه، كما جاء رافضاً الإصلاح الجزئي والتطور البطيء، لأنهما من معوقات الانقلاب والثورة. ولم تقف ثورية هذا الحزب عند حدود الرفض لواقعه، بل جاءت بالفكر الواضح الذي يعالج الواقع العربي قومياً واجتماعياً، ويتطلع إلى المستقبل بروح موضوعية علمية إيجابية جريئة وشجاعة. كيف لا وقد استطاع هذا الحزب قبل قيام ثورة الثامن من آذار عام 1963 أن يكون قبلة أنظار المناضلين العرب في الوطن العربي، بعد أن انتشر في أغلب أقطار الوطن العربي، وبعد أن بصر الشعب العربي بواقعه الفاسد ودفعه للنضال من أجل تحقيق أهدافه القومية، وبعد أن حارب الاستعمار بكل أشكاله، وأحبط مشاريعه في سورية وخارجها. وبعد أن تصدى للرجعية العربية الحاكمة ممثلة بالإقطاع والرأسمالية.

لقد حطم حزب البعث العربي الاشتراكي مشاريع الاستعمار التي تحاول ربط سورية بعجلته، كما أمم الشركات الأجنبية، وقاوم الشركات الاستعمارية، وتصدى للدكتاتورية الفكرية، وأصدر القوانين التي تمنع تهجير الفلاحين من أراضيهم، فعل ذلك وهو يلتقي مع كل الحركات الوطنية والتقدمية التحررية على مستوى الوطن العربي، فعل ذلك وهو يلتقيً مع جمال عبد الناصر في النضال الضاري ضد الإمبريالية والصهيونية، فعل ذلك وهو يدعم القطر العربي المصري في حربه ضد العدوان الثلاثي على مصر 1956، فعل ذلك وهو يحبط العديد من المشاريع الاستعمارية في الوطن العربي بين عام 1954 ـ 1958، فعل ذلك وهو أول صوت ارتفع بالدعوة إلى الحياد الإيجابي وعدم الانحياز من خلال مؤتمر باندونغ عام 1955، فعل ذلك وهو يمد اليد الطولى في إقامة الوحدة الرائدة عام 1958 بقيادة الرئيس جمال عبد الناصر.

كانت أهمية ثورة الثامن من آذار أنها ثورة وحدوية اشتراكية، حطمت أصنام الانفصال، ومزقت أعلامه السوداء، وأعلنت أنها جاءت لتحرير الشعب العربي من العمالة المقنعة بشعارات عربية مزيفة، لتطلق إرادة الشعب ويرد لها الاعتبار، كي تمضي قدماً في طريق الوحدة العربية الشاملة، ولأول مرة في التاريخ العربي الحديث والمعاصر يستلم السلطة في الوطن العربي حزب عربي قومي له دستوره المعد على مستوى الأمة العربية والوطن العربي، ومن الطبيعي أن تتعثر المسيرة لأسباب كامنة في الحزب نفسه أولاً، لأن هذه التجربة كانت لأول مرة في قطر يجرب فيها الشعب العربي حكم نفسه بنفسه، وثمة ظروف أخرى لم تتيح لهذه التجربة أن تأخذ مداها فالوضع العربي كان أسيراً للأيدي الدخيلة التي تعبث به وتحول بينه وبين أهدافه القومية زد على ذلك الاستنفار الاستعماري بكامل طاقاته لمنع حركة البعث من أن تأخذ مداها أو تحقق أهدافها على مستوى الوطن العربي. أنه نضال شاق وطويل خاضه مناضلو آذار من أجل النهوض بأعباء الحكم الجديد، ومواجهة الأعباء على مستوى الوطن العربي، والتصدي

للتآمر الأجنبي، إنه نضال شاق للخروج من قوقعة الانقلاب العسكري إلى رحاب الثورة، لقد انقسم المناضلون حين وجدوا في صفوفهم من طالب بالإصلاح بديلاً عن الثورة ورأى في استلام السلطة نهاية النضال، انقسموا لأن بين الصفوف من كان حريصاً على قيم الثورة وأهدافها، حتى لا تضيع الأهداف في متاهات المصلحة فكان التجديد، بقيادة القائد المؤسس حافظ الأسد.

كانت جميع المقدمات التي سبقت السادس عشر من تشرين التصحيح تهيئ لهذا الحدث الكبير، فنتائج حرب حزيران كانت مأساوية بكل المقاييس القومية والسياسية والعسكرية والتقنية على صعيد الوطن العربي، ولم تنجح القيادة في سورية ذات العقلية الجامدة كما يصفها القائد المؤسس حافظ الأسد في اتخاذ أي قرار يعيد البناء مع الجماهير لتعبئتها وتحليل أسباب الهزيمة لاستخلاص النتائج ووضع الحلول الجديدة لخطة عمل قادمة. وعلى الصعيد الخارجي زادت انطوائيتها ولاسيما على صعيد الوطن العربي الذي كان المجال الوحيد المتاح أمام سورية للتحرك من خلاله، وبخاصة عندما تنادى العرب إلى عقد مؤتمر الخرطوم بعد هزيمة 1967 والذي قررت سورية عدم حضوره لتقييم الموقف دون تقديم الأسباب بقرار من قيادة الحزب.

مؤتمر أصبح يعرف بلاءاته الثلاث التي أعلنها جمال عبد الناصر لا للصلح، ولا للاعتراف، ولا للتفاوض مع العدو الصهيوني قبل أن يعود الحق لأصحابه. قرار القائد المؤسس حافظ الأسد من خلاله الممارسات الخاطئة للقيادة الحزبية كما أدرك أن حرب حزيران "قد لا تكون آخر الكوارث التي تحل بالوطن العربي، فكانت استجابته لنداء القدر التاريخي الذي انطلق إليه من ضمير الأمة العربية ووجدانها أن أسرع بالإنقاذ" ورغم أن المخاطرة كانت كبيرة خروجه عن أوامر القيادة، وإلا أنه كان مدفوعاً إلى تلبية نداء التاريخ، فكان القيام بفعل التصحيح، وهذه كانت واحدة من أكثر اللحظات مصيرية في حياته، فالخروج إلى المواجهة العلنية خطير، ولكنه حتمي، ولقد كان مخيراً بين أمرين إما أن يكون مع قيادة الحزب في معزل عن قواعد الحزب وعن الجماهير، وأما أن يكون مع قواعد الحزب ومع الجماهير، فآثر أن يكون مع قواعد الحزب ومع حركة التاريخ وليس مع ردود فعل التاريخ. ولقد كانت مؤتمرات الحزب القومية والقطرية التي تلت حرب حزيران مجالاً واسعاً لفضح قصور القيادة وتناقضاتها وفشلها في الاستفادة من الظروف المحيطة، واستخلاص النتائج من الحرب المدمرة، ولا سيما بعد أن طلب من القيادة أن تضع برنامجاً شاملاً للعمل الوطني والقومي يخرج سورية من عزلتها ويوحد صفوف قواها التقدمية ويعيد لها دورها الوطني القومي على الصعيدين العربي والإقليمي. لكن القيادة الحزبية تجاهلت مطالبه العادلة والنابعة من حرصه على الحزب والجماهير ومسيرة الثورة واندفاعاتها النضالية" كان

السادس عشر من تشرين التصحيح عام 1970، تصحيح وصفه القائد المؤسس على أنه "حركة إنقاذ أعادت إلى الثورة وجهها الصحيح، وإلى الحزب جماهيره، وتم التخلص من الواقع المضطرب الذي كان يسود الحزب، والذي كان يفرض على الجماهير أن تعيش حالة القلق" قال ذلك وهو يؤكد "أن لا نجاح إلا بالشعب، ولا انتصار إلا بالشعب لأن إرادة الشعب، وإرادة الله فوق كل إرادة". لم تكن حركة السادس عشر من تشرين "حركة انقلابيين كما يحاول أن يصورها البعض، وإنما كانت حركة شعبية متجاوبة مع الشعب منذ أيامها الأولى، وما وقفت عند حدود ردة الفعل على الماضي، وإنما كانت فعلاً كاملاً للحاضر والمستقبل" كانت إيمان حقيقي بأن سورية تحتاج إلى نظام حكم مؤسساتي بعيد عن الفردية والتسلط، يعيد لسورية دورها الريادي عربياً وعالمياً.

صحيح أن السادس عشر من تشرين الثاني 1970 هو بعض نتائج الثامن من آذار، سواء من حيث الامتداد، أم من حيث الانتساب، لكن الفعل الثوري كان أكثر بكثير فلقد جاء التصحيح متصدياً للهجمة الاستعمارية، وللعدوان الصهيوني، ولكل الحلول الاستسلامية المفروضة من الدوائر الاستعمارية، بمعنى أن الحركة التصحيحية قد ولدت في المعركة، وتميزت بميزات قل توفرها في أي حركة أخرى، ومن جملة هذه الميزات، أنها آخر تصحيح للثامن من آذار، وأنها رفدت الأمة العربية بالقائد الذي خرج من صفوف الشعب الكادح، لينادي بأهداف الشعب، ويناضل من أجلها، لم يأت هذا القائد مصادفة كما هو حال الانقلابات العسكرية وإنما جاء أثر سلسلة طويلة من النضال والمواقف البطولية إلى أن وصل إلى مكانه الطبيعي وهو في قمة نضجه الفكري والنضالي، ليسخر كامل طاقاته وإمكاناته من أجل أمته ووطنه الصغير والكبير.

لقد اتجهت الحركة التصحيحية أول ما اتجهت نحو الشعب لتقدم دستوراً إيجابياً لم تكن ايجابياته متوفرة في الدساتير السابقة، ولا سيما فيما يخص إرساء قواعد الديمقراطية الشعبية، دستور حدد هوية القطر العربي السوري الوحدوية الاشتراكية، تضمنه بيان الحركة التصحيحية، كما تضمن قيام الجبهة الوطنية التقدمية، وقيام مجلس الشعب، وقانون الإدارة المحلية.... ولقد أخذت هذه الحركة وجهها العربي الوحدوي الأصيل بعد أن أصبحت سورية ركناً من أركان الاتحاد الثلاثي الذي ضم مصر وليبيا والسودان.

لقد كانت وما زالت قضية فلسطين هي محور النضال العربي ومنطلق أغلب المتغيرات التي شهدتها المنطقة العربية ولا سيما بعد أن بدأ الالتحام المصيري بين الصهيونية والإمبريالية في القضية الفلسطينية أكثر من أيٍّ قضية في العالم وبعد أن اتخذ من هذا الالتحام الإمبريالي الصهيوني من هذه القضية محوراً يهدد به القومية العربية وكامل تطلعات العرب ومكتسباتهم، ذلك أن قضية فلسطين

اليوم هي قضية العرب الأولى، بها يصل العرب إلى المنعة والقوة والوحدة، وبها يتخلفون عن ركب الحضارة والتقدم والمعركة سجال بين العرب وأعدائهم الإمبرياليين الصهيونيين الرجعيين، ولما كانت المعركة سجالاً وأحرار العالم ينظرون إلى الأحرار بكثير من الثقة والأمل فلا بد من التصدي للأعداء إذ في مثل هذا التصدي لا يدافع العرب عن أنفسهم فقط، وإنما عن جميع أحرار العالم. إن عرب اليوم في الموقف الأقوى، لأنهم في موقف الصمود والثقة بالنفس، وما تقهقرت أمة آمنت بقضيتها وصممت على انتزاع النصر وصمدت دونه، والعالم يعلم ونحن نعلم أن حرب تشرين التحريرية، كانت بداية المعركة المصيرية وما ينتظر العرب من صمود وبذل وفداء هو أكبر بكثير مما قدموه حتى يحققوا النصر كاملاً.

ولما كان الموقف من القضية الفلسطينية هو المحك الذي يختبر فيه الحكم التقدمي من الرجعي، والعربي من القطري والمناضل من المزاود، والصادق من الكاذب فقد كانت سورية بعد الحركة التصحيحية تقدمية عربية مناضلة صادقة أعطت للقضية الفلسطينية ما لم يُعطه غيرها من دول وحكام، وأحزاب ومنظمات، كان عطاؤها بلا حدود. وكان أهم ما يقال في هذا المجال هو أنها خاضت حرب تشرين التحريرية بكل بطولة مع الشقيقة مصر، وحققت ما حققت من نتائج. وسورية لم تقف مزهوة بما حققته، بل عَدَّت كل ما أنجز خطوات أولى في الطريق إلى تحرير فلسطين حيث من رحم تشرين ولدت المقاومة. إن سورية المستمرة بصمودها في مواجهة التحالف الإمبريالي الصهيوني الرجعي تعد قبلة أنظار المناضلين العرب في كل مكان من الوطن العربي، ومن المحال استعراض التاريخ العربي النضالي دون الوقوف عند الظاهرة الحكيمة والشجاعة للقائد المؤسس حافظ الأسد بما يملكه من جماهيرية، وما قدمه من إنجازات، وما أعطى لأمته من خلال تصديه للصهيونية والإمبريالية، وما كانت سورية الحركة التصحيحية ولولا التقاؤها هذه القوة المتميزة في الوطن العربي لولا وضوح رؤيتها ولولا تجاوب الجماهير العربية معها، وفي مدى التقائها مع حركة التاريخ. سورية اليوم قلعة العرب الصامدة ضد أعدائها بفضل بواسلها في القوات المسلحة ممن يربضون في الخنادق الأمامية في مواجهة الإرهاب ليس دفعاً عن سورية فقط، وإنما دفاعاً عن الأمة العربية بكاملها، وإنها من خلال موقفها الداعم للقضية الفلسطينية وفي مواجهة الحرب الكونية الإرهابية عليها تفرز خصومها عن أصدقائها.

ولما كانت سورية في ساحة المعركة الفاصلة تحمل هموم العرب بالجرأة والوضوح فإن الانحياز لسورية اليوم هو انحياز للقضايا العربية، وإن معاداتها معاداة للقضايا العربية، وعلى رأس ذلك القضية الفلسطينية.

إن الحركة التصحيحية مؤسسات ديمقراطية وإنجازات اقتصادية، ومشاريع تنموية وتحويلاً اشتراكياً، وفرحة شعب تفرض مبادئه في المدينة والريف والبادية من

خلال إنجازاتها الشامخة المتمثلة بالسدود الموزعة في كل مكان، وفي الكهرباء التي وصلت إلى أبعد بيت في الريف والصحراء، نراها في المعامل والمصانع، وفي الجامعات المنتشرة في أغلب أنحاء القطر، وفي الاقتصاد والتعليم والثقافة والسياسية وهي خارج سورية نضال قومي، وتضافر عربي، ومقاومة من أجل تعزيل الإرهاب وإنهاء أسطورة إسرائيل المتغطرسة. إنها إرادة حرة من قائد حر، لشعب حر، إنها وقفة شموخ وتحدي من أجل المزيد من الصمود والبناء والعطاء.

إن الحركة التصحيحية قضية عربية كاملة قائمة على إرساء دعائم الوحدة بدليل ريادتها لكل تجربة وحدوية في الوطن العربي، إنها تقوم على حقيقة لا تغيب حتى عن خصوم هذه الحركة، وهي أن ما أوجدته من مواقف نضالية وإنجازات على المستوى العربي والدولي يفوق غيرها من العهود التي مرت بها سورية والوطن العربي. لقد أكدت هذه الحركة حقيقية الدور الريادي لهذا القطر العربي سورية على مستوى الوطن العربي والعالم، تتكلم باسم العرب، وتدافع عنهم، وتمثل تطلعاتهم. لقد أصبح لسورية من خلال هذه الحركة وزنها المتميز من خلال الرؤية الثورية الصحيحة، والموقف الثوري الصحيح، بل ومن خلال القيادة الثورية، التي أعطت لسورية دورها الرائد، من خلال القائد الرائد.

لقد بات معروفاً لدى القاصي والداني أنه لا موقف وحدوياً إلا من خلال سورية، ولا موقف صمود إلا من خلال سورية، ولا رؤية صحيحة للقضية القومية إلا من خلال سورية، لأن منطق سورية هو منطق الشعب العربي، يعبر عن أحاسيسه، ويعيش روح تقاليده، ويجسد طموحاته وتطلعاته، ومواقفه النضالية، إنها لا تستسلم للوعيد والتهديد والعدوان. ولا تهن أو تضعف أمام عرض عضلات أعداء الأمة العربية، إنها تفعل ذلك دون أن تضيق ذرعاً بإحجام بعض العرب عن المعركة، وكفر البعض الآخر بها، ولا سيما في هذه المرحلة التي لم يحدث عبر التاريخ البشري أن حوربت أمة لتبقى ضائعة كما تحارب الأمة العربية اليوم، كما لم يحدث عبر المسيرة الإنسانية أن اجتمع هذا العدد الضخم من الأعداء لدفن تطلعات شعب عظيم كالشعب العربي... اجتمعوا لتمزيق وطنه ونهب خيراته ومنع وحدته، لكن سورية التي تسلحت بفكر القائد المؤسس حافظ الأسد، وقيمه وبطولاته التي أصبحت اليوم ملكاً لسورية وللأمة العربية في ممارسة النضال، وخوض المعارك وبناء المؤسسات وتحديد المفاهيم الواقعية والواضحة ستبقى في مربع الصمود ملك العرب وقلب المقاومة بقيادة الرئيس بشار الأسد، حتى تنتصر العروبة، بانتصار سورية، وهل من متعة وسعادة أيها العرب تعادل لحظات يعيشها الإنسان العربي مع بطولة سورية وأبطالها، لتحصن الأمة العربية من خلال النهج السوري الثابت والمبدئي استناداً إلى أهمية المقاومة ودورها في الدفاع عن الحقوق العربية بحكمة وشجاعة.

كان معيني وأنا أكتب هذا البحث **المراجع الآتية:**

ـ فلاديمير لوسكي، تاريخ الأقطار العربية الحديث ـ دار التقدم ـ موسكو.

ـ باترك سيل: الصراع على الشرق الأوسط.

ـ لوسيان بيترلان: حافظ الأسد مسيرة مقاتل 1986.

ـ هكذا قال الأسد.

ـ البدايات في ذاكرة فايز إسماعيل، صدر عن القيادة القومية لحزب البعث العربي الاشتراكي 1978.

ـ نضال حزب البعث العربي الاشتراكي 1943 ـ 1980، منشورات القيادة القومية 1981.

ـ دستور حزب البعث العربي الاشتراكي.

ـ المنطلقات النظرية لحزب البعث العربي الاشتراكي.

ـ في سبيل البعث، ميشيل عفلق ـ دار المعرفة 1953.

ـ من بيان القيادة المؤقتة الصادر في 16 تشرين الثاني عام 1970.

ـ اسكندر لوقا: حافظ الأسد قيم فكرية إنسانية ـ دمشق ـ دار طلاس 1986 ط2.

ـ ماجد شدود: الندوة الفكرية الثانية حول الحرية ـ مكتب الإعداد الحزبي في القيادة القطرية.

ـ سليم بركات: الوحدة السورية المصرية، مراجعة نقدية لتحديد الفكر القومي.

ـ فؤاد العشا قائد ورسالة ـ دار العلم للطباعة والنشر والتوزيع ـ دمشق ـ 1982.

بلاغة الأسلوب في الحداثة الأولى

د. الغالي بنهشوم*

في ظل التطورات التي عرفتها الحضارة العربية في العصرين الأموي والعباسي، وفي ظل الاحتكاك والانفتاح على الثقافات الأخرى، ظهرت بوادر التجديد في بنية المجتمع العربي، طالت الحركة الشعرية التي ظلت لعصور مضت محافظة على عمود الشعر العربي الذي حدده المرزوقي في شرحه لحماسة أبي تمام. وقد حمل لواء التجديد كل من بشار بن برد، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد، في أفق التأسيس لاتجاه شعري ينزاح عن الاتجاه البدوي، غير أن الفضل الكبير يعود لمؤسس الحداثة الأولى الشاعر أبو تمام الذي وظف التراث بصورة تخلخل بنيته النمطية، ومن ثمة التمرد على الأحكام النقدية السائدة في تقييم العمل الأدبي.

لقد نجح أبو تمام في أن يسلط الأضواء على الاتجاه الشعري الحديث الذي سلكه، من خلال التجديد على مستوى البنية الأسلوبية الجديدة التي رامها شكلاً ومضموناً. مما جعله ينفرد "بمذهب اخترعه، وصار فيه أولاً، وإماماً متبوعاً، وشهر به، حتى قيل مذهب أبي تمام، وطريقة أبي تمام وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره"(1) وقريب من هذا الرأي ما ذهب إليه الصولي عندما عَدَّ أبا تمام "رأس الشعر مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده، فلم يبلغه فيه، حتى قيل مذهب الطائي، وكل حاذق بعده ينسب إليه، ويقفى أثره"(2). وهكذا يكاد ينعقد إجماع النقاد القدماء والمحدثين، حول زعامة أبي تمام لاتجاه شعري جديد، متخذين من المستويات الأسلوبية المميزة لقصيده تمظهراً لهذا التوجه الحداثي(3)، الذي اخترعه الطائي والذي سيصبح فيما بعد نواة لمدرسة شعرية كبرى سينتمي إليها أبرز الشعراء في العصر العباسي.

إذا كان الأسلوب ينبغي أن يدرس من خلال الألسنية وبالتالي من خلال المستويات التي يفرضها هذا العلم، دون أن يحيل النص إلى بعده اللغوي فقط، فإنه من الممكن إيجاد منهجية أسلوبية أكثر ملائمة بالنسبة للاتجاهات السائدة، تنطلق من الطريقة التقليدية في تحليل الأسلوب بعد أن توسعها وتنظمها وتجعلها تشمل جميع النواحي التي يفترضها علم الأسلوب بحيث ترتكز على مجموعة من المستويات هي ركائز اللسانية وبالتالي الأسلوبية، هذه المستويات تتمايز وتتآلف لتلتقي عند هدف واحد، هو أسلوب الشاعر ومميزاته، وهذه المستويات هي:

1 ـ **المستوى الدلالي؛**

2 ـ **المستوى البلاغي؛**

3 ـ **المستوى التركيبي.**

---

* باحث من المغرب.

ستشكل هذه المستويات مجالاً خصباً لآراء نقدية مختلفة بخصوص القصيدة التمامية التي انزاحت عن عمود الشعر، أي على القواعد الفنية والجمالية المستمدة من القصيدة المنمطة الجاهلية والإسلامية، سواء على مستوى اللفظ أو المعنى أو الصورة الفنية أو الإيقاع، وهي الحركة النقدية التي ستصبح مجالاً فسيحاً للحديث عن مجمل الأساليب والوسائل التي أسهمت في بناء صرح الاتجاه الشعري الجديد الذي أخرجه أبو تمام من حيز الابتذال والتقليد إلى فضاء أوسع وأرحب.

ونظراً لتعدد المستويات الأسلوبية في شعر أبي تمام، وطول مجال البحث في المستوى الموسيقي، فإنني سأركز في هذه المداخلة على المستويات الثلاثة الأولى، رغبة منا في الإجابة عن السؤال الآتي: هل استطاع أبو تمام الانعتاق من قداسة النموذج، وركوب صهوة الحداثة، أم أنه ظل سجين المسحة التقليدية العتيقة التي ظلت لعصور مضت تهيمن على المشهد الشعري العربي القديم؟.

1 ـ **المستوى الدلالي (المعنوي)**: ويهتم بتعدد المعاني داخل النص وبمختلف النماذج الدلالية والمكونات المعنوية التي تجمع الألفاظ حول موضوع موحد، كما أنه يعين الحقول الدلالية والمعجمية التي تؤدي إلى دراسة مفردات الشاعر والعلاقات التي تجمعها وتقربها في السياق(4).

إن الباحث في الجانب الدلالي للقصيدة التمامية من خلال ما انتهى إليه البحث النقدي، يتبدى له أن الأسلوب التمامي في هذا المستوى، يتجه نحو الإغراق في التجريد وتشخيص المعنويات، والمعاظلة في تركيب الكلام وتأليف العبارات(5)، واختراع المعاني الغامضة وتوليدها، والإتيان بما لم يكن منها قط. "وقصد الأغراض الخفية، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكدّ الخاطر"(6).

هذا التوجه الأسلوبي الجديد لأبي تمام، ـ مما عُدّ عيباً في نظر كثير من النقاد ـ، هو ما جعل الطائي مهووساً بالابتداع وبالخروج على السنن، ورفض كل الأشكال الجاهزة للشعر، وهو ما اعترف به قائلاً:

لـــــيَ في تركيبـــــه بـــــدعٌ
شـــغلت قلـــبي عـــن السُّـــنَنِ(7)

مما يعني أن الطائي، سيقوم بعملية هدم من أجل البناء، عن طريق الاستخدام الجديد للكلمة ودلالتها، لتصبح القصيدة أيقوناً فنياً تؤثثها المعاني والأخيلة والمشاعر، متجاوزاً بذلك اللغة السائدة والمباشرة والمنمطة. بمعنى أن التوجه الفلسفي الجديد لأبي تمام يحمله على تطوير اللغة لأنها كائن حي "تخضع لما يخضع له الكائن الحي في نشأته ونموه وتطوره. وهي ظاهرة اجتماعية تحيا في أحضان المجتمع. وتستمد كيانها منه، ومن عاداته وتقاليده وسلوك أفراده"(8). ولا ضير في ذلك فالتطور الذي عرفته الحضارة العباسية بانتقالها من البداوة إلى الحضارة قد أسهم في تهذيب لغتها، وتحسين أساليبها التعبيرية والدلالية، الشيء الذي عبد الطريق أمام الطائي لإقناع المتلقي بالبعد الرؤيوي لما ينبغي أن تكون عليه القصيدة الجديدة. التي تسعى نحو مواكبة التطور الحضاري الذي عرفه

المجتمع العباسي حينئذ والتعبير عن ثقافة العصر. وهي ثقافة متنوعة استوعبت الفلسفة اليونانية والفارسية والهندية، وتمثلت المذاهب الكلامية وألفاظ المتكلمين في الجوهر والعرض. مما جعل شعر أبي تمام انعكاساً وصورة لهذه الثقافة المتنوعة، دون أن ننسى تأثير المجددين الأوائل كمسلم بن الوليد وأبي نواس وبشار بن برد، الذين أسهموا في توجيه مسار القصيدة الحديثة فضلاً عن سعة اطلاعه لديوان الشعر العربي عامة(9).

وعندما نعود إلى القصيدة التمامية، نستطيع أن نتلمس التحول الذي عرفته هذه القصيدة على **مستوى الدلالة**، حيث عمد الطائي إلى تطوير المعاني ونقلها من مجال الحقيقة إلى المجاز، ومن المحسوس إلى الذهني المجرد. وذلك من خلال استخدامه للغة وتوظيفها توظيفاً خاصاً، يقوم على هدم العلاقة المعيارية بين الألفاظ، ليقيم علاقة جديدة غير مأنوسة، تنسجم مع عالمه الداخلي، وفي الوقت نفسه تشوش ذهن القارئ، وتخرق أفق انتظاره، لما فيها من انحرافات أسلوبية لم يتعود عليها القارئ. ولذلك ضمّنَ شعره الكثير من المعاني الغامضة(10) النادرة التي افتنّ في إخراجها إخراجاً فنياً جعلها آية رائعة من الجمال، فأتى بما لم يعرف الشعراء من قبل، ولأنه يعشق المعنى الجديد، فقد نظر إلى الشعر على أنه تركيب، أو علم غريب من المعاني(11). مما جعله يحقق تحولاً في اللغة الشعرية بالخروج من نطاق التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني أي من الواقع المباشر إلى التخييل المجازي، على الرغم من أنه لم يصحب هذا الأمر تحول في الذائقة النقدية(12)، إلا أن أبا تمام استمر في مشروعه الرؤيوي لتطوير هذه الذائقة متخذاً من اللغة وإيحاءاتها ودلالتها مجالاً للتغيير والتجديد يطالعنا في هذا الباب قوله في رثاء إدريس بن بدر الشامي القرشي :

لإدريسَ يومٌ ما تزالُ لذكرهِ
دموعٌ وإن سكّنتها تتفزَّعُ
ولما نضا ثوبَ الحياة وأوقعتْ
به نائبات الدهر ما يُتوقَّعُ
غداً ليسَ يدري كيف يصنع معدمُ
درى دمعُهُ في خدِّه كيف يصنعُ(13)

تفنن أبو تمام في استخدام الصيغ الغريبة، فأحالها إلى معانٍ رقيقة تستدعي اعتمال التفكير وبعد التخييل، لفتت انتباه القارئ لما فيها من جدة غير مألوفة؛ فقد جعل من الحياة ثوباً رقيقاً، كلما هلك الإنسان نضا هذا الثوب وتجرد، ثم تألم المعدوم من حزنه، ولم يستطع أن يحبس دموعه، فهي جارية على خده من شدة الوجد وفاء لفقيده.

فأبو تمام لا يسعى وراء المعنى القريب، ولا يرتهن إلى الفكرة البسيطة، وإنما يروم النفاذ إلى ما وراء الفكرة، ولهذا نراه يأخذ المعنى المتداول، ويحوره ويعدله ويتكلفه حتى يستقيم في صورة أخرى جديدة وغريبة، متخذاً من الألفاظ الغريبة قوالب لهذه المعاني، لأن الشعر في تصوره عملية عقلية، تتجاوز حدود المألوف: من ذلك قوله:

مهاةُ النَّقا لولا الشَّوى والمآبضُ
وإن مَحَضَ التصريحَ لي منكِ ماحضُ(14)

إن الألفاظ والمعاني والصور الموظفة، تبدو ـ في الظاهر ـ متداولة، فحبيبته كمهاة النقا في حسن العينين، وسكون المشي، وطي

الكشحين، فلولا شوى المهاة، ومآبضها لكنت مهاة وإن محضت لي التصريح بإبداء الهجران والإعراض عني. فتوظيفه للفظي المآبض الدال على باطن ما انطوى من القامة كالركبتين والعرقوبين، في سياق الكشف عن الجانب الجمالي للموصوف، والشوى الدال على القوائم، قد أسهما في توجيه الدلالة، ونقل الصورة من حيز الوضع، إلى حيز التجريد، ومن حيز الحقيقة إلى حيز المجاز، بفضل اندماجهما في السياج الدلالي للبيت، فلولا وجود الشوى والمآبض من المها، والتصريح من الحبيبة بالتمنع، لبلغ التشبيه حد التطابق المؤدي، ومن شأن ذلك أن يحدث التباساً في ذهن المتلقي، إلى درجة يصبح فيها التمييز بين المرأة وألمها مستعصياً. ولذلك جاء باللفظين على سبيل تكثيف الدلالة وتطويع غموضها.

ويستمر تلاعب الشاعر بالألفاظ وإحلال بعضها محل بعض في إطار بلاغة الغموض التي يؤشر عليها مذهبه الفني، القائم على إعادة ترتيب العلاقة بين الدال والمدلول، للانزياح عن ما هو متداول، إلى ما هو غريب ونادر، يطالعنا في هذا الجانب، استبدال "العانس" بلفظ "العنس" في قوله:

وليستْ بالعَوانِ العَنْسِ عندي
ولا هيَ منكَ بالبكرِ الكَعابِ(15)

فهذا الخلط والإحلال بين اللفظين، جعل الطائي محل نقد من قبل النقاد والشراح، لأننا لم نسمع "العنس" إلا في صفة الناقة، كأنه يذهب إلى أنه أراد العانس فوضع العَنْسَ مكانها، ويجوز أن يكون هذا غلطاً على الطائي ممن عابه، إذ كان مثله مع أدبه لا يغيب عنه مثل ذلك، والعانس التي تحبس عن التزويج بعد البلوغ حتى تبلغ عشرين سنة أو أكثر، ويقال عنست المرأة تعنيساً، و"العنْسُ" الناقة الشديدة المسنة. وهذا الرأي النقدي سلم به الآمدي في نقده لأبي تمام وعده عيباً لعدم جواز المساواة بين العَنس والثيب والبكر والعانس، لما بينها من فوارق شاسعة. ويبدو أن أبا تمام يملك من النباهة والحكمة ما يجعله ينأى بنفسه عن مثل هذا الخلط غير المنطقي، لأنه أراد من هذا الإبدال أبعد من التحليل السطحي الذي التبس على كثير من النقاد وفي مقدمتهم الآمدي(16)، لأن الخطيب التبريزي، اهتدى إلى الرؤية التمامية القائمة على الالتواءات والانحرافات المعنوية، فأول البيت بغرض المقصود منه فقال: "ويحتمل أن يكون أبو تمام: أراد، ليست صنيعتك عندي مثل الناقة التي هي عوان قد أسنَّتْ إذ كنتَ تجدّدُها في كل حين، ولا هي منك بالبكر الكَعاب أي ليست أول صنائعك"(17). فجعل العنس مرتبطاً بالصنيعة، لا بالمرأة. فمتى تكررت صنائع الممدوح صارت عنْساً، كالناقة التي تلد بطنين فأكثر، ولم تعد بكراً لأن صنائعه جارية في كل زمان ومكان، كناية على جوده وكرمه المتجدد العنس.

وأمام سعة ثقافته اللغوية، فإنه يغذي المعاني الشعرية بما يناسبها من معانٍ جديدة يفاجئ بها المتلقي، ويطور من إمكانياته التخييلية، من خلال إحداث خلخلة في العلائق المعقولة، وتحويلها إلى صور مجردة، من ذلك توفيقه بين الصور المركبة البعيدة حتى تصبح قريبة في قوله:

خرقاء يلعب بالعقول حَبابُها
كتلاعب الأفعال بالأسماء(18)

أي علاقة بين شرب الخمرة وتلاعب الأفعال بالأسماء، هذه الدلالة الجديدة لا توجد إلا في ذهن الشاعر، يحاول من خلالها إقناع المتلقي بانسجام طرفي الصورة؛ فالخمر خرقاء، تخرق شاربها، وتلعب بالعقول وتصرّفُها على حكمها، كما تُصرف الأفعالُ الأسماءَ من نصب إلى رفع ومن رفع إلى نصب؛ والحباب: طرائقها إذا مزجت بالماء، وجعل العقل للحباب لأن حَبابها منها ففعله من فعلها(19). ألا ترى أن الشاعر ولّد معنى جديداً، من معنى قديم، عبر تقنية الجناس (تلاعب، يلعب)، التي أضفت على البيت الشعري جرساً موسيقياً جذاباً نقل المتلقي من حالة الاحساس بالسكر إلى حالة الانتشاء بجمالية تركيبة الصورة التي رتقت فجوت البياض الذي قد تلتبس على المتلقي في إدراك العلاقة بين طرفيها. لهذا جاءت هذه الصورة مشوبة بألوان متباينة من الغموض المتمثل في عمق الفكرة وغرابتها.

إن القارئ لشعر أبي تمام سيلاحظ سعة ثقافته وتنوعها، ومدى تأثيرها على النسيج الدلالي سواء تعلق الأمر بالثقافة الدينية أو التاريخية أو الفلسفية، غير أن تأثير الثقافة الفلسفية كان واضحاً، "والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها"(20) ولأن الشاعر كان مهوساً بالغموض وإعمال الفكر والروية، فقد استهوته هذه الثقافة، فتسربت إلى نصه كثير من المصطلحات الفلسفية، منها ما هو يوناني ومنها ما هو إسلامي حاول المزج بينها في بوتقة واحدة؛ فاستخدم فكرة العرض والجوهر للدلالة على أن الجوهر أبقى من العرض وأثبت منه، موظفا ألفاظ المناطقة:

صاغهم ذو الجلال من جوهر ال
مجد وصاغ الأنام من عرَضِهْ(21)

وفي مناقشته لأفكار الفرق الكلامية، وما أثارته من قضايا فكرية وفلسفية، نقلها الطائي إلى مجال الشعر ليكسبها دلالة جديدة، تتوافق مع طبيعة السياق الجديد، الذي يتصوره الشاعر في تفسير صفات الخمر وعلاقتها بالجوهر، معتمداً على تقنية القياس يقول:

جهميَّةُ الوُصّاف إلا أنهمْ
قدْ لقبوها جوهر الأشياءِ(22)

في إشارة إلى ما ذهب إليه جهم بن صفوان بتنزيه الله ونفي التشبيه والتجسيم وتأول الآيات التي تشعر بالتشبيه عنه ـ سبحانه وتعالى ـ على ما كانت تفهمه العرب وقت نزول الوحي وكان يقول بنفي صفات الله الأزلية، كالقدرة والإرادة والعلم، ويدعي أن الله ليس جوهراً فلا يسمى باسم من أسمائه أو صفة من صفاته. وبناء على هذا الرأي قاس أبو تمام الخمر على ذلك، فاستنتج أن هذه الأخيرة لا نظير لها فهي لا توصف بما يوصف به غيرها لأنها ليست لها هي الأخرى جوهر، ولكنهم مع ذلك يسمونها جوهر الأشياء(23).

إن مناقشة صفات الخمرة وجوهرها وأعراضها، انطلاقاً من تصور فلسفي، يدخل الشاعر في بؤرة الصراع الدائر بين الفرق الكلامية آنذاك، كما يدخل المتلقي في دوامة التأويل والاستنباط وإعمال الفكر، لحل ألغاز العلاقة الجدلية بين الخمرة والجهمية، وهو تصور جديد لم يتعود عليه القارئ العربي عموما، وكأن الخطاب موجه إلى نخبة معينة يفسر هذا المعطى رده على العثيمل عندما طلب

منه هذا الأخير أن يقول شعراً يفهمه العامة والخاصة، فأجابه "وأنت لم لا تفهم ما يقال؟". في إشارة إلى أن الشعر للخاصة وليس للعامة.

من هنا يتضح أن أبا تمام صاحب مذهب مستقل بخصائصه العقلية والزخرفية، أما الخصائص العقلية فتتضح في دقة معانيه وغوصه على طرائفها النادرة، محتكماً إلى قانون التضاد والقياس، كما أوضحنا ـ وإلى كثرة التوليد والاستنباط، وأما الخصائص الزخرفية فتتضح في روعة تصاويره وكثرة بديعه، إذ هما يتزاوجان عنده تزاوجاً رائعاً بحيث يصبح الزخرف عملاً عقلياً، والعمل العقلي زخرفاً نادراً لا يكاد يتعلق به أحد(24).

إن عمق الفكرة وغرابة المعنى، يوضح غاية العملية الفنية عند أبي تمام القائمة على المزاوجة بين العقل والشعور أو بين الفكر والعاطفة، وقد وقف النقاد طويلاً عند هذا الغموض في شعر أبي تمام، ورأوا فيه مظهراً من مظاهر التعقيد والالتواء، ولكن هذا الغموض ـ في حقيقة أمره ـ لا يرجع إلى غموض الفكرة في ذهنه ولا التواء العبارة عنده، وإنما يرجع إلى هذا التمازج الغريب بين العقل والعاطفة، أو هذه المزاوجة بين الثقافة والفن التي لم يألفها النقاد في الشعر العربي من قبل(25). ولذلك وجدنا الطائي يقف عند الفكرة يفتق أكمامها ويصقل أردانها ويفجر أعماقها ثم يزينها باللفظ العذب والجملة المونقة فتقع في نفس السامع أجمل موقع ومن أذنه أطيب سمع وأرق جرس(26)، كيف لا وهو القائل:

لولا اشتعال النار فيما جاورت
ما كان يعرف طيب عرف العود(27)

ألا ترى في هذه المعاني الطريفة النادرة خصيصة ترفعه فوق كل الشعراء، وقد باتت أمثالاً سائرة، وأبياتاً شاردة. افتتن به النقاد المعجبون والخصوم على السواء، وجعلوها من محاسن شعره؛ فهذا عبد القاهر الجرجاني يعبر عن جمال ألفاظ هذا البيت وغرر معانيه لما فيه من حسن قائلاً: "وانظر هل نشر المعنى تمام حلته، وأظهر المكنون من حسنه وزينته، وعرف يعرف عوده، وأراك النضرة في عوده، وطلع عليك من مطلع سعوده، واستكمل فضله في النفس ونبله، واستحق التقديم كله إلا بالبيت الأخير، وما فيه من التمثيل والتصوير"(28).

2 ـ **المستوى البلاغي:** سنتناول فيه مختلف الأساليب البلاغية والصور البيانية، التي تفسر طابع التجديد في المذهب التمامي. حيث غدت " الاستعارة والجناس والطباق من أهم العناصر الأساسية في تجديد أبي تمام، وهي عناصر قديمة وجاء هو فجسمها وعظمها، فكان اعتناؤه بالتصوير واضحاً، ونادراً ما يخلو بيت من صورة صنعها، فجاءت جيدة أو رديئة، ولم يعرف عنه ذلك الأسلوب ذو المعنى البسيط الذي يخلو من التصوير، وهذا الاعتناء من أبي تمام بالصور الشعرية، وحرصه الشديد على صناعتها والتفنن بها، يُعدُّ سمة من سمات مذهبه الخاص، فكما أن الطائي تفرد في استعمالات المحسنات البديعية وَفَاق أساتذته، فهو في التصوير كان متميزاً عنهم بهذا الاعتناء(29). ولعل احتفاله بالاستعارة البعيدة الخارجة عن السنن، جعل قصيده مثار جدال بين النقاد القدماء والمحدثين، فقد طلع أبو تمام على الناس في عصره بلون جديد من

الاستعارة لم يكن العرب يعرفونه في أساليبهم الفنية، وسلك مسلكاً جديداً في صياغتها وجد فيه النقاد المحافظون شيئاً غريباً عليهم غير مألوف لهم، فمضوا يهاجمونه ويحملون عليه وينكرون أن يكون هذا المذهب مذهباً عربياً يقبله الذوق العربي(30). ويأتي اعتراض النقاد على استعارات أبي تمام، لعدم التناسب بين المستعار منه والمستعار له، مما يؤدي في نظرهم إلى اضطراب بين طرفي الصورة لأن "إطلاق اللفظ على ما ليس قريباً من جنسه يؤدي إلى الخفاء والغموض، ومن ثم لا يمكن إدراكه وبالتالي لا تحس النفوس بجماله ولا تتأثر بنظمه"(31). غير أن هذا الرأي ليس مطرداً، ولا ينطبق على جل استعارات أبي تمام، فقد نجح هذا الأخير في كثير من القصائد، حيث برز العديد من الشعراء في ضرب الاستعارات الجيدة والرائعة لا زالت الأجيال المتعاقبة تحفظها إلى يومنا هذا، وهو صاحب القدح المعلى، حاز السبق في هذا الجانب. وقلما يرسل الفكرة بأسلوب مباشر بل يختار لها القالب الاستعاري ليخرجها إخراجاً فنياً وجميلاً، وقد اشتهرت استعاراته وتنوعت؛ فهو يجعل القصيدة أنثى، "والسماء فحلاً، واللقاح المطر، وهو يجعل السفينة حاملاً، ويجعل نفسه الجنين، وهو يجعل عمورية بكراً تفترع"(32)، وجعل للفؤاد شيباً وللدهر رقة ويجعل الممدوح " تارة دلواً، وتارة محراثاً، ومرة رشاء، وأخرى تنيناً، وشيطاناً رجيماً"(33).

ولعل الأمثلة التي سنقدمها خير دليل على هذا الذي ذهبنا إليه:

رقت حواشي الدهر فهي تمرمر

وغدا الثرى في حلية يتكسر(34)

في هذا البيت يشخص أبا تمام الدهر، ويجعله ذا إحساس رقيق، يهتز وينثني في حليه من النبات والزهر. فنحن أمام صورة حسية بصرية مجسدة، تفسر لحظة التحول في الزمن بين الماضي والحاضر يصحبه تحول مواز بين السكون والحركة؛ فالأرض اخضرت وارتوت ولبست أجمل الثياب فرحاً بنزول المطر لحلول الممدوح بها، بعدما اقشعرت وصوح نبتها في الماضي، فهي مليئة بالحركة مشحونة بالخصب، تختال في مشيتها وكأنها عروس مزركشة بالحلي زفت إلى عريسها/الممدوح. مما يشي أن الطائي يسعى دائما عبر استعاراته إلى تشخيص المحسوس وتجسيد المجرد. كما هو الحال في البيت الآتي:

تعود بسط الكف حتى لو أنه

ثناها لقبض لم تجبه أناملهْ(35)

حيث الممدوح يبسط يديه للمعدوم كيف يشاء، فالجود والكرم جبلة فيه، حتى ما إذا امتنع عن العطاء، لم تجبه يداه، وتلك صورة مجازية "تفتح أفق الحساسية والتأمل، بحيث لا يعود المعنى شيئاً محدداً منتهياً، وإنما يصبح شيئاً يتفتح ويتسع"(36)، ينثني وينبسط، يعبر ويمتنع. وكأن اليد التي تقوم بفعل الحركة (القبض والبسط) هي ذات مفكرة وعالمة، فاعلة ومستقلة. ولكي يكثف الدلالة المجازية في الصورة، فعَّل الطائي تقنية التضاد، رغبة منه في ممارسة هوايته المفضلة القائمة على التقابل بين كل مظاهر الحياة. كقوله :

مطر يذوب الصحو منه وبعده

صحو يكاد من الغضارة يمطر(37)

فالمطر هنا كأنه ذوب من صحو، له فيه وحسن، ويتلوه صحو كأنه مطر لغضارته

وطيب هوائه وتحسينه نبات الأرض بخاصته، ثم قال المطر والصحو غيثان يغذيان نبات الأرض إلا أن مطر الأنواء غيث ظاهر لين، وغيث الصحو مضمر لا يتبين إلا بحسن آثاره(38)، ولله در أبي تمام كيف استعار للمطر صفة الذوبان، وكأنه كومة ثلج آيلة للسقوط، ثم استعار للصحو مطراً يقطر باستمرار، لشدة غضارته ونفحة هوائه، وكيف جمع بين المطر والصحو في أداء الفعل نفسه وهو إخصاب الأرض، غير أنه في الأول بادي للعيان، وفي الثاني ضامر متجمد، لكنه يتراءى بحسن آثاره، ولا شك أن افتتان الشاعر بالطبيعة وجمالها جعلته يطلق العنان للفلسفة العقلية، حتى يتأتى إدراك العلاقة بين الصحو والمطر القائمة على ما يسمى في فنون البديع بحسن "التقسيم".

وتتسع دائرة الصورة الفنية المزركشة بألوان بالبديع في ثنايا القصيدة التمامية، متخذة من الألوان والأشكال مشهداً فنياً، كسر به أبو تمام أفق انتظار المتلقي، من ذلك قوله في الشيب وقد غزا مفرقه:

نسَجَ المشيبُ لـه قناعـا مُغـدَفا
يَقَفُ فقنَّعَ مِذرويْهِ ونَصَّفَا
ما اسودَّ حتى ابيضَّ كالكرم الذي
لم يأتِ حتى جيء كيْما يُقطَفا(39)

يصف أبو تمام الحالة النفسية والجسدية التي آل إليها، بعدما نسج الشيب خيوطه البيضاء على مفرقه، فاستعار النسيج للمشيب، للدلالة على سرعة انتشاره وإحاطته جميع أنحاء رأسه، ثم قدم الشيب في صورة مادية مشخصة يقوم بعملية النسج وكأنه إنسان يبدع الأشكال والألوان الفسيفسائية.

ثم تتأزم الحالة النفسية لدى الشاعر، بحلول المشيب قبل أوانه، مشبها هذه الحالة بصورة قطف الكرم وجنيه قبل أن يئين وقت نضجه. فعبر عن هذه الصورة القاتمة بالتقابل اللفظي بين البياض والسواد في حالتين: حالة استحالت شيب الرأس سواداً قبل الأوان في إشارة إلى قرب دنو أجله، وحالة: استحالة ثمر الكرم سوادا للدلالة على قرب جنيه قبل نضجه، مما أتاح للقارئ فرصة استثار طاقته التخييلية والبحث في العلاقة بين الشيب والنسج من جهة وبين الشيب والكرْم من جهة أخرى، فقد جعل للنسيج وظيفة هي من اختصاص الإنسان، مما يدل على أن الصور الفنية لأبي تمام هي وليدة الفكرة العقلية المصحوبة بالدفقة الشعورية والعاطفية، التي جعلت من المذهب التمامي مذهباً انزياحياً عن المألوف.

وتتعدد الصور الاستعارية التي ينقلها الطائي من حقل دلالي إلى حقل دلالي آخر، فيجعل أحيانا لعناصر الطبيعة شعوراً وإحساساً، ووجها وشكلاً آدمياً مما لم يعهده العرب من قبل، مع العلم أن ذلك من اختصاص الإنسان ومن وظائفه. يقول الشاعر مستعيراً صفة التبسم للقمر وصفة السجود للجمال، وهما صفتان للإنسان، استعارهما الطائي للقمر وللجمال في إطار لعبة التجسيد والتشخيص التي يمارسها الشاعر باستمرار في إطار بحثه الدائم لإيجاد علاقة عقلية أو تخييلية بين الصفات الانسانية والظواهر الطبيعية، فاسحاً المجال أمام المتلقي للتأويل والربط والاستنباط والبحث في أواليات اللغة والفكر والخيال معا، خصوصاً عندما يعتمد تقنية التشخيص والتجسيد المؤسسة على مجموعة من الأصباغ البديعية كقوله :

فـــتح تفـــتَّحُ أبـــوابُ الســـماء لـــه

وتـبرزُ الأرضُ في أثوابهـا القُشُـبِ(40)

لقد جنس بين " فتح" و"تفتح"، وطابق بين " السـماء" و" الأرض" ثـم جـاء بالاسـتعارة في قوله:" تبرز"، على سبيل بث الحياة والحركة والحيوية في الأرض، ثم في قوله" أثوابها" حيث شـبه الأرض بعـروس ترتـدي أحسـن الثيـاب وأجمل الحلل، وفي هذا البيت نستنتج اعتماد الشاعر على عنصر التشخيص، عندما جعل السماء تحس بالفرح والسرور بفضل رضى الله علـى الأرض ثـم يجعـل هـذه الأخـيرة صـورة لعـروس ترفـل بثيـاب الزينـة. فـالفرح والسـرور، وارتداء ملابس الزينة من خواص الإنسان لا من خواص الطبيعة..

لقد تجسدت مظاهر النظرية الشعرية الحداثية في الكون الشعري التمامي، في اللغة ثم في الصور البلاغية وما يتصل به من قضايا الصـنعة والاسـتعارة. إلا أن البـديع والزخرفـة الفنيـة في المذهب التمامي لا تقف عند حدود الصـورة التشـبيهية والاسـتعارية وإنمـا تتعداها إلى الزخـرف اللفظـي البـديعي مـن جناسـات وطبـاق ومقابلـة. والمتأمـل في القصـيدة التمامـية سيتكشف له أنها تضج بهذه الأصباغ الفنية التي جعلت من أبي تمام رائد وإمام فن الصنعة بامتياز. و"قبلة أصحاب المعاني وقدوة أهل البـديع"(41). والطـائي لم يسـتخدم ألوانـه البديعية في صورة بسيطة، وإنما كان يشق على نفسه في استخدامها، ويبذل في سبيل ذلك كثيراً من الجهد والعناء ونضح الجبين، حتى تستقيم له على الصورة التي تحقق له مذهبه الفـني. ومـن هنـا لم تكـن هـذه الألـوان تـرد بصورة عفوية، وإنما كان يقصد إليها قصداً ويتعمدها تعمداً، وكأنه امتداد جديد لمدرسة الصنعة القديمة أو مدرسة "عبيد الشعر"، منذ العصر الجاهلي عند الطفيل الغنوي وأوس بن حجر وزهير بن أبي سُلمى. لقد مضى أبو تمام إلى هـذه الألـوان يبـالغ في اسـتخدامها، ويحشدها حشداً في قصائده، ويظل يمزج بينها ويركـب منهـا ألوانـاً جديـدة تبـدو في أحيـان كـثيرة غـير مألوفـة للـذوق العربـي(42)، إلى درجة أنك تجد الطائي يدجج القصيدة الواحدة بالعشرات من أصباغ البديع على نحو ما نراه في قصيدته المدحية:

غـادرت فـيهم بهـيم الليـل وهـو ضـحى

يشـله وسـطها صـبح مـن اللـهب

حتـى كـأن جلابيـب الـدجى رغبـت

عـن لونهـا وكـأن الشـمس لم تغـب

ضـوء مـن النـار والظلمـاء عاكفـة

وظلمـة مـن دخـان في ضـحى شـحب

فالشـمس طالعـة مـن ذا وقـد أفلـت

والشمس واجبة من ذا ولم تجب(43)

أجرى الشاعر الطباق في مصرعي البيت الأول بين الظلمة والضحى، وبين الليل والنور المنبعـث مـن النار(ألسـنة النار/اللـهب)، وفي مصـرعي البيـت الثـاني بـين جلابيـب الـدجى، والشمس المشرقة، وبين الفعلين (رغبت، ولم تغب)، للدلالة في الأول على تخلي الظلماء عن لونها وفي الثاني الإشارة إلى عدم رغبة الشمس في المغيب. المعنى نفسه يتكرر في البيت الثالث والرابع حيث قابل بين ضوء النار ليلاً، وقد غـدا شمسـاً لا تغيـب، وبـين ظلمـة الـدخان ضحى، والشمس غائبة لشدة ضراوة المعركة.

فالممدوح أحال الليل نهاراً، وأحال النهار ليلاً. ثم جانس بين الاسم "واجبة" والفعل "تجب"، مما يدل على قدرة الشاعر على المزاوجة بين الطباق والمقابلة والجناس واللف والنشر في القصيدة الواحدة، وهذا مكمن التميز في الخطاب الشعري الحداثي لدى أبي تمام. الذي أحال هذه الأصباغ إلى طريقة فنية من طرق توليد المعنى، ومصدر خصب في تشكيل شعرية النص. من خلال نقل الدلالة من الصورة البسيطة إلى الصورة المركبة. ولذلك رأينا أبا تمام وهو يؤلف الصورة البلاغية القائمة على الأصباغ البديعية، لا يجعل منها مجرد مجودات بلاغية، بل يجعل منها تركيباً بلاغياً وجمالياً يعكس تفاعل الشاعر تفاعلاً إيجابياً تتداخل فيه هذه الألوان ضمن علاقات جديدة ومبتكرة، متخذا من التلاعب باللغة سمتا يخترق كل تفاصيل القصيدة التمامية.

لقد احتفل أبو تمام بالطباق أيما احتفال، كما احتفل بالجناس، فقد شكلا الماء والهواء في مذهبه الفني، وهذا الوعي بأهمية تداخل المستويات في التجربة الإبداعية هو ما جعل نظرة الشعرية الحديثة إلى الجناس لا تنفصل بحال من الأحوال عن نظرتها إلى الطباق والتكرار، والنفي، وهذا نابع من استبعادها للفكرة القائلة إن البديع زينة تضاف إلى الكلام، وقد حل محلها التصور البنيوي الذي انبثق عن فكرة تداخل المستويات اللغوية(44). ولم يعد الجناس في منظور الشعرية الحديثة ظاهرةً منعزلةً، قائمة على اللعب اللفظي بعناصر اللغة، التي تنزع منزع التماثل الصوتي، والحق أن الجناس هو الآلية التي تحقق فيها اللغة أعلى درجات التماثل، وهو مبدأ يعمل بطبيعة الحال في اتجاه معاكس لمبدأ الاختلاف وإذا كان الطباق ظاهرة من ظواهر الاختلاف، فإنه يمثل الشكل الأمثل والأبرز للتضاد، الذي يمثل بدوره أعلى درجة من درجات الاختلاف(45). ونظراً لهذه الأهمية التي أضحت للجناس والطباق، فإنه لا تخلو قصيدة من قصائد أبي تمام دون حشوها بهذه الألوان البديعية، إلى درجة أنه يفتتح القصيدة بالجناس والطباق معا ليضفي عليها جرساً موسيقياً منذ البداية، سعياً لجذب انتباه المتلقي:

كالخوطِ في القدِّ والغزالةِ في البه
جةِ وابنِ الغزالِ في غيدِهْ
وما حكاهُ ولا نعيمَ لهُ
في جيده بلْ حكاهُ في جَيَدِهْ
سأخرقُ الخرقَ بابنِ خرقاءَ كال
هَيْقِ إذا ما استحمَّ من نَجَدهْ
تامكه نهده مداخِلِهِ
ملومُهِ مُحزَئِلِهِ أَجُدِهْ(46)

فقد جانس بين الغزالة والغزال وبين جيده وجَيَده، وبين أخرق والخرق وخرقاء، ثم أرفق الجناس بالغرابة في اللفظ الحوشي غير المألوف مثل" تامكه" ومحزئله" والهيق" مما لا تستسيغه الأذن، أو يتقبله العرف، خصوصاً وأن العصر عصر حضارة ورقة وعذوبة، فكيف تأتى لأبي تمام الجمع بين خشونة البادية ورقة الحضارة في بوتقة واحدة؟.

لقد أصبحت المزاوجة بين الجناس والطباق، سنة مؤكدة في القصيدة التمامية. لأن الأول يقوم على مبدأ المشاكلة والثاني

يقوم على مبدأ المخالفة، الشيء الذي يسهم في تحقيق الانسجام داخل النص، لذلك ألفنا الطائي يوظفهما بكثرة في نصوصه الشعرية، إلى درجة أن الآمدي عَدَّ "طول طلب الطباق والتجنيس والاستعارة، وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها"(47)، ظاهرة بارزة في شعره أراد بها البديع فخرج إلى المحال. فهذه الألوان قديمة إلا أن الطائي، جسمها وعظمها، مستفيداً من التجارب السابقة، واستطاع بثقافته الواسعة وذكائه أن ينتفع بتلك التجارب في الأساليب والتراكيب، وأن يركب لنا صوراً خيالية رائعة، لم تستعمل قبله(48):

متى أنت عن ذُهليةِ الحي ذاهلُ

وقلبك منها مدَّةَ الدهر آهلُ(49)

فالجناس ماثل بين ذهلية ـ ذاهل، وذاهل ـ آهل، والطباق يتجسد في موقف المغايرة بين الشاعر ومحبوبته، فقلبه مليء وآهل بحبها، متماوت في ذكرها، وهي متمنعة لا تبادله نفس الشعور فقلبها خالي وذاهل/سال عن حبه وذكره، كما يتجسد الطباق في ثناءية الجناس نفسه، ذاهل وآهل، أي خال وعامر. فمع الجناس والتصوير يظهر الطباق، ولكن الطباق هنا يتحول مع أبي تمام إلى صورة تخالف ما يعرفه القدماء من طرق استخدامه، بما فيه من مبالغة وعمق تعقيد، وهي تلك الصورة التي يطلق عليها "نوافر الأضداد"، فهو لا يستخدم الطباق استخداماً ساذجاً، ولا يجعل التضاد فيه تضاداً لفظياً فحسب، وإنما يستخدمه استخداماً معقداً بما يلونه من ألوان عقلية مختلفة، تجعل المقابلة المعنوية عنصراً أساسياً في الصورة، إلى جانب المقابلة اللفظية(50)، على نحو ما رأيناه في المقابلة المعنوية غير المباشرة بين موقف الشاعر وموقف محبوبته، فهو مُقبل عليها وهي مُدبرة عنه، وقد رافق التقابل المعنوي تقابل لفظي(آهل/ذاهل)، المغلف بالجناس، فكيف استطاع الطائي أن يؤلف بين الجناس والطباق دفعة واحدة وأن يولد المعاني من داخل الائتلاف والاختلاف، فتلك خصيصة أبي تمام إنماز بها دون غيره من الشعراء.

ـ المستوى التركيبي: وفيه يتم التركيز على البنية الجملية، وصيغة الأفعال وزمنها، وكذا الروابط والضمائر، وغيرها مما يدخل ضمن تركيبية النص الشعري. أي دراسة في العلاقة القائمة بين أجزاء الجملة الواحدة وكيفية بنائها، واختيار صيغة دون أخرى، وكذا الطريقة التي تم بها ترتيب الحروف في الكلمة الواحدة. ولا شك في أن اختيار الشاعر لطريقة ما في ترتيب الجمل أو ترتيب الحروف في الكلمة تؤسس لتصور الشاعر للأشياء وللكون، كما تفسر في الوقت نفسه نوعية الثقافة التي يصدر عنها الشاعر، كما هو الحال عند أبي تمام الذي استخدم البنية الجملية في شكل تركيبي انماز به عن كثير من الشعراء. ولذلك عاب كثير من اللغويين جملة من التراكيب التي استخدمها الشعر المحدث الذي تزعمه أبو تمام لأنه في نظره: "وليد الحضارة، ولا يمكن أن يتماشى في كل شيء مع الروح العربية، ولا مع الصياغة العربية، كما لا يمكن أن يخلو من اللحن في إعراب أو اشتقاق أو وزن. أضف إلى ذلك أمراً مهماً جداً لديهم، هو حاجتهم إلى الشاهد وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون"(51). وعلى العموم نتوخى في هذا المستوى البحث في البنية

التركيبية التي استخدمها أبو تمام في بناء جمله الشعرية، وخصوصا تلك التراكيب التي تمثل انحرافاً أسلوبياً عن ما هو متعارف عليه عند جمهور النحاة، مما شكل نقطة تميز في البنية الأسلوبية لدى الشاعر الذي بنى الجملة الشعرية بطريقة خاصة سواء على مستوى تركيب المفردات داخل الجملة ((استخدامات خاصة بجموع التكسير ـ استعمالات خاصة بأسماء الإشارة ـ استخدام صيغة مكان أخرى ـ الصوغ من اسم الذات الجامد....). أو تركيب الحروف داخل الكلمة (تسهيل الهمزة ـ قَطْع همزة الوصل ـ قصر الممدود ـ مَدْ المقصور ـ قصر الحركة الطويلة ـ مَطل أو إشباع الحركة القصيرة ـ تخفيف المُشَدَّد ـ تشديد المُخَفَّف ـ فك المُدْغم ـ معاملة التاء المربوطة في الوصل معاملتها في الوقف ـ الصَّرْفُ وعَدَمِه ـ قلب الياء المكسور ما قبلها ألفاً)(52).

ونظراً لشساعة الظواهر اللغوية والتركيبية في القصيدة التمامية، فإننا سنكتفي بنموذجين على سبيل التمثيل ـ لا الحصر ـ خصوصاً منها تلك التي كانت مثار جدال ونقاش كبيرين في الساحة النقدية، والتي شكلت خصيصة أسلوبية لدى الطائي. كقوله:

يدي لمن شاء رهنٌ، لم يذقْ جُرَعا

من راحتيكَ درى ما الصابُ والعسلُ(53)

فهذا البيت من منظور الآمدي: "مبني كله على الفساد، لكثرة ما فيه من الحذف، لأنه أراد بقوله: "يدي لمن شاء رهن" أي أصافحه وأبايعه معاقدة ومراهنة، وإن كان لم يذق جُرعاً من راحتيك درى ما الصاب والعسل؟ ومثل هذا لا يسوغ، لأنه حذف "إن" التي تدخل للشرط، ولا يجوز حذفها، لأنها إذا حذفت سقط معنى الشرط، وحذف "من" وهي الاسم الذي صلته "لم يذق" فاختل البيت وأشكل معناه"(54).

لم يَرُقْ الآمدي خروج أبي تمام على القواعد التي نص عليها النحو العربي، لأنه حذف عمدة الكلام وأخل بالنظم، نتيجة حذفه لـ"إن" الشرطية التي سقط معها معنى الشرط، فأدى إلى اختلال المعنى، وحذفه لـ "من" الدالة على جملة الصلة، وإن كان المعنى يُحمل على تقدير الكلام: يدي رهن لرجل شاء ذلك دارٍ ما الصاب والعسل غير ذائق من راحتيك جرعا، فمِنْ نكرة، وشاء ودرى في موضع النعت، ولم يذق جعلت في موضع الحال. أو على تقديره: يدي رهن لمن شاء إن درى ما الصاب والعسل غير ذائقٍ جرَعا من راحتيك فيكون " لم يذق" في تقدير الحال، وحذف "إن " لما في الكلام من دلالة الشرط والجزاء، مما يدل على أن الحذف لم يؤثر على الدلالة المقصودة عند تقدير الكلام لدلالة المعنى على الحذف، ولأن أبا تمام اعتاد تركيب الألفاظ والتعبير عن المعاني بطرق ملتوية، فهو لا يعبر بطريقة مباشرة، ولكنه يستفز مخيلة وفكر القارئ لإعمال عقله. فالذم إذن على من أساء التقدير، أما أبو تمام فقد سلم من العيب وفق ما ذهب إليه المرزوقي.

والمتأمل في البنية التركيبية سيلاحظ أن أبا تمام بين قصيدة وأخرى يغلب الجملة الاسمية على الفعلية أو العكس تبعاً للموقف وللسياق، فإذا وقفنا عند قوله:

السيف أصدق أنباء من الكتب

في حده الحد بين الجد واللعب(55)

يلاحظ غلبة الأسماء على الأفعال، ولعنصر التغليب هذا أكثر من دلالة، لأن الجملة الاسمية تدل على الدوام والاستمرار بخلاف الفعلية، ومن هنا كانت الحكم الخالدة تصاغ في أكثرها بالجمل الاسمية، لكونها تقر الحقيقة وتؤكدها، وتبعد عنها شبهة الشك. ونظراً للأهمية التي تضطلع بها الجملة الاسمية في اللغة العربية، فقد استهل أبو تمام قصيدته الشهيرة " فتح عمورية" بها. فالسيف باعتباره الكلمة المفتاح والكلمة الفصل في المعركة التي تدور رحاها بين العرب والروم، تُبوء الصدارة في إشارة إلى أهمية الحدث لغوياً ودلالياً، أرفقه بالمصدر "أنباءً" الدالة على العظمة والتهويل، وإثارة الانتباه منذ البداية، وتأكيد الحقائق التي لا تدع مجالاً للشك أو الريب. فالسيف قد حسم كل الأنباء والأخبار القادمة من معسكر الروم، والتي كان مصدرها المنجمون، وأردف الاسمين باسم ثالث وهو الكتب، للزيادة في الكثافة الدلالية، مما يشي بقوة المقدرة الأسلوبية لأبي تمام في حسن اختيار الألفاظ التي تتناسب مع المعاني، ومع السياق العام، فقد استعاض عن ذكر القلم إلى ذكر الكتب حتى يتحقق التناغم الصوتي والموسيقي بين الصدر والعجز ويتحقق التصريع، ثم لأن لفظ "القلم" لن يفي بالغرض، لعدم تجانس حرفي الميم والباء. ضف إلى ذلك أن ما يقره القلم قابل للانمحاء، ولأن ما سطر في الكتب قد جف وانتهى وأصبح غير قابل للتغيير أو الكشط ناظراً إلى الحديث الشريف: "رفعت الأقلام وجفت الصحف" أي الكتب. فضلاً على أن الكتب تتضمن حرف الباء وهو حرف "قوي شديد مجهور يتفق وطبيعة التجربة الشعرية التي تتحدث عن السلاح والمعارك والحروب إلى جانب قوة الموسيقى وفخامتها التي تناسب قعقعة السلاح، ودق طبول الحرب"(56). لقد استطاع الشاعر الملائمة بين الكلمات في التركيب، والتلاؤم بين الأجزاء في التصوير. باستعماله لروابط حجاجية (حروف الجر، والظرف...)، لإقناع المتلقي والتأثير فيه. انسجاماً مع المقام والغرض الذي يهدف إليه الشاعر، محققا وحدة فنية وعضوية، وتشاكلاً تركيبياً بين مختلف عناصر الجملة الشعرية، و"ضرباً خاصاً من التأليف، يعمد فيه إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب"(57).

خاتمة:

لقد استطاع أبو تمام من خلال مذهبه الشعري، النزوع إلى الفرادة، والتميز والنسج على غير سابق مثال، متخذاً من المستويات الدلالية والتركيبية والصور الفنية، خصائص أسلوبية حداثية متميزة، فلم يكن الهدف والغاية من الانزياح عن مقاييس عمود الشعر جعل الخطاب الشعري حلية تجميلية، بقدر ما كان نزوعاً نحو إعادة تفسير وقراءة الأشياء من جديد، انطلاقاً من تصور فلسفي، والفلسفة بضاعة العصر، فاستطاع أن يخلق توليفة تجمع بين القديم والجديد وصهرهما في بوتقة واحدة، خالقاً بذلك كونه الشعري، ومذهبه الفني الذي سيصبح مدرسة حداثية، لها امتداداتها عبر كل العصور، وحسْبُ الطائي أنه المؤسس الأول للحداثة العربية والمؤصل لها.

سلسلة المصادر والمراجع:

ـ أبو تمام بين ناقديه، قديماً وحديثاً، عبد الله بن محمد المحارب، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة 1992.
ـ أبو تمام الطائي حياته وشعره، هاشم مانع صلاح، ط1، دار الفكر العربي، بيروت 1999.
ـ أبو تمام وقضية التجديد في الشعر. د. عبده بدوي، القاهرة.
ـ أخبار أبي تمام، تحقيق محمود عساكر ومحمد عزام، طبع المكتب التجاري، بيروت، بدون تاريخ.
ـ أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، طبعة المنار ـ القاهرة 1331هـ.
ـ التطور اللغوي: مظاهره وعلله وقوانينه، رمضان عبد التواب. القاهرة 1990.
ـ شرح ديوان أبي تمام، الأعلم الشنتمري، دراسة وتحقيق ابراهيم نادن، منشورات الأوقاف والشؤون الإسلامية، 2004.
ـ الشعر والشعراء، في العصر العباسي، مصطفى الشكعة، ط6، دار العلم للملايين، بيروت1986.
ـ شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدمه ووضع هوامشه وفهارسه، راجي الأسمر، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت 1994.
ـ شعرية أبي تمام، ميادة كامل إسبر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، دمشق 2011
ـ قدامه بن جعفر والنقد الأدبي، بدوي طبانه، ط2، مطبعة الرسالة، مصر. 1958
ـ عوض، المتولي محمود المتولي: "بناء الجملة الخبرية في شعر أبي تمام"، دكتوراه، جامعة المنصورة، مصر 2002.
ـ في الشعر العباسي، نحو منهج جديد، يوسف خليف، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
ـ الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي، دراسة وتحقيق د عبد الله محارب، نشر مكتبة الخانجي القاهرة سنة 1990ج 13/1.
ـ مقدمة للشعر العربي، أدونيس: ط3، دار العودة ـ بيروت، 1979.
ـ مقومات عمود الشعر، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، رحمن غركان، ط1، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2004.
ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني: تحقيق وشرح علي أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، ط1، نشر المكتبة العربية صيدا، بيروت، 2006.
ـ الأسلوبية من خلال اللسانيات، عزة آغا ملك، مقال ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد34، آذار 1986.
ـ العالم، أمين، ثلاثة اتجاهات نقدية: مجلة الشعر عدد 59 يوليو ز 1990.

الهوامش

(1) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي، دراسة وتحقيق د عبد الله محارب، نشر مكتبة الخانجي القاهرة سنة 1990ج 13/1.
(2) أخبار أبي تمام، تحقيق محمود عساكر ومحمد عزام، طبع المكتب التجاري، بيروت، بدون تاريخ ـ ج 1/ 37.
(3) فسر أدونيس الحداثة باعتبارها شكلاً إبداعياً على غير سابق مثال، ونظر إلى التجديد من زاويتين: فنية وأخرى زمنية، بيروت ط3، 1979، ص 99، ومن هذا المنطلق، يرتهن الجديد إلى الإبداع

الشعري المؤسس على " طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده "المرجع نفسه. والحداثة مصطلح يطلق على نوع معين "من الشعر بل الشعر عامة، يغلب عليه طابع المغايرة في الرؤية والتعبير إلى حد ما يشبه القطيعة المطلقة لكل ما هو سائد " أمين العالم " ثلاثة اتجاهات نقدية: مجلة الشعر عدد 59 يوليو 1990. ص28.

(4) الأسلوبية من خلال اللسانيات، عزة آغا ملك، مقال ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد34، آذار 1986 ص 92.

(5) ينظر في هذا الجانب: الموازنة للأمدي الموازنة :6/1، 12 ـ 18 –22 –33، 124 ـ 126، والوساطة ص 67.

(6) الوساطة ص 19.

(7) ديوانه شرح التبريزي 299/2.

(8) التطور اللغوي: مظاهره وعلله وقوانينه، رمضان عبد التواب. القاهرة 1990.ص9.

(9) حول محفوظ أبي تمام يقول الآمدي: "فإنه ما شيء كبير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه واطلع عليه" الموازنة ص1/ 10.

(10) اتسمت المعاني الشعرية في قصيدة أبي تمام بغموض المعاني ووعورة الألفاظ، لما فيها من: "الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء" الوساطة بين المتنبي وخصومه، الجرجاني :ص19.

(11) ينظر: شعرية أبي تمام ولغته الشعرية، د علي الدهمان.

(12) مقومات عمود الشعر، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، رحمن غركان ص 278.

(13) ديوانه، شرح الشنتمري، تح ابراهيم نادن324/2.

(14) المهاة: البقرة الوحشية، والنقى: الرمل، والشوى: القوائم، والمآبض: باطن ما انطوى من القام كالركبتين والعرقوبين. ديوانه، شرح الشنتمري، 199/1.

(15) ديوانه 176/2 شرح الشنتمري.

(16) الموازنة: 150 ـ 153

(17) شرح ديوان أبي تمام، التبريزي، تح راجي الأسمر، 154/1

(18) ديوانه:213/1 شرح الشنتمري.

(19) المصدر نفسه:213/1.

(20) عيار الشعر، ص: 21.

(21) ديوانه: 214/1.

(22) ديوانه: 214/1.

(23) ينظر المزيد من التوضيح في الموضوع: شرح ديوان أبي تمام :214/1، في الشعر العباسي، يوسف خليف، ص 94.

(24) العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، ص279.

(25) المرجع نفسه، ص 95.

(26) الشعر والشعراء، الشكعة، ص 650.

(27) ديوانه: 471/1.

(28) أسرار البلاغة: ص 100.

(29) أبو تمام بين ناقديه: ص 124. و456.

(30) في الشعر العباسي، ص 102.

(31) قدامه بن جعفر والنقد الأدبي، بدوي طبانه، ط 2، مطبعة الرسالة، مصر1958 ص205.

(32) أبو تمام وقضية التجديد، ص 79.
(33) الوساطة ص 68.
(34) ديوانه، شرح الشنتمري، 50/2.
(35) المصدر نفسه 334/1.
(36) الثابت والمتحول، 194/2.
(37) ديوانه :50/2.
(38) المصدر نفسه.
(39) المصدر نفسه.264/2.
(40) ديوانه: 471/1.
(41) الوساطة، ص20.
(42) الشعر العباسي، ص 100.
(43) ديوانه: 176/1 ـ 177.
(44) :بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح :فضل، ص 208،
(45) شعرية أبي تمام، ميادة كامل إسبر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011 ص 251.
(46) الخوط: القضيب، والغزالة: شمس الضحى، الهيق: ذكر النعام، الخرق: الفلاة الواسعة، الخرقاء: الناقة السريعة الهوجاء. استحم: التبس عرقاً. تامكه: أي مشرف القرا، نهده: ضخمه، ملمومه: مجتمعه، محزئله: شديده، أجده: موثقه قويه. المصدر نفسه 30/2 ـ 31.
(47) الموازنة 136/1.
(48) انظر: أبو تمام بين ناقديه: ص142 ـ 144
(49) ديوانه: 253/1، ذهلية: نسبة إلى ذهل بن شيبان، الذاهل: السالي عن الشيئ.
(50) في الشعر العباسي: ص 101.
(51) تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طه إبراهيم ص 102.
(52) للتوسع في هذا الجانب: ينظر العمل الذي أنجزه عوض، المتولي محمود المتولي: "بناء الجملة الخبرية في شعر أبي تمام"، دكتوراه، ج. المنصورة، مصر 2002.
(53) الصاب هو: شجرة مرة، ديوانه: شرح الشنتمري، 314/1 ـ 315، شرح التبريزي 8/2.
(54) الموازنة، 181/1.
(55) ديوانه: 172/1.
(56) أبو تمام الطائي حياته وشعره، هاشم مانع صلاح، ص 71.
(57) أسرار البلاغة: ص 132.

مظاهر الاهتمام المعاصر بتاريخ العلوم والتراث

د. رحيم هادي الشمخي*

إن القوانين العلمية المختلفة التي توصل إليها علماء من الشرق والغرب، تلك القوانين التي تقوم عليها علومنا الحديثة، لتبدو لنا ونحن على مشارف الربع الأخير من القرن الواحد والعشرين –لبساطتها ومنطقيتها - وكأنها لا تستوجب كل هذا التقدير والإجلال للعلماء الذين توصلوا إليها، والواقع أنه لا يدفعنا إلى هذا الإحساس غير المنصف سوى اعتيادنا لهذه القوانين إلى الحد الذي تبدو لنا فيه سهلة مألوفة واضحة، لدرجة ننسى معها كيفية وأهمية التوصل إليها، كما أنه يتراءى لنا أيضاً أن التجارب التي قام بها بعض العلماء تتميز بقدر كبير من البساطة إلى الحد الذي يراود فكرنا الاعتقاد بأنه في مقدور الشخص العادي أن يتوصل إليها لو لم يسبقه هؤلاء العلماء إلى إجرائها، ولنسق أمثلة واضحة للتدليل على قولنا هذا، فنشير إلى أن حقيقة كروية الأرض – التي تبدو لنا اليوم أمراً بدهياً لا يختلف فيه اثنان - قد أخذت من فكر البشر وجهدهم قروناً عديدة حتى أمكن إثباتها وإثبات دورانها في فلك معين حول الشمس. ثمة مثال آخر هو السهولة التي تتم بها اليوم العمليات الحسابية، وقد لا يعلم الكثيرون أن التوصل إلى فكرة منازل الأرقام من الآحاد والعشرات والمئات والآلاف لم يتم إلا في صدر الحضارة العربية، أي إن الإنسان قد عاش آلاف السنين يتبع طرقاً عقيمة ومطولة في حساباته قبل أن يهتدي إلى فكرة منازل الأرقام، والإنسان العادي يؤدي العمليات الحسابية في سهولة ويسر دون أن يعي الطريق الطويل الشاق الذي قطعه الإنسان ليصل إلى هذه الفكرة التي تبدو لنا اليوم في غاية البداهة.

إن التقدير السليم المنصف، والتفهم الصحيح للجهود الخلاقة المتواصلة التي قام بها الإنسان عبر تاريخه الحضاري الطويل، وسعيه الدؤوب إلى العلم والمعرفة لا يتسنى الوصول إليه دون الدراسة العميقة والتحليل الدقيق لظروف العصور التي تمت فيها تلك الجهود والمحاولات، ومن ثم فإنه يتعين على مثل هذه

* باحث من العراق

الدراسة أن تتعرض بالبحث لحالة الفكر والمجتمع التي لازمت هذه الجهود، وأن تتعرف إلى مدى الاحتياجات والإمكانات التي أدت إلى الاكتشافات والإنجازات التي توصل إليها الإنسان، ذلك المخلوق ذو الحضارة المجيدة.

إن العلم بنموه المتواصل يؤثر ولا شك تأثيراً متزايداً على الإنسان من حيث مقومات حياته وفكره وفلسفته ومعتقداته، ومن هنا فإن الفهم الحقيقي الواعي للعلم – وهو الخلية الحية دائبة النمو والتطور والاكتمال - يقتضي منا دراسة عميقة لتطوره عبر الأزمان.

إن اقتفاء الاتجاهات التي أثر ويؤثر فيها العلم على حياة البشر وسعادتهم يمكننا – مع دراسة واعية لامتداد هذه الاتجاهات - من الوقوف على الأثر المحتمل للعلم على مستقبل البشر.

دراسة تاريخ العلوم ودواعيها:

بالعلم - وهو أثمن ما لدينا من ألوان المعرفة - توصل الإنسان إلى الإنجازات العظيمة التي أحرزها في طريق إخضاع الطبيعة وتطويعها لخدمته، ولم يكن الطريق إلى هذه الإنجازات طريقاً سهلاً ميسوراً، بل على العكس تماماً من ذلك كان طريقاً شاقاً طويلاً تكتنفه المصاعب والعقبات، تكاتفت على تعبيده أجيال بعد أجيال، وأن من حق الأجيال السابقة علينا –وهي التي ندين لها بحضارتنا وتقدمنا - أن نعرف معالم الطريق الذي سارت فيه وذلك لأسباب واعتبارات متعددة، منها أن نعي ما بذلته أجيال السلف من فكر ومن جهد لإسعاد البشرية، وأن نقف على تطور الفكر العلمي واتجاهاته خلال مختلف العصور والحضارات، وأن نتناول بالدراسة والفحص والتحليل ما وصلت إليه مدارك الإنسانية حتى العصر الذي نعيش فيه.

وثمة أسباب أخرى تدفعنا إلى الاهتمام بدراسة تاريخ العلوم، نذكر منها توسيع أفق المشتغلين بالعلوم ومداركهم من حيث تطور الأفكار والإنجازات العلمية، وتأهيلهم للتفوق والامتياز بالوقوف على الصعاب التي واجهت العلماء السابقين، ودراسة الأخطاء التي وقعوا فيها للإفادة من تلك المحاولات والتجارب الرائدة، وبذلك يكتسب دارسو تاريخ العلوم مقدرة عالية في معالجة البحوث واستنباط أساليب جديدة لإجرائها، والوصول إلى نتائج علمية هامة، ومن ثم كانت الحكمة القائلة: «إن الإحاطة بعلم لا تكتمل دون الإلمام بتاريخه».

إن دراسة تاريخ العلم – وهي في حد ذاتها دراسة شائقة وطريفة - لابدّ وأن تكون عاملاً قوياً على تنمية الميل إلى البحث العلمي والاستزادة من ألوان المعرفة، كما وأنها تضيف الكثير إلى الثروة العلمية للإنسان.

مظاهر الاهتمام المعاصر بتاريخ العلوم:

إنّ من أهم سمات الحقب الأخيرة ذلك الاهتمام الواعي الأصيل بدراسة تاريخ العلوم، ولا غرو فهذه الدراسة هي الأساس الذي يقوم عليه بناء التقدم العلمي.

ولقد قام كثير من الدول المتقدمة بإنشاء الأكاديميات ومراكز البحوث والمعاهد المتخصصة في دراسة تاريخ العلوم، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر الأكاديمية الدولية لتاريخ العلوم بباريس، والأكاديمية البولندية للعلوم وتاريخ العلوم والتكنولوجيا، ومعهد تاريخ العلم بجامعة وسكنسن بأمريكا، ومعهد أبحاث تاريخ التكنولوجيا بفيينا في النمسا، ومعهد المخطوطات العربية التابع لجامعة الدول العربية ومقره القاهرة، ولعل أحدثها مركز التراث العلمي العربي بجامعة حلب بسورية.

كذلك أقيمت وخصصت متاحف لعرض الآثار والمنجزات العلمية للبشر منها متحف العلوم بلندن، ومتحف تاريخ العلم بأكسفورد، والمتحف الفني للصناعات والحرف بفيينا، ومتحف شتوتغارت بألمانيا الغربية.

ولقد قامت هيئات وجمعيات علمية ركزت نشاطها في هذا النوع من الدراسات منها «جمعية نيوكمن» في إنكلترا، و«الجمعية المصرية لتاريخ العلوم» التي تأسست في القاهرة عام 1949م.

شهد القرن الحالي نشاطاً متزايداً في دراسة تاريخ العلوم، حيث نشر العديد من المؤلفات القيمة، وبدأ ظهور الدوريات والمجلات المتخصصة في هذه الدراسة، فصدر العدد الأول من المجلة الشهيرة «إيزيس» في مدينة بلتمور بأمريكا عام 1913م، وتوالي صدور المجلات في مختلف بلدان العالم، فصدرت مجلة «أبحاث في تاريخ التكنولوجيا» في فيينا بالنمسا منذ عام 1930م، ومجلة «حوليات العلم» في لندن منذ عام 1936م، ومجلة «تاريخ العلم الطبيعي والطب» في كوبنهاغن بالدانمارك منذ عام 1942م، ومجلة «السجلات الدولية لتاريخ العلوم» في باريس منذ عام 1947م، ومجلة «سنتورس» في كوبنهاغن منذ عام 1950م، ومجلة «سجلات تاريخ العلوم» في هايدلبرغ بألمانيا الغربية منذ عام 1960م، هذا كله قليل من كثير، يدل جميعه على الأهمية المتزايدة التي بلغتها دراسة العلوم في الدول المتقدمة، وهذا الاهتمام له من دون شك دوافعه القوية ودواعيه الأصيلة.

لقد تعدى الاهتمام بدراسة تاريخ العلوم حدود الأبحاث والدراسات العليا، وأصبحت هذه الدراسة تمثل جانباً من الدراسة الجامعية المؤدية إلى الدرجة الجامعية الأولى، ولا غرو فقد ثبت لدى ذوي الخبرة في التعليم العالي أن دراسة تاريخ العلوم هي دراسة لازمة وضرورية في كل فرع من فروع المعرفة، وكما سبق أن أشرنا فإن التمكن في العلم يستلزم دراسة جادة ومفصلة لتطور الأفكار والمنجزات العلمية عبر التاريخ الحضاري الطويل، ومع بروز أهمية هذه الدراسات وتضمينها لبرامج الدراسة الجامعية، كان لابدّ من إنشاء أقسام متخصصة يرأسها أساتذة ذوو كراسٍ في تاريخ العلم، نذكر منها على سبيل المثال أقسام تاريخ العلوم في جامعتي أكسفورد وكامبردج والكلية الملكية بلندن، كذلك جامعتي أمستردام وليدن في هولندا، وجامعات

باريس بفرنسا ووسكنسن وبرنستون بالولايات المتحدة الأمريكية.

مسؤولية كتابة تاريخ العلوم:

أما وقد بيّنا أهمية دراسة تاريخ العلوم ودوافعها والفوائد التي تجنى من ورائها، وعددنا الخطوات التي اتخذتها الدول المتقدمة لتوفير مقومات هذه الدراسة من إنشاء مراكز البحث والمعاهد العليا ومتاحف العلوم والتكنولوجيا، وقيام الهيئات والجمعيات العلمية المتخصصة في هذه الدراسة، وتوالي صدور المؤلفات والمجلات المختصة بتاريخ العلوم، فلنتساءل على من تقع مسؤولية القيام بهذه الدراسات؟ هل تقع هذه المسؤولية على عاتق المؤرخين السياسيين والاجتماعيين، أم إن هذه المسؤولية هي من صميم أعباء رجال العلم.

من الأمور المسلم بها أن أولى الناس بدراسة تاريخ العلوم هم المشتغلون بالعلوم أنفسهم، إذ إنه من الطبيعي لمؤرخ العلوم أن يكون ملماً إلماماً طيباً بالدقائق العلمية والفنية للموضوع الذي يتعرض له بالدراسة، وهذا أمر يسهل تحقيقه في المشتغلين بالعلم.

إن كتاب التاريخ العام لا يطلب منهم – بحكم تخصصهم في الجوانب السياسية والاجتماعية - أن تكون لديهم عامة الكفاية والإمكانات التي تعينهم على الكشف عن دقائق تاريخ العلوم، وتحديد فضل السبق إلى قانون أو ظاهرة أو حقيقة علمية، إذ إن دراسة تاريخ العلوم تتطلب بطبيعتها الإلمام الجيد بالعلوم نفسها، ومن هنا كان رجال العلم هم المسؤولون – في المقام الأول - عن دراسة تاريخ العلوم، كما وأنه يقع على عاتق رجال العلم بيان آثار تطور العلوم على المجتمع حتى يفيد عامة المؤرخين من هذه الدراسات المتخصصة.

لم تكن هذه الحقيقة وهذه المسؤولية لتغرب عن بال رجال العلم، بل لعله العكس من ذلك، فقد أولوا دراسة تاريخ علومهم اهتماماً كبيراً، وتوالى ظهور نتائج هذه الدراسات في بحوث ومؤلفات عديدة قام بكتابتها جميعها علماء في فروع العلم والتكنولوجيا كافة من الرياضيات والفيزياء والكيمياء والنبات وعلم الحياة والطب والصيدلة والفلك والهندسة وغيرها.

التراث العلمي العربي والحضارة المعاصرة:

مرّت على أوروبا – مع تدهور الإمبراطورية الرومانية عشرة قرون من الزمان، تعرف القرون الخمسة الأولى منها (500-1000م) بالعصور المظلمة، التي كانت أسوأ فتراتها في القرنين التاسع والعاشر الميلاديين، وفيها أخذت كل من حضارة الإغريق وحضارة الرومان من الاندثار، في وقت كانت فيه الحضارة العربية تسعى إلى عصرها الذهبي، إن الحضارة الأوروبية الحديثة التي شهدت مولدها الفترة الممتدة من حوالي القرن الثاني عشر إلى القرن الخامس عشر فقد قامت – دون منازع - على أكتاف الحضارة العربية، وأن التاريخ المنصف لتطور العلوم لابدّ وأن يتوقف طويلاً عند منجزات الحضارة العربية

وأثرها البالغ على الحضارة المعاصرة، إذ لو لم تكن هناك حضارة عربية لضاع تماماً تراث الإغريق وكثير من تراث الفرس والهنود والسريان، ولتأخر مولد الحضارة المعاصرة مئات عدة من السنين.

لقد كان لحضارة العرب التي امتدت زهاء ثمانية قرون (700- 1500م) من بلاد الهند شرقاً إلى بلاد الغرب وإسبانيا غرباً، أثر بالغ في حفظ ونقل تراث الإغريق، ولو اقتصر فضل العرب على ذلك لكان فضلاً عظيماً في حد ذاته، فما بال فضل العرب فيما استحدثوه وطوروه وأضافوه من ألوان المعرفة، وعن العرب أخذت أوروبا علوم الحساب والجبر والفلك والطب والصيدلة والفيزياء والكيمياء والنبات وغيرها من العلوم الحديثة، وقد مرت الحضارة العربية بعصرها الذهبي في القرنين العاشر والحادي عشر الميلاديين في الوقت الذي كانت فيه أوروبا ترزح في حلل الجهل والظلام.

إن حركة الترجمة لأمهات الكتب الإغريقية إلى اللغة العربية، تلك الحركة التي أولاها الخليفة المأمون (813- 833م) اهتماماً بالغاً، كانت عاملاً رئيساً في حفظ التراث الإغريقي ودراسته واستيعابه، ولا غرو فالخليفة المأمون هو الذي أسس «بيت الحكمة» ببغداد وجمع فيه علماء أفاضل للقيام بهذه المهمة، وهي بداية منطقية تماماً تنبه لها الخليفة المأمون، إذ إن الحكيم هو الذي يبدأ بدراسة أعمال من تقدمه ويستوعبها ويحللها قبل أن يضيف إليها من فكره وجهده.

لقد كانت حركة الترجمة ونقل علوم الأولين حافزاً عظيماً على إقبال العرب على العلوم والفلسفة والاهتمام بها والإضافة إليها، فلا عجب أن تظهر – في موطن الحضارة العربية الممتدة من الهند شرقاً إلى المحيط الأطلسي غرباً - عبقريات عربية كثيرة نذكر منها على سبيل الإشارة والتنبيه محمداً بن موسى الخوارزمي (ت850م)، ومؤلفاته في الحساب والجبر والمقابلة غنية عن التعريف، وأبا بكر محمد بن زكريا الرازي (866- 924م) وقد برع في الكيمياء والطب، وأبا الريحان البيروني (973- 1051م) ذلك العالم الموسوعي الذي كاد أن يضيف إلى فروع المعرفة كافة في عصره، والحسن بن الهيثم، (965- 1039م) رائد علم البصريات، والشيخ الرئيس الحسين بن عبد الله بن سينا (980- 1037م) الذي اشتهر في الشرق والغرب بنبوغه في الطب والفلسفة.

إن البحوث الأصيلة التي قدمها العرب إلى العالم هي في الواقع من أهم أسس الحضارة المعاصرة، ولقد ترجمت علوم العرب أول ما ترجمت إلى اللغة اللاتينية، وعن هذه الترجمة انتقل العلم العربي إلى أوروبا، ومن الكتب الشهيرة التي ظهرت لها ترجمات لاتينية كتاب «الحاوي» في الطب لأبي بكر الرازي، وكتاب «الزيج» - ويحتوي على جداول فلكية - لمحمد بن موسى الخوارزمي، وقد ظهرت ترجمته اللاتينية عام 1126م، كذلك نشر كتاب «الجبر والمقابلة» للخوارزمي أيضاً مترجماً إلى اللاتينية عام 1145م، وصدرت

الترجمة اللاتينية لكتاب «القانون في الطب» لابن سينا عام 1473م، وظلت هذه الترجمة المرجع الأول في الطب في جامعات أوروبا حتى منتصف القرن السابع عشر، وكذلك نشر كتاب «المناظر» للحسن بن الهيثم باللغة اللاتينية عام 1573م، وقد ظهر بعنوان «الذخيرة في عُلى الأوبطيقي للهازن»، ولفظ «الهازن» هو الاسم للحسن بن الهيثم، وعن كتاب «المناظر» تعلمت أوروبا علم الضوء.

ولقد دخلت بعض أسماء الأعلام العرب في اللغات الغربية، فنجد –على سبيل المثال- كلمة Algorismus في اللغة الإنكليزية، وهي لاشك تحريف لاسم الخوارزمي، كما أن الأعداد كانت تسمى باللاتينية Algorithm وبالإسبانية Guarism وكل هذه الألفاظ مشتقة من اسم الخوارزمي علامة الحساب والجبر، ولقد تعلمت أوروبا طريقة الترقيم العربية - وما أدخلته على العمليات الحسابية من تيسير وتبسيط- من كتاب الحساب الذي ألّفه ليوناردو بيزانو ونشره في إيطاليا عام 1202م، وبهذا الكتاب انتقل الحساب العربي إلى أوروبا وانتقل معه اسم الخوارزمي الذي دخل معاجم اللغات العربية.

تركت الحضارة العربية آثارها الواضحة على الحضارة الحديثة، بل وغزت الكلمات العربية اللغات الغربية، حيث نجد مئات الألفاظ العربية في لغات الغرب، نشير هنا إلى بعض منها من قبيل التدليل العابر، فكلمة «الجبر» التي استعملها العلماء العرب بمعنى عملية جبر الكميات السالبة إلى كميات موجبة، قد شقت طريقها إلى معاجم العالم للدلالة على هذا العلم الذي أرسى قواعده العلّامة العربي الخوارزمي، كذلك الحال في كلمة «صفر» حيث نجدها قد تحولت إلى كلمة «Cifre» «Zero» و«Cipher» في اللغة الإنكليزية، وظهرت كلمة «الصفر» العربية على صورة «Zepiro» و«Cifra» في اللغة الإيطالية.

ولما أدخل جوردانس نيمورايوس الحساب العربي إلى المانيا حوالي عام 1220م ظهرت كلمة الصفر في الألمانية في لفظ «Cifra»، ثم تطورت إلى اللفظ المعاصر «Ziffer» كذلك فإن الألفاظ الفرنسية «Clfra» و«cgiffre» و«Zero» تتبع من الكلمة العربية، «صفر» وتعني خلاء، وتعبير صفر اليدين غني عن الشرح.

إن المشتغلين بعلم الفلك يعرفون تمام العلم أن ألفاظاً عديدة من مسميات النجوم والكواكب تنحدر من أصل عربي، كما أن كثيراً من الألفاظ الخاصة بالنباتات والأعشاب الطبية وعناصر الكيمياء والمسميات الطبية وغيرها من ألفاظ الحضارة كلها مشتقة من كلمات عربية.

وليس هنا مجال الإفاضة في التدليل على فضل العرب على الحضارة الحديثة، إذ إن هذا يستغرق سنوات عديدة من البحث والدرس وتلزمه مجلدات عدة ضخمة لتسجيل إنجازات الحضارة العربية، وإنما قصدنا هنا مجرد الإشارة إلى أن علوم العرب هي بلا شك أهم

دعائم الحضارة المعاصرة، وأن تاريخ العلوم لابدّ وأن يتوقف طويلاً عند الحضارة العربية ليقوّم منجزاتها تقويماً منصفاً.

ولقد ساعدت على وصول علوم العرب إلى أوروبا عوامل كثيرة منها حركة التجارة بين الشرق والغرب، والحروب الصليبية (القرن الثاني عشر للميلاد) ورحلات المثقفين من أوروبا إلى بلاد الإمبراطورية الإسلامية للوقوف على علوم العرب وثقافتهم، كما ساعد على ذلك أيضاً تبادل الحدود بين العرب والأوروبيين لاسيما في إسبانيا.

إن مذكرات كثير من علماء الغرب تتضمن إشارات واضحة إلى المؤلفات والمصنفات العربية التي أطلقوا عليها أو كانوا يقتنونها في مكتباتهم الخاصة، فإن ليوناردو دافينشي (1452- 1519) -مثلاً- قد ذكر في أحد المجلدات(1) التي خلفها وراءه قائمة بأسماء الكتب التي كان يقتنيها قبل مغادرته لميلانو، وقد جاء فيها اسم كتاب في الصحة للعالم العربي أبي بكر بن زكريا الرازي مترجماً إلى اللاتينية، كذلك وصلت إلى ليوناردو أيضاًبحوث الحسن بن الهيثم في الضوء منقولة في كتاب العالم البولوني فيتلو الذي وضعه حوالي عام 1260م، وقد اطلع ليوناردو على هذا الكتاب في مكتبة بافيا عام 1490م، وتدل مذكرات ليوناردو مرة أخرى على اطلاعه على بعض مؤلفات الشيخ الرئيس الحسين بن عبد الله ابن سينا، ورسائل فيلسوف العرب يعقوب بن اسحق الكندي (ت873م) ثمة مثال آخر هو ما قرره الباحث أنطونيو فافرو من وجود نسخة من ترجمة رزنر اللاتينية لكتاب «المناظر» لابن الهيثم في المكتبة الخاصة بالعالم الإيطالي جاليليو جاليلي (1564- 1642م)، وبالتالي فإن جاليلو كان على بينة من أعمال الحسن بن الهيثم في الضوء والميكانيكا(2).

إن أثر علماء العرب على الغرب كان جد عظيماً، وإن هذا التأثير البالغ للعلم العربي على الحضارة المعاصرة لن تتحدد معالمه قبل أن تدرس آلاف المخطوطات العربية التي تزخر بها الدراسة تقتضي تضافر الجهود داخل الوطن العربي وخارجه وهذا المجلد محفوظ في مكتبة أمبروزيانا بميلانو.

مصادر التراث العربي العلمي:

ضمت خزائن الكتب إبان الحضارة العربية دور المخطوطات التي حوت أعلى ما وصلت إليه معارف البشر في ذلك الوقت، وقد كانت مكتبات المشرق والمغرب العربيين تغص بملايين المخطوطات، نذكر منها على سبيل المثال مكتبة «بيت الحكمة» ببغداد، ومكتبات النجف الأشرف، ومكتبات الشام: سيف الدولة بحلب، وأبي الفداء بحماة، والظاهرية بدمشق، ومكتبتي دار الحكمة والجامع الأزهر الشريف بالقاهرة، ومكتبات بني عمار بطرابلس، والجامع الأعظم بالقيروان، وجامع القرويين بفاس، والجامع الكبير بمكناس، ومكتبة الزهراء بقرطبة.

ولقد تعرضت الإمبراطورية العربية لمحن وتقلبات وغزوات وغارات بلغت ذروتها على

أيدي التتار بقيادة هولاكو وما فعلة الأمريكان والصهاينة الآن في بغداد يذكرنا بما فعله هولاكو الذي أمر بإحراق كنوز الكتب العربية في بغداد، إنه لمن المؤسف حقاً أن تلف أو يضيع جانب كبير من التراث العربي، وما نجا منه وجد طريقه إلى خارج الوطن العربي، حيث نقلت –في عصر العثمانيين- أثمن المخطوطات العربية إلى تركيا لتزدان بها مكتباتها، كذلك وصل جانب كبير من المخطوطات العربية إلى بلاد الغرب في وقت انحدرت فيه الحضارة العربية وازدهرت فيه الحضارة الأوروبية، فنقل الباحثون عن كنوز الشرق الشيء الكثير من المخطوطات العربية إلى مكتبات الغرب في غفلة من ورثة الحضارة العربية.

وبازدخار مكتبات أوروبا بأمهات الكتب العربية وتزايد الاهتمام بها، بدأت حركة الاستشراق في القرن الماضي، وتوالى ظهور دراسات المستشرقين من أمثال سوتر، وسخاو، وبروكلمان، وفيدمان، ومتز، وكارلو نللينو، وبول كراوس، وليتمان، والدوميبلى، وفؤاد سزكين، وديتريش، وهونطه وغيرهم، فلا عجب –والحال كذلك من تواجد المخطوطات والمهتمين بدراستها- أن نقرأ عن تراثنا العربي أول ما نقرأ في كتب المستشرقين ودورياتهم المتخصصة في تاريخ العلوم.

هذا ويقدر عدد المخطوطات العربية المنتشرة في أنحاء العالم كافة بحوالي مليون مخطوطة عدا النسخ المكررة منها، وفي الوقت الذي صدرت عن بعض خزائن الكتب العامة فهارس تضم بيانات كاملة ودقيقة عما تحويه من مخطوطات، فإن الكثير من خزائن الكتب الأخرى لا تتوفر عنه مثل هذه الفهارس، وما من شك في أن النقاب لم يكشف بعد عن آلاف المخطوطات العربية القيمة، كما وأن تحقيق ودراسة ما نعرف عن وجوده من المخطوطات لازال في أول الطريق، ولقد صدرت خلال السنوات العشر الأخيرة كتب تبني معالم الطريق إلى مصادر التراث العربي في مكتبات العالم شرقه وغربه منها سلسلة مجلدات «تاريخ التراث العربي» للمستشرق تركي الأصل فؤاد سزكين وتصدرها دار بريل للنشر ليدن منذ عام 1967م، كذا كتاب «المخطوطات العربية في العالم» لـ هويسمان، وقد صدر عن الدار نفسها عام 1967م.

قومية التراث العربي العلمي:

إن تراث الأمة يقع منها موقع القلب من الجسد، فمن دون القلب لا تكون حياة، وحياة الأمة في نشاطها الحضاري، وتراثها جزء من هذا النشاط المستمر والجهد المتواصل عبر تاريخ الأمة الطويل.

إن من حق الأجداد علينا أن نعرف ونعي الدور المجيد الذي قامت به الحضارة العربية في إرساء دعائم الحضارة الحديثة، وإن لمن الضروري حقاً أن نقدم للأجيال الصاعدة صورة واضحة ودقيقة للإنجازات العربية، ولا غرو فهي نسب الأمة العربية وحسبها.

ليست القومية العربية قضية سياسية فحسب، إنما هي قضية تاريخ مشترك ولغة

مشتركة وتراث مشترك وقيم مشتركة، ليست القومية العربية مجرد تحرك سياسي لجمع الشمل وتوحيد الصف وتحقيق الهدف، وإنما القومية العربية أعمق من هذا المفهوم وأشمل، إن القومية العربية تعبير عن أمة واحدة وإن تعددت أمصارها، وتباينت نظمها الاجتماعية والاقتصادية، تعبير عن تكوين واحد وإن اختلف بعض مظاهره، وأن صورة هذا التكوين يجب أن تكون واضحة كل الوضوح، يرسمها تراث الأمة عبر تاريخ طويل وجهد شاق.

لا يكفي أن نرفع شعار القومية العربية من فوق المنابر، وإنما يجب أن ننفذ إلى جذور القومية العربية، وأن نكشف عن أعماقها وأغوارها، إن الكشف عن الأسس الحضارية للقومية العربية لا يقلُّ أهمية عن النشاط السياسي للتجمع العربي، وأن إحياء التراث العربي يثبت دعائم القومية العربية، ويجلو مفهومها، ويبعث على الاعتزاز بماضيها، والثقة في حاضرها، والتفاؤل في مستقبلها، ولاسيما ونحن الآن نتصدى في سورية والعراق لأكبر هجمة بربرية ضد القومية العربية وهوية الإنسان العربي التي يريد الأمريكان استلابها.

العناية بالتراث العلمي العربي:

قد يكون التراث العلمي العربي من أروع جوانب تراثنا الحضاري، ومع ذلك فإن نصيبه من الاهتمام كان وما زال يسيراً، صحيح أن بعض المستشرقين الفضلاء من أمثال سورتر وسخاو وفيدمان ونللينو وميللي وسارتون وديتريش وهونكه قد قدموا دراسات قيمة ومنصفة في تراثنا العلمي، إلا أنه لابدّ من الاعتراف بأن مسؤولية إحياء التراث العربي تقع في المقام الأول على عاتق أصحاب التراث أنفسهم، وما زلنا بعد في بداية الطريق.

وجدير بنا أن نشير هنا إلى بعض ما أنجزه علماء العرب في مجال تحقيق ودراسة المخطوطات العلمية العربية، فنذكر بكل تقدير فضل الأستاذ مصطفى نظيف في أبحاثه عن الحسن بن الهيثم وتحقيقه وشرحه لكتابه «المناظر»، كذلك نذكر جهد الدكتور مصطفى مشرفة والدكتور محمد مرسي أحمد في تحقيق كتاب «الجبر والمقابلة» للخوارزمي من المخطوطة الوحيدة المحفوظة في مكتبة بودلين باكسفورد، كما نشيد بالكتاب الذي وضعه الأستاذ قدري حافظ طوقان بعنوان «تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك»، ويضم بين دفتيه سجلاً لعلماء العرب في هذا المجال، وبياناً بأهم منجزاتهم فيه، وكذلك نذكر تحقيقات الأستاذ أحمد سعيد الدمرداش في بعض أعمال أبي الريحان البيروني وجمشيد الكاشي ومحمود الفلكي، كل هذه ولاشك جهود صادقة وعميقة مخلصة، بيد أنها محاولات فردية نابعة من علماء أفاضل يؤمنون بالتراث العلمي العربي ويقدرون تمام التقدير الأهمية البالغة لإحيائه حتى تتضح معالم المنجزات العلمية العربية، ويتخذ التراث العربي وضعه الصحيح في تاريخ العلوم.

لقد تعالت وما زالت تتعالى أصوات مؤمنة بتراثنا العربي، تدعو وتلح في الدعاء إلى مزيد من الاهتمام به، أما آن الأوان بعد أن ننظر إلى هذا التراث على أنه من أهم دعائم القومية العربية، فنقيم معاهد أو مراكز متخصصة في تحقيقه ودراسته على المستوى القومي، أما حان وقت العمل المثمر الجاد في دعم أسس القومية العربية، وهل تصح قومية من دون تراث؟ دعوة نقدمها لكل الشعوب والدول العربية المؤمنة بتراثها، الساعية حقاً إلى الذود عن قوميتها، المتطلعة إلى مستقبل مشرق يعيد الأمجاد الرائعة إلى أصحاب التراث العربي العظيم.

إن تاريخ العلوم لن يستقيم أو يكمل دون التقويم المنصف لمنجزات الحضارة العربية، حقيقة أوضح من أن يلزم لها برهان، أو يقام عليها دليل، حقيقة يعرفها العدو قبل الصديق، حقيقة يقدرها كل من يؤمن بحضارة الإنسان، ذلك المخلوق الذي شرّفه الله فخلقه على صورته، ونفخ فيه من روحه، وعلّمه ما لم يعلم.

أهم المصادر:

1- Codex allenticus, 2157, 2257, 225v.b
2- وهذا المجلد محفوظ في مكتبة أميروزيانا- ميلانو
3- راجع كتاب (عبقرية ليوناردو دافينشي في الهندسة) تأليف الدكتور جلال شوقي، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة.
4- كتاب (تراث العرب في الميكانيكا) الدكتور جلال شوقي، عالم الكتب القاهرة 1973م، ص54.
5- مجلة التراث الشعبي/ بغداد، العدد 631، ص66.

قيود فدوى طوقان الغالية:

تأملات في إيقاع القصيدة"

جلال مصطفاوي*

تمهيد:

في القصيدة المعنونة بـ"نداء الأرض" التي افتتحت بها فدوى طوقان (1917 ـ 2003) مجموعتها "وجدتها" (1958) تقدم شخصية فلسطيني تناديه أرضه، تناديه الذاكرة من يافا، وليس عليه أن يستجيب، ولكن إلى أين؟ لم يدر. كان الحنين نداء ألحّ به واستبد، على أنه لم يحمل بندقية، ولم يتسلل ليلتقي بأهله هناك، بل اكتفى بأن راح يعانق أشجارها ويضمّ لآلئ حصاها:

وكانت عيون العدو اللئيم على خطوتين
رمته بنظرة حقد ونقمة
كما يرشق المتوحش سهمه
ومزق جوف السكون المهيب صدى طلقتين(1).

هذا هو أقصى ما كان يمكن لشاعرة منطوية على نفسها، لكن للوطن حصته في هذه النفس أن تعبّر عنه بشأن نكبة فلسطين، علماً بأن هذا التاريخ يشهد طلائع الفدائيين الفلسطينيين الأوائل، ولكن القلب الكسير لم يكن في مقدور بصيرته أن تصل إلى مستوى الفعل المتوغل في الواقعية وهو ما سنجده على المستوى العاطفي أيضاً في قصيدتها "القيود الغالية"، وهي من أنضج قصائد "وجدتها" عاطفة، تعبّر عن ضيقها بأغلال حبها، وتختلق عذرا ارتكبه الحبيب لتقنع نفسها بالتخلي عنه، وبدقة أكثر: التحرر منه لكنها سرعان ما تشعر بالندم وتفتقد طيفه:

أضيق، أضيق بأغلال حبي
فأمضي وتمضي معي ثورتي
أحاول تحطيم تلك القيود
ويمضي خيالي
فيخلق لي عنك قصة غدر
لكيما أبرّر عنك انفصالي
وأقصيك عني بعيداً بعيد
لعلّي أعانق حريتي

---

* باحث من الجزائر.

وأقطع ما بيننا
غير أني
أُحسّ إذا ما انفصلنا
كأني
لُفظت وراء حدود الوجود
ويثقل قلبي
وتنقص روحي
وتصبح مبتورة رازحة
وأكره أهلي
وأكره نفسي
وتعرى الحياة وتمسي قفاراً بغير جمال
بغير ظلال
ويصبح عيشي بغير مذاق
فلا طعم، لا لون، لا رائحة
ويسألني عنك قلبي
ويصرخ في ألم في احتراق:
لماذا جننت فأقصيته؟
لماذا؟
لماذا؟
تراه يعود
...
وحين يعود
يعود الوجود
يمدّ ذراعين مفتوحين
إليّ، ويصبح قلبي خفيفاً
يغني كطير سعيد

بنى عشه في ربى الجنة
وروحي التي بُترت يا حبيبي
تُرد بقيتها الضائعة
إليها،
وتخصب حولي الحياة
وتبدو ملونة رائعة
وأمضي وتمضي معي فرحتي
أعانق فيك عبوديتي
وأحضن أحضن تلك القيود
...
حبيبي بما بيننا من عهود
بضحكة عينيك
إذا أنا ضقت بأغلال حبي
وثرت عليها وثرت عليك
فلا تعطني أنت حريتي
فقلبي قلب امرأة
من الشرق... يعشق حتى الفناء
ويؤمن في حبه بالقيود(2)

ـ التحليل النصي للإيقاع:

إن اقتناص بعض العلامات المضمونية، وخاصة الدالة منها دلالة الجزء على الكل، من شأنها أن تنظم بنية أولية للمضمون، ونحن نسلّم منذ البدء أنها لا تعدّ بنية نصية، غير أنها تعدّ حتماً خطوة إجرائية ضرورية اتجاهها، وأكثر ضرورة لإضاءة البنية الإيقاعية للنص، هذه البنية ذات علاقة بنائية بالبنية الدلالية الكبرى للنص، فتشكّل الإيقاع لا يتمّ بمنأى

عن انبناء الدلالة وخاصة في الشعر الحديث والمعاصر.. وتبدأ العلامات المضمونية الدالة بعنوان القصيدة "القيود الغالية وفيما نعلم تعدّ هذه العلامة مستحدثة، فلم يعرف الشعر العربي منذ أقدم عصوره وضع عنوان للنص الشعري، ولم يعمد الشعراء إلى تسمية قصائدهم بأسماء معينة وما وصلنا مشروحاً أو معنوناً ما هو إلا من عمل الشارحين والجامعين والرواة، فقد عرفت بعض القصائد بأسماء، نسجت من قبل الرواة والجامعين نحو "عينية الحادرة" و"بائية الكميت"، فقد أُطلقت عليها هذه التسميات نسبة إلى قوافيها، وبعضها عنون لمناسبة نحو "المتجرّدة" للنابغة، و"البردة" للبوصيري و"الحمّى" للمتنبي و"فتح عمورية" لأبي تمام.. ثمّ إن وضع عنوان للنص ينتج عنه إشكال تأويلي، فالشعراء حين يضعون عناوين يهدفون إلى دلالة وقصد، ويُلبسون العنوان قسماً أساساً من رسالة النص (المرسلة الشعرية)، وقد جعل شارل جريفال (CH. Grivel) وظائف العنوان ثلاثاً وهي: التحديد والإيحاء، ومنح النص الأكبر قيمته(3). ويقول رولان بارت (R.Barthes): "العنوان يفتح شهية المتلقي للقراءة"(4)، عموماً قد يفتح العنوان مغاليق النص ويضيء جوانبه أحياناً بل ويحدّد هويته ".. ويقدم لنا جوازاً نعبر به إلى عالم الشعر" وفي أحيان أخرى يعبث العنوان بالمتلقي ويفاجئه ويكون سبباً في التعمية والالتباس... علينا أن نواجه الآن عنوان قصيدتنا بوصفه الجملة الأولى، السواد الأول الذي أعدم بياض الصفحة، القيود الغالية وهو يحيل إلى جدلية ما بين القيود واللاقيود، إن المحمول أو الصفة "الغالية" المسندة للموضوع (القيود) تكشف عن شطر هام من دلالة النص، حيث إن الشاعرة تسم القيود بسمة موجبة محببة، والقيود كيفما كان شكلها أو نوعها لا تناسبها مثل تلك السمة، إلا أنه من ناحية التعبير الشاعري هي مقبولة، وفهمها مؤجل إلى حين الإحاطة بالسياق الشعري، هذا الجدل الصراعي بين موضوع العنوان ومحموله يسم العمل مبدئياً بالتوتر الذي يتحوّل أساساً لبناء النص سواء على المستوى الدلالي أو المستوى الإيقاعي... ونلمح قسمات ضمير المتكلمة (الشاعرة) في جنسها الأنثوي، إلا أنها أنثى مُلغزة تُراوح بين الواقع والرمز، بين القيود والانعتاق:

أضيق، أضيق بأغلال حبي
فأمضي وتمضي معي ثورتي
أحاول تحطيم تلك القيود
ويمضي خيالي
فيخلق لي عنك قصة غدر
لكيما أبرّر عنك انفصالي ـ القصيدة ـ

من هذا الاختلاف أو التضاد بين تقيّد الشاعرة بأغلال الحب ورغبتها في الانفصال، ومن مراوحة الفاعل/الشاعرة، بين البقاء أسيرة محبّة الآخر، والفعل الرمزي التخييلي الذي يسفر عن رغبتها في الانفصال والانعتاق من القيود، نتبيّن بنية المراوغة التي تنظّم أفعال الشاعرة (الأنثى) في مواجهة سلطة الآخر (الرجل) ورغبته، والتي تنظم إيقاع القصيدة

الـذي تؤسّسـه الفونيمـات الإيقاعيـة للتفعيلـة "فعولن/المتقارب". إن إيقاع الوزن لا يمكن له أن يتسم بالتوتر إلا بانتهاك قانونية شكل التفعيلة، ليس فقط بوساطة تزحيفها فهذا انتهاك منحته نظرية (الخليل الفراهيدي) انتظامه، ولكن كذلك بوساطة تعطيل مقدرتها ـ سليمة كانت أو مزحفة ـ على توقيع النص بعيداً عن دلالته. والجدير بالذكر أن إيقاع التفعيلة ينتج عن تتابع فونيماتها في وحدات زمنية محددة ومنتظمة، وإن تحطيم هذا التتابع النغمي يخرجه من النسق الذي وُضع له مجرداً من اللغة، ليندمج مع العمل الذي يوقعه، ويتناسب ودلالة العمل، فالإيقاع الوزني للقصيدة ملتبس بقلق المضمون وتواتراته (جدلية العلاقة بين أغلال المحبة والرغبة في الانعتاق منها)، هذا الإيقاع ـ يقول عز الدين إسماعيل ـ الذي يُفلسف موسيقى الشعر فلسفة تأخذ في الحسبان قيمة الإيقاع النغمي للنسق الكلامي لا صورة الوزن(5). ولكي يتحقّق هذا الأمر تتدخل تقنيات عدة منها اللغوي ومنها غير اللغوي، كلها تتكافل في سبيل تنظيم بنية الإيقاع وتضفير العلاقة بينه وبين البنية الكبرى (البنية النصية).

ونلمح من هذه التقنيات في القصيدة مساحات البياض حيث يبدو جسد النص أو الوجود الشعري مُحاطاً بالبياض (الغياب)، الذي يعدّ جزءاً من العمل أيضاً، فالتشكيل البصري (الطباعي) المتنوع طولاً وقصراً ويساهم في خلق الإيقاعية البصرية الكاملة لدلالة مكابدته للوجود الشعري (اللغوي) في محيط من العدم (الصمت)، وهو ما يعدّ مؤشراً لطبيعة الإيقاع النغمي في العمل.. تقول "فدوى طوقان":

وأقصيك عني بعيداً بعيد

لعلّي أعانق حريتي

وأقطع ما بيننا

غير أني

أحسّ إذا ما انفصلنا

كأني

لفظت وراء حدود والوجود

ويثقل قلبي

وتنقص روحي

وتصبح مبتورة رازحة ـ "القصيدة" ـ

إن مساحة البياض بعد السطر الثاني تتضافر مع مراوغة الشاعرة لنفسها، وتشير إشارة سيميائية إلى التردد أو الرغبة الضعيفة الشبيهة باللارغبة، ليؤجل اكتمال الجملة ودلالتها إلى السطر الشعري الثاني (وأقطع ما بيننا) الذي يليه بياضٌ دالٌ على زمن الانكشاف والدهشة، حيث إن ثمن حرية الشاعرة العاشقة هو قطع الصلة مع الآخر (الرجل)، وكأن الشاعرة توقفت تتأمل في هذه المعادلة التي تعدّ حلولها متعبة ومتناقضة... وإذا ما انتقلنا إلى السطر الشعري الثلث حيق تقول:

غير أني

أحس إذا ما انفصلنا

كأني

لفظت وراء حدود الوجود. ـ القصيدة ـ

ولنا أن نتساءل عن مساحة البياض وعلاقتها بالإيقاع الدلالي لهذا المقطع، هل أوردت الشاعرة هذا الشكل عبثاً؟ أم أنها صورة جديدة تبتغي من خلالها تحفيز المتلقي على التفكير الحسي؟. إن كتلة البياض بعد قولها: "غير أني" تضيء جانباً دلالياً هاماً من جوانب النص، حيث إن المعنى المشع في هذه العبارة بنبرتها الحزينة والمديدة هو أنها تحاول الانفصال ولكنها لا تريده... إن الفراغ الطباعي يرمز لغياب الآخر (الرجل) هذا الغياب المر، الذي ترك خواء في حياة الشاعرة العاطفية ويتمثل إيقاع السطرين الشعريين من القصيدة:

وأقطع ما بيننا

غير أني

أحس إذا ما انفصلنا

كأني

°//°/°///°//

°/°//°/

°/°//°//°/°///°//

°/°//

فإذا منحنا هذا الإيقاع الرموز اللغوية التي يقدمها له العروض تمثلت في:

فعول ـ فعولن ـ فعو

لن ـ فعولن

فعول ـ فعولن ـ فعولن

فعولن

الملاحظ أن الشاعرة تعتمد على تفعيلة "فعولن" في كامل القصيدة، ولكن نجد أن التفعيلة (فعولن) في نهاية السطر الشعري الأول غير تامة (فعو)، ونهايتها أو تكملتها في السطر الشعري الثاني... وهذا يخدم القيمة التي منحناها لمساحة البياض والتي تدلّ على الانتظار والغياب والتردد، وبالتالي فقد استثمرت الشاعرة مساحات البياض لبناء صرح الإيقاع الموسيقي النغمي، هذا الإيقاع الذي يتشكل بمنأى عن الدلالة الكلية للنص (التعبير عن الرغبة في الأسر والرغبة في التحرر في آن معاً).

إن إيقاع المعنى يتجاوب مع الإيقاع التفعيلي الذي يسهم في تشكيله الإيقاع البصري لجدلية الأسود والأبيض، وقد لاحظ (جون كوهين) تفاني الصفحة الشعرية وفراغها، غير أنه حصرها داخل "قضية الصراع بين الوقفين: اللغوي والعروضي. وقد التفت إلى وظيفة هذه التقنية حيث يقول: "عندما تلقي نظرة أولى على صفحة من الشعر تجدها تتميّز عن صفحة من النثر من خلال طريقة الطباعة، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، وكل بيت ينفصل عن البيت التالي له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة عرضاً، وهذا الفراغ هو رمز خطي للوقف أو الصمت، يرمز لغياب الصوت"(6). ونحن نرى ـ على خلاف جون كوهين ـ أن غياب الحرف الطباعي ليس رمزاً لغياب الصوت، فهذا ما لا يحتاج إلى ترميز، وإنما يرمز إلى حضور الصمت، هذا الكائن

الأسمى من الرمز اللغوي والأقوى دلالة من تبادل الفكرة، إنه تجلي المعنى بذاته لا بأصواته، إنه الحقيقة حين تجلدها اللغة خارج أبجديتها، يقول (جورج باتاي): "اللغة صوت كياننا، إنها وحدها التي تكشف أخيراً عن اللحظة القصوى التي لا تكون بعدها ذات أثر فعّال" فيجيء الصمت وهو يمتلك قوة دلالته من تلك اللحظة فالصمت على هذا عبارة عن دلالة متحررة من الدال، وبالتالي يتوجب علينا أن نفتش عليه في السياق اللغوي الذي جعل من الصمت خاتمته، بوساطة التشكيل الطباعي(7)... وإذا لبس الصمت دلالة فإنه في الشعر ـ في الصفحة الشعرية ـ يعدّ رمزاً شعرياً لمرموز نقيض تقع على عاتق المتلقي مهمة تفسيره واكتشافه، فالصفحة الشعرية ـ على حد قول جيرار لابشري (G.Lapagerie) ـ ليست قطعة من الورق أو عنصراً مادياً فحسب، ولكنها تسهم في إنتاج المعاني.. بكل ما تحتويه من صوت وصمت (...) فالشعر لعبة أو تمثيل بالأشكال أو بمكان الكلمات على الصفحة، والقارئ مدعو لأخذ دوره في هذه اللعبة. إذاً، فالصفحة الشعرية تعانق الدلالة لتنسّق الإيقاع التفعيلي وفقاً لمقتضياتها انتظاماً وتنوعاً. صفوة القول: إن للمساحات البيضاء وظيفة دلالية أساس في ضفاف النص، واختراقها لرقعة النص ذاته لا دلالة أكثر أهمية، ذلك أن صراع الأصوات وسط دائرة الصمت هو صراع دلالي، أو لنقل مع الناقد محمد فكري الجزار إنه: "إشكالية وجود دلالي، أما انتقال الصمت إلى داخل زمن الصوت نفسه فإنه يصبح إشكالية أخرى مختلفة تماماً، إنها إشكالية انبناء تترك بلا شك أثرها الحاسم على الدلالة"(8). والملاحظ في قصيدة فدوى طوقان أنها مؤسسة على مقاطع محددة بوساطة فراغ طباعي، وغني عن البيان أن التأسيس يحيل على الاستقلالية الدلالية والنسبية لكل مقطع، فلكل مقطع شحنته الشعورية التي تعدّ جوهراً مميّزاً له عن باقي المقاطع، إلا أنه يستوقفنا تناقض في بناء النص وتشكله، يتمثل في غياب القافية، فالقافية ليست مجرد ترديد لصوت، ولكنها ترديد لصوت نهائي، والإطار النهائي للقافية متضمن في تعريفها (فهي تجانس صوتي للحركة الأخيرة وللحرف المحتمل وقوعه بعدها) ثم إن هذا البناء للنهاية الإيقاعية قريب من انتهاء دلالة السطر أو المقطع المقفى، يقول أبو ديب: "تلعب القافية دور المؤشر اللغوي على الانفصال"(9) وانطلاقاً من هذا الحكم يكون اختفاؤها مؤشراً على الاتصال، وإذا ما أضفينا على هذا الغياب عمليتي التخاريج والتداخل بين فونيمات التفعيلة، نستطيع أن نكشف القناع عن بنية التوتر المضموني للنص الذي تأرجح بين الاتصال وبين الانفصال بحكم الفراغات البيضاء المقسمة للمقطوعات الشعرية، ومن خلال هذا التمزق والتوتر بين الشكل الطباعي (الدال منذ البداية على الرغبة الحقيقية للشاعرة والتردد الدفين)، وبين اجتهاد ومحاولة اللغة البنائية لخلق ليس نصها فحسب، بل حالة الأنا المتكلمة أيضاً، من هذا التوتر يظهر المبدأ البنائي الجدلي

الذي تستند عليه نصية العمل الشعري والتي تنوط بنيتها الإيقاعية بوظيفة أساس تتمثل في فرض وتأكيد دال الصفحة الشعرية في مواجهة دوال اللغة... ولما كانت المواجهة هكذا بين تقنية غير لغوية وتقنية لغوية في الوقت نفسه الذي تتجلى فيه دلالة الثانية في دال الأولى، تتحول التقنية غير اللغوية إلى السيادة التشكيلية، متمثلة في وظيفة العلامات الترقيمية التي تؤشر على مساحات الصمت الجزئية في الفاصلة، والكلية في النقطة والملغاة حال غيابها، وكأننا أمام "نوطة موسيقية" تعمل على توزيع الإيقاع، لاحظ أن كل وقف هو تنويع إيقاعي داخل السياق، وفي هذا يقول (جيوفري ليتش G.Leech) "إن الوقف يشير إلى راحات متنوعة الأطوال، ومن السهل تكييف هذه الإشارة وفقاً لهدف تسجيل القيم الإيقاعية في الشعر"(10) ولما كان له هذه القيمة فإن لعلاماته وظيفتها الإيقاعية.

تشير علامات الترقيم، في الأصل، إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل عدة مكوّنة لنص من النصوص، كما تدل أيضاً على علاقات العطف أو الجر بين مختلف الجمل... لكن هذا من الناحية البنائية التركيبية، أما من الناحية الصوتية، فإن علامات الترقيم تمثل تقليداً اصطلاحياً للتدليل على الخط البياني للصوت، تقول فدوى طوقان:

بلى، بلى، لا شيء يبقى لنا

لا نجم، لا نغمه

لا ظلّ، لا نسمه

ترفّ في صحرائنا المجدبة

بلى، بلى، لا شيء..

لكنذها

يا تعسنا، يا فقر أعمارنا

إذا انطوى العيش ولم تحترق

أرواحنا في لهب التجربة(11)

إن الحد الفاصل ما بين الكتابة والفراغ هو الحامل للقيم النغمية، يوضّح ذلك (جيوفري ليتش) حين يقول: "إن الوقف يشعر بضرورته غالباً عند نهاية الوحدات التركيبية الأكبر: الجمل، الفقرات، بعض العبارات ـ حدود الوحدات التنغيمية"(12). وليس المقصود فاعلية اللغة وحدها، بل أيضاً وجود المساحات البيضاء في نهايات السطر، خاصة في الشعر وبنفس مقدار الفاعلية، نجد الفراغ الأبيض بين السطر عمودياً، فكلا الفاعليتين متآزرتان، ولا غنى لإحداهما عن الأخرى.

ـ الفراغ الطباعي (عرضاً): لنقرأ المقطع الثالث من قصيدة "القيود الغالية":

وحين يعود

يعود الوجود

يمدّ ذراعين مفتوحين

إليّ، ويصبح قلبي خفيفاً

يغني كطير سعيد

بنى عشه في ربى الجنة

وروحي التي بُترت يا حبيبي

تُرد بقيتها الضائعة

إليها ،

وتخصب حولي الحياة

وتبدو ملونة رائعة

وأمضى وتمضي معي فرحتي

أعانق فيك عبوديتي

وأحضن أحضن تلك القيود

ـ القصيدة ـ

يبدأ المقطع الإيقاعي التفعيلي منتظماً (فعولن/ المتقارب)، مواكباً للسرد الذي لجأت إليه الشاعرة لتدل على حقيقة غايتها ومورد صفائها (يغني كطير سعيد) فإذا كانت نهاية السطر الثامن (الضائعة) جاءت متضافرة دلالياً مع السطر التاسع بالأساس التفعيلي (فعولن//٥/٥) "إليها"، وإنهائه بفصائله تكف الفراغ يسارها عن تحمل دلالة أكثر من التناقض البصري بين مساحة الأسود ومساحة الأبيض، ويبدأ السطر العاشر موقعاً توقيعاً رتيباً (//٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥) "وتخصب حولي الحياة" فتتناغم دلالة الخصب مع اختفاء العلامة الترقيمية، تاركةً فجوة من البياض في مقدمة السطر الشعري للدلالة على عدم تمكنها من إحصاء مشاعر الرضا والسعادة التي تغمرها بعودة الآخر (المحبوب).. إنها تذكر عن طريق تقنية اللغة بعضاً مما يجيش في صدرها، وتذكر عن طريق مساحات البياض الكثير... ويستمر الإيقاع بانتظام (وأمضي وتمضي معي فرحتي) (//٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥) مع اجتزاء التفعيلة إلى ثلاثة فونيمات (//٥) للدلالة على الغياب وعدم الإشباع، ليستقل إيقاع السطر الأخير بدلالته: (وأحضن أحضن تلك القيود) (//٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥/٥) وإن انتظام الإيقاع يوفر للدلالة وثوقيتها أو فاعلية فعلها، وهنا ينتهي المقطع انتهاء طبيعياً مسجلاً غياب العلامة الترقيمية الدالة على الانتهاء وهي النقطة، التي يحل محلها بياض الفراغ/ الصمت، محققاً انسجاماً دلالياً مع حدث تحقق سيميائية العنوان "القيود الغالية" ومع فعل الحضن المتلهف. إن غياب العلامة الترقيمية مؤشر على رغبة الشاعرة واستمرار تلذذها.

ـ الفراغ الطباعي (رأساً):

إن الصفحة الشعرية تنطوي على خداع تشكيلي تكويني، يقسم نصاً مترابط الأجزاء إلى ما يوحي بالبناء انطلاقاً من مقاطع شعرية تؤدي وظيفة إيقاعية هي نفسها المتأدية من قبل الفراغات الطباعية على يسار السطر الشعري، وميزة الفراغ الطباعي على المستوى الرأسي هو أنه يشق طريقه إلى الوحدة الدلالية القابعة بين الأسطر الشعرية موفراً بذلك على المستوى البصري تهيؤ للالتفاف على السياق والالتفات إلى مستوى أدائي مغاير، لا يهتم بالنسق أو السياق، إنما جوهر اهتمامه هو الدلالة النصية التي يتغياها، وتساهم عمليتا (التخارج) و(الداخل) بين فونيمات التفاعيل في تحضير الحضانة الإيقاعية لهذا الالتفات... تقول فدوى في المقطع الختامي من قصيدتها:

حبيبي بما بيننا من عهود

بضحكة عينيك

إذا أنا ضقت بأغلال حبي

وثرت عليها وثرت عليك

فلا تعطني أنت حريتي

فقلبي قلب امرأة

من الشرق... يعشق حتى الفناء

ويؤمن في حبه بالقيود

يلحق السطر الشعري الثاني صمت طباعي ووقف زمني، يتضافر مع بداية السطر الشعري الثالث (إذا أنا ضقت بأغلال حبي) من حيث الدلالة على لهفة الرجاء وإلحاح الطلب، ويستمر بعدها الإيقاع بإطراد (وثرت عليها وثرت عليك) (././/././/././/./.) ليتماشى مع بنية المقطع الشعري الإيقاعي والدلالية، لأنها تسترسل في السرد الطلبي، وتؤكد هذا التوسل بتفعيل "الفاء" واغتنام مساحة البياض بعد السطر الشعري السادس لانفتاح دلالات لفظ (امرأة) ليست الشرقية، بل المرأة على الإطلاق وفي هذا تنبيه للمتلقي وقذف اه في مساء التنبؤ والاحتمال وإذا ما تتبعنا هذا النفس الإيقاعي في السطر السابع، نجد عروضياً: //٥/٥ /٥//٥/٥//٥/ (=فعولن فـ٥٥٥ عولن فعولن فعولن) وما يلفت النظر هو التخارج الحاصل في فونيمات التفعيلة (فعولن) والعلامات الترقيمية (النقاط الثلاث المتتابعة)، إن المعنى غير مكتمل في نهاية لفظ "الشرق" التي تضمنت أول فونيم (/) في التفعيلة التي تلي، لتفيد مبدأ الجريان لنضج البنية الإيقاعية التي توجهها البنية الدلالية، لكن ما وظيفة النقاط الثلاث (والتي تفسح مجالاً من الصمت الطباعي) في هذا الإطار؟ إنها تؤدي تناسقاً دلالياً حيث تنسجم مع اللفظة التي تلي النقاط (يعشق) وليس هذا فحسب، بل (يعشق حتى الفناء).

إن الصمت الناتج عن تقنية العلامة الترقيمية، يوحي بأن الشاعرة تفتش في معجم مشاعرها عن سلوك وعمل قلب المرأة الشرقية، وفي البداية وفي النهاية لم تجد سوى فعل العشق اللامتناهي، ويطالعنا السطر الشعري الأخير بإيقاعه الصارم ليعلن انكشاف العلاقة الدلالية بين موضوع العنوان ومحموله (القيود الغالية)، فالشاعرة في حبها تؤمن بالقيود، والملاحظ أن القصيدة تختم بالبياض بدلاً من العلامة الترقيمية الدالة على التوقف والانتهاء، ويعني هذا أن التوتر المضموني الذي اختلج القصيدة منذ البداية لم ينته بانتهاء القصيدة، إن مساحات البياض دوالٌ تبحث عن مدلول ضبابي في ثنايا القصيدة وتضاعيفها... ثم إن المقطع ينتهي بقافية مقطعية، إن صح هذا التعبير، فالشاعرة عمدت إلى تنويع القوافي وأحرف الروي في المقطع الواحد، إلا أن كل مقطع ينتهي بقافية (ود) مشتركة، ويمكن أن نفسر هذا المظهر الإيقاعي بأن كل مقطع شعري بدأ بصراع وفوضى في الإحساس والشعور، ولكن عندما يقارب على الانتهاء، تلوح علامات الصفاء، ويخف التوتر، وهذا ما تحاول القافية المقطعية استجلاءه.

إن غياب القافية داخل المقاطع الشعرية اتحد مع الفراغات الطباعية في سبيل وسم النص بالتوتر وقلق المضمون، وقد تعانقت الظاهرتان في توقيع النص على النسق الدلالي تنوّعاً وانتظاماً، كما كان للعلامات الترقيمية دورها في خضم العمل، على أن الشاعرة التزمت بالطريقة شبه العروضية، الأمر الذي جعل من الصياغة اللغوية موجهاً حاسماً للبنية الإيقاعية بما يتلائم والدلالة النصية.

الهوامش:

1ـ فدوى طوقان ـ ديوان فدوى طوقان ـ دار العودة ـ بيروت ـ لبنان ط1 ـ 1978 ـ ص 160.

2ـ المصدر نفسه ـ ص 214 ـ 217

3ـ نقلاً عن رضا بن حميد ـ الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ـ فصول ـ مجلد 15 ـ عدد 2 ـ صيف 1966 ـ ص 90.

4ـ رولان ـ بارت ـ مبادئ في علم الأدلة ـ ت: محمد البكري ـ دار قرطبة ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط1 ـ 1986 ـ ص 36.

5ـ عز الدين اسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر ـ دار الفكر العربي ـ بيروت ـ ط3 ـ د.ت ـ ص 61.

6ـ جون كوهين ـ بناء لغة الشعر ـ ت: أحمد درويش ـ مكتبة الزهراء ـ القاهرة ـ ط1 ـ 1985 ـ ص 69.

7ـ نقلاً عن: محمد فكري الجزار ـ لسانيات الاختلاف ـ إيتراك للطباعة والنشر ص 34.

8ـ المرجع نفسه ـ ص 35.

9ـ كمال أبو ديب ـ الحداثة، السلطة، النص ـ فصول ـ مج4 ـ ع 3 ـ 1984 ص 52.

10ـ محمد فكري الجزار ـ مرجع سابق ص 41.

11ـ ديوان فدوى طوقان ص 369 ـ 370.

12ـ محمد فكري الجزار ـ مرجع سابق ص 36.

مصطلح الثنائيات الضديّة في الفلسفة والنقد الغربيين

أ.د. سمر الديوب*

الثنائيات الضدية ظاهرة فلسفية تمّ سَحْبُها على النقد الأدبي، وأول من طبّقها على الأدب البنيويون، ويعدّ هذا المصطلح مفردة من مفردات الثقافة الغربية، يمثّل أسساً فلسفية بالدرجة الأولى، له أبعاد إيديولوجية وفلسفية موغلة في القدم، ولفهمه بأبعاده كلها لابد من العودة إلى أصله الفلسفي؛ ليتضح معناه، ثمّ يتعيّن على ذلك دراسته في حقل النقد الأدبي الذي استفاد من اصطلاحات علم الاجتماع، وعلم النفس.. ومن الفلسفة التي شكلت الأرض الخصبة له.

يروم هذا البحث التعرف إلى البنية الغربية الفكرية والثقافية والإيديولوجية فيما يتعلق بمصطلح الثنائيات الضدية، والإضاءة على التحولات التي أفرزت هذا المصطلح.

إن الغوص في الفكر والفلسفة الغربيين يوصلنا إلى فهم التصورات والأسس التي يقوم عليها العقل الغربي، وقد استفاد نقادنا المعاصرون من هذا المصطلح في أعمالهم النقدية.

ويظهر من خلال تقصي هذا المصطلح في الفكر والفلسفة الغربيين نقد الغرب ذاته في القضايا التي تمس المجتمعات الغربية، والتحولات التي تصخب بها تلك المجتمعات.

الثنائيات الضدية وعلاقتها بطبيعة النفس البشرية.

يعتمد الفكر بعامة في نشاطه على الثنائيات الضدية، وحوار الحدود المتقابلة والمتباينة، وهو ما يسمى بالفلسفة الجدلية، أو الديالكتيك، وهي كلمة ذات أصل يوناني يعني الحوار.

والحوار في الحال العادية يكون بين شخصين مختلفين فكراً. وقد عُدَّ هيراقليطس جدّ الجدلية، ثم أتى فيما بعد هيغل، وماركس وأتباعه.

يعدّ الجدل خصيصة فكرية موجودة في تراث الحضارات كلها، وقد اتخذ لدى هيغل صورة الجدل المثالي، ولدى ماركس الجدل المادي، وثمة جدلية لدى اللغويين تتمثل في الأضداد في اللغة، وجدلية لدى الصوفية....

تجتمع في النفس البشرية إذن ثنائيات ضدية يمكن عدُّها كامنة في أغوار النفس الإنسانية، فالحياة غريزة واضحة الأثر في

* أستاذة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة البعث، حمص، سورية.

حركاتنا وسكناتنا، والموت غريزة ماثلة أمام أعيننا، والسواد والبياض موجودان جنباً إلى جنب في الحياة، ويمكن القول: إن مظاهر الحياة كلها هي نتيجة ذلك التجاذب بين قطبي هذه الثنائية.

ويحدث أن يحاول طرف من الثنائية أن يشل حركة الطرف الآخر، ويحدث أن نجد منطقة وسطى بين الطرفين.

الثنائيات الموجودة في الحياة ليست ثنائيات دوغماتية، بمعنى أن الحدود قائمة بين طرفيها. فثمة حق /باطل، وخير/ شرّ. الثنائيات إيديولوجية، وفهمها فهماً دوغماتياً يعني أنها تصدر عن الوعي المطلق والنهائي واليقيني، وبذلك يصعب تطبيقها على واقع تحكمه النسبية المرتبطة بتعقيدات الواقع. والحديث عنها يعني حديثاً عن توازي الثنائيات، وسير طرفيها جنباً إلى جنب معاً. فالكون يمثل وحدة، وهذه الوحدة هي في النهاية تعددية ضمن الوحدة وقد حاول الفلاسفة أن يفهموا الكون، فقسموه إلى ذات (إنسان) وموضوع (كون)، ووضعوا بينهما برزخاً يفصل بين جوهر الأشياء الوجودية، فنظروا إلى كلّ حدّ على أنه طرف منفصل عن الآخر، ونجم عن هذا الفصل بين الأطراف وجود ثنائيات لاهوتية: الخير /الشر، الحق/ الباطل...، وضدية: الظلام /النور، واجتماعية: الظالم/ المظلوم..

ونجم عن هذا التصنيف الثنائي الصراعات بأشكالها، والعنف نتيجة ثنائية كون/إنسان، وأدّى هذا الأمر إلى تمرّد الذات على ثنائية الوجود أو تعدديته، ودخلت الأنا في حال صراع مع الأنوات الأخرى للسيطرة على الخارج، فثمة لا نهاية كبرى، ولا نهاية صغرى، وبينهما لا نهاية وسط هي نقطة لقاء هاتين اللانهايتين في الإنسان. ففي داخل النفس البشرية يلتقي طرفا هذه الثنائية التي انشغل بها الفكر الإنساني كثيراً عبر اختلاف عصوره، وبدت الحياة صعبة التفسير بمعزل عن فكرة الأضداد والثنائيات، وبدت قائمة في كثير من جوانبها على أضداد وثنائيات.

لقد تجاذبَ الفكُر والثنائياتُ التأثيرَ والتأثرَ على نحو تظهر العلاقة بينهما جدلية. فلا وجود لفكر إنساني من دون ثنائيات ضدية.

- التأصيل الفلسفي للمصطلح:

عرّف المعجم الفلسفي الثنائية بأنها (الثنائي من الأشياء ما كان ذا شقين، والثنائية هي القول بزوجية المبادئ المفسّرة للكون، كثنائية الأضداد وتعاقبها، أو ثنائية الواحد والمادة - من جهة ما هي مبدأ عدم التعيين - أو ثنائية الواحد وغير المتناهي عند الفيثاغورثيين أو ثنائية عالم المثل وعالم المحسوسات عند أفلاطون ... الخ، والثنائية مرادفة للأثينية، وهي كون الطبيعة ذات مبدأين، ويقابلها كون الطبيعة ذات مبدأ واحد، أو عدة مبادئ (الثنوية والأثينية))[1]

تقوم الثنائية بوصفها فكرة فلسفية على فكرة أن ثمة قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة، فالتضاد رابطة مثل التماثل، والتناقض رابطة؛ لأنه يعني نفي النقيض، فوجود النور ينفي وجود الظلام؛ لذا يدخل النور والظلام في علاقة تناقض، أما وجود الأبيض فيتضاد مع الأسود، فالعلاقة

بينهما علاقة تضاد، فالضد (مقولة تعبر عن جانب واحد من جوانب التناقض ووحدة الأضداد، والجوانب والاتجاهات المتضادة بشكل حاد تشكل تناقضاً يعدُّ هو القوة المحرّكة مصدر تطور الأشياء... والضد مقابل الاختلافات التي لا يكون فيها التناقض قد نضج بعد ولا يزال يوجد بذاته إلى حدّ كبير يعني تناقضاً متطوراً أبرز في المقدمة، ووصل إلى مرحلة أعلى من تطوره عندما يصل صراع الأضداد والاتجاهات إلى المكان النهائي لتطور مراحلها).[2]

فالحالتان المتضادتان إذا تتالتا، أو اجتمعتا معاً في نفس المدرك كان شعوره بهما أتم وأوضح، وهذا لا يصدق على الإحساسات والإدراكات والصور العقلية فحسب بل يصدق على جميع حالات الشعور كاللذة والألم والتعب والراحة.. فالحالات النفسية المتضادة يوضح بعضها بعضاً، وبضدها تتميز الأشياء، وقانون التضاد أحد قوانين التداعي والتقابل.[3]

والتقابل (opposition) (هو علاقة بين شيئين أحدهما مواجه للآخر، أو علاقة بين متحركين يقتربان سوية من نقطة واحدة، أو يبتعدان عنها، وفي المنطق يأخذ التقابل وجهين أحدهما تقابل الحدود، والآخر هو تقابل القضايا. فالمتقابلان في تقابل الحدود هما اللذان لا يجتمعان في شيء واحد، في زمان واحد، ويمكن التمييز هنا بين أربعة أقسام أو أنواع من التقابل:

1 - تقابل السلب والإيجاب مثل الشعور واللاشعور.
2 - تقابل المتضايفين مثل الأبوة والنبوة.
3 - تقابل الضدّين مثل السواد والبياض.
4 - تقابل العدم والملكة مثل العمى والبصر.

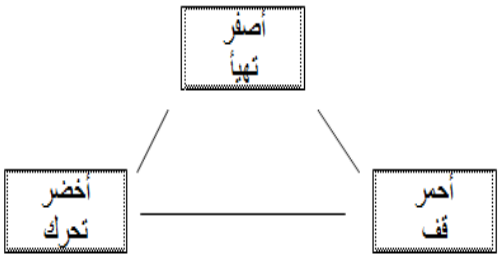
أما تقابل القضايا فيطلق على القضيتين اللتين تختلفان بالكم، أو بالكيف أو بهما معاً، ويكون موضوعهما أو محمولهما واحداً، ولهذا التقابل أربعة أقسام أيضاً.

1 - التداخل عند اختلاف القضيتين بالكم فقط.
2 - التضاد عند اختلافهما بالكيف فقط.
3 - التضاد الفرعي عند الاختلاف بالكيف فقط شرط أن تكون كلّ من القضيتين جزئية.
4 - التناقض عند الاختلاف بالكم والكيف معاً.[4]

لا ترضى طبيعة الدماغ البشري بالفصل، فحين تقوم بعملية التقابل الثنائي تضع الطرف الأول في حال تعارض مع الطرف الثاني، ومع أطراف أخرى تشترك معه في الحال أو الصفة... لكنّ هذين الطرفين إذا نظرنا إليهما على أنهما طرفا عصا فثمة ما يربط بينهما، ويشكّل موقعاً وسطاً هو ما يمكن أن نسميه حال شبه التضاد، أو العلاقة بين طرفي الثنائية، فـ(لا يرضى الدماغ البشري عن الانفصال الناجم عن إقامة مثل هذا التقابل القطبي، فيبحث عن موقع وسط).[5] فثمة منطقة وسطى بين السالب والموجب في الفكر الفلسفي تربط بين الطرفين، ويستطيع الدماغ البشري أن يلتقط المنطقة الوسطى بين طرفي الثنائية، أو الجزء الأوسط الواقع بين حدّيها.

وقد مثّل كلود ليفي شتراوس لهذه العملية بالإشارات الضوئية، فثمة إشارة وسط بين الأحمر والأخضر تتيح مسافة للذهن

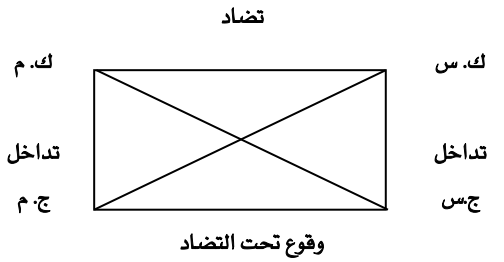
البشري؛ ليتهيأ، والفعل البشري هو الذي يختارها.[6]



يشترط في الضدين أن يكونا من جنس واحد كاللذة /الألم (هما من الكيفيات النفسية الأولية، فليست اللذة خروجاً من الألم، ولا الألم خروجاً من اللذة، بل اللذة والألم كلاهما وجوديان، ولكل منهما شروط خاصة تدل على أنهما إيجابيان).[7] والإيجاب/السلب (والإيجاب عند الفلاسفة هو إيقاع النسبة وإيجادها، وفي الجملة هو الحكم بوجود محمول لموضوع، وهو نقيض السلب، كما أن الإثبات هو نقيض النفي).[8]

تشكل الأضداد ما يسمى بقانون وحدة الأضداد وصراعها، فكل شيء يحتوي على أضداد، ووحدة الأضداد نسبية، وصراعها مطلق، وهو قانون (مطلق للواقع، وفهمه بالعقل الإنساني يعبر عن ماهية الجدل المادي ولبّه.. وصراع الأضداد يعني أن التناقض داخل ماهية شيء ما يتم حلُّه بشكل دائم، ولما كان يُعاد تقديمه بشكل دائم فإنه يتسبب في تحويل القديم إلى جديد... وقد فسّرت الماركسية، وعرفت قانون وحدة الأضداد بأنه قانون المعرفة، وقانون العالم الموضوعي)[9].

أما مربع التقابل، أو مربع أرسطو، فقد مُثِّلَ له بشكل يجمع علاقات التضاد والتناقض والتداخل بالشكل التالي:[10]



وقوع تحت التضاد

- الثنائيات الضدية في المعتقدات الدينية القديمة:

تشكل الثنائيات الضدية جزءاً من الإيقاع الكوني والبشري، صاغه الفكر الصيني في تناوب المبدأين يانغ وين، وهي ثنائيات تمثل أمثلة متعددة من أزواج كونيات، واجتماعيات، ودينيات ضمنت التناوب الإيقاعي للحياة والعالم، وتلتقي جميع الفلسفات والديانات القديمة في فكرة الثنائية، كالثنائية الإيرانية لزرادشت في المانوية، فقد عدّ زرادشت العالم خليطاً من الروحي والمادي، ويكون الخلاص نتيجة جهد طويل وصعب من أجل فصل النفس عن المادة، والنور عن الظلمات التي تأسره.

وفي الحقيقة انطلقت الروحية الإيرانية والعرفان (الغنوصي) الهلنستي والغنوصيات الهندية (السمهكياريوجا والبوذية) من فكرة الثنائيات الضدية. وأعظم الثنائيات لدى اليانغ والين ثنائية الوجود في العالم المادي المتجسد، ونقيضه غير المتجسد (الطاقة الكونية) أو الأثير الذي يحتفظ بخصائص الكلي: اللامرئي، الذي لا شكل له، ولا نهاية..، وترمز ثنائية اليانغ والين إلى الوظيفة التي

كانوا يعتقدونها للقوى الثنائية المختلفة للكون، فالين يمثل القمر والأنوثة والسكون والبرودة والإيجابية في حين يمثل اليانغ الذكورة والشمس والحركة والحرارة والسلبية.

في هذه الفلسفة بحث عن التضاد المتكامل لصيغتين للحياة، ولتناوب مبدأين كونيين اليانغ والين. فالإيقاعات الكونية محكومة بتفاعل اليانغ والين. ويمكن القول: إن كل اتجاهات الفكر الديني في الصين القديمة لها قاسم مشترك في عدد من الأفكار الأساسية، فالحياة والموت للكائنات يفسران بتناوب اليانغ والين: الأول ينشط الطاقات الحيوية، والثاني يجلب الراحة.[11]

تنطلق الديانة في عصر البرونز في ديانات الصين القديمة من ثنائية النور/الظلمة، فالحياة منبثقة من الظلمات، ومن الموت، ومما يميزها أيضاً (اتحاد الصور المتعاكسة (الأفعى ذات الريش، الأفعى والنسر...) وبعبارة أخرى إن جدلية الأضداد، واتحاد المتعارضات لازمة مركزية بالنسبة للفلاسفة والصوفيين التاويين.)[12]

ترتد أصولية الفكر الصيني لدورة المبادئ المتضادة والمتكاملة والمعروفة تحت اليانغ والين (وإن النماذج الجذورية المفصلية بدأت من مختلف الأنواع للانشطار الثنائي أو التعددي، ومن الازدواجية أو التناوب، ومن أزواج متضادة، ومن توافق المتضادات تصادف في كل مكان من العالم، وعلى كل مستويات الثقافة، وتأتي أهمية الزوجين من الأضداد يانغ وين من واقعة أنها لم تخدم نظاماً للتصنيف الشامل فحسب، ولكن من كونها إضافة إلى ذلك قد تطورت في علم كوني (كوزمولجيا)، ومنهجت عدداً كبيراً من تقنيات الجسد، ونظامات الروح من جهة، وحثّت على التأملات الفلسفية الأكثر فالأكثر دقة ومنهجية من جهة أخرى.)[13]

لقد انشغلت الديانات القديمة، والأفكار الفلسفية بثنائية الفناء/ الخلود، وغيرها من الثنائيات. فالروح – لا الحياة - هي الشيء الأكثر قيمة؛ لأنها تنتمي لعالم مثالي وأبدي.[14] والفكر الديني الهندي منذ عصر البراهمانا - على سبيل المثال - سعى إلى اتجاه التوفيق بين الأضداد، فكان هذا الاتجاه أبرز ما يميزه،[15] وقال المذهب المانوي بالصراع بين النور والظلام، وقامت الزردشتية والمانوية على ثنائية الخير/ الشر. والمانوية فلسفة غنوصية (عرفانية) دمجت البوذية والزردشتية واليهودية والمسيحية، انطلقت من فكرة وجود إلهين أزليين: إله الظلمة، وإله النور، وقد نشأ العالم - حسب معتقداتها - من امتزاج النور بالظلمة. فالله هو الخير والنور. والشيطان هو الخطيئة والظلام، ولا بد من احتقار الحياة، ونبذ الجسد، وتفضيل الموت من أجل تخليص الروح والنور من سجن الجسد والظلام.

والمانوية عقيدة دينية غنوصية، أي عرفان رباني بلا وساطة، يهدف إلى كنه الأسرار الإلهية، ظهرت في فارس في القرن الثالث الميلادي، ونسبت إلى الحكيم الفارسي ماني المرتبط بمذهب غنوصي.[16] ادّعى ماني أن كشفين إلهين دفعاه إلى إعلان مذهبه، ويقوم هذا المذهب على الاعتراف ببعض الديانات السابقة ماعدا اليهودية التي كان يبغضها، وقال إنه جاء؛ ليتمم عمل زرادشت وبوذا

والمسيح، وتتبنى هذه العقيدة بعض المفهومات التقليدية الفارسية المتمثلة بالثنوية Dualism النور و الظلمة، والأسطورة والأخروية... والعالم – في رأيها – مصنوع من النور والظلمة، وهما أصلان أزليان قديمان، وقد أُبدع العالم المادي بدئياً من قوة شيطانية ولدتها الظلمة، والإنسان هو عمل قوى شيطانية تآتمر بأمر أمير الظلام، وخَلق الإنسان تمّ بحركة يائسة من المادة كي تمسك بجزئيات النور، فوجود الإنسان والطبيعة والحياة يرجع إلى عدو اللّه أمير الظلام.[17]

للنور فعل الخير والصلاح والسرور والنظام، وللظلمة فعل الشر والفساد والضرر والغم.. وثمة أضداد للطرق المعلنة من قبل أب النور، ويقتضي الخلاص ثلاث محطات: اليقظة، وكشف العلم المنقذ، والذكرى، وفي النهاية تعجز الظلمة عن غزو مملكة النور.[18] ولا تنفصل الماهيتان نهائياً إلى حين تتخلص الأرواح - جوهر النور - من سجن المادة، فيصل كلٌّ إلى عالمه، وتلك هي القيامة والمعاد. فكون العالم محكوماً بالشرّ ناجم عن عملية المزج بين المادة والروح والخير والشرّ.

الثنائيات الضدية في الفلسفة والنقد الأدبي الغربيين:

يشكل تضاد الثنائيات اللاشعور الجمعي الذي يتكون من النماذج البدائية الجمعية التي تشكلت من تراكم أفكار المجتمع ومعتقداته عبر أجيال، وهذه النماذج في حال صراع دائم، فلكل نموذج ضده، ويعبر الناس في رموزهم العقائدية، أو إنتاجهم الفني عن هذه الثنائيات المتصارعة. وتعود أسس فلسفة المصطلح إلى فكرة أن الإنسان قد هُوِس بتحديد موقعه في العالم، وقد واجه الإنسان في عصرنا الحاضر ما يسمّى بالشرذمة والانشطار، وهو يعني (الانفصال بين الكلمة والشيء، وبين الدال والمدلول، وبين الذات والموضوع، يأتي ضمن صندوق باندورا للذاتية والعدمية والإنسية والنسبية التاريخية.)[19]

يمكن عدُّ البداية الحداثية للفكرة الفلسفية تدور حول مركزية الإنسان، واستقلال وجوده، وقد وُجِدت تجليات لهذه الفكرة في العقلانية، والاستنارة، والبنيوية، والتفكيكية، في إطار من دراسة الثنائيات. فالنص دال ومدلول، والإبداع كاتب ومتلقٍّ، والثقافة فاعل ومفعول. والدعوة إلى انفصال الدال عن المدلول تعود إلى فكرة فلسفية هي عدم حاجة طرف الثنائية إلى طرفه الأول.

لقد ازداد انفصام إنسان القرن العشرين بسبب التعارض الحاد بين مفرزات الثورة الصناعية التي أعادت إنسان القرن التاسع عشر إلى موقع السيطرة والتحكم، قابلتها الحركة الرومانسية في الأدب التي أعادت تأكيد الأنا والذات عند الشاعر حين شعر أن العلم بمذاهبه التجريبية قد فشل في تفسير الوجود.

وقد تولت الدراسات النفسية المتطورة تطوير مرحلة الشك إلى مرحلة استحالة المعرفة الموضوعية النهائية. فرحلة الشك أوجدت ثنائية ما هو فيزيقي. وما هو ميتافيزيقي، ثنائية الداخل والخارج، الخارج مصدر المعرفة، والداخل النموذج الأعلى للمعرفة الإنسانية. وقد أدت هذه الثنائية إلى ظهور حتمي لثنائية مماثلة في تفسير اللغة وتحديد معنى النص الأدبي. فثمة علاقة عضوية بين تصورات الفكر الفلسفي الغربي والدراسات النقدية، وقد

ارتبطت بها في مراحل تطورها المختلفة، وبخاصة الجانب الفلسفي من الثقافة الغربية، فثمة ارتباط وثيق بين الحداثة الغربية والثورة الصناعية وما تبعها من تقدم علمي، وثمة ارتباط وثيق بين مفردات الواقع الثقافي الغربي، والأطر الفلسفية التي أنتجتها النظريات الأدبية الحديثة من بنيوية وتفكيكية.. لذا لابد من محطات توقف عند بعض الفلاسفة مثل لوك وهيوم وهيغل ونيتشه وهوسرل وهايدغر، فقد اهتم هؤلاء الفلاسفة بموضوعات تتعلق بالكينونة والذات والوجود.

الأسس الثقافية فلسفية بالدرجة الأولى. (فهي تحدد التغيرات الجذرية التي طرأت على أضلاع المربع الأربعة: عالم الميتافيزيقا (الله) والإنسان والعالم المادي الفيزيقي (الطبيعة) ثم اللغة بوصفها أداة التعبير عن المعرفة التي تولدها تلك العلاقات المتشابكة. وقد توالت المذاهب الفلسفية من واقعية وتجريبية ومثالية ووجودية.. وهي مذاهب أحدثت تغيرات في العلاقة بين تلك الأضلاع بدرجات متفاوتة ما ترتب عليه من تغيرات مقابلة في استخدام الإنسان اللغةَ ونظرته إليها.[20]

أ - الرومانسية

انطلق الرومانسيون من فكرة أن الواقع ليس مصدر ثقة؛ لذا اتجهوا إلى مصدر آخر للإبداع، وأصبحت العلاقة بين الواقع والذات علاقة صدامية؛ لذا أكثر الشاعر الرومانسي من الشكوى والألم، وقد تغلبت الذات على الموضوع في علاقة ثنائية، كما تغلبت العاطفة على الفكر واللاشعور.

لقد انطلق الوعي الجمالي الرومانسي من فلسفة استعذاب الألم وتقديسه، ويعني هذا الكلام أن الوعي الفلسفي الرومانسي يقوم على ثنائية الأنا/ العالم.

تناولت الفلسفة الغربية العلاقة بين العقل والعاطفة، ووجدت الرومانسية أن هذه الثنائية بين العقل والذات لا تحكمها علاقة تعارض وتضاد بالضرورة.[21] ويمكن القول: إن الرومانسية كانت محاولة لإعادة بعض التوحد المفقود بين مكونات الوجود مثل الإنسان واللغة، فقد حاولوا جهدهم التقليل من خطورة التضاد، كما حاولوا إقامة جسر بين طرفي الثنائية، ونفي التعارض بين الحقيقتين العلمية والشعرية.

يرتبط النقد الحداثي بأزمة الإنسان الغربي الفكرية والثقافية، والاتجاهاتُ النقديةُ الحداثيةُ استمرار للاتجاهات السابقة، فليس من مدرسة نقدية جديدة خالصة، فالبنيوية مولودة من أرض الرومانسية، فقد جعلوا اللغة موضوعاً للدراسة، وانطلقوا من ثنائية اللغة الحقيقية/ المجازية، ومن ثنائية الداخل/ الخارج في تحديد معنى النص، ومن ثنائية الاستخدام النصي/ الاستخدام السياقي للغة التي تكتسب معناها من داخل النص لا من خارجه.

ب - الماركسية:

تقوم الماركسية على مفهومَيْ الجدلية والصراع الطبقي، فصراع المتضادات مرتكز أساس من مرتكزات الفلسفة الماركسية. وقد طبق ماركس الفكرة الهيغيلية تطبيقاً واقعياً حين تحدث عن التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية التي تنجم عن تفاعل أطروحة وطباقها، فكل تشكيلة تخلق طباقها وهكذا..

انطلق الماركسيون من ثنائية الداخل / الخارج، وهم يرون أن الفن جزء من إيديولوجية المجتمع، أي البنية الفوقية للمجتمع. وقد ارتبطت النظرية الأدبية بالفكر السياسي والاقتصادي لدى ماركس وأنجلز، فدعى الماركسيون إلى سيادة العقل، والتخلص من ذاتية الرومانسية، و من ثنائية الشكل والمضمون..

وتستند الماركسية لدى ماركس إلى أساس فلسفي، فمقولته ليس للشكل أية قيمة مالم يكن له مضمون تطوير لآراء هيغل عن العلاقة بين طرفي الثنائية، فالطرف الثاني يحدد الشكل المناسب له، وتغيير المضمون يستتبع تغييراً حتمياً في الشكل.[22]

تأرجح الفكر الماركسي بين طرفي ثنائية الداخل / الخارج، وظل هذا التأرجح محور اختلاف بين فكر واقعي يعتمد التجربة الحسية بوصفها أساساً للمعرفة الإنسانية، وفكر مثالي يضع أسس المعرفة داخل العقل البشري.

رفض البنيويون الماركسيون فكرة أن الدلالة تحددها العلاقة بين الدوال والأنساق داخل النص؛ لأن في ذلك عودة إلى قطب مفرد من الثنائية، وهو الداخل. هذه الثنائية - داخل/خارج - شهدت تباعداً في القرن العشرين وصل إلى ازدواجية حادة.

تتبع قيمة الماركسية ـ حسب ألتوسير ـ [23] في أنها استطاعت أن تنقل الفلسفة من الوضع الإيديولوجي إلى الوضع المادي عبر المادية الجدلية، وهي نظرية خاصة بالتطور الاجتماعي، تقوم على (فحص التناقضات في المجتمع، وهي تكوّن أساس أطروحة الصراع الطبقي بوصفه القوة المحركة في تطوير المجتمع الطبقي، وتوصل هذه الأطروحة إلى كل نتائجها الثورية).[24]

الأدب في نظر رواد النقد الماركسي مثل جورج لوكاتش ورومان جاكبسون والمتأخرين مثل لوسيان جولدمان وتيري إيجلتون وفريدريك جيمسون لا يمكن أن ينفصل عن الحقائق الاقتصادية والاجتماعية، فقد رفض الماركسيون تفريغ الشكل من مضمونه الهادف، والإبداع الفني في الفلسفة الجديدة ليس نتاجاً فردياً ، ليس إلهاماً غامضاً، إنه في حقيقته إنتاج جمعي تتدخل فيه، وتحدده بصورة حتمية حقائق البنى التحتية الاقتصادية والاجتماعية. وقد نتجت هذه الأفكار من التحول نحو العلمية في تحديث المجتمع الروسي بعد الثورة، وهو تحول مرتبط بالاتجاه التجريبي في الفلسفة الغربية منذ بدايته حتى قيام الثورة.[25]

رفض الماركسيون التفسير الآني للغة، كما رفضوا تفريغ الشكل من المضمون الهادف، فلا يمكن اختزال الفن إلى مجرد التعبير الطبقي أو الظروف الاقتصادية.

وقد احتضنت الشكليةُ الروسيةُ الماركسيةَ، لكنها انفصلت عنها بعد ذلك.[26] وقد تحمس الشكليون الروس لمنهج جديد وصل بهم في مرحلة ما إلى إنكار الموضوع، أو إنكار رسالة الأدب، وهذا ما وضعهم في نهاية الأمر في موقف مناقض لأهداف الماركسية، وتحديدها الواضح لرسالة الأدب ووظيفته، فقد اتخذ الماركسيون من جدلية هيغل والمادية التاريخية نقطتي انطلاق مبدأيتين.

إن ثمة حركة مستمرة بين الحقيقة المادية الخارجية والحقيقة الداخلية الشعرية، العلم والذات. وقد وقفت الشكلية عند حدود الطرف الأول من الثنائية، وانطلقت من العلمية بوصفها نقطة انطلاق لإنشاء علم الأدب، فتسلح الشكليون بأدوات التفكير العلمي في التعامل مع النصوص الأدبية، وهم يرون للخارج المادي حضوراً مؤثراً، ويُرجعون –غالباً – مضمون القصيدة إلى الخارج الذي يكون له حضور مؤثر في المضمون.

ج - البنيوية:

يقوم جوهر الثنائيات الضدية في النقد الغربي على أساس فكرة فلسفية أكثر منها لغوية، وقد أتى النقاد البنيويون أولاً بهذه الطريقة في استخدام اللغة إذ تنطلق البنيوية من موت المؤلف، والتركيز على النص الأدبي من خلال الثنائيات الموجودة فيه، فتعتمد الظواهرَ اللغوية؛ لاستنتاج الدلالات والمعاني. وتوحي كلمة (binary بعبارة مؤلفة من Binary opposition أي (شيئان، أو مزدوج) كما في عبارة (كوكب مزدوج)، أي كوكبان تسيطر عليهما قوة جاذبية واحدة).[27] إذ تشيع الثنائيات في اللغة: أعلى/ أسفل، بطيء/ سريع، عقل/ طيش، حقيقة/كذب، أسود/ أبيض، رجل/ امرأة...الخ.

ويشكل مفهوم الثنائيات الضدية عصب المدرسة البنائية في النقد والتحليل البنيوي/ البنائي. وينحدر هذا المفهوم بوصفه مفهوماً بنيوياً من دراسات ليفي - شتراوس حول الأساطير. ولا تستخدم اللسانيات / الألسنية، والتحليل البنيوي فكرة الثنائيات الضدية من جهة الكلمات والمفاهيم فحسب بل من جهة تقاليد النص ورموزه.

وتتضمن فكرة الثنائيات الضدية ذاتها مركزية نظام معين أو وجوده. وتعد هذه الدلالة الثنائية ثابتة ومنظمة في أعين البنيويين، وغير ثابتة ومحطمة لما بعد البنيويين.[28]

حاولت البنيوية الماركسية أن تحقق حلاً وسطاً تستطيع البنيوية اللغوية للنص الأدبي على أساسه أن تكون مستقلة (الداخل) من ناحية، وأن تؤكد علاقتها بالبنى والأنظمة الأخرى كالنظام الاقتصادي والصراع الطبقي والواقع الثقافي العام (الخارج) من ناحية أخرى. أما البنيوية الأدبية فترفض الربط بين النظام اللغوي الداخلي وأية أنظمة أخرى خارجية.

يعني هذا الكلام أن ثنائية الداخل/ الخارج لازمت الفلسفة الغربية والمدارس النقدية، وتحيل هذه الثنائية إلى ثنائية الذات / الموضوع، وهي ثنائية فلسفية النشأة والطابع؛ ذلك لأن رحلة المعرفة الإنسانية بين الشك اليقين طويلة، فقد أتت تجربة (جون لوك)، فأبرزت أهمية الحواس في إدراك الوجود المادي الخارجي، ومثالية (كانت) وفكرة الشك في قدرة الحواس على تحقيق المعرفة اليقينية بالكون؛ لتأكيد أهمية العقل في تحقيق المعرفة، وتيارات الشك التي فقدت الإيمان بالتجريبية والمثالية، وذلك مهّد لظهور البنيوية اللغوية والأدبية.

لقد نظرت البنيوية إلى الثنائية على أنها خصيصة من خصائص الفكر الإنساني، واتخذتها بوصفها تقابلات ابستمولوجية: الدال /المدلول، اللغة/ الكلام، وعانت صراعاً بين طرفي ثنائية هل النص الأدبي بنية مغلقة مستقلة، أو بنية نظيرة لأنساق عامة أخرى ليست أدبية؟. بين انغلاق النص واستقلال

العلامات، وبين كون النص نظيراً لأنساق ثقافية واجتماعية واقتصادية.

الصراع بين طرفي ثنائية الداخل / الخارج لدى البنيويين مع أن الداخل لا يمكن أن يكشف عنه إلا برؤية الخارجِ هذا الداخلَ، هذا الخارج هو الخارج الاجتماعي والثقافي....

أما ثنائية الذات/ الموضوع فالذات المقصودة لدى البنيويين هي الذات الديكارتية العليا القادرة على تحقيق المعرفة الإنسانية وتشكيلها[29] حينما تفشل الحواس، وتتوقف وظيفتها عند حدود الظاهر المادي من ناحية، وتحقيق معرفة عليا لا تحتاج إلى استخدام أدوات المنهج التجريبي؛ لإثبات صحتها من ناحية أخرى.

الذات التي ترفضها البنيوية هي الذات الفردية، أما الموضوع فهو النسق أو النظام. ويتكلم رولان بارت وميشيل فوكو على ثنائية أخرى مختلفة هي ثنائية الأنا/ الآخر متأثرَيْن بدراسات فرويد النفسية، وسيكون لهذه الثنائية أثر مهم في التفكيكية - كما سيأتي لاحقاً - إذ يقوم فكر بارت والبنيويين على كبت الذات، أو الهروب منها منطلقين من أساس فلسفي لغوي سياسي نقدي هو أن الذات المستقلة لا تتفق وأفكارَ البنيوية الجديدة فلسفياً.[30]

اعتمدت الفلسفة الغربية ثنائيةَ الداخل / الخارج على أنها أساس للمعرفة، وقد مرّ سابقاً أن هيغل ونيتشه مثّلا قطب الخارج في إرجاع المعرفة الإنسانية، وديكارت وكانت مثّلا قطب الداخل، العقل البشري، وثمة فلاسفة وقفوا في المنطقة الوسطى بين القطبين، وينسحب هذا الأمر على الدراسة النقدية، فالقول بوجود الحقيقة الخارجية يعود إلى نظرية المحاكاة الأرسطية، أما أن تكون أسس المعرفة موجودة في داخل العقل البشري فتعني تأكيد الذات. فثمة ثنائية نجم عنها ازدواجية فلسفية أدّت إلى جدل مستمر بين تأكيد الذات وتفتيتها لدى البنيويين ومن بعدهم التفكيكيين.[31]

يعني الكلام السابق أن القضايا الأساسية التي شغلت النقاد من القرن السابع عشر إلى الآن عن معنى النص ووظيفة اللغة وحضور الذات أو غيابها سواء أكانت ذات المبدع أم ذات المتلقي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتطورات الفلسفة الغربية؛ ذلك لأن الفكر الفلسفي ليس منفصلاً عن الفكر النقدي واللغوي، فقد كان الفيلسوف الغربي ناقداً أدبياً في معظم الحالات.

النقد البنيوي استمرار للنقد السابق، وللفلسفة التي أنشأت النقد السابق، وثورة عليها في الوقت نفسه، فقد دعا البنيويون إلى الداخل، لكنه ليس الذات الرومانسية، وليس ذات المتلقي، الداخل هو داخل النص الأدبي مستقلاً عن ذات المبدع والمتلقي ، فالذات لدى النقاد الجدد هي الذات بالمفهوم التجريبي، والفلسفة الغربية هي فهم للواقع الغربي في مواجهة الذات داخل سياق التجربة.[32]

وقد وُجدت البنيوية بهدف الخروج من ثنائية مذهب علمي تجريبي لدراسة مادة غير علمية، لا تخضع لمقاييس المذهب التجريبي، فتبنوا المنهج العلمي التجريبي بعد فترة من الشك الوجودي؛ لإعادة الثقة في المنهج التجريبي الذي يُعمل العقل، فـ (تجريبية البنيوية سبب لرفضهم المبدئي الذات

الديكارتية.)[33]، فنظروا في الأنساق الداخلية للنص الأدبي، وبهذا الصنيع عملوا على نفي قدرة الذاتِ تأكيدَ نفسها، فالذات تحدّدها اللغة، وتحكم حركتها، واللغة – لدى البنيويين - هي المكوِّن السببي للذات، تحل محلّ البنية الاقتصادية التحتية التي تفسر الأدب والظواهر الاجتماعية.

نفت المدرسة الفلسفية الفرنسية وجود الذات على أنها نقطة انطلاق، أما الفلسفة الأمريكية فقد أكدت وجود الذات الحرة نقطة انطلاق (لذلك نظر الأمريكيون إلى البنيوية على أنها جبرية تناقض حرية الفرد، فثقافتهم تقوم في الأساس على الحرية في الاختيار).[34]

يؤكد الكلام السابق أن للنقد الغربي صيغة فلسفية واضحة مرتبطة بأزمة الإنسان الغربي، فثمة فكر فلسفي متجذر عبر قرون، وثمة ثورة صناعية وعلمية حوّلت العلاقات التقليدية إلى أزمة خاصة بالإنسان الغربي. ويمكن أن نعد جهود ليفي شتراوس في الأنثروبولوجيا البنيوية نقطة انطلاق البنيوية غير اللغوية، فقد أحدث نقلة حقيقية للنموذج اللغوي إلى أنساق أخرى غير اللغة.

سعى شتراوس بالثنائيات المتقابلة إلى إقامة مبادئ جبر دلالي (فحين يكون السلوك الثقافي قادراً على نقل المعلومات لابد للسنَّة (الكود) التي يتم التعبير عن الرسائل بواسطتها أن تكون ذات بنية جبرية)،[35] كما دعا إلى دراسة التمايز بين المتقابلات، فالهدف من دراسة الثنائيات في الفلسفة اكتشاف كيفية استخدام العلاقات الموجودة في الطبيعة (كما تدركها الأدمغة البشرية في توليد منتجات ثقافية تشتمل على هذه العلاقات ذاتها).[36]

وجد شتراوس أن ثمة تقابلاً بين الثقافة والطبيعة، فالثقافة تميز البشر من بقية الحيوانات (الطبيعية)، فالمفاهيم الثنائية تشكل جزءاً من طبيعة الإنسان (وعلى سبيل المثال فإن الرجال والنساء متشابهون بمعنى ما على الرغم من أنهم متقابلون ومتبادلو الاعتماد بمعنى آخر..)[37]

ويرى أن الأنا الإنساني لا يوجد في ذاته أبداً، وليس ثمة أنا إلا وهو جزء من النحن، بل إن كل أنا هو فرد ينتمي إلى كثير من مجموعات النحن، والثقافة مكتسبة، أما الطبيعة ففطرية، وثمة ارتباط للإنسان بالطبيعة، وهو يحاول أن يصل إلى الثقافة، وبينهما تقابل، والتحول من الطبيعة إلى الثقافة تحول من العاطفة إلى العقلنة، وهو يمر بمرحلة وسطى.[38]

ووجد أن الإنسان قد طوّر قدرة فريدة على الاتصال بواسطة اللغة والدواليل؛ ولذلك لابد لآليات الدماغ البشري (من أن تشتمل على قدرات معينة في القيام بعمليات التمييز بين + / - وذلك من أجل تناول الثنائيات الناتجة من ذلك بوصفها أزواجاً متعالقة، والتعامل مع هذه العلاقات على النحو الذي تُعامل به في جبر المصفوفات)[39]

وبما أن الدماغ البشري ينزع إلى التعامل مع الأضداد الثنائية فقد بحث شتراوس في تدخل الأضداد في تركيب الأسطورة ،فوجد أن كل أسطورة تقابل مجموعة من المفاهيم المتعارضة والمتقابلة، وهي مجموعة ثنائية مستقاة من مجالات الخبرة العملية البشرية، ثم

رأى أن ذلك كله يمكن تطبيقه على الأدب والشعر بصورة خاصة.

درس شتراوس التنظيم الثنائي في المجتمعات، وهو تنظيم بين مجتمعات تضم أكثرها بدائية، وأكثرها تقدماً، وسلسلة كاملة من المجتمعات المتوسطة، وهي علاقات يحكمها بعض التشابه، وبعض التناقض، ورأى أن التنافرات هي التي تمنح الثقافات شخصيتها.[40] وأن الثقافات المدروسة ثقافات ذات أقنعة، ومفهوم القناع هو الذي شكّل لديه مفتاح الثنائية.[41]

إن ثنائية نمط معيشة مجتمع ما تؤثر في حياتهم اليومية، وتمتد إلى جميع مواقفهم النفسية، وتنظيمهم الاجتماعي، وأفكارهم الغيبية؛ لذلك تناول شتراوس أشكال الثنائية، وتجليها في البنيات الاجتماعية من خلال عدة أشكال من الثنائيات متحدة المركز (تقابلات) بين ذكر / أنثى، عزوبة/ زواج، مقدس/ مدنس) وعدة أشكال من الثنائية القطرية. والتنظيمات الثنائية لديه تنظيمات معقدة، فثمة ثنائيات متحدة المركز، وثنائيات قطرية، وطبيعة ثلاثية للثنائيات متحدة المركز.[42]

تابع شتراوس أيضاً ثنائية الفن التمثيلي والفن غير التمثيلي، ودرس التحول إلى ثنائيات أخرى، وأفضى ذلك كله إلى معاينة ثنائية هي علاقة متبادلة بين التعبير التشكيلي والتعبير التخطيطي، وتقدم القاسم المشترك الوظيفي لمختلف تظاهرات مبدأ ازدواج التمثيل.[43]

لكنّ شتراوس حين درس الأسطورة لم ينظر في محتواها السردي بقدر ما نظر إلى العمليات الذهنية الكونية التي تبني الأسطورة مثل إقامة التقابلات الثنائية، وهي أمور تحكي عنها الأسطورة بطريقة ما. واهتم باللغة أكثر من الكلام، فركز على الدراسة الآنية للغة مع أنه لم ينكر الأبعاد التعاقبية لها. وقد افترض فرديناند وسوسير وجود علاقة جدلية داخل النسق بين الدال (الصوت السمعي)، والمدلول (الصور الذهنية)، وأكّد مفهوم التعارضات الثنائية في اللغة، وهذا ما ساعد شتراوس على التوسط بين العناصر المتضادة مثل ساخن/ بارد، أرض/ سماء، ذكر/ أنثى، قديم/ جديد... وكذلك تقبل ميشيل فوكو التعارضات الثنائية في محاولته الكشف عن الأركولوجيا اللاواعية للمعرفة في كتابه أركولوجيا المعرفة، فقد اعتمد نظام الأشياء لديه على الفرضيات البنيوية.[44]

ناقش روجيه غارودي [45] آراء شتراوس وفوكو وغيرهما، ورأى أن البنيوية قد حلت محل الوجودية الفرنسية، وجاءت ردّ فعل، فقد اشتطت الوجودية في النزعة الفردية، وشددت على الذات، ومسؤولية الإنسان، فورثتها البنيوية على أنها نقيض لها، وشددت على الصراحة العلمية والموضوعية.

طورت البنيوية بعض ما جاء به الشكلانيون الروس، وتأثر البنيويون بمقولات سوسير، ثم خرجوا من ألسنيته مع أنه لم يستعمل كلمة بنية.

نظر الشكلانيون الروس إلى البيت الشعري على أنه بنية طباقية معقدة، وأصبحت جهودهم أحد مصادر البنيوية الفرنسية التي قدمت نفسها على أنها حركة للفكر، ومنهج نقدي يعمل على اكتشاف القوانين التي تتحكم بالاستخدام الأدبي للغة إذ يقوم

التحليل البنيوي على وجود بنية كبرى للنص، وبنيات صغرى تقوم بينها علاقات تنافر وتضاد، أو تشابه ومماثلة.

قامت الدراسات البنيوية على أن مفهوم اللغة يقوم على أن ثمة نسقاً وراء استخدامنا اللغة، وهو نمط الثنائيات المتضادة، فعلى مستوى الفونيم تشمل هذه الثنائيات الصائت /الصامت، المجهور/غير المجهور... وثمة منطقة وسطى يلتقي فيها طرفا الثنائية مع احتفاظ كل طرف بتفرده.

اتجهت الدراسات البنيوية في نسقين: النسق العام أو النظام، والأنساق الفردية، فقد درسوا الأعمال الفردية؛ ليستخلصوا من بناها الصغيرة التي ترتبط بعلاقات تضاد تحكمها قاعدة التضاد الثنائي binary opposition أنموذجاً، أو نسقاً فردياً واحداً.

والنسق هو (نظام ينطوي على أفراد فاعلين تتحدد علاقاتهم بمواقفهم وأدوارهم التي تتبع من الرموز المشتركة والمقررة ثقافياً في إطار هذا النسق، وعلى نحو يغدو معه مفهوم النسق أوسع من مفهوم البناء الاجتماعي)[46]

ويعود الاهتمام بالنسق لدى البنيويين إلى تحول الاهتمام بالذات الفردية (الرومانسية) على أنها مصدر للمعنى، فاتجاهها إلى الأنساق يعني ابتعادها بالذات عن المركز، فتغدو أداة من أدوات النسق لا أكثر.

يعايَنُ النسق من جهة كونه عملية معقدة ثنائية، أي أنها في جذورها تتبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية، ثم من تكرارها عدداً من المرات، ثم من انحلال هذه الظواهر واختفائها، بهذه الصفة يكتسب النص طبيعة الجدلية[47]؛ لذا لابد من توافر التضاد؛ ليتشكل النسق، ولكي يتشكل لابد أن ينحل؛ لتنشأ عبر التغاير (الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدية تنبع من التمايز بين عنصرين أساسيين.[48]

يرى ميشيل فوكو أن الذات تُبنى من خلال ضدها الآخر، إذ تؤسَّسُ الحرية بحضور الضدّ وهو القيد، وفي كل نص شعري بنية جدلية لا تظهر في نص واحد بل تنتشر في النصوص كلها، وتترابط ترابطاً جدلياً.

كما أن شبكة العلاقات المتنامية في النص تؤدي إلى خلق أبعاد خفية له تنجم عن الزئبقية التي تسم الأنساق النصية، كما أن تضاد هذه الأنساق يعمّق مدلولاتها، ويفجر طاقاتها فـ (النتاج الأدبي ينقسم إلى قصدين، ولا يمكن أن يعدّ سوى خصومة عميقة بين كيانين متباينين وحالتين متناقضتين: القرابة والعنف لحركتين متناقضتين لا يمكن أن تنسجما أبداً أو تستقرا، فالعمل لا يكشف عن تضامن، بل عن صراع دائم بين قياس العمل الذي يصبح ممكناً والزيادة في العمل التي تجنح نحو المستحيل، بين الشكل الذي يفهم به العمل، والسمة اللامحدودة التي يحافظ بها العمل على ذاته، بين القرار الذي يجسّم كينونة البدائية واللاقرار الذي يجسّم كينونة إعادة البداية).[49]

هـ - بعد البنيوية:

أتى النقد الثقافي الذي يمثل نظاماً بنيوياً له بنية كامنة في أعماق الخطاب الثقافي، ونجد في هذا النظام ثنائية ظاهر / مضمر. فالدلالة النسقية مضمرة تقوم بوظيفة الفاعل المحرك في الذهن الثقافي للأمة، وهو المكوّن

الخفي لذائقتها، وأنماط تفكيرها، وصياغة أنساقها المهيمنة، فالنسق مضمر، يحتاج إلى جهد؛ لكشفه، مستتر بأقنعة البلاغة؛ لذا أوجد دعاته نظريات في القبحيات؛ لكشف حركة الأنساق، وفعلها المضاد للوعي النقدي.

الانطلاق من الثنائيات الضدية ليس مجرد أداة إجرائية لتحليل النص الأدبي، إنها رؤية للعالم والوجود وهذا يعني أن ثمة حتمية في النقد البنيوي والنقد الثقافي تشبه الحتمية الديالكتيكية في الماركسية..

و - التفكيكية:

وجد التفكيكيون أن فهم الحياة على أساس الثنائيات الضدية يؤدي إلى حصرها في نمط ثابت، وليس في الحياة ثبات، فشككوا في الثنائيات التقابلية، ووضعوا المفاهيم التي تعتمد على القياس المنظم، والاتساق المنطقي موضع الشك والاستفهام.

تميز الفكر التفكيكي بأنه فكر عدمي، فالشك سمة علمية شرط ألا يكون هنالك غلو فيه. وهذا ما أوقع التفكيكيين في مغالاة كبيرة، فثمة حقائق في الحياة، وهذا يعني أن الشك يجب أن يكون نسبياً، فالحياة قائمة على ثنائية الشك/ اليقين، وتتنازع النفس الإنسانية واحدة من طرفي هذه الثنائية، وطبيعة الحياة قائمة على ثنائية التغير/ الثبات، فحين تتعدد الثنائيات يتعدد المسار الحركي التطوري؛ ذلك لأن الحركة تعتمد في جوهرها على وجود الأضداد. ففي النظام الواحدي تكاد تكون الحركة غير ملحوظة؛ لندرة وجودها، ولندة الخيارات المقدمة، ومن ثمّ ندرة الثنائيات. أما في حال وفرة الثنائيات. فإن الحركة موجودة بقوة، وهذا الأمر الاجتماعي ينسحب على الأدب، فالحركة عنصر أساس للتطور.

فيما يتصل بالتفكيكية وما بعد البنيوية لم تعط هاتان المدرستان انتباهاً كافياً للثنائيات الضدية، (لأنها تمثل حنيناً إلى حضور الذات والمركزية في النص. وينتقد الناقد الفرنسي جاك ديريدا في كتابه (التركيب والإشارة والفعل في خطاب العلوم الإنسانية 1966 سعي ليفي شتراوس من أجل القضايا الجوهرية في تفسيره الأساطير... وتسعى ممارسات النقد التفكيكي إلى تفكيك الثنائيات النمطية، والتقليل من أهميتها؛ لأنها تميل إلى تبسيط المعنى على نحو كبير جداً، ويظهر كيف يقلل النص من أثر البنية الثنائية فيه عن طريق (aporia) أي وجود ثنائية تستعصي على الحلول السريعة المباشرة، أو عن طريق (indeterminacy) أي انفتاح النص على أكثر من قراءة أو تفسير يعتمدان على استجابة القارئ أو عن طريق تعددية المعنى وتنوعه (dissemination).[50]

لقد سارت الثنائية في الفكر التفكيكي في الاتجاه المخالف، فبعد الدمار الذي لحق بأوربة بعد الحرب العالمية الثانية. استخدمت الولايات المتحدة القنبلتين الذريتين، فشهدوا نتائج الدمار الذي لحق بهيروشيما وناغازاكي، وتأكد للعالم فشل العلم في تحقيق المعرفة اليقينية، وعاد الشك في قدرة العلم على تحقيق المعرفة.[51] فتمت العودة إلى الذات. لكن هذه المرة بشكل مختلف عما كانت عليه، فقد خيّم شكٌّ فلسفي على العالم، وهو شك جديد ناتج من العالم المتغير

والمتحول، ويفترض تحقيق المعرفة - حسب ديريدا - وجود مركز ثابت هو الكينونة، الجوهر، الحقيقة، وهي مدلولات عليا تمثل أرضية ثابتة تقف فوقها متغيرات العالم.

نشأت التفكيكية في مناخ من الشك الفلسفي في القدرة على تحقيق معرفة يقينية، فيقوم التفكيك على تحديد الشيء، ثم كشفه وفضحه، وكانت بعض الأفكار الأساسية لديريدا مثل الحضور/ الغياب تمثل غياباً للمركز الثابت للمعرفة، ورفضاً للثوابت والقراءات المتعمدة.

أما ثنائية الدال /المدلول فتتحقق في الفكر التفكيكي حين تتسع المسافة بينهما، وقد وصل التفكيكيون في الفصل بينهما إلى أبعد نقطة ممكنة. فالوجود – كما يرى هايدغر -[52] يعلن حضوره في اللغة التي تخفيه في علاماتها. ويجسد النص الشعري حضور الوجود وغيابه في الآن نفسه. لكن الحضور/ الغياب، الكشف / التخفي ليس ممكناً دائماً لدى هايدغر؛ لأن اللغة تصطدم بالتقاليد؛ لذلك يشن هجوماً عليها، هذا الهجوم يرتبط بثنائية الحضور/ الغياب في الفلسفة الهرمنيوطيقية.

يرى التفكيكيون أن التقاليد جامدة تحول دون تحقيق تزامن طرفي الثنائية. فحضور الوجود الأصيل في اللغة لا يتحقق؛ لأنه يختفي ويغيب خلف جدران التقاليد المتوارثة؛ لذا كان الهجوم عليها أمراً إيجابيا، فلا يعبر النص إلا عن الغياب، فيأتي زائفاً.

تحول الشك الفلسفي عملياً إلى رفض القراءات المتعمدة والتقاليد. فالذات لدى (كانت) هي البديل لسيطرة المذهب التجريبي، ثم فشله في تحقيق المعرفة اليقينية، وبذلك تحولت ذات كانت إلى أداة للمعرفة، ذات صانعة للعالم، وهذا ناجم عن الشك المطلق لا عن الثقة في قدرات الذات.[53] فذات التفكيك هي ذات المتلقي في تفسير النص؛ لذا تكثر القراءات للنص الواحد.

- بين البنيوية والتفكيكية:

ربطت البنيوية بين العلامة والمتضادات الثنائية، فجمعت بين الدلالة والتماثل بين المتقابلات. وتتبنى التفكيكية مفهوم الثنائيات الضدية، لكنها تبتعد عن التوفيق بين الأضداد. فالتفكيك تغير لا نهائي للنص بينما يرى البنيويون النص مغلقاً، والتفسير مغلقاً ونهائياً. كل قراءة، لدى التفكيكيين صحيحة إلى أن تفكك القراءة نفسها بنفسها، فكل قراءة لديهم هي إساءة قراءة. العلاقة بين التفكيك والبنيوية إذن علاقة امتداد وتمرد في الآن نفسه. فقد بدا بعض التفكيكيين بنيوياً، وحين فشل المشروع البنيوي في تحقيق طموحاتهم تمردوا عليه.

ثمة ثنائية، وصراع في مجال العلاقة بالتقاليد، وتختار التفكيكية ثنائية التقاليد المتمثلة في استحالة الهروب منها، وضرورة تدميرها؛ للكشف عن الكينونة/ الوجود والتجربة الإنسانية التي حجبتها التقاليد. شغلت هذه القضية هايدغر ونظريته الهرمينوطيقية. فاللغة تكشف وتخفي في الآن نفسه.

- الثنائيات الضدية في مفهوم جاك ديريدا:

يرى ديريدا أنه لابد من الغياب الخالص؛ لكي يتم إعلان الحضور، وبهذه العملية

يتحقق الإلهام/ العمل الإبداعي، وتتكشف الأشياء من خلال اللغة بتسمية اللاشيء الجوهري أو معنى المعنى -كما ورد لدى الجرجاني - فالغياب الذي ينسبه ديريدا إلى الكتابة المبدعة هو ما يستجلب الحضور الإلهامي للنص والقارئ حين يعلن النص عما كان منطوقاً، ويصمت كما يرى فوكو، وهو أيضاً تقنية الكلام المتحايل التي اعتمدها أرسطو على وجود محتمل معين وصفه.(54)

تكلم جاك ديريدا على ثنائية الظاهر والمضمر، ووجد أن هذه الثنائية دليل على أن وجود نص نهائي هو وهم كبير، (فلا يوجد مؤلف نهائي، أو معنى نهائي لأي نص مكتوب)(55)؛ ذلك لأن العناصر التي يتألف منها النص غير ثابتة الدلالة ، فثمة نصوص بعدد المتلقين، والنص الواحد يتعدد ويتنوع ويختلف تبعاً للحظات التلقي لدى المتلقي.

جمع ديريدا بين الوظائف المتقابلة في علم اللغة مثل المقابلة بين الظواهر الآنية وعبر الزمنية، ورأى أنها لا تنفصل عن بعضها، ويندرج ذلك كله في مبدأ الاختلاف، ورأى أن اللغة تتضمن القوى المتضادة، فالاختلاف بناء وحركة، وساكن وفعّال.

تهتم التفكيكية بعامة بتحليل الثنائيات الضدية داخل النص، وتقوم على رفض ثبات المعنى في منظومة النص، فقد درست البنيوية تموضع البنى في أنساق تحيل إلى مدلولات متعددة نهائية، وهي لم تعط منزلة فاعلة للمتلقي؛ لأن النص هو الذي يقدم المعنى إلى المتلقي، وبذلك ينطوي فهمُ المتلقي المعنى على ما يتيحه له النص بتعدد أنساقه، وحركة بنياته، وانتظام تراكيبه، أما في الفكر التفكيكي فالبنى في حال مستمرة لا نهائية؛ لانعدام الثقة بالحقيقة المطلقة، وإعادة كل شيء إلى حال ثبات، وانحطاط النموذج الإنساني أمام النص. فلا توجد حقيقة نهائية، وتحليل النص الأدبي يعني توليد تفسيرات متعددة في قراءة النص، كل قراءة تحطم القراءة السابقة لها.

وقد نظر ديريدا إلى الفكر الغربي على أنه ينطوي على مجموعة من الثنائيات الضدية: خير/شر، خطاب/ كتابة، عقل/ جنون، ويمثل الطرف الثاني للثنائية نقداً، ووجهاً سلبياً للطرف الأول. وهذا الأمر يضفي على النص جمالية؛ لأن الثنائيات المتوافرة فيه تطيل أمد بلوغ المرحلة النهائية لفهم النص.

ثمة ثنائية إذن بين المعنى الثابت وتغاير المعنى اللانهائي، هي ثنائية ثبات/ تحول، فكل دال يقود إلى غيره، وكل معنى مؤجل بشكل لانهائي، ويتخذ نظام الاختلاف هذا لدى ديريدا شكل ثنائيات ضدية: الطبيعة / الحضارة، الخير/ الشر...، والعلاقة بين الثنائيات الضدية تختلف باختلاف السياق الواردة فيه، فالنص الأدبي لديه يتعرض للتخالف لا للتوافق، ليس أحادي المعنى، له مركز فلسفي أو غير فلسفي، وثمة تضاد بين المركز والتمركز الذي يحاول فرض نفوذه ويقود إلى تمحور الخطاب حول نموذج معين، وهذا ما سعى ديريدا إلى تقويضه.(56)

ويتعين على الكلام السابق أن هدم التمركز لدى الفكر التفكيكي يتم عبر الثنائيات الضدية، فثمة تغليب لطرف دون الطرف الآخر في الثنائية، ويسعى التفكيك

إلى جعل الثنائيات في حركة مستمرة، فمن اختلافها يتوالد المعنى.

يعني هذا الأمر أن الثنائيات المتوالية في الفلسفة الميتافيزيقية تنهي نفسها، إذ يدعو التفكيك إلى حرية في الأنظمة اللغوية للوصول إلى تعدد المعنى اللانهائي.

يراوغ المدلولُ الدال في العلاقة بين الدال والمدلول، ويصبح الدال علامة عائمة يحاول المتلقي تثبيتها للوصول إلى المعنى، ويحيل هذا الأمر إلى ثنائية حضور/ غياب، فلا تظهر الكلمات من دون التضاد والاختلاف، وهذه الثنائية ناجمة عن الاختلاف، ولكي يعمل الحضور يجب أن يمتلك خصائص الغياب، ويتعين على ذلك أنه ليس ثمة حضور مادي للعلامة، وثمة سعي وراء المغيَّب في اللغة، والمعاني المؤجلة، وهذا يدخل في علاقة ضدية مع فكرة الحضور.

ويعني ديريدا بالاختلاف عنصر تثبيت الدلالة، أما التأجيل فهو عنصر تفكيكها.[57] التفكيك إذن يعزف على وتر التأجيل، فثمة مراوغة دائمة للدال. وخلاصة هذا الأمر أن النص لا يوجد إلا في التلقي.

الحضور لدى ديريدا هو حضور الشيء على أنه مادة، ووجود، تحديد كينونة ما هو كائن بوصفه حاضراً. وبما أن ثمة شكاً لدى التفكيكيين في كل شيء ثمة شكٌّ في النظام الخارجي، وفي وجود مركز مرجعي خارجي يمكّن اللغة من الدلالة؛ لذا يقترن الحضور بالغياب، وتتوالى الدلالات اللانهائية، والحضور لم يعد حاضراً إلا وهو مقترن بالغياب داخل النسق. فلا يوجد شيء حاضر فقط، أو غائب فقط، لقد طور ديريدا مفهوم ثنائية الحضور/ الغياب إلى تنويعات مختلفة. فالحضور فلسفياً ليس قائماً الضرورة على نفي الإحالة إلى مركز خارجي، بل يتم البحث في علاقة العناصر والوحدات الصغرى مع بعضها بعضاً في ضوء الثنائية من دون أن يكون هنالك حضور لميتافيزيقا الحضور،[58] وتعتمد العلامة المستخدمة على حضورها في لحظة استخدامها لكنها تتحدد بالمعاني الغائبة لدلالتها حين استخدمت في زمن آخر، أي الغياب الحاضر: حضور ما هو غائب وغياب ما هو حاضر، وكل طرف يستدعي الطرف الآخر.

ولا يعني رفض الحضور تأكيد الغياب بديلاً منه، فأي بديل سيخضع لعمليات تدمير مستمرة حتى لا يتحول إلى جدار يحجب الكينونة في تأسيسها الأول، فثمة لا نهائية في القراءة بسبب غياب المركز الإحالي للنص.

- الثنائيات الضدية في الفكر العربي والنقد العربي القديم

الثنائيات الضدية وليدة فكر معرفي يتحرك، وينسج مسار حركته، ويتشكل تاريخياً، وهو ينجم عن الواقع الذي يقرؤه في أثناء حركته، يُحكم بشروط تبدأ بالاقتصاد، وتنتهي باللاوعي.

ولثنائية النسق الكوني، ما يماثلها في تفكيرنا، فقد رأى الفلاسفة أن العقل يدرك الحقيقة بالثنائية وثمة ثنائيات كثيرة لها أشد الحضور في حياتنا، فلا وجود لشيء من دون نقيضه. أما اللغة فهي أداة تحقيق معاني الحياة، و(لأن حقائق المعاني لا تثبت إلا بحقائق الألفاظ، فإذا انحرفت المعاني، فكذلك

تتزيف الألفاظ، فالألفاظ والمعاني متلاحمة ومتواشجة...)[59]

يفعّل العقل ثنائية الفكر/ الموضوع رغبةً في الوصول إلى الحقيقة بالعقل المجرّب أمام الطبيعة. ويعدّ الجاحظ من أوائل الذي التفتوا إلى قانون الثنائية الضدية في الثقافة العربية على أنه قانون الحياة الجوهري، إذ يرى أن العالم بما فيه من الأجسام على ثلاثة أنحاء: متفق ومختلف ومتضاد، ثم يرد هذه المستويات الثلاثة التي تجسد حيوية القانون إلى الأصل الثنائي الإشكالي ممحوراً إياه حول الحركة والسكون، يقول: (تلك الأنحاء الثلاثة، كلها في جملة القول جماد ونام، وكأن حقيقة القول في الأجسام من هذه القسمة أن يقال: نام وغير نام).[60]

ويعد كتاب المحاسن والأضداد للجاحظ مثالاً على اجتماع الفكرة وضدها في فكره، إذ يقنع المتلقي بمحاسن فكرة ما، ثم يأتي بضدّها، فيوصله إلى مرحلة الاقتناع بخلاف الفكرة السابقة، فتكلم على محسن الكتابة وضدها، ومحاسن الصدق وضده، ومحاسن الوفاء وضده، ومحاسن حب الوطن وضده، ومحاسن الجواري والمطلقات وضده.. يقول في محاسن المشورة[61] (يقال إذا استخار الرجل ربه، واستشار نصيحه، واجتهد فقد قضى ما عليه، ويقضي الله في أمره ما يحب، وقال آخر: حسن المشورة من المشير قضاءُ حق النعمة، وقيل: إذا استشرت فانصح، وإذا قدرت فافصح ، وقيل: من وعظ أخاه سراً زانه، ومن وعظه جهراً شانه، وقال آخر: الاعتصام بالمشورة نجاة.

ضده: قال بعض أهل العلم: لو لم يكن في المشورة إلا استضعاف صاحبك لك، وظهور فقرك إليه لوجب اطّراح ما تفيده المشورة، وإلقاء ما يكسبه الامتنان، وما استشرتُ أحداً إلا كنت عند نفسي ضعيفا، وكان عندي قوياً، وتصاغرت له، ودخلته العزة فإياك والمشورة وإن ضاقت بك المذاهب، واختلفت عليك المسالك.. وقيل: نعم المستشارُ العمل ونعم الوزير العقل...).

- جمالية الثنائية الضدية (الأثر والتلقي).

لعل جمالية الثنائيات الضدية تنجم عن الجمع بين ضدين في بنية واحدة، وهذا ما يؤدي إلى تعميق البنية الفكرية للنص بالحركة الجدلية بين الثنائيات الضدية.

يثير اجتماع الثنائيات المتضادة الدهشة والمفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد، أو جملة واحدة، أو بيت شعري واحد إذ يوفر الضد إمكانية الموازنة بينه وبين ضده، وهذا ما يولد تصوراً معرفياً عن الأشياء يساعد المتلقي على استيلاد ثنائية من ثنائية، فثنائية النور/ الظلام مثلاً يمكن أن تحيل إلى ثنائية الحلم/ الواقع وغيرها..

تولّد الثنائيات الضدية فضاء مائزاً للنص، إذ تجتمع جملة علاقات زمانية ومكانية، فعلية بأزمنة مختلفة، فتلتقي هذه العلاقات على أكثر من محور، تلتقي وتتصادم وتتقاطع وتتوازى، فتغني النص، وتعدد إمكانيات الدلالة فيه، فالتضاد الفعلي والاسمي يشكل عالماً من جدل الواقع والذات في صراعها مع الحياة، ووفرة الثنائيات في النص الأدبي دليل انسجام إيقاعاته، وانفتاحه

على أكثر من محور، فيمكن أن نعثر على مجموعة أنساق متضادة في النص الأدبي الواحد تضفي عليه مزيداً من الحيوية والحركة، هذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره سواء أكان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل؛ لذا تجتمع فيها الخصائص الجمالية.

يرى جان كوهن[59] أن الثنائية الضدية تنشأ من شعورين مختلفين يوقظان الإحساس، وواحد من هذين الشعورين فقط هو الذي يستثمر نظام الإدراك في الوعي، والثاني يظل في اللاوعي.

يتلقى المتلقي الثنائية ضمن النسق؛ ذلك لأنه نظام مع أن نظاميته تتجلى في مخاتلته، وطبيعته المراوغة، فتقوم الشعرية على الأنساق المضمرة، وتتأسس هذه الأنساق على مبدأ الضدية على مستوى الموضوع واللغة والصورة، وهذا ما يؤدي إلى زيادة التوتر في المسافة بين ما يظهره النص وما يضمره. وقد تكون العلاقة بين الثنائيات علاقة نفي سلبي وتضاد مطلق، وقد تكون علاقة توسط، أو تناغم وتكامل وإخصاب تكشف دراستها عن التركيب الضدي للعالم، والجدلية التي تتخلله.

خاتمة

- الثنائيات الضدية هي توارد الأفكار في النفس البشرية، واجتماع الأمر وضده، لها أصول مرتبطة بالأيدلوجية والفلسفة، وقد تم سحبها على النقد الأدبي فقد بُنِي سلوك الإنسان عليها، وهي قضية فلسفية لا تفهم بمعزل عن البنى الفلسفية المؤسسة للفكر الإنساني.
- يعود هذا المصطلح النقدي في أساسه إلى الخلفية الفلسفية والتراث الفكري الغربي الذي أنتجه، وهو مختلف عن تراثنا وفكرنا وفلسفتنا؛ لذا يجب التعامل بوعي مع مصطلحات هي وليدة فلسفة غريبة عن فلسفتنا وعن فكرنا.
- ثمة علاقة بين الحداثة والأساس الفلسفي الذي تقوم عليه، والحاضن الحقيقي للثنائيات الضدية هو الفكر الفلسفي أولاً، والبنيوية ثانياً.
- مبدأ التضاد الثنائي عنصر مشترك في كل الدراسات البنيوية، وقد طور جاكبسون مبدأ الثنائيات المتضادة وتتبع خطى سوسير عن العلامة والثنائيات المتضادة.

- الهوامش:

1 - صليبا، جميل: د. ت، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص 379.

2 - لجنة من العلماء والأكاديميين السوفييت:1980، الموسوعة الفلسفية، ترجمة: سمير كرم، ط2، دار الطليعة، بيروت، ص 281.

3 - انظر المعجم الفلسفي، ص 285.

4 - المرجع السابق، ص 318 - 319.

5 - ليتش، إدموند: 2002، كلود ليفي شتراوس دراسة فكرية، ترجمة: د.ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص 24.

6 - المرجع السابق، ص 25.

7 - المعجم الفلسفي، ص126.

8 - المرجع السابق، ص 179.

9 - الموسوعة الفلسفية، ص373.

10 - المرجع السابق، ص281، وتعني هذه الرموز المقدمات المنطقية: الكلية الموجبة، الكلية السالبة، الجزئية الموجبة، الجزئية السالبة.

11 - للاستزادة في ثنائية اليانغ و الين انظر: إلياد، مرسيا: 1986 - 1987، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1 ، دار دمشق، ج2 / 19 - 30.

12 - المرجع السابق، ص 11.

13 - المرجع السابق، ص 19.

14 - المرجع السابق، ص 215.

15 - المرجع السابق، ص261.

16 - الموسوعة العربية: 2007، ط1، هيئة الموسوعة العربية، ط1، الجمهورية العربية السورية، رئاسة الجمهورية ، دمشق، المجلد السابع عشر، ص 581.

17 - المرجع السابق، ص 582.

18 - المرجع السابق ص 583.

19 - حمودة، د. عبد العزيز: 1998، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نيسان، ص 67 نقلاً عن:

Wallace Martini "ntoduction": the Yale critics: Deconstrection in America (Minneapolis: Uofmine sota p: 1938 xxx- VI

20 - المرايا المحدبة، ص67

22 - المرجع السابق، ص 132.

23 - عزام، د. محمد: 2003، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص 39.

24 - الموسوعة الفلسفية ، ص374.

25 - للتوسع: انظر المرايا المحدبة، ص 132 وما بعدها.

26 - المرايا المحدبة، ص 122.

27- *J. A. Cuddon , The penguin Dictionary of literary terms and literary the ory. 1976 ven sed C.E .Preston, 1998, penguin Books 1999. PP. 28-83, P. So ،p 418.*

28 - المرجع السابق، PP.28-83

29 - انظر المرايا المحدبة ، ص213.

30 - المرجع السابق، ص214.

31 - المرجع السابق، ص 214.

32 - المرجع السابق، ص 113.

33 - المرجع السابق، ص 163.

34 - المرجع السابق، ص77.

35 - كلود ليفي - شتراوس دراسة فكرية ، ص41.
36 - المرجع السابق، ص 27.
37 - المرجع السابق، ص54.
38 - المرجع السابق ص 43.
39 - المرجع السابق، ص 65.
40 - شتراوس، كلود ليفي: 1997، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ص 143.
41 - المرجع السابق، ص 309.
42 - المرجع السابق، ص 180 وما بعدها.
43 - المرجع السابق، ص308.
44 - انظر: تحليل الخطاب الأدبي، ص24 - 25.
45 - غارودي، روجيه: 1979، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة : جورج طرابيشي ، دار الطليعة، بيروت.
46 - كرويزل، إديث: 1993، عصر البنيوية، ترجمة : د. جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت، ص411.
47 - أبو ديب، كمال: 1981، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ص109.
48 - المرجع السابق، ص110.
49 - راي ، وليم: 1987، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ط1 ، ترجمة: يؤئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد ، ص 23.
50 - *the penguin Dictionary of literary Terms and literary the ory, P. 50, P.418*
51 - للتوسع في هذه الفكرة انظر: المرايا المحدبة ، ص 300 وما بعدها.
52 - المرجع السابق، ص303.
53 - المرجع السابق ، ص 307.
54 - للتوسع انظر: الغذامي، د. عبد الله: 1994، المشاكلة والاختلاف ، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت.
55 - راغب ،د. نبيل: 2003، موسوعة النظريات الأدبية – أدبيات - ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون ، ص 225.
56 - انظر المرايا المحدبة: ص 375 وما بعدها.
57 - المرجع السابق، ص 377.
58 - المرجع السابق، ص 382.
59 - كوهن، جان: 1995، اللغة العليا - النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة ، ص 187.

المصادر والمراجع

- إلياد، مرسيا: 1986 - 1987، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ترجمة عبد الهادي عباس، ط1 ، دار دمشق
- حمودة ، د. عبد العزيز: 1998، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نيسان
- راغب، د. نبيل: 2003، موسوعة النظريات الأدبية – أدبيات - ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان ناشرون
- راي، وليم: 1987، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ط1 ، ترجمة : يؤئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد
- شتراوس، كلود ليفي: 1997، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة د. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق
- صليبا، جميل: د. ت، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت
- عزام، د. محمد: 2003، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق
- غارودي، روجيه: 1979، البنيوية فلسفة موت الإنسان، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.
- كرويزل، إديث: 1993، عصر البنيوية ، ترجمة: د. جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت
- كوهن، جان: 1995، اللغة العليا - النظرية الشعرية، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة
- لجنة من العلماء والأكاديميين السوفييت: 1980، الموسوعة الفلسفية ترجمة: سمير كرم، ط2، دار الطليعة، بيروت
- ليتش، إدموند: 2002، كلود ليفي شتراوس دراسة فكرية، ترجمة: د. ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق
- الموسوعة العربية: 2007، ط، 1 هيئة الموسوعة العربية، ط1، الجمهورية العربية السورية، رئاسة الجمهورية، دمشق

- المراجع الأجنبية

.The penguin Dictionary of literary terms and literary the ory. 1976 ven sed C.E ،J. A. Cuddon Preston, 1998, penguin Books 1999

أسماء في الذاكرة

السيف الدمشقي..
(نازك العابد)

بقلم: فلك حصرية

السيف الدمشقي..
نازك العابد

فلك حصرية

ألقاب كثيرة أُطلقت على نازك العابد وجميعها تليق بهذه الشخصية التي تحدَّت زمانها، ومجتمعها، معلنة بإصرار وتصميم ودراية رفضها العلني واليقيني للأعراف البالية لمجتمعها، وما يعيشه من ترهات.

هي: نجمة ميسلون ـ الوردة الدمشقية ـ السيف الدمشقي المنسي ـ رائدة تحرر المرأة السورية ـ الياسمينة المنسية ـ جان دارك العرب.

والواقع أن هذه السيدة العظيمة لم تألُ جهداً، ولم تكف عن دعوتها بضرورة تحرر المرأة، وتحفيزها لها بالعمل ـ الجاد والقوي والفعلي ـ لبذل أقصى الجهود لفتح الأبواب على مصراعيها أمام النساء كافة وبخاصة نساء سورية ليؤدين دورهن في بناء المجتمع والنهوض به، لا سيما وأنها تشكل نصف المجتمع، وركيزة أساسية وفاعلة في الوصول إلى مجتمع التنمية والتطور والازدهار.

وسط أُسرة دمشقية عريقة ولدت نازك العابد في العام 1887، كان والدها مصطفى باشا العابد من الشخصيات الدمشقية البارزة وذات المكانة المرموقة، وقد تقلَّد في نهايات الحكم العثماني منصب والي الموصل، أما والدتها السيدة فريدة الجلاد فكانت سليلة إحدى الأسر العريقة الدمشقية.

تلقت نازك العابد مبادئ اللغتين العربية والتركية في دمشق لتتابع تعلُّم اللغات الأجنبية في المعاهد الخاصة، فأتقنت الفرنسية والإنكليزية وتعلمت فنون التصوير والموسيقا، إضافة إلى اهتمامها بعلمي التمريض والإسعاف، استطاعت

نازك أن تدرك موقف معلمات اللغة التركية المتعالي من الطالبات العربيات، ومن اللغة العربية، في أثناء إقامتها مع عائلتها في العراق الشقيق، وحيث وجودها في مدرسة /الرشدية/ بالموصل. وذلك بما تملكه من الزاد اللغوي الغزير، والدراية باللغات الأجنبية وثقافتها، وقد دفع بها ذلك إلى تشكيل تجمع رافض لهذا التعالي، مما ترتب عليه طردها من المدرسة، ثم النفي وعائلتها لفترة ما إلى مدينة أزمير التركية، حيث التحقت بمدرسة الفردوس الأميركية لتعود بعدها إلى أرض الوطن، إذ لم يمضِ على عودتها وقت حتى شرعت ورفيقاتها ومنهن الأديبة الكبيرة /ماري عجمي/ بمواجهة المستعمر، متخذات من مجلة /العروس/ منبراً يعنى بقضايا المرأة وشؤونها وصولاً لأكثر الوسائل فاعلية في مضمار التوعية لتقوم بعد ذلك نازك بتأسيس أول جمعية نسائية في العام 1914، ومدرسة خاصة للبنات هي /جمعية النجمة الحمراء/ في العام 1940.

لقد اتخذت نازك العابد من مجلتي/العروس ـ والحارس / منبراً لآرائها، وأفكارها المتنورة التي سبقت عصرها، لتؤسس وترأس جمعية /نور الفيحاء/ وذلك عقب الثورة العربية الكبرى 1916، لتقوم بوساطتها بتقديم المساعدة لضحايا هذه الثورة، وفي العام 1920 أصدرت مجلة نور الفيحاء التي سخَّرتها تحقيقاً لهدف النهوض بالمرأة السورية، ومن ثمَّ لتؤسس بعد ذلك النادي النسائي الدمشقي ومجلة الحارس.

راحت نازك في عهد الملك فيصل الأول تكتب في الصحف السورية وتنشر في الصحف المعروفة آنذاك مقالات قومية تطالب فيها بحرية بلادها، وداعية إلى إعطاء المرأة حقوقها، وبرغم قصر عمر مجلتها إلا أنها استطاعت أن تدخل البيوت، محققة الانتشار والحضور ليتم تشبيهها بـ/المدرسة المتنقلة/ وهي تحمل صوراً للتطور الاجتماعي والوطني، ومطالبة الحكومة العربية بإعطاء حق الانتخاب السياسي وحرية البلاد العربية ووحدتها، ليكتب النجاح ـ وبفاعلية ـ في استقطاب أقلام كبار المفكرين والأدباء.

شاركت هذه القامة الدمشقية الفكرية والنضالية والتحررية في الحياة السياسية بوعي متقد، وشعور عال مسؤول لتحوز مكانة اجتماعية مرموقة،

فاستحقت ثقة الملك فيصل وتقدير حكومته، ليصدر أمر ملكي يمنح هذه المواطنة الاستثنائية رتبة عسكرية فخرية بدرجة /نقيب/.

راحت نازك العابد تمارس الجهاد سراً وعلانية، وبكل ما أوتيت من الإيمان والقدرة والحماسة، وهي حاسرة عن وجهها، مخترقة صفوف الثوار دفاعاً عن الوطن وعزته وكرامته، ومؤدية دوراً هاماً في إسعاف المجاهدين، وتحفيز الهمم لدى الثوار. وهي تقف بينهم وإلى جانبهم في زيِّ الجندية، الأمر الذي أثار حفيظة الانتداب الفرنسي عليها، فقام بإغلاق مجلتها والمدرسة، ومنعت من عقد ندواتها الخاصة والعامة فكانت النتيجة دخولها مجال المقاومة الخفية ومضيها ـ متسللة ـ إلى الصحراء، في زي العرب تارة، وزي الفرسان أخرى غير آبهة لأي خطر كان، ولتسجِّل مشاركات جريئة في المظاهرات والاحتجاجات بجرأة وإقدام، ولتسير بحماسة وحضور قويين خلف مواكب الشهداء الأبطال.

إن يوم ميسلون لم يكن مشهوداً في حياة سورية فحسب وإنما كان انعطافاً في حياة نازك /جان دارك العرب/ التي أظهرت في معركة ميسلون بطولة نادرة، وجرأة لا مثيل لها، محاولة إنقاذ حياة البطل يوسف العظمة حيث كانت بصحبته حين اتجه إلى منطقة ميسلون ليسطر أروع ملاحم البطولة والفداء، ويقال إنّه عندما أُصيب البطل يوسف العظمة في ميسلون وأسلم الروح إلى بارئها كان بين يدي نازك العابد التي كانت تتفقد الجنود بلباسها العسكري وبعد دخول المستعمر الفرنسي دمشق تم إبعادها إلى استنبول لعامين 1920 ـ 1922 ثم نفيت إلى الأردن، وبعد تهديدها بعدم ممارسة العمل السياسي عادت إلى دمشق، واختارت الغوطة للإقامة فيها فاختلطت بالفلاحين، وحضَّتهم على الثورة ضد المستعمر، وعندما نشبت الثورة السورية الكبرى في العام 1925 كانت أحد ثوارها، تعمل بصمت وخفاء متنكرة بزي الرجال مرة، وظاهرة على الساحة أخرى من خلال تنظيمها للتظاهرات الحاشدة، وإلقاء الخطب الحماسية والملهبة للمشاعر الوطنية، إضافة إلى الندوات والاجتماعات التوعوية التي تُعرِّف الجموع بخطورة الوضع ـ آنذاك ـ وضرورة التصدي له.

نوَّهت الدوريات العربية والغربية بجرأة السيف الدمشقي نازك العابد /جان دارك العرب/ وبطولتها حتى أن الرَّحالة والكاتبة الإنكليزية /روزيتا فوريس/ اتخذت من مواقف نازك حبكة لروايتها /سؤال/ التي نشرتها في العام 1922. في العام 1929 تزوجت نازك العابد من الوجيه /محمد جميل بيهم/ الذي مثَّل بيروت في المؤتمر السوري الأول المنعقد بدمشق في 1920، وانتقلت للإقامة معه إلى بيروت، لتزداد نشاطاً من أجل النفع العام فأسست جمعيات اجتماعية منها جمعية المرأة العاملة، وقيم تربية بنات شهداء لبنان 1957، وفي السبعين من عمرها أسست لجنة مهمتها تثقيف الأم اللبنانية في مجالات الحياة، وانتخبت رئيسة لها 1959 وقد أقيم أول احتفال بعيد الأم في لبنان بهذه المناسبة وفي العام ذاته ودَّعت نازك العابد الحياة عن عمر يناهز الثانية والسبعين سنة قضتها إنسانة حرَّة ومناضلة رفيعة المستوى ليبقى ضريحها في مقبرة العائلة في باب الآس بحي الميدان في دمشق شاهداً على نازك العابد السيف الدمشقي وجان دارك العرب الإنسانة والمناضلة والكاتبة والمقاتلة الحرة الأبية.

❑❑

الشعر

1 ـ من والد إلى ولد رسالة وجع..... د. عيســـى درويـــش

2 ـ نبض السَّهل والجبل..... فرحـــان الخطيـــب

3 ـ قصيدتان من الشعر الروسي ..... ت: د. ثائر زين الدين

4 ـ هديلٌ شاردٌ لساقيةٍ من نُواح..... مـــــنير خلـــــف

5 ـ بيتُ اللحنِ الريح ..... حسـين عبـد الكـريم

6 ـ يا امرأة ..... محمـد رجـب رجـب

7 ـ في الشهادة ..... صـــــالح يـــــونس

8 ـ حكايا النُّور..... أســـــامة حمـــــود

9 ـ رعشةُ الماضي ..... زيـــــاد ســـــودة

10 ـ أسائلُ الشمس..... زيـاد علـوش عسـاف

من والد إلى ولد

د. عيسى درويش *

عجبــاً تتركنــي فــي حالــة ... يقطــع الــداء بهــا أوردتــي
لــم أكــن يــا ولــدي غيــر أب ... يـزرع الحـب شـذىً فـي الـوردة
وهــب الأبنــاء قلبــاً مفعمــاً ... بحنــانٍ مــن رحيــق الجنــة
كيـف أبقـى والأسـى يجرحنـي ... فـي سـريرٍ فـي زوايـا الغرفـة
لا أرى الأبنــاء حــولي أبــداً ... إن علَت في ذاتِ ليلٍ صيحتي
آه مـا أصـعب عمـري قسـوة ... وأنـا ألقـى الـردى فـي غربتـي
أنــا لا أطلــب مــنكم حاجــة ... كـل مـا أرجـوه، حبّـاً حـاجتي
تُسـعد الـنفس إذا كنـتم لهـا ... خيـرُ أصحاب لها فـي الرحمـة
وتعــودون إلــى أحضــانها ... ويعـود الحـب بـين الأسـرة
ولـدي يـا قطعـة مـن كبـدي ... يـا هتّـاف الـروح مـن حنجرتـي
أنـت مـن أسـكنته فـي خـافقي ... وأتــت صــورته مــن صــورتي
فـي غـدٍ تصـبح مثلـي والـداً ... تحمــل الحــبّ لابــنٍ وابنــة
لا تنــام الليــل مــن أوجاعــه ... وتخـاف الـريح إذْ مـا هبّـت
سـاهراً فـي الليـل تـدعو دائمـاً ... أن يعيـد اللّه نعمـى الصـحّة
فــإذا عــاد إلــى صــحته ... تمـلأ البيـت بحلـو البسـمة
لا تكـن يـا ولـدي فـي غفلـةٍ ... لا يُحــبُّ اللّه أهــل الغفلــة
"وقضــى ربــك" فــي آيتــه ... آه لــو تفهــمُ معنــى الآيــة

* شاعر من سورية.

اقـرأ القـرآن فـي الفجـر وكـنْ ... صـالحاً تمشـي بـدرب التوبـة
ولــدي أوصــيك أن تــدفنني ... قــرب أمــي وأبــي أو جــدّتي
لا أريــد البعــد عــن أهلــي ولا ... تــدفنوني فــي ديــار الغربــة
وطنـي فـي العمـر قلبـي ودمـي ... وهـو فـي المـوت طريـق الجنـة
وتــراب الأرض مــن أجســادنا ... وميــاه النبــع دمــع المُقلــة
ولــدي احفــظ وصــايا والــدٍ ... إنهــا العنــوان فــي تعزيتــي
ســامح اللّه رفــاقي وأنــا ... ليس حمل الحقد في نفسيتي
كم وجدت اللّه في الحبّ وكم ... قـد رجـوتُ اللّه عنـد الشـدّة
فرأيــت الحســن فــي روعتــه ... وشـهدت البـدر حلـو الطلعـة
فاقبــل اللهــم فيــه فرحــي ... فأنــا منــك عظــيم الفرحــة
ولـدي، يـا وَجَعـي.. يـا فرحـي ... أنـا أدعـوك، فهـل مـن عـودة

نبض السهل والجبل

أُلقيت في مَهرجان الشّعر في درعَا احتفاء بالانتصَار على الإرهاب

فرحان الخطيب*

يَـا جَـارةَ الجَبـل الرَّيَّـان صَـاغَ فَمـي ... بـراعم الشّـعر فـي مَغْنَـاكِ فابتَسـمي

فَـنحنُ صُـنوانِ فـي سَـهلٍ وفـي جَبـلٍ ... مَـا فَـرَّقَ الغَـيمُ بَـيْنَ السَّـهلِ والأَكَـمِ

كَـــأَنَّني نَسْـــمَةُ الرَّيَّـــان تَحملُنـــي ... والـرّيحُ شَـرقيّةٌ هَبَّـتْ عَلـى (غَصَـمِ)

كَأَنَّهـــا حَمَلَـــتْ بُصـــرى أَوابِـــدَهَا ... وَنَوَّخَـتْ مَجْـدَها فـي رَاحَتَـيْ (وَقَـمِ)

كَـــأَنّني مـــن ذُرا تَلاَّتِنـــا عَبَـــقٌ ... يَحُـــفُّ دَارَكُـــمُ بـــالوَرْدِ والعَـــنَمِ

تَعـانَقَ اللَّـوزُ والقَمْـحُ الـذي صَـدحَتْ ... مَـــابَيْنَ بَيْنَهُمـــا عُصْـــفُورةُ الـــنَّغَمِ

أَتيْـتُ دَرعـا الّتـي فـي شَـوقِها عِبَـرٌ ... وَنَحْـنُ فـي الشّـوقِ تَوَّاقُـونَ فـي نَهَـمِ

وَنَحْـنُ خُبْـزُكِ فـي مَلقـى مَضـافَتنا ... وأَنْـتِ حَقْلَتُنَـا فـي الجُـودِ والكَـرمِ

* * *

* شاعر من سورية.

يَـا جَـارةَ الجَبـل الممْـراعِ صَـاغَ فَمـي ... أَزَاهـرَ الشّـعرِ فـي مغْنـاكِ فابْتَسـمي

كأَنّنـــا حَاقَنَـــا فـــي غَفْلـــةٍ غَـــبَشٍ ... وَضَـاعَتِ النَّـاسُ فـي كَـلّا وفـي نَعَـمِ

وَأَنْتِ كالشّمسِ ،بعضُ الشّمسِ زنَّرهَا ... شـوائبُ الحِقْـدِ فـي مَنظومـةِ العـدمِ

هَلْ نَبْرحُ الضَّوءَ حَيثُ الضَّوءُ وجهتنا؟ ... وَهَـلْ نَفـيءُ إلـى دوَّامـةِ الظَّلـم ؟

مَـررْتُ بالشَّـام هـذا اليـومَ توَّجَهَـا ... غَـارٌ تَنَـدَّى بطيـبِ الـدَّمِّ والـدّيَمِ

وَطُفْـتُ بالشَّـامِ هَـذا الصُّـبحَ كَحَّلَهـا ... مِيْـلُ انْتصَـارٍ مـنَ (اليرمـوك للقـدَم)

وَرَشْـــرَشَ الكِبْـــر أزهـــاراً مُلوَّنَـــةً ... عَلـى الأَفَـانينِ فـي عِـزٍّ وفـي شَـممِ

وَإنَّ زَوْبَعـــةَ الفنجَـــانِ قَـــدْ خَمَـــدتْ ... بَاتَـــتْ كَرَعْشَـــةِ مَـــدْحُورٍ وَمُنْهَـــزِمِ

* * *

يَـا جَـارةَ الجَبـل الرَّيَّـان صَـاغَ فَمـي ... قَوافـلَ الشّـعرِ فـي مَغْنـاكِ فابتسـمي

هُنَـا بأَرْضـكِ تَـاريخٌ يَفـيضُ سَـنىً ... هُنـا حَضَـارةُ أَجْـدادي مـنَ القِـدمِ

هُنـا لنُـوقِظَ تَاريخَـاً تَثَـاءبَ فـي ... إنَـاءِ مَـنْ زَجَّ بَـضَّ اللحْـمِ بـالْوَرَمِ

هُنَـا لِنُـوقِظَ تَـاريخ الأَلـى جَسـروا ... مَعَـابرَ الـوَطنِ الطَّفَّـاح بـالقِيَمِ

فَـأَنْتُمُ السَّـندُ الحَمَّـالُ مَوْجِعَـةً ... أَيَّـامَ سُـلْطَانَ أَجَّ العَـزمَ بـالهِممِ

هُنَـا لِنَحْفَـلَ بالنَّصـر الّـذي التَمعَـتْ ... عَيْنَـاكِ مِـنْ بَعْـدِما مَالَـتْ إلـى سَـقَمِ

هُنَـا تَحفَّلـتِ الـدُّنيا إذِ احْتَفلـتْ ... دَرْعَـا بِنَصْـرٍ سَـقَتْ رايَاتِـهِ بِـدَمِ

* * *

يَـا جَـارةَ الجَبـلِ المِقْـدامِ بَـوحُ فَمـيْ ... يُسَـنْدِسُ الشّعرَ في مَغْنَاكِ فابتسمي

لأَنّــكِ الآن شَــرّعتِ النُّوافــذِ فــي ... كَـوْنٍ مـنَ الصُّبحِ ، إنَّ اللّيْـلَ لَـمْ يَـدُمِ

وأنــتِ مــن وطنــي سـوريّةَ الحَمَلَــتْ ... عَصْـفَ النَّوائـبِ فـي الأَرزَاء ، كَـالهَرمِ

لأَنَّ فــي سَــاحِها جَيْشــاً علــى مُثُــلٍ ... كَـالنَّهْرِ يَجْـرُفُ مَـا يَلْقَـاهُ مـن سَـخَمِ

والنَّسـرُ علَّـى جَناحَيْـهِ اللـذين هُمَـا ... مِـنْ عَزْمَـةِ العَسْـكريّ الرّاسِـخِ القَـدَمِ

والنَّسْــرُ مَــدَّ جَنَاحَيــهِ اللّــذين هُمَــا ... قُـدْ أَفْـرِدا شَـرفاً فـي شَاسِـعِ الأَمَـمِ

حَــقَّ الشّــهَادةَ بالإيمَــانِ فَانْتَصَــرتْ ... مَبَــادئُ الحَــقّ والأَخْــلاقِ والشَّــيمِ

* * *

يَـا جَـارةَ الجَبَـلِ الرَّيَّـان بَـوْحُ فَمـي ... يَسْـتَلهمُ الشّعرَ من عيَنيكِ فَابْتَسمي

فالشّــعرُ إنْ لَــمْ يَكُــنْ بَرْقَــاً يُخَاصِـرُنَا ... وَيَمتَطــي صَــهْوَةَ الإِحْسَــاسِ بــالأَلَمِ

والشّـعرُ إنْ لـمْ يَكُـنْ كالرَّعْـدِ يَزجُرُنـا ... كَطَلْقَــةِ الضَّــوءِ إنْبَــاءً لِــذي صَــمَمِ

والشّعْرُ إنْ لَمْ يكن في السَّاحِ مُمْتشِقاً ... مَـتْنَ البَلاغـةِ فـي مَـوْجٍ مِـنَ الكَلَـمِ

فَـاقْرأْ عَلـى الشّـعرِ إنْ مَـا كـانَ صَـرْخَتنا ... فالشّـعرُ فـي مَهْمَـهِ القُرطـاسِ كالصَّـنمِ

* * *

دَرْعَــا إِخَالُــكِ بَعْــدَ الآنَ عَازمــةً ... علــى التَّحَـدّي وَجَـذّ الحَاقِـدِ الفَـدِمِ

وَجئْـتُ مـنْ جَبَـلِ الرَّيَّـانِ بَـوْحُ فَمـي ... يُسَـندِسُ الشّعْرَ في مَغْنـاكِ فَابْتَسمي

قصيدتان
من الشعر الروسي

ت: د. ثائر زين الدين*

مليون وردة قرمزية

شعر: آندريه فوزنيسينسكي

عاش رسّام وحيداً...

كان يملك بيتا صغيرا ولوحات.

لكنّهُ وقع في حب ممثّلةٍ كانت تعشق الأزهار

عندها باع بيته

باع لوحاته...ومأواه

وبذلك المال كله

اشترى لها بحراً من الأزهار.

ملايين...ملايين الورود القرمزيّة تَرَينَها من النافذة...

* شاعر من سورية.

من هو ذا العاشق الذي حوَّل حياته
بجديّةٍ تامة إلى أزهارٍ لأجلك!؟
في الصباح تقفين إلى النافذة
وكما لو أنك تفقدين عقلك...
وكما لو أن ما ترينه هو امتدادٌ
لحلمك،
ساحةٌ طافحةٌ بالورود..
وتشعر روحك بالبرد؛
ما الذي يبدعه غنيٌ ما هنا!؟
لكن تحت نافذتك يقف رسامٌ فقيرٌ
يكاد لا يتنفس..
لقاؤهما كان قصيراً؛
ففي الليل حملها القطار بعيداً،
لكن في حياتها الآن
أغنيةُ وردٍ مجنونةٌ.
وعاشَ الرسامُ وحيداً
وتحمَّلَ الكثيرَ من المصائب...
لكن كانت في حياته
ساحةٌ طافحةٌ بالأزهار...

إلى أين ترحَلُ الطفولة

شعر: ليونيد ديربينيف

إلى أين ترحَلُ الطفولة،
إلى أيَّ مُدنٍ،
وكيف لنا أن نجدَ وسيلةً
تجعلنُا نذهبُ إلى تلكَ البقاع من
جديد؟

إنها تُغادِرُ من دون ضجيج
عندما تكون المدينةُ نائمة
ولا تكتبُ لنا الرسائل
ولا تتصلُ بنا على الأغلب

وشتاءً وصيفاً
ننتظرُ معجزاتٍ لا سابقَ لها،
ستكونُ الطفولةُ موجودةٌ في مكان
ما
ولكن ليس هنا، ليس هُنا.

وفي أكوامِ الثلج البيضاء
وفي بُركِ المياهِ عند الغدران
ثمّةَ من يركضُ ويخوّضُ
لكن ليس أنا،.. ليس أنا

إلى أينَ ترحَلُ الطفولة
إلى أين مضت؟
رُبّما إلى بلادٍ رائعة
حيثُ يُعْرَضُ فيلمٌ كل يوم.

حيث كما هُنا تماماً
في الليلة الداكنة!
تنتثرُ أشعةُ القمرِ

لكن أنا وأنت منذ اللحظة
لا طريق لنا إلى هناك؟

إلى أين ترحَلُ الطفولة؟
إلى بقاعٍ ليست بعيدة.
إلى أحدٍ في الجوار..
إلى من هم مثلي

لقد مضت دون ضجيج
عندما كانت المدينةُ نائمة
ولن تكتب لنا الرسائل،.
ولن تتصل بنا على الأغلب

هديلٌ شاردٌ
لساقيةٍ من نُواح

منير خلف*

فكّرتُ يومًا

أن أزورَ قصيدتي

فلمحتُ دمعي عالقاً

بثياب محنتها

وكانت زبدة الكلمات

تحبسُ في معاجمها الكثيرَ من القديم
ليفلَتَ المعنى الدقيق

من الحداثةِ

* شاعر من سورية.

حاولتْ روحي انتقاءَ حمائم الياقوتِ

من ألقٍ تشهّى صبحها،

ورأيتُ نفسي في أزقتها

تحاولُ أن تكوّنَ نفسها،

ورأيتُ في محراب نكهتها

هديلاً شارداً

ونواحَ ساقيةٍ

يقي أطيارَ نهر الرّوح

من بردٍ ضرير الحلم

يسكب أنبلَ الأشواق في روحي

ويزرعني على أطراف مملكة الرحيق

صريرَ وقتٍ لا يكلُّ

ولا ينامْ.

ورأيتُ ما لا يستطيعُ العشقُ

أن يحصي خسائر ورده

المطعون بالغسق المحلّقِ

في ارتباكِ الريح،

ألمحُ في سويداء الحروفِ

أراملَ الأفراحِ

زنبقة الوداع
وأبجديتها الخبيئة في رواقِ الجرحِ

زمّلني نداءُ شحوبها

بمسيلِ غيمٍ قاتم الأضواء

زاوجَ بين غفلةِ دمعتي

وملوحةِ الأرض السقيمةِ

بارتفاع الضغطِ،

عمّر حزنهُ المكبوت

فوق ركام قلبي

والقصيدةُ ما تزال

حبيسةَ النهر العقيم

تحثّ خطوتها الكسيحة

نحو أنداء الكلامْ.

ستفيض من قلبي الحروف

وأشتهي قمراً صغيراً

سوف يكبر

عندما أحميه من غيري

سيكبر بعد عام

أو أرى شبهي قبالته

يدوّن ذكريات
لم يعشها بعد،

ثم يلمّ صمتاً

لم يجد شيئاً كنكهته

يدور بنبضه الصافي،

سيصغر قلبيَ المخزون بالكلمات

حين تفيض كلُّ ورود وجهك،

أنزوي خلف اللغات

لكي تفسّرني جهاتُ القلب

كي تحمي هواء حنينها

حمّى القصائد،

أنزوي متأبطاً أياميَ الأولى

وحبر خسارتي

متأبّطاً ذكرى الحياة

فربّما ستعيدني نحو الطفولة

عالماً بالحلم أكثرَ

متخماً بالحبّ..

أصفى..

أو أرقّ من انتماء غزالة

لقطيع آهتها

وصبح دعائها.

أهديك هذا القلب

ليس لأنه من صنع نبضك

إنما ليزيح عن درب الهطول

غيومَ أحزاني،

سألفت ما تخبّئه عنايتكم

إلى حلمٍ يخبّئه كلام قصيدتي

من مرمرٍ في السرّ

يفتك في مهابته

سقام رحيقه الأعلى،

سأفضح ما يخبّئني عن المعنى

وأخرج هاجسي السفليّ من تابوته

وأطير نحوك عاشقاً أو شاعراً

أو حارساً متبرّكاً في توبةٍ
منعته أوحال الطريق
من الوصول
ورملُ حزن غارق
في جبّ محنته
لأقرأ كنهَك المغروس
في ليل انهدامي.

فكّرت يوماً
أن أزور قصيدتي
فرأيت عمري شاحباً
في بابها الخلفيّ
قلتُ: هل ِ القصيدة تنحني..؟
كي ندرك الأسرار في صلواتها
وخشوع تفعيلاتها
هل نصف قلبي
في شوارعها حريقٌ هاطلٌ؟
أم نجمةٌ
تنعي سماء سؤالها؟!

جرّبتُ يوماً
أن تقود قصائدي دمعي
وقلتُ: أنا وأنت
يشدّ بعضهما
زمامَ سقوط صاحبه
فقالتْ: لستُ مثلك
لستَ مثلي
قد أنام
وأنت توقظ نفسك العمياءَ
لاستحضار نكهتيَ الفريدة
أو لإنشاء المعاني،
غير أني لا أرى غيري
فهل ستصير غيركَ؟
قلتُ: ويحكِ!
أنتِ لي
وأنا كأنتِ
وأنت أنّتيَ المديدةُ
أنتِ
أنت نداؤها
.. وأنا خريف الصوت

أحرق هالة الكلمات
حزن النهر
أوجاع النوارس
سكتة الأحلام،
باب القلب أفتحه
وأسكِن ناسَكِ الغرباءَ
في جنّاتِ: أصعد
ثم نصعد
نحو ما لا يستطيع البعد
أن يجد انتماء مفرداً،
كالنصّ يفتحني
وأركض بعده شجراً طويلاً
من مراثٍ لا تحدّ
ولا تقالْ.

"معنى"
هو الدمع الكثيفْ
هو جارُ قلبي
واحدٌ من عشرةٍ،
أنا لا أبشّرهم بشيء
إنما الأرضُ الصغيرةُ
وهي تندف ظلّها
وتهيل حسرتها عليّ دماً
ستُنشئني
وأصعد هامة الذكرى
لتحميني
وتعصمني من النسيانِ.
.. جارَ عليّ
وجهُ صغار روحي
فانكمشتُ عليّ
صرتُ أنا الذي باعدتُني عنّي
فأحرقني السؤالُ
وأنت يا قلبي كفيفْ !

حتّامَ يصمتُ فيّ
قنديلٌ كثيف الجرح
يأخذني
إلى درب ٍ
يغرّبه انتظارٌ غامضٌ
يأوي إلى ألق ٍ يسافر في تعلّقه

بأشباحٍ تبادلني سواد الفهم،
تفتح قلبَها
نهراً عميق الحزن
في ليل الخيالْ؟!

دمعٌ يلغّزني
كبيت الشعر
أسكنهُ،
فتهجرني بناتُ خياله القزحيّ
تُخرِجُ من تويجات الكلام تساؤلاً
يفضي بما في صمته المهزوم

تأويلاً حداثياً
رحيقاً ناعساً
أملاً قتيلَ البوح
ناقوساً يلمّ خوابيَ الأعراس
يهطل فوق أرض الشعر
ياقوتاً. ....
بلابلَ من فراتٍ أخضر المسعى
سلاماً بارداً
مطراً نحاسيّاً
تفيض على شذاه الأحجياتْ.

بيتُ اللحنِ الريحْ..
بيوتُ القداسات البراهينْ

حسين عبد الكريم*

في أيام وأيام لمحتها تلمُّ المساءات بأوراقها،
وسمعتها تُنشد بأصواتكم الساهرهْ،
وفي الهواجر تُشارككم جمعَ القمح
ومعاشرةَ الأرغفةِ السمراءْ؟؟
في عُمْرِها الضاربِ بالفصول
لم تكره غيمةً تُجيدُ الغيثَ والوفاءْ،
وحاربتْ بعنف العطش
آفةَ الخرابْ، والصراخَ الموحش..
إنَّها تشبهكم يا أبي..
عنيدةٌ في وجه اليباس كأحلامِكم..
وتعرفُ أسرارَ البيادر والأعراس مثلكَم..
.....

* شاعر من سورية.

نــراكم تعتصــرون مــن الغيمــاتِ
أنخاباً للحقولْ..

تحملــون القــرى علــى أكتــافِكم
والسهولْ..

كلُّ حقل مدرسهْ..

نُفـتّشُ فــي صـباح أجسـادنا عـن
/تقوى/ أيامكم،

لنزرعها فـي العقولْ!!؟

طفولتُي هوى الأحبابْ:

فـي حافة الـ مرحبا

تنبتُ الـ / أهلا وسهلا/،

وتخرجُ عن صمتها الأغصانُ،

والشوقُ يطُولْ...

***

أين شجرتكم يا أبي؟!

لا أدري أين أخذتها الدروب..

اسأل عنها مخافر الـوطن وأسـيجةَ
/الحواكير

والطيور المنفيهْ!!

من يحرمنا من جَلَساتها وأحاديثها
الطريهْ

كظلالِ ضحْكاتِ العيونْ؟!؟

من يذبح الأشجار حتى نسوغها

سوى القاتلين الميتيّن

من كثرة الحِقْدِ اللعين!؟!؟

هل نصير دونَ شجرهْ

تلمّنا أو حكايةٍ نصغي لها،

والآفةُ الشمطاء هل بوسعها تخريبُ أعشاشنا

حتى الشقاء.

وأنْ تُمعــنَ فــي قهــرِ صُــداحِ المسافاتِ المأهولةِ

بالحنين..

وأنْ تنخرَ قريتنا حتى الوريد

والنساء

والسواقي

والشرفات

والهواء واللقاءات والسنينْ!؟

آه يا أبي!!

إن يحصلْ: أنَّ القرى تخلعُ أثوابَها الزَاهيهْ،

عنـد أولِ منحـدرْ.. وترتـدي زيـفَ الجهات المعتمهْ؟!

والقرويون ألا يحفلون بعد شجرتكم

بالمساءاتِ والغناءْ...

نعـــم يفرحـــون بـــالعودةِ إلـــى أنفسهم!!؟

البساتينُ كأهلها:

تُبدي قدرةً فائقهْ على المكاشفه،

كي لا يضيقَ بالرغيفِ القمحُ،

وباللهفة المحبون،

وبالاشتهاء مِلحُ الوفاءْ..

***

في يوم شتائيِّ الهواجس

رأيتُني حزيناً

وأنا أعبرُ بيوتَ الريح

ونوافذَ المطرْ..

لأنَّ عديداً من العشاقْ

يمتلـــؤونَ برائحـــةِ الخيانـــاتِ والحسراتْ...

ويبطـرون بلحـنِ شـفةٍ تـودُ أنَّهـا عاشقة

ولحظة شوقٍ

تشاءُ الدوامَ الطويلْ!!

يتساءل البرقُ: مالهم: يتقهقرون،

ويشقى بهم شرقُ؟!

لولا أنَّ غيمةٌ ناطفهْ

أوجعت أغصانَهم

بالغضبْ، وهدّدتْ

بـ الـ / شوهد/ على أسفل القلبْ؟!

الغيوم الحبيبةْ

تُلوِّحُ بـ الامتناع عن دخول صفوف السفوح

والأوديـــه لإلقـــاء درسِ العذوبـــةِ والسقي،

كالآنساتِ الحنوناتِ،

الـ يجئنَ إلى الإملاءِ، من

حارة الهمزةِ أو من زقاقِ

فعل الأمر، أو من شوارع الجزم،

وحرفِ العلّه،

القريب من ضواحي المضارع والجملة الفعليهْ...

يُدرِّبْنَ وعيْ المقالْ على التأنّي

والتألق، ويفتحن بابَ السؤالْ...

ليس من حقِّ الزمنْ:

الشحاذون تعتذرُ الساحاتْ

المتسخة كثياب الزبالين عن قبولهم ضيوفاً أو أصدقاء..؟!

والنسور تنقلُ سجلاتها

من دفاتر العواصفْ إلى حيثُ لا نعلمُ،

والقبّراتُ تبتعدُ عن البريّاتِ والرعاةْ..

أما الحطابون..

فينشغلون بإزالة أكوامِ الخديعةْ

عن مداخلِ الغاباتْ؟!؟!

خطأٌ أنْ نعتقدَ: كأنْ لَمْ يبقَ أحدٌ على حقيقته..

لا الينابيعُ على عذوبتها،

ولا الصيوفُ على مواسمِها،

ولا الرجالُ على شجاعتهم..

لعلّنا نحتاجُ قنديلاً واحداً لا ينطفئ

أو عديدَ القناديل أو كثيراً من نجومٍ وسماء،

أو شمساً لا تُرسلُ أشعتَها

بمشيئةِ مؤتمرات المتقهقرين

والقمم المنخفضةِ والمنخفضين؟!؟

جديرٌ بنا السؤال،

أو جديرون به:

هل لنا نسيمٌ يحملُ رائحةَ العشبِ النابتِ،

وقبيلةٌ من الأجنحةِ تلعن الأقفاص،

وجماعةٌ من الرجال لا تقبل الانحناء

حتى ألف قامة؛

تحت سطح الحضيض..؟!؟

عندنا فائضٌ من الموضات؛

لكننا بحاجة إلى مطر غزير يغسلنا من أنفسنا..

لا يحــقُّ لأنوفنــا أن تكــونَ لغيــرِ الأَنَفَهْ..

أو أن تغدو مع التقادم

محطـاتٍ للحشـرات العاطلــة عــن العمل..؟!!؟

بحاجةٍ إلى صوتٍ قويٍّ كالشجاعة

يذهب بكلِ ما فينا من خوف

قَدُمَ العهدُ به..

حداثةُ المخاوفِ قديمةٌ دائماً

كصدأ على مائدة صدأ!؟..

تحرّشٌ بالجميل :

من يَجرؤ على غناء مُوال عتيق؟!

نجــرؤُ ، والرعــاةُ آبــاءُ مُواويلنــا

يجرؤون..

الـ عتابا

والـ ميجانا

والـ أوف

والـ دلعونا

ينـابيعُ صـغيرة تولـدُ علــى حـدود العواطف

ولا تموت...

نؤمّنُ على الحبِّ بالحبِّ،

وعلى الحزنِ بالمواويلِ الجميلهْ:

لـن نـدع الفرصـة للخـوف أنْ يُـوزِّعَ بالقسائم

وأحياناً

يُعطى بالإبر المفصليهْ

أو العضليهْ..

لأنَّنا محبون؛

نخافُ ألاَّ تُخصَبَ المواسمُ !!؟

إنّه الغربُ الطعينُ الرنينْ..

كالحِراب والحرباء، يُغيرُ على الهدوءِ الرصينْ؟!

إذا نُرسلُ في طلبِ حفنةِ قمح

أو وفاءٍ

أو رغيف أو غُصْنٍ أخضرَ

يُقالُ لنا:

إنَّـــهُ العصـــرُ الغريـــبُ الأطـــوار
والأفكار..!!..
يُوصي بالخراب للشرقْ، وبالياسِ
للغيمِ!..
مابينَ الغربِ والشرقْ،
ما الفرقْ؟!!
أسئلةٌ برسم الضمانِ العقلي
وعافيةِ الإنسانْ..
هل يمكنكم يا أبي
أن تسجنوا العصرَ والغربَ
والفكـــــرةَ القاحلـــــةَ
القاتلةْ؟!..

نتمنى أن نسمعَ أيَّ حديث
عن المواسمِ أو الأعراس
أو البرد والهواجر..

عن شجرتكم العالقة
كالجوع في أرواحكم..

لا فـــلاتَ مـــن هـــذا الصـــدى
والسّماعْ!؟..
مهما يكن من جهاتٍ
وضياعْ!؟

نُعدُّ العِدّةَ من أجل أنكم فينا..
مهما قيل وقيل!؟!..

لا تتركونا لنا،
لأننـا لـن نقـدرَ علـى حمايتنـا مـن
دونكم..
أفئدتُنا لم تُعدْ للحبّ
والهواجس؛
من كثرة ما يُصيبها من الويل..
تفاصحت في الأماني
الخساسةْ،
من خدائعِ الغربِ
في السياسه!!

السيد والآذن..

الراقصة والراقص

المهزوم والمنتصر

الجائع والمتخم..

البائع والمتسول

والمسؤول

كلهم منشغلون عن قصد

أو غير قصد

بحـرق شـجرتكم وشـجرتنا ونبـوءَةِ الأطيارْ

وكـلِّ الأشـجار.. لكـنّكم فـي بقـاءِ البقاءْ بقاءُ،

الغـربُ الفـاجرُ يُوهِمُنـا أننـا لا نقـوى على مقاومة

سربٍ من البرغشِ المدلل..!!؟..

هل نقبلُ أن نُمسي كطائرٍ مكسور الجناحين،

ليس بوسعه الصداح..

ولا نقدر إلاَّ على السقوط؛ والصياحْ:

نسقط أمام صفصافةٍ يابسة،

خوفاً من أن تتهمّنا

بِحُبِّ الأنهارِ والجريانْ؟!!...

قـدْ نفرُّهـاربين مـن صـديق لهـوفٍ إلينا،

ونخشى أن تلاقينا أصواتُكم

العتيقة

كرائحة التين!؟..

بدعوى أنَّ العهودَ عملةٌ صدئهْ

استبدلتها الحداثةُ الكاذبه

بالفجائعِ والركودِ

الخبيث كجنون المرض!!؟!

.....

أين أنتم يا أبي؟؟

أقبلوا،

لعلكـــم تقتلـــون الـــذلَّ الـــذائع الصيت!!

بعـضُ السـيوفِ مـن خشـبٍ أو مـن تعبْ

يشحذُها القتلُ للقتلِ

بإمرةِ السيّدِ الغربي،

المتغطرسِ بفائضِ

الموت الذي عنده!!

العيبُ لا يتداوى بالتهمةِ الباطلةْ:
ما أتعسنا هذه الأيّام يا أبي!!..
الجارُ يهدمُ ظلَّ جاره،
والأخُ مستعدٌّ
لاقتلاعِ أخيه،
ورميه فـي أقرب حفرة
يصادفُها...
بحجة أنَّ العصرَ يحتاجُ إلى ذلك،
وأن الأزمات تتلوها الأزمات..
فـي الأزمنة العاقلة:
من يَخُنْ يُخَانُ به وعليه..
وحافر الحفرةِ، يسقطُ فيها..
فـي الأزمنه القاتلةْ /

الخائن يمنحُهُ الزمنُ الغربيُّ
مالاً كافياً لنشر الذُعرِ
والأفكار السوداء؟!
الغربُ الكاسرُ
يبيعنا التخلُّفَ بالكيلو والأوقية
وأنصاف وأرباع الأحلام..
يبيع الخِلجان سعالاً ماليّاً خانقاً...
من فصل إلى فصل
كنتم تحملون ظلاً طيّباً
لصديقٍ تُحبُّونه..
وتُسـمُّون الأيـامَ بأسـماء تعـبكم
وجوعكم؟!

"يا امرأة"

محمد رجب رجب*

أقتربُ جداً من حبّكِ يا أمرأةً

فااحترسي

قلبي مملوءٌ بالجمرِ الدُّرِّيِّ

وبالعبقِ

ما أعرفه:

إني مختنقٌ بهواكِ

النّاشبِ

في دمّي

كالليل الموبوء بشالِ

العتمة..

بالعَسيس

بخبايا الطُّرقِ

* شاعر من سورية.

أعلم إني يا امرأةً
أمشي في نفسي
أبحث عن شيءٍ
لا ألقاهُ
في طِرْسي
عن قَلبٍ أطرُقُهُ
يفتح لي بابَ الدّفءِ
وخمر الحَدَقِ
أعلم يا امرأةً
إني في هذا العالم،
دون شبابيكِ الوردِ
وضوء الوَجْدِ،
بلا حَرَسِ
أعلمُ إني
ما كنت بَصَمْتُ كتابَ العُمْدِ
وأشعلتُ بُخورَ الفجرِ
ونايَ ٱلبوحِ
ونجم ٱلغَلَسِ

ما كنتُ شققت ثيابَ الحُزنِ
المنفيّ،
ٱلمسكوبِ مِنَ الحَدَقِ
لكنّي يا امرأةً آذنتُ
سِراجاً يضحكُ لي
في زلزالِ الغُربةِ
في لُجّيّ الرَّغبةِ
في ديجورِ النّفقِ
يسحبني من خيطِ
الرَّمقِ
مِنْ آخِرِ شوقٍ
مَرْكُونٍ
في نهر الصّمتِ
المعْصوبِ
بخلخال التّرحالِ
وبالتّذكارِ
وبالأَرَقِ

فـــي الشّهـــادة

صالح يونس*

لا يفخـــــرن أخ التنســـــك بالعبـــــادة والزهـــــاده

أنـــا باعتقـــادي كـــل فعـــل الواجبـــات مـــن العبـــاده

يـــا صـــاح قـــل للطـــامحين إلـــى المحبـــة بالشـــهادة

إن الشـــــهادة مـــــن مقامـــــات العبـــــادة والســـــياده

فلأنـــتمُ فخـــر الحيـــاة وســـادة الســـادات ســـاده

لكـــم الخلـــود بجنـــة وعلـــى الـــورى لكـــم الريـــاده

لـــــولاكم لتملـــــك الظـــــلاّم أركـــــان القيـــــاده

فعلـــيكمُ مـــن ربِّنـــا رحماتـــه لتكـــون عـــاده

مـــن ذا كمثلـــك صـــادق متمســـك يحمـــي بـــلاده

وســـموت تطمـــح للمنـــى فـــي جنـــة تجنـــي الســـعادة

ليـــثٌ توثـــب للوقيعـــة لـــم تكـــن إلا مـــراده

طـــوبى لـــه مـــن صـــادقٍ نـــال المحبـــة والشـــهاده

* شاعر من سورية.

حَكايا النُّور

أسامة حمود*

أنـــا بـــالوَردِ أمطَرَنِـــي الرَّبيـــعُ ... خَلعـــتُ أســـايَ وانـــدَثرَ الصَّـــقيعُ

وأشـــرَعتُ ابتِهـــاجِيَ فاصـــطفانِي ... صَـــباحٌ مُشـــرِقٌ عَبِـــقٌ بَـــدِيعُ

تسَـــامَى فاســـتقامَ ومـــا تخَلَّـــى ... مَقـــامُ النُّـــورِ - يـــا وَجَعِـــي - رَفيـــعُ

يُبَـــدِّدُ ظُلمـــةً فـــي الـــرُّوحِ تســـعَى ... ولـــيسَ لظُلمَـــةٍ تســـعَى شَـــفِيعُ

ويَحـــرُسُ أمنِيـــاتٍ ظـــلَّ يُـــذكِي ... نَقـــاءَ وصُـــوفِها وَلَـــهُ مَنيـــعُ

أنـــا بالحُـــبِّ مَســـكونٌ وقلبِـــي ... إذا مـــا جَـــادَ بـــالنَّجوى ضَـــرِيعُ

فـــلا الإحسَـــانُ سِـــقطٌ فـــي جِهـــاتِي ... ولا الإخـــلاصُ فـــي شَـــرعِي يَضِـــيعُ

وأَرخِـــصُ للكـــريمِ مِـــدَادَ رُوحِـــي ... وأربـــأُ إن بـــدا غُـــرٌّ وَضِـــيعُ

أنـــا للعُـــذرِ إذ يُبـــدَى بَصِـــيرٌ ... وللآهـــاتِ إذ تُزجَـــى سَـــمِيعُ

ولســـتُ الخِـــبَّ إذ يَشـــرِي خِصَـــالاً ... بقَحـــطِ الـــودِّ فـــي عَجَـــلٍ يبيـــعُ

* شاعر من سورية.

رعشةُ الماضي

زيادة سودة*

رعشةٌ توقظُ حلماً ،

كأنها بلسمٌ :

يوقضُ الرُّوحَ ،

التي عَصّفت

بها الأيام

وأبعدتني

عن بُرْعُمٍ ،

قد تفتح على الزّند الذي

أشْعَلَ فيهِ الوجدَ

وغاصَ بعيدا:

ثم ارتمى فوق وسادةٍ

لها لونُ الربيع

***

* شاعر من سورية.

صَحَتْ روحي من حُلُمٍ

راقدٍ عند رابية الأحلام

والوردُ يفتحُ في شرايين الحياة

دُروبهِ

آهٍ ... إنها :

نواعير العاصي

تصفقُ بأجنحتها

والمشهد الذي أمامي :

مدهش وجميل

حيثُ أنا ... آخر من

كَحَّلَ عينيهِ

في رُؤيةِ المشهد

***

آهٍ .. يا حبيبتي ،

باغتني العمرُ

وأنا أُلملمُ دفاترَ أحلامي

الغافيات في حضن الأُمهات الشغوفاتْ

إذ شرعت حروفي

تبحث عن اللواتي

أتعبتهنَّ المسافاتُ

بين وجع الحكاياتِ ،

وما كانت تخطهُ

على دفتر العمرْ

***

أسائلُ الشمسَ

علوش عساف*

هـــذا الضـــجيجُ بســـفحِ الـــروحِ مـــا هـــدأ
مـــن بـــدءِ تكوينهـــا فـــي نبضـــها نشـــأَ

يُلامـــسُ الشـــغبَ المنـــدسَ فـــي رئتـــي
كأنَّـــه الجـــنُّ فـــي أنفاســـها اختبـــأَ

يمـــرُّ سِـــربُ همـــومي حـــاملاً قلقـــي
وظـــلُّ داري علـــى أجفـــانيَ اتكـــأَ

أطـــوفُ حـــولَ حنـــينِ الـــدار مرتعشـــاً
يـــا طـــينُ هـــلاّ منحـــت الـــرّوحَ مُتكـــأَ

ينـــامُ قلبـــي علـــى سلســـالِ دمعتهـــا
وواهـــبُ الـــدّمعِ للأجفـــانِ مـــا رفـــأَ

أســـائِلُ الشـــمسَ عـــن أســـرارِ عورتهـــا
ونهـــرُ أســـئلتي حيـــثُ انتهـــى بـــدأَ

* شاعر من سورية.

قالــتْ: لــي الشّــمسُ غــضَّ الطــرفَ يــا ولــدي
قمـــــيصُ عوراتنـــــا قـــــدْ قُـــــدَّ واهتـــــرأَ

فهاجـــتِ الـــرّيحُ تعـــوي فـــي مـــدى أفقـــي
تفتّـــتُ الحلـــمَ فـــي العطـــر الـــذي انطفـــأَ

عـــــاودتُ أســـــألُني عـــــن قطـــــرةٍ ظَمِئَـــــتْ
مـــــاذا عســـــايَ ونهـــــري بالظمـــــا امـــــتلأ؟!

خمســـــون عمـــــراً ونهـــــرُ الخـــــوفِ يجرفنـــــي
عريـــــانَ مثـــــل غـــــديرٍ يرتـــــدي الظمـــــأَ

أكلمـــــا لامســـــتْ روحـــــي قواربَهـــــا
مـــــالَ الشّـــــراعُ، فمـــــا ألفيـــــتُ مُلتجـــــأَ!

هـــل ماتـــتِ الـــدارُ أم مـــاتَ النـــدى بفمـــي
أم شـــــرفةُ الـــــدار عنـــــي تكـــــتمُ النبـــــأَ

يـــا حـــاديَ الجـــرحِ هـــل رافقـــت راحلتـــي
أنـــا الجـــريحُ الـــذي بـــالجرح كـــم قـــرأ

عينـــــايَ والبـــــابُ موصـــــودٌ علـــــى فرحـــــي
عـــــينٌ تجـــــودُ وأخـــــرى تمســـــحُ الصـــــدأَ

القصة

1 ـ رؤيا ..... نصـــر الـــدين البحـــرة

2 ـ غجرية السهل الأصفر ..... فـــــــــــــائزة داود

3 ـ نبضة روح أنتِ البحر والشاطئ ..... محمـــــــد الحفـــــري

4 ـ العودة من الآخرة ..... ســـــــهيل الـــــــذيب

5 ـ سيرة المحطات ..... قتيبـــــــة العلـــــــي

رؤيـــا

نصر الدين البحرة*

رأيتها واقفة وراء تلك الطاولة المستديرة، وخلفها رفوف من الكتب والمجلات. لم تكن بالنسبة إلي أكثر من امرأة ممن يمكن أن أصادفهن يعبرن الشارع أو ينتظرن دورهن أمام محطة المترو.

كنت أقف غير بعيد عنها، أمام موظفة الاستقبال في الفندق، في انتظار أن تنهي تسجيلي في لائحة النزلاء وأن تعطيني مفتاح الغرفة التي سأنزل فيها. نظرت إليها نظرة خاطفة لا مبالية، ثم عدت فوضعت مرفقي على طرف اللوح الخشبي اللامع الأنيق، ورحت أتابع بعيني المرأة التي استغرقت في كتابة البيانات عني. غير أن وجه المرأة الأخرى، الواقفة بين الكتب والمجلات جذبني إليه مرة أخرى. لم تكن مسألة فتنة أو استلطاف. ثمة شيء آخر، خاطر لمع في ذهني كالبرق، أيمكن أن تكون هي نفسها؟ أيعقل أنها لم تتغير إلا قليلاً؟ الوجه البيضوي النبيل، والشعر الأشقر كما خلقته يد الله، والعينان الخضراوان كسهوب «أوكرانيا»، والقامة المعتدلة دون بدانة أو نحافة، والنظرات الحيية الخجول؟ إنها هي نفسها، وليست أي امرأة أخرى.

انصرف الناس الذين كانوا يشترون منها ظروفاً وطوابع، وبقيت هي وحدها. اضطربت قليلاً وقد رأتني أنظر إليها في إلحاح، ثم ابتسمت وانصرفت تتشاغل بترتيب بعض الكتب والمجلات...

---

* قاص من سورية.

كان دليلي إلى الغرفة شاباً لفت نظري شارباه المعقوفان. وضع حقيبتي في المصعد وضغط على الزر وأرخى رأسه، وراح ينظر في أرض المصعد كأنه يداري خجلاً أو حرجاً ما، في حين عدت أنا إلى سيدة المكتبة.

ماذا لو أنني اقتربت منها وقلت لها: مرحبا. ما تزال في الذاكرة كلمات روسية قليلة كنت أستطيع أن أتصرف بها مع بعض الإشارات من يدي وعيني لأصنع حواراً معقولاً معها. ولكنني تخاذلت.

وفي الحقيقة فإن هذه الفكرة لم تخطر في ذهني بكل هذا الوضوح. كل ما هنالك أنني شعرت أنني إزاء وجه ليس غريباً عني. رأيت في عينيها، رغم الأمتار القليلة التي تفصلها عني البريق نفسه الذي أحببته يوم التقينا في تلك الأمسية قبل سنوات طويلة.

يا الله.. كم يركض الزمن! كم تبتعد السنوات عنا! كيف تهرب اللحظات كأنها لم تكن في قبضتنا ذات يوم! كيف تتحدد الأمكنة، كأن المكان لم يكن في الأصل واحداً وكأن البحر يلد كل يوم بحراً جديداً، وكأن البراري تمطها أيدي شياطين المسافات التي لا تنتهي.

... ورفعت ستائر الغرفة، فإذا أنا أمام نهر موسكو. كان ثمة مركب ينساب في لطف على صفحة النهر، وقد انعكست أضواؤه على سطح الماء تبدد وحشة الليل وسكونه.

وخيل إلي أنني أسمع غناء «آتياً» من بعيد....

ما الذي بقي من تلك الأيام البعيدة؟ كل شيء لا بد أن يكون قد تغير.

أخذ الغناء يقترب رويداً رويداً. صرت أسمعه بوضوح.

كنت متعباً إلى درجة العياء. وكنت في حال غريبة من الحيرة والشوق والحب. ولست أدري ماذا أفعل: أغفو قليلاً على أمل أن أصحو بعد ساعة لأحتفل بأول ليلة لي في موسكو، بعد أكثر من ربع قرن، والليل ما يزال في أوله؟ أم أدخل إلى الحمام فأغسل تعب الأيام بقليل من الماء، أنا الذي أمضيت الساعات الأخيرة في دمشق، غارقاً في أشغال كثيرة أريد أن أنجزها قبل أن أركب الطائرة؟ أم أخرج إلى الشارع لأترك لقدمي العنان تذهبان بي حيثما تريدان؟ أم أعود إلى النافذة لأتملى من المراكب التي تقبل بين وقت وآخر كأنها لا تسير فوق صفحة النهر بل تمخر عباب الذاكرة؟

تمددت على السرير دون أن أخلع ثيابي وفتحت الراديو. ويبدو أن شيئاً ما أقوى جعلني أسترخي وأغمض عيني، إلا أنه لم يكن نوماً على كل حال.

... كانت هناك أضواء نارية اشتعلت بها السماء. بدا الجو كتلة ضخمة من الشهب المحترقة والدوائر المضيئة والألوان القزحية، وثمة فسحة في المكان امتلأت بالناس: صبايا، فتيان، كهول، نساء، رجال من مختلف الأعمار والأجناس يرقصون ويغنون. بعضهم يقفز إلى الأعلى، وبعضهم يترنح في حلقات، لا يدري أحد ما الذي يفعله الناس الذين التفت سواعدهم على بعضها في تلك الحلقات: يضحكون، يتناقشون، أم يبكون، أم ينظر كل منهم إلى الآخر مثلما ينظر العشاق إلى بعضهم بعضاً في لحظات الوداع، يخشى الواحد أن تكون هذه هي النظرة الأخيرة...؟

ما الذي أراه؟ ما الذي يحدث أمامي، أأنا في يقظة أم حلم؟ ولكن.. لا شيء حولي سوى ضوء المصباح الخافت، وتلك الشجرة الجميلة التي تحتل معظم مساحة اللوحة التي توسطت جدار الغرفة.

قالت فاليريا، ليس لدي ما أعطيك إياه سوى هذه القبلة. تراها تكفي كي تظل تذكرني في دمشق؟

وابتسم فولوديا، وقد مد يده بكتابه الصغير نحوي قائلاً:

أرجو أن تحتفظ بهذا الكتاب، وهآنذا كتبت عليه إهداء، إنني أتمنى أن تتذكرني عندما تراه في سورية.

... وكان الكتاب الصغير كراسة أنيقة طبعت بالروسية والإنكليزية للتفاهم بين ضيوف مهرجان موسكو العالمي للشباب.

وكانت ناتاشا شريكتنا الأخرى في حلقة الرقص والفرح والحبور، ولا تقدر أن تنطق كلمة واحدة بغير الروسية. علت وجهها مسحة من الحزن والكآبة، ثم تمتمت بكلمات روسية لم يلبث فولوديا أن ترجمها:

ــ ناتاشا زعلانة لأنها فوجئت وليس لديها ما تقدمه لك. وهكذا فإنها قطعت زر سترتها وهي تعطيك إياه ذكرى.

كانت المراكب النهرية تسير في نهر موسكو، صفوفاً تشبه الأنساق العسكرية. متى؟ وهل من المهم تحديد كل شيء بدقة؟!

أنا لا أذكر ذلك بالضبط، ولكني أعرف أنه حدث في أحد أيام المهرجان الأخيرة.

قالوا يومها: إننا مدعوون للمشاركة في كرنفال الماء.

كنا ثلاثة من سورية. ضمنا مركب واحد، عزفت الجوقة الموسيقية ألحاناً راقصة ولم يكن أحد منا، نحن الثلاثة، يعرف أن يرقص، ولكنهم حملونا بالحب على الرقص رفعونا

رفعاً، ربما كانت تلك أول مرة أرقص فيها في حياتي كلها، ثم قالوا: نريد أن نسمع غناءكم، نطلب منكم أغنية عربية. وغنينا، أعجبهم اللحن، وبادرت الجوقة إلى المشاركة في متابعة الأغنية بعد قليل، وإذا الجميع يغنون معنا.

وعندما انتهينا وقفوا، صفين متقابلين على ظهر المركب، وقد بسطوا أيديهم أمامهم متماسكة، يقذفوننا في الهواء لنرتفع.. ونحط فوقها.

من كان أولئك الناس؟ لم يكن بينهم فولوديا أو فاليريا.. أو ناتاشا. إنني لا أستطيع أن أعرفهم، أتذكر أسماءهم، وربما تراءت ملامحهم أمام عيني، مثل صور غائمة، ولكنني أراهم جميعاً في وقت واحد. أبصرهم دون أن أميز واحداً منهم عن الآخر.

كانت الأيام تمر في سرعة مدهشة، ولم تكن أياماً كثيرة على كل حال. أمر كل صباح قربها فأبتسم لها، وهي وراء طاولتها المستطيلة، وخلفها رفوف المكتبات والمجلات، فتبادلني ابتسامتي ثم أمضي..

وكل يوم أقول لنفسي: ما بك يا رجل! اقترب قليلاً. قل كلمتين طيبتين ثم امض ما الذي سيحدث لو قلت لها: مرحبا؟ إن الكلمات القليلة التي تعرفها من الروسية تكفي لأن تدير معها حديثاً لخمس دقائق. ما الذي سيجري إذا توجهت إليها بالسؤال؟ إنك تذكر المناسبة جيداً. «كنت ما تزال شاباً» يهوى المعابثة والمداعبة. وعندما رأيتها كان ذلك في حديقة «غوركي». يا لذلك الأصيل الذهبي الجميل. تراك تستطيع أن تنساه؟ كانت تسير مع اثنتين من صديقاتها، فلماذا اخترتها هي بالذات من بينهن؟

.. كان ذلك أسلوبك الخبيث في المعابثة. اقتربت منها، هي نفسها، سألتها بالكلمات القليلة القليلة التي تعرفها من الروسية:

ـــ يا آنسة من فضلك، هل تقدرين أن تدليني على صورة «لينين» المصنوعة من الزهور؟

ضحكت في مودة وراحت تومئ بيدها إلى المكان. ولكنك تجاهلت وأمعنت في الالحاح. رجوتها أن تقودك إلى المكان.

عادت مرة أخرى فابتسمت واعتذرت من رفيقتيها، على أنها سترجع إليهما بعد قليل، وذهبت معك كي تدلك على مكان اللوحة الزهرية.

في الطريق كان الشبان والصبايا يشكلون حلقات، يرقصون ويغنون، ويتراكضون أحاطوا بكما أكثر من مرة. أصبحتما ضمن إحدى الحلقات، والآخرون يهتفون: «غوركا.. غوركا.. غوركا». سألتها على نحو ما، ما معنى هذه الكلمة؟ استحيت، ابتسمت في خجل ولم تقل شيئاً.

وتابعتما السير. كنت فرحاً بها، كأن هذه هي المرة الأولى التي تكلم فيها امرأة. كنت مدهوشاً مثل ذلك الرسام الذي رسم «باندورا» وترك وجهها بلا ملامح، وفجأة طلعت من قلب اللوحة. لم تمزق القماش لكنها وضعت وجهها فقط.

أهذه هي إذن؟

سألتها: هل تعرف الإنكليزية؟ ابتسمت في دل وخفر، وقال وجهها: لا. كانت تبتسم، وكأنها لا تريد أن تجرح مشاعرك. قالت دون أن تتكلم إنها كانت تتمنى لو كانت بينكما لغة مشتركة.

وعندما وصلت إلى مكان الصورة، نظرت إليك وأومأت بيدها نحو الصورة وقالت كلمات، توحي بأن هذا هو المكان.. فهل تريد شيئاً آخر بعد؟

ماذا كنت تستطيع أن تقول؟ كننت تشفق في أعماقك أن تكون قد اكتشفت كذبتك البيضاء فأنت كنت تعرف جيداً مكان هذه اللوحة الزهرية، وتعرف أيضاً كيف اعتنى المهندسون والفنانون في تنسيق الزهور التي زرعت فيها في حيث تبدو أشبه بلوحة زيتية، وكنت تعلم أن كل شيء كان مدروساً فيها بدقة بالغة... حتى توزيع الألوان والأضواء والظلال. بلى.. كنت تعلم كل شيء عن هذه اللوحة العجيبة.. بما في ذلك الأوعية الشعرية الدقيقة التي كانت تسقى بها الأزهار، في بطء وهدوء لا يؤثران مطلقاً على الشكل العام للصورة. وقيل لك قبل أن ترى الصورة للمرة الأولى، إن الأزهار استنبتت وفق أحدث الأساليب، في حيث يبلغ ارتفاعها حداً معيناً لا يتجاوزه.

... لو كنت قادراً على إدارة الحديث بلغة الصبية لما منعك شيء من أن تتجاهل وتدخل معها في حديث تسألها خلاله عن كل هذه التفصيلات التي تعرفها جيداً.

حنت الصبية رأسها قليلاً كأنها تعتذر وتستأذنك في الانصراف.

أردت أن تبقيها قليلاً، وكنت تتمنى في الحقيقة لو كان في مستطاعك أن لا تتركها تنصرف أبداً. كنت تتمنى لو تبقيها بجانبك.

ابتسمت في مودة، وهي تدير ظهرها إليك ومضت، وتوارت بين أشجار الحديقة الكثيرة.

وقفت مبهوتاً مذهولاً، تسمرت في مكانك، وقد غمرتك حيرة العالم كله وأسراره جميعاً.

ماذا؟ لقد أردت أن تركض خلفها، ولكنها اختفت وراء الشجر الملتف حول عنقك كالأعشاب التي تنمو في قلب الأنهار.

وأخذت الحديقة تدور بك. تدور كلها من حولك. شعرت بالدوار، وبأن الأرض تميد بك، وفي لحظة تمنيت لو نبت لك جناحان تطير بهما لتبحث عنها في كل شبر من الحديقة الكبيرة... ولكن، حتى لو رأيتها مرة ثانية فما عساك تقدر أن تفعل؟

لا بد أنني أبالغ في الاعتماد على الذاكرة، بلى إنني حسبت جيداً حساب الزمن وماذا يمكن أن تصنعه سنوات خمس وعشرون؟

انتبهت إلى ذلك جيداً. لا شك أنها هي المسؤولة عن هاتين الهالتين اللتين تحيطان بعينيها، وهذه الخطوط التي بدت واضحة على خديها، وتلك الغضون التي تعلو جبهتها.

لا.. لا.. لا يمكن أن أخطئ، إنها هي نفسها، ومهما تكن درجة الشبه بينها وبين هذه المرأة، فإنها لا تقدر أن تجعلني أخطئ، إنها هي حتماً.

اقتربت منها، وضعت يدي على زجاج الجام البلوري، وأشرت إلى مجموعة من الطوابع. لم يكن حولي أحد، كانت تتصفح إحدى المجلات في يدها. تركتها جانباً وأقبلت نحوي تسألني بعينيها.

قلت: أريد هذه المجموعة.

ناولتني نسخة منها، فقلت: وهذه أيضاً، فناولتني نسخة أخرى من المجموعة التي أشرت إليها.

حاولت أن أشتري منها أكثر ما يمكن من الأشياء التي تقع تحت يدها، وهي في معظمها من الهدايا التي يحصل عليها السياح كذكريات.

بحثت عن كلمات أستطيع أن أقولها لها فلم أجد سوى كلمتين قلتهما بروسية عجيبة: هل تعرفين هذا الوجه؟ استعنت بيدي لأضيف: قبل سنوات؟ بدا الارتباك واضحاً على وجهها، فشعرت أنني أحرجتها كثيراً، وعرفت أيضاً أنها من الرقة في حيث لم ترد أن تواجهني بإجابة حادة.

اكتفت بأن هزت رأسها في لطف، وكانت تشفق أن تظهر بأنها محايدة في مثل هذا الموقف، أو أن ذلك لا يعني شيئاً عندها. مع ذلك فإنها قالت:

ـــ هذا ممكن، ولكنني لا أنكر.

تراجعت إلى الوراء وأنا أعيد بقية الدراهم إلى جيبي، واتجهت نحو باب الفندق، أريد أن أنشق شيئاً من الهواء في الخارج، فقد أحسست فجأة كأنني أختنق وكأن قلبي يوشك أن يقع من صدري وسمعتها تناديني:

ـــ يا سيد، نسيت أن تأخذ الأشياء التي اشتريتها.

غجرية السهل الأصفر

فائزة داود*

كان السهل الممتد وراء المدينة الصغيرة خاليا تماماً من الفلاحين وذلك لأنَّ آخر حقلٍ انضم قبل يومين إلى قائمة الحقول التي انتهى أصحابها من أعمال درس الحبوب وتجميعها ومن ثم نقلها إلى البيوت التي تتحول بعد ذلك إلى خلايا نحلٍ يقوم كلَّ فردٍ من ساكنيها بعملٍ تم تكليفه به، هذا النشاط السنوي يخصُّ فقط الأعمال الخاصة بتخزين القمح وتكديس التبن في غرفٍ خاصة (متابن) ليكون علفاً لحيواناتهم على مدارِ عامٍ كاملٍ، وهذا ما جعل سكان القرية المطلة على ذلك السهل يتساءلون عن الوقت الذي احتلت فيه خيام الغجر عدة حقول تجاور القرية، هل كان ذلك في ساعات الليل الأولى أم عند الفجر؟.

لم يكن المشهد مفاجئاً إلا لجهة توقيته إذ اعتاد سكان القرية على هذا الحضور الذي يعني لهم الشيء الكثير فهؤلاء القوم يحلون ضيوفاً كلَّ عامٍ على السهل الأصفر، وهذا اسمٌ أطلقه الغجر على تلك البقعة. ففي كل مرةٍ يأتون إليه يكون أصحابه قد انتهوا من حصاد قمحه تاركين وراءهم بقايا عيدانٍ صفراء عالقة في الجذور الميتة.

لماذا أتى الغجر هذا العام في شهر حزيران؟.

هذا السؤال طرحه سكان القرية وهم يضعون خططاً تجاريةً عاجلةً وصفقاتٍ مقايضةٍ سيجرونها مع ضيوف السهل الموسميين. لم يكن الجواب مهماً لأنَّه لن يجعل

* قاصة من سورية.

الغجر يقتلعون خيامهم ويرجعون إلى الديار التي أتوا منها كي يعودوا إلى السهل الأصفر في منتصف شهر تموز كما هي العادة حيث ينتهي أصحابه من أعمال تخزين القمح في العنابر وتكديس التبن في المتابن .

رأى سكان قرية السهل الأصفر في ذلك العام أنَّ القمح يستطيع الانتظار في الأكياس القطنية لبعض الوقت، كما أنَّ التبن لنْ يصيبه العفن إذا ظلَّ في بالات الخيش بضعة أيامٍ، أما الغجر فقد يرحلون في أيِّ لحظة .

يصل الغجر إلى السهل الأصفر مع قطيعٍ من الحمير والماعز بالإضافة إلى بضعة أقفاصٍ يقوقىء فيها دجاجٌ يغطي الريش ساقيه وأصابعه، وتصيح فيها ديكةٌ مزخرفةٌ بألوانٍ صاخبةٍ، أما الكلاب فلا تجد من يساوم عليها أو يستبدلها بكلاب أكثر نباحاً أو أطول شعراً، وذلك لأنَّ فلاحي السهل الأصفر يحتقرون كل من يقتني كلباً، فالحقول والحواكير مفتوحة على بعضها وكذلك البيوت، فلماذا الكلاب إذن؟ .يتساءل الجميع وهم ينظرون إلى أشداق الكلاب التي تحتج على احتقار الفلاحين لها ورفضهم مساواتها بالديكة المزخرفة والحمير القوية أو حتى الدجاج والماعز من خلال نباحٍ متواصلٍ على أطراف ومشارف خيام الغجر .

يثير حلول الغجر ضيوفاً على السهل الأصفر شهية أصحابه حيث يعني لمن تعبت حميره من نقل أكياس القمح وبالات التبن حماراً قوياً يختاره من قطيع الغجر بدل حماره المنهك، وقد يعني عند البعض التخلص من حمارٍ مريضٍ وضعيفٍ وشراء آخر يضجُّ صحةً وقوةً مع بضع ليراتٍ توضع على ظهر الحمار المريض. اما أصحاب الديكة البلدية الخاملة فيستبدلونها بديكة نشيطة يلتقطونها من أقفاص الغجر، كما يتم استبدال الديكة التي خسرت ريشها أو بهت لونها بديكةٍ يجذب بريق ألوانها الدجاج بنوعيه البلدي والغجري، وقد تجد الدجاجات (العائبات) واللاتي توقفن عن إعطاء البيض أنفسهن في أقفاص الغجر كي يحملن بعد ذلك إلى سهولٍ أخرى فتم استبدالهن بدجاجاتٍ لا تبيض أو تعيب، لا تستثني حملة الصفقات هذه ماعز سكان السهل الأصفر حيث يلجأ أصحابها إلى دسِّ ماعزهم بين تيوس ضيوف السهل، فيقبض هؤلاء ثمن غزل يفترض أنَّه حصل على غفلة من الجميع بين تلك الحيوانات نقوداً أو قمحاً بلدياً لا فرق.

ينضم سكان قرية السهل الأصفر كأفراد إلى بازار الصفقات إذ تتحول بضع خيامٍ إلى مزاراتٍ تؤمها النساء اللواتي يعتقدن أنّ عجائز الغجر لديهن الكثير مما يفتقدنهَ ويحتجن إليه، فالمرأة المهجورة قد تعيد خلطة سحرية تصفها غجرية زوجها العائب إلى حضنها. والفتاة التي تعتقد أن قطار الزواج فاتها تتسلل تحت جنح الليل إلى الخيام كي تزودها إحدى الغجريات الخبيرات بنصائح خاصة بإغواء الرجال، وتضيف إليها خلطة من مساحيق توقف تمدد السنين على وجهها، وتجعل العرسان يتسابقون في طلب ودها. أما الرجال الذين اضمحلت رجولتهم فتحمل إليهم نساؤهم ما تقول عنه صاحبات الوجوه المدقوقة برسومٍ غريبة أنهَّ وصفة استعادة الرجولة إلى الأبد، أما الحلي الرخيصة فيمكن القول أنَّها حلم فتيات قرية السهل الأصفر خاصة الصغيرات منهن، حيث تصبح تلك الحليّ مكافأةً يحلمن بالحصول عليها مقابل أعمالٍ يقمن بها على مدار عامٍ كاملٍ، وتدعي نساء الغجر أنَّهن يحملن بعض هذه الحلي من بلاد الكهنة والسحرة، لذلك فهي تصلح للحماية من الحسد وصدّ شلحة العين ومن ثمَّ إعادتها إلى الحاسد الذي لم يبسمل ولم يحوقل عند رؤيته فتاةً جميلةً أو طفلٍ يضج صحةً وعافيةً، وتجد نساء السهل الأصفر في صناديق الغجر المحكمة الاغلاق الكحل الشافي لأمراض العيون بالإضافة إلى مساحيق تعيد الطراوة للبشرة التي جففتها شمس الحصاد وأعمال السهل الأخرى، وقد يدفعن نقودهن المخصصة للمفاجآت غير السارة ثمن زيوتٍ تعيد للشعر المتعب ألقه وتوقف تساقطه .

تشتغل الغجريات كذلك في كشف الطالع، ليس فقط من خلال إشارات يرسمها مسحوق البن على جدران الفناجين البيضاء، بل كذلك من خلال أصداف القدر التي تتشقلب على البسط المزخرفة، وتكشف عبر استداراتها الملغزة ما هو مخبوء بين تلافيف المستقبل القريب منه والبعيد .

لنساء الغجر، خاصة منهن العجائز، عمل آخر يتعلق بثقب آذان الفتيات بأبرٍ خاصة كي يضعن في الأذن المثقوبة قرطاً يقولون إنه يحرق الجلد المحيط بالثقب ويمنع التئام الجرح المحدث في شحمة الأذن مدى الحياة، وهذا العمل تتقنه ممرضة من سكان السهل الأصفر، لكنْ أحدا من سكانه لم يجرؤ على تسليم أذن ابنته لأبرتها المعقمة أو قبول قرطٍ طبي تضعه تلك الممرضة في الأذن المثقوبة كهدية ، ولسان حال الجميع يردد (اعطِ خبزك للخباز حتى لو أكل نصفه).

في الوقت الذي تنشغل فيه الغجريات بتقديم الخدمات لنساء قرية السهل الأصفر ينشغل رجال الغجر بالتجول في زواريب القرية يشدون أغطيةً لظهور الحمير (بردعات) ويضعون في أسفل حوافرها (نضوات) معدنية تحمي تلك الحيوانات من نثرات الزجاج وحجارة السليط الموجودة على الدروب الترابية، أما النصف الأول من الليل فيخصص لأعمال البيع والشراء والمقايضة بين الطيور والحيوانات، وقبل أن يصل سكان قرية السهل الأصفر مع طيورهم وحيواناتهم الغجرية إلى بيوتهم يمتطي رجال الغجر بعض الحمير القوية ويتوجهون إلى الأدغال يبحثون في عتمتها الشديدة عن حيوانات الليل من سلاحف وخنازير برية وسنانير وقنافذ، ثمَّ يعودون إلى خيامهم عند الفجر محملين بصيد يسلخون جلوده ويأكلون لحومه ويقددون ما يفيض عن حاجتهم بوسائلهم الخاصة .

لا تنحصر مهام الغجر في السهل الأصفر على التجارة والمقايضة وتقديم خدمات يعتقد ساكنو السهل أنَّ أولئك القادمين من المجهول يتفردون في معرفتهم بها، بل يتجاوز أمر خدماتهم إلى أمورٍ ترفيهية كالحفلات التي تقام مساء كل خميس، ويتخلف عن حضورها فقط العاجزون والمرضى من سكان قرية السهل الأصفر، وعند سماعهم صوت غزالة وطبل درويش يتمنون لو أنَّ أعضاءهم تنسى عجزها ليلة الخميس وتوصلهم إلى حفلة الغجر كي يرقصوا على أنغام طبل درويش، أما المرضى فيطلبون من الألم أنْ يغفو هذه الليلة فقط كي يذهبوا إلى حفلة الغجر ويستمعوا إلى صوت غزالة وهي تغني :

حبل العشق ممدود من هون لنوا خدك يالبنية مشمش واستوا

أنا شو طالع بيدي الا العشق يا سيدي ماجانا ماجانا طول ماجانا

أما الشباب فيعسكرون نهار الخميس في الساحة المخصصة للحفل كي يحجزوا لأنفسهم مكاناً في الليل، ليس فقط كي يروا قامة غزالة الرشيقة ويلاحقوا بنظراتهم ثوبها وهو يهفهف على جسدها المشدود كي يظهر إحدى ساقيها الرخاميتين، بل كذلك من أجل رؤية غجرية السهل وهي تضع يديها على ثدييها وتغمض عينيها ثمَّ تسحب نفسا عميقاً وهي تغني

ضمك ضمك وحطك عصدري وشمك

يلي روحي من روحك ويلي دمي من دمك

يعلو الصفير قبل أن تكمل غزالة وصلتها الغنائية الراقصة، ودائماً ثمة شاب لا يصفق ولا يعلو صفيره فضربات قلبه التي ترقص بين أضلعه تمنعه من ممارسة طقوس الفرح، وذلك لأنّ غزالة ستهرب معه هذه الليلة من عشيرتها الغجرية، والصفير والتصفيق يعنيان بكل تأكيد أنَّ غزالة في طريقها إليه، لذلك هو يتسلل بين المنتشين بصوت غزالة والمأخوذين بجمالها الآسر كي ينتظرها عند الرامة التي تفصل السهل الأصفر عن المدينة الصغيرة، لقد وعدته وغزالة تفي دائماً بوعد أحدهم بالهروب معه، لكن من المؤسف أنَّ مشروع الهروب لا يكتمل أبداً، وذلك لأنَّ رجال الغجر يتدخلون دائماً في الوقت المناسب كي يعيدوا غزالة الهاربة إلى خيمة أهلها، أما من أغوى الغجرية البريئة فيجد نفسه أمام خيارين إما أن يصبح غجرياً فيرحل معهم أو يدفع مبلغاً محدداً من المال كشرفية لغزالة وأهلها، وكذلك من أجل كرامة الغجر التي توضع دائماً في الحسبان.

تهرب غزالة كثيراً مع شبان قرية السهل الأصفر لكنَّ رجال الغجر يعيدونها دائماً إلى مضاربهم سالمة غانمة ومليئة بالعزة والكرامة الغجرية، ورغم ذلك فإن الأمل بالحصول على الغجرية الفاتنة لا يفارق نفوس شبان قرية السهل الأصفر لذلك يبدؤون الحلم والعمل معاً من أجل العام القادم ذلك أنَّ غزالة تشبه حبات الآس (كل ما كبرت تحلى) ولابد أنْ يحمل الصيف القادم إليهم غزالة أكثر جمالاً من غزالة هذا العام وأكثر تضجاً من غزالات الأعوام السابقة .

اقتلع الغجر خيامهم ورحلوا في منتصف شهر تموز أي قبل شهرٍ من موعد رحيلهم المعتاد، وصارت بقاياهم أطلالاً تمحوها الجرارات التي تسوي الحقول ببعضها تمهيداً لزراعتها في فصل الخريف، إلا أنَّ آثار الصفقات التجارية والمقايضات وكذلك الخدمات المتنوعة تظل حاضرة ومرئية أمام عيون الجميع حيث يكتشف سكان قرية السهل الأصفر أنّ الغجر استبدلوا حمير القرية ببعضها، ولم يفرطوا بحميرهم القوية، أما ريش الديكة الزاهي فتساقط وبقي بعض الزعب الرمادي على جلدها، وهذا بدوره أدى إلى موت الديكة الضعيفة عند أول هبة ريح شمالية باردة، أما الدجاجات التي يغطي الريش سيقانها وأصابعها فقد مات بعضها وما بقي منها لم يهتد إلى بيوت الدجاج رغم مرور أكثر من أربعين يوماً على وجودها في القرية وهو زمن تحتاجه كي تألف المكان وتعود إلى البيض. كما قال لهم الغجر. كما خاب أملهم بما يخص غزلاً يفترض أنه تم بين ماعز السهل وتيوس الغجر والذي دفعوا ثمنه نقوداً وقمحاً، وكأن التيوس عقيمة، وقد يتعلق

الأمر بعدم جاذبية الماعز الكافية. يقول أولئك الطامحون بإخصاب ماعزهم البلدي من تيوس الغجر التي تبدو كعجول بقرٍ صغيرةٍ. لا تستثني الخيبة وجوه النساء المهجورات، فالتعويذة المغلقة والوصفات الكلامية لم تعد الأزواج إلى أحضانهن، أما الخائفات من العنوسة فكن يتساءلن ما إذا كان الشبان لا يعرفون بيوتهن، أم أنَّ الأمر يتعلق بالأبواب التي لا تنقل إلى آذانهنَّ طرقات الأصابع، وقد يكون شبح العنوسة ملتصقاً بالبيوت وعجز الشبان عن انتزاعه. ! تقول فتاة في الثلاثين من عمرها.

كانت أثار خدمات الغجر أكثر حضوراً في عيون النساء اللواتي وزعن الكحل على أعينهن حيث غزا الرمد الأجفان وأدى إلى احمرار بياض العيون الذي كان ناصعاً، وكن يقلن وهن ينظرن إلى صفحة المرآة إنَّها رياح الخريف تحمل معها أمراض العيون المختلفة، ويضفنَّ: الدواء يوجد فقط في صناديق الغجريات. أما منظر آذان فتيات السهل الصغيرات فكانت تنسجم مع مقولة (اعط خبزك للخباز حتى لو أكل نصفه) لكن ما أكل نصف أو ربع آذان فتيات سكان قرية السهل الأصفر هي الالتهابات المزمنة والقيح الذي ينزُّ من ثقب الأذن الصغير وليست أبر الغجر الملوثة، لذلك هم ينتظرون قدومهم في العام القادم ويملؤهم أملٌ في أنْ يكون قدومهم في تموز كما هي العادة كي لا يؤخذوا على حين غرة كما حدث هذا العام.

نبضة روح
أنتِ البحر والشاطئ

محمد الحفري*

وبعد صمت جارح وخريف تساقطت فيه الأوراق، فبدت الأغصان وكأنها تنتظر زخات من المطر والبرودة، دق جرس الهاتف رأسي، ودق معه قلبي وأنا وسط العاصمة، كنت أريده أن يرن طويلاً، أستمتع بصوته العذب، غير أن خافقي سبقني إليه ليهتف كلمات غير منتظمة عن الشوق، والبعد القاتل، والحبّ الموشوم بالبعد والحرمان، لكنك قلت بصوت آمر ومتعجل: سأنتظرك قريباً من الشاطئ، حاول أن تعجل، ليس معي الكثير من الوقت.

ثم قطع النبض، ولم تتركي القلب يقول: إنه بشوق ليصل إلى شاطئك.

كدت أطير فرحاً وأنا أسابق السفر لأسافر إليك، لم أضيع شيئاً من الوقت صدقيني، فأنا أعرف لعبته حين يجعلنا دائماً في انتظار الحلم، يخدعنا ولا يأتي، ثم يقهقه ساخراً منا، كنت أماشي طريقاً كلّ ساعة عليه تساوي يوماً على الأقل، تاركاً من خلفي العاصمة، كما تركت من قبلها كفر المجانين، لأسجل لك موقفاً جديداً، أنتِ تشبهين طبيعة بلادنا في جنونها وهدوئها، في غضبها وعطاياها، أنتِ امرأة للكرم والعطايا والهبات، وأنا قادم لأنال نصيبي، فلا تبخلي ِعليَّ بشيءٍ منها، هبيني فأنا قاصد بابك، وأعطيني، وباركيني، لعليَّ أرجع من تيهك وقد وضعت ما لحقني خلال الأيام الماضية من وسنٍ وأرق وتعب جانباً، وأعود كما كنت عليه في السابق.

---

* قاص من سورية.

كان سفراً سريعاً ومباغتاً هذا الذي طلبت، ولم أكن إلا عبداً ذليلاً يلبي أمرَ سيده ومولاه، ولقد صدق من قال:" إن المرأة هي المخلوق الوحيد القادر على إخراج كلّ مراكب الصيد إلى البحر".

ولم تكوني أي امرأة، كنت امرأة تأمر فتطاع، وتنادي فيلبى النداء، مع أني لا أمتلك المركب، وكنتِ تنتظرينني هناك عند شاطئ البحر، أو على شرفة قريبة ومطلة عليه، وكانت قدماي تنهبان الطريق شوقاً إليكِ، أخيراً أنت ِواقفة بانتظاري، ولربما تعدين خطواتي، أنا الذي لم ينتظره أحدٌ يوماً، بل كنتُ ظلاً أو بقايا ظل، هأنذا قادمٌ أيتها الحبيبة، تكادُ قدماي تنفلتان مني لتركضا على الطريق، لولا أوامري المتتالية لهما، وتتضاعف نبضات قلبي وتزيد، أخاطبه بصوت خفيض: أهدأ ولا تفضحنا، عيب ، كن رجلاً لمرةٍ واحدة.

فيجيبني أو هكذا إخالهُ يردُ عليَّ بوقاحة لم أعهدها منه قبلاً: لن أهدأ وسأفضحك، العيب ليس عليَّ أنا، العيبُ عليك أنت، كن رجلاً وحدك، والبس ما تريده من ثياب الهيبة والوقار.

حسبته تلك اللحظات قد خرج مني، وتحول إلى شخص آخر معاندٍ لكلّ ما أطلبه، وخارج عن سلطتي وسطوتي، كانت عيناي قد تعلقتا بكِ، وأنتِ كنتِ تهيمين بعيداً نحو الأفق، وكنت أقفُ على الأرض، وأنتِ على شرفة ترتفعُ فوقي، وكان عناقاً طالما حلمتُ به، وتشوقت إليه، كانت عيناكِ تسمّرني فوق تلك البقعة التي وقفت عليها، وكنتُ أتمنى أن يطول هذا العناق إلى ما لانهاية، حيث جسدك الذي تدلى نصفه العلوي نحوي إلى الأسفل لوحةً من الجمال الرباني الخالص، والتي لا يستطيع أن يرسمها إلا مبدعٌ رسم كلّ شيء ومنذ الأزل، كان قطعةً من الفسيفساء تعلقت بين السماء والأرض. رحماك َ يا ربي، يا خالق وصانع ومبدع كلّ شيء أن تبعدني عن التجارب وألا تضعني فيها.

وقلتِ بصوتك العذب: ماذا تنتظر؟ اصعد ..

وقلتُ متهيباً: أنتظر الإذن منك يا مولاتي، أنتظر الأمر لأبدأ الصعود إلى موقعك السامق الحصين.

كم هو شاقٌ ومتعب أن أرتقي لسماء وألمس نجمة، عبثي ذلك كقبض الريح، على الرغم من أن بضع درجات هي المسافة الفاصلة بيننا، كنتُ دائماً أصل إليه ولا أصل، كنت كمن يضعُ صخرة ثقيلة على كتفه كلما تقدم فيها خطوة، أعادته للوراء بضع خطوات.

جميلٌ هذا المكان، وأجمل ما فيه أنكِ فيه، رائع لأن فيه بحرين المتوسط وأنتِ، ومخيف لأن فيه شاطئين لا يؤتمن أي منهما فمن الذي اختاره؟ وقبل أن تجيبي أطلت علينا بوجهٍ بشوش مرحب حاملة القهوة بين يديها. قلتِ: صديقتي ورفيقتي ابنة مالك هذا المكان.

قلتُ: أهلاً .. تشرفنا.

وقالَ القلب: حاجزٌ آخر يقف بيننا ويمنعنا من التلاقي، ثم كاد يصرخ بك ويسألك غاضباً لماذا فعلت هذا؟ هي بضع ساعات وأمضي، لا تحتمل وجود غريب بيننا.

قلتِ وكأنك تدركين ما يعتمل في صدري: سوسن رفيقة طفولتي وكاتمة أسراري.

قلتُ ملاطفاً: نعم الرفيقة صديقتك، تشرفنا يا آنسة. وقال هاجس في النفس: مدينة أخرى ستتعبك كثيراً قبل أن تفتح بواباتها. ورد عليه هاجس آخر: عسى أن يكون نصيبه وحظه منها أفضل من مدينته المنيعة تلك.

وطلبتُ منكِ أن نذهب إلى الشاطئ رغم أنني كنتُ دائماً أعتبرُ الذاهبين إلى تلك الشواطئ كالذاهب إلى حتفه، هو واهمٌ لم يصل إلى الأمان كما يعتقد، بل إن خطر البحر وأمواجه مازال يهدده في أي لحظة من لحظات غضبه، وقلتِ: إنّ جمال البحر بأن نرقبه من بعيد من دون أن نقترب منه.

وقلتُ لكِ: جمال البحر أن نغوص في داخله.

وكانت رفيقتك حلاً وسطاً بيننا، أرضاني وأرضاكِ، ولم يرضنا عندما قالت: المياه الضحلة القريبة من الشاطئ تجعلكما بين البحر والشاطئ.

وكان البحر فرحاً بنا، وعاشقاً حقيقياً ومحبّاً لجميع العشاق، وخاصة وهو يغمر جسدينا ويعطرنا وينقينا، كان يشجعنا على الإبحار والغوص أكثر، وكنت كلما لامستُ أطراف أصابعك تسري إليّ تياراتٌ تشحن جسدي، تجعلهُ قادراً على السباحة والعوم أكثر، تجعله طالعاً فوق الأمواج وغير خائف أو متهيبٍ من هذا البحر على الرغم من أنه يجرب

العوم لأول مرة، وكان شعوراً منعشاً لجسدي وهو يستبدل حرارة رمال الصحراء بلذة ملوحة مياه البحر، كان يداوي جروحه وأدرانه بتلك الملوحة الشافية، وكنتُ أهمس متوسلاً إلى البحر أن ساعدني يا أبا أيوب، وكن عوناً لفارٍ من الجحيم ورائحة البارود، هذا يومك ولي عندك طلب وحيد، أن تبقى هادئاً إلى آخر هذا اليوم، وكان كريماً معي إلى حدٍ لم أتصوره كما أنتِ، كان مثالاً للسخاء والجود والعطاء وكنتُ أحسبه في لحظاتٍ كثيرة يتحدى كلّ من يتحداه في البذل والسخاء، بل يتحداك أنتِ على كونك ابنته وعروساً من عرائسه الفريدة، لا تغضبي مني، ولا يغضب مني البحر، فأنا على ثقة أنكِ عروسه الوحيدة، ولابد للبحر أن يصبر زمناً طويلاً كي يخرج واحدة ليست بجمالك ولكنها قريبة منه، وكانت صديقتك عند الشاطئ تلوح لنا، وتشجعنا وتبارك لنا لنمضي في السعادة التي تأبى أن تستمر وتدوم، وكانت عيناها تقول لنا: اقتنصوا الزمن قبل أن يقتنصكم، اضحكوا عليه قبل أن تصيروا ذكرى يطرقها النسيان.

هنيئاً للبحر جسدك، هنيئاً ومباركٌ لهُ ذاك اليوم وكلّ الأيام وإلى أن تمر عليه أجيال وأجيال ليوزعَّ عليهم من عبق جسدك الذي لن يغادره، وتعساً لي، ستجففُ الشمس عني تلك الرائحة، وتتخطفها الريح، لتوزعها على كلّ الجهات، ولا تبقي لي غير رائحة العرق والفشل. وكان وداعاً رهيباً ومخيفاً وخانقاً مع ميلان الشمس إلى مستقرها، ومع بدء العتمة لزحفها فوق البحر وشاطئه ورماله، كان وداع رجل لامرأتين، ووداع روح لمدينتين، كان جفافٌ وقحطٌ ويباس، وكان على موعدٍ للقاء لن يأتي بعد الآن، وكان استعداداً ليومٍ توقعته وتخيلت بؤسه ورداءته.

وعدتُ بكلّ خيبات العشاق ونكباتهم وهزائمهم، وعدتِ برفيقتك التي خففت عنك ألم الفراق وهونته وجّملت لك ما سيأتي من أيام، عدتُ وحدي ألوح للفراق والسفر والغربة التي شعرت بها تلقيني على أرصفة البلاد ممزقاً وعارياً من كلّ شيء إلا منكِ، كنت منهكاً أشعر بحنين جارف لكفر المجانين، متعجلاً كي ألقي برأسي على كتفيها، لكنني فوجئت بها تلفظه بعيداً عنها. فهل عرفت الآن ما حدث معي؟ هل تذكرين هذا؟. أم إن الوقت وداع؟ ..

العودة من الآخرة

سهيل الذيب*

مات جريس شاهين ذو العشرين عاماً. الشاب الذي لا تغيب البسمة عن شفتيه. صاحب النكتة الحاضرة برصاصات غادرة، فقد تطوع في اللجان الشعبية للمساهمة في حماية وطنه من الغزو الهمجي القادم من وراء الحدود وشعاره: إذا لم نحترق كرمى لوطننا، فمن أين يأتي النور؟ أتاه النور أولاً على شكل رشقة نارية من رصاصات عدة انزرعت في أماكن عدّة من جسده، كي لا يُعطى فرصة الحياة مرّة أخرى، رغم أنه كان يؤمن أنه لن يموت أبداً:

أنا شاب قوي ولا يمكن لرصاصة أن تقتلني، ثم أنا لا أدري كيف يموت الآخرون، ربما جبناً أو ضعفاً أو وهناً أما أنا فلا، وإذ بدأ الموت يغشاه على شكل عمى مؤقت ورجفان في أنحاء الجسد، ثم في برد قارس لم يشعر به من قبل. قال في نفسه، والابتسامة ما زالت تعلو الوجه الذي جفت دماؤه: ربما هو الموت. ما أجبنه. ما أبشعه سأستقبله عنوة عني.

مات جريس شاهين في مهمة مع لداته دفاعاً عن المسجد الأموي في حلب الذي سرقه لصوص الآثار والتاريخ بعد أن استهدفوه بمدافع الموت، وحين رآه صديقه عثمان علي مرميا ينز جسده دما وموتا وبارودا وذكريات معتقة هزه من صدره ومن كتفيه، ونفخ في فمه، قال في صوت تلاشى أكثره أسى وحرقة، وكمن يهمس في أذنه: أيها الطيب لا تمت. فديتني بدمك أيها النبيل، وأنت الأجدر بالحياة يا من ملأت المكان حبا وفرحا

* قاص من سورية.

وضحكا أرجوك لا تمت، وحين مال رأس جريس على زند صاحبه أدرك عثمان أن الموت بكل خبثه أبى إلا أن يأخذه.

بكى عثمان وضمه إلى صدره هامسا في أذنه: لا فرح بعد اليوم يا بني، ولتكن ذكراك باقية إلى الأبد. حمله رفاقه، وزفوه لأهله وأحبته في حي (الدويلعة) الفقير بدمشق، لكن ما روي عن جريس شاهين بعد استشهاده وانتقاله بعربة كعربة مار الياس التي شق بها عباب الفضاء متوجهاً إلى السماء ومن ثم إلى الجنة، اختلف عما هو متعارف عليه، إذ أسر في أذن أمه كلاما زادها فقدا لرشدها بعد رحيله.

قالت: فتح الباب المغلق، وإذ كنت نائمة أيقظني قلت: باسم الآب والابن والروح القدس. قال: لا تخافي يا أمي أنا جريس. عرفته نعم. هو جريس شممت رائحته حين ولج من الباب. قبلته بنهم مع أنني لم ألمس جسده. ضممته إلى صدري كما أضم الهواء. لم أشعر به لكن قلبه كان ينبض بانتظام. أمسكت يديه من دون أن أمسكهما. قلت له: أخبرني لمَ أنت حزين؟ أنت تخفي عني شيئاً قل.. هيّا قل!

- لا شيء يا أمي مهما جئتك مشتاقا، وها أنت (ممازحا) كما عهدتك بخير وبصحة جيدة. الحمد لله.

- أنا أعرفك. أنت تخفي شيئاً، وربما أشياء. قل لي ما بك؟ أين ضحكتك التي كانت تملأ البيت؟ أين ابتسامتك؟ أين حكاياتك ومغامراتك التي كنت تسليني بها؟

- أترينني يا أمي ؟

- لا. ولكني أشعر بوجودك. كأنني أراك. هل أنت خائف يا بني؟

- نعم. أخاف أن يسمعنا أحد.

- أنت وأنا وحدنا في الغرفة، فمن سيسمعنا، وممن أنت خائف؟

- هناك عيون وآذان ترقبنا أنت لا ترينها لكني أراها.

- أما زلت تمزح؟ ولما رأته جادا قالت : باسم الآب والابن والروح القدس. يا مريم العذراء هل هناك جن؟

- لا. لا. إنهم ما يشبه المخابرات.

- مخابرات؟ أين؟ ولماذا يأتون إليَّ؟

- هم يراقبونني يا أمي.

- ولماذا؟ هل أنت معارض سياسي في الآخرة؟ أقصد هل عندكم معارضة أيضا؟ الله يعينكم.

- أنت تعرفينني يا أمي، فأنا لم أعمل في السياسة قط، ولكن ما إن طارت روحي إليهم، وجلست أستريح بعيدا عنهم من عناء السفر، اتُهمت بالانحياز إلى اليمين العفن مرة، وفي المرة الثانية اتهمت بأنني علماني.

- بعد أن ضحكت ملء شدقيها خاطبته: ولمن ينقلون أخبارك؟

- أنت تعرفين يا أمي. لماذا تسألين؟

- سبحان الله. هل أصاب عقلك شيء يا ولدي. أخبرني كيف تعيش؟ كيف تأكل؟ كيف تنام؟ أخبرني عن الجنة هل أنت سعيد فيها؟ أنا متشوقة لسماع أخبارك، فمنذ أن رحلت لم أعد أعرف عنك شيئاً. ادن مني واهمس في أذني خشية أن يسمعوك، وابتسمت من جديد.

قال جريس شاهين، وهو يهمس في أذن أمه متلفتاً يمنةً وشمالاً كي لا تسمعه الآذان التي تشنف نحوه، والعيون التي ترقبه: ما إن دخلنا ذلك المكان بعد أن انتقلنا من بهو كله نور، قذفنا جميعاً إلى مكان غاية في الجمال والروعة. طيور ليست كالطيور التي نعرفها تصدر موسيقا ساحرة، وأزهارا تفوح منها عطور، أريجها يلهم الروح ويطعم النفوس، وأنهار يا أمي في غاية الزرقة كأنها رسمت رسماً أما الحيوانات..

- ألا يوجد طعام يا بني؟

- في الحقيقة أول الأمر كنا لا نجوع، ولكن بعد أن فرزنا تغير كل شيء.

الأم بذهول: فرزتم؟! إلى أين؟ وهل يوجد عندكم خدمة عسكرية أيضاً؟ تقبرني ما شاء الله ما أهضمك!

ضحك جريس من دون أن يصدر عنه أي صوت، ثم قال: لا، لا يا أمي، ولكن البعض هناك يرتدون ثياباً كما الثياب العسكرية، ولكنهم لا يحملون أسلحة بعد، ثم فرزنا جميعاً إلى مناطق مختلفة، ومن عجب أنها للفقراء أيضاً، إذ لم أرَ أحداً يفرز إلى المناطق الغنية.

الأم غير مصدقة: هل تهذي يا ولدي؟

- هذا ما رأيته يا أمي. سأذهب إلى المضافة قليلاً لعل العيون والآذان تلحقني، فأغلق الباب دونها. عن إذنك يا أمي.

ما إن دخل المضافة حتى رأى الأرواح تجتمع حوله، فخرج ثم أغلق الباب وراءه، كأنه كان يدرك كيف ستتصرف مسبقا، ثم رجع مسرعا إلى أمه.

قال جريس: ارتحنا منهم. لم يعد أحد منهم هنا. أنا لا أعرف لماذا يراقبونني. حين كنت أعيش في الأرض لم يراقبني أحد، وحين انتقلت للملأ الأعلى، الكل يراقب الكل. كأننا في معتقل. ممات كريه. هل تصدقين يا أمي أننا فرزنا إلى أحياء كأنها أحياؤنا. رأيت الدويلعة والتضامن وجرمانا، ولم يسمح لنا بالمرور من المالكي وأبو رمانة. وكأن القول يا أمي: كما في السماء كذلك على الأرض، إلا أنه يمكن القول أيضا: كما في الأرض كذلك في السماء، فالشوارع، والبيوت، والنساء، والأولاد، حتى الميكروباصات هي ذاتها. صحيح أنها حيكت من ضباب وغيوم كثيفة، لكنها نفسها. لقد عدت إلى بيتنا يا أمي. ألمْ يزرك أخي المرحوم إلياس وكذلك المرحوم أبي؟ لقد رأيتهما من بعيد. نحن الموتى جميعاً هنا. الشهيد وحده يستطيع أن يكلم الأحياء أمّا الآخرون فلا. قد يصدر قرار بالسماح لهم بمحادثتكم. أما الآن، فنحن أحياء هكذا سمّانا من استقبلنا هناك. أما أنا، فأظن أننا لسنا أحياء ولا أمواتا. هل تصدقين أننا نذهب كيفما نشاء. البارحة زرت أختي في ستوكهولم. بلادهم جميلة جدا بل هي أجمل من سكني الحالي. كم أفرحني أن أختي سعيدة في حياتها. هل ترينهم يا أمي؟ دخلت العيون والآذان كلها. لا عليك. لا تخافي، فهم لا يؤذون. إنهم طيبون يا أمي فهم فقراء مثلنا. هل معك سيجارة حمراء. انقطعت هناك ولم يبقَ معي شيء؟

تخفق أم جريس في إخفاء ضحكتها، وتسأله : أما زلت تدخن؟

جريس: قلت لكِ لم يتغير علي شيء. كل شيء على حاله يا أمي. حتى بنت جارتنا أم مسعود سهام التي سقطت عليها شظية، فقتلتها. هي هناك يا أمي. لقد أزعجني وجودها لدينا، فسمعتها كانت ليس كما يجب. ربما لديها "واسطة" أنت لا ترينها لكنني أراها الآن، فكما تدرين أنا كائن ضبابي أستطيع أن أرى كل شيء. مازالت تلبس الثياب نفسها، مللتها. إنها تغازلني رغم قرار منعها من الاقتراب مني بما يتجاوز عشرة أمتار. إنها تحبني، وأنا أرثي لحالها لأنني كما تعرفين ما زلت أحب سلمى. آه كم أتمنى أن تموت،

وتنتهي من هذه الحياة الفانية حتى ألتقيها في أرض الخلود. سيجارة الحمراء كم هي لذيذة يا أمي لولا أنكم تحشونها ببعض المنكهات كأنها الروث. أما زلتم تدخلون الروث إليها؟ معكم حق، فموتكم خير من حياتكم وشركات التبغ تنقذكم مما أنتم فيه، ولكن يا أمي ليست حياتنا أفضل، فما تحلمون به وتأملونه لن تجدوه هنا. ستعودون إلى حالتكم الأولى. لن يتغير شيء عليكم. الأغنياء ونوو السلطة والجاه فرزوا إلى قصور كأنها قصورهم التي كانت على الأرض، حتى سيارات الرانج، والمرسيدس، وكذا السائقون هم أنفسهم. أشياء رأيتها يا أمي ولا أستطيع تفسيرها. الطعام هناك مثل طعامكم، بل أكلت من المجدرة أكثر مما أكلت عندك. أحدهم يهمس في أذني كي أرحل. إنه من المفرزة الملائكية. سأرحل يا أمي بلغي سلامي للأهل والأقارب، وقولي لهم إنني مازلت بينهم أرقب حركاتهم، وأرى أفعالهم السيئة والقبيحة وسأرفع تقريري إلى المسؤولين، وديري بالك يا أمي فما زال أخي سلمان يسطو على سجائرك. إذا صدر قرار بتغيير مكان إقامتي فسأخبرك يا أمي، ولكن قد أحتاج إلى وساطة وسأتدبرها بإذن الله. لا تبكي عليَّ بعد اليوم، فها أنا حي أرزق. هات يدك لأقبلها. السلام عليكم.

الأم، وهي تضحك: أنعشت قلبي يا ولد. اقترب كي أعانقك. ولكن ألا يوجد حوريات؟

جريس: إنها حكاية أرضية. يظنون ترفة ومرثة وحسيبة حوريات، وهنَّ لسن إلا بنات الحارة اللواتي متن شابات: ترفة بنت أم تركي، ومرثة بنت أبو إلياس تعرفينهما؟

- نعم أعرفهما. تقبرني إن شاء الله.

- أنا ذاهب فقد بدأت العين تركلني سأعود إليك قريباً يا أمي. هل تريدين شيئاً؟

- لا.لا. ليس الآن، فأنا سعيدة هنا. أرجوك يا بني لا ترجع. ابق هناك فقد "شوّشتني". لا عد بين وقت وآخر، ولكن هل أنت ابني حقاً ؟ أم إنك تتقمصه. باسم الآب والابن والروح القدس. تعال أضمك أياً تكن، وارحل كما تريد. قال مفرزة وحسيبة وترفة. بدو يجنني.

ظلت أم جريس شاهين صامتة عدة أيام لا تكلم أحدا حتى فقدت ذاكرتها، لكن ابتسامتها لم تعد تفارقها قط، وبدا لكل من زارها أنها تكلم أحدا، ولا سيما أنها كانت تضحك أحيانا بصوت عالٍ.

سيرة المحطات

قتيبة العلي*

حقيبة السفر على الأرض أجرجرها من بوابة إلى أخرى.

الفتاة التي تجرجر شعرها وراءها تلتفت نحوي ثم تبتسم. هكذا هي المرأة ترمي نظرتها وتهرب، وعلى الصياد الماهر أن يلتقط نظرتها.. لا أحب أن أكون صياداً" الآن.. الآن وقت آخر أقتطعه من عقارب الساعة ليكون لي.

الآن أنا جائع.. لكن عليّ أن أختم جواز السفر وأمرر أيامي كلها على جهاز الفحص الليزري. أرتجف من الفكرة التي راحت تكرج أمامي. حاولت أن ألتقطها وأخبئها عن العيون.. غير أن الفكرة انفلشت مثل طرد تمزق غلافه وبدأت الأشلاء تتناثر في صالة الترانزيت. هذا وجه أمي.. وذاك وجه أبي.. أبي الذي لم يكف يوماً عن العتب.. دائما" عاتب علينا لأننا لم نحقق حلمه.. كان يريدنا أن نكون مثله مهندسي بترول.

.....

لا أعرف ما إذا كانت دراسة أو نبوءة.. لكنها تقول بأن البترول سينضب من الأرض.. وستعود الناس إلى سابق عهدها تستضئ بزيت الزيتون وسيعود عصر الإبل والأحصنة لأن الطائرة ستتوقف والسيارة ستختفي. لكن قبساً "نورانياً" سينير الأرض.

فماذا أفعل بدراسة هندسة البترول؟

.....

المسافرون يصطفون بالدور.. أول مرة أرى السوري يقف في الدور.. لأ. حتى لا أكون غلطان.. كنا نقف بالدور، وبالصّف في تحية العلم.. ولكن كفّ المعلمة جهيدة الذي خبط على رقبتي كان كفيلا: بأن لا أضيع الدور ثانية. (وقف بالصف يا حمار)

---

* قاص من سورية.

ارتجفت ولم أجرؤ على التقاط قلمي الذي سقط على الأرض فما كان من رفيقي ماجد إلا أن دفعه بقدمه وخبأه تحت الحذاء وعندما انتهت تحية العلم التقط القلم وركض باتجاه الصف.

.....

قالت أمي لا تهدر الكلام إذا لم يكن هناك من ينصت إليك ولا تعارك في قضية ليس معك شهود.. .....

لا أقدر أن أثبت ملكيتي للقلم.. القلم الذي اشتريته من مصروفي هذا الصباح.. بريته وتغزلت به ولم أشأ أن أضعه في حقيبة المدرسة.. كنت أتشوق أن أرسم به وجه آنسة اللغة الإنكليزية.. كانت أنيقة وتضع عطراً" يشبه عطر أمي.. وكان شعرها الأسود الفاحم يشبه شعر أمي.

.....

برأيكم لهذا السبب أحب النساء ذوات الشعر الأسود والبشرة البيضاء مثل الحليب..؟ لهذا أحتفظ بصورة إنجي كنبيذ معتق في خوابي الذاكرة؟

تعبت من الوقوف ومن دحرجة الحقائب.. قال موظف الحجز:

معك وزن زائد..

نظرت إليه باستغراب وقلت: أنا وزنت حقيبتي قبل دخول المطار وكانت في حدود المسموح.

افتحها يا أستاذ واسحب منها بعض الأغراض حتى لا تدفع فرق الوزن بالعملة الصعبة.

أعجبني مصطلح العملة الصعبة.. العملة كلها صعبة المنال وخاصة على شاب مثلي يعاني وطنه من الحروب والويلات ويسعى للسفر إلى آخر المعمورة من أجل الحصول على العملة الصعبة.

يؤكد الموظف مرة جديدة أن حقيبتي فعلاً " ثقيلة مع أني رفضت أن تضع أمي (قطرميز المكدوس والزيتون وعلبة التين اليابس الذي جففته جدتي) الفتاة التي رمتني بنظرتها عادت ورمتني بنظرة جديدة. ابتعدت عن الميزان ورحت أجر حقيبتي بعيداً".. لم تكن ثقيلة.. هل يتقصد الموظف إعاقتي أو يريد مني بعض المال.؟

لن أفتحها ولن أرمي منها شيئاً" كل الأشياء التي فيها تلزمني في الغربة. ابتعدت عن الدور.. شعرت أن يد المعلمة جهيدة تشدني من أذني وتدفع بي بعيدا".. لماذا لا تحيي العلم وتصطف بالدور؟

قلت بصوت مرتعش (آنسة والله عم حيي العلم بس في قلبي)

(فقعتني كفّ جديد) وقالت في قلبك؟؟ لا نريد قلبك.. نريد صوتك.

(حاضر) تمتمت.. استغرب موظف المطار لماذا اغرورقت عيني بالدموع؟ ولمن أقول حاضر وقد ناداني منذ لحظة ب (أستاذ)

(أستاذ تكلمني؟)

لم أرد. اقتربت الفتاة مني وقالت هامسة وهي تعبر متلصصة على قلقي (رهف).

أي رهف هذه التي تلقي بنظراتها للعابرين تاركة عطرها القوي يتجول في الرؤوس الخاوية التي فرغّت كل تعاريجها ومضت تبحث عن تعاريج جديدة لا يتلوى الأنين فيها..

.....

صوت المضيفة يملأ القاعة.. المسافرون على الرحلة كذا.. يتوجهون إلى البوابة رقم كذا.. أصوات متلاطمة ولغات متداخلة تدق في رأسك كالمطارق لتوقظك وتنبهك أن هذه القاعة هي الحيز الباقي لك من الوطن وأنك ما إن تصير في الأعلى حتى تفصم عراك كلها مع عناوينك وهواتفك ودروبك ومدرستك ولكن كف الآنسة جهيدة التي تزوج أبناؤها وصار لديها أحفاد وما تزال الآنسة آنسة. وما زال كفها يرن على رقبتي.

موظف المطار يناديني.. يجب الإسراع. لقد بدأت الطائرة تستعد وأنا ما أزال على حالي مع الوزن الزائد.. قال الموظف بعصبية يا أخي – افتح الحقيبة وشيل منها بعض الأشياء) التي تستطيع حملها على متن الطائرة.

تطلعت حولي وأنا افتح الحقيبة وكأني أخاف أن يتلصص عليّ الناس والموظف والضوء. أخرجت منها بعض الثياب والعطور والكنزة التي أهدتني إياها إنجي.. لكن الوزن ظل على ما هو.

بدأ صبر الموظف ينفد وبدأت أقلق.. لم يعد في الحقيبة سوى صور الأهل وصور البحر وبعض الكاسيت الموسيقية التي أحبها.. ومن الجيب الداخلي أخرجت خريطة وبطاقات وعناوين ووضعتها في حقيبة الظهر ثم قلت للموظف (زنها الآن لو سمحت)

كنت آخر مسافر في الطابور وكانت حقيبتي خفيفة جدا" لكن حقيبة الظهر كانت ثقيلة لدرجة أنني رحت أمشي بتثاقل وأجر خطواتي بصعوبة.. وما إن وصلت إلى باب الطائرة وتوجهت إلى المقعد حتى ارتميت وبدأت أعاين صور الأهل والوطن وأبكي.

ضفاف

وقائع حفل تأبين حنا مينة

بقلم:

عاطف البطرس

وقائع حفل تأبين حنا مينة

لم يعلن عن الحفل كما لم تنقله أي وسيلة إعلام

عاطف البطرس

(اسمعا! ذات يوم، سأبتاع على هذا الشاطئ قطعة أرض، سأختارها بعناية، بعيدة عن العمران، قريبة من البحر والغابات، ناعمة الرمل، ملساء الحصى، مفتوحة للرياح، مكشوفة للشمس والقمر والليل)!

على هذه القطعة من الأرض أقيمَ حفلٌ تأبيني بمناسبة مرور أربعين يوماً على وفاة فقيد الأدب العربي حنا مينه.

دعي من في صدره شوق للمغامرة، ومن يبتسم من قلبه ويغضب منه وينتزعه عند الحاجة، يلقي به في النار.. كما حضر الحفل التأبيني عدد كبير من الصيادين والمنبوذين الذين كسرت العواصف قواربهم، ومجموعة من المغنين والسقاة والذين ليس لديهم أكياس يجمعون فيها القشور والأصداف.

شيدت منصة بسيطة من الخشب أشبه ما تكون بمسرح صغير وأمامه صفوف من الكراسي القديمة المصنوعة من أخشاب الغابة. كان ثمة رجل يحاول تنظيم الجلوس، إنه خليل العامل ومعه شاب في مقتبل العمر (أحمد) الذي يتوقد حماسةً.

بدأت الوفود المشاركة في الحفل بالقدوم: المختار، محمد الحلبي، أبو فارس، رندة، فارس، رحب بهم خليل وأجلسهم في الصف الثاني تاركاً الصف الأول للضيوف الذين ربما قدموا من دمشق.

وبعدها حضر الوفد الثاني: أبو محمد، كامل، أم حسن، وبجانبها رجل بثياب بحار قديم لا يخشى الغرق ولا يتراجع ولا يهاب، إنه الطروسي. وبعدهم تقدم وفد ثالث يضم شاباً وسيماً يضع خنجراً على جانبه الأيسر، ورجل يحمل دفاً لضبط الإيقاع ومعهم شابة على عينيها نظارات طبية، وامرأة فارعة القامة متباهية بنفسها تضيء ابتسامتها المكان ...

ثم حضر كل من زكريا المرسلي و شكيبة وعبعوب، وقد تغيب عن الحضور وفد دمشق ممثلاً بدميتريو وراجعة وربيع المياس، ولم يعرف سبب تغيّبهم عن الاحتفال... على المنصة وضعت صورة كبيرة للفقيد وبعض اللافتات وقد كتب على أحدها (أن تعيش للاشيء يعني أن تموت) ، وأخرى (التجربة هي المحك)، وثالثة (ستكونون ملعونين من جميع الأمم لأجلي، الخروج على المألوف لو يفهم في وقته لما عدّ خروجاً، الذي لا يخرج صوته لا يجيد الغناء).

قاربت الساعة الخامسة مساء. وكان لابد من البدء بالاحتفال قبل حلول الظلام.! امتلأت الكراسي بالحضور، شخصيات كثيرة تحررت من ورقيتها وجاءت للمشاركة في تأبين خالقها، حشود كبيرة، رجال ونساء، تداخلت أصواتهم، ثم فجأة حلّ هدوء مطبق، بعد أن صعد عريف الحفل إلى المنصة وقال:

نبدأ حفلنا التأبيني بالنشيد الوطني للجمهورية العربية السورية، ثم نقف دقيقة صمت تخليداً لذكرى فقيدنا الكبير: فياض في " الثلج يأتي من النافذة، كرم المجاهدي في الربيع والخريف، عناد الزكرتاوي في النجوم تحاكم القمر.. " فقيدنا الكبير حنا مينه.. الكلمة الآن لشيخ البحارة الذي أنقذ مركب الرحموني، لم يخش الغرق، تغلب على العاصفة، عاش الغربة موزعاً بين البر والبحر، رفض أن يعود إلا ريساً، إنه الطروسي...

صعد إلى المنصة رجل في الأربعين من العمر بيده خيزرانة، نظر إلى الحضور وبصوت متهدج يفيض حناناً ورجولة قال : لن أطيل عليكم ، كل ما أريد قوله : لا تصدقوا حنا الذي أبدعني، هو لم يتعلم مني، إذ كيف يتعلم خالق من مخلوقه؟ أنا لم أمد لساني ساخراً منه ، هو الذي علمني قيم الرجولة، وحب الوطن بلا فلسفة ، وهو الذي شجعني على العودة إلى البحر وزرع في أخلاق الريس.. إنني أنحني أمام إنسانيته وقدرته على صناعة الأبطال، لن تغرب شمسك يا حنا، إننا منك وأنت منا.. ثم صمت وكأنه فقد القدرة على الكلام. ثم قدم عريف الحفل زكريا المرسلي قائلاً: هل تصدقون كيف يمكن أن تحول المرأة مجرماً وحشاً خشبة إلى أرق من عود النعناع؟ نعم هذا ما فعلته شكيبة بزكريا، الكلمة لك أيها العائد من

عالمك الصغير إلى مدينتك التي حولتك إلى قاتل ، وعندما هاجمها الحوت عدت إليها تاركاً منزلك وشكيبتك.

الفقيد الغالي حنا مينه: لماذا جعلتني أمثولة للناس، كيف تحولت شخصيتي بفضل عقلك وأناملك؟ لقد صيرتني إنساناً، عشت وحشة الغابة ، وأرعبتني مطاردة الدرك، حتى كلب شكيبتي كاد أن يقتلني، وحده البحر شفى جراحي.. أنا مدين لك باستعادة إنسانيتي، أنا قاتل زخريادس الخمار، وكدت أن أميت ابني ضرباً بالعصا، كيف أصبحت نظيفاً من الداخل ومن الخارج؟! المجد لك أيها المبدع الكبير!

لم يصعد خليل إلى المنصة، انتظر الحضور برهة، ترى من المتكلم بعد زكريا؟ قالوا: صالح حزوم، لا بل ابنه سعيد أو الريس عبدوش.

لكن، فجأة صعدت إلى المنصة امرأة بثوب فوق ركبتها، وشعر قصير، ووجه قد طلي بمساحيق مختلفة...

قالت شكيبة لأم حسن: من هذه ال....؟ من سمح لها بالصعود إلى المنصة بهذا الشكل المزري؟ من أي ملهى جاءت؟! المرأة شعرت باستياء الحضور، وبدأت كلامها، أرجو الاستماع، هدوء يا سادة، أنا كاترين الحلوة.. لم أخن صالح مع الأتراك، ولم أقتل الريّس عبدوش، هم أحبوني.. نعم أخطأت وأنا الآن في هذا المحفل المهيب أعترف أمامكم بأن المسؤولية مشتركة، هو أرادني كذلك، فقيدنا جميعاً، أرادني أمثولة لكم .!

صرخ صالح حزوم من المقاعد الخلفية: عاهرة.. خانتني مع ابني، وأهانت ابني مع الريس عبدوش، كل هذا يمكن أن أغفره لها، أما الخيانة مع التركي عدوي ومحتل أرضي فهذا لا يمكن أن نغفره لها، لقد طردتها من المدينة وعليكم الآن أن تلعنوها.. أنزلوا هذه العاهرة عن المنصة !.

تحول حفل التأبين إلى محاكمة، ودبت الفوضى فيه، لكن زنوبا ومريم السودا وامرأة القبو أنقذن الموقف، وطلبن من صالح التزام الصمت ومتابعة حفل التأبين، فامتثل صالح لطلبهن احتراماً لشخص الفقيد.

تابعت كاترين كلامها: لقد فقدنا نصيراً لنا، ولقضايانا، إنه من باركنا وتعاطف مع مأساتنا التاريخية .. إنني أمامكم أتعهد بالوفاء لقيمه ومبادئه و مثله، وأجعل من سيرته وتضحياته قدوة ومثالاً لي فيما تبقى من حياتي.

بعدها صعد خليل إلى المنصة وقال مخاطباً الحضور: لقد جاءني حنا هارباً من الاضطهاد السياسي، وعاش في بيتي، اكتوى بنار التجربة، عاش صراعاً بين انتمائه الفكري وما يتطلبه منه من تضحية وبين قدراته على المقاومة .. انتصر على ضعفه واكتشف أن البرد ليس من النافذة، إنه من الغربة.. لذلك قرر العودة إلى الوطن بعد غياب عشر سنوات، لم يكتب فيها حرفاً واحداً، إنه ابني الذي به سررت.. تحية إليك أيها المناضل الشجاع، والمفكر المستنير والأديب المبدع، لكل ما قدمته، للمساكين، للفقراء، للمضطهدين، أنت يا من تجاوزت الفقر ووصلت إلى العالمية، ستبقى حياً في قلوب الملايين من محبيك، وقرائك، لك الخلود الذي لا تؤمن به، ولك الشهرة التي لم تحترق بنارها، ولك التعظيم حقيقة ، وليس عزاء!

❑❑

حوار العدد

مع الدكتور
أحمد علي محمد

حوار: سلام مراد

د. أحمد علي محمد:

النقد الأدبي ممارسة خلاّقة قوامها الذوق والثقافة...

القصة القصيرة شكل فني في غاية الرشاقة وفي غاية التعقيد....

حوار: سلام مراد

قريته في عقله وقلبه وقلمه، أحبها وأحب معها القصة والرواية والدراسات الأدبية والنقدية، لأنه كان إنساناً يميل إلى المشاعر والعواطف فاستهوته اللغة العربية والشعر العربي، فكانت ميوله ومحبته وقلبه توجهه، حيث زخرفة الكلام وحيث المعنى والمبنى والبلاغة والجمال والشعر.. إن من الشعر لحكمة وإن من البيان لسحراً.

درس وكان نعم الدارس وأصبح مدرساً وأستاذاً تشهد له ساحات الورقة والفضاء المعرفي والإنساني في أصقاع شتى، حيثما حل ترك أثراً، لأنه تأثر بالإعلام والشخصيات المضيئة في الثقافة والتراث عبر العصور، فكان مصراً على العمل والاجتهاد، ومواصلة الخطوات وربطها بالعمل والتعلم وإلى يومنا هذا هو دائم القراءة والكتابة، وكأنه يطبق حكمة الأجداد والآباء، يتبارك يومه بالعمل والعلم، كتاباته ودراساته تقدمه خير تقديم فهو قاص وناقد ودارس لعلوم اللغة وهو ناقد أدبي يترك بصمته حيثما اتجه وأينما حل ويحمل معه شخصيته التي تستطيع مواكبة التطور والسرعة والإتقان. لم تمنعه الجغرافية عن إكمال دراسته بل زادته إصراراً وأملاً وعملاً ومتابعة، ولمعرفة المزيد من تجربته كان لنا معه اللقاء الآتي:

❑ الكتابة النقدية بين الموضوعية والذاتية من زاوية ممارستك للعمل النقدي:

❑❑ النقد الأدبي ممارسة خلّاقة تقوم عل عنصرين أساسيين: أولهما الذوق وثانيهما الثقافة، وليس بوسع الناقد أن ينجح في عمله في تقييم الأعمال الأدبية ما لم يَحُزْ هذين العنصرين معاً، وعليه فإن النقد لا يوثق صلته بالموضوعية والحيدة، لأنّه ينطلق في الواقع من محفزات ذاتية بدءاً باختيار النماذج التي يريد تقييمها وانتهاء بإطلاق الحكم النقدي، ومسألة الاختيار ذاتية، يظهر من خلالها شيء من الميل إلى هذا الأثر أو ذاك، والشيء الموجب الذي يسعى إليه

النقاد المحدثون هو التركيز على العمل الأدبي من دون التعرض إلى قائله، وفي هذا الصدد لقيت مقولة الناقد الفرنسي" رولان بارت " موت المؤلف "صدى واسعاً لدى النقاد؛ لأنها تُفضي إلى مقارعة الأعمال الأدبية بمعزل عن مؤلفيها، إذ الأديب بحسب رأي بارت حين يدفع بنتاجه إلى الطبع تنتهي علاقته به، وعليه يصبح النص المنجز ملكاً للقارئ، بيد أنني لا أجد في مقولة "بارت "تصويراً لحقيقة الممارسة النقدية؛ لأن الناقد فعلياً لا يقرأ النصوص الأدبية بمعزل عن مؤلفيها، فمعرفة المؤلف جزء من الثقافة النقدية أساساً، وليس ذلك فحسب بل إن المؤلف يتحول إلى ما يشبه المعيار النقدي شأنه في ذلك شأن المعرفة اللغوية والبلاغية والتاريخية والاجتماعية والفلسفية والنفسية، فهل لك أن تتصور ناقداً بوسعه قراءة نص للمتنبي من دون معرفة بشخصية المتنبي وبتاريخه الأدبي، إذن لا يمكن إسقاط فكرة المنشئ من حساب الناقد مهما كان موضوعياً، وقد ذكرت قبل قليل أن اختيار النماذج الأدبية محكوم أساساً بذوق الناقد، وهنا برزت مشكلة النماذج الرديئة التي شكلت مادة لبعض الممارسات النقدية إذ دافع نفر من النقاد عن اختياراتهم الرديئة بذريعة التصنيف، أقصد تصنيف الأعمال من حيث الجودة أو الرداءة، وهذا عمل لا أميل إليه شخصياً لأن الذوق النقدي يُعنى بالنماذج الفنية المكتملة التي يتوجه بها إلى القارئ ليرفع منسوب اللذة لديه ويدله على مواضع القوة والجمال والشفافية في النماذج المكتملة من الجهة الفنية.

هنالك نقاد يزعمون أن الممارسة النقدية بناء على بناء، ويقصدون أنهم يتممون ما ينقص النصوص التي يدرسونها، وهذا ادعاء لأن النماذج المخدجة غير قابلة للتمام إذ هي خلقت شوهاء ناقصة، ولكن قد يملأ الناقد فراغاً مقصوداً في الأعمال الأدبية، أي يسترجع الغائب ويعيد المحذوف ليسهل على القارئ إدراك المغازي الأدبية.

إذن الموضوعية محدودة جداً في النقد الأدبي لأن الأصل فيه الذوق والاختيار والثقافة كما أسلفت.

❑ اللغة كيف استهوتك من بين التخصصات وسر علاقتك بها؟

❑❑ لم يكن وهمي أن اختص بدراسة اللغة والأدب، إذ كنت في مقتبل العمر أميل لدراسة الاقتصاد، ولكني بالمصادفة حضرت مع بعض زملائي محاضرة في كلية الآداب بجامعة دمشق كانت قد جذبتني لدراسة الآداب، فقررت الانضمام إلى قسم اللغة العربية بجامعة دمشق ثم آثرت المضي في دراستي في الماجستير والدكتوراه وكنت عينت معيداً في جامعة البعث لكني لم أفارق جامعة دمشق فحصلت على الماجستير والدكتوراه في الآداب القديمة والنقد منها، ثم عدت إليها أستاذاً عام 2010ولم أزل فيها إلى هذا الوقت.

❑ القراءات الأولى والكتابات الأولى النشأة والطفولة قبلها؟

❑❑ ولدت في قرية من قرى الجولان اسمها "راوية "وكنت صغيراً عندما تركتها مع أهلي إثر العدوان الصهيوني عام1967 م، وبدأ يتفتح وعيي في دمشق المدينة الكبيرة، إذ سكنت مع أسرتي في أحد أحيائها المنشأة بصورة غير نظامية وانضممت إلى مدرسة تابعة للأونروا كانت قريبة من سكني وبعدها حصلت على

الثانوية من مدارس القنيطرة في دمشق ثم درست اللغة العربية وآدابها بجامعة دمشق إلى أن حزت درجة الدكتوراه في الآداب عام1993 م عملت بعد ذلك في جامعة البعث وفي جامعة الكويت وفي كلية التربية بسلطنة عمان وأخيراً في كلية الآداب الرابعة في القنيطرة التابعة لجامعة دمشق.

أما ما قرأته منذ ذلك الحين فكثير جداً وقد كانت تستهويني الكتب الفلسفية فقرأت لسقراط وأفلاطون وأرسطو وكانط وهيجل والفارابي وابن رشد وابن سينا ، إضافة للآداب العالمية كأعمال فيكتور هيجو وأرنست همنغواي وأبسن وغوته وموليير وبرنارد شو وتولستوي وغيرهم، أما الأدب العربي فممتزج بكياني صرفت حياتي في قراءته، وأما حكايتي مع النشر فأذكر أن أول مقالة ظهرت لي عام 1992 كانت بمجلة الثقافة التي كانت تصدر في مدينة دمشق ولا أذكر عنوانها، لكني نشرت عام 1993 مقالة أراها مهمة عنوانها " أبو حية النميري ودونكيشوت "نشرت في مجلة المعرفة السورية .

❑ ماذا عن كتابة القصة القصيرة؟

❑❑ القصة القصيرة شكل فني في غاية الرشاقة وفي غاية التعقيد ، وتكمن أهميتها في نهايتها ، فمن يحسن اختتامها يحسن بناءها ، وكما قيل من يكتب القصة القصيرة كثير ومن يجيد كتابتها قليل، وأنا قارئ جيد لهذا النوع الأدبي منذ الصغر قرأت بعضاً من قصص الفرنسي غي دوموبسان وتشيخوف، كما قرأت مجموعة قصص قصيرة لنجيب محفوظ بعنوان " دنيا الله "وفيها قصة لا أزال أذكرها بعنوان " حنظل والعسكري"، وقد تأثرت بقصص محفوظ هذه وأعده بارزاً في هذا الباب، مع أنه مشهور عند الناس في المجال الروائي.

ولم يقع في وهمي أن أكتب قصة قصيرة في حياتي قبل غزو العراق من قِبل الأمريكان، وأذكر أن أول قصة قصيرة كتبتها كانت بعنوان " النفق "تتحدث عن غزو العراق، وقد تأثرت كثيراً حين سقطت بغداد ، فكتبت هذه القصة أكشف فيها زيف الإعلام العربي وتخاذله إزاء هذه الكارثة التي ألمت بالعراق في الوقت الراهن، وقد نشرت هذه القصة في مجلة" المدى "العراقية التي كانت تصدر بدمشق آنذاك، وبعد ذلك نشرت سلسلة من القصص عن جبل الشيخ وتل علي أبي الندى وهي مواضع في الجولان، وكتبت عددا من القصص عن قريتي" راوية "منها قصة بعنوان "سلال الأغنيات "التي أوشكت أن تكون أسطورة كاملة، وقد نشرت معظم قصصي في مجلة المعرفة السورية ومجلة الموقف الأدبي ومجلة الرافد الشارقية وصحيفة الأسبوع الأدبي وغيرها.

والآن أنا بصدد إصدار مجموعتي الأولى عن الهيئة السورية العامة للكتاب بعنوان" مجرد كلام" ، كما أقوم بإعداد مجموعة أخرى ستأخذ طريقها للنشر بعنوان " حكايات روتها أروى"

❑ العصر العباسي والامتداد الزمني، هل كانت دراساتك عن الأدب العباسي مصادفة؟

❑❑ يحوز العصر العباسي أهمية بالغة في التاريخ العربي، فإذا كان العصر الجاهلي عصراً تأسست فيه الثقافة العربية، فإن العصر العباسي هو رأس التطور الحضاري الذي بلغه العرب في تاريخهم، ويتميز هذا العصر عن العصور الأخرى بانفتاح العقل العربي على

الحضارات الأخرى، وأقصد بالانفتاح المشاركة الفعلية في الفعل الحضاري على المستويات كافة، وقد علا الأدب العربي في هذا العصر علواً كبيراً، من أجل ذلك ظهرت العبقريات الشعرية والأدبية ممثلة ببشار بن برد وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي والمعري والجاحظ والتوحيدي وغيرهم كثير، وأنا أعد العصر العباسي عصر تنوير عند العرب في المجالات كافة، لهذا وجدتني أنزع في معظم دراساتي إلى أداب هذا العصر، والواقع أن الأدب العباسي قد تغلغل في جوانحي وملأ عقلي ووجدت فيه منية النفس ومهوى الفؤاد وموئل التخصص العلمي، ولا يزال يجذبني فأغمس مداد قلمي بين حين وآخر في روائعه، وحكايتي مع الأدب العباسي طريفة بعض الشيء، فمنذ إعدادي المحاضرات الأولى في الجامعة سألت نفسي: كيف يمكن تقديم روائع هذا الأدب للنشئ تقديماً لائقاً، إذ من الصعوبة بمكان في هذا الزمان جذب المتعلمين إلى دراسة الآداب بصورة تتلاءم مع التقدم العلمي الهائل في هذا العصر ؟

حاولت تقديم ذلك الأدب من خلال النصوص، ثم أردت أن أقرأ النصوص الأدبية في ضوء الثقافة النقدية المعاصرة، وفي ضوء المناهج النقدية الحديثة، لاعتقادي أن مقارعة التراث بالتراث لا يفيد في الزمن الذي تقدمت في المعارف وتنوعت الثقافات، فليس من المفيد أن نلغي عقلنا الحالي وثقافتنا الحالية حين نقرأ نصوص الأدب، والأهم من ذلك استجابة النصوص القديمة للمناهج الحداثية بصورة تعمق وعينا بأصالة التراث وغناه، ويمكن أن أضرب مثالاً حياً في هذا المجال، فأبو تمام الطائي خرج على عمود الشعر العربي، حين آثر التشبيهات البعيدة التي أفضت إلى الغموض، والناس إلى هذا الزمن يروون ما دار بينه وبين ابن الأعرابي لما سمع الأخير قوله:

لا تسقني ماء الملام فإنني

صب قد استعذبت ماء بكائي

فلم يتصور ابن الأعرابي أن يكون للملام ماء، فبعث غلامه لأبي تمام بغرض السخرية منه ليقول له: هات لنا من ماء الملام ما يملأ هذا الكوب، فقال أبو تمام سأفعل إن جئتني بريشة من جناح الذل، يقصد ما ورد في الآية الكريمة ﴿واخفض لهما جناح الذل﴾ أي إن في القرآن الكريم مجازاً وهو لم يجز حدود هذا الضرب من المجاز في قوله السابق.

المعركة النقدية التي دارت حول شعر أبي تمام كانت عنيفة، وكان من أثرها استنكار مذهبه في الشعر، بمعنى أن متلقي شعره لم يتفهموا مناحي التجديد في شعره، فكان يتقدم عصره ثقافة وإبداعاً، واليوم نرى أن معظم الرسائل الأدبية التي تقدم للجامعات الغربية ولا سيما جامعة السوربون هي عن شعر أبي تمام، وهذا يعني أن شعره يستجيب للفهم المعاصر وللثقافة النقدية المعاصرة.

❑ العلاقة بين الثقافة والمؤسسات الثقافية اين الصواب وأين الخلل؟

❑❑ المؤسسات الثقافية في الوطن العربي لا تمثل حال الثقافة فيما أرى، فهنالك مؤسسات تقصي مثقفين مهمين عن المشهد الثقافي، وتبرز أشخاصاً مدعين ولا علاقة لهم بالثقافة، الفعل الثقافي يستلزم الالتزام بالموقف الإنساني على حد تعبير الوجوديين، ثم إنه يستلزم الوعي والعلم والمعرفة بمناحي التطور الفكري

والاجتماعي، غير أن ما ينشر تحت هذا الباب قليل جداً مع كثرة المؤسسات الثقافية في الوطن العربي، والواقع أن الشأن الثقافي مهم للغاية في مسألة إكساب الوعي وهو لا يقل أهمية عن الإعلام، والثقافة العربية اليوم تعاني ما تعانيه لأن أغلب من يتحكم بهذا الشأن ليس مهيأ ثقافياً، وأكثر من هذا هنالك من يعد الثقافة حكراً على فئة ما، من أجل ذلك تسمع للثقافة صوتاً واحداً واتجاهاً واحداً يمجد ممول المؤسسة الثقافية، وخطورة هذا التوجه تغييب الصوت الآخر الذي يمتلك الوعي والرؤية والالتزام بالموقف الوطني والإنساني.

❑ الإبداع والكتابة والنقد والتواصل مع الصحافة والدوريات؟

❑❑ لا أذيع سراً إذا قلت إن أعلام الأدب العربي في العصر الحديث شهرتهم الصحافة كرفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق ومحمد كرد علي، أريد أن أقول إن الصحافة منذ حملة نابليون على مصر أسهمت في تطور الأدب والنقد والفكر أيضاً، من أجل ذلك أرى أنها لا تزال الوسيلة الناجعة في نشر الثقافة الأدبية والنقدية، لكن المشكلة أن من يكتب في الصفحات الثقافية في معظم الصحف العربية موظفون في تلك الصحف وليسوا نقاداً، يضاف إلى ذلك أن ما يخصص للشأن الأدبي في الصحف العربية قليل جداً قياسا بالمنوعات والأخبار والرياضة، وهذا الأمر يحصر الثقافة الأدبية في حيز محدود جداً، واستثني الصحف الأدبية كأخبار الأدب المصرية والأسبوع الأدبي السورية، وأما الدوريات فأمرها مختلف اليوم إذ هنالك مجلات محترمة تعنى بالشأن الأدبي منها مجلة فصول في النقد ومجلة علامات ومجلة نزوى ومجلة الموقف الأدبي وغيرها كثير، وهذه المجلات حقيقة ترصد الواقع الأدبي والنقدي بصورة جيدة كما أنها تستقطب الأقلام الأدبية والنقدية من مختلف الأقطار العربية، وقد قدمت دراسات في الماجستير والدكتوراه في بعض الجامعات العربية عن الحراك الأدبي والنقدي في هذه الدوريات وهذا أمر مهم للغاية، لأن تلك الدوريات باتت ترفد أقسام الدراسات العليا بالمادة العلمية والنقدية التي من شأنها النهوض بالأعمال الأدبية والنقدية، ومن ثم تعريضها للبحث والدراسة لتصنيف مناحي التطور فيها.

❑ الجامعة وإسهاماتها في الحركة النقدية؟

❑❑ الإسهام النقدي للجامعة محدود جداً، لهذا أرى أن النقد الأكاديمي في تراجع مستمر، والسبب فيما أرى أن كثيراً ممن يدرسون المواد النقدية والأدبية في الجامعات لا يحفزهم على البحث في مسائل الأدب والنقد سوى حاجتهم للترقية، والأصل أن يكون الأستاذ الجامعي باحثاً تقع على عاتقه مسؤولية تصنيف الأعمال الأدبية المعاصرة وتقييمها بصورة مستمرة، وعليه متابعة ما ينشر في الصحف والمجلات على الدوام، غير أن واقع النقد الأكاديمي قد توقف عند ما كتبه محمد غنيمي هلال ومحمد مندور العقاد وغيرهم من اعلام النقد الأدبي الحديث، ونادراً ما نجد مجتهداً يقوم بعمله بصورة ملتزمة في هذا الباب، والأهم من ذلك كله أن هنالك ألوانا أدبية تظهر على السطح وقد غفل عنها النقاد الأكاديميون كأدب الخيال العلمي والأدب الرقمي فهذان النوعان نادراً ما يلتفت إليهما النقاد في الجامعات اليوم، مقررات النقد في الجامعات كما قلت

متوقفة عند مخائيل نعيمة والعقاد والمازني، لهذا أرى ما يكتبه النقاد في الصحف والمجلات أكثر تقدماً وفاعليه مما يدرس في الجامعات العربية، وبالطبع هنالك استثناءات في هذا الشأن فبعض الجامعات العربية أدخلت في مناهجها الأدب الرقمي وأدب الخيال العلمي.

❑ هل هناك انحسار للشعر لصالح الرواية ؟

❑❑ هذه حقيقة ساطعة حتى قيل إن هذا العصر هو عصر الرواية، والواقع أن الرواية العربية المعاصرة قد حققت تقدماً كبيراً حتى على المستوى العالمي، يدلنا على ذلك الجوائز التي حصل عليها روائيون عرب، وكذلك ترجمة عدد كبير من الروايات العربية إلى اللغات الأجنبية، وأذكر مثلاً رواية " عزازيل " ليوسف زيدان الصادرة عن دار الشروق2008 م والفائزة بجائزة البوكر العربية عام 2009 كما حصلت على جائزة أنوبي لأفضل رواية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية لعام2012 م، ورواية " التبر" لإبراهيم الكوني الصادرة عام 1992 م والفائزة بجائزة اللجنة اليابانية للترجمة عام1979 م ورواية " ساق البامبو" لسعود السنعوسي الصادرة عام2012 م والفائزة بالجائزة العالمية للرواية عام 2013م.

❑❑

رأي

التنوير في القصة السورية

بقلم:

رياض طبرة

التنوير في القصة السورية

رياض طبرة

وقف التنوير كهدف نبيل في مواجهة تعسف الظلام والظلاميين، ليس في فهمهم الحياة ومحاولة تفسيرها على نحو ظالم، بل في كسرهم للحياة لصالح الحرف، وكسر الحرف نفسه وتسخيره ولي ذراعه على نحو تضليلي ليخدم قوى الطغيان والاستبداد والمستفيدين من وقف عجلة الفكر والحياة عامة لغايات محدودة.

ومازال التنوير هدفاً وممارسة حياتية للرواد والطليعيين في كل مرحلة ومنعطف، ممن حملوا مشاعل النور، وسعوا إلى نقل معارفهم ومدركاتهم إلى الجمهور، وهو عندهم صاحب المصلحة الأهم في تلقي هذه المعرفة والعمل بموجبها ليصير للحياة استقامتها وطهر مقاصدها.

وهم، أي التنويريون، في حملها والتصدي للظلامية لم يكونوا أتباعا بل كانوا مخلصين لروح الكلمة ومسارها السليم الصحيح البعيد عن القهر والتزييف وتحريف الكلمة عن مواضعها.

في القصة السورية ومنذ البدايات، التي قاربت على الاحتفال بمئويتها الأولى، كان التنوير فعلاً تلقائياً فرضه الواقع في مواجهة الجهل والأمية المتفشية بكثرة كاثرة وبنسب قلما شهدتها الأمم، فكان أن حمل جيل الرواد في القصة همين معاً، التنوير بيد والفن بيد أخرى ذهبية تريد للوطن الغالي وللأمة العظيمة أن تستعيد دورها الحضاري وتأخذ مكانها اللائق بين الأمم.

أما من لحق بجيل الرواد ومن بعدهم وعانى ما عاناه كل الوطن والأمة من هجمات فكرية ظلامية فقد باتت مهمته أكثر صعوبة لكنها أكثر أهمية نظرا لشراسة الهجوم من جهة وقوة تأثيره، ولقيام هذا التحالف بين الظلاميين وقوى الاستكبار العالمي من جهة ثانية.

ولاسيما أن هذه الهجمة الظلامية صارت ممارسة دموية لم تشهد سورية والوطن الكبير مثيلاً لها، وصار القتل والتشنيع بالبشر والحجر والسبي والحرق وأكل الأكباد اجتهاداً!

فوجب الرد: الحديد بالحديد، والتزييف بالعقل والمنطق، وكان للقصة مكانها ودورها المنتظر وفي هذه القراءة لبعض المجموعات القصصية محاولة نتشرف بعرضها.

قراءة في (عصة بحر) للأديب هزوان الوز.

تكاد المجموعة القصصية عصة بحر للأديب هزوان الوز الصادرة ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب، من أبرز الأمثلة التي يمكن أن يستشهد بها الدارس والمتتبع لثقافة التنوير في القصة السورية، ولا سيما ما حملته قصتا بائع الكتب وعصة بحر من تعدد الأصوات، وتنوعها بل تناقضها إلى حد كبير، ومضمون ما طرحه الصوت المختلف من آراء وأفكار ليست بالضرورة موضع تبنٍّ لها من قبل الكاتب، بل ربما كان عرضها ضرورة على هذا النحو المنصف والموضوعي ودليلا على موقف القاص من شخوصه ومن آرائهم.

فقد أعطى الوز للرأي والرأي الآخر مساحة واسعة من القول والشرح والتوضيح، وظل على مسافة واحدة من أبطاله.

وهذه عندي من أهم الأعمدة التي تقوم عليها عملية التنوير وتستند إليها وهي تبحث عن سبل الوصول إلى المختلف الآخر ومحاورته وتدريبه على الحوار أو فتح عينيه على لغة أخرى غير لغة القتل والسحل أو حتى لغة الإلغاء والنفي.

ففي عصة بحر ص 87 حكاية المهاجرين الذين تلقفهم البحر كجوف حوت في مغامرة ومجازفة تصل بهم حافة الموت، أو لنقل الموت وفوق ذلك عصة أين منها عصة القبر.

وهنا تتضح رؤية المهاجرين للفرار من الوطن وما يمكن أن ندعوه بالتراجع عن الموقف والأسباب التي دفعتهم، ولنرى أن المصاعب والمعوقات والمخاطر كانت تلعب دورا كبيراً في عملية الندم على الرحلة من أساسها.

وهنا نستذكر رواية سرفانتس وحكاية الوهم ومقارعة طواحين الهواء فكلما ازدادت آلامنا الجسدية كلما ازداد الوعي فالفلاح البسيط هو جسد الفارس دون كيخوتا ذاته الذي يصحو في النهاية على تطابق الحقيقة مع الواقع بفعل الألم.

وفي قصة بائع الكتب ص 127من المجموعة نفسها نرى القاص أكثر وضوحاً في الرؤية، ومرونة في الحوار الذي أجراه بين مختلفين من بيت واحد أو أسرة واحدة، وهناك محاولة لوضع حلول إن كانت المسألة داخلية لا دور للخارج المعتدي فيها.

مع موقف تفضيلي غير خطابي ولا حتى مباشر يظهر الفارق الكبير ما بين الوطنية والفداء الذي يمثله الشهيد جول جمال وبين موقف الخيانة والعار الذي يمثله واحد بارز من المعارضين،

الذي بعد كل تلك الشعارات التي تم الاشتغال عليها لإقناع الجمهور بأنها ثورة وحراك سلمي نراه في زيارة ولقاء مع قادة العدو الإسرائيلي وفي الكيان الصهيوني.

وفي هذه القصة تظهير للكتاب ودوره في حياة الشباب السوري، وقد تم التذكير بالعديد من الكتاب التنويرين، سعيد حورانية صميم الشريف وغيرهم.

قراءة في سبع قصص من كتاب الحرب للأديب الدكتور نضال الصالح، والمجموعة صادرة هذا العام، وقد تجاوزت المئة صفحة من القطع المتوسط، وفيها: يا غصين البان – رسائل عاجلة – دير العصافير – حبذا الرقة – وللخير أسباب - فيا شجر الخابور – دنيا من النور

وقبل تلمس جوانب التنوير ومساراته في القصص لا بد من الإشارة إلى أن الانحياز إلى المثل العليا والقيم والفضيلة والحق والجمال لا يكون عبر شعارات أو طرح مقولات لا يتحملها القص، وإلا غدت القصة حزمة من الآراء الفلسفية والمقولات الاجتماعية.

ولن يقبل القارئ أو المتلقي أن تكون القصة ميدانا للوعظ أو التنظير بحجة التنوير، بل يتطلب الفن في القصة حضوراً لبراعة الأديب في تسريب الأفكار عبر رسم الشخصية واختيار جوانب مهمة من حياتها وتسليط الضوء عليها دون سواها تطلعاً مشروعاً للمتعة والفائدة.

فعندما يختار الأديب الصالح سبع شخصيات تعددت الأسماء والمسمى واحد أي شخص رئيس، إنما يختار الصفات التي يتمتع بها بطله الحقيقي أو المنشود وهو في هذه القصص هدف للإرهابيين لأنه:

- لم ينجرف معهم أو ينزلق إلى طائفية أو مذهبية، بل بقي صلباً صامداً مهما تعرض لعذاب نفس أو جسد، واثقاً من أنهم سيأتون ويحررونه ويحررون مدينته الأحب والأقرب لنفسه ووجدانه وعقله مهما طالت الأيام والأسابيع.

-ولم يدخل معهم مساومة شأن الثوريين أصحاب المبادئ والرأي السديد، بل ظل صبوراً محتسباً.

- عاشق للأرض وفي للمدينة مخلص للحبيبة متمسك بها حتى الرمق الأخير

- ولأن الكتابة طهارة الروح وخلاص لها لا يهم إذا كان ما يكتب سيرة ذاتية أو سيرة مدينته حلب أو السيرتين معاً، المهم أنه بدأ الكتابة أي أعلن انحيازه للتنوير في مواجهة الظلام والظلاميين، وها هو يفضح ممارساتهم في سبع قصص بل في سبع مدن.

في حلب (يا غصين البان) والتي أدمى روحها أبالسة من غير جنس ولون ص10

وفي رسائل عاجلة حيث تكشف (إيمان) المطلوب منها وهي المهندسة أن تنسى دراستها وأن تحجب شعر رأسها ليقبل بها صهيب ذاك الظلامي الذي صوره الصالح بكثير من الدقة والأمانة

على لسان إيما: لم أكن أقدّر أن يكون صهيب وحشاً إلى ذلك الحد بعد أن رفضت رغبته في الاقتران بي وجدتني طريدة ذئب في هيئة رجل ص 28

وكانت ثقة الكاتب بالنصر علامة فارقة ما بين اليأس المراد تعميمه ثقافة وبين المواجهة المكلفة والتضحيات الجسام لتحقيق النصر.

ولا بد من التنويه بالشخصيات أو بالشخصية المحورية في المجموعة ككل فهو على نحو أو آخر مثقف ملتزم صامد متفائل يمتلك رصيداً لغوياً وأدبياً متميزاً، يحفظ الكثير والجميل من الشعر العربي الأصيل والتراث التليد.

وفي الوقت عينه يحفظ القرآن الكريم عن ظهر غيب نستدل على ذلك من تضمين القصص آيات بعينها، وكأني بالكاتب يريد الرد من النوع ذاته، فإذا كان الظلاميون يوظفون النص ويلون عنقه لمآربهم فهنا النص الكريم للحياة للفضيلة للخير.

مطارح التنوير عند حسن حميد "حمّى الكلام" شاهداً:

ومن شرفة مقابلة وعلى ضفة من انحياز مبدئي وأصيل يطل الأديب الدكتور حسن حميد على الظلم وهو يدرك أن مرتعه وخيم فلا يأبه للتحدي ولا يرتضي لنفسه السكوت عن الظلم والمظالم التي ألّمت وتلمّ بالإنسان من جراء القهر والاستبداد، وحسن حميد الإنسان والكاتب عاشق أبدي للحرية، ليس كفلسطيني طرد أهله من أرضهم نتيجة قهر استعماري واستلاب صهيوني فحسب بل لأنه عاش وترعرع في الفضاء السوري الحاضن لكل توق للتحرر والكفاح في سبيل الحرية.

ففي قصته الأولى (بديعة) من مجموعته حمّى الكلام الصادرة عام 1998عن اتحاد الكتاب العرب يسلط ضوءاً كاشفاً وبصوت جهوري على منحدرات الظلم والتعسف وما يرافق ذلك من ابتزاز ومساومة لا حدود لوحشية فاعليها، وتبدو شخصية بديعة اسماً على مسمى في مواقفها طوال تلك السنين التي قبع فيها راجي في الزنازين والأقبية والمعتقلات ظناً منهم بأنه من جماعة عبدوش وهو لا يعرف من أمر هذه الجماعة شيئاً، لتتكلل كل تلك المواقف بأعظم تضحية حفاظاً على الشرف والكرامة موضع الابتزاز والمساومة.

وكذلك في القصة الأخيرة من المجموعة ذاتها التي سميت باسمها أي حمّى الكلام تبدو الصورة أكثر وضوحاً فالتنوير ليس شعاراً نتبناه بل منتج أدبي يمجد الصبر والجلد والعطاء والعمل في ظل أصعب الظروف، فالبطل وهو العم عباس في هذه القصة بطل حقيقي من الحياة

محكوم عليه بالإعدام وينتظر تنفيذ الحكم عشرين عاماً يقضيها بخدمة زملائه في القاووش الذي أحسبه هنا في القصة هذه الحياة بعرضها وطولها بسهولها وجبالها ببحرها ونهرها.

لم ينفذ الحكم وظل العطاء سلوكاً يومياً حتى صدر العفو العام وتقرر الإفراج عن جميع السجناء فيغمى على العم عباس ويجتاح النكد نفوس زملائه ويوقف فرحتهم الكبرى بإخلاء سبيلهم، فيسعون لإنقاذه ويتحقق لهم ذلك ويخرج ليبحث عن هنومة في حي لم يبق من كيانه ولو بقية تدل عليه وحين يتوفر له ذلك يعودون به إلى حيث كان لأنه كان قد أودع الحقيقة في القاووش ولم يحتفظ بها خارجه.

لم يتوقف حميد عند هذه المهمة بل كانت عنواناً وربما تفصيلاً من حزمة تفاصيل تتصل بثنائية الوطن والغربة المنفى الأرض الأصلية (فلسطين) والأرض البديلة (المخيم ❖، وثلاثية الزمن (الماضي والحاضر والمستقبل) درب الفداء هو درب الحياة، استعادة أحزان الناس وبكائهم، . المهم هو.. الصعود فوق البكاء من أجل المغايرة، كل الناس الذين فقدوا الأرض والأبناء والأحلام يعرفون أنهم يبكون ومالا يعرفونه هو كيف يستثمرون هذا البكاء من أجل استعادة ما فقدوا، أي إحداث بيان دور الناس.

قراءة في قصص عماد نداف:

ينتقل الكاتب القصصي عماد نداف بالتدريج، وعبر نصوصه، من مرحلة إلى أخرى لنجد أن ثمة خطاً ما يتسم بالكشف والرؤية الأكثر وضوحاً للعالم الذي يعيش فيه، وذلك في تصاعد واضح باتجاه الفعل الذي تتطلبه مفاجآت الحياة، ففي قصصه الأولى التي نشرها في مجموعته القصصية الأولى (الكتابة على الماء) تبدو اللامبالاة تجاه العالم والحياة واضحة تجسدها قصتا: الكتابة على الماء، وديليبار، ففي القصة الثانية تنتهي قصة الحب بالقتل وسط طقس جنوني (من الرقص) بينما نلاحظ في قصة الكتابة على الماء أن الخيانة قائمة في أقدس لحظات الحياة وهي الزفاف..

وفي ليلة الزفاف يخبر زوجته أنه يريد أن ينام ويقول وليد لمنال:

"نعم أنام، وغداً تبدأ حياتنا الرتيبة" (1)

وقبل أن يغلق الكاتب عماد نداف مجموعته القصصية الأولى، يفاجأنا بشيء ما في مضمون السرد القصصي، حيث تتمرد وديعة على تمام الذي يحبها بشرقية وحب للذات فقط، فترفضه، وتقذف بأوراقه بعيداً، وكأنها أرادت أن تكسر الرجل الشرقي أو أن تنطلق نحو حريتها: "ورأيتها تخرج من الغرفة وتصفع الباب! تغيرت وديعة.."(2) إلى أن يقول "اختفت وديعة.. كانت مثل عصفور ترك باب قصه مفتوحاً، فطار!" (3)

في مجموعته الثانية (ما الذي حصل؟.. يا إلهي!) تتكرر الشخصيات اللامبالية، ولكنها تظهر بطريقة مدانة، وفي القصة المعنونة ب (الحالة 320) نلاحظ أن الشخصيات أصبحت صاحبة قضية وطنية وهناك حالة استشهاد من أجل الوطن..

ونقرأ في قصة (الاجتياح) تكثيفاً مثيراً لحرب كاملة هي اجتياح إسرائيل لبنان عام 1982، فالطفل الفلسطيني الذي سمع أن كسوفاً للشمس سيحصل وأن بإمكانه مشاهدته تطحنه الدبابة الميركافا وهو يصيح: "يُمّة. . الدنيا سودا. . هادا كسوا شمس" (4)

وفي قصة (بقعة الشعر) يتمكن جمال الجسد من الانتصار على تشوه الوجه بلطخة على وجه الفتاة، فإذا بالفتاة التي اكتشفت أن ثمة جمالاً في جسدها يطغى على التشوه الذي سببته بقعة الشعر في وجهها فإذا بها تغني وترقص: "لأول مرة أحست أنها تجيد الرقص والغناء معاً.. لأول مرة أحست أنها وفاء الفتاة ذات الدفق الانساني.. كانت النسمات لاتزال تتسلل بحذر إلى الغرفة تداعب جسدها الراقص بنعومة.. وكان صوتها دافئاً فرحاً ينساب من النافذة إلى المدى" (5)

في المجموعات التالية التي تباعدت سنوات إصدارها يعزف الكاتب عماد نداف على الوتر نفسه، ونراه في مجموعته الأخيرة الصادرة عن وزارة الثقافة يقف عند صور من الحرب على سورية، فنرى في قصة الكريه أن الفاسد مدان حتى لو أراد التبرؤ بالاغتسال بالبحر، لأن البحر يعجز البحر عن تنظيفه. ونرى شيئاً مهماً في قصة اتفاق مع الشيطان يفاجئنا فيه عندما يطلب من الشيطان: "اترك بلادي، ولن ألعنك مائة عام.. مئتا عام إذا شئت" (6)

هوامش:

1ـ عماد نداف ـ قصص حب الكتابة على الماء ـ دار سومر قبرص عام 1992 ـ ص 19

2ـ المصدر السابق الصفحة نفسها

3ـ المصدر السابق ـ ص69

4ـ مجموعة ما الذي حصل؟ يا إلهي! ـ دار الطليعة الجديدة ـ دمشق 1994 ـ ص 65

5ـ المصدر السابق ـ ص 74

6ـ مظاهرات غير مرخصة ـ منشورات وزارة الثقافة عام 2016 ـ ص 63

قراءات نقدية

1 ـ رحلة اعتدال رافع بين الإبداع والوجع

..... د. ماجـــدة حمـــود

2 ـ سوزان إبراهيم: جرأة في توثيق الوجع

..... خلـــــف عـــــامر

3 ـ الامتزاج الواقعي بالمتخيل الروائي

..... عـــوض الأحمـــد

4 ـ قراءة في مجموعة عزيز نصار القصصية أشواق الحجز

..... د. نبيـــل طوبـــال

5 ـ ديوان (ربَّما .. بعد أن!) للشاعر أحمد يوسف داود

..... يوســـف مصـــطفى

رحلة اعتدال رافع بين الإبداع والوجع

د. ماجدة حمود*

المقدمة

زرعت الحياة في طريق اعتدال رافع أشواك الخيبة والوجع، هاجمها القهر؛ ليمنع عنها أفراح الطفولة المبكرة، فلم تكترثِ بتحمل أعباء كبار، حاصروها بقسوتهم، بل تآمرت عليها قسوة الظروف؛ لهذا كانت دائبة البحث عمّا يجمّل حياتها، فلم تجد سوى الأحزان والآلام، لكن ما يدهش المتلقي أنها امتلكت شجاعة التحدي، ومواجهة أعتى أعدائها (اليتم، الفقر، الظلم، افتقاد الحب، المرض...).

المرض:

لم تخفِ اعتدال رافع مرضها بالسرطان، كما يفعل بعض الناس، أعلنت أهواله على الملأ، بل تجرأت وبيّنت المكان الذي استوطن فيه: "**الزهرة نائمة في كتاب/ والكتاب نائم على صدري/ وصدري مأكول بالأورام/ يبكي أقماره في الليل**"(ج2، ص161).

يلمح المتلقي، هنا، محاولتها لمقاومة المرض، فتتسلح بالجمال (**الزهرة**) والمعرفة (**الكتاب**) الذي تستعيض به عن صدرها، الذي التهمه السرطان، وهي لا تكتفي بلغة الإشارة إلى مكان الورم (**صدري...**) بل تحدده بدقة، فقد اختار قمر أنوثتها؛ لهذا أسندت فعل البكاء إلى صدرها، وتوقفت عند أحزانه (**يبكي أقماره**)، التي تتفاقم (**في الليل**) حيث تختلي بنفسها، وتواجه ضعفها، هنا، في تلك اللحظة المحاصرة بالوجع، تبحث عن خلاص، فالدموع لن تنقذها من بؤس الألم، إنها تعرف أن دواءها الحب والحنان "**يا امرأة... ما كل هذا الشجن؟..وهذا جسدك، الذي أكلت أقماره الأورام/ ينام متكوّراً على نفسه كطفل نهنهه البكاء/ خانع جسدك إلى أقماره/ إلى أكوان من العناق/ علّه قبل همومه الأخير/ يحظى بلحظة طيران/ عاش عمراً في انتظارها**"(ج2، ص 166).

تغوص عميقاً في وجعها، فقد نضبت الدنيا من حولها، إثر عملية الاستئصال، يبست أحلامها، لم يكن لها ملاذ سوى البكاء، فقد نأت عنها أكوان العناق، التي بحثت عنها، وانتظرتها طويلاً، ولم تجدها، فباتت رغبتها الأخيرة، قبل الموت، أن تعيش "**لحظة**

* أستاذة في جامعة دمشق/ قسم اللغة العربية.

طيران" تكافئ لحظة حب، اشتاقت إليها كل حياتها، لعلها تنقذها من غصص الحياة وأوجاع المرض!

تلوذ بلغة الشعر لتصوّر عذابات علاج مرضها الخبيث، فتنقل تفاصيله إلى المتلقي، لعلها تصعّد آلامها إبداعاً، فتتخفّف منها قليلاً: "**ما هذا الرعب الذي يأكلني بالتدريج/ يزرع الأورام في جسدي/ ويقودني إلى حافة الجنون؟ من أين جاءت هذه الأهوال/ التي تنبع من خروم الذاكرة؟ ومن فداحة ثقلها اليومي، تصبح جبلاً أرزح تحته/ وتئن روحي من وجع الانسحاق.**

رعب يتجذّر في واقع وحشي/ أنيابه تخترق عالمي/ وتحدث فيه ثقوباً كالغربال... وينفلش أكواماً من الصراخ/ ترتج له السماء السابعة" (ج2، ص97).

نعيش عبر إبداعها تفاصيل المرض (**الأورام**) عبر لغة بالغة القسوة (**الأهوال ، الرعب، الجنون**) وأفعال حركية تصوّر فظاعته، كما يصوّر انفعالها، وقد استباحها المرض حدّ الفناء، أو ما هو أقسى (**يأكلني بالتدريج، يزرع الأورام في جسدي...ويقودني إلى حافة...**).

وكي تحفر في ذاكرة المتلقي أهوال أورامها، التي لن تزول بالاستئصال؛ لهذا جسّدت (**فداحة ثقلها اليومي**) عبر صور، تستمد مكوناتها من أبرز عناصر الطبيعة وأقواها، حتى بات المرض يكافئ (**جبلاً**) وكي تجعل هذه اللغة التصويرية أكثر تأثيراً، لجأت إلى صيغة المتكلم؛ لتنسج علاقة حميمة معه، تبيح لها البوح بأحاسيسها ومعاناتها، فتخلق تعاطفاً سرياً أثناء التلقي (**أرزح تحته/ وتئن روحي من وجع الانسحاق، أنيابه تخترق عالمي**) فهي تستأمن الشعر والمتلقي تفاصيل، تتحرج المرأة عادة من ذكرها، فقد جعلت الجراحة جسدها (**ثقوباً كالغربال**) بعد أن عبث مشرط الجرّاح فيه! لا تكتفي بهذه الصورة البصرية، بل تعزّزها بصورة سمعية، فقد تشظى جسدها (**أكواماً من الصراخ**) الذي وصل إلى أبعد مدى، يمكن للمتلقي أن يتخيله (**السماء السابعة**) التي جعلتها تتعاطف مع شدة وجعه، فـ(**ترتج له**) وقد وصفت (في مكان آخر) في قوة صراخها، حتى إنه "**حفر ...صداه على الجدران**" كأن الألم إزميل، يترك أثره على الجماد، فما بالكم بروح الإنسان وجسده؛ وبذلك تشترك الطبيعة والجماد مثلما يتشارك السمع والبصر؛ ليعزّز في الوجدان، أثناء التلقي، آلاماً لا يمكن احتمالها! لهذا تمعن في تقديم تفاصيل هذه المعاناة، فتصوّر أنينها، الذي لا يغادرها في نومها وصحوها "**يا لهذا الأنين الذي يفرط الجبال/ النوم فراش من مسامير/ والصحو جحيم مستعر**"(ج2، ص188).

تلتقط لحظة الألم؛ لتسلط مجهرها الفني على أحاسيسها، وقد خنقها الوجع، فبحثت عن معادل لها، فلم تجد سوى صفة الضيق تلتصق بكل ما يحيط بجسدها "**ضيقة فساتيني/ ضيق فراشي**) أما انفعالاتها، فقد تجسّدت بصوت ألم لا يعرف حداً ولا أفقاً (**وأنيني المتوّرم/ ينفسح كوناً من الشهوات**) ما يلفت النظر إسقاط مرضها على (الأنين) لتبرز مدى ما تعانيه من آلام، لا تجد مكافئاً لها سوى تأوه، أصابه الورم، ولم يتوقف، بل اشتدّ واتسع، ولم تستطع إلجامه، فقد أصبح أشبه بعالم يعج بالرغبات، التي لا تتوقف

اندفاعاتها، وقد تابعت الحديث عن أوجاعها، وكيف ترافق الأنين بشهقة، تتبع من الروح والجسد معاً، حتى بدت لشدة عنفها (**تبتر أهداب الليل/ تكذّب كتب الشفاه والرمل/ تقرع أجراس كل المعابد/ التي كفّنت جسدي في آثام طلاسمها/ يا صديقي/ جموح حروفك أيقظ جسدي/ المرمي منذ أزمان سحيقة/ على قارعة جرح**"(ج2، ص104).

لن تجد في محنتها أحداً، يقف إلى جوارها سوى القلم؛ لهذا تخاطبه بـ(**يا صديقي**) فقد اكتشفت أنه الوحيد، الذي لا يعرف الكذب في العواطف، كما يقدّم لها الدواء، دون أن يلجأ إلى المجهول والسحر، أو يستشير النجوم أو يضرب الرمل؛ لهذا استطاع أن ينقذها من ضعف المرض، وأنهضها من آلامها، التي رافقتها منذ ولادتها، وجاء المرض؛ ليبهظ كاهلها أكثر!

تتكرر مفردة (**الضيق**) كثيراً في حالاتها الشعرية، ربما لكونها من أكثر المفردات تجسيداً لمعاناتها، فقد وجدت في دلالتها القريبة الملموسة ما يخنق الجسد (يضيق النفس) والروح (تضيق السبل أمامها) وبذلك شحنتها بأبعاد نفسية، تهيمن على وجدانها، وتنعكس على مخيلتها، لتجسد بؤساً، لن يتغير بتغيّر المكان، الذي تعيش فيه، سواء أكان سريراً، أم بيتاً، أم عالماً! فقد أحرقها المرض بجمره، خاصة آلام علاجه الكيماوي، الذي يبدو أصعب من المرض نفسه: "**ضيق جسدي/ ضيق سريري/ ضيق بيتي/ ضيق هذا العالم/ يا ربي أزل حريقي/ ليغفو جمري تحت حريقه/ قصيرة يدي/ صغيرة كفي/ لا يدي تطال النجوم/ ولا كفي تصلح للتصفيق/ مدنف قلبي/ يلوب في مدارات العشق/ قميصه ثلج محروق/ ونبضه إيقاع النوى...**"(ج2، ص226).

تكررت، هنا، إلى جانب الضيق مفردة (الحريق/ الكيماوي) وما يكافئها في الدلالة (**حريقي، حريقه، محروق، جمري**) بدا قلبها (**يلوب**) عن خلاص وفرح بعيد المنال (**ولا كفي تصلح للتصفيق/ لا يدي تطال النجوم**) لهذا اختارت فعلاً يجسد حالة البحث الموجعة والعبثية! إنها تخبرنا بأنها وصلت ذروة الضعف (**مدنف قلبي**) وقد جسّدت ذروة الوجع في صورة جارحة، حين استنجدت بربها صارخة: (**ليغفو جمري تحت حريقه**) لا يمكن أن تبرح هذه الصورة وجدان المتلقي، إنها تدعو ربها أن يخفف عذاب علاجها قليلا، ولكن كيف؟ قد يهدأ جمر الألم قليلاً، فيغفو إغفاءة موجعة على نار؛ لتستيقظ على وجع أشد! لهذا تشرح للمتلقي كيف تنام "**أنام مكدودة الرايات والأحزان/ من كثرة ما انتعلني زمني/ تهلهل جسدي/ وامتلأت رايتي بالثقوب/ تلفعها الرياح من كل الجهات**"(ج2، ص114).

ثمة علاقة متوترة بينها وبين زمنها، لم تعش سوى قهره وحرمانه وظلمه؛ لهذا سلبها الرضا، وعيّشها ضغوط الحياة ومآسيها، إلى درجة باتت نعلاً له، يدوسها، حتى اهترأ جسدها بالمرض والجروح؛ لكن روحها المقاومة، تتحدى كل ذلك، رغم أن رايتها امتلأت بالثقوب والصفعات من كل الجهات!

كما تكررت لديها مفردة (**الجسد**) الذي أُسند إلى ضمير (الأنا) لتؤكد في ذهن المتلقي نسبة عذاب الاحتراق والوجع إليها وحدها؛ لهذا ندر أن نجد مفردات القهر الجسدي والنفسي بعيدا عن صيغة المتكلم:

"**جسدي زورق الملح والشجن/ خفقات منسية على شاطئ الغربة/ معبد عتيق احترقت مآذنه/ وهجرها اليمام/ يا لهذا الجسد/ الأصابع التي استباحته كتبت عليه/ تاريخا من القهر/ يتكوّم على بعضه كمحارة/ وينبض بمدارات النجوم**"(ج2، ص236).

وحين تأتي هذه المفردة دون إسناد إلى ذاتها، يكون مسبوقا بنداء يوحي بالتوجع والحسرة لما يعانيه من ألم (**يا لهذا الجسد!**) فيعرّف المتلقي أن جسدها هو المقصود، خاصة أنه مبضع الجراح (**استباحه**) وتمادى في تشويهه، وزيادة أوجاعه، إذ (**كتب عليه/ تاريخا من القهر**).

إنها تلتقط لحظة تفاقم الألم في جسدها وروحها؛ لتنقل تفاصيلها عبر معادل شعوري فني، فتعتمد لتجسيد رؤاها الموجعة عبر أدوات لغوية، توقظ خيبات حياتها كلها، ليس المرض إلا بعضاً منها: فـ"**القلب ملتاع/ نبضاته أنين/ والغصة أكبر من الصرخة/ أ لمُّها برموشي تتندّى زنابق القلب بلحن هامس/ يبحث عن وتر مقطوع**" (ج2، ص115).

أضافت إلى قاموس (الألم) اللفظي مفردات، توحي بإحساسها بالعزلة، وبحلم التحرر من عذاباتها كلها؛ لهذا تتكرر مفردات الوحشة والمنفى والصمت والغربة لديها "**وحشة منايَ العمر تتكوّم/ في شرنقة القلب/تدق جدرانه الواهنة/ مطالبة بالانعتاق والرحيل/ وحشة تنهش الصمت/ تنخر روحي/ تضيق بها الأوطان/ تشبه غربة العصافير في الأقفاص/ وغربة الضوء في العتمة**"(ج2، ص98).

لعل أصعب تجربة في الحياة، أن يترافق المرض والوحشة، حيث لا رفيق ولا حبيب، لهذا غمرها إحساس وصفته بشفافية من يعيش (**منايَ العمر**) التي لا تريد أن تنتهي؛ مما يزيد حياتها بؤساً وعزلة؛ لهذا من الطبيعي أن تعاني غربة الوطن، حيث يلتهمها الصمت، ويدمر روحها، فترى نفسها سجينة القضبان كالعصافير، بل تحولها الوحشة إلى شعاع نور خنقته الظلمة! لكن حين يتأمل المتلقي المشبه به (العصافير والنور) أي المكافئ الفني لروحها، يحس بتوقها الجارف للخلاص من هذا البؤس والتحرر من وحشتها وعزلة قلبها!

الموت والاحتضار:

تحضر لغة الموت وما يكافئها من دلالات في حالاتها الشعرية، التي وثّقت فيها لمرضها ومعاناة علاجه! وقد جاءت هذه اللغة عبر صيغ عدة، لكن مسندة، على الأغلب، إلى ضمير المتكلم، الذي يعلن اشتداد عذاباتها، حتى باتت ترى أن لا خلاص لها سواه "**أنتظر موتي/ قميصي الذي ينضح بالعرق/ كفني**"(ج2، ص119).

لا تكتفي بانتظاره، بل يجمح بها الخيال؛ فترى اسمها ضمن قائمة الأموات، لهذا تأتي هذه المفردة بصيغة الجمع المعرفة بأل الجنسية، التي توحي بامتداد الدلالة وشمولها؛ لهذا تطمح طموحاً غير عادي، أن تكون ضمن قائمة الموتى "**من يدلّني على اسمي/ على رقمي/ في قائمة الأموات؟/ من يتعرّف على وجهي المصبوغ بالصراخ/ على مشرحة النسيان؟**"(ج2، ص191) وهي تمعن في تعريف المتلقي بموتها الخاص المتفرّد، إذ لا يعرف

الهمود والراحة، حتى وجهها بدا مصبوغاً (**بالصراخ/ على مشرحة النسيان**).

قد تستخدم معادلاً لفظياً للموت، لكنه أخف وقعاً على القلب والأذن، إنه (الرحيل) الذي باتت تشتهيه، إثر العمل الجراحي؛ لهذا تحدّث المتلقي عن توقها إليه، بل تتخيله "**كأنني رحلت/ كأنني لم أرحل بعد/ كنت مستلقية على سريري/ بدأت روحي تنسل بالتدريج/ من إبهام قدمي اليمنى/ حارة حارة تصعد إلى فوق عبر أوردتي وشراييني/ لما جاوزت رأسي/ زفرتها دون وداع/ وهمدت/ من الغريب أنني فتحت عيني وحزنت/لأنني مازلت هنا/ وكان بي توق/ أن أرحل/ إلى هناك/ للبدايات طراوة الفجر/ ونداوة العشب.**"(ج2، ص120).

تخالف اعتدال رافع أفق توقع المتلقي، فتحدثه عبر إبداع سيرة مرضها، عن رغبة مكبوتة غير مألوفة (الرغبة في الموت) إذ تغوص في أعماق تداعياتها المتألمة، التي تبحث عن خلاص، فلا تجده إلا بالموت، وحين تكتشف أنها، إثر الجراحة، مازالت على قيد الحياة، تصاب بالإحباط، فينقذها الخيال، الذي يجعل الموت قريباً؛ لهذا استخدمت أداة (**كأنني**) التي من معانيها التقريب (**رحلت/ لم أرحل بعد**) بل تستخدم فعلاً، يوحي صراحة برغبتها فيه (**وكان بي توق/ أن أرحل/ إلى هناك**) ولشدة رغبتها في هذا الرحيل، بدأت تجسّده لحظة بلحظة عبر مشهد مؤثر، إذ تمتزج فيه لغة السرد بالشعر (**كنت مستلقية على سريري/ بدأت روحي تنسل بالتدريج/ من إبهام قدمي اليمنى/ حارة حارة تصعد إلى فوق عبر أوردتي وشراييني/ لما جاوزت رأسي/ زفرتها دون وداع/ وهمدت**) لا تكتفي بسرد تفاصيل مؤسية، تصف مغادرة روحها لجسدها، بل تبرز للمتلقي مشاعرها لحظة فراقها (**دون وداع**) فهي غير آسفة عليها، وهي معنية بوصف اللحظة التي تلت رحيلها، حيث ارتاحت من عذاباتها و(**همدت**) لكن هذه الراحة لن تطول، إذ اكتشفت أنها (**مازلت هنا**) في هذه الدنيا؛ لهذا (**حزنت**) إذ كان يخفق في داخلها حلم بداية حياة جديدة، تحمل أملاً، يعبق بـ(**طراوة الفجر/ ونداوة العشب**).

ما يفاجئ المتلقي أن هذه اللغة المفعمة بالرغبة في الموت، لن تكون قرينة المرض، بل نجدها قبل إصابتها بالمرض (1985) تغني موتها واحتضارها "**تراكض دمي جياداً، يلّمني إلى بعضي في وجود متكامل: امرأة لها رأس وجسد وقلب، سقط رداء اهترائي في العري، توهجت وزرعت شفتي في الحاضر والآتي أغاني، ترثي البجعة، التي ترفع رأسها، وهي تغني ساعة احتضارها وموتها، أغنيتها الأولى والأخيرة**"(ج2، ص389).

تتماهى اعتدال رافع مع البجعة، التي لا تستسلم ذليلة إلى الموت، بل تتحداه، فـ(**ترفع رأسها، وهي تغني ساعة احتضارها وموتها**) هذا الشموخ يترافق مع رؤية، تجعل الموت فرحاً، يخلصها من بؤس يلاحقها، ويجعل فراق الحياة احتفالاً، تغنيه! وبذلك لن يكون موتاً عادياً، لهذا تشتق فعل الأمر منه؛ لتأمر ذاتها: "**موتي واقفة كالأشجار أو كشواهد القبور**"(ج2، ص453).

بل تخبرنا عن مقاومتها الموت بالكتابة عبر تشبيه مدهش: "**أكتب موتي لأبعث كل**

صباح طفلة، وجهها متوّرد من البهجة، لا أثر للصفعات عليه..."(ج2، ص460).

ثمة فرح طفولي بقيامتها من الموت، رغم أنها تتمناه كل يوم؛ لهذا تشبهه بـ(**طفلة، وجهها متوّرد من البهجة**) فقد خلّصت ها هذه القيامة من (**الصفعات**) التي لازمت حياتها!

ثمة صراع في أعماق المبدعة بين لغة الموت بكل اشتقاقاتها ولوازمها وبين الرغبة في تجاوز قهرها؛ وقد عايش المتلقي هذا الصراع عبر حوار داخلي أشبه بمناجاة مؤلمة لذاتها ولذات كل إنسان: "**أن يكون قدركَ جيفة، ومأواكَ لحداً، وتتنفّس المدى، ولا تتجيّف؛ لأنك مأهول بالاخضرار، فأنت من نسل الأنبياء، وتستحق أكبر من الخلود والعظمة...ما تسحقه هو كل الحب**"(ج2، ص460).

تحارب اعتدال رافع لغة الموت، بتقديم نقيضها (لغة الحياة) بكل أبعادها الحيوية، التي تقاوم بشاعته، كي تنفي فعله (**لا تتجيّف**) إذ تشتق من اسم ذي دلالة بشعة هذا الفعل؛ لتبعد دلالته السلبية، وتحيطه بدلالات مفعمة بالحياة (**تتنفّس المدى ... مأهول بالاخضرار**).

لن يكون الموت شخصياً، هنا، ثمة لغة عامة، تتحدث بصوت كل مبدع، يقاوم الجوع والحرمان، فيقاوم الموت، وينشر حوله النور والحياة رغم الظلمة، إنه بهذا يقوم بمعجزة؛ لهذا تخاطبه: (**أنت من نسل الأنبياء**) بل يستحق التبجيل، فتمنحه ما هو (**أكبر من الخلود والعظمة**) فلا تجد مكافئاً لهذه الدلالة سوى (**الحب**).

تبدو للمتلقي صيغة المخاطب، لا تخص المبدع عامة، بل أشبه بحوار داخلي، تخاطب به ذاتها أيضا! لهذا تنبض لغتها ألماً وحميمة، رغم أن لغة المخاطب بصيغة المذكر، الذي يكسب الخطاب عمومية التأثير أثناء التلقي: "**ولأنك تؤمن أن موتكَ المعنوي أفدح من موتك المادي، تخاف على روحك من الترهل والصديد، تحوّل كلماتك إلى نهم الاسفنجة، كي تترعها بدمك**"(ج2، ص249).

لابد للمبدع في زمن يحاصره فيه الموت بأشكاله كافة، أن ينقذ روحه بالإبداع، وأن يحوّل كلماته إلى اسفنجة تمتص الوجع؛ كي تنزفه حروفاً!

يتوهم المتلقي، فيظن أنها تخاطب ذاتها، خاصة أنها تغوص في أعماق أوجاعها وروحها، التي (**تخاف**) عليها (**من الترهل والصديد**) فلا تجد وسيلة تنقذها، سوى أن (**تترعها**) بحروف، تتغذى من (**دم**)ها! لكنه يكتشف أن صوتها يتماهى بصوت أي مبدع، يواجه قهر الحياة بالكتابة!

لعل خصوصية الكاتبة أنها لخصت حياتها المعذّبة بلغة الحياكة، التي تجيدها النساء "**أحيك بسنارة روحي/كفني/ المرقع بالجراح**"(ج2، ص21) المدهش أن هذه المعاناة، لم تحطمها، وإنما جعلت منها أيقونة التحدي والإرادة والنهوض!

كيف واجهت اعتدال رافع ضعفها؟

لا يستطيع الإنسان أن يعيش حياة لائقة بإنسانيته، إذا استسلم للمرض أو للظروف القاسية، التي تنغص حياته على هذه الأرض، بل كأنه يعلن موته؛ لهذا لابد أن يبحث عن

عـزاء، يقويـه، ويهـب لأيامـه طعمـاً، فيقـاوم بؤسـاً، يميتـه كـل يـوم! وقـد كانـت اعتـدال رافـع مـن أولئـك الشـجعان، الـذين واجهـوا المـرض، مثلمـا واجهـوا قسـوة الظـروف، الـتي سبقت المرض ورافقته أيضاً.

الكتابة الإبداعية:

شـكلت الكتابـة حبـل خـلاص لهـا، تمسّـكت بـه أوجاعهـا وأحلامهـا؛ إذ بفضـل حروفها استطاعت أن تحفر عميقاً؛ لتخرج ألمها مـن كهـف، يغمـر بظلمتـه جسـدها وروحهـا؛ فتنعم بنور التواصل مع الآخرين؛ مما يشعرها بـالتعويض، فيخـفّ إحساسـها بـالقهر؛ فتقـوى روحهـا علـى التحمـل؛ لهـذا توضّـح للمتلقـي: "**كانت أقصى طموحاتي أن أجيد التعبير عن نفسـي، وترجمـة مشـاعري، فـالتعبير عـن الذات، البوح الصادق، أهم من الحياة نفسها، إذ مـا نفـع العيش الملجوم، إذا كـان الإنسـان يخاف أو يخجل من ترجمة نفسه والإعلان عن ذاتـه؟ اعتقـدت أنـني أسـتطيع أن أحقـق هـذا الطموح المتواضع، الـذي يعـزّز الثقـة في نفسـي والآخـرين، ويـدخل البهجـة إلى قلبـي في زمـن التفاؤل ذاك، كنت أحس بالتواصل مع الحياة بالثقـل الـذي يجمعـني حبـاً، ويشـدّني إليهـا: العشـق، العنـاق، القبـلات، الأفـراح والأحـزان الصغيرة والأحلام، التي تتخم الخيال، وتشحذ القلب**"(ج2، ص514).

تعـادل الكتابـة لـدى اعتـدال رافـع تحقيـق الـذات، لهـذا رفعتهـا إلى أسـمى مكانـة، بـل جعلتهـا (**أهـم مـن الحيـاة نفسـها**) إنهـا تمنحهـا حياة جديدة، تستطيع عبرها الانطلاق بحرية، تنقـذها مـن (**العـيش الملجـوم**) بـالخوف أو الخجل، وتتيح لها فرصة الإعلان عما يختبئ في أعماقها على الملأ؛ لهذا كانت كلماتها انعكاسا لصدقها مع الحياة والناس، إنها بوح الأعمـاق، يصـل إلى قلـوب الآخـرين؛ بعـد أن يحـرّر روحهـا مـن الألم، أو علـى الأقـل يخفـف معاناتها؛ بل يهبها كل معاني الحياة الإيجابية ومتعها، فـ(**يعـزّز الثقة...ويـدخل البهجة**) إليها وإلى الآخرين؛ وبذلك تستطيع الكلمة أن تمدّ الإنسـان بقـدرة علـى (**التفـاؤل**) فيسـتطيع الـ(**تواصل مع الحياة**) الذي لن يكون مجدياً، دون سـلوك طريـق الـ(**حب**) ومـا يكافئـه مـن دلالات (**العشق، العناق، القبلات، الأفراح**) بل يفاجأ المتلقي أنها شاركت (**الأحـزان الصغيرة والأحـلام**) تلـك الـدلالات؛ لـتغني دلالـة الحـب، فالحياة البشرية تشيدها دلالات الفرح والحزن والحلم، كل ذلك يهبها طعماً خاصاً، يدفع للإبداع، إذ ينعش (**الخيال**) ويرهف (**القلب**).

توّثق الكتابة لروحها، وهـي تتـأرجح بـين لحظة قوة وضعف، عندئذ توّثق لمقاومتها، عبر استخدام لغة ثنائية، تنوس بين الضعف والموت والجـرح وأنـين الوحشـة وبـين المواويـل وشـقائق النعمـان ورقـص الصفصـاف وصـخب السـواقي "**وهنـت روحـي ونضـب مـائي.../ كتبـت مـوتي على صخرتي/ التي كتمت أنفاسي / سـكن الجرح قلب امرأة/ فصدح بمواويل الغربة/ قفز الجـرح إلى بيـاض الـورق/ فتماوجـت بشـقائق النعمـان/ نـام الجـرح علـى وسـائدة الأنـين وتثـاءب...رقص الصفصـاف علـى ضـفافه/ واصطخبت سواقيه**"(ج2، ص233 ـ234).

استطاعت بفضل الكتابة تجاوز محنتها، وتحقيـق انسـجام بـين تلـك الثنائيـات المتنافرة، التي تجسد تقابل الموت مع الحياة، والضعف

مع القوة، وقد رسمت أهميتها عبر صورة حركية (**قفز الجرح**) باحثاً عن دواء يوقف نزفه، فكان (**بياض الورق**).

لكن هذا النزف سرعان ما يعود ثانية؛ ليبهظ كاهلها، ويوقظ مخاوفها، فلا تجد ملاذاً لها سوى حمى الكتابة: "**أركض وأنا أنفث خوفي على الورق؛ لأحمي نفسي من الجنون: فأنا أفضل أن أكون بومة الموت على أن أكون عصفوراً لا يجيد الغناء؛ لذلك سوف أستمر بالصراخ إلى أن تتبعثر حنجرتي زجاجاً ودماً معك كل يوم: من أورثني كل هذا الهلع/ هذا الدم المذعور كالدم الجبلي؟**"(ج2، ص331).

أمام جروح الحياة ومنغصاتها (**الخوف، الهلع، الجنون، الموت**) بل إن دلالة (**الدم**) تتكرر ثلاث مرات في سطر واحد، وبذلك تنفث كلماتها دماً، يحقق بعض التوازن النفسي، إذ يخفف عنف توترها الداخلي! فالكتابة نوع من (**الصراخ**) الذي تبعثره في كل الجهات، لعلها تخفف من أنين أعماقها، وهي ستستمر في ذلك، حتى تتمزق حنجرتها (**زجاجاً ودماً**) كأنها تريد لألمها أن ينتشر، فيوقظ الآخرين، ويهزّهم، ويجرحهم!

لن يكون العلاج (الإبداع) الذي اختارته اعتدال رافع مأمون العواقب، إنه محفوف بالمخاطر، خاصة حين تستخدمه المرأة؛ لتعلن على الملأ عالمها الداخلي (أحلامها، إحباطاتها، ...) إذ تعيش مخاوف، تخنق حروفاً، تجول أعماقها "**كم تخافين السفر إلى الداخل وتفريغ مكنوناته على الورق/ فالسفر طوال العمر مخفور بحراسة مشددة..وبساطير، [كل ذلك] أنساكِ القطارات والسفن وأغاني المهد، وأناشيد المدرسة. هدّ ما يخصّك، وأشاد وعمّر ما يخصّ الآخرين فيك، أرّخي أسفارك المسروقة حكايا، لا تحزني إن قالوا عنك فقيرة، لا تمتلكين الموهبة..ولا المخزون..للحكايا**" (ج2، ص305).

تجد في دلالة (**السفر**) معادلاً فنيا للكتابة والمعرفة، إنه يتيح لنا الفرصة لمعرفة العالم حولنا، مثل الكتابة، التي تتيح لنا السفر إلى أعماقنا واستكناه ما فيها، لكن ذلك، لن يكون دون محظورات، إذ تحيط به (**حراسة مشددة..وبساطير**) تقمع حرية غوص المرأة في أعماقها، فتبعدها عن فرح المغامرة والانتقال من مكان إلى آخر (**القطارات والسفن**) مثلما تحرمها أدوات القمع حبور الطفولة وأغانيها في (**المهد، والمدرسة**).

غاصت أكثر في هذه المحظورات، ولخّصتها في كل ما يمسّ أعماقها، أما أن تتناول هموم (**الآخرين**) فمسموح لها؛ لهذا وجدت نفسها تهرب إلى الإبداع؛ لتكتب حياتها عبر القصة، التي وجدت فيها تعويضاً؛ لهذا تخاطب ذاتها: (**أرّخي أسفارك المسروقة حكايا**) تسقطين فيها أفكارك وإحباطاتك على أبطال آخرين، وهي حتى في هذا التعويض، تجد من يتهمها بأنها (**فقيرة**) الخيال لا تملك (**الموهبة**) التي تجعلها تبدع حكايا متجددة.

ما يميز الكاتبة اعتدال رافع هذا التحدي لكل ألوان الإحباط النفسي والاجتماعي، فالكتابة القصصية، زوّدتها بقدرات تواجه بها كل من يريد وأدها في الحياة وفي الإبداع "**ونكاية بالقبور المفتوحة... وعشاقها، تتجمعين في الحكاية كلما بعثرك**

الهدّ، فيغسلك مطرها من حصار الغبار"(ج2، ص307).

كلما اشتدّت عليها ضربات معاول الزمن والمجتمع؛ لتحطّمها، تبدأ بتجميع روحها المبعثرة في قصة، تجد فيها تطهيراً من كل غبار الحقد والبشاعة والظلم! لهذا جعلتها تكافئ (**المطر**) بكل ما يحمله من دلالات الخصب والطهر!

وبما أنها أوكلت للكتابة هذه المهمة الجليلة، فهي تشير إلى صعوبتها؛ لهذا بدت عملية إبداعها (**واحتراز حروفها**) عسيرة أشبه بآلام الـ(**مخاض**) إذ ثمة رغبة في التميّز لديها، حتى كأن كلماتها تحيكها "**سنارة روحها**" لهذا استطاعت أن تنقذها من ظلمة المعاناة، مثلما أرادت أن تنقذ غيرها من المعذَّبين، تخاطب أهالي (جنين) الذين سمّم الصهاينة مياههم إثر هزيمة (1967) "**القلم سيف الموجوعين، الذي يغنيهم التوق إلى إعادة الحق والابتسامات إلى ربوعك السبية.**

هؤلاء المحاربون لا يستطيعون شيئاً أكثر من هذا..وحسرتهم أنهم يتركون دماءهم مسفوحة على الورق، ويمضون خجلين؛ لأنهم لم يسفحوها في المكان المناسب، لو كان هذا الزمن زمن السيوف الحقيقية، لامتشقنا أرواحنا، وكتبنا بدمائنا ملاحم حقيقية"(ج2، ص492).

تقدّم لنا الكاتبة، هنا، رؤيتها لدور الكتابة، فتراها (**سيف الموجوعين**) الذي تشهره في وجه المعتدي من الصهاينة والعرب، الذين يشاركون في ذبح إخوتهم؛ لهذا كانت من أولئك الأدباء، الذين تصفهم بالمحاربين، يسعدهم ويثريهم (**إعادة الحق والابتسامات**) ويؤلمهم عدم قدرتهم على الفعل؛ فيتركوا (**دماءهم مسفوحة على الورق**) لهذا يغمرهم الألم لعجزهم، و(**يمضون خجلين**).

إنها تعفي الأدباء المهمومين بقضايا أمتهم من المسؤولية، وتحمّلها أولئك الذين يتاجرون بهموم الإنسان؛ لهذا باتت تبحث عن (**زمن السيوف الحقيقية**) كي تستطيع بذل أغلى ما ملك؛ لتسجل بدمها، الذي يكافئ مداد قلمها (**ملاحم حقيقية**) لمواجهة الأعداء، وهي تستخدم ضمير الجماعة، لتنطق بصوت الأدباء الشرفاء جميعاً!.

سوزان إبراهيم:
جرأة في توثيق الوجع..
ودعوات لفتح بوابات الحياة

خلف عامر

في الوعي الجمعي عندما يمر اسم فصل الخريف تعبر في الذاكرة أطياف أسراب الأوراق الشاحبة المتطايرة في رحلة سقوطها الأخير، لونها الأصفر يشي بالاحتضار وقدوم السل إليها، لن تبقى في مكان سقوطها بل تذروها الرياح المجنونة كيفما هبت، وهناك ما يشبه هذه الحالة هو تَبدّل الذات الإنسانية في الأزمات الطارئة وتبدّل الأقلام المهزوزة، وانقيادها إما عاطفيا أو بِطُعمٍ مادي لتشويه هذا أو ذاك، وهذا أو ذاك هو بالمحصلة صورته في المرآة، ناسية دورها الإنساني المتمثل في غرس القيم والتمسك بالهوية وزرع قيم التسامح والتصالح، وأن دور الأديب الحق هو الجري الدائم نحو كشف الحقائق، وتعرية المُخزي منها وفضح دوافعها القريبة والبعيدة من يقف خلفها، وبفعله هذا يوثّق أدق تفاصيل المرحلة المعيشة، لأنها ستكون يوماً ما، مرجعاً للباحثين عن تلك المرحلة الزمنية.

من يوثّق مرحلة ما بحيادية، يؤكد صدق الانتماء للمكان لأنه الهوية والملاذ، وما يدور في الوسائل الإعلامية - المقروءة والمسموعة والمرئية - المختلفة، يؤكد ضحالة الكثير ممن يدعون ممارسة مختلف أجناس الأدب، وتتكشّف غرائزهم القطيعية، فالأديب الحقيقي لا يبيع صوته، لأنه لسان حال الجموع، وصوت صحوتها المتمرد على الجور والقيم الفاسدة في المجتمع، ويكون دوره تنويرياً وتثويرياً في آن معا:

"أكره غرفَ الفنادق الرخيصة
يقصدها كتّابٌ
يجيدون الثرثرة والتسكع
والشتائم المبهرة.
أكرهُ ملاءاتها البيضاء الشاحبة
حيث رائحة لغتهم"

مكاشفات

إن إلقاء الضوء على تجربة الشاعرة السورية "سوزان إبراهيم" تسهم في الإجابة عن

تساؤلات جمّة، وتكشف حقيقة صوتها المأزوم الذي شكّله الصراع الدائر في وطنها، وطبيعة نصوصها في تجلياتها "الزمكانية"، وما تتضمنه مفرداتها من قيم دالّة على مقاومة اليأس وترك البكائيات، والإصرار على مقارعة الخوف، والانطلاق لتلوين دروب الحياة، وإن الأزمات إلى زوال مهما طالت، وإن البقاء والخلود لوطن يتشارك الجميع في بناء أرضه وإنسانه بالمحبة والدفاع عنه.

سعي الشاعرة في استخدام اللون يصب في تشكيل صورة بصرية محركة لحواس القارئ، وحثه على قراءة متأنية لمعرفة الرمز والإيحاء التي اشتغلت عليه لتمرير رؤيتها، كون البصر:

" أدقّ الحواس وأمتعها، فهو يمدّ العقل بأكبر قَدْرٍ من الأفكار، وأكثرها تنوّعاً، ويلتقط الأشياء من بُعدٍ شاسع، ويظلّ ينقل ما يمتع من غير كلَلٍ أو ارتواء"❖(في النقد الحديث - د. نصرت عبد الرحمن - ص 22).

تكوين

في ألوان "أكواريل" المائية تستحضر "سوزان" كل المكونات المحيطة بها الثابت منها والمتحرك - الأرض ومن عليها، لترسم بالماء ما تريد إيداعه من رؤى ضمنتها في نصوصها في الإنسان فالماء دلالة طهر وحياة.

الدكتور الناقد "غسان غنيم" قال: سوزان في مجموعتها الشعرية "أكواريل" مارست عملية القص في الشعر، هذه واحدة من الخلاصات، في المقطوعة الأولى في المجموعة تبدأها الشاعرة الكلمة المفتاحية فيها هي الماء، الذي يجعل الكاتبة تستجلب كل الطيف اللفظي الذي تستحضره كلمة "الماء" مثل: (الغيوم - البخار - الطوفان - الثلوج - الجليد - الندى - الغرق - المطر الغزير - الزخات - السدود - السيول - السواقي..."، كلها مفردات موجودة في ثنايا المقطوعة التي تدعى "أكواريوم"، وربما استحضر هذا الطيف الواسع من الكلمات التي لها علاقة بالماء، بمعنى أن المقطوعة كلها دخلت في ملكوت الماء، ومع هذا الاستحضار الذي تتدخل فيه الإرادة الواعية".

في العتبة الأولى من "أكواريل" اتكأت الشاعرة على الولادة، متمثلة بقطرة أولى، لتؤكد فيها مفارقة مدهشة" قوة قطرة الماء وأهميتها، متوخية الإفصاح عن مقاومة اليأس من خلال التطبيق العملي للتغلب على - ذي بأس - قهر اليباس:

"ليس تحت السماء أكثر نعومة وليونة من الماء
وعلى الرغم من ذلك
فما من شيء أقدر منه على مهاجمة الصلب والشديد
الضعيف يمكنه التغلب على ذي البأس
ويمكن للأخضر أن يقهر اليابس
كل من تحت السماء يعرف هذا
لكن ما من أحد يضعه موضع التطبيق"

(من كتاب التاو).

توصيف

الدكتور عبد القادر الرباعي يعرّف الصورة:

"أيّة هيئةٍ تثيرُها الكلمات الشّعريّة بالذّهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرّةً وموحيةً في آن، لكنّ هذا المفهوم هو المفهوم العام للصّورة، أما المجال التّفصيلي له فيجعل الصّورة تركيبةً عقليّة تحدث بالتّناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة، عنصر ظاهريّ وآخر باطنيّ وأنَّ جمال ذلك التّناسب أو المقارنة يحدّد بعنصرين آخرين هما: الحافز والقيمة؛ لأنّ كل صورة فنّيّة تنشأ بدافع وتؤدّي إلى قيمة".

وربما من هذا المنطلق تعمدت "سوزان" على رسم صورتها الشعرية من مفردات طارئة نازفة وموجعة أوجدتها حالة الحرب في وطنها، وإسقاطها بذكاء على الواقع المعاش من خلال مقاربات صورة الماء وتبدلاته، كـ"التبخر" دلالة الرحيل القسّري المنهج، أو الكيفي، وتشبيه السدود بمعتقلات جماعية، والسطحية منها مخيمات، كمقاربة واقعية، وشبهت النزوح بحركة تدفق المياه أثناء الفيضانات:

"السدودُ
معتقلاتٌ
جماعية
لأتباع
الماء.
المياهُ المنسربة خارج السدود
مهاجرون غير شرعيين!
* * *
السدود السطحية:
مخيماتٌ شاسعةٌ هُيّئت لاستقبال
المياه اللاجئة".

مكاشفة

أطلقت الشاعرة العنان لقصائد مجنون الجريان، هذيانها يصدح في كل المفارق تصريحاً لا تلميحاً، متخلية عن الرقيبين الداخلي والخارجي بجرأة واضحة، يدلّ على ثبات صوتها وتحديها المطلق لكل أشكال القهر والتسلّط والخوف، ومكاشفتها والمجاهرة بعشق واضح لوطن يسكنها ولم يمنحها سكن فيه، تضمن النص صوراً مترفة بالمفارقات والدهشة (الوردة تنزف - أمطار لا تحدث بللاً - وطن يَسْكُنُها لا يُسَكِنُها):

"الوردةُ في يد القاتل
تنزفُ عطرها ثم تموت
إذ تفوحُ من أصابعه رائحة الخراب"

....

"في قلبي بيتٌ للوطن.
لا بيتَ لقلبي في الوطن!"

....

"أمطار الحرية لا تُحدث بللاً
إلا
في قمصان السلطة".

صرخة

جرأة صوت القصيدة - الشاعرة - واضح وهي توثّق سفر الفجيعة، ما يُدل على أنها خلعت أسمال الخوف والتردد المطرزة بالزيف والخديعة، لتنتصر للإنسان، حيث ارتدت بياض روحها - الكفن - أثناء إطلاقها مراسيم تعرية الواقع الذي حولت المصالح الضيقة المكان لغابة، هذا الفعل جعل الكل يطارد

هذا الصوت، ففي حال قتله تتراشق التهم في طريقة اغتياله والتخلّص منه، أرادوا إغلاق فم القصيدة برقم سرّي ويتعمدون نسيانه أو تناسيه، وتأتي قصائدها لتفتح في كل جرح فمه ليرتل أناشيد الوجع لتوثق بالصورة الشعرية قبح الفاعل وخبثه، وترصد نزف الضحية هذا ما ورد على لسان نص "الإسعافات الأولية لقصيدة "جريحة" التي تحاكي العوالم الجوانية للإنسان بدقة العارف الذي يدرك ماذا يريد من صوته ـ القصيدة ـ، أن يكون صوتاً متفرداً ومتمرداً على كل أشكال القهر الظاهر والخفيّ في آن معاً، النص تخطى جغرافية ميلاده، بات يحاكي أكثر من مكان على امتداد خارطة الدم، فلا وجود لمسمى جغرافي محدد فيه، حيث يحاكي كل مكان يوجد فيه موالاة ومعارضة، تجار حروب وأزمات، وفي كل صراع على السلطة، في كل مكان يتم تسمية مشفى وطني، الفقراء وحدهم بيادر حصاد آلة الموت المجنونة التي تسهم في خراب المكان والإنسان، تصور القصيدة(حال الصوت والتهم الجاهزة المُفَصلة على مقاسه، تهمة التظاهر ـ الإضراب ـ النفي ـ الجروح ـ أسكتوه، إضافة لتكوين الصوت الظاهري الدال على وسم وهوية الصوت المطارد ليل نهار:

"اعتُقلتْ قصيدتي بتهمة التظاهرِ
دون ترخيص نظامي.
في المعتقل أعلنتْ إضراباً
عن النقاط والتنوين.
قبل أيامٍ خرجتْ بموجب عفو عام.
في البيتِ صادرتُ من جيوبها
مفاتيح الأبواب..
هددتها بالنفي إن عادت للمشاغبة
ضد سلطة النحو!

* * *

هربتِ القصيدة.

* * *

هاتفتُ شرطةِ علامات الترقيم
يعلن إصابتها بجرح خطير
هرعتُ إلى الشوارع..
أمرقُ بين الرصاصِ الطائشِ والمقصود
أصواتٌ تصرخ:
لا تحملوها إلى المشفى الوطني..
سيقتلها الطبيب
أصواتٌ أخرى تزعق:
لا تسعفوها إلى ذاك المشفى الخاص
سيقتلها الطبيب!!
نزعوا قميصَها المطرزَ بالرصاص.
صوت:
احقنوا وريدها بعلامة السكون
لوقف النزف
لا تدعوها تغيب عن الوعي.....
قبضةٌ تضغطُ الصدرَ الرقيقَ
تستحث القلب.
سؤال: هل أصيبتْ برصاصٍ مطاطي
أم بطلق ناري حي؟!
جواب: لا فرق..
فلن يمهلها الموت أكثر..

صوت: أسرعوا .. نكاد نفقدها!!

صوت: قصيدتُكِ لم تكن محتشمة؟!

صوت: يقولون كانت منقّبة!

صوت: قتلها رجالُ الأمن!

صوت: قتلها مسلحون إرهابيون!

صوت: هل أنتِ أمُّها؟

صوت: لماذا تركتِها تنزل إلى الشارع؟

صوت... صوت... صوت..... صوت....."

تصوير

يقول بهاء بن نوار، في الكتابة وهاجس التجاوز:

"تتفق أغلب الدراسات النقدية على اعتبار كل نص شعري جيد فضاءً لا متناهياً من الرؤى، والإيحاءات والصور التأويلية الغزيرة التي يصب معظمها في بؤرة الصراع الدرامي، والتشظي النفسي، والتصدع الذي كثيراً ما تنشق بموجبه القصيدة إلى صوتين يحاور كلٌ منهما الآخر".

في نص "بالأحمر العاجل" تصوّر مشهد الدم النازف، احتراب وتناحر الأخوة بالوكالة وبالإنابة وما آل إليه الوطن جراء الحرب من تداعيات على كافة المناحي الحياتية والنفسية، وفي النص مقاربة لوجع دال على التخوّف من تبدّل الناس الذي أحدثته الأزمة، لازمني نص دونته الشاعرة أميمة إبراهيم، في مجموعتها الموسومة بـ"دفاتر البنفسج":

"حمص

تسألُ عن وردٍ

أتعودُ يوماً

من موتٍ

كي تغفرَ لديكِ الجنّ ذبحاً!

إذا التقينا

أتمدُّ - بالحبِّ - اليد

أم برصاصة

تعاجلُ الحياةَ

كأنَّ سودَ الحجارةِ

ما أشرعَتْ - يوماً -

لعناقِها

ولا انهمرَتْ على مفارقِ الرّوحِ

بعطرِها

الأكاسيا".

كأن هذه الحالة انسحبت على نتاج الشعراء في هذه المرحلة، من خلال نصها أرادت "سوزان" توجيه رسالة مفادها الرجوع إلى إيقاظ العقل لوقف النزف المتدفق، وإصلاح مرايا الذات وقراءة ما يُحاك للإنسان والمكان قراءة واعية، وكشف اليد الخفية العابثة:

"ثمة يدٌ تبحثُ عن وجهِ صاحبها

وسط الركامْ

...

أصابعُ تتحرى ببطءٍ."

تلامس عينين غادرتا محجريهما

تغلقُ الجفنين بعد وداعٍ أخير

حذاءٌ يبحثُ عن قدمٍ لازمته طويلاً..

يشيّع كل الخطوات التي اغتيلت."

...

لأمه "sms" "جنديٌ كان يكتب"

يعدُ أن يزورها ليلة الميلاد
إن أعطوهُ إجازة لثمانٍ وأربعين ساعة..
فاجأه الخوف عند آخر حرف!"
...
" على شريط الفضائيات العاجل
كانوا خبراً سريعاً.. ملوناً بالأحمر
كهدايا العيد
لم يذكر أحدٌ أسماءهم.. أسماء آبائهم ..
أمهاتهم.. أولادهم.. بناتهم..
لم نعرف عناوين إقامتهم.. طبيعة عملهم..
ماذا يحبون؟
ماذا يكرهون؟
هل كانوا موالاةً أم معارضة؟!
على عاجل أحمرهم كانوا..
مجرد أرقام!!"

تسلّط

تفتح الشاعرة ديوانها "صرت الآن غابة" مزاد صوت الشجرة الداخلي: "اتقاءً لشواهد طوفان القبور لابد من شواهد حياة"، وظفت الشجرة "كمكان" وجعلت منه الحاضنة، والناس فيها أوراق تتساقط في أوانها بطرق مختلفة، وأكدت من خلال الإيحاء إلى أن "المكان" تحوّل بفعل قميء إلى غابة حقيقية، القانون والدستور بيد من يتحكم بلغة بلادة الرصاص وهمجيته.

رؤية

يلاحظ القارئ للديوان ترابط الصورة الشعرية، ووضوح غرضها، وكيف لجأت الشاعرة بذكاء لاستنطاقها" للجماد - الجدران، النوافذ"، ربما لأن الكثير من بني جلدتها لم يعد ينطقون الحق، فحتّت "السكون ودللت عليه بـ (أغمض - نام - والحركة بـ: افتح - تشرق)، لإيصال صوتها للمتخفي فيها:

أغمضُ عينيَّ"
تنامُ الجدرانُ
أفتحُهُما
تُشرقُ النّوافذُ" .

سقوط

تعرّي الذات الإنسانية وهي تمر في مرحلة تغييب العقل، للسير باتجاه قانون الغابة، فدلالة سقوط الرؤيا هنا ممنهج ومدروس ومرسوم بزوايا المصالح الضيقة:

" في الطّريقِ سقطَتْ عيناي
خفتُ أن أخرُجَ للبحثِ عنهُما
دون عكاز" .

غربة

تساؤل موجع إذ ضاق المكان على المكان، وكأن المدى صار سجناً، ومنهلاً للسواد - الحزن والظلم والقهر - :

" صرتُ الآن غابةً
كيف لغرفةٍ أن تتّسعَ ليّ!" .

الشاعر الحق أمة في واحد، لأنه صوت الناس وضمير الأنقياء المتعبين، المسروقة أحلامهم ولقمتهم، وهنا ما يؤكد أن الشاعرة لم تغمض عيني ذاكرتها، فصوّرت بشكل متقن وبسيط ما يجري في الغرفة - الوطن -

من اقتتال بالنيابة، حتى يفنى الكل، دون حساب للرقيب انطلاقا من رسالة سامية تبنتها بجرأة في نصوصها:

أنا الرّاعي"
أنا القطيع
أنا ذئابي
نُفني بعضَنا بتوازنٍ رائع
حتّى النّبعْ".

وصايا

وفي لوحة "وصايا" كما أسميتها، تحاول الشاعرة إيقاظ الإنسان الغائب والمُغيب، لاتخاذ موقف ما يدل على وجوده كفاعل حقيقي في الحياة، لا كميت في الواقع، حي في سجلات الأحوال المدنية، لتحثه في ذات النص على إثبات ذاته:

"لا تغرَقْ كحجرٍ
لا تطْفُ كخشبٍ
كنْ سطحاً عميقاً
لا تكُنْ قطعةَ الحديدِ
بل المغناطيسَ
لا تبحَثْ عن أشباهِكَ".

مقاربة:

تصوّر الشاعرة في أحد نصوصها عبر مقاربة متوازية مع حادثة تاريخية معروفة، حيث ربطت ما جرى في الماضي والحاضر، لكنها غيّرت موقع الجزء الموضوع على رأس الرمح من "الرأس إلى العين"، لتدفع من خلالها برسالة نصية للإنسان تدعوه للوقوف بوجه كل من يسهم خنق الحياة واغتيال مكوناتها، وتطلب منه التمسك بها، وشتل كل مسالكها بالود والتصالح والتسامح، تجلى ذلك برغبتها بالغناء لتوقظ - الأحياء، الموتى - في الكون:

"في الأزمنةِ الغابرةِ
نزعَ رجلٌ عينَهُ..
ثبّتَها على رأسِ رمحٍ
رفعهُ في الهواءِ ليرى ما في البعيد
سأقتلعُ حَنْجَرتي وأرفعُها على رأس رمحٍ
أطلقُهُ في سماواتِ الكون:
أريدُ أن أغنّيَ أيُّها الأحياءُ - الموتى!".

فضح

تبقى في نفس النسق في تعرّيتها لنوايا العابثين بالأرض، في صورة تشي بكثير من الخوف الممزوج بمرارة القلق، وتحذّر من القتامة والسوداوية التي سترتديها قادمات الأيام، إذ لا أمل يرتجى وقد أُحيل الدماغ للتقاعد:

"نبتَ عشبٌ على رأسي
وحديقةُ حيواناتٍ
يأكل بعضها بعضاً
حفاظاً على توازنِ الحرّيّةِ
إشارةُ المرورِ مازالت حمراءَ!"
...
"مثلَ نملةٍ نشيطةٍ
أقدّدُ كَمّيّةً من الفرحِ
كي لا أموتَ بجوعِ الحُزنِ القادمِ".
...

"في بئرٍ مهجورةٍ
خبّأتُ بيضُ أفكارٍ غريبةٍ تراودني
خشيةَ عَسَسٍ أو اتّهامٍ بالجنونِ".

....

"في كفّ المدينةِ أقرأُ
عن أسلاكٍ شائكةٍ تنبُتُ
حيثُ الأصابعُ تُتقنُ لغةَ الزّنادِ".

ملاذ

تصور الشاعرة في مشهد إنساني فتح خيمة قلبها لاحتواء الفارين من لغة الرصاص سعياً للبقاء، لحمايتهم من طيشه، وفي مشهد آخر توثيق صورة الحرب المقيتة التي تلتهم الأخضر واليابس، وتقتل القيم في الإنسان وتسهم في غرس الريبة والشك في ذاته، وتصف الحرب الدائرة بين شياطين وملائكة، تركت للقارئ مجالاً لفرز كل منهما وتصنيفه في المكان حسب فعله:

"وقد صارتِ الأرضُ ساحةَ حربٍ
بين الملائكةِ والشيّاطينِ
نصبْتُ خيْمةُ قلبي على "الطريق"
لكلّ هاربٍ عابرٍ "إليه".

....

"تأتي الحربُ سراً إلى حانةٍ قريبةٍ
تغسلُ يديْها. وجهَها
لباسَها المعفّرَ بالقتلى
وحذاءَها المصنوعَ من جلودٍ آدميةٍ
تشربُ نَخْبَ الوطنِ المذبوحِ
ترفعُ قبّعتَها للمتقاتلينَ
تمضي مقهقهةً تترنّحُ
تشربُ آخرَ رشفةِ حياءٍ فينا".

حوار

تساؤلات مقلقة من دائرة الوجع وإجابات واضحة لا مواربة فيها تلتقطها الشاعرة بذكاء وتدونها على لساني الرماد والضوء:

من يفترسُ الآخرَ
الحطبُ أمِ النّارُ؟!
"النّارُ تأكلُ الحطبَ"
يقولُ الرّمادُ
" الحطبُ يأكلُ النّارَ"
يقولُ ضوءٌ للتّوِّ خبا".

خارطة المواجع

الوطن مسكون بالشاعرة حدَّ التوحد به، وهي مسكونة به ترصد حالات فرحه القليلة، وتوثّق نصوصها تبدلاته المتسارعة وتأثيرها على مسار الإنسان من كافة النواحي النفسية والاجتماعية والاقتصادية، وما يُحسب لها في رصدها هو اشتغالها الذكي على التصوير البانورامي الحقيقي الذي التقطته بعدسة عين روحها وتمثل في استخدام أدوات ترسم في النفس حدود القلق الدائم من التغيير في خارطة المكان، تمثلت في تدوينها لثيم موجعة لأدوات اغتيال الحياة كـ" السكاكين - الحزن - الخوف - التهجير - الغرق"، وبينت ما يتربص بحدوده من كل اتجاهاته :

"الوطنُ جزيرةٌ
إذ تحيطُ بهِ من جهاتٍ أربعٍ

بحارٌ من السّكاكينِ
الوطنُ سوريّ
يحدُّهُ من الشّمالِ غيْمُ الحزنُ
من الجنوبِ صحراءُ الخوفِ
من الشرقِ جرادُ التّهجيرِ
ومن الغربِ بحرٌ يأكل الأطفال".

توظيف

ترصد نصوص صادمة بعدسة روحها القلقة أزمة وطنها وتداعياته كتفاصيل الخوف والقهر والنزوح القسري بشقيه الداخلي والخارجي:

"نحنُ الذينَ كانَ لابدَّ أن نموتَ...
فمِتنا!
نحنُ الفقراءُ
علاماتُ التّرقيمِ
كي يُقرأَ النصُّ صحيحاً
ونحنُ النّقطةُ عندَ آخرِ كلِّ سطرٍ"

رُهاب

ففي نص "المُجوَّفونَ" ترسم عبر صورة شعرية صورة فوتوكوبية مطابقة للواقع، وبدقة العارف فراغ وخواء الكثير من الناس، وكيف يُسَيَرون من قِبَل المستفيد أي "الصانع"، وفي الوجهة التي يريد أولاً وأخيراً، وترديد صوته آليا دونما مناقشة، لأن الخوف يغلفهم، وهذه الحالة في النص أخذتني في رحلة إلى ذاكرة الراحل المبدع "سعدالله ونوس"، وهو يرصد في مسرحيته الفيل "يا ملك الزمان" حالة الهلع والخوف والقلق أثناء مواجهة الصانع:

"نحنُ المُجوّفينَ
نَضِجَ فراغُنا بأشكالِ صانِعنا
وها نحنُ "نُنَوْفِزُ" صوتَهُ وكلماتِه.
مصانعُ التّجويفِ تعملقتْ بأحشائِنا.
كبيْضِ العيدِ نُلوَّنُ
وكجرسِ العيدِ نُقرَعُ
لنقودَ قطيعَنا إلى حمأةِ
الختْمِ - الشَّمْعِ.
نحنُ المجوّفينَ
بيوتٌ ومزارعُ لأفكارِ صانِعنا
نُنبتُ ما وردَ على شيفرتِنا الوراثيّةِ.
وحينَ راودَنا حلمُ الامتلاءِ بنا
صرْنا حشوَ قبورٍ مارقةٍ
ومثلَ "ليليتَ" ابتلعتْنا جنّيةُ اللّيلِ.

الامتزاج الواقعي بالمتخيل الروائي في (مأساة رجل محترم)

عوض الأحمد

الرواية نوع أدبي متميز، وتمتد صلته بالأنواع الأدبية الأخرى مثل الملحمة والسيرة والحكاية، فقد تبنى جورج لوكاتش (1971 .1985) نظرية الانعكاس، على أنه انعكاس نموذجي وصحيح في الفن والأدب، وأوضح دور المبادرة الفردية في قهر الضرورة، ولهذا تعرض لسلبية البطل وإيجابيته ونمذجته، ورأى أن صراع الأفراد لا يستمد موضوعيته إلا من الانعكاس النموذجي الصحيح في الشخصيات والمصائر، للمسائل المركزية لصراع الطبقات"، في كل مجتمع أو واقع محدد له خصوصيته.

والأديب محمد أحمد الطاهر في روايته (مأساة رجل محترم)، يسرد لنا قصة (زينو) بطل الرواية الذي اختطف شهنار، ويغادران القرية التركية خلسة على ظهر فرس الليل من زوج شهنار ومن الشرطة التي تلاحقهما، وكان زينو يردد أغنيته المفضلة كأبطال الإغريق (نازاده يا خمرتي ويا فراش متعتي.. إني قادم إليك)، بينما (شهنار) ملتصقة به على ظهر فرس الليل، وكأنها تعاتب بدموعها.... أضواء قريتها، فبكت بكاء مودع وبقلب مهزوم بكت طفليها وحظها العاثر من قسوة زوجها (حناينى) واستسلمت للواقع (وداعاً يا قريتي ويا طفلي ويا أختي وداعاً..... يا قبر أمي.... بينما زينو ينعت فرسه كل لحظة وهو يحثه على المسير أكثر.... إذ عليه المسير يوماً كاملاً لكي يصل الى الحدود التي تفصل بين بلدة تركيا وبين الحدود مع سوريا، لكن التعب راح يرهقها شيئاً فشيئاً حتى استسلمت للنعاس.... فشعر زينو بأنه مضطر للتوقف لترتاح شهنار بعض الوقت إذ أنها أصبحت أمانة كبيرة في عنقه. انهضي يا شهناز، هناك مكان يصلح مخبأ لنا.. واقتاد فرس الليل الى مغارة اعتاد المبيت فيها(ص 7)، فهو لم ينس أنه عمل في التهريب سبع سنوات.

يعد عنوان الرواية (مأساة رجل محترم) أول تجليات النص الروائي وهو اختزال

للكاتب على رؤيته للأحداث التي سوف يتناولها في روايته، ووظيفة العنوان الاساسية هي التحديد والتسمية، ولعل أسوأ العناوين يأتي علامة ناجزة، يهمش دور القارئ في عملية إعادة إنتاج النص وتأويل دلالته النهائية، والكاتب محمد الطاهر كان موفقاً في اختيار نمط العنوان غير المباشر لنصه الروائي وجاء العنوان في دائرة دلالية نقيضة، فقد وضع عنواناً مناقضاً لموضوع الإحالة، فبطل القصة زينو لم يكن رجلاً محترماً بل على العكس من ذلك فقد ارتكب أكثر من جريمة قتل فقد كان سفاكاً للدماء، غير مبال، وعديم الإحساس، وإنساناً قاسياً فظّاً بسلوكه مع أقرب اليه ومع محبيه مستخدماً الرصاص والضرب والألفاظ النابية فكيف لا وهو المحكوم عليه بالإعدام فقد كان برتبة ضابط أول في الجيش كما أقام له الحفلة الكبيرة بمناسبة تخرجه ضابطاً، حيث دعى إليها بعض الوزراء وكبار الضباط في الجيش وبعض الأغوات يقول الآغا حناييني يومها أمام كل المدعوين :(الحق بيدك يا حسن آغا فالسلطة قد أصبحت بيدك والمال موجود منذ الأجداد فمن حقك أن تحلم بالبرلمان، فأجاب الآغا حسن أنا بالتأكيد ومثل كل آغا يكون سعيداً عندما يرى أكبر أولاده يرأس إحدى كتائب الحرس الوطني، والآخر ضابط ارتباط في البحرية، والأصغر سيصبح ضابطاً كبيراً في فرقة الهندسة الميدانية ص 12).

وجد زينو نفسه بعد تخرجه ضابطاً مهملاً لواجباته، فقد ملأت الراقصة الشقراء (نازاده) كل وقته، فلتذهب كل فرق الجيش الى جهنم يقولها (لنازاده) التي تلومه على ترك مناوباته، فقد عمل والده آغا حسن كل شيء من أجل إبعاده عن هذه الراقصة حتى تدخل قائده العسكري في الأمر ولم يفلح في ذلك، الى أن أخبره قائلاً : (يؤسفني يازينو ان أبلغك قرار تسريحك من الخدمة العسكرية، هذه الكلمات معدودة سمعها زينو وقتها ولم يتمالك نفسه.

وهو يخرج مسدسه الحربي ليطلق النار على قائده الذي وقع مضرجاً بدمائه، ويخرج مسرعاً فيطلق النار أيضاً على الحارسين اللذين كانا قريبين من مكان إطلاق النار، ومضى على فرسه مسرعاً ص22.

والحبكة الروائية لدى الكاتب الطاهر كانت بين التعبير والتبرير عن غضبه من القائد الذي أعلن تسريحه من وظيفته والتسويغ عندما قام بقتل (نازاده) المطربة والراقصة رائعة الجمال في كل أنحاء تركيا، حتى أكبر الاغنياء الذين حاولو كسب ودها قد فشلوا، بل إن زينو كان يترك عمله وخدمته العسكرية من أجلها فهي الراقصة ذات القامة الشقراء فقد قتلها عندما فوجئ بصوت شخص يدخل البيت الذي تقيم فيه (نازاده) يخلع معطفه وقبعته العسكرية، وهي مع قائده الأعلى، وفي الثوب الأحمر ذاته

الذي جلبه زينو لتلبسه له وحده فقط، يسرد لنا الروائي هذا الحدث : (يحدق بها فيضمها بقوة، وهو يعتصر شفتيها المطعمتين بالخمرة الثمينة ،آوه... زينو... لقد أرهقتني ما بك لست طبيعياً..... وهو يشدها إلى صدره، ويحبس أنفاسها بشفتيه، ويضمها بعنف أكثر وأكثر، كانه يطحن عظام جسدها الفاتن فيدفعها عن صدره، وقد سلبها أنفاس الحياة الخيرة، بينما راح يمسَد بيده الخشنة، على جسدها الذي غدا جثة هامدة).

والحبكة هنا قائمة على الصراع، إذ لا حبكة دون صراع ليشكل بداية الصراع بداية الحبكة ونهايته نهايتها.... واحتلت الحبكة حيزاً هاماً في رواية (مأساة، رجل محترم) لتزيد من جرعة التشويق ولتشغل الأذهان بالبحث عن خيوط الجريمة لتنبيه القارئ، وكانت الحبكة مقنعة وواقعية، في أكثر الحالات وتتعدد الشخصيات في رواية (مأساة، رجل محترم) ونجد الفقير المعدم مثل والد شهنار العجوز حيث الآغا (حناني) يتزوج ويأخذ ابنته (شهنار) بالقوة والإكراه ولايكتفي بذلك بل يقتله لصدقه وعدم إخباره بوجود زينو وفرس الليل عنده.

كما نجد شخصية الكريم واللئيم، مثل شخصية الشيخ خطاب فدخلت الوسمز (شهنار) تقول لصخر (زينو) لكل يقيم بقرية الشيخ :(أرجوك يا صخر وافق الشيخ رجل طيب وزوجته طيبة جداً، هؤلاء البدو لا يعرفون الغدر ولا الخيانة بالضيف، فعلاً يا أم طالب وهذا هو الشيء الذي دفعني لإجابته بكل صراحة عن أسئلته، لأنني شعرت بأنني لا يمكن لي أن أكذب عليه، بل شعرت بالارتياح أمامه وكأني أعرفه منذ زمن بعيد) ص58

إلى جانب ذلك نجد شخصية الصادق والكاذب، فشخصية حمدان السوري صديق صخر في التهريب والذي قُطِع ساقه، وبدأ يتوكأ على عكازه الخشبي وقف بجانب زينو في محنته واشترى له ارضاً وأصبح جاره وكانت العلاقة بينهما ودية وحميمة، ولكن فجأة قطع حمدان زيارته واستغرب صخر من هذا الأمر وأخذ بزيارته ورأى المختار يخرج من بيت حمدان، وكان حمدان قد أعلن لصخر مئات المرات بأنه لا يطيق رؤية المختار الذي يُعدّه منافقاً وكاذباً، وفوجئ بخروج حمدان والذي أخبره : (والله يا أخي صخر لا أريد ان أختلق لك أعذاراً واهية، الحكاية بكل اختصار، إنني أُنذرت بشكل غير مباشر بسبب شراء الأرض لك، وربما سأواجه المتاعب بسبب ذلك وأنا في الحقيقة محرج منك..... وبكل أسف يطالب صاحب الأرض بأرضه... مثلما تريد يا حمدان والثمن جاهز بجيبي مع ثمن المحصول في الأرض) ص50.

ونرى في رواية (مأساة، رجل محترم) شخصية السفيه والحليم والمتشدد والمتسامح

والرجل والمرأة، ووصف لملامح الشخصية، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وأهوائها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها وسعادتها وشقاؤها.

(تأملت أم طالب (شهنار) ابنتها الفاتنة نور التي تجاوزت العشر سنوات وقد ازدادت تورداً وحبوراً... وجاذبيتها تزداد روعة وجنوناً سواءً بعينيها الحادتين، أو بشعرها الطويل الذي ورثته عن أمها الوسمز، ثم ابتسمت قائلة : يا ابنتي والدك رجل ليس عنده تقّدير لأحد والأفضل أن أصمت على هذا الوضع حتى يفرجها الله علينا.

يا أمي كم أنت مظلومة..... فتعانقتا معاً.... بينما زهرة الصغيرة تغني بصوتها الناعم أغنيات علمتها لها شقيقتها نور التي كانت ذات صوت حنون مشوب بالحزن الفطري كحزن المواويل العراقية العاشقة) ص93.

ويمكن عدّ شخصية شهنار التي سُميت بالوسمز ثم أم طالب بالشخصية المسطحة البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها فهي التي لا تعرف الحقد والكراهية في مواقفها بل بقيت تحترم زوجها في أطوار حياتها ولا تستطيع أن تبّدل وتغّير من سلوك زوجها رغم تعرضها للضرب والإهانة منه حقاً إنها الشخصية الثابتة، رغم تكوينها الاجتماعي الفقير وجمالها الفتان ورغبتها في تغيير الأحوال.

(وما زالت أم طالب رغم كل شيء، تكن الحب والمودة لزوجها صخر، فلم تستطع منع نفسها من البكاء على زوجها فحسب بل على فرس الليل الذي قتله زوجها صخر منذ أيام.... فبكت أم طالب بلوعة على ما فعله زوجها بفرس الليل الذي رافقهم بإخلاص منذ زمن بعيد، لكن صخر هذا طبعه، عندما لا يعد للشيء أهمية عنده يتخلص منه بسهولة) ص85

أما زوجة حمدان التي كانت كثيرة الكلام والثرثرة يقول عنها حمدان: (والله يا صخر زوجتي أعرفها خبيثة، ولكنها لا تقصد السوء بتصرفاتها فهي ساذجة.. وتقول أحياناً ما يخطر ببالها... يا رجل حكايات مضحكة... فقلت لها يا خبيثة.. أم طالب مسكينة... فكيف تؤلفين عليها هذه الحكايات ؟) ص47.

وإلى جانب ذلك هناك جملة من الشخصيات ذات قدرة على التأثير والتأثر كشخصية الشيخ خطاب وشخصية موسى وشخصية حمدان في الرواية.

رسم الكاتب محمد أحمد الطاهر شخصياته بدقة حتى أصبحت كائنات حية لها وجود، فوصف ملامحها وحركاتها وتفاعلها مع بعضها بعضاً من خلال

تعاونها وصراعها العنيف تارة جعل نصه الروائي متوهجاً من خلال تقديم الحوار وتحليل الأحداث عبر هذه الشخصيات.

والحوار في هذا النص الروائي يعد عنصراً أدبياً هاماً، وركناً من أركان الرواية، فهو طريقة من طرق التواصل ونقاشاً وتبادلاً للحديث، ومعبراً عن ثقافة الشخصيات وآرائها وترسم ملامح الشخصية وجاء الحوار في هذا النص الروائي بلغة السرد وعلى مستوى واحد تقريباً وجاء أيضاً ليكسر الملل الذي يتولد جراء استطاعة السرد، أما جمل الحوار فكانت متنوعة فهي تارة طويلة، وقصيرة ومتوسطة كالحوار الذي جرى بين شهنار ونينار عندما كانتا تحتطبان : (هل تدرين يا شهنار، كم أشتاق....للذهاب إلى تلك المناطق بل وأتمنى أن أخرج من هذه القرية وأتخلص من مضايقات (حناييني)، على فكرة يا شهنار... لم أره منذ يومين في القرية ؟ عسى أنه قد مات، فهزت شهنار برأسها نافية، مثل هؤلاء الأوغاد، يمدهم الله بطول العمر وبالصحة ليعذبوا الناس الفقراء.

طيب لماذا لم تخبر زينو بتصرفاته ؟ لا أريد إثارة المشكلات أكثر من اللازم، فهو مشغول بتجارته وهي عندي أهم من حناييني الوغد) ص8.

نلحظ في هذا الحوار انسجاماً وتناغماً ونظاماً في اللغة الإبداعية، اعتمد الكاتب على اللغة الفصحى وابتعد عن العامية والسوقية ، مما أبعد العمل الفني عن التبعثر والتمزق وحافظ على نسج لغته دون أن يشعر القارئ بالاختلاف في مستويات السرد، والتنوع في السرد ربما يكون الأكثر أهمية من بين السمات المميزة للرواية، والسارد في الرواية ليس هو المؤلف، ولا الشخصية الخيالية فالسارد الروائي كما يقول وولفانغ كايزر شبيه بالإله كلي المعرفة، كلي الوجود هو خالق أسطوري للعالم، والسارد سيد مطلق يتحكم بالزمن والفضاء، ويعرض ما يريده من دون أي عائق ومن دون أن يكون له استحالة مادية، إنه يمتلك كل قوى الطبيعة والروح أيضاً هذا ما أكده أوتولدفيخ، وفي رواية (مأساة. رجل محترم) اصطنع الروائي ضمير الغائب، وهو الشكل السردي القديم كما هو في حكايات ألف ليلة وليلة، واستخدم ضمير المتكلم. عند الكتابة السردية المتصلة بالسيرة الذاتية لما فيه من بساطة وقدرة على تعرية النفس من داخلها (لقد قتلت عدة عساكر، ماذا ؟ أجل يا حمدان ومحكوم عليه بالموت وقد هربت من زوجتي الوسمز، ولم يكن أمامي طريق آخر سوى انت، لا تبال يا صديقي وان شاء الله سيحصل خير، ابتسم صخر بمرارة لحسن ثناء صديقه حمدان، وان كان هناك ثمة هاجس في نفسه يقول لماذا لم تقل كل الحقيقة لصاحبك الذي ربما سيلقى المتاعب

بسببك؟ وانا يا حمدان معي بعض المال، صمت حمدان للحظات وقال : سأحاول ان اشتري لك أرضاً من أحد الناس ص41.

إن استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي ان يعرف عن شخصياته وعن الاحداث ويجعل المتلقي واقعاً تحت اللعبة الفنية حيث اللغة أداتها والشخصيات ممثلة فيها، ولعل هذا الضمير يكاد أن يكون سيد الضمائر السردية الثلاثة كما يقول الدكتور عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية الرواية، فهو وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وتعليمات ووجهات نظر وكذلك يحمي السارد من إثم الكذب، ويجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف، أو مبدع يبدع.

إن رواية (مأساة رجل محترم) جاءت مكتوبة بالضمائر الثلاثة: ضمير الغائب، والمتكلم، والمخاطب، بينما تشكل رواية الضمير الغائب غالبية المتن الروائي.

وظف الكاتب محمد أحمد الطاهر في روايته بعضاً من التقنيات الحديثة، وهناك التناص وهو الوجود الحرفي تقريباً لنص داخل نص آخر فقد وظف الأغنية الشعبية في أكثر من موضع كغناء الوسمز لصغيرها الذي يغفو في حضنها هادئاً قانعاً بحياته:

نم ياحبيبي..... قبل أن يأتيك المساء

نم يا حبيبي.....قبل أن يطلع النهار

نم يا حبيبي.....حتى تكبر كالسماء

كما وظف المثل الشعبي بمدح الشيخ خطاب أمد الله بعمرك لنا يا شيخ وأبقاك شمعة بيننا كما يقولون: (لكل شارب مقص) ص[59] وقوله: " استعن بالله" (وكل عقدة ولها حلال) ص [76].

كما وظف تقنية (الاسترجاع) العودة إلى الماضي إلى زمن وسلوك الشخصية، (صحيح أن زوجي حناياني كان يضربني ويعذبني ويمنع حتى زيارة جاراتي ولكنه معذور لأنني لم أقل له يوماً كلمة حب، ولم أحبه بحياتي، وكل ما كان يفعله معي كان بفعل زوجته الأولى، التي كانت تلفق حكايات كثيرة عليَّ، فتعصف الذكريات بخيالها إلى أربع سنوات مرت).

أما تقنية الاستشراف للمستقبل نلحظ ذلك في أماكن كثيرة من النص كقول نور عند مجيء جدهم الشيخ خطاب وأخذه لوالدهم معه،(والله يا أمي لا أعرف ماذا نفعل غداً عندما يموت جدي الشيخ خطاب؟ لا يا ابنتي حرام عليك، الله يطول بعمره لم نر منه إلا كل الخير) ص[119].

ويمكن اعتبار غلاف النص والإهداء وتقطيع النص الروائي إلى واحد وعشرين عنواناً من تقنيات العمل الإبداعي ويهدي الكاتب روايته إلى رجل الحياة الذي يولد من رحم المأساة: (في طرقات الترحال البعيدة،

وفي زوايا الحارات الخائفة، وخلف الأسوار السرابية، تختفي أحلام المهاجر، إلى رجل الحياة الذي يولد من رحم المأساة، أهدي كلماتي).

الإبداع في الرواية لا يكون بالبحث عن محاسن أو مكارم الأخلاق فقط، بل يفترض تعرية السلوكيات الشائنة في الحياة وذمها بطريقة روائية، تعيد دور المثقف التنويري في المجتمع، هذا ما نلحظه في رواية (مأساة رجل محترم).

(ما كان عليك يا أم طالب أن تطاوعيه وتهربي معه، نهايتها ماذا كافأك؟ سوى الإهانات وتمريغ كرامتك بالوحل، لا والأكثر من ذلك يعشق تلك العاهرة سمراء.. من أين ظهرت على لا أدري؟ آهات مريرة مجبولة بالصبر تكوي فؤادها، لكن زمجرة صخر أعادتها إلى ذاتها وهو ينفذ بنظراته الآثمة إلى كيانها إيه ما بك هل أصابك الوهن، إن شاء الله أخلص منك قريباً) ص[82].

الزمن في رواية (مأساة رجل محترم) زمن متواصل عبر خمسة وعشرين عاماً، بدأ من يوم اختطاف زينو لشهنار ومن الشرطة التي تلاحقهما حتى عودة صخر بعد خمسة وعشرين عاماً إلى قرية زوجه وبيت أبيها لأنه خبأ صرة فيه ثم عودته ثانية إلى المغادرة وإطلاق الجنود الأتراك النار عليه ظناً منهم أنه من الثوار الأكراد وسقوطه مضرجاً بدمه وتنتهي الرواية بنهاية حياته، أما الزمن الجزئي من زمن الرواية والتي خصص لقصة الغرام بين نور والأستاذ سعيد والتي لم تثمر بسبب رفض أسرة سعيد لهذا الزواج وذهابه إلى الخدمة العسكرية، وقصة حب زهرة للأستاذ إبراهيم كان الزمن قصيراً ومضغوطاً ولم ينل نصيبه الوافي من اهتمام السارد.

والزمن يتجلى بالزمن النفسي ويتجسد بالوعي نلحظه في نهاية الرواية في شخصية زينو الذي يندم ضمنياً على إجبار ابنته نور من الزواج من التاجر الحلبي الذي لم يعاملها كزوجة لها حقوق وواجبات ولكن هل ينفع الندم؟

أما أماكن وقوع حوادث الرواية فقد كانت مساحة جغرافية واسعة في الأراضي التركية والسورية، وقد وصف الكاتب هذه الأماكن بلغة حية آسرة وظهرت تجليات تشكيلها وفعلها وتفاعلها بعيداً عن السرد الجاف بمزج الحب والعاطفة بحب الطبيعة، (ومثلما قالت لها شقيقتها الصغيرة زهرة أنت تحبين الأستاذ سعيد يا نور، فصمتت طويلاً وهي تتأمل جمال الأشجار الفاتنة، وجمال الأزهار المزروعة حول البيت بعناية، وهي ترى العالم يتغير وكل شيء يصبح بشكل أروع، وهذا ما قاله في الوقت نفسه الأستاذ إبراهيم لصديقه الأستاذ سعيد) ص[107].

ـ الهوامش:

1. مأساة رجل محترم . محمد أحمد الطاهر.
2. في نظرية الرواية . عبد الملك مرتاض.
3. الرواية بين التعليم والتلغيز . هيثم حسن.
4. الرواية العربية (ممكنات السرد) الجزء الأول . أعمال الندوة الرئيسة دولة الكويت 2018.
5. الأسبوع الأدبي العدد1604 سهيل الذيب.

❑❑

قراءة في مجموعة عزيز نصار القصصية أشواق الحجز

د. نبيل طوبال

عزيز نصار قامة فكرية وأدبية لا يُستهان بها حيث لا يرتقى إليها كثر من الأدباء والنقاد والكتاب متربع على عرش القصة السورية القصيرة في أدب الأطفال في سورية والعالم العربي وهو المبدع في هذا العصر، يتناول الهموم الوطنية، والاجتماعية، والإنسانية. أسلوبه شاعري في الكتابة ويتمتع بلغة مرهفة وأسلوب سلس يفيض بالشاعرية في جميع مؤلفاته.

يتميز أسلوبه بأشكال فنية متطورة. رحلة إبداعية بدأها الكاتب منذ بداية كتابة القصة القصيرة عام 1968 من القرن الماضي.

أتناول في هذه الدراسة النقدية مجموعته القصصية (**أشواق الحجر**) وفي هذا العنوان مفارقة كبيرة فالأشواق هي الحركة (**الحياة**) والحجر هو السكون (**الموت**) يتناول الكاتب في مجموعته المذكورة جوانب هامة في الحياة - جوانب وطنية، واجتماعية وإنسانية. كتب الناقد العراقي مؤيد الطلال في مجلة الموقف الأدبي "إن الأفكار الجديدة الجريئة لابد أنها تحتاج إلى أساليب تعبير جميلة تناسب تماهي التطور الفكري ويتسم معها بقدر ما تعبر عن روح العصر وتحولاته المعيشية والاجتماعية والثقافية على حد سواء.

هذا ما لفت انتباهي في قصة عزيز نصار (**رفاق أبي كرشة**) التي قرأتها أول وصولي إلى سورية في جريدة (الأسبوع الأدبي) عدد 1111 تاريخ 2008، فرأيت في هذه القصة الحلَّة الجديدة، والأسلوب المميز في النص والسرد والتعبير، مما دفعني لتتبع قصصه ومجاميعه القصصية، كما وجدت الاهتمامات الفنية الجديدة نفسها الجريئة والجميلة، كما لو أنه يريد أن يثبت بصمته الفنية الخاصة، وهذا ما سنحاول تأكيده والوقوف عنده أولاً، يضاف إلى ذلك مضامين قصصه الإنسانية وطابعها الاجتماعي التقدمي "ويؤكد مؤيد الطلال والدكتور نجيب غزاوي وأكدت كذلك وجود المفارقة السحرية السوداء المريرة مشيدين بلغة عزيز نصار الراقية، وأسلوبه السهل الممتنع، وقد وصف مؤيد الطلال لغة الكاتب

بالسليمة الواضحة مع استخدامه لوسائل السرد المختلفة، حيث أن عزيز نصار كتب بلغة عربية جزلة عن التناقضات بين الأبيض والأسود، وعن الماضي والحاضر، وهناك تفاعل مع النهايات المفتوحة للقصص، وأن القاص الماهر يبتعد عن السطحية المباشرة والواقعية الاجتماعية القديمة التي تعتمد الخطاب الإعلامي والنقدي.

وأرى أن القاص يركز على المفارقة كوسيلة فنية، والقاص مولع باصطياد المفارقات الحياتية واستخدامها أسلوباً لتأكيد مهاراته الفنية حيث أن أكبر من كاتب وناقد أشادا بالمهارة الفنية في قصص عزيز نصار منهم الروائي سعيد طاهر عجيب والناقد المبدع الدكتور نجيب غزاوي، ركّز عزيز نصار على المفارقة الفنية لتأكيد رؤيته الإنسانية النقدية والواقع الاجتماعي والسياسي مع روح سخرية مريرة من المناهج السلبية التي تزخر بها الحياة.

ويتحدث الناقد العراقي مؤيد الطلال في دراسته المذكورة أيضاً وتحت عنوان "نظرية الحياة والموت في قصة أشواق الحجر لعزيز نصار" ربما كانت أشواق الحجر هي الحجر هي الأكثر أهمية في مجموعة أشواق الحجر القصصية، وقد استمتعت بها، ولا عجب أن تتصدر المجموعة باسمها، ربما أنها أكثر من مجرد قصّة، ولذلك فإنه يُقدِّمُ مقدمة صغيرة لهذه الحكايات.

يقول القاص في المقطع الأخير بختام حكايات أشواق الحجر الخمس: "يغمرني الأسى - وأستيقظ لاهث الأنفاس، أخرج من كابوس ثقيل، والعرق يتصبب من جسدي، وقلبي مرتعش، هذه الإشارة هل يتقرب مني ذاك الزائر بقامته المديدة ووجهه الجامد، وعينيه الثلجيتين.

ربما ما رآه القاص عزيز نصار في حلمه أو كابوسه هو الواقع، أو بشكل أدق، إنه يرى الواقع كما لو كان كابوساً، حتى لو تحوّل هذا الكابوس إلى ما يشبه السخرية.

وقصة أشواق الحجر بنيت بلغة أدبية وفلسفية، زاخرة بالأفكار والمعاني والأسئلة لأنها استعارت من أسطورة بحر جلجاميش التي أضحت من حصة الآلهة وذلك كترتيب غير مباشر للجذع الذي أحس جلجامش، والذي يمكن أن يحس به الإنسان أيضاً.

وقد جاءت كل هذه الأسئلة والتأملات ذات الطابع المعاصر الفلسفي العميق بلغةٍ جميلة سلسة موحية معبّرة ليوصل الكاتب أعمق الإشكالات الروحية التي كان الإنسان يعانيها ومازال، إلى أذهان من أبسط القراء وربما أبعدهم.

يقول الناقد العراقي "**مؤيد الطلال**" إن استثمار المشاركة واللعب، أو إعادة ترتيب الأمور الحياتية كما لو أنها حالات أو مجرّد مصادفات يظهر جلياً في الحكاية الأولى (فراشة ملوّنة) كما يظهر بقوة في الحكاية الرابعة/ سكة لا نهاية لها" لتصبح المفارقة مواجهةً عجيبةً غريبة بين إرادة الحياة، والرغبة في العيش مقابل الموت المفاجئ.

يقول القاص عزيز نصار "وفجأة صمت الرجل امتدت عيناي إليه بدا ساكناً جامداً في مقعده. ربما غلبه النوم دون أن يستمر في حديثه، ولكن هذا النوم المباغت أثار الدهشة والتعجب.

كان حديثه مندلقاً كنهر متدفق، وهو يعلن إشراقة الأمل، وزوال الشقاء... "كما أن روح السخرية تظهر أيضاً في الحكاية الثانية /احتفال/:

"وتجمعوا حول قبر جديد غمروه بالأزهار وهم يطرقون برؤوسهم أمام عدسات التصوير، وضعوا لوحة رخامية نقش عليها اسم الأديب الكبير منتوف المنتوف وبين قوسين المثوى المؤقت".

كان يتحدث عن الأصدقاء الذين تركوه وحيداً وعن الحياة التي تضيق وتضيق حطم الصمت أحد أدباء المناسبات أشاد بعطاء المنتوف الغزير المتلألئ في سبيل الوطن والأجيال الصاعدة "ادعت أديبة طاعنة في السن أن الأديب كان يميل إليها وأنها كانت عصفورة تصفق بجناحيها عندما التقت المنتوف".

قال إعلامي بارز: قاوم الراحل الجحود والزمان القاسي وكانت الكتابة هي خلاصة".

قال ممثل الثقافة: رحل المعتوق عن عالمنا نلمحه في كل زهرة. وفي كل موجة وكل حبة رمل.."

قال ممثل اتحاد الراحل: غيابه خسارة للأدب والوطن وخسارة للإنسانية ولا طعم للوجود دون إبداع، علّمنا الراحل أن نعيش حياة قصيرة كزهرة يفوح عطرها.."

سكت ممثل الاتحاد وتنقلت نظراته بين الحاضرين ليلمس تأثير كلماته في النفوس ثم تابع قائلاً: سننقل رفات الشاعر الكبير منتوف المنتوف إلى مقبرة الخالدين، عندما يوافق ذوو الشأن.

تسلّم الحاضرون دعوةً إلى مأدبة غداء في أفخم فندق في المدينة تكريماً للراحل. وقفوا في صف طويل، وفي حزن بالغ ليتلقوا العزاء، لكن صوت حفار القبور شقَّ الفضاء: لم آخذ أجرة دفن المنتوف فمن يعطني أجرتي، إذا نُبشت جثته لتنقلوها إلى مقبرة الخالدين؟

إن روح السخرية التي تظهر في الحكاية الثانية /احتفال/ تدفعنا إلى القول: إن المفارقة والسخرية من الأدوات الأساسية التي تدخل في أسلوب المؤلف الماهر عزيز نصار أو مكوناته وإن وصف القاص عزيز نصار ملك الموت الرهيب عزرائيل كان وصفاً مهيباً ومخيفاً رغم أنه مخادع وإيحائي، ولم يذكر المؤلف الاسم بل أعطاه كلمة استعارة وقد استخدم للإشارة إليه كما يستخدم الزائر المخيف ذو القامة المديدة والوجه الجامد والعينين الثلجيتين وأحياناً للشبح الذي يدمر كل شيء مما يعطي نصَّهُ بعداً فكرياً وقيمة أدبية، وفي قصته /المقهى/ صورة من صور النفاق الاجتماعي والسياسي الذي يحدث بين الناس، وهي واضحة زاخرة بالاحتقار لمتلقي الأهواء والآراء والمواقف كما وصفهم الشاعر /ت اس اليوت/ الناس الجوف والمقهى يضم فئات اجتماعية تضيع وجهاً باللعب والثرثرة ذاتها، والانتهازية، خاصة عند الرجل البدين الذي يُشبِّهه القاص بالبرميل المنتفخ وهو قريب لوزير بحيث تتبدل وتتغير منه المواقف حسب بقاء الوزير أو إعفائه من منصبه خدمته/.

ونجد السخرية المرة نفسها في قصة (**الاختراعات السحرية**) إذْ استولى الوالي على كرسيه وأمر بإحضار العلماء والمخترعين طائرة على شكل جمل كانوا يسمونه سفينة

الصحراء وسيكون لسفينة الصحراء نظيرتها في السماء ونتفرج على البراري المشتعلة بالألوان.

ابتسم الوالي قائلاً: هذا شيء يستحق الاهتمام، جمل يطير هذا أغرب ما سمعت، ونجد السخرية المرة نفسها في أكثر من قصة وهناك سخرية من الحكام والولاة تدعو إلى الضحك والبكاء في آن واحد.

وهذا نقد تهكمي مع مهارة استخدام وسائل التعبير الرمزية والتلاعب باللغة كيلا تجيء القصة موجهة إلى حاكم محدد وهذه الإضافة واضحة وبارزة في فضح الواقع ويستخدم القاص العنصر الدرامي بوضوح وتمكن في قصة /طائر لا سرب له/:

((تتألق تلك المرأة وتغيب في ذلك المدى الشاسع كأن ذلك الأمر حدث منذ زمن سحيق لكنه هذا صباح هذا اليوم توقفت سيارتي فجأة بعد أن نفذ الوقود طريق عن يساري - طريق عن يميني، أيّ واحدٍ منها سأسلك؟ أخرجت مسدسي من السيارة ونزلت منها قادتني خطاي إلى هذا المكان بعد أن قطعت مسافات طويلة اجتزت جبالاً ووديانا اجتزتُ أنهاراً وبحاراً وسهولاً وصحارى، انظر إلى السماء الزرقاء الصافية، وإلى الأفق البعيد تتراءى أمامي كوردة الفجر بطاقتها الرشيقة وعلى وجهها ابتسامة عذبة، ماذا أيتها الرائعة أتكونين جائرة السفر المضني؟ غمرتي بهجة أحس هنا بانسجام الأشياء والكائنات، الصحراء، المرأة، السماء)) هكذا يبدأ عزيز نصّار قصته /امرأة لا مثيل لها /بتلك المقدمة يتابع ويلاحق شبح المرأة - يثور في نفسي نداء الشوق والحنين - أتنشق رائحة الهواء المدهشة.

رائحة سحرية تفوح من شعرها الأسود، تنتشر في الهواء والأجنحة، عيناها سوداوان مضيئتان، آخذة الطريق الأيمن، أمشي وراءها دون إرادةٍ، أرنو إليها، تساورني الهواجس.

كتب الدكتور نجيب غزاوي دراسة عن أشواق الحجر "الموقف الأدبي العدد آذار، "إنه صراع يعتلج في نفس الرجل تجاه المرأة، هنا يبدأ الحوار الداخلي أو المونولوج الذي يكتشفه في النهاية وفق ثقافة (ضربة المسرح)" في نص (هي والآخر) ونص (امرأة لا مثيل لها) يحمل قيمة رمزية عالية إنها الأم الكبرى التي تحدثت عنها الأساطير والشعراء وقال أراغون (إنها مستقبل الرجل)، لذلك يقول نصّنا "تلك المرأة هي الطريق والرجاء وخلاصك أن تتبعها" وقال في موضوع آخر "أنثى ذات قدرة عجيبة" ويبدأ بطل القصة بسؤال وجودي "كيف الخلاص من هذه الصحراء؟" ثم يأتي التعبير عن الضيق الذكوري: وكيف تتحكم في هذه المرأة؟"

هل أرضى أن تقود خطواتي هذه المرأة؟"

"أهي خطيئتي أم خطيئتها؟"

ثم السؤال الوجودي الثاني: كيف أصل في النهاية؟"

تتابع مجموعة من الأسئلة التي تعبر عن التردد والحيرة ــ التي تعبر عن الخوف الذكوري الأبدي من الأنثى.

((أأنت برد وسلام أم نارٌ ملتهبةٌ؟))

((أأنت من حلم ونخيل؟))

هنا يقرع الناقوس ليخرج ذكرنا من حلمه إن الرمز والحلم ضمن الوسائل الغنية التي يعتمدها الكاتب في قصصه وهو يكثر من هذه الأدوات الفنية في القصة المشار إليها.

أما الذروة الدرامية فإنها في النهاية في ختام القصة كشف القاص بصيغة التساؤل واللغز يقول: "جاء في قصة امرأة لا مثيل لها" هل صنعتها من وهم وخيال؟ وسكبت فيها روحي لا هي واقع ولا هي حلم" فإن وصف القاص للمرأة التي لا مثيل لها ـ تشير إلى مهارة لغوية، وبراعة فنية، وعلى رمزٍ مثالي".

أما قصة "إنهم ينامون بهدوء"

"لفظ أنفاسه الأخيرة ـ دفنوه وسط مظاهر الحفاوة والهيبة رافقته حراسة مشددة تلائم منزلته أوصى قبل رحيله" أن يكون ضريحه بين الموتى المغمورين المنتظرين رحمة السماء...".

أحاط بالجنازة موكب كبير، وخيّمت أجنحة الصمت، أسرعوا في إنشاء قبر شاهق أحاطوه بمساحةٍ واسعةٍ ـ سوّروها بقضبان حديدية وأبواب قاتمة، وبدا ذلك القبرُ عابساً قاتماً".

تدل القصة المذكورة على استخدام القاص للرموز كوسيلة فنية لإيصال أفكاره فالقصة لقطة توحي بأن الناس العاديين لا يريدون أن يتشاركوا مع المخادعين والأشرار والمقاولين، وأصحاب المواكب المهيبة، في مقابرهم البسيطة المتواضعة، وإن الدلالة واضحة.

يقول الناقد العراقي مؤيد الطلال": إن الكاتب الكبير عزيز كان يلجأ إلى الواقعية السحرية". تناول نقاد كثيرون أدب عزيز نصّار "مجموعته القصصية المتميزة أشواق الحجر" ومنهم الروائي طاهر سعيد عجيب (مجلة الموقف الأدبي العدد 57 لعام 2017 يقول عن قصة (الصدر الخافق) "إنها تتحدث عن امرأة عاقر، طبيبة تعمل في حقل التوليد مع امرأة منجبة" في ظروف مناخية ونفسية قسرية، المرأة الأخيرة حامل تعمل عند المرأة العاقر، وبيتها الصغير ملك للمرأة ـ أما زوجها فقد تعلق بالمرأة الحامل، وكان وقت مخاضها بعد منتصف الليل.

تقول العاقر في نفسها: "لن أسعى إلى توليدها أبداً، هي المرأة جاءها المخاض بعد منتصف الليل ـ وهي تنتظر أن تضع حملها، وأنا كنت أنتظر ولادة طفل بلا جدوى ـ ولم تكن المرأة العاقر تملك شعور الكراهية قبل حمل المرأة العاملة، قبل أن ينتفخ بطنها، ويمتلأ رحمها، وهي تقول "لم أكن أحس بكراهيتها، ولم أكن أحس بالضيق والعذاب وتقرر أن تتركها وتتلوى المرأة الحامل في مخاضها، والموقف مهيب، وأشواق متوجعة، نداءات يائسة ويمضي القاص مصوّراً الحالة النفسية "يجتاحني قلق شرس، الريح تنوح، المرأة تنوح ـ وأنا أنوح بصمت، وخجل، وانهزام، كيف أخرج من الموقف؟ لا أستطيع الفرار ولا أستطيع أن أتولى توليدها، ماذا يفيدني إذا ربحت العالمَ وخسرت نفسي؟".

إنها الولادة الأولى، قاسية إنها لحظات قاسية، تنهمك العاقر في التقاط محفظتها وانهمكت في عملها، وبدأت عملية التوليد، لم يستغرق الأمر وقتاً طويلاً، تود العاقر أن تعبر عن فرحتها العظيمة عندما نجحت في عملها الإنساني، وتحس أن المسافة بينها وبين الأم قد ذابت وتضم الطفلة إلى صدرها، وهي تبكي، ألبستها ثياباً أعدتها أمها، أحسست أني أشاركها في ولادتها، كأني حبلى قد وضعت حملها.

اشتعل حباً - وينبثق النور في أعماقي - يستيقظ الحنان الغافي أشعر أن الحياة نهرٌ دائم الجريان - وإني أقدم نقطةً في هذا النهر المتدفق وليلة لا تشبه الليالي أتأمل المخلوقة الصغيرة بشغف وحنان".

ما أعمق الفرح؟ بسكب صوت الصغيرة السكينة في روحي.

يخيل إليّ أني أغتسل بالمطر وأني قد اهتديت إلى النور.

تمتد نظراتي إلى أميمة وقد أشرق وجهها؟

لن أكون وحيدة ولن تكوني وحيدة وإلى جوارنا طفلة تتنفس، تذوب المساحة بيننا وأنا أضم الصغيرة إلى صدري الخافق ويرى طاهر عجيب أن المبدع عزيز نصار يمكن أن يطرح موضوع العقم والإنجاب فجاء في أعمق تجلياته البشرية والخلقية.

❑❑

ديوان (ربَّما.. بعد أن!)
للشاعر أحمد يوسف داود
قلقُ السؤال، وحيرة المصير، واشتغالهما البنائي

يوسف مصطفى

1- مقدمة:

أن تذهب إلى قرية /تخلة/ أو /نخلة/ على الأصح، وهي ضاحية يحرسها /جبل زاهر/، غرب الدريكيش، وهو امتداد تخومها الشرقية.. كما تطلُّ في جنوبها على حقول الزيتون الممتدة في منحدرها الغربي..

أقول: في هذا الذهاب لابد أن تعرج على منزل الأديب الشاعر، والرّوائي، والباحث، والمسرحي، والناقد أيضاً أحمد يوسف داود.. ليلقاك بترحاب المحب، وظرافة المحدث، وليبدأ الحوار، ويمتد من الأدبي إلى الحياتي، والمجتمعي، والوطني..

كتب أحمد يوسف داود في الأجناس الأدبية كلها. في الشعر: أغنية الثلج ـ حوارية الزمن الأخير ـ قمر لعرس السوسنة ـ أربعون الرماد ـ مهرجان الأقوال ـ ربما.. بعد أن ـ وفي الرواية: دمشق الجميلة ـ الخيول ـ الأوباش ـ تفاح الشيطان ـ فردوس الجنون ـ وفي المسرح: الخطا التي تنحدر ـ مالكو يخترق تدمر ـ وكتب في النقد: لغة الشعر ـ أوراق مشاكسة ـ وكتابه المعروف /الميراث العظيم/ وكان بحثاً عميقاً في مسألة إعادة بناء المنجز الحضاري العربي.. إلى الكثير مما كتبه في الدوريات، والصحافة، وغير ذلك..

2ـ المقاربة اليوم هي لديوانه الشعري (ربما.. بعد أن!) الصادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب لعام /2018م/ عدد صفحات الديوان: ثلاث مئةٍ واثنتان وثلاثون صفحة من القطع المتوسط بورقٍ جيدٍ، وطباعةٍ جيدةٍ، أقسام الديوان: الإهداء كان (إلى غين.. غزالة كالظن حيث لا يقين). بعد الإداء جاءت قصيدة (استهلال) ثم كانت قصائد.

القسم الأول بعنوان: (صور بلا سياق) والقسم الثاني (سيرة ليس لها أن تكتمل) والقسم الثالث: (نصوص الغضب)، والقسم الرابع: (كتاب المقطعات.. لمع بغير قيود)..

في عتبة عنوان الديوان (ربما.. بعد أن) هو عنوانٌ مختلف فكلمة (ربما) تحمل معنى الاحتمال، ومعنى التمني، ومعنى الحدوث.. معنى الانتقال من حال إلى حال أفضل.. هي: بعض الأمل.. بعض الرهان على دور الكلمة، والقول في ولادة الجديد، والمأمول، والمتمنى في حياتنا، ووجودنا.. لكن /ربما/ الاحتمالية هذه يعقبها في الاستئناف (بعد أن)، وهذه تحمل ضمناً معنى /الشرطية/ فربما الأملية /تتحقق/ بعد أن تحقق شروط حصولها، وتحقيق أملها، وأمنياتها، وهنا الربط قائم بين احتمال الوصول لما نريد، وأدوات الوصول، ومستلزماتها السلوكية، والعملية على صعيد الفرد، والجماعة، وكل المكون الوطني.

غلاف الواجهة الأمامية للديوان حملت في القسم العلوي ألواناً تميل للرمادية، وعدم الوضوح، والقسم الأسفل من الغلاف الأمامي رسم بألوانٍ مائيةٍ حوت قناطر، وبيوتاً.. ونهراً وظلالاً وكانت الألوان أكثر زرقةً.. لكن لا حراك فيها، والصمت يخيم في المكان.. إنه الزمن /الرمادي/ زمن الخواء، والفراغ.

أن يهدى الديوان إلى /غين/ والغين حرف غياب أحياناً: غابَ ـ غارَ ـ غمدَ ـ غبار .. الخ.

/وغين/ كما يقول الشاعر هي: (غزالةٌ كالظنِّ حيث لا يقين).. فإذا كانت الغزالة هي الأمل.. فإنه أمل الظن، والاحتمال، وليس أمل اليقين، والتحقق.. بهذا العنوان، وهذا الإهداء.. قدم الأديب /أحمد يوسف داود/ لوحاتٍ توحي بدلالة الاشتغال، وبعض معانيه..

3ـ جاءت قصيدة /**استهلال**/: لتوضح، وتفصح عن الحال، والمآل يقول الشاعر ص/7/

ربما بعد ما كان .. أو قد يكون لنا من محن..
سيكون لنا وطنٌ، ويدللنا. فيقمط أشلاءنا في كفن!
لن أهزَّ الغصون على شجر الصوت.. صوتي نشاز، وأعرفه ضالعاً في الحداد..
والكلابُ على جيف القول.. تنهش مما تعفن، والخلق منكسرون
مع الرقص بين الأوامر.. أو في الأباطيل، والخوف.. حتى فوات البلاد.

قدم الشاعر نصاً تراجيدياً أليماً كانت صوره حديثةً، وملفتةً: فالأشلاء تقمط في الكفن، والتقميط نوعٌ من الدمج، والصر، والربط يستخدم للأطفال لتثبيت حركتهم يقمطون، وقماطنا هو قماط الأشلاء في الكفن، هو قماط الكفن، وكم من الأحياء أمواتٌ في أكفانهم يقمطون قوله: (لن أهز الغصون على شجر الصوت).. يعني أنه سيلتزم الصمت، ولا فائدة من الكلام.. وصوت النعي، والحداد هذا لا يفيد، ولا يضيق، والكلام المعاد أصبح جيفاً للكلاب.. مات الكلام.. سقط الحرف، صمت الآذان.. حصل الانكسار بين الرقص، والخوف، والأباطيل، وفوات الأوان على البلاد، والعباد.. إنه زمن الخواء، وزمن الخوف، والقنوط.

حملت لغة النص إيقاعاً راحلاً، وحزيناً، وتشكيلاً صورياً في تراكيب قوله: يقمط أشلاءنا ـ شجر الصوت ـ جيف القول ـ الرقص بين الأوامر، والكل مأمورون، ولا خيار.

استخدم الشاعر: العطف، والاستئناف، وتنامت لغة اليأس، والحزن في النص حتى وصلت /فوات البلاد/..

في المقطع الثالث من قصيدة /**استهلال**/ يتابع الشاعر ص9:

وإذاً فلتهيئ صحائف حزنك يا صاحبي!

إننا سوف نكتب مجد هباءاتنا.. وهلاكاتنا..

ثم نرسم ظل فجائعنا وانكساراتنا.. ونسجل بالشوك آثارنا الزائلة..

سنعلن بالدم فيض خراباتنا.. ونرش المسوخ به..

ربما تستفيق المدائن من وخزه.. ربما تصرخ الأرض..

أو تتعمد فيه القرى الغافلة..!

في تتالي رسم مشاهد الانكسار يقول: لنهيئ صحائف كتابة الحزن.. لنكتب مجد هباءاتنا بمعنى رمادنا، واحتراقنا.. ثم نرسم /ظل الفجائع/ وامتدادها.. لنكتب بالشوك.. بالدم فيض خراباتنا.. المسوخ ترش في الخرائب، والخرابات لعلها خرائب داخلنا المكسور..

شكل التتالي الصوري: مجد الهباءات، وظل الفجائع، والكتابة بالشوك/ شوك الوخز/ وفيض الخرابات، ورش المسوخ.. شكل معادلاً لغوياً عميقاً في إيقاعه، ومساحات انكساره، ورماديته، وأضاء في عمق الجرح، ووسع مساحة /الانكسار/ بنوع من العطف، والتتالي: فلنهيئ ـ سوف نكتب ـ ثم نرسم، ونسجل ـ سنعلن بالدم، ونرش المسوخ.. هذا التراكم العطفي، وتتاليه مهد لعودةٍ لغة الاحتمال، والتمني: (ربما تستفيق المدائن من وخزه).. كما مهد للغة التمرد، والصراخ.. ربما ذلك هو العمادة، والتطهر، واليقظة لقرى الغفلة، والنوم.. ربما كان هذا الألم، والمعاناة درساً نفتح فيه صفحات الجديد في حياتنا، والقرى هنا رمز لجغرافية الوطن كله.

الدعوة الضمنية للتمرد، واليقظة قائمة، وهذا من وظائف الكلمة، والشعر، والثقافة، والقول.. كانت لغة الرمز قائمة في قوله: نرسم الظل، والرسم هنا رسم إحساسي في الداخل، والضمير، وكتابة الشوك هي كتابة الوخز، والصحوة، والعمادة هي الاغتسال بالوخز، والألم، وكم من الألم، والمعاناة أودى للصحو، واليقظة.. وقراءة التجربة، وعبرها، ودروسها.

يتابع الشاعر ص/10/:

نحن في عصمة الموت.. أحياء ضاق بنا الموت.. سقط التاريخ فينا يعاد.. ذراري العبيد هنا، وذراري المسوخ هناك.. وبينهما ما تريد النخاسة..

فإذا ما استوى علق السوق فوق مخازيه..

تهادى دمانا ـ تهادى القصور.. تهادى العطور.. بقية أرواحنا.. وبقية هواء البلاد.

هكذا يختم النص.. /مغلق السوق/ أخذ كل شيء.. حتى هواء البلاد، وعدنا بلا هواء..

كانت مفردات وصف الفجائع: واضحةً وحادةً، وحملت ألواناً، وصوراً، وعنفاً، وألماً، ويأساً.. دخلت في قلب الجرح.. كل التراكيب حملت جديدها، وإلفات صورها، وعمق جرحها.. وخاتمتها القبر، والكفن.. هكذا كتب الشاعر أحمد يوسف داود استهلاله، وكانت /ربما/ الاحتمالية هي خيط ضوء في عمق سوداوية المشهد لديه، وصوره الفجائعية.. حملت المفردات حداثتها.. تدرج النص ليختمه بلغة /البنادق/ التي حملها /بيادق الطغاة/، وأزلامهم لإقناع الناس أن ما يجري سياسة ـ إنها سياسة القوة، والبنادق، والفرض، والسلطة، وما يعنيه كل هذا في العباد يقول ص /11/:

وأرسل في كل صوب بيادقه بالبنادق..

كيما تفسر مقنعةً.. أن ذلك سياسة!..

لكنها سياسة اللف، والدوران، والإخلال، والتضليل، واستغفال العباد..

عبر هذه الصور، وتتالي رسمها، ونمط انزياحها قدم الأديب أحمد يوسف داود الزمن العربي في سياقه التاريخي التراكمي من سقوط بغداد على يد هولاكو عام 656هـ إلى اليوم، وما نشاهده.. كانت النزعة الضمنية الساخرة حاضرةً في لغة النص لكنها /سخرية الألم/ ووجع الجرح.. وجع الماضي، والحاضر.. دخل في الجزئي، والكلي في المشهد، وكان مستوى التوتر مرتفعاً، وحاضراً في النص: (نحن في عصمة الموت أحياءٌ.. ضاق بنا الموت).. نحن الأحياء الميتون..

يقول نديم محمد:

أنا ميتٌ أجرُّ جثةَ نفسي
بينَ عطفِ الحَاني ولحي اللاَّحيْ
آهِ ماللسَّماءِ ترجو، وتنهارُ
وصدريَ ينهدُّ تحتَ وشاحي

إنها سماء الجميع، وصور الجميع. إنها المآل العربي، وما آل إليه.

في القسم الأول /صور بلا سياق/.. هي صورٌ تتداعى تحمل المفاجأة ليس لها تأسيسٌ.. قلقة قلق الزمن العربي.. في عرض الشاعر لهذه الصور يحاول /الاشتغال على المكان/ والمكان بساكنيه.. إنه المكان القلق، والمختلط في الرؤية بين /الحال، والمآل/ في هذه المقاربات يقدم نوعاً من التشكيل الشعري بين العمودية، والتفعيلة، في النص الواحد حيث يبدأ بالعمودي.. يتابع رسم الصورة، وبعض تفاصيلها.

بنص التفعيلة.. بعده يختم الخلاصة الشعرية بأبياتٍ عموديةٍ

يقول في نص /**ولاده**/ ص 14:

خبرٌ تضيقُ عليهِ ذكراهُ
والمبتدا ظنٌّ، وأشباهُ
ولكلِّ قلبٍ خمرُ كرمتِهِ
فإذا ارتوى أدلى برؤياهِ

يتابع التفصيل في نص /**ولاده**/ على التفعيلة يقول ص 14:

قيلَ جاءتْ دمشق.. على كفِّ حوريّةٍ في سحرْ..
كانَ ما زالَ للخلقِ.. رائحةَ الطينِ..
تحتَ يدِ اللهِ.. فالتصقتْ بالصُّورْ..
قيلَ: بلْ هي ظلُّ ملاكٍ هوى.
بين الذي ظلَّ من نورهِ وعماءِ الحجرْ..

يقول الشاعر ص/15/:

بعد الهبوطِ الأرضي.. بدأ القول الكثير في حالها، وماذا ستكون بعد الهبوط:
قيلَ لا.. هي جاريةٌ تركتها التجاراتُ في واحةٍ..
فارتدت غوطتيها.. لكنَّها لم تزل عاريه..
قيلَ بلْ هي ناسكةٌ خانَها العابرونَ بها..
ثمَّ أفسدَها القادمونَ إليها..

إذا كان الإسقاط هنا على /المكان الدمشقي/ لكن ذلك ينسحب بمعنى ما على كامل /المكان العربي/ في سياقه التاريخي، وكيف انحدر أناس المكان من الروحي، والقيمي إلى المادي العابر الاستهلاكي.. لم يكونوا أوفياء لأصل النشأة الآدمية، وقيمها العليا، ولم يحافظوا على طهارة المكان وهوية انتمائه الأساسية، ورسالته الآدمية العربية..

وهنا ينتصر الشاعر لأصل المكان، وأصل ثقافة المكان يقول ص/16/:

قلتُ فلنغلق الأمرا.. إنَّ دمشقَ حقيبةُ تاريخها..
وهي مِنْ روحهِ خُلقتْا.. فلنعدلْ جنوحَ النظرْ..

يختم ببيتين من العمودية:

للنـــوّلِ فيهـــا سِـــحْرُ صَـــنعتِهِ
والزّينـــــةُ ائتلقـــــتْ بنجـــــواهُ..
طُـــرَفٌ فـــلا يُـــدْرَى ألابُســـها
حُـــرٌّ.. أمْ أنَّ الصَّـــمتَ تقـــواهُ..

قارب المكان، وأصل طهارة المكان.. فالمكان انتماؤه سماويٌّ روحيٌّ قيميٌّ في الأساس. قدم ذلك بأنها جاءت محمولةً على كفِّ /حوريةٍ/ من حواري الجنة.. وكانت تحمل رائحة الطين الذي جبل منه آدم، وحواء في النشأة.. طين الصفاء وأصل المشيئة، واستخلاف الأرض، وإدارتها لكن تكدر هذا الصفاء الطيني، وانحرف الناس عن أصل النشأة، وغايتها..

حضرت في النص، وتشكيله الصوري لغة الجنة، وحورياتها، ورائحة طين الطهارة الذي جبل منه الخلق.. حضرت صورة الملاك الهابط..

اعتمد الشاعر فكرة الهبوط الآدمي /لكن قدمه بصورةٍ تكريمية/ وليس بصورة الطرد من الجنة.. إنها هوية أصل الانتماء الإنساني، وما آل إليه في التحول الدنيوي المادي، والاستهلاكي.. عبر هذه الصور الملفتة والمفارقة، انتصر الشاعر لأصل الغاية الإنسانية، ووظيفة الخلق.

حملت لغة النص: رائحة الطّين، وظلَّ ملاك هوى إلى عماء الحجر إشارةً /للعالم الأرضي/ وشؤونه.. قوله: ارتدت غوطتها.. لكنها لم تزل عارية.. الدلالة هنا تشير لارتداء المادي، الاستهلاكي لكنها بقيت عارية من الروحي، والإنساني أمام طغيان المادة، والأنوية المصلحية..

هي ناسكة، إيمانية، حوفية.. لكن خانها، (العابرون فيها، والقادمون إليها) كما يقول الشاعر.. هناك الكثير من الطرافة، واللقطات في التشكيل الصوري.. وهناك استحضار للأصل التاريخي، وانتصار للأصيل فيه..

ذكر بالنول الدمشقي، وحرير /البروكار/ علامةً للجودة، والعالمية.. حمل النص إيقاعاً داخلياً خاصاً عبر لغة الرسم الصوري، وفضائها، وانفتاح الدلالات فيها.. لم تغب أنثى المكان.. كانت حاضرة بصورة الجارية، وصنعة الغواية، وبين الأصل الأنثوي، وخلقه الوظيفي، وما آل إليه في السلعي، والاستهلاكي الأرضي.

4ـ تابع قصائد القسم الأول (صورٌ بلا سياق) عناوينها: سيرٌ في صور ـ ملحقُ خريطةٍ أولى ـ سردية الغياب ـ ملحق خريطةٍ ثانيةٍ ـ هوامش على ترجمان الأشواق.

يقول الشاعر في قصيدة /**سيرٌ في صور**/ ص 18ـ19.

كان بيتٌ بغسقيةٍ، وعرائشٍ.. مرَّت بهِ نسوةٌ غامضاتْ..
لأسرارهنَّ بقايا تحومُ على الغرف الصامتاتِ، ولا تتنفس..
والنسّوة الغامضات أصابعهنَّ حريرٌ.. يزور الحرير..
والأميرات ـ في رقة العاشقاتِ ـ يزحنَ النقابَ قليلا..
وترسلُ أعينُهن الوعودَ قليلا..
فتطيرُ قلوبٌ إلى حُضنِ بستانِ ألعابها المُخمليَّةِ..
والجواري على أفقِ الرقصِ بينَ الدفوفِ..
وبعضِ الشّرابِ المُهرَّبِ في الحُلمِ..

ثمَّ على ما تعتّقَ منَ ألفِ خوفٍ يصيرُ الذي لا يصيرْ..

يختمُ النص ببيتين من العمودية ص/19/:

أوقفْ جيادَ الحُلمِ! كلُّ يدٍ
في قيدها، والنّطعُ ينتظرُ
هي لمحةٌ، وإذا الحكايةُ لا
بيتٌ، ولا عشقٌ ولا بشرُ

في قلب هذا المشهد الاجتماعي يحضرُ: البيت المعرشُ، والنسوة الغامضات، والغرف الصامتات..

حضر /السندباد/ بين الوسائد، ودخان الأراكيل.. حضرت الجزر، والقوافل، والعير بأجراسها، والمماليك في اسوق.. حضرت أصابع الحرير لتزور الحرير فالأصابع الأولى هي أصابع النعومة الأنثوية الذاهبة إلى منازل الديباج، والحرير..

في هذه الأجواء المختلطة.. الجواري على أفق الرقص بين الدفوف.. يحضر الشرابُ لكن يحضر الخوف.. فالخوف الساكن الأعماق، والموروث يرافق حتى هذه الأجواء المخملية.. والمؤدي المراد من هذه المعاني بالبعد الرمزي أننا نمارس الطقوس الزوجية، وغيرها.. والخوف يسكن أعماقنا: الخوف المجتمعي، خوفُ التحليل، والتحريم.. خوف الرقابة، والموروث، وتراكمه التاريخي.. أمام هذه الحال يختم المشهد (أوقف جياد الحلم.. هي لمحةٌ، والحكاية لا بيتٌ، ولا عشقٌ ولا بشر).

المشهد انكساري في كل طقوسه، وأحلامه، والبعد الطبقي قائم في قوله: (ولهم جزرٌ، وقوافل.. عير تروح بأجراسها، والمماليك في السوق) وطقوس العشق، واللقاءات يحمها الخوف. إنها عوالم القلق، والاضطراب.. قدم أحلام المحرومين الذين يمرون على الغرف الصامتات.. وتداعيات التخيل للتعويض عما يحتاجون، ومن فاته ما يريد يحلم به في الخيال.. أو يضحي بكرامته للحصول.

هكذا يرسم الشاعر جزئياتٍ في المشهد الاجتماعي العام. ويدخل في تفاصيل النفس الإنسانية، وما تعاني حتى في لحظات عشقها، وفرحها.. إننا محكومون بالماضي، وبالخوف حتى بتفاصيل يومياتنا..

يمر في اشتغاله المكاني على /ساحة المرجة/ وعلى /ساحة الشهداء/.. ثم إلى الصالحية يقول في ملحق (**خريطة أولى**) ص/21/

أسرع إلى الصالحية، وادخل.. وألق السلام..
على الهاربين.. على الحالمين.. على الهائمين..
على العاشقين.

قدم الشاعر أناس المكان فذكر: الهاربين من الحياة، ومرارتها، والحالمين بأمل الأفضل، والخلاص مما هم فيه، والهائمين على وجوههم لا يدرون أين سيحط بهم الرحال، والعاشقون للمكان، والمصرون. على البقاء فيه علهم يصلون إلى ضالة.. ما يأملون، وما يعشقون، أو يجدون الآخر الأنثوي الذي يلتقون معه في العشق، والحب.. في حب المكان، واتساعه لأناسه، وما يعانون يقول:

وأجلس، وأفرد ضلالاتِ روحك..
(فالصالحية).. تصبح كل مساء، كأن لها أذرعاً للحنو..

قدم المكان الدمشقي، وأناس المكان بين هاربٍ، وحالمٍ، وهائمٍ، وباحثٍ عن العشق. وأناس المكان الدمشقي بالقسم الذي قدمه هم شرائح المعاناة، والحاجة، أما الشرائح الأخرى فقدمها باسم /ميسون/ والميسون هنا

/الكثيرات/ من النساء، وما يعانين من شؤون..

يقول في قصيدة /سردية الغياب/ ص23:

ميسونَ تكشِفُ ساقين من مرمرٍ..
ثمَّ تعجنُ رملَ البوادي بمسكٍ يحنُّ
وحينَ تداعبُهُ نسمةٌ مِنْ جنوبٍ يئنُّ
وميسونُ تشفقُ من غربةِ الرُّوحِ..
تبكي، وتهرَبُ من عصرها في الجنونْ..

5ــ في اشتغال الشاعر على المكان، والمكان حاضر، وأساسيٌ في كل الأجناس الأدبية، والفنية:

في القصة ــ في الرواية ــ في الشعر ــ في المسرحية ــ في السينما، وغيرها فلا أدب بلا مكان إلا إذا كان نوعاً من الاشتغال الفلسفي، وحتى الصوفي من الشعر يتحدث عن الارتقاء في المكان، وخطاب المقدس، والرمز في المكان.

المكان الذي قدمه /**أحمد داود**/ دمشق ـ المرجة ــ الصالحية ــ ساحة المرجة ــ ساحة الشهداء ـ باب توما ــ الحريقة ــ العمارة ـ باب الصغير ــ الجامع الأموي ــ سوق البزورية ــ مقهى النوفرة. الأمكنة كلها أرضيةٌ مفتوحةٌ، ليست عمارات.. كانت دمشق هي المكان المركزي وبداية المكان.. حملت النصوص ما نسميه الإحساس بالمكان ثم إصباغ الصفة الإنسانية على المكان (والمكان بساكنيه). الزمان المكاني يحمل ضمناً حال المكان، وكيف تحول المكان: فدمشق، جاءت على كفٍّ حورية، وكانت في المكان العلوي، وهبطت إلى المكان الأرضي تحمل رائحة الخلق الأول، وطهارة الطين الأول حملت نور السماء، ولكن أصبحت في عالم المكان الأرضي وتناقضه، وراح الصراع بين هويتها القيمية الأولى وما سماه /عماء الحجر/ وهو المجتمع الاستهلاكي، المادي، جاء ذلك في قوله (هي جارية تركتها التجارات في واحةٍ.. فارتدت غوطتيها.. ولكنها لم تزل عاريه) ارتدت: البناء، والمخازن، والورش، والسيارات، وغيرها من (الاستهلاكي) لكنها خسرت الكثير من الذي حملته من قيم /السماء/ والجنة، والخضرة، والزهر والسواقي، والأوفياء، والأنداء والظلال.. ليحل محلها الحجر، والتجارة، والاستهلاك.. /المرجة/ ضاقت على الخلق سواء الدروب، والأرصفة أم الدروب الحياتية المعاشية.. قدم المشهد الأنثوي بحالة /ميسون/ الأنا الجمعي الأنثوي وما يعاني من مكابدة، وأملٍ بأن يأتي الباحث عن قلبها وروحها وليس الباحث عن جسدها ـ قدم الأرصفة ومقاهي الأراكيل.. في /البزورية/ ورائحة ما حوت من روائح السلع والحبوب، والبهارات، وأسباب الحياة، وصفها بالبراءة.. أغلق زيارته للمكان المتحول في المكان (لقد اكتفيت بما رأيت).. كفى وكل المكان واحدٌ، ومتشابه.

في مقاربة المكان.. لم يعد المكان ذلك /الحاضن الحميمي/ للشاعر قارب في وصف المكان /حال المكان، والمشاهد فيه/ لكن النص حمل ثنائية المكان بين: الماضي والحاضر ما كان فيه، وما آل إليه مكان الأمان والاطمئنان، ومكان القلق اليوم.. كان حضور الذاكرة عن المكان واضحاً في قراءة المكان، وتقديمه، وعمر الشاعر يسمح له باستحضار صور المكان في الماضي. هو قدم بعض الوصف للمكان، لكن غلبة التصوير كانت لأناس المكان، وليس لمفردات المكان المادي.

انتصر الشاعر لأصل المكان، ولقيم المكان، وللإيجابي في المكان، وأنه الحاني، والحاضن، والمحب لساكنيه. في المقاربة الأنثوية للمكان ذكر /النسوة الغامضات/ تحوم حول الغرف الصامتات أصابعهن حريرٌ يزور الحرير تشير دلالة الحرير بأن الحرير الأنثوي.. يزور الحرير المنزلي أو بشرة لابسة الحرير بدليل القول: (الأميرات في زفة العاشقات، يزحن النقاب، ويرسلن الوعود) إلى قوله (يصير الذي لا يصير) إنها الفئة الأنثوية التي تبحث عن المال، والثراء.. كانت قدرة التخييل، والرمز، وتحديث الصور، وتجاوز المألوف في مقاربة المكان واضحةً. ومتتالية، وكانت الخواتم تحمل نوعاً من مقاربة الواقع، والمعاناة، وضعف الأمل بالخروج نحو فضاءٍ مريحٍ.

العنوان الأخير في محور قصائد (صور بلا سياق) كان بعنوان (هوامش على ترجمان الأشواق) وترجمان الأشواق هو الديوان الشعري المعروف للشيخ الأكبر /محي الدين بن عربي/ والشاعر أحمد داود يقارب المعاني الوجدية، والصوفية، والارتقائية، والكشفية التي اشتغل عليها محي الدين بن عربي لكن بصورٍ ومعانٍ ومكابدات عرفانية يجسد فيها الاشتغال، والتصوير.

يقول الشاعر: ص/32/

لم ترد فيه!.. ولكن وردت
إذْ تراءتْ.. فاستقامتْ فبدتْ!
وهي ما بين جنونٍ، وجوى
أعلنتْ بعضَ الذي قدْ شَهدتْ
فإذا عاينتَ عاينتِ مُنى
غرقتْ في نارها.. فابتردت!
سرُّ نورِ الخلقِ فينَا.. كلَّما
دَنتِ الرُّوح إليهِ اتقدْت!

ترق الألفاظ في هذا الخطاب الروحي، وتحضر ربة الحسن بصورة الإثبات، والنفي. (لم ترد.. ولكن وردت) ثم تتدرج في الإطالة، والمشاهدة في المستويات الثلاثة: تراءت ـ استقامت ـ بدت، وتجلت ـ هذه هي مستويات الكشف الثلاثة لدى المتصوفة حيث يقتربون من الإبصار، والرؤية النورية، العليا.

في بقية التشكيل الصوري /ربة الحسن/ هي بين جنون الشوق، وعشقه الروحي، وجوى الداخل، وتوقه النفسي، ورغبة التصريح ببعض ما رأت، وما شهدت، والحال التي هي عليه.. لقد احترقت بنار حبها، لكنها نار إبراهيم.. نار البرودة، والاطمئنان، والنعيم، وسر الله في خلقه، واتقاد نوره بملامة أرواحنا، وقربنا من الملكوت الأعلى..

أجاد الشاعر في تقديم مشهد الكشف، والمعرفة عبر مفردات: الترائي، والوقوف، والإبانة، والظهور، وجنون العشق، ومعاناته الداخلية، ونار الاحتراق الباردة، والخاتمة أن الصفانية والارتقائية، والتطهر، والعمادة النورية، حاصلة حال الصفاء الروحي، والاقتراب الصفائي من عالم الملكوت، والتجلي العلوي.

حمل النص إيقاعاً وجدياً خاصاً: أعلنت، شهدت، عاينت، غرقت، ابتردت دنت الروح.. اتقدت: حملت كلها تدرج الرؤيا ولغة الاقتراب.

حملت القوافي الساكنة: بدت ـ شهدت ـ ابتردت ـ اتقدت .. حملت صمتها، وهدوءها، وإيقاع لتأمل بينها.. هكذا يتابع الشاعر: أحمد داود اشتغاله الوجدي:

في مقطعه الشعري (حد الصور) يقول ص /33/:

قـلْ لمـنْ يسـألُ عـنْ حـد الصُّـورْ
هَلَـكَ النـاظرُ في سُـقمِ النَّظـر
إنْ يقـلْ مـرآةُ معناهـا غَـوَى
وأضَـاعَ العُمـرَ في قـصّ الأثـرْ
أو يَقُـلْ تلـك إشـاراتٌ طَـوى
أُفـقَ الـروحِ، وغطّـى مـا ظهَـرْ
نحـنَ أرجوحـة أحـوالٍ.. فمـا
هـدأتْ روحٌ ولا القلـبُ اسـتقرْ

فحـدود الصـور العليـا لا تـدرك بـالنظر العـادي، وسـقمه الضـعيف.. بـل تحتـاج رؤيـا الاشراق، والصفاء، والقرب.. قلقون دائماً بين حالٍ وحال.. فـلا أرواحنـا اسـتقرت ولا هـدأت قلـوب القلـق، والسـؤال. ولا هـي اطمأنـت للوصول..

في تقـديري أن هـذا المـرور الصـوفي، الوجـدي العرفـاني هـو نمـط مـن القلـق الـذي تعيشـه أرواحنـا، وحراكنـا في عـالم التشـيء، والمـادة، والاسـتهلاك، فنلجـأ إلى أنـواع مـن التأمل، والبحث عن الراحة النفسية عبر هذه الأنمـاط الاقترابيـة الروحيـة، وتعبيراتهـا الصورية.

هكـذا يتـابع الشـاعر هـذه الهـوامش الشـعرية: هـامش الحـال ـ هـامش متفـرد ـ هـوامش متفرقـة ـ هـامش انعتـاقٍ ـ تعليق على الهوامش.. وفي كلها ينـوع، ويجـدد في اللغـة، ومفرداتها: الوصل ـ الشوق ـ القيد ـ البهاء ـ الانعتاق ـ وغيرها من الرموز، والدلالات.

في القسم الثاني من الديوان: سيرة ليس لها أن تكتمل يقول ص/41/:

شـكراً لمـا بـين الطفولـة، والمشـيب.. مـن الخرائب، والغرائب..
يحمل كل ضدٍ ضدّه ويفرُّ منه إليه.. كالموج انتهى زبدا
رفَّ قلبي كالفراشة حول ورد ربيعه.. والآن مأدبتي مشاع للغواة.

في خماسية الوداع: ص/98/ يقول:

ذلـك المـوجُ عـاتٍ! قوارِبُنـا أغرقـتْ بـالهزائمِ سيدتي..
ثُمَّ ها إنَّ وردات أعمارِنا.. تُستباحُ..
فلمـاذا يكـونُ الـوداعُ غريبـاً؟! يـدُ اللّه قـد أفلتتنا..
فكيفَ يعزُّ علينا الرَّواح؟!

يقول في (**حكاية عابر سبيل**) ص 126

كُلنا عاثرٌ.. ضَالعٌ في الأسى.. ضاقَ مِنْ صَدرهِ ما يضيقْ
ولهُ كَأسُ هم يغبّ مراراتهِ.. ويُحلّي مَبَاذِلَها بالنصوصِ العَرِيقةِ
والموتُ بينَ الشُّروحِ عريقْ!

يقولُ في القسم الرابع (**لمعٌ بلا قيود**) ص 191:

كمْ حريقاً تبقى.. لنعبرَ نحوَ الحياة؟!
يا إلهي، تعبنا من النَّارِ! أنزلْ سلاماً على هذه الأرض.
لمْ يبقَ مُتسعٌ للأنينِ.. لقد خزلتنا الجهاتْ

6ـ خاتمة:

هكذا يتابع الشاعر /أحمد داود/ رسم صور الانكسار في الزمن العربي عبر عناوين، وتفريعاتٍ، وصور، واستحضاراتٍ، وتنوعٍ في الاشتغالات، ورسمها، والحفر في عمق الجرح، وتضاريس المعاناة، ووديانها اليابسات.. قدم المكان الانكساري، والزمن الانكساري..

حملت كلها ألمها وعمق معاناتها، وألوان أطيافها، وفواجعها.. حملت صورة قدرة التجديد، والإضاءة، والتنوع، والتأسيس للصور، وتولدها، وتتالي مشاهدها، وازدحام هذه المشاهد.

قدم الشاعر نمطاً تراجيدياً ملحمياً، طويلاً في وصف الحال، والمآل.

كانت القدرة على التخييل، والابتكار قائمةً في كل نصوصه.. كانت المستويات الرمزية، والانزياحية قائمة في غالب القصائد.

كان المعجم اللغوي لديه غنياً، وحملت النصوص اتساعاً، وانفتاحاً في حقولها الدلالية.

كانت النزعة الساخرة حاضرة، وأنماط المقاربة بين المألوف، وغير المألوف. الكثير من اللقطات حملت طرافتها، وطرافة التشبيه فيها..

حضرت الأنثى بكل ألوانها.. قارب الزمن الماضي، والحاضر، ولغة المفارقة بينهما.

حملت القصائد توترها الداخلي، هزَّ لغة الموروث.. كسر النظام التقليدي في القصيدة.. قدم قصيدة التشكيلة بين: العمودي، والتفعيلة.. كان التوزيع العفوي للكلمات، والجمل، والمفردات مثيراً، وملفتاً.. كانت مصادر لغته من القاموس المألوف لكن ترتيب بناء مفرداتها في التقديم، والتأخير، والعطف، والابتداء، أغنى اشتغال الجمل، والمفردات، والصيغ اللغوية.

قدم الشاعر أحمد داود في ديوانه (ربما.. بعد أن) قدم سيرة حياة الأمة وعذاباتها، وبقيت (ربما) الاحتمالية بقايا أمل في الخروج مما نحن فيه، وأمل الانعتاق.

وإلى لقاء

سقط الذاكرة

بقلم: د. عبد الله الشاهر

سقط الذاكرة

د. عبد الله الشاهر

قبل اليوم..
لم أكن أشعرْ بثقل السنين..
كأن حبُّك شبابي..
يمكنني اليوم، أن أقول:
هنيئاً للحبِّ على فجيعتنا..
على غربتنا..
شعرتُ اليوم..
أنني قادرٌ على الكتابةِ عنك..
فأشعلتُ سيجارتي..
ورحتُ أطارد دخان الكلمات..
الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات..
دون أن أُطفئُ حرائقها فوق أوراقي..

ورحتُ أتساءل:
هل الورقُ مطفأة للذاكرة؟
ومن منّا يطفئُ الآخر؟
لا أدري...
فقلبك لم أكتب شيئاً يستحقُّ الذكر
معك فقط، بدأتُ الكتابةَ
ومن حقي اليوم
أن أختار كيف أكتب..
أنا الذي لم أختر تلك القصة
قصة.. كان يمكن أن لا تكون قصتي
لولم يضعك القدر..
كلُّ مرَّةٍ عند منعطفاتِ فصولها

وها أنت..
تبدين غير مباليةٍ بما يحدث
ها هو القلمُ الأكثرُ بوحاً
والأكثر جرحاً..
ها هو الذي لم يتقنْ المراوغةَ
ولا يعرفُ..
كيف توضح الظلالُ على الأشياء
وها هي الكلمات..
الكلمات التي حُرمتُ منها.. عاريةً
كما أردتها..
موجعة كما أردتها
فِلمَ رعشةُ الخوف تشل يدي؟
وتمنعني من الكتابة
تراني أعي في هذه اللحظة فقط..
أنني استبدلت بقلمي سكيناً
وأنّ الكتابةَ إليك..
قاتلةٌ، كحبك..

تتزاحمُ الجملُ في ذهني..
كلّ تلك التي لم تتوقعينها..
وتمطر الذاكرة فجأةً..
وأشرعُ نافذتي..
لأهربَ منكِ إلى السماءِ الخريفية
فأراك تمارسين معي فطرياً..
لعبةَ حوَّاء..
ولم يكن بإمكاني..
أن أتنكرَ، لأكثر من رجل يسكنني..
لأكون معك بالذات..
في حماقةِ آدم..
أحبكِ أنتِ..
وما ذنبي..
إن جاءني حبّك في شكل حنين..
يا امرأة كساها حنيني جنوناً..
وإذا بها تأخذ تدريجياً..
تضاريس وطن..

وإذا بي..
أسكنها في غفلةٍ من الزمن
وكأنني أسكنُ..
غرفَ ذاكرتي المغلقة منذ سنين
ما زلتُ أتساءل:
بعد كلِّ هذه السنوات..
أين أضع حبَّك اليوم..
أفي خانةِ الأشياء العادية،
التي قد تحدث لنا يومياً..
كأيِّ حدث..
أم أنّ حبَّك زلةُ قدر..
أو نوبة جنون..
أم أضعه، حيث بدأ يوماً،
كشيءٍ خارق للعادة..
أكنتِ زلَّة قدر..
أم نوبة جنون..
تفاجئني تسريحتكِ..
شعرك الذي كان شالاً،
يلفُّ وحشة ليلي..
ماذا تراكِ فعلتِ به؟
أتوقف طويلاً عند عينيك..
أبحثُّ فيهما..
عن ذكرى هزيمتي الأولى أمامكِ..
ذات يوم..
لم يكن أجمل من عينيك..
سوى عينيك.
فما أشقاني، وما أسعدني بهما
هل تغيرتْ عيناكِ أيضاً..؟
أم أنّ نظرتي هي التي تغيرت؟
أواصلُ البحثَ في وجهك..
أبحثُّ عن بصمات جنوني السابق
أكاد لا أعرف شفاهك..
ولا ابتسامتك..
وحمرتك الجديدة...
هل غيّر الزمنُ ملامحكِ..
وضحكتكِ الطفولية..

هل غيّر ذاكرتك أيضاً..
ومذاق شفاهك..
وسمرتكِ الغجرية..
كلُّ شيءٍ يستفزني فيكِ اليوم..
ابتسامتك التي تتجاهل حزني
ونظرتك المحايدة..
التي تعاملني..
وكأنني قارئ لا يعرف الكثير عنك
كلّ شيء..
حتى اسمك..
وربما..
كان اسمك الأكثر استفزازاً لي
فهو لا يزال يقفز إلى الذاكرة..
قبل أن تقفزَ حروفُه المميزة
إلى العين..
اسمك الذي لا يُقرأْ..
وإنما يُسمع..

يُسمع كموسيقي تُعزف..
على آلةٍ واحدةٍ..
لمستمعٍ واحدٍ..
كيف يمكن لي..
أن أقرأَهُ بحيادٍ..
وهو فصلٌ في قصة مدهشة
كَتَبَتْها الصدفةُ..
وكتبها قدرنا، الذي تقاطع يوماً..
أريدُ أنْ أكتبَ عنك في العتمة..
لأنّ قصتي معكِ..
شريطٌ مصوَّرٌ..
أخافُ أنّ يحرقَه الضوء..
لأنَّك امرأةٌ..
نبتتْ في دهاليزي السّريّة
ولأنك امرأةٌ..
امتلكتُها بشرعيتي السِّريَّة..
ولا بدَّ أن أكتبَ عنك..

بعد أن أُسدلُ كل الستائر

وأغلق.. نوافذ غرفتي..

آهٍ..

آهٍ.. لو تدرين..

ما أوجع الشهوةَ التي يواجهها

أكثر من مستحيل..

فلا يزيدها في النهاية

إلا اشتهاءً...

هل تنفَّستِ الصعداء سيدتي..

وأنا أُعرّي أمامك ذاكرتي

وأنت تمارسين عليَّ، ساديَّة البعد

فلا تكوني كذلك

لأنك مزيجٌ من تناقضي..

مزيجٌ من اتزاني.. وجنونبي..

مزيجٌ من عبادتي.. وكفري..

بل مزيجٌ من طهارتي.. وخطيئتي.

وأنا الذي..

جعله حبَّه يكبر على عجل..

وأنا الذي

علَّمه حبُّه..

أن يصمتَ، ويحتفظَ لنفسه بالأسئلة..