مجلة ثقافية فصلية محكّمة/ العدد الثاني عشر / خريف / ٢٠١٥

العنف ومقاصد الشريعة	عمر شبلي
الفلسفة التطبيقية بين الفكر والعمل	كارولينا الخوري عبود البعيني
مدخل إلى قراءة الرواية بوصفها نظاماً سيمائيّاً	د. علي زيتون
بين الغرب المسيحي والشرق الإسلامي	حسن غريب
الترجمة وحوار الثقافات	د. إبراهيم أحمد
التنازع في الحداثة بين الشعر والنقد والمحرَّم	د. عبد الله فضل الله
انتهاكات "إسرائيل لحقوق الإنسان"	هشام سعد
البنية الدلالية للعادات والتقاليد عند محمود درويش	د. ليلى محمد سعد
مفهوم النص في اللسانيات والأدب ومناهج النقد	د. جمانة توفيق أبو علي
الأسطورة والشعر: مداخل التوظيف والتلقي	د. فؤاد عفاني
أوزيريس عند باكثير	رجاء أبو علي/ يوسف محمدي
أنواع المقاطع السردية في القصة القصيرة جداً	د. جميل حمداوي
العطر المجروح	باسلة زعيتر
يا صديقتي الغيمة	علا بدر الدين الهزيم
برق الروح	نبال رعد
رعشة وجود	د. لميس حيدر

- موقف "المنافذ الثقافية"

من قضايا الانتماء الفكري والأدبي والروحي

للأمة العربية والاستجابة الإيجابية للتحدّي

المنافذ الثقافية

مجلة ثقافية فصلية محكّمة تُعنى بأحوال الثقافة والفكر والأدب

العدد الثاني عشر - خريف ٢٠١٥

رئيسا التحرير

عمر محمد شبلي — د. علي مهدي زيتون

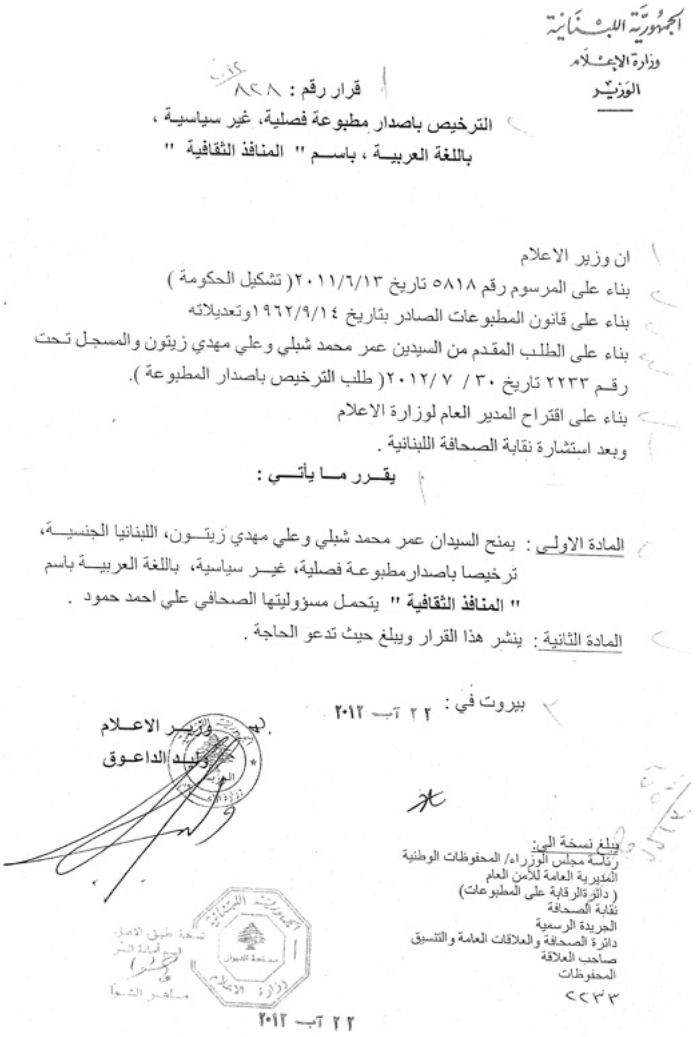
الهيئة الثقافية والإدارية

د. هالة أبو حمدان	د. راغدة المصري	أ. هبة الحشيمي
د. سعيد عبد الرحمن	د. ندى الرمح	أ. سهام أنطون
د. لميس حيدر	د. لارا خالد مخول	أ. مروان درويش
د. جنان بلوط	د. لينا علي زيتون	د. غسان التويني
د. إيلي أنطون	أ. فاطمة البزال	أ. رلى العريان
د. دريّة فرحات	أ. زينب فايز راضي	أ. غدير سعيد حدادين
د. ليلى الكيال	أ. علي أيوب	أ. سوزان زعيتر
أ. باسلة زعيتر	د. عماد هاشم	

اللجنة المحكِّمة

د. علي مهدي زيتون	د. ديزيريه سقَّال	د. مها خير بك ناصر
د. فاتن المر	د. محمد طاهر	د. رقية رستم پور ملكي
د. فؤاد خليل	د. محمد فرحات	

تصميم المجلة	إخراج	المدير المسؤول
عبير سمير نجم	عبد القادر نجيب كرزي	علي حمود



الجمهورية اللبنانية
وزارة الإعلام
الوزير

قرار رقم : ٨٢٨

الترخيص باصدار مطبوعة فصلية، غير سياسية ،
باللغة العربية ، باسم " المنافذ الثقافية "

ان وزير الاعلام
بناء على المرسوم رقم ٥٨١٨ تاريخ ٢٠١١/٦/١٣ (تشكيل الحكومة)
بناء على قانون المطبوعات الصادر بتاريخ ١٩٦٢/٩/١٤ وتعديلاته
بناء على الطلب المقدم من السيدين عمر محمد شبلي وعلي مهدي زيتون والمسجل تحت رقم ٢٢٣٣ تاريخ ٣٠ / ٧ /٢٠١٢ (طلب الترخيص باصدار المطبوعة).
بناء على اقتراح المدير العام لوزارة الاعلام
وبعد استشارة نقابة الصحافة اللبنانية .

يقرر ما يأتي :

المادة الاولى : يمنح السيدان عمر محمد شبلي وعلي مهدي زيتون، اللبنانيا الجنسية، ترخيصا باصدار مطبوعة فصلية، غير سياسية، باللغة العربية باسم " المنافذ الثقافية " يتحمل مسؤوليتها الصحافي علي احمد حمود .

المادة الثانية : ينشر هذا القرار ويبلغ حيث تدعو الحاجة .

بيروت في : ٢٢ آب ٢٠١٢

وزير الاعلام
وليد الداعوق

يبلغ نسخة الى:
رئاسة مجلس الوزراء/ المحفوظات الوطنية
المديرية العامة للأمن العام
(دائرة الرقابة على المطبوعات)
نقابة الصحافة
الجريدة الرسمية
دائرة الصحافة والعلاقات العامة والتنسيق
صاحب العلاقة
المحفوظات
٢٢٣٣

٢٢ آب ٢٠١٢

موقع المجلة الإلكتروني – www.al-manafeth.com

مركز المجلة: ريفييرا سنتر – كورنيش المزرعة – دار العودة – الطابق الخامس

الاشتراكات السنوية:

لبنان – للأفراد ٥٠ ألف ليرة لبنانية – للمؤسسات ٦٠ ألف ليرة لبنانية

باقي الدول العربية:

للأفراد ١٠٠ دولار – للمؤسسات ٢٠٠ دولار

للمراسلات: a.m.zaitoun@hotmail.com chebli_omar@hotmail.com

المحتويات

العنف ومقاصد الشريعة
عمر شبلي ٥
الفلسفة التّطبيقيّة بين الفكر والعمل
كارولينا الخوري عبود البعيني طالبة دكتوراه في المعهد العالي للدّكتوراه الجامعة اللبنانية ... ١٣
التّرجمة وحوار الثّقافات استراتيجيّة تفعيل المهمَّش
د. إبراهيم أحمد ملحم/ الإمارات العربية ١٨
أوزيريس عند باكثير (بين الانتصار الحقيقي والهزيمة الواقعة)
رجاء أبو علي/ يوسف محمدي ٢٤
بين الغرب «المسيحي» والشرق «الإسلامي» مسافة عبور محنة الرِدَّة
بقلم الأستاذ حسن غريب ٤٩
مداخلة المحامي هشام سعد في اللقاء التضامني مع المعتقلين الإداريين في فلسطين المحتلة
انتهاكات «إسرائيل لحقوق الإنسان» «الاعتقال الإداري أنموذجاً»
المحامي هشام سعد ٧٤
التنازع في الحداثة بين الشعر والنقد والمحرّم عند نزار قباني
د. عبد الله فضل الله ٧٩
الأسطورة والشعر: مداخل التوظيف والتلقي
د. فؤاد عفاني ٩٢
مفهوم النص في اللسانيّات، والأدب، ومناهج النقد (دراسة وصفيّة مقارنة)
بحث: د. جمانة توفيق أبو علي ١٠٢
البنية الدلالية للعادات والتقاليد في أدب محمود درويش
د. ليلى محمد سعد ١١٨
مدخل إلى قراءة الرواية بوصفها نظاماً سيمائيّاً
د. علي مهدي زيتون ١٣١
أنواع المقاطع السرديّة في القصة القصيرة جداً (أضمومة (تفاحة الغواية) للطيب الوزاني أنموذجاً)
د. جميل حمداوي ١٤٦
الصورة الشعرية في مرآة النقد العربي القديم/ تتمة
سامية سلوم ١٥٨
ندوة الأزهر الثقافية ١٧٠
ندوة جب جنين ١٨٦
حفل توقيع كتاب «شرح حكم المتنبي» تأليف الشاعر الأستاذ عمر شبلي ود.لينا علي زيتون
علي مهدي زيتون ١٩٧
ندوة سعد نايل حول كتاب الأديبة غنى الريس في دراسة: «الواقع والمرتجى» ٢١٣

قصص قصيرة جداً
د. دريّة كمال فرحات ٢١٤
أشكال النشر القصصي وقيمتها
دكتورة عطية علي أكبر أربابي ٢١٦
قصص قصيرة جداً
حسن علي البطران ٢٣٤
هل أفلت الشعر العربي من قبضة القهر الفكري؟؟؟
أروى الجعبري/ الأردن ٢٣٦
يا صديقتي الغيمة
علا بدر الدين الهزيم ٢٣٨
برق الروح
نبال رعد ٢٤٠
العطر المجروح
باسلة زعيتر ٢٤٢
ثعالب الغاب
ميراي أبو حمدان ٢٤٣
رعشة وجود
د. لميس حيدر ٢٤٥
بيروت
سوزان شمص-الهرمل/ البقاع ٢٤٧
لقاء
غدير سعيد حدادين ٢٤٩
قرأت في العدد الماضي
علي أحمد البعلبكي المنارة - البقاع الغربي ٢٥٠
إلى كل من رئيسي تحرير مجلّة المنافذ الثقافية المحترمين
علي أحمد البعلبكي/ المنارة ٢٥٣

العنف ومقاصد الشريعة[1]

عمر شبلي

إن كتاب الدكتورة «هالة أبو حمدان» «العنف ومقاصد الشريعة» كتابٌ إشكالي يثير أسئلة كان طرحها محرماً إلا بأسلوب توفيقي حَذِرٌ يدرك ماذا يعني طرح هذه الأسئلة التي كانت تنمو في داخل الذات المسلمة ثم تصطدم بأجوبة لم يعد يربطها بالمتغير المكاني والزماني والفكري أي رابط، فأصبح الإنسان المسلم يعيش افتراضياً في القرن الواحد والعشرين، وعقله لم يستطع تجاوز أسوار القرن الرابع الهجري، وأمام حيرة العقل المؤمن المستنير كانت الأسئلة المُلِحّة تعتبر زندقة وفق منطق «**من تمنطَقَ فقد تزندَقَ**»، وكانت تتعرض لوصمها بالكفر ووصف سائلها بالردة. ومن هنا تتجلى أهمية ما تطرحه الدكتور هالة في كتابها الإشكالي بمفهوم الرابضين على حدود الماضي لصيانته من هجمات الأسئلة الكبرى، والتنويري بالنسبة للعقل المسلم الباحث عن أجوبة لمشكلات عصره التي لا يمكن تجنبها. إن الكتاب مسكون بهاجس إنقاذ الينابيع الروحية والفكرية في حضارتنا العربية الإسلامية من التلوّث، ذاك الذي انحدر إليها من العقل الجمودي المؤمن بسكونية الزمن ووقف حركة الكون في كينونة وجودية قائمة على الثابت والمتحرك في آن، إن فكرة كتابها الرائع تحارب استمرار مستقبلية الماضي الذي لا يتلاءم مع لحظة الضرورة المنبثقة من تطور كل شيء. وهي تريد أيضاً تحرير المجتمع الإسلامي من تجميد الوعي الديني في ثلاّجات النصوص الفقهية، إن عقلية أصحاب هذه الثلاجات الفقهية تحاول احتلال المستقبل بعد أن سيطروا على الماضي والحاضر. إن هذه العقلية جعلت الفعل الإيماني محض طقوس. وكانت الدكتورة هالة في كتابها هذا ترفض التطلع إلى الكون بمرآة غشّاها غبارٌ كثيف، وهي

(١) دراسة في كتاب الدكتورة «هالة أبو حمدان» «العنف ومقاصد الشريعة».

ترى أن الماضي مهما كان مضيئاً فهو لا يستطيع إنقاذنا من واقعنا المظلم الكسيح، الزمن لا يتوقف وهو قائمٌ على الإضافات العلمية التي لا تقبل النقض بسبب وضوحها. إن الدكتورة هالة تدعو إلى السير باتجاه المستقبل الذي تنمو فيه المعرفة اليقينية نموّاً مذهلاً، وتحارب التقوقع في كهوف الماضي. نقرأ للدكتورة هالة: «**وهناك فريق ثالث رأى الحلّ في نبذ كل ما أنتجته الحضارة الغربية التي حمّلها مسؤولية ما وصل إليه العالم الإسلامي من تخلّف وتبعية، والعودة إلى «الأصول»، أي إلى الزمن الذي شهد عزّ الأمة الإسلامية. لكن هذا الرجوع لم ينظر إلى الماضي على أنه تراث وأصول ومرجع، لا يجوز بأي حال أن يكون هو الحاضر بعد تبدّل السياقات والوقائع والتاريخ بأكمله. فما كان يصلح منذ ألف وأربعمئة سنة، أصبح يشكل عائقاً أمام التقدم ونموذجاً غريباً عما يحيط به، لا بل دافعاً لاستعداء العالم بأسره**». ولتأكيد حتمية التطور تلجأ الدكتورة هالة أبو حمدان إلى التاريخ الإسلامي نفسه لتثبت حتمية التغيير، والتي تناولت نصوصاً مقدسة، كقولها: «**إن التطبيق الحرفي للأحكام أمر مستحيل في الواقع ويتعيّن النظر إليها من زاوية مقاصد الشريعة التي يتعيّن أن تحدّد في كل الأزمنة طرق تطبيقها المحتملة (حتى في حال النصوص الأشدّ صراحة). هكذا يجب أن نفهم قرار الخليفة عمر بن الخطاب بتعليق معاقبة السارقين الفقراء في زمن المجاعة: فالتنفيذ الحرفي لحدّ السرقة كان سيتعارض مع مقاصد الشريعة**». ونقرأ للدكتورة هالة أيضاً: «**لقد جرى الأخذ بالضرورة المبيحة منذ الجيل الإسلامي الأول أي منذ العهد الراشدي، إذ عطّل عمر بن الخطاب الحدود في «عام الرمادة»، عام المجاعة (٢١١)، واجتهد مع نصوص قرآنية وحدود تشريعية، بالتعطيل وبالمخالفة وبالالغاء (كما في إلغائه فريضة متعة الحج ومتعة النساء وفريضة المؤلفة قلوبهم)**

وهذا التطور العقلي الرائع في تجاوز حكم النص للضرورة التاريخية هو غاية القصدية الدينية التي وحدها تنقذ فكرنا من التجمد في نصوص فقهية، فالقصدية تعني أن غاية الدين هي السمو بالإنسان الذي كرّمه الله، وتكريم الإنسان لا يمكن إنجازه إلا بالتلاؤم مع التطورات الحتمية التي تتطلبها وتقرها ضرورة الوجود نفسه. تقول الدكتورة هالة: «المعرفة بمقاصد الشريعة هي أساس الاجتهاد، بتنزيلها على واقع الزمان ومستجداته ومشكلاته التي لم تكن معروفة من قبل، والغرض من هذا

التنزيل هو مصلحة الناس أولاً وأخيراً، وهو كله ما يقوم على مدركات عقلية بالأساس وليست نقلية ولا نصية».

وللمقارنة بين ما فعله الخليفة عمر بن الخطاب استجابة للضرورة، وبين الجمود الفقهي المتنافي مع حقائق الوجود وأهداف الرسالة الإسلامية السمحاء تعود الدكتور هالة لما أنتجه الجمود العقلي في الفكر الإسلامي، وتقارن بين جرأة عمر على ضرورة اقتحام النص، وبين فقيه أزهري بعد أكثر من ألف سنة، فلنسمع ما أنتجه الحمود الفقهي في إحدى الفتاوى التي لا يمكن أن يقرها عقل ولا دين، تقول الدكتورة هالة: «**هل من الجائز بعد التطور الهائل الذي شهدته البشرية أن تتضمن مناهج التدريس بجامعة «الأزهر» التي تعد أكبر مرجع ديني سني في العالم، كتباً من قبيل كتاب «الإقناع فى حل ألفاظ أبى شجاع» لمؤلفه محمد بن محمد الخطيب الشربيني شمس الدين. وفي هذا الكتاب نقرأ أنه «يجوز قتل المسلم تارك الصلاة والزاني المحصن والمرتد، وأكل لحمه نياً، لكن لا يجوز طبخه أو شيّه، كما يجوز قتل أعداء الإسلام بذبحهم مثل خراف الأضاحي»؟**

والدكتورة هالة تعترف أن الإسلام أنجز حضارة متقدمة على مستوى الإنسانية كلها، والمستشرقون الغربيون اعترفوا بما أنجزته الحضارة العربية الإسلامية حين تثاقفت مع الوافد إليها من ثقافات الأمم الأخرى،وقال المؤرخ الفرنسي: «غوستاف لوبون»، المؤرخ الفرنسي الشهير، صاحب كتابي «حضارة العرب»، و«سيكولوجية الجماهير»، والذي انتصر كثيراً للعرب والمسلمين بقوله «**وذلك أنه كان للمدينة الإسلامية تأثير عظيم في العالم، وتم لها هذا التأثير بفضل العرب... وبنفوذهم الأدبي هذبوا الشعوب البربرية التي قضت على الإمبراطورية الرومانية، وبتأثيرهم العقلي فتحوا لأوروبا عالم المعارف العلمية والأدبية والفلسفية، وهذا ما كانت تجهله، وعلى ذلك كان العرب ممدنينا وأساتذتنا مدة ستمئة سنة**».

وتؤكد الكتورة هالة هذه الحقيقة التاريخية بقولها: «**لقد مرّت الديانة الإسلامية، كما المسيحية بفترات تاريخية متنوعة، تبوّأت في بعضها المركز الأول في العالم، ليس فقط على الصعيد العسكري، لكن أيضاً ثقافياً وفكرياً وانفتاحاً على الثقافات الأخرى، ووعياً وتقدماً**».

فنحن لا نستطيع الحصول على جدارتنا التاريخية ونحن قابعون في مطابخ الوهم المغلقة والتي لايدخلها هواء متجدد، نقتات بما لا يسمن، ولا يغني من جوع. كتاب هالة

هو محاولة لصدّ الاعتداء على الوعي الذي يرفض الإقامة في الماضي الذي يأبى أن يعترف بسيرورة الحياة وتغير الأزمان، فكل حضارة مهما بلغ تألقها فإن انطفاء تألقها حتمية تاريخية إذا لم يأتلف فكرها مع الصيرورة الزمنية والمكانية للفعل التاريخي، يقول سان جون بيرس «**إن الحضارات التي تنضج لا تموت قط بأهوال الخريف، وإنما تبدل ريشها، والجمود وحده هو الذي يهدد بالخطر**».

دائماً ثورة الوعي هي التي تقود الفعل التاريخي، وهي أعلى من أية قوة أخرى. إن حضور الوعي هو الذي يجعل الماضي جزءاً من مسيرة الحياة، فقد قال كارل ماركس في محمد علي باشا: «**هذا الرجل هو الذي حوّل العمامة المفتخرة إلى رأس حقيقي**» والسبب واضح.

إن ثقافتنا المحشوة بالماضي وحده ترتعد فرائصها كلما لاح شبح إنجاز علمي يدعو إلى إعادة النظر في كل شيء، فالثقافة السمعية يجب أن تنقّي ذاتها مما لحق بها من تلوّث. إن وعي الحاجة هو قانون الحياة كما ترى الدكتورة هالة أبو حمدان. لا بد لفقهنا المعلّب أن يتورط بالمعرفة المتحركة. إن عباءة التاريخ الفقهية لا تغطي سوءات جهلنا وتخلفنا، وتؤكد الدكتورة هالة أبو حمدان على أن حيرتنا الإنسانية نابعة من تجميد الفكر التنويري في الإسلام. إن هذا الجمود حكم علينا أن نعيش حياتنا إلى الأمام ونفهمها إلى الوراء. وترى أن واجبنا أن نحافظ على روح التراث ونزع قشوره اليابسة، وأن لا نيأس من محاولة خلق الأجوبة التي تقنع أبناءنا وتقنع الآخرين بأن وجودنا في القرن الواحد والعشرين ليس وجوداً افتراضياً. وعلينا الخلاص من موقف الظلّية للماضي بكل تفاصيله، لا بد من فهم الماضي مرتبطاً بالحاضر، وأن التطور هو حقيقة كونية، لا مجال للوقوف في وجهها.

فالإيمان في وعي الدكتورة هالة ثابت وما عداه متحول. وتقوم الفكرة الأساسية في في كتابها هذا على الفكرة التالية: «**الفائدة الخلقية هي أصل العقيدة الدينية وأساسها**»، وتعني هالة بتوجهها هذا المنحى القصدي الذي تنحو الرسالات السماوية، وتحديداً الإسلام، باتجاهه، والقصدية كما رآها العقلانيون منذ المعتزلة حتى «هالة أبو حمدان» تقوم على غائية الدين، وهذه الغائية هي القصد الذي تتوجه الرسالة الإلهية لإنجازه. وهذه الغائية أو القصدية متمثلة بنقل الكائن البشري من الظلمات إلى النور، والتي لا يمكن إنجازها إلا بإعمار الأرض عبر إنسانها المتسلح بالإيمان والفكر والعمل.

الأخلاقية الدينية في فكر الدكتورة هالة تقوم على فكرة أن الأخلاق هي مجموعة

أهواء المجتمع، «**ولكن هل كانت هذه الفائدة الخلقية هي أصل العقيدة الدينية وأساسها**»[1] ونمو هذه الأخلاقية مرتبط بفهم سيرورة الحضارة في عمرها الزمني، وما لحق بها من إنجازات فكرية وعلمية تفرض وجودها على السلوك الإنساني ناسخاً ومنسوخاً. وهذا الفهم العميق قائم على ربط الأخلاقية الدينية، والتي هي غاية الرسالة الإسلامية، بحركة الزمن إلى الأعلى وليس إلى الأدنى، فالفضيلة في زمن معين قد لا تكون فضيلة في زمن آخر، ففكرة الرق مثلاً في بدايتها كانت فكرة متقدمة على سابقتها في العصر المشاعي من عمر الحضارة الإنسانية، إن المقاتل في العصر المشاعي كان كالوحش تماماً، كان يأخذ أسيره ويذبحه ليجعله طعاماً له، وحين ارتقى هذا الإنسان من المرحلة المشاعية إلى المرحلة الزراعية ارتأى أن يحتفظ بأسيره ويسترقه ليساعده في حراثة الأرض وجني محاصيلها، وبهذا كان الرق وقتئذ متقدماً على المرحلة السابقة، وهذا ماعناه ول ديورانت حين قال في قصة الحضارة: «**كلُّ رذيلة كانت يوماً فضيلة ضرورية في تنازع البقاء، ولم نُسَمِّها رذيلة إلاّ لأنها تلكّأتْ في وجودها بعد زوال الظروف التي كانت تستلزم وجودها**»[2]. هذا يعني أن الحياة كالشجرة التي تخلع قشرتها كلما يبست، نعم إن قشرتها كانت خضراء يوماً، ولكنها شاخت فلا بد من خلع القشرة للحفاظ على النسغ، وهذا يعني حتمية خلع القشور الفقهية المتكلسة للحفاظ على جوهر الدين المشع، والحي كالنسغ في ذات الشجرة.

والتغير ليس زِيّاً نلبسه حين نشاء، ونخلعه حين نشاء، التغير حتمية كونية تشمل المادة والفكر، ولا مناص للتهرب منها، وإذا كان التغير هو حقيقة كونية فعلينا أن نعيَ قوانين هذه الحقيقة لكي نصبح من مستحقي الجدارة التاريخية فكراً وفعلاً في التلاؤم مع سيرورتها فينا وفي نتاجنا. إن الحتميات الكونية ذات قوانين، والتعامل معها يجب أن يتناسب مع هذه القوانين كما يقول الشاعر التركي «ناظم حكمت» «**المهارة تكمن في الإمساك بالمتغير وفي التوغل إلى قلبه، والعمل على تغييره، حذارِ من التوهم بأن المتغير سهمٌ منطلق على هواه دونما قانون أو نظام**».

إن الرسالة الإسلامية نقضت كثيراً من تشريع ما «**قد سلف**»، وأقرت ما يتلاءم مع سير الحياة، والناسخ والمنسوخ في القرآن

(١) ول ديورانت قصة الحضارة ص ٩٧.

(٢) قصة الحضارة/ ول ديورانت/ ترجمة زكي نجيب محمود/ المجلد الأول ص ٩٠.

الكريم أوضح دليل على ذلك: «**ما ننسخ من آيةٍ أو نُنْسِها نأتِ بخير منها أو مثلها، إن الله على كل شيء قدير**». وقد عبر القرآن عن وجوب التغير باستعمال تعبير «**ما قد سلف**» كما في قضية الجمع ما بين الأختين قبل الإسلام، وهذا النقض لما قد سلف هو استجابة لمسير الحياة، وهذا ما يؤكده الناسخ والمنسوخ في القرآن، وفي أكثر من مكان.

ومن حصاد الجمود الفقهي نمت بذور الأصولية الدينية التي نرى مظاهرها وفعلها في العالم الإسلامي اليوم، فالتخلف ليس قدراً مقدوراً، وإنما هو نتاج عقلية قولبت الدين في أوان ضيقة:

«فقد أتى التشويه من هذا الجمود، وأصبح القالب الذي حُبس فيه الدين غير قادر على استيعاب المستجدات والتطورات الهائلة للبشرية، وأضحى عاجزاً عن تلبية متطلبات الحياة العصرية، لا بل أنتج الصورة التي هي عليه غالبية المجتمعات الإسلامية من تخلف، وبعض الحركات الإسلامية من ممارسة عنف مماثل لما كانت تمارسه مجتمعات العصور الوسطى والحديث بلغة تلك العصور، فباتت خارج التاريخ ووراء سائر البشرية بأشواط».

وترى الدكتورة هالة أبو حمدان أن الفكر العدائي الذي أضمرته، وأعلنته الحضارة الغربية للإسلام كان أحد أسباب ردة الفعل المتشددة التي مارستها الحركات الإسلامية التي آمنت بالعنف وسيلة للحضور والإلغاء في آن. ثم كانت ولادة الدولة الإسرائيلية وبدعم غربي مطلق وتبعها فعل أمريكي عدواني أدى إلى ظهور حركات لا تجد أمامها إلا العنف لإثبات الوجود، تقول الدكتورة هالة أبو حمدان: **«ولا يمكن فهم رفض الحركات الإسلامية المتطرفة كالقاعدة وغيرها للغرب ومفاهيمه وصدامها العنفي معه إلا من خلال دراسة السياسة الخارجية الأميركية المتبعة في الشرق الأوسط، والتأثير السلبي للاستشراق وللمفكرين الغربيين من اليمين المتطرف ومن المحافظين الجدد. لقد اتبع هؤلاء نظرة عدائية واستعلائية تجاه العالم الإسلامي، معتبرين الإسلام ديناً منتجاً للعنف وغير قادر على التطور والحداثة. فمثال على ذلك آراء برنارد لويس (٢٠٤) الذي ربط التجربة السياسية الإسلامية الاستبدادية بالدين الاسلامي وليس بالبيئة الثقافية العربية. ولم ير في نضال الشعوب العربية والاسلامية من أجل نيل الاستقلال السياسي فعلاً سياسياً وطنياً بل فعل عداوة للثقافة الغربية(٢٠٥).**

تحاول الدكتورة هالة أن تعالج مسألة

الجمود الفقهي اليابس بتنمية باب الاجتهاد ليقتحم ما كان مغلقا، ولكن هل المطلوب التجديد الفقهي أم التجديد الفكري؟. إن الفكر المحاصر بالماضي مهما تجرأ على النص، فإنه سيبقى عاجزاً، لأن الاجتهاد مهما تجرأ في سيرورته على النص فإنه يبقى مرتبطاً بلغة نصية تحاصر الفقه، وتمنع الاجتهاد أحياناً كثيرة من الدخول إلى المتراكم الموروث من كتب يجب إعادة النظر في صلاحياتها حتى لزمنها نفسها. والدكتورة هالة تعترف بعجز الاجتهاد بسبب تراكم غبار التخلف عليه: «**وقد فشل الرجوع إلى الاجتهاد، بعد طول المطالبة به، في استيلاد التجديد المنشود، بسبب تراجع الجرأة والابداع اللذين سادا في الأزمنة الأولى**». ورغم اعتراف الدكتورة هالة أبو حمدان بأن نصوصاً تدعو إلى العنف، إلا أنها تبقى مقتنعة أن القراءة الحديثة للنص القرآني تساعد على حل مشكلة العنف المختزن في النصوص المقدسة، ومحاولة الدكتورة هالة في هذا المجال تتلخص في أنها لا تريد قطيعة مع فكرة السلام التي دعا إليها القرآن بصراحة «**أدخلوا في السلم كافة**»، ولهذا فهي تصر على قراء جديدة للنص القرآني: «**ينبغي قراءة النص القرآني بعين الحداثة وإجراء نوع من القطيعة المعرفية مع الخلاصات التي تحضّ على العنف. وينبغي أن نصحّح الموروث الفقهي الاسلامي وأن نعيد النظر في أمور كثيرة من الناحية التاريخية**».

إن الفقه الموروث كتب في حقبة تجاوزها الزمن، وهو في حقيقته كان تعبيراً عن آراء أشخاص، وليس تعبيرا مطلقاً عن النص الإلهي المقدس، والدليل الخلافات الكبرى التي كانت وما زالت سائدة بين أصحاب المذاهب أنفسهم، وانتقل الخلاف إلى أتباعهم، وكان كل مذهب يدعي أنه هو المعبِّر الوحيد عن الحقيقة، فأين الحقيقة إذن؟. وهذا التناحر حوّلنا إلى جزر فقهية متناحرة، تحيط بنا عزلة فكرية وفقهية ماضوية تحاول الهروب من زمن لم يعد يسمح بالهروب لشدة سطوع حقائقه الكونية، وجعلتنا هذه العزلة عاجزين عن استيلاد بدائل خلاّقة وواقعية للتعامل مع ما هو متغير ومتطور باستمرار. هذا كله أدّى إلى نقص الوعي في مجتمعاتنا الإسلامية، وصار علينا أن نتعلم أن نقص الوعي في حياتنا ليس أقل أهمية من نقص الخبز.

إذا كانت القصدية من الدين تنمية الوعي، فإن الوعي وحده هو الذي يجب أن يكون الفقه. نعم الوعي يجب أن يصبح فقهاً، وحين يصبح الفكر فقهاً فإنه مضطر لإغلاق أبواب نصوص كثيرة كما فعل عمر بن الخطاب مع نص قرآني يأمر بقطع يد

السارق. وألغى العمل بنص المؤلفة قلوبهم، وهو نص قرآني في سورة التوبة أيضاً. لقد تجاوز النص بما تفرضه تطورات الضرورة، فاستطاع بناء دولة. وتجاوزُ النصِّ لا يعني الخروج على الإيمان بالله منزِّل النص. فالإيمان شيء، والفقه شيء آخر، فإذا تعارضا فالإيمان نفسه يستوجب تجاوز الفقه. يجب أن يكون هدف الرسالة الإيمانية تنمية الأخلاق الاجتماعية. وعبر التاريخ المزدحم بالأحداث والتغيرات كانت الأخلاق في حقيقتها تعبيراً عن أهواء المجتمعات، ولذا فالأخلاق نسبية من مجتمع لآخر، وإن كانت ضرورة اجتماعية لا يمكن التخلي عنها. وهذا عينُ ما تقصده الدكتورة هالة أبو حمدان في منحاها الفكري المؤلِّفِ هذا الكتابَ الجريءَ الهادف. فإذا كانت الأخلاق هي أهواء المجتمع، فإن الفقه وقتئذ يجب أن يكون خاضعاً لمنحى الفكر الأخلاقي الجمعي الذي يتكون من شخصية الأمة وتجربتها مع تطورات التاريخ ومن ثقافتها وبيئتها الروحية والجغرافية أيضاً.

وبدقة الباحث الحصيف تلاحق الدكتورة هالة أبو حمدان التطور الفقهي في المجتمع الإسلامي عبر مدارسه المختلفة، وكما نستخلص من البحث فقد كان الفكر المعتزلي فكراً متقدماً يرقي إلى أنضج ما وصلت إليه التجربة الفكرية الإنسانية، لقد جعلت حركة المعتزلة: «**العقل مرتكزها الأساسي في التفسير واستنباط الأحكام**».

أنا أرى أن هذا الكتاب العلمي المنهجي المتمرد على الفقه المتجمد الذي كان سبب تخلفنا عن اللحاق بالحضارة الإنسانية المبدعة والمنتجة، يفرض عليَّ أن أقول: إن هذا الكتاب النقدي والمؤمن في آن هو مكتبة وحده، حيث استطاعت الدكتورة هالة أبو حمدان أن توقظ النص الفقهي من سباته المزمن، وتجعله تابعاً لمفهوم الضرورة التاريخية التي لا يمكن أن تتوقف أبداً في الماضي، والتي تسير إلى الأمام وفق قانون الصيرورة التاريخية وحتميتها التي لا يمكن أن تنفصل عن حقائق الكون وقوانينه المتحركة. فهناك قوة الأشياء التي تفرض نظامها على قوة الفقه والفقهاء، وهي مؤثرات سارية المفعول في البناء الاجتماعي والجيوسياسي والاقتصادي، والتي يظهر تأثيرها في مؤسسات الإنتاج الإنسانية. وعلينا أن ندرك أن الذي يخلق الفعل هو وعي الحاجة، وهذا موجود عند الحيوان أصلاً، فكيف الإنسان!.

تحية للدكتورة «هالة أبو حمدان» في نتاجها هذا الذي يثير الفكر والروح في آن ويعد بالخروج من زمن ليس متصلاً بالزمن.

الفلسفة التّطبيقيّة
بين الفكر والعمل

كارولينا الخوري عبود البعيني
طالبة دكتوراه في المعهد العالي للدّكتوراه
الجامعة اللبنانية

تنتظم البشريّة باضطراب، ويضطرب التّواصل بين البشر تلبية لأنظمة رامت قطع أوصال الفكر والتواتر الإنسانيّ، لتسيطر مكانها أشباح المادّيّة الاستهلاكيّة. هذا الشّذوذ الفكريّ جعل في الإنسان شيئيّة لم يشهد التّاريخ الحديث كحدّتها قبلاً، انتزعت فكره وكرّست عقله دوغمائيا لخدمة مصالح أفراد أو حسابات عابرة القارّات، فبتنا نخاف أن تصيب البشر آفّة «قضم العقول». وكأنّنا بالإنسان أمام منتوج كباقي المنتوجات التي أصبحت عبارة «معدل جينيا» مباحة عليها.

ولأن الفلسفة هي المجال الأقدم والأشمل الذي عُنِيَ منذ القِدم بالكائن – وجوداً وفكراً وتجارب وتناقضاتٍ وتطلعاتٍ وإشكالاتٍ وأخلاقياتٍ وأحاسيس وتفاعلاتٍ – فهي تقف كالمحراب في وجه هذا الاعوجاج الذي يلحق بالمفاهيم ويشوّه قدرات العقل النّظريّة والعمليّة. ولعلّ مرور الفلسفة ومعانقتها لكلّ مجالات الحياة وتعدّد مدارسها وجدليّاتها هو الذي جعلها تنعم بالأحقّيّة في غوص أسبار الإنسان، فطوت صفحات الميتافيزيقا الكونيّة لتجعل الكائن موضوعاً و قدرةً وإرادة. وها هي اليوم تخطو الخطوة الأمثل بوضع كل الفلسفات النظريّة في خدمة المسار الإنسانيّ العمليّ وبالتّالي تعيد إليه ما توارى وما يفتقده وهو «التّنفّس الفلسفيّ». إنّه الأداة التي توصل إلى أوعية الإنسان وشراييه وأعصابه الحيويّة هواءً من نوع آخر يستقي من أسفار الفلسفة ضخّ الحياة في مختلف التّفاصيل اليوميّة.

بدأ هذا النّسق الإنعاشيّ الفلسفيّ يلوح في الأفق منذ حوالي أربعين سنة، عندما

أراد المفكّر والفيلسوف الالمانيّ Gerd Achenbach وضع كل الموروث الفلسفيّ بكلّ فصائله النّظريّة والمعرفيّة والجدليّة والوجوديّة حيّز الأدوات المنيرة التي تتخطّى الصّفحات لتلامس أرض الواقع، خاصّة أنّه كان من البيّن أنّ تحديد هذا النّتاج ضمن المواد الأكاديميّة فقط، قد اختزل آفاقه وشلّ تردّداته. لقد أوجد ما يسمّى بالفلسفة التّطبيقيّة وهي التي أضاءت عمليّا على كلّ جوانب الحياة مستندةً إلى المخزون الفلسفيّ التّاريخيّ الذي ما وجد إلاّ من الحياة وللحياة.

يعتمد هذا النوع من الفلسفة التّطبيقيّة على جعل الإنسان قضيّة أنطولوجيّة من حيث أن وجوده ليس بالوجود المنفرد بل هو وجود انعكاسيّ يستلزم وجود الآخر. كما يتيح استعمال الفكر الفلسفيّ في تفاصيل الحياة استدراك نماذج منطقيّة تمهّد لقبول الآخر كفرد يشاطر الأنا بماهيّتها ويشاطر الآخر في الكون أي يتشارك مع الآخر في إتمام كليّة عليا هي الإنسانيّة. فتشترط الإنسانية لديمومتها انبعاث الكلّ في الأجزاء وترابط الأجزاء في الكلّ.

يكمن التحدّي الأساسيّ في الفلسفة التّطبيقيّة في الصّيغة النّقديّة التي يتوّجه بها الإنسان منه وإليه أوّلا. فأنشطة هذه الفلسفة النقديّة تقوم على اعتبار الأنا آخر، ويكون جلّ العمل في فهم هذا الآخر «الأنا» ليصبح بعد تشذيبه وتنقيته من الأنويّة الهدّامة قادراً على قبول الآخر بما يحمله من تميّز واختلاف فتُستبعَد بذور الخلاف. إنّ الفلسفات التّطبيقيّة تعمل بدقّة نقديّة وفقاً لأهداف محدّدة تصقل عقل الإنسان وتنير تفاعلاته الإنسانيّة. فكثيرون هم الفلاسفة الذين أرادوا وضع الفلسفة معتمدا تحليليّا يسهّل الحياة ويدعم الفكر التّواصلي، إذ وجدوا أنّه من المهمّ جدّا أن يحيا الإنسان ولكن من الأهمّ أن يتعلّم كيف يحيا، وليست الفلسفة التطبيقيّة إلاّ جوهر هذا الكيف. ففعل التّفلسف ليس فقط بالتّفكير وإنّما بالعبور إلى «تفكير هذا التّفكير» وبأخذ الفكر بذاته موضوع تفكير، مما يعني استدعاء الأفكار والمثول أمام طبيعتها، دلالاتها ونتائج طرحها، وبمختصر بلوغ قيمة هذه الأفكار المطروحة والتمعّن بها سواء أكانت أفكاراً ذاتيّة أم أخرويّة.

تستلزم الفلسفة التّطبيقيّة سلوكيّات فلسفيّة يشترط فعل التفلسف وجودها في الكائن. تكلّم عن هذه السلوكيّات و توسّع في شرحها معظم الفلاسفة من سقراط إلى العصور الحديثة كإثبات حيّ أنّ الفلسفة هي أوّلاً وآخراً فلسفة الحياة. من أبرز هذه المواقف والسّلوكيّات أصالة الفكر وجرأة التّفكير والمعرفة وجهوزيّة الوجود بالنّسبة

للذّات والآخر والتّنبّه لأدقّ تفاصيل العبارات المنطوقة، والقلق الباعث لحياة الفكر والتّساؤل الدّائم وتعليق الأحكام للتّمكن من التّدقيق وتحديد الإشكال. إنّ هذه السّلوكيّات والمواقف تساهم بدورها في إتقان مهارات وكفاءات تبدأ أولاً بالتعمّق بكلّ معبَّر عنه، مما يستلزم الشّرح والبرهان وتحديد الافتراضات والتّحليل والتّفسير والاستخلاص والتّوليف. وثانيا بتحديد الإشكال باعتبار كلّ منصوص أو مقال فرضيّة محتملة أو مرجّحة وليست بالضّرورة مطلقة. ثمّ ثالثا التمكّن من إيجاد مفاهيم دقيقة للتّحديد والاستعمال بهدف توضيح ما يراد قوله بتبيان جوهر المنطوق به أو المنصوص عليه أو المناقش به.

إن العمل بمثل هذه الكفايات يجعل المشتغل ظاناً لبرهةٍ بأنّه مضيع للوقت، إلاّ أنّه لا يلبث أن يكتشف تدريجيّاً صوابيّة العمل في اكتساب تلقائيّاتٍ منطقيّةٍ فلسفيّةٍ، تمهّد لاستعمال هادف للوقت وفق حيويّة فكريّة نَشِطة، تسهّل مهام العمل التّطبيقيّ الفلسفيّ.

يؤدّي هذا النّوع من التّطبيقات الفلسفيّة النّقديّة الدّقيقة إلى ضرورات فلسفيّة تتلخّص في مستويات عدّة:

المستوى الأوّل: استنباط التّفكير الذّاتي، وهو الجانب الفكريّ. يُستَدلّ عليه من جهة اقتراح الفرضيّات والمفاهيم وتوضيح الأفكار وإعادة تشكيلها وفقاً لجوهرها وفهم الأفكار الذّاتيّة وأفكار الآخر والقدرة على التّحليل والرّبط وإعطاء الأمثلة لتدعيم البرهان وإصدار الأحكام ومواجهة فكر الآخر وقبوله.

المستوى الثّاني: انوجاد الذّات حيث يكون الإنسان نفسه، وهو الجانب الوجوديّ. يُستدلّ عليه من خلال التّعبير عن الرّأي والأحكام كانخراطٍ والتزامٍ بالهوّيّة الذّاتية وتفعيل الوعي الذّاتي الفكريّ والسّلوكي والقدرة على تحديد المسافة مع الذّات لرؤية الخطأ والتّضارب والتّناقض الذّاتي وبالتّالي استشفاف الموضوعيّة في الحكم مع الآخر.

المستوى الثّالث: استيفاء شروط العمل الجماعيّ والتأهّل للتّفاعل فيه، وهو الجانب الاجتماعيّ. إنّه يؤهّل الفرد لسماع الآخر واحترامه والاهتمام لما يقوله والجرأة في وضع الأفكار الشخصيّة تحت مجهر هذا الآخر بالابتعاد عن الأنا، والتّوجّه نحوه للتّفكير معه بدلاً من تحدّيه.

كما وتقوم الفلسفة التّطبيقيّة على نوع من ورش العمل حول سؤال أو نصّ أو رواية وهي تستدعي ما ذُكر أعلاه من مواقف وسلوكيّات وكفاءات. الهدف ليس النص أو السؤال بذاته وإنما الالتزام بحوار حول المضمون أو الأفكار المطروحة للتوصّل إلى إنتاج البراهين وتقويمها ونقد

كل مقبول بالمطلق لاحتمال وجود مواقع إشكال فيه. تتّخذ هذه النشاطات نوعاً من جدليّة الأنا والآخر تبعاً لأنساق منطقيّة وقضايا تتطلّب البرهان المنطقيّ. لذا يكمن تقويم هذا النوع من الأنشطة التّطبيقيّة من خلال التدقيق في استخدام المواقف المكتسبة والكفاءات والأدوات المفهوميّة، ممّا يجعل كل فكرة ذات صلة مباشرة بماهيّة العمل وسياقه دون فسح المجال للنّزوع الشخصيّ والرأي الخبريّ أو الفكر السلبيّ المتلقّي.

تتعدّد أوجه الفلسفة التّطبيقيّة النقديّة وتعدّ الاستشارات الفلسفيّة من الأكثر فعاليّة بينها. تأخذ طابعاً عياديّاً في إنارة الحياة وتفكيك أعبائها اليوميّة استناداً إلى موروث فلسفيّ كمّيّ ونوعيّ. تقوم على نسق حَثّي من الأسئلة يطرحها المشتغل بالفلسفة أو الفيلسوف، على شخص قصده للاستشارة، على مثل ما كانت تجري عليه الأسئلة الحوارية التّوليديّة مع سقراط. يصبح هذا النّسق الحواريّ أداةً علاجيّةً تغتني من فكر الفلاسفة السّابقين والمعاصرين ليس لإتاحة مجالات تفكير فقط وإنّما لاستعمال هذا المخزون الفلسفيّ كأداة وجوديّة تذلّل الخوف والتردّد وتساعد على عيش أفضل. هي أشبه باستجواب منطقيّ و مدقّق للذّات بغية انكشاف أماكن الضّعف فيها والتّعالي على مكنونات قيودها للمضي قُدما بعلاقة سوية مع الذّات والآخر. فمن سقراط وأفلاطون وأرسطو إلى ميرلوبونتي وديكارت وكانط وهايدغر وسبينوزا وليبنتز وهوسرل ونيتشه وجاسبرز وغيرهم كثر ممّن يُستقى من أفكارهم و نظريّاتهم ومدارسهم وتيّاراتهم لمزيد من التناغم بين الفرد والذّات والآخر والعالم تتمثّل بمساحات عمل لحكمة ذاتيّة. ربما كان مارك سوتيه وغيره على كامل وجه حقّ عندما طرحوا التّساؤل الآتي: «كيف يمكن للفلسفة أن تساعدنا على فهم عالم اليوم؟».

ها هي كلّ الأعمال الفلسفيّة التّطبيقيّة والنّقدية تسير قُدُما في العالم وهي تعزّز الرّوابط بين الفلسفة والعلم، بين الفلسفة النظريّة والتّجارب الحيثيّة وأسسها وأبعادها المنطقيّة العمليّة والقيميّة. إنّها هذه الحاجة التي أصبحت ماسّة للوقوف أمام ما يقتحم العقل البشريّ من آفات العصر الانفلاشيّة التكبيليّة في آن. وقد يُطرح السّؤال في شرقنا المصاب اليوم: هل من مجال للحديث عن الفلسفة و خاصّة التطبيقيّة منها والمستحدثة الأساليب في حين أن البقاء و الانتماء والأرض والوطن هي الهمُّ الأبدي؟

هو هذا الجواب الذي يتحدّر من عمق السؤال، لأنّ البقاء والانتماء والأرض والوطن يلزمها الكائن هنا والآن. ولوجوده

هنا والآن يلزمه فكر، ولعمل فكره تلزم أدوات، وأدوات الفكر كامنة في جوهر الفلسفة. وما الرّهان الغاصب على تغييب كائن الشّرق إلاّ بانتزاع أدوات فكره في حين أن عقله يتعطّش متخبّطا لالتماس واستحضار أدواته من جديد. وخير دليل على الرّغبة الدّائمة والمتعطّشة لحياة الفكر، ما أتى في سياق المؤتمر الأوّل للفلسفة التّطبيقيّة في منتصف شهر تمّوز ٢٠١٥ حيث كانت ورش العمل في الفلسفة النّقدية حيّة وفاعلة، لدرجة إحياء الهويّة الفاعلة والاندفاع للانشغال الفلسفيّ كرغبة مخبّأة يلزمها إزالة حجبها، ليس فقط عند الملمّين بالفلسفة بل عند غير الملمّين أيضا والذين ينتمون إلى مختلف قطاعات الحياة المتخصّصة.

لا يحجب هذه الرغبة النّقدية الفكريّة والتي تلتمس آفاقها من أطر الفلسفة التّطبيقيّة إلاّ تلك الأطر المعاكسة التي تقيّد هذا الانشغال الفكريّ، لدرجة أن أصبحت «عقولنا مقضومة» عاجزة ترزح تحت عبء البيّنات الخبريّة التي نرضخ لتكبيلها وهنا مخاطر الآفة القصوى...

وهنا أفتح التساؤل أمام عُرف جوهرنا الكائن: لِمَ وإلى متى تتساكت عقولنا عن آفاتها ولِمَ لا نستطرد من عجز خمولنا المرضيّ أمام جدران النظريّ إلى ما يليق بفكرنا والعمل من فلسفةٍ للحياة، كانت حيّة، ما زالت وستبقى؟

التّرجمة وحوار الثّقافات
استراتيجيّة تفعيل المهمَّش

د. إبراهيم أحمد ملحم/الإمارات العربية(*)

١ - المقدمة

ما زالت خطواتنا متعثّرة في خطاب الآخر؛ فعلى الرغم من المؤتمرات التي نعقدها على مستوى عالميّ، وعلى الرّغم من اعتقادنا، بعد كل قائمة كبيرة من التّوصيات التي نخرج بها، وعلى الرّغم من دعواتنا المتواصلة إلى التّسامح انطلاقًا من تعاليم الدّين، والعيش الحضاريّ المشترك.. نجد أنفسنا غالبًا ما نحاور من طرف واحد، وأن هذا الآخر بارد الحماسة في تغيير توجهاته، فهل مفاتيح حلّ المشكلة لدينا نحن العرب؟ أعتقد ذلك. إنّ هذا البحث يسعى من خلال مقولتين، الأولى: التّرجمة إلى العربيّة، والثّانية: التّرجمة إلى اللّغة الإنجليزيّة، إلى ترسيخ جوانب معينة في حوارنا مع الثّقافات، قبل البدء في تأسيس خطابنا للآخر.

٢ - التّرجمة إلى العربيّة

لا شكّ في أنّ التّرجمة، بصورة عامة، تُشكِّل العصب الحيويّ القادر على إحداث التّواصل الفعّال بين الشّعوب، وإحداث «التّعارف» بين الأمم. وإذا أحسَنا توظيفها في حياتنا، فإننا نُحسن فهم الآخر، ونُحسن تأسيس خطابنا له.

كان الإنسان العربيّ في بدايات العصر العباسيّ يُدرك أنّنا تقدّمنا في الجانب الروحي كثيرًا، وأنّ معارفنا حوله غير كافية لإقناع الآخر بما نمتلك، فتوجّهنا إلى التّرجمة في حقل الفلسفة عند «أفلاطون» و«أرسطو»، وغيرهما. كنّا ندرك أنّ للشّعر قيمة ما في الحياة، وهي أنّه الروح الثانية التي تبقى بعد رحيل الشّاعر عن الدّنيا، وهو ما أكّده أفلاطون في «المأدبة» بإحدى

(*) العين - جامعة الإمارات العربية المتحدة I.Mlhem@uaeu.ac.ae .

محاوراته[1]. لقد كانت الفلسفة الإغريقيّة تحلّ لنا مشكلة وجوديّة متأصّلة في الحياة، وكانت كتب الطّب والصّيدلة والزّراعة.. تحلّ لنا، أيضًا، مشكلات في الحياة الماديّة، ولهذا ترجمنا هذه الكتب. ولكنّنا لم نكتفِ بامتلاك ما لدى الآخر، بل أضفنا إلى ما ترجم إلينا إضافات نوعية، أكدت أنّنا لسنا عبئًا على الحياة بل إنّنا جزءٌ من حركتها، وهو ما يجعلنا جديرين بها، وما يجعل الآخر أكثر حاجة إلى نتاجنا ومعرفتنا. هذا ما فعله علماء كثيرون، منهم: جابر بن حيان، وابن سينا، وهذا ما فعله الآخر حين ترجم بعض ما أنتجوا.

القارئ في كل زمن، يدرك أن ما يُترجم إلى لغته يَعد بشيء يُضيف إلى السائد أو الراهن، وقد نجحت دور النشر العربية التي نشرت كتبًا مترجمة تخاطب الإنسان بأفكار معاصرة تتغلغل في صميم حياته اليومية[2]، مثل: البرمجة العصبيّة، وإيقاظ الحواس الداخلية، وفن التّعامل مع النّاس، والمذاكرة الفعالة.. فحققت مبيعات كبيرة، اكتسحت غيرها من الكتب التي بقيت كاسدة؛ لأنها بتقصُّدها غير ما يخاطب الإنسان، أرادت أن تكون كاسدة.

الثقافة الجماهيريّة ليست ساذجة، كما يعتقد البعض، وقد يكون هؤلاء من النخبة المؤثرة في حياتنا الثقافية، ولكي أكون أكثر إقناعًا في حديثي، سأتحدث قليلاً عن «الأدب الشعبي»، ثم أعود إلى المحور الرئيس؛ فقد كان اللجوء إليه بشكلٍ جارف ردَّ فعل على تحول الثقافة، وهو ما أكدته في كتابي «التراث والشعر»[3]، فسقوط بغداد سنة ٦٥٢ هـ جعل العقل العربي يُصدم بأن عصر القوة يتهاوى، وفي الوقت نفسه، كانت هناك تحوّلات في الثقافة تُشعر المتلقي أن هناك فجوة بين تلقي الأدب بالفصحى، من جهة أولى، والثقافة الجماهيريّة التي كان الشعر مصورًا لبطولاتها، وربما بدأت مظاهرها بادية في قول الشاعر أبي تمام للمتلقي الجماهيري «لمَ لا تفهم ما يُقال»، من جهة ثانية. وأن ما يُسمى «أدب العصور المتتابعة» أو «العصور المظلمة» كما يحلو للبعض تسميتها، قد أحالت الإبداع إلى أشكال مصوَّرة، فظهر المشجَّر، وإلى مهارات عقلية فظهر التأريخ بالشعر، وما لا يستحيل بالانعكاس.. وهذا ما جعل الثقافة الجماهيرية تنقل راية البطولة من الأدب بالفصحى إلى الأدب الشعبي، وما جعل

(١) انظر كتابي: جماليات الأنا في الخطاب الشعري، دار الكندي، الأردن ٢٠٠٤، ص١٨.
(٢) إن تصفُّح عناوين الكتب المترجمة التي نشرتها «دار جرير» مثلاً، يؤكد لنا ذلك.
(٣) للتفاصيل، راجع الباب الأول من «التراث والشعر»، عالم الكتب الحديث، الأردن ٢٠٠٨.

مأساة الشاعر بعدئذ تعظم؛ إذ إنه فقد الجمهور الذي يلتفّ حوله، ويؤكد له أنه سيحظى بحياة أخرى عبر الشعر. ولعل هذا الأمر جعل الشاعر يركز على بطولة العمل الأدبي؛ أي الإيغال في تطوير تجربته إلى درجة الغموض الموصلة إلى حصر التلقي في دائرة النّخبة.

وإذا نظرنا إلى التقارير الإعلامية التي ترصد انطباعات المثقفين العرب، بعد انعقاد كل معرض من معارض الكتب الدولية في الوطن العربي، فنجد شكوى الناشرين من تدني شراء الكتب الأكاديمية، وفي المقابل، نجد نسبة مبيعات مرتفعة لقصص الأطفال المقروءة والمحوسبة، وكتب الطبخ، والأبراج.. ونجد الإشارة إلى أن الكتاب يعيش أزمة تدلّ على جهل القارئ المعاصر، وأن الكتاب الإلكتروني بات منافسًا للكتاب الورقي. والحقيقية أنه، من زاوية أخرى، يدل على وعي القارئ؛ فالتّحول عن الشّعر في القديم كان بسبب تحوّل الثقافة، والتحوّل عن الكتاب الراهن هو، أيضًا، بسبب تحول الثّقافة؛ فالشّعر المقترن بالبطولة حينما انهار أمام ذلك التّحول، نقلت الجماهيرُ الرايةَ إليها، والآن، أصبحت معظم الكتب الأكاديمية غير قادرة على ممارسة جاذبيتها له؛ لأنّ دخول «العولمة" إلى حياتنا واختلاطها بالماء الذي نشربه، وبالهواء الذي نتنفسه.. أعاد تشكيل ثقافتنا الجماهيريّة، فأصبح الكتاب الذي يجتذب القارئ لشرائه ينبغي أن يحظى بمواصفات، أهمّها: القدرة على حل مشكلاتٍ لإنسان معاصر تواجهه تحديات متسارعة: سواء أكانت صغيرة أم كبيرة، والقدرة على عبور الجسر المشترك بين الذات والآخر: قضايا الإنسان أينما وُجد. لماذا تحقّق دواوين الشاعر نزار قباني، في كل معرض من معارض الكتب، مبيعات كبيرة؟ لأنها كانت، بكل بساطة، تخاطب العاطفة التي قسمها الله بين جميع البشر (الحب)، ولأنها تزيِّن بالشعر عالمًا أكثر إشراقًا، يمكّن الإنسان من التغلب على أزماته المختلفة. ولماذا تحقّق كتابات الناقد إدوارد سعيد المترجمة الأمر نفسه؟ لأنّها كانت، بكل بساطة، تخاطب ما يمكن الإنسان العربي خاصة من العيش بحرية وكرامة. إن كلّ ما يخاطب الإنسان وحاجاته الصغيرة: من الطبخ، والأبراج.. وحاجاته الكبيرة: الحبّ، والحرية.. يحقّق رواجًا وقدرة على النفاد إلى الثقافة الجماهيريّة.

كان لا بد من الحديث عن هذه النقاط حتى أعود إلى الترجمة؛ فما نريده من الكتب المترجمة أن تكون قادرة على مخاطبة الإنسان أكثر مما هي قادرة على تقديم معرفة جزئية تخصصيّة؛ لأن القارئ العربي يريد التّواصل مع الآخر، وفي الوقت نفسه، لا يريد مزيدًا من الإرباك

والتّعقيد في هذا التّواصل. وهنا، يبدو قطب الرحى قائمًا ليس على أساس تفاخر دور النّشر أو الجهات المعنية بالتّرجمة بضخامة الأعداد التي تترجمها، بل بمدى حاجة العقل العربي لما يُترجم. إن إغراق أسواقنا بالكتب المترجمة، واكتظاظ دورياتنا بالمقالات المترجمة، ودعواتنا بصوت عالٍ في المؤتمرات للتّواصل مع الآخر عبر الترجمة.. ستؤتي أكلها بصورة سلبية، وذلك لأسباب أخرى غير ما أشرت إليها، الأول: أن تعزيز الحوار من طرف واحد سيبقى عُرضة للتغير؛ لأن مستوى المقارنة بين الترجمة التي تصل إلينا، والترجمة التي تصل إلى الآخر ما زالت هزيلة جدًّا. الثاني: أن تعرف الآخر كلما ازدادت نسبته، كانت منبئة بظهور اتجاهات تنحاز إلى صف التراث وحده، بوصف هذا الانحياز رد فعل على ما يجري. الثالث: أن غياب التنسيق بين المترجمين العرب، بسبب غياب قاعدة ببليوغرافية تتولاها جهة رسمية، فتكون متاحة على الإنترنت، سيؤدي إلى جهود تكرّر نفسها، بمعنى: وجود كتب مترجمة متعددة لكتاب واحد، وفوضى في المصطلحات[1].. ما يجعل المشكلة تولّد مشكلات يصل حلّها إلى درجة التّعقيد.

ليس إيراد الأسباب السابقة دافعه الوصول إلى حث الخطى على التباطؤ في الترجمة، أو كبح جماحها، ولكن الوصول إلى فكرة: أنّ وضع الثقل جميعه في كفة ميزان واحدة ليس من المنطق في شيء. وهو ما سأتحدث عنه في المحور الثاني من البحث.

٣ - الترجمة إلى الإنجليزية

نشطت حركة التّرجمة من العربيّة إلى الإنجليزيّة بعد الثورة العربية الكبرى سنة ١٩١٦ التي انحصرت بالمستشرقين، وكان دافعها التعرف على ثقافة الأمة التي جعلت السلطة العثمانية تتهاوى بعد حقبة زمنية لا يُستهان بطولها. وقد اتجهت مقاصدهم في اتجاهات مختلفة، منها: تحقيق المخطوطات، وترجمة معظم ما تم تحقيقه، وهو ما حقق فائدة مزدوجة للذات والآخر. ولكن عدم الفصل ما بين الواقعي والمتخيل أورثنا مشكلات ليس من السهل استئصالها من ثقافة الآخر؛ فترجمة «ألف ليلة وليلة» على سبيل المثال، جعل المركوز في التصوّر الغربي للرجل العربي مهيمنًا على المرأة، سالبًا لحريتها.. لا هم له سوى إشباع نزواته، واستغلال السلطة الموكولة إليه لسفك الدماء. والأمر نفسه، يقال عند

(١) تناولت هذه القضية في كتاب: المترجمون العرب في النقد الأدبي واللغويات، عالم الكتب الحديث، الأردن ٢٠٠٤، ص١٠ - ١١.

الحديث عن جعل دواوين شعراء ماجنين بين يدي القارئ الغربي بوصفها نموذجًا للنتاج الإبداعي العربي، كما هو الحال في شعر أبي نواس الذي حققه المستشرق الألماني **إيفالد فاغنر**، وفي المقابل، عدم الاهتمام الكافي بدواوين شعراء آخرين كالمتنبي وأبي تمام، وتغييب كامل للشعراء الأندلسيين.

ما يُكتب بالإنجليزيّة عن الأدب العربي روافده متعددة، منها: الرسائل الجامعية التي تُناقش في الجامعات البريطانية حيث تُنشر باللغة التي كُتبت بها. والأعمال التي كتبها مَنْ تزوج هناك، وأسس حياة تجعل العودة إلى الوطن الأمّ متعذرًا، كما هو الحال في عدد من أعمال **الطيب صالح** الروائية، وعدد من أعمال **كمال أبو ديب** النقديّة، أو مَنْ حصل على جائزة عالمية، ويريد الآخر أن يعرف كتاباته بلغته، كما هو الحال في أعمال **نجيب محفوظ** الذي حصل على جائزة نوبل للآداب في ١٩٨٨. إضافة إلى دراسات أكاديميين عرب يعملون في الجامعات هناك. في الأحوال كلها، تبدو الأعمال الإبداعيّة غير قادرة على التّأثير في الثقافة الجماهيرية؛ لأنها ترتد في هذه الحالة إلى الخيالي، وليس إلى ما يمكن إدراجه في الواقعي، كما هو الحال في «ألف ليلة وليلة»، أما كتابات الأكاديميين، فيبقى تأثيرها في إحداث تغيير ما في الثقافة الغربيّة عن الصورة النمطيّة للعرب غير فعالة؛ لأنها صيغت للدارسين أو النخبة، وعادة ما تكون معنية بالموضوع المحدد الذي تتناوله، وليس بتصويب أفكار متداولة خطأ.

إنها تغدو مؤثرة حينما ننقل إلى القارئ الغربيّ الجماهيريّ قضايا العربي بوصفه إنسانًا، ينبغي أن يحظى بالحياة الكريمة كغيره من البشر، فنسلّط الضوء على مأساة شعب فلسطين من خلال شعر **محمود درويش** أو **سميح القاسم**، وعلى الفقر الذي يرزح على صدره في أماكن مختلفة من الوطن العربي من خلال الرواية.. ينبغي أن نمتلك الوعي الكافي عند الكتابة باللغة الإنجليزية في كافة مواقعنا؛ فالكلمة، هنا، مسؤولية ليست شخصية بل تتخطى ذلك.

الترجمة إلى العربيّة ليست الطريق الوحيدة إلى حوار الثقافات؛ فهذه الترجمة تُقدم للذات عن الآخر، ولا تُقدم للآخر عن الذات. من المؤكد أنّها تقوي في داخلنا الحاجة للتكامل مع الغرب لسد احتياجاتنا، وغضّ الطرف عن الإساءة عبر التاريخ الطويل، ولكنّنا بحاجة إلى إحداث الأمر نفسه في داخل الآخر، ولا يكون هذا إلا بتحقيق نوع من التوازن بين ما يُترجم إلى العربية، وما يترجم إلى الإنجليزية. وهذا يوجب طرح فكرة الربح المادي لما يُنشر

جانبًا؛ لأن ما يُترجم إلى الآخر ليست له سوق رائجة إلا ما كان يحفل بالمنفعة، أو إحداث الدهشة التي تحرّكها مناسبة تجري على الساحة.

إضافة إلى الترجمة، نحن بحاجة إلى تغيير حقيقي في أساليب تدريسنا العام والجامعي بحيث نُسلِّط الضوء على التعلم التعاوني Cooperation Learning الذي يحقّق فوائد على مستوى المجموعة الواحدة، فيستفيد الضعيف من القوي، ويعزز تبني قرارات غير متسرعة، ويؤكد حق الآخر في الاختلاف[1]. إن تأسيس حياة الطالب اثنتي عشرة سنة على أساليب التعليم التقليدية، ثم نواصل ما بدأنا به بصورة لا تختلف كثيرًا في الجامعة، ستؤدي إلى تأسيس رؤية أحادية غير قادرة على الحوار، وغير قادرة على استيعاب أن الاختلاف، والتنوع والتعدد.. من أبسط مبادئ ثراء الحياة، ما دمنا نمتلك مقومات الشخصية القوية المتميزة التي تستثمر الاختلاف في تشكيل رؤية قوية موحدة[2]. عندما يغدو التعلم التعاونيّ جزءًا رئيسًا من حياتنا التعليميّة، سيكون جزءًا من حياتنا اليومية.

٤ - الخاتمة

إن إستراتيجية الحوار مع الغرب بالاعتماد على الترجمة لا يمكن أن تكون على قدر كبير من الفعالية، إلا إذا تضافرت مع أمور أخرى، لعل أهمها: تطوير أساليب التدريس لدينا. والعمل على وضع قواعد بيانات ببليوغرفية عما ألّف باللغة العربية أو ترجم إليها حتى يشعر الباحث أنه في حواره مع الآخر ينطلق من أرض صلبة، ويشعر أنه قوي بتراثه وبحاضره الذي لم يكتفِ بالماضي. والسعي إلى تحريك كفة الميزان لتتساوى أو تقترب من التساوي مع ترجمة الدراسات العربية التي نعتقد أنها تضيف إلى الفكر العالمي، أو تصحح النظرة إلى العرب والإسلام إلى اللغات الأخرى؛ حتى نكبر في عيون الآخر، كما هو الآخر كبير الآن في عيوننا.

(١) انظر مقالي: نحو بحث علمي أقل تعثرًا، حولية اقرأ، ع١٥، الشارقة ٢٠١٢، ص٨٣.
(٢) المرجع السابق نفسه.

أوزيريس عند باكثير
(بين الانتصار الحقيقي والهزيمة الواقعة)

رجاء أبو علي
يوسف محمدي

الملخص

علي أحمد باكثير (١٩١٠م - ١٩٦٩م) أديب بمني الأصل عاش جلّ حياته في مصر مدافعاً عن قضايا الأمة العربية والإسلامية بل وقضايا الإنسانية جمعاء. يعدّ باكثير من أولئك الأدباء القلائل الذين فطنوا إلى أهمية الأسطورة ودورها وطاقاتها على الساحة الأدبية. فقد أصبحت الأسطورة - منذ أوَّل لقاءٍ للأدباء بها - فنَّاً أدبيًّاً تنبّهوا إليه وحقلاً خصباً نهلوا منه، وفطنوا إلى ما تحمله من رموزٍ ومعانٍ تبلور التجربة الإنسانيّة، وتُثري الإنتاج الإبداعي الأدبي المعبِّر عنها، لذلك نرى أن الأدباء على مرِّ العصور قد استلهموا الأساطير ليوظِّفوها في أدبهم بما يعكس رؤاهم، لكن من المؤكَّد أنّ هذا الالتفات إلى الخَلف لا يعدُّ تقهقراً في ظلّ التطور العقلي والمادي للبشريّة ولا هو شغفٌ بالأسطورة بوصفها غاية في حد ذاتها، وإنّما هي محاولةٌ لربط الحاضر بالماضي والماضي بالحاضر والتفاعل بين الزمنين، ثم إخراج التجربة الذاتية الشخصية من دائرتها الضيقة إلى عالم أرحب إلى تجربة إنسانية عامة، بغية الوصول إلى مستقبل أكثر إشراقاً وتألّقا. كانت محاولة باكثير في هذه المسرحية عبارة عن تبيين أسباب إخفاق أوزيريس في حُكمه والهزيمة التي لحقته من جراء تهاونه في التعامل بحزم وحسم مع الشرّ والظلم المتمثّلينِ في أخيه ست، وقد عبّر الكاتب عن هذا من خلال عدة أحداث ومواقف توقّف هذا البحث عليها. وفي نهاية المطاف توصّل البحث إلى أنّ باكثير عالج من خلال مسرحية «أوزريس» مسألة الظلم والعدل والحرية والاستبداد فنتج عن هذه المعالجة أن العدل لا يمكن أن يتحقّق ما لم تدعمه قوةُ تدبير وتعقّل وحكمة تكسوه ثوباً عمليّاً يتفيَّأ ظلَّه بنو

البشر. ومن هنا جاءت إدانة الكاتبِ لشخصية أوزيريس الذي أسقط هذه القوة الإيجابية من حسابه معتمداً على التسامح واللّين والمسالمة فأخفق في استمرارية تحقيق العدالة.

كلمات مفتاحية: علي باكثير – أوزيريس – الأسطورة – الانتصار – الهزيمة.

المقدمة

بادئ ذي بدء لابدّ من الاعتراف بأنّنا كلَّما ابتعدنا عن لحظة وفاة باكثير ازدادت قيمتُه وأهميته وازدادت قيمة إبداعاته ونتاجه الأدبي، وأحسَسنا أنّنا بحاجة إلى إعادة قراءة أدبه وفهمه فهماً جديداً في ضوء العصر وظلاله لأنّه صنع أساطيرَ عصره من وجهة نظره الخاصة، وعالج فيها قضايا إنسانية كـ «الحرية» و«العدالة» و«الكرامة» و«الظلم» و«الاستبداد» وغيرها من القضايا الحيوية. وبالفعل فإنَّ باكثير بجهوده المتواصلة وعطائه الخصب المتنوع ومحاولاته الرياديّة يمثِّل محطَّةً هامة وبارزة جديرة بالدراسة من قِبل الدارسين والباحثين في المجالات الأدبية بل والسياسية أيضاً وذلك لما يتمتّع به الكاتب باكثير من روح سياسية ووجهات نظر حكيمة في هذا المضمار.

هذا وتتحدّد **مسألة البحث وأسئلته** في السطور التالية؛ فإنّه يُذكَر أن الأساطير وُجِدت في القدم لتعليل الحوادث والكوارث التي كانت تنتاب الإنسان بين الحين والآخر، وقد ظهرت هذه الأساطير منذ قديم الزمان صراحة أو تلميحاً في شعر الشعراء وأدب الأدباء حتى عصرنا الحديث حيث أصبحت الأسطورة من المكونات الأساسية للعمل الأدبي فلها ما للكلمة المفتاحية من دور بحيث يستغلق فهم النص على القارئ من دون معرفة مسبقة للأسطورة.

إنّ علي أحمد باكثير الذي يعدّ من رواد الأدب الإسلامي في العصر الحديث – بناء على تجلي الصبغة الدينية والالتزام في أدبه – فقد عنوَنَ بعض مسرحياته بالأسطورة مع أن أصل بعض هذه الأساطير لايتفق وتوجهَه الإسلامي. والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا يخصّ المسرحية القائمة على أسطورة «أوزيريس»، فيا تُرى ما الغرض من توظيف هذه الأسطورة؟ وما هي المدلولات التي أفرغها الكاتب فيها؟ وهل انتصر أوزيريس في المسرحية أم أخفق؟ وهل انتصر الكاتب له أم أدانه؟ وعلى هذا فقد كانت **الفرضيات** عبارة عن أنَّ:

– باكثير استخدم أسطورة أوزيريس لأغراض سياسية اجتماعية.

– وأسقط الأسطورةَ على الحاضر فبيَّن أسباب هزيمة أوزيريس وأدانه من خلال المسرحية.

– ويبدو أنَّ الكاتب يقف إلى جانب القوة والتعقل والتدبير والفطنة بوصفها عاملاً قوياً في تحقيق العدالة واستمرار حكم الحاكم العادل.

وقد كان **الهدف من الدراسة:** أوّلاً: تسليط الضوء على أثر من آثار كاتب يمني لم يلقَ ما يستحقّ من الدراسة على الساحة الأدبية في الوطن العربي. ثانياً:الاهتمام بالأدب ذي الصبغة الإسلامية الذي تكمن فيه بذور للأدب الإنساني. ثالثاً: الاهتمام بأديبٍ إنساني وإحيائي كان يحمل في صدره هموم قومه وأمته والإنسانية جمعاء، أديب طالما شغل بالَه كيف لقومه التحرُّر من قيود الجهل والسير في ركب الأمم المتقدمة؟ وكيف تحيا أمته الإسلامية التي انسلّ من ثنايا يدها حبلُ القيادة والريادة والتي كان يرى فيها نوراً يبدّد الظلم والظلام الدامس الذي تاهت فيه البشرية؟ وكيف يمكن للشعوب الضعيفة المضطهدة أن تخلّص نفسها من سطوة الاستعمار الذي جثم على صدرها؟. هذا وقد **اتّبع البحث منهج** التحليل والنقد للجانب المضموني لمسرحية «أوزيريس» باكثير ضارباً الصفح عن جانب الشكل وعناصر المسرحية خشيةَ أن يطول البحث إلى أكثر مما يسمح له المجال. ويتميَّز جانب المضمون عند باكثير في أكثر مسرحياته باشتماله على قضايا في غاية الأهمية ومثيرة للجدل، قضايا عايشها الأديب باكثير مدّة من الزمن في خضم الصراعات الفكرية في مصر ثمّ عبَّر عنها بقلم الأديب المسلم الملتزم.

وفي ما يخصّ **مراجع البحث** فإنّه من الجدير بالذكر أن يلفتَ الانتباه إلى بعض الدراسات التي تناولت المسرحية السابقة – بشكل مباشر أو غير مباشر – وهي: «**الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي**» للأستاذ عصام بهيّ. و«**الأسطورة في المسرح المصري المعاصر**» للأستاذ أحمد شمس الدين الحجاجي. إضافة إلى هذين المرجعين ثمة مرجع آخر لمديحة عواد سلامة تحت عنوان «**مسرح علي أحمد باكثير**» وهو في الأصل رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث في جامعة القاهرة عام ١٩٨٠م.

وأخيراً بحثٌ للأستاذة نورة السفياني تحت عنوان «**أخناتون وأوزيريس بين المثالية والإصلاح في مسرح باكثير**».

فالمرجع الأول انصبّ اهتمامه على تحليل شخصية«ست» أخي أوزيريس ثم على حوريس ابن أوزيريس، كما حاول الأستاذ عصام بهي فك رموز المسرحية وتبيين نقاط الصلة بين أحداث النص وأحداث العصر. والمرجع الثاني: عالج هذه المسرحية من خلال موازنتها بمسرحية

«إيزيس» لتوفيق الحكيم ومدى اعتماد الكاتبين على الأصل الأسطوري للأحداث والشخصيات. وأما الثالث: فلم تزد الباحثة على ما قاله الأستاذ الحجاجي في كتابه. وصولاً إلى الرابع وكما هو جليّ من العنوان انطلقت الأستاذة السفياني إلى تبيين مواطن الصلة بين الشخصيتين والتشابه بينهما. وأما الجديد في هذا البحث فهو أنّه ركّز على الفكرة ووجهة نظر كلٍّ من أوزيريس والكاتب بالنسبة إلى الهزيمة والانتصار. ومن الفضل أن يفتتح المقال مشواره بفذلكة حول حياة الأديب علي أحمد باكثير أو بالأحرى أن تذكر أهم المحطّات في حياته.

علي أحمد باكثير (١٩١٠م - ١٩٦٩م)

– أديب متعدد المواهب يعد أحد أشهر الأدباء العرب في القرن العشرين، وثاني مسرحي بعد توفيق الحكيم. ومع ذلك يكاد ذكره ينمحي من كتب الأدب المعاصر، إما بسبب مواقفه، أو أيديولوجيته الإسلامية، أو لأنه لم يكن يلاحق الأضواء ليشتهر. ولد عليٌّ في أندونيسيا من أب وأم عربيَينِ يمنيين، أرسله والدُه في العاشرة من عمره إلى حضرموت موطن الأجداد، لتتشرّب نفسُه من معين الثقافة العربية والإسلامية، فذهب الطفل علي واستقبله هناك أعمامُه، فتلقّى من العلوم الدينية ما شاء له الله أن يتلقى إلى جانب مطالعاته لدواوين الشعراء، وتزوّج في حضرموت، وأصبح مديراً لمدرسة في مدينة سيؤون، وتعرف هناك على كتابات كثير من الكتّاب النهضويين منهم سيد جمال الدين الأفغاني، وتلميذه محمد عبده، ومحيي الدين الخطيب ورشيد رضا وغيرهم. فأثّرت فيه كتاباتهم وبدأ الإصلاح في وطنه غير أنه واجه شرذمة من المتزمتين، ثم نكب بوفاة امرأته فرحل إلى عدن ثم إلى الحجاز فمصر، وهناك درس اللغة الإنكليزية وابتدأ مشواره الحقيقي في الأدب، فكتب كثيراً من المسرحيات القصيرة والطويلة يسلِّط الضوءَ فيها على الاستعمار ودوره القذر في إذلال الشعوب وقهرها[١]. وهناك جنح إلى الأساطير يعيد قراءتها ثم صياغتها في مسرحياته، إنّ جنوح أديب إسلامي ملتزم مثل باكثير إلى عالم الأساطير كان أمراً مريباً يدعو للتوقف عنده من أجل دراسته. أخرج باكثير مسرحية «أوزيريس» عام

(١) للمزيد من المعلومات حول حياة باكثير ينظر: علي أحمد باكثير حياته وشعره الوطني والإسلامي للدكتور أحمد عبدالله السومحي. وكتاب علي أحمد باكثير سنوات المجد والإبداع والصراع، إضافة إلى كتاب علي أحمد باكثير في مرآة عصره) وكلا الكتابينِ الأخيرينِ للمختص في أدب باكثير محمد أبو بكر حميد.

١٩٥٩م[١]، ولم يكن هدفه إذ ذاك «تصويرَ الحياة الفرعونية أو بسط العقائد المصرية القديمة، بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً جديداً إنسانياً وتخريج معناها على النحو المفهوم الحي في كل عصر، وفي العصور الحديثة على الأخص».[٢] وقد كان الإقبال على الأسطورة في تلك الحقبة كبيراً إذ يرى بعضُ الكتّاب أنَّ «المشكلات الروحية التي يعاني منها الشاعر أو الأديب في المجتمع المعاصر تنشأ في جزء منها من الحاجة إلى أساطير يشعر بها بحرارة ويتخيلها في صور حسية معاصرة، يشترك معه في الإحساس بها جمهور واسع من القرّاء النابهين»[٣].

«مسرحية أوزيريس»[٤]

لعلَّ سبب اختيار باكثير لهذه الأسطورة المصرية الشهيرة دون غيرها يعود إلى توافق دلالة هذه الأسطورة مع ما كان يتطلَّع إليه الكاتبُ من تصوير الصراع بين الخير والشر والعدل والظلم وضرورة وجود القوة الجسمية والعقلية والفكرية إلى جانب الحكمة لحماية سيادة العدالة. حيث إنَّ هذه الأسطورة «تتناول حدوتة الخير والشر، وأزلية كلٍّ منهما، والموت ودورة الحياة، وكيفية التكوين الضميري للإنسان وفوق ذلك كله تعريف الإرث الوطني وشرعية الانتقام»[٥]. فأوَّل ما انطلق باكثير في صياغته لهذه المسرحية أنَّه كان متأثِّراً بالأجواء السياسية لعصره، فقد جرَّد الكاتب – ما استطاع – هذه الأسطورة الشهيرة من أجوائها الأسطورية والخرافية والوثنية ثم أهبطها على أرض الواقع وأودع مسرحيته كثيراً من الاسقاطات السياسية الخاصّة بعصره وآراءً حكيمة عن نظام الحكم. كما عالج من خلالها عدداً من القضايا المعاصرة والحية.غير أنَّ الكاتب باكثير لم يترجم أحداثَ الأسطورة حرفيّاً كما جاءت في كتب التراث بل توسَّع في بعض حقوقه الفنية التي تسمح له – إضافة إلى التفسير والتأويل الجديد – أن يضيف بعض الأحداث الجديدة أو يستبعد أحداثاً أخرى

(١) الطنطاوي، عبد الله، دراسة في أدب باكثير، ص ٢٣. الحجاجي، أحمد شمس الدين، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص ٦. بهي، عصام، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، ص ١٩٨.

(٢) مسرحية إيزيس، ص ١١٥.

(٣) الجيوسي، سلمى خضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص ٧٩٦- ٧٩٧.

(٤) ورد اسمُ أوزيريس في البحث أحياناً بالياء وأحياناً بالواو (أوزوريس) وقد التزم البحث باستخدامه الياء متفقاً مع استخدام باكثير نفسه، أما وروده بالواو فذاك كما جاء في كتب التاريخ أو كما استخدمه بعض الباحثون.

(٥) عبد الناصر، مرفت، لماذا فقد حورس عينه؟ (قراءة جديدة في الفكر المصري القديم)، ص ٣٨.

تسعفه في مسيرته مع الأسطورة، لكن كل ذلك يحدث في نطاق الأسطورة ولايكاد الكاتب يتخطَّى الخطوط الحمراء التي قد يؤدِّي تجاوزها إلى طمس معالم الأسطورة. لقد جعل باكثير الشخصيات الأسطورية مجرد أناس من لحم ودم تعيش على وادي النيل كما يعيش سائرُ بني آدم، وهم في مجتمع يسوده الخير والأمن والسلام والصدق والأمانة بقيادة أوزيريس الحاكم المسالم، الرحيم الرؤوف بأفراد شعبه، كلّ ذلك بعيداً عن المظالم والبلاء والقهر والاستغلال. لذا نجد الكاتب«ينطلق من ثيمة إنسانية متكررة وهي ثيمة العدل الإنساني ثم أخذ يجسدها دراماياً من خلال الأسطورة ليسجل احتجاجاً صارخاً ضد القضاء الظالم المسخر لخدمة الأقوي، مؤكِّداً ضرورة استخدام القوة لإقامة العدل والسلام واسترداد الحقوق المغتصبة، وهو ما يتماشى مع الفكر السياسي في مصر في ذلك الوقت ومقولة الرئيس جمال عبدالناصر(ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة)»[١].

الفكرة

ويبقى أنّ الكاتب يطرح في هذه المسرحية قضيةً في غاية الأهمية وهي أنَّ الخير في عالمنا لايمكن أن يسود ولايمكن أن يُعترف بشرعيَّته من قِبل المعاندين إلا إذا كان هذا الخير مدعوماً بقوةٍ تنفيذية وقوةِ تدبيرٍ وتعقّل ونظرة حكيمة فاعلة تبسط نفوذه. وقد تمثّل ذلك – أوَّلاً – في موقف أوزيريس الذي أسقط القوة – بمختلف أشكالها – والحكمة من حسابه واعتمد على المسالمة والطيبة والتعامل مع الظلمة من خلال المشاعر والعواطف مهملاً استخدام القوة والحكمة والتدبير، لذلك كان مصيره الإخفاق. ثم تمثَّلت القضية في موقف المحكمة واختلال ميزانها، تلك المحكمة التي كانت تحابي «ست» بسبب سياسة التخويف والإرهاب التي كان يمارسها عليها فحكمت له باعتلاء العرش رغم وجود الوريث الشرعي للعرش وهو حوريس ابن أوزيريس[٢]. وقد كان الأمر الذي تسبَّبَ في ممالأة المحكمة لـ «ست» وفي ألا ينال حوريس عرشَ أبيه المغتصب هو أنّ الأول كان داهية قويًّا نافذاً أخضع المحكمةَ لرغبته، بينما كان الثاني ضعيف القوى البدنية والفكرية والعقلية لاحول له ولاقوة، فلمّا أكمل تدريباتِه العسكرية والقتالية وصار أقوى رجل في الوادي

(١) عباس، صوفيا، توظيف الحضارة المصرية القديمة في مسرح علي أحمد باكثير، أبحاث مؤتمر باكثير ومكانته الأدبية، ١- ٤ يونيه، ٢٠١٠م، القاهرة، الجزء الأول، ص ٢٨٤ بتصرف.

(٢) المقصود الوريث الشرعي من وجهة نظر المصريين القدامى الذين كانوا يرون استحقاق حوريس لعرش أبيه.

ونضج عقله وتفتقت منه عيون الحكمة استطاع أن يستردّ حقه وأن يخضع المحكمة الجائرة ويعيدها إلى حظيرة القانون.

ويبدو أنَّ باكثير كان يريد إيصال رسالة مفادها: أنَّ حال العرب الضعفاء المغلوبين على أمرهم هي كذلك فلا يحلمون يوماً أن ينالوا حقوقهم الشرعية باستجداء المحاكم الدولية لأنَّ هذه المحاكم خاضعة للدول القوية. وعلى هذا فلن يستطيع هؤلاء استعادةَ حقوقهم مالم يكونوا في مصاف تلك الدول من حيث القوة العسكرية والقوة العقلية والفكرية. لذا نجده يجعل القوة والميدان والمبارزة هو الخيار الأخير الحاسم الذي سيعيد الحق إلى نصابه والطائش إلى رشده. وقد عبَّر الكاتب عن هذه الفكرة نفسها في بعض القصائد قبل أن تتبلور في مسرحيته.

فهو يقول في رثاء صلاح الدين الصبّاغ[1]:

فيمَ احتشادُكم هذا لتأبيني
أنتم أحقّ بتأبين الورَى دوني
فما الشهادة إلا ميتة كرُمت
عن ميتة الداء أو عن ميتة الهونِ

ثم يقول وهو شاهدنا في هذه القصيدة:

فما انتظاركمُ والحقُّ حقّكمُ
يُعدَى عليه ليعطَى للملاعينِ
لا تطلبوه احتكاماً في مجامعه
بل استردوه قَسراً في الميادينِ.[2]

ومن هنا جاءت دعوته العرب والمسلمين أن لاتفوتهم العلوم،غربيةً كانت أم شرقية لأنَّ في العلوم خلاصا من الرِّق وارتقاء سلالم الرقي.

تسلَّحوا بعلوم الكون إنَّ بها
عتقاً من الذُّلِّ أو وَثباً إلى القُلَلِ
إنَّ الحياةَ جهادٌ كله تعبٌ
مَن لم يجاهد يمت في ساحة الفَشَلِ[3]

كما حاول الكاتب أن يطرح قضية أخرى وثيقة الصلة بما ذُكِر آنفاً وهي قضية إنسانية عامة جدّ حية لكل إنسان يعيش في هذا الكون، قضية لم يزل كثيرٌ من بني آدم يتطلّعون إليها كنجمٍ بعيد المنال ألا وهي العدالة ضالة الإنسان في كل زمان ومكان.

---

(١) (١٨٩٤ - ١٩٤٥م) من نوابغ المجاهدين العسكريين العراقيين، من أب مصري الأصل وأمّ عراقية، كان من ضباط الجيش العربي في سورية. ولما احتلها الفرنسيس (١٩٢٠) اعتقلوه في جزيرة (أرواد) ثلاثة أشهر ثم اطلق، أعدم شنقاً في بغداد. تنظر حياته: الزركلي، خير الدين، الأعلام، ج٣، ص ٢٠٨.

(٢) ناجي، هلال، شعراء اليمن المعاصرون، ص ٢٣٥ نقلاً عن علي أحمد باكثير، حياته شعره الوطني والإسلامي، م. س، ص١٣.

(٣) مجلة الفتح، العدد (٣٤٠) السنة السابعة نقلاً علي أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي، م. س، ص٢٢٦.

ولنبحر أولاً في ثنايا المسرحية لنستجلي هذه الأخيرة لتقدُّمها.

لقد سعى باكثير منذ انطلاقة المسرحية أن يقدّم لنا العدل في مظهرين: أحدهما سلبي والآخر إيجابي، **تمثَّل الأول** في موقف أوزيريس الذي تطرّف في فهم العدل تطرُّفاً جعله يخلّ بميزانه، فتهاون في اتخاذ أي موقف رادع تجاه الظلم والاستبداد الذي كان عليه أخوه «ست» صاحب القصر الأحمر وقد تجرَّع مرارة هذا التهاون أفرادُ الشعب بطبيعة الحال. في حين **تجسد المظهر الآخر** للعدل في شخصية حوريس ومِن قبله أمِّه إيزيس زوج أوزيريس التي عرفت حقيقة معنى العدل، وأخذت تطبقه فعلاً على أرض الواقع لإنصاف المظلومين؛ وذلك حينما كان زوجها غائباً ليتفقد بعض أمور شعبه[١]، يتجلى موقف إيزيس في تحقيق العدالة في بدايات المسرحية عندما قامت باستدعاء المظلومين الثلاثة والسماع لمظالمهم[٢]. فمنهم مَن اُنتهِك عرضُه ومنهم من فُقِئت عينه ومنهم من سُرِقت ماشيته. كل ذلك من فعائل زبانية «ست» أخ أوزيريس. نعم.. إنّ ضياع هيبة القانون يجلب الفوضى والفساد وضياع حقوق العباد. إنَّ إيزيس في وقفتها الإيجابية ضدّ «ست» منذ انطلاقة الحركة المسرحية تحول بينه وبين أن ينوب عن أوزيريس مدة غيابه وهي تتعقَّب شروره وتحاول أن تقدم الأدلة والبراهين التي تدينه:

إيزيس:... لكني سأتعقَّب هذا الشرير حتى يضبط يوماً في جريمة مبيّنة لا فكاك له منها.[٣].

و«صحيح أنَّ إيزيس لم تصنع شيئاً لإيقافه إزاء موقف أوزيريس غير الحازم في مواجهته ولكنها تدلُّ بهذا الموقف على نظرة موضوعية إلى العدل تتجاوز الموقف الذاتي، ثم يكون موقفها في محاولة إعادة ابنها إلى الحكم، تتويجاً للموقف الإيجابي المناقض لموقف أوزيريس السلبي الذي أدَّى به إلى مصيره»[٤] وسيأتي الحديث عن ذلك في أوانه.

هذا وقد أظهر الكاتبُ باكثير سلبيةَ أوزيريس من خلال مواقف كثيرة. علاوة على ذلك أظهر سلبيته من خلال مقارنة مواقفه المترهّلة بمواقف إيزيس السديدة وتعاملها الصحيح في اتخاذ القرارات الصائبة والأخذ بزمام المبادرة عندما كان أوزيريس ساهياً في عالمه المثالي الحالم.

(١) أشقر، سحر، الالتزام في مسرح باكثير التاريخي، ص ١٨٠- ١٨١ بتصرف.
(٢) المسرحية، ص ١٢- ١٣.
(٣) المسرحية، ص ١١.
(٤) عواد سلامة، مديحة، مسرح علي أحمد باكثير، ص ٢٣٩.

لقد كانت شخصية أوزيريس شخصية ثابتة لانخراطها في اتجاه واحد معلوم وسيرها في مسلك واحد هو الطيبة والعفو والتسامح، والبعد عن الخشونة والعنف. وتُعدّ شخصيته – كما هو جليّ من خلال هشاشة مواقفها في المسرحية – شخصيةً غير واقعية بل هي حالمة لها عالمها الخاص وقد عبرَّت إيزيسُ عن عالمه عندما قالت مخاطبة الخادمة نبتا:

إيزيس: .. إنّ مولاك كأنما يعيش بمعزل عنا في عالم يموج بالبهجة والسعادة فلايكدره ما في دنياه هذه من الهموم والآلام[1]..

ولو نظرنا إلى الجانب الإيجابي من حياة أوزيريس وجدناه ملكاً تفيض منه عيونُ الخير يسعى بلاكلل أو ملل في خدمة الرعية ومعاملتها بالحسنى مكرِّساً جميع طاقته في إسداء الخير لهم، مفضّلاً العيش بالمسالمة والمسامحة حتى مع أكثر أعدائه شراسة. وهو لكونه إنساناً خيِّراً طيِّباً كان يظنّ الآخرين أخياراً، وأحسن الظنَّ بأخيه فلقي ما لقي من هذا المصير البئيس. غير أنَّ الكاتب باكثير شرع من خلال أحداث المسرحية في تصوير تلك الجوانب السلبية لشخصية أوزيريس والتي كانت السبب وراء استفحال الشر وسقوط أوزيريس المأسوي، وعدم توفيره العدالة لأفراد شعبه بحمايتهم من الظالمين، أظهر ذلك في عدة مواقف كالآتي.

المواقف التي أدَّت إلى سقوط حكم أوزيريس وهلاكه:

– عدم وجود حزم حاسم لدى (أوزيريس) في التعامل مع الظلم والظَلَمة، ونرى ذلك في المشهد الذي تأتي أيزيسُ بالوزير تحوت وبرئيس القضاة إلى مجلس أوزيريس ليُدليا بشهادتهما حول التهديد الذي وُجِّه إلى القضاة، كما تشهد إيزيس في هذا الوقت ضد «ست» أيضاً وتوجّه إليه أصابع الاتهام:

تحوت: إنَّ قضاتك يامولاي هُددوا اليوم بالقتل إذا حكموا على المتهمين الثلاثة.

أوزيريس: أيّ متهمين؟

إيزيس: الثلاثة المجرمون الذين حدثتُك آنفاً عنهم.

أوزيريس: يا للبغي المبين.. من الذي هدَّدهم؟

إيزيس: (مشيرة إلى ست) هذا الجالس عندك[2].

عندئذ يلتفت «سِت» إلى كبير القضاة

(١) المسرحية، ص ١٥.
(٢) المسرحية، ص ٢٢.

فيسأله: أأنا هدَّدتُكم بالقتل؟ فيجيب بالنفي لأنّ الذي هدَّدهم هو سوراتا المتهم في قضية المظلومين الثلاثة، وهو – كما تقول إيزيس – أحد أصحاب «ست» وندمائه الذين لم يكونوا يتجرؤون على ارتكاب مثل هذه الجرائم لولا صيانة «ست» لهم وثقتهم بدعمه.

لكن وفي هذه اللحظات التي يأمل فيها الإنسانُ أن يقتصّ أوزيريسُ الخيِّر العادل من الظالمين نتفاجأُ بإعلان «ست» براءتَه من أقرب رجاله للوصول إلى أحلامه وكسب ثقة أوزيريس، وبالفعل نجح في ذلك، إذ بعد أن ثبتت التهمة على رجال «ست» المتحصِّنين به، نرى أوزيريس بدل أن يحاسب أخاه يضع الذنب على عاتق القضاة.

ست: إني أعلن الآن أمام أخي الملك وأمامكم جميعاً براءتي من هؤلاء المجرمين.. فلينفذ فيهم حكم العدل.. أما هؤلاء القضاة فهم بين أمرين.. إما أنهم جبنوا عن الحكم بالحق، وإما ارتشوا وفي كلا الحالين ليسوا جديرين أن يكونوا قضاة الملك العادل أوزيريس العظيم.

أوزوريس: لقد صدق «ست»[1].

وهنا يظهر أنَّ أوزيريس لم يكن حازماً في مواجهة أخيه «ست» إذ ألقى باللائمة على القضاة وصدّق أخاه الشرير بكلمته الأخيرة:(لقد صدق ست). وقد كان قبل ذلك يقول لأخيه «ست»: (ياليتني أستطيع أن أثق بك!)[2]. فكيف بدأ يثق به ويصدقه؟!. نعم.. إنَّه حسن الظنّ المثالي المفرط. فقد كان في مقدور أوزيريس منذ البداية أن يدفع الظلم عن هؤلاء المظلومين الثلاثة ويستأصل شأفة الشرّ (ست)، لكن طبيعة شخصيته المتسامحة وطيبته المفرطة وعدم تعقّله وعدم النظر في عواقب الأمور كانت تدفعه إلى أن يطلق العنان لأخيه فيقوم بأعماله الشريرة.

وليس ببعيد أن يكون باكثير أراد أن يصوّر من خلال هذا المشهد – قيام «ست» وعصابته بتهديد القضاة بالقتل، وغصب الفلاحين والاحتيال عليهم – الظلمَ الذي ينتاب شعب مصر بسبب ضياع هيبة القانون.

– ثقة (أوزيريس) المفرطة بـ (سِتَ) وحسن ظنّه به أدخلاه الصندوق وقد كان يعلم من قبل أن ست يتربَّص به ويتحيَّن له: تمثّل هذا الموقف بصورة واضحة عندما كان أوزيريس ضيفاً في الحفلة التي أقامها ست في قصره. وفي

(١) المسرحية، ص ٢٣.
(٢) المسرحية، ص ١٩.

هذه الحفلة نرى ست يقدّم أصحابَه أمام أوزيريس – في مشهد استعراضي – على أنّهم صالحون مهذّبون:

ست: (يشير إلى أصحابه الخمسة)كيف ترى هؤلاء يا أخي أوزيريس العظيم؟

أوزيريس: ما أراهم يا أخي إلا صالحين مهذَّبين.

ست: فكل رجالي وأصحابي قد صاروا من طراز هؤلاء. أما الأشرار الذين لم ينفع فيهم النصح ولاالتذهيب فقد نبذتهم جميعاً وحرَّمت عليهم دخول قصري، بل نفيتُ الخطرين منهم إلى قلب الصحراء وحظرتُ عليهم تجاوزها إلى العمران.

أوزيريس: نعم الذي صنعتَ أيها الشقيق العزيز[1].

(ما أراهم يا أخي إلا صالحين مهذَّبين). هكذا يرى أوزيريس غير الواقعي والمثالي رجالَ ست الذين كانوا قُبيل حضورهم إلى الحفل وتقديمهم هذا العرض الخدّاع يتباكون من أجل الخمر ورقص الجواري، هنا نجد أوزيريس ينظر إلى الأمور من منظاره المثالي الذي لايكاد يرى إلا خيراً فيحسن الظنّ في مَن لايليق بهم حسن الظن بمجردّ أنَّ سيماهم وظاهرهم يضاهي سيماء الصالحين. ولاريب في أنّ الانخداع بالظاهر لا يصدر إلا عن إنسان ضعيف لايزن الأمور ولايحسن التصرّف ولايقدّر عواقب الأمور.

وقد كان عملُ ست هذا، الخطوة الأولى لكسب ثقة أخيه أوزيريس، ثم تلت هذه الخطوةَ خطوةٌ أخرى قفزت بالأحداث خطوات إلى الأمام، وتلك هي عملية استلقاء أوزيريس في التابوت ليرى هل هو بمقياسه أم لا، وهذا التابوت هو الهدية التي قدّمها ستُ لأخيه أوزيريس يحفظها في حياته وتصونه في مماته – كما يزعم ست – وفي كل ذلك يبدي ست لأخيه غرامَ الأفاعي، غير أنّ أوزيريس الساذج تغمره الفرحة لهذه الهدية التي تكنُّ في باطنها مؤامرة مصيرية تطوي صفحة الحكم في حياة أوزيريس:

أوزيريس: (يتهلّل وجهه بشرا) هديتك مقبولة يا أخي العزيز.. لقد عرفتَ كيف تختار.. إذ ذكرتَ الدار الأخرى بعد هذي الدار..

ست: لقد أمرتُ صانعه بالحرص على أن يجعله على قدك، فأكَّدَ لي أنه كذلك.. ولكني أريد أن أستوثق من ذلك.. فإذا وجدناه أقصر من طولك أو أضيق من أن يسعك أمرته بتغييره وصنعه من جديد.. فهل لك يا أخي أن تضطلع فيه وتجرِّبه؟

(١) المسرحية، ص ٤٨-٤٩.

إيزيس: هنا؟

ست: نعم.

إيزيس: لاداعي لأن تكلّف أخاك هذه المشقة الآن.. سيجرّبه غداً في القصر الأخضر..

ست: إن يكن في ذلك مشقة على أخي فإني أنزل عن اقتراحي هذا.. غير أني لا أحبّ أن تحمل إلى القصر الأخضر هدية قد تكون ناقصة.

أوزيريس: كلا لامشقة في ذلك البتة عليّ.(ينهض)

إيزيس: (تمسك بطرف ردائه) كلا يا أوزيريس.. لاضرورة لذلك الآن.

أوزيريس: (متلطّفاً) ولاضير يا حبيبتي من ذلك.

نفتيس: دعيه يا أختي يجربه الآن لنتأكّد من صلاحيته. (يدنو أوزيريس من التابوت فيفتحه له ست).

ست: ما أكرمك يا أخي.. لاتخيب لأخيك رجاء أبدا. (يدخل أوزيريس التابوت ويستلقي فيه).

ست: كيف تجده يا أخي العزيز؟

أوزيريس: (داخل التابوت) على قدي تماما.

ست: (يطبق غطاء التابوت فجأة) إذن فابقَ فيه إلى الأبد![1].

والآن يبدو أنَّ الأمر واضح ولاداعي للتعليق على هذا الحوار، فهو كفيلٌ بالكشف عن جانب من جوانب شخصية أوزيريس، فالحقيقة أنَّ سلوك أوزيريس هذا لا يدلّ على شيء من الطيبة والخير والحكمة والتعقّل بقدر ما يدلَّ على غباء وسذاجة أفقدت أوزيريس كثيراً من تعاطف المتلقي معه وجعلته في الوقت نفسه يتحمّل قدراً كبيراً من المسؤولية إزاء هذا المصير البئيس الذي آل إليه أمرُه.

ولا بدّ من أن يلفت النظر إلى إضافة مهمة لباكثير في تصوير أحداث الوليمة التي أقامها ست ودعا إليها أخاه أوزيريس بعد عودته من بوصير وقد تجلّت هذه الإضافة في مشهد مباراة إبراز قوة السواعد والتي دارت بين رجال ست ورجال أوزيريس ثمَّ بين أوزيريسَ وست نفسيهما[2]. وقد لايتّفق الباحث مع ما يراه الأستاذ الحجاجي وتبعاً له مديحة سلامة إذ تقول عن هذه الإضافة:«لم يكن لها مبِّرر إلا إثبات قوة أوزيريس جسدياً»[3]. ويبدو أنَّ الكاتب أراد إيصال رسالة أهمّ وأكبر من إظهار القدرة الجسدية لأوزيريس. إذ أراد

(١) المسرحية، ص ٥٣ - ٥٤ - ٥٥.

(٢) المسرحية، ص ٥١- ٥٢.

(٣) مسرح علي أحمد باكثير، م.س، ص ٢٠٠. الأسطورة فى المسرح المصري المعاصر، م.س، ج١، ص ٤٦.

أن يُظهر كيف أُحتيل على أوزيريس في حكمه وكيف أَخفق هذا البطل الذي غَلَب في هذا الموقف أقوى رجل بعده في المملكة؟ والجواب واضح؛ هو أنَّ القوة الجسدية لاتجدي نفعاً ما لم تمتزج بحكمة وبعقل مدبِّر وعزم إيماني راسخ في تطبيق العدالة على الأشرار. كما أنّ في إظهار قوة أوزيريس نوعاً من الإدانة – إن صح التعبير – فلو كان أوزيريس ضعيفاً لاقدرة له لربَّما عذره الإنسانُ في مواقفه المترهِّلة والرخوة تجاه ست. لكنَّ تساهلَه وتسامحه مع أنه كان قادراً أن يمنع الظلم فلم يمنعه أمرٌ يدينه بلاريب.

– عفو (أوزيريس) عن (ست) بعد أن تآمر الأخير عليه:

ثبت في المشهد السابق – كما رأينا – تورّطُ سِت ورجاله في جريمة اغتيال أوزيريس بواسطة التابوت وإلقائه في اليم. ونرى إيزيس الوفية تنطلق هي وخادمتُها «نبتا» بحثاً عن التابوت الذي جرفه التيار فتعرف من ابن العجوز حتحور أنَّ شيئاً كالصندوق سار في جهة التيار فتسرع إيزيس وراءه إلى أن تصل إلى مملكة ببلوس – ويسمّيها الكاتب جبيل – حيث رسا التابوت، ومن هناك تحمله بعد أن وهبها إيّاه حاكمُ جبيل جزاء شفائها لابنه العليل فتعود به إلى مصر وتحديداً إلى الكوخ الذي تسكنه العجوز حتحور وابنها، وهنا تعيد إليه الحياة بصلواتها وخشوعها.

فياترى ما المتوقَّع الآن؟ لاشك في أنَّ هناك كثيراً من السيناريوهات تطرح نفسها في ذهن المتلقي، ربما يكون من أبرزها – كما يقدر – أنَّ أوزيريس – وعلى أقل تقدير – سيغيِّر استراتيجية التعامل مع ست إن لم نقل إنّه سيثأر لنفسه من ست. هيّا لنقترب من الزوجين(إيزيس وأوزيريس) فهما هناك يتحاوران في أمر ما قد يكون كيفية التعامل مع ست الشرير، لنرَ:

إيزيس: لن يهنأ لنا طيب الوصال حتى ننتقم من هذا المغتال الأثيم. ها هوذا قد ثبتت عليه جريمة اغتيالك غدراً أمام الشهود من رجالك ورجاله، فعليك أن تسعى حتى تنفِّذ حكم العدل فيه...

أوزيريس:
(في رقة وعطف) لوددتُ يا إيزيس لو أمكن العفو عنه[1].

وهنا يصاب الإنسان بخيبة أمل فأوزيريس لم يزل كما هو في السابق قبل هذا الحادث الجلل، ودعواتُ إيزيس المكرَّرة له كمَن يؤذِّن في مالطة إذ هو في وادٍ وهي في وادٍ آخر. كذلك نراه لايقدّر امرأته

(١) المسرحية، ص ٧٩.

بامتثال نصائحها، تلك المرأة التي تحمَّلت المشاقَّ إلى أن أعادته إلى مصر ونفخت فيه الحياة. ومن الغريب أن تستدلّ (سحر أشقر) في سياق حديثها عن القيم الإيجابية التي ظهرت في الالتزام الأخلاقي عند باكثير[١] بهذا الحوار أو المقطع لإظهار قيمة العفو الرفيعة. إذ إنَّ البحث يرى أنَّ سياقة هذا الحوار لإظهار قيمة العفو الذي قصدت تبيينه الأستاذة ليس صالحاً لأنّ العفو في المسرحية وتحديداً في هذا الموضع ظهر بشكل سلبي وليس بشكل إيجابي، ولعل الكاتب باكثير أراد أن يُريَ أن عفو أوزيريس المتكرر كان السبب في سقوطه وهلاكه.

- عدم إظهار (أوزيريس) أدنى مقاومة عند اعتقاله من قِبل (ست) ورجاله، والاكتفاء ببعض الكلمات التي أظهرت مثاليته الساذجة وغير الواقعية:

يتجلّى هذا الموقف في المشهد التالي: بالقرب من الكوخ نرى الزوجين(إيزيس وأوزيريس) يتحاوران حول سبل التعامل مع ست وإيزيس لاتجد في كلام أوزيريس بصيصَ أملٍ يعيد إليها ابتسامتها بمواجهة الشرير ست.

وكل ما نسمعه من أوزيريس أنه يقول: (سأبعث إلى أخي ست ليكف عن الظلم والفساد ويردع رجاله عنهما كما وعدني من قبل، فإن فعل تركتُه في الحكم).

فتردّ عليه إيزيس: عجباً لك يا حبيبي كيف تطمع في مثل هذا من ذلك المجرم؟ إنّه سيقهقه ضاحكاً من رسالتك[٢].

وفي هذه الأثناء يدخل بضعة عشر رجلاً من جنود ست يتقدّمهم ست شاهرين سيوفهم فيحيطون بأوزيريس الذي يجد نفسه في براثن أخيه الشرير ست.

فما المتوقَّع من أوزيريس في هذا الموقف؟

أوزيريس: (يجيل بصره فيهم حتى يستقر على ست) ست أخي! ماذا تريد؟[٣].

إنّها مثالية أم ماذا؟!.. إنَّ سؤال أوزيريس وبهذا الأسلوب جعل الأستاذ الحجاجي يقول: وقد«كان هذا السؤال يمثِّل عجزاً فنياً في بناء الشخصية وفي طريقة المؤلف في إدارة حواره. فلم يكن لهذا السؤال مكان إلا أن يكون ذلك محاولة من المؤلف تقديم شخصية أوزيريس بصورة الغبي وهو لم يكن يريد ذلك»[٤].ويغلب

(١) الالتزام في مسرح باكثير التاريخي، م.س، ص ٢٤٠.
(٢) المسرحية، ص ٨٣.
(٣) المسرحية، ص ٨٣.
(٤) الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر،م.س، ج٢، ص٤٤٧.

الظن أنّ باكثير أراد ذلك فعلاً. وعليه فإنّ كلام الأستاذ (وهو لم يكن يريد ذلك) غير صحيح.

وفي نفس هذا الموقف عندما يأمر ست زبانيته بتكتيف أوزيريس وتكبيله، يرد عليهم الرجل:

أوزيريس: أخشى عليك يا أخي من غضب الله ولعنته.

ست: لكني لا أخشى شيئاً.. كتفوه. (فينبري اثنان ليكتفا أوزيريس دون أن يبدي أي مقاومة وتحاول إيزيس أن تحول دون ذلك) فيقول أوزيريس: دعيهم يفعلوا ما بدا لهم.. اعتصمي يا حبيبتي بالصبر[١].

وهي تصيح معولة أوزيريس! أوزيريس! فيلتفتُ إليها وهم يسوقونه: (تجلّدي يا حبيبتي إنَّ الله معنا.)

وبهذه السلبية ينتهي دور أوزيريس بتمزيق جسمه إلى أشلاء تفرَّق في أرجاء الوادي. وقد اتفق باكثير مع توفيق الحكيم في تقديم هذه الصورة السلبية لمواجهة أوزيريس الموتَ بشكل سلبي من دون أية مقاومة لأخيه ست. نعم..يتَّضح مما سبق أنَّ دور أوزيريس اتسم بالسلبية، وإن حاولت الأستاذة السفياني – تعسّفاً – أن تفلسف هذه المثالية الساذجة[٢]. فإنَّ أوزيريس لا هو قد دفع الظلم عن الشعب ولاقد دفعه عن نفسه وهو بذلك – كما سبق أن ذكر – يفقد الكثير من تعاطف الجمهور معه إذ إنّ المصير الذي وصل إليه لم يكن إلا من صنع يديه وتهاونه وتخاذله في تطبيق القانون والعدالة على أخيه ست أحد المقربين إليه[٣]. ويقول في ذلك الأستاذان أحمد شمس الدين ومديحة عواد:«لم يقف أوزيريس موقف الصراع ضد ست الذي يمثِّل مع أتباعه القوى السالبة للعدالة، ولذا عجزعن حماية نفسه، وبالتالي عن حماية الناس ضد هذا الظلم، فعجز عن تحقيق العدل في النهاية. بل إنّه ليساهم بهذا الموقف في وقوع الظلم عليه وفي وقوف الناس هذا الموقف السلبي الذي ساند قوى الظلم ودعمها. لأنه لم يفصل بين عمله على تعليم الناس ما ينفعهم في حياتهم ومعاشهم، وبين واجبه نحو توجيه حركتهم الاجتماعية إلى مسار يحقق العدل بالموقف الإيجابي ضد الظلم»[٤].

---

(١) المسرحية، ص ٨٤.

(٢) السفياني، نورة، أخناتون وأوزيريس بين المثالية والإصلاح في مسرح باكثير، ص ١٤٣.

(٣) وبالضبط هذا ما نشاهده الآن في كثير من المجتمعات الحديثة إذ يعدّ الإفلات من العدالة من أهم العوامل التي تجرِّء بطانة الرؤساء على ارتكاب أفضع الجرائم.

(٤) مسرح علي أحمد باكثير،م.س، ص ٢٤١. وينظر: الأسطورة فى المسرح المصري المعاصر، م.س، ج٢، ص ٣٦٦.

والآن بغية أن تتضح قضية لاغنى عنها، لنعد قليلاً إلى الوراء حيث كان أوزيريس في الحفلة في قصر أخيه ست وجرت بين الضيوف مباراة قوة السواعد وعند ما فاز أحدهم قال أوزيريس:

أوزيريس: إياك يا هذا أن تغتر بقوة ساعدك.. إنّ القويّ الحق إنما هو القوي الخُلُق، الكريم النفس والروح، ففي ذلك فليتنافس المتنافسون. أما القوة البدنية فإنّ كثيراً من الحيوان يَفضُل فيها الإنسان[١].

فإنَّ هذه الثقة المفرطة التي عهدناها سابقاً والتي ترسَّخت في تكوين أوزيريس النفسي جعلته يفهم القوة فهماً غريباً فيرفع شأنَ الروح وعالم المعنى ويتجاهل القوة الجسدية ويحطّ من شأنها، وهذا لاشك في أنه فهم عقيم غير عميق، وقد أسهم في سقوط هذه الشخصية بشكل كبير. والحقيقة فكما أنّ جنوح الإنسان – مطلقاً – نحو الجسدية يُعدّ انحرافاً عن طبيعته بوصفه إنسانا فكذلك تحوُّله المطلق نحو الروحانية يعد انحرافاً عن تلك الطبيعة أيضاً[٢].

وعلى هذا فإنَّ رؤية أوزيريس التي لم تسمح له باستخدام القوة في تطبيق العدالة والقانون لا تتّفق مع وجهة باكثير الإسلامية فقد كان الأخير يؤكّد، في كثير من أعماله، القوة بوصفها عاملا مؤثّراً في تغيير الظروف والأحوال، إذ إنَّ «الإسلام لا يكبت طاقة من الطاقات لأنه لا يريدها أن تموت. إنه في حاجة إلى كل طاقة حية في كيان الإنسان. هو في حاجة إلى كيان سليم قوي فياض متحرك متمكن من الحياة. إنَّ رسالته هي رسالة القوة. القوة في الحق. القوة في البناء والتعمير. القوة في حمل الأمانة. القوة في القيام بمقتضياتها. القوة في الجهاد في سبيلها. وقوة الرغبة في الحياة»[٣]. ولو أعملَ أوزيريس القوة والعقل والتدبير والحكمة في تطبيق العدالة لربما كانت الأمور غير التي آلت إليه، وهذا قول إيزيس لوصيفتها «نبتا» يحمل معنى التبرم والضيق إشفاقاً على الشعب من الظلم الذي يُذيقهم ست:

إيزيس: .. آه لو عمل أوزيريس برأيي فقضى اليوم على هذا الذي هو أصل الشر.. لما وجد في عهده مظلوم يشفق من رفع ظلامته[٤].

وباكثير إنَّما اعتمد على تصوير المفارقة في تجسيد الموقفين المتناقضين، ليأتي موقف إيزيس عدلاً ووسطاً بين

(١) المسرحية، ص ٥٣.
(٢) قطب، محمد، دراسات في النفس الإنسانية، ص ٢٨٠ بتصرف.
(٣) قطب، محمد، منهج التربية الإسلامية، ج١، ص ١١٨.
(٤) المسرحية، ص ١٣- ١٤.

التطرفين(تطرُّف أوزيريس في إهمال القوة، والاعتماد على اللين والمسالمة، وتطرّف ست في الاعتماد على القوة الجائرة والمكر والدهاء وإهمال اللين والسلم والحكمة) وكأنه يرشدنا إلى مغزى المسرحية أو كأنه لايريد إظهار الصراع بين العدل والظلم بوصفهما قيمتين متناقضتين فحسب، بل أراد إضافة إلى ذلك محاربة العدل إذا اتخذ قالب الجمود والسلبية ولم يترجَم إلى سلوك عملي يتفيأ الشعب تحت ظلاله ويتذوَّق ثماره.. وهذا يوصلنا إلى لب الفكرة التي أراد باكثير تقريرها ومفادها أنَّ«العدل في الحكم لايتحقق بالحكمة فحسب، ولابالقوة وحدها، بل بهما معاً لينعم الشعب بجوٍّ آمن... وهنا لاتجد شخصية مثل ست ثغرة تنفذ من خلالها لتحقيق أطماعها وشرورها، ولاسيما حينما تواجه شخصية مثل أوزيريس أسقطت القوة من حسابها لتقيم حكمها على الحكمة وحدها»[1]. والمقصود من الحكمة هي المعنويات التي فهم أوزيريسُ بعضها بشكل غير صحيح وغير سليم وانبرى يركّز عليها بشكل مفرط.

الصراع بين ست وأوزيريس:

لنعد إلى صراعات ست وأوزيريس، لقد تجلّت آلياتُ الصراع بين كلٍّ من ست من جهة وأخيه أوزيريس من جهة ثانية في تلك المؤامرات التي ينسجها ست الواحدة تلو الأخرى ضد أخيه أوزيريس، وهي تتمثّل في إشاعة الفساد وإنزال الظلم على أفراد الشعب ليثيرهم بذلك على الملك أوزيريس فيغتنم الفرصة لتنصيب نفسه. كما تتمثّل في محاولة ست الفاشلة لاغتيال أوزيريس على يد نفتيس امرأة ست، ثم على يد رجاله. ثمّ يبدو الصراع أكثر إثارة ووضوحاً مع اغتيال أوزيريس بوضعه في الصندوق وإلقائه في اليم، وأخيراً تمزيقِ أشلائه بعد أن أحيته إيزيسُ ثانية بقوتها السحرية. ومع كلّ هذه المواقف الهجومية الخطرة من قِبل ست لا نرى لأوزيريس – على أقل تقدير – أيّ موقف يرهص باندلاع صراع ثنائي الجانب بل لايزال الإنسان يرى أوزيريس في تراجع مستمر من دون أن يخطو بالصراع قيد أنملة إلى الأمام، الأمر الذي كاد أن يسقط المسرحية بأكملها سقوطاً فظيعاً لو استمرت الأحداث على خطِ صراعٍ فاتر بارد أحادي الجانب يفتقر إلى الحيوية. بيد أنّ الكاتب أفلح في إشعال صراع درامي آخر يتمثَّل فيه الصراعُ الحقيقي المتصاعد. صراعٌ حفظ المسرحيةَ من السقوط ونفخ فيها سخونةَ

(١) الالتزام في مسرح باكثير التاريخي، م.س، ص ١٨٢.

الحياة ونبضها وذلك عبر دخول إيزيس على خط الصراع إلى جانب أوزيريس ضد ست.

إلى هنا انتهى دور أوزيريس في المسرحية بعد أن مُزِّقت أشلاؤه، واعتلى سِتُ كرسيَّ الحكم وأخذ بزمام الأمور وفرض نفسه على الشعب بمنطق الترهيب والقوة والدهاء لا بقوة المنطق فاستتبت له الأوضاع. ولجأت إيزيس إلى غرب الدلتا تلك المملكة المستقلة عن حكم ست وكان يسكنها أتباع أوزيريس، فظلّت إيزيس بينهم تناضل في سبيل الحفاظ على ابن أوزيريس ووريثه حوريس، ويبدو لنا من خلال الحوار الدائر بين إيزيس وابنها حوريس في المشهد الثاني من الفصل الرابع أنَّهما ذهبا إلى محكمة التاسوع بعين شمس آملَينِ أن تحكم لهما المحكمة ضدّ ست الذي اغتصب العرش بغدره بأوزيريس، غير أنهما يفاجآن بأنَّ المحكمة – الفاقدة للاستقلالية والتي تصدر الأحكام تحت سياسة التخويف والإرهاب – تحابي ست وتقف ضدّ حوريس جاعلةً من ضعف البنية الجسدية لحوريس حجةً للطعن في نسب حوريس[1] لأنَّ أوزيريس كان قويَّاً جسدياً، فمن المستبعد أن يكون هذا الضعيف ابناً لأقوى رجل في شمال الوادي وجنوبه، وبهذه الحجة تحاول المحكمةُ أن تنفي عن حوريس استحقاقه العرش. وقد استوحى باكثير – كما هي حال الحكيم – في صياغته هذا المشهد والمشهد الأخير من مسرحيته «أسطورةَ المحاكمة» التي تحكي أنَّ المحاكمة والمرافعة بين ست من جهة وإيزيس وابنها من جهة ثانية استمرّت أكثر من ثمانين سنة[2] من دون أن يُتَّخَذ قرارٌ لصالح أيّ من الطرفين، لأنَّ التاسوع منقسم شطرين أحدهما في صف ست والآخر في صف حوريس وكانت وقفة أوزيريس المتشددة في صف ابنه – هذا في الأسطورة – هي التي منعت من اتخاذ قرار لصالح ست. إذن فلم يحسم هذا الصراعَ في الأسطورة سوى أوزيريس، فقد أرسل لرع وللتاسوع[3]، يستنكر أن

(١) المسرحية، ص ٩٢.

(٢) حسن، سليم، الأدب المصري القديم، ص ١٥٧ – ١٥٩ نقلاً عن الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، م.س، ج٢، ص٣٥٧.

(٣) «رع» معبود مصري، إله الشمس وخالق العالم، يُعتبر من أقدم الآلهة التي عبدها المصريون ومن كبار الآلهة المصرية، وهو أبٌ لجميع الآلهة وملك عليها، يحتل في عالم الأحياء المكانة التي يحتلها أوزيريس في عالم الأموات كقاض للموتى. كان رع وأسرته يشكلون مجموعة من تسعة معبودات تسمى التاسوع. قد احتفظت جميعها حتى نهاية الحضارة المصرية. (نعمة، حسن. موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، ص ٢١٥– ٢١٦).

يستعمل القوة مع ابنه، وهدّد بأن يستخدم رسل الأرض التي يعيش فيها[1] ضد التاسوع الذي ينحاز لست.

غير أنَّ ثمة تحويراً جوهريّاً أحدثه باكثير في هذه الأسطورة لتتَّفق والفكرة التي أراد بلورتها، فهو لم يستفد من الموقف السابق في مسرحيته ولم يجعل موقفَ أوزيريس الصلب من الآلهة ودعوته لإنصاف ابنه سبباً في إنهاء المحاكمة لصالح حوريس وذلك«ليستفيد من التناقض بين تحقيق العدالة باللين تلك الفكرة التي يمثِّلها أوزيريس في المسرحية وبين فكرة تحقيق العدالة بالقوة والحكمة التي يمثِّلها حوريس ليكتب الانتصار للأخيرة، متَّفقاً مع مبادئ الإسلام التي نادت بالثورة من أجل العدالة، وشجعت الموت في سبيل الفكرة ومواجهة الظالمين..»[2].

فبعد أن طعَنَ ستُ ومعه المحكمة في نَسَبِ حوريس بذريعة ضعف بنيته الجسدية أصبح من المؤكَّد لإيزيس أنَّ ابنها لن يستطيع استعادة عرش أبيه إلا بالقوة الجسدية والعقلية والذكاء والفطنة والحكمة لأنَّ المحكمة والقضاة أصبحوا أسارى إرهاب ست، فأصبح ميزان المحكمة يميل أينما وُجِدَت القوة. ومن هنا انطلقت نحو قائد القوات حاموس تسلِّمه ابنها تعدُّه للتدريبات القتالية والحربية وتقوية جسمه لأنها لم ترَ حلاًّ يلوح بالأفق بالحوار في المحكمة إذ القوة ثم القوة هي الحلّ الناجع في التعامل مع القضاء الذي استكان للقوة.

وهكذا استمرّ حوريس في التدريبات وأعدّ العدة والحشود ولما أحسّ بجاهزيةٍ في نفسه لأن يحارب ست أعلن عليه حرباً انتهت بهدنة بين الطرفين وكانت الهدنة بناء على طلب الحكيم تحوت من أجل حقن دماء الشعب، ولجأ الطرفان إلى محكمة عين شمس مرة أخري، فكانت المحكمة لاتزال تقف في صف ست ضاربة القانون والعدالة عرض الحائط.«ولما كان المؤلف يقف بجوار منطق القوة كعامل حاسم في تحقيق العدل فإنَّ صراعاً حدث في المحكمة أثبت فيه حوريسُ أنه قادر على غلبة ست. فغيَّر ذلك الموقفُ اتجاهَ المحكمة فحكمت لحوريس بملك مصر»[3].بيد أنَّ هذا الحكم

(١) الأدب المصري القديم، م. س، ص ١٥٧- ١٥٩ نقلاً عن الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، م.س، ج٢، ص٣٥٧ بتصرف.

(٢) عباس، صوفيا، توظيف الحضارة المصرية القديمة في مسرح علي أحمد باكثير، أبحاث مؤتمر باكثير ومكانته الأدبية، ١- ٤ يونيه، ٢٠١٠م، القاهرة، الجزء الأول، ص ٢٨٨. وينظر: الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر، م.س، ج٢، ص ٣٦١ بتصرف.

(٣) الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، م.س، ج٢، ص ٣٧٦.

لصالح حوريس بعد أن تغلّب على ست في المبارزة لم يجعل حوريس منتشياً بالانتصار واستعادة العرش بل قام بوضع التاج بين يدي القضاة بعد أن رفعه عن رأس ست، ثم عاد إلى مجلسه موصِّياً القضاة بتحرِّي العدل فيما يحكمون[١].وفي هذا السلوك الذي قام به حوريس احترامٌ كبير وإجلالٌ عظيم لمقام المحكمة والقضاة، وبعد أن حكم القضاة لصالحه يقول محذِّراً إياهم مِن أن يكون الخوف قد أنطقهم بهذا الحكم لصالحه، فهم لم يخلِّصهم من طاغية ليُبتَلوا بغيره:

حوريس: يا معشر القضاة حذار أن يكون الخوف مني هو الذي أنطقكم بهذا الحكم.

رئيس القضاة: كلا يا ابن أوزوريس، لقد كنا من قبل خائفين فحكمنا بالظلم، فلما آمنتنا من خوفنا حكمنا بالعدل[٢].

فحوريس كان يرفض أن يعود إلى العرش بقوة الذراع[٣] ولكن بالقانون الشرعي، لذلك نراه ينتظر رأي المحكمة وإلا كان يمكنه أن يتربّع على العرش من دون أن يخشى المحكمة لأنه بدا أقوى من ست.

غير أنَّه يبدو أنَّ باكثير كان يحاول أن يقول: إنَّ السلام والخضوع للعدالة والقانون هو الوسيلة الوحيدة للتعايش أما مبدأ القوة فهو يسود في عالم الغاب والحيوان.

إذن فقد تبيَّن أنَّ باكثير«لم يرسم ملامح البطل(أوزيريس) في صورة مثالية مفرطة أدت إلى السلبية اعتباطاً، إنما أراد أن يلمح من خلال تلك الملامح إلى مقوّمات السلطة والعدالة، فهما لايستمران بالسلم، وحُسن الظن، والعفو، والحكمة، والوداعة فحسب، بل لابد أن يصحب ذلك كله قوة تشكل سياجاً تحمي الحمي، وتردع الظالم، وتكف الطامع، بحيث يجمع بين الحق والقوة، والسلطة والعدالة، جمعاً متَّزناً، يكفل للحكم الأمان، والسلامة، والاستمرار»[٤]. أو بعبارة أخرى فإنَّ أوزيريس الذي ظل يسعى في تحرِّي القيم والمثل العليا ليصنع مجتمعاً يسوده الأمن والسلام، كان يتعامل من منطلق عدم استخدام القوة سواء أكانت القوة التنفيذية أم القوة العقلية التدبيرية. لقد أخفق في مشروعه هذا لأنه أخطأ الطريق فلم يستطع أن يوازن بين القوة بمختلف أشكالها وبين الطيبة واللين والمسالمة. وفي آخر صفحة في المسرحية

(١) المسرحية، ص ١٠٩- ١١٠.
(٢) المسرحية، ص ١١٠.
(٣) إلا مع الظالم ست الذي لم يكن يفهم غير لغة القوة.
(٤) الالتزام في مسرح باكثير التاريخي، م.س، ص ٣٨٥.

هناك حوار قيِّم يدور بين حوريس وأمّه إيزيس والقائد حاموس والرعية الذين يطالبونه بالتَّخلص من الشرير ست الذي يخشون أن يعود فيحكمهم ثانية، ولنسمع حوريس بماذا يرد:

حوريس: ويحكم ليس خلاصكم في قتله وقتل أمثاله، وإنما خلاصكم في نفوسكم وأيديكم.. إن قتله لن يفيدكم شيئاً ولن ينقذكم من شر ما هو كائن في ضمير الغيب.. ألا إنَّ في أرحام الأمهات لكثيراً من أمثال ست ومن أمثال أوزيريس.. فكونوا للخير أنصاراً يسد بينكم الأخيارُ، ولا تكونوا للشر أعواناً فيسود فيكم الأشرار..[١]

فالحل كما يراه باكثير في مسرحية أخرى هو: أن نصلح من ذات أنفسنا فنغلب فيها الخير على الشر، والحكمة على الشهوة، والبر على الإثم، وعبادة الله الحق على عبادة الآلهة الباطلة[٢]. لأنّ الحق والباطل، يصطرعان – دائماً – في ضمير الإنسان وعقله، ومن اصطراعهما يتقدم الإنسان خطوة بعد خطوة[٣]. وعليه فإنَّ الخير والشر وجهان لعملة واحدة هو الإنسان ولايمكن لأحد أن يبيد الشر بالسيف وإنما يمحي الشر ويزول بتغليب جانب الخير عليه واتساع رقعته. ومن منطلق هذه الرؤية لدى حوريس نرى إيزيس كما أنّها فشلت في أن تقنع زوجها أوزيريس في التحوَّل عن مبدئه المتمثِّل في المثالية المفرطة في السلبية، كذلك تفشل في إقناع ابنها حوريس بضرورة التخلّص من ست بقتله لخيانته وإهدار دم أبيه، وبذلك يتضح أنَّ حوريس قد ورث عن أبيه الطيبة والرحمة واللين، وورث عن أمّه القوة العقلية والفطنة والكياسة والذكاء وعليه فقد بلور باكثير في شخصية حوريس الإنسانَ الكامل أو ما ينبغي أن يكون عليه الإنسان. وتنتهي المسرحية بكلمات حوريس بالعودة إلى الاعتقاد المصري القديم في أنَّ خصب الوادي يرجع إلى تناثر أشلاء أوزيريس[٤]:

هذا وتذكّرنا مواقف أوزيريس بفكرة التضحية المسيحية التي تتجلّى في تحمل الفادي لخطايا البشر من أجل أن يسود السلام، كما تستعيد ولادةُ حوريس وكلامه في نهاية المسرحية إلى الذهن ما كان يراه بدر شاكر السيّاب من«أنّ الخلود الإنساني يمكن أن يكون من خلال الأبناء الذين سيكونون ظلالاً لآبائهم في الحياة،

(١) المسرحية، ص ١١١.
(٢) مسرحية هاروت وماروت، ص ٢٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ٥٨.
(٤) بريستيد، جيمس هنري، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، ص ١١٠، ١١٣. وينظر: المسرحية، ص ١١٢.

حيث عد الموت خلوداً مادام باستطاعة الإنسان أن يحافظ على اسمه من خلال أبنائه»[١].إذ يقول حين ولد ابنه غيلان:

هذا خلودي في الحياة تكنّ معناه الدماء...

بل إنه يؤكد أنَّ ميلاده كان بميلاد ابنه غيلان:

ياظلي الممتد حين أموت، يا ميلاد عمري من جديد[٢].

وقد كان معيار الفضيلة ومقياسه في مصر القديمة «حقاً وصدقاً وعدالة لكن مع الجماهير، وأصبحت معاملة الدهماء هي المقياس والقسطاس السليم للحصول على الخلود من عدمه، ولعل هذا بالذات أخطر الأطوار التي دخلتها عقيدة الخلود الفرعونية إبان تطورها»[٣]. نعم إنَّ عالم الخلود لم يكن منحة لكل الجماهير بل للخلود شروط صارمة كالعدل والمحبة وسلامة الخلق والسلام وغيرها من الصفات الحسنة[٤]، ولقد تحققت في أوزيريس كثيرٌ من تلك الصفات الحسنة المنشودة غير أنَّ العدالة وإن تحققت فيه برهة من الزمن فإنها لم تستمر.

وإذ تقبَّل حوريس بعض مواقف أبيه وازدان بها مثل:عدم الانتقام وتفضيل التضحية من أجل الخير وتجديد الحياة، فقد تجسَّدت فيه ملامح الإنسان المتكامل المنشود. وقد كان أوزيريس من قبل يرى في موته تجديداً للحياة وخلوداً لذكره فهو يموت لكي يحيا. وإنَّ هذه الجملة «(يا جاهل إن ما تزرعه أنت لا يحيا إلا إذا مات) والتي كانت الأساطير الإغريقية مفعمة بمثل هذه الأفكار، كانت من الأهمية والتأثير بمكان في عقول الأقدمين المصريين»[٥].

وعلى أية حال فقد كان لكلمات حوريس الأخيرة كثير من الدلالات منها أنّها أوضحت سبب تضحية أوزيريس من أجل مبادئه وهي العفو والخير والسلام و... حيث كان أوزيريس يرى في هذه التضحيات خلوداً وحياة أبدية.

بيد أنَّ شخصية أوزيريس – عموماً – لم تظفر بأي جهد أو محاولة من الكاتب لإكسابها طابعاً أو دوراً درامياً وهكذا تمثَّلت أمامنا بظاهرها البسيط وعلى وتيرة واحدة من دون أن يتعمّق الكاتب في سبر أغوار الشخصية والتغلغل إلى أعماقها

(١) علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، ص ١٧٢- ١٧٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٣.
(٣) القمني، سيد، (رب الثورة) أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة، ص ١٩٨.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٩٤- ١٩٦ وينظر: بريستيد، جيمس هنري، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، ص ٢٠٥.
(٥) فجر الضمير، م. س، ص ١٢٠ بتصرف.

وبواطنها لإبراز دوافعها ورغباتها وفلسفة الإصرار على السلم إلى هذا الحد السلبي الذي تمثّل في عدم ملاحقة الظالمين وعدم تنفيذ قانون العدل فيهم.وهذا ما أدى إلى ضياع ملكه. وهذه السلبية تجعل أوزيريس«يحمل تبعة النهاية التي انتهى إليها. فإنه بفصله بين عمله عالماً وبين توجيه حركة الناس الاجتماعية ساهم في وقوع الظلم عليه، كما ساهم أيضاً في وقوف الناس ذلك الموقف السلبي الذي دعم السلطة الظالمة»[١]. إنّ شخصية أوزيريس لم يكن لها أيَّ تأثير على ساحة الأحداث ولاتأثُّرٍ بها. ولم تظهر – على أقل تقدير – منه رغبةٌ في الدفاع عن قيمه ومبادئه التي راح ضحيتها.

وأخيراً فإنّا نرى أنَّ المسرحية قد وضعت منذ البداية شخصية ست في صراع مع شخصية تمثِّل الخير السلبي كاللين والمسالمة والتسامح مع مَن لاينبغي معهم هذا وهي شخصية أوزيريس، ثم مع شخصية تمثِّل الحق المسلح بالقوة الجسدية والعقلية والفكرية والحكمة وهي شخصية حوريس. وكان طبيعياً أن ينتصر شرُّ ست على خير أوزوريس؛ لأنَّ شر ست كان مسلحاً بالقوة والخسة والمكر والدهاء معاً، فكان يستطيع أن يتلون ويداهن ويخون، فإذا تمكن لم يعف ولم يرحم[٢]. لكن عندما جاء دور حوريس استطاع أن يحمي حقه بقوته التي فاقت قوة ست. فحين يستند الحكم إلى شريعة القوة وحدها لابدّ من أن يأتي اليوم الذي ينهار فيه كما انهار حكم ست. إذ لا انتصار لسياسة الإرهاب والتخويف، ولأن الضعيف يمكن أن يصبح قوياً ويفوق بقوته قوة الغاصب، وحينئذ يكون الحكم للشرعية وحدها، مادامت تحميها القوة الخيرة[٣].

ومع التوضيح الأخير المفهوم من ثنايا كلام حوريس في ختام المسرحية والذي يمكن من خلاله تسويغ موقف أوزيريس المترهّل تجاه الشر، يغلب الظن أنَّ الكاتب باكثير قد وقف ضدّ أوزيريس ووقف معه في الوقت نفسه، ويبدو«أنَّ السبب يعود إلى المنهج الإسلامي الذي عرف عن الكاتب احتكامه إليه والذي يؤمن بوجوب التصدي للشر والاستعداد لمجابهته، لكنه في الوقت نفسه يبارك يد السلم والمصالحة والبر والإحسان»[٤].

(١) الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر، م. س، ج١، ص ٣٦٧.
(٢) الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، ص ٢٠٤ بتصرف.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٤ بتصرف.
(٤) السفياني، نورة، أخناتون وأوزيريس بين المثالية والإصلاح في مسرح باكثير، مجلة جامعة ابن رشد في هولندا (دورية علمية محZمة تصدر فصلياً)، العدد الخامس، آذار مارس ٢٠١٢م، ص ١٤٦.

الخاتمة

– انبرى باكثير مولِّياً وجهه إلى الماضي السحيق ممزِّقاً أستار الزمان وصولاً إلى الأساطير تلك الأساطير التي تعلّقت بها عقليةُ الإنسان البدائي فأقام خيالُه هناك برهة من الزمن يجري عملية تشريح في جسم الأسطورة علَّه يتوصل إلى خبرات تسعفه في علاج قضايا الساعة. ومن هنا حاول باكثير أن يوظِّف الأسطورة للتعبير عن بعض الهواجس والمكنونات النفسية المرتبطة بالقضايا السياسية والقومية والاجتماعية والأخلاقية.

– انطلق الكاتبُ باكثير نحو الأسطورة – أوَّلاً – من خلال تصوُّره الإسلامي للإنسان والكون والحياة، ثمَّ من خلال إدراكه أصالة الأديب المسلم ووظيفته تجاه الكون والحياة. واستطاع الكاتب بدافع الالتزام العقدي أن يحرِّر الأسطورة – التي بنى عليها مسرحيته – من الأجواء الوثنية التي تصطدم بالفكرة الإسلامية والعربية، وأفلح في توظيفها توظيفاً فنيّاً جديداً يخدم الفكرة الإسلامية وقضاياها.

– وفي نهاية المطاف يمكننا القول أنّ باكثير عالج من خلال مسرحية «أوزيريس» مسألة الظلم والعدل والحرية والاستبداد فنتج عن هذه المعالجة أن العدل لايمكن أن يتحقّق ما لم تدعمه قوةُ تدبير وتعقّل وحكمة تكسوه ثوباً عمليّاً يتفيَّأ تحت ظلَّه بنو البشر. كما أكَّد في المسرحية ثنائية الخير والشر وأنَّهما وجهان لعملة واحدة هو الإنسان، وأكَّد في نهاية المسرحية – من خلال موقف حوريس ضد ست والتعامل معه – أنه لايمكن لأحد أن يبيد الشرَّ بالسيف لذلك امتنع حوريس عن قتل ست، لأنه كان يعتقد أنَّ الشرَّ يُمحَى ويزول بتغليب جانب الخير عليه. وتُختَتَم المسرحية بتأكيدها أنَّ حرية الشعب واستعباده، ورعاية العدالة في حقِّه أو إنزال الظلم عليه كلّها أمور تعود إلى الشعب نفسه، فبهِ يحكم الحاكم العادل وبه يتسلط الحاكم المستبدّ.

– أما أوزيريس المسرحية – بغض النظر عن قيمه ومبادئه – فإنَّ فهمه السطحي وغير الصحيح لفلسفة القوة وعدم تعقّله وعدم التعامل بالحكمة والموضوعية مع الظلمة جعل تصرُّفَه يبدو غريباً. وهذا ما أدى إلى تقويض حكمه وبالتالي حرمان الشعب من بعض خيره وعدله، وقد رأينا كيف أنَّ الكاتب أدانه من خلال عدة مواقف جرى التوقُّف عندها. ثم ورث أوزيريسَ ابنُه حوريسُ ذلك الطفل الذي اهتضم ستُ حقَّه باغتيال أبيه واغتصاب العرش، وقد صوّر باكثير قيام حوريس بتلقي التعاليم الروحية والبدنية، الأولى على يد الحكيم تحوت والثانية على يد القائد حاموس، كما بين لنا تشرُّبَ روح حوريس وتأثرها ببعض صفات أبيه أوزيريس وبعض صفات أمّه إيزيس وبذلك أظهر فيه الإنسان النموذجي

الكامل الذي يجمع الحكمة والخير واللين إلى جانب القوة العقلية والجسدية الفاعلة التي من شأنها أن تصون هذه القيم من عبث الأشرار وتضرب بيد من حديد على كلّ مَن تسوِّل له نفسه التطاول عليها. وبذلك كان انتصار حوريس واقعاً وحقيقة، بينما كان أبوه أوزيريس متأرجحاً بين الانتصار الحقيقي الذي كان يراه في التضحية، والهزيمة التي تمثّلت في تقويض أركان عرشه.

قائمة المصادر والمراجع

١. أشقر، سحر. **الالتزام في مسرح باكثير التاريخي**. نادي مكة الثقافي الأدبي، الطبعة الأولي، ١٤٣٠هـ/ ٢٠٠٩م.

٢. باكثير، علي أحمد. **أوزيريس**. مكتبة مصر(سعيد جودة السحار)، لاتاريخ، لاطبعة.

٣. بريستيد، جيمس هنري. **فجر الضمير**. ترجمة سليم حسن. الهيئة المصرية العامة للكتاب، لاطبعة، ٢٠٠٠م.

٤. بهي، عصام. **الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي**. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، لاطبعة، ١٩٨٦م.

٥. الجيوسي، سلمى خضراء. **الاتجاهات والحركت في الشعر العربي الحديث**. ترجمة:عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧م.

٦. الحجاجي، أحمد شمس الدين. **الأسطورة في المسرح المصري المعاصر (جزآن)**. دارالمعارف، القاهرة، لا طبعة، لا تاريخ.

٧. حمودي، تسعديت آيت.**أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم**. دارالحداثة، بيروت، الطبعة الأولي، ١٩٨٦م.

٨. السفياني، نورة. **أخناتون وأوزيريس بين المثالية والإصلاح في مسرح باكثير. مجلة جامعة ابن رشد في هولندا** (دورية علمية محكمة تصدر فصلياً)، العدد الخامس، آذار مارس ٢٠١٢م.

٩. سلامة، مديحة عواد.**مسرح علي أحمد باكثير**. رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م. مطبوعة.

١٠. السومحي، أحمد عبدالله. **علي أحمد باكثير حياته شعره الوطني والإسلامي**. النادي الأدبي الثقافي، جدّه، الطبعة الأولي، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٢م.

١١. الطنطاوي، عبدالله. **قراءة في أدب باكثير**. نشر البيداء الإلكتروني، الطبعة الأولي، ١٩٧٧م.

١٢. عباس، صوفيا، **توظيف الحضارة المصرية القديمة في مسرح علي أحمد باكثير**، أبحاث مؤتمر باكثير ومكانته الأدبية، ١– ٤ يونيه، ٢٠١٠م، القاهرة، الجزء الأول، ص ٢٨٤ بتصرف.

١٣. عبدالناصر، مرفت. **لماذا فقد حورس عينه؟**. دارشرقيات، القاهرة، الطبعة الأولي، ٢٠٠٥م.

١٤. علي، عبدالرضا. **الأسطورة في شعر السياب**. منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، ١٩٧٨م.

١٥. قطب، محمد. **دراسات في النفس الإنسانية**. دار الشروق، مصر، الطبعة العاشرة، ١٩٩٣م.

١٦. قطب، محمد. **منهج التربية الإسلامية(جزآن) الجزء الأول**. دار الشروق، مصر، الطبعة الرابعة عشرة، ١٩٩٣م.

١٧. نعمة، حسن. **موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة**. دارالفكر، بيروت، لاطبعة، ١٩٩٤م.

بين الغرب «المسيحي» والشرق «الإسلامي» مسافة عبور محنة الرِدَّة

بقلم الأستاذ حسن غريب

I - **الرِدَّة في النص**

II - **الرِدَّة في التطبيق**

١ – في التراث المسيحي.

٢ – في الإسلام.

III - **ما هي المسافة التي تفصل بين الشرق (الإسلامي) والغرب (المسيحي)**

١ – الشرق (الإسلامي) يُصاب بالجمود في داخل دائرة الرِدَّة.

٢ – الغرب (المسيحي) يعبر محنة الرِدَّة مستفيداً من إنتاج العقل العربي – الإسلامي.

IV - **هل هناك علاقة بين حرية العقل والتقدم؟**

يقول ديورانت في كتابه قصة الحضارة: «إننا مدِينون في الغرب لفلاسفة القرن الثامن عشر، وربما للفلاسفة الأكثر عمقاً في القرن السابع عشر، بالحرية النسبية التي ننعم بها في الفكر والكلام والعقائد... وبسببهم استطاعت ديانتنا [المسيحية] أن تتحرَّر أكثر فأكثر من الخرافة البليدة الكئيبة، واللاهوت الذي يبتهج للتعذيب... وبسبب هؤلاء فإننا هنا الآن [في الغرب] نستطيع أن نكتب دون خوف ولا وجل، ولو مع شيءٍ من اللوم»(١).

وجاء في بيان لمجموعة من الكُتَّاب والمثقفين والفنانين العرب، في العام ١٩٨٩: «تواصل قوى الظلام جهادها ضد العقل والمدافعين عنه، فتحرق الكتب، وتعدم كل من كتب كتاباً لا يعجبها، تبيح دم كل مثقف عرف المسؤولية، تاركةً الجهل يأخذ مداه... وها هي تتحرك طليقة في الشوارع والمدن والقرى مستقوية بأعداء العقل والإنسان الذين يريدون لشعوبنا أن تظلَّ غارقة في ظلمات الجهل والخرافة»(٢).

(١) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م ٣٨): جامعة الدول العربية: القاهرة: ١٩٨٣: د. ط: ص ص ٢٦٤-٢٦٥.

(٢) راجع نصَّ البيان الكامل في: العظم، صادق جلال: **ذهنية التحريم**: لندن: ١٩٩٢: ط١: ص ص ٤٠٥-٤٠٨.

ثلاثة قرون ونيِّف، سبَقَنا فيها الغرب المسيحي على طريق حرية العقل، وهو الذي أخذ عنا، ونقل عن تراثنا عصارة ما أنتجه الفلاسفة العرب والمسلمون، بينما نحن ما زلنا نتخبَّط فيما يشبه أتون العصور المظلمة التي عانت منها أوروبا، والتي حاول فلاسفتنا وعلماؤنا، منذ مئات السنين، أن يرتقوا بأمتنا فوق مستواها الذي تحتله اليوم، ويشقوا طريقاً للحضارة يلعب فيه العقل دوره الطبيعي.

كيف اجتاز الغرب المسيحي محنة تلك المحاكم، فدبَّت في أوصاله حرارة الحضارة، فاستفاد منها مُنْتِجاً حتى الثمالة، وجمدنا نحن في موقع المُسْتَهلِك لإنتاجه: علماً وفكراً وحضارة تكنولوجية؟

ولماذا قبعنا نحن، وما زلنا نقيم لمحاكم التفتيش قصوراً وأكواخاً تسلَّط سيف الإرهاب على رقابنا نحن، ونحن فقط؟

فهناك حضارة متقدِّمة بدون محاكم تفتيش، وهنا تقبع محاكم التفتيش من دون حضارة، بل مع التخلف والجهل والأمية.

فعلى قاعدة ترابط الظواهر: هل نستطيع ربط إشكالية التخلف والجهل مع وجود ظاهرة تلك المحاكم؟ ونحن هنا لا نقصد المحاكم فقط في ظواهرها المادية فحسب، بل بكل ما تعنيه من طرائق في الثقافة والفكر أيضاً.

لهذا السبب، سوف نعمل – في بحثنا هذا– على قاعدة تَتَبُّع مسألة الصراع بين العقل والنقل في زوايا التاريخ، مُتَّكِئين على قاعدة المنهج الاجتماعي في البحث، والتي تستند إلى ملاحقة الظاهرة في واقعها التاريخي وواقعها الراهن.

ولأن ظاهرة هذا الصراع سادت، عبر التاريخ، في الغرب المسيحي والشرق الإسلامي على حد سواء، فسوف نَتَتَبَّعُها في الوسطين معاً، ثم نقوم بمقارنة النتائج.

I - الرِدَّة في النص

بداية، لا بُدَّ من التذكير أن القوانين في اليونان – قبل المسيحية – كانت ترى المروق عن الدين [أي الامتناع عن عبادة الآلهة اليونانية] جريمة كبرى يُعاقَب عليها بالإعدام. وهذا هو القانون الذي حُكِم به على سقراط بالموت. وهكذا كانت روما القديمة تحكم على المارقين عن الدين.

وردت في كتب الأديان السماوية نصوص تُحَذِّر المنتسبين إليها من العقاب، كما أنها تأمر بقتل الدعاة إلى غيرها من الأديان.

١ – فعلى **الصعيد المسيحي**، وإذا عدنا إلى سفر تثنية التشريع في العهد القديم – الفصل الثالث عشر– لوجدنا الآيات التالية: ١–٢–٣–٥–٦–٨–٩–١٠، تُحدِّد الموقف الديني من المسيحيين الذين يدعون إلى إلهٍ آخر، وهذه هي نصوصها:

– [إذا قام بينكم مُتَنَبِّئٌ أو رائي حلم، فأعطاكم آية أو معجزة] [ولو تمت الآية أو المعجزة، التي كلَّمك عنها، وقال لك تعال بنا إلى آلهة غريبة، لم تعرفها، فنعبدها] [فلا تسمع كلام هذا المتنبئ أو رائي الحلم، فإن الرب إلهكم ممتحنكم ليعلم هل أنتم تحبون الرب إلهكم من كل قلوبكم ونفوسكم] [وذلك المتنبئ أو رائي الحلم يُقتَل، لأنه تكلَّم لِيُزيغكُم عن الرب إلهكم ... ويغويكم عن الطريق التي أمركم الرب إلهكم بأن تسيروا فيها، فاقلعوا الشر من بينكم] [وإن أغراك في الخفاء أخوك ابن أمك، أو ابنك، أو امرأتك التي في حجرك، أو صديقك الذي هو كنفسك، قائلاً تعال نعبد آلهة أُخَر لم تعرفها أنت وآباؤك] [فلا ترض بذلك، ولا تسمع له، ولا تشفق عليه عينك، ولا تصفح ولا تستر عليه] [اقتله قتلاً، يدك تكون عليه أولاً لقتله، ثم أيدي سائر الشعب أخيراً] [ترجمه بالحجارة حتى يموت، لأنه حاول أن يغويك عن الرب إلهك...][(١)].

فسواء أكان الغاوي عن الدين من الأقربين أم من الأبعدين فحكمه القتل. إذ اعتقد جميع مسيحيي القرون الوسطى، منذ طفولتهم، بأن الكتاب المقدَّس من وحي الله بكل نقطة فيه. وإن الإيمان بغير المسيحية يُعَدُّ كبيرة في حق الله. فاعتقدوا أن إزهاق روح هرطيق إنما يُنقِذون الهدى الكامن فيه[(٢)]. وكان الضال (الهرطيق) في أعين الحكام الدينيِّين شراً من المسلم أو اليهودي؛ فهذان إما أنهما يعيشان خارج العالم المسيحي، أو يخضعان لقانون صارم؛ أما الضال فهو خائن في داخل البلاد[(٣)].

بشكل عام، تعتمد الكنيسة على وسائل الإرهاب الروحي، وتُصدِر قرارات بالحرمان، وهي على نوعين:

– **الحرمان الأصغر**: وهو حق لكل رجل دين، ويعني العذاب الدائم في النار إذا مات الآثم قبل العفو عنه.

– **الحرمان الأكبر**: فلا يُصدِرُه إلا مجلس ديني، وهو حرمان المسيحي من كل اتصال قانوني أو روحي بالمجتمع المسيحي. ففي هذه الحال، لا يستطيع أن يُقاضي أو يرث، أو يعقد عقداً صحيحاً من الوجهة القانونية. ويجوز لغيره أن يقاضيه. ويُحَرَّم على كل مسيحي أن يُؤاكِلَه أو يُكلِّمَه، وإلا حقَّ عليه الحرمان الأصغر[(٤)].

(١) **الكتاب المقدَّس** (العهد العتيق): المطبعة الكاثوليكية: بيروت: د. ت: د. ط: ص ٣٢٢.
(٢) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م ٢٣): ص ٧٨.
(٣) م. ن: (م ١٦): ص ٩٢.
(٤) م. ن: ص ٤٧.

في أسبانيا شجَّعت محكمة التفتيش الذين يُبَلِّغون عن أي هرطيق بأن تحافظ على سريتهم. ولكل من يشعر بأنه اقترف هرطقةً فله في خلال «مهلة الصفح» أن يأتي إلى المحكمة ويعترف بها، فيُحْكَم عليه بغرامة، أو تُفْرَض عليه كفَّارة، ويُصْفَح عنه بشرط أن يكشف عن كل ما يعرفه عن هراطقة آخرين[1]. وإذا اقتنعت المحكمة بإدانة شخص، فإنها تأمر بالقبض عليه، وتسجنه مُقَيَّداً بالسلاسل، وتمنع عنه أية زيارة. وتُلقي على المقبوض عليه عبء إثبات براءته. وإذا أبى الاعتراف سُمِح له باختيار محامين للدفاع عنه. وفي كثير من الأحوال كان يُعَذَّب لِيُكْرَه على الاعتراف[2]. وكانت العقوبة القصوى هي الإحراق في المحرقة على الهرطقة الكبيرة والتي لا توبة عليها[3].

٢ – أما على **صعيد الإسلام**، فقد وردت نصوص في القرآن والسُنَّة حول مسألة الارتداد عن الإسلام.

أ – ففي **المرحلة المكيَّة**، ومدتها ثلاث عشرة سنة، وكان أسلوبها الواضح: الدعوة بالحوار والموعظة الحسنة. وإنما عُرِفَت بذلك – كما نحسب – لأنه لم يحصل فيها أي قتال بين المسلمين والمشركين من جهة، ولأن آيات القرآن التي دعت للإسلام لم تتضمَّن إلا الدعوة للحوار من جهة أخرى. وهذه بعض الآيات:

- ﴿ٱدْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلْحِكْمَةِ وَٱلْمَوْعِظَةِ ٱلْحَسَنَةِ ۖ وَجَٰدِلْهُم بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ﴾ [النحل: ١٢٥].
- ﴿وَقُلِ ٱلْحَقُّ مِن رَّبِّكُمْ ۖ فَمَن شَآءَ فَلْيُؤْمِن وَمَن شَآءَ فَلْيَكْفُرْ ۚ﴾ [الكهف: ٢٩].
- ﴿وَلَوْ شَآءَ رَبُّكَ لَءَامَنَ مَن فِى ٱلْأَرْضِ كُلُّهُمْ جَمِيعًا ۚ أَفَأَنتَ تُكْرِهُ ٱلنَّاسَ حَتَّىٰ يَكُونُوا۟ مُؤْمِنِينَ﴾ [يونس: ٩٩].

ب – أما في **المرحلة المدنية**، ومدتها عشر سنوات، فكان أسلوب الدعوة فيها يستند، بشكل أساسي، إلى الجهاد والقتال واستخدام القوة، ولكن بشروط. وأُنزِلَت – في هذه المرحلة – آيات كانت لا تزال تحضُّ على الدعوة بالحوار ومنع الإكراه. وهذه بعض الشواهد من خلال النصوص:

- أنْزِلَت أول آية تأذن بالقتال في السنة الأولى للهجرة، وهي تُحِلُّ القتال للمسلمين ﴿... بِأَنَّهُمْ ظُلِمُوا۟ ۚ﴾ [الحج: ٣٩]، وإن الله على نصرهم لقدير] ﴿ٱلَّذِينَ أُخْرِجُوا۟ مِن دِيَٰرِهِم بِغَيْرِ حَقٍّ﴾ [الحج: ٤٠].

(١) م. ن: (م ٢٣): ص ٣٠.
(٢) م. ن: ص ٨١.
(٣) م. ن: ص ٨٣.

- **للدفاع عن الإسلام وقتال الظالمين** ﴿وَقَٰتِلُوهُمْ حَتَّىٰ لَا تَكُونَ فِتْنَةٌ وَيَكُونَ ٱلدِّينُ لِلَّهِ ۖ فَإِنِ ٱنتَهَوْا۟ فَلَا عُدْوَٰنَ إِلَّا عَلَى ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ [البقرة: ١٩٣].
- أو **قتال أهل البغي** ﴿وَإِن طَآئِفَتَانِ مِنَ ٱلْمُؤْمِنِينَ ٱقْتَتَلُوا۟ فَأَصْلِحُوا۟ بَيْنَهُمَا ۚ فَإِنۢ بَغَتْ إِحْدَىٰهُمَا عَلَى ٱلْأُخْرَىٰ فَقَٰتِلُوا۟ ٱلَّتِى تَبْغِى حَتَّىٰ تَفِىٓءَ إِلَىٰٓ أَمْرِ ٱللَّهِ﴾ [الحجرات: ٩].
- أو **للدفاع عن النفس:** ﴿وَقَٰتِلُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ ٱلَّذِينَ يُقَٰتِلُونَكُمْ وَلَا تَعْتَدُوٓا۟ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ لَا يُحِبُّ ٱلْمُعْتَدِينَ﴾ [البقرة: ١٩٠].
- أو **قتال أهل الكتاب حتى يُعطوا الجزية:** ﴿قَٰتِلُوا۟ ٱلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِٱللَّهِ... مِنَ ٱلَّذِينَ أُوتُوا۟ ٱلْكِتَٰبَ حَتَّىٰ يُعْطُوا۟ ٱلْجِزْيَةَ عَن يَدٍ وَهُمْ صَٰغِرُونَ﴾ [التوبة: ٢٩].

وعلى الرغم من أن الدعوة إلى القتال في المرحلة المدنية كانت بشروط محددة في النص، فقد أُنزلَت آيات كانت لا تزال تدعو إلى منع الإكراه:

- ﴿لَآ إِكْرَاهَ فِى ٱلدِّينِ﴾ [البقرة: ٢٥٦]. وهي مدنية.
- ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ عَلَيْكُمْ أَنفُسَكُمْ ۖ لَا يَضُرُّكُم مَّن ضَلَّ إِذَا ٱهْتَدَيْتُمْ ۚ﴾ [المائدة: ١٠٥]. وهي مدنية.

إلى هذا الحد ليس هناك ما يدل على أن قتال غير المسلمين كان مأذوناً به بغير حدود. وإنما الدعوة إلى الحوار والموعظة الحسنة، ومنع الإكراه في الدين، هي القاعدة الثابتة. لذلك فهي أصل، وما عداها ليس إلا فرعاً، على الرغم من أن الفقهاء المسلمين قد أوَّلوا النص على قاعدة أن الإذن بالقتال قد نسخ أسلوب الدعوة بالحوار. وهذا ما يُضعِفُه أن آية ﴿لَآ إِكْرَاهَ فِى ٱلدِّينِ﴾، وغيرها من الآيات،تؤيِّد هذا المضمون أُنْزِلَت في المرحلة المدنية.

أما بالنسبة إلى الحكم على المرتد عن الإسلام، وعلى الرغم من النهي الإلهي عن استخدام الإكراه في الدعوة إلى الدين، فقد جاء على مستويين:

- **مستوى النص القرآني**: الذي حدد عقوبة أخروية على المرتدين عن الإسلام، كمثل ما جاء في أول آية أُنْزِلَت حول المرتدين: ﴿وَمَن يَرْتَدِدْ مِنكُمْ عَن دِينِهِۦ فَيَمُتْ وَهُوَ كَافِرٌ فَأُو۟لَٰٓئِكَ حَبِطَتْ أَعْمَٰلُهُمْ فِى ٱلدُّنْيَا وَٱلْءَاخِرَةِ ۖ وَأُو۟لَٰٓئِكَ أَصْحَٰبُ ٱلنَّارِ ۖ هُمْ فِيهَا خَٰلِدُونَ﴾ [البقرة: ٢١٧]. وهي مدنية. وهناك آيات أخرى لم يأت فيها النص القرآني على ذكر أية عقوبة دنيوية على المرتد عن الإسلام.

فالآية الأولى، ذات العلاقة بالردة،أُنْزِلَت لما سيطرت الخشية على الرسول من أن

تقع فتنة في داخل صفوف المسلمين بين مؤيِّدٍ لعبد الله بن جحش وأصحابه وبين لائم له[١].

- **مستوى النص السُنِّي**: جاء في الموطأ: حدَّثنا يحيي عن مالك، عن زيد بن أسلم، أن رسول الله قال: «مَنْ غَيَّرَ دينه فاضربوا عنقه». يقول مالك بن أنس: ومعنى قول النبي فيما نرى والله أعلم، أنه من خرج من الإسلام إلى غيره[٢].

تعدَّدت التعريفات حول من هو المرتد عن الإسلام بتعدُّد الاجتهادات الفقهية. فمنهم من أكثر من تعداد الأعمال التي تُجيز الاتهام بالردة، ومنهم من قلل منها. وتضاربت وجهات النظر بين الفقهاء المسلمين حول هذه المسألة. إلا أنه - مثل كل الاختلافات التي حصلت بين مختلف الفِرَق والمذاهب - لم يوجد، طوال التاريخ الإسلامي، مرجعية واحدة يعود إليها المسلمون في حل خلافاتهم. وهذا نموذج حول هذه المسألة:

● يقول السيد سابق: «لو قتله مسلم من المسلمين لا يُعْتَبَر مرتكِباً جريمة القتل، ولكن يُعَزَّر [تُخَفَّف عقوبته]»[٣].

● جاء عند الإمام جعفر الصادق: «على الإمام أن يقتله ولا يستتيبه»[٤].

● وجاء عند الهرري، عبد الله: «ويجب [على كل مُكَلَّف] أمر من رآه تاركاً شيئاً [من الواجبات الدينية] أو يأتي بها على غير وجهها، بالإتيان بها على وجهها، ويجب عليه قهره على ذلك إن قَدِرَ عليه»[٥].

وفي مناقشة غير مباشرة للحديث النبوي الآمر بقتل المرتد، ننقل عدداً من التفسيرات، التي جاءت حول الآية: ﴿مَّن يُطِعِ ٱلرَّسُولَ فَقَدۡ أَطَاعَ ٱللَّهَۖ وَمَن تَوَلَّىٰ فَمَآ أَرۡسَلۡنَٰكَ عَلَيۡهِمۡ حَفِيظٗا﴾ [النساء: ٨٠]. وهي مدنية.

● يقول أحمد مغنية: «أما من أعرض ولم يُصْغِ فالله خصمه، وهو الذي يُحاسِبُه ويُعاقِبُه، إنا أرسلناك أيها النبي لتكون بشيراً ونذيراً، ولم نُرْسِلْك لتكون حافظاً لهم من التمرد، ومسؤولاً عنهم حتى في حالة العصيان»[٦].

● وجاء عند ابن كثير: «من تولَّى عنك خاب وخسر، وليس عليك من أمره شيء»[٧].

---

(١) الخوارزمي، أبو القاسم: **الكشَّاف** (ج١): الدار العالمية: بيروت: د. ت: د. ط: ص ٣٧٥.
(٢) بن أَنَس، مالك: **الموطأ**: دار إحياء العلوم: بيروت: ١٩٨٨: ط١: ص ٥٥٩.
(٣) السيد سابق: **فقه السُنَّة** (م٢): دار الكتاب العربي: بيروت: ١٩٨٣: ط٥: ص ٤٥٥.
(٤) مغنية، محمد جواد: **فقه الإمام جعفر الصادق** (ج٦): دار الجواد: بيروت: ١٩٨٢: ط٤: ص٣١٣-٣١٤.
(٥) الهرري، عبد الله: **بغية الطالب**: دار المشاريع: بيروت: ١٩٩١: ط٢: ص ص ٧٠-٧١.
(٦) مغنية، أحمد: **خلاصة التفاسير في أوضح التعابير**: المكتبة الحديثة: بيروت: د. ت: د. ط: ص ١١٤.
(٧) إبن كثير: **تفسير ابن كثير** (ج٢): دار الأندلس: بيروت: ١٩٨٤: ط٥: ص ٣٤٥.

● وعند محمد جواد مغنية: «إن وظيفة الرسول تحددها كلمة الرسول نفسها، كما تحدد كلمة الشمس معناها. أما الحساب والعقاب فإلى الله لا إلى الرسول: ﴿إِنَّ إِلَيْنَآ إِيَابَهُمْ ﴿٢٥﴾ ثُمَّ إِنَّ عَلَيْنَا حِسَابَهُم ﴿٢٦﴾﴾ [الغاشية: ٢٥-٢٦] (١).

● وعند الطبري: «ومن تولَّى عن طاعتك يا محمد فاعرض عنه، فإنا لم نُرسِلك عليهم حفيظاً، يعني حافظاً لما يعملون محاسبا» (٢).

وغنيٌ عن البيان بعد مقارنة سريعة بين ما جاء في نص الحديث النبوي وما جاء في القرآن - نصاً وتفسيراً - أن نقف إلى جانب ترجيح القول بأن ﴿لَآ إِكْرَاهَ فِي ٱلدِّينِ﴾ هي القاعدة الثابتة؛ أما غيرها مما جاء مُخالِفاً لها فيقع في دائرة المتغير المرحلي، الذي اقتضته طبيعة الظروف المحيطة بالدعوة.

فالردة في الإسلام، كما في المسيحية، أسقطت مئات الألوف من الضحايا، الذين حُكِمَ عليهم بالموت أو بالسجن، أو أُخضِعوا للتعذيب، ومُنِعَت كتبٌ كثيرة وأُحرِق غيرها أكثر.

II- الرِدَّة في التطبيق

١ - **في التراث المسيحي:** منذ نشأتها، قبل القرن ١٢م، كانت الكنيسة في واقع الأمر دولة أوروبية فوق الدول جميعها، تضطلع بشؤون العبادات والأخلاق... والحروب العامة والحروب الصليبية... وتشترك اشتراكاً فعلياً في تصريف الشؤون الزمنية (٣).

نشأ القانون الكنسي، شيئاً فشيئاً، من العادات القديمة ومن فقرات في الكتاب المقدَّس، وآراء آباء الكنيسة، وقوانين روما... وقرارات مجالس الكنيسة، وقرارات الباباوات وآرائهم (٤). فكان الميدان الذي يَشغلَه القانون الكنسي أوسع من الميدان الذي يَشغلُه أي قانون معاصر؛ فهو يتناول شؤون الدين والدنيا (٥).

كانت الكنيسة ترى أنه من الواجب المفروض على المسيحيين جميعاً أن يخضعوا له، وأن من حقها أن تُوْقِع، على كل من يخرج على أي شيء منها، مختلف العقوبات البدنية أو الروحية باستثناء عقوبة الإعدام. وكان من أهم العقوبات: الحرمان

(١) مغنيَّة، محمد جواد: **التفسير الكاشف** (م٢): دار العلم للملايين: بيروت: ١٩٨١: ط٣: ص ٣٨٨.
(٢) الطبري: **جامع البيان في تفسير القرآن** (ج٥): دار الجيل: بيروت: د. ت: د. ط: ص ١١٢.
(٣) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م١٦): جامعة الدول العربية: القاهرة: ١٩٦٥: ط٢: ص ٦٨.
(٤) م. ن: ص ٤٥.
(٥) م. ن: ص ٤٦.

الأصغر والحرمان الأكبر[١]. فكَثُرَت قرارات الحرمان والتحريم حتى أصبحت ضعيفة الأثر في القرن ١١م. فبلغت، مثلاً، قرارات الحرمان بالجملة – للغش في أموال الزكاة التي كانت الكنيسة تتقاضاها من الأهلين – من الكثرة أن أضحت أقسام كثيرة من المجتمع المسيحي محرومة كلها في وقت واحد[٢].

ففي القرنين ١١م و١٢م ظهرت شِيَعٌ من المسيحيين تُنْكِرُ كثيراً من المعتقدات المسيحية، فأُحْرِق بعض المنتسبين إليها. وأُحْصِيَ من هذه الشِيَع مائة وخمسين شيعة في القرن ١٣م[٣].

لم يستطع الأساقفة المُكَلَّفون، قبل القرن ١٣م، القضاء على الضالين لاعتبارات كثيرة؛ بل ازداد عددهم على الرغم من المحاكمات الشعبية والحكومية والأسقفية[٤].

ففي العصر الوسيط أُسِّسَت محكمة التفتيش للبحث عن الهراطقة ومحاكمتهم. وقد وضع مجمع فيرونا، في العام ١١٨٣م، الأُسُس التي بُنِيَت عليها هذه المحكمة[٥]. وفي العام ١٢٣١م، اتَّفقت الدولة والكنيسة على أن الضالين، الذين لا يتوبون عن ضلالاتهم، خونة يجب أن يُعاقَبوا بالإعدام. وبهذا أُنشِئت محكمة التحقيق (التفتيش) رسمياً تحت سلطة الباباوات[٦]. فكان الضال في أعين الحكام الدينيين شراً من المسلم أو اليهودي[٧].

لعبت الغوغاء دوراً في عقاب الضالين قبل أن تشرع الكنيسة في اضطهادهم بزمن طويل. وكان الأهالي، في بعض الأحيان، يختطفون المنشقين من أيدي القساوسة الذين يحمونهم[٨]. واشتركت الدولة، أيضاً، في اضطهاد الضالين لأنها كانت تخشى ألاَّ تستطيع الحكم بغير مساعدة الكنيسة، إضافة إلى خوفها من أن يكون الضلال الديني يخفي وراءه التطرف السياسي[٩].

بعد أن تأسَّست محاكم التفتيش، في

(١) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م١٦): جامعة الدول العربية: القاهرة: ١٩٦٥: ط٢: ص ٤٧.
(٢) م. ن: ص ٤٨.
(٣) م. ن: ص٧٦.
(٤) م. ن: ص٩٥.
(٥) حاطوم، نور الدين: **تاريخ عصر النهضة الأوروبية**: دار الفكر: دمشق: ١٩٦٨: د. ط: ص ٢٠٠.
(٦) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م١٦): م. س: ص ٩٦.
(٧) م. ن: ص ٩٢.
(٨) م. ن: ص ٩٣.
(٩) م. ن: ص ٩٣.

أواخر القرن ١٢م، امتدَّ تأثيرها إلى سائر البلاد المسيحية الأوروبية؛ لكن هذا التأثير أخذ يَضْعُف فيها مع الزمن سوى في أسبانيا لأنها كانت تخضع لحكم الملك[١]. لهذا السبب، وفي العام ١٤٥٢م، أعاد البابا بولس الثالث تفعيل دورها، ووضعها تحت رقابته في إيطاليا بواسطة اللجنة المقدَّسة.

تتألَّف هذه اللجنة من ستة كرادلة يرأسهم البابا نفسه. ومهمتها السهر في جميع البلاد الكاثوليكية على الدين. وكان باستطاعة المفتِّشين العامين أن يجوبوا مختلف البلاد. وقامت هذه المحكمة في عملها بكل شدَّةٍ وصرامة، ولم تكتفِ بمحاربة الإصلاح بالنار فحسب، بل أرادت أن تخنق الحرية العلمية والفلسفية، أيضاً. وأسَّست، في العام ١٥٥٩م، لجنة التَثَبُّت ووظيفتها أن تُنظِّم قائمة بأسماء الكتب التي تُحَرِّمُ قراءتها. وأحرقت كميات كبيرة من الكتب. وبذلك تحوَّل الإصلاح الديني الكاثوليكي إلى محاربة النهضة[٢].

حازت اللجنة على رضا الطبقات الحاكمة لأنها كانت وسيلة للدفاع، ليس ضد الهراطقة فحسب، بل ضدَّ النظريات الاجتماعية الانقلابية أيضاً[٣].

ومن الأمثلة على الفظائع التي كانت ترتكبها محاكم التفتيش في أوروبا، يقول ديورانت: «إذا وازنَّا بين اضطهاد المسيحيين للضالين في أوروبا، من العام ١٢٢٧م إلى العام ١٤٩٢م، وبين اضطهاد الرومان في القرون الثلاثة الأولى بعد المسيح، لحكمنا من فورنا بأن هذا أخفَّ وطأة وأكثر رحمة من ذاك»؛ ويتابع قائلاً: «ولا بَدَّ لنا أن نضع محاكم التحقيق في مستوى حروب هذه الأيام واضطهاداتها، ونحكم عليها جميعاً بأنها أشنع الوصمات في تاريخ البشرية كلها؛ وبأنها تكشف عن وحشية لا نعرف نظيراً لها عند أي وحش من الوحوش»[٤].

في أسبانيا، مثلاً، اعتقد جميع مسيحيي القرون الوسطى – منذ طفولتهم – بأن الكتاب المقدَّس من وحي الله بكل نقطة فيه. وإن الإيمان بغير المسيحية يُعَدُّ كبيرة في حق الله. وكان تشريع محكمة التفتيش يشمل جميع المسيحيين في أسبانيا، ولم تمس اليهود[٥]. وكانت العقوبة القصوى

(١) حاطوم، نور الدين: م. س: ص ٢٠٠.
(٢) حاطوم، نور الدين: م. س: ص ٢٠١.
(٣) م. ن: ص ٢٠٢.
(٤) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م١٦): م. س: ص١٠٦.
(٥) م. ن: (م٢٣): ص ص ٧٨-٧٩.

هي الإحراق في المحرقة على الهرطقة الكبيرة أو التي لا توبة عليها[١]. وكانت أول محرقة حصلت في أسبانيا، في العام ١٤٨١م، وطالت مايتين وثمانية وتسعين، وسُجِن مدى الحياة تسعة وسبعون شخصاً[٢].

لقد أيَّدت جماهير الشعب الإسباني المحارق؛ وبلغ عدد ضحاياها، بين العامين ١٤٨٠م و١٤٨٨م، ٨٨٠٠ شخصاً أُحرِقوا، ونال العقاب ٩٦٤٩٠ شخصاً. أما بين العامين ١٤٨٠م و١٥٠٨م فقد أُحْرِق ٣١٩١٢ شخصاً، وعُوقِب ٢٩١٤٨٤ شخصاً. ولقد كانت هذه العملية تُشكِّل ضغطاً عقلياً لا نظير له في التاريخ[٣].

أما في إنجلترا، وبعد أن ساد المذهب الأنجليكاني – ويقع في الوسط بين المذهب الكاثوليكي والبروتستانتي – في خلال القرن ١٦م، فقاد حملة شرسة ضد الكاثوليك. وعندها أصدر البابا بيوس الخامس، في العام ١٥٧٠م، مرسوماً يَحْرِم فيه اليزابيت – ملكة إنجلترا – من الكنيسة؛ وأحلَّ رعاياها من الولاء لها، فسنَّ البرلمان الإنجليزي قوانين أشد صرامة ضد الكاثوليك تصل إلى حدود الإعدام[٤]. وكان المرتدُّ إلى الكاثوليكية، حسب قانون البرلمان الإنجليزي في العام ١٥٨١م، يُعاقَب بتهمة الخيانة العظمى. وكل من يمتنع عن حضور الصلوات الأنجليكانية يُعاقَب بدفع عشرين جنيهاً في الشهر[٥].

بالإضافة إلى ملاحقة الهراطقة المرتدِّين عن الكاثوليكية – من وجهة نظر كنيسة روما – والمرتدِّين إلى الكاثوليكية، من وجهة نظر المذاهب المسيحية الأخرى، كانت محارق التفتيش تُلاحِق كل مفكر أو فيلسوف أو أديب يَتَّجِه إلى اعتناق غير أفكار المسيحية. وقد أُخْضِع كثيرون من العلماء لمحنة التهمة بالهرطقة. ومُنِعَت كتبهم من التداول أو أُحْرِقَت؛ كما حُوكِم كثيرون وأُخْضِعوا للملاحقة والسجن والتحقيق والضغط في سبيل إرغامهم على التراجع عن أفكارهم بالهرطقة؛ ويكفي أن نُذَكِّر بالبعض منهم:

- **توما الأكويني** (١٢٢٥–١٢٧٤م): وهو رجل الدين المسيحي، الذي حاول التوفيق بين الدين والفلسفة، وقد عُدَّت ٢١٩ قضية عنده خروجاً على الدين[٦].

(١) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م١٦): م. س: ص ٨٣.
(٢) م. ن: ص٨٦.
(٣) م. ن: ص٩٠.
(٤) م. ن: (م ٢٨): ص ٢٧.
(٥) م. ن: ص٣٠.
(٦) م. ن: (م١٧): ص ١٤٦.

- **جيوردانو برونو** (١٥٤٨-١٦٠٠م): وقد شُدَّ على خازوق، وأُحْرِق حيَّاً[١].
- **سبينوزا** (١٦٣٢-١٦٧٧م): وهو يهودي. غضب عليه اليهود والمسيحيون. أُصْدِرَت بحقه عقوبات دينية. وجرت محاولة لقتله[٢].
- **غاليليه** (١٥٥٨-١٦٤٨م): أُحيل إلى محكمة التفتيش في العام ١٦٣١م؛ وأُدين بالهرطقة والعصيان[٣].
- **رينيه ديكارت** (١٥٩٦-١٦٥٠): عُدَّت بعض أفكاره هرطقة خطيرة[٤].

٢ - في الإسلام:

استناداً إلى نص الحديث النبوي: «لا يَحِلُّ دم امرئ مسلم إلا بإحدى ثلاث: كفر بعد إيمان، وزنى بعد إحصان، وقتل نفس بغير نفس»؛ لا بَدَّ إلا وأن نتوقَّف قليلاً أمام المذابح التي حصلت في صفوف السلمين على أيدي المسلمين أنفسهم؛ وذلك لكي نتساءل عن السبب الذي من أجله أُهْرِقَت تلك الدماء المسلمة بغزارة لم تهدأ طوال مراحل الحكم الإسلامي، ولأكثر من ألف سنة. ويصبح واضحاً أكثر فيما لو عُدنا - مثلاً - إلى تاريخ الطبري، أو ابن كثير... وقلَّبنا تلك المصادر سنة فسنة.

فعلى العكس من المسيحية، التي ظلَّت مُوَحَّدَة لعدة قرون قبل أن تسيل دماء المسيحيين على أيدي محاكم التفتيش المسيحية، لم ينتظر المسلمون جيلين من الزمن إلا وأخذت دماء المسلمين تسيل في حالة من الصراعات-الفتن، التي لم تجد من يقف في وجهها والالتفات إلى الحالات التي حدَّدها النص في استحلال دم المسلم.

فهذا الخليفة عثمان بن عفان (٢٣-٣٥هـ/ ٦٤٤-٦٥٧م) يُقتَل بأيدي المسلمين من دون أن يجد من يدافع عنه، أو من يدفع عنه الجموع التي حاصرته. فبين فريق يتَّهِم فريقاً، غسل الجميع أيديهم من دمه، وغرق المسلمون في بحر من الدماء.

إستمرَّ الغرق متواصلاً في سلسلة من الحروب، دامت من العام ٣٥هـ/٦٥٦م حتى العام ١٠٥هـ/٧٢٣م، وانتهت - نسبياً - حين تمَّت السيطرة على الخوارج. لكن الأمر قد تجدَّد في أقل من عشرين سنة بعد أن استفحل أمر العباسيين والعَلويين الذين أسقطوا الدولة الأموية في العام ١٣٢هـ/٦٥٦م.

لا بَدَّ، في خلال الفترة التي امتدَّت لسبعين سنة متواصلة من الصراعات، من

(١) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م٣٠): ص ٣٠٠.
(٢) م. ن: ص ١٠٨.
(٣) م. ن: (م١٨): ص ٢٧٩.
(٤) . ن: (م ٣٠): ص ٣٣٢.

أن نُعَدِّد الحروب التي حصلت، ونؤشِّر على أهم أسبابها الدينية. لكن هذا لا يعني أنها كانت الوحيدة التي حصلت، وإنما أسَّست لكل الصراعات السياسية والمذهبية التي جاءت بعدها. وكان من أهمها ما حصل في العصر العباسي، الذي استمرَّ حوالي الخمسة قرون ونيِّف، أي منذ (١٣٢-٦٥٦هـ/ ٧٥٠-١٢٥٨م):

- **فتنة حرب الجمل** (٣٦هـ/٦٥٧م): حصلت بين فريقين من صحابة الرسول. وبلغ عدد القتلى فيها عشرة آلاف: نصفهم من أصحاب علي بن أبي طالب، ونصفهم الآخر من أصحاب عائشة. وفي رواية أخرى: عشرة آلاف قتيل من البصرة (فريق عائشة)؛ وخمسة آلاف قتيل من أهل الكوفة (فريق علي)[١].
- **فتنة حرب صفين** (٣٧ هـ/٦٥٨م): وحصلت بين علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان. وقُتِل فيها سبعون ألفاً: خمسة وأربعون ألفاً من أهل الشام (فريق معاوية)، وخمسة وعشرون ألفاً من أهل العراق (فريق علي). وسقط من الصحابة خمسة وعشرون صحابياً، وكان قد شارك منهم إلى جانب علي ألفان وثمانماية رجل[٢].
- **فتنة حرب الخوارج** (٣٩هـ/ ٦٦٠م): حصلت بعد انتهاء التحكيم بين علي ومعاوية. وقُتِل فيها تسعة من أصحاب علي، ولم يفلت من الخوارج سوى عشرة من أصل أربعة آلاف[٣].

تباينت آراء المسلمين - بفرقهم كافة - حول الحكم على هذه الحروب-الفِتَن. وكان أطرف حكم، حول هذه المسألة، قد جاء على لسان ابن حزم الأندلسي (٣٨٤-٤٥٦هـ/ ٩٩٤-١٠٦٦م)، وجاء فيه: «إن من لَزِمَه حقٌ واجب، وامتنع عن أدائه، وقاتل دونه، فإنه يجب على الإمام أن يقاتله وإن كان مُتَأَوِّلاً؛ وليس بمؤثِّر في عدالته وفضله، ولا يُوجِب له فسقاً؛ بل هو مأجور لاجتهاده ونيَّته في طلب الخير. فبهذا قطعنا على صواب علي (ر) وصحة إمامته، وإنه صاحب الحق، وإن له أجرين: أجر الاجتهاد وأجر الإصابة. وقطعنا أن معاوية ومن معه مُخطِئون مأجورون أجراً واحداً»[٤].

أما ابن تيمية، (٦٦١-٧٢٨هـ/١٢٧٢-١٣٣٩م)، فيتَّهم علياً بأنه «كان مخذولاً، إنه

(١) الطبري: **تاريخ الطبري** (م٢): مؤسسة عزالدين: بيروت: ١٩٩٢: ط٣: ص ٥٨٠.
(٢) المسعودي: **مروج الذهب** (م١): دار الكتاب اللبناني: بيروت: ١٩٨٢: ط١: ص ص ٦٤١-٦٤٢.
(٣) م. ن: ص ٦٩٣.
(٤) إبن حزم الأندلسي: **الفصل في الملل والنِحل** (ج٤): دار الجيل: بيروت: ١٩٩٦: ط٢: ص ٢٣٤.

قاتَلَ للرئاسة والديانة»؛ أما معاوية فارتكب ما فعله عن اجتهاد، وهو اجتهاد مأجور. ومنه يستغرب الهرري (فقيه سُنِّي شافعي/ معاصر) قائلاً: «إن معاوية خرج عن طاعة أمير المؤمنين. وأُريقَت بهذا القتال دماء ألوف مؤلَّفَة من المسلمين، منهم جماعة من خيار الصحابة والتابعين، فكيف يجتمع الأجر والمعصية؟»[١].

وتجري الأحكام على هذا المنوال؛ لكن يبقى السؤال، الذي لم يأتِ المسلمون، بشتى فِرَقِهِم، على طرق بابه: على أية مسافة تقع هذه الحروب/ الفِتَن من حديث رسول الله، الذي حدَّد فيه الحالات التي يُهدَرُ فيها دم المسلم. لم يتَّهم أحدٌ الضحايا، التي سقطت، بالزنى، ولا بقتل نفس من غير وجه حق، فهل يبقى سوى الاحتمال الثالث صحيحاً؟ وعليه يتَّهِم كل فريق الفريق الآخر – حتى لو لم يُعْلِن ذلك – بأنه كَفَرَ بعد إيمان؟

من هنا كان سيف الرِدَّة هو السلاح الذي شهره كل فريق في وجه الفريق الآخر. ولم يكن أي فريق واضحاً في اتِّهام الفريق الآخر بالكفر، باستثناء فريق الخوارج، الذين كانوا أوضح من غيرهم، فأعلنوا تكفير كل المتحاربين في وقعة الجمل، وفي حرب صِفِّين، وحاربوا تحت راية ذلك المبدأ[٢]. لقد كفَّر الخوارج علياً وعثمان وعائشة وابن عباس وطلحة والزبير، وسائر من تَبِع علياً بعد التحكيم[٣]. ولهذا السبب أكْفَرَ كل من السُنَّة والشيعة أهل الخوارج، لأنه – كما يحسبون: «من أَكْفَرَ المسلمين، وأَكْفَرَ أخيار الصحابة فهو الكافر منهم»[٤].

واستمرَّت الصراعات – الفِتَن في خلال العصر الأُموي بين الأُمويين من جهة، وكل من الشيعة والخوارج والزُبَيريِّين من جهة أخرى. وبين الخوارج والزبيريِّين. وبين الزُبَيرِيِّين والشيعة. ولم تكن أسلحة الرد العقائدي قد نَضَجت عند المتقاتلين بعد.

لم يمضِ على العصر العباسي وقت طويل، إلا وكانت المذاهب الفقهية–المذهبية الإسلامية قد استفادت من الفكر الفلسفي الوافد من اليونان، بشكل خاص، ومن شتى الحضارات الأخرى، بشكل عام، لتدعم نصَّها الديني بالبرهان والقياس، فتتفرَّع عندها الدعوة الإسلامية إلى عشرات الفِرَق المذهبية. وكانت كل فرقة تتفرَّع إلى عشرات الفِرَق الأخرى، فتظهر إلى العلن

(١) الهرري، عبد الله: **المقالات السُنِّيَّة**: دار المشاريع: بيروت: ١٩٩٦: ط٣: ص ١٩٠.
(٢) المسعودي: (م١): م. س: ص ٦٩٨.
(٣) البغدادي، عبد القاهر: **الفَرْقُ بين الفِرَق**: دار الآفاق الجديدة: بيروت: ١٩٨٠: ط٤: ص ٣٤٢.
(٤) م. ن: ص ٣٤٢.

مصطلحات التبديع والتفسيق والتضليل والتكفير، ثم ينتشر حديث الفرقة الوحيدة الناجية من النار من أصل ثلاث وسبعين فرقة قال النبي محمد إن الإسلام سوف يرسو عليها. فتتكاثر الاتهامات المتبادَلة بين الفِرَق بالتكفير، فتطال هذه التهمة شتى الفرق الإسلامية، وتحسب كل فرقة أنها الناجية وحدها من النار في نظر نفسها، أما الفرق الأخرى غيرها، والتي لا تؤمن بعقائدها، فسوف تذهب إلى النار.

تردَّدت، في العصر العباسي الأول، كلمة «زندقة» على الألسنة؛ وكثُرَ اتهام الناس بها حقاً وباطلاً، و«تنبَّه الرأي العام إلى هذا المعنى تنبُّهاً دقيقاً، فهم يسمعون الشاعر فسرعان ما يلتفتون إلى شيء فيتَّهمونه من أجله بالزندقة، أو يرون فعلاً صدر من إنسان أو كلمة قالها – جَدَّاً أو هزلاً – أو إشارة أشار بها، فيرمونه بالزندقة»[1].

وبعد أن تشرذم الإسلام إلى أكثر من ماية وخمسين فرقة مذهبية، يُطِلُّ الفكر الفلسفي الوافد من الخارج ليساعد على الخروج عن حرفية النص الديني، مُتأوِّلاً فيه الباطن – أحياناً – ليُوَفِّق بين العقل والدين. وينهل أصحاب الفرق المذهبية من معين البرهان والقياس مُكْرَهين أحياناً. فتختلط الأمور كثيراً، وتلتبس في أذهان النصوصيين من أصحاب الفرق. وتتَّسِع دائرة التكفير لتطال الصوفيين والفلاسفة والكلاميين بالاتهام بالزندقة والخروج على الدين. فالزندقة «في بعض معانيها – وهو الشك والإلحاد – إنما تقترن عادة بالبحث العلمي [مثل] مذاهب الكلام، والجدال الديني حول المسائل الأساسية في الأديان، والبحث الفلسفي...»[2].

لهذا، وبعد أن كان أولو الأمر يتَّهمون بالردة أفراداً، ويعملون على استِتابتهم، انتقل الاتهام من الفرد إلى الجماعة، وخضع المسلمون – بشتى فِرَقِهِم – إلى الاتهام الجماعي والعقاب الجماعي. ولعل أول محنة جماعية حصلت في عهد المأمون الذي حاول أن يُفْسِح للعقل دوراً إلا أنه أوقع بالعقل في منزلق تكفير الآخرين، فأغلقه على التعصب والمذهبية بدلاً من أن ينطلق به، بمساعدة المعتزلة، إلى رحاب الحرية في التفكير والاعتقاد. والبحث عن أسباب ذلك يتطلَّب بحثاً آخر.

كان السياسيون، تارة، يُصدِرون أحكام الرِدَّة والتكفير. ويقوم فقهاء المذاهب، تارة أخرى، بهذا الدور. وعادة ما كان العامة يلعبون دوراً في التحريض والتنفيذ.

(١) أمين، أحمد: **ضحى الإسلام** (ج١): دار الكتاب العربي: بيروت: د. ت: ط ١٠: ص ١٣٨.
(٢) م. ن: ص ١٣٩.

فمن مظاهر الاتهام بالردة / التكفير في التاريخ الإسلامي، ومن نتائجه وتأثيراته، سنقوم باستذكار التاريخ لنُقَدِّم عدداً من النماذج:

- **غيلان الدمشقي**، المعتزلي: وقد قُطِعَت يداه ورجلاه، ثم قُطِع لسانه. وحصل ذلك على عهد هشام بن عبد الملك (١٠٦-١٢٦هـ / ٧٢٤ -٧٤٣م)[١].
- **أحمد ابن حنبل** (١٦٤-٢٤١هـ/ ٧٨٠-٨٥٥م): عُذِّب وسُجِن على عهد المأمون بسبب محنة خلق القرآن[٢].
- **الحسين بن منصور الحلاَّج** (٢٤٤-٣٠٩هـ/ ٨٥٢-٩٢٩): إتُّهِم بالردة، وجُلِد، وقُطِعَت أطرافه، وقُتِل، ثم أُحرِق بالنار[٣].
- **السُرْخُسي** (ت في العام ١٩٧هـ/ ٨٩٩م): قُتِل بأمر من المعتضد - الخليفة العباسي - بسبب من شكوكه[٤].
- **أبو بكر الرازي** (٢٥٠-٣١٣هـ/ ٨٦٤-٩٢٥م): وُصِم بالمروق والإلحاد[٥].
- كان **الحنابلة**، في أوائل القرن ٤ هـ/ ١٠م، يستظهرون بالعامة للتخريب على أخصامهم. فبنوا في بغداد مسجداً، وجعلوه طريقاً للمشاغبة على الشيعة والشافعية. فكان العميان في المسجد يضربون أي شافعي حتى يكاد يموت[٦].
- ولما خرجت المغرب من أيدي الفاطميين، في العام (٤٤٠ هـ/ ١٠٤٦م)، لم يقتصر البلاء على المذهب الشيعي فقط، بل شمل مذهب الأحناف السُنِّيين أيضاً[٧].
- ولن ننسى دور **الحشاشين الإسماعيلية**، (تأسست في العام ٤٨٧هـ / ١٠٩٤م)، في ملاحقة خصومها، واغتيالهم، من الخلفاء العباسيين وغيرهم.

---

(١) نقلاً عن محمد عمارة: **المعتزلة ومشكلة الحرية الإنسانية**: دار الشروق: بيروت: ١٩٨٨: ط١: ص ص ١٥١-١٥٢.

(٢) إبن كثير: **البداية والنهاية** (ج١٠): مكتبة المعارف: بيروت: ١٩٩٥: ص ٣٣٢.

(٣) إبن الأثير: **الكامل في التاريخ** (م٧): دار الكتب العلمية: بيروت: ١٩٩٨: ط٣: ص ٥-٦.

(٤) فخري، ماجد: **تاريخ الفلسفة الإسلامية**: الدار المتحد للنشر: بيروت: ١٩٧٩: د. ط: ص ١٣٦: (تعريب: كمال اليازجي).

(٥) م. ن: ص ١٤٥.

(٦) إبن الأثير: **الكامل في التاريخ** (م٧): م. س: ص ١١٤.

(٧) ميتز، آدم: **الحضارة الإسلامية** (م١): دار الكتاب العربي: بيروت: ١٩٦٧: ط٤: ص ٣٩٣: (تعريب: عبد الهادي أبو ريدة).

- **القرار القادري**، الذي أصدره الخليفة العباسي القادر بالله، في العام ٤٠٨هـ/ ١٠١٤م، وينص على إلزام كل الفرق الإسلامية، والمتكلمين، والفلاسفة، باتِّباع قراره تحت طائلة الاتهام بالردة[١].
- **تيار الباحثين عن الفرقة الناجية من النار**، من أهل السُنَّة والجماعة، وأشهرهم: عبد القاهر البغدادي (ت في العام ٤٢٠هـ/١٠٣٧م)؛ وابن حزم الأندلسي (ت في العام ٤٥٦هـ/ ١٠٧٣م)؛ والشهرستاني (ت في العام ٥٤٨هـ/١٠٩٨م)؛ وهم الذين وزَّعوا التهم على الفرق الإسلامية بالتبديع والتضليل والتكفير. ولم ينج عندهم سوى أهل السُنَّة والجماعة.
- وجاء **الغزالي** (٤٥٠-٥٠٥هـ/١٠٥٨-١١١١م) ليعمل على إثبات أن أهل الكلام والفلسفة هم من أهل البِدَع[٢].
- وأخيراً وليس آخراً، يأتي دور **ابن رشد** (٥٢٠-٥٩٥هـ/١١٢٦-١١٩٨م)، الذي تمَّ تكفيره، وأُحْرِقَت كتبه، ونُفِيَ إلى خارج مدينته[٣].

ومنذ أواخر القرن الـ ٦هـ/١٢م، أُصيب الشرق الإسلامي بالجمود بعد أن انتصر الأشاعرة، فالغزالي، فالنصوصيون/أتباع أحمد بن حنبل.

يروي ابن الجوزي، الحنبلي، (ت في العام ٥٩٧هـ/ ١٢٠٠م)، عن الشافعي أنه قال: «لئن يُبْتَلى العبد بكل ما نهى الله عنه عدا الشرك خير له من أن ينظر في علم الكلام». وعن أحمد ابن حنبل: «لن يَصْلُح صاحب كلام أبداً، علماء الكلام زنادقة»[٤].

في مرحلة انتصار النقل على العقل الفلسفي في الشرق الإسلامي، كان الغرب المسيحي ينقل عن الفلسفة الإسلامية - العربية، فيبدأ رحلته بالانفتاح على العقل.

III - ما هي المسافة التي تفصل بين الشرق (الإسلامي) والغرب (المسيحي)

١ - الشرق (الإسلامي) يُصاب بالجمود في داخل دائرة الرِدَّة.

ما إن اتَّسعت دائرة الدولة الإسلامية إلى خارج بيئة الجزيرة العربية حتى وُضِعَت، وجهاً لوجه، أمام معضلات جديدة؛ فكان من الواجب على العقيدة

(١) إبن كثير: **البداية والنهاية** (م١٢): م. س: ص ٦.
(٢) فخري، ماجد: م. س: ص ٣٠٢.
(٣) م. ن: ص ٣٧٢.
(٤) موسى، محمد يوسف: «علم التوحيد» (٥٢٩-٥٤٢): **دائرة المعارف الإسلامية** (م٥): دار المعرفة: بيروت: د. ت: د. ط: ص ٥٤١.

الإسلامية أن تجد حلولاً لها؛ فانقسم المسلمون حول ذلك إلى فريقين: أهل الحديث، الذين حسبوا أن في الكتاب والسُنَّة من الحلول للمشاكل ما يكفي حاجة المسلمين، وليس هناك أي شيء غامض فيهما. أما أهل الرأي فحسبوا خلاف ذلك. فوقع الصراع بين الفريقين.

برزت الحاجة إلى علم الكلام بعد أن لاحظ المسلمون - ومنهم الفقهاء والمُحَدِّثون الأوائل، والذين مع تمسكهم الصريح بحرفية النص - المفارقات المنطقية الواضحة ما بين النص وإشكاليات التفسير والتنسيق، التي اضطُرُّوا إلى إثارتها[١]. فاشتدَّت الخصومة وعَنُفَت بين المتحدثين والمتكلمين، فنحا المتكلمون منحىً عقلياً، ونحا المتحدِّثون منحىً نقلياً. ثم أخذ كل فريق يُعيب على الآخر، فتعادوا وأكفر بعضهم بعضاً[٢].

اشتدَّت الحاجة إلى الرأي كلما تكاثرت متطلبات العصر، ومنها على الخصوص المجابهة مع الوثنية والمسيحية في دمشق وبغداد من جهة، والمسائل الأخلاقية والشرعية التي أثارتها السلطة الإلهية المطلقة على العالم كما ارتسمت في القرآن، وصلتها بالمسؤولية المترتبة على الأعمال الإنسانية من جهة أخرى. وكانت محاولة التوفيق بين ما هو متعارض من نصوص القرآن من جهة ثالثة. فشكَّلت هذه الأسباب الباعث الأساس لنشوء علم الكلام في الإسلام[٣].

واقتضت الحاجة اللجوء إلى ضروب من التفسير المجازي، مما دعا إلى المزيد من التبحُّر، فشكَّل دافعاً إلى نقل الفلسفة اليونانية. ومن هنا نشأ صراع آخر بين الذين سعوا لإخضاع نصوص الوحي إلى تدقيق النظر الفلسفي، وبين الذين عزلوا أنفسهم عزلاً تاماً عن الفلسفة[٤].

لم يَرُقْ تدخُّل الفلسفة، في شأن العقائد الدينية، للفقهاء والنصوصيين، إلى درجة أن الذين حاولوا التوفيق بين العقل والنقل - بين الفلسفة والإسلام - تعرَّضوا إلى الاتهام بالكفر والزندقة والسفسطة. فحصل صراع آخر بين أهل الشريعة وأهل الفلسفة، السبب الذي دفع بالكندي وابن رشد - مثلاً - للهجوم على من أطلقوا عليهم أعداء الفلسفة والأغبياء وتجار الدين[٥].

---

(١) فخري، ماجد: م. س: ص ٧٧.

(٢) أمين، أحمد: **ضحى الإسلام** (ج٢): م. س: ص ص ١٣٤-١٣٥.

(٣) فخري، ماجد: م. س: ص ص ١١-١٢.

(٤) م. ن: ص ١٣.

(٥) أبو ملحم، علي: **الفلسفة العربية**: مؤسسة عز الدين: بيروت: ١٩٩٤: ط١: ص ٤٤.

تعرّضت الفلسفة إلى الهجوم من التيارات النصوصية والسلفية، ومن الأشعرية من جهة، والغزالي من جهة أخرى، اللذين حسبا أنه لن يقف على فساد الفلسفة إلا من يتبحَّر فيها. فردَّت الأشعرية، من موقع مؤسِّسها السابق في صفوف المعتزلة واكتسابه مهاراتهم في علم الكلام. وردَّ الغزالي – من موقع الفيلسوف، كما يحسب – أغاليط الفلاسفة؛ فأوجب تكفيرهم ومقاضاتهم بالحدود الشرعية، التي تنص على معاقبة المرتدِّين عن الإسلام[١].

تقريباً، في أواخر القرن ٦هـ/١٢م، أخذ الانحطاط يدبُّ في جسد الأمة؛ وقد ساعدت على ذلك العوامل الذاتية، التي كانت تعيشها الأمة الإسلامية: كالأمية والفقر والاضطهاد المادي والمعنوي (الاتهامات المُتَبَادَلة بالردة عن الدين بين شتى الفرق الإسلامية، وملاحقة المتكلمين والفلاسفة بمثل تلك الاتهامات...). ولعبت العوامل الثقافية الدينية القائمة على التسليم والتقليد دوراً مماثلاً. ولا يخفى، أيضاً، دور العوامل السلطوية السياسية... والاستقواء بالعامة في حسم الصراعات المذهبية...

وهكذا يُؤرَّخ، منذ القرن ٦هـ/١٢م، لبدء نهاية الحضارة العربية–الإسلامية. وتُعَدُّ نقطة تحوِّلٍ تاريخية؛ فقد حُسِم الصراع لصالح التيار المحافظ الخائف من الاشتغال بعلوم الأقدمين... ولم يعد الاشتغال بالعلوم مسموحاً به، باستثناء الطب والحساب. فتابع التيار الديني طريقه من خلال الفقه والتصوف[٢].

يقول محمد أركون إنه يُؤرَّخ لتاريخ الجمود بموت ابن رشد: «لكن ليس ابن رشد هو وحده الخاسر الأكبر في هذه المعركة [بين الفكر الفلسفي والنقل الأصولي] وإنما المجتمعات العربية والإسلامية بأسرها، فهي لا تزال تدفع ثمن هزيمة الفكر حتى هذه اللحظة»[٣].

٢ – الغرب (المسيحي) يعبر محنة الرِدَّة مستفيداً من إنتاج العقل العربي – الإسلامي.

ملَكَت الكنيسة وحدها العلم في أوروبا في خلال ثمانية قرون. وكان اللاهوت هو المسيطر على مدى كل العصور الوسطى. قال أنسلم – أحد اللاهوتيين – (١٠٣٣–١١٠٩م/٤٢٣–٥٠١ هـ): إن الفلسفة صادمة للاهوت، بمعنى أن العقل يجب أن

(١) شرف، محمد جلال: **دراسات في التصوف الإسلامي**: دار النهضة العربية: بيروت: ١٩٨٤: د. ط: ص ٨.
(٢) زيناتي، جورج: «إبن رشد بين العرب والغرب» (٣٧–٥٤): مجلة **الباحث**: باريس: العدد (١): ١٩٧٨: ص ٤٦.
(٣) أركون، محمد: «حوار مع محمد أركون» (٣٥–٤٤): مجلة **دراسات عربية**: بيروت: العددان ٥/٦: آذار: ١٩٩٨: ص٣٧.

يُسَخَّر للدفاع عن الإيمان[١]. وقد دافع أنسلم دفاعاً مجيداً عن الكنيسة؛ فكان لا يرغب في شيء سوى التفكير والصلاة. وكان الإيمان عنده هو الحياة، وكان يقول - كما يقول سلفه أوغسطين: «لست أسعى للفهم كي أعتقد، بل إنني أعتقد لكي أفهم»[٢]. لذا باءت بالفشل كل المحاولات في الغرب لإقامة فلسفة مستقلة عن الدين[٣].

لقد كان من المحتَّم أن تثير نهضة الفلسفة، في القرن ١١م/٥هـ، معارضة النُسَّاك الذين يرون أن الحياة المسيحية المُؤسَّسة على الإيمان تقتضي جهداً مستمراً نحو الكمال. وإن تبرير العقيدة بحجج العقل إنما هو إسراف غير مفيد لوقت ثمين. ولذا فمن الأفضل أن يُبْحَث، عند تأمل الكتاب المقدَّس، عن غذاء أخلاقي معنوي يغذِّي الروح[٤].

لكن موجة الشك الفلسفي كانت تتنامى. فهذا وليم الكوشي (١٠٨٠-١١٥٤م/ ٤٧١-٥٤٧هـ) يهاجم الذين يقاومون العلم والفلسفة قائلاً: «هم لا يُطيقون أن يبحث غيرهم شيئاً ما؛ ويريدون منا أن نؤمن كما يؤمن السُذَّج والهمج من غير أن نسأل عن السبب، لكي يكون لهم رفاق في الجهالة...»[٥].

جاءت الكتب المتتابعة - العربية واليونانية - في القرنين ١٢-١٣م/٦-٧هـ، بما تتضمنه من فلسفة تحمل أفكاراً جديدة لتحمل تحدِّياً للأفكار المسيحية، وهي تختلف عنها. فأصبح اللاهوت المسيحي مُهَدَّداً إذا لم تُنْشئ المسيحية فلسفة مناهضة لها[٦].

وعلى الرغم من الموقفين المتناقضين بين اللاهوتيين والفلاسفة، كان لا بُدَّ للفلسفة من أن تُسْتَخْدَمَ سلاحاً لتدعيم اللاهوت؛ وكأننا بتوما الأكويني (١٢٢٥-١٢٧٤م/ ٦٢٠-٦٧٠هـ) يُقلِّد الغزالي باستخدام سلاح الفلسفة للردِّ على الفلاسفة. فتعرَّض الأكويني إلى هجمات زملائه الرهبان، الذين لم يثِقوا بالعقل، ويرفضون قوله إنه يمكن التوفيق بين أرسطو والمسيحية[٧].

---

(١) زيناتي، جورج: **رحلات داخل الفلسفة الغربية**: دار المنتخب العربي: بيروت: ١٩٩٣: ط١: ص ١٦.
(٢) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م١٧): م. س: ص ٦١.
(٣) زيناتي، جورج: **رحلات داخل الفلسفة الغربية**: م. س: ص ١٦.
(٤) حاطوم، نور الدين: **تاريخ العصر الوسيط في أوروبة**: دار الفكر: دمشق: ١٩٨٢: ص ٩٠٧.
(٥) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م١٧): م. س: ص ٩٤.
(٦) م. ن: ص ٩٣.
(٧) م. ن: ص ص ١١٧-١١٨.

لم يُفلِح الأكويني في التوفيق بين الدين والفلسفة، لكنه: «وهو يحاول هذا التوفيق كسب للعقل نصراً مؤزَّراً سيدوم على مدى الأيام. فقد قاد العقل أسيراً إلى قلعة الدين، ولكنه قضى بانتصاره على عصر الإيمان»[١].

يُعَدُّ القرن ١٣م/٧هـ قرن تأسيس الجامعات في شتى مدن أوروبا. ورافق هذا التأسيس حركة ترجمةٍ واسعة إلى اللاتينية، وكانت معظمها تَتِمُّ من اللغة العربية. وأصبحت الترجمة مُنْتَظَمَة تتناول شتى حقول المعرفة. فعرف الغرب ابن سينا وابن الهيثم والكندي والفارابي والغزالي... أما الترجمات، التي ستلعب الدور الأهم، فهي ترجمة شروحات ابن رشد لكتب أرسطو. فشكَّلت التفسيرات الطبيعية للظواهر صدمة لكل التراث الفكري الحضاري الذي بناه الغرب في خلال ثمانية قرون، كانت الكنيسة فيها تملك وحدها العلم. ومن تلك اللحظة خُلِق في الغرب صراع بين نصٍّ مُقَدَّس وعلم وثني، بين علم مُكَرَّس بأكمله لدفاع عن اللاهوت وعلم لا يأخذ بعين الاعتبار إلا نور العقل[٢].

أحدث هذا التطور هزَّةً في داخل العقل الغربي؛ ومع أن الكنيسة الكاثوليكية كانت تحمل أسباب الهجوم عليها من قِبَلِ اللاهوتيين والفلاسفة على حدٍّ سواء، بسبب من أخطائها الكثيرة، ولهذا بحث آخر، فقد اتَّخذت وسائل دفاعية عن نفسها، وكان من أهمها: تفعيل دور محاكم التفتيش، والاتجاه نحو الإصلاح الديني.

فأما تفعيل دور محاكم التفتيش فقد كان سيفاً ذا حدَّين، لأن المذاهب المسيحية استخدمته ضد بعضها البعض، وقد أشرنا إلى ذلك سابقاً.

أما الاتجاه نحو الاصلاح الديني فقد شقَّ الكنيسة الكاثوليكية في داخل أوروبا ذاتها، بعد أن كانت قد انقسمت على نفسها، سابقاً، بين شرقية وغربية.

كان من أهم اللاهوتيين، الذين أحدثوا شرخاً في الكنيسة، هو مارتن لوثر (١٤٨٣-١٥٤٦م/٨٥٥-٩٥٠هـ). فوجئ لوثر بالأخلاق المنحلَّة لرجال الكهنوت الكبار عندما قصد روما، في العام ١٥١٠م، فعزا، في العام ١٥١٥م، ما أصاب العالم من فساد إلى رجال الكهنوت، ووجَّه اللوم إلى المبشِّرين بصكوك الغفران لاستغلال سذاجة الفقراء[٣]. ولهذا قال في العام

(١) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م١٧): م. س: ص ١٤٩.
(٢) زيناتي، جورج: **رحلات داخل الفلسفة العربية**: م. س: ١٤-١٦.
(٣) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م٢٤): م. س: ص ١٥.

١٥٢٠م: «إذا كنا نقضي على اللصوص بالمشانق، ونُلقي الهراطقة في النار، فلماذا لا نهاجم أيضاً بالأسلحة أساتذة الدمار، أعني هؤلاء الكرادلة وهؤلاء البابـاوات، ونغسل أيدينا في دمائهم»[١].

وكما وجد لوثر مؤيِّدين لآرائه[٢]، فقد وجد محاربين ضدَّها[٣]. فاتُّهِم بالخروج على النظام، وبالهرطقة[٤]. وطُلِب منه أن يسحب أقواله وأراءه إلا انه رفض ذلك[٥].

كان لوثر، في الواقع، محافظاً ورجعياً في السياسة والدين، بمعنى أنه كان يريد أن يعود بالناس إلى المعتقدات والرسائل الأولى في القرون الوسطى[٦]. فهو، في العام ١٥٣٠م، ينصح - في تفسيره للمزمور الثاني والثمانين - الحكومات بإعدام كل الهراطقة الذين ينادون في عظاتهم بإثارة الشغب ومناهضة المُلْكِيَّة الخاصة، وقال: «إن هؤلاء يعارضون في تعاليم مادة واضحة في العقيدة»؛ ولذا وُصِف لوثر بأنه أصبح بابا آخر[٧].

تضافرت جهود الكنيسة الكاثوليكية والكنيسة البروتستنتية، وأحياناً بمساعدة من الدولة والعامَّة من الشعب، وفظائع محاكم التفتيش، في الانتصار على العلم والفلسفة.

في واقع الأمر لم يستسلم العلم والفلسفة لكل الضغوطات، فلم يتجاوز التاريخ حدود القرن ١٨م/١٢هـ، إلا وقد حصل تطوران: إنهيار النظام الاقطاعي القديم، والانهيار الوشيك للدين المسيحي، الذي أضفى على ذلك النظام سنده الروحي والاجتماعي. فقد كانت الدولة والدين مُرْتَبِطَين برباط المعونة المُتَّبادَلَة، وبدا أن سقوط الواحد يجُرُّ الآخر إلى مأساة مُشْتَرَكَة[٨].

سجَّلت إنجلترا الفصل الأول في تاريخ التغيير. فهي قد سبقت فرنسا بماية وسبعة وأربعين عاماً في خلع أرستقراطية إقطاعية. أما في مجال الدين، فقد سبق نقد الربوبيين (الذين تحدُّوا كل شيء في المسيحية إلا الإيمان بالله) للمسيحية حملة فولتير (١٦٩٤-١٧٧٨م/١١٠٣-١١٨٩هـ) في

(١) ديورانت، ول: قصة الحضارة (م٢٤): ص ٢٦.
(٢) م. ن: ص ١٦.
(٣) م. ن: ص ١٨.
(٤) م. ن: ص ١٩.
(٥) م. ن: ص ٢٠.
(٦) م. ن: ص ٧٠.
(٧) م. ن: ص ١٤٥.
(٨) م. ن: (م ٣٥): ص ١٦٧.

فرنسا بنصف قرن. ولهذا قال فولتير: «في فرنسا ينظر الناس إليَّ على أنني مُقِلٌ في الدين، وفي إنجلترا على أنني مُسْرِفٌ فيه»[١].

لقد تضافرت عوامل عديدة على تقويض صرح العقيدة المسيحية في إنجلترا، ومنها: صعود الأحزاب السياسية – إزدياد الثروة – دولية الأفكار بفضل التجارة والسفر – الإلمام المتزايد بالأديان والشعوب غير المسيحية – تكاثر الملل المسيحية وتبادل النقد فيما بينها – تطور العلم – الدراسة التاريخية والنقدية للكتاب المُقَدَّس – كفُّ الدولة عن رقابة المطبوعات – مكانة العقل الصاعدة – المحاولات الجديدة للفلسفة في تفسير العالم والإنسان تفسيرات طبيعية – حملة الربوبيين لاختزال المسيحية إلى مجرد الإيمان بالله والخلود.[٢]...

ومن أمثلة الهجوم الذي تعرَّض له اللاهوت المسيحي ما قاله الفيلسوف الإنجليزي ماتيو تاندال، في العام ١٧٣٠م: «لِمَ أعطى الله وحيه لشعب صغير واحد هم اليهود، وجعله حِكْراً عليهم أربعة آلاف سنة؟ ثم أرسل إليهم ابنه بوحي آخر ما زال بعد ألف وأربعماية سنة مقتصراً على أقلية من الجنس البشري... وأي إله رهيب هذا الذي عاقب آدم وحواء على طلب المعرفة، ثم عاقب كل ذراريهم لمجرد أنهم وُلِدوا؟... ولِمَ استخدم الكهنة وسطاء له بدلاً من أن يتحدَّث مباشرة إلى نفس كل إنسان؟ ولِمَ سمح بأن يصبح دينه الموحى به لشعب بعينه أداة اضطهاد وإرهاب؟...»؛ ويستطرد ماثيو قائلاً: «إن الوحي الحقيقي موجود في الطبيعة ذاتها، وفي عقل الإنسان الممنوح من الله...»[٣].

أما في فرنسا، فقد التبس – في النصف الأول من القرن ١٨م/١٢هـ – تعريف الفلسفة كمفهوم مُعادٍ للمسيحية، لأن كثيرين من فلاسفة فرنسا كانوا مُعادين للمسيحية كما عرفوها.

إلا أنه ينبغي أن نأخذ بعين الحسبان حقيقة أن الفيلسوف قد يعارض الديانات القائمة من حوله. ومع ذلك – كما كان فولتير – يتمسَّك إلى النهاية بالإيمان بالله[٤].

لم يكن الجدل مجرد صراع بين الدين والفلسفة، بل كان في فرنسا – بالدرجة الأولى – بين الفلاسفة والمذهب الكاثوليكي المسيحي، كما عُرِفَ في فرنسا آنذاك. إنه

(١) م. ن: ص ١٦٧.
(٢) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م٢٤): ص ١٧٢.
(٣) م. ن: ص ١٧٤.
(٤) م. ن: (م ٣٨): ص ١.

الغيظ المكظوم في قلوب الفرنسيين لقرون طويلة من جرَّاء ما لطَّخت به الديانة سِجِلَّها من الوقوف في وجه التقدُّم والمعرفة والاضطهادات والمذابح.[١]...

- **كيف كانت الكنيسة الفرنسية في خلال القرن الثامن عشر؟**

كانت الكنيسة تملك نصيباً كبيراً من الثروة الوطنية، فهي كانت: لا تدفع الضرائب - تسترقُّ آلاف الفلاحين - واستنكرت، على أنه هرطقة، كل تعليم يتعارض مع تعليمها - بذلت غاية الجهد في خنق التنمية الفكرية - إرتكبت الحملات الوحشية والمذابح - وفوق هذا كلِّه حملت الملايين، من ذوي العقول الساذجة، على الاعتقاد أنها فوق العقل والريبة والمساءلة، وأنها ورثت وحياً إلهياً. وأنها ممثل الله، على الأرض، المُلْهم المعصوم عن الخطأ. وإن جرائمها كانت بإرادة الله مثل حسناتها.

فالفكر الفرنسي المُتَحَرِّر تخطى الإصلاح الديني، وقفز طفرة واحدة من عصر النهضة الأوروبية إلى عصر الاستنارة... فالذهن الفرنسي لم ينعطف، بثورته، إلى البروتستانت، بل انعطف مباشرة إلى ديكارت.[٢]...

أصبح في مقدور الإنسان - منذ النصف الثاني من القرن ١٨م - أن يُحَرِّر نفسه من معتقدات العصور الوسطى. كما أصبح في مقدوره أن يهزَّ كتفيه استخفافاً باللاهوت المُرْبِك المُرْعِب... حرَّاً في أن يشك، وفي أن يحقق ويُدَقِّق، حرَّاً في أن يفكِّر ويجمع ألوان المعرفة وينشرها. حرَّاً في أن يقيم دنيا جديدة حول مذبح العقل لخدمة البشر.[٣]...

قال ديدرو، في العام ١٧٤٧م: «إن الناس يرهبون القوانين الحالية [للكنيسة] أكثر مما يخشون نار جهنَّم الأصلية، والإله الذي لا يرونه»؛ لكنه استطرد قائلاً: «بأن الإيمان بوجود الله سيبقى»[٤].

وهذا فولتير، الذي حصلت في عصره حوادث قتل كثيرة لغير الكاثوليك، يقول غاضباً: «إسحقوا العار». ودعا أصدقائَه قائلاً: «وحِّدوا أنفسكم واقهروا التعصب والأوغاد، واقضوا على الخُطَب المُضَلِّلة والسفسطة المُخْزِيَة والتاريخ الكاذب... لا تتركوا الجهل يُخْضِع العلم؛ سيُدين لنا الجيل الجديد بعقله وحريته». ويستطرد قائلاً: «إن الإنسان الذي يقول لي آمن كما

(١) م. ن: ص ٢.
(٢) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م٢٤): ص ٥ - ٦.
(٣) م. ن: ص ٤.
(٤) م. ن: ص ٧٤.

أؤمن أنا، وإلا فإن الله سيعاقبك، سيقول لي آمن الآن كما أؤمن وإلا سأغتالك»[١].

ولما كانت أوروبا المتعلِّمة تتطلع إلى فرنسا لمعرفة آخر النظريات والآراء، وصلت مؤلفات الفلاسفة الفرنسيين إلى إنجلترا وإيطاليا وأسبانيا والبرتغال وألمانيا وروسيا.[٢]...

وانتصر العقل في أوروبا، منذ القرن ١٨م، في الوقت الذي كان فيه العقل العربي - الإسلامي، بعد هزيمته منذ القرن ١٢م/ ٦هـ، غائباً عن مسرح الصراع السياسي والفكري والأيديولوجي، مستسلماً لواقع الحكم العثماني، أكثر العصور الإسلامية ظلاماً وظلماً... وكان قد أفسح المجال أمام هيمنة السلفية - الدينية، حيث كان الفكر السلفي مسيطراً بكل ثقله ومتاعبه على الساحة الدينية الإسلامية مُتحَمِّلاً وزر التبرير لما كان يحصل من ظلم سياسي واضطهاد اجتماعي...

هذه أوروبا، والغرب عامة، تشهد الآن أكثر العصور التاريخية للإنسانية تقدماً وحضارة تكنولوجية، وهي أكثر المناطق إنتاجاً للفكر في شتى وجوهه الفلسفية والسياسية والاجتماعية... وسواء كنا نرفضه أم نتقبَّله، فإنه يكفيه شهادة - وبدون أية مكابرة تعصبية منا - أنه يُنتِج فكراً وعلماً من دون أية عوائق من التكفير والتفسيق والتبديع...

فسواءٌ التقينا مع هذا الفكر أم رفضنا بعضه أم كله، فله من الجميل علينا أنه بنى للعقل - نعمة الله على البشر - صرحاً ثابتاً... أما نحن؟ فعلى أية مسافة نقف من الغرب؟ وعلى أية مسافة نقف من الاعتراف بحرية العقل؟

إجتاز الغرب مسافة الردة عن الدين، وها هو اليوم ينعم بعطايا الله سبحانه وتعالى. أما نحن، فما زلنا نعيش ونحيا في زمن الردة وعقوباتها، ولا نحظى من نِعَمِ الله بما يحظى به الغرب؛ لكننا ننكبُّ - متدينين وغير متدينين، قابلين بحضارة الغرب أو رافضين لها كليًّاً أو جزئياً - على استهلاك إنتاجه بشراهة لا مثيل لها.

IV - هل هناك علاقة بين حرية العقل والتقدم؟

من منطلق الفكر الفلسفي، نُحيل معالجة هذه الإشكالية إلى عقل النظريين من أصحاب الفلسفة، كي يأخذوا دورهم الجاد والجدِّي في الإضاءة على ملابساتها. وإننا

(١) ديورانت، ول: **قصة الفلسفة**: مكتبة المعارف: بيروت: ١٩٨٥: ط٥: ص ص ٢٩٤-٢٩٦: (تعريب: فتح الله المشعشع).

(٢) ديورانت، ول: **قصة الحضارة** (م٣٨): م. س: ص ٣.

لا نظن، أبداً، أن الساحة الفكرية العربية، والساحة الفكرية الإسلامية، صحراء قاحلة جدباء، بل فيهما من الغيث الشيء الكثير... وفيهما ما يوحي بمساحات خضراء مملوءة بالأمل والترقُّب... لكن على الغيث والأمل – كجوهرين موجودَين بالقوة – أن يصبحا موجودَين بالفعل...

إننا لن نلجأ إلى اختيار نماذج من هذه المساحات، كما فعلنا في أثناء بحثنا عن تاريخ الفكر في الغرب، وإنما كل ما نستطيع أن نقوله في هذه العجالة – من منطلق البحث عن الجذور المعرفية الفكرية الفلسفية، وبمنهجية البحث الاجتماعي عن الظاهرة في وضعيتها الراهنة وفي جذورها التاريخية، هو أن هناك ظاهرتان تاريخيتان بارزتان، وهما:

- **ظاهرة الغرب «المسيحي»**، الذي – بعد أن اجتاز مسافة الردة عن المسيحية – شقَّ طريق العقل المستنير، فمهَّد الطريق لثورة حضارية تكنولوجية، وثورة فكرية في السياسة والاجتماع والاقتصاد... على أنقاض نظام قروسطي كان قد أخذ على عاتقه مهمة إصلاح الدين والدنيا، فشوَّه الدين ولم يكسب الدنيا...
- **ظاهرة الشرق «الإسلامي»**، الذي لم يَعْبُرْ– بعد – مسافة الردة عن الدين، بل لا تزال الردة سيفاً مُسَلَّطاً على رقاب العقل... فهو حتى الآن لم يحقق للأخلاق قاعدة تكون صالحة للعبور إلى حياة أخروية سعيدة، وفي الوقت ذاته لم يبنِ للدنيا ما يحقِّق لها حضارة تؤمِّن لها الرفاه والسعادة حتى بحدهما الأدنى...

فبين الظاهرتين نلمح أن انقلاب العقل على مُسَلَّمات اللاهوت المسيحي في الغرب لم يؤدِّ إلى عقوبات إلهية للمجتمع الغربي. وبين تمسُّك الأصوليين الإسلاميين، بعد أن انتصر النقل على العقل منذ ثمانية قرون، لم يؤدَّ إلى مكافآت إلهية للمجتمع الشرقي.

فإذا كان العقل في الغرب قد سجَّل انتصاراً على مسيحية القرون الوسطى، فإن الدين المسيحي لم يُسجِّل هزيمة لأن هزيمة الدين لم تكن مطلوبة على الإطلاق. وإن ما كان مطلوباً هزيمته هي حالة الظلام في عدد من المفاهيم الدينية وليست حالة الضوء فيها.

يقول خليل أحمد خليل: «بصراحة نحن لا نقول بشراكة ممكنة بين عقلين ديني وعلمي، كما شاء التوفيقيون، بل نقول إن لكل منهما حقله وبذاره وعُدَّة عمله ونتاجه...»[1].

(١) خليل، خليل أحمد: **العقل في الإسلام**: دار الطليعة: بيروت: ١٩٩٣: ط١: ص ٤١.

مداخلة المحامي هشام سعد في اللقاء التضامني مع المعتقلين الإداريين في فلسطين المحتلة

انتهاكات «إسرائيل لحقوق الإنسان» «الاعتقال الإداري أنموذجاً»

المحامي هشام سعد
بيروت في ٢٠١٥/٦/٣٠

مقدمة:

وأخيراً رفعت السلطة الفلسطينية إلى المحكمة الجنائية الدولية ملفاً موثقاً بالجرائم التي ارتكبتها «إسرائيل» ضد أبناء الشعب الفلسطيني والتي تندرج تحت تصنيف جرائم الحرب والجرائم ضد الإنسانية، والتي يقاضى مرتكبوها سنداً لأحكام القانون الدولي الإنساني.

وإذا كان السلطة الفلسطينية قد تأخرت في التقدم بطلب مقاضاة «إسرائيل فالمقاضاة تأتي متأخرة أفضل من لا تحصل أبداً، خاصة وأن الكيان الصهيوني يحظى بالرعاية والاحتضان والدعم اللامحدود من مراكز التقرير في النظام الاستعماري الجديد وخاصة أميركا.

إن «إسرائيل» في واقعها الحالي هي دولة معترف بها سنداً للقرار الدولي الصادر عام ١٩٤٧ وعلى أساسه نالت عضويتها في هيئة الأمم المتحدة، وهي تمارس «سيادتها» المعتبرة شرعية بحسب القانون الدولي على قسم في فلسطين الذي نص عليه قرار التقسيم.

أما الأراضي التي وقعت تحت الاحتلال عام ١٩٦٧، «فإسرائيل» تمارس سلطتها عليها باعتبارها سلطة احتلال وبالتالي يفترض من خلال الواقع القائم أن يكون سلوكها الأمني والسياسي والخدماتي

خاضعاً للضوابط التي حددتها المواثيق والاتفاقيات الدولية ذات الصلة.

هذا بالنسبة للنظرة الدولية «لإسرائيل»، أما بالنسبة للفلسطينيين خاصة والعرب عامة، فإنها دولة احتلال لكل أرض فلسطين التاريخية،وعليه فإن محاسبة سلوكها يجب أن يكون على ما ارتكبته من جرائم بحق أبناء فلسطين سواء من وقعوا تحت الاحتلال عام ١٩٤٨، أو الذين وقعوا تحت الاحتلال عام ١٩٦٧ في قطاع غزة والضفة الغربية.

ومن خلال مقاربة طبيعية السلوك الصهيوني في الأرضي المحتلة مع ما نصت عليه القوانين والأعراف والمواثيق الدولية، يتبين أن الكيان الصهيوني لم يقم أي اعتبار لها. وهذا ما حدا بالجمعية العامة للأمم المتحدة لأن تدين استمرار «إسرائيل» وتماديها في انتهاك أحكام اتفاقية جنيف الرابعة بشأن حماية الأشخاص المدنيين في وقت الحرب. وقد جاء ذلك في قرار صدر في ٩٨٨/١٢/٦ «**وفيه أن ما ترتكبه «إسرائيل» من حالات خرق خطيرة لأحكام تلك الاتفاقية هي جرائم حرب وإهانة للإنسانية:**.

إن جرائم «إسرائيل» منذ قيامها وارتكابها المجازر الجماعية من دير ياسين وكفر قاسم وصبرا وشاتيلا وقانا ومدرسة بحر البقر وهذه على سبيل المثال لا الحصر، تمتد لائحتها لتشمل شن الحرب والحصار وقصف الأهداف المدنية وتدمير الأبحاث الدينية الثقافية والاعتقال والتعذيب والأبعاد والأخطاء القسري والجدار العازل وقس على ذلك..

وإذا كانت واحدة من هذه الجرائم المشار إليها على سبيل المثال لا الحصر تكفي لمقاضاتها أمام محاكم الجزاء الدولي وأمام محاكم الضمير الإنساني فكيف إذا كانت كلها مرتكبة بدم بارد؟!

في هذه المداخلة سنكتفي بتسليط الضوء على واحدة من نماذج هذه الجرائم والتي تدرج تحت عنوان الاعتقال الإداري.

فما هو الاعتقال الإداري؟

تعريف الاعتقال الإداري

«الاعتقال الإداري أو ما درج عن وصفه بالحجز الإداري» هو اعتقال من غير إتهام أو محاكمة، وتتم إجازته بأمر إداري وليس بحكم قضائي. حيث تسمح هذه العملية للسلطات العسكرية توقيف شخص ما فترة غير محددة، بناء على معلومات سرية، بدون توجيه الاتهام إليه أو إخضاعه للمحاكمة.

مفاعيل الاعتقال الإداري

يتيح الاعتقال الإداري احتجاز الشخص لمدة ستة أشهر، لكن يمكن تمديد الحجز

لفترات من ستة شهور إلى ما لا نهاية وهذا يعني، أن قادة الجيش يسمح لهم بتمديد الحجز مرة تلو مرة. وتصدر أوامر الاعتقال لدى السلطات العسكرية بناء على معلومات سرية لا يحق للمعتقل أو محامية الإطلاع عليها.

«إسرائيل» وخرق أحكام اتفاقية جنيف الرابعة حول الحجز الإداري

إن «إسرائيل» التي لم تنضم إلى النظام الأساسي للمحكمة الجنائية الدولية وهددت بالثبور وعظائم الأمور إذا ما جرت مقاضاتها أمام هذه المحكمة، لم تعر اهتماماً لأي من أحكام الاتفاقيات الدولية سواء المتعلقة منها بمعاملة أسرى الحرب أوتلك التي تضبط تصرفات سلطة الاحتلال في الأراضي المحتلة ومنها مسألة الحجز الإداري. فالمادة (٧٨) من اتفاقية جنيف الرابعة المتعلقة بحماية الأشخاص المدنيين في وقت الحرب نصت على:» **أنه إذا رأت دولة الاحتلال لأسباب أمنية قهرية أن تتخذ تدابير أمنية إزاء أشخاص محميين فلها على الأكثر أن تفرض عليهم إقامة جبرية أو تعتقلهم. وتتخذ قرارات الإقامة الجبرية أو الاعتقال طبقاً لإجراءات قانونية تحددها دولة الاحتلال وفقاً لأحكام هذه الاتفاقية. وتكفل هذه الإجراءات حق الأشخاص المعنيين بالاستئناف الخ...**

وينتفع الأشخاص المحميون المعنيون بأحكام المادة ٧٨ من أحكام المادة (٣٩) دون أي قيود. وتنص المادة (٣٩) فقرة (٢). إذا فرض أطراف النزاع على شخص محمي تدابير مراقبة من شأنها أن يجعله غير قادر على إعالة نفسه، وبخاصة إذا كان هذا الشخص غير قادر لأسباب أمنية على إيجاد مكسب بشروط معقولة، وجب على طرف النزاع المذكور أن يتكفل باحتياجاته واحتياجات الأشخاص الذين يعولهم.

في ضوء هذا التحديد للمحتجز الإداري والحقوق المشمول بها، أين يقع تصرف «إسرائيل» بما هي سلطة احتلال؟

ان الحجز الاداري اخضعه القانون الدولي الانساني لشروط خاصة لكن اسرائيل كعادتها لم تتقيد بأحكامه ولأجل التملص منه سنت تشريعاً كي توفر لسلطتها العسكرية تغطية قانونية في تعاملها مع سكان الأراضي المحتلة.

وهذا التشريع أشتمل على ثلاثة نصوص:

١ – **أمر الاعتقال الإداري**، الذي هو جزء من التشريع العسكري في الضفة الغربية. حيث يقبض على معظم المعتقلين الإداريين بموجب أوامر الاعتقال الضرورية الصادرة طبقاً لهذا الأمر.

٢- **قانون صلاحيات الحجز الطارئة،** النافذ في «إسرائيل» منذ ١٩٧١، والذي حل محل ترتيبات الاعتقال الإداري التي كانت معتمدة إبان فترة الانتداب البريطاني في ظل قوانين الطوارئ.

٣- **الاعتقال بموجب قانون المقاتلين غير الشرعيين الذي أصبح ساري المفعول ٢٠٠٢**

ومع أنه قد تم الطعن بهذا التشريع امام المحكمة الإسرائيلية العليا واعتبرت أن الحجز الإداري هو إجراء مبالغ فيه كونه ينتهك بشدة حقوق المحتجز وفقاً لاتفاقية جنيف الرابعة، إلا أن السلطة الإسرائيلية لم تلتزم به. ولم تتقيد بالنصوص التي تعتبر الحجز الإداري تدبيراً استثنائياً بل مارسته كعمل عادي روتيني، مخالفة بذلك مبادئ القانون الدولي الإنساني وحتى قرار المحكمة العليا، وبذلك الغت «إسرائيل» بما هي سلطة احتلال التمييز ما بين الإجراءات الإدارية التي يكون هدفها وقائياً والإجراءات الجنائية التي يكون غرضها عقابياً وهذا ما تبينه أعداد المعتقلين إدارياً وطبيعته معاملتهم.

عدد المعتقلين

تمارس «إسرائيل» الاعتقال الإداري استناداً إلى تشريعها الخاص دون الالتفات إلى أحكام القانون الدولي الإنساني الذي حدد حصراً الحالات التي تنفذ فيها إجراءات الحجز الإداري، وأيضاً حدد ضوابطها وحقوق المحتجزين وتكفي الإشارة إلى أنه منذ بدء انتفاضة ٢٠٠٠ ارتفع عدد المعتقلين من ١٢ معتقلاً قبل العام ٢٠٠٠ إلى حوالي ألف معتقل مع بداية عام ٢٠٠٣

وأنه ما بين ٢٠٠٣ و٢٠١٢، أصدرت سلطات الاحتلال ١٩٦٤٧ أمر اعتقال وفي شهر كانون الثاني ٢٠١٠ بلغ عدد المعتقلين ٢٦٤ فلسطينياً وفي شهر نيسان عام / ٢٠١٤ اعتقل ١٨٩ منهم ٩ نواب في المجلس التشريعي عدا المعتقلين الغير إداريين وقضى ٤٤ منهم أكثر من عام في الاعتقال الإداري ويحتجز الباقون في سجون عوفر، النقب، مجدو.

معاملة المعتقلين

يتعرض المعتقلون الإداريون لكل صفوف التعذيب الجسدي والنفسي وتلك الحاطة بالكرامة الإنسانية، ويعاني المعتقلون من إهمال طبي. وظروف اعتقال غير ملائمة وقيود على اتصال المحامين بهم ومنع الزيارات العائلية وإذا حصلت فتتم بشكل محدود.

وتجدر الإشارة أن المحاكم العسكرية والمدنية تأخذ بالاعترافات التي تنتزع من المعتقل تحت التعذيب وأن عدداً كبيراً منهم قضى شهيداً بحيث بلغ عدد الشهداء الذين

قضوا في سجون الاعتقال الإداري ٢٠٥ شهيداً منذ عام ١٩٦٧ وحتى عام ٢٠١٤.

خلاصة: ان الحجز الإداري حسب توصيف القانون الدولي الإنساني، هو اعتقال عبر الممارسة الإسرائيلية، وانتهاك «إسرائيل» للضوابط التي تحكم عملية الاعتقال الإداري لا تقل شأناً عن انتهاكها للمواثيق الدولية التي ترعى حالات أخرى. وهذا بطبيعة الحال ليس غريباً عن دولة قامت على الاغتصاب وارتكبت جرائم حرب وجرائم ضد الإنسانية.

أن الجريمة المنظمة التي ترتكبها «إسرائيل» بحق المعتقلين الإداريين ليست إلا أنموذجاً لسلوك دولة تجسد في وجودها عنواناً مادياً للجريمة التي ارتكبت بحق شعب شرد من أرضه ويتعرض يومياً للعذاب والتعذيب، وبالتالي يجب وضع كل جرائمها في سياق الجرائم التي يقاضي عليها القانون الدولي الإنساني. وأن إحالة ملفاتها إلى المحكمة الجنائية الدولية يجب أن تكون بداية للمساءلة الجنائية والسياسية وليس نهاية.مع التأكيد على وجوب تحويل قضية انتهاك «اسرائيل» لحقوق الانسان ومنها الاعتقال الاداري إلى قضية رأي عام دولي وقضية دائمة الحضور في الحراك العربي والهيئات ذات الصلة بحقوق الإنسان فلسطنياً وعربياً ودولياً.

التنازع في الحداثة بين الشعر والنقد والمحرّم عند نزار قباني

د. عبد الله فضل الله(*)

في مستهلّ الكلام على هذا الموضوع، لا بدّ لنا من تسويغ العنوان؛ فهو يتوزّع من ؛ حيث المحمول بين محورين رئيسين، هما: الحداثة من جهة، والشعر والنقد والمحرّم (التابو) من جهة أخرى.

وهو يحمل في تضاعيفه إشكاليّة يسعى البحث إلى إماطة اللثام عنها؛ وهي الإجابة عن هذاالسؤال:

– هل كان نزار شاعراً حداثيّاً، في رؤيته الشعريّة، وفي أنساق تركيب عباراته، وفي جدّة صوره، وفي تشكّل السياق الشعريّ برمّته؟ وهل كان نصّه الشعريّ وفيّاً لمقولاته النقديّة؟ أم كان في المنظومة الشعريّة النقديّة خللّ ما، تجلّى في عدم التناغم بين المكوّنين؟ وهل توكّأ النصّ الشعريّ النزاريّ على لعبة إيهام ما، بحسن توظيف المحظور الدينيّ والأخلاقي، متساوقاً، مع براعة أسلوبيّة، تتّخذّ عُدّة لها اللفظ اللطيف المأنوس؟

لعلّ طبيعة الموضوع تستدعي الكلام على الحداثة؛ هذه الظاهرة التي كثر الكلام عليها؛ وقليل، هو الكلام الذي بيّن على نحو واضح، تخوم تلك الظاهرة. والكثير منه هو ما يغلب عليه الانفعال والإنشاء[1]؛ حتّى وصل الأمر بأحد الحداثيّين إلى القول بإنه لم يجد في النص الإبداعي الحديث «مكونات أو مقدّمات، يمكن التعارف عليها، على أنها صيغة من صيغ الحداثة[2] فليس هناك

(*) رئيس قسم اللغة العربية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الفرع الأول.

(١) راجع محمد توفيق أبو علي، إشكالية الحداثة في الشعر العربي، في مجلة إشارات – العدد السادس – صيف ٧٣، ص٧٦.

(٢) من ذلك قول يوسف الخال عن الحداثة، إنها «إبداع وخروج على ما سلف» (يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص١٥).

حداثةٌ واحدة، بل حداثات لا متناهية، تَختلِف فيما بينها أكثرَ ممَّا تتَّفق، تحمِل بين دفَّتيها اتجاهاتٍ متباينةَ الرؤية، متناقضةَ البِنية، ترتكز على التذرِّي والانشطار، وهي على حدِّ قول «ريموند وليمز»: «حركةٌ قَلِقة لا يقرُّ لها قرار»[١]، أو على رأي عبد الرحمن القعود، هي «حداثةُ اللحظة» «حداثةُ التناسل المتسارِع[٢] وإذا توقفتِ الحداثةُ عن التناسلِ أو توقَّفت عن إنسال النقيض – مكتفية بالشبيه – فإنها تفقد جوهرَها، بل ذاتها.

ولعلّ جزءاً من الكلام على الحداثة، كان يسعى إلى تسويغ نشأتها؛ وتوزّعت وجهات النظر في اتجاهين:

– الاتجاه الأوّل، يربط نشأتها بالثقافة الغربيّة؛ وهو الاتّجاه الغالب.

– الاتّجاه الثاني: وهو الاتّجاه الذي يعنينا في هذا البحث،والأقلّ حضوراً في الثقافة النقديّة؛ والأكثر ضبابيّة في تصوّراته ومفاهيمه[٣]. واللافت فيه اشتماله على تنوّعات كثيرة في داخله؛ وهو لا ينكر إفادة الحداثة العربيّة من التجربة الغربيّة، في مضمار الشعر والنقد؛ ولكنّه يرى أنّ لها جذورا راسخة في عمق التراث[٤]؛ فجلّ ما يلفت أصحاب فريق كبير من أصحاب هذا الاتّجاه، هو البعد الشكليّ السطحيّ؛فعلى سبيل المثالا الحصرتركّز الشاعرة على أنّ «الشِّعر الحرّ ظاهرةعروضيّة، قبل كلّ شيء، ذلك أنّه يتناول الشكل الموسيقيّ للقصيدة، ويتعلّق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي»[٥]، وهي تزعم إن إقامة القصيدة العربية، على التفعيلة، بدلاً من الشطر، كانت صادمة للجمهور، لأنها سألته

فهب أن ما سلف كان جميلاً، ألا تصبح الحداثة مرادفة للقبح؟ ومن ذلك أيضًا، قول عباس بيضون: «الحداثة كسر المقاييس وكسر النماذج، من أجل البحث عن لغة أكثر نضارة وأكثر حرية» (جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص٤٥٢). . وقس على ذلك.

(١) هو سليم بركات،في حوار مع جهاد فاضل؛راجع جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص٤٥٠.

(٢) رايموند ويليامز: «طرائق الحداثة ضدَّ المتوائمين الجدد»، عالم المعرفة، الكويت، يونيو ١٩٩٩، (ص: ٦٨).

(٣) عبدالرحمن محمَّد القعود: «الإبهام في شِعر الحداثة: العوامِل ومظاهِر وآليات التأويل»، عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠٢، (ص: ٨٢).

(٤) راجع عبدالعزيز حمودة: «المرايا المقعَّرة – نحو نظرية نقدية عربية»، عالم المعرفة، الكويت، أغسطس ٢٠٠١ (ص: ٣٥)

(٥) راجع علي زيتون، الحداثة الشعرية، ص٥ – ١٤. ومحمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص١٣ – ٤٥. المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر (مجموعة مؤلفين). ومحمّد توفيق أبوعلي: إشكالية الحداثة في الشعر العربي، في مجلة إشارات – العدد السادس – صيف ٧٣، ص٧٦.

أن يحدث تغييراً أساسياً في مفهوم الشعر عنده[١]، وتزعم أيضاً، أنها كانت السبّاقة، في رحلةالحداثة، من خلال قصيدتها «الكوليرا» التي نشرتها عام ١٩٤٧، قبل أن ينشر بدر شاكر السياب في العام عينه قصيدته «هل كان حبّاً»؛ ومعياريتها، إقامة التفعيلة، بدلاً من الشطر[٢].

ولعلّ قراءة موضوعية، لحركية الحداثة في التراث العربي، تلزمنا أن نقف متأملين صدمة الحداثة الأولى، التي ولّدها النص القرآني. ما دعا ابن خلدون، إلى القول بأن الكلام العربي نثر وشعر وقرآن[٣]، وهي الفكرة عينها، التي وضّحها طه حسين، ونسبت خطأ إليه[٤].

وإنّ متابعة دقيقة لتجلّيات الصدمة الإبداعيّة الأولى (صدمة إبداعيّة النصّ القرآنيّ) ترينا بجلاء آثارها، في النثر الصوفي؛ وبمنأى عن هذا السياق، ولظروف حضاريّة متنوّعة، يفصح التراث العربيّ عن حركةٌ حداثيّة في الشكل، وفق معياريّة نازك الملائكة، تجسّدت في البحور المهملة والفنون المستحدثة، أمّا البحور المهملة فهي أوزان استخرجت من دوائر الخليل، لم ينظم العرب عليها قبل عروض الخليل، مثل بحر المستطيل، الذي هو عكس بحر الطويل، من حيث توالي تفعيلتي فعولن ومفاعيلن؛ وأمّا الفنون المستحدثة فهي فنون شعريّة استحدثت في العصر العباسي ومنها: الموشح – وهو نوعان، نوع يلتزم بحور الخليل وتفاعيله؛ ونوع يخرج على نظام الخليل – والدوبيت والكان وكان، والسلسلة)... إلخ[٥].

وأخطر تلك التنوّعات عند فريق آخر من أصحاب هذا الاتّجاه، تلك التي ترى أنَّ الحداثة قد تقبَل الماضي وتنظُر إليه، بَيْدَ أنها «لا تنظُر إليه إلا بعين الحاضرِ الحاملِ شرْطَ التحوُّل»[٦] أي ما تستسيغه الرؤية الحداثية المعاصرة، عبرالإسقاط والتأويل، يصبح حداثيّاً؛ ويرمى ما عداه خارج السياق.

وبعد، أين نزار من الحداثة بين الشعر والنقد والمحرّم؟

من المنطقيّ الإشارة هنا، إلى هذه

(١) راجع نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص٥١.
(٢) راجع المرجع نفسه، الموضع نفسه.
(٣) راجع المرجع نفسه، الموضع نفسه.
(٤) راجع ابن خلدون، المقدمة (دار العودة) ص٤٧٠.
(٥) راجع. محمد توفيق أبو علي، «نزار بين الحداثة والجاهلية»، دراسة، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤٤٩ السنة السابعة والثلاثون سبتمبر (أيلول) ٢٠٠٨م.
(٦) لمزيد من التوسع، راجع محمد توفيق أبو علي، علم العروض ومحاولات التجديد، ص٣٣ - ٣٩.

الأقانيم الثلاثة في تكوين الحداثة النزاريّة، ونبدأ بالصلة المسويّة المفترض بها أن تكون بين منظومتي النقد والشعر عند نزار.

فالناقد، هو الذي ينبغي له توجيه حركية الحداثة الشعريّة؛ فهل كان على هذا النحو، في تجربة نزار؟

إن العودة إلى أقوال نزار النقدية في مسألة الحداثة الشعرية، تفضي إلى استنتاج بيّن، مؤدّاه أن تلك المسألة لم تكن مشروعاً واضح المعايير، بل كانت مزيجاً من القلق والانفعال وردود الأفعالل؛ أي كان هناك هوّة بين النظرة النقدية، والتطبيق الشعريّ الإبداعي.

يقول نزار: «الخطر الكبير الذي يهدد القصيدة الحديثة، هو العشوائية والمجانية وعدم التخطيط. إن الحداثة صارت مثل سفينة نوح.. من كثرة تشابه الأجناس.. وتداخل الأصوات.. إنني أقرأ كل ما يقع في يدي من شعر حديث. ولكن لم تتشكل عندي القناعة الكافية، بأن هذا الشعر، هو الشعر المطلوب لتأسيس المستقبل العربي..

إن شعراء الحداثة، أرادوا أن يخلّصوا الشعر، من التناظر والتكرار ولعبة الخطوط المتوازنة، فوقعوا في ذات المأزق. إنهم يتشابهون أسلوباً ولغة وأداء. كما يتشابه عشرون توأماً... فإذا قرأت لواحد منهم، أغنتك قراءتك له، عن قراءة الباقين»[١].

ويقول أيضاً: «الخطر الأكبر الذي يحيط بالقصيدة العربية، هو أن تقطع جذورها نهائياً، مع الأصول الشعرية العربية، وتصبح طفلاً بلا نسب»[٢].

ويقول كذلك: «التجديد ليس انقلاباً عسكرياً، يلغي كل ما سبقه بمرسوم، فالشعر، هو نهر عظيم، يتدفق من الأزل إلى الأبد، ويتصل مصبه بمنبعه، وليس في العالم نهر له مصب، وليس له منبع. والخطر الثاني، الذي يحيط بالقصيدة العربية، هو أنها قطعت جذورها مع الجمهور العربي، واختارت المنفى»[٣].

ويرى نزار الناقد ضرورة التمييز بين العروض والإيقاع؛ فيقول: «الموسيقى ليست التفعيلة... تأليف الكلمات هو المهم»[٤] مبيّناً مكوّنات الحداثة الثلاث: اللغة، وطريقة العرض، والخصوصية[٥].

ويفاجئنا في سياق آخر بالقول: «عصر الطرب الطولاني قد انتهى، وأمسى الشعر

(١) عبدالرحمن محمَّد القعود: «الإبهام في شِعر الحداثة: العوامِل ومظاهِر وآليات التأويل، ص١٢٥.
(٢) نزار قباني، ما هو الشعر. ص١٢٦.
(٣) المصدر نفسه، ص١٢٧.
(٤) المصدر نفسه، ص١٢٨.
(٥) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص٣٤٩.

العربي بحاجة ماسة إلى شد الحزام على أوتاره الصوتية»[١].

ثمّ يبالغ في إظهار عدائه للقصيدة التقليديّة، فيزعم أنّها تمثّل جمال الذعر، وعلى الشاعر العربي الحديث، أن يخلّص الأمّة من ذلك الكابوس، مفسحاً في المجال للقصيدة النثرية، أن تكون البديل[٢].

كما يرد في السياق عينه، اعتبار نزار بحور الخليل بحور مناسبات، لا بحور شعر[٣].

من الجليّ الواضح أنّ هذه الأفكار ومثيلاتها، لا تشكّل بنية متماسكة العناصر، يؤدي تفاعلها إلى وظيفة محددة الأهداف والغايات؛ وهي تكاد تشكّل ضرباً من التأمّلات التي تفتقر إلى منهجيّة واضحة المعالم، لا يعارض بعضها بعضها الآخر؛ فكيف يستقيم الأمر بين الكلام الدقيق عن مكوّنات الحداثة في الشعر العربيّ (اللغة، وطريقة العرض، والخصوصيّة) مع الدعوة إلى تقليد الغرب في عمليّة النظم الشعري القائمة على مفهومي الخطوة الموسيقية، والمقطع؟

وكيف تستقيم الخصوصيّة التي دعا إليها نزار، في سياق كلامه على الحداثة في الشعر العربي،مع قوله: «عصر الطرب الطولاني قد انتهى، وأمسى الشعر العربي بحاجة ماسة إلى شد الحزام على أوتاره الصوتية»[٤].

وهذه الخصوصيّة عينها هي المرادف الإبداعي، للغنائيّة التي تعدّ مزيّة من مزايا الشعريّة العربيّة، والتي طبعت جزءاً من شعر نزار نفسه.

وإنّ مقارنة بين مقولات نزار النقديّة ونتاجه الشعريّ، تبيّن مسافة من البعد،بينهما؛ مع الاعتراف لنزار بأنّه في شعره استطاع أن يعيد للشعر حضوره الجمعي؛ فعاد معه الشعر إلى غابر تألّقه، عند المتلقّي العربيّ.

وقد وفّق نزار، بالابتعاد من التقعّر اللفظي، ومن الكلمات المهجورة الثقيلة الفصاحة؛ وظلّ في الوقت نفسه، محافظاً على سلامة اللغة وجمال فصاحتها.

وإذا بالإسفاف اللغوي يغور، ليفسحا في المجال للبساطة أن تصبح نسقاً إبداعياً على نحو ما، وللحديث اليومي أن يصبح معجماً شعرياً؛ ردّاً على عدوانية بعض

(١) راجع المرجع نفسه، ص٣٦٦ - ٣٦٧.
(٢) المرجع نفسه، ص٣٤٦ - ٣٤٧.
(٣) راجع المرجع نفسه، ص٣٤٩.
(٤) المرجع نفسه، ص٣٤٧.

شعراء الحداثة، الذين يتوهمون أنهم باستعلائهم على القراء، يحققون مجدهم، فيندحرون، وهم واهمون أنهم يصعدون[١].

ولعلّ طبيعة استخدام نزار اللفظة السهلة الموحية في النسق الشعري، هي سمة، ميّزت تجربته، ومنحتها تفرّدا لافتاً، يستدعي في الذهن، ما قاله توفيق يوسف عواد: «معجزة الكاتب الكاتب، أو الشاعر الشاعر، أن الكلمة تحت قلمه – على تقادمها وتكرارها – تعود بكرّا»[٢]. ولعل المعجم اللغوي النزاري، يصحّ فيه ما قاله عز الدين إسماعيل، عن أنّ الإبداع في اللغة الشعرية، أن تكون لغة الناس، وألاّ تكونها في آن[٣].

واللافت أن الشعبوية التي وسمت ظاهرة الحداثة عند نزار، لم تحل دون أناقة في الديباجة، مسرفة بعض الشيء أحياناً؛ ما يجعلنا نقول إنه قد جمع النفعية إلى نمط من الجماليّة في شعره.

ومن المعايير النقدية التي لم تستقم مع التجربة الشعرية، قول نزار عن بحور الخليل إنها بحور مناسبات؛ ما يجعل معظم شعره شعر مناسبات؛ وهو أمر ليس دقيقاً، ناهيك من أنه يجافي منطق الإبداع، الذي لا يستطيع شكل، مهما استبد، أن يهيمن عليه.

ثم إن قول نزار، في معرض نقد التراث وتوهّم الإتيان بجدة، «الموسيقى ليست التفعيلة... وإن تأليف الكلمات هو المهم» ليس جديداً على التراث، نظراً وتطبيقاً. فها هو عبد القادر الجرجاني، على سبيل المثال لا الحصر، قد دعا منذ القرن الخامس الهجري إلى أن المزّية «ليست لك حيث تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك»[٤] كما نفى تأثير الوزن في جودة الشعر، لأنه «ليس هو من الفصاحة والبلاغة في شيء»[٥].

أمّا التكرار الذي حذّر منه نزار، فقد وقع فيه تكراراً؛ حتى أصبح كثير من النصوص، عوداً على بدء، ورجع صدًى لرجع صدًى، لصوت صدر عن نزار منذ زمن[٦].

وبغية توضيح المشهد، لا بد لنا من سرد تاريخي سريع، لأهم المحطات الإبداعية في تجربة نزار الشعرية؛ وقد

(١) المرجع نفسه، ص٣٤٦ – ٣٤٧.
(٢) راجع أحمد حيدوش. شعرية المرأة وأنوثة القصيدة. قراءة في شعر نزار قباني، و. جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، ص٣٤٦.
(٣) توفيق يوسف عواد، فرسان الكلام، ص١٢٠.
(٤) راجع عز الدين إسماعيل، الشعر العربي وقضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص١٧٩.
(٥) عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص٥١.
(٦) المصدر نفسه، ص٢٦٤.

قسّم خريستو نجم تاريخيّة شعر نزار قباني خمس مراحل[1]:

(مرحلة العطش والجوع) ١٩٤٤ – ١٩٥٠

ضمت عدة دواوين له، وأهمها هي «قالت لي السمراء» و«طفولة نهد» و«سامبا» و«أنت لي».

(مرحلة ما بين الذات والآخرين) ١٩٥٦ – ١٩٥٨

ومن أهم الدواوين التي ضمتها هذه المرحلة «قصائد نزار قباني» و«حبيبتي» يوميات امرأة لا مالية».

(مرحلة الارتواء والانطواء) ١٩٦٦ – ١٩٧٠

وتمثلت هذه المرحلة في دواوينه «الرسم بالكلمات» و«مئة رسالة حب» و«كتاب الحب» و«قصائد متوحّشة».

(مرحلة التخمة وإفلاس الشعور ١٩٧٢ – ١٩٨١

وتمثلت هذه المرحلة في ديوان «أشعار خارجة على القانون».

(مرحلة الهاجس الجنسي) ١٩٨١ وما بعدها

وهذه المرحلة تتمثل بعدة مؤلفات لنزار وهي «كل عام ولنت حبيبتي» و«أحبك احبك والبقية تأتي» و«اشهد أن لا امرأة إلا أنت» و«هكذا اكتب تاريخ النساء» و«قاموس العاشقين».

ولعلّ ديوان «قالت لي السمراء» الذي صدرعام ١٩٤٤م، وفيه التكوّن الأصلي، وشبه النهائي، للنسق الشعري النزاري، قد أحدث أثراً لم يحدثه سواه من دواوين الشاعر؛ ولعل ذلك التأثير كان بسبب ارتكازه على اختراق المحرّم (التابو).

هذا الاختراق ترافق مع خطاب شعري مباشر غلّفه شيء من الفسيفساء التصويرية؛ الأمر الذي قد ولّد نمطاً من الإيهام بجدة أسلوبية مميزة، قوامها ضربٌ من الشعرية المزركشة، أسبغت على المضامين طابع الدهشة.

وظلّ الأمر على هذا المنوال، حتّى صدور ديوانه: الرسم بالكلمات» وفيه ألق أسلوبي مميز، يجمع بين «طفولة نهد» و«قصيدة سامبا» ويضيف إليهما مسحة من التلوين التصويري والإيقاعي؛ ما جعل هذا الديوان تمهيداً لمرحلة ثانية في مسيرة الشاعر؛

مع الإشارة إلى أنّ قسطاً من حداثة هذا الديوان، يوظّف المحرّم (التابو) على نحوِ

(١) راجع محمد توفيق أبو علي، «نزار بين الحداثة والجاهلية»، دراسة، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤٤٩ السنة السابعة والثلاثون سبتمبر (أيلول) ٢٠٠٨م.

غير فاقع. لكنّ المرحلة الثانية لم تستكمل سيرها؛ بل أصاب ما بعدها حالة من النكوص الإبداعي، بفعل اللهاث خلف النجوميّة الشعريّة، والربح الماديّ؛ فقد أصدر الشاعر جمهرة من الدواوين، بدأت بديوانه «يوميات امرأة لا مبالية»، وأعقبه: «قصائد متوحشة» و«كتاب الحب» و«أحلى قصائدي» في عام واحد (١٩٧٠).وفي العام سنة أصدر الشاعر ديوانه «لا» الذي حاول فيه إظهار براعة حداثيّة ما، ولكنّه لم يوفّق.

وجاءت مرحلة جديدة في التجربة النزاريّة، مع ديوانه: «أشعار خارجة عن القانون» الصادر عام ١٩٧٢؛ والذي تحلّى بحداثة جميلة، قوامها: عبارة رشيقة، وصورة متجذذة ودهشة حقيقيّة لا إيهام فيها.

وبعد ست سنوات، أصدر الشاعر عام ١٩٧٨ ديوانه «أحبك أحبك والبقية تأتي»، وفيه متابعة لنهج الحداثة في الديوان السابق؛مع توهّج لحزن، أفضت به قصيدة «إلى الأمير الدمشقي توفيق قباني» وهي مرثاة لفلذة كبده الذي قضى في ريعان شبابه.

لكنّ المسيرة الحداثيّة لم تتابع مسيرتها في خطّ تصاعديّ؛ فقد أغواها من جديد اللهاث خلف الشهرة والربح الماديّ، في سوق العرض والطلب.

ففي العام ١٩٧٨ نفسه، أصدر نزار ديواني «إلى بيروت الأنثى مع حبي..» و«كل عام وأنت حبيبتي» وفيهما نثريّة يابسة، وتسطّح مباشر؛ وأعقبهما بعد ذلك صدور: «هكذا أكتب تاريخ النساء» و«قاموس العاشقين» وفيها رتوب وتكرارح ثمّ «قصيدة بلقيس» التي منحها الحزن انحيازاً في تلقّيها؛ ثمّ «الحب لا يقف على الضوء الأحمر» الذي حاول فيه نزار توظيف القافية؛ لكنّ النثريّة الأسلوبية كانت مهيمنة على سياقه.

وتتالت الدواوين، حتّى طرأت مرحلة جديدة، مع دواوين: «وسيقى الحب سيدي» و«الأوراق السرية لعاشق قرمطي» و«هل تسمعين صهيل أحزاني» و«لا غالب إلا».

وفيها تكرار لمنهج نزار القائم على اختراق المحرم، وتجديد النسقين التصويري والإسناديّ.

وبعد هذه المرحلة الجميلة، يصاحب الشاعر بنكوص شعريّ، يصحّ وصفه بالمخزي، من خلال قصيدة «مايا» النثرية المباشرة و«المتحرّرة».

ولعلّ ديوانه «خمسون عاماً في مديح النساء» قد غفر له زلّته الإبداعيّة في

قصيدته «مايا» لكنّه سرعان ما تراجع عن مستوى هذا الديوان في آخر ديوان أصدره، من دواوينه غير السياسيّة، وهو أنا رجل واحد، وأنت قبيلة من النساء»[١].

«وأما أعمال نزار الشعرية السياسية، فهي بمجملها تتسم بمباشرة، قد تكون مسرفة بعض الشيء أحياناً؛ خلا استثناءات لمّاحة. ولعل السخرية كانت عاملاً تحديثياً رئيساً في هذه الأعمال، خصوصاً ما ورد منها في «خبز وحشيش وقمر»، و«يوميات امرأة لا مبالية» و«هوامش على دفتر النكسة[٢]؛ وبعض هذه السخرية قد لوّنت الصورة الشعرية بشيء من الومض يضيء معارج الوجدان من خلال اختراق ما يضارع المحرم في السياق السياسي.

هذا عن العلاقة المضطربة بين منظومتي النقد والشعر، عند نزار؛ وتجلّي ذلك في مرآة الحداثة؛ أمّا عن أثر المحرّم في شعر نزار، فهو ينطلق من معادلة واضحة، أحسن نزار استثمارها؛ في خطاب شعريّ متلقّيه، في الأغلب الأعمّ من الأحوال، قارئ مأزوم.

فقد انطلق الخطاب الشعري،ولا سيّما الغزليّ، عند نزار، من إيهام للحداثة من خلال توسّل المحرّم (التابو). ومن المعروف بداهة أن الحداثة والمحرّم (التابو) يلتقيان في مساحة شكليّة، قوامها الخروج على العرف.

وقد أسرف الشاعر في هذا المجال، في السياقين الاجتماعي والديني؛ ولعلّ إطلالة عجلى على جمهرة من أشعاره في هذا المجال، تغنينا عن التحليل:

«من أين يأتي الشعر يا قرطاجة
والله مات وعادت الأنصاب»[٣]

ويقول:

«بلادي ترفض الحُبّا
بلادي تقتل الرب الذي أهدى لها الخصبا
وحوّل صخرها ذهبا
وغطى أرضها عشبا..
بلادي لم يزرها الرب منذ اغتالت الربا..»[٤]

ويقول:

«حين رأيت الله في عمّان مذبوحاً»
على أيدي رجال الباديه

(١) راجع خريستو نجم: النرجسيّة في أدب نزار قباني.
(٢) راجع المرجع نفسه، ونزار قبّاني: الأعمال الشعرية الكاملة.
(٣) راجع خريستو نجم. الشعر السياسي في أدب نزار قباني، بحث قدم في يوم نزار قباني في جامعة البلمند. الجمعة ٢٣/ ١٠/ ١٩٩٨.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة (٣/ ٦٣٧.

غطيت وجهي بيدي..

وصحت: يا تاريخ!

هذي كربلاء الثانيه»[١].

ويسخر نزار قباني من يوم القيامة؛ فيشبهه بنهدي عشيقته:

«كيف ما بين ليلة وضحاها

صار نهداك.. مثل يوم القيامة»[٢].

ويهزأ بالمقدّس الدينيّ:

«أقرأُ آياتٍ من القرآن فوق رأسه

مكتوبةً بأحرف كوفيّه

عن الجهاد في سبيل الله

والرسول

والشريعة الحنيفة

أقول في سريرتي

تبارك الجهاد في النحور، والأثداء

والمعاصم الطريّه»[٣]..

ويقول:

آهٍ.. يا آه..»

هل صار غناءُ الحاكم قُدسيّاً

كغناء الله»[٤].

ويقول أيضاً:

«الاقتراب من ناديا تويني صعبٌ

كالاقتراب من حمامةٍ

مرسومةٍ على سقف كنيسة..

كالاقتراب من ميعاد غرام..

كالاقتراب من حورية البحر..

كالاقتراب من ليلة القدر..

كالاقتراب من رائحة الله»[٥]

ويقول:

«لأنني أحبكِ، يحدث شيءٌ غير عادي، في تقاليد السماء، يصبح الملائكة أحراراً في ممارسة الحب، ويتزوج الله حبيبته»[٦]

ويقول أيضاً:

فلا تسافري مرةً أخرى»

لأن الله منذ رحلتِ دخل في نوبة بكاء عصبية

وأضرب عن الطعام»[٧]

كما يقول:

---

(١) الأعمال الشعريذة الكاملة (يوميات امرأة لا مبالية) ٣ / ٦٢٠.

(٢) مجموعة (لا) في (دفاتر فلسطينية) صفحة ١١٩.

(٣) ديوان الحب، ص ٤٧.

(٤) ديوان (لا) صفحة ٥٧.

(٥) الأعمال السياسية الكاملة ص ١٣٥.

(٦) المصدر نفسه، ص٤٥٥.

(٧) المصدر نفسه، ص٤٤٢.

«ولماذا نكتب الشعر وقد نسي الله الكلام العربي»[١]

وفي ديوانه (قالت لي السمراء) وتحت قصيدة له بعنوان (فم) يقول:

«من أين يا ربي عصرت الجنى؟

وكيف فكرت بهذا الفمِ

وكيف بالغت بتدويره

وكيف وزعت نقاط الدمِ؟

كم سنةً ضيعت في نحته؟

قل لي: ألم تتعب..؟ ألم تسأم؟[٢]

ويقول في الديوان عينه:

«وشجعت نهديك.. فاستكبرا على الله.. حتى فلم يسجدا»[٣]

ومثل ذلك كثير!

خلاصة واستنتاج:

إنّ قراءة منصفة لتجربة نزار الشعريّة، تظهر، بلا كدّ أو عناء، كيف أنّ نزاراً وظّف التابو، في نسق عبارته، توظيفاً أوهم بحداثة ما، قوامها الخروج على المألوف من الأفكار في ذهن المتلقّي، وليس الخروج على نمطيّة الأسلوب،عبر إيهام بانزياح في استعمال اللفظ، بين مجالي الحقيقة والمجاز.

وهذا التوظيف للمحرّم يظهر في جانب من جوانبه قدرة نزار على إقامة التناغم بين هذا المحرّم، ونسق التعبير، حتّى يتمكّن من زرع دهشة ما، ليس من السهل على كلّ أحدٍ الإتيان بمثلها، أو التخلّص من هيمنتها.

ولعلّ قدرة نزار على استرجاع جماهيريّة الشعر، قد أسهمت في نجاحه،بإلباس المحرّم قناع الحداثة.

ولعل ما يوهم الجدّة عند نزار عائد إلى المعاصرة وليس إلى الحداثة[٤]، أي عائد إلى اختيار الموضوع وتوليف عناصره بما يتوافق ومزاج العصر، من خلال حشده متضادات تثير فضول القارئ ورغبته، وتستجيب لدواعي الكبت التاريخي الجنسي والاجتماعي والسياسي، فيصفق هذا القارئ لأنين وجعه، لا لانجذاباته أمام جمالات الشعر. وقد أشار أحد الباحثين[٥] إلى أن نزاراً قد نجح في جمعه خصيصتي شعر

---

(١) المصدر نفسه، ص ٥٦٢.

(٢) في صفحة ٤٢.

(٣) في صفحة ٤٥.

(٤) راجع محمد حمود، الحداثة – التراث في شعر نزار قباني. بحث قدم في يوم نزار قباني في جامعة البملند، الجمعة ١٩٩٨/١٠/٢٣، ص٨ وما بعدها.

(٥) المرجع نفسه، الموضع نفسه.

الغزل الكلاسيكي وشعر المجون في التراث العربي، من حيث بث الجرأة في الضرب الأول، وشيء من الحياة في النمط الثاني، حتى استوى له نمط جديد قائم على مفهوم الإثارة لا الجمال، متوسلاً الغريزة في تجلياتها كافة[1].

ومّا ينبغي الوقوف عنده، بشيء من الرويّة، ذلك الجفاء بين النقد والشعر عند نزار في مواضع شتّى من المنظومة النزاريّة.

وممّا يؤسف له، أنّ «النجوميّة» قد افترست قسطاً وافراً من إبداعيّة نزار؛ فوقعت في سلعيّةٍ، تتوزّع بين السعي إلى الربح الماديّ، ومماللأة المتلقّي، في نسقٍ يوفّر الرواج لسلعةٍ هي القصيدة.

المصادر والمراجع

- ابن الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات. تحقيق عبد السلام هارون. دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة. ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.
- ابن خلدون، عبد الرحمن. مقدمة كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر. دار العودة، بيروت، لا ط. ١٤٠٢هـ/ ١٩٨١م.
- أبو علي، محمد توفيق. علم العروض ومحاولات التجديد. دار النفائس، بيروت. الطبعة الثانية، ١٤١٢هـ/ ١٩٩١.
- إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م.
- الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. تحقيق محمد رشيد رضا. دار المعرفة، بيروت ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م.
- حمود، محمد. الحداثة في الشعر العربي المعاصر.. بيانها ومظاهرها. الشركة العالمية للكتاب، الطبعة الثانية، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.
- حيدوش، أحمد. شعرية المرأة وأنوثة القصيدة. قراءة في شعر نزار قباني. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ/ ٢٠٠١م.
- الخال، يوسف. الحداثة في الشعر. دار الطليعة، بيروت. ١٣٩٩هـ/١٩٧٨م.
- زيتون، علي مهدي. الحداثة الشعرية. حركة الريف الثقافية. بلعبك، لا ط. لا ت.
- عوّاد، توفيق. فرسان الكلام، دار الكتاب اللبناني، لا ط. لا ت.
- فاضل، جهاد. قضايا الشعر العربي، دار الشروق، بيروت ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م.
- قباني، نزار:

الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.

الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، ١٤١٣هـ/١٩٩٣م.

خمسون عاماً في مديح النساء، منشورات

(١) راجع محمد توفيق أبو علي، «نزار بين الحداثة والجاهلية»، دراسة، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤٤٩ السنة السابعة والثلاثون سبتمبر (أيلول) ٢٠٠٨م.

نزار قباني، الطبعة الأولى، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م.
أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء. منشورات نزار قباني، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م.
- القرآن الكريم.
- القعود، عبدالرحمن محمَّد: «الإبهام في شِعر الحداثة: العوامِل ومظاهِر وآليات التأويل»، عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠٢.
- المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر. الحلقة النقدية في مهرجات جرش الثالث عشر (مجموعة من الباحثين). المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ/ ١٩٩٥.
- الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٣٩٤هـ/ ١٩٧٤م.
- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم. مجمع الأمثال. تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. مطبعة السنّة المحمدية، القاهرة، ١٣٤٧هـ/ ١٩٥٥م.
- نجم، خريستو. النرجسية في أدب نزار قباني. دار الرائد العربي، الطبعة الأولى، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م.
- الواحدي، أبو الحسن علي بن أحمد. الوسيط في الأمثال. تحقيق عفيف عبد الرحمن. مؤسسة دار الكتب الثقافية، الكويت. لا ط. ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م.
- يوم نزار قباني في جامعة البلمند، مجموعة من الأبحاث. ١٤١٩هـ/ ١٩٩٨.

الدوريات:

- مجلة إشارات - بيروت - العدد السادس، صيف ٢٠٠٧م.
- مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤٤٩ السنة السابعة والثلاثون سبتمبر (أيلول) ٢٠٠٨م.

الأسطورة والشعر: مداخل التوظيف والتلقي

د. فؤاد عفاني(*)

إضاءة:

إن تَعذُّر جمع كافة المتغييرات الشكليّة والموضوعيّة لشتى الأساطير تحت نمط تصنيفيّ معين، يجعل مفهوم الأسطورة من المفاهيم المستعصيّة على التحديد. ولهذا نجد القديس أوغسطين يعبّر عن طبيعة مفهوم الأسطورة بطريقة طريفة حينما قال إنّه يعرف جيدا ما هي الأسطورة، لكن بشرط ألا يسأله أحد عن معناه، لأنه سيجد صعوبة في تعريفها. والأسطورة في نظر رولان بارت/ Roland Gérard Barthes (١٩١٥-١٩٨٠) كلامٌ، ولكنها ليست أي كلام «إذ تلزم اللغة شروط خاصة حتى تصبح أسطورة... الأسطورة نسق من أنساق التواصل، رسالة. ونرى، من ثم، أنّ الأسطورة لا يمكنها أن تكون موضوعاً، أو مفهوماً، أو فكرة: إنّها صيغة دلالية، شكل»(٢).هكذا فرولان بارت لا يقدّم تعريفاً نهائيّاً للأسطورة بقدر ما يحاول أن يضع محدّدات تقرّب مفهوم الأسطورة بالتركيز خصوصا على بنيتها الشكلية.

أما مرسيا إلياد/ Mircea Eliade (٣) (١٩٠٧-١٩٨٨) فيؤكّد أنه لا يمكن أن نجد «تعريفا وحيدا للأسطورة»(٤)، لذلك فهو يحاول، من جهته، وضع تعريف واسع مهتمّاً بالتطوّر التاريخيّ للكلمة؛ حيث يذكر أنّ جذور لفظة «الأسطورة» تعود إلى

(*) باحث مهتم بالقضايا الفكرية والأدبية Fouadaffani@yahoo.com

(١) رولان بارت، فيلسوف فرنسي وناقد أدبي ومنظر اجتماعي. واتسعت أعماله لتشمل حقولاً فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة.

(٢) الأسطورة اليوم، رولان بارت. بيت الحكمة، مجلة مغربية للترجمة، في العلوم الإنسانية، العدد السابع، السنة الثانية، فبراير ١٩٨٨، ص ٥٠.

(٣) كاتب ومؤرخ أديان وفيلسوف وروائي ألماني، شغل كرسي أستاذ تاريخ الأديان بجامعة شيكاغو وله مؤلفات في أدب الخيال وأدب الرحلات والسيرة الذاتية وتارخ الأديان وفلسفة الأديان.

(٤) ELIADE (Mircea), Aspects du mythe. Paris: Gallimard, 1963 (Collection Folio/essais, n° 100), p 16.

اليونانية، وقد كانت تحيل دلاليّا في بداية الأمر على الكلام/parole، ثم سيتحوّل معناها بعد ذلك إلى السرد/récit لتتحوّل بشكل تدريجيّ فتصبح دالة في النهاية على الحكي «الذي لا يمكن أن يوجد في الواقع»[١].. ويخلص إلياد إلى أنّ الأسطورة هي الحكاية المقدسة/الدينية التي تروي قصة حقيقية (بمعنى ناقلة للحقيقة/ «vérité porteuse de»). ويكون من الأنسب أن يُقال بأنها حكاية تظهر كما لو أنها حقيقية[٢].

ويرجع عُسر تحديد مفهوم الأسطورة إلى كونها «لا تتحدّد عبر موضوع رسالتها، وإنما عبر الطريقة التي تنطِقُه بها: فثمة حدود شكلية للأسطورة، ولا يوجد لها حدود مادية»[٣]. فطريقة تشكّل الأسطورة هو ما يسهم في غموضها، والكشف عن حقيقة تاريخ ذاك التكون كفيل بأن يضيء الكثير من الغموض الذي يتلبّس الأسطورة. فـ «من الصعب تعريف الأسطورة بصورة أقرب إلى حقيقة ابتكارها، فهي في حد ذاتها نتاج ثقافيّ مرتبط دائما بزمن معين ومكان محدد، وكيان بشري يتفاعل معها بشكل إيجابيّ ومستقر، من خلال ثقافة عصره فقط»[٤].

الأسطورة والشعر:

إنّ أي دارس للشعر عموما، والعربي منه خصوصاً يتساءل عن سبب الإقبال المكثّف على استعمال الأسطورة باعتبارها أداة فنيّة، مع أنّها ترتبط تاريخيّاً بعالم مغرق في الخيال والخرافة. فبالرغم من أنّ الإنسان قد قطع أشواطاً مهمة في تطوير مكوناته الثقافيّة وتنقيح حضارته، إلا أنّه لم يتخلَ عن ذاكرته البعيدة وظلّ حريصاً على أن ينقّب دائما عن مجاهلها ويستكشف غياهبها ليعيد إحياءها من جديد. إحياء يجعله يكتب تاريخ الفكر ويعيد فهم ذاته.

إنّ الاشتراك بين الشعر والأسطورة في اللغة يعد أوّل مفتاح لفهم ذلك التلاقح بين الطرفين. فاللغة وسيلة عبّر ويعبّر بها الإنسان عن وعيه وحالاته الشعورية بشتى تجلّياته. ولذا فإنّها تؤثر في الإنسان وتتأثّر به؛ تكسبه حمولتها الثقافية والتاريخية وتعدّل بنيتها وفق ما يتلاءم والوضع

(١) Eliade (1963), pp. 11-12.

(٢) Eliade (1963), pp. 16-17.

(٣) المرجع السابق، ص٥٠.

(٤) الأسطورة والتوظيف الحضاري في الثقافة المصرية القديمة، محمد عبد الفتاح سليمان، مجلة عالم الفكر، دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٤٠، العدد الرابع، أبريل- يونيو ٢٠١٢، ص٤٩.

السوسيوثقافي لهذا الكائن. وقد لا نماري إذا قلنا أنّ تعدد الأجناس الأدبية، الذي هو في حقيقة الأمر تعدّد للاشتغال اللغوي، ماهو إلا تعبير عن رغبة ملحة في نفس الكائن اللغوي كي يجعل من اللغة أداة طيّعة تستنطق دواخلنا وتميط الحجاب عن مكنوناتها.

لقد نشأت الأسطورة مع اللغة واستكانت في حضنها لتحقّق يقظتها من جديد على لسان الشعراء الذين وهبوها حياة ثانية في قصائدهم ويعيدوا لها مجدها الأول يوم كانت نصوصها مكلّلة بالتقديس والإجلال. فالأكيد أن الأسطورة لم تدوّن من لدن كتاب عاديين، «بل كتبها الكهنة الذين كانت لهم المرتبة الأعلى في مجتمع دولة المدينة الناشئة مع بداية الحضارة المدنية في جنوب بلاد الرافدين»[١]. ولعلّ العدد الكبير من الألوح المكتشفة في بلاد الرافدين أصدق دليل على أهمية الفكر الأسطوري وحرص أهله على حفظه من عوادي الزمن[٢]. إذ لم يكن الناس يرون في الأسطورة خرافة معزولة عن صراعات الواقع وتفاعلاته أو عملا سرديّا يبتغون من ورائه المتعة وتزجية الوقت. لقد كانت الأسطورة «تمثّل ذروة الفكر الدينيّ في مجتمع بلاد الرافدين خلال تاريخه الطويل، فهي تعبّر عن نظرتهم إلى الآلهة والكون، وعن مصائرهم وأقدارهم، وعن كلّ ما يتعلّق بحياتهم ومماتهم. وكان كثير من هذه الأساطير يستخدم في الطقوس الدينية، من خلال ترتيلها في عباداتهم وأدعيتهم في المعابد وخارجها»[٣]. ويكفي القارئ حجة أن يجد فيها مواضيع ذات رؤية وجوديّة كصراع الخير والشر والحياة والموت ونشأة الكون وصراع الآلهة...

إنّ حنين الشاعر إلى عالم الأسطورة هو حنين إلى ذلك الماضي الغابر، فمن خصائص الأسطورة زمن جريان أحداثها. إنّ زمن الأسطورة – حسب مرسيا إلياد – هو زمن بدائي/ خيالي، زمن البدايات[٤]. كما أنّ شخصياتها «كائنات عليا». إذن كيف لا يحق للشاعر المبدع أن يستعير من تلك الكائنات المقدسة سحرها ويوظفها في

(١) الأسطورة في بلاد الرافدين، خالد عبد الملك النوري، مجلة عالم الفكر، العدد السابق، ص١١٣.

(٢) ملحمة كلكامش، وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان، طه باقر، سلسلة الكتاب للجميع، تصدر عن دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، طبعة خاصة ٢٠٠١، ص١٥ وما بعدها. يذكر طه باقر في هذا الكتاب أن ما استخرج من ألواح يبلغ مئات الألوف، وقد يناهز عددها المليون لوح، وهي موزعة الآن في المتاحف العالمية الشهيرة.

(٣) الأسطورة في بلاد الرافدين، ص١١٣.

(٤) Eliade (1963), p. 16.

شعره كي يميط اللثام عن الحقائق التي صارت محجوبة عن الإنسان المعاصر هذا الكائن الثقافي؟

إنّ بداية توظيف الأسطورة في الشعر العربي لم يكن مألوفاً قبل منتصف القرن العشرين، لكن الاطّلاع على الشعر الغربي نبّه شعراءنا إلى الحمولة الدلالية والرمزية التي تحفل بها الأسطورة التي أغرتهم بالنهل من منابعها. لقد وجد الشعراء العرب في شعر ت. س. اليوت[1] t.s.eliot (١٨٨٨-١٩٦٥) وإديث سيتويل[2] edith sitwell (١٨٨٧-١٩٦٤) وجون كيتس[3] gohn keats (١٧٩٥-١٨٢١)... تجربة شعرية فريدة من حيث توظيف الأسطورة والتمرد على قيود العقل للعودة إلى عالم الحياة البدائية انطلاقا من اقتباس موروثها الثقافي. لكن الانفتاح على الغرب لا ينفي أثر الظرفية التاريخية التي عاشها الشعراء الرواد -ويأتي في مقدمتهم بدر شاكر السياب ونازك الملائكة- إذا كانوا بحاجة إلى أقنعة فنيّة تحمل همومهم ومآسيهم الفكرية والاجتماعية والسياسية. فالعيش في مجتمعات تستفيق من سبات طويل وتكتشف أن الفساد ينخر أطرافها كافة، استوجب ضرورة اكتشاف آلية تعبير كفيلة بخلخلة القيم السائدة دون أن تكون مباشرة الدلالة فيعترضها مقص الرقابة بشتى أشكاله.

إنّ قيم الإنسان المعاصر لم تعد قيماً شعريّة كما هو الحال في الماضي، والعالم أضحى مسكوناً بصنم المادة، تلتهم فيه الأطماع الاقتصادية والسياسية كل جميل في هذه الحياة. والعودة إلى الأساطير هي عودة إلى حرارة العالم الأوّل.. ومع استحالة استرجاع ذلك الزمن بتفاصيله فإن الشعراء وجدوا في الرموز والأساطير ملاذاً يستنجدون بدفئه. فالإنسان أراد أن يتحرّر من «منطق الذهب والحديد» -على رأي السياب- خصوصا وأنّ البشرية لم توفق كثيرا في خلق أساطير جديدة تضاهي سابقاتها.

ويأتي الشاعر العراقي بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤) في مقدمة الشعراء العرب الذين استخدموا الأسطورة وأكثرهم نهلا من معينها. ومما لا شك فيه أنّ السياب قد وفّق إلى حد بعيد في نثر تبر الأسطورة داخل حدائق شعره. فقد أحسن تكييف رمزية الأسطورة ليخلق منها عنصرا فكريّا وفنيّا يخدم مرامي القصيدة، وذلك

(١) توماس ستيرنز إليوت، شاعر ومسرحي وناقد أدبي أمريكي حائزٌ على جائزة نوبل في الأدب في ١٩٨٤.
(٢) إديث سيتويل، شاعرة طليعية وعبقرية من عباقرة الأدب الإنكليزي.
(٣) شاعر إنكليزي أصبح واحداً من شعراء الحركة الرومانتيكية الإنكليزية المهمين في مطلع القرن التاسع عشر.

عبر تنويع أشكال التوظيف؛ بالدمج المباشر أحيانا وبالمحاورة والمناجاة أحيانا أخرى وبالتلميح الذكي والتداعي مرات عدة. ومن نصوصه الجميلة نورد هذا المقطع الآتي من قصيدة «المسيح بعد الصلب»:

بعدما أنزلوني سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
بعدَما أنزلوني، سمعتُ الرياحْ
في نُواحٍ طويلٍ تسفّ النخيلْ
والخطى وهيَ تنأى. إذن فالجراح
والصليبُ الذي سمّروني عليهِ طوالَ الأصيلْ
لم تُمتْني. وأنصتّ: كانَ العويلْ
يعبرُ السهلَ بيني وبين المدينة
مثلَ حبلٍ يشدّ السفينة
وهيَ تهوي إلى القاعِ كان النواحْ
مثلَ خيطٍ من النورِ بين الصباحْ
والدجي في سماء الشتاء الحزينة
ثم تغفو على ما تحس المدينة.

إنّ الشاعر في هذا النص يجمع بين رمزي تموز والمسيح ثم يتوحد بهما، وفي هذا شكل فنيّ من أشكال استغلال الأسطورة؛ أي التوحّد بها. والقصيدة تجسيد لمدى هول الإحساس بالضياع والعقم الذي عاناه السياب، وهو الإحساس ذاته الذي هيمن على قصائد (النهر والموت، جيكور والمدينة، قارئ الدم، مدينة بلا مطر). وهذه المجموعة من القصائد تشترك حسب – إحسان عباس – في كونها كانت جميعا قبل أحداث العراق الدامية بعيد ثورة تموز[1]. وفي ذاك ما يؤكد أنّ الأسطورة كانت لسان حال أزمة مستشرية ما كان للغة الطبيعية أن تدركها.

إنّ زرع السياب الأسطورة في قصائده زرع لمعاناة نفسية وخيبة ولّدها واقع اجتماعي وسياسي؛ تحولات وانكسارات ضاقت أمامها عبارة الشعر فاحتوتها الخرافة والأسطورة احتواءً سحريّاً خلاقّاً.

التوظيف الشعريّ للأسطورة وتلقيها:

لقد أسهمت الأسطورة بشكل فعّال في رسم ملامح الوجه الجديد للشعر الحديث، فاحتضنت معاناة الإنسان وأحلامه. وقد نجح الشاعر المعاصر في إعادة الحياة إلى تلك الحكايات القديمة وأخرجها من بطون الكتب ليثير بها فضول القارئ ويدفعه إلى استكشاف عالم ثري وغريب. وقد أدرك الشاعر العربي، منذ معرفته الأسطورة مدى قيمتها الفكريّة والفنيّة، إذ يرى عبد الوهاب

(١) بدر شاكر السياب. . دراسة في حياته وشعره. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، الطبعة السادسة ١٩٩٢ ص٢٢٧.

البياتي[1] (١٩٢٦-١٩٩٩) أن «لها دلالة عميقة تعبّر عن العشب والنار، والبحث من خلال اختراق كينونة المستمر من أجل خلق صور جديدة للإنسان والطبيعة... فالأسطورة إذن وعاء روحي تتضمن طاقة وديمومة وقدرة على التجاوز المستمر»[2].

إنّ توظيف الأسطورة في الشعر وتلقيها عمليتان متكاملتان، ولا يمكن الحديث عن تلقٍ سليم لهذا الزواج بين الأسطورة والشعر في غياب جملة من الشروط الموضوعيّة التي يُفترض وجودها في الشاعر باعتباره منشئاً للنص، والمتلقّي من جهة كونه منتجاً للدلالة. فالقارئ يظلّ طيلة ممارسته لتجربة القراءة حاضراً بوعيه وماضيه الثقافيّ، وليس «أمام المؤلّف والقارئ إلا أن يشتركا في لعبة الخيال. وبالفعل فإنّ هذه اللعبة سوف لن تنجح إذا ما قرر النص بأن يكون أكثر من مجموعة قواعد موجهة. تبدأ متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه منتجاً. أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار»[3].

إنّ الشاعر لا يمكنه أن يؤثثه نصه الشعري بالأسطورة ولا القارئ يستطيع أن يستوعب وجودها في النص الإبداعي دون تمكن كليهما من معرفة حقيقية بتفاصيل الأسطورة الأم أولا، وحمولتها الفكرية والثقافية ثانيا. فالجهل بتلك المعطيات سوف يؤدي دون شك إلى إساءة التأويل والقراءة.

ملاحظة أخرى ينبغي التنبّه إليها عند التعامل مع النصوص المستعينة في تأسيس صرحها الدلالي والفني بالأسطورة هي ضرورة ربط البعد الأسطوري بالسياق الواقعي، وبذلك ستظلّ الأسطورة حافلة بالمعاني مستجيبة للمتطلّبات الشعرية. إذ لا يستحب بأيّ شكل من الأشكال اختزال الأسطورة في حدث بسيط فيأتي الحضور الرمزي في النص الشعري باهتاً. فالمعنى المراد إيصاله عن طريق استعارة الأسطورة ينبغي أن يكون راقيا كي يتواءم وطبيعة الدلالة الأسطورية.

إن توظيف الأسطورة ينبغي أن يتسم بالاتساع والتنويع.. فلا يقتصر الشاعر على نمط أسطوري بعينه حتى يفرغه من كل إيحاء. ولعل تجربة السياب غنية من هذه

(١) عبد الوهاب البياتي، ويعد واحدا من أربعة أسهموا في تأسيس مدرسة الشعر العربي الجديد في العراق (رواد الشعر الحر) وهم على التوالي نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وشاذل طاقه.

(٢) ينابيع الشمس. . السيرة الشعبية، عبد الوهاب البياتي، الطبعة الأولى ١٩٩٩، دار الفرقد، دمشق، ص١٥١-١٥٢.

(٣) فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ إيزر، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ص٥٦.

الناحية، فقد أفاد السياب من أساطير الكتاب المقدس وأساطير إليوت وإديث سيتويل والحكايات الشعبية والغصن الذهبي وأساطير العالم القديم. وعلى الشاعر أيضا حينما يسعى وراء عملية تنويع الاختيارات أن ينفتح على تراث الأمم وينتقي منه ما ينسجم مع النموذج الإدراكي الذي يكتب من داخله؛ فليست كل الأساطير بريئة، إنها حمولة من التصوّرات تعكس رؤية الإنسان والحياة والوجود والخلق. فالاستعانة بفاوستوس، مثلا، تتطلب استحضار فكرة أنه باع روحه للشيطان كي يستبد بالمعرفة ويتحكم في الواقع. وتوظيف أسطورة فرانشتاين تحتم الإلمام بثنائية العلاقة الجدليّة بين الإنسانيّ واللاإنسانيّ؛ ففرنكشتاين «هذا الكائن القبيح الذي خلقه عالم «مستنير» يؤمن بالعلم وبمقدراته ليسخره في خدمته. ولكن المخلوق يقتل خالقه بعد قليل وينطلق حرّاً ليعيث في الأرض فساداً وفي الناس قتلا، أي أنّ ثمرة العلم الإنساني هي قتل الإنسان، ونتيجة العلم الإنساني لا إنسانية، ففرنكشتاين إنسان طبيعي آلي يتحرّك في إطار قوانين الطبيعة الآلية»[1].

إن لحضور الأسطورة في الإبداع الشعري وظائف ينبغي للمبدع إدراكها؛ فهي تشيّد الصرح الجمالي للنص، وتكسر النسق الخطي للغة، فيتم تبئير الرموز وإحالة النص الشعري المنظوم على نص سابق ثري بأحداثه وشخصياته وفضاءاته. وكل هذا يتجلى في النص الشعري الذي تتداعى فيه الرمزيّة الأسطورية بشكل سلس، كقول أمل دنقل في المقطع الآتي:

أيتها العراقة المقدسة

جئت إليك... مثخفا بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلي، وفوق الجثث المكدّسة

منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت عن، بنوءة العذراء.

فزرقاء اليمامة في القصيدة بأكملها بسطت وجودها بشكل ممتع للغاية، فلا يشعر القارئ بالملل أوبالتنافر بين معنى القصيدة وفكرة الأسطورة.

في المقابل على الشاعر ألا يُفرط في استعمال الأسطورة خصوصا والرمز عموما فيُدخل القارئ في متاهات لا تهمس له بأي معنى، وإن باح النص بشيء من أسراره فسيكون بعد عناء ينسي القارئ لذة الشعر.. ومن أمثلة تلك التجارب التي تبالغ في «ترميز» النص قصيدةُ «رؤيا فوكاي» للسياب، حيث يقول في مقطع منها:

(١) دراسات في الشعر، عبد الوهاب المسيري، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٧، ص٣٠.

مازال طائر الحديد يذرع السماء

وفي قرارة المحيط يعقد القرى

أهداب طفلك اليتيم حيث لا عناء

إلا صراخ البابيون زادك الثرى

فازحف على الأربع فالحضيض والعلاء

سيان جنكيز وكنغاي

هابيل قابيل وبابل كشنغهاي

وليست الفضة كالحديد

هياي كونغاي كونغاي

الصين حفل شاي

وسوق شنغهاي

يعج بالمزارعين قبل كل عيد

هياي كونغاي كونغاي

إن الشاعر حشد إلى جانب الأسطورة الصينية الأساس إحالات رمزية وأسطورية أثقلت النص (اقتباسات من شعر شكسبير ولوركا وسيتويل ومقاطع من قصة يوحنا المعمدان وصلب المسيح وجنكيز خان وقابيل وهابيل...). والقارئ هنا سيكون مشتّت الذهن لأن المعنى لن يتحقق لديه إلا عند حصوله على الناظم بين تلك الأساطير والرموز المرصوفة جنبا إلى جنب في نص واحد.

إن متتبع الأسطورة في الإبداع الشعري عليه أن يتخطى مرحلة التعامل معها كملمح فني ومضموني مكمل. إنما عليه أن يتبنى رؤية متكاملة تركز على التقاطع بين بنية العمل الأدبي بكامل عناصره واللحظة التاريخية و«منظومة القيم الأخلاقية، بحيث تصبح البنية الأدبية الجمالية ليست مجرد شكل متناسق جميل وإنما تعبير عن اللحظة التاريخية وعن القيم الأخلاقية التي وردت فيها»[1]، بحيث يُمكننا الكشف عن تاريخ فكر المجتمع ومنظومته القيمية مع استحضار للخصائص الجمالية. إن تلك الرؤية تؤكد الاتصال بين الواقع الأدبي والواقع الموضوعي؛ فالنص الأدبي مهما كان بنية مستقلة «إلا أنه ليس نصّاً مجرداً مغلقا، معلّقا في الهواء، وإنما هو نص متعين، جذوره في الواقع، يوجد في عدة سياقات. فهو أولا يوجد داخل سياق أدبي يتكون من كل النصوص الأدبية السابقة واللاحقة التي كتبت باللغة نفسها»[2]. إن اعتماد منطق دراسة العناصر معزولة يسيء للنص الأدبي. فالبحث، مثلا، عن الرموز والأساطير في النصوص من دون ربطها بالسياق الفني والمضموني والتاريخي للنص سيكون جهداً عبثيّاً لا

(١) دراسات في الشعر، عبد الوهاب المسيري، ص١٢.

(٢) دراسات في الشعر، ص١٩.

غاية ترجى منه سوى الخروج بلائحة من الأسماء الأسطوريّة الفاقدة لأي معنى حقيقي.

تركيب:

مما لا شك فيه أنّ الأسطورة ارتبطت منذ نشأتها بالماضي السحيق وأنّ لكل أمة أساطيرها، لكن كلّ ذلك لا ينفي أنّ الإنسان المعاصر قادر على خلق أساطيره المعبرة عن وجوده وعصره. ويحضرنا هنا رولان بارت حينما قال: «هل بإمكان كل شيء أن يكون أسطورة؟ أجل، هذا ما أعتقده، ذلك أن الكون موح بصورة لا متناهية. فكل موضوع من موضوعات العالم.. يمكنه أن يمر من وجود مغلق، أبكم، لى حالة فمية، مفتوحة على تملك الجميع، إذ ليس ثمة قانون، طبيعيا كان أم غير طبيعي، يمنع من التكلم عن الأشياء»(١). الأسطورة حالة وجوديّة، رؤية خاصة للكينونة. واستغلالها من طرف الشاعر المعاصر ناجم عن حالة توافق طبيعي بين ماضي الإنسان وحاضره، على أساس أن الوجود الإنساني متتالية يكمل بعضها بعضا.

لهذا فـ «إن بالإمكان تصور أساطير قديمة جدا، إلا أنه لا وجود لأساطير خالدة: ذلك أن التاريخ البشري هو الذي ينقل الواقعي إلى حالة الكلام، وهو الذي ينظم وحده، حياة اللغة الأسطورية وموتها. ولا يمكن للميثولوجيا، أكانت بعيدة أم لا، إلا أن تملك أساسا تاريخيّا، ذلك أنّ الأسطورة كلام ينتقيه التاريخ: ولا يمكنه أن ينبثق من «طبيعة» الأشياء»(٢). والجدير بالاهتمام أن الأسطورة ليست مجرد ماض عريق خرافي، إنما هي تأكيد على سعي الإنسان نحو مطلب النظام. وهي في ذلك لا تختلف عن الفلسفة والعلم. فإن كانت الفلسفة تؤسس لنظام مفاهيمي تجريدي يساعد على إدراك الواقع، فإن العلم يضع قواعده ومبادئه قصد خلق نظام تجريدي يحيط بالواقع.. والأسطورة من جهتها مثلت طموحا لاستيعاب عالم القوى الغيبية التي كانت تتحكم بمصائر الإنسان. ومن ذلك النسق تكتسب الأسطورة مشروعيتها في عالمنا الراهن. فالأسطورة تمنحنا «النظام الذي تخلقه... فيما حولها، ليس نظام العقل المتعالي الذي يجعل نفسه خارج العالم، ثم يفسره عن بعد وكأنه شيء غريب عنه، بل هو نظام الإنسان المتعدد الأبعاد الذي لا يستطيع أن يرى نفسه خارج العالم الذي يعمل على تفسيره، ويدرك بطريقة ما أن

(١) الأسطورة اليوم رولان بارت، بيت الحكمة، ص٥٠.
(٢) الأسطورة اليوم، ص٥١.

المفسِّر والمفسَّر وجهان لعملة واحدة»[1]

أخيرا، لا بد من التأكيد بأن هذا العمل الموجز ليس كافيا لإضاءة كل الجوانب المظلمة في علاقة الشعر بالأسطورة، بيد أنه يمثل استمرار لمجهودات سابقة وأخرى لاحقة يكون همّها جميعا هو الارتقاء بالإبداع ورسم معالم طريقه. فالعلاقة بين النقد والأدب ليست علاقة اختلاف أو صراع، بل هي علاقة تكامل يفضي تطور أحد طرفيها إلى سداد رؤية الآخر واتضاح مقاصده.

مراجع الدراسة:

المصدر الترتيب الألفبائي

http://forum.arabia4serv.com/t98737.html#ixzz2nMkk6QOS

http://forum.arabia4serv.com منتديات

- بدر شاكر السياب.. دراسة في حياته وشعره. إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، الطبعة السادسة ١٩٩٢.
- دراسات في الشعر، عبد الوهاب المسيري، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٧.
- فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ إيزر، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس.
- ملحمة كلكامش، وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان، طه باقر، سلسلة الكتاب للجميع، تصدر عن دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، طبعة خاصة ٢٠٠١.
- ينابيع الشمس.. السيرة الشعبية، عبد الوهاب البياتي، الطبعة الأولى ١٩٩٩، دار الفرقد، دمشق.
- الأسطورة اليوم، رولان بارت. بيت الحكمة، مجلة مغربية للترجمة، في العلوم الإنسانية، العدد السابع، السنة الثانية، فبراير ١٩٨٨.
- الأسطورة والتوظيف الحضاري في الثقافة المصرية القديمة، محمد عبد الفتاح سليمان، مجلة عالم الفكر، دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٤٠، العدد الرابع، أبريل- يونيو ٢٠١٢.
- الأسطورة في بلاد الرافدين، خالد عبد الملك النوري، مجلة عالم الفكر، العدد السابق.
- الأسطورة والرمز، إبراهيم أحمد. مجلة الفكر العربي المعاصر،مجلة فكرية مستقلة تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت/باريس، العدد ١٢٤، خريف ٢٠٠٢/شتاء ٢٠٠٣.
- ELIADE (Mircea), *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963 (Collection Folio/essais, n°100)

(١) الأسطورة والرمز، إبراهيم أحمد. مجلة الفكر العربي المعاصر،مجلة فكرية مستقلة تصدر عن مركز الإنماء القومي، بيروت/باريس، العدد ١٢٤، خريف ٢٠٠٢/ شتاء ٢٠٠٣، ص١٤٠.

مفهوم النص في اللسانيّات، والأدب، ومناهج النقد (دراسة وصفيّة مقارنة)

د. جمانة توفيق أبو علي[1]

النّص واللّسانيات:

لقد كان للنجاح الباهر الذي حققته اللّسانيات في دراستها للغة أثره البالغ في حقل الدّراسات عامة، فقد استفادت البحوث الأدبيّة من إنجازات عديدة قد حصلت عليها اللسانيات، سواء أكان ذلك على مستوى بعض النتائج التي استلهمها الدراسون أم على مستوى منهجية البحث، وعلى سبيل المثال وليس الحصر، سيطرة المصطلحات اللّسانية على الدراسة الأدبية، فقد كان التّلازم واضحاً بين اللّسانيات والأدب وذلك منذ الشّكلانيين الرّوس، وذلك من خلال تحديد اللّسانيات الجملة باعتبارها أكبر وحدة قابلة للوصف النحوي؛ وهذه المقولة ينسبها الكثير من الباحثين إلى «بلومفيلد»...بمثابة الحدّ الّذي يتفق حوله كل المشتغلين باللّسانيّات.

والقول بأنّ الجملة هي أكبر وحدة،ذلك يتضمن وحدات أخرى يطالها الوصف اللّساني، وإذا كانت النّظرية اللّسانيّة التّقليدية، تميّز بين مستويين أساسيين في الوصف النّحوي هما الكلمة والجملة، فإنّ اللّسانيات الحديثة ترى أن الكلمة الواحدة فيها وحدات صغرى هي المورفيمات[2]

وبين الكلمة والجملة هناك وحدتان هما: المركب syntagme والقضية proposition؛ والتّمييز بينهما يكون باعتبار أنّ المركب هو كل مجموعة من الكلمات المتوازنة نحويّاً بواسطة كلمة واحدة ليس لها فاعلها الخاص والّتي يصبح محمولها مركباً؛ وعلى عكس ذلك فمجموع الكلمات الّتي لها فاعلها الخاص ومحمولها الخاص الذي يدخل في جملة كبرى هو القضية[3].

(١) طالبة سنة أخيرة في معهد الدكتوراه والتعليم العالي في الجامعة اللبنانية.

(٢) J.lyons: linguistique generale. trad. F.Dubois Charlier/D.Robinson Larousse. 1970. P:131.

(٣) م.ن.

وحسب قراءة لاينس تصبح العلاقة بين الوحدات الخمس القابلة للوصف اللساني (المورفيم، الكلمة، القضية، المركب، الجملة)؛ علاقة تركيب composition. وإذا كانت الجملة هي الوحدة الكبرى، والمورفيم هو الوحدة الصغرى يمكن تصنيف هذه الوحدات إلى درجات (الجملة، القضية، المركب، المورفيم)، وإنّ وحدات الدّرجة العليا مركبة من وحدات الدّرجة السّفلى، وبالمقابل يمكن القول إنّ وحدات الدّرجة العليا، يمكن تحليلها من خلال تقسيمها إلى وحدات الدّرجة السفلى[١].

وينبغي الإشارة إلى أنّ اللّسانيات بوقوفها عند حد الجملة، كوحدة كبرى ما زالت تثار حولها العديد من المشاكل، لذا هناك العديد من اللّسانيين يصرّون على ضرورة الوقوف عند حد الجملة وعدم تجاوزها[٢]، وآخرون يؤكّدون حتميّة تخطي هذا الحدّ لما له من فوائد على تحليل الجملة[٣].

إنّ تخطي الحدّ - حسب بعض اللّسانيين - يؤدي للاضطراب والتّعتيم وعدم الوضوح، ويبدأ ذلك من خلال المسميّات الّتي تأخذها هذه الوحدة الّتي تتجاوز الجملة؛ فيه عند البعض «الملفوظ» وعند آخرين «الخطاب» وعند آخرين «النص»؛ وكل هذه المصطلحات متعدّدة المعاني والدلالات، وهي أيضاً يقابل بعضها الآخر، أو يرادفه في هذا السّياق أو ذاك[٤].

وخلال عرض لاينس تحديد الوحدات النّحويّة وانتهائه إلى الحديث عن درجات الوحدة الكبرى، فإنّه يثير قضية» الملفوظ» باعتباره وحدة قابلة للوصف اللّساني ويعرض لتحديد هاريس:» إنّ الملفوظ هو كل جزء من أجزاء الكلام (Partie du discours) يقوم به متكلّم، وقبل هذا الجزء وبعده هناك صمت من قبل هذا المتكلم»[٥].

لقد شاع مفهوم النّص - في كتب اللّغة المعاصرة - مصطلحاً له امتدادات وتجليات، فالنّص مدار الدّراسات اللّغويّة الّتي حاولت اتخاذه منهجاً لدراستها، ووسمت نظريّاتها باسمه، فأصبح يعرف الدّرس اللّغوي المتعلّق بالنصّ بـ «لسانيات النصّ»، الّتي انفردت به في وقت متأخر، ولاسيّما في الثّلث الأخير من القرن

(١) يقطين، سعيد **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، ط٤، ٢٠٠٥، ص١٦.
(٢) V.Dijk: Some aspects of text grammers. Mouton. 1972. P:28-30.
(٣) م.ن، ص٢٩.
(٤) يقطين، سعيد **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، ط٤، ٢٠٠٥ ص١٦.
(٥) J.lyons: linguistique generale. trad. F.Dubois Charlier/D.Robinson Larousse. 1970. P:133.

العشرين، إذ أخذ منظّرو هذا النّوع من اللّسانيات وضع التّعريفات الّتي توائم أفكارهم، فجاءت تعريفاتهم متطابقة في أحيان، ومتباينة في أحيان كثيرة، وسأورد نماذج من هذه الّتعريفات لتبييّن وجهات التّوافق أو الاختلاف، في نظر الباحثين الّذين جهدوا في تغيير مسار الدّرس اللّغوي باتجاه النصّ، بعد أن ظلّ قروناً طويلة يدور في فلك الجملة.

لعلّ أول محاولة لتعريف النّص، من وجهة نظر اللّسانيات، تلك التي ظهرت في العام ١٩٦٤ في كتاب (ب. هارتمان)، الذي وصف النّص بأنّه كلّ ما يظهر في اللّغة من صيغة تفاهميّة واجتماعيّة مرتبطّة بأطراف محدّدة. ويرى – هارتمان – «أنّ اللّغة المستخدمة في الواقع هي الموضوع الفعلي، العلامة الفعليّة «أي اللّغويّة» المنظّمة، وهذه العلامة – في العادة– هي النّصّ؛ وبمعنى أدق هي نصّ بعينه... ويحدّد النّص وفق ذلك بأنّه قطعة ذات دلالة، وذات وظيفة، ومن ثمّ فهي قطعة مثمرة من الكلام»[١]

تعريف بسيط لـ «هارتمان» يبيّن فيه آليات التّعامل مع النّص، ويؤكّدّ محوريّة علم الدّلالة، في دراسة النّوص وتحليلها، فعند معالجة نصّ ما؛ ينبغي تحليل الأسس الحاملة للمعلومات وتأثيراتها داخل النصّ، والانتقال من مضامين خارج النصّ؛ أي مضامين غير نصّية؛ مثل قضايا الموقف والسّياق، ويرى أيضاً ضرورة فصل وحدات تحليليّة نصيّة، وتحديدها بالاستعانة بعلوم أخرى، ويجب أيضاً أن تحدّد التراكيب في النّصوص؛ سواء أكانت تراكيب عامة، أم تراكيب أو أشكال أو أساليب خاصّة؛ أي يجب البحث في ما يجعل مجموعة من التّراكيب نصّاً[٢].

ويُعرَّف النّص في بعض المراجع بطريقة مبسّطة بوصفه «تتابعاً منظماً أفقياً من الإشارات اللّغويّة الّتي تُفهم على أنّها توجيهات من مرسل معين إلى مخاطَب معين»[٣].

وهذا ما يشير إليه «ديفيد كريستال» في موسوعته اللّغويّة عند حديثه عن أهمية امتداد النصّ كمتواليّة، وكونه منطوقاً أو

(١) بحيري، سعيد حسن، **علم لغة النصّ، المفاهيم والاتجاهات**، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧، ص٩٤-٩٥.

(٢) هاينمان، مارغوت، فولفغنغ، **أسس لسانيات النّص**، ترجمة موفق محمد جواد الصالح، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٥٣. بحيري، سعيد حسن، **علم لغة النصّ، المفاهيم والاتجاهات**، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧، ص٩٥.

(٣) زتسيسلاف واورزنياك، **مدخل إلى علم النصّ، مشكلات بناء النصّ**، ترجمة سعيد حسن بحيري، القاهرة، مؤسسة المختار، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٥.

مكتوباً، ويشير أيضاً إلى أهمية الوظيفة الاتصاليّة التي يحقّقها النصّ[١].

ويقول بول ريكور: «لنسمّ نصّاً كلّ خطاب تثبته الكتابة، وعلى هذا التعريف، يكون التثبيت بالكتابة مؤسساً للنّصّ»[٢].

ولكن هل من المعقول أن يكون النّص فقط كلمات متتالية؟؟

«تستعمل كلمة النصّ (Text) في علوم اللّغة للإشارة إلى أيّ مقطع، منطوق أو مكتوب، ومهما كان طوله، ليؤلّف كلاّ موحّدا»[٣] نرى هاليداي هنا يوسّع نطاق التّعريف بالنّص ليكون وحدة دلاليّة، فهو وحدة معنى، وليست وحدة شكل، ويشير كل من هاليدي ورقية حسن – في كتابهما – أيضاً إلى إمكانيّة تحديد النصّ بطريقة مبسّطة بالقول: إنّه اللّغة الوظيفيّة، ونعني بالوظيفيّة، اللّغة الّتي تؤدّي بعض الوظائف في بعض السّياقات، والنّص أساساً وحدة دلاليّة.

ويؤكّد هاليداي على أهميّة دور الوظائف على صعيد اللّغة، وبالتّالي فإنّ لهما دوراً بارزاً على صعيد النّص، بوصفه وحدة دلاليّة[٤]، والوظائف هي:

– التّجريبية (ideational)، التّي تظهر في مضمون الاستعمال، وتتألّف من بعدين؛ بعد تجريبي، يتعلّق بتمثيل التّجربة الّتي يعيشها المتكلّم في سياق ثقافي واجتماعي معيّن. وبعد منطقي يعبّر به عن العلاقات المنطقيّة المجردة الّتي تشتق من التجربة ضمنيا.

– التّواصلية (Interpersonal)، وتتّصل بالبعد الاجتماعي لوظائف اللّغة التّعبيرية، ويحدّد فيها وضع المتكلّم وأحكامه.

– النّصيّة (textual)، الّتي تتضمّن الأصول الّتي تتركّب منها اللّغة، لإبداع النّصّ، ليغدو منسجماً في علاقته مع نفسه، وفي سياق المقام الذي وظّف فيه[٥].

النّص عند هاليدي ورقية حسن، ليس شكلاً تؤلّفه مجموعة الجمل المنطوقة أو المكتوبة، فحسب؛ بل هو وحدة دلاليّة

---

(١) See?: David Crystal, The Cambridge Encyclopedia of Language, Cambridge University press, 2nd ed., 1997; pp.116.

(٢) بول ريكور، من النصّ إلى الفعل، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، القاهرة، مؤسسة عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ٢٠٠١؛ ص١٠٥.

(٣) Halliday (M.A.K.) and Ruqaya Hassan; Cohesion in English; Long man; 1st pub; New York; 1976; p.p.1.

(٤) Halliday (M.A.K.) and Ruqaya Hassan; Cohesion in English; Long man; 1st pub; New York; 1976; p.p.1.

(٥) يقطين، سعيد، انفتاح النصّ الروائي (النصّ والسياق)، لبنان، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠١م؛ ص ١٧.

تحكمها علاقات وظيفيّة، تتحقّق عبر وسائل التّماسك الّتي تمنح النّص وحدته الشّكليّة والمعنويّة[١].

وكريستال وهاينمان وفيهفيجر لم يقصروا تعريف النّص على كونه منطوقاً أو مكتوباً، بل زادوا أصنافا أخرى تشمل علامات الطريق، والمحادثات، والتّقارير الإخبارية، والصور الرّمزية، والقصائد، والإعلانات... وغيرها[٢].

ويشرحون سبب إدخال هذه الأصناف تحت مفهوم «النصّ» وذلك اعتماداً على وظيفة النّصّ الرئيسة؛ وهي الوظيفة التّواصلية (Communicative Function) التي «تُعرف بسمات مثل التّماسك (Cohesion)، والانسجام (Coherence)، والإخباريّة (Informativeness)، وهذه السّمات هي الّتي توفّر تحديد الكيفيّة الّتي تنشئ وحدة النّصّية أو النّسيج»[٣]

ولم يقبل «جون لاينز» هذا التّعريف، باعتباره تعريفاً تقليديّا، ينحصر بجمل متتابعة وظيفتها التّواصل فقط، إذ يرى أنّ هذا التّعريف غير مرضٍ وعاجز عن توضيح الوحدات الّتي يتألّف منها النّص، سواء أكانت جملاً، أم غير جمل فهي «ليست مجرد وحدات متّصلة مع بعضها في سلسلة، إنّما ينبغي ربطها بطريقة مناسبة من حيث السّياق، وعلى النّص في مجمله أن يتّسم بسمات التّماسك والتّرابط»[٤].

ولم يقبل «جون لاينز» النّص إلاّ بوجود علاقات داخليّة – كتماسك النّص والتّرابط، تنتظم فيها الجمل بشكل متوالٍ، وبالإضافة إلى العلاقات الدّاخلية المذكورة آنفاً، هناك علاقات خارجيّة يحكمها السّياق، فالنّص والسّياق متمّم أحدهما الآخر، وتعدّ النصوص «مكوّنات للسّياقات الّتي تظهر فيها، أمّا السّياقات فيتمُّ تكوينها وتحويلها وتعديلها بشكل دائم بوساطة النّصوص الّتي يستخدمها المتحدثون والكتاب في مواقف معينة»[٥].

ويرى «جانوس. س. بيتوفي» أنّ النّص موضوع رمزي – علائقي تغلب عليه السّمة الكلاميّة، ذو شكل مكتوب باليد، أو مطبوع

(١) See: Halliday (M.A.K.) and Ruqaya Hassan; p.p.1-2.

(٢) See: Crystal; A Dictionary of Linguistics and phonetics; Black well published; (3rd ed); London 1991; S.V (text); p.p. 350.

(٣) See: Crystal, A Dictionary of Linguistics and phonetics; S.V (text); p.p. 350.

(٤) لاينز، جون، **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة عباس صادق الوهاب، بغداد، دار الشؤون الثقافيّة، ط١، ١٩٨٧، ص ٢١٨-٢١٩.

(٥) م.ن، ص ٢١٥.

في شكل أو هيئة ماديّة... ومع أنّ الأشكال الماديّة المكتوبة يدويّاً، أو المطبوعة هي المواضيع الرئيسة في عمليّة معالجة النّص، إلاّ أنّه يجب الأخذ بعين الاعتبار الشّكل السّمعي المحتمل أيضاً. وتحقّق النّصوص معايير النّصّية، إذا تمّ احترام التّوقّعات الآتية: يعبّر الموضوع، في حالٍ تخاطبيّة معطاة، أو مفترضة، عن شكل متّصل وتامّ لحالة من الحالات، ويحقّق وظيفة تخاطبيّة معطاة أو مفترضة؛ وله تركيب كلاميّ متّصل، وكامل؛ إذ يمكن للاتصال والكمال في التّركيب أن يعتمدا على أنموذج الموضوع المعطى[1].

وكأننا نقف هنا عند نصٍ بعيد كلّ البعد عن دائرة النّظام اللّغوي – الصّوت والكلمة والجملة – وفقط ينظر إلى استعماله.

والنّص هو حاصل جمع النّظام اللّغوي؛ والحاصل هو جزء من العمليّة اللّغويّة، ومسألة استعمال النّص مسألة مهمّة، ولكنّها لا تنفي عنه دمجه بالنّظام اللّغوي.

والنّص في التداوليّة النّصّية؛ سلسلة لسانيّة محكيّة أو مكتوبة تؤلّف وحدة تواصليّة، ولا يهمّ أن يكون المقصود هو متتالية من الجمل، أو من جملة وحيدة، أو من جزء من الجملة، ومعنى هذا أنّ مفهوم النصّ لا يوافق مفهوم الجملة على مخطط واحد، أو مع مفهوم القول أو التّركيب؛ ويعلّق كلاوس برينكرعلى تعريفات النّص الكثيرة، بأنّها مع كثرتها إلاّ أنّها لم تجد تعريفاً مقبولاً له ويتساءل:

«هل يمكن عموماً أن يُطوّر مفهوم صحيح بوجه عام للنّص، يجيز أن يحدّد ما يجب أن يعدّ نصّاً في جميع الأحوال؟»[2].

ثمّ يناقش كلاوس سؤاله المطروح ليصل إلى أنّ تحديد موضوع فرع علمي لا يأتي من خواص الموضوعات فحسب، بل إنّه يتّبع قبل كلّ شيء أهداف دراسة العلماء أيضاً، وربّما لا يلائم التّعريف المطلق للنّص، تلك التّبعيّة المتبادلة بين وضع الهدف، وتحديد الموضوع عند بناء نظريّة ما مناسبة ووافية. ويرى أنّ علينا أنّ نفرّق بين اتجاهين رئيسين لعلم لغة النّص، حدّدا مفهوم النّصّ تحديداً متبايّناً؛ – الاتجاه الأول:يقوم على أساس النّظام اللّغوي، وقد استند من النّاحية التّاريخية إلى النّظريّات اللّغوية السّابقة؛ مثل: علم اللّغة البنيوي والنّحو التّحويلي التّوليدي، اللّذين عرّفا النّظام اللّغوي بأنّه النّظام القواعدي للغة ما،

(١) جانوس.س بيتوفي: اللغة وسيلة مكتوبة: النصّ، ضمن الموسوعة اللغوية، ترجمة محيي الدين حميدي، عبدالله الحميدان، الرياض، جامعة الملك سعود، ١٤٢١هـ، ج١، ص٢٠٩.

(٢) كلاوس، برينكر، التحليل اللغوي للنص- مدخل الي المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ص٢١، ٢٢.

والذي يعدّ أساس الاستعمال اللّغوي – الكلام/الأداء اللّغوي –، بوصفه كمّاً غير نهائي من النّاحية النّظرية من أفعال الكلام، والأبنيّة اللّغويّة الّتي تنشئها المنطوقات والنّصوص(١).

أمّا هدف علم لغة النصّ القائم على النظام اللّغوي؛ فهو «اكتشاف تلك المبادئ العامة ووصفها وصفاً منظماً، وهو يرجع في ذلك إلى تحديدات علم لغة الجملة، ذات الأصل البنيوي، أو التوليدي- التحويلي، ويعبر عن هذا الترابط بوضوح خصوصاً في مفهوم النص: فيعرّف النصّ بأنّه تتابع متماسك من الجمل، غير أن هذا يعني أنّ الجملة كما كانت الحال من قبل ينظر إليها على أنها «معلم رئيسي» في تدرج وحدات لغوية؛ أي تعدّ وحدة بناء النصّ»(٢). وفي النّتيجة فُهِم التّماسك النّصّي في هذا الاتّجاه من علم لغة النّص، فهماً نحوياً محضاً؛ فهو لا ينظر إلاّ للعلاقات النّحوية–الدّلالية بين الجمل، أو بين عناصر لغويّة (مفردات، أدوات... وغيرهما) في الجمل المتعاقبة في النّص. والاتجاه الآخر يقوم على أساس نظريّة التّواصل؛ فيُعرّف النصّ بوصفه فعلاً لغويّاً معقداً يحاول المتكلّم به، أو كاتبه أن ينشئ علاقة تواصليّة معينة مع السّامع أو القارئ. ويقترح برينكر مفهوماً مدمجاً للنصّ ينظر إلى كلا جانبيه؛ اللّغوي البنيوي، والتّواصلي السّياقي، فيعرِّف النّصّ بأنّه وحدة لغوية وتواصليّة في الوقت نفسه(٣).

ومن الجهة التّواصليّة هذه، ينظر زيغفريد شميث إلى النّص على أنّه شكل كوني يحوّل «اللّغة من نظام **إشاري** عام إلى فعل اجتماعي هادف؛ أي إنّه يمثّل مرحلة تطويع بنيات شكليّة مجرّدة، وتوظفيها لوضعيّات تواصليّة ملموسة، يحتكّ خلالها الأفراد والجماعات بعضهم ببعض، وفقاً لمواضعات تخاطبهم داخل المجتمع»(٤).

لا يقتصر النّص عند شميت على المكتوب، أو المطبوع، أو الأدبي فحسب؛ بل يشمل الكلام الشّفوي، وغير الأدبي؛ فالنصّ هو كلّ قسم لغوي يتجلّى داخل فعل تواصلي، أو داخل لعبة أفعال تواصليّة(٥)،

(١) م.ن، ص ٢٢.
(٢) م.ن، ص ٢٤.
(٣) م.ن، ص٢٤، ٢٩.
(٤) نزار التجديتي، **إنتاج النصّ في نظرية زيغفريد شمث**، مجلة علامات في النقد، ج ٤١، مج ١١، ٢٠٠١، ص ٣٧٧.
(٥) رشيد الحاج صالح؛ **التحليل اللغوي ونظريّة المعنى عند فتجنشتاين**، الكويت عالم الفكر، المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب، العدد٤، م٢٩، ٢٠٠١م؛ ص ٢٣٦. =

يجمعه موضوع واحد، ويقوم بوظيفة تواصليّة قابلة للتعرّف إليها، أي إنّه يحقّق طاقة إنجازيّة قابلة لأن يتعرّف إليها شركاء التّواصل، إذ بفضل الوظيفة الانجازية/ الاجتماعيّة التّواصليّة وحدها، تغدو مجموعة من الرّسائل اللّغوية المحكمة قواعدها، نسقاً نصّياً متماسكاً، يعمل بنجاح في أثناء التّواصل الاجتماعي.

وقداستند شميث في تعريفه النصّ، على معايير شتى، أبرزها معياران:

أولاً: المعيار الدّلالي، ويتألّف من عنصرين مترابطين هما:

١. الوحدة الموضوعية. /٢ - تماسك النّص.

ثانياً: المعيار التّداولي، ويتألف أيضاً من عنصرين هما:

١. التّأثير في المخاطب./ ٢ - المخاطِب أو المؤلّف.

المعياران يشيران إلى نظرة شميث إلى بنية النصّ من زاوية وظيفيّة، تتمثل بتواصلية النّص، هذه الوظيفيّة الّتي تتجلّى في السّمات الثّلاث الّتي دعا شميت إلى النظر إليها داخل النصّ؛ وهي:

١. أنّ النصّ مقولة أساسيّة لفلسفة اللّغة وللّسانيات، وتتطلّب منهجاً في التّحليل موجّهاً نحو التّواصل.

٢. من وجهة النّظر اللّسانية يبدو النّص إطاراً توزيعيّاً للمكوّنات النّصّية.

٣. أما من وجهة نظر فلسفة اللّغة، يعدّ النصّ علامة لقصد المخاطب في إبلاغ رسالة ما إلى المخاطب، وإحداث أثر فيه.

فلغة النصّ هي مجموع الدّلائل النّصّية، أي موضوع النصّ، وهي المركب اللّغوي الّذي يعزل بصورة تجريديّة من لعبة الأفعال التّواصليّة، هذه اللّعبة التّي تغنيها مركبات غير لغويّة تأتلف معها. ويرى شميث أنّ الخاصّية النصّية؛ هي خاصّية رئيسة في كلّ لغة، ففي عملية التّواصل لايتحاور المتخاطبون فيما بينهم بالكلمات أو بالجمل، بل يكون حوارهم بالنّصوص(١).

أمّا فان دايك، فيرى النّصوص ليست بنى قاعدية على مستويات مختلفة (أصوات، كلمات، بناء الجملة، المعنى)، ولكنها تعتمد على التّرسيمات، والبنى الأسلوبيّة، والبلاغيّة الّتي هي في عدد من

= - لودفيغ فتغنشتاين، **تحقيقات فلسفية**، ترجمة وتقديم عبد الرزاق بنّور، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط١، ٢٠٠٧؛ص ٣١، ٢٠٢.

(١) نزار التجديتي، **إنتاج النصّ في نظرية زيغفريد شمث**، مجلة علامات في النقد، ج ٤١، مج ١١، ٢٠٠١، ص٣٧٧-٣٨٠.

مستويات النّص مسؤولة عن التّغيير، وعن البنيّة الإضافيّة[١]. وهذا التّحديد للنصوص متأثر- كما يبدو- بنظرية فان دايك في أنّ علم النصّ علم متداخل الاختصاصات، وإن كان ينطلق في تحليله النصوص من منطلقات دلالية وتداولية. ويذكر (دي بوجراند) في بداية تأريخه لعلم النصّ رأياً لـ (فان دايك)؛ يرى فيه أنّ علم النصّ لا يخضع لنظرية محدّدة أو طريقة مميزة؛ بل يخضع لسائر الأعمال في مجال اللغة التي تتخذ من النصّ مجالاً لبحثها واستقصائها، ويعني ذلك ألا نتوقع في دراستنا تاريخَ علم النصّ، أن نُبرز نظرية واحدة أو اتّجاهاً محدّداً؛ بل يجب أن نتّجه نحو سائر الأعمال التي أسهمت في إبراز هذا المجال الحيوي في دراسة اللغة[٢].

حينما يعرّف دي بوجراند النّص يحاول جمع كلّ الصفات التي أسبغها النصّيون على النصّ، وكلّ بحسب نظرته إليه، والنّص - بحسب بوجراند - واقعة اتصاليّة، وهو نظام فعّال يعرّف تبعاً للمعايير الكاملة للنّصّية، ولا يعتمد في النّص على القيود النّحويّة، بل يعتمد على سياق الموقف، الّذي يمكّن المتكلّم من حذف أو اقتضاب بعض العناصر اللّغوية من دون ضرر يعود على الطّاقة الاتصاليّة في النّص، وهكذا لا ينبغي للصّواب النّحوي أن يعدّ قانوناً، بل تعويضاً، أي معياراً يُلجأ إليه عند عدم وجود قرائن محددة. ولكي تتحقّق الوظائف الاتصاليّة للنّصوص، لا يعتمد اللّسانيون تراكيب غير مقبولة اتصاليّاً، لذا فإنّ مفهوم اللا نصّ في الواقع التّطبيقي للنّصوص، يكون الاهتمام به هامشياً[٣].

وعلى النصّ أن يتّصل بموقف يكون فيه، تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات، والتوقعات، والمعارف، تسمّى هذه المرتكزات بسياق الموقف، أما التّركيب الداخلي للنصّ فهو سياق البنيّة. والنّص من زاوية أخرى لا يمكن النّظر إليه على أنّه صورة مؤلّفة من الوحدات الصّرفية. إنّ النّص يعدّ تجلّياً لعمل إنساني، ينوي به شخص ما أن ينتج نصّاً، ويوجّه السّامعين به إلى أن يبنوا عليه علاقات من أنواع مختلفة. والنصّ؛ هو توال من الحالات ؛ فالحالة المعلوميّة، والحالة الانفعالية، والحالة الاجتماعية... لمستعملي اللّغة عرضة

(١) تون أ. فان دايك، **النصّ: بنا ؤه ووظائفه مقدمة أولية لعلم النصّ**، ترجمة جورج أبي صالح، مجلة العرب والفكر العالميّ، مركز الإنماء القوميّ، العدد الخامس، ١٩٨٩، ص ٦٩.

(٢) عوض، يوسف نور، **نظرية النقد الأدبي الحديث**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٧، ص٦٧.

(٣) روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والاجراء**، تحقيق تمام حسان، عالم الكتب، ط٢، ٢٠٠٧، ص ٨٩-٩١.

للّتغيير بوساطة النّص؛ إذ يأتي إنتاج النّص وفهمه في صورة توال من الوقائع، وفي كلّ نقطة من نقاط هذا التّوالي تطبق الضّوابط السّائدة، الّتي لا تدعو ضرورة ما إلى أن تكون من قبيل المبادئ التجريديّة للصّياغة؛ فضوابط بدايات النّصوص لا تختلف عن ضوابط استمرارها، ونهاياتها[١].

وثمّة عوامل أخرى يذكر دي بوجراند أنّها أوثق صلة بالنّصوص، وتنطبق عليها أكثر ممّا تنطبق على تراكيب أصغر كالجمل، وهذه العوامل هي الأعراف الاجتماعية، والعوامل النّفسيّة الّتي تنظر إلى الجملة من حيث الصّياغة الذّهنيّة، على أنّها شكل استكشافيّ يأتي إلى جانب أمور أخرى مثل؛ التّعبير، وتذكر المعلومات، أو السّعي إلى غاية ما. فحدود الجملة تُعيّن أثناء إنتاج النّص، وبعد ذلك يستغنى عنها في مراحل الفهم الأولى. والشّيء الأخير الّذي تتميّزبه النّصوص؛ هو التّناص الذي يعدّ من الاقتضاء، إذ يحتاج المتخاطبون إلى معرفة علميّة بالأحداث الجارية بخصوص النّصوص، وتنطبق هذه الحالة على الملخّصات، ومسودات الموضوعات، والاستطرادات، والإجابات، ومحاكاة النصوص[٢].

النّص من مفهوم الدّراسات الأدبيّة:

من مفهوم النّص عند اللّسانيين، نتوّقف عند تعريف النّص من خلال الدّراسات الأدبيّة، الّتي ركّزت على اللّغة وجعلتها الهدف؛ فقدّمت الأثر الأدبي من خلال علاقاته التّركيبيّة القريبة من صفات النّص المحسوسة، منها إلى الجملة المفردة.

من هذه التّعريفات ما أورده تودورف – الّذي ركّز بتعريف مفهوم النصّ – على أنّ النّص يتباين ومفاهيم أخرى. فالنّصّ يمكن أن يكون جملةً، ويمكن أن يكون كتاباً بكامله، وإنّ تعريف النّص يقوم على أساس استقلاليته وانغلاقيته، وهما الخاصّيتان اللتان تميزانه، فهو يؤلّف نظاماً خاصّاً به، لا يجوز تسويته مع النّظام الّذي به تتركّب الجمل، ولكن إن أردنا أن نضعه في علاقة معه، فستكون العلاقة هي علاقة اقتران، وتشابه[٣].

ووصف تودوروف النّص بأنّه نظام جاف، تضميني، وذلك لأنّه نظام ثان في مقابل النّظام الأساسي للدّلالة، فعندما نحلّل

(١) روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والاجراء**، تحقيق تمام حسان، عالم الكتب، ط٢، ٢٠٠٧، ص ٩١-٩٤.

(٢) إلهام أبو غزالة، وعلي خليل حمد ، **مدخل إلى علم لغة النص**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ط١، ص ٢٥.

(٣) See: Oswald Ducrot And Tzvetan Todorov, Johns Hopkins University press, 1st, 1981; pp.356.

الجملة أو النّص فإننّا نفرّق بين المستويات اللّغويّة – الّصوتيّة، والّتركيبيّة، والّدلاليّة –، أي لا يكون لهذه المقوّمات المختلفة القيمة نفسها في تحليل النّص، إذ ستترتب عليها أنماط مختلفة من التّحليلات، فللنّص مظاهرعديدة: صوتيّة، وتركيبيّة، ودلاليّة، ولكلّ مظهر إشكاليته؛الّتي تؤسّس الأنماط الكبرى لتحليل النّص: التّحليل البلاغي، السّردي، المعلوماتيّ، وأيضاً هناك المظهر اللفظيّ للنصّ، المؤلّف من العناصر الصوتيّة، والقاعديّة الّتي تؤلّف جمل النّص؛ والمظهر التركيبي، الذي يعود إلى دراسة الجمل؛ وثمّ المظهر الدّلالي، الذي توحي به هذه العناصر، والوحدات(١).

ورولان بارت يعرّف النصّ، تعريفاً عاكساً المفهوم التّقليدي له، من خلال انطلاقه من المفهوم الدّلالي المعجمي لمصطلح (Text)، المأخوذ من اللّفظ اللاّتيني (Textus)؛ فالنصّ نسيج كلمات منسّقة في تأليف معيّن، يفرض شكلاً يكون على قدر المستطاع ثابتاً، ووحيداً ؛ويوضّح تعريفه النّص بقوله: إنّ النصّ من حيث هو نسيج، فهو مرتبط بالكتابة، ويشاطر التأليف المنجز به هالته الروحية، وذلك لأنّه بصفته رسماً بالحروف، فهو إيحاء بالكلام، وأيضاً بتشابك النّسيج(٢).

ثمّ في السّبعينيات غيّر بارت وجهة نظره عن النّص، إذ بدأ يميل إلى مبادئ التفكيكية، ووجهة نظره يمكن تلخيصها فيما يلي:

١ – النّص هو مجرد نشاط في مقابل أي عمل أدبي، متمثّل في شيء معين، وليس أكثر من هذا، ولا يعطي أهميّة لوجود المؤلّف، وبل يحيل على غيبته، وينظر إلى وجوده على أنّه مجرد وضع احتكاك؛ وهو يلغي مفهوم الانتماء.

٢ – النّص بنيّة لغويّة مركبة، يعتمد التأجيل، ولا يركز على دلالة معيّنة، وهو غير مغلق، ولا يشير إلى فكرة معصومة، وهناك دوماً إيحاءات مفتوحة، وتأجيل مستمر للمعنى، ولايسعى للإجابة عن الحقيقة، بل هو يبددها.

٣ – النّص غير مغلق، والقارئ يأخذه في عملية القراءة، الّتي هي إسهامٌ في

(١) See: Oswald Ducrot And Tzvetan Todorov; pp.356-357.

– ابن ذريل، عدنان، **النصّ والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ص١٥-١٦.

(٢) فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النصّ**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ١٦٤، ١٩٩٢؛ ص ٢٩٩.

التّأليف، والنصّ نوع من اللّذة، بل إنّه واقعة غزلية[1].

وبحسب رأي بارت فإنّ النّص مجرد إيحاءات، عنده نظام خاص، لا ينتمي إلى النّظام اللّغوي، ولكنّه يبقى على علاقة به، من خلال علاقة التّماس والتّجاور، والاقتران والتّشابه.

هذا تعريف بارت للنص، وأمّا الباحث الروسي يوري لوتمان فإنّه يعرف النّص، معتمدًا على ثلاثة مكوّنات[2]:

١ - التّعبير: فالنصّ يتمثل في علامات محدّدة، تختلف عن الأبنية القائمة خارج النصّ، فإذا كان النصّ أدبياً؛ فإنّ التعبير فيه أولاً بعلامات اللغة الطبيعية. والتعبير يجبرنا على أن نعدّ النصّ تحقيقاً وتجسيداً مادياً له.

٢ - التّحديد: إنّ النصّ يحوي دلالة غير قابلة للتجزئة، كأن يكون قصة، أو وثيقة، أو قصيدة، أي إنّه يحقّق وظيفة ثقافية محدّدة، وينقل دلالتها الكاملة. والقارئ يعرف كلّ واحد من هذه النصوص، بمجموعة من السمات، ولهذا السبب فإنّ نقل سمة ما إلى نصّ آخر، إنّما هو وسيلة جوهرية لتكوين دلالات جديدة. ويؤدي تراتب النصّ وانقسام نظامه إلى نظم فرعية مركبة، إلى قيام مجموعة من العناصر التي تنتمي إلى بنيته الداخلية، بالظهور بوصفها حدوداً واضحة لنظم فرعية من أنماط مختلفة؛ مثل: حدود الفصول، والمقاطع والأبيات، والفقرات.

٣ - الخاصيّة البنيويّة: إنّ النصّ لا يمثّل مجرد متوالية من مجموعة علامات تقع بين حدين فاصلين، فالتّنظيم الدّاخلي هو الذي يحيل النّصّ إلى مركب في كلّ بنيوي موحد، لذا فوجود البنية شرط أساسي لتكوين النصّ.

ويشير صلاح فضل عند تعقيبه على المكوّنات الّتي يقترحها لوتمان، إلى أنّ مصطلح النصّ حينما يستعمل في الأدب؛ ينبغي أن يعتمد على عدد من المبادئ المهمة، تبعاً للسياق الذي يرد فيه، فإذا أردنا أن نسمي التكوين الفني المحدّد ذا البنية الواحدة نصّاً، وجعلناه في مقابل مفهوم العمل الأدبي، تركنا لهذا الأخير أن يعتدّ بالأبعاد التاريخية، والاجتماعية، والثقافية للنصّ الأدبي، ما يجعله يتضمّن

(١) ابن ذريل، عدنان، **النصّ والأسلوبية بين النظرية والتطبيق**، م.س.

(٢) فضل، صلاح، **بلاغة الخطاب وعلم النصّ**، الكويت، سلسلة عالم المعرفة ١٦٤، ١٩٩٢؛ ص ٢٩٩، ص٢٣٣-٢٣٤.

علاقاته بالمبدع منشئه، والجمهور الذي يتلقّاه، وهي علاقات ذات طابع سببي أحياناً، مثلما نرى في عمليات التوليد، والمصادر، والمؤثرات والبواعث. وحينئذ نتمكّن من ملاحظة أنّ أي نصّ أدبي لا يصل إلى أن يكون عملاً أدبياً بهذا المفهوم؛ إذ إنّ التحليل النصّي يتوجه بصفة خاصّة إلى مادّة محدّدة في تركيبه الأفقي، المادّة التي تقع بين بداية النصّ ونهايته، ما يعني إغفال الجانبين الإحالي والتداولي، الواردين في البنية النصّية السابقة[1].

والجدير بالذّكر أنّ المصطلحات التي استخدمها صلاح فضل: «عمل أدبي، نص، خطاب»، هي مصطلحات لحقيقة واحدة تبدّل مصطلحها مع تطور الثّقافة النّقدية الغربية.

ويعرّف آريفيه النصّ بقوله: «إذا حاولنا تعريف النصّ سيميائياً، فإنّنا نجد أنفسنا مضطرين إلى التمييز بين خطابين يبدوان متوافقين؛ بالنسبة للسّيميائيين البنيويّين يبدو – على الرّغم من بعض الاختلافات المصطلحية – أنّ الاتفاق تمّ حول تحديد النصّ بوصفه مجموعة يؤلّفها الخطاب، الحكاية، والعلاقات القائمة بين هذين الموضوعين المحدّدين كطبقات دلالية مستقلة نسبياً وقابلة بدورها إلى أن تتنضّد في أصعدة متعدّدة. وفي السيميائية التحليلية، يحدّد النصّ بوصفه عملية لسانية تجاوزية تتشكّل في اللغة وتكون غير قابلة للاختزال إلى المقولات المعروفة الخاصّة بكلام التبليغ موضوع اللسانيات»[2].

وجوليا كريستيفا ترى أنّ النصّ يعيد توزيع نظام اللّسان بوساطة الرّبط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السّابقة عليه، والمتزامنة معه. فالنصّ إنتاجيّة، وهو ما يعني:

أ – أنّ علاقته باللّغة الذي هو في داخلها، علاقة إعادة توزيع لذلك فهو قابل للتّناول عبر المقولات المنطقيّة، لا عبر المقولات اللّسانية الخالصة.

ب – أنّه ترحال للنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى[3].

و«جوليا كريستيفا» تؤمن بأنّ التّعريفات السّابقة للنّص كانت تقتصر فقط على مراعاة المستوى الشّكلي لذلك فهي

(١) م.ن.

(٢) ميشيل آريفيه، **السيمائية الأدبية**، ترجمة رشيد مالك، ضمن كتاب (السيميائية الأصول، والقواعد، والتاريخ)، عمان – الأردن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٨، ص ٢٢٥.

(٣) جوليا كريستيفا، **علم النصّ**، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ١٩٩١م، ص٢١.

ترى «أنّ النصّ أكثر من مجرد خطاب أو قول؛ إذ إنّه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنّها ظاهرة غير لغويّة، بمعنى أنّها مكوّنة بفضل اللّغة، لكنّها غير قابلة للانحصار في مقولاتها»[١].

ويتوقّف د.بحيري عند هذا التّعريف الذي يجعل النصّ ظاهرة تتجاوز ما هو لغوي؛ إلى «أنّ تحليل النصّ لا ينحصر في مقولات اللغة التي تكوّنه؛ على الرغم من أنه يتشكل منها، إلا أنه يراعي جوانب لاتتمثل في الواقع اللّغوي الفعلي، بل توجد في الواقع الخارجي الذي يعبر عن مقولات غير لغويّة، أي مقولات خارج النص»[٢].

ويتوقف عند تعريف الباحثين في علم لغة النص: «على أن النص عملية إنتاج»[٣].

ومن خلال تعريفه، نتوقف عند أمرين:

أولاً: يتبيّن – من خلال تعريفه – أنّ علاقته باللّغة علاقة إعادة تفكيك وإعادة بناء، وهذا يؤكّد أنّ النّص فيه مساحة كبيرة من الحرية للمحلّلين ليفكّكوا وليعيدوا ربط الجزئيات المعتمدة على خبرة المحلّل المكتسبة من تجاربه مع النّصوص المختلفة، ومن ثقافته العامة.

ثانياً: يتمثّل في أنّ النصّ عملية استبدال من نصوص، أي عملية تناص؛ إذ نجد في فضاء النّص عدّة أقوال مأخوذة من نصوص أخرى.

والنّص عند كريستيفا إنتاجية دلاليّة لا تتحقّق إلاّ ببناء انسجام العمل وتماسكه، كعمل كلي وليس كعمل جزئي، من خلال توسيع مفاهيم الربط، والإبدال، والإحالة، والحذف[٤].

والنصّ هنا يُنظر إليه من حيث إنتاجه نصّا، تربطه علاقات مع نصوص أخرى، وهو ليس منتوجاً فحسب، بل هو دليل منفتح متعدّد الدّلالات، وأنّ بنيته لا يمكن مقاربتها في إطار نصّ لساني ذي بنية مسطحة، بل من طريق توليد مسجل في البنيّة اللّسانية لا يمكن أن يقبل القراءة إلا

(١) بحيري، سعيد حسن، **علم لغة النصّ، المفاهيم والاتجاهات**، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧ الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ص ١٠٢.

(٢) م.ن.

(٣) م.ن.

(٤) الجزار، محمد فكري، **لسانيات الاختلاف «الخصائص الجمالية لمستويات بناء النصّ في شعر الحداثة»**، القاهرة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠١؛ ص٣.

- بحيري، سعيد حسن، **علم لغة النصّ، المفاهيم والاتجاهات**، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧ الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، ط١، ص ١٠٣.

بتكوينات متعدّدة لا تكتفي بالمكون اللّساني[١].

ويعرّف بيرمان آرتج، النصّ بأنه «بناء لمعنى مأخوذ من معجم ليس لمفرداته معان خارج البناء الذي يضمّها»[٢].

والنّص عند الباحثين والنّقاد العرب له تعاريف أخرى غير الّتي توقفنا عندها، فنرى أنّ د.محمد مفتاح يعرّف النصّ بأنّه مدوّنة حدث كلامي ذو وظائف متعدّدة؛

– مدونة كلامية: يعني أنّه مؤلّف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية، أو رسماً أو عمارة أو زياً، وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل.

– حدث؛ يعني أنّ كلّ نصّ هو حدث يقع في زمان ومكان معينين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة، مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.

– تواصلي؛ يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقّي.

– تفاعلي؛ ويعني أنّ الوظيفة التّواصلية في اللّغة ليست الوحيدة في النّص، إذ إنّ هناك وظائف أخرى للنّص اللّغوي؛ من بينها الوظيفة التّفاعليّة الّتي تقيم علاقات اجتماعيّة بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

– مغلق؛ ويقصد به انغلاق سمته الكتابيّة الأيقونية الّتي لها بداية ونهاية.

– توالدي: أي إنّ الحدث اللّغوي ليس منبثقاً من عدم، بل هو متوالد من أحداث تاريخية ونفسيّة ولغويّة... وتتناسل منه أحداث لغويّة أخرى لاحقة له[٣].

ويرى عبدالله الغذامي أنّ النّص الأدبي هو بنيّة لغويّة مفتوحة البداية ومعلّقة النهاية، لأنّ «حدوثه نفسي لا شعوري وليس حركة عقلانيّة، ولذلك فإنّ القصيدة لا تبدأ كما تبدأ أية رسالة اعتياديّة تصدر بخطاب موجه إلى المرسل إليه، وتختتم بخاتمة قاطعة التّعبير. إنّ القصيدة تبدأ منبثقة كانبثاق النّور أو كهطول المطر وتنتهي نهاية شبيهة ببدايتها وكأنّها تتلاشى فقط وليس تنتهي، ودائماً ما تأتي الجملة الأولى من القصيدة وكأنّها مد لقول سابق أو استئناف لحلم قديم، إنّها كذلك؛ لأنها نصّ يأتي ليتداخل مع سياق سبقه في الوجود. وكذلك فالنصّ مفتوح وهو بنيّة

(١) يقطين، سعيد، **انفتاح النصّ الروائي (النصّ والسياق)**، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠١، ص٢٠-٢١.

(٢) حمودة، عبدالعزيز، **المرايا المحدبة**، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٨م، ص ١٦٠.

(٣) مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص**-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦، ١٢٠.

شموليّة لبنى داخليّة: من الحرف إلى الكلمة إلى الجملة إلى السّياق إلى النّص ثمّ إلى النّصوص الأخرى ليكون بعد ذلك: (الكتاب امتداداً كاملاً للحرف)»[١].

ولتأكيد إجرائية الّنص وسعياً به إلى أقصاه أوضح الغذامي أنّ النصّ «كلّي في حركة مرحليّة لأنّه نصّ بنيوي، والبنية شموليّة / ومتحوّلة / وذات تحكّم ذاتي والنّص يتحرّك داخليّاً بحركة مفعمة بالحياة كي يكوّن بنيته الوجودية، ليكون ذا هوية تميّزه. فإذا ما تميّز فإنّه يتحرّك كاسراً حواجز النّصوص ليدخل مع سواه في سياق يسبح فيه كما تسبح الكواكب في مجراتها»[٢].

يقول منذر عياشي: «إنّ وضع تعريف للنصّ يعتبر تحديداً يلغي الصيرورة فيه، ويثبت إنتاجيته على هيئة نمطية لا يكون فيها زماناً للمتغيرات الأسلوبية والقرائية أثر، ويلغي قابليته التوليدية زماناً ومكاناً، ويعطل في النهاية فاعليته النصّية»[٣].

تعريفات كثيرة قُدمت للنّص ولكنّها لم تكن جميعها واضحة، ومحقّقة كلّ المطلوب في صفات النّص بل اقتصر على بعض الصّفات وليس الكل، ولعلّ الدّراسات اللّغوية المستمرة في بحثها ستصل لتعطينا تعريفات جديدة للنّص وتضيء إضاءات تكون لبنة جديدة في مفهوم النّص، لم تتناولها الدّراسات حتى الآن.

(١) الغذامي، عبد الله، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ط١، ١٩٨٥، ص ٩٠.

(٢) م.ن.

(٣) عياشي، منذر، **مقالات في الأسلوبية**، دمشق-سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٠، ص ٢٠٧.

البنية الدلالية للعادات والتقاليد في أدب محمود درويش

د. ليلى محمد سعد

يعدُّ الشاعر محمود درويش من شعراء العصر الحديث، والمتصفح لأدبه لا بدّ له من أن يكشف عن موضوع تشكيل بنيةالعادات والتقاليد في النص الأدبي بما له من أهمية وفاعلية، وخصوصاً أن الشاعرعاش أحداث عصره، ذلك العصر الذي مرّ بتقلبات جذرية إثر النكبة التي حلّت بالمجتمع الفلسطيني، فشهد تحولات زمنيّة، وأحداث تاريخية متعددة، وصراعات، وارهاصات، وتغيرات عصفت بشعب بكامله، وهجرته من بلد إلى بلاد، وسلبت حقوقه.

لذلك، كان من الطبيعي أن يستلهم الشاعر عادات شعبه وتقاليده، وأن يستحضر ارثه الحضاري من أجل تعزيز مكانته الفردية والجماعية، وذلك من خلال رؤيته الشعرية، وبما أن النّص الأدبي مصدر للدلالات الخصبة والرؤى المتنوعة، إذ لا توجد «حدود دلاليّة»[1] للوحدات السّيميائيّة ما يفتح الباب أمام احتمالات دلالية خصبة، وفضاءات متعددة الأبعاد تقوم على استلهام أنساق بنيوية فاعلة تثري الخطاب الشعري.

لقد تأسس الخطاب الدرويشي على محورين متناقضين: محور عادات الإنسان وتقاليده ومحور الارث القديم المسلوب، لذا، سيتناول هذا البحث مسار البنية الدلالية للعادات والتقاليد من خلال أدب محمود درويش، وذلك لتعيين موقف الشاعر منها، وسوف نلاحق حركية الدوال للموروثات القديمة من خلال المظاهر الأسلوبية المتعلقة باللغة ومستوياتها، فالدوال الشعرية تكتسب قيمتها الدلالية من علاقاتها بالسياق ما يؤسس لمفهوم القيمة

(١) GreimasAlegirdas Julien, Pragmatique ET sémiotique, Centre National de la recherche scientifique, 1983, p: 12.

valeur عند سوسير إذ ان «معنى الكلمة يعتمد على علاقتها مع كلمات آخرى»[١].

كما سنقف عندالتحولات البنيوية والتشاكلات الدلالية، إذ من وظيفة التشاكل «ضمان انسجام الخطاب، وانسجام علاقاته»[٢].

وأيضاً سنتطرق إلى تشكيل الأنساق البنيوية، والتماثلات، وذلك لأنّ تقنيات المشابهة والمماثلة «تكتسب أبعاداً تندمج في الذات المبدعة الملتصقة بروح الواقع الطبيعي من جهة والإنساني من جهة أخرى»[٣].

لقد وظف الشعراء العادات والتقاليد على أساس أنّها جزء لا يتجزأ من منظومة الإنسان الحياتية والتي يمارسها في حياته اليومية، وتدخل ضمن دائرة المنظومات التراثية التي تساهم في إغناء الخطاب الشعري، ويكون استثمارها من أجل ترسيخ قيم الانتماء للمجتمع وللثقافات الموروثة ودفاعاً عنها في ظلّ الإرهاصات التي تتعرض لها ثقافة المجتمعات، ومن أجل غرس قيم مجتمعه وعاداته وتقاليده لتعزز ارتباطه بماضيه وبتراثه، ولدعم هويته الاجتماعية والوطنية، ومن هذه العادات والتقاليد شرب القهوة في الصباح، والشاي في المساء، والخبز والسهرات العائليّة وإلقاء التحية والسلام، والأفراح والمناسبات.

«لنا نحن أهل الليالي القديمة عاداتُنا»[٤].

بالمقابل، تختزن العلامة السيميائية «أبحث» دلالة البعد عنها ما يضع العادات والتقاليد في دائرة تتناقض بين الماضي والحاضر، بين الوجود والسلب، ففي الماضي يعتز بالموروثات الأصيلة، وفي الحاضر يبحث عنها في ظل أجواء الظلم والقهر.

«فأبحث عن تقاليدي وموتايَ الذين يحاصرون الليل

يقتربون من صدري ويزدحمون في صدري»[٥].

ومما لا شكّ فيه في أن الإنسان الفلسطيني عاش قبل الاحتلال حياة قرويّة بسيطة عفويّة لا تصنع ولا رياء، بحيث

(١) Lehmann Alisẽ Martin-Berthet Françoise, Introduction à la lexicologie "Sémantique et morphologie", Armand Colin, Paris, 2008, p: 46.

(٢) محفوظ عبد اللطيف وبندحمان جمال، محمد مفتاح المشروع النقديّ المفتوح، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ١، سنة ٢٠٠٩، ص ٤٢.

(٣) جمعة حسين، الحيوان في الشعر الجاهلي، دار رسلان، دمشق، سوريا، ٢٠١٠، ص ٧٢.

(٤) درويش محمود، الأعمال الجديدة الكاملة، الجزء الأوّل، ص ٣٢٥.

(٥) درويش محمود، الأعمال الأولى، الجزء الثاني، ص ٢٠٨.

سادت قيم الطبية والسّجايا الكريمة، وفي ذلك يقول درويش: «وليس الفلسطيني مهنة أو شعاراًإنّه في المقام الأوّل، كائن بشري، يحبّ الحياة وينخطف بزهرة اللوز، ويشعر بالقشعريرة من مطر الخريف الأول»[١].

«كنا طيبين وسذَّجاَ. قلنا: البلادُ بلادنا

قلب الخريطة لن تصاب بأي داءٍ خارجي.

إن السماءُ كريمة معنا. ولا نتكلم الفصحى معاً

إلا لماماً: في مواعيد الصلاة، وفي ليالي القدْر

حاضرنا يُسامرنا: «معاً نحيا» وماضينا يسلينا»[٢].

تتشكل الوحدات الشعرية من فعل الكينونة «كان» الدال على الماضي ما يعزز عادة الإنسان القروي بذهابه إلى حقله باكراً، وتتناقض مفردات «الأقمار # الأرض – الطين # سماء» ما يعزز بنية التقاليد والاعتزاز بعاداته، ودلالة عمل الإنسان في أرضه بعزة وكرامة.

«كان من عادته أن يضع الأقمار

في الطينِ،

وأن يبذر في الأرض سماءْ»[٣].

وما يعزز المعيار القيمي للعمق الدلالي، حشد العلامات السيميائية، وذلك للتأكيد على عادات الإنسان الفلسطيني وذهابه إلى حقله للعمل ما يدعم دلالة الطبيعة القروية التي تستشف عبق التراب عزة وكرامة وتعيش على خيرات الأرض وبركاتها.

«كان حقلاً من بطاطا وذرةْ»[٤].

وفي خطاب «رسالة من المنفى» يصوّر الحياة الفلسطينية قبل الاحتلال بما فيها من مودة واحترام للعادات والتقيّد بالتقاليد ما يدعم بنية التمسك بالموروثات القديمة وبعاداته وتقاليده الاصيلة.

«وكيف حال بيتنا

والعتبة الملساء... والوجاق.. والأبواب؟»[٥]

وهكذا، تتوافق الوحدات الشعرية وتشكيلاتها الدلالية على رسم صورة للانسان الفلسطيني المعتز بتقاليده وأرضه وعاداته ما يدعم المعيار القيمي لدلالة الحياة القروية العفوية بكلّ موروثاتها الأصيلة.

---

(١) درويش محمود، الأعمال الجديدة الكاملة، الجزء الثالث، ص ٣٤٠.

(٢) درويش محمود، لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (الديوان الأخير) رياض الرّيس للكتب والنشر، الطّبعة الاولى آذار (مارس) ٢٠٠٩، ص ٢٧.

(٣) درويش محمود، الأعمال الأولى، الجزء الأوّل، ص ٢٧٦.

(٤) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ص ٢٤٧ – ٢٤٨.

(٥) المصدر نفسه، الجزء الأوّل، ص ٤٥.

«عفوية صلوات جدتنا، وكانْ

جدي يحبّ الكستنا

وطعام أمي»[١].

نلحظ اتجاه الدوال للوحدات الشعرية يسير في تشكيل حركة صاعدة لرسم صورة ذاتية جماعيّة تنسجم مع الإنسان المتمسك بموروثاته وعاداته القديمة.

بالمقابل، نجد التحول البنيوي من خلال التماثل بين الحرب والعادات، والعلاقة التماثلية تقوم على أساس التشابه والاختلاف، ونجد اللاملاءمة من حيث التشاكل الدلالي بين النواة السيميائيّة «عادات» الدالة على الإرث الإنساني والحضاري، وبتجاورها مع مفردة الحرب تكتسب دلالة سالبة ما يومىء بالدمار والعدم والموت، فيعكس صورة الإنسان الفلسطيني الذي تسلبه الحرب عاداته وتقاليده، وتسيطر بنية الشتات والموت والدمار.

«والطائرات تمرُّ في يومي

كأن الحرب عادات ولم أذهب إلى الحرب الأخيرة»[٢].

ننتقل إلى عادة شرب القهوة، لقد شكلت القهوة مكانة في حياة درويش، لأن «فنجان القهوة الأول هي مرآة اليد. واليد التي تصنع القهوة تشيع نوعية النفس التي تحركها. وهكذا، فالقهوة هي القراءة العلنية لكتاب النفس المفتوح»[٣]. وتكررت بشكل لافت ما عزز قيمتها في الخطاب الشعري، وجعلها مفتاحاً بنيوياً سيميائياً متعدد الدلالات، تلاءمت مع الأبعاد الاجتماعية.

يكشف السياق عن تضافر المستويات بحيث يتوازى المستوى المعجميّ والإيقاعي والتركيبيّ والنحويّ، وينسجم مع البنية الدلالية، فيقول:

«وحيداً أصنع القهوة

وحيداً أشرب القهوة»[٤].

يختزن الفعل «أصنع» مدلول صنع القهوة الصباحية، ويعود في السطر الثاني إلى استبداله بالفعل «أشرب» الدال على شربها، وبتواتر إيقاعات «وحيداً» تتمخض دلالات تكشف عن الموقف الشعوري بالوحدة والغربة، وما يعزز المعيار القيمي لصنع القهوة وتعزيز بنية تحمل المسؤولية.

«أصنع القهوة للزبون»[٥].

---

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٢) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ٢١٣.

(٣) درويش محمود، الأعمال الجديدة الكاملة، الجزء الثالث، ص ١٧.

(٤) درويش محمود، الأعمال الأولى، الجزء الأوّل، ص ٣٩.

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٣.

أحبّ درويش القهوة ورائحة البنّ من ثوب أمه، كما يقول «أحبُّ فُتاتَ السماءِ التي تتسلل من كوَّة السجن متراً من الضوء تسبح فيه الخيول، وأشياء أمّي الصغيرة.. رائحة البنّ في ثوبها حين تفتح باب النهار لسرب الدجاج»[١].

«فناجين

قهوتنا لا تزال على حالها»[٢].

كما تختزن الدوال الشعريّة انتشار روائح القهوة في المكان ما يكشف عن قيم الألفة والانسجام بين الناس، ويعزز المحافظة على العادات والتقاليد.

«المكان الرائحة

قهوة تفتح شبّاكاً»[٣].

ويقابل شرب القهوة عند الصباح مع روائح الخبز عادة شرب الشاي في المساء، والحديث عن أيّام الطفولة ما يعزز قيم الترابط الاجتماعي والتآلف، فيقول:

«أجمل الأشياء أن نشرب شاياً في المساء

وعن الأطفال نحكي»[٤].

إذاً، تشكل القهوة بؤرة مركزيّة في الخطاب، وتختلط روائح القهوة الصباحيّة بروائح الخبز والياسمين ما يدعم بنية العادات والتقاليد وتكشف عن حياة الإنسان الفلسطيني الذي يعتمد على عرق جبينه لتحصيل لقمة عيشه.

«مركب على النيل يوم الثلاثاء. قهوة

وشاي ودخان سجائر»[٥].

وما يعزز المعيار القيمي للعادات اليومية التشكيلات اللغوية التي تفوح منها دلالة رائحة الرغيف الساخن الذي يعكس صورة للحياة القروية المتمسكة بموروثاتها التاريخية.

«الياسمين اسم لأمي قهوةُ الصبحِ

الرغيف الساخن»[٦]

تتشكل الوحدات الشعرية من النواة السيميائية «القهوة» وتتعالق بالأم وبالرغيف والخبز ما يرسم صورة للعادات اليومية الفلسطينية ويكشف عن العلاقة الجامعة بين الشاعر والموروث القيمي لمجتمعه.

«أحنّ إلى خبز أمي

(١) درويش محمود، الأعمال الأولى، الجزء الثالث، ص ٤١.
(٢) درويش محمود، الأعمال الجديدة الكاملة، الجزء الثاني، ص ٧٦٤.
(٣) المصدر نفسه، الجزء الأوّل، ص ٤٣٣.
(٤) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ٧٦٤.
(٥) درويش محمود، الأعمال الأولى، الجزء الأوّل، ص ٧٣.
(٦) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ٢٢٢.

وقهوة أمي

ولمسة أمي»[١]

لكن مسار الدوال الشعرية يكشف من خلال سياق الخطاب عن بنية تحويلية من خلال التوازن الإيقاعي والصوتي والتركيبي التي تنسجم مع بنية التشاكل بين الخبز والدم، وهذا المزج ينم عن دلالة حرمان الإنسان من أبسط حقوقه ما يكشف عن المجازر بحق الإنسان الفلسطيني.

«دمهُ في خبزه

خبرهُ في دمه»[٢].

بالمقابل تكشف الوحدات الشعرية عن تشكيل حركة هابطة من خلال دلالة سلب الإنسان الفلسطيني نعيم العادات والتقاليد بفعل الواقع الذي فرض نفسه، فقلب المنظومات الموروثة ما يعزز بنية القيم المسلوبة، وتختزن الدوال المطالبة بإرجاعها لأنها سمة محورية تعبّر عن العادات الاجتماعية.

«نريد بلاد قهوتنا الصباحية

ونريد رائحة النباتات البدائية»[٣].

لذلك يطالب درويش فيقول: «أريد رائحة القهوة. لا أريد غير رائحة القهوة، ولا أريد من الأيام كلها غير رائحة القهوة»[٤]. ومن العادات المصاحبة لشرب القهوة هي قراءة الجريدة والاطلاع على وكالات الاعلام للاستطلاع على أوضاع البلاد، «والقهوة عادة تلازمها بعد السيجارة عادة أخرى هي.. الجريدة»[٥].

«يقرأ نيويورك تايمز. يكتب تعليقه الموتر»[٦].

كما يستحضر درويش التراث الفلسطيني من خلال تقاطع دلالات الوحدات الشعرية، وحشد الدوال الدالة على المكونات الأساسية للمنزل على أساس أن البيت يحسب جزءاً من العادات والتقاليد، تنمّ عن التعلّق بالقيم وبالأرض والمكان، وتعزز الدوال بنية حياة الألفة والمحبة وتفوح منه روائح الياسمين والحياة البسيطة.

«ياسمين يُطوق بوابةً من حديد

ودعساتُ ضوءٍ على الدرج الحجريّ

وعبّادُ شمس يحدق في ما وراء المكان

---

(١) المصدر نفسه، الجزء الأوّل، ص ١٠٦.

(٢) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ٢٨٢.

(٣) المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص ٢٤.

(٤) درويش محمود، الأعمال الجديدة الكاملة، الجزء الثالث، ص ١٤.

(٥) المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص ٣٠.

(٦) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ٣٣٣.

ونحلٌ أليفٌ يعدّ الفطور لجدي

على طبق الخيزران

وفي باحة البيت بئرٌ وصفصافةٌ وحصانْ»[1].

وهذا الاستحضار في الحاضر، يتيح له المقارنة بين الماضي والحاضر لاستعادة منظومة القيم، لذلك، فالشاعر يلجأ إلى الرصيد القيمي التراثي لتشكيل الأنا الجماعية، وذلك للحفاظ على توازن الموروثات في المجتمع.

كما تتشكل الوحدات الشعرية من استحضار بنية العادات والتقاليد من خلال عيش الشاعر حلماً راود روحه، وتمثل من خلال التشكيلات اللغوية، والتواترت الصوتية للفعل «حلمت» ما يعزز دلالة الحلم للعودة إلى أرضه المحررة من رجس الاحتلال، التي تفوح منها رائحة اللوز الذكية على الرغم من الأيام الطويلة والحزينة، وتحسب عبارة «ليلة صيف» نواة سيميائية ترمز إلى حياة القرية وصفائها وسهر الناس وعاداتهم بعيداً من أجواء المستّبد والمحتل، وأيضاً تعزز عبارة «سلة التين» مدلول الجنى والعطاء والارض والخصب ما يدعم بنية تقاليد الحياة الفلسطينية وعاداتها.

«حلمت برائحة اللوز

تشعل حزن الليالي الطويلة

بأهلي حلمت..

حلمت بليلة صيف

بسلّة تين

حلمتُ كثيراً

كثيراً حلمت»[2].

ما يعزز المعيار القيمي لدلالة الحلم بعودة العادات والتقاليد إلى الأمة الفلسطينية.

«لنا حلمٌ واحدٌ: أن يمرّ الهواءُ

صديقاً وينشرَ رائحة القهوة العربيةِ

فوق التلال المحيطة بالصيف والغرباء»[3].

تتوافق الدوال الشعرية على دمج التشكيلات اللغوية الداعمة للبؤر الدلالية الدالة على استحضار التراث الفلسطيني المكون من روائح الخبز والقهوة الصباحية ما يرسم صورة الإنسان الذي يحن إلى طبيعة القرية بعاداتها وتقاليدها أمام قهر سلطة الاحتلال والمكتوي بنار الغربة.

«في حانوت خبز، على ناصية شارع باريسي

(١) المصدر نفسه، الجزء الأوّل، ص ٣٠٨.

(٢) درويش محمود، الأعمال الأولى، الجزء الأوّل، ص ص ١٨٤ - ١٨٥.

(٣) درويش محمود، الأعمال الجديدة الكاملة، الجزء الأوّل، ص ٣٢٥.

ضيق... أحتسي قهوتي الأولى. صباحاً

تختلط رائحة الخبز برائحة القهوة، وتوقظان

فيَّ شهية على حياة طازجة»[١].

ونلحظ المسار الدلالي لمحور العادات والتقاليد ينمو في اتجاه هابط في الخطاب الشعري، من خلال رؤيا تجديدية للشاعر «فكما تتجدّد بالتحوّل الوجودي صورة الشيء وبالتالي العالم، تتجدد بالمجاز صورة الأشياء وجودياً وشعرياً»[٢].

تؤسس الوحدات الشعرية لوضع محور العادات والتقاليد في علاقة متنافرة، تتناقض بين التذكر والنسيان من خلال التشاكل الفعلي المتواتر «أنسى» والاسماء «الطريق القديم إلى بيتنا – روايات جدي – البيوت» ما يكشف عن دلالة نسيان الموروث القديم والتراث الجميل حتى أنه ينسى فلسطين في غمرة الاحداث الكبيرة، ثم يعود ليتذكر التراث ما يعكس حالة من التناقض النفسي والتعقيد الحياتي، ويعزز البعد الحضاري، ففي غمرة التطور الحضاري والتكنولوجي، يعيش الإنسان المظاهر الصغيرة والحقائق التافهة، فالحضارة اليوم سريعة والى مزيد من التطور إلا انها تجعل الإنسان ينسى الأمور الكبيرة ليعيش المظاهر الصغيرة ما يطرح حالة الضياع والقلق على المصير، وهكذا، وفي حياة المدن الصاخبة ينسى الشاعر عاداته وتقاليده، ويهتم بمظهره البراق.

«أنسى الطريق القديم إلى بيتنا

أتذكر عاطفة تشبه المندرينة..

أنسى روايات جدي وسيفاً على حائط

أتذكر خوفي من النوم..

أنسى البيوت التي دوّنت سيرتي

أتذكر رقم الهوية

أنسى حوادث كبرى وهزّة أرضية مدمّرة

أتذكر تبغ جدي في الخزانة»[٣].

ويعود به التذكار إلى يوم التهجير، يوم غادر أرض فلسطين، يوم نسيت والدته «كيس الخبز» ما يعزز بنية العادات والتقاليد.

«هل تتذكرين

طريق هجرتنا إلى لبنانَ حيثُ نسيتني

(١) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ٧٨٤.

(٢) أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية سنة ٢٠٠٢، ص ٣٧٩.

(٣) درويش محمود، الأعمال الجديدة الكاملة، الجزء الثاني، ص ص ٢٦٣ - ٢٦٤.

ونسيتِ كيسَ الخبزِ [كان الخبزُ قمحياً]»[1].

ويحشد الدوال الشعرية الداعمة للعمق الدلالي لبنية التحول والتغير ما يعزز دلالة ضياع العادات وفقدان التقاليد وتخلخلها من خلال التماثل الدلالي «التحية وقعت كزر الثوب فوق الرمل» الذي يوحي بالتبدل والتغير.

«عجنتِ بالحبقِ الظهيرةَ كلَّها. وخبَزْتِ للسّمَّاقِ

عُرْفَ الديك. أعرفُ ما يخرّبُ قلبك المثقوبَ

بالطاووس، منذ طُردتِ ثانية من الفردوس.

عالمنا تغيّر كلّهُ. فتغيرتْ أصواتُنا. حتّى

التحيةُ بيننا وقعتْ كزرِّ الثّوبِ فوق الرمل

لم تُسمعْ صدىً. قولي: صباح الخير

قولي أيّ شيء لي لتمنحني الحياة دلالها»[2].

وتتوالى أفعال الإيعاز من خلال فعل الأمر «كن» الدال على الطلب والتأكيد على احترام العادات والتقاليد التي كانت وما تزال، وتختزن الدوال الشعرية روائح الخبز، وسهر الناس، وحرارة السلام بينهم.

«رأيتُ بلاداً تعانقني

بأيدٍ صباحية: كنْ

جديراً برائحة الخبز. كنْ

لائقاً بزهور الصيف

فما زال تنورُ أمّكَ

مشتعلاً

والتحيّةُ ساخنةً كالرغيفْ»[3].

حتى لو تصدعت العادات والتقاليد، فالشاعر من خلال وحداته الشعرية يختار في غربته ويصنع قيم الالفة، ويؤسس لعادة يومية «هذا الركن من حانوت الخبز» ويطرح تساؤلات حول تاريخ اكتشاف حبة القمح من أجل إعادة بناء العادات والتقاليد.

«فليس للغريب إلا اختراع

ألفة ما مع مكان ما. وأنا أخترت هذا

الركن من حانوت الخبز لتأليف عادة يومية

كأني على موعد مع ذكريات مجتهدة تعتمد

على نفسها في النمو. وأسترسل في التفكير

بتاريخ الخبز: كيف اكتُشفتْ حبّةُ القمح

(١) المصدر نفسه، الجزء الأوّل، ص ٣٤٤.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣٤٥.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٦٤.

الأولى في سنبلة خضراء مجدولة كضفيرة.

وكيف راقبها شخص ما إلى أن نضجت واصفرّتْ؟

وكيف خطر على باله أن يطحنها ويعجنها

ويخبزها حتى وصل إلى هذه المعجزة؟»[1].

ومن العادات والتقاليد التي يوظفها درويش عبارة «صباح الخير» في إشارة إلى التحية والسلام، ويمنحها السياق دلالة جديدة، وتتشكل في بنية نسقية تتواتر فيها عبارة «صباح الخير يا ماجد» وتأتلف في حركة دلالية تدعم البعد الوطني.

«صباح الخير يا ماجد

صباح الخير

قمْ اقرأ سورةَ العائدْ

وحثّ السّيْرْ

إلى بلد فقدناهُ

بحادث سيرْ.

صباح الورد يا ماجد

صباح الوردْ

قمْ اقرأ سورةَ العائدْ

وشُدَّ القيْدْ

على بلدٍ حملناهُ

كوشم اليد.

صباح الخير يا ماجد

صباح الخير والأبيض

قم اشرب قهوتي، وانهض»[2].

يختزن النسق الأوّل «صباح الخير يا ماجد» دلالة الحلم بالعودة إلى الوطن السليب الذي فقدوه في غفلة من الانتباه، في إحالة إلى الإنسان المتمسك بعادات شعبه وتقاليده على الرغم من واقعه المأساوي، وفي ذلك يقول: «أصبحت كلمة العودة هي خبزنا اللغوي الجاف. العودة إلى المكان، العودة إلى الزمان، العودة من المؤقت إلى الدائم، العودة من الحاضر إلى الماضي والغد معا، العودة من الشاذ إلى الطبيعي، العودة من علب الصفيح إلى بيت من حجر»[3]. ثم نلحظ في النسق الثاني حركة استبدالية، يُستبدَل جزء من العبارة، ويحلّ الورد محل الخير ما يعزز دلالة أن عادات الشعب الفلسطيني ما زالت حية في ضمير أبنائها على الرغم من كل القيود التي يتعرضون لها، ويعود النسق الثالث بالائتلاف مع حركية الدوال الإيعازية «قم-

(١) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ٧٨٥.
(٢) المصدر نفسه، ص ص ٤٥٢ - ٤٥٣.
(٣) المصدر نفسه، الجزء الثالث، ص ٢٣١.

اشرب – انهض» للتأكيد على طلب الشاعر من ماجد أن يرجع من موته ويعيش مع المجاهد، وتؤسس نسقية الدلالة إلى رمز للإنسان الفلسطيني الفقير المتمسك بالقيم الموروثة فهي رصيده الحياتي ودرعه في مواجهة الإنسان الغني المتمسك بالمال.

وفي قصيدة أحمد الزعتر، يوجه الشاعر تحية إلى أبطال العزة والكرامة.

«ليدين من حجر وزعتر

هذا النشيد.. لأحمد المنسيّ بين فراشتين»[١].

وتسير الدلالة في الوحدات الشعرية باتجاه معاكس، وتحضر بنية دلالية متناقضة تعزز عدم المبالاة بالسلام بين العرب أنفسهم في البلاد الغربية، فتتخلخل بنية توازن العادات والتقاليد وتتصدع من خلال التجانس الصوتي بين «يرى – يرد» وتتآزر مع دلالةعبارة «يرد بطيئاً».

«يرى طالباً عربياً فيرمي عليه السلامْ

يردُّ بطيئاً

ويشرب قهوته»[٢].

إذاً، تتصدع بنية العادات والتقاليد في الخطاب الدرويشي، وتتصادم مع الزمن وتتصارع في حركة تعارضيّة بين الماضي والحاضر وتتناسل منها محاور: الاختلاف والائتلاف، الحضور والغياب، التوزان والتخلخل، وتبرز من خلال حوار التشاكل الصوتي، والحوار المباشر ما يعزز البعد الاجتماعي وتصدع العادات الاجتماعية والعلاقات بين الاصدقاء، ويدعم دلالة أن الاصدقاء في بلاد الغرب، يمرون مروراً عابراً، يجرون وراء مصالحهم في إحالة إلى تحكّم الحياة المادية، وفقدان المحبة والألفة بين الناس، فكلّ يجري إلى غايته من دون أن يلتفت إلى معاناة الآخرين، ففي باريس تذبل الروح وتزول العلاقات الإنسانية، وتمَّحي القيم والعادات والتقاليد بسبب طغيان الحياة المادية.

«قال: أفكرت في الانتحار قليلاً؟

نعمْ

ألأنّ الرفاقَ يخونون مثل الغدير

لأنّ الرفاق يمرون كالساقيهْ؟»[٣].

ويتلوّن الخطاب بعادات الشعب الفلسطيني وتقاليده، فيذكر الخوابي وهي علامة تراثية ترتبط بالزيتون، وتختزن مدلولات الخصب والحياة ولها أبعادها الدلالية المستمدة من تاريخ الأجداد بل تتحوّل إلى منهوبة ومسروقة وفق رؤيا

(١) درويش محمود، الأعمال الأولى، الجزء الثاني، ص ٢٥٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ٤٤٣.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٣٧.

تسعى إلى تبيان محاولات العدو إلى طمس المعالم التراثية وسلبها من شعبها.

«نهبوا خوابي الزيت يا أمي وأكياس الطحين»[١].

وتؤشر الوحدات الشعرية إلى الفلوكلور الفلسطيني المتعلق بعادات خاصة باللباس من مثل العباءة والقمباز، فيقول:

«من أي قبر جئتني
ولبست قمبازاً بلون دم عتيق
فوق صخرة
وعباءة في لون حفرة»[٢].

كما ترسم العلامات السيميائية صورة الإنسان الفلسطيني المسن يدخن، والسيجارة رفيقة الكبار، وهي عادة تلازم القهوة، بالإضافة إلى ذلك تكشف عن تفاؤل الأجداد بالخير في إشارة إلى الخصب والحياة.

«كنت أعرف رائحة التبغ حول عباءة جدي
ورائحة القهوة الأبدية»[٣].

«ولنقل مع الأجداد: خير»[٤].

وتحسب الأفراح والمناسبات من العادات والتقاليد الموروثة، فيستحضرها الشاعر في صورة ترسم التراث القديم الممزوج بالجهاد والتضحية، وكأن قدر الإنسان الفلسطيني محروم نعيم الفرح في الدنيا، تُسلب منه لحظات فرحه ومناسباته وحتى تقاليده مايعكس مأساة الإنسان الفلسطني الضائع والمنفي والمشرد من خلال بنية التجانس الصوتي «شهيداً – شريداً».

«هذا هو العُرس الفلسطينيُ
لا يصل الحبيبُ إلى الحبيبْ
إلاّ شهيداً أو شريداً»[٥].

وتعزز الدوال الشعريةبنية تنافرية بين العادات والتقاليد، وسلبها، الأفراح والأحزان، المناسبات والقتل ما يدعم التقاطع الدلالي، ذلك أن نيران الطائرات تخطف المناسبات وتقتل الأفراح، فلا يسمح لهم بلحظات فرح، فتخطفهم من حضن السرور إلى حضن الأرض في أعراسهم ومناسباتهم.

«وعلى سقف الزغاريد تجيء الطائرات
طائرات

(١) المصدر نفسه، الجزء الأوّل، ص ١٢٢.
(٢) المصدر نفسه، ص ١٣١.
(٣) درويش محمود، الأعمال الجديدة الكاملة، الجزء الأوّل، ص ٢٩٠.
(٤) درويش محمود، الأعمال الأولى، الجزء الأوّل، ص ١٢٤.
(٥) المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ١٥٧.

طائرات

تخطفُ العاشقَ من حضن الفراشهْ»[1].

وأخيراً، يمكن القول إن درويش وظّف عادات شعبه وتقاليده وموروثاته القديمة، وكشفت حركية الدوال للوحدات الشعرية عن حركة متناقضة تمثلت في تشكيل حركة صاعدة ظهرت في حضور العادات والتقاليد قبل زمن الاحتلال وتوازنها، وتشكيل حركة هابطة برزت في سلب العادات والتقاليد ومحاولات طمرها في ظل أجواء القهر والتسلط والاستبداد، وتخلخلها ما عزز الأبعاد التاريخية والزمنية والوطنية، وفاحت دلالة التمسك بالموروثات القديمة، والحنين للعودة إليها، لكن التقابل الدلالي كشف عن دلالات سلب الإنسان الفلسطيني نعيم حياته وهناءة عيشه، فسعى العدو إلى طمس المعالم التراثيّة وطمر العادات والتقاليد وسلبها.

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤٠.

مدخل إلى قراءة الرواية بوصفها نظاماً سيمائيّاً

د. علي مهدي زيتون

قاربت بعض الدراسات الروايةَ مقاربة موضوعيّة بناء على المنهج الموضوعي الكلاسّيكي الذي ينطلق، مثله في ذلك مثل بعض المناهج الأخرى، من اعتقادٍ بأنّ الأدب انعكاس للعالم المرجعيّ. فإذا تناولتْ إحدى هذه الدراسات موضوعَ «الريف في الرواية العربيّة» مثلاً، وجدناها مثارا لمجموعة من الأسئلة، يأتي على رأسها: أيّ حقل معرفيّ هو المعنيّ بدراسة هذا الموضوع؟ هل هو النقد الأدبيّ؟

الرواية خطاب أدبيّ، والريف بوصفه جزءا من العالم المرجعيّ لا يُنظر إليه بوصفه خطابا أدبيّا من قبل المنهج الموضوعي، يُنظر إليه انطلاقا من أنّ ريف الرواية هو الريف المرجعيّ نفسه، في سطحه الذي يشترك جميع الناس في معرفته عبر المعاينة المباشرة، بناء على نظريّة الانعكاس. إنّه ريف لا علاقة له بالأدبيّة لا من قريب ولا من بعيد. والإيمان بنظريّة الانكسار التي ترى أنّ الأدب انكسارٌ للعالم المرجعيّ، لا يخرج ريف الرواية من دائرة ريف العالم المرجعيّ، وفي سطحه الذي يشترك جميع الناس في معرفته عبر المعاينة، ولكنّه ينظر إليه ريفا معدّلا هذه المرّة. ويستدعي هذا من الدارس أن يراقب التعديل الذي جرى لا النسخ. أمّا من آمن بنظريّة الكشف التي تتجاوز نظريّة الانكسار، وترى أنّ الأدب هو رؤية شديدة الخصوصيّة تنفذ إلى عمق من أعماق العالم المرجعيّ لاتصل إليه أيّة رؤية أخرى، أدرك كم كانت الدراسة المؤسّسة على نظريّة الانعكاس مغرقة في بدائيّتها.

فالريف، بناء على نظريّة الكشف، وبوصفه جزءا من العالم المرجعيّ منظورا إليه بعين روائيّ أديب، برؤية ذات خصوصيّة، متشكّل في الخطاب الروائيّ بناء على ما رئِي بتلك العين الخاصّة من عمقٍ من أعماق الريف ذي الأبعاد غير المتناهية، ككلّ جانب من جوانب العالم المرجعيّ، ولا يجوز للنقد الأدبيّ أن يعالج موضوع الريف في الرواية بمعزل عن هذه المسافة التي تفصل المشترك المرئيّ

بعيون جميع الناس من سطح الريف عن العمق الذي رآه الأديب منه، والتي قطعتها الرؤية الخاصّة في داخله بوساطة اللغة. والقاعدة التي ترى أنّ اللغة هي المكتشف عينه، ما رئِي من العالم المرجعيّ نفسه هي المسوّغة وحدها في التعامل مع هذا الموضوع.

أمّا قراءة الرواية، وفاق مستواها الحدثي الاخباري، لتعرّف ما حملته هذه الرواية من أبعاد إجتماعيّة، أو ثقافيّة، أو اقتصاديّة تخصّ الريفي، فإنّها قد وقعت فريسة حقول معرفيّة يجب ألاّ تتعالى على الأدبيّة في حقل النقد الأدبيّ. يحقّ للباحث الاجتماعي أو الثقافي أو الاقتصادي أن يقارب الرواية، فتكون مقاربته دراسة علميّة إجتماعيّة أو ثقافية أو اقتصاديّة، ولكنّها ليست نقدا أدبيّا. الرواية بالنسبة إلى هؤلاء الباحثين مرجع معلومات لا أكثر ولا أقلّ، وهي مخزونٌ معرفيٌّ يُبحث فيها عمّا تضمّنته بخصوص مسألة اجتماعيّة أو ثقافيّة أو اقتصاديّة. وأن يَستنطق موضوعٌ ما الروايةَ، يعني أنّ هذا الموضوع سلطة متعالية متحكّمة بأهداف المقاربة التي تقع خارج دائرة الأدبيّة. والمقاربة النقديّة لا تكون منتمية إلى حقلها المعرفي إلاّ إذا أبقينا أيّ جانب من جوانب العالم المرجعي داخل العالم المرجعي، وعاينّاه من خلال طاقة رؤية الروائيّ على سبر عمق من أعماقه. فالمعرفة في النقد الأدبيّ معرفة خاضعة لتفاعل الثلاثي الذهبي عند الروائيّ: الرؤية، واللغة، والمدرَك، ولا تكون بمعزل عن أيّ واحد منها.

وإذا اعتمدت المقاربة النفسيّة للرواية علما حديثا هو علم التحليل النفسي، فإنّها لم تسلم ممّا وقعت فيه المقاربة الموضوعيّة. يمكننا أن نراقب سلوك الروائيّ، وما ينطق به لسانه عفو الخاطر، لنتعرّف ما يختزنه عقله الباطن (اللاشعور) من مكبوتات، أومركّبات نقص، أو مركّبات تفوّق، أو أيّة أمراض نفسيّة أخرى. وأن يكون النقد الأدبيّ، وفاق المنهج النفسيّ، استنطاقا للخطاب الروائي لمعرفة مخزون عالم اللاشعور الذي أنطق الروائيّ بما نطق به. يعني أن ننطلق من الخطاب لمعرفة أمر يقع خارج الخطاب، ويعني ذلك أنّ هدف الناقد واقع في الخارج، والخطاب مجرّد وسيلة. وهذا ما يعيدنا إلى السؤال السابق نفسه. أيّ الحقول المعرفيّة هو المعنيّ بمقاربة الخطاب الروائيّ؟ وإلام يصبو هذا الحقل؟ وما هي أهدافه؟

إبن الرومي كوسج، ولمركّب النقص هذا دخل كبير في إنتاج قصيدته « صاحب اللحية الطويلة ». فهل يعني ذلك أنّ عالم اللاشعور هو السلطة العليا التي يجب أن يُحتكم إليها في مقاربة خطابٍ ما: قصيدة كان أم رواية، خصوصا أنّ المنهج النفسي

يرى أنّ الأدب نتاج عالم اللاشعور؟ إذا كانت مقولة هذا المنهج صائبة، أصبح لزاما علينا أن نبحث في الخطاب عن السلطة التي شكّلته، وأن نحاول اكتشافها فيه. والنقد الأدبيّ، في هذه الحال، استنطاق للخطاب عن طبيعة السلطة التي أنتجته، بما يوجب علينا أن نتعرّف عالم اللاشعور من خلاله.

ونصل، في هذا السياق، إلى أنّ السلطة وفق المنهج النفسي هي سلطة عالم اللاشعور التي يجب أن تستقطب المقاربة، تماما كما استقطبت سلطة الموضوع المقاربة من خلال المنهج الموضوعي. وممّا يجدر ذكره هنا هو أنّ السلطة أداة قمعٍ لا تتصالح مع أيّة سلطة أخرى تحاول أن تقاسمها الحضور، وأن تنافسها على الأولويّة. وهذا ما يحرم الناقد من التعامل مع سلطتين منهجيّتين في الوقت نفسه.

صحيح أنّ لمركّب النقص دورا واضحا في تكوين الخطاب، إلاّ أنّ هذا الدور ليس أساسيّا ولا مباشرا. لايجوز لنا أن نختزل شاعرا كبيرا كابن الرومي أو روائيّا شهيرا كالطيّب صالح بعالم لاشعوره. عالم اللاشعور مكوّن مسعّر للانفعال عند كوسج كابن الرومي حيال منظر اللحية الطويلة. والانفعال لا يتفرّد في تكوين الرؤية الخاصّة إلى أيّ جانب من جوانب العالم المرجعيّ. يأتي الانفعال في الدرجة الخامسة من سلسلة مكوّنات رؤية الأديب إلى العالم. فالثقافة الخاصّة به هي التي تأتي على رأس سلّم الرؤية، تليها قناعاته، فهمومه، فاهتماماته. ويقبع الانفعال عند الدرجة الدنيا من درجات الرؤية. فالانفعال مبنيّ على الاهتمامات، والاهتمامات مبنيّة على الهموم، والهموم مرتبطة بالقناعات، والقناعات بالثقافة. يعني ذلك أنّ الانفعال ليس السلطة الوحيدة، وليس السلطة المتعالية على غيرها. ويقودنا هذا إلى القول: بأنّ إعطاء عالم اللاشعور السلطة العليا في تفسير الأدب من قبل المنهج النفسي هو قصور لا يمكنه أن ينهض بمقاربة خطاب أدبيّ مقاربة متوازنة. للباحث في علم النفس أن يقارب الخطاب الأدبي لغايات تقع داخل علم النفس، ولكنّ ما ينتجه لن يكون نقدا أدبيّا. فما أهميّة أن نعرف أنّ رواية ما قد عبّرت عن أنّ كاتبها يعاني من عقدة أوديب؟ وما الذي قدّمته هذه المعرفة للمتلقّي العادي فيما يتعلّق بجماليّات الخطاب، خصوصا أنّنا، مع الرواية، في رحاب نتاج أدبيّ تُعدّ الجماليّة رأسَ مالِه، ولسنا في حضرة درس من دروس علم النفس. المقاربة الناجحة لخطاب أدبيّ معيّن هي في أن نضع أيّ مكوّن من مكوّنات الرؤية في موضعه الصحيح الذي يحدّد حجم دوره، ومدى تأثيره في تشكيل لغة

الخطاب، وفي أن نقدّم ما حقّه التقديم (الثقافة)، ونؤخّر ما حقّه التأخير (الانفعال).

ولا تنجو المقاربة الاجتماعيّة للرواية ممّا وقع به نوعا المقاربة السابقان: الموضوعيّة والنفسيّة. والاعتقاد بأنّ السلطة للمجتمع في تشكيل الخطاب الأدبي، سواء أكانت هذه السلطةُ سلطةَ الطبقة الاجتماعيّة التي تمسك، حسب المنهج الواقعي الإشتراكي، بزمام الكتابة الأدبيّة، أم كانت سلطة الخصوصيّة التي يتمتّع بها مجتمع ما والتي تمسك، حسب المنهج الاجتماعي، بعمليّة تشكيل الخطاب، هو اعتقاد يعطي السلطة لغير الفاعل الحقيقيّ في الخطاب الأدبي عامّة، والخطاب الروائيّ على وجه الخصوص. والفقراء الذين تقدّمهم إلينا رواية « الأمّ « لمكسيم غوركي ليسوا فقراء المجتمع كما يتراءون للعين الجمعيّة، وليسوا مكوّنا من مكوّنات ذلك السطح الاجتماعيّ الذي يشترك جميع الناس في معرفته. إنّهم فقراء رؤية مكسيم غوركي إلى فقراء المجتمع ثقافةً وقناعةً وهمّا واهتماما وانفعالا. ومقاربة هذه الرواية، وفق المستوى الحدثي الإخباري، لمعاينة البعد الاجتماعي فيها، بعيدا من الانطلاق من قدرة رؤية الروائيّ على النفاذ إلى عمق من أعماق طبقة الفقراء ذات الأعماق غير المتناهية كغيرها من أعماق أيّ جانب من جوانب العالم المرجعيّ، فإنّها لا تنتج نقدا أدبيّا قادرا على تقديم معرفة بجماليّات الرواية، تنتج معرفة قاصرة حتّى من الناحية الاجتماعيّة المحضة، خصوصا إذا لم يكن هذا الباحث باحثا إجتماعيّا.

ومهما يكن من أمر، فإنّ المجتمع فاعل حاضر في تشكيل الرواية، ولكن ما هي حدود فاعليّته؟

المجتمع مادّة مرجعيّة، مثله مثل أيّة مادّة مرجعيّة بالنسبة إلى خطاب روائيّ. وهو لايدخل دائرة الرؤية الخاصّة بأديب من الأدباء إلاّ من خلال مكوّني الثقافة والقناعة، أي من خلال فهم هذين المكوّنين المجتمعَ خصوصيّةً وطبقاتٍ. ولذلك لا يمكنه أن يكون سلطة مستقلّة فاعلة. والانطلاق منه بوصفه سلطة في مقاربة نقديّة أدبيّة هو من قبيل إقحام حقل معرفيّ، علمِ الاجتماع هنا، داخل دائرة تقع خارج حقل اختصاصه. علم الاجتماع مادّتُه المولجُ في استكشافها هي المجتمع وليس الأدب.

وجاءت المقاربة البنيويّة، بكلّ تشكيلاتها: بنيويّة – لسانيّة، وبنيويّة – سيمائيّة، وبنيويّة – أسلوبيّة، وبنيويّة – تكوينيّة مع بعض التجوّز، لتمثّل رفضا قاطعا لتدخّل الحقول المعرفيّة المتعدّدة والمتنوّعة: التاريخ، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وغيرها في شؤون

الحقل الأدبيّ. فقد طرح كلّ حقل من هذه الحقول سؤالا مبدئيّا على نفسه: ما الأدب؟ وهذا ما جعله يمثّل بسؤاله هذا اختراقا خاصّا لحقل الأدب وافتئاتا عليه. فهل صار الأدب من المشاعيّة بمكان يمكن معه أن (تتناتفه) الحقول المعرفيّة الأخرى التي ينظر كلٌّ منها إلى نفسه على أنّه الحقيقة المطلقة المؤهّلة لكي تبيح لنفسها حاكميّة على كلّ ما عداها من حقول معرفيّة، ومن ضمنها الأدب. وذلك من دون قبولٍ لأيّ رقيب عليها؟

رأت البنيويّة، في أثناء انطلاقتها، ومن خلال حركة الأبوياز، أنّ العقل العلمي الحداثي وحده المسموح له، والقادر على أن يطرح على نفسه السؤال المحوريّ: ما الأدب؟ ولقد توصّلت من خلال طرح هذا السؤال إلى مقولة «الأدبيّة» القائمة على نظريّة الإنكسار التي قامت على أنقاض نظريّة الانعكاس. تلك النظريّة التي كانت ترى أنّ الأدب مرآة تعكس العالم المرجعيّ، كما هو، وكما يتراءى لأعين الجميع. وهذا ما جعل هذه النظريّة تضمّ بين جناحيها مجموعة من المناهج التي اشتغلت بالنقد الأدبيّ، كالمنهج التاريخي، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي. ولا يعني ذلك أنّ حركة الأبوياز ومن خلال تبنّيها نظريّة الانكسار قد وضعت قدمها على السبيل القويم. فهي، وإن خرجت من أزمة النسخ، فإنّها لم تخرج من أزمة التعامل مع العالم المرجعيّ بوصفه سطحا يراه جميع الناس بالسواسية نفسها. قسمت الرواية قسمين: متناً حكائيّاً، ومبنى حكائيّاً. والمتن الحكائي ليس سوى ذلك السطح البادي للعين الجمعيّة من دون أيّ تفاوت. والمبنى الحكائيّ هو ذلك التعديل الذي يطال ذلك المتن الحكائيّ. والانكسار أو التعديل لايتدخّل بما يمكن أن يوجد في العالم المرجعي أو لا يوجد. والإنكسار أوالتعديل الذي تجريه تقنيّتا الاستباق والاسترجاع لا يتعدّى التحكم بتحديد موعد ظهور هذا الحدث أو ذاك في جسد الرواية، وكذلك بالنسبة إلى تقنيّتي: التلخيص، والمشهد. فوظيفتهما تحديد المدّة التي تسمح بها استراتيجيّة الرواية لحدث من الأحداث بالظهور داخل جسد الرواية. الانكسار لعبة داخل ما يتراءى للجميع من العالم المرجعيّ، تقديما أو تأخيرا، تلخيصا أو عرضا للتفاصيل، تردّدا تكراريّا أو نمطيّا. يتحرّك الانكسار التعديليّ داخل دائرة التقنيّات. والتقنيّات ليست الأدبيّة التي حلمت بها حركة الأبوياز، التقنيّات مهارات يجيدها من يتمرّس بها، سواء أتعاملت هذه التقنيّات مع عالم مرجعيّ حقيقيّ وموجود في الواقع والتاريخ، أم تعاملت مع عالم أدخلت فيه بعض التغييرات التي يمكن للروائيّ أن يقوم بها. يعني كلّ ذلك أنّ

حركة الأبوياز قد عادت لتقع في مأزقٍ، لم تنجها منه نظريّة الانكسار التي لجأت إليها. وذلك في أثناء تحديد المسافة التي تفصل المتن الحكائيّ، العالمَ المرجعيَّ، عن المبنى الحكائيّ، الخطابِ الأدبيِّ. فهل يوجد وراء نظريّة الانكسار نظريّة منقذة؟

لا بدّ من أن ينجاز الناقد الأدبيّ إلى العلميّة في قراءة الخطاب الأدبيّ. ويستنفر هذا الإنحياز مجموعة من المصطلحات: التاريخ، المجتمع، النفس، اللسانيّة، البنيويّة، الأسلوبيّة، السيمائيّة. وإذا تعلّق بعض هذه المصطلحات بالعالم المرجعيّ، مادّةِ الأدب، تعلّق بعضها الآخر بالخطاب، الأدب.

ولا يستطيع أحد أن ينكر أنّ العالم المرجعيّ، مادّة الرواية، متحيّز في لحظة تاريخيّة محدّدة، حين ينتقل به الروائيّ من مرجعيّته البحتة، متنا، ليصبح خطابا روائيّا، مبنى. وسواء في ذلك، أكان ذلك المتن حدثا، أم شخصا، أم مكانا. يعني ذلك أنّ تلك اللحظة مكوّن حاضر من مكوّنات المادّة المرجعيّة. ولا تعطي هذه اللحظةُ المادّةَ المرجعيّة بعضا من أنفاسها وحدها، تتجاوزها إلى رؤية الروائيّ التي تتنسّم شيئا من تلك الأنفاس عينها أيضا. المادّة والرؤية كلاهما متوضّع في تلك اللحظة نفسها، والوضعيّة الثقافيّة نفسها. وهذا ما يجعلهما منتميتين إلى آخر ما وصلت إليه الثقافة العامة المشتركة بين الناس. اللحظة الثقافيّة التي شهدت انتقال المتن إلى مبنى، من خلال الرؤية، يجب أن تؤخذ بالحسبان في أيّ نشاط نقديّ أدبيّ. فالمادّة المرجعيّة حركة وليست ثباتا، والرؤية كذلك حركة وليست ثباتا. ومعاينة الخطاب الروائيّ هي معاينة برؤية الناقد (ثقافته) في لحظة محدّدة لما قامت به رؤية الكاتب من تحويل متنٍ ما إلى مبنىً ما في لحظة محدّدة سابقة، خصوصا إذا كان هذا الكاتب كاتباً كبيراً يواكب الثقافة العامّة بحركتها النامية، ويحصي على بنيته الثقافيّة الخاصّة تحوّلاتها الدقيقة.

ولا يستطيع أحد أيضا أن يتجاهل أنّ المادّة المرجعيّة، سواء أكانت حدثا، أم شخصا، أم مكانا، غيرُ منفكّة عن خصوصيّة المجتمع القائم. فالحدث موسوم بسمة تلك الخصوصيّة التي احتضنته، سمتِها الثقافيّة والسياسيّة والاقتصاديّة. والشخص (الفرد) هو الآخر لا يمكنه أن يخلع عن نفسه ما أسبغته عليه تلك الخصوصيّة الاجتماعيّة من هويّة ثقافيّة وأخلاقيّة وطبقيّة. والمكان، حتّى المكان المعروف بثباته على حال واحدة تقريبا، غير مستقلّ عن اللبوس التي تلبسه إيّاها الخصوصيّة المجتمعيّة. وهذا المجتمع الذي أعطى المادّة المرجعيّة الكثير من هويّتها، إنّما يحتضن الروائيّ بوصفه فردا من أفراده. وسيكون لثقافة هذا المجتمع

حضورها الفاعل في رؤية الروائيّ، ثقافتِه الخاصّة. يعني أنّ المجتمع ليس مادّة مرجعيّة فحسب، إنّه حاضر في رؤية الأديب أيضا. يعني أنّه صلة وصل بين المتن والمبنى، ويجب أن يؤخذ بالحسبان، في أثناء مقاربة الخطاب الروائيّ.

ومن لا يتجاهل حضور كلّ من التاريخ والمجتمع في الخطاب الروائيّ، فإنّه معنيّ بالاعتراف بحضور عالم اللاشعور فيه، وإن كان حضورا تابعاً. وإذا كان حضور كلّ من اللحظة التاريخيّة، والخصوصيّة المجتمعيّة، وعالم اللاشعور حضورا متغيّضا في مكوّن من مكوّنات الرؤية، أو فيها جميعا، فإنّه حضور متغيّض في المادّة المرجعيّة أيضا. وهذه هي حدود فعالية هذا الحضور. أمّا البنيويّة فقد قدّمت للعمليّة النقديّة إنجازات متعدّدة ومهمّة. فهي الحركة التي انتقلت بالنقد الأدبيّ من نظريّة الانعكاس إلى نظريّة الانكسار. وهذه نقلة تاريخيّة وضعت علامة استفهام أمام مختلف المناهج النقديّة المرتكزة إلى تلك النظريّة وسفّهتها. وهي بذلك قد كفّت يد الحقول المعرفيّة المختلفة عن اختراق الخطاب الأدبيّ، وإلحاقه بمقولاتها، لتواجه (النصّ) بوصفه وجودا موضوعيّا مستقلاّ. وهذا التحريم جعلها تتعامل مع (النصّ) بوصفه لغة. وتوصّلت إلى أن تطرح السؤال التاريخيّ في أثناء مقاربة الخطاب الأدبيّ: كيف قال النصّ ما قاله؟ وليس: ماذا قال؟ أهملت المضمون، وجعلت نشاطها قائما بشكل مستقلّ عنه. وبقطع النظر عن هذا الموقف، فإنّ البنيويّة حين دخلت مدخل الرواية عبر ما سُمِّي بالسرديّة، حوصِرت بالتقنيّات التي أبعدتها عن هدفها المحوريّ في الحصول على معرفة ب (الأدبيّة). الأدبيّة الروائيّة لا تتحقّق بتقنيّات أنتجتها علاقات الترتيب، وعلاقات الديمومة، وعلاقات التردّد، وإن كان ممّا لا شكّ فيه أنّ السرديّة قد وضعت إصبعها على مكوّنات الرواية، وكان موقفها في ذلك موقفا علميّا. فالمنظور، والزمان، والمكان، والشخصيّة هي مكوّنات الرواية الوظيفيّة حقّا. مشكلة السرديّة أنّها تعاملت مع هذه المكوّنات بوصفها تقنيّات يمكن أن يجيدها من يتمرّس بها. وتقنيّات من مثل الاستباق، أو الاسترجاع، أو التلخيص، أو المشهد، أو التردّد لا يمكنها أن تكون الفاعل القويّ في إنتاج أدبيّة الزمان في رواية من الروايات. هي فاعل جزئيّ إذا لم نقل إنّها فاعل هامشيّ. الإنطلاق من اللغة، كما رأت البنيويّة، أمر مطلوب. ولكن كيف ننطلق من اللغة في رحلة استكشاف الأدبيّة التي تقوم عليها رواية من الروايات؟ يوجد حقلان معرفيّان يريان أنّهما العِلمان القادران على

البحث في لغة الخطاب الأدبيّ، من أجل تحديد أدبيّته. والحقلان هما: الأسلوبيّة والسيمائيّة.

تنطلق الأسلوبيّة من مقولة علميّة سليمة مفادها: «أنّ الأسلوب فاعليّة لغويّة ». والمقصود باللغويّة هنا النظام الذي يحكم اللغة، والذي يقوم على ثلاثة أنظمة هي: النظام المعجميّ، والنظام الصرفيّ، والنظام النحويّ. فكيف نفهم هذه الفاعليّة؟ وكيف نحدّد دورها وأهمّيتها؟ لا يخرج أيّ مستوى من مستويات الكلام، شفويّا كان أم كتابيّا من دائرة النظام اللغويّ ذي الأبعاد الثلاثة، كما أشرنا، كما أنّه لا فكر ولا تفكير من خارج اللغة. باللغة نعقل الموجودات حسيّة كانت أم مجرّدة، وباللغة نفكّر. ولا توجد رؤية تتحقّق بها إمكانيّة التفكير مستقلّة عن اللغة، ولا توجد لغة مستقلّة عن الرؤية. فالفاعليّة العميقة التي ينطوي عليها الأسلوب هي فاعليّة هذه البنية المتحرّكة والمتحوّلة باستمرار، والقائمة على ثنائيّة (الرؤية / اللغة). هذه الثنائيّة التي تمثّل وجهين لحقيقة واحدة. وممّا يجدر ذكره في هذا المقام أنّ هذه البنية الثنائيّة لا وجود لها، ولا حقيقة فعليّة لها بمعزل عن العالم المرجعيّ، مادّةِ موضوع تفكيرنا، ما يُدرَك بهذه البنية. فالعالم المرجعيّ مسوّغ وجود ثنائيّة (الرؤية / واللغة). وحين يُدرَك أيّ جانب من جوانبه، فإنّ ما يُدرَك لا يظلّ مستقلاّ عن البنية الثنائيّة التي تحدّثنا عنها. فإدراكه كلامٌ، أو بنية ذات ثلاثة وجوه تمثّل حقيقة واحدة هي عمليّة (الإدراك). والوجوه الثلاثة هي: الرؤية، واللغة، والمُدرَك. فهل نستطيع، بناء على ذلك، أن نقول: إنّ الفاعليّة اللغويّة التي يتحدّد بها الأسلوب مركّب ذو ثلاثة وجوه تتراءى بها حقيقةٌ واحدةٌ؟ لا وجود للرؤية أواللغة أوالمُدرَك، كلاّ على حدة، خارج هذه البنية. ويعني هذا أنّنا بهذا الفهم قد قاربنا الأدبيّة بأداة (الأسلوبيّة) التي ليست أداة نهائيّة في وضع الإصبع على ما نتوخّاه. وكما كانت السرديّة أداة بحث عن الأدبيّة لها حدودها التي لا تستطيع أن تتعدّاها، يكفيها أنّها حدّدت لنا مكوّنات الرواية: منظورا، وزمانا، ومكانا، وشخصيّة، فإنّ علم الأسلوب هو الآخر أداة بحث عن الأدبيّة لها حدودها أيضا، ولن تكون الفاعل الحاسم في إماطة اللثام عن الأدبيّة.

تأتي السيمائيّة لتصبّ في النهر الأسلوبيّ فتشكّل نسغ شرايينه الذي يعطيه عمقه المنتج للأدبيّة. ولعلّ أوّل ما يجب أن نتحقّق منه في أثناء تعاملنا مع السيمائيّة، هو ما شغل بال بعضهم في مرحلة من المراحل. أيّهما جزء من الثاني: اللسانيّة ( )، أم السيمائيّة ( )؟ إنّهما نظام واحد متعدّد المظاهر والوجوه. فحتّى علم الدلالة ( ) الذي يرى أنّ الدلالة نتاج ثلاثة أنظمة

لغويّة هي: المستوى المعجمي، والمستوى الصرفي، والمستوى النحوي، لا يمكنه أن يتحرّك بشكل مستقلّ عن السيمائيّة. والقول: (ذهب طفلي اليوم إلى المدرسة) لا يساوي القول: (ذهب طفلي اليوم إلى المدرسة) من القائل نفسه في لحظتين مختلفتين، أو من قائلين مختلفين في لحظة واحدة. فكلّ من القولين محمّل بإيماءاتٍ، دلالاتٍ خاصّة، لا يحملها الثاني. والمسافة واضحة بين فائدة الخبر ولازمه، بين الإخبار عن واقعة الذهاب، وبين التعبير من خلال ذلك الإخبار عن شعور خاصّ أو موقف خاصّ. وما ذهب إليه «علم تحليل الخطاب» بهذا الصدد من موقف المتكلّم من كلامه، أو من حضوره أو حضور المتلقّي فيه لا يخرج من دائرة السيمائيّة، ولا يتحيّز في دائرة علم الدلالة. علم الدلالة تقنيّة من تقنيّات السيمائيّة.

يعني كلّ ذلك أنّه لا يوجد في هذا العالم، خلا الله، ما هو ثابت، وما هو متّفق عليه بشكل صارم جازم تامّ. ولا أعني بذلك أنّ هناك فوضى تواصليّة بين الناس. المشترك موجود. فهناك ذهابٌ، وذهابُ طفلٍ، وذهابٌ إلى المدرسة وليس إلى أيّ مكانٍ آخر. وهذا المشترك ليس من الأدبيّة في شيء. الأدبيّة لا تجد لنفسها مكانا في المشترك العامّ. الأدبيّة في الخصوصيّة، والخصوصيّة في الفرادة، البصمةِ المستحيلة التي لا يمكن أن تساويها بصمة أخرى. والفرادة، في كلّ الأحوال، رؤيةٌ خاصّة، ثقافةٌ خاصّة استطاعت أن تطرح على الثقافة العامّة أسئلة لاتستطيع الإجابة عنها، فكانت قادرة على أن تكتشف في المادّة المرجعيّة حقيقة لا يمكن لغيرها أن يكتشفها. هذه الحقيقة التي ليست سوى الأدبية عينها. والرؤية المتحوّلة إلى أدبيّة هي رؤية متحيّزة في لحظة محدّدة. لم تكن نفسها في لحظة سابقة، ولن تكون نفسها في لحظة تالية. يعني أنّ الأدبيّة هي بنت اللحظة التي جرى فيها التقاء الرؤية بالمادة المرجعيّة باللغة. وحين تكون اللغة وجها آخر للرؤية يعني أنّ هذه اللغة منتمية إلى نظام سيمائي تحكمه تلك الرؤية التي تحكمها أيديولوجيا عامّة. وهذا يفسّر لنا كيف تكون الرواية نظاما سيمائيّا. ذلك أنّ أيّ نظام سيمائيّ عامّ، وبقدر ما يعطي الأيديولوجيا السائدةَ حقيقتَها، تعطيه هذه الأيديولوجيا حقيقتَه. فالنماء أو التحوّل الأيديولوجي هو في الحقيقة، وفي الوقت نفسه، نماء أو تحوّل لغوي سيمائي. إنّهما (الأيديولوجيا والنظام اللغوي السيمائي) نماء واحد أو تحوّل واحد. وحين نفكّر، فإنّنا نفكّر داخل هذا النماء، وحين نعاين الوجود الخرجي إنّما نعاينه من داخل ذلك النماء أيضاً. وما يراه روائيّ في أثناء قراءته متنا حكائيّا، يجب أن يُعايَن من الناقد من خلال الخصوصيّة

الثقافيّة الخاصّة بذلك الروائي والمتفيّئة تحت ظلّ أيديولوجيا عامّة حاكمة، وفي لحظة تاريخيّة محدّدة ؛ لتكون المعاينة علميّة تستطيع التعامل مع النظام السيمائيّ الذي تشكّلت الرواية من نسيجه.

والمسألة أبعد ممّا رآه بارت في «درس السيميولوجيا» من أنّ اللغة سلطة تفرض نظامها التصنيفي للعالم على المتكلّم، والأدبيّة ثورة على هذه السلطة بوساطة السيمائيّة. اللغة والسيمائيّة نظام واحد، كما أشرنا سابقا، والمسألة ليست مسألة ثورة على نظامٍ لنستبدل به نظاما آخر (السيمائي بديلا للغوي)، السيمائي البارتي الذي يتحوّل، وبسرعة متناهية، إلى سلطة جديدة تحتاج إلى ثورة جديدة تستبدل سلطة بسلطة. الأدبيّة هي ذلك الانصهار الثلاثيّ القائم: على رؤية ثاقبة مؤسّسة على ثقافة عالية جدّا، والمادّة المرئيّة، واللغة. هذا الانصهار الذي يضع أمام ناظرينا عالما جديدا لم نره من قبل، فريدا لا يجانسه عالم آخر، طارحا علينا، وبقوّة، السؤال البسيط: هل عرفتم هذا العالم من قبل؟ ويجرّنا هذا السؤال لندرك كم هو العالم الذي نعيش في حضنه غريب وعميق ودقيق؟ إنّ ما يتراءى للانسان محض قشرة تخفي تحتها أعماقا فيها من الجدّة والغرابة ما يثير الدهشة والإنفعال. هذه الدهشة وذلك الإنفعال هما اللذان يخرجاننا من واقعنا الرتيب والسطحي والسببي المنطقي، ويدخلاننا إلى عالم ذاتيّ يخصّ الأديب، لم نره من قبل. يتجاوز إعجابُنا بما كُشِف منه كلَّ إعجابٍ سابق.

ويبقى السؤال المبدئيّ قائما. مفاده أنّنا إذا امتلكنا الأداة الكشفيّة القائمة على مجموعة من الأطر الدائريّة العاموديّة المتداخلة: الإطار البنيوي الخارجيّ الذي يقدّم إلينا المكوّنات الأساسيّة التي تقوم عليها الرواية، والمسبار الأسلوبيّ المتغيّض في تلك المكوّنات، والمسبار السيمائي المتغيّض في المسبار الأسلوبيّ، فكيف لنا أن نستخدم هذا الجهاز في التعامل مع الرواية؟

لا بدّ من الإشارة أوّلا وقبل كلّ شيء، إلى أنّ استخدام هذا الجهاز لا يفرض طريقة واحدة على من يتعامل معه. توجد مفاتيح متعدّدة للامساك بهذا الجهاز. يختار الناقد ما يلائم رؤيته الفريدة ووجهة نظره الخاصّة، طارحا على نفسه سؤالين يتعلّقان بهدفه من الدراسة: ما الجانب الذي أتوخّى معرفته من أدبيّة هذه الرواية؟ ومن أين يجب أن أبدأ لتحقيق هذه المعرفة؟ يبقى أنّ السرديّة تقدّم إلينا معرفة بمكوّنات الرواية الإطاريّة: الزمان والمكان والشخصيّة، وتدعونا إلى اتخاذها مفاتيح أوّليّة تحدونا باتجاه أدبيّة الرواية. وإذا كانت الرواية، حسب رؤية بعضهم، نظاما سيمائيّا، فإنّ

هذا النظام مركّب من ثلاثة أنظمةٍ سيمائيّةٍ هي الأخرى، موزّعةٍ على الزمان والمكان والشخصيّة. كلّ ذلك بشكل مستقلّ عن التقنيّات التي حدّدتها السرديّة لهذه المكوّنات الثلاثة. يعني أنّ المادّة المرجعيّة: زمانا ومكانا وأشخاصا بما صارت إليه في الرواية، أو بالأحرى بما كشفته الرواية من أعماقها، قد جرى استكشافه بوساطة اللغة. فالكشف أسلوبيٌّ، والأسلوبيُّ مرتكِزٌ إلى فاعليّة النظام اللغوي التي ليست شيئا آخر غير فاعليّة النظام السيمائيّ. والفاعليّة السيمائيّة تمثّل المفتاح الأعمق الذي يجب استخدامه من أجل فتح مغاليق الأدبيّة الروائيّة.

وإذا بات الأمر واضحاً بالنسبة إلى التعامل مع مكوّنات الرواية الإطاريّة، وذلك من خلال الإنكباب على لغة الزمان، أو المكان، أو الشخصيّة بشكل مباشر، متخلّين عن تقنيّات السرديّة المعروفة، فإنّه يجب ألاّ نتناسى وظيفيّة العنوان، حتّى ولو كان ذلك العنوان عنوانا مراوغا. فعنوان الرواية هو المفتاح الأوّل الذي يسهّل علينا عمليّة العبور إلى عالم الرواية، خصوصا إذا تعاملنا معه تعاملا أسلوبيّا سيمائيّا. ويدعونا هذا إلى أن نراقب حركته وتجلّياته داخل جسد الرواية ؛ لأنّه، غالبا، ما يضمر الإطار الثلاثيّ، فيستدرجنا، من حيث لا ندري، إلى التعامل مع مكوّنات ذلك الإطار مكوّنا مكوّنا.

ويتوجّب علينا بعد ذلك كلّه أن ندرك أنّ كلّ ما قلناه يمكن أن يكون صحيحا إذا بقينا داخل دائرة الحداثة. فما هو موقفنا إذا ما أثارت تفكيكيّةُ ما بعد الحداثة، في وجهنا، أسئلتها الصعبة، والتي هي أسئلة محرجة في الوقت نفسه. تلك الأسئلة التي تبدأ من الأيديولوجيا والسرديّات الكبرى التي ترى فيها ملهاة لا قيمة لها، ولا تقوم على شيء، لتنتهي إلى أنّ النصّ الذي نعدّه نصّا أدبيّا، لا يقول شيئا سوى ما يحمله المتلقّي إليه. والتفكيكيّة هذه تضع مسألة تعالي الغياب على الحضور مقابل الخصوصيّة والفرادة التي ترى فيهما الحداثة رأسَ مالِ الأدبيّة، وترى في الكشف عنها رأسَ مالِ المقاربة النقديّة. أضف إلى ذلك أنّها تواجه الأدبيّةَ بالأنساق الثقافيّة الهشّة من وجهة نظر الحداثة ؛ لتقول لنا: إنّ الأدبيّة مجرّد حيلة يلجأ إليها الكاتب لإخفاء تلك الأنساق التي تسيطر على كتابته بشكلٍ سرّيّ. فالأنساق الثقافيّة متعالية على الأدبيّة من وجهة نظر التفكيكيّة، ولا داعي ليظلّ النقد الأدبيّ مشغولا بتلك الأدبيّة ؛ لأنّها ليست سوى حيلة (أداة)، السلطة عليها بيد الأنساق الثقافيّة.

ومهما يكن من أمر، فإنّ أسئلة ما بعد الحداثة التفكيكيّة تمثّل نسفا لكلّ ما قلناه.

ويستدعي هذا سؤالا مبدئيّا مواجها: ما حقيقة التفكيكيّة؟ وما هو مقدار قوّتها وصمودها، ومدى صلاحيّتها لتكون منهجا نقديّا أدبيّا؟

ترتكز التفكيكيّة الما بعد حداثيّة على ثقافة النملة التي تقوم على أنّ كلّ ما تجمعه تلك النملة، صيفا، من مؤونة لا تخضعه لأيّ تحويل من جانبها. تراكمه في مخازنها كما هو. تبقى حبّة القمح حبّةَ قمحٍ، والحشرة الميتة، كما هي، حشرة ميتة، حاشا ما يفعله انتقال الزمان من صيف إلى شتاء من تأثير تحويليّ في ذلك المخزون لا يُعتدّ به. والخطاب الأدبيّ، عند هؤلاء التفكيكيّين، طبقات رسوبيّة تتراكم فيها الأفكار الآتية عبر مسارب مختلفة، عبر التناصّ، فكرة فوق فكرة. لا تؤثّر الواحدة منها بجارتها ولا تتأثّر بها، فلا يتمّ أيّ تفاعل تحويليّ ذي قيمة. تتراكم الأفكار تراكم حبّات المؤونة النمليّة بما يمكّننا من أن نعزل كلّ وحدة تعبيريّة، كلّ فكرة على حدة، طبقة طبقة، وأن نردّها إلى المصدر الذي تحدّرت منه. وتوصلنا هذه المقاربة التفكيكيّة التقويضيّة إلى أنّ هذا النصّ أو ذاك لا يقول شيئاً.

فالخواء والغياب، خواء الخطاب وغياب كاتبه عنه، هو الحقيقة التي تتمثّل بتزاحم الآخرين: كتّابا سابقين وخطابات سابقة على الحضور في ذلك النصّ الذي لم يستطع كاتبه إلاّ أن يتركه حيّزا سائبا أمام سلطة هؤلاء الآخرين.

إنّ ثقافة النملة واقعة، ولكنّها ليست الثقافة الوحيدة التي يمكنها أن تحكم الذات البشريّة والخطاب البشريّ. يمكننا، وإلى حدّ ما، أن نواجه بها خطاب كتّاب الصفّ الثالث والرابع، إذا كان مطلوبا منّا أن نكلّف أنفسنا عناء قراءة خطاب هؤلاء. أمّا خطاب أدباء الصفّ الأوّل فلا. توجد قبالة ثقافة النملة ثقافةُ النحلة التي تجمع مؤونتها من الزهور، من رحيق الزهور، وليس من المرميّ والمهمل والمتروك على قارعة الطريق كما هي حال النملة. ومخازن مؤونة النحلة هي مخازن خاصّة لا تجدها النحلة جاهزة في شقّ من شقوق الأرض كما هي الحال بالنسبة إلى مخازن النملة. مخازنها وظيفيّة لا يمكن أيّة مخازن أخرى أن تحلّ محلّها. أبدعتها النحلة لتستوعب إبداعها الآخر، نعني به العسل. ورحيق الزهور الذي تجنيه النحلة، لا تبقيه على حاله كما وجدته في الطبيعة. تخضعه لعمليّة تحويل. فلا يبقى الرحيق رحيقا متنوّعا متراكما داخل الخليّة، يصبح عسلا فيه من ذات النحلة وشخصيّتها ما فيه. وسواء استطعنا أن نحلّل العسل، كيميائيّا، إلى أصوله الرحيقيّة أم لم نستطع، فإنّ العسل ليس حضورا متراكما للرحيق. العسل حضورٌ للرحيق من خلال ذات النحلة، حضورٌ صار معه

الرحيق حقيقة مختلفة عن الحقيقة التي كان عليها قبل أن يجري في مصهر النحلة التحويليّ. وهذا التحوّل هو الحضور القويّ والفاعل لذات النحلة قبالة الغياب الجليّ لذات النملة عمّا جمعته من مؤونة. التحوّل شراكة غير قابلة للإنفصام بين النحلة والرحيق قبالة الإستقلاليّة القويّة لما جمعته النملة عن النملة.

وتطرح هذه الموازنة بين النحلة والنملة سؤالا جوهريّا علينا: إلى أيّ الثقافتين ينتمي الخطاب الأدبيّ؟ ألى ثقافة النملة أم إلى ثقافة النحلة؟ لو سلّمنا، شتاءً، النحلةَ ما جمعته النملة لماتت جوعا، والعكس صحيح. وإذا مثّلت النملة الغياب عمّا جمعته من مؤونة، وعن المخازن التي وجدتها جاهزة لتلك المؤونة، مثّلت النحلة الحضور في ما جمعته من مؤونة، وفي ما صنعته من مخازن لتلك المؤونة. ولنعد الآن إلى الإنسان، ولنسأل: هل يتساوى طفلان توأمان متشابهان خلقا وخلقة في فهم أمر بسيط وجّهه والدهما إليهما، مفاده ألاّ يقربا من حافّة النهر، مع وضوح هذا الأمر؟ وهل ستكون ردّة فعليهما واحدة حياله؟ فكيف إذا تعدّى الفهم مسألة أمر بسيط واضح إلى تأمّلٍ في السماء، أو البحر، أو الطبيعة، أو الحدث؟ وحدث تمّوز العام ٢٠٠٦ هل سيكون نفسه في خطابين لأديبين معاصرين متجايلين، نهلا الموارد الثقافيّة عينها؟ ولو طرحنا سؤالا بسيطا على مئة مثقّف: من هو هارون الرشيد؟ وطلبنا من كلٍّ واحدٍ منهم أن يجيب بخمسة أسطرٍ، فماذا نتوقّع؟ ألا نجد بين أيدينا مئة هارون رشيد، لكلّ هارون رشيدٍ بينهم خصوصيّته؟

إنّ رؤية الفرد (البصمة) التي لايمكن أن تساويها رؤية أخرى، ستنفذ، حسب طاقتها، وحسب السهر الذاتيّ على تنميتها، إلى عمقٍ من أعماق المادّة المرجعيّة (هارون الرشيد مثلاً)، لا يمكن أيّة رؤية أخرى أن تنفذ إليه نفسه. ما تصل إليه، وما تكشفه باللغة هو فريد خاصّ. ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى مجموعة من القرّاء يقرأون خطابا أدبيّا محدّدا لأديب معيّن، فإنّ المعرفة بما كشفته رؤية الأديب من المادّة المرجعيّة متعدّدة تعدّد النقدة القارئين. وستكون لكلّ قارئ حصيلة متمايزة عن الحصيلة التي التقطها الآخر. يعني أنّ التراكميّة، الطبقات الرسوبيّة التي قالت بها التفكيكيّة ليست مسألة واقعيّة في ما يتعلّق بالأدب. التحويليّة هي الأساس، والتحويليّة تعني قوّة حضور ذات الأديب، وقوّة حضور شخصيّته في ما أنتجه من خطابٍ أدبيّ، في عسله الفنيّ.

ما يُمكن الوصول إليه هو أنّ التفكيكيّة التقويضيّة قابلة للتفكيك والتقويض في معظم معهارها إن لم نقل فيه كلّه. الأدبيّة

نفي للتفكيكيّة. ووجود الأدبيّة وحضورها شبيه بوجود العسل وحضوره. والنقد الثقافيّ الذي يبحث عن تناصّ الأنساق الثقافيّة، حسب فهمه التناصَّ، يعني تحجيما للإنسان، وانتقالا به من كونه إنسانا ليُقدَّم نملة.

ويبقى أنّ الدخول إلى عالم الرواية لتعرّف أدبيّتها لا يكون إلاّ من خلال الثلاثيّة الوظيفيّة التي أشرنا إليها والتي لا تنفصم. ولغة الرواية، إحدى مكوّنات بنيتها الأكثر ظهورا لعيني القارئ، لا تمكّننا من الإمساك بالنظام السيمائيّ العام الذي ينتظم الرواية كلّها بشكل مباشر ودفعة واحدة. المرحليّة في التعامل مع هذا النظام مطلوبة. إنتقال من الزمان، إلى المكان، فالشخصيّة. وممّا يجدر ذكره في هذا المقام، أنّ المرحليّة مطلوبة أيضاً في التعامل مع أيّ مكوّن من هذه المكوّنات. ذلك أنّ كلّ نظام من الأنظمة السيمائيّة الثلاثة متشكّل من سلسلة من العلامات السيمائيّة الجزئيّة التي تتكامل في إنتاجه. وتحليل العلامة السيمائيّة الجزئيّة التي هي نسيج لغويّ ليس سوى محاولة التعرّف إلى الرؤية، وإلى عمق الثقافة التي تأسّست عليها، وإلى مدى قدرتها على النفاذ في عمق المادّة المرجعيّة. والتحليل، وفي لحظة تعرّف الرؤية، هو تعرّف المدرَك. والمدرَك الجزئيّ أو المكتَشَف بالرؤية عن طريق الكلمات هو عيّنة ممّا اكتُشِف من العالم المرجعيّ، نضعها إلى جانب أخرى تتكامل معها. ونستمرّ في التحليل إلى أن يتكامل لدينا زمان الرواية، أو مكانها، أو شخصيّتها. وحين تكتمل معرفتنا بالأنظمة السيمائيّة الثلاثة، كلّ نظام على حدة، نشرع في تعرّف النظام السيمائيّ العام الجامع للأنظمة الثلاثة بشكل وظيفيّ متفاعل. وهذا ما يضع إصبعنا على أدبيّة الرواية.

ومهما يكن من أمر، فإنّ المطلوب منّا حين نتناول أيّة علامة سيمائيّة بالتحليل، جزئيّة كانت أم مركّبة، تجنّبُ النظر إليها انطلاقا من الأيديولوجيا العامّة التي يشترك في معرفتها الأديب مع آخرين ؛ لأنّ الانطلاق منها يرسّمها سلطةً غير شرعيّة، ويدخلنا في التيه. رؤية الأديب الخاصّة إلى تلك الأيديولوجيا العامّة هي الفاعل الحقيقي في إنتاج النظام السيمائي الذي يحكم الرواية، وهي السلطة الشرعيّة التي تمكّننا من تعرّفٍ حقيقيّ ودقيقٍ لما كشفته تلك الرؤية من العالم المرجعيّ. ويجب علينا، في كلّ ذلك، أن نأخذ بالحسبان أنّ رؤية الأديب إلى الأيديولوجيا العامّة سرّ من أسراره. وهي ليست ثابتة، بل متحوّلة باستمرار. ولا يمكننا أن نعرفها بشكل مسبّق، أي ما قبل الدخول إلى سيمائيّات الخطاب الأدبي. وجلّ ما نعرفه، مسبّقا، أنّها قائمة في ظلّ خيمة أيديولوجيا عامّة مفتوحة أمام الجميع.

ويعني ذلك أنّ تلك الرؤية التي تحكم النظام السيمائيّ القائم في تلك الرواية ستكون قابلة للتفتّح لحظة تفتيح العلامة السيمائيّة. فتفتيح العلامة تفتيح لمكوّناتها الوظيفيّة بوصفها بنية متشكّلة من رؤية، ومادّة مدرَكة، ولغة. المهمّ أن نبدأ من التفتيح الجزئيّ لنصل إلى التفتيح الكلّي الذي يضع إصبعنا على أدبيّة الرواية.

ويبقى أنّ سؤالا مبدئيّا سيظلّ يواجهنا بإلحاح: إذا اقتنعنا بهذه الرحلة الكشفيّة انتهاءً بالنظام السيمائيّ العام الذي تتشكّل به رواية ما، وبتنا نسمّيه أدبيّتها، كيف نحدّد العلامات الجزئيّة التي ننطلق منها؟ صحيح أنّ التقنيّات التي حدّدتها السرديّة علامات سيمائيّة دالّة، إلاّ أنّها تظلّ علامات مساعدة لا تملك أصالة العلامات المتشكّلة تشكّلا أسلوبيّا وقدرتها على الإمساك بعمقِ كلٍّ من الزمان والمكان والشخصيّة. العلامة ذات البعد الأسلوبيّ هي الوحدة الصغرى التي يقوم على تكاملها عمران الرواية. إنّ تكامل العلامات الأسلوبيّة داخل بناء كلٍّ من الزمان والمكان والشخصيّة، هو تمثيل لتكامل المكوّنات الثلاثة الإطاريّة وخطوة في طريق إيصالنا إلى الأدبيّة المرتجاة.

أنواع المقاطع السرديّة في القصة القصيرة جداً
(أضمومة (تفاحة الغواية) للطيب الوزاني أنموذجاً)

د. جميل حمداوي

المقدمة:

تندرج مقاربتنا لمجموعة (**تفاحة الغواية**) للطيب الوزاني ضمن لسانيات النص التي تعنى بدراسة نسيج النص انتظاماً واتساقاً وانسجاماً، وتهتم بكيفية تشكيل النصّ وتركيبه. بمعنى أنّ لسانيات النص تبحث عن الآليات اللغويّة والدلاليّة التي تساهم في انبناء النصّ وتأويله وإنشائه. أضف إلى ذلك أنّ هذه اللسانيات تتجاوز الجملة إلى دراسة النصّ والخطاب، بمعرفة البنى التي تساعد على انتقال الملفوظ من الجملة إلى النصّ أو الخطاب، أو الانتقال من الشفويّ إلى المكتوب النصيّ. ويعني هذا أن لسانيات النصّ هي التي تدرس النصّ، وتحلّل الخطاب، ولاتهتم بالجملة المنعزلة، بل تهتم بالنصّ باعتباره مجموعة من الجمل والمقاطع المترابطة ظاهريا وضمنيّا. ومن ثم، فقد انطلق هذا التّخصص العلميّ من لسانيات الملفوظ مع إميل بنفنست (E. Benveniste)[1].

ومن ثم، تهدف هذه اللسانيات إلى وصف النصوص والخطابات نحويّا ولسانيّا، في ضوء مستوياتها الصوتيّة، والصرفيّة، والتركيبيّة، والدلاليّة، والتداوليّة، والبلاغيّة...كما توصف الجمل حسب المدارس اللسانيّة؛ لأن النص جملة كبرى. وما ينطبق على الجملة الصغرى ينطبق أيضاً على الجملة الكبرى. وعليه، فلسانيات النص هي التي تدرس النصّ على أساس أنّه مجموعة أو فضاء ممتد وواسع من الجمل والفقرات والمقاطع والمتواليات المترابطة شكلاً ودلالةً ووظيفة، ضمن سياق تداوليّ وتواصليّ معين. ومن ثم، يحمل مقصديات مباشرة وغير مباشرة، ويهدف إلى الإبلاغ

(١) Benveniste, E.: *Problèmes de linguistique générale.* Paris: Gallimard. 1976.

أو الإمتاع أو الإفادة أو التأثير أو الإقناع أو الاقتناع أو الحجاج...

وتدرس لسانيات النص ما يجعل النص متسقاً ومنسجماً ومترابطاً، بالتركيز على الروابط التركيبيّة والدلاليّة والسياقيّة، سواء أكانت صريحة أم ضمنيّة. ولاتكتفي لسانيات النص بماهو مكتوب فقط، بل تدرس حتى النصوص الشفويّة والملفوظات النصية القوليّة.أي: تبحث عن آليات بناء النص، ومختلف الوظائف التي يؤديها ضمن سياق تداوليّ معين[1].

وما يهمنا، في هذه الدراسة النقديّة ذات الطبيعة اللسانيّة، هو التوقّف عند طبيعة المقاطع والمتواليات والفقرات التي وظّفها المبدع الطيب الوزاني في بناء قصصه القصيرة جدا، والتعرّف إلى بنياتها ودلالاتها ووظائفها.

المبحث الأول: مفهوم المقطع لغة واصطلاحاً

يعرّف المقطع، في (**لسان العرب**)، لابن منظور على النحو التالي:» مقاطيع الأودية: مآخيرها. ومنقطع كل شيء: حيث ينتهي إليه طرفه. والمنقطع: الشيء نفسه. وشراب لذيذ المقطع أي الآخر والخاتمة. وقطع الماء قطعاً: شقّه وجازه. وقطع به النّهر وأقطعه إياه وأقطعه به: جاوزه، وهو من الفصل بين الأجزاء. وقطعت النّهر قطعاً وقطوعاً: عبرت. ومقاطع الأنهار: حيث يعبر فيه. والمقطع: غاية ما قطع. يقال: مقطع الثوب ومقطع الرمل للذي لا رمل وراءه. والمقطع: الموضع الذي يقطع فيه النهر من المعابر. ومقاطع القرآن: مواضع الوقوف، ومبادئه: مواضع الابتداء»[2].

يُفهم من هذه الدّلالات اللغويّة أنّ المقطع له بداية ونهاية، أو له مطلع وخاتمة. كما يدلّ المقطع على مواضع الوقوف مقابل مواضع الابتداء. أضف إلى ذلك أنّ النصّ يتشكّل من مجموعة من المقاطع لها بداية ووسط ونهاية. ويعني هذا أنّ المقطع عبارة عن مطيّة عبور إلى نقطة النّهاية، ابتداء من نقطة البداية. وأكثر من هذا هو فصل من الأجزاء التي يتكّون منها النص الكليّ، أو هو بمثابة شقّ من شقوق النصّ، أوفصّ من فصوصه الجزئية.

أما في الثقافة الغربية، فيعني المقطع أو المتواليّة أو الفقرة (/Séquences textuelles Paragraphes/Strophes) مجموعة من الجمل تشكّل وحدة دلاليّة أو معنويّة ما. وتترابط هذه الجمل بمجموعة من آليات

(١) جميل حمداوي: **محاضرات في لسانيات النص**، كتاب رقمي، مكتبة المثقف، موقع المثقف الإلكتروني، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، أستراليا. http://almothaqaf.com/library/48.pdf

(٢) ابن منظور: **لسان العرب**، حرف القاف، مادة قطع، دار صادر بيروت، لبنان، طبعة ٢٠٠٣م.

الاتّساق والانسجام، مثل: آلية السّرد، وآلية الوصف، وآلية الإخبار، وآلية الحجاج، وآلية التفسير... ومن هنا، يمكن الحديث عن أنواع عدّة من المقاطع: المقطع السّردي، والمقطع الوصفيّ، والمقطع الإخباريّ، والمقطع التفسيريّ، والمقطع الحجاجيّ، والمقطع الحواريّ، والمقطع الإحاليّ، والمقطع الشذريّ، والمقطع الفلسفيّ، والمقطع الميتاسرديّ، والمقطع الشاعريّ، ... ومن جهة أخرى، يتضمّن كل نص مقطعاً مهيمناً على باقي المقاطع الأخرى. وفي الوقت نفسه، يحوي ذلك النص نفسه مقاطع ثانويّة مكمّلة أو تابعة للمقطع المهيمن.

المبحث الثاني: نشأة لسانيات المقاطع

ارتبطت عملية التقطيع النصيّ بلسانيات النص أو تحليل الخطاب. ومن ثم، فقد كانت أولى محاولة لتقطيع النصوص أو الحكايات إلى مقاطع وفقرات ومتواليات مع كتاب (**الحكايات الروسية العجيبة**) لفلاديمير بروب (V.Propp) الذي صدر سنة ١٩٢٨م[١]، حيث قدم بروب أوّل دراسة لسانيّة تحليليّة لمقاطع الحكاية بغية تحديد الوظائف السرديّة، وتبيان عواملها وشخوصها النحويّة. ويعني هذا أنّه وضع مجموعة من المعايير للتنظيم المقطعي. ومن هنا، فالجديد في كتابه هو تقسيم كل حكاية إلى مقاطع ومتواليات سرديّة. ولم تكن المقارنة بين هذه الحكايات الروسيّة العجيبة قائمة على المعطيات الخارجيّة، بل كانت تستند إلى وحداتها البنيويّة الداخليّة.أي: كان بروب أوّل من استعمل تقنية التقطيع النصيّ إلى وحدات وفقرات ومقاطع وظيفيّة.

ويعدّ الباحث السويسري جان ميشيل آدم (J.M.Adam) من أهم الباحثين الذين اهتموا بتحليل النصوص والخطابات في ضوء لسانيات النص[٢]. وقد اهتمّ بدراسة المقطع النصي. وحدّد خمسة أنواع من المقاطع أو المتواليات النصيّة التي توجد في خطاب معين هي: المقطع السّردي، والمقطع الوصفيّ، والمقطع الحجاجيّ، والمقطع التفسيري، والمقطع الحواريّ. ويتكّون كل مقطع من ملفوظات تركيبية متّسقة ومنسجمة ومتتابعة لها وظيفة دلاليّة معينة ضمن التنظيم النصيّ. وتترابط هذه المقاطع والمتواليات بشكل متسلسل

(١) فلاديمير بروب: **مورفولوجية الخرافة**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.

(٢) - Adam, J.M: **Linguistique et discours** littraire.fernand Nathan. Paris1984; **Éléments de linguistique textuelle**. Bruxelles-Liège: Mardaga.1990; **Analyse de La linguistique textuelle - Introduction à l'analyse textuelle des discours**, Paris: Armand Colin, collection "Cursus", 2005.

ومتدرّج ومتّسق. بل يمكن الحديث عن مقاطع مهيمنة ومقاطع خاضعة، أو مقاطع مدمجة (بكسر الميم) ومقاطع مدمجة (بفتح الميم).

المبحث الثالث: المقاطع النصية في (تفاحة الغواية)

من المعلوم أنّ القصة القصيرة جداً يمكن أن تظهر في مقطع واحد. ويمكن أيضاً أن تكون جملة واحدة أو أقل من جملة واحدة، ويمكن لها أن تتوالى في شكل مقاطع متتابعة ومتوالية، بشرط أن تحافظ على وحدتها التجنيسيّة والدلاليّة والتركيبيّة والسياقيّة.

ومن هنا، تتضمّن مجموعة (**تفاحة الغواية**) للمبدع المغربي الطيب الوزاني مجموعة من المقاطع النصيّة التي تشكّل عوالمه القصصيّة القصيرة جداً. ويمكن حصر هذه المقاطع في الأنواع التاليّة:

المطلب الأول: المقطع السرديّ

ينبني المقطع السردي على مجموعة من الجمل السرديّة المتواليّة والمتعاقبة التي تساهم في تحبيك القصة القصيرة جداً وتمطيطها وتعقيدها، بغية الانتهاء بحل ما على أساس أنه انفراج للأزمة المعطاة. كما يبدو ذلك واضحاً في قصيصة (**خلل ما!!**):

«طرقٌ شديد../نزل من الطابق العلوي.. فتح الباب.. لا أحد../عاد إلى الداخل.. صعد من جديد وهو يتساءل عمن يكون الطارق.. أعياه التفكير../نزل إلى الأسفل مرة أخرى.. خلع الباب من مفاصله»..

هذه القصيصة عبارة عن مقطع سردي واحد، يتكوّن من مجموعة من الأحداث السرديّة المتعاقبة: الطرق – النزول – فتح الباب – اختفاء الطارق – الصعود – التفكير – النزول – خلع الباب. إذاً، هناك مجموعة من الأحداث التي تنبني على عقدة الطرق. ولم تنفرج الأزمة السرديّة إلا بخلع الباب بشدة، وتركه مفتوحاً على مصراعيه.

ومن هنا، فالمقطع يترابط – تركيبياً – بمجموعة من روابط الاتّساق الظاهرة، مثل: واو الحال (وهو يتساءل)، والإحالة عبر الضمائر العائدة على الشخصية الرئيسة: نزل – فتح – عاد – صعد – نزل – خلع...، والتكرار اللفظي (نزل – الباب...). كما يتميز هذا المقطع بانسجام داخلي ناتج عن العنوان الذي يحيلنا على التيمة المحورية للنّص التي تتمثّل في (أرق التفكير)، وتأثيره السلبي في الإنسان. كما يعبّر أيضاً عن خلل ما ناتج عن سوء التواصل بين الذات والموضوع.

المطلب الثاني: المقطع الوصفي

يعتمد المقطع الوصفي على إيراد الأوصاف والنعوت والأحوال لوصف شخص أو مكان أو شيء أو وسيلة ما. ومن أهم القصيصات التي تتضمن المقطع

الوصفي قصيصة (**الغريب**): «**كانوا كل مساء يجلسون يتدبرون أمر واقعهم المزري ويناقشون سبل الخروج منه. واتفقوا أن يختاروا كبيراً لهم.**

صادف أن جاءهم غريب بشوش وديع خدوم مدع العفاف والكفاف. عرض خدماته بصوت خفيض وابتسامة تكاد تكون خجولة. فسحوا له مجلساً بينهم ورحبّوا به. وما فتئ يقترب من وسط المجلس متخطياً بلباقته وتواضعه رقبة بعد أخرى حتى دنا من القاضي.. كانوا قد وثقوا به فاقترحوه كبيراً لهم...

لما قام القاضي ليضع عمامة الحاكم على رأسه، لاحظ أنّ شعره مزيف السواد وتحته نتوء قرن مازال صغيرا...».

يتميز هذا المقطع الوصفي بتوفره على مجموعة من النعوت والأوصاف والأحوال (واقعهم المزري – غريب بشوش وديع خدوم مدع – بصوت خفيض – وابتسامة تكاد تكون خجولة – يقترب من وسط المجلس متخطيا – شعره مزيف السواد وتحته نتوء قرن مازال صغيراً...). وعليه، تتميز القصيصة بتماسكها اللغوي (حروف العطف – ضمائر الإحالة – والتكرار اللفظي (القاضي)، وانسجامها الدلالي (زيف الغريب وشذوذه وشيطانيته الخطيرة).

المطلب الثالث: المقطع الحجاجي

يستند المقطع الحجاجي إلى توظيف الحجج والبراهين والروابط اللغوية ذات الطابع الحجاجي، كما يبدو ذلك واضحاً في قصيصة (**مسؤول**): «كان بحكم مهامه يساهم في دراسة كل طلبات عروض الصفقات. أصبح خبيراً في مساطرها الإدارية، الظاهرة منها والخفية.. خبرته بدت جليّة على مظهر زوجته وعياله»..

يتضمن هذا المقطع الحجاجي مجموعة من الروابط والعمليات الحجاجيّة، مثل: حجاج السبب (بحكم مهامه مسؤولاً – دراسة الصفقات – الخبرة في مساطرها الإدارية الظاهرة والخفية)، وحجاج النتيجة (رفاهية الأسرة وغناها). وبما أنّ النص ذو مقطع حجاجي، فمن الطبيعيّ أن يتميز بالاتساق والانسجام على مستوى التركيب والدلالة والتداول.

المطلب الرابع: المقطع الإخباري

يتميز المقطع الإخباري، في النص السرديّ، بتقديم الأخبار والأحداث والوقائع بطريقة مباشرة أو ضمنية، بهدف نقل الواقع المعطى ووصفه كما هو. كما يبدو ذلك واضحاً في قصيصة (**خناقة**): «هدوء غير طبيعيّ بالبيت وصمت ثقيل يخيم بينهما. فوران بركان الأمس خمد، لكنه مازال يتنفس.. أغنية نجاة الصغيرة تأتي على غير انتظار: ما أحلى الرجوع إليه..! تتقدم نحو المذياع، تخنق صوته..».

يقدّم لنا هذا المقطع القصصيّ القصير

جداً مجموعة من الأخبار عن طبيعة البيت؛ إذ يخبرنا هذا المقطع بوجود صمت ثقيل، وهدوء طبيعي، وصراع بين الزوجين، وانقشاع ثورة بركان الأمس، والحنين إلى اللقاء الرومانسي المفقود.ومن ثم، يتميز النص باتساقه اللغوي (حروف العطف – وضمائر الإحالة – والملفوظ الحواري الداخلي)، وانسجامه الدلالي والسياقي.

المطلب الخامس: المقطع التفسيري

يتميز المقطع التفسيري بتجاوز الإخبار إلى تفسير الأحداث والوقائع وفق مكوناتها التفسيرية والسياقية. كما يبدو ذلك واضحاً في قصيصة (**القصيدة**): «كتبت بالأمس قصيدة من نظمي على خشب الطاولة. دفعت ثمن قهوتي وغادرت. عند عودتي هذا المساء، قصدت المكان نفسه. أخبرني النادل أن رجلين جلسا بالأمس على الطاولة نفسها بعدي، وانتبها للقصيدة التي لا تحمل توقيعا. اختلفا في صاحبها، واحتد النقاش بينهما إلى أن وصل إلى مسامع زبناء المقهى. وكل منهما يرمي الآخر بالجهل، ويدعي أنه سبق له أن قرأها في ديوان شاعره المفضل.

– تبا لمن ابتلانا بهذه البلوى وشوه وجه الطاولة!!..

هكذا تلفظ النادل وهو يناولني قهوتي معتذراً عن كونه لم يفلح في محوها بالكامل.»..

يتضمن المقطع السردي الدامج مقطعاً ثانوياً يمكن تسميته بالمقطع التفسيري. إذ تحاول مجموعة من الشخوص أنْ تفسر لغز القصيدة المكتوبة على طاولة المقهى، بالبحث عن صاحبها الأصلي، إلى أن اختلف زبناء المقهى في ذلك، وساروا في اتجاهات مختلفة. ومن ثم، يتميز النص بتماسكه الاتساقي (حروف العطف – أسماء الإشارة – ضمائر الإحالة – الاسم الموصول – التكرار اللفظي)، وانسجامه الدلالي (العنوان – التيمة الموضوعية – والسياق التداولي).

المطلب السادس: المقطع الحواري

يقصد بالمقطع الحواري وجود حوار بين طرفين متكلمين حول موضوع ما، كما يبدو ذلك جليّا في قصيصة (**تنصل**):

«كاتبته على الخاص قائلة:

– أستاذي الفاضل، تحية نسائية، عفواً مسائية..

– مرحباً سيدتي، كلتا الكلمتين شاعريتان.. من تكون الأخت الكريمة؟

– معجبة.. بقلمك.. هههههه

– معذرة، مضطر لقطع الحوار.. حاسوبي مزاجي الطبع ويغضب من ذكر القلم بحضرته»..

يتميز هذا المقطع بتوارد الحوار بين الكاتب ومعجبة بقلمه السيال. وينتهي الحوار بغضب الأستاذ المبدع على هذا

التدخل المفاجىء، ورغبته في توقيف هذا الحوار الذي ينم عن رغبات شبقية لاشعورية، أوكبت حرماني على مستوى اللاوعي، أساسه الواقع وضغوطاته المباشرة وغير المباشرة. ومن هنا، فهذا المقطع الحواري متّسق ومنسجم بطبيعته التلفظية نصاً وكتابة وتواصلا.

المطلب السابع: المقطع الشاعريّ

يتميز المقطع الشاعريّ بتوظيف جمل متناسقة ومتآلفة، تتخذ طابعاً شاعريّاً مؤثّراً أقرب إلى التأمل والوجدان العاطفي.ومن أهم النماذج الدالة على ذلك قصيصة (**اختراق**):

«في سفر بأحشاء خلية مجهرية لي، وجدتك تتناسلين في نسخ متعددة، تارة مسترخية على جدران الكنشجات وتارة تسبحين كعروس البحر في السيتوبلاسم مرددة أغنيات العشق وأنشودة الحياة..

قرأتكِ رسائلَ بوحٍ تعددت واخترقت كياني... ».

يتضح لنا، مما سبق، أنّ الكاتب وظّف مقطعاً شاعريّاً يرصد فيه الخلية المجهريّة في أبعادها العضوية والإنسانية والتناسليّة. كأنّي بالكاتب يخاطب إنسانة متخيّلة تدخل وجدانه وكيانه الذاتي. وتمتاز القصيصة بتماسكها التركيبي (الإحالة – والعطف – التشبيه – التكرار)، وتنسيقها الدلالي (العنوان – التيمة المحورية).

المطلب الثامن: المقطع الإحالي

يقصد بالمقطع الإحالي ذلك المقطع الذي يرتكن إلى التّناص، والحواريّة، والتضمين، والاقتباس، والاستشهاد، والمستنسخات النصيّة، والمعرفة الخلفيّة، كما يتضح ذلك جليّاً في قصيصة (**كذب نيوتون ولو صدق**): «في جلسة استرخاء على العشب كان ينظر لشجرة تفاح، انتظر طويلا. التفاحة لم تسقط... مرت من أمامه حسناء.. التقت عيناهما.. اقتفى أثرها... خلص إلى وجوب تعديل النظرية: لا وجود للجاذبية إلا في اتجاه أفقي...».

يتضمن هذا المقطع الإحالي مجموعة من الإشارات الإحاليّة التناصيّة التي تعبّر عن المخزون الثقافيّ الغني لدى المبدع؛ إذ يستشهد بنظرية نيوتن الفيزيائية في مجال الجاذبية، بتغييرها من الوجهة العمودية إلى الوجهة الأفقية. والمقطع في قمة السخرية والتهكم والمفارقة. ويعني هذا أنّ الجاذبية عند علماء الغرب جاذبية علمية عمودية. في حين، تتميز الجاذبية العربية بطابعها الأفقي، وانجذابها إلى مؤخرات النساء.

ونجد المقطع الإحالي كذلك في قصيصة (**تفاحة الغواية**):» كتبت «شهرزاد» لـ «طيف المجنون» تقول: أحس أنكَ تمر كلّ صباح من تحت شرفتي.. أنكَ تسرقُ النّظر من خلف ستائري.. يكفيني هذا.. لا يهمني إن ألقيتَ التحية أو تظاهرت

بتجاهلي.. فأنا أعرف كبرياءكَ وعنادكَ.. أعرف أنكَ تتعمد شح الكلام وأنّك تتستر خلف الجفاء وأنك تتهيب النساء.. لكنك لا تعرف أني لست واحدة منهن.. وأني وحدي جمَّعتُ بداخلي كل غرائز حواء منذ استِكانةِ الأم إلى الشجرة.. وأني اغتلت يأسي وقبعت أنتظر.. أنتظر منك تحيةَ صباح.. لأهبك تفاحة البداية...».

يتميز هذا المقطع الإحالي بتوظيف تراث ألف ليلة وليلة، والإشارة إلى غواية شهرزاد، وتعنّت شهريار. وهنا، يشتغل الكاتب على التراث السردي، وتوظيفه بطريقة حواريّة تأصيلية.

المطلب التاسع: المقطع الميتاسردي

نعني بالمقطع الميتاسردي الكتابة عن المتخيّل السردي، برصد جوانبه الفنيّة والجماليّة والنقديّة، والحديث عن هموم المبدع الذاتيّة والموضوعيّة، والإشارة إلى آليات الكتابة القصصية، وفضح اللعبة السرديّة، كما يبدو ذلك بينا في قصيصة (**احتفال**):

«أراد أن يهديها قصة قصيرة جداً ليحتفل بعيدها!!

خمّن وقدر. مزّق ورقة وثانية وأخرى.. تاهت منه الكلمات..

أيقن أنّ نظرة حنان واحدة منها لا توصف بأكوام الصفحات...».

يشير هذا المقطع الميتاسردي إلى جنس القصة القصيرة جداً، وحرفة المبدع الذي خصص حبيبته بقصيصات عديدة للتعبير عن إحساسه وشعوره نحوها. لكنه لم يستطع ذلك، بعد أن عجزت الكلمات عن الاستجابة. فمزق قصصه، واستسلم لنظرات عشيقته التي استعبدته ولهاً ووجداً وصبابة. ويلاحظ أنّ الكاتب قد وظّف خاصية التّنكير على مستوى الشخوص، ثم تجاوز الجمل السرديّة البسيطة ذات المحمول الواحد إلى الجمل المركبة ذات المحمولين فأكثر، باستعمال المركبات المصدريّة (أيقن أن – أراد أن..). كما استعمل جملاً متسقة بحروف العطف (وأخرى)، وضمائر الإحالة (ضمائر الغياب)، وصورة التدريج (مزق ورقة وثانية وأخرى – نظرة حنان واحدة منها لا توصف بأكوام الصفحات..).

ويتجلّى هذا النوع من المقاطع واضحاً أيضاً في قصيصة (**نص يحتفظ به**) التي تتضمن مقطعاً ميتاسرديا: «كنت منذ لحظة في حالة توتر شديد. وليس من عادتي أن أكسر مزهرية أو أصرخ تحت جسر قطار أثناء مروره لأفرغ شحنات الغضب التي تنهشني.

قصدت المطبخ.. التهمت ما وقعت عليه يدي.. ثم بللت وجهي.. دون جدوى.

أحسست بحاجة ملحة للكتابة من أجل

الكتابة. أخذت قلماً وورقة. أفكاري لا تنتظم.. أعيد قراءة ما أكتب مرات.. بعد حين، بدأت جملي رويداً تستقيم.

أحسست بشحنات الغضب تتلاشى مع كل كلمة أخطها.. ودون إرادتي، تنهدت تنهيدة عميقة أحسست معها بثقل ينزاح من على صدري..

أنجزت على هذا النحو نصاً رائعاً، أفضل أن أحتفظ بفحواه لنفسي..».

يرصد هذا المقطع النصي عوالم الكتابة بمختلف تجلياتها، وانشداد المبدع إلى هذه العوالم للتعبير عن مشاكله الذاتية والموضوعية، ولاسيما في حالة الغضب والتوتر والهيجان الصارخ.

المطلب العاشر: المقطع التلفظي

ينبني المقطع التلفظي على وجود ملفوظات حواريّة أو كلامية تواصليّة، تعبر عن وجود الشخصية في الزمان والمكان. بمعنى أنّ المقطع التلفظي يعبر عن اندماج الشخصيّة المتلفظة داخل المقطع النصي، والتعبير عن حضوره الذاتي. ومن القصيصات الدالة على ذلك (**تجرد**):

«كان ضمن لجنة مناقشة أطروحتها. احتدم النقاش. أعطي الكلمة. انسجم في دور الممتحن...

ذات لحظة، خاطبها قائلاً: يا آنسة، تقولين في الفقرة الفلانية إن...

انفجرت القاعة بالضحك.. احمرت وجنتاها.. طأطأ مبتسماً قليلاً قبل متابعة تدخله..

على مائدة العشاء، نطق الطفل بنبرة عتاب: لماذا جعلت الناس يضحكون من أمي هذا الصباح يا أبي..؟».

تتميز هذه القصيصة بحضور المقطع التلفظي بشكل واضح وجلي، في شكل انتقادات تقويمية من قبل الزوج لزوجته أثناء مناقشته لأطروحتها الجامعيّة، انطلاقاً من رؤية نقدية موضوعيّة، تتسم بالتجرد وعدم التحيز الذاتي. وتضمنت القصيصة كذلك ملفوظاً يعاتب فيه الطفل أباه على ما بدر منه في حق أمه.

إذاً، يعبّر هذا التلفظ عن حضور الزوج (يا آنسة، تقولين في الفقرة الفلانية إن...)، واندماجه في القصيصة في الزمان والمكان. كما يعبر هذا التلفظ (لماذا جعلت الناس يضحكون من أمي هذا الصباح يا أبي..؟) عن اندماج الطفل في القصيصة في الزمان والمكان كذلك. ومن ثم، يساهم هذا المقطع التلفظي في تحبيك القصيصة واتساقها وانسجامها وتماسكها وتنضيدها وتنسيقها.

المطلب الحادي عشر: المقطع الحلمي

ترد بعض المقاطع النصية، في قصيصات الطيب الوزاني، في شكل مقاطع

حلميّة قائمة على استرجاع الماضي، وتذكر الأحداث الفائتة، ومخاطبة الطيف الحلمي، كما يبدو ذلك جلياً في قصيصة (**التئام شمل**): «يغادر ضجيج مرح الأحفاد.. يتجّه نحو النهر. يجلس على حافته متكئاً على صفصافته المفضلة. يرنو إلى الماء طويلاً فيرى شريط حياته يتدفّق على تموجاته. تتدافع تفاصيل الأحداث والذكريات أمام عينيه. فجأة، يتهلّل وجهه بشراً. يمدّ يده باسما، يطلبها للجلوس بجانبه، يأتيه طيفها، تغمره سعادة جارفة، ينتشي، يسترخي، تسقط يده إلى جانبه بلا حراك.ويبقى النهر ينساب..».

يعبر هذا المقطع عن عالم الأحلام المفقودة، حيث يحضر فيه خيال المحبوبة المعشوقة. بيد أنّ هذا المقطع ينتهي بحالة الموت والفقدان والضياع وخيبة الأمل، مع استمرار الطبيعة في انسيابها العادي.

ومن جهة أخرى، يلاحظ أنّ المقطع يتماسك – نصياً – بضمائر الإحالة الدالة على الغياب، ثم استعمال حروف العطف (فيرى)، والتكرار اللفظي (النهر). لكن انسجامه وتنسيقه يتحقّق بالعنوان (التئام شمل)، ووجود موضوع محوري (فقدان العشيقة)، ووجود سياق تأويلي (كثرة الأحفاد – رومانسية الشخصية – تذكر الماضي – التأشير على الموت (تسقط يده بلا حراك).

المطلب الثاني عشر: المقطع الفانطاستيكي

يتميز المقطع الفانطاستيكي بتوظيف الغريب والعجيب وخاصية التحوّل المفارق، كما يبدو ذلك جليّاً في قصيصة (**مغالطة**):

«عدت للتو من رحلة فضائية زرت خلالها عطارد ونبتون وزحل...

كان كوكب الأرض يبدو لي من هنالك صغيراً جداً مهما اختلفت زوايا النظر...

الغريب..!! أنني لم أكن أراني عليها بتاتاً، رغم إحساسي المتضخم بكياني..!!!»

يتميز هذا المقطع الفانطاستيكي بخاصية الغرابة والتحوّل والاندهاش الخارق للأحداث التي ترد في هذه القصيصة، وتتميز بطابعها الغريب الذي ينم عن رغبة دفينة في تجاوز هذا الواقع المتردي لاكتشاف واقع أرحب وأفضل.

المطلب الثالث عشر: المقطع التشخيصي

يستند المقطع التشخيصيّ إلى بلاغة التشخيص والإحياء والأنسنة. وبذلك، تتحوّل القصيصة إلى عالم من الرموز والكنايات المتوارية والألغاز الذكية اللافتة للانتباه، كما يبدو ذلك جلياً في قصيصة (**تحفة**): » اقترب منها.. خلع إزاراً يحجبها.. دنا أكثر.. قامتها من قامته.. ربّت عليها بلطف.. قبّلها.. مدّ يده إليها بزيت مرطب..

داعب أحشاءها.. استمع لنبضها الرتيب.. علت وجهه ابتسامة رضا...

ضبط عقاربها على لوحة الأرقام الرومانية، وترحم على جده الذي أورثه إياها...».

يتميز هذا المقطع القصصي القصير جداً بخاصية التشخيص القائمة على مجموعة من الأفعال الإيروسية الشبقية (خلع إزارا يحجبها – ربت عليها بلطف – قبلها – داعب أحشاءها..). كأننا أمام مشهد جنسي مثير، ومنظر رومانسي رائع. في حين، تتحدث القصيصة عن ساعة عتيقة وأصيلة موروثة عن الجد. وبهذا، يتحوّل الجامد إلى المشخص الإنساني عبر مجموعة من الاستعارات والأفعال الإنسانية الحية.

ويتحقّق تماسك النص وتنضيده بخاصية التنكير (الشخصية غائبة ونكرة)، وخاصية الإحالة (استعمال الضمائر المقامية والسياقية)، والاشتقاق (قامته/ قامتها)، وحروف العطف (وترحم)، وخاصية الاتباع (تتابع الأفعال والجمل). أما عنوان النص (تحفة)، فهو الذي يحقق انسجام النص وترابطه الدلالي والتداولي.

المطلب الرابع عشر: المقطع الصامت

المقطع الصامت هو الذي يحضر في القصة القصيرة جداً للتعبير عن الفراغ أو الصمت أو الرفض. ويسمى كذلك بالحوار الصامت. لكن يلاحظ أن هذا المقطع قد يدمج ضمن مقطع أكبر كما في قصيصة (**كابوس طفل**)، حيث يحضر المقطع الصامت في آخر القصيصة، ضمن مقطع تلفظي وحواري أكبر ومهيمن:

«دخل غرفتي خائفاً وأنا أغط في نوم عميق. ناداني. استيقظت مفزوعا.

– ما بك صغيري؟

– أنا أشتم رائحة غريبة بمنبهي!!

– وأي رائحة ستكون بالمنبه؟

– لا أدري!!.. قد تكون رائحة الزمن.. لقد زكمت أنفي...

– .....!!»

يعبّر هذا المقطع عن صراع الذات مع الزمن المتعفّن الذي فسدت رائحته، وتدنّست عقاربه بفعل الإنسان الخامل والمستلب.أي: ترصد القصيصة كساد الزمن ورتابته وسكونه.لذلك، استعمل الكاتب نقط الحذف والصمت، في آخر القصيصة، تعبيراً عن استغرابه واندهاشه لموقف صغيره الذي تنبّه إلى عفونة الزمان وانتكاسه وترهله. ومن ثم، تتميز القصيصة باتساقها وانسجامها تركيبياً ودلاليّاً وتداوليّاً.

المطلب الخامس عشر: المقطع التأملي

يرتكز المقطع التأملي على إيراد

مجموعة من التأملات الذاتية أو الفلسفية بغية التحملق في الموضوع بعمق وتحليل وسبر.كما يظهر ذلك بيّناً في قصيصة (**قصتي ولوحة**):

«كنت مرة أرسم لوحة. لم تستقم خطوطي، ولا ارتحت لتدرّج الأصباغ. حاولت مرات دون جدوى. تضايقت. غضبت. مسحت بيدي على القماش في استدارة عصبية. تمازجت الألوان الطرية. تركت مشروع لوحتي العصية وغادرت محبطا إلى حين..

عند عودتي، تطلعت للوحة وأنا لا أنتظر أن أعثر على شيء بها يعجبني. لكن، مفاجأتي كانت كبيرة. أثارت انتباهي تلك الخطوط المنسابة بجمالية في شكل دائري بسبب فعلتي. أصبح للخلفية معنى جديد لم يكن في حسباني، انمحت أو بهتت بعض التفاصيل.

اقتربت من الحامل، تأملت اللوحة مليّاً، ابتعدت، اقتربت، فرحت، رقصت، صرخت،.. قبّلت اللوحة وحملتها بعناية إلى مكان حيث تكون في مأمن من جنون آخر قد يصيبني..».

يتضمّن هذا النص القصصي القصير جداً نظرة تأملية إلى لوحة تشكيليّة رائعة وأخاذة، انبهر بها صاحبها انبهاراً لافتاً للانتباه حتى تقمّص جنونها. ومن ثم، يلاحظ أنّ المقطع التأملي جزء من المقطع السردي العام اندماجاً وانصهاراً وتوحداً.

الخاتمة

يتبين لنا، مما سبق ذكره، أنّ الطيب الوزاني يمتهن حرفة الكتابة بشكل جيد، ويتقن ممارسة القصة القصيرة جداً إتقاناً محكماً، بتوظيف متخيلات سرديّة متنوعة ذاتيّة وموضوعيّة وميتاسرديّة وفانطاستيكيّة وحلميّة.أضف إلى ذلك أنّه وظّف مجموعة من المقاطع النصية، مثل: المقطع السردي، والمقطع الحواري، والمقطع الوصفي، والمقطع الميتاسردي، والمقطع الصامت، والمقطع التلفظي، والمقطع الإحالي، والمقطع الحجاجي، والمقطع الشاعري، والمقطع الفانطاستيكي، والمقطع الإخباري، والمقطع التفسيري، والمقطع التأملي، والمقطع التشخيصي، والمقطع الحلمي...

كما تتميز مقاطعه النصية بمجموعة من الخاصيات، مثل: خاصية التنكير، وخاصية الاقتضاب، وخاصية التكثيف، وخاصية التسريع، وخاصية الاتساق، وخاصية الانسجام، وخاصية التراكب، وخاصية الاتباع، وخاصية التشخيص، وخاصية الترميز... ويعني هذا أنّ الطيب الوزاني، في أضمومته (**تفاحة الغواية**)، كاتب متميز بارع في مجال القصة القصيرة جداً، وحذق في امتلاك أدوات هذا الجنس الأدبي الجديد بنية ودلالة ووظيفة.

الصورة الشعرية في مرآة النقد العربي القديم/تتمة

سامية سلوم

- قدامة بن جعفر (-٣٢٦ هـ):

عالج قدامة بن جعفر الشعر من الناحية الشكليّة، مثل الجاحظ، لكنّ آراءه لم تكن متفرقة، بل صاغها في نظرية منطقيّة في كتابه «نقد الشعر»[١] الذي حاول فيه متأثّراً بأرسطو أن يردّ جمال الشعر إلى الشكل، وما ينطوي عليه من تجانس بين العناصر والأجزاء، ويحاول بالتركيز على الصياغة تبرير قيمة الشعر التي ترتد إلى صورة القصيدة، ولا يمكن فهمها مستقلّة عن عناصرها... ويحاكم الصورة فقط، من حيث الجودة والرداءة، فعرّف الشعر بأنّه «كلام موزون مقفى يدل على معنى»، وحدّد عناصر الشعر من خلال التعريف باللفظ والوزن القافية والمعنى، ودرس العلاقات منطقيّاً بين العناصر، ونرى إنّ اللفظ والوزن والقافية هي عناصر شكليّة بالإمكان التحكم بالشكل المثال الأعلى لها، وهو مقياس الجودة، أما المعنى فهو «بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة»[٢]، والصورة يجب أن تُنْقَدَ – وليس المعنى[٣] – فتكون جيّدة أو رديئة، ويبحث عن تناسب

(١) يذكر الدكتور إحسان عباس أنّ الثقافة اليونانية كانت من أبرز المؤثرات في قدامة بن جعفر، فقد كان ممّن يشار إليه في علم المنطق، وعُدَّ من الفلاسفة الفضلاء، وهذه الثقافة نفسها هي التي جعلته يشارك في النقد الأدبي ويؤلف كتاب «نقد الشعر»: د. إحسان عباس: المرجع السابق: ص١٨٩ - ١٩٠.

(٢) «المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة، كما لا توجد في كلّ صناعة من أنّه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور عليها مثل الخشب للنجارة والفضّة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أيّ معنى كان من الرفعة والضعة والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح والعضيهة وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة». قدامة بن جعفر: نقد الشعر، لندن، مطبعة بريل، ١٩٥٦: ص٤.

(٣) «وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة في الخشب مثل رداءته في ذاته، مثل بيتيّ امرئ القيس:

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع ... فألهيتها عن ذي تمائم محول

إذا بكى من خلفها انصرفت له ... بشقّ وتحتي شقّها لم يحوّلِ»

المرجع نفسه: ص٥.

الصورة الشعرية على أساس الشكل دون الالتفات إلى أنّه في الشعر الصورة حاملة لمعنى لا ينفصل عنها.

وكان قدامة متأثراً باللغويين، وهم الذين حاولوا الدفاع عن اللغة العربية والشعر العربي في وجه الثقافات الوافدة من البلاد المفتوحة ولغتها غير عربية، فحرصوا على نظام شامل للغة وحدّدوا نظاماً لغوياً في ضوء دراسة أشعار القدماء والاقتداء بها، وهذا يستتبع أُطُراً لغوية معيّنة وقوالب عقليّة منطقيّة مسبقة، وعدّوا الشذوذ والانحراف عنها هو من قبيل الأعراض الطارئة، ونظروا إلى الشعر نظرة صارمة تحدّ من تطوّره، حيث أخضعوه إلى أطر ثابتة عامة، وتغافلوا عن الجانب الانفعالي الذي تتشكّل على أساسه لغة الشعر، وتجاهلوا الجوانب الفردية الخاصّة في اللغة الشعريّة[1]، وهكذا أخضع قدامة الشعر للمنطق ففضّل التشبيه على الاستعارة؛ لأنّه جارٍ في أشعار الجاهليين كثيراً من جهة، ثمّ لأنه باستطاعته حصره، حيث يرى أنّه «من الأمور المعلومة أنّ الشيء لا يشبه الشيء بنفسه ولا بغيره من كلّ الجهات، إذا كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع تغاير البتة اتحدا، فصار الاثنان واحداً»[2].

فقدامة هنا مثل الجاحظ يحافظ على الحدود بين الأشياء، وبتطبيق منطقه على الشعر يرى أحسن التشبيه ما أوقع بين الشيئين اشتراكاً في الصفات أكثر من الانفراد فيها حتى يدنو بالشيئين إلى حال الاتحاد، وأنّ الصفات تقوم على سند عقلي واضح؛ فيطلب من التشبيه الدقة والإصابة في الشبه، مثل بيت امرئ القيس:

كأنّ قلوب الطير رطباً ويابساً
لدى وكرها العنّاب والخشف البالي

إنّ هذا البيت في رأي قدامة على دقته في التشبيه يجمع بين تشبيهين في بيت واحد، وهذه براعة شكلية تدلّ على حِرَفيّة الصانع الذي هو الشاعر[3]، ويعلّق قدامة على قول امرئ القيس في الليل:

فقلتُ له لمّا تمطّى بصلبه
وأردف أعجازاً وناء بكلكل
ألا أيّها الليل الطويل ألا انجلِ
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

بأنّ الشاعر «**كأنه أراد أن هذا الليل في تطاوله كالذي يتمطى بصلبه لا أنّ له صلباً، وهذا مخرج لفظه إذا تؤمّل**»[4].

(١) د. جابر عصفور: المرجع السابق: ص١٢٠ - ١٢٣.
(٢) قدامة بن جعفر: المرجع السابق: ص١٠٨.
(٣) المرجع نفسه: ص٥٩.
(٤) المرجع نفسه: ص١٠٤.

وكأن قدامة يردّ الاستعارة إلى التشبيه ليحصرها في حدود المنطق الذي يؤثر الوضوح على الغموض في المعنى «إذ كان من عيوب الشعر الانغلاق في اللفظ وتعذّر العلم بمعناه»[١].

١ - مواقف البلاغيين:

كان للبلاغيين مساهماتهم المميزة التي أرست قواعد النقد العربي، وأهمهم المرزوقي وعبد القاهر الجرجاني:

المرزوقي «-٤٢١ هـ»:

كان موضوع عمود الشعر مطروحاً قبله؛ فقد رأى ابن طباطبا اتباع السنة أو الموروث[٢]، واستعمل الآمدي عمود الشعر لأول مرة[٣]، وحدد القاضي الجرجاني عناصر عمود الشعر في شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وإصابة الوصف، والمقاربة في التشبيه، والغزارة في البديهة، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة؛[٤] وأخيراً صاغها المرزوقي في شكلها النهائي[٥].

وقد حدّد المرزوقي عمود الشعر في سبعة أبواب[٦] لكل منها معيار، تطرّق إلى الصورة في بابين اثنين هما «المقاربة في التشبيه» و«مناسبة المستعار للمستعار منه».

عيار الأول «الفطنة وحسن التقدير، وأصدق الشعر ما لا ينتقص عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات، أكثر من انفرادهما لتبيّن وجه الشبه بلا كلفة إلاّ أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبّه به وأملكها له، لأنّه حينئذ يدلّ على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس»[٧].

---

(١) المرجع نفسه: ص٩٠.
(٢) المرجع نفسه: ص ١٣٤.
(٣) المرجع نفسه: ص ١٥٩.
(٤) المرجع نفسه: ص٣٢٢.
(٥) المرجع نفسه: ص٣٩٨.
(٦) عناصر عمود الشعر: «
١. شرف المعنى وصحته.
٢. جزالة اللفظ واستقامته.
٣. الإصابة في الوصف.
٤. المقارنة في التشبيه.
٥. التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.
٦. مناسبة المستعار للمستعار له.
٧. مشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما»: المرزوقي: المرجع نفسه، ص٩.
(٧) المرجع نفسه، ص٩.

إذا نظرنا إلى التشبيه، كما أقرّه المرزوقي في عمود الشعر، على أنّه غرض، كما أقرّه عند تفريقه بين الشعر والنثر، نرى الشعر عنده نقلاً صادقاً للواقع، يميل إلى الوضوح، بشكل منطقيّ لاحظناه عند ابن طباطبا وقدامة سابقاً.

عيار الثاني «الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبّه والمشبّه به، ثمّ يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنّه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له»[١].

والعنصران يقودان إلى أمرٍ واحد، فالاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه – كما نلاحظ – وللتشبيه مقاييسه المنطقية.

بشكل عام في نظريّة عمود الشعر، نلاحظ التقليديّة المحافظة، فبعد الفصل بين المعنى واللفظ، نجد المحافظة في الإصابة في الوصف وطلب وضوح المعنى بأن «يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب»، وينتقص «بمقدار شوبه ووحشته»[٢].

والمعنى الواضح يقارن بالمعرفة عند الإنسان، وعلى هذا لا يقدّم الشعر تجربة معرفيّة، وإنّما هو انعكاس لوضع ثقافي في موروث وهذا ميزانه.

وفي اللفظ يُطلب الجزالة، والاستقامة، ومشاكلة المعنى، وشدّة الاقتضاء للقافية؛ وعيار اللفظ «الرواية والاستعمال»[٣]، وهذا يعني عدم التجديد في الألفاظ والعودة إلى القديم دائماً، ولدينا «القافية كالموعود المنتظر»[٤]، ويجب أن تلتحم أجزاء النظم «على تخيّر من لذيذ الوزن»؛ والوزن مأخوذ من بحور الشعر فاحتمالاته معروفة سلفاً.

وهكذا يبدو التقليد الذي يبعد الشعر عن الإبداع.

ويرى المرزوقي خصال عمود الشعر عند العرب فيما ذكره، و«من لزمها بحقّها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلّق المعظّم، والمحسن المتقدّم، ومن لم يجمعها كلّها، فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدّم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتّبع نهجه حتى الآن»[٥]. فمن كان تابعاً لأنصار اللفظ يجد نفسه في ميزان اللفظ، والتابع لأنصار المعنى يجد نفسه في ميزان المعنى من هذه النظرية التي جمعت بين الفريقين في تقليديّتها واتباعها

(١) المرجع نفسه، ص١٠.
(٢) المرزوقي: المرجع السابق، ص٩.
(٣) المرجع نفسه، ص٩.
(٤) المرجع نفسه، ص١١.
(٥) المرجع نفسه، ص١١.

الموروث للمحافظة على الشعر العربي قلباً وقالباً.

والنظريّة تحدّ التجديد في اعتمادها الشعر القديم مقياساً لجودة الجديد، وفي عدم الانطلاق من خصوصيّة تجربة الشاعر، وتقيّد الشعر بالتقليد؛ فهي لا تحافظ على الشعر العربي حيّاً يعيش في عصره، وبالتالي الثورة عليها ليست رفضاً للشعر العربي، وإنما هي محاولة تجديد له بما يناسب العصر، وقد كان خارجاً عليها الإمام عبد القاهر الجرجاني.

فالمرزوقي حاول أن يجمع آراء أنصار اللفظ وأنصار المعنى، أما الجرجاني فقد حاول الردّ على أنصار أهل اللفظ وأنصار المعنى واضعاً نظرية النظم حيث ربط الألفاظ بدلالتها في السياق.

- عبد القاهر الجرجاني «-٤٧١ هـ»:

انطلق من فكرة الإعجاز إلى إقرار قواعد النقد والبلاغة، ولم يميّز بين الشعر والنثر من حيث الوزن، بل جعل البلاغة قائمة في النظم.

بحث في اللفظ والمعنى ولم ينصر أحدهما مغفلاً شأن الآخر.

وربط الألفاظ بالمعاني فالألفاظ عنده لا تفصل عن معانيها ولا تستحقّ المزيّة بعيداً عن المعاني، واللغة موضوعة من الناس، فلو أنّ واضع اللغة كان قد قال «ربض» مكان ضرب لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد.

وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك؛ لأنّك تقتضي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس(١)، وعلى هذا، المعاني موجودة قبل صياغتها بألفاظ، والنظم مثل باقي الفنون حيث المعنى مادّة واللفظ صورة، وهو «نظير للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير»(٢)ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع فيه التصوير والصوغ فيه كالفضّة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار»(٣)، لكنّ «جملة الأمر أنّه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الحليّ بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة. كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء وحروف كلاماً وشعراً من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخّي معاني النحو وأحكامه»(٤).

(١) المرجع السابق: ص٥٦.
(٢) المرجع نفسه: ص٥٦.
(٣) المرجع نفسه: ص١٩٧.
(٤) المرجع نفسه: ص٣٥٠.

وللنظم عند الجرجاني أساس كلامي مستمد من عقائد الأشاعرة، وأساس فلسفي مستمدّ من الفلسفة الأولى عند أرسطو؛ بمعنى أنّ نظريّة النظم تعتمد على المبدأ الأشعري الذي يفصل بين الدلالة والمدلول، ويسلّم بأسبقيّة المعاني في النفس على الألفاظ الدالّة عليها في النطق، كما تعتمد على المبدأ الأرسطي الذي يردّ التفاوت بين الأشياء إلى علّتها الصوريّة أو الشكل الخاص الذي تتصّور به المادة(١).

فنظريّة النظم قامت على التصوير؛ إذ رأى سبيل المعاني سبيل الأصباغ التي تعمل منها الصورة والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج إلى ضرب من التخيّر والتدبّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها، ومقاديرها وكيفيّة مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يتهدّ إليه صاحبه فجاء نقشه من أجل ذلك أعجب وصورته أغرب. كذلك حال الشاعر والشاعر في توخّيهما معاني النحو ووجوهه التي هي «محصول النظم».

وقد يصنع الشاعر في المعنى ويصوّر، ويخيّل للناظر أنّ المعنى واحد لدى شاعرين عالجا موضوعاً واحداً بينما المعنى ينقسم إلى قسمين: قسم أتى فيه أحد الشعراء بالمعنى غفلاً ساذجاً، والشاعر الآخر أخرجه في صورة تروق وتعجب، وقسم نرى فيه كل واحد من الشاعرين قد صنع في المعنى وصوّر.

وقد يصوغ الشاعر معنىً غفلاً معروفاً في كلّ جيل وأمّة مثل قول المتنبي:

يراد من القلب نسيانكم
وتأبى الطباع على الناقل

«فنجده قد خرج في أحسن صورة، وتراه قد تحوّل جوهرة بعد أن كان خرزة، وصار أعجب شيء بعد أن لم يكن شيئاً»(٢).

فليس هناك سرقات في المعاني مادام النظم ما يحدّد المعنى ويحدّد فيه.

ولم يكن عبد القاهر أول من قال بالتصوير، فيقول: «يكفيك قول الجاحظ وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير»(٣).

وتخضع الصورة عند عبد القاهر إلى المنطق الأشعري الذي يقوم على ادّعاء ثبوت الصفة في الشيء(٤)، هكذا ينظر إلى

(١) جابر عصفور: المرجع السابق: ص٣١٧.
(٢) دلائل الإعجاز: ص٣١١.
(٣) المرجع نفسه: ص٣٦٩.
(٤) حسين مروّة: المرجع السابق: ص٧٣٩.

الاستعارة والكناية والتمثيل، فيرى أنه إذا أطلق اللفظ وكان المراد به غير ظاهره فإنّه يدور على الكناية والمجاز.

أما الكناية فيريد فيها المتكلّم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه...

وأماالمجاز فهو كلّ لفظ نُقِل عن موضوعه، والاسم والشهرة فيه لشيئين هما: التمثيل إذا جاء على حدّ الاستعارة، وأمّا الاستعارة فهي تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه، وتظهره وتجيء إلى اسم المشبّه به فتعيره المشبّه وتجريه عليه؛ فبدل قول: «رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته وقوّة بطشه سواء»، نقول: «رأيت أسداً»[1].

ويرى الفخامة والمزيّة في الاستعارة سببها «أنك إذا قلت.. رأيت أسداً.. كنت قد تلطّفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول، وكالأمر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده، وذلك أنّه إذا كان أسداً فواجب أن تكون له الشجاعة العظيمة، وكالمستحيل أو الممتنع أن يعرى عنها، وإذا صرّحت بالتشبيه فقلت: «رأيت رجلاً كالأسد» كنت قد أثبتّها إثبات الشيء، يترجّح بين أن يكون وبين أن لا يكون، ولم يكن من حديث الوجوب في شيء»[2].

د - جدوى مساهمات القدماء اليوم:

لم يكن للقدماء دور يُذكر في إبراز جمالية القصيدة وتطوير الشعر، بل ركزت مساهمات القدماء على التوضيح والبيان انطلاقاً من نظرة إسلامية قائمة على التفسير والتفكير في تأويل القرآن المعجز الذي يحكم قضايا الحياة، وقد كانت المسائل النقدية عن الاستعارة والتشبيه محاولة تفسيرية مستمرة تقتل الشعر لتجعل المعنى أكثر قابلية للفهم والإدراك.

كانت مداخلات الفلاسفة خاضعة للنظرة اليونانية، وجاءت عامة وشاملة في نطاق التنظير المعلن العام ولم تكن عميقة ومتخصصة.

ومن تعرضوا إلى النقد هم المتكلمون المعتزلة والأشاعرة، فاتتهم مسألتان:

المسألة الأولى: عدم تمييز مادة التفكُّر ومادة البحث الذي يقومون به سواء أكانت شعراً أم نثراً؛ فنظرية النظم لم تحدد إذا كان النص المحكى عنه رسالة ديوانية، أو

(١) الجرجاني: المرجع السابق: ص١٦٦ - ١٦٧.
(٢) المرجع نفسه: ص٧٠.

خطبة، أو قصة، أو قصيدة...؛ فكان التعامل مع الشعر مثل التعامل مع أي نص آخر؛ كله ينطبق عليه النظم كونه كلاماً لغوياً.

المسألة الثانية: في المداخلات النقدية عند القدماء لم يتم تناول نص متكامل (خطبة، قصة، قصيدة...). فأقصى ماتوقف عنده الباحث، أو الدارس، أو الناقد العربي القديم البيت الشعري، أو العبارة النثرية؛ فيأخذ جملة، أو عبارة من القرآن، أو يأخذ بيتاً، أو عدة أبيات أحياناً، وإنما النص كنص كامل لم يكن إطلاقاً موضع بحث في الحالات كلها.

وهذا يبقي مسألة الشعرية والحكم البلاغي العام مسألة معلقة غير كافية وغير سليمة للحكم على إبداع الشاعر بالموازنات، أو الفحولة، أو طبقات الشعراء؛ لا في التصنيف ولا في الأحكام.

وقد انطلقوا إلى فهم الأدب من الإعجاز القرآني؛ فمنهم من جعل الإعجاز في اللفظ وهم المعتزلة وكان لهم الأثر الكبير في النقد الأدبي، وكان لربطهم الشعر بالمعرفة أثر سلبي في توجيه النقد الأدبي، أدّى إلى انكسار الذوق الأدبي بين الأجيال، وأصبحت الحاجة ماسة إلى نقد لايعتمد المنفعة الثقافية من الشعر، بل يبين جماليته[1].

وإن لجوءهم إلى أخذ المعرفة من الشعر جعلهم يربطون بين التصوير والتقديم الحسي في الشعر، وإذا ناقشنا علاقة التصوير بالتقديم الحسي في الشعر وجدنا للفكرة جانبين: «يتصل أولهما بقدرة الشعر الوصفي على محاكاة الموصوف، ونقله نقلاً خاصاً يصوّر للمتلقّي، كما لو كان يراه، ويتصل ثانيهما بقدرة التشبيه والاستعارة، أي المجاز عموماً، على إثارة إحساسات واضحة في ذهن المتلقّي أو تصوير المعنى تصويراً حسيّاً»[2].

«وإنّ الصورة نتاج لفاعليّة الخيال، وفاعليّة الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنّما تعني إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادّة أو المتباعدة في وحدة، وإن فهمنا هذه الحقيقة جيداً أدركنا أنّ المحتوى الحسّي للصورة ليس من قبيل «النسخ» للمدركات السابقة، وإنّما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها

(١) د. إحسان عباس: المرجع السابق: ص ٦٩.
(٢) المرجع نفسه: ص٢٧١.

وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة، ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته، باعتباره نشاطاً ذهنيّاً خلاّقاً، يتخطى حاجز المدركات الحرفيّة، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة جديدة من الوعي»[١].

وعلى ذلك يمكن القول: إنّ الصورة الفنيّة لا تثير في ذهن المتلقّي صوراً بصريّة، وصوراً تتصل بكلّ الإحساسات الممكنة التي تكون الإدراك الإنساني، ولا ترجع قيمة الصورة إلى أنّها تحاكي الأشياء، بل إلى أنّها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة، وتخلق وعياً فنيّاً وخبرة جديدة[٢].

إنّ خطورة آراء أنصار اللفظ تكمن في التركيز على شكل الصياغة الشعرية بعد فصلها عن المضمون، وجعل المضمون عاماً، مما أبعد لغة القصيدة عن طبيعة التجربة التي تقدّمها وطبيعة الموقف الذي يحاول الشاعر اكتشافه وتأمّله من خلال اللغة.

ومنهم من جعل الإعجاز في المعنى وهم الأشاعرة، وتقيدوا بالصدق ؛ هذا التقيُّد بالصدق والالتزام بالحقيقة كان جائراً على قوّة الخيال، ويدعو إلى التشخيص في الشعر[٣]، وكذلك التشديد على الصدق يوجّه النقد نحو الشاعر واعتقاده، ويبتعد عن طبيعة الشعر الذي لا يمثِّل محاكاة، ونقل لشيء ما أو عاطفة ما...، ولكنّه يمثِّل خلقاً لواقع جديد من خلال الصورة، وليست الصورة خارجة عنه أو زينة عارضة؛ وحديثاً يتمّ الوصول إلى تجربة الشاعرمن خلال الصور الّتي تعبّر عن موقف أو توحي بموقف.

ومنهم من جعل الإعجاز في تآلف اللفظ والمعنى، وانطلق إلى فهم الأدب من هذه الزاوية، فكانت نظرية عمود الشعر ونظرية النظم.

ميز أصحاب النظريتين بين الشعر والنثر من حيث الوزن لا الصورة التي كانت في خلفية التأليف؛ وقد بدأ التجديد الشعري بالخروج على نظرية عمود الشعر في الوزن بشكل رئيس؛ وهو يقوم على التميز والتفرّد في الأسلوب، والقصيدة الحديثة متكاملة، نلاحظ فيها تراجع المكوّن الإيقاعي، وتقدّم

(١) المرجع نفسه: ص ٣٠٩ - ٣١٠.
(٢) د. إحسان عباس: المرجع السابق: ص١٤٥.
(٣) د: سامي سويدان: النقد العربي الحديث والنص الأدبي، قضايا وإشكالات ورهانات: الفكر العربي المعاصر، بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد: ١١٦ - ١١٧ (خريف - شتاء ٢٠٠٠ - ٢٠٠١): ص٧٩.

المكوّن الأسلوبي، وتراجع المكوّ ن التركيبي، وتقدّم المكوّن المعجمي[١]. كما نجد التغريب في التشبيه والاستعارة، وجمع المتناقضات والمتباعدات.

وحديثاً يتميّز الشاعر بطرحه، وخروجه عن المألوف، وليس المطلوب انغماسه في آراء سلفية قريبة أو بعيدة؛ فيكون التطور من خلال التميّز لا التقليد، ويكون النص شعرياً عندما «يتحرر اللفظ من عبوديّة استخدامه الأحادي في سياق طويل من الإرث» [٢]

فالصورة الحديثة تسير نحو الخصوصيّة التي تتضمّن الغموض والتجديد، أمّا الإيقاع فلم يعد فاصلاً بين الشعر والنثر؛ في قصيدة النثر.

وإن نظريّة عمود الشعر تبقي الشعر في نطاق تقليدي، قوانينه سلفية؛ فالخروج عليها يجعل الشعر حديثاً يعايش الواقع بلغة العصر الخاصّة.

وكانت بداية التجديد بالخروج عليها، من قبل عبد القاهر الجرجاني، في نظرية النظم، فخطا الجرجاني خطوة مميزة في النقد؛ إذ ربط الألفاظ بدلالتها في السياق، وله الفضل في التمييز بين الاستعارات المبتذلة، والاستعارات التي فيها «الفضيلة والمزيّة»[٣]، وهذا التمييز له قيمته الكبيرة، فليس كل لفظ أطلق في غير معناه هو صورة شعريّة أو استعارة فنيّة.

لكن فهمه للاستعارة، كما رأيناه، يؤثر في طبيعة فهم الصورة الفنية التي تمثّل اتحاداً بين الأشياء لخلق جديد ولاتحافظ على الحدود المتمايزة، وليس الهدف منها «المبالغة»[٤]، أو إثبات لمعنى لايعرفه السامع من اللفظ، بل من معناه [٥]، كذلك الكناية، وليس فقط الاستعارة [٦].

ويمتد تأثير عبد القاهر إلى اليوم في توخّي معاني النحو، فيذكره الشاعر سليم بركات في معرض حديثه عن النقد العربي اليوم، يقول: «لن يقرأني أبداً ناقد يحفظ «بارت» جيّداً ويخطىء في النحو، كيف له أن يؤسس المفاضلة بين بلاغة الكلام

---

(١) «نستطيع السير في متاهة الشعر الرحيمة بما نستحدثه من علائق بين الألفاظ المتوارثة ذاتها. نجلس كل كلمة مجلساً آخر في فسطاط المعنى، وما نفصّله بالألفاظ يستولد بلاغة «ثانية» على قدر ما نحرّر اللفظ... الإرث»: سليم بركات: .

(٢) (حوار معه): حجلنامة: السويد، استوكهولم: العدد الأول، صيف ١٩٩٩: ص٣٢.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: ص٧١.

(٤) المرجع السابق: ص٧٠.

(٥) المرجع نفسه: ص٣١٦ وما بعدها.

(٦) المرجع نفسه: ص٣٢١.

وبلاغة التدوين»[1].لكن هذه النظرية لايمكن اعتمادها نظرية نقدية متكاملة؛ لأن جمالية الصورة الحديثة لاتنحصربمعاني النحو.

وتتعلق مسألة الشعرية بالصورة التي يقوم عليها التحديث؛ ولايمكن أن يكون شعر حديث دون صورة؛ لأنها ركيزة العمل الإبداعي الشعري، ولم يبلغ النتاج العربي النقدي ماهو مطروح اليوم في الحكم على الأنواع الأدبية؛ فهو لايميز المسرح من الرواية من الشعر، وفي الأدب الحديث لكل نوع أدبي خصوصياته وتقوم خصوصية الشعر على الصورة التي لايمكن اختزالها.

وهكذا لم تخضع الصورة في الشعر العربي الحديث للنقد القديم الذي لم يعد معبراً عن حاضر العصر والإفادة منه باتت محدودة وجزئية؛ وباتت الدراسات الحديثة الغربية مرجعاً في الدراسات النقدية العربية.

وتبقى أسئلة تطرح نفسها بإلحاح، في ختام بحثنا المتواضع، تنطلق من كون الشعر معبّراً عن الحياة التي يحياها المبدعون... وكان قديماً يعبّر عن حياة البدويّ...:

هل يطلب النقد من الشعر أن يحاكي حياة البدويّ العربي القديم، ليكون أصيلاً في عروبته؟

هل على الشعر والنقد أن يتبعا الغرب في الصياغة الشعرية والنظرات النقدية المعاصرة ليعيشا حياة العصر، لأن حياة العرب باتت انعكاساً شكليّاً لحياة الغرب؟

باتت النظرة النقديّة العربيّة الخاصّة، التي تربط الإبداع بالماضي والحاضر معاً، ضرورة ملحّة في ظلّ الواقع الشعري التجريبي وشبه غياب النقد الموازي الرابط بين المبدع والمتلقّي... النقد القريب من لغة العامّة المنطلق من النصّ الإبداعي، وليس المسقَط على نبض الحياة فيه ليضعه في معلّبات الماضي العربي أو في معلّبات مستوردة من الغرب...

(١) سليم بركات: حوار معه: (لن يقرأني ناقد يحفظ بارت ويخطئ في النحو): حاوره كاظم جهاد: السفير: ١٢/ ١/ ١٩٨٦.

مراجع البحث

المراجع العربية:

- إحسان عباس. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، دار الثقافة، ط٤، ١٩٩٢.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط ٣..
- الجاحظ: الحيوان، مج٢، بيروت، دار صعب، ط ٣، ١٩٨٢..
- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة، عام ١٩٤٨..
- حسين مروّة: النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، بيروت، دار الفارابي، ط٢. ١٩٧٩م.
- د.. سامي سويدان: في دلالية القصص وشعرية السرد: بيروت، دار الآداب، ط١١٩٩١م.
- الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق محمد سيّد كيلاني، بيروت، دار صعب، طبع عام ١٩٨٦م.
- د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، بيروت، دار العودة، ط١. ١٩٨٢م.
- ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة، المكتبة التجاريّة، ١٩٥٦.
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، لندن، مطبعة بريل، ١٩٥٦.

المراجع المعربة:

- أرنست فيشر: ضرورة الفن، بيروت، دار الحقيقة، تعريب د. ميشال سليمان.

المراجع الأجنبية:

- MÁkhouri: "prose poetry: Radical transformation in contemporary Arabic poetry" (pheladelphia, 1967)

الدوريات:

- الفكر العربي المعاصر: بيروت، مركز الإنماء القومي، العدد: ١١٦ – ١١٧ (خريف – شتاء ٢٠٠٠ – ٢٠٠١).
- حجلنامة: السويد، استوكهولم: العدد الأول، صيف ١٩٩٩.
- جريدة السفير: لبنان – بيروت ١٢/١/ ١٩٨٦.

ندوة الأزهر الثقافية

عقدت ندوة ثقافية في أزهر البقاع برعاية سماحة مفتي البقاع الشيخ خليل الميس يوم الجمعة ٢٠١٥/٩/٥، قدم للندوة الأستاذ علي أيوب فقال:

صاحبَ السماحةِ، أصحابَ الفضيلةِ والسيادةِ والمعالي، الحضورُ الكريم، السلامُ عليكم ورحمة الله وبركاتُه.

بدايةً مع النشيدِ الوطني اللبناني (وأردف):

هنا في أزهر البقاع، في هذه المؤسسة التربوية العالية الانتماء لأصالة التاريخ والتراث، نعم في هذه المؤسسة الأزهرية التي تنتمي للأزهر الأكبر الذي تخرّج منه أفذاذ تاريخنا النهضوي الحديث.

في هذه المؤسسة في أزهر البقاع، نأمل أن تظلَّ منتدىً وملتقىً لكلِّ الأقلام المبدعة، وأصحاب الفكر النيِّر في أمتنا العربية التي تعتز بانتمائها لأعظم رسالةٍ عرفتها الحضارةُ الإنسانية، أي رسالة الإسلام الحنيف الذي أخرج الناس من الظلمات إلى النور.

مع كلمة صاحب الرعاية سماحة مفتي زحلة والبقاع الشيخ خليل الميس تفضّل فالمنبر يزهو بطلّتك.

وفي بداية الندوة تكلم سماحة الشيخ خليل الميس مذكراً بدور الشعر الملتزم في دعم ثورة الإسلام وتنمية الروح الفكرية والجهادية التي أنتجت حضارة إنسانية لو حذفت من التاريخ لتأخرت نهضة أوروبا ألف سنة. وذكر سماحة المفتي دور الشاعر حسان بن ثابت الأنصاري في خدمة الرسالة الإسلامية، وذكر قول حسان في الرسول محمد ص:

نبيٌّ أتانا بعد يأسٍ وفترةٍ
من الرسْلِ والأوثانُ في الأرض تُعبَدُ
فأضحى سراجاً مستنيراً وهادياً
يلوح كما لاح الصقيلُ المهنَّدُ

* * *

الأستاذ علي أيوب يقدم د هالة أبو حمدان:

كما تتآلفُ الزهرةُ وتسمو، وتبدو لوحةً رائعةً في بستانِ الزهور، إذا تعاهدها البستاني بالاهتمامِ والرّيّ، وكما ترسمُ الشمسُ مع الأفقِ في غروبها لوحةً يعجزُ

كلُّ فنّانٍ أن يرسمَ مثلها، أو يجاريها، وكما تتآلفُ السماءُ في ليلةٍ مقمرةٍ بنجومها، فترسمُ نموذجاً للصفاءِ والجمالِ، وكما تبدو الأرضُ رائعةً بديعةً إذا داعبتها قطراتُ المطرِ الفضيّةِ في عشيّةٍ ريفيّةٍ ممتعةٍ بعيدةٍ عن حضارةِ المدنيّةِ، كذلك هي دكتورةُ الحقوق في الجامعةِ اللبنانيةِ هالة أبو حمدان فلتتفضّل مشكورة.

قراءة في كتاب الأستاذ عمر شبلي: «نفي الغياب في رحلة الإياب» للدكتورة هالة أبو حمدان:

للعرفان شأن خاص. هو حالة روحانية قلبية مجبولة بالإحساس والإشراق والكشف بعيداً عن مناهج الفلاسفة ومنطق الحكماء. والعارف هو «المنصرف بفكره إلى قدس الجبروت، مستديماً بشروق نور الحق في سرّه» كما قال ابن سينا. والإدراك العرفاني يكون بالفؤاد والمعرفة فيه هي فيض نور من الله يشرق في القلب ليرى العارف جوهر الأشياء. العرفان هو سفر إلى الله مغموس بالألم، محفوف ومدفوع بالشك، ساع وراء اليقين.

إن قراءة كتاب الأستاذ عمر شبلي: «نفي الغياب في رحلة الإياب» لا تقل صعوبة عن قراءة قصيدة الشاعر محمد علي شمس الدين: «يوم الأحد الواقع فيه صمتي». فالقصيدة، كما يصفها عمر شبلي، «قصيدة رؤيوية»، تتجلّى خصوصيتها وفرادتها في أنه يستحيل فهمها بالوسائل المعرفية العقلانية أو المنطقية اليقينية، بل لا بدّ من استشفاف معانيها من بين طيّات الكلمات، وتلمّس نبض إيقاعها من خلال الروح. فهي تلعب على وتر الأحاسيس وليس المعارف، وقراءتها تتنوّع بتنوّع قارئيها نظراً لتعدّد وكثافة الأبعاد الكامنة فيها.

هذه القصيدة الإشراقية العرفانية تدخلك في متاهة من الأحاسيس، وهي تدرَك بالقلب لا بالعقل، وتتجه إلى الروح بعيداً عن مادية الجسد. فهي تروي معراج القلب والروح الى بارئهما، وسعيهما إلى المطلق للتخلص من أدران الدنيا ومعاناة الشك. هذه الرحلة شابها الكثير من المعاناة في مواجهة العواصف النفسية وبحور الشك وغيوم الظلمة بحثاً عن النور الأعلى. هي تعبير عن صراع للخروج من سجن الطين من خلال رحلة الحرية والفناء في الخالق في ميقات من خمس دقائق من أيام الرب (٧٨).

ومن أقدر من الشاعر والناقد الكبير عمر شبلي على سبر أغوار قصيدة تنطوي على مناجم من المعاني والأحاسيس. وهو الموغل في المعرفة النقدية، والمالك لثقافة موسوعية برزت في مقارباته ومقاراناته. وقد أبدع في دراسته لهذه القصيدة الإشراقية ومحاولة استشفاف بروق الإشراق في قسمات كلماتها الحدسية

المدهشة، وذلك دون أن يستطيع عمر «الناقد» حجب عمر «الشاعر». فقراءته للقصيدة كانت قراءة ناقد شاعر، وإحساسه المرهف كان يتفاعل مع كل إشارة في القصيدة ودراسته كانت قراءة شعرية بامتياز.

يقول عمر شبلي عن شمس الدين إنه «شاعر صعب» (٥٨). فهذا النوع من الشعر عصي على التحديد والحصر، يفتح أمام القارىء آفاقاً واسعة ومتعددة. فأنت «لا تستطيع أن تحدّد معنى واضحاً لما تقرأ وإن كنت ممتلئاً به شعورياً» (١٤٨). لكن عمر شبلي الناقد يدهشنا ببراعته في تحليل رموزه وتفكيكه وتقليبه من كل جوانبه، ومقارنته مع قصائد أخرى لشمس الدين، ومع القديم والحديث من الشعر والأدب والفلسفة لدى العرب وعلى الصعيد العالمي.

ويشدّد عمر شبلي على أن المبهم في القصيدة ناتج عن كثافة الإحساس. وهذا المبهم هو الذي يجعلها حمّالة أوجه وقابلة للتأويل ويولّد لذّة مشابهة لسطوع البرق الذي يخلق الضوء من رحم الظلام.

والمميز في دراسة عمر شبلي هو استحضار البيئة التي نشأ فيها الشاعر وأثرت فيه وطبعت شعره بطابعها. من مئذنة القرية وآذان الفجر ومكتبة البيت المملوءة بالروح الإيمانية، مضافاً إليها «جروح أهل البيت النازفة عبر التاريخ في الوجدان الجنوبي» (٣٢) وصولاً إلى مقاومة المحتل. ويرى الباحث أنه كان لالتصاق الجنوب بالأرض المغتصبة في فلسطين وبجراحها النازفة، وبمعراج الأقصى، ومعجزة المسيح في قانا، تأثير ليس فقط على القصيدة التي يدرسها بل على كامل النتاج الشعري لمحمد علي شمس الدين. فاستحضر عمر شبلي شواهد من القصيدة ومن سواها وحتى من مقابلات صحفية يتحدّث فيها الشاعر عن نفسه وعن تأثره بوطنه وقريته وبطبيعتها وثراها، بغيمها وصوت مؤذنها ومكتبة جدّه فيها، بمواويل سكينة وبالثرى الكربلائي الحامل لوجع الطفّ. يقول عمر شبلي إن الشاعر «ممتلئ بالمكان رغم سفره باتّجاه ربّه»، «ويصبح الجنوب هو المكان والشعر الصدى» (١٤٨).

يصف عمر شبلي محمد علي شمس الدين بأنه شاعر عرفاني بامتياز (٥١) كونه يؤمن ببدئية الحب. ويرى أن رحلة الشاعر إلى الله ليست إشراقية فقط، بل هي ملتصقة بقضايا الإنسان الكبرى المتمثلة بالحب والعدل، والإيمان بكليهما. فصوفية محمد علي شمس الدين كما يراها عمر شبلي، هي صوفية يشكّل الإنسان فيها مكمن الله وتجلياته (٣٣). وشمس الدين بالنسبة لعمر شاعر ملتزم، فالأرض في شعره التزام «أخلاقي» (١٥٣) لا يصرفه

عن السماء (١٥٣). وإشراقية شعره «لا تلغي غوصه في معاناة هذه الأمة المكلومة» (٥٢). «فلا يمكن لشاعر أن يصبح كونياً إلا إذا انطلق من خصوصيته الداخلية» (١٥٣).

والتأثر بالدين لدى محمد علي شمس الدين كما يرى الباحث، هو عشق إيماني حميم، والحضور القرآني هو حضور إشراقي إيحائي بعيد عن التقليد والفقه وهو ينتمي إلى مدرسة الدين بمعناها الكوني (٥٧).

ويشدّد عمر شبلي على الدهشة التي تجتاحك أثناء قراءتك للقصيدة. وذلك نابع من الحدسية التي تملأ هذه «الملحمة الروحية» كما يسمّيها. في هذه القصيدة مسعى حثيث للرؤية، لكن هذا المسعى محفوف بالحيرة والشك. إنها مغامرة «قتل الشك باليقين والظلام بالنور وتمزيق الحجب التي حاول عبرها الشاعر رؤية الحق عارياً بلا «حفنة من رماد القرى». (ص ٣٧)

يتبع عمر شبلي منهج المقارنة في تحليله للقصيدة. فهو يتناول شواهد من قصائد أخرى للشاعر من نفس المجموعة أو من مجموعات أخرى. كما يستشهد بأحاديث للشاعر نفسه لتدعيم وجهة نظره، كما بآيات من القرآن الكريم أو بأحاديث نبوية. فإذا كان الشاعر يبحث عن النور في غياهب الشك فالله هو «نور السماوات والأرض» كما في الآية الكريمة. فالشاعر يقول: «وتسلّل نحوي ضوء من ثقب الباب» ليعود ويسأل: «ضوء؟ لا، بل نور غلاّب». ويتساءل عمر شبلي عن سبب استبدال الضوء بالنور، ويجيب بأن الله شبّه نفسه بالنور في الآية الكريمة، والنور هو «شمول كل شيء، أما الضوء فيحتمل وجود الظلام» (٦٨). والوصول إلى مصدر النور غاية الروح التي ترفض السجن وترفض العدمية (٧٩).

وإذا كان حضور القلب طاغياً في سفره نحو الفيض الإلهي، فهذا مماثل لما جاء في الحديث الشريف: «لا صلاة إلا بحضور القلب». وقد حلّل عمر شبلي تأثير الرسول العربي لما «اختزنه من آفاق لانهائية» (١٧٤) على شعر محمد علي شمس الدين وقارن بين سعيه للوصول إلى الله وبين مكابدة الرسول محمد التي «كانت الأكثر صعوبة لطول المسافة بين المسجد الأقصى وسدرة المنتهى» (١٧٥). ويعرض لما جاء في قصيدة شمس الدين «الهجرتان». فالنبي محمد هو راء، «رأى ما لم يره أحد، وسمع ما لم يسمعه أحد» (١٨١) وهو البرق و«الضياء الواصل بين ألف الخليقة ويائها» (١٧٨).

والقصيدة مترعة بالعرفان، لذلك فإن الفعل «يرى» أو «أرى» هو المهيمن عليها وليس الفعل «أعرف» كما يلاحظ الباحث.

«فالرؤية، برأيه، أعمق من المعرفة» (٦٢). ويستشهد هنا أيضاً، كما في مواضع كثيرة من الكتاب، بآية من القرآن الكريم: «*ما كذب الفؤاد ما رأى*» ليقارن بينها وبين ما جاء في القصيدة. فقد استخدمت الفعل رأى وربطت الرؤيا والرؤية بالفؤاد. و«رؤية النبي محمد هي الحب وحده»، و«قلب المؤمن الرائي هو بيت الله» (٦٦).

وتكثر الشواهد من سيرة الأنبياء. فبالإضافة إلى النبي محمد هناك استشهاد بنبي الله موسى وبالنبي ابراهيم. فيظهر عمر شبلي المشابهة بين الرؤية التي أرادها الشاعر وتلك التي طلبها إبراهيم الخليل وموسى كليم الله. ويوضّح كيف أن قلب الشاعر، تماما كما حصل مع النبي موسى، تنوّر حين سمع الصوت الآتي من الله. ومثله خرجت يده بيضاء من غير سوء وضرب البحر بعصاه: «ويدي بيضاء كغيمة\ وتأهبت لكي أضربها في عرض البحر». كما تحضر بين كلمات القصيدة قصة موسى مع العبد الصالح: «كنا نمشي مثل صديقين\ولكنا منفصلان». ويحرص الباحث على التأكيد على أن استيحاء القصص القرآني لم يجعل من الشاعر ناقلاً ولا مقلداً بل حافظ على ذاتيته وتفرّده.

يتجاوز عمر شبلي القصيدة متكئاً عليها لإثبات أن الفيوضات الإشراقية لا تختلف عن الفتوحات الروحية: «إنها تتجاوز العقل الذي لا يستطيع تحمّل وهج لهيبها» (٤١). من هنا ينطلق ليدرس نظريات الفلاسفة حول الشك وتساؤلات العقل. فبدأ بابن رشد ثم تناول نظرية ديكارت للخلاص من الشكّ عن طريق الفكر شارحاً مراحل فلسفته محاولاً المقارنة بين ارتباط الحق عند ديكارت بالبداهة وبين ارتباط الإشراق بالحقيقة الإلهية عند الرائي (٤١). فعند ديكارت تنتقل النفس من الشكّ إلى اليقين ثم تنتقل إلى الله وفي مرحلة ثالثة تهبط إلى العالم. وهو يقارن بين نظرية ديكارت وبين قصيدة «يوم الأحد الواقع فيه صمتي». (٤٢) ويستشهد أيضاً بفريدريك نيتشه الذي كان يحنّ إلى مصدر النور وبالغزالي الباحث عن المنقذ من الضلال (٧٩).

يفرد عمر شبلي مساحة كبيرة في بحثه للشك الذي يعتبر أنه السبب الذي دعا الشاعر لخوض رحلته بحثاً عن الحق والحقيقة. وهو الرفيق الذي لازمه طوال فترة رحلته. هذا الشك يحمل عذاباً، ولم يبرأ الشاعر منه عن طريق تناسيه، أو «الغوص في أعماق ذوي الرغبات المدفونة» أو محاولة العشق... فكاد يصل إلى حدود اليأس. بالنسبة لعمر شبلي الشك دليل المعرفة والذكاء ويستشهد بقول «شوبنهاور»: «كلما كان الإنسان أقل ذكاء كان الوجود عنده أقلّ أسراراً» (٤٢).

ولا يمكن دراسة الشكّ ومحاولة

الوصول إلى اليقين المطلق دون التطرق إلى أبي العلاء المعرّي. وهذا ما قام به عمر شبلي عندما قارن بين معاناة المعري ومعاناة شمس الدين في كثافة ظلام الشك أثناء رحلته إلى «النور الغلاّب». (٤٣)

ومحنة الشك هي، حسب الباحث، ما دعا الشاعر لإهداء القصيدة لراء كبير هو أبو حامد الغزالي. وقد قارن بين شك الغزالي وفيوضاته وشك محمد علي في محاولة قطع المسافة بين الله والشك (٦١). فالغزالي يعتقد أن الإنسان المصنوع من حمأ مسنون لا يشفى من الشك إلا بنور يقذفه الله في صدره. وهنا تلفتنا ملاحظة لعمر شبلي ناقض فيها ما عرف عن اختلاف بين الغزالي وابن رشد. فالغزالي الذي انتقد الفلسفة في كتابه «تهافت الفلاسفة» تعرّض هو أيضاً للنقد من قبل ابن رشد في «تهافت التهافت» و«فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من الاتصال»، فكان المفكران نقيضين، لكن عمر شبلي رأى تلاقيهما فقال إن «فيض الغزالي لا يبعد كثيراً عن عقلانية ابن رشد الذي كان لا يرى تنافراً بين تساؤلات العقل وإشراق الإيمان» (٤١).

المقارنات مع كبار الرائين متعددة. برأي عمر شبلي يشترك الشاعر مع جلال الدين الرومي في كثير من الأمور منها أن «الزمن وهم» حيث يمكن اختصار سبعين سنة من العمر بخمس دقائق من أيام الرب. ويستشهد بمقولات جلال الدين الرومي عن «أذن الروح» و«أذن القلب». وباعتقاد عمر شبلي، كما «أطلق شمس التبريزي جلال الدين الرومي من محدوديته ليصبح فانياً في عشقه الأكبر» و«جعله شاعراً رائياً»، فقد كان قلب محمد علي شمس الدين في رحلته إلى الله بمنزلة شمس التبريزي لجلال الدين الرومي (٩٦). والشاعر، حسب الباحث، هو مثل ابن عربي يؤمن بوحدة الوجود من خلال اختياره ليوم الأحد كرمزية ليوم الربّ. وهو ما أفرد له الباحث مساحة كبيرة واعتبر أن القصيدة تقترب كثيراً بإشراقاتها من «الفتوحات المكية» لابن عربي (٦٧). كما قارنه بالحلاج في التعبير عن قسوة المكابدة ومشقة تحمّلها وشهوة الموت التي تعادل شهوة الحياة نفسها (١٠٤).

لا يقلّ عمر شبلي عن محمد علي شمس الدين في نزوعه إلى الصوفية والعرفان، المغلّفين بأحاسيس مرهفة لشاعر بالفطرة. الرؤية عنده مطلوبة للإيمان مستشهداً بالحديث الشريف: «أُعبد الله كأنك تراه» وبقول جلال الدين الرومي: «لا تعبدوا حتى تروا». الرؤية حسب عمر شبلي هي السبيل لإزالة الشك، وهي البرق الذي يشق ظلام الغيمة، وهي التي تحوّل الخوف إلى حبّ بفعل كيمياء الإيمان: «في البدء كان الحب» (٧٥)

ويرى عمر شبلي أن محمد علي شمس الدين قد أضاف للفعل الإيماني في هذه القصيدة وأراد تأكيد أن الشعر في غايته لا يختلف عن النبوة، فكلاهما يغسل الروح ويجلو صدأها (٨٥). ويؤكّد شبلي أن الشاعر قد برهن على أن «الشعر يستطيع أن يعالج أعمق الأفكار دون أن يتخلّى عن ألقه الجمالي الذي يعليه على الفلسفة، ويقرّبه من مفهوم الصلاة الوجدانية التي تخاطب الروح وتتقدّم على العقل» (٨٨). ويعتبر أن ما تفرّد به محمد علي شمس الدين هو حفاظه على جمالية الشعر دون أن يطفئ العرفان. ويرى أنه نادراً ما عرف الشعر العربي عرفانياً كبيراً في شاعر كبير. لكن قصيدة «يوم الأحد...» هي لوحة تكامل فيها الشعر مع العرفان (٨٩). وما يميّز محمد علي شمس الدين هو تفوّقه شعرياً على الصوفيين. فإذا كانت لغة هؤلاء حدسية برؤاها الداخلية، فإنها أصيبت بالنثرية أحياناً كثيرة (١٦١).

يتطرق عمر شبلي في جزء كبير من دراسته لتأثير الحب والعشق على شعر محمد علي شمس الدين بصورة عامة وعلى القصيدة بالذات. لا بل هو يرى أن «العشق وحده هو لغة هذه القصيدة» (٤٥). هو «عشق قاتل» (٥٢) حيث «يسكب العمر كلّه في لحظة حبّ وقتل شهيين إلى حدود امّحاء الفواصل بين الحب والقتل». ويتجلّى عمر شبلي شاعراً أكثر منه ناقداً في حديثه عن الحب والعشق. «في البدء كان الحب». و«العشق هو إشراق الله فينا» (١٦٧). «الحرية والحب هما بقية الله فينا» وبالحب «يحمل القتل معنى الإحياء، لأنه انتقال من حال متدنية إلى أعلى... فحين يقتلك الحبيب يحييك» (١٠٤). ويستخدم عمر شبلي مع العشق كلمة «مكابدة» فيقول: «إن مكابدة العشق لذيذة كولادة الأم، وقاسية كولادتها أيضاً، وقطع المسافة فيه مشقة ولوعة وتحرق ومكابدة» (١٠٥).

العشق بالنسبة لعمر شبلي هو إشراق الله فينا (١٦٧)، ومعناه «السفر إلى الله ومحاولة الحلول في وحدة لا نقائض فيها» (١٠٩). ويستنتج أن العشق وحده هو الأساس في «النازلون على الريح» وما عداه هو توطئة له (١٠٩). «العشق يحمل سرّ الرؤيا... وهو وحده دين هذا الوجود» (١١٠). و«لصعوبة رحلة العشق ولذّتها يكون العشق دائماً في نهاية الرحلة مصحوباً بالقتل الذي معناه الاقتراب أكثر من السدرة» (١١١). القتل في العشق هو تحرير الروح من ترابيتها (١٢٠). «إنه القتل المحيي الذي تصحبه لذّة الوصول إلى ذات الحبيب» (١١١). الحب هو مصالحة بين الجسد والمقدس (١١٣). من هنا، «فالمرأة بداية رحلة الحب، وهي محطته الأولى، ثم تتسامى لتغدو الكون

كلّه» (١١٤). حتى الخوف ينسحب عند الوصول إلى حمى المحبوب (١١٩)، «والأمن من الخوف أعلى درجات السعادة» (١٤٣). «الحب يمنع وصول الظلمات إلى الذات العاشقة، فالحب ضوء إذا سطع في وجدانك رأيت الله» (١٤٢)، فالله هو الجمال المطلق. يقول: «الجمال هو صفة الخالق العليا، وكل إبداعاته تتكوّن من الجمال» (١٢٧).

ومن العشق والحب لا بدّ من الوصول، حسب تعبير عمر شبلي، إلى «عصمة الجمال التي لا تخترقها الآثام... وأروع العشق هو القتل بأيدي الملاح» (١٢١)، و«للجميل أن يعيش كما يريد» (١٢٣)، والعشق هو الضوء الذي يكشف الجمال (١٢٤). هذه الأمثلة التي وردت هي دون شك لسان حال عمر الشاعر لا عمر الناقد.

غزارة الثقافة عند الباحث أغنت الكتاب بشواهد عديدة من التراث العربي والعالمي. فبالإضافة إلى المتنبي الذي يكاد لا يغيب بين صفحات الكتاب، يستشهد بالنفري وبودلير وبدر شاكر السياب وايليا أبي ماضي والبحتري وأبي تمّام والجاحظ وجميل بن معمر وأبي النواس، ومالارميه، وبودلير، وقيس بن الملوح، وعمر أبي ريشة، ودستويفسكي، واوسكار وايلد، وألبرتو مورافيا، والبحتري وديك الجن الحمصي. ويقارن الباحث رحلة محمد علي شمس الدين برحلة «جلجامش» الذي حاول جاهداً الدخول في محفل الآلهة بحصوله على عشبة الحياة من أعماق مياه الموت العميقة (١٣٤). هذا الغنى والتنوع في الشواهد من الصعب والنادر أن تلقاه عند غيره من الباحثين.

وربما يمكننا أن نعزو هذا التنوع إلى ما نقله عن الشاعر نفسه من أن تكوينه لا يقتصر على ناحية معينة، بل هو مكوّن من روافد متباعدة. فمحمد علي شمس الدين يؤكّد أن من مكوّناته المتنبي، وشك أبي العلاء المعري، و«فتوحات» ابن عربي، وذاتية ديك الجن الحمصي، جبران خليل جبران، غارسيا لوركا، أنطونيو ماتشادو، الرسام سلفادور دالي. وهو لم يسمّهم مكوّنات بل الأسلاف ليقول إنهم «علّموه ولكنه لم يكنهم» (١٧٣).

العنوان نفسه كان له نصيب وافر من الدراسة، فيتساءل عمر شبلي عن السبب الذي جعل الشاعر يرفع كلمة يوم (المضاف إليها كلمة الأحد) على الابتداء. فالشاعر حسب رأي الأستاذ عمر أراد إبعاد الظرفية عن «الأحد» لأنها تلغي أزليته، و«المبتدأ يعني الأول ويعني المسند إليه فعل كل شيء، والأحد يعني الوحدانية».

يقول عمر شبلي إن الغيوم في شعر محمد علي شمس الدين تستحق وحدها دراسة ذات إشارات ودلائل ويرى أنها

تعني ظاهرة التشرد الذي يجتاح كيانه. وربما كان الغيم «أحلاماً تتكوّن من جديد كلما تلاشت، وربما كان تعبيراً عن هذا الشعر الذي يزجيه شكّ حاد» (١٦٣). وهو يركّز على معنى التشرّد في قول الشاعر: «شرّدني هذا الدوران»، فيشرح أن «هذا التشرّد مبعثه أن هذا الحب الكبير لا يمكن أن يتّسع له جسد واحد، فكان التشرّد غربة للبحث عن جسد يتّسع لكل حب...والتشرّد ضروري للتقصي» (١٣١). «الشرود هو محاولة الإقامة في الآتي»، «ففي الإقامة كساد داخلي يشبه العقم» (١٣٨).

بعد فصل أول بعنوان «معارج الطين من الشك إلى اليقين»، ننتقل إلى فصل ثان يدرس فيه الباحث «حدسية الصياغة وروميض الرؤيا»، فيتناول اللغة الحدسية في شعر محمد علي شمس الدين التي تصيب القارئ «بلذة الروميض المتعدّد الدلالات» (١٤٦). ويشير إلى أن معظم شعر شمس الدين «يتكئ على صياغة حدسية لرؤيا»، و«الحدس، كما يقول، هو في حقيقته صيرورة تعتمد على إضاءة اللحظة وموت لمعانها بسرعة لأن العين لا تحتمل غزو البرق المستمر». هذه اللحظة رغم قصر عمرها إلا أنها تمتلك عمراً أزلياً لا يدركه الفناء» (١٤٧).

ويشهد عمر شبلي على أن هذه الحدسية متولدة من «موهبة حاذقة» ومن «وجد صوفي متحدر من جنوبه الممتلئ بالدموع» (١٤٧). والحدس قد أعطى الشعر مدى لا يحدّ وأخرجه عن المألوف... وهو يحتاج إلى قدرة إيمائية عالية وإلى مهنية صياغية تحول هذا الحدس إلى كلمة. لكن الوقود المحرّك للحدسية هو العشق (١٥٠). «الحدس اكتشاف لأنه ضوء، وصاحبه راء بامتياز» (١٦٥).

والشاعر، كما يقول عمر شبلي، «يحمل همّا سياسياً بالحدسية» دون الوقوع في الآني في السياسة وفي غائيتها ومحدوديتها. هذه الحدسية هي التي حوّلت فلسطين في قصيدة «البرتقالة» إلى طائر مقدس فيه روح الله، وحوّلتها إلى برتقالة، وطفلة لم يدركها الهرم لتجدّدها في شهادة أطفالها (١٥٥).

وقد أفرد الباحث فصلاً مستقلاً لدراسة «التجربة والتراث في شعر محمد علي شمس الدين». يقول إن الأثر القرآني واضح «كأجلى ما يكون في الرؤيا والمحتوى»، لكن شعر شمس الدين ابتعد عن النقل والاقتباس بل «امتزج بالتراث مزجاً إبداعياً» (١٦٨).

وبرأي عمر شبلي، فإنه برغم إعلان محمد علي شمس الدين أنه لم يكن يوماً ايديولوجياً فإن شعره يدلّ على ارتباطه بقضايا وطنه وأمته. فيقول شبلي عن الشاعر إنه «كان ايديولوجياً بمعنى انتمائه

لأرض بعينها ولأمة بعينها، يناضل من أجل تحريرها ومن أجل ربطها بإنسانية تاريخاً ماضياً ومستقبلاً» (١٧٠). ويضيف أن «ليس هناك شاعر مبدع بلا باعث ايديولوجي» (١٧١).

للشاعرين الكبيرين أبو الطيب المتنبي وحافظ الشيرازي مكانة خاصة في الكتاب الذي بين أيدينا. ففيه استحضار كثيف للمتنبي وإشارة إلى ما له من تأثير عميق في شعر كلٍّ من عمر شبلي ومحمد علي شمس الدين. كيف لا وعمر قد حفظ شعره منذ نعومة أظفاره، وكرّس له دراسات نقديّة قيّمة وللمتنبي أيضاً تأثير كبير على محمد علي شمس الدين باعترافه هو وله قصيدة عنوانها «أبو الطيب المتنبي».

أما حافظ الشيرازي، فقد قام عمر شبلي بترجمة شعره إلى العربية شعراً وهو ما يدلّ على مدى اهتمامه بهذا الشاعر العرفاني. وقد أفرد في الكتاب فصلاً خاصاً للمقارنة بين الشيرازي وشمس الدين خاصة وأن هذا الأخير يعترف بأن الرؤيا الحافظية للكون جذبته إليها، لكنه أسّس عليها نصاً يخصّه، سمّاه «شيرازيات».

يقول عمر شبلي إن هناك شاعرية عالية تجمع هذين الشاعرين بأبعادهما الروحية. فكلاهما له منحاه في الرؤيا ونقل الحال، لكن كلاهما يسير في رحلة باتجاه الله. «كلاهما طريقه قلبه، وكلاهما مؤمن بكونية الايمان، وكلاهما يؤمن بقوة السلام في صنع الأشياء الخالدة» (١٩٣). كلاهما متعلق بالمكان حتى العبادة: الجنوب للأول وشيراز للآخر. ويلتقي الشاعران في الحيرة التي تسبق الدخول في الحال. فالحيرة عند الشيرازي هي علاقة القلب العاشق وسرّ انجذابه إلى من يهوى. وحيرة محمد علي شمس الدين تتجلّى في تشرّده وشكّه.

ويبرز أيضاً نقاط الخلاف بينهما. فإذا كان حافظ قد استخدم التقية مع الغزاة، فقد كان محمد علي في طليعة المواجهة بشعره المقاوم. وقد كانت التكية هي المكان الإشراقي لدى حافظ، لأنه يتعامل فيها مع خمرة الروح. بينما كانت شرفة البيت عند محمد علي هي المكان لرؤية الفجر القادم بالنور والرؤيا.

والقسم الأخير من الكتاب كرّسه عمر شبلي للمقارنة بين هذه القصيدة وقصيدة آرثر رامبو «النهر السكران». والحقيقة أن هذه المقارنة تدهش بكيفية التقاط الباحث نقاط التشابه بين قصيدتين متباعدتين إلى هذا الحد. فيرى أن القصيدتين هما رحلتان داخليتان باتجاه المطلق رغم اختلاف المشارب الداخلية، وهما تشتركان في «محاولة التقاط اليقظة المضيئة في ظلمات المعاناة» (٢٢٥). كما تشتركان بالحدسية العالية وفي البحث عن طريق للخلاص من

الضياع الناتج عن الشكّ المعذّب. في القصيدتين حضور عنيف للبحر الذي يرمز إلى ضياع الموانئ وإلى المعاناة والمكابدة. لكنه عند رامبو رحلة صاخبة لتجاوز مادية أوروبا... هو رحلة المطهر.

كلا الشاعرين ترك الطيور ترافق الرحلة المائية استبشاراً بانتصار فكرة الطوفان التي تغسل الأرض من أدرانها. لكن طيور محمد علي كانت طيوراً ابراهيمية لطمأنة القلب القلق، بينما كانت طيور رامبو من ذهب (٢٣٧).

كلتا القصيدتين تدخل في الأدب الإشراقي. لكن رامبو كان تعبيراً مناقضاً لأوروبا التي كانت تعتنق العقل المفتقر لومضة الإيمان. فهي نقيضة روحه المشتعلة بلذّة السفر إلى الشرق الراقد تحت الشمس.

دراسة عمر شبلي أضاءت بحرفية عالية على لا نهائيات النص الإبداعي لمحمد علي شمس الدين، وأوضحت كيف استطاع الشاعر من خلال شحن الكلمة بإشارات يصعب حصرها، إخراجها من قاموسيتها. كما أوضحت الجوانب المتعددة للمعاني الإشراقية والفلسفية لهذه القصيدة العصية في كثافتها. ٥ ايلول ٢٠١٥

* * *

الأستاذ علي أيوب يقدم الشاعر محمد علي شمس الدين:

ليس من الصعبِ أن نقولَ، إنَّ بصماتِكَ في صفحاتنا دوماً، تتركُ في أنفسنا كما الورودُ برائحتها حين ينتشر شذاها، كنتَ دوماً وما زلتَ بين حروفِنا، فهي تطربُ لوجودِكَ داخل أروقتِها، فكلماتُك دائماً ترتدي ثوبَ التميّزِ والإبداعِ، دام توهجُكَ، يغرينا قلمُكَ دوماً أن نُحلِّقَ بعيداً حيثُ الابداعُ اللامتناهي، والجمالُ الخلّابُ، والكلمةُ الراقيةُ الفذَّةُ. صانعٌ راقٍ للحروفِ، تنسجُها باحترافيةٍ عاليةٍ، تَنمُّ عن فكرٍ متميّزٍ ومتفرّد. عنيتُ بهذا كلِّهِ الشاعر الدكتور محمد علي شمس الدين، تفضّل المنبرُ لك.

كلمة الشاعر محمد علي شمس الدين:

ألزمني عمر شبلي بقراءة جديدة لقصيدتي «يوم الأحد الواقع فيه صمتي» من ديوان النازلون على الريح (دار الآداب ٢٠١٤) من خلال كتابه «نفي الغياب في رحلة الاياب» قراءة في القصيدة (دار العودة ٢٠١٥). فالقصيدة وهي في خمس عشرة صفحة ولدت كتاباً من ثمان وأربعين ومائتي صفحة ما أشعرني بمزيج من البهجة والندم. البهجة مصدرها إحساس الزارع بخصوبة ما يزرع كل حبة بسبع سنابل، والندم لأنني غالباً ما أقرأ أشعاري وأنا في حال من التوجس وعدم الرضا

والرغبة في الشطب والتعديل والابتداء من جديد من أول السطر. وفي القراءة استئناف لمعاناة شديدة الصعوبة بل لمكابدة في الكتابة غالباً ما تمنعني لمدة طويلة من الطعام والمنام والكلام فأجد نفسي كعصفور عالق في الشبكة ولا يستطيع التخلص منها..فكيف أعود إلى القفص بعدما خرجت منه؟ سيما أنني بقيت مدة ستة أشهر بين تردد واحتمالات وقلق حتى اهتديت إلى عنوان القصيدة، وأنا منه في حرج ما أزال وريبة. وهو بكل حال، توقيع القصيدة الأخير الذي لا مهرب منه.

إن الغموض المسربل للكلمات هو غموض الأحوال والعالم، يتبعه غموض اللغة. وأسأل نفسي حين أقول ما أقول: هل أكشف ما أرغب في قوله أم أستره؟ هل الكتابة كشف أم ستر؟ صحيح أن الكلمات كجروح تفصد دم الشاعر، ولكنها مهما كثرت تبقى قطرات قليلة من بحر لجي. لا أدعي أنني كنت على وعي بجميع ما كتبت، فهناك جمل شبه هذيانية وسحبات غامضة لا تزال، ومهما ألغزت الكتابة تبقى تلعب دور مرآة مكسورة لانعكاسات ما في النفس من تعاريج كمرايا الأمواج، لأنها رحلة شرود دائرية وقد لمس الكاتب رحلة الشرود هذه في كتابه، وهو يكتب عن القصيدة من زاوية الدهشة ويتدفق في الكتابة كما لو الحال هو حاله. ١٤٤ صفحة هي الصفحات الأولى من الكتاب تتوالى من دون فواصل أو عناوين. يسمي رحلة القصيدة «رحلة إلهية» ويسمي القصيدة «القصيدة المشكلة» (ص ٥٢).

وأول ما يلفت النظر في كتاب عمر شبلي العنوان «نفي الغياب في رحلة الإياب».. ما يدفع لقراءة المستور في الجملة المسجوعة. إن القصيدة التي تختم بجملة « وأنا أتقدم في زحمة أيامي في زحمة سيري نحو الله» هي بالفعل رحلة بل إبحار، وهي رحلة محاطة بالأنبياء الثلاثة موسى وإبراهيم ومحمد عليهم السلام. وغرائبهم المروية في القصص القرآني.

لكن هل هي رحلة ذهاب أم رحلة إياب؟

بالنسبة إلي المسألة غامضة لأنها حركة دوران؟ ونسبية الزمان فيها تتجلى في جملة « سبعون من السنوات تساوي خمس دقائق من أيام حبيبي « ويشحنها بالمعاني والإشارات التي يتجاوز بها الرؤيا (أي الحلم أو المنام).

فالرؤية أو المشاهدة هنا أمر خطير. إنه يستند إلى الآية الكريمة: ﴿مَا كَذَبَ ٱلْفُؤَادُ مَا رَأَىٰٓ﴾ [النجم: ١١] وإلى جملة قالها جلال الدين الرومي المولوي «لا تعبدوا حتى تروا».

والسؤال: هل الرؤية أهم من الرؤيا؟ أرجح: نعم.

يأتي عمر شبلي كباحث ليؤصل أصول القصيدة وليدرك (بحق) الجوهر القرآني لها، وأنها تصالح لأول وهلة بين متنافرين الشعر والقرآن. وأساس المصالحة الاستلهام الشعري لروح الغيب في القرآن. بالطبع مقام الرؤية صعب بل مستحيل. عند الرؤية يحدث الذهول والصعقة ﴿وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا﴾ [الأعراف: ١٤٣]. خطوة إضافية واحدة ويحترق الساعي المقترب. وهي مسائل غامضة لأنها تتناول المقدس الديني والإلهي بالذات. وقد تكلم الله عز وجل في كتابه الكريم في هذه المسائل بالأمثال والقصص، ولعل عمر شبلي في بحثه اتبع طريقة العرفانيين في المقاربة من خلال المقارنة مع اثنين وثلاثة وأكثر من الفلاسفة الإلهيين على اختلاف أساليبهم ولغاتهم. من أبي حامد الغزالي الذي أهديت له القصيدة إلى حافظ الشيرازي الذي يطل بين الفينة والفينة إلى أرثور رامبو في قصيدته « **المركب السكران** ». بالطبع، أنا قذفت بروحي في هذه المغامرة، ووجدت جميع هؤلاء في انتظاري وسواهم أيضاً. لكنني كتبت مزوداً بما سميته في القصيدة «آلات الفجر»، وكان لي ما سميته «غرفة الأحوال»... وهما ملك القصيدة وتوقيعها.

* * *

علي أيوب يقدم د علي زيتون

تحت سماءٍ جديدةٍ يوجدُ بها قمرٌ وأنجمٌ مشعّةٌ، وفضاءٌ لا ينتهي، نرسمُ لوحةَ زخّاتِ المطرِ، تهطلُ بعنفٍ، وثمّةَ عطرٌ ربيعيٌّ يثيرُ قلقَ الكتابةَ والشعرِ والفكرِ معاً، فينكسر خجلُ الحروفِ على بياضِ أوراقي، فتنبتُ على هذهِ الأوراقِ الشموع، ونمسكُ بخيطِ الكلامِ، نمهّدُ لليالٍ مخمليّةِ الطريقِ، ونوشكُ على صياغةِ عالمٍ جديدٍ معه عبر مجلّة المنافذ الثقافية. إنّهُ الأبُ الدكتور علي زيتون. تفضّل كلنا آذان صاغية.

كلمة الدكتور علي زيتون:

بدأ العقل العربي الإسلامي، مع ما عُرِف بعلم الكلام، باستقراء الوحي من أجل البرهنة على صدق ما جاء به. ولقد ارتبطت نشأةُ هذا العلم بالأسئلة المحرجة التي طرحتها الديانات الأخرى على الإسلام. ما الذي يجعلنا نصدّق أنّ محمّدا (ص) هو رسولٌ مبعوث من الله؟ ولماذا لا نصدّق الآخرين ممّن ادّعوْا النبوّة؟ وجدت المدرستان الكلاميّتان الأكبر نفسيهما أمام مسألة كلام الله المعجز، فاختلفتا حول زمن وجود هذا الكلام.وخطّأت كلّ مدرسة وجهة نظر المدرسة الأخرى، بناء على قاعدة منطقيّة يقبلها العقل. وهذا يعني مأزقا قد وقع فيه العقل العربي الإسلامي. القدم غير جائز ؛لأنّه شِرك، والحدوث غير جائز

أيضا ؛ لأنّه يقتضي التغيّر في الذات الالهيّة.

وجاءت الفلسفة الإسلاميّة لترث علمَ الكلام في مواكبة الوحي، ولتواجه سؤالاً محرجاً شبيهاً بالسؤال الذي واجهه علمُ الكلام. انقسم الفلاسفة بين قائل بقدم العالم، وقائل بحدوثه. وجرّ هذا الانقسام كلَّ فريق ليكفّر الفريق الآخر. وكان ذلك تعبيراً عن مأزق جديد يقع فيه العقل العربي الإسلامي، حتّى لكأنّ هذا العقل محكوم بالمأزقيّة في كلّ مرّة يفكّر فيها ويحاول الإجابة عن أسئلة محرجة. ووجدت الثقافة العربيّة الإسلاميّة نفسها بحاجة إلى تجاوز العقل والسببيّة المنطقيّة إلى سببيّة أخرى هي المنتجة للشعريّة، فاتّخذت من المدارس الصوفيّة والعرفانيّة منهجا جديدا، وكان السلوك والمنازل والأحوال المنهجَ الموصلَ إلى الحقيقة.

ورؤية أيّ صوفيّ، ككلّ رؤية مبنيّة على ثقافة ما، رؤية تنفذ من سطح العالم المرجعيّ إلى عمق منه لا يتجلّى إلاّ لهذا الرائي من دون سائر البشر.ولذلك فإنّ رؤيته، ككلّ رؤية، فرادة، وما تكشف عنه من العالم باللغة خصوصيّة. كيف لا، والطرق إلى الحقيقة بعدد أنفاس الخلق؟ هذه التعدّديّة المفتوحة هي سرّ شعريّة العالم، ومبعث شعريّة النصّ الذي يقدّم ذلك العالم.يعني ذلك أنّ الكلام الصوفيّ هو شعر سواء أكان منزّلا على إيقاعيّة وزنيّة محدّدة، أم غير منزّل. وتعدّ الشعريّة الصوفيّة حلمَ الشعريّة العامة.

ويبقى أنّ الشعر الذي لا يتّصل مع العرفان بغير آصرة، لن يكون شعراً قادراً على أن يأسر المتلقّي إلى عالمه أسراً فاعلاً. كيف لا، والشعر، في آخر ما يصبو إليه، هو الإيغال في معرفة أبعادٍ من العالم المرجعي لم تصل إليها الأدوات المعرفيّة الخاصّة بالدين أو الفلسفة أو العلم. الشعر شريك هذه الفاعليّات في الوظيفة المعرفيّة، وإن كان ما يحاوله الشعر واقعاً خارج اليقينيّة التي تشكّل همّ كلٍّ من الدين والفلسفة والعلم. فمقاربة الشعر المعرفيّة مقاربة قائمة على الانفتاح المطلق الذي يسمح لرؤية كلّ متلقّ أن تلتقط ما تستطيع التقاطه من أبعاد الجانب المكتشف والذي لا يمكن لأيّة رؤية أخرى أن تمسك به. الكشف الشعريّ واقع خارج دائرة اليقينيّة، واقع داخل دائرة الاحتماليّة.

ومن يقف بين شاعرين كبيرين يجد نفسه محتاجاً إلى أدوات بحثيّة لا يحتاجها حين يقف أمام نصّ لأحد هذين الشاعرين. ذلك أنّ الشاعر، ليكون شاعراً، يجب أن يضمر ناقداً في ذاته الشاعرة، وقبالة ذلك فإنّ الناقد، ليكون ناقداً، يجب أن يضمر شاعراً في ذاته الناقدة. ومن يقرأ شعر محمّد علي شمس الدين يستشفّ أنّ وراء هذا الشعر الأخّاذ معرفة نقديّة متوغّلة إلى

أقاصي ما وصل إليه النقد الحديث. ومحمّد علي شمس الدين الذي تعاطى النقد الأدبيّ، حين نقد شعر غيره عبر الندوات والمجلّات والصحف، كان نقده مصداقاً لما أشرت إليه.

ولا يختلف الأمر مع عمر شبلي. يشفّ الشاعر فيه عن ناقد قدير، ويشفّ الناقد فيه عن شاعر كبير. وعمر الذي أمضى نيّفاً وعشرين عاماً في السجون، لم تفته ثقافة العصر، حتّى لكأنّ السجن الذي أمضى فيه زهرة شبابه، لم يغيّبه عن الثورة المعرفيّة الخاصّة باللغة والأدب والنقد التي شهدها العالم الحديث خارج سجنه. هل كان السجن مصدراً لمعرفة توازي ما حدث خارجه من معرفة وتعوّضها؟ هل كان محفّزاً لتملّكها في زمن قياسيّ بعد خروجه؟

عمر الذي حفظ شعر المتنبّي كاملاً، وعن ظهر قلب، في مطلع شبابه، وحفظ القرآن الكريم في مطلع سجنه، فكان يتلوه في ستّ ساعات كاملاً وكلّ يوم، والذي ألّف، في سجنه، شعرا وَحفظه عن ظهر قلب أيضاً، واستطاع، بعد خروجه، أن يفرغه من حافظته كما لو كان يفرغه من شريط تسجيل، على ثلاثة مجموعات شعريّة كبيرة هي: العناد في زمن مكسور، و«إن الخلود متاعٌ سعره الجسدُ»، و«الحجر الصبور» إنّما يمتلك طاقة لا تحتاج إلى الوقت الذي تحتاجه طاقة الإنسان العادي لتطّلع على ما حدث خارج السجن من معرفة. وعمر إلى ذلك موسوعيّ، من دون أن يكون أيّ حقل معرفيّ يكتب فيه عمر على حساب حقلٍ آخر. والشعر الذي شبّهه بعضهم بالزوج الغيور التي لاتقبل الضرّة، واسع الصدر عند عمر. كتب في الثقافة العربيّة، كما كتب عن مدينة عربيّة كالفلّوجة، ترجم شعر حافظ الشيرازي إلى العربيّة شعراً في أربعة مجلّدات، ونقد شعر المتنبّي، ثمّ شعر حافظ، وهو ينقد اليوم شعر قامة شعريّة توازي كلاّ من المتنبّي وحافظ، شعر محمّد علي شمس الدين، من دون أن يضيق صدر شعره بكلّ ذلك، ولم ير أنّ ذلك كان على حسابه. ومطوّلته عن الإمام الحسين، أو ديوانه الأخير «أيّ خبز فيك يا هذا المطر؟!» دليل على أنّ شعريّة عمر بعيدة الغور لا يعكّر صفوها معكّر.

وها هي دراسته التي بدأها قراءة لقصيدة محمّد علي شمس الدين « يوم الأحد الواقع فيه صمتي « والمهداة إلى أبي حامد الغزالي في محنته، اتّسعت وتواصلت حتّى صارت كتاباً كاملاً. هل السبب في ذلك القصيدة نفسها؟ هل هو الشاعر الناقد؟ ومهما يكن من أمر، فإنّ هذا الكتاب يحضر فيه عمر الشاعر بقدر ما يحضر فيه عمر الناقد، ومن دون أيّة منافسة، ولكن من خلال تعاون خلاّق يسعفه في ذلك قلم عمر

شبلي الغريب المتفرّد. يعرف عمر متى يبدأ قلمه بالسيلان، ولكنّه لا يعرف متى ينتهي. ولا يعدّ ذلك عيباً في كتابة عمر. تحضر موسوعيّة عمر المعرفيّة بتهذيب، فلا تفرض حضوراً معلناً، تتحوّل بطواعيّة غريبة إلى دور وظيفيّ يذوب في النقطة المحوريّة التي تقوم عليها كتابته. وعمر الذي خبر العرفان في غيابة جبّه، وفي بطن نونه، وجالس كلاّ من حافظ الشيرازي وجلال الدين الرومي في زنزانته،

يعرف جيّداً كيف تورد الإبل، وهو أقدر من يستطيع قراءة مجموعة محمّد علي شمس الدين « النازلون على الريح» العرفانيّة بامتياز، فكيف به إذا تمحورت قراءته حول قصيدة واحدة من هذه المجموعة اختارها شاعر بعناية الناقد مادّةً لدراسته، والمعروف أنّ الاختيار ميزان نجاح الناقد في ما يذهب إليه.

وقراءة هذا الكتاب الذي حاول عمر، من خلاله، أن يفتح نوافذ شمس الدين اللبنانيّ على كبارعرفانيّي العالم، من مثل حافظ الشيرازي الذي أعاد محمّد علي شمس الدين إنتاج شعريّة عرفانه من خلال خصوصيّة رؤيته إليها وإلى العالم. وذلك من خلال « شيرازيّاته « التي قدّمت إلينا حافظ شمس الدين الخاصّ بمحمّد علي شمس الدين. لقد تعامل الشاعران: عمر شبلي ومحمّد علي شمس الدين، مع حافظ بدهشة العارف الصادق المحبّ لأستاذه، وبمعرفة

الشاعر الناقد العميقة

وكتاب عمر عن محمّد علي شمس الدين، كتاب الشاعر عن الشاعر يعني من ضمن ما يعنيه أنّ الشعر قد تولّى أموره بنفسه، نقدَ نفسه بنفسه. ولعلّ ذلك تعبير عن فشل النقد الأدبيّ في مواكبة شعر الكبار من شعراء المرحلة. فهل سيظلّ النقد الأدبيّ متخلّفاً عن مواكبة ما سمق من شعر مجتمعنا؟ هل كان ذلك بسبب أزمة أصابت النقد عندنا، أم لأنّ المرحلة لم تستطع أن تنتج لنا ناقداً شاعراً كما أنتجت شاعراً ناقداً. إنّه السؤال المحرِج للنقد الأدبي الذي يتوجّب عليه أن ينهض بأدواته إلى مستوى شعر المرحلة. وأدواته لن تكون إلاّ ثقافيّة معرفيّة، كما هي حال أدوات شعرائنا الكبار التي هي ثقافيّة معرفيّة. إنّ انتماء الناقد إلى ثقافة عصره لا يكفي لنهوضه بما سمق من شعر المرحلة. وهو لن يصبح ناقداً كبيراً قادراً على التفاعل مع شعرائنا الكبار، إلاّ إذا عرف كيف يطرح على ثقافة المرحلة أسئلة محرجة توازي الأسئلة التي يطرحها الشعر عليها.

وانتهت الندوة بقصائد للشاعر محمد علي شمس الدين والشاعر عمر شبلي//

ندوة حب جنين

بمناسبة إصدار الشاعر الأستاذ جعفر إبراهيم مجموعته الشعرية الجميلة «أحزان السوسن» أقيمت ندوة فكرية حول الكتاب في ثانوية جب جنين الرسمية. وتكلم في الندوة الأستاذ إلياس الغناج، والدكتورة مارلين مسعد والشاعر عمر شبلي، وقدم المتكلمين الأستاذ: حسين جبارة

كلمة الأستاذ إلياس الغناج

أيّها الحضور الكريم

جمرة قافية الرقص... جراح ترانيم مالحة...

الأم الحزينة تقرأ في أبجدية الرمل...

كتاب فزع محمد...

دروب النحل وضوءٌ لعمادة يحيى

حدائق الدم... بسمة دامعة...

ويل أغرودة الرمال...

ابتسام من صلاة الفجر... عيد الأرض

حروفاً من طيب... تختلج أغاني المدى... والماء...

هي... قراءاتٌ حميمة... وأحزان السوسن...

رقص رشيق...

لست باحثاً أو كاتباً أو محلّلاً. إنّما أنا متذوق أليف طارئ، ألوذ بمظفر النواب يقول: «إنني صبٌّ أُسَمّي كلّ ما يخلب لبّي خمرةً... إن يكن حسناً.. أو حزاماً ناسفاً... أو قراح الماء من كفّ كريم... أو بيت شعرٍ... أو مداماً».

وإذا استنرت بالضوء فأنا لا أستغرق الضوء، ولا أنت، ولا هو.. ذلك لأنّ الكلمة – الفكرة تبقى إشارةً إلى الدفق المتجاوز في الشحنة الخام، في حركة الحياة.. إنْ هي، إذن، إلا بضع خطراتٍ ليّنة العريكة قابلة للنقد والتصويب.

ذات لفتةٍ – شطحة مار أونيّة تعرّفت إلى الأستاذ جعفر وديعاً، حييّاً، أبيض الروح كطفلٍ أو قدّيس... يكوّر حالة عشقيّة مزمنة إلى راشيا، تهفو هي أن تكون كما يكابدها هو... وعندما اعترف لي بقصيدته العريقة هذه – عشتارية التجدّد المتألّق، كان اعترافه فعل مناولتي الأولى على يديه...

الأستاذ جعفر هو «هو الذي كتب» تيّمناً بالتراجيديا الغلغامشيّة وعياً منخرطاً في عبثيّة مآسي حياة الفرد الصائر إلى الموت... حتى... لتسمع، إن صفوت

وأصغيت، مسامراته مع عيسى ومحمد وعلي إلى أن يتمريم جنانه آلام ولادةٍ مفعمة بنشوة تجلّيات إبداع يلتقط فيه جوانيّة وجوديّة ويذرّرها رشقاتٍ طيّبة الرشفات...

مع ذلك، هو يسترسل أحياناً، وربما بلا انتباه أو قصد، فيفيض بما لا أتمكّن أنا من مواكبته فيه لقِصَرٍ في نفَسي عنه، ربما، أو لميلٍ في ذائقتي المتواضعة إلى لمحٍ – لمعٍ يبرق بلا رعود، مع أنّه يتماهى بالطبيعة خضراً – مطراً بعليّ الخصب، وبالوطن فعل عشق ونضال، وبالقيم رسالة تفاعل بنّاء، فيتفجّر خلقاً: أسلوباً ومضموناً... ويرمح بقارئه إلى رؤى تقيم وتقوم في رهافة الصبوة وفي اختمار التجربة.

إنّه.. الأستاذ جعفر.. يتعاطى رموزاً أسطورية ودينية في فلسفة نصّه التعبيريّة... يتعاطاها ويعاقرها نقاءً شرساً حتى النزق في اندغامٍ توحّدي..

قد ينتاب نصّه، أحياناً، إخبارٌ معناه محدود بوسائطه – الكلمات، وقد يركن إلى صور وصيغ تتكرّر في تناولاته وقد ترد في نصه سببيّة عقلية علمية استنتاجية... لكنني أستطيع أن أقرأه أكثر من مرة ويظلّ لديه جديد كأنّني معه لأول مرة... أزعم أنّ كلّ شاعر أو كاتب مبدع هو نرجسي لأنّه يقبل نفسه برضىً ما، وجعفر في زعمي أيضاً هو نرزوشي.

نصوص الأستاذ جعفر تستبطن طقوساً هي مناسك وجده – وجوده: مطهره... فيأتلق شعره: قطفاً وخطفاً ولطفاً وعطفاً وعصفاً وقصفاً أيضاً..

ذلك أنّه يرى عدالةً غائبة، وسعادةً مغتصبة.. وإذا أمامه ظلم وفجور يمارسهما «حقّ» القوة الغاشمة سلاحاً عدوانيّاً، ومالاً موبوءاً بدناءة وصغارة نفوس كثيرين من مالكيه... فكيف لا يحزن السوسن عندها؟ ولا يذوي الورد..؟ ولا يبكي المطر..؟ ولا تُقفر السماء..؟ فتكاد حتى أحلام الأماني والرؤى أن تتصحر!..

لغزّةَ ولاء حميم شديد البروز في وجدان جعفر، واليهودية مفضوحة العقيدة بوحشية الممارسة التي تقدس الجريمة والاغتصاب والعدوان، فتكون نقيض المسيحية المحبة والمحمدية الرحمانية، والقدس مريمه المخذولة من قبل المسيحيّين أمّاً للرب، ومن قبل المحمديين سيدة نساء الجنة الملبية لأمر الرحمن دون أن يمسسها رجس... ليتنا نلتزم صمتها وصومها فنجعل من صلبنا خلاصاً لصدق ولائنا لأرضنا الأم – مريمنا – فلسطين النازفة.

أنا لن أعرض من تجليات الأستاذ المكتوبة فهي مكنوناته الحميمة.

تحية إلى الأستاذ جعفر – وقد اكتشفنا مؤخّراً معنى مفاجئاً لـ «جعفر» لا أستطيع التصريح به الآن...

تحية للحاضرين جميعاً...

ولن أطلب من الأستاذ مداً مداراً لأنّه يتنفّس ذلك بتلقائية لافتة... هو حاله وبه يحملنا معه إلى مقام المكاشفة... لا بل إلى مقام المشاهدة...

مبارك الديوان... وإلى قممٍ تترى...

* * *

كلمة لديوان أحزان السوسن

د مارلين مسعد:

نطف أحزان، فأجنّة فِكرٍ/أوجدتها مُهجة، من فيضٍ روح كونيّة/

من نزفِ المدائِن المسجّاة/على سوسن الشهادة،/

على أسرّة الحزن/تقتات من دماء أطفالها

من تراب شعرائها

من مهجها المنصهرة في نيران الأرض/ وشهب الحرب

من ردهة أمٍ في بال الغياب/تنبتُ الشام ترنيمة

زنّرت خصرها على دروب الرنين/ تقتات القصائد الباكية

من هجرة الياسمين عن شامها/من يد غزّة السمراء

من خلخالها المصهور بحمم الدم/من ملح مناديلها الدمع

من حنين نخيلها

* * *

قلمٌ يلوّن بحبره شحوب الحضارات

يمسح بنقائه دمع الزوال عن غبار الوقت

يعيد عزّ القلاع فينبعثُ التاريخ

وجداً من صميمه الى هموم الحجر/

يغرف جعفر من مزامير السماء قطرة

فتزهر مسامير الصليب

في وداع ملك بترا...

* * *

كلّ قافية من ديوانك جنين،

في رحم فلسفة علياء،

وغرسة بوح وجودي

في الهيولا الجعفرية.

* * *

جثوتُ ترانيم العنادل على كل سطرٍ صلاة.

سرتُ هُدباً جاثياً/على جلجلة الأم الحزينة

الأم القُدس/تُلَملِمُ ذاتها تلثم جراح

ابنها، ربها، خميرة الله في رحمها....

حافية الروح لحقتُ بالقوافي وهي تذرفها/

قرأتها موتاً حتى القيامة.

* * *

بكيتُ ابتسمتُ عشقتُ نهشني حنين السوسن

كنتُ وأنا على حافة ذاك البئر الشاعر

أخالُ نفسي مدينة تبكي رماداً في عيون ربيع عربي/

هويّة ممزقة/ أمّة تناضل من أجل صيرورتها/

تناضل بكلمة حرّة وجدانية،

من عمق الصخر الحنون

بعَبق الصدق/ بدمع الوجد/

كم استلقت عيوني على ظلّ أم، منحوت في كل قصيدة

بلون /بدم/ بحب/

متّ..... ثم وُلِدتُ... في قصيدة من خمس كلمات كلّها واحدة:

سوسنة أرادها الشاعر قُبلة... على عيون أحزان السوسن:

أحبّكِ، قال!

وأكملتُ الطريق، على دروب هذا الديوان القلب/

هذا الحبر الخمري الملمس والوجودي اللون

الذي لم يغفل عن ذكر صديق شاعر بحرف غار يشح جبينه/

ولا عن رحيل غالية بباقة حب /

ولا عن هديّة أب شاعر الى ابنته في عيدها.

الشاعر جعفر غنّى المدى والماء حفر اللحن

تألّق في لهيب الكلمات طرح الكون سؤالاً في أغنية/

وعبثيّةٌ كل إجابةٍ لاتعشق روح السؤال/

وثّق بصماته نحتاً على مرمر جسد سحابة...

أحبّ بخشوع الروح فنثر الوجدَ سوسن ورؤى/

قرأ غيب الدهور/

صمته كان الصوت في لقيا المهد برؤيا الخلق

* * *

معرفتي بالأستاذ جعفر توّثَقت عبر الحروف فكانت الكلمة صلة القرابة بين الروح والروح/عمّد صداقتنا التخاطر وألق التعبير/

في ملكوت الشِعر كان الصديق العزيز زاهداً/

في منسكة الكلمة يتلو سبحة الشِعر بسجدة الإحساس وحزن السوسن.

مأخذي الوحيد/أن الشاعر قد استنزف كل تعبير في الحب، في الحزن

في الكون، في الوجَع، في الغزَل الأنيق المتجلّي في وجنات القوافي والحياء.

فلسفته خاصة به/

وسؤال يطرح نفسه ههنا:

هل يرضى الشِعر بعد اليوم أن يعود الى المألوف؟ الى الحبيبة التقليدية / والعشق المترهل في وجه قافية؟

هل ترضى الأبجدية بالعودة الى سكونها بعد أن اعتلَت عرش الإدراك والوجدان هل تقبل كلماتها امتثال الشعور العابر ووشاح الذهول؟

بعد أن تألقت بخيال وإحساس ورقّة وصلاة وتقوى وزهد جعفر؟

فغدت عروسة الدواوين/ عذراء عهد الشعر الجديد/

وكل سوسن الألق بين ذراعي ديوان

* * *

تحرير الكلمة من حياديتها

بقلم عمر شبلي/٢/٧/٢٠١٥

ـ ١ ـ

لقد استطاع الرفيق الصديق الشاعر جعفر إبراهيم أن يحرر الكلمة من حياديتها، وهذه هي الميزة العليا لكل أدب ملتزم، ويأتي هذا التحرير المشتبك مع كل ما هو مستعبَد، ليثبت أن الأديب الحقيقي هو المقاوِم الحقيقي في ظروف تكون فيها الحياة والموت على طبق واحد، وهذا ما تقوله كلمات «**أحزان السوسن**» بإيقاع تحس فيه اشتباك الكلمة مع الفعل. والكلمة المشتبكة مع كل ما هو متعارض مع حرية الفعل والانتماء لاتقلُّ حضوراً عن الرصاصة لأن المعركة الحقيقية تبدأ من بطون الكتب لترفع الفعل القتالي عن دونيّته وانحداره. إن الذي يقاتل بلا فكرة عليا تتصل بمصادر النور هو في النهاية يستجيب لوحوش الظلام التي تغتال أي عابر بمنأى عن غايته من عبوره. إن الأدب الملتزم ينقذ الزمن من وهميّته العابرة ليعطيه معنى الرسوخ المتحرك في قيم الإنسان الكبرى، الحلم والحرية والانتماء. فالصوت يأخذ معناه من سيرورته العليا نحو الحرية والحلم: /**ما أعتق الأغاريد/ إن عُزِفتْ على أوتار الدهشة/ وما أوجعها إن فارقت مع الشتاء/.** والدهشة انفعال والشتاء يفقد زمنيته حين يغادر الحقول ويتركها جرداءَ.

وحين تصبح الكلمة فعلاً تغدو نضالاً، وجعفر إبراهيم في أحزان سوسنه مؤمن أن نضاله المتجول بين الكلمة والفعل هو الذي يعطي حياته معنى. لا معنى للحياة الراكدة عند الرائي. والرائي في مجموعة أحزان السوسن ليس درويشاً متجولاً، وإنما هو إنسان عركته الحياة وعضّه الفقر والجوع والطرق العذراء التي قلَّ سالكوها، وغزته الرؤيا فكان درويشاً يحمل الكلمة

التي سكنتها دروب لبايا ودروب الجنوب المملوءة بالشهداء والفقراء.

ويتساءل كثيرون هل الالتزام بمعناه الانحيازي لفكرة دون غيرها يحاصر الروح، ويَلجم تمردها المبدع، وصهيلَ الأمداء في فلواتها الرحبة، ويضيِّقُ أصوات هيجان معاملها الداخلية؟ وهل الالتزام جدار بين وميض الداخل وحركة العالم الخارجي؟. هذا التصور المُتَّهِم مردود لافتقاره إلى حراش لهب إيمان المبادئ بالكلمات، وفي شعرنا العربي والشعر الإنساني ما ينفي هذا المعتقَد المُتَّسِم بالبرودة، ولدينا أدلة عالية على صحة ما نذهب إليه. إن من يقرأ بابلو نيرودا وفريدريكو غارسيا لوركا وناظم حكمت وموسى شعيب، وطرفة بن العبد، والمتنبي في سيفياته وبدر شاكر السياب، وغيرهم لا يستطيع الخلاص من وهَج تأثيرهم الحارق الخارق. الالتزام بهذا المعنى صعود إلى الجلجلة مع صخرة سيزيف، والتقدم إلى الصَلب بميثاقية عالية مع أنبل المشاعر والقيم، وكم رأينا أبطالاً يصعدون إلى المشانق وهم يهتفون للمبادئ التي جعلت حبال المشانق تلتف على أعناقهم، ولكنها لم تستطع الالتفافَ على مبادئهم. إن الالتزام هو محرك الانفعال وهو الباعث الذي أطلق المدى في أحزان سوسنِ هذا البازي الملتمع الجناح، وهو ينثر نسيل ريشه الأحمر منذ طفولته المبكرة بين تلال برغز وأبعد قاعدة لرفاقه في الجنوب المقاوم المملوء بالشهداء والفقراء. حكمة صاحب أحزان السوسن هي التي جعلته يتخلى عن التمدد تحت ظلال الشجر المغطي جسد لبايا لينام ممتلئاً بإيمانه في السجون والمعتقلات، ما الذي فجر في هذه الطفولة، ومنذ تبرعمها، هذا الغضبَ الساطع كالجرح الجنوبي المقاوم اللافح الهادر المشوب بمحاولة افتتاح العالم بالكلمة المشبوبة المتمردة؟. وهنا لا بد من تأكيد التلازم بين العذاب والالتزام، لأن «**الجود يفقر والإقدام قتال**» كما يقول أبونا المتنبي العظيم. ومن لوافح هذا الالتزام المؤلم والمعذب حتى الشهادة قول جعفر في أحزان سوسنه مخاطباً رفيق جرحه وجرحي حيدر إبراهيم: **/ لا تُسَلّمْ عسلَكَ/ إلاّ لنحل القرى/ إذا ما اشتبِهَ بالنحل/ يشتبه بالرحيق/ واللغة التي لا تُكتَبُ بحبر رفضك/ هي ليست لغتك/ والتراب الذي لا يُرضعك لبن الموت/ لا يُوَرِّدُ مباسمَ الحنين/ في صدر أمك/ صلِّ ركوباً/ متوضئاً بشرر الصِلّيل/ يُسنْبِك قدميك/ وإن صُرِعتَ/ فالميادين/ تؤَبِّنُ مصرعكْ/**. العذاب هنا الناتج عن هذا الالتزام العميق لا يهبط بجعفر، بل يصعدُ به، وهنا تتجلى روعة الالتزام في السير على الدروب العذراء التي لا توَطِّئُ أعاليَها

إلا لمن كان إيمانه أبعد من راحة جسده، لأن الحقيقة أيضاً كما قال أبونا المتنبي: «**إذا عظمَ المطلوب قلَّ المساعدُ**». وكلما سَمَت المثل والقيم التي نحملها كان تحقيقها أصعب. فلا تعجب يا رفيقي إذا رأيت أن العدد يتناقص كلما ازداد الجبل علوّاً على المتسلقين. إنه الإيمان بالعروبة. العروبة التي يؤمن بها أولئك الذين لم يتخلوا عن حبها وهم على أعواد المشانق وفي غياهب السجون وعذابات المنافي وقسوة الوطن.

ـ ٢ ـ

والالتزام، كالعروبة، حبٌّ قبل كل شيء، واستجابة لهذا الحب ترى قلب جعفر ابراهيم يسطع فيما يكتب، وقلبه دامٍ لأن جراح أمته لا تزال تسيل، فاعجب لقلب دامٍ، وهو يعبق حباً وعطاء. ولأن الجراح الدوامي هي أصوات الداخل، وهي أثواب المناضلين الذين لم تُجهض أحلامَهم النصالُ المتكسرة على النصال، فإنك أبداً لا تخطئ رؤية قلب صاحب «أحزان السوسن» مسكوباً في كلماته، وهذا السطوع جميل، بل ومغرٍ لدرجة الرحيل معه في روح القصيدة حتى لكأنك تكتبها معه، فالإيمان آسرٌ باستمرار، ومتدفق من نفس إلى نفس بلا حواجز طيارة ولا مخابرات ذاتِ أوجهٍ آتيةٍ من جهنم.

إن الإنسان المغلف بالسجون والأقبية والزنازين يجب أن يحمل شمسه معه إلى داخل هذه القبور العجيبة، فشمسه هي خبز حريته، وهي نافذته على الرؤيا التي تناديه من الخارج، وحين تحطم الأحداث زجاج بيتك دع شمسك تسطع من خلال هذا الزجاج المحطَّم. لا بد من الشمس في رحلة الرائين الكبار، فالشمس وحدها هي نقيض الظلام. وحب العروبة يجعلك ترى قلب جعفر مسكوبا في كلماته، وما أروع النتاج الذي يريك صاحبه خارج الحجب والأقنعة، لقد ناح جعفر كاليمام بأسى وشجىً لدمشق كما ناح لبغداد، إنه لم يرَ دمشق المعتقل الذي قضى فيه سنوات، وإنما رأى دمشق الأمويين وهي تقوم في طليطلة، رأى دمشق الحبيبة التي نحبُّها ظالمةً مظلومة. إن الحب حين يسطع في الأعماق يطرد منها كل البقع السوداء. أما أولئك الذين يعتبرون العروبة جثة هامدة فأولئك يصح عليهم القول «على قلوبٍ أقفالُها». العروبة هي قدرنا خارج ظلمات صراع المذاهب والطوائف، وربما كان ضباب، إن الضباب لا يستطيع حجب أنوار العروبة الإنسانية التي اختارتها السماء لتحمل رسالتها إلى الأرض «**الله أعلم حيث يجعل رسالته**»، العروبة ستظل قدر كل أولئك السائرين باتجاه الفجر. ولنسمع معاً ذلك البوح الأخّاذ في «أحزان السوسن» عن العروبة المدمّاة:/

كئيب أنا /تجف الأنهارُ في جسدي/ الدجلة/ تؤوب إيابَ الثكالى إلى وحشةِ عرينها/ والفرات/.. يُصهَرُ كالقيد في معصمي/ وبردى يشتعل اشتعال الندى/في قلبي وأوردتي/ وأرى بغداد/ قد بُترت سبّابتها/ ودمشق تسافح اليمام/ تلعن أبجدية الهديل/ في أوصال قلمي/ وأسّاءَلُ: كيف يهجر الياسمين الفوح/ كيف يبتلع البحرُ الصبا/ كيف تخون المعشوقة عشيقها/ وبغدادُ أفسدت ملح جرحي/ والشام قد أسلمت للموت بوحي.

دائماً في الشعر البديع تكون الألفاظ هي العناقيد المتدلية على دوالي الروح، وخمرتها هي رحيق الألوهة في البشر. واللسان يشعّ حين تكون الروح مشعة. إن جعفر إبراهيم من النفر الصادقين فيما يقولون، وليس من أولئك الذين آمنت ألسنتهم بعروبتهم وكفرت قلوبهم، إنه واحد في السر والعلن منذ تفتُّحِ براعم وعيه، هكذا عرفته طفلاً على تلال لبايا وبرغز ومدارج حرمون، وباعدتنا الأحداث القاسية وكلَّفَنا إباؤنا المرُّعقوداً من العذاب، وعدت لأجده أصلب عوداً وأكثر إيماناً بعروبته ورسالتها الخالدة. فلسطين على مرمى طلقات من وجدان جعفر إبراهيم، وحين تتألم القدس يتجلى الألم في وجدان الرب:/**أنا القدسُ / اختارتني السماء/ رحِماً لنطفتها/فأية أمٍ من قبل/ ومن بعد/ قد تجلى في روض أمومتها الرب/ ... يُعتَصَرُ من يباس الريح كأسي/ فمن يحتسي ثمالة هذا المداد/ حتى لا يفرَّ من ثملي نبي/ متى يعودك الربيع/ متى يعودني/ لكي تعود مريم أماً/ ويعود إلى مهد عينيكِ القمر؟!!!/.**

إن أبجديات الوجع الفلسطيني ساكنة في «**أحزان السوسن**» حتى آخر وردة تعلن عبيرها لتموت بين يدي قاطفها متمسكة بكونها وردة، وأن عبيرها احتجاج على قتلها، ولكنه احتجاج أين منه القبول. الوردة حين تقطف تدخل في مواكب الشهداء، وهذا معنى الشهادة من أجل استمرار الحياة الجميلة، وإعلان ولادة جديدة، فمحمد درة/ **كمرمى الابتسام تُسجّى سيفاً/صلاة ميلاد غضب**/. وغزة «**حدائق الدم**»، وهي/ **جمرٌ على حبل الوريد/ لمسائها قمرٌ أحمرْ**/ ويصرخ شاعرنا بلوعة وأسى حارق:/**الغزةَ حدائقُ الدم/ ولفلسطينَ نواطيرُ البكاء؟../ وتونس حاضرة /بالجمر وسياط الغضب**/. إن الصهيونية في حقيقتها تعبير عن ظلام الحضارة الإنسانية ولو حملت كل مصابيح البنوك وصارت أرصدتها بأيدي صرّافة الذهب الذين جعلت دماء محمد الدرة لمعان ذهبهم أسود داكناً.

ـ ٣ ـ

استوقفتني في مجموعة «أحزان السوسن» تلك اللغة المتفردة بتشظيها المختزِن كثيراً من الألم والأمل، فإذا كان الأدب «**صياغة فنية لتجربة بشرية**» فإن مجموعة جعفر إبراهيم هي أدب حقيقي بتميز لغتها وتجربتها الذاتية. لغته خاصة به، وهذه سمة الأدب الجيد، ولغته تتميز بكثافة الجملة وكثافة الرؤيا والوخز الموجع الذي تتميز به شخصية جعفر، إن صياغته مرآة ذاته المملوءة بالصخب القاسي حتى لكأن الكلمات شظايا خارجة من جسد جريح. أنا حين قرأت أحزان السوسن كنت أقرأ جعفر إبراهيم على مدى تلاصق واقتراب لم تستطع الغربة أن تدنو منهما. لغة جعفر خاصة به، ولذا فهي تحتاج دراسة خاصة بها، وفي هذه اللغة بشارة على أن الإبداع لا يمكن قولبته في نظريات ثابتة. الإبداع واسع كالدنيا والقلب، ونعرفه من وميضه. إنه يدرك الأبصار ولا تدركه الأبصار. أوليس الله العظيم هو الذي وصف ذاته بأنه: «بديع السماوت والأرض». المبدعون لا يتكررون، كلُّ مبدعٍ نسيجُ ذاته، والتكرار هو دائماً خارج الإبداع ولو بدا محشوّاً بورَمٍ متحدِّرٍ من تجارب الآخرين والكلمات الرنانة. الذي شدّني إلى «أحزان السوسن» فرادة اللغة وعمق التجربة، وهذا سر كلّ إبداع. وأنا أعلم أن حراش التجربة بأدوات الصياغة متعبة ومجهدة، وقديماً قال «النفري»: «**كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة**». إن صخب التجربة عذّبك كثيراً يا صديقي، أنا أعي ذلك لأني عانيتُ الذي عانيتَ وعرفت وجع الحروف وهي تخرج من رحم الذات المعذَّبة.

ـ ٤ ـ

أعجب من أين تسللتْ حواء لقلب هذا الفتى الذي قضى عمره بين الشظية وجراح الوطن والأمة، وإن استقر سفره قليلاً، فبعد أن «**عُرِّيَ أفراسُ الصِبا ورواحلُهْ**»، وكان لا بد من حواء، إنها تتسلل في شعر جعفر خائفة من ضرائرها غزة والقدس ودمشق وبغداد وتونس، ومع ذلك لا شاعر بلا حواء: /**ما بُحّ قصبٌ/ إلا من غزل..**/ هنا اعتراف جميل ورائع برمزيته ودلالته، ولا بد منه على أبواب الستين في كنيسة الشعر التي تسمح بالعبور لما تبقى من لاهوت في هذا الجسد الفاني. إن أنين الناي هو تعبير عن شوقه الأبدي للعودة إلى الغابة التي قُصِف منها، وربما انحطم الناي، ولكن «**أنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود**». إن الذي يبقى من هيكل الطين ما يتسرب منه من ألحان. لقد حاول «جلجامش» أن يفوز بنبتة الخلود ليتخلص من الموت الذي جعلته الآلهة من نصيب البشر واحتفظت

لنفسها بالخلود، ذهب جلجامش إلى مصب الأنهار وغاص في مياه الموت العميقة وحصل من جده أتونباشتم على سر الوردة، وعاد، لتسرقها منه الأفعى وتغوص بعيداً في البئر المظلم. ماذا ظل من جلجامش؟ ظلت تلك الملحمة الخالدة المكتوبة على الطابوق المفخور، والتي لم يستطع الموت أن يدنو منها. لقد خلد جلجامش بملحمته الخالدة وبسور «أوروك» العظيم الذي ظلّ معجزة فنية لا يدركها الفناء مهما استبد.

ـ ٥ ـ

صديقي وأخي ورفيقي جعفر إبراهيم، أعرف أني سأتَّهمُ بالانحياز لأحزان سوسنك، ولا أستطيع إلا الاعتراف بذلك، وأدرك أكثر لأني أعرفك أكثر. وليست كل كلمة تلائم كلَّ أذن. عشنا في الفقر فحوّلناه غنىً بالترفع عن كل ما هو مبتذل، عشنا في المعتقلات فحوّلناها دروباً للحرية، وعشنا في بيوت لا زيت في قناديلها فأشعلنا قناديلها بزيت مبادئنا، وما تركنا فيها من وميض أرواحنا الظمأى للحياة. لقد أعطينا المكان معنى، حتى المعتقلات أعطيناها معانيَ صادقة، فعندما يدخل مؤمن حقيقي إلى حانة فإنها ستصبح مسجداً لأضواء إيمانه، فالمكان يأخذ معناه من الإنسان، لقد كان التوباد جبلاً في شبه الجزيرة العربية فجعله قيس هودجاً لليلى، ودخل مولانا جلال الدين الرومي الحانةَ فتبعه الناس إلى المسجد. هذا ما فعلناه معاً يارفيقي، فالحياة لا معنى لها إذا لم نجد قضية نناضل من أجلها.، والقرابين دائماً يجب أن تكون بحجم الضحايا. فلا تأسَ، فقد عالجنا اليأس بالحب، والشعاع يتجه باستمرار إلى جوهر الكنز. أروع ما في مسيرتنا يا رفيقي أننا ربطنا السياسة بالأخلاق. لقد دفعنا أجيالاً من الشهداء دفاعاً عن راية نظيفة، هي راية العروبة، ورفضنا أن نكون من نوع مثقفي المارينز، وآمنا أن المقاومة بكل أشكالها هي ورقة التوت الأخيرة التي تستر عورة أمتنا، المقاومة النائية عن كل ما يشوِّهها. المقاومة التي تكون العروبة رايتها العالية.

أكتبْ يا رفيق الدرب والجرح، فأنا جائعٌ لشعرك، وجائع لصوتك، وجائع لنقوم معاً لزيارة قبور نحبها وهي كثيرة، أنا جائع لزيارة قبر موسى شعيب وتحسين الأطرش وأبي علي حلاوة وقبور آل شرف الدين هناك على بوابة الوطن وقبر عدنان سنو. حيث الزيارة ستكون بشارة بقيامة هذه الأمة فالأمة التي تمتلك قبوراً كهذه لهي أمة جديرة بالحياة.

* * *

بركان الزهر

مارون أبو شقرا:

عصفور اسمو: «الشعر»... بيرُحْلو
يبيعد.... يقيس الكون، ينقحلو...
محبوس بعدو ببيت شاعر عبس،
ذات المشاهد والصور واللبس....
وكلما عَ جوزِه طير رندحلو...
يصيبا طرش، تسْمَك حيطان الحبس...،
نجّر حروفك باب، وافتحلو...

كتاب الصلا، ختيار ضهرو مال
عكّز عَ نبرِة صوت عمدانك
متل ال سَكَت، ما كمّل اللي قال
عطرو نسي عَ حفّة لسانك...
ليل الفرح لافي ع بستانك
يشرب حلا من قطر أحزانك....
ينطر العجنه ال ما تجي بي بال
السوسن شتي والكنكنه شلال
والضيف دهشه بصدر ديوانك
سْكَمْلَة الفضا، المْصبّ ديوانك
القهوه دمع، والحبر طعمة هال...
وصاج القمر شاعل متل موّال
مطرح مَ علّم كعب فنجانك...
وفْتحت شبّاك اللمع... شمّيت
رغم الحزن والسجن والدمعه
ريحة فرح أوسع من اليا ريت
والحقد بوسه، والرمح شمعه،
والموت ملقى، والسفر جَمعه،
وسُفرِة حلا للناطِرا مدّيت...
بركان سوسن كلمتك حسّيت....
جرّة برق وقعت ع سطح البيت
بتفوح لمعه، بتنفجر لمعه...
أنقى من عيون النقا بكتير
ألطف من خيال الندي شَوْبَك
غفّ الوحي من وقت كنت زغير
يلعب معك، يرسملك مشاوير،
يجبل موسيقى ينحتا عصافير،
ويلوّنا بخيطان من توْبَك...
وبي يوم عيدك، فيّقك بكّير
كَعْزَل بِ صابيعو الشعر تَ يصير
طابِه زغيرِه وكرّجا صوبك...

واختتم اللقاء الشعري الحميم بباقة من أزهار أحزان السوسن، فيها عبير أرواح لم يستطع الموت الدنو منها لشدة حضورها ولشدة نفاذها في الوجدان، كانت الخاتمة مع شاعرنا جعفر إبراهيم ابن مدرسة العروبة الإنسانية.

حفل توقيع كتاب «شرح حكم المتنبي»
تأليف الشاعر الأستاذ عمر شبلي ود.لينا علي زيتون

كان صيف البقاع هذا غنيّا حقّا من الناحية الثقافيّة. وغناه لا يتعلّق بما حصل في منتدياته من تواقيع لكتب تمثّل إنجازات ثقافيّة مهمّة فحسب، ولكن في تلاقي مثقّفين جاءوا من جب جنّين وشمسطار وسعدنايل وبدنايل ومجدل عنجر وبعلبك أيضا، لم يعترفوا بأيّ حدود أقيمت بينهم. كان الصوت واحداً: فلسطين هي البوصلة.

في مثل هذا المناخ اجتمع مثقّفون في ثانويّة شمسطار للاحتفال بتوقيع كتاب «شرح حكم المتنبّي» لمؤلّفيْه الشاعر الكبير عمر شبلي والدكتورة لينا زيتون. والشرح جهد كبير بذله المؤلّفان لإعادة تقديم حكمٍ صدرت عن شاعر كبير هو أبو الطيّب المتنبّي. فكانت تلك الحكم خلاصة تجربة الثقافة العربيّة في القرن الرابع الهجري الذي نستطيع أن نصفه بحقٍّ أنّه قرن المتنبّي. وهذا ما يكسب عمل الشارحين أهميّته؛ لأنّنا، في يومنا العربيّ هذا، بحاجة إلى ما التقطه رؤية شاعرنا الكبير. فالفتى العربيّ لم يعد «**غريب الوجه واليد واللسان**» في مغاني شِعب بوان وحده، صار غريب الوجه واليد واللسان في عقر بعض ديارنا العربيّة أيضاً. وكتاب عمر ولينا عن المتنبّي هو كتاب اليوم.

يبقى أن حفل التوقيع هذا كان فرصة لاجتماع ما ينيف عن مئتي مثقّف من شمسطار والصويرة وبعلبك وجب جنين وقصرنبا وقليا وحوش الرافقة والمنارة وبدنايل وكفرزبد، على مائدة ندوة رعاها رئيس بلديّة شمسطار الأستاذ الحاج سهيل الحاج حسن، وتكلّم فيها كلّ من راعي الاحتفال بالإضافة إلى كلّ من الدكتور عبده شحيتلي والدكتورة راغدة المصري وشريكة التأليف الدكتورة لينا علي زيتون.

علي مهدي زيتون

* * *

وكانت عرِّيفة الاحتفال أ.سميّة طليس تقدم المتكلمين بلغتها الأدبية المترفة التي تبشر بأديبة بقاعية يمتد صوتها إلى الأبعد والأبعد مع الاحتفاظ بطعمه البقاعي

البعلبكي: وهكذا بدأت الأستاذة **سمية طليس** كلامها في تقديم أعضاء الندوة:

﴿وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ﴾ [التوبة: ١٠٥].

﴿وَقُل رَّبِّ زِدۡنِي عِلۡمٗا﴾ [طه: ١١٤] صدق الله العليّ العظيم.

حين تستصرحنا منعطفات النوايا الحيّة،نستنشق منها النبوءة المشذّبة عن بكرة الخطايا المرهقة كلّ تحوّل، والمثقلة الأعين بشوط من الأسف.لأنّ الحقيقة لا يحترفها إلاّ من فاضت مداركه كدّاً وسعياً وخصوصيّة عند مفترق الحياة، حيث تمنهج المراتب، و وتتبنّى الإرادة اللّهجة المتحرّرة من لوثة العادة، ومكر المستهلك،وبذلك يكون الانتقاء يقيناً صرفاً، وكلمات حانية لا تدنّسها مشاعات الألسن،أو تضطهدها الرّغبات العابرة.

واليوم، حضرنا نختزل ما أضمره المنعطف من حصاد متألق، حضرنا نؤرخ لسهم من حركة الزّمن المفصلية المنشغلة في ترتيب احتفال الضّوء واحتمالاته الّتي تسيّج حدوده الفكريّة بخطوط من الاستيعاب والمواقف.

وفاتحة هذا الاحتفال «**النّشيد الوطنيّ اللبنانيّ**»

أدعو الّذين سيتكلمون ارتقاء المنصّة وهم:

الأستاذ سهيل الحاج حسن، د.عبده شحيتلي،الأستاذ عمر شبلي، د. راغدة المصري، د .لينا زيتون.

– هو مفردة في تشكيلة الّذين برعوا في تنسيق الّدور، وهندسة الأداء، وشطب الانحرافات المحتشدة في حاشية الوقت الفائض،فقد وطّأ للفكر برحابة القبول وحسن التبنّي، ووضّب الحبّ بأعصاب لم ترسب في خياراتها، ولم تفلس من البصيرة، وبذلك واسى الواقع المنسوج بجولة من التّحدّيات، وفرط التّحايل الّذي لا يجتزئ عنصراً محايداً، وهكذا منح الرّهان روحاً عفويّةً حرّةً طيّبةً على هامش المسيرة.هو رئيس بلديّة شمسطار **الأستاذ سهيل الحاج حسن** فله نفوض براعة الكلام.

* * *

كلمة رئيس بلديّة شمسطار الأستاذ سهيل الحاج حسن

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

تتشرّف بلديّة شمسطار غربي بعلبك برعاية هذا النّشاط الثقافيّ، وتشكر الملتقى الثقافيّ الجامعيّ والكاتبين الأستاذ عمر شبلي والدكتورة لينا زيتون والمشاركين في هذا الحفل الكريم لإتاحتهم لنا هذه الفرصة المباركة.

جاء في مقدمة الكتاب «شرح حكم

المتنبّي» أن لا بدّ من وضع حكمه بين يدي الإنسان العربيّ لتدبرها والعمل بها وتحديداً في هذا الزّمن الصّعب الّذي تعبر فيه الأمّة على خطّ زلزال لا يُدرَك ما يحدثه من خراب ودمار في روح الأمّة.

وتأسيساً على ذلك، فإننا نحتاج في هذا الزّمن الرديء، الّذي تمرّ أيّامه ولياليه كطعم الصّدأ إلى حكم كلّ الأنبياء والأولياء والصّالحين منذ آدم الى يوم الدّين، علّها تؤثّر في أمّة نامت عن ثعالبها وأصبحت تعيش في غيبوبة روحيّة،وتسوّل فكريّ بفعل البغي والتّسلط والفساد، مجتمعة دمّرت ذاكرة الأمّة المملوءة بالفخر والاعتزاز، وسلبت إرادتها و اختلقت لها أعداء، مع العدو الأول والأخير لهذه الأمة هو العدو الصهيوني.

ولأنّ المقاومة هي الشاهد على إرادة الأمة والمعبرة عن روحها كان لا بد من صونها وحمايتها. إنّ المقاومة مدركة ومسؤولة وستبقى وفية للأهداف الكبرى تغالب الذّات، وواجبها الارتفاع فوق الأحقاد.

لا يفصح عن تيهٍ أبداً، قام يجرب فقه الشعر بإرادة على أطرافها أشرق اسم الله، بإرادة نادرة لا يرتادها إلا من خلع عاهته بطراوة لا تفسدها البلبلة، هو ثنائية ممتدة ما بين العشق، ومقاطع سريالية تغريك كي تأسرك في قمة أجوائها المترجِمة عتبَ الماضي المصطلي بالجراح، هو شارعنا وشاعرنا عمر شبلي تطل عليه بوقفة مشغولة بالنهم امرأة تتزيّى باصطفافات تطلعية هادلة، امرأة لا تتنازل عن حصتها في مرمى الحاضر والآتي، تندلع في حواسها مغامرة التحرّي والتنقيب لتستأنف حضورها برقم موروث من والد نخبه آية في القلب، لقد راحت تجتهد مع شاعرنا كي يولد كتاب «شرح حكم المتنبي». إنها الدكتورة لينا علي زيتون:

كلمة الدكتورة: لينا زيتون:

الحمد لله الذي خلق العلم ضياء والقرآن نوراً ورفع الذين أوتوا العلم درجات نحمده تعالى حمداً كثيراً ونشكره عز وجل شكراً كبيراً

أعزائي أيها الحفل الكريم

احييكم تحية من القلب تحية تنشر بطيب شذاها مسكا، وتحمل في طياتها حبا ووفاء

السلام عليكم جميعا ورحمة الله وبركاته: وبعد

للشعر العربي دور بارز في حياة الامة العربية والفكرية والسياسية

نافح عن الاسلام حين اشتدت حملة الكفر عليه. ساير الحياة العربية، نما بنمو ثقافتها

وازدهى وازدهر حين حاورت الثقافة

العربية الاسلامية الثقافات التي وفدت اليها وتفيأت تحت ظلالها. عربية جاهلية، أو هندية أو يونانية وخبا الشعر حين سُلبت من الأمة إرادتها في ظل الزنكيين والأيوبيين والمماليك والعثمانيين.

كيف لا والشعر هو الثقافة عينها؟ وهو علامة من علامات ازدهارها وصوتها المعبر عن قيمها.

الشعر هوية الأمة الأرقى والهوية متلازمة مع الحياة مرتبطة بالارض واللغة والتاريخ،

إنه باختصار ما سيكون، وليس ما كان،هو المستقبل. وعندما نتحدث عن الشعر لا بد من الاشارة إلى أنه وجدان الامة ورؤيتها إلى الحياة والوجود والمصير.

ولذلك قالوا قديما: الشعر ديوان العرب ومجمع علمهم الذي لم يكن لهم علم أصح منه،

فبرزت فيه فنون كان للشعرية العربية حلمها، سعت إليه منذ نشأتها الأولى على يد شعراء مغرقين في تاريخنا قالوا البيت أو البيتين، ولم يصلوا إلى القصيدة.

حتى ظهر شعراء كبار من أمثال أوس بن حجر،والنابغة الذبياني وامرئ القيس وزهير بن ابي سلمى وعنترة بن شداد العبسي.

ونما هذا الحلم حبة حبة مع شعراء ظهروا في صدر الدولة الإسلامية وأيام الدولة الأموية ولم يبلغ هذا الحلم توهجه إلا في العصر العباسي مع أبي الطيب المتنبي الذي مهد له شعراء عباسيون كبار من أمثال بشار بن برد، وأبي نواس، وأبي تمام، والبحتري وجاء المتنبي فتحقق به حلم الشعرية العربية. كيف لا، وقد ملأ الدنيا وشغل الناس!! هذه المقولة التي أطلقها النقد الأدبي وصفاً لموقع المتنبي في عالم الشعرية تعني ما تعنيه، تعني أنه شاعر كبير، لا بل كبير شعراء العربية حتى عصره. ولايكون لشاعر أن يكون كبيراً إذا لم يكن مثقفاً كبيراً. الشاعر الكبير هو مثقف كبير

بكل تأكيد. والمثقف الكبير هو من استطاع أن يمتلك ثقافة عصره، والمتنبي لم يمتلكها فحسب، ولكنه استطاع أن يطرح عليها من الأسئلة ما يحرجها، وما تعجز عن الإجابة عنه.

وحكمة المتنبي تأتي في هذا السياق، فهي ليست أسئلة طرحها شاعرنا الكبير على ثقافة عصره فحسب. ولكنها أجوبة أيضاً، إنها أجوبة الكبير الحكيم. ويعني ذلك أن القول: إنه صاحب الأمثال السائرة والحكم البليغة والمعاني المبتكرة هو قول لا يعطي المتنبي حقه، وكان من حقه أن نسلط الضوء على حكمه وأن نضعها بين

يدي الانسان العربي اليوم لأهميتها وعمقها الفكري، ولأنها الصوت الذي يعبر عما يحتقن في وجداننا هذه الايام.وما أشبه اليوم بالبارحة: أطلق المتنبي صوته حين رأى الامة تنهار أمام عينيه. والذي نراه اليوم ألا يحتاج إلى صوت المتنبي نطلقه في وجه التكفيريين، وفي وجه أميركا وإسرائيل؟ المتنبي نادرة زمانه، وأعجوبة عصره. ظل شعره إلى اليوم مصدر إلهام روحي للشعراء والأدباء.

حتى لكانه هو القائل: «إن الأمة بحاجة إلى قوة ووعي لتنهض»، لقد لخّص وسائلَ نهضتنا بقوله:

أعزُّ مكانٍ في الدُنى سرجُ سابحٍ

وخيرُ جليسٍ في الأنام كتابُ

لقد قرأ واقع الامة بشكل مبكر فهم روحها وفهم شخصيتها بكل أوجاعها. فأتت حكمته حكمة عربية خالصة تحاكي الواقع العربي في جميع العصور، ومن بينها عصرنا الحاضر.إنها منارة تستضيء بها الأجيال.فيا للمتنبي من شاعر! امتدت ثقافته من أقصى حدود الأدب إلى أقصى حدود التاريخ.إن شاعريته الهادرة رد صاخب ومرتفع على فشل طموحاته، وهذا الفشل هو الذي كان مفتاح باب الخلود لشاعر ملأ الدنيا وشغل الناس.

وفي الختام لا يسعني أحبتي الكرام إلا أن أدعو الله لي ولكم بالتوفيق وأتوجه بالشكر العميق والامتنان لهذه الوجوه الكريمة التي نورت الاحتفال بوجودها ومشاركتها الطيبة

أتوجه بالشكر أولا، وقبل أي شيء إلى بلدية شمسطار بجميع أعضائها، هذه البلدية التي احتضنت هذا النشاط ويسرت له سبل النجاح، وأخص بالشكر رئيس هذه البلدية الأستاذ الحاج سهيل الحاج حسن، الذي أكنُّ له احتراما كبيراً وتقديراً استثنائياً.

وإن أنسَ لا انس مدير ثانوية شمسطار الرسمية الأستاذ أكرم الحاج حسن الذي بذل جهوداً مشكورة لإنجاح النشاط واحتضانه في أركان هذه الثانوية الغراء.

وأرى من واجبي أن أشكر صاحب الثقافة العالية الذي استطاع أن يقرأ من الواقع ما لا يُقرأ واستطاع أن يصوغ أسئلة برؤية عميقة رابطا الإنسان العربي بالمواقف الكبرى عنيت به رفيق عملي الذي كان له الدور الأبرز في إنجاح هذا الكتاب حتى لأكاد أقول إن بصمته فيه هي البصمة الأقوى. إنه الشاعر الكبير الأستاذ عمر شبلي المشهود له ببوصلته التي لا تتجه إلا نحو فلسطين، ولا تضل عنها أبدا. إنها بوصلة المقاومة التي تدفع الشهداء الأبرار للدفاع عن الأرض والعرض وصيانة القيم العليا، عنيت المقاومين الصامدبن في وجه

العدو، والذائدين عن معنى وجودنا الإنساني، وعن حقنا في الحلم والحرية والحياة الكريمة.

وأخص بالشكر أيضاً كل من شارك بجهد، صغيراً كان أم كبيراً، هذه الجهود التي جعلتني ازداد اعتزازا وفخرا ببلدتي شمسطار، فالحمد لله انني انتمي اليها،

وبصدق شكراً من الأعماق مع مواصلة الدرب الثقافي. وشكراً لكم جميعاً

* * *

أ. سمية طليس:

– أيّ فاتحة بل أيّ القصيد يعاتب دربه؟ ملتقىً يصّعد فيه الفجر سبيلاً مخضوباً بالألفاظ العتيقة ملئ يديه، يحزم الرّحل بيادر ويمضي عن دائرة الّليل، دائرة الصّمت المتضوّع حسرة، ليرتوي السّمع من نكهة قوافي وإرواء المكرمين، من قوافي من أطعموا الأسطر فواصل من روح بلا ضلالة، ينذرون أداءهم بمهارة، بلا سهو بين زحمة الأسماء الرّاعفة صدىً، ويلوّحون بالفكر المعصوب بالأوزان وقت الأصيل، وهنا قاموا يملأون بالفعل كلّ الفراغ، ويؤدّون كلمة ملتقاهم الثّقافيّ الجامعيّ بلسان **الدكتورة «راغدة المصري»**.

* * *

كلمة د. راغدة المصري:

لينا أستاذة جامعية نالت الدكتوراة في أطروحة تناولت فيها عالم نتاج عوض شعبان الروائي ونالت تقدير جيد جداً.لها أبحاث عديدة نشرت في مجلات علمية وشاركت في عدّة مؤتمرات. شاركت والدها في كتاب عنوانه «قراءة في بواكير الرواية اللبنانيّة»، نشرت أطروحتها في عوض شعبان عن دار العودة.

عمر شبلي شاعر لبناني عربي كبير. أصدر العديد من المجموعات الشعرية آخرها «أيّ خبز فيك يا هذا المطر» ترجم شعر حافظ الشيرازي الى العربية شعراً في أربعة مجلدات. له دراسات نقدية منها: دراسته عن المتنبي وأخرى عن حافظ الشيرازي وثالثة عن الشاعر الجنوبي الكبير محمد علي شمس الدين. يبقى أنّ عمر شبلي مدرسة في الثقافة ومدرسة في الشعر.فلسطين هي التي تشغل باله وتمثّل بالنسبة إليه المرشد والطريق إلى الحقيقة.

يكشف كتاب شرح الحكم للدكتورة لينا زيتون والأستاذ عمر شبلي عن شخصية تاريخية أدت دوراً مهما في إغناء تراثنا الأدبي اهتم بها الشعراء المعاصرون، وأكثروا من استدعائها في شعرهم وقصائدهم، وهي شخصية متعددة الجوانب.

يبين الكتاب رؤية المتنبي المتصلة بعنصرين اثنين: ومضات من تجربته في الحياة، وثقافته.إضاءات على عمق هذه الثقافة عبر وقفات فنية فريدة في تاريخ الأدب العربي، وشرح كل بيت، وإعراب ما يجب إعرابه من كلمات لتبيان وضعها النحوي والدلالي.

وأهمية هذا الكتاب وفق ما جاء في مقدمته «وتحديداً في هذا الزمن الصعب الذي فيه الأمة على خط زلزال لا يدرك ما يحدثه من خراب ودمار في روح الأمة».

والمتنبي كشاعر غربة في طموحه إلى الإنسان العربي، شديد الشبه بالعربي في هذه الأيام حين يقول:

مَغَاني الشِّعْبِ طِيباً في المَغَاني
بمَنْزِلَةِ الرّبيعِ منَ الزّمَانِ
وَلَكِنَّ الفَتى *العَرَبِيَّ* فيها
غَريبُ الوَجهِ وَاليَدِ وَاللِسانِ

هناك شبه ما بالزمان والمعطى، فالعربي اليوم غريب الوجه واليد واللسان. رسمت حكم المتنبي أوجاع الأمة العربية والإسلامية. لقد أشارت مقدمة الكتاب إلى واقعنا العربي المتردي الذي نعيشه، وكيف كان شعر المتنبي ينطبق على حالنا.

وَسِوى الرومِ خَلفَ ظَهرِكَ رومٌ
فَعَلى أَيِّ جانِبَيكَ تَميلُ

عاصر المتنبي حقبة عصيبة من تاريخ العرب، شهد بداية القرن الرابع الهجري العاشر ميلادي تفكك الدولة العربية الإسلامية، فقد غلبت الأطراف على المركز،و كثر التنازع على السلطة ـ وكان الوجه العربي والإسلامي داميا ومأسويا، فالبلاد عرضة لهجمات روم متآمرين في الخارج وأخوة أعداء يطعنون في الظهر أدوات لهم في الداخل.

ساداتُ كلِّ أناسٍ من نُفوسِهِمِ
وسادةُ المسلمينَ الأعبُدُ القَزَمُ
أغايةُ الدين أن تُحفوا شواربَكم
يا أمَّةً ضَحِكَت من جَهلِها الأمَمُ

فكان لابد من إحياء هذه الأمة من خلال نبض ما، نبض إبداعي وليكن الشعر، من أجل ذلك.

أبدع في وصف المعارك، ملامساً فيها الفنّ الملحمي.

قدم الكتاب جملة من القيم التي نحتاجها في حياتنا المعاصرة في السلم والحرب والبطولة والموت، فقد تغنى المتنبي: بكرامة الإنسان/بالموت بشجاعة/رفض الذل والرضوخ/ آمن بقوة السيف:

ولا تَحْسَبَنّ المَجْدَ زِقّاً وقَيْنَة
فما المَجدُ إلاّ السّيفُ والفَتكةُ البِكرُ
وتَضريبُ أعناقِ المُلوكِ وأن تُرَى
لكَ الهَبَواتُ السّودُ والعسكرُ المَجْرُ

وتـرْكُـكَ فـي الـدّنْـيـا دَوِيّـاً كـأنّـمـا
تَداوَلَ سَمْعَ المَرْءِ أنْمُلُهُ العَشرُ

فالمقاومة بالسيف التي تحدث عنها المتنبي هي ذاتها المقاومة بالبندقية والمدفع عند رجال المقاومة إذ يدافعون عن كرامة الأمة وعزتها:

وَمَنْ طَلَبَ الفَتْحَ الجَليلَ فإنّمَا
مَفاتِيحُهُ البِيضُ الخِفافُ الصّوَارِمُ
إذا كنتَ تَرْضَى أنْ تَعيشَ بذِلّةٍ
فَلا تَسْتَعِدَّنّ الحُسامَ اليَمَانِيَا

فشباب المقاومة مفخرة الأمة قدموا أنفسهم قرابين على مذبح الحرية والكرامة فهم من ذكرهم المتنبي:

يهونُ علينا أنْ تُصابَ جُسومُنا
وتسلمَ أعراضٌ لنا وعقولُ

* * *

أسمية طليس:

– يقرأ الهمس بصلاة بسيطة مطعمة بوقار العطاء المنقول عن نوبة لهفة الى الوجود، وأخذ المكانة المحكمة الّتي لا يشتعل فيها الصّخب، أو تزدحم في جنباتها المساءات، يعلن هجرته دوماً بين الحروف ويوكل للفكر ثورة الإنجاب بلا حدود. نبقى مع المفكر العروبيّ القوميّ أستاذ الفلسفة في الجامعة اللبنانية، **الدّكتور عبده شحيتلي.**

* * *

كلمة د. عبده شحيتلي

نام المتنبي ملء جفونه، فقد اخضوضر اللفظ وأينع المعنى. نام أبو الطيب مطمئناً، فقد أخصب الفكرَ واللغةَ العربيين كما آلهة الأساطير التي سقت الأرض دمها لينبت الربيع كل عام.وها هو خصبه ينبت كتاباً جديداً بعد كل من كتبوا، أدباء وشعراء ومفكرين كبارا.

ماذا يمكن لهذا الكتاب،الذي تكامل فيه الإبداع مع اللمسة الأكاديمية، أن يقول عن المتنبي، وأية حقيقة يمكن أن يقرر. قيل عنه إنه الشاعر الخالد في أمة، العربية فيها أكثر من لغة. وقيل إنه شاعر الأحلام والرؤى المستحيلة، وأن فعل شعره أقوى من فعل السيف والثورة المسلحة. غلَّب البعض في أحكامهم عليه الجانب الخلقي على الإبداعي فحاكموه على سعيه المحموم من أجل السلطة الذي جعله يقيم على سرج حصانه السابح من البادية إلى الشام والعراق ومصر وبلاد فارس، قبل أن يلاقي قدره بفعل سطوة الشعر التي دفعته لتحويل القول إلى فعل ليغدو خلود شاعريته مرادفاً لجبروت العبارة.

يأخذنا كتاب «شرح حكم المتنبي» إلى عالم المتنبي الحقيقي الذي أسس لانتصاره على الزمن، وإسهامه في جعل العرب أكثر قدرة على المشاركة في فهم الإنسان

والحياة، وارتياد الآفاق التي تعطي الإبداع العربي أبعاده الحضارية.

يبرز الكتاب بشكل متميز تمرد المتنبي، ونبرته الأصيلة، وعقلانيته، وتفرده الذي جعله رمزاً ومحوراً للاستقطاب، وسيداً لمملكة الشعر العربي. وهل يمكن أن يكون كذلك إلا بفكره؟ ويبين الكتاب أيضاً قدرته على شحن ألفاظه بالمعاني والرموز والأخيلة التي تفوق ما تستطيع اللغة حمله. ومعاني شعره، الهادرة بما يشبه صخبه الداخلي ورؤاه والطموحات، جعلت هذا الشعر اختصاراً لحياته؛فقد أمسك المتنبي بذاته بعيداً عن الذل والاستكانة لواقع المفسدين والمغامرين الذين انحدر إسلامهم إلى التطرف وحف الشوارب في الداخل، والمعتدين الطامعين من الخارج، فجاءت عبارته صلبة ومتماسكة تشبه ذاته التي تستمد تماسكها من القيم العربية الأصيلة، والإسلام العقلاني السمح. وقوة عبارته يتأسس عليها انفتاح المعنى وتعدد الدلالة؛ كل ذلك أتاح لكاتبيْنا هذه القراءة المستفيضة في فكر المتنبي، إن لم نقل في فلسفته التي تكشف المعاني عن الحياة والموت، والحرية والشجاعة، والمودة وكبر النفس، والصبابة والعشق، والمال والغنى، والكرم والسخاء، والحقد والغدر؛ بحيث لا نغالي في القول إنه كتاب لا يفرغ القارئ منه إلا وقد خبر معنى «لذة النص»، واغتنت نفسه بأعمق معاني الحكمة الوجودية والقيم الأخلاقية.

أدخلنا هذا الكتاب إلى عالم المتنبي من باب فلسفته، أوليست الفلسفة في الأصل سعياً إلى الحكمة؟ ولعل الإضافة النوعية فيه تتمثل في منهج قراءة المعاني،وشرح الألفاظ وإعرابها بما يخدم إنارة المعنى؛ وفي ذلك يضع الكاتبان شعر المتنبي في متناول القارئ غير المتضلع من اللغة العربية. وهذا الأسلوب في الشرح يضع الشعر في المكان الذي يستحقه من الثقافة العربية.

تشكل العلوم الدينية جزءاً هاماً من الثقافة والحضارة العربية- الإسلامية، ولكنه لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن الشعر والأدب والفن والعلم والفلسفة. والنظرة التجزيئية للدارسين الذين فصلوا بين هذه الميادين أبعدتنا عن الفهم العميق لتراثنا، وتأويله بما يخدم حاضرنا الذي بات مأزوماً ومشدوداً إلى عقد تاريخية تقيده بدلاً من الاستناد اليه لتحقيق هوية تتصالح مع ذاتها، وتنفتح على الإنسانية من موقع لا يعرف الدونية أو يلوذ بالانغلاق والتعصب.

حين درس الراحل وليد غلمية الموسيقى الشرق – عربية وجد أنه لا يمكن فهم التأليف الموسيقي عند العرب إلا من خلال فلسفتهم. وقد أتت المناهج الحديثة

للدراسات في العلوم الإنسانية لكي نبين أن أية ثقافة لا يمكن فهمها إلا من خلال الربط بين كل مناحي الإبداع فيها. ولو اطلعنا على الدراسات المتميزة التي تناولت العقل العربي أو الإسلامي لوجدنا أنها تتناول بالتفصيل علوم الفقه والكلام والتصوف إضافة إلى العلوم الطبيعية والفلسفة ولكنها تهمل الشعر، ولعل السبب في ذلك أن مملكة الشعر عصية لا تفتح مغاليق أبوابها بيسر وسهولة. من هنا أهمية شرح الشعر العربي باعتباره نتاجاً فكرياً أساسياً في الثقافة العربية.

وقد جاء الإعراب في كتاب «شرح حكم المتنبي» لكي يكمل الشرح ويستدرج القارئ بلطف إلى متعة القراءة المرتبطة بالفهم العميق لما يقرأ.

خير الكتب ما يقرأ حتى منتصفه كما يقول فولتير، وهذا كتاب يستطيع القارئ أن يبدأ فيه من حيث يريد، إذ لا فصول هناك ولا فهرسة، ويكفيه نصف الكتاب لتمتلئ نفسه حباً بعالم المتنبي والثقافة العربية. وهو كتاب عبق العروبة فيه فواح؛ فالفتى العربي الذي ما استطاب العيش إلا مع الفارس العربي في حلب، ووجد نفسه في غير بيئته غريب الوجه واليد واللسان، نجد فيه نحن العروبيين، وفي الثقافة العربية عموماً حصناً نعتصم به حين تعصف بنا الأنواء؛ فالسياسة تتلون، والسلطة تدول، أما الثقافة فتبقى وتغتني وتتعمق، لتحفظ الهوية بما يجعل هذه الأمة المجيدة قادرة على مفاجأة ذاتها واستئناف رسالتها ودورها الحضاري على المستوى الإنساني.

شكراً للدكتورة لينا زيتون على هذا الجهد الأكاديمي الرائع والمستوى المتميز في الكتابة. شكراً للمبدع عمر شبلي، رفيق الدرب الطويل، الذي يفيض إبداعه كما النبع الذي حكمه القدر بأن ينحبس طويلاً، كما الدر في الصدف، ليتفجر مدراراً نقياً أصيلا» في التزامه وانتمائه.

وأخيراً ألقى الشاعر عمر شبلي قصيدة تحمل هموم ووجع الإنسان العربي، بين حاضرٍ مفجع، ومستقبل متعسر الولادة.

ندوة سعد نايل حول كتاب الأديبة غنى الريس في دراسة: «الواقع والمرتجى»

غنى الريس طالبة دكتوراه سنة ثالثة نالت شهادة الماجستير بدرجة جيد جداً عن رسالتها التي كانت بعنوان «الواقع والمرتجى في روايات زينب حفني»

وقامت بطباعة كتابها وهي التي تعمل على تنضيد الحروف وطباعة الكتب وإخراجها منذ ما ينيف عن العشرين عاماً وهي مبدعة في هذا المجال وتعمل مع دور نشر كبيرة في بيروت والخارج.

قدمت كتابها في حفل توقيع قامت به في منطقة سعدنايل البقاع المنطقة التي احتضنتها هي وعائلتها.

بحضور لفيف من الأهل والأصدقاء وجمع غفير من الكتاب والشعراء والمثقفين في مقدمتهم الملتقى الثقافي الجامعي ورئيسه الدكتور علي زيتون ومجلة المنافذ الثقافية بحضور الأستاذ الشاعر عمر شبلي وجمهور من المهتمين..

وقد كان الحفل برعاية رئيس البلدية وأعضائه وبإشراف جمعية كشافة الجراح فوج سعدنايل.

وقد ألقيت كلمات بحقها وبحق كتابها. وقد كان كلمة للأستاذ نديم الشوباصي وكلمة من الروائية زينب حفني قدمت لها صديقة لها. وكانت باسلة زعيتر بحضورها الجميل مقدمة لها هذا الحفل.

كلمة غنى الريس في حفل التوقيع:

بسم الله الرحمن الرحيم «وقُلْ ربِّ زِدنِي عِلما» صدق الله العظيم

أيّها الحضورُ الكرام.. أيّتها الوجوهُ الباسمةُ المنيرةُ صفحةَ المساءْ...

أيّها الحضورُ المميّز البادي قطراتِ ندًى تزاوجَتْ مع الفجرِ البازِغِ بعدَ لَيْل.

أيّها الأصدقاء، الذي هُمُ القِسْطُ من سعادتي.. لقد غمرني حضوركُمْ بالدِّفءِ وبفَيْضِ المشاعِرْ، حتى إنّ لساني يعْجِزُ وبَيَاني يقصُرُ في وَصْفِ الحضورِ البهيج.

أهلاً بِكُم حلَّ الضياءُ بِحَلِّكم والمِسْكُ عطَّرَ أرضَنا والعنبرُ

البدرُ أمسى مُشرقاً بقدومِكُمْ والليلُ قد حلَّ مُضيئاً يُسْفِرُ

أحبّتي.. الكُتُبُ هي ثروةُ العالمِ المخزونةُ والإرْثُ المناسِبُ للأجيالِ والأُمَمْ.

والمكتبةُ لا يجبُ أن تكونَ من كماليّات الحياةِ بل من ضروريّاتِها. أن نُغنْي خِزانَتنا بالكُتُبِ خيرٌ من أن نملأَها بالمال.

إنّ تجربتي مع النجاحِ جاءتْ لا مُتناهِيَة، بعد إجهادٍ كبيرْ رسمَ ملامِحي ما ولّد بصمه.. دوائرَ كبيره من فصولٍ كثيره...

مُشوارُ نجاحي.. الذي هُوَ نِعْمَةٌ من ربّي عليّ.. كان نتيجةَ اختياري وأحْلامي وإصراري على العِلْمِ والعَمل.. وهذا ما كانَ ليتُمْ لولا مساندَةُ العديدِ العديدِ من الأساتذة والأصدقاءْ، الذين أذكرُ فضلَهُم دائِماً وأشكرُهُمْ.. وأمّا دائرةُ الحُبّ الصغيرةُ المحيطةُ بي، عنيتُ زوجي وولديَّ فإنّها الدائرةُ التي شجّعتني على المثابرَةِ والإصْرارِ على التغيير، ألسنا نسعى للتغْيير من أجلِ عيونِ من نحبّ؟ لقد كانت قلوبُهم معي دائماً، تأخُذُ بيدي وتُشجّعُني.. وابتسامةٌ تكفي لتُنْسيني كلّ مُعاناةْ.

أصدقائي..

الكلمةُ أمانةٌ، وبِوُسْعِ القلمِ أن يُزلزلَ الأرضَ ويَنْسِفَ الجبالْ، وأصابِعُنا القويّةُ قادرةٌ على أن تُسْدِلَ السّتارَ على زمنِ الصمتْ.. فلا صمتَ بعد اليومْ، ولْنُعَدِّلَ البُوصِلَةَ نحوَ الغدِ الواعدْ.. نحو العَطاءْ.. في سبيلِ هذه الأرضِ التي أعشقُ، والتي أفرَحُ إن طبعتُ قُبْلَةً على جَبِينِها، علَّ ابتسامةً تبقَى مُشْرِقَةً إلى الأبَدْ.

أشكرُ للأحبّة جميعاً حُضورَهُمْ، تجشُّمَهُمُ العناءَ لمؤازَرَتي في إطلاقِ باكورةِ كُتُبي (الواقع والمرتجى في روايات زينب حفني) وهو كان في الأصل رسالتي للماجستير التي نلت عليها درجة جيد جداً والحمد لله، وكُلِّي أملٌ في أن أضعَ بين أيديكم كتابيَ التالي بإذن الله، الذي أُعدُّه لأطروحةِ الدكتوراه.. فالنجاحُ لا يُقاسُ بموقعٍ قد نتبوّأه، بقَدْرِ ما يُقاسُ بالصّعابِ التي نتغلّبُ عليها.

ويطيبُ لي في هذه العشية أن أخُصّ بالشكر

بلدية سعدنايل برئيسها الأستاذ خليل الشحيمي لتفضُّله برعاية هذا التوقيع وأعضاء البلدية وخصوصاً الدكتور نديم الشوباصي لتفضله بإلقاء كلمة البلدة.

كما أشكرُ كشافة الجراح فوج سعدنايل على تعاونهم وتنظيمهم للحفل وعلى رأسهم الأستاذ شادي الأسطا.

أشكر الملتقى الثقافي الجامعي لاحتضانه لي كابنة وعلى رأسهم الوالد الروحي الدكتور علي مهدي زيتون.

كما أشكر الشاعر عمر شبلي والشاعرة ربيعة نعيمي اللذين أضفيا البهجة على هذا الحفل..

الدكتور بلال الحشيمي (صاحب مدرسة أفيروس كوليدج) الذي كان لي الأخ الكبير..

أشكر رابطة شباب سعدنايل على تعاونهم.

الأستاذ أحمد فواز صاحب مؤسسة الرحاب للطباعة والنشر وطبعاً الأستاذ حسين طه.

ولا أنسى الصديقة باسلة زعيتر لحضورها الجميل والصديقة الأخت سميرة خير الدين والأخ مأمون الشحيمي والأخ نور غنام الأستاذة شفيقة دني والأستاذ شادي شحيمي والأخت أمينة الشريف.

شكراً على ما قدّمتم لي جميعاً من أحاسيسَ نبعتْ من القلبْ، وتعجزُ كلماتي عن وصف مشاعري، وحروفي خَجْلَى أمامَكُمْ، وأنتم الدعْمُ والنُّصْحُ والحنانْ، كحنانك يا أمي، وإذا عَجِزَ اللسانُ فالقلبُ دائماً هو الأصدقْ. لكم تحيّةً من القلبْ.

وشُكراً لكم.

وكانت كلمة للناشر أحمد فواز

أيها السيدات والسادة

أرباب الفكر والادب والثقافة

اسمحوا لي ان أعبر لكم عن سعادتي بتواجدي بكنفكم وبين حنايا رقيكم في وقت نفتقد لنور الادب وبهجة الفكر ونحن نعاني زمن التغريب والتجهيل

وما تواجدنا في هذه الباقة الجمالية إلا تعبيرا للتحدي لما نرى من تخلف فكري وحضاري منتشر

وما تعاوننا مع الاستاذة غنى الريس الا نوعا من انواع التعاضد والتكاتف في سبيل تطبيق شعار مؤسسة الرحاب بأن الثقافة هي عصب الحضارة والرقي،لمَ لا وهي التي لا تعترف بالجغرافيا ولا بالمسافات المصطنعة بين البشر

في أوائل القرن العشرين طلب الشيخ جمال الدين الافغاني من سليمان البستاني ترجمة أليازة هوميروس إلى العربية. وبتعجب سأله البستاني عن السبب فقال له بالحرف: لو ترجم العرب في القرون المزدهرة اليازة هوميروس وتركوا علم المنطق عند أرسطو، لطغى الفكر الأدبي الصاقل للابداع على علم المنطق المنتج للمصالح.

ان تقوم كاتبة لبنانية باختيار ناحية من نواحي الادب المجتمعي من خلال بحث نقدي لكاتبة من غير بيئتها المحيطة، لهو عمل تشكر عليه ونعتد به وبانتمائها الفكري الشامل.. فدراسة روائية سعودية كتبت وتحملت الكثير من النقد لمعالجة حالات اجتماعية وتوجهات فكرية طموحة،لهو عمل إنساني بالدرجة الأولى ودليل على سعة افق الكاتبة التي نعلم مدى معاناتها للحصول على المراجع والمصادر والتنقيب.

أيها السادة

بالرغم من كل ما يقال عن أزمة الكتاب أو النشر في العالم العربي

وبالرغم من الظروف الخانقة التي تحيط بالمؤلفين والناشرين في كل الدول العربية؛

ومع أن أعداد الكتب المطبوعة في تراجع مستمر؛

إلا أنني سأسمح لنفسي اليوم بالقول: إن الكتاب العربي بخير وسيصمد وسيستمر.

لن أدعم موقفي هذا بمدى اتساع أفق حرية النشر والتعبير في العالم العربي، ولا بالإجراءات المتخذة لستهيل حرية انتقال الكتاب بلا حدود، ولا بإلتزامات الحكومات العربية بتفعيل القرارات (المترهلة) لوزراء الثقافة العرب منذ العام ١٩٧٨ والمنادية بحرية الكتاب والكاتب، ولا بالتزام المعايير المهنية في الإجراءات الرقابية التنظيمية فى الحدود التى أقرتها المؤسسات الدولية؛

أدعم تفاؤلي هذا بالقول أنه على الرغم من التراجع الحضاري الشامل الذي تعيشه معظم الدول العربية؛

وعلى الرغم من حالات التفكك المجتمعية التي تتخبط بها معظم الشعوب العربية التي تعود شيئاً فشيئاً إلى التقوقع المذهبي والقبلي حيث لا حرية ولا ابداع؛

إلا أننا ما زلنا نشارك مثقفينَ رواداً في عالم الادب والفكر، انتاجَهم الغزير، هذا الانتاج الذي لم تعطله الظروف الصعبة، ولم تنل منه شيوع الهمجية في جل مناطقنا.

نحن اليوم وفي هذا اللقاء الادبي تحديداً، وفي رحاب المؤسسات الفكرية الصامدة، أمام حالة أدبية أبتْ إلا أن تجبرنا على التفاؤل، وتلزمنا البقاء في ساحات الابداع مهما بلغت الصعاب المعنوية أو المادية التي تعودنا على تجاوز سلبياتها.

السيدات والسادة

جل طموحنا اليوم أن نحافظ كناشرين وكمبدعين على الحد الأدنى من مقومات الصمود في مواجهة التحديات، ولكننا وأمام وجود مبدعين كثر كالاستاذة غنى الريس وأمثالها، يصبح من البديهي أن نفكر بتحويل النشر في العالم العربي إلى قطاع إنتاجي مربح عن طريق الاستفادة من التراكم المعرفي لانتاج اقتصاد المعرفة الذي يتحول اليوم في ظل العولمة إلى قطاع يساهم في ٢ في المئة من الانتاج الاقتصادي العالمي. وهذا يتطلب تضافر الجهود بين المفكرين والمبدعين والمؤسسات المتخصصة للحفاظ على مكانة لبنان في العالم العربي وعلى مكانة العالم العربي في العالم.

أيها السادة

اكرر تهنئتي للكاتبة غنى الريس

واشكركم جزيلا لسعة صدركم وتشريفنا بحضوركم الكريم..... وشكرا

غنى الريس وثقافة اقتحام الموروث البائد

بقلم عمر شبلي

تكراراً، ومن البقاع نبدأ، ومن أقلام شابة واعدة تتحفز لتوقظنا من هذا السبات الطويل الذي ران على بقاعنا أحقاباً طوالاً، مع فتاة ممتلئة بالبقاع وممتلئة بما في ربوعه من خصب ونماء، وبما في إنسانه من توق إلى الإبداع والعطاء، عرفت غنى الريس من كتابها ذي الموضوع الجريء: «الواقع والمرتجى» في روايات زينب حفني، الكاتبة السعودية المتمردة على اعتبار المرأة إحدى أواني المنزل، ولا تخرج منه إلا إلى قبرها، إن تناول هذا الموضوع في مجتمع صعب في تقاليده وأفكاره، يجعل تناوله أيضاً صعباً، وبخاصة من كاتبة تنتمي إلى نفس البيئة. وقد يعرضها هذا للنبذ والإلغاء، بل ولمحاولة الاجتثاث القسري المتنافي مع حتمية مسيرة الحياة إلى الأمام، في زمن تحاول فيه التقاليد البالية والفهم الذكوري لقيم المجتمع أن تجعل الماضي مستقبلاً بعكس إرادة الحياة وحتميتها. ويعادل الكاتبة زينب حفني في جراءتها اختيار غنى الريس لهذا الموضوع الذي يمكن تلخيصه بالصراع بين الوعي والتخلف.

الكاتبة زينب حفني كاتبة خليجية سعودية تغمس قلمها في قضايا مجتمعها، وتحاول أن تنقد ماهو عصبية وجاهلية جهلاء، وغنى الريس فتاة من سعد نايل واسطة العقد في البقاع، واختيار غنى هذا الموضوع هو انحياز للكاتبة الروائية زينب حفني وشدٌّ على يدها لمواصلة المسيرة.

لقد كان لظهور النفط في الخليج أثر لبداية تشكل المجتمع المدني، وذلك بسبب نشوء مجتمع عامل في هذا القطاع، وإنشاء مدن لسكن الموظفين، وبعده نمت المدارس ذات التوجه المهني والاختلاط بالوافدين من الخارج والذهاب إلى الخارج في بعثات علمية تحصيلية. وكان لهذا المجتمع الوليد من رحم الثروة أثر على مجتمع البداوة الذي كان سائداً في الخليج، وفي السعودية بخاصة.

ومن الطبيعي أن تتأثر الرواية الخليجية بما أفرزه هذا الواقع الجديد، ويكون صدى هذا التحول على المكان والإنسان وزمنيهما معاً، ولحق هذا التغيير دور المرأة الخليجية السعودية رغم صعوبة الموروث القبلي وتنافره مع كل ما يناقض مفاهيم العشيرة وعاداتها وتقاليدها. لقد بدأت الرواية الخليجية تبوح بمكنون المرأة وما يتصاعد في داخلها من عواطف كانت محرمة على التناول حفاظاً على شرف العشيرة.

ومع هذه الجراءة الاقتحامية استنفر

الفكر السلفي كل أدواته التكفيرية ليمنع يقظة تلك الأقلام التي تهدد أسوار التخلف استعداداً لهدمها، لقد كان الفكر السلفي يعتبر المرأة عورةً من أولها حتى آخرها. وترى غنى الريس من خلال دراستها نتاج الروائية زينب حفني أن المجتمع السعودي ما زال ذكورياً بعباءة وبقشرة إسلامية محافظة. ولأن الأدب في غائيته تعبير وتأريخ للنفس البشرية وتقلباتها وتحولاتها عبر تطور حركة الوعي والزمن فقد كان عليه أن يصطدم بالسلفية الداعية إلى وضع الزمن في ثلاجات فقهية. ولكن الأدب يسطع ويظل معبراً عن طبيعة النفس ورغبتها في التحرر والانعتاق من كل ما هو ساكن. فالأدب هو سلاح يسبق الذخيرة الحية لأنه هو الباعث والمحرض وهو صانع حركة التاريخ.

وأدركت غنى الريس في كتابها هذا أن روايات زينب حفني هي استجلاء لكوامن المرأة السعودية المغلفة بالسلفية والجهل والتخلف. وهذا الموضوع ذو إرهاصات ثورية في مجتمع محافظ، ولذا انهمكت بدراسة هذا النتاج لإعطاء الأدب وظيفة إنسانية، وليس للمتعة الجمالية فقط.. وبهذا خرجت زينب حفني من فرديتها لتصبح «مفرداً بصيغة الجمع» وهذا هو دور الأدب الريادي. لقد كانت زينب حفني مرآة لأسرار نفسية المرأة السعودية. ولذا حوربت وحوصرت، ولكن نتاجها كان أعلى من الحصار. لقد كانت تسبح ضد التيار، ومن هنا انتصبت الصعوبات أمامها، لقد كانت تحكي عن زمن يأتي ولا يأتي، وهنا تتجلى روعتها ومشكلتها في آن، إن انتظار انتصار الكلمة يتطلب وقتاً يقاس بكمية الغبار المتراكمة في الطريق.

كان الصراع عالياً في روايات زينب حفني كما ترى الكاتبة غنى الريس، والصراع انتقل إلى الواقع بسبب تراكم الوعي، وحين يتراكم الوعي ثقافياً ينتقل ليصبح فعلاً في الزمان والمكان والإنسان. وقتئذ يصعب إيقاف عملية التغيير، لأنها ستتحول من ساقية إلى سيل جارف، ومن يضع سداً أمام نهر متدفق فعليه أن ينتظر الفيضان.

إن غنى الريس تطلق صفة نقدية على روايات زينب حفني، وحين تلبس الرواية ثوباً نقدياً تكون هادفة، وعندئذ تكون أدباً ملنزماً. والالتزام في هذه الروايات يتخذ شكلاً تصاعدياً راقياً، وهذه رسالة الأدب والأديب عبر الزمن.

وكلما ارتطمت الرواية بخشونة الواقع الاجتماعي كان صداها أعلى، وكانت أبعد مدى، والعمل الأدبي الذي يولد في واقع صعب يحمل صفة الشهادة لأنه يعرّض منتجه لكل أنواع الترهيب والتكفير. فالأديب الخالد هو الذي يحمل صليبه على كتفيه

طوال مدة نتاجه. وكلما انفصلت فكرة الأديب عن واقعه الاجتماعي المتخلف كان أكثر التصاقاً بهذا الواقع لأنه ينذر عمره ليحرث هذا الواقع ويزرع فيه سنابل ومناجل.

ومن النهايات الرائعة في رواية «الرقص على الدفوف» أن الإيمان منع بطلة الرواية عبير من الانتحار، وهذه الخاتمة المضيئة تلغي كل بقع الظلام التي انتشرت في حياتها من زواجها الفاشل المتكرر. الإيمان وحده كان المنقذ، وما أروع الإيمان حين يناولك يده وأنت على حافة الانتحار ليعيدك إلى الثقة بنفسك والاقتناع أن مصائب الحياة إلى زوال مهما كلحت واشتد ظلامها. بالإيمان انتقلت عبير إلى أرض الأمل متجاوزة مناطق اليأس المظلمة التي تُردي كل من سلكها.

أحسنت يا غنى على اختيارك هذه الرواية التي يسطع فيها الإيمان ليكون وحده المنقذ. وأحسنت أيتها الأديبة الواعية في خوضك غمار الأدب الملتزم الذي ينزل الأدب من أبراجه العالية ليصبح جليس المعذبين على هذه الأرضى الملأى بالفقراء وشهداء القضايا الكبرى التي تدعو إلى حرية الفكر والحلم. قد يمنعك السجان الاجتماعي أو السياسي من الكلام بإرهابك ولكنه لايستطيع منعك من التفكير والحلم، وهما عنصرا الحياة الأزليان. لك التحية يا ابنة سعد نايل واسطة العقد في البقاع وتحية لراعي هذا الحفل الثقافي رئيس بلدية سعد نايل الأستاذ خليل الشحيمي لتبقى واسطة العقد سعد نايل قلباً يجمعنا جميعا لنخفق فيه ثقافة وحباً لا نزاعاً وحماقة يجرنا إليها الجالسون على كراسيهم، وكأنهم خشب مسندة، يسرقون ولا يخجلون، ويختلطون بالزبالة حتى تحار من نجرف أولاً، وما ننظف أولاً الزبالة أم إسطبلاتنا السياسية؟. أعتذر منكم والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

الصويري/ ١٠/ ٩/ ٢٠١٥

قصص قصيرة جداً

د. دريّة كمال فرحات
dorriaf@hotmail.com

قمة

وصلتِ القمة، وقفتْ في أعلى نقطة...

نظرتْ إلى الوراء فرأتْ نجاحاتها جميعها...

من حدائق حبٍّ وأنهارِ علم ومجد وثقافة... نجاحات لا مثيل لها...

لكنّها عادتْ إلى أوّل السّفحِ، فرأت أنّ آمالها وآمانيها مازالت هناك...

* * *

وهم

يتهاديان فوق لوح وردي..

فهذه ليلة الغرام

يحاول ويحاول... أن يصل إلى مبتغاه.

يُشعرها بلذة الانتصار..

يوهمها أنه حقّق ما يريد... أثبت هويته

ويقف مزهوّاً

لكنّه يُخبئ عينيه... ينظر إلى مكان آخر خوفاً من انفضاح الأمر.

تُدير وجهها إلى الجانب الآخر

تضحك ضحكة يملؤها الأسى...

ولا تعلم هل هي تضحك عليه أم على حالها...

* * *

فرحة عريس

علّقت شهادتها في إطار مزخرف على الجدار في الغرفة..

تهادت إلي مسامعها عبارة (مبارك وفرحة عريس)..

وأكملت غير عابئة بهذه الكلمة.

تحقّقت الفرحة..

فعلّقت على الحائط صورةً لها ولهذا العريس يرفلان بثوب الفرح.

لكن..

تهادى إلى مسامعها أيضاً (مبارك وفرحة عريس).

وأكملت أيام الفرح والغرام..

إلى أن علّقت على الحائط صورة طفلة جميلة تُشبهها..

فيتهادى إلى مسامعها مخلوفة (بفرحة عريس).

* * *

اشتهاء

عجقة سير.. سيارات وضجيج..

بائع ماء ينادي.. بائع زهور وفل يبحث عن العشّاق.

وأطلّ طفل يتصبّب العرق على جبينه..

يرتدي ثياباً أبلاها الزّمن..

يبيع لعبة يشتهي لو يستطيع أن يلعب بها..

يجول بين السيارات بخبرة الأيام التي قضاها في الشّارع

عينان ماهرتان تكشفان بمهارة العيون التي تشتهي لعبته..

يتّجه مسرعاً إلى سيارة ضخمة فيها طفل أنيق المظهر..

تشتهي عيناه اللعبة.. يمدّ يديه يريدها..

فيلجأ إلى ذرف الدّمع ليحصل على اللعبة..

تنطلق السيارة مسرعة وصوت قائدها يقول رافضاً الشّراء

لو كانت اللعبة جميلة لما باعها الطفل يا بني.

* * *

كبرياء

ارتمتْ على المقعد... وتأملّتْ أرجاء الغرفة محتارة تشعر بالألم...

كيف يمكن أنْ تقدّم الفكرَ

وقد تعرّضّ جسدها إلى استلاب فكريّ واجتماعيّ.

اغرورقتْ عيناها بالدموع،

فهربتْ إلى داخلها.. وراحت تُلملم بقايا الألم فيها.

سمعتْ دقاتٍ على الباب..

عادت انتفاضة الجسد خوفاً،

ولكن بقوة استنفرت كي تحمي ما بقي منها..

فُتح الباب.. دخل رئيسها

ها هو المجرم يحوم في مسرح جريمته.. ليخفي آثار فعلته على الضّحية.

تقوقعت في مقعدها.. ولم تستطع الحراك.

نظرت نظرة غاضبة مستعدة للانقضاض على أي اعتداء جديد..

تلعثم وارتبك، فلم يجد إلا أن يسألها عن اللغة التي تتقنها،

أجابته باحتقار واستهزاء: اقرأ ملفّ التّوظيف.. فخرج وقد انكمش على نفسه.

فعادت إلى قوتها.. ووقفت من جديد..

وأكملت مسيرتها رافضة أن يدمّر من وُضع في موضع المسؤولية ما لديها من قيم آمنت بها..

أشكال النشر القصصي وقيمتها

دكتورة عطية علي أكبر أربابي

تُظهر الأعمال القصصيّة والروائيّة جوانب مهمّة من الحياة الاجتماعيّة والثقافيّة في المجتمع، إذ هي مرآة للواقع الاجتماعي، ومقياس تطوُّره. من خلالها تُطرح القضايا الاجتماعيّة، والسياسيّة، والفكريّة، ومن خلالها أيضاً يعمل الكتّاب والأدباء على تلمُّس المشكلات ووضع الحلول لها، كما تقدِّم رؤيتهم إلى ما يحيط بهم من مجتمع وإنسان.

أظهر المثقفون الإيرانيّون اهتمامهم بالابداع القصصي العربي، وراح المترجمون الإيرانيون يبحثون في المكتبات العربيّة والإيرانيّة عمّا توافر فيها من تلك الأعمال، وأخذوا ينقلونها إلى لغتهم، بقصد إطلاع القارىء الإيراني على ما يجري حوله، وتزويده بالثقافة الضروريّة التي تعزِّز التلاحم بين أبناء الأمّة الإسلامية.

بناء على هذا، من المستحسن أن يتضمَّن هذا المقال مبحثين اثنين. يتناول الأول منهما البحث في الأعمال القصصيّة والروائيّة التي أصدرتها دور النشر الإيرانيّة، وقيمة تلك الكتب المنشورة، لجهة الموضوعات التي عولجت فيها، بدءاً برصد ما تُرجم ومَن ترجم، ثم تقدير مدى نجاح المترجمين فيما أنجزوه، وكذلك يتمُّ النظر في قواعد اختيارهم للموضوعات، وأخيراً نلاحظ أهمّيّة ما تُرجم.

أمّا المبحث الثاني فيتوسّع في الحديث عن البحوث الأكاديميّة التي تناولت الإبداعات القصصيّة والروائيّة، ويُبرز قواعد اختيار النصوص المترجمة، من حيث الموضوعات المطروقة وجودتها، ويُظهر أهميّة ما تُرجم، بالنسبة إلى الحياة الثقافيّة والأدبيّة في إيران.

المبحث الأول: النشر القصصي وقيمته:

تلقى الكتب المطبوعة من الرواج والانتشار، بين أيدي القرّاء، ما لا تلقاه المجلات والمقالات الصحفيّة التي تتّسم عادة بالظرفية والسرعة والآنيّة. وانتشار الكتب في بلد ما يدلُّ على مدى تحضُّره، وكذلك على المستوى الثقافي الذي وصل إليه.

من هذا المنطلق، من المفيد أن يتمَّ النظر في حجم الكتب المترجمة التي تناولت الأعمال القصصيّة والروائيّة المنشورة في دور النشر الإيرانيّة، وكذلك في نوعيّة هذه الكتب، ومدى الدَّور الذي نهضت به، في الواقع الثقافي الإيراني من جهة، وفي توثيق العلاقات الثقافيّة بين الشعبين العربي والإيراني من جهة ثانية.

لعلَّ بالإمكان القول: إنَّ هناك إقبالاً واسعاً لدى الإيرانيّين، على الاطلاع على حقيقة المجتمعات العربيّة، وعلى ما تعانيه من مشكلات، وعلى ما تواجهه من تحدِّيات. وقد بدا ذلك من خلال عاملين اثنين:

الأول منهما هو ترجمة الأعمال القصصيّة والروائيّة ونشرها، في غير مدينة من المدن الإيرانيّة، وقد استأثرت مدينة طهران بالقسم الأعظم من هذه الكتب المنشورة، من غير أن تخلو المدن الرئيسة الأخرى من الابداعات العربيّة المترجمة إلى الفارسيّة.

أمّا الثاني فهو الأطروحات والرسائل الجامعيّة التي جعلت من الأدب العربي محوراً لها، بعد أن أصبحت اللغة العربيّة تُدرَّس في غير مرحلة من مراحل التعليم في المدارس الإيرانيّة، وقد قام كثير من الطلاب الإيرانيّين بإعداد الدراسات والأطروحات الجامعيّة التي تركَّزت حول فنون الأدب العربي، في العصور القديمة والحديثة.

١ - رصد ما تُرجم من الكتب المنشورة

تُظهر العودة إلى دور النشر الإيرانيّة عناية المترجمين بالنتاج القصصي والروائي، لكثير من القصصيّين والروائيّين العرب. وفي هذا المجال نلاحظ أن نتاج جبران خليل جبران قد استأثر بالنصيب الأوفر من هذه الترجمات.

أ - ما نُشر من ترجمات لأعمال «جبران خليل جبران»

تركت كتب الأديب اللبناني جبران خليل جبران أثرها الطيِّب عند المثقف الإيراني، ولذلك صدرت عن دور النشر الإيرانيّة المتعدِّدة في طهران، وتبريز، ومشهد، مجموعة كبيرة من أعمال جبران المترجمة، ومنها:

«المجموعة الكاملة لآثار جبران»، ترجمها مصطفى الطباطبائي، وقامت بنشرها دار (كانون معرفت) في طهران. وكذلك ترجم حيدر شجاعي المجموعة الكاملة، وأصدرتها دار (دادار) في طهران، في عام ٢٠٠٢ م.

«عرائس المروج»، وقد تُرجمت تحت عنوان: القصة العربية في القرن العشرين، ترجمها محمد النوقابي، ونشرتها دار (مرنديز) في مدينة مشهد في عام ٢٠٠٤م.

«الأجنحة المتكسرة»، نُشرت تحت عنوان القصة العربية، ترجمها رضا أبو

ترابي، وأصدرتها دار (آيين تربيت)، في مشهد، في عام ٢٠٠٥ م. كما قام حيدر شجاعي بترجمة القصة نفسها في طهران، في عام ٢٠٠٥. وكذلك ترجمها مسيحا برزگر ضمن مجموعة القصة العربيّة في القرن العشرين، وصدرت عن دار (خانه معنا) في طهران، في عام ٢٠٠٥ م. ونقلها إلى الفارسيّة أيضاً المترجم مهدي سرحدي، وصدرت عن دار (كليدر) في طهران.

«التائه»، تحت عنوان (داستانهای كوتاه عربی)، ترجمها شقايق القندهاري، وقد صدرت عن دار (علم) في طهران، في عام ٢٠٠٦ م. وكان إحسان مقدس قد ترجم القصة نفسها، ونشرتها دار (نيلوبرك) في طهران، في عام ٢٠٠٣ م.

«مريم المجدلية»، تحت عنوان القصة العربية، وقد قام حيدر شجاعي بترجمتها، وأصدرتها دار (دادار) في طهران، في عام ٢٠٠٥ م.

«يسوع ابن الانسان»، تحت عنوان القصة العربية في القرن العشرين، ترجمها مهدي سرحدي، وأصدرتها دار (كليدر) في طهران، في عام ٢٠٠٤ م.

«الأرواح المتمرّدة»، تحت عنوان (داستانهای كوتاه عربی) في القرن العشرين، ترجمها رضا افتخاري، وصدرت عن دار (آيين تربيت) في مشهد، في عام ٢٠٠٥، وكذلك ترجمها إحسان لامع، وأصدرتها دار (نگاه) في طهران في عام ٢٠٠٥. وترجمها حيدر شجاعي أيضاً، وأصدرتها دار (دادار) في طهران، في عام ٢٠٠٥. وكذلك ترجمها مهدي سرحدي في عام ٢٠٠٥، وصدرت عن دار (دادار) في طهران.

«رمل وزبد»، ترجمها إلى الفارسيّة مهدي سرحدي، وأصدرتها دار (كليدر) في طهران، في عام ٢٠٠٥.

«يوحنا المجنون»، تحت عنوان: القصة العربية في القرن العشرين، ترجمها صالح وحدت، وصدرت في طهران عن دار (جامی)، في عام ٢٠٠٠ م.

«مرتا البانيَّة»، ضمن مجموعة «عرائس المروج، وقد قام بترجمتها كلٌّ من مسعود أنصاري، ومحمد جواد پاكدل، وحيدر شجاعي.

«خليل الكافر»، وقد نقلها المترجم رضا افتخاري إلى العربية ضمن مجموعة الأرواح المتمرّدة. صدر هذا الكتاب عن دار (سنبلة) في مشهد، في عام ٢٠٠٥.

ب - ما نُشر من ترجمات لأعمال «جرجي زيدان»

أقبل المترجمون الإيرانيّون على نقل الكثير من أعمال الأديب اللبناني جرجي زيدان إلى لغتهم الأمّ، واستأثرت روايات

التاريخ الإسلامي بعناية هؤلاء المترجمين، ومنها:

«العباسة أخت الرشيد»، تحت عنوان القصة العربيّة في القرن العشرين، وقد ترجمها إلى الفارسيّة محمد علي شيرازي، قامت دار (أفسون) في طهران بنشرها في عام ٢٠٠٢.

«شارل وعبد الرحمن»، تحت عنوان الرواية العربيّة في القرن التاسع عشر، ترجمها عبد الرحيم الخلخالي، وقد صدرت عن دار (خاور) في طهران، في عام ١٩٥٤. كما ترجمها محمد علي الشيرازي، وأصدرتها دار (أفسون) في طهران، في عام ٢٠٠٢.

«فتح الأندلس»، تحت عنوان الرواية العربيّة في القرن التاسع عشر، ترجمها محمد علي الشيرازي، وقامت بإصدارها دار (كانون معرفت) في طهران، من دون أن تذكر تاريخ الطبع.

«أرمانوسة المصرية»، تحت عنوان القصة العربيّة في القرن التاسع عشر، وقد ترجمها محمد علي الشيرازي، وأصدرتها دار (أفسون) في طهران، في عام ٢٠٠٢.

«أبو مسلم الخراساني»، وقد ترجمها محمد رضا المرعشي پور، وصدرت في طهران، في عام ١٩٩٢. كما ترجمها أيضاً محمد علي الشيرازي في عام ٢٠٠٥، وصدرت عن دار (دنياى كتاب) في طهران. وأعاد المترجم شيرازي ترجمتها مرّة ثانية في عام ٢٠٠٢، ونشرتها دار (أفسون) في طهران.

«عذراء قريش»، تحت عنوان القصة العربيّة في القرن العشرين، ترجمها محمد علي شيرازي. كما ترجمها مرّة ثانية في عام ٢٠٠١، وأصدرتها دار (أفسون) في طهران. كما ترجمها عبد الحسين ميرزا، ونشرتها دار (محسن) في طهران، من غير أن تذكر تاريخ الطبع.

«غادة كربلاء»، شهيد الحق، تحت عنوان قصة الحسين بن علي (ع)، ترجمها إحسان لامع، وصدرت في طهران عن دار (پديده)، من دون تاريخ الطبع. كما قام عبد الحسين ميرزا بترجمتها، ونُشرت في دار (محسن) في طهران في عام ١٩٥٠ م.

«عروس فرغانه»، تحت عنوان الرواية العربيّة في القرن التاسع عشر، ترجمها أميرقلي الأميني، وصدرت عن دار (اخگر) في أصفهان.

«الحجاج بن يوسف»، تحت عنوان الرواية العربيّة في القرن التاسع عشر، ترجمها ح.م. ر. وأصدرتها دار (خاور) في طهران، ولم تذكر تاريخ الطبع. وقام محمد علي الشيرازي بترجمتها، وصدرت عن دار (أفسون) في طهران، في عام ٢٠٠٢.

«صلاح الدين الأيوبي ومكائد الحشاشين»، تحت عنوان الرواية العربيّة في القرن التاسع عشر، ترجمها ح.م.ر. وأصدرتها دار (محسن) في طهران، في عام ١٩٥٦. كما ترجمها محمد علي شيرازي، وأصدرتها دار (أفسون) في طهران، في عام ٢٠٠٢.

«شجرة الدر»، تحت عنوان الرواية العربيّة في القرن التاسع عشر، ترجمها حبيب الله آموزار، وصدرت عن دار (.نج دانش) في طهران، في عام ١٩١٩ م.

«أحمد بن طولون»، تحت عنوان الرواية العربيّة في القرن التاسع عشر، ترجمها محمد علي شيرازي، ونُشرت في طهران عن دار (أفسون)، في عام ٢٠٠٢.

«الأمين والمأمون»، تحت عنوان الرواية العربيّة في القرن العشرين، وقد ترجمها محمد علي شيرازي، نشرتها دار (أفسون) في طهران، في عام ٢٠٠١.

ج - ما نُشر من ترجمات لأعمال «نجيب محفوظ»

يُعدُّ الروائي المصري نجيب محفوظ من أشهر الروائيّين العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، فقد استطاع أن يحيط بما يعاني المجتمع العربي بشكل عام، والمجتمع المصري المحلّي على وجه الخصوص، من مشكلات اجتماعيّة عميقة، وقد لاقت أعماله رواجاً في إيران، فأقبل المترجون الإيرانيون على نقل أغلب هذه الأعمال إلى القارىء الإيراني، وممّا تُرجم من أعماله الروائية:

«بين القصرَين»، تحت عنوان الرواية العربيّة في القرن العشرين، ترجمها محمد حسين پرنديان، وأصدرتها دار (روزنه) في طهران في عام ١٩٩٩.

«زقاق المدق»، تحت عنوان الرواية العربيّة في القرن العشرين، ترجمها محمد رضا مرعشي پور، صدرت عن دار (فرهنگ واندیشه) في طهران، في عام ١٩٩٩.

«نجيب محفوظ والقصة القصيرة»، تحت عنوان القصة العربيّة في القرن العشرين، ترجمها محمد رضا مرعشي پور، وصدرت عن دار (فرهنك واندیشه) في طهران، في عام ١٩٩٨.

«ليالي ألف ليله»، تحت عنوان الرواية العربية في القرن العشرين، ترجمها جواد سيد أشرف، ونشرتها دار (ققنوس) في طهران، في عام ٢٠٠١.

«الشحاذ»، تحت عنوان الرواية العربية في القرن العشرين، ترجمها محمد دهقاني، ونشرتها دار (ناز) في طهران، في عام ٢٠٠٢.

وأعاد دهقاني نشرها مرّة ثانية في عام ٢٠٠٤، في طهران عن دار (نيلوفر).

«الجريمة»، تحت عنوان الرواية العربية في القرن العشرين، ترجمها محمد رضا مرعشي پور وسنا أنصاري، ونشرتها دار (شادگان) في طهران، في عام ٢٠٠٢.

«أولاد حارتنا»، ضمن مجموعة الرواية العربية في القرن العشرين، قام حيدر شجاعي بنقلها إلى الفارسية، وصدرت عن دار (دادار) في طهران، في عام ٢٠٠٦.

«موعظة الشيطان»، تحت عنوان القصة العربية في القرن العشرين، ترجمها محمد جواهر كلام، وأصدرتها دار (نشر شادگان) في طهران، في عام ٢٠٠٠ م.

د - ما نُشر من ترجمات «ألف ليلة وليلة»

لا تزال روايات ألف ليلة وليلة تحتفظ ببريقها الوهّاج حتّى يومنا هذا، ولعلَّ سرَّ رواجها يعود إلى اختلاط الخيال بالواقع فيها، وإلى كونها تمثِّل التطلُّعات البشريّة المبكِّرة، من خلال الوهم والخرافة، وإلى أنها تكشف عن كثير من عادات المجتمع العربي القديم وتقاليده وقيمه وأخلاقيّاته.

وقد أظهر المترجمون الإيرانيّون اهتماماً كبيراً بالروايات القديمة، ومن بينها قصص ألف ليلة وليلة، فقاموا بترجمتها. ومن بين الذين حرصوا على تقديمها للقارىء الإيراني:

عبد اللطيف تسوجي تبريزي، تحت عنوان القصص العربية، فقد قام هذا المترجم بترجمتها في الأعوام ١٩٩٨، ١٩٩٩، ٢٠٠٠، ٢٠٠٣، ٢٠٠٤، ٢٠٠٥ م. بشكل متتابع، وصدرت ترجماتها عن غير دار من دور النشر الإيرانيّة في طهران. ومن الدور المشهورة التي قامت بنشرها: شهركتاب، وجامى، وأفسون، وافراسياب، ودنياى كتاب، والست فردا وغيرها.

علي رضا زاده، تحت عنوان القصص العربية، ونشرتها دار (قديانى) في طهران، في عام٢٠٠٠ م.

شمس الملوك مصاحب، الذي لخَّصها تحت عنوان القصص العربية، وصدرت في طهران، عن دار (شركت انتشارات علمى وفرهنگى)، في عام ٢٠٠٠م.

بهرام افراسيابي، تحت عنوان القصص العربية، وقد نُشرت في طهران، عن دار (مهرفام)، في عام ٢٠٠٥.

هـ - ما نُشر من ترجمات لأعمال «الطيب صالح»

أقبل المترجمون الإيرانيّون على ترجمة بعض أعمال الطيِّب صالح الروائيّة، ومن الإنتاج القصصي والروائي الذي تُرجم له:

«عرس الزين»، تحت عنوان القصة العربية في القرن العشرين. وقد نقلها إلى الفارسية المترجم شكر الله شجاعي فر، وصدرت عن دار (آگاه) في طهران، في عام ١٩٩٩.

«موسم الهجرة إلى الشمال»، تحت عنوان القصة العربية في القرن العشرين، ترجمها عطا الله المهاجراني، وصدرت عن دار (اميد ايرانيان) في طهران، في عام ١٩٩٩.

و - ما تُرجم لقصصيين آخرين

لا يتَّسع المجال للإحاطة بكل ما تُرجم من قصص، وليست الترجمة مقصورة على مشاهير الأدباء والروائيين العرب، بل نجد ترجمات لأعمال بعض هؤلاء، من أمثال:

محمد حسن حمصي في روايته «ما فوق العدل»، ضمن مجموعة القصة العربية في القرن العشرين، ترجمها عبد الله تيموري، وصدرت عن دار (سنت) في تايباد، في عام ٢٠٠٢.

عيسى درويش في مجموعته «أقاصيص ريفية»، ضمن مجموعة القصة العربية في القرن العشرين، ترجمة مرضية بيگم حسيني، وقد صدرت عن دار (دامينه) في مشهد، في عام ٢٠٠٤.

يوسف السباعي في روايته «أرض النفاق»، ترجمتها زهرا يزدى نژاد، وأصدرتها دار (انصاريان) في مدينة قم، في عام ٢٠٠١ م.

مجدي صابر في روايته «أشواك الصبار»، وقد نقلتها إلى الفارسية المترجمة صابرة سياوشى، وصدرت عن دار (بوستان انديشه)، في مدينة سمنان، في عام ٢٠٠٥م.

بنت الهدى صدر، في روايتيها «لقاء في المستشفى»، و«ليتني كنت أعلم» وقد قام المترجم محسن عابدي بنقلها إلى الفارسية في عام ١٩٧٠م، بينما ترجم رضا زاده الرواية الثانية، وأصدرتها دار (نشر فرهنگ اسلامى) في طهران، في عام ١٩٩٩م.

فاطمة علي في روايتها «عصا الأبنوس» ترجمها الشاعر المترجم موسى بيدج، وصدرت في طهران، في عام ٢٠٠٢م.

غسان كنفاني في روايته «ما تبقّى لكم»، ترجمها رضا عامري، وصدرت في طهران عن دار (نشر نى)، في عام ٢٠٠٦م.

مصطفى لطفي المنفلوطي في كتاب «العبرات»، ضمن مجموعة القصة العربية في القرن العشرين، ترجمتها (ماندانا اسكندرى)، وقد صدرت في عام ٢٠٠٤م.

نجد طائفة أخرى من الكتب المترجمة لرشدي صالح، وإبراهيم رفاعة، ونجيب كيلاني وغيرهم من القصصيين والروائيين الذين تركوا آثاراً مهمّة في مجال القصة والرواية في الأدب العربي.

٢ - رصد مَن ترجم في مجال القصة والرواية والمسرحية

أقبل المترجمون الإيرانيون على ترجمة القصص والروايات العربية، للأسباب التي ذُكرت سابقاً، لقد أتقن هؤلاء المثقفون اللغة

العربية إتقاناً جيداً، وبذلوا قصارى جهودهم، لتقديم الرواية العربية إلى القارىء الإيراني، بشكل يرضيه، ويحافظ على شروط الترجمة الصحيحة. والمترجمون الإيرانيون الناجحون كثيرون، والعودة إلى ما نُشر من كتب مترجمة، في كثير من المدن الفارسية تُظهر توزُّعهم في أرجاء إيران، وليس في العاصمة وحدها، وهذا يشير إلى إقبال المثقفين الإيرانيين، أينما كانوا، على تذوُّق النتاج الأدبي عند العرب وإعجابهم به.

٣ - المترجمون ومدى نجاحهم

تستوقفنا مجموعة من أسماء المترجمين الإيرانيّين في هذا المجال، ومنهم مَن أظهر عناية بالشعر والنثر على حدٍّ سواء، كموسى أسوار، وموسى بيدج، ومهدي سرحدي وحيدر شجاعي، ومحمد علي شيرازي، ورضا عامري، وغيرهم. والعودة إلى الأعمال التي قاموا بترجمتها تُظهر نجاحهم في الأعمال التي قدَّموها.

نجد أسماء كثيرة لمترجمين آخرين، اهتمَّوا بالابداعات القصصية والروائية، كمصطفى الطباطبائي، ومحمد نوقابي، وإحسان مقدس، وشقايق قندهاري، وإحسان لامع، وعبد الحسين ميرزا، ومحمد رضا مرعشي پور، وعبد اللطيف تسوجي تبريزي، وكثيرون غيرهم.

الأمر اللافت للنظر أن بعض هؤلاء المترجمين قد ترجم العمل الأدبي الواحد غير مرة، كعبد اللطيف تسوجي تبريزي الذي نقل «ألف ليلة وليلة» إلى الفارسية ثماني مرات متتابعة، وفي غير دار من دور النشر الإيرانية، وحده أو بالتعاون مع مترجمين آخرين. وإن دلَّ هذا على شيء فإنما يدلُّ على إقبال القارىء الإيراني على الاستمتاع بهذه الروايات والإعجاب بها. وقد لاقت أعمال هؤلاء المترجمين رواجاً عند القرّاء الإيرانيّين.

من هؤلاء المترجمين مَن أظهر براعة في الترجمة شعراً ونثراً، كحيدر شجاعي، ومحمد علي شيرازي، ومحمد رضا مرعشي پور، وغيرهم. ويشير هذا إلى تمرُّسهم بهذا النوع من الآداب المنقولة، كما يشير إلى إعجاب القارىء الإيراني بالأعمال المترجمة.

أظهر كلٌّ من المترجمين «مهدي سرحدي» و«حيدر شجاعي» عناية كبيرة بنتاج جبران، إذ نجد أنهما قاما بترجمة مجموعة من الكتب لهذا الأديب، وقد يدلُّ هذا على إحاطة كلٍّ منهما بالنتاج الأدبي في لبنان، وإدراكهما الدور الكبير الذي أدّاه جبران في خدمة الثقافة العربية.

أقبلت المرأة الإيرانيّة المثقَّفة على نقل الابداعات القصصية والروائية إلى لغتها الأمّ، من أمثال زهرا يزدى نژاد، ومرضيه

بيگم حسيني، وصديقه حسين پور، وماندانا اسكندري وغيرهنَّ. وهذا يعني أن المثقّفة الإيرانية قد ساهمت بنشر النتاج الأدبي العربي في إيران، كما شاركت في تعزيز التواصل بين الشعبين العربي والإيراني.

لعل بالإمكان القول: إن المترجمين الإيرانيين قد وُفِّقوا، بشكل أو بآخر، في نقل الكثير من الأعمال النثرية، قصصاً أو روايات، إلى القارىء الإيراني، وساهموا بشكل فعّال في تعزيز التعاون الثقافي بين الأمّتين العربية والإيرانية.

٤ - قواعد اختيار المترجمين (الجودة - الموضوع)

أدرك المترجمون الإيرانيّون حجم الدور الذي يؤدّيه المترجم في نقل النتاج الأدبي من لغة إلى أخرى، فراحوا يختارون من نماذج الأدب العربي ما يتوافق - بهذا القدر أو ذاك - مع الواقع الإيراني، وعلى وجه الخصوص بعد انتصار الثورة الاسلامية في إيران. ويمكن تقسيم الموضوعات التي تُرجمت قسمين:

الأول منهما يتناول ذخائر التراث العربي القديم، وقد مثّلت روايات «ألف ليلة وليلة» أنموذجاً ناجحاً من ذلك التراث، فنجد المترجم عبد اللطيف تسوجي تبريزي قد قام بترجمة هذه الروايات مرَّات متعدِّدة، ونُشرت في غير دار من دور النشر هناك.

والأمر نفسه نجده عند «محمد علي شيرازي» و«مهدي سرحدي»، إذ ترجموا الروايات الكثيرة التي ألَّفها جرجي زيدان، والتي صوَّرت مراحل مهمَّة من التاريخ العربي/الإسلامي، كعروس فرغانة، وشجرة الدر، وفتح الأندلس، وأرمانوسة المصرية، وغيرها.

إن تسليط الأضواء على التاريخ الإسلامي يُظهر رغبة المترجمين في الإفادة من أحداث ذلك التاريخ، والاتعاظ من الصراعات التي حفل بها، كما يصور الواقع الاجتماعي والسياسي الذي كان سائداً آنذاك.

أما القسم الثاني فيتناول الموضوعات التي حفل بها الأدب العربي المعاصر والحديث. ويمكن أن نعدَّ ترجمة أعمال جبران أنموذجا لترجمة الأدب العربي المعاصر. وهنا نجد إقبالاً شديداً على مؤلفات جبران، لدى المترجمين والقرّاء على حدٍّ سواء. فهناك من قام بترجمة القصة الجبرانية غير مرّة، وكذلك نجد القصة الواحدة قد ترجمها غير مترجم إيراني.

تُظهر العودة إلى الكتب المترجمة لجبران أنَّ «الأجنحة المتكسرة» مثلاً قد ترجمها كلٌّ من لاله صفدرخان، ثم رضا أبو ترابي، وكذلك ترجمها حيدر شجاعي.

و«عرائس المروج» التي ترجمها شجاعي أيضاً، ثم ترجمها محمد نوقابي بالتعاون مع ويراستار المرتضى. أمّا «الأرواح المتمردة» فقد ترجمها حيدر شجاعي، ثم قام إحسان لامع بنقلها إلى الفارسيّة. وهذا يدلُّ على اهتمام المترجمين الإيرانيين بالنتاج الأدبي العربي في لبنان، وعلى الاطّلاع على الواقع الاجتماعي والفكري والثقافي في هذا البلد، من خلال أعمال هذا الأديب الموهوب. وقد يتضمَّن إشارة إلى فشل الترجمات السابقة التي أُنجزت للعمل نفسه.

لقد أجاد المترجمون الإيرانيون اختيار موضوعات ترجمتهم، سواءأكان ذلك من العصور القديمة أم الحديثة، كما أظهروا نجاحاً مؤكّداً في ترجمة الأعمال الأدبية إلى لغتهم الأم، وهم بذلك قد قدّموا خدمات جليلة للأدبين العربي والفارسي، من خلال الكتب التي أصدروها.

٥. أهمّيَّة ما تُرجم بالنسبة إلى الحياة الثقافيّة والأدبيّة في إيران

إنَّ نظرة متأنِّية إلى الكتب المترجمة بالفارسية، في مجال الإبداعات القصصيّة والروائيّة تُظهر دور هذه الكتب في الحياة الثقافيّة والأدبيّة في إيران. والكتّاب العرب الذين قدَّموا أعمالهم للقارىء العربي كانوا حريصين على تلمُّس المشكلات الاجتماعيّة في مجتمعاتهم، وعلى تضمين وجهات نظرهم إلى تلك المشكلات، وعلى وجه الخصوص إذا علمنا أنَّ الأغلبيّة الساحقة من هؤلاء الكتّاب ينتمون إلى الطبقة المتوسّطة التي يحمل أبناؤها تطلُّعات وأفكاراً عميقة إلى ما يحيط بهم من مجتمع وإنسان.

أ - الروايات المصرية والحياة الثقافية

لعلَّ هذا القول ينطبق بشكل أساسي على الروائيّين المصريّين، كنجيب محفوظ، ويوسف السباعي، وتوفيق الحكيم وغيرهم، ممّن تأمَّلوا في تركيبة المجتمع المصري، وأدركوا عمق المشكلات الاجتماعيّة والاقتصاديّة التي تواجهها الشرائح الدنيا من أبناء المجتمع المصري. فيوسف السباعي في روايته «أرض النفاق» يضع يده على غير مشكلة اجتماعيّة، ويصوّر مفاعيل تلك المشكلات، على مستوى الفرد والمجتمع.

ولم يبتعد نجيب محفوظ من ذلك التوجُّه الاجتماعي، فرواياته ذات منحى اجتماعي لصيق بالبيئة المصريّة، وعلى وجه الخصوص «زقاق المدق»، و«قصر الشوق» و«الشحاذ». وفيها يرصد الكاتب معاناة أبطاله، ويومىء إلى تطلُّعاتهم وأحلامهم، ويُظهر طبيعة المعوقات التي تحول بينهم وبين تحقيق أهدافهم.

ب - روايات جرجي زيدان والحياة الثقافية

أقبل المترجمون الإيرانيّون على ترجمة أعمال جرجي زيدان كما مرَّ معنا سابقاً، وإذا كانت هذه الروايات تتناول أغلب مراحل التاريخ العربي/الإسلامي بأسلوب قصصي شيِّق. وروايتا «شارل وعبد الرحمن» للمترجم عبد الرحيم خلخالى، و«فتح الأندلس» للمترجم محمد علي شيرازي تمثِّلان جانباً من التاريخ المشرق الذي يفخر به المسلمون عرباً وإيرانيّين. وعلى العموم فإن روايات جرجي زيدان تسلّط الضوء على الواقع الاجتماعي، والسياسي، والثقافي العربي، وتُظهر موقع هذه المجتمعات في الحضارة، وكذلك الدور الذي نهضت به.

إنَّ ترجمة هذه الروايات بالفارسية ذات إفادة كبيرة بالنسبة إلى المثقفين الإيرانيّين، لأنها تكشف عن كثير ممّا هو مشترك بين المجتمعين العربي والإيراني، من جهة، وتعزِّز الفهم المشترك لكثير من المراحل التاريخيّة السابقة، من خلال الانتماء الديني الذي جمع بين العرب والإيرانيّين.

ج - قصص جبران والحياة الثقافية

انتشرت قصص جبران مع بدايات النهضة العربيّة الحديثة التي نقلت الأدب العربي والثقافة العربيّة من عصور الجمود والانحطاط إلى عصر التفتح والازدهار. فجبران ابن البيئة الجبليّة اللبنانية المسيحيّة التي عانى فيها الحرمان والفقر والظلم، وانتقل إلى بيئة غربيّة متحضِّرة، لمس من خلال إقامته فيها فروقات كبيرة في مفهوم الحياة بين الشرق والغرب.

جاءت قصص جبران تعبيراً عن روح شرقية مفعمة بالإيمان المسيحي، ولكنه ذلك الإيمان المتحرِّر من سطوة العادات والتقاليد، والمنفتح على الثقافة الغربيّة، وعلى القيم الإنسانيّة الشاملة التي تحرص على تحقيق إنسانيّة الإنسان، وتسمو به عن الغرائز والنعرات الطائفيّة والأنانيّة المفرطة في ذاتيّتها. وما قصة «المسيح ابن الإنسان» سوى مثال لهذه الروح الشرقيّة المتأثِّرة بفلسفة الغرب، والتي استلهمت القيم المسيحيّة في عمقها الإنساني.

إنَّ ترجمة قصص جبران بالفارسية قد وضعت أمام المثقف الإيراني رؤية مغايرة، وأطلعته على أنموذج جديد من الرؤية اللبنانيّة/العربيّة إلى مشكلات الواقع المحلّي، ولعلَّ كتاب «الأرواح المتمردة» خير تعبير عن رؤية جبران إلى هذا الواقع، وكيفيّة تغييره نحو الأفضل والأرقى.

إنَّ ترجمة هذه الروايات بالفارسية تضع القارىء الإيراني أمام تلك المشكلات، فتجعله على بيِّنة ممّا يجري في المجتمعات العربيّة، فهي إذاً ذات منحى تعليمي، بطريقة

غير مباشرة. وهي كذلك ترفع من مستواه الثقافي، وتزيد في أواصر العلاقات الطيّبة بين الإيرانيّين وأبناء المجتمعات العربيّة.

المبحث الثاني: البحوث الأكاديمية

إنَّ الرسائل والأطروحات الجامعيّة التي قام الطلاب الإيرانيّون بإعدادها، على مستوى الدراسات الأكاديميّة، تمثِّل الوجه الثاني من وجوه الاستقبال الترجمي، في مجال الإبداع القصصي والمسرحي في إيران. إن هذه الدراسات قد تطرَّقت إلى كثير من الموضوعات الأدبيّة، من دراسات في الشعر القديم والحديث، إلى الموضوعات النقديّة، وإلى النثر والأعمال الروائيّة، من دون أن تغفل أمر الدراسات النحويّة والبلاغيّة، وتكشف عن المستوى الذي وصلت إليه.

١ - الطلاب الدارسون ورسائلهم

إنّ دَراسات الطلاب الإيرانيّين في اللغة العربيّة وآدابها، ترتكز على برامج التعليم في إيران، تلك البرامج التي شجَّعت على الإقبال على تعلُّم العربيّة، وهذا دليل على انفتاح الإيرانيّين على العرب، وعلى التعاطف مع قضاياهم المصيريّة، وخصوصاً بعد انتصار الثورة الإسلاميّة.

أُنشئت الأقسام العربيّة في جامعات طهران، وأصفهان، ومشهد، منذ سبعينيّات القرن الماضي. «وتخرَّج ما يقارب ثلاثمائة وثلاثة وعشرون طالباً في مرحلة الليسانس»[١]. وهذا يدلُّ على عدم اهتمام الحكومات الإيرانيّة السابقة بتعليم العربيّة. وكان عدد الطلاب المتخرِّجين من الأقسام العربيّة قليلاً آنذاك، إذ لم يتجاوز عدد المتخرِّجين في مرحلة الماجستير اثنين وعشرين طالباً قبل الثورة الاسلامية. «أما اليوم فإنَّ الأقسام العربيّة تكاد تنتشر انتشاراً منقطع النظير، فارتفع عددها إلى أربعة وعشرين قسماً في الجامعات الحكوميّة. ولسنة ألفين وواحد بلغ عدد الدارسين في مرحلة الليسانس (٥١٦٢) طالباً، وفي مرحلتي الماجستير والدكتوراه على التوالي (١٣١ و٥٣) طالباً»[٢]. إن دلَّت هذه الأرقام على شيء، فإنما تدلُّ على إقبال الإيرانيّين على تعلُّم العربيّة وآدابها من جهة، وعلى الرعاية الرسميّة التي تبذلها الحكومات الإيرانيّة، لتوسيع انتشار العربيّة في إيران، ولتعزيز أواصر التعاون بين الشعبين العربي والإيراني.

شهد العقد الأخير مناقشة مجموعة كبيرة من الرسائل والأطروحات الجامعيّة.

(١) *مجلة الدراسات الأدبية*، ص ٧٢.
(٢) *مجلة الدراسات الأدبية*. ص ٧٣.

ففي الجامعة الأهليّة (جامعة آزاد) وحدها نوقشت أربعمائة واثنتان وسبعون رسالة وأطروحة. أمّا جامعة طهران فقد ناقشت مئتين وثلاث وأربعين رسالة وأطروحة، بإشراف ستين أستاذاً، من ذوي الاختصاص في اللغة العربيّة وآدابها[1].

تعدَّدت الموضوعات التي تمَّت دراستها، باللغتين العربيّة والفارسيّة، وكانت كثيرة التنوُّع. والموضوعات الرئيسة التي كانت محطَّ اهتمام الطلاب.

أظهرَ الطلاب عناية كبيرة بالأدب العربي المعاصر، من خلال دراسة أبرز الشخصيّات الأدبيّة، في مصر، والعراق، ولبنان، وبلاد المهجر، وذلك قبل مرحلة السبعينيّات من القرن الماضي. وكان التركيز منصبّاً على مبادىء الفكر، والدين، والمجتمع، وقضايا التغيير، «من دون أن يخوضوا في الجوانب الفنيّة ومصادر الإبداع الفنّي لدى هؤلاء الأدباء»[2]. وكذلك لم يتطرَّق الطلاب كثيراً إلى الجديد من فنون المسرح، والروايات، والقصص القصيرة، وإلى ما يدور حولها من قضايا نقديّة ساخنة. كما أبدى الطلاب اهتماماً بترجمة الكتب التاريخيّة والأدبيّة، في مرحلتَي الماجستير والدكتوراه، وكذلك بدواوين الشعراء، ومجاميع الخطباء، والناثرين، كأدب الكاتب، وأساس البلاغة، والبيان والتبيين، ومقتطفات من اللزوميّات، وتاريخ الطبري، وغيرها.

يمكننا أن نتّخذ من جامعة «العلاّمة الطباطبائي» أنموذجاً للاطِّلاع على الرسائل والأطروحات الجامعيّة التي تناولت دراسة الأعمال القصصيّة والروائيّة، فالدراسات المتخصِّصة في هذه الجامعة قد شملت النتاج القصصي والروائي العربي في غير بلد عربي، وعلى وجه الخصوص في الأدب الحديث والمعاصر. وقد أحصينا ما يزيد في ثلاث عشرة أطروحة، بعضها درس القصّة القصيرة في مصر، والقسم الغالب درس النتاج الروائي عند أشهر الروائيّين المصريّين، كنجيب محفوظ، وتوفيق الحكيم، والغيطاني، وغيرهم.

أمّا في لبنان فنجد دراسات تناولت نتاج «جبرا إبراهيم جبرا» في رواية «السفينة»، وجرجي زيدان في روايته «فتاة غسان»، وأدب بهاء الدين العاملي، وقاتل حمزة لنجيب الكيلاني، وغيرها من الدراسات التي تناولت الروايات المترجمة.

أشرفت نخبة من الأساتذة الجامعيّين[3]

(١) م. ن، ص ٧٥.

(٢) *مجلة الدراسات الأدبية*، ص ٧٥.

(٣) الأطروحات الجامعية التي نوقشت في اللغة العربية وآدابها منذ تأسيس الماجستر وتدوينها في جامعة العلامة طباطبايي بطهران.

في إيران على هذه الدراسات، وتناولتها بالتنقيح والتشذيب، ووجَّهت بعضها الوجهة الصحيحة، لتكون ذات إفادة على مستوى الدراسات الجامعيّة المتخصِّصة، وهي دليل جديد على عمق العلاقات الثقافيّة والاجتماعيّة التي تربط العرب بالإيرانيّين، واستمرار للصِّلات التاريخيّة الممتدَّة منذ دخول الإيرانيين في الدين الإسلامي. من هؤلاء الأساتذة من كان ذا خبرة عميقة في الأدبين العربي والفارسي، من أمثال محمد هادي المرادي، وعلي گنجيان، وجلال المرامى، وصادق خورشا، وسيد محمد الحسينى، وأكرم روشن فكر التي قدَّمت أطروحة الدكتوراه عن الكاتبة اللبنانيّة إميلي نصر الله، وتدرِّس في جامعة گيلان، وغيرهم.

٢ - النصوص القصصية أو المسرحية التي ترجمت وفاقاً لمتطلّبات الرسائل والأطروحات

إنَّ الطلاب الإيرانيّين، في مراحل اختصاصاتهم العليا، في اللغة العربية وآدابها، قد قاموا بإعداد رسائلهم وأطاريحهم الجامعيّة، وفاقاً لمتطلِّباتها، حول مجموعة من النصوص القصصيّة والمسرحيّة التي كُتبت بالعربيّة، وأظهروا فيها جوانب ممّا حصَّلوه من ثقافة واطِّلاع. ويمكن أن نمثِّل لذلك بالدراسات التي أُنجزت، في جامعة العلاّمة الطباطبائي وحدها في هذا المجال، ومنها:

قام الطالب محمد رضا الرضايى بدراسة رواية «الحرافيش» للأديب المصري نجيب محفوظ ونقدها في الشهر العاشر من عام ١٩٨١.

أنجزت الطالبة شيرين سالم دراسة حول نتاج مي زيادة، وخصوصاً في كتاب كلمات وإشارات، في الشهر السادس من عام ١٩٨٣.

أنجز الطالب جعفر جعفر زاده دراسته حول رواية «زقاق المدق» للأديب نجيب محفوظ، في الشهر الحادي عشر، من عام ١٩٨٣.

قدَّم الطالب غلام عباس خاكزاد دراسة حول القصة القصيرة في مصر، من حيث أصولها، ونشأتها، وتطوُّرها، في الشهر الحادي عشر، من عام ١٩٨٣.

أنجز الطالب كبرى الآقائى دراسة ونقد رواية «السفينة» للأديب اللبناني جبرا إبراهيم جبرا، في الشهر السادس، من عام ١٩٨٤.

قدَّم الطالب سيد المرتضى الصباغ دراسته حول مسرحيّتي صلاح عبد الصبور(مسافر ليل، ومأساة الحلاج)، في الشهر التاسع، من عام ١٩٨٤.

أنجز الطالب أكبر شيري دراسته حول

رواية الكاتب المصري نجيب محفوظ «أولاد حارتنا» بالتحليل والنقد، في الشهر العاشر، من عام ١٩٨٤.

قدَّم الطالب علي رضا كلامه دراسة حول أعمال توفيق الحكيم الروائيّة، في الشهر السادس، من عام ١٩٨٥.

أنجز الطالب محمد حسين زاده دراسته حول رواية «الشحاذ» للأديب نجيب محفوظ، في الشهر الرابع، من عام ١٩٨٦.

أتمَّ الطالب مهرانگيز خدابخش دراسته حول رواية جرجي زيدان «فتاة غسان»، في الشهر الرابع، من عام ١٩٨٦.

قدَّم الطالب منير الدمرجلى دراسته حول رواية جمال الغيطاني «الزيني بركات»، في الشهر الرابع، من عام ١٩٨٦.

أنجزت الطالبة ندا بازرگان دراستها حول رواية «بداية ونهاية» للأديب نجيب محفوظ، في الشهر الرابع، من عام ١٩٨٦.

تضعنا هذه الرسائل والأطروحات الجامعيّة، في جامعة العلاّمة الطباطبائي، أمام جملة من الدلالات، منها:

لقد استأثرت روايات الأديب المصري نجيب محفوظ بالقسم الأغلب من موضوعات هذه الرسائل والأطروحات. وقد تكون شهرة هذا الأديب هي السبب في ذلك، كما أنَّ النضج الفني الذي بلغه محفوظ في أعماله الروائيّة قد يكون دافعاً لدراسة نتاجه الأدبي. وتمثَّل النتاج الروائي المصري بدراسة بعض أعمال توفيق الحكيم، والغيطاني، وغيرهما.

تطرَّق الطلاب الإيرانيّون الدارسون لأعمال بعض الأدباء اللبنانيّين المعاصرين، من أمثال مي زيادة، وجرجي زيدان، وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم. وهذا يؤشِّر إلى الانفتاح على الثقافات المتعدِّدة، ضمن إطار النتاج الأدبي والروائي عند العرب.

نلاحظ قلَّة الدراسات التي تناولت الأعمال المسرحيّة العربيّة بالنقد والتحليل، إذ لا نجد سوى دراسة واحدة، تناولت أعمال صلاح عبد الصبور المسرحيّة، وقد يكون سبب هذا هو عدم إقبال الإيرانيّين على تذوُّق الأعمال المسرحيّة العربيّة، أو لأنَّ هذا النوع من الأدب لم يلقَ التشجيع المطلوب في الأوساط الأدبيّة كما يجب.

ما من شكٍّ في أنَّ طلاب الجامعات الأخرى في إيران، قد تناولوا بالدراسة والنقد والتحليل، النصوص القصصيّة والمسرحيّة المترجمة بالفارسية. وفي هذا تبيان لحجم الأعمال الروائيّة والمسرحيّة المترجمة، وفاقاً لمتطلّبات الرسائل والأطروحات الجامعيّة، وهو دليل آخر على الدور المهمِّ الذي أدّته الترجمة، في توسيع آفاق التعاون الثقافي، بين العرب والإيرانيّين.

٣ - قواعد اختيار النصوص المترجمة

إن اختيار الطلاب الإيرانيّين لموضوعاتهم لم يكن عشوائياً، أو من قبيل الصدفة، إنما جاء بعد تمعُّن وتدقيق، وتقدير لمدى أهمّيّة هذه الموضوعات، لجهة طريقة معالجتها، أو لجهة الالتزام بمناهج البحث المتَّبعة. وهذا الاختيار كان خاضعاً لجملة من العوامل، منها:

سموُّ الغاية المرجوَّة التي يهدف إليها البحث، وبتعبير آخر، الجديد الذي يمكن لهذا البحث أن يقدِّمه، على صعيدي الفكر والثقافة، مع ما يترتَّب عليه من إضافات لم تكن منظورة من قبل، ومدى تأثير ذلك في الدراسات اللاحقة التي تناولت الموضوع ذاته.

أما الثاني فهو خضوع الموضوعات لمبدأ المفاضلة، أي أن هناك كثيراً من الموضوعات التي لا تستحق أن تُفرد لها دراسات مستفيضة. لذلك تُطرح جانباً، ويتركَّز الاهتمام على الموضوعات الجيِّدة، التي تدفع بالثقافة خطوات إلى الأمام. فالدراسات الأكاديميّة الناجحة هي تلك التي تحقق كشوفات فكرية ذات افادة، وترتقي بالعمل النقدي، للاسهام في البناء الحضاري للأمَّة.

٤ - أهمية ما ترجم بالنسبة إلى الحياة الثقافية والأدبية في إيران

تُرجمت أعمال الأدباء العرب المشهورين بالفارسية، ولاقت إقبالاً عند القرّاء الإيرانيّين، كما أسلف القول. وتتبُّع هذه الروايات والقصص المترجمة يُظهر جوانب مهمَّة من القضايا الاجتماعيّة التي سعى الأدباء إلى معالجتها، وكيفيّة هذه المعالجة، وكذلك الرؤية التي تتضمَّنها، كما يبيِّن نظرة الإيرانيّين إلى النتاج الأدبي والروائي عند العرب، وكيفيّة تلقِّيه. فالمثقف الإيراني يختار ما يناسب ذوقه، وميوله، وينظر إليه من خلال واقعه المتَّسم بالالتزام، والتوجُّه الديني.

إن اهتمام المترجمين الإيرانيّين بالرواية المصريّة، ممثَّلة بنتاج نجيب محفوظ، أو توفيق الحكيم، أو غيرهما من الأدباء المعاصرين، يبيِّن اهتمامهم بالواقع الاجتماعي العربي بشكل عام، والمصري على وجه الخصوص، في غير مرحلة من مراحل تطوُّره وتقدُّمه، كما يكشف عن جوانب من الصراع الذي لا يخلو منه أي مجتمع، وكذلك الآفاق التي يفتتحها، مع ما يترتَّب على التعارضات - فردية كانت أم جمعيّة - والمصالح المتضاربة أو المتوافقة من نتائج.

إن موضوعات اجتماعيّة مثل الحب،

والكراهية، والبطالة، والإثراء غير المشروع، وعلاقة الرجل بالمرأة، والدوافع الوطنيّة، والغيرة، والانتقام، وغيرها من الموضوعات التي عالجها الأدباء المصريّون، كانت محطَّ اهتمام المترجم والقارىء الإيرانيّين على السواء. هذه الموضوعات جميعها قد تضمَّنتها رؤية الأدباء المصريّين إلى المشكلات الاجتماعيّة، وإلى العالم من حولهم.

هذه الموضوعات المطروحة على صعيد القصة والرواية، قد قُدِّمت بفنيَّة رفيعة المستوى، عبَّر فيها كاتبوها عن استيعابهم للشروط الضروريّة لكتابة العمل القصصي والروائي، وكذلك عن ثقافة عميقة استوعبت ثقافة المجتمع والمرحلة التاريخيّة التي يمرُّ بها.

وقد أدرك هؤلاء المترجمون، من خلال ثقافتهم، الدور الذي تنهض به هذه الروايات والقصص، في توعية القارىء الإيراني، ورفع مستواه الاجتماعي، وذلك من خلال اطِّلاعه على المشكلات المعقَّدة التي طُرحت.

أمّا على الصعيد الفنّي، فقد بيَّن المترجمون الإيرانيّون كيفيّة كتابة الرواية الناجحة، عندما قدَّموا نماذج من أعمال كبار الروائيّين، ليس في مصر وحدها، وإنما في الأقطار العربيّة الأخرى.

الكلمة الاخيرة

لاقت الروايات والقصص العربيّة، إقبالاً بين المثقفين الإيرانيّين، وانتشرت الكتب التي نقلت تلك الأعمال، في غير مدينة إيرانيّة، كما كُتبت دراسات كثيرة حول ذلك النتاج، بأقلام الإيرانيّين، حاولت أن تبيِّن مستوى الرواية العربيّة، ممثَّلة بكبار روّادها، من أمثال نجيب محفوظ، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، وجبران، والطيّب صالح، وغيرهم ممَّن أغنوا المكتبة العربيّة.

لاحظنا في المبحث الأول من هذا المقال، أنَّ المترجمين الإيرانيّين قد أظهروا عناية بالنتاج النثري الذي خطَّته الأقلام العربيّة في العصر الراهن، فنقلوا إلى لغتهم أغلب الروايات والقصص العربيّة، من جبران، إلى جرجي زيدان في لبنان، إلى توفيق الحكيم، ونجيب محفوظ في مصر، وكذلك أظهروا شيئاً من العناية بالمسرح العربي، بترجمة أعمال الشاعر صلاح عبد الصبور المسرحيّة، واتخذوا (مأساة الحلاج) أنموذجاً لها، كما ترجموا مسرحيّة (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم، بالفارسية.

وجدنا مجموعة كبيرة من المترجمين الإيرانيّين المشهورين، على صعيد النثر، وألقينا نظرة سريعة على الكتب المترجمة، سواء كانت تراثيّة، كروايات (ألف ليلة وليلة)، أم حديثة ومعاصرة، وأثر ذلك كلّه

على التفاعل الثقافي بين الأمَّتين العربيّة والإيرانيّة. ورأينا أن هؤلاء المترجمين قد أحسنوا اختيار القصص والروايات، وكانت طريقة ترجمتهم لها ناجحة، إذ جعلت القارىء الإيراني يطَّلع على أبرز ما أنتجه الأدباء العرب، في هذا المجال.

شكَّلت الرسائل والأطروحات الجامعيّة موضوع المبحث الثاني من هذا المقال، وفيه ألقينا نظرة على أعداد الطلاب الذين قدَّموا رسائلهم وأطاريحهم، وعلى موضوعاتهم التي تناولت القصة والرواية العربيّتين، ووجدنا أيضاً، أن الموضوعات المختارة كانت ذات افادة، سواء بالنسبة إلى الإعداد، أم بالنسبة إلى المضمون، أو الجديد الذي حملته، وتأثير ذلك على التفاعل الثقافي بين العرب والإيرانيّين. كما لاحظنا أنَّ هذه الدراسات المتخصِّصة كان لها دور مهمٌّ في الحياة الثقافيّة والأدبيّة في إيران.

قصص قصيرة جداً

حسن علي البطران(*)

١ - إبرة

أدخلَ الخيطَ الأزرق في ثقب إبرته الصغيرة جداً، ثم رمى بها على الرّمل الأبيض..!

ونادى من يشتري الخيط من دون إبرتي..؟!

٢ - وآوت يوسف

قبّل حجراً أبيض يحمل ندوباً سوداء.

استعان بالأسود رغم الفوضى التي يتميّز بها اللّون الأبيض، وكاد أن يسقط من المرتفع الذي يعتليه من تلك الصحراء غير القاحلة.!

بحث عن البئر فوجدها تتدفّق ماءً وكأنها بئر زمزم وقد عادت إلى ماضيها.. ماؤها دافئ وطعمه به ملوحة ولكنّه عذب.!

يحاول إنبات الحياة على جانبيها وكأنها البئر التي آوت يوسف، لكنه لم يستطع كونه، فاقداً للبذور الصالحة للإنبات، رغم وجود فؤوس الحراثة والتربة الخصبة...!!

٣ - رسالة

بسطتُ له يدي..

فقطع الأغصان.. نهيته وتمادى أكثر.. قلع الشجرة بكاملها..!!

نظرت إليه واستعرت حبراً وأشعلت النّار التي لم تبقِ عليه ملابساً يتستّر بها..

بعد أن زرعت أشجاراً بديلة بدأ يعيد الحبو ويتعلّم المشي، وأخذت خطواته في تجاوز التّعثر حتى وصل بها واستلم الرسالة.!

٤ - لوحة قديمة

أغصان قديمة

أرهقتني..

ولكنّني أعشقها وأحن إليها.!

(*) كاتب من المملكة العربية السعودية albatram151@gmail.com

تقترب مني..

أبتعد عنها..

تقف أهرول خلفها..

تصلني صورة عقد زواجها من أخي من غير أمي؛ التي فقدت بصرها وحاسة الشم منذ ولادتي..!!

٥ - كاميرا . .

امتنع عن الطعام.. اعتقد أنّه صائم.

قرأ الصحيفة.. تقاطرت دموعه حينما رأى صورة ابنه.

كرم الطفل في مهرجان للأطفال.. أخرج من جيبه شهادة اكتمال رجولته..!!

هل أفلت الشعر العربي من قبضة القهر الفكري؟؟؟

أروى الجعبري / الأردن

مقولة: (الشعر مرآة الأمة أو مرآة الشعوب) تعكس حالة إنسانية لدى شعوب الأرض جميعاً، إلا أنها ربما تصدق بشكل أكثر عمقا عند العرب، فعلى الرغم ممّا أصاب الفكر العربي على مر التاريخ من تأثيرات الاتجاهات السياسية والعنصرية والطائفية والتكفيرية والقمعية والتي كان لها دور كبير في تكوين فكر العربي وشخصيته، وعلى الرغم ممّا أصاب حريته الفردية وإبداعه الفكري من تراجع واضمحلال بتأثير الأنظمة القمعية التي حكمته مئات السنين بالرغم من كل ما سبق، يلاحظ القارىء والمتابع للشعر العربي على مر العصور، أن الشعر كان بمثابة المجال الوحيد المتاح لحرية العربي وفكره ومعتقداته الدينية والسياسية، والممثل الوحيد لفرديته وتميزه وخصوصيته كإنسان حُرِ ذي اتجاهات مختلفة ومتنوعة لا تتبع النهج العام لمجتمعه، باستثناء طبعا شعراء السلاطين والخلفاء الذين سخروا شعرهم للمديح والهجاء كمصدر رزق يتكسبون به.

شعر االمعلقات بداية عبر فيه العربي البدوي ببساطة وتلقائية عن الفخر والحب والكره كما يراه دون موارية أو تلطيف، ثم جاء الشعر الأموي والعباسي في عصور مضطربة بالخلافات السياسية وظهور الحركات والتيارات الدينية التي استغلت لخدمة الحكام والدفاع عن مصالحهم، وعلى الرغم من ذلك استمر الشاعر العربي في وصف الحب العذري ووصف الطبيعة والحياة من منظوره الخاص بعيدا عن كل ما يدور من خلافات حوله، وفي الوقت الذي ظهر فيه شعر الزهد والتقشف والعبادة، ظهر الشعر الفلسفي والوجودي إلى جانب شعر الخمريات والمجون وشعر الحرب والفروسية والانتصارات الحربية.

كان الشعر المنفذ، حتى لبعض شعراء السلاطين، للحديث عن هواجس الفرد ورغباته وجنونه ومطامحه وأحلامه في

حياته المضطربة بعيداً عن كل القيود الدينية والسياسية وبعيداً عن تسلط الفقهاء ومذاهبهم، وبعيدا عن المِلل والنِحل وصراعها وما يزال مستمرا حتى وقتنا الحاضر، بل كان حُرا حتى في الاقتباس من كل ما سبق بما يناسب رؤيته وفكره الخاص.حقيقةً، الشعر العربي كان الملاذ ربما الوحيد، لحفظ فكر الإنسان العربي الخاص به، بعيدا عن ثقافة جمعية سيطرت على حياته اليومية وعلى مجتمعه. ولعل هذا هو السبب الذي يجعل العربي حتى وقتنا الحاضر، عاشقا للشعر بأنواعه المختلفة، حتى أننا نرى الكثيرين منا على صفحات التواصل الإلكترونية، يعرض بفخر ومحبة أبيات شعرية أعجبته، ربما تختلف تماما عن ظاهره أو عما يعيشه في الواقع.فالشعر العربي، على الرغم من استغلاله من جانب الحكام والشعراء أنفسهم في الدعاية السياسية أو التحريض وإثارة النعرات والعصبيات، إلا أنه كان ولا زال ملاذ فكر العربي وضميره.

يا صديقتي الغيمة

علا بدر الدين الهزيم

عيناىَ تهطلان يا صديقتي
في داخلي
تحيط بي السدود
يا غيمتي أحسدُك الآنَ،
وليستْ من طباعي مهنة الحسود
لكنني أرغب أن أسافرْ
وأسكب الضياء في المحاجرْ
أريد أن أبوح
بكل ما تختزنُ السرائرْ
لكنها القيود
لكنها القيود

* * *

يا غيمتي لا تبرحي،
أريدُ أن أغتسلَ الآن بما
ضروعُكِ السمرُ به تجود

* * *

يا غيمتي:
هل موتنا النهاية؟
أم موتنا قيامةُ الأرواح من جديد
يا غيمتي أنتِ تموتين ولكنْ
ترجعين بعدُ
في الورود
لكنني يا غيمتي عاجزةٌ
أن أكشفَ السرّ الذي
تُضمرهُ اللحود!
لأمّنا الوَلود يا صديقتي
سوف نعودُ مرةً ثانيةً
قد نلتقي،
وفي ترابٍ آخرٍ نعود

* * *

يا غيمتي، ما أظلمَ القيود
تمنعنا من السفرْ
إلى المحطات التي نريد
إلى الأقاليم التي نريد
يا غيمتي هل نستطيع
«جلجامشُ» الطينيُّ لم يعبرْ إلى

مدينة الخلود

«أوروك» كانت في السرى محطةً

لكنها محكَمةُ القيود

* * *

أيتها الغيمةُ، هذا جبل الروح الذي

يلوحُ من بعيد

ألا اهطلي يا غيمة الله عليه

بي ظمأٌ يا غيمةَ الله إلى ما فيك

من بروق

ففي دمي حريق

ولهفةٌ مسكونة برحلةٍ ليس لها طريق

* * *

يا غيمةَ اللهِ أحبُّ مثلكِ السفرْ

وأنت يا صديقتي

تراسلين الأرض بالبروق والمطرْ

أما أنا،

فأدمعي تهطلُ يا صديقتي فوق حجرْ

برق الروح

نبال رعد

أغنّيكِ، يا أمرأةً
لا يملُّ المحبُّ من الموت بين يديها
على صدرك الرحب يمرح عمري
وحين عشقتك خلتكِ
أنت السماء
أحنُّ إليكِ، وها أنا فيك
وخلْتكِ أمي، وكنت الوسادة ما بين حلمي
وبين شفاهِ الصباحْ
وقد كنت وسعَ الزمان ووسعَ المكان
وينبعث اللحنُ من قبركِ الأزليِّ المقيمِ بصدري
ويرسل لي أملاً ودموعاً
وبرقيّةً من حنايا مقركِ يا امرأةً من ضياء،
ويا امرأة من حنان
وتلمع روحي إذا ما ذكرتُكِ،
هل أنت غيمٌ إذا لمع البرقُ فيه
همى غيثُ قلبي

ويا ما قصدتك، لكنني لم أجدْكِ
وهل يدرك القبر ماذا حملت إليه
وهل ضاع لحنك يا نايَ عمري
وكيف سأمسك ما ظلّ مني
وأنت التي قلتِ للقلب كنْ ثم كانْ
سأبحث عن عمُري في ثراكِ
لعلك تستيقظين لصوتي،
ألا تذكرين تمزق صوتي على ذلك القبر يا أمِّ
يا لغةً من حنان
سأرسم دربي على رجع ذاك الصدى
فهل تسمعين؟
هنالك في القبر سوف تظلين أمي
وآخذ منك دروس الحنان
وأعرف أن الجنان
ستبدو لنا تحت أقدامكِ الطاهرة
يقيني هواكِ من التيه يملؤني
بالذي سوف يأتي
ويلؤني بالحضور

وها أنا سوف أكونُكِ ثانية
لن يغادر عمْرُكِ عمري
أنا أنتِ في اللحظة الباقيةْ
* * *
سوف تظلُّ قدَري
بي ترتقي مشاعري في ألقٍ
يمتدُّ من قلبي إلى عينيك يا حبيبي
حتى أراك قمراً
يحسدُه القمرْ
يا قمري ليت القمرْ
يدرك ما معنى اشتباك الروح والحنين
حين يغيب وحدَهُ
وتسهر النجوم في انتظاره
وحين يصحو الحبُّ يا حبيبي
ما أوجعَ السهرْ
وأنتَ لا تغيب
تحتلُّني، كأنكَ القدرْ
أجنحتي تحوم حول طيفك البعيد
يأتي ولا يأتي إلى وسادتي
حيث تذوب مهجتي
وتجأرُ الحروف في أوردتي

تأمرني أن أرسمَ الصورْ
أهواك يا نبع الفيوض عندما
تسِحُّ في صحراء عمري كالنَهَرْ
فينبت الشجرْ
ويصبح النسيمْ
لي هودجاً يميس حيث أشتهي
وأنت حادي القلبِ في رحلتهِ
ما أطيَبَ السفر
* * *
سأفرش روحي لأجلك شعرا
على طرقٍ قد مشينا عليها
وأرسم قلبك في دفتري
وأحمله، أخاف إذا ضعتَ مني
وجفَّ الرحيق
فلا بدَّ لي من دليل إليك
وينهض قلبك من دفتري
ويغدو بتنّورةِ العمر زِرّا
تعالَ حبيبي
فليس يظل سوانا على الأرض
إن الذين يحبون لا يهرمون
فقد يهب الحبُّ للصخر عُمْرا

العطر المجروح

باسلة زعيتر

أذّنْ بنا يا ربيع العمر مرتحلاً
وأستعيدُ به ما بَدَّدَ القدرُ

فعمر نورك في الأوهام يُحتَّضرُ
وسل شذاكَ لماذا استلَّ من دمنا

لا تجرح العطر، إن العطرَ في سفرٍ
سيفاً على نَصْلِهِ يخضَوْضِرُ العُمُرُ

في رحلة العطر يحلو البَوحُ والسفرُ
أمست رياح المحبّ الصّبّ مرهقةَ

أنا نَجيُّكَ يا هذا الربيعُ فلا
والفجر لملم عطرا كاد يندثرُ

تمنحْ شذىً لورودٍ ضَوْعُها حَذِرُ
وسل أنينَ لياليَنا التي ذُبحتْ

سأجرح العطرَ إن لم يمتزج بدمي
كيف استبدَّتْ بها الأوهامُ والضجرُ

ففي دمي لهفةٌ في الصدر تستعرُ
مضاجع الحلم تحت اللّيل قد همدتْ

يا عطرُ بَوْحُكَ في ثغر الهوى لغةٌ
أخاف في غربتي أن يشمت السهَرُ

تحكي ويمنعها في داخلي الخَفرُ
أوّاه، يا وردُ كم غَيَّرتَ أقنعةً

يا عطرُ جرحُكَ جرحي والهوى ذِمَمٌ
فلا تكنْ مثلَ من راحوا ومن غدَروا

فلا تلمْني، فإني منك أعتذر
ويا ربيعاً مضى، رُدَّ الورودَ كما

إذا جرحتكَ سال الحبُّ من جسدي
كانت، ورُدّ عطوراً نفحُها عَطِرُ

فالنايُ في لحنهِ الغاباتُ تختصر
في الصّدر يا وردُ عطرٌ لا نفادَ له

وكان رجعُ أنينِ الناي يحعلني
ما زال ملء رحاب العمرِ ينتشرُ

أرى من الغابِ ما لا يلمحُ البصرُ
فاجمع خطاياك يا وردَ الربيعِ وبُحْ

يا وردُ عطرك يحييني ويجرحني
فالحبُّ لولا حكايا الوردِ ينتحرُ

ثعالب الغاب

ميراي أبو حمدان

وركن العيد أمتعته في أقبية اللّيل
والسّيف يمضغ منايا الاحلام

واستقام شّوق الحلم بين فكيّ اللّيث
والعلقم يملأ حنجرة المتأمل

وفي ردهة الأمل ومقام الخلود
في زمن رحيل المتألم

يرفع العيد الرّاية البيضاء
وسكون الأشجان والأوهام

ويسدل برقع الطهر على جباه المنى
ترقص مداعبة الصبر

نبحت ثعالب الغاب على الأرحام
وضاع العمر في أنين القنا...

والصّبر يزفر أحلامه
أتلمس ليالي الدّجى

والجلد يهمس متأنّقاً:
بنعيم أصابع الرّدى؟

ويلٌ لأمة أضاعت شظف السنين
وتغطّ في سبات الجنى

وانتظرت أنين الثّكالى في حفر الموت
وتلفظ القهر والجفا

وذئاب الجور شبعت من نحيب الجياع
وصرير الدّهر يصاحب الهوى

ويلٌ لحضارة ضاعت بين أضلع الردى
هو القتيل المضرّج بالرضى...

وأينعت رواسب الظلام بين حقول المذابح
وكم كان وادعاً حين اللقا

وألسنة الأغلال قضمت زند الذي
بين الجلاّد والمتهاوي

قام من الموت ليبني وطناً
وقد قطّع أوصال الضّحى

ثم استقال الموت يوم موته
في وضح تكالب القنا

وطافت فوق سهول المنام
وابراهيم سجد سجدة الغفران

وتشقّقت السّماء مستقبلة منتهاه

والرّيح تنثر الأحلام فوق الثّرى
أتحسب أنك هارب من الوغى؟
وقد امتشق الزّمان صواحب الدّمى
وغرس قنبلة في خاصرة البلا...
أتجرؤ على الوشاح
الساتر خبايا السّحاب

وتكتب أيقونة الزّمان
على سفح جبل الشّقاق
والأمل يودّع هارباً من غمرة الإمساء
مستسلماً
خاضعاً
مودّعاً عيد الرّجاء...

رعشة وجود

شعر د. لميس حيدر

من تأوهاتِ ورقِ الخريف
أعتلي مقاماتِنا
أفيضُ غرقا في سهولِنا العطشى
أتنسمُ همساتِنا في البَرَدِ الرقيق
يداعبُني تلاشي دِفئَنا
وأهيم في صمتِ سكونِ مكانِنا
ويبيتُ انتظارُكَ لوحاتِ شفاهٍ تبدعُني إناثاً
وأرتشفُ تلميحاتِ غموضِ جفنين
من رجفةِ بيادرِ قمحِنا، وثغاءِ قطعانِ الغيم
نبيتُ معاً رائحةَ الظلالِ الوارفة، ولينِ العناد
نصيرُ أغنيةَ رحيقٍ، ودوحةَ اخضرار
نصيرُ رعياناً، جداولَ ثلج
نصيرُ نهراً، لآلىءَ صفصاف
وأُوقِنُ أنّك خمرٌ تجافي كأسَهم
وأنك قمرٌ لا ترضَى سهرَهم
وأنّني، وأنّكَ صحراء، غير أنّنا ثمارُ بعض
وأسألُك: أتتلونُ ألحانُك في ترابي؟
أحداقُك تبدعُ رسمي
وتضيع مساكبُ جداولِكَ في لقائي
وأقرأُ رونقَ عينيكَ صلاة
ويجنّحُ غيابٌ من رعشةِ خطوات
عين مغمضة تومىء للشمس
في كلِّ ليلةٍ
ينسى الهواءُ كلَّ الشبابيك
يقبعُ على أوراقي
تنحني جباهُ أشعارِنا
كلَّما نزعته
تعاودُ كرَّتَها
لا ترثيه
تمزقُ الليلَ المقاربَ فجره للدُّجى.
نشتمُ أفراحَ الآخرين،
ونلمحُ ابتساماتِهم فيضَ خدودِهم،
ولا نرتادُ أحلامَهم المغمضة أجفانها.

وتنوحُ الأحزانُ
توشوشُ أذني أذني
لستم أنتم أنتم
دعونا نحيا ونحيا، وكفى!

* * *

لم أقبل يديك يا أبي يوما.
دعني
أعرُك جبهتي بأسحارِهما،
فترتجفُ معهما سجداتي
وأجلسُ بحضنِك،
الذي ما جلت عليه يوماً
لتلتوي آلامي على كتفِك
دعني
أعجنُ جبيني
بعلةِ زمنٍ باقٍ،
محفورةٍ أخاديده
في ثلمِ عينٍ دامعة
لتتناثرَ ذنوب بلادي،
التي لم ترتكب بمجدلية.
ونحنُ لسنا بمجدليةَ قبلَ المسيحِ،
نحن مجدلية مع المسيح
وبعد المسيح.
لا شيءَ أجملُ عندي
من عينِك المقفلةِ
لا شيءَ أكثر نورا
من عروقِها المعتمةِ
باركينا أمنا
لأننا بعينيك أمنا ناطقين.

٢٠٠٠

* * *

عزاء المسك
تحدّثُني عيناك عن أفولِك
أهدأُ طوعاً،
فتنبتُ لهفتُنا في عري مِسكي
مسطّراً يجدُّ لها
ويقطّعُني الوجدُ المتهدِّل.
أأحرقُ بريقَ عودتنا؟!
تعبت آهات الفراق من صوغِ عتاب
فهرعتُ أقلّبُ عبراتِنا بين دفّاتِنا،
وشبكتُ حواجبي على ليلنا،
مغرقةً أظافري في خجلِنا،
ولوحَ لي همس كان بينَنا،
وصقيعٍ جمعَنا،
فلقد عجزَت أيقونَتي عن مجاراةِ عزفِك.

٢٠٠١

بيروت

سوزان شمص-الهرمل/البقاع

وبحثت عنك، ولم أجدْكِ،
وكنتِ في أطراف ذاكرتي كما
حوريةٌ، يا أنتِ يا بيروتُ،
يا امرأة الغوايةِ والجمال
قد كنتِ إذْ تتأنقين
يصير ماءُ البحرِ حلواً
ثم يصبح شارعاً للعاشقين
فيك استحمّتْ ذكريات العمر
يا أنثى تعلِّمها الأيائل أن يصير البحر مرجاً،
آهِ يا وجعَ الأيائل من عبور الماء
في بحرٍ، يموت الموج فيه على يديْكِ،
ولا يملُّ من الحياة،
قد كنتِ يا بيروتُ غيمَ قصيدةٍ
تهمي فيشتعل المساء.
ولاينام الحبُّ فيكِ ولا المساء
أين الغوى ودلالكِ الفتّانُ يا بيروت يا أغلى النساء
من كان يسكن في الجَمالِ
فليس يخذله الخلود، ولا البقاء
بيروت لا تتأنقي، حَوَرُ العيون
طبيعةٌ حسناءُ في مُقَلِ الظِباء
أدْهشْتِني، بيروتُ،
هذا صدرُكِ الغافي على الأحلام
يجذبني إليه، فلا الدموعُ حبيسة
ووسادةٌ من زندكِ البحريِّ تكفي
للرحيل إليك، هذا القلبُ يا بيروت
كيف ينام فيك الحب، لكن لهفتي
ليست تموت
تركوك يا بيروتُ عارية
وكانوا يمرحون بلا حياء
وعباءة الطهر المطرزة الجميلة
قد لبستِ، وأنت طاهرة
كأنك من بنات الأنبياء
وتخيَّروا تلك العباءة
كي تظلي أنت سيدة النساء
فيك الشهامة والكرامة والعروبة

والعفاف، ومنك تبتدئ السماء

باعوكِ يا بيروت، أعني أنهم باعوا السماء.

يا قوسَ ألوان تضرَّجَ منه كلُّ الكون

واشتعلت شواطئك الجميلة بالضياء

يا دمعة الشمس التي تركتْ على الاغصان

أثمار الفصول جميعها

أثمارك احتملتْ بقاءكِ خمرة للأصفياء

فليشربوا من خمرك المسكوب من أحلى الشفاه

ومن كرومٍ لا تجفّ الخمرُ فيها في إناء

حورية للعاشق المجنون عودي

واسكبي ما شئت يا بيروت في أفواهنا

أنت الحياة وأنت أقصى ما نشاء

بيروت..يا حسناءُ هذا الشرق

لا تتأخري حان اللقاء

يا بنت هذا الشامخ الأعلى

لماذا «القرنة السوداء» صارت

عندما لامستِها بيضاءَ، يا أغلى النساء

خبّأتِ للشعراء أقلاماً وحبراً لا يجفُّ

إذن دعينا نكتب الأشعار

تحت صباحك العربي

ولتسكبْ لنا فيروزُ

كأساً من غناء

يا معبداً للباحثين عن الجمال

ألا ترين اللهَ في تلك القناديل التي ما جفَّ فيها

الزيتُ منذ أضأتِها

هاتي زمانكِ يا ابنة البحر العظيم،

فكل ما فيك اشتهاء

شفَتاكِ من كرزٍ

وثغركِ كان دنّاً للخمور، ألا اسكبي

إنّا ظِماءْ

لقاء

غدير سعيد حدادين

أعرني صوتكَ، واترك الصدى للعابرين
أجهلُ لغاتِ السفر،
أقف أمامها مثل طفلة أشقاها
النعاسُ
وهدهدتها الأغنياتْ..
هل كانَ لقاءً أم وداعَ أمنيةْ!
كساني التماع الدهشة،
تجمعت أماميَ أسراب الزمنْ
ثم رحلت كفراشات الندى..
ها أنا في مهبِّ العاصفةْ
أبحث عن قصيدة يُقبّلُ كفها الوقتْ..

ها أنا اصافح السماء بأمنية وأمضي..
ها هي القهوةُ تلبسُ أسودها البهي!
والطاولة تكتسي بأوراق الهدوء الناعمةْ،
ها هي الطرقات تغادر معنا دون أثر
ها هي عيناك تصافح المقهى،
تصافح رقَّة الكحل في عيني
تصافح حيرتي المنسكبة في فنجان القهوة
أرتشفُها وأمضي
كما في كل مرةْ

* * *

قرأت في العدد الماضي

علي أحمد البعلبكي
المنارة - البقاع الغربي /٢٢/٨/٢٠١٥/

تحولات القصيدة في الشعر العربي الحديث. الدكتور ابراهيم خليل في العدد الحادي عشر من مجلّة المنافذ الثقافية.

بعد الاطلاع على هذا البحث القيّم غير مرّة، وجدت أنَّ التحوّل الذي طرأ على الشعر العربي قديماً ومعاصراً، مع ما اشتمل عليه من أدلّة وأسانيد، كالذي ورد لدى ابي تمّام وشوقي وغيرهما، كان في معظمه تحولاً جزئياً نال ناحية من الشعر وأبقى على نواحٍ أُخر ولم يكن شاملاً بالمطلق رغم ما فيه من تباين، فشعر التفعيلة غير المرسل وغير القصيدة الحرّة وغيرهما كثير. هذا شيء، واجتثاث الشعر العربي القديم من جذوره برمته واستئصال شأفته، والقضاء عليه قضاءً مُبرماً حتى لا يبيّن له أثر باسم الحداثة والتطور شيء آخر، وهل من شروط الحداثة ومستلزماتها طمس معالم الأصيل برمته تحت ذريعة القِدم.

إنَّ إبقاء الاسم للشعر كشعار مع تفريغ المسمّى من المحتوى والمضمون، واستبداله بكلام نثري عصري مبهم وغامض في معظم الأحيان لا يغيّر من الحقيقة في شيء.

ما الذي يبقى من الشعر العربي يستحق الذكر إذا جُرِّد من الوزن والقافية والجرس الموسيقي والإيقاع والجزالة.

أمّا الشعر الوافد حديث الولادة بعملية قيصرية، كأنّه لقيط مكتوم النسب، مجهول الهوية، ولنستمع إلى بعض الشعراء الكبار يبدون رأيهم في هذا الشأن، فالشاعر الكبير «سعيد عقل» ذو الرتبة السامية عندما سئل عن الشعر المنثور الموصوف بالحديث يقول: «لا هو شعر ولا هو نثر». أمّا أبو شبكة فقال:

هذا الكلام الذي يدعونه أدباً
يموت من يومه هذا إذا وهبا

وفي هذا السياق، وبمعرض وصفه للشعر الحديث يقول الشاعر جورج جرداق:

وحدثني فلم أفهم عليه
كأنَّ حديثه الشعر الحديث

وإنّي أتوجه إلى رواد الشعر الحديث ورافعي لوائه أن يتفضلوا بتقديم تعريف واضح ومحدّد وموحّد للشعر الحديث.

أي مثقّف عربي يقرأ الشعر الحديث، ويخلص منه إلى نتيجة واضحة، أو يستطيع فكّ رموزه، وحل طلاسمه، ما لم يستعين بسواه من حملة المفاتيح الموصلة إلى الكهف، وإلاّ بقي المعنى بقلب الشاعر إلى الأبد.

إنَّ الشعر العربي العامودي الخليلي هو فن رفيع المقام، وعلى قدر من الصعوبة لا سيّما الجيّد منه، وما يلج ساحته ‘لاّ الفحول كمن يحفر في منجم أو ينحت في الصخر، والقليل من غرف من بحر، ومن لا طاقة له على حفر المنجم، أو نحت الرخام، أو الغرف، لا بدَّ من مخرج يتيح للشاعر والمتشاعر حرية الحركة دون قيد أو شرط، والحل في الهروب إلى الأمام، وتبني درجة الشعر الحديث وارتداء الزي القشيب، وإن يكن مستورداً أو مستعاراً.

الأمم الراقية هي التي تحيي التليد من مآثرها ومنجزاتها، وتحمي التراث وتصونه من العبث ضناناً بمراقته وفرادته وأصالته مثلما تبتهج بالطريف المبتكر.

في مقالة الشعر الحديث وهوية التأصيل والتحديث. العدد الحادي عشر من مجلّة المنافذ الثقافية.

استوقفني حوار الشاعر الكاتب «نعيم تلحوق» مع الشاعر «عمر أبي ريشة» لدى سؤاله عن المتنبي الذي تتصدّر مآثره، وتتوج حكمه معظم أعداد المنافذ الثقافية رمزاً ووفاءً له، وذهلت للإجابة الحاسمة بأنَّ ليس المتنبي شاعراً، لأنَّ الذي يمدح ويستعطي على باب السلطان لا يحمل مواصفات الشعر، والشعر أكبر من ذلك بكثير.

وقفت متسائلاً متى خلا الشعر العربي قديمه وحديثه من المديح وهو متغلغل في أعماقه ومختلف أبوابه حتى في المراثي، وأي بلاط للخلفاء والملوك والأمراء خلا من الشعراء المادحين المتكسبين في مختلف العصور والشواهد تفوق العدَّ والحصر.

فإذا كان المتنبي وأمثاله ليسوا شعراء، فمن الشاعر بنظر الشاعر عمر أبي ريشة؟ أليس الأدب ابن بيئته ومرآة الظروف والمناسبات التي تحيط بالأديب أو الشاعر فتملى عليه نتاجاً معيناً.

جاء في القول المأثور العربي القديم: «بحسب الممطور أن كلاّ قد مطر».

وأعتقد أنَّ المقياس الذي اعتمده أبو

ريشة لنفي صفة الشاعر ممن ملأ الدنيا وشغل الناس، ليس في عصره فحسب، ولكن ما تلاه من العصور هو مقياس شخصي صرف، فأبو ريشة كان سفيراً ومنعماً ولا حاجة به لمثل تلك المواقف التي يعيبها على المتنبي فيجرّده من لقبه.

وللتذكير أقول بأنَّ الشعراء المادحين بمعظمهم لم يكونوا من أهل اليسار ليسوا سفراء ولا رجال مال وأعمال وقد لجؤوا بمحض مشيئتهم إلى ما لجؤوا إليه.

وختاماً وكون النقد موجّه حصرياً لشخص المتنبي بعد أكثر من ألف عام على استقراره في عالم الخلود، فإنَّ في آثاره الشعرية السرمدية ما فيه الكفاية للرد المناسب.

إلى كل من رئيسيْ تحرير مجلّة المنافذ الثقافية المحترمين

علي أحمد البعلبكي
المنارة ١٧ / ٤ / ٢٠١٥

تلقيت من صديقي الدكتور علي زيتون طلباً شفهياً بواسطة صديقي الأستاذ علي أيوب، مرفقاً بالعدد العاشر ربيع ٢٠١٥ من المجلّة الغرّاء المنافذ الثقافيّة بأن أعدّ نقداً صريحاً للمجلّة المذكورة.

هذه المهمّة التي ألقاها عليّ وإن كانت ليست عصيّة أو عسيرة، فهي ليست باليسيرة أيضاً، لما قد يثيره التعليق من حساسيّة أو مسؤولية أدبية على الأقل تجاه المسؤولين فيها، والمحررين وجلّهم من حملة الألقاب وأولي الرتب في مختلف الشؤون الفكريّة والأدبية والثقافية عامة.

وبما أنَّ ليس في حوزتي من المجلّة سوى بضعة أعداد لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة، وبما أنّي لست متفرّغاً لمثل هذا العمل الجاد، فلا أدّعي أنني أعددت دراسة معمّقة شاملة، بل جامعة مانعة لكافة أبواب المجلّة.

ونزولاً عند رغبة الصديق سأوجز بعض الملاحظات من خلال النصوص التي اطلعت عليها، أو تلك التي تسنّى لي الحصول عليها من أولي الشأن، وإن لم تكن مدونة في متن المجلّة.

والتعليق أو بالأحرى التقييم، ليس تجريحاً ولا مديحاً، وهو مختص بالأعمال وليس بالأشخاص، مع احترامي لهم، وهو عبارة عن كشف واعتراف بالواقع دون زيادة أو نقصان، بهدف تقويم المسار وليس إلاّ.

ولنبدأ من رأس النبع عنيت الأديب والشاعر الفذ «عمر شبلي»، والأقربون أولى:

يقول «عمر» في كلمة له مثبتة في متن المجلّة ألقاها في حوش الرافقة أثناء تكريم إحدى الخريجات، «لكأنَّ الخليفة عمر بن الخطاب من الصويرة، وكأنَّ الإمام علي بن ابي طالب، من حوش الرافقة». جميلة هذه

الخاطرة والمقاربة، فالصويرة منبت «عمر» وهي بلدة طيبة، وجارة كريمة، ولنا فيها أصدقاء كثر ومنهم «عمر» وتستحق التكريم، وكذلك حوش الرافقة حاضنة الأديب الزيتوني، وحاضرته ذات شأن مماثل وتستحق التنويه.

ولنعد إلى صلب الموضوع ومضمون الطلب،

لقد قرأت رائعة العنقاء في المتنبي «لعمر» المنظومة في قصر فيروزه سنة ١٩٩٤م، وفيها:

كأنَّ فحيح روحك في القوافي صدى الأيام في جسد الأماني

إنَّ كلمة فحيح في اللغة العربية هي صوت الأفعى سواء في تواتر الاستعمال، أم في المعاجم.

وأنا أربأ بالشاعر «عمر» عن هذه الهفوة، فهي نابية وغير متسقة وروحية القصيدة، وربّما لم يقصد الفحوى الحرفي، وربّما وقعت منه سهواً.

أمّا مقالته في التفكير نقيض الإيمان، فقد أصاب كبد الحقيقة لاعتقادي الراسخ بأنَّ أركان الإيمان غير أركان الإسلام من حيث الشمول والمضمون.

أمّا الرئيس الآخر والأكاديمي مانح الدكتوراه في الأدب العربي فقد زرته في مكتبه حين كان مديراً لمعهد العلوم الاجتماعية في البقاع، حيث طرح موضوع الشعر الحديث مصادفةً، ولمست لديه حماساً لهذا النوع، وحصل بينه وبيني تباين في وجهات النظر حياله، وقد غمز من قناة الشعر العمودي التقليدي، وأعطى مثالاً، ولأنَّ المجالس بالأمانات سأحتفظ باسم الشاعر ولقبه.

إنَّ التنكّر للشعر العمودي برمّته بما فيه من كنوز وذخائر بحجّة أنّه دقّة قديمة أمر جائز بكل المقاييس، وأنا بدوري قدّمت له نموذجاً من الشعر الحديث فأنكره، وانتهى اللقاء وما حصل من قبلي لا يعدُّ موقفاً نهائياً من الشعر الحديث بالكلية وبعضه مستساغ كشعراء التفعيلة مثلاً.

لدى مطالعتي بعض نصوص المجلّة قرأت العلاقة بين تأصيل التراث والحداثة، وأعدت الكرّة غير مرّة، وأعجبت بوضوح الأسلوب، وسلاسته، وايفاء الموضوع حقه ممّا ذكّرني ولا مبالغة بالسهل الممتنع لدى ابن المقفّع، وفيما خصّ أسباب تخلّف الحضارتين العربيّة والإسلاميّة، كنت أترقّب من الباحثة أن تورد مقولة الأمير شكيب أرسلان كإسناد في هذا الشأن، حيث يعزو ذلك على إهمالهم شأن العلم.

اطلعت في العدد العاشر من المجلّة على بانوراما مدرسيّة عن التعليم في المقاطعات اللبنانية، في الهزيع الأخير من الحكم

العثماني الموثّق، والموفّق، نال تقديري واحترامي.

ثم اطلعت عن كثب على بحث: هل يحقق الفقه المذهبي الإسلامي وحدة الدولة والقانون؟ وكذلك القوميّة العربية بين الفكر النظري والخطاب السياسي لنفس الباحث، والمفكِّر القومي المستنير لهذه الجرأة الفكريّة في موضوع شائك، وما فيه من جهد فيستحق التنويه.

أمّا الإصلاح السياسي بين الدين والعلمنة، ففيه مقارنة ومقاربة مفيدة، رغم ما بين الشخصيتين التاريخيتين من تباين في الوسيلة ووحدة في الهدف كل على طريقته.

ومن الفقه إلى تطبيق الشريعة وإشكالات التعرّض لموضوعات خلافيّة مزمنة بين النقل والعقل، لا سيّما بعد التطوّر الهائل الذي أصاب المجتمعات في شتّى حقول المعرفة، المقال ممتع ويشتمل على كثير من التنوير، وتعريض صاحبه نفسه لمختلف الأهواء والمشارب.

وأمّا إماطة اللثام عن أعلام الحركة الشعرية في الجنوب، وبعضهم مغمورون، وذلك إحياء للتراث في زمن الأنترنت، والانصراف عن الكتب، ممّا يثلج الصدر.

إنَّ قصيدة عودة اليمام للجنوب هي من الشعر المرسل المعبِّر عن الروح الوطنيّة الحقة، وهي صفحة مشرقة في سجل الجنوب.

أمّا سمرقند عاصمة تيمورلنك ففيها قيمة تاريخية نادرة، والكشف عنها ضرورة، مقالة موثّقة بالاستناد إلى مؤرخين قدامى عريقين يعودون إلى عهد سفارة قشتالة أول صلة وصل بين الشرق الأقصى والغرب.

وختاماً لقد تجاوزت عن ذكر أخطاء الطباعة وهي شكليّة ومألوفة في معظم المنشورات وتصحيحها لا يخفى على اللبيب.

إنَّ فتاةً يافعةً زاهرةً مثل هذه رغم طراوة عودها، تبشّر بمستقبل اجتماعي موحّد، ثقافي واعد، فإلى الأمام، وإلى مزيد من التألّق والسمو.

قواعد النشر في المجلة

مجلة «المنافذ الثقافية»

مجلة ثقافية فصلية»

مجلة المنافذ الثقافية تُعنى بقضايا الثقافة العربية. ولذلك فالمجلة تُرحب بمشاركة المفكرين والمثقفين والباحثين العرب وتدعوهم لنشر مقالاتهم وأبحاثهم باللغة العربية، على أن يلتزم المؤلفون بالشروط والقواعد التالية:

● تستقبل المجلة أبحاثاً ودراسات من كافة الاتجاهات والتيارات الفكرية المختلفة، على أن تتوفر فيها معايير النشر الموضوعية والواقعية والدقة العلمية ودرجة التوثيق.

● أن لا تزيد حجم الدراسة عن ٦٠٠٠ كلمة، أي ما مقداره ١٥ صفحة مطبوعة على الحاسوب وأن تُرسل بالبريد الإلكتروني أو يتم تسليمها باليد مُرفقةً مع قُرص مُدمج CD، وفي حال إجازة نشر بحث طويل نسبياً يُصار إلى الاتفاق مع الكاتب على نشر البحث المذكور على حلقات دورية.

● التقييد بشروط التنسيق الفني لدى كتابة البحث على الحاسوب وذلك باستخدام نظام الـ Word، إضافة إلى الالتزام بنوع الخط (Simplified Arabic) وحجم الخط (Size 14).

● أن تعتمد الدراسة في كتابتها قواعد وأصول البحث العلمي المتعارف عليها كافة من حيث؛ التوثيق والتهميش والإشارة إلى المصادر المرجعية من قبيل: اسم المؤلف، عنوان الكتاب، دار النشر، مكان وسنة النشر، ورقم الصفحة، وفي حال كان المرجع من مجلة أو تقرير فلا بُدّ أن يُصار إلى ذكر اسم الجهة الناشرة وترتيب المجلد ورقم العدد الصادر.

● أن يُزود مع البحث أثناء الكتابة اسم المؤلف، وذكر صفته العلمية والثقافية.

● تقوم المجلة بإخطار المساهمين والمؤلفين بإجازة بحوثهم للنشر وذلك بعد عرضها على اللجنة المشرفة، ويمكن للجنة المشرفة أن تطلب من الكاتب إجراء تعديلات شكلية أو شاملة على البحث قبل النشر.

● تؤول ملكية البحث أو الدراسة المُرسلة إلى إدارة المجلة، حيث تحتفظ المجلة لنفسها بحق إجراء بعض التغييرات الخفيفة على نص الكتابة بما يتلاءم مع خطها الفكري العام، مع العلم أن المُساهمات التي تعتذر المجلة عن نشرها لا تُرد إلى أصحابها.

● إن الآراء والأفكار المطروحة والمتداولة في صفحات المجلة لا تُعبّر بالضرورة عن خيارات واتجاهات يتبناها أعضاء أسرة تحرير مجلة «المنافذ الثقافية». إنها تخص الكاتب وحده، مع حق الرد في العدد اللاحق إذا رأت المجلة ما يوجب الرد.

رئاسة التحرير