أبحاث المؤتمر الرابع
لإقليم شرق الدلتا الثقافي
تحت عنوان

التراث بين القطيعة والتواصل

إعداد
محمد عبد الله الهادي
أمين عام المؤتمر

© حقوق النشر الإلكتروني محفوظة لـ

www.nashiri.net

© حقوق الملكية الفكرية محفوظة للكاتب

نشر إلكترونيا في يوليو/ تمّوز 2005.
يمنع منعا باتاً نقل أية مادة من المواد المنشورة في ناشري دون إذن كتابي من الموقع. جميع الكتابات المنشورة في موقع دار ناشري للنشر الإلكتروني تمثل رأي كاتبيها، ولا تتحمل دار ناشري أية مسؤولية قانونية أو أدبية عن محتواها.
حرره للنشر الإلكتروني: نضال نجّار
تصميم الغلاف: رهام الشاهين

محتويات الكتـــــــــاب

- **مقدمة**

- **المحور الأول \ التراث بين القطيعة والتواصل **

1 ـ **الامتداد والاستمداد والحوار: صور من التواصل مع تراثنا الأدبي**
أ.د. عبد الحكيم راضي
2 ـ **الحب في التراث العربي**
أ. د. محمد حسن عبد الله
3 ـ **القطيعة الابستمولوجية بين المشرق والمغرب: حقيقية أم خرافة؟**
أ. د. محمود إسماعيل
4 ـ **التراث الأندلسي الحاضر باستمرار في الثقافات العربية و الأجنبية**
أ. د. حامد أبو أحمد
5 ـ **التناص في التراث المصري والتواصل المعرفي**
أ. د. عوض الغباري
6 ـ **المستقبل يخرج من رحم الأمس**
أ. عزازي علي عزازي .

- **المحور الثاني \خصوصية الإبداع في الشرقية**

الرواية في الشرقية
التراث بين القطيعة والتواصل: أدباء الشرقية نموذجًا: دراسة في الرواية المعاصرة لأربعة من أدباء الشرقية
د. السيد محمد الديب

المسرح في الشرقية
الموقف من التراث في ثلاثة نصوص مسرحية
إبراهيم جاد الله

القصة القصيرة في الشرقية
القصة القصيرة بين الفعل الإبداعي واستراتيجية التلقي
أ . د. عزت جاد

نقد الواقع عبر الرمز ودقة التفاصيل: قراءة في قصص شرقاوية
د. محمد عبدالحليم غنيم

شعر الفصحى في الشرقية
نظرات تأملية في ست مجموعات شعرية
أ . د . صلاح غراب
جامعة الأزهر

شعرية العنوان في الخطاب الشعري المعاصر: شعر الشرقية أنموذجاً
د.أيمن إبراهيم تعيلب

شعر العامية في الشرقية
تكوينات محتملة لثنائية الغناء والبوح
سمير مصطفى الفيل

بنية الخطاب الشعري، بنية الوعي: قراءة في نماذج من شعر العامية في إقليم شرق الدلتا الثقافي
العربي عبد الوهاب

- **الشهادات الإبداعية**

شهادة إبداعية
بهي الدين عوض (الشرقية)

تجربتي مع الكتابة: الكلمة عصمتي من المرض النفسي
مصطفى الأسمر (دمياط)

حول جدوى الأدب والحيوية النقدية: شهادة عن رواية بشاير اليوسفى
رضا البهات (الدقهلية)

قبس من رائحة الفخار
ممدوح المتولي (كفر الشيخ)

المكرم في المؤتمر: الأديب الراحل محمد السنهوتي
محمد السنهوتي: زهرة في بستان الإبداع
إعداد وتقديم: نبيل مصيلحي

مقدمة

أبحاث المؤتمر الرابع لإقليم شرق الدلتا الثقافي تحت عنوان التراث بين القطيعة والتواصل
عقد المؤتمر تحت رعاية السيد الوزير المستشار يحيى عبد المجيد محافظ الشرقية
والسيد الدكتور مصطفى علوي رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة
الشرقية ـ مصر 2005 م

الشرقية التي استضافت أول مؤتمر للأدباء الشبان عام 1969 م عقب هزيمة يونيو 1967 م لتجنيد كفاح ونضال الأدباء من أجل تحرير الأرض المحتلة في مرحلة ملتهبة من تاريخ مصر تُوِّجت بنصر أكتوبر 1973 م واسترداد الأرض ، تستضيف هذا العام علي أرضها " المؤتمر الأدبي الرابع لإقليم شرق الدلتا " .
مرَّت سنوات كثيرة حتى انعقاد المؤتمر الثاني علي أرض الشرقية ، وهو " المؤتمر الأدبي الأول لإقليم شرق الدلتا " عام 2002 م تحت عنوان " قضايا الإبداع والرؤى المعاصرة " .
والآن ، ومع إطلالة عام 2005 م ، يعقد المؤتمر الثالث بالنسبة للشرقية (الرابع بالنسبة للإقليم) تحت عنوان
" التراث ما بين القطيعة والتواصل " ..
التراث .. بكل ما يشمله اللفظ العربي للكلمة من أمور مادية أو معنوية تركها الآباء والأجداد للأبناء والأحفاد ، أو كما يقول الشاعر العربي :

ورثناهن عن آباء صدق ونورثها إذا متنا بنينا

والشرقية بما تمثله من موقع فريد على باب مصر الشرقي ـ مرَّت بها وازدهرت على أرضها كل حضارات التاريخ المصري ـ من أول الفراعنة وحتى العرب .
تلك الحضارات التي ساهمت في تحديد السمات الحضارية والثقافية للإنسان المصري والتي انتقلت من جيل إلي جيل .
إن أبحاث المحور الأول الذي يحمل عنوان المؤتمر تؤكد علي ضرورة التواصل لا القطيعة ، التواصل مع أصالة التراث وحيويته وربط الماضي بالحاضر استيعاباً وفهماً وتطويراً ، وهذه الضرورة تعني في المقام الأول الحفاظ على الهوية القومية والحضارية للمجتمع في المواجهة الشرسة ضد العولمة الظالمة التي تقطع الجذور وتقصف الفروع وتذوب الثقافات في ثقافة عالمية موحدة هي ثقافة الآخر بلا شك .
وأعتقد أن المؤتمر بهذا الاختيار ومن خلال بحوثه يطرح المزيد من الأسئلة والقليل من الإجابات بل وينبه للمخاطر التي تحيق بنا وبتراثنا وبما نشهده الآن في فلسطين والعراق ويضع على عاتقنا كيفية حماية هذا التراث العظيم .

كما أن المؤتمر يتصدى لهؤلاء الذين يريدون حجب الماضي بدعوى تخلفه من أجل الحاضر، ولأولئك الذين يهربون من الحاضر ويريدون العودة كلية للماضي بدعوى أن آخر الأمة لا يصلح إلاَّ بأولها .
ويظل التحدي الحقيقي قائماً في كيفية الاستفادة من هذا الإرث .. كيفية تطويره من أجل الحاضر .. كيفية تجديده والعمل به من أجل المستقبل و يتجلَّى هذا في بحوث :
أ . د . عبد الحكيم راضي ، أ . د . محمد حسن عبد الله ، أ . د . محمود إسماعيل ،أ . د . حامد أبو أحمد ، أ . د . عوض الغباري ، أ . عزازي علي عزازي .
كما يناقش المؤتمر أيضا و من خلال بحوثه " خصوصية الإبداع في الشرقية "
فيلقي باحثوه (أ . د . السيد الديب ، أ . إبراهيم جاد الله ، أ . د . عزت جاد ، د . محمد غنيم ، أ . د . صلاح غراب ، د . أيمن تعيلب ، أ . سمير الفيل ، أ . العربي عبد الوهاب) .. مزيداً من الضوء حول الأعمال الإبداعية لأدباء الشرقية في الشعر والقصة والرواية والمسرح ، من خلال رؤية تربط الإبداع بواقع الحياة وقضايا التراث مؤكدة أن نهر الإبداع ما زال يتدفق .
فالشرقية التي أهدت الوطن العشرات من المفكرين والمبدعين العظام ما تزال ومن خلال هؤلاء الأدباء قادرة على العطاء بديمومة ثقافية وأدبية متجددة دوماً تواصلاً مع الأجيال على هذه الأرض .
ويقدم المؤتمر أربع شهادات إبداعية هي في ذات الوقت بمثابة تكريم لمبدعي الإقليم من الشرقية والدقهلية ودمياط وكفر الشيخ ، وتتناول التجارب الإبداعية عبر رحلة العطاء والتواصل بين الأجيال ، شهادات للأدباء
" بهي الدين عوض " و " مصطفى الأسمر " و " رضا البهات " و " ممدوح المتولّي " .
ويكرم المؤتمر اسماً لشاعر كبير ظلَّ عطاؤه الأدبي والإنساني ـ طوال حياته إلى أن رحل ـ مثالاً للقدوة الحسنة واحتراماً للذات وإعلاءً لقيمة الكلمة المبدعة ..
الأديب الراحل محمد السنهوتي الذي لم يلق حقه من التكريم في حياته .. وشهادة تعريف بالأديب الراحل بقلم أ . نبيل مصيلحي .
فليكن هذا التكريم وفاءً وعرفانا وتقديراً لهذا الرجل .
تحية لكل من ساهم وشارك في هذا المؤتمر .
والله من وراء القصد .

المحور الأول:

التراث بين القطيعة والتواصل

الامتداد والاستمداد والحوار
صور من التواصل مع تراثنا الأدبي

أ. د . عبد الحكيم راضي

لو كان الأمر بيدي لجعلت شعار هذا المؤتمر (التراث بين الاتصال والتواصل) وأعني بـ (الاتصال) استمرار التراث سارياً متغلغلاً على مستوى الوعي أو حتى اللاوعي في توجهات أصحابه وأعني بـ (التواصل) انعطافنا ناحية التراث نستحييه ونستمده كلما شعرنا أنه يغذي حاجاتنا الحاضرة وينمي قدرتنا على مواجهة حاضرنا .

لا يعني هذا أنني أنفي وجود من دعوا أو يدعون إلى مقاطعة التراث كلياً أو جزئياً فهؤلاء قد وُجدوا وقد يكونون موجودين بيننا في وقتنا الراهن ومع ذلك فإن هؤلاء – في تقديري – غير بعيدين عن طائلة التراث إذ يستوي ـ من وجهة نظري ـ هؤلاء القابلون للتراث وأولئك الرافضون له في الخضوع له والصدور عنه بحيث لا يعدو الخلاف بين الفريقين أن يكون شكلياً هنا قد يتوجه السؤال عن الرافضين للتراث وكيف يوصفون بالصدور عنه ؟ والجواب : إنك ترفض شيئاً إلا بعد معرفته ثم إنك حين ترفضه ترفضه من جهة أو جهات معينة ، ووفقاً لجهات الرفض يكون اتجاه رد الفعل ، وبالتالي يكون من السهل معرفة طبيعة العنصر الفاصل وراء الرفض وهو التراث . ولكي أكون واضحاً دعنا نتساءل : هل يمكننا أن نعزل قول المتنبي :

إذا كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعراً .. متيم ؟

أو قول أبي نواس قبله وهو أصرح من مجرد التعجب والإنكار :

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند واشرب على الورد من حمراء كالورد

أو قوله :

دع الربع ما للربع فيك نصيب وما إن سبتني زينب وكعوب

هل نستطيع أن نعزل هذه الأبيات عما كان متواتراً في الشعر القديم من الابتداء بالغزل والبكاء على الأطلال ؟ الجواب ـ بطبيعة الحال ـ لا ، هذا على الرغم من أن كلا الشاعرين يرفض المسلك التراثي في الموضوع ، ومع ذلك فأنت لا تستطيع فهم موقفه على حقيقته إلا بمعرفة الموقف القديم .

لست – إذاً – من القائلين بإمكان القطيعة الكاملة بين التراث والحاضر لأنني أؤمن – مع الشيخ حسين المرصفي ـ بأن الحاضر في جانب كبير منه هو نتاج الماضي ، ولا مانع ـ طرداً للملاحظة ـ من أن يكون المستقبل في جانب كبير منه نتاجاً للحاضر .

قد يصدق القول بإمكان القطيعة بين التراث والحاضر على بعض مجالات الحياة المادية التي يمكن إسقاط قديمها من الحسبان ونسيانه لانقطاع جدواه واختراع ما يحل محله مما هو أفضل منه . أما إذا جئنا إلى الأدب – مجمع تجارب الأمم – سواء بمعناه الخاص (الفن اللغوي الجميل) أو بمعناه العام (التراث الإنساني للأمة بكل فروعه) كان التلاحم مع التراث في كل نواحي الحياة والفكر أكثر لزوماً ولعل ذلك ما قصد إليه شوقي حين قال

وإذا فاتك التفات إلى الما ضي فقد عنك وجه التأسي

والأمر ليس مجرد بيت شعري قد يكون محركه العاطفة المفضية إلى المبالغة وإنما هو واقع عملي مجرب ، القديم متغلغل دائماً في الجديد والجديد غالباً ما يكون رد فعل للقديم فهو بمعنى من المعاني صادر عنه حتى عندما يخالفه أو يناقضه فإنه لا يزال رد فعل له لأن رد الفعل كما يكون بالموافقة يكون بالمخالفة أيضاً أو بمزيج منهما معاً .

عند هذه النقطة تجدني مسوقاً إلى القول بأنه كما أن التراث يسهم في تشكيل الحاضر فإن الحاضر بدوره يرشد التراث ويقوّمه ويواصل رسم صورته ليس بالتعالي عليه وقصره وإنما من خلال إعادة فهمه واختياره ومحاورته .

إعادة فهم التراث واختياره ومحاورته عملية متواصلة خاصتها الجدل بين طرفين أحدهما سلبي فاعل والأخر إيجابي منفعل ، سلبية التراث معناها كونه موضوعاً للتأمل والفهم ، تقابلها إيجابية الحاضر التي تتحقق بحماسته لتأمل التراث وفهمه ، فاعلية التراث مصدرها قدرته على التوجيه وسوق العبرة وضرب المثل ، يقابلها انفعال الحاضر به واستعداده للإفادة منه ، يستوي في ذلك التجارب الناجحة والتجارب الأليمة التي تكتسب نفس القيمة .

مخطئ - إذا – من يتصور إمكان القطيعة مع التراث ، ومخطئ كذلك من يتصور أن الحديث عن التراث والتحمس له والاسترشاد به يعني القطيعة مع الحاضر .. العكس هو الصحيح شريطة أن يتوفر الوعي السليم بالحاضر إلى الإحاطة الواعية بالتراث والقدرة على تحديد مناطق التواصل معه والإفادة منه تلك المناطق التي ستنادى عندئذ على نفسها استجابة لحاجات الحاضر .

التراث – إذا – خبرات جاهزة وفروض تجاوزت مرحلة الاختيار وتجارب وضعت على المحك مصيبة أو مخطئة ولكنها في جميع الأحوال دروس مفيدة أخذت بها أو صددت عنها ، فأنت في كلا الحالين ناظر إليها ومستضيئ بها أياً كان موقفك منها .

هنا يمكن القول إنه إذا كان اتصال التراث وسريانه في وجدان أصحابه فرضاً يحتاج إلى الإثبات .. فإن بوسعنا إثباته في مستويات عديدة منها :

المستوى الإبداعي .. فنحن لا نستطيع – مثلاً – أن نفهم قول شوقي مخاطباً كمال أتاتورك :

الله أكبر كم في الفتح مـن عجب يا خالد الترك جدُد خـــالد العرب

حذوت حرب الصلاحيين في زمن فيه القتال بلا شـــــــرع ولا أدب

لـم يأت سيفك فحشاءً ولا هتكت قناك من حرمة الرهبان والصلب

دون المعرفة بخالد بن الوليد – خالد العرب – والمعرفة بصلاح الدين ودون أن نتذكر قول أبى تمام في بائيته التي نظر إليها شوقي :

لو بينت قط أمراً قبل موقعه لم تخف ما حل بالأوثان والصلب

كما أننا حين نسمع قول الشيخ محي الدين أحد شعراء صلاح الدين في مدحه مبشراً بافتتاحه القدس :

وفتحكم حلب بالسيف في صفر قضى لكم بافتتاح القدس في رجب

لابد أن نتذكر على الفور قول أبى تمام :

عجائباً زعموا الأيام مجفلة عنهن في صفر الأصفار أو رجب

كذلك الأمر في قول أبى تمام :

ظعنوا فكان بكاي حولاً بعدهم ثم أرعـــويت وذاك حكم لبيد

لابد لفهمه من معرفة قول لبيد :

إلى الحول ثم اسم السلام عليكم ومن يبك حولاً كاملاً فقد اعتذر

هكذا نرجع على أبى تمام من شوقي تارة ومن الشيخ محي الدين شاعر صلاح الدين تارة أخرى كما نرجع من أبى تمام إلي لبيد الشاعر المخضرم أو من أبى تمام وأبى العلاء المعريي إلى النابغة الذبيانى الشاعر الجاهلي .

وليس أبو تمام أو أبو العلاء وحدهما هما اللذان يرجعان إلى الشعراء قبلهما ..

الفرذدق هو الآخر صرح بالعودة والاستمداد لا من (نابغة واحد) بل من مجموعة (النوابغ) كما عاد إلى غيرهم واستمد منهم وعلى رأس الجميع ذو القروح – أي امرؤ القيس – قال الفرذدق مفتخراً بمصادر إبداعه :

وهب القصائد لي النوابغ إذ قضوا وأبو يزيد وذو القروح وجرول

والنوابغ كثرٌ ، منهم النابغة الجعدي والنابغة الذبياني ، وجرول هو الشاعر المخضرم المشهور بالحطيئة ، وأما ذو القروح فهو امرؤ القيس 0

امرؤ القيس ـ إذا ـ هو أحد مصادر الفرذدق ، وشعره يمثل بعض مكونات تراثه الذي تزود بـه . لكن اللافت والدال هو اعتراف ذي القروح نفسه ـ وهو الذي وصف بأنه أمير الشعراء وسابقهم في أمور كثيرة – امرؤ القيس نفسه يعترف بان له سلفاً – أو لنقل تراثاً وأسوة في هذا المسلك ، أعنى بكاء الديار ، قال :

عوجا على الطلل المحيل لعلنا نبكى الديار كما بكا ابن خذام

اعتراف امرؤ القيس بسلف له وتراث قبله نظر إليه واستلهمه ليس الوحيد بين شعراء الجاهلية .. عنترة كان أوسع اعترافاً بأن الشعراء قبله قد وقفوا على الديار فلم يتركوا طللاً إلا وقفوا عليه ، قال :

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

أما زهير بن أبى سلمى فقد رفع الراية البيضاء مسلماً بأنه مسبوق هو وجيله ، إلى كل ما يقولون ، هكذا قال

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من لفظنا مكروراً

عبد الله بن المقفع مخضرم الدولتين الأموية والعباسية يبدو أنه كان من أنصار هذه المقولة ـ مقولة أن القدماء سبقوا إلى كل شئ وأن اللاحقين عالة على تراثهم ـ يقول :

" إنا وجدنا الناس قبلنا كانوا أعظم أجساماً ، وأوفر ... أحلاماً ... فمنتهى علم عالمنا في هذا الزمان أن يأخذ من علمهم وغاية إحسان محسننا أن يقتدي بسيرتهم ، وأحسن ما يصيب من الحديث محدثنا أن ينظر في كتبهم ... ولم تجدهم غادروا شيئاً يجد واصف بليغ في صفة له غاية لم يسبقوه إليها " [الأدب الكبير 1-3] .

ابن المقفع – إذاً – مع القول بأن الأول لم يترك للآخر شيئاً وأن الآخر معتمد علي الأول في كل شئ ، لكن ذلك لم يعجب أبا تمام ، فهو ـ مع إحالته إلى النابغة وإلى لبيد وكثير وغيرهم ـ شديد الإيمان بأن الأول ـ السابق قد ترك للآخر ـ اللاحق ـ الكثير ، فقال معجباً بإحدى قصائده (وبشعره كله) :

يقول من تقرع أسماعه كم ترك الأول للآخر

و (كم) هنا خبرية معناها أن السابق قد ترك الكثير مما يمكن للآخر – اللاحق – اكتشافه .

أبو العلاء المعرى أكد موقف أبى تمام على نحو صريح فافتخر هو الآخر بقدرته على تجاوز ما قاله القدماء فقال :

وأنى وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطعه الأوائل

ما المشكلة التي يدور حولها كل ما مضى من حديث وأشعار ؟

الجواب : في الظاهر هي قضية حق الأحق وقدرته أو عدم قدرته على الإضافة إلى ما قاله السابق .. حيث تختلف الآراء ... أما الحقيقة التي لا خلاف عليها فهي حتمية العلاقة بين طبقات المبدعين لاحقهم بسابقهم ، أقروا بهذه العلاقة أو أنكروها ، فهي ـ أي هذه العلاقة ـ حقيقة ثابتة تصدق على المؤمنين بالتراث ودوره في الجدل مع الحاضر ودفعه ، أو الرافضين لهذا الدور المتنكبين طريقه مولين وجوههم شطر ثقافات أخرى سواه .

هكذا تتأكد فرضية اتصال التراث وسريانه في نسيج الإبداع على ألسنة المبدعين في أحاديث صريحة . وبوسعنا أن نلمح مؤكدات أخرى لها خلال كثير من الظواهر الأدبية التي نقتصر منها على اثنين ما عرف بـ (المعارضة) ومعناها قيام شاعر بالاحتذاء على مثال قصيدة لشاعر أخر محافظاً على وزنها وقافيتها موافقاً له في أفكاره أو مخالفاً أو مناقضاً وغالباً ما يكون هدفها من جانب الشاعر المعارض مماتنة الشاعر الأول أو إثبات التفوق عليه ولا حدود للمدى الزمني الفاصل بين الشاعرين وقد شهر عدد من قصائد الشعر العربي بكثرة الشعراء الذين عارضوها مثل ؛

الأمير كعب بن زهير (بانت سعاد)

وبائية أبو تمام في فتح المعتصم لمدينة عامورية (السيف أصدق أنباء من الكتب)

ورائية أبى فراس الحمداني (أراك عصى الدمع شيمتك الصبر)

وقصيدة الحصري القيرواني (يا ليل الصب متى غده)

وموشح بن زهر (جادك الغيث إذا الغيث همي)

وبردة البوصيري (أمن تذكر جيران بذي سلم) .

<u>الظاهرة الثانية ـ ظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية</u>

هذه التي اعتمدت أحيانا موضوعات لأعمال الأدباء كتلك الأعمال الروائية والمسرحية التي تحمل أسماء مثل عنترة والمتنبي وصلاح الدين والحسين وغيرهم ، وكذلك الأعمال الشعرية مثل (عمرية) حافظ و (علوية) عبد المطلب هذه الشخصيات وغيرها تنسلك أحياناً كثيرة في عداد أدوات التصوير من تشبيه واستعارة وغيرها وهذا شوقي يفتخر على الغرب بالأعلام من خلفاء المسلمين العظام مقارناً بين بغداد (دار السلام)

وروما (دار الشرائع) :

دار الشرائع روما كلـــما ذكـرت دار السلام لها ألقت يد السلم

ما ضــارعتها بـياناً عنـــد مـلتأم ولا حكتها قضـاءً عند مختصم

ولا احتوت في طراز من قياصرها على رشيد ومأمــون ومعتصم

من في البرية كالفاروق في معدله وكابن العزيز الخاشع الحسم

وكالإمام إذا ما فض مزدحـــــماً بمدمع في مآقي القوم مزدحم

أو كابن عفان والقرآن في يـــــده يحنوعليه كما تحنو على الفطم

ومر بنا تشبيه شوقي حرب أتاتورك بحروب صلاح الدين وتشبيه أتاتورك نفسه بخالد بن الوليد .لقد كان سريان روح التراث الأدبي في شرايين أعمال اللاحقين مدداً دائماً يؤكد فاعلية ذلك التراث رغم سكونه الظاهر . وقد أدرك أصحاب نظرية الأدب هذه الحقيقة واعترفوا بها وقننوا لها ، وإذا كان أحدث مصطلحاتهم المعبرة من هذا الواقع هو مصطلح التناص (intertextudity) فإن التراث العربي قد عرف مبحثاً من أغنى مباحثه قوامه النظر في علاقة اللاحق بالسابق ومبتدأه الإقرار بحتمية امتداد تأثير السابق إلى اللاحق .

هذا المبحث أطلق عليه العديد من المصطلحات بعضها ذو دلالة شاملة كـ (الأخذ) و (السرق) و (الاتباع) ، بعضها ذو دلالة نوعية كأن يدل على المادة التي أخذ منها اللاحق مثل (الاقتباس) وهو الأخذ من القرآن والحديث و (التضمين) وهو الأخذ من شعر الغير و (التلميح) وهو الإشارة إلى قصة أو شعر من غير ذكره . وهناك المصطلحات التي تدل على العلاقة بين الأخذ والمأخوذ منه مثل (الإغارة) و(الغضب) والمصطلحات التي تدل على طبيعة عمل الأخذ في الكلام المأخوذ مثل (الاحتدام) و (النظر) و (الملاحظة) و (الإلمام) و (الاختلاس) و (العكس) و (الالتقاط والتلفيق) . وأياً كانت المصطلحات المستخدمة والكنيات التي تم بها الأخذ فإن النتيجة الحتمية هي الإقرار بحقيقة امتداد التراث عن وعى وبغير وعى في أعمال اللاحقين والعمل على تقنين هذه الحقيقة الواقعة .

حتى الآن ما يزال حديثنا عن امتداد التراث وهو ما نعنى به تسرب التراث على نحو من الأنحاء دون تعمد غالباً من جانب المتأثر إذ يفرض التراث نفسه على تلك العقول التي غذيت به فيفيض على ألسنتها غالباً بغير عمد أو بعمد غير قاصد إلاّ إلى التعبير عن نفسه من خلال التراث .

يصدق هذا على الإبداع الأدبي كما يصدق على الأعمال الفكرية التي أفاد بعضها من بعض على نحو تلقائي .. وعلى سبيل المثال فأنت لا تستطيع فهم بعض المواضع في تراث ابن جنُى إلا إذا كنت قد قرأت الجاحظ كما أنك لا تقرأ عبد القاهر حق قراءته إلا إذا قرأت القاضي عبد الجبار والباقلاني وابن جنُى والجاحظ ، أما القاضي الجرجاني فلابد من قراءة (وساطته) لكي تستطيع متابعة المرزوقي وهو يسرد عناصر (عمود الشعر) كما أنك قد تحتاج في فهم بعض المواضع لدى ابن قتيبة إلى معرفة دوافعها وعللها الأولى عند شاعر كأبى نواس ، كما أن بعض أفكار ابن جنى وتنظيراته يمكن البحث عن جذورها في شعر أبى الطيب المتنبي .

استمداد التراث موقف آخر يختلف من حالة امتداده ، الامتداد حالة أقرب إلى التلقائية أو إلى اللاوعي يفرضها التراث بفعل قوته وعمق تأثيره .

الاستمداد (= طلب المدد) عملية واعية يقوم بها اللاحق حين يرى في التراث سداً لحاجته ووفاءً بها وقد تكون مصحوبة بإحساس بعدم القدرة على تجاوزه أو عدم الحاجة إلى ذلك ، فيكون استمداد التراث هو البديل والعوض عن تقديم جديد قد لا تحتمله مرحلة زمنية بعينها ، وقد شاع هذا الموقف في العصور المتأخرة التي كثر فيها قيام المؤلفات على عمليات من التلخيص والشرح والتحشية أو إعادة التنظيم والنقل المباشر الصريح والمثل على هذا المسلك مؤلفات العصر المملوكي وما تلاه ولنأخذ مثلاً لمسلك التلخيص والشرح والتحشية ما جرى على كتاب السكّاكي ت 626 هـ المعروف بـ... (مفتاح العلوم)

لقد لخص الجزء الثالث منه – وهو في البلاغة – كلٌ من بدر الدين بن مالك ت 686 هـ في كتابه (المصباح) كما لخصه الخطيب القزويني ت 739 هـ وقد طار صيت تلخيصه وتعاقبت عليه الشروح ثم تتابعت الحواشي على الشروح وبلغ الأمر إلى حد أن الخطيب القزويني نفسه قام بشرح تلخيصه في كتاب أشمل سمّاه الإيضاح ، وهو عكس ما صنعه السعد التفتازاني ت 791 الذي بدأ بعمل شرح طويل لتلخيص القزويني سمّاه المطوّل ثم لخص مطوّله في شرح سماه (المختصر) .

أما مسلك إعادة التنظيم فابرز أمثلته (لسان العرب) لابن منظور ت 711 هو (نهاية الأرب) للنويري ت 733 و (صبح الأعشى) للقلقشندي ت 821 هـ .

وأما الجمع والنقل المباشر فأبرز أمثلته لدى المتأخرين (الصبح المنبي عن حيثية المتنبي) و (هبة الأيام في معرفة أبى تمام) وكلاهما ليوسف البديعي وهو من رجال القرن الحادي عشر الهجري .

استمرت عملية استمداد التراث واضحة عند أعلام حركة الإحياء في العصر الحديث ، نجد ذلك عند لويس شيخو الذي فضل أن يجمع من المؤلفات العربية مادة تعين على تعليم النشء طرق الكتابة على أن يترجم بعض كتب الغربيين في الموضوع [كتاب علم الأدب ـ مقدمة المؤلف] كما نجده عند آخرين منهم محمد سعيد صاحب كتاب (ارتياد السعر في انتقاد الشعر) ومنهم شاكر البتلوني في كتابه (دليل الهائم في صناعة الناثر والناظم) وحمزة فتح الله في كتابه (المواهب الفتحية في علوم اللغة العربية) .

والناظر للوهلة الأولى يلمح التشبث بالطابع التراثي في عناوين هذه الكتب إذ تقوم عناوينها على السجع شأن الكتب التراثية في العصور المتأخرة ، أما محتوياتها فتنطق بمتابعة التراث ومحاكاته والاستمداد منه على نحو مباشر سواء من حيث المادة الواردة أو منهج التأليف أو الأفكار المطروحة.

يوضح هذا صنيع حمزة فتح الله وتصريحه بأنه لم يعمد في كتابه إلى ترتيب معين سالكاً في ذلك – كما يقول – سبيل الأئمة المتقدمين – كالمبرّد في (الكامل) و الجاحظ في (البيان والتبيين) – وكيف ينتقلون ويستطردون في كتابتهم بما تعلم معه كيف " تسلك سبل الآداب ويتمسك بها بأقوم الأسباب " وهى نغمة تتردد في كتب المجموعة كلها ولكن أطرف مظاهر الوفاء للتراث واستمداده على نحو حرفي تلك القصيدة التي أنشدها في أحد مؤتمرات

المستشرقين باستكهولم وأوردها في كتابه ، حيث يصرح باحتذائه فيها أساليب الشعراء القدماء سواء في المعاني أو في صور الصنعة البيانية والبديعية أو في بنية القصيدة ، والبدء بالغزل والرحلة على ناقة قوية صلبه شأنه في ذلك شأن قدامى الشعراء (المواهب 1 / 189) .

استمداد التراث على هذا النحو عمل واع يحرص صاحبه على الالتزام بالأصل الذي يستمده سواء من حيث بنيته أو وظيفته ، وقد شهدت فترة الإحياء التي يقع مركزها بين منتصف القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين حركة واسعة من استمداد التراث من هذا المنطلق وبرزت أسماء الكثيرين من المؤلفين القدماء وكتبهم منهم : الجاحظ والمبرُد وأبو هلال وابن رشيق وابن الأثير وغيرهم .لكن ابن خلدون احتل منزلة خاصة ومساحة واسعة لدى بعض أصحاب هذا الاتجاه خاصة أولئك الذين سلكوا في استمداد التراث مسلكاً جديداً يقوم على ما يمكن تسميته محاورة التراث .

***

النظر إلى التراث واستمداده عن وعي متحقق في هذه المحاورة ولكنها تمتاز عن مطلق الاستمداد بأنها لا تسلّم دائماً بكل ما في التراث فالآخذون بأسلوب المحاورة يأخذون من التراث ويدعون يأخذون ما يرونه صالحاً مستجيباً لحاجات العصر والبيئة ويرفضون ماعداه ، إنهم ينتقون من التراث وهم على استعداد لأن ينتقدوا وأن يرفضوا ما يستحق النقد أو الرفض .. وعلى رأس أولئك يجئ حسين المرصفي ت 1889 صاحب (الوسيلة الأدبية) و (الكلم الثمان) و (دليل المسترشد) وقد مضى المرصفي في قراءته للتراث محاوراً ينقل ويؤيد حين يقتنع أو يناقش ويعدل وقد يرفض على نحو كامل صنع ذلك في قراءته لابن قتيبة والماوردي والبقلاني وابن خلدون وغيرهم .

مع مطالع النهضة الحديثة وبوادر ثمارها منذ حوالي العشرينات من القرن الماضي أسرع إيقاع الحوار مع التراث ، كان الأفق الفكري قد غزته طلائع المذاهب النقدية الجديدة وخضع قسم كبير من المادة التراثية لإعادة النظر وربما للمحاسبة فأعلن طه حسين شكه في الشعر الجاهلي ثم كتب أحمد أمين عما سماه (جناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي) مجلة الثقافة 1939 .. ورد بعضهم بمقال عنوانه (جناية أحمد أمين على الأدب العربي) وقبل ذلك بقليل أصدر إبراهيم مصطفى كتابه (إحياء النحو) 1936 ثائراً على نظرية (العامل) التي ساد القول بها في النحو العربي .

أما أمين الخولي فقد كتب كثيراً في انتقاد البلاغة العربية خاصة في صورتها المتأخرة التي اتخذت ملامحها منذ (مفتاح العلوم) للسكاكي وتلخيصه الذي قام به الخطيب القزويني ويعود هجومه لبداية الثلاثينيات من القرن الماضي حين بدأت أبحاثه في تاريخ البلاغة العربية وتجديدها تتوالى منذ 1930 حين كتب (من تاريخ البلاغة بين يدي تجديدها) ، وعندما كتب عبد العزيز البشرى مقالة في مجلة الهلال 1936 بعنوان (ثورة على علوم البلاغة) أيُده أمين الخولي بمقال في نفس المجلة عنوانه (بل هي ثورات على علوم البلاغة) 1936 ، ثم توالت أبحاثه التي توجت بكتابه (فن القول) 1947 الذي يكشف بوضوح عن أن قراءته للبلاغة العربية إنما صدرت في ظل مؤثرين أحدهما : مناخ أدبي مشبع بالرومانسية يؤيد الذاتية وينحو نحو التعبيرية والآخر اطلاعه على بعض الكتب الغربية المبسطة فى التعليم الأسلوب والكتابة .

لقد أثمر المؤثر الأول ثورة أمين الخولي على مبدأ مراعاة حال المخاطب الذي احتفلت به البلاد العربية دون حال المبدع أي صاحب الكلام وأثمر المؤثر الآخر انتقاده لعدم تناول البلاغيين العرب عنصر المعاني والأفكار بالبحث لتبقى البلاغة العربية ـ من وجهة نظره ـ بلاغة لفظية يتعلق البحث فيها بالألفاظ . وفى وقت لاحق ذهب الخولي في مجلة الأدب التي كان يصدرها إلى أن العرب لم يعرفوا النقد الأدبي بالمعنى الدقيق للكلمة ورأى أن كل ما يحمل على أنه نقد ليس كذلك بالمعنى الصحيح .

وعلى من ردَّ عليه، فقد وجَّه طه حسين رأيه في الشعر الجاهلي في عدد غير قليل من الكتب دارت حول كتابه (في الشعر الجاهلي) ولم يعد أحمد أمين من رد عليه رأيه ، كما رد على إبراهيم مصطفى أكثر من أديبٍ وذلك حول موقفه من (إحياء النحو) كان من بينهم الشيخ محمد عرفة في كتابه (النحو والنحاة) 1937 ويعقوب عبد النبي في كتابه (إصلاح النحو) 1943 وأمين الخولي في محاضرة له 1943 .

أما رأي أمين الخولي في عدم معرفة العرب للنقد الأدبي فقد رد عليه طه حسين في مجلة (الأدب) ذاتها والتي حملت رأي الخولي موضحاً بذلك أن العرب قد عرفوا النقد الأدبي بالمعنى الدقيق للكلمة بصرف النظر عن الأسماء التي تحملها الكتب المشتملة عليه سواء حملت هذه الكتب اسم (نقد الشعر) أو أسماء (المعاني) أو (البيان) أو (البديع) . كما جاء رد الاعتبار مرة أخرى للنقد العربي – ليس فيما يتعلق بوجوده كما عند طه حسين إنما فيما يتصل بمعاييره – من خلال قراءة أخرى قام بها زكى نجيب محمود قرن فيها بين عدد من النقاد العرب وبعض أصحاب (النقد الجديد) New criticism في أمريكا فكتب تحت عنوان (الليلة والبارحة) مقارناً بين سبنجارن J.E. spingarn وعبد القاهر وبين بلاكمير R .. P . Blackmur والآمدي .

والقاسم المشترك بين الناقدين الأمريكيين والناقدين العربيين هو حصر كلا الفريقين عمل الناقد وتدقيقه في العبارة اللغوية في النص الأدبي بعيداً عن صاحب العمل نفسه وسيرته الخ ، وعن الظروف المحيطة بها وبعمله من بيئة وسياسة واقتصاد .. الخ وعن انطباع الناقد نفسه وعن انفعاله به (قشور ولباب).

وتحمل دراسة زكي نجيب محمود دلالتين أولهما ـ كما قلنا ـ تتصل بإقرار بعض المعايير التي تتصل باتجاه عمل الناقد إلى العبارة اللغوية مما يعني ضمناً الاعتراف بالنقد العربي وريادته خلافاً للخولي أما الدلالة الثانية فتتعلق بالرد على أهم مأخذين سجلهما الخولي على البلاغة العربية وهما : عدم التعرض لبحث الأفكار والمعاني وإغفال الحديث عن مراعاة حال المبدع إذ يؤمن أصحاب النقد الجديد بأن الأفكار والمعاني في الأثر الأدبي ليس موضوعاً للحكم وبالتالي يرون من الطبيعي عدم التعرض لها من الأساس من ناحية أخرى يتبنى النقد الجديد مقولة (الخلق) في مقابل مقولة (التعبير) عند الرومانسيين وإذا كانت المقولة الأخيرة تحتفل بالتجربة الشخصية العملية للأديب وتهتم ـ تبعاً لذلك بـ (حاله) فإن مقولة الخلق لا تعول على هذه التجربة الفعلية وبالتالي لا تلتفت إلى (حال) المتكلم ولا تعد السكوت عن الحديث عنها خللاً أو نقصاً يعتر البحث البلاغي عنه إضافة إلى ما تقدم أعيدت قراءة البلاغة العربية في ضوء بعض المناهج الحديثة التي أعادت للبلاغة القديمة اعتبارها وأخضعت بعض أفكار

الخولي للمناقشة .. لقد قرأها سعد مصلوح وكاتب هذه الصفحات من منظور علم الأسلوب اللغوي lingaistic - نظرية اللغة في النقد العربي لعبد الحكيم راضى 1980 ، ومشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية لسعد مصلوح 1990 -

وفي نفس الاتجاه قام شكري عياد بـ (قراءة أسلوبية في كتاب سيبويه) 1990 مثبتاً إمكان إعادة تصنيف بعض كنوز التراث اللغوي القابلة لتحمل دلالات جديدة في ضوء تعدد جهات النظر ليها .كذلك أعيد قراءة العديد من القضايا التي يزخر بها تراثنا الأدبي والنقدي فتغيرت النظرة إلى شعر المديح القديم وأعيد فهم مواقف قدامى النقاد من الرواة واللغويين .. أعيد فهم موقفهم من شعر المحدثين ، وكذلك موقفهم من ظاهرة التضمين العروضي ودعوى أنه مظهر للحرص على وحدة القصيدة وأن مهاجمته تكريس لتفككها . وذلك من خلال قراءات لا تغفل نصوص التراث من جهة وعناصر النظرية الأدبية المعاصرة من جهة أخرى ، والنتيجة كما نرى - هي حوار مثمر مع التراث وحوله ، من جانب المشتغلين بدراسته الحريصين على استمرار حياته فهل يبقى بعد هذا مجال للحديث عن القطيعة . ؟

الحب في التراث العربي

الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله

1- مقدمة

هذا الموضوع – وبالرغم مما كتب فيه – ما يزال جديداً أو متجدداً مثل الحياة الإنسانية التي يعد سرَّ أسرارها، فلولا الحب في مستوياته المختلفة ما كانت أسرة ولا مجتمعات ولا أوطان ولا فن أيضاً.

إن الغاية التي يعمل في دائرتها هذا الملتقى وهي التواصل مع التراث العربي تفرض إطلالة معينة هي في جوهرها أدبية مع أن موضوع الحب – في ذاته – يمكن أن يكون مهماً بالنسبة لعلم النفس والاجتماع وربما لعلم الجريمة أيضا.

لكننا بهذا التوسع لن ننصف الحب لأن علاقته بالانفعال المبدع، بالرغبة في التفوق، بقوة التفاعل مع الحياة، بشحن إرادة العمل، بالرغبة في تجميل الوجود.. هذه الشرائح المبهجة تظل أقوى حضوراً وتأثيراً في تشكيل الضمير وتوجيه العمل أكثر مما يفعل حادث يمكن أن يوصف بأنه"عابر" مهما كانت قسوته، على نحو ما ينسب إلى الشاعر العباسي عبد السلام بن رغبان المعروف بلقبه " ديك الجن الحمصي" الذي شغف بجارية جميلة اسمها ورد، وقد تزوجها، فلما تدهور وضعه المالي رحل إلى بعض الكبراء يطلب عونه وترك " ورد" وحيدة في بيته، وقد أتاح هذا لحساده أن يحسنوا تلفيق التهمة لورد بأنها عشقت غلاماً من غلمانه، وهنا عاد ديك الجن معجلاً، وكما حدث في مسرحية"عطيل"، فإن العاشق الانفعالي أقرب إلى الشك والعنف، وهكذا قتل الشاعر زوجته الجميلة وغلامه البريء، وتذكر الأخبار أنه أحرق جثة ورد وصنع من ترابها كأساً كان يشرب فيه الخمر وهو يبكي وينشد :

يا طلعة طلع الحمام عليـــــها	وجـنى لها ثمر الـردى بيديـها
رويـت مـن دمها الثرى ولطالما	روّى الهوى شفتيّ من شفتيها
مكنت سيفي من مجال خـناقها	ومدا معي تجري على خديــها
فوحق نعليها وما وطئ الحصى	شيء أعزّ عليّ من نعليْـــــها
مـــا كان قتليها لأني لم أكن	أبكي إذا سقط الغـــبار عليــها
لكن بخلت على سواي بحبها	وأنفت من نظر الغلام إليـــــها

هذه درجة من العشق تصل حد الجنون وقد عرف الحب عند العرب من يدعون مجانين العشق أي الذين ذهب الهوى بعقولهم وقد اهتم بهم السّراج القارئ في كتابه "مصارع العشاق"، ولكننا نستطيع أن نؤكد أن الحب عند العرب ظل في مستوى التعلق البشري البناء، الذي يجعل من المحب رجلاً سوياً، نظيفاً، ظريفاً، مهذباً، رقيقاً، لبيباً، دون أن تحوله عواطفه تجاه المرأة إلى قاتل لها، أو مجنون بسببها.

لقد جاء إلينا روائي ناقد في أواسط القرن العشرين وهو "إ.م. فورستر" – في كتابه: " أركان الرواية " ليفسر لنا أسباب إقبال كتاب الرواية على موضوع الحب. إنه يبدأ بعملية حصر للحقائق الرئيسية في حياة الإنسان وهى فى رأيه خمس، يتفق فيها كل البشر: الولادة، والطعام، والنوم، والحب، والموت.

إن فورستر وبعد أن يتمهل عند كل عنصر أو حقيقة من هذه الحقائق ليبين أثره وحجمه في تصورات كتاب الرواية يدخر الحديث عن " الحب " إلى الختام وبعد أن يفلسف العلاقة بين الحب والجنس يرى أن الكائن البشري عند ما يحب فإنه يسعى إلى التوصل إلى شئ ما كما أنه يحاول إعطاء شئ ما وهذا الهدف المزدوج يجعل الحب أكثر تعقيداً من العناصر(الحقائق) الأخرى كالطعام أو النوم مثلا.

ويلاحظ فورستر بحق أن الحب يستولي على مساحة كبيرة في الروايات ، ويرى – بحق أيضا- أن أي كاتب يفكر فى تأليف رواية فإن أول الخيوط التي تبدو له تبدأ بأشواق الحب بين رجل وامرأة يريدان الاتحاد وهنا ينبهنا فورستر إلى مفارقة طريفة ولاذعة حين يقول إن الحب لا يشغل فى حياتنا الواقعية مثل هذا الحجم الذي ينبسط عليه في الروايات من ثم، فإن علينا أن نفكر فى الأسباب وليس في سبب واحد ومن أهمها المساعدة على تمكين الحبكة الروائية وتيسير بلوغ نهاية الرواية بانتصار الحب أو بموته بالضربة القاضية. ليست "الحبكة" كل شئ، إذ ينبغي أن ندرك أن موضوع الحب قادر على استيعاب أي موضوع آخر، ومنحه تشويقاً لم يكن متاحاً له بغير الحب، سأعطى أمثلة على ذلك: يستطيع الحب أن يمتزج بموضوع الحرب والصراع الطبقي واختلاف الدين والغنى والفقر والانحراف النفسي و صراع الأجيال، وبموضوع السوية الخلقية .. الخ. وهو موضوع مشترك يتعلق به كل البشر، ويتوقون للقراءة عنه، حتى أولئك الذين غلبت عليهم المادة، أو الجلافة، أو الجريمة ، وهنا أتذكر عبارة لابن قتيبة في تسويغه للمقدمة الغزلية فى القصيدة التراثية، تقول إن الشاعر القديم كان يلجأ إلى النسيب فيشكو شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه لأن التشبيب قريب من النفوس والقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام!!

2- زوايا ورؤى

لقد بدأ فورستر بتعليل أسباب انتشار الحب في الروايات ولكن الحب نفسه قبل الروايات وقبل الشعر والشعراء وهو إلى الشعر أقرب وفى الفلسفة أقدم من ثم تتعدد زوايا الدخول

إلى موضوع الحب وهذا يدل على غنى الفكر العربي وعلى إيمانه بحرية السلوك الإنساني ونسبية المكونات للماهية، فالفكر العربي لم يفرض قالباً واحداً جامداً للسوية أو للمثالية أو للشذوذ والانحراف.. وأقدم على هذا براهين من مؤلفات هي موضوع تقدير واحترام فى كل العصور، وقد يكفى فى هذا السياق أن أشير إلى ثلاثة كتب رسم كل منها صورة للحب مزج فيها بين تجربته الخاصة وثقافته وطبائع مجتمعه. أولها كتاب" الزهرة " الذي ألفه محمد بن داود الفقيه الظاهري (توفى 296هـ) وفيه نجد التصور الأساسي – إن صح القول – للحب في التراث العربي وهو أنه عاطفة سامية وأنها قدر مقدر وأنه ابتلاء يجب أن ينجح فيه الإنسان بأن يحافظ على نقائه وعفته وأن – وهذا مهم جداً – يحب من يهواها دون أن يطالبها بأن تهواه بالمقابل فإذا حدث هذا وتلاقيا فلا تثريب عليهما لكن حبه لها غير ملزم لها بأن تجاوبه حباً بحب.

إن ابن داود لا يجافى الواقع فقد عقد فصولاً لآفات الحب وفي مقدمتها العاذل والرقيب فإذا كان قد عرض لأطوار الحب وحالاته، فإنه تحدث عن آداب الحب، وأولها العفة. إن المحب قد يصل حد "الوله" بمحبوبه ، " ولكن هذا التعلق الشديد والتفكر الدائم الذي يبلغ مدى الهيام ينبغي أن يكون بريئاً من الاشتهاء أو الرغبة الجنسية . وهنا يبدو ابن داود حريصاً على استدامة الحب، وفى رأيه – وهو الرأي الصواب – أن التعلق الجنسي أو اشتهاء الجسد ينهى علاقة الحب وكذلك فإن عاشق الجسد مهما تظاهر بالعفة والترفع لابد أن يزل لسانه وتعثر قدمه فيتساقط الطلاء الزائف ليبدو"الحيوان" تحت قشرة"الإنسان" !!

ينبغي أن ندرك – حتى لا نظلم ابن داود – أنه لا ينكر الجنس ولا يستنكر الرغبة، كيف وهما مفتاح الوجود الإنساني وسر الاستمرار ، لكنه لا يريد أن يكون الحب والجنس فى وعينا بمثابة المقدمة والنتيجة أو أنهما شئ واحد. إن الحب عاطفة راقية تسمو بها النفس وتتهذب الطبائع والزواج شركة بين ذكر وأنثى توافقا على تكوين أسرة وخوض تجربة حياة.

إن ابن حزم صاحب كتاب" طوق الحمامة في الألفة والألاّف" (توفى 456هـ) يقدم الصورة الأخرى للحب عند العرب وهي صورة أندلسية نستطيع أن نرى فيها قدراً من المادية والحرية والواقعية والتعليل العلمي ليس في تلك الصورة التي سبقه إليها ابن داود على الرغم مما بين الرجلين من المعاني المشتركة فكلاهما فقيهان ظاهريان لكن ابن داود كان في بغداد حيث الفقهاء وأهل المجون يتواجهان بالخصومة أو الاستهجان، في حين كان ابن حزم في قرطبة في زمن اختلطت فيه الأوراق، واشتبكت الثقافات !!

يرى ابن حزم أن التجاوب بين الذكر والأنثى له أساس قدري أيضاً لكن دافعه الحاضر هو الميل الجسدي، التجاذب والاستحسان، والتوافق النفسي/العصبي وفي هذا الاتجاه يذكر من أخبار العشاق في زمانه ما يدل على مساحة واسعة من حرية السلوك بين أبناء العلية بصفة خاصة ويستطيع من خلال هذا الطرح أن يتوصل إلى الكشف عن طبائع فطرية في المرأة كما فى الرجل، تكاد تجعل من كتابه "طوق الحمامة" أساساً مبكراً لبحوث تطبيقية في علم نفس السلوك والطبائع .

ثم يأتي العالم الثالث وقد وزع فكرته فى أكثر من مكان في كتبه الكثر، وهو الجاحظ (توفى 255هـ) – وبخاصة مقالته عن النساء ورسالته عن القيان ورسالته الأخرى عن

المفاخرة بين الجواري والغلمان فقد تحدث عن الجنس وليس عن الحب وتحدث عن واقع مشاهد في القرن الثالث الهجري في البيئة العراقية المترفة، ولكنه – مع هذا – كان يرسم طبائع إنسانية – وسلوكيات اجتماعية ويحدد مبادئ وميولاً فطرية ذات أسانيد من الوراثة ومن المجتمع ومن طبائع الطبقة . إن ما كتبه الجاحظ عن "القيان" – الجواري المغنيات – يرسم أمامنا صوراً ترويها صحفنا فى هذا العصر عن حياة الليل في الملاهي وفى سهرات الوارثين وأشباههم.

هذه قسمة تكاد تكون منطقية، استوعبها التراث العربي، وعمق قنوات البحث فيها، وهي قسمة ثلاثية، ولكنها لا تحول دون الهبوط عنها أو الارتفاع، فهناك الحب الشاذ(أوالجنس الشاذ) ويقابله الحب الإلهي، والحب في تصور كوني يشمل كل جوانب الوجود.

3- المستوى الكوني للحب :

لا نتوقع أن يختلف العرب عن غيرهم من الأمم أو الأجناس في فهم الحب أو معايشته، ومع هذا نستطيع أن نجد في أدبهم المبكر (الشعر بصفة خاصة) حفاوة بهذه العاطفة ربما تتجاوز ما تدل عليه إبداعات حضارات أخرى ولا نستبعد أن يرجع هذا إلى ما كان عليه العرب في حياتهم قبل الإسلام من بساطة وبداوة واتساع في المكان وأنهم بهذا كانوا أقرب إلى قوانين الطبيعة المعتدلة التي تعرف كيف توازن بين الحاجات وكيف تكبح دوافع الأثرة التي يمكن أن تفضي إلى المهالك، فلما جاء الإسلام أضاف العنصر الديني إلى جانب ما تزكيه الفطرة، فلما نشطت الترجمة عن الفلسفات الأخرى(اليونانية خاصة) أضافت توسعاً آخر في تشريح النفس الإنسانية وفلسفة الدوافع وتأصيل الميول .إننا نذكر هنا بأن ظاهرة الحب العذري عرفت حتى في العصر قبل الإسلام الذي اصطلح على نعته بأنه العصر الجاهلي فهناك عشاق عذريون بعضهم شعراء سجلوا تجاربهم بقصائد تروى إلى اليوم، ثم اتسعت الظاهرة في نور الإسلام وامتداحه للعفة وإلزامه للإنسان بتجنب الخطيئة.

وهكذا تكاثر المحبون العذريون فى بادية الحجاز خاصة في القرن الأول الهجري وأرجح أن الحب العذري غير قابل للتوقف مهما أوغلت الطبائع البشرية في ماديتها لأنه جزء من الطبيعة ومن إرادة التفوق الكامنة في الإنسان ومن الاختلاف الفطري بين البشر، إن هذا الحب العذري يجد له مكاناً لدى كثير منا في صورة الحب الأول الذي لا ينتهي (عادة) إلى زواج، ويقنع بأن يظل حاضراً في الذاكرة يدافع عن النقاء والجمال المجرد من الحاجة. تجمعت عناصر مختلفة من الدين والفلسفة والعلم، ليوجد الحب الصوفي ممثلاً الدرجة الأعلى من الحب العذري، ثم يأتي الحب في صورته الشاملة، فإذا كان الحب الصوفي يكتفي بأن يصور الصوفي (رجلاً كان أو امرأة) متوحداً في حب الله سبحانه، كما يذكر عن رابعة العدوية، وبشر الحافي، ومعروف الكرخي وأمثالهم، يرون في ذاته العلية الحقيقة الكاملة، ويستغنون بذاته عن كل موجود، وإذا نظروا إلى بشر فإنما لأنه مجلى الجمال الإلهي.. فإن من المتصوفين من رأى أن مظاهر الكون كلها يحفظها الحب وينظم علاقاتها الحب، فالحب ليس عاطفة مقصورة على الإنسان، إن الحيوان يحب والنبات

يعشق وقد صور ابن السراج في " مصارع العشاق" مشاهد لعشق بين نخلتين (ذكر وأنثى) وبين أنواع من الطيور

وهناك من تجاوز هذا المدى إلى ما هو كوني بأن فسر قوانين الجاذبية الكونية بالحب أيضاً إذ لم يجد معنى أو قانوناً علمياً يفسر به بقاء كوكب في حالة انجذاب ودوران لا يتوقف حول كوكب آخر دون أن يكون بينهما نوع من العشق.

وتبقى إضافة أخيرة تتصل بمستويات الحب وسنجد فيها دلالة إنسانية وعلمية عميقة تتجاوز ما درج عليه بعض منا في الفصل القاطع بين الطبائع وإسباغ ألوان متضادة لا تقبل التحول أو المشاركة، فالأبيض والأسود بينهما تضاد حولناه إلى خصومة ومن حيث أننا بشر فإن طبائعنا إما أن تكون أرضية أو سماوية ، وأنت إما أن تكون حسياً أو عذرياً في عواطفك تجاه النوع الآخر!!

إن العرب لم يقروا هذا النوع من القسمة القاطعة، وفى تصويرهم للعشاق العذريين وجدنا من يشكك في عذريتهم ويرى فيها مبالغة، وقد طرح كتاب" الأغاني" كل الاحتمالات الممكنة تجاه شخصية " قيس" وتعرفه واستمرار تعلقه بليلى ، ومن يتفحص بدايات هؤلاء العشاق الموصوفين بالعذرية وكيف كانت تجرى على سنن المألوف الخ . وهنا تأتى إضافة رائعة ونبيلة بكل المعاني إذ تقرر أن النفوس القادرة على الحب البشرى هي بذاتها القادرة على الارتقاء به إلى مستوى الحب الإلهي. وهكذا لا يقيد باليأس أشواق الخطاة ولا تطلعهم إلى السمو وتحطيم قيود المادة التي تعوقهم في مرحلة من حياتهم. إن المحبة الإلهية غاية، وعن طريق اكتمال الإخلاص فى المحبة تشرق القلوب بالمعرفة، وهذه غاية ما بعدها غاية بالنسبة للتراث الصوفي ، وبهذا يكون الفناء فى ذات الله سبحانه هو الوجود الحق.

4- ببليوجرافيا مختارة لمصادر الحب في التراث العربي :

1- الأبشيهي : المستطرف من كل فن مستظرف.

2- الإنطاكي : تزيين الأسواق فى أخبار العشاق.

3- ابن الجوزي : ذم الهوى.

4- ابن أبى حجلة : ديوان الصبابة .

5- ابن حزم : طوق الحمامة فى الألفة والألاف.

6- ابن الخطب : روضة التعريف بالحب الشريف.

7- ابن داود : النصف الأول من كتاب الزهرة .

8- ابن الدباغ : مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب .

9- الديلمي : عطف الألف المألوف على اللام المعطوف.

10- السراج القارئ : مصارع العشاق.

11- السيوطي : نزهة الجلساء فى أشعار النساء.

12- الغزولي: مطالع البدور فى منازل السرور .

13- ابن قيم الجوزية: روضة المحبين ونزهة المشتاقين .

14- المرزباني : أشعار النساء.

15- الوشاء : الموشى أو الظرف والظرفاء.

ونختم هذه اللمحة عن موضوعنا المهم بأن نذكر ونتذكر أن موضوع الحب اكتسب عند القدماء جلالة وأهمية لا نملك اليوم بعضاً منها فقد ألف فيه الفقهاء بل كبار الفقهاء ويكفى أن نذكر فى هذا المجال ابن داود الأصفهاني وهو فقيه على المذهب الظاهري وكان أبوه مؤسس المذهب، كما كان ابن حزم فقيهاً وإماماً ظاهرياً كذلك ، ولعل الوضوح "الظاهري" هنا يقرب إلينا منهج الظاهراتية في الدراسات الحديثة، ولكن الفقيهين الظاهريين يمثلان البداية في اتجاهين ، أما الاهتمام الواضح والمستمر فقد كان من الفقهاء الحنابلة وقد تنبهت إلى هذا بعض الدراسات الاستشراقية، ولعل هذا الكشف يرفع عن المذهب (الفقهي) الحنبلي ما يوصف به في حياتنا العامة من تزمت.

وأخيراً يلاحظ أن المؤلفات التراثية في موضوع الحب تكاد تردد القصص والأخبار والأشعار والنوادر والأقوال هي بذاتها وأحيانا بلفظها تقريبا – ترحل من كتاب إلى كتاب وكأنها قافلة مستمرة تشق طريقها عبر الزمان وليس عبر المكان. وهذه الملاحظة تنبه إليها بعض المستشرقين أيضاً وقد ساقها في صورة مأخذ على العقل العربي أو الجمود أو الترديد وعدم القدرة على تجاوز القديم!!

إن هذا ليس صحيحاً على إطلاقه فإذا كانت الملاحظة صحيحة فإن تفسيرها قاصر وكأنه يتعمد تحريفها ليتوافق مع الادعاءات الغربية المأثورة عن الشرق (العربي خاصة) كما يريدونه وليس كما هو في الواقع، فقد رأينا كيف تعددت الرؤى ما بين مادية وروحية وصوفية وكونية، وكيف ربط الفكر العربي بين الحب والمعرفة وبين الإنسان وخالقه وكيف انتهى إلى قوانين تبدأ من البشر وتهيمن على حركة الكواكب أو تفسرها وكأن الكوكب الدائر في محوره الكوني عاشق لا يملك إلا أن يدور – دون توقف – حول بيت محبوبته.

على أنه يمكننا (بل لعله يجب) أن ننظر إلى ارتحال هذه الأخبار التراثية والقصص والنوادر والأشعار عبر رحلتها الزمانية على أنها نوع من الحفاظ على الجذور ورعاية الأصول ونوع من حماية الشخصية الثقافية وأعرافها السلوكية وآدابها ، ولعلنا لو تساهلنا فى الحفاظ عليها لم نكن لنجد في أيدينا شيئاً منها اليوم ونحن أحوج ما نكون إليها فى

عصر تتهم فيه القيم العربية والمبادئ الإسلامية ويفسر فيه التاريخ العربي تفسيراً تعسفياً ليجعل من ماضينا زمناً دموياً قاسياً فظاً ، وكأنه لم يكن حارساً ومبدعاً لأرقى ما تسعى إليه الإنسانية من السلام وإيمان وجمال. على أن هذا التراث المتسع المتنوع الذي يوفر الغذاء الشهي المعرفي لكل من يسعى إليه ويجتهد فى تحصيله يستطيع أن يلهم مبدعينا اليوم وغداً وإلى ما شاء الله الأساليب الرفيعة والصور الجمالية الراقية فضلاً عن درجات من المشاعر وألوان من السلوكيات وقوالب وحبكات ما أحوجنا إلى استعادتها ودمجها في حياتنا العصرية لينهض الحاضر والمستقبل على أسس متينة واعية وأصيلة.

القطيعة الابستمولوجية بين المشرق والمغرب
حقيقية أم خرافة؟

الأستاذ الدكتور محمود إسماعيل

من خلال متابعات استمرت نحو أعوام عشرة للحركة الثقافية في بلاد المغارب أستطيع الجزم ببواكير نهضة تشمل كافة جوانب المعرفة في العلوم الإنسانية والأدب الفنون. مهد لها وساعد عليها ذلك المناخ الفكري الحر الذي تتنفس وتتنافس في إطاره كافة الاتجاهات والتيارات بصورة لا نجد لها نظيرًا في معظم أقطار الشرق العربي.

وتعليل إرهاصات تلك النهضة الفكرية كامن بالأساس في دأب "الانتليجنسيا" المغربية لتحقيق الهوية الفكرية والانعتاق من إسار التبعية المعرفية التي كرستها سياسات "الفرنسية" إبان الحقبة الاستعمارية. ولعل هذا يفسر حرص المغاربة على متابعة النتاج الفكري المشرقي بصورة تبز بكثير اهتمام المشارقة بالثقافة المغربية التي لا يعلمون عنها إلا النذر اليسير. ناهيك عن فتح أبواب المغرب للأكاديميين والمثقفين العرب وتوجيه البحوث العلمية إلى جامعات المشرق حرصًا على إعادة الاتصال الفكري بعد القطيعة التى فرضها الاستعمار الغربي.على أن تأكيد الهوية العربية الإسلامية كهدف أولي للمفكرين المغاربة لم يحل دون انفتاحهم على الفكر العالمي متابعة وتمثيلاً ونقداً.

وهذا يفسر وقوفهم أولاً بأول على النتاج الثقافي الغربي والشرقي بصورة افتقر إليها إخوانهم في المشرق العربي وفى ذلك يصدق قول أحد المفكرين(1) العرب المعاصرين بأن الهوة بين المشارقة وبين متابعة الفكر العالمي تصل إلى ما يقرب من خمسين عاماً!!. ولعل رصد الواقع الثقافي العربي المعاصر يكشف عن جيل جديد من المفكرين والمبدعين المغاربة الذين يزحفون في ثقة نحو تسنم موقع الريادة في الفكر العربي المعاصر وبالتالي في الظهور المشرف على ساحة الفكر العالمي وبنفس القدر يكشف عن حالة من الخمول والتقوقع والنكوص تردى إليها إخوانهم فى المشرق، بحيث اقتصر نتاجهم على "التوليف" المبتسر والتقليد والاقتباس بله السرقات الأدبية التي شاعت في أوساط الأكاديميين على نحو خاص!!. لذلك لم أكن مبالغاً حين قطعت بأن "مستقبل الفكر العربي يصنع آنياً فى المغرب".(2) تأسيساً على أنه في الوقت الذي آل مصير النخبة المفكرة فى المشرق إلى طور الشيخوخة نجد إخوانهم المغاربة يعاركون مرحلة المراهقة إذا كانت الشيخوخة تودي إلى الموت فإن المراهقة توصل إلى "الرجولة".

وأعتقد أن هذا الحكم اتسم بالدقة والموضوعية رغم ما قد يثيره لأول وهلة من اعتراض ولسوف تبدو وجاهته من خلال معالجة موضوع هذه الدراسة الذي يعطى الفرصة لمزيد من الكشف عن طبيعة "المراهقة الفكرية" وما يلازمها من سلبيات ولعل من أهم هذه السلبيات ـ التي سوف يتم تجاوزها حتماً ـ اتسام النخبة المثقفة المغربية بالتسرع في الأحكام القطعية قبل أن تكتمل لديهم مسوغات الحكم وكذا الطموح "المغامر" نحو التنظير قبل إنجاز مرحلة التحقيق وأيضاً آفة الانبهار بالجديد إلى حد تغيير المواقف

الفكرية دون إمعان في استقصاء ماهيته هذا فضلاً عن آفة المبالغة في تقدير الذات إلى حد الوقوع في أوهام "النرجسية".

لكن هذه السلبيات لا تقاس بإيجابيات "المراهقة" التي نوهنا ببعضها ونضيف فى هذا الصدد ما يجري من تنافس أفراد تلك لنخبة فى الاضطلاع "بمشروعات فكرية" طموحة بدأت إرهاصاتها تثير الكثير من الغبار والحوار فى الجو العربي الراكد، ونشير فى هذا الصدد بدراسات عبد الله العروي والحبيب الجنحاني ومحمد عابد الجابري فى مجال الدراسات التراثية.

ويعنينا في هذا المقام "مشروع" الجابري الذي رغم جدته واقتداره لم يخلو من آفات مرحلة "المراهقة" التي يعيشها هو ورفاقه. إن مشروع الأستاذ الجابري يحمل من هذه الآفات ثلاثاً على الأقل، أولها الاستباق إلى تنظير الفكر الإسلامي عموماً دون إلمام كاف بالواقع التاريخي الذي أفرز هذا الفكر وهو أمر يرجع إلى تبنيه مناهج وآليات عاجزة أصلاً عن التركيب والتفسير والتنظير وثانيها، الانطلاق من غاية "رد اعتبار الذات" فى محاولة تأكيد الهوية المغربية والانعتاق من مركزية الرؤية المشرقية السباقة إلى دراسة التراث العربي الإسلامي في المشرق والمغرب على السواء(3). وما أسفر عن ذلك من السقوط في منزلق "تصحيح الخطأ بالخطأ" إن صح التعبير كما أسلمه - دون وعى – لأخطبوط المركزية الاستعمارية التي حاول أصلاً الانعتاق منها (4).

وثالثهما: آفة تغيير المواقف الفكرية، إذ وجدناه يستهل إسهاماته العلمية بالرؤية المادية والمنهج الجدلي التاريخي لينقلب "بنيوياً" أكثر من البنيويين ويحول البنيوية

– بقدرة قادر – من كونها مجرد أداة بحث إلى نظرية في التأويل والتفسير هذا فى وقت أشهرت فيه البنيوية إفلاسها في أوروبا وأمريكا!!.

ولسوف نكشف عن مزيد من آفات "المراهقة" فى ثنايا دراستنا عن مقولة "القطيعة الابستمولوجية" Rupture epestimologique التي وظفها الأستاذ/ الجابري في تفسير العلاقة بين المشرق والمغرب في العصر الوسيط. ونظراً لشيوع هذه المقولة فى الأوساط الفكرية المغربية أولاً والمشرقية ثانيًا، من المفيد أن نعرض فى إيجاز لتاريخ ظهورها وأسباب انتشارها.

سبق القول بأن المغاربة شغفوا بمواكبة الاتجاهات والنظريات والمناهج المستحدثة التي يبدعها الغرب ويبتدعها ومنهم من يشتغل بالتدريس فى الجامعات الفرنسية كمحمد أركون وجمال الدين بن الشيخ وعبد الكبير الخطيبي كما أن ثلة من الأكاديميين بالجامعات المغربية تتلمذوا فى الجامعات لفرنسية وأنجزوا أطروحاتهم تحت إشراف أساتذة فرنسيين وفق مناهج غربية من أشهرهم عبد الله العروي ومحمد عابد الجابري لكن الأخيرين تمردا على هذه المناهج ثم عادا إليها لأسباب سوف نشير إليها فيما بعد. ثم تتلمذ جيل كامل على أيديهما مباشرة وعلى نفس المنحى. وقد بهر الأستاذ الجابري وتلامذته – على نحو خاص – بالمنهج البنيوي الذي جرى تطبيقه في دراسات أدبية

ونقدية وأنثروبولوجية. وبالمثل بدأت بواكير اتجاه حاول تطبيق البنيوية في مجال التراث الفكري والفلسفي على وجه الخصوص.

وبدأ صوت أصحاب هذا الاتجاه يعلو فى الأوسط العلمية منذ السبعينات. وأذكر فى هذا الصدد مؤتمرين عقدا بالمغرب عن ابن رشد وابن خلدون أمهما لفيف من المتخصصين المشارقة والمغاربة على السواء. وأذكر أن اصطلاح "القطيعة الإيستمولوجية" كان من أهم محاور النقاش والخلاف بين المشارقة والمغاربة ليس فقط على المستوى النظري من خلال مناقشة جدوى البنيوية كمنهج لدراسة التراث العربي الإسلامي، بل أيضًا كحكم أصدره النبيويون المغاربة – وخاصة الأستاذ الجابرى وتليمذه محمد وقيدي(5) – على العلاقة ين فلاسفة المغرب وبين فلاسفة المشرق.

ومنذ ذلك التاريخ الحين جرى توظيف تلك المقولة فى سيل من الدراسات والبحوث التي نشرت فى المجلات العلمية والصحف السيارة. وأخذت المقولة تسري سراعاً في أوساط الطلاب الجامعيين وخاصة طلاب الدراسات العليا في الفلسفة الإسلامية والتاريخ الإسلامي. ثم انتقلت إلى سائر المؤتمرات العلمية في العلوم الإنسانية فى المشرق والمغرب على السواء.

كما كان اعتمادها رؤية محورية فى كتابي الأستاذ الجابرى "نحن والتراث" و " تكوين العقل العربي" إيذانًا بجدل كبير بين المهتمين بدراسة التراث الإسلامي وعلماء الاجتماع، ناهيك عن اللغويين والنحاة ودارسي الأدب. ورغم الانتقادات التي وجهت إلى "البنيوية" كمنهج في المشرق والمغرب إلا أن حسم مقولة "القطيعة الإيستمولوجي" بين المشرق والمغرب لم تتم، وذلك لوقوف غالبية المؤرخين موقف المتفرج من الحوار، هذا على الرغم من ادعاء أصحاب المقولة بأنها تنسحب على التاريخ أيضًا. ومرد عدم الحسم – فيما أرى – راجع إلى جهل جل المؤرخين بالمسائل النظرية والمنهجية من ناحية وعدم إلمام المفكرين بالتاريخ من ناحية أخرى. مصداق ذلك النقد الهين الذي وجهه الأستاذ محمود أمين العالم لمقولة الجابري ومدرسته رغم خطورته القضية(6).

ولعل ذلك من الأسباب التى دفعت الباحث لكتابة هذه الدراسة ولعل من المفيد قبل ولوج الموضوع أن نوضح منطلقات الأستاذ الجابري النظرية ولو فى عجالة. ونختلف فى هذا الصدد مع بعض نقاده الذين ذهبوا إلى أنها منطلقات "بنيوية وتاريخية وأيديولوجية"(7) إذ لا تستقيم البنيوية – التى هي أيديولوجية أيضًا رغم ادعاء دعاتها اتسامها بالحيدة والموضوعية المطلقة – مع التاريخانية.

ولسنا هنا بصدد نقد البنيوية – فقد نقدناها فى دراسات سابقة(8) – بقدر تبيان تناقضها مع التاريخانية وفى هذا الصدد نرى أن المذهب البنيوي – رغم اعتراضنا على وصفه بالمذهب – ابتداء "بشتراوس" ومرورًا "بباشلار" وبياجية و "فوكو" لا يقيم وزناً للتاريخ فى تحليلاته. ومهما جرت من محاولات "تلقيحها" بالنقدية التاريخية كما هو الحال عند "باشلار" أو بعلم النفس الارتقائي كما هو الأمر بالنسبة لبياجيه، إلا أنها

أسفرت عن عجز كامل فى مجال التطبيق فضلاً عن تناقض هذه اللقاحات مع البناء النظري للبنيوية أصلاً.

بل إن محاولات "استنقاذها" تلك دليل على إفلاسها. إذ ثبت اختلاف وتناقض مقولات جهابذتها باختلاف أشخاصهم بحيث أصبح من التعسف الحكم بوجود "مذهب بنيوي" ينطوي على قواعد عامة متفق عليها بين البنيويين اللهم إلا الاتفاق على كونه "أداة" من "أدوات البحث" تفيد قراءة النصوص وتفكيكها. وإذا سلمنا بذلك فإننا نرفض اعتبارها مذهبًا في التركيب والتفسير والتنظير هذا باعتراف "رايت مايلز" أحد جهابذتها.

وحتى فى مجال النقد الأدبي لم يسجل اعتمادها البنيوية منهجاً من اعتراض فرغم شهرة العالم السويسري "فردينَنْد دُ سّوسّير" فى ميدان توظيف البنيوية فى دراسة اللغة والأدب إلا أن نتائج هذا التوظيف تقتصر على مجرد رصد الشكل والظاهر. ذلك أن النص الأدبي يتكون أصلاً في "مجال" ثقافي هو بدوره جزء من بنية الأعم، فهو عاجز عن فهم هذا الجزء نفسه فهما موضوعيـًا، ناهيك عن إفلاسه فى الطموح إلى فهم الجزء وبداهة فى فهم البنية العامة الخاضعة لمتغيرات جدل صراعي فى الأساس(9).

أما عن قضية "القطيعة الإبستمولوجية" باعتبارها مقولة بنيوية فإن القائل بها هو "جاستون باشلار" الذي اعتمدها كقاعدة فى دراسة "تاريخ العلم" حيث يرى أن تطور العلوم يخضع لثورات ونقلات تجب كل مرحلة متقدمة ما يسبقها من مراحل الارتقاء تتضمن إيجابيات المراحل السابقة بحيث تغنى عنها. لكن هذا الارتقاء ما كان ليتم لولا أنه حلقة فى سلسلة متصلة. وأن تطوراً معرفياً لا يهبط به الوحي بقدر ما هو نتاج جدل دائم ومستمر بين ركائز المراحل السابقة وفرضيات الجديد المنشود. وفى ذلك تصدق مقولة أحد الدارسين (10) بأن المسار الذي تسلكه المعارف العلمية فى نشأتها وتطورها مسار متصل ومستمر لا يعرف التقطع أو الانفصال. وغني عن القول أن "باشلار" ومدرسته من أمثال جورج كانجيم وميشيل فوكو وتلامذتهم من أمثال "ميشيل فيشان" "وميشيل بوشو" "وإميل ما يرسون" ومدرسته التي استطاعت بالبراهين والتاريخ أن تثبت أن العلم جزء من تاريخ الإنسانية العام وأن تاريخ الإنسانية سلسلة من الأحداث المستمرة والمتولدة بعضها عن الآخر وكذلك الحال مع تاريخ العلم " (11). وبالمثل أثبت المفكر الفرنسي بلاس أن الاستمرارية لا القطعية – يؤكدها التطور التدريجي للمنهج العلمي وانتشاره الواسع بين مختلف العلماء فى شتى العصور. وأن استيعاب الأفكار المنهجية يتم تدريجياً بواسطة عدد لا حصر له من العلماء المتخصصين وبالذات في جوانب علم الفيزياء (12).

في ذات الوقت التي أشهرت فيه البنيوية إفلاسها أمام البناء الشامخ "للعلم الماركسي" يسطو الأستاذ الجابري على إحدى مقولاتها ويجردها من موضعها ليعتسفها في تفسير التاريخ الفكري العربي الإسلامي. بل أنه انساق يعتسفها فى تفسير التاريخ العربي الإسلامي الوسيط، الأمر الذي يشكك أصلاً في فهمه للبنيوية ومدى جدواها فى مجال البحث التطبيقي. إن أخطاء المنطلقات المنهجية والرؤية النظرية لن يسفر فى نهاية المطاف إلا عن أحكام معتسفة وتخرجات خاطئة.

ومن المفيد أن نثبت أولاً نصوص الأستاذ الجابري حول القطيعة الإبستولوجية بين ما أسماه المدرسة الفلسفية المغربية والمدرسة الفلسفية المشرقية. ولعل من المفيد أيضاً أن ننوه بأن هذه النصوص متناثرة في ثنايا مؤلفاته، فلم يطرح القضية طرحاً نظرياً كفيلاً بتبرير اعتمادها فى رؤيته للتراث العربي، ولم يدافع عنها منهجياً رغم طول باعه فى التشدق بالمنهجية. ولعل ذلك يفسر عجزًا بعد أن عاين سيول الانتقادات التى وجهت إليها كمنهج ناهيك كنظرية بل ونظرية بديلة للنظرية المادية الجدلية التاريخية.

يقول الأستاذ الجابري(13) بصدد حديثه وكشفه عن المدرسة الفلسفية فى المغرب والأندلس بأنه "يطمح إلى رسم معالم رؤية جديدة للفكر النظري الإسلامي انطلاقاً من قراءة جديدة". ويزعم أن "تطبيق المنهج والرؤية جعلنا ننظر إلى المدرسة الفلسفية التى عرفها الغرب الإسلامي على عهد الموحدين كمدرسة مستقلة تماماً عن المدرسة أو المدارس الفلسفية في المشرق. فلقد كان لكل واحد منهما منهجها الخاص ومفاهيمها الخاصة وإشكالياتها الخاصة كذلك لقد كانت المدرسة الفلسفية في المشرق مدرسة الفارابي وابن سينا بكيفية أخص تستوحى آراء الفلسفة الدينية التي سادت في بعض المدارس السريانية القديمة خاصة مدرسة حران المتأثرة إلى حد بعيد بالأفلاطونية المحدثة.

أما المدرسة الفلسفية في المغرب، مدرسة ابن رشد خاصة فقد كانت متأثرة إلى حد كبير بالحركة الإصلاحية أو بالثورة الثقافية التي قادها ابن تومرت والتي اتخذت شعارًا لها ... ترك التقليد والعودة إلى الأصول. ومن هنا انصرفت المدرسة الفلسفية في المغرب إلى البحث عن الأصالة من خلال قراءة جديدة للأصول والفلسفة أرسطو بالذات.

إن الاتصال الظاهري بين المدرستين بوصفهما ينتميان إلى ما اصطلح على تسميته بالفلسفة الإسلامية لا ينبغي أن يخفى عنا انفصالاً أعمق بينهما ... نحن نعتقد أنه كان هناك روحان ونظامان فكريان في تراثنا الثقافي: الروح السينوية والروح الرشدية، وبكيفية أعم الفكر النظري في المشرق والفكر النظري في المغرب. وأنه داخل الاتصال الظاهري بينهما كان هناك انفصال نرفعه إلى درجة القطيعة الابستمولوجية بين الاثنين، قطيعة تمس فى آن واحد المنهج والمفاهيم والإشكالية".

وعن خصائص كل من المدرستين يقول الأستاذ الجابري(14)"لقد كان المشروع الفلسفي لدى ابن سينا يرمى إلى دمج الفكر الفلسفي اليوناني فى بنية الفكر الديني الإسلامي بالاستعانة بما تبقى من بنية فكرية ثالثة هي الفكر الديني الفلسفي الذي ساد مدرسة حران.

أما بالنسبة لابن رشد فالأمر يختلف. إن مشروعه الفلسفي يقوم أساساً على الفصل بين الفلسفة والدين حتى يتأتى الحفاظ لكل منهما على هويته الخاصة. ويصبح فى الإمكان رسم حدودها وتعيين مجال كل منهما من جهة، والبرهنة من جهة أخرى على أنهما معاً يهدفان إلى نفس الهدف".

وعن توظيف مفهوم "القطيعة" في منهجه ومنظوره يقول:15 "إن مصطلح القطيعة مجرد وسيلة تمكننا فيما نعتقد من فهم أشمل وتواصل أعمق مع الدينامية الداخلية لفكر أجدادنا".

ولم يقتصر الأستاذ الجابري على القول بقطيعة ابستمولوجية فى مجال الفكر الفلسفي بل سحب المفهوم على سائر الأجناس المعرفية الأخرى. يقول فى هذا الصدد(16). "لم يكن المغرب والأندلس يعانيان في تلك الفترة من تلك الكثرة الكاثرة التي عانى منها المجتمع الإسلامي في المشرق على عهد العباسيين. فلا تعدد في الجنسيات وإنما بربر وعرب جمع بينهما الإسلام من خلال مذهب واحد في الفقه والعقيدة ولا تعدد في الثقافات فلقد اندثرت مع المرابطين بقايا المعتقدات السابقة على الإسلام أو الوافدة معه. أما المشكلة الخلافة فلقد كانت غير ذات موضوع لقد انفصل المغرب والأندلس عن الخلافة الإسلامية مع قيام الدولة العباسية نفسها وبقى بعيداً عن تأثير الصراعات السياسية والمذهبية فى المشرق.

وإذا كان يستفاد ضمناً من النص السابق أن القطيعة بين المشرق والمغرب لم تكن معرفية فحسب بل سياسية أيضاً فإن النص التالي يفصح عن ذلك حيث يقول الأستاذ الجابري(17) "لقد جرت العادة في التمييز الذي يعود إلى الفتوحات الإسلامية الأولى يعكس واقعا تاريخياً وثقافياً وسياسياً أكثر مما يعكس واقعاً جغرافياً محضاً ".

وحين يستنتج الأستاذ الجابري استقلال وخصوصية تاريخ المغرب والأندلس يبرز أهمية العامل السياسي في القطيعة الإبستمولوجية بين المشرق والمغرب حيث يقول (18): "إن الحركة الموحدية قد تحولت بتأثير عوامل سياسية إلى ثورة ثقافية تعني الكف عن تقليد المشارقة والعمل على تشييد ثقافة أصيلة ومستقلة" ورغم إبرازه لخصوصية عصر الموحدين والانطلاق من هذه الخصوصية إلى تبرير فكرة القطيعة يعترف أن "تاريخ الموحدين مازال في حاجة إلى بحث علمي شامل" (19).

وبرغم غموض هذا العصر – كما يزعم – ينطلق منه لتأكيد فكرته عن القطيعة دون أن يفطن إلى أن ثورة ابن تومرت الثقافية – كما يذهب – قد ارتد عنها الموحدون. ومع ذلك يعتبر العصر وحدة تاريخية شاملة. يقول "إن فلاسفة المغرب الذين تتكون منهم المدرسة الفلسفية في المغرب والأندلس قد عاشوا جميعاً الثورة الثقافية التي دشنها ابن تومرت والتي أتمها أو على الأقل تحرك في إطارها خلفاؤه من بعده" (20) .

إن جهل الأستاذ الجابري بعصر الموحدين يقابله جهل آخر بالمنهج المادي الجدلي التاريخي (21) ومع ذلك لا يتورع عن وصم هذا المنهج الصحيح بالتبسيط والتعميم. يقول في هذا الصدد: "إن هذه المناهج أبعد ما تكون عن حقيقة الأمور. إنه الاتجاه التقليدي التبسيطي الذي يطغى عليه التعميم الفج" (22).

وفى كتابه الأخير يستمر الأستاذ الجابري في تأكيد رؤيته السابقة عن "القطيعة" و "الخصوصية" مع مزيد من التنظير المتناقض مع المقولتين أصلا.

يقول بصدد "الخصوصية (23)" وفى أسلوب تنظيري معقد: "... إنه سواء اعتبرنا الثقافة تضم مختلف الإنتاج المادي والروحي ومختلف أنماط السلوك الاجتماعي والأخلاقي، أو حصرناها في الإنتاج النظري وحده، فهناك في جميع الأحوال معطيات تشكل أو تعبر عن الخصوصية الثقافية لهذا الشعب أو ذاك، لهذه الأمة أو تلك ..... وهذه الخصوصية تزداد أهميتها فيما نحن بصدده، إذا نظرنا إليها بوصفها نتاجاً تاريخياً يحمل عبر الزمن تصورات وآراء ومعتقدات وأيضاً طرائق في التفكير وأساليب الاستدلال قد لا تخلو هذه الأخرى من الخصوصية بل إننا لا نبالغ إذا قلنا إن الجزء الأكبر من خصوصية الثقافة – إذا جاز تجزئة الخصوصية إلى أجزاء – إنما يرجع إلى التاريخ الخاص بهذه الثقافة".

ومن الغريب أن يعتمد الأستاذ الجابري "التاريخية" لدعم منظورة البنيوي اللاتاريخي أصلاً. ونصوصه التالية توضح فهمه الخاطئ للتاريخ الإسلامي تأسيساً على محاولة فهم التاريخ العياني بمفهوم الزمان الفلسفي. يرى الأستاذ الجابري أن الزمان السياسي والزمان الثقافي في المغرب يختلفان عن مثيليهما في المشرق. فالزمان السياسي فى المشرق يراه انطلاقاً من استمرارية فكرة الخلافة الإسلامية وبالذات العباسية حتى بعد سقوطها في بغداد سنة 656هـ!! يقول: (24) "الزمان السياسي والأيديولوجي الواحد في الشرق يستمر إلى ما بعد سقوط الخلافة العباسية إلى عصور المماليك". لكنه يرى خلافاً بين الزمان السياسي والأيديولوجي في الشرق وبين الزمان الثقافي إذ يقول(25) إن الزمان الثقافي في الشرق واحد يشمل ما بعد عصر التدوين وما قبله".

ويؤسس على ذلك اختلاف الزمانيين السياسي والإيديولوجي والثقافي فى المغرب عنهما فى المشرق. يقول(26) "أما المغرب والأندلس فثمة زمن سياسي آخر مستقل عن الزمان السياسي العباسي في المشرق". هذا في الوقت الذي يجعل فيه الزمانيين السياسي والثقافي فى المغرب متحدان ومتميزان انطلاقاً مع مقولة القطيعة التاريخية والمعرفية بين المشرق والمغرب!!.

هذا عن خصوصية تاريخ المغرب. أما عن مفهوم "القطيعة" فقد أضاف إليه جديدًا عما سبق في كتابه "نحن والتراث". إذ أدخل ابن حزم ومذهبه الظاهري كمحور أساسي في منظومته عن المدرسة الفلسفية المغربية وجعله منهلا للثورة التومترية وأصلا للفلسفة الرشدية. يقول في هذا الصدد.(27) "إن ظهور ابن حزم ومذهبه الظاهري العقلاني النقدي جسم المشروع الإيديولوجي للدولة الأموية في الأندلس والذي سيغدو أساسه الابستمولوجي أساساً للثقافة الأندلسية مما سيعطي للفكر العربي فى الأندلس خصوصية متميزة".

ويذهب إلى ما هو أبعد من الأندلس فيرى في فكر ابن حزم الأساس الإبستمولوجى لمشروع أبن تومرت الإيديولوجي الذي ناضل ابن حزم من أجله"(28) على أساس أن ابن حزم "رفض العرفان الصوفي والعرفان الشيعي"(29) وعبر عن تيار التجديد في المغرب والأندلس سواء في العقيدة أو في الشريعة أو في اللغة أو في الفلسفة (30) ولا

غرو إذ يجعل ابن ماجة وابن طفيل وابن رشد يعبرون عن "خطاب ابن حزم لكن على مستوى أغنى وأعمق"(31).

وإذا كان قد جعل من ابن حزم رائداً للمدرسة المغربية فإنه أضاف إلى المدرسة المشرقية أبا حامد الغزالى. يقول" (32) في هذا الصدد إذا نظرنا إلى التجربة الأندليسة المغربية من زاوية مظهر الخصوصية الذي يؤسسه غياب التزامن الثقافي على صعيد الوطن العربي (كذا!!) وجدنا أنفسنا أمام زمن ثقافي مستقل ومتميز يقطع تماماً مع الزمن الثقافي الذي كرسه ابن سينا وعمل الغزالي على ترسيمه وتعميمه".

كما أضاف الأستاذ الجابري إلى نسقه المنظر الجديد اصطلاحات جديدة مثل إطلاق صيغة الهرمسية على البناء النظري المشرقي. كذا يضع صيغة "العقل المستقيل" التي تعبر عن طابع الفلسفة المغربية.

تلك هي النصوص التي تعبر عن توظيف الأستاذ الجابري مقولة "القطيعة الإبستمولوجية" المستعارة من البنيوية وقبل مناقشة الأخطاء المنهجية والأحكام المتعسفة في هذه النصوص، من المفيد أن أوضح أن الأستاذ الجابري كان في مستهل حياته العلمية ماديًا جدليًا تاريخيًا. ورغم نكوصه فإنه لم يستطع الفكاك من رؤيته السابقة ليستعين بها في "الملمات" بهدف تغطية عجز منهجه البنيوي سواء كان ذلك عفوًا أو بقصد فالثابت تواجد أصداء التحليل الماركسي في كتاباته الأخيرة. فضلاً عن تعويله عليه كاملاً في الكتابات الأولى وإليكم القرائن.

يقول الأستاذ الجابري(33) "إن الثقافة الموسوعية التي امتاز بها أجدادنا لا يمكن أن تدرس وتقوم بالشكل الصحيح إلا على أساس الفهم الموسوعي لكل جانب من جوانبها ... إن هذه النظرة الكلية التي تربط الجزء في إطار الكل بالواقع الاجتماعي العام الذي يؤسسه، هي وحدها الكفيلة بإمدادنا بصورة عن تراثنا". ويضيف (34)" إن دراسة الفكر ما لم تنطلق من نظرة شمولية تربط الأجزاء بالكل الذي تنتمي إليه وتحاول أن تقيم ما يمكن إقامته من الروابط بين عالم الفكر وعالم الواقع".

ويردف: (35) " إن الفهم الصحيح لا يتم إلا بالنظر إلى الفكر الإسلامي من منظور عربي إسلامي أي في إطار الحضارة الإسلامية بوصفها كلاً مترابط الأجزاء". وفى كتابه "نحن والتراث" يقول: (36)" إن الفلسفة في المجتمع الإسلامي لم تكن مجرد متعة فكرية بل كانت وبشكل مكشوف مظهرًا من مظاهر الصراع الأيديولوجي الذي يعكس بشكل يكاد يكون مباشرًا للصراعات السياسية والاجتماعية داخل هذا المجتمع".

إن هذا النكوص الذي شارك الأستاذ الجابري فيه الكثيرون من المفكرين العرب مشارقه ومغاربه سواء بسواء لا يفسر إلا من زاويتين ... الأولى العجز عن تطبيق الرؤية المادية والمنهج الجدلي التاريخي في دراسة التراث العربي الإسلامي لما يتطلبه ذلك من جهد كبير في معرفة أنماط واسعة، وهو أمر ينوء به الدارس الواحد وذلك باعتراف بعض الناكصين المنصفين من أمثال "أدونيس".

والثانية انتهازية المواقف الفكرية خاصة فى أوقات الأزمات التي تجعل من المفكرين "الضعاف" يلوذون "بالتقية" خوفاً أو طمعاً أو هما معاً "(37)

ولسنا بصدد الدفاع عن "العلم الماركسي" وبالذات النظرية المادية في المعرفة في هذا المجال وحسبي الإشارة إلى دراسات (38) لنا ولآخرين أحدهما مرجع مبسط (39) للقارئ العادي والآخر(40) للمتخصصين من أمثال الأستاذ الجابري وزمرته. ما يعنينا هو محاولة الوقوف على مصادر منهج الأستاذ الجابري ورؤيته التي ضببت أحكامه ففضلاً عن البنيوية التي عرضنا لها في صفحات سابقة، نرى أن الأستاذ الجابري الذي لم يدخل وسعاً في التحامل رمزاً أو تصريحاً على مفكرين عرب مشارقة ماركسيين - من أمثال طيب تيزيني وحسين مروه (41) - شاء أن يتخذ منحى متفرداً فحواه ريادة التطبيق البنيوي على التراث الإسلامي.

وقد جره ذلك إلى الانسياق – دون وعي فيما أرى – إلى الاتجاه المناقض الذي مثله عن جدارة المستشرقون الفرنسيون وغير الفرنسيين – من أمثال "جوتيه" "وبل و "دوزى" و "هنري تيرامس" و "جب" – الذين عولوا على التفسيرات الطائفية والشعوبية والإقليمية (42). لم يجد الأستاذ الجابري مناصاً من اللجوء إليهم – وإن لم يشر إلى ذل – نظرًا لعجز منهجه البنيوي أصلاً من الاضطلاع بمهمة التفسير والتنظير.

ولعله تأثر أيضاً بالفكرة الشائعة التي روج لها القائلون "بمركزية" الحضارة في أوروبا والتي قسمت العالم إلى شرقي روحاني وغربي عقلاني، والتي رأت أن ابن رشد فيلسوفاً غربياً. كذا بالفكرة القائلة بجدب العقلية السامية التي انساق إليها نفر من دارسي الفلسفة العرب المعاصرين.

كذلك لم يغب عن وعي الأستاذ الجابري تل التفسيرات الخاطئة لفكر ابن خلدون التاريخي والتى أولته تأويلاً شعوبياً. يتضح ذلك من خلال تحليلاته إبان إنجازه أطروحته عن "العصبية والدولة" (43)، إذ حمل على "إيف لاكوست" (44) الذي أول آراء ابن خلدون عن العصبية تأويلاً مادياً جدلياً تاريخياً.

ولنبدأ بعد الوقوف على منطلقات الأستاذ الجابري النظرية في مناقشة أطروحاته من خلال النصوص التي سبق إثباتها. ولسوف نعول أولاً على تبيان هشاشة منظومته من خلال التناقضات والمفارقات والاضطرابات التي احتوتها تلك النصوص. وبعد ذلك سنعرض لرؤيتنا الخاصة من أجل نفى "القطيعة" المزعومة وإثباتها "التواصل" بين المشرق والمغرب سياسياً وحضارياً.

وبالنسبة للشق الأول من المناقشة لنا عدة ملاحظات هي:

1- زيف دعواه عن تقديم "معالم جديدة للفكر النظري الإسلامي انطلاقاً من قراءة جديدة". فلا نرى جدة البتة في هذه المعالم التي لم تتجاوز التفسيرات التجزيئية الإقليمية والرؤية الإثنية التي كرستها المدارس الفرنسية الاستعمارية. هذا فضلاً عن التعويل على مقولة "التأثر والتأثير" التي تعتسف رد الظواهر المعرفية إلى سوابق مماثلة في بيئات أخرى. لقد تبلورت المدرسة الفلسفية المشرقية في نظرة حول ما أسماه "بالهرمسية

الحرانية المتأثرة بالغنوصية والعرفان الذي انطوت عليه الأفلاطونية المحدثة. وليس أدل على خطأ نعته الهرمسية باللاهوت من اعترافه نفسه بأنها انطوت على أفكار ومعتقدات عقلانية "إذ عنت بالعلوم الكلدانية إلى جانب عنايتها بتيارات من الفلسفة اليونانية".(45) ولا أدل على تخبطه من اعترافه أيضاً بأن "معلوماتنا عن مدرسة حران لا تسعفنا كثيراً في موضوعنا"(46) والسؤال هو: كيف يبنى منظومته "الجديدة" على معلومات مشكوك في صحتها؟. وإذا سوغنا مذهبه فإننا نتساءل أيضاً: ألم تصل الهرمسية إلى المغرب الإسلامي لتصبح ظاهرة عامة في العالم الإسلامي بمشرقه ومغربه؟ إنه يقدم الإجابة حين يعترف بأنها "اكتسحت ساحة الفكر شرقًا ثم غربًا فى عصر الانحطاط".(47)

ألم يعترف أيضاً بأن "مسألة الموروث القديم" في الفكر الإسلامي عمومًا ذات طبيعة متداخلة" نتيجة التداخل بين التيارات الفكرية فى العصر الهللينستى بحيث لا يمكن الفصل بين ما ينتمي إلى الأفلاطونية المحدثة وما ينتمي إلى الهرمسية أو الفيثاغورية الجديدة أو الرواقية الجديدة أو المانوية ولا بين جميع ما ذكر وبين الغنوصية بمختلف تياراتها؟ (48).

وهل يخفى على الأستاذ الجابري حقيقة مسخ الموروث الهللينى كله بعد دمجه باللاهوت اليهودي – فيلون ومدرسته – ثم اللاهوت المسيحي – كليمنت وأوريجين السكندريين – وما يترتب ذلك من أخطاء المترجمين لهذا التراث ومن تلاهم من متكلمة وفلاسفة الإسلام الذي استندوا إليه شرقاً وغرباً؟ ألم يترتب على ذلك مشكلات وإشكاليات واجهها الدارسون – وعلى رأسهم الأستاذ الجابري – بصدد تحديد قاطع لمنظومات فلسفية متسقة لكافة فلاسفة الإسلام شرقاً وغرباً بأرسطو أو بأفلاطون لا يعكس اختلافاً عنصرياً ولا إقليمياً بقدر ما يعكس صراعاً أيديولوجياً له أصوله الاجتماعية فى العالم الإسلامي، بحيث كان التيار العقلاني المادي ينحاز إلى أرسطو والتيار المثالي يستند إلى أفلاطون؟. أما عن الزعم "بقراءة جديدة" فنرى أنها قراءة سطحية ضيقة النظرة تقرأ النصوص من الداخل بمعزل عن الخارج الاجتماعي الذي أفرزها. كان الأولى بالأستاذ الجابري أن يقرأ ابن سينا وابن رشد ذات القراءة الرائعة التي قرأ بها الفارابي، ولو فعل لأمكنه تقديم تنظير متكامل بدلاً من القراءة البنيوية القادرة على "التفكيك" والعاجزة عن "التركيب".

2- ما رأي الأستاذ الجابري في مقولته عن تأثير الأفلاطونية المحدثة في الفلسفة وبين جزمه بأن أفلوطين في الواقع كان غائبًا عن الفضاء الفلسفي في الإسلام"(49) وكيف يفسر هذا التناقض من ناحية والحكم الخاطئ الأخير الذي لا ينزلق إليه دارس مبتدئ للفلسفة، الأمر يعزى إلى خطأ منهجي أساسًا من حيث استبقائه إلى نتيجة خاطئة هي "القطيعة" ومحاولة برهنتها بالحق أو بالباطل مما يسقط دعواه من أساسها؟

3- كيف يمكن التوفيق بين ما ذهب إليه فى كتابه "نحن والتراث" من أن المدرسة الفلسفية المشرقية "فارابية سينوية"وبين ما ذكره فى كتابه "تكوين العقل العربي" بأنها فارابية سينوية غزالية، وإذا كان يعترف بأن الفارابي وابن سبنا فيلسوفين حقًا، فهل يمكن اعتبار الغزالي عدو الفلسفة فيلسوفاً؟ وإذا كانت هذه المدرسة هرمسية كما يذهب فما تفسير شهادته التي تشيد بالفارابي الذي "تجاوزت فلسفته الخطاب الكلامي السجالي والجدل السفسطي والأخذ بخطاب العقل الكوني والخطاب البرهانى؟(50) لقد أثبت أن

الفارابي هو أرسطو العرب ليس فقط لأنه استعاد منطق أرسطو كاملاً واستوعبه تمام الاستيعاب واعياً بعمق لمركز الثقل فيه، بل أيضًا لأنه رأى فيه الوسيلة التي يمكن بواسطتها جعل حد للفوضى السائدة في عصره.(51) كيف يمكن وضع الفارابي إذن في مستوى واحد مع الغزالي الأشعري المتصوف؟ نفس السؤال ينسحب على ابن سينا صاحب كتاب القانون والملقب "بالشيخ الرئيس" والذي اشتهر بتكريس الفلسفة لخدمة الواقع(52) شأنه شأن الفارابي. كيف يعتبره مسؤولا عن انحطاط الفكر والفلسفة في الإسلام؟

4- أما عن المدرسة الفلسفية في المغرب فقد ربطها الأستاذ الجابري بالحركة الإصلاحية التومرتية التي لا أدرى كيف اعتبرها "ثورة ثقافية"، وزعم أنها عولت على "قراءة جديدة للأصول وفلسفة أرسطو بالذات"!!.

وقد عالجنا موضوع "العقيدة الموحدية"(53) وانتهينا إلى أن ابن تومرت درس على المشارقة. ومن الشرق استمد كافة أصول مذهبه "التوفيقي" بل "التلفيقي" بين اتجاهات مذهبية متعارضة، خارجية واعتزالية وأشعرية وظاهرية وشيعية باطنية من أجل أهداف سياسية في المحل الأول. وهنا تثار عدة أسئلة: كيف يعتبر الأستاذ الجابري مذهب ابن تومرت ثورة ثقافية؟ الثابت أن غالبية عقائد هذا المذهب كانت شيعية باطنية وأفكارهم - حسب رأي الأستاذ الجابري - كانت هرمسية مشرقية، فكيف أصبحت الهرمسية المشرقية أساساً للمدرسة المغربية الرشدية؟

أين أرسطو في مذهب ابن تومرت؟ وهل هذا كشف جديد أثبته الأستاذ الجابري؟ وعلى أية مصادر اعتمد؟ ألم يقرر نفسه بأن الحركة الموحدية لم يكشف بعد عن حقيقتها؟ وإذا كان ابن رشد قد نهل من معين ابن تومرت، فلماذا اضطهد فى عصر الموحدين؟

ولماذا اضطهد ابن ماجة من قبل في عصر المرابطين؟ وإذا كان ابن طفيل ينتمي أيضاً إلى التومرتية، فلماذا لجأ إلى أسلوب الرمز خوفاً وتقية في عصر الثورة الثقافية الموحدية؟

وهل استمرت هذه الثورة الثقافية في عصر الموحدين والتاريخ يثبت وقوع ردة على مذهب ابن تومرت في أوائل هذا العصر؟ تلك أسئلة نشفق على الأستاذ الجابري أن يقدم عنها إجابات مقنعة.

5- أضاف الأستاذ الجابري في كتابه "تكوين العقل العربي" الغزالى إلى الفارابي وابن سينا لتأسيس المدرسة الفلسفية المشرقية. وأضاف أيضاً ابن حزم إلى ابن تومرت وابن رشد كعمد لمدرسة المغرب. والسؤال: لماذا التثليث بعد التثنية؟ ألم يكن ابن حزم أقرب إلى الغزالي من ابن رشد؟ لقد فاجأنا الأستاذ الجابري بأن ابن حزم كان عقلانياً نقدياً ودارسو الفلسفة المبتدئين يعلمون بداهة أنه كان أكثر نصية من مالك وابن حنبل. ولو أخذنا بحكم الأستاذ الجابري يثار سؤال مشكل هو: ألم يكن ابن حزم مجرد محيى للمذهب الظاهري فى المغرب الذي وضع أصوله داود الأصفهاني المشرقي؟

6- إذا كان الأستاذ الجابري قد حكم على ابن سينا بأنه هرمسي غنوصي أفلاطوني فلماذا حكم عليه أيضاً بأنه "أدمج الفكر الديني الإسلامي في الفكر الفلسفي اليوناني"؟

7- وإذا كان قد اعتمد القراءة البنيوية واستخدم مفهومها في "القطيعة" منهجاً لفهم أشمل وتواصل أعمق لفكر أجدادنا "حسب قوله، فكيف يمكن الاستناد إلى البنيوية في التنظير؟ وكيف يمكن الانطلاق من القطيعة لتحقيق الشمولية والتواصل؟ أمام هذا العجز المنهجي ... لم يجد الأستاذ الجابري مناصاً من العودة إلى التاريخ. لكنه اعتسفه ومسخه حين رأى في التاريخ شاهداً على تزكية الرؤية العنصرية، فحاول رغم نسقه الهش بمقولة خاطئة هي الاختلاف الإثني بين المشرق والمغرب، المشرق في نظره حافل بالصراع العنصري والمغرب، ناعم بالتجانس !!. وليعلم الأستاذ الجابري أن الخريطة الإثنية في العالم الإسلامي واحدة وأن حالتي التجانس والصراع محكومتان في المشرق كما في المغرب بعوامل سوسيو ـ سياسية. وأن التجانس كان يتحقق في عصور الازدهار الاقتصادي التي سادتها البرجوازية، بينما ينقلب إلى صراع قبلي وعنصري إبان العصور التي سادت الإقطاعية.

فصراع العرب والبربر وصراع العرب أنفسهم ـ قيسية ويمنية ـ وصراع البربر أنفسهم ـ بت وبرانس ـ ظواهر شاهدها العالم الإسلامي بأسره وليست حكراً على المشرق دون بلاد المغرب والأندلس. ونفس الشيء يقال عن ظاهرة الطائفية. لقد شهد الغرب الإسلامي كافة الفرق والمحل بل ومعظم الملل ذات الأصول المشرقية. بل أنها عبرت عن نفسها في المغرب بصورة أكثر حدة عما كان عليه الحال في المشرق وهو ما سوف نعود إليه فيما بعد.

وحسبنا أن نشير إلى عصري المرابطين والموحدين اللذين غصا بصراعات لاهوتية إسلامية ونصرانية ويهودية في المغرب والأندلس بشكل يفوق المشرق بحيث ينتفي الزعم بوجود اختلاف تاريخي أثني وعقيدى بين المشرق والمغرب وهو ما سوف نوضحه فيما بعد أيضاً.

8- زعم الأستاذ الجابري أن الفلسفة المغربية استندت ـ ضمن ما استندت ـ على "خميرة منطقية رياضية" والسؤال ألم يكن المشرق سباقاً ومتفوقاً على المغرب والأندلس في هذا الميدان؟ إن مجرد رصد أمين لأعلام العلوم في الإسلام يثبت أن معظمهم كانوا من العجم بشهادة ابن خلدون. ألم يعترف الأستاذ الجابري بان مرحلة التدوين وتصنيف العلوم جرت في المشرق؟

9- ذهب الأستاذ الجابري إلى أن "هجوم الغزالي على الفارابي وابن سينا كونت إشكالية فلاسفة المغرب والأندلس". وهنا يثار سؤال هام: إذا كان هذا الهجوم قد وقع ـ وقد وقع بالفعل ـ فلماذا ضم الأستاذ الجابري الغزالي إلى الفارابي وابن سينا ليشكلوا جميعًا عصب المدرسة المشرقية؟ ألم يكن هجوم الغزالى على الفلسفة والفلاسفة عموماً مسلمين وغير مسلمين، أم كان قاصراً على المشارقة فقط؟

يعلم الأستاذ الجابري أن الغزالى مجد في المشرق والمغرب معاً من قبل النظم السنية المحافظة وعورض من لدن النظم الشيعية على وجه الخصوص. ألم يكتب عن "تهافت

الفلاسفة" عموماً وعن فضائح الباطنية والقرامطة" على نحو خاص؟ وإذا كان الجابري يرى أن الغزالي هرمسياً، فما السر في تحامله على الباطنية الهرمسيين أيضًا في نظره؟

10- مرة أخرى يعود الأستاذ الجابري إلى التاريخ متعسفاً ومستبيحاً حقائقه لدعم مقولته عن القطيعة حين قال بحدوث "تميز منذ الفتح بين المشرق والمغرب وأن هذا التميز كان تاريخياً أكثر منه جغرافياً!!" وليعلم الأستاذ الجابري أن العكس هو الصحيح. إذ أن الجغرافيين العرب اعتبروا المغرب ما هو غرب العاصمة ساء كان المدينة أو دمشق أو بغداد (54)... ونسأل: هل يمكن أن يضم الأستاذ الجابري غربي العراق والشام ومصر وشبه الجزيرة العربية إلى خريطة بلاد المغرب كما تصورها؟!!

11- خطأ الحكم بزمان تاريخي وزمان ثقافي منفصلان، كذا القول بانفصال الزمانيين معاً في المشرق عنهما في المغرب لقد أهدر الأستاذ الجابري قوانين التاريخ من خلال الأخذ بفكرة الزمان الوجودي الفلسفية التجريدية ليثبت مقولته عن "القطيعة". ولسنا بصدد مناقشة تلك القضية ـ التي يحتاج بسطها إلى كتاب ـ ونكتفي بالتأكيد على وحدة الصيرورة التاريخية ووحدة الظواهر التاريخية كبديهيات مسلم بها وأن الثقافة ليس لها قوانينها الخاصة والمعزولة عن القوانين العامة للتاريخ. ولسوف نثبت فيما بعد ـ أن الزمان التاريخي والثقافي فى المشرق هو في المغرب وأن تاريخ المغرب جزء من التاريخ الإسلامي العام.

كذلك أخطأ الأستاذ الجابري حين قسم الزمان الثقافي "قسمة ضيزى" لا تستند إلى معالم بقدر ما تنطلق من وقائع. أن أطروحته عن تاريخ الفكر الإسلامي على أساس مرحلتين هما ما قبل "التدوين" وما بعده تختزل وتنتهك المراحل المتعددة في نشأة وتطور الفكر الإسلامي الذي مر بمراحل متعددة بعد التدوين تجارى وتوازى مراحل تطور التاريخ الإسلامي العام وهو ما سنثبته بعد قليل.

12-أما عن زعمه بوجود خصائص مميزة للمدرسة المغربية عن نقيضتها المشرقية فنسأل الأستاذ الجابري: هل كان الفكر المشرقي ـ فما تفسير ذيوع الاتجاهات الهرمسية والصوفية في المغرب؟ ألم يتأثر ابن طفيل بابن سينا كما ذهب الأستاذ الجابري نفسه؟(55) وما تفسيره لحركة ابن مسرة التي ـ حسب قوله ـ روجت لأطروحات هرمسية؟ (56) لماذا تغافل عن تأثير ابن عربي وابن برجان وابن العريف فى الغرب الإسلامي وهم الذين ـ حسب قوله (57)ـ شكلوا مدرسة كانت تدرس المبادئ الخفية والتعاليم الرمزية من عهد ابن مسرة؟. ألم يقضي الحموديون الشيعة على الخلافة الأموية في الأندلس؟ ثم ماذا عن جهود المريدين ـ الذين امتزج فكرهم الشيعي بالتصوف ـ في الثورة على المرابطين وتمهيد الأمر للموحدين ـ كان في جوهره شيعياً باطنياً. بل أثبتنا أن حركته السياسية كانت نتيجة تنسيق بين الإسماعيلية في المغرب والأندلس و المشرق (58)، ما رأى الأستاذ الجابري في تلك الآراء التي تقلب رؤيته رأساً على عقب؟

هل غاب عنه نجاح الدعوة الفاطمية الإسماعيلية أصلا في المغرب قبل أن تظهر دولتهم في المشرق؟ ألم تكن جماعة "إخوان الصفا" وهى الواجهة الفكرية للباطنية ـ جماعة مشرقية انتشرت أفكارها في المغرب الإسلامي أيضاً؟.

لقد اعترف الأستاذ الجابري ـ أخيراً ـ بتأثير "حضور الهرمسية وعقلها المستقيل في الثقافة العربية الإسلامية في المشرق والمغرب على السواء"(59) بل انتهى إلى إسقاطها المدرسة الفلسفية المغربية في النهاية. أو ليس ذلك دليلاً على الاعتراف الضمني بأن مقولته عن "القطيعة" محض خرافة ؟

تلك التساؤلات التي طرحناها من خلال التناقضات والمفارقات في كتابات الأستاذ الجابري ليست أكثر من مجرد شواهد تنم عن هشاشة ـ إن لم يكن سذاجة ـ نسقه الفكري الذي زعم جدته. ولا أقل من إثبات تصورنا للعلاقة بين المشرق والمغرب بما يفيد "الاتصال" "والاستمرارية" و "السيولة" وليس "القطيعة" و "الخصوصية".

وأنوه بأن هذا التصور قد أثبتناه من خلال دراسات(60) نظرية وبرهنة عيانية تطبيقية. (61) الأمر الذي يدعونا إلى الاكتفاء بذكر المعالم الأساسية دون دخول في التفصيلات.

ولما كانت طبيعة الموضوع هي التي تفرض منهج تناوله ـ حسب ما يرى ميشيل فوكو ـ نرى أن المنهج المناسب هو المنهج السوسيو ـ تاريخي الذي يجمع بين القدرة على التحقيق والتفسير في آن.

ومن المفيد أن أستهل العرض بنص بالغ الأهمية أورده "إيف لاكوست"(62) يقول فيه: "كان الغرب الإسلامي وثيق الصلة بالمشرق حتى القرن السادس عشر اقتصادياً وثقافياً. ولم يكن بمثابة هامش بعيد عن العالم الإسلامي، كما لم يكن ضرباً من "غرب أقصى" متخلف لأن إفريقيا الشمالية على العكس كانت تمثل مركزاً أساسياً في المبادلات التجارية للعامل المتوسطى والشرق الأوسط. وهى تملك عاملاً قد يكون حاسماً لتطور الحضارة الإسلامية ... كان المغرب يراقب طال ستة قرون طريق ذهب السودان. وخلال مدة طويلة من العصر الوسيط كان الذهب هو المورد الأهم بالنسبة لتجار الشرق ... ومن أجله الحصول عليه كان التجار أولاً يصدرون لإفريقيا الشمالية كل أنواع البضائع. وهذا الواقع الأساسي بالنسبة لتاريخ المغرب كان فى الغالب الأعم مهملاً من قبل المؤرخين المعاصرين فقد كان اهتمامهم محصوراً بذكر المصلحة القبلية وثروة الحكام الخاصة والعاطفة الدينية أو مجابهة أنماط حياة متخلفة للتعرف على تاريخ شمالي إفريقيا الذي يقدمونه فى الغالب بمثابة حوادث متعاقبة بدون آفات" ... "إن تجارة الذهب بمثابة خيط موجه حقيقي لتاريخ شمالي إفريقيا في القرون الوسطى وبمثابة المحرك لتطور المغرب فى العصر الوسيط".(63)

ونحن نضيف إلى ما ذكره لاكوست أن تجارة المغرب مع السودان عبر الصحراء أمدت العالم الإسلامي ـ برمته ـ بأهم سلعتين اقتصاديتين فى العصر الوسيط هما الذهب والرقيق الأسود بينما قامت الأندلس بإمداده بالرقيق الأبيض. يقول ابن خرداذبه (64)أن "جميع ما هو على ظهر الأرض من الرقيق إنما هو من جلب أهل الأندلس". ومعلوم أهمية الذهب والرقيق في اقتصاديات العصور الوسطي، فالذهب كلن يكفل احتياطياً يرجح كفة العالم الإسلام في علاقاته التجارية مع "دار الحرب" على الرغم من أن صادراته كانت أقل من وارداته. والرقيق الأسود كان يشكل عصب الإنتاج فى النشاط الاقتصادي وخاصة الزراعي . إذا أدركنا أهمية دور الغرب الإسلامي في التاريخ الإسلامي العام فى المشرق والمغرب حسب رأي مريس لومبار.(65)

وإذا كانت دراسة التجارة في العالم الإسلامي تشكل مفتاحاً لفهم تاريخه، فإن دراسة "وضعية الأرض" تشكل مفتاحاً آخر، على أساس أن هذا التاريخ في جوهره صراع بين البورجوازية والإقطاع.

ولقد سبق أن أثبتنا أن دراسة العاملين معاً أفضت إلى نتيجتين على جانب من الأهمية، الأولى هي وحدة التطور فى العالم الإسلامي بمشرقه ومغربه. والثانية إعادة تحقيب هذا التاريخ لا على أساس الإقليمية أو الإثنية أو المذهبية بل وفق استقراء معلمي سوسيو - اقتصادي.(66) لقد أثبت الرصد أيضاً أن ازدهار الحياة الفكرية كانت رهينة بالحقب التي سادتها البورجوازية بينما ارتهن انحطاطها بالعصور التي سادتها الإقطاعية فى المشرق والمغرب. إذ كان المغرب في عصر الولاة تابعاً للخلافتين الأموية ثم العباسية. وفى عصر الاستقلال عبر عن ظاهرة عامة سادت المشرق والمغرب أيضاً. بل إن معظم الدول التي استقلت في الغرب الإسلامي تأسست بزعامات مشرقية أو على الأقل وفق أيديولوجيات وافدة من الشرق. فلما انتهى عصر الاستقلال في المغرب جرى توحيد معظم أقاليمه على يد الفاطميين المشارقة. وبرغم كون الدولتين المرابطية والموحدية مغربيتين خالصتين من حيث العصبية الحاكمة إلا أن أسسهما الأيديولوجية كانت مشرقية. بل أثبتنا أن قيامهما كان مرتبطاً بسياسات عامة جرى نسجها في المشرق.

وهذا يقود إلى تأكيد حقيقة السيولة والتواصل الفكري لا "القطيعة" كما ذهب الأستاذ الجابري. وحسبنا أن نشير إلى أن العلاقات الاقتصادية المتواصلة والمستمرة بين المشرق والمغرب قد مهدت لذلك. فلم يحل الخلاف السياسي ولا الاختلاف المذهبي ولا البعد الجغرافي دون سيولة الأفكار بين المشرق والمغرب. يشهد على ذلك "الطرق المفتوحة" براً وبحراً والتي كانت تغص دوماً بقوافل وسفن التجار وجموع الحجاج وطلاب العلم. وهذا يفسر لماذا كانت الخريطة المذهبية في المغرب هي هي في المشرق.

وحسبنا أن بلاد المغرب وفد إليها الخوارج والمعتزلة والمرجئة والشيعة من الشرق. كما أن معظم المذاهب الفقهية المشرقية انتشرت في المغرب والأندلس. صحيح أن هذا النحل والفرق والمذاهب قد تأثرت في بيئتها المغربية بمعطيات المكان،، لكن هذا التأثير ينسحب عليها كذلك فى أقاليم المشرق المختلفة. وفى كل الأحوال لم تكن "الخصوصية" تجب القواعد العامة، بل أن حضارة العالم الإسلامي بأسره يمكن أن تندرج تحت مقولة "التنوع فى إطار الوحدة".

وتنطبق القاعدة على سائر العلوم والفنون والآداب التي سبق إليها المشرق ثم وفدت إلى المغرب والأندلس ليسهم المغاربة بدور فى إثرائها، دونما إلزام للحكم بأن المغاربة كانوا عالة على المشارقة أو أن المغاربة قد نحوا بالحضارة الإسلامية نحواً مستقبلاً له خصوصيته. لقد كان المعين واحداً فى كل الأحوال، أصولاً عربية إسلامية و تأثيرات موروثة عن الحضارات الكلاسيكية، ثم تمثل وهضم وإضافة. يستوي في ذلك المشرق والمغرب سواء بسواء. وإذا كان ثمة تباين واختلاف فالأصول واحدة والتنوع إثراء للفكر الإسلامي عموماً لا دخل في ذلك لعوامل جغرافية أو إثنية أو غيرهما. وإذا تعلق الأمر بالمناهج والرؤى وطبيعة الإشكاليات فإنها لا تشذ عن ذات القاعدة، خاصة إذا ما أدركنا أن الفكر والمنهج شئ واحد.(67)

وإذا جاز لنا التعويل على الإنثولوجيا التي استند إليها الأستاذ الجابري لتبرير مقولته عن "القطيعة" فلا أقل من التذكير بما ذهب إليه دارس أوروبي للفلسفة (68) الإسلامية من أن "العنصرين العربي والبربري عموماً قد تفرعا عن جنس واحد فى العصر الحجري المتأخر". وإذا جاز الأخذ بقاعدة المعطيات البيئية والعقيدية فإن المغرب والمشرق يستويان في النهل من الهرمسية التي ظهرت في المغرب بصورة أكثر حدة عنها فى المشرق. يقول "دى لا سيى" (69)"برغم انتشار الإسلام بين البربر فلا تزال فيه أفكار دينية مما قبل الإسلام فتقديس الأولياء والتوسل إلى أضرحتهم مسخ للإسلام يظهر في صورة ليست مخالفة للمعتقدات فى آسيا كالحلول والتناسخ". أما الأندلس "فكان أهله ينظرون إلى المشرق دائماً في تلمس الهدى الديني. وقد قبلوا الحديث والفقه والتشريع في صورته المشرقية ... بل تفوقوا على المشارقة في الميل إلى الفلسفة المتزمتة والمحافظة الشديدة"(70) بدليل أن مذهب أبى داوود الظاهري المشرقي الذي رفض في المشرق أحياه ابن حزم ليسود الأندلس والمغرب.

وما ذكره الأستاذ الجابري عن خصوصية أنساق ابن باجه وابن تومرت وابن طفيل وابن رشد عن أنساق فلاسفة المشرق إلى حد القول "بالقطيعة"، فأمر مشكوك فيه "إذا ما علمنا أن مشروع ابن باجه كان استمراراً لعمل الفارابي" "كذا لم يسلم ابن باجه من التأثر بالأفلاطونية المحدثة".(71)

أما تومرت الذي جعله الأستاذ الجابري صاحب مذهب أحدث "ثورة ثقافية" فكان "مزاجـًا غربياً بين المتعصب والعالم".

وإبان وجوده فى المشرق "أخذ عن الغزالي ونقل تعاليمه إلى المغرب".(72) ولم يكن عصر الموحدين "إلا مرادفاً للتعصب والاضطهاد الديني".(73) أما ابن طفيل "فكانت تعاليمه في عمومها مطابقة لتعاليم ابن باجه لكن العنصر الصوفي أوضح عنده".(74) أما ابن رشد الذي اعتبره الأستاذ الجابري عقل الثورة الثقافية الموحدية "فقد اتهمه أبو يوسف المنصور الموحدي بالإلحاد".(75) ولم يحز شهرته لا في المشرق ولا في المغرب الإسلاميين بقدر "شهرته عند اليهود وعند الإسكولائيين اللاتين".(76) أما عن الفكر الإسلامي فى المغرب بعد ابن رشد "فقد ساده ابن عربي وابن سبعين وكلاهما صوفي بشكل أو بآخر".(77)

تلك ردود أولية عرضناها فى عجالة لدحض مقولتي الأستاذ الجابري عن "خصوصية المدرسة المغربية الفلسفية" و "القطيعة" بينهما وبين المدرسة الفلسفية المشرقية. ولا يتسع مجال هذه الدراسة لتقديم صورة أوفى عن الفلسفة الإسلامية عموماً من خلال نظرتنا "التوحيدية" التي تعول على "الاستمرارية" و "السيولة" و "التواصل" فى الفكر الإسلامي بين المشرق والمغرب. ونعد بإنجاز تلك النظرة في المجلد الثاني من الجزء الثاني من مشروعنا عن "سوسيولوجيا الفكر الإسلامي" فى القريب العاجل.

ولا أقل من اختتام هذه الدراسة بإثبات ما سبق إثباته في دراسة سابقة نقتبس منها "إن سيولة الفكر الإسلامي في أرجاء العالم الإسلامي شرقاً وغرباً حقيقة انتهينا إليها. وليس الحال كما ذهب البعض من أمثال هاملتون بأن الأوضاع الثقافية في الغرب تختلف عنها في الشرق أو ما ذهب إليه كلود كاهن من أن دور الغرب الإسلامي اقتصر على هضم ما

ورد من الشرق. وتعزى تلك الأحكام وأمثالها إلى عدم إلمام أصحابها بأحوال الغرب الإسلامي عموماً واعتقادهم الخاطئ بأن النهضة الفكرية كانت مرتبطة بإحياء التراث الكلاسيكي من ناحية أخرى.

وقد اعترف بعض هؤلاء الدارسين بقصور في معلوماتهم عن الفكر الإسلامي في المغرب والأندلس. والصواب ما ذهب إليه بعض المنصفين من أنه لا توجد فروق فكرية جوهرية تذكر بين المشرق والمغرب لأن المغرب يدخل ضمن وحدة ثقافية تشمل العالم الإسلامي برمته ...". والسؤال: هل يراجع المفكر العربي الإسلامي الكبير محمد عابد الجابري أفكاره، بل منهجه ورؤيته قبل أن ينزلق إلى المزيد من السقوط وهو بصدد تتمة مشروعه الفكري الطموح؟.

الهوامش :

1 ـ ذلك هو الدكتور لويس عوض المفكر المصري المعروف .

2 ـ راجع نص حوار مع كاتب الدراسة في مجلة (أنوال) الثقافية التي تصدر في المغرب

عدد 28 يوليو 1984 , رقم 129 .

3 ـ ولعل مما ساعد على ذلك وقوفه على ظاهرة الانحطاط الفكري في المشرق العربي المعاصر .

4 ـ يشاركه في ذلك عبد الله العروي الذي حاول في كتابه عن تاريخ المغرب أن يتصدى لمقولات الاستشراق الفرنسي لكنه استسلم في النهاية للاستشراق الفرنسي الجديد .

5 ـ أنجز أطروحته تحت إشراف الأستاذ الجابري لدكتوراه السلك الثالث عن " فلسفة المعرفة عند باشلار "

6 ـ راجع الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر , القاهرة 1986 , ص 74, 75

7 ـ نفسه , ص 74 .

8 ـ راجع مقدمة كتابنا " سوسيولوجيا الفكر الإسلامي" ج 1, الدار البيضاء 1980 .

9 ـ عن مزيد من التفصيلات , راجع يمنى العيد : في معرفة النص , بيروت 1983 , ص 37 وما بعدها .

10 ـ حسن عبد الحميد : التفسير الإبستمولوجي لنشأة العلم , مجلة عالم الفكر , مجلد 17 عدد 3 , 1986 , ص 134 , 135 .

11 ـ نفسه , 136 .

12 ـ نفسه , ص 137 .

13 ـ محمد عابد الجابري : نحن والتراث , الدار البيضاء 1980 , ص 231 , 232 .

14 ـ نفسه , ص 233 .

15 ـ نفسه , ص 243 .

16 ـ نفسه , ص 262 , 263 .

17 ـ نفسه , 278 .

18 ـ نفسه , ص 288 .

19 ـ نفسه , ص 288 .

20 ـ نفسه , ص 288 .

21 ـ نفسه , ص 289 .

22 ـ تكوين العقل العربي , بيروت 1984 .

23 ـ نفسه , ص 213 .

24 ـ نفسه , ص295 .

25 ـ نفسه , ص296 .

26 ـ نفسه , ص297 .

27 ـ نفسه , ص 301 ـ 302 .

28 ـ نفسه , ص 311 .

29 ـ نفسه , ص 308 .

30 ـ نفسه , ص 313 .

31 ـ نفسه , ص 316 .

32 ـ نفسه , ص 323 .

33 ـ راجع دراسته عن الفارابي في مجلة دراسات فلسفية عدد / 1 سنة 76 , ص 34 .

34 ـ نفسه , ص 35 .

35 ـ نفسه , ص 35 .

36 ـ نفسه , ص 192 .

37 ـ راجع في هذا الصدد دراستنا " أدلجة التراث" في العدد 33 من مجلة أدب ونقد , ص12 وما بعدها .

38 ـ راجع مقدمة كتابنا "سوسيولوجيا الفكر الإسلامي " ص 5 وما بعدها .

39 ـ راجع أفانا سييف : أسس الفلسفة الماركسية .

40 ـ راجع جارودي : النظرية المادية في المعرفة .

41 ـ فطن إلى ذلك الأستاذ محمود العالم في كتابه " الوعي والوعي الزائف " , ص 74 .

42 ـ عن هذه التفسيرات راجع كتابنا " قضايا في التاريخ الإسلامي " , الدار البيضاء 1981 , ص 101 وما بعدها , سوسيولوجيا الفكر الإسلامي , ج 1 , ص12 وما بعدها .

43 ـ ط . الدار البيضاء 1971 , ص 378 وما بعدها .

44 ـ راجع كتابه العلامة ابن خلدون " الترجمة العربية " بيروت 1982 , ص 16 ـ 41 .

45 ـ تكوين العقل العربي , ص 163 , 164 .

46 ـ نفسه , ص 164 .

47 ـ نفسه , ص 165 .

48 ـ نفسه , ص 186 .

49 ـ نفسه , ص 165 .

50 ـ نفسه ص 241 .

51 ـ نفسه , ص 242 .

52 ـ محمود العالم : " الوعي والوعي الزائف " ص76 .

53 ـ راجع دراستنا مذهب ابن تومرت بين الوحدة الأيديولوجية والتوحيد السياسي .

54 ـ راجع : عبد الكريم بيصعيني : الصراع الأموي في المغرب الأقصى رسالة ماجستير مخطوطة , ص 27 ـ 29 .

55 ـ راجع تكوين العقل العربي , ص 156 .

56 ـ نفسه , ص 323 .

57 ـ نفسه , ص 324 .

58 ـ راجع دراستنا مذهب ابن تومرت بين الوحدة الأيديولوجية والتوحيد السياسي .

59 ـ راجع تكوين العقل العربي , ص 325 .

60 ـ راجع مقدمة كتابنا مغربيات .

61 ـ راجع كتبنا : الأغالبة ـ الخوارج في بلاد المغرب ـ سوسيولوجيا الفكر الإسلامي ـ مقالات في الفكر والتاريخ ـ فكرة التاريخ بين الإسلام والماركسية ـ جذور الطائفية في العالم العربي ـ

62 ـ العلامة ابن خلدون , ص 20 .

63 ـ نفسه ،ص21.

64 – المسالك والممالك ،ليدن 1889،ص153 .

65- ـ سوسيولوجيا الفكر الإسلامي ،ج2 الدار البيضاء 1981ص193.

66- سوسيولوجيا الفكر الإسلامي ،ج1،ص34،33.

67- حسن عبد الحميد : التفسير الإبستمولوجي لنشأة العلم ،ص158.

68-أوليرى دى لاسى :الفكر العربي ومكانه في التاريخ –الترجمة العربية – القاهرة 1961،ص235،234.

69- نفسه ،ص236، 70- نفسه ص 239، 71- نفسه ،ص251.

72 – نفسه ،ص253. 73- نفسه ،ص256. 74- نفسه ،ص257 .

75- نفسه،ص258. 76- نفسه ،ص261 . 77- نفسه ،ص266.

التراث الأندلسي الحاضر باستمرار في الثقافات العربية و الأجنبية

الأستاذ الدكتور حامد أبو أحمد

يقول المؤرخ الفني توريس بلباس Torres Balbas في إحدى دراساته " إن أي قشتالي من القرنين الثالث عشرأوالرابع عشرالميلادي يزور لأول مرة أي مدينة في إسبانيا الإسلامية لابد أن يؤخذ بألوان المآذن الزاهية المتعددة ، وكذلك الأسوار الخارجية التي تطوق كثيراً من العمارات ،ألوان متعددة أنجزت بمزج خامات مختلفة بالاضافة إلى الخزف والطلاء ، وكانت نبعاً لا يفيض لجمال معماري نحاول عبثاً أن نستغني عنه منذ عدة قرون " [1] .

ولم تكن المدن الأندلسية وحدها هي المزدهرة بل كان هناك ازدهار في كل شيء : في العلوم ، والثقافة والطب والزراعة والهندسة والآداب والفنون والفلسفة وغير ذلك من صنوف الفكر والفن . ولذلك لم يكن غريباً أن تنقش أشعار ابن الخطيب و تلميذه ابن زمرك على جدران قصر الحمراء في غر ناطة ، و أن ينشغل العلماء والباحثون المحدثون في قراءة الأبيات ودراساتها ونسبتها إلى مؤلفها كما ذكرنا إميليو جارثيا جوميث في دراسة مشهورة له عن ابن زمرك شاعر قصر الحمراء . وهذا الازدهار المعماري في الأندلس مازال إلى الآن يثير دهشة الباحثين . تقول الدكتورة لوثي لوبيث – بارالت في كتابها " أثر الإسلام في الأدب الأسباني " : " كانت قرطبة مدينة مبلطة و مضاءة بأنوار تنطلق من النواصي أو من البوابات الرئيسية للمنازل ، بينما بعد ذلك بحوالي سبعمائة سنة لم يكن في لندن مصباح واحد ينير الشارع ، وأيضا بعد ذلك بقرون كان المواطن يغوص في الطين حتى ركبتيه في شوارع باريس في أيام المطر ، وعندما كانت أوكسفورد تنظر إلى الحمامات على أنها شيء وثني كانت أجيال العلماء من القرطبيين تنعم بالحمامات الشعبية . و من هنا جاء احتقار هؤلاء العرب للأوربيين في الشمال لدرجة أن القاضي الطليطلي " صاعد " (توفي عام 1070 م) كان يعتقد أن خشونتهم تعود إلى أن الشمس لا تطلق أشعتها على رؤوسهم مشيراً بذلك إلى المناخ البارد والغيم الكثير" [2] .ولا شك أن الآثار الباقية من المدن الأندلسية مازالت تجذب إلى اليوم الملايين من السائحين ، ومازالت تثير دهشتنا نحن العرب . أذكر أني عندما ذهبت إلى غرناطة لأول مرَّة في منتصف السبعينيات تقريبا وزرت منطقة قصر الحمراء لم أصدق أن العرب كانت لهم هنا حضارة بهذه القوة . فقصر الحمراء تحفة معمارية فنية لا مثيل لها ، إنه مبني ومزخرف من أدوات تعتبر هشَّة مثل القرميد والجص لكن الفنان الذي أحكم البناء والزخرفة جعلها تتحمل المئات من السنين ، وتقاوم عوادي الزمن ، وتظل على الدوام تحفة فنية رائعة و مدهشة ومما يذكر في هذا الصدد أنه بعد سقوط غرناطة عام 1492 م و مجيء الملكيين الكاثوليكيين فرناندو وإيزابيلا ، قام أحد خلفائهما وهو - على ما أذكر – الإمبراطور كارلوس الخامس ببناء قصرمتين البنيان عريض الجدران بجوار قصر الحمراء حتى تنكسف إشعاعات القصر العربي لكن أي زائر لهذه المنطقة يقول لنفسه مثلما قال زائر كبير ذات يوم :

" ما أتعس هذا القصر الذي شاء له حظه العاثر أن يبنى بجوار قصر الحمراء !! " . وعندما بنى العرب قصر الحمراء كان لديهم وعي حضاري بأهمية الخضرة و لهذا أحاطوه بالبساتين ، وأقاموا بالقرب منه ما يعرف
بـ " جنية العريف " و هي عبارة عن مبنى صغير محاط أيضا بالأشجار و الزروع . لم ينس الفنان المعماري العربي كذلك أن يقيم القصبة التي تشرف علي المدينة ويراقب من خلالها أي قدوم أو تسلل للقوات الغازية و قد أدهشني أن أجد علي هذه القصبة أبياتا شعرية محفورة في الجدار لشاعر عن العصر الرومانتيكي تقول ترجمتها (وهي عن شخص أعمي) :

.....

يا سيدتي ، أعطـه حســـــنة

لأنه ليس هناك في هذا العـالم

إنســان أكـثر بؤســـــــــاً

ممن وار أعمى في غرنـاطة

وذلك لأن الأعمى في منطقة الحمراء لن يستطيع أن ينعم بهذا الجمال الساحر ...

و مما يثير الانتباه أن تقليد الكتابة على الجدران مازال مستمراً عند الأسبان المعاصرين . فعندما ذهبت إلى قرطبة لأول مرة في منتصف السبعينيات أيضاً لفت نظري ضمن ما شاهدت ، نصب تذكاري أقيم احتفالاً بذكرى ابن زيدون وولاّدة بنت المستكفي منقوش عليه بيتان لابن زيدون ، يقول :

يا من غدوت به في الناس مشتهرا قلبي يقاسي عليك الهم والكـدرا
لو غبت لم ألق إنسانا أســـر بـه وإن حضرت فكل الناس قد حضرا

الثقافة الأنـــــدلسية :

والمتأمل في إبداعات الثقافة الأندلسية يدهشه التنوع والعمق والازدهار في كل المجالات.
هذه الإبداعات أثارت وماتزال تثيرانتباه الدارسين العرب والأجانب فالمستعرب الفرنسي المعروف ليفي بروفنسال يكتب عن حضارة العرب في الأندلس ، وعن تاريخ أسبانيا الإسلامية من الفتح إلى سقوط الخلافة القرطبية ، ومحمد عبد الله عنان يكتب كتابه المشهور: " دولة الإسلام في الأندلس " من أربعة مجلدات وغير ذلك من الكتب ، وميجيل آسين بلاثيوثيوس يصدر أعمالا كثيرة في غاية الأهمية ، وكذلك لرميليو جارثيا جوميث ، والدكتور حسين مؤنس ، والدكتور الطاهر أحمد مكي .. الخ ، بل إن بعض المؤلفين الكبار من الأجانب بعامة والأسبان بخاصة الذين لا يعرفون اللغة العربية لكنهم خصصوا جهودهم لدراسة الجذور والأصول يجدون أنه لا مناص من دراسة التأثير الأندلسي علي ثقافة أوربا من هؤلاء العلامة الإسباني رامون مينينديث بيدال (1869 – 1968 م) الذي ألف كتبا مهمة عن ثقافة العرب في الأندلس من بينها " الشعر العربي والشعر الأوروبي " و " أسبانيا في عصر السيد "

.. والسيد بتسكين الياء كما ينطق في الأسبانية هو رود يجوديان دي بيبار صاحب الملحمة المشهورة
" ملحمة السيد " و " اللغة الإسبانية في عصورها الأولى " الذي يدرس فيه ، ضمن ما يدرس ، تأثير اللغة العربية في ظهور اللغة القشتالية ، نسبة إلى منطقة قشتالة ، وهي الأسبانية ..
ولعل أهم كتب مينينديث بيدال التي ركزت علي دور العرب الثقافي والحضاري في الأندلس هو كتابه " أسبانيا حلقة وصل بين المسيحية والإسلام " ..
معروف أن الفيلسوف ابن رشيد القرطبي هو صاحب شروح أرسطو ، وهذه الشروح هي التي نقلت روح الحضارة اليونانية إلى أوربا في عصر النهضة .
وما زالت تتوالى الكتب للأجانب والعرب لتلقي الأضواء علي بعض الجوانب في الثقافة الأندلسية الباهرة من ذلك – علي سبيل التمثيل فقط – كتاب " الحياة العلمية في عصر ملوك الطوائف في الأندلس " للدكتور سعد عبد الله البشري (الرياضي ، 1993) ، وكتاب " رثاء المدن في الشعر الأندلسي " لعبد الله محمد الزيات (منشورات جامعة قار يونس بليبيا عام 1990) ،
وكتاب " شعر الأسر والسجن في الأندلس " للدكتور بسيم عبد العظيم عبد القادر
(جامعة المنوفية 1995) .
دراسات لا حصر لها ورسائل جامعية كلها تدل علي أن الثقافة الأندلسية والأدب الأندلسي ما زالا حاضرين وفاعلين إلي اليوم سواء في الجامعات العربية أو الأجنبية ..
إنها ثقافة إنسانية خالدة ، وكانت مزدهرة علي مدي فترة زمنية طويلة (حوالي ثمانمائة عام) ، وهذه فترة ليست قليلة في تواريخ الأمم والشعوب .. ولهذا تقول لوثي لوبيت – بارالت في كتابها المذكور " أثر الإسلام في الأدب الأسباني " :
" والواقع أنه عندما كان الأدب القشتالي يتأهب لتقديم أولى ثمراته كان العربي في فترة ازدهار كاملة .. لقد كان المعتمد بن عباد ملك إشبيلية في عصر الطوائف (1040 – 1095 م) ، والذي نذكر أنه كان حليفا عسكرياً لرودر يجودياث في ملحمة السيد ، يملأ نهر الوادي الكبير بالأضواء عندما كان يعقد مسابقات الشعر والموسيقي في مراكب تقطع النهر وعليها جذوات مشتعلة ، وكانت أعماله الشعرية من الكثرة لدرجة أن المستعرب أنخل جونتاليث بالنثيا عندما درسها في كتابة " تاريخ الأدب العربي – الأسباني " (1945) قسمها إلى مرحلتين :- مرحلة ما قبل نفيه إلى أراضي أغمان في المغرب ، ومرحلة ما بعد ذلك (3) ولا شك أن ثقافة وحضارة عاشت كل هذا الازدهار لا بد أن تستمر حية إلى اليوم .. وأذكر أني عندما كنت في أسبانيا للدراسة سألت أحد الأساتذة لماذا يولي المثقفون الأجانب اهتماماً كبيراً بالثقافة الأندلسية أو العربية القديمة بعامة في مقابل الاعتماد القليل الراهن عدم الاهتمام بثقافتنا الحالية فرد قائلا :
" لأن الثقافة القديمة كانت فاعلة ومزدهرة وأثارها ما زالت واضحة وباقية إلي الآن ، على حين أن الثقافة الحالية ليس لها أثر ، وما زالت موسومة بالطابع الأجنبي ، أي لم تتكون لها شخصيتها المستقلة بعد " ولهذا يندهش المرء عندما يجد الأجانب يدرسون العلم العربي ، ويسلطون الأضواء على شخصيات مهمة مثل ابن رشد والفارابي وابن سينا وابن مسرة وابن عربي وابن حزم وغيرهم من المفكرين والعلماء والمتصوفة كما يسلطون الأضواء على شعراء مثل المعتمد بن عباد وابن قزمان وابن زمرك ، وابن الزقاق وابن خفاجه و سواهم .
وإذا كنا لا نستطيع أن نلم مجرد إلمام بجوانب كثيرة في الثقافة الأندلسية ووجودها الحاضر معنا إلى الآن فإنني - فيما بقي لي من سطور – سوف أركز علي أمرين فقط :

أولا : بعض الكتب التي مازال لها إلى الآن تأثير على ثقافتنا و ثقافة العالم .

ثانيا : بعض الشعراء الذين مازالت أصداؤهم ترن في أسماعنا إلى اليوم .

كتب أندلسية :

لا شك أن التركيز هنا على عدد من الكتب لا يعني أنها هي الأكثر أهمية والأقدر على البقاء و الاستمرار إنما نحن نأخذها علي أنها مجرد أمثلة لا أكثر ولا أقل لأننا لسنا في مقام التقييم أو التقويم للكتب الأندلسية وإنما نهدف فقط إلى أهمية هذه الثقافة واستمراريتها . من هذه الكتب كتاب " طوق الحمامة في الألفة والألاف " لابن حزم الأندلسي ".

هذا الكتاب اهتم بتحقيقه ونشره أستاذان كبيران هما الدكتور إحسان عباس والدكتور الطاهر أحمد مكي . ومن قبلهما اهتم بترجمته إلى اللغة الأسبانية المستعرب المعروف إميليو جارثيا جوميث وكتب له مقدمة مهمة الفيلسوف خوسيه أورتيجا إي جاسيت. وأذكر أني استمعت شخصيا لجارثيا جوميث في مدريد وهو يتحدث عن هذا الكتاب فكان من بين ما قال :

" إن كتاب " طوق الحمامة " كتاب فريد في الحب ، وليس له مثيل في عصره ، ألفه فقيه أندلسي هو ابن حزم الظاهري الذي لم يكن ينتظر منه أن يكتب كتابا في هذا الشأن " .

ويروي لنا الدكتور الطاهر مكي في الطبعة التي حققها و نشرتها دار المعارف بالقاهرة كيف أثار الكتاب انتباه الأجانب واهتموا بتحقيقه ونشره ، من بينهم المستشرق الروسي د . ك . بتروف الذي أصدر بمعاونة مواطنه المستشرق كراتسكو فسكي طبعة كلية الآداب / جامعة بطرسبورج الإمبراطورية في أوائل القرن الماضي .

وممن قاموا على تحقيق الكتاب وطبعه أيضا في منتصف القرن العشرين المستشرق الفرنسي ليون برشيه .. .. الخ . والكتاب - كما يقول الدكتور الطاهر- سيرة ذاتية أو هو قريب منها للجانب العاطفي من حياة ابن حزم وقاد إلى الحياة العاطفية لعدد من معاصريه و رفاقه ممن شغلوا مناصب رفيعة في الإدارة والقضاء والجيش علي أيامه . ومما يلفت النظر في طبعة دار المعارف أن الدكتور الطاهر مكي قد نص على أنه أبقى علي الكتاب بكامله مبررا ذلك بقوله :

" إن ما يرتضيه ابن حزم الأديب العالم والفقيه الظاهري وما يقبله ذوق المسلمين في قرطبة الزاهرة عاصمة الأندلس أيام الخلافة وما بعدها في القرن العاشر الميلادي وما تلاه ليس تدينا ولا ورعا ولا تطورا ولا محافظة أن ترفضه قاهرة القرن العشرين ورائدة النهضة في العالمين العربي والإسلامي ومن هنا أبقيت النص علي حاله كاملا " .

وجدير بالذكر هنا أن طبعة " دار المعارف " الأولى من كتاب " طوق الحمامة " صدرت عام 1975.

ومن الكتب المهمة التي سمعت إميليو جارثيا جوميث يتحدث عنها باهتمام شديد وكذلك تلميذه إلياس تيريس الذي درست عليه الأدب الأندلسي في جامعة مدريد المركزية Computense ، كتاب " التبيـان " وهو مذكرات كتبها الأمير أبو عبد الله آخر ملوك بني زيري في غرناطة وهذه المذكرات ـ كما قال جوميث - لم يكن للناس بها عهد في ذلك الوقت و لم تكن معروفة أو شائعة ومن هنا تأتي أهمية هذا الكتاب وعندما قرأت هذه المذكرات اكتشفت أنها لا تقتصر على الجانب السياسي بل تشمل جوانب أخرى كثيرة وأول من حقق هذا الكتاب هو المستعرب الفرنسي ليفي بروفنسال ، بعد أن قرأ في كتاب " الحلل الموشية " أن الأمير عبد الله بن بلقين قد دون تاريخا عن الدولة التي أسستها أسرته في إسبانيا وقد عثر بروفنسال على مخطوطة الكتاب في جناح تابع لمسجد القرويين في فاس . أما العنوان فقد اكتشفه صدفة عندما كان يقرأ في كتاب " المرقبة العليا " لأبي الحسن النباهي فوجد العنوان كاملا هو " التبيان

عن الحادثة الكائنة بدولة بني زيري في غرناطة " . ويقول ليفي بروفنسال عن هذه المذكرات :
" إن هذه الترجمة الشخوصية تكون أعظم مجموعة وثائق تملكها عن تاريخ ملوك الطوائف وأقلها تحويرا " ، كما يقول أيضا : " إنه لا يعرف من هذا الصنف التاريخي إلا مصنفا واحدا هو كتاب البيذق صاحب المهدى بن تومرت مؤسس الدولة الموحدية ، وكان قد عثر له في العشرينيات من القرن الماضي ، علي مخطوط في مكتبة الإسكوريال بإسبانيا .
الكتب الباقية والمؤثرة إلى الآن من الثقافة الأندلسية كثيرة ولا يمكن حصرها ، ومن ثم نكتفي الآن بالإشارة فقط علي بعض العناوين ، مثل : " الإحاطة في أخبار غرناطة " للسان الدين بن الخطيب
و" المقتبس " لابن حيان ، و " العقد الفريد " لابن عبد ربه ، و" بغية الملتمس " لأحمد ابن يحيي الضبي ، و" البيان المغرب " لابن عذارى المراكشي ، و " الحلة السيراء " لابن الأبار ، و" الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة " لابن بسام ، و" رسالة التوابع و الزوابع " لابن شهيد ، و" حي بن يقظان " لابن طفيل ، و" الصلة " لابن بشكوال ، و "طبقات الأمم " لصاعد التطيلي ، و " نفح الطيب " للمقري ، و" طبقات الأطباء " لابن جلجل ، و" قضاة قرطبة " لآبي عبد الله الخشني ، و" المطرب من أشعار أهل المغرب " لابن دحية ، و" رسالة في فضل الأندلس " للشقندي .. الخ .
ولا يمكن أن نغفل في هذه العجالة الموشحات والأزجال الأندلسية وأثرها البارز في ظهور الشعر الغنائي الأوربي كذلك تأثير التصوف الإسلامي الأندلسي علي أكبر مدارس التصوف في عصر النهضة أو العصر الذهبي الأسباني كالمدرسة الكارميلية .
أما عن تأثير الفكر الأندلسي فحدث ولا حرج ويكفي أن أحد كبارالأساتذة في جامعة مدريد وهو ميجيل كروث إيرانانديث قد خصص لذلك كتابا ضخما من مجلدين درس فيه تأثير المدارس الفكرية الأندلسية علي الفكر الأوربي الحديث .

شعراء أندلسيون مازالوا حاضرين :

لا يمكن لأحد أن ينكر أن عددا كبيرا من شعراء الأندلس مازالت أسماؤهم تتردد بقوة إلى الآن حتى في أوساط الجماهير التي لا تكاد تعرف شيئا عن الشعراء المعاصرين من هؤلاء ؛الشاعر القرطـبي ابن زيدون الذي لا يذكرإلا وذكرت معه قصيدته النونية التي حظيت بمعارضات كثيرة
من جانب الشعراء المحدثين ومنهم أميرالشعراء أحمد شوقي في قصيدته المشهورة التي مطلعها:

يا نائح الطلح أشباه حوارينا تأسي لواديك أم تأسي لوادينا

هناك كذلك ابن زهر شاعر الموشحات و موشحته التي تجري علي الألسنة وهي :

أيها الساقي إليك المشتكي قد دعوناك وإن لم تسمع

وابن قزمان الزجال الذي كتب عنه جارثيا جوميث دراسة مهمة تحت عنوان " صوت في الشارع " ، وأعتقد أن هذه الدراسة قد طورت بعد ذلك لتشمل تحقيقا لديوانه . و قد رأى جوميث - كما أسلفت - أن الزجل والموشحات الأندلسية كان لها دور كبير في ظهور الشعر الغنائي الأوربي .

وممن حظي باهتمام عالمي كبير الشاعر المعتمد بن عباد ملك إشبيلية ، فقد ترجمت أشعاره إلي لغات كثيرة واهتم به كبار المستعربين لأنهم وجدوا في قصائده التعبير الأسمى عن الألم الإنساني و خاصة فيما يتعلق بشعر الحنين والشكوى عندما قضى فترة طويلة من حياته أسيرا في بلدة بالمغرب أسمها " أغمات " وهو يرى بناته يغزلن الصوف لإعالة هذه الأسرة المقهورة التي كانت تتمرغ في النعيم في عاصمة مملكة " إشبيلية " ..
من الشعراء الأندلسيين البارزين ابن خفاجة وابن الزقاق و ابن زمرك وابن هانئ وابن دراج القسطلي ، وابن شهيد و يحيي الغزال و سواهم شعراء لا حصر لهم حتى ليحس المرء وهو يقرأ في كتاب " نفح الطيب " أو " الذخيرة " أو" العقد الفريد " أو غير ذلك أن كل الأندلسيين كانوا يكتبون الشعر . وعندما ترجم جوميث مختارات من هذا الشعر الأندلسي إلي اللغة الأسبانية في أوائل القرن الماضي كان لهذه المختارات تأثير كبير في الساحة الشعرية الأسبانية لدرجة أن الشاعر المشهور خوان رامون خميني (نوبل في الآداب 1956) اعتبر أن هذه الأشعار الأندلسية تستحق أن نعدها طليعة للشعر الرمزي الحديث الذي ظهر في فرنسا في منتصف القرن التاسع عشر تقريبا ، ومما قاله في ذلك :
" إن الشعراء العرب الأندلسيين رمزيون كما يمكن أن نلاحظ في المختارات التي ترجمها جارثيا جوميث "[5] ، وقال أيضا : " إن التصوف الموجود عند الرمزيين مأخوذ من متصوفينا و من الشعر العربي الأندلسي . فقد أثر المتصوفون الأسبان في الرمزية مثلما أثر ألن بو وفاجنر وموسيقي فاجنر. وكان شعرالقديس خوان منتشرا في فرنسا بفضل ترجمة الراهب سوليسم وظل كذلك في المخطوطات حتى قبل أن تظهر أول طبعة في إسبانيا و قد تحدث بول فاليري بشيء عن ذلك لا يرد إلى ذاكرتي الآن " [6] .

الهوامش :

(1) نقلنا هذه الفقرة من دراسة مشهورة لإميليو جارثيا جوميث عن الشاعر الغرناطي ابن زمرك و هذه الدراسة وردت في كتابه " خمسة شعراء مسلمين " الذي ترجمه الي العربية الدكتور الطاهر احمد مكي تحت عنوان " مع شعراء الأندلس والمتنبي - سير ودراسات " ، دار المعارف ، القاهرة ، 1974 .
(2) لوثي لوبيث - بارالت ، " أثر الإسلام في الأدب الإسباني " ترجمة كاتب هذه السطور و آخرين ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولي ، عام 2000 ، ص 45 .
(3) المصدر السابق ص 46 .
(4) انظر هذه الدراسة في الكتاب سابق الذكر التي ترجمه الدكتور الطاهر مكي تحت عنوان " مع شعراء الأندلس والمتنبي " .
(5) انظر ريكاردو جيون " محادثات مع خوان رامون خمينيث " وقد ترجمت هذه المحادثات أخيرا ، و سوف تنشر قريبا ضمن المشروع القومي للترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة ، و لكننا علي أية حال نشير الآن إلى رقم الصفحة في الطبعة الأسبانية و هو 103 .
(6) المصدر السابق ، ص 74 – 75 .

التناص في التراث المصري والتواصل المعرفي

أ.د. عوض الغباري
كلية الآداب – جامعة القاهرة

يهدف هذا البحث إلى دراسة مفهوم العلاقة بين النصوص الأدبية من حيث أثر النصوص السابقة في تشكيل النصوص اللاحقة، أو ما يُسمَّى أيضا بتداخل النصوص فى الأدب المصري من منظور نقدي حديث تمثله نظرية "التناص" Intertextuality.
وقد اخترت هذا الموضوع بالتحديد لاعتقادي أنَّ نظرية التناص بمعناها الحديث كما سأعرضه، تتيح للباحث العربى أن يستفيد من دلالاتها الإيجابية، وإنجازاتها الفكرية والأدبية والنقدية فى تعميق رؤيته ودراسته للأدب العربى فى اتصال حلقاته الإبداعية من جيل إلى جيل مع الوعى باختلاف المُعْطَى الثقافي الغربي لهذه النظرية عن المعطى العربي الذى تعددت جوانبه الثقافية والأدبية ممثِّلة ثراء معرفيا، وغنىً منهجياً فى دراسة علاقة الشاعر الجديد بالشاعر القديم فى تراثنا العربى القديم والمعاصر.
وقد كان للشعر العربي تواصلاً إيجابياً مع التراث العربى الذى ثقفه الشاعر فتجلَّت أبعاده العميقة في شعره الذى ألفه بأسلوب فنى متميز جسَّد أثر هذا التراث العربى فى خياله.
وقد عبَّر هذا الشعر المصري تعبيراً جميلاً عن أثر القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي، خاصة شعر المتنبي، فضلاً عن الفنون العربية والنثرية، وأهمها المَثَل.
وكان للتناص بالتراث العربي أثره في تشكيل العبارة الشعرية مما أنتج أدبا متميِّزا بقدر ما هو متأثر متداخل مع هذا التراث الزاخر الذي أمد الشاعر بمعين لا ينضب من الزاد المعرفي والفني، تجلَّت فيه آثارالثقافة العربية بأبعادها الحضارية الإسلامية التي نهل منها الشعراء والكُتَّابُ كلٌ بطريقته الفنية الخاصة، وارتشف هؤلاء الأدباء من رحيق بستان التراث العربي، فحوَّلوا ما ارتشفوا منه عسلاً جَنِيّا "فيه شفاء للناس" .
وقد توخيتُ في هذا البحث منهجا تناصت – من خلاله – نظرية التناص في النقد الحديث – غربيا وعربيا – بها في النقد العربي القديم، خاصة في موضوع السرقات الأدبية، مما أفاد في قراءة الشعر المصري من منظور هذا التواصل الأدبي الذي مثَّله شعر ابن نباتة المصري، مثلاً، مع التراث السابق عليه. وقد عرضت النظرية الغربية عرضا نقدياً، مبيِّنا ما يمكن الالتقاء معه منها من منظور وعينا العربي الإسلامي المعاصر في علاقته الصحيحة بتراثه، ثم انتقلت إلى الجانب التطبيقي، فدرستُ شعر ابن نباتة من منظور ما اصطلحتْ عليه نظرية التناص الحديثة مما يتسق مع المنظور النقدي العربي قديماً وحديثا. عرضت في هذا البحث لمفهوم نظرية التناص الغربية، وعلاقتها بالنظرية السيميوطيقية وبالبنيوية وبالمهاد اللغوي لنظرية "سوسيير اللغوية".
كما أتناول بالنقد مفهوم "موت المؤلف" و"حياة القارئ" في نظرية التناص الحداثية، مقارناً بينها وبين مفهوم التناص في التراث العربي وتجلياته ممثلاً فى شعر ابن نباتة المصري في حواره الخلاق مع الشعر الجاهلي والقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف ومصطلحات العلوم والفنون وأسماء الأعلام والتراث العربي خاصة الشعر ، وشعر المتنبى على وجه أخص.

وقد ختمتُ هذا البحث بتقييم وتأصيل لمفهوم التناص فى شعر ابن نباتة، واضعاً قضية السرقات الأدبية في التراث العربي في نصابها، حركة نقدية لها منظومتها العربية الخاصة التي لا يجب أن نقلِّل من قيمتها لحساب نظرية التناص الحديثة فى أمل للتواصل مع تراثنا دون عزله عن عصرنا، وما يمثِّله من تطور للنظريات الأدبية والنقدية، ودون قطيعة معرفية مع التراث كما دعا إلى ذلك الحداثيون الغربيون، ومَنْ نحا نحوهم من الحدايثين العرب. ولا يعني تقدير التراث لونا من تقديسه أو وضعه فوق النقد، كما لا يعني التواصل معه القطيفة المعرفية مع ما أدَّت إليه

نتائج النظريات الغربية الحديثة دون الافتئات عليها، أو الانبهار والتعالي بها على التراث العربي، أو فرض منظومتها الثقافية المختلفة عن المنظومة الثقافية العربية. وقد أوردت أمثلة دالة للتناص في شعر ابن نباتة المصري.

مفهوم التناص

التناص – مصطلحا أدبيا – هو [العلاقة بين نصين أو أكثر، وهى التي تؤثر في طريقة قراءة النص المتناص "Intertest" أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى، أو أصداؤها][1].

وتحديدا لمصطلح "التناص" الذي يُعَدُّ من جوهر العملية الشعرية[2]، يجب التمييز بينه وبين عدة مفاهيم أخرى نراها فى بعض الدراسات المتعلقة بالتناص، وأهم هذه المفاهيم التي تتداخل تداخلاً كبيراً مع مفهوم التناص " الأدب المقارن" و"المثاقفة"، و"دراسة المصادر"، و"السرقات"[3].

ولا يعني مفهوم التناص تلاشي الصوت الخاص الشاعر للشاعر اللاحق المتناص مع شاعر سابق "فكل صوت له قيمته الخاصة، وإنْ فُهم فى سياق الأصوات الأخرى المحيطة به"[4].

وتُعدُّ جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) مؤسِّسة مصطلح "التناص"[5] [على أساسٍ من انعكاس واحد أو مجموعة من الأصول الثقافية فى كل نصن مما يجعل التناص حوارا للنصوص. وقد أشار "ت.س.إليوت" T.S. Eliot إلى أن الكاتب يجب عليه أن يكتب واضعا كل المعلومات عن الأدب الأوروبي نصب عينيه] [6].

وقد اعتمدت جوليا كريستيفا فى تأسيس مفهوم التناص على إنجاز النظريات السابقة، وأهمها السيميوطيقية[7]، والنبوية[8]، كما اعتمدت على جهود كثير من النقاد الذين اهتموا بالتاريخ الثقافي، وتجلياته في الأدب مثلما يتصل بجهود "باختين" "Bakhtin" وتحليله لتاريخ التراث "The history of tradition"، وتجلياته فى الرواية خاصة، وقد ألمح إلى تداخل الصور النصية فيها[9].

وترى جوليا كريستيفا أنَّ التناص ترحال للنصوص، وتداخل نصي، مستفيدة كذلك بالإنجاز النقدي الذي تناول علاقات النصوص وأثر السابق في اللاحق دون أن يضع النقاد له اسم "التناص" بالتحديد، فتقول إنه في فضاء نص معيَّن "تتقاطع وقتنا فى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[10]، وأنَّه "إذا ما أُخذِ القول الشعري داخل التداخل النصي فإنه يكون مجموعة فرعية من مجموعة أكبر"[11] تمثِّل فضاء النصوص في المحيط الثقافي الغربي، ومن ثَم ترى أنه لا يمكن اعتبار المدلول الشعري نابعاً من سنن محدد، لأنه [مجال لتقاطع عدة شفرات "على الأقل اثنتين" تجد نفسها فى علاقات متبادلة][12].

([1]) محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996، ص46.

([2]) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)، المركز الثقافى العربى، المغرب، الدار البيضاء، ط ثانية، 1986، ص 11.

([3]) المرجع السابق، 119.

([4])Arnold M. Peruel, Intertextuality in García Márquez, Spanish Literature Publications Company, York, South Carolina, 1994, p.X.

([5]) Ibid.

([6]) Ibid, p.120 .

([7]) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال للنشر، المغرب، الدار البيضاء، ط أولى، 1991، ص 72، وما بعدها.

([8]) المرجع السابق، ص 89، وسوف نرجع إلى علاقة التناص بالسيميوطيقية والبنيوية.

([9]) محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 47.

([10]) جوليا كريستيفا، علم النص، 21.

([11]) المرجع السابق، 78.

([12]) المرجع نفسه.

فأسلوب الحوار بين النصوص يندمج كل الاندماج بالنص الشعري وهو ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي على حد تعبيرها[13]. أمَّا بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإن التناص فيها قانون جوهري إذ هي على حد قولها، "نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفى نفس الآن، عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً"[14].

وهذا يعني أن التناص ليس عملية بسيطة يمكن من خلالها فصل الأثر السابق عن العمل اللاحق المتأثر، فالنص الشعري، بهذا المفهوم، يخضع لعملية بناء وهدم للنصوص الأخرى فينتج النص الجديد "داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفى متزامنين لنص آخر"[15] . ومن هنا فليس هناك تكرار لوحدات

(التأثير والتأثر) أو بمعنى آخر "لا تظل الوحدة المكررة هي هي، وهو ما يجعلنا نتبنى كونها تصبح أخرى بمجرد ما تخضع للتكرار"[16] .

علاقة نظرية التناص بالنظرية السيميوطيقية:

ومع أنّ مفهوم كريستيفا للتناص أساس لنظريته، ومع أنني حاولت تحديد مصطلح التناص بناء على مفهومها الذي استقته من روافد نظرية متعددة، فإنه تجب الإشارة إلى أن هذا التحديد ليس جامعاً مانعاً عند مُنَظِّري التناص[17] ، وهو أمر طبيعي لأنه مصطلح حديث "ولأن فترة الاهتمام به، ودراسته بدأت من حوالي عشرين عاماً فقط[18] . ومع ذلك فإنَّي أحاول استخلاص مقومَّات التناص من مختلف التعريفات مما يساعد فى تأصيل مفهومه الاصطلاحي بناء على ما سبق، ويمكن معه القول إنه "فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[19] ، فالنص المتناص امتصاص للنصوص الأخرى، يجعلها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، ويحوِّلها بتقنياته المختلفة بقصد مناقضة خصائصها، ودلالتها، أو بهدف تعضيدها، ومعنى هذا أنّ التناص هو "تعالق" (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[20] .

وتربط جوليا كريستيفا العلامات القائمة في أي نظام لغوي بما تسميه "النظم الرمزية" الموجودة سلفاً، مما اتسع معناه، أخيراً، في دراسة السيميوطيقا ليدل على التشابك بين النصوص على أي مستوى صوتياً كان، أو دلالياً ، أو تركيبياً[21] . ومن هنا كتب "ليون س. رودييه" " Lion S. Rodiez" في مقدمة كتاب جوليا كريستيفا "الرغبة فى اللغة" "Desire in Language" الذي ترجمه [ينعى سوء فهم هذا المصطلح بصفة عامة، إذ ينكر جانب تأثير كاتب في كاتب، وفكرة مصادر العمل الأدبي مؤكَّدا أنّ المقصود به "تبادل مواقع نظم العلامات فيما بين النصوص" آي إحلال نهج أسلوبي محل نهج، وأنّ ذلك هو ما كانت كريستيفا ترمي إليه فى كتابها "ثورة اللغة الشعرية"][22] .

وهذا التصحيح لمفهوم جوليا كريستيفا للتناص، يضعنا، فى الحقيقة، فى قلب النظرية السيميوطيقية، والسيميوطيقا، حسب مفهوم "إكو" "Eco" "العلم الذي يدرس سائر ظواهر الثقافة بوصفها أنظمة للعلامات، قائمة على فرضية مؤدَّاها أنّ ظواهر الثقافة جميعها ما هي فى

([13]) المرجع السابق، 79.
([14]) المرجع نفسه.
([15])المرجع السابق، الصفحة نفسها.
([16])المرجع السابق، ص80.
([17])محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)، ص 121.
([18])أحمد الزعبى، التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتانى، إربد، الأردن، ط أولى، 1995، ص 12.
([19]) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)، 121.
([20]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
([21]) محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، 176-178.
([22]) المرجع السابق، 47.

الواقع سوى أنظمة من العلامات، بمعنى أنّ الثقافة هي في جوهرها اتصال"[23] . كما أنها حسب "سيبيوك" "Sebeok" تتناول وظيفة التواصل، ووظيفة التعبير[24] .

وفيما يتعلق بتحليل الأدب من وجهة النظر السيميوطيقية فإنّ هذا يتعلق، بدوره "بالمحيط العام الذي يوجد فيه النص الأدبي، فإنه يُعنى بالكشف عن العلاقات التي تربط النص الأدبي بوصفه نسقاً أو نظاما، وبين غيره من الأنظمة الأخرى"[25]. ومعنى هذا أنّ النص الأدبي، مع أنه نظام له خصوصيته ومقوِّماته فإنه "ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة السيميوطيقية الأخرى، فيتقاطع معها، ويتفاعل معها، وإذا كان العمل الأدبي له خصوصيته فإن تلك الأنظمة لها أيضاً خصوصيتها، ومن ثم يمكن دراسة كل هذه الأنظمة فى تشابكها وترابطها، وتتم عملية وضع العمل الأدبي في سياقه من خلال كشف ترابطه بالأنظمة المختلفة، وهذا السياق هو السياق المعرفي العام للثقافة البشرية"[26] .

وعلى هذا الأساس يتضح أنّ عملية التناص - حسب مفهوم كريستيفا - [تحول من نسق (أو أنساق) علامة إلى نسق آخر، (أو أنساق على نحو يستلزم منطوقا جديدا)]. [27]

ويتضح ذلك في تطور مفهوم التناص فيما بعد البنيوية، إذ إنه، كما يقول جابر عصفور، "لا يشير إلى دراسة مصادر العمل الأدبي، وإنما إلى تحولات أنساق العلامة بالدرجة الأولى، ولا يكفي في فهمه أن نستبدل بحضوره الكلي الشامل حضور بعض الأساليب البلاغية حتى وإنْ أمكن عد هذه الأساليب بعض تجلياته بمعنى من المعاني"[28] .

ويتفق جابر عصفور مع جوليا كريستيفا في الإطار العام لمفهومها للتناص على أنّه علاقة جدلية بين النصوص "خاصة ما تؤكده هذه العلاقة من هوية خلافية تتحدد بها دلالات النص فى علاقته بغيره حتى فى أقصى درجات انفتاحه، أو مراح دواله"[29] . فليس هناك، من هذا المنطلق، نص مغلق على نفسه، مستقل تمام الاستقلال عن غيره، بل هناك نص مفتوح هو"مجرة من المعاني، وشبكة متصلة بشبكات لا نهائية من الشفرات"[30] . وانفتاح النص يعنى أنّه

[لا يقتصر على المكتوب فحسب، بل يجاوز المكتوب إلى كل ما يؤكد حضور النص بوصفه نسقا (سيميوطيقيا) من أنساق العلامة، يتشكل بواسطة كل ممارسة إنسانية دالة"[31]. وهنا يتسع مفهوم التناص بحيث لا يمكن "اختزاله في علامة وحيدة البعد أو الاتجاه بين لاحق وسابق، وحاضر وماض، إنه حركة معقدة في النص والقارئ معا"[32] . ومن خلال علاقة التشكل المفتوح "يغدو النص فسيفساء من الاقتباسات المكتوبة، وغير المكتوبة استيعابا للنصوص الأخرى، وتحويلا لها فى الوقت نفسه"[33] .

([23])أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، مجموعة مؤلفين، بإشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 351، والاقتباس من سيزا قاسم ضمن ثبت المصطلحات التى قامت بإعداده بالاشتراك مع باحث آخر.

([24]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([25]) سيزا قاسم فى دراسة لها بعنوان " السيميوطيقا : حول بعض المفاهيم والأبعاد" ضمن كتاب "أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا"، المشار إليه سابقا، ص 18.

([26])المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([27]) جابرعصفور، ذاكرة للشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002، ص29.

([28]) المرجع السابق، 33.

([29]) المرجع السابق، 29.

([30]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([31])المرجع السابق، 34.

([32])المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([33])المرجع السابق، 29.

وهكذا "يغدو النص المتناص فسيفساء من الاقتباسات والإيماءات والعلامات والشفرات والإشارات التي تضعه في موضعه الذي يحدد هويته الخلافية حتى فى أحوال تشابهه مع غيره داخل الشبكة الهائلة التي لا حدود لها من النصوص الإبداعية وغير الإبداعية"[34] .

والحق أنّ هذا الاتساع فى فهم التناص سيميوطيقيا يجعل دراسة العلاقة بين النصوص ثرية متنوعة الآفاق والأبعاد، وإن كان ذلك يتعارض، فى الوقت نفسه، مع ما يتوخاه الباحث من دقة المصطلح، وتحديد مجاله. صحيح أنّ التناص يستوعب هذا الأفق الواسع نظرا لطبيعته الخاصة من ناحية اتصاله بروافد ثقافية متنوعة يُفترض وجودها فى نسيج العمل الأدبي، وتأسيساً على ما يتميز به مصطلح التناص فى النقد الحديث " من دلالة متحركة تتغير من باحث لآخر طبقاً لطريقة فهمه لطبيعة النص"[35] ، ولكن تناوله سيميوطيقا يتحول به إلى نسق بلا نهاية يحيل إلى اللغة التي هي "شبيهة بنية لا مركز لها"[36] كما هو تصور "رولان بارت" " Roland Barthes"، وما يتصل من هذا التصور بما عُرَف - عنده- بموت المؤلف، مما سنرجع إليه. والحق أن استبدال النص المغلق بالنص المفتوح، من هذا المنطلق، يضعنا بين طرفي نقيض، ويجعل النص المفتوح عرضة لنفس النقد الذي وُجِّه إلى النص المغلق، وإنْ اختلفت ظروفهما، كما أنّ انفتاح النص، بالمفهوم السابق، يسلب الشعر خصوصيته، وقد رأى محمد مفتاح أنّ خصوصية الخطاب الشعري تتأبى على الدخول فى النظرية السيميوطيقية[37]

علاقة نظرية التناص بالبنيوية وبالمهاد اللغوي لنظرية "سوسيير" اللغوية:

إنَّ اعتماد السيميوطيقا على "فكرة العلامة المكوّنة من الدال البديل لأي شئ آخر"[38] كانت وراء هذا الاتساع بنظرية التناص بمنطلقها السيميوطيقي [منذ أن ابتدع العالم اللغوي السويسري الكبير "فرديناند دى سوسيير" تصوره الجديد فى مطلع القرن الحالي عن "علم يدرس حياة العلاقات في حضن الحياة الاجتماعية"، ليست اللغة بنظامها المركّب الدقيق سوى مظهر له، وأسماه "علم الإشارات"، أو "السيميولوجيا"][39] .

وتنطلق كل النظريات البنيوية عن المهاد اللغوي لسوسيير الذي رأى أن الكلمات "ليست رموزاً تتجاوب مع ما تشير إليه .... بل علامات "Signs" مركبة من طرفين متصلين... أما الطرف الأول فهو إشارة مكتوبة أو منطوقة هي "الدال" "Signifier" والطرف الثاني هو "المدلول" "Signified" أو المفهوم الذي نعقله من هذه الإشارة] [40] .

ويرى "سوسيير" [أنّ عناصر اللغة "لا تكتسب معناها نتيجة الصلة بين الكلمات والأشياء، بل نتيجة كونها أجزاء فى "نسق" "System" من العلاقات] [41] . ومن هنا يمكن النظر إلى "البنيوية"، و "علم العلامة" على أنهما ينتميان إلى مجال نظري واحد[42] .

وكان العالم الأمريكي "شارل بيرس: [يبتكر، فى نفس الوقت تقريبا، تصوره الخاص للسيميوطيقا كما أطلق عليها بحيث تشمل طرق تكوين الشفرات الرامزة][43].

([34])المرجع السابق، 34.
([35])صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط أولى، 1990، ص134.
([36])جابر عصفور، ذاكرة للشعر، 41.
([37])محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)، ص 9.
([38])صلاح فضل، شفرات النص، 9.
([39])المرجع السابق، 149.
([40])رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط أولى، 1991، ص93.
([41])المرجع السابق، 94.
([42])المرجع السابق، 95.
([43])صلاح فضل، شفرات النص، 149.

وقد تناول صبري حافظ مفهوم "الشفرة" في سياق التناص بمفهومه السيميوطيقي، مما يعد من أهم نتائج مصطلح التناص فى الدراسة النقدية الحديثة[44]، مشيرا إلى ما يُسمَّى "بازدواج البؤرة" وهو الذي " يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كُتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص مكوِّنات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه، وفض مغاليق نظامه الإشاري"[45]. وهذا يعنى تجلى الشفرة الخاصة للنصوص الغائبة (المؤثِّرة) فى النص الحاضر (المتأثِّر)، مما يمكن معه فهم النصوص فى سياقها الثقافي، دون أن يُسلب النص الحاضر خصوصيته، نظاما إشاريا مستقلا، نستطيع إدراك استقلاليته مع تأثره بالنص الغائب. ويؤكد صبري حافظ هذا المعنى لازدواج البؤرة بقوله إنه "هو الذي لا يجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواصفات التى تبلور علاقته بهذه الثقافة"[46]. والنقطة الإيجابية، هنا، تتعلق بوضع النص المتناص فى سياقه الثقافي والحضاري دون ادعاء للاختراع المطلق، أو اتّهام بالتقليد المطلق، أو السرقات، فيما يتعلق بتداخلات النصوص، أو تأثر اللاحق بالسابق فى كل نص أدبى أصيل.

والمخزون الثقافي الذي يستقر في ذاكرة الأديب عنصر هام من عناصر خياله الأدبي، ويتعلق هذا، بدوره، بمصطلح "المقروء الثقافي" ومعناه "القراءات والمعارف التي تختزنها ذاكرة الإنسان فى رحلة حياته، ثم يستحضرها عند الكتابة أو التعبير"[47] ، بحيث يغدو التناص، حسب مفهوم كريستيفا، نقلاً لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وبحيث يغدو النص (اقتطاعا) من نصوص أخرى، أو تحويلا لها، أو عينة تركيبية منها، وتضيف كريستيفا "أنّ كل نص يتشكّل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات .... بمعنى أنّ النص يتشكّل من خلال عملية إنتاج من نصوص أخرى"[48] .

فالذاكرة الخلاقة تُحيل النص إلى شبكة جديدة من العلاقات، حال إدخال كل معطى من معطياتها المخزونة[49] "ولذلك كان الشاعر الحديث يؤكّد أن الخيال نفسه عمل من أعمال الذاكرة، وأنّ قدرتنا على التخيل هي نفسها قدرتنا على تذكر ما مررنا به من قبل، أو تطبيقه على موقف مختلف، فالخيال هو الوجه الآخر من الذاكرة، خصوصاً فى حفظ الصور وتنظيمها، أو تركيبها وابتكارها"[50] .

نقد مفهوم "موت المؤلف"، وحياة القارئ فى نظرية التناص الحداثية:

([44])المرجع السابق، 139.

([45])صبرى حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبى، مجلة ألف، القاهرة، ربيع 1984، ص 23، نقلا عن صلاح فضل، شفرات النص، 139، 140.

([46])المرجع السابق، ص140.

([47])أحمد زعبى، التناص نظريا وتطبيقيا، ص 77، وقد نقله عن كتاب انجينيو مارك، "فى أصول الخطاب النقدى"، ترجمة أحمد المدينى، بغداد، 1977.

([48])أحمد زعبى، التناص نظريا وتطبيقيا، 9.

([49])جابرعصفور، ذاكرة للشعر، 40.

([50])المرجع السابق، الصفحة نفسها.

وهكذا تعتد نظرية التناص، في جانبها الإيجابي الذي يتسق مع ثقافتنا العربية، بالتراث مؤكّدة فاعليته في حوار النصوص الجديدة معه، ولكنها، في جانبها السلبي، من وجهة نظري، تقوم على إزاحة الأصل النموذجي الذي ترتد إليه النصوص. ونتفق مع جابر عصفور على "أنّ التناص أشمل من أن يختزله المعنى الضيِّق للتقليد، وأعقد من أن تستوعبه التقنيات المحدودة لوسائل التضمين أو الاقتباس أو الاستلحاق أو المعارضة أو الموازنة"[51] ، ولكنا نختلف معه في نسبته هذا المفهوم الضيِّق للتناص إلى التراث العربي[52].

فقد يُتصوّر أنّ النقاد العرب في تناولهم للسرقات الأدبية قد اقتصروا على مجرد تتبع أثر السابق في اللاحق، والحكم على هذا بالسرقة، أو على ذاك بالجدة، والحق أن المنظومة البلاغية والنقدية للسرقات الأدبية في التراث العربي من رحابة الأفق، واتساع الرؤية، وشمول المنهج، بحيث لا نستطيع أن نصمها بضيق المفهوم، وسأعود إلى ذلك، أمّا ما أود الإشارة إليه هنا، فيما يتعلق بإلغاء التناص الحداثي الغربي للأصل النموذجي، ونفي "المؤلف" أو موته بالمعنى الذي اشتهر به "رولان بارت"، فإننا لا نستطيع أن نتفق حول هذا المفهوم في إطار ثقافتنا العربية الإسلامية، ولا أن نتفق معه من الناحية النقدية. فالتفسير الجنسي للنص الأدبي في تناصه مع القارئ حسب رؤية "رولان بارت" في استبدال المؤل بالقارئ لا يمكن أن يسيغه الإنسان العربي، ذو الثقافة الإسلامية "فالوحدة الأخلاقية التي يصر المجتمع على توفرها في كل إنتاج بشري هي ما ينغمر وينكسر في النص" على حد تعبير رولان بارت[53]. وهذا ما يأنف منه الذوق العربي الإسلامي، إن لم يكن كل ذوق إنساني، أمّا من الناحية النقدية فمن الغريب أن تصير مقولة "موت المؤلف" تميمة تعوّذ بها بعض النقاد والمفكرين العرب من الحداثيين، ونشيدا ترنموا به تخلصا من أي سلطة أبوية (أو إلهية) لأي نص على حد مفهوم رولان بارت، دون أن يسائلوا أنفسهم ما هو هذا النص الذي مات مؤلفه؟ وإذا كان "ميشيل فوكو" " Michel Foucaut" في تناوله لغياب أو موت المؤلف، والنظر إلى العمل في بنيته الذاتية دونما نظر إلى علاقة المؤلف بالنص قد عبّر عن ذلك في بحث بعنوان[54]

"What is an Author?" فإننا نرد على هذا التساؤل بسؤال من جنسه وهو:

"What is a Reader"?

فحسب رولان بارت [ليس في خشبة النص من مخبأ ما، من فاعل "كاتب" خلفه، وما من منفعل "قارئ" أمامه، ليس هناك ذات وموضوع.] [55]. وعند رولان بارت يصبح مفهوم عدم جدوى النص هو نفسه الشيء المجدي[56]، وأنّ المؤلف يضيع دائما وسط النص : لقد مات المؤلف (!)[57]. وقد انطلق رولان بارت إلى هذا من منطلق النظرية البنيوية عندما رأى أنّ [الكُتّاب ليس لديهم من شئ سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفا، وإعادة تشكيل الكتابات وتجميعها، وأنّهم لا يستخدمون الكتابة كي "يعبّروا" عن أنفسهم، بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة والثقافة الذي هو معجم "مكتوب" دائماً من قبل] [58]

من هنا يغدو كل نص بنفسه تناصا لنص آخر حسب مفهوم رولان بارت، وذلك في مقال له

([51])المرجع السابق، 28.

([52])المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([53])رولان بارط، لذة النص، ترجمة فؤاد صفا، والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط اولى، 1988، ص36.

([54]) ضمن كتاب بعنوان:

"Textual Strategies", Edited and with an Introduction by : Josué V. Harari, Cornell University Press, 1979, p.143.

([55]) رولان بارط، لذة النص، 24.

([56])المرجع السابق، 30.

([57])المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([58])رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص92.

بعنوان[59] . "From WorK to Text" : لقد رفض رولان بارت أن يكون المؤلّف أصل النص، وجعله مجرد ساحة تلتقي، وتعيد الالتقاء فيها، اللغة التي هي مخزون لا نهائي من حالات التكرار والأصداء والاقتباسات والإشارات على نحو يغدو معه القارئ "حرا تماما فى أن يدخل النص من أي اتجاه يشاء[60] ". وهكذا ينتهي البنيوي إلى إلغاء المؤلّف، ويتم نفيه لحساب الكتابة[61] . وتحمل النظرية الأدبية " ما بعد البنيوية" عوامل هدم "البنيوية" التي سلبت المبدع روحه ومشاعره الإنسانية، وقد وصفها "رامان سلدن" بأنها مضادة للنزعة الإنسانية لتأكيد معارضة أصحابها "لكل أشكال النقد الأدبي التي تجعل من الذات الإنسانية مصدر المعنى الأدبي وأصله. [62] "

لقد استبدل بارت بموت المؤلّف حياة القارئ، على حد تعبير جابر عصفور، "ونقل الفاعلية من النص المنفصل عن قارئه إلى النص الذي لا تقوم له قائمة بعيداً عن هذا القارئ، فتلك علامة النص الجمع الذي يحيل إلى اللغة التي هي شبيهة بنية لا مركز لها... وموقف القارئ من هذا النص هو البحث عن وحدته فى مقصده واتجاهه مدركا أنه صانع النص الذي يجمع بين الآثار التي تتألف منها الكتابة داخل المجال النصي الذي لا ينفصل عنه"[63] .

ومع ذكاء هذا الكلام فإننا لا نعرف ما هي طبيعة هذا النص الذي يصنعه القارئ وما هو مضمونه أو شكله، إذ يصبح "نصا مفتوحا" لا بداية له ولانهاية، حيث يقول عصفور "ومهمة هذا القارئ تحديدا هي فتح أفق القراءة على مراح الدوال الذي يجذبه والنص معا إلى شبكات التناص التي لا تعرف بداية حاسمة أو نهاية حاسمة بالقدر الذي لا تعرف المعنى"[64] .

ولاشك أنّ هذا النظرة ، فى سياقها الغربي أو غيره، لا تتفق مع النظرة العربية، صحيح أنّها تقدَّر دور القارئ فى عملية تلقى النص الأدبي، وتهتم بالمسافة التي بين النص والقارئ، وهو أهم إنجاز "لميشيل ريفاتير" "Michael Riffaterre"، مثلا، في مجال الدراسات الأدبية[65] ، وقد قرّر "أن ردود أفعال القراء تلعب دوراً هاماً فى الفونيمة الأدبية كنص بذاته"[66] ، مما جعل "جون فراو" "Jhon Frow" ينبري لتوسيع نطاق التناص "ليجعله مذهبا يتعلق بأى نص أدبي، ولإقامة علاقة بين النص ونفسه، أى بين العمل الأدبي باعتباره نصا جديدا، وبين صورته لدى القارئ باعتباره نصا أدبيا رسميا، أو معتمدا، ومعنى ذلك إفساح مجال أكبر لإيجابية القارئ فى تفهم النص"[67] .

ومهما كانت إيجابية دور القارئ فإنه، فى تقديري، لا يمكن أن يكون صانع النص بالمعنى البنيوي الذي جعل موت المؤلف موهما بموت الإله الصانع المبدع الخالق الفاعل. وقد رفض "لوسيان جولدمان" "Lucien Goldmann". [الفكرة التي ترى فى النصوص الأدبية إبداعات لعبقرية فردية، وذهب إلى أنّ هذه النصوص تقوم على "أبنية عقلية تتجاوز الفرد"، وتنتمي إلى جماعات (أو طبقات) محددة] [68]. وقد تناول مثل ذلك في كتاب عنوانه : "الإله

---

(59) In "Textual Strategies", p.77.
(60) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، 129.
(61) المرجع السابق، 115.
(62) المرجع السابق، 92.
(63) جابرعصفور، ذاكرة للشعر، 41.
(64) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(65) Josué V. Harari, Critical Factions / Critical Fictions, In "Textual Strategies", p.67.
(66) Michael Riffaterre, Generating Lautréamont's Text, In "Textual Strategies", p.404.
(67) محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، 47.
(68) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، 69.

الخفي"[69] .

وعليه فمع تفهمنا لسياق موت المؤلّف فى النظرية البنيوية فى تحليلها للتناص، فإننا، فى الوقت نفسه، لا يمكن أن نقبل أن يكون موت المؤلف موهما بموت الإله كما هو التصور الذي يذهب إلى أن أبجدية التناص بمفهومه المعاصر تقوم [على نفى "المؤلف" الخالق الذي يشير إليه العمل إشارة المصنوع إلى صانعه الواحد الأحد] [70] .

ومع أنّ "فدوى دوجلاس" قد دافعت عن البنيوية محاولة تبرير كثير مما اصطدمت به هذه النظرية مع التراث العربي[71] ، ومع أنها رأت أنّ البنيوية من بين كل المدارس الأدبية النقدية الغربية هي المدرسة التي تتفق بشكل أكثر ملاءمة مع دراسة الأدب العربي الكلاسيكي[72] ، فإننا لا نزال نرى كثيراً من التفاوت بين أصولها الغربية، وبين أصولنا العربية، وإن أفدنا من إنجازاتها الإيجابية فى قراءة النصوص العربية القديمة.

مفهوم التناص فى شعر ابن نباتة:

يضعنا شعر ابن نباتة في قلب نظرية التناص الغربية بمفهومها الإيجابي فى غير افتئات عليها، من ناحية تواصله الخلاق مع التراث العربي دون أن يعني إبداع ابن نباتة هدم التراث العربي الذي تحاور معه، وأقام عليه شخصيته الشعرية، ودون أن تضيع المعالم الفاصلة بين المبدع والقارئ أو تضيع هوية النص فيصبح نصا مفتوحا بلا نهاية.

ومن هنا فإن التناص كما نتوخاه فى شعر ابن نباتة يمكن أن نجد تعبيراً له عند محمد مفتاح بأنه "وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل المقصد من أى خطاب لغوي بدونه، إذ لا يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فإن وجود ميثاق وقسط مشترك بينهما من التقاليد الأدبية ومن المعاني أمر ضروري لنجاح العملية التواصلية" [73]. وهذا معناه احترام التقاليد الأدبية فى عملية التواصل الأدبي بين المبدع والقارئ دون خلط بينهما، أو هدم للتقاليد المشتركة بينهما، وهو ما نستبعده من سلبيات نظرية التناص الحديثة، متخذين إيجابياتها منطلقا لقراءة شعر ابن نباتة.

وأهم هذه الإيجابيات تعدد المناحي التي توضح أهمية التراث والثقافة في عملية الإبداع الأدبي، مما يصحِّح التصور الذي شاع عن التراث النقدي العربي فيما يتعلق بدراسة السرقات الأدبية من منظور الاختراع المطلق، والعبقرية الفردية التي تتصل "بالمعاني العُقم" التي أنفدها الشاعر السابق، فلم يترك شيئاً للشاعر اللاحق : "هل غادر الشعراء من متردَّم"، أو بتعبير ابن وكيع التنيسى : "إن مرور الأيام قد أنفد الكلام"[74]، ثم عد ما تلا هذه المعاني العقم سرقات بشكل أو بآخر، وبصور متعددة، لهذه المعاني العقم، وتصحيح هذا المفهوم يعيد للتراث النقدي العربي ثراءه وخصوبته لأنه لم يكن إلا دراسة للمرجعية الأدبية والثقافية التي انطلقت منها الأعمال الأصيلة، وإنْ اتخذت هذه الدراسة إجراءات منهجية جزئية في تتبع السرقات تتبعا تفصيليا.

من هذا المنطلق يمكن أن ندرس وظائف التناص فى شعر ابن نباتة بناء على أشكاله، إذ إن التناص ليس استرجاعاً للمخزون التراثي فحسب، أو استعادة للذاكرة الثقافية، أو تداخلا للنصوص في العمل الأدبي دون فلسفة أو هدف، وإنما هو عملية مقصودة لأهداف أهمها، كما

([69])المرجع السابق، 70.
([70])جابر عصفور، ذاكرة للشعر، 28.
([71])فدوى مالطى دوجلاس، بناء النص التراثى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، من ص 14 إلى ص 18.
([72])المرجع السابق، ص13.
([73]) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)، 134-135.
([74]) ابن وكيع التنيسى، المنصف فى نقد الشعر، تحقيق محمد رضوان الداية، دارقتيبة، دمشق، 1982، ص7.

أشرنا، تحقيق العملية الأدبية للتواصل الناجح بين المبدع والقارئ فضلاً عن أنّ التناص جزء لا يتجزأ من وجود النص الجديد، وبنائه الفني في الوقت ذاته. ولنَقُل مع مصطفي ناصف إن كل فهم للمصطلح بمعزل عن الشعر والثقافة العربية وسائر المصطلحات جدير ببعض الشك[75]، وعلى هذا فإن فهم التناص فى شعر ابن نباتة لا يصلح بمعزل عن الثقافة العربية والشعر العربى.

وقد انتهيت إلى أن الحوار الخلاق الذي عُقد بين النصوص العربية دينية وأدبية وثقافية، يحقق المعنى الإيجابي للتناص، فلا يعد تضمين أبيات المتنبي مثلاً، تقليداً، نظراً لتداخل العلاقة بين الإبداع والتقليد، وبين القديم والجديد، وبين الماضي والحاضر، بمعنى "أن الحاضر يجب أن يبدِّل الماضي بقدر ما يدير الماضي الحاضر[76]" حسب مفهوم إليوت الذي يرى أنَّ "الجدة ستكون أكثر وضوحا في نظام كهذا[77]" كما يرى أنَّ ما يجعل العمل الفني أصيلا هو "أن يتماثل العمل الفني، وأن يكون فرديا في الوقت نفسه"[78]، بحيث " تشكّل أعمال الماضي الأدبية كلا - لا وعيا جماعيا- يهضمه الشاعر، ويحوله إلى وعيه الخاص"[79] .

وبهذا المفهوم ينطلق الإبداع من قلب التأثر بالتراث السابق كما يتضح في شعر ابن نباتة في تناصه مع التراث العربي دون أن يدعونا ذلك إلى اتهامه بالسرقة. إذ إن "اللا وعي الجمعي" المتعلق بالنماذج الأصلية ، بمفهوم إليوت، يجب أن يتواصل مع لا وعي الشاعر في العملية الإبداعية[80]، وهذه الحقيقة النفسية في النظر إلى الإبداع وعلاقته بالتراث تجعل ما هو "أصيل" فى الفن قائماً على هذه العلاقة، لأن الشاعر الأصيل قادر على تحويل التراث من خلال أعمال تستند إلى هذه القراءة المتميزة له"[81]، وهو ما يراه "بلوم" في أنَّ كلَّ نص هو نص متداخل [وكل شاعر هو، بمعنى ما، شاعر متداخل "Interpoet"]. [82]

والحق أنَّ هناك نظرة تعال من أنصار النظريات النقدية الحداثية من بعض الأكاديميين والمثقفين العرب الذين رأوا أن النظريات النقدية الغربية قد فاقت النقد العربي في تناول العلاقات بين النصوص، وبحث العلاقة بين القديم والحديث، وبين التقليد والتجديد، متَّهمين التراث النقدي العربي بالجمود، وجزئية النظرة إلى العمل الأدبي. والحق، كذلك، أنَّ هذه النظرة المتعالية قامت (بتكبير) النظريات الغربية الحديثة على حساب (تصغير) النقد العربي، إذا استعرنا معاني مرايا عبد العزيز حمودة المحدَّبة والمقعرة. والحقيقة أنَّ قضايا السرقات الأدبية في التراث النقدي العربي قد أدَّت إلى أن النصوص الشعرية هي عملية خلق متفردة، وأن تفردها يتمثل في تجسيدها "للمكوِّنات المميزة" التي اشترك فيها الشاعر مع محصوله التراثي السابق عليه.

وعلى ذلك فالنقد العربي، في تناوله للسرقات الأدبية، قد اهتم بالعلاقة بين النصوص من منظور أصالة العمل الأدبي في تفاعله مع النصوص التي حاورها وتداخل معها، فيما يمكن أن يُطلق عليه "توارد النصوص" موازاة لتوارد الخواطر، فلا يصير اللاحق من الأدباء، فى مفهوم النقد العربي، سارقا للسابق من منطلق تحاور النصوص وتفاعلها.

فالتناص في التراث النقدي قد تجلى في أثر "التضمين" أو "الاقتباس"

([75])مصطفى ناصف، النقد العربى، نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 255، مارس 2000، ص9.

([76])عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص 144.

([77])المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([78])المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([79])المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([80])المرجع السابق، ص145.

([81])المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([82])المرجع السابق، ص146.

من شعر المتنبي، مثلاً، إذ حقق أثره البلاغي دلالياً وجمالياً في شعر ابن نباتة، فالتضمين، بالمعنى الواسع، لون من ألوان قوة الكلام، إذ إنه "عمدة في التبليغ" على حد تعبير الهادي الطرابلسى[83]، وهو مجلي لنهل الشاعر من عوالم محببة إليه، على حد تعبيره أيضا[84]. مما جعل النقاد العرب يعدون استخدامه في الشعر مصدر جمال وبراعة إذا كان تضميناً جيداً، وقد كان تضمين ابن نباتة كذلك.

فالتناص في التراث النقدي قد تحول إلى درس أسلوبي للجماليات التعبيرية التي وُفّق الشاعر اللاحق في توظيف تأثره، عن طريقها، بالتراث الأدبي والثقافي السابق عليه توظيفاً ناجحاً. وقد درست نقد ابن أبي الإصبع المصري للشعر المتناص، مثلا، فى أبواب "التضمين"، و"الإيداع" و "الاستعانة"، و"الاشتراك"، و"المشاكلة"، و"التوليد"، فوصلت إلى هذه النتيجة في كتابي "نقد الشعر في مصر الإسلامية"، إذ دخلت هذه الأبواب عنده ضمن أبواب البديع مجلي من مجالي فن القول الأدبي، ووجدت أن مفهوم "التضمين" لديه، مثلاً، قد تحول إلى دراسة للقيم الأسلوبية تجعل القول المضمَّن تكثيفا دلالياً وجمالياً، وليس سرقة أو تقليدا أو اتباعاً من اللاحق للسابق، وذلك لاختلاف أسلوب المضمِّن، وتغيِّر دلالة المعنى الأصلي الذي ضمَّنه[85]. فبحث السرقات في النقد العربي كان بحثاً في جماليات العبارة الأدبية فى دورانها بين النصوص المؤثّرة والمتأثّرة، كما كان عرضا للمحصول الثقافي والأدبي للناقد. فتصور الناقد العربي لموضوع السرقات الأدبية كان تصوراً للعملية الشعرية فىأغلبها، لأنه تصور لأصالة العمل الأدبي ولتطوره، وللعلاقة بين الجديد والقديم فيه، وعرض لجمالياته في استحسان (أخذ) أو (حسن اتباع) أو غيرها من مسميات تدخل في باب التناص المعاصر، وإن لم تأخذ مصطلحاته بأسمائها الحديثة. ومن هنا لا يعد إنجاز النقد العربي في السرقات الأدبية بحثا في اللفظ أو المعنى المتداول، وإن بدا كأنه كذلك، وإنما هو بحث فى الإبداع الأدبي، وتأصيل لقيمه الفنية، عندما يغيِّر الشاعر المتأثّر المعنى السابق فيكسبه طابعاً جمالياً مختلفاً ناتجا عن تغيير صياغته تغييرا موفّقا، مما عدَّه الناقد العربي من مقاييس المهارة والبراعة الشعرية التي تتجلى في إجادة الشاعر اللاحق الآخذ من الشعر السابق كما بدا، مثلا، في باب "التغاير"[86] عند ابن أبي الإصبع، وكذلك فى باب "العكس والتبديل"[87]، إذ يتضح جمال الشعر المأخوذ في سياقه الجديد المغاير، أو عكسه له، ومن الجدير بالذكر أنَّ معنى "المغايرة" قد عدَّه التناص الحديث من أساس العلاقة بين الجديد والقديم في العمل الأدبي كما بيَّنا، ولكنه في النقد الغربي الحديث مغايرة هادمة للتراث، بينما هو في النقد العربي مغايرة للتراث خلاقة بناءة. وقد عقد ابن أبي الإصبع بابا بديعيا للإغراب في المعنى المتداول هو باب "النوادر" بيَّن فيه جماليات (الطرافة والجدة) في المعنى (المطروق) لصياغته بأسلوب طريف، فى مداخلة "بديعة" بين الإبداع والتقليد، وجاءت أمثلته مما دأب النقاد المعاصرون على عَدِّه اهتماما من الناقد العربي باستخراج السرقات[88]. وعلى ذلك فإن الإنجاز النقدي العربي تجسيد لأذواق النقاد العرب، وثقافتهم العربية الإسلامية، وتصورهم للشعر، ومفهومهم لقضاياه المختلفة التي أثارتها قضية السرقات الأدبية التي هي، في النقد العربي، دراسة لمظاهر التأثير والتأثر بالمعنى الذي يصدر عن الشاعر عن طريق "اللا وعي الجمعي"، مما يتسق مع النظرية المعاصرة للتناص دون افتئات عليها، ودون إغفال لما يفترق عنها افتراق الثقافة العربية عن غيرها من الثقافات التي أنتجت نظرية التناص المعاصرة. وأهم فرق -فيما أعتقد- اختلاف طبيعة النظرة إلى التراث في

([83])محمد الهادى الطرابلسي، خصائص الأسلوب فى الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس،1981، ص322.

([84])المرجع السابق، ص 330.

([85])انتهيت إلى ذلك بعد دراستى للسرقات فى فصل كامل، راجع نتائجه كتابى "نقد الشعر فى مصر الإسلامية"، من ص 300 إلى ص 307.

([86])ابن أبى الإصبع ، تحرير التحبير، ص 279.

([87])المصدر السابق، ص 319.

([88])راجعه المصدر السابق، من ص 506إلى ص 509.

النقدين الغربي والعربي، إذ العلاقة بين النصوص، كما يصورها نقد الحداثة الغربي، أو العربي المتأثر به، علاقة تمرد على الأطر المستقرة، وانتهاك وصدام مع النمط الأصلي. أما العلاقة بين النصوص كما يصورها النقد العربي فبخلاف ذلك، فهي علاقة احترام وتقدير للتراث قد يختلف الأديب العربي معه، وقد يتمرد عليه، أحياناً، ولكنه، في الغالب، ومع هذا التمرد،على بعض النُظُم المستقرة فى الفن أو الواقع المنعكس فيه، لا يستطيع أن يتخلى، تماماً، عن احترامه (الكامن) لهذه النُظُم. فالتقاليد (Traditions) في النقد العربي ليست سلطة قامعة للموهبة الأدبية الفردية، كما صورها النقد الحداثى - الغربي، أو العربي الذي يسير في طريقه، على أنها سلطة (أبوية او إلهية) يجب أن يدخل معها النص المعاصر فى علاقة صراع، وهدم وبناء للتخلص من سطوتها. وأهم معالم هذا التخلص ما أشرنا إليه من نفيهم لمركزية النصوص، وفكرتهم عن "موت المؤلف" الذي التقت حوله المدرستان البنيوية والتفكيكية[89]، في حرص على ضرورة تحقيق المبدع "للقطيعة المعرفية" مع التراث للتخلص من التقاليد الموروثة، وهو شرط الحداثة كي يتم الإبداع[90].

وقد أدَّى تصور تيار "موت المؤلف"، و"غياب النص" في النقد الحداثي إلى جعل قراءة "القارئ" هي الحضور الوحيد استبدالاً للمؤلف بالقارئ على نحو ما قدمنا، فلا يوجد، بمفهومه، نص نهائي، ولا توجد قراءة نهائية موثوق بها، بل توجد نصوص بعدد قراءة النص الواحد مما أدَّى إلى درجة من فوضى التفسير[91]. أمَّ النقد العربي في دراسته للسرقات الأدبية فينفى هذه الثنائية المتعارضة المتصارعة بين الإبداع والتراث، إذ يتفاعل الجديد مع القديم في مفهوم الناقد العربي فيصبح الشاعر المجدِّد، بهذا المفهوم، هو الشاعر الذي استطاع أن يصوغ النماذج التقليدية السابقة بمهارة وصنعة فى تغيير لهذا النماذج فى عمليات تحوير وتعديل وقلب وتحويل ونقل، وما شابه ذلك، فيصير بذلك مجدِّدا لا مقلداً، ومبتدعا لا متبعا. فالإنجاز النقدي العربي للتناص قد تجلى في دراسة النقاد العرب للتأثير المتبادل بين الشعراء من منطلق أنَّ احتذاء شاعر لشاعر لا يمثِّل، بالضرورة تقليداً لا جدة فيه، وإنما يعكس عمق التفاعل بين الشعراء، كما يعكس الثقافة الرفيعة للشاعر الذي يستطيع أن يوظِّف ثقافة الأدبية في تعميق رؤاه الشعرية، وإثراء خياله الفني، بالاستعانة بما سبقه، والإضافة إليه في آن. فحركة الإبداع "مهما اتسمت بالتجديد في الشكل والمحتوى فإنها لابد أن تفيد من الجهد القديم... لأنه يتسرب ، بشكل تلقائي، إلى معجم الشاعر من الإفراد والتركيب"[92]. والالتقاء بين الإبداع والتقليد، بهذا المنطلق في التصور النقدي العربي، لا يحمِّل العبقرية الفردية عبئا لا تقدر على حمله [فالعمل الفني نتاج قوة العصر مثلما هو نتاج الذهن الخلاق] [93]، إذ تندمج النصوص، أو الأفكار الأخرى السابقة على النص اللاحق عن طريق "الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي"[94].

[إن العصر يشارك فى الإبداع، ويمثِّل قوة اللحظة التاريخية "Power of the moment" التي تشترك مع قوة ذهن المبدع "power of Man" .... فالكاتب ، على أى حال، ليس قوة مطلقة، وكذلك لا يمكن أن يكون عمله الفني قوة مطلقة] [95]. ويعرِّف إليوت قوة العصر بأنها [تمثِّل ما انتهى إلى ذهن الشاعر من تراث الماضي وتقاليده الأدبية (Tradition)] [96] .وعلى

([89])عبد العزيز حمودة، المرايا المحدَّبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 232، أبريل 1998، ص 57.

([90])المرجع السابق، ص 24.

([91])المرجع السابق، ص 59.

([92])محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب فى شعر الحداثة، دار المعارف، القاه، سبتمبر 1993، ص 142.

([93]) محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص42.

([94]) أحمد زعبى، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص9.

([95]) محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص42.

([96]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

هذا يقوم التناص على "العلاقة النصية التي تصل اللاحق بالسابق في هذا الشعر، والتي ترد علاقات الحضور فيه على علاقات الغياب، ويحدث ذلك في التجاوب الدلالي الذي تشير به النصوص إلى النصوص، أو تردِّد به النصوص أصداء غيرها الذي يكمل معناها"[97].

ويغدو التناص - بهذا المفهوم الإيجابي - شيئاً لا مناص منه لأنه "لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قِبل المتلقي أيضا"[98]. وعلى هذا الأساس لا تنداح الحدود بين القارئ والمؤلف على نحو ما رأينا في النقد الحداثي، ولا يغدو التراث سيفا مسلطاً على رقبة المبدع، إذ تؤكد نظرية التناص - مع اختلافها فيما احتوت عليه من مسلمات - "أنَّ الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية"[99]، وبحيث لا يغدو درس السرقات الأدبية في التراث النقدي العربي مجرد تتبع لسرقات اللاحق من السابق، إذ التناص بمثابة الهواء والماء، والزمان والمكان للإنسان على حد تعبير مفتاح[100]. ومن هنا كان التناص "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح"[101]. وهذا ما يوضح الدور الذي يمكن للمتلقي القيام به في قراءة التناص دون افتئات على المؤلف إذ إن "هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه، ويوجِّه القارئ للإمساك به"[102]. وهذا ما ينفي نظرية القراءة بنيوياً على أساس أن [علم الأدب أو البويطيقا (Poetica) في الرطان البنيوي هو نظرية في القراءة ابتداء] [103]. وعلى هذا، أيضا، تُصحَّح النظرة إلى التراث في علاقة الإبداع به "فالمأثور لا يبلى، ولا ينفرد بنفسه عن العمل الشخصي"[104]، والإحساس الجماعي بالنص يربط بين القديم والحديث، ومن خلاله "حاور الحديث القديم، ثم حاور القديم الحديث"، ما كان النظام ليثبت بالتجربة الفردية، وما كانت التجربة الفردية لتغنى قط عن النظام"[105]. كان الحفاظ على الإطار مطلوبا، وكان التجدد داخل الإطار مطلوبا تماما، وهنا لا قيد على حرية الشاعر، فهي إضافة وتشييد لا تنفصل عن نظام الأفكار[106].

"لقد خُيِّل إلى بعض المحدثين أن الكلام في نظام اللغة، وتداخل النصوص كلام في التبرئة والاتهام، والنقد العربي أجَلُّ وأبعد غورا، الناقد يبحث عن الرباط أو النظام وطرق التأتّي"[107].

"إن فكرة نظام اللغة ذات مغزى روحي عظيم ما ينبغي لنا أن نهمله، إنه حركة طواف مستمرة. هذا الطواف شعيرة لغوية. التداخل أو النظام شعيرة لابد أن تؤدَّى باستمرار، والعزوف عنها عزوف عن الجماعة، وعزوف عن حق اللغة الذي هو فوق حقوق المؤلفين"[108].

بل إن الأدب في ماهيته يرتبط بالتناص، إذ رأى "جوناثان كوللر" "Jonathan Culler" هذا الارتباط في تساؤله حول ماهية الأدب، فربط بين الأدب وبين التناص باعتبار النص واقعاً بين

([97]) جابر عصفور، ذاكرة للشعر، ص26.
([98]) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص)، ص123.
([99]) المرجع السابق، 124.
([100])المرجع السابق، 125.
([101])المرجع السابق، 131.
([102]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
([103]) جابر عصفور، قراءة التراث النقدى، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ، ط أولى، 1994، ص24.
([104]) مصطفى ناصف، النقد العربى، نحو نظرية ثانية، ص226.
([105]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.
([106])المرجع السابق، الصفحة نفسها.
([107]) المرجع السابق، ص228.
([108]) المرجع السابق، ص227.

نصوص أخرى، وخلالها، عن طريق علاقته بها، فقراءة شئ على أنه أدب، على حد قوله، يعنى "اعتباره حدثا لغويا اتخذ معناه من علاقته بخطابات أخرى. [109]" ويوضح جوناثان كوللر هذه الفكرة أيضا فيؤكّد أنَّه لما كانت قراءة قصيدة ما كعمل أدبي متصلة بعلاقة هذه القصيدة بقصائد أخرى لمقارنة ومناقضة طريقتها التي تداخلت مع طرق القصائد الأخرى، فإنه يمكن قراءة القصائد على أنها تمثل ماهيتها الشعرية بدرجة أو بأخرى[110]. فالتناص، بهذا المفهوم، هو الذي يقرب النص - بالمفهوم الحداثي- إلى أن يكون أدبا على أساس علاقته بنصوص أدبية تحدد هويته . وهذا ما تسميه النظرية الحداثية "Self-Reflexivity"، ويوضح كوللر هذا "الانعكاس الذاتي" للأدب بقوله "إن الأدب مران يحاول الكُتَّاب به تطوير أو تجديد الأدب وهذا، بدوره، يتضمن ، دائماً، انعكاس الأدب لذاته بذاته"[111]. ومن هذا المفهوم يمكن استنتاج أهمية التناص باعتباره سياقاً أدبياً خلاقا تُلغى فيه الحدود بين الماضي والحاضر فى سبيل تجديد الأدب وتطويره، دون زعم لتجديد قائم من فراغ، ودون ادعاء إبداع منبت عن السياق المحيط به، ودونا إدعاء عبقرية فردية لأديب ما إلا من خلال تداخله مع نصوص أخرى "مبدعة"، ودون وصمٍ للأديب اللاحق بأنه سارق من الأديب السابق.

وبعد فليس هناك ابلغ من رؤية شكري عياد إلى العلاقة بين التراث والحداثة فى واقعنا العربي، إذ يرى أنَّ "الأقلية التي يردد الكثيرون من أفرادها - على الجانبين - شعار "الأصالة والمعاصرة" لا تحقق معنى هاتين الكلمتين، ولا كيفية الجمع بينهما بأكثر من حرف العطف"[112]. ويوضح شكري عياد أزمة الضياع بين الذات (العربية)، والآخر (الأجنبي) فى مجال الفكر والفن والأدب، فيوَجِّه المتوترين من طالبي التجديد في الأدب العربي إلى أن هذا "التغيير" الذي يطلبه الجميع لا ينبثق فجأة"[113]، ويؤكّد أن "المذاهب الأدبية والنقدية" فرع من قضية أكبر؛ قضية العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية[114]، مصحِّحا معنى وجود"مذهب" أدبي، إذ لا يتم معنى "المذهب" كحركة أدبية ما، فى نظره، "حتى تكون لها نظرة معينة إلى الكون والمجتمع وموقف الشاعر أو الكاتب المبدع منهما، ولهذا يقوم النقد بوظيفة مهمة في تكوين المذهب ، إذ إنه يشارك الإبداع فى تحديد النظرة والموقف"[115]. وعلى ذلك يمكن القول بأنه إذا كان "التناص"، مصطلحا جديدا، قد لاقى قبولاً[116]، فإن هذا القبول يستند إلى أنه صادف نضجا فى تراثنا العربي الذي كَّون "مذهبا" أدبيا ونقديا تحققت شروطه الأصيلة.

أمثلة التداعي الشعري في ديوان ابن نباتة:

يمثل "التداعي" الشعري في ديوان ابن نباتة ثقافته الشعرية الواسعة، وقدرته الأدبية الواضحة على المزج بين التقاليد والموهبة الفردية، فقراءة شعره من منظور "التناص" بالشعر العربي، ونجاحه في تشكيله تشكيلاً جديداً متسقا مع ثقافته، وثقافة عصره يحقق نظرة "إليوت" إلى التفاعل بين الحاضر والماضي، إذ يرى أنَّ "الحاضر ينبغي أن يغيِّر من الماضي بقدر ما يوجه الماضي الحاضر"[117]، وأنَّ الفرق بين الحاضر والماضي "إنما هو فرق في إدراك الحاضر

([109]) Jonathan Culler, Literary Theory, : A very short introduction, Oxford, New York, Oxford University Press, 1997, p.34

([110]) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([111]) المرجع السابق، ص35.

([112]) شكرى عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 177، سبتمبر 1993، ص15.

([113]) المرجع السابق، 16.

([114])المرجع السابق، 17.

([115])المرجع السابق، 62.

([116]) محمد عنانى، المصطلحات الأدبية الحديثة، 99.

([117])إليوت، التقاليد والموهبة الفردية، مقالات فى النقد الأدبى، ترجمة لطيفة الزيات، الأنجلو، القاهرة، د.ت، ص9.

الواعي للماضي إدراكا يفوق في عمقه، وفي حدوده إدراك الماضي لذاته"[118]. وحسب إليوت في مفهومه للتقاليد لا يعني الحس التاريخي إدراك انقضاء الماضي فقط، بل حضوره أيضاً[119]. أي أننا على حد تعبير عبد العزيز حمودة، "في تعاملنا مع التراث الماضي لابد أن ندرك في آن أنَّ الماضي قد انقضى وأصبح ماضيا، لا يمكن استرجاعه كما هو، ولكننا لابد أن ندرك ، في الوقت نفسه، أنَّ الماضي حاضر، ومستمر بيننا ومعنا. أهمية مقولة إليوت أننا لا نستطيع أن ننطلق من أحد طرفي الثنائية في تجاهل لطرفها الآخر"[120].

ومن هنا يؤكد إليوت أهمية الحس التاريخي لدى الشاعر، وحاجته إلى هضم التراث[121]، فالابتكار والحفاظ على الماضي من الأهمية بمكان لديه[122]، وهذا الحس التاريخي "الذي هو حس باللازمنى وبالزمني معا، هو ما يجعل الكاتب تراثيا، وهو فى الوقت نفسه ما يجعل الكاتب أكثر وعيا بمكانه فى الزمن، وبكونه معاصراً"[123]، وتلك نظرات توضح أنَّ "إليوت" قد جعل التراث مصدر أصيلاً للإبداع، وليس نقيضاً له.

ومن هذا المنطلق نجد الإحالات إلى التراث الشعري العربي في شعر ابن نباتة دالة على إدراكه للماضي والحاضر الشعريين متفاعلين، ودالة على نجاحه في توظيف "التناص" بهذا المعنى توظيفا تتجلى فيه براعته الشعرية، وقدرته على الإتيان "بجديد" فى مزجه بين التقاليد الشعرية، وبين إبداعه الخاص. وتمثل إحالته إلى أعلام الشعر العربي، ويمثل حواره مع النصوص الشعرية التي شكلت وجدان المتلقي العربي، واستقرت في أعمق أعماقه أهم معالم التناص في شعر ابن نباتة من مثل قوله :

وما روضة بالحزن مخضلة الرُّبى	مكاثرة زهر النجوم بنجمها
يجر لديها عاطر الرِّيح ذيله	وتخطر فيها المزهرات بكمها
بألطف من أخلاقه عند شيمها	وأعطر من أخباره عند شمها [124]

وتلتقي جماليات التناص بالأعشى، إذ يتحول به ابن نباتة، هنا، من الغزل إلى المديح، بالجماليات الأسلوبية "للبديع" يمثله هنا "التفريع" وهو صورة لغوية تُسمَّى، أيضا، "بالنفي والجحود" وهو أن [يصدِّر الشاعر أو المتكلِّم كلامه باسم منفي "بما" خاصة، ثم يصف الاسم المنفي بمعظم أوصافه اللائقة به، إمَّا في الحسن أو القبح، ثم يجعله أصلا يُفّرع منه معنى في جملة من جار ومجرور، متعلقة به تعلق مدح أو هجاء أو فخر أو نسيب، أو غير ذلك، يُفهم من ذلك مساواة المذكور بالاسم المنفى الموصوف] [125].

فالأسلوب اللغوي لهذا النوع من التفريع بالنفي (بما) - وهو الأصل، وجملة "الجار

([118])المرجع السابق، ص 11.

([119]) Preminger, Alex, Princeton Encyclopedia of poetry and poetics, princeton University Press, 1965, p.859 . وقد أدمجت ترجمتى لهذه الفقرة فى كتابى "نقد الشعر فى مصر الإسلامية" دار غريب، القاهرة، 1996، ص309 بترجمة عبد العزيز حمودة فى كتابه "المرايا المقعرة"، نحو نظرية نقدية عربية" عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 272، أغسطس 2001، ص179.

([120])عبد العزيز حمودة ، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

([121])عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 92.

([122])المرجع السابق، 99.

([123])المرجع السابق، 143.

([124])ديوان ابن نباتة، 445-446.

([125])ابن أبى الإصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفنى شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، 1383هـ، ص 373.

والمجرور"، وهو تفريع عن هذا الأصل، قد تجاوز المستوى النحوي إلى المستوى الفني الذي أراد به الشاعر عنا أن يقول إن هذه الروضة التي تجمع كل صفات الجمال والنضرة، وتكاثر النجوم الزاهرة بزهورها، وما ينشره نسيمها من أريج عقب ليست بأجمل من أخلاق الممدوح. ويجسد "التفريع" بقيمه التعبيرية الجميلة هذه المعانى. والتناص عند ابن نباتة يجعل الأدب معيناً لا ينضب، فهو يولد المعانى، وهو يقلب معنى قول عنترة : "هل غادر الشعراء من متردم" في قوله في وصف الشعر الجيد:

وقصيدة غَرَّاء تُعلِم أنَّه قد غادر الشعراء ما يُتردَّم[126]

ويوضح التناص في وظيفته "المفارقة" للنص الأصلي، وفى دلالاته المضحكة المبكية الطابع المصري لشخصية ابن نباتة فى قوله حواراً مع الشاعر الجاهلي :

يــا سيد الوزراء العادلين لقد صيرت في منزلي للجوع إحسانـــا
لكن فنىَّ وإن كانوا ذوى عذر ليسوا من الصبر في شئ وإن هانا
كأنَّ ربك لم يخلق لمسغـــبة سواهم من جميع الناس إنســانـــا
قد صيَّرونـــــى وإن أخَّرت طاروا إليك زرافات ووحدانـــــا

فانظر إلى هذه الروح المصرية الفكهة الساخرة حتى في المسغبة، وانظر إلى التورية

()ديوان ابن نباتة، 445-446.
()ابن أبى الإصبع، تحرير التحبير، تحقيق حفنى شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، 1383هـ، ص 373.
()ديوان ابن نباتة، ص449.
()المصدر السابق، ص 527.

بهذا التناص عن سوء حال الشاعر، وخذلان الناس له، وهو الأديب الذي يجوع عياله فما يغنى أدبه في سد جوعهم، وانظر إلى جو السخرية الذي يغلف هذا التناص (إمعاناً فى السخرية بضعف الشاعر، وهوانه على الناس)، وانظر إلى مطلع مقطوعة الشاعر الجاهلي، وقد صار خاتمة هذه المقطوعة في تدوير النص الأصلي، وإعادة تشكيل له .

وانظر إلى هذا التدوير، أيضاً، في قول ابن نباتة :

لو كان فى الألف مِنَّا واحد فدعَوا مَن عاشق ظنهم إياه يعنونا! [127]

وقد حوَّل الحماسة في النص الأصلي إلى العشق في النص الحاضر، ليفخر بذوبان قومه عشقاً مفارقة ساخرة لفخر الشاعر العربي بفروسية قومه وموازاة لسخرية الشاعر المتناص به من فقدان قومه لهذه الفروسية خلافا للأصل العربي ويحقق ابن نباتة بهذا التحويل التناصي جمالاً فنياً لا مزيد عليه. ويحقق التناص جمالياته الفنية أيضاً في قوله :

زال الذي كان للعليا به ســـند وزالت الدار "بالعلياء فالسند"
عجبت من آمل طول البقاء وقد "أخنى عليه الذي أخنى على لُبَد" [128]

فيوظّف "العلياء والسند" توظيفا يعبِّر به عن زوال القوة، وفعل الزمان الذي أخنى على الإنسان توظيفا استلهم فيه الروح الشعرية الفذة للنابغة الذبياني. يقول ابن نباتة أيضاً :

تحدثك الأنفاس فيها عن اللمى "ويأتيك بالأخبار مَن لَمْ تزود

فيحول دلالة "برقة ثهمد" وأطلال "خولة"، كما يحوّل دلالة "ويأتيك بالأخبار مَنْ لم تزود" كما وردت فى شعر طرفة، إلى دلالة جديدة يعبر فيها عن أثر أنفاس الحبيبة ولماها مما تأتى به الأخبار (من غير كلفة) فيتحول من برقة ثهمد، وأطلال خولة إلى حبيبته المتغزَّل فيها. وكذلك يفعل فى قوله :

وما خفت من جهل العذول وإنما بغيض إلىَّ الجاهل المتعاقل
وإني وإن كنتُ الأخير غرامــه لآت بما لم تستطعه الأوائل [129]

فيتحول عنفوان الفخر العلائي إلى عنفوان غرامي يبذ به اللاحق السابق. وتتضح الروعة الفنية النباتية في هذا التناص قاصداً به رثاء "المؤيد" وأهله ممن ارتبط بهم رباط حياة خلت بعد فقدهم :

كم أنشدَتْ من بعدها أيديكم "مــا كان أكثرها لنا وأقلها"
ناديتُ ساحتكم وقلتُ لصاحبي ما كان أسرع للمنادى فضلها
"فدنا وقال لعلها معذورة" عن بُعْدِ أهلِيها فقلت لعلَّها [130]

وهنا يستدعي الرقة العاطفية الجميلة "لعروة بن أذينة" فيتحول بها إلى الرثاء، وقد أعجب النقاد بأبيات ابن أذينة لتمكُّن قافيتها، فاستعارها ابن نباتة لتمكن الحزن منه.

ويقتبس ابن نباتة هذا البيت الشعري الشهير فى قوله :

أقولُ لقلبي العاني تصبَّر و إن بعد المساعد والحبيب
"عسى الهم الذي أمسيت فيه يكون وراءه فرج قريبُ" [131]

فيصوِّر به همومه، تعزية وأملا، وينجح في توظيف البيت الشهير :

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح

في قوله :

ولم أنس يوم البين إيماء طرفها وعيس المطايا للفلاة جوانح
فليت الرَّدى أجرى دم العيس ناحراً "فسالت بأعناق المطى الأباطح" [132]

([128])المصدر السابق، 126.
([129])المصدر السابق، ص 395.
([130])المصدر السابق، ص 412.
([131])المصدر السابق، ص 61.

لكي يشفي غليله من هذه العيس التي كانت السبب فى رحيل أحبته، ويتمنى ضرب أعناقها فتسيل دماؤها مهراقة (بالأباطح) : "فسالت بأعناق المطى الأباطح".

ويرد النص النواسى فى قول ابن نباتة :

وحسب قلبي إن كان الصدود رضى ... فداونى بالتى كانت هى الداء
وهاك يا ساكنا قلبى كؤوس طلا ... لومسها حجر مسته سراء
وقل لمن قلبه أيضا قسا حجرا ... هلاَّ تفجر منه كالصفا ماء[133]

فالصدود، لأنه من الحبيب، هو الداء والدواء، وكؤوس الطلا تسعد الحجر (فما بالك بالقلب) وما بال قلب الحبيب قسا كالحجر، (وإنَّ من الحجارة لما يتفجَّر منه الماء).

ومن نفس هذا المعين العذب يحيل ابن نباتة إلى الشاعر العربي في قوله :

فيمضي شهيد العشق، صريع الثغر، والخال العنبري ومع علي بن الجهم يقول، وقد مر تناول تناصه مع القرآن الكريم:

أما ومليح العصر إنك بالبكا ... وبالسهد يا إنسان عيني لفي خُسر
مُعنّى بوسنان اللواحظ سارق ... كرى مقلتي "من حيث أدري ولا أدري" [134]

فيمر بنا معه بعيون المها "بين الرَّصافة والجسر"، وتطرِّد شكواه من سهام اللحظ الأنثوي القاتل فيمثُل أمامنا قول "جرير" في فعل العيون :

يصرعن ذا اللُّب حتى لا حراك به ... وهن أضعف خلق الله إنسانا

ويولِّد ابن نباتة من معاني اللحظ القاتل ما يجعله يلتقي "بأبى تمام" فيقول :

يا تالي العذل كُثبا في لواحظه ... "السيف أصدق أنباء من الكتب" [135]

ويلتقي بأبى تمام، كذلك، في زمنه المتوتر المضطرب بين الهجر والوصل، والشقاء والنعيم، فيقول :

شهور وصل كساعات قد انقرضت ... بمن أحب وأعوام كأيَّام
ولَّت كأني منها كنت في سِنة ... ثم انبرت لي أيام كأعوامِ [136]

ويكملها أبو تمام بقوله :

ثم انقضت تلك السنون وأهلها ... فكأنها وكأنهم أحلام !

تناص ابن نباتة مع شعر المتنبي

لكن المتنبي دون الشعراء العرب الذين تناص بهم ابن نباتة، وهم كُثر لم نذكر إلاَّ أمثلة لهم، هو

([132])المصدر السابق، ص 111.
([133])المصدر السابق، ص 16.
([134])المصدر السابق، ص 200.
([135])المصدر السابق، 22.
([136])المصدر السابق، ص 442.

شاعره الأثير، وتناصه بشعره يضعنا في قلب ما اتصل بشعر المتنبي في مصر من تيارات أدبية ونقدية متصارعة حول أصالته الشعرية بين ما يتهم هذه الأصالة فينفى عن المتنبي تفرده وإبداعه، ويذهب إلى أنه مُغير على شعر غيره، سارق له[137]، وبين ما يؤكد إبداعه وأصالته. ومن الذين أكدوا هذا الإبداع ابن نباتة[138] الذي دار مع شعر المتنبي فى حوار نصي رائع، واستدعاه بصور ووسائل أدبية متعددة، إذ يقول فى إحدى هذه الصور:

كلفتمـــوني مواريـــث الـــذين قـــضوا ... مـــن الغـــرام فهـــل للوصـــل مرتجـــع
وعـــــاذل فـــيكمُ تعبـــان قلـــت لـــه ... إن كنـــتَ أعمـــى فـــإني لـــست أســـتمعُ
يخـــــادع الـــــسمع والأحـــــشاء قائلـــــة ... "غيري بأكثر هذا الناس ينخدع" [139]

فمعنى أدب المتنبي (الذي نظر الأعمى إليه)، واستمع الأصم يتحول هنا إلى معنى العاذل وقد عمي عن حسن المتغزل بها، فاستمر سادراً في عذله الذي لم يستمع الشاعر العاشق له، ولم ينخدع به، كما خُدِع به أكثر العاشقين. ويولّد ابن نباتة من هذا المعنى قوله فى آخر هذه القصيدة:

بحثـــت عـــن وصـــفك الزاكـــى فنائلـــه ... مُـــسلّم ومـــدى عليـــاك ممتنـــع
مازلـــت ترتجـــع النعمـــى إلـــيَّ إلـــى ... أن خلـــتُ أنَّ شـــباب العمـــر مرتجـــع
وقلـــت للخـــاطبى مـــدحى بـــذكر نـــدى ... "غيرى بأكثر هذا الناس ينخدع" [140]

فهو يقصر الندى على ممدوحه، و"لا ينخدع" فيذكره لمَنْ سواه.

ويتوارد شعر المتنبي في قول ابن نباتة (في رثاء قاضى القضاة تقي الدين السبكي، وقد مزج بينه وبين شعر أبى تمام ، أيضاً):

قالـــت دمـــشقُ بـــدمع النهـــر واخبـــرا ... "فزعـــت فيـــه بآمـــالى إلـــى الكـــذب"
"حتـــى إذا لـــم يَـــدَع لـــى صـــدقه أمـــلا ... "شـــرقت بالـــدمع حتـــى كـــاد يـــشرق بـــى"
وكلمتنـــــا ســـــيوف الكُثـــــب قائلـــــة ... ما "السيف أصدق أنباء من الكتب" [141]

فيولّد من الدلالات الشعرية عند المتنبي وأبى تمام توليدا يجعل الأجل المحتوم فى "الكتاب" أحدَّ من "السيف"، وينفي، فى أسى، ما تمنى معه الأماني أملاً في كذب خبر موت المرثي إلى أن قطع "سيف" الحقيقة وهن الأمل، فشرق بالدمع، وشرق الدمع به، وانتصر الأجل على الأمل "ولكل أجل كتاب" ، فانتصر الكتاب على السيف نفيا لحكم أبى تمام. ويأرق ابن نباتة فيستدعي أرق المتنبي في قوله في نعى الصِّبا، وفراق الحبيب.

زال الصبا ونأى الحبيب فعادني ... "أرق على أرق ومثلى يأرق"[142]

فأرق المتنبي أرق الإنسان الطموح يخذل طموحَه الزمان، وبنو الإنسان، فمثله جدير بأن يأرق،

([137])مثل ابن وكيع التنيسى وكتابه : "المنصف فى نقد الشعر، وبيان سرقات المتنبى" والعميدى وكتابه: "الإبانة عن سرقات المتنبى".

([138])وقد كان ابن نباتة والصفدى من أنصار المتنبى.

([139]) ديوان ابن نباتة، ص 297.

([140]) المصدر السابق، 299.

([141])المصدر السابق، 41.

([142])المصدر السابق، 339.

أمَّا ابن نباتة فأرقه هو أرق المحب العاشق وقد ولَّى صباه، ونأى حبيبه. وفى فلك المتنبي يقول أيضا :

1- قاضى القضاة بيمنى حُكمه قلم ... يا سارىَ القصد هذا الباب والعلم
2- هذا اليراع الذى تَجنى الفخارَ به ... يدُ الإمام التى معروفها أَمَم
3- إن آلم الحكم فقد الذاهبين فقد ... وافى الهناء فزال اللبس والألم
4- ولَّى علىٌّ ووافى بعد مشبهه ... كالسيل أقبل لما ولَّت الدِّيم
5- لا يبعد الله أيام العلاء فما ... يقضى حقوق ثناها فى الأنام فم
6- ويمنع الله بالراقى لرتبته ... فقد تشابهت الأخلاق والشيم
7- محيي المماثل فى علم وفيض ندى ... فالسحب باكية والبحر ملتطم
8- وكاتم الصدقات الغر تكرمة ... للمرء لو كان عرف المسك يُكتتم
9- وافى الشآم وما خلت الغمام إذا ... بالشام ينشأ من مصرٍ وينسجم
10- آها لمصرٍ وقدشابت لفرقته ... فليس يُنكر أن يُعزى لها "هرم"
11- تقاسمت بعد رؤياه الأسى ودَرَت ... أنَّ البلاد لها مثل الورى قِسم
12- وأوحش الثغر من مرأى محاسنه ... فما يكاد بوجه الدهر يبتسم
13- يُنشى وينشد فيه الثغر من أسف ... بيتا تكاد له الأحشاء تضطرم
14- "يا من يعزُّ علينا أن نفارقهم ... وجداننا كل شئ بعدكم عدم"
15- يزهو الشآم بمن فارقت طلعته ... "واحر قلباه ممن قلبه شَبِمُ" [143]

ففي أفق شعر المتنبي يمهِّد ابن نباتة لاقتباس البيت :

يا مَنْ يعز علينا أن نفارقهم ... وجداننا كل شئ بعدكم عدم

بثلاثة عشر بيتا، يدخل بيت المتنبي ضمنها وكأنه جزء منها، فيلتحم بالقصيدة التحام الجزء بالكل لا انفصام لها ومن هذا المنطلق يقول ابن نباتة في الرثاء، أيضا، :

يا غائبا أظلمت دور لغيبته ... وهكذا البدر تدجو بعده الظُلَمُ
يا مَنْ يعز علينا أن نفارقهم ... "وجداننا كل شئ بعدكم عَدمُ"
رحلت عن عادمى صبر وما قدروا ... "أن لا تفارقهم فالراحلون هم" [144]

وفي البيت الأخير هنا، يحوِّر ابن نباتة معنى بيت المتنبي في وداعه الأسيف لسيف الدولة :

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا ... ألاَّ تفارقهم فالراحلون هم

فقد قدر سيف الدولة على رحيل المتنبي استجابة لوشاية الحساد الذين أوقعوا بينهما، بينما لم يقدر الراثي وأشياعه على فراق المرثي، إذ إنهم يشعرون بأنهم هم الذين رحلوا برحيله، وهنا يغيِّر ابن نباتة من دلالة معنى (فالراحلون هم) عند المتنبي، كما يحفل تناصه بالمتنبي بهذه الدلالات الجديدة الثرية في قوله في هذه القصيدة أيضا:

([143])المصدر السابق ، 435.
([144])المصدر السابق، ص 460.

عطَّلت هذا وهذا إذ رحلت وقد ... خاب الرجاء فلا بان ولا عَلَم
لهفى على أسطر سار البريد بها ... تحت الظلام وفيها الكَلْم والكَلِم
والخيل والليل والبيداء شاهدة ... والضرب والطعن والقرطاس والقلمُ [145]

فيستدعى أهم أقانيم المتنبي الشعرية، وهى الكَلْم والكَلِم فالمتنبي نبي الكلمة الشعرية ينام ملء جفونه عن شواردها، ويسهر القوم جراها، ثم هو الفارس الذي يُقْمع طموحه إلى المُلك والرئاسة ومع أنه رب السيف والقلم، يشهد على ذلك الخيل والليل والبيداء، والضرب والطعن والقرطاس والقلم، وتلك أقانيم هامة أيضاً، فى شعر المتنبي، فإنه لا يجني من جراء ذلك إلا الجراح والآلام، وتلك هي دلالة (الكَلْم والكَلِم) فى شعره.

ويوظَّف ابن نباتة هذه الأقانيم الشعرية للمتنبي في سياق مختلف، فيخلعها على المرثي، وقد شهدت الفصاحة والفروسية له بالجدارة، وسارت الأخبار بموته فرثاه "الكَلِم" الذي أورث "الكَلْم"، فلا بان ولا علم. ويواصل ابن نباتة حواره مع المتنبي في هذه المرثية بقوله :

عمري لقد صرخ الناعون فى رجب ... فأسمع النوح شجوا مَنْ به صمم
وبالغ الحزن فينا ثم صبَّرنا ... أن الطريق إلى أحبانا أمَم
والمرء في الأصل فُخّار ولا عجب ... إن راح وهو بكف الدَّهر منحطم
وللمنية فخ من خلال دجى ... "شهب البزاة سواء فيه والرَّخم" [146]

عزى ابن نباتة نفسه، مستمدا عزاءه من المتنبي، فمما يدعوه إلى الصبر على رحيل الأحبة أنَّ (الطريق إلى أحبابنا أمَم)، إذ سوف يلحق المحبون بمحبوبيهم الراحلين، سُنَّةُ الله في خلقه، ولما كان ابن نباتة يعزى نفسه بهذه المعاني، فقد تناص مع نفسه فيها فى قوله :

على مثل هذا عاهد الدهر أهله ... وصال وتفريق يسر ويؤلم
وإن مُنع الغَّياب أن يقدموا لنا ... فإنا على غُيَّابنا سوف نقدُم [147]

ثم يستدعي ابن نباتة من خلاصة حياة المتنبي ما يعزى به نفسه، فقد آل فخر المتنبي بنفسه إلى الانكسار (وقد جانس ابن نباتة بين الفخر والفخار، مشيراً إلى أصل خلق الإنسان من صلصال كالفخار) فتحطم ذلك الفَخْر (الفخار) على يد الزمان تحطم آمال المتنبي وغروره وطموحه ليتساوى شعوره في ذلك مع شعور القانعين القاعدين عن طموح المجد :

وللمنية فخٌ من هلال دجى ... شهب البزاة سواء فيه والرخم

ويضمِّن ابن نباتة شعر المتنبي في قوله [148]:

لنجم هلال الدولة الحسنُ عسكر ... حوى كل قاص في الجمال ودانى
فياجفنه الماضي وأحمر خده ... "رفيقك قيسى وأنت يمانى"
ويا حسنه الغازى نُصرت على العدا ... "ولو كان من أعدائك القمران"

([145])المصدر السابق ، ص 461.
([146])المصدر السابق، الصفحة نفسها.
([147])المصدر السابق، 464.
([148])المصدر السابق، 517-518.

ويـــا خـــصره مـــن دون ردفيـــه إنمـــا "عـن البعـد ترمـي دونـه الـثقلان" [149]
ألا ليت شعري إذ حكى الخصر ضمه وكانـا علـى العِـلاّت "يـصطلحان" [150]
وكـــافور جـــسم فيـــه للحُـــسن ثـــروة فلـــيس الغـــوانى عنـــده بغـــواني
فـــضى الله يـــا كـــافور أنَّـــك أوَّل "ولـــيس بقـــاض أن يُـــرى لـــك ثـــانى"
وكـــم عاشـــق يـــا ظبـــي خلّفـــت قلبـــه "معـــار جنـــاح محـــسن الطيـــران"
دليـــل الحـــشا لمـــا نظـــرتَ قتلتـــه بأضـــعف قـــرنٍ فـــى أذلِّ مكـــان
فيالـــك مـــن قلبـــي وطرفـــى تنتحـــى علـــى غيـــرِ منـــصور وغيـــر معـــان
ومالـــك تعنـــى بالـــصوارم والقنـــا "وقـــدُّك طعَّـــان بغيـــر ســـنان" [151]

وتتغير دلالة "كافور" من حاكم ممدوح، ثم مذموم، عند المتنبي إلى معنى مناقض لسواد لون كافور عند ابن نباتة الذى يتغزل فى القوام الأبيض الكافوري، فيجعله فى المحل الأول، ولا يرى غيره فى كل ثانٍ، إذ ليس عنده فى الحسن سواه، مفارقاً، مبنى ومعنى، للمتنبي فى قوله:

الرأي قبل شجاعة الشجعان هو أول وهى المحل الثاني [152]

([149]) فى ديوان المتنبى : "عن السعد يُرْمى دونك الثقلان"، ديوان أبى الطيب المتنبى، طبعة عبد الوهاب عزام، دار الزهراء، بيروت، 1978، ص 377.
([150])المصدر السابق، ص 376وفيه : "كانا على العلات يصطحبان".
([151])المصدر السابق، ص 377 وفيه : "وجَدُّك طعَّانٌ بغير سنان".
([152])المصدر السابق، 333.

المستقبل يخرج من رحم الأمس

عزا ذي علي عزا ذي

المستقبل ينبثق من الماضي . التقدم نحو المستقبل ينطلق من الماضي . الغد باكورة إنتاج الأمس.
كل هذه مقولات تؤكدها علوم الحضارة ، وتعكس حقيقة أن نقطة الانطلاق للأمام لابد أن يستتبعها مراجعة كاملة للنقاط السابقة .
لكن تبقى الإشكالية التي تمر بها الثقافة العربية أعقد من مجرد الحلول النظرية الشعارية أو الشعائرية ، وذلك لأن الثقافة العربية بعد فشل منظومتها الأيدلوجية ، ارتدت إلي ميدان التراث ، وهو ما جعل التراث بعيداً عن الحقيقة التاريخية ، أو أنه أصبح بلا حقيقة تاريخية ، لأنه إما أن يرتدي لبوس الحقيقة المطلقة التي كانت للأيدلوجيا ، وإما أن تسقط عليه هذه الحقيقة من خارجه .. وفي كلتا الحالتين يظل التراث المؤدلج بلا حقيقة تاريخية ومن ثم تصبح عمليات الاستدعاء التراثي أقرب لعمليات إنقاذ غرقى أو ضخ بعض الهواء في رئة أوشكت علي الموت الإكلينيكي فلا تتم هذه العمليات الإجرائية انطلاقاً من رؤية منظومية متكاملة ومتنامية ، بل تتم بشكل علاجي تجميلي تغلب عليه نفسية الأزمة .
لكن المعارك عميقة الوقع في الفكر هي التي تضع في الواجهة حدة الوعي ووعي الحدة ، النقد ونقد النقد ، الإيجابي والسلبي في وعي الذات والبحث عنها ، التغريب ، التراثية ، المعاصرة ، إنها معارك تدور بين وعي ووعي ، فكر وفكر ، لكنها تقوم ـ بالأساس ـ بين المثقف العربي وذاته ، يدور الصراع داخل الذات فبلا شك أن الثقافة العربية واحدة من أغنى الثقافات العالمية ، وهي فكرة واقعية لا يجادل فيها أحد ، لكن يبدو أن جزءاً من الأزمة يتعلق بحدَّة العودة إلي الجذور ، وقوة الاشتغال بهذه العودة ، وهما سمتان لا تعرفهما ثقافات إنسانية أخرى بمثل هذا العمق المتجذر في التاريخ ، ولا بهذه الخصوبة في التفاعل ، لكن هل من الضروري أن تصبح درجة هذه الاشتغالات بالعودة عقبة في حد ذاتها ؟ وهل من المنطقي أن تصبح العودة إلي التراث هي الغاية بدل أن تكون هي المحرك الانطلاق ؟ .

وهنا تستعار إشكالية أهل الكهف للتدليل علي حجم المأزق الذي وجدت فيه الثقافة العربية نفسها ، إنها حال من يصحون إذا صحوا ، فإذا هم غرباء عما يجري حولهم تماماً ، كما صحا أهل

الكهف فوجدوا العالم حولهم قد تغير ، بعيداً عن شعورهم به ، ووجدوا أنفسهم مشبعين بقيم لا تساعدهم على الحياة في المجتمع الجديد عليهم .
إننا هنا أمام مشكلة ما ، إما .. وإما .. ، وهذه الصيغة تمضي قدماً في طريقها لتلغي إمكانية طريق ثالث ، حتى ولو كان مجرد توفيق لفظي مثل (تأصيل الحداثة وتحديث الأصالة) ، لكن حالة الوجود علي قيد الحضارة تعني أن نستبدل قيماً عليا جديدة بقيم ما كانت عليا في أوانها ولم تعد كذلك .
... والتعامل مع التراث ـ بالاستدعاء تواصلاً وقطيعة ـ تتنازعه ثلاث مدارس ، أولها المدرسة الماركسية التي تتوقف عند عملية توظيف التراث توظيفاً نضالياً ، أي أن التراث يصبح مطواعاً لعملية تقريبية من أن يصبح أيدلوجيا للطبقة العاملة . والاستدلال علي ذلك بأحداث تاريخية وأقوال مأثورة ومؤلفات ومواقف ، وتكمن مشكلة هذه المدرسة في أن التوظيف السلبي للتراث يظهر أن أحداثاً ومواقف ومؤلفات وأقوالاً تظهر أن التراث أو ممارساته أو علي الأصح ممارسات السلطة التي كانت علي رأسه تحكم به ، قد أساءت للطبقة العاملة ولأيدلوجيتها بما هو عكس الاتجاه الحقيقي للتراث نفسه .
أما التيار القومي ـ ففي نقد الطرابيشي وأركون ـ لنظرية التراث ، لا يرى القومي في التراث إلاَّ أوراقاً ينبغي استئصالها ليخلص التراث نقياً قومياً سوياً ، وهكذا فإن الفكرة الرائدة هنا هي (النقاء القومي للتراث) .
وينقسم التيار القومي ـ بتنوع مدارسه ـ إلي تيار قومي علماني وتيار قومي إسلامي . يرى القسم الأول أن الارتداد إلي الرحم اللغوي والاجتماعي لما قبل الإسلام هو الوسيلة الوحيدة للكشف عن النقاء القومي الثقافي وغير الثقافي ، أما القسم الثاني والذي ينطلق من أن العروبة ليست عروبة جنس أو عرق بل عروبة لغة وثقافة في مواجهة عجمة دينية وفكرية ولغوية .
ثم التيار الإسلامي الأيدلوجي الذي يبذل جهداً خارقاً في عملية إعادة إنتاج التراث بنفس قوانينه القديمة ، ويتعالى علي الجانب القومي في التراث لحساب هوية إسلامية جامعة ، لم تتشكل بعد في إطار فكري منسجم وفي ظني أنها مستحيلة التشكل بقدر التنوع والاختلافات في البيئات الحضارية والثقافية للعالم الإسلامي .
وأخيراً ثمة اتجاه يسمي نفسه بالعلمي في موقفه من التراث ، ولا يقل التيار العلمي عن سابقيه في تعميق مفهوم مذبحة التراث ، فقد قدم هذا التيار نفسه في البداية باعتباره متجاوزاً لدور الأيدلوجيات التي اعتمدت عليها المواقف السابقة ، لكن وبرغم ذلك فالأيدلوجيات كانت تمثل مشروعات ورؤى ومداخل يمكن الطعن فيها أو التقليل من أهميتها ، أما ارتداء لبوس النزعة العلمية واصطناع منظارها فقد جعل دورها أخطر بقدر صعوبة الطعن عليها ، فقد رفع هذا التيار شعار (العلمنة والتصنيع) وتبنى المفاهيم النفعية في تطبيق العلم أو المعرفة باعتبارهما مرتبطين بالتقدم ، وانتهى أصحاب هذا الاتجاه إلي أن ما ورثناه لا يصلح لمعايشة المشاكل التي تواجهنا في حياتنا المعاصرة ، ومن ثم يصبح الموروث عقبة كأداء في سبيل تقدمنا ، ومانعاً لتجديد فكرنا وتكيفنا الهيكلي مع أوضاع الحياة وقضاياها المتجددة ، ويعتبر هؤلاء العلميون أن مجرد اعتبار التراث ـ في جملته ـ يدور حول العلاقة بين الإنسان والله بعيداً عن علاقة الإنسان بالإنسان ، التي أصبحت معضلة في حياتنا اليومية المعاصرة ، يظهر عدم صلاحية ذلك التراث وابتعاده عن معيار النفعية .

المستقبل يخرج من الماضي :

ليس في هذا القول أية صفة رجعية أو ماضوية سلفية ، فكل المشروعات الحضارية قامت علي هذه المعادلة المنطقية ، فالمشروع الحضاري الأوروبي ـ وهو الذي نحتذيه كثيراً ـ ورغم تكونه من مجموعة شعوب وأمم شتى ، إلاَّ أنه قام علي أساس استدعاء الحضارتين اليونانية واللاتينية ، وقد شهد عصر النهضة أو عصر التنوير دفقاً هائلاً من أجل إحياء تراث اليونان واللاتين في أوروبا فلسفة وأدباً وفناً وشعراً وملامح وأساطير ورموز بطولة ومعارك وعلوماً طبيعية وقانوناً وشرائع ونظم حكم ودساتير ، وتاريخاً ومجتمعاً وأدياناً ومعبودات ، مترجماً ذلك كله إلي اللغات الأوروبية المختلفة ، ولم تترك النهضة الأوروبية النتف الصغيرة والقطع المتناثرة إلاَّ ونقلتها إلي لغاتها ، هذا إلى جانب الاهتمام الكبير بعلم الآثار (الأركيولوجيا) والنبش في معالم المدن المطموسة والقبور الدارسة وتقليب الحجارة وفحص الرسوم والبحث تحت طبقات التراب عن كل أثر يوناني أو لاتيني أو ما يشم منه رائحة من ذلك الماضي السحيق .
وبذا كان المشروع الحضاري الأوروبي مؤسساً في جوهره علي الحضارة اليونانية واللاتينية بالإضافة لما أخذته عن العرب والمسلمين من العلم التطبيقي لتحقق سيطرة مشروعها ، فحتى الديانة المسيحية التي قدمت لها من المشرق حورتها وحولتها إلي ديانة أوروبية ، ليس في شعائرها وطقوسها فحسب ، بل في صلب العقيدة ذاتها ، فأدخلت عليها من عناصر العبادات اليونانية واللاتينية ما نأى بالنصرانية عن نبعها الأصيل .
وهكذا أيضاً فعلت أفريقيا السوداء ـ كما اصطلح علي تسميتها ـ فقد بذلت جهود خارقة في إثبات ما يسمى بالحضارات الزنجية القديمة في زيمبابوي مثلاً وممالك شرق أفريقيا وركزت الدراسات علي مجموعة اللهجات الأفريقية القديمة ، يتم ذلك من خلال دعوة قائلة بأن أفريقيا الزنجية هي أصل كل الحضارات بما فيها المصرية القديمة .
ويظل المثال الصارخ علي حدة العودة للتراث هو الكيان الصهيوني ودولته اللقيطة ، فقد ظل اليهود متشبثين بماضيهم رغم الشتات ، ورغم أن وطناً واحداً لم يكن يجمعهم ، ورغم اختلاف الأعراق واختلاطهم بالأمم الأخرى تناسلاً وحياة ، ظلوا يربطون ماضيهم بمشروعهم ربطاً وثيقاً ، ديناً ولغةً وتقاليد وعادات علي مدى القرون ، ثم استطاعوا أن يشدوا إلي هذا المشروع من لا صلة به من أعماق سيبريا إلي مرتفعات الحبشة ، ومن أمريكا إلي الهند ، ومن اليمن إلي البرازيل ، ونجحوا في إحياء لغة ميتة انقطعت بها السبل منذ مئات السنين ، وفرضوها لغة رسمية للمجتمع وفي السياسة ومجالات المعرفة ـ مع أنهم كانوا ـ جميعاً يتكلمون لغات الأمم الأخرى في البلاد التي ولدوا وعاشوا فيها ، ولم يكونوا يعرفون العبرية إلاَّ نادراً ، وذلك إدراكاً منهم بأهمية اللسان الواحد الرابط بين أفراد الشعب أو المجتمع ، والحديث يطول عن دور التراث اليهودي وأثره في بناء المجتمع الصهيوني .
لكن النموذج الفذ والذي ينبغي تأمله هو النموذج الصيني الذي خاض فترة انتقالية طويلة امتدت من عام 1840 حتى عصر الثورة الثقافية ، وقد تحولت من المجتمع التقليدي المفتون بعبادة الأبطال والماضي والأساطير إلي المجتمع الحديث (المستقبل) ، وقد خرج الصينيون من عبادة الماضي لكن ليس بصورة كاملة وشاملة ، ففي ثنايا التراث الصيني تكمن القوة الروحية للمواطن الصيني القادر علي بناء سور عظيم والقادر علي هدمه أيضاً ، وبقت عملية التحديث في الصين مرادفة دائماً لتقاليد الشخصية الصينية .

أين نحن ؟

نسمع كثيراً عن الدعوات التي تحط من شأن التراث العربي وتسخر من التغني به وتعتبره مرحلة قد انتهت وماتت إلي الأبد ، ونسمع إلي جوار هذه الدعوة للقطيعة دعوات أخرى ما زالت تحيا داخل التراث وتتغذى بروافده وتعيد إنتاجه بشكل لا زمني ، ونسمع دعوات وسطية

توفيقية أو انتقائية ، لكن نحن في لحظة تاريخية لا تعالجها كل هذه الرؤى مهما تزيت بلباس العقل والعقلانية ومهما ارتدت من مسوح علمية ، فالأمة تمر بمرحلة سكون حضاري طويل ، وتعاني في صميم هويتها معاناة المستلب الذاهل المأخوذ بحضارة الغالب ، وهو في الوقت ذاته غير قادر علي تقليدها أو استيعابها . الأمة في لحظة فارقة بين يأس مطبق علي استكمال مشروعها الحضاري وبين خروج مدوٍ من كتاب التاريخ ، وهي أحوج ما تكون إلي تلبية شروط التماسك منها لشروط القيام والنهوض ، والتراث هو جبل الثوابت الذي تتعلق به الأمم في أوقات أزماتها وفي مراحل انتقالها التي تتسم بالفوضى والعشوائية والعدم ، هذه المرحلة السكونية الانتقالية لا يمكن أن تنتج تصورات عقلية سوية تنسجم مع الرغبة العارمة للانفكاك من أسر فقه الهزيمة الذي ران على عقل أمتنا وما يزال .

وأتصور أن التراث في هذه اللحظة الفارقة يمثل أداة هائلة للمقاومة في مرحلة يمكن أن تتحول فيها المقاومة إلي شعار جامع علي مختلف الأصعدة ، وبداية انطلاق لتقديم رؤية ترتبط التراث بإمكانيات الحاضر الواقعية ، وإذا كانت الأمة الآن ليست طرفاً فاعلاً في الحوار الدائر حول المستقبل في العالم ، فلن يتسنى لها أن تتحاور مع ذاتها حواراً فاعلاً ومنتجاً ، ومن ثم تصبح (المقاومة) بما يتيسر من إمكانات واقعية و (المقاومة) بترسانة التراث هما المقدمة الضرورية للانطلاق لرؤية عقلانية تعيد قراءة التراث ونقده علي أساس الاستخدام الوظيفي في تفعيل حياتنا العقلية التي كادت تجدب تماماً .

المحور الثاني:

خصوصية الأبداع في الشرقيّة

الرواية في الشرقية

التراث بين القطيعة والتواصل(1)
أدباء الشرقية نموذجاً
(دراسة في الرواية المعاصرة لأربعة من أدباء الشرقية)

الدكتور / السيد محمد الديب
وكيل كلية اللغة العربية
جامعة الأزهر
فرع الزقازيق

1- دلائل الزمان والمكان في رواية(2) الخيول الشاردة لبهي الدين عوض

إن ثمة مجموعة من الخصائص تجعل نسيج الخيول الشاردة ممثلة لمرحلة من الإبداعات، التي تعد فارقة في عمر الرواية العربية الحديثة ؟ فليست هي الرواية التي يوظف الأديب فيها قلمه للاعتراف والبوح من خلال سرد الحكاية أو هي التي يجنح فيها للخيال المحض باللغة الشعرية والصور المجنحة، فلا تكاد تظفر بحدوته تجذبك ، أو صراع يهيمن عليك ، ومن هنا بقيت في هذا النص مساحة تبتعد به عن السطر الشعري.
وإذا كنت أعتقد جازمًا أن اللغة هي مفتاح الدخول إلى معالم الفن القصصي لأديب الشرقية "بهي الدين عوض" لكن ذلك لا يكفي لإنصاف الرجل، أو لصحة القراءة النقدية لأعماله الأدبية المطبوعة وذلك لوجود وسائل أو أدوات أخرى لا يستهان بها في الحكم له أو عليه ، وهو قبل كل شيء كاتب حريص على إبراز الأخلاق الفاضلة، والمبادئ الراسخة، والتي ما فتئ الكثيرون ينادون بها، ويتحسرون على تلاشيها بين حقبة وأخرى.
فالخيول الشاردة ليست حكاية مطولة مقدمة لمرحلة مبكرة من ولادة الفن الروائي بلغة العرب، لأنها مجردة من النماذج المشخصة، وتتقهقر فيها لغة الإفضاء والاعتراف، وتتفجر من خلالها الأساليب الشعرية على حساب الخطابة أو الموقف مما يفقدها قسطًا كبيرًا من الإثارة والتشويق، لأنها قصة بين الطول والقصر، رفعت فيها القرية راية البطولة وجاء من بين جدرانها (صفوان) وهو شخص يسهم في تحريك الأحداث الدرامية، مع أنه غير واضح تمامًا من خلال مقاطع النص الأربعة والعشرين، ثم تجلى بصورة تالية (مصباح) الذي يعشق الطبيعة والغناء والناي الحزين في تصوره لابنة البادية أوالأرض البراح ، فإذا ما قلنا عنها رواية فبالمفهوم المجازي، مع أن القصة والرواية ذواتا مرجعية متقاربة أو متحدة دون تجاوز لملامح إحداها لمعالم الأخرى.
وأبرزها ما توصف به (الخيول ...) بلا استسلام لشاعرية النص ـ إنها مجموعة من المناظر والأخلاق الريفية على غرار ما كتبه (المصري الفلاح الدكتور هيكل) في

روايته الأولى "زينب"، لكن الأمر في رواية (البهي) جد مختلف من نواح أبرزها التستر وراء اللغة، وتوظيف الأسلوب لخدمة الدلالة، سواء أجاء ذلك بإسقاط على التراث ومكوناته أم على الحاضر بمزيد من تجلياته، وبين هذا وذاك يحيا القاص في نشوة الإعجاب بالتخليق الفني لهذا الجمع بين القديم (الحديث) والجديد (المعاصر)، حتى يترك لطلاب الفن والإبداع في الوقت الراهن ولمن سيأتي بعدهم من توالٍ عملاً متمثلاً لجيل من رواد هذا الفن ومبدعيه لكنه يحمل بعض ثوابت الماضي والحاضر، ويحمل ـ أيضًا ـ بعض متطلبات المستقل مما يرشح الرواية للدخول في عداد الأدب الكلاسيكي المتجدد.

لم يبق من (الخيول الشاردة) إلا مجموعة من الأحداث المثيرة التي يتضح فيها مواقف بعض الرجال الذين يمتطون صهوات الخيل، ويدافعون عن قريتهم، ويخفقون ... إذ يقتل (زيدان) وهو واحد منهم، ثم يتجمعون وينتصرون بفضل جهود (صفوان) ويستشهد منهم آخر، وترتفع الأصوات الحزينة مطالبة بالثأر والانتقام ورد الاعتبار، أما الجانب الآخر، ويمثل بعضًا من مكونات الملهاة فيتضح في تزجية الكثير من أوقات الصباح في العزف على الناي والمزمار ومعانقة النفوس المتآلفة الظامئة العطشى في جو الطبيعة الصافي بما فيها من أنهار وأزهار، ومن هنا جاء المزج التام بين مكونات الملهاة والمأساة في العمل القصصي مع أنه من لزوميات وأقرب التشكيلات لأدب المسرح المعقول.

وتبقى قضية (الزمكانية) بدلالاتها وتفسيراتها تضيق وتتسع حسب هوية الكاتب وتوجهاته ... فإلى أي جيل وأية بيئة تمثلها الخيول المنضبطة والشاردة، ما علاقتها بالتراث والمعاصرة، وما قيمة الإسقاطات على الماضي الجميل.

إنها كلها وغيرها في حاجة إلى مزيد من الكشف والتنوير.

إن رواية (الخيول الشاردة) بلا (حدوتة) متماسكة وتعتمد بصورة كبيرة على احتضان الكلمة للكلمة، ومقاومة الجماعة أو القرية، للمنحرفين وراغبي السيطرة وفرض النفوذ، ولهذا وجب تجميع الصفوف لمقاومة المعتدين. وتتجلى خيالات الفن في المزمار (ص 35) ولذلك تبقى تضاريس المكان (القرية) غير واضحة تمامًا، واعتقد أنها مصر بطولها وعرضها أو هي الوطن كله من أقصاه إلى أقصاه، وهذا الحصان الأشعث أو ذاك الأصهب جزء من أدوات أو آلات القتال عند الزود عن القرية أو الوطن، وهي نسور السماء أو الجنود المتحمسون للدفاع عن العشيرة، وربما كان "صفوان" نموذجًا للبطولة المتخيلة بمثل ما كان نموذجًا لواحد من الشخوص الرئيسة في الرواية أما شرر العصبة، فهو كل عدوان على الأهل والوطن، وعندما يوغل الزمان لدينا في القدم، نشهد في صحائف التاريخ انتصار قبيلة بكر على الفرس في موقعة "ذي قار" كقول شاعرهم:

وخيل بكر فما تنفك تطحنهم حتى تولوا وكاد اليوم ينتصف

ومقاومة المصريين للتتار في "عين جالوت" ومقاومة شعب ليبيا للمستخرب المحتل، وهم على كل تصنيف روائي الذين قتلوا زيدان وسكان بلاد المياه المالحة، وذلك ما يعبر عن كل طامع كاره بغيض، وإن كان سكان هذه البلاد "الرمز" غير محدودي الهوية.

وتتجلى المأساة في حرب 1967م ،ولحرب عام 1973م شأن أخر.

لكن إذا كانت الحرب الأولى مأساة فلم تكن الثانية ملهاة بل هي فرحة الشعب المصري بالنصر وبرد أجزاء كثيرة من الاعتبار ـ إذ لازالت المأساة أكبر حجمًا وأكثر اتساعًا، فتعدد الغزاة، وكثرة المتضررين ، ونعود إلى القرية، فنراها غير محصنة ويسهل

اختراقها، لكنها على غير الواقع متحدة وراغبة في صد العدوان ، ومؤمنة بأبطالها، وواثقة في قدراتها فجاءت المشاهد معبرة عن طموحات صفوان بعد الانتصار، لكن مصباح لم يغفل عن الطبيعة ، ولا عن مشاهدة المرأة القادمة من الأرض البراح تمثيلا لرغبة حبيسة في مكنون البشر، من الانطلاق إلى الفراغ الواسع بكل ما فيه ، وذلك باستقبال تصويري عبر عنه الكاتب فقال:

واستقبلته الطبيعة بكل ما فيها ... بالأخضر والأحمر والأبيض والأزرق ، بالهديل والنوح بالنور والظل ... بالماء والطين والعشب بعد أن اجتاز المسالك والدروب، لاحت قريته على مرمى البصر. تطرح في نواحيها أسرار ما فيها، وعندما اقترب منها سمع الفتيات العبلاوات تغنى على الشطآن والجسور، فصحت نفسه على لغز ما رأى تناثرت الأغنيات على مساحات الحقول الخضراء(3).

وتأتى أفراح القرية لتتحول رغبة السرد والقص إلى عالم من الخيال بدرجة (ما) كحكايات ألف ليلة وليلة، أو الشاطر حسن، مما يجعلها قريبة الشبه بما حدث في الدراما العربية (بمصر) لكن الرواية ليست صورة للواقع، والقاص ليس مصورًا أو صاحب (كاميرا) وإنما يعبر عما يمكن أن يحدث في البيئة بشيء من المبالغات والأخيلة لزوم الإثارة ، وإن لم يكن هنا شيء منها ... كيف؟؟ لقد عقد صفوان العزم على تنفيذ وصية خاله (همام) ... حيث يتحقق عُرس الأعراس كلها وهو زواج فتيان رجال القرية من بنات شهدائها، وجعل الداعي للعُرس من داره مقرًا لهذا العرس الكبير. وينتقل الكاتب إلى مشهد آخر في هذه الأفراح فيعبر عنه قائلاً: "

"ووقف صفوان فى ساحة القرية ، وبجواره عبد الرشيد وعلوان والليثي ، ليشرف على العرس الأكبر، ويوزع المهام ... على الجميع. وقد صار صفوان في هذا اليوم رمزًا لأهل القرية، بل للقرى والكفور والنجوع المجاورة الذين جاءوا للمشاركة في ذلك العرس الكبير ... وبعد أن عاين الأمر وتحراه دعا راكبي الخيول بالحضور إلى الساحة ... أتت الخيول تختال الخطى جاءت الشهباء والصهباء، والتي في لون النهر ... وبهاء الأرض، أتت الخيول كلها إلى الساحة ..."(4).

ويتوغل قلم القاص في جوانب التاريخ أو ملفات التراث، ليخرج منه مناظر "تابلوهات" عن الأغنام والخيول والناي والمزمار وابنة (الأرض البراح) ومطاوعة الخيول لرغائب أبناء القرية في الصد والمقاومة أو في الانقضاض والإغارة أو في رفض الواقع وعدم الاستسلام عند موت واحد من أصحابها، فتتحول إلى شاردة نافرة.

وتتجلى المعاصرة بصور متعددة نشهد بعضها في تقسيم النص إلى جزئيات أو مقاطع لا يظهر لذلك داع مادامت الأحداث متداخلة، ثم تأتى الجمل في شكل متزاوج تبدو فيها الشاعرية والفن أكثر مما تبدو في تسلسل الأحداث ورسم الشخوص، وتخليق الصراع، فهذه "القصة الطويلة" في تكثيفها للغة ورقى أسلوبها، دون النظر إلى ما به من هنات ليست مقامة قديمة، ولا قصة عربية من بواكير هذا اللون، على أن الأمر في وجازته يعبر أو يجمع بين القديم في لغته وأسلوبه، والحديث في تقنياته، وتوظيف الحكاية فيه لخدمة الجماعة قبل أن تكون في مصلحة الشخص الأول أو الثاني، وليس ذلك إيذانا بالاسترسال في ذكر هذا العدد الكبير من الشخوص والرجال بخاصة مثل "صفوان - زيدان - علوان - زهران - همام - وهو (خال صفوان) مصباح، عبد الرشيد، الخضري، الليثي، وأخيرًا سعدون الوافد إلى القرية، ومن النساء قوت القلوب، روح الفؤاد، وريم وعبلة، وخضراء العينين، وغيرها ... ويبدو أن الحكايات أو أحاديث الصباح والمساء وطبيعة القرية والود المفقود مع سكان البلاد المالحة تجعل الصراع غير واضح تمامًا،

وإن كانت الدلائل تشير إلى مزيد من الرموز وبعض الإيحاءات تتجه إلى أهل الجنوب، لتأكيد حرصهم الزائد فيما يخص كرامة الأرض والعير والنفير.
والبطولة كما ذكرنا للقرية التي يجمعها (صفوان) الشخص الأول المحرك لدفة الأمور فيها، فيستقبل الأرامل واليتامى، ويمر على الدور في مرآة الليل، يسمع نحيبًا، والدموع تملأ عينيه، والقارئ للنص يشهد أو يتعرف على ذاكرة الكاتب حيث يلتقي فيها بمجموعة من الرؤى المحجبة بستار الزمن المترامي الأطراف، والأمكنة المتعددة الجوانب ، حول مقاومة كل معتد غاشم، وكل لئيم طامع حيث يحمل في خزائن رغباته الكثير من السحق للأمل النابت في رحم الغيب.
لقد أخذ المكان حيزًا كبيرًا من نسيج الرواية عبر صفحاتها التي تزيد على المائة فكتب القاص عن دار صفوان قائلاً.
"خرج إلى ساحة داره المطلة على بساط الأرض الخضراء، جلس لاحقت عيناه مساحات النور والظل، والأرض والسماء، رأى الكون أمامه منبسطًا في رونق وبهاء، الماء ينسكب من بين العشب والطين، والطيور ترسل غريدها الحميم والحمائم من خلف أبراجها البيضاء تثرى الأرض بالهديل ، الكل في كونه يتزي في لوحات باهرة من لوحات الخالق البارئ المصور"(5).
وهكذا يطلق المؤلف نفسه على سجيتها فتصور البيئة بما فيها من مناظر طبيعية متحركة أو غير متحركة، وكثرة هذه المناظر المتخيلة التي لم تكن أبدًا في خدمة السياق ولا متجاوبة معه. أي أنها منفصلة بصورة كبيرة عن الأحداث ، وإذا كان "صفوان" القائد والزعيم الملهم وجامع الشمل ومحب الطبيعة والفارس الخيال، شخصية أسطورية فلأنه يملك كل شيء ويوجه الأمور ويقود الرجال إلى ساحة النصر، ويحدث القرية عن ضرورة مطاردة العصبة وأهل القرية راضون به سعداء بقيادته، لا يخالفون له أمرًا، ويعلنون له عن استعدادهم لقتال الأعداء بلا مراجعة، فيستقبلهم في بيته، ويبدأ مشروعه الاجتماعي في الزواج التكاملي بهدف الترابط بين عائلات القرية ولا معارض أو متحفظ، وينهض بدور الحراسة والمتابعة فيمر على منازل القرية ويتابع كل شيء فيها، أما "مصباح" فهو الشخص الذي يلتحم بالطبيعة، ويرعى الأغنام ، ويجلس في الصباح تحت ظل شجرة ، وتستمع إليه امرأة غير محددة الهوية وهو الراوي، ويحزن لموت حصان زيدان، ويفخر بالخيول المقاتلة أو الغاضبة الشاردة حزنًا لموت بطل، فهو يمثل وجه المفارقة بين أبناء الأرض المزروعة وأبناء الأرض المتسعة الخالية، كما أن الزمان له أهمية في رسم معالم الصورة لحركة الحياة، فالخيول تشارك في الحرب وفى العرس، وفى الرفض فتشرد كما أن اللغة الفصحى الراقية إشعار مهم في تأكيد الأصالة التي لم تمسها بصورة ملحوظة الاصطلاحات الأجنبية، ولا الكلمات المقززة، ولا العبارات التي تخدش الحياء، فإذا وجد هذا التوجه عند بعض الأدباء المعاصرين فإنما هو تأكيد لشدة الانتماء للأسلوب القديم.
وجاء ذلك سردًا وحوارًا بلا تفريق، كما أن الاقتباس من القرآن، والحديث عن القتلى بأنهم شهداء ما يؤكد توجهه الديني.
قال الكاتب "نزل صفوان من على حصانه، ومن بعده الرجال ، وصعدوا إلى الربوة حيث مقابر الشهداء ، أحنوا رؤوسهم، ساورهم شعور مفعم بالشجن ... قال صفوان والرجال من حوله: علينا أن نتذكر دائمًا شهداءنا ... كلما أخذتنا مباهج الدنيا وزينتها"(6).

فهذه الحروب وهذا الوعظ والإرشاد، أليس إشارة إلى نوع من البشر أضاف لهم الكاتب ما كان وما يتمنى أن يكون،كما أن حركة الحياة والبحث عن متطلباتها واضحة في النص باستثناء شذرات قليلة في الصفحات الأخيرة. ثم أن الغرام بهذا اللون من الصياغة لا يمكن أن يسلم دائمًا من الأذى بما يخرج عليها من صياغات يمكن أن تدخل في دائرة التكلف مثل قوله : "ودار ومار وحوم رأسه ..."
أو يستدعى صورة غنائية لحرب مشهودة كقوله: "ركبنا الهول وخرجنا - وانتصرنا وعدنا ..."(7).
ومفردات اللغة في صالح الكاتب ، ودالة على محصوله الثقافي، واستدعائه لما في أعماقه من أساليب القدماء.
أما مطلع النص فلا أدرى لماذا تحرص عليه على أمثاله أجيال كثيرة مع أنه لا يحقق شيئًا إلا الغموض غير المستحب، ففي أول مقطع من الرواية يقول الكاتب "راح يملأ عينيه بالنظر إليه وهو يمد عنقه شطر المشرق"(8) فهل هذه تثير الانتباه أو تبعث على القلق!.
فإذا كان الحاضر ممثلا في التمدن الحضاري والصياغات الجميلة والخيال الواثب إلى الغيب، والإعجاب بالطبيعة ، والغناء، والاعتماد على الراوي في شد الهمم وبعث العزائم، فإن الماضي وثيق الصلة بإسناد البطولة للجماعة. والحديث عن البطل الأسطورى والشخص (الخيالى) فى الحرب والعمل والرعي والعزف والحب، والجالس تحت الشجرة أو تحت النخلة، والمغرم بالثأر والشرف ورد الاعتبار، والباكي على موت حصان، فضلا عن وضوح التماسك الشديد بين أفراد العائلة أو أفراد المجتمع، وتعدد الأدوار المنوطة بالخيول فهى تسهم في تحقيق النصر، وفى الأفراح والأحزان ، وفى الرقص والتشرد
,هكذا جاءت الرواية أمشاجًا بين الماضي والحاضر أو بين الواقع والخيال، أو بين التراث والمعاصرة.

2- راوية (نعمة) لفاروق الحبالى بين التقليد والتجديد

نعمة - رواية تقليدية لأديب لم أتعرف على لون قلمه وطعم كتابته لكن قصته تقدمه إلى القارىء بضمير المتكلم ، وكأنه ليس (فاروق الحبالى) وإنما هو (صادق) ابن القرية الذي يراعي عاداته وتقاليده ، وعندما يرى نفسه غير متناغم معها يرحل إلى المدينة ، ويتوه فى أحيائها وشوراعها كغيره من الناس .
جاء اسم الراوية مسايراً من نتاج الأدباء في المراحل الأولى من عمر هذا الفن مثل (زينب) و(سارة) و(زنوبيا) وغيرها .
وإذا كان ضمير المتكلم يؤدي غالبا بطريقة السرد إلى الإفصاح عما في داخل النفس من خلال المظهر الخارجي ، فإن هذه الكتابة تجعل المؤلف يفضي بأشياء من الصعب تصديقها ، ولكنها إذا تجلت مرة ، فيصعب الاقتناع بها مرة أخرى تحت مظلة رواية واحدة حتى لو بقي ضمير (الأنا) (le je) مسيطرا في اللغة السردية باستثناء ما يقع من حوارات موجزة في بنية النص لكن هذه الطريقة تبدو مستساغة للكثيرين حيث يعطون الشخصية أهمية كبيرة ، لأنها تعبر عنهم أو يتحدثون نيابة عنها ولذلك يعجز بعض الروائيين على إقناع القارئ بأن ما بين يديه حقيقة إذ يتمسك عند التلقي بأنها لعبة لغوية محبوكة تقترب بدرجات متفاوتة مما يفعله مخرجو الأفلام السينمائية والتمثيليات الدرامية المسموعة والمرئية .

وإن المبالغات فى العمل الإبداعي ليس هو الوسيلة التى تقربه من القارىء او تقنع به الكثيرين خاصة ممن لهم دراية واطلاع على النماذج المتعددة فى هذا الجنس الأدبي ، وهي لا تعدوأن تكون قصة من الحياة تعالج أزمة لكل من الشخصيتين الرئيستين (صادق) و(نعمة) فهي خليط من النماذج المختلفة (التعلميى والرومانسي والاجتماعي) ويصعب تصنيفها وإن كانت السمة الغالبة هي بروز شخصية (البطل) على أنه كائن حي له وجود طبيعي ثابت وغير متحول ، وكذلك شخصية (نعمة) من بداية الإحداث حتى نهايتها ، ولذلك يستحيل فصل الشخصية عن باقي الخصائص والعناصر الأخرى ، وقد عاش صادق فى أزمة نفسية بسبب ما كان يشعر به من نقص عن الآخرين لضآلة حجمه ، وقصر قامته ، وفقره ، وسخرية زملائه منه ، فعاش فى أزمة نفسية لازمته طوال حياته ، فلما تلاشت أثارها فى بعض مراحل عمره ، وجد أنه كان ألعوبة تتلهى بها محبوبته التي أدارات وحركت عواطفه نحوها بما كان لديها من جمال وإغراء ، وقد باع والده أرضا ، واشترى بضاعة للدكان الفارغ ، ثم ترك القرية ورحل إلى المدينة وعمل فى محل بقالة ، ثم فى كافتيريا ، وتعرف على مجموعة من الأصدقاء أخرجته من عزلته ،وأنسته ماضيه وهمومه وأحزانه ، لكنه لم يتخل عن أخلاقه الريفية ، فلما شاهد فتاة هاربة من زوجها وهي فى عمر أربعة عشر عاما ذهب بها إلى قريتها البعيدة ورجع إلى الشركة التى يعمل بها فى القاهرة ، حيث أعادتها الصدفة البحتة (المصطنعة) إلى مقر عمله ، حتى تكون زميله له ، وتستجيب لدعوته بالنزهة والمبيت بعيدة عن أهلها ، وتعرف معها على اثنين هما (سمير وأنتصار) ثم عادا الى الشركة التى يعملان بها فوجد مخبرا يسأل عنها ، لتنفيذ حكم غيابي عليها فى قضية (آداب) وتطول الأحداث وتستمر فى جريانها بسرعة فائقة ، ويزداد شكه فيها فيفر بها بعد أن ذكر المحامي انها خطيبته ، فيتركها ثم يعود إليها وقد عرف أنها على علاقة بأخر ، فينصرف عنها وعن المدينة كلها ، ويتوه فى الزحام.

نظر الكاتب إلى الشخصية (البطـــل) من الخارج من خلال هذه الأوراق أو الفصول التي تؤلف فيما بينها عملا إبداعيا ممتدا ومتواصلا بأحداثه المتعاقبة التي جاءت معبرة ومسايرة لخصائص (البطل) وصفاته وملامحه ...

واستطاع المؤلف باختياره لهذه الشخصية أن يدخل بالرواية دائرة الأدب الهادف الذي يرسم لوحة مشرقة وزاهية في بعض جوانب الحياة ويحقق الفائدة لما يحتويه ويشتمل عليه من آداب السلوك في كثير من المواقف ، ولما بها من دلائل مباشرة على عمق العاطفة وفنيتها السهلة الميسرة مما يرضي بعض الأجيال الجديدة التي ليس لديها وقت للقراءة المتأنية، وتحتاج إلى النصح والإرشاد والتوجيه والتهذيب ، وتلك سمات مميزة للرواية الهادفة ، وقد جرت هنا من خلال شخصية صادق فالبطل من النماذج البشرية (المتواضعة) الداعية إلى الحب والخير والسلام والتي تتساقط في كثير من المواقف لضعفه وقهره وعدم استوائه بسبب تكوينه الجسماني مما الحق به الكثير من الضيق والمعاناة ، فلما وجد باباً مفتوحا دخل منه فوصل في أخره إلى ظلام ويأس ما كان يحسب له حسابا"

ويبقي الهدف الإرشادي غير واضح تماما ، فقد خرجت قصة الحب المتخيلة بين البطل والبطلة إلى المناطق المحرمة من نهاية الحدود التي تفصل بين الجائز والممنوع لم تكن القصة سوى مظلة سارا تحتها ، واحتفظا بالكثير من المسموح به لديها ، ثم احتفلا بالخروج السافر على مقضتياتها .

أما مأساة البطلة فليست في عيب خلقي تنفر منه ، وإنما في نشأة غير سوية انعكست على تصرفاتها ، وإذا كان البطل نموذجا هادفا في معظم سلوكه فإن تصرفات (نعمة) دلائل منفرة على ضرورة الابتعاد عنها ، وحتمية التحذير منها ، وهي من هذا الجانب هادفة أيضا ، لأنها في النهاية لم تجن من الشوك العنب ، فقد نشأت في الإسماعيلية ، وهاجرت إلى بلد غريب عن

موطنها ، حيث تعيش صديقتها (نادية) ومن خلالها تعرفت على صادق الذي احبها وتعلق بها ، وتحدث إليها ، ثم عادت إلى موطنها وألقت بها الصدفة البحتة (ولعلها مدبرة وغير معلنة) في معية (صادق) حيث وجدت في طريق حلته قبل أن يجف ماء حبها من فمه ، ولم تجد سلاحا تغزو به قلبه إلا الجنس فأغرقته به في النزهات والرحلات الخلوية ، أو في المبيت بعيدا عن أهلها ، ولما انكشف بعض أمرها استمرت في خططها ، ولم تستلم لسقطاتها ، وظفرت بحيلة محام بالبراءة ، لكنها لم تلبث أن انكشف أمرها ، وانفضح سرها ، فانصرف عنها غير نادم عليها فهذا النموذج الإنساني ضحية للأحوال الاجتماعية المتقلبة تبعا لظروف النشأة وتكوين الشخصية ، وغياب الأسرة ، ومآسي الحروب ، والتحلل من الأعراف والتقاليد والقيم والمبادئ ، وشخصية (صادق) لا تعدو أن تكون انعكاسا للمؤلف الذي اختلس لنفسه دور البطل في هذه الراوية بضمير المتكلم الذي جسده للتعبير عن ذاته ، لكن ليس بالضرورة أن تكون ترجمة ذاتية لمرحلة من عمره ، موظفا قدراته في اختلاق المصادفات الفجة ، التي لا تتناسب مع شخصية سلبية وثابتة دائما وهي شخصية البطل ...

وربما كان اختيار اسم (صادق) معبرا عن حالة البطل بدرجة ما ، ولكن نعمة لم تكن إلا نقمة ابتلي بها البطل والحدث والزمن والبيئة ، ولكنها جاءت معبرة عن الجانب المظلم الرديء في الحياة .

وقد تجاوزت (الرواية الجديدة) مرحلة الاعتماد على نموذج او نموذجين ، وصارت البطولة للجماعة (الأسرة أو القرية أو الوطن أو غير ذلك) أو التركيز على ما في أعماق النفس الإنسانية بوصفها مسرحا للأحداث غير محددة الزمان أو المكان وهذا يسمي (تيار الوعي) وهو طريقة من طرق المعالجة الفنية للقصة أو الرواية ،وتعددت المدارس الجديدة حول التعامل مع الشخصية ومختلف العناصر الأخرى المشكلة للعمل الفني بكامله وتتمحور ملامح الواقعية من خلال باقي الشخصيات الثانوية في رواية (نعمة) مثل راشد الذي لم يكن نظيفا لحاجته إلي إثبات رجولته ، ومثل الشحات وسيف وعبد الرسول (شقيق البطل) والذين أحس (صادق) نحوهم بالكره الشديد ، لمعارضتهم له في حبه لنعمة ، ومثل سمير وانتصار والمحامي وعادل البقال ، وهم جميعا شخصيات (جاهزة) ثانوية مكملة لعرض الأحداث .

واعتقد أن المؤلف لم يوفق في استعطاف القارئ نحو بطل الرواية ، ولا في تصوير نعمة بصورة ينفر القارئ منها

وقد جاءت لغة الراوية مواكبة لأصالتها وتمسكها بالقواعد الكلاسيكية في بناء القصة ، وتمثل الرقى في الفصحى المخففة السهلة الميسرة أو العامية التي تقترب بدرجات كبيرة من اللغة الثالثة لغة الصحافة والإعلام ، وإن كانت الفصول أو الأوراق الأولى متميزة ومختلفة بدرجة ملحوظة عن الفصول الأخيرة ، ففي الأولى : وصف وبيان ومزاوجة وشاعرية في معظم الفقرات أو الجمل القصيرة غير المترهلة ، أما في الأخيرة فإن الأحداث تجرى بسرعة أكبر ، وكأنها بلاغات أو رسائل مباشرة مفهومة للقراء ، ونطالع في الصحائف الأولى من الراوية قول مؤلفها (فاروق الحبالى) :

" جلس يتأمل الخلاء ... ليكن الله ... فلا تسألني لماذا أحببتها حتى الموت ...نعم هو الله.... وهذا هو الوطن .....ولكن هل سيغنيني عن " نعمة " ؟ نفس الشتاء القديم ونفس الرائحة .....حتما هي الآن تفرزها في جسد رجل أخر.....يلملمها كقطة أليفة .....ترمى خصلات شعرها الذهبي على كتفه ربما هي الآن تبتسم .....بين ذراعيه "(9)

ثم يتحول بعد ذلك إلى ضمير الغائب فيقول واصفا (البطل) وكان يخشي أن يرفع جلبابه مثل الآخرين كي لا يظهر ساقيه النحيفتين.....جلبابه يلملم الطين والبلل .....يخشي ابتسامة الآخرين من نحافته ، فهو ولا يزال يذكر وجه المدرس وهو يبتسم وقد جرده من ملابسه ،

وأوقفه فوق المقعد الأول ، وبدأ يشرح الدرس في حصة العلوم على جسده ، ربما كانت عظامه البارزة هي سبب اختيار المدرس له حينئذ ....." (10)
وقبل أن توشك الأحداث أن تنتهي بنهاية العلاقة بين الشخصية الأولى (صادق) والشخصية الثانية (نعمة) يقول المؤلف :
"هاهي الآن تعود مع عادل .....تقع عيناها على صادق.....طارت تتعلق برقبته وترتمي في صدره إلا أنه أزاحها بعيدا فسقطت مرتمية على بلاط (السوبر ماركت) .....توقفت بسرعة وقبلته أمام الجميع .....عجبا كيف تستطيع هذه الحرباء أن تتصنع كل هذه السعادة .....إنه في حيرة من أمره .....كيف تستطيع أن تخدع الرجال هكذا .....وتستطيع إقناع الجميع أنها مخلصة وفية لهم ..... والعجيب أنهم يصدقونها ..... (11)
وهكذا تجلت لنا شخصيتا صادق ونعمة فى هذه الرواية التقليدية (الأصلية) التى حافظت على قداسة اللغة سردا معبرا عن طبيعة النص ، دون ان يمتهن الكاتب شخصيته بأسلوب جنسي مكشوف ومواقف غير لائقة ، وإن كان قد صور بعض الأحداث بطريقة وأسلوب كثير من الكتاب الراوة فى السنوات الأخيرة ، وحسب متطلبات الموقف أو الحدث الذى يفرضه خاصة فى علاقة (صادق) مع (نعمة) ومن ذلك الكثير فى الأوراق الثمانية لهذه الرواية .

3- دلالات الحكايـــة الشعبيـــة في خليج الطبَّالة - للعربي عبد الوهاب

ترددت كثيرًا بين الإقدام إلى (خليج الطبَّالة) وهثي رواية للكاتب (العربي عبد الوهاب) أو الإعراض عنها، لكن النهاية كانت في صالح نص معروض فيث سوق الكلمة لأديب شاب، هادئ، خلوق، لديه رغبة عارمة في التجريب والقفز - عن حق - إلى الأمام، مستثمرًا طموحات العشق الكامن في صدره إلى وهج الحرف وزخم الكلمة وحُمى الكتابة، واتجهت إلى القراءة بعد هذا التردد، خاصة أن النص ليس الأول لصاحبه، فإن له مجموعتين قصصيتين ورواية، ظهرت كلها للقراءة في منافذ متعددة، وكنت على يقين أنني أتعامل مع نص لم يكتسب شرعيته التامة في الوصول إلى القارئ، وكأنه لم يتجاوز حدود المخطوطات إلا بمسافات قصيرة وأن (ابن عبد الوهاب) ربما يستفيد مما تعرضه أية قراءة نقدية وأي نقاش حاد، ولم يكن سهلا أن أُدخل هذه الرواية في دائرة حركة التراث مدًّا وجزرًا أو قطيعة وتواصلا، واهتديت إلى أن لغة النص التي صيغ بها، ومفرداته التي تشكل منها، وأمور أخرى كثيرة في الحكم بأهلية هذه القراءة للتصوير والتعبير والنقاش لهذه الأوراق التي صاحبتها زمنًا.
وكانت البداية مستفزة - وأعتقد أنها مقصودة - إلى حد كبير من ناحية كلمات لا ترقى إلى العامية المسموعة - فضلا عن المكتوبة - وعبارات تحمل في مكوناتها جزءًا خادشًا للحياء، وجاءت الغرابة أنها لم تكن - أبدًا - في تضاعيف النص، وإنما هبت إليه من بين سطور الماضي أو إفرازات الحاضر، ولم يتكرر ذلك، واستقام الأمر، وأعتقد أنه لا فائدة للنص ولا للقارئ في هذا المحاق والذي تحول إلى بدر منير على الفور، ويبدو أن تقليدًا غير مستساغ فرض نفسه على قلم صاحب الرواية، ونعجب لبعض الأدباء خاصة الرواة الذين يستهلون أعمالهم الإبداعية بأكثر من عبارة مكشوفة وألفاظ غير ملائمة لا تضيف جديدًا سوى خلخلة السرد القصصي وزرع الفواصل والإشارات الحمراء في طريق الحكى، وكأنهم يجارون نوعًا من التتبيل السينمائي بإضافة عدة مناظر تثير غرائز (النظارة)، ثم يعتدل أو يستقيم النسيج الكتابي فيما بعد.

(خليج الطبالة) جزء من رواية يكتمل تكوينها بمجموعة من الحكايات الشعبية التي تصور الحياة اليومية والليلية لمجموعة من البشر ذوى طبائع مختلفة، ويتمخض كل ذلك عن تصوير شامل لكثير من التفاصيل الاجتماعية في الريف المصري من خلال بيئة القرية، وإن كانت النظرة سوداوية في معظم الحكايات، لكنها لا تتيسر إلا لمن عاش في القرية، وكان من مشاهدي الحركة الحياتية فيها، وتابع الأزمنة التى أدبرت والأيام التي أقبلت، حتى تظن أن (العربي) كان جالسًا على حافة خليج الطبالة منذ عام، وشارك أهل القرية في فرحتهم بالجاموسة المبروكة أم قورة بيضاء عندما عادت بعد اختفاء من عزبة (إدوارد) وقت القيالة، وكان مع الموكب المتزايد على المشاية، عند عبور الخليج، وعند البدء في الطريق المتعامد على مؤخرة القرية (طاروط) هذا الطريق (الشبح) أو طريق اللصوص والذي تخرج منه البهائم وقت السحر، تحت أعين الخفراء، وفى ضوء القمر بمعرفة عبد الحليم باشا وسماعين الجمل وسالم الحمار، وهم من عتاة المجرمين.

تدور الحكايات ابتداء من القصة الطويلة التي تسيطر على مجموع الأحداث وهى قصة الجاموسة المختفية، وانتهاء بمجموعة من الحكايات الصغيرة التي تفرز عددًا من العادات والتقاليد والأشخاص والأماكن والصياغات اللغوية التي لها طعم مختلف، يلتزم في معظمها باللغة الفصحى وما تفرع عنها، أو اشتق منها مما له دلالة خاصة معبرة عن جوانب من الحياة في الريف المصري ، والذي يمثل قطاعات كبيرة من الشعب في مرحلة سابقة تمتد إلى الوقت الراهن، ليضع القارئ يده على قرية (طاروط) أمس واليوم ، وهذا هو الهدف الأكبر من تقديم (خليج الطبالة) حتى يتذكر أبناء القرية في تحولهم السريع إلى الحداثة ما كان عليه الآباء والأجداد ، وحول ما كان يجري في السوق يقول: "على مقربة من الجاموس المتخبط في ازدحامه، الذباب يحوم فوق ظهورهم، يتطاير ويحط على لحمة الرأس العائمة في طشت الألمونيوم ، يرتفع الماء إلى منتصفه، ينادي باعة أرجل الجمال والجاموس، لا تلتفت إليهم سوى الجلابيب السوداء الرخيصة على أجساد معصومة هدها التعب ، وأرادت أن تسعد بطن العيال. تاجر المواشي بسوق الأربعاء مازال يفتش في النازلين من عربات الداتسون المكشوفة والقادمين فوق حميرهم من بعيد ولم يحضر ـ للآن ـ القادم المنتظر من طاروط "(12) وينقل ما دار في السوق بين التاجر والمشترى.

وتدور معظم الأحاديث في القرية - عن عودة الجاموسة - على المصطبة أو في بيت العمدة، وتتفرع الحوارات إلى الجن والنداهة والمندل والزار وكل الخرافات مما يقوى لديهم الإيمان الغيبي بما لم يروه، ولذلك اعتقدوا في حيوانهم العائد أشياء كثيرة ... "الخُص قائم، والمدود، وأم قورة بيضاء بلا رتعة، بلا حبل حول الرقبة ، هكذا الحرية"(13).

ويتوجه بهذا النداء: "يا أهل طاروط الكرام ...

تعددت بركات الزمان وخاصة بركات القورة البيضاء، فترقبوا وتعاملوا وتقدموا، ولا تهابوا خاتم البركة فوق كل جديد "(14) ... ثم تحدث عن الجديد فى كل شيء ... استجابة لطبيعة الحياة مع هذا العهد الذي وصل إلى مرحلة لم تكن واردة فى خيال البشرة.

انصرفت عناية الكاتب إلى تصوير القرية قبل النقلة الحضارية الجديدة ، وجاءت الصفحات الأخيرة وباقتضاب تصويرًا للواقع الذي يلمسه كل من يحيا بالقرية، ولا يحتاج لمن يعرفه بالجديد خاصة الأجيال التي عاشت أكثر من حقبة زمنية، ولذلك تعد

هذه الحكايات تعبيرًا لأكثر من حقبة فى عالم القرية بشرائحه الاجتماعية ذات التفاعل الخاص والمتميز مع الزمن.
وقد جاءت اللغة فى هذه الحكايات متواكبة مع الزمن والحدث، محركة ومثيرة للأشخاص وهم يتراشقون بالكلمات عن المبروكة التي سُرقت، ثم عادت، والحوادث تتعاقب بسرعة مذهلة ، فعالم القرية عالم واسع، ومحيط زاخر، لا أول له ولا آخر ، من أيام اللمبة الجاز إلى عهد الكرة وبيوت الأسمنت والدش، لكن التغيير الذي اشتمل الزمن لم يؤثر فى الأسماء الخاصة بالأمكنة والشخوص ، فبقيت على هيئتها القديمة مع لغتها الواقعية التي أضيفت عليها اصطلاحات ودلالات ريفية لم تكن موجودة عند القدماء.
فابن اللحاد يتحرك إلى السلاحليك داخل دوار العمدة ، ويدور نقاش مثير عن أسئلة المأمور عمن رأى الجاموسة ومن سرقها، ومكان اختفائها، ووصولها على سطح المقطورة إلى الخُص وهي في طريقها إلى البلدة.
ويستمر توظيف الكاتب للغة التعبير عن أفراح القرية، والتوسل بسيدي المبروك، وأحاديث المصطبة، ونشرات الأخبار، والنقل الحرفي ـ فى أحوال كثيرة ـ لما يجري بين الناس على خليج الطبالة والبحر المار بالقرية و الذي يعد مصدرًا رئيسيًا للحياة فى طاروط، وتجمع الناس حول أمر بسيط يعدونه كبيرًا فى ظل سيطرة الأقوى، ويبلغ العجب منتهاه فى إيراد الأشعار والأقوال المرسلة، والأنباء المتصلة بالواقع، وكأنها مظاهرة لغوية فى غير موضعها، مع الأخذ فى التقدير ما يمتلكه الكاتب من مفردات يستطيع أن يصور بها الأشياء البسيطة بقدرة فائقة، فهذا التملك والسيطرة على مساحات كبيرة من الألفاظ المتباينة والعبارات المتزاوجة تجعل كلها من (العربي) شابًا واعدًا يحتاج إلى تنقية كتاباته من إفرازات المبروكة والحفاظ على الأساليب والعبارات النابضة قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة.
إن ارتباط هذه الحكايات بالواقع أكثر من أي شئ آخر، وتدور فى فلك قريب من علم الأنثروبولوجيا بمكوناته وتناقضاته وعالمه الرحب الفسيح، لكن الجانب المظلم أو السيئ فى القرية، لم يكن مغيبًا ، مع أن القاص لم يتجاوزها إلى المدينة، ولم يتحدث إلا بما رآه فى الأمكنة الكثيرة واستمع إليه من الشخوص المتعددة. ونجد فى النص أسماء بلاد وأمكنة مثل خليج الطبالة ـ شارع داير الناحية ـ بردين ـ طحلة ـ ميت أبو على ـ عزبة إدوارد ـ المسلمية ـ الزقازيق ـ أبو حماد ـ طريق الرشاح ـ دوار العمدة ـ بيوت أكابر القرية وغيرها بما لها كلها من دلالات واقعية، وهموم اجتماعية تنعكس على البيئة كلها فى حقبة ما قبل الطفرة الأخيرة.
أما أسماء الرجال بذواتهم أو بأوصافهم فأكثر من أن يشملها كلام عابر مثل الشيخ نبوي الذي يتعرى بشبق مجنون في حضن امرأته ، والشيخ عبده الذي سرقت جاموسته، ومات كمدًا بعد السرقة ، ومحمد أبوعابد وأبو شنب وعبد الحليم باشا، وفتحي الأقرع، والعمدة القديم والعمدة الصغير والعمدة الجديد والدكتور زكى (بيطري) والدكتور هاشم ، ومحمد الجزار.
لقد كان القاص واقعيًا صادقا فى تعبيراته وتصويراته، وأن وضحت مبالغاته فى مواقف كثيرة، كما أنه تأثر كثيرًا ببعض الرواة الذين تعاملوا مع مجتمع القرية بما فيه من حكايات شعبية فى حقبة محددة من الزمن، لكن عاطفة (العربي) كانت هادئة ومتجاوبة مع الأحداث المثيرة والتي كانت تصويرًا قاسيًا وشديد المرارة لواقعية مجتمع فى الحقبة المحددة، لكن (صاحبنا) لم يمتدح عادة أو تقليدًا أو عرفًا رأى فيه شيئًا يستحق الحديث فى طاروط، وكأن القصة لكي تكون مقبولة أو مثيرة لا بد أن تتناول شيئًا معتمًا من

قاع المجتمع أو فى أنفاقه المظلمة ، فالحكاية الشعبية هي أنسب الأساليب لتصوير المجتمع لكن المؤسف أن طابع الرصد والتسجيل كان هو السمة المسيطرة على (خليج الطبالة) وكأنها يوميات الجبرتي أو لتوفيق الحكيم مع اختلاف واضح في الرؤية والأداة.

4 - مقاطع من السيرة الذاتية في رواية (واسمه المستحيل) لمحمود الديداموني

ليس المستحيل اسما له ، لأنه محمود الديداموني الذى يكتب بخجل حتى يرسم صورة خاصة به ، لا يقلد فيها أحداً، ما كنت أقرأ له إلى أن عرفته من بين سطور هذه القصة الطويلة التي لم تبلغ سن الرشد حتى تصل إلى أبعاد الرواية الفنية الجادة ، وكانت الأولى فى هذا اللون بالنسبة له ، مع أنه صاحب قلم جاد وعبارة ناصعة والفاظ سهلة ميسرة ، وسبق ان قدم المجموعات القصصية وديوانين من شعر الفصحي وجاء إلى ما أسماه ،رواية وسنجاريه في ذلك ، فاهتز البناء الدرامي لديه ولابد ان هذه المحاولة ستتلوها محاولات اكثر نضجا وأعظم قيمة وأعمق رؤية فى سائر الجوانب والتوجهات .
تهدف القصة أو الرواية من حيث الشكل إلى تصوير حدث متكامل له بداية ووسط ونهاية تتلاقى كلها في توهج النص ، والوصول به إلى حالة من التوحد ، وعدم الانقسام فنسيج القصة من لغة ووصف وحوار وسرد ، يجب أن تكون كلها في خدمة الحدث (15) وحتى تسري في جنبات الأسلوب وحدة عضوية ووحدة موضوعية ووحدة فكرية ، لتصل جميعا إلى وحدة التأثير ، وذلك لآن الحدث هو مجموعة من الوقائع المرتبطة المنظمة بشكل خاص ، فهو لا يقدم جاهزا بل ينمو ويتطور من خلال مجرى الرواية ،حتى تتمخض النهاية عن حل غالبا ما يكون سعيدا ، وتشتمل رواية الحادثة على كشف الهروب من الحياة والتنكر لها ، ويكون ذلك أحيانا بالتخلص من الشخصيات الشريرة ؛ لتنعم الشخصيات الخيرة بالهدوء والراحة ، ومع أن رواية (الديداموني) سهلة بسيطة ، ولا تحتمل رمزا أو تصورا للحياة ، وتأتى إضافة للرؤية التي يعيش معظم الناس بمقتضاها ، إلا أنها كانت في حاجة إلى التخلي عن هذا الأسلوب الخطابي المباشر، والذي لم يعد قاصرا على التسلية وتضيع وقت الفراغ .
فبطل الراوية (عسران) يعاني من الحياة في الريف من عمه وزوجة عمه ، المرأة الخائنة والعم القاسي والحياة الجافة ، ثم يلجأ إلى والده ، فيربت على كتفه ، ويحن إليه ، وتحضنه أمه ، ويتوسد بعض جسمها ، لكن ذلك من أوله يمكن احتماله أول الصبر عليه ، إلي أن شاهد ورأى ما أيقن بعده أن الحياة على أرض القرية صارت مستحيلة ، وهنا كان الأمل في الهروب من هذا الواقع والانتقال إلى المدينة لمواصلة التعليم.
وتتعدد الضمائر السردية (التكلم والخطاب والغيبة) بما يتنافى مع أهمية الحدث (الفعل) وطبيعته ، ومستوى نموه والوصول به إلى الدرجة الحاسمة 0 فراوية (واسمه المستحيل) تعرض في مجموع الأحداث لعدد من الثنائيات التي تشكل هما اجتماعيا اكثر حساسية في الوقت الراهن ، ولا شك في أن الشخص الأول الذي تتمحور الأحداث حوله يبدو أكثر قلقا وهماً0 وتشكل الحياة الزوجية لديه كثيرا من المتناقضات بين طرفين هما الرجل والمرأة ، وفى سبيل الحرص على الحياة بدا الزوج ضعيفا منهارًا لا يقوى على فعل شيء ، أو وفى سبيل ذلك عاش في المدينة غريبا تائها أو ممسوخا مشوها.
هذه الرواية خارج نطاق أي تصنيف مباشر ، فيمكن أن تكون مقاطع من سيرة ذاتية ، ولو أن الضمير فيها متعدد وغير مستقر ، لكنها في معظمها تمثل نوعا من الدعوى المباشرة على الخلق ، ونبذ العادات والتقاليد البالية وأسلمة العلاقة بين الزوجين، ومقاومة كل طغيان من

الزوجة ، والإعلان الصريح عن الرغبة في الحياة ، وتحمل همومها فى سبيل إتاحة مزيد من الفرص للجيل الجديد .
وبهذا يمكن أن تتحول هذه المقاطع من السيرة الذاتية ، أو لعدد من الشرائح الاجتماعية إلى (وعظ تلقائى) تمثل إضاءة أو إضافة أو تمثيلا للأدب الإسلامي المباشر بأسلوب خطابي غير وثيق الصلة بالأدب الرمزي أو بأي لون آخر ، ولا تخلو من بساطة في الفكرة والخبرة ، إذا أنها العمل القصصي الطويل لكاتب توزعت طاقاته بين القصة القصيرة والمقالة النقدية ، والشعر ، ثم الرواية وربما أشياء أخرى ، ليست متداخلة معنا هنا
إن تعدد الضمائر السردية وتنوع الأحداث الروائية توحدا أو تفككا ، جعل من الرواية عملا يبدو ظاهريا معبرا عن صوت العقل والحكمة ومقاومة الباطل والمنكر ، ولكن تتنوع الأحداث والشخصيات تمثل مجموعة من البشر لا تعذر بجهلها ، فالشخص الأول (عسران) قادم من الريف للعيش في المدينة ، ولكنه يتردى من ضعف إلى ضعف إلى أن يكون لقمة سائغة في فم امرأة متسلطة تستغل ضعف (الآخر) فتبيع فيه وتشتري على حسب ما تريد.
تبدو الأحداث وثيقة الصلة بالتوجه الإسلامي لدى الكاتب ، فهو يتخذ من شيخ المسجد (نعمان) هاديا ومعلما فيستشيره ، ويحتكم إليه في مجموعة من الاشتباكات الخلافية بين الزوج وزوجته وتنطلق كلها من مرجعية إسلامية ثابتة بالقرآن والسنة وبعض الحكم والأمثال ، ثم يستيقظ تيار الوعي في أعماق الشخصية الأولى (عسران) فيذهب إلى القبور ويناجي الموتى الذين التقاهم في الحياة ، ويدير حوارا معهم جاء معظمة مع شيخ المسجد الذي كان هاديا ومرشدا للبطل في أكثر مراحل عمره .
وبعيدا عن هذه المقاطع من السيرة الذاتية ، فالرواية لا تنفصل عن الواقع ، وتعبر عن مجموعة من الشرائح الاجتماعية من خلال عدد بسيط من الشخوص ، وتجلى كل ذلك في الموازنة بين أخلاق الناس في الريف والمدينة والانصراف عن القرية بمجرد الإقامة بعيدا عنها ...
واتضح دور إمام المسجد في تبصير الناس بأمور الدين والدنيا ،والحكم على صلاحية او كفاءة شخصين رجل وامرأة للزواج ، أو القول بعدم الصلاحية ، كما كشف المؤلف عن انتشار الدجل والشعوذة ، والاحتيال على جموع غفيرة بإدعاء القدرة على شفائهم مما ألم بهم من أمراض نفسية وعضوية ، وذهب بأحداث الرواية إلى القبور للاستغاثة بساكنيها من سلبيات الحياة ، و رمز إلى أهمية الحرية ، واشتعال جذوة الرفض في أعماق (عسران) والهروب من النفس وإيقاظ الوعي وتنشيط الذهن ، واللجوء إلى المسجد والاستماع إلى أحاديث الإمام عن الحب ، وتأكيد رفض الشيخ لأي لقاء بين رجل وامرأة خارج نطاق الأسرة وصبغ كل هذه الأطروحات بالصبغة الإسلامية الصحيحة والمضيئة ، واستمع إلى صوته من القبر سلطانها عليها .
وحول هذه النصائح قال الكاتب : " نصائح الإمام تغزو روحي ، استمد قوتي منها، أعاود لملمة أشلائي المبعثرة متأكدا أن ما كان بالأمس لم يكن إلا على مستوى الجسد .
طالما كانت نصائح الإمام تنصب حول جسدي أيضا ....الإنسان عنده كيان متكامل .....جسدا وروحا ....لا ينفصل أحدهما عن الآخر .....نعم أكد الشيخ على ضرورة أن يتوافق الإنسان مع نفسه ..الإنسان كل لا يتجزأ .إنه يدرك أنني كل محاولات استبعاد روحي نعم يدرك برغم كلماته التي تنهشني كلما جلست إليه ..
لقد ظل فترة طويلة يشكك فى صحة رفضي .....حتى أدرك العلاقة بين زوجته وزوجتي ، وعاد يردد قول الله تعالى " بل الإنسان على نفسه بصيرة ، ولو ألقى معاذيره" (16)
ويتجلى الخطاب الديني في هذه النصائح بكلماتها الفضفاضة حتى بدت صحائف الديداموني كأنها حلقات من الوعظ والتوجيه والإرشاد .

ونصل إلى المنطقة الوعرة في طريق علاقة البطل بأسرته ، إذ جاءه والده مريضا وهو يسعل فقالت الزوجة (إيمان) في صلف وتجبر : المستشفى أولى بك ، ولما مات الوالد ، بقي مع الناس مدة العزاء ، ثم قفل آيبا فقالت له أمه " ربنا يعوض علينا "
وقد حاول (عسران) الانتحار بقطع الأوردة الواصلة إلى رأسه ، وتمت نجاته بجهود الزوجة (القاسية) التى أسعفته من أجل نفسها ، وليس تقربا الى الله تعالى ، وهذه كلها أجزاء من شرائح الحياة فى المدينة ، بينما كان الشيخ (نعمان) يهتف بصوته من القبر فى الدعوة إلى الله ، ولم تكن زوجته (الحاجة سعاد) بعيدة عن خدمة الناس .
وتطل صورة الحماة على وجه عسران ، لتلقي بهمٍ جسيم على صدر (عسران) وتكون الحياة في القبور مهرباً أو متنفسا ، إذ ينزل ضيفا على الموتى ، ولكن الشيخ يستحث بطل الأحداث في تأكيد رغبته في الحياة ،ويدعوه للحرص عليها من أجل ابنه (ضياء) كما أن التجوال بين المقابر إيذان بالثورة على واقعة والاستعداد للقيادة ، ثم يعود الكاتب بضمير الغائب ليتحدث عن الحياة ، ويهاجم الحياتيين ، وتنطلق الأرواح من القبور إلى المدينة ، فتحجب الزوجة (إيمان) عن نشاطاتها في الدجل والشعوذة والخداع ، وتسخر هذه الأرواح من توجيه (عسران) لها ، لأنها أكبر من طاقته وتقترب المسافة بين عالم الحياء وعالم الأموات ولا زالت المرأة تملك من النفوذ ما لا يملكه الرجل ...والابن (ضياء) يتحرك إلى المستقبل ، ويمسك صمام الأمن للحياة الزوجية فمن أجله تحركت سفينة والده ضد التيار ، وأمسك بصمام الأمن حتى لا تغرق الحياة الزوجية في المياه الراكدة .
ويغلق ملف الأحداث بانسحاب البطل إلى الموت الأصغر وهو النوم ، ولم يغفل الكاتب في أحداث قصته عن إبراز توجهه الإسلامي ، فهو يهرب إلى الصلاة ، ويعود إلى المسجد ، ويناقش الشيخ في أمور الدين والدنيا ، والذي يستنكر لقاءات حمودة مع محبوبته بعيدا عن الأهل ودعوته لعسران بأن ينتصر على نفسه ، أو يتوجه البطل باللوم وتعذيب الضمير على التقصير في حق الوالد والوالدة ، ولا يكاد يخلو فصل أو مقطع من الراوية دون ذكر أية أو حديث أو حكمة أو نصف بيت من الشعر ، ويشير إلى قراءة البطل للفاتحة على أرواح أصدقائه الذين ماتوا ، فيزور المقابر ، ويرضخ لحق ابنه في الحياة والبقاء .
وقد سيطرت الضدية أو الثنائية المتباينة على قلم الكاتب ، فعبر عن الأحداث بمنظور الموازنة والتحول السريع القلق بين الأمر ونقيضه حيث يتكلم عن القرية والمدينة ، وعن النصر والهزيمة ، وعن الرجل والمرأة وعن الاعتدال والانحراف ، وعن الأمل واليأس ، وعن الجائز والمستحيل ، هذه الموازنة جعلت الكاتب مشدودا بحبل وثيق بين قلبه ولسانه ، أو بين قلمه وفكره ، فكانت هذه الراوية التي أراها بداية موفقة من حيث اللغة والأسلوب وأكثر توفيقا من حيث الأحداث والأشخاص ، أما ترابط النسيج الروائي بالنظر إلى مجموع العناصر والتئامها والتأليف بينها فذلك يحتاج إلى أكثر من تجربة في هذا الفن النثري المتجدد دائما ، حتى يصل الكاتب إلى ما تزداد قناعته به ، وليس ذلك ببعيد .
هوامش :
(1) موضوع المؤتمر الخاص بإقليم شرق الدلتا، وسيكون المحور الأول عن "أدباء الشرقية نموذجـًا" والذي سيعقد بمديرية الثقافة بالشرقية في عام "2005م".
(2) من بحث مقدم إلى مؤتمر أدباء "إقليم شرق الدلتا" تحت عنوان "التراث بين القطيعة والتواصل"
(3) الخيول الشاردة صـ 76 طبعة اتحاد الكتاب عام 2000م.
(4) السابق صـ 78.
(5) السابق ص 11.

(6) السابق ص 69.
(7) السابق ص 84.
(8) السابق ص 7
(9) نعمة لفاروق الحبالى ص 9 – الهيئة المصرية العامة للكتاب – عام 2003
(10) الراوية ص 10
(11) الرواية ص 126
(12) خليج الطبالة ـ رواية ص 108.
(13) السابق ص 122.
(14) السابق ص 123.
(15) انظر فن القصة القصيرة للدكتور رشاد رشدي ? 97 .
(16) رواية واسمه المستحيل ? 32 .

المسرح في الشرقية

الموقف من التراث في ثلاثة نصوص مسرحية

(الاتكاء على الزمن . ومراوغة الأسطورة)

إبراهيم جاد الله

في فترة من فترات المد في المسرح العربي ، برزت موجة ، كانت تدعو وبشكل صارخ للعودة للنص التراثي وتوظيفه في المسرح ، إن هذا النوع من الموجة والدعوة ساهم بشكل أو بآخر فى تهميش المتلقي للإبداع المسرحي ، مكتوبا كان أم مجسدا في فضاء مسرحي ، فقد كان هناك عملية نبذ لا واعي من قبل هذا الإنتاج واستغفال له في بعض الأحيان ، ومصالحة أيضا ولكن في أحيان محددة كان يتم تجاوز النظام النضالي بين المسرح ومتلقيه إلى نظام آخر تهميشي ، وقد ساهمت موجة العودة إلى التراث فى هذا التهميش لوجود حالة تشبه التحالف الضمني بين السلطة السياسية والمسرح ، وهناك حالة عبد الحق الزروالي في المغرب العربي وعبد الكريم برشيد وجماعة الاحتفاليين وغيرهم.

ليس المهم استخدام مادة تراثية أو مرجعية تراثية أو استحضار التراث بل تكمن الأهمية في كون العمل المسرحي يطرح أم يعطى أجوبة ، فلابد من ضرورة التأثير العميق الذي يمس رؤية المتلقي للعالم وللحياة ولذاته فأغلب ما قدم فى هذا الاتجاه عربيا سواء كان مكتوبا أم مجسدا في الفضاء المسرحي قام على المصالحة مع الأخلاقيات السائدة.

فهل وجد نص أو عرض مسرحى امتلك قدرة المشاكسة وخلق وعى التضاد ؟

إن الماضي يعنى (في التجربة المسرحية العربية) حضور العناصر التاريخية ، والفلكلورية والحكايات الشعبية برموزها ، وأحيانا بأبطالها وأحداثها ، أما الحاضر فيتبدى فى الأحداث السياسية والاجتماعية التي تحتكم لزمن دنيوي الحكائية لا تخضع دائما لمنطق الزمن الدنيوي ضمن هذا السياق المفتوح للمدرسة الواقعية نشأت مجمل التجربة المسرحية العربية ما بعد التقليدية ، وضمن هذا المزج والتوليف الفكري والفني نشأ ت أيضا بعد هزيمة العرب فى يونيو 1967المسرحية السياسية التى جرى سحقها في السنوات الأخيرة ، أن دعاة هذا المسرح لم يخلقوا مسرحا سياسيا عربيا واضح المعالم لأسباب عديدة أهمها :

* ضغط الرقابة العربية (سياسيا واجتماعيا ودينيا) أدى بمرور الوقت إلى اكتفاء الكاتب ببعض الإيحاءات من داخل النص فقط.
* تقلب الأوضاع السياسية فى المنطقة العربية أدى إلى إرباك تطور الحركة المسرحية عموما والمسرح السياسي خصوصاً.
* ميل ورغبة بعض كتاب المسرح إلى البحث والتجريب (الذي تفضله المؤسسات الغربية أيضا) قادهم إلى أن يكونوا أكثر قربا مما أسميناه في دراساتنا السابقة (بمسرح البحث)
* إن الحياة العربية تسير نحو التسطيح والمسرح عموما يحتاج إلى جهاز كامل لا يمكنه التواصل دون دعم مهما كان مصدره .
* ضمور المسرح السياسي على الصعيد الأوروبي قد انعكس على الصعيد العربي.

إن التجربة الجديرة بالمتابعة رغم أنها لم تحقق أهدافها تماما هي ما أسميناه (بمسرح البحث العربى) (1) حيث اجتمعت جهود مخرجين وكتاب مسرحيين ونقاد من أجل التخلص من التقليدية ، بدأت هذه التجربة على أيدي كتاب المسرح أولا كيوسف إدريس وتوفيق الحكيم واغتنت بفضل كتاب آخرين لها ، وما نقصده بمصطلح (مسرح البحث العربي) هو الذي يبحث عن مضامين محلية من خلال العودة إلى التاريخ العربي القديم والحديث وإلى التراث الأدبي والفلكلوري العربي – الإسلامي. والعودة إلى أشكال التعبير المسرحية المحلية والشرقية والبحث عن أشكال جديدة فى الوقت نفسه ، مع التركيز على كل جوانب العرض المسرحي. من تمثيل وإخراج وسينوجرافيا ، وقد اخترنا هذا المصطلح لاعتقادنا أنه أكثر ملاءمة لواقع حال المسرح العربي (الحداثوي) ، فالمسرح العربي ما يزال في حاجة إلى إرساء تقاليد لمسرح ذي ملامح محلية وهذا يعني ضرورة البحث الجاد عن أشكال تعبير جديدة ، إن الاهتمام بتوظيف التقاليد المحلية الأدبية وغيرها لخدمة الهدف المذكور قد سمح لبعض النقاد أن ينعتوا هذا التوجه (بالعودة إلى الأصول) أو (تأصيل المسرح) أو (المسرح التراثي) (2)

إن العودة إلى التراث المحلي بحثا عن مضامين دون ربطها بالبحث عن شكل محلي لمسرح لا تشكل شيئا جديدا فى المسرح العربي الذي وظف المضامين المحلية فى المسرح منذ بداياته الأولى. من هذا المنطلق تكتسي تجارب الكتاب الذين وضعوا المضمون بمستوى الشكل أهمية بالغة ، مثل عبد الله مهدي فى مسرحيته قيد البحث ، فهم يشكلون عماد مسرح ما بعد التقليدية وقد أتت الدراسات المسرحية لتؤكد ان الخطاب المسرحي ليس وليدا لها إنما هو نوع من أنواع الدراسة التي تعمل على اكتشاف خصوصية المسرح ، وتميز المسرح عن با قي الفنون كما أنه دراسة فى استقلالية المسرح لأن المسرح ونظريته وتاريخه ومكوناته وعناصره (ممثل – مشاهد – زمان – مكان) تمت دراستها فى ضوء الأجناس الأدبية ونظرية الأدب والفن (ونقصد بالفن جميع الفنون التى تدخل فى تركيب المسرح) إلى جانب الدراسات النفسية والاجتماعية والفكرية وعلاقتها بالمسرح وعلم المبدعين فيه ، إن المسرح في رأينا هو إنتاج الحياة وفي الوقت نفسه نتاج للحياة. أي أن ما يقدم على المسرح هو حياة قائمة بذاتها تعتمد على الحياة الكلية للفرد داخل المجتمع ، لذا يجب أن يحمل المسرح جوهر الإنسان فى حركته وصراعه وتشابكه ، ولا يكتفي المسرح بالصراعات وتوترات الوجود من دون أن يؤثر فى ذلك نحب أن نسوق ملاحظة مبدئية قبل(الخوض) فى سيرة ما بين أيدينا من نصوص إن تلك النصوص اعتمدت التراث بأشكال مختلفة وبفرو قات ومقاربات مختلفة ، من منطلق ، أنه مجرد (مخزن) يقع خلف مكان جلوس الكاتب ، متصورا أن بوسعه استخراج ما يريد منه وإلقائه على الورق أو في فضاء مسرحي يجسَّد عليه ، وما يثبت صحة وجهة نظرنا ، ومن خلا ل متابعات سنوات طويلة لحالة المسرح العربي ، إن ما قدم فى هذا الاتجاه من عروض كان يقدم بشكل بصري تراثي ، وهذا النوع يأتي فى سياق إشكالية مازالت قيد النقاش حتى الآن ، وهي البحث عن الهوية للمسرح العربي. إن غالبية من طرحوا هذه القضية كانوا يقولون عندما يكون للمسرح شكلا عربيا بمعنى تراثيا يصبح للمسرح هوية عربية ، وهذا طرح خاطئ من الأساس ، فليس الشكل وحده يعطى الهوية ، وإنما الشكل والمضمون معا.

وإذا كان كل نص يحتمل قراءات متعددة ، وليس قراءة واحدة ، وهو ما يتوافر في النصوص الجيدة فقط ، وطوال سنوات قضيناها فى قراءة نصوص تتجسد فى فضاء مسرحي عربي ، كنا نعتمد آليات بصرية لهذه القراءات (3) أما في هذه القراءة ، وهى مختلفة بلا شك ، فسنقوم بقراءة الدلالات . ضمن الفكرة القائلة : إن كل شئ على خشبة المسرح له دلالته ، وسنحاول قراءة الدلالة فى النصوص الثلاثة من رؤية تخيلية للتجسيد فى الفضاء المسرحي ، وقدرة المتلقي / القارئ على تفكيك هذه الدلالة من خلال قراءة موازية للنص المكتوب ، لأنه فى حالة

غير هذه. فعلى المتلقي أن يقوم بعملية إنتاج للنص، ويقوم بعملية بناء دلالة كاملة بتفكيك الروامز وبنائها من جديد
ولعل من المصادفات الجميلة أن يكون العنوان العام لمؤتمر كهذا هو البحث فى إشكالية التراث بين القطيعة والتواصل. وأن يدفع لي ، بثقة ، ثلاثة نصوص مسرحية يشاغلها جميعها مسألة التراث. عليه اتكأت ، وبه تعاملت ، ومن خلاله قدمت رؤاها للحياة والكون وصراع الأشياء فيه وإذا كان المسرح فى كلام عابر وسريع ، قد اعتمد مفهوم إعادة إحياء التراث وخاصة العربى وقد برز ذلك مع انتعاش الفكرة القومية ، واستثمار التراث استثمار لذاكرة معرفية ومشهدية مرئية لدى المتلقي' وهنا لابد من طرح تساؤل من هو متلقي العملية المسرحية ومن هو مشاهدها ؟ من المبرر أن يكون هناك تجريب مسرحي إن على مستوى الحرفية الفنية أم على مستوى البناء الأدبي / الكتابي ، وأن يكون هامش المتلقي فى الحالتين محدودا ، أ ومن المبرر أيضا يأتي كاتب أو مخرج مسرحي ما ويقول إنني أقدم عملا على مستوى جماهيري واسع ، ولو أنني أشك أن هذا ممكن التحقيق فى وقتنا الحاضر ولكن فى النهاية يجب أن يكون هناك وعي كامل بطبيعة المتلقي / القارئ والمتفرج ، على المستوى الجمالي وعلى مستوى المعرفة العامة ، وان يقوم العمل بناء على هذا الوعي ، إن الذاكرة المعرفية والمرئية باعتقادي هي قضية ذات أهمية بالغة يجب أن تطرح لأن الكاتب المسرحي لم يع بشكل كامل هذه النقطة المهمة ، لم يطرح حتى اليوم أسئلة جادة حول طبيعة الذاكرة المعرفية والمرئية عند المتلقي العربى وهذا ما تطرحه بشكل كامل النصوص الثلاثة التى بين أيدينا والتي سنحاول قراءتها من خلال هذا المنظور.

عودة أصحاب الرؤوس السود(3) والمشهدية التراثية

من البداية يجب أن نقر أننا أمام كاتب على وعي بقدر ما ، ومعرفة ضرورية بحرفية المسرح الأمر الذي جعله يوظف هذه المعارف بالحرفية المسرحية توظيفا جماليا ، يوازي عملية خلق نص يحمل رؤية بصرية مكتملة فنيا إلى غير بعيد
إن تشكيله للفضاء المسرحي ، وتقسيمه لمناطق اللعب على الخشبة لا يقل وعيا عن الذي يسلك به أداء الحوار السهل الشيق المختزل المؤدي إلى منطق نفوذ الدلالة الفنية والمعرفية الاجتماعية والسياسية, تكاملية هذا الحوار الذي يطور بناء الشخصية دراميا ' ويقدم في ذات الوقت رؤية تفسيرية للحركة وإيقاعها ، مما يجعل النص المسرحي لا ينفصل فيه الأدبي عن الحركي التجسيدى ، الأمر الذي يجعل ذائقة المتلقي في كامل صبوتها
يبدأ النص بكلام لأوروكاجينا (ملك لجش) السومرية في بلاد الرافدين ، والذي استعاد الحكم بعد موت أبيه ، وقام بإصلاح الأحوال من الداخل ، حاكما بإرادة الشعب ولأجله ، مفوضا من قبل إرادة شعبية ؛
أوروكاجينا:
لقد قلبوا موازين القيم فى لجش، أصبحت المادة كل شي مشايخ الحرف التحمت أملاكهم
مع أملاك المعابد ، وأضحى الشعب لا يملك شيئا
سنجا :
سنعمل بكل وسيلة مولاي المصلح لاسترجاع الحكم الصالح فى لجش
أوروكاجينا :

فلتعد لاجتماع المشايخ لإقرار الإصلاحات وسأبدأ بما يملكه أطفال القصر وحريمه
سنجا :
عن بدأت بنفسك مولاي العادل لن يستطيع أحد مواجهة الإصلاحات بشكل مباشر أوروكاجينا :
العدالة العدالة سنجا

حاكم يوقن أن رأس الفساد هو الفساد مالي الامتلاك الفردي الأناني يبدأ بنفسه وآل بيته الملكي أطفال القصر وحريمه إنه أول من يضحي ، وآخر من يستفيد إنها حقيقة العدل 0يؤكد على رؤيته ابن عمته وصهره ونائبه –سنجا (إن بدأت بنفسك لن يستطيع أحد مواجهة إصلاحاتك بشكل مباشر) بينما تزيد (إنانا) زوجته وابنة مربيته ومعلمته / عمته (ننماخ) الأمر تأكيدا بقولها :
إنانا :
نحن على استعداد تام ليس العدل اغتصاب الكهنة والموظفين لأرزاق العباد مزارع المعابد وماشيتها كأنما هي ملك خاص لهم ليس العدل أن يشتط الكهنة فى تحصيل أجور الدفن ليس العدل أن تتاخم ضياع وبيوت حريم القصر ومزارعهن ، وبيوت أطفال القصر ومزارعهم بعضها الآخر ليس العدل تعاظم نفوذ الكهنة إلى حد تحكمهم فى سياسات البلاد
ويكتمل المشهد الأول من النص بإقرار أوروكاجينا بعض الإصلاحات الجذرية والمباغتة لتكتل الفساد المهيمن على مقدرات مملكة لجش من كهنة وكبار موظفين ونظار زراعة وجباة ضرائب تمثلت فى * توزيع ضياع ومزارع وماشية أطفال وحريم القصر على الفقراء والمعدمين من أهل لجش * تخفيض أجور الدفن إلى الربع -*إلغاء أجور التنبؤات - * التخفيف عن كاهل العمال ، وكان نائبه قد قدم إليه تقريرا اقتصاديا علميا عن سبب تردي الأحوال المعيشية فى المملكة الأمر الذي جعله يقر هذه الإصلاحات عن يقين ورضى
هذا بشأن الداخل فى مملكة لجش ، أما عن الخارج فإن ما تواجهه تلك الإصلاحات من تحد ومحاولات خارجية لإجهاضها مما يؤكد عداوة الخارج التى ترتبط بالفساد الداخلي
(فهناك وحدة المنفعة (وبذا تمتد يد لالتقاط رموز الفساد الداخلي متمثلة فى كبير الكهنة الذي يرفع أجور دفن الموتى لتزداد ضياعه ومزارعه باسم الدين اتساعا 0 وناظر الزراعة الذي يرفع من حدة السخرة على العمال ليتكسب من جهدهم ، ورجال الصناعة وخلافه إنها أشبه بحالة المجتمعات الناهضة فى أيامنا التي رفعت راية التحرر الوطني ، وأن تكون ثروات الأرض لأصحابها الحقيقيين
ن تعاون الهواويين وملكهم مع رموز الفساد فى مملكة لجش لإجهاض الإصلاح الذي تهيأ له أوروكاجينا وسنجا وأنانا بمباركة الأم الربانية ننماخ (وبتهيئة المناخ الشعبي لهذا الإصلاح عن طريق الكاتب لوماخ الذي قام بولاء مزدوج أحدهما للهواويين كي يقف على تدابيرهم لإسقاط الإصلاحات اللجشية ، ثم الولاء الحقيقي للجش الذي تبدى فى إخبار أوروكاجينا بأمر ما يدبرون كي يحتاط له
وأن كان عدم الأخذ بالأسباب العلمية الكاملة ، والاعتماد على التقارير الصادقة والحدس الحقيقي قد أودى بحياة سنجا ، فإن قوى الاستنهاض التى لم تزل باقية داخل الحكام المنتمين إلى قضايا شعوبهم جعلت أوروكاجينا يغالب أحزانه على فقد رفيق عمره ونائبه سنجا ، ويعاود إكمال مسيرة النهضة والإصلاح
لقد أضفى عبد الله مهدي على نصه جوا معاصرا ، ولم يستنطق أبطاله بمقولات عصرية إلا فيما ندر ، وكما فعل نفر غير قليل ممن يتعاملون مع كتابة بهذا المنهج وتلك الرؤية. وأكدت

مسرحيته ملاءمتها للحاضر فى أكثر من مكان وأكثر من موضع أسقط بالتالي قضية عصرية على واقع بعيد
وتطورت أداة الكاتب التعبيرية فى مسرحيته (عودة أصحاب الرؤوس السود) ، فامتزج فيها الشعر بالأداء النثري ، لم تحلق بعيدا فى أجواء شعرية عالية تدل على تمكن وصنعة ، ولم تهبط إلى درك العامية والابتذال ، فجاءت لغة قريبة إلى المناسبة ، سهلة وبسيطة حينا ، وذات تدفق شعري حينا آخر هذا بشكل مختزل ومتعسف في الاختزال ما تود طرحه تلك المسرحية القصيرة للكاتب عبد الله مهدى.
ولنا كلمة أخيرة فى هذا المقام ، بأن من سار على نهج الكتابات المسرحية التى استمدت مادتها من التاريخ ' قد التفتوا أحيانا إلى التاريخ الأسطوري. كعبد الله مهدي ولكنه بتوجهه إلى الموضوع التاريخي المحض لم يشأ إلا الإضافة والتحوير ليؤكد عدم ابتعاد الكاتب عن القضايا المعاصرة ، لذا لم يعجز عن خلق مادة درامية ، وإن اتصفت بقصر النفس برغم ان هذا التاريخ ، قدم له المادة المسرحية الأولية الجاهزة الحدث والشخوص ، وإن كنت أميل إلى منهجه هذا فى عدم التورط فى تنشيط الأحداث واتساع رقعتها ، خوف ثقل المادة التاريخية التى لا يلامسها القارئ المواطن العربي ، وسيكون الإهداء الذي يتصدر النص غير شفيع له فى تلك الحالة ، أو تماس الراهن من الهم العربي مع فكرة الدراما التى قدمها ، لكنها في الأخير خطوة هامة نحو كتابة درامية ، يكون هدفها تحفيز الراهن ودفعه ، اعتمادا على آلية تاريخية أسطورية.

الحلم في زمن الذئاب (4) القصيدة والمسرح، وثنائية الصراع

في البدء كانت القصيدة في المسرح ، ولم يدر بمخيلة أرسطو أن المسرحية تكتب نثرا ((إن كل مسرحية يحتم أن تكون شعرية)) هكذا يقول ت.إليوت فالشعر يتيح استعمال إمكانات اللغة فى أتم صورها وأقواها تأثيرا إذ يوحي بالمشاعر والأفكار المعقدة الموغلة في تخبئة نفسها ! وموسيقى الشعر تشكل القاعدة الأساس لاتساق روح المسرحية ، ويتبدى الشعر فى الأعمال المسرحية بأشكال متباينة ، وفى المسرحيات الناجحة هو عنصر أساس يضاف إلى فعل الممثل على الخشبة ، وفى الدراما المجسدة على خشبة المسرح هو أحد عناصر ثلاثة (التشكيل ، الموسيقى ، الشعر) وينبغي النظر إليها مترابطة مع بعضها ، وفي مسرحية (الحلم فى زمن الذئاب) للسيدة ثمر الشناوي ، تبر عدة علامات استفهام ' يتوقف عندها الباحث فبقدر بساطة الفكرة ، وتناولها المشوب بقدر كبير من الاستسهال والعفوية ، التى تنأى عن فن المسرح لما يحتاجه من احتشاد معرفي وروحي وذهني ، وإقامة علاقات التوازن الحقيقية بين كل المكونات والأدوات ، فإن ما يشفع لهذه الكاتب ، والتي أتصور أنها تجرب' أولى لها فى الكتابة المسرحية ، هو نبل المقصد ، وقدسية الدلالة التى حرصت علة تأكيدها .(فبقدر ما أحب القوى ، أعجب بالضعيف ذي الهمة ، والذي يلقي بذراع نحيلة وسط الأمواج العاصفة) كما يقول الفريد دى فيني . إن المسرحية تقوم على استحضار فكرة شخصية المخلص / الفادي . فى مطلقها المسيحي العام ، وفى جذرها الروحي الشيعي في الثقافة الإسلامية ، واستنساخ صورة سيد الشهداء . الحسين بن علي . شهيد كربلاء العظيم توازت معه شخصية فادٍ آخر ، أو مخلص آخر من بين العامة المقموعة / طاهر ، ثم حسان ، فى نسق معرفي يتباعد ويتقارب مرات كثيرة بين رؤية طاهر للثورة . المشحونة بنزوع جماعي ثائر ، بل رؤية كلية لثورته ، سوى رؤيته الظلم وآثار الاستلاب والقمع ، وحسان المتوافر لموقفه دوافع التمرد الثائر والانتقام . بعد مقتل عمه البهاء على يد زبانية يزيد بن معاوية . يقول حسان فى ديالوج طويل ساردا قصة علا قته بعمه .

حسان :
كنت أراه على الأرض ..يجلس وينام
وأمام عيوني قد حفرت
أيدي الأعوام
بجبين يقطر إصرارا
دون استسلام
قنوات للصبر وأخرى ..
قد تغرق فيها الأحلام
آه يا عمى المسكين ..
علمني فى الصغر كثيرا
علمني القرآن
علمني معنى الحق .....
أن الساكت يوما عن حق
شيطان أخر .
هذه الإشارة الفنية الأولى التى اعتمدتها الكاتبة لرسم ملامح إحدى شخصيات عملها ، أعقبتها شريحة من ديالوج طويل يعبر فيه . طاهر الشخصية المرادفة للاندفاع العفوي . المنبعث برائحة نقاء ثوري متجرد
طاهر :
الخوف يعبث فى المدينة
مثل ديدان العفن
الخوف ينخر فى الوطن
/ قد علمونا من زمن ..
معنى الإباء ..
معنى التصدي للمحن
سأنال من دم ذا اليزيد
لا بد أن يسقى تراب الأرض
من دمه
كما أضنى أبوه الأرض
من كل الدماء
قد كان دأب معاوية
شرب الدماء الطاهرة
شرب الدماء بلا ارتواء
ويزيد لا يعرف سوى عشق اللقب
فهو الخليفة
آه يا نعم اللقب
لكنه .. لاه بأرواح الرعية
ينثني طربا لأصوات الأنين
دم عمي المسكين يا زهراء
لن يذهب هباء مطلقا
وكذا دماء المسلمين .

تفتح ملامح الشخصيتين مسام الفكرة الأساس التي دارت حولها هذه الحواريات الشعرية ، التي ودت كاتبتها اعتماد صفة مسرحية لها من خلال استخدام صور من التشكيل الدرامي . القائم فى الزمان والمكان بتقسيم للحدث إلى لوحات حوارية . قامت على فضائين محتشدين بالدلالة السياسية القوية ، وهو أبرز ما في هذا العمل . فضاء الشارع / الحياة . بمكوناتها الجغرافية والبشرية . من حوانيت وباعة . تحت شجرة وبشر حالمين بغد أكثر عدلا . يتسع لتحقيق أصغر الطموحات الإنسانية . فى مواجهة قصر يزيد وسجونه وزبانيته وطغاة مستقبليون .، معتمدة فكرة البطل الفرد / البطل التراجيدي ،الذي يواجه بقوى قاهرة ، وبرغم قدراته الروحية ، والتبني لقضية نبيلة . يعرف سلفا أن الوصول إلى هدف تحقيقها . سيقابله ثمن غال . لا أقل من حياته ، وقد جسدت هذه الفكرة من خلال توظيف عفوي وبسيط لتراث إسلامي ، يبجل دلالات الشهادة والتضحية من أجل إعلاء قيم الحق والخير والعدالة . طاهر المندفع بثورية مشحونة برغبة الثأر من أجل المجموع ، ونيابة عنهم ، وحسان المحكوم بدافع شخصي . لكنه يعقلن الأمور ويسيسها ، لأن لديه قراءة واعية للواقع الذي لا تغيره بحار الدماء المبذولة ، قبل أن تسبقها توفر خريطة وعى ورفض واحتشاد جماعي . يتخذ الكلمة والتحريض على الرفض إطارا . ثم شخصية الحسين الثائر والشهيد

وإن كانت السيدة ثمر قد استحضرت شخصية العرافة لتعدل من مسار الرؤية ، ولتضعها في إطار كلي ؛ فإن هذه الوسيلة المستقاة من الرصيد المسرحي الإغريقي لم تكن فى حالة قوامة معرفية ودرامية وتاريخية صحيحة . لأن المناخ العام الذي يحكم علاقات الشخوص في تلك اللوحات الحوارية (الحلم فى زمن الذئاب) يؤطره وعي تاريخي ، ورؤية لواقع قائم ممتد من تاريخ يتجدد ، ليس فيه من النسق الأسطوري شئ ' هذا على الرغم من توظيف العرافة توظيفا معرفيا واعيا ، لم تجعلها تطل على الأحداث من ثقب غيبي هلامي ، بل جعلتها تحمل على كتفيها رداء الحكمة ومنطقة أحداث الواقع المعاش .

العرافة :

السفر طويل سيدتي
والزاد قليل
أحلام الأمس خذ .. أزهار
خمر
أثواب وعطور
اخترت الأشواك
لكي تمشي
ممزقة
والغد عليل
لكن أمامك سيدتي
أبواب قصور
بل ودخلت القصر لكي تجدي بالقصر قبور
من يكشف يوما مستورا
يجذبه القصر المسعور .

إن هذه اللوحات الحوارية . المتكئة على لغة الشعر وغنائية بعض مقاطعه ، والتي أزاحت الكثير من الدرامية فى العمل ' فالمقاربة بين الغنائية الشعرية ، والدرامية الشعرية . يحتاج لجهد ومثابرة وقدرة فى توظيف الإمكانيات الشعرية فى خلق المناخ الدرامي لا تطويع الدرامية للشعرية . تؤكد قيمة النضال ، والدفاع عن الحق كمفهوم مطلق ، والثأر كمنزع أخلاقي ،

وتدعو إلى تكريس قيمة الاستشهاد من أجل الحرية والعقيدة كمطلق ، والحرية الشخصية المستلبة . انطلاقا من حقيقة (من رأى منكم منكرا فليغيره ..)
وبما أن الكاتبة ببساطة خيالها / الغير منقوص ، ولم تنجرف إلى إلقاء دال لوحاتها الحوارية إلى دائرة من السذاجة ، والتي ليست هي المرادف للبساطة التى نعنيها ، فإن المرموز الفني هنا قد أتى ثمرته بنفس البساطة التى نقول بها ، وهى طاهر / رمزا للطهارة الثورية ، وحسان / رمزا للتعقل وقراءة الواقع قراءة متأنية ، وزهرة / رمزا لوطن يتصارع عليه أعداء كثر ، ويحيطون به ، وبذكاء وعفوية لن يغيب عن استلهام قارئ تلك اللوحات دلال' عن قوى الشر لا تفرق فى عنفوانها وقساوتها وشراستها في مواجهة خصومها ومنتقديها أو حتى الثائرين عليها.
كانت المسرحية بشكلها الشعري القديم . استلهاما لأحداث الماضي ، ومع أن بعضها حاول أن يفيد من المادة التاريخية لكشف الحاضر وتطويره ، إلا أنها ظلت عموما بعيدة عن هموم الإنسان العربي وقضاياه الاجتماعية والسياسية ، وبصدور (مأساة جميلة) للشرقاوي فى مطالع ستينات القرن الماضي خطت المسرحية خطوة أولى للخروج من أسر المادة التاريخية والالتفات إلى الحاضر الذي يعيشه الإنسان العربى . ولقد كان لصدور هذه المسرحية أثر كبير في لفت أنظار الشعراء المسرحيين إلى ضرورة خلق مادتهم الدرامية من الحياة التي يحياها الإنسان العربى . بعيدا عن الانغماس المباشر بمشكلات شعبه ومجتمعه وهو ما سعت إليه الشاعرة ثمر الشناوي . من خلال لوحاتها الشعرية الحوارية، التى جعلت لحواراتها زخما دراميا شعريا ، لم تكتمل له أدوات الدراما الحقيقية ، وبرغم اتكائها على معادل تاريخي خصب ، سواء من حيث الأحداث . أم من حيث القضايا الفكرية والسياسية والنضالية التي يطرحها .

كليوباترا الأخرى(5) مراوغة التاريخ بكتابة نافذة

عندما يقدم الموروث الإنساني دراميا كفلكلور مثلا . سيكون ميتا بالتأكيد ، ولكن يجب أن تكون هناك إمكانية إحياء هذا الموروث ' بوجود نص يعيد إحياءه ، ويصيغه. ، وعندما يقدم النواح مثلا كنواح فولكلوري هذا بالتأكيد تراث ميت ولهذا يجب توظيف التراث دراميا ، لأن عناصر التراث تبني إمكانيات الإدامة وصيرورتها داخل العرض المسرحي بشكل متواصل تاريخيا بسبب حضورها المزمن في الذاكرة الجمعية ، وفي المسرح العربى الحديث – كما تابعناه سنوات طويلة ، وفي أقطار متعددة ، لاحظنا وجود عناصر اغتراب داخل العرض المسرحي ، منها مثلا اللغة العربية وجسد الممثل ، ثم معمارية الفضاء المسرحي أيضا بشكل عام ، لكن أين المشاهد ؟ . نحن إذا استخدمنا العناصر والوحدات التراثية كما استخدمها مثلا روجيه عساف أو عبد الكريم برشيد أو قاسم محمد تكون ميتة ، لأن ذلك لا يعتمد على الذاكرة الصورية . التي تخالف الأكزوتيك (الصورة السياحية) ، وهناك شبه علاقة بين الذاكرة الصورية والذاكرة التليفزيونية ، وأن لها تأثيرات على المتلقي . وسنحاول ربط هذه الأشياء للدخول إلى عالم نص متميز وخفيف الإيقاع ، لكن غزير الدلالات وهو (كليوباترا الأخرى) لمحمود كحيلة ' إن الصورة المسرحية تختلف عن الصورة التليفزيونية .إذ تبقى للصورة المسرحية خصوصيتها النابعة من خصوصية المشهد المسرحي ، وبالتالي تأثيرها يكون تأثيرا معرفيا وليس جماليا . إن المتفرج الجالس فى بيته يُغنى ثقافيا لأنه يتابع ويرى العالم وهذا يعطى المجال للمسرح بان يقول أشياء تجد صدى لها فى ذاكرة المتفرج المعرفية ، أكثر من الذاكرة الجمالية . هذا مفيد ،لأنه يسمح للمتفرج بالتعرف على ما يراه ، ولكن تبقى الذاكرة الجمالية المسرحية شيئا هاما للمتعة وكيفية التلقي . لذا لا يمكن أن يكون التليفزيون بهذا

الخصوص بديلا، وإنما عامل من العوامل ، وضمن الذاكرة المعرفية ، هناك أشياء جمالية . لذا يجب أن يكون لدى المتفرج وعي بآلية التلقي . فالمتلقي يستقبل ويفكك ويربط ليبنى معنى ' فحين يخاطب المتفرج العربي ، يجب مخاطبته بنسبة ما من الجديد ، وليس كل الجديد على المستوى المعرفي وعلى المستوى الجمالي . المفاجأة هى التى تخلق المتعة ، ولكن الكثير من المفاجآت يحد من عدد المتفرجين لأنه يحد من إمكانية التفكيك والفهم .

طالت مقدمة الدخول إلى عالم (كليوباترا الأخرى) ، ولكن لن تكون الإطالة التي تنأى بالمعنى عن الحضور فما سبق القول به هو ما لمسناه بفرح ونحن نتابع المتعة البصرية من خلال الصورة المسرحية المتعانقة بصورة أخرى قريبة للتليفزيونية أو السينمائية ، وقد كسر محمود كحيلة الإيهام تماما ، ليجد المتلقي نفسه مستغرق بكامله فى المتعة البصرية والجمالية الدرامية ،ـ فلأول مرة . رغم ما أزعمه من خبرة طويلة فى التلقي والتعامل مع أشكال فرجوية عربية فى مختلف أقطار الوطن العربى ، ولسنوات ما زالت قائمة . أن أتلقى نصا يصنع الفرجة داخله ، باستخدام ميكانيزم جديد ، وآلات فرع آخر من فروع الفنون البصرية ، وهو السينما والتليفزيون . على حد سواء .

نحن ما زلنا غرباء عن تراثنا ، حين تم استخدام التراث وإحيائه كان هناك الكثير من المتلقين / قارئ مشاهد ، لم يكونوا يعرفون التراث ، نحن إلى الآن مثلا لم نعرف الحكواتي ولا خيال الظل ، ومحاولة إعادة خلق هذه الأشكال واستخدامها في المسرح ، كانت محاولة بحث عن الهوية لأن هويتنا ضائعة فى الأصل ، ونحن لدينا أشكال فرجة وحين تستعاد هذه الأشكال الأصلية ستمس المتفرج . عرف هذه الأشكال أم لم يعرفها ، يكفى أن تلامس لديه شيئا انفعاليا أو فكريا ، وهو ما لعبه محمود كحيلة بلمس فنان ممسوس بالمسرح كما يبدو ، راغب فى طرح تصورات بصرية مبتكرة وغير مركبة ، تؤهل صناع الحالة المسرحية على إضافة إطار فرجوي جديد إلى الأطر القديمة التى لم تكتشف فعالياتها الحقيقية حتى الآن . برغم توغلها فى عمق الموروث العربي كما سبق وقلنا.

اذكر مرة فى إحدى ندوات المسرح بمدينة مكناس المغربية . أن اقترح سينوجرافي مغربي صديق ، وهو العيساوي حسني . عودة المسرح إلى المقهى الشعبي ، وأن يقدم المسرح في هذه المقاهي بغية استجلاب المشاهدين ليحيوا الجانب الفرجوى ، وهو الجانب الآخر من طرفي المعادلة المسرحية .الصالة والمنصة ، ولكن أين هي حقيقة المقاهي الشعبية فى مدننا وهل يذهب المشاهد العادي فعلا إلى المقهى لكي يعيش حالة مسرحية ؟

بعد تعاملي الحذر فى البداية مع نص محمود كحيلة ، والمباغت قرب انتهاء القراءة ، تأكد لدي تصور أن هذا الشكل الذي قدمه محمود . الذي يراوغ المكان ، لا يحتاج لطقوسية ما لتقديمه . فقط ،هو التصور البصري الذي قدمه الكاتب . متوازيا مع التبني الدرامي لخطين متوازيين . خط تاريخي حاضر بدراميته ، ونمو شخوصه وتصاعد البناء الدرامي ، محتفظ بإيقاعه ولغته ، لينتسب في الخيال إلى زمنه . مع خط واقعي معاصر ، محتفظ هو الآخر بنفس إيقاع ونمو الشخوص ، والتصاعد الدرامي . مع الإبقاء على شبكة العلاقات والتماثل والتناظر بين الشخوص التاريخية . كليوباترا وأنطونيو / نبيلة حمدي والمخرج .

إن أذكى ما في هذه اللعبة التاريخية الدرامية . هو الأثر المعرفي المتبقي منه ، والذي يقيم وشيجة بين تضاريس الزمن وطروحاته وعلاقة الإنسان بالزمن ، ومدى بقاء التجربة الإنسانية . تحمل رائحة الإنسان . مهما تغيرت فصول وقرون . كليوباترا القائمة فينا منذ آلاف السنين وعلاقتها بمارك أنطونيو وقصة غرامهما ؛ لها ما يناظرها . نبيلة والمخرج وقصة غرامهما المجهضة أيضا . فما المانع لو تم تشكيل دراما . أو خلق حالة فرجوية تتماس فيها الشخوص

وتنداح عقبات الزمن ، ليبقى الحاضر رامزا لإمتداداته الماضوية ، ومؤشرا لإمكانية حدوثه فى القادم . ما ظل الإنسان يعمر الأرض أو يخربها على حد سواء ؟
لا أقل من إعلان فرحى بهذا الفنان المتربص بفنه ، المكابد لمغالبة تضاريسه ، المبشر بوعي يتسع لذائقات جمالية أكثر وأعمق فى الغد .

.....

مراجع وإشارات:

(1) المسرح العربى والتحدي الحضاري / إبراهيم جاد الله / الشركة الوطنية للنشر / الجزائر 1984

(2) يستخدم نقاد المسرح العرب مصطلحات مختلفة لتحديد ما اصطلحنا عليه (بمسرح ما بعد التقليدية)، وهى متشابهة من حيث أهدافها ، نذكر منها : (تأصيل المسرح العربى) و (المسرح التراثي) و (المسرح الاحتفالي) و (مسرح البحث العربى) و(مسرح الحكواتى) . –أنظر . يوسف إدريس : نحو مسرح مصري ، الكاتب (مصرية) أعداد 34 ، 35 ، 36 ، 1964 ، وتوفيق الحكيم : قالبنا المسرحي ، القاهرة 1967 ، ومحمد حسين الأعرجى : فن التمثيل عند العرب ، بغداد 1978، وسعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، المعرفة (سورية) ع 104 أكتوبر 1970، وعز الدين المدنى : نحو كتابة مسرحية حديثة ، الحياة الثقافية (تونس) ع 4شباط 1978، وانظر مقدمة مسرحيته (ديوان الزنج) ، تونس 1973، وعبد الكريم برشيد : حدود الكائن والممكن فى المسرح الاحتفالي ، الدار البيضاء 1985، وإبراهيم جاد الله : الثابت والمتحول فى المسرح العربى ، الجزائر 19900

(3) عودة أصحاب الرؤوس السود / عبد الله مهدى / دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع / الإسكندرية /19990

(4) الحلم فى زمن الذئاب / ثمر الشناوى /ثقافة الشرقية (3) 2000

(5) كليوباترا الأخرى / محمود كحيلة / ثقافة الشرقية / 2001

القصة القصيرة في الشرقية

القصة القصـــيرة
جـــين الفعل الإبداعي واستراتيجية التلقي

أ. د. عـــزت جـاد
كلية الآداب ـ جامعة حلوان

لم تعد الحاجة بنا ملحة لأن نسأل من أي أرض ينطلق طائر المستحيل، قدر ما نحتاج إلى كيفية تخلقه، فمن علقة الأصوات تشكلت الألفاظ ، ومن مضغة الألفاظ تشكلت اللغة، ومن عضم اللغة تشكلت الجمل، ولما التحمت الجمل تشكلت السياقات، ولما استوى الأدب حُسنًا تفردت خصوصية نوعه واحدًا تلو الآخر، حتى تشكلت هويته على قدر من الحراك والتطور الطبيعيين لازدهار الفكر البشري، إذا ما دام واتصل في ذاكرة المبدع الواعي بالمنظومة الفكرية الكونية، لنفرق بين من انصهر فيه فسال من أدوية ذهبه الخبث وانزوى عن جرة الزبد، وبين من يراود الأوراق عن أحبارها استجداءً لبناءٍ هشٍ على جرف هاو سرعان ما تنصرف عنه الأبصار تلقاء النار، تلطفًا بحواسنا الإدراكية، خشية الغثيان أو السقوط في براثن الردة .

وتأتي الخصوصية النوع القصصي على مشاكله بين نور الشمس الساطع فى رحلة النهار على طوله أو قصره، وومضة الضوء في ظلمة الليل الحالك، وإذا ما انتمت (الرواية) إلى لنوع الأول تكون في مجموعها أشبه ببزوغ شمس النهار من مطلع الفجر إلى غسق الليل مرورًا بضحاها وغدوها وظهيرتها وأصيلها، حتى إذا ما وقع رحيلها تكون مواطنة الزمان والمكان والأحداث وسائر أركان الخيام فى صحراء الوجدان، فتقع المعايشة وتدب فى عروقنا دماء الحياة، وكأنها الرحلة من البذرة إلى البذرة فى كائنات نباتية مختلفة من شريحة الواقي تسقى بماء واحد ولكن يتباين طعمها فى الأكل، ومن ري الماء إلى روي الرواية رحلة دائمة من التخلق أملاً فى إدراك المستحيل .

أما القصة القصيرة في انتمائها إلى النوع الثاني فهي ليست أبنا شرعيًا أو غير شرعي لوضح النهار، ولا لرؤيته الجلية، ولم تكن لتنمى إليها جملة مباشرة واحدة، أو تنتمي هي إلى اللغة العادية أو النفعية، ولم يكن حراكها محفوفًا بقوانين المنطق والسببية، طلعها هضيم لا ينقضي ، وبناؤها كبسولي كما لو كانت مضادًا حيويًا أو مستخلصًا طبيعيًا، لا تفترش النهار في وضحه بينما تكتنزه في لحظة حتى ينبطح الليل ويستعلي الظلام فتأتي ومضتها كالبرق وكان العربي قديمًا يعدّ سبعين برقة ثم ينتجع فلا يخطئ الغيث، وهنا يقول المتنبي :

وقد أردُ المياه بغير هادٍ سوى عدّى لها برق الغمام

فهلا أدركنا هذا البرق أو (القصة القصيرة) في إدراك عصب الحياة، وإذا كان العصب تكثيفًا واستجماعًا لأبعاد القوى لاحتمال المواجهة والصراع في اللحظة الحاسمة والفاصلة فإن هذا النوع من الصلادة ما ينأى به عن الترهل أو المجانية، فهي ترقى صياغة وبلاغة لتتماس مع جل الأنواع الأدبية فتستل من الشعر اكتنازه وتكثيفه وإيقاعاته وطاقة المعاودة فيه ثم عنايته

الفائقة باختيار الألفاظ وتكوين الجمل على درجة أعلى من الانحراف أملا في إضفاء قدر من الظلام أو الغبش أو الضبابية من الوجهة الفنية تهيئة لومضة البرق، ومن الرواية تتمتع بقدر يسير من السرد والالتحام بالواقع ... فضلا عن حالة القص ذاتها، وقد تستخلص عناصرها اكتنازًا أو إشارة أو إيماءً دون إسهاب أو تفصيل، ثم هي مع المسرحية تلتقي دائمًا وأبدا مع لحظة الاحتدام في الصراع والنهاية المفاجئة التي غالبًا ما تجعل بقدر يسير من المارقة ، وكثيرة هي القصص التي قد لا يبقى منها سوى هذه الخاتمة المحتشدة المفاجئة التي تبدو كما لو كانت الرحم Matrix أو المولد خروجًا عن السياق المنطقي للخطاب العادي الذى يبدأ به النص أملا في الشروع لبداية نص جديد في وجدان القارئ بعد أن يكون قد هيئ تمامًا لاستراتيجية قرائية مختلفة إزاء نوع أدبي خاص قد تصاحبه الصدمة أو الحبوط إذا ما ادعى بنية أخرى تنهار على أرجائها تلك الخصوصية التي تجعل بها هذا النوع الأدبي .

هي إذن برقة واحدة، ونحن الآن في ليل صحراوي شرقاوي/ إذا أخرج أحد منا يده لم يكد يراها، إلا أن ثمة حدسًا ينذر بسيل من البرقات المصاحبة والتي حملت فيها المزن فنراها خوفاً وطمعًا، وأخرى صدى لمزن لم تتكون بعد أسمع من خلالها أنين الأمواج البعيدة فنراها كما لو كانت خوفًا فحسب.

1- رســـم الريـــح (عبد العزيز عبد المعز)

هي مجموعة متميزة تتمتع بقدر كبير من الاستغراق في درجة أعلى من الشعرية في سمتها التخييلي وتجردها المطلق لوجه النص الذي تغدو له البطولة المطلقة، فيتألق بالفكرة أحيانًا، أو يخفت بريقها أحيانًا أخرى، غير أنك مع (رسم الريح) بوجه عام قد تصل إلى قدر من الاشتعال الذي لا يخلو من هذه اللذة احتمالا لبرقات متتالية لا يخطئ ظنك فيها بالقطر والمطر والهطل والغيث في آن واحد، فمع الموضوعي في (جولات كائنات الليل) و (لعبة المساومة) و (راعي الأفواه) و (اللحظة الحرجة) و (هدير الأمواج الغاضبة)، وغيرها، تأتى الشعرية المجردة لذاتها أحيانًا بنكهة تخيلية خاصة "كانت تشبق الفراغ بطرحتها" وأحيانًا أخرى بإعمال عناصر فنية متنوعة ... فنراه يلجأ إلى التجريد والتغييب لتحقيق الظلام الفني من خلال هيمنة ضمير الغياب على شتى أقانيم الخطاب، ربما بغية تفرد الحدث أو الفكرة في احتدام صراعها بالحضور، ثم هو يحدث فرجًا فنيًا بين المخلوقات الكائنة على تنوعها، فالإنسان والجن والشياطين والحيوان والنبات والجماد على درجة واحدة من معطيات الحياة، وقد بلغ (عبد العزيز عبد المعز) درجة من المصداقية الإبداعية التي توحدت فيها الصورة الشعرية الجمالية في الواقع الخارجي مع صورة الألم الجائر في أعماق أعماقه، وهو في اللحظة الحرجة على وجه الخصوص يؤكد غايته القصوى بالوصول إلى الدرجة الأعلى من التجريد حتى لو أدى ذلك أحيانًا إلى تصدع النسق، دمعي :

"خرجت حشرجتي مناديًا الولد ... انفلت من اللحظة ... تلاشت المساحة الفاصلة بيننا ... تطايرت خيوط العنكبوت ... يلدني تجويف الحائط ... دخلت تجويف الحائط ... أسدلت العناكب خيوطها" فاللحظة الحرجة هنا لحظة الفصل بين الحياة والموت، والسياق يتسق نسقه مع الزمن الماضي إلا في جملة واحدة أوقفت التدفق فكانت المضارعة مع الولادة بمعنى الخروج، ثم عاد الماضي مرة أخرى في الدخول، وليس ثمة حاجة فنية لهذا التحول إلا محاولة الانحراف بغية التجريد باعتبار دلالة الدال المفرد لكل من الولادة والخروج على حده.

وهيمنة النصية هدف مرصود للكتابة الإبداعية بوجه عام ، ولكنها إن كانت مطلقة في الشعر فإنها في القصة القصيرة تجد لها مناخاً أسمى يكمن في الفكرة وإتكاء العمق فيها وربطها برؤية العالم بينما هذه الهيمنة تستدعي لغة خاصة تؤكد على ألفاظ بعينها وتراكيب بذاتها تحقق التفجير الأقوى للدلالة حتى وإن أدى ذلك إلى خفوت الفكرة أو اضمحلال رؤية العالم، فضلاً عن اجترارها لتيمات مكرورة تطغى على التراكيب الصياغية فتفقد النص قدرًا من صلادة بنيته، وذلك شأن: نباح الكلب ـ الظل ـ تكون الجسد ـ الفئران ـ رائحة العفن والعطن ـ وغيرها.

إلا أن هذه التقنية لم تصل إلى حد الظاهرة، لأننا بالفعل إزاء مبدع واع متميز يدرك أبعاد ما يفعل، فترى في جلبابها المنقوش ... لوحة فنية صادقة من الواقع الحياتي إلى الواقع الجمالي تنتقل من خلال نص أدبي تتفجر فيه طاقة المعاودة، وتتجلى الإحالة، وتتواصل غائبة إذكاء الجانب التجريدي باستخدام الدوال مطلقة الدلالة مثل: الولد ـ الرجل ـ المرأة، وهى دوال مجهولة الدلالة المخصصة ومعلومة الدلالة المطلقة، أما في "(الطوفان الآتي) فيتجسد إلى حد كبير المزج بين حفاوة الأصالة وتردي المعاصرة حتى انفجر الطوفان هذه المرة من الداخل القبيح (المجارى) التى أكلت رخام وجسم الماضي ، فترتقي رؤية العالم ويزداد عمق الفكرة وتصل درجة التجريد أعلاها في توازن شديد بين الشعرية والموضوعية، وربما كانت جل هذه المجموعة على ما هي عليه من تنوع حافة بهذا التوازن، وهو ليس بالأمر الهين إلا على من اكتوى بنار الممارسة ومصداقية التجربة.

أما حال الأفكار فكانت هي الأخرى على تنوعها بين الموضوعية والذاتية، وتقع على رأسها تلك النزعة إلى المفارقة بين الماضي المضيء والآتي الوضيع، تبدأ بحالة التوهان والمساومة الانهزامية وتنتقل إلى البحث عن الذات واستشراق المستقبل في موضوعية سوداوية صادقة لا رومانسية حاطة، ولم لا؟، ما دام هو الواقع الذي غاصت فيه سهام التجربة من كل صوب وحدب فى تنوع شديد وغزير، اكتحلت فيه الأدوات الفنية إلى حد كبير، ووقع التواصل على مستوى واحد لما تم ترسيخه فى كيان القارئ النموذج فتحقق له من خلال الممكن ذلك النمط من الاستراتيجية الواعية للتلقي ، فكان وقع الإبداع مع الوعي القاربة نوعًا من العزف المتصل الذي يؤكد الفوز بمبدع متميز يحتمل أن تفرد له الصفحات لإدراك فعله الإبداعي .

2- الجـدار السـابع (أحمـد عبـده)

ما لا نراه في النص ليس بالضرورة أن يكون غائبًا، والفن في جوهره تلميح لا تصريح، ولا يستطيع أحد أيامًا بلغ أن يدعي أن ثمة نصًا معياريا لنوع أدبي بعينه يمكن أن نجمع عليه، ذلك على الرغم من حرصنا الشديد على مقاربة خصوصية هذا النوع.وتأتي بصمة كاتب القصة القصيرة على نحو معيار وفق جلاء أصولها الثلاثة:

البنية ـ الفكرة ـ الرؤية، ومع الأصل الأول تحكم خصوصية النوع مدى التحكم في درجة الشعرية وسعة درجات الانحراف على نحو تباين فيه المبدعون للدرجة التي يمكن أن ينتقل فيها النص القصصي إلى نوع أدبي آخر هو الشعر حال وصول هذه الدرجة مداها على حساب الفكرة ورؤية العالم ومدى اتصالها بالواقع المجرد، أو قد تنحدر إلى مداها الأدنى فتقارب بنية الرواية وبينهما متشابهات، وهكذا باقي الأصول.

لذا تأتى مجموعة (الجدار السابع) على سجية مختلفة من فرج درجة الشعرية مع درجة مماثلة لعمق الفكرة وتأكيد حضورها مع جلاء رؤية العال، فتأتى لغتها فلسفية إرشادية تستمد طاقتها من الفكر المجرد وإعمال الجمل الإخبارية حتى تخفت إلى حد ما درجة الشعرية إمعانـًا في أدبية الواقع، وقد تعلو أحيانـًا نبرة الإنشائية على استحياء مثلما نرى في (العقدة) "حينما تهب واقفة كأنها جمل ينهض من عقاله بحمل حطب"، وكما يأتي في (الجدار السابع) " الرصاصات التي انطلقت تشرخ الفضاء ... جعلت ظهره يتوحد مع الحائط ... كاد يمشي بداخله ... ينقل رجلا ليضع مكانها الأخرى".

وتشتبك هذه المجموعة بقدر من الاتكاء على الدوال الإشارية الفاعلة في المقام الأول، وهو ما يؤكد حرص المبدع الشديد على ابتزاز الفكرة في حلوة رؤيته للعالم اتكاء على استراتيجية الملتقي في جاهزيته لإعمال هذه الدوال، ومن ثم تتفاعل نصوص المجموعة مع الاجتماعي والنفسي والتاريخي والتراثي، حيث نقع على حميمية الأمومة بكل مستوياتها مع (الظل) واستشراق الأمل مع (الملائكة) حيث الاستهجان والسخرية من الواقع الاجتماعي وكذلك (الملعون) و (سمك فى الماء) وفى (العقدة) يتألق الحس النفسي وإتيان الكمال بالرضى، وهو ما نجده أيضـًا فى (الأرانب) حيث مغالبة النفس بالشجاعة ومع الخليفة نجد مراودة النفس بفكرة (الحكم والسلطة)، والشواهد لا حصر هلا على اتكاء الواقع الحياتي والإنساني بوصفه واقعـًا مجردًا في جل أعمال هذه المجموعة.

وفي كل أيضـًا نرى تلقائية في استحضار الشخوص وتعددها، وتكثيف الحدث واستقصائه إلى منتهاه، ثم تأتي الأفكار حية، طريفة، عميقة، تجتز تجذرها وعنكبوتيتها من إشادياتها المتعددة، ذلك فضلا عن واقعية البنية مع تجريدية النص دون انغلاق بتعويم الدوال على المدلولات اتكاء على النهج الإشاري في الإبداع، الذى يصاحبه بالضرورة تأويل مقابل من التلقي على نحو ما تهيأ فى ذاكرته من تواصل ثقافي ذهني ونفسي مع هذه الدوال الإشارية.

هذا بدوره ما قد يؤدي إلى انخفاض درجة الشعرية ظاهريـًا إلا أن الحفاظ على مستوى أعلى من التجريد يحدث توازنـًا من جهة أخرى تستدعي الإسهاب فى الوصف والاستقصاء زيادة فى التباعد عن ذروة الحدث لصالح المفاجأة المصاحبة لذروة الصراع بغية إثارة الدهشة.

أننا مع (أحمد عبده) مرة أخرى في مجموعة (الجدار السابع) إزاء تفجير الواقع بمستوياته الاجتماعية والنفسية والإنسانية بشكل مطلق تأتي فيها الأفكار على جلائها وقناعتها الفنية والذهنية والنفسية غير طيعة لهيمنة الزخرف الشكلي المجرد بعدما استحق هذا التجريد بالواقع النصي الإشاري الذي يحفل بدوال دون غيرها تشكل ومضاته التى لا بد وأن تنتهي إلى الومضة الكبرى، أو الومضة البرقية بعدما أحدث التجريد ذلك الغبش الفني المنشود ، وعندها قد يرتعد الجسد وتفضي الروح بما تفضي المزن الحوامل.

3- أم دغش (مجدي جعفر)

تأتي هذه المجموعة لـ (مجدي جعفر) على وجه يختص بالمزج بين الذاتي والموضوعي، وهي محملة بعمق في الرؤية الواقعية والفلسفية على الرغم من بساطة التراكيب، وتتألق سرعة الجمل القصيرة التي تنشد إيقاعية أعلى فتقلل حدة هيمنة الجمل الإخبارية ومباشرة اليومي، في حس إبداعي يتمتع بمهارة في اصطياد الفكرة، وتبني رؤية للعالم تحفل بالمصداقية في التناول

حتى تتجلى الوجهة الإشارية النصية، بما يؤكد الانتماء الإبداعي للمدرسة ذاتها التي تخرج فيها رفيقة (أحمد عبده)، غير أن الإيقاع الأسرع كان السمة الغالبة على صياغة (مجدي) فضلها عن اتكائية على إفساح البطولة للحدث بوصفه التكأة الأولى لإبراز فكرته ، وهذا لم يقلل من فعالية الدوال الإشارية على النحو ذاته من تألق العلاقة بين فعل المبدع واستراتيجية التلقي .

تأتي (أم دغش) معلنة غربة المكان وافتقاد الوطن ليبقى الحلم بطائر الخلاص، وكأنه حلم الحياة والأمل المنتظر، وتتألق الدوال المحملة معلنة غزارة الدلالة بتألق (الحمام) بوصفه المعادل الموضوعي للألفة والمودة، وهو بريد الغربة، والأمل فى الفكاك من الأسر، وهو كذلك رسول السلام وسكن الوطن، فهو يحمل الوئام فى التواصل وقوة الانتماء حين يطير شاردا ثم يرجع في النهاية دائمًا إلى الوطن (البرج)، أما النمل فيكافأ التناسل والتكاثر بعدما اعتاد الحياة في جحر منزوٍ دائمًا وأبدًا دون مرمى البصر معلنًا الانفصال إلى مملكته الخاصة التي بنيت على الكثرة وحسب، بينما (دغش) الثمرة الوحيدة التي تكافؤ الغربة والذي مع موته ينتهي كل شئ وتخسر الألم المقامرة، وتضيع سدى المغامرة، على نحو من المفارقة الجائرة بين الحلم والواقع، فيتألق حلم الطيران في مقابل الأسر، والحمام حر في مقابل الإنسان المقيد، ويأتي الثراء في مقابلته للفقر غير متكافئ مع الأسر في مقابل الحرية، لذا كانت السخرية من عبثية محاولي الطيران والهروب من الأرض إلى الأرض، لتفضي بنية النص بكفاءة عالية في التوازن حتى يتألق الذهني الواقعي فتنخفض إلى حد كبير درجة الشعرية لصالح بنية النص الحدثي على تجريدها المطلق تجاه إزكاء الفكرة.

بينما في (جدتي والطائر) تتألق غربة أخرى هي غربة الزمن حيث ينهزم جيل الوسط بعد انهزام جيل الجد في (أم دغش) للخلاص من الأسر، وفى جدتي والطائر للموت ثم انبعاث الحياة على يديه، وفى كليهما خلاص أيضًا إذا كان في الأولى من الأسر فهو في الثانية من الحياة، وهذه الموازاة في الرؤية تكمن فى منطقة العمق التي تحاول أن توطدها الرؤية، وفي غلبة للغة الوصف، وألفة للمجاز في لغة الحكي على لغة الفعل، فضلا عن اعتماد صوت واحد للراوي غالبًا، مع بلوغ عمق الشخصية من الداخل أحيانًا في نسيج من الوضوح والبساطة الفنيين.

وبوجه عام تتنوع الأفكار على قدر من الوثوق في فعالياتها المؤثرة بانتمائها الشرعي إلى واقع حياتي مرصود بحنكة في اصطياده أحيانًا وإخفاق في أحيان أخرى، وتتألق من الحالة الأولى: (شموس) ، (حكاية الولد والبنت) ، (العرافة) ، (الجني آدميون)، وتصل إلى ذروتها في (طريق الندامة) حيث الإسقاط على الواقع العربي الإسرائيلي من خلال المفارقة بين طريق السلام المحفوف بالتخلف والندم والراحة والضعف والاستسلام، وطريق الندامة / الحضارة / التقدم المزعوم/ التكنولوجيا المادية، وكأنها المهمة المستحيلة.

وهنا نرى الرؤية أكثر عمقًا، والتجريد أكثر تعميمًا، والاكتناز أقوى، حيث تمتزج لغة المجاز بلغة الواقع، ولعل هذا النمط تبقى عليه قريحة المبدع فندرك كنه الرعد والبرق في جماليات القصة القصيرة.

4- سقوط التمثال (ياسر عبد العليم)

5- إمبراطورة (شيماء عاطف)

غصنان أخضران لما يزالا قابلان للري حتى يكتمل تفتح زهورهما، ولولا حضور الموهبة لديهما ما كان شرف قراءة عمليهما، ولكن مازال هناك الكثير من السعي والجد والإخلاص لتفجير ما لديهما من طاقات فنية تستأهل قدرًا أكبر من الإطلاع والوعي بخصوصية النوع الأدبي ، فمازالت الجمل طولية بشكل مفرط، والأسلوب عادي ومباشر، مع ضحالة نسبية الانحراف أو الاتكاء المطلق على اللغة الفنية، وثمة مبالغة ممجوجة في الوصف لكل موصوف، وإسهاب لا حدود له بما يخرج النص من نصيته والأدب من أدبيته، فضلا عن أن الألفاظ مباشرة وعادية يتم استقاؤها من المعلن المسموع أو المرئي على نحو يشي عن سبيله المبدع وانضوائه تحت لواء المألوف والمسير بأمر غيره، في حين أنه في جوهره شعلة تهتدي إليها الدنيا حين ينبطح علينا الظلام، وهذا بدوره هو ما قد يؤدي إلى تسطيح الفكرة وشحوبها أحيانـًا، أو تردي قيمتها الفنية لأنها لم تكن هدفـًا في حد ذاتها، وهو كذلك، انسحب على رؤية العالم فجاءت باهته مباشرة بالرغم من احتفائها بقيم عليا للصراع الإنساني مع الواقع، وانكسار الحلم والأمل فى داخله .

نقد الواقع عبر الرمز ودقة التفاصيل
قراءة في قصص شرقاوية
بقلم الدكتور / محمد عبدالحليم غنيم

تتناول هذه الدراسة ست مجموعات قصصية قصيرة متفاوتة المستوى ومختلفة الاتجاهات , فمن كتابها من هو متحقق ومعروف في الساحة الأدبية في الوطن وخارجه , ومنهم من يكتب القصة القصيرة لأول مرة .
من هنا كان أحد صعاب البحث كيفية وضع هذا الخليط غير المتجانس في سلة واحدة , ودراستهم دراسة عرضية بالوقوف عند تيمة محددة أو تقنية من تقنيات السرد , ولما كان بعض هؤلاء الكتاب لم يسبق دراسته من قبل , رأيت أن تكون دراستي طولية , لكي يأخذ كل كاتب حقه , وتجنبا للإطالة من ناحية وبعد قراءة أعمالهم قراءة أولى وجدت أن أدرسها عبر محاور ثلاثة , أدرس في كل محور كاتب أو أكثر , ففي المحور الأول تناولت مجموعة نجلاء محرم " لأنك لم تعرفي معنى افتقادك " وفي المحور الثاني تناولت مجموعتي " كائنات فائضة عن الحاجة " و " الموت ضحكا " لأحمد والى ومحمد الحديدي على الترتيب , وفي الثالث تناولت المجموعات الثلاثة الأخيرة " من يحمل الراية " و " حماري في مستشفى المجانين " و " الليل يرحل دائما " للأساتذة محمد أحمد علي ومحمد الأطير ومحمد علي الفقي

المحور الأول : " لأنك لم تعرفي زمن افتقادك " بين استخدام الرمز والحكاية الرمزية :
الأستاذة نجلاء محرم من الأصوات النسائية الجادة في ساحة الإبداع الأدبي , استطاعت خلال سنوات معدودة أن تحفر لنفسها اسما في لوحة كتاب وكاتبات القصة القصيرة والرواية فأصدرت حتى الآن ثلاث مجموعات قصصية وروايتين , وربما كان لها تحت الطبع أعمال أخرى , هذا إلى جانب دورها الفعال ويديها البيضاء في إثراء الحركة الأدبية في مصر والعالم العربي , وذلك بتنظيم مسابقة أدبية للقصة القصيرة , اجتذبت إليها إبداعات من خارج مصر , ولا نريد أن نطيل في ذلك , ولكن لابد من ذكر هذا الفضل لها .
والكتاب الذي بين أيدينا " لأنك لم تعرفي معنى افتقادك " أحدث ما صدر للكاتبة في القصة القصيرة , يحتوى على أربعة وعشرين نصا قصصيا , تتراوح هذه النصوص في معظمها بين استخدام الرمز وتوظيف الحكاية الرمزية , وأقول معظمها لأن هناك نصين فقط يمكن إخراجهما من دائرة الرمزية , هما " حوار" و " سعيد " .
وبعيدا عن اختلافات النقاد حول تعريف الرمز نرى مع صبحي البستاني في عبارة مختصرة أن " الرمز تجاوز للدلالة الاصطلاحية إلى دلالة ثانية هي الدلالة الرمزية " (1)
ولأن نجلاء محرم تجمع في نصوصها بين استخدام الرمز والحكاية الرمزية , لزم أن نفرق بينهما , فإذا كان الرمز يتجلى في عبارة أو لفظة محددة , فإن " الحكاية الرمزية لا تكون بلفظة مفردة , وإنما تقوم كما يدل اسمها على إحياء عالم معين مؤلف من عدة عناصر متداخلة

ومتكاملة , ولهذا العالم جانبان , جانب مباشر وحرفي وجانب آخر هو جانب الدلالة الأخلاقية أو النفسية أو الدينية " (2)
وبلا شك أن الرمز على المستوى الفني أرقى وأثبت من الحكاية الرمزية , يقول تودروف في كتابة نظريات الرمز : " الحكاية الرمزية تدل مباشرة يعنى أن وجهها الحسي لا مبرر لوجوده إلا من أجل نقل المعنى , بينما الرمز لا يدل إلا بشكل غير مباشر وبطريقة ثانوية , فهو في الكتابة لأجل ذاته , ولا تكشف دلالته إلا في مرحلة ثانية , في الحكاية الرمزية الدلالة أولية بينما هي ثانوية في الرمز " (3) .
ويترتب على المباشرة وغير المباشرة في الحكاية الرمزية والرمز على الرغم من اشتراكهما معا في القدرة على بعث الإيحاء الشعري " أن المعنى في الحكاية الرمزية نهائي أما معنى الرمز فهو لا نهائي ولا يمكن استنفاذه , وبكلام آخر عندما يصل إلى غايته يصبح بشكل من الأشكال ميتا بينما هو فاعل وحي دائما في الرمز " (4) .
تتجلى مظاهر الاستخدام الرمزي في المجموعة على مستويين : المستوى الأول مستوى الشكل , والثاني تقنيات الاستخدام الرمزي ومصادره فتحت المستوى الأول تتوزع معظم القصص بين استخدام الرمز بشكل جزئي أو كلي وهذا في معظم قصص المجموعة وإن تجلى بصورة واضحة في قصة العنوان " لأنك لم تعرفي معنى افتقادك " و" تسلل" و "خروج" وغيرها , واستخدام الحكاية الرمزية , وهذا واضح في حكاياتها الرمزية القصيرة جدا مثل (عناد وعقول وغربة ودهاء) وبعض الحكايات الرمزية الطويلة مثل (جدي وأنا وللكلاب ذاكرة).
وعلى مستوى تقنيات الرمز ومصادره , فتعتمد الكاتبة اللغة الموحية والجمل القصيرة ذات الإيقاع الشعري , كما تنأى عن التفصيلات , ومن ثم يقل الوصف ويكثر الحوار في معظم القصص , أما مصادر الرمز فتكاد تنحصر في الرمز التوراتي ـ الديني ـ المتمثل في استدعاء شخصية المسيح , والرمز الأسطوري الذي يتمثل في استدعاء الرموز الحيوانية كالنمل والحمير وغيرها .
في القصة الأولى " لأنك لم تعرفي معنى افتقادك " تستدعي الكاتبة شخصية يسوع المسيح عبر لغة شعرية موحية هي لغة المسيح , تضع بين أيدينا رحلة المسيح إلى أورشليم وصراعه مع اليهود كدلالة مباشرة لتستدعي دلالة أخرى غير مباشرة أو ثانوية هي الصراع بين العرب وإسرائيل , علينا أن نقاوم مقاومة المسيح , بل علينا أن نموت من أجل الوطن , لتقوم قيامته من جديد , وهو ما تلخصه الكاتبة في نهاية القصة , إذا جاز التعبير " سنموت نحن وتقوم أنت وتظل قائما .. وتتجدد الأجيال حولك .. حتى يأتي الجيل الذي لا يسلمك ولا ينكرك .. وعندئذ تكون القيامة قد حانت "(5) ص 60
إننا في هذه القصة لسنا أمام حكاية رمزية إننا أمام رمز أو شخصية رمزية تشكل عبر لغة ومقاطع سردية قصيرة أقرب إلى الشعر , وليس عبر حكاية ذات بداية ووسط ونهاية , لذلك جاءت الدلالة الرمزية عريضة ولا نهائية , إذ تحتمل القصة أكثر من تفسير ففي كل قراءة جديدة يمكن تلمس معنى جديد .
أما قصة " للكلاب ذاكرة " فتعد نموذجا لاستخدام الحكاية الرمزية , ولكنه استخدام يتجاوز استنفاد المعنى المباشر في الحكاية الرمزية التي تميل إلى ترك عظة أو عبرة أخلاقية إن الكاتبة توظف في هذه القصة ـ التي تروى على لسان كلب ـ الحكاية الرمزية توظيفا راقيا يقترب من الرمز الكلي , ربما لأنها مزجت بين عالم الحيوان وعالم الإنسان في الحكاية فالعنوان " للكلاب ذاكرة" يعد ردا على قول الصبي لصاحبه وهو يقذف الكلب بحجر " ليس للكلاب ذاكرة " , وإن كنت أرى أن الجملة كبيرة على الصبي , فهي بالأحرى جملة أو فكرة

الكاتبة نفسها , يؤكد ذلك أن الكاتبة في موضع آخر تنفي أن راوي الأحداث هو الكلب , فيظهر صوتها واضحا , مثلا :
" مسحت بوزي في وجنتها ففتحت فمها وعضت بأنيابها الجميلة عنقي وجرت .. جريت وراءها وتبادلنا العض والخمس .. هو الحب ولا شك " (6) ص49 .
إن جملة " هو الحب ولا شك " للكاتبة وليست للكلب . والقصة قبل كل هذا تصوير دقيق لمشاعر الكلب في لغة عفوية بسيطة شفافة تنقل إلينا خبرة بعالم الكلاب , غير أن الكاتبة كادت أن تفسدها بهذه الجملة التي اشتقت منها عنوان القصة , حيث يقول الولد قاذف الطوب : " سينسى فورا .. ليس للكلاب ذاكرة " (7) ص 52 .
لقد انتهت القصة قبل هذه الجملة , وذلك عندما صدمت السيارة الكلبة المحبوبة , فسقطت ميتة بين يدي الراوي كانت أسفل هذا الشيء الذي يبعث الدخان تشممتها .. لعقت عنقها رفعت رأسها نحوي .. لم تقدر أن تمنحني نظرة من عينيها العذبتين .. أعادت رأسها إلى الإسفلت " (8) ص52 .
وإذا كنا توقفنا عند نموذجين لتوظيف الرمز والحكاية الرمزية لدى الكاتبة فقط , فإننا نغمط الكاتبة حقها إذا لم نشر إلى نصوصها الأخرى التي عبرت فيها بصدق عن تعاطفها ونظرتها الإنسانية إلى الشخصيات المهمشة في المجتمع , مثل قصتها البديعة " حوار " وقصتي " سعيد " و " العودة " حيث تتجاوز فيها الهم الفردي إلى الهم الجماعي الذي يشمل الوطن العربي كله .
أما حكاياتها الرمزية القصيرة فلا تخرج عن كونها حكايات رمزية تنتهي وظيفيا بمجرد فهم دلالتها , مثل قصص (غباء - عقول - جدي وأنا) وغيرها .

المحور الثاني : الاهتمام بالحدث ودقة التفاصيل في مجموعتي " كائنات فائضة عن الحاجة " و " الموت ضحكا " لأحمد والي ومحمد الحديدي:
نلتقي في هذا المحور مع مجموعتي " كائنات فائضة عن الحاجة " و " الموت ضحكا" للكاتب الروائي أحمد والي والقصاص محمد الحديدي , وبداية لابد من تقديم نبذة مختصرة عن المؤلفين ,فهذه هي المرة الأولى التي تدرس فيها أعمالهما عبر مؤتمر إقليمي , فالأول يعمل طبيبا كمهنة يأكل بها عيشه أو يسد بالأحرى رمقه , يكتب أحمد والي القصة القصيرة منذ ربع قرن تقريبا , أصدر أول مجموعة قصصية له بعنوان (ثلاث شمعات للنهر) عام 1987 على نفقته الخاصة , بعد أن ذاع صيت قصصها جميعا في مجلات أدب ونقد والثقافة الجديدة وإبداع وصوت الشرقية , ثم صدر كتابه الثاني (المتنصتون) عن دار رياض الريس في لندن عام 2001 م , وقد جمع الناشر فيه بين رواية قصيرة بعنوان " المتنصتون " ومجموعة قصص قصيرة هي التي بين أيدينا الآن ولكن الناشر أثابه الله وجزاه على قدر نيته أساء للكاتب والكتاب معا , عندما خلط الأوراق وأدخل قصص المجموعة بين فصول الرواية , وجعلها جميعا كتابا واحدا بعنوان المتنصتون وتحت هذا العنوان كتب كلمة " قصص " , لذلك لم يعرف القارئ حدود الرواية من القصص القصيرة .
ولما كنت متابعا لما ينشره صديقي أحمد والي ولما يكتبه لم ألجأ إلى من يدلني على فرز القصص القصيرة من الرواية , ولأن الكتاب مطبوع ومرقمة صفحاته ومرتبة فصوله , انبه القارئ المتلقي له , أن الأرقام الفردية تمثل فصول الرواية أما الأرقام الزوجية (2 , 4, 6, ..) فتمثل قصص المجموعة . وهنا اقترح على الكاتب أن يعيد نشر قصص المجموعة في كتاب منفصل واضعا لها عنوانها الأصلي ," كائنات فائضة عن الحاجة " وهذا ما قمنا به عبر هذه

الدراسة .جدير بالذكر أيضا القول أن لأحمد والي رواية طويلة بعنوان " شارع البحر " ستصدر قريبا عن دار ميريت , ولعلها في المطبعة الآن .
والكاتب الثاني محمد الحديدي فصاحب مهنة مثل أحمد والي , إذ يعمل محاميا , ولكن يبدو أن مهنة المحاماة شغلت معظم وقته , وجعلته لا يتفرغ ولو قليلا لمواصلة الكتابة , فالحديدي الذي اقترب من الأربعين وربما تخطاها , لم تصدر له سوى مجموعة قصصية يتيمة هي التي بين أيدينا الآن , وقد علمت أن لديه مجموعة جديدة مخطوطة تنتظر النشر .
ونعود إلى المجموعتين , فيقفز أمامنا السؤال التالي : ما الذي يجمع بين أحمد والي ومحمد الحديدي في قصصهما ؟ إنه في إيجاز الاهتمام بالشخصيات المهمشة والمسحوقة في المجتمع المحيط بهما في المدينة والقرية , ولنلاحظ أن كلا الكاتبين يعيش في مدينة الأول في ههيا والثاني فاقوس , غير أن المدينتين أقرب في بنائهما الاجتماعي إلى بناء القرية في علاقتها الاجتماعية وبنيتها الاقتصادية ,غير أنك مع أحمد والي على الرغم من قسوة الأحداث وكثرة الشخصيات المسحوقة نجده ينظر إليها من مسافة بعيدة , وإن شارك أحيانا في بعض الأحداث بوصفه راويا طفلا يتقنع بالبراءة والسذاجة , بينما نرى الحديدي قريب من شخصياته مشاركا لها بوصفه راويا طفلا أم ناضجا على السواء , وإن ظل الراوي في معظم القصص يقف خارج الأحداث , ربما لأن معظم القصص تعتمد في بنائها على حبكة الحدث كما ستشير بعد قليل .
تشتمل مجموعة (كائنات فائضة عن الحاجة) على ثلاثة وعشرين نصا هي على الترتيب : الحاوي ـ الأهل الآخرون ـ جنازة ـ سارق الأحباب ـ الذبيح ـ الحوذي ـ تين الشوك ـ طيب القلب ـ ذلك المساء ـ رقصة ـ رحلتا الشتاء والصيف ـ مدينة العيون الزرق ـ رحلة وشيكة ـ عصفور معلق بين الأسلاك ـ امرأة ملتحفة بالسواد ـ خيول كالبشر ـ زيارة ـ اسم قبيح للمرابي العجوز ـ التمثال ـ خالة وحيدة ـ كائنات فائضة عن الحاجة ـ بقايا مرآة لجسد شاحب ـ وظيفة بحذاء لماع .
وهي جميعا نصوصا قصيرة لا يتعدى أكبرها المس صفحات من القطع الصغير , بينما لا يتجاوز معظمها الصفحتين من القطع ذاته , وهي تروي جميعا على لسان الراوي العليم الذي يقف خارج الحدث في معظم القصص عدا بعض القصص التي يكون فيها الراوي طفلا فنجده يشارك في الحدث , لكنه لا يقوم وحده ببطولة الحدث . وهذا يرجع إلى أن الرواية السردية الغالبة على قصص هذه المجموعة وربما على معظم قصص والي رؤية موضوعية و لذلك تظهر بين حين وآخر أنف المؤلف حمراء كبيرة وسط الأحداث , انظر مثلا قصة (سارق الأحباب) فالجملة الأخيرة في القصة للمؤلف وليست للراوي : " قبيح أنت يا شم النسيم وخوان فلا تجيء هذا العام يا سارق الأحباب " (9) ص48 , ومثلها أيضا قصة (طيب القلب) إذ يكرر المؤلف / الراوي " ما كان من الأشرار ولا كان خنزيرا إنما ظل طيب القلب حنونا ومعه يحمل الأشياء الحلوة " وكأن المؤلف أراد أن يوصل إلينا رؤيته شعرا عبر التكرار اللفظي وليس عبر سرد الأحداث .
على أية حال أتاحت هذه الرؤية الموضوعية في السرد أن تجعل الراوي يلقي علينا كما كبيرا من الأحداث المؤلمة في عدد محدود من الصفحات , دون أن يتحرك له ساكن , في الوقت الذي يقف فيه المتلقي مذهولاً أحيانا ، ومتعاطفاً في معظم الأحيان هذه الشخصيات المسحوقة مثل بائعة تين الشوك في قصة (تين الشوك) وشخوص قصة (كائنات فائضة عن الحاجة) الذين يجدون المقهى مغلقا , فيقومون هم أنفسهم بفتح المقهى وخدمة أنفسهم بأنفسهم , ويجعلون صاحب المقهى يأخذ إجازة من عمله ويشاركهم العمل . وغيرها كثير .
يكتب أحمد والي قصته بحرفيه شديدة , وهو واع شديد الوعي بطرائق الكتابة , ومع ذلك تخونه أحيانا تلك المهارة ، لكن القصة أو النص رغم كل ذلك لا يصبح مسخا , إنه يصبح لوحة قصصية , ولا أقصد اللوحة القصصية بمفهومها التقليدي الذي كنا نقرأها في أربعينات أو

خمسينات القرن الماضي عند المازني أو محمود تيمور , إنها بالضبط إذا شئنا ضبط اللفظ والمصطلح القصة / اللوحة فهي ليست " " مجرد وصف أو تصوير ثابت , بل إن الحدث والصراع الدرامي جزء جوهري كامن وفعال في هذا الوصف , ومن ثم فإن الزمن جزء لا يتجزأ منه , مع أن النص يتخلص من الحبكة الزمنية التقليدية , إنها الدرامية التي تزيد في صفاء القصة القصيرة وتجعلها مضادة للأحدوثة والزمن الخطي " (10)

تتراوح نصوص أحمد والي إذن بين القصة / اللوحة والقصة القصيرة وإن مالت في معظمها إلى النوع الأول , مثل قصص : الأهل الآخرون , جنازة , سارق الأحباب , طيب القلب , خيول كالبشر , خالة وحيدة , وغيرها .

أما القصة القصيرة ذات البناء المكتمل فتمثلها قصص : الحاوي , ذلك المساء , رحلتا الشتاء والصيف , عصفور معلق بين الأسلاك , زيارة , بقايا مرآة لجسد شاحب , كائنات فائضة عن الحاجة .

وتستحق القصة الأخيرة أن نقف عندها ولو قليلا : تبدأ القصة بعبارة لصاحب المقهى هي إجابة عن سؤال , فجملة البداية تدفعنا إلى وسط الأحداث وليست إلى بدايتها , أما العبارة فهي قول صاحب المقهي :

" حامل الطلبات وعامل النصبة ماتت أمهما بالأمس , فماذا أصنع ؟ اذهبوا إلى مكان آخر " (10) ص 157 .

والمتأمل في مفردات هذه الجملة يجد الموت والحيرة والأمر الذي هو أقرب إلى الرجاء , وهي مفردات تمثل المخاوف الحقيقية لأبطال القصة , تلك الكائنات الهشة الفائضة عن الحاجة التي لا تجد مكانا يأويها بعد أن أغلق المقهى أبوابه , لذلك يذهبون جميعا إلى منزل صاحب المقهى في الدور الأخير , ويطرقون بابه لكي يفتح لهم المقهى , فيستجيب لهم متعاطفا معهم ربما لأنه استشعر أن مصيره سيكون ذات يوم مثلهم ويفتح لهم المقهى ويقومون بأنفسهم بالخدمة فيه .

لقد استطاع أحمد والى أن يوظف البداية توظيفا جيدا في القصة , وتنقل بالأحداث من منزل صاحب المقهى إلى المقهى نفسه , ولم يتدخل كثيرا في السرد , ربما جملة واحدة جاءت في نهاية القصة هي قول الراوي : " ترف سعادة عصية على الوصف " (12) ص 155. ولماذا تكون هذه السعادة عصية على الوصف ؟ لأن أحمد والي هو الذي يرى ذلك .

يبقى أن أقول بصدق هناك كتاب تقرأ لهم وبعد أن تنتهي من قراءتهم تقول الحمد لله إنني انتهيت منها , أما أحمد والي فتتمنى أن تقرأ له المزيد لتعرف ماذا يريد أن يقول بعد ذلك , ونحن متشوقون لشارع البحر ولأعمال أخرى نأمل أن نراها قريبا .

أما مجموعة " الموت ضحكا " لمحمد الحديدي فتشتمل على خمس عشرة قصة قصيرة هي على الترتيب : حدث مع هذا الكلب ـ الموت ضحكا ـ فيضان ـ عناقيد الوهم ـ الأغنية ـ كفر البسطاء ـ أبو عكاشة ـ ثمن التذكرة ـ طبق الفول ـ أشياء يحدث كثيرا ـ الدجاجة البيضاء ـ النخلة القصيرة ـ المصيدة ـ حكاية البنت هنية ـ هزيمة روميو , يعتمد فيها المؤلف أسلوبا واحدا في القص , وهو القصة ذات الحبكة القائمة على الحدث , فالقصة عند الحديدي , تقوم في بنائها على حدث واحد صغير في الغالب , أو مجموعة من الأحداث تؤول إلى حدث واحد بانتهائه تنتهي القصة , وهو في الغالب لا يمهد للحدث . ولكن يدخل فيه مباشرة ولذلك جاءت معظم القصص قصيرة , تتراوح بين الصفحتين والثلاث صفحات فيما عدا قصتين وصل عدد صفحاتهما إلى ست وهما (كفر البسطاء وحدث مع هذا الكلب) ولعل هذا يذكرنا بقصص أحمد والى , ولكنك لا يمكنك أن تقول أن هذه قصص قصيرة جداً .

وهذا النوع من القصص أي القصة القائمة على حبكة الحدث , تحتاج من كاتبها إلى يقظة ودقة , وإلا انفرط عقد القصة , واهتز إيقاع السرد ومن ثم عمت الرؤية وفقدت القصة وحدة

الانطباع الذي أراد المؤلف أن يتركه في القارئ . وقد لا حظنا ذلك في قصتي " الموت ضحكا , النخلة القصيرة " ففي القصة الأولى على الرغم من الاستهلال الجيد الذي بدأ به القصة و يفلت خيط الأحداث من الكاتب , فالراوي يمنع أذى الأطفال عن ذلك الفقير الغلبان المسكين المدعو (طلبة) ويحنو عليه , ثم يتركه إلى العمل بعد أن ربت على رأسه وأشعل له سيجارة , ليبقى طلبة بجوار محطة القطار تحت شجرة الكازورينا , وبعد عودة الراوي من العمل يذهب إلى طلبة ليجده كما هو تحت الشجرة فيدعوه إليه ويقول انتظرني حتى أعود إليك في المساء , وفي المساء يعود الراوي ليجد طلبة ميتا من شدة البرد وهنا يصرخ الراوي :

ـ " جيت علشان أخدك معايا يا طلبة .. حاول تسمعني وما تسبنيش " .

كان الليل قد أرخى سدوله على المكان بأسره .. فاختفت خضرة الأشجار .. خفقت الأضواء من حولي .. صرت شاردا عبر نتوءات أفكار مبهمة .. لا ألوي على شيء .. أصبحت خطواتي كخطى طفل يتيم " (13) ص 17

وواضح في هذه النهاية المبالغة في عاطفة الراوي تجاه طلبة , وإن كان المؤلف قد حاول أن يعمق علاقة الراوي بطلبة , في مقطع استرجاعي فهمنا منه أنه سبق أن أخذ طلبة يوما وقدم له اللحم والأرز في مطعم ط أبو سيد أحمد " وقدم له الشاي والسجائر في مقهى الشبراوي (14) ص 16 .

وفي قصة " النخلة القصيرة " على الرغم من تماسك الأحداث حيث يطلب الراوي من زوجته أن تري أثر جرح في جبهته , ورغم عدم اهتمامها يصر أن يسرد عليها وبالتالي علينا سبب هذا الجرح , عندما راهن صديقه أن يعطيه قرشا لو أكل ثلاث بلحات من النخلة القصيرة الكائنة في المقابر والتي تنتج بلحا أصفر بقلب أحمر لأنها تروى من دم الموتى , وعندما أراد أن يفلت بالقرش سقط على وجهه وجرح , أقول على الرغم من تماسك الحدث والتوتر الدرامي الذي بدا من عدم اهتمام الزوجة فجعلنا نتعاطف مع الراوي , فإن الرؤية غائمة , فالعنوان النخلة القصيرة يبدو غير مرتبط بمضمون القصة .

وفيما عدا ذلك , فإن الحديدي عندما يمسك بالحدث جيدا فيسيطر على مفرداته لغة وشخوصا , تكتمل عناصر القصة وتتضح رؤيته , فيصل إلينا المغزى في يسر وسهولة مع اللفظة الأخيرة في القصة , ولعل قصة " فيضان " تعد نموذجا لذلك . في " فيضان " تجلس امرأة وحيدة في غرفتها الفقيرة , تتناثر فوق رأسها حبات التراب , تشعل مصباح الكيروسين ليضيء لها الغرفة وربما ليضيء لها الماضي أيضا , وهنا يبدو لنا جمال البداية أو الاستهلال السردي , تبدأ القصة : " تناثرت حبات التراب فوق رأسها .. نظرت إلى سقف حجرتها الوحيدة أشعلت عود ثقاب وأضاءت اللمبة " نمرة 10 " فبدت الأشياء شاحبة .. أمسكت بالكوز وغطته في " الزير" شربت قرأت اسمها المكتوب على الحائط (وفاء) "(15) ص21 .

من مفردات هذه البداية سيتولد الحدث وتكتمل الرؤية , فهذه المرأة الوحيدة تقلب في ماضيها البعيد , فتتذكر زوجها سالم وحبه له وليلة الدخلة والمحرمة البيضاء ذات البقع الحمراء دليل الشرف , وهي إذ تفعل ذلك يبدو لها الماضي جميلا وضيئا , ولكنه ماض متصل بالحاضر , وهو حاضر جميل أيضا , يطرق الباب ابنها حاملا بين يديه حفيدها الصغير " سالم " فتقول وهي جملة النهاية أيضا وما أجملها من نهاية : " تشبه المرحوم جدك كثيرا يا سالم " (16) ص22 . في هذه القصة لا يمكننا حذف كلمة واحدة , إن كل شيء قد وضع في مكانه تماما .

ملمح آخر في قصص محمد الحديدي , وإن جاء شحيحا , ألا وهو شعرية اللغة , وهو ملمح يبدو ملائما لهذا النوع من القص , لأنه يرقى بها ويخفف قليلا من حدة الحدث , فعل الحديدي ذلك في قصة " فيضان " التي توقفنا عندها آنفا وبصورة أفضل في قصة " حكاية البنت هبة "

وهي قصة في رأيي من أفضل قصص المجموعة , فهذه الفتاة الجميلة البسيطة التي تربت على حب محمد تقول له أنها خائفة عليه , وعندما يطلب منها التوضيح , تقول :
ـ " أمنا الغولة لما بتاخد حد بتغير شكله وملامحه " (17) ص84 .
وقد أخذت محمد المدينة وغيرته فعاد إلى هبة مسخا " مرتديا قميصا مشجرا بألوان زاهية وبنطلونا ملتصقا بفخذيه .. تتخلل أصابعه سيجارة أجنبية .. واضعا انسيالا ذهبيا حول معصم يده اليمنى " (18) ص 84 . لذلك ترفضه وهي تجري . على أية حال لقد أجدت يا حديدي ونأمل أن نقرأ لك قصصا أخرى , وهذه المجموعة وإن كانت الأولى فإنها تنبئ عن وجود كاتب سيكون له شأن لو استمر .

المحور الثالث : تجارب متنوعة في القصة القصيرة :
أتوقف في هذا المحور عند ثلاثة من كتاب القصة في الشرقية لا يجمع بينهم سوى الاختلاف والتباين , الأول محمود أحمد علي , وهو أصغر الثلاثة سنا , كاتب متمرس على فن القصة وعضو فعال في الحركة الأدبية , نشر معظم قصصه في المجلات الأدبية المعروفة والصفحات الثقافية في الجرائد اليومية والمجلات الأسبوعية , والثاني محمد الأطير كاتب مخضرم يقرض الشعر ويكتب المسرحية , وكتابه الذي بين أيدينا يقع على تخوم القصة والمسرحية وربما الرواية أيضا , والثالث محمد أحمد الفقي , عضو النادي الأدبي بالزقازيق وشاعر أصدر ديوانين بالفصحى , والكتاب الذي بين أيدينا يدخل به عالم القصة القصيرة لأول مرة .
1 ـ محمود أحمد علي (من يحمل الراية ؟)
تمسك مجموعة (من يحمل الراية ؟) بين يديك , فيقابلك بعد الغلاف الجميل المعبر حيث صورة رجل ولهان وبجواره وجه حسناء يقابلك هذا الإهداء العجيب , ولتقرأ معي :
" إلى حبيبة الأمس واليوم وغدا قصتي القصيرة .. آسف زوجتي , فلم أعد أستطيع كتمان هذا السر "
" محمود ... "
فكاتبنا قد تزوج القصة القصيرة ولم يعد يستطع كتمان الأمر , لذلك فهو يهدي إليها كتابه ومعنى هذا أن المؤلف شديد الإخلاص لفن القصة القصيرة , ويبدو أن هذا الإخلاص الشديد جعله حريصا على ألا يفرط في قصة من قصصه , لذلك حشد كل إبداعه في هذه المجموعة وبالأحرى تجاربه المتنوعة في كتابة القصة , فثمة أساليب مختلفة في الكتابة وكأنها لأكثر من كاتب , ولكن سيبقى الأسلوب اللغوي واحدا , فالجمل بسيطة غير معقدة والإيقاع السردي يتميز بالسرعة والانسياب , إن محمود أحمد علي في هذه المجموعة يكشف لنا عن كاتب قادر على كتابة قصص قصيرة ذات مستوى فني راق , فلديه من المهارة ما يؤهله للتجديد واللعب بالأشكال الفنية .
وسأتوقف عند بعض من هذه القصص التي تؤكد مهارته في الكتابة من ناحية وتقديم مضمون واحد يترك أثرا أو انطباعا مؤثرا في المتلقي , فقصص مثل (من يحمل الراية ؟ ـ دوران ـ غريق الهوى) على سبيل المثال قصص يغلب عليها الصنعة الفنية , بينما يبدو مضمونها عاديا , لكن قصص مثل (الحاوي ـ تكرار الصمت ـ لحظة ميلاد ـ والمشهد الأخير من حياة السيد م الفنية) أعتقد أنها قصص جيدة تفوق فيها المؤلف على نفسه , ولعله بها يكون جديرا بالزواج من القصة القصيرة كما يزعم ويكفينا أن نقف عند قصتي (الحاوي , ولحظة ميلاد) .
في قصة " الحاوي " يأخذ الراوي وهو طفل صغير إلى سوق الثلاثاء في فاقوس حيث يذهب مع أمه في ذلك اليوم العجيب والذي يكون أعجب ما فيه الحاوي وما يقوم به من ألعاب تلفت ,

نظر رواد السوق والراوي على وجه الخصوص , تستشعر الأم رغبة الطفل في مشاهدة الحاوي , فتسمح له بالانفلات من بين يديها على أن تلحق به عند الحاوي , وهناك يرى الراوي عجائب الحاوي , ولكن العجيبة الكبرى في المشهد الأخير, حيث يربط الحاوي من قبل امرأة ربطة قوية فلا يستطيع فك نفسه , وعند ذلك تفسد اللعبة ويترك المتفرجون والراوي الحاوي وهو يعاني الخزي والعار ولا نعرف من فكه , غير أنه في الثلاثاء القادم يخبرنا الراوي أنه بحث عن الحاوي فلم يجده حتى الآن . واللافت للنظر في هذه القصة إن الرؤية السردية التي تصل إلينا عبر عين الطفل على الرغم من مشاركته في الأحداث , تبدو رؤية موضوعية , فهو ـ أي الراوي الطفل ـ يترك لنا الأحداث لتقول لنا كل شيء فالسرد شفاف لا تظهر فيه أنف الراوي أو رأسه كما رأينا في قصة بالعنوان نفسه للدكتور أحمد والي وفوق هذا يكتب محمود أحمد علي بلغة بسيطة سهلة تجعل السرد سلسلا سريع الإيقاع , وهي ميزة يمكنك أن تجدها في معظم قصص المجموعة .

والقصة الثانية " لحظة ميلاد " يصور الكاتب لنا في مهارة فنية عالية بناء سرديا يجمع بين الواقع والفنتازيا لحظة ميلاد قصة قصيرة , وتبدو هذه المهارة في استهلال القصة , الذي يعد في رأيي بنية سردية صغرى مكتملة , تعد نواة لبناء أكبر هو القصة ذاتها , تقول عبارة البداية :

" عندما رأيتها وهي تسير بجواري أعجبتني كثيرا , رحت أتتبع سير خطواتها , شعرت بوجودي , أسرعت في خطواتها , أسرعت وراءها , أسرعت هاربة , ما زلت خافها , بعد طول عناء أمسكت بها " (19) ص42 . فهذه العبارة الاستهلالية هي القصة نفسها في صورة قصة قصيرة جدا , حيث تصور إمساك المبدع بلحظة الإبداع لإنتاج عمل جديد .

والقصة فيما بعد عبارة عن حدث واحد مكتمل حيث يدخل الراوي غرفته محاولا كتابة القصة داخل مكتبه , تعاونه زوجته بتقديم العديد من فناجين القهوة , وكانت قد أغلقت التلفزيون وحبست الأولاد في غرفتهم , وبميلاد القصة , يخرج الأولاد من حبسهم ويفتح التلفزيون , ويبتسم رجل واقف في شرفة مقابلة بعد أن اطمأن على خروج المولود .

وبعد فمحمود أحمد علي كاتب ماهر كما أشرت من قبل ولكن مشكلته أنه يحتاج إلى موضوع كبير تظهر فيه هذه المهارة , فيمكنك أن تقول دون تحفظ أنه كاتب جيد يحتاج إلى موضوع .

2 ـ "حماري في مستشفى المجانين " و " الليل يرحل دائما " وإشكالية النوع الأدبي :

عند قراءة هذين الكتابين لمحمد حسين الأطير ومحمد أحمد الفقي تتمثل أمام الناقد منذ الصفحات الأولى قضية النوع الأدبي , هل ما يقرأه قصة قصيرة أم رواية أم مسرحية أم شعر منثور أم هو خليط من كل ما سبق ؟

أ ـ في الكتاب الأول " حماري في مستشفى المجانين " مجموعة من الحوارات الطريفة بين الراوي وحماره وهو ما يذكر على الفور بحمار توفيق الحكيم وما قاله له , تبدأ بحوارات الأطير بحماري الفيلسوف , حيث يقنع هذا الحمار الراوي بأنه ليس غبيا , بل هو أذكى من الإنسان , وإذ يقتنع الراوي بذكاء الحمير يشرع في استبدال مخه بمخ حمار , وهي تيمة لم يستغلها القاص , حيث كان يمكن من خلالها إثراء الحوارات , وتتواصل الحوارات بين الحمار والراوي للحديث عن الطرب , إلى أن يطلب الحمار من الراوي الذهاب إلى حديقة الحيوان , وهناك يتهم الراوي بالجنون , والسر في ذلك أن الحمار يتحدث لغة البشر , فيسب ويشتم أحد رواد الحديقة , فيظن أن الساب الشاتم هو الراوي , وعليه يساق الحمار وصاحبه إلى مستشفى المجانين , وفى المستشفى يستطيع بذكائه أن يخرج الراوي من المستشفى , ثم يتواصل الحوار بين الحمار وصاحبه للحديث عن قضايا مختلفة مثل الإرهاب والحروب والانتخابات والدروس الخصوصية , والزواج , حيث يزوج الراوي صاحبه الحمار من حمارة الجيران , إلى أن تنتهي

هذه الحوارات بإعدام الحمار في الفصل الأخير والتهمة المسببة لهذا الإعدام هي أن الحمار يتحدث بلغة البشر .
وفصول الكتاب بهذا الشكل أقرب إلى بناء الرواية منها إلى الحوارات الانتقادية التي رأيناها عند توفيق الحكيم أو القصة القصيرة , وإن كانت حوارية " حماري في مستشفى المجانين " أقربها إلى القصة القصيرة .
وحمار الأخير يختلف عن حمار الحكيم في أنه حمار ليس ذكيا على طول الخط , صحيح هو فيلسوف ومجادل ولكن أحيانا يكون على خطأ , فيقتنع بخطئه كما حدث في فصلي " حماري والإرهاب " و " حماري والسياسة " ثم أنه في النهاية حمار غبي , فقد كان السبب في إصدار الحكم ضده من القاضي بإعدامه , فبعد أن استطاع المحامي الأريب في قاعة المحكمة إقناع القاضي بأن الحمار لا يتكلم ومن ثم انتزع حكم البراءة , صاح الحمار أو نهق : " ـ يحيا العدل . . يحيا العدل . . يحيا العدل " (20) ص 93 .
وهكذا يحكم على حمار الأطير بالإعدام , ولأن الراوي شرقاوي كريم ذو مروءة , بكاه بحرارة وطمأنه على تركته , فسوف يقوم بتربية ابنه الذي سيولد من حمارة الجيران ورعايته , وربما جعله بطلا لمجموعته القصصية القادمة , أما زوجته السابقة فربما تزوجها وفاء لصديقه الحمار .
" ـ اطمئن يا صديقي العزيز .. المرحوم مقدما فزوجتك حمارة الجيران كانت حاملا يوم أن طلقتها , وهي دائما تبكي حزنا عليك وسوف تضع المولود الحمار الصغير ابنك قريبا وسوف أقوم بتربيته ورعايته وربما أتزوجها أنا وفاء لك . . أما ابنك الحمار الذي سيولد قريبا فسوف يكون معي لمجمعتي القصصية القادمة " (21) ص 97 .
ب ـ في " الليل يرحل دائما " يقدم لنا الشاعر محمد أحمد الفقي إنتاجه في مجال القصة القصيرة , بعد أن أصدر ديوانين شعريين , الأول فصيح والثاني عامي , فيضع بين أيدينا أربعة وثلاثين نصا نثريا , لا يزيد أطولها عن أربعة صفحات , على حين تتراوح معظم هذه النصوص بين الصفحة الواحدة والصفحتين وكل هذا في ستين صفحة من القطع الصغير .
والواقع أن نصوص الفقي في هذا الكتاب بكل مفرداتها بدءا من العنوان وانتهاء باللغة أقرب إلى الشعر وأبعد كثيرا عن القصة القصيرة , وعليك وسط هذا الكم الغزير من النصوص والصور القلمية أن تبحث عن القصة القصيرة , وقد وجدت بعد عناء بعضا من النصوص التي تقرب من القصة القصيرة أو يمكن أن يقال عنها بقليل من التجاوز قصة قصيرة وهي : المدينة ـ الدمية ـ نعسة ـ شنطة سفر , وفيما عدا هذه النصوص الأربعة تبدو نصوص الفقي عصية ومفتقدة للكثير من عناصر القصة .
وأعتقد أن مشكلة محمد أحمد الفقي تكمن في المقام الأول في لغته , لأن لغة الشعر لا تصلح دائما للقصة القصيرة , وإن كان يمكن الاستفادة من هذه اللغة الشعرية في كتابة القصة القصيرة , وهو ما لم يفعله المؤلف , ونلاحظ أن الفقي مولع بالصور الخيالية حيث تزدحم نصوصه بعدد كبير من الصور المتتابعة المتداخلة أحيانا , فتختفي الأحداث والشخوص ولا يبقى سوى الألفاظ المفردة الجميلة , وأقدم مثالا لذلك حيثما اتفق دون تعمد للاختيار , لأن الأمثلة كثيرة : في نص (جراح متمردة) يبدأها المؤلف بقوله :
" حاولت البنت أن تمسك الشفق بيديها وهي تسبح في الفضاء المتعلق يرمي بساقيه إلى جانب الأرض البعيدة . . ! وجاهدت نفسها ألا تذوب في الفضاءات القاتمة تحلم بالبدر يأتي عقد سواد الليل الكالح فيمشط شعرها ويجدل ضفائرها لكنها لم تأخذ حظها من الحلم فقد رجعت أمها من غيطان الذرة تحمل فوق رأسها ما جادت به شواشي الذرة مع طول العصاري جانب خط النجيل السامق " (22) ص 47 .

وفي " الليل يرحل دائما " عنوان المجموعة نقرأ :
" تـذوب الـشمس فـي ألـوان الـشفق المترامية مـع الأفـق المنتهـى معانقـا ألـوان القمـح الذهبيـة المستسلمة للجفاف بينما ينسكب الهواء أمواجا تحت أجنحة أبو قردان العائدة مختلطا برائحة المساء ورأت خطواتها وهي تنقش فوق الطريق أجنحة للحلم المسافر ليلنا الخجول " وفي الفقرة التالية مباشر :
" يأخذني الظمأ لوجهها الندي وأنا أحمل أقدامي وأجرها في تكاسل ... " (23) ص 48 .
ولـذلك أرى أن يـضبط الكاتـب لغتـه ويحررهـا مـن قيـود الـصور المختزنـة بذاكرتـه الـشعرية المزدحمة , لكـي ينطلـق الـسرد , فيقدم لنـا قصـصا قصيرا نـشم فيـه رائحـة القرى فـي الـشرقية ونتعرف فيه الواقع الاجتماعي في القرى والعزب , وهو واقع زاخر يمكن أن يقدم مادة خصبة للمبدع .

الهوامش:

1- صـبحي البـستاني ،الـصورة الفنيـة فـي الكتابـة الفنيـة ، دار الفكـر اللبنـاني ، بيـروت 1986،ص172.
2- نفسه ،ص174.
3، 4- نفسه ،ص178.
5- نجلاء محمود محرم ،لأنك لم تعرفي زمن افتقادك ،مركز الحضارة العربية ،القاهرة 2003،ص6 .
6- المصدر نفسه ،ص49.
7،8 - المصدر نفسه ،ص52.
9 ـ أحمد والي , المتنصتون , رياض الريس للكتب والنشر , لندن 2001 , ص 48 .
10 ـ خيري دومة , تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة , الهيئة المصرية العامة للكتاب , القاهرة 1998 , ص 213 .
11 ـ أحمد والي , المتنصتون , مصدر سابق , ص 157 .
12 ـ ـــ , المصدر نفسه , ص 159 .
13 ـ محمد الحديدي , الموت ضحكا , مطبعة أحمد صالح , القاهرة 1997 , ص 17 .
14 ـ ـــــ , المصدر نفسه , ص 16 .
15 ـ ـــــ , المصدر نفسه , ص 21 .
16 ـ ـــــ , المصدر نفسه , ص 22 .
17 , 18 ـ ـــــ , المصدر نفسه , ص 84 .
19 ـ محمود على أحمد ,من يحمل الراية, إشراقة للطبع والنشر , القاهرة 1999 , ص 42.
20 ـ محمد حسين الأطير , حماري في مستشفى المجانين , رؤى شرقية , فرع ثقافة الشرقية , الزقازيق 2003 , ص 93 .
21 ـ ـــــ , المصدر نفسه , ص 97 .
22 ـ محمد أحمد الفقي , الليل يرحل دائما , الراعي للطباعة والنشر , الزقازيق 2004 , ص 47 .
23 ـ ـــــ , المصدر نفسه , ص 48 .

شعر الفصحى في الشرقية

نظرات تأملية في ست مجموعات شعرية

نقد وتعليق
أ. د. صلاح غراب
جامعة الأزهر

من المعلوم أن شعر الفصحى هو الانطلاقة الفكرية الأولى للعرب . سجلت فيه مفاخرها ومآثرها . وتبارت فيه حرباً وسلماً . فكان ديوانها الفصيح . وتراثها المليح وبضاعتها المزجاة . يقيمون لها الأسواق . ويفتحون لها المعارض . ويخضعونها للنقد والتمييز على نحو ما كان يصنع النابغة الذبياني في سوق عكاظ .

وظلَّ سلاح الشعر هو السلاح المقدم علي كل لسان . وقد بلغوا في نظمه شأواً بعيداً . حتى نزل القرآن الكريم . ومع ذلك ظلَّ الشعر يتردد علي ألسنة العلماء والذين يفسرون القرآن . فهذا ابن عبَّاس (رضي الله عنهما) يقول : " إذا خفي عليكم شيء من القرآن فابتغوه في الشعر فإنه ديوان العرب " (1).

وقد كان الشعر كذلك هو النبع الفياض لعلوم العربية من نحو وصرف وعروض وبلاغة وأسلوب وغير ذلك . فقد أخذت منه القواعد . التي قعدها العلماء . وتربت أجيال الأمة على تحليله وتذوقه واستظهار ما فيه من قيم جمالية ومناهج نقدية . وخصائص أسلوبية . ومقارنات أدبية . وتجارب ذاتية وشمولية . استقامت بها المسيرة العلمية والأدبية في أبهى عصورها وأزهر أزمانها .

وقد امتدت شجرة الشعر التي غرسها الأوائل من أمثال امرئ القيس والنابغة وعنترة وزهير وحسَّان وطرفة وعمرو بن كلثوم والمتنبي وأبي تمام وغيرهم . حتى تفيأ ظلها وارتوى من نبعها وهضم ثمارها الأبناء المخلصون من الشعراء المعاصرين . الذين لم يقطعوا صلتهم بالقديم ولم يذوبوا فيه . وإنما ذوبوه في أعماقهم فلم يسيطر عليهم وإنما سيطروا عليه . فتمثلوه من وحي البيئة وعبقرية الزمان والمكان . فكان شعرهم يجمع بين جلال الماضي وعبق الحاضر وإرهاصات المستقبل الذي ينظرون إليه من وحي تلك الرؤى الفكرية والمشاعر الوجدانية والنبضات القلبية .

وبمناسبة انعقاد هذا المؤتمر الأدبي رأينا أن نطل علي مجموعة من الدواوين الشعرية التي اتخذت الفصحى لها سبيلاً . وأقامت معمارها علي أساس من الأصول التراثية . فكانت عملاً إبداعياً أخذ مكانه بجدارة بين سائر الأجناس الأدبية . وهذه الدواوين هي :

1 ـ ديوان " ابتسامات باكية " للشاعر بدر بدير .
2 ـ ديوان " صحوة قلم " للشاعر حسني محمد شندي .
3 ـ ديوان " طقوس الليلة الممتدة " للشاعر محمد سليم الدسوقي .
4 ـ ديوان " نغم أخير " للشاعر السيد زكريا توفيق .
5 ـ ديوان " موعد في المساء " للشاعر محمد سمير عشري .
6 ـ ديوان " زائرة الليل " للشاعر محمد سليم بهلول .

وسنخص كل ديوان بنظرات تأملية . نواجه النص بها باعتباره عملاً تشكيلياً فنياً . محاولين قدر الطاقة وطبقاً للوقت . أن نستظهر السمت الغالب علي الديوان من خلال الرؤى الفكرية التي تنتشر فيه . معلنين عن الألفاظ والصور والأخيلة التي داخلت تلك الرؤى وكانت المستقر لها والوعاء الحامل لمعطياتها . والتجربة الشعرية التي عاشها الشاعر واختلطت بدمه ونبضه حتى كانت هذا الشعر الشاعر والأسلوب الغائر في النفس والوجدان .

ديوان " ابتسامات باكية " للشاعر بدر بدير

يمكن أن أسميه " ديوان الرباعيات " فهو يحتوي علي أربع ومائة رباعية وأربع قصائد .
والخيط الذي يسري في هذا الديوان كله هو " تناقضات الحياة " وما أكثرها في المواقف الفردية والاجتماعية والنفسية والخلقية . ومعلوم أن الحياة صرح كبير . فيه ما يسعد وما يحزن . والأبطال الذين يقومون بملابسة هذه السعادة وتلك الأحزان . هم الرجال والنساء . ولذلك جاء الديوان مقسماً بين هذين الجنسين : الرجل والمرأة
وقد جاء عنوان الديوان ـ ابتسامات باكية ـ معبراً تعبيراً صادقاً عن مضمونه . فكل الرباعيات تقوم على محور التضاد . الذي يسر ظاهره ولكن النظر الدقيق إلي المضمون نجد فيه ما يحزن ويبكي ويخزي ويخجل . ولكل رباعية موقف . ولكل رباعية شريحة في الحياة وفي الأحياء . وعلى الرغم من انتظامها في سطرين إلاَّ أنها تحكي قصة كاملة . تجمع بين طرفيها المعاني المتناقضة التي تدعو إلى الابتسامات الساخرة والنظرات الخاسرة .
وقد تميزت الرباعيات بلغة التكثيف والإيجاز والرمز . تل اللغة الثرية التي تفتح أبواب المضامين أمام المتذوقين . فتنسال كثير من المعاني التي يقتبسها الذهن بما أوتي من قدرة على التحليق في أجواء النص .
وقد استطاع الشاعر أن يجمع بين لغة التكثيف والقالب القصصي الذي برزت من خلاله الرباعية . وهما أمران متناقضان لا يستطيع جمعهما إلاَّ الشاعر الخبير بدروب الشعر . والبصير بمداخل الأساليب . فالقصة تعتمد على السرد والحوار وذلك قد يفضي بها إلى الإسهاب . كما أن لغة التكثيف هي لغة الإيجاز ولكن وعي الشاعر بلغته طوع شعره لأن يحمل الأمرين معاً . وذلك هو السحر الحلال من البيان . ولا شك أن مزج المتناقضات وإحالتها إلي متماثلات أدعى إلي الوقوف أمامها والتأمل في معانيها ومبانيها وذلك ما يثير السخرية والبكاء حيث كانا مقصود الشاعر . وقد يثير العجب بصنعة البيان كما قال عبد القاهر (2) . والنماذج كثيرة . منها رباعية بعنوان " إنسان "

والذي يملأ القلوب سرورا
وحبورا بكل ظرف وضحك
ثم يؤويه آخر الليل بيت
بين أرجائه يئن ويبكي (3)

ومنها رباعية بعنوان " حيوان "

هل رأيت الذي يعلق كنزا
فوق نهدين فرفا ثم باتا
وأبى في الصباح تقديم قرش
لغلام انهار جوعا فماتا (4)

ومنها رباعية بعنوان " مدبرة "

والتي يتبع النسيم خطاها
يلثم الثوب فوق سطح العجيزة
حينما أقبلت بدا الأنف منها
هرما رابعاً بأرض الجيزة (5)

وقد جاءت صياغة الشاعر محكمة ودقيقة في التعبير عن المعاني المتنوعة في كافة الأنساق الحياتية . وتنوعت بين الأساليب الخبرية والإنشائية . وقد كثر الاستفهام بـ " هل " وتكرر (19) تسع عشر مرة كما في قوله في رباعية " قانع " ص 10 :

هل قضيت المساء شدواً بعرس
وتمنيت للعروس السعادة ؟

وفي قوله في رباعية " شي من شي " ص 11 :

هل قرأت الأهرام سطراً فسطراً
وعموداً وكلمة وبعد كلمة ؟

وفي قوله في رباعية " أعمار " ص 16 :

هل سفحت الدموع مزناً وحزنا
فالحبيب المريض ينوي الرحيلا ؟

وفي قوله في رباعية " لا تبتسم " ص 17 :

هل تبسمت في سرور لنعل
صار في الحسن كالزجاج الصافي ؟

والاستفهام المجازي لا يفرض المعاني على القارئ أو المستمع . ولكنه يحرك فكره ويثير مشاعره تجاه المعنى المستفهم عنه . فإذا به يقع علي الجواب من بين جوانحه ويحصل عليه من داخله . وهذا أدعى إلى القناعة به لأنه يمثل الحقيقة المنتزعة من الداخل وليست المفروضة من الخارج .

والاستفهام بـ " هل " أدعى إلى إثارة كوامن النفس الإنسانية تجاه هذا المواقف البشرية . وذلك لارتباط " هل " بالأحداث .

وكان الشاعر قديراً عندما جعل الرباعيات تتواصل عن طريق عطف اسم الموصول " الذي " كما في قوله ص 22 :

والذي عاش في الحياة غريباً
لم يجد منصتاً يهمس لصوته

وأحياناً يقترن بالاسم الظاهر كما في قوله ص 23 :

والحمار الذي تخيل يوما
أنه السبع وهو يطوي الطريقا

وقوله ص 75 :

والخروف الذي تمرد يوما
إذا تخلى عن القطيع المسافر

وكذلك عطف اسم الموصول المؤنث كما في قوله ص 79 :

والتي غردت بصوت بهيج
كهديل الحمام والكروان

واختيار اسم الموصول " المذكر والمؤنث " يدل علي أن هذه المعاني الواردة في ظلاله لا تقبل الشك . وإنما هي معاني واقعية . وهو يقف منها موقف المشخص وكأنه طبيب يرصد هذه الظواهر الشائعة في المجتمع رغبة في التنبيه عليها . وأملاً في الشفاء منها .

والشاعر بذلك يغوص بتجربته في أعماق الأمراض الاجتماعية . ويحاول أن يجتثها من جذورها . تلك الأمراض التي تقضي على الأصول والثوابت الاجتماعية والخلقية . وهو بذلك يفلسف مبدأ الالتزام بالأصول والأعراف . وأن أي خروج أو تمرد علي القيم جدير به أن يطرح ويكون موضع سخرية وتباك على أهله . والشاعر بذلك ينفذ من خلال تجربته الخاصة إلي ميدان التجارب الإنسانية النبيلة . مما يجعل تجربته إنسانية عامة . والنماذج التي ساقها مثل : الشره ، وقانع ، نحس والحل وحاميها ، ودورة وذئب ، ومزاح وصديق ، وغيرها . لها صفة العمومية . وليست خاصة بمجتمع ما . وهذا هو الالتزام الإيجابي الذي ينصهر فيه الشاعر مع بني جنسه . وينخرط في التيار الثوري الذي يدعو إلى عالم أفضل .
يقول الدكتور عبد القادر القط : " ومن أبرز سمات الشعر في تلك المرحلة اتجاهه إلى الواقعية التي تتمثل غالباً في خروج الشاعر من قوقعته الذاتية إلي أجواء رحيبة من المجتمع والحياة تتجاوب مع ما فيها ممن تجارب ومشكلات " (5)
ولغة الشاعر لغة ثرية وحيَّة . بعيدة عن الابتذال والغموض . تشف عن المعاني بقوة واقتدار . وتشابكت فيها لغة الحقيقة والمجاز والكناية . فجاءت صرحاً متعدد الألوان والظلال . وما أكثر النماذج التي يضيق بها المكان .
وقد اتكأ الشاعر على لغة التكرار في قصائده الأربع الأخيرة . ولغة التكرار تنبئ عن الأجواء النفسية والشعورية التي يؤكد الشاعر من خلالها علي أصالة المعاني في نفسه . وأنه مفعم بها . وفي قصيدة " لا تحزني " نموذج واضح لذلك . حيث سيطر عليه عبق المكان والتاريخ فيكرر الفعل " أقسمت " أربع مرات :

أقسمت بالبحر الذي بسمائك
أقسمت بالسد العظيم وقد غدا
أقسمت بالهرم الذي شاب الزمان
أقسمت بالتاريخ يخطو مثقلا

وبعد توالي هذه الأقسام وإلحاحها على إبراز معاني الحب والوفاء والانتماء . يأتي جواب الشرط يفرق بين المخلصين والدخلاء :

أن الذين يروعون بنيك والضيفان
ليسوا قط من أبنائك

ثم يجهر بهذا المكان الذي ملك عليه قلبه . ويكرره ثلاث مرات :

يا مصر يا وطن الأمان ولقمة الـ
جوعان بل يا مورد الظمآن
يا مصر يا مخلوقة رحمانة
بيد الرؤوف الراحم الرحمن

وفي استرفاده للتراث الروحي . يستوحي المعاني الروحية وعبق الزمان في رمضان ، ويأتي التكرار الموحي بالتمني القلبي والشعور الوجداني . يقول :

رمضان هل تأتي إلينا مرة
أخرى وعرض المسلمين مصان
رمضان هل تأتي وهم في وحدة
غلابة دستورها الفرقان
رمضان هل تأتي وما من حاكم
لهمو عم متجبر خوان

...

وليست هذه إلاّ إشارات لما في الديوان من أبعاد فنية . وتشكيلية رائعة على الرغم من وجود وحدة القالب الذي صبت فيه معاني الديوان . ولكنه التنوع الداخلي الذي استبطن به الشاعر مواقف الحياة . فجاء الديوان مشخصاً لها وكاشفاً عنها اللثام بهذه اللغة الشاعرة . وإذا كانت هناك من مؤاخذة فهي من الناحية الضيقة لا تتعدى الكلمات .

" صحوة قلم " للشاعر حسني شندي :

المحور الذي يسيطر على الديوان كله هو المحور الروحي . فالشاعر يسترفد التراث الديني وأبعاده الزمانية والمكانية والتاريخية والعقدية . ولذلك كان الديوان في مجمله استلهاما لمعاني الإشراق الروحي . وعروج المؤمن إلى ربه عز وجل . ودعوات خالدة في محراب التبتل والخشوع لله سبحانه وتعالى .
والديوان يبدأ بقصيدة " نهر الحنان " ويتحدث فيها عن " عيد الأم " وهي بداية لها وجاهتها . فالأم أصل كل شيء . والعنوان يترجم عن هذا الأصل . فهي نهر الحنان الذي يفيض بهذا العطاء المعنوي فيسعد القلب ويشرح الصدر وتقربه العين . وكم كان الشاعر بارعاً في تسلسل المعاني . حيث بدأ بالأم الكبرى التي لا تزول ولن تزول إن شاء الله " مصر " . يقول في ص 6 :

مصر العزيزة أمنا بجدارة
فخر العروبة جنة الرضوان

ثم يتحدث عن الأم الثانية التي حملته ووضعته وسهرت عليه وأفنت ربيع شبابها في خدمته . وعرض هذه الأحداث بتسلسل زمني دقيق . يقول في ص 6 :

فالأم مدرستي وواحة بيتنا
بالقلب قد نقشت مدى الأزمان
حملتني في ألم بتسعة أشهر
ذاقت جميع الذل والحرمان
وضعتني في شوق بلهفة قلبها
والحفل تم بفرحة وأغاني
سهرت ليالي دون غمض جفونها
حملت هموم العمر دون تواني

ثم يتحدث عن الأب ص 7 يقول :

والأب قدوتنا وأصل وجودنا
أهدى لمصر بأعظم الفتيان

...

وتسيطر على الشاعر ثنائية الخير والشر . وينثر المعاني في قصائده : الاختيار والصوت الخفي والفاتنة . وكلها تدور حول وجوب إيثار الخير علي الشر وحزب الرحمن علي حزب الشيطان والآجلة على العاجلة والمعاني الباقية على الماديات الفانية . ويرسل في ثنايا ذلك الصياغات التي تمثل المعاول التي يهدم بها صروح الغرور والضلال . فنراه يتابع بين أفعال الأمر التي تنبئ عن جهاد الذات والقلب المناضل . يقول ص 14 :

جاهد غرورك في الحياة بقوة
خالف لإبليس اللعين طريقه
أصلح بصدق بين كل عشيرة

ودع الحرام بجرأة وصلابة
ازرع بذور الخير تحصد خيره
تجد هذا الأسلوب وغيره مملوءاً بالدفقات الشعورية والنبضات القوية . وذلك ينبئ عن أصالة الشاعر . ومدى ذوبان هذه المعاني واختلاطها بروحه . حتى خرجت بهذه السلاسة في لغة كاشفة لا لبس فيها ولا غموض .
وقد وقف الشاعر وقفات متأنية لأخذ العبرة والعظة من سيرة النبي صلى الله عليه وسلم . بداية من ذكرى الهجرة وموقف قريش . وشهر الصيام وغزوة بدر . وليلة القدر . والحج وما فيه من مناسك . وما يتخلل ذلك من دعاء . وعظيم الرجاء في غفران الذنوب وستر العيوب . أملاً في الثواب والبعد عن العقاب . وكلها معان خالدة في ضمير الزمن . أعاد الشاعر صياغتها بهذه اللغة السهلة السلسة . وهي تتسم بالصراحة والوضوح والجلاء شأن القلب الذي خرجت منه . أي قلب المسلم الذي يريد أن يصل إلى هدفه من أقصر طريق . ونراه في قصيدة " أبناء الشرقية " يتكئ علي عنصرين بارزين هما " التكرار " و" استدعاء الشخصيات الدينية والتاريخية " .
فأما التكرار فواضح في قوله ص66 :
عرب كرام والجهاد سبيلنا
إذ يكرره ثماني مرات . وكأنه يؤكد على أصالة العروبة في أبناء الشرقية . وأنهم من نسل العرب النازحين مع الهجرات والفتوحات من الجزيرة العربية . فالعروبة متأصلة فيهم . وحب المغامرة والدفاع عن المقدسات والجهاد من أجل كلمة الله سبيلهم من قديم . فلا بدع أن يكون ذلك ديدنهم في الحديث . وأما استدعاء الشخصيات التراثية فواضح في ذكره لتلك الكوكبة من الأنبياء والزعماء مثل موسى عليه السلام ويوسف عليه السلام وأحمد عرابي وطلعت حرب وابن النديم . وكل ذلك يضفي علي المكان " الشرقية " جلال الماضي وروعة الحاضر واستشراف المستقبل الزاهر .

ديوان " نغم أخير " للشاعر السيد زكريا :
الديوان ينم عن شخصية صاحبه الثائرة علي الواقع المر الأليم ، إنه يحاول أن يحطم السدود ويفك القيود . بهذه اللغة المدمدمة . وبهذه المعاني الفائرة في كيانه . والتي يبوح بها فيكل قصيدة من قصائد الديوان . حتى غدت كل قصيدة موجة هادرة في هذا المحيط الذي يكابده . ومن أجل هذا الغد الذي ينتظره .
وفي قصيدة " عرس الفوانيس الدموي " يشخص واقع مجتمع الأسياد الذي قضى على أحلام العبيد بل على نومهم . مع سخرية لاذعة من هذا الواقع . يقول في صفحة 71 :
أنا لست ملماً بالحريَّة
بل أتشرد حين تهب الريح
أتقوقع شيئاً ما ..
في روض الوهم
أتعملق في الأحلام
لكني قبل نهاية حلمي
ها أنا ذا أتوجس خوفاً
فالغابة ممنوع فيها الحلم
ممنوع فيها النوم
إلاَّ لقطيع الأسياد

ويشخص الزمان المظلم الذي يلف المدن بسواده القاتم . فيقول في قصيدة " مقاطع من حلم مهمل " :

الليل يفترس المدن
والصمت ينعق في رفات الصبر
يهتك شدوها المكتوف
يبذر في رماد الغيم واحات الدفن
فأحس أني في جليد النزف
رغم القصف

ويكرر المطلع أربع مرات " الليل يفترس المدن " تعميقاً لهذا الإحساس المأساوي ، والذي يفرض حالة من الجمود والانكسار الذي تغلغل في قلوب الرجال والنساء والصغار حتى الطيور هدمت أعشاشها في وضح النهار .

ويتعمق في هذا الوضع الدموي المثير . فيقول في قصيدة " العزف بلا أوتار " ص 86 :

وسمعت كل تأوهات بذورنا
الموؤدة العذراء تحت الجلد
تصرخ في جمود اليأس
تشعل في برود الثلج
حبلى بالنماء
لكنه الترح المضفر بالضلوع
القفر يأكل أي نبت
شب للأمل المشرنق
في صفاء النهر
في جب الفضاء

وتبلغ الحسرة مداها في قلبه الواله الجريح عندما يقول في قصيدة " وسادة الجرح القديم " ص 127 :

ويمر عام بعد عام
لم نذق طعماً لعيد
خمسون عاماً قد مضت
بل قد تزيد
والجرح نفس الجرح

ويكرر العدد " خمسون عاماً يا هدى " يخاطب زوجه وأقرب الناس إليه . وهو ينام فوق وسادة الجرح القديم .

إنها الجروح الغائرة في صميم فؤاده . والتي شملت المكان والزمان . ومع ذلك يتمالك نفسه ويغالب الأحداث ويصابر الأيام . ويقول في قصيدة " تجاعيد انكسار " ص 63 :

لسوف أعود كالخنجر
لسوف أعود قنبلة موجهة
لنسف الجور والظلمة ..

ويعلن عن طريق هذا البعث الجديد الذي يراه المستقبل الباهر . وذلك في قصيدة " تعالى نحب " . يقول في ص 9 :

تعالى نجرب فن التفاني
ونحيا حياة بنصف قلب

تعالى لننسى زمان التنائي
ليطوينا في الحب حلم ودرب

إنه يلح علي هذا الخروج بقوة واقتدار . ويكرر الفعل " تعالى " ثلاث وأربعين مرة أملاً في هذا الخروج الذي يفضي به إلي العالم الذي يود أن يعيشه ، وأن يكون هو الحاضر الماثل أمامه . ولذلك كثرت الأفعال المضارعة في هذه القصيدة . لما لها من قدرة علي استحضار الصور المأمولة ، والحياة المشرقة ، وتأمل تتابع هذه الأفعال .

تعالى لنروي ذبول الأماني
وتحيى ...
ونغرس ...
ونسجد ...
ليرسل ...
يزيل ...
تطيب ...
وتطفئ ...
ونبذر ...

إنه الإصرار على مغالبة الأحداث ، والثورة من أجل الخروج والتغيير .

وقد تعامل الشاعر مع الزمن اللغوي تعاملاً فنياً . فالذكريات يصوغها بالفعل الماضي . أما الواقع الماثل فنجد الشاعر يلتحم فيه بحركة ثورية مناضلة . ويعبر عن أماله وطموحه بالفعل المضارع الذي يستحضر به هذا الواقع الذي يستشرف إليه ، ويضاف إلى هذه اللغة القوية النبض . العالية الثراء . هذا التكثيف المجازي الذي نلحظه في كثير من صوره :

فالبحر موشح بالتغرب
والموج له همهمة
والريح لها عواء
والقلب يتصدع
والليل يفترس المدن
واليأس له جمود
والثلج له برود
والأمل مشرنق
والموت له أنفاس
والأمل له حياء
والموت له إيقاع
والانكسار له جذور
والجبن له لثام
والأحلام تقتل
والدمع عند خجل
والموت يصحو من جديد
والصبر يموت يأساً

ومن واقع الألفاظ التي استخدمها الشاعر في تشكيله الفني ندرك أن هناك تناغماً وتناسقاً في بناء صرحه الشعري . واتقاناً لأبعاد تجربته حيث كانت الحقول الدلالية متناسبة مع نبضه النفسي والشعوري وهو بصدد رصد القوالب الفنية في الإبانة عن مواقفه المتنوعة .

ففي قصيدة " رمضان في نبض القلوب " ص67 :
نرى الألفاظ مختارة من وحي هذا الإشراق الروحي الذي يتجلى في هذا الشهر الكريم . وكلها تدور في إطار هذا الحقل الدلالي المشرق . فهناك المفاخر والازدهار والسناء والشوق والتجلي والتهلل والاستنشاق ونسيان الشقاء .
وسقوط الذنوب والسماحة والتقى والليلة العصماء والإيمان والقيام والغفران والبشرى وسيلان النور ..
وفي " قصيدة مقاطع من حلم مهمل " والتي مطلعها :
الليل يفترس المدن
نجد الحقل الدلالي للألفاظ يسير في هذا الجو المظلم والواقع المؤلم ، فهناك الصمت ، ورفات الصبر ، والهتك ورماد الغيم ، والوأد والانشطار واللحن المنكس وكأس الخطايا والبغي والموت والمعبد الوهمي والانتحار والبوم ينعق وهدم الأعشاش ، والحزن يسكن العيون ، والدمع ، والقتل والنزف .
وذلك يؤكد وعي الشاعر بعمله الفني ومدى قدرته علي اختيار الألفاظ ذات الصلة بموضوع القصيدة ، والتي تفصح عن تجربته بكل أبعادها دون تكلف أو إبطاء .

ديوان " طقوس الليلة الممتدة " للشاعر محمد سليم الدسوقي :

هذا الديوان يجمع بين هدوء النفس والإحساس بالتمزق القلبي والأسى النفسي .
فأما هدوء النفس والإحساس بالأمل المشرق والحب الأصيل ، ففي قصائد : وعاد الربيع ـ سلام الله يا أمي ـ مسرحية شعرية ـ خذني معك .
والربيع شباب الزمن ورمز الحياة ، حياة النبات والحيوان والإنسان ، والكون كله يغرد ويشيع فيه الدفء وتظهر علاقات التواصل ، ويفوح العبير ويتضوع الحب وينتشر في الربوع ،ويهب الشاعر ليملأ الدنيا من ثمار الربيع ، ولكن هيهات :
" فلا أحد يستميح العطايا "
ومن هنا يصطدم الشاعر بالواقع وتنسال ظنونه وشجونه ودموعه ولكنه يتماسك ويتساءل .
يقول ص 11 :
شددت عيوني
وبوح ظنوني
وشدو شجوني
وفحوى دموع
ويرسل تسع تساؤلات تنبئ عن تطلعاته وطموحاته :
* في العلم : فهل أنت يا أم علم ونور ؟
* والحياة : وهل أنت فينا كؤوس الحياة ؟
* والحماية : وهل أنت
ومنا وعنا دروع ؟
* والمسجد : وهل أنت فينا ومنا
المصلى
دعاء سجود ومعنى ركوع ؟
وتنتابه الدهشة حيناً ويرسل الأسئلة متتابعة :
وهل أنت ؟ .. وهل أنت ؟ ..

ماذا أقول ؟ ..
ويعاوده الحنين مرة أخرى إلي التجمع والالتقاء :
وقد كان منك وعنك الجموع
وهل أنت عيد ..
ولا كل عيد
نقدم فيه جلال الخشوع ؟
وأمام وقوعه تحت وطأة معاني الربيع نراه يعيد المقطع الأول بأكمله . يقول ص12 :
وعاد الربيع وقصة حب
علي شفتيه حكاها الربيع
وكأنه الإصرار علي إشاعة هذا المعنى المتمكن في نفسه . وإنه مهما لفظته الأيام ، فإنه باق وخالد لأنه يمثل هويته وأصبح جزءاً من كيانه النفسي والشعوري .
وتشيع ظاهرة التشخيص والتجسيم في كثير من قصائده ، وهي ظاهرة حية تجعل المعنويات تتحرك والجمادات تتكلم ، وهذا أثر من آثار وعي الشاعر بصنعته حيث ينفخ فيها من روحه مما يجعلها شخوصاً إنسانية تعي وتتحرك .

ففي قصيدة " الفارس جاء " وهو يعني فارس الكلمة الشاعرة " صلاح عبد الصبور " نقرأ هذه الأساليب الحية والثرية :

ضرب الليل علي أوتار الفكرة عند السكرة صك
شد القيظ إلي أورام اليقظة
والأحلام جراح
.... وانطفأ المصباح
ونرى أسدي قصر النيل لهما استباق ولرؤية :
أسدا قصر النيل الحلو
استبقا فوق النهر
رأيا الفارس يوما
يسبح في عينيه الفكر
تسقط في أحضان يديه الحانيتين
قطاف الشعر
....
خف جناح الشعر علي أستار القلب فطار
ـ ركبا الموجة
ـ بحثا في العينين
ـ سألا كل فنار
ويتوجه إليهما بالأمر :
ـ شدا فوق جبين الفجر ثراه
ـ واطرحا الإعياء
ويعتمد الشاعر على المفارقات الأسلوبية التي تجلى بعد التجربة التي يعايشها ، وتشابك المعاني الجزئية التي تشكل الصرح الكلي .

وفي قصيدة " عفواً خدعتني الألوان " ص 38 نجد الشاعر يستنشق عبق المكان القديم . ويتحسر عليما آل إليه من واقع أليم . ويأتي أسلوبه مرآة عاكسة لكل المعاني التي تمور في وجدانه . ومن احتكاكات المفارقات تتولد روعة المعاني التي يكشف عنها الشاعر . وتأمل قوله :

كانت ساقيتي
الغيط
البيت
الرابية الخضراء
الضاحية الفيحاء
الضحكة في عر صات
الدار
كانت لحنا
.. إلي آخره .

وكان هذا هو الماضي وقد عبر عنه بالفعل " كان " ثم يأتي الواقع الأليم ويعبر عنه بالفعل المضارع :

ويعض الزحف التتري الهمجي
عيون الليل
يتخطى الواحة هولاكو
يجتاح الويل وجند الويل
يرصد أحلام الرهبان
.....
ويموت الراهب
في محراب الحب
ويبقى الحب بلا محراب
ويموت الخباز الوطني
ويحيا الخبز هنالك دون الباب

ويبلغ الأسى مداه . ويغوص في أعماق التجربة بهذا التمزق الدموي . في قصيدة " توقيعات على حوائط الزمن " ص56 ، وقصيدة " طقوس الليلة الممتدة " ص 62 . ويعتمد الشاعر أسلوب التكرار لإظهار المعاني الغائرة في نفسه والتي تلح عليه دائماً تجاه الموقف الراهن . ويزاوج بين الماضي والحاضر لإبراز حقيقة الصراع الأبدي . فالماضي ماثل في حاضره . وهو يريد أن يجمع الماضي والحاضر ليؤسس بهما المستقبل الذي يرنو إليه .

والديوان ملي باللفتات الفنية البارعة ، والتي جاءت في إطار السطر الشعري الذي هو أنسب الأشكال لشعر التفعيلة كما تقول " نازك الملائكة "(7)

كما أنه يضفي على الديوان موسيقية عذبة وصوتية إيقاع لا تمله الأذن .

ديوان " موعد في المساء " للشاعر محمد سمير عشري :

وينم عن شاعر يأخذ طريقه بين الفحول من الشعراء ، تتعدد تجاربه وتتنوع ولا يكتفي بالسطحية والمباشرة ، وإنما يغوص فيها لاستخراج الدرر والنفائس من كنوز البحار .

إنه يمتلك ناصية التعبير والتصوير ويعتمد علي تكثيف أسلوب التشبيه في إبراز معانيه .

تأمل هذه التراكيب في قصيدة " عندما تنحدر المشاعر " ص21 :
إثم أنا وطهور ثوبك في يدي
وأنا بحيرة من يحب ويعتدي
فإذا أتيتك كالمقاتل باغياً
...
وأهز أطراف الرداء كأنني
بلواء جيشي قد حملت توعدي

... فوجدت ضوءاً كأسير بموقدي
فغدا الظلام كأنه عون لنا ...
وتأمل قوله ص 25 :
تعالى ببين أحضاني .. رماداً يشتهي النار
وأحياناً يزاوج بين التشبيه والمجاز ، يقول في ص 26 :
أنا من أجل عينيك .. ركبت الموج إعصارا
...
فشاب الحب في صدري .. وصدرك ظل غدارا
وقوله ص 29 :
غزلتك نوراً يضئ الضلوع .. ونبضا تراقص بين الدم

وقوله ص 47 :
ودماء قلبي في الضلوع جداول
كيف استحالت كالصخور الجامدة
وقوله عن " هاشم الرفاعي " ص 81 :
قد جئت غيثاً من ينابيع سمت
فأتوا عليك الحاقدون جرادا
إن الشاعر يتمتع بالقدرة على اختيار الألفاظ المتناسبة والمتناغمة مع الموقف الشعري والشعوري . ويضاف إلي ذلك استرفاده لبعض معالم التراث من الأماكن والأشخاص ، وله قدرة بارعة علي الخوض في بعض القضايا الفنية كما في قصيدة " القصيدة والأصالة " ص 51 ، وإن كنت لا أوافقه تعبيره :
" فبتحت قاع البحر يختبئ النفق " ص 50 .

ديوان " زائرة الليل " للشاعر محمد سليم بهلول .

الديوان عبارة عن مواقف رومانسية عاطفية دبجها الشاعر بمقدرته الفنية في ذلك الأسلوب القصصي . وإن كان الديوان لا يخلو من بعض المواقف الاجتماعية . لكن الغالب عليه تلك الوقفات الحالمة في عالم الحب والجمال . ولذلك يكثر من الحديث عن العيون الخضر وخصل الشعر وتبسم الثغر وتلامس البدن وبريق الخدود وخصوبة الصدر وجمال النهود والنوافذ المفتوحة وخريطة المهج . وغير ذلك مما يطول سرده . وللشاعر قدرة فائقة على استرفاد التراث الديني والعلمي ، وبخاصة أنه صاحب ثقافة علمية . فنرى الكثير من معالم هذه الثقافة

في قصيدة " شاربي " ص 1 حيث يذكر كثيراً من أسماء الكواكب مثل : نبتن والمريخ وزحل والمشترى والزهرة .
ويذكر التأكسد في قوله ص 12 :
وأبية نقية ومعادني
مهما يصادفها فلا تتأكسد
وقوله ص 44 :
أدبرت مقتنعاً بحمق تطلعي
إن الحياة مع الغروب تأكسدت
ولكنه يراعي المقام . فينفي الفعل حيث يقتضي المقام النفي ، ويثبت الفعل حيث يقتضي المقام إثباته . وتلك بلاغة التعبير الفني حيث يثبت وينفي طبقاً للمقام .
ويستثمر ثقافته الفقهية في قصيدة " خمس رضعات " ص 38 . كذلك في قصيدة " نصف البيت " ص 112 . ويستوحي شخصيات تراثية للتعبير عن حال الأمة كما في قصيدة " حديث القمر " ص 52 ، فيذكر قابيل ـ إبراهيم ـ يوسف ـ المسيح ـ محمد صلى الله عليه وسلم
ويعود مرة أخرى إلي عبق هذه الشخصيات في قصيدة " لصوص الجنس " ص60 فيذكر موسى كليم الله . وعيسى عليه السلام والمختار محمد عليه الصلاة والسلام .
إن الديوان بلغته العذبة وسلاسة تعبير ووضوح تراكيبه فيه سمت صاحبه من الهدوء والوضوح وصدق المواقف وأمانة الشعور .
وكما يقولون " الأسلوب هو الرجل " .

ولا أزعم بعد ذلك أني وفيت الدواوين حقها من الدرس والبحث والإعلان عن القيم الجمالية والفنية وبراعة أصحابها في توظيف الكلمة الشاعرة في تسجيل هذه المواقف المتعددة ، وحسبي تلك النظرات السريعة التي أملاها الموقف .

هوامش :
(1) الإتقان في علوم القرآن 1 / 120 .
(2) انظر أسرار البلاغة 1 / 205 .
(3) ديوان ابتسامات باكية ص 48 .
(4) نفس المصدر السابق ص 20 .
(5) نفس المصدر السابق .
(6) في الأدب المصري المعاصر .
(7) شعراء وتجارب ص 256 .

شعرية العنوان في الخطاب الشعري المعاصر
شعر الشرقية أنموذجاً

د.أيمن إبراهيم تعيلب
جامعة الإمارات العربية
drtealip@ hatmail. com

يكشف العلم المعاصر من خلال نظرية المعرفة عن دقة تكوين العوالم الصغيرة، ومدى تداخلها وتشابكها المعقد، وانتقل النظر العلمي المعاصر من المكونات المادية المتناهية في الكبر إلى المكونات العضوية المتناهية في الصغر،وتغيرت الجذور المعرفية في تصور مفاهيم مثل الكبير والصغير، فلم تعد الأشياء الصغيرة كما كنا نراها من قبل، وكل هذا يؤكد مدى تعقد وتشابك وتعدد العالم الذي نعيش فيه،وغالباً ينطبق على الكل ما ينطبق على الجزء من جهة المفاهيم والتصورات، ويحدث في الكائنات المجازية الرمزية مثل الشعر والقصة وباقي الفنون الجميلة مثل ما يحدث في العلم بيد أن لكل عالم من هذه العوالم آلياته المعرفية الخاصة التي تستكنه علاقاته وتحدد معالمه، والنص الشعري المعاصر هو كل حي معقد من العلاقات الجمالية البنائية المتفاعلة من اللغة والصور والرمز والإيقاع والأساليب، وليس الكل النصي المعقد هو مجموع أجزائه الفنية فدائماً هناك هذا التنامي الحي داخل بنية النص الأدبي، وهذا الحس الدرامي النامي الذي يبني النص بناء الكائنات الحية قد عقد من بناء النص الشعري المعاصر،وقد كان العنوان أحد اللبنات النصية الصغرى والأساسية في البناء الدرامي للنص، ولا أقصد بالبناء الدرامي قدرة الشاعر فقط على بناء نصه بناءاً جدلياً تطوريا،بل أكثر من هذا قدرته على جعل كل لبنة من لبنات البناء الجمالي للنص في حالة جدل وصراع وبناء مع سائر المكونات الجمالية والشعورية للنص بما فيه بنية عنوان النص ذاته وآليات الفضاء النصي أيضا،ويقع عنوان النص في العمق من هذا البناء وأغلب الظن أن التصور الجمالي (لسيميولوجيا النص) لم يكن بهذا العمق الجمالي الدلالي في الشعرية القديمة، ولكن هذا لا يعنى انعدام الجذور الجمالية والفكرية لفقه العنونة في تراثنا الشعري الخصيب، فمن يتأمل ألقاب الشعراء وألقاب بعض القصائد القديمة في النقد العربي القديم يلحظ أنها مشتقة من الخصائص الجمالية والفكرية للنص الملقب بهذه الألقاب، أو منتزعة من الخصائص الفريدة لأسلوب الشاعر الملقب بهذا اللقب فهناك المثقب والمتنخل والأفوه الأودى والمتنخل اليشكرى والممزق،وهناك ألقاب النصوص مثل " اليتيمة والمنصفة والسموط والمنقحات والحوليات والمحككات والمقلدات" وحين نقف وقفة نقدية جمالية متأملة في هذه الألقاب نجد علاقتها الوثيقة بجماليات العنوان فى النص الشعري القديم "[1] فهي مصطلحات نقدية تعكس رؤى جمالية وفكرية في شعر هذه النصوص،أو أسلوب هؤلاء الشعراء الكبار كما أنها تعكس ذوقاً جمالياً محدداً وسط الإطار الثقافي النقدي العام في النقد العربي القديم، وقد توزعت هذه العنوانات " اللقبية "الموغلة في اقتصادها التعبيري إلى بني دلالية جمالية متعددة الدلالات والإيحاءات ما بين الدلالة الاستطرفية والدلالة الاستهجانية والدلالة الاستغرابية، فإذا قرنا إلى ذلك غلبة الثقافة الشفاهية على الخطاب الثقافي النقدي القديم أدركنا قيمة الدلالات النقدية

الجمالية لهذه الألقاب سواءً من جهة الشعر أومن جهة الشاعر،إذن فقه العنونة ليس جديداً كل الجدة كما تدعى كثير من الدراسات السيميولوجية النقدية المعاصرة في خطابنا النقدي المعاصر،وليس المجال هنا متاحاً لفحص ذلك وتمحيصه،ولكننا نود أن نؤكد أن الإبداع الأصيل الجاد لا يعدم المتلقين الجادين في أي عصر من عصور الأدب ولدى أي اتجاه من اتجاهات الفن قديماً وحديثاً وإذا أردنا أن نتناول جماليات العنوان في الخطاب الشعري المعاصر لدى شعراء الشرقية كان علينا أن نعرض للتأسيس اللغوي للعنوان من خلال الدلالة المعجمية ثم ننتقل إلى الدلالة الاصطلاحية من خلال تأسيس اصطلاحي في الخطاب النقدي المعاصر بغية إلقاء مزيد من النظر النقدي الجاد على النصوص الشعرية موضوع النقد:

العنوان والتأسيس اللغوى :

جاء في مادة (عنا) في " لسان العرب: " وعنوان الكتاب مشتق فيما ذكروا من المعنى وفيه لغات : عنونت/ وعَنت عنتٌ : قال ابن سيده
العنوان سمة الكتاب، وعنونه عنونةً وعنواناً وعناه كلاهما: وسمه بالعنوان، أما في مادة " عنن" فقد جاء : " وعننتٌ الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه. وعن الكتاب يعنه عناً وعنَّه.
ونخلص من المادة المعجمية السابقة إلى أن العنوان مشتق من المعنى وأنه يميل إلى دلالة التعريض أكثر من دلالة التصريح، وأنه يعني فيما يعنى السمة والدليل والأثر
أما فى إيراد ابن منظور لقول ابن برى" والعنوان الأثر، قال سواربن المضرب"
وحاجة دون أخرى قد سنحتُ بها
جعلتها للتي أخفيت عنوانا
وقوله في مادة " عنا" ومعنى كل شئ" محنته وحاله التي يصير إليها أمره، وروى الأزهري عن أحمد بن يحي، قال : المعنى والتفسير والتأويل واحد. وعنيت بالقول كذا: أردت و معنى كل كلام ومعناته ومعنيته: مقصده"[2]
وهذا يمد الدلالة المعجمية بثراء دلالي أوسع بحيث تكون قادرة على التكيف مع الدلالة الاصطلاحية للعنوان واتى ستستقطب دلالتي المحنة والقصد إليها بصور أعمق.
والمتأمل في الدلالات اللغوية السابقة يدرك أهمية العنوان في معرفة حقيقة الشيء، واستكناه فحواه وأعماقه، والقدرة على تحديد ملامحه كما يدل على العلاقة التداخلية بين الكتاب وعنوانه حيث يدل عنوانه عليه كما يدل الأثر على صاحبه وكما تحيل السمة الظاهرة على الجواهر الباطنة، وكما يدل القصد على الوعي بحقيقة العنوان حيث يتجه إليه قصديه الوعي بصفته دالاً وجودياً وليس مجرد إشارة لغوية، كما تدل محنة الشيء التي أشار إليها ابن بري، والتي نبه إليها الخليل بن أحمد الفراهيدي من قبل من أن (المعنى في الشيء محنته) تدل المحنة بالشيء على العلم به وإدراك حقيقة جوهره واستنباط كنهه،فالأشياء والموجودات والحوادث والبشر لهم حقائق وجواهر وأكناه كما يقول الشاعر:
لكل شئ معدن وجوهر ..... وأوسط وأصغر وأكبر
وكل شئ لاحق بجوهره ..... أصغر متصل بأكبره
وبما أن جوهر الشيء وكذبه متعدد الطبقات والصفات،وقد تنفصل هذه الصفات أو تتداخل أو تتجادل فهذا يعني أن الوعي "بالشيء" لا نظفر به دفعة واحدة بل يحتاج إلى أنات متعددة من

الزمـان وحـالات متعـددة مـن يقظـة العقـل والوجـدان، وربمـا يـسمح كـل هـذا الجـدل فـي الفهـم والاستيعاب في الوعي بالشيء وإدراكه، والدلالات اللغوية تجعلنا نتحقق من أن العنوان على الشيء محنة وجودية بكل ما تحمل هذه المحنة من كد ومعاناة في الوعي والإدراك.
ولعلّ المتأمل في الدلالات اللغوية المعجمية السابقة يدرك مدى ثرائها وقدرتها على الالتقاء مع الدلالات الاصطلاحية للعنوان في الخطاب النقدي المعاصر.

2- فى التأسيس الاصطلاحي:
مع بداية الستينات من القرن الجديد لعلم السيميولوجيا "Semiolegie" لتضم في طواياها أبعاد المناهج السابقة عليها في تفسير وتأويل الأدب وهي البعد الذاتي والبعد الخارجي والبعد النصي فتكون السميولوجيا قد تجاوزت بذلك ما أسس له " سوسيروبيرس" (للعلامة) بعد أن وسعت من مجالها الدلالي لتستوعب أنظمة العلامات سواءً كانت لغوية أو أيقونية أو حركية وبذلك "(فقد حاولت السيميولوجيا المعاصرة أن تضع النظرية الأدبية في مكانها الصحيح واختارت أن تتبنى نظرية نظرة شمولية مؤسسة على تأمل سيميولوجي لا على ادعاء أيديولوجي، ومكنت حقل النقد الأدبي من نظرية واصفة للأدب قادرة على إحلال الوظيفة الإنتاجية مكانة أساسية في أي تحليل ممكن") [3] ومن هذا المنطلق فقد أولت " السميولوجيا أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلحا إجرائياً ناجحاً فى مقاربة النص الأدبي، ومفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميق قصد استنطاقها وتأويلها
وإذا رجعنا إلى الدراسات النقدية العربية المعاصرة في مقاربتها لمفهوم العنوان بصفته مصطلحاً نقدياً إجرائيا في دراسة النصوص الأدبية أمكننا أن نرصد التعريفات التالية:

- (العنوان نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية.)
- (العنوان سمة الكتاب أو النص ورسم له وعلامة علية وله.)
- (العنوان إشارة أو علامة سيميائية .)
- (العنوان عتبة أولى من عتبات النص.)
- (العنوان رسالة مسكوكة مضمنة بعلامات مشبعة برؤيا العالم يغلب عليها الطابع الإيحائي)
- (العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص .)
- (العنوان يصبح مفتاحاً تقنيا يحس به السيميائي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه على المستويين الدلالي والرمزي.)[4]

فإذا انتقلنا إلى المضامين الفكرية والجمالية للدلالات الاصطلاحية للعنوان في النظرية النقدية العربية وجدناها لم تضف جديداً بل حاولت أن تضيف بعض الطلاء بعد أن أعوزها البناء ولنر مدى هذا التطابق:
- فالعنوان لدى((ليوهوك)) يعنى (مجموعة علامات لسانية، تصور وتعين وتشير إلى المحتوى العام للنص))

-(العنوان مفتاح تأويلي عند امبرتو أيكو)) [5]
-((العنوان جزر توليدي لتشابكات النص عند ريكاردو))[6]
ونحن لا ننكر بحال تلاقح الثقافة العربية المعاصرة بالمصطلح الغربي في شتى تياراته وتوجهاته، ولكن كان من الأولى والأجدى أن يحاول النقاد العرب المعاصرون تأصيل المصطلح في تراثنا الشعري والنقدي عبر عصوره المختلفة، لينبع من أولا من الهموم الفكرية والروحية والحضارية للثقافة العربية حتى ينضبط المصطلح في سياقه الحضاري الواسع بين ماضٍ له خصوصيته الجمالية والمعرفية، وحاضر له همومه الحضارية الخاصة المنفتحة على جدل التيارات العلمية بما يحقق هذا الاتصال التاريخي، والتجانس الحضاري بين ماض

وحاضر ومستقبل. وحتى لا يكون تصورنا النقدي لفقه العنونة مجرد تصورات تنظيرية تتسم بالعموم والتجريد أو التماثل مع المصطلح الغربي سنحاول الحفر في تراثنا النقدي وخصوصياته الجمالية لإعادة تأسيسه سيميولوجيا ومعرفيا من خلال المعاناة الجمالية والفكرية لتراثنا، أقول إن لدينا تجارب نقدية وجمالية هائلة في تراثنا النقدي منها ما هو شعري وما هو ديني وما هو ثقافي فعلى مستوى النص الشعري لدينا التأسيس الجمالي للألقاب، سواء كانت ألقاب القصائد ((كاليتيمة)) والمنصفة والسموط والمنقحات والحوليات والمحككات والمقلدات والمعلقات) وغير ذلك

أو ألقاب الشعراء ((كالمثقب والمنتخل والأفوه الأودى والمتنخل اليشكرى والممزق)) أو ((عائد الكلب)) لعبد الله بن مصعب الزبيرى))[7] وغبار العسكر ((لمروان بن أبى الجنوب))[8] أو(المرعث) لبشار بن برد) وبالطبع فإن هذا التقليب النقدي يعكس ذوقاً جماليا ومعرفياً ضمن إطار ثقافي حضاري عام،وهذه الألقاب هي (عنوانات متناهية في الصغر) تختزل عالماً كاملاً من الأسلوب والأصالة التي يتميز بها شعر الشاعر،وهذه الألقاب((العناوين)) تتميز بالاقتصاد التعبيري الموغل في وجازته وبلاغته وعلى الرغم من كون اللقب يمثل لفتة عنوانية سريعة اللمح في نقدها غير أنه يعكس نظرة نقدية عميقة نافذة إلى لغة الشاعر وتراكيبه وصوره وأساليبه كما أن ألقاب القصائد أسسها ذوق شعبي شفاهي مولع بالتعريف والتصنيف كما أن له علاقة وثيق بمعهود الخطاب الثقافي العربي العام إذ كان اللقب عندهم له دلالاته الجمالية والشعورية والاجتماعية فالشاعر كان حريصاً على أن يكنى ممدوحه ولا يلقبه حيث (بئس السوءة اللقب)هذا على مستوى المديح،أما على مستوى فرز النص الشعري فرز إجماليا شفاهياً فقد كان يشكل جهازاً نقدياً جمالياً شعبياً عاماً لا يعرف التحيز ولا التعصب ولا السقوط في تجريد النظريات التي تقود الإبداع، هذا من جهة فقه العنونة من خلال جماليات التلقيب الشعري سواءً للشعر أو الشاعر وهي منطقة نقدية بكر ربما أوفيها حقها من النظر النقدي في بحث آخر – أما من جهة سيمائية أسماء الأعلام في تراثنا النقدي الخصيب فنجد هذا الثراء السيميائي الهائل في فقه الأسماء إذا امتلك الجهاز المعرفي الثقافي والخطاب الجمالي الأدبي سياقات سيميائية متعددة من خلال جماليات أسماء الأعلام فكثيراً ما كان (الاسم مشحوناً بالأحلام والرغبات التي سكنت ذهنية الأباء...

وكأنهم ينوئن بحملها فيكلون أمر تنفيذها إلى الأبناء عبر أسمائهم فيصبح الاسم موجهاً للسلوك وربما دالا على الموقع الطبقي الفعلي للتخصص أو الموقع الذي تحلم العائلة أن تتسلق إليه)[9] ولعل هذا الاهتمام الشديد بأسماء الأعلام كعنوان على حلم أو رغبة أو حب أو خوف أو التمسك بصفة أو لون أو عقيدة دفع محمد الهادي الطرابلسى إلى أن يتصور ((الحضارة العربية هي حضارة أعلام،أكثر منها حضارة معالم) [10] بل من الممكن أن نرى إلى مدى العمق السميولوجى المعرفي في علاقة أسماء الأعلام بالتصور الأسطوري في تراثنا العربي العريق ، أضف إلى ذلك هذا الجهد النقدي البلاغي الجمالي الذي بذله علماء البلاغة القرآنية في التوقف بلاغيا ودلالياً ومعرفياً أمام عناوين السور القرآنية مثل كتاب ((نظم الدرر في تناسب الآيات والسور))لخير الدين البقاعى ، والجهد البلاغي الهام الذي قدمه الإمام الشوكانى في كتابه ((البدر الطالع لأهل القرن السابع)) [11] حيث قدم تصورات تنظيرية بالغة الدقة في تبيان أوجه التناسب بين الآي الكريم في السور القرآنية،ولو رحنا نتصور تراثنا النقدي والأدبي والبلاغي بخصوص تأسيس فقه العنونة لاحتجنا إلى بحث مستقل ـ وسننجزه قريبا بإذن الله ـ حتى نكون قادرين على تأسيس مصطلح العنوان في تراثنا النقدي المعاصر تأسيساً محكماً نابعاً من همومنا الجمالية والمعرفية الخاصة وقادراً على إثارة الجدل الخلاق مع الوعي الجمالي للأخر.

في المصطلح الإبداعي:-

في ميتافيزيقا التسمية تقرر الفلسفة القديمة أن (العلاقة بين الدال والمدلول تتأسس على التقاطب، أي أن كليهما مطبوع بسمات الآخر،فكل ما يدل على ما هو المشار إليه،فإن المشار إليه منط وعليه بالقوة،وكذلك الأسماء المشتقة الدالة على سائر المقولات فإن المشار إليه منطو فيه بالقوة حسب (عبارة الفارابي) [12] ولكن هل ربط الشيء بمسماه ربطا واضحاً في الفلسفة القديمة قادراً على استيعاب الإشكاليات المعاصرة بخصوص هذه العلاقة بين الاسم والمسمى؟! (ميشيل فوكو) يرى أن الأشياء لا تتحدد لأنها تخفى وتظهر ألغازها تماماً كما في اللغة والأسماء بدورها تنطرح كأشياء ملغزة تتطلب فكا لشفراتها،ولهذا تتجاوز العلاقة حدود الإشارة لترتفع إلى مستوى التعبيرية ((expnemivite)) فتكون إحداهما سبيلاً إلى آخر أي أن غاية التسمية هي تجاوز المعينات / الأشياء للوصول إلى شكل تعبيري يعكس الظاهرة من منظور لساني) [13] وإذا كان الشعر يقيم علاقة حسية انفعالية مع أشياء العالم وموجوداته فستكون إشكالية العنونة فيه والتسمية سواءً عنونة الأشياء من خلال المجاز أو عنونة النص الشعري نفسه ، ستكون هذه الإشكالية في العمق من التناول اللساني الأسلوبي،لهذا سينصب تناولي لشعرية العنوان لدى شعراء الشرقية من خلال البنية اللغوية الجمالية للعنوان نفسه بوصفة نصاً موازياً فإذا كان النص بعلاماته الجمالية المتعددة ذا فرادة مستقلة في البناء والدلالة فإن العنوان أيضاً يعد نصاً موازياً للنص الأصلي يتملك القدرة على قراءته من جوانب جمالية دلالية تركيبية متعددة. والدواوين الشعرية التي بين أيدينا الآن تخضع لهذا التناول النقدي ففيها العناوين ذات الدلالة الأيديولوجية وثمة العنوان المفارقة وعنوان القناع وعنوان المكان وعنوان الزمان والعنوان الجدلي والعنوان الرمزي والعنوان المرجعي والعنوان التناص،والعناوين الرئيسية والفرعية،أما جهة أنواع عناوين قصائد هذه الدواوين فقد تراوحت بين العنوان البسيط الذي يتكون من كلمة أو كلمتين والعنوان المركب الذي تكثر كلماته فتطول فيه الجملة،وإذا كنا قد حصرنا أنواع العناوين للدواوين التي بين أيدينا الآن وجماعها تسع دواوين وهى كالأتي:

- ((بسمة الفجر)) للشوادفى الباز الشنيطى.
- ((ربيع العمر)) لعبد الوهاب موسى.
- (ندى ونوارة المستحيل) لرضا عطية.
- (فيض الخاطر) لأشرف محمد السعد ونى.
- (تجليات حرف الصاد) لصلاح والى.
- (أيها القط العجوز الذي بجواري) لأحمد سامي خاطر.
- إ(نهم ماتوا يا إلهي) لرضا العربي.
- (أنا مرة أخرى) لصلاح عبد العزيز.
- (العذراء لم تعد مساءً) لعبد الله عرايس .

ولقد حاولت تصنيف هذه الدواوين حسب الوظائف السيميولوجية والدلالية المكونة لبينة العنوان فيها وعلاقة ذلك بالبنية الجمالية للنص وآليات رؤيته للعالم المحيط به ، وذلك على اعتبار أن بنية العنوان تمثل المفتاح الجمالي التأويلي لبينة النص، فالعنوان هو(النص الأصغر)الذي يتجادل جمالياً وفكرياً مع (النص الأكبر) بنية النص نفسه ، كما يقيم جدلاً فكرياً وجمالياً مع القارئ بصفته متلقياً للنص وعنوانه معاً.ولهذا الإجراء المنهجي مبرره الاصطلاحي فيما نرى، فعندما عرضنا في التأسيس الاصطلاحي السابق لفقه العنوان لغوياً كان من ضمن مادة ((عنا)) القصد والإرادة ، ومن مادة ((عنن) الظهور وهذا يجرنا إلى قصدية المبدع الواعية في عنونة نصه فهو يبذل من الكد والعرق والإبداعي في نحت عنوان نصه مثل ما يبذل في بناء نصه الإبداعي ، وهذه القصدية الإرادية تجرنا إلى اعتبار خطاب العنوان موجهاً إلى الخارج أي إلى

القارئ وهنا القارئ يفهم فى سياقه الشامل أي بالمعنى الاجتماعي والسياسي والحضاري العام،فهذه القصدية تفترض أن هناك مستقبلاً لهذا العمل سواء كان الفرد المتلقي أو المجتمع أو الواقع الحضاري بأسره، وهذا التصور النقدي للعنوان بوصفه خطاباً جمالياً يعكف عليه كل من المبدع المتلقي والواقع الاجتماعي ،المبدع في قصدية كتابته، والمتلقي في رحابه ثقافته وخلفية الاجتماعية والحضارية الخاصة – الجمالية والفكرية – كل هذا يجعل ((العنوان أياً كان نوعه متحرراً من الضرورة إلى حد بعيد ، ومنفتحاً أشد ما يكون للغة أن تنفتح على احتمالات التأويل وذلك بحسب تهيؤه هو نفسه لتلك الاحتمالات هذا التهيؤ الذي يحفز المعرفة الخلفية للمتلقي ويعيد توزيعها وتنظيمها بشكل يجعله واحداً من أهم العوامل البنائية لتأويلاته واحتمالاتها) [14]
ولعل هذا النظر النقدي يطلق من الحرية التأويلية للعنوان ذي البنية اللغوية المقتصدة ليحرره من فقره اللغوي إلى رحاب التأويل والتفسير وذلك أن إطلاق دلالة العنوان من حيزها اللغوي النائي داخل النص إلى الحيز الحضاري بكافة خطاباته الثقافية يخلق هذا الجدل الجمالي والمعرفي الخصيب بين العنوان وبنية النص من جهة، وبين العنوان وقارئ النص من جهة ثانية، وبين النص وعنوانه والواقع الحضاري المحيط به من جهة ثالثة، وأخيرا بينه وبين التقاليد الجمالية والأعراف التراثية والمعاصرة للنص ، وعند تناولي النصوص الشعرية للشعراء وفق هذا التصور النقدي وجدتني أصنف دواوينهم ونصوصهم الشعرية حسب الطبيعة السيميولوجية للعنوان وقدرتها على تعيين النص جمالياً والمدرسة الأدبية التي يصدر عنها فرأيت دواوين مثل
(ربيع الحب) لعبد الوهاب موسى و(بسمة الفجر) للشوادفى الشنيطى و(فيض الخاطر) لأشرف السعدونى تصدر في شعرية عناوينها نوعاً وتركيباً ووظيفة عن المدرسة الكلاسيكية في صورتها الحديثة،ففي ديوان الشوادفى (بسمة الفجر) تتضح جماليات الاتجاه الكلاسيكي في صورته المتطورة مفيداً من إمكانات الصورة والرمز والبناء الموسيقي العمودي وغلبة الصور التشبيهية والاستعارة والكنائية على بنية العنوان وبالتالي نصه ولنتأمل هذه العناوين (اتركوا قلبي بقية – شروق – رحلة – أمل – حصن السعادة – لوعة – وثبة – كيف هذا الزمن – في مركب النور – شحنة صفاء – يا نفس – وعند القراءة الفاحصة للنص الصغير (العنوان) وعلاقته الجدلية مع النص الكبير (النص) نلحظ هذا التوازي الجمالي والشعوري والفكري وعند تأمل البنية النحوية التركيبية للعناوين السابقة نراها تتراوح بين البنية البسيطة المكونة من كلمة والبينة الطويلة التي تأتى قليلة نسبياً بالقياس إلى الأولى وهي تتركب من جملتين أو أكثر مثل (حصن السعادة) وهى جملة خيالية تجسيمية تتكون من مضاف ومضاف إليه تمثل عنوانا سكونياً خارجياً غير متجادل بصورة عميقة مع نصه بل هو نص تعييني يقتصر على تحديد هوية الدلالة في النص وفق رؤية كلاسيكية حديثة وإن تلبست بالصورة والمجاز فعند القراءة العميقة للجدل الدائر بين النص وعنوانه نرى أن الشاعر لم يتجاوز الجماليات الكلاسيكية بحق إلى رحابه التيارات الجمالية المعاصرة
وعنوان (في موكب النور) يسير على الوتيرة الجمالية نفسها فلا يشي العنوان في جدله الجمالي النصي باحتمالات إيحائية متعددة،بل بعلاقة سطحية لا تتجاوز الدلالة المباشرة، والمثير للانتباه في هذا أن بنية العنوان دائما ما تمتلك القدرة على الحكم الجمالي على النص إذا تشبه القطرة التي تلخص كل صفات المحيط،والشجرة التي تختزن جميع صفات الغابة ولولا ضيق المساحة المتاحة لهذا البحث لقمت بتطبيق نقدي نصي على قصيدة كاملة للشاعر وهى(حصن السعادة) لأقدم مزيداً من التعليل الجمالي لما نحن بصدده،أما العناوين البسيطة السابقة التي لا تتعدى الكلمة الواحدة فقد جاءت معظمها في بنية رمزية متفاعلة مع النص ولكنه الرمز القريب المأخذ،السهل التأتي،القريب من رمزيته من المستوى الإحالى المرجعي للغة حتى وإن بدا

الشعر على غير ذلك لدى الشاعر عند التناول النقدي السريع فدائماً تفتنا اللغة الشعرية ببهارجها وزخرفها عن حقيقة ما تحمله من جماليات.

أما ديوان (ربيع الحب) للشاعر عبد الوهاب موسى فهو يصدرعن الاتجاه الجمالي للمدرسة الكلاسيكية القديمة ولنعكف الآن على دراسة البنية النحوية التركيبية لعناوين الديوان وما تفرزه من دلالات جمالية فكرية ففي البداية نجد لدينا هذه العناوين (أحن إليك – دربي كعرضي – متوسل متطيب من زمزم – فصار الخلق أصفارا – لا عنوان – كنوز – كيف التعالي – طففت أوزان المديد) وقبل أن أعرض للتوجه الجمالي للشاعر أحب أن أشيد بالقدرة الإيقاعية لدى الشاعر عبد الوهاب موسى فدائماً نجد لدية هذه السيطرة الفنية المرهفة على طاقات اللغة وأسرارها الغامضة في إيقاعها الشعري وتأتي معظم عناوين ديوانه مركبة غير بسيطة إلا فيما ندر كما أن تركيب العنوان يشي بالوظيفة التعيينة التي تشير إلى هوية النص إشارة مباشرة تكاد تصل الى الإحالة المرجعية المباشرة،وعبد الوهاب موسى بهذا الصنيع الجمالي ينتمي الى جماليات المدرسة الكلاسيكية كما تتجلى لدى شوقي وحافظ وإسماعيل صبري،ولكن الشاعر يقطع بعض الخطوات الجمالية الجديدة بحكم معاصرته ومعاناته تجاريب الواقع المعاصر، فإذا كان شوقي وحافظ وصبري قد قسموا دواوينهم وعنونوا قصائدهم الى:

1- (عناوين تشير الى فحوى القصائد مباشرة مثل (كبار الحادث في وادي النيل.
2- عناوين لا تشير الى فحوى القصيدة ، ويمكن أن نقول إنها عناوين مضللة ، ولكنه تضليل مقصود مثل قصيدة (خلافه الإسلام).
3- قصائد مهملة العنوان.
4- عناوين مجتزأة من القصائد نفسها.) [15]

فإن عبد الوهاب موسى تأتى عناوين قصائده (شطراً من الشعر) يكون إحدى مكونات أبيات القصيدة،وبهذا تظل القصيدة جرداء عارية من التكوين الإيحائي،والقدرة التأويلية كما تأتي بعض مجازاته معاصرة يشتقها من مفردات حسية أو معنوية قريبة المأخذ ومن ثم فمعظم عناوين النصوص عناوين كاشفة تدل على النص قبل القراءة كما يبرهن عليها النص بعد القراءة، غير أن الشاعر عبد الوهاب موسى يقطع الآن تطوراً شعرياً جديداً في بعض قصائده،في ديوانه الجديد المخطوط المعنون ب((معلقات على جدار الصمت)) حيث تتطور لدية بنية العنوان الى مستوى التناص الصوفي ولولا ضيق مساحة هذا البحث لتناولت بعض قصائد هذا الديوان بالتطبيق النصي .

فإذا ما انتقلنا إلى الشاعر أشرف السعد ونى وجدنا ديوانه المعنون بـ(فيض الخاطر) يحيلنا مباشرة وقبل أن نخوض في عناوينه الداخلية إلى بعض الكتابات النثرية في نثرنا المعاصر وهو كتاب(فيض الخاطر) للكاتب أحمد أمين بل يحيلنا ديوان أشرف السعد ونى إلى التراث الديني مباشرة ابن الجوزى في كتابه الجميل الممتع (صيد الخاطر)،ولعل إحالة العنوان المعاصر إلى عناوين تراثية نثرية أدبية ودينية يطلعنا على طبيعة التقاليد الجمالية التي يصدر عنها معظم عناوين هذا الديوان ولنطلع على بعض عناوين الديوان(البيت الحرام – الأمين في مكة – ذكرى الحبيب ـ طريق الشباب – ليالي الشتاء – مناجاة – سبحات كونية – رحلة العمر – بشائر الفردوس) فمعظم التراكيب النحوية للعنوان مكونة من جملة المبتدأ والخبر وهى جمل اسمية نثرية مباشرة تذكرنا بعناوين المقالات النثرية والخطب الدينية،والمتأمل في علاقة العناوين بالقصائد يرى المستوى السطحي للعنوان إذ يدل دلاله مباشرة على النص تكاد تصل إلى التطابق المنطقي بين العنوان والنص.

أما في المجموعة الثانية من الدواوين (ندى ونوارة المستحيل) و(أيها القط العجوز الذي بجواري) و(تجليات حرف الصاد) فإننا نرى أنفسنا إزاء مرحلتين من مراحل الشعر ومدرستين من مدارسه الجمالية تصدران عن فلسفتين مختلفتين لأعراف الجمال والأدب بخصوص التقنية الجمالية لتركيب بنية النصية،وإذا كان المبدع كما أشرنا من قبل ينطلق في إبداع عنوانه بقصدية وإرادية تجمع بين الوعي واللاوعي معاً فهو غالباً يصدر عن التقاليد الجمالية والشعورية والحضارية التي ينتمي إليها أو يبدع في إطارها ، وعلى الرغم من وعينا بمرونة الإطار الإبداعي الذي يبدع الشاعر من خلاله إذ دائما يحدث هذا الصدع الإبداعي بين إطار التقاليد الجمالية والفكرية المحيطة بالشاعر ورغبة الشاعر الدائمة في تجاوزها ولو نسبيا فإن البنية التركيبية والدلالية لنص العنوان تتجاوز مجرد لفت الانتباه والإخبار الإعلامي الى أبعاد سيميولوجية بنيوية تلخص خصائص النوع الأدبي والمدرسة الجمالية التي يصدر عنها الشاعر وربما تتجلى جماليات المدرسة التي ينتمي إليها بصورة كلية أو بصورة جزئية وكل هذا يؤكد العمق الدلالي والجمالي الذي تشي به بنية العنوان والمتتبع لشعرية العنوان عند رضا عطية في ديوانه ((ندى ونوارة المستحيل)) لا يبذل كبير جهد ليقرر أنه يصدر عن التقاليد الجمالية الرومانسية ومحاولة استشراف ملامح الواقعية بالمفهوم القديم لهذا المصطلح كما تجلى لدى مدرسة الرواد عبد الصبور والسياب والشرقاوى وحجازي ونزار قباني والفيتو ري وخليل حاوي، ولكن التقاليد الجمالية والمعرفية الرومانسية تظل هي الغالبة على معظم التراكيب البنيوية للعنوان لدى الشاعر ولنتأمل هذه العناوين :

((هل لي مكان بينكم – وشوشات – صباح جديد – هدية – أشلاء - عصفور – رحلة)) إلى أخر عناوين القصائد

فالمتأمل في العناوين الثلاثة الأولى يلحظ غلبة الجمل التركيبة الطويلة المكونة من أكثر من كلمة وغلبة الاستفهام البلاغي على العنوانين الأولين وهو استفهام يمثل جزءاً من بنية النص نفسه ويعطيك العنوان دلالته مباشرة بمجرد أن تقرأ القصيدة وكأنه جزء من النص خرج عنه ليقف على رأسه، وليس نصاً جمالياً مستقلاً قادراً بتركيبة الجمالي والدلالي أن يتجادل جمالياً مع سائر مكونات النص بالموافقة أو المخالفة أو المفارقة أو الترميز المتعدد الإيحاء،فالعنوان (هل لي مكان بينكم) يعكس أشواقاً رومانسية للتواصل مع الأخر الذي ينفى الذات بغلظته وجموده وهى تذكرنا بقصائد الشرنوبى في مصر وأبى القاسم الشابى في تونس وعبد الباسط الصوفي في سوريا وخالد زغبية في ليبيا وعبد الكريم بن ثابت من المغرب، لا أدرى كيف يقع الشاعر المعاصر فى موقع تجاوزه الشعر المعاصر بخمسة عقود كاملة ربما لأن الشاعر في بداياته الأولى وحتى هذا المبرر الفني لا يقف عذراً في تجاوز ظروف الزمان والمكان وجدل النظريات المعاصرة،فإذا انتقلنا للعنوان الثاني –((هل تعكس مرآتي وجهاً)) نراه سطراً شعرياً ضمن بنية النص نفسه وبهذا يتطابق العنوان مع النص تطابقاً تماثلياً مثل عبارات المقالات وعناوينها والعنوان نراه يتكرر أكثر من مرة فى بداية كل سطر شعري فنحس أنه جزء من النص ولا يتمتع باستقلالية جمالية عنه وبذلك يذكرنا الشاعر بجماليات الشعر الكلاسيكي لدى شوقي وحافظ وصبري وعبد المطلب والجارم والرصافى والزهاوى ورفيق المهدوى حيث كانت القصائد تعنون بقافية القصيدة أو شطراً منها وعلى الرغم من أن الشاعر يكتب قصيدته في ثوب الشعر الحر غير أنه ما زال كلاسيكياً حتى النخاع وهذه أزمة الشعر العربي المعاصر في ركوبه الموجة السريعة للحاق بركب المعاصرة ولو تأنى هذا الشعر وكد في وعي ذاته وتقاليده وآليات واقعة لكان اصطناعه مع الشكل الجمالي اصطناع المعاناة أو المخاض والضرورة الطبيعية وليس اصطناع العجلة واللهاث والترف الشكلي الجمالي السابق على معاناة الإبداع ، والقصيدة في تأملها الكلاسيكي المشوب بلحظات رومانسية تذكرنا برمز المرآة كما

تجلى في بنية النص الكلاسيكي أو بنية النص الرومانسي لدى محمود حسن إسماعيل في قصيدة (في صحراء العجائب)[16] وخليفة التليسى من ليبيا في قصيدته (الوجوه) [17] أما في عنوان (صباح جديد) فهو عنوان تقليدي سطحي يتطابق مع دلالة النص وتراكيبه الجمالة تطابقاً تحصيلياً فخلاصته الدلالة الجمالية للتراكيب التصويرية هي الوثوب إلى العالم الجديد في أحضان الحبيبة التي تتجلى في شفوف رومانسية خيالية مثل (لملمي سرب الأماني – أخمدي نار الهموم – كل يوم أنت لى فيه النجوم – أنت لي فيه الشموس ، أنت لي فيه الشذى – حرريني من عقالات السبات) إلى آخر التركيب الرومانسية المشوية بالتراكيب الكلاسيكية الجديدة ،ولعل المرء يسأل نفسه:و ما دلالة هذا العنوان الرومانسي (صباح جديد) على نص شعري يكتب في القرن الواحد والعشرين ؟!

إن الشعر ينبغي له أن يكون قادراً على الاستبصار الوجداني الجمالي بكنه الواقع فهو لون من ألوان البحث عن الحقيقة ولكن من خلال التفكير بالصور والقراءة الحسية لموجودة العالم وأشيائه ولعلني أرجع جماليات هذا العنوان (صباح جديد) والبينة التركيبية والدلالية والجمالية للنص الشعري إلى مائة عام سلخها الشعر العربى في رحلة الطويلة من الكلاسيكية إلى الواقعية بكافة صورها إلى قصيدة (صباح جديد) لأبى القاسم الشابى التي يقول فيها:

اسكتي يا جراح .. واسكتي يا شجون

للاحظنا أن الشابى يتفوق كثيراً في تراكيبه وصورة وأساليبه على الشاعر المعاصر رضا عطية بل أكثر من هذا نجد قصيدة سابقة على قصيدة الشابى لدى الشاعر أحمد زكى أبى شادي وهى معنونة (بالوداع) في ديوانه (قطرة من يراع) تأتي على المنوال نفسية وبالطبع قد تأثرها الشابى في قصيدته الجديدة وقصيدة أبى شادي يقول فيها:

انتهب يا شعاع .. بنص قلبي الحزين

بل يكتب أبو شادي قصيدة على غرارها بعنوان (بعد الصيف) في ديوان ((أشعة وظلال)) جاء في مطلعها.

اضحكي يا رمال .. من هدير المياه
غاب ملك الخيال .. تجلى سواه [18]

ثم يأتي الشاعر الكبير إبراهيم ناجي ليكتب قصيدة جميلة على المنوال نفسه وإن تميزت بأصالة التجربة والبناء، أرى جميع ذلك قد سبق رضا عطية ثم أراه يهدر هذا التاريخ الشعري الطويل ويكرر نفسه بعد ذلك بقرن من الزمان،ترى ما سيكون عليه حال الشعر العربى المعاصر لو أستمر في هذه القطيعة مع تراثنا الشعري القريب والبعيد باسم التجديد من الفراغ ؟! لا أدري.

فإذا انتقلنا إلى باقي العناوين الشعرية لدى الشاعر وتأملنا في تراكيبها ودلالاتها مثل (هوية – أشلاء – عصفور – رحلة) وجدناها في تراكبها النحوية مكونة من جملة بسيطة مكونة من كلمة واحدة،ولكن الشاعر مازال مخلصاً في جمالياته للمدرسة الرومانسية حيث تغلب الوظائف الإيحائية والشعورية والإحالية على العنوان في علاقته العضوية الجمالية بالنص ، ولكن مازال العالم الجمالي للشاعر يعطى نفسه دون كد أو رهق في التذوق والتأويل، وذلك لغلبة السطحية والتقريرية ويسر التناول اللغوي دون إنضاج وروية.

ففي قصيدته المعنونة (هوية) نلحظ أن العنوان يسلم نفسه لنا دون رهق منذ السطر الأول من النص حيث يقول الشاعر:

بلا هوية أسير
عاريا دون انتماء للقضية
أجوب في شوارع العدم

لا زاد لي غير الندم

وفى قصيدة (أشلاء) نرى العنوان يتجادل مع بنية النص جدلاً رمزياً سطحياً حيث يخطو بعض الخطوات ليصير لبنة جمالية مستقلة قادرة على أن تمثل نصاً موازياً للنص الأصلي ، وهذا ينطبق أيضا بنفس الدرجة على قصائد جيدة مثل (هل تصلح العبارة) و(نوارة المستحيل) و(طفولة) التي تذكرنا بقصائد الطفولة لدى كمال نشأت ، وملك عبد العزيز وأبى القاسم الشابى ، والشرنوبى ، وهاشم الرفاعي ، والتجانى يوسف البشير ، وعبد الكريم بن ثابت وخالد زغبية إلى أخر الشعراء الرومانسيين في الوطن العربى كله.

وعندما ننتقل إلى الديوانين الأخيرين من هذه المجموعة (تجليات حرف الصاد) لصلاح والى و(أيها القط العجوز الذي بجواري) لأحمد سامي خاطر حيث يقف صلاح والى إلى جانب الشاعر (أحمد سامي خاطر) في خلق بنية جمالية معرفية متعددة البناء والدلالة ، بما يسمح لهما بالدخول في رحاب الشعرية المعاصرة ((التي لم تعد تفرق في أدواتها بين الكلمة وبين المشهد ، بين اللقطة الفوتوغرافية وبين الصورة اللغوية بين أن تكون أنت بضمائر غيرك ، ويكون غيرك بضميرك المتكلم ، بين اللغة الغامضة المبهمة والمتزنة التأويل ، وبين اللغة المباشرة المنسابة من أفواه العامة في الأسواق ، وفى هذا المناخ الشعري المحتدم ... لا تنمو القصيدة وحدها بل ينمو كل ما من شأنه أن يجعل الشعر يغذى البصر واللسان والعقل والفكر) [19] كما أن الديوانين بنصوصهم الشعرية يجسدان لغة شعرية قادرة على خلق مثيولوجيا الحياة اليومية ((تلك الحياة الغنية بما سبقها ، ولكن الفقيرة شعرياً بالتعبير عنها ، فالبشر يمتلكون حياة غنية بالرموز والدلالات لم تهتد إليها اللغة الشعرية العادية لالتصاقها بالتقنية الشكلية وبالتطور في حين أن الحياة المعاصرة أكثر بدائية قياساً بما تمتلكه من شيوع وأفق معارف من تلك الحياة التي كان الإنسان القديم عليها) [20] والعنوان جمالياً ودلالياً في ديواني الشاعرين يتوازى وهذه الشعرية المعقدة فسوف يتخطى في خط سيره الجمالي الوظيفة الإيحائية والانتباهية والإغرائية الرومانسية ، والوظيفة الإحالية والمرجعية والمنطقية الكلاسيكية بل سيوغل العنوان بصفته نصاً أدبياً مستقلا في فرادته وأصالته كنص موازٍ للنص الأصلي ، يحتاج إلى من يفك شفراته الجمالية وتراكيبه الدلالية، وسيلعب العنوان دور بلبلة الأفكار الأصلية للنص أو بتعبير ((إمبرتو أيكو)) سيبلبل الأفكار ولا يرتبها في النص الأصلي، وستعمل قيمته الأدبية ليكون بؤرة جمالية دلالية متعددة الإيحاء والرموز، ومعبأة برؤى العالم ، نلحظ هذا عند أحمد سامي خاطر في ديوانه المركب من جملة طويلة (أيها القط العجوز الذي بجواري) ولنر إلى هذه العناوين النصية عبر الديوان (بسمة – الولد – الديكة – صدع في جدار البحر –تتراجع الأشياء صامته) حيث تعد هذه النصوص الشعرية – فيما أرى – زبدة ديوانه وعلامات جمالية بارزة قادرة على أن تختصر شعرية الديوان ، وإذا وقفنا أمام العناوين البسيطة التركيب (بسمة – الولد – الديكة) نجدها كلمة واحدة أشبه بالأيقونة الرمزية القادرة على اختزال العالم بكافة تعقيداته، وهذا يؤكد حجم العرق الإبداعي المبذول فى نحت بنية العنوان ،فعند قراءة هذه النصوص قراءة نصية تركيبة متفاعلة نجد تراكيب الدلالات وتعددها وتفاعلها بين بنية العنوان والنص ، كما نجد هذا الجدل الجمالي المعقد التشابك بين دلالة العنوان بصفته نصاً جمالياً موازياً والنص الأصلي. إن ثمة بنيتين جماليتين يتجادلان ((ويتدالان)) غير أن النص الصغير العنوان يعد المفتاح التأويلي السميولوجي لبنية النص الكبير (النص الأصلي) والعنوان هنا في نصوص أحمد سامي خاطر السابقة يبرهن على افتراض نقدي مؤداه أننا ربما نستطيع من خلال البنية الجمالية والدلالية والتراكيبية للعنوان نفسه أن نتحسس العالم الكامل للنص الأصلي هذا من جهة وطبيعته المدرسة الجمالية والفلسفية التي يصدر الشاعر وشعره عن تقاليدها الأدبية من جهة ثانية ، ومن هنا نجد

أن العناوين البسيطة التركيب السابقة ذات علاقة جدلية واقعية مركبة وليست ذات علاقة مرجعية أو إيحائية كما هو لدى المدرسة الكلاسيكية والرومانسية .
أضف إلى ذلك أن المبدع قد وضع عنوانه بعد الانتهاء من عمله والقارئ يبدأ بالعنوان عاطفاً على النص الأصلي وهذه الجدلية من (النص إلى العنوان) لدى المبدع ومن (العنوان إلى النص) لدى المتلقي تحدد منطلقات منهجية خاصة في تلقى النص (العنوان) فقد أصبح لزاماً على القارئ – والناقد قارئ خبير أن يبذل مجهوداً تأويلياً وجمالياً استثنائياً يفك هذه الشفرة النصية (العنوانية) الموغلة في كثافتها واقتصادها (التعبيري ، وكأن نص (العنوان) هنا يقع كما يقول (جون – كوهين) (مسنداً) والنص الأصلي ((مسنداً إليه)) فكأن العنوان مبتدأ والنص خبراً بالمعنى السيميولوجي الجمالي الشامل إن الشاعر بهذه القصدية الإبداعية للعنوان والقارئ بهذا الجهد التأويلى في فقهه الجمالي له –ينقل مستوى التركيب الجمالي للنص من دائرته البنيوية المعقدة داخل النص، الى دائرة المصطلح الخطابي بمعناه الواسع ،كما ألمحنا في صدر هذه الدراسة – ومن هنا وجدنا عناوين (بسمة – الديكة – الولد – صدع في جدار البحر – تتراجع الأشياء صامته) قادرة على إقامة هذا الجدل الجمالي المعقد سواءً على مستوى التقاليد الأدبية لدى نظرية الأدب، أو على مستوى الخطاب الثقافي الحضاري الذي أبدع النص في رحابه ،وتعالق معه على عدة مستويات معها السياسي والاجتماعي والثقافي فالعنوان ((بسمة)) ينداح في تأويل جمالية عديدة ،منها ما يتعالق مع بنية النص، ومنها ما يتعالق مع بنية الواقع في جدل محترم ، فهل هي بسمة النص ومعاناة إبداعه عندما يعود من عتمة الموجودات إلى بهاء القصيدة ، أم هي بسمة العودة إلى رحاب الواقع بعد إعادة أنوار الوجود، إلى ظلمة الأشياء، فتعود الحياة أكثر ائتلافها وبهاء ، إن الشاعر ينطلق من خلال ضمير المخاطب المؤنث من خلال صورة أنثوية مجسدة للضمير الجمعي سواءً فى الواقع الحضاري الآلي أو الواقع الحضاري الموغل في عراقة القديم.
أننا أمام شبكة هائلة من التأويل المتداخلة ويبقى (النص العنوان) والنص (النص) منفتحاً على أفق المعنى الذي لا ينتهي. وهذا ما نراه أيضاً في قصيدة (الديكة) بألف لام التعريف حيث يلعب العنوان دوراً رمزياً أيقونياً يعادل البناء الرمزي للنص الأصلي ، إن الشاعر يوظف الحقول الدلالية الرمزية لعالم الديكة من إيذان ببزوغ الفجر، إلى إعلان بفلق النهار الفضي بعد عتمة الأسحار ، واستبشار بصوت النذير فثمة :
(ديكة تنداح بين الحين وبين الحين وسط طوابق صمتك ، وثقوب النافذة الطينية ، جرد نفسك منك وناشد فى أعماق الشرفة طيراً، يصدح تحت سمائك فجراً يشرق في أروقة الحجرة مثل (الديكة)
إن أحمد سامي خاطر يوظف العنوان عبر ديوانه _ أو قل في معظم ديوانه وليس كله – توظيفاً سيميولوجيا مكثفاً ولعل المتأمل في القصيدتين الجميلتين حقاً (صدع في جدار البحر – الولد) يلحظ ذلك ، غير أنه في قصيدة (الولد) نجد العنوان الرئيسي المكون من كلمة واحدة ثم العنوان الفرعي المركب :(إنه يضع طائرة من ورق ، إنه يرتاد أحرمه كلما برقت في الفضاء الرحيب) وأنا أرى أن هذه العنوان الفرعي كان عالة على النص (العنوان) الأصلي ، فالقارئ لبنية النص عبر تطورها الدرامي يلحظ أن العنوان الفرعي كان لصقاً على جسد النص من الخارج فهو هجين في نسبة الجمالي ،ولكننا نود أن نشر أيضاً إلى أن قصيدة (الولد) يقع عنوانها تحت جماليات العنوان (التناص) القادر على خلق شبكة علاقات جمالية ومعرفية سواءً داخل بنية النص الأصلي أو خارجها بالجدل مع بنى نصية شعرية معاصرة للشاعر فالقارئ لقصيدة (أحمد عبد المعطى حجازي) عن الولد الفلسطيني الذي يداعب أحلام حياته وأحلام وطنه بطائرته الورقية في ديوان (أشجار الأسمنت) يرى التناص العنوانى بل التناص عبر

الآليات الاختيارية والإجبارية للتناص بين النصين والعنوانين وإن كانت كل قصيدة من القصيدتين تبنى بنيتها الجمالية والفكرية الخاصة من زاوية مختلفة.
فإذا انتقلنا إلى الشاعر (صلاح والى) في ديوانه الأخير (تجليات حرف الصاد) انتقلنا الى تجربة شعرية جديدة قادرة على خلق جمالها التعبيري الخاص، وبلورة رؤيتها الخاصة للعالم فالشاعر لا يكتفي بتحقيق شعرية العنوان في نصوصه بل يعمق من هذه الشعرية على مستوى الفضاء النصي كله من حيث الاهتمام بالعناوين الرئيسة والفرعية ولوحة الغلاف وأنواع (النبط الكتابي) ومساحات البياض وتقسيم النص نفسه إلى فصول وأبواب والشاعر يحقق بذلك مستوى سيميولوجيا رفيعاً على مستوى بنية العنوان وبنية الفضاء النصي معاً والمتأمل في عناوين الديوان يتحقق من ذلك (نزف – وحشه – الاتصال .. الانفصال – حياة – مشاهد من حرف الصاد 1-صهيل 2-صمود 3-صراع 4-صوت 5- صدى 6-صراط 7-امتداد الجسد فى انهمار الضوء – من بستان محبتها 1-تفاح 2-التين 3-ليمون 4-الكرمة 5-موز 6-عشب ، من أنباء تفردها- أفق – بسمات – لغتان- أسباب غير مبررة للحياة)
فعلى المستوى الشكلي الخارجي نرى هذا التعدد الثري في تركيب بنية العنوان ما بين الجملة البسيطة المكونة من كلمة واحدة إلى الجملة المركبة من أكثر من كلمة حتى تكون جملة وبعض متعلقاتها النحوية إلى العنوان الرئيسي والفرعي مثل (مشاهد من حرف الصاد) وهو أشبه بعنوان الكتاب ثم تتبعه الفصول – العناوين الفرعية مثل (صهيل – صمود ... الخ) والشاعر بهذا الثراء الجمالي في العنونة يعطينا مؤشراً جمالياً دلالياً لتجربته الشعرية الممتدة الثرية في الديوان ،وإذا غضضنا الطرف عن بعض القصائد الغامضة الدلالة، الملغزة في صورها وتراكيبها ،وهي نصوص قليلة إذا قيست بالنصوص الأكثر نضجاً من الناحية الجمالية، فصلاح والى في هذا يختلف عن (أحمد سامي خاطر) فعلى الرغم من المستوى الجمالي الرفيع الذي حققه خاطر في بعض قصائد ديوانه غير أن المعاظلة التصويرية، والإلغاز التركيبي، والتناثر الغامض للدلالة كل ذلك كان هو الغالب على ديوانه وأنا أتصور أن الشاعر (أحمد سامي خاطر) لو بذل جهداً جمالياً أكثر للسيطرة على معاناته الوجدانية واللغوية لكان شاعراً فريداً ولكن آثر العجلة على الأناة
فإذا رجعنا لصلاح والى في ديوانه وجدنا الشعر الناضج، والدلالة الموحية هما الغالب على ديوانه وبعيداً عن المقارنات النقدية النصية بين الشاعرين وليس المجال الآن متاحاً لإجراء ذلك – أعود إلى صلاح عبر عناوينه النصية لأرى غلبة البناء الرمزي الصوفي الحسي على معظم البنى النصية لدية ، والتجربة الصوفية لدى صلاح والى تتجلى عبر آليات تصويرية جمالية تزاوج بين الحسي والمعنوي والجزئي والكلى، والقريب والبعيد ، بين شعرية التفاصيل الحسية الصغيرة المألوفة وشعرية التجارب الكبرى المصيرية،وهو بهذا يعد ورثياً شرعياً للتطبيق الشعري لنظرية الأدب في صورتها المتطورة في واقعنا الأدبي المعاصر ، ولولا ضيق المساحة المتاحة لهذا البحث – لقدمت أمثلة شعرية متعددة لدي الشاعر لتعليل ذلك جماليا –ولكني اكتفي هنا بالقليل دون الكثير ، فالجهد الجاد القليل غير قليل ، ففي قصيدة (نزف) نقع على بنية نصية معقدة الجدل والرمز بين نصية العنوان وبنية النص الأصلي للقصيدة، حيث تتفاعل وتتشابك الرموز الحسية الصوفية والدينية والشعرية في نص متعدد الدلالة والجمال فإذا حاولنا أن نقرأ هذا الجدل الجمالي الصاعد من النص الكبير
(النص) إلى النص الصغير (العنوان) والهابط من (العنوان إلى النص) تجلت لدينا خيوط جمالية وفكرية عديدة قادرة على الإضافة والخلق سواءً إضافة العنوان إلى النص أو إضافة النص إلى العنوان ، وصلاح والى بهذا يستنفر الخلفية الثقافية والدينية والاجتماعية لدى القارئ إلى أقصى طاقة لها، حتى تستطيع أن تقرأ الفجوات الجمالية المتعددة داخل بنية النص، وصلاح

والى بذلك يحقق مستوى عاليا من شعرية التوتر، سواءً على مستوى البنية الداخلية للنص (العنوان) –النص(النص) أو على مستوى جدل هذه البنية مع الخطاب الثقافي الحضاري للقارئ متلقي النص ، وشعرية التوتر تحتاج إلى مستوى عميق في التعامل غير التقليدي مع بنية اللغة داخل النص بمعنى إرباك العلاقة بين الدال والمدلول بالمعنى المعجمي او حتى بالمعنى التطابقي مع التقاليد الجمالية التراثية التي رسمت حدود العلاقة بين الدال والمدلول الجمالي هذا على مستوى المبدع ، أما على مستوى القارئ المتلقي فالأمر يبدو اكثر صعوبة حيث تحتاج هذه الشاعرية المتوترة إلى قارئ مثقل بالإحساس الجمالي بالتقاليد الأدبية القديمة منها والمعاصرة، ملما بجوهر الخطاب الثقافي المعاصر حتى يستطيع بخياله الخالق سد الفجوات الرمزية، والثغرات المجازية التي يبنى عليها العنوان (النص) في جدله مع (النص الأصلي) جماليا ودلاليا،إن مكونات الشعرية العربية المعاصرة قد تجاوزت على مستوى الدلالة الموقف الكلاسيكي إلى الرؤية الرومانسية حتى الوصول إلى الرؤيا الحدسية الكلية في الشعر المعاصر، كما تجاوزت مفهوم اللغة الشعرية من اللغة المتطابقة مع مرجعها الواقعي المادي القائم على المحاكاة في الكلاسيكية، إلى اللغة الانفعالية العاطفية البانية لوجودها الذاتي الخاص في الرومانسية، حتى وصلت إلى اللغة الابتكارية الطازجة القادرة على خلق عالم جمالي مواز لعالم الواقع، عالم ينشر الظلال والرموز والأفياء، عالم تكون فيه لغة الشعر هي الوسيلة والغاية معاً، بما يجعلها قادرة على خلق وفرة من الاحتمالات الجمالية، وطاقة من الرموز التأويلية، تتداخل في نطاقها عمليتا الإبداع والتلقي، ويقع نص صلاح والى وغيره من الشعراء المعاصرين في عمق هذا التصور النقدي الجمالي في إبداعهم لنصوصهم الشعرية ، ويأتي العنوان على المستوى الجمالي نفسه لهذا التصور الجمالي الإبداعي فالقصيدة المعنونة ب(نزف) يتجادل فيها الحضور والغياب ، حضور الواقع السياسي والاجتماعي بكافة تصوراته العقيمة الخالقة للجراح والقهر والصمت، وفي مقابل هذا تنزف القصيدة في غياب الجمال، وتقيم هذا الجدل الجمالي بين الواقع القبيح، والغائب الجميل، ويظل الشعر مخلوقا معذبا ينزف وريده على شاطئ الأعراف الوجودية فلا هو بالميت فيستريح ولا هو بالعائش فيبتهج، بل يظل نازفا محاولا خلق وردة العزف الجميلة الشبيهة (بوردة الصقيع) عند صلاح عبد الصبور (في البحث عن وردة الصقيع) ولكن وردة عبد الصبور تتخلق من أعماق الإحساس الصوفي المطلق بالأشياء، بينما وردة العزف لدى صلاح والى تتخلق من عذابات الواقع، وموجودا ته الحسية اليومية، إنها قرينة"لؤلؤة المستحيل" لدى أمل دنقل وان كان أمل قد حددها بلؤلؤة العدل المستحيل غير أن صلاح والى يطلق وردة عزفه في جميع شرايين الواقع المادي السياسي والاجتماعي والثقافي العام ليعيد للوجود الزائف ربيع وجوده فالأمة التي لا تغني هي أمة ميتة ، والأمة التي لا تعزف في الحكمة في الغسق كما يقول هيجل هي أمة لا تستوعب دروس التأمل ومرامي الحكمة ، وصلاح والى يعزف من خلال أوتار نزيفه وانظر معي إلى هذه الصورة الشعرية الصوفية الرمزية التي تتناص وآيات القرآن الكريم وتراثنا الصوفي المديد ورده العزف من داخل النزف صوت الكمان

والناي صوت تجلى من النأي بالشجو حين يغيب الزمان
والناي يهتز في الجرح ، يشتد في القلب وقع الكمان
فلا ينأيان
ولا يكذبان
اقلبه بين راحة قلبي ، وبين أصابع جرحي
فيحتبس الصوت حينا وينبثق الصمت بضع ثوان
فاتركه في السديم هنالك ما بين صحو ونوم فيرتج في داخل الجرح صوت الكمان [21]

أن الشعر هنا بكافة صوره ورموزه وتراكيبه يعزف على الجرح ما بين حضور الواقع القبيح وغياب الواقع الجميل ، ولعل الغناء الصادق الأصيل يستحضر غائبات الوجود ، وخفيات الضمير مثل زمزمة الكهان القدامى فى استحضار الروح الغائب ،والمتأمل في عنوان القصيدة (نزف) يجده غير(نزيف) فالعنوان بهذه البنية اللغوية الكلية يتجادل مع النزف الحضاري والسياسي والروحي الذي يعج به النص عبر رموزه وصوره وتراكيبه ويظل النزف مستمراً كما هو في (عنوان النص) فالشاعر يعيش في عالم النزف ويكتب شعره نزفاً من الوريد ، بل سيظل الشعر نزفاً بحثاً عن العالم الجميل الغائب.

والشاعر يتابع تصوير تجاربه عبر أشكال فنية شعرية متعددة في ديوانه، فمن العنوان القصير إلى القصيدة القصيرة، ومن العنوان الطويل إلى القصيدة الطويلة، حتى نصل الى القصيدة التي تشبه الكتاب وفصوله في العناوين الرئيسية والفرعية مثل

(مشاهد من حرف الصاد)

1-صهيل 2- صمود 3-صراع ..الخ) أو

(من بستان محبتها: 1-تفاح 2-التين 3-ليمون 4-الكرمة 5-موز 6-عشب)

ولولا ضيق المساحة المتاحة لنا في هذا البحث لأطلنا الوقوف الجمالي والفكري أمام هذه العناوين الشعرية في كافة أشكالها وتجلياتها الجمالية.

وفي النهاية أقف أمام الدواوين الشعرية الثلاثة الأخيرة في هذا البحث وهي (أنا مرة أخرى) لصلاح عبد العزيز، و(العذراء لم تعد مساءً) لعبد الله عرايس و(إنهم)

وذلك لتأجيل معالجتي النقدية لهذه الدواوين الثلاثة نظراً لاصطناعها قصيدة النثر مصطلحاً إبداعياً لأنني أود أن أتناول شعرية العنوان من خلال نصوصهم الإبداعية، وهذا شي يتناقض وتصوري النقدي – أو إن شئت الدقة – يتناقض وتصور النظرية الأدبية المعاصرة في تحليل شعرية العنوان للنص الشعري الموزون سواءً كان شعراً عمودياً أو تفعيليا، أو حتى متداخل البحور،وكان بودي أن أقيم موازنات أسلوبية بين هذه النصوص الشعرية النثرية – مع تحفظي على المصطلح – ونصوص تراثية هي أشعر منها على مستوى الصور والرموز والتراكيب والأساليب لدى مصطفى صادق الرافعى وجبران خليل جبران والمنفلوطي والريحاني ، وبعض نثر الشاعر أحمد شوقي في العصر الحديث، أو النثر الشعري للجاحظ والتوحيدي وبديع الزمان الهمزانى والحريري والزيات وأبن العميد والقاضي الفاضل قديماً ، وحتى يحين لي ذلك فى بحث قادم ،فإنني أكتفي فقط بالتلميح إلى الدلالات الجميلة والأفكار الجديدة، في المقطوعة النثرية المعنونة (فصل في أهمية الكراهية)[22] لرضا العربي ، وأيضاً القصيدة الجميلة المعنونة بـ(الأخوة) للشاعر نفسه وهي قصيدة تسبح في بحر الخفيف سبحاً رومانسياً شفيفاً تذكرنا بشوق الرومانسية للموت حيث تتحقق ذواتهم الكظيمة في رحابه الوسيع ، وهو وسيلة لنيل الخلود ، والعلو على حصار الواقع للذات الرومانسية ،والمتأمل في عنوان النص (أخوة)[23] يحس هذا التطابق الإيحائي بين جماليات العنوان، وبنية النص، وذلك من خلال بنية المفارقة فالعنوان يتجادل مع النص جدل مفارقة بين ما يجب أن يكون عليه الأخوة ، وما هم عليه في الواقع الفعلي ثم ينادى الشاعر الموت مخلصاً له من عذاباته وهواجسه فهو السلام الوحيد الذي يتزيا باليقين في حياة الشاعر.

وفى نهاية هذا البحث السريع أود أن أكون قد جلوت بعض أوجه الشعرية الكامنة في عنوان النص الشعري المعاصر لدى شعراء الشرقية.

المصادر والمراجع:

1-الجاحظ، عثمان بن بحر، البيان والتبيين، ج1، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة مكتبة الخانجى، ص375، ص21
2-ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة،د.ت، مجلد4، ص3139_3148
3-د. حميد الحمدانى، دراسة الأدب في الجامعة، أي منهج؟! مجلة علامات في النقد الأدبي،ج42، م11، شوال، ديسمبر، ص199،198
4-د. نورية الرومي، تجليات العنوان في قصص وليد الرحيب، حوليات آداب عين شمس،مجلد30، أبريل_ يونيو2002،ص367،366
5- المرجع السابق،367
6- المرجع السابق، الصفحة نفسها
7- الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق لجنة من الأدباء، ،دار الثقافة، بيروت، 1983، ج23، 391
8- المرزبانى، معجم الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية،1960ص 399
9- محمد العافية، سيميائية أسماء الأعلام فى الوقائع الغريبة، مجلة الأقلام العراقية، بغداد، ع6، حزيران، 1990،ص 118
10- د. محمد الهادي الطرابلسى، خصائص الأسلوب فى الشوقيات، فصل دلالة الأعلام، منشورات الجامعة التونسية،1981، ص398
11- الشوكانى، البدر الطالع لأهل القرن السابع، ج2،ص249
12-د. محمد أحمد الخضراوى، سيميائية التسمية، قراءة فى الأبعاد الاجتماعية والرمزية للأسماء والأشياء، الفكر العربى المعاصر، ع104_1998،105،ص75
13-المرجع السابق، الصفحة نفسها
14-د. محمد فكرى الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص30
15-د. عبد الرحمن إسماعيل ، العنوان في القصيدة العربية، مجلة جامعة الملك سعود، م8، الآداب ج1، 1996، ص48_ 51
16- محمود حسن إسماعيل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار سعاد الصباح ، الكويت
17- د. مصطفى حيدر، خليفة التليسى ناقدا وأديبا، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان،ط1، 1986، ص 213
18-د. عبد الحميد القط، شعر أبى القاسم الشابى، دراسة فنية، شركة سعيد رأفت للطباعة ، القاهرة،1990، ص31،30
19-ياسين النصير،شعرية الماء، آفاق من الشعر العراقي الحديث،س كتابات نقدية،الهيئة العامة لقصور الثقافة،ع146،ط1 ، 2004،ص288،287
20- المرجع السابق،ص 293،292
21- صلاح والى تجليات حرف الصاد،س كتابات جديدة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2004،1،ص7
22-رضا العربي،إنهم ماتوا يا إلهي، سلسلة كتابات جديدة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط1 2000،ص51_59
23- المصر نفسه،ص14_15

شعر العامية في الشرقية
تكوينات محتملة لثنائية الغناء والبوح

بقلم: سمير مصطفى الفيل

من يقرأ قصائد شعراء العامية المصرية الجدد يشعر للوهلة الأولى أن من كتبها لابد أن يكون قد نهل من نفس الينابيع الأولى التي شكلت فضاءات النص عند كتاب يعرفون أن كتابة النص الشعري باللهجة الدارجة هو نوع من الاختيار ، لا ينصب فقط على اللغة باعتبارها المادة الخام التي تشكل النص ، بل يتجه توجههم نحو نوع من المزاج الخاص الذي يشكل البنية الفنية التي تأخذ شكلها الجمالي ونسقها الإيقاعي من نصيب وافر من ثروات فنون متعددة تتقاطع وتتداخل ، وتشتبك مع الذائقة التي تنتصر لكل ما هو جمالي وفريد .

قيل أن الشعر هو أبو الفنون من حيث أنه يجمع بين نسقين أحدهما تصويري ، والآخر إيقاعي وكتب " هيدجر" يقول أنه المقدس ، وكان جزء من هذه القداسة يرجع بالطبع إلى القدرة على فهم الوجود ، والإحاطة بالجوهري منها ، مع القدرة على استبصار العناصر الفكرية والجمالية ، والإحاطة بها في إحكام وتأطير كاملين . النصوص التي بين أيدينا نعيد تأويلها في محاولة منا للنفاذ إلى رؤية نافذة لأبعاد الإدراك الإنساني للعالم والأشياء ، مع مساءلة عناصر التجربة دلاليا وتشكيليا للقبض على عناصر الفعل الشعري عبر ثنائية الإيقاع الصوتي والمشهد البصري لإبراز كينونة النص واستدارته
يكون النص عندنا محققا لشرائط الإبداع كلما اقترب من مفهوم الإبداع من حيث هو " خلق شيء على غير مثال سابق " ، مثل هذه الفرادة تصب في تيار التجديد ويمكن بالطبع قياسها *طبقا للمحكات والمعايير والمقاييس المتداولة حيث هناك جوانب حدسية تخص الصورة ،* وجوانب إيقاعية تهتم بالصوت وتبرز الإيقاع ، دون أن يعني ذلك أننا نهمل المضمون أو نرفض الخطاب ذلك أن هذا الفصل غير موجود في الواقع ، لكننا قد نلجأ إليه لتبسيط طرائق عمل الناقد لا أكثر .

غنائية حزينة للصباح :

الإنسان المصري وريث حضارة وادي النيل ، وهي حضارة زراعية مؤسسة على تصالح فريد بين خيال خصب ينزع إلى التفاعل مع مفردات ريفه وبين نفسه المولعة بالحزن الأبدي الراسخ في ثنايا الصدور . ثيمة الحزن تعني استسلاما قدريا للمأساة التي تظلل حياة الناس وهي أقرب إلى إعادة بث لوعة الأسى في نوع من الغناء الشفيف ، وهو غناء من أدرك سر الوجود ، ولذا كان الغناء مضفوراً مع منمنمات الخصب ودقائق الحياة المشرقة بالنور ، وهو ملمح سيتواتر في أغلب قصائد العامية المصرية ذات النزوع الدائم لفكرة الاستسلام القدري الحزين .
لكنه حزن من وعى وأدرك واحتشد منذ بدء الخليقة لهذا " المكتوب على الجبين " والذي مهما طال الزمن ، فسوف " تشوفه العين " وهي لازمة واجبة في تراث الفن الشعبي تسللت من حياة الناس ، وواقعهم الممض ، وأصبحت تاريخا ممتدا ، ووثيقة حياة لا يمكن الانفلات من إلحاحها

اليومي الذي يثبت مع تراكم التجارب جدواه . إن الغناء يحتفظ بميسم الحزن الريفي الأصيل ، ويحرر الفرد من ضغوط ثقيلة تكاد تزهق الروح .
لنر القصيدة ترسم بتنويعات إيقاعها تكوينات محتملة لثنائية الغناء والبوح ، من اليسير أن نلاحظ تباين النسب بقدر ما نلحظ الحركة داخل النسق الثابت في القصيدة . لنأخذ شاهدا من قصيدة بعنوان " جايز أبوح

جايز أبوح بالغنا
تطفح عنيا البكا وتفوح
والقلب الموارب ضلفته يمتك
ألقاه مغلق بالشقا والنوح
م انت الي شارد خوف
وبترفض الصحبة سلمت ضهرك ليه لخطفة التيار ؟
حلمي الكبير انهار لما انتهج منك
وانت اللي سابح في شوك الوهم طوالي
عكازي ليه مبقاش
بيدوس معايا الأرض ؟ (1)

إن السر الذي يربط بين الغناء الواصل من شغاف القلب ، وبين النوح المستقر في أعماق النفس المعذبة بمواضعات الحياة هو الذي يفتح الروح على أفق التراسل الحسي والإحساس المتصاعد بالخوف من المجهول ، فهناك ذلك الانخطاف القوي لقوى مجهولة تخايله بالحلم
ومفردة الحلم كما سنرى هي الحبل السري الذي يصله بالحياة ، وبدون هذا الحلم تتحول حياتنا إلى عبء ثقيل ربما لا نطيقه . وبرغم أن الصبح مفردة تعني لشاعر العامية المصرية الإشراق والتفاؤل بالاتكاء على تراثه الثر فهناك ترديدات مختلفة تحوله إلى ما يقترب من الحزن ، ويتلون بالغربة وهي أقسى ما يمكن أن يعانيه الفرد في صلته بواقعه :

الشمس معصوبة الجبين
والصبح لابيض م الحليب
أصبح حزين
مقدرش يطلع م البيبان
صعبان علينا ينتهي المشوار
والزرعة لسه بتطلق النوار بس الي طمن قلبنا
أنتوا
عارفين طريق الصدق
م البهتان (2)

يمكن ملاحظة أن الشاعر حامد أنور قد تفنن في اللعب على العلاقات البصرية التي يمكن للريف المصري أن يطرحها من إطلالة الصباح التي تأخذ لون اللبن الشاهق البياض ، واللبن في تراثنا العامي دليل خصوبة وعطاء لكنه يمزج ذلك بحس مأساوي حزين رأيناه مثلا عند نجيب سرور الذي كان يخشى أن يضحك ناسه فكانوا ينطقون على الفور عبارة " اللهم أجعله خير " ، ولكننا نعثر على السبب في هذا الحزن ، وهو أن الصبح لم يستطع أن يطلع من الأبواب وظل حبيس البيوت ، وهذا الانحباس يخشى معه ان ينتهي المشوار ، بالرغم من الصورة الجميلة التي رصدها الشاعر حين صور الحقل يطلق النوار ، وهي صورة قد يمر عليها ابن المدينة فلا تلفت انتباهه ، لكنها تستوقف القروي لأنها تعبر عن اقتراب الحصاد أو قدوم الخير الوفير .

أصابع حامد أنور تجيد رسم المشهد البصري بكل أبعاده ، وتنطوي أغلب نصوصه على صراع مستبطن بين قوى النور التي تعني له الحق والصدق والخير ، وبين قوى اخرى تقوم بدورها في المناوأة ، ومحاولات تقييد الإرادة ، ولسوف نلحظ تباين النسب ، وتشكل القصيدة عبر تكوينات تشكيلية نتأملها بقدر من الفهم والاستبصار ، وفيها تتشرب القصيدة نضارتها من خصائص النص الشعري الذي يتشكل من رموز وصور وعلاقات لها طابع الشفافية ، وهنا يوسع المجاز عبر وسائله التقنية فلا يستنيم لشكل واحد من الكتابة بل ينفتح على حقول دلالية كانت مهددة بالانحسار عبر تقنيات يتم تضفيرها داخل النسيج الجمالي للنص :

دوامات في الراس بتوجع
والوطن شكله اترسم جوه البدن
يا هلترى لساه بيضحك زي آخر مرة
شوفته فيها ؟
لسه بتعاني البيوت من كتر السفر ؟
لسه الهرم
واقف ورا أبو الهول
مستني برضه رجعتي؟ (3)

لاشك أن السفر وما يتبعه من معاناة واغتراب يشكل ثيمة أساسية أخرى في الديوان المعاصر لشعر العامية المصرية ، وهو لم ينتج من فراغ ، بل شكلته أيدي التجربة منذ السبعينات التي كانت بتقلباتها السياسية ، وأزمتها الاقتصادية مجالا طاردا للكثيرين من أبناء الوطن ، لذا كان البحث عن الهجرة إلى الخارج . واستلاب الروح من الصور التي تقدمها قصائد الغربة حيث تمتد الرحلة المكانية من منابت القرية الخصيبة إلى مضارب البدو في الصحراء أو حتى المدن التي لا يشعرون معها سوى بالضياع ، ومن ثم تبرز صورة البيوت التي تبكي رحيل أبنائها ، واغترابهم من أجل لقمة العيش ، ولا أدري هل بروز صورة " الهرم " و " أبو الهول " من نسيج معاناة الكائن الهش الضعيف حين يستسلم لنوبة حنين لوطنه أم صورة أخرى لوجوه الأهل ، وملامح الغيط الذي هو اكثر التصاقا بحياة المغترب .

أكبر الظن أن الشاعر قد استسلم للخطاب الإعلامي الرسمي ، واجتلب هذين الرمزين بصورة آلية ، ولا غبار عليهما بالقطع غير أننا نتلمس الصورة الأشد تأثيرا وهو نفس ما فطن إليه نفس الشاعر حينما عالج مواقف شبيهة بالاتكاء على عناصر من نسيج الواقع ذاته ، كما نراه في قصيدة بديعة تتصاعد فيها درجة الصورة بظلالها وتشابكاتها الجمالية التي نشعر معها بالتلقائية والحرفة في آن واحد ، وهو ما يؤكد موهبة حامد أنور حينما يترك المجال لعفويته ، وصوته التلقائي الذي يلون من خلاله فضاء القصيدة حينها يتضافر الخاص والعام ويمتزج الشخصي بالجمعي ويترقرق ماء الشعر بصورة تبعث على الدهشة ، وهل توجد وظيفة أهم من بعث الدهشة في نفوس المتلقين :

بتحب مراتك ؟
بتحب ولادك ؟
بتحس الشمس أما بتغرب
على وش نهارك ؟
بتهزك رعشة عصفور مذعور
على شيش شباكك ؟
بيأثر فيك الدم اللي مغرق رملك
وترابك ؟

بتحس بروحك
بتضيع من وسط اصحابك ؟
لو بتحس بدول صدقني
كان حالك .. مبقاش الحال (4)

سؤال بسيط يطرحه الشاعر على نفسه وعلى الآخرين ، ومنه ينطلق للبحث والتنقيب عن سبب محنة الوطن وأزمة الذات . ويجدر بنا في هذا المجال أن نتوقف قليلا أمام نصوص الجيل الجديد الذي يكتب القصيدة العامية فنزعم أنه ما زال يترسم خطا الرواد الذين ارتبطوا بهموم الشارع المصري ، وربطوا الهم الخاص بقضايا الوطن ومشاكله ، صحيح أن هناك نزوع إلى الذات في منحنياتها وذبذباتها المختلفة ، غير أن الحبل السري الذي يربط شاعر العامية مازال موصولا بأرضه ، وشعبه ، وقضاياه ، مهما بدت النصوص ملتبسة والصورة غائمة ، بل يمكننا أن نتقدم في هذا الاتجاه خطوة ، ونزعم أن قصيدة العامية المصرية مهمومة أيضا بقضايانا العربية على مختلف الأصعدة ، ودون أن يعني ذلك تخليها عن الأبعاد الجمالية التي وصلت إليها وحققت بها فرادة وسموقا لا يغيب عن ذائقة المتلقين . هاهو المحارب المصري الذي عاش فترة تجنيده يترقب ملاقاة العدو يرفض بقلبه ، وعقله أن يواجه جندي عربي آخر مهما سيقت المبررات :

نحكي عن بعضينا شوية
عن أحلامنا لبكرة
عن أيامنا واحنا صغار
عن أهالينا وخوفهم م المجهول
لما اشتعلت نار الحرب ما بين بغداد
وما بين تلتين العالم
ورفضي التام لفكرة كوني أشارك
مع قوات الحلفا
بررت الرفض بكل الأسباب المعقولة
لدرجة إني قدرت اتحدى القائد نفسه
رغم محاولاته المجنونة لتهديدي
ولتحويلي محاكمة (5)

لا يفوتنا الخطاب الفكري الذي يبثه الشاعر عبر قصيدته التي تقترب من حدود النثرية ، وتسلك في طريقها للتأثير على المتلقي دروبا مختلفة ، حيث التقابل الحيوي بين دفء الرفاق من جهة ، وبين الوحدة التي يشعر بها المحارب وهو مدفوع نحو مواجهة غير محتملة مع محارب آخر ممن يتكلمون لغته ، ويتوجهون إلى نفس القبلة . صورة مؤسسة على تناقض مؤثر لكن اللغة تفتض الغامض وتكشف عن بعد سردي يتسم بالمباشرة مما يقلل من مساحة التشكيل الجمالي . وعلى مستوى الإدراك الحسي لم تستمد الصورة إيحاءاتها إلا من وضعها في هذا النسق الشعري الذي اعتمد بالأساس على خلفية المحارب الريفية كباحث عن السلام والهدوء وكل ما يفضي إلى التراحم ، وبين قوة تريد الدفع به في أتون حرب لا ناقة له فيها ولا جمل .

وأحسب أن الحس المباشر عند حامد أنور أفقد النص الكثير من شفافيته ،وهو ما يتداركه في تلك النصوص التي تحاول المواءمة بين عنصرين أساسيين في النص الشعري ، وهما الصورة الشعرية الغنية بالإيحاءات والظلال ، وبين الخطاب الفكري الذي لابد أن يتخفى وراء بلاغة النص فلا ينكشف بمثل هذه السهولة . أنظر إليه وهو يتعامل مع الزمن بدلالات مختلفة فهو العنصر الحاكم لضرورات التحول ، لكنه من جهة أخرى يحمل دلالة مختلفة تتمثل في الوفاء

بالنذر ، وهنا يتمهل الزمن كي يسدد الفرد ما يحمله فوق كاهله من أعباء وهي نظرة تحمل حسا شعبيا لا يتزعزع :

مهما طال الوقت وقل
مصير الكل يفوت
من نفس الباب
داين ..
مهما طال الوقت
وقل لازم توفي الندر
مهو دين مردود (6)

لكأن الزمن يدور دورته في قوة ويقين وحماس فيدفع بالبرهان الأكيد على أن لا أحد يطفئ ظمأ العطاشى غير ماء النيل ، وأن الظلم عمره قصير مهما بدا متجبرا وعتيا .

خرج الشاعر من نطاق الواقعي المحض إلى آفاق التخيل ، وأحسبه يبحث عن إجابة سوغها السياق بالإحالة على تجربة حياتية أصيلة ، تجربة السفر ، والحرب ، الهجرة والشعور القوي بالغبن ، والنغمة المائزة التي تزيح ما هو قار وراسخ نلمحه في ذلك التناغم الذي يطمح لجعل الغناء الذي افتتحنا به الدراسة هي النبرة السائدة والتي يحتشد لها الناس حيث الحلم هو قرين الغناء :

على أول تقاطع لمزلقان القطر
بتفكي الضفاير
فرحانة جدا بالخلا
وبالغنا
وبتحلمي بمدينة تانية
فاتحة حضنها ليكي (7)

هل يمكن إغفال رائحة الخطر لهذه الجميلة التي ترقص على قضبان القطار ، وهنا نكتشف أن الغناء نفسه ليس سهلا ، فهو يحمل في ثنايا الصوت والحركة هذا الحلم البعيد الذي جسدته المخيلة الشعبية بنجاح كبير فهو يتقاطع مع الدهس المتوقع لقطار يود أن يطغى صوت صفيره على إيقاع اللغة بكل مكنوناتها .

* نظرية الاحتمالات في نصوص الموت :

كثير من الشعراء يبدعون وفقا لطرائق الأداء الفنية لمن سبقوهم ، فيتأملون عن كثب الأداء الشعري الذي يعمل تحت السطح لنصوص الجيل الأسبق ، ويقومون بالمحاكاة والاحتذاء . غير أن نفرا قليلا من المبدعين هم من يخرجون عن النسق ، ويقومون بتقليب التربة ، واجتراح آفاق جديدة لنصاعة النص الشعري ، ولأن النقد الأدبي من مهامه البحث والتنقيب عن طرائق أداء جديدة حيث يكون للناقد دوره الهام في تعميق وعي المتلقي بخصائص العمل الأدبي عن طريق تقديم الرؤى والدلالات التي يطرحها النص الشعري أو غيره من نصوص عن طريق التحليل والتفسير ومعاودة الاكتشاف لما يحمله أي نص من قيم جمالية وتشكيلية وأبعاد فكرية والشاعر إبراهيم حامد في ديوانه " هل ممكن أخرج مني " (8) يقدم تجربة شعرية تقوم على فكرة قائمة في الرياضيات هي " الاحتمالات "

وهي عملية تنبع من الإحساس المتزايد أن الحياة تتسع لكثير من الأشياء المتناقضة المتضاربة وأن الحقيقة نسبية ولا يمكن أن تقبض بيديك على يقين نهائي ناجز وقار ومستغلق .

وحتى عنوان الديوان نفسه يضعنا في مأزق التدخل والتخارج " هل ممكن أخرج مني؟ " أي أن الذات تسأل بشيء من التمزق والسخرية في آن : أيمكن أن أخرج من جلدي ، وأكون شيئا

آخر ؟ أو هي تسأل : أ باستطاعتي أن أعبر الحواجز المقامة أمامي كي أكون أنا وذاتي شيئا آخر ؟
مثل هذا الإحساس بالانقسام والتشظي فعلته الحضارة الحديثة مع شخوصها ، وفعلته البلدان العربية مع أبنائها ، وحتى من خلال نظرة وجودية يمكن أن ندعي أن الشاعر يستدل على نفسه من خلال بسط أحزانه ، ومعالجة وحدته ، ولن يكون ذلك مؤثرا وقويا إلا من خلال فضاء العلاقات التي تحدد سياق عناصر القوة والضعف في حياة الكائن البشري . نظرية الاحتمالات تقوم على تصور فرضيات يطرحها الشاعر ، وكل منها ممكنة الحدوث غير أنه لا يستطيع القطع بإمكانية حدوث موقف بعينه ، ومثل هذا الطرح نجده يتعمق بوضوح في ديوان شعر العامية المصرية خلال العشرين سنة الأخيرة ، فالمتكلم دائما ما يتحدث عن نفسه كأنه كائن غريب آخر يتداول حياته في حياد كامل ، وهذا الشكل من التباعد يتيح طرح كل الاحتمالات الممكنة للذات وهي تتفاعل مع العالم .
إن الشاعر يستدعي خبرات حسية ، ويجترح علاقات تخيلية ولكنه قبل كل شيء يلعب لعبة الممكن والمحتمل من جهة، والمستحيل من جهة أخرى دون ان يضع خطوطا حاسمة ، نهائية ، مبتورة بما يعيشه من أزمات وعثرات ومكابدات :

أكيد
هاتنازل عن بعض سنيني
وهافضي الباقي من الأحزان
واتعرى قصادي
وارسم على جسمي
مدينة كبيرة
وأحاول إني اتحكم فيّ
وأشوف أيه ممكن يجرى
لو كل العالم بقى أشباح تسكنيّ
هل ممكن أخرج مني؟ (9)

تتضح أزمة الفرد هنا عبر محك حقيقي هو الانفصال عن الذات ، ومواجهة احتمالات عديدة بتحول الكائن إلى مدينة مسكونة بالأشباح ، لم يرض الكاتب ان يصب في نفس السياق الشعري الذي اختطه آخرون ، ورأى ألا يجري من حيث الظهور والتقابل وفق أنماط معتمدة في الصياغة الشعرية ، وهو بذلك وعبر هذا النص يطرح عدة تصورات منها ما يمكن التأكيد على كونه قابلا للحدوث ، ومنها ما هو تخييلي بحت ، مثلما نراه يستقدم شخصية " هاملت " لشكسبير ويتماهى معها ، أو وهو يتناول أحلامه وينشرها علانية أمامنا ، بل هو في ذات السياق يأخذ شذرات من أغنية " نجاة الصغيرة " : أيظن ، ويدمجها في احتمالاته تلك التي تتميز بنفس شعري رائق وأصيل ، يكفي أن أذكر هنا جملة مثل : " أحاول أقرب .. من صورتي المرسومة على وش المية .. فيخش البحر ف روحي .. فأخاف " . لكن عليّ الآن أن أختار مقطعا من نفس القصيدة توضح فكرة الاحتمالات التي يسوقها الشاعر في معالجة نصه حيث تتداخل الأحلام والواقع ونوازع النفس في نسق شعري نشعر خلفه بمرارة الالتياع والحزن المتكتم ، وعبثية الحياة وهي تسوق ذلك الفرد إلى مصيره المحتوم

إيه ممكن يجرى
لو قمت ف يوم من نومي
ما لقيتش البيت
ولا حتى هدومي ؟

وأحاول ادوّر عن حاجة تخفف عني الصدمة
أكيد
هافتكر إني ف حلم طويل
أو إني بعت هدومي الرفا
أو إني
أو
واما اعجز عن حاجة تفسر ليّ الموقف
هأضطر ساعتها
إني أبطل أكتب شعر . (10)

إن ثمة دوران للعلامات وبلورة للعلاقات الجديدة التي يتأملها الشاعر ، وهناك تآلفات مختلفة يتعرى فيها الشخص من تاريخه بالتخلي عما يملكه ؛ ولا يبدو الأمر من قبيل الاختيار ، فكل ما يمكننا رصده أن الصدفة تلعب الدور الرئيسي في حياة البطل الذي يتحول من الواقع المحبط إلى الحلم ، وهو نفس ما رأيناه عند حامد أنور في تناولنا السابق غير أنه من الضروري أن نشير إلى العجز في حالتنا هذه لا عجز الجنس أو قلة المادة ، بل عجز من لا يمكنه ان يكتب شعرا .

القصيدة في هذا الحالة تتحول إلى حياة واختيار وموقف من الأشياء المعتمة والقبيحة والمتردية ، وإذا كانت هناك انعطافات للكلام في مجال تقابلات نوعية وتضادات مكانية للشاعر وهو يعيد تحريك نسقه التصويري فإن ذلك يرجع إلى فكرته المسبقة عن ثنائية الحياة والموت ، وهي منطقة يجيد الشاعر التحرك من خلالها في نص أهداه لروح القاص نبيه الصعيدي ابن قرية القنايات :

فيه ناس بتتهجى الوجع
وناس بتتهجى السكات
فيه ناس بتحلم بالحياة
وناس بيعشقها الموات
وانت كما قلبي
بياخدك الاغتراب
بتشد
في حبال الفراغ
لجل الرحيل
وكتبت آخر سطر ف كتاب الحكاوي
كتبتني
وفتحت سدرك للزمان (11)

هذا الولوج إلى سر التشابك الدائم بين نقيضين هما الحياة والموت رصدناه في أكثر من نص شعري من نصوص الدواوين الخمسة التي تصدينا لها بالدراسة ، وفي حالة إبراهيم حامد يصبح الموت أكثر قبولا من حياة منتقصة وهو مظهر من مظاهر حالة الإحباط التي يعيشها جيل جديد فتح عينيه على تناقضات عديدة كادت تودي بتماسكه فيما جاءت مرجعية الشعر بحلول مبتكرة ترى في الموت حياة فاعلة أكثر من حياة مختلة متردية ومثل هذه الجدلية تتكرر بانتظام وداخل أشكال مختلفة في نصوص حداثية تعلي من شأن الموت باعتباره عتبة لبعث قادم :

ودمعة أمي
لما بتصحى وعنيها بتيجي على جلابيتك

أو أتاخر عنها شوية
أو تند هلي مرة باسمك
فتحضن صورتك
وتبللها بدمع العين
لحظة ما يشكلنا الخوف
ونتوه م بعض
فنلقى سر الكلمة الباقية في حلق البوح
خشة الروح (12)

الشاعر يحكي عن الأب الراحل دون ان يذكر كلمة " الأب " مرة واحدة ، وهذا يدل على ان بعض الموتى أكثر حضورا ممن يدبون فوق الأرض ، ويثيرون في العالم فوضى وضجيجا فارغا . لقد شكل الشاعر من تلك الثنائية المتضادة حياة مختلفة ، حين راح يمتح من ذاكرة واعية ، ويشكل صوره وأخيلته من مادة واقعية صرف ، لكنه في المقابل نفحها الكثير من روحه ، وكانت للتفصيلات التي استجلبها من داخل معرفته الحقة بمشاعر الناس وأحلامهم ما دفع الصورة إلى حدودها القصوى فأصبح من الممكن أن تشكل أحلامنا وعينا بالحياة وبمن نشاركهم متعة العيش على أرض الواقع أو في أفق الخيال .

قلنا أن الشاعر ينفصل عن ذاته ، ويتأملها وهي تتجول في الأمكنة التي يعرفها ، وتتفاعل مع الأحداث ، وهو يرمقها بقدر من الرضا والسكينة ، والصبر على المكتوب ، فلا شيء أجمل من أن ترمي بنفسك في تيار الحياة وتمضي في الطريق الصواب الذي اخترته لأن تلك الحياة بحكمتها سوف تمنحك فرصة الاختيار مرة بعد مرة ، وعلى الذات أن تكون مستبصرة لكل المنحنيات والتعرجات التي تتعرض لها في خضم ملكوت قد يجرفك نحو الهاوية .

إن الشاعر يبطن صورة الحلم باحتمالات كثيرة كلها تفضي إلى نوع من الانحراف المزاجي عن الصورة الرسمية المتوقعة ، وكل ما يمكنه أن يقدمه هو أن يتقدم خطوة في اتجاه الصورة المباغتة والغرائبية حيث يسهل التخلص من الشكل المعتاد ، والمشهد التقليدي ، وبهذا يفتح لنا الشاعر رصيدا من التأمل والكشف الشعري وهو ما يزكي اللهب الذي لا يخمده شيء في القلوب المكلومة المتأججة بأحلام لا يمكن أن تحد :

للقلب باب
بيشف لحظة ما البراءة بتندهه
فامتفتحوش ع الدلفتين
ولا ترمهوش
جوه الأماني الضيقة
واحلم تعيش
ويا البراءة وسحرها
واعمل علاقة ما بين حنينك
والشوارع والبيوت
لساك بترمح في المدينة البلورية
والحارات الممكنة
وبيندهك شباك عيونه بتسحرك
فبتغزل الحزن اللي طالع من حنينك
أمنية (13)

هو خروج على أية حال من مقام الصمت إلى نطاق الفعل، وبقدر ما يمتلك القلب مساحة من البراءة والنقاء والدهشة بقدر ما يقتنص حلما بهيا وتألقا لا يعرف الانطفاء . فثمة خطاب يومئ إلى تلك المفارقة الناشئة عن هوة ما بين الواقع والحلم .

يأتي التجوال في أبهاء المدينة كرمز دال على رغبة قوية في الانعتاق من حياة معوزة فقيرة ، خدشتها وقائع ومكابدات عبر سنين العمر المحاصر باللوائح والقوانين الجائرة . وعلى أية حال فثمة انكشاف تام للرغبات الدفينة التي يسوقها الشاعر في حلم صعوده ، حين يتخطى انكساره الراهن ، ويتجاوز أزمته ويتحد مع حلمه الذي يتحول في هدوء ورفق وسكينة إلى واقع حقيقي يضج بالرونق والبهاء :

شكل جبينك وامتثل للنور
واوعاك تصدق غنوة التوبة
واحلم وخش اللحظة بدري
وافرد جناح القلب
رفرف للبعيد (14)

هي نبرة أقرب للوصية ، يقدمها الشاعر لذاته البعيدة المنكسرة ، فكأنه يوصي نفسه ، وتأتي مفردة (النور) لتضيء جوانب التجربة التي انفلتت من إطار التقليد والتقييد التصويري إلى رحابة الجدة والابتكار .

* الإيقاع الجنائزي في نصوص الموت :

من مهام الأدب العظيم أن يساعد الإنسان على إدراك أحواله الشخصية ، وتطورات المجتمع وفهم الحراك الاجتماعي بشتى دروبه ومعطياته ، دون أن يعني ذلك إصدار أحكام قيمية على الأحداث ، أو التنبؤ بمسار الوقائع التي يقوم الكاتب برصدها .

كان الكاهن ومن قبله الساحر يتمتع بمكانة عالية لتأثيره القوي في الحياة ، فهو الذي يفسر للجماعة الكثير من الأشياء الغامضة ، وهو نفس الدور الذي ورثه رجل الدين وأضاف إليه رصيدا من الحكمة والقدرة على تسيير الأمور المعقدة ، ومن بعد ذلك تمكن الفلاسفة من لعب أدوارا هامة في ربط السلطة الاجتماعية بالمشروع التاريخي للأمم.

الشاعر أصبح مهيئا كي يأخذ دوره وبتوسع كبير في قراءة الأحداث ، والتعبير عن الهواجس التي تنتاب المجتمع وتمس حياة الأفراد . وتقودنا هذه المسألة إلى ضرورة التساؤل عما يملكه الشاعر من إمكانيات تحرير النص من سلطة الميتافيزيقا لصالح القدرة على تخييل موضوعي يتوسل بالصورة والصوت ، بالإيماءة والإشارة ، وبكل ما تطرحه التقنيات الحديثة من قدرة على إغناء النص وتحريره من قبضة الصورة الجاهزة أو الفكرة المستقرة .

إن نظرة سريعة على قصائد ديوان " ممكن أموت " (15) تضع يدنا بسهولة على نوازع قوية لفكرة الموت ، وما تبتعثه من مشاعر حزن وأسى ، ويأتي ذلك الموت في قالب تصويري ، وضمن إطار جنائزي يرسخ لمفهوم الصراع الدائب والدائم بين الإقبال القوي على الحياة ، وبين التوجه المقابل والنقيض للموت في اشتباكه الحميم مع خصمه اللدود .

لهذا يمكن اعتبار قصائد محمد جودة مهيئة كي تحتل مكانا استثنائيا في إنجاز قصيدة العامية المصرية حيث تنهض على الاحتفاء بالموت كأنه العنصر الحاكم للنص ، وباعتباره الهيكل الذي يحمل رغبة قوية لدى الذات في الوصول إليه.

والشاعر كما سنرى لا يتوقف عند قضايا ذاته بل يشق طريقه باتجاه معالجة قضايا قومية وعروبية من خلال نفس المنظور . ولا شك أن صورة الدم هي الأكثر حضورا في تكوين الصورة التي تعتمد على معالجة جريئة لعناصر الواقع ومفردات الحياة :

صعب جداً

إنك تلف المدينة
اللي انت دوبت في عشقها
لا تلاقي بيت
ولا شارع ولا حارة
وف كل غارة
تلاقي دم جديد
من غير ما شوقك يزيد
....
صعب جدا
أنك تشوف دم ابوك
ع الأرض
مش راضي يجف
وانك تشوف دمع امك
ع الخدود محفور
من غير ما دمك يفور(16)

لقد حاول الشاعر أن يرصد صورة الدم ، فجعلها مجازية مرة ، وواقعية مرة ، ودخل في سياقات مريرة كي يؤجج نيران الثأر داخل نفسه التواقة إلى التحرر من الظلم الواقع عليها لكنه لم يجن غير الحسرة ، والتوهان ، والعزلة كونه أصبح مطالبا بالخلاص ممكن تسببوا في هذا الشعور المفعم باليأس .

التصادم مع القوى الظلامية مقصود بها إحداث قدر من التطهير والتخفف ، كذا الانفراج والتنفيس عن نفس محزونة ، وهو ما نجده يتردد في دهاليز قصائد عديدة حيث يصدح المارش العسكري ، وتواجهنا صورة الصعود إلى الأعالي ، مع إيقاع جنائزي تشعر بقوته وقدمه ، ورسوخه ، كما نرى في هذا المقطع البليغ :

ياحمام مدينة الأنبيا شبك جناحاتك
مع جناح القمر
واعمل طريق للشهدا
مزروعة شطوطه بالزيتون
الشهدا طالعين
يزرعوا الأوطان على شط القمر
أوطان جميلة
بوسة في جبينها الأمان
وسماها صافية
زي قلب الشهدا ما هو
نضيف .. وصافي (17)

تنطوي تلك الصورة التشكيلية على ضروب من البنيات الصغرى لحقول المجاز حيث تنطلق الحمامات في فضاء المدينة وتتواصل مع القمر ، فيتحد الضوء مع بياض الريش ، ويتعانق الهديل مع النبر الشجي لرفرفة السرب ، ولكن صورة الشهداء تأتي لتفتح حقلا دلاليا يربط الواقع بالمجاز ، ويقدم لنا تقابل تصويري حي لصورة الدم عندما تمنح الناس إحساسا قويا بالأمان ، فطريقهم للصعود تحفه أغصان الزيتون ، وتتبلور صورة أخرى لوطن بديل يزرعه

الشهداء على شط القمر مما يستدعي بيت شوقي الشهير بالفصحى ، ولا مندوحة أن نأتي به هنا رغم أن النص الذي بين أيدينا بالعامية حين يقول :
وطني لو شغلت بالخلد عنه .. نازعتني إليه في الخلد نفسي .
فالوطن لا يكون جميلا إلا بناسه ، وطميه ، وجغرافيته ، وربما بملامحه الأسيانة التي تعودنا عليها وصاحبتنا في الصحو والمنام . إن الدمع منثورا ومنظوما يواجهنا في منعطفات النص الذي يستحضر صورة القدس بما لها في ذاكرتنا العربية من قداسة وتاريخ موغل في القدم .
تتأبى الأحزان على التصنيف بين ما هو ذاتي وما هو عام ، بين هم القرية المصرية التي تعاني الفقر والجوع والتخلف ، وبين مدينة عربية على البعد يقهرها الأعداء بوجوههم الكريهة وسحناتهم المشربة بالبغض ، وهنا يعود الحمام كرمز سلام ، ويعود أيضا كعنصر واقعي موجود في ريفنا المصري . ولقياس النبرة الجنائزية الحزينة التي تتسلل في مفاصل النص يجدر بنا أن نتحسس المشهد تلو المشهد ، وأن نتأمل تلك الصور المتتالية التي تحرك العاطفة وتمس شغاف القلب مما يدعو إلى التأمل والاستبصار مما يضعنا بقوة في صدارة مشهد أشبه ببكائيات الندب الحزين في قرى الدلتا ونجوع الصعيد :

وشوفتك
وأنت لا قادر تغطينا
ولا من برد غربتنا
في أوطاننا تدفينا
عرفت بأنها أدوار
ودورك بس ترميهم
في قلب النار
وتدور على الأحرار في أوطانك
وكل اللي يحب النور
ويحلم بالصباح خانك (18)

سنلحظ بعض الخلل العروضي وهو ما لا ينتبه إليه الشاعر في مثل هذا المقطع أو غيره لأنه يتوجه بكل حواسه كي يعبر عن مفهومه للشهادة ، وعن خيبة أمله تجاه الوقائع التي تؤكد أن الأمور ليست أبدا على ما يرام ، حيث جاء الصباح فلم يحضر معه النور الذي انتظرناه ، وهو نوع من العتاب الحزين والمؤلم حقا ، وربما كان من قبيل تعميق هذا الحس المأساوي لمصائر البشر ما نراه من ضروب المقابلات التي تدشن قيمة الشهادة ، سواء في الصورة أو المعنى ، وحق لمحمد جودة ان يبدي فرط إعجابه بذلك الصعود النوراني لوجه الشهيد الذي يمكن اعتباره فرس رهان لبقاء الأمل قائما ، ولنلاحظ بنية الصورة التي تتوسل التشبيه البسيط غير المركب ، خاصة وهو يسوق براهينه على حقيقة أن في الموت انقشاع للغمة ، واقتراب من بياض الصبح ، بنوره الوهاج .
تأمل هادئ ورصين للموت الذي يتحول مع الشهيد إلى قيمة هامة وضرورية في سياق استبصار عميق بقضايا الوطن وهذا الإحساس القوي لا يمنع ان نعثر خلاله على نزعة وجودية طفيفة تتعامل مع الموت بحكمة وقدسية . الغاية من بعد واحدة ، وهي أن نتخلص من الموت الكلي أو الجماعي بموت فردي واختياري حين يقوم الشهيد بنذر نفسه لقضية وطن يبتغي الحرية ، وفي لمح البصر يتشكل رد الفعل حزينا ومتعاليا على الذل والخنوع في آن :

ما يكفنيش فيك الكلام اللي
انخلق
ما يكفنيش فيك المداد

ما يكفنيش فيك الورق
يا للي رسمت الحب فوق كل
القلوب
وقضيت على الخوف
والقلق
ياللي زرعت الخير
على كل الوجوه
متشكرين .. خيرك سبق
أبكي على موتك شهيد
ولا ابكي قلبي اللي انحرق؟ (19)

المقطع السابق يلح على أن التضحية غالية ـ وهي كذلك ـ فيما يأتي تعقيب الشاعر كنوع من المشاركة الوجدانية لا أكثر ، وهذا الإحساس الشديد بالفقد والالتياع ، والألم يخالطه رنة زهو وفرح واستشراق . وتئول قصائد كثيرة في الديوان إلى ضرب من الحيرة والتساؤل عن المصير الذي يواجهه الوطن مع تصاعد موكب الشهداء ، وهنا ينحاز الشاعر إلى تراث العامية الشفاهي مع " العدودة " ، وهي نوع من الندب الحزين يقال عادة في توديع الميت ، ويعلي من قيمة من رحل بأبيات هي وليدة الفطرة الشعبية ا في نسقها الأول الذي لم يفسده الصنعة :

يا مية مش ميتي
ليه تشربي دمي
قلبي انفطر على ميتي
وانت لا بتصلي ولا تسمي
يا بحر مش بحري
ومات
فوق صفحتك ناسي
يا بحر ظالم
وقاسي (20)

ويظل هذا الترديد الحزين يتردد في ثنايا الديوان بنفس إيقاعه الجنائزي الحزين ، وما اقصده بالجنائزي أن الموت ذاته له مهابة ، وله نفس التجلي الفرعوني القديم مع لمسة إسلامية فيها جلال وإكبار ، ويرتبط الموت بلحظة الميلاد وهو عنصر ثنائي قائم وراسخ في الوجدان المصري الذي يقابل بين النقيضين ليجلو الصورة ، لذا لن يكون غريبا أن نقرأ هذه اللوحة :

يا أم الشهيد
تسلم لنا بطنك
ولادة العشاق
أوعي يشوف الدمع
على خدك (21)

يستحضر الشاعر الأم كرمز للتجدد ، وعلامة خصوبة ، وبمعنى أن الأجيال تتواصل والصراع قائم إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها .

فصورة الشهيد في كل الأحوال هي رغم الموت الذي يمس الجسد حياة دائمة لوطن أنجبه وسقاه سره الدفين .

* وجوه للعشق الأكبر .. ترنيمة للوطن :

مما يدخل في سياق البحث عن ملامح الوطن عبر شخصيات بسيطة لكنها تحمل كل علامات البطولة والشهامة ما يقدمه الشاعر أحمد الخولي في ديوانه " وشوش جابت النهار " (22) وهو يذكرنا بمحاولات أخرى في هذا الصدد باستحضار ملامح مصرية صميمة قامت بدور لا يستهان به في النهوض بالوطن مثلما رأينا في تجربة الشاعر البور سعيدي محمد عبد القادر " وشوش " أو في ديوان عبد الرحمن الأبنودي " وجوه على الشط " ، أو كاتب هذه الدراسة " وجوه من أكتوبر " ، وغيرها من تجارب تحاول التنقيب عن دلالات نفسية وأنطولوجية في بنية الشخصية المصرية التي تتصدى للقهر والظلم ، محاولة الانفلات من ضبابية اللحظة التاريخية ، وهو ما يطرحه الخولي هنا حين ينخرط في تجربة من هذا القبيل غير أن ما يميز النصوص هنا أنها تتعامل مع شخصيات أغلبها مسكوت عنه ، وقليل منه له وجود محسوس ، ولكن لا يعدم الأمر من وجود شخصيات يترقرق الشعر مع التوغل في استقصاء ذبذباتها النفسية ، وملامحها الذاتية بقدر كبير من الحساسية الفنية ولا يكاد القارئ يشعر إزاء ما يلمسه من تفصيلات حية تعتمد على هندسة الصورة بنفس أسلوب الأرابيسك العربي حتى يتماهى مع كل شخصية حين تبدو في مقام الشهادة ودفع ضريبة الدم

كان شاعرنا محمد جودة يستحضر وجه شهيد مطلق غير محدد المعالم ، لذا كانت صورته مفتوحة على احتمالات عديدة ، لكن الشهيد عند جودة شخصية محددة لها تاريخها الشخصي وأفعالها المحددة ، فالموقف هو الذي يحدد لنا أفعالها ، والزمن يرصدها ، ويطويها في لفائفه كما يطوي أوراق كتاب قديم ، أو مخطوطة على رقعة غزال .

علة الشهادة هنا دافع قوي وملح عند الشخصية ، لذا يتعامل الشاعر مع مفردات كل حالة بنوع من القدرة على الاختيار الصحيح مما يدل على حنكة بالحياة ، ودربة على الفن الجميل في آن :

مهندس شهيد في المعبر التاني
أبيض بلون القمر والحكمة رباني
صحى الكلام الحلو في لساني
مش كان علينا النباتشية الليلة دية
نطلق المواويل ونغزل الأماني
مش كان علينا نزرع الشرقية وفا
ونسابق الأساطير
مش كان علينا نكون
ندوب ملحة الأيام
ونغير الألوان (23)

مدخل تعبيري جميل يحرك الساكن ويؤسس لمعنى الشهادة بقدر من التأمل الهادئ الوقور مع مسحة وطنية فيها سريان جميل لروح البذل بدون طنطنة أو ادعاء ، فالموت يرتبط بعبور العساكر ، ولذا تأتي صورة البطل كما نجدها في الحكي الشعبي تحوي روعة في الشكل والهندام والمظهر ، فكأن الشهيد يكتسب ملاحته من موته القدسي الذي يرفعه إلى مرتبة لا دنيوية ، بالرغم من كونه بذل روحه فداء أناس يدبون على ارض هذا الوطن . وبرغم ذكر مفردة " الأساطير " في هذا المفتتح فإن الشاعر لا يعنيها حرفيا ، هو فقط يسند أفعاله إلى قوى لا يمكن ردها ، والأسطورة ليس معناها خرافة الحدوتة بل هي اختراق للمواضعات المستقرة في الواقع . شخصية "الطماوي " تغير الألوان ، وتذيب الملح بما يعنيه من مرارة ، ويجعل القمر أبيض الضوء والطلة .

تتكرر صورة الشهيد على امتداد الديوان ، فهناك من دفع عمره لكي يجلو الإنجليز عن أرض مصر ، وهو ما فعله أحمد المنيسي ابن " فاقوس " الذي قاوم ومات وبقيت صورته مرسومة في عمق الذاكرة الوطنية ، وهنا تتجلى صورته البهية واحد من أبطال المقاومة :

حتى لما مات شهيد
ما انكسرش
المنيسي ما انكسرش
مات شهيد جوه كنب الانجليز
كان يحارب لما خلصت الذخيرة
قلبه كان من الانفجار صد الرصاص
لما سافر قلبه كان برميل بارود
كان يقاوم الاشتعال
كل أهل الحي عاشوه (24)

بالطبع توجد بعض الهنات الوزنية مثلما نجد في آخر سطر من هذا المقطع ، غير أن ما يهمنا هنا هو هذا السرد الذي يعيد تشكيل واقعة الشهادة في مشهد تصويري بسيط لكنه مؤثر ، وهكذا أغلب صور أحمد الخولي الذي يتوسل الصورة البسيطة غير المركبة ليوصل الدفقة الشعرية للمتلقي بعيدا عن الاشتباك مع صور مجازية معقدة ، وربما صادفتنا نثرية في سرد الحدوتة ، وهو احتمال قائم مع هذا النوع من الشعر الذي يحاول تقصي ملامح البطل في تجسيم وفخامة .

يتحدث الشاعر عن أدباء وساسة ومفكرون ، ويرسم ملامح كتاب قصة وشعراء ومناضلون كل ما يهمه في اختيار الشخصية ان تكون معطاءة ولها تاريخ حي تتوارثه الأجيال ، والجميل أن كل وجه له مدخل فني مختلف عن الآخر في التناول والمعالجة ، وله من الملامح الخاصة جدا ما يجعله بعيدا عن أي تكرار .

أنظر إليه وهو يستحضر صورة يوسف إدريس ابن قرية البيروم ، وكيف استطاع أن يحدد نسقها المعرفي بالتوقف أمام عطاء فني غزير ميز رحلة هذا الكاتب المخلص لأدبه وطبقته الاجتماعية :

قلت أكتر في الحرام
إن فقر الناس
يدوس فوق السلام
والبياعة مش شطارة (25)

ويستوعب الكثير من متناقضات هذا الزمن الذي حاول إدريس فضحه في " الحرام " وغيرها من روايات حيث يعبر عن الصراع المحتدم في قلب الريف المصري ، وهي الصرخة التي شقت سكوت سنوات طويلة عما كان يعانيه عمال التراحيل في كل قرانا الفقيرة :

أي حرف بتزرعه ضلة علينا
والحياة مش بس يومي
الحياة النهاردة وبعد بكرة
وكان زمان كل عالم تدخله تزيده عطاك
واحنا ماشيين من وراك دوب نفسر دي الحروف
معنى أيه الجلابية
والطاقية
والعباية تمر بيها ع الجناين (26)

الاهتمام بما بين الصور الشعرية من تقابل أو تساوق يسوقنا إلى رصد تلك الطريقة في تداعي الأفكار ، حيث يتعرف المتلقي على شذرات من حياة يوسف إدريس ، فهو فرد ينير الطريق للآخرين كما أن كلماته تتحول إلى نبات ينمو في الأرض ، وهي صورة تقليدية معتادة ، ربما تكررت في قصائد كثيرة سابقة ، لكن الشاعر يقصد منها رصيدها الجواني فعالم " الجلابية " و" الطاقية " ، و " العباية " يعني بكل بساطة حياة الفقراء ملح الأرض والشاعر يقدمهم على إدريس نفسه ، وهو لا يجد غضاضة في ذلك كما أنه يتلو من ذاكرة القرى ما يجعل سمو البطل غاية وسبيل للتحرير كما نجد ذلك مع عبد الله الشرقاوي :

النور سطور معرفة
في القلب تصبح نور
الدنيا من غير وفا
تحلم في حضن الزور
والأرض مجد السما
قرآنها يحميها
يكتب نجاة شعبها
م الظالم المغرور (27)

يستخلص الشاعر من حياة هذا البطل الشعبي نورا يدحض به الظلام ، وكما رأينا الحلم يجوب سموات قصائد العامية فإن النور هي " اللفظة " الأكثر ترديدا في قصائد العامية ، ولقد توقفت مع صورة غاية في الأناقة والتكثيف حين يقول الشاعر (الأرض مجد السما) وهي كما نرى تعيد تشكيل العلاقات القديمة على ضوء ما هو حادث في الواقع ، فلم تعد الأرض سكنا ومعاشا بل اتخذت سمة السمو والفخار ، بسبب من يقطنها من بشر قادرين على تجميل دروبها ، والالتحام مع قضاياها للخروج من فتنة الشر .

إن المعاني والصور في هذا الديوان تلتحم ببنية النص في تشكله القوي والدائم الذي يحاول أن يقدم مشهد الوجوه المحبة للوطن والمخلصة له كما نرى في تعامل الشاعر مع شخصية سيد الأسكندراني الذي كان من أبطال ثورة 1919 ، وسنكتشف أن الصورة المستحدثة للبطل تدخل في نسيج السطح وفي قماشة الشكل ، لأن الشاعر بيت النية على أن يتمهل في وصف الشخصية حتى أنها تتماهى مع النبت الخضر والشعر الرقيق المنسكب باللغة الريانة البديعة :

شعري يواعد يصحيني
مزيكة تهرب في وجداني
حيرني لون النبات
بضحكته الخضرا
أندر له عمري قصايد
شعر م الأول .. وأزوق الأيام
كل الربيع ما يهل (28)

ينبثق الإحساس بالرونق والعطاء بالحضور الطاغي للنبات الخضر الذي يلخص القرية ، وترنيمات الشعر التي تومئ إلى الهوية العربية ، ويتواصل هذا النهج مع مقاتل مصري عرفته شخصيا في أثناء اشتراكي في معسكرات التعمير عام 1974 وهو صائد الدبابات محمد عبد العاطي ، ولقد أحسن الشاعر أن قدمه بمنطق التداعي الفني ليكسر حدة رتابة التقديم الرسمي للشخصية عبر تاريخها المكتوب . في حالتنا تلك كسر الشاعر توقعنا بهذا الرصد الجميل :

سابح ويا الملايكة
كاسر حواجز الضل

فاتح طريقك في رحلة حيرانا
عايش أمل وميلاد
وأرض نشوانة
تنقش طريق الوطن
ماضي الزمان والنيل
تنزل في غبش المسا
تتسمع الأخبار
جدب الصحاري العقيم
يفتح النوار (29)

تفضي تلك الصور إلى الاحساس القوي بكبرياء الوطن ، فالمقاتل ابن قرية (شيبة قش) استطاع أن يلخص حبه للحياة عبر مكابدات أثقلت كاهله ، وحينما أصبح من الممكن أن يكسر الحواجز النفسية الرهيبة انطلق في ثورته وهنا يستحضر الشاعر صورة النيل الذي هو رمز وعلامة أبد الدهر .

تعرض الصور لشتى ضروب الحركة ، و العاطفة القوية التي تثبت لنا من جديد أن الشاعر لا يزخرف قصيدته من أجل حيل شكلية أو أكر وبات في اللغة والأساليب ، بل أن أقصى ما يحلم به هو أن يضمن مسيرة تلك الشخصيات حكمة تؤطر الفعل الإنساني وتمنحه مغزاه .

وسيكون من الجميل أن نتوقف قليلا أمام قصيدة مختلفة في الصياغة والتشكيل المعماري وهي قصيدة صاحب ديوان " الناس في بلادي " الشاعر الكبير الراحل صلاح عبد الصبور والنص يراوغ النمط ويحاول أن يفر إلى منطقة محتشدة بالجماليات والقصد العفوي وهنا ينصاع النص لمعيار القيمة ، وهو معيار يقرن الحرفية العالية بمتعة التلقي:

كل الزمان ما يمر نرجع لبعضينا
واحد يهاجر ويتخفى
ويسيب المكان دافي
في ضلة العشق يبقى الحضور وافي
تغير الأرض توبها ويصبح أسمنا غاية
يجاوب على السؤال
فيا هلترى غايب
ولا الغياب صدفة ، ووهم خيال (30)

يقوم الزمن بدوره في إعادة الأمور إلى نصابها الصحيح ، فالغياب لا يعني حقا غيابا جسديا وروحيا ، وهذا من عطاء النص الديني الذي يلون فضاءات القصيدة من لحظة لأخرى بذات القدرات التخييلية المتزايدة .

إن لدينا في قصائد أحمد الخولي مساحة ممتدة للحكمة والتأمل ، والتفلسف البسيط الذي ينهض عبر قدرة متزايدة على التفاعل الحي الخلاق مع عناصر المشهد الشعري في اتساعه على حقول دلالية لا نهائية ، فمجرد تنويع زاوية الالتقاط مع الشخصيات يعطي فرادة في البحث والتنقيب.

على هذا المحور يدور الكثير من الحفريات المعرفية للشاعر بغرض فهم وإدراك متطلبات الحياة ، والتوصل الحقيقي لبواعث البطولة ، مخفيا ما لديه من حكمة مضمرة وجدل يتحرك باستمرار من أجل أن تظل الوجوه قادرة على منحنا الشعور بالأمن وقيمة البطولة في نسق جمالي شديد العذوبة والشفافية .

* البساطة في أغنيات للهوى العصري :

يطالعنا ناصر عبد الباسط فلاح بديوان شعري قليل في عدد ورقاته بحشد هائل من أغاني الحب ولواعج الهوى ، فمنذ الابتداء ونحن أمام هم رئيسي هو الحب ، فثمة عشق محير ونوازع غيرة وعوازل متفرغين كلية لتسميم العلاقة بين المحب وتلك التي اختارها القلب الخلي حتى أن عنوان الديوان كان " أغني للهوى موالـه " (31) والحقيقة أن الموال الشعبي لـه أصوله وقواعده ومنطلقاته الفنية لكن ما يقدمه لنا الكاتب هو مجموعة من القصائد البسيطة التي تتعامل مع قيمة كبيرة وملحة في حياة البشر بطريقة تخلو من الخبرة الخاصة ، وتميل إلى اعتماد الأغنية العاطفية في قوالبها المعتادة مرجعا أساسيا للنص ، لذا لن نضطر إلى التلويح بعبارات من قبل " محاولات مبشرة " أو " اجتهاد لا بأس بـه " ، أو " نصوص في طريقها للاكتمال " ذلك أن الشاعر عليه ان يمتلك من الطموح ما يجعله قادرا على تحرير النص ـ حتى لو كان أغنية ـ من رتابة الألفة ، وجمود التكرار

ولعلي لا أضيف شيئا جديدا إذا ما ذكرت أن عاطفة هامة ومؤثرة كالحب يمكنها أن تحتمل التجريب والولوج إلى مناطق بكر في التراكيب اللغوية أو الصورة الشعرية مثلما نجد في أغاني الأخوين رحباني أو فيما يطرحه شعراء ممسوسين بالجمال كعبد الرحيم منصور ، وسيد حجاب ، وجمال بخيت وعبد الرحمن الأبنودي ، وإبراهيم عبد الفتاح على سبيل المثال لا الحصر فالحب ليس فقط شعور حار ملح يستولي على كيان الإنسان بل هو كذلك تاريخ الشخصية ، وملامحها النفسية ، وعلاقات اجتماعية ، ومحاولة تخطي القوى الضاغطة على الفرد والجماعة .

احسبني في مأزق أن أبدو رافضا للحب كعاطفة إنسانية نبيلة ، فهذا ما لا طاقة لي بـه ، لكنني على يقين من أن الحب علاقة خاصة جدا ينجح الشاعر في أن ينطلق نحو تخوم جمالية باهرة ، وكشوفات تشكيلية معاصرة لو أنه نجح في الانفلات من الفهم الأحادي للتجربة ، وسحبها إلى نطاقات يتداخل فيها الحس بالإيماءة ، الرمز بالإشارة . ولا يعدم الشاعر من مناطق يتخلص فيها من عادية الفكرة ، مثلما نجده في هذا المقطع :

يا عيون حبيبي يا سحراني
يا ساكنة في البر التاني
من يوم ما شفتك ورماني
سهم الهوى وانا شيء تاني
يا عيون حبيبتي يا جراحة
أنا عايز اقولك بصراحة
الحب أصله ده من نظرة
تدخل قلوبنا مرتاحة (32)

لن نقع في وهم الاعتقاد بأن الحب الذي هو فيض إلهي من لدن خالق مقتدر سيكون محددا بالشطحات الجمالية التي تنتج عن جمال حسي فقط ، بل الحب لـه أبعاده المضمرة والخفية لو اعتمدنا مثل هذه المقدمة لنص غنائي فيجب الاعتراف أنـه مدخل جميل ، طيع وبسيط ، فالعلاقات الأساسية للحب هي هي : عيون ساحرة ـ سهم الهوى ـ الحب نظرة ـ القلوب المرتاحة .

وهذه التركيبات المألوفة والمستقرة في حاجة إلى هزة ـ كما كان يقول صديقنا الشاعر الجميل علي الدميني ـ ونعني بالهزة هي اجتراح أفق كتابة تجعل من الشيء المعتاد وضمن علاقات جديدة شيئا باهر السحر ، باذخ الجمال .

لننظر إلى نفس المعاني في قالب غنائي آخر ، لكنه لا يعيد تشكيل الصورة بقدر ما يرسخ لها في اطمئنان أكيد ، وسعي حثيث لتدوير المعنى بنفس المفردات ، وبطرائق آداء متطابقة

عطشان يا قلبي بقى لي زمان
ومنين اجيب الحنية
بإيديه سقاني كاسات حرمان
وصحى دمعي ف عينيا
خدني ، رماني وحبه ماهان
وشوقه نوّر لي الدنيا (33)

العطش ، والفراق والمذلة بين طرفين أحدهما في الشرق والآخر في الغرب ، أو بين حبيبين يسكنان شارعا واحدا وربما في محيط قطره مائة متر لكن مثل هذا الحب مسكون بالوحشة والضياع وكل مقومات الاغتراب ، فالمشكلة تكمن في توصيف الحب كحالة ، وموقف من الحياة .

المحبين القدامى كانوا يملأون نصوصهم بمفردات الغدر والضياع ، العوازل والمندسين بالفتن ، الحنان وكئوس الحرمان ، وكلها نتاج واقع قاس مضطرب عجيب لم يكن يعترف بوجود علاقة صحيحة للحب ويعتبر مثل هذا العشق نوعا من الإثم ، وعلى النقيض بدأت هذه الإشكاليات في الانكماش والتبدد فيما حافظ كتاب الأغنية الجدد على تراثهم القديم دون أي محاولة عصرية لنفض هذا الغبار الثقيل من على كاهل تجربة إنسانية شفيقة عبر عنها شعراء كبار بقدر من الفهم والوعي العميقين .

ناصر عبد الباسط لا يفعل ذلك ، ويغريه أن يشرب " الكأس " نفسه ـ كأس الأغنية القديمة باعتماد مفرداته ـ فينغمس في عذاب يؤججه حرمان وابتعاد غريبين :

على فكرة بحر هواك زايد
وغرقت انا فيه
وشوقي ليك دايما قايد
مش قادر اطفيه
وهواك اخدني وودّاني
وفرد لي شراع
وسابني في البر التاني
ولا قال لي وداع (34)

تتكرر نبرة الأسى والحزن ، باعتبار الحب يجلب لصاحبه متاعب كثيرة ، ومكابدات لا تحتمل ويظل الشاعر أسير فكرة واحدة تتمثل في كونه هو الطرف المجني عليه بينما المحب سادر في غيه ، والهوى بهذه الكيفية أقرب إلى بحر غريق يلوح بالأشرعة دون أن يرمي طوق نجاة ، وهي نفس الصورة المكررة ، والموجودة سلفا في أكداس أوراق لجنة النصوص بالإذاعة المصرية ، بل أن جملا شعرية تبدو هي بنفس السمت والنظم كان أحمد رامي قد كتبها لأم كلثوم ؛ فهي مليئة بمفردات الهجر والضنى ، والفراق ، والبعاد وطلب النسيان كحل أخير تجاه ذلك المحب الذي يتسم بغلظة طباعه ، و بقسوة قلبه :

أقول أهو قدري وهاستناك
وافضل احايلك يمكن قلبك
يرحم غلبي وذل جفاك
شوف من امتى باحبك وأنت
يا روحي عنيك

هيه حياتي وكل أهاتي
ف شوقي إليك (35)

وأجدني بحاجة إلى الخروج من هذا الحصار الذي يمثله حب محبط ، وحبيب قاس وشرير ، لأتصفح قصائد أخرى من الديوان الذي أحاول ان اعثر فيه على خيط شاعري بعيد عن نسيج الأغنية المصرية التقليدية التي رسخها كتاب خصوصيون كانوا يفصلون كتاباتهم طبقا لرغبات المطربين .

والحقيقة ان هناك قصائد خفيفة الدم ، ولها رنة فرح تأسر القلب ، استطاع فيها ناصر فلاح أن يفلت من تراتبية النص المعتمد وتقليديته ، وهو يقدم إرهاصا لنصوص يمكنها أن تخرج من إسار العمل المقيد برؤية ناجزة :

أرجوك يا حبيبي تصدقني
لو قلت هوايا بيسبقني
وأنا جاي لك يا حبيبي وراجع
وباقولك بزيادة مواجع
يكفيني منك لو نظرة
وبلاش القسوة بالمرة (36)

في هذا المقطع يتمرد المحب على فتاته التي تعامله بتلك القسوة المفرطة ، ويبدأ في المشاغبة وإعلان نفوره من هذا الهجر والصد الذي ظل لفترة طويلة هو أهم قاموس الأغنية العاطفية المصرية . يمثل الخروج على نمط الهجر والفراق والاكتواء بنار الحب تفريعة مختلفة يعتمدها ناصر فلاح في قصائد قليلة . ومنها أيضا :

يا طير يا طاير في العالي
لو كنت رايح طوالي
لبلاد حبيبتي اللي ف بالي
تحكي لها عن شوقي ليالي
وتجيب معاك حبة أشواق (37)

ومن الملاحظات الأساسية في هذا الديوان الخروج من بحر شعري إلى بحر آخر ، ووجود خلل عروضي في أكثر من قصيدة ، كل هذا يمكن تجاوزه غير أنني اهتم أكثر ما اهتم بطبيعة النص الشعري حتى لو جاء في قالب الأغنية بالصورة المبتكرة ، والرؤية الجديدة لعلاقات الواقع ، وبقدرة الكاتب على التخييل وهذا ما أظن أن ناصر فلاح يمكنه أن يحققه لو ثابر واجهد نفسه في التعلم من مدرسة شعر العامية المصرية التي صار لها شموخ بما حققته من تحولات مست بنية القصيدة في اتجاه الانفتاح على تجارب كثيرة في العالم دون أن تتخلى على مرتكزاتها الشعبية ورصيدها الجمالي الباذخ بالرونق ، والفياض بالعطاء.

دمياط 22/ 12 / 2004 .

هوامش:

(1) حامد أنور ، " دوامة بتحدف غرب الكون " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، إبداعات 162 ، ط1 ، القاهرة ، 2003. " الديوان ، ص 9".

(2) الديوان ، ص 64 ، الزرعة لسه بتطلق النوار .

(3) الديوان ، ص 71، السقوط لقاع المحيط .

(4) الديوان ، ص 92، آخر صوت .

(5) الديوان ، ص 80، جراية وكباية شاي . (والجراية هي حصة الفرد من أرغفة الخبز، وهي ما يقيم أوده) .
(6) الديوان ، آخر صوت ، ص 96.
(7) الديوان ، فيه لحظة تانية ، ص 48.
(8) إبراهيم حامد ، " هل ممكن أخرج مني ؟ " ، مطبوعات قصر ثقافة الزقازيق ، ط1 ، أكتوبر 1999.
(9) الديوان ، هل ممكن أخرج مني ؟، ص23.
(10) الديوان ، القصيدة السابقة ، ص 25.
(11) الديوان ، تراتيل للفتى الطائر ، ص 53.
(12) الديوان ، للموت سكك ما بنمشيهاش ، ص 80.
(13) الديوان ، للقلب باب ، ص 83.
(14) الديوان ، القصيدة السابقة ، ص 85.
(15) محمد جودة ، " ممكن اموت " ، سلسلة رؤى شرقية ، العدد 10، ط1 ، إبريل 2003.
(16) الديوان ، أوطان على شط القمر ، ص 8.
(17) الديوان ، القصيدة السابقة ، ص 10.
(18) الديوان ، عرفت ازاي ؟ ، ص 34.
(19)الديوان ، صدقني كان لازم تموت ، ص 43.
(20) الديوان ، أيه يا وطن ! ، ص 75.
(21) الديوان ، بنموت وبتعيشوا ، ص 85.
(22) أحمد الخولي ، " وشوش جابت النهار " ، فرع ثقافة الشرقية ، ط1، 2001 .
(23) الديوان ، محمد حسن الصاوي ، ص 5.
(24) الديوان ، الشهيد احمد المنيسي ، ص 51
(25) ، (26) الديوان ، يوسف إدريس ، ص 38، 39.
(27) الديوان ، عبد الله الشرقاوي ، ص 66.
(28)الديوان ، سيد الأسكندراني ، ص 24.
(29) الديوان ، محمد عبد العاطي ، ص 99.
(30) الديوان ، صلاح عبد الصبور ، ص 17.
(31) ناصر عبد الباسط فلاح ، " أغني للهوى موالـه " ، دار الإسلام للطباعة والنشر ، ط1 ، 2002.
(32) الديوان ، سحر عيونك ، ص 52 .
(33) الديوان ، عطشان ، ص 21.
(34) الديوان ، أغني للهوى موالـه ، ص 8.

بنية الخطاب الشعري
بنية الوعي
قراءة في نماذج من شعر العامية في إقليم شرق الدلتا الثقافي

العربي عبد الوهاب

تعد علاقة النص الشعري بآليات الخطاب الأخرى ومواضعات الواقع من أشد العلاقات تأثيراً وتأثراً بين المبدع والمتلقي من جهة وبين المبدع والسلطة من جهة أخرى . منذ شكاوي المصري الفصيح ودور عبد الله النديم – شعرياً – في مؤازرة الثورة العرابية ، وصولاً إلى أزمة الشعر اتجاه اتساق الذات مع نفسها إلى اتساقها مع ذلك الخطاب المفروض ، نرى ذلك جلياً عند فؤاد حداد في موال البرج وأحمد فؤاد نجم في مشروعه الشعري الذي يتجلى كمردود سياسي للذات الشعرية الطامحة –دوماً- إلى الحرية ، وصولاً إلى تلك النماذج المدروسة التي تتفاعل مع آليات ذلك الخطاب الأيديولوجي عن قرب تارة كما نرى عند الشاعر مأمون كامل ونبيل مصيلحي وعلاء عيسى وتارة بدرجة أخرى أكثر تخفياً بالاتكاء على التشكيل الجمالي في إنتاج دلالات أوسع عند عزت إبراهيم ومن ثم كانت المرجعية الثقافية المشكلة للوعي من تراث مسموع أو مقروء ومن فولكلوريات وأمثال وحكايات ... إلخ .. تقوم بدور هام في التعامل مع ذلك الطرح الشعري الذي يستمد ماهيات وجوده من خلال خلق علاقة ما مع المتلقي للمساهمة في خلخلة ذك الخطاب ، بالاعتماد على تفجير وتوظيف هذه المرجعية الثقافية التي نؤسس لها كمدخل أولي لاستقراء منابع الرؤيا في أشعارهم ثم تحليل وسائط المحتوى الجمالي للتوقف أمام طريقة الأداء الشعري التي أسست لإنتاج ذك الخطاب المتمرد على آليات الخطاب السياسي .

إن القراءة والدرس وكيفية التعامل مع منجزات القصيدة ، يظل هو المحك الأول لكشف عن خصوصية الصوت ، "مما يذكرنا القول بابن سلامة الجمحي صاحب هذه المقولة وصاحب الموقف المعرفي الداعي إلى استقلال شخصية الناقد بأدواته المعرفية وأحكامه الذوقية"(1) من هنا اعتمدنا على هذين الخطين ، المرجعية الثقافية والمحتوى الجمالي بعد بروز سطوة معظم النصوص ووحدة أثرها الفني وتوجهها نحو تحليل شفرة الخطاب المصدر إليها من الخارج / الواقع ، والذي انعكس بالتالي على شكل الوعي في المخيلة الشعرية .

وذك بالاحتماء بالذات من فيضان عصر العولمة في محاولة للنهوض "بالتراث الثقافي المصري الذي يؤلف متصلاً تاريخياً وعقلياً متماسكاً ومتكاملاً تدخل فيها عناصر فرعونية وقبطية وإسلامية وتكشف عن قدرتها على التطور والتشكل" (2) هذه الثقافة بكل أبعادها وتواترها وكثافتها تمثل مكنوناً ذاخراً لكافة الفنون وتحافظ تلك المرجعية على هويتنا الثقافية وتمهد لقراءة عوالم الشعراء الخمس مناط هذه الدراسة وهم :

- عزت إبراهيم ، في ديوان "الروح اللي طلعت النهاردة" (3)
- نبيل مصيلحي ، في ديوانه "جرح غاير في صباح القلب" (4)

- مأمون كامل ، في ديوانه "ترانيم على وتر الوجع الأزلي" (5)
- علاء عيسى ، في ديوانه "خيانة" (6)
- د. أيمن محمد جمال ، في ديوانه "مسافر في العيون السود" (7)

وهؤلاء الشعراء يعزفون على توتر اللحظة الراهنة - بدرجات متقاربة - ويجيدون فنية طرح تجاربهم حسب رؤاهم ونزوعهم الشعري . فثمة سمات مشتركة تجمع بين نصوصهم الشعرية مثل (عزلة الذات ، ثلجية العالم ، تفجير مكنونات الوعي ، الاحتماء بالتفاصيل الدافئة ، الخطاب الشعري المتفجع ، الغناء الأسيان كبديل للفقد)

شعر العامية كمرجعية ثقافية :

إن الاحتماء بالذات يعد ملمحاً -راهناً- للمحافظة على الهوية ؛ فالإنسان في ظل حركة التهميش والتشيؤ يقف مقابل الآلة ومعطيات الخطاب المهيمن الذي رسب برودة شديدة ضربت بأواصر العلاقات الإنسانية ، فتجلت بالتالي على المستوى الشعري ، فالفنون كافة تحفل بكل ما هو إنساني وتستعيد ملامحه المطمورة وتعمل على تنشيط وعيه بخلق حوار فني وتوظيف وتطوير البقاع المضيئة في تلك المرجعية بغية الانعتاق من العزلة والتشظي وصولاً لحالة التمرد والغضب كما نرى عند نبيل مصيلحي ومأمون كامل الذي يقول :

(خارطة طريق .. على خرطة جبنة .. وحزمة فجل .. تبقى النكهة لحمة عجل .. وان كان نفسك تشرب مرقة .. إقرا الورقة ....) قصيدة " خارطة طريق " .

ذلك المزج التهكمي بين المعطيات السياسية والوعي الشعبي ، يعري الخواء ، ويحفل بالتمرد حتى يصل إلى التصريح أحياناً عند نبيل مصيلحي في قصيدة "عوافين" .

(عوافين وعافية .. ع اللي قال قبلي .. عواف .. "لموا السلام / وكوموه تحت اللحاف

/ مدوا الغطا .. على شان يساع كل العرب" .. الأسئلة حبلت غضب .. والأجوبة .. مبقيتش طارحة في حجر يومنا .. غير بأشجار السكات ...)

يقيم الشاعر عبر عملية التناص مع الشاعر إبراهيم حامد - المنصص في المقطع السابق – حالة استنفار عصية على التحقق في حدود الذات الشاعرة بالعزلة والموات ، فيتمرد عليه بالسخرية تارة وبتحليله تارة أخرى ، فالصمت واللافعل تجاه تلك الحالة تستدعي الكتابة عن العولمة كما يقود طلعت الشايب " دهستنا خيول العولمة .. فالعولمة ليست في حاجة إلى عالم بلا حدود ، وبالأخص في مجال الثقافة ، فالحدود يمكن أن تبقى وتكون إلا أننا لا يمكن أن نكون مسيطرين تماماً على الأمر ، فالمعلومات تخترق الحواجز والقوانين" (8)

لم تتوقف القصيدة عند نبيل مصيلحي أمام ملمح التردي بل غاصت في أعماق الجرح وأنشدت بحدة .

(ولإن الطالع طالع مبينزلش .. ولإن النازل نازل مبيطلعش .. ولإن الحال الآن مبيتغيرش ..

فمتستناش الدور .. وبلاش نتزنق في المنوع .. لنموت ...) قصيدة " الدنيا دواير مبتكملش

يصدر المقطع حالة البرودة المنبعثة من صراع المصالح وتراجع ما هو إنساني أمام ذلك الصراع . تلك الحالة ينزع فتيلها عزت إبراهيم بطرح "حبة حاجات مهمة" في مطلع ديوانه "الروح اللي طلعت النهارده" فيشكل عن الدفء حبة والفرح والحنان والأمان والحب حبات . ليست مثالية أن تحتمي الذات من البرودة / القسوة المنبعثة من تفاصيل الحياة اليومية بكشف المطمور في النفس من إنسانيات ، وبخلق حالة صفاء تحفل بالحياة ، وبالتأني لالتقاط ما داسته الأقدام ، حتى لا يستحيل الفرد إلى مخلوق / مسخ .

وبدرجة أخرى نجد الذات عند علاء عيسى تشكل خطاباً مفعماً بالسخرية من نفس تلك البرودة يقدم للمواطن المصري إهداء ديوانه واصفاً إياه باستحقاق جائزة نوبل عن صبره الطويل ، ويوغل الشاعر في ملاحقة عوامل تهميشه بحس درامي ، وبلغة تعتمد على خلق صورة كلية عن علاقته بالمخاطب / أنت ، الذي هو تجلي آخر للذات .. يقول :

(واسرح في دوامة حياتك .. إياك تفوق .. وارفع دراعاتك لفوق .. وادعي وقول .. أستر يا رب .. إرفع يا مولانا الغضب .. ونزل طعام للمحتاجين .. نزل علاج للمحرومين .. فك الحصار ع المسجونين .. والمأسورين .. بالمرة أكل شعبنا ...) قصيدة " جحا العربي " .

ثمة صيغة محملة ، وغنية بالسخرية ، تضرب في لحم الاستسلام ، وتتعالق مع ما أنتجته قصيدة عوافين عند نبيل مصيلحي ولكن بشكل ينبع هنا من فرد / إنسان ، لا من منظور سياسي / منظور الكتلة / العرب .

الكتابة لدى علاء عيسى تنشع بحالة من السخرية التي تسعى إلى تنشيط الوعي وخلخلة المرجعية الثقافية بنقلها من حال السكون إلى الحركة / الوعي .

أما حالة الغناء عند د. أيمن محمد جمال ، فإنها تسعى إلى تأسيس حالة أنسنة للعالم والأشياء ولا تحفل بآليات الخطاب الخارجي أكثر من اعتمادها على إعداد استراحة للذات بالحلم بعيداً عن عناء التوتر والبرودة:

(يا عمر بيغني .. غناوي الحب والطيبة .. إمته نحط الرحال .. بعد السنين الكئيبة .. ونودع الترحال .. ونبات في قلب الحبيبة ...) ق " عيون الحبيبة " .

إذن بالتنقيب في عوالم هؤلاء الشعراء يمكننا توليد ملامح مطمورة ، وبتحليلها نتمكن من الوصول إلى أبعاد الرؤية الشعرية المتشابكة جدلاً وحواراً وبوحاً مع تأثيرات وترسبات ما يصدره الخارج من خطابات لا تعني سوى استفزاز تلك الذات .

شعر العامية كمحتوى جمالي :

تلعب جماليات القصيدة دوراً هاماً في تشكيل شعر العامية المصرية ، بداية لاستعمالها للمنطوق اليومي في أفواه الناس ، مروراً بالموسيقى ، سواء كانت تفعيلة أم إيقاعاً فالاستقبال الفني لدى المتلقي يكون عالياً – مثلاً – مع الموال والزجل ، لما يضربان بجذورهما في المرجعية الثقافية والذائقة الفنية لديه ولتدريب تلك الذائقة وتربيتها على التعامل بحس جمالي يتماشى مع تطور القصيدة العامية وصولاً إلى قصيدة النثر ؛ أخذت القصيدة النثرية في التخلى عن أشياء كالموسيقى التفعيلية والأبيات المنتظمة شأنها في ذلك شأن الفصحى لتعتمد على الإيقاع وتخلت عن مهارة الشاعر التي تتلخص في القول والإنشاد إلى الاحتفاء بالتفاصيل الحية المعيشة متخلية عن الصورة المركبة في قصيدة التفعيلة وأنتجت دالاً يقدم إحالات عدة ولم تتميز بالغموض كقصيدة السبعينات وعادت إلى المسار الطبيعي لبساطة وجلال المفردة .

كل ذلك كانت له تداعياته الخاصة بسبب تحول الخطاب الإيديولوجي فتحولت هي الأخرى إلى مغازلة الحياة والمتلقي بذات البساطة مستفيدة من منجزات القصيدة السابقة .

أما قصيدة التفعيلة بتركيبيتها –إلى حد ما- كانت مطروحة في ديوان نبيل مصيلحي الأول "بوح القمر" ، وبعض قصائد لعزت إبراهيم في ديوان "بنحب موت الحياة" ولكن علاء عيسى أخذ منذ البداية طريق الشاعر القوال الذي يحفل بالإنشاد ولا يغفل المتلقي :

(ولحد ما ييجي الليل .. ويمد خيوطه جدايل .. فوق الكون .. حتنادي القمرة نجومها ..

لجل ما تطلع .. ويقضوا الليل حكايات ...) قصيدة " أوعى تموت " .

ثمة علاقات تربط الليل بالقمر ، بالنجوم ، لتعكس علاقات دافئة كالحكايات التي تتبادلها الذات الشعرية مع نفسها . ولكن بتجليات أخرى ، الصورة الشعرية تتشكل عبر تواتر الأسطر بأنسنة الأشياء والعالم ومفردات الطبيعة ورؤية ذلك بشاعرية تحيل إلى تساؤل : كيف ترى ، وتتهيأ لتشكيل عالمك ؟.

(وانت صغير .. كان شعرك زيك إسود جاهل بالدنيا .. واما كبرت .. وعيونك شافت كل الأهوال .. إبتدا يبيض) ق " شيء لزوم الشيء " .

هي الرحلة إذن بالعمر سعياً وراء الحكمة وراء الإمساك بملامح الوجوه الراحلة . ثمة صورة كلية تتشكل من خلال ديوان خيانة لعلاء عيسى ، تعنى بالقول / البوح ، برهافة حسية وبصور قصيرة تنطبع على الأشياء ، إذ هي تخرج ممتزجة بذات الألفة والأسى ، وبلغة بعيدة عن الادعاء ، فالمفردات تحمل بداخلها طاقاتها الموسيقية وملامح العالم المتشكل على بنية حوارية ظاهرياً ومنولوجية دلالياً :

(تضايق .. ؟ من إيه ... ؟ م الكلمة اللي اتقالت .. ولا م الشعر اللي بيقصد يكسر نفسك قدامك .. لو منك متدقش) ق " شئ لزوم الشيء " .

ذلك الجدل وتلك الذات المتفجرة ، بطاقاتها ، وجمالياتها تنحرف قليلاً عند د. أيمن جمال قليلاً لتتكئ على الحس الغنائي ، يقول :

(أنا قلبي نايم ع الرصيف .. جعان بيحلم بالرغيف .. يشوف طابور العيش طويل .. طويل .. طويل .. يا مين يعيش ...) ق " رصيف " .

ثمة افتقاد جلي لإنسانيات تفارق الواقع ، تتشكل هنا بالصورة ، وتحلم بالرغيف ، بدفء التواصل .

جاءت المقاطع القصيرة محتشدة بطاقات شعرية تنم عن تقاليد التجارب السالفة ، تحفل بالتطريب ، إلا أن ثمة جماليات أخرى وأراض بكر ، ارتادتها القصيدة كما نرى عند عزت إبراهيم و نبيل مصيلحي .

فالقصيدة عند (عزت إبراهيم) تحفل بالأشياء الصغيرة وسرد التفاصيل ، يقدم قصيدة نثرية تكشف عن البعد النفسي للإنسان المتعب من التكرار :

(يومياً تحلف بكل الأيمانات .. إنك هتبطل تشغل نفسك بالناس .. وإن صفاءك مع خلق الله محسود ...) ق " نفس المشهد يوميا " .

ثمة ذات تبدو جلية هنا في حين كانت في بداية الديوان مع حبة حاجات مهمة مجرد ذات مختبئة وراء بنية المشهد ، هاهي تعلن بجلاء أن ذلك الصفاء مرصود وأن ثمة آخر يشارك الذات ويرهقها سعياً وريبة ونراه في معظم القصائد ، آخر يتربص بالإنسان ، ويغلق عليه كل الطرق للهرب ، فيحاول الشاعر أن يمنحه من مكنونات ذاته "حبة حاجات مهمة" في مقابل أن تتزحزح تلك البرودة :

(حبة حب صافي .. مش بس ممكن / يمنحوا البنت الخجولة .. الجرأة والاعتراف بالحب ..

للواد الخجول / لأ / دول كمان ممكن يحننوا قلب الحكومة .. وتمحي من عرض الشوارع / صورة العسكر .. وشكل المخبرين ...) ق " حبة حاجات مهمة " .

التصريح في نهاية المقطع بأشكال السطوة ، يقف مفارقاً لخجل الولد والبنت .. فالمفارقة تقوم بدور كبير في جمع التفاصيل المتناقضة كي تؤسس عملية الخلق الجمالي في الديوان ، بلا ضجيج ، وبلغة سردية مكنزة بالمشاعر تستفيد من لغة السينما في التقاط المشاهد القصيرة وفي القطع والمونتاج ، لتجمع بين المتجسد خارج الذات وبين تفاصيل الداخل .

من هنا تعمل المفارقة في أوصال تلك التفاصيل كمشرط جراح يتعامل بهدوء شديد في تشريحها بحثاً عن مواطن المرض كي ينتصر عليه بالحياة ، وعلى السقوط والتشظي بالتوحد وعلى التكرار بالصفاء والاحتماء بدفئه الخاص .

أما بديات الذات عند الشاعر نبيل مصيلحي فإنها تأخذ ملمحاً سيزيفياً لا يوهن من عزيمته ثقل الصخرة أو استحالة وصولها .. إنها تتبدى روحاً متمردة لا ترتضي سوى أن تقاتل بالشعر بغية

تحقق صورة مثال .. ذلك التمرد لا يختبئ تحت بنية المحتوى بل يقوم بعملية مراوحة بين الجمالي والإيديولوجي ويرجع ذلك إلى تلك الصورة السيزيفية القارة في الوعي الشعبي المعايشة ، تلك الذات لا تنخلع من لحم الواقع بل ترفض تبعثرها / تشظيها عبر آليات عدة ، فيعتمد على التناص مع أشعار أصدقائه ، بغية بلورة حالة جمالية من الحوار لتجابه تلك المواضعات :

(أطوي في قصة إبراهيم عطية .. مع باقي كسور الحلم .. في قلب الروح ..)

ق " محاولات الخروج من دايرة الوجع " .

تلك الهزائم المتوالية للحلم تؤسس لإنتاج رؤية مناقضة للانكسار عبر الولوج إلى الحلم حيث الحرية والفكاك :

(وبحاول أخرج م الفتارين .. الأيام .. معرفش ...) ق " محاولات الخروج "

الاعتماد على التناص لا يتوقف أمام ذلك الجدل مع التجليات المماثلة لبنية ومشروع الذات بل يمتد إلى توظيف ما هو تاريخي وأسطوري مع معطيات راهنة – لاحظ قصيدة "واد رامي جتته" .

إن مغازلة الأحداث الراهنة تارة بالرمز في تجسيد ملامح كاريكاتورية لرأس القوة العظمى وتصغيره في صورة (واد) يعني تجاوز وعلو لقيمة الإنسان العربي ، ويكشف على مستوى دلالي آخر ملامح زيف ذلك الخطاب .

يحتشد الشاعر بأسلحته / لغته ، كي يواجه صلف الآلة العسكرية ، فتتخلق في النص مفردات (المتسوجر ، نعكش جنونته ، متخطط جسمة ، مطرطأ ودناته) ..

(وطنين النحل العربي .. داخل صناديق الخوف..)

تلك الرغبة المدمرة عند الواد الكاوبوي التتري تهدر حضارات عريقة في حين يتحصن هو بمسوح دينية وتاريخية تتهاوى داخل بنية القصيدة التي تتشكل على شكل لوحات مغلفة برسالة تتصدر مقدمة بداية الديوان ؛

بالإضافة لاعتماد الشاعر في بعض القصائد على التناص يستفيد من صيغة التكرار في قصائد (محاولات للخروج من دايرة الوجع ، واد رامي جتته ، مؤمن جداً بتلاقي الأرواح) تلك الصيغة الأسلوبية مكنت الشاعر من العزف على لحن أوجاعه كما هو عند (مأمون كامل) ولكن بصورة توحي بالتمرد :

(طيح ودبح في السكات .. مش بعيد .. يرجع حمامك اللي هاجر من ضياك ...) ق " جرأة "

ما بين مفردتي طيح والمعنية بالزمن وبين الحمام اللي هاجر ، تتشكل البنية المصغرة ، لفقدان الحلم والإيمان بعودة صورة مثال لذلك المخاطب، إنها روح فاض بها الكيل فتمردت وأنشدت.

وبانحرافة ما عن شكل الذات وأداءها الجمالي الهامس عند (عزت إبراهيم) وبدراميتها المتمردة عند (نبيل مصيلحي) ، تجيء في ديوان " ترانيم على وتر الوجع" للشاعر مأمون كامل كتنويع آخر على نفس الوجع ليحلل خطاباً غير متسق وتمرداً معلناً يجمع بين نقيضين ، بين صور بريئة تستمد صفاءها من دفء الماضي أو فراق الأحبة وبين السخرية الأصيلة من المعطى الخارجي :

(دستور دستور أول سايز .. دستور هيقول لك في الأول .. أمتنا دي أمة عربية ..

واللي هيقول آه في البصرة .. هتحس بوجعه الشرقية ...) ق " ترانيم على لحن الوجع الأزلي " .

ثمة تبعثر حادث / راهن يتم تعريته شعرياً بصيغة ساخرة ، فبعد إقامة الشاعر أكثر من عشرين عاماً في قصيدته الطويلة شندويل حتى تجاوزت العلاقة بينه وبين قصيدته حد الانصهار ، صارت وجهه ، ينادى بها ، ويعرف بها ، ولم يكن أبداً شاعر القصيدة الواحدة . وإن غطت بجمالياتها الثرية على قصائد أخرى كانت بحق قصيدة الصالة المصرية المعبرة عن الارتباط بالأرض لكنه اصطدم بديوانه الثاني بزيف الخطاب الثوري وتحوله عنه فكانت إذن حدة الخطاب الشعري لديه لها ما يبررها :

(واقول يا حبيبتي يا بلدي .. واحبك ليه .. حبيبتي يعني ساتراني .. ولو في الشدة سنداني ..

دانا دمي اللي رخصته كتير على شان ميحميكي .. رخص بيكي ...) ق " ولا تموتي " .

لم تكن الحبيبة كياناً مصمتاً أو مثالياً يضرب في المطلق ، إنما هي كيان حي نراه في "شندويل" ديوانه الأول ، كيان يتنامى ويتساند على ذاته لينهضا معاً / الشاعر والوطن . لكن ثمة تحولات أخرى خلقت خطاباً شعرياً حاداً ينتقد ويعكس حالة من الحسرة وترسيب الحزن الذي نراه في قصائد (شجرتين ، غريب السويس ، شنطة سفر) حيث يزاوج الشاعر بين القصائد الدافئة الهامسة وبين القصائد الساخرة ليجمع بين خطابين بينهما تقف هوة الزمن الذي استدار عليه :

(يا شوكة في سكة الظالم .. وضحكة في سكة المظاليم .. بوصيك ياد يا إبراهيم .. لبعد ما اموت .. لا تنساني .. ولا تكتبش غير نفسك ..) ق " إليه " .

مشروعية هذه الذات مبنية على الاتساق (ولا تقتبس غير نفسك) وهي طوال الديوان تتمسك بتاريخها المضيء وتتمرد على واقع مستفز بلغة خاصة .

الخلاصة :

نخلص بأن تبديات الشعرية في الأعمال المدروسة قدمت خطاباً يتراوح بين الحس الدرامي الحافل بسمات جمالية تمكنت من إنتاج النص الشعري كالتناص والاعتماد على لغة تستفيد من السرد والتصوير والتقطيع السينمائي إلى جانب خطاب آخر يحفل بالإنشاد ويفيد من صيغة التكرار كموتيفة جمالية مع مصاحبة الموسيقى التفعيلية والتورية وصنوف المجاز الأخرى ، حيث أنتجت في النهاية رؤية موازية للراهن وبدا النص النثري الوحيد عند (عزت إبراهيم)

قائماً على جماليات قصيدة النثر المعاصرة التي بدأت تتجلى في أوائل التسعينات عند بعض الشعراء الذين أفادوا من سابقيهم من شعراء العامية المصرية وخلقوا لأنفسهم لغة تمكنت من القبض على حيوية وحركة الواقع .

تلك الكتابة عند الشعراء الخمسة تميزت بخصوصية عوالمها وبجدية الطرح والرؤيا التي صاغها واحتواها الخطاب الشعري لديهم مبتعدة عن المفردات المستغلقة بل كانت منسجمة في حرارة ودفء يقوم بتعويض ما هو إنساني ومفتقد فبدت لغة التمرد أحياً والتداعيات عبر جمل شعرية ذات حس خاص .

الهوامش :

1. أ. د. أحمد يوسف – نحو النص في فكر مندور – كتاب قضايا الإبداع والرؤى المعاصرة – مؤتمر الشرقية الأدبي عام 2002م – الهيئة العامة لقصور الثقافة .
2. أ.د. أحمد أبو زيد – الإصلاح الثقافي والهوية – كتاب الإصلاح من منظور ثقافي – مجموعة باحثين – مؤتمر أدباء مصر بمدينة الأقصر 2004م – الهيئة العامة لقصور الثقافة .
3. عزت إبراهيم – الروح اللي طلعت النهاردة – سلسلة إشراقات جديدة – الهيئة المصرية العامة للكتاب 2004م
4. نبيل مصيلحي – جرح غاير في صباح القلب – طبعة خاصة – 2004م
5. مأمون كامل – ترانيم على وتر الوجع الأزلي – مخطوط –
6. علاء عيسى – خيانة – طبعة خاصة
7. د. أيمن محمد جمال – مسافر في العيون السود – طبعة خاصة 1993م
8. أ. طلعت الشايب – دهستنا خيول العولمة - الأدب والتحديات الراهنة – مجموعة باحثين - مؤتمر إقليم شرق الدلتا الثقافي بمدينة رأس البر بدمياط 2003م

الشهادات الإبداعيّة

شهادة إبداعية

بهي الدين عوض
\ الشرقية \

تمهيـــد :

الأدب هو ذلك الحلم العبقري الذي وُلد مع الإنسان منذ أن فجر على الأرض حركة الحياة وصاغ بها حضارته وثقافته وتراثه الإنساني ، ومن رحم الأرض ومسارات التاريخ خرج الأدباء ومعهم لمحات من فيوضات الرحمن ، لأن الله الخالق البارئ المصور قد اختصهم بهذه النعمة ، ولهذا أصبحت هذه النعمة أمانة في أعناقهم ، منذ أن خطَّت أقلامهم على الأوراق دفقاتهم الإبداعية وصارت حقاً مشاعاً للجميع . ومن حق الله عليهم أن يضعها في ميزانه العادل ، ومن حق الوطن والناس أن يحاسبونهم ويحاورونهم على كل ما يكتبوه . بهذا المنطق الذي أدركته دخلت تحت مظلة الأدب ، أكتب ما يمليه على ضميري في حق الوطن والناس والأرض والماضي والحاضر والمستقبل بل الإنسانية بأسرها ومن هنا يقتضي مني الواجب أن أوضح للقارئ من هو كاتب هذه السطور ؟ وما هي تجربته الإبداعية وسيكون تناولي فيها من ثلاثة محاور : أولاً : بطاقة تعريف ، ثانيا : مصادر الإلهام في تجاربي الإبداعية ، ثالثا وأخيرا : الوقوف عند محطات إبداعاتي في مرحلة أسفاري .

أولا : بطاقة تعريف :

- الاسم : بهي الدين محمود عوض . الاسم الأدبي : بهي الدين عوض .
- الميلاد : المحمودية شرقية 1937 .
- المؤهل : ليسانس آداب جامعة القاهرة 1956 ودراسات عليا فى التاريخ .
- الوظيفة السابقة للمعاش : مدير عام ثقافة الشرقية ثم مستشارا ثقافيا لإقليم شرق الدلتا الثقافي .
- النشاط في مجال الحركة الأدبية : عضو اتحاد الكتاب ، عضو نادى القصة ، عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية .
- العمل حاليا : رئيس قسم ثقافة وأدب بمجلة صوت الشرقية التي تصدر عن المحافظة ، وجريدة الشراقوة التي تصدر عن المجلس الشعبي المحلى .
- **الأعمال التى صدرت لى :**

1) أنشودة البطل : رواية صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة 1981م .

2) الفارس الآتي إلينا : م مجموعة قصصية صدرت على نفقة المؤلف 1979م .

3) عيون في وجه القمر : رواية صدرت عن الهيئة العامة للكتاب 1987م . سلسلة الرواية العربية .

4) سنوات الحب والموت : م . قصصية صدرت عن الهيئة العامة للكتاب 1988 م سلسلة أدب أكتوبر .

5) ثأر الموتى : م قصصية صدرت عن الهيئة العامة للكتاب 1989 م سلسلة قصص عربية .

6) رائحة النبع : رواية قصيرة صدرت عن الهيئة العامة لقصور الثقافة . سلسلة أصوات أدبية 1994 م

7) أحلام الشموس الغاربة : م قصصية صدرت عن إقليم شرق الدلتا الثقافى 1997 .

8) الخيول الشاردة : رواية صدرت عن اتحاد كتاب مصر 2... م .

أعمال تحت الطبع وأخرى تبحث عن النشر :

روايات :1 – عطر الدم 2 – وشم الماء 3 – الترحال في زمن الريح

4 – قبس من وهج الروح .

مجموعات قصصية : 5 – أصداف في قاع النهر . 6 – الطائر الأزرق .

الجوائز التى حصلت عليها :

1) حصلت رواية أنشودة البطل على الجائزة الثانية في مسابقة نادى القصة سنة 1974 م .

2) حصلت القصة القصيرة وغنت البنادق أنشودة القمر : على جائزة الثقافة الجماهيرية سنة 1975م .

3) حصلت القصة القصيرة الوسام على جائزة المجلس الأعلى للشباب 1976 .

4) حصلت القصة القصيرة حكاية عرس في قريتنا الخضراء على جائزة المراكز الثقافية 1977

5) كرمتني الهيئة العامة لقصور الثقافة في مؤتمر أدباء الشرقية الأول 2..2 م وذلك بالحصول على جائزة التفوق في إثراء الحركة الثقافية في مصر .

ثانيا : مصادر الإلهام فى تجاربى الإبداعية :

* الأديب لا يأتي من فراغ ، وإنما يكون من تلك الطاقات المتنوعة ، أولها التي اكتشفها في نفسه وهى الموهبة ، وبعد ذلك ما أكسبه بها من عوامل كثيرة حتى يتضافر كل ذلك في مكونات نفسه الإبداعية التي يصير بها أديبا ، وفى إطار ذلك كنت ذلك القلم . ومصادر إلهامي في ذلك كثيرة أنجزها في عوامل ثلاثة : القراءات المتعددة والمكثفة ، ومسارات عمري ، كيف استفدت إبداعيا وكيف تعاملت مع منظومة الحياة ، وأخيرا الشخصيات التي تأثرت بها فكريا وإنسانياً بل وتشكيلياً في دراما العمل الروائي الذي أقدمه ..واستعرض ذلك على هذا النحو :

(أ) القراءات المتنوعة والمكثفة كانت الزاد والحصاد :

نشأت في أسرة محبة للقراءة وليست الأسرة بمفهومها المحدود وإنما الأسرة بمساحتها الأشمل . فاخوتي الكبار كانوا محبين للقراءة ويقبلون عليها بنهم شديد ، وأولاد عمومتي كذلك ، خالي المحامى والمفكر والمثقف . كل ذلك أرسى في رأسي ماهية القراءة وأهمية أن يكون الإنسان مثقفا ومشاركا بإيجابية في حركة الحياة وبدأت القراءة وأنا في المرحلة الابتدائية وما زلت بها حتى نهاية دراستي الجامعية وحتى الآن فهي بالنسبة لي الغذاء والرواء والطاقة التي تدفعني إلى الحياة بقوة .

وأذكر أنني في نهاية المرحلة الثانوية كنت قد قرأت لمعظم الأدباء والمفكرين والمؤرخين المصريين . وكانت قراءاتي متعددة ومتشعبة ومكثفة في كافة مجالات المعرفة الإنسانية : الدين والتاريخ والسياسة والأدب والاجتماع والسياسة والاقتصاد واستحوذ الأدب والتاريخ على لبى فأقبلت عليهما بنهم شديد والذين قرأت لهم : المنفلوطى والرافعي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وطه حسين والعقاد ود. محمد حسين هيكل ومحمود تيمور ويحيى حقي وإحسان عبد القدوس وإبراهيم عبد القادر المازني ومحمد عبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشرقاوي وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس .. ، وقرأت كثيرا في التراث ما هو ديني وما هو حضاري مثل : الأغاني للأصفهاني وعيون الأخبار لابن قتيبة وللجاحظ وصبح الأعشى للقلقشندى وخطط المقريزى وغيرهم والسيرة الشعبية كلها والملاحم : الإلياذة والأوديسا والشاهنامة وجلجامش والإنيادة لفرجيل ، وأعجبت كثيراً بالأدب الروسي قبل الثورة البلشفية فقرأت : لتولستوى وإيفان تورجيف ، دستوفسكى ، تشيكوف ، زاخروف ، مكسيم جوركى ، ومن الأدب الفرنسى : فولتير ، جان جاك روسو ، منتسيكو ، فيكتور هوجو إسكندر دوماس الكبير والصغير ، اندريه مالرو ، فرنسوا ساجان ، فرجينيا ولف ، جيمس جويس .وكذا نماذج من الآداب : الإنجليزي واليوناني والأمريكي والسويدي وأمريكا الجنوبية وعلى رأسهم جارسيا ماركيز .أعجبت كثيراً بأعمال بعينها : كل أعمال المازني ومحمد عبد الحليم عبد الله وتأثرت بها كثيرا . والأيام وعلى هامش السيرة والمعذبون في الأرض لطه حسين والأرض للشرقاوي ، وثلاثية نجيب محفوظ وملحمة الحرافيش وكل مجموعات يوسف إدريس في القصة القصيرة ومن الآداب العالمية : جسر على نهر درينا للكاتب اليوغوسلافي إندريه جريفتش ، والمسيح يصلب من جديد للكاتب اليوناني نيكوس كازانتراكيس ، وتسى سليلة دير برفيل للكاتب الإنجليزي توماس هاردي والبؤساء لفكتور هوجو والكوميديا الإلهية لدانتى ، هذا ما أذكره ويراودني كثيراً عند البوح في مجال التذكير .

ولم أبدأ الكتابة إلاَ بعد إبحاري في عالم القراءة وطفت بها شرقا وغربا . ولهذا عندما كتبت كنت أجد البراح والروافد والفيوضات والأنهار والشموس والأقمار ، هكذا رأيت أن الأديب يجب أن يكون على هذا المنوال من الثقافة .

(ب) مسارات عمرى كانت قطوف الحصاد لتجاربى الأدبية :

الإنسان في الأصل سيرة وبقدر ما يمر به من أحداث تتشكل شخصيته . إضافة إلى ما لديه من مقومات فطرية ولدت معه ، وحياتي قد مرت بأحداث كثيرة ومفاجآت ومفارقات وغير ذلك ، ولولا الغرس الأول في طفولتي ما استطعت أن أواجه هذه التحديات .

ولدت ونشأت في ضواحي القاهرة (مدينة عزبة النخل) وذلك في أواخر الأربعينات من القرن الماضي وهناك كانت كل المساكن عبارة عن منزل بحديقة ويسكنها عدد كبير من الأجانب الإيطاليين واليونانيين وكانت عزبة النخل تجاور منطقة المرج وكفر الشرفاء وهما عبارة عن مساحات هائلة من النخيل ، وإذا اتجهنا شمالا فهناك عين شمس والحلمية ، يضاف إلى ذلك أنني كنت أسافر مع أسرتي على الدوام في الإجازة الصيفية إلى قريتنا المحمودية ، حيث يلزمنا عمى الأكبر عمدة القرية بالتواصل العائلي دون انقطاع . فكنت بين سكنى وقريتي أعيش هذه الثنائية الجميلة بين الطبيعة البكر وروائعها ، وقد تشكل وجداني بالمكان تشكيلا كبيراً وبرز ذلك في أعمالي الأدبية .

وتوالت الأحداث الجسام ، فقد انتقلت أمي إلى رحمة الله وهى في شبابها الغض بعد عودتها من الحج ، وبعدها بقليل مات ابن عمى الشاب الفتى في العام الذي حصل فيه على بكالوريوس الطب ، وكان مرتبطا بأمي ارتباطا شديدا فهي خالته ، وكانت تؤيده في أجمل قصة حب لإحدى فتيات قريتنا ، والعائلة ترفض وهو يصر ، وأصبحت هذه القصة من ملاحم الحزن للعائلة بل القرية بأسرها ، وبعد ذلك بثلاثة أعوام ، عام 1951 مات عمى العمدة الذي أمضى في مهمته أربعين عاما ، وصدمت العائلة والقرية بموته حيث كان محباً للعدل كريماً سخياً ، كل ذلك سجلته في ذاكرتي ووجداني ، فكان فيضا من المشاعر والأحاسيس ، وكنت فى حياتي الدراسية محباً للأنشطة الخارجية في كل مراحل التعليم ، حيث انتخبت فى الجامعة رئيسا لاتحاد الطلاب بكلية الآداب ورئيسا للجنة العلاقات الخارجية باتحاد الجامعة ، وقد أكسبتني تلك التجارب زادا أفادني فى حياتي قاطبة ، وبالطبع كانت العملية الإبداعية حينذاك ترسم خطاها . وامتد نشاطي إلى المجلس الأعلى للشئون الإسلامية حيث كانت له نشاطاته داخل الجامعات المصرية ، وتوليت مسئولية النشاط بكلية الآداب ، واشتركت فى معسكر أبى بكر الصديق الذي يقيمه المجلس بالإسكندرية فى شهور الإجازة ، وفيه تعرفت على شعوب العالم : آسيا وأفريقيا وأوروبا وأمريكا الجنوبية وكانت فرحتي عارمة عند تخرجي وتعييني بوزارة الثقافة 1965 أخصائي متابعة بالوزارة فى القاهرة ، ثم باحثاً بمركز وثائق وتاريخ مصر الحديث والمعاصر ومع رئيسه أستاذي أ.د محمد أنيس الذي يدعو إلى إعادة كتابة تاريخ مصر الحديث ، واطلعت فى هذا المركز على الكثير من الوثائق والمخطوطات ومسودات المحادثات والمفاوضات المصرية ، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل شاركت فى منظمة الشباب وكنت أمينا للشباب لقسمي الدقى والعجوزة ، وقد أكسبتني كل تلك الاحتكاكات تجاربا خصبة .

وشاركت فى حرب 1967 وحضرت أحداثها الجسام حيث كنت فى كتيبة سرية مدفعية السواحل بالعريش ، وأصبحت هذه الأحداث هي مصدر البوح لكثير من أعمالي الأدبية وأولها رواية أنشودة البطل المستوحاة بصورة حية من أحداث هذه الحرب ، وعندما سافرت إلى السعودية للعمل ألهمتني القرية وعذاباتها الكتابة ، فكتبت روايتين (عيون فى وجه القمر ، الترحال فى زمن الريح) أما عملي فى الثقافة قرابة أربعين عاما ، فكنت فيها محباً للعمل الثقافى منتزعا عنّى جلباب الوظيفة ولذلك شاركت فى إعداد وتنفيذ والإشراف على كثير من

المؤتمرات والمهرجانات وقد أشرفت على النشاط الأدبي 25 عاما بالثقافة من 1969 إلى 1994 ، وبعد المعاش شاركت مع مركز إعلام الجنوب فى إقامة أروع تجربة أدبية ما زالت حتى الآن حية ، وهذا بفضل القائمين عليها والمشجعين لها : أ . إلهام العوامرى مدير المركز وأ . أحمد عمارة هاشم مشرف النشاط الأدبي ومسئول الإعلام السكاني .

هذه الأحداث علمتني كيف يكون التعامل مع المكان شكلا ومضمونا ومعنى ، وكيف أعايش الزمان عمراً أبدياً ، وكيف أطرح القضايا والأفكار ، وعندما أمسك بالقلم وأنثر الأوراق يكون لا شئ حياً فى ذاكرتي ويوحي فى سطوري التي أكتبها .

(جـ) الشخصيا ت الرامزة التى تأثرت بها وكانت النموذج للشخصيات فى أعمالى الأدبية :

الإنسان مدين بالطبع يؤثر ويتأثر وبقدر مقومات الشخصية يكون صدى التأثير وهناك شخصيات رامزة كان لها التأثير الدائم فى حياتي ، أستحضرها فى المواقف وعند الشدائد وعند خلو النفس بنفسها ، وهناك أيضا شخصيات أخرى لموقف ما أو قضية أو فكرة لها أيضا دورها ولكن ليس لها صيرورة التأثير . وقد أثرت هذه الشخصيات الرامزة في كل أعمالي ، فعند البوح الأدبي استنفرها في نفسي فتأتي في مخيلتي بكل ما يخصها وعندما أصيغ شخوصها تكون من دم ولحم وحياة وحركة . ومن هذه الشخصيات : " أبى " رحمه الله كان شخصية فريدة من نوعها .. محباً للحياة ثرياً كريماً ذو نجدة ومروءة وديمقراطياً معنا ويحبنا حباً عميقا ، وكذا " أمي " الطيبة المتدينة الورعة الموصولة دائما بالسماء أصحو على قرآنها وتسبيحها وصلاتها والمحبة لأهلها حباً أسطورياً ، والتي توفت في عمر الشباب . و " جدتي " لأمي هذه الشخصية القوية ذات المهابة وكان الكل يحنى الرأس لها ، والتي كانت تجمع كل شباب العائلة لتحكى لهم في ضوء القمر صيفاً أو على جمرات النار في الشتاء أحاديث وأقاصيص قريتنا ، لعبت هذه الشخصيات دورا رئيسيا في أعمالي الروائية (عيون في وجه القمر) (قبس من وهج الروح) (الخيول الشاردة) وعلى المستوى الممتد من العائلة "خالي المحامى" المثقف الذي عاش أحداث ثورة 19 واسترسل معايشا للحركة الوطنية ، و " خالي الأكبر " الورع التقى المحب للفقراء والبسطاء من أهل قريتنا والذي لم يكف عن قراءة القرآن أبدا ، و " عمى العمدة " القوى ذو الإرادة الحديدية عمدة القرية العادل في الحق ، والذي يفتح بيته لكل الضيوف والفقراء والمحتاجين ، و " أخي الأكبر " و ابن عمى الذي مات في فجر الشباب وأخوه الأكبر الذي كان يلتهم القراءة التهاماً .

كل هؤلاء سجلتهم واستحضرتهم في كثير من أعمالي الأدبية .

وعلى المستوى الديني كان الشيخ المهيب النوراني " محمد حافظ التيجانى " شيخ الطريقة التيجانية الذي ولد فى أشمون 1897 وتوفي في 1978 أقبلت عليه وهو في عمامته ولحيته البيضاء وملابسه البيضاء وحدثني منفرداً عن صفاء النفس وبهاء الروح وعلاقة الأرض بالسماء حديثا فيه السمو والطمأنينة والسكينة وتجسدت ملامحه في ذاكرتي حتى اليوم ، وما زلت موصولا بأحاديثه رغم رحيله من ربع قرن ، واستشرفته في معظم أعمالي الروائية

(عيون في وجه القمر ، رائحة النبع ، وشم الماء ، قبس من وهج الروح ، الخيول الشاردة ، الترحال في زمن الريح) وهناك شخصيات دينية عظيمة تعاملت معها مثل فضيلة الشيخ

المرحوم : محمود أبو هاشم وفضيلة الشيخ : محمد الغزالي وأحاديث قطب الإسلام الكبير الشيخ الشعراوي .

وعلى المستوى القومي كان الزعيم جمال عبد الناصر الذي كنت أرى فيه تاريخ الأمة العربية المعاصرة فهو رمز للصمود والتحدي الذي لم يحن الرأس أبدا كان هو الخليفة الوطنية والبعد الإستراتيجي عند طرح المواقف والمشاهد في أعمالي الأدبية . وهناك الكاتب الكبير الجسور سعد الدين وهبة ويوسف إدريس والدكتور سعيد عبد الفتاح عاشور شيخ المؤرخين العرب والدكتور محمد أنيس والدكتور أحمد فخري أساتذتي في الدراسة . كنت معهم أرى فيهم أمة العرب وتاريخها وحضارتها . وكبريائها والوطنية الصادقة فى أجمل صورها .

ثالثا : الوقوف عند محطات إبداعاتى في رحلة أسفارى الأدبية :

ما إن أمسكت بالقلم ووقفت على عتبات دنيا الأدب الرحيبة حتى أدركت أهمية الأمانة التي أتحملها وكانت تحضرني دائما الآية القرآنية : " والقلم وما يسطرون . ما أنت بنعمة ربك بمجنون " ، ولهذا أصبح كل سطر أخطه على الأوراق استوحى فيه ضميري وعقلي وقلبي دون أن أفقد حرية البوح وأقيد نفسي بالقيود الغليظة . أما مضمون ما رأيت أن أكتبه فكان في الأساس منتميا إلى الأرض والناس والهوية والانتماء وأوجاع المعذبين وأفراح المتفائلين أردت أن يكون الأدب إنسانياً بمفهومه المطلق دون التقيد بمدرسة نقدية معينة أو الخضوع لأيدلوجية محددة ، فقط آخذ ما تراكم فى صدري ووجداني من أحداث وقضايا وما يعانيه الناس من مشاكل وما يرونه من أحلام وأماني وما عشته أنا من أحداث واكبت عمري وكان لها مدلولها الفكري والثقافي . وكل عمل كتبته يمثل مرحلة إبداعية في حياتي الإبداعية وله أجواؤه النفسية والفكرية ، وسأتناول ما كتبته ونشر في ترتيب زمني دون أن أتناول مضمون العمل فهذه قضية النقاد ، وإنما سأعرض فقط الأجواء النفسية والمناخ العام الذي يحيط بالعمل عند بدء الكتابة وذلك على النحو التالي :

1) <u>الفارس الآتي إلينا</u> : مجموعة قصصية صدرت في 1979 – هذه المجموعة هي حصاد ما كتبته في أواخر الستينات وأوائل السبعينات وآثرت أن أتعامل مع هذه النصوص بآليات القص المتعارف عليها : تماسك البناء . التشويق . النهاية غير المتوقعة . وهذا العمل عزيز على نفسي بحكم أنه أول عمل يصدر لي . كما فازت فيه قصتان على مستوى الدولة " وغنت البنادق أنشودة القمر " فازت بمسابقة الثقافة الجماهيرية في 1975 وقصة " حكاية عرس في قريتنا الخضراء " بجائزة المراكز الثقافية 1977 ، وبه أعمال مازلت متأثرا بجمال ما فيها وبصدق ما كتبته فهي حالات من البوح المبكر جداً في بواكير عمري الإبداعي وهى " قطعة من اللحم – نظرة إلى الشاطئ الآخر – جولة في قلب الظلام – قطرات من نبع قديم "

2) <u>"أنشودة البطل"</u> رواية صدرت من المجلس الأعلى للثقافة 1981 وتمثل هذه الرواية مرحلة هامة في عمري الأدبي فهي التي أدخلتني دنيا الأدب بحماس شديد ، فهي الرواية الفائزة بالجائزة الثانية في مسابقة نادى القصة 1974 ، وهى التي جعلتني أتحاور طويلا مع الأديب الروائي الفارس الشهيد يوسف السباعي ، وقبل كل ذلك أن كل ما فيها صادقاً : الأحداث – الشخوص – القضايا ، فهي مستوحاة من أحداث حرب 1967 ، حيث كنت مشاركا في هذه الحرب بمدفعية السواحل بالعريش ، ورغم حجم النكسة إلا أنني كنت أبحث عن مواقع البطولة سواء كانوا أفراداً أو جماعات ، وبالفعل وجدتهم لأن موقعي دافع ببطولة ولم يستسلم ، وهناك

مواقع كثيرة فعلت ذلك . وتناولها بالنقد إعجاباً كل من المرحوم الناقد الكبير : جلال العشري والكاتب المبدع : عبد العال الحمامصى .

3) " عيون في وجه القمر " رواية صدرت عن الهيئة العامة للكتاب سنة 1987 كتب هذه الرواية في الغربة وأنا في السعودية ، وأول بوح لكتابتها كان في مدينة " عنيزة " ، أسرتني المدينة بجمالها ونخيلها وشيوخها ونسائها وكنت في عودة من العمرة ، استحضرت هذه المدينة بجمالها الأخاذ مشاهد قريتي " المحمودية " ، وعندما اتجهنا إلى الصحراء المترامية وكان القمر بدرا صحا الماضي عارما في رأسي ، تذكرت جدتي لأمي عندما كانت تجمعنا صغاراً في ليالي القمر ، وتحكى لنا حكايات بيضاء وخضراء عن قريتنا وعن جذورها الممتدة زماناً أبدياً في الوطن . وامتلأ قلبي بالأحاسيس والمشاعر .وما أن وصلت إلى الرياض حتى بدأت بالكتابة مستحضراً كل مشاهد قريتي بشيوخهما ، جدتي .. أبي .. أمي ، الشيخ المهيب وشخصيات أخرى ، وكنت أثناءها في حالات من الوجد والشجن المصري الأصيل أبحث عن الفطرة الصادقة التي أبدعها الله فينا ، استغرقت عاما وانتهت سنة1977 م ، وقد أعدَّ لها الشاعر المبدع والناقد الأدبي الكبير أ.د صابر عبد الدايم فصلاً كاملاً للدراسة في سنوات كلية اللغة العربية بالزقازيق ، وبها قبلت عضواً في رابطة الأدب الإسلامي الكبير (أبو الحسن الندوى) من الهند وفيها يستحسن ما كتبه .

4) سنوات الحب والموت صدرت عن الهيئة العامه للكتابة سنة1988 م

ظلت تجربة الحرب التي شاهدتها ولم تنتهي رغم ما مر بها من تطورات. فرحت أسجل أعمالا قصصية قصيرة عنها في كل مراحلها من سنة 1956 م وحتى حرب العبور ، واكشف عن السجايا العظيمة التي يتمتع بها الشعب المصري ،وأوضح البطولة بكل محاورها العسكرية والسياسية والاجتماعية وصياغتها من قلب المعارك التي امتزج فيها الحلم بالدم والأمل بالنار والأهازيج بدوي المعارك ، وتناولها نقاد كثيرون : جلال العشري ـ أ.د محمد حسن عبد الله ، أ .د يوسف نوفل ـ أ . د صابر عبد الدائم ـ أ . د حسين على محمد .

5) ثأر الموتى : م. قصصيه صدرت عن الهيئة العامة للكتاب سنة 1989

استوحيت نصوص هذه المجموعة عندما كنت في زيارة للإسكندرية 1985 ، فجَّر البحر وعناق الأمواج وزئير الرياح والطيور المهاجرة في لجته .. فجَّر كل هذا في ذاكرتي بعض الحكايات والمشاهد والمواقف من الزمان الجميل الذي ولَّى ، فرحت أكتب ما ثار في نفسي . ورأيت أن تكون معظم النصوص من الأدب الإنساني مستخدما بعض آليات التجريب في آليات القص . وهي تبحث عن الإنسان المصري الذي يعطى في صمت ، ويعمل وعرقه ممتزج بالتراب ، ويغني بحب للمعذبين في الأرض ، ثم يتوسد القبر ونفسه في سكينة وطمأنينة .

6) رائحة النبع :

رواية قصيرة صدرت من الهيئة العامة لقصور الثقافة عام 1994 وهذه الرواية حقيقية وصادقه في كل وقائعها وهى تحكى قصة حب عذري شفيف عفيف بين أثنين من أبناء البراري ، وقد عايشت هذه القصة بكل وقائعها وهزتني الأحداث وسحرتني طبيعة بلاد البراري ، الأسرة الفاتنة وكان ذلك في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي ، وعندما كنت في زيارة

لأخي المهندس الزراعي الذي يسكن هذه البلاد ، أما الذي استدعى بواعث البوح لكتابة هذا العمل عندما شاهدت في 199. ما حل بهذا المكان العذري الأسطوري ، كتل من الخراسانات المسلحة الشائهة ، فرحت أكتب بعد هذه المشاهدة ، وهي صيحة أردت أن أبثها لأوضح كيف يضيع القبح بالجمال والشر بالخير والمادة بالروح وتناول هذه الرواية بالنقد كل من : أ الدكتور جمال التلاوي وأ. الدكتور صلاح السروي والناقد محمد محمود عبد الرازق .

7) " أحلام الشموس الغاربة " مجموعة قصصية – إقليم شرق الدلتا الثقافي 1997

هذه المجموعة أري نفسي فيها ، فقد جاءت بعد تجارب طويلة من النصوص الإبداعية ونثرت فيها فيوضات من ذاتي فهي تمتلئ بالأحاسيس والمشاعر وجوانب كثيرة من مشاكل الحياة ومعظمها يخصني ، وكتبتها وأنا في حالات من الوجد والشجن والحزن ولكنه الحزن الشفيف الذي لا يرمي الزمن ولا الناس بسهام الكثيرة .

8)الخيول الشاردة – رواية صدرت عن اتحاد كتاب مصر عام 2...م

الذي أشعل فكرة الكتابة لهذه الرواية هو الانتفاضة الفلسطينية الأولي 1987 وعند البوح أبحرت في قلب الزمان العربي كله مستخرجا منه اللؤلؤة والجواهر واستحضرت مقومات تاريخ هذه الأمة روحها ومقدراتها ، متحديا مظاهر الانكسار ، وكتبتها في إطار تجريدي رمزي تغلب فيه روح الأسطورة ومتجاهلا الزمان والمكان لتكون للزمن كله وللمكان كله ، وكتب عن هذه الرواية أ . د السيد الديب والروائي محمد جبريل وأ .د صابر عبد الدايم و أ .د حسين علي محمد وأ.د مرعي مد كور .

وفي النهاية هذه الشهادة هي من عمري الأدبي ، وبها أختتم بأن القلم في يد الكاتب لن يتوقف طالما كان مغموسا في دمه ، مغسولاً بعرقه ، معطر بدموعه ..

والله لا يضيع أجر من أحسن عملا .

تجربتي مع الكتابة
الكلمة عصمتي من المرض النفسي
مصطفى الأسمر \ دمياط \

بدأت علاقتي بالكلمة من أكثر مما يزيد عن نصف قرن ، ربما أثر انقطاعي المبكر عن المدرسة - أولى ثانوي نظام التوجيهية - وأنا لم أتخط بعد عامي الـ 13 فتحررت من قيود المدرسة ، وربما لمرض شخصه الأطباء عن طريق الخطأ (درن عظام) ، وربما نتيجة جراحة بالعينين قبل أداء امتحان الشهادة الابتدائية لأصبح من لابسي النظارات الطبية سميكة العدسات ، وربما (لصرع) حط على زائراً ثقيل الظل وعمري 12 عاما لم يطلق سراحي من قيود سجنه إلا وأنا على مشارف السابعة عشر ، وربما لمزاولتي مهنتي النجارة والتجارة - بالنون والتاء - فمكنني هذا من الالتقاء بنماذج عديدة ومتباينة من البشر ، أتوا من بقاع مصر المختلفة لشراء (الموبيليا) من معارض دمياط ومن بينها معرض والدي ، وربما لأن السكن كان حارة فقيرة بحي شعبي حيث يحترف سكان هذه الحارة من الرجال حرفاً بسيطة (نجار طبالي وقباقيب حمام خشبية / سقا محدودب الظهر يحمل "قربته" الجلدية الممتلئة بالماء من "طلمبة البلدية" ، يطوف بها على المنازل ليفرغ ما بها من ماء "بأزيرة من فخار" / "عربجى" كارو يسحبها حمار هزيل / فقي شبه كفيف يمر على دكاكين الحارة في الصباح الباكر ليقرأ بجوار الأبواب قصار السور طلبا لتوسعة "رزق" على صاحب المحل أو حفظا له من العيون الحاسدة) ، أما النساء فكن قريبات الشبه من نساء لوحات فناننا الكبير محمود سعيد خصوصا امتشاق القامة وإيماءات العيون واكتناز الشفتين وثورة النهدين ...

من يوم بدأت الكتابة وحتى هذه اللحظة يقحمني بين الحين والحين سؤال لحوح لم أجد له بعد إجابة شافية: لماذا جاء الاختيار للكلمة المكتوبة ولم يأت الانحياز للنغمة المسموعة أو اللوحة المرئية؟ ولماذا كان الحب كله والارتباط كله للكلمة ، فلها وحدها أسلمت القلب والعقل ، وبها تكون السعادة ومعها يحدث التوازن النفسي والروحي؟ يقينا أعرف أن المفاضلة إن تكررت مئات المرات لجاء الاختيار للكلمة ...

بداية مسيرة الكتابة ورحلتها جمعت بين الزجل / القصة / الرواية / المسرحية ، ثم نحيت جانبا الزجل واحتفظت بالقصة والمسرحية والرواية مع بعض الاختلاف ، مثلا عندما أبدأ كتابة قصة فمن المحتم أن أتمها وإن استغرقت في كتابتها شهورا، أما الرواية فعلى العكس تماما فقد أكتب منها أكثر من مائة صفحة لكنني لا أتمكن من إكمال واحدة ، بينما ظل عدد المسرحيات محدودا قياسا بالقصة ...

شهد عام 1960 انفصالي تماما عن عالم الرواية - كتابة - فنسفت آخر جسر كان يربطني بها صحيح كانت تناوشني على فترات أفكار تصلح نواة لرواية ، لكنني كنت لا أقدم على اتخاذ الخطوة الأولى لفعل الكتابة ، فأوحيت لنفسي أن القصة هي البيت والملاذ والأمن النفسي والمصير بينما الرواية هي اللا سقف والشتات والتوتر والهجر ، وبت أعتقد أن هناك بحار سبعة وسبع صحار تفصلني عن الرواية ، فأخذت قراري بالتفرغ للقصة وعلى هامشها المسرحية ...

عام 1952 كان هو بداية قراءة الكتاب لا المجلة ، أو بتعبير أدق شراء الكتب أو تأجيرها ، أدمنت قراءة روايات الجيب ونظائرها ، ثم انتقلت إلى روايات الهلال وكتابه ، وسلسلة أقرأ والمكتبة الثقافية وأعلام العرب ، وتعرفت على طه حسين / العقاد / محمود تيمور / توفيق الحكيم / محمد فريد أبو حديد / على الجارم / إبراهيم المصري / أحمد الصاوى وباقي هذه

الكوكبة ، وقرأت موبسان / هيجو / اسكندر دوماس الابن والأب / دكنز / جورجي / تشيكوف وأترابهم ، كم تمنيت أيامها والآن لو قرأت هؤلاء الشوامخ بلغتهم الأصلية ، ثم جاءت فترة تقريبا بدايتها عام 1950 اضطلعت بمسئولية الورشة والمعرض ولم أقم صداقات مع العاملين في هذا الحقل ، فالأصدقاء الأصدقاء كانوا رواد (مركز الثقافة بدمياط) فأقمنا (جماعة الرواد الأدبية) باشتراك شهري للعضو 5 قروش وكان ميلاد هذه الجماعة الأدبية عام 1958 تقريبا ثم تحولت إلى جمعية الرواد الأدبية كأول جمعية مسجلة خارج العاصمة وأول من أصدرت مجلة تحت مسمى (رسالة الرواد) وأذكر أن الجماعة لا الجمعية نظمت مسابقة أدبية على مستوى محافظات مصر في الزجل / القصة / شعر الفصحى والعامي / المسرحية ، ساهم في تقديم جوائزها الشخصيات العامة والمجلات منهم على سبيل المثال / الشيخ أمين الخولي / د. بنت الشاطئ / الكاتب / الأدب / الطليعة / محافظ دمياط / الاتحاد الاشتراكي / المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون ، بعد قصة أذكرها لطرافتها ... إذ نظم نادى القصة لقاء ضم من أسماهم "أدباء الأقاليم" ، ترأس الجلسة الأديب يوسف السباعي بصفته سكرتير النادي ، فانتهزها وفد جماعة الرواد فرصة وطالبه بتقديم جوائز باسم المجلس الأعلى لرعاية الآداب وتقديم دعم مالي ، فرفض الطلب تخوفا أن تحتذي باقي المحافظات حذو جماعة الرواد وطال الحوار بين الأديب يوسف السباعي وممثلي جماعة الرواد الأدبية حتى حصلوا على وعد بتقديم مجموعة كتب من إصدارات المجلس للفائزين وطال الجدل بشأن الدعم المالي ، فانتحى الأديب محمد عبد الحليم عبد الله بالوفد على انفراد وقال: فليكن هذا الدعم في قابل الأيام حتى لا تفقدوا كل شئ .. وقد أقامت جماعة الرواد مهرجانا لتوزيع الجوائز على الفائزين من محافظات مصر ، ومؤتمر فاق ما يعقد الآن من مؤتمرات أدبية ...

تحقق النشر لما أكتب لأول مرة عام 1957 بمجلة الهدف وكان رئيس تحريرها الأستاذ أحمد حمروش والمشرف على القسم الأدبي الأديب صالح مرسى وقد أقامت هذه القصة (عودة) علاقة بيني وبين الأديب صالح مرسى تمثلت فى مجموعة من الرسائل المتبادلة بيننا تناولت قضايا أدبية وتوضيح كل منا رأيه في قصص صاحبه ، أما وسيلتي للنشر بالهدف فقد كان طابع بريد فئة 2 مليم ثم توالى النشر عن طريق البريد فكانت قصة (المزيج) نوفمبر 58 بمجلة الأدب ـ الأمناء ـ لتنشأ هذه القصة وقصة (الحظ) علاقة ربطتني بالشيخ أمين الخولي و د. بنت الشاطئ ومنهما تعلمت الكثير لتتحول هذه العلاقة سريعا إلى علاقة أسرية فكان لنا لقاء دائم برأس البر فترة المصيف ... وعن طريق طوابع البريد نشرت لى مجلة الآداب ـ بيروت ـ قصتي (حركة) عام 1964 ، واعترافا من جانبي بفضل طابع البريد على وعلى كتاباتي أهديت إلى طابع البريد مجموعتي القصصية (هنا) ـ لم تنشر بعد ـ نفس طوابع البريد كانت هي طريقي المفضل لنشر كتبي ، الاستثناء الوحيد كان مع مجموعتي القصصية (رحلة "س") فقد سلمتها بيدي إلى إدارة النشر ـ هيئة الكتاب ـ يوم 1994/4/9 وبعد قراءتها من لجنة القراءة رفعت إلى د/ سمير سرحان ضمن قائمة من الكتب ليصدر أمره بطباعتها ، ولم يحدث هذا بعد ... فعاتبت نفسي لأنني خرجت عن مألوف عادتي وتجاهلت طابع البريد فكان هذا هو جزاء هذا التجاهل ...

هناك سؤال معلق لا يشغلني كثيرا: هل لو كنت أقيم بالقاهرة أكان هذا سيعجل بصدور (رحلة "س") وكتب أخرى لسهولة الاتصال بالدكتور سمير سرحان أو مسئولي النشر؟ وهل الوجود الشخصي له تأثيره؟ عموما سعادتي بأن ما تم نشره لي من أعمال قد جاء عن طريق طابع البريد سعادة قصوى ، إذ تأكدت أن الأعمال نفسها لا الشخص هي الدافع الأول والأساسي للنشر ، أذكر أن د. عائشة عبد الرحمن علمت أن لي مجموعة مجازة بهيئة الكتاب ديسمبر 1988 وعندما سألت عنها بمبادرة من جانبها ، تطوع من سألته وقال بأنها بالمطابع ، وحتى

الآن هي قابعة بجب المطابع السحيق ، فترحمت عليها وقرأت على روحها الفاتحة ، أعترف أنني لست مديرا ناجحا لتسويق ما أكتب خاصة أننا نعيش زمنا له قوانينه ، وأعترف في ذات الوقت ، إن هذا الإخفاق لم يقلقني وأنا في مرحلة الشباب ، فكيف يقلقني وأنا على مشارف السبعين؟ ما يهمني هو كيف يقابل القراء والنقاد كتاباتي عندما تتاح لهم فرصة قراءتها ... كان هناك شبه إجماع أن هذه الأعمال كانت مفاجأة لهم وهم يقرأون لي لأول مرة ... قالها الأستاذ سامي خشبة وهو يقدم مجموعتي (الصعود إلى القصر) الصادرة عام 1987 ، وقالها د/ سيد النساج وهو يناقش ببرنامج "مع النقاد" مجموعتي (انفلات) ، وقالها د/ حمدي حسين وهو يتناول "عالم مصطفى الأسمر القصصي" بأمسية ثقافية ـ القناة الثانية ـ ، وقالها الأستاذ علاء الدين وحيد وهو يقدم قصة (الكفن) المنشورة بمجلة آخر ساعة ، وقالها د/ عبد العزيز شرف وهو يناقش كتاب (رحلة شاعر) مع د/ محمد عبد المنعم خفاجى ، ود/ وليم ميرى و ... بالطبع لا يعنى هذا بحال تسليمهم بأن ما أكتب قد بلغ حد الكمال ، فقط تعاملوا مع هذه النصوص باهتمام بالغ وحب شديد وتجرد كامل فأعطوا لهذه الأعمال ما لها وأوضحوا لي وللآخرين ما عليها ، فكانت الفائدة من هذا التوضيح عظيمة ...

أصبح تقليدا ثابتا أن أي مجموعة قصصية تكون بدايتها القصة النواة وفى فلكها تدور باقي القصص لا تخرج عن مدارها ، حدث هذا مع مجموعة (انفلات) الحاصلة على المركز الأول مسابقة محمود تيمور عن المجاميع القصصية الصادرة عامي 92/91 وحدث هذا أيضا مع المجموعة القصصية التالية لها مباشرة (غوص مدينة) الصادرة عن سلسلة مختارات فصول عام 95 وقد حصلت على ذات المركز وذات الجائزة ، وقد صادفت قصة من قصصها الحظ فنشرت بكتاب "من فصول علوم العربية" للدكتور حمدي حسين المقرر على طلاب كليات جامعة حلوان غير المتخصصين 97/96 ...

أول الجوائز التي حصلت عليها كانت عن قصة (في اللحظات الحالكة) المركز الثامن مسابقة نادى القصة عام 65 ، فجائزة هيئة الإذاعة البريطانية عام 69 المركز الثالث عن قصة (روتينيات) ثم جائزة مجلة الشراع عام 85 عن قصة (الأشياء المريبة) ...

من المكاسب الحقيقية أن أغلب ما كتبت نشر من خلال سلاسل أسعارها رمزية مما مكن عدد لا بأس به من القراء على شراء نسخها فعرفني على الأقل مجموعة من الأدباء ...

وكما تقطعت أواصر الصلة بيني وبين الرواية عام 60 توقفت تماما عن الكتابة بكافة أجناسها الأدبية عام 72 ، ولم يكن التوقف قاصرا على الكتابة بل القراءة أيضا ، فاحترق آخر خيط يربطني بالكلمة ... صاحب هذا قرار وزاري أصدره وزير الشئون الاجتماعية بدمج جمعية الرواد الأدبية القائمة ذات النشاط المتعدد بجمعية رواد قصر الثقافة مع الاستيلاء على كل أصولها على غير وجه حق ، فالقانون لا يسمح بإنشاء جمعية مماثلة في النشاط لجمعية قائمة ... فحاول بعض أعضاء جمعية الرواد الأدبية إلغاء هذا القرار سواء بإثارته بالصحف أو بمقابلة الوزير المختص بالقرار وعضو من أعضاء اللجنة التنفيذية العليا فوعدوا بإلغاء هذا القرار ولم يتحقق الوعد فقررنا إقامة دعوى قضائية أمام القضاء الإداري لكن لم ترفع القضية أصلا ولا يمكنني أن أقطع هل الانتظار من المحامى حتى فوات الوقت القانوني جاء عفوا منه أم عمدا؟ خلال التوقف انكفأت على مهنتي وانمحى من الذاكرة تماما أي أثر للكلمة والكتابة ... واستمرت فترة التوقف حتى يوم 1981/11/5 عندما خرجت من نفق عميق مظلم وشرعت في كتابة قصة (الكلشنكان) التي كانت المحور الرئيسي لمجموعة (لقاء السلطان) الصادرة عام 84 ـ رابطة الأدب الحديث ـ ...

كانت سنوات التوقف سنوات عجاف وافتقاد لشخصيتي ... وكلما تذكرتها أشعر حقيقة لا مجازا بالموت ، فروحي في قبضة ملك الموت فلا أنا بالميت ولا أنا بالحي ، مومياء محنطة داخل

تابوت حجري ، مغيب في جوف جبل ، حتى أدركتني رحمة ربى فانسللت من الأجداث ، كان التوقف منعطفا مريراً ومنحنياً خطيرا في حياتي ، وبعودتي إلى الكتابة عادت إلى بصمتي وملامحي وأسباب وجودي ...
بعد العودة عدت كما بدأت أكتب القصة / المسرحية / الرواية مع بزوغ جنس أدبي لم أطرقه من قبل ، ثم أعطيت أكثر وقتي لكتاب (رحلة شاعر - السيرة والإبداع) عن الشاعر محمد الأسمر - عمِّى - ... ومن اللافت للنظر أن هذا الكتاب عرف القراء بي بأكثر مما فعلته القصة والرواية ، يقينا سبب ذلك شهرة الشاعر لا معد هذا الكتاب ، حاولت جاهداً أن يكون الكتاب أقرب إلى الرواية منه ، لا إلى الشكل النمطي لهذه النوعية من الكتب ...
عام 88 تحديدا 13 يناير حاصرتني فكرة رواية (جديد الجديد في حكاية زيد وعبيد) الصادرة عام 94 سلسلة الرواية العربية ... وإذ أحكمت الفكرة حصارها حولي ، لم أجد مفرا من رفع الراية البيضاء ، فمن جانبي كنت أظن أن الأمر لن يزيد عن كونه زورق صغير حملني رغما عنى أو برضاي وانطلق بي في بحر لا شاطئ له ، أو طائر خرافي حط على من عل والتقطني بمخالبه ثم ارتفع بي فوق طبقات السحاب ، وفى النهاية سيرسو بي الزورق ويهبط بي الطائر فأنسى الأمر كلية ، لكن خاب ظني وأنا أخط أول سطور الرواية بعفوية ومزاج رائق ودونما عنت ، فكلما اعترضتني عقبة ما ، كان تجاوزها أمرا ميسورا ، خاصة أن الرواية أسعفتني بالكثير من الحلول حيث صرنا (أنا / الرواية) كيانا واحدا وكلا متكاملا ، فعدت أعيش نفس الحالة التي تعودت أن أعيشها وأنا اكتب قصة ثم شرعت في كتابة الباب الثاني من الرواية الذي أطلقت عليه عنوان (الغالب والمغلوب) ، خلصت من متن المرقومة السابعة وحاشيتها (مشروعات) ثم "عصلج" القلم فلا الرواية استطاعت أن تتغلب على هذه العقبة ولا أنا استطعت أن أبتعث هذا التوحد والامتزاج الذي يعينني على الكتابة ... حتى تصادف اختياري لأكون مع الأساتذة المكرمين بمؤتمر أدباء مصر الخامس المنعقد بمدينة أسوان ، وكان من بين برنامج زيارة المعالم المهمة بأسوان زيارة النصب التذكاري المقام بمناسبة الانتهاء من مشروع السد العالي العظيم ، وهناك أمام هذا النصب ، انبثق في خاطري هامش حاشية متن المشروعات عندما وقعت عيناي على الصورتين المسجلتين على النصب، أيضا تلك الكلمات المعبرة عن هذا المشروع الكبير - من هنا جاء اعتزازي بصورة جمعتني وبعض الزملاء أعضاء المؤتمر ونحن وقوف أمام هذا النصب - فتمت هذه المرقومة - السابعة - وباقي المرقومات لتكتمل (الغالب والمغلوب) وتصدر بسلسلة أصوات أدبية عام 1998
في حالات غير قليلة تقتحمنى فكرة قصة لكنها أثناء الكتابة تتحول إلى رواية ، نفس الحال بالنسبة للرواية ، ومع تسليمي بأن لكل جنس أدبي خصوصيته وأن لا غرابة أن يستعين كل جنس بتقنيات الأجناس الأدبية والفنية ، إلا أنني أجد فرقا كبيرا وفارقا ما بين القصة والرواية مثلا ، بل لو لم يكن هذا الفرق موجودا لخلقناه ، وإلا فما الحاجة لهذه الأسماء قصة / مسرحية / لوحة / نغمة ...
لا يمثل أي عنت لي الجمع بين كتابة القصة والرواية في وقت واحد بالطبع تظل لحظة الكتابة نفسها منفصلة ، أي لا تفرغ كامل ، مثلا أكتب فصلا من رواية ثم أضع القلم لأقبض عليه من جديد لأستكمل قصة ، أما ساعة الكتابة نفسها فلا تعي الذاكرة غير النص الذي أكتبه ، تعودت أن لا اقرأ على أحد ما أكتب إلا بعد الانتهاء منه ووضع آخر كلمة فإن انتهى النص لا أسمح لنفسي أو غيري أن أعدل فيه ، أكثر من هذا أفعل إذ أطلق النص بعد إتمامه من قبضتي وارفع عنه وصايتي ، وأرضى أن يقول كل من قرأه رأيه حتى وإن لم يجد هذا الرأي هوى في نفسي ، فهو حق أصيل للقارئ بعد أن منحنى حق قراءة ما كتبت فقلت ما أريد قوله ، باختصار يصبح النص كما نقولها هنا (معلقا من عرقوبه) وإن لم افعل لكنت كقطة تأكل أولادها خوفا

عليهم من الموت ... ومن السخافة بمكان أن أقوم بتقديم مذكرة تفسيرية تشرح فكرة نص كتبته لأن النص نفسه هو المطالب بهذا ولأن هناك نقاداً أكفاء هم الأقدر منى فهذا هو عملهم أما عملي أنا فهو الكتابة ...

من الطبيعي وقد مارست فعل الكتابة منذ أكثر من خمسين عاما أن تمر هذه الكتابة بعدة مراحل مختلفة فهذه هي سنن الكون والحياة ، لكن تظل رؤيتي الأساسية وموقفي الأساسي وكذلك ملمح كتاباتي هي السمة والبصمة والملمح ، بداية كتاباتي ارتبطت بالعين المبصرة ، أرى مشهدا قد لا يلتفت إليه أحد غيري فتتخلق بداخلي فكرة النص ، كمثال أسوق هذه الواقعة : "وأنا جالس داخل محلى المطل على نهر النيل وكان الفصل شتاءً والمطر غزيراً رأيت شاحنة بترول نسميها هنا (فنطاس جاز) وهى تدهم جاموسة لم أر حتى الآن نظيرا لها لا في الجمال ولا في المهابة فتحطم ساقها الأمامي وهوت أرضا وبعد حين تحاملت على نفسها وتغلبت على آلامها وزحفت لتصعد من نهر الشارع إلى الرصيف حتى إذا ما وصلت إلى جدار المحل ركنت بجواره مستكينة ثم انهمر الدمع من عينيها دونما صوت" ، وهكذا تأتيني أفكار قصصي في هذه المرحلة فالرؤية البصرية إن صح التعبير كانت هي مفجر الكتابة عندي ، ثم أتت مرحلة انشغلت فيها بالموظف المصري ، ولأن الكثير من أصدقائي من الموظفين فأنا مدين لهم بمعرفة الكثير من خبايا الدرجة ، العلاوة ، التقرير السري ، البدل ، الخ ، وقد أنجزت مجموعة بأكملها قاصرة على هذه الطائفة من البشر ـ لم تنشر بعد ـ وإن كان بعض قصصها قد نشرت بمجلات الأدب / الآداب / أخبار دمياط / كتاب القصة ... ثم كانت فترة ما قبل التوقف عن الكتابة ، أبطالها من بسطاء الناس أصحاب الحرف التي لا تجد قبولا بين الناس ، كالحانوتي / حامل الأنعش / المبلغ عن حالات الوفاة ـ وعلى سبيل المثال قصة "حركة " المنشورة بمجلة الآداب البيروتية عام 64 ـ حاليا أعيش مرحلة القصة الومضة إن جاز القول ، وغالبا ما تكون هذه الومضة هي نواة القصة ، ولأنها ومضة فلا تفاصيل ولا ملامح لها ، لا شئ محدد يمكن الإمساك به أو معرفته ، وقد تقبع هذه الومضة داخلي يوما / أسبوعا / شهرا قبل أن يتوهم هذا الداخل أن هناك شئ ما يمكن القبض عليه ، لحظتها تبدأ الخطوة الثانية إذ يتحول هذا الوهم إلى حقيقة وغالبا ما يتم هذا التحول وأنا بالفراش ، إذ تقتحمنى جملة محددة أبدأ في التعامل معها ، تارة أجعلها اسمية وأخرى فعلية ، وتارة أصيغها سرداً أو منولوجاً داخلياً وتارة حواراً ثنائياً أو راوياً ، وقد تأتى كلمات الجملة كلها فصحى أو عامية أو هي خليط ، وفى لحظة ثابتة تحديدا تلك اللحظة التي أكون فيها لي مشارف النوم تختفي كل الوجوه بالنسبة لهذه الجملة ويبقى وجه واحد لا غير يكون هو في المستقبل مفتتح النص ... في الصباح فور استيقاظي ابحث عن هذه الجملة فلا تسعفني الذاكرة في البداية كنت أنزعج لفقدها ، أما الآن فلم يعد الأمر يمثل لي أية مشكلة فمع التجربة بت على يقين أنها ستعود لتظهر لي واضحة ذات يوم ، أما إن حدث العكس فأنا لم أخسر كثيرا ، ثم تكون الخطوة الأخيرة عندما تقبل على هذه الجملة فأبدأ بها وأستمر في الكتابة حتى أنجز القصة ...

والقليل القليل النادر من القصص ما أنجزته في جلسة واحدة ، أو حالة نفسية واحدة ، أو بمكان واحد ، فقد أبدأ قصة بمقر العمل وتكون نهايتها البيت ، وقد تمر على الفصول كلها وتتكرر وما كتبت في أي نص إلا فقار منه ... وعندما أفرغ من كتابة فقرة ، أعود إلى قراءتها فأجدني مسوقا سوقا لإضافة سطور جديدة أكتبها بين السطور ، أيضا أقدم فقارا على فقار أو أؤخرها لتصبح ما كانت ومضة في البداية كائنا حيا مجسدا ...

بعد التوقف والعودة إلى عالم الكتابة أتت مرحلة لعب العقل فيها دورا ، أصبحت أفكر في فكرة القصة قبل "حدوثها" دون التخلى عن المزاوجة بين الفكرة التي ولدها العقل وبين شكل فرضته القصة ، على كل ، كل هذه المراحل ما هي إلا حلقات تحيط ببعضها أشبه بالحلقات المكونة

لمقطع من جذع شجرة جميز أو كافور ، فهذا المقطع مجموعة من الحلقات يحيط بعضها بعضا ، الحلقة الداخلية محيطها دائما أصغر وكل هذه الحلقات تمثل عمر هذه الشجرة ، ولا تصلح حلقة من جع شجرة كافور أن تلتحم بشكل طبيعي بحلقات جذع من شجرة أخرى ، فمراحل الكتابة عندي هي نتاج شجرة واحدة لاقتناعي الكامل أن شخصية المبدع هي جزء أساسي من إبداعه ، وما أجمل أن تتسق سلوكيات المبدع مع أفعاله ومع كتاباته ساعتها فلن يكون هناك أي تزييف لهذا الإبداع ...

أجزم أنني لو خيرت بين أن أظل مقيما في دمياط أو أن أرتحل لأقيم في مدينة تتوافر فيها كل مغريات الدنيا لاخترت لفوري دمياط ومع ذلك أرفض تماما تسمية (أدباء مصر في الأقاليم) التي كانت قبل التعديل (أدباء الأقاليم) ، تسمية آن الأوان أن نشطبها تماما من قاموس خطابنا الأدبي ففي كلمة أدباء الكفاية ، طبيعي أن ينتمي الشخص إلى موطنه ، أما الإبداع بمختلف أشكاله فينتسب إلى الأدب أو الفن ، والمحير في الأمر أن الكثيرين من المسئولين كبارهم وصغارهم ، أيضا الأدباء سكان قبلي أو العاصمة أو بحري لا يقبلون أبدا بتسمية (أدباء مصر في الأقاليم) فلماذا التمسك بها؟! أيكون هذا الاسم قد اكتسب حصانة حتى يرث الله الأرض ومن عليها؟ أضرب مثلا غير ملغز نفرض أن س من الأدباء نشر قصيدته بمجلة ما فهل نضيف إلى اسمه (س من أدباء مصر في الأقاليم) ، أم نكتفي بذكر الاسم ومحل الإقامة؟ الفطرة السوية ترفض الأولى وتقبل بالثانية ، عندما نشرت جماعة الرواد الأدبية كتبا مطبوعة كان العنوان (مختارات من أدب الرواد) ولم نقل (مختارات أدباء الأقاليم) ـ أيامها كان هذا هو الاسم قبل تعديله إلى (أدباء مصر في الأقاليم) ، مستساغ أن نقول شعراء أبوللو / مدرسة الديوان أما شعراء الأقاليم فهي كلمة ثقيلة على السمع وعلى اللسان ...

لا عجب أن تكون لي أحلامي وأمنياتي المرتبطة بالإبداع ، أحلم وأتمنى أن أكتب نصا واحدا لا غير يكون في ميزان حسناتي ويصبح علامة من علامات الكتابة ، لكنني أعي تماما أنه مع مشروعية الحلم تبقى هناك قضية قائمة وهى كيف نترجم الأحلام إلى واقع ملموس ، وهى قضية أعيشها الآن وأتنفسها حتى يوسد جسدي داخل قبره ... واحدة من أمنياتي وأحلامي أن أكتب رواية لها طرازها المعماري غير المسبوق ، ولها خطها الذي لم تعرفه تاريخ الرواية بعد وتظل مع كل هذا رواية لها مذاقها الخاص وحضورها الحي كرواية ، وكانت فكرة هذه الرواية مشروعي الذي تقدمت به للحصول على منحة تفرغ منذ بدأ الإعلان عنها من سنوات وحرصت في كل سنة أن أتقدم بذات المشروع ولم أفكر للحظة أن أستبدله فتكون مثلا مجموعة قصصية بديلا عن الرواية لكن لم يقبل هذا المشروع أبدا بالطبع لا أدعى أنني مظلوم وأنني مجني عليه وأنني مضطهد فهي حجج سخيفة لا تليق بمن يكتب لكنني أقول أن الأمر له جوانبه الخفية ، على كل وأنا في مرحلة النقاهة من نزيف بالمخ أبريل 2004 علمت أنني حصلت على المنحة فأصبح الأمر بالنسبة لي عصيا على الفهم ، فالرواية هي ذات الرواية ، وسألت نفسي لماذا لم تقبل في السنوات الماضية ، على كل أصبحت مطالبا بإنجازها والتغلب على ظروفي ، توهج الفكر لم يزل كما هو لكن العكوف على الكتابة لفترة أصبح غير ميسر ... بعد النزيف وإن كنت أعترف أن فترة النزيف أصبحت حلقة من حلقات حياتي بالغة الثراء ... صحيح أثناء الفترة الأولى لمصاحبة النزيف لي كان الوعي مضببا لكن ظل هناك شئ يقظ داخلي لم أعهده في نفسي ولقد جاءتني عشرات من الأفكار آمل أن تظل الذاكرة واعية بها حتى أتمكن من كتابتها وفى ظني أنني لو نجحت لقدمت أحسن ما كتبت ...

عموما أعترف أنني من أصحاب الحظ فما نشر لي حتى الآن 16 كتابا عدا أعمال بالمطابع وهو سبب يضاف إلى ما ذكرته من فضل الإقامة في دمياط ... فالإقامة لا تمثل عندي معضلة ، وإن كانت دمياط قدمت إلى الحياة الأدبية ـ شعرا ـ عمى محمد الأسمر فأرجو أن تكون كتابات

مصطفى الأسمر قد أدخلته إلى حد ما إلى هذا العالم ... ولعل أيمن مصطفى الأسمر يكون سلسلة في حلقة آل الأسمر الإبداعية وقد صدرت له عن سلسلة إبداعات أدبية مجموعة (الوقوف على قدم واحدة) عام 2000 وله بالمطبعة رواية ... ملمح من ملامح دمياط أن تفرز الأسرة أكثر من مبدع وسأقدم مثلا بالعالم الكبير أ.د/ على مصطفى مشرفه وشقيقه د/ مصطفى مشرفه صاحب رواية (قنطرة الذي كفر) ...

في تقديري أنني إن لم أكن من هواة الكلمة لتحطمت حياتي ولكن الكلمة عصمتي من المرض النفسي والعضوي وتوازنت بها حياتي وكان فضلها على كبيرا.

حـول جدوى الأدب والحيويـة النقديـة
شـــــهادة عـن روايـــــة
بشـايـر اليوسـفى

بقلم رضـا البهـــات \ الدقهلية \

استوقفتني ذات يوم فلاحة عجوز قليلة الحجم على رصيف محطة مصر. كانت تبدو كمن شارفت بعمرها المائة عام ـ و كالخارجة توًا من تلافيف الحواديت. أخرجت من طيات جلبابها ورقة بالية وسألتني أن أدلها إلى العنوان المكتوب. أمر يحدث كثيرًا غير أن عنوانها الذي تقصده كان ج رقم كذا س رقم كذا. وطبعًا كان عنوان وحدة عسكرية يراسلون ابنهم المجند عليها. كان ذلك في شتاء 1973. انتهت الحرب من أسابيع وهى ذاهبة للبحث عن الشاب الذي انقطعت أخباره منذ بدء الحرب. وطبعًا أصابني الذهول. فأشارت العجوز إلى مجموعة من الجنود الذين يملأون محطة باب الحديد، قائلة ... اسأل دول . همه مع بعض في الجيش وعارفين بعضهم !! يا ألهى، الحرب انتهت . عاد من عاد من بلدياتها ومعارفها أما هو فلم يعد وهي تعتقد ما تزال في وجوده حيًا.

هكذا بدا لي أن الأسطورة المصرية تعيد إنتاج عناصرها عبر الأحداث الكبيرة. وسريعًا راحت تعمل هذه اللقطة العابرة في داخلي بهمة لتتكشف عن عالم محمل بالرمز ومشحون. وجعل الموقف يترامى أبعد كثيرًا من مجرد واقعة ... بل قطعة من الفن المصري الخالص الذي نقتله كلما أدرجناه في دائرة "العادي والمألوف" ... ولكنى كيف سأكتبها؟

كان الزمن وقتذاك في مفترق طرق شتى ومفترق أسئلة واختبارات ... فأيها تختار مطمئن الضمير ... حرب أم سلام؟... أن تؤثر في ثقافة وطنك أم تجمع مالاً؟ أن تشبه الزمن الواعد أو تشبه نفسك الأمارة بكل ما ينفضه الناس عن عقولهم!... أن تظل واقفًا تحت راية الفكرة صارخًا ومبشرًا. أم تشمر البنطلون وتدب بأقدام عارية حيث يدب الناس، فيتوسخون ويغتسلون وينفقون أعمارهم بلا أي سؤال؟ أي تمضى محاصرًا بالثنائيات ... وكأنما قدرنا الوحيد أن نراوح اتجاه النظر بين ثنائيات لا نهاية لها ... لا خيار ثالث. ثم أخيرًا ... وفي زمن كهذا ما جدوى الأدب والفن. وهو سؤال ينسف بالضرورة كل سؤال آخر قبله.

الذى حدث أن جاءت إليَّ العجوز طائعة في هيئة قصة قصيرة، أدنى مما أثارته فيّ من مشاعر وأفكار. وأنها تقطير مجحف لما لا ينبغي تقطيره والأسوأ أنني أكتب من عالم سقفه أبعد من سقفي بكثير ... أي عجز!. لم أنشرها بالطبع حتى لاحت قصة قصيرة أخرى كانت بنت الأولى. ثم بعسر شديد صرت أستولد مفاتيح الموضوع بطريقة ملفقة توقفت تمامًا.

لكن عقلي ظل يعمل في الحكاية شهورًا على غير وعي مني. حتى فاجأني بمتوالية تلد نفسها في كل مرة . متوالية تجرفني سلسالها خبراتي المهملة. وتبتعث من الذاكرة علاقات. وتضيء مناطق يحسب العقل أنه نسيها ... هكذا تعلم الرواية الثقة بالنفس والصلح مع الذاكرة ... هكذا أنا أول مستفيد مما اكتب ... ذكرى صديقي الشهيد محسن كسبة. ووجه المساعد نصيف

غبريال. صول التعليم الذي يشبه شاربه الكث شارب جوركي وإبراهيم أصلان . وسلوى فتاة المهاجرين التي كانت تعلم مراهقتنا أشياءها الأولى. بل ومشاهد المهاجرين التي رأيناها في طفولتنا. أناس أنيقوا الملبس ، منهكون وضائعون بين المدن الصغيرة وحواريها وقراها وساحات مدارسها. يمتدحون مدنهم الساحلية حينًا وينعتوننا بأننا "فلاحين" حينًا. ويسبون الحكام طوال الوقت. ويحطون حمولهم حيث تحط بهم الصدفة. أما شاغلنا فكان بناتهم الحلوات النظيفات اللائي تبادرننا بالكلام وتعرفن أشياء كثيرة عن العاطفة والجنس وتتحدثن فيها دون خوف فتضئن بدورهن طاقات شبه مظلمة تنزوي فيها أخواتنا البائسات الخوافات وأمهاتنا الكسيرات المريضات دائمًا وكذا آباؤنا الزاعقون دائمًا ، المليئون بالقسوة والإحباط الذي هؤلاء الوافدين على الإجمال شعبًا آخر.

عند بلوغ لحظة الكتابة عن تلك الأمور كنت أصطدم بذاتي ... بالكذب والتخلف الساكنين تحت جلد الكاتب دون أن يعي ذلك مثلاً ... كيف سأنكشف على أولادي وأخوتي من صورة الأب الطبيب المنضبط، إلى صورة من كانت له تجارب جسدية وعاطفية مبكرة ... أليس هذا أمرًا مخجلاً ... لكنني بعد توقف وارتباك ... مضيت . تساندني رغبة في التحرر والتطهر بالمعنى الأرسطي للفن لتنفتح بوابة أخرى في الذاكرة على طفولة لا تدرى فقرها (لم يكن البوح بالفقر في هذا الوقت عارًا مثلما اليوم) . ومع الفقر أحلام مجيدة بتداولها الجميع ويصكونها ... أحلام ناصعة كأنها أصل الحياة. وسعى جاد لا يرى من العالم تعاسته سوى كآلام موقوتة. تعشش في أحياء شعبية وعشوائية تقع على تخوم المدن. وبيوت وأزقة أكثر بؤسًا تقع على تخوم العمار. ينكشف ناسها وقت الأزمات الوطنية الكبيرة عن مخزون هائل من الإحساس بالتاريخ والتواصل. وحين ينحسر عنهم زمن التحولات يتعرون إلى أسوأ ما يحلمون من صفات.

أضاءت متوالية القصة أيضًا لذاكرتي فترة يبدو أن عقل ظل يدفعها بقسوة إلى قاع التذكر ربما أملا فى طمسها. فترة أن اضطرت للعمل إعالة لنفسي. كان ذلك متاحًا عقب الحرب في مجال واحد فقط ... ما سمى وقتها "بالتعمير". فكنا نحن العمال نرفع أنقاض البيوت ـ بيوت السويس ولسان بور توفيق ـ ونكومها في شاحنات يتقدمها المقاول فيذهب إلى حيث لا ندري ويعود بعد ساعات بالمال . ويمنحنا أكبر أجر يومي في ذلك الوقت ـ 3 جنيهات عن اليوم ـ كانت بصمة الحرب والشيطان على البيوت والبشر بالغة القسوة.

وبالطبع وبحكم تربية اجتماعية وسياسية ـ داخل الأحزاب السرية وقتها ـ فلم يكن من المناسب أن تظهر منك إلا جانبك القوى والطيب. وإلا نال منك (الخصوم) بما تذكره عن نفسك. وأن تخفي ما سوف يعتبره الجميع مخجلاً. لذا كنت أثناء الكتابة أكتب بطريقة متقطعة ومتعثرة كالتلميذ البليد ... كلما اصطدم البوح بلجام اتلكك لتأجيلها بافتعال أي شيء أؤديه ... عمل مشوار ... المذاكرة... تنظيف الشقة ... التمدد على كنيبة وعمل لا شيء ... القراءة ... وعشرات المرات ترك الورق والأقلام لعمل شاي أو قهوة ... إلى آخر هذه الحيل الهروبية التي يجمع بينها طول الوقت صنع الأزمات مع المحيطين . في الحقيقة كنت أتشجع وأنمو أثناء الكتابة ... بالكتابة.

حفظت شوارع السويس، غير أن اللسان لم تكن به شوارع أو بيوت. كان قد دمر تمامًا. ورأيت حماقة المصريين وكيف قسمت مقابر الشهداء في المثلث إلى ... شهداء مسلمين وشهداء أقباط، رفات مسلمة وأخرى مسيحية وسألت نفسي ساعتها هل يظن المصريون أن الله سبحانه وتعالى

سيخطئ يوم البعث فى تمييز عباده ـ حاشا لله ـ إن نحن خلطنا الرفات وجعلنا المجد لقيمة الشهادة وحدها؟.

وعرفت أيضًا أن الحماقة الإنسانية أسبق إلى النفس من الحكمة. وعاينت جبل عتاقة الذي أوشك أن يصبح كائنًا حيًا شاهدًا على تلك البوابة جالبة الغزاة من أول الحيثيين والهكسوس وحتى الصهاينة. ورأيت الزيتية تحترق ما تزال. وطالعت ألغامًا تنفجر كل يوم في عمال الصعايدة ، جلبهم المقاول للعمل قبل ساعات فقط من جموع ما تزال تملأ ميدان المحطة ومقاهي الأربعين. كنا نخرج جثث مقاتلين ما يزالون بسلاحهم وبالزي المدني والعسكري . كأنما حنطوا بطريقة ما تحت صهاريج المياه والعمائر كان لي أصدقاء صبا ومراهقة ممن نالوا شهادة متوسطة للتو وتم تجنيدهم. أو حتى ماهر أرمانيوس الذي لم يتلق أي قسط من التعليم. أو أبن عمى ماهر البهات الذي لم أره أبدًا ... فقط سمعت عنه ـ توقف الجميع عن ذكره من زمن ـ ... وفى كل حيرة كان السؤال يحتل عقلي تمامًا ... حرب أم سلام ؟ ثم هل هناك معنى حقًا للبطولة؟.

هكذا قاومتني الذاكرة، كانت معادية لي وللكتابة. وهكذا كان عسر الكتابة حتى انفجرت من داخلي دفعة واحدة واستوت العجوز التي التقيتها مفتاحًا يعمل على كل الأبواب المغلقة. وأحسستها مركزًا كونيًا لذاكرة جماعية تأخذ فى الانحسار ... فابتدأت الكتابة من مجرد حكاية مدهشة إلى قصة قصيرة إلى ثقة بالنفس وتوجد بالذاكرة ... إلى أخيرًا رواية إلى سؤال ما يزال مطروحًا حتى اليوم ... ما الذي سوف يتغير، سواء نشر ما كتبت أم لم ينشر؟ فقد كان الزمن يحيد وبسرعة ناسخًا كل ما كان قبله إذ أن القاطرة الجديدة التي تجر الحياة المصرية هي من نوع مختلف. ولم يعد المجتمع في حاجة إلى التذكر. بل لم يعد في حاجة إلى شي حقيقي ... وصار قادرًا على أن يمضي بأقل الجيد. والكثير من الزيف والكذب والإعلاء من قيمة المال فوق أية قيمة أخرى. وانطوت قيمة التضحية ومعها قيمة العلم طيًا. وحلت محلها قيمة الولاء للحزب الحاكم ... فهل تصلح هذه الصفحات المسودة بالحبر لأن تؤثر في أحد؟. ومعظم ما يكتب لا يشع أبعد كثيرًا من مستوى سواء السطور وبعض الأيدي التي تتداولها.

كنت قد أنهيت المسودة الأولى للكتابة والحقائق الموجعة للوعي تكتب معي . فهل أهاجم المثقفين والنخبة أيضًا، وبعضهم كان في طليعة الزمن الجديد؟ فما بالك والذي شرعت في تسجيله ليس تمجيدًا لبعض البطولات. وليست شهداءً ولغة شاعرية مجنحة. بل كنت أهدف إلى استسقاء لذاكرة تعانى الجفاف. في وقت يغلق فيه الجميع على ذواكرهم بالضبة والمفتاح كي يصلحوا للزمن الجديد. وتاريخ يسعى الجميع بهمة للانفصال عنه. كان المضي في الفصل الثاني من الرواية تقليبًا لكل المراجع بحيث أنه أشبه الخصاء الذي كان مصير البطل ـ المثقف ... وطبعًا ما أسهل أن تلعب دور الشهيد أو الضحية ... لكن هذا ما حدث ... وأهم منه درس آخر ... كيف تصنع الرواية وعي كاتبها وتضيف إليه ... فهو لا يكتبها فقط ، هي أيضًا تعيد كتابته. وتجبره على المراجعات النقدية لما يراه صوابًا وخطأ . وإذا بي وبغير استعداد أجدني فى حقل ألغام ... بمعنى إذا تعلق الأمر بالمثقفين والسياسيين ... فأنت لا شك في حقل الغام ... لماذا؟ عمومًا لا شيء يتطور بدون النظرة النقدية وبدون المراجعات .

قال لي الشاعر وليد منير ذات يوم ... وهو أستاذ جامعي ـ سألتني إحدى طالباتي ممن أدرس لهن مادة " النقد الفني " ... ما الذي سيعود علينا مما تدرسه لنا. وما الذي سنخسره إذا ألغيت هذه المادة من المنهج ؟ . واحتار الشاعر فعلاً ـ هكذا قال لي ـ ذلك أن مثل هذه العلوم تكتسب

قيمتها من الحيوية الفكرية للمجتمع ... وبالطبع من مناخ الحرية ... أكثر من هذا أضيف ـ لماذا تبدو الآداب والفنون أقل قيمة من عين المواطن العادي من غيرها من التخصصات الأخرى. حتى أن الأدب يبدو كأنه حرفة من لا حرفة لـه. أو مرادفًا للصعلكة وفراغ الوقت . وما الذى يعيد الاحترام إلى هذه الأنشطة الإنسانية الهامة والتي تبدو وبلا مصداقية، كالتي تتوفر مثلا للعلوم الطبيعية والتطبيقية؟ ... الإجابة ببساطة لأن النخبة ذاتها تعامل الثقافة كشيء زائد عن الحاجة ... وها نحن نحتاج معًا إلى مكاشفة صريحة من غير أن أخفي إنني كم خجلت من تقديم نفسي وسط الناس كروائي ... بل كطبيب...؟

ذلك أنه في حين يتحدث الجميع (جميع السياسيين) عن الشعب ويريدون كسب أوسع قطاع منه. فإنهم يريدون هذا الشعب من دون ثقافته. وأقصد غلبة الطبيعة البرجماتية للممارسة السياسية. فالفكرة السياسية أو الشعار الذي يجيء بنتائجه اليوم أو غدًا على أقصى تقدير. خير من الاستغراق في قضايا معرفية لن تثمر في العقل العام أو السلوك العام قبل زمن. يستوي في هذا كافة السياسيين والأحزاب. باستثناء بعض المفردات الثقافية التي تتصل مباشرة بقضايا سياسية كالدين مثلاً. وبديهي أن التراث الروحي والثقافي لأمة ليس كله دينًا. فهو خليط من الأمثال الشعبية والسير والملاحم والعادات والتقاليد وقصص الحب الكبرى والبطولات المحكية والمغناة والحواديت والاحتفاليات الشعبية وألوان الغناء والرقص والنكت وممارسات الحزن والفرح ..... إلـخ . الدين إذن أحد المفردات المهمة للوعي العام.

أي أن النخبة هي التي همشت من حضور الثقافة فهشمت نفسها عن التأثير ، وضعف بالتالي شعور المواطن العادي بكل ما هو ثقافة أو فن أو أدب. باعتباره لا أكثر من لحظات للترفيه. في حين تظل محنتنا الأساسية كامنة في الثقافة. محنة في الثقافة بشقيها ... الثقافة الشعبية ، والثقافة الرسمية. وأقصد من هذا إلى أن القضايا المعرفية تعمل مع الروائي والقاص والفنان عمومًا وتكتب معه أو تعجزه عن الكتابة والتدفق. مثلاً ما جدوى أن تكتب فى شعب لا يقرأ في حين يحتشد منه الآلاف تأييدًا لمرشح مجلس محلي أو مجلس شعب. أكثر من هذا ... هل هناك فائدة كبرى لأجل ممارسة سياسية تدافع عن الحرية مثلاً ... تدافع عنها كراية لا نعرف ما تحتها أو ما هو مدون فوقها إلا كشعار. ذلك أن أجسادنا مقيدة وأرواحنا ثقيلة بميراث عتيق ... وبحيث لا يبقى من هذه الراية سوى فقط "الحرية السياسية" ... مثالا كهذا ... من منا يجيد الرقص؟ ... ولماذا كافة شعوب الدنيا مولعة بحب الحياة. يرقصون ولديهم احتفالات شعبية هائلة ورقصات جماعية لا يحضر الجسد فيها كهدف للجنس فقط ، رقصات أخوية وفرح جماعي (لدينا فقط الحزن الجماعي) ، حتى أفقر شعوب الأرض يفرحون جماعة من أقصى أمريكا اللاتينية إلى أقصى أفريقيا إلى أقصى آسيا.

لماذا كافة خلق الله يحبون الحياة ونبقى نحن تاريخيًا ـ أقول تاريخيًا ـ مثل عجائز النساء نخشى ونحتقر ما يتصل بالعاطفة والجسد ونقبل عليه سرًا. نراها أشياء معيبة ومخجلة نحاصر إعلانها ما استطعنا إلى ذلك سبيلا ... أين يكمن العجز بالضبط ... في السياسة أم في الثقافة أم في الميراث الديني ... ما جدوى الأدب والفن حينئذ؟... وما ثمن أن تكون حرًا من داخلك. وليس حرًا في اختيار المرشح الذي تشاء؟ وكإجابة على السؤال ... هل هذا الخلل قضية ثقافة أم قضية سياسية؟ كنت أكتشف أنه شأن ثقافي بالأساس. ويكفى الأدب أن يكون محرضًا على التخلص من الكذب . كذب نتآلف معه ولا ندريه لانغماسنا فيه. محرضًا على التخلص من بلادة العقل وترديد المقولات سابقة التجهيز وبحيث أننا طول الوقت نقول شيئًا ونبطن غيره. نفعل

شيئًا ونود لو نفعل غيره. أي نردد ما ينبغي قوله، وما يتوقع الجميع سماعه منا. تواطؤ جماعي على قبول القهر. تواطؤ يحشرنا في زاوية ضيقة من الحياة ننفق العمر فيها في ترديد الكلام الذى شبع موتًا وتراكم المال ... لو كسر الأدب هذا التكلس فما أثمن الفن والأدب وما أجداهما. هكذا أظن أن أكسر ما حاق بالثقافة إنما بسبب حصر مفاهيمها داخل القضايا الآتية للسياسة. وإدارة القضايا الثقافية الكبرى بآليات العمل السياسي ومطابقة المطروح من قضايا الثقافة إلى الخطط السياسية المباشرة. وتحويلها من قضايا طويلة المدى بطبيعتها إلى صدامات وقتية تقتضيها معارك السياسة. مما يجهض تراكمًا، فى أمور لا تؤتى ثمارها إلا بالتراكم البطيء . من هنا كانت السياسة تتقدم ويزداد الذوق العام فسادًا وينحط الجانب الروحي للمصريين ... ساهم في هذا السياسيون جميعًا من يمين ويسار وحكوميين . وهو ما أسميه الطبيعة البرجماتية للعمل السياسي في مصر. أو الأصداء المتوقعة لفكر شمولي ما يزال يرى أن من يمتلك دفة الحكم والقرار يمكن له أن يعيد تشكيل كل شيء بما فيه الثقافة ... ويظل المصريون خارج المعادلة ... وهذه الشمولية كما أراها " صيغة تاريخية حاكمة " وليست وليدة مرحلة ما من تاريخنا الحديث.

· عود إلى الخبرة الروائية فى كتابة " بشاير اليوسفي".

أو لنقل عود إلى ذكر المشاكل التقنية أثناء الكتابة ... وهل يشكل وعي الروائي بالمفاهيم النظرية عائقًا ضد الكتابة؟

إن هذا الوعي يزيد من صعوبة المهمة ... حيث يغري بحشد كل ما لدى الكاتب من خبرات في واقع غني بل شديد الثراء ... وصفه يتلخص في مفرق تاريخي ... نسق حضاري استغرق صناعته أجيالا يتبدل . ونسيج تاريخي يتحلل وعيون مشغولة بتشوف زمن جديد ملي بالسلع وأضواء النيون وبالشبيه من كل أصل ... الوطن الذي يشبه الوطن ... والحب الذي يشبه الحي ... والعمل الشبيه بالعمل ... والديمقراطية التي تشبه الديمقراطية ... والبشر الذين يشبهون البشر ... غير أن الضمير الجماعي العتيق كان يتوارى لترثه الفردية والتآمر ... كان الجميع زرعة ملخت من مكانها الضيق إلى رحابة الضياع.

مضيت على هدى هذه الرؤية كتابة أشبه بـ " نديب بالفصحى " ، وهكذا كان علىَّ أن اقضي عامًا بين الشطب والتعديل والتوقف والعجز . ولم تكن ثمة ومضة أو معجزة تجلب لي الموضوع بضربة قلم واحدة ... وكان الاكتشاف المذهل الذي أنا مدين له في كل ما كتبت بعد ذلك ... وهو إن شخوص الرواية قادرون على صياغة مصائرهم بأنفسهم كلما مضيت قدمًا في العمل ...

ذلك أن هناك ذاكرة روائية خاصة لا أدرى عنها شيئًا تعمل خارج كل مقولات ومفاهيم الوعي إن هي أعطيت الفرصة دون تدخلات أو اعتسافات ... وكان ذلك درسًا جديدًا فى تعلم احترام النمو البطيء والتلقائي للأشياء . فما الوعي مثلما يقول فرويد " سوى رد الجزء الظاهر من جبل الجليد العائم" ... بمعنى آخر ... فلأتزود بالثقة من داخل المهمة ...فالوميض القوي يمكن أن يأتي محمولا على جناح من فطرة بسيطة. وجناح آخر هو " لا خبرة تضيئه من العقل، وإن بدا للوعي غير ذلك " ... فثق فيما تفعل يا صديقي رضا .....

ولأن الكتابة تشترط حالة من الحب الكبير مثلما تحتاج إلى ذاكرة مجلوة لا ذاكرة معادية ... فقد وفقت لي الشوادر السوداء حول مفردات الحالة الاجتماعية الجديدة بالمرصاد ... الفردية ... التدين الوهابي الكاسح بكراهيته للحياة ... الامتلاك والاستهلاك ... حرية الاستهلاك من دون حرية العقل والجسد ... التناتش ... الانتهازية ... ما دور المثقفين فى قيادة هذا الانحطاط ؟ ... ثم ألست أنا واحدًا من هؤلاء ؟ ألم تكن حرب أكتوبر ذاتها فاصلا بين زمنين ؟ ثم لماذا كل هذه القسوة ؟ ما أسهل الإدانة والمحاكمات ... وما أكثرها ... وما أهونها أيضًا في لعبة الفن .

هكذا ابتدأت " المبدولون " ... الجزء الثاني من العمل ... وبما أنه أول عمل روائي لي فأي الأبنية الروائية أحاكى ... وقبلي أعمال كثيرة ... البيضا ليوسف إدريس، ميرامار وثرثرة فوق النيل واللص والكلاب والقاهرة 30 لنجيب محفوظ ولفتحي غانم زينب والعرش والأفيال ووحيدة لويس عوض العنقاء ... ناهيك عن التراث الروائي العربي والأوربي في هذا المجال ... وكان علىيَ أن أتذكر طول الوقت ذلك الحياد الفني الفذ الذي كتب به الأخير ... ثم هل لديَ جديد أضيفه حول انتهازية المثقف إلى هذا الهول من كتابات الكبار؟ ... وبالطبع لديَّ ... لديَّ صوتي ، وتجربتي ... وسريعًا تعاونت معي الشيخوخة فتحولت المقولات التقريرية التي يقتضيها الموضوع ... وتحولت على أيديهم إلى (مواقف) وتحولت التحليلات الباردة إلى (صراع) وإن لم يخل الأمر من زنقة هنا أو ذلة هناك ... دون أن تسعفني حيلة ما مع هذه المقولات التقريرية المباشرة والتي تشوه بفجاجتها الفن . كنت أقول لنفسي ساعتها ... وما البأس ... إن كتابًا كبارًا فعلوها. وربما أنقذني إلى حد ما أنني اختلقت لنفسي عالمًا سريًا أزاول فيه تمارين لغوية ... على صوغ العبارات وتوليد الصور والاقتصاد اللغوي وتدقيق المعنى . وكل ما يتعلق بالتراكيب اللغوية والتجريد والاشتقاقات كقيم جمالية خالصة تزن إلى حد ما من مباشرة القول. أو إن شئت الأمانة قل كانت تفلح فى التمويه بالفن على ما هو غير فن ... وطبعًا لم تكن تسلم الحال من بعض الشطط أو ما أسميه (فخ اللغة) ... أو اللغة الخالصة. والتي تدفعني في لحظات (الجلالة) إلى بعض التجريد والذهنية المتعالية على حقائق الواقع كاملة الدلالة والبسيطة. بهذه الحيل اللغوية ذهبت التقريرية المباشرة . وبقت الجهامة ... تلك التي تشبه كل شئ آخر ... بقت النبرة الاكتئابية ... لهزيمة كل فن رافض وأبوه الشرعي . إذا لم يحدث أن صنع الرضا والتوافق . هكذا كنت أذكر نفسي .....

يبقى أن أذكر أنني كنت أقاوم ميلا عارمًا لحشد كل الخبرات، بما أنه العمل الأول إلى . قال لي يوسف إدريس ذات مرة تعبيرًا أربكني ... أنت ليه بتكتب وكأنك في آخر زادك؟ وأضاف ... لا تشد عضلاتك هكذا وأنت بتكتب ... أكتب وأنت مستريح .

ويبدو أنه تحت العضلات المشدودة هذه تختفي مقاومة الانكشاف والتعري فيجي مزلق التجريد والحذلقة اللغوية والتراكيب اللغوية التي تجافى بساطة القول. مما كان يقضي مراجعة مستمرة لضبط "الكذب" أثناء الكتابة. ومفهوم طبعًا أن رقيبًا داخليًا نشيطًا في مجتمع كثير التابوهات ، يظل يقيس ويقارن ويحدد ما يجب وما لا يجب. رقيب تمت زراعته ورعايته اجتماعيًا على كل المستويات (الحقيقة أنني اندفعت إلى نسف في مناطقه الذهبية الثلاث الدين ـ الجنس ـ السياسة. وربما لهذا السبب لم يقر بها أحد من النقاد بكلمة واحدة. ذات النقاد الذين احتفلوا بي في بشاير اليوسفي) .

ثمة مزلق آخر ... إذ لم يدفعني الخوف من المباشرة إلى التحصن باللغة فقط ... بل زلق بي إلى أقصى النقيض ... الزخم العاطفي ، أو المبالغة ... هذا الاحتشاد العاطفي والوجداني في حوارات الشخوص وتعليقات الراوي ... والذي ينتهي إلى صورة من صور ادعاء الحكمة ... تلك المثالب التي تروق للنقاد. كأنما يسعون إلى اكتشاف (شخص) الكاتب لا (شخصية) الكتابة ... وإعطائه درجة من عشرة على أخلاقه (الكويسة) ... لكن بما أنى أتعيش من حرفة غير الكتابة، كنت أذكر نفسي أن الكتابة الأخلاقية تكرس للمنظومة القيمية السائدة. وما نحتاجه ليس الأخلاق بالتأكيد ... إنما اللا أخلاق أو روح التمرد . من غير أن يفارق المرء بالطبع دفاعه عن القيم العليا والمطلقة كالصدق والحرية والعدل ... إلخ. كتابة متمردة على أخلاق المؤسسات والإعلام ... وعلى أخلاق الخضوع كتابة لا أخلاقية بمعنى أنها تبشر بأخلاق جديدة .

تلك بإيجاز كانت تحديات الكتابة أو "الصوت الخاص" بالنسبة للراوي . الذي لم يزد عن كونه إنسحابيًا. غير قادر على أن يشمر ساعديه ويشتبك فى علاقات الزمن الجديد ويحصد مغانمهم . لذا حاولت أن استدل على تفاصيل الصراع التحتي من مراقبة حركة السطح. تمامًا مثلما يمكن وصف الحركة عن ملاءة فوق عريانين . توجه عيني المعرفة العقلية التي يقال دائمًا أنها عبء على الكتابة الفنية . فإذا بها عون له.

النقد على الهوية.

الحق أنني لم أكن أبدًا مهملا من جانب كبار النقاد. وأكثر من قدموا إلى العون أو كتبوا لم ألتق به أبدًا. وبعضهم إلتقيته بعد أن أشاد بي بسنوات مثل أ. علاء الديب و د. على الراعي و د. شكري عياد . أقصد أن ما يعنيني الآن هو عملية النقد بصورة عامة لا كأمر يخصني .

ليرحم الله أيام كان د. مندور اليساري يتناول كاتبًا فوضويًا منسيًا. وعبد الرحمن الخميسي الشيوعي يقدم ويساند سعاد حسنى التي لا هوية لها سوى الموهبة. وسيد قطب الإسلامي يكتب عن أهم ما كتب نجيب محفوظ العلماني الليبرالي. وطه حسين الوفدي يقدم بحماس يوسف إدريس الشيوعى الشاب. ورجاء النقاش الليبرالي يقدم باستفاضة وحماس محمود درويش الماركسي .

أليس هذا دالاً إلى زمنين ... بل قل عدة أزمنة أو عدة مراحل من التدهور. انحدرت فيها الهوية من هوية الفن الخالص إلى هوية الانتماء السياسي والقعائدى . ثم إلى الانتماء الجغرافي أو صلة الجوار. ثم أخيرًا ... "الهوية العشوائية". كأن يلتقي لكاتب وناقده صدفة أو على أرضية المنفعة المتبادلة. أو الخضوع للابتزاز أو إيثار الاستسهال بتناول كتابات ذوى الصوت العالي . أو إعادة البحث فى أعمال فاتت عليها عشرات السنين وربما شبعت موتًا بعد أن شبعت نقدًا. وأكثرنا مارس هذا أو بعضه. وفي هذا يظل ذوو المصداقية من النقاد بعيدين مترفعين.

عمومًا فإن أكثر ما يكتب لا يعيش كثيرًا ولا يدشن احتراماً حقيقيًا ... وربما لا يأخذه أحد على محمل الجد لأنه النقد العجول " المسلوق" الذي يشبه النقد. تمامًا مثلما أن الإبداع المنقود هو أيضًا مما يشبه الإبداع ... وكم ضل سيناريست بارع طريقه إلى القصة القصيرة بسبب غياب عملية النقد الفعال. وكم خسر النثر طاقة نثرية جبارة ظن صاحبها أن منطقة قوته هي الشعر ... وكم خسرنا من مسرحي اعتنق كتابة الرواية ... ومن حكاء لا يباري أغرته الفنون

الكتابية. فمن كان بمقدوره أن يرشد كاتبًا إلى ذاته الحقيقية غير نقد حقيقي ومسئول .بل أن الضحية العظمى لهذا كله بطبيعة الحال هو القارئ.

قلنا أنه مثلما تصنع الحيوية الاجتماعية ... وأقصد بالنقد الحقيقي ذلك النقد التحليلي الذي لا يمثل فيه العمل المنقود غير تكأة معبرة لإجراء عملية رصد وتتبع للحراك الاجتماعي أي لمسار العملية الاجتماعية الفكرية والقيمة والسياسية ... أي تحولات مجتمع وبشر ... نقد لا يصبح مهمًا معه ولا حتى قراءة العمل المنقود ... لأن القارئ حينئذ يطلع عبر النقد على وصف فكرى لما يحياه ولا يستطيع وصفه ... أي نقد يمثل إضافة في ذاته ... وساعتئذ لن تسأل طالبة الشاعر د. وليد منير الجامعية سؤالها الذي ذكرت. ترى كم ناقد في واقعنا الفكري والأدبي يضيف إلينا بهذا المعيار؟ ... وبما يضفي على عملية الإبداع والنقد معًا طابعًا من الموضوعية تعلى من أهمية الإبداع وتضائل من نرجسية المبدعين في ذات الوقت وترتقي بالعملية النقدية إلى ما هو أوسع من مجرد "تنجيم" لمدع ما. إنما بحث لنمو مجتمع في جانبه الأهم ... عقله. أو حتى "موت" في أحد جوانب هذا العقل .....

في بعض دول شمال أوربا ـ وعذرًا في هذه المقارنات الظالمة لمرة واحدة فقط ـ يجاز لبعض الأدباء أن يفتحوا مكاتب للاستشارات النفسية. حيث يختار القارئ الكاتب الذي يفضله. باعتباره أقرب نموذج إنساني إليه. ليستفيد من رؤيته بخصوص معاناة ما بوصفه ـ الكاتب ـ متورطًا بامتياز في أزمة وجود مشابهة، ومكتشفًا لبعض الحلول ... أي أن الكاتب الحقيقي لديه القدرة على التصرف بمسئولية إلى هذا الحد الذي يضاهى "الطب النفسي". بل إن الأطباء النفسيين لا يكفون عن ذكر أن أهم مصادرهم في تسجيل خبرات النفس الإنسانية و" تقعيد" تلك الخبرة إنما هو الأعمال الفنية والأدبية. ترى كم منا يتعامل مع فنه بهذه الدرجة من المسئولية الإنسانية والاجتماعية؟ لنؤجل الإجابة قليلاً ... ولنبحث معًا عن كيفية إضفاء بعض "الحيوية الاجتماعية" على ما نعقده من مؤتمرات أدبية ... بدءًا من مؤتمر أدباء الأقاليم إلى مؤتمر مديريات الثقافة مرورًا بمؤتمرات الأقاليم الأدبية ... فلنستعرض معًا وصف أحد هذه المؤتمرات بصراحة واحترام أيضًا. أو بالأدق نراها من زاوية " المسكوت عنه".

ذلك المسكوت عنه الذي يحاشيه الجميع ويؤثرون عليه إعادة الكلام المعاد.

إذ يعقد المؤتمر بروح أقرب إلى "السامر". فيستعد له الجميع بسرعة. ويهرع النقاد في البحث عن اسمين ثلاثة من المسنين فى الإقليم المعين. لتدبيج عدة أكلاشيهات في تقريظ هذا العمل أو ذاك لهم . ويستعد كتاب الإقليم أو المحافظة ومعهم الموظفون، ويفركون أيديهم تلمظًا ببعض الرزق السنوي (في وضع اقتصادي بالغ الصعوبة والعسر). وتهرول الصحافة الأدبية إلى مادة تعينها إلى تسويد مساحات ينبغي ملؤها ... ثم الأكثر مدعاة للأسى ... الكتاب والأدباء أنفسهم . وهم يثيرون الصخب حول قضايا أكثرها شخصية (مثلما شكا وزير الثقافة ذات يوم) . ثم يروحون ويجيئون مسلحين بملفات قصص وروايات وأشعار مطبوعة ومخطوطة. يأملون فى تمريرها إلى النشر فى هذه الأيام المفترجة ... وهي أمور تخصم من كبرياء الكاتب. وقارن هذا ما ذكرته عن المسئولية الاجتماعية والإنسانية للأديب تجاه قرائه ... وهكذا بين بعض التقدير الحقيقي وبين جبر الخاطر والابتزاز والترضية، يرجع الكل "مرضى" بما أصاب من حمص المولد أو شاكياً بما لم يصب . ثم ينفض السامر عبر بعض التوصيات من باب إبراء الذمة. توصيات لا يلتفت إليها أحد. ولا تعود على عامة الناس بشيء محسوس.

لست أشك بل عانيت أيضًا كل ذلك الحط من شأن الأدب بما يجعل حامل لقب يجهر بها أحد ... شبه الدونية. الأديب الذي قد يكون موهوبًا بالفعل ومجتهدًا وربما مطبوعًا على التعفف وعدم التهافت. في ظرف عام بالغ العسر فيما يتعلق بالفرص المتاحة، بل قل في ظل المركزية الطاغية للقاهرة والتي لا حل لها حتى الآن سوى إعلاء حقيقى من شأن أي ظاهرة أدبية أو فنية تقام خارج القاهرة.كيف نعلي من شأن هذه الظواهر الأدبية اللاقاهرية؟

أو كيف نعيد الاحترام والشعور بالقيمة والفاعلية لمؤتمر أدبي على سبيل المثال.؟ وبما يجعلنا جديرين بمصطلحات ابتذلت كثيرًا ولكثرة ما تقال عمال على بطال. مثل أن الأدباء ضمير الأمة، وذاكرة الوطن ..... الخ . وبما يعيد للأدباء صدقيتهم في نظر الجمهور الذي آثر الانصراف عن الجميع وتركهم فى العراء يلوكون قصصهم وأشعارهم داخل غرفهم المعبقة برائحة السجائر؟.

ليكن مدخلنا دعوة طه حسين العظيم قبل ثلاثة أرباع قرن بمعاملة الأدب والدراسات الإنسانية تمامًا كالعلوم التطبيقية. وأن نتبع فى دراساتها مناهج البحث العلمي، لا الاحتفالي وطبعًا بإضافة تصنع تراكمًا.

فما الذي يحفظ لهذه العلوم الإنسانية والأدب طبيعتها العلمية داخل المعاهد ويفقدها إياها خارج أسوار الجامعة؟. أو لنسأل بطريقة أخرى ودون أي انتقاص من جهد الهيئة العامة لقصور الثقافة أو من جهد حقيقي لمديرين ثقافة أكفاء فالمأزق يطال الجميع:

لماذا لا تكون الجامعة الإقليمية أو أقرب جامعة للإقليم المضيف هي المنسق والمضيف لأعمال المؤتمر وبحوثه وترشيح الشخصيات المشاركة عن الإقليم؟ وبما يضمن جدية المطروح للبحث من ناحية، ويحرص الجامعة إلى النهوض بدور اجتماعي يشكو الجميع من غيابه.

لا بأس ساعتها أن يعقد المؤتمر المزمع كسوالفة في أي إقليم . كل عام أو كل ثلاثة أعوام أو مرتين فى السنة ... كأي مؤتمر علمي حقيقي و أي بقدر ما ينطرح في الواقع العام أو المحلي من تحديات وقضايا ثقافية تتوجب عقده. حتى لو كانت إقليمية تمامًا كخصوصية الصعيد مثلاً. وبما يضمن أن تكون كتب وأوراق المؤتمر عونًا لدارسي الثقافة والأدب. أقول ذلك ذاكرًا أن بين أعظم مبدعينا من لم يتخرج من جامعة. لكنه من القيمة والإضافة بحيث ينبغي أن يدرسه الدارسون.

وبعد... هل تكتمل الحيوية الاجتماعية التي ذكرتها تكرارًا بغير أن يتمم هذا الطموح إيمان حقيقي منا جميعًا مسئولين وكتاباً، بالطبيعة الاستثنائية لعملية الثقافة والإبداع. من حيث هما نشاط إنساني خاص، يفقد فعاليته إذا لم يتوفر له استقلال نسبى . لا يلتزم بالضرورة التصور الرسمي في القضايا العامة . وهذا الاستقلال النسبي للعملية الثقافية لن يثمر حقيقة بدون تفهم متبادل من أطراف هذه العملية وأن يتحلى فيها الجميع بالتسامح والديمقراطية والإحساس بالضرورة. هذا إذا شئنا استثمار الفعاليات الثقافية وطاقتها الوضعية في مواجهة " اقتلاع " بات يهدد الجميع

بعد هذه الجهامة التي اعتدناها فى مناقشات كهذه، هل مما يناسب الختام واقعة طريفة. ذلك إنني اكتشفت أثناء كتابة روايتي الأولى وعبر قلقي وتوتري مشروبًا جديدًا صرت أقدمه

لأصدقائي وهو خليط متساو من البن والكاكاو . مخلوط يعطى إحساسًا لا نظير له. هو مزيج من الهدوء والعاصفة وهما بالضبط حالة الكتابة... ولمن ينكر عليَّ هذا الختام أقول ... لماذا لا أكون في أتم حرية وأنا أدلي بشهادتي .

قبس من رائحة الفخار

ممدوح المتولي \ كفر الشيخ \

من رحم امرأة كانت تأكل الطمي – من إبشان – ولدت لأب عاش يوزع العرق على صهد الطرقات ليرحمها الله كانا أبوين طيبين كالأشجار . لم أر في حياتي دهشة مثل التي رأيتها حين رأيت أمي – وأنا طفل صغير – تمسك بين كفيها قطعة طمي – في حجم التفاحة – تماسكت ذراتها وجففتها الشمس ، كانت تقضمها في سعادة بالغة ، إذ كلما حملت بالبطن جنينا تشهت بدافع الوحم – لهذا الشاهد الأمين ، وفى غير أوان العنب حكَّت أعلى ذراعها الأيسر فانطبع العنقود على ذراعي 0

إن دهشة لها كل هذا السحر أسكنتني أرضا طاب الفضاء لها .وجعلتني أسبح عبر طيات الأفق ،عشت رحالا في داخلي ، أبحث لي عن مرفأ أرتاح إليه من وجع الأسئلة ، وحرثت بأصابع طفولتي تلاً أثريا – صار مقابر – في ظهر قريتي بحثاً عن الزمن القديم ، ورغبة في العثور على إجابة .

تلامست أناملي – أثناء الحرث – بقطع من الفخار الرائق ، شممته بكل عطش الظامئ لبيارق النصر المبين .ربما وشوشني الفخار بحديث تكتمت نكتة ، أو ربما أحدث التراب الذي غبرنى صوتاً ظل يهتف بى : تقـــــــــدم .. أتقدم أمي محملا بالدهشة صوب الصوت ، أتبين ملامحه وجاهدا أحاول الإمساك بموج تلاوته البهيج ، إنه الشعر ، عطية الله الرحيم لبعض ما نثرت يداه على البسيطة من رياحين الرحيق ، حملته وهناً على وهن ، وطفت أوزع الرؤيا وأحلم بالخلاص ، خلاص الأرض من دورانها ، والروح من أسر بيوت مهما زينت بالشدو يطويها الغروب ، لا شئ حقيقي غير الغروب إليه نرقد وترقد الحياة .. ينشق عنا الطمي لتنمو حضارات يلخصها الفخار نقوشا .. و حكايات عن الموتى وعن حر السبيل.. ويحك أيتها الأرض.. أما شبعت من لحم الموتى ؟.. *ألم تكفك العظام بعد ؟..* لكأنك النار يوم تزأر : هل من مزيد ؟ في وجع الأبجدية أقمت ، أتقلى فيه ، وأضحك كلما جرحت يدي! وعاش الصوت يلهبني :وجه القصيدة يصطفيك ...إذا تنزلت الملائك بالبخور .. عشت ولم أزل أسير رؤيتي ، ورافعا راية صمتي علكم تسمعون هل كان علي أن أكون مقاتلا لأحرر الأرض من هوس المقامرة ؟ لم تقل أمي : تأسد حتى لا تأكلك الذئاب 0 بل قالت لي : " ربنا يحبب فيك خلقه " دعت لي بما كبَّل عنصر النار في بشريتي ، وجعل دمى غزالة .. يطاردها الصيادون .. تعاركت مع الحياة عراك من لا أظافر له ولا حول ولا قوة ، تشبثت بسند الشعر وعفوية المعرفة ، بهما أقمت جداراً يحفظ كنز.. القلب ، وبهما صغت من الحزن أفراحا ، وجبت بهما أقاليم اللؤلؤ ..

شاهداً وشهيداً على وهج الرمل تعرفت ، وآنست بالأفق نار الكتابة فاقتربت وعدت منها بقبس كريم .. شغلت بمن ذهبوا ومن يأتون ولم أشغل بما حولي من ركام ، كل رائحة بيننا لا تنبئ إلاَّ عن خراب ، وفرق شاسع بين نكهة الفخار ورائحة البارود ، ولم تقل لي أمي : تأسد بعطية الرحمن احتميت من شر الركض الكفيف ، واستعنت على مخالب الأرض بالأبجدية ، إنها رعشتي ودثاري ، وبوسعي أن أجد أرضاً بها غير هذى الأرض وخلقا من صلصال السماء ، ولم يكن ذلك هروباً من مصير تؤول إليه الأرض والناس ، بل كان وقوفا على البعد لتتسع لي دائرة الرؤية ، ولكي أظل قطعة فخار تحدث عنا للقادمين.

المكرم في المؤتمر
الأديب الراحل محمد السنهوتي
محمد السنهوتي .. زهرة في بستان الإبداع
إعداد وتقديم / نبيل مصيلحي

(في الشرقية تتسع الرؤيا وتضيق العبارة ، فالاتساع بحجم التاريخ وعبقرية الجغرافيا وقراءة الأنثروبولوجية ، والضيق بقدر المخزون الموروث منذ آلاف السنين ، والذي تختزله الثقافة الشعبية في طيات الجيولوجيا الإنسانية لتعيد إنتاجه في اختزال شحيح ، تلك البيئة الكريمة المعطاءة ما زالت ترفد الإنسان بزاد لا ينتهي وتسقيه من كوثر جنة الثوابت القيمة – العربية والإسلامية – وتطبع على بطاقته الجينية أبرز الصفات المنتقاة من سلالة الفراعين البنائين المحاربين ، والسمات المصطفاة من مجد قبائل عرب الشمال وسؤدد وجسارة عرب الجنوب و نفحة المجاهدين الأوائل في فتوح الإسلام ، فرض المكان قانونه ، ومارس الزمان سلطته لتتحول التضاريس بدن يكتنز باللحم وينبت بالدم ويسيل من فرط العرق ، ويفعل التاريخ فعل الكائن الحي في الواقع والوقائع .

في الشرقية فتش عن كل فرد تجد مخاضات السنين في المرآة تسقى بماء واحد يساقط من ذرا البدايات بمجرد هزة في جزع نخلة ، أو رعشة في ساق فسيلة .

حينما تمشي في دروبها وحول نيلها ، فأنت تنتقل بين دقات المعاجم وعجائب الآثار وكتب التاريخ ومرافئ الحكايات الشعبية وساحات الإنشاد الديني ، أنت في عاصمة الرعامسة وفي تل بسطة ، و حينا في قنتير وتانيس وفاقوس والختاعنة وبلبيس ، أو تسبح في بحر " مويس " حيث طاف بالصندوق موسى عليه السلام ، وأنت في كل الأحيان تحيا وسط الكلأ الآمن لهزيل وتميم وجهينة وبكر وتغلب ، وتستطيع أن تقفز لأي قرن غابر بمجرد أن تنقل قدميك خطوة أو خطوتين لتشارك في " هوجة " عرابي وتؤسس مع طلعت حرب وتكتب مع إدريس وتنشد مع عبد الصبور وتطرب للعندليب وتصيد مع عبد العاطي وتقاوم مع سليمان) (1) .

(إن الكلمة المبدعة مرآة صادقة ، تجسد تفاعل الأديب مع من حوله من ظواهر ومعطيات ، ورحلة الكلمة المبدعة لانتهى ، فهي دائما متجددة ، وكلما وصل المبدع إلى غاية برقت أمامه غايات أخر ، أشوق وأمتع مما وصل إليه ، فإذا به يواصل التيار ، و يعزف ألحانا جديدة ، ويرتاد دروبا لم تطأها من قبل قدم ، ويحلق في آفاق لم يغرد في سمائها طائر من قبل .

وكم ازدهرت على ضفاف النيل حدائق الإبداع ، وكم تألقت في واديه روائع الفنون .

وفى محافظة الشرقية " بوابة مصر الشرقية " والتي استقبلت مواكب الإسلام واستقرت في ربوعها الأصالة العربية . في هذه المنطقة كان للكلمة تألق وازدهار وجولات وصولات في كل مناحى المعرفة وآفاق الإبداع ... وتوالت الأجيال المبدعة والناقدة في الشرقية ، ولم يتواروا خلف أسوار الإقليم ، وإنما انطلقوا نجوما في سماء مصر تضئ تضاريسها .. وتجسد أشواقها ، وهى متفتحة على تراث الإنسانية الخالدة)(2) .

ويزدهي بستان الإبداع في محافظة الشرقية بشتى أنواع الزهور الأصيلة التي فاح ويفوح عبقها يعطر الزمان والمكان . ويسعدنا اليوم أن نقف أمام زهرة وطنية أصيلة نستمتع بأريجها الفواح

، وقد تلونت بألوان زاهية وتنقلت بألوانها تسر الناظرين .. وتمتع النفس وتريحها ، قد غفل عن تقديمها الإعلام إلى أفاق الإبداع .
مع شيخ شعراء الشرقية نقدمه في رحابة " المؤتمر الأدبي الرابع لإقليم شرق الدلتا بمحافظة الشرقية ليعرفه أدباء مصر من خلال سيرته الذاتية ومن بعض ما كتب عنه
(الاسم : محمد أحمد سالم السنهوتي شهرته / محمد السنهوتي مصري الجنسية 00 من مواليد قرية " سنهوت " مركز منيا القمح محافظة الشرقية في 30 أكتوبر/ 1909 م 00 تخرج في مدرسة المعلمين عام 1928 00 عمل مدرسا للغة العربية والدين بقرى ومراكز الشرقية تدرج في السلم الوظيفي ، فعمل موجها ، ثم مديرا للشئون العامة بالمنطقة التعليمية ، ورفض الترقية بعد ذلك ، وظل يكافح في الحياة ويجاهد حتى بلغ سن التقاعد في عام 1969
ينتمي الشاعر إلى أسرة " صقر " التي يمتد نسبها إلى الأمير " عبد الرحمن الداخل " الذي يعرف بـ " صقر قريش " وقد وفدت هذه الأسرة إلى مصر من بلدة شقرا القريبة من الرياض ، بـ " المملكة العربية السعودية " ولهذه الأسرة فروع عديدة في مصر)(3)
اهتم بالدعوة والوعظ بجانب اهتمامه بالإبداع الأدبي تناول في شعره قضايا البيئة وتأثر بعادات وتقاليد المجتمع الذي يعيش فيه وامتزج به
ومن خلال ما كتب عن فلسفته في الحياة ومقومات شخصيته ، ما ذكر في رسالة ماجستير موضوعها " محمد السنهوتى شاعرا " دراسة ونقد للباحث / حسن عطية طاحون المعيد بقسم الأدب والنقد بكلية اللغة العربية بالزقازيق عام 1991 ، حيث يقول :
" يعرف هذا الشاعر بالزهد في الدنيا ، والتفاني في سبيل دينه ، وخلقه ، ومبادئه ، ووطنه ويعرف كذلك بعلو النفس والهمة والشجاعة ، والإخلاص والصدق ، فهو يمقت الكذب والرياء ولا يحب أن يمدحه أحد من الناس والناس عنده سواء ، لا فضل لعربي على أعجمي إلاّ بالتقوى والعمل الصالح "(4)
" أبدع الشعر الفصيح ، والزجل ، والخطابة ، والكتابة ، والصحافة ، وكتب القصة نثرا وشعرا ، وألف للأطفال. اشترك في مسابقات عديدة على مستوى العالم العربي وله أكثر من (15) نشيد في كتب المحفوظات درست في المدارس الابتدائية في العالم العربي ، ونشرت أعماله فى الصحف المصرية والعربية " (5)
تم تناول أعماله فى دراسة للأستاذ الدكتور / صابر عبد الدايم أستاذ الأدب والنقد بجامعة الأزهر ، ودراسة أخرى قدمها الدكتور / أحمد زلط أستاذ الأدب والنقد بكلية التربية النوعية ببور سعيد
وله أيضا من الدواوين (10) وهي على النحو التالي :

1 - عودي إليه	2 – أشواق على الطريق
3 – طبول في الملأ الأعلى	4 – إسلاميات السنهوتى
5 – أغنيات على شفاه الموج	6 – دموع الغربة
7 – وقال الحب	8 – حكايات السنهوتى للأطفال والكبار
9 – الشمس لا تموت	10 – ظمأ السحاب

وله من القصائد ما يزيد عن (350) قصيدة ومن الأبيات الشعرية ما يقرب من (6000) بيت
وكتب عنه الكثير من النقاد ، وفى دراسة قدمها دكتور / السيد محمد الديب أستاذ الأدب والنقد ووكيل كلية اللغة العربية بالزقازيق نشرت بمطبوعات مؤتمر الشرقية 2002 يقول فيها :

" هكذا عاش السنهوتى صاخبا على الواقع ، هادئا مع كل إشراقة أمل يبعث معها بنسمة حانية إلى كل طفل يبتسم للحاضر والمستقبل ، وكانت الفصحى غاية يسعى إليها ، ورسالة يحافظ عليها ، وكان التجديد في شعره موجها في الدرجة الأولى إلى النموذج التقليدي الذي قدم فيه قصص الأطفال في شعر سهل جميل ، فكان واحدا من الشعراء المعاصرين الذين جمعوا في تجديدهم للنموذج القديم بين الشكل والمضمون"(6)

ويبقى شعر " محمد السنهوتى " شيخ شعراء الشرقية قنديلا فى طريق الإبداع يسير في نوره شباب الأدباء يستضيئون بعلمه ، وينهلون من نبع إبداعه.

وانتقل الشاعر إلى رحاب ربه فى 27 / مارس / 2000 م

هوامش :

(1) عزازى على عزازى ـ قضايا الإبداع والرؤى المعاصرة ـ مطبوعات مؤتمر الشرقية الأدبي 2002 م .

(2) د . صابر عبد الدايم ـ قضايا الإبداع والرؤى المعاصرة ـ مطبوعات مؤتمر الشرقية الأدبي 2002 م .

3 – رسالة ماجستير بعنوان " محمد السنهوتى شاعراً " (دراسة ونقد) – د. حسن طاحون .

4 – نفس المصدر السابق .

5 – ديوان " طبول فى الملأ الأعلى " – محمد السنهوتى

6 - د . السيد الديب ـ قضايا الإبداع والرؤى المعاصرة. مطبوعات مؤتمر الشرقية الأدبي 2002 م .