د. فاروق مواسي

نبض المحار

دراسات في الأدب العربي

2009

فاروق مواسي

نبض المحار

دراسات أدبية

الطبعة الأولى 2009

جميع الحقوق محفوظة

إصدار: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها

أكاديمية القاسمي

باقة الغربية

تلفون 04-6286704، فاكس 04-6286721

تصدير

نضع بين أيديكم كتاب "نبض المحار" للدكتور فاروق مواسي، وهو الكتاب الثاني من سلسلة إصدارات "مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها" الذي تأسس حديثًا.

يتناول الكتاب دراسات أجراها الباحث في مواضيع مختلفة من الأدب العربي الحديث والقديم، بعد أن اقتصر الكتاب الأول "دراسات مختارة من حقول التراث العربي الإسلامي" للبروفيسور خليل عثامنة على أبحاث في الأدب القديم والتراث الإسلامي.

ونطمح – في مجمع القاسمي – كذلك إلى إغناء المكتبة العربية بأبحاث ودراسات لغوية، ليستفيد منها المتخصصون وعموم الطلاب والمثقفين. لذا فإن الكتاب الثالث الذي نعد لإخراجه والماثل للطبع هو في البلاغة العربية للدكتور فهد أبو خضرة بعنوان "الحقيقة والمجاز".

آمل أن تسد هذه السلسلة من الدراسات والأبحاث فراغًا طالما اشتكى منه الباحثون ومحبّو العربية في هذه البلاد.

نسأل الله التوفيق والسداد.

د. ياسين كتاني

رئيس المجمع

استهلال

هذه إضمامة من الدراسات والأبحاث في الأدب العربي– قديمه وحديثه– تتناول ألوانًا أدبية مختلفة، عمدت إليها من خلال سؤال بحث حولها، مدركاً أهمية الخوض فيها، والإفادة منها، فقرأتها متقصيًا جوانبها، متلقيًا إياها، بأكثر من منهج، وفي أكثر من مأتى، فحاورتها كما حاورتني. وكنت مدركاً وأنا أغوص في بحرها أن ثمة جديدًا في صدفاتها، وأنني بذلك أعرض ما يشرق من صفحاتها، وأتلو بعضًا من آياتها.

بدأت رحلتي برؤى نقدية – عن الفصاحة وماهيتها وأهميتها، وأنها ليست قاصرة على لغة قريش – كما يهيأ لبعض الدارسين. ثم تناولت آفة منتشرة، وهي الضبابية في النقد، ونحوت نحو وجوب تلمس النص. كما درست موضوعًا مستجدًا على الساحة الأدبية– هو "القصة القصيرة جدًا"، فأظهرت إلى أي مدى هي قصيدة نثر، ومدى علاقتها بالألوان الأدبية الأخرى. وهذه المواد جميعًا تطمح إلى أن تقدم وصفاً فيه جدة الطرح، بقدر ما فيه من تعريف ورؤية.

ثم توقفت على محطات في الأدب الفلسطيني – شعره ونثره محاولاً التدليل – بصورة أو بأخرى – على نقاط القوة والإبداع فيه، وكم بالحري على بيان جوانب لم يتناولها النقد من قبل. وكثيرًا ما تركزت على النص الواحد، أحاوره وأداوره، وذلك من منطلق أن النص الفذ تمثيل لإبداع صاحبه، ومن خلاله يستطيع الناقد أن يصل إلى جوهر التجربة، وذلك إذا ما عالج النص مليًا، ووقف فيه وقفة سابرة للغور، ودائرة في مدار الفكرة، ولا يتأتى ذلك إلا بتدبّر واستقصاء للمبنى، فالمبنى هو الذي يقرر جودة النص أولاً وقبلاً.

ثم كانت وقفات في رحاب الأدب العربي عامة، شعره ونثره، فيها مناقشات مضمونية ومبنوية، وفيها كشف لجوانب لم يقف عليها النقاد طويلاً، وإلا لما كانت هناك ضرورة أصلاً لأن نعيد البحث فيها وعنها.

أما القراءات التراثية فقد كانت تعريفاً بنصوص اشتهرت ولم تُدرس، وتوصيفاً لمعالم هي جزء من أدبنا الذي له صلة حميمة بأجيال سبقت، وما زال صداها يتردد هنا وهناك، فكانت القراءات صحبة لها ولمحبيها.

حاولت هذه الدراسات معًا – على الرغم مما قد يبدو من بعد بين موضوعاتها – أن تقترب إلى واقع يتفاعل معه القارئ، يفهم منه النص، ويستجيب لمكوناته، بل يتعدى ذلك إلى خلق طاقة متطورة فيه، تكرس قيمة العمل الفني من جهة، وتبني أجهزة مؤولة ومدربة في النظر إلى العمل الإبداعي –عامة. لذا فإن هنا طموحًا آخر لدراسة الكيفية التي ينطلق منها سؤال البحث، وذلك بدراسة ما سبق، وبالسير في مسار التلقي بدربة تحاول أن تتقرى الجمالية والدهشة الفنية في العمل الإبداعي.

وهذا الكتاب إذ يجد في مجمع أكاديمية القاسمي دعمًا له، حتى يتنسم النور، فإن الفضل في ذلك لرئيس المجمع، فلا أقل من كلمة عرفان ودية، ووفاء وتحية.

فاروق مواسي

رؤى نقدية

الفصاحة ودلالتها،

وهل هي لغة قريش تخصيصًا؟

الفصاحة – لغة – تعني الظهور والبيان. نقول "أفصح فلان عن سره" أي أظهره. ونظرًا لكثرة استخدام لفظة "الفصاحة" مؤشرة للبراعة في اللغة ومعرفتها فإن هذه الدراسة تحاول أن تلقي ظلالا على اللفظة، وتذهب إلى أن لغة قريش ليست بالضرورة هي مقياس الفصاحة، ومن جهة أخرى إلى أن لغات/لهجات القبائل الأخرى ليست هي كذلك النموذج الأعلى لهذه الفصاحة. وتصل الدراسة إلى الرأي الذي يرى أن الفصاحة هي في الشيوع والدوران على ألسنة من يوثق بهم من الشعراء والخطباء والكتاب، وذلك ابتداءً من الجاهليين ومنهم من هو من قريش، ومنهم من هو من سواها، وتتويجًا بلغة القرآن الكريم حيث تساوق إعجاز الألفاظ مع إعجاز المعاني، وحيث كان التحدي لأن يأتي أحد بمثله،[1] واستمرارًا بما ينطبق على كل شعر ونثر بسط نفوذه الأدبي.

ولعل سائلاً يسأل: ألم يتفق الرواة والعلماء على أن لهجة قريش هي الفصحى والمثلى،[2] فكيف يمكن أن ننكر على قريش هذا "المتفق عليه" وبين ظهرانَيها ولد الرسول وفي كنفها نشأ؟!

---

[1] انظر سورة البقرة 24، الإسراء 88...

[2] انظر مثلا: السيوطي، **المزهر**ـج1، ص209؛ ابن فارس، **الصاحبي** ص 28؛ ابن جني، **الخصائص** ج2، ص12. وقد أورد السيوطي قولا لثعلب "كانت قريش أجود العرب انتقادًا للأفصح من الألفاظ وأسهلها على اللسان عند النطق وأحسنها مسموعًا وبهم اقتدي" (**المزهر**، ج1، ص211).

هناك من يعدد لغات القبائل التي نزل بها القرآن كالسيوطي[3] والزرقاني،[4] ومنها قريش وهذيل وتميم والأزد وربيعة وهوازن وسعد بن بكر وغيرها. وبالطبع فليس هنا تخصيص أو حصر لقريش. بل إن الحديث الشريف الذي يقول: "نزل القرآن على سبعة أحرف"[5] – برواياته المختلفة – ومهما اختلفت التفاسير– من شأنه أن يساوي بين لغات القبائل أو لهجاتها، ويجعل لقراءاتها نفس المكانة والأهمية.[6] فالقول الفصل "هكذا أنزلت" في كل مرة يساوي بين القراءات المتباينة.

وقد أتى جواد علي على حجج وبيّنات تلتقي جميعها في دحض الرأي السائد بأن لغة قريش هي الفصحى بين اللغات،[7] فهو يرى أن القرآن نزل بلسان عربي مبين، و"إنا إنزلناه قرآنًا عربيًا لعلكم تعقلون"،[8] ولم يذكر القرآن أنه نزل بلغة قريش بالذات وبالحصر، فلغة العرب تشمل المهاجرين والأنصار والبادين والحاضرين والقبائل، والمنتشرة في أرجاء الجزيرة العربية وخارجها، بمعنى آخر قريش وسواها.

---

3 السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ج1 ص135.

4 الزرقاني، **مناهل العرفان في علوم القرآن**، ج1، ص173.

5 **صحيح البخاري**، 185/6.

6 ابن فارس، **الصاحبي**، ص29.

7 جواد علي، **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**، ج8، ص 624 – 671.

8 سورة يوسف 2، انظر كذلك الرعد 37، طه 113، الزمر 28، فصلت 3، الشورى 7، الأحقاف 12، الشعراء 195، النحل 103، الزخرف 3.

ثم إن قريش لم تكن لها السيادة على العرب حتى تسود لهجتها، بدليل أن زعماءها كانوا يستعطفون و/أو يُستقبلون في بلاط أقيال اليمن وملوك الحيرة وغيرهم، وما "الإيلاف" الذي عقدته قريش إلا نوع من الإتاوة تدفعها قريش للقبائل حتى تسلم تجارتها من الغزو. فما هو المبرر إذن لسيادة عُزِيت إليها في مضمار اللغة؟

يقول جواد علي كذلك: "إن القبائل التي كانت تجاور مكة كانت تتكلم بلهجاتها الخاصة بها، وإن أهل الطائف –أي ثـقيف– كان لهم لسانهم الخاص، وإن أهل الحجاز –أي قريش وغيرهم– كانوا يتكلمون بلهجات خاصة سماها علماء اللغة "لغة حجازية" ولم يسموها "قرشية".[9]

ثم إن الأسواق التجارية الأدبية كعكاظ مثلا لم يكن لقريش فيها هيمنة لغوية، فالنابغة الذبياني الذي ضربت له قبة من أدم ليحكم بين الشعراء، وكذلك الخنساء وحسان بن ثابت ممن كانوا يتنافسون على القول، فهؤلاء لم يكونوا من قريش، بل لا نعلم عن أي حَكَم قرشي في هذه الأسواق المختلفة.

وابن عباس كان يرى أن "الشعر ديوان العرب، فإذا خفي علينا الحرف من القرآن الذي نزله الله بلغة العرب رجعنا إلى ديوانها فالتمسنا معرفة ذلك منه"،[10] وكتب التفسير حاشدة بالشواهد الشعرية، وندر منها ما كان لشاعر قرشي.

---

[9] جواد علي، **المفصل**، ج8، ص649.

[10] السيوطي، **الإتقان**، ج2، ص55.

كذلك المعلقات —هذه التي علقت بالأذهان أو كانت كالعِلق، أو عُلقت في خزائن النعمان، أو على الافتراض البعيد أنها علقت على أستار الكعبة — موطن قريش– فكيف يتأتى ألا يكون لقريش مشاركة في هذا الشرف الأدبي لو كانت قريش حقًا عنوان الفصاحة هذه.

يضاف إلى ذلك ما ورد في عيوب اللهجات القبلية المختلفة، فقد ذكروا عنعنة تميم وعجرفية قيس وكشكشة أسد و... ومع ذلك ذكروا ما يعيب قريش أيضًا وهو الغمغمة[11] – وهي عدم الإبانة في التعبير، كما رأى البعض أن في قريش التضجع.[12]

ويستند الكثيرون في التدليل على فصاحة قريش ما نُسب إلى الرسول على أنه حديث — "أنا أفصح العرب بيد أني من قريش، ورضعت في بني سعد بن بكر".[13]

---

[11] انظر الزبيدي، **تاج العروس**، ج6/9، مادة غمم. ومن الطريف أن أذكر هنا أن ابن منظور في **لسان العرب** قد أورد ما ينفي الغمغمة عن قريش، وذلك في حديث جرى مع معاوية، فالغمغمة وردت هنا على أنها لقضاعة وليست لقريش (انظر مادة غمم).

[12] السيوطي، **المزهر**، ج1، ص211، وقد صوب عبد السلام هارون كلمة "قريش" فجعلها "قيس" وذلك في شرحه لـِ **مجالس ثعلب**، القسم الاول، ص81 وقال عن (التضجع): "لم أجد من يفسره، ولكن اشتقاقها اللغوي يوحي بأن معناها الإحالة، وفي **لسان العرب** — الإضجاع من الحركات مثل الإمالة والخفض".

[13] هذا المأثور لم أجده في كتب الحديث الستة بهذا النص، بينما ورد في **المزهر** للسيوطي عن النص الأول أنه من غريب الحديث وقال: "ورووه أيضًا — أنا أفصح من نطق بالضاد بيد أني من قريش (**المزهر**، ج1، ص209) ويلاحظ الاختلاف بل التكلف في الصياغة في نحو "أفصح من نطق بالضاد". وقد ورد المأثور — في النص الذي ذكرناه أولا — في **لسان العرب** في مادتي (بَيْد) و (مَيْدَ) — وهي لغة في الأولى بمعنى غير، وقيل معناها (على أن) وفسرها بعضهم (من أجل أني) والمقصود (وإن كنت). أخلص إلى القول إن ثمة إرباكًا في صيغة النص أولا وفي المعنى ثانيًا.

فإذا صح "الحديث"، ولنفرض صحته، فإن الإشكال يتأتى كذلك في معنى (بيد)، فهل هناك ارتباط بين الجملتين، أو هل هي شهادة على أن قريش هي فصحى العرب. فالحديث كما نرى جاء ليفيد التخصيص، وذلك ليؤكد الفصاحة في الرسول أولا وقبلا، وقد روي عن عمر بن الخطاب أنه قال للرسول: "ما بالك أفصحنا، ولم تخرج من أظهرنا" بمعنى أنك لم تخرج من بيننا، ومع ذلك فأنت الأفصح.[14]

وليس أدل على كون الفصاحة لم تكن قصرًا على قريش أو لم تكن قريش نموذجًا يُحتذى، أو أن لها اعتبارًا خاصًا أن النعمان بن المنذر قدم على كسرى، فأخذ كسرى يعيب على العرب طعامهم ومسكنهم ولباسهم، فرد عليه النعمان ردًا منافحًا قاطعًا، وحتى ينتصر بحكمة العرب وبلاغتهم، كذلك صحب أكثم بن صيفي وحاجب بن زرارة التميميين والحارث بن عُباد وقيس بن مسعود البكريين، وخالد بن جعفر وعلقمة وعامر بن الطفيل وهم من بني عامر، وعمر بن الشريد السلمي وعمرو بن معد يكَرِب الزُّبيدي والحارث بن ظالم المرّي، فخطب كل منهم خطبته التي كانت حجة في بيانها وفصاحتها.[15]

من هنا أصل إلى أن الفصاحة لم تكن لقريش حصرًا وقصرًا، وهذا لا ينفي بالطبع أنها فصيحة – شأنها شأن القبائل الأخرى، فليس ثمة إثبات قاطع على أن القرآن نزل بلغة قريش بالذات.

---

[14] السيوطي، **المزهر**، ج1، ص 209.

[15] انظر صفوت، **جمهرة خطب العرب**، ج1، ص55 وما بعدها.

وهذا القول يسوقنا إلى نفي الفصاحة المثلى كذلك لدى عرب البادية أو لدى القبائل المجاورة لمكة، مثلا، كبني سعد بن بكر. والاعتراض السائد الذي يذكر لتأكيد الفصاحة في البادية هو "الاسترضاع"، فالنبي عليه السلام كان قد استرضع في بني سعد بن بكر من هوازن. ونحن لو صدقنا أن هذا حديث مع أنه من الغريب —كما أشرت أعلاه– فمن قال إن الفصاحة كانت هدفًا في الاسترضاع؟ ويكتسب التساؤل شرعية إذا قرأنا سيرة ابن هشام، حيث نجد أن حليمة السعدية كانت قد جاءت إلى أم النبي بعد انقضاء فترة رضاعه الأولى، وقالت لها: "لو تركت بُني عندي حتى يغلظ، فإني أخشى عليه وبأ مكة".[16] من هنا فالاسترضاع كان بغية الوقاية الصحية،[17] إذ لو كانت الفصاحة هي المنشودة بعينها لترك الطفل حتمًا في البادية

---

[16] ابن هاشم، **السيرة النبوية**، ج1، ص 164.

[17] مما يشير إلى أن الاسترضاع في البادية كان بقصد نشدان الفصاحة ما استشهد به الجاحظ أن عبد الملك قال بعد أن لحن ابنه الوليد: "أضر بالوليد حبنا له، فلم نوجهه للبادية" (**البيان والتبيين**، ج2، ص205)، لكن هذه الرواية وردت مغايرة في **العقد الفريد**، ج2، ص439، والنص هو: "أضر بنا حبنا للوليد فلم نؤدبه، وكأن الوليد أدّبنا" وذلك دون الإشارة إلى البادية.

وهناك ما ورد في الحديث "كان ابراهيم مسترضعًا في عوالي المدينة" ويشرح النووي (العوالي) على أنها القرى التي عند المدينة (**صحيح مسلم**، ج15، ص75)، وهذه القرى بالضرورة تتأثر بلغة المدينة — في رأيي — أكثر مما تكون هي مقياسًا يُحتذى به، ومثل هذا ما ورد على أن عبدالله بن الزبير الذي ولد في المدينة كان قد استرضع في بني مُزَينة — وهي لا تبعد عن المدينة مسافة كبيرة. فاللغة الحضرية هي اللغة المتداولة أكثر، وهي التي تجافي الغريب بسبب الضرورة أو طبيعة الاستعمال، فقد طالعنا مثلا ما روي عن علي بن الجهم من أنه مدح المتوكل — أولا بألفاظ خشنة هي من بيئة البداوة، فعذرَه الخليفة بسبب ذلك،

حتى يبلغ أشدّه، وإلى فترة يكون فيها قادرًا على تصريف القول، وإلا فأية فصاحة يكتسبها طفل في السنتين الأوليين من حياته؟!

إذن، ليست منازل بني سعد بن بكر موئلا للفصاحة بالضرورة، فما ورد في الصحيحين "أنا أعربكم، أنا قرشي، استرضعت في بني سعد بن بكر" —الذي ذكرته أعلاه– لا يدل على فصاحة بني سعد، وإنما هو إعلام أو مجرد إخبار فقط، وأنا لا أسأل هنا كذلك عن معنى (أعربكم) تمامًا، وهل هو بالضرورة يعني أفصحكم؟

وثمة مواقف مختلفة نلمح فيها هزء العرب من كلام الأعراب الذين هم "أشد كفرًا ونفاقًا وأجدر ألا يعلموا حدود ما أنزل الله على رسوله"،[18] فعيسى بن عمر مثلا

وطلب من خاصته أن ينعّموا حياته، فيعيش في الترف والغضارة – الأمر الذي جعله يتخيّر اللفظ إلى أن كتب شعره الرقيق اللين الرائق. (انظر: **ديوان علي بن الجهم**، ص143).

ومع ذلك فإن ما ورد عن تجوال الرواة وتنقلهم بين القبائل للبحث عن معين اللغة إنما كان بسبب الجمع، ويبدو أن العرب كانوا يرون جمالا معينًا في أهل البادية، وذلك في طريقة عرضهم أو حافظتهم. قال الأصمعي – أخبرني أبو عمرو بن العلاء قال: قال لي ذو الرّمة "ما رأيت أفصح من أَمَة بني فلان، قلت لها: كيف مطركم، فقالت: "غِثنا ما شئنا" (بمعنى سُقينا) – **المزهر**، ج1، ص139، وكذلك في مادة (غيث) في **لسان العرب**، فهل هذه الإجابة كافية لهذه الشهادة؟ ولكن يبدو أن إخراج الكلمات بصورة ما أو لكونها عديمة اللكنة كان كافيًا لهذا التعجب؛ وعدم اللكنة له تبرير قرآني في نحو قوله تعالى: {وأخي هارون هو أفصح مني لسانًا} (القصص، 34).

[18] سورة التوبة، 97، والسؤال هو: هل يعقل أن يكون كلام هؤلاء النموذج الأعلى لاحتذاء الفصاحة، فحتى إمامتهم بأهل الحاضرة ممنوعة (في كثير من التفاسير) "ولا يؤم أحدهم وإن كان أقرأهم" (انظر **تفسير القرطبي**، ج7–8، ص148).

يقول "لا آخذ من لغة تميم إلا الهمز، وما سواه من لغتها مرغوب عنه"،[19] وعبد الله بن الزبير يخاطب أعرابيًا "سلاحكم رث وحديثكم غث".[20]

وقد ورد في كتاب "جامع الأصول من أحاديث الرسول" قولا عن جابر هو "خرج علينا رسول الله ونحن نقرأ القرآن، وفينا الأعرابي والعجمي، فقال الرسول – اقرأ فكل حسن".[21] ونحن نلاحظ هنا هذا التساوي بين الأعرابي والعجمي في مستوى القراءة أو التقبل، فالرسول يجيز ذلك مع اعترافه أن ثمة قصورًا في مستوى التحصيل لدى كليهما.

وقد ذكر الفراء:[22] "نجيز للأعرابي الذي لا يتخيّر السلام عليكِم (بكسر الكاف) ولا نجيز لأهل الحضر والفصاحة. كما أن القزاز القيرواني يذكر صراحة في "ضرائر الشعر" عن الإقواء "ولا يجوز لمن يكون مولدًا هذا، لأنه إنما جاء في شعر العرب على الغلط وقلة المعرفة به، وأنه يجاوز طبعه، ولا يشعر به".[23] فهو يستنكر على الحضري أن يلجأ إلى ضرورة شعرية فالمطلوب منه هو أكثر من المطلوب من سواه.

---

19 ابن منظور، **لسان العرب**، ج1، ص22.

20 الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج1، ص173، وليس أدل على ذلك من الألفاظ التي اتفق العرب على عدم فصاحتها نحو "مسحنفرة، تكأكأتم، بُعاق ونحوها–هي من لغات القبائل في البوادي.

21 ابن الأثير، **جامع الأصول**، ج3، ص7.

22 الفراء، **المذكر والمؤنث**، ص95.

23 القزاز، **ضرائر الشعر**، ص79.

ثم إن الابتعاد عن الأعاجم ليس كافيًا للدلالة على فصاحة العربي، فهذه قريش كان لها اختلاط تجاري مع شعوب أخرى، وما أنكر عليها الفصاحة أحد، كما أن استعمال الغريب من الألفاظ لا يدل بحال على هذه الفصاحة فلفظة (صَهصَلِق) مثلا –بمعنى ذي صوت شديد– فيها صعوبة في النطق وتنافر في الحروف، فما هو وجه الفصاحة فيها؟

من هنا فإني أصل إلى أن الكلام الفصيح هو الظاهر البيّن – كما في دلالة المعنى– الذي تكون ألفاظه مألوفة مأنوسة بين أرباب النظم والنثر دائرة في كلامهم.[24] وعلامة اللفظة في فصاحتها أن يكون استعمال العرب الموثوق بعربيتهم لها كثيرًا.[25] يقول الزمخشري: "المراد بالفصاحة أنه على ألسنة الفصحاء من العرب الموثوق بعربيتهم أدور، وهم لها أكثر استعمالا"،[26] ويشير السيوطي كذلك إلى ما نقله عن ثعلب في كتابه "الفصيح"، أن كثرة الاستعمال هي المراد بالفصاحة[27] فيقول:

---

[24] انظر: طبانة بدوي، **البيان العربي**، ص204، الذي يوافق ما أورده ابن الأثير في **المثل السائر**، كما يستشهد بعبد القاهر الجرجاني في **دلائل الإعجاز** الذي أولى أهمية لأن تكون اللفظة مألوفة مستعملة وفي تركيب ملائم.

[25] القزويني، **الإيضاح** ص74، وبالطبع فالمشكلة هنا هي في معنى "الموثوق بعربيتهم"، ولكن الحل يتأتى مرة أخرى بكثرة استعمال أدبهم والاعتراف بقدراتهم.

[26] الزمخشري، **الكشاف**، ج2، ص231، انظر كذلك: ابن جني، **الخصائص**، ج2، ص127، حيث تقبل الفصاحة ممن يوثق بعربيتهم "كقبول القاضي شهادة من ظهرت عدالته – وإن كان يجوز أن يكون – الامر عند الله بخلاف شهادته. (انظر أيضًا الملاحظة 25).

[27] **المزهر**، ج1، ص185.

"والمفهوم من كلام ثعلب أن مدار الفصاحة في الكلمة على كثرة استعمال العرب لها، فإنه قال في أول "فصيحه" —هذا كتاب اختيار الفصيح مما *يجري في كلام الناس وكتبهم*...ولا شك أن ذلك هو مدار الفصاحة".[28] وفي مكان آخر يقتبس الجاربردي في شرح الشافية: "فإن قلت ما يقصد بالفصيح... قلت أن يكون اللفظ على ألسنة الفصحاء الموثوق بعربيتهم أدور واستعمالها لها أكثر"،[29] كما يستشهد بقول أبي عمرو بن العلاء عندما سئل عن الفصاحة فقال: "أحمل على الأكثر".[30]

الفصاحة، إذن، تقاس بمدى شيوعها على الألسنة وذيوعها لدى العرب وخاصة ممن "يوثق بعربيتهم" وهنا "مربط الفرس" كما يقولون.

ومهما يكن التساؤل عن هؤلاء الذين يوثق بعربيتهم، ومهما تكن الإجابات فقد كان اتفاق في كتب البلاغة المختلفة على أن الكلمة يجب أن تخلو من تنافر حروفها، وألا تكون صعبة اللفظ أو غريبة نادرة الاستعمال تحتاج إلى تكلف الشرح، وألا تكون مخالفة للقياس اللغوي كأن يقول قائل "الأجلل" بدلا من "الأجلّ".

أما الكلام الفصيح فهو السهل الألفاظ، الواضح المعنى أو العبارة، ليس فيه ولع باعتماد الإغراب أو توالٍ في الإضافات، وليس فيه تعقيد في التركيب ليؤدي إلى

---

[28] ن.م.، ص21.

[29] ن.م.، ص 187، وورد كذلك في **تاج العروس** (مادة فصح): "وقال أئمة المعاني حيث ذكر أهل اللغة الفصاحة فمرادهم بها كثرة الاستعمال.

[30] **المزهر**، ص187.

الغموض بسبب اللفظ. ومن الكلام ما يكون أيضًا بليغًا إذا استوفت الفصاحة فيه الأداء البياني أو البديعي، أو أدت معاني مستجدة حسب مقتضى الحال.

أما المتحدث الذي يوصف بالفصاحة، فهو قادر على التعبير بكلمات وجمل هي فصيحة ومنها ما هو بليغ في سياقة الجمالي. ووصف العرب المتحدث الفصيح بأنه – غالبًا – لا يتلعثم ولا يتلكأ، ويكون حاضر البديهة ينساب (أو ينثال) القول على لسانه. وهو يخضع لمقاييس متفق عليها لغويًا، ويطلع على مفردات العربية وأساليبها، وله دراية بفنون القول أو الخطاب.

وبالطبع فإن المقاييس التي يخضع لها الكاتب أو الخطيب الفصيح هي المتعارف عليها، ومع ذلك ثمة تجديد وإبداع هنا وهناك، ويكتسب التجديد أو الإبداع صدقية وتبريرًا إذا ما كان صاحب الخطاب مشهودًا له أو أن له آثارًا مشهورة ومواقف لغوية يعرفها الدارسون على اختلاف طبقاتهم ومستوياتهم. إن الذين "يوثق بعربيتهم" لديهم جواز مرور يقتحمون من خلاله السائد والراكد، ويأتون بما هو غير مطروق (أي على طريق لغوي لم يسلكه أحد).

* * *

أخلص إلى القول إن الفصاحة لم تكن قصرًا وحصرًا في قريش، ولم تكن كذلك منشودة باعتبارها مثلا أعلى في قبائل متاخمة للحضر كبني سعد بن بكر مثلا. وهذا – بالطبع – لا يعني أن ننفي الفصاحة عن قريش أو القبائل الأخرى، ففيها جميعها ما دار على الألسنة – ألسنة الشعراء والكتاب والخطباء جيلا بعد جيل. كان ذلك

أولا في لغة من يوثق بهم لغة وأدبًا من الجاهليين، ثم أصبح القرآن الكريم موئلا للفصاحة ومثلا أعلى مازال يُحتذى جيلا بعد جيل، ومدعاة ذلك أنه دارج على أسلات الألسنة، مكرورًا في كل حين، فيكتسب بالتكرار عذوبة تحليها محاولات متجددة لاكتشاف طاقة المعاني في آي الذكر الحكيم.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن الفصاحة تكون في اللفظة المفردة غير المتكلفة وغير الغريبة، وتكون في الجملة سهلة الأداء وواضحة العبارات — وقد تكون هذه الجمل بليغة وقد لا تكون —، ثم إن المتحدث يقتضي بعض المواصفات حتى يكون فصيحًا، فلا يخالف القياس اللغوي المتعارف عليه، وعندها يتجاوب المتلقون مع عبارته ويواصلون بينها وبين ما يعرفون. وهو في إتقانه اللغة السائدة يستطيع أن يقتحم أو يبتكر عوالم جديدة من الفصاحة الجديدة، لتظل المقاييس في حركة تغيير متواصلة.

* * *

المصادر

1. **القرآن الكريم.**
2. ابن الأثير. **جامع الأصول من أحاديث الرسول**. بيروت: دار إحياء التراث، د.ت.
3. ابن جني. **الخصائص** (حققه محمد علي النجار). ط 2. بيروت: دار الهدى للطباعة، د.ت.
4. ابن عبد ربه. **العقد الفريد**. (ج 2)، بيروت: دار الكتاب العربي، 1956.

5. ابن فارس. **الصاحبي في فقه اللغة العربية**. بيروت: دار الكتب العلمية، 1997.

6. ابن منظور. **لسان العرب**. بيروت: دار صادر ودار بيروت، 1968.

7. ابن هشام. **السيرة النبوية** (ج 1). ط2. القاهرة: شركة ومكتبة البابي الحلبي، 1955.

8. البخاري. **صحيح البخاري**. القاهرة: دار مطابع الشعب، 1980.

9. ثعلب. **مجالس ثعلب** (القسم الأول)، شرح وتحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: دار المعارف بمصر، 1950.

10. الجاحظ. **البيان والتبيين** (ج 1). ط 5. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1985.

11. الزبيدي، المرتضى. **تاج العروس من جواهر القاموس**. بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، د. ت.

12. الزرقاني. **مناهل العرفان في علوم القرآن**. القاهرة: دار الفكر، د. ت.

13. الزمخشري، جار الله. **الكشاف في حقائق التنزيل**، (ج 2). القاهرة: شركة ومطبعة البابي الحلبي، د. ت.

14. السيوطي، جلال الدين. **المزهر في علوم اللغة وأنواعها**، (ج 1). بيروت: دار الجيل، د.ت.

15. _____. **الإتقان في علوم القرآن**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: مكتبة دار التراث، د. ت.

16. صفوت، أحمد. **جمهرة خطب العرب**، (ط 2). القاهرة: شركة ومطبعة البابي الحلبي، 1962.

17. طبانة، بدوي. **البيان العربي**، ط 5. بيروت: دار الثقافة ودار العودة، 1972.

18. علي بن الجهم. **ديوان علي بن الجهم** (ط 2). تحقيق خليل مردم بك. بيروت: دار الآفاق، 1985.

19. علي، جواد. **المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام**. بيروت: دار العلم للملايين، 1978.

20. الفراء. **المذكر والمؤنث** (تحقيق رمضان عبد التواب). القاهرة: دار التراث، 1975.

21. القرطبي. **الجامع في أحكام القرآن**. بيروت: دار الكتب العلمية، 2000.

22. القزاز القيرواني. **ضرائر الشعر**. القاهرة: منشأة المعارف، 1973.

23. مسلم. **صحيح مسلم**، (شرح النووي)، ج 15. القاهرة: دار الريان للتراث، 1978.

من ضبابية في النقد
إلى تلمّس في النص

ملخّص:

ورد هذا الموضوع ضمن مدارسة حول الرؤية المستقبلية لصورة النقد العربي في القرن الحادي والعشرين.

تعارض هذه الدراسة ألوانًا نقدية معينة دعاها الكاتب: ضبابية وفضفاضة ومتكلفة... إلخ، ويرى أنها كانت سائدة... وما زالت في النقد العربي، وهو يعني بها تلك التي لا نجد ترجمة لها أو فهمًا واضحًا ومؤدى محددًا. ويسوق لنا نماذج منها لكبار النقاد العرب المعروفين.

وفي منظور الكاتب أن النقد سيتجه ويتركز في النص الواحد وفي تحليله وفي تلمسه، وكذلك في النقد البحثي، حيث ستساهم الحوسبة في بيان مدى أصالته.

ظهرت خلال القرن الماضي مدارس أو اتجاهات نقدية متعددة كالفنية والتاريخية والنفسية والاجتماعية والبلاغية واللغوية – على اختلاف مناهجها – والتأويلية والتكاملية، والبنيوية والتفكيكية..... إلخ، وكانت جميعها تحاول أن تستثير في المتلقي مشاعره أو فكره لتجعل منه مشاركًا بصورة أو أخرى. وكان في ذلك ثراء نقدي وثقافي لا غنى عنه.

ومن ناحية أخرى عرف قراء النقد العربي وكتابه في القرن الماضي ضمن هذه المناهج أو خارجًا عنها ما أسميه "آفات" أدبية، أو — بشيء من التخفيف — أنماطًا نقدية، فيها كثير من التساؤل حول ماهيتها وفحواها، وتتمثل هذه في أساليب النقد التي اتبعها كثير من النقاد، وعلى أكثر من مستوى – سواء في تناول الشعر أو النثر.

من هذه الأساليب أسلوب أطلق عليه "الفضفاضي"، ويتبدى في رصف الكلمات والعبارات دون رصيد ملموس– بمعنى أنها تفتقر إلى دقة – تؤديها ترجمة للغة ما، أو بدون توضيح لها. ومن هذا ما يقوله — مثلا – أحمد حسن الزيات (1885 – 1968) في تقويم شعر امرئ القيس:

"وكان جزل الألفاظ، كثير الغريب، جيد السبك، سريع الخاطر، بديع الخيال، صادق التشبيه..."[1]

وقد سخر محمد النويهي (1917—1983) في كتابه ثقافة الناقد الأدبي من مثل هذه التشبيهات التي وردت في كتب تاريخ الأدب على اختلافها، إذ يقول:

> وعبث أن تحاول أن تسألهم ما معنى هذا كله ؟ ما معنى — تجهم المعاني – ؟ وكيف تتجهم المعاني؟ وما هي الديباجة التي يصفونها بالحسن تارةً وبالصفاء أخرى؟ وما معنى نبالة المقصد في معلقة عمرو

[1] أحمد الزيات، **تاريخ الأدب العربي**، ص 56.

بن كلثوم أو نباهة غرضه؟ وكيف يكون الغرض نبيهًا؟ وكيف يكون المعنى أنيقًا؟ وكيف امتاز بحسن النظم؟ وما هذا بالضبط؟[2]

ونكتشف نحن فضفاضية العبارات أو اتساعها إذا حاولنا شرح ما يقال إلى متلقٍ يبحث عن فحوى ليدركه أو يستوعبه حقًا. عندها ندرك أن العبارات فيها إنشاء واستعراض وتعميم، ولا إخال الباحث في كتابات إيليا حاوي التحليلية يتعسر في العثور على نماذج كثيرة من هذا القبيل؛[3] بل ثمة نماذج أخرى كثيرة في كتابات العقاد (1889 — 1964)[4] وطه حسين (1889 – 1973)[5] النقدية.

---

[2] محمد النويهي، **ثقافة الناقد الأدبي**، ص 22.

[3] نحو: "أما طبائع ألفاظهم فتظهر في اللغة الصريحة، المباشرة الفصيحة في موضعها. لا تتقلقل فيه ولا تتعثر، وإن كان يعوزها الجرس الخافت، أحيانًا، في مواضع الرقة واللين.....". إيليا حاوي، **فن الخطابة**، ص 62.

[4] العقاد: نموذجًا اخترته عرضًا: "وإذا بلغ من تهافت النفس على التهام الأشكال المختلفة هذا المبلغ فلا جرم تترك فيها أثرًا قويًا من حسنها وقبحها ومما توحيه من بواعث الفرح والنشاط أو بواعث الفزع والوجوم، فأما الحسن في تلك الأشكال فيزدهيها ويطربها ويحتث آمالها وتأنس منه البشرى الجميلة والفأل السعيد....". العقاد، **مراجعات في الآداب والفنون**، دار الكتاب العربي، ص 150.

[5] من كتابات طه حسين – مثلا –: "والامتياز، الأدب الرفيع والفن الجميل أن يمتاز ويأبى الفناء في أية قوة مهما تكن. فسيمتحن الأدباء فيما يحرصون عليه من الامتياز، وسيتعرضون إما للعزلة المؤذية أو الخلطة التي تدعو إلى الابتذال.....– أحمد، أدبهم الرفيع الممتاز مرآة صافية صقـيلة رائعة لحياة هذا الشعب، يرى فيها الشعب نفسه فيحب ما يحب ويبغض منها ما يبغض، ويدفعه حبه إلى التماس الكمال، ويدفعه بعضه إلى التماس الإصلاح، وينظر الأدب العربي الحديث فإذا هو في مستقبل أيامه كالآداب الحديثة الكبرى قائد الشعوب إلى مثلها العليا من الخير والحق والجمال"، طه حسين، **ألوان**، ص 32.

وقريب من هذا الأسلوب ما أدعوه بـ (الشاعري) الذي يصلح لأن يكون نصًا أدبيًا آخر أكثر من كونه نقدًا. ولأسق مثلاً من كتاب "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر" للدكتور محمد فتوح أحمد:

> وقد تركت خطى البارودي على رمال الشعر العربي آثارًا ترسّمها من تلاه من الشعراء، ولم يفلت منها شوقي، الذي جمع إلى فحولة الملكة الشعرية حساسية مذهلة بأسرار النغم الموسيقي، وتحكمًا أصيلاً في ناحية الأسلوب الشعري، ولكنه– في معظم تجاربه– ظل يغترف من تلك الدنان التي اغترف منها البارودي.[6]

وهذه الاستعارات والمجازات اللغوية في النص السابق كانت تزيينًا وتدبيـًجا أكثر من كونها لغة علمية محددة.

أما الأسلوب الذي أدعوه بـ " الغيبي" فهو الناشئ عن ضبابية واضطراب وافتعال — بمعنى أنه تعميمي وغير دقيق، وهو – عادة – النائي عن جوهر التجربة والمعرفة الحقيقية. ويُذكر عن بوالو (1636 — 1711) الفرنسي قوله — في هذا السياق: " إن ما يدرك جيداً يعبر عنه جيدًا، وبوضوح"، فإذا انعدم التصور الحسي للمميزات المادية وانعدم التنظيم الشكلي للتصور انعدم بالضرورة التعبير البيّن، ولأسق مثلاً على هذه الضبابية مما كتبته د. خالدة سعيد في كتابها "حركية الإبداع":

---

[6] محمد فتوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص 148.

.... إذا كان نجيب محفوظ قد كتب ملحمة التحول، وبرهن على أنه يتحسس تراجيدية البعد الاجتماعي فإنه لم يبلغ اللحظة التراجيدية، لأنه لم يفارق موضوعيته، ولا اهتزت عنده مسافة الشهادة، ففي كل موقف تراجيدي لا بد من توتر معين، من زمن مباغت يسقط منظار الرصد ويعدم المسافة بين الشاهد والموضوع.[7]

إننا بحاجة إلى أن نترجم هذا النص إلى لغة العمل – أعني لغة الفهم والإدراك. فإذا تيسر لنا ذلك فقد خرج عن دائرة الغيبية المفترضة.

وثمة الأسلوب "الانطباعي التعميمي" الذي لا ينطلق من تحديد للمفردة، وضبط للمعنى من خلال دراسة علمية أو منهجية متساوقة – أي تسوق الفكرة فيها إلى الفكرة المتواصلة، ولنسق مثلا من أدونيس:

نتاج شعرائنا في الأرض المحتلة.... شعر تظاهرة. يعتبر الثورة حدثًا خارجيًا، يتخذها موضوعًا فيصفها ويهتف لها ويغنيها. هذا الشعر حماسة لا تكمل شيئًا، لا تفعل شيئًا. صحيح أنها تضمر الرغبة في العمل، والاتفاق حول الأهداف. غير أن صخبها يخفي عجزًا فكأنها تستبدل العمل باللعب.....[8]

---

[7] خالدة سعيد، **حركية الإبداع**، ص 210.

[8] أدونيس، **زمن الشعر**، ص 105.

أما الأسلوب (المتكلف من البنيوي) – فهو يكاد يكون آفة بارزة أصابت النقد في القرن الماضي؛ وأعني به هذا النوع من البنيوية الذي يسوقنا شططًا، حيث لا يؤدي هذا إلى مؤدًّى، ولا يتساوق بمنطقية، وإنما ثمة أسهم ودوائر ومربعات وإشارات ومجرد كلمات وإحصائيات "تدوخنا"، ولا بأس من مثال اجتزئه عرضًا من كتاب شربل داغر "الشعرية العربية الحديثة":

"التشبيه يستمر بين الأرض والمتكلم مشيرًا هذه المرة إلى "الازدواجية" المماثلة بين الطرفين التي يمكن أن نرمز إليها بالصورة التالية:

المتكلم **الأرض**

اليأس ≠ الرجاء ~ الخريف ≠ الربيع

"أريد ولا أريد" و "الازدواجية" هذه تتأكد في السطر الأخير، لا بل يعلن المتكلم عنها بوضوح....."[9].

إن المشكلة مع كثير من هذه الكتابات: أن المؤلف يحاول أن يثبت بطريقته أن أ = أ، ولكنه غالباً لا يقول لنا: ما بعد ذلك؟ وما علاقة ذلك بالمحتوى والمضمون؟ وما هو الجديد في قوله؟ وأين الدقة التي لا تحتمل عكس ما ذهب إليه؟

يضاف إلى ذلك ما أخذه الناقد فخري صالح على بعض تيارات أخرى (أو ضمن ما ذكرت) تميل إلى:

---

[9] شربل داغر، **الشعرية العربية الحديثة**، ص 85.

النزوع إلى النقل والتقميش والقص واللصق والترداد الببغاوي للأفكار والتصورات الغامضة بنوع من النشوة الغريبة في اللعب بالكلام. وهو ما يتسبب في مراكمة نصوص نقدية تفتقر إلى الإبداع والإنجاز المتفرد، وتصرِف النقاد العرب عن قراءة النصوص والظواهر المتفردة في الأدب والحياة.[10]

* * *

لا شك أن المدارس التي ذكرتها في بداية المقال ستواصل طريقها بصورة مشابهة أو مغايرة في المستقبل المنظور، فما من اتجاه أدبي مستجد إلا كان إلى جواره أساليب أخرى بقيت وبقي لها أنصارها؛ فقصيدة النثر مثلا لم تحل دون استمرار جميع الألوان الشعرية على اختلاف أشكالها، و "ما بعد الحداثة" من جهة أخرى – على اختلاف تعريفاتها– لم تلغِ الحداثة على ضروب تأويلاتها. فهذه المدارس "السياقية" — حسب تعبير أحد النقاد[11] تدرس النصوص الأدبية في

---

[10] فخري صالح، **عين الطائر**، ص 127. وهذا الكلام على صدقه بحاجة إلى توضيح من خلال نماذج يسيرة على كل، ولا يخفى أن نهاية الاقتباس فيها بعض ما يحتاج إلى إيضاح، فما هو "الإنجاز المتفرد"، و"الظواهر المتفردة في الأدب والحياة"؟

[11] انظر مقالة مرشد الزبيدي، "المناهج النقدية"، مجلة **الأقلام**، العدد 1 – 4 / 1997، ص 26 وهو يستقي / يترجم المصطلح من الناقد جيوم ستوليتر "contextual" الذي يتناول الظروف والسياقات الخارجية عن النص.

ظروف نشأتها والسياقات الخارجية لها، والتأثيرات التي يتوقع للنص أن يؤثر فيما يحيط به – أي أنها تتوسل بوسائل خارجية ليست من داخل النص نفسه.

أما تلك التي دعوتها بـ "الآفات" فهي التي ستتناقص تدريجيًا (وقد بدأت بهذا الانحسار في السنوات الأخيرة من القرن الماضي) حيث أن العصر العلمي – عصر الحاسوب والاختزال والوضوح والدقة – لن يفسح مجالاً لأقوال بدون رصيد، ولألفاظ دون تحديد، ولمعان دون تلمسها.

ولي رؤية مستقبلية حول النقد في مطالع قرننا الذي شرعنا في استقباله – وخاصة فيما يتعلق بنقدنا العربي على وجه ما – وهي تتمثل في الاستمرار بل التوسع – إلى حد بعيد – لوظيفة النقد الذي سيتركز في معالجة النص الواحد من جهة، وفي انتهاج "النقد البحثي" – أي إجراء البحوث العلمية لدراسة ظواهر وموضوعات ومترددات وخطابات مختلفة.

أما "نقد النص" فمن المؤمل أن يكون هو الأبرز على الساحة النقدية، لأن فيه مدعاة لتذوق المتلقي لهذا النص أوّلاً، وحري به أن يتابع ما تذوقه الناقد، وقدم له أدوات معرفية، وأثراه بالتجربة.

الناقد هنا يحاور النص منه وفيه، فتتساوق مع الوقوف على لغة النص معرفة سيكولوجية أو اجتماعية أو بيوغرافية.. الخ. ولا غرو أن تكون كل المنجزات في المستقبل مهيأة لأن تكون في خدمة كل نص، فيعلّم الناقد عبر النص ولغته كيف بُني هذا النص، وماذا يخفي في نسيجه، وكيف يراوح أو يسوق في تضاعيفه معارف لها

في ذاكرة المتلقي أثر ما، كما يضيء في النص بما يدعو للإمتاع والإقناع، وإلى البحث والاكتشاف في هذا المجال أو ذاك.

الناقد هنا هو القارئ "الأعلى" الذي يقول للقارئ "المنتظر" ما يثري لا ما يربك، وما يعلّم لا ما يبهم. والنص يرتسم على الذاكرة، ويسعى إلى تحقيق هدفه المتمثل بقول رولان بارت:[12]

> "The reader is no longer a consumer, but a producer of the text".

أي "جعل القارئ منتجًا للنص لا مستهلكًا له".

يتعامل النقد مع العمل الأدبي على أنه مشرَع لإبداع مستجد، فلا يكتسب أهميته من اكتشافه لعلاقات العمل الفني فقط، وإنما " تكون للنص النقدي إشعاعات ذاتية تنبثق بما يحمله من حنين لطرح الأسئلة الجوهرية المرتبطة بالوجود وبحياة الإنسان ومصيره ".[13]

إن قراءة النص – أي نص – تحتاج إلى ما أسمته اعتدال عثمان "قراءة استنطاقية" حيث تسهم هذه القراءة بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب. ويتطلب ذلك شحذًا لإرادة القارئ ولقدرته على البناء. ومن خلال عملية تحليل الأفكار وتركيبها يبدأ القارئ في فعل الاختيار، فتتقدم أفكار وتتراجع

---

[12] R. Barthes, ***S/Z***, p. 4.

[13] Edward W. Said, ***The world, The text, The critic***, p. 122.

أخرى، وتبرز جوانب وتخفت غيرها، حيث نؤول في التالي إلى بناء جديد لأفكار النص ولطريقة التعبير عن أفكاره؛ " ويتفاوت البناء في تماسكه وقدرته على الكشف كما تتفاوت كيفية البناء في كل قراءة جديدة".[14]

ولا ضرورة لأن يلتزم الناقد منحًى أو منهجًا ثابتـًا، وإنما يصبح نقد النص – في هذه الرؤية التي أطرحها – حوارًا جدليًا بين الناقد والنص، يقول الواحد للآخر ما يثري تجربة المتلقي وما يوضح أمامه معالم الطريق، وقد يكون النقد خدمة قرائية من خلال التفسير، أو تنبيه المتلقي لنقطة الإثارة أو المفاجأة، أو الإشارة إلى بؤرة النص أو ذروته. ولكل نص مفتاحه.

من هنا فإن تصور التحليل النصي ينحو لأن يكون فعل قراءة وتلقيًا وإدراكًا جماليًا لا يلتزم بمقصد الشاعر عند كتابة نصه. و"لموجات القراءة" كما يقول حاتم الصكر[15] أثر في تحليل النص ما دام متصلا بعوامل أخرى لها علاقة بهيئته بدءًا من العنوان، وانتهاء بالظروف التي تتعلق به، وتتضمن حتى النقاط والفواصل وما إلى ذلك. وإذا تابعنا هذا التصور القرائي فإن الناقد "يضع يديه على بؤرة مولدة للنص تشع في مركزه المتخيل وتنتشر إلى أطرافه وزواياه.... وفي هذا المجال يجدر أن نفرق بين الجوانب الفنية والمجالية، فالفنية تتصل بالمزايا الداخلية للنص وطرائق تنظيمه وعلاقات عناصره، أما الجمالية فتتعلق بقراءته وإظهار معانيه وأبنيته إلى جانب

---

[14] اعتدال عثمان، **إضاءة النص**، ص 108.

[15] حاتم الصكر، **ترويض النص**، ص 226.

معرفة القارئ وما اكتسب من مهارة ونقد." وانفتاح النص يعني لديه تعقب ما يحتويه من استعانة بالسرد، أو الوسائل الفنية المستعارة من ميادين أخرى كالموسيقا والسينما.. لما لها من أهمية في تشكيل وعي الأديب والمتلقي معًا.[16]

إن النص الأدبي سيظل موضوعًا أساسًا في النشاط النقدي، وهذا النص كما يرى عبد الملك مرتاض: "... مطروح أمامنا في صورته النهائية بكل أبعاده الفنية والجمالية والإديولوجية، ومن العبث تناول الإديولوجيا وحدها، أو المنحى الجمالي وحده، أو الجانب التقني وحده..... فلتكن نظرتنا إلى النص الأدبي نظرة شمولية".[17]

أما "النقد البحثي" فهو الذي يدرس موضوعة / جزئية ما دراسة أكاديمية محايدة – تحلل وتعلل من غير تدخل "مباشر" للباحث، ويبدو أن شبكة الإنترنت ستقدم خدمتها وتوجيهها بصورة أكبر وأوسع (أكثر مما كان عليه الحال في العقدين الأخيرين بسبب ما اصطلح عليه "انفجار المعلومات"، حيث سيكون أضعافًا مضاعفة – كما نلمس ذلك يومًا بعد يوم)؛ فعندما يقبل الباحث على نقطة بحثه يستقصي المقالات الواردة في الشبكة المتعلقة بما يبحثه، ويعرف من خلال ذلك أن عليه أن يأتي بالجديد، لا أن يطحن الطِّحن، وأن عليه أن يقول مقولته واضحة وذات رسالة بينة، يعبر عنها بأسلوب منظم ومتساوق – تمسك العبارة بيد أختها لتسيرا

---

[16] ن. م، ص 227.

[17] عبد الملك مرتاض، "المبادئ العشر لقراءة النص"، صحيفة **الرياض** عدد 18 / 3 / 2004.

بيسر إلى محطة الوصول، أي غاية الكتابة، ويكون ذلك بأداء منظم مؤدّ إلى معنى يمكن أن يعتمد عليه متلقٍ آخر في معالجة نقطة أخرى.

يختار الناقد الباحث موضوعه الذي له علاقة به – أعني أن تكون له خلفية ما عنه أو به، ومن الطبيعي أن يذكر استعراضًا لما كان قد تناوله السابقون في الميدان الذي يخوضه،[18] فالأمانة تقتضي أن يعطي كل ذي حق (من بين الذين يفيد منهم) حقه من الذكر والإشارة، وإلا فالحاسوب له بالمرصاد، حيث سيكون وكأنه الرقيب الفعال على طريق السير.

ومن شأن الناقد في "النقد البحثي" أن يميز بين الجوهري والهامشي في المصادر والمراجع التي أفاد منها، يختصر ويلخص، يبني نظامًا لحجته وكيف يؤديها خطوة خطوة، بل يطور قدرة ومهارة في تنظيم مادته وإدماج مادة بأخرى - تبعًا لنشدته -، ولا بد أولاً وآخرًا أن يعمد إلى الدقة والمراجعة ما استطاع إلى ذلك سبيلا.

هذان التوجهان النقديان هما من طبيعة عصرنا العتيد، بل القادم – الذي يستلزم الدقة والمعنى الموجّه والموجّه، وهما يقدمان المتعة والفائدة المعرفية معًا. وبالتالي يخرج الخطاب النقدي إلى فضاء الثقافة والفكر والمجتمع، ويشارك في توليد المعاني المحتملة المشروطة بالقرائن والإشارات المبثوثة في النص.

إنهما لا يلغيان المدارس الألسنية أو سواها (مما هو قائم في النقد عامة في الغرب ومتابعة له لدى نقادنا العرب)، كما لا يلغيان التفاعلات التناصية والتعالقات هنا

---

[18] فاروق مواسي، **أدبيـات** (مواقف نقدية)، ص 17.

وهناك. فمثل هذه تثري تجربة النص إذا استخدمت بتوظيف مبرر وأكدت دور المتلقي العادي – الذي يبحث عن وعي من خلال قراءته، قارئ يبحث عن السبب للاقتراب من الحياة ولاكتساب رؤية للعالم – رؤية لا تنفصل عن العصر والعالم، فيها صيرورة ثقافية وفكرية واجتماعية تنفتح على عالمنا، وهي معبرة عنه بصور باهرة غير مطروقة.

وبعد، فهذا تصور ذاتي لما نحن مقبلون عليه، لا يدعي – مهما حاولت أن أعلل أو أؤول – أنه الطرح الأوحد، وأن الافتراض فيه يستلزم الإثبات رياضيًا. إنه قراءة لمسيرة النقد، ونقد لبعض اتجاهاته الغائمة والمبهمة. إنها دعوة أو استقراء من أجل أن نتلمس النص، نحسه أو ندركه أو نتذوقه، أو كما قال البحتري بعد أن اغتلى ارتيابه أمام التصوير في الإيوان:

"... تـتقراهمُ يداي بلمس".

المراجع:

1. أحمد، محمد فتوح. **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**. ط2. القاهرة: دار المعارف، 1978.
2. أدونيس. **زمن الشعر**. ط2. بيروت: دار العودة، 1978.
3. الحاوي، إيليا. **فن الخطابة**. بيروت: دار الثقافة، (د.ت).
4. حسين، طه. **ألوان**. القاهرة: دار المعارف بمصر، 1958.

5. داغر، شربل. **الشعرية العربية الحديثة**. الدار البيضاء: دار توبقال، 1988.

6. سعيد، خالدة. **حركية الإبداع**. بيروت: دار العودة، 1979.

7. الزبيدي، مرشد. "**المناهج النقدية**." مجلة الأقلام 1—4 (1997).

8. الزيات، أحمد. **تاريخ الأدب العربي**. ط29. بيروت: دار الثقافة، 1985.

9. صالح، فخري. **عين الطائر** (في المشهد الثقافي العربي). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2002.

10. الصكر، حاتم. **ترويض النص**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

11. عثمان، اعتدال. **إضاءة النص**. بيروت: دار الحداثة، 1988.

12. العقاد، عباس. **مراجعات في الآداب والفنون**. بيروت: دار الكتاب العربي، 1966.

13. مرتاض، عبد الملك. "المبادئ العشر لقراءة النص." صحيفة **الرياض** 18/3/2004.

14. مواسي، فاروق. **أدبيـــات** (مواقف نقدية). القدس: 1991.

15. النويهي، محمد. **ثقافة الناقد الأدبي**. ط2. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1969.

16. Barthes, R. *S/Z*. Trasns. by: R. Miller. New York: Hill & Wang, 1970.

17. Said, W. Edward: *The World, The Text, The Critic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard university Press, 1983.

القصة القصيرة جدًا،

وإلى أي مدى هي قصيدة نثر؟

القصة القصيرة جدا هي لون/ نوع أخذ الكثيرون يكتبونها مؤخرًا، وبصورة بارزة، وخاصة في سورية، حيث تعقد مؤتمرات خاصة لقراءتها ومناقشتها، بل إن الكتاب الأول الذي عالجها نقديًا هو لكاتب سوري – أحمد جاسم الحسين (**القصة القصيرة جدًا**، دار عكرمة دمشق، 1997)،[1] ثم تلاه أحمد دوغان، فأصدر **قطوف قلم جريء** (دار الثريا، حلب – 2004).

وثمة كتاب آخرون في فلسطين والأردن والمغرب يصدرون المجموعات القصصية التي يعرّفونها بأنها قصص قصيرة جدًا (ومنهم من استخدم الاختصار: ق.ق.ج)، لكن أبرز أو أنشط ما ظهرت به هذه القصة فهو في مواقع الشبكة الألكترونية الكثيرة، وأذكر منها موقع "**دروب**" الذي نشر لأكثر من أربعين قاصًا في هذا النوع.

---

[1] من الكتب الصادرة في سورية بعد سنة 1995 مجموعة: **همهمات ذاكرة** (1996) لأحمد جاسم الحسين، و**ميّت لا يموت** (1996) لنجيب كيالي، **إيحاءات** (1995)، و**إيحاءات جديدة** (1999) لضياء القصبجي، و**ومضات** (1998) لهيمى المفتي، وأكثر هذه المجموعات يفصح عنوانها عن الشكل الذي اختاره القاص لكتابة نصوصه: همهمات، إيحاءات، ومضات!!

لن نتحدث عن بداياتها، فالبدايات في أي لون أدبي مثار نقاش،[2] وأحيانًا غير مجدٍ، ولكننا نذهب إلى أن هذا اللون –كما نتابعه هذه الأيام – هو نص قصير جدًا يمتاز بالتكثيف،[3] وبعض القصص فيه تحتوي على عناصر القص – من حدث وشخصية وبعد مكاني وزماني، ولكنها لا تلتزم بها كلها، بسبب تعددية في أشكالها

---

[2] كان قد عقد في حلب المؤتمر الثالث للقصة القصيرة جدًا، وشارك فيه العشرات من سورية ومن خارجها، وكان هناك حوار حاد حول هذه بدايات هذا النوع الأدبي، إلى درجة أن قال بعضهم بأن هناك من بين العرب – من سبق ناتالي ساروت في كتاب **انفعالات**، انظر الخبر في:
http://www.inanasite.com/bb/viewtopic.php?t=7961

[3] يتوقف حسن المودن في دراسة له حول – "شعرية القصة القصيرة جدًا" على معنى التكثيف، وأرى ضرورة إضافة هذه المادة لأهميتها: "يستخدم الشعريون والنقاد المعاصرون مصطلحا آخر هو: التكثيف Lacondensation، ويمكن أن نراه أكثر ملاءمة لوصف إحدى أهمّ الآليات والخصائص الجوهرية في القصة القصيرة جدا. وهو مصطلح استقدمه هؤلاء من التحليل النفسي للأحلام، فمؤسس التحليل النفسي هو الذي لاحظ أن التكثيف آلية شعرية أساس في بناء الحلم. والتكثيف قد يشمل معنى الإيجاز، فالحلم يتميّز بقوة دالّه وكثافته، ويكون هناك تكثيف في كل مرة يقودنا دالّ واحد إلى معرفة أكثر من مدلول، أو بكل بساطة في كل مرة يكون فيها المدلول أكثر انفلاتا من الدال.

وبهذا المعنى اعتبر اللسانيّ والشعريّ رومان جاكبسون والمحلّل النفسي جاك لاكان أن التكثيف في التحليل النفسي هو الاستعارة في البلاغة القديمة. وخالفهما آخرون رأوا في التكثيف معنى أوسع، فالتكثيف لا يشمل الاستعارة فقط، بل قد يضمّ ما يستخدمه الحلم من الصور والرموز، وقد يعني كلّ هذا الاشتغال على مكونات الدالّ ومستوياته الصوتية والتركيبية والبلاغية والدلالية."
http://alfawanis.com/alfawanis/index.php?option=com_content&task=view&id=173&Itemid=28

السردية، وهذه التنويعات — بحد ذاتها – تضفي قدرة على استخلاص تأويلات متباينة، من جهة، وتثير نقاشات حول كونها من هذا النوع الأدبي أم لا.[4]

لن نتناول نصوصًا قصصية قصيرة جدًا كتبها زكريا تامر،[5] و نجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو الطيب صالح مثلاً — وذلك لأنها لم تقصد أصلاً أن تكون ضمن هذا الإطار القصصي المستجد نسبيًا في أدبنا القصصي من حيث استقلاليته واختيار تسميته، وكذلك لأنها لم تكن على وعي بهذه المواصفات – التي ارتآها النقاد فيما بعد — بدءًا ومنطلقًا، وإلا فإنك ستجد من يأتي بنص للجاحظ، أو بفكاهة لجحا، أو بمنامة، أو بتوقيع، أو بحكاية مثل، ويقول لك: "هذه قصة قصيرة جدًا".

من مقومات القصة القصيرة جدًا عنصر الإدهاش والإثارة، وكذلك الانطلاق من موقف فكري أو فلسفي، والأهم بأنه قصدي نحو القص، يُعرض في أسلوب موجز ومركز،

---

[4] لا يرى الناقد نجم كاظم الجدة في هذا اللون، فيقول: "الـ (جدًا) المضافة إليها في (القصة القصيرة جدًا) إنما هي شكلية إلى حدّ كبير، وفي معناها تعني زيادة في القِصَر، ولا تضيف إليها ما يجعل منها نوعًا مستقلاً". انظر: http://www.awu-dam.org/mokifadaby/352/mokf002.htm.
ويرى مثل هذا الرأي كذلك عبد الله أبو هيف، فيقول: "إن القصة القصيرة جدًا وهذا الشكل من الكتابة السردية موجود عند كل الكتّاب "، وبالتالي فهي بنظره ليست شكلاً، وإنما هي مرتبطة بطبيعة كتابة القصة وبنائها". انظر:
http://www.syrianstory.com/comment3.htm#مستقبل%20القصة%20القصيرة

[5] علمًا بأن هناك قصصًا جديدة نشرها تامر في مجموعاته القصصية الأخيرة، نحو **تكسير ركب**، **القنفذ**، أو "حكايات جحا"، "الكلب" في مجموعة **نداء نوح**، ولم يشر إليها أنها قصص قصيرة جدًا، ولكني أرى أنها تعتبر من ضمنها– بخلاف القصص الأولى التي سبقت هذه التسمية، وسبقت هذا المد النقدي والبروز الملموس لها باعتبارها لونًا أدبيًا خاصًا.

يختزل العالم في تكثيفة ما، هو ما قل ودل. وقد يكون هناك حدث أو أكثر، فيعبر الكاتب بلغته محترزًا من الحشو أو الفائض في النص، وينتقي الألفاظ التي تتشبع بمداراته وألوانه. وكثيرًا ما يُقدم هذا الموقف بلغة الإيحاء والترميز آنًا، وبالمفارقة آنًا،[6] بروح الفكاهة والسخرية طورًا، وبالقفلة الذكية غير المباشرة في نهاية النص طورًا آخر.[7]

إن هذا اللون قريب جدًا، بل يتماس أولاً مع القصة القصيرة التي أخذ يستقل عنها، وكذلك مع الخاطرة والنادرة والطرفة anecdote، وبعضها يرِد على غرار "التوقيعات" التي شاعت في النثر القديم بتركيزها وإيجازها، وهذه جميعها ألفناها في أدبنا القديم، بل إن حكايات الأمثال تشي بنوع من القص على هذا النحو المختزل، بالإضافة إلى "الأجوبة المسكتة" و"الأخبار" في صيغها التراثية.[8]

---

6 يرى إحسان عباس في تقديمه لمجموعة بسمة النسور – **قبل الأوان بكثير**، أن هذا اللون يتسم "بنقطة تحول وغرابة ومفاجأة ومفارقة"، دار الشروق، عمان، 1999.

7 يقول كاتب هذه السطور في تقديمه لمجموعته القصصية القصيرة جدًا: "سأكثف ما وسعتني الحيلة حتى أجانب السطح، ولن أستطرد وصفًا.... وقد أستبدل عنصرًا قصصيًا بآخر، فأستغني عن الزمان أو المكان، أو السرد الوصفي، لكني سأرافق المفارقة وأهتز معها... أو أعمد إلى الدفقة الختامية...". فاروق مواسي، **مرايا وحكايا**، ص 4.

8 يرى أحمد عبد الرازق أبو العلا أن القصة القصيرة جدًا "شكل من أشكال النادرة العربية المألوفة، مع اختلاف في مسألة التناول فقط، أما الإطار فهو نفسه". أحمد عبد الرزاق أبو العلا، "القصة القصيرة جدًا وإشكالية الشكل القصصي المعاصر"، **الثقافة الجديدة** (القاهرة)، أغسطس 1989، ص 41.

غير أن القصة القصيرة جدًا تكاد تتماهى – في كثير من نماذجها – مع القصيدة / القصيـّدة النثرية بصورة ملموسة، فثمة فكرة طريفة غائمة، وهناك أصوات وإيقاعات تشي بدلالات وتصاديات. فالقصة القصيرة جدًا – في نماذج متعددة – يمكن أن تُقرأ على أنها قصيدة نثرية،[9] وذلك إذا رُتبت بأسطر أسوة بالشعر. فإذا لم تُـرتب، ولم تُعلم **قصدية** الكاتب فإن تعريفنا لها بأنها (نص)[10] هو مخرج قد نلجأ إليه، وذلك بسبب صعوبة تحديد اللون الأدبي الذي نحصر النص فيه، خاصة وأن كل لون أو نوع فيه من التعريفات والتوصيفات ما يربك أكثر مما يجمع في إضمامة أو مجموعة.

وقد استرعى انتباهَ الناقد فيصل دراج هذا التعايشُ بين الشعر والنثر، فذكر وهو يتحدث عن قصة محمود شقير (القصيرة جدًا):

"يتراءى المنظور الشعري في العالم الصغير الذي يضيء عوالم تتجاوزه، وفي المشهد الضيق الذي يفتح أفقًا لا ضفاف له. ويتراءى النثر في الانشداد إلى تفاصيل النهار، وفي ذلك الانصراف المرهف إلى دقائق نائية تُرى ولا تُرى. ولعل جدل الشعر والنثر معًا هو مما يمد القصص القصيرة جدًا بكثافة عالية تملي على القارئ قراءة مزدوجة:

---

9 أركز على "النثرية" في وصف القصيدة، لأن القصيدة الموزونة تظل في دائرة الشعر أو النظم، مهما اختلفنا حولها.

10 يسمي الخراط ذلك "الكتابة عبر النوعية".... بحيث تصبح الكتابة الجديدة في نفس الوقت قصة – مسرحًا – شعرًا على سبيل المثال، أو مستفيدة أيضًا– أو أحيانًا – من منجزات الفنون الأخرى...."**الكتابة عبر النوعية**، ص 13.

قراءة محدودة لحظة القراءة المباشرة، وقراءة أكثر اتساعًا ورحابة تبدأ حين تنتهي القراءة الأولى".[11]

وإذا كانت هذه القصص تنطوي على منظور معين للكتابة وللعالم الذي تلامسه من جهات مختلفة – كما يقول دراج – فإن الكتابة فيها اقتصاد لغوي يفصح ويوحي في نفس الوقت، بل يوحي أكثر، ومن هنا يرى دراج أن الكتابة تتعين أيضًا "بالكلمات والفواصل والنقاط، وتتعين أكثر بالفراغ القائم بين الكلمات وغيرها، وبالحوار بين مفردات خاصة وأخرى غائبة".[12]

كان لهذا النوع الأدبي المستجد تسميات ومصطلحات عديدة مثل: "القصة اللحظة"، "القصة البرقية"، "اللقطة"، "الومضة"، "الأقصوصة القصيرة"، "اللوحة القصصية"، وأسماء أخرى،[13] وهي في تسمياتها المختلفة عزف على / ترجمة لنمطية اللون المعروف بالإنجليزية: Short Short Story أو Very Short Story.

---

11 فيصل دراج، "هذا الاجتهاد المختلف". مقدمة في كتاب محمود شقير، **مرور خاطف**، ص 9.

12 ن. م، ص 7.

13 يسميها إبراهيم طه "الأقصوصة القصيرة"، ويؤيد هو هذه التسمية – التي دعا إليها صبري حافظ – من حيث أنها تشي بالقصر مرتين – مرة بلفظة "الأقصوصة" وأخرى بلفظة "قصيرة". ويذكر طه أسماء أخرى أوردها آخرون، منها: "القصة اللقطة"، "القصة المكثفة"، "القصة البرقية"، "القصة القصيرة للغاية"، "القصة القصيرة القصيرة"، "النكتة القصصية"، انظر: مجلة **الكرمل** (العدد 23–24–حيفا)، ص 170؛ كما يسميها إدوار الخراط في كتابه **الكتابة عبر النوعية**: "القصة – القصيدة"، ص 10، ولكن الحديث= = هنا – لدى الخراط – يدور حول الأساليب السردية المختلفة التي تتماس والشعر، وليس الحديث قصرًا على هذا اللون الذي ندرسه.

غير أن استخدام "القصة القصيرة جدًا"[14] شاع وذاع إلى درجة أننا لا نستطيع تجاهلها، فعرف روادها أنها "قصة" وفق شروط وتعريفات الفن القصصي المعروفة، و"قصيرة جدًا"، لأن عدد كلماتها قليل، حتى بالنسبة للقصة القصيرة الاعتيادية، فالجمل فيها موجزة بدون تفصيل، ولا تسرد أحداثًا غير هامة في نسيج النص، هي متوترة وموحية كلغة القصيدة، تشي بجوهر الموضوع، والجوهر لا يقاس بعدد الأسطر، وكم بالحري **ونحن نتحرى الإيجاز – في عصر السرعة = عصرنا**،[15] ولعل السبب الرئيس في اعتماد هذا اللون هو استثمار الوقت ما وسعت الحيلة، واقتناص المعنى بأيسر فرصة –،[16] فحسبنا أن نحلق في أجواء النص، وأن نأخذ منه

---

14 يرى أحمد جاسم الحسين أن فتحي العشري هو أول من نقل هذا المصطلح إلى العربية، وذلك عندما نقل كتاب ناتالي ساروت **انفعالات** إلى العربية، سنة 1971. انظر: أحمد جاسم الحسين، **القصة القصيرة جدًا**، ص 108.

15 يقول نبيل أبو حمد في مقدمة مجموعته القصصية القصيرة جدًا **الضرب على العصب**، وهي تحت عنوان: "لماذا قصيرة جدًا؟": "في عصر الشاشات (السينما والتلفزيون والكمبيوتر) ما عاد المرء يجد متسعًا من الوقت، إلى جانب عمله، ليعطيه إلى أدب التدبيج..... لقد ولى عصر عمينا ليو تولستوي وميخائيل شولوخوف حيث كانا يعيشان الهوينى، ويكتب كل منهما..... في مدة عشرة أعوام أو عشرين عامًا ليقرأها الخاصة في مدة متشابهة.... عصر التدبيج قد انتهى، فإن كانت هناك قصة فلتكن قصيرة ملبية ومؤثرة وضاربة على العصب ...." (نبيل أبو حمد، **الضرب على العصب**، ص 10–11).

16 يورد أحمد جاسم الحسين الظروف التي هيأت لهذا اللون أن ينتشر: ومنها "الظروف التقنية"، حيث وفرت آليات الاتصال السريع والفعال كالبث الفضائي والإنترنت، فأفرزت حالات من "اللهاث الدائم"، فلم يعد من الممكن أن يخصص القارئ جل وقته للقراءات المطولة في هذه الظروف الضاغطة واللاهثة، ويضيف أسبابًا أخرى تتعلق بالقارئ الذي يقرأ مادة سريعة لا تعيقه عن أداء أعماله، أو فسح الصحافة

ما تيسر. ثم إن في القصة هذه سرعة التوصيل، واللجوء إلى ذهن المتلقي وذكائه ليعرف ما تم حذفه، وما تم إضماره أو الإيماء إليه، وبذلك فهو قارئ مشارك يؤول النص من مرجعيته الثقافية والنفسية.

لنقرأ هذه القصة لمحمود شقير، وهي بعنوان "اجتماع":

تنادى القوم إلى اجتماع طارئ للبحث في أحوال الطقس الذي يتهددهم باقتلاع مبين. حينما وصلوا قاعة الاجتماعات كان الجوع قد استبد بهم على نحو لم يألفوه.

أكلوا بعضهم بعضًا دون استخدام الشوكة والسكين، فذلك أدعى للأصالة كما زعموا، ثم ناموا مطمئنين.[17]

صحيح أن في النص سردًا، وثمة تعليل وتعليق، إلا أن النص فيه غرائبية تُدخله إلى فضاء الشعر، فالقدوم جاء للتداول حول البحث في أحوال الطقس لا حول جوعهم، والنتيجة مرعبة؛ بالرغم ذلك النوم المطمئن في النهاية..... ومثل هذا الجو الإيحائي يدخلنا إلى تساؤلات، ويصبح في العنوان مفارقة، فالتشتيت يتم بدل الاجتماع، والموت بدل الحياة، والنوم المطمئن هو على حساب نوم أبدي آخر، ففي الثنائيات تواتر واغتراب يعيدنا إلى وضع الفلسطينيين وهم يحاربون بعضهم بعضًا، ويعيدنا إلى

المجال لنصوص لا تأخذ حيزًا، ولنصوص أخرى لمناقشتها، فهذا مما أدى إلى انتشارها، بالإضافة إلى أن هذه القصة "عبر تقنياتها وأركانها وبنيتها، وطبيعتها قد وفرت للكاتب فرصة ليعبر عن أحواله القمعية". الحسين، **القصة القصيرة جدًا**، ص 102 وما بعدها.

[17] محمود شقير، **طقوس للمرأة الشقية**، ص 51.

المأساة المزدوجة حتى في خلافاتنا العائلية. ويظل النص فاجعًا – رغم التعليق الذي أضافه الراوي "**فذلك أدعى للأصالة كما زعموا**"، أو الخاتمة: "**ثم ناموا مطمئنين**"، فهل هذه سخرية ممضة تطرق الذهن فلا تدع أمنًا أو اطمئنانًا؟!!

سأحاول أن أعرض بعض النصوص الأخرى من مواقع الشبكة الإلكترونية – مما نجد فيه هذا التمازج بين القص وبين الشعر– غير منكر أن هناك نصوصًا أخرى تفي بما أعمد إليه، وفيها براعتها وقدرتها التعبيرية:

تقول حنان فاروق في بعض قصصها القصيرة جدًا– وهي جميعها تحت عنوان (تشريح):[18]

أرضعته شراييها فشبّ ولما تمكن منها الشحوب..ترك لها قبلة الجبين ووقّع عليها (للذكرى).

فهذه القصة التي تكثر فيها من الأفعال نسبيًا (خمسة أفعال) تروي الكثير، تروي عن إخلاص المرأة في فعل حياة (أرضعت) وفي فعل غلبة (تمكن منها)، وعن عدم وفاء الرجل الذي (شب) و(ترك لها..)، و(وقّع...)، وعن التمثيل في العلاقات، وعن النهاية الفاجعة التي ارتبطت مع الذكرى.

ومع هذا الجو القصصي المكثف نستطيع أن نرتب النص ليكون شعرًا:[19]

---

[18] موقع: http://www.arab-ewriters.com/?action=ShowItem&&id=4437

[19] جدير بالذكر أن هذا اللون الأدبي يسهل حفظه كالشعر، وكم استمعت إلى نصوص منه يتلوه صاحبه، ولعل هذا الأمر ميزة تحتسب للقصة القصيرة جدًا.

أرضعته شراييها

فشبّ

ولما تمكن منها الشحوب..

ترك لها قبلة الجبين

ووقّع عليها

(للذكرى)

بل إن النص بعدم التزامه بقواعد الترقيم من فاصلة ونقطة و... يحيل النص إلى القصيدة النثرية.[20] ولنتابع مع نص آخر للكاتبة:

في العشرين بكت فبكى واحتواها

في الثلاثين بكت فمسح دموعها بمنديل حنانه

فى الأربعين بكت فربّت على كتفها.

فى الخمسين.....أبكاها

---

[20] من الجدير بذكره في هذا السياق ما ألمع إليه حسن المودن في دراسته حول "شعرية القصة القصيرة جدًا": "والقصة القصيرة جدّا، بهذا الشكل، تمزج بين السرد والشعر، وتحقق بطريقتها الخاصة ما يسمّى المحكي الشعري، فهي بتشبيهاتها واستعاراتها ورموزها تحول الانتباه عن جريان المحكيّ، وتخلق انزياحًا، وتدعو إلى الانشغال بهذه الصور والرموز، فيتضاعف النص بنوع من المحكي المضاد الذي لا ييسر القراءة ولا يجعلها تتمّ بالطريقة السهلة المألوفة".
http://alfawanis.com/alfawanis/index.php?option=com_content&task=view&id=173&Itemid=28

هنا رأينا النص قد ورد على شكل قصيدة أصلاً، ولكن النص قُصد أن يكون قصة قصيرة جدًا أو (نصًا)،حيث نجد فيه التكثيف في الحدث و الفعل، وفي الموقف، وفي حالتيه يعبر عن تحوّل الرجل في أعماره، وعن علاقته بالمرأة في كل فترة من عمره. وفي رحلة العقود يتم التغير، والفاعلية هي من جانب الرجل، وتقبّل المصير هو من جانب المرأة – التي تتبدل عليها الأحوال. وثمة تكرارية للحرف (في) في أوائل النص، ومن بعد ذلك يأتي تحديد العمر عقدًا عقدًا، ثم تأتي حركة الرجل وموقفه — كل ذلك هو سرد. ولكن هذا السرد كان مفعمًا بالعواطف المتباينة التي سرعان ما يشارك المتلقي إزاءها بموقف.

وفي قصة لها بعنوان "أضغاث أحلام" تقول:

حين أوحشتها صورتها هرعت إلى مرآتها..وما أن أطلت على ملامحها حتى تكسرت..

قصة قصيرة جدًا بأفعال حركية درامية متواترة تنتهي بخروج المرآة ورفضها لما آلت إليه. إنه تكسر الذات قبل تكسر المرآة، والفعل التهشيمي كان رد فعل مشارك، وإذا كان النص الشعري منفتحًا لدلالات مغايرة فإن هذا النص أيضًا يشير إلى إمكان أنها هي التي كسّرتها.[21]

[21] في نص آخر بعنوان "المرايا" كانت الكاتبة قد توسعت في هذا النص، فكتبت بعض التفاصيل: "....بفكرها أن المرآة تنكرها.. جن جنونها وانقلبت من ألوان متناسقة إلى أمواج متلاطمة متناحرة تبتلع داخلها آخر معاقل الأمل في الجمال.. التقطت مكواة شعرها الحديدية التي تمقت الأسلاك.. وهوت بها على المرآة فانتثرت أجزاؤها هنا وهناك معترضة..انقسم ما تبقى منها في مكانه إلى صور عدة مشروخة تواجه ثورة

وماذا ينقصها لتكون قصيدة نثر؟ بل بتغيير طفيف في بعض كلماتها نصل إلى وزن وإيقاع مألوفين لتدخل دائرة شعر التفعيلة.

ففي قراءة هذا النص نجد من ينتبه إلى الوظيفة الشعرية للغة — حسب تعبير ياكوبسون، إذ يزداد تأمل المتلقي في النص. يقول ياكوبسون: "إن استهداف الرسالة بوصفها رسالة، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص — هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة".[22]

يقول محمود غنايم:

> ... تعبُر بعض النصوص من المجال السردي القصصي إلى المجال الشعري، ويتحول التعامل مع هذه النصوص إلى تعامل مختلف، فيقف القارئ على ما تثيره الوظيفة الشعرية للغة من تمعن في الرسالة، والوقوف على الجوانب المختلفة للنص من الناحية المبنوية والأسلوبية واللغوية.[23]

الثائرة في تحد واضح.. تأجج الغضب الذي لم ينته إلا فوق جثتها المفتتة.. هدأت من روع نفسها وتركت غرفتها وهى تلملم بقايا جنون شعرها.. غسلت وجهها من كل ما علق به من محاولات ومنازعات لتمحو أثار المعركة التي انتحرت منذ قليل.."، وبالطبع فإن هذا النص بهذا السرد لا يُحسب نصًا قصيرًا جدًا. انظر: http://www.doroob.com/?p=22601

[22] ياكوبسون، **قضايا الشعرية**، ص 31.

[23] محمود غنايم، "العبر نوعية في الأدب العربي الحديث..."، مجلة **الكرمل**، العددان 23–24 (2003–2004)، ص 202.

وقد سبق أن عالج إدوار الخراط مسألة التواصل أو التداخل بين الأنواع الأدبية، فدعا ذلك بـ"الكتابة عبر النوعية"، ومن ضمنها ما اصطلح عليه "القصة – القصيدة"، ولكن الحديث هنا – لدى الخراط – يدور حول الأساليب السردية المختلفة التي تتماس والشعر، وليس الحديث قصرًا على هذا اللون الذي ندرسه، فيقول:

> بالملاحظة العملية ستجد القصة – القصيدة قصيرة أحيانًا،وأحيانًا قصيرة جدًا، بحيث تكاد تكون ومضة أو برقة أو التماعة أكثر قصدًا من لقطة وأكثر قصرًا من شريحة، والحجم الزمني للقصة – أعني الحجم الكتابي نفسه – قصير، ثم إن هناك قدرًا كبيرًا من التكثيف.[24]

وفي قول الخراط نلاحظ أنه لم يعمد إلى التركز على القصة القصيرة جدًا باعتبارها مصطلحًا خاصًا،[25] وإنما تحدث عن القصر ضمن دائرة القصة القصيرة بأنواعها. ومن

---

[24] الخراط، **الكتابة عبر النوعية**، ص 10.

[25] وقد لا حظنا مثلاً هذا الاستخدام بمعنى عام – وليس متقيدًا بالمصطلح الحديث لونًا أدبيًا خاصًا – لدى نجيب محفوظ، ففي حوار معه أجراه غالي شكري سنة 1987 يقول محفوظ: "من الآن فصاعدًا ستجدني أكتب القصة القصيرة جدًا، هل تسمعني، القصة القصيرة جدًا جدًا. الكتابة أصبحت عملية صعبة للغاية، ومنذ أسبوعين فقط أخبرني الطبيب أن ضمورًا قد أصاب شبكية العين.... فكيف أكتب الرواية، إنها عملية مضنية". شكري، **نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل**، ص 38.

جهة أخرى مغايرة يشير إلى أنه لم يكتب "القصة القصيرة جدًا" كما نعرفها ونعرّفها اليوم، وهو لم ينحز لها، وذلك في حديثه عن القصة – القصيدة، فيقول:

> اكتشفت بالممارسة أن القصة – القصيدة (ليست القصة القصيرة جدًا التي لم أكتبها أبدًا قط) قد تكون أقدر على تحمل هذا الثقل من الرؤيا والإحساس.[26]

ليس التمييز بين الأنواع الأدبية سهلاً، وخاصة بين القصة وقصيدة النثر لدى الخراط، فيقول:

> أما أهم عنصر... يفرق بين القصة القصيرة فقط و القصة – القصيدة، فهو اتخاذ نوع معين من السرد.... إن الفرق قد يكون غير محسوس، وهو فارق دقيق وحرج: هو أن القصة – القصيدة ما تزال تحتفظ بنوع من السردية.[27]

من هنا فإن التسمية "**القصة – القصيدة النثرية**" – بتحوير طفيف على تسمية الخراط – تلائم – في نظري – كثيرًا من النصوص التي تماثل الحلم في شفافيتها ورمزيتها، وتنحو إلى الصياغة الدرامية في سردها، حيث تخترق الحدود– إن كانت هناك حدود – بين المتخيل وبين الواقع ؛ وليس من اختار التسميات الأخرى – بمن فيهم الخراط كما أوردنا أعلاه – على نحو: "اللحظة"، "الومضة"، "البرقية"،

---

[26] ن.م.، ص 22.

[27] ن. م.

"اللوحة"، "اللقطة"، "الكبسولة" ببعيد عن الشاعرية في المنحى (ولا أقول "الشعرية" التي يمكن أن تكون في كل لون أدبي)، وذلك لكونها وهي قصيرة جدًا تعتمد الاقتصاد باللغة،[28] وفيها التكثيف الشديد للمعنى، على مستوى الشكل، ومن هنا فهي تلتقي قصيدة النثر، من حيث شحن الكلمات بأكثر ما يمكن من المعاني، وبالقدرة على التعبير عن أكثر ما يمكن بأقل ما يمكن، وهذا ما نعهده عادة في لغة الشعر التي اتسمت بالقدرة على التكثيف والاختزال والإيحاء.[29]

يشير نزيه أبو نضال في دراسة له إلى نص قصير جدًا كتبه مهند العزب في مجموعته **ليلة اكتمال الذئب**، حيث كتب:

"مات ذئب.. وفي مكان قصي بكى غزال شيخوخته القادمة".

يقول الكاتب: "في هذا النص تتقدم الفكرة بمحمولاتها النفسية والرمزية على ما عداها، ولكن عناصر الواقع الملموس تظل حاضرة بقوة... فثمة غزال، وذئب،

---

[28] للتوسع يُنظر في مقالة طلعت سقيرق: "القصة القصيرة جدًا.. مقدمة وإشارات"، مجلة **المعرفة**، (دمشق) العدد 431 آب 1999.

[29] يرى أحمد جاسم الحسين في معرض دفاعه عن انفراد (هذا الجانر = النوع الأدبي للقصة القصيرة جدًا) أنه يتلاقح مع الألوان الأخرى، ولا يتقيد بها. وهو يرى أن الشعر يقوم "على المجاز، والصوت، والإيقاع، والإحساس الجارف، والبوح الشفيف، وجانب كبير من الذاتية. – انظر: **القصة القصيرة جدًا**، ص 32. وبالطبع فإن هذه المقومات قد نجدها في ألوان أدبية أخرى، بالإضافة إلى أن هذه المواصفات للشعر تثير نقاشًا أكثر مما تجمع اتفاقًا.

وموت، ومكان قصي في الغابة، وزمن يمتد إلى الشيخوخة، وثمة ألم وحزن ودموع... وهذا كله مصاغ (= مصوغ. ف.م) كحدث باستخدام الفعل الماضي: مات، بكى.

إن مجموع هذه العناصر الواقعية تجعل من هذه الكتابة قصة قصيرة جدًا بامتياز".[30]

لنأت إلى قصة أخرى هي "حورية" لعطية الأوجلي:[31]

"تفرستها العيون... وهي تتهادى صوب البحر

قبلت بأطراف أصابعها سطح الماء...

تورد وجه البحر...

سرت في أعماقه نشوى لذيذة

تسابقت أمواجه تعانقها..وتلامسها

التحمت

اتحدت .....تلاشت

صرخت العيون فزعا....

ساد الصمت....

بينما بدا البحر منهكا...وغائبا في خدر لعين."

---

[30] نزيه أبو نضال، "القصة القصيرة جدًا جدًا في – مزيدًا من الوحشة"، مجلة **أفكار**، العدد حزيران – 2006 (212)، ص 20.

[31] http://www.doroob.com/?p=10318

ما يثير الانتباه أولا هو انفتاح النص على تأويلات متباينة، أذكر منها أن البحر الذي هام بها عاشقًا – افترسها، بدليل العبارات: "صرخت العيون فزعا... ساد الصمت...".

يعيدنا ذلك إلى عشق ديك الجن ورد:

....

لكن بخلتُ على العيون بحسنها

وأنفتُ من نظر العيون عليها [32]

لقد عمد الكاتب إلى التعبير الإيحائي بمدى جمالها على البحر، وكيف تهادت على مياهه برقتها، فألفى البحر وسيطًا له ليعبر مدى لواعجه هو، ولو كان بإمكانه لكلف النسيم أن يسرق أنفاسها، وكلف الشمس / القمر أن ينتزع بهاءها ... صور انتزاعية هي امتلاكية أو على الأقل تمنٍّ بذلك ...

وفي قصة "هروب" لنبيل أبو حمد نجد النص التالي:

---

[32] وازن مع "تفرستها العيون.... وهي تتهادى صوب البحر..." ثم الصمت الذي كان في أعقاب ذلك. وعلى لسان البحر يمكن أن يحوّر شاعر ويقول على لسان "بحر الجن" كما علق أحد المعلقين على النص– في الصفحة نفسها – شعرًا:

رويت من فمها انتشاء هائجًا

وجهي تورد حتى جُننت عليها

قد غبت من خدر لعين سادر

من عشقها وشفتاي في شفتيها

حطت العصافير على حبل الغسيل وأخذت تشدو أحلى ألحانها قرب ملاقط الغسيل... كانت شمس الربيع مشجعة للزقزقة والغناء. لكن حين جاءت ربة المنزل لنشر غسيلها طارت العصافير... وطارت معها الملاقط....[33]

المفاجئ على المستوى الشعري والسردي معًا هو هروب الملاقط، فهروب العصافير قد يكون أمرًا طبيعيًا بحضور ربة المنزل. ولفظة "معها" في طيرانها مع العصافير فيها حركة، وقد تكون رفضًا لهذه المرأة، منفّسة عن الراوي أولاً.

وفي قصة "إخلاص" نص أقرب إلى الشعر، وهو:

كانت تخونه في أحلامها..

وكان سعيدًا

لأنها قضت عمرها معه ولم تخنه

مرة...[34]

ففي العنوان مفارقة، ومع ذلك فالسرد قائم: كانت، وكان، لأنها...

---

[33] نبيل أبو حمد، **الضرب على العصب**، ص 29.

[34] ن. م.، ص 53.

وتبقى "ولم تخنه مرة" لها أكثر من دلالة، فهل يمكن للمتلقي أن يتم الجملة "....، بل مرات ومرات"؟ وأيًا كان النص في نهايته المفتوحة فثمة ظلال إيحائية تعيدنا مرة أخرى للنص لتصدمنا به، ولتنبهنا إلى حدث قد يكون واقعًا في مكان ما في زمان ما.

وقد توقف الكاتب أنور عبد العزيز على مجموعة **رذاذ** (الاتحاد العام للأدباء في نينوى – 2007) لصاحبها عمر عناز، حيث ضمت خمسًا وستين مقطوعة معظمها لا يزيد عن خمسة أسطر، وهو لم يسم النصوص باسم لون أدبي مع أنها تجمع بين التنغيم وبين السرد، فهي بلا عناوين، فنتحسّس أننا نقرأ لونًا وجنسًا جديدًا مغامرًا ومغايرًا من الشعر، وبسهولة وتلقائية وقناعة يستطيع قارئ وأكثر أن يقول: "هذه قصص قصيرة جدًا أراد صاحبها أن يمنحها "صفة الشعر وهويته"،[35] وعندما يتأمل الناقد في هذا القول يجد أنها قد احتوت شروط القصة القصيرة جدًا، وهي التركيز والتكثيف والاقتصاد في قليل الأقل من الكلمات والموحيات والدلالات، ومعها المفاجأة الصادمة التي تصل حدّ الإثارة وتحفيز مخيلة القارئ وهواجسه تجاه ما يقرأ ويتفاعل معه وينفعل به، فيبدو مقنعًا أننا أمام "قصص قصيرة جدًا"، ولكن

35 من الصعوبة في مفاهيم الحداثة وما بعدها أن نعرّف الشّعر والنثر: ما هما، وهل لكل منهما حدود؟ ما ميزاتهما؟ ما الذي يدع هذه اللغة شعريّة؟ وتلك نثريّة؟ فنحن نرى أن عنصر الوزن لا يؤدّي وحده الفاصل أو الفارق بينهما، فليس ما هو موزون نعدّه شعرًا دائمًا، وليس ما افتقر إلى الوزن نعدّه نثرًا بالضرورة؟ بل نسأل ما هو أهم: ما هي قصيدة النثر تمامًا؟ وكيف نفرّق بين "قصيدة النثر" وألوان أدبية نثرية على غرار "القصة القصيرة جدًا" التي انطلق منها كاتبها بمنطلق مستجد مقصود، ورؤية أدبية متوخاة في قصر التعبير عنها وفيها؟ ولعل هذه التساؤلات تدخلنا ثانية إلى مفهوم "الكتابة عبر النوعية"، وإلى اعتماد "النص" باعتباره نصًا لا أهمية مطروحة لتحديد لونه أو نوعه.

وبمراجعة نقدية متأنية، نجد أن الشاعر لم يهدف لكتابة "قصص قصيرة جدًا"، وما كانت هذه رسالته وهاجسه عندما يقول: **"وحدهم السوريالیون، يستطيعون أن يستوعبوا فوضى ارتمائك في ذاكرة الياسمين"** (ص41)، ومثلها: **"عندما تراودني الكتابة، أتذكرك، فتعشب في راحتي أمنية ذابلة"** (ص26).

هنا نجد لغة الشعر، فارتماؤها أين؟ – في الذاكرة، وأية ذاكرة؟ – ذاكرة الياسمين، وهل الارتماء مألوف؟

– لا، ففيه فوضى، وهناك من يستوعب هذه الفوضى.....

وبالطبع فإن جملة "تعشب في راحتي أمنية ذابلة" هي من لغة الشعر — كما لا يخفى–، وذلك لكثرة ما فيها من صور ترتبط مع مراودة الكتابة وتذكر الحبيبة.

وشبيه بذلك: **"ما بين الدمعة والدمعة، تتنفس آلاف الصلوات"** (ص23) فهذه لغة شعر.[36]

ومع هذا الاجتهاد، وإشكالية تحديد ما هو الشعر تمامًا فإنّ كثيرًا من تلك "المقطوعات" حمل صفة وشرط (**ق.ق.ج**) ومثال لذلك:

"لم أنجح في الجغرافية، إلا بعد أن رسمت لحبنا خريطة بلا حدود" (ص5)،

وأيضًا: **" هؤلاء، كيف لا ينجحون وأنفاسك تلون كراريسهم"**.....

---

[36] نلاحظ كثرة الانزياحات في هذه النصوص، وبالتالي هي إسناد الاستعارات إلى أشياء صفات غير معهودة فيها، وهذا ما رآه كوهن في تعريف الشعر. (انظر: جان كوهن، **بنية اللغة الشعرية**، ص7).

"لأنني يا طفلتي، مدجج بالأسئلة، أبحث عن قصيدة عنوانها: "علامة استفهام" (ص9)، وغير هذا كثير.

فإذا أردنا التدقيق في النصوص أدخلناها ضمن (ق.ق.ج)، ولكن الأمر ليس بهذه السهولة، فالفارق لا نكاد نتبـيّنه بين الشعر والقصة والنصّ، وذلك في ذبذبة التمازج والتناغم بين الأجناس الأدبية. وفي (**رذاذ**) يكاد لا يبين أحيانًا وحدوده واهية، لذا كان الكاتب حذرًا وواقعيًا عندما لم (يحدّد) تسمية لمجموعته، وحتى عناوين لقصائده، وهي فعلاً كذلك، فالكاتب بهذا المزج لم يعمد لتسمية هذا اللون بوضوح، أو حتى لإعطائه هوّية..[37]

ويختم الكاتب تعليقه بأن هناك إضافة حيوية خلاقة بنبضها الشعري جديرة باهتمام القراء والتأمل، على اعتبار أنها لون جديد يحتاج إلى تسمية جديدة.

ويبرز عبد الله المتقي بنصوصه القصصية القصيرة جدًا، لكنه يصدر نصوصًا يطلق عليها "قصائد" هي في مواصفات القص وضمن دائرة السرد، فكان اختيار عبدا لله المتقي لقصيدة النثر نابعًا من اختياره الأول للقصة القصيرة جدًا، إذ ارتأى التكثيف واقتصاد اللفظة سواء في جملته السردية أو الشعرية، فلا يهمه الاسم. فقصائد ديوان **قصائد كاتمة للصوت**[38] لم تتخل نهائيا عن منحى القص، ولا عن إيحاءات الشعر،

---

[37] انظر الدراسة التي لم أتقيد بها تمامًا، ولم أقتبس منها عنصر المبالغة، وذلك في:
http://www.awu-dam.org/esbou1000/1055/isb1055-011.htm

[38] عبد الله، المتقي، **قصائد كاتمة الصوت**، منشورات وزارة الثقافة بالمغرب، 2003.

فكثير منها صياغات يحكي من خلالها القاص بصوت الشاعر، وأخرى صياغات شعرية وردت بسرد قصصي. وآنا لا نكاد نميز بين كلا التوجهين، على نحو:

– "انتفاضة الزيتون" (ص53):

حين يحفر النهر مجراه

في سواقي القرية، نتف جدي سوالف زيتونة / كي يشن حربًا / ضد الماء..

– أو في: "حقوق" (ص51):

شرطي.../ يصفع مواطنا / بمقهى الكرامة / يجره من ربطة عنقه / ثم يغمز للنادل.

ويهمنا من هذا التمازج وهذا التساؤل لدى كاتب الدراسة أعلاه أو لدى المتقي – أنه دليل واضح على تماس القصيدة النثرية والقصة القصيرة جدًا.

إن حركية الأفعال تكون — عادة – في السرد، وخاصة ما ورد منها في الزمن الماضي، ولكن الفعل قد يخرج عن معناه الحقيقي إلى انزياح سياقي وإلى استعارات أو إيقاعات، وهذا مما نجده في الشعر، بالإضافة إلى أن أسلوب التعبير عن البوح بشفافية، أو الوقوف ضد ما يؤلم بتصوير عاطفي فيهما من الشعر الكثير. وثمة تقنيات متنوعة أخرى هي من عالم الشعر كاعتماد الرمز، والإلماع إلى تناصات أو إلى

ظلالها، وبث السخرية المرة، ورسم اللوحة بكلمات، وتشخيص الأشياء باستعارات ومجازات.....

يقول حسن المودن في معرض حديثه عن قصة عبد الله المتقي وسعيد منتسب، وعن الشعر فيهما:

> والقصة القصيرة جدًا تكتب كل ذلك بطريقة تمزج بين السرد والشعر، بين الفكر والشعور، بين الوضوح والغموض، منفتحة على لغات الشعر والموسيقى والحلم واللون، فاتحة الطريق أمام انفراج المعاني وتعددها، وانبثاق لذة القراءة وقلقها.[39]

وكان الناقد جميل الحمداوي قد درس موضوع "القصة القصيرة جدًا" – بداياتها، وأسباب شيوعها، وروادها، وخصائصها الفنية والشكلية، والدلالية، وتعدد تسمياتها، وموقف النقاد والدارسين منها.

وهو في تعريفها يؤكد أنها جنس أدبي جديد، وقد أخذ يفصل علاقتها بالأجناس الأدبية الأخرى، ومن بينها الشعر، وهذا ما يهمنا في دراسته المنهجية، حيث ذكر من الأمثلة على اللوحة الشعرية قصتين لفاطمة بوزيان ساقهما ومنهما قصة "في حوض الحمام"، فذكر أنها كتبت بطريقة شاعرية تعتمد على التكرار وموسقة الحروف والانزياح البلاغي، ولنقرأ:

---

[39] http://alfawanis.com/alfawanis/index.php?option=com_content&task= view& id=173&Itemid=28

كان يشعر أن الماء الساخن يذيب كل شحمه الفائض...

يذيب كل تعبه...

يذيب شكوكه..

يذيب سوء التفاهم الذي بينه وبين البسكويت!

ي

ن

و

ب

صار ماء لا طفولة له

فجأة تذكر مجرى الحوض

هب خائفا فعاد إليه

شحمه

تعبه

شكوكه

وسوء التفاهم الذي بينه وبين البسكويت

وتظهر هذه الشاعرية أيضا في قصتها "عروض خاصة":

في لحظات وحدته القصوى

كان يخرج هاتفه المحمول

ويضغط على أزرار الرقم المجاني

حيث الصوت الأنثوي الرخيم

يذكر بالعروض الخاصة

وكان يتذكر الأنثى والأمور الخاصة[40]

من هنا، يصدق القول – إن النص في القصة القصيرة جدًا كثيرًا ما يصلح إلى أن يكون قصيدة نثر،[41] وهذا لا ينفي أن ثمة إشكالية تحديد النوع الأدبي في ضوء التداخلات بين الأجناس الأدبية المختلفة.

---

[40] انظر: http://www.aklaam.net/aqlam/show.php?id=4071،
أو http://www.arabicnadwah.com/articles/veryshortstory-hamadaoui.htm،
أو http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=84363

وجدير بالذكر أن الناقد في ختام دراسته المميزة دعا إلى الاعتراف بهذه الأجناس التي لم تحظ بالاهتمام الكافي، فيكتب: "ومن هذه الأشكال الأدبية التي نرى أنه من الضروري الاعتراف بها – أدب الخواطر، وأدب اليوميات، وأدب المذكرات، وفن التراسل، والأدب الرقمي، وفن القصة القصيرة جدًا، و فن الزجل، والقصيدة النثرية.

[41] جدير بالذكر أن الشاعر عز الدين المناصرة ابتكر ما اصطلح عليه شعر "**التوقيعة**"، وهي "القصيدة القصيرة" – كما سماها إحسان عباس، وكذلك سماها – بها – عز الدين إسماعيل. ومن نماذج **التوقيعة** (من قصيدة النثر) التي تتاخم في حدودها **القصة القصيرة جدًا**: عجوز تلثغ، تترجرج كعصاها السحرية / مدينة تترجرج كالحرب / نهدان يترجرجان كحبات التفاح /مبادئ تترجرج كزماننا/ هذا قانون النهايات يا سيدتي. انظر مقالة حفناوي بعلي في مجلة **الموقف الأدبي** (العدد 413):

المصادر

1. أبو حمد، نبيل. **الضرب على العصب.** أرغل غاليري، 1999.
2. أبو العلا، أحمد عبد الرازق. "القصة القصيرة جدًا وإشكالية الشكل القصصي المعاصر". مجلة **الثقافة الجديدة.** أغسطس 1989، ص 41.
3. أبو نضال، نزيه. "القصة القصيرة جدًا جدًا في – مزيدًا من الوحشة". مجلة **أفكار.** العدد حزيران – 2006 (212)، ص 20.
4. الحسين، أحمد جاسم. **القصة القصيرة جدًا.** دمشق: دار عكرمة، 1997.
5. الخراط، إدوار. **الكتابة عبر النوعية.** القاهرة: دار شرقيات، 1994.
6. سقيرق، طلعت. "القصة القصيرة جدًا – مقدمة وإشارات". مجلة **المعرفة**، (دمشق). العدد 431، آب 1999.
7. شقير، محمود. **مرور خاطف.** (ق.ق.ج). عمان: دار الشروق، 2002.
8. _____. **طقوس للمرأة الشقية** (ق.ق.ج). ط 2. القدس: دار القدس للنشر، 1994.
9. شكري، غالي. **نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل.** بيروت: دار الفارابي، 1991.

---

10. طه، إبراهيم. "الأقصوصة القصيرة في الأدب العربي الحديث". مجلة **الكرمل** (حيفا)– العددان 23–24 (2003–2004)، ص 170.

11. غنايم، محمود. "العبر نوعية في العصر العربي الحديث". مجلة **الكرمل** (حيفا)، العددان 23–24 (2003–2004)، ص 202.

12. كوهن، جان. **بنية اللغة الشعرية** (ترجمة الولي والعمري). الدار البيضاء: دار توبقال، 1986.

13. المتقي، عبد الله. **قصائد كاتمة الصوت.** منشورات وزارة الثقافة بالمغرب، 2003.

14. مواسي، فاروق. **مرايا وحكايا.** دالية الكرمل: دار آسية، 2006.

15. النسور، بسمة. **قبل الأوان بكثير.** عمان: دار الشروق، 1999.

16. ياكوبسون، رومان. **قضايا الشعرية.** الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1988.

مواقع إلكترونية ذكرت في سياقها.

عن

الأدب الفلسطيني

تجليات الكنعانيــة ومفهومها

لدى عز الدين المناصرة

الشاعر محمد عز الدين المناصرة (1946 –) هو رائد العودة إلى الجذور الكنعانية – وبمثابرة – على المستوى الشعري، فهذا النَفَس الكنعاني انعكس في تسمياته للدواوين: **كنعانياذا**، **رعويات كنعانية**، **يتوهج كنعان**....،[1] وما أكثر أسماء القصائد التي تظهر فيها كلمة **(كنعان)** أو مما هي في حيزها، نحو: "في أعالي كنعان"، "من أغاني الكنعانيين"، "دموع الكنعانيات"، "نشيد الكنعانيات"، "سراويل كنعانيا"....[2]

والمناصرة، كما يرى أحد النقاد، هو "مؤسس القصيدة (الرعوية الكنعانية)... و(مبدع الميثولوجيا الشعرية العربية المعاصرة).... حوّل (جفرا) من حكاية متداولة إلى

---

[1] عز الدين المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 411، 585، 498.

[2] ن. م، ص 631، 55، 259، 399، 453. من الطريف أن أذكر أن أولاده الثلاثة أسماؤهم: كرمل، كنعان ودالية، واسم زوجته جفرا، وأن اسم قريته في منطقة الخليل (بني نعيم) يحمل اسمًا شائعًا آخر: الكنعانية، وربما لأن هناك آثار كنعانية ورومانية وإسلامية بارزة – (انظر مقالة العقيلي، جعفر: "امرؤ القيس الكنعاني"، في كتاب زياد أبو لبن، **عز الدين المناصرة غابة ألوان**، ص 27، وانظر كذلك: المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 586، حيث يؤكد الشاعر أن اسم قريته بني نعيم كان **الكنعانية**، وهذه القرية تقع شرقي الخليل على مكان عال، وتطل على البحر الميت، وأن فيها الآثار الكنعانية.

أسطورة كنعانية معاصرة".[3]

يقول المناصرة مؤكدًا هذا المنحى:

أنا عز الدين المناصرة

سليل شجرة كنعان وحفيد البحر البيت

قبطان سفن الزجاج المحملة بالحروف

أسافر في مدن العالم كالطائر أحمل رموزًا ورسائل

من بني نعيم إلى كرمل الدالية

هو قلبي يتمدد تحت بساطير الجنود الغرباء.

.....

فالشكوى لغير الخليل مذلة[4]

ويمضي المناصرة معللاً بدايات الكنعانية لديه، فيقول:

جبال الخليل هي منطقة الحضارة الكنعانية، لهذا سمعت أسماء (عشتار) و(عناة) قبل قراءتي لكتب التاريخ. ونحن أيضًا جيران بيت

---

[3] ن.م، ص 29؛ مقالة جعفر العقيلي (م.س)، وقد نشرت المقالة أولاً في صحيفة **الرأي** 2002/8/16.

[4] المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 388، وانظر كذلك: شهادة عز الدين المناصرة، صحيفة **فصل المقال** (الناصرة)، عدد 2002/3/22. وقد ذكر الشاعر كذلك أن "خربة زيف" في قريته بني نعيم كانت الحضارة الكنعانية الأولى، "ففي كتب التاريخ تدعى (حضارة زيف)، وهناك أيضًا (بركة الكِرمل)، وهي بركة قديمة، وفي برية قريتنا (قصر الحمرا) حيث كنا نلعب بالفسيفساء...."، انظر: المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 293.

لحم حيث ولد المسيح، لهذا نجد في الخليل الإسلامية المحافظة آلاف النساء يتسمين (مريم). لقد مجدت الحضارة الكنعانية في فلسطين المرأة، حتى أن عشتار وعناة كانتا نائبتين للإله إيل والإله بعل، وبقيت طقوس الحضارة الكنعانية قائمة في الحياة اليومية للناس.....

ويقول في مكان آخر: "كنت أشاهد آثار أجدادي الكنعانيين ماثلة أمامي، وكنت أسمع صهيل الجغرافيا وصهيل التاريخ يوميًا...."[5].

كانت فكرة الكنعانية منذ تعلق الشاعر بها نوعًا من الاعتزاز والتحدي، ففي قصائده الأولى يقول في الفخر:

أنا ابن المناصرة العاشقين، وأنت ابن من؟

أنا ابن دليلة: غزية البرتقال...

وأمك من ؟!

وسيدي كنعان يسكن رأس الأعالي

وسيدك من ؟

.....

إني من سلالة كنعان جد البحار

وأنت ابن من ؟! [6]

---

[5] ن. م، ص 494.

[6] المناصرة، **جمرة النص الشعري**، ص 340، ولم أجد قصيدة "أغراض" التي أُخذ منها هذا النص في **الأعمال الشعرية**.

وبالطبع فإن في الإلحاح على الموازنة ما يؤكد هذا التحدي ومتابعة الآخر المتنكر له ولحقوقه ولوجوده. إنه يلجأ إلى النسب والشجرة، إلى الجد والأصول ليرسخ حقه، وليثبت عزمه، وليجدد أمله:

جدي كنعان لا يقرأ إلا الشعر الرصين

.....

جدي كنعان بحار بدوي[7]

وبالرجوع إلى الجد كنعان، وإلى التراث فإنه واقعًا مستجدًا يشبكه مع الماضي والتاريخ، لينتج نسيجًا متواصلاً ومتواشجًا. إنه كما يقول استمرارًا للقصيدة السابقة:

أحاول أن أمسح الحزن عن وجنة قد علاها الصدأ....[8]

وليس هذا الاستلهام أو الاستيحاء إلا خلاصة معاناة، فهي النسغ في قصائده، وهي الموتيف المتكرر.

تتردد ألفاظ (الكنعانية) وإيحاءاتها — كما أشرت أعلاه – بصورة مستمرة وكأنها دوران صوفي حول لفظة أو في حركة. فالشاعر وهو يحس بأعماقه فلسطينيته وقضيته

---

[7] ن. م، ص 178، وقصيدة مذكرات البحر الميت حاشدة بالتعابير المتعلقة بكنعان، وخاصة مدينة الخليل، ومدينة الخليل يعتبرها الشاعر "مركز فلسطين في تجربتي الشخصية، وأناسها وحجارتها وكرومها هي المركز الرئيس في ذاكرتي..." (المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 74).

[8] ن. م.

لجأ إلى التكرار[9] ليسائله وليحاوره، وبالتالي ليكون شغله الشاغل.

ومن الطبيعي أن تكون العودة وللمة أجزاء الصور الغابرة – قد وردت للتركيز على صورة جديدة واردة من العمق الوجودي، وذلك لتستفتي الفضاء الحالي. فالشاعر الذي تعرض إلى محاولات الإلغاء المستمرة يجد نفسه أمام التراث والتاريخ، وكأنه يتساءل:

ما سر ما يجري لي اليوم؟ ما هو منطق الحدث؟ لماذا نحن فيما نحن فيه؟ وإلى متى؟

فلا بدع أن هذا التراث يتداخل في تدفق القصيدة، ويساهم في حيوية الأداء، بل هو وسيلة ورؤية معًا، فالتاريخ عامة – والكنعاني فيه خاصة، مشحون بمعاناة الماضي، وبالصبر اليومي في الحاضر، وباستشراف النصر في المستقبل.

يرى الشاعر المناصرة أن بدايته الشعرية كانت "حيث فضاء الجبال المفتوح على سماوات مفتوحة في أعالي كنعانيا، حيث صهيل خطوات الأجداد. ولد الشعر عاريًا بريئًا، تحت شجرة كرمة خليلية. كان الشعر كنعانيًا،آراميًا، وحيث تحول العنب الخليلي إلى نبيذ تلحمي....".[10]

---

[9] يرى محمد لافي أن "خصيصة الكنعنة لدى الشاعر المناصرة، وهي تؤسس نصها في الجواني تنعكس على كثير من الجوانب التقنية لمنتَجه، سواء أكان ذلك في ظاهرة التكرار أم في بناء الصورة أم في توظيف المفردة في السياق اللغوي العام للقصيدة" – انظر مقالته في رضوان: عبد الله: "امرؤ القيس الكنعاني"، ص 382، والكاتب يعزو سبب كثرة التكرار وذكر الأمكنة والمنحى إلى العامية ما يدعو إلى تماثل مع ما يعيشه الشاعر في داخله.

[10] عز الدين المناصرة، **الشاعر المستقل**. شهادة ضمن بحوث المؤتمر العلمي السادس، مايو 2001، جامعة فيلادلفيا (الأردن)، 2002، ص 85 – 86.

دخل الشاعر المناصرة عالم الكنعانية ورموزها في أواسط الستينيات، معبرًا عن استمراريته وتواصليته. فكان يأخذ من ماضيه ما يجعله وقائع شعرية، أو على الأقل خلفية لما يصف من واقع مأساوي يرين عليه.

ورغم أن الشاعر ينكر أن للحزب القومي السوري الفينيقية تأثيرًا على رؤيته الكنعانية[11] فإن الرؤية العامة واحدة[12] رغم ما يسبغه المناصرة من خصوصية فلسطينية على تصوره:

> علاقتي بالكنعنة بدأت فطرية وظلت شاعرية. كنت وما زلت أعتبر فلسطين هي نواة الشجرة الكنعانية، وليس فرعًا من فروعها..... لذلك

---

11 المناصرة، **جمرة النص الشعري**، ص 599، فيقول "لم أقرأ كتابات أنطون سعادة إلا عام 1980"، ويعترف قبل ذلك أنه كان نصيرًا لهذا الحزب، ويضيف: "ولا أرى أي تناقض بين الفكرة الكنعانية وبين العروبة والإسلام والمسيحية التلحمية التي هي نواة المسيحية في العالم"، وفي مكان آخر يؤكد أنه قرأ سعادة فقط سنة 1981، بينما برز الرمز الكنعاني لديه منذ سنة 1964. (المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 43).

12 يرى المؤرخون أن الكنعانية والفينيقية هما الاسم نفسه، فيقول مهران: "..... ثم جاء الإغريق واتصلوا بهذه الشعوب السامية (الكنعانية)..... فأطلقوا عليها اسم فينيكس، وهي كلمة تعني في بعض الآراء نوعًا من النخيل.... ولكن هناك من يرى أن فينيكس كلمة تعني اللون الأحمر كذلك. وعلى أي حال فقد اشتقت من هذه الكلمة كلمة (فينيقيا) وبالتالي أصبحت ترادف كلمة (كنعان)، وأن الكلمتين أصبحتا — على الأغلب – تعنيان شيئًا واحدًا.... والتسمية اليونانية الحديثة في أن تربط بين هذه الشعوب وبين اللون الأحمر.... وهكذا كانت تسميتهم السامية القديمة بالكنعانيين وبالإغريقية الفينيقيين، وكلاهما علم على شعب سامي واحد ينزل بسهول فلسطين الساحلية" (مهران، **دراسات في الشرق الأدنى القديم**، 121).

رأيت أنها مرادفة للفلسطنة في معظم مفاهيمها.[13]

وليس أدل على هذا التماثل من اعتراف المناصرة نفسه، حيث يحاول أن يجد الفرق بين الخطين، فكنعانيته تركز على الإسلام[14] ومن ثم الأممية، الأمر الذي يكسبها صبغة خاصة تحول دون التطابق التام بينها وبين ما جاء به أنطون سعادة، فيقول: "ثم إن الكنعنة عربية أممية ديمقراطية، وليست انغلاقًا نرجسيًا وطنيًا.... إنها تعني دولة كنعانيا العربية المتحدة التي تتكون من فلسطين والأردن وسوريا ولبنان".[15]

---

13 المناصرة، **جمرة النص**، ص 386.

14 لا بد من الإشارة هنا أن الشاعر أحمد حسين (ولد سنة 1939، وهو شقيق راشد حسين) قد دعا إلى الكنعانية منذ أواخر الستينيات، وقد أصدر ديوان **عنات** وغيره – ضمن رؤيته الكنعانية التي تتلخص بكونها رافضة لما يسميه "التاريخ الهجري"؛ كما أن الشاعر العبري يوناتان رطوش (1909–1981) كان قد دعا إلى الكنعانية منذ أواخر الثلاثينيات ونشطت حتى أواسط الخمسينيات، وقد أصدر مجلة الحركة بالعبرية – **ألف**، وقد رأى أن الكنعانية هي تاريخ العبريين الحقيقي، بل حدثني في لقاء معه أن العرب في البلاد هم كنعانيون، وأن العبريين وشعوب الشرق هم كذلك (لا اليهود، إذ لا علاقة في رأيه بين العبريين واليهود، فاليهودية ليست قومية وقد عارضت الكنعانية فكرة الصهيونية أيضًا، ودعا هو وجماعته إلى العودة لألواح أوغاريت التي سبقت التوراة)، فلا بد من حل سياسي يجمع الكنعانيين الذين بقوا في أرض كنعان. وجدير بالذكر أن الكاتب العبري أهرون أمير (1923–....) ما زال يدعو إلى الكنعانية، ولكن بطريقة مغايرة قليلاً، وقد تسنى لي أن أحاوره في ذلك.

15 ن.م، ص 387، ويقول المناصرة في مكان آخر: "لقد قلت أكثر من مرة أنني لا أشعر بتناقض عندما أتحدث عن التكامل بين كنعانيتي وعروبتي وإسلامي ومسيحيتي التلحمية وأمميتي، وقبلها هويتي القطرية الفلسطينية. فقد صغت هذه المعادلة الصعبة في زمن كانت فيه متهمة" (انظر: المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 606).

وفي شهادة أخرى يقول: "لا أشعر بأي تناقض عندما أتحدث عن التكامل بين كنعانيتي وعروبتي وإسلامي ومسيحيتي التلحمية وأمميتي.... فأهل قريتي العروبيون الإسلاميون يمارسون طقوس الثقافة البدائية...في خلطة عجيبة".[16]

ومع ذلك يظل الانطباع أن الشاعر في حنينه العارم يعكس بعدًا فلسطينيًا أولاً وآخرًا حتى لو ألبس هذا البعد تعميمًا أو وسع من دلالته:

من دمع كروم الكنعانيين صلاة الأشياء

من لهفة جداتنا في الصحراء على الماء

من طين الحور تعصره تنتظر النبع المتدفق

في غربتها

---

[16] ن. م، ص 545. بل يصل به القول إلى اعتبار الزيانيين في المغرب العربي وكأنهم جزء من الكنعانية، وفي مكان آخر مبررًا انتماء الأمازيغية للكنعانية "لهذا لم تكن صدفة تلك الإشارات التي قالها ابن خلدون في وصف البربر الأمازيغ بأنهم "كنعانيون تبربروا"، وترتبط اللغة الأمازيغية تاريخيًا باللغة الكنعانية....." — انظر: عبد الله رضوان، **امرؤ القيس الكنعاني**، شهادة عز الدين المناصرة، ص 436.

.....

المهايا قبائل في سفح مكناس

ينتظرون الإشارات في الطرقات

المهايا بقية أهلي سوالفهم أرجوان (المناصرة، **لا أثق بطائر الوقواق**، ص 89)

ولا بدع، كذلك، إذا رأينا تعددية الرموز لدى شعوب مختلفة، وقد وردت في شعره: عشتار، الخنزير البري، تموز، أدونيس...، ويبرر المناصرة ذلك بقوله في شهادة له: "حاولت تطوير الأسطورة التموزية، حيث أضفت لها صفة الكنعنة بالتركيز على خصوصيتها"، انظر: رضوان، **امرؤ القيس الكنعاني**، ص 425.

من لبن الدالية سأرضع أحرف جدي

من حقل الآرامي

من حجر رخام في مقلع جفرا الكنعانية

عنب دابوقي

عنب دابوقي

عنب دابوقي[17]

ويقول كذلك:

وأنا لا أملك من هذا الكون الفاني غير الكلمة والقلبْ

نعجن طينة جدي كنعان

نمزجها

نسقيها، نغسلها من هذي الأدران

نرسب في قاع الأردن الملهوف

يجتمع الشمل المنعوفُ فنصبح جذر العالم[18]

ويظل الأمر مفهومًا أكثر إذا جعل الشاعر بلاد الشام ضمن رؤيته الكنعانية:

قال يا شاعر كنعان الذي

---

[17] المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 11.

[18] ن. م، ص 224–225 – قصيدة "توقيعات مجروحة".

من طينه الشام ومنديل الموشح

إن تفوهت بعشقي

سوف أُذبح

ولهذا سوف أشكو

لعساليج العنب

ربما تفهمني دالية قرب حلب[19]

يقول المناصرة ردًا على سؤال وجه إليه حول هذه التعددية في المفهوم:

...هكذا لم أسقط في العقل الحاراتي ولم لا ألهث وراء "الكوزموبوليتينية" مسافة معقولة لا تجعلني أنسى وطني ولا تجعلني منغلقًا على الذات، وهكذا تولدت لدي لعبة التوازنات بين المتناقضات: شعاري الذي أحبه ضد الانغلاق وضد التبعية معًا إنما جعلت هوايتي الدموية هي: "تأكيد هوية النواة – فلسطين" لأن الإسرائيليين يحاولون تدميرها، ولكن هويتي تتسع لموآب وعمون وتدمر وبيروت وللبصرة الحزينة.

وإن شئت ففي دمي النعيمي الخليلي شيء من صهيل قيثارات سنتياغو ومدريد وباريس وفرانكفورت وروما وأثينا، وفي شعري نقوش وينابيع من

---

[19] المناصرة، **لا أثق بطائر الوقواق**، ص 40، وفي مكان آخر يرد ذكر **مأدبا** (ن. م، ص 100)، وعن التوسع في المفهوم شعرًا انظر: المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 179) حيث يذكر سهل البقاع، وموآب وصيدا والشآم...

البتراء ووادي موسى وقلعة الكرك والأزرق. وكل هذه الأمكنة لي.
استوليت عليها في شعري وطوّبتها في دولة كنعانيا المتحدة.[20]

إن اهتمامه بالتراث ودراساته في الفلسفة الإسلامية وقراءاته في النصوص الكنعانية والمصرية القديمة، بالإضافة إلى تعشقه للأدب الشعبي وسكناه على مقربة من الآثار القديمة التي جذبت نظره — كانت جميعها دواعي لهذا المنحى في فكره ووجدانه.

ويبدو للمتابع أن كنعانية المناصرة هي شعرية أولاً، ولم تكن مذهبًا سياسيًا، والشاعر يعترف بذلك: "باختصار أريد لملمة أجزاء الهوية الحضارية الفلسطينية شعريًا، أما السياسة فلا علاقة لي بها في هذا المجال....".[21]

---

[20] المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 638؛ ويرد الشاعر على من يتهم الكنعنة بأنها إقليمية: "..... إنها ليست محلية متقوقعة، وليست رمزًا سياسيًا لرومنسيات بعض السياسيين، كما أنها ليست بديلاً حرفيًا لفلسطين، ذلك أن استبدال كلمة بكلمة لا معنى لها رغم ارتباطها بفلسطين أولاً وأخيرًا"، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 119. ويقول في مكان آخر: "لكن جدنا كنعان ليس إلا رمزًا للتوحيد مع العروبة والعالم" (ن. م).

[21] ن. م، ص 595. ويكرر ذلك في حديثه عن قصائد **جفرا** أنها "ليس فيها أية قصيدة سياسية" (ن.م.، ص 152)؛ ومن الغريب أن الشاعر نفسه لا يرى هذا الرأي في مقابلته التي أجراها مع فيصل دراج، فيقول: ".... الحب سياسة، الحداثة سياسة.... الرقص والغناء سياسة.... لا يكون الشعر شعرًا بدونها"، انظر الحوار في: **شعرية التاريخ والأمكنة**، ص 202–203. ويبدو أن لفظة "السياسة" المرفوضة لديه هي محاولة بعضهم التقليل من أهمية الشعر الفلسطيني المقاوم، فيلجأون إلى هذه اللفظة وكأنها النقيض للشعر. (انظر رفضه للاتهام في ن. م، ص 45)، يبدو أن التأكيد على اللاسياسة من جهة أخرى وارد لدفع تهمة. وكأن فكرته مستقاة من فكرة أنطوان سعادة التي هي سياسية محضة. (انظر الملاحظة 15 أعلاه).

وهذا القول لا ينفي وظيفة الكنعنة على البعد السياسي، فهو يعترف:

"الكنعنة تتناقض مع الأيدلوجيا الصهيونية بصفتها أيدلوجيا اغتصابية لا إنسانية"،[22] وفي مكان آخر يعترف:

"أنا أومن إيمانًا شخصيًا بفكرة دولة (كنعانيا المتحدة) بصفتها كتلة طبيعية ضمن (الوحدة العربية) لمواجهة التغلغل الصهيوني".[23]

إنها إذن حالة شعرية مكانية تروي تاريخ إنسان منطقة كنعان، وبذلك يقول الشاعر: "قررت من الستينات الهروب من شعارات القصيدة الوطنية باتجاه شعرية التاريخ وشعرية الأمكنة".[24]

لقد وعى الشاعر بدءًا أهمية الخصوصية، فأخذ بها دربًا يختلف عن درب الشعراء الفلسطينيين الآخرين، فهو يرى أن مفهوم "العالمية" يبدأ من الخصوصية،[25] ولذا ركز على المكان متمثلاً بالخليل وجرش والبحر الميت... من خلال تعشق لها وتلمس لجذورها، رانيًا بذلك إلى أنسنة شمولية لقضيته ووجوده.

---

[22] ن. م، ومما ورد على لسان الشاعر، ولم أجده في **الأعمال الشعرية**:

ها هو كنعان بلحيته البيضاء

يفز من ضريحه الممتد على طول القرى

ويصيح: أنقذوني من غوش إيمونيـــــم

(النص مأخوذ من مقالة عماد القسوس في: رضوان، **امرؤ القيس الكنعاني**، ص 275.)

[23] ن. م، ص 562.

[24] ن. م، 588.

[25] ن. م، ص 429، 511، 514،.

كما وعى ومنذ أن اختط سبيله الشعري الذي استلهمه من تاريخ وجوده – أن المستقبل أمامه، و أن حركة التاريخ لا بد آتية بما كان وبصورة أروع:

وكنعان في حجر نافر سيظل قريبًا

ويكثر عنه الكلام.....

فالتاريخ سيتحرك، ولن يهدأ، وسيظل الأثر الكنعاني قائمًا:

يا حجرًا كنعانيًا مرميًا على أطراف برك سليمان

هذا الصخب لن يهدأ [26]

أو:

يجيئك كنعان ملتحيًا بالثلوج

يطير اليمام على كتفيه

على فرس أشهب

.... يجيئك كنعان فابتهجي يا بلاد الندى وقلاع الغمام

عليك السلام عليك السلام عليك السلام! [27]

لم يكن هذا التشبث نتاج قرار عارض، بل هو نابع من داخله ومن مكوناته المعيشية والثقافية والتربوية، من إحساسه الفلسطيني العميق، وفي هذا يقول الشاعر:

درست قبل إصدار **كنعانياذا** (1983) كتاب **اللآلئ** للكاهن الكنعاني،

---

[26] ن. م، ص 458.

[27] ن. م، ص 512.

وكتاب **الشريعة الكنعانية**.... لم تكن كنعانياذا منفصلة عن جراحي وجراح الثورة الفلسطينية.... سأعترف: كنت أحلم أن أصوغ لآلئ شعرية في مقابل مواعظ الكاهن الكنعاني.....

جبال الخليل هي منطقة الحضارة الكنعانية.... وبقيت طقوس الحضارة الكنعانية قائمة في الحياة اليومية للناس رغم أنهم لم يكونوا يعرفون مصدرها، ففي الأعراس كنت أندس في غرفة النساء لأراقب أغانيهن التي كنت أعشقها، وأراهن يرقصن رقصات وثنية لها رموز وتفسيرات وحركات فأدهش....

كانت عمتي فاطمة تدخن غليونًا، فظلت صورة غليونها الطويل — المصنوع من خشب زيتون بيت لحم في ذاكرتي، كأنه ينفث غيومًا متعرجة. كانت امرأة أسطورية تنطق كلمات باللغة الآرامية الكنعانية دون أن تعرف أن تلك الألفاظ قديمة قدم جذورنا في الأرض.[28]

مما سبق يتبين لنا أن هذه الآثار وهذه الأطلال هي شهادة الثبوت لحقيقة وجوده كما أشار هو:

.....

ورأيت الحزن في صمت الخرائب

.....

ويصيح الشجر الملتف في الليل الصموت

---

[28] المناصرة، "شهادة – جفرا الفلسطينية"، **فصل المقال**، 22 آذار 2003.

يسأل الأطلال عن آثار جدي

تحتها كل شهادات الثبوت

نقشوها في صخور غمرتها الريح

في صلب الترائب[29]

الرموز الكنعانية

من الرموز الكنعانية التي استخدمها الشاعر (بعل) إله الخصب،[30] فهذا الإله يرعى موسم العنب الخليلي، بل يمكن أن نجعل العنب والدالية والكرم وما إليها أسطورة جديدة حية في وجدان الشاعر،[31] وتكفي نظرة سريعة إلى ديوان **يا عنب الخليل** أو

---

29 المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 66.

30 يقابله أدونيس لدى الفينيقيين وتموز لدى البابليين وأوزيروس لدى المصريين، وقد استخدم الشاعر هذه الأسماء في قصائده، نحو:

ما زلت أقارع هذا الخنزير البري

وعلى رأسي ينهمر المطر التموزي

تأتيني عشتار تلملمني.....

(**الأعمال الشعرية**، ص 59 وانظر كذلك، ص 35).

31 فطن إلى ذلك وتابع تحولات المعني في (العنب) الناقد خليل الشيخ، ففي مقالة له يقول: "إن القارئ سيعثر في شعر المناصرة على حالات متعددة لاستخدام العنب وتوظيفه فنيًا، غير أن المقطع الذي يتداخل فيه صوت الشاعر بصوت مغني الربابة يسعى إلى تحقيق الأبعاد الأسطورية.... فتحولات العنب تبدأ بسيطة (كالعسل والماس)، ثم تصير معقدة (كالمرأة والشهوة وحمحمة الأنثى) وتنتهي ذات أبعاد تتحدد من اللاشعور....لينتهي إلى ربط العنب مجددًا بجفرا وكنعان"، انظر المقالة في: رضوان، "امرؤ القيس الكنعاني"، ص 275.

إلى مجموعة **باجس أبو عطوان يزرع أشجار العنب** لبيان مكانة العنب الذي يرجوه ألا يثمر للأعداء، وحتى إن أثمر فهو يطالبه: "كن سمًا على الأعداء، كن علقم".[32]

عنب جندلي
يرتوي من سفوح الذهب
وفي بيت لحم التي لا تنام
يحل عليه التعب
ينام على حجر من صخب
لترعاه عين العناية في حضن بعل الذي لا ينام[33]

ومن الرموز الفلسطينية البارزة **جفرا**، وهو رمز شعبي مستقى من الغناء الفلسطيني – عمد إليه الشاعر فألبسه الثوب الكنعاني. وقد أشار الشاعر إلى جفرا أولاً في قصيدته "غزال زراعي"، وذلك في قوله:

جفرا يا جفرا يا جفرا
أنت الفتنة أنت الشيطان
يا جفرا أنت سحابة هذا الليل الغامض

---

[32] **الأعمال الشعرية**، ص 14، وهذا الحنين للعنب يعبر عنه في قصائده بأنه متوارث جيلاً عن جيل:

عند باب القدس ماتت جدتي
وهي تحكي لشجيرات العنب
عن زمان سوف يأتي (ن. م، ص 66).

[33] المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 9، وانظر نموذجًا لتكرار "عنب دابوقي"، ن. م، ص 10–11.

ولم تكن (جفرا) هنا إلا تلك المذكورة في الأغاني الشعبية الفلسطينية (جفرا ويا هالربع....) التي تتغزل بها هذه الأغاني أو تعاتبها. إلا أن الشاعر عاد في سنة 1975 وبعدها إلى الحديث عن جفرا الإنسانة، فيقول في إحدى حواراته:

> عادت لي جفرا بقوة من خلال حادثة مأساوية، فقد قتلت جفرا قي بيروت..... كانت فاتنة نابلسية.... وقعت في حبها، ثم قتلت خطأ على حاجز خلال الحرب الأهلية في لبنان.[34]

يقول الشاعر بعد أن ارتبط اسمه باسمها:

> إن جفرا هي أمي وأختي وحبيبتي وأرضي فلسطين، لجأت إلى جفرا كرمز لشعب يناضل ضد الاحتلال وكتاريخ متواصل.... لقد رفعت جفرا إلى مستوى الأسطورة.[35]

وقد خصص الشاعر هذا الاسم عنوانًا لمجموعة له،[36] ونلاحظ فيها هذا التماهي مع الأرض:

يا جفرا النبع ويا جفرا القمح ويا جفرا الطيون ويا جفرا

الزيتون، السريس، الصفصاف

---

[34] المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 436، ويذكر المناصرة قصتها ثانية "..... تاهت في الطريق إلى بيروت، فوقعت في أحد كمائن الجنود فقتلوها لأن ثوبها الفلسطيني المطرز فضحها"، انظر: المناصرة، **جمرة النص**، ص 368.

[35] ن. م، ص 323.

[36] ن. م، ص 337 – 399، وقد صدر في كتاب مستقل سنة 1981 في بيروت.

البحر جميل يا جفرا [37]

وثمة قصيدة حملت عنوان "جفرا دثريني لأنام!"، [38] وبالطبع فهي كالأم التي تحنو على أبنائها.

وكان الشاعر منذ بداياته قد انتبه لهذا الرمز على المستوى الكنعاني، فجعل منها المبصرة صاحبة النبوءة كزرقاء اليمامة: [39]

لكن يا جفرا الكنعانية

قلت لنا إن الأشجار تسير على الطرقات

كجيش محتشد تحت الأمطار

.....

لكن يا زرقاء العينين ويا نجمة عتمتنا الحمراء

كنا نلهث في صحراء التيـــه

---

[37] ن. م، ص 359.

[38] ن. م، 367.

[39] يتردد ذكر زرقاء اليمامة أو ما يتعلق بحكايتها في كثير من شعره، ومن ذلك:

من خلعوا عينك يا زرقاء

إن كنت نسيتك فلتأكلني حيتان البحر (ن.م، ص 159)

وبالطبع فالصدى التوراتي قائم، وقد ظهر بتلميح أقوى في قوله:

هل أمزّع وشاحي من طول الترديد

العام القادم في أورسالم (ن. م، ص 399).

كيتامى منكسرين على مائدة الأعمام

ولهذا ما صدّقك سواي.....[40]

فهو من ترديد اسم (جفرا) يتواصل مع الكنعانيات، ويدندن أناشيد سهل مجيدو، ويستلهم روح الوطن، بل يتماهى الوطن مع اسمه،[41] فجفرا هي الدواء له، وهو في حزنه ويأسه يقول:

لا ظريف الطول داواني

ولا جفرا

ولا نوح الحمام

عشش الوقواق في تلك الأغاني المزمنه[42]

إنها الأم والأرض والذات، فيخاطبها قبيل نهايته:

يا جفرتي

فلتكن حفرتي....

قربهم

قرب دراقة

---

[40] ن.م، ص 46.

[41] ظاهرة تماهي الاسم مع الوطن استمرت بعد ذلك في أشعار بعض الشعراء الفلسطينيين، نحو زينب لدى الشاعر جمال قعوار (1930–....) و" أميرة " – طه محمد علي (1931–....).

[42] المناصرة، **لا أثق بطائر الوقواق**، ص 37.

أو صنوبرة

عند صفصافة الكرم

سلسلة من روايات أمي

تطل على مرجة من أقاح[43]

ويظل صدى صوت مارسيل خليفة معبرًا عن هذه العلاقة التي عمد إليها الشاعر:

جفرا أمي – إن غابت أمي

جفرا الوطن المسبي

الزهرة والطلقة والعاصفة الخضراء

جفرا – إن لم يعرف من لم يعرف غابة زيتون....

والأرجوان موتيف أو مترددة في شعر المناصرة لما لعلاقة الاسم بمعنى كنعان، ففلسطين كانت تسمى: أرض كنعان أي أرض الأرجوان، ذلك لأن هذا اللون – على رأي بعض الباحثين – كان يستخرج من القواقع الصلبة في شواطئ غزة،[44] فالأحمر عند المرأة الكنعانية لون الولادة والتضحية، والشاعر كان واعيًا لهذه اللونية الدلالية:

---

43 ن. م، ص 50.

44 كانت التسمية اليونانية تربط هذه الشعوب واللون الأحمر، فقد تخصصت منذ عُرفت في صناعة نوع من الصبغة الأرجوانية كانت تستخرج من حيوانات بحرية رخوة تكثر قرب شواطئها، ومن هنا جاءت نسبتها إلى اللون الأحمر (انظر: فيليب حتّي، **تاريخ سورية ولبنان وفلسطين**، ترجمة جورج حداد وعبد الكريم رافق، بيروت، 1958، 85–87). اختلف المؤرخون في أصل الكلمة، فمنهم من رأى أن الكلمة سامية وأنهم سموا الكنعانيين على اسم جدهم الأول، ومنهم من رأى أن الكلمة مشتقة من (خنع قنع كنع)

من نبيذ كروم أبي

سلالة خلقت للدم والسوط والغربة

سلالة من أرجوان البحر الثري

تعيد صباغتي بالأرجوان الكنعاني

على كل جفن

ظلال من الكحل والأرجوان[45]

وفي قصيدة "شكوى خليلي أمام دالية الأرجوان"، يقول الشاعر:

هذه أريحا التي أصبحت نجمة الأرجوان

لا مكان لها في المكان[46]

ثم يقول:

هل أكلم دالية نسغها من دم الأرجوان القتيل

.....

إشارة إلى الصفة ومنها مجازًا الأرض الخفيضة، على عكس مرتفعات لبنان، فالكنعانيون سكان المنخفض، وذهب فريق ثالث إلى أن أصل الكلمة هو حوري، وهي (كناجي) وتعني الصباغة القرمزية التي اشتهروا بها، ومنها اشتقت الكلمة الأكدية (كناخي)، وبالفينيقية (كنع) وبالعبرية (كنعان) وكلها مسميات تدل على الحمرة الأرجوانية. (انظر: محمد بيومي مهران، **دراسات في الشرق الأدنى القديم**، بيروت: دار المعرفة الجامعية، 1997، ص 119 – 120).

[45] قصيدة "شكوى أمام دالية الأرجوان" (ديوان **لا أثق بطائر الوقواق**)، ص 746.

[46] المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 711.

حيث وزعتُ روحي على السابلة

حيث لا تسمع القافلة هل أكلم دالية الروح، كي انفخ الروح قبل وهن

أنا الكرملي الذي صاغ هذا الفضاء الرصين

.... صيفوا في أريحا، وشتيت في برزخ من شجن

.... حين ارتدت أرجوان الصلاة

كنت أركب مهري الجميل

.... عندما هاجمتني زواحف هذا الزمان

كنت أحكي لدالية الأرجوان[47]

ومن الرموز البارزة: **مريام** أو مريم، ومع أن الشاعر يقول إن مريام هي مزيج لرمزين (القدس) و(مريم)،[48] إلا أني أرجح أنه يقصد القدس أكثر: "وأشرب المياه من بئر مريام العتيق".[49]

وتتكرر (مريام) في عدد من الأبيات وكأنها إيقاع نفسي عميق:

أمامنا مريام

وخلفنا مريام

---

[47] المناصرة، **لا أثق بطائر الوقواق**، ص 107–108، وتجد نماذج أخرى، ص 49، 105، وغيرها.

[48] المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 436، انظر قصيدته "مريام الشمالية": **الأعمال الشعرية**، ص 426.

[49] المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 60.

هل تصدق الأيام يا مريام؟[50]

ويقول:

مريام ليست حجرًا أو سور

مريام نبضنا الخفي في الصدور

مريام نجمة أقوى من الصباح[51]

والسؤال للفتاة في قلنديا: "من أي المدن عجينتك الخمرية"، كان جوابه:

من حارة مريام...[52]

أذكر دالية تتشعبط من نبع

فوق سلاسل مريام

وأنا أغرق في عطرك مريام[53]

مريام ترمز إلى القدس أكثر،[54] وليس أدل على ذلك من قول الشاعر:

مريام سور ثم باب ثم سور ثم باب ثم سور

---

[50] ن.م، ص 85.

[51] ن. م، ص 102.

[52] ص. م، 115.

[53] ص. م، 116.

[54] يبدو أن الشاعر يعني أحيانًا حبيبة له حتى لو مازج في رؤيتها رمزًا آخر:

أحب جدائل مريام أسوارها العالية

أحب الشرائط فوق ضفائرها اللولبية (ن. م، ص 160).

وراءها تبدو لنا البلابل التي قد تقرض الأسلاك....

وراءها القبور

..... وراءها قلوبنا المفككة[55]

ويستطيع الدارس أن يجد في ألفاظ النسيج والسفن والحروف والرحيل، والحجر، والهدهد، وغيرها، كما يجد في شخصيات باجس أبو عطوان وأم علي النصراوية وامرئ القيس (الذي يسميه الكنعاني)،[56] وغيرهم ما يشيع هذه الأنفاس الكنعانية ويؤكد هويتها، وبالتالي هويته. ويظهر الانتماء لطبيعة البلاد عبر النباتات التي يذكرها موظفة بعمق مشاعره: الحنون والحور والزيتون والعليق والأحراش والشعير.....[57]

يقول الشاعر:

وكنعان نخل وحور وسنط إذن

---

[55] ن. م، ص 102، ونجد أحيانًا أن الشاعر يداعبها باسم (مريومة)، ن. م، ص 296.

[56] يقول الشاعر: سوف تقولين يومًا ما يا جفرا / لك المجد يا امرأ القيس الكنعاني (ن. م، ص 393 وانظر كذلك قصيدته " قفا نبك"، ص 24–30)، ولا بد للدارس هنا من الاطلاع على مقالة مميزة للدكتور علي عشري زايد تجري موازنة بين امرئ القيس وبين المناصرة من حيث التشرد، وطلب الحق....وهي بعنوان "وجوه الملك الضليل" (في ديوان **يا عنب الخليل**)"، وقد وردت الدراسة في كتابه: **قراءات في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: دار الفكر العربي، 1998، ص 87–118.

[57] انظر مثلاً قصيدته: عيد الشعير (**الأعمال الشعرية**، ص 411–412)، وفيها وصف لطقوس العيد، وذكر لعدد من النباتات في أرض كنعان.

سوف نلمح بحرًا يهاجم رملا

ونلمح موجًا يذيب ملوحة هذا الخطأ

أحاول أن أتتبع موال أجدادنا الطيبين

وكم حاول البحر تسجيل جرأته فوق رمال الكلأ[58]

ويقول:

قال الراوي: في تربة كنعان

كان البلوط السريس الطيون وأشجار السنط

وحبات الرمان

في زمن الأجداد الموغل في الأرحام

لقد نصبتْ فرحًا في سفح الجبل العالي

ولدت دالية الكرمل في تربة كنعان[59]

ففي ترديد أسماء النباتات ما يدل على الجو الرعوي الزراعي، وعلى طبيعة هذه البلاد الكنعانية التي رأى نفسه مجبولاً بها وفيها.

كما نجد المكان بانتقالاته من بني نعيم إلى القدس إلى حبرون إلى الناصرة إلى وادي الجوز إلى جبل اليقين.....إلخ – مما يعزز هذه الأواصر الانتمائية ويشحنها بطاقة انفعالية.

---

[58] ن. م، ص 502.

[59] المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 554.

فمن الرموز المكانية **سهل مجدو**، وقد أشار له الناقد عبد الله رضوان بأنه أحد مناطق التمركز السكاني القديم " حينما مارس كنعان طقوسه الزراعية في أخصب سهول فلسطين، تحرسه مجدو بخرائبها وبامتدادها التاريخي، ففي سهل مجدو سطر الكنعانيون أسطورتهم وحولوها إلى واقع يومي في حضارة زراعية": [60]

سأدندن أنشودة سهل مجدو

عودي...

هذا عودي الأخضر فوق شفاه الكنعانيات

هذا مفرق معصرة الزيتون

هذا درب البرقوق على خارطة مهترئة

هذا أثر الثعلب في حقل القثاء [61]

ويضيف رضوان: "إن اختيار الشاعر لمجدو لم يكن اختيارًا عشوائيًا، إنه وعي كامل لبعدي الزمان والمكان. التاريخ الذي يدور دوراته الحلزونية ويكاد يجدد نفسه، والواقع المصادر، ولكنه يضج بحلم التواصل، ثم قراءة المستقبل حيث تواصل البطل/ الشاعر مع حبيبته مع وطنه، مع جفرا، وعودة الحياة في دورة جديدة من دورات العشق والعطاء.....:

---

60 رضوان، **امرؤ القيس الكنعاني**، ص 34.

61 المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 79.

وأوزع قافيتي وخيولي بين مجدو...ومجدو

في سهل مجدو يرتفع الكنعاني الأخضر زرعي داسوه بجرافات...". [62]

وكثيرًا ما نجد مع هذه الرموز الكنعانية استحضار الثقافة الشعبية الشفاهية وخاصة الأمثال الشعبية في النص، على نحو ما ورد في النص الذي اجتزأت منه النص السابق (جفرا في سهل مجدو)، فيقول: "سأحبك بس تيجي يا عمتنا النخلة / في سهل البطيخ الأشقر حين أمرمغك مع الرمل الأحمر / حين أغمسك بخبز الطابون...."[63]

ولنقرأ نموذجًا آخر من قصيدته – كيف رقصت أم علي النصراوية ما يمثل هذا الجو:

ليش ما تغنينا

كنعان العريس حنوه بالما

ليش يم علي ما تحنينا؟! [64]

وبمثل هذه النماذج وغيرها يعمد الشاعر إلى أن يلج دائرة الوجدان والعقل معا.

وكان للبعد الزمكاني الذي أشار إليه رضوان حضور في النص أضفى شحنات، بل طاقة متجددة ومتواصلة، واقعًا ورمزًا، إن لم يكن يبعث نشيجًا وراءه.

---

62 رضوان، **امرؤ القيس الكنعاني**، ص 34–35.

63 المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 79.

64 ن. م، ص 355.

ويظل "**البحر الميت**" رمزًا كنعانيًا مكانيًا بارزًا لدى الشاعر، وقد خصص له مجموعة **الخروج من البحر الميت** الصادر سنة 1969،[65] فقريته (بني نعيم) تطل على هذا البحر الممتد، ويرى الشاعر أن ديوانه " هو انعكاس لتجربة قصة لوط، وخروجه من البحر الميت إلى قريتنا... فكنت أرى لوطًا يخرج كل ليلة من هذا البحر متوجهًا إلى قريتنا حيث قبره هناك – تاركًا عالمه القديم تمامًا كما خرج الفلسطينيون من خيامهم إلى الثورة المسلحة".[66]

وتظل "**الخليل**" مركز اهتمام الشاعر في كثير من قصائده، على نحو:

تكون الخليل

رعودًا مجلجلة ثم برقًا تكون الخليل

.....

ومن لم يحب جبال الخليل كفر[67]

يقول المناصرة إن أهله والفلاحين في منطقته ما زالوا يتكلمون بعض الكلمات الكنعانية، "..... هل تعرف أن أسماء قرانا الفلسطينية أسماء كنعانية؟"،[68] ويبدو

---

[65] المناصرة، **الأعمال الشعرية** من ص 117–194، ويضم قصائد ورد في عناوينها ذكره، وأبرزها: "مذكرات البحر الميت" (ص 176)، وهي كثيرة الدلالات الكنعانية، ولا تقل عنها في هذه الدلالات قصيدة "قاع العالم"، ص 119.

[66] المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 82.

[67] ن. م، ص 245.

[68] في حوار مع الشاعر أجرته مجلة **الكاتب** (رام الله)، العدد 32، كانون الثاني 1983.

أن الشعور نابع من أعماق التواصل الإنساني الذي ينطلق منه الشاعر وفيه، وقد تأتى له ذلك بسبب بحثه عن الانتماء، خاصة وقد تشرد ونفي، وكان الرحيل من مكان إلى آخر لازمة حياته، فلا بد من اللجوء إلى الماضي ليسكن فيه، وليخيّل لذاته الشاعرة واقعًا يصبو إليه.

وإذا كان إهداء كتاب – أي كتاب – يكون في البداية، فسأجعل إهداء الشاعر ختامًا لدراستي، ففيه خلاصة القول:

"إلى أبي

راوي ومؤرخ القبيلة...في الرحلة الطويلة

- ذاكرة طوبوغرافيا الأرض الكبرى[69]
- عاشق الكروم، وحارس البحر الميت[70]

---

[69] حدثني الشاعر أن والده كان مساحًا، يعرف حدود أرض كل فلاح في منطقته. وفي كتابه **شاعرية التاريخ والأمكنة** (ص 289) يصف والده: "والدي فلاح يعرف كيف يغازل الأرض، ويعرف خصائص كل شجرة في كرومه، وكل حجر، وكل بئر، وكل طائر يلجأ إلى أشجاره...".

[70] في ردٍّ على سؤال حول البحر الميت ودلالته في شعره، يقول المناصرة إن من أسباب اكتشافه البحر الميت: "... ميلي كشاعر لأسطرة اليومي، لأن علاقتي بالبحر الميت كانت يومية حياتية ولم تكن ذهنية ثقافية، فهو جاري الأبدي الجنوبي، ولقد عشت جنوبي الهوى.... والبحر الميت أيضًا رمز للتقارب مع الأهل شرقًا في الأردن، وحين كتبت عن البحر الميت في الستينات كنت أكتب عن خروج وانطلاقة الثورة من قاع البحر الميت، لهذا منع الديوان من بعض الأقطار العربية المشرقية" (المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 676). ويقول المناصرة مثلاً:

هذا البحر الميت لي / طوّبت شواطئه في دائرة الكنعانيين /هذا البحر الميت لي /غسّلت جوانبه بالماء العذب. (**الأعمال الشعرية**، ص 94، 694).

- إليه هذه النصوص الشعرية الرعوية الزراعية الكنعانية الفلسطينية المتوسطية".[71]

وبالطبع فإن ما ورد وصفًا للأب هو تمثيل لتجربة الابن، وهكذا يرى نفسه ودوره هو، حيث نلاحظ دور الشاعر الراوي والمؤرخ والذاكرة، والعاشق للكرم، والحارس المؤتمن على أماكنه، وما نصوص الشاعر إلا تأكيد على فلسطينيته، وكذلك على حضارة البحر المتوسط التي يراها كنعانية كذلك.

يجيب المناصرة هؤلاء الذين يمازحونه بدعوى أنه "غارق في أساطير كنعان": "....القصيدة الكنعانية تعتمد من وجهة نظري على مسألة تحديث اللغة الرعوية وعلى تكثيف العشق للأمكنة...".[72]

وفي مكان آخر يرى أنه قلب المعنى السائد للبحر الميت "معتمدًا على فكرة الخروج التي وصفت في التاريخ والأساطير والأديان، وجعلت معنى الخروج السلبي معنى إيجابيًا. لقد كتبت الديوان تيمنًا بخروج الشعب الفلسطيني من القمقم الذي سجنوه فيه – بمعنى ولادة الثورة الفلسطينية المعاصرة من البحر الميت" (ن. م، ص 222)، وفي مكان آخر يؤكد على ذلك: "تشبه محاولة الثورة الفلسطينية الخروج من بحر الواقع العربي الميت" (ن. م، ص 72). وعلى المستوى الشخصي يقول عن فكرة الديوان **الخروج من البحر الميت**: "رفضت العفن، ورفضت مدائن البحر الميت المتعفنة، وخرجت من البحر الميت كما خرج لوط، لا هربًا من الواقع، بل لكي أؤسس مدنًا جديدة" (ن. م، ص 6).

71 المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 3.

72 المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 632.

لقد بلغ به الهم الكنعاني إلى أن يعيش تهويمات صوفية مستبدة، تبين ذلك من خلال هذا الدوران على التعابير بعينها، وتوزيع صور جديدة تتلمس وجده الكنعاني وحبه الصوفي الجديد، حتى لنلاحظ تحويره للفظة (اللهم) فيجعلها (كنعانمَّ !):

إني قد بلغت

كنعانمّ فاشهد

كنعانم فاشهد[73]

فالشاعر يبدو وكأنه رسول جديد يذكر: ***هل بلّغت؟ اللهم فاشهد!***

وأخيرًا،

فلا شك أن الكنعانية وما تشعب منها من تسميات مصاحبة، نحو كنعان وجفرا والكرمل وعيد الشعير والبحر الميت والخليل وبيت لحم والأنباط وألأرجوان وغيرها، قد تردد بعضها في الشعر العربي الحديث متابعة لما شرع به الشاعر المناصرة، وتتردد (جفرا) في أسماء البنات، وفي أسماء الصحف والمؤسسات والفرق الفنية،[74] كما تتردد

---

[73] المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 439، وكذلك في قوله: ".... يجيئك كنعان فابتهجي يا بلاد الندى وقلاع الغمام" (ن. م، ص 512)، وهو يوحي بما ورد في التوراة: افتحوا الطريق للإله!
وليس أدل على تشرب روحه في اللفظة من اللعب باللفظة أحيانًا، فيمط حروفها، أو يوزعها أو يرسمها بصور مختلفة (ن. م، ص 444).

[74] لدى إعداد هذه الدراسة قرأت ما يلي للكاتب وليد سليمان: ".... للأشجار العاشقة أغني.. للأرصفة الصلبة، للحب أغني... ولجفرا.. سنغني.. بمثل هذا الشعر الرائع، خلد الشاعر الكبير عز الدين المناصرة أسطورة جفرا.. أسطورة الوطن ونداء الحقيقة وذكريات الناس.. إلى أن باتت جفرا حالة محببة للعشاق

أوغاريت (المكان الذي وجدت به الوثائق الكنعانية)، بالإضافة إلى ترديد ذكر مخطوطات البحر الميت والتوراة الكنعانية، وذلك بدءًا من الثمانينيات، بل إن بعض هذه الأسماء اكتسب دلالة أسطورية، وذلك بعد أن كانت الكنعانية موضع شك إن لم يكن اتهامًا بالإقليمية آنًا وبالكفر آنًا آخر. وبرغم ذلك ظل الشاعر المناصرة داعيًا إليها ومنذ الستينيات، فركز محور قصائده عليها، وها هو يرى عشرات الشعراء وقد أخذوا بتعابيره،[75] حيث أصبحت مألوفة فلسطينيًا وعربيًا، بل أصبحت كنعان هي فلسطين، مع أن الشاعر أصلاً لم يكن يقصد ذلك حصرًا، بل نظر إلى كنعان شاملة بلاد الشآم جميعها، غير منكر فيها خصوصية فلسطين التي هي النواة والقلب، حيث جعل منطقة الخليل مركزًا نابضًا فيها، والبحر الميت حيًا في وجدانها....

فالكنعنة مرتبطة بحياته الروحية واليومية، هي سبب لانتمائه بعد إذ نفي عن وطنه وهو يافع، وفيها ومنها انطلق إلى العالم الرحب، ليؤكد حقه في الحياة، وليكشف النقيض الذي يحاول أن يسلبه وجوده، وهيهات!

وللكتاب.. ولأصحاب المشاريع.. ومنهم هذا المقهى الجديد، هادئ الأجواء طابعه ثقافي فني.. فيه ملامح التراث العربي الشعبي من ديكورات وألوان وموسيقى.. **انه مقهى جفرا الذي افتتح مؤخراً منذ عدة أشهر قليلة في قاع المدينة في عمان**". انظر الرابط:
http://www.al-arabeya.net/index.asp?serial=&f=3385569186

نقلاً عن صحيفة **الرأي** الأردنية 2007/4/7.

75 لا أوافق الشاعر فيما ذهب إليه أن الكنعانية ليست مذهبًا أدبيًا (انظر: ن. م، 595)، فيبدو أن قوة التعبير الجارفة التي بدأ بها فرضت لونًا أو نوعًا أدبيًا ستتحدد معالمه – إن لم يكن قد حدد معظمها.

ظل هاجس المناصرة التاريخ – التاريخ المستمر الممتد، من هنا فليست فلسطين لديه شعارات سياسية ملوكة، بل هي روح تنبض، وقلب يخفق منذ "جدّه"[76] كنعان وحتى كل شهيد على أرضها، والشاعر يحس في أعماقه أنه يبعث روح اللغة الكنعانية في بعض نصوصه،[77] فهذا الشعور بحد ذاته – حتى لو ظل شعورًا فقط – يتواصل مع نفسية متعمقة في هذه الأصول، محاولة أن تستلهم منها، أو تسترجعها، وتدور في فلكها.

وتبقى مثل هذه الصورة عاكسة لما يحسه في أعماقه:

يقع البحر الميت بين برية كنعان

وحبال قلبي التي تصل الأرض بالسماء

منكسر الروح

مسجى

كشهيد قديم جرحه أخضر[78]

---

[76] "جدي كنعان" تعبير ورد عشرات المرات في أشعاره وحواراته، (انظر نماذج أخرى غير التي وردت أعلاه في: ن. م، ص 429، 537، 553، 610)، بل هو مصدر اعتزاز لديه كقوله: "جدي كنعان...جدك من؟".

[77] المناصرة، **شاعرية التاريخ والأمكنة**، ص 300.

[78] المناصرة، **الأعمال الشعرية**، ص 688.

أو:

طفل يوعوع داخل الغرفة

سميته كنعان

باسم الأرجوان الرطب

باسم الأرض والصخرة

.....

جفرا تقول بأن أشعاري

وما أشبه

ستقرب الدولة[79]

المصادر:

1. أبو لبن، زياد (إعداد وتحرير). **غابة الألوان والأصوات**. عمان: مطبعة اليازوري، 2006.
2. فيليب، حتي. **تاريخ سورية ولبنان وفلسطين**. ترجمة جورج حداد وعبد الكريم رافق. بيروت، 1958.
3. رضوان، عبد الله (إعداد وتحرير). **امرؤ القيس الكنعاني**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات النشر، 1999.

[79] ن. م، ص 569.

4. المناصرة، عز الدين. **جمرة النص الشعري**. دمشق: منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دار الكرمل للنشر، 1995.

5. _____. **الأعمال الشعرية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 1994.

6. _____. **لا أثق بطائر الوقواق**. عمان: دار مجدلاوي، ط 3، 2004.

7. _____. **الشاعر المستقل**. شهادة ضمن بحوث المؤتمر العلمي السادس، مايو 2001، جامعة فيلادلفيا (الأردن)، 2002.

8. _____. **شاعرية التاريخ والأمكنة – حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، 2000.

9. مهران، محمد بيومي. **دراسات في الشرق الأدنى القديم**. بيروت: دار المعرفة الجامعية، 1997.

10. **فصل المقال**، 22 آذار 2003.

11. مجلة **الكاتب** (رام الله)، العدد 32، كانون الثاني 1983.

النفَس القصصي في شعر توفيق زياد

إذا صح القول إن شعر الشاعر هو "**أناه**" – خلاصةُ تجربته وأسلوبه فإن ذلك يتمثل أيضًا في أدب توفيق زياد، فهو لمن لا يعرفه محدّث بارع، يسرد في مواضيعه حكايات مثيرة مشوّقة. ومن خلال دوره القيادي للجماهير العربية في فلسطين (أعني تحديدًا العرب في إسرائيل) فقد انعكس اهتمامه الريادي بالقص، وذلك عبر جمعه صورًا من الأدب الشعبي الفلسطيني، وعبر مجموعته القصصية **حال الدنيا**، وعبر تفصيحه لبعض الأغاني والحكايات والمأثورات الشعبية، وكذلك عبر تضمينه حكاياتِ وأساطيرَ في نسيج قصائده، وأخيرا عبر القصيدة نفسها – حيث تبدّى هذا النفس القصصي في طريقة العرض، وفي تطور الحُبكة، وفي استخدام عناصر القص المختلفة، حتى أصبحت **القصيدة/القصة** من ملامح كتابته الشعرية.

وقد أشار د.عز الدين المناصرة في مقدمة **ديوان توفيق زياد**[1] إلى أن محاولة طمس الهوية الفلسطينية كانت سببًا من أسباب إدخال المنطوق في الأدب المكتوب، فزياد الذي يؤمن بكفاح الجماهير يستخدم لغتهم، وكتابته لهم تتسم بالبساطة العميقة... وهذا يعني أن الفولكلور برموزه وصدقه وصوره يتداخل في تضاعيف أدبه، كما يوظّف ذلك في أدائه السردي بصورة مباشرة أحيانًا كثيرة. فالشاعر يلجأ إلى تعابير المجتمع وثقافته ويضفي عليها نغمة وجدانية، وقد يستدعي الذاكرة التاريخية ليستند إليها

---

[1] توفيق زياد، **ديوان توفيق زياد**، بيروت: دار العودة، د.ت، صفحة ب ب حـ حـ.

ابن مجتمعه، وليؤصل بذلك الموقف الإنساني الذي يدعو إليه... وهذا كله لا بد له من النفس القصصي.

إننا في تصفحنا لعناوين مجموعاته الشعرية ولنأخذ "**أشد على أيديكم**" مثلاً فسنجد مثل هذا العناوين: "حكاية تطول" (ن.م، ص 143)، فالعنوان هنا إخبار مسبق عن طبيعة النص أو لونه، وكذلك "ذكريات" (ص 154) وماذا تكون هذه الذكريات سوى حكاية ما كان، وهناك "عن الرجال والخنادق" (ص 47) وتكفي "**عن**" للتدليل أن هناك ما سيُروى، ومثلها "عن النبيذ واللهب" (ص 148).

ولو أخذنا القصيدة الأولى لوجدنا العناصر القصصية بارزة فيها، ومثلها قصيدة "مقتل عواد الأمارة من كفر كنا" (ص 244)، وهي في ثلاثة أصوات.. وصوت من بعيد.. وتهليلة جماعية. فكل صوت هنا يروي شيئًا عن معرفته بالقتيل الذي صرعته تقاليد الثأر:

ستةٌ... من بدء هذا العام

خلاهم رصاصُ الثأر صرعى....

وهذا " الصوت من بعيد " يقول:

ظاهر القصة – يحكي الناسُ

ثأرٌ وانتقام

باطن القصة – يحكي الناسُ –

شيءٌ آخرٌ يمتد من خيط الدمِ

الحابي على الإسفلت حتى قلعةٍ

غبراء في قلب المدينة، حيثُ

توجد.. غرفةٌ من دون رقم (ص 254)

فتفاعل القص وما يحكيه أو يرويه الناس هو جزء من **القصيدة/القصة**، وينشئ مثل هذا التلاحم بين المجتمع وتعبير الفرد عنه.

وفي قصيدته "خائف يا قمر" (ص 187) نرى أن المطلع **أنا خائفٌ يا قمر** يشير أصلا إلى شيء من المفارقة، فالقمر هو عادة مبعث الهدوء والعشق للحبيب، فإذا به يضحي مصدرًا للخوف ولعشق حبيب آخر، وهذا هو الأخ الذي تتربص به أيدي العدوان.

وفي كل فقرة من القصيدة يتكرر المطلع، ويحمل معه مبررات أو مقَّدمات لما ستتمخض عنه الأحداث، حيث أن الابن سيعود على شرشف أبيض تلّونه بقع من الدماء.

والنفس القصصي في القصيدة تمثل في الدراما التي تعبر عنها الأفعال سواء على مستوى ما كان: **تناول... وناولني، وودعني... وكان، وخلّف، وراح**. أو على المستوى الحاضري: **وترتجف، وتلمح، وتصرخ، ويقترب الجند، وأبكي، وتزحف، وتهوي**. وهذه كلها فيها معاني الماضي أيضًا قبل أن تكون من معاني الديمومة واستمرارية البطش.

وفي قوله: **ونبكي ونبكي ونبكي**. ثلاث مرات درامية فعلية يتخيلها المتلقي، وعلى إثرِ هذا التأكيد:

وتأمرنا دميةٌ نذلة

من جليد

بدون بكاء.... بدون بكاء !! .

وتتطور القصة في وصفها:

ويبتعد الجند.... في هيبة الفاتحين

ويخرق سمعيَ ذاك الصفيرُ الحزين

عن الأرض.. والشمس... واللاجئين

وعن أملٍ يُرجع الروح للميتين (ص 196)

وحتى في هذا العرض القصصي كانت هناك استذكارات أو استرجاعات من قصص الآخرين، فالأم تستذكر حكاية ما جرى لجارتها التي:

مضى ابنها في الطريق البعيد

أعادوه في شرشف أبيضٍ

تلوّنه بقع من دماء

أعادته شرذمةٌ من جنود

دُميً من جليد

وقالوا:

خذيه قتلناه عند الحدود (ص 194)

إذن هي الحكاية نفسها، والشرشف الأبيض نفسه... والجنود دمى الجليد...

وهذا الاسترجاع هو أفق أخر من آفاق التوقع، وسيفضى لما تؤول إليه النتيجة، وهو يخدم بنية النص التي بدأت بتساؤل الأم وقلقها، وتحديقها في أوجه العابرين وهي تسائل هذا وذاك:

لقيتـه؟ شفتـه؟ يا للسماء

وترجع يائسة ترتمي

على عتْـبة البيت عاصفةً من بكاء.

وعنصر التكرار – مرة أخرى – ساهم في تصور حكاية ما كان:

وودعني وودعني وودعني....

ونحن نتخيل ذلك في التلقي، وقد تكون الثالثة في هبوط أو ضعف تحتاج معها إلى تمزيق كتابة اللغة أيضًا.

وفي مجموعة **أنا من هذي المدينة** (مطبعة أبو رحمون، عكا – 1994) نلاحظ أيضًا النفس القصصي وبشكل أقوى، ويتمثل ذلك حتى في إفصاح الشاعر:

كل ما سجلت جزء من حقيقه

وإذا أحوجنا الأمر سنأتي

بالتفاصيل الدقيقـه (**أنا من**... ص 122)

ففي قصيدة: "عدنان وعدنان جديد" (**أنا من**... ص39) يبدأ بذكر الحدث مع زمنه:

كانت النجمة في الأفقِ

وعدنان على الأرض يموت.

قلبه ياقوتةٌ.. تفاحةٌ شهدُ

وجهةُ حبةُ توت...

وبالطبع فإن التشبيهات البلاغية التي تواصلت في السرد. هي ارتفاع في النص إلى معانٍ تنقل المتـلقي إلى أجواء الإيحاء – في أثناء السرد. هي جزء من الشعر الذي يتسرب إلى الحكاية. وبعد وصف تتمازج فيه اللغة الشعرية واللغة المباشرة يقول:

مثلَ غمضِ العينِ

خرّ عدنانُ صريعًا

شتلة من حبقٍ أو فَرْعُ عُنّابٍ

تهاوى وانكسر (**أنا من**... ص 42)

وللقصة في القصيدة خاتمةً:

أمه لم تبك

لكن همست في أذنهِ

شيئًا عن الحرية الحمرا

وعن أرض الجدود

.....

ومضت تهتف كاللّبوةِ

في وجه الجنود

أن في رحميَ عدنانٌ جديد.

إذن هو الحل في توزيعة القصة الموباسانية.

وليس السرد قصرًا على الموقف الوطني فقط، فتوفيق زياد يحكي أيضًا عن الطفولة، وعن مواقف إنسانية مختلفة، وتأتي قصيدة "موت صديقنا الصغير عمر" ذات أنفاس حكائية درامية، يوظف فيها الزمان والمكان، وينقل لنا صورًا مختلفة، مستخدمًا التكرار والوصف الدقيق، فيبدأ الشاعر قصيدته معتذرًا:

اقبلوا عذري إن لم أمشِ

في تشييع جثمان عمر (**أنا من**... ص 61)

وننتبه في السرد الذي يتواصل في القصيدة إلى فعل "كان" وتكراره:

عمرٌ كان صديقي

وصديقَ الأهل والجيران –كان

عمر كان صديق الحي كلّ الحيّ –كان

عمره...

حجمه....

وجهه....

وهنا نرى ارتقاء التشبيهات إلى صور وإيحاءات وهذه من شأنها أن تعوّض عن البقاء في دائرة الحكاية المباشرة:

ولنقرأ:

دائمُ البسمةِ كالتفاحةِ المغسولةِ الحمراءِ

في موسم حب ومطر

ماستةٌ لؤلؤةٌ...

إصبعًا من ذهب كان

وشمسًا

وقمر...

عاد الراوي الشاعر ومعه قطعة حلوى وكتاب وصور وأساطير. عاد من معرض إبراهيم في بيت الصداقة (والشاعر هنا يستخدم الأسماء عينها لإضفاء الواقعية)، فعمر مات بفقر الدم والحمى، ويتأثر الشاعر حتى يصل به الحال إلى أن يزور قبره، وينادي أبطال الحكايات الصغار..وأبطال الخرافات.. ومن يسكن في كتب الأطفال ليجلسوا جميعهم في دائرة حول قبر الصغير، فحضر علاء الدين والمصباح وأمير الشمس، وست الحسن وفرس النهر و و و و (يذكر نحو أربعين اسمًا بتوزيعات ليس الغرض منها الإدلال بمعرفة قصص وأساطير، وإنما هو في غمرة انفعاله واستذكاره لكل ما من شأنه أن يسعد الصغير)

جلسوا حول لقاءٍ ووداعٍ لعمر

ثم راحوا مثلما جاءوا

تلاشَوْا واختَفْوا

رجعوا للعشب والغيم وأقواس قزح...

وإلى أجنحة الطير وأغصان الشجر

وإلى وجه القمر

وأخذ يعدد لنا أماكن مختلفة كثيرة يستوحيها من عالم الطفولة الذي تماهى فيه إلى درجة قصوى.

وأختم هنا بعرض سريع لقصيدة "سرحان والماسورة: (**ديوان توفيق زياد**، 380)، وهي تروي حكاية سرحان العلي من عرب الصقر – الذي نسف ماسورة البترول في ثورة سنة 1936، والقصيدة منسوجة على نغم الحكايات الشعبية كما يقدم لذلك الشاعر.

يبدأ الشاعر القصيدة بتوصيفه للبطل:

يقظًا مثل حمار الوحش كان

وككلب الصيد ملفوفًا خفيف

وشجاعًا مثل موج البحر كان

ومخيفًا مثلما النمر مخيف

ونلمح بداية هذا الوصف الأسطوري، ثم يأخذ بوصف المكان والزمان من خلال وصف الطبيعة التي جرت فيها هذه الأحداث:

كان يمشي نحو تل الحارثية

كانت الدنيا مطر

ويستخدم الشاعر المونولوج الداخلي في تساؤل البطل:

لم لا يُخلق للإنسان أحيانًا جناحْ؟

كما يستخدم فن الاسترجاع والحوار مع الآخرين:

عندما قالوا له: سرحان يا سرحان

هل تقدر أن تفعل شيئًا للوطن

هز كتفه "أنا"؟ يا ناس خلوني بعيدًا عن حكايات الوطن!

بدأ الصراع يتفاعل، وذلك بعد إذ عذبه العسكر.... وبعد أن عاش مطاردًا طيلة عام ونصف. ومع هذه المطاردة اكتست شخصيته بلبوس أسطوري كذلك، بسبب صيته، وبسبب الطريقة التي قتل بها.... وبصورة اختفائه....

فاسمه عاش على كل لسان

وحتى بعد أن نشر الخبر عن تفجير ماسورة البترول:

وجد البوليس بعد البحث رجلاً بشريه

وبقايا بندقيه

.....

والبقيه

في غد نأتي إليكم...

بالبقيه...

إن التحول طرأ بعد صراع البطل مع نفسه، وساقه ذلك إلى ضرورة الانتقام:

آه يا ماسورة البترول يا بنت الحرام انتظري

.....

كلها بضع ثوان قبل أن تنفجري...

وفي المقطع الأخير يفصح زياد مقاطع من أغنية معروفة كانت في سياق آخر من أغاني الندب القروي، ويضعها لتكون خاتمة النهاية المفتوحة للقصة / القضية يقول فيها:

شيعوا لبني عمومته يجيئوا بالطبول وبالزمور
خبروهم أنه قد عاد من غزواته صقرُ الصقور
وزعوا الحلوى وأكياس الملبس للكبير وللصغير
بالهنا كل الهنا يا هنيه
وانكوت عيني أنا يا صبيه

إنها إذن **قصيدة/قصة** ذات مقدمة وحبكة وعقدة استخدم الشاعر فيها عناصر الزمان والمكان والصراع والحوار بأنواعه.

وليس بعيدًا أن تكون القصائد الوجدانية والموقفية الأخرى ذات أبعاد قصصية سواء في قفلتها أو في "نادرتها" (anecdote) فقصيدة "أشد على أيديكم" مثلاً (**الديوان**، ص 123) فيها هذا التواصل الحكائي الذي تقدمه واو العطف، وقس على ذلك الكثير!

وأخيرًا

ثمة من يرى أن الشعر يجب أن يرقى إلى مستويات عالية من الترميز والإيحاءات. ولكن أداء القصة في الشعر لا يمكن إلا أن يراوح في الشفافية بين الغموض والوضوح،

وذلك حتى يتم التواصل مع المتلقين ليعوا رسالة النص، ويشاركوا في "العدوى" الأدبية على حد تعبير تولستوي، ولا بد مع تفاعل المتـلقي إلا أن يحدث تأثير واع أو غير واع في بنية هذا المتلقي الإيجابي.

هنا دور الكلمة التي تلتزم بقضية عامة أو بفكرة خاصة أو بجمالية النص وفي النفس القصصي توصل لهذه العناصر الثلاثة بالضرورة.... فلماذا يقص الشاعر إن لم تؤرقه قضية ما ؟ ولماذا يبني النص مع السرد إن لم يرد فكرةً بعينها...؟ وهذان يتأتيان إذا قدمهما الشاعر في مبنى نحس أن فيه فنية أداء.

وإذا اختلف النقاد حول تقديم العنصر الأخير لدى الشاعر فلا شك أنهم سيلتقون أن زيادًا كان يحمل قضية شعب، وكان يؤدي فكرة يسوقها بأداء فيه صور شعرية كثيرة حتى ولو لم تكن مكثفة، فهي أمينة في توصيلها مأمونة قي تميّزها.

تجليات الخوف في نصوص طه محمد علي

"الخوف هو المخدة التي تضعها تحت رأسك، وتستيقظ وهي على رأسك"

طه محمد علي[1]

طه محمد علي أديب فلسطيني في العقد الثامن من عمره، ابن صفورية التي أضحت أطلالاً وخيالاً في الذاكرة. لجأ عام النكبة إلى الناصرة القريبة ليواصل حياته فيها.

عمل في بيع التذكاريات والأثريات وما زال يعمل، والتقى السّياح الذين يرتادون متجره. وهناك كانوا يكتشفون رجلاً قارئًا مثقفًا، رغم أنه لم يتلق تعليمه على مقاعد الدراسة إلا أربع سنوات، فكان وما زال عاشقًا للآداب العربية و الغربية، وهو حكّاء لطيف العبارة، ينهي قصصه عادة بنكتة فكاهية أو نكتة – هي لقطة معنى.

من هنا فقد تردد عليه معظم الأدباء من الجليل والمثلث، فكانوا في مقره يتجاذبون معه أطراف أحاديث الأدب، وكأن طه هو الشهادة التي يجيز هذا الأديب أو ذاك.

أصدر طه قصائده النثرية في أربع مجموعات، هي: **القصيدة الرابعة وعشر قصائد أخرى** (1983)، **ضحك على ذقون القتلة** (1989)، **حريق في مقبرة الدير**

---

[1] من مقابلة مع حكم عبد الهادي: http://www.ibn-rushd.org/forums/tahaar.htm

(1992)، و **إله خليفة، وصبي فراشات ملونات** (2002)، **"ليس إلا"** (2006). كما أن له مجموعة قصصية هي **سمفونية الولد الحافي – ما يكون** (2003).[2]

الخوف – نظرة في المعنى

الخوف هو الشعور بالوحدة والضعف أمام سطوة ما – سطوة تهدد كيان الإنسان أو بعض كيانه.

---

[2] الإصدارات على التوالي: **القصيدة الرابعة وعشر قصائد أخرى**، الناصرة: الصوت، 1983، والطبعة الثانية عن اتحاد الكتاب العرب، حيفا، 1989.

ضحك على ذقون القتلـــة، حيفا: اتحاد الكتاب العرب، 1989.

حريق في مقبرة الدير، الطيبة: مركز إحياء التراث، 1992، والطبعة الثانية عن جمعية تراث صفورية، الناصرة، 2001.

إله خليفة، وصبي فراشات ملونات، الناصرة: فينوس، 2002.

ليس إلا، الناصرة: النهضة، 2006.

أما مجموعته القصصية فهي: **سمفونية الولد الحافي "ما يكون" وقصص أخرى**، شفاعمرو: دار المشرق، 2003.

وبالإنجليزية صدرت له: *Never Mind* (translated Peter Cole ,Yahia Hijazi , Gabriel Levin), Jerusalem: German colony, 2000.

وكذلك: *So What* (translated Peter Cole ,Yahia Hijazi , Gabriel Levin), Copper Washington: Canion Press, 2006).

وبالعبرية صدر له: **شيريم (قصائد)** – طه محمد علي، ترجمة أنطون شماس، تل أبيب: دار أندلوسيا، 2006.

والخوف هو على مستويات، ومستواه يتعلق بمستوى من يخاف وبتفكيره، فثمة تفاوت وصور خوفية للمتدين وللملحد، للعامل، ولربة البيت وللطفل....
وتؤدي كلها إلى الحذر من العدم.... أو من العواقب التي لا تُعلَم أو تعلم. فإذا دخل في رُوع الإنسان ما يخشاه بحث عن الأمان، لأنه ضرورة حياتية منَّ الله بها في قوله تعالى ﴿...وآمنهم من خوف﴾.

الخوف ينتاب الإنسان بفعل خارجي أو داخلي فيؤدي إلى قلق، فيبحث الإنسان عن كنف يلجأ إليه ويطمئنه.

ربما يجدي الخوف، لأنه يؤدي بالإنسان إلى أن يتجنب،ويفكر، يواجه، يبحث عن حل، وقد يندم فيتعلم.

من أسباب الخوف هو هذا الغموض الذي يلم بالإنسان، والعجز أمام ما يجري. ومنه ما يصيب الإنسان من شعور بالاغتراب والاستلاب، ومنه ما يتأتى نتيجة لخيبات أو آلام، أو نتيجة الحزن بمشاعره المتباينة.... وصولاً إلى التشاؤم والقلق واليأس والإحباط.... الخ.

أليس الخوف إذن حاضنة لهذه المظاهر بعضها أو كلها؟

الخوف ظاهرة إنسانية لا بد منه سواء من الموت، أو حتى من الحياة، يقول طه في قصيدته **ربما**:[3]

---

[3] **ضحك على ذقون القتلة**، ص 100.

ربما كان خوفنا المبالغ فيه

من الموت

أساسه التصعيد المكثف

لرغبتنا في الحياة

لكن

ما أعجز فعلاً عن وصفه

في موتي

هو فقط

هذه الرعدة التلقائية

المدمرة

التي تجتاحنا....

عندما نؤمن ونحن نموت

أننا سننقطع عن أحبائنا

بعد قليل

فلا نراهم

ولا نستطيع حتى مجرد التفكير بهم...

وخوفنا من الحياة يعني – الخوف من الآخر أو من المستقبل، أو من المجهول، وكذلك من الجديد الطارئ بمفاجأة لا يدري الإنسان كيف تكون؟ هل تهدد وجوده؟

هل هي نهاية غير مستحبة؟ مؤلمة؟ وسنرى إلى أي مدى نلحظ هذا الخوف في قصائد طه النثرية....

لماذا اخترت طه للحديث عن خوفه؟

في كل لقاء كنت أزور فيه طه كنت ألمح أمارات الأسى تتجلى في تصرفاته، ففي ضحكه يحزن، وفي عباراته قلق من المخفي، من المصير، فقد عاش القضية الفلسطينية على جلده، وأحس مرتاعًا بهول ما جرى ويجري، فعبر عن ذلك بقصائده النثرية. كنت أرى الدمعة تجوب في مآقيه وهو يحدث، وألمس خوفه من النهاية التي قد تكون هاوية، يقول:

..... وعن خوفي الخصوصي القديم
خوفي الأصم الأبلق المتفائل
خوفي الذي... يلازمني كقلمي
ويفجأني كزلزال
يسكنني وأجهل كنهه
يتنزه خارجي
ويحلق في دمي
تحليق الخفافيش
في قناطر الشمس[4]

[4] **حريق في مقبرة الدير**، ص 47.

فلما قرأت قصيدته "**الخوف**" أحسست أنها تجميع لما يحس به من حزن وضائقة وإحباط وضياع، خلاصة قلق لازمَـه، فنقله لنا بلغته المعذبة عبر كلمات تشي بأنواع خوف سنأتي عليها؛ وإليكم القصيدة:

الخوف[5]

الخوف في أعالي الأشجار
له جذوع وفروع
أغصان وأوراق ولِحاء
له أيضًا عَطش
وله ندم:
لم تسلَّقتُ هذه الشجرة؟
أمِن أجْل ثمرتين ناضجتين
أصعد كل هذا العلو ؟
لو أستطيع أن أُثبِّت قدمي اليمنى
على ذلك الفرع
كي تتشبَّث كفِّي
بغصنه ذاك...
ثم أضَع قدمي اليسرى هناك

[5] صحيفة **الأخبار** (الناصرة) عدد 19 تشرين الأول 2005، وانظر كذلك: **ليس إلا**، ص 57.

ومِن ثَمَ أغمض عينيَّ

هربًا من نقاء الإحساس بهلعي

من هذا الارتفاع الشاهق !

رَهْبة الأصوات حولي

تتحرك كالضباب

والذباب هنا معدوم.

إذا استطعت أن أحضن

هذا الفرع

سأعقد ساقيّ أيضا حوله.

لكم أوَدَّ أن تصل يدي

إلى ذلك الغِصنِ

لكن ما ثمرُ الوَدَادَةِ

يا أميرة ؟!

الفراشات هنا

لا تطير إلا مسرعه.

استطابت روحي

هذه الزهره

فاختطفها طائر آخر.

ها هو الرجل الذي

انتحر قبل أسبوعين
دموعه بحجم حبات الكرز
هذا الفرع الأجرد
كان أكثر ثباتًا
أقل تأرجُحًا
حين مرْرت به
قبل قليل
الزفرات القادمات
من البراعم السُفلى
مضغوطة ومُجْهَدة
ولا أمل في تنظيفها.
على الغصن الذي عن يميني
دُوري كَهْل
يتأبط ذراع نَوَّارة
بقصد المضاجعه.
رشفة حساء
قبل الصلاه.
أحقاً أن الحب تضحيةٌ؟
أم ماذا؟

أفرك أناملي:

أهو أخذ وعطاء؟

إذا كان هذا هو الأخذ

فأين العطاء؟

أم إنه:

لولاكِ....

لما كان رُعبٌ

مع هذا الارتفاع

وهذا البهاء لم يسطع...

ولم يورق... لولاكِ

ها هي يدي

تبلغ الغصن القوي.

ها أنذا أنزلق بسهولة

على الجذع الأمْلَس

لأجد نفسي وقدميِّ فجأة

على الأرض!

***

الآن....

لا شك لدي

أن الصعود إلى أسْنِمَة الأشجار

أوفر يُسْرًا

أهون عناءً

من فزع الهبوط الخانق عنها!

الناصرة 19/10/2005

في قصيدة "**الخوف**" هذه نجد الراوي الشاعر يصف خوفه بعد أن تسلق الشجرة، وهذا التسلق هو رمز لمحاولة الوصول إلى الأعلى... إلى آفاق الأشياء، فالراوي الشاعر وهو يجسد الخوف، يجعل له جذوعًا وفروعًا، أغصانًا وأوراقًا ولحاء.... ويتساءل بنوع من التردد:

لم تسلقت هذه الشجرة؟

أمن أجل ثمرتين ناضجتين أصعد كل هذا العلو؟

ها هو يتمنى أن يتمكن من تثبيت قدمه كي تتشبث كفه بذاك الغصن، ومن ثم يغمض عينيه، ولماذا ؟ والإجابة كما يقول الراوي:

"هربًا من نقاء الإحساس بهلعي من هذا الارتفاع الشاهق"

يحس الشاعر برهبة الأصوات وهي تتحرك كالضباب، وفي غمرة تلهفه للتشبث يتذكر أميرة تلك التي تذكّرها كثيرًا وفي أكثر من قصيدة – أميرة حبيبته أيام صباه، فلا يرى إلا الفراشات التي لا تطير إلا وهي مسرعة، إنها تغادر من غير أن يستمتع أحد برؤيتها....هي في حركة سريعة كأن لم تكن، وفي مشهد آخر نجد:

"هذه الزهرة اختطفها طائر آخر..."

هي صورة أخرى من الفقدان والعدم، وتتجسم القتامة بصورة حادة، تتمثل في منظر الرجل الذي انتحر قبل أسبوعين... وما زالت "دموعه بحجم حبات الكرز".

يحس الراوي أنه أخذ يفقد توازنه تدريجيًا، فهذا الفرع الأجرد كان أكثر ثباتًا وأقل تأرجحًا قبل قليل، أما الآن فقد أخذ يهتز ويضعف.... وربما سيتهاوى.

تنثال صور – هي من مخزون ذاكرة الراوي، فيصوغ ذلك بصورة شعرية موحية:

على الغصن الذي عن يميني
دوري كهل
يتأبط ذراع نوارة
بقصد المضاجعة
رشفة حساء
قبل الصلاه
أحقًا أن الحب تضحية؟
أم ماذا؟
أفرك أناملي:
أهو أخذ وعطاء؟
إذا كان هذا هو الأخذ
فأين العطاء؟

هي صورة الضعف الإنساني أمام النهاية، وربما تكون بوحي التجربة، وبسبب القصور والمعاناة والضعف الذي لا بد آت.

ويتساءل الراوي الشاعر مخاطبًا أميرة:

أم أنه

لولاك

لما كان رعب

من هذا الارتفاع

وهذا البهاء لم يسطع

ولم يورق لولاك؟

تبلغ يده الغصن القوي، ولكن بدلاً من أن يتشبث وهو يحاول الهبوط.فإنه ينزلق بسهولة على الجذع الأملس... ليجد نفسه وقدميه فجأة على الأرض.....

يعترف الشاعر بصعوبة الفزع – فزع الهبوط الخانق عن الأشجار:

لا شك لدي

أن الصعود إلى أسنمة الأشجار

أوفر يسرًا

أهون عناءً

من فزع الهبوط الخانق عنها.

نلاحظ في القصيدة تعابير كثيرة تدل على الخوف، فبالإضافة إلى العنوان – وللعنوان دلالاته المشعة في النص – وكم بالحري وقد تلته علامة التعجب والدهشة، نلاحظ أنه يستخدم اللقطة في أول النص في جملة خبرية مفاجئة؛ كما يستخدم ألفاظًا هي من حقل الخوف الدلالي: **الهرب، الهلع الرهبة، الانتحار، الدموع، الزفرات، الضغط، فرك الأنامل، الانزلاق، الفزع...**

إن الخوف في أعالي الأشجار، ومنها (*أسنمة الأشجار* كما يسميها في نهاية النص) له عطش وله ندم. العطش هو الظمأ إلى المجهول، هو البحث عن الأعلى، وأما الندم فهو التساؤل عن جدوى أي فعل نفعله، وما بين العطش والندم يكون هذا الصعود على الشجرة رمزًا دالاً على البحث عن الحياة...عن كرامة العيش...عن جمال اللحظة... عن أميرة – المرأة الحلم، عن...وعن...

يصف الشاعر الخوف والتهيب بشكل مجسّم، يحسه كل من يصعد على الشجرة العالية، ويتلمس خطر الهبوط. يقول في صعوده وهو يتساءل:

"لكم أود أن تصل يدي إلى ذلك الغصن...
لكن ما ثمر الودادة
يا أميرة ؟"

إن السؤال هو بلاغي كما نرى، فالعدم هو الذي يتمثل لنا في إجابته – وها هي الفراشات الجميلة تطير مسرعة... وها هي الزهرة المستطابة– اختطفها طائر آخر.

ولو أضفنا صورة الرجل الذي انتحر قبل أسبوعين– هذا الرجل بخطورة حالته وفاجعتها، وصورة الفرع الأجرد الذي أخذ يترجح، وكذلك صورة الزفرات القادمة من البراعم السفلى وهي تتصاعد نحوه، لأدركنا معنى هذا الخوف الذي أصاب الراوي، وتلمسنا هذا النتاج الغرائبي الذي أفرزته مخيلة مذعورة.

من هذا الحزن العميق يتجلى الخوف، ومن هذا الخوف المريع يتجلى الحزن، علاقة تبادلية، ولنقرأ مثلاً آخر على ذلك يشف عن رؤية غنية بالدلالات:

الليل يخيفني يا سيدي
وأقصى ما يبلغه المساء مني الآن
.....
سم هاري المساء
الذي أمضغه كالعلف.

وإليك مثلاً آخر يجمع بين الحزن المريع والهلع والفجيعة:

لو رأيتني وأنا أحترق
لما عرفتني يا سيدي !
أي حزن هذا
الذي لا تذيبه النيران ؟!
لو دنوت مني وأنا أصرخ
لألفيتني وجد غمام

تتداوله السَّموم

أي فجيعة هذه

التي لا يجمدها الصقيع ؟!

آه لو تراني وأنا أفنى

آه لو تراني وأنا العنق

من مذبحة تزدهر

والذراع التي تظهر وتختفي

من ذاكرة تغرق

آه لو تشاهدني وأنا الذوائب والمرآه

من موجة مذعورة

يطاردها الفيضان الغادر [6]

لغة الشاعر – كما لاحظنا – فيها هذا التصوير البارز لمظاهر الحزن والخوف، فصراخه والفجيعة التي تلم به، والحديث عن المذبحة، والموجة المذعورة والليل المخيف– كل ذلك هو جزء من واقع، فأحزانه لا تذيبها النيران لكثرتها أو لكبرها، وما مر به من فجيعة كأنه سائل لا يستطيع الصقيع ببرودته أن يجعل منها باردة، وصورة الذراع المستنجدة التي تبين وتختفي في حالة تضادها – ينعكس فيها هذا الرعب الذي جسده لواقع ذاكرته وحاله..... تضاف إليها صور الأعناق والمذبحة

---

[6] قصيدة "حداء بقوافل غيوم المساء"، **حريق في مقبرة الدير**، ص 61 – 62.

والسموم والليل المخيف، وهذه كلها تجعلنا نتمثل ما يعانيه الشاعر، وما يتكبده من أهوال.

الشاعر في قصيدته القصيرة "**إضافة!**" يبين لنا مدى عبثية هذه الحياة، وبالتالي ألمه المزوج بالخوف.... لنقرأ:

ما رأيته مرقومًا على شاهدي
في باحة أحد كوابيسي
"هنا يرقد امرؤ
حاول، عبثًا
أن يضيف خيط شعاع
إلى الشمس! [7]

العنوان وعلامة التعجب يكفيان لإثارة التساؤل، وقراءة النص ترينا أنه يتحدث عن **كوابيس**. إذن هي جمع وليست مفردة، ولو شاء لحدثك عن كابوس آخر وآخر. وكل كابوس هو خلاصة ذعر، ولولا ذلك لما سماه هذا الاسم. والذعر يمكن أن يكون ويتأتى استمرارًا لواقع حال أو تنبؤ بوقوعه.

يختار الراوي كل كلمة، فـ "الشاهد" و"يرقد" مثلان على أنه تصور شخصه هو، وقد رحل عن الدنيا، و(امرؤ) هي تنكيرية تمامًا – كالشخص الذي ذكره توماس غراي (1716–1776) في قصيدته Elegy Written In a Country Churchyard

[7] مجلة **الآداب**، عدد 7–2003/8، ص 60، وانظر كذلك: **ليس إلا**، ص 12.

فغراي يقول في خاتمة القصيدة – The epitaph = الشاهد:

Here rests his head upon the lap of earth

A youth to fortune and to fame unknown....[8]

– بمعنى "هنا يرقد رأسه فوق أحضان الأرض شاب لم تعرفه الثروة ولا الشهرة...".

ولكن المجهول لدى غراي كان إنسانًا بسيطًا عاديًا، بينما هو لدى طه له فعاليته وجديته حتى في الاستحالة، فقد حاول أن يضيف خيط شعاع إلى الشمس. وهل يعقل ذلك؟

لا نسأل السؤال – منطقيًا – في الشعر؟ ولكننا نعرف مدى العبثية في ذلك حتى بدون لفظة– عبثًا– التي وردت إضافة حقيقية من غير ضرورة.

إن الشمس لا يضاف إليها حتى لو وقر في نفس الشاعر أن يفعل ذلك، فهو إذن يرقم على الماء، وهو يخفق في مشوار حياته، ويحس بعمق أنه بلا طائل.[9]

إذا كان الحزن رفيقًا للخوف – فيما سبق – فإن ذلك يتردد أيضًا في تجليات الخوف من النهاية...من الموت، ففي قصيدته "**شاي ونوم**"[10] يقول بنوع من التساؤل والطلب:

---

8 *A Concise Treasury of Great poems* , P. 171.

9 هناك وصف لمثل هذه العبثية في قول لأفلاطون واصفًا الشعر: (خربشة على شاطئ البحر)

10 **ليس إلا**، ص 45، وكانت قد نشرت في صحيفة **كل العرب** (الناصرة)، عدد 26 أيلول 2004 والقصيدة مهداة للصديق د. فاروق مواسي.

إن كان ثمة مدبر لهذا الكون

بيده البسط والقبض

.....

فأنا أصلي له

طالبًا إليه:

أن يقدر أجلي

حين تنضب أيامي

فيما أنا جالس

أحتسي من كوبي المفضل

طفيف حلاه

في ظل صيف بعد ظهريَ

الحميم.

وإذا لم يكن شاي وظهر

فإبان نومتي العذبة

يُعيد الفجر.

أمنيته هي أن يكون جزاؤه مقتصرًا على – أن يلمح مرة كل شهر أو كل شهرين تلك التي حُرم من رؤيتها منذ فارقها في صدر عمره.. طلب إنساني بسيط وموحٍ بهذا الحنين المستبد. وأما الطيبات في الآجلة فحسبه منها "الشاي والنوم".

وفي غمرة هذه الأمنيات التي تبعث على الابتسام يعرفنا بهويته التي يذكّر الله بها:

لم أبقُر

في عاجلتي

بطن نمـــله

ولم أسلب مال قاصر

ولم أزوّر مكيال زيت

.....

وما استهدفت قط

أن أكون الغالب في لعب

مع جار أو صديق

أو حتى أحد المعارف !

لم أسرق قمحًا

ولم أنهب ماعونًا.....

هذا الخوف من النهاية يفلسفه الراوي، ويؤكد فيه على هذه البساطة غير البريئة – التي تشع في حياته ومن حياته.

النهاية تتمثل كذلك في قصيدته (**ليس إلا**)[11] فهو يروي لنا فيها عن التغيرات التي تعرض لها في جسده، وبعد أن وضع قدميه في الستينيات من عمره، فقد كانت هذه أولاً معدودة وعادية:

[11] **ليس إلا**، ص 22، وكانت قد نُشرت في مجلة **مشارف**، عدد 26، ص 47.

بضع تغيرات، ليس إلا :

ضغط يضاغط سكري

التهاب مقيم في المفاصل

اضطراب مزمن

في عصارات كوكبة

من الغدد الأساسية.

فُضَّ فمي

ثُقُل سمعي

خلل جذري

في رؤيتي عبر نظارات سميكه

الاعتماد الكلي على العكاز

حتى، عندما أسعل !

أرق مجوسي لا يخمد

في ليل أسود أسود

أطول من شعر ستين غوله

بضع تغيرات كما ترى

إلى جانب وهن دائم

في عضلة الفرح

من قلبي

أيضًا ملاحظة حالات عامة

مُلفتـــه:

من فئة اللجوء إلى استعمال التعبير

"فُضَّ فمي"

بدل القول

"تساقطت أسناني!"

صفورية منها الخوف.... وعليها الخوف:

يلاحظ الدارس لشعر طه أن صفورية هي التي عمّقت حزنه وشجاه، وهي التي صاحبت مسيرة كلماته ونجواه...هي بمن فيها: أميرة وقاسم وعبد الهادي ووليد ووو.... أسماء ومعالم لا تمحي من الذاكرة، وحينما تغمره الذكريات بحدتها وشوكتها تصيبه رعشة هي خشية ممزوجة بالحزن – خشية على بلده وعلى ذكرياته وعلى تراب بلدته ونباتاتها، وعلى هواء صفورية حتى يظل نقيًا....، فلنتابع أين يتوقف الراوي الشاعر بعد أن زار بلده في ذكرى الأربعين سنة لتهجير أهلها:

صفورية[12]

ماذا تفعلين هنا

في هذا الليل المجوسي

---

[12] **ضحك على ذقون القتلة**، ص 19.

العاكف على ذاته

عكوف القلب

على البغضاء ؟

ماذا صنعت بسيف صلاح الدين ؟

وأين وفود الظاهر

أين الجميع !

أين الظلّ والرمان والمشاعل

وأين الساقية ؟

أين قاسم والمعاصر والقسطل

وأين أعراس عناقيد التبغ

الأشقر كالجدائل

الماضي يغفو بجانبي

كما يغفو الرنين

بجانب جده الجرس

والمرارة تتبعني

كما تتبع الصيصان

أمها الدجاجه....

ولكن فيما بعد هذه الزيارة التي أغرقت فؤاده بمشاعر تترى حادة — مشاعر تكاد تفتت كبده، طلبت منه مستشرقة – بعد أن اطلعت على كتاباته عن صفورية – أن

يصحبها إلى مواطن حنينه، وذلك لتراقب حضوره فيها، ولتصف صورته في انفعالاته، يأبى الشاعر رغم إلحاحها، ويقدم لها قصيدة "ريتك ما تصرّفيها!"[13] بدلاً عن ذلك، مبررًا سبب إحجامه، فقد تخيل نفسه في الموقع ذاته، وأخذ يسأل مرة تلو الأخرى بعين خياله:

أين اللوز الأخضر ؟
أين الشحـيتيّات والثغاء ؟
أين رمان الأمسيات ؟
ورائحة الخبز ؟
أين القطا والشبابيك ؟
أين رفة جديلة أميرة ؟
أين السمان وصهيل المُحجّلات
مطلوقات اليمين ؟
أين أعراس السنونو ؟
أين أعياد الزيتون ؟
وفرح السنابل ؟
أين أهداب الزعفران
وملاعب الغميضه ؟
أين قاسم ؟

---

[13] "ليس إلا"، ص 22.

أين الزعتر ؟

أين الشوحه

تنقض على الدجاجات

من عاشر سما...

فتصرخ خلفها الجده:

"أخذت الرُّزّية يا فاجري ! !

ريتك ما تصرّفيها يا بعيدي

ريتك ما تصرفيها ! !"

10/4/2004

فماذا نسمي هذه التساؤلات وهذا الاستحضار الذهني للتفاصيل اليومية في بلده؟ فحتى التي تركت أثرًا سلبيًا معينًا وجد لها هنا نكهتها، فمنظر الجدة والشوحة والدعاء هي لقطات تصويرية، هي جزء من الذاكرة ومكون لها.... إنها جميعًا تشكل الأشجان المنبعثة من خوف على المصير وعلى الضياع.[14]

* * *

الحزن لدى الشاعر حزن متميز، فهو كما وصفه في قصيدة حزن:[15]

لا الخوف من المقابر

ولا الصَّـرَد

---

[14] قرأ الشاعر أمامي هذه القصيدة.. الدمعة طفرت.... وكان يرتعش قليلاً وهو يقرأ....

[15] **إله خليفة**، ص 52

ولا الكوابيس

تستطيع

أن تحجب حزني عني.....

يقول في مكان آخر:

حين كنت طليقًا

كان خوفي

يلتف حول عنقي

كأفعى

وأنتِ كنت نبع الحزن.[16]

علاقة الحزن بالخوف ماثلة كذلك في خطابه للحزن:

لن أسألك

كيف قُيّض لك

أن تذبحني على هذا النحو ؟

لن أسألك

ما الغايه

من جعلي هكذا:

أنهار كالمالك

---

[16] **ضحك على ذقون القتلة**، ص 53.

وأتصدع كجدران البراكين ؟

لن أطلب إليك

أن تفسر لي هدفك

من جعلي هكذا

أتبدد كالسحب

وأتساقط

كملامح النسور؟

أمور كهذه

لا شك تعنيني

لكنني أدمنتها

فلأدعها الآن تغفو

مثلما يغفو الخوف

أحيانًا

كما تغفو البذور[17]

وتبعًا لهذا الحنين الجارف، فإن الشاعر تستوطنه المرارة، وخاصة كما يصف نفسه:

"بعد "نهش" عجين جمجمتي

بكل مناسر العالم"[18]

---

[17] ن. م، ص 78 – 79.

من هنا نلاحظ المبالغة في تصوير الصورة، و نحس هذه اللغة المتميّزة الماثلة بالفجيعة.

يتوقف الراوي في القصيدة على خوف العصفور وهلعه.. هذا العصفور الذي تطارده أفعى بعد أن خلّفه سربه وراءه، فيصف هذا الخوف:

غابات وأقمار وبحيرات،

مناف، جداول،

ومروج لا يحدها البصر

كلها كانت

تتكدس على عنقــه وتنهار

بسرعة البرق

من شدة الهلع

مذابح و مدن

كانت تتجمع في نظراته

بسرعة مذهله

وهناك تحترق

وتتناثر مع ريشه....

هلع ذاك العصفور

---

[18] **حريق في مقبرة الدير**، ص 104-105.

لا يمكن أن يكون

هلعه وحده

خوف ذاك العصفور

لا يمكن أن يكون

خوف عصفور واحد

يا حزن،

خوف ذلك العصفور

لا يفهم إلا أن يكون

خوف السرب بأكمله

ولا يظن ظان أن الحديث هو عن عصفور مجرد، وعن سربه.... فالشاعر في دخيلة نفسه يحس أنه هو العصفور، ولذا كانت خاتمة القصيدة تقول مشيرة إلى ذلك وموحية به:

"أغلب الظن

يا حزن

أنك لست حزني وحدي ! ! "

إذن فالراوي عميق الإحساس بالفجيعة — الفجيعة التي تستلزم الخوف – يقول:

نبحوني

على العتبه

كخروف العيد

....

وذبحوني

من الأذن إلى الأذن

آلاف المرات

وفي كل مرة

كان دمي يتأرجح كقدم المشنوق....

لن أموت

لن أموت

سأبقى شرنيخة فولاذ

بحجم موسى الكبّاس

مغروسة في العنق

سأبقى بقعة دم

بحجم الغيمة

على قميص هذا العالم[19]

أوليس هذا المشهد التصويري باعثًا على الرعب إلى درجة كبيرة، ومع ذلك يؤكد الراوي بقاءه وثباته، فهذا هو قدره أن يبقى ثابتًا ما وسعته الحيلة، ليقض مضاجع العالم المتهاون في حقه وفي إنسانيته...

---

[19] **القصيدة الرابعة**، ص 54-53.

وفي قصيدة أخرى يصف مثل هذا الرعب، فيقول:

أي رعب.. يجتاحني
وأنا أتصفح بنفسي
في مثل تلك المعاجم.
أنا هناك:
جمل هارب من المسالخ
يعدو نحو الشرق
تطارده مواكب من السكاكين
والجباة
والزوجات الملوَّحات بمدقات الكبّه..[20]

وهذه الصورة – صورة الجمل الهارب لقطة تصويرية مثيرة فيها دلالات الرعب، وفيها اتهام بسبب القصور، فالجمل يهرب نحو الشرق ومواكب السكاكين تلاحقه، ولا من مغيث!!!

ثم يصف نفسه بأنه يتنفس حالة "جُذام فقهي وتاريخي"، ويشعر أن عري اللغة يتهرّأ في صلبه وعارضيه...

من هنا فإن خوفه يحمل رسالة اتهامية، ووجودًا فاجعًا له دلالته ودعوته.

أما الخوف من الموت – وقد أشرت إلى ذلك أعلاه – فهو إدراك حسي، وفيه صورة يلتقطها من طبيعة ما حوله:

---

[20] ن. م، ص 78.

عندما تنتصب العتمة أمامي

فجأة

كموجه الغريق

سأدرك أن نبع النبض

من قلبي الكليل

قد أشرف على الجفاف[21]

وفي هذه اللحظات التي وصفها يبين له أن خوفه سيختفي، وعندها لا يكون خوف:

سيرحل خوفي أيضًا

عائدًا

مع نجمة أقرب فجر

إلى بحيراته الأولى.

لكن علامة موتي ستبقى

أن أنظر إلى عينيك

دون أن أبكي[22]

وكأن البكاء قدره، فإذا نظر إلى عينيها دون أن يبكي فهذا علامة موته، فعيناها إذن مثيرتان لدموعه بما فيهما من إثارة لوعة وتفجير أحزان.

---

[21] **حريق**، ص 17.

[22] ن. م، ص 21.

يتردد الحديث عن الكابوس في أكثر من قصيدة، ففي قصيدته (**هو ذا المحراب ذو الفولاذ الساقط، وتلك أمي قبل أن يغادرها النواح**)[23] يقول طه:

خرجت لتوّي من كابوس أراني
"ضبعًا " عاريًا
مخطط الوجه والفكين
يغتصب ابنة جيراننا "فوزية "
عن يمينها أبوها
كان قائماً يتسم
وخلفه جنية –
على عنق محراب فولاذي
آيل للسقوط –
من شعرها معلقة.
***
أفقت حلقي يابس
كقشرة جوز
شفتاي مصفدتان
أتمنى لو أستطيع أن أفر من غدي
فرار النوم من شرفة الرأس.....

[23] **إله خليفة**، ص 33.

لاحظنا مما سبق أن أهم ما يميز شعر طه – هذه الصور التي يقدمها عبر نصه، وهي صور مجسمة حسية غالبًا، حتى لو بدا أنها تنحو نحو المباشرة. إنها مباشرة "مضلّلة"، فهي بإيحاءاتها تثير مخيلة المتلقي، فيقبس منها أجواء وتأويلات، ويشكل منها ما يجعله مشاركًا في النص منفعلاً به...

والطابع القصصي الذي يسوقه الشاعر في كل نص، بما فيه من سرد انفعالي،غالبًا ما يكون مدعاة تدبر، بسبب ما فيه من درامية مثيرة....

كما يلجأ الشاعر إلى التكرار اللفظي والمعنوي، فنجد فيهما هذا الترديد، وكأن الشاعر يتوقف لدى العبارة، ثم ما يلبث أن يندفع يعيدها بنبرة جديدة وتوزيع جديد لصورة جديدة، فتتراكم الصور، وينسجم إيقاع.

ومن التكرار اللفظي ما وجدناه مثلاً في قصيدة "ريتك ما تصرّفيها"، فقد كرر الشاعر اسم الاستفهام (أين) إحدى عشرة مرة، وكان وهو يسأل يعيدنا إلى المكان، ويقرع أسماعنا بإلحاحه مبررًا عدم توجهه إلى بلده، فماذا سيرى هناك؟؟!! حتى الصور التي كانت سلبية كمنظر الجدة وهي تطارد الشوحة وهي تدعو عليها، مضت إلى غير رجعة، لذا يتكرر الدعاء (وقد كان عنوانًا كذلك): ريتك ما تصرّفيها، بمعنى ليتك تموتين...لم يجعل الشاعر اللفظة مباشرة، فأوحى بالتعبير ليوجد العلاقة أيضًا مع رزّيّة العجوز.

ولو نظرنا إلى قصيدة "**شاي ونوم**" فإننا نجد تكرار (لم) لتدل على براءة الراوي وعلى طيبته وأصالته. إنه يحكي حكايته لمدبر الكون، ويطلب طلباته: الشاي والنوم،

فيقع الطلب في أكثر من موقع تأكيدًا لدعوته، وهذا التأكيد يتماشى وبساطة الطلب والرجاء.

تبقى الإشارة إلى أن الشاعر – من خلال النصوص التي ذكرتها ومن سواها – يلجأ إلى تراكم الوصف من خلال الإكثار من الألفاظ الواصفة والجزئيات المتجاورة، وذلك بقصد منه أن يعمق الحدث أو ينقل التجربة موحية ومحركة.

إن "الخوف" وتجلياته هو "المعنى" الذي طرحه الأديب، وكان يلقي عليه ظلالاً، فكانت اللفظة نفسها دليلاً آنًا،و كانت الألفاظ المصاحبة لدلالتها تعكس هذا الخوف أحيانًا.

ولكن الخوف وألفاظه المختلفة المتعددة تحمل في طياتها "معنى المعنى" الذي ذهب إليه الجرجاني، حيث يرى أن المعنى هو – "المفهوم من ظاهر اللفظ، وهو الذي تصل به بغير واسطة"، أما معنى المعنى فهو[24] "أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك إلى معنى آخر يُفهم من ذلك المعنى إلى معنى آخر — هو الباطن الذي يحايث الظاهر..".

هذه الملازمة في المعاني هي الفاعلة في معظم نصوص طه. وبالتالي فإن هذا الاستغوار للنص يؤدي إلى تغيير، أو على الأقل إلى مشاركة المتلقي، أو على أقل الأقل إلى تعبير الشاعر عن ألمه من خلال خوف يرين، وحزن دفين.

[24] للتوسع في هذين المصطلحين انظر: الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، ص 263.

المراجع

مجموعات طه محمد علي:

1. **القصيدة الرابعة وعشر قصائد أخرى**، الناصرة: الصوت، 1983، والطبعة الثانية عن اتحاد الكتاب العرب، حيفا، 1989.
2. **ضحك على ذقون القتلـــة**، حيفا: اتحاد الكتاب العرب، 1989.
3. **حريق في مقبرة الدير**، الطيبة: مركز إحياء التراث، 1992، والطبعة الثانية عن جمعية تراث صفورية، الناصرة، 2001.
4. **إله خليفة، وصبي فراشات ملونات**، الناصرة: فينوس، 2002.

   ليس إلا، الناصرة: مطبعة النهضة، 2006.

مصادر أخرى:

1. الجرجاني، عبد القاهر. **دلائل الإعجاز** ط 2. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1989.
2. مجلة **الآداب (بيروت)**، عدد 7–2003/8، ص 60.
3. صحيفة **الأخبار** (الناصرة) عدد 19 تشرين الأول 2005.
4. صحيفة **كل العرب** (الناصرة)، عدد 26 أيلول 2004
5. مجلة **مشارف**، عدد 26 / حيفا – 2005.
6. *A Concise Treasury of Great Poems*. 15th printing, N.Y.: Simon & Schuster Inc, 1967.

قصيدة "من الأعماق" لكمال ناصر

تمثيل لتجربته

أ. القصيدة

من الأعماق*

1 *لئن جاء شدوي حبيبَ الصدى* *يوافيك رغمَ انغلاق الرحابْ*
فذاك لأني نثرت جنـاحي *يعانق فـي جانحيك العذاب*
ويجمعني فيك سوءُ المصير *وما ضمنا في الأذى والمصاب*
كما تحتويـني بـك الـذكـريـاتُ *وطيب الأماني، وبيضُ الرغاب*

* * *

5 *أتاني كتابُك يا أختَ روحي* *فصافحتُ روحَك بين الكتاب*
وهشّت جراحي له واستفاقت *خيالاتُ أمسي تخط الجواب*
بلى إنني ذاكـر، ذاكـر *عشايا الإخاء، ولهوَ الصحاب*
تظللنا ظلـة الياسميـن *جناحان من لذة واكتئاب*
ونسمر حتـى يجـنَّ الحديث *على حلـمٍ هاجـع فـي السراب*

* * *

---

* نشرت القصيدة في ديوان الشاعر **جراح تغني**، كما نشرت في ديوان **أعطنا حبًا** لفدوى طوقان (ص 35–45)، وكذلك في **موسوعة الشعر الفلسطيني** (تحرير سلمى الجيوسي)، ص 460–464.

رؤى الموت تنساب من حولنا تصيح بنا في ربيع الشباب
فنأسى ونضحك من أمرنا وبين المآقي دموع الدِّعاب
بلى، إنني ذاكرٌ، ذاكر وقد أمرع الزهوُ فينا وطاب
وشعرك أشهى من المستحيل يطاول في المجد شمَّ الهضاب
طليق كأنتِ على كل ثغر تُدلين بالسحر بين الكعاب

* * *

لشعرك وقع السنا في بلادي يهدهدها بالمنى والرغاب
فتصحو على دمدمات الكفاح وتخفق بين القنا والحراب!!
أنا مثلما شئتِني أن أكون وشاءت لي الحادثاتُ الصعاب
كبير على الذل لا أرتضيه ولي موطنٌ خالد في السحاب
أعانق من ربوتيه النجوم وأختال بين الذرى والقباب

* * *

أطل على الكون أحيا النضال وأبقى به العمر غضَّ الإهاب
ومن أرضعته النجومُ الدراري سرى في سماء العلى كالشهاب
سفحتُ دمي فاستفاقت جراحي تلونُ صدرَ الذرى بالخضاب
وأحببت داري، فلذّ لقلبي بلوغُ المنى، واقتحام العباب
أتوب؟ معاذَ العلا، أي يوم مضى شاعر للمعالي وتاب

* * *

25 أنـا مثلما شئتني أن أكون تقبلني الشمس رغم الضباب
ويحملني النور في كل درب فأطوي المغاني، وأطوي الشعاب
وحيـدًا تواكبني غايتـي وتصلبني شـهوتي للغلاب
واظمأ والكأس في راحتـى تراقصُ فيها الهوى والشراب
وأعـرى وملء شبابـي الحيـاة تمـور، وملءَ إهـابـي الـشباب

* * *

30 أريد الحياة لشعبي الجريح لتكبر فيه الأماني العـذاب
فمن حقه أن يعيش الوجود ويبنيه حراً عزيـز الرحاب
وليـس لغيـر الإله ادعاء عليه لينزل فيـه العقـاب
وأنتِ إذا ما أتـاك كتابي وصافحتني فـي ثنايا الكتاب
ولامست بين السطور دمـوعًا تنـاثرُ بيـن القـوافـي الغضـاب

* * *

35 بربك لا تجزعي، فالأماني لها دمعة في العلا والطِّلاب
وإن تعتبي فالقلوب الكبار يلذ لها في الحنيـن العتـاب
غدًا ينجلي الليل عن روضنا مهيضَ الجناح حسير الحجاب
غداً ينفض الشعب أوهـامه وللشعب ظفر رهيب وناب
مـلايينـه أقـسمت لا تـنـام وفي دربـهـا مـوطـئٌ للـذئـاب

* * *

40 ***تحنّ إلى الثأر عبر العذاب وتحصي الثواني ليوم الحساب***

لئن جاء شدوي حبيب الصدى يوافيك رغم انغلاق الرحاب

فلا بد من عودتي للحياة ولا بد لي في العلى من إياب

إذا هتف الـشعب يومًا بروحي أطـلت له من حنايا التراب...!

ب. ترجمة حياة الشاعر وتعريف به:

ولد كمال بطرس ناصر في بير زيت[1] وذلك سنة 1925[2] فالتحق بمدرستي البلدة الابتدائية فالثانوية حتى سنة 1941. ثم واصل تحصيله الأكاديمي في الجامعة الأمريكية في بيروت حتى سنة 1945.

عاد إلى فلسطين، وأخذ يعمل في سلك التعليم أستاذًا للغة العربية في مدرسة صهيون بالقدس، ثم في الكلية الأهلية في رام الله.

نشاطه الصحفي:

أصدر كمال بالتعاون مع بعض زملائه صحيفة يومية تحت عنوان "البعث"، (2)

---

[1] انظر ترجمة العودات له في مجلة **الأديب**، عدد أغسطس 1970، ص 50 وانظر كذلك: العودات، من **أعلام الأدب في فلسطين**، ص 614، وهو يؤكد أنه ولد في بير زيت، بينما يرى جميل بركات أنه ولد في غزة حيث كان والده يعمل فيها، أما عشيرته فهي من بير زيت (بركات، **فلسطين والشعر**، ص 291) وقد أورد جاي بيخور أنه ولد في رام الله أو في غزة (גיא, **לקסיקון אש"ף**, עמ' 323).

[2] العودات، ص 614؛ بركات، ص 291؛ جاي، ص 323؛ قبش، ص 685. بينما ترى سلمى الجيوسي أنه ولد سنة 1922 (الجيوسي، **موسوعة الادب الفلسطيني**، ج1، ص 460).

وقد صدرت في رام الله سنة 1948. ثم ما لبث أن أصدر بعد سنة من ذلك مجلة أسبوعية تدعى "الجيل الجديد"، لكن السلطات الأردنية حجبتها لدواع سياسية، ثم كان مديراً لتحرير مجلة "الميثاق" الناطقة بلسان الجبهة الديموقراطية المعارضة في عمان.

وفي سنة 1952 انضم الشاعر إلى حزب البعث، ثم تولى رئاسة تحرير صحيفة "فلسطين" اليومية التي كانت تصدر في القدس، وبين الفينة والأخرى كانت السلطات الأردنية تعتقله وتودعه في السجن لسبب سياسي.

وقد عمل سنة 1953 مستشارًا لدى الشيخ فهد الصباح، لكنه لم يستمر إلا ثمانية أشهر.

وعندما صدرت فلسطين الثورة في 1972/6/28 كتب كمال مقدمة العدد الأول، وذلك لكونه المسئول الأول عن الإعلام الفلسطيني والتوجيه الوطني.

نشاطه السياسي:

انتخب الشاعر سنة 1956 عضواً في مجلس النواب الأردني عن منطقة رام الله، وقد ساقته يساريته إلى السجن – كما أشرنا – ولكن ذلك لم يفتّ من عضده، فقد حضر مؤتمر السلم العالمي الذي عقد سنة 1960 في موسكو، كما وقف منافحًا عن القضية الفلسطينية في باريس سنة 1965 وذلك ضمن وفد سياسي. وفي هذه الأثناء حيل بينه وبين الوصول إلى الأردن، إلى أن صدر العفو العام سنة 1965، فعاد إلى رام الله، ثم أخذ يتردد بين باريس ودمشق وعمان.

وفي أثناء مكوثه في دمشق وقع انقلاب في شباط 1966 بين فئات حزب البعث، فأدى ذلك إلى أن يقبع في السجن طيلة سنة حتى تمكن من الهرب إلى لبنان. لكن لبنان لم تستقبله لدواع سياسية فعاد إلى الأردن في نيسان 1967.

وبعد الاحتلال الإسرائيلي للضفة الغربية أودع الشاعر في السجن في رام الله، وما لبث المحتلون أن طردوه من وطنه (في 1967/12/22) إلى الضفة الشرقية، فانتظم في حركة الكفاح المسلح، وباسم لجنة "إنقاذ القدس" نشط الشاعر في الذود عن الحق الفلسطيني في أوروبا الغربية وخاصة في باريس.

اختير كمال ليكون عضوًا في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير، وكان مسؤولاً عن دائرة الإعلام والتوجيه القومي.

وبسبب نشاطه السياسي الفعال اختاره العدو ليكون غرضًا، فقد تنكروا بلباس نساء، وداهموا الضحية[3] في عقر مسكنه، وسجلت جريمة الفردان في رأس بيروت صفحة أخرى سوداء للهمجية والعدوان، وكان ذلك ليلة العاشر من نيسان 1973.

---

[3] وقد قتل في نفس الغزوة المنكرة أبو يوسف (محمد يوسف النجار) الذي كان نائباً لعرفات رئيس المنظمة، كما قتل الشاعر كمال عدوان – ضابط العمليات والمخابرات التابعة لمنظمة "**أيلول الأسود**". ويسمي الإسرائيليون هذه العملية – شباب الفتوة – ويذكر جاي أن المبنى الذي أقام فيه الثلاثة لم يكن عليه حراسة، وبنفس الإهمال كانت في المبنى ذي تسعة الطوابق مواد الأرشيف والملفات والشؤون المالية والإعلامية. وكان كمال ناصر يسكن في الطابق الثالث (عدوان في الثاني وأبو يوسف في السادس). وقد فجر الغزاة أكثر بنايات المبنى (انظر مصدر גיא السابق ص 324).

يقول أحمد دحبور: "وفي العاشر من نيسان 1973 اقتحمت عصابة عسكرية صهيونية بقيادة الكابتن إيهود براك، شارع الفردان في بيروت. واغتالت في حلكة الظلام كلاً من محمد يوسف النجار وزوجته أم

وقد أثارت هذه الجريمة صدمة وذهولاً شديدين، كما استنكرتها أوساط عالمية مختلفة.

وبعد استشهاد كمال منح اسمه جائزة (اللوتس) الأدبية تقديرًا لمكانته، كما منح سنة 1990 وسام القدس للثقافة والفنون.

مؤلفاته:

1. **جراح تغني** (ديوان شعر) — 1959
2. **أنشودة الحق** (ملحمة شعرية) – 1959
3. **أنشودة الثأر** (ملحمة شعرية تقع في ألف بيت تقريبًا) – 1959
4. **التنين** (مسرحية) 1960 ؟
5. **أغنيات من باريس** (شعر) – 1965
6. **مصرع المتنبي** (مسرحية)
7. **أناشيد البعث** (شعر) — 1967

يوسف، وكمال عدوان، والشاعر كمال ناصر، الذي خصه براك بإطلاق النار عليه شخصيًا من مسدسه الشخصي. ولأنه شاعر فقد ملأ براك فمه بالرصاص. ولأنه مسيحي فقد دفعه أرضًا ليسقط ممدود اليدين على هيئة صليب. ويقال إن الكابتن الذي أصبح جنرالًا، قال: لقد قتلته بدم بارد حتى إنني رأيت بياض عينيه...".

مقال "القلوب الوحمانة"، **الاتحاد** 2001/4/13.

8. **الصح والخطأ**
9. **أغنية النهاية**
10. **خيمة في وجه الأعاصير**
11. **الآثار الشعرية** (صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1974، وقدم له د. إحسان عباس)
12. **ألآثار النثرية** (صدر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974)

ج. قراءة القصيدة

تمهيد:

تطمح هذه الدراسة إلى تبيان البعد الوطني ومدى استجابة الأسلوب والأداء الشعري لهذه الوطنية ولهذا الموقف الملتزم، وذلك من خلال قصيدة تعكس شاعرية الشاعر. فالقصيدة المفردة ودراستها من شأنها أن تقدم خميرة التجربة أكثر مما تستطيع أن تقدمه النظرات الاستعراضية الشمولية، بل تستطيع أن تتلمس صورة الشعر لدى الشاعر.

أمامنا قصيدة فيها أنفاس كلاسيكية تصاحب المتنبي كثيرًا، وفيها لمسات رومانسية تعانق الموقف الصلب، وفيها ملامح واقعية بتياراتها المباشرة التي تحمل خطابًا وحوارًا ورسالة. كما أن فيها رمزية تشف عن دلالات مقاومة تنطلق من شاعر له اتجاهات حزبية بعثية، دفع لقاءها ثمنًا باهظًا من سجن إلى سجن.

في مجمل القصيدة التي سأدرسها "من الأعماق" سنصل إلى أعماق الشاعر في معاناته أو إلى أعماق القصيدة في تفاعلاتها. إنها أعماق تنطلق إلى السطح لتشي بما يعتمل في النفس الفلسطينية.

كتبت القصيدة في مطالع سنة 1958 بينما كان الشاعر سجينًا، وقد جاءت جوابًا لقصيدة فدوى طوقان "إلى المغرد السجين" (انظر الملحق أ) التي كتبت في كانون الثاني 1958، فلنبدأ أولا بعرض قصيدة فدوى مضمونيًا.

قصيدة فدوى:

تقول فدوى في تقديمها لقصيدة "المغرد السجين"[4] إنها "هدية" للشاعر في "محنته". إنها محنة المغرد، وليس المغرد إلا ذلك الشاعر الذي يغني للوطن. تبدأ الشاعرة قصيدتها:

شدوك يأتينا حبيب الصدى محلقاً رغم انغلاق الرحابْ
يا طائري السجين فاصدح لنا من خلف جدران الدجى والعذاب

---

[4] لبشارة الخوري قصيدة تدعى "الطائر السجين"، وقد كتبها عن طائر حقيقي حيل بينه وبين التغريد، فيقول بعض العبارات التي تتوافق وقصيدة فدوى، ومنها:

كان في الروض كالهواء طليقاً فغدا في الحديد يشكو الإسارا
يسجع السجعة البديعة في الفجر ويأتي بمثلها تكرارًا

(**ديوان بشارة الخوري**، ص 128)

إنها تتحدث بلغة الجمع (يأتينا)، ولكنها ما تلبث أن تتحدث بلغة المتكلم الفرد (يا طائري)، وقد كررت هذه العبارة خمس مرات في قصيدتها، مما يدل على شدة انتمائها وتعلقها بموقف الشاعر وإعجابها بشعره. وفي التكرار ما يدل على أن هذا الطائر لا بد له من التحرر والانعتاق والانطلاق:

يا طائري هناك درب الرجاء

هناك يمتد مشع الضياء

رغم انطباق الليل من حولنا

أشارت في بداية القصيدة إلى "انغلاق الرحاب"، وفي خاتمتها إلى " انطباق الليل"، ومع ذلك فثمة رجاء وأمل وشمس ونور، فاصدح "يا طائري" بمعنى — قل شعرًا من خلف جدران سجنك — هذا السجن الذي رمزت إليه في القصيدة بالدجى والعذاب وهوان القيد والظلام والقتام وقضبان الحديد، وهي مترادفات تدل على المحنة حقاً، ولكنها تُبدئ وتعيد بأن درب الرجاء ما زال يمتد مشع الضياء رغم انطباق الليل (كررت ذلك مرتين).

ثم تتذكر الشاعرة ماضيًا جميلاً قضته هي وآخرون بصحبة الشاعر، فقد كان الشاعر يومها "طلق الخطو طلق الجناح" (وليس كحاله اليوم) فقد كانت أيامها عذبة:

أيام كانت ظلة الياسمين

تحضننا وأنت تشدو لنا

شعر المنى والزهو والعنفوان

فتقرب النجوم من أرضنا

تصغي إلى اللحن ونصغي

وكان...

تصف فدوى شعر كمال ناصر بأنه شعر المنى والزهو والعنفوان، ثم تأخذ في وصف أغانيه فترى فيها:

أ. اخضرار المروج ب. نضرة السفح

ج. بوح الأريج د. هدير الرياح

هـ شموخ الجبال و. عزة لا تنال إلا مع الصبر وفوز الكفاح.

إذن فملء أغانيه الحياة والطبيعة والوطن، وما على الشاعر إلا أن يستمر في عطائه لبلاده، فما زال فيه الخير، وكذلك:

فالشمس هي الحقيقة وهي الحق، والمجد للنور الذي لا بد إلا أن ينتشر، والنصر حتمي حيث ستكون الحرية الرائعة، وسيكون الغد موطناً للأحلام العذبة ومهبطاً للجمال والحب.

قصيدة "من الأعماق":

قبل أن ألج إلى عوالم القصيدة لا بد من التذكير أن الشاعر يعكس في أشعاره عامة التزامه السياسي، وذلك بأداء يتراوح بين الغضب والبكاء والتفاؤل، إنه يعكس عذابات أمته ويعبر عنها بصدق وطني على نحو ما وصف به حاله:

من أنت؟ في المستنقع الكبير

معذب؟ مشرد؟ أسير؟

فهذا الشاعر يتنفس الوطن، ويرى في الكفاح خلاصًا، ولا بد لذلك من وضوح رؤية ووضوح لغة:

لو كنت أستطيع

أن ألملم النجوم

من بيادر الغيوم

أنثرها في دربنا الشقي بالوجوم

وأن أمد مخلبي للردى

أمزق المجهول في دنيا الردى

(**جراح تغني**، ص 153)

يخاطب الشاعر فدوى طوقان فيقول لها: لئن جاء شعري حبيب الصدى رغم سجني — كما تقولين — فان هناك عناقًا يجمعنا، وهو يحمل في طياته العذاب وسوء المصير والأذى والمصاب، ومن جهة أخرى يحمل الذكريات وطيب الأماني والرغاب.

يعترف الشاعر أنها "أخت روحه"، وقد صافح روحها من خلال قصيدتها التي أهدتها اليه، وها هو يستعيد الماضي الجميل، فقد هشت جراحه، واستفاقت خيالات الأمس كلها، وتجندت للإجابة عن رسالتها المشجعة.

ها هو يذكر أماسي الود والصفاء ولهو الأصحاب، ويتذكر "ظلة الياسمين" التي ذكرتها فدوى في القصيدة، حيث كانت تحضنهم جميعًا، ولكنه يقول إن للظلة جناحين– ومرة أخرى فيهما التناقض، فهما يحملان اللذة والاكتئاب معاً. يذكرها بليالي السمر والأحلام الهاجعة في السراب، ولا يعكر ذلك إلا رؤى الموت التي تنساب من حولهم، هذه الرؤى – ويا للمفارقة— تنساب من حولهم وهم في عنفوان شبابهم، فيختلط عليهم البكاء والغناء، كما يختلط الأسى بالضحك، وكل شيء بنقيضه.

يعود إليها ليؤكد تذكره الماضي الجميل، ويعترف أن "الزهو" كان يجد مرتعًا خصبًا بين الرفاق، ويطيب حضوره، فيأخذ في وصف شعر الشاعرة (كما وصفت هي شعره) فيقول بأن شعرها:

أ. أشهى من المستحيل ويطاول في مجده شامخ الجبال.

ب. طليق وحر على كل فم، وهي تدِلّ بين النساء بهذا السحر أو الشعر.

ت. له وقع السنا والنور، وهو الذي يسري على البلاد، وذلك بذكر الأماني والرغاب – هذه ألاماني التي تصحو على دمدمات الكفاح – على مواقف المعركة واحتدامها.

ينتقل الشاعر إلى وصف حاله، فهو كبير على الذل لا يرضاه أبدًا وهذا أمر تعرفينه بي كما تعرفه المواقف الصلبة أو الحادثات الجسام.

وهو يحيا النضال، فيجعله هذا النضال مفعماً بالشباب والحيوية، وهو سيبقى إذن شهابًا ساطعًا لأن النجوم أرضعته، فهو ابن الكون. وقد سفح دمه فامتلأ الكون بلون الدم، وأحب داره، فلذ له أن يبلغ أمانيه وأن يقتحم كل لجة.

يتخيل الشاعر وكأن هناك من يسأله أن يتراجع عن مواقفه، فيجيبهم أن هذا محال، فليس من طبع الذي سار على دروب المجد أن يتوب، وهكذا يا فدوى — كما شئتني أن أكون — سأعانق الشمس رغم الضباب أو "القتام"، وأما "النور" الذي أشرت إليه فسيحملني في كل درب وفي كل مكان.

لنعد إلى وصف حاله كما يرى نفسه:

أ. يلذ لقلبه بلوغ المنى واقتحام العباب.

ب. يحمله النور إلى كل موقع.

ت. الهوى والشراب ملء كأسه، ومع ذلك سيبقى ظمآن يطلب المزيد.

ث. ملء شبابه يضج حيوية.

ج. يريد الحياة لشعبه الجريح حتى تكبر فيه الأماني العذبة، فمن حق هذا الشعب أن يعيش كيانه، ويبنيه حرًا، وبعزة، فشعبه لا يستحق المظالم وليس لغير الله من سلطة عليه.

يعود الشاعر إلى شاعرته التي يتوقع أنها تصافحه في ثنايا الكتاب كما صافح روحها (في البيت الخامس). إنها حتما ستلامس بين سطور أشعاره دموعاً تتناثر من بين قوافيه الغاضبة، لذا فهو يرجوها ألا تجزع، فما هذه الدموع إلا دموع الأماني —

دموع طلاب العلا والمجد. ومع ذلك فإن ظلّ لك أدنى عتاب علي فاعلمي أن القلوب الكبيرة – كقلبك – يلذ لها العتاب وهي في خضم حنينها. وفي ختام القصيدة يتوقف الشاعر على رؤية المستقبل أو على الأفق الغني بالمنى" أو "درب الرجاء" أو "موطن الأحلام" كما سمت ذلك فدوى.

إنه يؤكد أن الأحلام ليست ضائعة تمامًا كما تدعوه الشاعرة أن يرتئي، فالغد سينجلي عن الصور التالية:

أ. سينهزم الليل – رمزاً لكل ظلام وظلم، وسيعود مكسور الجناح حسيرًا.

ب. سينفض الشعب أوهامه – هذا الشعب القوي الجبار الذي أقسمت ملاييينه ألا تنام ما دامت الذئاب تعيث في الأرض فسادًا – هذا الشعب الذي يحن إلى الثأر، يحن وهو في نكبته، بل يحصي كل ثانية حتى يأتي يوم الحساب.[5]

---

[5] تماماً وكأنه "مسجل في الدفاتر" – يقول توفيق زياد:

سأبقى قائماً أحفر

جميع فصول مأساتي

وكل مراحل النكبة

من الحبة

إلى القبة

على زيتونة

في ساحة الدار

(**ديوان توفيق زياد**، ص 292)

وفي ختام هذه القصيدة يبدو الشاعر وكأنه يعرف النهاية – نهايته، ولذا فهو يطمئن الشاعرة أنه سيعود، ولا بد له من أن يستمر في طريق المجد، فإذا هتف الشعب يومًا بروحه فإن هذه الروح ستطل عليهم من قلب التراب وكأنها تجيب: "لبيك أيها الشعب لبيك".

فأية نبوءة هذه جعلت الشاعر يتصور هذه الفاجعة المريعة. إنه يعرف أن قدره هو العطاء والمضي في درب العلا – درب الوطن الشعب.

يقول أحمد دحبور: "أما الشهيد كمال ناصر فربما ذهب أبعد قليلاً في تقديم مكوناته الشخصية "ولكنه لم يشذ عن ظاهرة تطابق الذاتي مع الموضوعي.[6]

لقد نذر نفسه "للمعالي" وهو اختيار مصيري، ولذلك فمن الطبيعي أن يكون ما يجهر به من خطاب "نضالي" هو استجابة لانفعالاته الذاتية لا كتابة مصدّرة، وهو إذ لا يستبعد الاستشهاد يؤكد تجدده في الحياة من خلال روح الشعب:

أتوب؟ معاذ العلى أي يوم
مضى شاعر للمعالي وتاب
إذا هتف الشعب يومًا بروحي
أطلت له من حنايا التراب

---

[6] إلى هذا التطابق يشير إحسان عباس في مقدمة **الآثار الشعرية** – كمال ناصر – فيقول: "إن كمالاً في أدق مشاعره الذاتية وفي مناجياته النفسية إنما يعكس ما انطبع في نفسه من مأساة أمته ووطنه عكسًا تتضاءل إلى جانبه الآلام الذاتية والعذاب الفردي" (ص 6).

تحليل القصيدة:

يقول خالد علي مصطفى: "إن الثورة التي دعا لها كمال ناصر والتململ الذي كشف عنه يوسف الخطيب والفداء الفردي الذي صورته فدوى طوقان تعبر جميعًا عن واقع ينبئ بمخاض ثوري ويبشر به".[7]

إن هذه الثورة إذن هي التزام، وهي مطلب فردي نابع من تفاعله مع مجتمعه فكيف تخلص الشاعر من المباشرة المحضة ويقدم لنا شعراً؟ وكيف يجمع بين الفن والالتزام؟

يقول عز الدين المناصرة في مقدمة "**ديوان توفيق زياد**":

"لا فن بلا التزام، ولا التزام بلا فن، كلاهما يشكل نصف الآخر. أي عمل فني لا يقدم وجهة نظر تقدمية تنفع الإنسان لا يفيدنا، وأي عمل أدبي يخلو من المسحة الفنية لا يفيدنا".[8]

من هنا أصل إلى المسحة الفنية في قصيدة "من الأعماق"، وقد تجلت أولاً – وبالذات – في الطابع الكلاسيكي للقصيدة،، فالقصيدة مقفاة، وكل بيت فيها له صدر وعجز، وهي تقع ضمن بحر شعري واحد (المتقارب)، كما أن التعابير بمعظمها تمتح

---

[7] مصطفى، **الشعر الفلسطيني الحديث**، ص 97.

[8] مقدمة **ديوان توفيق زياد**، ص (هـ).

من الذاكرة التراثية. وهنا لا يمكن عزل هذا النص عن سياقات تاريخية متباينة. يقول الغذامي في ذلك:

> النصوص تدخل في شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية، فهي تحمل جينات أسلافها، كما أنها تتمخض عن بذور لأجيال نصوصهم تتولد عنها، ونحن نستطيع أن نعاين ذلك على النص وحركته التحويلية.[9]

فالحضور الذهني من نتاج السمة التوارثية، وليس بدعًا أن نجد أنفاس القدامى تتنسم في القصيدة، وخاصة المتنبي الذي تشيع أصداؤه في القصيدة.

ففي قول الشاعر "وحيداً تواكبني غايتي" يذكرنا بقول المتنبي:

وحيد من الخلان في كل بلدة إذا عظم المطلوب قل المساعد[10]

أما مواكبة الغاية فهي قد تجلت لدى المتنبي في "سلامته" التي واكبته:

وأشجع مني كل يوم سلامتي وما ثبتت إلا وفي نفسها أمر[11]

---

[9] الغذامي، **ثقافة الأسئلة**، ص 113.

[10] **ديوان المتنبي**، ص 319. وقريب منه قول سعد بن ناشب: **ولم يستشر في رأيه غير نفسه** (أبو تمام: **الحماسة** ج1، ص 25).

[11] م.ن.، ص 189.

وإذا قال الشاعر "وليس لغير الإله ادعاء عليه" فإن ذلك عود على قول المتنبي: "ولا قابلاً إلا لخالقه حكما".[12]

وفي التساؤل الإنكاري لدى المتنبي "أأطرح المجد عن كتفي وأطلبه؟!" ما يمكن أن يدعو الشاعر إلى تساؤل: "أتوب؟ معاذ العلى؟!"، كما أن الحديث عن القنا والحراب والمصاب والشموخ والمجد وغيرها فيها ما يذكر بشعر المتنبي وعظمته.

أما ملامح الرومانسية فتتجلى في الحديث عن الطائر، ونشر جناحيه، وكيف أن الخيالات تستفيق لتخط الجواب. هنا نجد الذكريات وعشايا الإخاء ولهو الصحاب حيث كانت تظلهم ظلة الياسمين...

ومن معالم الرومانسية الحديث عن العاطفة حيث اللذة والكآبة تتناوبان، وحيث الحلم يهجع في سراب وذلك ساعة السمر، كما أن الموت له رؤى تنساب في صراع الحياة والموت.

حتى الأوصاف تستعار هنا من العالم الرومانسي، فشعر فدوى في رأيه يطاول شم الهضاب، وهو طليق على كل ثغر، وله وقع السنا الذي يهدهد البلاد بالأماني.

أما المستقبل (الغد) فهو الحلم الآتي حيث سينجلي الليل عن روضنا مهيضًا، وسيحمله النور في كل درب، وهو يعلل ذلك:

ومن أرضعته النجوم الدراري سرى في سماء العلى كالشهاب

---

[12] م.ن.، ص 175.

إنه تناول رومانسي يتبدى كذلك في أن للراوي الشاعر موطنًا خالدًا في السحاب "يعانق من ربوتـيه النجوم".

وبرغم هذه الكلاسية وهذه الرومانتية غير المتناقضتين فإننا لا نستطيع كذلك إغفال الجانب الواقعي الذي يحد من جموح الخيال، فيعيدنا إلى مرارة الواقع وقسوته. فالحديث المباشر عن سوء المصير: "وما ضمنا في الأذى والمصاب"، و"دمدمات الكفاح"، و"الحادثات الصعاب"، و"أريد الحياة لشعبي الجريح لتكبر فيه ألاماني العذاب، فمن حقه ان يعيش الوجود....."، أو "ملايينه أقسمت لا تنام وفي دربها موطئ للذئاب، تحن إلى الثأر....".

وهذه الواقعية تخلصت من جفافها وفجاجتها بسبب ما شاع في القصيدة من جو رومانسي وبوح، وبسبب شحنها بالتعابير الرمزية المختلفة.

تتجلى الرمزية من العنوان "من الأعماق" إذ فيه إيحاء أولاً بالسجن، فهو يكتب من قرارة السجن، وفيه دلالة على أنه يكتب بصدق ومن أعماقه لشاعرة يعزها – شاعرة قدمت له "هدية" في سجنه.

ونستطيع كذلك أن نفهم أن الأعماق هي النقيض للأفق الجميل الذي وصفته فدوى "فالأفق ما زال غني المنى / ينتظر الشمس وراء القتام" ووصفه هو "تلون صدر الذرى بالخضاب".

أما العبارة "تصلبني" في قوله "وتصلبني شهوتي للغلاب" فهي مستقاة من العقيدة المسيحية التي عايشها الشاعر، وقد جعل الصلب يرمز إلى عذاب المسيح الذي دفع ثمناً للفداء. إذن هو العذاب وما يحمله من تضحية. وقد ذكر ناصر الدين الأسد أن

للشاعر تعابير رمزية تكثر في أشعاره على نحو "الصلب"، "التسمير"، "التعميد"، "التجسيد".....[13]

وهذا الترديد لمعنى واحد في سياقات مختلفة يجعل هذه الدوال تحمل مدلولات متباينة[14] وبالتالي رموزًا يتلقاها القارئ تبعًا لثقافته ونفسيته.

ولن أستقصي أو أتقرّى ألفاظاً أخرى تكتسب أبعادًا رمزية كلفظة "الليل" أو "العلا"، "الموت"... فهذه وغيرها تلبس لبوسًا رمزيًا جديدًا، بل إن "هتاف الشعب" لا يكون مجرد هتاف صارخ بل دلالة حياة وانطلاق وبعث جديد.

إن ألفاظ الشاعر كثيرًا ما تكون استعارات أو مجازات عقلية أو مرسلة، فهو يتواصل مع المألوف المستعاد من جهة، وبذلك يجد السمع قبولاً لمراوحته المخزون الثقافي والمعرفة القبلية. ومن جهة أخرى فان الشاعر ينطلق في أداءات جديدة فتكسب "الدمعة" معنى آخر يتجاوز الدمعة التي نعرفها، ويأخذ "الروض" طابعًا مغايرًا مما

---

13 الأسد، **محاضرات في الشعر الحديث**، ص 316، فإذا تابعنا استخدام الشاعر للفظة الصلب فسنجد ذلك في ديوان **جراح تغني** متردداً أو موتيفًا: "وصلبوا مصيرهم في خاطر السلاح" (ص 5)، "صلبت مصيري" (ص 98) وقد صلبت على العراء أمتي" (ص 12)، والشاعر يصلب العينين والخيمة والرحال والأزهار وجبل الكرمل (ص 68، 119، 125، 152، 155، 193) بل إنه يصلب نفسه في عدة قصائد (ص 10، 43، 49، 183 155) وانظر كذلك استخدامه التعميد (ص 112، 128، 152،155) و"الفداء" (ص 215–174).

14 محمد عبد المطلب، **هكذا تكلم النص**، ص 105.

نعرف مجردًا. وهكذا تتمازج التعابير الكلاسيكية برومانسية وواقعية فتتجه اتجاهًا نبوئيًا هو استمرار لاتجاه عبد الرحيم محمود[15] الذي حمل روحه على راحته.

جاءت القصيدة على البحر المتقارب الذي فسح له مجالاً متواصلاً للتعبير وبموسيقية تشيع فيها أجواء قصائد معروفة – على غرار "إذا الشعب يومًا أراد الحياة..."، و"أخي جاوز الظالمون المدى"، و"سأحمل روحي على راحتي".....، وغيرها كثير. وهذه القصائد تشيع في نسيجها موسيقا إيقاعية هادفة، وفيها دعوة لاستذكار الموقف وتجميع لشتات الأفكار لتمضي في موكب معًا. كما أن القافية هي مقيدة تنتهي بالباء الساكنة (وهو حرف مجهور وشفوي) وقد سبقت بالردف وهو حرف الألف الذي يؤدي نغمًا صوتيًا خاصًا بما يحدثه من مد. ويبدو لي أن الشاعر آثر أن يستمر في القافية التي بدأت بها فدوى قصيدتها، ولكنه ظل متقيدًا بأصول القصيدة العمودية

---

15 ليس أدل على ذلك من خاتمة قصيدته "الشهيد"، فالشاعران يلتقيان في توقع النتيجة، يقول عبد الرحيم محمود:

لعمرك إني أرى مصرعي ... ولكن أغذ إليه الخطى
أرى مصرعي دون حقي السليب ... ودون بلادي هو المبتغى
أخوفًا، وعندي تهون الحياة ... وذلاً، وإني لرب الإبا؟!

(ديوان عبد الرحيم محمود، من 24–25)

ومثل هذا التساؤل الإنكاري في البيت الأخير نجده كذلك في قصيدة كمال ناصر:

أتوب؟ معاذ العلى أي يوم ... مضى شاعر للمعالي وتاب

دون أن يعمد إلى تغيير في القوافي أو توزيع لها كما فعلت فدوى في قصيدتها المقطوعية.

وإذا عدنا إلى أسلوب التكرار الذي يميز الشعر الحديث عامة فسنجد هذا التكرار الذي ينحو إلى الشعبية، وذلك في قوله "بلى، إنني ذاكر ذاكـر...."انه يكرر "ذاكر" تماماً كما يكررها شخص يحاور في حديثه اليومي. وهذه الجملة كلها كررها الشاعر مرة أخرى في القصيدة حيث يقول:

بلى، إننـي ذاكـر ذاكـر وقد أمرع الزهو فينا وطاب

إن استخدام (بلى) الذي يجيء عادة لإثبات جملة ورد السؤال عنها بالنفي، يوحي لنا أن الشاعر يفترض سؤالها وكأنها تسأله: ألا تذكر يا كمال؟

فهذا النص الغائب فيه إيحاء جميل يدل عليه الجواب المكرر "بلى" وكأن السؤال المفترض كان ملحاحًا ومؤثرًا.

اعتمد الشاعر الحوار والمناقشة في تضاعيف النص فلجأ إلى استخدام بعض عبارات الشاعرة عينها، فيكررها كما هي "شدوي حبيب الصدى"، انغلاق الرحاب"، الجناح"، "ظلة الياسمين"، "طليق"،"النور"، "الحرية". وفي تقديري أن هذا التردد هو أمر طبيعي، وخاصة من سجين وصلته رسالة شاعرة صديقة لها مكانتها، فأخذ يتمثل أصداء قصيدتها، وترددت عباراتها في خاطره، فانطلقت وكأنها جزء من حصيلته النفسية. يقول لها أكثر من مرة: أنا مثلما شئتني أن أكون....."، وفي هذا

التكرار أيضًا ما يدل على أهمية الشاعرة وشعرها في نظره. إنه يعرف في قرارة نفسه مبلغ "أملها" فيه، ولذا جاء هذا القول المباشر متواصلاً مع نفسيته وموقفه.

وأخيرا:

لقد لمست الشاعرة هذا التجاوب النفسي الذي عبر عنه الشاعر، حتى عبرت عنه في مرثيتها للأبطال الثلاثة بعد أن سمعت بمصرعهم في بيروت، فتقول في رثاء كمال ناصر وزميليه في قصيدة "ذهب الذين نحبهم:

نسراً فنسرًا غالهم وحش الظلام
سرق السمو من الأعالي، آه يا وطني
عليك من الدم الغالي سلام
.....
ذهب الذين نحبهم
لا صوت للأحزان، أنظر
أورقت صمتًا على شفتيَّ أحزاني
وأطبقت الحروف شفاهها
تتساقط الكلمات صرعي مثلهم
جثثًا مشوهة ترى ماذا أقول لهم
ومن عيني ومن قلبي تسيل دماؤهم

ومن الجدير أن نذكر أن فدوى في نهاية قصيدتها هذه تذكّرنا بما ورد في نهاية قصيدة ناصر النبوئية، فتقول:

سوف نبقى ظامئين
حتى قيامتهم مع الفجر الذي
حضنوه في الأجفان رؤيا
لا يذوب لها حنين[16]

إجمال:

في هذه القصيدة "من الأعماق" للشاعر كمال ناصر أجاب الشاعر في رده على قصيدة فدوى طوقان "إلى المغرد السجين" عن أسئلة الشعر وعلاقته بهموم الفلسطيني وقضيته.

لقد نجح الشاعر في المزج بين التيارات الأدبية المختلفة وصهرها في بوتقة الموقف والالتزام، وذلك دون أن يهبط إلى المباشرة المجردة وغير الفنية.

إن الشاعر في اعتماده الكلاسيكية إنما يمتح من ذاكرة ثقافية تراثية جماعية تتواصل مع المتلقين وتغذيهم من خلال ما تنطوي عليه نفوسهم. وفي مؤداه الرومانسي يسبح

[16] فدوى طوقان، **قصائد سياسية**، ص 9-8.

في خيال يحلق فيه فوق ذرا وطنه، بينما هو في الواقعية يعبر عن معاناة حقيقية، ويستلزم ذلك أن يشرح ويعلل دون أن يسفّ، فقد غطى هذه المباشرة برمزية شفافة.

عمد الشاعر إلى أساليب تشيع في الحداثة كالرمز وتنوع الأداء للفظة الواحدة وتوظيفها في أداءات متباينة، كما عمد إلى التكرار الذي كان فيه معنى الترسيخ للفكرة أولاً، وفيه الإيقاع الموسيقي الذي يتصادى مع النفس البشرية.

كان الشاعر في استعاراته ومجازاته منسابًا ومنساقًا مع الجو الذي هو فيه، وليس أدل على ذلك من هذه القافية المقيدة التي تنتهي بروي الباء الساكنة المجهورة الشفوية يسبقها ردف الألف الذي أشاع النغمة في ثنايا النص. وكان البحر المتقارب مؤديًا هذا الانديا ح للمعاني وإيقاعاتها وكأنها ضربات متواترة.

كتب الشاعر قصيدته وهو في السجن، ولكنه غرد فيه كالطائر المنطلق تماماً كما أرادته فدوى أن يكون، وظل صوته يصدح داعيًا للخير وللأفق الجميل وللشمس ولكل ما فيه صبوة وانطلاق.

دعته فدوى لأن يظل على صوته ونشيده فلبى دعوتها، وزاد على ذلك نبوءة وكأنها ألحقت بالقصيدة، فكانت إرهاصًا بفاجعتها،[17] فقد ختم القصيدة بتوقع النهاية ولكنه، مع ذلك سيعود تماماً كالفينيق – حسب عقيدته – أو كالفنيق – حسب الكنعانية.

وتظل هذه القصيدة نموذجًا[18] واضحًا لشعره الوطني ولمدى التزامه.[19]

---

[17] من الجدير أن نذكر في هذا السياق رثاء الشاعر للشهيد عبد القادر الحسيني وقد ألقى قصيدته في بير زيت، حيث ورد فيها ما يمكن أن ينطبق عليه هو:

أيها الموت ته علينا وفاخر لم يطش سهمك اللئيم الغادرْ
أيها الموت لا تسل أنت أدرى كيف يردى إلى حماك المغامر
رددي صوته الشجي وضجي يا ليالي وزغردي يا مقابر

(السوافيري، **الشعر العربي الحديث**، ص 421)

[18] اختارت سلمى الخضراء الجيوسي هذه القصيدة لتكون ضمن مختاراتها في الشعر الفلسطيني، انظر: **موسوعة الأدب الفلسطيني** (الشعر)، ص 460.

[19] إن الشاعر يوظف شعره أولاً وأصلاً في إطار الموقف الوطني فيقول:

بروحي بلاد شرد الغرب شعبها فراحت تقاسي من دسائسها الجورا
ويا وطني والجرح ينزو ملاحمًا وحق دمي لولاك لم أنظم الشعرا

(بركات، **فلسطين والشعر**، ص 292).

المراجع

1. الأسد، ناصر الدين. **محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن**. القاهرة: معهد الدراسات العربية العالية، 1961.

2. بركات، جميل. **فلسطين والشعر**. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 1989.

3. الجيوسي، سلمى(تحرير). **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر**، ج1 (الشعر). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.

4. الخوري، بشارة. **شعر الأخطل الصغير**، ط2. بيروت: دار الكتاب العربي، 1972.

5. دحبور، أحمد. "مقدمة في دراسة الشعر الفلسطيني". **الكرمل**، 44، 1992.

6. زياد، توفيق. **ديوان توفيق زياد**. بيروت: دار العودة، 1980.

7. السوافيري، كامل. **الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين**، ط2. القاهرة: مطابع كل العرب، 1985.

8. طوقان، فدوى. **أعطنا حبًا**، ط2. بيروت: دار الآداب، 1965.

9. _____. **قصائد سياسية**. عكا: الأسوار، 1980.

10. عبد المطلب، محمد. **هكذا تكلم النص**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

11. العودات، يعقوب. **من أعلام الأدب في فلسطين**، ط3. القدس: دار الإسراء، 1992.

12. الغذامي، عبد الله. **ثقافة الأسئلة**. القاهرة: دار سعاد الصباح، 1993.

13. قبش، أحمد. **تاريخ الشعر العربي الحديث**. بيروت، 1971.

14. محمود، عبد الرحيم. **الأعمال الكاملة** (جمع وتحقيق: عز الدين المناصرة). عمان، 1993.

15. المتنبي. **ديوان المتنبي**. بيروت: دار صادر، 1958.

16. مصطفى، خالد علي. **الشعر الفلسطيني الحديث**. بغداد: وزارة الثقافة والإعلام، 1986.

17. ناصر، كمال. **جراح تغني**. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1960.

18. _____. **الآثار الشعرية**، (مقدمة إحسان عباس). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1974.

19. مجلة **الأديب** (بيروت) عدد أغسطس، 1970.

20. גיא, ביכור. **לקסיקון אש״ף**. ת״א: משרד הביטחון, 1991.

ملحق

إلى المغرد السجين

فدوى طوقان

هدية إلى الصديق الشاعر كمال ناصر في محنته

شدوك يأتينا حبيبَ الصدى
محلقًا رغمَ انغلاق الرحابْ
يا طائري السجينَ فاصدحْ لنا
من خلف جدران الدجى والعذاب

غنِّ، فقضبان الحديد التي
تسدُّ في وجهك رحبَ الفضاء
لن تحجبَ الغناءَ عن سمعنا
يا طائري
غن، فدرب الرجاء
ما زال يمتد مشعَّ الضياء
رغم انطباقِ الدجى من حولنا

أرجعني شدوك يا طائري

إلى زمان قد طواه الزمان

إذ أنت طلق الخطو، طلق الجناح

أيام كانت ظلة الياسمين

تحضننا، وأنت تشدو لنا

شعر المنى والزهو والعنفوان

فتقرب النجوم من أرضنا

تصغي إلى اللحن ونصغي،

وكان

ملءَ أغانينا اخضرار المروج

ونضرة السفح، وبوح الأريج

وملئها كان هديرُ الرياح

وكان فيها من شموخ الجبال

في وطني،

وعزة لا تنال

إلا مع النصر وفوز الكفاح

* * *

يا طائري السجينَ اصدح لنا

رغم هوان القيد رغم الظلام

فالأفق ما زال غني المنى

ينتظر الشمس وراء القتام

المجد للنور، فلا تبتئس

والنصر للحرية الرائعه

وغدنا موطن أحلامنا

فلا تقل أحلامنا ضائعه

* * *

يا طائري هناك درب الرجاء

هناك يمتد مشع الضياء

رغم انطباق الليل من حولنا

يناير 1958

قراءة في قصيدة "هذا المدى"

للشاعر لطفي زغلول

القصيدة:

<u>هذا المدى</u>

هذا المدى
صحراءُ...لم يزرْ لياليها القمرْ
كادتْ تصيرُ كهلـةً
ولم يُقبّلها المطــرْ
لم تكتحلْ عيونـُها
بفارسٍ ينزل في أحضانها
يطفئ بعضَ الجمــرِ في أشجانها
لا شيءَ..ما وراءَ ليلِ الاغترابِ..
منتظرْ

تثاءبتْ رمالُهـا من الضجـرْ
وفي جحيـمِها الحجَـرْ
على عنادهِ انتـحرْ
صحراءُ حطّتْ عندها
قوافـلُ الرحـيلْ
كل اتـجاهٍ بعدَ هذا الشـطّ
مستحيـلْ
هذا المدى...وبعده كلُّ مـدى
وهم ومستحيـلْ
هنا هناك... لا مفرَّ لا مفرّ

هذا المـدى
تكسّرتْ في تيهـهِ
أجنحـةُ المسافريـنَ في الرّؤى
إلى غـدٍ...على ضفافِ شمسِـهِ
تنتحرُ الرّيـاحْ
وبعدَ ليـلٍ نهـشَـتْ أنيابُـهُ
الخُطـى على طول المـدى

لم يولَدِ الصبـــاحْ

خطًـــى تموتُ...
وخطًـــى تولَدُ في المجهـــولْ
قد تهربُ الأيـــامُ من أيامـــها
ومن صديدِ قيدِهـــا
تنتفضُ الفصـــولْ
ولم تزلْ تشربُ من...
جراحِـــها الجـــرِاحْ

لطفي زغلول: **مدار النار والنوار**، نابلس، 2003، ص 39–40.

القراءة:

قصيدة مميزة لشاعر مكثر في نتاجه، ومعروف في مثابرته. تتسم كتبه – عامة – بالمباشرة الواعية، فهو مدرك أهمية التوصيل للقارئ العادي، ومن حق النقد أن يتوقف على قصيدة له مختلفة، لعل فيها ما يشي بأسلوب آخر للشاعر ولأنفاسه، خاصة إذا أعاد القارئ فهم العمل الأدبي من خلال استشفاف بؤرة النص، ومن ثم توزيع الخطوط أو الخيوط في استيعاب البنية الخاصة في هذا النص.

القصيدة فيها نفس قصصي وإبداعات تتكئ على توزيع الصور لموقف أو لحالة، والنفس القصصي من شأنه أن يرسل الدرامية مشحونة في أفعال حركية – هي السبيل إلى بدء السرد والاستمرار فيه: ، فتابع معي:

لم يزر لياليها...ولم يقبّلها....لم تكتحل.....تثاءبت....تكسرت...

نقل لنا الشاعر بكلماته ظلامًا وصحراء، وجعل الحرمان من قبلات المطر نصيب هذه المرأة الخواء، وتتبدى لنا المأساة في عمقها أو قمتها – سيان –، فلا شيء هناك وراء ليل الاغتراب، ولا انتظار لأي أمل، ولا لبصيص نور أو لقبلة تبعث الحياة في هذا الموات.

تتشابك لغة القصيدة ودلالتها في احتدام متشيئ في بنية حكائية تسائل وتتأمل وتغضب وتثير إلى درجة استقراء القصيدة مرة تلو الأخرى، وفي كل قراءة تتبدى معالم على حافة العدم واليباب أو – على النقيض تمامًا – دعوة للتغيير.

نقرب الكاميرا إلى الموقع: فالرمال تتثاءب، والحجر ينتحر، وقوافل الرحيل توقفت، فلا مفر ولا مفر، وكل شيء غدا وهمًا واستحالة.

ها هي أجنحة المسافرين وأحلامهم تتكسر، وتضيع رؤى الغد، وتنتحر الرياح على ضفاف شمس المدى – هذه الشمس التي لا تُطلع الصباح. فالصباح لا يطل، بعد أن نهشت أنياب الليل الخطى. و الخطى تموت (لاحظ كثافة الاستعارات وتلاحقها)، وتولد خطى أخرى، ولكن الأيام في حركة هروب متواصل، فهي تهرب من القيود التي كبلتها، ومن صديد هذه القيود التي ولدتها الفاجعة.

صور قاتمة تعبر عنها الأفعال والأسماء وكثافة الاستعارة – كما ذكرت – فالأفعال: لم يزر...تثاءبت...تكسرت...تنتحر...نهشت...تموت، والأسماء: كهلة... أشجان... اغتراب... رمال... صحراء... أنياب... صديد... قيد... الجراح... إلخ، كله هذه معًا تضفي هذا الجو الأسيان الطاغي.

في المقطوعة الأولى من القصيدة كادت الصورة تكون جنسية قاصرة عن الوصول، فالكهلة حرمت من القبلة ومن انتظار الفارس – الذي قد يطفئ بعض الجمر من أشجانها، والذي يخلصها من ليل الاغتراب، وتظل صورة الخصب المفقودة محورًا نتعاطف معها بقدر ما نتألم لها.

في المقطوعة الثانية نجد وصفًا لهذه الصحراء ولحالة الخواء المستبدة، في غمرة التثاؤب والهلاك، فحتى الحجر ينعدم في جحيم الصحراء – حيث لا مفر، ومرة أخرى لا مفر.

أما المقطوعة الثالثة ففيها انتقال إلى المدى وإلى الحلم الذي هو كالتيه ليلَ نهار. وقد تكسرت الرؤى والأحلام، وها هي الرياح (تعبيرًا عن الأمل والتغيير) تنتحر على ضفاف شمس حارقة. وكذلك فإن الليل تنهش أنيابه الخطوات وعلى طول المدى. ولا يطل الصباح في هذا الانثيال المأساوي – الصباح الذي يرمز – كما هو مفروض – للإشراق والصفاء والبداية، ولكن هيهات !

ونصل إلى خلاصة القصيدة في المقطوعة الأخيرة، حيث نجد الخطى كلها في حركة موت وهروب وقيود وجراح متوالية.

هذا النموذج الشعري لا يمثل — كذلك – مألوفية شعر لطفي زغلول، حيث نجد نغمة التفاؤل المباشر في خواتيم القصائد، نحو:

الليل مهما طال ليل الساهرين

بعده النهار

وحين يروي عطش التراب

ينتصر الجرحُ على الحراب

فلم تزل تحت الرماد نار

(**مدار النار والنوار**، ص 38)

وبرغم هذا الأسى الذي يشع في اليأس والشجا الذي يبعث الشجا، ففي تصوري أن القصيدة تحمل تفاؤلا آخر، تفاؤلاً يضع الإنسان وجهًا لوجه أمام صحراء الواقع،

وخواء الحقيقة، إنه نوع من البناء في الندب فوق الركام، وكلما ازداد الغضب والألم الممض تكون إشارة وإلماع فيما وراء النص: لا بد من جو آخر وحقيقة أخرى. تشي القصيدة بذلك إيحاء ولمحاً دون أن تصرح وتصرخ.

يقول علي جعفر العلاق في مثل هذا المنحى: "إن الشعر هنا يلتهم الواقع ويغور وراء قشرته الظاهرية اللامعة بحثًا عن الجوهر الحي الراجف للحياة والإنسان والوجود"، ويواصل العلاق مقولته متكئًا على ستيفن سبندر:

"لا شك أن هذه الرؤيا المتحركة لا تستسلم للعادة ولا يخدعها سطح الحياة البراني المألوف، بل تظل مأخوذة بالخفي والكامن من معناها، ودلالتها المدهشة، وهذا هو امتياز الشعر".[1] ويستطيع القارئ أن يترجم نص الشاعر إلى مثل هذه الرؤى الطموحة في استشفاف الشعر.

أما من حيث الشكل الذي يتلاحم – أو على الأقل ينعكس في القصيدة – فإننا نلحظ تموسق القصيدة في إيقاع النص عبر تكرارية ألفاظ مختلفة – كلها تؤكد هذا المضمون القاتم، نحو:

لم يزر...ولم يقبلها....ولم تكتحل..

أو:

---

[1] العلاق، **في حداثة النص الشعري**. عمان: دار الشروق، 2003، ص 33.

هذا المدى...وبعده كل مدى

هنا هناك.... لا مفر لا مفر

وتكرار (المدى)، (خطى)، (جراح) فيه وجع الترديد الذي لا ينثني عن بيان تلو بيان، لكسب المتلقي إلى دائرة المشاركة.والتكرار – كما نلاحظ – سمة بارزة من معالم الشعر الحديث، وهو إذا وظف كان مبعثًا للدرامية ولتواصل النسق المعبَّر عنه.

تبدأ القصيدة بماضوية زمنية، وكأن الراوي الشاعر يقدم تقريرًا عما كان، لكنه ألفى نفسه ينتقل إلى المضارعة ليعني أن استمرار الحالة واستشرافها هما المنظور أو المآل.

وتساهم الراء الساكنة في بدايات السرد لتضفي شيئًا من التوتر، حتى إذا وصل إلى (لا مفر، لا مفر) أطلت قافية صوتية أخرى تحمل هي الأخرى قافية مقيدة: رياحْ، صباحْ، جراحْ، ولكن الحاء تتصل بأعماق المخارج الصوتية، وكأنها ولولة على حزن.

كانت هذه القراءة تحاول أن تستكشف جمالية النص من خلال تأويل له علاقة بالذات الفلسطينية أو الفردية أو حتى العامة، فبنية العمل الأدبي وبنية الإدراك هما اللذان يخلقان المعنى عادة، والفهم لا يتحقق إلا بطرح الأسئلة والاستمرار في طرحها بما يدعو إلى إعادة القراءة، وحتى يكون ما أسماه آيزر " أفق الانتظار " – بمعنى أن العمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نحملها في موضوع ما، وعملية الاختلاف تنتج معنى جماليًا، ذلك لأنها تتم من خلال الذات المتلقية أيضًا، وعليه

فإن ياوس يرى أن عملية فهم النص تكون بتدوين فعل أفق الانتظار الذي يطل علينا إثر كل قراءة.[2]

ولعل النص الذي يروعك – هو ذلك الذي يدعوك للعودة إليه مرة بعد المرة ليكون ثمة أفق انتظار وتوقعات، وليكون بحث عن المستجد، وفهم آخر للنص، سواء بتكرار جو الإحباط – كما يشيع في ملامحها – أو في تحفيز التفاؤل من خلال دفعه ليخرج من اختناقه ومن صحرائه.

[2] للتوسع راجع: ناظم خضر. **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**. عمان: دار الشروق، 1997، ص 152–154.

الانتماء للوطن في الشعر للأطفال

– كما عبر عنه شعراء الجليل والمثلث –

من نافلة القول إن هذه الدراسة لا تستطيع حصر جميع ما كتب من شعر للأطفال، وإن كانت تدعي أنها اطلعت على معظم ما كتب مما صدر في المكتبة العربية في إسرائيل. وهي إذ تؤكد أن الموضوعة (الثيمة) المطروحة ليست محددة الأطر تدرك أنها لا تستطيع الإلمام بجميع جوانب الانتماء، ذلك لأن المصطلح قابل لإضافات ورؤى متباينة.

إن الشعر من حيث كونه لونًا أدبيًا يؤثر في تنشئة الأطفال وفي تربيتهم، فهو يقدم لهم مفاهيم ومعلومات وحقائق، ويزودهم بالألفاظ والتراكيب والثروة اللغوية، كما يعزز الناحية الوجدانية ويغرس القيم، بل من المفروض أن يشبع حاجاتهم النفسية، وينمي مهارات التذوق الأدبي لديهم فتكون لديهم ملكة الفهم والدقة في التفكير.

والشعر الذي يُقدم للأطفال لا بد له من أن يفي باحتياجات الطفل واهتماماته، ولا بد له من أن ينمي خيال الأطفال، ومن أن يخلق استجابات ذهنية لديهم تجعلهم في موقع جديد يشاركون فيه الشاعر حالاته الوجدانية ؛ ولا بدع إذا كان الانتماء للوطن / الأرض / القرية بكل ما فيه من تحقيق الذات هو المنطلق وهو البحث عن الذات وتعزيزها.

ينعكس الانتماء أولاً وقبلاً بذكر الوطن والبلاد، وبترسيخ حب هذا الوطن حتى ينشأ

الطفل ابنًا بارًّا له، وليس الوطن مجرد اسم يُذكر، بل هو يضم ما فيه من أرض و نبات وأماكن ومدى حبها، والشاعر إذ يثير أو يعالج ذلك، فإنما يحمل رسالة وطنية يود أن يبلغها لهذا الجيل الصاعد، وينمي بذلك عنصر الانتماء المنشود. ومن هذا القبيل نذكر الشاعر أحمد صوالحة، وهو يخاطب الطفل، فيقول:

هاي بلادي والا الـجنـــه شـوف بعيــنك محلاهـا
خضرة ومـيه طيور بتغني بـلادي الحلوه ما اغلاها[1]

فبلاده كأنها الجنة وقد جعل ذلك بلهجة التساؤل التي عهدناها في الشعر القديم، وكأن الإجابة تستلزم الموازنة، وذلك بسبب شدة التشابه بينهما، ففيها الطيور المغردة والمياه العذبة والخضرة، والشاعر يدعو الطفل لأن يتحسس ذلك: (شوف بعينك) ويؤكد على حلاوتها و "غلاوتها" بصورة تعجبية من شأنها أن تجعل الطفل مشاركًا وطرفًا في تلقيه النص.

وترى الشاعرة لميس كناعنة أن تخصص كتابًا للأطفال تحت عنوان: **أحب بلادي**، وبالطبع تجعل النص بصورة خبرية، وكأنها تقول أنا أحب بلادي، وأريدك أيها الطفل أن تقرأ العنوان وكأنك أنت الذي قررت ذلك، فأنا لا أملي عليك، ولا أطالبك أن تفعل ذلك، فالقرار لك.

---

[1] أحمد صوالحة، **الشاطر فارس**، مكتبة الطالب، أم الفحم، 2006.

ومن قصائد هذا الكتاب قصيدة (أحب بلادي)، وتقول فيها:

نريد أن نعيش

نعمّر البلاد

قلوبنا تجيش

بالخير والوداد

جميعنا ننادي

بالسلم والرخاء

للعيش في البلاد

بالحب والإخاء[2]

فهي إذن تدعو لتعمير الوطن، وأن تكون القلوب مفعمة بالخير والود، وأن يعم الرخاء والسلام والحب والإخاء على هذه البلاد. إنها تحب وطنها وتحب ما فيه من أماكن:

أحب بلادي ومسقط رأسي

أحب جليلي ومرجي وقدسي[3]

---

[2] لميس كناعنة، **أحب بلادي**، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، 1999، ص 16.

[3] ن. م، ص 18.

ثم ما تلبث أن تذكر لنا أن المسيح تعمد في الناصرة، ولا تغفل عن ذكر بيت لحم مهد المسيح عليه السلام، كما تذكر القدس أكثر من مرة، وكيف أن الرسول عليه السلام عرج إلى السماء منها.

ثم تذكر الأماكن التي تعز علينا: جبال الجليل وعكا ووادي عارة، وتتوقف عن سرد الأماكن لأنها فطنت أنها لن تفي كل مكان حقه، فتؤكد أنه يعز عليها كل شبر وكل حارة وحي....وتختم نصها بدعوة السلام التي تنشدها بلادنا، فتختم بالقول:

أحب بلادي لأن بلادي

تمد السلام لكل الأيادي[4]

والمكان هو الصورة الراسخة لوجود الإنسان واستذكاره هو استحضار لكيانه، ففي الرحلة إلى طبريا يحبب أحمد صوالحة هذا المكان إلى الطفل، فيقول:

طبريا شطك هادي

مياتك كنز بلادي

.....

يا طبريا مياتك

غالية علينا وحياتك

منها نسقي زهور بلادي

---

[4] ن. م، ص 19.

ونتغدى من سمكاتك[5]

فالتركيز على لفظة (بلادي) بما تحمله من ياء المتكلم – تجعل الموضوع تابعًا لملكية الطفل ولانتمائه، ولا يغفل الشاعر عن الحديث عن الماء = الكنز وعن الزهور التي يجب أن نرويها، والشاعر لا يبخل على الطفل، فيغديه سمكًا.... وربما كان أحب الطعام إليه، وهو أمر لا شك سيجذب انتباه الطفل.

أما الشاعرة لميس كناعنة فتصف لنا الناصرة:

ما أحلاك يا ناصرتي

من سمّـاك

قد وفّـأك

لن أنساك من ذاكرتي[6]

فمن سماها الناصرة وفّاها حقها لأنها تنصر وتنتصر، ثم إن في قولها "لن أنساك" دعوة لعدم نسيانها، وكأنها تتحدث باسم الطفل، وهي ترافقه في مواضع بعينها تذكرها له كالجابية وأرض النبعة وبئر الأمير وحي الروم والحي الشرقي واللاتين، وختام رحلتها كان في عين العذراء:

ما أحلى عين العذراء

---

[5] أحمد صوالحة، **الشاطر فارس**.

[6] لميس كناعنة، **أحب بلادي**، ص 2.

يحلو منها أعذب ماء

إن حب الوطن بأمكنته والدعوة إلى انتمائه يترددان في الشعر حتى لو اكتسب دلالات مصاحبة كخدمة المجتمع، والتسلح بالعلم والمعرفة، وذلك حتى يلحق الطفل العصر، وهذا الشاعر سليمان جبران يقول على لسان الطفل:

بعد سنين أكبر
حتى أكون رجلا
أعلو كأني الشجر
لكي أصير بطلا
.....
أخدم أهل بلدي
أنفع كل الناس
فالعلم في زماننا
هذا هو الأساس[7]

ونلاحظ كذلك أن الشاعر يغرس في نفسية الطفل أن يكون بطلاً نافعًا لمجتمعه، ولو دققنا النظر ثانية لوجدنا التشبيه (أعلو كأني الشجر) مستقى من نباتات الأرض ومن كيانها.

[7] سليمان جبران، **صغار...لكن**، مكتبة كل شيء، حيفا، 1996.

وإذا كان المكان بما يثيره من ارتباط بالأرض قد ذكر وتردد في الشعر، فإن النباتات لها صلتها العميقة في نفسية الطفل، والأرض هي العطاء ومعناه، وكم سمعنا الأطفال وهم ينشدون عن برتقال يافا وزيتون بلادي وشجرة السنديان و.....، وما هذه إلا رموز للتعلق بالوطن واحتضان معالمه. يقول فاضل علي – مثلاً – عن الزيتونة:

قال جدي ذات مره

حبة الزيتون دره

.....

هذه زيتونتي

مختالة للأرض غُرّه

قبل ميلادي تعالت

بعد موتي مستمره[8]

الزيتونة غرة الأرض أو تاجها، وهي ستستمر في البقاء والخلود على هذه الأرض التي نعيش عليها... إنها كانت وستبقى، ولا ننس أن الجد هو الراوي الأول لهذا التشبث، والنص الغائب يوحي لنا بالقول: يا أيها الغريب دع عنك تجاهل كياني ووجودي، فهذه الزيتونة شاهد على وجود تراثي وأصالتي، إنها كانت وستبقى، وهكذا أنا، فقد كان أجدادي وآبائي وأنا اليوم هنا وسيظل أبنائي وأحفادي.

---

[8] فاضل جمال علي، **لي الدنيا**، مركز أدب الأطفال العربي في إسرائيل، الناصرة، د.ت.

إن الحديث عن الزيتون هو رمز له دلالته المتأصلة حتى لو تحدث الشاعر عن مظاهر أخرى، فيقول الشاعر صوالحة:

ما أحلى حواكير الزيتون

واللوز مفتح النوار

محلا النرجس والحنون

ونبع المية هالفوار[9]

انه منظر قروي، والقرية لا شك تتصل نفسيًا وبعمق بوجود الإنسان الفلسطيني، فيقول فاضل علي:

قريتي موال حبي

قريتي بيت العتابـا[10]

في هذا النص نجد أن أهل القرية فرحوا للخير وغنوا، وكانت القرية عرسًا للتآخي، وينهي نشيده بالقول:

سوف أحيا في رباها

لست أرضى الاغترابـا

من هنا نلاحظ رسالة النص الواضحة وقد وردت على لسان الطفل – هذا الطفل الذي سيعيش في ربا القرية، ولن يهجرها. تلتقي هذه الرسالة مع رسالة الشاعر

---

[9] صوالحة، **الشاطر فارس.**

[10] فاضل علي، **لي الدنيـــا.**

صوالحة وهو يعود إلى الطفل بوصف تفصيلي لعالم القرية الجميل:

شـو حلوة أيام زمان بين البيدر... والبستـان
عيـشـه حـلـوة وهـنـيـة لا في هـمـوم ولا أحـزان
كان في عنـا بيت كبير قدامه فـي ساحة.. وبير
بالساحة في شجرة توت ..... وفيّتها تلـم الجيران
يا محلا خبـز الطابون مع شقفـة جبنة وزيتون
والا الميه من العيـن ..... شربتها تـروي العطشان
كـان الجـار يـحـب الـجار وكـل الناس أهل وخـوان[11]

فمثل هذا الوصف من شأنه أن يحبب الطفل لأجواء القرية، بل إن الطفل الذي يحب الرسم يستطيع أن يرسم أكثر من لوحة، تدور حول ظروف المعيشة والطعام وحسن الجوار، وبالتالي فإن هذا الحب للقرية يعمق حبه لوطنه، ويتمنى أن يعيش في رباها ويحس بمدى الارتباط بها.

ومن مقومات هذا الانتماء للوطن تظل اللغة العربية معلمًا بارزًا، فيذكر الشاعر فاضل علي أطفالنا، ويقول على لسان كل منهم:

أقرأ باللغة العربية
أكتب باللغة العربية
أحلى كلماتي أكتبها

[11] أحمد صوالحة، **طيري يا طيارة**، مكتبة الطالب، أم الفحم، 2006.

شمس

أزهار بريــة

بحر

أقمار

حريــة

أكتب مكتوبًا لصديقي

أقرأ لافتة بطريقي[12]

فمثل هذا التطعيم للغة ولعشقها – وخاصة فيما ربط به من مظاهر الطبيعة، ومن انطلاقة الحرية – يجعل الطفل وكأن اللغة العربية ملكًا له يحافظ عليه، فلا بد له من كتابة رسالة لصديق، وهو يريد أن يفهم ويعي ما هذه اللافتات التي كتبت بلغته، وهو حريص على فهم مدلولها.

ربط الشاعر عشق اللغة بأحلى الكلمات التي يكتبها الطفل، ومنها (الحريــة)، ويبدو أن الشاعر فاضل علي أولى أهمية لحرية الإنسان، وكم بالحري في وطنه، فيقول:

أطفال نحن وقد جئنا

جيلاً يصبو للحريــة[13]

---

[12] فاضل علي، **إنسان**، مركز ثقافة الطفل، عكا، 2006، ص 40.

[13] فاضل علي، **لي الدنيا**.

فهذا الجيل في منظور الشاعر يحلم بالفجر الآتي، وقلبه مفعم بالآمال، يكد ويسعى في الدنيا، وشعاره العلم والعمل معًا.

وكان الشاعر فاضل قد أشار في مجموعته الأولى للأطفال (خدي كالورد) إلى انطلاقة الحرية والبحث عن الجديد والمجهول، فيقول على لسان الطفل:

أحب السفر

إلى حيث لم يأتِ قبلي بشر[14]

فهذا جو المغامرة وبحرية وبجرأة من شأنه أن يجعل الطفل أمام مسؤولية، وأمام تحقيق شخصيته، ويدعوه إلى حب الاكتشاف من خلال السفر، وحتى إلى المجهول، وذلك بدون خوف أو تهيب.

وعلى غرار هذه الروح كان الشاعر سامر خير يردد على لسان طفلِه:

يا ليتني أطير

لو أن لي بساط ريح

مثل بساط السندبادِ

كنت أطير كالنسورِ

فوق البلادِ[15]

---

[14] فاضل علي، **خدي كالورد**، نشر وتسويق ناطور ونصر الدين، دالية الكرمل، 1995.

[15] سامر خير، **يا ليتني أطير**، مركز أدب الأطفال، الكلية الأكاديمية العربية، حيفا، 2004.

وفي هذا التمني نلمح تحبيب الحرية، وارتباط ذلك في البلاد وفي الشموخ، كما يذكّر الطفل بأسطورة بساط الريح والسندباد، مما يقربه إلى عالم الحكايات والخرافات الجميلة المعبّرة.

وتأتي الشاعرة لميس كناعنة على هذه المعاني أيضًا مؤكدة على لسان طفلها مقتها للحدود والقيود، وباحثة عن المجهول:

أحب أن أسافر

لأبعد الحدود

كطائر طليق

أحبها الدروب

.....

أحبه الفضاء

وأمقت الحدود[16]

الحرية والبحث عنها والانطلاق من شأنها أن تشجع الطفل على رفض كل تقييد أو ظلم، وقد ارتأى الشاعر نعيم عرايدة أن يحوّر نص محمود درويش المعروف: أنا يوسف يا أبي، فيخصص للأطفال كتابًا تحت هذا العنوان نفسه، وفيه يشكو الطفل من إخوته ومن ظلمهم:

يعتدون علي

---

[16] لميس كناعنة، **أبجد هوز**، المركز العربي للتوزيع، القاهرة، 1999.

ويرمونني بالحصى
يريدونني أن أموت
.....
هم أكلوا عنبي
وهم حطموا لعبي يا أبي
والذئب أرحم من إخوتي، أبتِ[17]

وهذه الشكوى هي إعلان لموقف رافض، وبالتالي إلى بناء شخصية جديدة تذود عن حقها في العيش والكرامة، حتى لو وردت تلك بصورة استصراخ أو تألم.

وإذا كانت الرمزية قد وجدت سبيلها على لسان الشعراء في توجههم للطفل فإن الشاعر فهد أبو خضرة يُكسب الانتماء معنى التضحيــة، ففي كتابه – **أيوب الجليلي يعود إلى الورد**[18] يروي لنا كيف أن أيوب انتشرت على جسده البثور، ولم يجد له أي شفاء.

غير أن هناك طبيبًا أشار إليه بضرورة الاغتسال من بئر ماء معينة. وكان على البئر حارس يحول دون الوصول إليها إلا بأجر كبير. ولما أن كانت لمياء حبيبة أيوب لا تملك مالا، اقترح عليها الحارس أن تقص شعرها الجميل وتدفع به إليه، فما كان

---

17 نعيم عرايدة، **أنا يوسف يا أبي**، مركز أدب الأطفال، الكلية الأكاديمية العربية، حيفا، د.ت.

18 فهد أبو خضرة، **أيوب الجليلي يعود إلى الورد**، مركز أدب الأطفال، الكلية الأكاديمية العربية، حيفا، 2003.

من لمياء الحبيبة إلا أن ضحت بشعرها المنسدل الطويل لتدفع به ثمنًا للماء الذي يبجث عنه أيوب. وبذلك تم الشفاء.

إن هذه الحكاية الشعرية تعلم الطفل أن يضحي في سبيل من وما يحب، وهي ترسخ معنى العطاء. وتكتسب القصة بعدًا وطنيًا إذا ما انتبهنا إلى لفظة (أيوب) وهو رمز للصبر، وإلى لفظة (الجليلي) التي تدل على انتماء وطني للأرض والمكان.

* * *

مما ورد يتبين لنا أن التعبير عن الانتماء يعزز اهتمامات الطفل بكيانه وبمكانه، ويجعله يتساءل عن واقع هو فيه، كما يجعله يربط بين الماضي والحاضر، ويهيئ له رؤية وموقفًا يستقيهما بصورة غير مباشرة، وبالتالي تبنى له هوية هي ذاته وأناه.

إن هذا التعبير عن الانتماء لشعراء محليين له دلالته وأهميته، وخاصة في ظروف التنكر للانتماء

الحقيقي، وفي ظروف التمييز العنصري، وله أهميته في ضرورة التشبث بالمكان وبالذات وبتاريخ وجودنا وحاضره، وقد أحسن هؤلاء الشعراء في عرض هذه الصور الانتمائية وتحبيبها لأطفالنا.

* * *

إضافة:

لم تتناول الدراسة أشعاري للأطفال، كما ظهرت في ديوانـيَّ: **إلى الآفاق** (دار الأسوار، عكا، 1979). و **أغاريد وأناشيد** (مركز أدب الأطفال العربي، الناصرة، 2002)، وقد ارتأى مفتش اللغة العربية الأول الصديق د. محمود أبو فنة – وقد

كتب كثيرًا حول أدب الأطفال – ألا أغمط الدراسة. وهاءنذا أستجيب لدعوته فأشير إلى بعض مواضع الانتماء، وذلك من قبيل مساعدة الباحث الذي سيتابع هذه الدراسة.

فمن قصائد المكان والتعلق به قصيدة "القدس" (**إلى الآفاق**، ص 39)، و"حيفا" (ن.م.، ص 42)، و"جميلة" حيث أن كل حرف من حروف فلسطين تجلى عبر تضاريس البلاد – كما انعكست في منطقة حيفا (ص 47)، وتتمثل ترنيمة (بلادنا) في القصائد والألوان واللوحات من خلال قصيدة "رفيقة السفر" (ص 57) وعبر التنبيه للأرض في قصيدة "نشيد المطر" (ص 68).

وفي الديوان الثاني كانت قصيدة "الناصرة"، وقصيدة "بلادي" التي رأت في معنى (البلاد) شمولاً وكلية، وفيها:

بلادي / حبيبة قلبي /بلاد السلام وأهلي....الصحاب /بلادي
الزهورُ / بلادي الطيورُ /بلادي النسيمُ / بلادي السحابْ /بلادي
الجمالُ / بلادي الصخورُ / بلادي الترابْ / بلادي الطُّيوب /
بلادي الطروبُ / بلادي العصورُ / بلادي انتسابْ....

وثمة قصائد أخرى على الشبكة كتبت عن بيت لحم وباقة الغربية، وقصائد أخرى كثيرة وُجِّهت للأبناء والحفدة فيها دعوة للتعلق بهذا الوطن والانتماء له ومحبته.

فاروق

المصادر

1. أبو خضرة، فهد. **أيوب الجليلي يعود إلى الورد**. حيفا: مركز أدب الأطفال، الكلية الأكاديمية العربية، 2003.
2. جبران، سليمان. **صغار...لكن**. حيفا: مكتبة كل شيء، 1996.
3. خير، سامر. **يا ليتني أطير**. حيفا: مركز أدب الأطفال، الكلية الأكاديمية العربية، 2004.
4. صوالحة، أحمد. **الشاطر فارس**. أم الفحم: مكتبة الطالب، 2006.
5. _____. **طيري يا طيارة**. أم الفحم: مكتبة الطالب، 2006.
6. عرايدة، نعيم. **أنا يوسف يا أبي**. حيفا: مركز أدب الأطفال، الكلية الأكاديمية العربية، د. ت.
7. علي، فاضل جمال. **لي الدنيـا**. الناصرة: مركز أدب الأطفال العربي في إسرائيل، د.ت.
8. _____. **إنسان**. عكا: مركز ثقافة الطفل، 2006.
9. _____. **خدي كالورد**. دالية الكرمل: نشر وتسويق ناطور ونصر الدين، 1995.
10. كناعنة، لميس. **أحب بلادي**. القاهرة: الشركة الدولية للطباعة، 1999.

إلهام دويري وإبداعاتها في أدب الأطفال

إلهام دويري تابري ابنة الناصره شخصيه تربوية لها دورها في التثقيف التربوي، فهي قد حصلت على شهادة M.A في موضوع (البيبليوترابيا) – أي العلاج عن طريق الكتاب أو النص، وقد شهدنا مؤخرًا كثرة كتابتها في الصحف، واستضافتها في المؤسسات الأكاديمية المختلفة، فهي متخصصة في مناحي اهتمامها.

أصدرت إلهام عددًا من قصص الأطفال هي سلسلة "**فراس**" الخاصة بالفئة العمرية بين الثالثة والعاشرة، وأصدرت كذلك سلسلة "**هنا**" الخاصة بالجيل المبكر (من الرضاعة حتى السنة الخامسة)، ولها قصة علاجية تعالج موضوع العنف العائلي "**يا ناس**"، وقصة أخرى تعالج موضوع الطلاق "**في بيتنا طلاق**"، كما أن لها مجموعة قصص (**بائع الزنابق والورود**).

أما القصص الدينية فلها فيها "**بلال في شهر رمضان**" و"**هدية بابا نويل**". ولها من الحكايات كذلك سلسلة "**كشكش**" التي أصدرت منها حتى الآن: "**كشكش يحب أن يطير**"، "**لوزة في الشارع**"، "**جسم كشكش**" و"**أسنان كشكش**".

ومن الجدير أن أذكر أنها أسست "**دار الإلهام للنشر**"، ويساعدها في إنجاح مهمتها ابنتها فاتن قطوف – المهندسة المختصة بفن التخطيط المعماري، وقد رافقت الكاتبة

–أمها– في الإخراج الفني لمعظم مجموعاتها. كما يساعدها في الرسم ابنها كمال الحاصل على شهادة فن (الجرافيك) من كلية غوردون.

أهمية الحكاية للطفل في مرحلة الرضاعة:

هناك من يدعو إلى ضرورة إسماع الطفل (الجنين) وهو في بطن أمه ألوانًا من الموسيقا، وكذلك فإن إلهام قد اهتمت بأن تختار للرضيع القصة التي تتوفر فيها العناصر – كالرسوم الجميلة والقراءة المشوقة والموضوع الملائم – كل ذلك بإيقاع لغوي موسيقي يشجعه على الإصغاء بمتعة. فعند إصغاء الرضيع للسرد القصصي فإنه ينصت ويستقبل – حتى على المستوى الخارجي – مفردات وعبارات. فإذا ما شاهد المثيرات البصرية كالرسوم من محيطه فإن ذلك يثري معرفته وينشط حب الاستطلاع لديه.

ولإلهام في هذا المجال قصة "**أتعرفون من أنا؟ أنا اسمي هنا**"، ولنقرأ:

"أنا أحب المصاصة مع أرنوبي الصغير. وأنام بجانب صوصي الأصفر بالسرير".

والمحتوى بصورة عامة هو من واقع حياته اليومي في يقظته واستحمامه ومع لعبته وملابسه:

"كل يوم بالماء والصابون أسبح وألعب وبرجلّي ويدىّ أضرب ولا أتعب".

وكم كان بودي لو أن الكاتبة أبقت على لغة يشترك فيها المذكر والمؤنث حتى تصلح لكليهما – كما هو الحال في النموذجين أعلاه؟ لكنها ما تلبث أن تواصل على لسان المؤنث:

"لما أصير جوعانة وأبكي وأصرخ زعلانة".

صحيح أنها أثارت الانتباه إلى المجال المعرفي والعاطفي للطفلة كذلك، ولكن هذه اللغة يجب أن تتغير تبعًا للمخاطَب، بالطبع فإنها كانت تدرك هنا أنه سيأتي دور الراوي الذي يغير لغة المتكلم حسب جنس الطفل.

لقد مضت الكاتبة في قصتها هذه للنزهة مع الأطفال الرضع لتعرفهم على حيوانات البيت، وهي بالتالي تقدم في كتابها الصورة الجميلة التي سيراها الرضيع، وأخال الأم تقلد كذلك أصوات هذه الحيوانات حتى تزيد من متعة الطفل. إنها تصحبه كذلك إلى الأزهار فتقول:

"بالجنينة قعدت. وردة حمراء قطفت ورائحتها الحلوة شممت"

[ولا أرى غضاضة أن تقول" شميت". فاللغة هنا هي لمرحلة ما قبل التعليم الرسمي، ثم إن "**شميت**" لها من يبررها حتى في اللهجات الفصيحة].

وها هو الرضيع يتعرف على الأقرباء أيضًا. فالرضيع يتململ ويقول:

"جدتي بحضنها أخذتني وصارت تغني لي وترقصني....."

فمثل هذا الموقف – كما لا يخفى – يؤثر على أحاسيسه وارتباطاته العاطفية، ويبعث لديه الأمان والمحبة، ويدل بأنه جزء من المجموع، وبأنه مشارك له حتى بنظراته الراضية المشرقة والبراقة.

سلسلة فراس

إن التجربة الذاتية العاطفية والواقعية إذا صيغت حبكتها بصورة مثيرة يكون لها أهميتها في خطاب الطفل. ثم إن التجربة القصصية التي ترتبط بحياة الطفل وواقعه هي وسيط فاعل يعمل على لقاء الفرد مع ذاته. من هنا تأتي أهمية مخاطبة المشاعر المكبوتة، وخاصة في حالات الخوف والفرح والتردد والاكتئاب، وتظل الأرضية النظرية أو المنطلق تتمثل في مساعدة الطفل في التخلص من حالات الإحباط، كأنه يتحدث بمشكلته إلى صديق أو يتوجه لأب أو مستشار، أو ينفس عن نفسه بأنشطة يرغب بها.... وهذا ما يعرف بـ"**التسامي**".

تحكي قصة "**فراس في رحلة المدرسة**" عن تجربة طفل في الصف الأول. إنها مرحلة واقعية جديدة – مرحلة الانتقال من صف الروضة (الرحب الذي فيه الحرية النفسية) إلى عالم أكثر تقييدًا:

"لما رجعت للبيت حدثت أمي عن اليوم الأول في المدرسة..
لحقتني أختي نورا تركض...".

" نورا أختي الصغيرة تريد أن تدرس معي. أجابتني أمي: هي تريد ان تجلس بجانبك. أعطيها ورقة وأقلامًا ملونه... في المساء بعد أن رجع أبي من عمله اشترينا حاجات ومأكولات الرحلة ".

فقد وجدنا من خلال هذه النصوص وأمثالها أن الكاتبة حاولت أن تراعي مرحلة التطور اللغوي وزيادة المفردات، وحاولت كذلك أن تعبر عن الانتماء الذي هو عنصر عاطفي هام في جميع مراحل النمو، فالانتماء لديها هو الانتماء العائلي والانتماء الاجتماعي.

كما وجدنا أهمية أن يكون الطفل "**بطلاً إيجابيًا**" بالنسبة لأخته الصغيرة، فهذا من شأنه أن يقوي لديه التجربة الاجتماعية، وهذا "**البطل**" بالنسبة لأخته هو نموذج إيجابي يحلو لها تقليده.

أما التجربة العاطفية القاسية التي مر بها فراس عند ضياعه في شاطئ عكا فإن فيها درسًا يعلمه كيف يصمد ويرفض الاعتداء الجنسي عليه، وكيف يعبر بصدق عن إشباع عاطفته بالبحث عن الأمان والاطمئنان.

ولا تنسى الكاتبة أن من طبيعة الطفل أن يبحث عن قصص المغامرة، ذلك لأنه يحب الغموض... ومحاولة كشفه... والتوصل للحقيقة فيما بعد.

إنها تروي بأسلوب يجذب الطفل ويثيره:

"خلعنا أحذيتنا وركضنا على الرمال. نرش بعضنا بالمياه. قلت لصاحبي: أنا أحب الأصداف. هيا نجمعها. بعدما جمعت الكثير الكثير. نظرت حولي فلم أجد أحدًا. سألت رجلاً أمام الدكان: أين معلمتي؟ أين أصحابي.....".

وبعد برهة القلق والخوف تتابع القصة:

"خفت وركضت لا أعرف أين أذهب"

وتأتي لحظة الانفراج أو الحل:

"وإذا بشرطي يقف خلفي ويسألني:
هل أنت فراس ؟! "

ومن جهة أخرى فإن الكاتبة كانت تعي أهمية انتصار الخير على الشر وإبراز عنصر التفاؤل على الإحباط والقصور، وهي تدرك كذلك أن أسلوب الوعظ والإرشاد فيه إملاء على الطفل وقسر لرغباته، ففي قصة **"أسنان كشكش"**، مثلاً، أرادت أن يدرك الطفل أهمية التقليل من الحلوى حفاظًا على أسنانه من التسوس. فكشكش (البطل) شخصية حيوية اختارت اسمها لأنه مضحك أولاً وغير وارد في مسميات الأطفال ثانيًا (وإلا فإن ذلك سيكون مدعاة للضحك على من يحملون هذا الاسم). تبدأ القصة هكذا:

"أكل كشكش حلويات

وملبّس بالمعجنات

وما غسل أسنانه طول اليوم

ولا حتى قبل النوم"

وبالطبع فإن هذا السلوك يجذب انتباه الطفل، لأنه غالبًا ما يشبهه في سلوكه هو، فيتولد لدى الطفل فضول المعرفة حتى يعرف ما يمكن أن يحدث لكشكش:

"السوس سبب لكشكش الأوجاع والعذاب،

والنوم من عينيه طار وغاب

كشكش بكى وبكى، ولإمه حكى وشكا"

ويتضح الهدف القصصي عن طريق الإفصاح عن البكتيريا التي هي سبب عذاب الطفل.

وتأتي أهمية الرسم الإيضاحي الذي هو يوضح حالة كشكش المتألم من أسنانه المتورمة، حيث تنهمر دموعه... ورد الفعل سيكون طبيعيا بعد ذلك:

"تناول معجون الأسنان. وعلى الفرشاة عصر.... وللهجوم تحضر.

فرك أسنانه وفرك..... والفرشاة حرك وحرك وما ترك"

وبالطبع فإننا نلاحظ أهمية الأفعال بحركيتها وتكرارها وبإغرائها للتمثيل.

وقد اختارت الكاتبة شخصية (الطائر) المصاحب للطفل، وهو يلعب دور الضمير أو الرقيب الداخلي للطفل. إنه يوجه البطل ويحميه من المخاطر... فالطائر ينبّه كشكش:

"كشكش يا كشكش

حلو يا كشكش

لا تنس تفرك أسنانك

كشكش يا كشكش"

وبهذه الصياغة قد يتذكر الطفل مثلاً لحن **"نعنع يا نعنع أخضر يا نعنع"** فينبعث في جوانحه جانب يرد تنغيميًا أو ترقيصيًا في أكثر من قصة.

وتظل العبرة تحمل التأثير التربوي، وذلك بعد أن اندمج الطفل بالحبكة القصصية المثيرة، وبالتالي فإن احتمالات تغيير سلوكه السلبي ستكون أقوى، لأنها كانت مقدمة بطريقة غير مباشرة وبدون إكراه. وحبكة القصة يجب أن تلامس الواقعية الطبيعية المناسبة للفئة العمرية التي ينتمي إليها الطفل، فالواقعية (البعيدة عن المثالية) من شأنها أن تجعل الطفل يشارك ويتماثل، وبالتالي يتلقى ويتأثر. وحتى لو كانت هذه الواقعية فيها مشاعر سلبية فإن ذلك وارد أيضًا، لا ليكون عبرة، وإنما ليكون وصفًا لواقع، ولنأخذ مثلاً:

"لما ولد ياخذ من كشكش لعبة، يزعل منه، يعضه، ويضربه ضربة صعبة"

فهذا السلوك المرفوض تربويًا يجذب انتباه الطفل، ويضعه أمام تساؤل ودهشة لا يتخلص منها إلا بوجود الطائر (الضمير):

"لا لا يا كشكش. هذا صاحبك أنت تحبه وهو يحبك"

هنا نجد كشكش يقدم اعتذاره للمعتدي عليه.

أما قصة "**جسم كشكش**" ففيها توعية جنسية قلما نحفل بها في تربيتنا لأطفالنا، فنحن نرتبك إذا واجهنا أبناءنا وبناتنا بأسئلة جنسية مباشرة، ويبدأ التصنيف الجنسي لدينا، وتكثر ألفاظ "**عيب**" و"**حرام**".

الكاتبة تعرف أهمية أدب الأطفال وسيلة ووسيطًا تربويًا صحيًا للدخول الى موضوع صعب وشائك كهذا الموضوع.

"في يوم كشكش كان في الحمام
سأل أمه عن جسمه باهتمام
عرف أن جسم الصبي وتركيبه
مثل جسم بابا حبيبه"

والقصة تروي لنا كيف أن الأم تطلب من ابنها أن يحافظ على جسمه من أي اعتداء جنسي قد يقع عليه:

"جسمك حلو وقوي دافع عنه، وحافظ عليه،
وعند الخطر لا تسمح لأحد أن يؤذيه"

وتتحدث القصة عن شخص غريب يطلب مرافقة الطفل، حيث يغريه بالألعاب والحلوى، وبعد أن يخطئ وينسى توصية أمه كان الطائر ينبهه ويقول:

"لا لا يل كشكش. لا تمش وحدك مع الأغراب!"

وتأتي القصة على محاولات الطفل المقاومة لهذا الغريب، وكأنها توحي للطفل أن يكون مسؤولاً عن جسمه، وألا يخاف من أحد حتى ولو كان أكبر منه أو أقوى.

"كشكش نط عليه وعضه. كشكش هجم على الغريب، وبالحائط رأسه لطم. بكوعه ورجليه دفش وضرب. والغريب خاف منه وهرب"

وفي رأيي أن الطفل عندما يستمع إلى حكاية كشكش وكيفية خلاصه في هذا المقطع الدرامي سيشعر في النهاية بالراحة النفسية، وسيسترد النفس الذي كان قد كاد يتوقف. فموقف البطل الشجاع وتغلّبه على الشرير يجعل المتلقي يتضامن معه، بل سيكون هذا البطل في سلوكه نموذجًا أعلى. فالطفل اعتمد على نفسه في حل المشكلة، لذا فإن التماثل معه يؤدي به إلى التفريغ أو التنفيس أو في لغة المسرح إلى **"التطهير"** (كاتارسيس) حيث يتخلص من المشاعر الضاغطة التي تبعث القلق في نفسه.

* * *

تبدأ قصة **"لوزه في الشارع"** هكذا:

"لوزة بنت حلوة ولطيفة، غرفتها مرتبة.. وثيابها نظيفة... كل يوم تغسل وجهها وأسنانها.... وللروضة تلبس لوحدها فستانها"

فالشكل المسجوع من شأنه أن يثير الانتباه للسرد، وذلك بسبب الإيقاع الصوتي المتشابه. وفي رأيي أن السجع غير المتكلف يأتي طبيعيًا تلقائيًا يحرك مشاعر الطفل ويجعله مشاركًا في الحدث.

ومن تجربتي أنني حكيت لحفيدتي ذات مرة قصة مسجوعة، فكانت تقابل كل سجعة بضحكة، وتلح عليّ أيّما إلحاح أن أعيد القصة وأعيد.

موضوع قصة (لوزة) يعالج مشكلة الأخطار، فلوزة تمر في محاولات استكشاف البيئة المحيطة، وتتعرف على العالم الجديد المحيط بها، وهي ترغب بالقيام بالعديد من الأنشطة.

إنها ترغب أولاً أن تتمتع باللعب بمفاتيح السيارة، ولوزة التي ضيعت المفاتيح، وظلت تبحث عنها خسرت المشوار الحلو الذي كانت، ستشارك فيه تلك الساعة.

وهناك قصة أخرى عن دمية لوزة التي كادت تدهس... لولا أن تداركها الجّد، وأنقذها من عجلات السيارة.

إنها قصص مختلفة تحاول أن تجذب الطفل إلى أجزاء من عالمه، فتصاحبه لترشده، أو لتوجهه دون أن تقدم ذلك بصورة مباشرة: "**افعل**" أو "**لا تفعل**".

هـي حكايـات مـستقاة مـن عـالم الطفولـة الـذي يجـب أن يتمثلـه الكاتـب حتـى يستطيع سبر غوره..

والكاتبة التي ثقفت النظريات التربوية للطفولة ودرست العرض العلاجي عـن طريـق النص كانت تنطلق في كتاباتها نحو بناء عالم طفولي جميل – عالم يشيع فيه الأمان والحب، ويكون الطفل مبدعًا جريئًا، يقول كلمته ويدافع عن جسمه.

وإلهام صاحبت الطفل بدءًا مـن سـني الرضـاعة لتعـايش تجاربـه، وتتمثـل مناغاتـه وصولاً إلى انطلاقِـهِ نحو حياة يسود فيها الجمال والأصول المرعيّة، والقيم التربوية.

وكلمة حق في كتابة إلهام:

إنها من القلة القليلة التي تكتب من خلال رسوخ المعرفة التربوية، وعن اطـلاع علـى النظريات التربوية واضطلاع بمسؤولية جسيمة تراها واجبًا مفروضًا عليها.

وعائلة إلهام قد شقت لنفسها طريقًا بناء تصاحب فيه الأطفال وترشد فيه الآباء.

إنها حكاية الحرف والرسمة والإجراء الفني – تتضافر جميعها لتصب في نهر العطاء والوفاء.

فلا أقل من تقدير جهودها بحسن الثناء.

* * *

المراجع

مؤلفات إلهام دويري تابري:

1. **أنا اسمي هنا**، رسم فاتن قطوف، دار الإلهام، الناصرة، 1998.
2. **فراس في رحلة المدرسة**، رسم فاتن قطوف، دار الإلهام، الناصرة، 2001.
3. **كشكش يحب أن يطير**، رسم كمال تابري، دار الإلهام، الناصرة، 2001.
4. **جسم كشكش**، رسم كمال تابري، دار الإلهام، الناصرة، 2001.
5. **أسنان كشكش**، رسم كمال تابري، دار الإلهام، الناصرة، 2001.
6. **لوزة في الشارع**، رسم كمال تابري، دار الإلهام، الناصرة، 2001.

مصادر مساعدة:

1. الحديدي، علي. **في أدب الأطفال**. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1986.
2. شحاته، حسن. **أدب الطفل العربي**. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1993.
3. منشورات الاتحاد العام للأدباء العرب. **أدب الطفل العربي**. عمان: مؤسسة شومان، 1992.
4. نجيب، أحمد. **فن الكتابة للاطفال**. القاهرة: دار الكاتب العربي، 1986.
5. الهيتي، هادي. **أدب الأطفال – فلسفته وفنونه ومسالكه**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.

سليمان نزال

والحنيـن إلى البرتقـال

قال أندريه موروا: "أن تكتب معناه أن تكشف نفسك"، ويبدو لي أن سليمان نزال في مجموعته الأولى **(لينا والبرتقال)** قد كشف عواطفه بصورة مركزة – بعد أن كان يطل علينا في كثير من المواقع، فنعرف فيه – أيضًا – هذا الصدق والبوح وهذه الشفافية المتألقة.

والقصص متميزة بلغتها مفعمة بالعبق الفلسطيني معاناةً ووجدًا وحلمًا وقضية. وقد كانت الثلاثون قصة/ نصًا تقدم بحس عميق مما يجيش في صدر الكاتب من عاطفة وطنية، فكان يشع ذاته أولاً من خلال البوح بتجاربه خاصة، وعلائقِه عامة.

وتظل الموهبة – كما تلمستها – متمثلة في هذا العمل الفني – الذي صاغه لنا سواء بعرض مأساة، أو بشحن فكاهة، أحيانًا بتنبؤ ملحوظ، أو بخيال معروض منسوج ببنيـة جمالية فيها شعور مكثف وتأمل عميق.

ذكرت الكاتبة إليزابيت بووين أن عين الكاتب الطوافة هي التي ترى كل شيء بحالة اندهاش وتساؤل دائم....:

> إنه دائمًا في حالة من الحساسية سريعة التأثر بأي شيء، بل أكثر مـن ذلك، فإن الموضوع هو الذي يجد الكاتب، فأي شيء تقريبًا قد يجذب انتباه الكاتب، ويمسك بخياله، ويـثير فـيض سـروره: عبـارة سمعهـا صدفة، صدى حادثة وقعت في شارع، وجه أو شيء يلح عليـه، أو رد

فعل ذاتي ضئيل.....

تذكرت ذلك، وأنا أقرأ قصص سليمان المثيرة والمحفزة معًا، هذه القصص التي كثيرًا ما نُقلت عن أحداث حقيقية، لكنها في سرده تخطت المعنى الظاهري للحدث، وذلك لتراوح معنى أعمق.

إنه لا يقول لنا ما قاله فورستر في مثله المعروف في كتابه **أركان القصة**، "الملك مات ثم ماتت الملكة" — محصلة بسيطة لحقيقتين، بل يجعل الحبكة في لغة مستطردة، وتوسيع يتعلق بنمو الموقف، وذلك في منطق نابع من الحالة نفسها، وقد يتأتى الموقف من الذاكرة التي تجتمع فيها الأحاسيس والمشاعر، فيعبر الكاتب عنها آنا بالسخرية وآنًا بالتخييل... مرة بالكلام المباشر وطورًا بالترميز العالي.

من حيث المضامين لم يترك سليمان حدثًا فلسطينيًا أو مأساة إلا أحصاها، لا لمجرد الإحصاء، بل ليترك خطوطًا وخيوطًا منها: المقاومة المسلحة، إضراب السجناء، تجربة الاعتقال في الزنزانة، جرف الزيتون، العملاء، الغارات على لبنان، الإضرابات، هدم البيوت، وانتشال الجثث.... (انظر نماذج منها ص 13، 15، 17، 30، 88، 129)، لذا فلا بد للفلسطينيين أن يكتبوا قصتهم معًا "أن نشترك كجموع في كتابة هذه القصة... فلا بد أن تكون رائعة، وشرعوا في الكتابة، وما زالوا يكتبون " (ص 136).

ومن الملاحظ أن النص كرر مرتين من قبيل الخطأ الطباعي، إلا أن هذا الخطأ قد يُوظّف لصالح التكرار، وذلك حتى يكون هناك ضرورة لازمة لقراءة أخرى ولو على حساب الورق.

تتميز لغة النصوص بأن فيها البحث المتواصل عن الجدة، والصياغة الطريفة، وتكاد تكون افتتاحيات النصوص مثيرة للانتباه بسبب "طزاجتها"، ولنقرأ نماذج:

- "مدت يدها الأحلام، كادت أن تمسك تحت الشمس الصديقة كنوز فرحي..لم يكن قد غادر الصهيل مرتفعاتي" (ص 54).
- "فرك عينه بيد التجارب المريرة... وأخذ ينظر في تحولات المخالب والعوسج في ولد شب عن طوق الطاعة وتحطاه إلى علقم الجحود" (69).
- "أقبل الربيع وابتهجت ملامح الأرض المباركة، وهي تجهز أحضان الفرح لاستقبال وفود ورسل عن مختلف الزهور والنباتات..جاءت تحمل إليها عطر العرفان والمودة والديمومة " (93).....

وغيرها كثير سواء في مطالع القصص أو في تضاعيفها، بل إن **اللغة لشعرية تلازم قصصًا بأكملها**، نحو: الوقت (ص 49)، المفاتيح (74) بريد العاشقين (93) سوق الأحلام (123) مغامرات شجرة (159) نهر التلاقي (165) وهذه "**القصص القَصيدِيّة**" تعمد إلى الترميزات المكثفة باستعاراتها وتأنيسها، وكذلك بحواريات أو مونولوجات داخلية، مرورًا باستخدامات الأفعال المضارعة على نحو متواصل، وكأنها (حكايات بلا بداية ولا نهاية) تتواتر: يقف... يتجه... يشاهد... تتقلص... يلاطم... يقرر... يصعد... ويتمتم بكلمات تشبه النداء الأخير (ص 77)..... إنها ديمومة الحدث في دولاب يقرع في صوته ويحرك في أشجانه.

أما التشبيهات والاستعارات والكنايات فمشتقة غالبًا من أجواء ملحة على الكاتب، ومتواصلة معه، نحو:

- "فكرة طريفة ولعلها تكون شرارة فكرك تقودك إلى حناء ولوز قصيدة جديدة...".
- "لم يتركوك حتى لتواشيح وأزهار الفرح البسيط" (ص 20).
- "مضى إلى حقل انتظاراته المجاورة للقلب الكبير، ألفى بعباءة حلمه الصقري وظلال صمته المفاجئ بين زيتونتين للمسيرة والجذور، ثم توغل في أرجوحة الندى" (ص 24).

ومجمل اللغة لولا هذه الخصوصية الفلسطينية يشي بأنفاس زكريا تامر، بل إن الفكاهة هي مشتركة بينهما، فإليك من سليمان بعض هذه الأجواء المرحة التي صاغها في ثنايا الحزن:

- عندما تذكر الجدة في كل مرة عددًا مغايرًا لرؤوس الأغنام التي كانت تملكها في فلسطين، ولدى اعتراض الحفيد تقول له:

"– روح عدها غصب عن اليهود" (ص 9).

أو تقول له:

"– ولع لي سيكارة مليحة لوجع أسناني". ويضيف معلقًا:

"ولم تكن تملك من الأسنان إلا ضرسًا أو ضرسين".

ومن المثير للابتسام حقًا مشهد نزّال (؟؟) الذي رفض إتمام الحراثة قبل أن يأتوا له بعروس:

- "إسه إسه بدي أتجوز أو مفيش حراثة".....

"قلت: كلها حراثة في حراثة يا فرحان..." (149).

ويعلّق بروح الفكاهة على من يطلب منه أن يبتعد عن دار أم سعاد لأن لها عينًا زرقاء شريرة:

فيقول: "صحيح أني لم أستجب.... فقد كانت لي مآرب أخرى" (وهو يشير بذلك إلى حبه لسعاد) (ص 150).

وكذلك ينقل لنا هذا الجو الفكاهي لجده الذي لم يره الناس يصلي، ومع ذلك يؤكد أنه سيدخل الجنة، فسيستغل هذا الجد خصام حراس الجنة مع صاحبه ليتسلل هو إلى النعيم....

وهذا الجو الفكاهي يشحنه حتى في خطابه للينا الأجنبية التي تدافع عن الحق الفلسطيني:

- "– تتجوزيني يا لينا... أنا مجنون شو رايك؟

تجيبه بسرعة غير متوقعه: آه شو يعني؟ وأنا كمان مجنونة...."

ويبدو لي أن (موتيف) أو **متردِّدة** (الجدة) هو من أقوى عناصر القص لديه، فجدته كانت تفاخر بعدد رؤوس الحلال، وكان العدد يختلف ما بين حكاية وحكاية، وحينما يحتج الحفيد تقول له بغضب: "أنا مش شاطرة بالعد". (ص 11)

تناديه الجدة بغير اسمه.. وتكرر ذلك "يا علي!"، ولكنه يقول لها "أنا اسمي سرحان مش علي...".

– أعرف يا حمار. أتراك تظن أنني خرفانة كما يقول أبوك" (11)، ثم سرعان ما توضح له أن أخاها اسمه علي، وهو الذي كان مناضلاً ومن رجال المقاومة، وأنها تود أن ترى الحفيد يكمل المسيرة.

وهكذا كان الراوي يقول لنا في السرد القصصي:

"وكان اسمي الحركي علي".

هذه الجدة واسمها (لخضراء) تظل هي وعصاها التي أحضرتها من فلسطين فعّالة في عدد من القصص، فعندما انتشل اليد الصغيرة المقطوعة من بين الجثث كان يمسك بعصا جدته، وهو يساهر أسئلته ألأولى في غرفة الجدة (ص 89).

وعندما توشك الخضراء على الموت تطلب منه:

"– سكّت القواريط بدي أموت بهدوء.

ثم أضافت بصوت أعلى: اسمع يا أحمد.... أريد بعض براعم اللوز... دثرني باللوز!"

وينهي الراوي سرده "وضعنا ذاكرة اللوز وأريجه فوق صدرها... ثم ماتت جدتي.. (ص 112)

ونتعرف إلى جدة ثانية للراوي هي (ريما) التي كانت تحلم بالرجوع إلى البلد، وإنك ترى "في جبينها وديان الحكاية وهضابها. في عروقها بيادر وتعرجات السنوات الراحلة ومنعطفاتها في الغصة والرحيل". (ص 41)

وعندما ينقلها الراوي إلى أرهوس في الدنمرك (حيث يقيم الكاتب حقيقة هذه الأيام)

كانت الحاجة تصر على أن تموت في وطنها. يمازحها الحفيد بأنها ستموت في هذه الحدائق الجميلة التي تراها في بلاد الغربة... لكنها سرعان ما تغضب وتنهره، وتؤكد على أنها ستموت في الوطن....

ويشاء السرد القصصي أن تحصل على شهادة مواطَنَة، وبعدها ستسافر إلى الجليل لزيارة الأهل والأرض، فتقضي هناك نحبها بين أقربائها، ويتحقق حلمها.

وتبقى (الخضرا) هي الجدة التي ظلت عالقة في ذهن الراوي وفي أكثر من قصة، فحتى في حواره مع صديقه المقاوم:

- "– ألم تسرد لك جدتك الخضراء حكاية؟.....

– ما حدث لنا من تشريد وعذاب لا يحتاج إلى قصة.

أما عن جدتي فلأحزانها ودروبها حكايات كثيرة..."

وعندما انشغلت العائلة على صحة الحفيد حضرت الخضرا – "بحبها وأدعيتها ومباخرها وبعض شتائمها الذهبية...." (ص 151).

ولعل هذا الاستشهاد الأخير يدل على أهمية الجدة من طاقة السرد لدى الكاتب، وكذلك على هذه اللغة الشعرية التي أضفاها على القص، ونلاحظ مع ذلك وفي ذلك هذه الروح الفكاهية المتمثلة "بالشتائم الذهبية"، وبنقل الجو القروي الذي كان يستمده من "كهوف الذاكرة" التي تتواصل مع تلك البرتقالة – الرمز التي يراها في فلسطين ويراها فيها.

نشيج السبحات[1] لعائدة نصر الله،

ومأساة المرأة العربية

تتركز الدراسة حول نص يتحدث عن أربع ضحايا قتلن بظروف متباينة، لكن سببًا واحدًا يجمعهن وهو الحلم، فباسمه قتلن، ومن أجله كن ضحايا. من هنا، فقد حضرن إلى المسرح / المسرحية من أجل الانتقام.

عائدة نصر الله، كاتبة هذا النص، تقدّم لنا حوارات شعرية مكثفة، وتصاحبنا في إرشاداتها للمسرحية، أو في توصيفاتها البصرية، فهي تقرر طبيعة الضوء واللون والصوت والحركة وإيقاعات الناس، وهي تؤدي ذلك ببراعة الإحساس الصادق والفنانة المتماثلة مع روح نصها. بل يتسم الإيقاع بجرأة جنسية أحيانًا – هي موظفة فنيًا وماتعة معًا؛ وليس أدل على ذلك من مشهد العجن الذي يوحي بحركة فعّالة.

تملك الكاتبة جرأة في أن تضع إصبعها على جروح المرأة المضطهدة، فتجعل **فاطمة**

---

[1] لم تنشر المسرحية في كتاب، وقد علمت من الكاتبة أنها ستصدر قريبًا بتقديم د . شمعون ليفي.
عائدة نصر الله كاتبة من أم الفحم، حصلت على شهادة الماجستير في الفنون، ونشرت قصصًا وأشعارًا في الصحف، وفي المواقع الإلكترونية. تعكف دار نشر ألمانية على نشر نص أدبي لها فيه سيرة ذاتية وخواطر جريئة المحتوى. انظر المسرحية في موقع "مسرحيون":
http://www.masraheon.com/phpBB2/viewtopic.php?p=1741

والساذجة والشاعرة والمكتئبة في أجواء نفسية كأنها من صميم المبدعة. فتشارك النساء – الواحدة منهن الأخرى في مصيبتها، ولا تنسى أي منهن أن تروي لنا عبر الحوار حكاية ما جرى معها هي. وتتوتر اللغة تبعا للموقف، فمع الشاعرة – خاصة نطل على قصائد ولغة مميزة استعارية، بالإضافة إلى ذلك، فإن درجة حرارة الكلمات لا تتضاءل في سائر الحواريات.

قليلة هي الأعمال الأدبية التي تعالج مثل هذه المعاناة النسوية، فالمتلقي يعيد مسرحة النص في ذهنه، ويتابع توصيفاته التصويرية، وتظل النساء الأربع يلاحقن بدمائهن وغضبهن وضعفهن، وبحركات المسرح التي اختارتها الكاتبة لهن، هؤلاء النساء الأربع هن امرأة واحدة قتلها الحلم.

وما الجاروشة إلا تلك الدائرة والتكرار النمطي الذي تعاني منه المرأة الشرقية، وهي تصاحب السبحة بشكلها ودلالتها المعنوية، وهي مرجعية تراثية، لا تقصد الكاتبة فيها إلا توظيف الدين (الشكلي منه) قسرًا لحصر المرأة وحصارها. والسبحة هي حبات في عقد، فإذا انفرطت حبة سرعان ما تتبعثر الحبات، ولن تلتئم.[2]

"نشيج السبحات" كُتبت عن قضية المرأة العربية، أو عن صور مأساتها. ففاطمة قُتلت قبل مائتي عام، لأنها عشقت السنابل والناي، بينما الساذجة قُتلت للتو، وما

[2] يقول صباح الأنباري في تعليقه على النص: "وكانت المسبحات خيط الأنوثة الذي يربط مصائر الخرزات / الإناث بعضها مع بعض . فالخيط / الفحل يشد الخرزات إليه شدًا محكمًا لا يسمح بانفراطها كجزء من هيمنته الذكورية". ن .م.

زال دمها حارًا، وقتلت المكتئبة قبل عشرين عامًا، لأنها تشبثت بالحلم. بينما الشاعرة لم يحدد زمن قتلها، وتهمتها كانت كلمة ونظرة.

تحدد الكاتب نصر الله المكان الذي هو كل مكان.

الزمان الذي هو كل زمان، وما وراء الزمان (داخل–خارج زماني).

إذن، فالمسرحية تدور حول نساء قُتلن — مجازا أو حقيقة — منذ سنين، ومن هنا، فهي مسرحية تدور حول ذكرى تلامس الواقع، وفيها استحضار مدرك لفظائع الماضي ونقله للحاضر المسرحي.

التضامن والموقف الجمعي

نشيج السبحات تبدأ بمشهد يشي بتلاقي الهم لدى النساء الأربع، ففي المشهد الأول نرى أشباح النساء الأربع وقد وُثقن بحبل، هن يلبسن البياض، ويبدون ساهمات، وكل واحدة تقفز قفزاتها وكأنها وحدها، من هنا فإن الاتصال والانفصال، التماثل والاختلاف يتفاعلان في النص، وها هن يلتففن حول الجاروشة، ويطفن حولها، وكأنهن مسبحة يشكلن معًا خرزاتها، ثم ما يلبثن أن يتكومن في حلقة دائرية، ويجلسن جلسة جنينية، وعندما تتسلط الأضواء عليهن يصرخن معًا بصوت واحد: "من أنت"؟!

وهذا الموقف الجمعي يروي مأساة المرأة وكأنها قضية واحدة، ويظل هذا التماثل في تدخل كل واحدة وهي تطرح قضيتها الشخصية وتعليقاتها، وذلك خلال سماعها لقضية الأخرى.

بل إن المشهد المتوحد نراه في ختام المسرحية، فهن يظهرن مكللات بأكاليل من سنابل القمح، وكأن ذلك تماثل وتوحد مع قصة فاطمة التي قتلتها السنابل، حيث التقت فارس أحلامها الذي كان يعزف لها على الناي. إنهن متشحات بالبياض وربما يعني ذلك الطهارة والنقاء والحلم أكثر من دلالته على الكفن أو الأرواح التي استحضرتها الكاتبة، كما أنهن يحملن بأيديهن — في ختام النص — سبحات عقدت على أيديهن كالأساور.

وحتى بعد أن قرر أخو فاطمة أن يتخلص من أخته، فإنها في استرجاعها للحدث كانت تسهم، وتمسك بالحبل المجدول حول النساء، وتحاول شد الحبل بهن جميعًا، وكانت النساء يتحركن حسب شد الحبل، وكأن ذلك إيقاع جماعي واحد. فإذا قالت فاطمة وهي تصف عملية قتلها: "فإذا بشيء يهوي على عنقي" تحسست النساء أعناقهن في حركة واحدة، وأخذن يغنين بإيقاع حزين أغنية مشتركة تتضامن مع فاطمة، بل إنهن يبحن بمعلومات جديدة لنا خلال هذا النشيد:

"لم تعرفه، لم تعرف اسمه، لم تطعم لمسه، لم تشم رائحته".

ثم إن النساء يظهرن في صوت واحد في المشهد الثالث، فإذا قالت المكتئبة:

"وحدي طولبت ألا أخطئ"، قالت النساء معًا: "كلنا طولبنا ألا نخطئ"، وإذا

تحدثت المكتئبة عن استعبادها وهي ترتب أسرة أخواتها ليضاجعن أزواجهن صاحت النساء معًا: "كلنا طولبنا بذلك"، ثم فيما بعد: "كلنا أُجبرنا ألا نخطئ"، وإذا بدأت المكتئبة بشرح بداية زواجها وحفلة الحناء المشؤومة اشتركت النساء كلهن في الحركات الإيمائية في إلصاق الحناء، وهن يغنين معًا: والليلة حناك يا عروس.... والليلة حناك يا هيه"!

وفي الفصل الرابع – كذلك – كانت النساء معًا يسردن معًا، وهن يتقمصن الحالة التي تصفها المكتئبة، فإذا قالت: "دعكني، دكني، رقني كما يُرق العجين"، أجابت النساء معًا بتذويت الحركة: "رقها كما يرق العجين، رقني، رقها، دعكها، دعكني، دكها، دكني ... وتتحول الكلمات إلى رقصة جماعية كالدروشة.

ثم إن الشاعرة كانت تروي قصتها، والنساء كن يجبن بصوت واحد وكأنهن صوت المعاناة والحيرة: "يأتي، لا يأتي، يأتي، لا يأتي ، يحبني، لا يحبني، يحبني، لا يحبني"...

إن اشتراك النساء في تمثل الجاروشة، وفي تكرار لفظتها، وفي تمثل حركة الموج، وفي لفظ الكلمة بصورة متقطعة، وفي نقل الحدث الذي جرى مع الأخرى– إلى المجموعة يظل مرافقًا التطور المسرحي، فإذا ظل دم الساذجة حارًا في النهاية، فإنهن يشرن إلى ذلك، ولا ينسين أن يستخدمن ياء المتكلم:

"ما زال دمها حارًا، ما زال دمي حارًا".

لنعد إلى النساء لنتعرف إلى مأساة كل منهن:

فاطمة (وهي الوحيدة التي تحمل اسمًا لا صفة) قتلها أخوها بضربة فأس هوى بها على رأسها، بسبب ترددها على حقل السنابل، حيث كانت تذهب لملء جرتها، وكانت تشاهد الفتى الذي يركب فرسه ويغني، هو صاحب الناي الذي قال لها "مرحبًا"، ونكتشف في مشهد آخر أنه سألها: "هل تحبين صوت الناي؟ قلت له: نعم، إنه جميل، قال لي: ليس أجمل منك"، ولم نجد في المسرحية ما يدل على أية خطيئة قامت بها.

سألها أخوها بعد أن رآها مع الفتى: أين كنت؟ فقالت: كنت أملأ الجرة.

قال لها: ولكن الجرة فارغة. فما كان منه إلا أن قتلها، وقتل حلمها.

أما **المكتئبة** فتحدثنا عن زواجها رغمًا عنها من رجل فظ، وكانت هي الأخرى تحلم بمن يسعدها، ولا تستجيب لحياتها مع زوجها، فما كان من أمها إلا أن أسقطت الجاروشة على بطنها فقتلتها، وربما كانت تشك بعلاقتها مع سواه.

ومأساة **الشاعرة** أنها حلمت بالرجل البحري الذي نسجته مخيلتها، فلما ساقها الواقع إلى زوج بعيد عن حلمها انتحرت.

وتبقى **الساذجة** التي أنجبت لزوجها سبعة أطفال، فلم يخلص لها، بل كان يمارس الحب مع عشيقته أمامها، وكان يجرها من جدائلها، ثم قتلها، وهي تبرر كل ما يقوم به: "فقط ضربني". ربطها كالكلب في الطابق السفلي، فلما خرجت من سجنها "صدفة" — كما تقول –، كان ذلك كفيلاً بتهمتها، فماتت دون أن تعرف، أو تتهم زوجها مباشرة بقتلها، وربما بسبب ذلك كان وصفها "الساذجة"، فالكاتبة تشير إلى

ذلك على لسانها: "ولم أعرف لغة الاحتجاج. وكانت النتيجة أنني لم أعرف هوية المكان الذي نقلت إليه بعد أن عبرت الزمن لعالم آخر هو هنا، والتقائي بكن صدفة".

وكانت قد ذكرت أيضًا: "لم يقتلني، أنا من قتلت نفسي، وأنا لست حاقدة عليه، أنا التي لم أعرف كيف أعيش معه"، "كان يجب أن آكل العلقم وأسكت". ويعود التضامن النسائي في وصف الكاتبة:

"الكلمات ترافق حركات النزول، *تتكوم النساء فوق السانجة* تطفأ الأضواء وهن في كومة واحدة".

الرموز في المسرحيـة

الرموز التي تستعملها المسرحية تلتقي كلها في التعبير عن الرجل وعن المرأة، وعن التحامهما في نسيج إنساني محض، وسأقف على أبرزها:

السنابل:

السنابل لها علاقة بالجاروشة، وهي الطعام، والأرض، والخصوبة.

وتظهر النساء في الختام مكللات بأكاليل من القمح، متشحات بالبياض... وبالطبع فإن هذا يعيدنا إلى قصة السيد المسيح الذي ضفر بتاج الشوك، فالسنابل ستعيش حتى ولو حدث كل مكروه للواقع النسائي. السنابل لا بد أنها ستثمر، فإذا كان صوت الناي أدخل فاطمة في حالة عشق، وكان فارس الأحلام قد أهداها سنبلة،

فإنها تلتقط إكليل سنابل وتجدله، وتضعه على رأسها، وكأنها تقول: هذا هو الخصب....

الجاروشة:

هي جزء من التراث الفلسطيني فيها الرقة أحيانًا (تقدم لنا الغذاء – الطحين) والعنف أحيانًا أخرى، لكن الشكل الدائري، مع اليد المنتصبة لهما خلفيات تتعلق بالواقع الجنسي واليومي، من حيث علاقة ذلك بالرجل والمرأة جسديًا أيضًا، فالجاروشة بفتحتها من جهة، وبمقبضها من جهة أخرى لهما دلالة إيحائية لفعل الحياة،[3] وهذه الجاروشة برقتها وبعنفها هي ما تواجهه المرأة في حياتها. وحتى عملية الجرش ليست بريئة المؤدى، فالمكتئبة تسأل النساء:

"ماذا تعرفن عن طحن الجسد الذي يُجرش كما القمح، جاروشة، جاروشة جاروشة"، وأصوات الهاون تدق بصوت خفيض وبطيء، وليس الهاون إلا تمثيلاً آخر لنفس الصورة.

السبحة:

ليست السبحة شكلاً دينيًا محضًا، وليست تكرارية عبثية، بل كانت في المسرحية وكأنها لعبة الزهرة حين تُقطف أجزاؤها واحدًا واحدًا: يأتي، لا يأتي، يأتي، لا

---

[3] يرى الأنباري صورة أخرى جنسية للجاروشة: "كانت الجاروشة او المجرشة (أداة الطحن) تعري السنابل / الإناث من قشرتهن لتثير الشهية، رمزًا، آخر ينطوي على ثنائية الفحل - الأنثى، إذ ترقد قاعدتها تحته، بينما يدور هو فوقها في حركة دائبة ليستخلص لبها ثم يقذف بها بعيدا عن حرارة حضنه المغتلم". ن.م.

يأتي... فالمسبحة/السبحة نجدها في المشهد الأول تحيط بمقبض الجاروشة، وكأنها تشاركها في تكرارية الفعل، حتى أن السبحات في حركاتها النمطية أخذت دلالة المقدس الذي يصبح روتينيًا تكراريًا، إلى درجة أن المرأة المضطهدة كانت عذابًا متصلاً، وهي تنشج، ومع نشيجها جاءت لتنتقم. إنها ليست الدروشة السكونية، بل هي متحركة نحو صورة قادمة.

تقول الشاعرة في المشهد الرابع ما يعبر عن هذا الربط:

"وكالدرويشة طرت للحلم، السنين سكنت في عدد حبات المسبحة..."

وتلتقي السبحة بحركة الموج التي كانت من وحي قصة الشاعرة مع الرجل البحري، فالنساء يطفن ويرددن بحركات متموجة: مووووج مووج، كما تلتقي بدورة الجاروشة المتكررة، ولا شك أن وراءها جميعًا صورًا جنسية معبرة.

ومن هنا كان عنوان النص، وكما قلت فإن السبحة إذا انفرطت منها حبة تهاوت سائر الحبات وتناثرت، وهذا الانفراط يعني الخروج من عادات وتقاليد استهلكت، والوصول إلى أسئلة مستجدة، يقف أمامها الفرد أمام مسؤولية أخرى.

الجرة:

تحال إلى جسد أنثوي، مملوءة وفارغة، فوهتها، ومدى كونها قارورة يُرفق بها. إنها مرافقة للسيولة، فهي كالرحم الأنثوي، أو هي من ستقدم الماء والرضاع، ولا شك أنها هي التي تزود العائلة الفلسطينية بالماء، وحمل الجرة وترقب حاملتها من قبل

العاشق كان أمرًا مألوفًا. فهذه فاطمة التي حلمت بالسنابل وموسيقا الناي – تؤكد أن جرتها مملوءة مع أنها فارغة، فقد نسيت نفسها في غمرة عشقها وانشغالها بحبها.

العصا:

يظل رمز العصا يعني القوة الغاشمة حتى لو اكتسبت دلالة ذكرية، وقد ورد ذكر العصا أولاً في حديث الشاعرة، وهي تذكر الوصايا التي تحذر فيها المرأة، فتقول:

"لا تقتربي يا ابنتي من الجاروشة، لأنها أقوى من عصا السلطان، أقوى من عصا زيوس، لا تقتربي من الجاروشة، ستذبحين في وسط النهار".

كما يرد ذكر العصا في قصة الساذجة — هذه العصا التي شعرت أنها تهوي على رأسها، وهذه العصا هي التي اتكأ عليها جد زوجها...، فهي تقول: "ولو كنت أعرف أنني سأموت بتلك العصا لكسرتها. لكنها كسرتني، دقت رأسي"...

إن الكاتبة تجمع الموتيفات من ماء، وسيولة، وضياع، وحلم، وسنابل، والجاروشة ومقبضها، والهاون، والعصا — كلها في أصوات متحدة صارخة تبحث عن كرامة المستضعف والمهان، وهي إذ تروي قصة المعاناة تفعل وتؤثر، وليس الالتقاء هذا إلا لبحث عن الحلم الذي ضاع، وللتحدي ذي الصبغة الحادة.

يُضاف إلى ذلك أن الشكل الدائري ظل بارزًا في المسرحية في أكثر من مشهد، فالجاروشة والسبحة، والجلسة الجنينية، وشكل الرقص، وعملية العجن، وصورة المشهد في البداية وهن مجدولات، وصورة المشهد الأخير وهن مجتمعات حول صحن الزيت يقسمن معًا أن ينتقمن – كلها تشي برموز أنثوية جلية أو غامضة، إنها رسوم

تشكيلية في لوحة المرأة. وهذه الدائرية تلتقي مع الانفتاح والامتداد والناي والأصوات المعبّرة في نسيج النص.

المسرحية فيها دمج بيّن بين السريالية والواقعية، بين الرومانتية وبين اللغة التعبيرية بالإيماءات والحركات، والرقصات، وهي كما يقول شمعون ليفي في دراسة له حول المسرحية:[4]

> "نشيج السبحات" تجيب في شكلها وحتى تقسيمها البنيوي على مقاييس معروفة في دراما– الذكرى التعبيرية، وهي المعروفة في المسرح الألماني لآرنست تولر– مثلا – أو حتى أنها تقارب مسرحية "تحت غابة الحليب"[5] لديلان توماس، حيث تظهر عنده أيضًا أرواح استيقظت لتكون حية أكثر مما لو كانت فعلاً حية. ولكن الكاتبة هنا تسمح لنفسها الارتحال لعالم شعري هو بالتأكيد خاص في هذه التربة (أو من تربة هذه البلاد – في المكان)، من هواء البلاد، ومن ماء ونار المكان، نار كعنصر يحرق ويطهر بنفس الوقت: "ذلك البليد. كان كتلة جليد، وأردت التطهر من ذلك الجليد، وأصبحت بكل أنواع الطهارة أموت". إنها تعزف بين أيروس وتينائوس، بين جنس محرر وبين موت يسجن.

---

[4] انظر مقالة شمعون ليفي في موقع:
http://www.aslimnet.net/div/simone1.htm

[5] Under Milk-wood.

قراءة نقدية

في

الأدب العربي

الصوفية في شعر صلاح عبد الصبور

من مظاهر الشعر العربي الحديث نزوعه نحو التصوف، وقد يكون ذلك ملاذًا يلوذ به الشاعر من أزمات اجتماعية وسياسية يعانيها، وقد يكون بحثاً عن عالم أكثر صفاءً ونقاء – عالم روحاني فيه تجليات وحدس، تتلاشى فيه المادية والغرائز السلبية. وإذا كان التصوف في مرحلة ما خروجًا عن السائد، وفيه من الرفض والتضحية وإنكار الذات، وفيه من مقومات الحب والوجد، فإن الشعر الحديث كان منطلِقًا في بداياته – خاصة – نحو التعبير عن بعض ما تعبر عنه الصوفية، وكانت الدعوة إليه أولاً من خلال النظرة إلى الفكرة والإيحاءات، ينحو غالبًا إلى الجوهر، ويتخلى عن العرض، كما بدا أنه يصبو إلى الحق والحقيقة، والجمال والكمال.

من هنا كانت الصوفية والحداثة الشعرية تبحثان عن غايات مشتركة، منها هذه الدعوة إلى الصفاء والنقاء، ومنها تلك الشفافية في القول غير المباشر، وهذا المثول بين يدي الكلمة، فالمتصوفة والشعراء استعملوا اللغة الشعرية الإيحائية، وذلك للتعبير عن تجاربهم وأحوالهم ومقاماتهم كل بمجاهدته الخاصة به، وبذوقه، وباتصاله وبانفصاله، بل إن التكرار وهو من مميزات الشعر الحديث سمة لازمة في أوراد الصوفية وأذكارهم.

الشاعر والصوفي كان لكل منهما معاناته وقلقه، وبحثه المتواصل عن العدل وعن الحقيقة، ولكل منهما تأمله ومكابدته واغترابه ووحدته، وترقبه للحظة الإلهام أو التجلي. بل هناك من رأى أن أهل الفن كأهل الطريق، وفي كليهما معاناة داخلية

وصراع مع الذات للوصول إلى عمق التجربة.... لكن الشاعر "يتعمق الوجود كما يتعمقه الصوفي، وهنا يلتقيان. وربما سمي المفكر والفيلسوف صوفيًا بهذا المعنى أيضًا، بمعنى أن الصوفية إذا كانت هي عمق التجربة، فكل صاحب تجربة ورؤية عميقة في الفن والحياة والدين هو متصوف بهذا المعنى".[1]

وقد أشار إحسان عباس إلى أن "الاتجاه الصوفي أبرز من سائر الاتجاهات في هذا الشعر (المعاصر)، ولعل ذلك راجع إلى طول عملية التقدم، والتراجع في الحياة السياسية،.... كما أن هناك قسطًا من التصوف يربط بين الاتجاهات الثورية المتقدمة. ثم إن هذا الميدان خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريًا ليعيش آلامه – التي هي نفس آلام المجتمع بوجد مأساوي".[2]

* * *

الصوفية معلم بارز في شعر عبد الصبور،[3] وثقافته الصوفية برزت في بواكير أشعاره بدءًا من ديوانه **الناس في بلادي**، ثم تطورت. وكانت ذروة ذلك أن أصدر مسرحية

---

[1] إبراهيم منصور، **الشعر والتصوف**، ص 146.

[2] إحسان عباس، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ص 208، ويجد الناقد مظاهر التصوف في اثنتي عشرة ناحية، منها الحزن، الإحساس بالغربة، اتحاد الشاعر بالرموز المثقلة بالتضحية، الظمأ النفسي لمعانقة الواقع.....وتحتاج هذه النقاط التي سردها الناقد إلى وقفة أطول، ودراسة متأنية – الأمر الذي لم يستوف حقه.

[3] ولد في الزقازيق في مصر سنة 1931. أصدر عددًا من المجموعات الشعرية والكتابات النقدية، وبرز لديه المسرح الشعري. كان يتجه أولاً نحو الماركسية، ثم تأثر بالفلسفة الوجودية، وبعد ذلك أخذ يتجاوب مع التجربة الصوفية. توفي سنة 1981 في القاهرة.

مأساة الحلاج، وخلع على هذه الشخصية الصوفية – الحلاج (858–922م) التزامًا، فجعل من الصوفية التي عرف بأنها ضمن دوائر السكونية – أي التي لا تشارك في قضايا المجتمع– صوفيةً متحركة تتمرد على التقشف والكبت والجوع والقهر والظلم، وبعبارة أخرى — تقاوم الشر.

وهذه الصوفية التي أكثر عبد الصبور من تناولها – ربما كانت نتيجة حتمية لتساؤلاته الكثيرة وتأملاته في زمنه "الجريح".[4]

ابتدأ الشاعر عالمه الشعري وقد صاحبته الإشارات الصوفية، فلا تكاد تجد قصيدة إلا وفيها إشعاعات صوفية يتعلق تعليلها بالمتلقي وقراءته.[5]

نعاين هذه الملامح الأولى للصوفية في ديوانه الأول **الناس في بلادي**، ومنها:

بالأمس في نومي رأيت الشيخ

محيي الدين

مجذوبَ حارتي العجوز

وكان في حياته يعاين الإله

تصوري ويجتلي سناه

وقال لي "…. ونسهر المساء

---

[4] للشاعر ديوان أطلق عليه " **تأملات في زمن جريح** ".

[5] لا شك أن المتلقي قد يجد تناصات وإلماعات من الصوفية لا يفطن لها قارئ آخر، ولذا فمن العسير أن يحدد الباحث أو يحصر كل تناص وتناص.

مسافرين في حديقة الصفاء...

.....

ويعقد الوجدُ اللسانَ.... من يبُح يضِل

....."

وقال لي[6] ***وصوته العميق كالنغم.***

" يا صاح أنت تابعي

فقم معي

ردْ مشرعي[7]

ولماذا هذا اللجوء إلى الشيخ؟

ذلك لأن قلبه كسير وجسمه مغلل، فلا بد له من أن يعود إلى الصفاء إلى الحب:

بل كلنا صغار....

الحبيب وحده هو الكبير[8]

---

[6] لاحظ أن التعبير (وقال لي) يتكرر مئات المرات في كتاب النفري **المواقف والمخاطبات.**

[7] عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور** ج 1، ص 79–80.

[8] ن. م، ص 80.

وفي ديوان أقول لكم ينكر في قصيدته (القديس)[9] أباطيل فلسفة أفلاطون وماركس وأرسطو، وأصحاب نظرية الحلول والسوفسطائيين وفيثاغورس، ويرى أن الحب الإلهي هو مصدر الكون، وهو يقول:

ذات صباح

رأيت حقيقة الدنيا

سمعت النجم و الأمواه و الأزهار موسيقى

"رأيت الله في قلبي"

ساعتها:

شعرت بجسمي المحموم ينبض مثل قلب الشمس

شعرت بأنني امتلأت شعاب القلب بالحكمه[10]

كذلك كان الشاعر يصف الصوفي في قصيدته (الكلمات) – ذلك الذي يطوف في الأرض أو يسكن خلوته:

حديثي محض ألفاظ ولا أملك إلاها[11]

---

9 ن. م، ص 177.

10 ن. م.

11 ن. م، ص 173.

وفي ديوان **أحلام الفارس القديم** يكتب لنا الشاعر عن مذكرات الصوفي بشر الحافي (841–867م). وفي هذه المذكرات نعرف أن سبب سقوط الإنسان هو فقدان الإيمان. وهو الذي خلق جيلاً من الشياطين مكان بني آدم فيقول:

حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار..
.....
حين فقدنا هدأة الجنبِ
على فراش الرضا الرحبِ
نام على الوسائد
شيطان بغض فاسدِ
معانقي، شريك مضجعي، كأنما
قرونه على يدي
حين فقدنا جوهر اليقين
تشوهت أجنَّة الحبالى في البطون..
.....جيل من الشياطين
جيل من الشياطين

إذن نحن — في نظر الراوي الشاعر – افتقدنا رضانا بقضاء الله، فتشوهت حياتنا، وأصبحنا بعد أن أخذ الشعر ينمو في مغاور العيون، جيلاً من الشياطين... ويمضي الشاعر قائلاً على لسان بشر:

تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجّل نحونا بالموت... [12]

قرأ صلاح قصة بشر الحافي بعد أن مال إلى التصوف، فبشر — كما يذكر الشاعر: "مشى يومًا في السوق، فأفزعه الناس، فخلع نعليه، ووضعهما تحت إبطيه، وانطلق يجري في الرمضاء، فلم يدركه أحد، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين ". [13]

وقد ذكر الشاعر في مقابلة معه أنه اطلع على القصة في كتاب **طبقات الأولياء** للشعراني (1492–1565)، فرأى فيها قصته هو نفسه "عندما يتصور أن الحياة أصعب من التصور"، [14] فالكون لا يصلحه شيء.

تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت أين الموت أين الموت؟ [15]

---

[12] **ديوان صلاح عبد الصبور** ج 1، ص 267.

[13] ن. م، ص 261.

[14] عز الدين المناصرة، "مقابلة مع الشاعر عبد الصبور، مجلة **الأفق الجديد**، أكتوبر 1965، ص 11.

[15] **ديوان صلاح عبد الصبور** ج 1، ص 267.

يسأل بشر شيخه بسام الدين عن نهاية ما هم فيه من معاناة، فيجيبه الأخير:

يا بشر أصبر

دنيانا أجمل مما تذكر

ها أنت ترى الدنيا في قمة وجدك

لا تبصر إلا الأنقاض السوداء

ثم ما يلبث أن يسأل شيخه:

أين الإنسان؟ أين الإنسان؟[16]

فيجيبه بسام الدين:

سيهل على الدنيا ركبه

وقد توقف الباحث إبراهيم منصور على دراسة مستفيضة لهذه القصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي"، وذكر أنها "مقسمة إلى خمسة مقاطع، نسمع صوت بشر وحده في المقاطع الأربعة الأولى، وفي المقطع الخامس نسمع صوتين: هما صوت بشر، وصوت شيخه بسام الدين. في المقطع الأول يشكو بشر من الجدب والإمحال، وهو جدب روحي بالطبع برغم أنه يعبر عنه بما يعني أنه جدب في الطبيعة:

لم تنزل الأمطار

لم تورق الأشجار

لم تلمع الأثمار

---

[16] ن. م، ص 268.

وهو يرى أن هذا الجدب نتيجة للجدب الروحي....،[17] وفي المقطعين الثاني والثالث دعوة للصمت...وينتهي المقطع الرابع أيضًا بتأكيد طلب الموت يأسًا.....

وهذه القصيدة تبدو وكأنها مقدمة لظهور الحلاج ومذهب الخير المطلق، فالصوفية في هذه الشخصية تصلح لتفسيرات الوثبات الوجدانية.[18]

إن البطل في مأساة الحلاج يتحمل أعباء المسؤولية حتى في ساعة الخطر المحدق، يقول مخاطبًا الشبلي: :

لا ، إني أشرح لك
لم يختار الرحمن شخوصاً من خلقه
ليفرق فيهم أقباسا من نوره
هذا.. ليكونوا ميزان الكون المعتل
ويفيضوا نور الله على فقراء القلب
وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة
لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء[19]

وفي مكان آخر:

الحلاج: هبنا جانبنا الدنيا

---

[17] إبراهيم منصور، **الشعر والتصوف**، ص 150.

[18] عبد الصبور، **حياتي في الشعر**، ص 10.

[19] **ديوان صلاح عبد الصبور** ج 1، ص 468.

ما نصنع عندئذ بالشر ؟!

الشبلي: الشر

ماذا تعني بالشر ؟

الحلاج: فقر الفقراء

جوع الجوعى.....

.....

والمسجونون المصفودون يسوقهمو شرطي.....

ورجال ونساء قد فقدوا الحريه

.....

الشر استولى على ملكوت الله

حدثني كيف أغض العين عن الدنيا ؟! [20]

---

[20] عبد الصبور، **"مأساة الحلاج " – ديوان صلاح عبد الصبور** ج1، ص 469 – 471. ومع ذلك فالشاعر أو الراوي يشير بإصبع الاتهام على الجمهور– على الناس الذين تلعب بهم السلطة، وهو لا يبرئهم: صَفُّونا.. صفّاً.. صفّاً / الأجهرُ صوتاً والأطول / وضعوه في الصَّفِّ الأول / ذو الصوت الخافت والمتواني / وضعوه في الصف الثاني / أعطوا كُلاً منا ديناراً من ذهب قاني / برَّاقا لم تلمسه كفٌ من قبل / قالوا: صيحوا.. زنديقٌ كافر / صحنا: زنديقٌ.. كافر / قالوا: صيحوا، فليُقتل إنَّا نحمل دمه في رقبتنا / فليُقتل إنا نحمل دمه في رقبتنا / قالوا: امضوا فمضينا / الأجهرُ صوتاً والأطول / يمضى في الصَّفِّ الأول / ذو الصوت الخافت والمتوانى / يمضى في الصَّفِّ الثاني....ن. م، ص 453 – 454.

استقى صلاح مسرحيته من التاريخ،[21] وأعاد صياغة الأحداث بتشكيل جديد يتفق ومجابهة الشاعر لها، فكان الحلاج هو القناع أو البديل الموضوعي للشاعر في معاناته. ولعله تعبير عن أزمة صلاح عبد الصبور ومأساته الخاصة، أكثر من كونه تعبيرًا عن الحلاج ذي التجليات والشطحات. من هنا أكد عبد الصبور على كون الحلاج – في مسرحيته – شاعرًا، وذلك حتى يلازم بين الشعر والموقف، وكأنه يشير إلى دور الشعر في بناء الإنسان، وفي عذابه أو خلاصه.. وبما أن عبد الصبور سلك

---

21 يقول عبد الصبور أنه في هذه المسرحية وفق بين أمرين، أحدهما الشخصية التاريخية المعروفة.... الحلاج الصوفي الشاعر...، والأمر الآخر هو الفكرة المحورية التي أراد أن يكتبها على المسرح، وهي فكرة الالتزام، أو أزمة المثقف في الستينيات من القرن العشرين، ويضيف: " لقد جاوزت التاريخ بإرادتي، بل كنت أريد عرض الحاضر على الماضي" (من حديث للشاعر في كتاب جهاد فاضل، **قضايا الشعر الحديث**، ص 268).

أما الحلاج فيرى الباحث علي الثويني أنه " قد اخترقت الروحانيات كيانه وأصبح فكراً متحركاً ناطقاً لا يعبأ بأي مصير غير ما أوصلته إليه قناعاته. وأنعكس ذلك جليًا في سلوكياته.وتناقل الناس كراماته وبلغوا فيها مثلما هو ديدن البشر،– بالرغم من وجود ما يقارب الأربعة آلاف صوفي غيره في بغداد. وتلمس بعض العامة كرمه وسخاءه مما يرده من كرماء القوم أو ما أسماه هو (دراهم القدرة) التي ترده من الغيب. فاجتمع حوله خلق كبير وآمن به صفوتهم ودهماؤهم، ويمكن أن يكون هذا بداية ما يبرر مناصبة بعض الشيوخ والفقهاء و"وعاظ السلاطين "العداء له بعد ذلك. وقد تزامن هذا مع مغازلاته السرية مع فرقة القرامطة التي اعتبروها (مارقة) وانتقاده اللاذع لفساد دوائر الدولة وتفشي الرشوة فيها ". ويضيف الباحث: " لقد كان صوفيًا ثائرًا وربما استثنائيًا بما وسم به الصوفية من الدعة والخنوع و"الدعوى للسلطان بطول العمر". وتداخل لديه الإيمان مع الاحتكام إلى المعرفة والإصلاح الاجتماعي والسياسي للدولة وكان يبشر بفكرة الحكومة المثالية. فانبرى بعض أقطاب الدولة بمهاجمته، ثم إدانته بما ذهب إليه، ثم رميه في غياهب السجن". انظر دراسته: "الحلاج بين خيال الشعر وشطحات التصوف ومآرب الاستشراق":
http://www.islamic-sufism.com/article.php?id=1577

درب الشعر، فقد رأى أن يجعل قناعه أو شخصيته التي يعالج حياتها جزءًا من واقعه هو، وبذا يكون الحلاج معبَرًا ومعبِّرًا عن صوته الشعري وموقفه الذاتي الذي يهدده الكبت السياسي المعيش، خاصة وأن عبد الصبور في حياته اليومية سلك دربًا فيه من إظهار القبول بما تيسر وفيه من المهادنة، لكن فيه كذلك الرفض المبطن — الأمر الذي أوقعه في حيرة موقفية.

ولم يكن الباحث ليجرؤ على هذا الحكم التماثلي لو لم يكن هذا التذييل الذي أورده الشاعر في ختام المسرحية:

> ثم عاد (الحلاج) إلى بغداد ليعظ، ويتحدث عن مواجده.. يبث الآراء الإصلاحية، ويتَّصل ببعض وجوه الدولة.. وهو: المجاهد الروحي العظيم.... وفي مقال ماسينيون إشارة إلى الدور الاجتماعي للحلاج في محاولته إصلاح واقع عصره.... فمما لا شك فيه أن الحلاج كان مشغولاً بقضايا مجتمعه، وقد رجَّحتُ أنَّ الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقاباً على هذا الفكر الاجتماعي.[22]

استخدم الشاعر التناص بكثرة فضلا عن الاستشهاد بالمستنسخات والمقتبسات والشذرات العرفانية. فرأينا فيها الانزياح و الرموز الإحالية والعبارات الموحية الرشيقة.

---

[22] عبد الصبور، **"مأساة الحلاج" – ديوان صلاح عبد الصبور** ج1، ص 606–607.

يرى الباحث يوسف زيدان[23] أن الشاعر ألبس الحلاج ثوباً سقراطيًا يعكس مزاجَ صلاح عبد الصبور وصورةَ الشاعر / البطل، عنده.. فسقراط أقبل على الموت راضياً، حتى تبقى الآراء الفلسفية التي ما فتئ يعبِّر عنها فى سجنه الأخير – وهو ما عبَّر عنه أفلاطون، بروعة، فى محاورة: فيدون —، فجاءت الصورة الحلاجية تتخذ الموقف نفسه في تصور صلاح عبد الصبور.. فالحلاج عند عبد الصبور، يقول:

الحلاج: مثلي لا يحمل سيفاً.
السجين الثاني: هل تخشى حمل السيف ؟
الحلاج: لا أخشى حمل السيف ولكني أخشى أن أمشي به
فالسيف إذا حملت مقبضه عمياء
أصبح موتاً أعمى[24]

من هنا رأينا أن الشاعر عمد إلى أن يقلل من حدة الشطحات الصوفية لدى الحلاج، ولم يذكر في مسرحيته إشراقات صوفية متطرفة عُرفت عن الحلاج، بل جعل وكده الصورة الإصلاحية المتواصلة مع واقع الناس، فيقول على لسان صوفي يخاطب المجتمعين:

يا قوم،

---

[23] موقع الدكتور يوسف زيدان للتراث والمخطوطات:
http://www.ziedan.com/research/tagalyat.asp

[24] عبد الصبور، "**مأساة الحلاج**" – **ديوان صلاح عبد الصبور** ج1، ص 544.

هذا الشرطي استدرجه كي يكشف عن حاله
لكن هل أخذوه من أجل حديث الحب ؟
لا ، بل من أجل حديث القحط
أخذوه من أجلكمو أنتم
من أجل الفقراء المرضى، جزية جيش القحط[25]

الفكرة الإصلاحية لدى الحلاج جعلها الشاعر منطلقة من نفسه هو، وهو يعترف على لسان الحلاج، ويمكن للمتلقي أن يماثل، وأن يقرأ أن الراوي هو البطل:

لا أملك إلا أن أتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السواحة
ولأثبتها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
فلعل فؤادًا ظمآنًا من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذي الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاها إن ولي الأمر
ويوفق بين القدرة والفكرة
ويزاوج بين الحكمة والفعل[26]

---

[25] ن. م، ص 506.

[26] عبد الصبور، "**مأساة الحلاج** "، **ديوان صلاح عبد الصبور** ج1، ص 586.

كثرت رموز صوفية في تضاعيف هذه المسرحية توافقًا مع الشخصية التي درسها الشاعر، ورأى أنها ضحية وبطل معًا، ونسوق مثلاً:

الحلاج – قل لي يا شبلي، أأنا
أرمد ؟
الشبلي: لا بل حدّقت إلى الشمس
وطريقتنا أن ننظر للنور الباطن
ولذا فأنا أرخي أجفاني في قلبي
وأحدق فيه فأسعد
وأرى في قلبي أشجارًا
وملائكة ومصلين وأقمارا
وشموسًا خضراء وصفراء وأنهارا [27]

فالشمس والطريقة والنور والباطن والملائكة والصلاة والألوان المختلفة... هي من مصطلحات الصوفية، [28] وهي مصطلحات يلبسها بعدًا فكريًا مألوفًا.

و نجد في هذا المثال نفسه ذلك التعبير عن الموقف بلمحة "أرخي أجفاني في قلبي"،

---

[27] ن. م، 467.

[28] يتوقف إبراهيم منصور في كتابه **الشعر والتصوف**، ص 134 **على رمز** الجبل، ويسرد بداياته في القرآن، ثم لدى العطار في **منطق الطير**، وصولاً إلى جبران خليل جبران. ويستقرئ استخدام (الجبل) في قصيدته "نزهة الجبل"، **ديوان صلاح عبد الصبور** ج1، ص 9–10.

كما نجد الخيال الذي أضفى على الصورة عالمًا جديدًا متشابكًا من الحيوية والخلق (فأرى في قلبي أشجارًا....إلخ).

فمن الحلاج المسالم المتمزق بين السيف والكلمات – كما يقول سامي خشبة –[29] يحاول صلاح أن يجيب عن الأسئلة المطروحة على أصعدة الفكر الإنساني.

استقصى بعض الباحثين استخدام الشاعر لعبارات حلاجية بعينها، فكانت تناصات في نسيج المسرحية، فثمة أقوال أخذت من كتاب الحلاج **الطواسين**، وألمع لها الشاعر دون أن يذكرها نصًا، كأثر الحج في نفس الحلاج، أو "تجديفات" هذا الصوفي، والحديث عن "الدورة" التي تكتمل بتقديم الحلاج نفسه ضحية وبذله دمه مختارًا. وهنا نرى أثر التراث المسيحي حول شخصية المسيح. فالشاعر الحديث كان يعيد صياغة كلمات الشاعر (الحلاج في لغة عصرية دون أن يذكر الأصل — كما كان لدى الحلاج – بكل ما فيه من حرارة العاطفة ورمزية التعبير وروحانية النزعة.[30]

أشرت إلى أن اصطلاحات الصوفية تشرق هنا وهناك في مضامين شعره، ويبدو ذلك جليًا في القصيدة – في بنائها، حيث تتولد بمصطلحات صوفية هي في نظر صلاح

---

[29] سامي خشبة، **شخصيات من أدب المقاومة**، ص 44.

وللكلمة أهمية في المسرحية فالجزء الأول من المسرحية عنوانه (الكلمة)، فالكلمة هي المنطلق الذي سعى إليه الحلاج، وهي ما كان يتمني أن يبقى أثرًا وإرثًا، هي تهمته التي اتهم بها، وهي السلاح الذي سيقتله. هي النعمة وهي النقمة. أما السيف أو (الموت) فهو عنوان الجزء الثاني، وهو ما يسعى إليه ليكون فيه الخلاص — على غرار المسيح –، ولتكون فيه الحياة.

[30] للتوسع انظر: إبراهيم منصور، **الشعر والتصوف**، ص 157–159.

بالتحديد تأتي:

أ – كوارد، وقد يكون حين يرد إلى الذهن مطلع قصيدة.

ب– كفعل، وهي مرحلة التلوين والتمكين في مصطلحات الصوفية، وهنا يشبّه صلاح السعي وراء العمل الفني بالرحلة،[31] بدلاً من تشبيهها بالصنعة.

ج– العودة لكي يبدأ المحاكمة النقدية.[32]

وتتبدى ثقافة صلاح الصوفية كذلك في أعماله الأخيرة استمرارًا وتطويرًا، ففي مقدمته لقصيدة "البحث عن وردة الصقيع"،[33] يستشهد بـ (موتو) أو تعليقة القصيدة بقول ابن عربي (1148–1075م)، وكأنه يريد أن يؤكد لنا منهجه هو في كتابة الشعر: "ولم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية والتنازلات الروحية والمناسبات العلوية جريًا على طريقتنا المثلى".

---

31 يقول عبد الصبور: "والواقع أن الصوفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة بالرحلة، وهم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سفرًا مضنيًا مليئًا بالمفاجآت والمخاوف في طريق موحش طويل، قد ينتهي بسالكه إلى النهاية السعيدة إن وفق الله وأراد.

يقول أحدهم: **انتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم، فإذا ظفروا بنفوسهم، فقد وصلوا** ". وتشير هذه الكلمة إلى غاية العمل الفني كما تشير إلى غاية التجربة الوجدانية، فليست غاية العمل الفني إلا الظفر بالنفس...". عبد الصبور، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ج 2، ص 24.

32 عبد الصبور، **حياتي في الشعر**، ص 5، وما بعدها.

33 عبد الصبور، **شجر الليل**، ص 22.

وفي قصيدة "ذكرى الدرويش عُبادة" الذي كان ظلا قلقًا مجنونًا، كان واختفى، نجد معالم الصوفي الحائر:

كان كثيرًا ما يحلم
حتى تصبح رؤياه أشباحًا مرتبكه
أو أشكالاً مشتبكه
.....
أو أصواتًا متداغمة لا تُفهم
أسأل أحيانًا
هل كان يرى ما لا نبصر
أم يعلم ما لا نعلم
أم كان يحس بأن خيول الزمن العاتي
خلف خطانا تتقدم؟! [34]

وقطعًا فهنا نلمح الفرق بين عبادة وبين الشيخ محيي الدين أول صوفي يبرز في شعر عبد الصبور؛ فالأول كان علامة الحيرة، بينما الثاني كان علامة الصفاء. وكان الحلاج رمزًا للتضحية من أجل العدل، بدأ رحلته بالكلمة، وأنهاها بالموت.

[34] ن. م، ص 102.

وبين ظلال الصفاء والحيرة تظل صوفية عبد الصبور صوفية إيجابية بناءة وملتزمة، صوفية تأتّت بعد معاناة وحزن، أو كما سبق وأن قلنا بعد تأمل. وهذه الصوفية كما تجلت في مسرحية

مأساة الحلاج قد أضفت بعدًا جديدًا على الصوفية، أو قل تفسيرًا جديدًا لمواقف وحالات ومقامات، فجعل الوجد متحركًا يقاوم الشر، وجعل البطل يُقبل على صلبه تضحية وبطولة وكأنه المسيح في العقيدة المسيحية، فلا يتراجع عن كلماته، وتبدأ حياته بالكلمة وتنتهي بالموت.

المراجع:

1. عبد الصبور، صلاح. **الناس في بلادي**. (ط2). القاهرة: دار المعرفة، 1962.
2. _____. **شجر الليل**. القاهرة: دار الوطن العربي، 1972.
3. _____. **ديوان صلاح عبد الصبور**. (جزءان). بيروت: دار العودة، 1977.
4. _____. **مأساة الحلاج**. بيروت: دار الآداب، 1969.
5. _____. **حياتي في الشعر**. بيروت: دار العودة، 1969.

المصادر:

1. خشبة، سامي. **شخصيات من أدب المقاومة**. بيروت: دار الآداب، 1970.

2. عباس، إحسان. **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**. الكويت: عالم المعرفة، 1978.
3. فاضل، جهاد. **قضايا الشعر الحديث**. بيروت: دار الشروق، 1984.
4. منصور، إبراهيم. **الشعر والتصوف**. القاهرة: دار الأمين، 1999.
5. مواسي، فاروق. **صلاح عبد الصبور شاعرًا مجددًا**. معهد التطبيق. جامعة حيفا، 1979.
6. عدد مجلة **الأفق** – (القدس) أكتوبر 1965

مواقع على الشبكة ذكرت لدى الاستشهاد بها:

1. http://www.islamic-sufism.com/article.php?id=1577
2. http://www.ziedan.com/research/tagalyat.asp

شعر المازني في مراوحته
بين التأثر بالشعر العربي القديم،
وبين التأثر بالشعر الرومنتي الإنجليزي

إبراهيم عبد القادر المازني (1890–1949) أحد الشعراء الثلاثة الذين عرفوا بأنهم أصحاب "مدرسة الديوان" – هذا الاتجاه الأدبي الذي نشأ في مصر في العقدين الأول والثاني من القرن الماضي. ويجمع هؤلاء الديوانيين الثلاثة نبذ التقليد ممثلاً– في رأيهم – بشعر أحمد شوقي (1868–1932) خاصة، كما تجمعهم الإفادة من الرومنتية الإنجليزية نقدًا وشعرًا.

تتوقف هذه الدراسة على شعر المازني نموذجًا، وكيف أنه كان وثيق الصلة بالشعر العربي القديم من جهة، والشعر الرومنتي الإنجليزي من جهة أخرى.[1]

* * *

كان المازني أسوة بشعراء عرب كثيرين وثيق الصلة بالتراث القديم، وانعكس ذلك سواء في الصور الشعرية المطروقة، من نحو:

فلما رأى برق المعانيَ خلّبا غدا يستجير الدمع ما كان جاريا[2]

أو في الجنوح إلى المغالاة نحو:

---

[1] هذه الدراسة تفيد كثيرًا من كتابي "**أشعار الديوانيين**"، وخاصة بين الصفحات 195–206.

[2] المازني 1961، ص 162

وما طاف الكـرى بالعين إلا ليفتحها على الكــرب العظام[3]

وغالبًا ما حافظ المازني على قواعد العروض، وخاصة فيما يتعلق بالمحافظة على القافية. ثم إنه عمد إلى إيضاح مشكل الألفاظ في أسفل الصفحة مجاريًا في ذلك شعراء سبقوه.

كما خاطب المفرد بلغة التثنية على غرار ما نجده في الشعر الجاهلي، نحو (قفا نبك) فيقول المازني:

خليليَّ مهـلاً بارك الله فيكما فما في سكون الليل مسلاة واجد[4]

والمازني هنا يخاطب خليلاً واحدًا، مع أن احتمال مخاطبة المثنى (أي عبد الرحمن شكري والعقاد) قائمًا.

وفي قصيدتيه "هيهات بابل من نجد" و"إلى صديق قديم"[5] يرجعنا المازني إلى شعر الهجاء والسخرية اللاذعة التي زخر بها الشعر أيام بني أمية.

ورغم أن المازني طرح موضوع "وحدة القصيدة" ذائدًا عنها،[6] إلا أننا نقع هنا وهناك على أبيات يؤلف الواحد منها فكرة مستقلة ووحدة معنى، واتبع بذلك ما ألفناه في الشعر القديم، نحو:

---

[3] ن. م، ص 39

[4] ن.م، ص 44

[5] ن.م، ص81، 59

[6] يقول المازني: "لا يتأتى (المعنى) إلا في قصيدة طويلة، وهذا يستوجب أن ينظر القارئ في القصيدة جملة لا بيتًا بيتًا"، المازني، **حصاد الهشيم**، ص 28.

للناس غايات وللمقدار غا يات تضل بتيهها الأفهام[7]

ثم إن مطالع بعض القصائد تذكرنا من ناحية مبنوية بنماذج معروفة في الشعر العربي القديم،[8] من نحو:

أناديك لو رد النداء رميم وأبكيك لو أجدى عليك سجيم[9]

بل إننا نجد ملامح هذا التأثير للشعر القديم في شعر المازني، ولنسق نماذج:

في قصيدة المازني "إلى صديق"[10] يقول المازني:

وقبيح أن تسحب الذيل مختا لاً وتمشي على رفات الصحاب

فهذا المضمون يجاري ما كان قد قاله المعري مبتدئًا بنفس اللفظة التي ابتدأ بها المازني:

وقبيح بنا وإن قدم العهـ ـد هوان الآباء والأجداد

خفّف الوطء ما أظن أديم الأ رض إلا من هذه الأجساد[11]

---

7 ن.م، ص 233

8 مثلاً: *أبكيك لو نفع الغليل بكائي أقول لو ذهب القال بدائي*
ديوان الشريف الرضي، ج1، ص 26

9 ن.م، ص 192.

10 ن.م، ص 89.

11 المعري، **سقط الزند**، ص 8.

ويبدو أن للشريف الرضي تأثيرًا لا ينكر في شعر المازني، ولنتنبه إلى الكلمات المؤكدة لهذا التماثل:

المازني:

وجهه كالربيع روضّه القطر وكفاه كالنسيم الواني[12]

الشريف:

خلق كالربيع روضّه القطر وصدر صاف من الأضغان[13]

ويقول المازني في نفس القصيدة:

يلحظ الأرض والسموات والناس بعين جنية الإنسان[14]

ويقول الشريف في قصيدته التي اقتبست منها قبلاً:

ينظر الدهر بعد يومك والناس بعين وحشية الإنسان[15]

وثمة أبيات في قصيدة المازني "ليلة وداع"[16] فيها تماس مع قصيدة الشريف الرضي التي مطلعها: لو صح أن البين يعشقه.[17]

---

[12] **ديوان المازني**، ص 121.

[13] **ديوان الشريف الرضي**، ج2، ص 460.

[14] **ديوان المازني**، ص 122.

[15] **ديوان الشريف الرضي**، ج2، 462.

[16] **ديوان المازني**، ص 54.

[17] **ديوان الشريف الرضي**، ج2، ص 54.

ولنقرأ:

المازني:

ودعته والليل يخفرنا والبدر يرمقني وأرمقه

الشريف (في بيتين مختلفين):

ودعته والبدر تحسبه .....

..... والبين يرمقني وأرمقه

فالتغيير حصل من "والبدر تحسبه" إلى " والليل يخفرنا".

ثم إن البيت الثاني في قصيدة المازني:

والماء يجري في تدفقه ويكاد ماء العين يسبقه

مستقى مرة أخرى من شطرين مختلفين من قصيدة الشريف نفسها:

..... **والماء** يرعد في جوانبه

..... **وتكاد** خيل **الدمع تسبقه**

ويتضح لنا أن هذا التحوير كان طفيفًا، وقد ورد للتقليل من حدة المطابقة للأصل، غير أن المازني في البيت الثالث يكاد يطابق بيتًا آخر من ناحية المبنى ورد في شعر الشريف، بينما تبدو لنا بعض الألفاظ مشتركة هنا وهناك:

المازني:

والدّل ينهاه تمنعه والحب يأمره ترفقه

الشريف:

الجود ينهاه ويأمره والدهر يرجوه ويفرقه

وقد توقفت نعمت فؤاد لمامًا على بعض ما أوردتُه هنا من اقتباسات،[18] كما توقفت على قصيدة "مناجاة الهاجر" للمازني،[19] حيث ذهبت إلى هناك صورًا شعرية مرتبطة بالبحر والصحراء، بل وجدت ثمة تأثرًا بقصيدة ذي الرمة (ت. 735م) في قصيدته:

أأنت ترسمت من خرقاء منزلة ماء الصبابة في عينيك مسجوم[20]

وهذا الرأي لا يقف أمام المحك للسببين التاليين:

1. إن قصيدة ذي الرمة ليس فيها وصفًا للبحر، وإذا كان هناك وصف للصحراء فإنني لا أرى أدنى علاقة مع قصيدة المازني المذكورة.
2. إن مبنى قصيدة ذي الرمة فيه تعقيد ومبالغات، ولا أرى إطلاقًا أن المازني حاول أن ينهج نهجه.

ومع ذلك فلا إنكار أن المازني استقى من معين الشعر العربي الكلاسيكي، وتجلّى ذلك في أبيات متفرقة، كما تجلى في قصيدته "الخمر والحب"،[21] حيث نلحظ أصداء شعر أبي نواس ولغته، وما استوحى به شعره من خمريات وغزليات.

---

18 نعمت فؤاد، **أدب المازني**، ص 139.

19 **ديوان المازني**، ص 97.

20 في **ديوان ذي الرمة**، ص 651 ورد البيت: أعن بدلاً من (أأنت)، من عينيك بدلاً من (في عينيك).

21 **ديوان المازني**، ص 91.

التأثير الغربي على شعر المازني:

اعترف المازني بأنه تأثر مباشرة من الأدب الغربي،[22] والحق أن هذا التأثير كان بالغًا إلى درجة أن المازني اتُّهم بالسرقة الأدبية عن أدباء غربيين. فكان رد المازني أن هذا دليل "على سعة الاطلاع وسرعة النسيان"[23]– بمعنى آخر: أنه لا يميز بين حدود المادة التي يحفظها وبين حدود المادة التي يَبدعها، وذلك بسبب اطلاعه الواسع على الثقافة الغربية، وبسبب نسيانه،[24] أما السرقة فهو "يبرأ إلى الله من تعمد أخذها والإغارة عليها".

ولكن المازني أسوة بالعقاد وشكري – زميليه، – نظر إلى ثقافة الغرب بعين التقدير والإعجاب، ورأى أن ثقافة المصريين – عامة– لا تتواصل والنهضة القوية الجارفة– هذه النهضة التي تعفي على القديم، وتفتح أبواب الفكر على الثقافة الإنسانية الجديدة، وخاصة حضارة الغرب.[25]

فالمازني وشكري كانا زميلين على مقاعد الدراسة في دار المعلمين الخديوية في القاهرة، وفيها علّم الأستاذ (دليني) الذي كان مختصًا بالأدب الإنجليزي، وها هو

---

22 انظر مثلا – المازني، **سبيل الحياة**، ص 66. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة – د.ت.

23 **ديوان المازني**، ص 120.

24 من الجدير ذكره أن موضوع "النسيان" باعتباره ذريعة يَحتج بها من "أخذ" أو "سرق" وارد في التراث الأدبي القديم، فقد ذكر "النسيان" سببًا مبررًا من أسباب السرقة الأدبية لدى النقاد العرب القدامى، فيقول ابن رشيق: "..... وإما نسيانًا يمر الشعر بمسمعي الشاعر كغيره، فيدور في رأسه أو يأتي عليه الزمان الطويل فينسى أنه سمعه" (ابن رشيق، **العمدة**، ص 42).

25 المازني، **حصاد الهشيم**، ص 48–50.

المازني يعترف بأثر أساتذته ومنهم دليني: "إن أساتذتنا في اللغة الإنجليزية وآدابها كانوا رجالاً أكفاء فأحسنوا توجيهنا وتشجيعنا".[26]

ويذكر لنا العقاد كذلك أن هذا الأستاذ (دليني) هو الذي وجه المازني وشكري إلى مجموعة بلجريف[27] (Palgrave). وفي الحق أن أسماء بعض قصائد المازني تتماثل مع أسماء قصائد وردت في مجموعة بلجريف، نحو:

"نهر الحياة"[28] و"The river life" للشاعر كامبل.[29]

"فلسفة المحب"[30] و"love's philosophy" للشاعر شلي.[31]

بالإضافة إلى قصائد أخرى كثيرة عنوانها من الطبيعة: "البحر"، "الليل"، "الخريف"،... الخ.

كما أننا نقع على أسماء قصائد تذكرنا بأسماء قصائد معروفة في الشعر الأوروبي، نحو "زهرة الشر"[32] التي تعيدنا إلى اسم كتاب بودلير (1821- 1868): *Les Fleurs Du Mal*.

---

26 صحيفة **أخبار اليوم** – القاهرة عدد 25 أكتوبر 1947.

27 العقاد، **ديوان العقاد**، ص852، وكان بلجريف (palgrave) محاضرًا في أكسفورد، وقد استعارته الحكومة المصرية آنذاك ليكون مفتشًا على التعليم في مصر (خفاجة، **العقاد وقضية الشعر**، ص 52).

28 **ديوان المازني**، ص 124.

29 Palgrave , p. 252.

30 **ديوان المازني**، ص 140.

31 Palgrave , p. 155.

32 **ديوان المازني**، ص 170.

وقد أدخل المازني في قصائده مقطوعات مترجمة عن الانجليزية، مما دفع شكري للهجوم على المازني، ومن ثم لإثارة زوبعة نقدية تركت أثرًا كبيرًا[33] على الساحة الأدبية.

لكن المازني اعترف في رده على ما كشفه شكري– أن قصيدتَـي "فتى في سياق الموت" و "قبر الشعراء"[34] هما "مأخوذتان"، وأشار إلى أن السرقة لم تكن مقصودة، فهو لم يتعمد أخذها والإغارة عليها، وهو سريع النسيان، ثم لو حذفت هذه المادة المسروقة "لما أنقص ذلك من قيمة شعرنا، فإن في ديواننا الأول نحو ألف بيت، وليس ما أخذ علينا خيرها".[35]

ثم يعترف المازني:

> فلم نعثر على شيء يجـوز مـن أجلـه اتهامنـا بالـسرقة إلا أبيـات مـن "رقية حسناء" وهي لشيلي، والجزء الأخير من قصيدة "أماني وشـكر"

---

[33] القصائد الأربع التي أتهم شكري فيها المازني بأنها منـتحلة هي:
أ– "الشاعر المحتضر"، من شلي في قصيدته "Adonias".
ب– "قبر الشعر" من هاينه (Heine)؛
ج– "فتى في سياق الموت" من هود Hood؛
د– "الراعي المعبود" من لويل (Lowel).
ولم يذكر شكري أسماء القصائد للشعراء الثلاثة الأخيرين، لكن المازني وهو يذود عن نفسه تطرق إلى قصائد أخرى مبرئًا نفسه من سرقتها، ويبدو لي أن هناك من اتهمه بها من النقاد الآخرين.

[34] **ديوان المازني**، ص 34، 71.

[35] ن. م، ص 120.

وهو لبيرنز، وأول هذا الجزء "يا ليت حبي وردة.[36]

أما قصيدتا "لراعي المعبود"[37] و"الوردة الرسول" فقد وضع علامة (*) أمام كل بيت ليس له.

ولم يعمد المازني إطلاقًا إلى ترجمة القصائد– التي أخذت منها هذه الأبيات–كاملة، فالأبيات التي ترجمها أدخلها في قصائده في سياقات متباينة ومختلفة عما كانت عليه هذه الأبيات في أصلها.

ويبدو لي أن ترجمات المازني لم تكن دقيقة، رغم أن زميله العقاد قد شهد له بأنه مترجم متميز، فيقول: "بل يأتي بالمقالة المترجمة أو القصيدة المترجمة في طبقة التأليف أو أعلى أو أبلغ".[38]

وسننظر الآن في قصيدتين ترجمهما المازني وفي مدى المطابقة عن الأصل:

فتى في سياق الموت[39]

تعد أنفاسه وتحسبها والليل في الظلام يلتظم
إذا خروج الحياة أجهده تساقطت عن جبينه الديم

---

[36] **ديوان المازني**، ص 40، 46.

[37] ن.م، ص 121، 123.

[38] العقاد، **حياة قلم**، ص 187.

[39] **ديوان المازني**، ص 34.

صدر كصدر الخضم مضطرب جحافل الموت فيه تزدحم
إن قام ملنا له بسمعنا أو نام خفت بوطئنا القدم
يرتاع من طول نومه الأمل ويشتكيه الرخاء والسأم
كأنما الخوف من تردده خيل لها من رجائنا لجم
خلناه قد مات وهو في سنة ونائم الجفن وهو مختزم
قد قلصت ثغره ميتتُه كأنه للحمام يبتسم

* * *

The Death- bed [40]

By: Thomas Hood (1798 – 1845)

We watch'd breathing thro' the night,
Her breathing soft and low,
As in her breast the wave of life
Kept hearing to and fro

But when the morn came dim and sad
And chill with early showers,
Her quiet eyelids closed- she had
Another morn than ours.

---

[40] .Palgrave , p. 194

وهذه القصيدة بالإنجليزية تصف امرأة على شفا الموت، تصف حالتها بانسيابية وبساطة، تراقب أنفاسها، فيشركنا الشاعر في التجربة الوجدانية حتى لحظات تسليم روحها وصولاً إلى "صباح آخر".

لكن المازني لم يستطع أن ينقل لنا مركز الثقل الذي اعتمدت عليه قصيدة (هود) في الأصل، وحتى الترجمة كانت بعيدة، وأستطيع أن أجزم أنه تأثر بها أكثر من كونه قد "ترجمها" (كما ذكر المازني في ملاحظاته أعلاه).

فالشاعر العربي يصف شابًا يحتضر، وبدلاً من الحزن على وجه الصباح = "the morn came dim and sad" بعد ما جرى مع المرأة فإننا رأينا فتى المازني "كأنه للحمام يبتسم"، ومثل هذا التغيير أو التحوير لا يدعنا نتقبل دعوة العقاد فيما يتعلق بدقة ترجمات المازني وتميزه.

ثم إن لغة الشعر في القصيدة الإنجليزية لغة انسيابية، وليس فيها استعارات مركبة (mixed metaphor)، بينما يستخدم المازني لغة كلاسية فخمة الألفاظ، وهو يتكئ على استعارات كثيرة وكنايات تشبيهات، ففي البيت الثالث يصف صدر الفتى كصدر الخضم، أما جحافل الموت فتزدحم..... وقس على ذلك.

ونحن نلمس في قصيدة المازني وفي مترجماته الأخرى عن الإنجليزية تأثير الشعر العربي القديم، ونلحظ مثل هذا التأثير بما عرض لنا في القصيدة في عجز البيت السادس: "خيل لها من رجائنا لجم" – وهذا ما يذكرنا بصيغة المتنبي: "فرسان

بُلــق تخونها اللجم".[41]

أما القصيدة الثانية التي أشار المازني إلى كونها مترجمة فهي بعنوان (لشاكسبير)،[42] ولم يشر المازني أين وردت القصيدة الإنجليزية التي ترجمها، وإليك النصين:

لشاكسبير

أبعدوا عني الشفاه اللواتي كن يطفئن في أوار الصادي
أغمضوا دوني الجفون اللواتي هن فجر يضل صبح العباد
واستردوا إن استطعتم مردًا لثماتي من الخدود النوادي
كن للحب خاتمًا وأراها عبثًا ما طبعن في الأجياد

وبعد استقصاء أشعار شكسبير تبين لي أن القصيدة الأصل هي:

Madrigal [43]

Take, O take those lips away
That so sweetly were forsworn
And those eyes, the break of day
Lights that do mislead the morn,
But my kisses bring again-
Bring again

---

41 **ديوان المتنبي**، ص 95.

42 **ديوان المازني**، ص 125.

43 Palgrave , p. 20.

Seals of love, but seal'd in vain
but seal'd in vain!

ويلاحظ القارئ – ولا شك – أن القصيدة في العربية لا تحتوي على تكرار من شأنه أن يؤكد عنصر الألم ويهز المشاعر، كما هو الحال في الأصل الإنجليزي، حيث ورد تكرار "bring again"، "seal'd" وفي بداية القصيدة "Take O take" ثم أن التعبير (Forsworn) لم يترجم إلى العربية بصورة مقنعة، عدا عن أن المضمون بالعربية اكتسب دلالات وإضافات جديدة لم ترد في الأصل، نحو:

"يطفئن من أوار الصادي"، "يضل صبح العباد"، "طبعن في الأجياد".

وأكتفي بهاتين القصيدتين للتدليل على الإضافات التي يعمد إليها المازني في الترجمة، وإلى عدم دقتها.

وقد لاحظت كذلك أن قصيدة "نهر الحياة"[44] – وبالرغم من عنوانها المأخوذ عن كامبل – فإنها كانت ترجمة لإحدى قصائد الشاعر مورس (Morris ––1834 1896).[45]

---

44 **ديوان المازني**، ص 124.

45 يشير المازني إلى كون القصيدة مترجمة عن (النهر المتعب) لموريس، وعند مراجعة أعمال مورس الشعرية، وقعت على قصيدة طويلة له بعنوان "The wall and river"، ومع هذا فلم أعثر على أية وجه شبه بين القصيدتين، وإذا كان المازني قد أغفل ذكر اسم القصيدة وعجزتُ عن تحديدها فإنني عجزت – كذلك– عن تحديد المادة التي قال إنها (من **الفردوس المفقود** لملتن) وذلك في أثناء تقديمه لقصيدة (حواء والمرآة) (**ديوان المازني**، ص 126)، بل إني لا أستطيع –بدءًا– أن أتيقن من كون القصيدة مترجمة، وذلك بسبب عدم تحديد مكان النص الأصلي للمتن كما ذكرت.

غير أن قصيدة "من عمر الخيام"[46] كانت ترجمة عن النص الإنجليزي الذي قام به فتزجرالد (1883–1809)، ومن خلال معاينة لما قدمه المازني فإنني أركن إلى قبول رأي العقاد فيما يتعلق بصحة الترجمة وأنه "أوشك أن يلتزم فيها الترتيب وفواصل السطور".[47]

وفيما عدا هذه القصيدة فإنني لا أرى أن المازني كان أمينًا على الأصل أو أن ترجمته صحيحة ودقيقة للغاية.

أصداء من الشعر الإنجليزي:

عمد المازني– وبجرأة — إلى استعارة تعابير ومضامين وقوالب لفظية عن الإنجليزية، وقد نشرها أحيانًا موقعه باسمه، ووضع نجمة على يمين بيت الشعر أحيانًا أخرى للدلالة أنها ليست من وضعه.

ففي قصيدة " الغزال الأعمى"[48] يشير لنا الشاعر في أسفل الصفحة:

".... لا أذكر من أين أخذت فكرة الغزال الأعمى، والأغلب أنها ليست لأحد من الشعراء الكبار " –وهذه الفكرة مفادها أن الحياة ليست بذات قيمة، وأنها ضياع وهباء....ويتردد مثل هذه الفكرة في شعر الشعراء الرومانتكيين الإنجليز، ولنأخذ مثًلا من شلي في قصيدته:

---

46 **ديوان المازني**، ص 127.

47 **ديوان العقاد**، ج 1، ص 864.

48 **ديوان المازني**، ص 203.

"A lament"

OH world! O life! O time!

.....

When will return the glory of your prime

No more- Oh, never more![49]

وفي قصيدة أخرى يصف المازني البحر:[50]

كـم قـد أقل عبابه سفنًا وأجن من غـرقي وكـسر

ورمـــى بـكلٍ غير متئد فـي قـعر بـحر هائل القعر

وهذا الوصف يذكرنا بقصيدة بيرون [51] **"To the ocean"**:

Roll on thou deep and dark, blue ocean roll!

Ten thousands fleets sweep over thee in vain

Man marks the earth with ruin- his control

Stops with the shore, upon the watery plain

.....

He sinks into the depth with the bubbling groan

Without a grave unknelled, un coffined and unknown"

---

[49] Palgrave , p. 253.

[50] **ديوان المازني**، ص 124.

[51] Byron, *The Poetical Works*, p. 251.

وقد لاحظنا أن بيرون طور الصورة الشعرية، وأظهر قوة هذا البحر وضياع الإنسان، بينما توقف المازني على هذه السفن التي آل بها الضياع وقفة غير متأنية.

ويكتب المازني عن "الشاعر المحتضر":[52]

وما كان إلا كالسحابة أفردت وقام بها الرعد المجلجل ناعيًا
وما كان إلا موجة قد تحطمت على ساحل للعيش كم بات راغيًا
وما غاله موت ولا هاضه كرى ولكن غدا من حلم ذا العيش صاحيا

.....

فقوموا اسمعوا في هزمه الرعد صوته وفي سجعه الغريد ما بات شاديا
وردد أنفاسًا تـرددن برهـة وحشرجن حتى راح ما كان جائيا

.....

وقل يا عيون الزهر غضي وأطرقي قضى عاشق أجلى العيون الروانيا
لقد كان في روض الجمال خميلة سقتها دموع الحب لا الطلّ ساريا

---

[52] ديوان المازني، ص 163.

وفي هذه القصيدة يمكن ملاحظة أصداء شعرية من قصيدة شلي– "Adonias"،[53] وذلك في المقطوعة رقم (42)، حيث يقول شلي:

He is made one of nature there is heard
His voice in all her music, from the moan
Of thunder to the song of nights sweet bird"

غير أن قصيدة المازني عكست حالة اليأس والمعاناة الذاتية، بينما كانت قصيدة شلي رثاء لصديقه الشاعر كيتس، وقد وظف الأسطورة لغرضه: أورانيا – إلهة يونانية يجعلها الشاعر أما لأدونيس. ويطلب الشاعر من الطبيعة أن تتوقف من غير نأمة حزنًا على وفاة كيتس هذا الذي نفخ في الطبيعة روح الحياة (المقطوعات 1، 2، 3، 18، 19)، والبيتان الأخيران اللذان سقتهما–أعلاه–من شعر المازني فيهما تجسيد الطبيعة في الشاعر.

أما قصيدة "النساجون الثلاثة"[54] – التي لم يتضح لي معنى محدد لعنوانها – فأصداؤها تجاري قصيدة كيتس "Ode on Indolence"[55] حيث نرى فيها ثلاثة عوامل تؤثر على حياة الإنسان:

The first was a fair maid, and Love her name;
The second was Ambition, pale of cheek,

---

53 Shelley, *The Poetical Works*, p. 397.

54 **ديوان المازني**، ص 233.

55 Palgrave, p. 275.

And ever watchful with fatigue'd eye;
The last, whom I love more, the more of blame
Is heap'd upon her, maiden most unmeek,-
I Knew to be demon poesy"

وعلى ذلك فيبدو لي أن النساجين الثلاثة (عنوان قصيدة المازني) هم: الحب والطموح وشيطان شعره، وهؤلاء هم الذين عناهم كيتس في قصيدته.

ولا استطيع أن أحدد مدى التماثل بين أبيات المازني في قصيدته "أماني وذكر"[56] وبين قصيدة سوينبرن– Swinburne)، [57] ولنقرأ لكل:

يا ليت حبي وردة	***تـروق حسنًا من نظر***
يومض فيها طلّها	***مبتسمًا إلـى الـغدر***
تفاوح الـغيث كما	***فاوح شعري من سحر***
وليتنـي حـمامـة	***أصدح في ضوء القمر***

سوينبرن:

If love were what the rose is
And I were like the leaf
Our lives would grow together

In sad or singing weather....

---

[56] ديوان المازني، ص 41.

[57] Palgrave , p. 396.

لكني ألحظ هذا التحليق المشترك بين البيت الأول لدى كليهما، بل إن طبيعة الخيال ومبنى النص لديهما متقاربان.

وتوضح لنا نعمت فؤاد مدى التماثل بين بيت شعر للمازني:

غشى الأرض في شباب الزمان رائع الحسن من بني الإنسان[58]

وبين مقطوعة الشاعر لويل – Lowel :

There came to earth in prime of time

A youth….[59]

وقصيدة "رقية حسناء"[60] التي اتُّهم المازني بسرقتها من شلي، ثم اعترف المازني – فيما بعد – أنه "أخذ" منها بعض الأبيات لا تنقل – في رأيي – رسالة قصيدة شلي التي أقدّر أن عنوانها هو: "The magnetic to her patient".[61]

فالقصيدة العربية ذات إشارة توضيحية عن (فتاتنا الوهمية) التي تصورت حبيبها بجانبها وقد خبله الحب... فأحبت أن ترجع إليه نفسه وتذهب عند بُرَحاء الصدر فَرَقَـتْه بهذه الرُّقية. والفتاة في القصيدة تصف أفعالها وقلقها حتى يعود إلى نضارته.

---

58 البيت من البحر الخفيف، ويصح البيت وزنًا إذ قال: وغشى....، ويستبعد أن يتعمد الشاعر الخَرْم.

59 انظر نماذج أخرى: نعمت فؤاد، **أدب المازني**، ص 140.

60 **ديوان المازني**، ص 46.

61 Shelley , p. 531.

أما القصيدة الإنجليزية فلم تعالج أصلاً قصة حب، وإنما هي مونولوج يتصل بديالوج ختامي:

The spell is done. How feel you now
Better – quiet well Replied
The sleeper. What would do
You good, When suffering and awake?

What cure your sid?"

فشخصية المرأة الراقية شخصية ثانوية في قصيدة المازني، أما الشخصية المحورية فهي المرأة العاشقة الولهى، بينما الراقية في قصيدة شلي تعاود الظهور بأقوالها الوديعة التي تنطقها ببطء:

Sleep, sleep on forget thy pain
My hand is on thy brow
My spirit thy brain
……..
And from my fingers flow

The powers of life"

والقصيدة الإنجليزية حاشدة بالخطابية الأسيانة المفعمة بالألم، وخاصة ما تناشد الفتاة فيه الفتى بأن ينساها:

And forget me for I can ever by thine

وكذلك نستطيع أن نجد في قصيدة المازني وجوهًا أخرى مشتركة مع قصيدة شلي:

المازني:

ونسيم لنا يهب على النفس بعرف الريحان والأقحوان

وضياء يشع في ساحة الصدر فيجلو مخيم الادجـان

ويرد الشاب حتى كأن المرء يختال في شباب ثـــان

شلي:

Its odour calms thy brain

Its light within thy gloomy breast

Spread like a second youth again

فالتعابير المؤكدة تتماثل في النصين إلى حد بعيد، ومع ذلك فلا أعمد إلى اتهامه بالسرقة الأدبية، وذلك بسبب أن جُماع القصد في قصيدته لم يتجه إلى الانتحال، ولكني لا أنكر أن ثمة أصداء من الشعر الإنجليزي قد أثرت على شعر المازني، فساهمت بذلك في تقديم صورة جديدة للشعر العربي الحديث.

* * *

تبين لنا مما سبق مدى هذا التمازج بين أصداء الشعر العربي القديم وبين ملامح بارزة في الشعر الرومنتي الإنجليزي، حيث بدا ذلك في بنية أشعار المازني، فتمثل لنا هذا التراوح الذي عمد إليه شاعر من الشعراء الديوانيين، وذلك في نطاق التجديد الذي

انطلق فيه الثلاثة — نقدًا وشعرًا –، فكان هذا التمازج إشارة على مدى ثقافة متواصلة، وعلى بوادر التجديد في الشعر العربي المعاصر، وعلى هذه اللغة الشعرية التي تميز بها الشاعر الديوانيّ.

المصادر

1. ابن رشيق. **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ج1. القاهرة: المطبعة التجارية، 1934.
2. خفاجة، محمد. "بناء القصيدة عند العقاد"، **العقاد وقضية الشعر**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.
3. الشريف الرضي. **ديوان الشريف الرضي**، (جزءان). بيروت: دار صادر، د.ت.
4. العقاد، عباس. **ديوان العقاد** (مجلدان). بيروت: منشورات المكتبة العصرية، د. ت.
5. العقاد، عباس. **حياة قلم**. القاهرة: مكتبة غريب، د.ت.
6. المازني، إبراهيم. **ديوان المازني** (ثلاثة أجزاء). القاهرة: المجلس ألأعلى للآداب والفنون الاجتماعية، 1961.
7. المازني، إبراهيم. **حصاد الهشيم**. القاهرة: مطبعة الشعب، ط3، 1969.

8. _____. **سبيل الحياة**. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، د.ت.

9. المتنبي. **ديوان المتنبي**. بيروت: دار صادر، 1958.

10. المعري، أبو العلاء. **سقط الزند**. حيفا: نادي كتاب الشهر، د. ت.

11. مواسي، فاروق. **أشعار الديوانيين**. الناصرة: دائرة الثقافة العربية، 1995.

12. فؤاد، نعمت. **أدب المازني**. القاهرة: مؤسسة الخانجي، 1961.

13. ذو الرمة. **ديوان ذي الرمة**. دمشق: المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، ط 2، 1964.

14. Byron. G. *The Poetical Works Of Lord Byron*. Oxford University, London, 1966.

15. Palgrave. F. *The Golden Treasury* (revised & enlarged by Oscar Williams), New American Library , U.S.A., 1961. (The first Edition: 1864).

16. Shelley. *The Poetical Works*. London: World Lock & Co, Warwick House, N.D.

الصحف:

أخبار اليوم، القاهرة – عدد 25 أكتوبر 1947.

حب الأب لطفله

قراءة تحليلية لقصيدة السياب "مرحى غيلان"

يظل الحب امتلاكًا واستمرارًا للذات — بصورة أو بأخرى – مهما حاول بعض العاشقين أن يجعل منه تفانيًا، أو ذوبانًا، أو إنكارًا للذات في سبيل الآخر.

وإذا كان الحب عاطفة، فإنه — من نافلة القول – لا يقتصر على الشهوة الجنسية. وسنجد نماذج وصورًا من الحب لفيض من العناوين التي يتجه إليها السهم، فهذا يحب الوطن، وذاك يحب معتقده وإيمانه، وهذا حبه صوفي..هذا يحب هوايته، وذاك يحب ذويه.....

غير أن حب الأهل والتعبير عن العاطفة نحوهم، وعلى الأخص حب الأب لابنه، قد ورد في الشعر العربي، في أبيات متناثرة هنا وهناك، وبمعان محدودة، أو مباشرة.

أما قصيدة بدر شاكر السياب "مرحى غيلان" – التي سأدرسها – فهي قصيدة مميزة في الشعر العربي، لأنها:

أولاً تعبير ذاتي عن مشاعر أب وهو يرهف السمع إلى صوت طفله يردد "بابا...بابا..."

ثانيًا: لأن الشاعر رأى في ابنه استمرارًا لمسيرة حياته، فكان للمترددَيـْن Motifs — **الدم والماء** — سريان في جسم القصيدة، بقدر ما هما جريان في نفَس الشاعر.

ثالثًا: لأن الشاعر جند الطبيعة والأسطورة والأثر الديني، ومزجها في تداعيات وتناصات متباينة، حتى يصل إلى حقيقة سعادته بابنه، وإلى أن العالم يحفل بوجوده، بل بوجود الشاعر، وبالتالي وجود الوطن حيًا فيه.

رابعًا: لأن الشاعر عاد في قصيدته ليتحدث عن الماضي قبل ولادة ابنه، فإذا "الأرض قفص من الدم والأظافر والحديد"، فاسترسل في وصف الشر الذي طغى على حياته، من خلال التعبير عن رفضه له وكراهيته لواقع ممض مرفوض، حتى إذا هلت عليه لفظة " بابا " خاطبها:

من أي شمس جاء دفئك؟ أي نجم في السماء؟

ينسل للقفص الحديد، فيورق الغد في دمائي

ولما أن كان مضمون النص يلتحم مع المبنى، فقد توقفت الدراسة على لغة القصيدة، وقرأت النص قراءة تحليلية متأنية، متوقفة على الموسيقية في الأداء، وعلى استخدام الأسطورة في القصيدة، وعلى تأثر الشاعر بالأدب الإنجليزي. كما أبانت أساليب شكلية عمد إليها الشاعر ووظيفتها في النص.

ولا شك أن النقد إذا تناول شاعرًا كُتِب عنه الكثير فإنه لا بد إلا أن يحمل شحنات فكرية جديدة، وآراء غير مسبوقة، ومبررًا للبحث، وهذا هو ما تطمح إليه الدراسة من خلال قراءة مستجدة.

1. حب الأب لطفله في الشعر العربي: (نظرة عامة):

قليلة هي القصائد العربية القديمة – تلك التي تناولت جزئية تصف المشاعر وصدق

العاطفة نحو أحد أفراد العائلة – كالأب أو الابن أو الزوج أو الأخ.... إلخ، وذلك في تقص وتلوين وتركز. ومن هذه القلة اليسيرة نجد هنا أو هناك بعض أبيات الرثاء،[1] أو العتاب،[2] أو تلك الأبيات التي تشرح عن الأبناء عامة، ومدى المعاناة التي يعانيها الآباء، وذلك حتى يحافظوا على تربية فلذات أكبادهم – التي تمشي على الأرض –.[3]

وإذا كانت فرحة الأب بطفله وبولادته حدثًا هامًا في العائلة فليس من الطبيعي ألا نجد أثر ذلك في الشعر العربي، بصورة أبيات متساوقة تعبر عن مثل هذا الحب الذي يكنه الأب لطفله أو طفلته.

غير أن الشعر المعاصر تنبه هنا وهناك إلى هذه الجزئية، فكان أن وصف أحمد شوقي (ت. 1932) ابنته أمينة في عيد ميلادها في قصيدة مطلعها:[4]

---

[1] انظر من نماذج ذلك ما ورد في كتاب مخيمر صالح، **رثاء الأبناء في الشعر العربي**، وكتاب عبد المعين ملوحي، **مراثي الآباء والأمهات للبنين والبنات**، وكتاب عمر الأسعد، **ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي**.

[2] من النماذج المعروفة قصيدة أمية بن أبي الصلت في خطاب ابنه: غذوتك مولودًا وعلتك يافعًا.....، انظر **ديوان أمية بن أبي الصلت**، ص 45.

[3] مثلاً قصيدة حطان بن المعلى: أنزلني الدهر على حكمه....انظر: أبي تمام، **الحماسة** ج1، ص 108.

[4] أحمد شوقي، **الشوقيات**. المجلد الثاني، ج4، ص 76. وكان شوقي قد كتب لها مقطوعة في عيد ميلادها الأول من أبرز أبياتها: **كم خفق القلب لها عند البكا والضحك** (ص 75)، وكتب عنها وعن كلبها في قصيدته "الأنانية" (ص 77). غير أن شوقي لم يكتب عن طفولة ولده علي إلا مقطوعات، منها ما يسخر فيها حتى من نفسه، نحو: **صار شوقي أبا علي**... (ص 74)، فيعود في المقطوعة الثالثة ليقول له: **فيا علي لا تلمني / فما احتقارك قصدي / وأنت مني كروحي / وأنت من أنت عندي**.....

أمينة يا بنتيَ الغاليـــه أهنيك بالسنة الثانيـــه

وبعد أن يدعو لها أبوها — الشاعر – بالعقل والعافية، لا ينسى أن يذكّرها بالصعاب التي جابهته خلال السنة المنصرمة بسببها، فيصف هذه العلاقة الأبوية الحميمة نحوها:

وكم قد مرضتِ فأسقمتـِه وقمتِ فكنتِ له شافيـــه

ويضحك إن جئتِه تضحكين ويبكي إذا جئتِه باكيـــه

ويصف الشاعر المصري محمود غنيم (ت. 1972) الجو العائلي السعيد، فهو ينسى متاعبه لدى احتضانه ولديه، ويرى في ابنيه الغذاء والماء وكل الهناء، وما أرقَّ هذه المناجاة في دعوة الواحد منهما للآخر في ختام القصيدة. يصف الشاعر في قصيدته "أب"[5] الحالة والجو، ويصف مشاعره كما هي، دون اللجوء إلى المجازات وأساليب البلاغية القديمة:

وأطيبُ ساع الحياة لديّـا عشيةَ أخلـــو إلى ولديـا
متى ألج الباب يهتف باسمي الفطيم، ويحبو الرضيع إليا
فأجلس هذا إلى جانبي وأجلس ذاك على ركبتيـــا
.....
وما حاجتي لغـــذاء وماء بحسبيَ طفـلاي زادًا وريـا
وأيةُ نـجـوى لنجـــوايَ طـفـلـــي يقـــول "أبي"، فأقـــول "بنيـا!"

[5] نقلاً عن سامي مزيغيت (إعداد)، **سنابل من حقول الأدب** (الصف السادس)، ص 87.

ويبدو أن الشعراء اللبنانيين، وخاصة المهجريين أولَوا هذه الناحية اهتمامًا شعريًا أكثر، واختاروا أجواء حلقوا فيها بلغة المجاز، فيقول ميشيل أبو شهلا (ت. 1956) في قصيدته "ولدي":[6]

ولدي ما أحيلاه ولدْ ناعمَ الخدينْ
قمري الوجه عطري الجسد أزرق العينين
حسنه باللطف والأنس اتحد وهو في الشهرين
إنه والملك السامي أحد

عشت يا طفلي طويلاً أنت لي في دجى الهم ضياء
أنت تملا بالأماني منزلي وبأسباب الهناء
أنت في كل صباح بلبلي ونديمي في المساء
أنت زيت في سراجي المشعل

فالشاعر قدم صورة وصفية يحسها في لقطات انتزعها من واقعه، فطفله هو ضياء يملأ حياته، وهو الليل والنديم، وهو زيت السراج. إنه يضفي كذلك معاني عميقة يستشعرها، فحسنه باللطف والأنس اتحد. ويرى الشاعر أن الطفل – وهو في الشهرين من عمره – ملاك، فهكذا هو في عين الأب المحب: "إنه والملك السامي أحد".

---

[6] نقلاً عن سامي مزيغيت (إعداد)، **سنابل من حقول الأدب** (الصف الخامس)، ص 68.

ويخاطب الشاعر المهجري جورج كعدي (1911 – ؟) ولده – فاروق – معبرًا عن فرحه بولادته:

أطلقي أيتها النفس الجناحا واملئي الدنيا غناء وصداحا [7]

يصف الأب حاله بعد ولادة ابنه، فهو في عيد زاهر، والدجى أضحى صباحًا، وانتشى الروض، وغنت الأطيار، وعلى الجدول رفت البهجة. وإذا كان فيما قبل يدعى "شاعر الآلام" – كما يشير في قصيدته – فها هو اليوم تغمره السعادة والرضا:

وأراني صرت أشدو جذلاً عندما قد ملأ البيت صياحا

إذ على وعوعة الطفل صحا من مآسيه فؤادي واستراحا

أما الشاعر اللبناني نقولا بسترس[8] فتبدأ قصيدته "ابني" بخطابه له المكرر في ثلاثة نداءات هي تواصل وعاطفة، كما يختمه بثلاثة نداءات أخرى تجمل هذا الحب الأبوي العميق:

ابني أيا حلْمي ويا نشوتي يا موقظَ الرقة في مقلتي

---

[7] إميل ناصيف (إعداد)، **أروع ما قيل في الأطفال والأولاد**، ص 85. يرى الشاعر مشاركة الكون كله فرحته بابنه، ولكن بصورة مختزلة:

فأرى الكون جميلاً باسمًا / بعد إذ كان بعينيّ كلاحا

وسنلاحظ – أدناه – أن السياب سيقف على مثل هذه الصورة المختزلة بتوسع.

[8] ناشط سياسي في فترة الانتداب الفرنسي في لبنان، وكان من المعارضة. والقصيدة وردت في: إميل ناصيف (إعداد)، **أروع ما قيل في الأطفال والأولاد**، ص 106، ويذكر ناصيف في حاشية الصفحة أنه لم يقع على أية ترجمة للشاعر.

تلونُ الدنيا وتلقي على ألوانــها ظلاً من البهجــة

.....

أهواك ترتمي على ساعدي وفي الجفون رعشة النعسة

أقص قِصة فتصغي ولا تلبـث أن تغفو على قصتي

يا نقرة الزهو على أرغني يا رنة الهناء في نغــمتي

يا غفــوة الماضــي على حــاضـري ويقـظـة الآتــي علـى غـفـوتــي

ومثل هذه الصور تنقل لنا مشاعر الأب في نشوته وحلمه، وفي جمال الدنيا وبهائها من حوله، فالطفل هو المطرب في زهو، وهو سبب هناءة أبيه وأمله، ونهاية معاناته. ونرى هذا التواصل الفعلي كذلك وهو يتجلى بارتماء الطفل على ساعد أبيه، وبغفوته في أثناء القصة التي يرويها الأب الحاني.

ويصف الشاعر اللبناني أحمد تقي الدين (ت. 1935) في قصيدته "إلى ولدي الصغير"[9] طفله – ابن تسعة الأشهر– فيجعله بحنوه العارم يفوق الزهر ويفوق النجم:

شبيــه الأزاهــر لكـنــه أغض من الزهر بل أطهر

شــبيــه الكـواكــب لـكنــه أتم من النــور بل أنــور

ثم يأخذ في وصف جسمه الجميل – خده وعينيه وسنه...، وكيف أن الملائكة تحرسه، وينهي قصيدته بالدعاء له:

---

[9] سامي مزيغيت (إعداد)، **سنابل من حقول الأدب** (الصف السادس)، ص 69 – 70.

تحوم الملائك حول السرير تهز السرير ولا تشعر
وعين الإله لـــه حارس وعين الحنو له تخفـر
ومن حولــه والد ناظــر ومن حولــه أم تنظـر
.....
ويا ولدي عش لنا زهرة وحبل حياتك لا يقصـر

غير أن قصيدة الشاعر العراقي بدر شاكر السياب (1964–1925) "مرحى غيلان" توقفت طويلاً على هذا التوجه الحميم لطفل يواصل مسيرة الأب ووجوده، وذلك من خلال التقاط جزئيات متتابعة تؤدي صورة متكاملة تحقق عمق العلاقة، وجوهر الحب الأبوي.[10]

[10] سبقت قصيدة السياب قصائد لعبد الوهاب البياتي (1926 – 1999): "أغنية جديدة إلى ولدي علي"، "الزنبق والحرية– إلى ولدي سعد"، "صيحات من الفقر": البياتي، **ديوان عبد الوهاب البياتي** المجلد الأول، ص 375، 383، 397. وقد كتب الشاعر قصائده، ونشرها أولاً في مجموعته **أشعار في المنفى**، الدار القومية للنشر، القاهرة – 1957.

2. مع السياب في قصيدته لطفله:

القصيدة:

مرحىً غيلان [11]

"بابا...بابا"...

ينسابُ صوتُك في الظلام، إليَّ، كالمطرِ الغضيرِ

ينسابُ من خَلل النُعاسِ وأنتَ ترقدُ في السريرِ

من أيِّ رؤيا جاء؟ أيِّ سماوةٍ؟ أيِّ انطلاقِ؟ ...

وأظلُّ أسبحُ في رَشاشٍ منه، أسبحُ في عبيرِ

فكأنَّ أوديةَ العراقِ

فتحتْ نوافذ من رؤاكَ على سُهادي: كلُّ وادِ

وَهَبتهُ عشتارُ الأزاهرَ والثمارَ. كأنَّ روحيْ

---

[11] بدر السياب، "مرحىً غيلان"، **ديوان بدر شاكر السياب**، المجلد الأول، بيروت: دار العودة، 1971، ص 324 (والقصيدة من مجموعة **أُنشودة المطر** التي نشرت أولاً في بيروت عن دار مجلة شعر، سنة 1960، ص 18–21، وكانت القصيدة قد نشرت قبيل ذلك في مجلة **التضامن العراقي**، العدد 12، ص 16، في 17 آذار 1960 – نقلاً عن كتاب إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص 326). جدير أن نذكر أن السياب كتب بعد هذه القصيدة قصيدة أخرى موجهة لابنه غيلان، هي "أسمعه يبكي"، أرخها في 9 /1/1963 – وذلك في أثناء صراعه مع المرض، فيقول في مطلعها: أسمعه يبكي، يناديني / في ليلي المستوحد القارس / يدعو: أبي كيف تخليني / وحدي بلا حارس ؟ / – غيلان، لم أهجرك عن قصد...../ الداء يا غيلان أقصاني / إني لأبكي مثلما أنت تبكي في الدجى وحدي.... (ن. م، ص 287).

في تُربةِ الظلماءِ حبّةُ حِنطةٍ وصداكَ ماءُ.
أعلنتِ بعثي يا سماءُ.
هذا خلودي في الحياةِ تكُنُّ معناه الدماءُ.

"بابا..."
كأنَّ يدَ المسيحِ
فيها، كأنَّ جماجمَ الموتى تُبرعِمُ في الضريحِ
تموزُ عادَ بكلِّ سُنبلةٍ تُعابثُ كلَّ ريحِ.

"بابا ...بابا"...
أنا في قرار بويبَ أرقدُ في فراشٍ من رمالْ
من طينه المعطورِ، والدمُ من عروقي في زلالْ
ينثالُ كي يَهبَ الحياةَ لكلِّ أعراقِ النخيلِ
أنا بَعْلُ: أخطِرُ في الجليلِ...

على المياهِ، أئنُّ في الورقاتِ روحي والثمارِ
والماءُ يهمسُ بالخريرِ، يصِلُّ حولي بالمحارِ وأنا
بويبُ أذوبُ في فَرَحي وأرقدُ في قراري.

"بابا... بابا"...

يا سُلّمَ الأنغامِ، أيّةُ رغبةٍ هي في قرارِكْ؟
"سيزيفُ" يرفعها فتسقطُ للحضيضِ مع انهيارِكْ.
يا سُلّمَ الدمِ والزمانِ: من المياهِ إلى السماءِ
غيلانُ يصعَدُ فيه نحوي، من تراب أبي وجَدّي
ويداهُ تلتمسانِ، ثَمَّ، يدي وتحتضنانِ خدّي
فأرى ابتدائي في انتهائي.

"بابا... بابا"...
جيكورُ من شفتيكَ تولَدُ، من دمائك، في دمائي
فتُحيلُ أعمدةَ المدينهْ
أشجارَ توتٍ في الربيعِ. ومن شوارعها الحزينهْ
تتفجّرُ الأنهارُ، أسمع من شوارعها الحزينهْ
وَرَقَ البراعمِ وهو يكبرُ أو يمصُّ ندى الصباحِ
والنُسغَ في الشَجَراتِ يهمسُ، والسنابلَ في الرياحِ
تَعِدُ الرحى بطعامهنَّ.
كأنَّ أوردةَ السماءْ
تتنفّسُ الدمَ في عروقي والكواكبَ في دمائي.
يا ظِلّيَّ الممتدَّ حين أموتُ، يا ميلادَ عمري من جديدِ:

الأرضُ (يا قفصاً من الدم والأظافرِ والحديدِ
حيثُ المسيحُ يظلُّ ليس يموتُ أو يحيا... كظلّ،
كيدٍ بلا عَصَبٍ، كهيكلِ ميِّتٍ، كضُحى الجليدِ،
النورُ والظلماءُ فيهِ متاهتانِ بلا حدودِ)
عشتارُ فيها دون بَعلِ
والموتُ يركضُ في شوارعها ويهتفُ: يا نيامُ
هبّوا، فقد وُلِدَ الظلامُ
وأنا المسيحُ، أنا السلامُ.
والنارُ تَصرخُ: يا ورودُ تفتّحي، وُلِدَ الربيعُ
وأنا الفراتُ، ويا شموعُ
رُشّي ضريحَ البَعلِ بالدمِ والهُبابِ وبالشحوبِ
والشمسُ تُعولُ في الدروبِ:
بردانةٌ أنا والسماءُ تنوءُ بالسُحُبِ الجليدِ.

"بابا... بابا"...
من أيِّ شمسٍ جاء دِفئُكَ أيِّ نجمٍ في السماءِ
ينسلُّ للقفصِ الحديدِ، فيورقُ الغدُ في دمائي؟

3. قراءة القصيدة:

هذه القصيدة[12] هي فرحة أب بابنه، هي فرحة باستمرارية وجود الأب وخلوده، وفرحته في العراق الذي سيكون له معنى أجمل وهو يحتضن ابنه. إنها قصيدة امتزجت فيها الأبعاد الذاتية بالموضوعية، فحلقت في عالم الأسطورة لتستوحي منها، ولتبني رؤيا جديدة.

تقع القصيدة في ست فِقْرات، وتبدأ كل واحدة منها:

- بابا...بابا...

هي لازمة في مقطوعات القصيدة، وهي نداء الطفل في مهده [13]– حتى في نعاسه –، حيث ينادي الطفل أباه، والراوي الشاعر منفعل منذ البدء لسماع صوت ابنه.

---

[12] يصفها عيسى بلاطة أنها قصيدة " نادرة " دون أن يتوسع في ذلك – انظر كتابه: **بدر شاكر السياب – حياته وشعره**، ص 100.

[13] ورد في مقالة للشاعر المصري حسن توفيق يحدد فيه مولد غيلان أنه 1957/11/27 بعد لقائه بشقيقتي غيلان (غيداء وآلاء)– انظر موقع حسن توفيق:
http://www.magnoonalarab.com/iraq.php،

ويذكر أن حسن توفيق كان قد أصدر كتابًا عن السياب "**بدر شاكر السياب – دراسة فنية وفكرية**"، وقد صدر في بيروت عن المؤسسة العامة للدراسات والنشر، 1979، ولم ترد هذه المعلومة في سياق الكتاب. وسبق أن ذكر عيسى بلاطة في كتابه: **بدر شاكر السياب، حياته وشعره**، ص 100 أنه ولد في 23 / 1957/11، ومن نافلة القول أن هذا هو التاريخ الموثق أولاً.

في المقطوعة الأولى يرى أن صوت ابنه ينساب إليه كالمطر الناعم – هو الخير والدفء معًا، ولا شك أنه ينقل لنا في تشبيهه هذا صوت المطر أيضًا إذ يهمي رقيقًا، لذا فيخيل للأب أنه يسبح في رَشاش من هذا الصوت، ويسبح في الطِّيب.

يرى الأب شمولية هذه النعمة، فيتخيل أودية الطرق كلها، وقد فتحت نوافذ من رؤى الطفل على أرقِه هو،ومعاناته، فكل واد أصبح اليوم خصبًا " وهبته عشتار الأزاهر والثمار"، وها هو يشبه نفسه بأنه كحبة الحنطة، وصدى صوت ابنه كأنه الماء. ومن هنا يعلن عودته إلى الحياة، وكأنه كان يحس أنه أوشك على شفا النهاية، ولا بدع في ذلك، وقد بدأت أعراض المرض تنهش في جسده الضعيف. ورغم ذلك، وبسبب صوت ابنه يعلن– منذ الآن – أنه خالد في الحياة، وأن دماء ابنه تخفي معنى الخلود فيه.

هذا الصوت يراه الأب كأنه حلم، فيقع الراوي الشاعر في دهشة التساؤل:

"من أي رؤيا جاء؟ أي سماوة؟ أي انطلاق؟".

وبالطبع فقد يتبين لنا أن الراوي كان يعاني في حياته، وكأنه يعيش في الظلام، أو هو في سهاد، وأن روحه في تربة الظلماء.

في المقطوعة الثانية وردت "بابا" مرة واحدة بدل اثنتين كما في سائر الفقرات، وكأنه يتحدث فقط عن التعبير نفسه – التعبير الجديد الذي غير معنى حياته، وأثر عليه، فلفظة واحدة من شأنها أن تحدث المعجزات، فكيف لو تكررت؟

من هنا فإن نداءه معناه عودة الحياة للأب، وفيه صنع المعجزات "يد المسيح فيها"، وكأن جماجم الموت في القبور أخذت تبرعم أو تتفتح، وتعود حياةً تتمثل في الخصب والخضرة – "تموز عاد بكل سنبلة".

في المقطوعة الثالثة: يرى الشاعر أنه يرقد في قرار نهر بويب الذي يجري في جيكور قريته. بل هو يوهمنا أنه راقد على فراش من رماله، وعلى طينه العطر. فزلال النهر الذي يجري مستقى من دمه، وهو ينهمر حتى يهب الحياة لكل نخلة ونخلة في أرض العراق.

ثم ما يلبث أن يرى نفسه أنه الإله الكنعاني (بعل)، فيضفي عليه صورة المسيح كذلك، ودليلنا ما رُوي عن المسيح أنه سار فوق بحيرة الجليل (طبرية)، وها هو "يخطِر" فوق المياه، كل ذلك حتى يُحدث المعجزة. من هنا فالراوي الشاعر يبث روحه في كل ورقة وفي كل ثمرة،[14] يقول هذا بينما الماء يجري في خريره الهامس، حيث يتمازج مع صليل المحار من حوله – هذا المحار الذي تنبعث منه أصوات اللؤلؤ والحياة.

---

[14] يقول عدنان الظاهر معلقًا على هذه الصورة: " دم الشاعر إذن كامن في كل ما يأكل العراقيون من تمور نخيلهم، أفلم يقل السيد المسيح "من يأكل جسدي ويشرب دمي فله حياة أبدية..." – **إنجيل يوحنا**، الإصحاح السادس، 55، انظر دراسته عن القصيدة في موقع:
http://www.tahayati.com/Articles/5296.htm
وأضيف الآية التي تليها، وهي أوفى بمعنى الشاعر – في رأيي – حيث وردت: "من يأكل جسدي ويشرب دمي يثبت فيّ وأنا فيه".

وفيما هو في أفعاله هذه يؤكد لنا الراوي الشاعر على أنه هو النهر، فقد تلاحم شخصه أو تم حلوله في النهر، وما لبث أن ذاب في فرحِه الغامر، ورقد في قرار نفسه...

في المقطوعة الرابعة: يرى الراوي أن اللازمة (بابا) هي في سُلّم الموسيقا صعودًا وهبوطًا، فماذا ترغب أيها السلّم في أن تقول لي (أنا الأب) في قرار[15] هذا الصوت العذب، وأية نغمة تنطلق وتتردد في لفظة (بابا) ؟ ها أنت ترفع النوتة – كما تُرفع الصخرة في الأسطورة –، فما تلبث أن تهوي مع انخفاض صوت الإيقاع.

وإذ كان الوصف "السلم الموسيقي" يدل على الصعود والهبوط الصوتي فإن الوصف الآخر "سلم الدم والزمان" جاء ليؤكد صعود ابنه نحوه، وكأنه مقبل من تراب الأجداد، فغَيلان – ابنه – مقبل إلى الراوي، ويداه تبحثان عن يده، وتحتضنانه، فيرى ابتداءه الجديد، بعد أن ظن أن النهاية واتته. وفي ذلك عَود على معنى السطر الأخير في المقطوعة الأولى.

في المقطوعة الخامسة يذكر الراوي الشاعر اسم قريته في جنوب العراق (جيكور)، فهي تولد من شفتي ابنه – أي في لفظة " بابا " التي تتردد على لسانه، فتبعث

---

15 القرار: نغمة موسيقية تتكرر في آخر كل جزء من أجزاء اللحن الموسيقي، فالشاعر تثيره لفظة (بابا)، وهو يراها نغمة متكررة، ولكنها تظل محمولة وقوية تُرفع، كما يرفع سيزيف الصخرة، ثم ما يلبث الصوت أن يخفت، وكأن ذلك هبوط الصخرة. وفي رأيي أن في السطرين (يا سلم..... قرارك) ما هو غير واضح الدلالة تمامًا، وخاصة في إقحام (سيزيف) – رمز المعاناة والعبثية. ولا أرى في قراءتي مبررًا في القصيدة غير تكرارية الصوت وهو يحمل النغمة الرائقة والمحببة، وأما سيزيف فيقصد منه معنى الصاعد الهابط مستمرًا، وإذا اختاره الشاعر لهذا المعنى فربما يكون من وحي معاناته الشخصية السابقة.

هزة في نفس الشاعر، وجيكور تولد من دماء الطفل، فتسري لتصب في دماء الأب. عندها تتحول أعمدة المدينة الصلبة إلى أشجار توت خضراء، وتتفجر الأنهار في شوارعها الحزينة. ومن هذه الشوارع يصغي الراوي إلى ورق البراعم وهو يكبر، وهو يمص الندى. كما أنه يصغي إلى النُّسغ في الشجرات وهو يهمس، و إلى السنابل وهي تواعد أنه سيزداد عطاؤها – "تعد الرحى بطعامهن". ويخيل إليه أن أوردة السماء تتنفس الدم في عروقه — أي كأنها تستقي الدماء منه، وكأن ضوء الكواكب ينير ويشرق في دمه. فالخير والمطر من أنفاس دمه، ومن صلب وجوده، وتتألق دماؤه بالنور الساطع.

ولم يلجأ الشاعر للمبالغة إلا لكي يعبر عن فرحته بابنه، وأن الكون كله يحتفي به ويتألق بوجوده. إن الطبيعة كلها تتحرك أمامه، ومن أجله.

يعود إلى فكرة بعثه من جديد ليقول لنا – إن ابنه هو ظله الممتد عند الموت، وهو ميلاد عمره من جديد.

هنا يأخذ الشاعر بوصف الأرض قبل ولادة ابنه، ويعبّر عنها بكل ما عاناه وتكبده، فكما يبدو أن معنى الفرح لا يتم إلا باستذكار الحزن،وقد مهد سابقًا للحديث عن معاناته ومأساته حتى في أوج فرحه (ذكر سيزيف مثلاً)، فما أن يبدأ القول "**الأرض**" حتى أدخل جملاً اعتراضية كأنه يدعوها مخاطبًا إياها بلهجة النفور والإعراض عنها، أو كأنها تذكّره، من قبل أن يشرع في الإخبار المتتالي القاسي. والجمل الاعتراضية تصف الأرض بأنها قفص من الدم والأظافر (القتل) والحديد (السلاح أو أنها نقيض الحياة الروحية)، حيث أن معجزة المسيح لا تجدي ولا

تنفع، وكأن المسيح أصبح مجرد ظل، كيد بلا قوة ولا حركة، كهيكل ميت، أي كالجماد، كالضحى البارد "الجليد"، فالنور والظلماء متساويان فيه، بل متاهتان بلا حدود. بعبارة أخرى: لا أمل ولا رجاء أن يكون هناك فداء أو خلاص، فالمسيح في وضع يُرثى له، فكيف نتوقع منه خلاصًا وفداء.

لنترك الجمل المعترضة، ولنعد إلى خبر المبتدأ "الأرض"....، فلن نجد في الإخبار ما يغير الصور القاتمة، فجملة الخبر الأولى "عشتار فيها دون بعل" تواصل وصف الجدب، فإله الخصب (تموز) غائب و(عشتار) وحدها تندب سوء المصير، وها هو الموت يركض في الشوارع.[16]

إذن فالموت في القصيدة هو الذي يعدو في شوارع الأرض، وهو الذي يهتف " يا نيام، هبوا فقد ولد الظلام...! ".

بل إن الموت هذا يصرخ بمفارقة مثيرة: "أنا المسيح... أنا السلام"!

وتصرخ النار طالبة من الورود أن تتفتح، فالربيع ولد أوار النار المتقدة، بل تصرخ النار مدعية أنها هي "الفرات" – الماء والحياة للأرض.

أما الشموع التي كان من المفروض أن تكون علامة للخير وللتبرك – حيث تكون موقدة قرب الأضرحة وهي تبعث النور– فإن الراوي يطالبها بأن ترش ضريح البعل –هذه المرة– بالدم والهباب وبالشحوب.

---

[16] بدلاً من كهنة إيزيس الذين كانوا يهتفون ليلة 25/12 من كل عام في شوارع الإسكندرية، وهم يصيحون " لقد وضعت العذراء حملها، وقد ولدت الشمس". ويلاحظ أيضًا أن الليلة المذكورة في العقيدة المسيحية الغربية هي ليلة الميلاد، وهنا نجد أيضًا هذا التمازج بين المسيحية وما سبقها من أساطير.

وتبقى الشمس باكية مُعولة في الدروب، وهي برغم كونها مصدر الحرارة والدفء فإنها تصرخ: بردانة أنا، وها هي السماء مثقلة بالجليد والسحب المتجمدة.

في المقطوعة الأخيرة يصل الراوي إلى نهاية القصيدة، وكأنه يتذكر أن الأرض ليست كما ذكر فيها من آلام وتباريح، فها هو ابنه قد هل على عالمه، وأدخل السعادة على حياته فيخاطبه:

من أي شمس جاء دفئك ؟! أي نجم في السماء ينسل للقفص الحديد – أي نجم ينفذ إلى الأرض لكي ينيرها. من هنا، وبسبب الحرارة والدفء والضوء فإن الغد سيورق أو سيشرق في دمائه، وسيسعد مستقبله وكيانه.

وتساؤله هو تقرير، وكأنه يقول: أنت النجم الذي انسللت إلى حياتي الشقية، وها هو المستقبل يورق في حياتي وفي دمائي.[17]

[17] من الطريف أن أذكر أن غيلان ابنه كتب بعض قصائد تحية لوالده، وفي كثير من سطورها ثمة معانٍ أوردها السياب في القصيدة التي ندرسها، ففي قصيدة غيلان "ربما يأتي" يقول:
عظيمٌ فوقَ وجهِ الماءِ /والشاطئ المغمورُ بالأعشابِ يرقبهُ / وينصتُ مثلَ آنية طفتْ فوقَ المياهِ / لوقع أقدامٍ هوتْ من غيمةٍ / ويقول للأعشابْ / عظيمٌ ذلك (السيابْ) / عظيمٌ ربّما عبر العشيةَ / من هنا، وبسرعةٍ سيغادرُ الدنيا إلى الأُفُقِ البعيد / ربما لمسَ السقوفَ /وكلّم الأشجارْ / عظيمٌ قد يجيء الآن / فتنطقُ في القرى الأبوابْ / وتعجزُ عن ملاحقةِ الندى الأزهارْ/ عظيمٌ بعده إرثٌ من الأشعارْ / وحرفٌ يلمسُ الأشياءْ / فتسخنُ / ثم تخمِدُ كالرمادِ، فتصرخُ الأرجاءْ / عظيمٌ فوق وجه الماءْ...انظر الموقع وقصيدتين أخريين عن والده: http://www.miraatzubair.com/vb/showthread.php?t=7004

1.3 لغة النص وانعكاس الحب فيه:

يتمثل هذا الحب الأبوي الذي عبر عنه الراوي الشاعر أولاً وقبلاً من خلال العنوان.

العنوان كما يقول جيرار جينيت "عتبة النص" فلفظة "**مرحى**" بدءًا فيها ترحيب، وبالطبع فإن الترحيب هو لـ "غَيلان"[18] المنادَى. وقد ذكر الشاعر اسم ابنه مرة واحدة في القصيدة، وذلك في المقطوعة الرابعة إذ يقول: "غيلان يصعَد فيه نحوي، من تراب أبي وجدي"، وذلك بعد أن أكد أن لفظة "**بابا**" هي سلم الدم والزمان: "من المياه إلى السماء " وكأنها دورة المياه في الطبيعة. إذن هي دورة الدم، وهي اتصال الابن بالأب، ثم أنهى المقطوعة الأولى بما يؤكد ذلك "هذا خلودي في الحياة تكن معناه الدماء".

من هنا كان لقوله "**مرحى**" تعبير عن فرحه بحياته هو، فيا غيلان مرحى لك، وأهلاً!

ثم أن لفظة "بابا" العامية الدارجة فيها عبق وترجيع نفسي مستمد من الواقع، ويعيده الشاعر في ترجيع الأب الواله، إذ ربما صدر النداء عن الطفل مرة أو مرتين، لكن الشاعر ظل على مداورة للنداء، ومحاورة معه.

---

[18] غيلان في تاريخ الأدب هو اسم الشاعر ذو الرُّمّـة (ت. 735 م)، ويبدو من التسمية تعلق السياب– بصورة أو بأخرى – بشعر ذي الرمة.

ويتركز الحب أولاً وقبلاً في كون الأب يولد من جديد "أعلنتِ بعثي يا سماء"، فولادة ابنه هي ولادة له.[19]

إن التشبيهات والاستعارات وتوالي الوصف في النص تشير إلى عاطفة جياشة، فصوت الابن "ينساب" إليه كالمطر الغضير الناعم، والمطر هو الخير، وهو علامة العطاء. وهو إزاء الحدث لا يتمالك إلا أن ينفعل ويتساءل: "من أي رؤيا جاء ؟ أي سماوة؟[20] أي انطلاق؟"، فالأب يسبح في رَشاش من صوت ابنه العذب، وكأنه يسبح في عبير. لقد انقضى أرقه وسهاده، وأعلنت السماء عن بعثه وخلوده واستمرارية حياته في ابنه الذي جاء من دمه ومن صلبه.

ولعل تشبيه التمثيل: روحه = حبة حنطة، الصدى = الماء جاء ليؤكد لنا أن صدى الصوت يبعث الحياة في روح الأب كما يبعث الماء لحياة في حبة الحنطة.

وبلغت غاية التماهي أنه صوّر اندماجه بشخصه مع نهر (بويب)، لينتهي به القول إنه ليذوب في قراره — وذلك في حلول صوفي يعبر عن فرح متناهٍ.

---

19 ربما يكون هذا تفسيرًا لتكراره "بابا" في القصيدة، ولم يكرر لفظة الابن "غيلان"، فالأولى تذكّره بنفسه وبأناه، وبصورة بارزة.

20 استخدم الشاعر لفظة نادرة الاستعمال، فقد جعل مفرد سماوات = سماوة، ويبدو أن اللفظة الجديدة تحرك فيه الرضا أكثر من اللفظة العادية "سماء" – التي قد تبدو وكأنها متصلة بالأجواء الدينية المحضة. ومن جهة أخرى استخدم "أعلنت بعثي يا سماء"!، وأغلب الظن هنا أنه يقصد الله، أكثر مما يقصد المطر الذي هو سبب الماء، وبالتالي سبب الحياة – كما أشرنا – خاصة وأن السماء مقرونة في مجاز العربية بالمطر.

إن صوت ابنه سلّم موسيقي في صعوده وهبوطه، ووجود ابنه دورة في "سلم الدم والزمان"، ولأنه يتواصل ويستمر فهو يعبرعن هذا التلهف لولادة ابنه من قوله:

"ويداه تلتمسان ثَم يدي، وتحتضنان خدي" (المقطوعة الرابعة).

وتلامس الأيدي فيه انتماء وتواصل عميقان، واحتضان الخد فيه تربيت وتلطيف وحميمية حتى ينسى ماضيه المأساوي، وكأنه بحاجة إلى من يقوم بذلك ليبعث في نفسه الطمأنينة.

يؤكد الأب في أكثر من موقف أن ابنه هو استمرار لحياته، وهو ظله الممتد المتواصل، وهو مصدر الدفء والنور، ومبعث الأمل في المستقبل أو له.

غير أن هذا التوجه للابن، والمحبة الغامرة له، والتعبير عن فرحته وسعادته بابنه – تتمثل كلها في البحث عن ذات الأب نفسه، وليس أدل على ذلك من قوله:

"أعلنتِ بعثي يا سماء

هذا – خلودي تكُن معناه الدماء" (المقطوعة الأولى)

فياء المتكلم في قوله "بعثي" و "خلودي" تؤكد ذلك. ويؤكد ذلك أيضًا تمثله نفسه أنه (بعل)، وأنه المسيح يخطِر على الجليل – بدليل قوله: "أخطر في الجليل"، ولكنه تجاوز المشي العادي لدى المسيح إلى صورة أكثر تيهًا وحركة وفعالية في مشيه هو، بدليل أن الفعل يدل على نوع من التبختر الأبوي الذي يعتز بالولادة، وبمنتهى السعادة.

ولا يكتفي بذلك، بل يضيف إلى ذلك قوله: "أنت في الورقات روحي والثمار" (المقطوعة الثالثة) ما يدل على الذاتية التي يعبر فيها عن حضوره، بل بلغ فيه التصور على أنه إله الخصب – بعل.

إن غيلان – ابنه – يصعد في سلم الدم والزمان "نحوي من تراب أبي وجدي"، وبالطبع فإن ياء المتكلم تعود لترسخ صورة الذات قبل كل شيء، وعندها "أرى ابتدائي في انتهائي" (المقطوعة الرابعة)،[21] فابتداء الشاعر يحققه له ابنه، والأب حريص على أن يخلد، وأن يستمر في الحياة، وأن يحظى بمستقبل زاهر يحققه له قدوم غيلان الذي يحقق المعجزات، فهو ظله الممتد "يا ميلاد عمري من جديد" (المقطوعة الرابعة).

وتظل ياء المتكلم فعالة في حركية النص حتى يقول في ختامه "فيورق الغد من دمائي".

إذن فحبه لابنه هو في خلاصة الحب حب الأب لنفسه، وتحقيق لوجوده واستمرار له.

وإذا كان هذا الحب الأبوي قد انعكس على حب الذات، فإنه انعكس قويًا عارمًا في حبه للوطن – العراق.

---

[21] انظر أدناه الملاحظة 36.

إن صوت ابنه "بابا" هو خير، وهو صور ورؤى – منها ما كان نوافذ شرعتها أودية العراق لتزيل الأرق والسهاد عن عيونه وعيون الآخرين، فكل واد في العراق أضحى خصبًا فيه الأزاهر والثمار، وذلك بعد أن وهبته (عشتار) إلهة الخصب معنى الحياة والخضرة (المقطوعة الأولى).

وتتمثل هذه العاطفة الوطنية عندما يتخيل الأب نفسه أنه نهر بويب، وماؤه "ينثال كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل"، وما ماء بويب إلا الدم الساري من عروق الأب – بعد أن ولد ابنه منه، وتظل صورة (بويب) طاغية حتى ليتخيل الراوي نفسه أنه هو النهر — المقطوعة الثالثة –، فهو في العراق، والعراق فيه.

وتستمر صورة الوطن ماثلة، وهو يتحدث عن (جيكور) قرية الشاعر في جنوب العراق، فالقرية هذه تولد من شفتي ولده وهو يردد "بابا"، وأعمدة المدينة الصلبة أضحت بعد ولادته شجرًا مثمرًا وخضرة يانعة في الربيع، والشوارع التي كانت حزينة فرحت مبتهجة بالحياة، فأصبحت تجري من تحتها الأنهار، وكأنها الجنة، ثم ما يلبث الشاعر أن يتحدث عن التغيرات التي طرأت على طبيعة العراق في البراعم والسنابل والنسغ وورق الشجر، فكلها تعبر عن رضا وغبطة، والراوي الشاعر ينصت إلى أصواتها وحركاتها.

وبالطبع فهذه الصور ليست ذاتية محضة بقدر ما هي رؤية الفرد لذاته من خلال الوطن، فحبه لابنه هو حب لذاته، وهو في نفس الآن حب للعراق، وحب للأرض التي لبست ثوب الخصب.

2.3 ظواهر لغوية في النص

1.1.2.3 الموتيفان:

ثمة موتيفان Motif (متردِّدان) في القصيدة هما (**الماء**) و (**الدم**).

إن الماء هو علامة الحياة الشمولية،[22] والدم هو سريان الحياة في الإنسان والحيوان، وفيهما ومنهما تتفاعل عناصر الحياة، وبسبب نقص فيهما يهيمن عنصر الموت.

ففي المقطوعة الأولى نجد اختيار الفعل **ينساب** لصوت الابن (فعل خاص بالماء) **كالمطر**، ومرة أخرى "**ينساب**...."، فمن أي **سماوة** جاء (يعني السماء، ولها علاقة بالمطر أيضًا) حتى ليظل الأب **يسبح** في **رشاش** منه، **ويسبح**... فكان **أودية** العراق (مرة أخرى يعود إلى علامات الخصب متمثلة بالماء) غيرت مجرى حياته– ثم ما يلبث أن يظل على صورة الوادي، فكل **واد** وهبته عشتار الأزاهر والثمار. ولا يغفل الشاعر عن التشبيه، فصدى صوت ابنه هو **الماء**، خاصة، وأن الأب كحبة الحنطة التي تنتظر الري.

ويعود ذكر الماء في المقطوعة الثالثة، فالشاعر يتخيل أنه قد رقد في قرار **النهر، وزلال مائه** يحوي دماء الشاعر، فإذا هذا الماء ينصب كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل. وحتى أنه وهو يصف المعجزة رأى نفسه، ومن وحي جو النهر – وكأنه

---

[22] ورد ذكر الماء كثيرًا في القرآن وفي التراث العربي على أنه مصدر الحياة: "وجعلنا من الماء كل شيء حي" – سورة الأنبياء، 30.

يريد أن يقنعنا بما قاله– أنه إله الكنعانيين مبعث الزراعة والخصب، بل ها هو يخطر أو يمشي على مياه بحيرة **الجليل** كأنه المسيح، ثم ما يلبث أن يتذكر أنه في قرار **بويب**، فإذا به يرى نفسه أنه هو النهر، وأنه بويب، ويكون الحلول تمامًا، **فيذوب** في فرحه ويرقد في قرار نفسه.

يعود الماء في المقطوعة الرابعة وهو يصف دورة الحياة واستمراريتها من الآباء للأبناء، وكأنها دورة المياه في الطبيعة:

يا سلم الدم والزمان: من **المياه** إلى السماء.

... عند ولادة هذا الابن شعر الراوي أن **الأنهار** تتفجر (وصف من عالم الجنة)، وها هو يسمع ورق البراعم وهو **يمص ندى** الصباح، وبالإضافة إلى ذلك يسمع **النُّسغ** في الشجرات يتحرك.....

وحتى أن صورة المعاناة التي وصف بها الأرض — قبل تغير الحياة عليه وتحولها – ورد فيها ذكر الماء، فجعل النار تصرخ "وأنا **الفرات**" – بمعنى أن الحالة العكسية التي يعيش فيها بعد ولادة ابنه هي "الفرات" — أي الخير والعطاء والخصب، وكذلك فإن السماء وهي "تنوء بالسحب الجليد" ساعة العسر الذي كان، فإذا عكسنا صورتها ألفينا الغيث ينهمر على الأرض من السحب المألوفة.

يكتسب الماء إذن صفة الحياة، حيث يقضي على العقم وعلى الجفاف.

وبالمقابل فصورة **الدم** هي التي تسري ليدل الدم على هذا التواصل، وقد ورد هذا الموتيف بصورة إيجابية في أكثر ما ذكره في تضاعيف القصيدة. أما السلبية فقد لاحظناها في صورة الأرض كما كانت في سنوات العسر والمعاناة: "يا قفصًا من **الدم** والأظافر والحديد"،..... وكانت الشموع هنا مدعوة لأن ترش "ضريح البعل **بالدم** والهباب والشحوب".

لكن الدم/ الدماء أولاً تستر (أو تكشف) معنى خلوده: "هذا خلودي في الحياة تكُنُّ معناه **الدماء**"...

وإذا كانت دورة الزمان في الحياة هي تتابع الفصول، فهي أيضًا سُلّم **الدم** – تتابع الأجيال – يصعد فيه الابن نحو الأب، وقد أقبل من الأصل ومن الجذر – تراب الأجداد.

وعندما يولد هذا الابن فإن جيكور– قريته– تولد كما يرى الأب من "**دمائك في دمائي**...."، ثم ما يلبث أن يقول: "كأن أوردة السماء / تتنفس **الدم** في عروقي والكواكب في **دمائي**".

مرة أخرى أوردة، الدم، دماء... وصولاً إلى هذا التفاؤل الذي ختم به القصيدة، فكانت نهاية القصيدة: " فيورق الغد في دمائي".

ويلتقي الماء والدم في حركية البقاء ومعنى الخلود.

2.1.2.3 الأسطورة في لغة القصيدة:

برزت في الشعر الحديث ظاهرة اللجوء إلى الأسطورة، ويلاحظ المتتبع أن الأسطورة ارتبطت بشعر التفعيلة بصورة لا تخفى، وخاصة في شعر السياب وعبد الصبور والبياتي وخليل حاوي وأدونيس.. وغيرهم.

وقد تناول دراسة الأسطورة وتداخلها في نسيج النص كثير من النقاد، وخاصة حول الأسطورة لدى السياب، فمنهم من رآها موظفة وضرورية في النص، ومنهم من رأى أنها مقحمة عليه.[23]

ذكر محمد بنيس[24] أربعة تعليلات حول أسباب استخدام الأسطورة في النسيج الشعري، وخاصة أسطورة تموز،[25] وهي كما يلي:

أ — الطقس والإيحاء الذي يخلّص الشعر من التقريرية، ويلقي به في تخوم اللغة الأولى — لغة الخيال الأسطوري.[26]

ب — النجاة، والتفاؤل وبه يكون الشعر مبشرًا بالتقدم.

---

[23] انظر: عبد الجبار عباس، **السياب**، ص 186–213، وهو يناقش كذلك مدى نجاح السياب في استخدام الرموز والأساطير.

[24] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها**، ص 217، وهذه النقاط يذكر لنا بنيس أنه لخصها من كتاب أسعد رزوق، **الأسطورة في الشعر المعاصر**، ص 21 – 25.

[25] تموز أسطورة بابلية، ويقابل تموز لدى الكنعانيين (بعل)، ولدى الفنيقيين (أدونيس).

[26] هذا الرأي مستقى في الأصل من قول للسياب: "مما يدفعنا إلى استخدام الأسطورة في الشعر أن الألفاظ فقدت معانيها الأصلية في كل المجتمعات البشرية القائمة اليوم... بينما ظلت الأسطورة محتفظة بجدتها ومعناها الأصيل..."، نقلاً عن كتاب: عبد الجبار البصري، **بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر**، ص 88.

جـ- العفوية التي أساسها صدق موقف الإنسان البعيد في تعبيره عن وضعيته في العالم، وليس الصدق هنا صدق للحقيقة.

د — البطولة والإعجاز الذي يعلن فيه الشاعر عن نبوّته...

إن استخدام الأسطورة بارز في شعر السياب عامة، وفي قصيدة السياب التي ندرسها خاصة، فـ (عشتار) (في المقطوعة الأولى) أخصبت الأرض، ووهبت كل واد رونق الأزهار، ويانع الأثمار، ثم ما يلبث أن يعود تموز حبيبها (في المقطوعة الثانية) وهو يحمل السنابل الموسوقة بالحب.

وفي المقطوعة الرابعة يظهر لنا (تموز) مرة أخرى في صورة (بعل) — إله الكنعانيين، بل في صورة المسيح الذي يُحدث المعجزة، فيخطر على مياه بحيرة طبرية [27]، وتتماهى الصور، لنشترك معًا في معنى الإخصاب.[28]

---

27 **إنجيل متى**، الإصحاح الرابع عشر، 26.

28 وجدنا أن المسيح يتقمص شخصية إله الخصب في قصائد أخرى للسياب، ففي "المسيح بعد الصلب" مثلاً — يقول الشاعر وهو يصف مدينته الخصبة: حينما يزهر التوت والبرتقال / حينما تمتد جيكور حتى حدود الخيال / حين تخضر عشبًا يغني شذاها / والشموس التي أرضعتها سناها / حين يخضر حتى دجاها / يلمس الدفء قلبي، فيجري دمي في ثراها / قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا / قلبي الأرض تنبض قمحًا وزهرً ا وماء نميرا / قلبي الماء، قلبي هو السنبل / موته البعث يحيا بما يأكل. (**ديوان بدر شاكر السياب**، المجلد الأول، ص 458)، فتموز والمسيح يلتقيان في كون دم كل واحد منهما كان مبعثًا للخصب والخير والبركة.

وحتى في الصورة القاتمة يُفتـقد تموز، فتظل عشتار وحيدة بلا إخصاب، وذلك عندما تكون الأرض "قفصًا من الدم والأظافر والحديد"، مما يدل على أهمية وجوده وضرورته الماثلة.

وكان (تموز) قد ذُكر قبل ذلك – في المقطوعة الثانية – بعد أن مزج المعجزة بين شخصية المسيح – صاحب المعجزات، وبين قدوم تموز إذ يعود إلى الأرض بكل السنابل رمزًا للخير، فكأن يد المسيح (البركة والمعجزة) تفعل فَعالها في نداء "بابا" الذي يطلقه ابنه.

إن تموز / بعل، وكذلك عشتار مرتبطة بالأرض وبالريف، لذا أكثر السياب من استخدام هذه الرموز في أشعاره، وربما ليكون صوتًا داخليًا يعبر فيه عن رفض المدنية، أو كما عبر عنه في القصيدة، وهو يدينها: "يا قفصًا من الدم والأظافر والحديد".

ويلجأ الشاعر إلى أسطورة سيزيف –المقطوعة الرابعة– فقد ورد أن سيزيف يرفع الصخرة إلى ذروة الجبل، فإذا ما وصل إلى القمة تهاوت الصخرة إلى القاع، فيعود في كل رحلة أو جولة سيرته الأولى. ورغم أن دورة سيزيف هي دورة المعاناة أو الشقاء والعبثية إلا أن الشاعر خالف الصورة، فأفاد منها طبيعة التكرار، وجعل من عملية الصعود والهبوط ما يدل على عمق العلاقة مع ابنه.

وصورة المسيح يلجأ إليها الشاعر أكثر من مرة، فنداء "بابا" كأن يد المسيح فيها – المقطوعة الثانية–. ولكن الذي استجد لدى الشاعر هنا، هو هذا المزج بين

الشخصيات، حيث ذكرتُ أنه جعل المسيح – في المقطوعة الثالثة– يتماهى مع بعل و/أو تموز، بل صوّر في لحظات الظلام — في المقطوعة قبل الأخيرة — صورًا من عالم المسيح، يعلن عنها عن طغيان الموت أو الظلام، أو يعلن عما يتناقض أصلاً مع تجليات المسيح في الرواية الدينية، فمن الأوصاف المغايرة وفيها مفارقة: "حيث المسيح يظل ليس يموت أو يحيا... إلخ أي بلا حول ولا طول، بل إن الموت ليعلن عن نفسه: "أنا المسيح أنا السلام"، وبالطبع فإن المسيح أو السلام يكونان فقط بعد خلاصِـهِ من مثل هذه الأرض الجهنمية.

يُضاف إلى ذلك ما ألمح إليه الشاعر من قصة إيزيس وكهنتها الذين كانوا يطوفون شوارع الإسكندرية، ويصيحون "لقد وضعت العذراء حملها، وقد ولدت الشمس"، فنقل الشاعر الصورة المعاكسة، فإذا بالموت هو الذي يهتف ويركض في الشوارع صائحًا: "هبوا فقد ولد الظلام". وإذا كانت هذه الأسطورة تجري ليلة الخامس والعشرين من كانون الأول كل عام، فإن هذا التاريخ يذكرنا بالعقيدة المسيحية وبالاحتفال بعيد ميلاد السيد المسيح.

3.1.2.3 الموسيقا والإيقاع في لغة النص:

يظل التكرار أبرز ما يضفي هذا الإيقاع الموسيقي في القصيدة، فاللازمة "**بابا... بابا**" تتكرر في بدايات المقطوعات الست (إحدى عشرة مرة). و نجد كذلك "تكرار البداية" – anaphore نحو: "**ينساب**"– في المقطوعة الأولى، "**أنا**" –في المقطوعة الثالثة ، "**يا سلم**" –في الرابعة –، و" **أنا** " في الخامسة...كل هذه ترديد صوتي معبر عن تماثل

الشاعر النفسي مع الحالة لوجدانية الغامرة، فكأنه في كل تكرار يذكر نفسه بأهمية الحدث من خلال انفعال متواصل.

كما نجد "تكرار النهاية" – epiphore على غير ما عهدناه من مواصفات القافية في الشعر القديم... **من شوارعها الحزينة** –المقطوعة الرابعة–.

وبالطبع فثمة ألفاظ أخرى تكررت في القصيدة أهمها "**الدم**" و "**الماء**" التي توقفنا عليهما أعلاه من حيث كونهما موتيفين Motif مترددين، وهما محوران صوتيان أيضًا بالإضافة إلى ما ذكرنا أعلاه.

فمن ألفاظ القصيدة المكررة "**كأن**" التشبيهيّة — في المقطوعة الثانية –، وهو يستخدمها أداة تنبيه لواقع وصفي جديد، ومثلها تتلاحق كاف التشبيه[29] "كظل، كيد بلا عصب، كهيكل ميت، كضحى الجليد" – الخامسة –، وكأن كل تشبيه لقطات تصورها (كاميرا) تلتقط صورًا خاطفة من مناظر ومشاهد متباينة تتراءى في جو واحد. وتتكرر لفظة "**أنا**" – في الثالثة – ليؤكد الراوي أو الأب حضوره القوي، ثم في المقطوعة الخامسة بأجواء المفارقة، ولتأكيد المعاناة التي كانت.

---

[29] لاحظت مثل هذا التكرار في شعر الشابي، وذلك في قوله:

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام كاللحن كالصباح الجديـد

كالسماء الضحوك كالليلة القمراء كالورد كابتسام الوليـد

قصيدة "صلوات في هيكل الحب"، **ديوان أبوالقاسم الشابي**، ص 303.

ونجد التكرار في لفظة "**أي**" – أولاً في المقطوعة الأولى ليدل على عدم تصديقه، ثم في السادسة ليدل على تعجبه ورضاه.

وتكرار "أسبح"، والحرف (**في**) في المقطوعة الأولى ثم الثالثة، و (**يا**) في أكثر من مقطوعة، وتكرار (يهمس) في سياقين مختلفين.... إلخ، وهذه كلها لها أثرها الموسيقي الذي يضاف إلى حركة الكسرة في معظم القوافي، حيث تتماثل هذه صوتيًا مع تنغيم تأثيري انفعالي. ويضاف إلى ذلك التصرف باللفظة، وهي في مخرج موسيقي واحد، نحو: رؤيا – رؤى (الأولى)، روحي، حولي، فرحي (الثالثة)، تلتمسان، تحتضنان، ابتدائي، انتهائي (الرابعة).

ونلاحظ الحرف الواحد المتكرر في كل مقطوعة، نحو السين في الأولى نحو عشر مرات، وتتكرر هذه السينات في المقطوعة الرابعة، بينما تتردد اللامات في الثالثة....إلخ، ولا ضرورة لأن أفتعل التفسير لمعنى الحروف هنا ومعنى تكرارها، لكني أحس وأنا أقرأ النص بهذه الانسيابية الصوتية والتنغيم مصاحبًا للولادة أولاً، وبحركة مع صوت اللام المتكرر. يضاف إلى ذلك تكرار القافية في ثلاثة أسطر متتالية في نهاية كل مقطوعة من المقطوعات الثلاث الأولى (ماءُ، سماءُ، الدماءُ / المسيحِ، الضريح، ريحِ / والثمار، بالمحار، قراري)، وهناك تكرار آخر في القصيدة (النيام، الظلام، السلام) – الخامسة –، وكلها تنغيم صوتي، وإحساس بالإيقاع أو بهذه الانسيابية التي أشرت إليها.

ومما يبعث على حركية الفعل استخدام الشاعر الأفعال المشددة: يكنّ، أنثُّ، يصلُّ، يمصُّ، هبوا، رشي،[30] وفي هذا التشديد انفعال بائن في لفظ الكلمة — أي في مخرجها الصوتي الذي يعبر عن أعماق الشاعر.

وتتجلى الموسيقا – عدا عن الألفاظ – في تكرار الصورة المماثلة وعلى نفس النسق، فإذا قال في المقطوعة الثانية الأسطر الثلاثة:

"بابا..."

كأنَّ يدَ المسيحِ

فيها، كأنَّ جماجمَ الموتى تُبرعِمُ في الضريحِ

تموزُ عادَ بكلِّ سُنبلةٍ تُعابثُ كلَّ ريحِ .

فإنه ما يلبث أن يعود إلى المسيح، فالموت، فآلهة الخصب، في نهاية المقطوعة الخامسة بترتيب معاكس، ولكن بادعائية لم تكن في واقع الحال، وإنما هي وصف للماضي الذي كان يعانيه، فعشتار فيها دون بعل، والموت يركض في شوارعها..... وأنا المسيح أنا السلام....

كما تتناوب الصور مرة أخرى، فمن الماضي:

والشمس تعول في الدروب:

---

[30] اختيار الألفاظ المشددة ظاهرة بارزة في شعر السياب – انظر: فاروق مواسي، **لغة الشعر عند بدر السياب**، ص 144.

برداية أنا، والسماء تنوء بالسحب الجليد

فإذا الصورة تنقلب في المقطوعة الأخيرة إلى:

من أي شمس جاء دفئك أي نجم في السماء

ينس للقفص الحديد فيورق الغد في دمائي

فالشمس "البردانة" تضحي مبعث الدفء كما هي في واقعها، والظلام يصبح نجمًا في السماء، والسحب الجليد التي لا تنزل مطرًا ولا خيرًا تغدو غيثًا يجعل الغد يورق في دمائه.

والقصيدة بهذا التراوح تقدم موسيقا داخلية، وصورًا فيها إيقاع يشي بفعالية التغيير.

يضاف إلى ذلك إيقاع الأزمنة والأمكنة والحضارات، وصوت الشاعر الفرد ضمن مجموعة تردد إيقاعها وأصواتها.

4.1.2.3 تراوح الزمن في النص:

في بداية القصيدة نرى هذا التراوح الزمني، فيبدأ الشاعر بوصف الحاضر (**ينساب...، وأظل...،**)، ويتصل هذا الحال بما تحدث عنه الشاعر من خلال الماضي القريب المتماس بوصف الآن: من أي رؤيا **جاء**....؟ وأودية العراق **فتحت** نوافذ من الرؤى، وكل واد **وهبته** عشتار...ومن جهة أخرى يتصل هذا الحاضر بالمستقبل: أي انطلاق ؟ هذا خلودي...

وفي المقطوعة الثانية نجد وصف الحال فالموت يضحي حياة "جماجم الموتى تبرعم في الضريح"، وهو متصل بعودة تموز بسنابله المثقلة "عاد بكل سنبلة"، ومن هنا فهي تشاكس الريح وتعابثها دلالة على عطائها الوفير.

وتظل صورة الشاعر / بويب من واقع يحسه الشاعر، وحركية الأفعال كلها استمرارية، ويستمر في أفعاله المضارعة[31] في المقطوعة التالية حتى يصل إلى ضرورة الحديث عن الماضي في خطابه للأرض، لكنه بدلاً من اعتماد الفعل الماضي لجأ مرة أخرى إلى المضارع الذي كان: "حيث المسيح يظل ليس يموت أو يحيا..."[32] والموت يركض... والنار تصرخ.. والشمس تعول"، وهذه المضارعة استمرت في أداء النص لتدل على عمق الأحداث ومأساويتها في ذلك الماضي الأليم الذي لا ينساه الشاعر، وقد جاءت بهذه الحدة لتبرر بالتالي ما قفل الشاعر به القصيدة حيث يغدو "قفص الحديد" صورة أخرى مشرقة ودافئة، "فيورق الغد في دمائي".

---

[31] ورد الفعل المضارع في القصيدة إحدى وأربعين مرة، ويضاف إليها استخدام فعل الأمر ثلاث مرات، والأمر يتبع المضارع لأنه يلتصق أيضًا بواقع الحال لديه ولدى المجتمع، ومن جهة أخرى استخدم الفعل الماضي ثماني مرات فقط.

[32] هذا المعنى مستقى من **القرآن الكريم**، حيث وردت الآية "ثم لا يموت فيها ولا يحيا" – الأعلى، 13 والقصد أنه معذب في النار، وهو يترجح بين الحياة والموت، وذلك أشد هولاً من الصلي الذي تحدثت عنه الآية السابقة في حديثها عن الأشقى "الذي يصلى النار الكبرى". وبالطبع فإن التناص هنا وارد بصورة المفارقة، فالمسيح. في النصوص الدينية يحيي الموتى، فإذا به في الوصف القاتم يترجح بين الحياة والموت.

فالمضارعة هنا تصل الحاضر بالمستقبل، بل إن الشاعر يوظف طاقته وتجربته، وهي تتجدد، وتظل ماثلة في تصوره.

ويختم الشاعر قصيدته من حيث ابتدأ – في تفاؤله وسعادته وحبه، وكأن النص تعمده الشاعر ليكون في مبنى دائري متواصل.

5.1.2.3 أساليب مبنوية أخرى:

إن ثنائية التضاد ماثلة في القصيدة هي انتصار الحياة على الموت، ولا شك ن ألفاظ الحياة كثيرة تتحرك في تضاعيف النص: المطر، حبة الحنطة، الدم، ماء النهر، النسغ، البرعم، تتفجر، بعل، المسيح، الريح، أوراق الشجر ووووو، بينما صور الموت تأتت عبر الجماجم، الضريح، تراب أبي وجدي، حين أموت، وكذلك في صور الأرض قبيل الولادة: الموت يركض.....

وانتصار الحياة على الموت صاحبَــه كذلك انتصار الريف على المدينة، الحقل على الشارع، الخضرة على الجفاف، الدفء على البرد، السلام على الدمار، والخصب على العقم.[33]

[33] انظر: إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص 327. يقول عباس: "هذا الانتصار يحقق كل ما حُرمه الشاعر أو ما حرمه الإنسان الحق – كما يراه الشاعر".

وإذا كان صورة المسيح في فترة المعاناة "النور والظلماء فيه متاهتان بلا حدود"،[34] فإن الراوي الشاعر يعرف أن النور هو في الواقع المستجد وفي ولادة ابنه، والظلماء هي العدم، وهي حكاية ما كان.

استخدم الشاعر الطباق البلاغي في أكثر من موضع: "يا ظلي الممتد حين أموت / يا ميلاد عمري.... ليس يموت أو يحيا.... ابتدائي في انتهائي..." ومثل هذه الطباقات تعكس هذا التعارض في نفسية الشاعر، وهو يبحث عن كيانه وبقائه من خلال تضادات موقفية ومعادلات متعارضة.

ويلاحظ قارئ النص كثرة **الألفاظ الحسية** التي تعبر عن صوت ولون وحركة، وهذه لها أثرها الشعري التخيلي، فالانسياب والسباحة، والانثيال والهمس والخطران والصليل والركض ووو.... و حتى الانسلال والإيراق كلها تؤدي هذه الحركية في النص الفعال، ونظرة فاحصة في القصيدة فسنجد هذه الألوان، وهذه الأصوات التي تشف عنها القصيدة، فتجعل القارئ مشاركًا بحواسه أيضًا في التلقي..

ثم إن في شعر السياب عامة، وفي هذه القصيدة خاصة نلاحظ أحيانًا هذا المزج بين الكلمات المعجمية، وبين الكلمات الدارجة على الألسن ذات الأصول الفصيحة، على غرار قوله: "بردانة أنا والسماء تنوء بالسحب الجليد"، ففي هذا الاستخدام اللغوي استعمل "بردانة"، وقد استقاها من لسان الناس حوله مباشرة، بينما جاءت (تنوء)

---

[34] لعل هذا المعنى استقاه الشاعر من قول إديث ستويل: Where life and death equal، بمعنى "الحياة كالفناء"، انظر مجموعتها *The Collected Poems*، ص 274.

مستقاة من ألفاظ القرآن، وهي واردة في الشعر القديم، وبعدها مباشرة ذكر: "السحب الجليد"، وكان من حقه أن يقول – "سحب الجليد"، لكنه استخدم التعبير الوارد في بعض اللهجات الدارجة، على غرار: السكة الحديد.

كما أن التعبير "تعد الرحى بطعامهن" – والحديث هنا عن السنابل – فيه هذا المزج بين الفصيحة والعامية، رغم أن "لغة نون النسوة" وردت في الشعر القديم وفي كتب النحو، إلا أن المتعارف عليه في لغتنا الفصيحة الحديثة أن نقول: الأشجار أثمرت لا أثمرن.[35]

يُضاف إلى ذلك أولاً وقبلاً هذا النداء "بابا" من مصدره الطفولي، بكل ما يحمله من أثر، وقد أشرت إلى ذلك أعلاه.

---

[35] انظر: فاروق مواسي، **لغة الشعر عند بدر السياب**، ص 98، حيث وردت نماذج من شعر السياب: "لتستحيل دموعًا يخنقنني"، "أعين البندقيات يأكلن دربي".... يضاف إلى ذلك استخدام الشاعر للفظة "معطور" بدلاً من عطِر، وهي نادرة الاستعمال، وقد ذكرها بعض الشعراء القدامى، منهم كشاجم (ت. 960 م):

والجو معطور الهواء كأنــه يأتي بعَرف المسك منه نسيم

انظر: كشاجم، **ديوان كشاجم**، ص 160.

وتزيد من اختلاف اللغة وفعاليتها تناصات واردة من الشعر الغربي،[36] فهذه إديث ستويل (ت. 1964) Sitwell Edith تترك أثرها ومعناها في مبنى النص، فإذا قالت ستويل:

And through the works of death
The dust`s aridity is heard
The sound of mounting saps like monstrous bull-voices of unseen fearful mines

(ومن خلال جفاف الغبار / يسمع صوت النسغ الصاعد كأنه / أصوات بقريّــة هائلة تنبعث من / " ميامس " محتجبة مرعبة).[37]

فإن هذا المعنى ورد لدى السياب بصورة أخرى، وهو يتحدث عن نسغ الأشجار (في المقطوعة الرابعة): "والنسغ في الشجرات يهمس....".

يقول إحسان عباس وهو يتحدث عن تأثير الشاعرة في نصوصه:

---

[36] من إيليوت يأخذ مثلاً قوله في نهاية المقطوعة الرابعة: "فأرى ابتدائي في انتهائي" حيث ورد في شعر إيليوت:
"In my end is my beginning" – Eliot, T., *Four Quartets*. London: Faber & Faber, 1944, p.23.

[37] وردت هذه الاقتباسات في كتاب إحسان عباس، **بدر شاكر السياب**، ص 256، وقد نقلها– كما ذكر– عن كتاب إديث ستويل: *The Collected poems* , 372.

ومما يدل على المحاكاة المتعمدة بعض التلاعب الذي كان يجريه الشاعر في التصوير أحيانًا، بين قلب وتحوير، فالصيحة تنبعث من قلب الأرض كالرعد هاتفة بالمسيح، وهي تزأر:

"ليكن هناك حصاد / ولا يكن بعد اليوم فقير / لأن المسيح بذر كل ثلم"، ويتحول السياب بهذا المنظر، فيصور الموت وهو يركض في الشوارع هاتفًا بالنيام أن يستيقظوا قائلاً: أنا المسيح، أنا السلام ! تدل على الاتباع المتعمد، ويشفع السياب هذه الصورة بقوله: "والنار تصرخ يا ورود تفتحي ولد الربيع"، وهذا تحوير أيضًا لقول الشاعرة: الوردة على الجدار / أنا صوت النار:

The rose upon the wall

Cries - ! I am the voice of fire" [38]

وأستطيع أن أضيف على ما ذكره إحسان عباس أن السياب كان يرى في ولادة ابنه تغير الطبيعة، وأن كل واد حفل بالأزاهر والثمار، فكانت الصورة لديه مستقاة في أصلها من قول ستويل في قصيدتها The Shadow of Cain:

For the son of God is sowed in every furrow

من هنا فقد يكون السياب استوحى الصورة لدى الشاعرة: **الأب – الابن** فجعلها السياب: **الأب – الابن**، أي أن ابنه هو المبذور في كل تلم.

---

[38] ن. م، ص 257، وقد اقتبس النص من كتاب ستويل، ص 377.

وعلى العموم، فإن قصيدة ستويل بصورها عن المسيح وبعثه، وبرفضها للشر تركت أثرًا وأصداء حتى في الجو العام للقصيدة.[39]

وأخيرًا، فقد توقفت في قراءتي على قصيدة مميزة، فيها بوح ذاتي تطلقه مشاعر أب للخروج من معاناته، فإذا بصوت طفله وهو يردد "بابا...بابا مبعث حياة، وتحقيق أمل؛ ذلك لأنه رأى في ولادة ابنه ولادة جديدة له، فكان للمترددَيـْن Motifs — **الدم والماء** سريان في جسم القصيدة، بقدر ما هما جريان في نفَس الشاعر.

وكما أشرت افتراضًا في تقديمي للدراسة تبين أن الشاعر جند الطبيعة والأسطورة والأثر الديني، ومزجها في تداعيات وتناصات متباينة، حتى يصل إلى حقيقة سعادته بابنه، وإلى أن العالم يحفل بوجوده، بل بوجود الشاعر، وبالتالي وجود الوطن حيًا فيه.

ولم يغفل الشاعر أن يتحدث عن الماضي قبل ولادة ابنه، فإذا "الأرض قفص من الدم والأظافر والحديد"، فاسترسل في وصف الشر الذي طغى على حياته، من خلال التعبير عن رفضه له وكراهيته لواقع ممض مرفوض.

---

[39] يمكن اعتبار وصف الشاعر الأرضَ: "يا قفصًا من..... والحديد" بأنه يراوح قول ستويل وهي تصف الأرض "Iron wing"، وذلك في قصيدتها The Shadow of Cain، ن. م، ص 409.

المراجع:

القرآن الكريم

العهد الجديد

1. أبو تمام. الحماسة (ج 1). القاهرة: مكتبة ومطبعة صبيح، د.ت.
2. الأسعد، عمر. **ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي.** بيروت. دار سبيل الرشاد، 1995.
3. أمية بن أبي الصلت. **ديوان أمية بن أبي الصلت.** القاهرة: تحقيق بشير يموت، د. ت.
4. البصري، عبد الجبار. **بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر.** بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد، 1966.
5. بلاطة، عيسى. **بدر شاكر السياب – حياته وشعره.** ط 3. بيروت: دار النهار للنشر، 1981. (الطبعة الأولى صدرت سنة 1971)
6. بنيس، محمد. **الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها** (ج 3). الدار البضاء: دار توبقال للنشر، 1990.
7. البياتي، عبد الوهاب. **ديوان عبد الوهاب البياتي.** المجلد الأول. بيروت: دار العودة، 1972.
8. الشابي، أبو القاسم. **ديوان أبو القاسم الشابي.**بيروت: دار العودة، 1972.

9. شوقي، أحمد. **الشوقيات.** المجلد الثاني، ج 4. بيروت: دار الكتب العلمية، د. ت.

10. عباس، عبد الجبار. **السياب.** بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1972.

11. كشاجم. **ديوان كشاجم.** بيروت: دار الكتب العلمية، 1998.

12. مخيمر، صالح. **رثاء الأبناء في الشعر العربي.** الزرقاء: مكتبة المنار، 1981.

13. مزيغيت، سامي (إعداد). **سنابل من حقول الأدب** (الصف السادس). تل أبيب: دار النشر العربي، 1968.

14. مزيغيت، سامي (إعداد). **سنابل من حقول الأدب** (الصف الخامس). تل أبيب: دار النشر العربي، 1968.

15. مواسي، فاروق. **لغة الشعر عند بدر السياب.** ط 2، الناصرة: مطبعة الحكيم، 2006.

16. ناصيف، إميل (إعداد). **أروع ما قيل في الأطفال والأولاد.** بيروت: دار الجيل، 1999.

17. الملوحي، عبد المعين. **مراثي الآباء والأمهات للبنين والبنات.** بيروت: دار الكنوز، 1996.

18. Eliot ,T. *Four Quartets*. London: Faber & Faber , 1944.

19. Sitwell, Edith. *The Collected Poems of Edith Sitwell***.** New York: Vanguard Press, 1954.

في صحبة محمد علي شمس الدين:

متابعة لشعره، ومحطة لدى "فراشته" الجميلة

هذه دراسة "صحبة" – أصحب فيها الشاعر محمد علي شمس الدين أحد "شعراء الجنوب" المرموقين، هؤلاء الذين علا صيتهم شعريًا ونقديًا، وسجلوا صفحات غراء في أدب "المقاومة" – وهذه المرة هي من لبنان.

هم كوكبة حفروا في الوجدان العربي أثرًا بليغًا في صولاتهم وقولاتهم. تابعت منهم شوقي بزيع الذي تعرفت إليه في القاهرة، فما وجدت إلا الأصالة والرهافة مجتمعتين، وحسن العبد للّه ومحمد العبد اللّه وجودت فخر الدين و....، وهؤلاء جميعًا تيسر لنا أن نقرأهم أولاً عبر مجلة "الآداب" البيروتية، ثم مما وصلنا من دواوينهم ودراساتهم.

ولد محمد علي في بيت ياحون، وهي قرية تتاخم شمالي فلسطين، عام 1942، ودرس الثانوية في بيروت، ثم حصل على إجازة الحقوق من الجامعة اللبنانية عام 1963، وبعد ذلك تحول إلى دراسة التاريخ حتى حصل على الماجستير في مادتها.

وإذا كانت دراسته متنوعة فمن الجدير ذكره أن وظائفه تنوعت اتجاهاتها؛ فمن أستاذ تاريخ الفن في معهد التعليم العالي، إلى مفتش للضمان الاجتماعي... وقد تسنى لي أن أشاهد الشاعر وحرمه على شاشة التلفزيون اللبناني، فسررت لهذه

الدماثة منهما، وبان لي أنه نشيط ثقافيًا وعلى أكثر من صعيد، وأن الشاعر فيه يظل بلغته هو الأقوى.

يحدثنا الشاعر في سيرته عن جنائز الجنوب وكربلياته، وكيف كانت تلك تضرب في عمق الفلسفة الشعبية التي تعتبر أن الموت شكل من أشكال الحياة، وأن الإنسان لا ينتهي كفقاعـة في مستنقع، بموته الجسدي، فهو منحاز للحياة رغم هذا الدمار الدهري.

يقول الشاعر:

> أما ديك الجن الحمصي فأعجب المخلوقات على الإطلاق. شاعر بوهيمي صعلوك، سكير، محب، عاشق، مجنون، قاتل، تائب وذو اسم شديد الإيحاء. وقد كتبته في قصيدة "عودة ديك الجن إلى الأرض"، أنا هو ديك الجن، والريح كذلك. أحب الريح التي تهب. الريح العنيفة...[1]

ومع أنني قرأت أعماله الشعرية الكاملة التي صدرت عن دار سعاد الصباح (القاهرة، 1933) إلا أنني شعرت أن له كتبًا أخرى هي ضرورية لي– في هذه الصحبة مع الشاعر – أولها: **كتاب الطواف** (سيرة ذاتية، دار الحداثة، بيروت، 1987)،

[1] **أعلام الأدب العربي المعاصر**، إعداد روبرت كامبل، ج 2، ص 788.

وثانيها كتاب **رياح حجرية** (بيروت، الدار العالمية 1981). وآخرها ديوانه الشعري **ممالك عالية** (دار الآداب، بيروت 2002).

ويبدو لي أن قصيدة "الطواف حول المنزل" التي سأقتطف منها هي من بين قصائده التي أثبتـها في كتاب "الطواف" ضمن سيرته الذاتية، يقول الشاعر فيها:

تستوقفني أحيانًا
وأنا أسرع في خطوي
نحو المنزل
أشجار لا أعرفها
تتقوس نحوي بثمار دانيةٍ
وتناديني
أسأل نفسي
هل للأشجار دم فيجنّ
وللأغصان يد فتلوّح
إذ تلقى ضوء جنبي

* * * * *

تستوقفني أحيانًا
وأنا أجلس في بيتي

أصوات لا أعرفها

تأتي من زاوية

لم تكشف للضوء حواشيها

أسأل نفسي:

هل لحجارة هذا البيت فم

يختزن الأصوات ويحييها؟

هل لنوافذ هذا المنزل ذاكرة

تذكر أرواح محبيها ؟

(صحيفة **الاتحاد** 1986–12–12)

وبالطبع يلاحظ القارئ هذه الانسيابية التي تنطلق مع استيحاء جو نبوي من وحي السيرة. إنه لا يجعلها تسلم عليه كما روت لنا سيرة ابن هشام:

> "لا يمر رسول الله (ص) بحجر ولا شجر إلا قال: السلام عليك يا رسول الله. قال: فيلتفت رسول الله (ص) حوله وعن يمينه وشماله وخلفه فلا يرى إلا الشجر والحجارة".[2]

وإنما هي تناديه.

---

[2] ابن هشام، **السيرة النبوية**، ج 1 ط 2.

إن هذا التلمس العميق للأشياء لا يتأتى إلا من شاعر عميق الإحساس بالمكان، وليس ثمة بون بين الشعر وكل رؤيا. ومن حق الشاعر استلهام الجو النبوي، فهي تناديه، ويتخيلها كما يتخيل أصواتًا لا يعرفها. إنها تحمل حنينًا له كما يحمل حنينًا لها، وهو يستعيد تاريخها زمكانيًا.

وطريق صياغة الشاعر لأشعاره تدل على الاسترسال في تأملاته وتسجيلاته ونوازعه المستورة من عالم مجهول أومن نص غائب. يغوص الشاعر في اللجج السرية لذاته ليكشف لنا تجلياته، وكأنه يقول: أنا هنا في عريي الطاهر، جئتكم من وراء الدهشة، وقصيدتي قناع من أقنعة هذا العُرْي المتجدد الباهر.

الشاعر له رؤيا في أكثر من تجلّ، ففي "قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا" التي كتبها في بيروت وفي الجنوب في سنتي 73–74 – يروي لنا ما ستكون عليه حكاية العدوان الإسرائيلي على الجنوب، وكيف اندحر العدوان فيما بعد، ومثل هذه الرؤى نجدها لدى الشعراء الذين أحسوا عميقًا معاناة شعبهم وكانوا متماثلين إلى حد التذويت مع قضاياه.

يقول الشاعر:

وأغادر مملكتي كغزال مطعون أو مغتصب
في الحذر، وأترك أطرافي السفلى
تتآكل حين تراودها الصحراء، وتبهرها
أجراس الموت ودائرة الزمن الأولى...

حسنًا ها أنت الآن معي

وأنا أتأرجح فوق مدا رج أشلائي

أترنح تحت مجزرة تتقاسمني

وترن بجمجمتي خوذ الفولاذ أضم يدي

.....

.....

سقطت في القبلة خمس قرى

حسنًـا ها أنتِ الآن معي

تترصد ني حد قات الطير وتسلمني للعسكر

قبل طلوع الفجر فأصلب قرب أبي

وأقوم يتوجني الفقراء فأجمع كوكبة

وخيولاً تسرجـها الأطفال فأدخل أرض

الروم وأعلن بدء الفتح وأعلن مملكتي.

وأقيم سرادق عرسي

يقول الشاعر في حوار أجرته الكاتبة زينب حمود – نشر في موقع (بنت جبيل) على الإنترنت:

"هزتني وحشية العدو، فصورتها في قصائد عديدة مثل "أغنية كي تنام زينب"، "الطواف"، "هو القلب أم حفنة من دخان القرى" و "فتى الرمان".

تطالبه المحاورِة بقصيدة جديدة، وتطلب منه أن تكون مخصصة للجنوب، فيقول موجهـًا خطابه إلى هذا المكان الأشم:

إلى السيد الجنوب

يمشي على الموت تياها كأن به من الألوهة شيئًا ليس يخفيه
يمشي الهوينا وقتلاه تمجده كأنما كل ما يرديه يحييه
يعلو على الغيم آنا ثم آونة يدنو فيصبح أدنى من معانيه
أعطيته كل ما أوتيت من نعم وما ندمت فألقاني على التيه

وبالطبع فهذا النص يعكس شعره المرتبط بوجوده، حيث الطبيعة الخاصة والحنين الديني الذي يناغمها، والتأملات التي تبعثها أو تنطلق منها.

بدأت الأسئلة تتشكل في ذاكرته – حول الموت، الحياة، الحب، الألم، التحولات، وكانت اللغة تتدافع لديه لتأليف صورة حَيّة سلسة منسابة، غير بالغة التعقيد.[3]

[3] أقول ذلك وأنا أتابع هذا التعقيد أو ما اصطلح عليه النقاد القدامى (المعاظلة) لدى كثير من شعرائنا، ومنهم من يعتبرون كبارًا، ففي أمسية جمعتني مع الشاعر عفيفي مطر في فندق شبرد في القاهرة في أعقاب معرض الكتاب – ثم إنه قرأ على مسامعنا نصوصًا شعرية كتبها، وهي معدة للفتيان، فما فهمت منها شيئًا، وقلت له بصراحتي التي يعهدها من يعرفني: يا عزيزي: إذا لم أفهم أنا – وأنا أعمل معلمًا أو محاضرًا

يسأله أموري الرماحي عن انشغالاته ولماذا بقيت على ما هي عليه، فيقول:

هنالك تعديل في الاهتمامات، يعني لا يستطيع الإنسان فجأة أن يستوعب تجربة الحياة بكاملها. تكون عنده بدايات وإرهاصات، ولكن الشعر هو القول الشعري لحياة بكاملها. وهذه الحياة فيها أطوار وأعمار وأحوال...

أنا شاعر رموز وأقنعة، لست مباشرًا وشاعر ثنائيات، ثم وصولاً إلى أن يحمل الشيء ضده.....

إن الشعر ذاتي، ويأتي من موضوع، وربما يأتي من الذات، فأنا أعوّل جدًا على أساليب التعبير الذاتي لدى الشعراء، ولا يكفي الهم الواحد، ولا يكفي التاريخ الواحد لإنتاج شعر واحد. الأهمية هي أن هناك تمايزات بين عدد من الشعراء، عاشوا في ظروف متقاربة — مكانية وزمانية وتاريخية، وفي قلب الوجود الواحد، والمغامرات الشعرية اختلفت.[4]

على معلمي فتيانك، فكيف تتخيل أن جملك المركبة تصل إلى مخيلتهم ؟ ألا تظن أننا نطعم الطلاب بمادة "النفور من القصيدة"؟؟! ولكم أن تتخيلوا كيف كان رد فعله، فأنا لا أفقه شيئًا، ولا يحق لي النقد، وأصبح الأطفال موضع ثقته أكثر مني. وقيسوا على ذلك آخرين ممن أصبح "التطاول" عليهم يعد من المحظورات، ليس من قبلهم فقط، وإنما من قبل المتطوعين المتحمسين، كل ذلك بسبب تقديس أولياناه لشخصياتهم، فمن قال إن زعاماتنا هي سياسية فقط ؟

[4] **الدستور**، عدد 3–4–2003.

وقصيدة محمد علي شمس الدين تحمل الوطن، ولكنها تظهره فنيًا مصوغـًا في أداء بعيد عن الايدولوجيا أو السياسة.

أما الباحث الإسباني بدرو منتافيز في مقدمته للأعمال الكاملة للشاعر فيرى أن شعره هو سياسي "ولكن بوضوح خاص، بتفجر ونغم، ولهجة لا علاقة لها بكل المناشير المحترفة التي يبدو أن علينا احتمالها دائمًا... ولا يمكن أن يكون إلا كذلك: شعر وجودي بقوة، يغوص في الأساطير، مليء بالرموز والإشارات. شعر علينا أن نقترب منه تدريجيًا بعد الصدمة التي يولدها لدى قراءته للمرة الأولى، ونحن نحاول أن نفك رمز الغاية الصحيحة من مواده الأساسية التي يلجأ اليها". ويمضي الكاتب مستذكرًا:

> .... في دراسة حديثة كان محمد عيتاني قد أظهر أحد هذه الأساليب للاقتراب من شعر محمد علي مستقصيًا دعامتين من الدعائم الأساسية لقصائد: "الريح والطفل" (**الأعمال الكاملة**، ص 15–14).

إنه شاعر القصيدة، ويستطيع المتلقي ذو الدربة والمران وبعد مطالعة عدد من قصائده أن يجد ملامح أو جوهرية لقصيدته، يتعرف إلى لغته التي تتبدى في تركيب الصورة وتداخل النص وإيقاعاته و في الخيال المنطلق من تحليقاته. إنها <u>جميعًا</u> تؤلف الأسلوب – هذا الأسلوب الذي نعرف به كتابة طه حسين ونزار قباني ومارون عبود وسعيد عقل وغيرهم...

إن مفاتيح شعر شمس الدين أو (موتيفاته) حددها الشاعر بشيء من الكشف الصحيح وهي: الدم، الطير، النهر... الموت، البحر، الحاجة إلى الميتافيزيقا.[5]

وأستطيع أن أضيف إلى ما ذكره الشاعر عن نفسه وما ذكره الناقد الإسباني: ولعه بالأقنعة وخاصة من التراث العربي (ابن سينا، أبو العلاء المعري، ديك الجن، العباس، الحجاج، يوسف، ليلى...) أو الأجنبي (رامبو، غوغان...).

وكل قناع بحاجة إلى دراسة خاصة لنرى فيها مدى تماثل الراوي الشاعر مع الشخصية أو الوجه.

وقد ارتأيت أن أتوقف على قصيدة **الفراشة** التي كتبها في رثاء أمه وهي من آخر قصائده (نوفمبر 2003) وقد أُثبتت في موقع (بنت جبيل) على الإنترنيت، وإليكم القصيدة أولا:

الفراشة

محمد علي شمس الدين

"إلى التي ماتت في الشهر الجميل آمنة / أمّي"

في الليل
في الحَلَك العظيم
وعند تشابك الأحياء بالموتى

---

[5] من حوار أجراه الشاعر مع حبش إسكندر نشرته صحيفة **السفير**، 7 / كانون الأول 2001.

وولولة الرياح

دفنتُ أمي

وأهَلْتُ آخر حفنة فوق التراب من التراب

وقلت: ها إني أعود لعلّني

أجد الجميلة تستريح على سرير جمالها

في البيت

حيث تمدُّ نحوي كفّها البيضاء

تسألني معاتبة لماذا غبت يا ولدي؟

وتعلم أنني ما غبت

لكنّ الجميلة دائمًا

ينتابها قلق الغياب

وأنها تنأى

وتبعد حين تقرب

ثم تنأى

ثم تنأى

كي تُرى حُلمًا

وقد أبصرت حلمي .....

*****

* * *

ويقول جاري:

أمس زارتنا الجميلة

وارتأت أن نبدأ الألعاب

من وردّية الأطفال

رتبنا الحصى لُعبًا

وكانت تنحني في ثوبها الورديّ

تعبثُ بالحصى

وترتب الأشياء

من بدء الحكاية للنهاية:

هكذا سيكون:

هذا بيتنا وسكنت فيه

وذاك زوجي وهو يكدح أو يصلي

أو يغار على الجميلة من مرور سحابة فوق الحمى

أو نظرة لفتى يمر على الطريق

ويرسل الأشعار

كي يصل الصدى لأميرة خلف الحمى

ويقال إن جمالها

أعلى من الأسوار

إن الله حين رأى بياض الثلج

قال: يكون في وجناتها

ورأى اخضرار العشب

قال: يكون في نظراتها

ورأى ترقرق نبعة الريحان

قال يكون في كلماتها

والنهر

أوله من ا"الصافي"

وآخره على أقدامها يجري

ويذهب في اندفاع مياهه للبحر

ترفعه السماء إلى الغيوم

وحين نظرت في أعلى الغيوم

رأيت ثمّة وجه أمي

ويقال إن الله سمّاها على اسم الرحمة الأولى

فآمنة التي مثل الحمامة لم يشبها السوء

ما زالت الأسماء رحمتها

وتسحب في مدار الشمس رايتها العظيمة

فالسلام على التي ولدت محمد

(وهو نور النور)

واغتسلت ضحى بالماء

فانبعثت على الأشياء صورتها البهية

فهي أول ما يُرى عند الصباح

وآخر الأحلام عند تشابك الأحياء بالموتى ...

وقبل هلاكها ...

.....

* * *

ورأيت رؤيا:

في الليل

في الحلك العظيم

وبعدما ألقيت آخر حفنة

فوق التراب من التراب

ولم يعد في القبر غير جمالها العاري

رأيت فراشة في الضوء تخفق

فاتبعت جناحها بين القبور

وعدت نحو البيت

كي أجد السرير

سريرها الملكي

مرتجفًا

وتغمره الدموع

وأن فراشة

حطّت هناك على السرير

كنقطة بيضاء في الحلك العظيم

سألت نفسي:

هل رأيت

وهل سمعت

وهل تعود لكي تراني؟

وسألت نفسي:

أين تذهب روحها البيضاء

كيف؟

ومن سيؤويها

إذا ما أقفل الحفّار حفرتها

و" رنّ المعول الحجري"

في هذا الفراغ الجوهري من الزمان؟

.....

ومددت كفي... نقطة الضوء الفراشة لم تخف، وأخاف، لكن

.....

.....

* * *

ليس بردًا ما يصيب أصابعي، وأخاف، لكن

ليس حُمّى ...

فجمالها المضني على الأسلاك

شردني،

وقد أبصرت رؤيا:

في الليل

في الحلك العظيم

وعند تشابك الأحياء بالموتى

وولولة السماء

رأيت أمي

قراءة:

النفس القصصي في هذه القصيدة يحدد الزمان والمكان، ففي الليل عند الحلكة تمامًا وعندما كانت الرياح تولول (ربما هي تشارك في أجواء الحزن بولولتها) كان الراوي الشاعر في أرض المقبرة يهيل التراب على أعز مخلوق لديه — أمه.

هجس في نفسه مكذّبًا ما وقع في الواقع: سأعود، فربما سأجد الجميلة — يعني أمه– تستريح على سرير جمالها (لاحظ تكراره وتأكيده للفظة "الجميل")، فربما هي تعني لديه المباركة. أو ليس رمضان " الشهر الجميل" الذي توفيت فيه هو مبارك ؟! — في (موتو) أو تعليقة القصيدة ؟

يتخيل الشاعر صورة أمه وهي تمد نحوه كفها البيضاء (مرة أخرى – لاحظ استخدام هذا اللون في القصيدة، وسترى معنى النقاء الملازم لأمه الجميلة).

يسترسل الشاعر. وينتزع من الماضي عندما كانت تسأل عنه وعن سبب غيابه. السؤال سيعود الآن بعد عودته من مراسيم دفنها، فأمه – من عادتها وبسبب تعلقها بأبنائها – "ينتابها قلق الغياب". ثم يراوحنا الوصف بين نأيها وقربها، حقيقتها وطيفها، حياتها وموتها– كل ذلك كي تُرى حلمًا، وها هو الشاعر يعترف أنه أبصر حلمه فيما بعد.

في المقطع الثاني يلتقط الشاعر بعض الصور من واقع الماضي الذي عاشته أمه، وذلك من منظور سمع عنه، أو تخيله، أو كانت أمه قد حدثته عن لقطات منه.

يجعل الجار راويًا لقصة حلم حلمه، أو عن ماضي الطفولة الذي عاشته (سيان)، ومجمل الحلم أو الماضي يشي بالبراءة والطفولة، ثم إن الأمل معقود في أن تبني مستقبلاً – حياة زوجية طاهرة مع زوج يكدح أو يصلي (هكذا يتخيل الشاعر والده) أو — لمزيد من إضفاء الواقعية – "يغار على الجميلة من مرور سحابة فوق الحمى، أو نظرة لفتى يمر على الطريق، ويرسل الأشعار كي يصل الصدى لأميرة خلف الحمى" — جو رومانتي محض انتزعه الشاعر من أجواء حبه هو، ونقله لمعنى سامٍ متماثل.

الشاعر يعود بنا إلى حكاية جمالها ليصفها وبأجواء **أسطورة هندية قديمة** تصف كيف خلقت المرأة ومن أية العناصر:

إن الله حين رأى بياض الثلج
قال: يكون في وجناتها
ورأى اخضرار العشب
قال: يكون في نظراتها
ورأى ترقرق نبعة الريحان
قال: يكون في كلماتها

ولعله يستطيع أن يسترسل مما يجده من وصف يعبر عنه بجزء من جسدها الجميل — جسد أمه الذي يكتب عنه بنوع من العشق المطهر، فحتى المياه التي اغتسلت

أقدامها بها انطلقت إلى البحر، لتدور دورة المياه في الطبيعة، ولتتجلى، ولتجعله يرى في الغيم وجه أمه – هذا الوجه الذي سيهمي مطرًا وبركة.

ثم ما يلبث الراوي أن ينقل لنا جوًا دينيًا يماثل اسميًا بين محمد رسول الله وأمه آمنة، وبين الشاعر محمد علي الذي تسمى أمه آمنة – تيمنًا، ويستثمر هذه الطاقة الدينية ليحدثنا عن الرحمة الأولى، وأنها مثل الحمامة النقية لم يشبها سوء (يقصد لفظة "يمسسها" القرآنية) ثم إننا نذكر هنا المثل "آمن من حمام مكة" فلفظة "آمن" و"الحمام " وجو الخشوع الذي يصوره يوحي بذلك، وقد انبعثت عن الأشياء صورتها البهية — صورة أمه.

وهو إذ يحترز في المشابهة يعلم يقينًا أن الرسول هو (نور النور) فلماذا لا يكون هو نفسه نورًا أيضًا من نورها؟ إذن: يفيد الشاعر من تاريخه ليضفي على حلمه التجلّة والخشوع والبركة والقدوة الحسنة.

أما الرؤيا التي يحدثنا الشاعر عنها في المقطوعة الثالثة: فهي أنه في تلك الليلة المظلمة وبعد أن أهال التراب على قبرها– وظل (جمالها العاري)[6] في القبر وحده –

---

[6] ربما يقصد بالعاري الجمال المجرد، ومن هذا الباب يجئ قول كاتب هذه السطور: **والعري أجمل ما يكون من غير رمي بالظنون.** (من قصيدة "المسرح والمهموم"، **غداة العناق**، طولكرم، 1974)؛ وما دمت قد أقحمت نفسي أذكر أن لي قصيدة بعنوان " **الفراشة** " أقول فيها: **وفي يدي قصيدتي / أكرر الأبيات / على مسامعي / إذ خطفتها / فراشة زرقاء / لحقتها / أمسكتها / ت ن ا ث ر ت /وظل منها لفظة يتيمه / حبّ** (من ديوان **ما قبل البعد**، القدس، 1993، ص 69). أذكر ذلك بسبب لقائنا على فحوى الحب، فعذرًا !

رأى فراشة تخفق في الضوء. تبع الراوي الفراشة، فألفى نفسه في بيته أمام سريرها (الملكي)، ثم إنه رأى السرير نفسه يرتجف ويبكي، كما رأى أن هناك فراشة حطت على السرير كنقطة بيضاء (بيضاء مرة أخرى).

وأخذ الراوي الشاعر يتساءل إن كان قد رآها أو سمعها؟ ترى هل ستعود؟ أين تذهب روحها البيضاء؟ أين ستأوي؟

وبينما هو في تساؤلاته يمد كفه إلى نقطة الضوء – الفراشة لكنها لم تخف منه، فكان رد فعله إزاء هذا الموقف خوفًا، بل أصابته حالة عجيبة (ترتجف أصابعه – لا بسبب برد ولا من حمى... ربما هي كالسرير تمامًا)

شعر الراوي بأن جمالها (مرة أخرى جمالها) المضني شرده، وأنه في رؤياه تلك – حين كانت السماء هذه المرة تولول – رأى أمه.

* * *

أي صدق؟ وأي إحساس عميق بفقدان الأم؟ أية جرأة وصل إليها الشاعر وهو يتحدث عن جمالها وبياضها وإشراقها وكأنه يتغزل بها. أليس هذا لونًا جديدًا في الرثاء؟

ثم إن الشاعر في نفسه القصصي يتوتر بدرامية فاجعة، ولولا انضباطه وقدرته على المزج بين الصوفي والفكري والشعوري لقال: إن أمه آمنة بنت وهب – أم محمد عليه السلام؟ (فاسم أمه واسمه يساعدان على هذا التصور).

وتتكرر في إيقاعات القصيدة جملاً بعينها وألفاظًا تشكل موتيفات أو مترددات صوتية. والفراشة – هذه الرقيقة لها جمالها وبهاؤها وتحليقها الذي يبحث عن كل جميل، إنها استعارة لأمه أو لحبه وُفق فيها الشاعر وهو يسترسل في تنقّله في ومضات الحكاية / القصيدة.

وتظل عبارة " المعول الحجري" في ذهنه – دلالة الموت والفناء عميقة الجذر. يستذكر التعبير الذي عانى منه بدر السياب[7] وهو يقول:

رنين المعول الحجري في المرتـجِّ من نبضي

.....

رنين المعول الحجري يزحف نحو أطرافي

(**ديوان بدر السياب**، دار العودة، ص 701)

وما هذا الاستيحاء إلا دلالة عميقة وكأن الشاعر نفسه يموت عند موت أمه.

وفي بنية القصيدة يلاحظ القارئ تكرار البداية (anaphore) في أكثر من موقع: (في الليل، في... ؛ ليس..، ثم تنأى) مرتين لإضفاء صورة التباعد المتخيلة؛ قال – في أكثر من سطر للتعبير عن السرد المتواصل؛ وهل... للتساؤل الطبيعي من خلال اللهفة...، وكل ذلك – بالإضافة إلى تكرار اللفظة الواحدة – نحو: الجميلة، حلم، السرير، تشابك الأحياء بالموتى، يكون، التراب.... إلخ) فهو يجعل التوقيعات

---

[7] يرى جبرا إبراهيم جبرا أن هذا المعنى قد ورد في شعر جبران، إذ يقول: **رنة المعول في الحضرة صوت للمنايا**، ولم أستطع العثور على هذا البيت في أشعار جبران بالعربية.

الموسيقية متناغمة ومتلاحقة، وعلى غرار "تكرار البداية" يرد في القصيدة كذلك "تكرار النهاية" (epiphore) كما في قوله: ترفعه السماء إلى الغيوم / وحين نظرت في أعلى الغيوم، وكذلك في (وأخاف... لكن) بين المقطوعتين الأخيرتين.

ثم إن الشاعر يتأمل حتى في حزنه، فموت أمه حصل في "هذا الفراغ الجوهري من الزمان" — إنه تأمل شفاف، يمازج الشاعر أحاسيسه وقراءاته فتنبثق القصيدة توترًا وحدسًا معًا.

* * *

وتبقى ممالك الشعر لدى شاعرنا عالية.

وصف الصورة (الرسم أو اللوحة)
في الشعر العربي القديم

كثيرًا ما يستغرق الدارسون في وصف الصورة الشعرية لمشهد ما أو لرؤية عمد إليها الأديب في نصه، وذلك ليبينوا لنا قدرة هذا الأديب على التوصيل أو الإيحاء أو التوصيف، فيلجأون إلى معالجة الاستعارات الجزئية أو الكليــة أو التشبيهات على أنواعها، كما يلجأون إلى إعمال المهارات الفنية في التقويم والتحليل.....

لكني هنا سأعمد إلى الصورة أو الرسم أو اللوحة – تلك التي وصفها الشاعر، أو حدد معالمها، أو عكس من خلالها موقفًا حياديًا أو عَلاقيًا به وبوجدانه.

ولا بد من التأكيد بدءًا أن هذه التصاوير التي تناولها الشعر[1] تكاد تكون نادرة،[2]

---

[1] من الطبيعي أن نجد في النثر – وخاصة في كتب الرحلات – مادة أكثر عن التصاوير، وخاصة فيما يتعلق بالكنائس أو المعابد القديمة لنقرأ بعضًا مما دونه ابن جبير (ت. 1217 م) في رحلته، وهو يصف قصرًا شرقي أخميم في مصر: "..... والتصاوير على أنواع في كل بلاطة من بلاطاته، فمنها قد جللته طيور بصورة رائقة باسطة أجنحتها توهم الناظر إليها أنها تهم بالطيران، ومنها ما قد جللته تصاوير آدمية رائقة المنظر رائعة الشكل. قد أعدت لكل صورة منها هيئة هي عليها كإمساك تمثال بيدها أو سلاح أو طائر، أو كأس، أو إشارة شخص إلى آخر بيده، أو غير ذلك مما يطول الوصف له، ولا تتأتى العبارة لاستيفائه. وداخل هذا الهيكل العظيم وخارجه وأعلاه وأسفله تصاوير كلها مختلفات الأشكال والصفة، منها تصاوير هائلة المنظر خارجة عن صور الآدميين يستشعر الناظر إليها رعبًا، ويتملأ منها عبرة وتعجبًا...."؛ **رحلة ابن جبير**، ص 36 – 37.

[2] من الطبيعي أن تكون نادرة جدًا في العصر الجاهلي، بسبب أن الاحتكاك الحضاري كان قليلاً، ومعرفة العربي بفن الرسم أقل. بينما بدأ الاحتكاك يشتد مع ظهور الإسلام وانتشار الدعوة بين الشعوب المتاخمة ممن عرفوا التصوير.

وخاصة تلك التي تتناول الإنسان أو الحيوان، وذلك بسبب الموقف الفقهي الإسلامي من التصوير.

إن تحريم التصوير سائد في الشريعة الإسلامية – رغم أنه لم تكن هناك آية واضحة تحرم ذلك،[3] بل كانت أحاديث شريفة حادة الموقف إزاءه، ومنها: "إن أشد الناس عذابًا يوم القيامة هم المصورون".[4]

ومع ذلك، فثمة تصاوير كثيرة شهدناها لشخصيات أو أشخاص في تضاعيف المخطوطات ككتاب **كليلة ودمنة ومقامات الحريري وألف ليلة وليلة**، كما رأينا صورًا لشخصيات دينية وأخرى أسطورية أو تاريخية — كصورة البراق، ويوسف وزليخا وصورة الإمام علي وهو يحمل سيفه، وصورة الإسراء والمعراج، والزير سالم وغيرها...[5]

---

[3] هناك آية تحرم الأنصاب: ".... إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه...." (سورة المائدة 92)، وبالطبع فإن حديثنا هو عن الرسم لا عن النصب.

[4] انظر: **صحيح البخاري**، ج 7، ص 215 (كتاب اللباس – باب عذاب المصورين...)، ومن الأحاديث الواردة: "إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة، يقال لهم أحيوا ما خلقتم...".

[5] ربما كانت هذه الصور بتأثير شيعي. وكثير من هذه الصور نراه معلقًا في البيوت، كما اطلع الباحث أكرم قانصو صاحب كتاب **التصوير الشعبي العربي** على كثير من الرسوم في متاحف وأسواق شعبية في دمشق وتونس والقاهرة. (انظر كتاب قانصو، **التصوير الشعبي العربي**، ص 195، 204).

وربما رُسمت هذه الصور بذريعة أن هناك أحاديث تخفف من حدة التحريم، كأن تجعل التحريم وقت الصلاة، أو أن هناك استثناء ما.[6]

من هنا فقد كانت الخشية من اعتبار التصوير محرمة أو مكروهة، وذلك عبر العصور الإسلامية الأولى.[7] ولذلك لجأ المصور إلى التحوير والزخرفة أو التوريق أو عدم التقيد بالحجم أو إغفال الأبعاد في الصورة، كما لجأ الكثيرون إلى الخط يصبون عبره أفانين الزخارف وبإخراج متباين، وإبداع متواصل.

وإذا كانت الرسوم والصور نادرة لسبب ديني، فمن الطبيعي أن نعدم — تبعًا لذلك — تلك الأِشعار التي تتوقف على الصورة لتتملاها أو تتركز فيها، وكم بالحري أن الشعر العربي القديم لم يقف على جزئيات في قصائد محددة، يفصل فيها اللقطة الواحدة وبصورة مركزة.[8]

ثمة لقطات تم فيه وصف لبعض المعالم التي سبقت، وقد وصفها شعراء في الفترة الإسلامية، ولنبدأ بأقدم ما اهتديت إليه:

---

[6] من هذه الأحاديث: "عن أنس رضي الله عنه قال: كان قِرام (الستر الأحمر: ف.م) لعائشة سترت به جانب بيتها، فقال لها النبي: أميطي عني، فإنه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي". وروى الأزرقي "أن الرسول لما دخل الكعبة بعد فتح مكة قال لشيبة بن عثمان: يا شيبة امحُ كل صورة فيه إلا ما تحت يدي، ثم رفع يده عن صورة عيسى بن مريم وأمه" (انظر **صحيح البخاري**، ج 7، ص 216).

[7] من الجدير أن أذكر في هذا السياق رأيًا لمحمد عبده أورده ثروت عكاشة (في كتابه **التصوير الإسلامي**، ص 14) أن "الحديث ينصرف إلى ذلك التصوير الذي شاع في الوثنية، والذي كان القصد منه تأليه بعض الشخصيات. أما ما عدا ذلك من تصاوير قُصد بها المتعة والجمال فلا يُحمل قول الرسول عليه".

[8] انظر مقالتي "القدس في الشعر الفلسطيني الحديث"، **هدي النجمة**، ص 38 وكذلك ص 42.

يقول أوس بن ثعلبة[9] (وهو شاعر مخضرم) بعد أن زار تدمر، ورأى صورة جاريتين "نمق الصانع في تصويرهما، فاستحسنهما:

فتاتَـيْ تـدمر خبراني ألما تسأما طول القـيامِ
فكم مر من عـدد الليالي لعصركمـا وعامًا بعد عـام
وإنكما عـلى مـر الليالي لأبقى من فروع بنـي شِمام

فلما قدم أوس على يزيد بن معاوية أنشده هذه الأبيات، فقال يزيد: لله در أهل العراق ! هاتان الصورتان فيكم يا أهل الشام لم يذكرهما أحد منكم، فمر هذا العراقي فقال ما قال.[10]

ويذكر لنا ياقوت الحموي (ت. 1229م) رواية عن الحسن بن أبي السرح عن أبيه قال: "دخلت على أبي دلف في الشام، فلما دخلنا تدمر وقف على هاتين الصورتين، فأخبرته بخبر أوس، وأنشدته شعره فيهما، فأطرق قليلاً ثم أنشدني:

ما صورتان بتدمر قد راعـتا أهل الحجى وجماعـة العشاق
غبرا على طول الزمان ومرّه لم يسأما من ألفـة وعناق

---

[9] ورد ذكره في **الإصابة في تمييز الصحابة** لابن حجر العسقلاني (ج1 – حرف الهمزة) على أنه من المخضرمين، ولم يذكر سنة وفاته.

[10] انظر مادة "تدمر" في **معجم البلدان**، ج 2، ص 18.

وقال محمد بن الحاجب يذكرهما كذلك:

أتدمر صورتاك هما لقلبي غرام ليس يشبهه غـرام

.....

يمر الدهر يومًا بعد يـوم ويمضي عامه يتلوه عام

ومكثهما يزيدهمـــا جمالاً جمال الدر زيّنـــه النظام

ويبدو أن هذه التي وصفت على أنها صورة إنما هي تمثال لفتاتين، بدليل التركيز على قيامهما، وذلك في قول الشاعر:

أقول من التعجب أي شيء أقامهمـــا فقد طال القيـام

ومهما يكن فإن الوصف كان للصورة أو الشكل، و الشعراء الثلاثة ومن خلال مواقفهم المتباينة رأوا في صورة الفتاتين عبرة — هذا للبقاء الطويل، وذاك للزوال الذي لا بد منه.

* * *

من القصائد البارزة التي تناولت صورة، وعرضتها بصورة إيحائية – تلك التي قالها أبو نواس (ت. 814م)، ومطلعها:

---

[11] ن. م، ص 19 – 20.

ودار ندامى عطلوها، وأدلجوا بها أثر من جديد ودارس[12]

ومما ورد فيها:

تُدار علينا الراحُ في عسْجدية حَبَتْها بأنواع التصاوير فارسُ
قرارتُـها كسرى وفي جنباتـها مهًـا تدّريها بالقِسيِّ الفوارس
فللخمر ما زُرّت عليه جيوبُها وللماء ما دارت عليه القلانس

الشاعر يرى في سَورة شرابه كسرى وهو في قعر الكأس، وكأنه المرافق منذ البدء وحتى النهاية، كسرى بأبهته وعظمته يضفي الجو على الراوي الشاعر. أما جنبات الكأس فثمة فرسان ترمي بالقوس والنشاب بعضًا من المها حيث تخاتلها لتصطادها، وبذلك تتماثل الصورة أيضًا مع عالم الطرَد الذي أولع به أبو نواس.

الكأس ذهبية (حتى تزيد من جو الأبهة) وهي مصورة – صورها فنانون من الفرس، بل هم حَبَـوها، والفعل هنا يدل على النعمة التي قدموها، فأسبغوا بذلك جوًا من الفخامة، وعبر الشاعر عن عميق رضاه من خلال هذه اللفظة. والكأس فيها مزيج من

---

[12] انظر: **ديوان أبي نواس**، بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت، ص 37.

ورد في كتاب **زهر الآداب**: "قال الصولي: مر أبو نواس بالمدائن..... فقال بعض أصحابه ندخل إيوان كسرى... فعدلنا إلى ساباط، فأقمنا خمسة أيام نشرب هناك، وسألنا أبا نواس صفة الحال، فقال....." (الحصري، **زهر الآداب**، ج 2، ص 739).

الخمر وهو الغالب (تصل الخمرة إلى أطواقهم)، والشاعر سعيد بهذه الخمرة الغامرة، وأما الماء فهو يسير بموازاة القلانس أو الرؤوس فقط.

إنها صورة متحركة: كسرى في القرارة يطل من أدنى ويراقب، والفرسان لابسو القلانس يدّرون المها، وأبو نواس مع الشَّرْب سعيد – لأن الخمرة هي الغالبة، وقبل ذلك هو في حضرة كسرى حتى الثمالة، ويعيش لحظات الصيد، وهو عالم محبب. وهذان كسرى والطرَد دليلان بارزان على جو العظمة، ولا عجب إن حبس نفسه على مثل ذلك خمسة أيام متتالية ليواصل شرابه بمثل هذه الكأس.

هذا الوصف لصورة الكأس النواسية استرعى انتباه بعض النقاد القدامى،[13] علمًا بأن

---

[13] من هؤلاء الجاحظ، فقد ذكر الحصري (ت. 1095م): "قال الجاحظ: نظرنا في الشعر القديم والمحدث، فوجدنا المعاني تقلب، ويؤخذ بعضها من بعض، غير قول عنترة:

وخلا الذباب بها يغني وحده.....

وقول أبي نواس في المحدثين:

قرارتها كسرى وفي جنباتها مها تدريها بالقسي الفوارس

فللراح ما زرت عليه جيوبها وللماء ما دارت عليه القلانس

(**زهر الآداب**، ج2، ص 739)

ويورد رأي الجاحظ (ت. 868 م – ولم أهتد إلى ذلك في مؤلفاته) كذلك ابن الأثير (ت.1239م)، فيقول في معرض حديثه عن الإيجاز: "ومن هذا الضرب قول أبي نواس وهو من نادر ما يأتي في هذا الموضع.... (الأبيات)". ويضيف: "ومما انتهى إلي من أخبار ابن المزرَّع قال: سمعت الجاحظ يقول: لا أعرف شعرًا يفضل هذه الأبيات التي لأبي نواس، ولقد أنشدتها أبا شعيب القلاق، فقال: والله يا أبا عثمان إن هذا لهو الشعر، ولو نقر لطن، فقلت له: ويحك!! ما تفارق عمل الجرار والخزف".

ويضيف ابن الأثير: "ولعمري إن الجاحظ عرف فوصف، وخبر فشكر، والذي ذكره هو الحق" (ابن

ظاهرة التصاوير كانت مألوفة في المعابد والكنائس وعلى الأواني المختلفة.[14]

وقد تناول معنى أبي نواس بعض الشعراء، أذكر منهم ابن المعتز (ت. 908م)، وذلك في وصفه الكأس العسجدية التي عليها التصاوير الفارسية، ويبدو للشاعر أن كسرى غريق فيها:

يمجُّ سلاف الخمر في عسجدية توهّج في يمناه كالكوكب الفردِ
محفّرة فيها تصاوير فارس وكسرى غريق حوله حِزق الجند[15]

الأثير، **المثل السائر**، ج 2، ص 114–115).

ومن العجيب أن ابن الأثير له موقف مغاير من هذا الشعر بالذات، فقد أورد في مكان آخر وهو يناقش المعجبين بالأبيات:

"وقرأت في كتاب **الروضة** لأبي العباس المبرّد.... فقال فيما أورده من شعره (أي شعر أبي نواس: ف.م) وله معنى لم يُسبق إليه بإجماع، وهو قوله: تدار علينا الراح (..... إلخ)، وقد أكثر العلماء من وصف هذا المعنى وقولهم إنه معنى مبتدع..... والذي عندي في هذا أنه من المعاني المشاهدة؛ فإن هذه الخمر لم تحمل إلا ماء يسيرًا، وكانت تستغرق صور هذا الكأس إلى مكان جيوبها، وكان الماء فيها قليلاً بقدر القلانس التي على رؤوسها، وهذا حكاية حال مشاهدة بالبصر" (**المثل السائر** ج 1، ص 306 – 307).

وممن شهد لأبي نواس بالسبق في هذا المعنى – أي في تصاوير الكؤوس – ابن قتيبة (انظر: **الشعر والشعراء** ج 2، ص 811).

[14] لكن الشعراء لم يتوقفوا على ملامح الصور، فهذا ابن الرومي يذكر التصاوير:

فإذا مـا ناديتهم للمـــة فنادوا التصاوير التي في الكنائس

(**ديوان ابن الرومي** ج 3، ص 1242)

ومثله كثير، لكن دون وقوف على تفاصيل.

وفي قصيدة أخرى:

بكـأس من زجاج فيه أُسْد فرائسُـهن ألبـاب الرجال[16]

وهذا الوصف فيه صورة لغياب الصحو أو العقل بعد أن استبدت سَورة الشراب، حتى أن الأسود المرسومة على الكأس كانت فعالة، وها هي قد افترست ألباب الشاربين في حميا شرابهم.

ثم جاء السري الرفاء (ت.976) فعرض صورة أخرى للكأس فقال:

وموسومةٍ كاساتها بفوارس من الفرس تطفو في المدام وتغرق
كأن الحُباب المستدير قلادة عليه، وتوريد المدامة يلمَق[17]

وثمة قصيدة أخرى رأى ابن طباطبا[18] (ت. 934م) أن صاحبها تفوق على أبي نواس

---

[15] **ديوان ابن المعتز** ج 2، ص 240، وفي رواية أخرى خِرق الجند. وقد ورد في كتاب **نصرة الثائر على المثل السائر** للصفدي (ص 46)، وقد اطلعت على الكتاب في موقع الوراق:
http://www.alwaraq.com
بيتان من شعر أبي تمام بن رياح في هذا المعنى المتكرر (الموتيف):

وكأس بدا كسرى بها في قرارة غريقًا ولكن في خليج من الخمر
ومـا صوّرته فارس عبثًا به ولكنهم جاءوا بأخفى من السحر

[16] **ديوان ابن المعتز**، ج 2، ص 296.

[17] **ديوان السري الرفاء**، ج2، ص 492: اليلمق = غطاء الرأس.

رغم أنه أخذ عنه، وذلك في قوله معلقًا – "وهذا أبدع ما قيل في هذا المعنى":

في كأسها صور يُظن لحسنها عُرُبًا برزن من الجنان وغيدا
قد صُفَّ في كاساتها صور حلت للشاربين بها كواعب رودا
فإذا جرى فيها المزاج تقسمت ذهبًا ودرًا توءمًا وفريدا
فكأنهن لبسن ذاك مجاسدًا وجعلن ذا لنحورهن عقودا

ويبدو أن صورة كسرى في الكأس تتردد في الخمريات، فأبو نواس يصف في مكان آخر مجلس الشراب، فيقول:

بنينا على كسرى سماء مدامة مكلّلةً حافاتُها بنجـوم[19]

---

[18] ابن طباطبا، **عيار الشعر**، ص 113، وهو يورد الأبيات على أنها لأحمد بن يحيى الكاتب، وذلك في معرض حديث عن السرقات.

غير أن التوحيدي (ت. 414هـ) رأى أن صاحب هذه الأبيات هو الناشئ الأكبر (ت. 906م) وأنكر على ابن طباطبا ما ذهب إليه مؤكدًا أن الناشئ هو صاحب الأبيات، ويضيف أن هذا الشاعر "له مذهب حلو وشعر بديع...." (التوحيدي، **البصائر والذخائر** ج 5، ص 109 – 110)، ويشارك الحصري في رأي التوحيدي، فيقول إن الشاعر هو أبو العباس الناشئ، وأضاف معلقًا قبل الأبيات: "فقال وولّد معنى زائدًا...." (**زهر الآداب**، ج2، ص 739). وجدير أن أذكر أن الأبيات وردت لدى الثلاثة باختلاف هنا وهناك في بعض الكلمات: الجنان /الحجال، رودا /غيدا، يُظن /تُظن....

[19] **ديوان أبي نواس**، ص 448، وانظر كذلك ص 157 حيث يصف طاسات الخمر المنطّقات بالتصاوير:

كأنهم والخمر من فوقهم كتائبٌ في لجة تغرق

ويقول كذلك:

فحل بزالُها في قعر كأس محفّرةِ الجوانب والقرار

.....

مصوّرة بصورة جند كسرى وكسرى في قرار الطرجهار

وحل الجند تحت ركاب كسرى بأعمدة وأقبية قصار[20]

ويُلاحظ أن صورة كسرى في قرارة الكأس هي صورة ملازمة للدلالة على هذه الصحبة المميزة حتى الثمالة. إنها مشاركة وجدانية تقل وتزيد تبعًا للموقف، وقد كانت القصيدة النواسية التي بدأت بها خير تعبير عن هذا التماثل النفسي بين الصورة على الكأس وبين الشاعر.

* * *

كانت القصيدة النواسية التي توقفت عليها قد جرت أحداثها في إيوان كسرى.

وكان الإيوان نفسه مصدر إيحاء لقصيدة كتبها البحتري (ت. 897م) فيما بعد، فقد أقبل إليه الشاعر راكبًا جمله عندما حضرته الهموم، فأراد أن يتسلى ويبحث عن

---

[20] **ديوان أبي نواس**، ص 77: البزال = المصفّى من الخمرة، الطرجهار = شبه كأس، الأقبية = جمع قباء، وهو نوع من اللباس.

عزاء له بعد أن زعزعه الدهر ونكبه، والعزاء يجده في مصير آل ساسان الذين بلغوا القمة – وليس أدل على ذلك من هذا الإيوان وأبهته – وها هي يد الدهر ترزأ أصحابه وتنكبهم، فأصبح الأيوان درسًا.

يصف الشاعر أولاً صورة كلية للمدائن، ثم يلتقط جزءًا منها– هو قصر الجرماز، وما يلبث أن يتوقف على جزء منه – صورة أنطاكية. إنها جدارية أو لوحة فنية عرضها الرسام ليصور فيها حصار أنطاكية من قبل الفرس، فيتوقف على لقطة من هذه اللوحة، وما يلبث أن يتركز على صورة كسرى أنو شروان، ولنقرأ:

فإذا ما رأيتَ صورة أنطا كيةَ ارتعتَ بين روم وفرس
والمنايا مواثلٌ وأنو شر وانُ يزجي الصفوفَ تحت الدِّرَفس
في اخضرارٍ من اللباس على أصـ فرَ يختال في صبيغة وَرس
وعراك الرجال بين يديه في خفوتٍ منهم وإغماض جرس
من مُشيح يُهوي بعامل رمح ومُليح من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحيا ءٍ لهم بينهم إشارة خرس

يغتلي فيهم ارتيابيَ حتى تتقرّاهمُ يداي بلمس[21]

[21] **ديوان البحتري**، ج 1، ص 192.

يحاول الشاعر في الأبيات الوصفية أن يوهمنا بحقيقة التفاصيل، وأن الحرب تدور رحاها على أرض الواقع بين الفرس والروم، حيث يهمه إبراز دور الفرس وقائدهم، فهم مصدر التماثل النفسي والتعاطف لديه ؛ فهذا قائدهم أنو شروان يقود الصفوف تحت الدرفس – العلم المقدس.[22] وبالطبع فإن في التركيز على هذا العلم دلالة تتجاوب مع نفسية الشاعر الذي يستجلي عظمة الفرس بالذات. إنه يرى أنو شروان بلباسه الأخضر يركب فرسه الصفراء، ويمشي مزهوًا على صبيغة ورسية من دماء الأعداء، فالمنايا ماثلة أمامهم، والعراك شديد وقائم.

بدأ الشاعر يوهمنا بحقيقة ما في الصورة أو بواقعها منذ البدء، فأشرك المتلقي بقوله (**ارتعتَ**)، وبذلك فهو ينقل حالة متخيلة للمتلقي، وكأنه واثق منها. وهو يحاور المتلقي الذي ربما هو في شك من أن العراك حقيقي، فيهمس له أن هذه الحرب تدور في خفوت، وفي خفاء الأصوات، وأن بين المتحاربين حركات صماء كإشارات الخرس.

وحتى ينقل الحركية ودرامية الموقف يستخدم الشاعر أفعالاً وأسماء فاعلين: يُزجي، يختال، مشيح، مليح...

يعود الراوي الشاعر ليقنعنا أن هذا الوصف حقيقة فعلية: "تصف العين أنهم جد أحياء"، ومنعًا من شك قد يساور المشاهد يؤكد على أن الأصوات في المعركة غير

---

[22] الدِّرَفس = رمز تحرير بلاد الفرس على يد أفريدون، ومعنى اللفظة راية الحداد، وكانت هذه الراية مرصعة بالجواهر. (ن.م.)

مسموعة، ومن هنا يستبد به الشك، وينقل مشاعره إلينا، فيقول "يغتلي ارتيابي"، والفعل (يغتلي) يدل على الحدة والشدة، فإذا به يمد يده ليلمس ما يرى في الصورة: هل هي مجرد صورة لكسرى أم أن أنوشروان هنا حقيقة؟ هل هذه المعركة هي فعلية أم أنها غير ذلك؟

والفعل "يتقرى" يدل على تتبع في أكثر من مكان، وعن بحث في عمق ما يرى، فهل هذا ترس حقًا ؟ وهل هذه هي الفرس.....

إذن هو متماثل مع وصفه ومتخيل إلى حد الإحساس بحقيقية ما يرى، وهذا النقل الوجداني لما يراه عبّر عن إحساسه العميق ومشاركته في الحدث.والشاعر لا يبغي أن يصف لنا احتدام المعركة بقدر ما أراد أن يؤكد على بطولة الفرس، وبالتالي بطولة هذا الإيوان ومن بناه، بل عظمة بني ساسان الذين يرى فيهم الشاعر، وفي مصيرهم مصدر عزاء له.

إن قدرة النص على تخييل الحالة تجعل المتلقي يقتنع بهذا الإيهام، ويأخذ هو كذلك بالتساؤل، بل يشارك الشاعر في مشاعره، فيتخيل يده هو تُمد نحو الصورة، ليتيقن هو كذلك مما يجري.

وحتى تكتمل واقعية الصورة فقد تركز الشاعر على ذكر الألوان: أخضر، أصفر، صبيغة ورس، وما كان ذلك إلا لإضفاء الجو الواقعي المباشر. ذلك لأن اللون أصلاً لا يجعل من أنوشروان بطلاً ولا يقدم شيئًا، سواء لبس الأخضر أم الأبيض، ولكنها

الصورة الحية التي يعرضها الفنان في كلماته كما عرضها الرسام في صورته.[23]

إن الشاعر الذي حضر إلى الإيوان حزينًا وأخذ يتأمل منظرًا مبهجًا لنفسه — وقع في نوع من تضاد الموقف، ولذا لاحظنا أن لغته تفاعلت مع واقعه، فاستخدم هذا التضاد عبر: مشيح، مليح،[24] ويغتلي ارتيابي واللمس. وما ذلك إلا بسبب حالة الذهول التي مني بها الشاعر إزاء من يجد في مصيرهم وفيما آلوا إليه عبرة له وأسوة.

تبقى هذه الأبيات من السينية نماذج مميزة في الشعر العربي من حيث وصف اللوحة أو الصورة ومشاركة الشاعر وجدانيًا لتفاصيلها.[25]

وإذا استرسلنا في متابعة نصوص أخرى قديمة فإننا نقع على أبيات لعمارة اليمني (ت.1175م)، حيث يصف دارًا بناها فارس الإسلام (؟):

لم يبق نوع صامت أو ناطق إلا غدا فيها الجميع مصوَّرا
فيها حدائقُ لم تجُدها ديمةٌ كلا ولا نبتت على وجه الثرى
لم يبدُ فيها الروض إلا مُزهرا والنخلُ والرمانُ إلا مثمـرا

---

[23] تقتضي الأمانة العلمية أن أذكر إفادتي أو تحليقي في بعض ما ذكره إيليا حاوي، وذلك في تحليله لسينية البحتري، في كتابه في **من النقد الأدبي** ج 3، ص 123 – 149.

[24] المشيح: المقبل إليك والمانع لما وراء ظهره؛ والمليح: المحاذر خوفًا، ونلاحظ كذلك هذا التجنيس غير التام الذي يضفي موسيقية العبارات وحركة الإيقاع.

[25] لا بد من الإشارة أيضًا إلى قصيدة المتنبي التي مطلعها: "وفاؤكما كالربع أشجاه طاسمه...."، فالمتنبي يصف الصور المرسومة على الخيمة أو الطبيعة الصامتة، ثم يصف الحيوانات. انظر تحليل القصيدة في كتاب عبد الغفار مكاوي، **قصيدة وصورة**، ص 40.

والطير مذ وقعت على أغصانها	***وثمارِها لم تستطع أن تنـفُرا***
وبها من الحيوان كل مُشبّـهٍ	***لبس الحرير العبقريَّ مصورا***
لا تعدم الأبصار بين مُروجهـا	***ليثا ولا ظبياً بوجرةَ أعـفـرا***
أنِست نوافرُ وحشها لسباعها	***فظبائها لا تتقي أسدَ الـشرى***
وكأن صولتك المخيفة أمنَّت	***أسرابَها أن لا تخافَ فتـذعرا***
وبها زرافات كـأن رقـابَـها	***في الطول ألويةٌ تؤم العسكـرا***
نوبيةُ المنشا تريك من المها	***رُوقاً ومن بُزل المهاري مِشفرا***
جُبلت على الإيقاع من أعجازها	***فتخالها في التيه تمشي القهقرى***[26]

نلاحظ هنا أن الوصف هو تفصيلي، حيادي يدل على إعجاب بصور كثيرة يراها في القصر، فالحدائق لا تقوم على تراب حقيقي، والمطر لا ينزل عليها، والرياض والبساتين مثمرة... وثمة طيور وحيوانات مختلفة ليست في حالة عداء وذعر، والجداريات فيها الزرافات الطويلة وكأنها ألوية تقود العسكر وكأنها وهي مختالة تمشي القهقرى..... أوصاف لما يشاهده الشاعر وكأنه يروي ما يرى من غير

---

[26] النويري، **نهاية الأرب في فنون العرب**، السفر الأول، ص 410. وقد وردت الأبيات كذلك في كتاب **النكت العصرية في أخبار الديار المصرية** لعمارة اليمني، وقد استعنت بموقع **الوراق** الألكتروني، وقرأت أنها موجهة لفارس الإسلام، ويبدو أن المقصود به هو الملك الناصر الذي حكم مصر آنذاك.

تدخل،أو من غير تماثل نفسي بيّن ؛ وإنما هو الإعجاب بالقصر والرسوم التي فيه، وبالتالي مدح لصاحب القصر.

مجمل القول:

كانت الصور والرسوم نادرة في الفترة الإسلامية، لذا فلا بدع أن رأينا – تبعًا لذلك – ندرة القصائد التي تصف الرسم أو اللوحة.

تركزت الدراسة على قصيدتين فيهما وصف لصورتين مختلفتين من عالم الفرس وحضارتهم: صورة التصاوير على كأس أبي نواس، حيث في قرارتها كسرى، وفي جنباتها فرسان الصيد. وقد أبنت هذا التماثل النفسي والشعور بالأبهة من خلال هذا التصوير الذي تماثل مع وجدان الشاعر.

ثم عرضت لنماذج أخرى من شعر ابن المعتز والسري الرفاء والناشئ الأكبر – حاولتْ أن تجري مجرى الشاعر في الوصف، لكنها لم تصل إلى هذه المشاركة الوجدانية بين التصــوير وبين الشاعر.

وعلى إثر زيارة البحتري لإيوان كسرى قال سينيته التي تصف معالم العظمة وأبهة آل ساسان التي اندثرت. وما كانت الزيارة إلا ليتأسى بها الشاعر، وليعزي نفسه عما ألم به من صروف الدهر ونكباته.

توقف الشاعر على صورة أنطاكية – الجدارية، وصورة المعركة بين الفرس والروم، وأظهر تحيزه لأنو شروان، وقد تماثل عاطفيًا مع نبضات اللوحة، فنقلها لنا صورة

حية– من خلال كلماته التي حاول أكثر من مرة أن يوهمنا بأنها حقيقية وعلى أرض الواقع.

حاول أكثر من شاعر أن يصف قصرًا – على جدرانه بعض الصور. لكن يُلاحظ أنها جميعًا كانت مجرد وصف لما يشاهده الشاعر. إنه وصف خارج عن وجدانه الحقيقي، فالوصف كما لاحظنا لدى عمارة اليمني — مثلاً – كان مباشرًا، وذلك عندما كان يعدد ما يرى هنا وهناك....

وعلى العموم، فهذا اللون الأدبي لا يكاد يجد له نماذج أخرى يتملى صاحبها بالرسم، أو يقف عند الخطوط والألوان ودلالتها، أو يعكس من خلالها — كما رأينا لدى أبي نواس والبحتري — نفسيته أو موقفًا له.[27]

---

[27] لم أهتد في الشعر الحديث على كثرة ما نقبت في شعر شوقي وحافظ ومطران وأضرابهم، ووصولاً إلى شعر الحداثة على نماذج تصف الموناليزا مثلاً أو الجيرينيكا.....، لكنهم كثيرًا ما مروا مرور الكرام على التصاوير التي على الكنائس. (انظر مثلاً: شوقي، **الشوقيات** ج2، ص 24) – في وصف آيا صوفيا:

وأودع الجدران من نقشه بدائعًا من فنّه المفرد
فمن ملاك في الدجى رائح عند ملاك في الضحى مغتدي
ومن نبات عاش كالببغا وهو على الحائط غض ندي

غير أن عبد الغفار مكاوي في كتابه **قصيدة وصورة** (ص 41–58) ذكر بعض قصائد أحمد زكي أبو شادي، ووقف عند قصيدة "المساء في الصحراء"، كما أشار إلى قصيدة صلاح عبد الصبور "تقرير تشكيلي عن الليلة الماضية" في ديوانه **شجر الليل**، وثمة نماذج أخرى لشعراء آخرين.

غير أن صلاح فضل في كتابه **قراءة الصورة** (ص 81–91) تحدث عن قصائد عرضها الفنان التشكيلي عدلي رزق الله في معرض لمائياته في القاهرة — جعله تحت عنوان "كل هذا الشعر"، حيث ضم المعرض قصائد وصفية كتبها أحمد عبد المعطي حجازي وإدوار الخراط وعبد المنعم رمضان ووليد منير وأمجد ريان،

إن هذا الحوار بين الصورة والكلمة من شأنه أن يضفي الإحساس بعمق الأشياء وبجماليتها، ويفسح مجالاً لدراسات أخرى، كأن يدرس فنان تشكيلي لوحة رسمها

وكلهم يترجم بحساسيته وأسلوبه رؤيته لعلاقة جماليات اللون واللغة أشكال التكوين البصري والشعر، وسأسوق نموذجًا من شعر حجازي:

قطرتان من الصحو

في قطرتين من الطل

قل هو اللون في البدء كان

وسوف يكون غدا

فاجرح السطح إن غدًا مفعم

ولسوف يسيل دم

ومن شعر وليد منير:

تخللتني زرقة واتسع الهواء

وشف حولي جسد الكون فصار الكون زهره

وامرأة

ومـــاء

وجدير بالذكر أن البياتي (ت.1999) كان قد سبق و كتب قصيدة "ثلاثة رسوم مائية"، ومطلعها:

تتفجر الأضواء عبر مخاضة اللون القتيل على الجدار

رحلت ولكن الربيع على الوسادة لا يزال.....

(عبد الوهاب البياتي، **الأعمال الكاملة**، ج 2، ص 216)

وتبدوعلاقة البياتي بفن الرسم قوية، وليس أدل على ذلك من قصائده: التي وجهها إلى الرسامين جواد سليم وإلى بابلو بيكاسو (ج 1، ص 432، ص 452) وقصيدته إلى سلفادور دالي (ج 2، ص 398)، حيث يذكر عرضًا أسماء لوحات له، أو يستعرض موقفًا عامًا من ألوانها.

صاحبها تعبيرًا عن قصيدة تأثر بها، أو أن يدرس الباحث العلاقة بين شعر بعض الشعراء وبين رسومهم الموازية، وخاصة من أولئك الذين وهبوا موهبة الرسم أيضًا.

المصادر

القرآن الكريم

1. ابن الأثير (ضياء الدين). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** (جزءان). بيروت: المكتبة العصرية، 1995.
2. ابن جبير. **رحلة ابن جبير**. بيروت: دار صادر ودار بيروت، 1964.
3. ابن طباطبا. **عيار الشعر**. مصر: منشأة المعارف، 1984.
4. ابن المعتز. **ديوان ابن المعتز** (جزءان). القاهرة: دار المعارف، 1978.
5. ابن قتيبة. **الشعر والشعراء** (جزءان). القاهرة: دار المعارف، 1967.
6. أبو نواس. **ديوان أبي نواس**. بيروت: دار الكتاب العربي، د.ت.
7. البحتري. **ديوان البحتري** (جزءان). بيروت: دار صادر، د.ت.
8. البخاري. **صحيح البخاري**، ج 7. القاهرة: دار ومطابع الشعب، د. ت.

9. البياتي، عبد الوهاب. **الأعمال الشعرية** (جزءان). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1995.

10. التوحيدي. **البصائر والذخائر**. بيروت: دار صادر، 1998.

11. حاوي، إيليا. **في النقد الأدبي**. ج 3. بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1980.

12. الحموي، ياقوت. **معجم البلدان**، ج 2. بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1979.

13. السري الرفاء. **ديوان السري الرفاء** (جزءان). بغداد: منشورات وزارة الإعلام، 1981.

14. شوقي، أحمد. **الشوقيات** (الجزء الثاني). بيروت: دار الكتب العلمية، د.ت.

15. العسقلاني، ابن حجر. **الإصابة في تمييز الصحابة**، ج1. مصر: المكتبة التجارية، 1939.

16. عكاشة، ثروت. **التصوير الإسلامي**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1977.

17. فضل، صلاح. **قراءة الصورة**. القاهرة: مكتبة الأسرة، 2003.

18. قانصو، أكرم. **التصوير الشعبي العربي**. **عالم المعرفة**، الكويت – تشرين الثاني 1995.

19. مكاوي، عبد الغفار. **قصيدة وصورة**. **عالم المعرفة**، الكويت – تشرين الثاني، 1987.

20. مواسي، فاروق. **هدي النجمة**. الناصرة: دائرة الثقافة العربية، 2001.

21. النويري. **نهاية الأرب في فنون العرب**. القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د. ت.

قراءة في سيرة سهيل إدريس الذاتية

"ذكريات الأدب والحب"*

صدر مؤخرا كتاب جديد في أدب السيرة الذاتية هو **ذكريات الأدب والحب** للقاص الروائي، صاحب **الآداب**، سهيل إدريس (1925–2008).

وسهيل، كما لا يخفى، كان قد أصدر روايات **الحي اللاتيني والخندق الغميق وأصابعنا التي تحترق** وبضع مجاميع قصصية وكتبًا نقدية.

أما كتاب السيرة الذاتية الذي صدر عن دار الآداب فيقع في مائة وأربع وثمانين صفحة، أشغلت مائة صفحة تقريباً (هي في نهاية الكتاب) علاقته مع الأديبين المعروفين أنور المعداوي وسعيد تقي الدين، حيث يعترف الكاتب بفضلهما عليه في مسيرته الأدبية.

يتحدث الكاتب في الصفحات الأولى الثمانين عن أصل عائلته ومولده، وعن أسرته والحي الذي سكنه، كما يروي لنا حكاية الجبة والعمامة ومشيخته التي سرعان ما تخلى عنها – هذه الحكاية كنا قد طالعناها روائياً في **الخندق الغميق**، ونتعرف كذلك على بدايات غرامياته، وعمله في الصحافة، وخاصة في **الصياد**.

إن لغة سهيل في هذا الكتاب تتصف بالسلاسة والانسياب، ويعمد فيها إلى السخرية والتسلية والفكاهة الرشيقة (وأحياناً بدون ربط أو مبرر)، وهي على العموم تدفعنا إلى

---

* سهيل إدريس، **ذكريات الأدب والحب (الجزء الأول)**. بيروت: دار الآداب، 2002.

الابتسام.

غير أن هذه الفكاهة/السخرية تتجاوز حدودها وحرارتها، وبالأخص في حديثه عن والده، إذ يقول:

> وكان لأبي كرش أنفر منها، لأنه لم يكن يتورع عن تنفيسها بريح يطلقها بين الفينة والفينة دون تحرج حينما يتنقل في المنزل. وسمعت أمي ذات يوم، بعد أن فرغنا من غداء تجشأ منه أبي بصوت عال، تقول بتقزز أعوذ بالله! ما هذا؟ من فوق؟ ومن تحت؟ فضحك أبي طويلاً.... (ص12)

وأنا لا أدري ما هي الوظيفة الأدبية لحشر هذه القصة في السيرة، وماذا يبغي كاتبنا أن يثبت؟

هل هي واردة للتدليل على نهم أبيه مثلاً؟

هل هي حكاية لمجرد الحكاية؟

وما هي علاقتها بالمبدع أصلاً؟

إن الصراحة والصدق في الوصف من مستلزمات الترجمة الذاتية – وهذا حق– ولكن شريطة أن **يكون لهذا البوح الصادق مبرر ما، وظيفة ما، توصيل ما**.

ولنتابع هذا البوح الصادق!!:

> والحقيقة أنني لم أكن أحب أبي، إذ كنت أشعر بأنه يعيش جواً من النفاق، وجاء وقت بدأت أحس أن أبي يحيا حياتين... واكتشفت ذات

يوم اصطحابه لشاب جميل الطلعة، أشقر الشعر، كنت أراه أحياناً في المتجر الملاصق لمتجره على المرفأ. وقد دخل مع هذا الشاب إلى غرفة الاستقبال في بيتنا التي كان لها باب خارجي، وبعد قليل سمعت صوت انغلاق الباب الداخلي لهذه الغرفة وصوت المفتاح يدور في قفل الباب، فناديت أخي الأكبر، وحكيت له، فهز رأسه كأنه فهم ما أقصد إليه، وتمتم بعبارة فيها لهجة استنكار، وتكررت هذه الحادثة.... (ص 12، 13)

إن المؤلف بهذه الجرأة التي لا تحسب له يحاول أن يبرر لنا سبب ذكر هذه الوقائع اللوطية بقوله: ".... خلف ذلك عندي نفوراً من العلاقات الشاذة بالرغم مما ورد من تبريرات لهذه العلاقة تتعلق بالتأثير الجيني والتكوين الجسماني لبني البشر".

لا أراني بعد هذا المسوّغ إلا سائلاً:

وهل هناك شك لدى أحد أنك من المفروض أن تنفر من علاقات كهذي؟!

ثم لماذا هذه التتمات في إخراج التبريرات؟

إن العلاقات الغرامية الشخصية التي ساقها لنا المؤلف كانت عادية، على المستوى الفني–، أستثني من ذلك حبه المتهيب في فترة مشيخته، فهذه تشي لنا بالكثير، وكأنها تقول لنا إن الإنسان يبقى إنساناً؛ وكذلك حبه المتهالك الذي قلد فيه روميو وجولييت، فوقع عن النافذة، وهذه أيضاً تشي بتأثير الثقافة على سلوك الأديب.

أما سائر القصص الحبّيّة فلم يكن لها مبرر فني أو حتى ما يبعث الدفء.

كم توقعت أن ألمح التحفز الوطني بارزاً أكثر لدى الكاتب وهو الذي عرفنا مواقفه في طليعة المد القومي، لكنه آثر أن يستطرد فيما هو مجرد قصص عاشتها بيروت كحكاية السردوك (ص 35) التي اعتبرتها عائلة إدريس (عائلته) مثالاً للشجاعة والاعتزاز بالنفس، مع أن القارئ يمكن أن يعجب بشخصية زوجة الدركي الرجولية.

* * *

في القسم الثاني من السيرة – عن المعداوي وتقي الدين – إفادة بالغة للقارئ يفيدها من مجمل النقاشات والاعترافات المتبادلة.

ويرى الشاعر محمد علي شمس الدين أن هذه المراسلات من أكثر فصول الكتاب متعة وفائدة، تلك التي أثبت إدريس بعضًا من مراسلاته مع شيخين من شيوخ الأدب في الأربعينيات والخمسينيات (انظر دراسته عن السيرة في صحيفة الرياض السعودية عدد 2002/12/9).

نتعرف عبر هذي الرسائل أولا علي شخصية المعداوي الناقد، فنلمس، مع ذلك – موقفًا غريبًا علي سلوكياته – وذلك في سخريته من المستشرق ليفي بروفنسال الذي أحجم عن إقرار أطروحة سهيل للدكتوراه " الرواية العربية الحديثة من 1900– 1940 والتأثيرات الأجنبية فيها" وذلك في قوله: "رحم الله امرءًا عرف حده".

جدير بالذكر أن أطروحة الدكتوراه كانت قد أجيزت فيما بعد بإشراف بلاشير في السوربون (ومن الغريب أنها لم تصدر في كتاب كما عودنا سهيل أن يفعل).

كانت الرسائل المتبادلة بين سهيل والمعداوي كذلك مبعث اهتمام الناقد المصري أحمد

محمد عطية في كتابه الهام: **أنور المعداوي، عصره الأدبي**، فقد أثبت جميع هذه الرسائل وعلق عليها.

وقبل أن نصحب المؤلف إلى عالم سعيد تقي الدين ومماحكته ارتأى أن يحدثنا عن أقاصيصه التي كانت مثار اهتمام كل من المعداوي وتقي الدين، فأطلعنا على ملاحظات المعداوي وشاكر خصباك وسيد قطب (وهذه الأخيرة لم تكن إيجابية) فناقش كلا منهم، ثم ما لبث أن وضع أمامنا مقدمة **أقاصيص أولى** التي كتبها، كما وضع أمامنا نموذجاً من قصصه المبكرة ليطلعنا على بداياته – حسب رأيه.

وفي ظني أن هذا الاقتباس الذاتي هو مستحدث، وقد يكون من نافل السيرة الذاتية، إلا أنني وجدت في القصة المثبتة (الشَّعر المسرَّح) مستوى فنياً راقياً، وذلك في التركيز على تسريحة شعر...وتفصيل المشاعر والأحاسيس التي ترافق الجزئية، فكانت النهاية انفراجة أو لقطة تحول، أو مفاجأة موفقة، وفي تخريجها ما يدل على مراس في الكتابة.

قلت من نافل السيرة..، وإلا فأين التعليق الجديد، وما دورها في نسيج السيرة؟ أين هو منها؟ وما هي العبرة من وراء إثباتها؟

وتبقى صفحات سعيد تقي الدين عذبة المناكفات والحواريات بغمزاتها وخفة ظلها، إلى حد أنني تساءلت _ ألم تكن هذه الصفحات معدة لتكون في كتاب خاص نحو: ذكرياتي مع سعيد تقي الدين، فجاء المؤلف وضمها لإضافة أو لإخراج كتاب؟ ثم أين سائر الأدباء في هذه الفترة، ولا مشاحّة أن لسهيل علاقات أدبية لا حصر لها، وثمة منهم من يشار إليه بالبنان.

وإذا كان في هذه القراءة بعض القسوة فإن هناك دافعين يشفعان لي بذلك:

أن الكاتب كان يتقبل النقد برحابة صدر، كما دلل على ذلك في الكتاب وفي أكثر من موقع، ثم إنني من أولئك الذين نهلوا من معين مجلة **الآداب** في مطلع شبابهم، فتركت المجلة في نفسي وفي كتابتي كبير أثر، فحفزتني على أن أقول ما هو رأيي، وصاحب المجلة من دعاة هذه الحرية التي ننادي بها.

ختاماً لن أضن على القارئ ببضعة أبيات كنت قد كتبتها انتصاراً للبنان أيام محنته، وهي من قصيدة يا لبنان:

يا لبنان اشتقت إليك، وقلت: متى آتيك

أتفقد دور النشر وأرتاد بيوت العلم

وأنظر حتى أعلي هام الأرز

أقضي صيفاً، بل ليلاً فيك

وأزور الأحباب

(سهيل منهم)

وعلى ذكر سهيل، كيف " الآداب " وتأديب الناس على الطرقات؟

*** رحم الله أبا سماح، فقد كتبت هذه الصفحات قبل أن يودعنا، وكنت التقيته في القاهرة، فحفزني على إعادة النشر، بعد أن اطلع على فحوى المادة، مرحبًا بالنقد.**

الظاهر والمضمر في نص
"الملك الحكيم" لجبران

النص

الملك الحكيم[1]

كان في إحدى المدن النائية ملك جبار حكيم، وكان مخوفًا لجبروته محبوبًا لحكمته.

وكان في وسط تلك المدينة بئر ماء نقي عذب، يشرب منها جميع سكان المدينة من الملك وأعوانه فما دونه ،لأنّه لم يكن في المدينة بئر سواها.

وفيما الناس نيام في إحدى الليالي جاءت ساحرة إلى المدينة خلسة، وألقت في البئر سبع نقط من سائل غريب وقالت:

"كلّ من يشرب من هذا الماء فيما بعد يصير مجنونًا".

وفي الصباح التالي شرب كل سكان المدينة، وجنّوا على نحو ما قالت الساحرة. ولكن الملك والوزير لم يشربا من ذلك الماء.

وعندما بلغ الخبر آذان المدينة طاف سكانها من حي إلى حي ومن زقاق إلى زقاق وهم يتسارّون قائلين:

---

[1] جبران خليل جبران، **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران المعرّبة**، ص 20.

"قد جنّ ملكنا ووزيره. إن ملكنا ووزيره قد أضاعا رشدهما. إننا نأبى أن يملك علينا ملك مجنون. هيا بنا نخلعه عن عرشه!"

وفي ذلك المساء سمع الملك ما جرى فأمر على الفور بأن يملأ حق ذهبي (كان قد ورثه عن أجداده) من مياه البئر. فملأوه في الحال وأحضروه إليه. فأخذه الملك بيده إلى فمه. وبعد أن ارتوى من مائه دفعه إلى وزيره فأتى الوزير على ثمالته.

فعرف سكان المدينة بذلك، وفرحوا فرحًا عظيمًا جدًا لأن ملكهم ووزيره ثابا إلى رشدهما.

مستهل القول:

ثمة قصص فيها عنصر الغرابة أو النكتة– بالمعنى الدقيق للكلمة– يتلقاها المتلقي، فتثير لديه آراء متباينة حول فهم فحوى النص أو مُرْسَلته.

ولما أن كان فهم الفحوى أو المرسلة هو الأساس في معالجة القصة أو الحكاية — وكم بالحري تلك التي تدور في أجواء غريبة، أو تتم الأحداث فيها بما لا يتفق والواقع– فإن دراسة نص واحد يمكن أن تلقي الظلال على طريقة معالجة نصوص أخرى على غرارها. وفي ذلك إثراء لتجربة الدارس، وإفادة في تدبر النص واستيعائه.

وهذه الدراسة تحاول أن تتبين مُرْسَلة نص "الملك الحكيم" لجبران خليل جبران (وهو نص متداول في كتب التدريس)، حيث يتسم بالجو الأسطوري والغرابة الموظفة على مستوى الترميز.

وسؤال البحث فيها نركزه في السؤال:

هل الملك كان حكيمًا حقًا لأنه شرب من ماء البئر، بعد أن وضعت الساحرة فيها السائل؟ وهذا هو الظاهر في النص.

أم أن الكاتب كان يسخر من هذه "الحكمة"، وأراد أن يغمز، ويدلل على انهزام الملك أمام رعيته؟ وهذا هو المضمر.

وما كان هذا السؤال يستلزم بحثًا لو أن الإجابة كانت بيّنة، فكثيرًا ما نوقش هذا السؤال بين أساتذة اللغة، كذلك فإن الدراسات المختلفة التي تناولت أدب جبران لم

توضح المرمى من وراء هذا النص، بل لم تكن الإجابة شافية أو مدروسة في كل عرض لها أو إلماح لها هنا وهناك.

ويكتسب الاهتمام بسؤال البحث أهميته ثانيًا، لاعتماده دراسة مادة تتعلق بالنواحي العملية في تربيتنا اللغوية والأدبية وفي مناهجنا، وهذا له ما يبرره، خاصة ونحن نجعل من "فهم المقروء" مطلبًا مركزيًا بعد كل قراءة.

قراءة سائدة:

كثيرًا ما درس الطلاب هذه النص المعرب[2] لجبران خليل جبران، وفهموا أو أُفهموا أن المقصود بالوصف – "الحكيم" هو السخرية بالملك، وأن وصفه "الحكيم" هو من باب المفارقة.

وكان اعتمادهم في أثناء النقاش على واحدة مما يلي:

* إن سلوك جبران ورسالته في الأدب سلوك رافض للمؤسسة – عامة – وللخطاب المستسلم — خاصة –، وهذا يحتّم موقفًا معارضًا لا منقادًا لمشيئة السكان.

لقد حُكم على سكان المدينة أن يُجنّوا بعد وضع سبع نقط من سائل غريب، وضعتها الساحرة في بئر الماء الوحيدة في هذه البلدة النائية.

---

[2] هذا النص مأخوذ من كتاب **المجنون** (جزء من المجموعة الكاملة)، والأصل هو *The Mad Man*, p. 18. انظر النص بالإنجليزية في الملحق، ويلاحظ هناك وجعل المترجم لفظة الوزير للفظة wirani أن المدينة تحمل اسمًا. وقد جعل المترجم (بشير) الوزير يشرب "وقد أتى على ثمالته" (وهذه زيادة عن الأصل) = كبير الأمناء (Lord chamberlain).

من هنا فإن السكان كانوا في وضع لا يمكنهم فيه أن يؤيدوا أو يرفضوا ؛ بينما كانت إمكانية القرار حسب النص – بيد الملك.

ويفترض أصحاب هذا الرأي ألا ينساق الملك لمصير السكان، أو لإرادتهم التي شاءوا أن يسير الملك وفقها — فيما بعد —.

وهم يفترضون أن جبران لا يمكن أن يدعو إلى مثل هذه الحكمة الاستسلامية. خاصة وأن جبران في كتابه " **المواكب** " مثلاً يصف (أخا الأحلام) المثالي– في نظره — بأنه ذلك الذي لا يستسلم ولا ينقاد لما هو عليه الجمهور:

فإن رأيت أخا الأحلام منفردًا عن قومه وهو منبوذ ومحتقر
فهو النبي وبرد الغد يحجبه عن أمة برداء الأمس تأتزر
وهو الغريب عن الدنيا وساكنها وهو المجاهر لام الناس أم عذروا
وهو الشديد وإن أبدى ملاينةً وهو البعيد تنانى الناس أم هجروا[3]

وهذه الأبيات تدل على ثبات المثالي على معارضة ما هو قائم ومألوف. وتبعًا لذلك، لا يمكن أن يكون المقصود بالحكيم هو المعنى الفعلي، بل جاء المعنى ليدلل على سخرية جبران من مثل هذه الحكمة. فالملك في ظاهر الحكاية ممالئ منقاد، وهذا يخالف طبيعة الرفض لدى جبران — كما تمثل في أدبه عامة.

[3] جبران، **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران العربية**، ص 346 – 347.

* إن "الحكيم" هو وصف وارد على رأي الجمهور، وليس على رأي جبران، ذلك لأن الجمهور يهاب الملك، ويخافه لحكمته. وتبعًا لذلك فإن العنوان متعلق بإدراك السكان لتماثل الملك مع متطلباتهم.

أما جبران فلا يعتبره حكيمًا إطلاقًا، بل يسخر منه – في مجمل النص.

* إن النهاية يمكن أن تكون مفتوحة، فهو حكيم وجبار معًا، ولذا يمكن أن يفسر النصّ على وجهين، أسوة بكل نص ذي قيمة أدبية، حيث يفسح مجالاً للمتلقي بأن يتصور النتيجة كما يحلو له، ومن حق القارئ في هذه الحالة أن يرى في سلوك الملك نقدًا من قبل الكاتب العليم بكل شيء الذي لا يرى مبررًا لسلوكه هذا، إلا النفاق ومماألأة المجتمع، بل إن الملك طلب من وزيره أن ينهج نهجه، حتى لا يظل للجمهور ادعاءٌ ما ضدهما.

وبالطبع فهذا الاحتمال الثاني يفسح المجال للرأي القائل بأن الملك هو حكيم فعلاً، لأنه دارى وجارى في سبيل مصلحته وحفاظًا على عرشه. وهذا هو الرأي الذي تحاول هذه الدراسة أن تثبته.

حكمة الملك

تعمد هذه الدراسة إلى إثبات حكمة الملك من خلال النص لا من خلفياته، وترى أن جبران كتب هذا النص – عن سابق قصد – ليشير إلى حكمة الملك – حتى من خلال لجوئه إلى "الجنون":

فالعنوان هو ***الملك الحكيم***، والعنوان هو قاطع مركِّز، ويعبّر عما في داخل النص. فهو لم يضع علامة تعجب أو علامة استفهام، كما لم يضع لفظة (الحكيم) بين قوسين أو مزدوجين، كم لم تكن هناك أية كلمة موجهة أو ماكرة من شأنها أن تعكس الدلالة.

وأية من هذي — التي ذكرنا – يمكن أن توجه إلى فهم النص بطريقة يشتمّ منها طابع السخرية أو التساؤل، أو على الأقل تدعونا لفهم الفحوى بطريقة مغايرة.[4]

ثم إن الكاتب في بداية الحكاية يقول:

"كان في إحدى المدن النائية ملك جبار حكيم، وكان مخوفًا لجبروته محبوبًا لحكمته". وبالطبع فإننا نلاحظ التأكيد على الوصف (حكيم) الذي يكرره ثانية بعد العنوان، وأنه بسبب حكمته كان محبوبًا. وهذا التوضيح في تقرير المعنى — كما في تقرير كون المدينة نائية – بأن الملك هو جبار وحكيم لا يدع أي لبس للتساؤل حول إمكانية المفارقة هنا. خاصة وأن الملك كان جبارًا، وكان مخوفًا، وكان بإمكانه أن يثبت على رأيه أو حاله، فلا يشرب، ويظل متحديًا لفترة معينة، رغم معرفته أن الأهالي كانوا يتسارون،ويحاولون فيما بينهم أن يخلعوه عن عرشه.

---

[4] يقول بسام قطوس: "العنوان هو أول (شيفرة رمزية) يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشد انتباهه، وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصًا أوليًا يشير أو يخبر أو يوحي بما سيأتي..... فالعنوان ليس عنصرًا زائدًا، وإنما هو عتبة أولى من عتبات النص وعنصر مهم في تشكيل الدلالة" (انظر: **سيمياء العنوان**، ص 53).

ونحن لا نعلم كيف يمكن أن تؤول الأحوال فيما بعد لو أنه ثبت على رأيه وحاله، وامتنع عن شرب ماء البئر – خاصة إذا علمنا أنه مخوف وجبار من جهة، وأن الجمهور قد أخذ يتمرد عليه من جهة أخرى...

حضرت الساحرة إلى المدينة، وألقت السائل الغريب في البئر الذي يجعل كل شارب من البئر بعدها مجنونًا، وبالطبع، لم يكن الملك والوزير على بيّنة بما فعلته الساحرة، شأنه شأن السكان الذين جهلوا جلية الأمر بسبب أنهم كانوا نيامًا لدى حضور الساحرة، وتبعًا لذلك فالملك لم يعلم بقول الساحرة:

"كل من يشرب من هذا الماء فيما بعد يصير مجنونًا".

لكنه كان يعلم بما أخذ الناس به يتسارون، ويعلم أن الخطر محدق به وبوزيره، لذا كان قرارهما الأول — أن يشربا من ذلك الماء.

ولعل سائلاً يسأل: كيف لنا أن نؤكد أن الملك ووزيره كانا قد قررا أصلاً أو قبلاً الامتناع عن مياه البئر، وهي الوحيدة، ومدينتهم نائية ؟

وهل هما عرفا مصير السكان أو جنونهم ؟ وكيف عرفا أن السبب هو ماء البئر ؟

ليست لدينا أية إشارة في النص تدلنا على الإجابة.

لكنا نعلم من خلال ما ورد في النص أنه هو ووزيره كانا على علم بما يتسارّ به الناس "إن ملكنا ووزيره قد أضاعا رشدهما....".

ولذا أخذ الملك يدبر الأمر، حتى يتخلص من خطر محيق.

وهنا نجد فجوة في النص،[5] نستنتجها — أن الملك علم بسر الماء بطريقة أو بأخرى، وإلا فما هو المبرر لاتخاذه قرار الشرب، وأمره أن يملأ له الماء.

ولما أن كان قول الساحرة جرى بينها وبين نفسها– وهذه فرضية استلزمها حدوث الفعل وقت نومهم –، فإنه يبقى لدينا السؤال:

لماذا يمكن أن يمتنع الملك ووزيره عن بئر الماء الوحيدة في هذه المدينة؟

وبالطبع، فليس ثمة مبرر منطقي لعدم لجوئهما إلى ماء البئر.

ويبقى لدينا التصور الوحيد – والنص لا يتيحه إلا من خلال ملء الفجوات —أن الملك علم بما قالته الساحرة، وعلم بما اضطر إليه الناس، وأنه يتابع ما يجري، وليس على غفلة من الأمر، بدليل علمه بما يتسار به السكان من رغبة في خلعه هو ووزيره عن العرش.

وأيًا كان التصور فإن الملك – بعد أن رأى بداية التمرد على حكمه – أمر على الفور أن يملأ له حق ذهبي (كان قد ورثه عن أجداده) من مياه البئر.

وبالطبع فإن اختيار **الحق الذهبي** الذي **ورثه** عن الأجداد هو مقصود في النص، فهو

---

[5] يقول هربرت هولب: "يذهب أيزر إلى أن القارئ يشكل وحدات كلية خلال عملة مشاركته في إنتاج المعنى..... إذ لا بد للنص أن يقود خُطا القارئ ما دام النص غير قادر على الاستجابة تلقائيًا لملاحظات القارئ وأسئلته، والطريقة التي يمارس بها النص ضبط الحوار تمثل – من ثم — جانبًا من أهم جوانب الاتصال. ويعزو أيزر بنية الفراغات (الفجوات) إلى هذه الوظيفة التنظيمية الرئيسة". (انظر: **نظرية التلقي**، ص 215 – 219).

دال على اضطراره للحفاظ على هذا الموروث، وعلى هذا الملك والثراء معًا.

شرب الملك، ولم يكتف بذلك، بل دعا وزيره لأن يشرب هو الآخر، فأتى الوزير على ثمالته.

ولفظة **(ثمالته)** أيضا هي مقصودة بعينها، وكأن الماء هو شراب مسكر، يتلذذ فيه الشارب، وليست هذه المتعة الحقيقية متأتية إلا بسبب إدراكه أنه يحافظ على ملكه ووجوده.

وفي ختام النص نجد أن سكان المدينة قد عرفوا بأن الملك ووزيره شربا من ماء البئر. والسؤال هنا: كيف عرف الجمهور بذلك ؟

ليس لدينا من إجابة، أللهم إلا أن نستنتج أن الملك تعمد أن يصل الخبر إلى السكان، حتى تستمر هيبته ومكانته، وحتى يظل على ما بدأ النص به " مخوفًا لجبروته، محبوبًا لحكمته ".

نعود إلى موقف السكان، فنجد أنه يتراوح ضمن التسلسل التالي:

* السكان أولاً يخافون الملك الجبار، ولكنهم يحبونه لحكمته.
* السكان يشربون من البئر، ولا علم لهم بما جرى من أمر الساحرة، يشربون لأنه ليست هناك بئر سواها، ولم يكن هناك ما يدعو إلى الامتناع عنها؛ وهم يجنونّ – تبعًا لذلك.
* السكان يمكن أن يكونوا قد عرفوا أن الملك ووزيره لم يشربا عن سابق نيّة، فلذا كان موقفهم المعارض لهما. أو ربما لم يعرفوا، ولكنهم – وبسبب جنونهم — رأوا

في العاقلين مجنونين.

* السكان يعلمون في ختام الحكاية أن الملك ووزيره قد شربا من البئر، وهذا يقوي الاحتمال الأول في النقطة السابقة، وهم قد فرحوا فرحًا عظيمًا جدًا (انظر المبالغة – في النص – للتعبير عن الرضا) لأن الملك ووزيره "ثابا إلى رشدهما".

الدفاع عن الجنون:

وردت قصة " الملك الحكيم " ضمن مجموعة جبران "**المجنون**"، ويبدو أن جبران عمد إلى الدفاع عن الجنون، وإلى تبرئته في أكثر من نص؛ ففي مقدمة كتاب "**المجنون**" يقول بوضوح:

"هكذا صرت مجنونًا، ولكني وجدت بجنوني هذا الحرية والنجاة معًا: حرية الانفراد، والنجاة من أن يدرك الناس كياني، لأن الذين يدركون كياننا إنما يستعبدون بعض ما فينا".[6]

يرى خليل حاوي في أثناء استعراضه لقصة "الملك الحكيم" بأن جبران "يحسب الجنون العام – والعادي بالتبعية حكمة، وتصبح الحكمة جنونًا بانقلاب في القيم....".[7]

ويدافع جميل جبر في دراسته عن جبران عن هذا النهج الجنوني المبرر لدى جبران،

---

[6] **المجموعة الكاملة المعربة**، ص 9.

[7] خليل حاوي، **جبران خليل جبران**، ص 217.

فيقول:

> الجنون هو الحس السادس، نوع من الحدس لا يخطئ، لأنه غريزي، يخلي الوعي البشري من كل شائبة، ويعده للامتلاء بالمطلق والاكتمال بالله.[8]

ويضيف قائلاً:

> .... لربما جعل المؤلف بطله مجنونًا ليصح فيه قول المثل السائر (مجنون يحكي وعاقل يسمع)، أو لأن الجنون، على زعمه، هو أول خطوة نحو التجرد الرباني، وهو يساعد في عرفه كما في عرف المدرسة السريالية على إدراك ما وراء نقاب العقل من أسرار، وهل القصد من الحياة إلا الاقتراب من تلك الأسرار ؟.[9]

ومتابعة لفظة "الحكيم" في نصوص جبران لا تدل أنه في النص الواحد يعتمد أسلوب المفارقة. فثمة نص آخر ورد أيضًا في مجموعة "المجنون" تحت عنوان "الكلب الحكيم"، يقول فيه: "مر كلب حكيم ذات يوم بجماعة من السنانير.....".

الكلب — في النص – يتصرف بحكمة، وبما يوافق رغباته، ثم ما يلبث الكاتب / الراوي أن يقول:

---

8 جميل جبر، **جبران في عصره وآثاره**، ص 94.

9 ن. م.

"فلما سمع الكلب الحكيم..... (ص 15). إذن، هذا موقف من الكاتب، يدل عليه تقرير الوصف.

ويورد جبران مثلاً آخر ورد في كتابه "**رمل وزبد**" يقول:

"الحكيم لا يقول ما يعرف، والمجنون لا يعرف ما يقول".

ولعل هذا المثل أيضا ينطبق على حالة الملك الذي تصرّف بما لا يوافق آراءه وأفكاره، ولكنه أراد أن يحافظ على كيانه، فما كان منه إلا أن تصرف بما هو ليس في خالص وجدانه ومعرفته.

إنه — إذن – حكيم، حسب رأي جبران، حتى لو تدخلت في هذه الحكمة تساؤلات منطقية مثالية. والحكمة لا تلتزم — في نظر جبران – بالضرورة أن ينساق الفرد للجماعة، فقد أورد جبران في المجموعة نفسها (**المجنون) نصًا آخر** فيه تماثل مع حكايتنا — من حيث علاقة الفرد بالمجموع –هو نص " المدينة المباركة"، وجبران يروي الحكاية بلغة ضمير المتكلم"، وسأوجزها:

علم الراوي عن مدينة معينة أن كل سكانها البالغين — أولئك الذين يحسنون القراءة – هم عور وقُطع.

حضر الراوي إلى المدينة العجيبة — وهو السويّ — فكان شكله مثار دهشتهم. ثم ما لبث أن سألهم عن سر حالهم وسبب عاهاتهم، فما كان منهم إلا أن أخذوه إلى الهيكل، حيث قرأ هناك آية من الإنجيل تطالبهم بأنهم — إذا بلغ الشر بهم مبلغًا–

فعليهم أن يقلعوا عينًا وأن يقطعوا يدًا مصداقًا للآية: "لأنه خير لك أن يهلك أحد أعضائك ولا يُلقى جسدك كله في جهنم".

ينهي الراوي الحكاية باستقلالية قراره، حيث قرر الخروج من الهيكل خوفًا من اضطراره إلى مجاراة المجتمع في سلوكه، فيقول: "أسرعت فغادرت تلك المدينة المباركة لأنني كنت بالغًا رشدي وقادرًا على قراءة الكتاب".[10]

ولو أردنا مطابقة المصير هنا على قصة الملك الحكيم لكان على الراوي أن يفعل كما فعلوا، وأن يتساوق مع السكان فيعور عينه ويقطع يده.

لكن لكل نص مرسلته وفحواه، **وليس بالضرورة** أن نُعمل ما هو خارج النص في أثناء تحليل نص معين، أو أن نُقحمه.

ومن جهة أخرى، لو أراد جبران أن يجعل النص مفتوحًا لترك لنا فسحة للتصور، فكان يمكن – مثلاً – أن يكون العنوان غير تقريري، نحو: الملك وماء البئر أو — هل ظل الملك حكيمًا ؟....

أما عنوان "الملك الحكيم" فلا يعني إلا ما يدل عليه النص، وهو حكمة الملك. ولو أراد الكاتب غير ذلك لحذف أيضًا من السطر الأول أنه كان حكيمًا، وأنه "كان..... محبوبًا لحكمته".

---

[10] **المجموعة الكاملة المعربة**، ص 28.

إن سلوك الملك الذي كان مخوفًا لجبروته **محبوبًا لحكمته**، ومعرفته ما يدور بين رعيته ساقه إلى حكمة التصرف تبعًا لمقتضى الحال، فطلب **الحق الذهبي** بالذات الذي **ورثه عن أجداده** ليشرب منه، حتى يحافظ على كيانه وملكه. وهذه هي حكمته التي أوردها جبران في كتاب **المجنون**. إنه يتعمد التأكيد – أننا بالجنون قد نصل إلى مراتب السمو والبقاء.

نصان مماثلان:

أسطورة صينية، والآخر لتوفيق الحكيم:

حتى تكتمل الصورة فمن الجدير أن أعود إلى نصين مماثلين يشيان بما ذهبت إليه: أحدهما قديم، والآخر حديث:

أما النص القديم الذي وقع بين يدي فهو أسطورة صينية، تحت عنوان "الماء الذي شرب منه الجميع"، وقد نشر هذا النص محمد سالم من دمشق – في مجلة **الرسالة**[11] ناقلاً إياه عن كتاب **كيزلي معبد** (ص 127) للكاتب التركي عمر سيف الدين.

والقصة / الأسطورة تتلخص فيما يلي:

[11] مجلة **الرسالة** السنة الثالثة، العدد 86 فبراير1935، ويقول المعرب إن الكاتب كان قد نشر الأسطورة عام 1910 (نشر جبران كتابه سنة 1918).

كان لينغ يو ملكًا عادلاً حكيمًا، توفر في أيامه الهناء للرعية، فجاءه في أحد الأيام ساحر وأعلمه أن أمطارًا غزيرة ستهطل مدى أيام، وكل من يشرب ماء خالطته قطرة من هذه الأمطار يصبح مجنونًا لا محالة، فأمر الملك بملء صهاريج القصر وكل ما فيه من أوانٍ ماء نقيًا عذبًا، لينجو من شرب الماء المسبب للجنون...وبعد أيام بدأت الأمطار بالتهاطل، ودام انهمارها أيامًا وأسابيع.....فخالط ماؤها ماء الينابيع والآبار، فجن السكان كلهم وانتشروا في الأزقة والساحات يصيحون ويصرخون، وتجمع قسم منهم حول قصر الملك، وأخذوا يسخرون منه ومن صحبه الذين ظلوا عقلاء حتى تلك الساعة بفضل الماء المخزون في صهاريج القصر، فكان إذا بدا واحد من سكان القصر في إحدى الشرفات صاحوا بصوت واحد قائلين: (مجنون ! انظروا المجنون !)، وأصبحت الحالة لا تطاق، فلم ير الملك بدًا من أن يشرب هو أيضًا من ماء الجنون، فتناول منه قدحًا وهو يقول – لا لزوم لبضعة عقول صحيحة مع هؤلاء المجانين.

فهذه الأسطورة الصينية (وربما هي واردة كذلك في لغات أخرى) تشير تمامًا إلى اختيار الملك مصيره المشارك لمصير رعيته، وهو يرى ذلك حكمة، فلا لزوم لعقل صحيح " مع هؤلاء المجانين ".

ويبدو أن الآداب العالمية تأخذ عن بعضها البعض، ولا بدع أن نرى شدة التشابه بين الأسطورة الصينية وبين حكاية جبران، وقد يكون هذا مدار بحث لموضوع في هذا المجال.[12]

وينطبق ذلك على نص توفيق الحكيم أو مسرحيته "نهر الجنون"،[13] وهي مسرحية يدخل الصراع فيها أو الدراما حتى يكون مبرر لمسرحتها، فالملك لا يقبل أن يشرب

---

[12] من الجدير أن أذكر هنا أن باولو كويلو في روايته **فيرونيكا تقرر أن تموت** (ص 45–46) يفيد من الحكاية فيجعلها على لسان (زيدكا في حوارها مع فيرونيكا)، ونحن بالطبع نلاحظ الاختلافات بين كل نص ونص مما يؤكد على ضرورة النقد المقارن في هذه الحكاية:

"كان في سالف العصر والأوان ساحر أراد تدمير مملكة بكاملها، فدس جرعة سحرية في البئر التي يشرب منها السكان. وبات كل من يشرب منها يُجن.

في صباح اليوم التالي شرب جميع السكان من البئر فغدوا كلهم مجانين، باستثناء الملك وعائلته، إذ كانت لديهم بئرهم الخاصة، وصعب على الساحر دس السم فيها. قلق الملك وحاول ضبط السكان، فأصدر سلسلة من القوانين والتشريعات ترعى الأمن والصحة العامة. لكن رجال الشرطة والمحققين شربوا من البئر أيضًا، فاعتبروا قرارات الملك سخيفة، وتغاضوا عنها.

وعندما تناهى خبر هذه المراسيم إلى السكان تولدت لديهم قناعة بأن الملك جُن، وأنه يصدر أوامر لا معنى لها، فساروا نحو القصر مطالبين بتنحيته عن العرش.

وبعد أن يئس الملك قرر التنازل عن العرش، لكن الملكة ردعته قائلة: "فلنشرب من البئر العامة ونصبح مثلهم حينئذ" تم الأمر، وشرب الملك والملكة من بئر الجنون، وبدأا على الفور بالهذيان... تاب إذاك أعوانهما، وفكروا في ما يغدقه عليهم الملك من حكمة، فلمَ لا يدعونه يتابع حكمَه إذن؟

وعاش أهل البلاد حياة هنيئة، مع أن سلوك سكانها اختلف تمامًا عن سلوك السكان المجاورين، وظل الملك قادرًا على الحكم حتى آخر أيامه".

[13] توفيق الحكيم، **المؤلفات الكاملة** (المجلد الثالث)، ص 244 – 248.

إلا بعد تردد، وسأقتبس السطور الأخيرة التي تدل على هذا التردد، حيث تؤدي نهاية المسرحية إلى نفس النتيجة – شُرب الملك ومشاركتُه بما قام به الناس، غير أننا نلاحظ هنا أن الوزير كان قد سبقه إلى الشرب، وكان عاملا مساعدًا في إقناع الملك بأن يشرب:

الملك: ..... وأما العقل فماذا يعطيني ؟

الوزير: لا شيء..إنه يجعلك منبوذًا من الجميع...مجنونًا في نظر الجميع ؟!

الملك: إذن فمن الجنون ألا أختار الجنون ؟

..... بل إنه لمن العقل أن أوثر الجنون.

الوزير: هذا لا ريب عندي فيه !

الملك: ما الفرق إذن بين العقل والجنون ؟

الوزير (وقد بوغت) انتظر ! (يفكر لحظة) لست أتبين فرقًا !

الملك (في عجلة): علي بكأس من ماء النهر !

ومرة أخرى يثار السؤال: إلى أي مدى تأثر الحكيم بنص جبران أو بنص الأسطورة ؟

ومن نافلة القول أن أؤكد أن هذا الموضوع ليس صلب دراستي، وما ذكرت ذلك إلا لأدلل على طريقة فهم النص أو فهم المقروء، وذلك من الحكاية نفسها وبأثواب مختلفة.

ومع ذلك، يجدر بكل من لا يؤيد هذا السلوك الملكي – على المستوى التربوي والأخلاقي – أن يطرح أسئلة مفتوحة للقارئ بعدها، كأن يسأله عن صحة هذا

الموقف أو خطئه، أو أن يسأله: هل يتساوق هذا النص ونصًا آخر من كتابات جبران؟

أو لو كنت مكان الملك كيف كنت تتصرف؟

أو أن يعمد القارئ إلى أمثال فصيحة أو شعبية مما يدعو الى المسايرة وممالأة الواقع[14] وإلى أمثال أخرى تدعو إلى تحدي السائد ومناهضة الخطأ... وهما وجهان قائمان في المجتمع – بلا خلاف، وكلاهما مثار حوار.

وأيًا كانت هذه الفعاليات فهي تدور حول النص وتناقشه، وتحاول أن تجعل منه مدعاة لإثارة الأفكار، ولإثراء القارئ – حتى لو عز عليه أن يكون الملك حكيمًا حقًا، أو أن يكتب جبران نصًا يوجب التكيف والمجتمع في هذا النص – على غير ما عهدنا فيه – عامة.

المصادر

1. جبر، جميل. **جبران في عصره وآثاره**. بيروت: مؤسسة نوفل، 1983.
2. جبران، جبران خليل. **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران المعرّبة**. تعريب الأرشمندريت أنطونيوس بشير، (لم تذكر أية تفاصيل).

[14] على غرار المثل: "**في بلاد العوران إعور عينك!**"، أو: "**حط راسك بين الروس...**".

3. _____. **المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران – العربية**. تقديم وإشراف ميخائيل نعيمة، (لم تذكر أية تفاصيل).

4. حاوي، خليل. **جبران خليل جبران** (نقله إلى العربية سعيد البان). بيروت: دار العلم للملايين، 1982.

5. الحكيم، توفيق. **المؤلفات الكاملة** (المجلد الثالث). بيروت: مكتبة لبنان، 1994.

6. قطوس، بسام. **سيمياء العنوان**. عمان: مطبعة البهجة، 2001.

7. كويلو، باولو. **فيرونيكا قررت أن تموت**. ترجمة رنا الصيفي. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط 3، 2004.

8. هولب، روبرت. **نظرية التلقي** (ترجمة عز الدين إسماعيل). جدة: كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، 1994.

9. مجلة **الرسالة** (القاهرة)، فبراير 1935.

10. Jibran, Khalil. *The Mad Man*. New York: Knopf company, 1918.

ملحق

الأصل بالإنجليزية

The Wise King

Once there ruled in the distant city of Wirani a king who was both mighty and wise. And he was feared for his might and loved for his wisdom.

Now, in the heart of that city was a well, whose water was cool and crystalline, from which all the inhabitants drank, even the king and his courtiers; for there was no other well.

One night when all were asleep, a witch entered the city, and poured seven drops of strange liquid into the well, and said, "From this hour he who drinks this water shall become mad."

Next morning all the inhabitants, save the king and his lord chamberlain, drank from the well and became mad, even as the witch had foretold.

And during that day the people in the narrow streets and in the market places did naught but whisper to one another, "The king is mad. Our king and his lord chamberlain have lost their reason. Surely we cannot be ruled by a mad king. We must dethrone him."

That evening the king ordered a golden goblet to be filled from the well. And when it was brought to him he drank deeply, and gave it to his lord chamberlain to drink.

And there was great rejoicing in that distant city of Wirani, because its king and its lord chamberlain had regained their reason.

قراءة تراثية

موشح "أيها الساقي" ومطارحة أدبية

في أثناء زيارة قصيرة قمت بها للصديق د. محمود عباسي ولمجلة **الشرق** عرض عليّ مسألة أدبية أثارتها القارئة الحصيفة أمل... وهي يهودية عراقية ما زالت تحافظ على تعشقها للعربية، والمسألة هي: ما معنى "**أربعًا في أربع**" في موشح ابن المعتز الذي مطلعه:

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وان لم تسمعِ

ونديمٍ همت في غرته

وبشرب الراح من راحته

كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق اليه واتكا وسقاني أربَعا في أربَع

قلت: إنه يقول إن النديم سقاه أربع كؤوس في أربع مرات متتالية (والمتعارف أن تقديم الكأس كان ثلاثا) كقول الشاعر أبي نواس:

حتى تغنّى وما تم الثلاث له حلو الشمائل محمود الثنيّات

فهو يريد أن يؤكد على سَوْرة شرابه وشدة سكرته.

وهذا الموشح نسب خطأ إلى ابن المعتز (861–908م)، وسآتي على ذلك بعد أن استوفي مسألة "أربعًا في أربع".

قال لي الدكتور عباسي: سأدعك تحادثها هاتفيًا لأن لها رأيًا آخر أحب أن تسمعه.

عرّفها الدكتور إلي وإلى نشاطي في اللغة والأدب، فله على ذلك جزيل الشكر، ثم قدمني إليها لأقول لها شرحي ورأيي.

قالت: هذا الموشح كان عندنا في العراق، وكنت أسمعه، وأسمع المغنين يلفظون "أربَعًا في أربَع" – بفتح الباء في المرتين – والصحيح في رأيي أن حركة الباء هي الضم" أربُعا في أربُع"، فالأربُع هي جمع رُبْع – بمعنى القدح أو المكيال الذي كانوا يشربون به عندنا في العراق – بلد ابن المعتز – وأما الأربُع الثانية– فهي الأحياء او الأنحاء جمع (رَبْع).

قلت لها: **إن الباحث إذا كان جادًا لا يرفض رأيًا إلا بعد أن يتيقّن.**

وبعد تقليب المسألة ودراستها تبين لي:

أولا: أن جمع الرُّبْع – المكيال – هو أرباع، وليس أربُعًا (بالضم).

ثانيًا: لماذا نكلف هذا النديم المعشوق الذي هام الشاعر بغرّته، ويريد أن يشرب الخمرة من راحته، إلى أن يتجول معه في كل ربع وناحية، وما ضرورة هذا التنقل في أبيات الموشح؟!

أعود إلى هذا الموشح الذي أحفظه عن ظهر قلب منذ أن علمنا إياه أستاذ العربية في الصف الثامن، وقد ذكر لنا يومها أنه لابن المعتز.

لكني بعد أن اطلعت على **ديوان ابن المعتز** (ج 2، ص 476 – طبعة دار المعارف وبتحقيق د. محمد بديع شريف). قرأت أن المحقق قد وجد الموشح هذا في **مختارات البارودي**، ويقول:

"لعل البارودي أخذه مع ما اختاره من ديوان ابن المعتز المطبوع في بيروت سنة 1332 للهجرة" ونحن لم نعلم المصدر الذي استند إليه طابع هذا الديوان.

ومهما يكن فإن نسبة هذا الموشح لابن المعتز لا ترقى إلى اليقين لعدم شيوع هذا الفن من الشعر في عهد الشاعر أولاً". ومع ذلك أيضًا يثبت المحقق الموشح، ويشكل "أربعًا" وبالفتح في المرتين.

أما كتاب "**دار الطراز – في علم الموشحات**" تأليف ابن سناء الملك وتحقيق د. جودت الركابي (ص 100) فلم ينسب الموشح لأحد. لكن المحقق شرح في الحاشية أن هذا الموشح هو لابن زُهر. ومن الجدير ذكره أنه لم يشكل النص وتركه مفتوحا للمتلقي.

عدت إلى كتاب **الموشحات الأندلسية** – تأليف د. محمد زكريا عناني (سلسلة دار المعرفة ص 254) فإذا بالموشح مذكور على أنه لابن زُهر (الحفيد) (المتوفى سنة 595 هـ).

يشكل المحقق النص حرفًا حرفًا، ويرى أنها" أربَعًا في أربَع – بالفتح في الكلمتين، ويوثق لنا أن الموشح وارد في **المطرب من أشعار أهل المغرب** لابن دحية (ص 200)، وأنه في كتاب **الوافي بالوفيات** للصفدي (ج 4، ص 40)، وفي كتاب **توشيع التوشيح** للصفدي (ص 126)، وفي كتاب **عيون الإنباء في طبقات الأطباء** لابن أبي أصيبعة (ص 521) – وقد وجدت في هذا الكتاب بالذات أنه للحفيد أبي بكر بن زُهر، ولم يطبع النص مشكولا، حتى نرى رأيه في لفظة (أربع).

أما نسبة الموشح لابن المعتز فقد ذكرها كامل الكيلاني في كتاب **نظرات في تاريخ الأدب الأندلسي** (ط القاهرة 1924 ص 227) فهو يقول:

"فقد أنشأ ابن المعتز تلك الموشحة الفذة في القرن الثالث – أي في نفس القرن الذي اخترع فيه مقدم بن معافر موشحاته في الأندلس...".

ولا أدري على أي مصدر اعتمد، وهو العلاّمه الذي يشهد له.

لكن المصادر القديمة كلها تثبت أنها للحفيد بن زُهْر وقد أشرت إلى بعضها آنفًا.

وأضيف هنا **معجم الأدباء** لياقوت الحموي الذي جعل الموشح لمحمد بن عبد الملك بن زهر (ج 18، ص 219، والكتاب كله مشكول وهو بتحقيق مرغليوث) ولم ترد لفظة (الحفيد) لديه حيث يقول إنه ولد بإشبيلية، وانفرد بالإجادة في نظم الموشحات "التي فاق بها أهل المغرب على أهل المشرق" وقد توفي أول دولة الناصر محمد، وفي النص هنا نجد "**أربَعا في أربَع**" – بالفتح في اللفظتين.

أخلص إلى القول إن المصادر التي كان فيها شكل الكلمات وضبط الحروف جعلت الفتح في كل مرة. ولم أقع على ضم الباء في أي منهما، وفي أي مصدر.

أما نسبة الموشح لابن المعتز فخطأ في رأيي. وقد اعتمدت على ما سبق من المصادر.

يضاف إلى ذلك أكثر من تساؤل:

- لماذا لا نجد موشحًا آخر لابن المعتز؟ وهل هو موشح يتيم؟
- وثانيًا: كيف نفسر قول لسان الدين بن الخطيب في كتابه **الإحاطة في أخبار غرناطة**، ج 4 ص 225: "ومما قلته في الموشحات التي انفرد باختراعها الأندلسيون..." يقول (**انفرد باختراعها**). فهل يمكن أن يقول ذلك دون أن يكون لكلامه بيّنة، وهو الذي جمع كل شاردة وواردة، وقدم كل فائدة وعائدة عن عصره الذي نحنّ إليه.

على اليرموك

في يفاعتي حفظت قصيدة أخذت بمجامع قلبي، اهتديت إليها وأنا أتصفح كتب المطالعة التي كان والدي – رحمه الله – يزودني بها. وكان مطلع القصيدة:

على اليرموكِ قِفْ واقرا السلاما

وكَلِّمْــهُ إذا فهــم الكلاما

كنت أترنّم بالقصيدة وأوقّعها بتنغيم يتفق مع مزاجي، ولم أكن أعرف من هو الشاعر، كما أن فعل الزمن طوال عقود إنساني أين قرأتها، ومن الذي استعار هذا الكتاب؟!

هربَتْ أو تسَّربتْ بعض الأبيات من ذاكرتي. وما كان بوسعي إلا أن أؤلف كما يحلو لي، بما يتفق مع البحر الوافر.

ولكَم بحثتُ في المصادر، وسألتُ أهل الأدب، فما اهتديتُ ولا عثرتُ على طائل. وافتقدت القصيدة حقًا يوم أن وقفتُ على ضفاف اليرموك (قرب الحمّة السورية) قبل بضع سنين، وأخذتُ أردد على مسامع الماء بعض ما أحفظ، وأتغّنى بإيقاع أحسبه جميلاً، وكان الماء القليل (ينساب في الوادي كأفعى)– كحال الوصف في القصيدة.

* * *

واتفق أن وجدت ضالتي – بينما كنت أتصفح كتب القراءة والمطالعة التي عُمل بها

في زمن الانتداب البريطاني. ومن العجيب أنني، وقبل أن أفتح كتاب أنيس المقدسي– الدروس الحديثة في القراءة والحفظ والإملاء (الطبعة الثامنة، بيروت 1937) تذكّرت، بل أيقنت، أن على اليرموك ستكون هنا، بل لجأتُ إلى نهايات الكتاب (ص 161) لأنني واثق أنها ستكون هناك.

إن ذاكرة الصغار مدهشة، ولكن ما الذي طمأنني على ذلك؟

ربما يكون شكل الكتاب الخارجي، وربما شكل الحروف أيامها، ولون الورق أو... لا أدري.

لن أحدثكم عن فرحتي، فلعل في وصفي لذاك مغالاة قد لا تهمّكم. فالأهم أنني أقول هنا، وباليونانية كذلك يوريكا!.

إليكم قصيدتي الضالة– ضالتي– أرجو أن تجدوا بها "بعض ما أجد"– (بالمعنيين):

على اليرموك قف واقرا السلاما وكلمه إذا فهم الكلاما

وقل يا نهر هل هاجتك ذكرى شجت قلبي وهيجت الغراما

قطعت سهول حوران وشوقي إليك يثير في نفسي ضراما

وسار بنا القطار على رحابٍ تفيض بخيرها عامًا فعاما

فلمّا أن أطلَّ عليك ظهرًا وفي واديك سيلُ الماء شاما

جرى ينساب في الوادي كأفعى يروم الورد كي يطفي الأواما

هبوطًا نحو غورٍ أشعلته حميا الصيف فاضطرم اضطراما

تحـــيط بـــه وهـــاد كالحـــات ... تـــصد الـــريح إن تـــرُم انهزامـــا
ومـــاء النهـــر يرمقنـــا بلطـــف ... مـــن الـــوادي ويبتـــسم ابتـــساما
فينـــسينـا لوافحـــــه ويحيـــي ... بـــذكرى المجـــد قلبًـــا مـــستهاما
بنـــو الـصحراء هـل يـصغون أم هـم ... علـــى الفلـــوات قـــد بـــاتوا نيامـــا؟
ألا هبّـــوا أحـــــدثكم بمجـــــدٍ ... لكـــم غـــشي الجزيـــرة والـــشآما
إلى اليرمـــوك إن تبغـــوا المعـــالي ... وفـــوق ضـــفافه فـــاجثوا احترامـــا
هنـــا الإســـلام ضـــاء لـــه حـــسام ... غـــداة اســـتلَّ خالـــده الحـــساما
وهـــبَّ أبـــو عبيـــدة مثـــل ليـــثٍ ... يقـــود وراءه المـــوت الزؤامـــا
فأصـــلى الـــرّوم حربًـــا أي حـــربٍ ... وفـــلَّ بعزمـــه الجـــيش اللُّهامـــا
وســـار علـــى روابـــي الـــشام يخطـــو ... تخـــرُّ لـــه الربـــا هامًـــا فهامـــا
بربـــك أيهـــا النهـــر المفـــدّى ... بربـــك قـــل ولا تخـــش الملامـــا
أيـــشرق نجمهـــم مـــن بعـــد ذلّ ... ويعلـــو بعـــد أن لحـــق الرغامـــا؟
أرى في الأفـــق نـــورًا مـــن بعيـــد ... يلوح، فهـل تـرى يجلـو الظلامـا؟
وأسمـــع في ربـــوع الـــشرق صـــوتًا ... أثـــار سماعُـــهُ البلـــد الحرامـــا
وأيقـــظ في العـــراق صـــدى عظيمًـــا ... وحـــــرك في قبـــورهم الرمامـــا
أجـبني، هـل يفيـق الـشرق حقًـا؟ ... ويـــنهضُ بعـــد أن أغفـــى ونامـــا؟
يحطـــم كـــل تقليـــد قـــديم ... فيحيـــا أهلـــه فيـــه كرامـــا
أســـوريا أرومُ لـــك المعـــالي ... وعيـــشًا مـــستقلاً وانتظامـــا

ولكـــن أيـــن هـــذا مـــن بـــلاد أبـــت إلا انـــشقاقًا وانقـــساما؟!

القراءة

أما شاعر القصيدة فلم يكن مدوَّنًا في نهايتها إلا بالحروف الأولى من اسمه (أ.خ.م.) وليس عسيرًا عليَّ بعد أن اهتديتُ إلى الكتاب أن أوقن أن الشاعر ما هو إلا أنيس الخوري المقدسي نفسه. وأنيس المقدسي ولد في طرابلس اللبنانية سنة 1885 وتوفي سنة 1977. وكان قد تعلم في المدارس التبشيرية، وعمل أستاذًا للغةِ العربية في الجامعة الأمريكية، وكان عضو المجمع العلمي العربي في دمشق. وكذلك عضو مجمع اللغة العربية في القاهرة منذ سنة 1961. ومن كتبه تطور الأساليب الشعرية في الأدب العربي و أمراء الشعر العربي ي العصر العباسي وتطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، كما عُرفَ بأنه شاعر مُقل.

* * *

جدير بالذكر أن بعض الأدباء العرب النصارى كانوا ينظمون الشعر الوطني، ومنهُ ذو الطابع الإسلامي، باعتبار أن ذلك لا يتجزأ من تاريخهم وحضارتهم وعنصر لغتهم. فنيقولا فياض (1873- 1958) صاحب ديوان **رفيف الأقحوان** له قصائد تتحدث

عن السجايا والمناقب العربية، ومنها قصيدته الوفاء عند العرب، وإبراهيم اليازجي (1847- 1906) كان شاعرًا مجلّيا وخاصة في قصيدته البائية:

تـنـبَّـهوا واستفيقوا أيهـا العربُ

فقد طما السَّيلُ حتى غاصتِ الرُّكَبُ

ورشيد سليم الخوري (1887- 1984) الشاعر القروي الذي تمجّد بالرسول العربي، وغيرهم وغيرهم كثير.

ويضاف إلى هذه الكوكبة أنيس المقدسي، وخاصة في هذه القصيدة العصماء. إنه يتّغنى بالمجد والمعالي، وكيف أن الحسام ضاء للمسلمين فانتصروا انتصارًا ساحقًا على الروم. وهو يتحسّر على تلك الأيام المشرقة، ويتساءل: هل تعود الأيام النيّرة المشرقة؟ وهل ينحسر الظلام والاستعمار؟ إنه يؤمن بوحدة عربية (ذكر العراق البلد الحرام، ربوع الشرق...) حتى يفيق هذا الشرق من كبوته وغفوته، فيحطم كل (تقليد) ذميم عن الغرب، وذلك ليعيش الأهل بكرامتهم وعزّتهم. ويختم القصيدة بموقف يبين ألمه مما يحصل في سوريا في عصره، حيث سادت الفرقة. وإزاء ذلك ينشد لوطنه المعالي والعيش المستقل (الاستقلال) والنظام. ويراد بسوريا هنا سوريا الكبرى التي تضم في كيانها سوريا ولبنان وفلسطين والأردن، أي بلاد الشام.

أتساءل: ترى ما الذي حبّب إلي هذه القصيدة، وكيف اكتشفت روعتها؟

* غالب الظن أن الجو الديني هو الذي طغى عليَّ في صغري. ولذا فلوقع اسمي خالد وأبي عبيدة هزّة عميقة في نفسي نشأت معي. ثم إن معركة اليرموك التي انتصر فيها

خالد بن الوليد (15 هـ– 636 مـ) على الروم، كانت تثير وجداني واهتمامي، فالعدد متفاوت (أربعة وعشرون ألف مسلم يقاتلون مائتي ألف جندي روماني) ومع ذلك يقول القائل: ما أكثر المسلمين وما أقلَّ الروم!. ردّا على من قال: ما أكثر المسلمينَ وما أقلَّ العرب.

* ثم إن الأساليب الإنشائية جعلت النص في زخم عاطفي وإثارة متلاحقة، فالنداء والاستفهام والعرض والقسَم والتعجُّب والأمر والنهي وتكرارها أحياناَ، خلقت جميعها، وبخطابيتها، جوًا من المشاركة الفعّالة. ولنقرأ نموذجًا:

بربــك أيهــا النهــر المفــدّى بربــك قــل ولا تخــش الملامــا

أيــشرق نجمهــم مــن بعــد ذلّ ويعلــو بعــد أن لحــق الرغامــا؟

والمشاركة التي أعنيها– أنك تحس بتشخيص النهر، وأنك مطالب لأن تجيب على السؤال بدلاً من النهر، بل كأنك أنت الذي تبحث عن خلاص من الذل الذي لحق بك، وتنشد السموَ بعد أن نكد العيش.

* ولا يخفى أن النَفَس القصصي بحركة الأفعال وتواصل هذه الحركة مما يحفز على إنشاء جو تسترسل فيه الخواطر والأشجان: قف، اقرأ، قل، قطعت، وسار، فلما أن أطلَّ، أجثو....

* ولعل الوصف فيه تشبيهات واستعارات، وبحدود فهمي لها أيام قراءتي الأولى، من شأنها أن ترسم الأجواء وتثير الوجدان حركيًا وصوتيًا:

– جرى ينساب في الوادي كأفعى
– تحيط به وهاد كالحاتُ تصدُّ الريح.....
– وماء النهر يرمقنا بلطف
– وهبّ أبو عبيدة مثل ليث

أما الشكل فله أثره البين، فبحر الوافر فيه موسيقا متميزة، والقافية بروي الميم المفتوحة المنتهية بألف تنغم في مدها وإطلاقها – الصوت المنساب مع المياه. وكذلك نهاية الصدور في الأبيات – وهي المنتهية غالبًا بنفس الصوت التنغيمي: ليثٍ
حربٍ بمجدٍ ذلٍّ ذميمٍ بلادٍ
صوتًا حقًّا ظهرًا... إلخ.

* أرجو أن تكون قصيدة اليرموك قد أوصلتك إلى حكاية اليرموك – حكاية مجدٍ ضاع و لا أدري إن كنا نبحث عنه. ومهما يكن، فأرجو أن تستمتع بالنص، ولهذا كتبت.

قصيدة "عليا وعصام"

أو "رلى عرب"

وتسمى القصيدة أيضًا "رُلى عرب" جريًا على ما اعتاده العرب من تسمية القصيدة ببداية مطلعها.

أما الشاعر فهو قيصر المعلوف (1874–1960) وقد ولد في زحلة، وسافر إلى البرازيل سنة 1895 حيث كان تاجرًا ناجحًا في سان باولو، وهناك أنشأ أول صحيفة عربيه في أمريكيا الجنوبية (البرازيل، سنة 1898). وصدر له في المهجر ديوانه" تذكار المهاجر" (1906)، ثم عاد إلى بيروت سنة 1914. وقبيل وفاته صدر ديوانه" ديوان قيصر المعلوف" سنة 1957. والشاعر هو عم الشعراء العمالقة الأشقاء الثلاثة:

شفيق (1906–1976) صاحب ملحمة عبقر، وفوزي (1899–1930) صاحب على بساط الريح وهو شاعر الطيارة، ورياض (1912 – 2002) وهؤلاء الثلاثة هم أبناء عيسى اسكندر المعلوف (1868–1956) الذي كان عضو المجامع العلمية في مصر ودمشق وبيروت، وعرف عنه أنه مؤرخ له بعض المؤلفات الهامة، ككتابه عن فخر الدين المعني.

أما رلى، فقد ذهب مؤلفو معجم أسماء العرب (**موسوعة السلطان قابوس**، ج 1) أن الاسم هو تحريف إما للاسم ماري– وهذا اللفظ أحد الصيغ اليونانية لماري، أو أنه تحريف للاسم اللاتيني ريجبولا وهو يعني (حاكم) (انظر ص 696).

وقد ذكر إميل حبيبي تعليلاً آخر من عنده لمعنى (رلى)، لا أرى هنا ضرورة لذكره، فكتبت له ردًا نشرته في **الاتحاد** (عدد 1983/8/11)، وفيه بيّنت أن (رلى) هي قبيلة عربيه من قبائل عَنَزَة، واللفظ محرّف عن الرّواله، والبدو يلفظونها الرْوَلَة (دون لفظ اللام الأولى). وجاء الشاعر وجعلها (رلى) لضرورة الشعر. وهو ليس وحيدًا في هذا الباب، فثمة تغييرات تطرأ على الأسماء لدى الشعراء، فأرسطو طاليس يصبح في شعر المتنبي رسطاليس:

من مبلغ الأعراب أني بعده قابلت رسطاليس والإسكندرا

وقس على ذلك الكثير مما تلزمه الضرائر الشعرية.

أما (الأرولة)– هكذا يوردها أحمد وصفي في كتابه عشائر الشام فقد وصلوا إلى بلاد الشام في أوائل القرن الثالث عشر المهـجري. وقد ذكرها الرحالة السويسري بركهارت (1224هـ) فقال عنها: إنها حاربت جيشًا حبشيًا مؤلفًا من ستة آلاف جندي أرسله باشا بغداد وغلبته. وقال إنها كانت تنزل البادية من جبل شمر إلى جنوبي حوران، وأن خيلها كانت أكثر من خيول سائر العشائر.

ومما يذكر في تاريخ (الرولة) أن خديوي مصر عباس باشا الأول بن طوسون أرسل أحد أولاده إليهم ليتمرّن عندهم على الخشونة والفروسية– وذلك اقتداء بالخلفاء الأمويين (انظر كتاب **عشائر الشام** ص 370–ص372).

وضربت العرب بهم المثل في الكثرة والجلبة والتماسك والتناصر، فقالوا مثل العرب أروَلي (انظر كتاب: حسين لوباني– **معجم الأمثال الفلسطينية** ص 752).

ومن الاجتهاد في معنى الاسم أن (الروال) هو اللعاب، وخاصة لعاب الخيل. والمروَل الرجل كثير اللعاب. ولعل كلمة الروالة تشير إلى هذا المعنى لكونهم لا تجف حلوقهم فزعًا أو خشية.

ومهما يكن فإن اسم رلى وبعضهم يكتبه رلا أو رولا هو الاسم الذي اشتهر بسبب القصيدة، وكثير من الإناث تسمين بهذا الاسم تمجدًا بالقبيلة الموصوفة بالبطولة والإباء. فما هي هذه القصيدة التي حرّفت الاسم الحقيقي للقبيلة، وباركت الفتاة العربية التي تحمل هذا الاسم ببيت الشعر الذي يتردد على مسامعها حال لفظ اسمها؟

عليا وعصام

شعر: قيصر المعلوف

رُبى عـــربٌ قـــصورهم الخيـــام ... ومنـــزلهم حمـــــاة والـــشآمُ
إذا ضـــاقت بهـــم أرجـــاء أرض ... يطيـــب بغيرهـــا لهـــم المقـــام
غـــزاة ينـــشدون الـــرزق دومًـــا ... علـــى صهـــوات خـــير لا تـــضام
غـــرامهم مطـــاردة الأعـــادي ... وعـــزهم الأســـنة والـــسهام
إذا ركبـــت رجـــالهم لغـــزو ... فمـــا في رهطهـــم بطـــل كهـــام
ولا يبقـــى مـــن الفرســـان إلا ... عجايـــا الربـــع والولـــد الفطـــام
وكانـــت مـــن عجايـــا الربـــع عليـــا ... ومـــن عجيانـــه النجبـــا عـــصام
لقـــد نـــشأا رعـــاة للمواشـــي ... كمـــا ينـــشا مـــن العـــرب الغـــلام
هنـــاك علـــى الـــولا عقـــدا الأيـــادي ... وعاقـــد حبـــل حبهمـــا الغـــرام
ولمـــا أصـــبحت عليـــا فتـــاة ... يليـــق بهـــا التحجـــب واللثـــام
وصـــار عـــصام ذا زنـــد قـــوي ... يهـــز بـــه المهنـــد والحـــسام
دعتـــه أمـــه يومًـــا إليهـــا ... وقالـــت: يـــا حـــسامي يـــا عـــصام
لقـــد أصـــبحت ذا زنـــد قـــوي ... بـــه يـــستأنس الجيـــش اللـــهام
بثـــأر أبيـــك خـــذ مـــن قاتليـــه ... وإلا عابـــك العـــرب الكـــرام

فصاح: وهل أبي قد مات قتلاً ... وأنى يقتل البطل الهمام؟

بحق المصطفى ما ذقت عيشًا ... إذا عاشت أعادينا اللئام

ألا سمي لي الأعداء حالاً ... فما للصبر في قلبي مقام

أبو عليا الغريم بني فانهض ... فهذا الدرع درعك والحسام

فصاح وقلبه المضنى خفوق ... أبو عليا؟؟ أأماه المرام؟

نعم فارو الأسنة من دماه ... ولا يمنعك عن شرف غرام

وإلا عشت بين العرب نذلاً ... رداك الذل والعار والوسام

فحل عصام مهرته سريعًا ... وسار وسحب مدمعه سجام

وكان أبو حبيبته بعيدًا ... على مهر أضر به الجِمام

هناك تبارز الخصمان حتى ... على رأسيهما عُقد القتام

عصام أرسل الطعنات تترى ... فقدت من مبارزه العظام

فعاد لأمه جذلاً طروبًا ... فقالت ما وراءك يا عصام؟

فجرد سيفه الدامي ضحوكًا ... وقال لها ابشري قضي المرام

وبيناهما بضحك، إذ بعليا ... وقد أدمى مباسمها اللطام

فقالت: (يا عصام أبي قتيل ... ألا فاثأر لعليا يا همام !

فمن لي غير زندك في الرزايا ... إذا عم البلا وطما العرام؟)

فقال لها: (ابشري عليا فإني ... لأهل العهد في الدنيا إمام

لسوف ترين قاتله قتيلاً) ... وأنصت ما أتم له كلام

وأغمد سيفه بحشاه حالاً وخرَّ وللكلوم به كلام
فلما شاهدته في هواها قتيلاً يستقي دمه الرغام
نضت من صدره الهندي حالاً وقالت لا تمت قبلي عصام!
وأغمدت الحسام بها وقالت على الدنيا ومن فيها السلام

القراءة:

القصيدة كما يلاحظ القارئ، تبدأ بعرض المكان ووصف البيئة:

رلى قبيلة تسكن حماة وبلاد الشام عامة، عددهم كبير، ينتقلون حيثما يطيب لهم. هم غزاة يلاحقون أعداءهم، وهم أبطال أشداء لا يقعد عن القتال أيٌّ منهم.

ثم تطرقت القصة إلى بقاء الصغار في الخيام، و ذكرت عليا وعصام اللذين يرعيان المواشي معًا، وقد أحبا بعضهما البعض. ويمضي الزمن، ويكبر الفتى والفتاة.

وهنا تبدأ أزمة القصة، فالأم تدخل مسرح الأحداث، وتفاجئ ابنها بخبر مقتل أبيه. ومن القاتل؟ إنه أبو عليا بالذات. ثم ما تلبث أن تصف التقاليد القبلية ووجوب الثأر، وإلاّ فإن كل نكوص عن ذلك يؤدي إلى معرة بين القبائل.

يعجب كيف يمكن أن يكون أبوه قد قُتلَ وهو البطل الهمام؟

إن الأم تعرف كذلك أن ابنها يعشق عليا، ولذا فهي تخشى ألا يقدم على الثأر، فتعمد إلى أن تحمّسه ليروي الأسَّنةَ من دماء والدها، فالشرف هو في أخذ الثأر. وعليه ألا يتردد بسبب غرامه وهواه.

وتتطور الأحداث لتصل إلى المبارزة بين عصام وأبي عليا، وتنتهي بمصرع أبيها. وفيما كان يخبر أمه بأنه أخذ ثأره، وشفى غليله، وإذا بعليا تقبل وتناشد حبيبها أن ينتقم لأبيها، وما كانت تعلم أن حبيبها هو القاتل بعينه.

هنا تبدأ حلقة أخرى في الفاجعة، فها هو يغمد سيفه في أحشائه، حتى يكون بذلك الرجل الوفي لحبيبته المنتقم لها.

وتأتي الحلقة الأخيرة لتجد عليا، وهي تنتحر وتقول له: لا تمت قبلي عصام.

* * *

نحن هنا إزاء قصة تراجيدية تذكرنا بتراجيدية شكسبير روميو وجولييت التي كتبها سنة 1595. وهذه المسرحية تصور مأساة عاشقين شاء سوء طالعهما أن يكونا من أسرتين متخاصمتين أشد الخصام... وقد دفعت أحداث قاهرة إلى قتل ابن عم جولييت في مبارزة جرت بينه وبين روميو. فحكم على روميو بالنفي.

يكره والد جولييت ابنته على أن تتزوج من رجل آخر، ضاربًا بأشواق ابنته عرض الحائط. تتناول جولييت عقارًا مخدرًا، فيدخل في وهم الناس أنها ماتت. وما أن يبلغ النعي إلى روميو حتى يتجّرع السم عندها.

لما أفاقت جولييت من غيبوبتها وألفت حبيبها صريعًا، قررت أن تنتحر بخنجر روميو نفسه.

ونحن نشاهد أن المسرحية لا تعمد إلى المباشرة كما هي القصيدة. فقد بنيت على خطأ قد حدث في قتل ابن عم جولييت – أدى إلى أن يدفع روميو الثمن باهظًا، بينما بنيت القصيدة على الثأر الذي هو أقوى من الحب في أعراف القبيلة.

إن شكسبير جعل جولييت تتحايل لتتخلص من زواجها بالغريب، فإذا هذه الحيلة تصبح خطأ قدريًا آخر أدّى إلى عقاب الموت. بيد أن القصيدة ركزت على معنى الوفاء والتضحية، فهو يثأر لأبيها (من نفسه)، وهي تقابله حتى لا تكون أقل وفاء في الهوى.

إن عنصر التضحية نجده كذلك لدى جولييت في نهاية المسرحية، كما وجدنا لدى روميو قبيل ذلك، وقد ظنها قتيلة، ولكنه موظف بعيدًا عن مجرد الثأر.

وتشترك المسرحية والقصيدة بتكالب العوامل الخارجية على حكاية الحب، وكيف تكون النهاية فاجعة مزدوجة.

وموضوع الثأر في القصيدة كان إيلاؤه له الأهمية الأولى:

وإلا عابك العرب الكرامُ، وإلا عشتَ بين العربِ نذلاً، ولا يمنعكَ عن شرفٍ غرامُ...

وهذا يعكس واقعًا عربيًا قبليًا، لسنا في حاجة إلى جعله سنّة متّبعةً أو مثلاً يُحتذى على الأقل في المستوى التربوي والإنساني.

ولكنا من جهة أخرى نجد في هذه القصيدة انعكاسًا صادقًا وأمينًا ومعبرًا عن واقع جرى وقد يجري بين القبائل، تمامًا كما نعَلم قصائد فنّية تتحدث عن الخمرة أو الغزل بالمذكّر، أو وصف لبعض ما ننكره. فالشعر – أداءً هو شيء، وتلقيه ليكون درسًا تعليميًا هو شيء آخر.

القصيدة من الشعر القصصي، وقد عرفنا في الشعر العربي القديم بعض الحكايا الشعرية، كحكاية ما جرى للمنخل اليشكري أو قصص عمر بن أبي ربيعة الغزلية. ولكن القصة بمعناها الفني كانت سمة للتجديد في الشعر الحديث لما فيها من حوار قصصي فيه تخّيل وتمثيل. وقد أبدع اللبنانيون، ومن ثم شعراء المهجر في ذلك.

إن هذه الحواريات بين الأم وابنها، ثم بين عصام وعليا، من شأنها أن تنقل لنا الجو المسرحي، بل إن المونودراما في النهاية على لسان عليا في الجملتين الشعرييتين المقولتين تخلقان جوًا دراميًا مؤثرًا.

ويلاحظ القارئ أن القصيدة حاشدة بالتعابير المستقاة من التراث فما وراءك يا عصام هي حكاية مثل أوردها مجمع الأمثال للميداني في سياقين مختلفين، يدل أحدهما على معنى انجلاء الخبر. وأما على الدنيا ومن فيها السلامُ فقد أصبحت كذلك مثلاً، وأكبر ظني أن القصيدة هي التي بنت هذه المقولة المأثورة، ولم أقع على قول مأثور كان قد سبق الشاعر.

كذلك لاحظنا التعبير أضرَّ به الجمام.

حيث يعيدنا هذا إلى قصيدة المتنبي في وصف حاله:

يقول لي الطبيبُ أكلتَ شيئًا فداؤكَ في شرابكَ والطعام

وما في طبّـهِ أنـــي جــوادٌ أضرَّ بجسمهِ طول الجِمامِ

كذلك في قوله وللكلومِ به كلامُ تجنيس لفظي يضفي موسيقى وفنية من خلال اكتشاف الفرق بين المعنيين، وقديمًا وقفت العرب على لفظه (كلم) في المثل: كلم اللسان أنكى من كَلْم السّنانِ.

وبسبب جو الفروسية القبلية برزت أدوات القتال مما يلائم طبيعة الموقف (أسنّة، سهام، مهنَّد، حُسام، سيف، الهندي...) بالإضافة إلى ألفاظ (غزاة، غزو، فرسان، عقد القُتام، المطاردة، صهوات خيل...).

ويُلاحظ أن الشاعر استعمل لفظتي عجايا و عجيان من الواقع البدوي مباشرة. إذ أن المعنى القاموسي للعجي هو اليتيم الذي يغذّى بغير لبن أمه، وفي الحديث الشريف: كنتُ يتيمًا ولم أكن عجيًا ومن معاني العجي السيئ الغذاء، وقد أنشد الشاعر:

يسبق فيها الحمل العجيا رغلاً إذا ما آنس العشيّا

(انظر **لسان العرب**، مادة عجي)

لكن لفظة (العجي) وردت كذلك بمعنى الصغير على لسان البدو في النقب. ولعل ثمة سببًا اجتماعيًا حرّف من المعنى الأصلي المعجمي فنقله من التخصيص إلى التعميم.

وبعد:

فهذه هي (رلى عرب) التي يبحث عنها الكثيرون ولا يجدونها في أي كتاب متداول، أقدمها لعشاق هذا الشعر، آملاً أن أكون مفيدًا للذائقة، ومعيدًا سيرة رويت على الألسنة، سيرة تبحث عن معاني الوفاء حتى فيما لا ندعو إليه اليوم.

* * *

* هذه الدراسة مهداة إلى روح الصديق جمال يوسف قعدان الذي كان يحفظ هذه القصيدة عن ظهر قلب، وقد لقنه إياها أبوه الشاعر يوسف الملقب – بالأصمعي، وذلك لحدة ذهنه وحسن روايته.

فهرس المحتويات

رؤى نقديـــة

الفصاحة ودلالتها، وهل هي لغة قريش تخصيصًا؟ 7

من ضبابية في النقد إلى تلمّس في النص 21

القصة القصيرة جدًا، وإلى أي مدى هي قصيدة نثر؟ 35

عن الأدب الفلسطيني

تجليات الكنعانيـة ومفهومها لدى عز الدين المناصرة 65

النفَس القصصي في شعر توفيق زياد 101

تجليات الخوف في نصوص طه محمد علي 113

قصيدة "من الأعماق" لكمال ناصر – تمثيل لتجربته 149

قراءة في قصيدة "هذا المدى" للشاعر لطفي زغلول 181

الانتماء للوطن في الشعر للأطفال،
كما عبر عنه شعراء الجليل والمثلث 191

إلهام دويري وإبداعاتها في أدب الأطفال 207

سليمان نزال والحنيـن إلى البرتقـال 221

نشيج السبحات لعائدة نصر الله، ومأساة المرأة العربية 229

قراءة نقديـة في الأدب العربي

الصوفية في شعر صلاح عبد الصبور 243

شعر المازني في مراوحته بين التأثر بالشعر العربي القديم،
وبين التأثر بالشعر الرومنتي الإنجليزي 263

حب الأب لطفله،
قراءة تحليلية لقصيدة السياب "مرحى غيلان" 287

في صحبة محمد علي شمس الدين:
متابعة لشعره، ومحطة لدى "فراشته" الجميلة 331

وصف الصورة (الرسم أو اللوحة) في الشعر العربي القديم 353

قراءة في سيرة سهيل إدريس الذاتية،
"ذكريات الأدب والحب" 375

الظاهر والمضمر في نص "الملك الحكيم" لجبران 381

قراءة تراثية

موشح "أيها الساقي" ومطارحة أدبية 405

على اليرموك 411

قصيدة "عليا وعصام"، أو "رلى عرب" 419

مجمَع القاسمي للغة العربية وآدابها

أكاديمية القاسمي

تلفون 04-6286704

فاكس 04-6286721

Email: mjmaa@qsm.ac.il