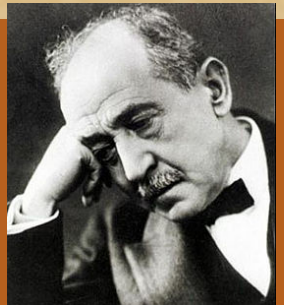
أدبية ثقافية

العدد (١) ربيع أول ١٤٤٥هـ - ٢٣ سبتمبر ٢٠٢٣م

صادرة عن جمعية الأدب والأدباء في المدينة المنورة

جمعية الأدب والأدباء

الأمير فيصل بن سلمان بن عبد العزيز آل سعود أمير منطقة المدينة المنورة يستقبل رئيس وأعضاء جمعية الأدب والأدباء



الجانب المسرحي من إبداعات أمير الشعراء أحمد شوقي

د.محمود كحيلة

كتاب «نظام التفاهة» لآلان دونو الذي يصنف ضمن أدبيات ما بعد الحداثة و نقد النزعة المادية الاستهلاكية

جمعية الأدب والأدباء

تهنئة

يتقدمُ منسوبو جمعية الأدب والأدباء
بمنطقة المدينة المنورة

بالتهنئة لصاحب السمو الملكي الأمير

محمد بن سلمان بن عبد العزيز آل سعود

- حفظه الله-

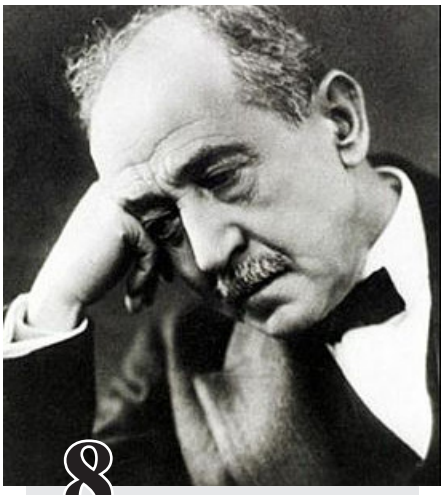
بمناسبة الذكرى السادسة لمبايعته ولياً للعهد

مجددين الولاء والوفاء

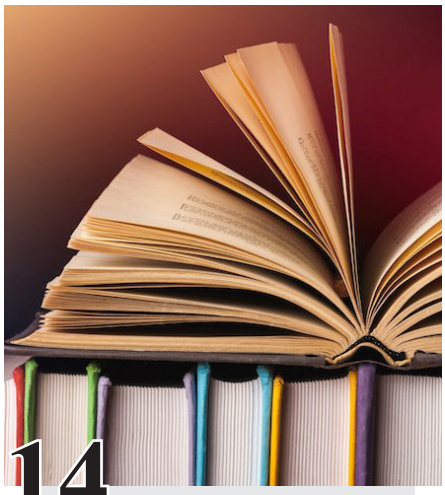
@LiteratureKsa
0598810559
literatureksa@gmail.com

جمعية الأدب والأدباء

رئيس وأعضاء مجلس الإدارة
ومنسوبو جمعية الأدب والأدباء
يتقدمون بخالص الشكر والتقدير،
لصاحب السمو الملكي الأمير
فيصل بن سلمان بن عبدالعزيز -حفظه اللّه-
أمير منطقة المدينة المنورة
وسمو نائب أمير منطقة المدينة المنورة
صاحب السمو الملكي الأمير
سعود بن خالد الفيصل -حفظه اللّه-
على ما وجدوه من حفاوة ودعم وتشجيع
لأداء رسالة الجمعية الثقافية
لأهالي المدينة المنورة بشكل خاص
والمملكة العربية السعودية بشكل عام

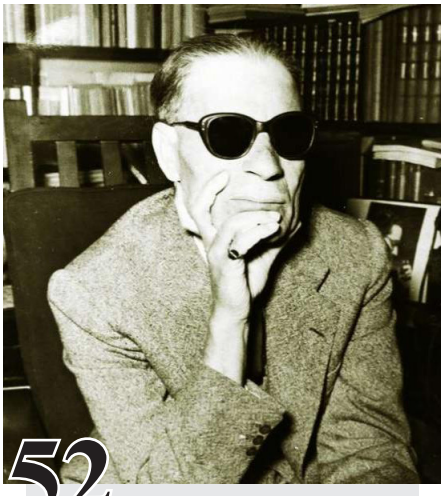


8
الجانب المسرح من إبداعات.. أمير الشعراء أحمد شوقي



14
تحولات النص الأدبي نثر المنظوم أنموذجا

34
الشاعر عبد الكريم أبو الشيح: الشاعر الأردنيّ وقع عليه كثير من الحيف والظّلم نقديّا



52
حفل تنصيب حسين البرنس أميراً للشعراء رداً على دعوة طه حسين لتنصيب العقاد أميراً للشعر

58
المسرح الملحمي نشأته، سماته وتأثيرهُ على المسرح العربي بيرتولت برشت

78
العربيّة بين الفصاحة والتفصّح رهان التموضع في التدافع اللغوي المعاصر

رئيس التحرير
حاتم الرويثي

مدير التحرير
د/إبراهيم القحطاني

المشرف العام:
حمزة الشريف

الترجمة:
سلطان الشريف

المدير الفني:
مروان الرحيلي

المنسق الإعلامي:
ماجد العلوي
عبدالله عسيري
ملاك الأحمدي

التصميم:
أحمد الخولي

البريد الإلكتروني للمراسلات literatureksa@gmail.com

الآراء المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كاتبها

الافتتاحية

ينطلق العدد الأول من مجلة أحد الثقافية الصادرة عن جمعية الأدب والأدباء بمنطقة المدينة المنورة ، وبمباركة كريمة من صاحب السمو الملكي الأمير فيصل بن سلمان بن عبدالعزيز آل سعود أمير منطقة المدينة المنورة ، وذلك لتكون واجهة ومنصة لمرتادي الأدب، وقاصدي المعرفة ، وتعمل على الحديث عن النقلة النوعية في الثقافة المحلية وما وصلت إليه في شتى الفنون، برعاية كريمة من سمو وزير الثقافة الأمير بدر بن عبدالله بن فرحان آل سعود، وتحمل على عاتقها إتاحة المجال للناشئة من أبناء الوطن العزيز لنشر إبداعاتهم الأدبية المختلفة .

والمجلة ترحب بكل ما من شأنه المساهمة في الرقي بالطرح الثقافي الذي يخدم جميع الأجناس الأدبية التي دائما ما تطالعنا بتحديثاتها المواكبة للتفاعل مع الأدب العالمي، وجديد النظريات النقدية الحديثة.

وتسعد المجلة باستقبال جميع مقترحاتك – أيها القاريء العزيز – حيث ستظل شريك النجاح الذي ستواصل معه المجلة إبداعاتها وإشراقاتها التي ستضيء درب المحبة، وجمال اللقاء .

6

سمو أمير منطقة المدينة المنورة يستقبل رئيس وأعضاء جمعية الأدب والأدباء

8

أول روائي سعودي

سمو أمير منطقة المدينة المنورة يستقبل رئيس وأعضاء جمعية الأدب والأدباء

أحد الثقافية – عبدالله عسيري

استقبل صاحب السمو الملكي الأمير/ فيصل بن سلمان أمير منطقة المدينة المنورة «حفظه الله «، رئيس جمعية الأدب والأدباء أ. حاتم الرويثي ونائب رئيس جمعية الأدب والأدباء د. إبراهيم القحطاني والمشرف المالي فيصل الثبيتي وأعضاء مجلس الإدارة أ. سلطان الشريف أ. مروان الرحيلي، في مكتب سموه بالقصر الحكومي وذلك يوم الأثنين الموافق ٢٧-٤-١٤٤٤هـ حيث اطلع سموه على شرح مفصل عن الجمعية وأهدافها والفئات المستهدفة والدور الذي تقوم به لخدمة الحراك الأدبي في المدينة المنورة، هذا وعلى صعيد أخر اطلع سموه الكريم على منجزات جمعية الأدب والأدباء في المشاركة الأولى بمعرض الكتاب في الرياض ٢٠٢٢ م بتواجد أكثر من ١٣٠٠ دار نشر من جميع دول العالم ، والتي حظيت جمعية الأدب والأدباء بمنطقة المدينة المنورة على شرف تمثيل المدينة المنورة في هذا الكرنفال الثقافي ،حيث بلغ عدد زوار الجناح أكثر من ٢٠٠ألف زائر، و بلغ عدد المستفيدين من خدمات الجمعية أكثر من ٢٣٦٥ زائر وزائرة، وكذلك تم توزيع أكثر من ٣آلاف مطوية تعريفية عن الجمعية وأهدافها وأعمالها ،وكذلك بلغت إحصائيات حصر الأدباء في قائمة سجلات الجمعية ٦٠٠ أديب وأديبة. ومن جانب أخر قال رئيس جمعية الأدب والأدباء أ. حاتم الرويثي: بأنه تم عرض البرامج والمشاريع الثقافية المستقبلية للجمعية على سموه الكريم وقد كان داعماً ومحفزاً لكل ما من شأنه الارتقاء بالحراك الأدبي بالمنطقة.

جمعية الأدب والأدباء تمنح «الحيدري» عضويتها الشرفية

أحد الثقافية-مروان الرحيلي

منحت «جمعية الأدب والأدباء بمنطقة المدينة المنورة» أ.د. عبد الله بن عبد الرحمن الحيدري الأستاذ بكلية اللغة العربية ،جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض ومتخصص في أدب لسيرة الذاتية ؛ عضويتها الشرفيةوذلك نظير جهوده المميزة في خدمة الجمعية، مع صادق الأمنيات له بدوام التوفيق

الرويثي يجتمع مع مستشارة وزارة الثقافة الشباب بدولة الإمارات العربية المتحدة وممثلي شركة مجرة

الثقافية- سلطان الشريف

اجتمع رئيس مجلس إدارة جمعية الأدب والأدباء سعادة أ. حاتم بن فهد الرويثي مساء اليوم ٣-١١-١٤٤٤هـ مع د. باسمة يونس -المستشارة في وزارة الثقافة والشباب -بدولة الإمارات العربية المتحدة وممثلي شركة مجرة أ. باسل ندم و د. سمير سروجي.

هذا وجرى خلال الاجتماع بحث سبل تعزيز التعاون المشترك بين البلدين في المجال الثقافي؛ وتعزيز الاستفادة من تجربة جمعية الأدب والأدباء في خدمة الأدب السعودي.

مسابقة المهارات الأدبية

جمعية الأدب والأدباء تدرب خمسة طلاب من المرحلة المتوسطة

المدينة المنورة – حمزة الشريف

قامت جمعية الأدب والأدباء بتدريب خمسة طلاب من المرحلة المتوسطة، للمشاركة في مسابقة عبر الثقافية بالمهارات الأدبية (الشعر العربي الفصيح-القصة القصيرة-الرسائل البريدية) على مستوى جميع مدارس المدينة المنورة.

هذا وقد حصل الطالب: طه طاهر «من ذوي الهمم» على المركز الثاني.

أول روائي سعودي

أحد الثقافية-ملاك الأحمدي

عبد القدوس الأنصاري كاتب وصحفي ولغوي ومؤرخ، ولد في المدينة المنورة،عاش في كنف خاله محمد الطيب الأنصاري، ودرس على يديه بالمسجد النبوي الشريف القرآن الكريم، وعلوم العربية. وقرأ ما كان يصل إلى المملكة العربية السعودية من المجلات والصحف العربية ذات الاتجاه الأدبي،وأيضًا قرأ الكتب المترجمة والمؤلفة، ولا سيما ما كان يصدر من مصر مثل كتابات المنفلوطي، والهلال، والمقتطف، لكنه كان مولعاً أكثر بالتاريخ والآثار واللغة، تخرج من مدرسة العلوم الشرعية سنة ١٣٤٦هـ، وعمل بها مدرساً للأدب العربي، وانتقل بالعام نفسه إلى العمل في ديوان إمارة المدينة المنورة، واستمر في عمله حتى سنة ١٣٥٩ هـ، حيث عُين في وظيفة رئاسة تحرير صحيفة (أم القرى) بمكة المكرمة. وفي سنة ١٣٦١هـ انتقلت وظيفته إلى ديوان نائب جلالة الملك، وفي سنة ١٣٧٣هـ انتقل عمله إلى ديوان سمو ولي العهد، ورئيس مجلس الوزراء ، أسس سنة ١٣٥٥هـ مع مجموعة من أدباء المدينة المنورة نادياً أدبياً، وشارك في عدد من اللجان والمؤتمرات العلمية والثقافية، وانتخب عضو في المجمع العلمي العراقي ببغداد، تقديراً لإسهامه في الدرس اللغوي، وقد أنشأ أول مجلة شهدتها الحركة الثقافية في المملكة العربية السعودية وهي : مجلة المنهل(مختصة في الأدب والثقافة والعلم) ، وصدر عددها الأول في شهر ذي الحجة سنة ١٣٥٥هـ (١٩٣٧م)، وقد توقفت عن الصدور إبان الحرب العالمية الثانية.

أول ما صدرت المجلة في المدينة المنورة، ثم صدرت في مكة المكرمة، واستقر صدورها في مدينة جدة .

له مساجلات ومداخلات علمية مع أبرز مثقفي المملكة العربية السعودية وله جهوده الكتابية في فن المقال والرواية والفن القصصي وأدب الرحلات والتراجم والسير .

اتسم أسلوبه الكتابي بالعمق والوضوح وسلامة الانتماء، وهو غزير الإنتاج في النثر ، توفي في شهر جمادى الآخرة سنة ١٤٠٣هـ (إبريل ١٩٨٣م).

من مؤلفاته:

-(رواية التوأمان) وهي أول رواية سعودية نشرها سنة١٣٤٩هـ

-كتاب(السيد أحمد الفيض أبادي)صدر في القاهرة سنة ١٣٦٥هـ

-ديوان (الأنصاريات) نشره سنة ١٣٨٤هـ

-(كتاب الملك عبد العزيز في مرآة الشعر)صدر سنة ١٣٩٤هـ

-(كتاب آثار المدينة المنورة) صدرت طبعته الأولى سنة ١٣٥٣هـ

عبدالعزيز الأحمدي مديراً تنفيذياً لجمعية الأدب والأدباء

أحد الثقافية- عبدالله عسيري

تبارك أسرة جمعية الأدب والأدباء للأستاذ/ عبدالعزيز الأحمدي تعيينه مديراً تنفيذياً للجمعية، متمنين له مزيداً من النجاح والتوفيق، وهذا يعتبر الأحمدي من الكفاءات المتميزة في القطاع غير الربحي بمنطقة المدينة المنورة.

جمعية الأدب والأدباء تصدر عددا من الكتب الثقافية

أحد الثقافية- مروان الرحيلي

أنجزت جمعية الأدب والأدباء باكورة أعمالها الأدبية كتاب «الرَّابطة القلمية في أمريكا» للمؤلف:أحمد السعد،وكتاب «ضفاف النور « للكاتبة : جواهر القرعاني ، وكتاب « عاشق التراث وفارس التحقيق حمد بن ناصر الدخَيِّل» والتي تأتي ضمن أهداف الجمعية للإسهام في إثراء المكتبة الأدبية؛ والتي ستكون إضافة قيمة للمشهد الثقافي في المملكة العربية السعودية.

الجانب المسرح من إبداعات أمير الشعراء أحمد شوقي

د. محمود كحيلة

عبقرية شعراء العربية وتمكنهم من التعبير عن حياتهم وأنفسهم حالت دون الرغبة في ترجمة الدراما الإغريقية التي استغرقت مئات الأعوام حتي ترجمت إلي العربية لأن العرب القدماء كانوا كلما فكروا بترجمة المسرحيات حتي في أزهي عصور النهضة العربية والاتجاه إلي ترجمة كافة العلوم والانفتاح العربي علي مختلف الثقافات رأوا أن الدراما مجرد أشعار بلغة إغريقية تتبدد تأثيراتها وتضيع شاعريتها مع الترجمة، ولأن العرب كانوا ولا زالوا أشعر الناس وأغناهم عن أشعار غيرهم ولأنهم كانوا أيضا أكثر خلق الله اعتزازا بالشعراء وما ينتجون من أشعار. حيث كانت القبيلة العربية القديمة تحتفل باكتشاف الشاعر من بين أبنائها ليدون سيرتها ويرصد انتصاراتها ويهجو من يعاديها وينصر من يدعمها ، وكان الشعراء فاكهة الأسواق العربية.

أمير الشعراء «أحمد شوقي ١٨٦٩- ١٩٣٢م» لكي يحافظ علي مكانته من الشعر العربي وحرصا علي أن تمتد ريادته إلي المسرح الشعري العربي عكف علي كتابة أول مسرحيات الشعر العربي ولأنه كان صاحب موهبة حقيقية ولأنه كان جادا مجدا مجتهدا أنتج مسرحيات جيدة الصنع، وكان لمسرحياته الشعرية دور كبير في تأسيس المسرح العربي إذ قدم للمشهد الأدبي العربي بيانا في قدرة الشعر العربي التقليدي علي التفاعل الدرامي وقد بذل شوقي بالفعل دورا كبيرا في إنشاء مسرحيات من العدم ملأت هذا الفراغ وأوجدت بالفعل علي مائدة الأدب مسرحيات شعرية عربية.

كانت مسرحية (مصرع كليوباترا) هي باكورة مسرحيات شوقي وقد بدأ كتابتها سنة ١٩٢٧م،

وكانت مبادرة إلى إنشاء مسرح شعري عربي والدفاع عن كليوباترا تعزيزا للوطنية إذ كان معارضوه يستكثرون عليه قربه من العائلة الحاكمة في مصر ويستكثرون عليه موهبته فيشيعون بأن ولاؤه الأول للحاكم لا الوطن، ولذلك اشتغل علي «كليوباترا» باعتبارها رمزاً قومياً، وبدأ النص بافتتاحية تجمع بين «أوروس» العبد المطيع والخادم المخلص لسيده الفارس الروماني الشهير «أنطونيوس» ومعه «أوليمبوس» الطبيب الروماني يبديان بالغ الحزن بسبب سوء أحوال سيدهما «أنطونيوس» الذي ما عاد يكترث بمصالح روما ولا يبالي باستدعاءات «أكتافيوس قيصر» حاكم روما المتلاحقة له وأن روما من تجاهله تكاد تسقط وتضيع، وفي المشهد التالي جعل شوقي كليوباترا تستعرض مكتبة الإسكندرية لتضع اللمسات الأخيرة عليها وفي المكتبة تقابل كليوباترا «أنوبيس» كبير الكهان ويخبرها باكتشافه الرائع لسموم مصدرها إحدى الحيات التي تميت من يتناولها ميتة سريعة مباغته وبلا أدني ألم وكانت كليوباترا اكتسبت من قدماء المصريين الاهتمام بالعالم الآخر وكيفية الوصول إليه بأسرع الطرق ومن دون عناء.

المشاهد التالية من مسرحية (مصرع كليوباترا) يعرض فيها شوقي إعلان «قيصرون» وريثا شرعيا لديكتاتور روما الراحل «يوليوس قيصر» وهذا ما دفع «أكتافيوس» إلى إعلان الحرب ضد مصر، ويحاول أنطونيوس أن يستقبل ذلك باستخفاف، فهو أمير المعارك والعالم كله يشهد بذلك والنصر محجوز له في النهاية، وتبدأ المعركة وتدور دائرة «أكتيوم البحرية» وتنسحب كليوباترا وتعلل ذلك برغبتها إلى إنقاذ ما تحمله فى سفينتها من ذهب وأموال وثروات قررت الحفاظ عليها للكّرة التالية، ويقتنع أنطونيوس بذلك وتأتى المعركة الفاصلة التي تنتهي إلي هزيمة أنطونيوس وفراره مع تابعه أوروس فى الصحراء فى مشهد أبدعه «شوقي» علي نحو ما يلي:

أنطونيوس:

أوروس إني جُهدت مشياً
ومسني الضر والكلال
فمل بنا. نستريح قليلاً
من قبل أن يدهم الرجال

هكذا وصف رائد الشعراء في الكتابة المسرحية الحالة النفسية والجسدية للفارس الروماني المهزوم لأول مرة في تاريخه العسكري بسبب الحب الذي جعله يتنازل عن مكانته من المجلس الثلاثي الذي كان يحكم روما أكبر ديكتاتورية بالعالم وقتها والمكونة منه بالإضافة إلي إبن بوبيوس وأكتافيوس بقوله:

[يجلس أنطونيوس منهوكاً فتأخذه الذكرى]

أوروس ماذا دهاني
حتى نسيت مكاني
أتيت ما هد مجدي
وحط رفعة شاني
جللت نفسي بعار
يبقى بقاء الزمان
لما حملت جوادي
على الفرار ازدراني
وضج منى سيفي
وضج منى سناني
وودت الأرض تحتي
لو طهرت من عياني
أنا الذي كان أمضى
من الحديد جناني
الشرق يدرى نزالي
والغرب يدرى طعاني
كان الملوك عبيدي
فصرت عبد الحسان

وهكذا لا يجد حارسه المخلص أوروس بدا من أن يواسي سيده فيحاول أن يخفف عنه ما هو فيه ويرفع عن كاهله الألم قائلاً:

أوروس :

وقارك قيصر لا تجزعن
وخل المقادير تجر المدى
تلق الهزيمة ثبت الجنان
كما كنت تلقى الفتوح العلى
فما أنت أول نجم أضاء
ولا أنت آخر نجم خبا
وقد تنزل شمس بعد الصعود
وتسقم بعد اعتلال الضحى
رأيتك والحرب تبلو الكماه
فأشهد كُنت
إليه الوغى

ثم بعد ذلك يطلب «أنطونيوس» من تابعه «أوروس» بعدما يذكره بالقسم الذي سبق له أن أقسمه بألا يعصى له أمرا إلى آخر العمر ويستدرجه إلي هذا السياق حتي يرجوه أن يقتله ولا يجد «أوروس» أمام ذلك العهد من طريقة للخروج من دون أن يعصى سيده إلا أن يقتل نفسه ويغادر الحياة فيعلق «أنطونيوس» على ذلك الموقف النبيل قائلا:

رأيت منى كيف يجبن قيصر
ورأيت منك العبد كيف يموت

وهكذا يعرض أمير الشعراء تلك المواقف من الفروسية والإنسانية التي جعلت النص يختلف فى معالجته لقصة عشق كليوباترا عن معالجة الشاعر الإنجليزي الشهير «وليم شكسبير» الذي سبقه إلي معالجة حكاية يوليوس قيصر وأنطونيوس وكليوباترا في أكثر من نص مسرحي ولم يهتم في إي مشهد بإنصاف كليوباترا كما فعل شوقي الذي التقط لقطته وقرر أن يكون مصرع ملكة مصر كليوباترا هو العنوان الرئيس للمسرحية وهو عنوان يعكس فهمه للعقيدة المصرية القديمة وأهمية لحظة العبور إلي البر الغربي أي الرحيل عن الحياة فيها ولذلك تبدو كليوباترا في كامل هيأتها وليقاتها عندما تستقبل الحية التي سوف تتوسل سمها للرحيل.

اختار أمير الشعراء للقيام ببطولة هذه المسرحية الفنانة المتألقة «فاطمة رشدي» وعرضت هذه المسرحية الرائعة عام ١٩٢٨م، وحاول فيها «شوقي» الدفاع عن مصريته متجاوزا عن تبرير أخطائها العاطفية والسياسية ولهذه المسرحية الفضل في التأسيس للمسرحية الشعرية العربية حيث وجه شوقي من خلالها المؤلفين إلي أن المسرحية معالجة وليست حكاية ولا فكرة أو قصة وأنه من الممكن أن تكتب عدة نصوص عن نفس الموضوع مثل النصوص العديدة المؤلفة عن كليوباترا من قبل كل من «درايدن» و«شكسبير» و«أحمد عتمان» و«توفيق الحكيم» وأخرين.

كتب شوقي مسرحيته التالية مقتسبة عن التراث العربي وهي «مجنون ليلي» التي تعالج أيضا حكاية عاطفية عربية ودفع بالمطرب الشاب وقتها «محمد عبدالوهاب» نجم الغناء والطرب والسينما للقيام بتمثيل دور «قيس بن الملوح» وعرضت هذه المسرحية علي هيئة أوبريت بمشاركة المطربة «أسمهان» في الفيلم السينمائي «يوم سعيد» الذي عرض عام ١٩٣٩م.

بذل شوقي في صياغة مسرحياته جهد كبير لذلك

ظلت تحتفظ ببهاءها ورونقها حتى أنه منذ وقت ليس بالبعيد عرضت مسرحيته الملهاوية اللطيفة خفيفة الظل «الست هدي» علي خشبة المسرح القومي بالقاهرة أواخر التسعينات من القرن العشرين وقد كانت (الست هدي) أقرب إلي الديودراما منها إلي المسرحية التقليدية حيث تعتمد حبكتها علي سيدة تقطن بيتا راقيا بحي شعبي ويتهافت علي زواجها رجال طامعون بأفدنتها الثلاثون حتي إذا يئسوا من النيل منها انصرفوا عنها كل بطريقته وقد تعددت زواجات «هدي» حتي صارت تسع رحل بعضهم بالطلاق ورحل البعض بالموت وفي المسرحية تسرد الست هدي قصتها بحوار مرح تجريه مع «زينب» صديقتها وجارتها التي كانت شاهدة علي أغلب الزيجات في محاولة لتبرئة ساحتها من وصمة التعدد التي توصم بها من أهالي المنطقة، ومن مسرحيات شوقي أيضا (قمبيز) عن التاريخ المصري القديم ومنها أيضاً (علي بك الكبير) من التاريخ المصري الحديث، وقد التزم شوقي في صياغة مسرحياته بالشعر التقليدي العمودي، وكانت نصوصه المسرحية من القوة بمكان بحيث لم تخزله موهبته الشعرية في بناء بيت من بيوتها إذ أحسن شوقي هندسة ومعمار قصائده المسرحية الطويلة التي ما من مأخذ أخذ عليها إلا التطويل الذي كان ديدن ذاك العصر إذ كانت وصلات الطرب والغناء تمتد إلي الساعات وكانت مسرحيات شكسبير المتداولة حينها ستة فصول لذلك فالتطويل عند شوقي كان ميزة لا سيما مع كل القدرة علي الاحتفاظ بالشاعرية علي نحو ما كتب في «مصرع كليوباترا» حيث يمضي وقت طويل قبلما يقفز الشاعر قفزة فعلية ويحدث تعليه درامية في المسرحيات الشعرية العربية القديمة ولكن لا شك أن الأبيات الشاعرية ممتعة واللغة جميلة تبهج الممثل ويسعد بتلقيها المتلقي والمشاهد.

وبمبادرة شوقي المسرحية أقبل كبار المسرحيون العرب علي مسرحياته التي جري تداولها علي أوسع نطاق وتوالت بعد عرضها الدراسات الأدبية والمقالات النقدية حيث انبرت الأقلام تفند هذه المسرحيات ووتتأملها كنوع أدبي مسرحي وافد وجديد علي مائدة الأدب العربي وكان لمكانة شوقي وقتها دور كبير في توفير هذه النصوص في المكتبات العامة والمكتبات المدرسية ولذلك عرضت فصول من هذه المسرحيات في الحفلات المدرسية التي كانت تقام في نهايات السنوات الدراسية في أغلب المؤسسات التعليمية حيث كانت البيئة العربية عطشي للمسرح وأسهمت هذه النصوص في انتشار المسرح وتشجيع الأدباء والشعراء العرب علي الكتابة فظهرت نصوص لعمالقة الكتاب أمثال الأديب الشاعر «مصطفي صادق الرافعي ١٨٨٠- ١٩٣٧م» الذي كتب مسرحية يتيمة من الموروث العربي بعنوان (فتي الأندلس)، وكذلك الشاعر الكبير «محمود غنيم ١٩٠١- ١٩٧٢م» الذي كتب خمس نصوص شعرية أشهرها (المرؤة المقنعة) وبعد ذلك صدر قرار وزارة المعارف بإنشاء المسرح المدرسي المصري وبذلك انتقلت الفكرة إلي الأقطار العربية وأصبح المسرح بكل أشكاله وأنواعه متوفر الآن عربيا في كل مكان.

تحولات النص الأدبي
نثر المنظوم أنموذجا

أشواق فهد الرقيب

ملخص البحث

يتناول البحث إشكالية الجنس الأدبي في التراث العربي، وتتبُّعِ مفهومه، والنظر في القيمة الجمالية لتداخل النصوص الأدبية .

من خلال الوقوف على بعض النماذج من كتاب المنثور البهائي لأبي سعد النيرماني.

ويرصد البحث تاريخ نشأة النثر المنظوم ، وأبرز أنواعه ، وبعض القضايا التي دارت حوله

مثل السرقات ، والتناص .

كما يقوم على رصد جماليات النص المنثور في عدد من النصوص المنثورة

وتحليلها ، والبحث عن الإشكاليات الفنية لهذا التداخل بين جنسي الشعر والنثر .

مقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

أما بعد:

فلا شك أن الحراك النقدي في مختلف العصور قد استوقفته فكرة تجنيس الأدب، ووضع المعايير والأسس الفنية لكل نوع أدبي. فقد تنوعت الفنون

الأدبيـة وتعـددت، واجتهد النُّقّـاد في معرفة خصائص كل نـوع وعنـاصره التـي تميّزه عـن غـيره ، وتباينت آراؤهـم في تصنيف هـذه الفنون وتجنيسـها.

ومـن هـذا المنطلـق فـإن الوقـوف عـلى نظريـة الأجنـاس الأدبية وكثـرة التنظيرات التـي درات حولها يُعَـدُّ مدخـلاً للباحـث للنظـر في جوانـب متعـدّدة ، والتعمـق في قراءة الـتراث الأدبي، والخـروج بمنهجية علميـة في تنـاول النصـوص الأدبية.

ويطـرح البحـث إشـكالية نثر المنظـوم في التراث العربـي، بعَـدِّه لونًـا مـن ألـوان النثـر، وشـكلًا من أشـكال التأليـف. يعـبّر عـن تطـوُّر النثر وتشـكُّله في قوالـب جديدة.

كمـا يهدف البحث إلى اختبـار علاقة النثر بالنص الشـعري من خـلال التحـوُّل الـذي يُعَدّ أساسًـا لحلّ المنظـوم، ويتخـذ مـن كتـاب (المنثـور البهائـي) لأبي سـعد النيرماني نموذجًا للدراسـة .

مشكلات البحث

ينضـوي البحـث عـلى عـدد مـن الإشـكاليات التي اعـترت هـذا الفـن الأدبـي، وأهمها :

- مـا الفائـدة مـن حـل المنظـوم ، ولمـاذا لـم يعمـد العـرب إلى اسـتحداث أنـواع نثريـة بعيـدة عـن الشـعر؟
- لماذا عدَّه بعض النقاد سرقة أدبية؟
- هـل يُعَـدُّ حـلُّ المنظـوم جنسًـا أدبيًّـا أم تقنيـة أسـلوبية ؟
- ما قيمة التحوُّلات النصية وجمالياتها؟

فرضيات البحث

- يتطلـع البحـث إلى الإجابة عـن الإشـكالات القائمة حـول نثـر المنظـوم، ومحاولـة تصحيـح النظـرة الخاطئـة عنه بعَـدِّه هدمًا للنص الشـعري وإزاحةً له .
- بيـان جماليـات النصـوص المنثـورة وأسـاليبها الفنيـة.
- النظـر في القيمة الفنيـة لتوظيف الألـوان المختلفة في النـص المنثور .

ويقـوم البحـث على مقدمـة وثلاثة مباحـث تعقبها خاتمـة بأهـم النتائـج التي توصـل لها البحـث، وجاء تقسـيمه على النحـو التالي :

المبحـث الأول: المفاضلـة بـين الشـعر والنثـر عند العرب.

المبحث الثاني : حل المنظوم في التراث الأدبي.

المبحـث الثالـث : إضاءة عـلى كتاب المنثـور البهائي لأبي سـعد النيرماني.

وأخـيرًا أرجـو من الله أن يوفقنـي فيما قدّمته من جهـد في هـذا البحث الـذي لا أدّعـي فيه الكمـال، فإن أصبـت فمـن الله وهـو المسـتعان، وإن أخطـأت فمن نفـسي. والحمـد لله الـذي بنعمته تتـم الصالحات.

المبحث الأول

المفاضلة بين الشعر والنثر في التراث العربي القديم

مـن القضايـا التـي لا تـزال تشـغل الفكـر النقدي هـي علاقـة الشـعر والنثـر بمـا ينضـوي تحتهـا من مفاهيم وتصـورات مختلفة ، وضبـط للجماليات التي تحكـم كلَّ نـوع، فضلًا عـن تحديد القواعد والأسـس التـي تميّـز كلًّا منهما عـن الآخر.

ومـن هـذا المنطلـق تقتضي دراسـة حـل المنظوم في الـتراث الأدبـي الوقـوف عـلى مسـار العلاقـة بـين الشـعر والنثر، وامتدادها التاريخـي ، وأبرز التحولات التي طـرأت عليهـا . فقد مـرَّ كلٌّ منهمـا بمراحل قوة وضعـف. وهـذه التغـيُّرات المسـتمرّة في طبيعـة الفنّ الأدبـيّ تشـكّل المحـور الرئيـس لنظريـة الأجنـاس الأدبية.

فقـد وُجِـدَتْ جـذور لنظريـة الأجنـاس الأدبيـة في

التراث العربي، إذ قسم النُّقّاد القدامى الكلام إلى جنسين كبيرين متمايزين هما: المنظوم والمنثور، أو الشعر والنثر.

فكان هناك الشعرُ الغنائيُّ جنسًا قائمًا بذاته مع تعدُّد أغراضه ومذاهبه ، كالرثاء، والمديح، والهجاء، والغزل.. وما إلى ذلك . كذلك النثر بأجناسه المختلفة كالخطابة والرسالة والسجع وغيرها.

وهذه الأجناس لم تظل ثابته على حالها، لكنها تغيرت وتبدلت مع مرور الزمن، فنجد أن هناك أجناساً يظهر بعضها وإن لم يكن له وجود سابق، وبعضها يختفي بعد أن كان له حضور قوي ، وبعضها يظلّ حاضرًا لكنه يتغير ويتطور.

فظاهرة تطور الأجناس الأدبية من الحقائق الراسخة في النقد الأدبي، وقد أرجعها الباحث الصادقي العماري إلى الأسباب التالية: [١]

١- متطلبات كل عصر وقضاياه الفنية المختلفة.

٢- التقاليد الفنية الموروثة والمستجدة.

٣- القدرات الإبداعية للمنشئين وما لهم من عبقرية، ومدى استيعابهم للموروث، وما لهم من تطلعات».

والأجناس الأدبية _بلا شك_ مرتبطة أشد الارتباط بالعصر الذي تنشأ فيه ، وما يطرأ عليه من تحولات ، كعصر صدر الإسلام مثلًا، الذي ظهرت فيه أنماط مختلفة من الخطاب ، كالخطاب الديني في شعر الفتوحات الإسلامية، والشعر السياسي ، وتغير موضوعات الخطابة لتواكب مستجدات الحياة.

وكذلك العصر العباسي الذي يعد أزهى العصور الأدبية وذروة المجد الحضاري والثقافي والفني، فقد ظهر في النثر أجناس جديدة : كالرسالة العلمية والأدبية، والمقامة، والتوقيعات ، والمناظرات الثقافية، ومرايا الأمراء وغيرها .

أما العصر الحديث فقد ظهرت مدارس شعرية كثيرة ، وتطوَّر الشعر بأساليبه وبنائه الفني وموضوعاته، فظهر الشعر المسرحي، والشعر الحر، و ما يسمى بقصيدة النثر. وفي النثر الرواية ، والمسرحية، والسيرة الذاتية والغيرية، والخاطرة، والمقالة..إلخ.

وهذا التحول الدائم الذي يحدث في الأجناس الأدبية يجعلها قابلة للمرونة والتشكل، وأيضًا يجعلها قابلة للتأثير والتأثر. و»مهما بحثنا عن فوارق جوهرية بين الأنواع ، تمنح كل نوع أدبي هويّته الخاصة المنفصلة ، فنحن نجد أنفسنا أمام أشكال من التداخل والتقارب بين السرد والشعر والدراما مثلاً «[٢] .

وتنبغي الإشارة إلى أن دراسة النوع الأدبي تقتضي النظر في الأحوال والأوضاع التي أحاطت به منذ نشأته حتى تطوُّرِه، حتى يستطيع الباحث التعرف على ماهية النوع الأدبي من خلال سياقه الخارجي، وليس مضمونه فحسب .

«فقد بدأ الشعر العربي مسيطرًا على المشهد الأدبي في العصور الأولى. لا سيما العصر الجاهلي. وكانت له الأفضلية والسبق في الحراك الأدبي. لكن هذه الحالة لم تدم طويلاً إذ حدثت هناك تحولات جعلت الشعر ينسحب تدريجياً لصالح النثر، وقد بدأ ذلك مع نزول القرآن الكريم وتقليله من شأن الشعر والشعراء، ثم بعد ذلك ما حدث من قوة تأثير النثر على الحياة العامة بعد عصر التدوين، إذ صار النثر متمثلاً بالكتابة يأخذ دور الشعر، وصار الكتاب ممثلي السياسة، ووزراء الخلفاء وجلساءهم ومربي أبنائهم، وصار ينظر إلى الشاعر على أنه المتطفل والمتكسّب بشعره على الأبواب، وبذلك فقد الشعر بريقه، ومع مرور الزمن تحوَّلت الأنظار عن الشعر لصالح النثر، فصار النثر هو المعبّر عن الحاجات الإنسانية للمجتمع، ولم تعد فضيلة الشعر كما كانت سابقاً»[٣] .

إن رواج هذه الثنائية في التراث النقدي يدفع الباحث إلى تتبُّع أوجه الاختلاف والالتقاء بين هذين الفنّين ، وما تفرَّع عنها من قضايا شكلت حقلًا واسعًا للأحكام النقدية .

فالجاحظ في كتابه البيان والتبيين تحدث عن المفاضلة بين أجناس القول شعرًا ونثرًا فقال في هذه المسألة :»كان الشاعر في الجاهلية يقدَّم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر ... فلمّا كثر الشعر والشعراء، واتّخذوا الشعر مكسبة، ورحلوا به إلى السوقة وتسرَّعوا في أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر» [٤].

وكان الجاحظ قد نقل رأي سهل بن هارون حين قال: «اللسان البليغ والشعر الجيد لا يكادان يجتمعان في واحد، وأعسر من ذلك أن تجتمع بلاغة الشعر، وبلاغة القلم» [٥].

ومن أوائل من فصلوا بين الشعر والنثر ابن طباطبا في عيار الشعر، حين قال :»الشعر- أسعدك الله- كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق» [٦].

إن الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر كانت واضحة عند العرب، ولم يكن من السهل _ بمنظورهم_ الجمع بينهما، بسبب الاختلاف الجوهري في الخصائص والأبنية لكل منهما. لكن كانت هناك إشارات إلى أهمية النثر وأنه الأصل الذي تفرع عنه الشعر.

نجد ذلك عند المظفر العلوي في كتابه نضرة الإغريض في نصرة القريض في تفضيله الشعر على النثر، إذ يقول: «إنّ الشعرَ عبارةٌ عن ألفاظٍ منظومة تدلُّ على معانٍ مفهومة، وإن شئتَ قلت: الشعرُ عبارةٌ عن ألفاظ منضودة، تدلُّ على معانٍ مقصودة. فإذا قيسَ به النثرُ كان أبرعَ منه مطالِعَ، وأنْصَعَ مقاطع...» [٧] .

وكذلك أبو حيان التوحيدي في كتابه الإمتاع والمؤانسة حين تحدث عن أحسن الكلام، فهو يؤكد لنا أن الكلام صنفان ، فيقول :» أحسن الكلام ما رقَّ لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظمٍ كأنه نثر، ونثرٍ كأنه نظم» [٨] .

من خلال ما سبق نخلص إلى أن ثنائية الشعر والنثر كانت حاضرة في مؤلفات العرب، بالرغم من التفاوت الكبير لدى النقاد في درجة تفضيل أحدهما على الآخر.

ولعل هذه التصور يجعلنا نتوقف عند ماهية حلّ المنظوم وكيف تشكل وكيف يتخذ موقعه بين الأنواع الأدبية الأخرى.

المبحث الثاني
حل المنظوم في التراث العربي

أطلقت كثير من الدراسات الأدبية والنقدية القديمة مصطلح «الحل والعقد» عادّةً العقدَ: نظمَ المنثور، والحلَّ: نثرَ المنظوم . والذي يعنينا في هذا البحث هو (حل المنظوم).

إن السؤال الذي يدور في فلك هذه الدراسة، هل يُعَدُّ نثر المنظوم جنساً أدبياً أم تقنية أسلوبية، وما أوجه التداخل بين الشعر والنثر في هذا الفن الأدبي؟

إن وجود أشكال أدبية بين الشعر والنثر لا يعني بالضرورة أن تصبح جنساً أدبياً قائماً بذاته، خصوصاً إذا نظرنا إلى الظروف التي أحاطت بنشأته، ومدى اهتمام النقاد به. كما نجد أن هناك نوعاً من التماهي بين أساليب نثر المنظوم، مما جعل الاعتراف به فنًّا أدبيًّا أمراً صعباً .

وفي ضوء ذلك يمكن القول إن حل المنظوم : تقنية أسلوبية يقوم فيها الأديب بحل الأبيات الشعرية، وإعادة كتابتها نثراً، بطريقة إبداعية. ومن أهم

معايير حل المنظوم خلق انزياحات شعرية في النص المنثور ، حتى لا تحدث هناك فجوة بين النص في حالة كونه منظوماً أو منثوراً. وهذه التقنية تختلف من كاتب لآخر بحسب ثقافته اللغوية، وإدراكه المعاني، وجودة سبكه.

«وصارت هذه الظاهرة من دلالات القدرة الأدبية عند الأدباء، يحكم عليهم بالجودة والإتقان، وذلك بمقدار قدرتهم على الحل والنظم، فقد قيل للعتابي: بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: «بحل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول» [٩].

إن طبيعة التداخل بين فنَّي الشعر والنثر لم يكن عصيّاً ، وتنبَّه بعض القدماء إلى إمكانية المزج بينهما . فقد أورد أبو حيان التوحيدي حديثًا لابن هندو الكاتب يقول فيه : «إذا نُظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائِطهما ، والاطلاع على هواديهما وتواليهما ، كان أن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه»[١٠] .

وكما نعلم بأن المزج بين الأجناس التقليدية قد يولّد أنواعاً جديدة، فهي سلسلة لامتناهية من التبدُّل والتطوُّر. وهذا ما أشار إليه تودوروف في سؤاله عن أصل الأنواع الأدبية، إذ يقول: «من أين تأتي الأجناس؟ لا بد أن نقول إنها تأتي ببساطة تامة من أجناس أخرى، فالجنس الجديد على الدوام تحوَّل لجنس قديم، أو لعدة أجناس قديمة: تحول بعكس النظام أو بعملية نقل أو تنسيق » [١١].

إن كلمة نقل التي ذكرها تودوروف قد تلامس جانباً من هذا الفن الذي ندرسه، فحلّ المنظوم عبارة عن نقل النص الشعري من صورته الموزونة المقفّاة ، إلى صورته المنثورة. وهذا النقل تختلف أساليبه وأنماطه من كاتب لآخر.

التعالق النصي

يُقصد بالتعالق النصي دخول نص في علاقة مع نصوص أخرى سابقة له . وقد ورد هذا المصطلح عن جيرار جينيت [١٢] والتقطه بعض النقاد العرب أمثال الدكتور حميد لحمداني في كتابه (القراءة وتوليد الدلالة) حين أشار إلى حالة التعالق النصي بين النصوص بوصفها «نوعاً من التماهي الحاصل بين نصين، إما بواسطة تحويل وتغيير نص سابق عبر نص بديل، أو الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق. وتنتمي لهذا الصنف كل أنواع المعارضات والمحاكاة الساخرة» [١٣] .

وكذلك في كتاب (الرواية والتراث السردي) لسعيد يقطين حين قال: إن النصوص المتعلّقة وهي تتفاعل وتتعلق نصياً بخطابات ظهرت في فترة واحدة أو متماثلة، تسعى من وراء ذلك إلى تحقيق غايات جمالية ودلالية «[١٤] .

وأشار في موضع آخر إلى قيمة النص المتحول، ومدى قدرة المبدعين في ذلك،» فوجود التفاعل النصي من أصول النص وثوابته، لكن طريقة توظيفه خاصية إبداعية فرعية ومتحوّلة؛ لأنها تتغير بتغير العصور، وقدرات المبدعين على الخلق والإبداع والتجاوز ضمن بنيات نصية سابقة»[١٥] .

ووفق تلك الرؤية فإن حل المنظوم يعد شكلاً من أشكال التعالق النصي له وظائفه الجمالية التي ترتبط بمنتج النص. فالمبدع لا ينطلق في العملية الإبداعية من العدم، وإنما يتكيء عناصر خارجية، سواء كانت من محيطه الذاتي، أو من غيره.

ولا شك نقل المعاني عملية معقدة ينبغي أن يراعي فيها الناثر جودة الأسلوب، ويحافظ على رونق القصيدة. لا سيما أن النص المنثور ينبثق من النص الشعري، فلا بد أن يحمل في ثناياه دلالات شعرية، وعناصر انزياحية.

«وحل المنظوم ممارسة أدبية تقوم في الظاهر على

تحويل الشعر نثرًا، لكنها تنطوي في العمق على تصور يساوي بين مقتضيات المنثور ومقتضيات المنظوم، إذ لا فرق بين نظام نثري ونظام شعري، فالمعنى هو ذاته في النظامين يخرج به الكاتب من قالب إلى قالب ويأتي به كل مرة في صورة»[١٦].

ويأتي النص المنثور لإكمال ما بدأهُ الشاعر، وليس النقل هنا للمعاني فحسب، وإنما هو نقل للحالة الشعرية بأكملها، بما تحمله من دلالات نفسية، وتجربه خاصة بالشاعر، فالناثر الحاذق يلتقط إحساس الشاعر ويضيف عليه، فيأتي النص الأخير متماهياً مع النص الشعري، بحيث لا يشعر المتلقي بفجوة شعورية بين النصَّين .

ومن أمثلة ذلك :

قول النيرماني في نثر بيت الشاعر :

سأصبرُ محزوناً وإني لَموجَعٌ
كما صبر العطشانُ في البلد القَفْرِ

وقول آخر :

وما بَرِح الواشون حتى ارتَموا بنا
وحتى قلوبٌ عن قلوبٍ صوادِفُ
وحتى رأينا أحسنَ الوصل بيننا
مُساكَتةً لا يقرِفُ الشرَّ قارفُ

فينثره بقوله :

«ولئن مُنِعتُ من الدنو، ودُفعتُ إلى السلو، حتى أُلجِئتُ من الصبر إلى مثل ما أُلجِئَ إليه العطشان في القَفْر، فما ذاك عن جلدٍ بي ولا جلادة، ولا قوة فيَّ ولا قساوة؛ ولكنّني لما رأيت الحسود يرميني بالنظر الشَّزر ، والغيور يحميني عن المنهلِ العَذْب، جنحتُ فيكَ إلى السلوان مضطراً، وجعلتُ أزورُكم يوماً، وأهجركم شهراً، راضياً من وصلكم بالمساكتة ، تخوُّفًا من أن يقرف الشر قارفٌ، وتحرُّزاً من أن يعرف السرَّ عارفٌ»[١٧].

وظف الهمذاني اللغة الشعرية في هذا النص، بما تحمله من إيقاع فني ، وعناصر بلاغية كالسجع، والموازنة بين الفقرات. ولم ينقطع الإحساس الذي وجدناه في النص الشعري، بل أتى النص المنثور ليكمله، فعمد إلى خلق انزياحات شعرية تقرّب النص للمتلقي، وتجعله أكثر قابلية لفهم هذا التحوُّل.

وإذا نظرنا إلى الأمر من زاوية أخرى نجد أن «النص المتولد عن تفاعل جملة من النصوص هو حتمًا نصٌّ أرقى وأرفع درجةً وبلاغةً من النص الذي تتأتّى معانيه من مسرب واحد، وتتحدّد ملامحه انطلاقًا من نسيج واحد»[١٨].

تلقّي نثر المنظوم بين الإقرار والرفض :

واجه نثر المنظوم إشكالات متعددة في تلقيه، إذ عدَّه عدد من النقاد العرب شكلاً من أشكال السرقة الأدبية. «وقد ظهرت في ذلك مجموعة من المصطلحات التي تؤكد عمليّة ما يمكن أن يُطلق عليه (التهجير الأجناسي) بالانتقال من الشعر إلى النثر ، كالتحويل عند الجاحظ، والبناء المستأنف عند ابن طباطبا ، والنقل عند ابن خلف ، والذّوب عند الصولي وابن وهب ، والتفرّع عند النيرماني. فجميع هذه المصطلحات متصلة بفكرة الانتقال من حال إلى آخر ، وهو هنا من الشعر إلى النثر ، فهي رؤية لا تنفك عن النظر إلى الأصل الذي انتقل منه حل المنظوم وهو الشعر ، ولا تظهر أي خصائص يمكن القبض عليها بعد أن يُصنّف حل المنظوم ضمن النثر سوى تلك الفروق العامة التي أشار إليها بعض النقاد بين الشعر والنثر ، وهي لا تمنح حل المنظوم خصائص مستقلة يمكن أن يمتاز بها من أجناس النثر عمومًا»[١٩] .

وقد تباينت مواقف النقاد والأدباء من حل المنظوم، فهناك من عارض هذه الظاهرة ، كما نجد عند الحاتمي، وابن رشيق القيرواني، والجاحظ

في كتابه الحيوان حين قال في معرض حديثه عن الشعر: «والشعر لا يُستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوِّل تقطَّع نظمهُ وبطل وزنُه، وذهب حُسنه وسقط موضع التعجب.. والكلام المنثور المُبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحوَّل من موزون الشعر»[٢٠].

وكذلك أبو هلال العسكري . الذي أفرد في الصناعتين فصلاً سماه: في حسن الأخذ وحل المنظوم. يقول: « وأحد أسباب إخفاء السرق أن يأخذ معنى من نظمٍ فيورده في نثرٍ، أو من نثرٍ فيورده في نظم، أو ينقل المعنى المستعمل في صفة خمر فيجعله في مديح، أو في مديح فينقله إلى وصف..»[٢١].

لكنه يشير في موضعٍ آخر إلى أن المعاني قد تكون مشتركة بين الأدباء، لكن مدار الأمر يعود إلى ابتكار ألفاظ جديدة لتلك المعاني، يقول: «ليس لأحدٍ من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممَّن تقدَّمهم والصبّ على قوالب من سَبَقَهُم؛ ولكن عليهم _إذا أخذوها_ أن يكْسوها ألفاظاً من عندهم، ويُبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى»[٢٢] .

وحل المنظوم _في نظري_ لا يُعدُّ سرقة أدبية ؛ وذلك لكون الأديب عندما ينثرُ نصاً شعرياً ما، فإنه يأتي بالنص أولا ثم ينثرهُ، فلو أراد السرقة لما أورد المعنى الأصلي. ومن ثَمَّ فإن الإشكالية لدى العرب كانت في تكرار المعاني و الألفاظ، وعدم الابتكار والتجديد، فكانوا يستكرهون هذا التكرار، ويعيبون على الشعراء المقلدين. ويدعون إلى استحداث معانٍ جديدة.

وهذا الأمر ذكره أبو هلال العسكري في تبيان مواضع الأخذ : «وسمِعتُ ما قيل: إن من أخذ معنى بلفظه كان له سارقاً، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخاً، ومن أخذه فكساه لفظاً من عنده أجودَ من لفظه كان هو أولى به ممن تقدَّمه»[٢٣].

وهذه المقولة الأخيرة تحيلنا إلى بيان أنواع حل المنظوم كما وردت عند معظم النقاد، وهي:[٢٤]

- حلّ الشعر بلفظه «وهذا لا فضيله فيه.. وقد يجيء منه ما عليه مسحةٌ من جمال، وذلك نزرٌ يسير.. ومثاله كمن هدم بناءً ثم أخذ تلك الآلات المهدومة فأنشأ بها بناء آخر»[٢٥]. ومما ذكره ابن الأثير تحت هذا النوع من الحلّ. هي الأبيات التي تتضمن قصة مشهورة، فينبغي الحفاظ على ألفاظها عند حلها. وكذلك التي تتضمّنُ أمثالاً، وأيضاً المعاني المختصة بكل شاعر، فلا يمكن حَلُّها وتحوير ألفاظها.. إلخ
- النوع الثاني هو حلّ الشعر ببعضِ لفظه.» وهذه هي الطريقة الوسطى، وهو عندي أصعب منالاً من الطريقة العليا التي هي حل الشعر بغير لفظه؛ وسبب ذلك : أنك إذا أخذت شعر شاعرٍ مُجيد قد نقَّحَ ألفاظه وزيّنها، وأجاد في ديباجة سبكها؛ فإذا تصديت لفكّ نظامهِ، فقد التزمت أن تواخي لفظَهُ بمثلِهِ في الحسن والجودة، وهذا لا يسمو إليه إلا من غُذِّيَ بلبانِ الفصاحة»[٢٦].
- أما النوع الثالث ففي حلّ الشعر بغير لفظه. وتلك هي الطبقة العليا.. والفضيلة إنما تقع في سبك الألفاظ، وإبرازها في حلية رائقة [٢٧].

وسنأتي في تفصيلها من خلال النماذج المُختارة من كتاب (المنثور البهائي) لأبي سعد النيرماني.

أما المؤلفات التي تناولت نثر المنظوم فقد عبرت عن موقف التفضيل لهذا الفن الجديد، ويرتبط ذلك بالأدباء الذي مارسوا الحلّ في كتاباتهم ورسائلهم ، وقد برز هذا الفن في القرنين الخامس والسادس للهجرة، عند الثعالبي في (نظم النثر وحل العقد)، وأبي سعد النيرماني في (المنثور البهائي)، وابن الأثير في (الوشي المرقوم في نثر المنظوم).

وقد عبرت تلك المؤلفات عن قدرة أصحابها في

حـل المنظـوم، ومجـاراة النص الشـعري بمـا فيه من جماليـات فنيـة. وهـذا يتطلـب قـدرًا مـن الفصاحـة والبيـان، ودرايـة كاملـة بمكنونـات النص، والنسـق الثقافيـة فيـه. ولعـلَّ من الدوافـع التي دفعـت الأدباء إلى الخـوض في غمارهـا؛ هـو وعيهـم التـامّ بأهميـة النثـر، ومجاراتـه للشـعر، وقلة المؤلفات التـي تناولت النثـر في تلـك الفترة.

«وقـد عكسـت هـذه الجهـود اهتمامًـا مبكّـرًا من قبـل النقّـاد العـرب بقضيّـة الأجنـاس الأدبيـة . غير أنهـا اقتـصرت على إطـلاق الأفـكار العامـة ، وعرض الشـواهد التطبيقية، مما جعلها تتخـذ طابعًا تطبيقيًّا أكثر منـه تنظيريًّا . بخـلاف الجهود الغربيـة الحديثة في هـذا المجـال ، والتي نحـت منحًى تنظيريًّا ، يسـعى إلى صياغـة نظريات نقديـة حول التجنيـس»[٢٨] .

المبحث الثالث
إضاءة على كتاب المنثور البهائي

أهمية الكتاب [٢٩]:

يُعـدّ كتـاب المنثـور البهائـي لأبـي سـعد النيرمانـي[٣٠] ، مـن أوائـل الكتـب التـي ألفـت في حلّ المنظـوم ، الـذي أضحـى تقليـداً يتبعه الكتـاب ، ومن هنـا جـاءت أهميتـه ، إلى جانـب مقدّمتـه الطويلـة التـي ضمَّنَهـا المؤلـف عـدداً مـن القضايـا النقديّـة، مـن أهمهـا : قضيـة المفاضلـة بـين الشـعر والنثـر، والقديـم والجديـد، واللغة الأدبيـة، والوحـدة ، والبناء في القصائـد والرسـائل. كمـا أراد المؤلف لهـذا الكتاب - إلى جانـب هدفـه الرئيـس مـن حـلّ المنظـوم - أن يكون حماسـتين : حماسـة شـعرية وحماسـة نثريّة .

وقـد تميـزت الاختيـارات الشـعرية التـي اختارها المؤلـف ، فـكان حريصـاً عـلى أن يختـار العيـون من الشـعر. وقسـم كتابه على أبواب الشـعر (الحماسـة-المديح-النسـيب-الهجاء-المراثي-الأوصاف-الأدب) .

ويـرى النيرمانـي أن قيمـة النص الشـعري ينبغي أن يُنظـر إليهـا من خـلال النـص لا من خـلال قائله ولا عـصره ، وذلـك قوله: « ولـم أراع في ذلك الشـعراء وطبقاتهـم ، ولا ترتيبهـم عـلى تواريـخ أوقاتهـم ، بـل راعيـتُ المنظـوم لا النّاظـم ، والمقـول لا القائـل ، وأجريـتُ أشـعار المحدَثـين في ذلـك مجـرى أشـعار الأوائـل ، إذ كان غـرضي الدّرّة لا صَدَفتهـا ، والثمرة لا شـجرتها «[٣١] .

وهـذا ملمـح نقـديٌّ مهـمٌّ جـدًّا . والمؤلـف مهتـمٌّ بهـذا المبـدأ ، ومؤمـنٌ بأهميتـه في تحفيـز الشـعراء المعاصريـن عـلى الإجـادة والإبـداع ، ولذلـك ذيّـل كلامـه السـابق بقولـه : «وعلى هـذا الأصل فسـتزداد عنايـةُ أهـل هذا العـصر بالإبـداع في النظـم والنثر إذا علمـوا أنّ محاسـنهم تُعَـدّ كمـا تُعَدّ محاسـن الأولين ، وخواطرهـم تُضَـمُّ إلى خواطـر المتقدّمـين «[٣٢] .

إذن حـلّ المنظـوم له أهدافـه وأهميته التي نلمسـها مـن كلام النيرمانـي، فلـم تكـن غايتـه هـدم النـص الشـعري وإزاحتـه، إنمـا جـاء لتوضيح أهميـة النثر وتأصيلـه في نفـوس العامـة. ولا شـك أن هـذا المنحى الجديـد في تحويـل النصـوص قـد أسـهم في تعليـم الناشـئة خطـوات الكتابة الأدبية؛ لا سـيما أنـه انبثق من اللـون السـائد لديهـم وهو الشـعر.

جماليات النص المنثور وعناصر الانزياح

يمتـاز الخطـاب الأدبـي بنمـط تفاعـلي بـين المبدع والمتلقـي، مـن خـلال اللغـة ومدلولاتها المختلفـة . إذ تشـكّلُ اللغة ظاهـرة خطابيـة وتواصليـة واجتماعية معًـا، فالنـص الأدبـي يمتـاز عـن القـول العـادي بالطابع الشـعري التخييلي، ويتّسـم باللغة الانزياحية والترميـز، والكثافـة البلاغيـة المتداخلـة في أعمـاق النـص. «وتتحـدّد شـاعرية النـص كمـا هـو سـائد مـن خلال قـراءة تفكيكيـة لعنـاصر النـص المتعالية : اللغـة الشـعرية بمسـتوياتها المتعـدّدة ، ودرجـات التخييـل ، والصيغ التشـكيلية التي صيـغ بها النص،

والمعاني المختفية وراء المعنى ، وموضوع النص ، كحدث انفعالي أو تأمُّلي ، ثم إيقاع النص»[٣٣].

وتشكل الصورة الأدبية بأدواتها اللغوية، وطرائقها الفنية، منحى مهمًّا في تحقيق التأثر الانفعالي لدى المتلقي ، وتضفي على النص عنصر التشويق والمتعة. «فالعلاقة بين النص ومتلقيه تعتمد على قاسم مشترك هو اللغة، وتصل إلى هدف واحد هو إنتاج المعنى الأدبي، وتتوسل بأساليب مشتركة من حيث الطرق الموصلة إلى المقاصد النهائية» [٣٤].

لذا نجد النيرماني قد عمد إلى تقريب اللغة المنثورة إلى أصلها المنظوم، ووظف المعاني والألفاظ في سياقها المناسب، فتميز أسلوبه بالبلاغة والفصاحة. إلى جانب تنويعه لأساليب المنثور ما بين الرسائل والأخبار .

ومن الأمثلة الدالة على بلاغة النيرماني، يقول ناثراً بيت البحتري :

سحابٌ إذا أعطى، حسامٌ إذا سطا

له عِزّةُ الهنديِّ في هزَّةِ الغُصنِ

وقول ابن زُنيم الكناني :

وخُبِّرتُ_ خير الناس!_أنك لمتني

وأن وعيدا منك كالأخذِ باليدِ

ينثر هذان البيتان بصورة بديعة، فيها تلاؤم وتوازن فيقول : « وعدُهُ أخذٌ باليد، ووعيدُه عفوٌ في الغد، كالهندي[٣٥] إذا سطا عِزَّةً، والخطّيِّ[٣٦] إذا خطا هِزَّةً، يبعثُ رياحَ الرّفد فتسير إليه ركابُ الوفدِ» [٣٧].

تحول النص من حالة شعرية إلى حالة شعرية أخرى، تزخر بألوان البديع والبيان، فنجد الكثافة البلاغية في نص البحتري قد انتقلت إلى النص المنثور. ففي البيت الشعري نجد الاستعارة في قوله: (سحاب إذا أعطى، حسام إذا سطا) وهي استعارة تصريحية فيها دلالة على الكرم والعطاء والقوة ، ونجد كذلك الجناس الناقص في قوله: (عزة وهزة). والتشبيه في قوله : (له عزة الهندي) فقد شبَّه عزة الرجل بالسيف الهندي لقوّته وصلابته.

أما النص المنثور فنجد النيرماني قد شحن النص بعناصر الإيقاع المتمثلة في السجع ، والترصيع، والمتوازي . كما أضاف إلى تشبيه السيف الهندي ، تشبيهاً بليغاً آخر وهو تشبيه الممدوح بالرمح، ولا شك أن هذه الإضافة تؤكد المعنى المراد تشبيهه. وغيَّر ترتيب الألفاظ في كلمتي (الهندي- سطا) ، وأضاف جملة (يبعث رياح الرفد فتسير إلى ركاب الوفد). للدلالة على كثرة العطاء، فكلمة رياح تشير إلى كثرة الشيء وقوته.

إذن عمد النيرماني إلى التلاؤم والتوازن في المعاني والألفاظ والإيقاع ، حتى لا تحدث فجوة بين النصّين، فالنص النثري جاء ليكمل النص الشعري ويضيف إليه.

أنواع حل المنظوم في المنثور البهائي

١- حل الشعر بلفظه :

يقول بعضُ العرب :

أمن أجل نارٍ تَرَمَحُ الرِّيحَ أُوقِدَتْ

بِذِي البَينِ أجرى دَمعَهُ فتحدَّرا

لا حبّذَا إيقادُها واصطلاؤُها

إذا ما سناها في الشتاء تَنَوَّرا

يقول ناثراً البيت : « أما فلانٌ فَنارُهُ ذكيّةٌ[٣٨]، تلمح الأضياف من بُعْد ، وتَرمَحُ الرِّياح من قُرب»[٣٩].

لم يتوسّع النيرماني في مدلول النص الشعري هنا، بل عمد إلى هدمه وإعادة صياغته بالألفاظ نفسها تقريبا. فلم يضف إلى المعنى الأصلي شيئاً.

وكذلك قوله مستدعياً بيت أبي تمام :

من كلّ ممكورة ذاب النعيم لها

ذَوبَ الغمام فَمُنْهلٌ ومُنسكِبُ

أطاعها الحُسن وانحطَّ الشباب على
قوامِها وجَرَتْ وصفها النِّسبُ

يقول: « من كل بيضاء ممكورة[٤٠]، كالبدر في الحُسن والصورة، قد ذاب النَّعيم في عظامها، وقام الشباب على قَوامها، وجرت النسبُ على نِظامها»[٤١].

جاء النص المنثور مشابهاً للنص الشعري في لفظه ومعناه، ولكنه أضاف تشبيه المرأة بالبدر. وهو تشبيه شائع لا ابتكار فيه، ولعله استدعى ذلك المعنى؛ ليتوازن تركيب الجملة في السجع والترصيع.

٢- حل الشعر ببعض لفظه:

وهو النوع الأكثر شيوعاً في المنثور البهائي، ويمنحُ الأديب مجالاً أوسع للإبداع والتأنق اللفظي. من ذلك قول الشاعر الحسينُ بن مطير:

وما عَنَمٌ وَرْدٌ تطلّعَ يانِعاً
بأحسَنَ لوناً من بنانٍ لها طفْلُ
ولا بَرَدٌ من مُزْنةٍ مُتَحدّرٌ
بأطيَبَ من ثغرٍ لها زانَهُ الصَّقْلُ
ولا كَرمَةٌ فيها عناقيدُ مُسبِلٍ
بأحسَنَ من فرَعٍ لها واردٌ جَثْلُ

ويبني على هذه الأبيات نصاً نثرياً موازياً للنص الشعري، يقول فيه : « قد أجمل الحُسنُ فيها تفصيلَهُ، وصوَّرَ الظرفُ فيها تمثيله ، فلها غُنَّة[٤٢] الغَزال وسُنَّةُ[٤٣] الغزالة، ورِقَّةُ الهِلال[٤٤]، ورِقَّة الغِلالة[٤٥]، ما العَنَمُ[٤٦] الوَرْدُ بألطف لوناً من ثيابها ، ولا البَرَدُ المرِدُ [٤٧]، بأعذب ذَوباً من رُضابها[٤٨] ، ولا العنقُودُ المُتعثكِلُ[٤٩] ، بأحسنَ من فَرَعها المُسبَل[٥٠]، قد جرى في مُقْلَتيها السِّحْرُ ، وجَمدَ في وجنتيها الخَمرُ»[٥١].

يحافظ النيرماني على نسق الكلمات، وتركيب الجمل، ويضيف عليها شيئاً من ذائقته الجمالية، فينقل الصياغة من مستوى إلى مستوى آخر أكثر إبداعاً، إذ نرى تفوُّق النص النثري على الشعري في الأوصاف. نجد أن الأوصاف التي وردت في القصيدة قائمة على عنصر التفضيل، (بين بنان الفتاة وغصن الورد- وبين ثغرها وبرد السحاب- وخصرها النحيل وعناقيد العنب) وهو تشبيه بديع.

أما النص النثري فقد تميز بالتكثيف البلاغي، والأوصاف البديعة ، وهي أوصاف لا تخرج عن المعنى المراد في نص الشاعر، ولكنه يضيف أوصافاً جديدة تعزز من جمال الممدوحة (صوت الغزالة، وطريقة تحركها، ودقة الهلال في نحالته، ورقة الثوب الذي ترتديه) وهذه الأوصاف استقاها من المعنى الأصلي الذي تشير دلالته إلى رقة الفتاة ونعومتها .

٣- حل الشعر بغير لفظه :

الحسين بن مطير:

فتىً عيشَ في معروفهِ بعد موتهِ
كما كان بعدَ السَّيلِ مجْراهُ مَرْتَعا

شبَّه الفتى بالسيل الذي تُعشب بعده الأرض. ولم يخرج النيرماني عن هذه الفكرة ولكنه أضاف نصاً نثرياً مختلفاً في السياق، يقوم على المبالغة فيقول :

«وأما فلانٌ فقد تشتَّتَ لفقدهِ نظْمُ الفضائل، وتشَرَّدَ من بعده شملُ القبائل، ولئن كان نظاماً لهم يجمع أعدادهم، وحُساماً دُونهم يَقْمَعُ أضدادهم، فسلبهم الزمان جمالهُ، كما سلب الحمدُ أموالهُ، فلقد أبقى لهم من آثار عُرْفِهِ، ما يبقى على الدَّهر وصَرْفِهِ، فهم اليومَ في مَقْنع من باقي نَيلِه، ومرتعٍ من مجرى سَيْلِه»[٥٢].

يبني النيرماني النص هنا كباقي نصوصه التي تُستهل _غالباً_ بقوله: (أما فلان) وهو أسلوب يقوم على الإخبار والقص. ثم يسرد فضائل الممدوح، ويلجأ إلى المبالغة المحمودة. وكذلك نجد ألوان البديع التي تُضفي على الألفاظ تناغماً ورنيناً.

وهـذا النـوع مـن الخطـاب يـؤدي وظيفتـين على الأقـل :[٥٣]

- وظيفـة عـلى مسـتوى الإبـداع : وتتمثـل في أنهـا تمكـن الكاتـب من إيـداع نـص نثري يضـاف إلى التجربـة الشـعرية التـي قـام بهـا الشـاعر ، فهي مناسـبة إذن لإنجـاز نص إضافي ، يضـاف إلى عدد النصـوص التـي أنجزت .
- وظيفة على مسـتوى التلقـي : وتتمثل في مسـاعدة القـارئ عـلى فهـم النـص المنثـور ، وأن المعانـي الـواردة في النص السـابق تفتح له الأفق ليسـتدعي معـارف أخـرى تسـهم في إثـراء النـص النثـري بمعـارف جديـدة مما يكشـف عن مقـدرة الكاتب الإبداعيـة والمعرفية .

هكـذا نـرى أن نظام الخطـاب في حـل المنظوم هو محصلـة خطابـات متعـددة ، كل خطـاب يعمـل على تقديـم مسـتوى مـن مسـتويات الشـخصية الأدبيـة وينتـج الخطـاب هنا من خـلال عملية تفريـع ، أي أن كل المعلومـات الـواردة تتفـرع مـن مصـدر واحد هو الأديـب الجامـع لكل العنـاصر والمنتـج لها .

توظيف الأمثال والرسائل والأخبار :

ينفتـح النـص المنثـور عـلى أنـواع متعـددة مـن الخطابـات، كالأمثال، والرسـائل، والوصايـا، والحكم وغيرهـا. يوظفهـا الناثـر تناصياً في نصوصـه ، فتأتي إمـا في الاسـتهلال ، وإمـا في ثنايـا النـص. ولعـل هذا التنـوع في الأسـاليب قـد منـح حـل المنظـوم انفتاحًا وتجـدُّدا. فنجـد أسـلوب القـص والإخبار يأتـي غالباً في ذكر محاسـن الأشـخاص والقبائـل. فيفتتح المقطع النثـري بقولـه: «وأمّا بنو فـلان. وأمّا فـلان، وهكذا».

أمّـا الرسـائل فنذكـر منها رسـالة تعزيـة يقول في مطلعهـا: «الحمـد والحكم للـه رب العالمين، والشـكر والأمـر للـه أعـدل الحاكمـين، شـكراً عـلى بقـاء مـن وهـب، وصـبراً عـلى لقـاء مـن ذهـب، فلـئن ثُلِـم من المجـد جانـبٌ فلقـد سَـلِمَ جانـب، أو أفـل طالـعٌ فقد طلـعَ غاربٌ، ولئن قَلِقَتْ سَـلوةٌ فقد سَـكَن جـاشٌ[٥٤]، أو أودى عـروة فقـد نجـا خـراش.. فخـدش الحوادث أهـونُ مـن عضّهـا، وبعـض النوائـب أدون مـن بعضهـا»[٥٥].

جـاءت هـذه الرسـالة مُقتبسـة مـن قول الشـاعر أبو خـراش الهـذلي :

حَمِدتُ إلهي بعد عروة إذ نجا
خِراشٌ وبعض الشر أهون من بعض

ومـن توظيفه للأمثـال يـورد نصاً لأعرابـي في باب الهجـاء، يقـول فيه :

ولمَّـــا أنْ رأيـــتُ بـــني عـــدِيٍّ
جُلوســاً ليــسَ بينهــمُ جليــسُ
يئِســتُ مــن التــي أقبلــتُ أرجــو
كـذلـك إنَّـني رَجُـلٌ يـؤوسُ
إذا مـا قلـت: أيُّـهم لأيٍّ
تشـابهتِ المناكـبُ والـرُّؤوسُ

ينثـر النيرمانـي أبيـات الشـاعر بصـورة جمالية، مرصعـة بألـوان البيـان والبديـع ، بغـرض الوصول إلى المعانـي الشـعرية، كمـا راوح في بنـاءه للنص بين السـرد والوصف .

فيقـول : «وأمـا بنـو فلان فإنـي وصلـتُ منهم إلى نـاس ليـس فيهم أنيـسٌ ، ودخلـتُ منهم عـلى جلوس ليـس بينهـم جليـس، سواسـية كأسـنان المشـط ، لا تعـرف أدناهـا ولا أشرفهـا ، ومتسـاويةٌ كالحلقـة المـفرغة لا يُـدرى أيـن طرفُهـا ، قد تسـاوى الرئيس منهـم والمـرؤوس ، وتشـابهت الذُّنابـى والـرؤوس ، واشـتبهت أنسـابهم في كل حي، واشـتملت أحسـابهم عـلى كل شيء ، فليـس يقـال أيُّهـم لأيّ [٥٦].

اشـتملت لغة المنثور عـلى الصيغ الحافلـة بالتصنع كالطبـاق، وجنـاس الاشـتقاق، والسـجع ، والازدواج

مثل قوله : قد تساوى الرئيس منهم والمرؤوس ، وتشابهت الذُّنابى والرؤوس. كما حاول أن يضمّن نصّه مثالاً مأخوذاً من حديث الرسول الله صلى الله عليه وسلم وهو «سواسية كأسنان المشط»[٥٧].

نقل المعنى هنا بصورة شائعة وقريبة من ذهن المتلقي، فأتى المثل هنا في سياقه المناسب، ومطابقاً لمقتضى الحال، إذ عبّر عن التساوي والتشابه بينهم. وعزز هذا المعنى بصورة ساخرة وهي تشبيههم بالحلقة المفرغة .

كما نجد اختلافاً في ترتيب الجمل بين النصين، فقد ختم النيرماني نصه بجملة : فليس يقال أيهم لأي. التي وردت في النص الشعري مقدمة على قوله: تشابهت المناكب والرؤوس. وهنا دلالة على حسن تصرف الناثر بالصورة الملائمة للسياق ، فقد بنى النيرماني نصه في وصف هؤلاء القوم بصورة ساخرة ولخص كل ذلك بجملة : فليس يقال أيهم لأي . وكأنها دلالة على عدم أهمية السؤال: أيهم الرئيس؟ وأيهم المرؤوس؟ لأنهم متشابهوون.

ومن الوصايا التي وردت في المنثور البهائي قوله :

« إذا توسَّل إليك غريبٌ بسبب ، أو قريبٌ بنسب ، فلا سَببَ لي إليكَ إلا أنه سببٌ لي لديك ، وكفى انفرادي بالسؤالُ وسيلة تدني ، وتركي للشَّفيع شفاعةً تُغني ؛ لأن الأول وهو المُدِلُّ بالسبب ، والنسب ؛ يعتقدُ أنك لم تقض من حقّه إلا ما وجب ، فيعُدُّه كالدَّينِ يُقضى ، والقرض يُجزي ، ويُراهُ فرْضاً لا فَضْلاً ، وحتماً لا نَفْلاً ، والثاني وهو المُرتجِل للسؤال ، المُرْتجي للنوال ، يعترفُ بأنك لم تُولِهِ المعروف إلا تطوُّلاً [٥٨]، ولم تُعطه الموهوبَ إلا تفضُّلاً» [٥٩].

جاءت الوصية هنا مبنية على قول أبي تمام :

من غير ما سَبَبٍ ماضٍ، كفى سَبَباً
للخيرِ أن تَحْتَذِي حُراً بلا سَبَبِ [٦٠]

توسع النيرماني في مدلول الوصية التي وردت في الشطر الثاني من نص أبي تمام. وقد تضمن نصه شيئاً من التعقيد في قوله : فلا سبب لي إليك إلا أنه سبب لي لديك. و تقوم الوصية على قبول الطلب أو التوسل بدون وجود سبب لذلك. فالسؤال بحد ذاته وسيلة للتقرب. وعندما يأتي السؤال من غريب فإنه يعدُّهُ ديناً ينبغي أن يقضيه، ويراه فرضاً لا فضلاً. أما القريب فأنه لا يرى من سؤالك إلا تفضلا.

هذا وقد تنبني صيغة المنثور على نظام محدد وأسلوب فني واحد يعتمده الكاتب في كل أجزاء النص ، مثل كتاب نثر النظم وحل العقد للثعالبي ، فقد ضمّنه الرسائل الطويلة في حل الأبيات الشعرية ، وقد وردت تلك الرسائل وفقاً لأبواب الشعر [٦١] وكان أكثر توسعاً من غيره.

يقول في حل بيت البحتري :

دَنَوْتَ تَوَاضُعاً، وَبَعدتَ قَدراً
فشَأنكَ انْحِدارٌ، وارْتِفَاعُ
كذاكَ الشّمسُ تَبعُدُ إنْ تَسامى
وَيَدْنُو الضّوْءُ مِنْهَا والشّعاعُ

وقول المتنبي :

فإن تَفُقِ الأَنَامَ وأنتَ مِنهُم
فإنَّ المِسكَ بَعضُ دَمِ الغَزَالِ

ينثر البيتين بأسلوب الرسائل فيقول :

« مولانا الملك المؤيد ولي النعم، خوارزم شاه أعز الله نصره في محله الرفيع، وتواضعه البديع، وفي جوده وكرمه، وحسن شيمه، كالغيث يروي العطاش ويحيي المعاش، فإن فاق من في الآفاق، وهو منهم، وفضل كلهم وهو بعضهم، فالمسك

بعض دم الغزال، والزمرد بعض أحجار الجبال، لا زال مولانا يزيد على الناس زيادة الشمس على البدر، والبحر على القطر..»[٦٢].

أما ابن الاثير فلم يتخذ نظام الترتيب القائم على أبواب الشعر كما فعل النيرماني، والثعالبي، إنما حل الأبيات بحسب الأنماط التي وضعها لحل المنظوم (حل الشعر بلفظه، حل الشعر ببعض لفظه، وحل الشعر بغير لفظه) .

قراءة نقدية حول نثر المنظوم

يقول النيرماني في مقدمة كتابه :» ووجدت العرب التي لها فصلُ الخطاب ، ومنها أصلُ الآداب، قد جرّدت ألفاظها المُصفّاه المخزونة، في كلماتها المُقفّاة الموزونة؛ ومالت إلى المنظوم أكثر من ميلها إلى المنثور؛ لأنه أمدُّ صوتاً وأشدُّ صوناً، وأقرب إلى القلب مسافةً، ودعاهم إلى فضل التأنق فيه والتصنع له ، تصورهم أن مآثرهم تُخلَّدُ به، ومفاخرهم تُدّخر فيه.. لكنهم أغفلوا إلى هذه الغاية الخوض في تلك الغمار والغوصَ منها على اللآلئ الكبار، واقتصروا من الشعر على روايته ، وقاموا فيه مقام الصدى وحكايته، ولم يتصوروا أنه إذا قُطِفَ زهرُه ، وسبك جوهرِه، ثم غُيِّر تأليفه، وجُدِّد ترصيفُه، وعُرِض في معرِض الخطابة ، وعُدِلَ به إلى مذهب الكتابة ، تولَّدَ منه فرعٌ يزيدُ على الأصل ، ونوعٌ ينيف على الجِنس»[٦٣] .

من خلال قراءتنا السابقة يمكن أن نضع تصوراً خاصاً لهذا الفن الأدبي، فنقول :

أولاً: إن مفهوم التفاعل بين الأجناس الأدبية في حل المنظوم ، قد اتخذ شكل التبادل والتحاور بين العناصر الداخلية، مما يعني أن التفاعل لا يتم بين الأجناس بصورة مباشرة؛ وإنما بصورة غير مباشرة ، فنجد تفاعلاً جزئياً في الصور والمعاني والألفاظ، التي نقلها الناثر من صورتها الأولى إلى صورتها المعدلة . ولعل هذا النقل هو ما أفقد حل المنظوم خصوصيته الأجناسية بين الأنواع الأخرى.

ثانياً: إن حل المنظوم_في بعض المواضع_ يجرّد الناثر من أحاسيسه الخاصة، فهو يبني نصه النثري على مشاعر الآخر، فهل هذا الأمر يخرجه من دائرة الصدق الفني! وهذه الإشكالية وجدتها من خلال قراءتي لباب الهجاء في المنثور البهائي، فهو يبني نصوصًا نثرية قائمة على هجاء الآخر! فمن هذا الآخر؟ وما دوافعه للهجاء؟

إذن يمكن القول إنّ حلّ المنظوم هو إزاحة أحاسيس الناثر والنظر في النصوص من وجهة نظر الشاعر. فإذا نظرنا إلى الصدق من زاوية الحقيقة والكذب فلا نجد الصدق يتحقق في نصوص المنثور.

ولكن ربما ننظر من زاوية أخرى وهي مبدأ التأثير والتأثر، فالناثر هو متلقٍّ في المقام الأول يتلقى النص الشعري أولاً ، ثم يرتبط به ويشعر بما يشعر به الشاعر ، فيجد نفسه داخل تلك المشاعر، التي ينقلها بعد ذلك بأسلوبه الخاص.

ويُفترض في عملية التلقي أن تكون العلاقة بين مبدع النص ومتلقيه «علاقة تكامل، وليست علاقة تصيُّد من قبل الناقد، وممانعةٍ من قبل المبدع، فكلٌّ يبني نصه على معطياته.. ولما كان القاريء هو من يبعث الحياة في النصوص ويمنحها حظورها، كانت مسؤوليته عظيمة في علاقته بما يقرأ «[٦٤] . ومن هنا نجد أن نصوص النيرماني قد عبرت عن وعي كامل في تأويل النصوص وإعادة صياغتها.

ثالثاً : هناك تفاوت كبير في نصوص المنثور من

حيث الإجادة والضعف، فهي لا تسير في نمط واحد. وهذا ما وجدناه في نصوص النيرماني، لا سيما من خلال النظر في أنواع حل المنظوم.

رابعاً : يُحسن النيرماني ربط المعاني الواردة في أكثر من بيت شعري، لأكثر من شاعر. وهذا الأمر لا يتأتى بسهولة إنما يتطلب قدراً من البراعة والقدرة على ملائمة المعاني والألفاظ في سياقها النثري الجديد.

خامساً : لا شك أن المعايير الفنية التي وردت في نصوص المنثور قد عبّرت عن قدرة هذا الفن في إثبات وجوده أمام سلطة الشعر . فإن الإضافة الفنية التي يقوم بها الناثر على نص غيره لا تعبّر عن سهولة هذا النوع، وهذا ما أشار إليه ابن الأثير في أكثر من موضع.

سادساً : قد يرى البعض أنه لا فائدة من إنشاء نص على أنقاض نص آخر، ولكن في منظوري أن إجادة نوع يتولد من رحم نوع آخر ويتفوّق عليه ، فإنما يدل على براعة الأسلوب وجودته. ووعي الناثر بأهمية الإضافة الفنية التي يقدّمها، فهو لا يعبّر عن حالته الشعورية الخاصة، إنما يعبّر عن أحاسيس الآخر، ومع ذلك نجده يتفوّق على النص الأصلي في بعض الأحيان، ولعلّ هذا الأمر هو ما ميَّز النصوص المنثورة في هذا الفن الأدبي.

وختامًا

أرجو أن أكون قد وفقت في هذا العرض المبسط. والله ولي التوفيق

---

(١) الصادقي العماري، مقال: قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد ٣٩، ١٤مايو ٢٠٠١.

(٢) عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٠، ص١٩٧

(٣) يوسف عبد الرحيم ربابعة، حل المنظوم ونظم المنثور، دراسة في العلاقة بين الشعر والنثر. مجلة قسم اللغة العربية، جامعة فيلاديفيا، الأردن. ٢٠١٦. ص١٨٤.

(٤) عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام هارون، مطبعة المدني ، ١٩٨٥م الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج ١ ، ٢٤١.

(٥) المرجع السابق، ٢٤٣

(٦) ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، تح : عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥، ص٩.

(٧) المظفر العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٦م، ١٠

(٨) أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، صححه :عبد المنعم فريد، دار الأرقم ، بيروت ، ٢٥٤.

(٩) يوسف عبد الرحيم ربابعة، حل المنظوم ونظم المنثور، دراسة في العلاقة بين الشعر والنثر، نقلاً عن ابن طباطبا: عيار الشعر.٧٨.

(١٠) أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، ٢٥١.

(١١) تزفيتان تودروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢، ص٢٤.

(١٢) انظر: جابر عصفور ، مقال : هوامش للكتابة - التعلق / التعالق النصي، جريدة الحياة، ديسمبر ٢٠٠٣. نقلا عن جيرار جينيت، طروس.

(١٣) انظر: بوطاهر بوسدر، مقال: المتعاليات

النصية، شبكة الألوكة الأدبية، ٢٠٠٨، نقلاً عن: حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣، ص٤٣.

(١٤) سعيد يقطين، الرواية والتراث –من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي للنشر، ط١، ١٩٩٢، ١١٧

(١٥) المرجع السابق، ص١٦.

(١٦) بسمة عروس، التفاعل بين الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث إلى السادس هجريا، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات- منوبة.٢٠٠٨،ص ١٢٧

(١٧) علي بن محمد بن خلف النيرماني، المنثور البهائي، تح: علي إبراهيم الكردي . الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠١٣. ص١٦٥-١٦٦.

(١٨) بسمة عروس، التفاعل بين الأجناس الأدبية ،ص١٣١.

(١٩) انظر: عبد الله بن محمد الرميحي، حل المنظوم في الأدب العربي القديم، رسالة دكتوراة في الأدب العربي، جامعة الملك سعود، ١٤٤٠، ص٨٩- ٩٠.

(٢٠) عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي، ط٢، ج١،ص٧٥.

(٢١) أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم. دار إحياء كتب التراث(عيسى البابي الحلبي) ط١، ١٩٥٢،ص١٩٨.

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٩٦.

(٢٣) المرجع السابق،١٩٧.

(٢٤) انظر: أقسام حل المنظوم، كتاب الوشي المرقوم في حلِّ المنظوم، ضياء الدين ابن الأثير، تح: يحيى عبد العظيم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤. ١٨٧.

(٢٥)المرجع السابق ١٨٧.

(٢٦) المرجع السابق، ص٢٤٧.

(٢٧) السابق، ص٣١١ .

(٢٨) حصة بنت أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي، من إصدارات نادي الأحساء الأدبي، ط١، ٢٠١١، ص١٠٩.

(٢٩) انظر: مقدمة المحقق: علي إبراهيم كردي، كتاب: المنثور البهائي. ص١١-١٢. بتصرف.

(٣٠) أبو سعد علي بن محمد بن خلف النيرماني، ويُلقَّب بالكاتب، ويُشار إليه بابن خلف، وهو كاتب وشاعر من أصول فارسيَّة عاش في العصر العباسي. تعود أصوله إلى بلدة نيرمان الجبليَّة الواقعة قرب همذان في بلاد فارس، وكان موظفاً في ديوان الإنشاء في الدولة البويهيَّة، وتقرَّب من بهاء الدولة ونال حظوة عنده. ألَّف ابن خلف كتاب «المنثور البهائي» وأهداه إلى بهاء الدولة، ويشرح فيه ديوان الحماسة، وهي مختارات شعريَّة لشعراء عرب جمعها أبو تمام الطائي. التقى ابن خلف بأبي الفضل بن عبيد الله الميكالي أثناء رجوعه من رحلة الحج، فصاحَبَه وظلَّ في صحبته مُدَّة طويلة كاتباً. وكان ابن خلف ينظم الشعر، ومعظمه متأثِّر بالشعر العربي القديم. تُوفِّي ابن خلف النيرماني في ٤١٤هـ.

(٣١) المنثور البهائي:ص٣٦

(٣٢) السابق: ص٣٧ .

(٣٣) عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، ص٢٠٥.

(٣٤) محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

ط١، ١٩٩٩م، ص٣٨.

(٣٥) الهندي: السيف المنسوب إلى الهند.

(٣٦) الخطي: الرمح المنسوب إلى الخطّ، وهو موضع باليمامة، ومرفأ بالبحرين تُنسب إليه. ينظر حاشية الكتاب: ص١٢٩.

(٣٧) المنثور البهائي: ص١٢٩.

(٣٨) ذكية: شديدة اللهب.

(٣٩) المنثور البهائي، ص٢٦٣.

(٤٠) المكورة: المستديرة الساقين. وقيل: ممكورة: ناعمة.

(٤١) المنثور البهائي: ص١٤٩.

(٤٢) الغنة: صوت في الخيشوم

(٤٣) سنة الغزالة: طريقة الغزالة

(٤٤) دقة الهلال: أراد ضمورها

(٤٥) الغلالة: الثوب الرقيق الشفاف

(٤٦) العنم: شجر لين الأغصان أحمر اللون

(٤٧) المرد: الأملس

(٤٨) الرضاب: الريق

(٤٩) المتعثكل : التي كثرت شماريخهُ

(٥٠) فرعها المسبل: شعرها الناعم

(٥١) المنثور البهائي، ٢٨٥-٢٨٦

(٥٢) المنثور البهائي: ص٢٩٧.

(٥٣) انظر: عالمة خذري، نثر المنظوم في الأدب العربي، (المنثور البهائي نموذجا)، رسالة ماجستير من جامعة العقد الحاج- بتانه، الجزائر، ٢٠٠٨، ص١٠٧. بتصرف

(٥٤) الجاش : جأش النفس: رُواع القلب إذا اضطرب، سُهلت الهمزة.

(٥٥) المنثور البهائي، ٢٨٩

(٥٦) المنثور البهائي: ٢٢٣.

(٥٧) سواسية كأسنان المشط: أي متساوون. جمهرة الأمثال١/٥٢٢، مجمع الأمثال ١/٢٣٩، نكتة الأمثال ٧٥.

(٥٨) التطول: التفضل والإنعام.

(٥٩) المنثور البهائي: ص ١٢٥.

(٦٠) جاء البيت في شرح التبريزي لديوان أبي تمام:

من غير ماسبب ماض كفى سببا للحُرِّ أن يعتفي حراً بلا سبب. يقال : عفاه واعتفاه إذا طلب معروفة. ص٧١

(٦١) كتب الثعالبي في سبعة وثلاثين باباً منها : في باب القلم، وباب المكارم والجود، وباب لطف السؤال، وباب التقاضي والاستزادة، وباب المطل وخلف الوعد، وباب الشكر، وباب الاعتذار والاستعطاف، وباب قبول العذر، وباب الشكوى، وباب في توقع الفرج، باب ذم الزمان وانحطاط الكرام وارتفاع اللئام وغيرها .

(٦٢) أبو منصور الثعالبي، نثر النظم وحل العقد، مطبعة معارف الولاية بدمشق، ص ٩٢

(٦٣) المنثور البهائي: ص ٢٦

(٦٤) انظر: حسن النعمي، قاريء السرد- سجالات السرد والواقع. مشروع كتاب مقدم لكرسي عبد العزيز التويجري للدراسات الإنسانية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ٢٠١٧، ص٧و٣٥ .

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر

١- ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر، تح : عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥.

٢-أبو حيان التوحيدي ، الإمتاع والمؤانسة ، صححه :عبد المنعم فريد، دار الأرقم ، بيروت.

٣- أبو منصور الثعالبي، نثر النظم وحل العقد، مطبعة معارف الولاية بدمشق.

٤- أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، كتاب

الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم. دار إحياء كتب التراث(عيسى البابي الحلبي) ط١، ١٩٥٢.
٥- ضياء الدين ابن الأثير، الوشي المرقوم في حلِّ المنظوم، تح: يحيى عبد العظيم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤.
٦- علي بن محمد بن خلف النيرماني، المنثور البهائي، تح: علي إبراهيم الكردي . الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط١، ٢٠١٣.
٧- عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين، تحقيق : عبد السلام هارون، مطبعة المدني ، ١٩٨٥م ،ج ١.
٨- عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى الحلبي، ط٢، ج١.
٩-المظفر العلوي، نضرة الإغريض في نصرة القريض، تحقيق نهى عارف، مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٩٧٦م.

ثانيا : المراجع

١-بسمة عروس، التفاعل بين الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث إلى السادس هجريا، منشورات كلية الآداب والفنون والإنسانيات- منوبة.٢٠٠٨.
٢-تزفيتان تودروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، تر: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٢.
٣- حسن النعمي، قاريء السرد- سجالات السرد والواقع. مشروع كتاب مقدم لكرسي عبد العزيز التويجري للدراسات الإنسانية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ٢٠١٧.
٤-حصة بنت أحمد الدوسري، قضايا السرد القديم في النقد الأدبي، من إصدارات نادي الأحساء الأدبي، ط١، ٢٠١١.
٥-حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣.
٦-سعيد يقطين، الرواية والتراث –من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي للنشر، ط١، ١٩٩٢.
٧-عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٠.
٨-محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط١، ١٩٩٩.

ثالثا: المقالات

١-بوطاهر بوسدر، مقال: المتعاليات النصية، شبكة الألوكة الأدبية، ٢٠٠٨.
٢-جابر عصفور ، مقال : هوامش للكتابة - التعلق / التعالق النصي، جريدة الحياة، ديسمبر ٢٠٠٣.
٣-الصادقي العماري، مقال: قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي، مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد ٣٩، ١٤مايو ٢٠٠١.
٤-يوسف عبد الرحيم ربابعة، حل المنظوم ونظم المنثور، دراسة في العلاقة بين الشعر والنثر. مجلة قسم اللغة العربية، جامعة فيلاديفيا، الأردن. ٢٠١٦.

رابعا: الرسائل العلمية

١- عالمة خذري، نثر المنظوم في الأدب العربي، (المنثور البهائي نموذجا)، رسالة ماجستير من جامعة العقد الحاج- بتانه، الجزائر، ٢٠٠٨.
٢- عبد الله بن محمد الرميحي، حل المنظوم في الأدب العربي القديم، رسالة دكتوراة في الأدب العربي، جامعة الملك سعود، ١٤٤٠.

نستقبل مشاركاتكم في المجلة عبر البريد الإلكتروني

literatureksa@gmail.com

ثالث اصدارات جمعية الأدب والأدباء

(عاشق التراث.. وفارس التحقيق)

صدر هذا الكتاب التذكاري، وعنوانه «عاشق التراث وفارس التحقيق: حمد بن ناصر الدخيّل» في مئتين وعشرين صفحة؛ بمناسبة تنظيم الجمعية واثنينية الذييب بالرياض حفل تكريم للدكتور حمد الدخيّل، وهو من إعداد وتحرير الدكتور عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري عضو شرف الجمعية.

وقد تصدّر الكتابَ تقديم كتبه رئيس مجلس إدارة الجمعية الأستاذ حاتم بن فهد الرويثي، ومما جاء فيه: «من بين أهداف الجمعية: استضافة

الفعاليات والمنتديات والمسابقات الأدبية، ونشر الأدب والإبداع في المجتمع، ومن هذا المنطلق أقر مجلس إدارة الجمعية تكريم واحد من الأعلام في مجال اللغة العربية وأدبها، وهو الأستاذ الدكتور حمد بن ناصر الدخيّل (أستاذ الأدب والنقد في جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية سابقًا)، وهو اسم معروف حمل على عاتقه منذ أكثر من نصف قرن تدريس اللغة العربية والأدب والنقد في التعليم العام وفي الجامعة، وجال بقلمه السيّال في أروقة الصحف والمجلات، وفي الإذاعة، وأسهم بعطائه الثر في الندوات والمؤتمرات في داخل المملكة العربية السعودية وفي خارجها، كما رفد المكتبة العربية بعدد كبير من المؤلفات التي تنوعت وشملت الأعمال الأكاديمية، والمقالات، وتحقيق التراث».

كما تضمن الكتاب ترجمة مطوّلة للدكتور حمد الدخيّل، ثم قصيدة لعدنان السيد محمد العوامي في اثنين وأربعين بيتًا، وعنوانها «حامل الأنواء»، ومطلعها:

لا نخل عندي فتجنيه، وترتفدُ
ولاسنابلَ تسقيها، فتَحتصدُ

ثم يبدأ صلب الكتاب وارتكز على قسمين: الأول البحوث، والثاني: المقالات وعروض الكتب، وضم القسم الأول سبعة بحوث رتّبت بحسب الحروف الهجائية لأصحابها، وهي: ملامح السيرة الذاتية لدى الدكتور حمد الدخيّل في كتابه: ثلاث سنوات في بلاد النخيل للدكتوره سامية الهاجري، وفي عباءة الأستاذ للدكتوره سحر بنت عبد الرحمن الدوسري، والدخيّل بين حنفيين للدكتور سعد بن سعيد الرفاعي، وموسوعة شعر قبيلة بني حنيفة للدكتور حمد بن ناصر الدخيّل للدكتور محمد بن عبدالرحمن الربيّع، والرؤية النقدية لدى الدكتور حمد بن ناصر الدخيّل للدكتوره مشاعل بنت علي العكلي، وسردية الذاكرة في كتابات الدكتور حمد الدخيّل للدكتور مصطفى الضبع، والثقافة الموسوعية في فكر الدكتور حمد بن ناصر الدخيّل للدكتور ياسر عكاشة.

أما القسم الثاني (المقالات وعروض الكتب) فضم إحدى عشرة مقالة متنوعة كتبها عدد من مجايلي الدكتور حمد الدخيّل ومن تلاميذه ومحبيه، وجاءت في سياق استدعاء ذكريات قديمة معه، أو حديث عن تجربته في إدارة كلية اللغة العربية أو معهد تعليم اللغة العربية، أو عروض لبعض كتبه.

ونعثر في هذا القسم على أسماء من المملكة العربية والسعودية، ومن مصر والكويت، وهم: أ.د.إبراهيم بن محمد الشتوي بمقالته «حمد الدخيّل حين نتحدث عنه»، وحجاب بن يحيى الحازمي بمقالته «العلاّمة حمد الدخيّل»، والدكتوره الريم بنت مفوّز الفوّاز بمقالتها «امتداد لجيل الرواد»، وسعد بن عايض العتيبي بمقالته «الدكتور حمد الدخيّل وإخاء ٣٠ عاما»، وأ.د.صلاح حسنين من مصر بمقالته «قضايا وتجارب في تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها»، والدكتور عبدالله بن محمد الزازان بمقالته المطوّلة «حمد الدخيّل وإعادة تعريف الأديب»، والدكتور عبدالله القتم من الكويت بمقالته «حَمد بن ناصِر الدُّخَيِّل: الأديب اللغوي»، وفرج مجاهد عبد الوهاب من مصر بمقالته «د.حمد الدخيّل وخصوصية الأدب ومنهجه»، والدكتور فهد بن إبراهيم البكر بمقالته «الأدب في خطر»، وجاء ختام هذا القسم بمقالتين للدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي مستعرضًا كتابين للدكتور الدخيّل، وهما: التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم لأبي أحمد العسكري، وشعر شواعر بني حنيفة في الجاهلية والإسلام.

الشاعر عبد الكريم أبو الشّيح:

الشّاعر الأردنيّ وقع عليه كثير من الحيف والظّلم نقديًّا

حاوره د. أحمد علي شحوري

يحتفي الشّاعر الأردنيّ عبد الكريم أبو الشّيح بالكتابة الشّعريّة ملتقًى للفنون ولا سيّما الرّسم والموسيقى. وهو بارعٌ جدًّا في تشكيل بنية نصّه الإيقاعيَّة، فيتّكئ على البنية العموديّة وبنية التّفعيلة من غير أن يُجاوزهما إلى مغامرة قصيدة النّثر. وينسج صاحب ديوان «نمنمات على خاصرة الرّيح» قماشة قصيدته من خيوط العشق للمرأة والوطن واللّغة، ويرى أنّ الشّعر تجاوَزَ كونَهُ فنًّا قوليًّا إلى أن يكون فنًّا كتابيًّا يستثمر ما تتيحه الكتابة من إمكانات توظيف مرايا الأقنعة وتعدّديَّة الأصوات والتّعالقات النَّصّيّة المتعالية مع السّرد والفلسفة والأسطورة ليتغلغل في التّاريخ ويكشف مدارات المستقبل. ولا يتردّد في الجهر بمظلوميّة الشّاعر الأردنيّ في الفضاء النّقديّ لأسبابٍ شتّى.

ولد أبو الشّيح في مدينة الرّمثا سنة ١٩٦١، وتخرّج في جامعة اليرموك سنة ١٩٨٥ بدرجة بكالوريوس في اللّغة العربيّة. ويعمل حاليًّا في أكاديميّة الرّمثا الدّوليّة منذ سنة ٢٠١٦ وحتّى اليوم. كما يتولّى أمانة السّرّ في ملتقى الرّمثا الثّقافيّ، ويرأس لجنة الشّعر لمهرجان الشّعر العربيّ الّذي يقيمه الملتقى سنويًّا، وقد شارك في العديد من الأمسيات والمهرجانات الشّعريّة في الأردن وخارجه.

أصدر أبو الشّيح، حتّى الآن، ستَّ مجموعات شعرية هي: «إيّاكِ أعني»، «كومة أحلام»، «دوائر الجنون»، «السفر في مدارات الوجود»، «مدارات التّأويل»، «نمنمات على خاصرة الريح». وقد التقيناه، فكان معه هذا الحوار:

*** لا غنى لأيّ شاعر، في بداياته، عن الإصغاء لعددٍ من الأصوات الشّعريّة المختلفة. فما الأصوات الّتي أصغيتَ إليها، وتركت بصمتها في تشكيل تجربتك الشّعريّة؟**

أظنّ أنّ الأصوات الّتي كان لها أثر في تجربتي الشّعريّة في البدايات هي لابن الفارض وأبي نوّاس في المرحلة الإعداديّة، وما زال لهما عبقهما الخاصّ. ثمّ في المرحلة التّالية المتنبّي الّذي أغرمت به والشّعراء الصعاليك، ومن المعاصرين بالتّأكيد مظفّر النّوّاب، أدونيس، سليم بركات، ودرويش في المرحلة الجامعيّة.

> **العشق فهو الحالة الّتي يجب أن يتسامى لها الإنسان ليؤنسنَ هذا العالم**

*** قارئ شعرك يجد فيه ثلاثيّة شديدة الحضور: العشق، الوطن، القصيدة. حبّذا لو تُفتِّح لنا بعض أسرار تلك الثّلاثيّة.**

أرى أنّ هذه المحاور الثّلاثة إنّما هي تجلٍّ لجوهر واحد هو الإنسان؛ فالوطنُ إنّما هو المسرح الّذي تتقاطع عليه علاقة الإنسان بالعالم، وبالتّالي هو الّذي يمنحه المعنى الحقيقيّ للوجود لا بوصفه ترابًا مجرّدًا بمقدار ما هو حاملٌ جينيّ لسيرورة الإنسان وصيرورته وسعيه في تحقيق ذاته وأمنه الشّامل والجوهريّ.

أمّا العشق فهو الحالة الّتي يجب أن يتسامى لها الإنسان ليؤنسنَ هذا العالم، فالإنسان ومنذ وجد على هذه الأرض وهو يعيش حالة صراع مع الآخر بدءًا من هابيل وقابيل وإلى اليوم، ممّا رسّخ مفاهيم الكراهية وغذّا سلوكها؛ لذلك أرى أنّ هذا العالم لا يمكن ترويضهُ إلّا بالعشق بمفهومه

العـامّ.. فبالعشـق، والعشـق وحـده، يتسـنّى لنـا تحقيـق مفهـوم الوجـود بالفعـل لا بالقـوّة.. أعني الوجـود الّذي نصنعـه لذواتنا/الـولادة الثّانية، وهذا غـير الوجـود المادّيّ/الـولادة البيولوجيّـة.. هنا فقط يتأنسـن العالم.

وبالنّسـبة إلى القصيـدة فهي العالم المـوازي الّذي يمكننا مـن خلاله أن نصنـع وطنًا متدثّرًا بالعشـق، وهـي وسـيلة مـن وسـائلَ، إن لم تكـن مـن أهمّها، للارتقـاء بالوعي الفـرديّ والجمعيّ سـواءٌ أكان وعيًا فكريًّـا وموضوعيًّـا أم كان وعيًـا جماليًّـا. فالقصيدة هـي المـرآة الّتـي تعتمـل عـلى سـطحها كلّ أحـلام الإنسـان وآمالـه وآلامـه، وهـذا مـا نـراه جليًّـا منذ جلجامـش مرورًا بالإليـاذة إلى الآن... وسـتبقى.

*** ألا تـرى أنّ القصيـدة العربيّـة ألصـق بالتّعبير عـن الخيبة أكثر مـن اضطلاعها ببلـورة وعي جمعـيّ جديدٍ؟**

برأيـي، ربّمـا ذلـك يعـود إلى الآليّات الّتي تشـكّل بهـا الوعـي العربـيّ في حقبـه المتتابعـة منـذ كانت القبيلة/السّـلطة هـي ناسـغ الوعـي للفـرد ليكون عضـوًا مِطواعًـا في الجماعـة، ومـا زالـت لـلآن مـع اسـتبدالات لمفهـوم القبيلـة شـكليًّا، ولأنّ الشّـاعر الأصيـل غالبًـا مـا يشـكّل خروجًـا فرديًّـا عـن هـذه المفاهيـم الجمعيّـة ليشـكّل ثنائيّـة القصيـدة (الشّاعر)/السّـلطة منـذ تجلّيهـا الأمثـل في قصيدة الصّعلكـة الّتـي مـا زالـت تواجـه صراعًـا وجوديًّـا حقيقيًّـا في تقديـم نفسـها وعيًـا مُغايـرًا لحقيقـة الوجـود؛ ذلـك لأنّ الآخر/السّـلطة يمتلك مؤسّسـات صناعـة الوعـي وتشـكيله مـن دينيّـة إلى تربويّـة وتعليميّـة وإعلاميّة، فيما الشّـاعر لا يملك إلّا الكلمة، ناهيـك بالخيبـات اليوميّـة المتتابعة: خيبـة الرّغيف وخيبـة السّياسـة... حتّـى الخيبـة الحلـم. ومع ذلك فنحن لا نسـتطيع أن ننكر أثرهـا في المتلقّي وإن كان طفيفًـا وفرديًّا، وهنـاك أيضًا أمـرٌ آخرُ مهـمٌّ يتعلّق بالمؤسّسـة الثّقافيّـة؛ فهي تابعـة غالبًا للسّـلطة من ناحيـة، ومـن ناحيـة مقابلة لا يوجـد غالبًا فلسـفة ورؤيـة حقيقيّـة للعالـم المعيـش، وعلاقة الـذّات به تكـون بديـلًا أو حاديًـا للوعـي... فـكلّ مـا هنالـك جهـود فرديّـة متناثـرة لا تملـك سـوى الكلمـة في مقابـل آلـة مسـلّحة بـكلّ وسـائل قمـع الوعي.

*** يلفتنا، في ديوانك الأخـير «نمنمات على خاصرة الرّيـح»، ذلـك التّجـاور النّـصّيّ بـين نصّـك الشّـعريّ وبعض النّصوص المختلفـة لعددٍ من الشّـعراء والكتّـاب، وكأنّـك بذلك تنخـرط أكثر في لعبـة الكتابـة الّتـي ترى الشّـعر فنًّـا كتابيًّا أكثـر منـه فنًّـا قوليًّـا. حدّثنا عـن ذلك.**

نعم، الشّـعر تجاوز القوليّـة إلى كونه فنًّـا كتابيًّا؛ لذلـك لا بـدّ مـن إيجـاد تقنيّـات ووسـائل قـادرة عـلى أن تجعـل النّصّ فضـاءً متواسـعًا مـن ناحية، ومـن ناحيـة أخرى قـادرة عـلى أن تصنـع جناحين للمتلقّـي ليحلّـق في ذاك الفضاء، وربّما مـن أهمّ تلك الوسـائل التّجـاور النّـصّيّ (النّـصّ المـوازي) الّـذي

يعدّ من أبرز المتعاليات النّصّيّة وأهمّها على حدّ تعبير جيرار جنيت.

لقد وجدْتُ أنَّه من خلال هذا التّجاور النّصّيّ يمكن تحقيقُ أمرين: كتابيّة النّصّ وقروئيّته من ناحية، حيث تكون إمكانيّة تخليق النّصّ وتجدّده على يد المتلقّي أكبر، والأمر الآخر هو أنّه يتيح للقصيدة تجاوز كونها قصيدة إلى نصّ كتابيّ متجاوز لذاته؛ فهو قد يتعالق مع رواية كما في قصيدة الأحدب، أو مع الأسطورة كما في قصيدة (الورقة الأخيرة من مذكّرات سارق النّار)... وبهذا تكتسب القصيدة من الرّواية والأسطورة دلالةً وشكلًا، أي تفجّر طاقة اللّغة الشّعريّة لتنفجر منها اثنتا عشرة عينا وأكثر.

* **يُقال في التّنظير النّقديّ: ثمّة قارئٌ ضمنيٌّ يكتب له الكاتب حين يشرع في الكتابة. فإلى من تكتب قصيدتك؟ وما خصوصيّة المتلقّي الّذي تكتب لك نصّك المثقل بحمولاته التّناصيّة والمعرفيّة والرّمزيّة؟**

سأكون صريحًا معك، فلا يوجد قارئ ضمنيٌّ على التّخصيص، ولكن غالبًا ما أكتب لعبد الكريم أبي الشّيح، أجرّد منّي قارئًا لا يجاملُ ولا يخاتلُ.. أمّا أوّل من يسمع نصّي فهي زوجتي.

أمّا خصوصيّة المتلقّي فلا مواصفات معيّنة ومحدّدة، فكلّ من يحبّ الشّعر يقرأ نصّي لأنّي مؤمن بأنّ النّصّ بأعلى تقنيّاته وأعقدها يجب أن يترك مفاتيح للقارئ وجسورًا يعبر منها لأجواء النّصّ، ليعيد كتابته وخلقه من جديد بما يتيحه له وعيه الفنّيّ وأدواته القرائيّة.

* **ولكن، ألا تجد أنَّ قارئ الشّعر المعاصر لا بدّ له من عِدَّة قرائيَّة إضافيَّة تتجاوز مجرّدَ الرّغبة؟**

> **الانفتاح على كتابة قصيدة النّثر تجربة لا أغامر بها ولا أفكّر**

إذا كنت تقصد بذلك عدّة قرائيّة نقديّة احترافيّة، فهذا برأيي ليس ضروريًّا، فقط يكفيني قارئٌ يملك ذوقًا فنّيًّا وعدّة بسيطة للتلقّي ليتذوّق لذّة النّصّ؛ فالنّصّ النّاجح هو الّذي يتيح للمتلقّي أن يستقبله ويعيد تخليقه بما يملك من أدوات ليغدو نصّه هو.

* **لعلّ من أبرز الثّوابت الرّاسخة في تقنيّاتك الكتابيّة ذلك التّوظيف الكثيف للأقنعة الشّعريّة، والتّركيز على الرّوافد الصّوفيّة. ما الّذي يُملي عليك الجنوح نحو ذلك: أهو الرّغبة في التّجريب الحرّ أم ملاقاة تجربة الحداثة في ذلك؟**

الأقنعة الشّعريّة مضمارٌ رحبٌ لجدليّة الأنا الشّاعرة والآخر/القناع؛ فانفتاح الأنا الشّاعرة على الآخر/القناع يتيح لها الامتداد في التّاريخ والتّجدّد في المستقبل؛ إذ إنّ هذه الجدليّة ستنتج أنا شعريّة ثالثة لها محمولها الرّؤيويّ والدّلاليّ المتجاوز لمنتجَيه: الأنا الشّاعرة والشّخصيّة القناع، بالإضافة طبعًا إلى ما يحقّقه ذلك من توظيف أكثر حرفيّة وتقنيّة للتّجاور النّصّيّ، ومن هذا الباب أجدني مدفوعًا للتّجريب الّذي بالتّأكيد لا يتنافى مع تجربة الحداثة، بل هو يعزّزها.

* **تجاوزْتَ في ديوانك الأخير الحدود الصّارمة بين الأجناس الأدبيّة، فجاورْتَ في النّصّ الواحد بين الشّعر والنّثر. أيُشير ذلك إلى**

تسويق كتاب نقديّ في تجربة شاعر كدرويش أو أدونيس أجدى

بداية انفتاح على كتابة قصيدة النّثر؟

الانفتاح على كتابة قصيدة النّثر تجربة لا أغامر بها ولا أفكّر، أمّا مجاورة النّصّ الشّعريّ للنّثر من خلال العتبات أو النّصّ الموازي، فهو الإيمان بأنّ الكلمة بأيّ شكلٍ أو لبوس بدت لها قداستها وأثرها بعيد المدى، وبالتّالي تعالق الشّعر بالنّثر يثري الشّعر ويغنيه إنْ مضمونًا أو تقنيّةً، والعكس كذلك في النّثر إذا ما تعالق مع الشّعر.

* **لديك عناية خاصّة بالتشّكيل الإيقاعيّ، لَكَأَنّك تكتب جملتك الشّعريّة بالموسيقى لا بالكلمات. برأيك، ما الّذي يحكم علاقة الشّعر بالموسيقى؟ وما الّذي يُملي عليك اختيار الشّكل الإيقاعيّ (العموديّ/ التّفعيليّ)؟**

برأيي المتواضع أنّ ما يُميّز القصيدة أنّها مجموعة من الفنون التقت في رحم الكلمة وهي الّتي تمنحها تجنيسها كشعر، أهمّها التّصوير والموسيقى والشّعريّة، فالموسيقى عمومًا وإيقاعيّة القصيدة خصوصًا بمقدار ما ترفد الدّلالات والرّؤى وتعزّزها بمقدار ما ترفد النّصّ بلذّة مضاعفة. فللموسيقى مجرّدةً لذاتُها.. فما بالكَ حين تتماشج مع الكلمة؟! وما يملي عليّ اختيار الشّكل الإيقاعيّ أنّه من جانب هو ابن الحرف البارّ، ومن جانب آخر هو ميزة الشّعر من النّثر منذ أروفيوس... وبالتّأكيد هناك جوانب ذاتيّة غائرة ربّما من الصّعب الحديث عنها.

* **بالنّظر إلى المشهد النّقديّ العربيّ، هل ترى أنّ الشّاعر الأردنيّ مظلوم نقديًّا، وأنّ التّجارب الشّعريّة الأردنيّة لم تنل حقّها من النّقد الجادّ؟ وإلامَ تعزو ذلك؟**

الشّاعر الأردنيّ حقيقةً وقع عليه كثير من الحيف والظّلم نقديًّا، وإن كانت هناك محاولات قليلة وخصوصًا في بعض الجامعات الّتي بدأ أساتذة النّقد فيها يلتفتون للشّعر الأردنيّ سواء في أبحاثهم أم في توجيه طلبة الدّراسات العليا إليه. وبرأيي أنّ ذلك يعود لأسباب أنّ كثيرًا من النّقّاد يسعون للكتابة الأكاديميّة من أجل الترقية، وبالتّالي لا يغامرون بالشّاعر المحلّيّ، وأنّ بعضهم ربّما يرى أنّ تسويق كتاب نقديّ في تجربة شاعر كدرويش أو أدونيس أجدى من شاعر آخر ربّما لم يتح له الانتشار المراد.

* **أخيرًا، هل يمكننا القول إنّ القصيدة الأردنيّة حافلة بإبدالات الثّقافة العربيّة وحمولاتها أكثر من احتفائها بخصوصيّة الجغرافية الثّقافيّة الأردنيّة؟ ما رأيك بذلك؟**

سؤال مهمّ وخطير. نعم، لم تجانب الصّواب في سؤالك، الإنسان الأردنيّ عمومًا كان وما زال المصفاة لكلّ ما يعانيه الوطن العربيّ ابتداءً من القضيّة الفلسطينيّة وليس انتهاء بكلّ ما يحدث في هذه السّاعة الآن في الوطن الكبير، وهذه الأحداث جعلته يعيش قضايا الأمّة ويكتب عنها شعرًا وروايةً ومسرحًا... لأنّه يعدّ كلّ الوطن العربيّ وطنه، وقد دعّم ذلك الثّقافة والوعي القوميّان لديه، ناهيك عن أنّ الهمّ العربيّ إجمالًا هو واحد في آماله وأحلامه وآلامه.

لا شيء أكيد

كامل منصور

لعل من أعمق النصائح حين تنصح أحداً وتقول له « ليس كل ما تسمعه صحيح، ولا تصدق كل ما تراه» .

تلقى أحدهم يستغرب ذلك، ولكن بالحقيقة صدقت تلك النصيحة فهي توجه النظر إلى جوانب مهمة لا يجب التغافل عنها . فلعل ما سمعته كان القصد من قوله داخل الحوار كاملاً عكس ما فهمت أنت .أو بمعنى آخر . ولم لا؟ ولا تُصدق كل ما تراه . فلكل صورة في الحقيقة لها أكثر من بُعد، فالزاوية التي أرى منها الصورة ليست هي ذاتها نفس الزاوية التي حكمت أنت من خلالها عليها . بل حتى أن نفس الصورة إن قلبتها، فسوف تخبرك بذاتها .أنك مُخطئ في تصديقك لما رأيت . لذا لا تُصدق كل ما تراه عينك فربما كنت مخطئاً، وللصورة بُعد آخر.

كلنا يعلم علم اليقين أن فرعون مصر كان كافراً باللّه . ورفض كل ما جاء به موسى من آيات ومعجزات إلهية رآها بأم عينه هو وقومه، حتى أن السحرة الذين جمعهم فرعون، لمَّا رأوا معجزات النبي موسى . آمنوا برب موسى جميعاً، برغم سخط فرعون عليهم . لكن فرعون من جاء بالسحرة نفسه لم يؤمن باللّه. كان يرى الصورة من منظور مختلف، وقد برز ذلك جلياً حين قال لوزيره « أليس لي مُلك مِصر وهذه الأنهار تجري من تحتي « إن ما كان يراه فرعون . هو وحده من رآه وصدقه، وظهر ذلك جليا حين قال « أنا ربكم الأعلى» .

ما رآه فرعون وصدّقه جنوده فيه لم يكن الحقيقة الكاملة . بل ما جاء به موسى، لو علم فرعون أن « ليس كل ما تراه تصدقه « وأن من الممكن أن تكون للصورة أبعاد أخرى. ربما كان تغير الأمر.

تعلمت من الحياة . أن فيها كل شيء ممكن ومُحتمل الحدوث، لذا فلا شيء أكيد. إلا الشيء الذي يكتبه اللّه لنا .فتوقع كل شيء ولا تجعل وجهة نظرك محدودة . ربما يرى غيرك ما هو أصوب منك . وكما قيل قديماً « رأيي صواب يحتمل الخطأ، ورأي غيري خطأ يحتمل الصواب « أظن هذا في الحياة واقعاً وحقيقة . وما دُمنا في رحلة الحياة سنتعلم كل يوما أكثر، فكل يوم في الحياة يُعلمك ويُعلم فيك ولا شيء أكيد.

الاحتفاء الشعري بمجلس أوراف الأدبي

د.عبدالله بن عبدالرحمن الحيدري
أستاذ الأدب والنقد بجامعة
الإمام محمد بن سعود الإسلامية سابقًا

مجلس أوراف الأدبي بالرياض

أسسه الدكتور فواز بن عبدالعزيز اللعبون بمدينة الرياض عام ١٤٤٢هـ/ ٢٠٢٠م، واسم «أَوْرَاف» عربي جميل جديد استخرجه صاحب المجلس من بطون المعاجم، ومعناه الظلال الممتدة، وهو جمع وَرْف، والوَرْف الظِّلّ.

ودُشن المجلس مرتين: في صفر من عام ١٤٤٢هـ بحضور والدي د.فواز، ثم دُشن مرة أخرى بحضور عدد من الأدباء والمثقفين في الخامس والعشرين من ربيع الأول من عام ١٤٤٢هـ (١١ ديسمبر ٢٠٢٠م).

ويهدف مجلس أوراف الأدبي إلى: تكريم الرموز الأدبية، ودعم الأدباء الشباب، وبعث الأدب الهادف، والذود عن الوطن بحد الكلمة، وبث معاني المحبة والإخاء والعطاء، وإرواء الغليل بلقاء أدباء الجيل.

وقد ترافق تدشين المجلس مع إنشاء حساب له في تويتر، وبلغ عدد المتابعين للحساب أكثر من ١٤٠٠، وزادت التغريدات عن مئة وستين، وهناك قناة أوراف على اليوتيوب، ويشرف عليها الأستاذ أحمد المخيدش الشمري، وترفع فيها أولا بأول فعاليات أوراف كي يطلع عليها من لم تسعفه ظروفه بالحضور.

وقد حظي المجلس بجملة من التحايا الشعرية من عدد من الشعراء، أبرزهم: ماجد الجهني، ومحمد الخليف، وظافر العمري، وعبدالله الدريهم،

وعبدالعزيز العولة، وعادل القالي، ولمياء العقيل.

«مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء»

ورصدت اللجنة الاستشارية لمجلس أوراف الأدبي القصائد التي قيلت في المجلس تمهيدًا لطباعتها في كتاب عنوانه «مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء» فبلغت خمس عشرة قصيدة، وهي: وجد الحنين للدكتور محمد بن حسن الزير، وواحة أوراف لمحمد بن ناصر الخليف، وميلاد أوراف وأوراف الياسمين والمورد العذب لعبدالعزيز بن عثمان العولة، ولحن أوراف لماجد بن محمد الجهني، وعرس أوراف لعبدالله بن سعد الغانم، ونفحة أوراف للدكتور ظافر بن غرمان العَمري، وليلة أوراف لفهد بن علي العبودي، وهبّة أوراف وملتقى أوراف لعبدالله بن سليمان الدريهم، وأوراف للدكتوره لمياء بنت حمد العقيل، وجنّة أوراف للدكتور عبدالله بن عبدالمحسن الزامل، وقصيدة أوراف لعبدالمحسن بن عبدالرحمن الخميس، وفي مجلس أوراف للدكتور عادل بن أحمد القالي [١].

وقد أُرّخت هذه القصائد كلها في الأعوام: ١٤٤٢و١٤٤٣و١٤٤٤هـ (٢٠٢٠و٢٠٢١و٢٠٢٢م)، ويلفت النظر كثرتها بالقياس إلى حداثة إنشاء المجلس، والسبب أن صاحب المجلس شاعر معروف، ومعظم معارفه وأصدقائه من الشعراء، وكانت بعض دعواته لحضور الفعاليات تتضمن بعض الأبيات فكان لزامًا عليهم الرد شعرًا[٢]، إضافة إلى ظروف نشأة المجلس وسط جائحة كورونا وتوقف جميع الأنشطة الثقافية وغيرها في السنة التي سبقت نشأته جعلت الوسط الثقافي بشكل عام متعطشًا لمثل هذا المجلس الذي يعيد للحركة الثقافية حراكها وفاعليتها، ومع أن الدعوات في البدء كانت خاصة وغير معلنة نظرًا لظروف الجائحة وتحديد عدد الحضور في المناسبات[٣]، فإن الإقبال كان كبيرًا والتفاعل من الشعراء فاق التوقع.

> **يهدف مجلس أوراف الأدبي إلى: تكريم الرموز الأدبية، ودعم الأدباء الشباب، وبعث الأدب الهادف، والذود عن الوطن بحد الكلمة، وبث معاني المحبة والإخاء والعطاء.**

الدعوات والتفاعل

وبما أن الدعوات للحضور تتضمن أبياتًا فقد تفاعل بعضهم معها ورد عليها مجاريًا لها، منهم الشاعر الدكتور سعد بن سعيد الرفاعي الذي كتب مستجيبًا للدعوة، مؤكّدًا معرفته بموقع المجلس فهو في حي الياسمين بالقرب من طريق أنس بن مالك، يقول:

أنصتُّ كلي موقنًا من وجهتي
إنّ الكريمَ إلى الكريمِ مجيبُ
قد سرتُ والحبُ المنيفُ خريطتي
عنوانُ دارك عبره مكتوبُ
في (الياسمين) عبيرُ طيبكَ ذائعٌ
(أنسُ بنُ مالكَ) دربكَ المصحوبُ
قبل (المحامصِ) فانعطفْ مُتيامنًا
من بعده (يُسر) اللقاءِ قريبُ
ثم انعطف نحو (اليمين) مثنيًا
الدار ظلٌ..والمضيفُ حبيبُ
(أورافها) بالحبِ مدّت ظلَها
ولكلِ قلبٍ في الظلالِ نصيبُ [٤]

رصدت اللجنة الاستشارية لمجلس أوراف الأدبي القصائد التي قيلت في المجلس تمهيدًا لطباعتها في كتاب فبلغت خمس عشرة قصيدة.

ومن اللافت للانتباه اتكاء معظم الشعراء في عنونة قصائدهم على اسم المجلس، بل إن عددًا منهم جعل روي قصيدته حرف الفاء: مرفوعًا أو منصوبًا أو مجرورًا، ويعود السبب إلى حسن اختيار اسم المجلس من قبل المؤسس، ففيه شاعرية وجمال وبعد دلالي واضح.

«قصيدة أوراف» للشاعر عبدالمحسن بن عبدالرحمن الخميس

ونتوقف عند واحدة من أولى القصائد التي قيلت في المجلس، وهي «قصيدة أوراف» للشاعر عبدالمحسن بن عبدالرحمن الخميس الذي كتب النص مستبشرًا بإنشاء المجلس، يقول:

طَائِفُ الشَّوْقِ بِالْمُحِبِّينَ طَافَا
ودَعَاهُمْ فيَمَّمُوا (أورافَا)
مَجْلِسٌ لِلنَّدَى بَنَاهُ كَرِيمٌ
ذُو فَعَالٍ أَجَلَّ مِنْ أَنْ تُكَافَا
مَجْلِسٌ قَامَتِ السَّمَاحَةُ فِيهِ
قَبْلَ رَفْعِ البِنَاءِ، والجُودُ وَافَى
ثُمَّ تَمَّ البِنَاءُ مِثْلَ تَمَامِ الْـ
ـبَدْرِ حُسْناً ورَوْعَةً وائْتِلافَا
فَتَشَوَّقْتُ مِثْلَ غَيْرِي إِلَيْهِ
وظُنُونِي تُكَذِّبُ الوُصَّافَا
فرَأَيْتُ الذي تَرَوْنَ فكَانَ الْـ
ـوَصْفُ يُخْفِي مِنْ حُسْنِهِ أَضْعَافَا
سُرُجاً أَسْرَجَتْ خَيَالاً جَمُوحاً
إِذْ رَآهُنَّ يَنْتَظِمْنَ الحِفَافَا
ورَأَى هَذِهِ المَشَاكِيَ بِيضاً
كبَيَاضِ القُلُوبِ حِينَ تَصَافَى
كلُّ شِبْرٍ هُنَا يُحَدِّثُ رُوحِي
عَنْ قَدِيمٍ ويَبْعَثُ الأَسْلافَا

فكَأَنـــي أَرَاهُـــمُ رَأْيَ عَـــيْنِ
وابْنَـــةُ البُـــنِّ لا تُمَـــلُّ ارتِشـــافا
والأَحَادِيـــثُ بَيْنَهُـــمْ عَـــنْ كَرِيـــمٍ
حَمَـــلَ الـــكَلَّ أَوْ قَـــرَى الأَضْيَافـــا
أَوْ شُـــجَاعٍ حَمَـــى حِمَـــاهُ بسَـــيْفٍ
حَـــدُّهُ يَسْـــلُبُ الحَيَـــاةَ اخْتِطَافـــا
أَوْ خَطِيـــبٍ أَوْ شَـــاعِرٍ أَلْمَعِـــيٍّ
أَحْكَـــمَ السَّـــبْكَ واصْطَفَـــى الأَوْصَافـــا
إيـــهِ (أَوْرَافُ) مَـــنْ وَفَى سَـــيُوافَى
بحَبِيـــبٍ عَـــنْ نَاظِرَيْـــهِ تَجَـــافَى
واللَّيَـــالي وإِنْ تَنَـــاءَى بَنُوهـــا
سَـــوْفَ يُدْنِيهُـــمُ الزَّمَـــانُ انْتِصَافـــا
رُبَّمَـــا لَيْلَـــةٍ يَـــكَادُ شَـــذَاهَا
يَتَنَـــدَّى فيَسْـــتَحِيلُ سُـــلَافا
ثُـــمَّ يُهْـــرَاقُ في كُـــؤُوسٍ وِدَادٍ
فـــيُرَى الـــشَّرْبُ يَنْهَلُـــونَ اشْـــتِفَافا
إيْـــهِ (أَوْرَافُ) مَـــا تَقُـــولُ؟ فهَـــذَا الْـــ
ـــلَيْلُ أَلْقَـــى عَـــنْ وَجْهِـــهِ الأَسْـــدَافا
مُسْـــتَنِيراً بِأَوْجُـــهِ القَـــوْمِ مِمَّـــنْ
تَخِـــذُوا رَبْعَـــكَ النَّـــدِيَّ مَنَافـــا
حِـــينَ جَـــاؤُوكَ والشُّـــجُونُ ثِقَـــالٌ
كَـــي يَؤُوبُـــوا مِـــنْ ثِقْلِهِـــنَّ خِفَافـــا
قَـــالَ: أَهْـــلاً بِهِـــمْ فَقَـــدْ طَـــالَ شَـــوْقي
لِأَرَى زَادَةَ البَيَـــانِ الظِّرَافـــا
مُنْـــذُ أَنْ كُنْـــتُ فِكْـــرَةً واسِـــأَلوا مَـــنْ
كُنْـــتُ في قَلْبِـــهِ أُنَاجِـــي الشَّـــغَافا
اســـأَلُوهُ يُجِبْكُـــمُ أَنَّ حُلْمـــي
أَنْ تَكُونُـــوا قَبْـــلَ الـــوَرَى أُلَّافـــا
يَـــا رَعَـــى اللـــهُ لَيْلَـــةً جَمَّعَتْكُـــمْ
ورَعَـــى نَابِهـــاً بَنَـــى (أَوْرَافـــا)[٥]

قصيدة الشاعر ماجد بن محمد الجهني

ومـن رواد مجلس أوراف الشـاعر ماجـد بن محمد الجهنـي القـادم إليـه مـن الخـبر بالمنطقـة الشرقية وقـد تملكـه الشـوق مسرعًا المسـير كي يـرى المجلس وعصبـة الأدبـاء، يقول:

عَـــلَى لَحْـــنِ الصَّبَابَـــةِ لاعِبِينـــي
وجُـــوزِي بـــي القـــوافيَ وانثُرِينـــي
فأشـــواقي لِعَينَيْـــكِ ارتحـــالٌ
سَرَى بـــي نحـــوَ حُضْنِـــكِ فاحضُـــنِ

من اللافت للانتباه اتكاء معظم الشعراء في عنونة قصائدهم على اسم المجلس، بل إن عددًا منهم جعل روي قصيدته حرف الفاء: مرفوعًا أو منصوبًا أو مجرورًا، ويعود السبب إلى حسن اختيار اسم المجلس من قبل المؤسس،

وحَــوْلَ قَوَامِــكِ المَمْشُــوقِ بَــوْحٌ
يُعــبّرُ عــن لواعــج في كنــينِ
أَسِــيِّدَةَ المَجَالــسِ فــاضَ شِــعري
بمــا أَخْفَــى ضَنِــينٌ لِلضَّنِــينِ
أتيتُــكِ رَاغِبــاً في الوَصْــلِ لَمّــا
كَشَــفْتِ سِــتَارَ أنــوارِ الجَبِــينِ
يَسُــوقُ إليــكِ عُشّــاقٌ كِــرامٌ
حُرُوفــاً مِثْــلَ ياقُــوتٍ ثَمِــينِ
أَتَــوْكِ عَــلَى رَكَائــبَ ضَامِــراتٍ
وفي أحشــائهم نــارُ الحنــينِ
فمِــنْ غَــرْبِ البِــلادِ إلى شــمالٍ
تُعانقــكِ المُنــى في كلِّ حــينِ
ومِــنْ وَسَــطِ البِــلادِ شُــداةُ نجــدٍ
ونبــضُ قلوبهــم شــوقُ الخديــنِ
وجِئــتُ إليــكِ مِــن شَرْقٍ وخَلْفــي
هَدِيــرُ البحــرِ يَعْجَــبُ مِــن لُحُــونِ
أيــا «أَوْرَافُ» مــا ناحَــتْ حَمَــامٌ
أُبَادِلُــكِ الغِنَــا فلْتَسْــمَعِيني
ففــي أكنــافِ فــوّازَ ارتشــفنا
كــؤوسَ الشــهدِ مــن شــتى الفنــونِ
فنَــادِرَةٌ وخَاطِــرَةٌ وشِــعْرٌ
ونــادرةٌ لــذي لُــبٍّ فطــينِ
وقُدْمُــوسٌ لَــهُ في البِــشْرِ وَجْــهٌ
بمشرقــهِ كمــا النجــمِ المُبــينِ
تَهَلَّــلَ لِلنَّــدَى كجَبِــينِ بَــدْرٍ
أَزَاحَ سِــتَارَةَ اللَّيْــلِ الحَزِيــنِ[٦]

المرأة الشاعرة في مجلس أوراف

وإذا كنا افتقدنا المرأة الشاعرة في العديد من الصالونات الثقافية، فإننا سنجد لها حضورًا في مجلس أوراف حينما دعت الدكتورة أماني الشيبان (زوجة الدكتور فواز) في مستهل عام ١٤٤٤هـ عددًا من الشواعر والأديبات لحضور ليلة في مجلس أوراف، وكان من بينهن الشاعرة الدكتورة لمياء بنت حمد العقيل التي اصطحبت معها قصيدة مرحبةً بهذا المجلس الأدبي، تقول:

عامــانِ زاحَمَــتِ الأكتــافَ أكتــافُ
منــذُ ابتــدا مجلــسُ الآدابِ (أَورافُ)
إذا الكــرامُ تهــادَوا نحــوَ باحتِــهِ
توطّــأَتْ مِــن عظيــمِ البِــشْرِ أكنــافُ
وكــم تَــوَلَّى إلى أفيــاءِ واحتِــهِ
خــيرُ الرجــالِ لهــمْ (فَــوّازُ) مِضيــافُ
وكــم نفــوسٍ لنظــمِ الــدُّرِّ ذائبــةٍ
شَــوْقاً ورَجْــعُ الصَّــدَى تَرويــهِ أَصــدافُ
والظِّــلُّ للنــاسِ طُــرّاً أجمعــينَ، فهَــلْ
عــلى النســاءِ تَدَانَــى مِنــهُ إنصــافُ؟!
جــادَتْ (أمانــي) بــهِ والجُــودُ خَلَّتُهــا
لا غَــرْوَ فالــبِرُّ أســلافٌ وأخــلافُ
فجُــدْ عليهــمْ إلهــي بالثــوابِ كمــا
جــادوا يَنَالُهُــمُ بالأجــرِ أضعــافُ
يــا كعبــةَ الأدبِ امتــازي بســابقةٍ
فالقــومُ قَبْلَــكِ لا صَلَّــوا ولا طافــوا

واســـتأثري بزمـــامِ المجـــدِ واحـــدةً
لَـــمْ يَبْـــقَ بَعْـــدَكِ للأمجـــادِ أَطـــرافُ[٧]

وحـين نلقي نظرة عامـة على النصـوص التي قيلت في مجلـس أوراف الأدبـي يلفـت النظـر كتابـة بعض الشـعراء أكثـر من نـص، فعبدالعزيز العولـة له ثلاث قصائـد، وعبداللـه الدريهـم لـه قصيدتـان، كمـا أننا نلحـظ غيـاب الزمن الذي كان حـاضرًا في قصائد ندوة الرفاعـي، وهـو «يـوم الخميـس» إذ إن مجلس أوراف لـم يحدد يومًـا معينًا لانعقاد جلسـاته، ومـن هنا فقد تكـررت في القصائـد مفـردات أخـرى، وأهمها: اسـم المجلـس (أوراف)، واسـم صاحبـه ومؤسسـه (فواز)، ومكانـه في حي (الياسـمين) بمدينـة الرياض.

قصيـدة «وجـد الحنـين» للدكتور محمد بن حسـن الزير

يقـول الشـاعر الدكتـور محمـد بـن حسـن الزيـر في قصيدتـه «وجـد الحنـين»:

دَعْـكَ مِـنْ ذا واتْـرُكِ الأَدْنَـى لِحِـينِ
نَحْـوَ رَبْـعٍ فِيـهِ مِـنْ صَيْـدٍ سَـمِينِ
حَـيٍّ (فَـوَّازاً) دَعَانَـا بالِيَمِـينِ
في سَـنَا (وَرْفٍ) وفَيٍّ (اليَاسَـمِينِ)[٨]

قصيـدة «واحـة أوراف» للشـاعر محمـد بن ناصر ا لخليف

فنلحـظ هنا أن الشـاعر ذكر اسـم المجلس وصاحبه والحـي الـذي يقع فيـه، في حين نجـد الشـاعر محمد بـن نـاصر الخليـف يصنـع الصنيـع نفسـه فيلح في قصيدتـه «واحـة أوراف» على ذكر المجلس ومؤسسـه واسـم الحـي، وهـو «الياسـمين»، مع حـرص على أن يـرد اسـم المجلس في المطلـع والمقطـع، يقول:

«أَوْرَافُ» يـا أَيْقُونَـةَ الإِبْـدَاعِ
يـا وَاحَـةً غَنَّـاءَ بالإِمْتَـاعِ
لا عُجْـبَ وهْـيَ صَنِيعَـةٌ مَرْمُوقَـةٌ
لِأَدِيبِهَـا الفَـذِّ الطَّوِيـلِ البَـاعِ
قَـدْ صَاغَهَـا فَـوَّازُ مِثْـلَ قَصِيـدَةٍ
عَصْمَـاءَ تَسْـتَعْصِي عَـلَى الصُّنَّـاعِ
حَسْـنَاءَ تَسْـبِي القَلْـبَ وهْـيَ خَرِيـدَةٌ
وتَهُـزُّ أَشْـوَاقًا مِـنَ المُلْتَـاعِ
ورَزِينَـةٌ أُخْـرَى تَفِيـضُ بِحِكْمَـةٍ
تَهْـدِي العُقُـولَ بِرَوْعَـةِ الإِقْنَـاعِ
سُـبْحَانَكَ اللهـم خَـيْرَ مُعَلِّـمٍ
عَلَّمْتَـهُ شِـعْراً وسَـبْكَ يَـرَاعِ
مَـا بَـيْنَ أَعْطَـافِ الرِّيَـاضِ ونَشْرِهَـا
واليَاسَـمِينِ اخْـتَرْتَ خَـيْرَ بِقَـاعِ
لِتَلُـمَّ شَـمْلَ ذَوِي الفَصَاحَـةِ والنُّهَـى
ولِتَنْفَـحَ الأُدَبَـاءَ خَـيْرَ مَتَـاعِ
فَلْيَبْـقَ «أَوْرَافٌ» لِيَحْضُـنَ دَعْـوَةً
ولْتَبْـقَ أَنْـتَ مَنَـارَهُ والدَّاعِـي[٩]

قصيدة الشاعر عبدالعزيز العولة

وهـا هـو الشـاعر عبدالعزيـز العولـة القـادم من محافظـة المجمعـة (شـمال الريـاض) متوجهًـا إلى مجلـس أوراف يتبـادل أطـراف الحديث مع سـيارته ويطلـب منهـا أن تتوجـه جنوبًـا نحو حي الياسـمين في الريـاض حيث مجلـس أوراف الأدبـي وحيث الأدب شـعرًا ونثـرًا، يقول:

أَيَـا سَـيّارَتي سِـيري جَنُوبـاً
لِـدَارٍ في رِيَـاضِ المَاجِدِينـا
ومِيـلي بـي إلى حَـيٍّ شَـمَالاً
يُسَـمَّى عِنْـدَ صَحْبـي (اليَاسَـمِينا)
أَحُـطُّ الرَّحْـلَ في «أَوْرَافَ» إنـي
لَمُشْـتَاقٌ لِجَمْـعٍ حَاضِرِينـا
ففـي «أَوْرَافَ» تَسْـمَعُ كُلَّ خَـيْرٍ
ولا تَلْقَـى بِـ «أَوْرَافَ» المُشِـينا
أَيَـا (فَـوّازُ) والأيّـامُ تُبْـدي

مَعَـادِنَ لِلرِّجَـالِ الفَاضِلِينـا
فأنـتَ اليـومَ فِينـا كَـفُّ جُـودِ
يُـرَى مِنْـهُ الأكارمُ هَانِئِينـا
ومِنْـكَ الشِّـعْرُ في الإبـداعِ يَبْـدو
كبَحْـرٍ فـاضَ مَسْـبُوكاً ثَمِينـا
ومِنْـكَ النَّثْـرُ مِثْـلُ الـدُّرِّ زاهٍ
بِـهِ مَعْنـىً يَـسُرُّ النَّاظِرِينـا[١٠]

قصيدة الدكتور ظافر بن غرمان العمري

وهـا هـو الشـاعر الدكتـور ظافـر بـن غرمـان العمـري القـادم مـن مكـة المكرمـة إلى العاصمـة الريـاض لحضـور فعاليـات مجلـس أوراف يصف ما يـدور فيـه بأنـه «مأدبـة الجمـال» فيقـول:

(أوراف) مأدبـة الجمـالِ مـدادُه
مـن سـحرِ بابـلَ أنهـرٌ وضفـافُ
وربـىً مـن الأدبِ المعتّـقِ نظمُـه
يرتادهـنّ مُربِّـعٌ مُصطـافُ[١١]

ونتوقـف عند قصيـدة «ليلـة أوراف» للشـاعر فهد بـن عـلي العبودي مـن أهـالي محافظـة الدلـم جنوب مدينـة الرياض الـذي نلحظ رغبته الأكيـدة في حضور المجلـس ولقـاء الصحب من الشـعراء والأدبـاء، يقول:

غُرِسَـتْ بِحَـيِّ اليَاسَـمِينِ مَـكَارِمٌ
فنَمَـتْ إلى أن أَصْبَحَـتْ «أَوْرَافـا»
يَـأْوي إليـهِ مِـنَ الهَجِـيرَةِ رَاحِـلٌ
ذَرَعَ الفيـافيَ أَبْطُحـاً وشِـعَافا
يَرْجُـو نَـدَاهُ وقَـدَ أَمَـضَّ مَسِـيرُهُ
مِنْـهُ عُرُوقـاً -وَيْحَـهُ- وشِـغَافا
«أَوْرَافُ»، ما «أَوْرَافُ»؟ حَسْـبُكَ بِاسْـمِهِ
عَلَمـاً يُـلاشي لَفْظُـهُ الأَوْصافـا[١٢]

قصيدة الشاعر عبدالله الدريهم

يـبرز الشـاعر عبداللـه الدريهـم عنايـة مجلـس أوراف بالشـعر تحديدًا لكون مؤسسـه من الشـعراء، فيقـول في مطلـع قصيدتـه مخاطبًـا عميـد المجلـس الدكتـور فـواز اللعبـون:

هـا أنـت تُحيـي سـنّةَ الأسـلافِ
وتُعيـدُ مجـدَ الشـعرِ في (أورافِ)[١٣]

قصيدة الدكتور سعد بن سعيد الرفاعي

وقـد حالت ظـروف دون حضـور الشـاعر الدكتور سـعد بن سـعيد الرفاعي لمجلس أوراف مرةً، فأرسـل مـن ينبع اعتـذاره عن الحضـور شـعرًا، ومما قال:

أَورافُ كـم نـادت عـلى الأطـرافِ
وأنـا المقيـمُ بينبـع الأضيـافِ
مـاذا أقـولُ وللخطـوطِ ظروفُهـا
تقسـو عـلى قلبـي بـلا إنصـافِ
(فـوازُ) قـد فـازَ الحضـورُ بصحبـةٍ
وضيافـةٍ في منتـدى أورافِ[١٤]

وحـين نتأمـل القصائـد التـي قيلـت في مجلـس أوراف الأدبـي نجـد أنهـا تحفـل بمجموعـة أوصاف يخلعهـا الشـعراء على المجلـس، فهو «دوحة الشـعر» كمـا يـراه ظافر العمـري، وهـو «أيقونة الإبـداع» كما يـراه محمـد الخليـف، وفيـه «موائـد طـاب مذاقها» كما يصفهـا فهد العبـودي، والمجلس منـزل الأضياف كمـا يـراه عبداللـه الدريهم، وهـو مجلـس الآداب كما تصفـه لمياء العقيـل، وهو نبـع يرتوي منـه الحضور كمـا ورد في قصيـدة عـادل القالي:

(أورافُ) نبـعٌ نرتـوي مـن شـهده
وبـه نفاخـرُ فالوفـاءُ شـعارُ[١٥]

قصيدة الدكتور عبد الله الزامل

وأختـم المقالـة بأبيـات للدكتـور عبداللـه الزامـل الـذي حبـس موهبته وشـعره مـدة، ثم أطلقهـا حرة حـين توجـه إلى مجلـس أوراف، يقـول:

كتمتُ في الروحِ أشعاري وصرختَها
حتى وصلتُ إلى ديوانِ أوراف
هناكَ وافيتُ سيلَ الشِّعرِ مُندَفِقاً
يَروي عِطاشَ الهوى مِن نبعِهِ الصافي
وحولَنا شعراءُ الطهرِ كم وَقَفوا
يَشْكُونَ لِلَّيلِ عهدَ الهاجرِ الجافي
ومُنصِتِينَ لنا يُخفُونَ لوعتَهُمْ
لكنّ دَمْعَهُمُ ما كانَ بالخافي
على بِسَاطِ الهوى نحكي صَبَابَتَنا
ونرتجي صدقَ وصلٍ بعدَ إخلافِ[١٦]

وبعد، فهذه وقفات مع الشعر الذي قيل في مجلس أوراف الأدبي بالرياض، ويظهر لي أنه مما أكثر الشعراء من الحديث عنه، وبطبيعة الحال فإننا لا نعدم وجود قصائد أخرى قيلت في مجالس وصالونات أخرى، وبخاصة ندوة الشيخ عبدالعزيز الرفاعي، واثنينية الشيخ عبدالمقصود خوجه، أو صالون باشراحيل في مكة، أو ندوة النخيل في الرياض[١٧]، ولعل باحثًا يتصدى لكل ما قيل عن الصالونات الثقافية من الشعر ويدرسه.

(١) مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء، إعداد: اللجنة الاستشارية للمجلس، (غير مطبوع). وقد نشرت بعض النصوص في دواوين بعضهم كما فعل الشاعران: ماجد الجهني، ومحمد الخليف.

(٢) يقول في إحدى رسائله داعيًا ضيوفه: «وذَكِّر.. إن الذكرى تسعد الطيبين، وتدني المحبين .موعدنا في «أوراف» مساء اليوم بإذن الله، وكلي ترقب وتأهب. حضوركم شرف لا أنساه، ولا أتنازل عنه، وإليكم إحداثية الموقع، ومن استغنى عن الإحداثية، وترك قلبه يهديه إلى المكان وصل قبل غيره:

أَنْصِتْ إلى نَبْضِي لِتَعْرِفَ وِجْهَتي
بَيْنَ القُلُوبِ إلَى القُلُوبِ دُرُوبُ
السَّائِرُونَ عَلَى الخَرَائِطِ مَا اهْتَدَوا
عَادُوا، وسَهْمُ جِهَاتِهِمْ مَقْلُوبُ
لا تَنْخَدِعْ بِإِشَارَةٍ تِقَنِيَّة
في الحُبِّ فَلْسَفَةُ الشَّمَالِ جَنُوبُ

(٣) كتب المجلس في حسابه في (تويتر) أثناء الجائحة (سبتمبر ٢٠٢١م): «نحتفي الليلة بتكريم أستاذ الجيل الناقد الدكتور حسن بن فهد الهويمل بحضور عدد محدود من الأدباء والنقّاد؛ مراعاةً للضوابط الصحية، ونسأل الله أن يرفع الجائحة لنعاود اجتماعاتنا بشكل موسّع».

(٤) عتقاء (ديوان)، د.سعد بن سعيد الرفاعي، الطبعة الأولى، مكة المكرمة: النادي الثقافي الأدبي والانتشار العربي في بيروت، ٢٠٢٣م.

(٥) مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء، إعداد: اللجنة الاستشارية للمجلس، (غير مطبوع).

(٦) أوراق الشتاء (ديوان)، ماجد بن محمد الجهني، الطبعة الأولى، الكويت، ١٤٤٢هـ/٢٠٢١م، ص٥٧.

(٧) مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء، إعداد: اللجنة الاستشارية للمجلس، (غير مطبوع).

(٨) مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء، إعداد: اللجنة الاستشارية للمجلس، (غير مطبوع).

(٩) تغاريد شاعر (ديوان)، محمد بن ناصر الخليف، الطبعة الأولى، جدة: مجموعة تكوين المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٤٤٣هـ، ص٢٠٢.

(١٠) مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء، إعداد: اللجنة الاستشارية للمجلس، (غير مطبوع).

(١١) مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء، إعداد: اللجنة الاستشارية للمجلس، (غير مطبوع).

(١٢) مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء، إعداد: اللجنة الاستشارية للمجلس، (غير مطبوع).

(١٣) مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء، إعداد: اللجنة الاستشارية للمجلس، (غير مطبوع).

(١٤) زودني بها الشاعر عبر (الواتس أب)، رجب ١٤٤٤هـ/ يناير ٢٠٢٣م.

(١٥) مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء، إعداد: اللجنة الاستشارية للمجلس، (غير مطبوع).

(١٦) مجلس أوراف الأدبي في عيون الشعراء، إعداد: اللجنة الاستشارية للمجلس، (غير مطبوع).

(١٧) يُنظر: التكريم في الشعر السعودي المعاصر، د.عبدالرحمن بن عثمان الهليّل، الطبعة الأولى، الرياض: المؤلف، ١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م، ص٦٥ وما بعدها.

الفنان الأميركي :
جون نيلسون شانكس
١٩٩٤م
عفراء حامد المعلا

عفراء حامد المعلا

#قراءة_لوحة :

لوحة الأميرة ديانا

من بين كثير من اللوحات التي رسمت لها أغرمت

الأميرة ديانا بالبورتريه المرسوم لها بواسطة شانكس ؛ فقد رسمها الفنان البلاطي - ذو الشهرة الواسعة في رسم الأمراء والرؤساء - بشئ من العفوية والبساطة الجميلة.

تطل الأميرة الشابة والجميلة في اللوحة بشئ من الحزن الهادئ والعميق ، الذي يفوق سنها ، ولا ينسجم حتى مع مكانتها في دولتها والعالم ، بقميص أبيض شفاف عند الساعدين يدل على مدى إحساس الرسام بصدقها ونقائها وبساطتها مع تنورة طويلة غامقة بلون أخضر مزرق تدل على جمال ذوقها في إختيار الألوان واسدال التنورة حتى لم تظهر لها قدم وكونها فضفاضة لهذا الحد يتناسب مع حشمتها كامرأة ذات مكانة رفيعة .

الطيات الرقيقة المتراصة بتناسق وكثافة حول أكمام القميص وعنقه تدل على مدى إجادة استخدام الفنان لتوزيع الظل والضؤ ودقته في اختياره لتدريجات الألوان.

العقد الضيق حول عنق الأميرة الجيداء وصدرها المطل على استحياء من فتحة الرقبة وعظام الرقبة ذات العظام غير الممتلئة يبينان جمالها ورشاقتها دون ابتذال.

أذنها الخالية من القرط شعرها الذهبي القصير المصفف ببساطة كلها أشيا تدل على بساطتة الأميرة وعفويتها.

خاتمها الذي يكمل سيمفونية العقد والتنورة ، يدها الموضوعة بقبضة مرخية على أختها ، ظلها ، توزيع الضؤ وقوته أعلى اللوحة ثم خفوته أسفلها وأيضا توزيع قوته تدريجا من مقدمة اللوحة الى خلفيتها دلائل أكيدة على إجادة الفنان شانكس ودقته .

في الخلفية تقف الأميرة وخلفها ظلها بالتوازي مع أحد أعمدة قصرها المنقوشة برسوم هندسية منتظمة ، ولونه الأبيض المطعم بالذهبي وربما ليست مصادفة أن يكون لونه أبيضا كلون قميصها ومشابهة لونه الذهبي لشعرها وكأن شانكس يريد أن يقول لها أنت تشبينه في قوته وصموده وأهميته في هذا المكان..ربما أراد أن يواسي نظرتها الحزينة المنكسرة التي لا تليق بالأميرات ولا حتى بأي إمرأة في جمالها وشعبيتها بطريقته الخاصة.

يقال أن من شدة إعجاب الأميرة باللوحة وشعورها بأنها إنعكاس لها ، علقتها بغرفتها في قصر كنيغستون..

وقد آلت ملكيتها في ما بعد لأخيها تشارلز سسبنسر.

أيها العابر

مع الخطوات الصعبة من الأيام ،وليالي السعي الطويلة ومسارات الدأب الجديدة والحادة والعثرات المسجلة على الأعتاب والمشيات الثقيلة والساعات المهرولة والمتسابقة مع الزمن النافذ من العمر.

ها أنت تمر وتقطع الوقت وتُقطِع السبل وتأخذ شوطاً إضافياً لترتاح ،أمام أبواب الزمن.

ما زلت في كل مرحلة منك تهرول عبر السنوات مع تبدل الأشخاص والأماكن تتبدل خطاك تسقط وتنهض تتعثر وتقف في كل محطة تخلق لك عثرات تلو الأخرى تتغير لك الأماني وتنزع منك طموحات عربتك مُلِئت بأشخاص أحدهم نزع الثقة والتأني سرق الابتسامة والثالث بدل الطبع والرابع غير المزاج ربيع الحياة وخريفها تناوبا معاً بوقت وأحد أزهار تم ذبل، أوراقه اخضرت ثم أصفتت وتساقطت تلو الأخرى

ما زلت تعطي نفسك الأمل المتجدد في التغيير ومواكبة الركب، قست عليك الأيام تقاسمت الناس معك الأحلام وتقمص بعضك الأدوار حتى أمانيك وأحلامك وطموحاتك سرقت

رحلتك طويلة سارت مع الجميع

الحبيب أصبح غريباً

والجميل أصبح قبيحاً والقريب أصبح بعيداً.

حتى أنت تغيرت وتبدل حالك لم تعد كما كنت فيك أشياء تلاشت، لم تعد على شكلك وحالك الأول بين ضعف وحيرة وقلق يحبس الأنفاس خوفاً وإطراب

بين وصل وتردد مع برودة المشاعر وتوهج الإحساس تتجدد أنفاسك وخطاك وتصر على السير في كل يوم جديد تصر على الوصول والمواكبة

أصبحت لست أنت لكنك ما زلت كما أنت في تباثك العنيد ،بين تقلب سريع وتخبط جديد تقول حالي تبدل وتغير ،تقسو وتعتب وتعيب على نفسك ما

ريما علي
كاتبة خواطر وأشعار ومقالات أدبية

وصلت له وما حملته معك وما تحملت من أجله الكثير، تتذكر أن التبدل لا يأتي إلا بعد وجيعة وقسوة

بينما لا تزال جوانبك الدفينة

تحتفظ بك وبالكثير منك ومما فيك من أشياء جميلة

مشاعرك الهادئة ونظراتك الحنونة وابتسامتك المشتعلة حباً وعطفك الكبير ،لم تغب تظهر كلما اقتربت نفس حنونه منك لأمست روحك واحتضنت بردها وحيرتها لتدلها إلى حقيقتها المهجورة فيك والمغيبة منك والبعيدة عنك.

أرواحنا المنشطرة بين الحاضر والماضي ثقلت علينا كثيراً

أيها العابر العزيز وكأنك هذه المرة مضيت بحزم وإصرار ألا تعود لما مررت به وبإصرارٍ أن لا تسقط من جديد من آثار الحبو التي جرحت قدميك عندما لامست ثغرات الطريق . لازال الألم حيّا كأنه جديد

ربما نذوب الماضي وتوهان الحاضر كفيلة أن ترتب وتلملم كل الحيرة التي بداخلك ،وتصقل روحك من جديد انهض، واتكاء على نفسك لن تشعر بشيء في السنوات القادمة لأن لقاء الأماني الجميل كفيل أن يطفئ فيك كل حزن ويمحو التعب ويشعل الشغف وتتوهج روحك من حين تجد الأماكن المناسبة وتلتقي بالأشخاص الصادقة حتماً سيكون الفرح حاضراً مع التغيير.

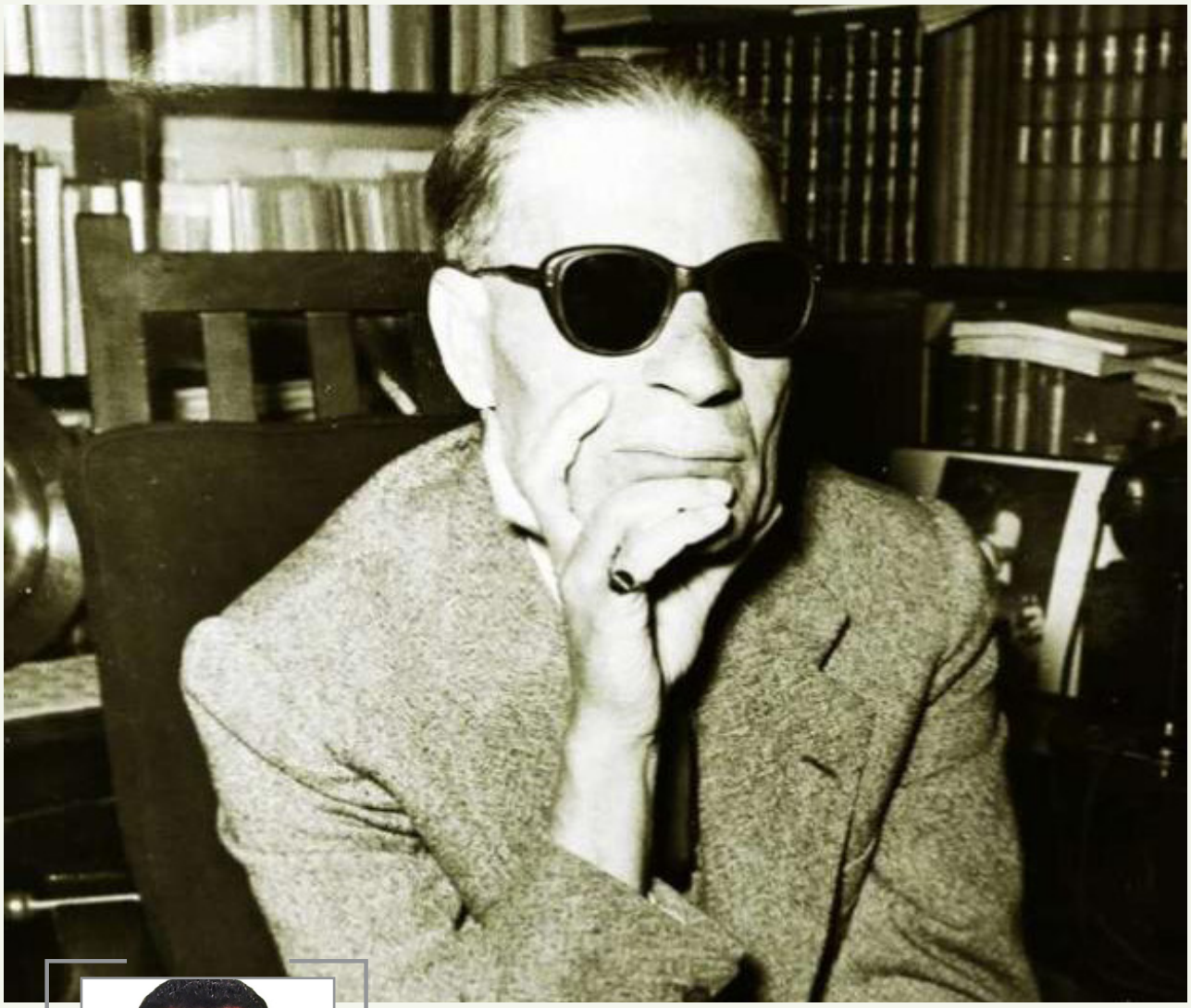
عزيزي لا تقتل الأشياء الجميلة بداخلك وتجلس تنتظر مرورها عليك وحضورها إليك وأن تنقلب الأحوال بدون تدبير

أسعى فسعيك يخلق فيك إنسان سعيد والأماني تنال بالطلب والصعب يهون مع ا لشغف

قف وانهض الأزمات لا تقتل وتخنق ،بل تخلق وتصقل

صفحات مطويه من تاريخ الشعر العربي

حفل تنصيب حسين البرنس أميراً للشعراء رداً على دعوة طه حسين لتنصيب العقاد أميراً للشعر



صلاح عبد الستار محمد الشهاوي

منذ القدم والشعراء ينشدون الخلود في الأرض إن لم يكن في الآخرة، فهم موصلون بأسباب الإلهام تهبط عليهم دون سواهم، وإن كانت توصف أحياناً بشياطين الشعر، ولا حرج عليهم إن فاخروا في شعرهم بهذا المجد حتى وإن ذهبوا في هذا السبيل مذهب الغلو.

يقول أحدهم:

أنـــا ســـيد الشـــعراء غـــير مدافـــع
أمـــشي فتمـــشي خلفـــيَ الشـــعراء!

وعندمـا نـودي بالشـاعر أحمد شـوقي أميراً للشـعراء تاقـت نفـوس كل الشـعراء إلى الحظـوة بهـذا اللقـب أو بلقـب شـبيه بـه يكتـب لهـم أفضليـة عـلى زملائهـم في هـذا المجـال. وكان عبـاس محمـود العقاد يهاجـم أحمد شـوقي وينكـر عليه شـاعريته وبالتـالي إمارتـه، ويتطلع إلى منزلـة تحاكـي منزلة شـوقي أو تفوقه، فأسـعفه طه حسـين عندما دعـا جمهرة الشـعراء إلى أن تسـتظل بلواء الشـاعر العقـاد، وهـو ما يعنـي أن للعقـاد لـواء لا يقل رفعـة عـن لواء شـوقي في الشـعر.

ولكـن عامـه الشـعراء في ذلـك الوقـت كانـوا يـرون أن لقـب إمـارة الشـعر بدعـه، وأن لـكل شـاعر مكانتـه ووضعـه، وامتيـازه في عالـم الشـعر.

والعقـاد.. علم مـن أعلام الفكـر والأدب والنقـد. كاتب واسـع الإطـلاع.. بعيـد النظـر.. عميـق الغـور. رحـب الأفق.. موسـوعي متمـرس.. غزيـر الإنتاج.. وهو شـاعر مجـدد لقي شـعره الإعجـاب والاستحسـان، كمـا لقي في الوقـت ذاتـه المعارضـة والاسـتهجان من آخريـن بحجة غموضـه، والمعاظلة فيـه، والتعقيد، وغلبـة المنطق والعقل عليـه، مـا أثـار حولـه وحـول أدبـه معـارك وخصومات مـع كبـار عـصره ونقاده.

وللعقـاد عـشرة دواويـن هـي ثمـرة مـا يزيـد عـلى خمسـين عامـاً مـن التجربـة الشـعرية. وهـي: يقظـة الصبـاح، وهـج الظهـيرة، أشـباح الأصيـل، أعاصـير، أشـجان الليـل، وحـي الأربعـين، هديـة الكـروان، عابـر سـبيل، ديـوان مـن دواويـن.

والعقـاد الشـاعر مولعـاً بالتجديـد والابتـكار، وقـد دفعـه هـذا الولـع إلى الإسـهام في خلق مدرسـة شـعرية، هـي مدرسـة الديـوان. أهم بواعـث هذه المدرسـة في نظم الشـعر هو الحـب، وصـدق العاطفـة، وجمـال الطبيعة، وتحبيـب القيـم المعنويـة، والاعتـزاز بالنفـس، وتخليـد مظاهـر البطولـة، وإبـراز الخواطـر والتأملات.

وقد شـن العقـاد الهجـوم على شـعراء عـصره الكبار أمثـال أحمد شـوقي وحافـظ إبراهيـم، لأنه عدّ شـعرهم ضربـاً من التقليد والإحتـذاء الذي لا غناء فيـه ولا تجديد.

والقصـة أنـه حين انضم عميـد الأدب العربـي الدكتور طه حسـين إلى حـزب الوفـد المـصري ١٩٣٣م كان حذرا هيابـاً مـن منافسـة كاتـب الوفـد الأول عبـاس محمـود العقـاد فجعل يسـترضيه بكل مـا يمكن التوسـل به، وقد أتيحـت له الفرصـة حين أصـدر العقاد ديوانه السـادس وحي الأربعـين، وواجه الديـوان وصاحبـه عاصفة نقدية تزعمهـا مصطفـي صـادق الرافعـي، حـين ذلـك هتـف طـه حسـين بمبايعـة العقـاد أمير للشـعر وذلـك خطيباً في حفلـه تكريميـة أقيمـت للعقـاد في مقـر حـزب الوفـد بمناسـبة صـدور الديـوان، ودافع عن هذا الـرأي في مقال لـه بمجلـة الرسـالة. وكان ممـا قاله طه حسـين: «إني لا أومـن في هـذا العصر الحديث بشـاعر كما أومـن بالعقاد، أومـن بـه وحـده، لأني أجـدُ عنـد العقـاد ما لا أجـد عند غـيره مـن الشـعراء، فضعوا لـواء الشـعر في يـد العقاد، وقولوا للأدباء والشـعراء: أسرعوا واسـتظلوا بهـذا اللواء، فقد رفعـه لكـم صاحبه».

ومـا كاد رأى طـه حسـين يذيـع، حتـى تناولـه المعارضـون تهكمـا وسـخريه، وكان مـن أوجع مـا قيل، مـا نظمـه الشـاعر محمـد حسـن النجمي حيث قـال من قصيـدة هازئـة:

خدع الأعمى البصير — إنه لهو كبير
أضحك الأطفال منه — إذ دعاه بالأمير
أصبح الشعر شعيرا — فاطرحوه للحمير

أما الشـاعر محمـد الهراوي فقـد كان له قصـه قديمه مـع إمـارة الشـعر – إمـارة أحمـد شـوقي – فعندمـا توجهـت الدعـوة لإقامـة ذلك المهرجـان لشـوقي للتتويج بالإمـارة في يـوم الجمعـة ٢٩ ابريـل ١٩٢٧م – أخـذ الهـراوي يحـرض أصدقائـه من الشـعراء عـلى مقاطعه المهرجـان وعلى عـدم مبايعه شـوقي بلقب الإمـارة، وكان

الهـراوي يعمـل مع الشـاعر حافظ إبراهيـم في دار الكتب المصريـة، فتحـدث معـه في هـذا الشـأن، كما تحـدث مع الشـاعر محمـد عبدالمطلـب، واجتمعـوا مـع لفيـف كبير مـن الشـعراء، ودار حديـث صاخـب عـن هـذه المبايعة، واسـتخفهم التهكـم عـلى شـوقي فأخـذ حافـظ إبراهيم ينشـد قوله:

شال وانخبط وادعى العبط
ليت هاجري يبلع الزلط
عتبه شجي حبه غلط
كلما مشى خطوة سقط
إن أمره في الهوى شطط

معارضا قول شوقي:

مال واحتجب وادعي الغضب

وأنشد الهراوي:

إن شوقي شاعر كُلُّنا أَجَلَّهْ
غير أنا معشر ليس يرضي ذِلَّهْ
وهي جمهورية لا تري مَحَلَّهْ

واتفـق الجميع عـلى مقاطعـه المهرجـان، ولكن حافظ إبراهيـم، قـال: إنه سيشـترك في حفلـة المبايعـة، فغضب الهـراوي وسـأله: أين مـا اتفقنـا عليه؟ فقال في ابتسـام: أنـا رجـل جبـان، لا أسـتطيع أن أتخلـف، وفي المهرجـان قـام حافـظ وأنشـد قصيـدة رنانه قـال فيها:

أمـير القـوافي قـد أتيـت مبايعـاً
وهـذي وفـود الـشرق قـد بايعـت معـي!

وإذا كان الشـاعر محمـد الهـراوي وجماعتـه الأدبيـة (الشـاعر أحمـد الزين، والشـاعر أحمـد رامي، والشـاعر احمـد محفـوظ، وكلهـم موظفون بـدار الكتـب المصرية، والشـاعر حسـين شـفيق المـصري، والشـاعر عبدالجواد رمضـان، والشـاعر سـيد إبراهيـم، والشـاعر أحمـد الكاشـف، والشـاعر محمـد الأسـمر) لـم يصـبروا عـلى إمـارة شـوقي، وهـو مـن أبـرز شـعراء عصره

وأسـيرهم شـعراً، وأبعدهـم صيتـاً، فإنهم كانوا اشـد اسـتنكارا مبايعـه العقـاد، وتـورط طه حسـين فيما لجأ إليـه، ورأت أن تـرد عـلى هـذه الإمـارة بإعـلان مهرجان هـزلي لتنصيـب أحـد مدَّعي الشـعر أميرا للشـعراء، وبعد بحـث وتقـصي اسـتقر الجميـع على أحـد النسـاخ في دار الكتـب المصريـة ويدعـي حسـين البرنـس، وكان ينظـم الشـعر، ولا يقـرض بيتـا صحيحـاً، بـل ولا يسـتطيع

قراءته، فرأى الهازئين أن يقيموا حفلة مبايعه له، وحددوا لها الموعد، وأعلنوا عن مهرجان يقام للبيعة يتحدث فيه أكثر من عشرة شعراء، كلهم شاعر نابه مجيد !

وترامي الأصدقاء والادباء على مشاهدة الحفل حيث أَجْلسوا أمير الشعر المزعوم في الصدر، وتقدم كل شاعر بقصيدته يُلقيها بين يدي المحتفل به، ثم نُشرت القصائد جميعها في الصحف اليومية، فكانت ردا لا يحتاج إلى ايضاح، على دعوه طه حسين لتنصيب العقاد أميرا للشعراء ووئداً لهذه الدعوة في مهدها.

وهذه مقتطفات من بعض القصائد التي القيت في هذا المهرجان الاحتفالى الهزلى:

- من قصيدة الشاعر محمد الهراوي:

إلى العريس فاصعد وامض بالامر واقطع ومُر
وانْـهَ وامنح ما بدا لك وامنعِ
وَصرِّفْ أمور الشعر في الأمة التي
تُميت رجال الشعر فيها ولا تعي
فأنت أميرُ الشعِ غير منازعِ
وكل امير غير شخصك مُدّعي

- من قصيدة الشاعر عبدالجواد رمضان:

دعتك وقد توافر طالبوها
وهل يحوي العلا إلا بنوها
أمير الشعر أنت وإن تغالى
وأسرف في الدعاية مدعوها
جياع تاجروا باسم القوافي
وقد ربحوا الحياة وأَخْسَرُوْهَا
سأحمي عرشها وأذودُ عنها
زعانفَ للرذيلةِ سَخَّروها
وهل خُلقت جلالتُها لغيري
وشعري أمها وأنا أبوها

- من قصيدة الشاعر سيد إبراهيم:

إذا تفضلت يا أميري
فاقبل إذن هذه الإمارة
وانهض بأعبائها فخوراً
وامنع عن الفن كل غاره
فالشعر في مصر يا أميري
مستفعلن فاعل فعول
فكن أميرا على القوافي
فالناس ليست لهم عقول

- من قصيدة حسين شفيق المصري:

يا حماة القريض حول البرنس
أصبح الشعر دولة ذات كرسي
وهل الحكم والإدارة إلاَّ
لبرنس يضحي برأي ويمسي
يقرض الشعر مثلما يقرض الفأر
حبالا قد فتلت من دمسق
أيها الشاعر الكبير رضيناك
أميرا، فكنه، تفديك نفسي

- من قصيدة الشاعر محمد الأسمر:

يا أمير الشعراء أنت أولى باللواء
سيدي فلتهنأ اليو م بملك الأدباء
امرؤ القيس على با بك بعض الامناء
وأبوالطيب في الدو لة بعض الوزراء
والمعري لدى السد ة يحبو للعملاء
دولة ليس بها إلا كبار الكبراء

- من قصيدة الشاعر أحمد الكاشف:

يا من يدبر سلطاناً ومملكة
وليس فيها له بيت ولا نشبُ
من لي بسدّتك العليا أُقبلها
ودون سدّتِك الأستارُ والحجبُ
لم يُجْدِني الجدُّ في قولٍ وفي عمل
وقد لعبتُ عسى يُجدِيني اللعب
إمارة الشعر خذها يا حُسين فقد
أتي يبايعك الأخوان والصحبُ

salahalshehawy@yahoo.com

نظام التفاهة لآلان دونو

الشبكات الاجتماعية وترميز التافهين

أسامة حمدوش (*)

كتاب نظام التفاهة للفيلسوف الكندي (آلان دونو Alain Deneault) وهو دكتور في الفلسفة من جامعة باريس، ومدير البرنامج في الكلية الدولية للفلسفة في باريس، يعيش في مونتريال الكندية ويعمل محاضراً في علم الاجتماع بجامعة كيبك التابعة لقسم العلوم الإنسانية، ويهدف كتابه نظام التفاهة الذي يصنف ضمن أدبيات ما بعد الحداثة إلى نقد النزعة المادية الاستهلاكية وتشييئ الإنسان وتسليعه بدل العمل على تحريره وصون كرامته، ونظام التفاهة من أهم كتبه وتفيد فكرته بكونه ذلك النظام الاجتماعي الذي تسيطر فيه طبقة الأشخاص الساذجين التافهين كما حال شبابنا العرب مع رواد البوز والمؤثرين الجدد الذين تأثروا بهذا تأثرا شديدا نجم عنه العزوف عن الفن والأدب والشعر، حيث هناك مؤسسات تقدم مكافأة مادية وجوائز تحفيزية باهظة الثمن للمروجين للرداءة والتفاهة.

هذا العالم الرقمي يشوبه التشويق والاكتشاف لشتى ضروب النشاط البشري من رقص وموضة ومستجدات العصر وإشهار لعالم الفنانين المغري بالاكتشاف من حافة، ومن حافة أخرى الترويج لنظام التفاهة* الذي يعمل خدامه في العالم على تبليد وتسطيح الهويات الرصينة والقيم الأصيلة التي تميز الكائن العربي المسلم وغير المسلم في الآن نفسه من حافة أخرى، هذا العالم التافه هو الذي أضحى يصنع قدوات أبنائنا اليوم، إن العالم الافتراضي استطاع مسح العالم الواقعي وهذه حقيقة واقعية لا نظرية داروينية تسود عالمنا المعاصر، قس على ذلك مستقبل الشعر في ظل هيمنت الرقميات على حياة البشرية.

يذهب أستاذ الفلسفة والعلوم السياسية بجامعة كيبيك -كندا- ألان دونو Alain Deneault)) إلى فكرة جوهرية مؤداها أن العالم اليوم يعيش في مرحلة تاريخية غير مسبوقة سرعتها كوبرنيكية، وهو ما خلف نظاما عالميا يمتاز بسيطرة التافهين ويسعى إلى ترميزهم وجعلهم قدوة والكل يحلم بالتشبه بهم في جميع مفاصل نماذج الدول الحديثة في العالم قاطبةً، عبر سيادة قواعد تتسم بالانحطاط والرداءة وتدهور الجودة العالية وتغييب الكفاءات واندثار منظومة القيم والإنسان الأخلاقي، ليعرف العالم اكتساحا للأغبياء والتافهين والجهال أصحاب البساطة الفكرية.

لعل ما يجعل نظام التفاهة يسود عالمنا الحديث هو تسطيح الأفهام وتغليفها بمفاهيم متوهمة وتبخيسها وتشويهها عن حقيقتها تحت شعارات براقة كالديمقراطية والشعبوية والحرية الفردية والخيارات الشخصية، والكثير يدعي أنه حر وهو لا يعي أن الحرية ثقافة وفكر وعلم وعقلانية ومسؤولية ووعي عميق، حتى صار الأمر يذكرنا بمقولة عميقة لمونتسكيو عندما قال: «إن ممارسة الحرية من قبل أكثر الشعوب تمسكاً بها تَحْمِلُنِي على الاعتقاد بوجود أحوال ينبغي أن يُوضَعَ فيها غِطَاءٌ يستُرُ الحرية مثلما تُسْتَرُ تماثيل الآلهة» .

على سبيل الختام:

لا محالة أن الساحة الثقافية والفنية خلت اليوم من التحديات، لتتسيد شريحة عريضة من التافهين لأغراض السوق والربح ورأس المال وتسطيح بنية العقل وتبليد الثقافة من طرف وسائل الإعلام بغية خلق مجتمع معاصر حالم متوهم بالنجومية الهوليوودية أكثر منها واقعية.

(*) مختبر الدراسات الأدبية واللسانية وعلوم الإعلام والتواصل. كلية الأدب والعلوم الإنسانية سايس فاس.

- كتاب نظام التفاهة للفيلسوف الكندي (آلان دونو Alain Deneault) وهو دكتور في الفلسفة من جامعة باريس، ومدير البرنامج في الكلية الدولية للفلسفة في باريس، يعيش في مونتريال الكندية ويعمل محاضراً في علم الاجتماع بجامعة كيبك التابعة لقسم العلوم الإنسانية، ويهدف كتابه نظام التفاهة الذي يصنف ضمن أدبيات ما بعد الحداثة إلى نقد النزعة المادية الاستهلاكية وتشييئ الإنسان وتسليعه بدل العمل على تحريره وصون كرامته، ونظام التفاهة من أهم كتبه وتفيد فكرته بكونه ذلك النظام الاجتماعي الذي تسيطر فيه طبقة الأشخاص الساذجين التافهين كما حال شبابنا العرب مع رواد البوز والمؤثرين الجدد الذين تأثروا بهذا تأثرا شديدا نجم عنه العزوف عن الفن والأدب والشعر، حيث هناك مؤسسات تقدم مكافأة مادية وجوائز تحفيزية باهضة الثمن للمروجين للرداءة والتفاهة.

- مونتسكيو، روح الشرائع، الجزء الأول، ترجمة: عادل زعيتر وأنطوان نخلة قازان (بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٤)، ص: ٣٩٣.

المسرح الملحمي

نشأته، سماته وتأثيرهُ على المسرح العربي بيرتولت برشت

يُعـدُ المـسرح الملحي من المســارح التي أثارت جـدلاً كبيراً في الأوســاط المسرحيــة العربية، لِمـــا لهـذا المسرح مـن تأثير كبـير في الســاحة الثقافية العربيــة عموماً والحركـة المسرحية وتفاعلاتهـا عـلى وجـه الخصـوص. أن المـسرح الملحمـي الـذي أسسـه الكاتـب المسرحـي المعـروف برتولـت برشـت (Bertolt Brecht) ( )، يُعـدُ مسرحاً ذات خصائـص ديالكتيكية

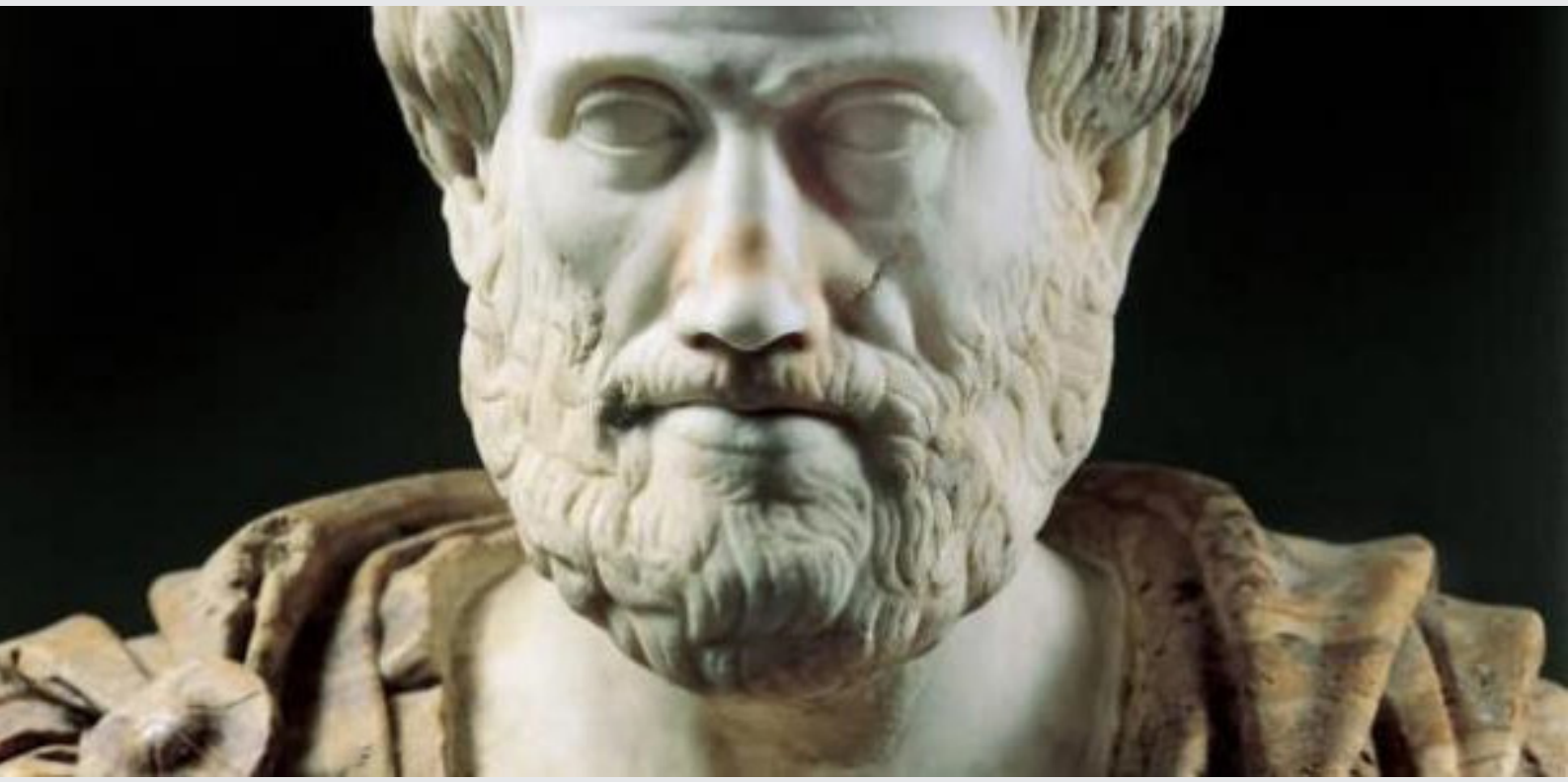
أ. م. بهاء محمود علوان

وتعليمية هادفة، يفتقرُ إليها المسرحُ التقليدي الموروث في عالمِنا العربي. وجاء المسرح الملحمي بنظرية التغريب على خشبة المسرح، والتي هي على النقيضُ مما جاء بهِ المسرح التقليدي من هيكلية وأنماطٍ ثابتةً كانت تشكل ركائز المسرح التقليدي والتي لا يُمكنُ المساس بها

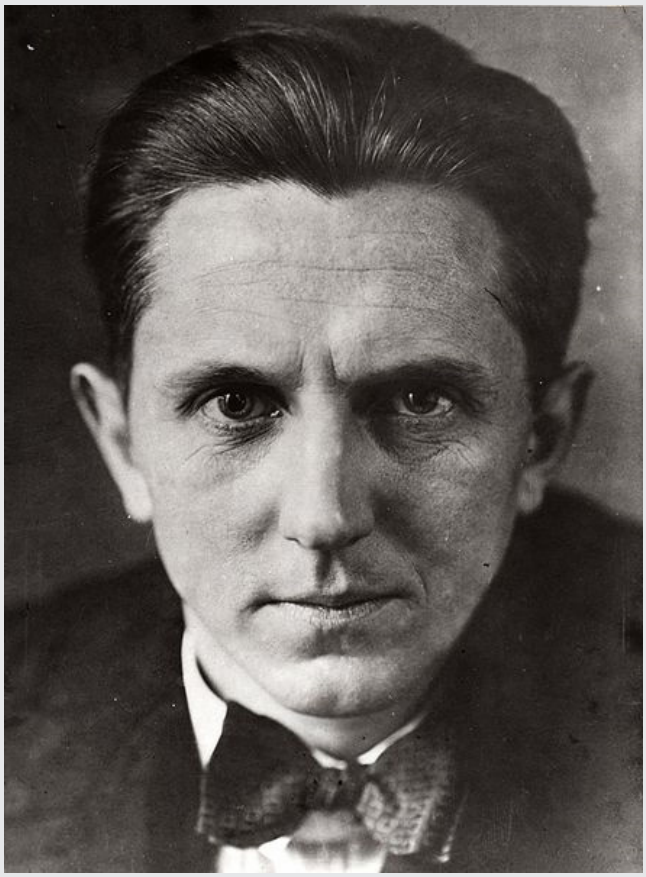
ومن أهمها هي الوحدات الثلاث: وقد أحتل المسرح الملحمي مكانةً كبيرة في تاريخ المسرح الحديث لِما له من تأثير مباشر على حركة المسرح عموماً والمسرح الحديث على وجه الخصوص. ويعتمدُ المسرحُ الملحمي بشكلٍ جلي على إبرازْ وإظهارْ الدور الكبير الذي يلعبه المسرح في الحياة الاجتماعية، ويعكسُ كذلك مدى تطور الشعوبِ أو اضمحلالها. ويحملُ هذا المسرح على عاتقهِ تطوير وإثراء الحركة الأدبية، على وجه العموم، والمسرحية على وجه الخصوص. إذْ يعدُ المسرح الانعكاس الطبيعي والحقيقي لحركة المجتمعات وتطورها على كافة الأصعدة. ويمكن من خلال حركة المسرح قياس مدى تطور ونمو الشعوب أو مدى التخلف الذي يصيب تلك المجتمعات. وقد شهدت المانيا في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي (وهي ذات الفترة التي ظهر بها المسرح الملحمي) نشاطاً محموماً في الحركة المسرحية وبالأخص منها الحركة اليسارية والتقدمية التي تبنتْ سبل الإرتقاء بالحركة المسرحية والطروحات التي تتماهى مع هذا النهج. وكانت اللبنة الأولى للحركة الملحمية ودور المسرح في الحياة اليومية والسياسية قد وضعها الكاتب المسرحي الكبير آرون بسكاتور (Erwin Piscator)( ). ذلك الكاتب الذي أنَّشغلَ فيما بعد في الحركة اليسارية العمالية.

صورة للمخرج الألماني آرون بسكاتور

ولقد أنشغلَ بيسكاتور فيما بعد بتأسيس المسرح العمالي، وهو مسرحٌ سياسي يحملُ بين ثناياه هموم الطبقة العاملة والأسس الكفيلة التي تؤسس لدعم هذهِ الحركة النضالية. ولم تتبلور فكرة تأسيس المسرح الملحمي بشكلهِ المعروف والنظم التي بُنيتْ عليها النظرية الملحمية والأدوات التي يتم استخدامها لتحقيق الهدف المنشود مثل الاستخدام الأمثل للديكور والسينوغرافيا والموروث الشعبي من أغاني وتراتيل شعبية وكذلك استخدام



عنصر التغريب في المسرح (Verfremdung) ( ) كوسيلة وأداة من أدوات المسرح الملحمي إلا بعد مجيء الكاتب الألماني والمخرج المسرحي برتولت برشت، عندها يُمكنُ للمتتبع أنْ يلحظ نشوء وتبلور المسرح الملحمي في شكلهِ الذي عرفه العالمُ بهِ. أنَّ النظرية الملحمية في المسرح قد ظهرت وتبلورت على يد الكاتب والمسرحي الألماني برتولت برشت الذي يعد مؤسس المسرح الملحمي. وقد أحدثَ ظهور المسرح الملحمي في النصف الأول من القرن الماضي صدىً واسعاً ليس على نطاق الساحة الألمانية فحسب وإنما سرعان ما أنَّتشرَ في جميع أنحاء العالم، ولقيت المسرحيات التي كتبها مؤسس المسرح الملحمي برتولت برشت صدىً كبيراً وواسعاً إذ تُرجمت تلك الأعمال إلى العديدِ من اللغات العالمية ومنها اللغة العربية؛ ومُثلت كذلك في العديد من الدول. ولم تكن الحركة المسرحية العربية ببعيدة عن حركة التغيير هذهِ، بل كانت تلاحظ وتراقب باهتمام بالغ حركة المسرح الملحمي والأنتشار السريع الذي حظيت به هذهِ الحركة المسرحية الواعدة. وكانت الحركة المسرحية العراقية من أكثر الحركات المسرحية نضوجاً على مستوى الحركة المسرحية العربية، ويعود الفضل في ذلك للرعيل الأول من مسرحيي العراق ومؤسسيه أمثال المرحوم ابراهيم جلال والمرحوم يوسف العاني وجعفر السعدي وكذلك الدكتور والرائد المسرحي الكبير سامي عبد الحميد. ومن الجديرِ بالذكر في هذا الجانب هو أنَّ الساحة العراقية في حقبة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي كانت متعطشة لظهور مسرح جاد وملتزم يأخذ على عاتقه هموم وتطلعات الشعب، ويعود الفضل في ذلك إلى ظهور حركة الاستقلال في عموم الوطن العربي بما فيها العراق. وقد انشغل



المسرح الملحمي بوصفهِ مسرحاً سياسياً يأخذ على عاتقهِ هموم وتطلعات المجتمع؛ والسعي الحثيث للوصول إلى الأهداف التي تنشدها تلك المجتمعات. ولتحقيق هذهِ الأهداف الكبيرة والسامية يتوجب وجود وسائل وتقنيات في المسرح تحدث انقلاباً كبيراً بما هو سائدٌ ومألوفٌ في الحركة المسرحية التقليدية التي كانت تتبنى أنماطاً ثابتة ونظماً صارمة وتقاليداً مسرحية لا يُمكنُ الخروجُ عنها أو كسرِهاُ والتي عُرف من خلالِها المسرح التقليدي. وقد جاز تسمية المسرح بالتقليدي لأنه كان سائراً على وتيرة واحدة وتقنيات محددة وضوابط صارمة تحدد الحركة المسرحية منذ تأسيسه على يد الفلاسفة الإغريق بما يقارب ثلاثة آلاف سنة قبل الميلاد منذُ عهد سوفوكليس.( ) وأفلاطونُ( )، وكذلك أرسطوطاليس؛ حيثُ يمكنُ تسمية المسرح التقليدي أيضاً بالمسرح الأرسطي

أو الأرسطوطاليسي نسبة للفيلسوف الإغريقي أرسطو طاليس،( ) والذي يعد مؤسساً للمسرح بمفهومهِ الحديث وواضعاً المعالم الرئيسة لشكل المسرح. وقد اتسم المسرح التقليدي أو الأصح القول قد ضُبِطتْ حركة المسرح بالوحدات الثلاث وهي :

- الزمان Einheit der Zeit
- المكان Einheit des Ortes
- الحدث Einheit der Handlung

وهذهِ الوحدات الثلاثة هي التي كانت بمثابة السمات والمميزات الأساسية بُنيَّ المسرح على أساسِها منذ نشأته ولحين ظهور المسرح الملحمي الذي أضاف بعداً رابعاً أو وحدةً رابعةً للمسرح وهي الجمهور والتي تعد من أهم الوحدات في المسرح أو أهم سمات المسرح الملحمي.

إذْ أنَّ للجمهور أو المتلقي دوراً مهماً في المسرح الملحمي الذي يأخذ على عاتقه إنضاج فكر المتلقي وتطوير قدراته وقناعاتهِ للوصول به من متلقٍ مندمجٍ مع سياق الحركة المسرحية التقليدية للوصول بهِ إلى ناقدٍ ومحللٍ للأحداث وينظر إليها بوعي الناقد ذي النظرة المتفتحة التي تؤهله من وضع الحلول المناسبة وانتقاد الخاطئ منها والثناء على ما هو صائب وصحيح بعيداً عن الاندِماج مع الأحداث التي تدور على خشبة المسرح وغير متفاعل مع ما يدور على المسرح، إذ يسمى هذا الاندِماج والتقمصُ في المسرح بالإيهام المسرحي (Illusionen im Theater).( )

ولتحقيق هذا الهدف توجب ظهور أو اعتماد أدوات تُمكن المخرج والمؤلف المسرحي من الوصول إلى ما يصبو إليه. ومن أهم تلك الأدوات التي اعتمدها المسرح الملحمي هي تقنية التغريب على المسرح (Verfremdung im Theater) ( ) وهي على النقيض من الإيهام على خشبة المسرح. والتغريب كما حاولَ برتولت برشت إيصاله إلينا هو الابتعاد الكلي للممثل من الانغماس أو الاندِماج والتقمص للدور الذي يلعبه ذلك الممثل، بل يتوجب عليه إشعار المتلقي بأنه ممثلاً يؤدي دوراً معيناً يحمل فكرةً ذات أهداف

محددة وليس ممثلاً متقمصاً للدور مُحاولاً بكل القدرات الفنية التي يمتلكُها الوصول إلى حالة الاندِماج الكلي مع النص والوصول به إلى حالة الإيهام. وهذا هو الاختلاف الجوهري بين المسرح الملحمي والمسرح التقليدي. ومن التقنيات الأخرى التي اعتمدها المسرح الملحمي هي (السرد)، أي أنَّ بإمكاننا أنْ نعتبر المسرح الملحمي مسرحاً سردياً بامتياز (erzählendes Theater)( ) بل يعتمدُ ويفعلُ سرد الأحداث عن طريق الراوي (ويسمى باللغةِ الألمانية Erzähler)( )، والذي يقوم بعملية القص أو السرد للأحداث، وهذا بحد ذاته يبعد المتلقي عن الإندِماج والتفاعل مع العرض المسرحي، وكذلك فأنَّ صيغة النص الذي يرويه الراوي تكون بصيغة الزمن الماضي لكي يقول للمشاهد بأنَّ ما يراه هو حدثاً مجرداً قد حدث في الزمن الماضي ولا حاجة للغوص والإندِماج والتفاعل الحثيث معه. ويتضحُ هنا أنَّ أية مُحاولة للتعرف الصحيح والدقيق على المسرحي برتولت برشت لا تتم إلا من خلال دراسة وفهم نصوص مسرحياتهِ أو مؤلفاتهِ النثرية والشعرية على حدٍ سواء، كما يتطلبُ من الباحثِ أيضاً الفهم العميق والمتجذر للفترة الزمنية التي عاشها هذا الكاتب، والتناقضات الجمة التي شهدتها المانيا في تلك الحقبة الزمنية على كافة الأصعدةِ السياسية والاقتصادية وحتى الأمنية، وأهمها ظهور النازية في المانيا وملاحقتها للحركات التقدمية واليسارية الفتية التي كانت نشطة وفاعلة في ذلك الوقت.

كان مفهوم الفن لدى الجماهير التي عاشت حقبة العشرينيات والثلاثينيات من القرن الماضي مختلفة تماماً عما جاء بهِ برتولت برشت. فقد أحدثت طروحاتهِ الأدبية سِيَّما على الصعيد المسرحي ثورةً فكرية تستحق التأمل والدراسة لِما لها من تأثير كبير على المستوى الأجتماعي وكذلك الإهتمام الكبير التي حظيت بهِ تلك الطروحات ليس على صعيد ألمانيا فحسب، بل على صعيد أوربا والعالم. وقد وصل ذلك التأثير إلى الوطن العربي وبالأخص أولئك المسرحيون الذين تأثروا بالمسرح السردي أو بدايات طروحات برتولت برشت عن المسرح الملحمي، وتجدر الإشارة هنا إلى الكاتب الألماني اليساري آرون بسكاتور الذي سبق برتولت برشت في هذهِ الطروحات المسرحية وأنَّ لم تلقَّ صداها كما هو الحال عند برشت. ومما يستحق الذكر أيضاً هو أنَّ برتولت برشت ورغم حداثة تجربته ورغم صغر سنه في تلك الحقبة الزمنية، إلّا أنه أستطاع أنَّ يُنشئ له اسماً كبيراً في عالم الحداثة في المسرح. إذ لم تزل أعماله إلى يومنا هذا محطُ دراسةٍ ونقدٍ وتحليل ولها الكثير من الانعكاسات على الصعيد المسرحي. لقد أعطى برتولت برشت دوراً هاماً للمرأة في كافة أعمالهِ وكانت أغلب مسرحياته تحمل ذلك الطابع حيث تكون المرأة هي محور الأحداث في أعمالهِ، ومن تلك الأعمال:

- مسرحية الأم الشجاعة وأبناؤها Mutter Courage und ihre Kinder
- مسرحية بنادق الأم كارار Die Gewehre der Frau Carrar
- مسرحية الأم Die Mutter

وكان لهذهِ المسرحيات الثلاثة صدى كبير لِما تحملُ بين طياتِها من مدلولاتٍ كبيرة أسهمتْ في إعادة بناء المجتمع الألماني بعد الحروب الكبيرة والانكسارات التي مر بها المجتمع الألماني.

- ولد برتولت بريشت في ١٠ فبراير ١٨٩٨ في مدينة أوجسبورج. درس الطب في ميونخ، وهناك تعرف على لودفيج فويشتنفانجر، وعمل في مسرح

كارل فالنتين. وفي عام ١٩٢٢ حصل بريشت على جائزة كلايست عن أول أعماله المسرحية. وفي عام ١٩٢٤ذهب إلى برلين، حيث عمل مخرجا مسرحيا. وهناك اخرج العديد من مسرحياته. وتزوج عام ١٩٢٩ من الممثلة هلينا فايجل Helene Weigel. وفي عام ١٩٣٣ بعد استيلاء هتلر على السلطة في ألمانيا، هرب إلى الدانمارك. ثم هرب عام ١٩٤١ من الدانمارك من القوات الألمانية التي كانت تتوغل في أوروبا، وتحتل كل يوم بلدا جديدا، فهرب إلى سانتا مونيكا في كاليفورنيا، وهناك قابل العديد من المهاجرين الألمان الذين فروا من الدولة الهتلرية، التي بدأت تمارس القهر والاغتيالات ضد المعارضين، وتفرض اضطهادا لا حدود له ضد اليهود، وتحرق كتب الأدباء التي لا ترضى عنهم. والتي كانت كتب بريشت من الكتب التي أحرقت. وهناك في أمريكا لم يكن بريشت راضيا عن الأوضاع الاجتماعية والأخلاقية في أمريكا. وفي عام ١٩٤٧ حوكم برتولت بريشت في واشنطن، بسبب قيامه بتصرفات غير أمريكية.

- اروين فريدريش ماكس بيسكاتور ولد في ١٧ ديسمبر ١٨٩٣ في الصغير البروسي قرية جرايفنشتاين أولم، نجل تاجر كارل بيسكاتور وزوجته أنطونيا لاباروس. تنحدر عائلته من يوهانس بيسكاتور، أ البروتستانتية عالم لاهوت الذي أنتج ترجمة مهمة لـ الكتاب المقدس في عام ١٦٠٠. انتقلت العائلة إلى المدينة الجامعية ماربورغ في عام ١٨٩٩ حيث حضر بيسكاتور صالة للألعاب الرياضية الفلبينية. في خريف عام ١٩١٣، التحق بمدرسة الدراما الخاصة بميونيخ والتحق بها جامعة ميونيخ ليدرس ألمانية, فلسفة و تاريخ الفن. أخذ Piscator أيضا آرثر كوتشر الندوة الشهيرة في تاريخ المسرح التي بيرتولت بريخت كما حضر لاحقًا. بدأ حياته المهنية في التمثيل في خريف عام ١٩١٤ ، في أدوار صغيرة غير مدفوعة الأجر في مسرح محكمة ميونيخ تحت إدارة إرنست فون بوسارت. في عام ١٨٩٦ ، كارل لوتينشلاغر قام بتثبيت واحدة من المراحل الأولى في العالم الدوارة في ذلك المسرح. كان مخرجًا ومنتجًا مسرحيًا ألمانيًا. إلى جانب بيرتولت بريخت ، كان من أبرز رواد المسرح الملحمي ، وهو الشكل الذي يركز على المحتوى الاجتماعي والسياسي للدراما ، بدلاً من التلاعب العاطفي بالجمهور أو جمال الإنتاج الرسمي

- تأثير الابتعاد، المعروف أكثر بترجمة جون ويليت عام ١٩٦٤ بتأثير الاغتراب أو تأثير التغريب، هو مفهوم فنون الأداء الذي صاغه الكاتب المسرحي الألماني بيرتولت بريشت

- (سوفوكليس (ولد حوالي سنة ٤٩٦ ق.م. في أثينا وتوفي سنة ٤٥٠ ق.م.) أحد أعظم ثلاثة كتاب تراجيديا إغريقية، مع ايسخسلوس ويوربيديس. وحسب سودا فقد كتب ١٢٣ مسرحية، في المسابقات المسرحية في مهرجان ديونيسيوس، حيث كل تقدمة من أي كاتب كان يجب أن تتضمن أربع مسرحيات، ثلاث تراجيديات بالإضافة إلى مسرحية ساخرة. وقد نال الجائزة الأولى (حوالي عشرين مرة) أكثر من أي كاتب آخر، وحصل على المركز الثاني في جميع المسابقات الأخرى. لكن سبعة من تراجيدياته فقط بقيت إلى يومنا هذا. ولد سوفوكليس لعائلة ثرية كانت تقطن منطقة كولونوس. وعلى الرغم من أنه كان أغزر شعراء عصره في مجال كتابة المسرحيات التراجيدية، إلا أنه كان نشيطاً للغاية في الحياة العامة الأثينية، ففي الناحية السياسية تولى العديد من المناصب، حيث تولى عام ٤٤٣ ق.م منصب وزير خزانة، وانتخب مرتين لمنصب القائد العام، الأولي عام ٤٤١ - ٤٤٠ ق.م مع بركليس، كما شغل المنصب

نفسه أيضا بعد ذلك بفترة طويلة « حوالي عام ٤٢٠ ق.م « مع نيكياس. شغل منصب مستشار عامي ٤١٢ - ٤١١ ق.م. إذ اختاره الأثينيون مع تسعة مستشارين آخرين لإدارة شئون أثينا بعد فشل الحملة الصقلية.

- ولد الفيلسوف اليوناني القديم أفلاطون (بالإنجليزية: Plato) عام ٤٢٧ قبل الميلاد في مدينة أثينا في اليونان، وقد كان طالباً لدى العالم سقراط ومعلماً لأرسطو، كما أسس أكاديمية خاصة للأعمال الفلسفية، ووضع تصوراً ممنهجاً وعقلانيّاً لبعض المفاهيم وعلاقتها المتبادلة في علم الميتافيزيقيا، كالأخلاق وعلم النفس الأخلاقي، واحتوت أعماله على مناقشات في الجماليات، والفلسفة السياسية، وعلم الكونيات، وفلسفة اللغة وغيرها الكثير، ولم تنحصر إنجازاته في الفلسفة بل توسعت لتشمل النواحي الرياضية والعلمية، وتوفي أفلاطون عام ٣٤٨ قبل الميلاد في أثينا.

- اِرِسْطُو أو أرسْطُوطَالِيس أو أرسطاطاليس ولد في عام ٣٢٢ ق.م. وتوفي في ٣٨٤ ق.م. هو فيلسوف يوناني وتلميذ أفلاطون ومعلم الإسكندر الأكبر. وهو مؤسس مدرسة ليسيوم ومدرسة الفلسفة المشائية والتقاليد الأرسطية، وواحد من عظماء المفكرين.كتب في الفيزيا والميتافيزيقيا والشعر والمسرح والموسيقى والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة والحكومة والأخلاقيات وعلم الأحياء وعلم الحيوان كان لفلسفته تأثير فريد على كل شكل من أشكال المعرفة تقريبًا في الغرب، ولا يزال موضوعًا للنقاش الفلسفي المعاصر.

- المقصود بالإيهام وهم أن يتفاعل المشاهد مع مايدور على خشبة المسرح والاندماج الكامل مع الأحداث / المؤلف

- التغريب في مفهوم المسرح الملحمي هو ابتعاد الممثل عن التقمص في الدور الذي يلعبه كي لا يجعل من المتلقي شخصاً مسلوب الوعي والإرادة من خلال التفاعل مع الأحداث على خشبة المسرح، بل هي محاولة لجعل المتلقي اكثرُ وعياً ومستيقظاً وناقداً لِما يدور على خشبة المسرح/ المؤلف

- يطلق في اللغة الألمانية على المسرح الملحمي تسمية (erzählendes Theater) أي مسرحاً سردياً، وقد أستُخدِمَ هذا المصطلح من الفعل الألماني (erzählen) بمعنى يروي أو يتحدث أو يسرد، لذا سُميّ المسرح الألماني بالمسرح السردي/ المؤلف

- أعتمد الموروث الشعبي العربي والعراقي تحديداً فكرة الراوي أو القاص الذي يقوم بقص أو سرد الأحداث على المتلقي في المقاهي والتجمعات، وكان يصطلح عليه بـ (القصخون) باللهجة العراقية أو (الحكواتي) باللهجات العربية الأخرى. / المؤلف

في القَلبِ أنتَ مُحَمَّدْ

شعر/ عمرو الروبي فتحي معوض

في الْقَلْبِ أَنتَ مُحَمَّدُ
في كل عام نحْتَفِيكَ ونسْعَدُ
ذِكْرَاكَ فِي كُلِّ القُلُوبِ تُخَلَّدُ
وُلِدَ الهُدَى إِذْ جِئْتَ نِعْمَ الْمَوْلِدُ
يا لذَّةَ الْأَرْوَاحِ فِي أَخْلَاقِهِ
أنتَ الذي مَسَحَ الدُّجَى مَنْ يَجْحَدُ ..؟!
« في القَلْبِ أَنتَ مُحَمَّدُ »

**

مِنْ سِيْرَةِ الْمُخْتَارِ نَعْتَبِرُ
ونَغِيبُ عَنْ لَهْوٍ وَنَذَّكِرُ
فَبِشَارَةُ الْإِنْجِيلِ نُوْرُ مُحَمَّدٍ
وَهُداهُ مَأْمُولٌ وَمُنْتَظَرُ
جَلَ الَّذِي أَعْطَاهُ كَوْثَرَهُ
عَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ لَيْسَ يَفْتَخِرُ
دَعْوَاهُ بِالْحُسْنَى وَذَلِكَ نَهْجُهُ
في الدِّينِ لا قَهْرٌ ولا جَبْرُ

**

قالوا : إِلَيْكَ الْمُلْكُ وَالْأَمْرُ
والشمسُ عَنْ يُمْنَاكَ والقَمَرُ
وأَبَيْتَ يا خيرَ الْوَرَى لَمْ تَنْثَنِي
وهَتَفْتَ :إِنَّ الحَقَّ مُنْتَصِرُ.
وإذا السَّمَاءُ تَزَيَّنَتْ لِقُدُومِكُمْ
وَإِذَا البُرَاقُ بِشَوْقِهِ يَتَوَقَّدُ
نِلْتَ الْمَكَارِمَ يَا بُرَاقُ
إِذْ ارْتَقَى بِكَ أَحْمَدُ
« في القَلْبِ أَنتَ مُحَمَّدُ »

**

آذوك قالوا : كَاهِنٌ ، بَلْ شَاعِرٌ
وتَرَبَّصُوكَ وَحَالُهُمْ غَدْرُ
وصَبَرْتَ عَلَ الحَقَ يَجْمَعُ شَمْلَهُمْ
فالصَّخْرُ مِنْهُ المَاءُ يَنْفَجِرُ
هل تقتلون مُوَحِّدًا ومُبَشِرًا ؟!
فهو الْأَمِينُ وَمَا لَكُمْ عُذْرُ
وأَتَاكَ أَمْرُ اللَّهِ فَاهَجِرْ مَنْ عَصَى
واخرج عليهم ما بِهِمْ بَصَرُ
ووصَلْتَ بَرَّ الْأَمْنِ جِئْتَ مُعَزَّزًا

**

وأتاك تشريع لهمْ خَير
أَلَّفْتَ بين قلوبهم وجَمَعْتَهُم
طَهَّرْتَ لَا صَنَمٌ وَلا حَجَرُ
ودعوت بالتَّقْوى بأخلاق الكرام
عفَوْتَ ، مِنْكَ العفو مُشْتَهَرُ
لو كنْتَ فَظًّا مَا جَمَعْتَ شَتَاتَهم
يا رَحْمَةً ما نالها بَشَرُ

**

بأبي وأمي أنتَ يا عَلَمَ الهُدى
يشتاقُكَ الوجدانُ والنَّظَرُ
يا خير من زانَ القريض بوصْفِهِ
يا خيرَ مِنْ مَلَكَ القلوب على المدى
الشوقُ بي للمُلْتَقَى يَتَجَسَّدُ
« في القَلْبِ أَنتَ مُحَمَّدُ »

**

الحاقدون مِنَ الحَياءِ تَجرَّدُوا
سبُوا النَّبِيَّ وَفَضْلُهُ لا يَنْفَدُ
النارُ في أفواههم تَتَصَعَّدُ
واللهِ يا خير البريَّةِ لو رَأَوْا
أنوار وجْهِكَ لَانْتَهَوا وَلَرَدَّدُوا
« في القَلْبِ أَنتَ مُحَمَّدُ »

**

ما لِلْقُلُوبِ بِثَورَةٍ خَرْساءُ ؟!
ما لِلعيونِ بِذِلَّةٍ عَمْيَاءُ ؟!
ما لِلسَّواعِدِ قَد تَقَطَّعَ عَزْمُهَا ؟!
ما لِلرِّجالِ تَسُوقُهُم أَهْواء ؟!
لِمَ كُلُّ نازِعَةٍ بِنَا تَتَبَلَدُ ؟!
« في القَلْبِ أَنتَ مُحَمَّدُ »

**

يا أيها الجُلْمُودُ قُمْ أو فَانْكَسِرْ
يا أيها المَسْجُونُ في بَحْرِ الهوى
هذا نبيك شوَّهُوه بالصور
يا حَسْرَتَا مَنْ لِي بِحَمْزَةَ أو عُمَرْ ؟
مَنْ ذَا يُطَبِّبُ أُمَّةً وَيُصَمِّدُ ؟
« في القَلْبِ أَنتَ مُحَمَّدُ »

**

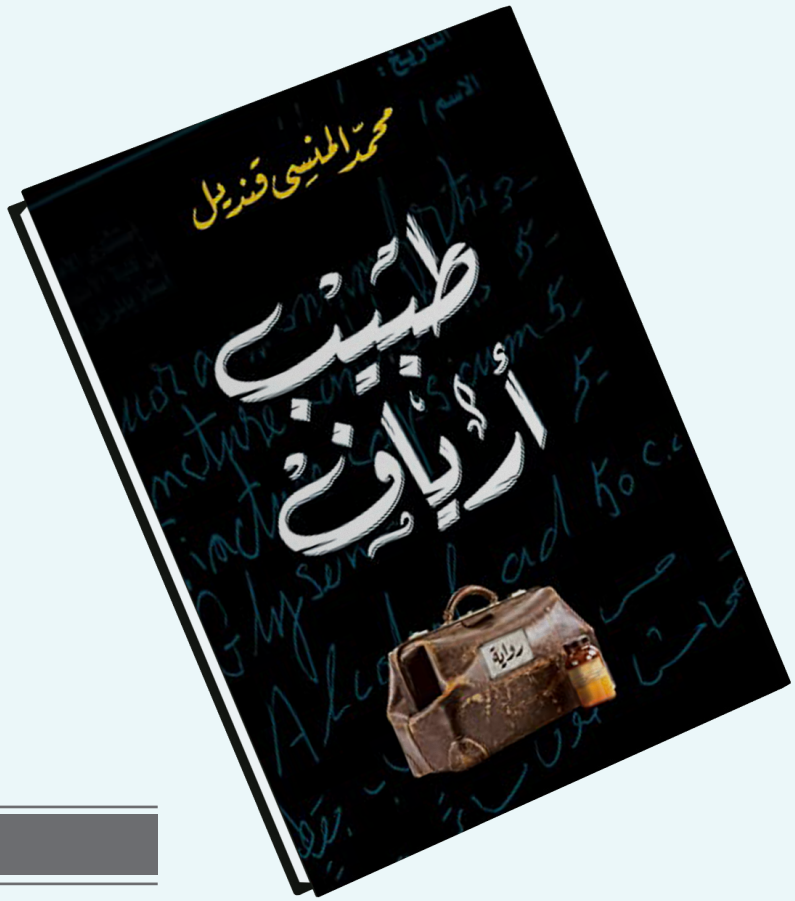
مَنْ ذا يَدُقُّ طُبُولُ ثَأْرٍ يَضْطَرِمْ ؟
مَنْ يَكْشِفُ اللَّيْلَ البهيمَ بِأَمَّةٍ ؟
مَنْ يُوْقِفُ الصَّرَخَاتِ في دنيا الألم ؟
مَنْ يَذْبحُ القهرَ الرَّهِيبَ ويَنتقِمْ ؟
من يجْمَعُ المُتشتتينَ يُوَحدُ ؟
« في القَلْبِ أَنتَ مُحَمَّدُ »

**

الله أكبرُ سوفَ يَنْشَقُ القَمَرْ
الله أكبر سوف يَدْعُونَا الشَّجَرْ
سنعودُ تَبْذُلُ رَوْحَنَا لِمُحَمَّدٍ
مَنْ لَمْ يَعِشن لمحمدٍ فَلَقَدْ خَسِرْ
قولوا معي فالجُرْحُ جرح واحد
في القَلْبِ أَنتَ مُحَمَّد
فِي القَلْبِ أَنتَ مُحَمَّدُ

جمهورية مصر العربية
محافظة بني سويف

«طبيب أرياف»
رواية تقرأها في ليلة واحدة !



عبير إلهامي

لطالما يدخل المبتدؤون في عوالم القراءة مجموعات الكتب ؛ طالبي ترشيح رواية تغرغر بأنفاسهم حتى ينهوها سريعاً ؛ وللأسف تأتي التعليقات بترشيحات الأدب المُستهلك للهرمونات سواء كانت روايات رومانسية أو رُعب أو إثارة من كُتاب مُحدثين ؛ علاقتهم بالكتابة أنهم أنهوا الاختبار الأخير في آخر مادة تخرج حديثاً ؛ وعندما شرعوا في الفراغ بدؤوا في التأليف ؛ وهناك من يبدأ حتى قبل إنهاء اختبار تخرجه ؛ ولكن ما يعنينا من هذه الحالة التي أصبحت تتناول الأدب من منظور عصر السرعة هي استفزازها المُثير لقدرات الأديب على وضع القارئ في وضع الإقامة الجبرية حتى يُنهي قراءته ؛ ومثل هذا فعلت هذه الرواية بي ؛ لم أكد أمسك بها حتى أنهيتها .

أدب الاغتراب

ورُغم أن فكرة الرواية مشهورة في الأدب العربي «بأدب الاغتراب» حين يذهب صاحب أي مهنة من المدينة إلى الأرياف في بداية تكليف عمله أو لأنه مُعاقب بالإبعاد عن العاصمة مثل بطلنا ؛ هناك نائب في الأرياف «توفيق الحكيم « ومثلها «بيت القبطية « لأشرف العشماوي اللتين تحكيان أهم القضايا الجنائية التي يتورط بها الريفيون سواء في الدلتا أو الصعيد ؛كذلك «ضابط في الأرياف» لحمدي

> تُوثق «طبيب أرياف» ريف مصر في العقدين الأخيرين من القرن العشرين ؛ حيث تخوض وزارة الصحة حربها الشهيرة ضد البلهارسيا

البطران ؛ ومثل هذا الأدب يريك الجانب المتوحش من الطبيعة الريفية التي عُرف عنها ميولها الفطرية البسيطة والمشهورة تاريخياً بتفضيلاتها للمسالمة .

تُوثق «طبيب أرياف» ريف مصر في العقدين الأخيرين من القرن العشرين ؛ حيث تخوض وزارة الصحة حربها الشهيرة ضد البلهارسيا ؛ ويُمثل طبيبنا الهُمام إحدى أدواتها في تطعيم الأطفال الصغار ومعالجة الكبار بالتوازي مع حملات الراديو والتلفاز بطلَّة «محمد رضا « صاحب مقولة «طول ما بندى ضهرنا للترعة .. عمر البلهارسيا في جثتنا ما ترعى « ضمن الحملة القومية للقضاء على البلهارسيا .

«الوحدة الصحية « هي قبلة كل آلام البلد في عصر لا توجد به مشفى إلا في عواصم المحافظات ؛ والطبيب وحده يقع عليه كل تبعات هذا الضغط في مهامه اليومية من كشف على المرضى وصرف دوائهم وجرد ما يلزمه في دولاب عمله وكتابة قائمة بما ينقصه والذهاب لإحضارها من المدينة ؛ لا يُساعده سوى ممرضته «فرح» و«دسوقى» الحارس والمسؤول عن تنظيم الزيارات للطبيب بعد فتح الوحدة لجمهور المرضى .

يُدخلنا «المنسي قنديل» في طيات القصة عبر وصفه الدقيق لكل ملامح البيئة من حوله ؛ وجوه المرضى الشاحبة مقابل وجه «فرح» المُورّد ؛ ضغط المهام في غيابها مقابل حضورها ؛ تلك اللغة المُعلقة بينهما في مد وجزر يشي بما يحمله الصمت من دلالات انجذاب حسي متأرجح في فضاءات العمل الذي يجمعهما ؛ يفرش لنا حدوث العلاقة بينهما بتلقائية فلا نشعر فيها بالدناءة بصفتها تحوى خيانة زوج غافل ؛ وبالطبع لابد أن يكون هذا الزوج سلبياً له شخصية ضعيفة باهتة هذه هي الصفة المُلتصقة دوما برسم شخصية الزوج .

جنون الطبيب

وتنقسم مراحل حكاية الطبيب مع ممرضته عبر ثلاثة أماكن تسهم في تطورها تبدأ في رحلة تطعيم الأولاد بالمدارس التي حدث فيها تقارب أول قُبلة وسط عيدان الذَّرَّة مثل أي علاقة مُختلسة ؛ أعقبه التطور الثاني في لوكاندة المحطة حيث تتم بينهما العلاقة الكاملة التي تُورط الطبيب أكثر في علاقته بفرح بعد أن تكتشف فرح حملها ؛ فيعرض عليها تكوين عائلة مع ابنهما القادم بعد طلاقها فلا تشعر بالأمان حين تتخيل نفسها تترك ابن عمها وربيب طفولتها ؛ ويجن جنون الطبيب المُتعلم حين يتم موازنته برجل جاهل ليحاول التخلص منه عبر مساعدته لترك مصر من خلال الهجرة غير الشرعية داخل صحراء «ليبيا « ويكون من حظه السيئ أن يكون ضمن الوفد الذاهب للصحراء لانتشال جثث الرجال ومنها جثة غريمه وتُعد رحلة الصحراء هي محطته الأخيرة في علاقته بفرح والبلدة ؛ حيث تعرف «فرح» بالأمر وتتهمه بقتل زوجها ؛ في توقيت نفسه تسلّمه لرسالة نقله من المكان .

العلاقات الجدليّة

لا تنطوي الرواية على مثلث العلاقات الجدلي فحسب ؛ بل تتداخل الخيوط الفرعية بوجود مركز صراع مثل «المأمور» الذي تظهر شخصيته

الكريهة المندفعة في كل خطوة يخطوها الطبيب في إحدى مهامه ؛ فهو يطلق النار في دائرة انتخاب رئاسي لأن صندوق الانتخابات به أصوات تقول لا ؛ وهو يصمم على حذف الأصوات الرافضة من النتيجة كي تُظهر نتيجة الانتخاب في دائرته أغلبية مُطلقة ؛ وحاول الطبيب عبثا مع القاضي إفهامه أن المنطق يقول عكس ذلك وهو يرفض شاعراً بأن منطقهم به خيانة لسمعة البلدة ؛ وإهانة لوجوده على رأس سُلطة من أحد شروط توليها أن تكون مُطلقة ؛ وحين يذهب الاثنان أي المأمور والطبيب للصحراء معاً ؛ تظهر عنجهية الأول في معاملة الجازية الغجرية دليل الغجر في الصحراء في احتقارها وإذلالها طيلة الوقت ؛ رُغم أنها تنقذ حياتهم بعد أن كادت تُودى العاصفة بفريق الإنقاذ، بسبب قرارته الخطأ .

وعي المدينة

هُنا يظهر الفارق بين وعي المدينة ووعي الريف وهي حبكة أصيلة في هذا النوع من الأدب ؛ لتظهر صعوبة التأقلم مع الأحداث الهزلية التي ما زالت لا تصل إلى الوعي الريفي البسيط مثل منطق الديموقراطية الذى يلغى فكرة الأغلبية المُطلقة بإضافة وعي سجين إداري مثل الطبيب للأمر سيُظهر ذلك سجنه بلا معنى ولا قيمة ؛ ومثل قيادة آنسة لفريق إنقاذ عبر الصحراء تُعطيها أولوية لاتباع مُقترحاتها بغض النظر عن أخلاقها ؛ لكن المأمور يرفض منطق الطبيب الواعي أكثر منه مصمماً على وجهة نظره الجاهلة ببواطن الأمور .

لا ننسى أن وصف «المنسي قنديل « في كل مكان يزوره في البلدة وصف ينطبق على نفسية الغرباء الذين يلاحظون كل شيء ؛ وكأنهم بالفعل ضيوف راحلة تريد الاحتفاظ بالتفاصيل داخل ذاكرتها ؛ وإن وصفه للوحدة وللمدرسة والحافلة وطريق المحطة

من أهم الروايات العربية في «أدب الاغتراب» نائب في الأرياف « لتوفيق الحكيم « ومثلها «بيت القبطية « لأشرف العشماوي كذلك «ضابط في الأرياف» لحمدي البطران

والفندق والجبل الرابض عند الضفة الأخرى شيء ؛ ووصفه للصحراء وعاصفتها وكنيسة نجاتها أشياء أخرى تقطع الأنفاس من عبقريتها ؛ ولا شك أن ذلك حدث لأن نفسية الراوي الطبيب كانت هادئة في أماكنها الطبيعية وسط الزروع والأشجار والنهر والجبل ؛ لكن من الذى يظل هادئا وسط عاصفة رملية تلسع وتشعل الحواس بالمزيد من الأخيلة عن كل ما يصادفهم خلال رحلتهم من جثث حيوانات وآدميين ؛ يبحث البطل من خلال كل جثة عن جثة غريمه والنار تأكله بالتساؤلات عن كونه قاتلة أم أن الأمر حبكة قدرية ؟!

النهايات المعلّقة

وتأتى النهايات مُعلّقة مثل الحياة ؛حيث يكسب الطبيب معاركه ضد عقارب البلدة وحُميّاتها ؛ ويخسرها في ضعفه مع الصقر ومع المأمور ومع «فرح»؛ وحين يأتي أمر نقله أخيراً يعرف أنه لا بدَّ تاركاً ورائه الجازية وقومها وصراعهما الأبدي مع المأمور؛ وتاركاً العمدة مع زوجاته الصغار اللواتي يُردن التخلص منه ؛وتاركاً أهل القرية المسحوقين في فقرهم ومرضهم حين يمشون جحافل للدفاع عن الشرف في شراسة متحولة ؛ ولكن هل يترك فرح وولده وسط هذا الجو العجيب ؛ هذا ما يظل معلقاً بخواطرنا حتى الصفحة الأخيرة !

كتابة الحياة بدون تجنيس

أ.د. صالح معيض الغامدي

كتابة الحياة خارج أطار الأجناس الأدبية المعروفة ربما تكون شكلا جديدا آسراً للتعبير، قد يفتح عالماً من الاحتمالات لسرد القصص الحياتية، إذ يسمح للأفراد بمشاركة خبراتهم وأفكارهم وعواطفهم دون قيود الأنواع التقليدية مثل الخيال أو الواقعية.

في هذا النهج الحر ، يمكن للمرء أن يطمس الخطوط الفاصلة بين الواقع والخيال ، مما يخلق سردًا فريدًا له صدى لدى القراء على المستوى الشخصي العميق. فكتابة الحياة بدون أنواع أدبية تعطي للكاتب حرية مزج ذكرياته وتطلعاته وحتى أحلامه في نسيج سلس من الكلمات.

وقد يختار الكاتب الذي يغامر بالكتابة عن الحياة بدون أنواع أدبية استكشاف قصة حياته الخاصة ، والتأمل في ماضيه وحاضره ومستقبله بطريقة تتجاوز سيرته الذاتية التقليدية. ويمكنه الغوص في أعمق أركان ذهنه ، واستحضار الذكريات المنسية ، والرغبات الخفية ، والأسئلة التي لم تتم الإجابة عليها .

في هذا الشكل من السرود، تأخذ العواطف مركز الصدارة، إذ يمكن للكاتب أن يحلق في مرتفعات الفرح ، وأن ينحدر في أودية الحزن ، وكل شيء بينهما ، ليصنع نصا سرديًا يعكس تعقيد الوجود البشري. ومن خلال تسخير قوة المشاعر ، تتيح كتابة الحياة بدون أنواع أدبية بوحا استشفائيا للكاتب وللقارىء على حد سواء.

كما أن غياب أو تغييب الوعي بالأنواع الأدبية يمكّن الكتاب من تجربة توظيف تقنيات أدبية مختلفة. إذ يمكنهم مثلا من المزج بين الشعر والنثر وتوظيف حتى العناصر المرئية لخلق تجربة متعددة الأبعاد للقارئ، تجعل من كل نص عملاً فنيًا فريدًا ، من شأنه أن يوسع نطاق السرود التقليدية لكتابة الحياة.

ولا تقتصر كتابة الحياة بدون أنواع أدبية على السرود الفردية، بل يمكنها استكشاف موضوعات وقضايا مجتمعية أوسع نطاقًا ، وتقديم التعليقات والتفكير في حالة الإنسان بشكل عام. إن من شأن هذا الشكل من الكتابة أن يوفر القدرة على التحدي وإثارة الفكر وإلهام التغيير.

وبالإضافة إلى ذلك ، فإن كتابة الحياة بدون أنواع أدبية لا تقتصر على التركيز على منظور فردي واحد، بل يمكن أن تتضمن أصواتًا متعددة ، وتقدم نسيجًا غنيًا من الخبرات وتسمح للأصوات المهمشة مثل صوت المرأة والمريض والمعاق ...إلخ بأن تُسمع. وبهذه الطريقة ، يمكن أن تكون بمثابة منصة للتمكين ، حيث تمكن المجتمع بشتى أنواعهم من مشاركة قصصهم ووجهات نظرهم الفريدة مع العالم.

شعريَّة المديح والتّغنيِّ بمآثر الأوطانِ التّجربة السُّعوديّة أنموذجًا

معطى اللّه محمد الأمين

تتحـدَّدُ وظيفة الشِّـعر في إرسـاء نمـاذج إبداعيّـة عُليَا، تسـتفيضُ في ذِكر مآثـر الأبطـالِ، وتسريدِ مناقـبِ الأعلام ممَّـن آثروا عـلى أنفسِـهم الرفاهيَّة، ورامـوا تحقيقهـا في أوطانِهـم، حتَّى يتسـنَّى لشـعوبِهم العيـشَ تحتَ ظلالِ الأمـنِ الوارفـةِ، والمتحِ مِن نبـعِ الكرامـةِ المُغدق.

ولعلَّ التدبُّر في مسيرةِ الإمامِ محمد بن سعودِ بمعيَّةِ أبنائِهِ البررةِ، وجهودِهِم المضنيةِ في تأسيسِ المملكةِ قد ألهم الكثير من الشُّعراءِ لتطويق تلكَ اللحظةِ التاريخيَّة، واستشفافِ معانيها الراميَةِ إلَى تدويلِ الحدثِ عسَى أن يغتديَ ملاذًا لهذا الجيلِ الذي حيقَ له أن يعتزَّ بالعائلةِ الملكيَّة قاطبةً، نَظيرَ تفانيها في غرسِ قيمِ النِّضال في مشتلةِ المجتمعِ الإسلاميِّ، ومحقِ بوائقِ الأعداء والمتربِّصينِ بالوطنِ، بسببِ ما يُجزيهِ من خدماتٍ اقتصاديَّة وعلميَّة وثقافيَّة على البلادِ الإسلاميَّة والعربيَّة.

والمتأمِّل في سيرةِ الشعريَّة العربيَّة بالمملكةِ سيرقُبُ الكثيرَ من الملاح الفنيَّة التي تطبعُ قوافيه وتزيِّن صورهُ التشبيهيَّة، فهو معتدل في الوصفِ، أمين في النَّقلِ، يلحقُ الاستعارةِ بمؤدَّاها الدلاليِّ، لا يتوانَى في بسطِ إيقاعاتهِ التوزينيَّة للمباشرةِ في رتقِ الملحمةِ التاريخيَّة، واستخراجِ من بواطنِها العللِ الجماليَّة التي تنصرف إلى تبليغِ القارئ بحيويَّةِ الفِعلِ الشعريِّ الممزوجِ بالأداء البطوليِّ، وفي هذا السياق نستذكر قصيدة الشَّاعر «حسين عرب» في مدح الملك عبد العزيز رحمه الله:

إيهٍ عبدُ العزيزِ يومُكَ يومُ الضَّادِ
مُجدًّا وإنَّكَ المِقدَامُ
شَدَّتهَا دولةٌ بعزمِكَ تَختالُ
فِدَاهَا الأرواحُ والأجسَامُ
عزَّزتهَا السُّيوفُ شرقًا وغربً
وَأشَادَت بذكرِهَا الأقلامُ
وتبوَّأتَ بينَ قومِكَ عَرشًا
وشَادهُ العزمُ والنَّدى والحُسَامُ» .

استهلَّ الشاعر خطابهُ بافتتاحيَّة إدهاشيَّة عكسَها اسم فعل الأمر «إيه» الذي ينصُّ على الإلحاحِ في المضيِّ نحو تحقيقِ مزيدٍ من النجاحاتِ المظفَّرة وعلى جميعِ الأصعدة، وتتضح الرؤيَا الشعرية من خلالِ ربط مقاماتِ المديح بزمنيَّة يوم الضَّاد الذي يحيلِ إلى مراسيمِ إحياء اللغة العربيَّة، ولاشكَ أنَّ هذهِ الترابطيَّة مؤدّاها التَّنويه بجهودِ الملك عبد العزيز في إعلاء لغةِ القرآنِ ضمن مسار تأسيسيٍّ واعد يهفو إلى نشر الفضيلة، وتعزيز قيم الإخاء والمساواةِ باعتبار أنَّ صون اللّسان العربيِّ لكونهِ حاملٌ ثقافيٌّ يفضي إلى تمتينِ وحدة الوطن ونقلهِ من حيِّزه الإقليميِّ المحدود إلى فضاء غير متناهٍ.

والدّليل على ذلك هو أنَّ اسم عبد العزيز صار مضرب كلِّ لسانٍ بسببِ جهودهِ المكثَّفة في طباعة القرآنِ الكريم وتوزيعِ آلافِ النُّسخِ في شتَّى أصقاعِ العالم، وحرصهِ على خدمةِ لغةِ الضَّاد وتشجيعِ المجامع اللغويَّة على سنِّ القوانينِ التي تكفلُ ترقيةِ أساليبها و تيسير معاجِمهَا، عدا عن إسهاماتهِ الجليلةِ في لملمةِ شملِ العربِ، بتدويلِ مشروعِ إنشاء الجامعةِ العربيَّة، وهو ما نلمسهُ عبر البنيةِ الصَّرفيةِ «مقدام» التي صيغت على هيئةِ المبالغةِ وهذَا لتسريدِ مآثرِ الملكِ في توحيدِ المملكةِ، فهو مقدامٌ في تشتيتِ عوارضِ الوحدةِ، ماضٍ في تفكيكِ الفِخاخِ التي خلَّفها الأعداء للحيلولةِ دونَ انبلاجِ حلمِ الدّولةِ السُّعوديَّة، وكأنَّ الشاعر بذلكَ يتناص مع الخنساء في رثاءِ أخيهَا صَّخر:

وإنَّ صَخرًا لمقدَامٌ إذا رَكِبوا
وإنَّ صَخرًا إذَا جاعوا لعقَّارُ» .

لاريبَ أن يغتدي هذا التواشجُ الفنيِّ سبيلًا بلاغيًّا مُواتيًا للقارئ ليقتدرَ على تقديرِ المناسبةِ التَّاريخيَّة الجامعَةِ بينَ القصيدتين، فبين صَخرٍ وعبد العزيز ائتلافات مقاصديَّة بالرُّغمِ من الفواصل الزمنيَّة الفارقةِ، فهما قد حملا لواء العزِّ في تخومِ الجزيرةِ العربيَّة، دونَ نسيانِ مآثرهما في الحلمِ والكرمِ والسُّؤدَدِ، وهو ما تبوء بهِ المتوالية اللّفظيةِ: وشَادهُ العزمُ، والنَّدى، والحسامِ، أيِّ أنّ هذهِ الثلاثيَّة التي انحدرتِ من لدنِ الملكِ عبد

العزيـز، ترتضيِّ توطيـدَ دعائمِ الملكِ فهو نـديٌّ كناية عـلى الكـرمِ الذي يحـفُّ بهِ شَـعبه، يتملّكـه العزمُ في التَّخطيـطِ والإنشـاء، والإرادة الفولاذيَّـة التي بقوامِها سـادتِ المملكة سياسـيًّا واقتِصاديًّا وثقافيًّـا، لكنَّه لا يفتـأ في سـلِّ الحُسـامِ مـن غمـدهِ إذا تربَّـص الأعداءُ بِعرينـهِ فجَنحـوا نَحو تقويـضِ منجزاتهِ المسـتدامةِ.

وتبلغُ الشـعريَّة ذروةَ انتشـائها الفنـيِّ من خلالِ هـذه الصـورة الجماليَّـة: «شـدّتها دولـةٌ بعزمِـكَ تختَـالُ»، فالملفـوظ المسـتهجن في الدّيـن الإسـلاميِّ وهـو الخيـلاء، لمـا فيـهِ مـن دلالاتٍ تتعـارض مـع الـشرّعِ الكريـم كالتيـه والتّكـبر، قد صـارَ في الجملةِ الشـعريَّة محـطَّ إغـراءٍ، وإغاظـةٍ في الحـينِ ذاتـهِ، فالمملكـة باتـت بـين الأمـمِ تختـالُ نظـرًا للمكانـةِ الوجيهـةِ التي آلـت إليها بفعلِ سياسـتِها الرَّشـيدةِ، وحضورهـا المهيمـن في كافـةِ المنظَّمـاتِ العالميَّـة مَا جعـلَ أعداءهـا يغتاظـون، وتطالهـم العقـدة مـن تنامـي سـطوتِها الإقليميَّـة والعالميَّـة، بينمـا تغتدي محطَّـة إغـراء للكثـير مـن الـدول الصَّديقـة التـي جعلـت مـن تجربة المملكـةِ نموذجًـا يُحتـذى بِهِ على أمـلِ بلـوغِ أهدافها وتعزيزِ مشـاريعِها لذلـكَ لا غروَ إن تهـادت الأقـلام تدليـلا عـن الصحـف والكتبِ في إطراءِ سـيرة الملك عبـد العزيـز وإنصافِهـا تاريخيًّا.

ويمـضي الشَّـاعر «عبـد اللـه بـن عمر بلخـيرِ» في توصيـفِ أجـواء العرضـةِ الكـبرى، كجـوٍّ طقـوسيٍّ نـادر، مُـترعٍ باللَّحظـاتِ الدّراميَّـة الآسرة، التـي لا يسـتطيع المواطـنُ السـعوديِّ الفـكاكِ عـن مذاقِهـا الفولكلـوريِّ، ذلكَ أنَّهـا تحملُ بصمـةِ النَّصر، فخامةَ التَّاريـخ، تقاليـدَ العائلـةِ الملكيَّة وهيَ تتجاوزُ سـياجَ المسـتحيلِ، إذ يكفـي أن تكـونَ تِلـكَ الرَّقصـة التـي كانـت تُقامُ بُعيـدَ كلِّ معركةِ مـؤزرة بمثابة الصَّاعقةِ التـي تَجثـم عـلى قلـوبِ الأعـداءِ الواهنةِ.

فِي موكِـبِ العرضـةِ الكُـبرى وقَـد لَعِبت
فِيهَـا الرِّمَاحُ وقَامَـت تَرقُـصُ القَضَبُ
والخيـلُ تَصهـلُ والأَعـلَامُ خَافِقَـةٌ
والأُسـدُ تَـزأَرُ والآفـاقُ تصطَخِـبُ
والإبِـلُ تَرغـيِّ وأَصـواتُ البنـادِقِ كالرَّعـدِ
المَدمـدمِ تَـروِيِّ رَجعَهَـا السُّـحُبُ
شِـعَارُهُم كلمـةُ التَّوحيـدِ قـد بَلغَـت
بَابَ السَّـمَاواتِ فَانشـقَّت لهَـا الحُجَبُ
فـي وقوفـك كالفـاروق مُبتسِـمًا
تَسـتعرِضُ الجيـش
لـم يُقعَـد بِـكَ التَّعـبُ
وكلُّهُـم عِندَمَـا يُبصِـرُكَ نسـمَعُهُ
يَعتـزُّ باللَّـهِ والإسـلامُ يحتسِـبُ»

لا تَتَوانَـى شـعريَة عبـد اللـه بـن عمر في تشـييدِ إليـاذةٍ خاصةٍ، سـامقةَ المشـهدِ، فخمةَ المأخـذِ، باذخةَ المنظـرِ، وهذا عـبَر أسـاليبَ بلاغيَّـة متَّزنة تتكشَّـف في حـضرةِ المُعاينـةِ الجماليَّـة، فالعرضـةُ الكبرى ما فتئـت تجتلِـبُ الرِّقـابَ، وتتهـاوى نَحوَهـا الأفئـدة للنَّهـلِ من لحنِها المُقدَّسِ، فَهيَ ليسـت تـراثَ الأجدَادِ و فقـط، بل هِيَ طقـسٌ تاريخانيٌّ يشرئـبُّ إلى تِبيانِ حفـاوةِ العائلـةِ الملكيَّـة وهي تقيـمُ لهـذهِ الاحتفاليَّةِ صـدًى عالميًّـا تنثـالُ مـن هرمـهِ الـدَّلاليِّ القاعـديِّ الشُّـموخَ والأنفةِ والكبريـاءِ، وكذلكَ تماهـيِّ الملكِ مع شـعبِهِ في المهرجانـاتِ والاحتِفالاتِ، دونَمـا أن تأخذُهُ هوجـةُ الاسـتبدادِ أو فـورةُ التَّعـاليِّ وتلـكَ، ولا شـكَ منقبـةٌ أثيريَّة قلَّمـا نُلفيها في المماليـكِ والجمهوريَّاتِ.

ولعـلَّ النتفة الشـعريَّة النَّاتئة في القصيـدةِ برمَّتِهَا أنَّ شِـعار التوحيـدِ لا يُفـارقُ حَناجِرهـم أي الملـك وحاشـيَتِهِ والرعيَّـة التـي تطوِّقُـهُ، فهـيَّ الرَّنـة التي اصطبغـت بهـا المملكةُ جدرانَهـا، فكيفَ تتصـدَّعُ إذَا كانَ ذلـكَ دليلَهـا لدسـترةِ هويَّتِهـا، وقـد اسـتوثقَت القصيـدةِ بتَضَاعيـفِ الصـوَر الفنيَّـة المتسـاوقة، التـي سَـاهمَت في تحريكِ البنيـةِ الإيقاعيَّـة، وتسريعِ المشـاهِدِ البصريَّـةِ عـلى نحـوٍ تصاعديٍّ:

١/ التناسبُ الحركيِّ بين انسيابيَّة الرِّماح وجلبةِ الرِّجالِ وصليلِ السيُّوفِ.

٢/ التَّضَايفُ الصّوتيِّ بينَ صهيلِ الخُيولِ ورغيِّ الإبلِ وجلجلةِ البارود.

٣ / وقفةُ الملكِ المهيبةِ التي تتساندُ إلى عدليَّة الفاروقِ وحولهُ الجندُ ملبِّيًا.

وتَتَعبَّأ شعريَّةُ الأمير عبد الرحمن بن مساعِد بفواصلَ حِجاجيَّة ثقيلةَ المحملِ، مُحكمةِ البناءِ، ترتضيِّ إلجامَ الخصومِ، وكشفِ مثالبِ المتآمرينِ عَلَى المملكةِ، ممَّن أفزعتهم سِيَاسَتها الخارجيَّةِ المُشرِّفة، فراحوا للفتنةِ زاعقينَ، وللهدمِ متأهِّبينَ، لكنَّ الله يأبى أن يُترجِمَ أمانيهم الأثِيمةِ في أرضِ النبوَّةِ الطَّاهرةِ.

هل أدْرَكَ السُّفهاءُ بَعْدَ تَوَهُّمِ
أَنَّ السُّعوديّينَ سيفُ المُلْهِمِ.
فبِهِمْ مُحَمّدُ يرتقي ببلادِهِ
وبِهِ منازِلُهُمْ وراءَ الأنْجُمِ.
ماجَ البُغاةُ بِقَضِّهِم وقَضيضِهِمْ
يرجونَ هدمَ بنائهِ المُتَقدِّمِ
يبغونَ رؤيتَهُ تغيبُ فلا تُرى
ليسَت قَضِيَّةَ كاتبٍ أو مُجْرِمِ
إنَّ المُصابَ مُصابُنا ومن اعْتَدى
سَيَرى القَصاصَ بِعَدْلِ شَرْعٍ مُحْكَمِ

تتوشَّح العتبةُ الاستهلاليَّة بأسلوبٍ استفهاميٍّ غرضهُ البلاغيِّ تَثريبُ تلكَ الطغمةِ المُعاديَةِ التي أدركت بعد توهُّم بأنَّ للسعوديين سيفٌ مُلهمٌ يُتَّكؤُ عليهِ كلَّما ماجَت حصونهم بَغيًا واستِعداءً، ويتجذَّل الصِّراعُ في بؤرة القَصيدةِ بواسطةِ سلسلةِ من الأفعالِ المتضامةِ دلاليًا والمتراصِفةِ تركيبيًّا التي اجترَحها المُعادون للمملكةِ: {يَبغونَ، يَرجونَ} {أدركَ، ماجَ}.

بيدَ أنَّ تلكَ السِلسِلةِ لا مناصَ لَها إلَّا أن تنفصِمَ عُراهَا، ويَذهبَ ريحها، وتُشلَّ قَاطِرتُها نتيجة لوجود فواعل خطابيّة لا تَفترُّ في إبادةِ كلِّ تِلكَ

العتباتِ المنابذةِ لتيَّار الملكةِ، وهذا مَا تلهجُ بِهِ الجملةُ الشَّرطيَّة: من اعتدَى سيرَى القَصاصَ بِعدلِ شرعٍ مُحكمٍ.

عَلاوةً على ذلكَ فإنَّ المقبوسَ الشعريِّ يتدثَّرُ بِتلاوينَ من البُنى السِّيميائيَّةِ التيِّ تُحيطُ بتاريخِ المملكةِ العتيدِ، وعراقةِ جذورها المُنغرِسةِ في تربَّة محمَّديَّة مباركةِ:

١/ محمَّدٌ يرتقي ببلادِهِ: إيماءةٌ إلى منهجِ المملكةِ، وأميرها الفذِّ الذي يحوز على رؤيةِ استشرافيَّةٍ بعيدةِ المدَى.

٢/يبغونَ رؤيَتهُ تغيبُ فلا تَرى: تَدليلا على سُموقِ هِلالِ المملكةِ فهو يأبى الاحتِجاب، ويَعتاصُ عن الاجتِثَاثِ.

٣/ منازِلهم وراءَ الأنجمِ: توكيدٌ استعاريٌّ يرنو إلى بَيانِ شأوِ الأسرةِ المالكةِ فهي سليلةٌ أرومةِ شريفةِ تَكتَنفُها بوارق الصَّلاحِ، ونجابةِ الفلاحِ.

كمَا أنَّ التشكيلَ الشعريِّ ذاتهُ يُورِّد معانيهِ، ويقيمَ مبانيهِ عبرَ محاكاتهِ لشعريَّة القُدَامَى، حيثُ نلفيِّ تضمينًا إبداعيًّا في العتبة بين قول الشَّاعر عبد الرحمنِ بن مسَاعد: «هل أدركَ السُّفهاءُ بَعدَ توهُّمٍ» وقولِ عنترةَ «أم هل عرفتَ الدَّار بعدَ توهُّمٍ» ، وهذا ما يوحيِّ بغنى التَّجربةِ السُّعوديّة في ميدانِ قرظِ الشِّعرِ وتصفيفِ كلماتهِ، وتسويَةِ قوافيهِ بالتَّسانُدِ إلى تِلكَ الطُّقوسِ البيانيَّة التي خلَّفها الأوَّلون.

أمَّا الشَّاعرُ «محمد الغانم»، فقد عمِدَ إلى شقِّ أخَاديدِ شعريَّة ماتعة، يَستَطيلُ فيها المدُّ الشعوريِّ، ليخترقَ سدنةَ اللُّغةِ التقريريَّة، ويدسَّ بينَ تضَاعيفها لحنَ الوطنِ المسجَّع، فتَستحيلَ حينَئذٍ لغة إيحائيَّة بديمومةٍ موسيقيَّة صَاعدةٍ، تنبُضُ كلَّمَا عكَفَ الشَّاعرُ عَلَى الانغمارِ في رحمِ الوطنِ، والتهجُّدَ في صومعتهِ الشريفةِ.

يَا سَائِلاً عن موطنيِّ وبلاديِّ
ومفتشًا عن مَوطنِ الأَجدَادِ.
وطَنيِّ بهِ البيتُ الحرام وطيبَةٍ
وبهِ رسُولُ الحقِّ خيرُ مُناديِّ
وَطَنيِّ بهِ الشَّرع المطهَّرُ حَاكمٌ
بِالحقِّ يَنهيِّ ثَورةَ الأَحقَادِ
وَطنيِّ عزيزٌ فِيهِ كُلَّ مَحبَّة
تَعلُو وَتسمُو فَوقَ كُلَّ سوادِ
وطنيِّ يسيرُ الخيرُ في أرجائِهِ
ويَعمُّ رُغمَ براثِنِ الحسَّادِ
قَومٌ بغُوا وتَجَبَّروا فِي أرضِنَا
وَرمُوا بِسهمِ الموتِ قلبَ بلاديِّ
لكنَّهَا رَغمَ المصاعِبِ هامةٌ
تَعلُو بِدعوةِ معشَر العِبادِ

استَطاع الشَّاعرُ توطيدَ أوتادِ الفخرِ وفقَ بِنائيَّة هرميَّة تعلو قِمَّتها أسلوب نِداء { يَا سَائِلا عن موطنيِّ}، ينحو إلى إشراكِ البعيدِ في الخِطابِ، وانزالِهِ منزلةَ السائِلِ الذي يَبتغي إرواءَ ظمئِهِ المعرفيِّ، حوَل أيِّ الأوطانِ أحقِّ بالتَّفاضلُ والسموِّ عن غيرِهِ ، وهنَا يندفعُ الشاعرُ مجيبًا من خِلالِ استِحضَارِهِ لرتلٍ من الشَّواهدِ التاريخيَّة والسياسيَّة التي تؤكِّدُ أن لامجالَ للمقارنةِ ، ذلكَ أنَّ وطنهُ بِهِ أعزُّ البيوتِ التي ابتنيتَ على أديمِ الأرضِ ، وفيهِ توهَّجَت أعظم رسالةٍ نبويَّةٍ، وبه استحكم الحقُّ، وتقوَّض الطُّغيانُ.

وقد عضدَ الشَّاعر بمنقبةِ التِّكرار{ وطنيِّ عزيزٌ، وطنيِّ يسيرٌ، وطنيِّ بِهِ الشَّرع، وطنيِّ بهِ البيتُ الحرام} وهذا للفتِ الانتباهِ، واستقطابِ القارئ كيِّ يَتفاعلَ غنائيًّا ووجدانيًّا مع القصيدةِ، «فإن رأيتَ شيئًا فيهِ تكرارٌ من حيثُ الظَّاهرِ فانعم نظرَكَ فيهِ ، فانظر إلى سوابقِهِ، ولواحقِهِ لِتكشِفَ لكَ فائدة فيه» ، أيّ أنَّ من سُنن العربِ التكرار لإفادةِ السَّامعِ بشيءٍ مأهولَ الأهميَّة، فائقَ القيمةِ، وذاكَ هوَ الوطنِ الذي أطبَقَ عليهُ الشَّاعرُ مزيدًا

مـن الحـرارةِ البلاغيَّـة والتجويـدِ البيانـيِّ والتناغـمِ التقفـويِّ بينَ المقاطـعِ الصوتيةِ المتشـاكلة، والارتكازِ عـلى حـرفِ الـرويِّ المُمثَّلِ في حـرفِ الدَّال بهندسـتِهِ البصريَّة الذي يشـبهُ الهـرمَ في حيِّـزِهِ الانغلاقيِّ، كمَا أنَّـهُ لا يُوحـيِّ إلَّا بالأحاسـيسِ اللَّمسـيّةِ، وبِخاصَةِ ما يـدلُّ عَـلى الصّلابة والقسـاوة» .

ومـا فتِئـت تلـكَ الـدِّلالاتُ التـي تنشـالُ مـن رويِّ الـدَّال تتَمظهـرُ في القصيـدةِ مؤطِّـرةً بذلـكَ المعالـم الدلاليـة الكـبرى، فالوطـنُ صلـبٌ بحصونِـهِ، عتـيٌّ عـلى الأعـداء والمناوئـينِ لتركيبتـهِ الدِّينيَّـة والثّقافيَّة المتجانسـةِ، عـلاوةً عـلى تَسـاوقِ الجمـلِ الاسـميَّة واحتِشـادِها ضمـنَ رؤيـةٍ شـعريَّةٍ مؤتلفـةٍ ترمـزُ للثبـوتِ والتّشـبُّثِ بـالأرضِ رغمَ الأعاصـيرِ الآتيةِ من كيـدِ البُغـاةِ وأراذِلِ الخلـقِ،

بينمـا تُقابلُهـا الجمـلُ الفعليَّـة، التـي تومـئ إلى الدِّينامـيـةِ الحيويَّـة الـذي تَـدبُّ في شرايـينِ المملكةِ و الطفـرة الاقتصاديَّـة والحضاريَّة التـي ظفرت بها في العقـودِ الماضيَةِ بالرُّغـمِ من وجودِ موانـعِ تَتمرأى في القصيدةِ بواسِـطةِ الأفعـال المقرونةِ بـواو الجماعةِ { بَغوا، رمـوا، تجبَّروا}، بيدَ أنّ تِلـكَ الموانعِ والمحرِّضاتِ العدوانيَّـةِ سرعـانَ ما يتبـدَّدُ طيفُها نتيجـةَ إخلاصِ أبنـاء الوطـنِ، وحرصهم على بـذلِ الطاعاتِ وبسـطِ المناجـاةِ وإقامـةِ الأدعيـةِ والصَّلـواتِ، فهـذهِ كلُّهـا أسـلحةٌ إيمانيّـة تـذبُّ عنِ حِمـى الوطنِ.

ولعـلَّ مـن نوافـلِ القـولِ وفرائـدِ الإيضَـاحِ أن نُنـوِّهَ بِالتَجربةِ الشِّـعريَة السـعوديَّة في مجالِ المديحِ، والتَّغنـيِّ بمآثِـر الوطنِ فهيَ تُوائِمُ بـينَ جزالةِ المعنَى، وبراعـةِ اللّفـظِ، وعمقِ الرؤيةِ الشـعريَّة، التـي تتَّخذُ مـن الـتراثِ العربـيِّ القديـمَ قوالـبَ فنيّةٍ في الإنشـاءِ والتّأليـفِ والتَّسريـدِ، ناهيـكِ عن حِياكةِ الاسـتعاراتِ البلاغيَّـة والأسـاليبِ البيَانيَّـةِ، التي تختـزلُ العاطفة الوطنيَّـة والدِّينيَّةَ والانتمـاء العروبيِّ.

العربيّة بين الفصاحة والتفصّح
رهان التموضع في التدافع اللغوي المعاصر

حامد محضاوي

مثّل الجدل حول اللغة العربيّة نطاقا دائما للبحث والدراسة؛ إلّا أنّ هذا الاشتغال لم يتجاوز كونه عمل في إطار اللغة ضمن سياق أكاديمي نخبوي، حيث أنّ مجمل الذائقة تطوف في إطار اللغة بحد ذاتها، ضمن قولبة دراسيّة وفي مآلات اختصاصيّة ضمن سياقات تداول اللغة كمحمل تشريحي لا أكثر. وسط هذا التكرار والتموضع الأكاديمي بقي المجال العام المحتكم للتطوّر والتجدّد بعيدا عن هذا النسق، أو بالأحرى بقيت اللغة العربية بتمثّلها الدراسي المحتكم لأسوار الجامعة والمدرسة

بعيدا عن أسئلة الراهن بالنسبة للغة العربية. أين نحن من سؤال المعنى اللغوي في وقتنا الراهن؟ أي قراءة لتمثّل اللغة العربية في الذائقة الشبابيّة اليوم؟ أي مدى لحضور اللغة العربية في راهن التطوّر العلمي والمعرفي؟ أين نحن لغويّا في سياق التدافع اللغوي المعاصر؟ عديدة هي الهواجس المعاصرة، التي لا نفشي سرّا حين نقول أنّها تفضح سلفيّة التعامل مع اللغة، وعدم تشغيلها في إطار المجال الحيّ الذي يتطلّب الحلول والأفعال عبر تثمين عصرنة اللغة.

من هذا المنطلق، أردت تحريك هذا الساكن عبر تمثّل موضوعي لرهان العربية في وقائع الحال. قد تتساءلون لماذا اخترت الحديث في موضوع قد تناولته الأقلام والألسن وذهبت فيه مذاهب عاطفية في أغلب الأحايين، ثم هل سآتي فيه بجديد و « هل غادر الشعراء من متردم » سوف لا آتي بجديد، سوى حرص على وضع مشكل ضمن إطار موضوعي وسعي إلى التعريف بمختلف جوانبه التاريخية واللغويّة والنفسيّة، ورغبة في توفير عناصر الاسترشاد البنّاء حتى لا ينحصر الموضوع في انتصار عقيم إلى الفصحى أو إلى العاميّة. متى اهتدينا إلى وضع مشكل في إطار موضوعي ووضحنا حدوده وألمنا بمختلف جوانبه، أمكننا التفاعل معه بترو وتمعّن وفي نفس هادئة رصينة رائدها الفهم والتفحيص وغايتها السعي إلى التحقيق والإنجاز بعد الحصول على المعرفة اليقينيّة.

عبر مدخل إشكاليً أضع الموضوع في إطاره عبر تدقيق مفهومي لتعريف اللغة العربية وتموضعها وتمرحلها في الإطار التفاعلي، ومنها أخلص إلى كشف أهمّ مشكلين في سياق اللغة العربية وهما: مشكل التبليغ مع الاقتصاد في الجهود ومشكل وجود السجلّين وما قد يترتّب عنه. هذا في إطار تفصيلي، يبحث في ضرورات تفعيل حيويّة اللغة

من الطبيعي أن تتحوّل الذائقة التعبيريّة إلى أداء دورها المعاصر في التبليغ، عبر معادلة الإيجاز والوضوح.

العربية صلب التحوّل الراهني.

من الطبيعي أن تتحوّل الذائقة التعبيريّة إلى أداء دورها المعاصر في التبليغ، عبر معادلة الإيجاز والوضوح. الإنسان حامل اللغة، ومدى تفاعله مع تغيّر المكان والزمان يفرض عليه تطويع مفرداته، وملائمة علاقته مع الأخر، عبر تفاعل لغوي تواصلي، حيّ ومعاصر. هذه البديهيّة، تلاقي معارضة من قبل من يرون اللغة غاية في ذاتها يحيطونها بهالة من التقديس. في عالمنا اليوم، صار الدفاع عن اللّغة العربية يقتضي وضعها في مكانها واعتبارها أداة تخاطب. الأداة ينبغي أن تخضع للصلوحيّة وللفائدة المرجوّة منها؛ حيث تكون نافذة في مستوى رهان التقدّم المجتمعي والعلمي والثقافي. من هذا، يجب أن تتكيّف بما يعطيها قابليّة للتواصل والبقاء. هذا ما يتطلّب فتح أسئلة الراهن في العربيّة

وقد يتساءل البعض لماذا كان العنوان « العربية بين الفصاحة والتفصّح؟ » وما هو مفهوم الفصاحة؟ وما هو مفهوم التفصّح؟ ولعلّه من المفيد تدقيق المفاهيم وسبر أغوار الموضوع بفتح مجال حيوي للعربيّة في نطاق التدافع المعاصر.

١ - مدخل إشكالي:

العربيّة بين الفصاحة والتفصّح وحركيّة المجال التاريخي وتطوّر النطاق التخاطبي.

كلّما وقع الحديث عن اللغة العربيّة اتّجه ذهن المتلقّي إلى شكل من العربية وهو الشكل المكتوب،

الـذي اعتدنـا تسـميته بالفصحـى، مـع الملاحظـة أنّ النعـت في صيغـة التفضيل المسـبوق بـال كأنّ الناعت يريـد أن يؤكّـد أن لا فصاحـة إلّا بهـذا الشـكل مـن اللغـة. لـو عدنـا إلى أصـل مفهـوم اللغـة لتبـيّن لنـا أنّ أساسـها مـا كان شـفويّا، ومـا الكتابـة إلّا مظهر حضـاري للغـة. ولا ننسى أنّ مفـردة « لغة » مشـتقّة مـن « لغا، يلغـو » أي تكلّـم، واللغو النطـق ويقال « هـذه لغتهم التـي يلغون بهـا أي ينطقون[1] ». تسـمّى اللغة لسـانا ابـرازا لمظهرها المنطـوق، وجميع اللغات العالـم منطـوق بهـا بينما لا يكتـب إلّا القليـل. يمكن التأكيـد أنّ المظهـر البـارز الأسـاسي للغـة إنّمـا هـو المظهـر المنطـوق. للبعـض أن يقـول أنّ هـذا الأمـر بديهـي - فالطفـل يتعلّـم اللغـة عـن أمّه مشـافهة لا كتابـة - أمـر بديهـي لكـن كثيرا مـا نتناسـاه وكثيرا ما نسـمع أنّ لا لغـة عربية عندنـا إلّا الفصحى، أي الشـكل المكتـوب منهـا، وأنّ الدارجـة ليسـت بلغـة وإنّمـا هـي لهجـة محرّفـة للعربيـة وأنّ شـعرها ملحـون.

أدّى هـذا الموقـف إلى إيجـاد فـروق تمييزيّـة تعبيريّـة بـين مظهريـن للغـة، وتفضيـل السـجل المكتـوب عـلى السـجل المنطـوق، واعتبـاره أرقـى منـه. ربّمـا كان مـن الأصلـح وضع السـجلّين في مسـتوى واحـد، باعتبارهمـا مظهريـن لازمـين للغـة؛ لـكلّ اختصاصـه وصلوحيّتـه، ولـكلّ قيمتـه لا تقـلّ عن قيمـة الآخر، ثـم إنّ بين السـجلّين تعاونـا وتكامـلا وتفاعـلا يدفـع كلاهمـا إلى التطوّر، مـع اعتبـار أنّ تطـوّر السـجل المنطـوق أسرع مـن تطـوّر السـجل المكتـوب. هذا أمـر ملاحـظ في جميع اللغـات المتحـضّرة؛ إذ المكتـوب يتطلّب وقتـا ورويّة، ويسـتوجب الإيجاز واجتنـاب التكـرار، بينما المنطوق وليـد البديهـة يقبـل الاطنـاب والتكـرار سـعيا وراء الافهـام وترسـيخ المعنى أثنـاء الحوار. أضـف إلى هذا نعت السـجل المنطـوق بأنّه تحريـف الفصحى - بينما كان يمكـن اعتبـاره مجـرّد تطـوّر فقط - من شـأنه أن يغـرس في نفـس متعلّـم العربية مركّـب نقص؛ إذ هـو يقتنع بمـا يكرّره معلّموه وأسـاتذته مـن أنّه كان يتكلّـم طيلة سـنوات ومازال لغـة محرّفة، بـل وأنّ ما كان يتكلّمـه ليـس بلغـة البتّـة، بـل هو مجـرّد لهجة فقـيرة ضعيفـة لا قيمـة لها ولا قـدرة لها عـلى الإيفاء بالحاجة.

تصوير كهذا من شـأنه أن يجعـل الناشيء في حيرة، ربّمـا يجعله يحتقـر نفسـه وأهله ومجتمعـه وبلاده، ولـو بصـورة لا شـعوريّة؛ إذ اللّغة مظهـر من مظاهر الشـخصيّة وهي الوسـيلة التـي تمكّن الفرد مـن التعبـير، أي التفتّـح والتفاعـل مـع المحيـط وتركيـز الشـخصيّة والانسـجام مـع المجتمع.

يجـب التفكـير في هـذه الانعكاسـات النفسـيّة، ومـا قـد ينتـج عنها مـن مركّبات، تدفـع العربـي الشـاب إلى الاستسـلام والشـعور بالحقـارة والنفـور مـن كلّ ما هـو عربـي أصيـل، للتعلّـق بما وضعتـه بـين يديـه الحضـارة الغربيّـة مـن وسـائل التثقيـف وتكويـن الفكـر - ولـو كانت أجنبيّـة عنده - أو إلى الشـعور بالحرمـان والكبت، والبقـاء بعيـدا عـن التعبـير والخلـق والابتـكار. مـن حـق الناشـئة ومـن حـقّ اللغـة أيضـا أن يتوخّـى المهتمّـون الحذر ولا يسـيروا في طريـق الاسـتهجان ظنـا أنّهـم بذلـك يخدمـون العربيـة، إذ قد يخدمـون ضدّهـا ويعملون عـلى التّنفـير منهـا، وعـلى حمل الأطفـال عـلى التعلّق بإحـدى اللّغـات الأجنبيّـة واعتبارهـا لغتهـم ولغـة

> **اللغة لا يمكنها أن تحيا إلّا إذا حقّقت التبليغ الواضح الدقيق وبأقلّ التكاليف**

شعورهم وتفكيرهم، لأنّها مناسبة وفيها الكفاءة ومسايرة الحضارة والارتباط بها.

هناك قانون أساسي أثبته علم اللّغات وهو أنّ اللغة لا يمكنها أن تحيا إلّا إذا حقّقت التبليغ الواضح الدقيق وبأقلّ التكاليف؛ أي بأقلّ جهود من قبل المتكلّم والمخاطب. كلّما تطوّر الإنسان وتأثّر بالتحوّلات الراهنة في هذا العصر - التي أساسها السرعة - سعى إلى الاختصار من وسائل التبليغ مع تحقيق الإفهام، فعوض أن يقول « سينما توغراف » يقتصر على سينما ثمّ يزيد فيكتفي « بسيني » وعوض أن يقال - عندنا في تونس - « الإتحاد العام التونسي للشغل » يقال « U.G.T.T » وعملا بهذا القانون سعى السجلّ الشفوي سواء في تونس أو في البلدان العربية الاخرى، إلى الاختصار من العدد مثلا، فيقال [١٧] عوض سبعة عشر أو سبع عشرة و [١٩٧٠] عوض سبعين وتسعمائة وألف، وكذلك عدم استعمال المثنى والإعراب. لم تشد العربية في القديم عن هذا القانون وكانت تسعى إلى الإيجاز وتحرص على الاختصار مع تحقيق التبليغ، يبدو ذلك في استعمال الترخيم وفي اشتقاق الأفعال الرباعيّة من جمل مثل « بسمل » أي قال: « باسم اللّه « و « حوقل » أي قال: « لا حول ولا قوّة إلّا باللّه العلي العظيم «. من الاختصار أن نقول الإتّحاد بدل الإتّحاد العام التونسي للشغل؛ وإن خيف الإلتباس وعدم التمييز بين مختلف الاتحادات أضيف الشغل وأهملت كلمتا العام التونسي. للعربية أيضا أسلوبها في الاختصار، ولو كان بغير اسلوب اللّغات الأوروبيّة، التي تعتمد ذكر الحروف الأولى للمفردات ولكلّ المفردات، بينما العربية تذكر جزءا من بعض المفردات أو بعض المفردات وتهمل الآخر، من ذلك قول بعضهم: « كان يحيى بن عمر من أهل الصيام والقيام « عوض كان يحيى بن عمر ممن يصومون النهار ويقومون الليل للتهجّد.

الاتّجاه الطبيعي أن تسير اللغة إلى الاقتصاد في الجهد مع تحقيق التبليغ، ومعاكسة هذا السير الطبيعي يؤدّي إلى المطالبة ببذل جهود كثيرة بالنسبة للفائدة المرجوّة. وهذا ما لا يقبله الفرد المعاصر سواء كان سامعا أو متكلّما.

نستخلص ممّا ذكرنا - توضيحا للعنوان - أنّنا نقصد بالعربية مظهري اللغة: المنطوق منها والمكتوب، وأنّ الفصاحة هي استعمال المفردات والتراكيب الواضحة المتطلّبة أقلّ الجهود من المتكلّم والمخاطب. ليست الفصاحة في اختيار الكلام الخاصّ بالفصحى، أي بالسجلّ المكتوب والنفور ممّا هو دارج، بل ربّما كان العكس إذا ما تحقّق الفهم باستعمال مفردة تعتبر دارجة. الفصاحة هي التعبير بوضوح وبأخصر الطرق.

« أفصح الصبح بدا ضوؤه واستبان[2] » بينما في التفصّح بذل جهود للمحافظة على نقاوة الفصحى وصفائها والابتعاد بها عن كلّ ما يشوبها - كما يقال - من مفردات أجنبيّة وهذا موقف له مناصروه.

من هذا المنطلق يمكن حصر مشاكل العربية في ظل التحوّل الراهني في شكلين أساسيّين هما: مشكل التبليغ مع الاقتصاد في الجهد، ومشكل وجود السجلّين وما يترتّب عنه.

« اللغة وضرورة دور التبليغ » لعلّه من البديهي القول بهذا المعطى، إلّا أنّ القراءة المحايدة تجعلنا نقف على حجم التباين بين التصوّرات. وسائط

عديدة تتداخل في توسيع هوّة هذا النقاش، منها السجلّين: (المنطوق والمكتوب) وتداخل الفصاحة والتفصّح، والتعامل التقديسي مع اللّغة. هذا ما يجعل قول البدء في حاجة لتحليل - أكثر عقلانيّة - ارتباطا برهان أدائيّة اللّغة العربية، في واقع التطوّر والتقدّم الحضاري والعلمي.

٢ _ مشكل التبليغ مع الاقتصاد في الجهد

لعلّه أهمّ مشكل يواجه العربية؛ إذ له انعكاسات نفسيّة بعيدة المدى. رأينا أنّه من البديهة ألّا تكون اللغة لغة إلّا إذا حقّقت الإفهام بأقلّ التكاليف؛ وهذا لا يتحقّق إلّا بتوفّر عدّة شروط:

_ وضوح التراكيب واعتبار قيمة تعبيريّة لنظام الكلمات في الجملة. التقديم والتأخير ليس مجرّد لهو من قبل المتكلّم، بل لا بدّ أن يكون معبّرا عن معنى، وإلّا فلا داعي إليه. استعمال الجملة الفعليّة بدل الجملة الإسمية أو العكس لا بدّ أن يكون له قصد؛ فالشمس مشرقة غير أشرقت الشمس، وأشرقت الشمس غير الشمس أشرقت، ومن ذلك تعمّد إضافة الصفة إلى الموصوف يكون له معناه، قول أبي الفرج الأصفهاني: « حدّثت بنينة وكانت صدوقة اللّسان » غيره لو قال وكان لسانها صدوقا.

_ التأكّد من دلالة المفردات النحويّة. اختيار حروف الجر وحروف العطف وأدوات الإستفهام لا يكون بصورة عفويّة، بل اعتمادا على ما يؤدّي الحرف من معنى، ولا يؤدّيه إلّا هو ولا عمل للقول المشهور بأنّ حروف الجر ينوب بعضها عن بعض.

_ وضوح المفردات وتحديد معناها بدقّة، حتى لا يبقى أي لبس وأي غموض، مثلا الظلم غير الاستبداد؛ إذ يمكن للإنسان أن يكون مستبدّا دون أن يكون ظالما، والمكر غير الخديعة؛ إذ في المكر معنى الكتمان، هو « احتيال في خفية[3] » في هذا المعنى ورد في القرآن (سورة آل عمران): « ومكروا

> **وضوح المفردات وتحديد معناها بدقّة، حتى لا يبقى أي لبس وأي غموض**

ومكر اللّه واللّه خير الماكرين[4] ». بينما خدعه معناه أراد به المكروه وختله من حيث لا يعلم » وفي هذا المعنى قوله تعالى: « إنّ المنافقين يخادعون اللّه وهو خادعهم »

كما أنّ الأسد غير الهزير وغير الليث وغير الغضنفر، إذ الهزير الأسد الوثّاب، والليث الشديد الجلد، والغضنفر الغليظ الخلق. وإن ضاعت هذه المفاهيم الدقيقة المختلفة بالنسبة إلينا فلأنّنا لم نعد في حاجة إليها، والخلط بينها قديما كالخلط عندنا اليوم بين أنواع السيّارات أو أنواع الطائرات، واعتبار أنّ « الفيات » هي « البيجو » ما دامت كلّها سيارات وأنّ « الكرفال » هي « البوينغ » ما دامت كلّها طائرات. نفس الشيء بالنّسبة للتمييز الدقيق بين المصنوعات، مثلا، عندما ندخل صالونا عصريّا ونريد وصف ما فيه، نجد أنفسنا أمام موقفين، إمّا أن نتوخّى التفصّح ونتقيّد بالألفاظ الموروثة، ونقع حينئذ في القصور والغموض ولا يحصل التبليغ، فنتحدّث عن النمارق والطنافس، ونقف عندها تقريبا، أو أنّه لا مناص لنا من إستعمال مفردات أجنبيّة لها مدلول دقيق واضح ومعروف. لأنّها مستعملة في السجل الشفوي. نلاحظ أنّ اللّغات الحيّة الأخرى لا ترى ضيرا في اقتباس المفردات من لغات أخرى؛ فالفرنسية تستعمل « كوزي كورنر » وهي من أصل أنقليزي و «ديفان » وهي من أصل عربي و « فوتاي » و « كانابي » و « بوف » ولكلّ لفظة مدلولها الدقيق. ولو كانت كلّ هذه الأدوات

للجلوس في صالون. الفصاحة في استعمال هذه المفردات ولو كانت من أصل أجنبي، والتفصّح في الاقتصار على مفردات موروثة، ولو كانت هي أيضا من أصل أجنبي إلّا أنّها عرّبت منذ قرون.

عملية إثراء اللّغة قديما

لم تكن العربية في القديم تخشى أن تسري فيها لوثة اللّغات الدخيلة؛ بل كانت تعتبر المفردات الأجنبيّة إثراء، وزيادة في تدقيق المدلول، فأخذت عن اليونانية كلمة (صراط) ووردت في القرآن بينما كان يمكنها الاستغناء عن هذا التعريب، إذ لها (سبيل وطريق) ووردتا أيضا في القرآن. الملاحظ أنّ التوقّف والاحتراز إزاء المفردة الأجنبيّة من خصائص السجل المكتوب للّغة؛ إذ السجل الشفوي لا يتوقّف ولا يحترز، فهو يعرّب المفردات الأجنبيّة حرصا منه على المحافظة على الدقّة والتبليغ، ويخضعهما إلى قوالب العربية من صيغة وجمع واشتقاق مثلا « Dêtachement » تصبح « طاشمة »على وزن فاعلة وتجمع على « طاشمات »

و « Casserale » تصبح « كسرولة أو كسرونة » - عندنا في تونس - وتجمع جمعا مؤنّثا سالما « كسرونات » أو على صيغة منتهى الجميع « كسارن » كما أخذ القدامى لفظة « طنجرة » من التركية، وجمعوها على « طناجر » و « طاجن » من اليونانيّة وجمعوها على « طواجن ». من اليونانيّة أيضا أخذوا لفظة « درهم » وجمعوها على « دراهم » وقالوا: « درهم الرجل » أي كثرت دراهمه فهو مدرهم، واشتقوا التصغير « دريهم » وجمعوه «دريهمات » ومن اللاتينيّة أخذوا « دينار » وقالوا: « دنر الرجل » أي كثرت دنانيره فهو مدنر. لماذا يسمح القدماء لأنفسهم بإثراء اللّغة عن طريق التعريب، ثمّ الاشتقاق ممّا عرّب ونمتنع نحن عن هذه الوسيلة؟ هل نحن أكثر غيرة على اللغة منهم وأشدّ حرصا

على نقاوتها!؟ لا أظنّ، إنّما كانوا في موقع قوّة سياسيّة فلم يخشوا على لغتهم لوثة الإعجام؛ أمّا نحن فمازلنا نعيش على مركّبات نقص تجعلنا نفضّل الإنطواء على أنفسنا للدفاع عن كياننا.

بين الموجود والمنشود في عصرنة اللغة

قبلت المجامع اللغويّة أن يكون التعريب وسيلة إيجاد المفردات وجعلت منه حلّا أخيرا عند عجز الحلول الأخرى وهي: الاستنباط: أي إحياء الكلمات العربية مع المحافظة على معناها القديم (الحدس intuition، الجوهر Substance) أو مع إدخال شيء من التّغيير على المعنى الأصلي (برق Télégramme _ بطالة Chômage) والاشتقاق: أي إيجاد مصطلحات جديدة على الصيغ المعروفة (استعمار Colonisation _ درّاجة Bicyclette) والنحت: أي تكوين مفردة من كلمتين أو جملة (لامركزيّة Décentralisation _ علم الكونيّات Cosmologie) لكن عملها بقي نظريّا، بعيدا عن واقع اللّغة وحياتها. هذا وقد يقع أنّ المفردة المعرّبة تكون حيّة دارجة على الألسن والأقلام، بينما المفردة المستنبطة أو المشتقّة أو المنحوتة تبقى غريبة

مهجورة لا يكاد يستعملها أحد. فقد فشلت محاولة استعمال خياله بدل سينما وبقيت « تلفون » مستعملة رغم وجود هاتف، واستعملت فيزياء بدل « طبيعة » و فيزيولوجيا بدل « علم وظائف الأعضاء ». رغم كلّ الجهود المبذولة، فقد بقى في اللّغة شغور كثير. لا نكون مبالغين إذا قلنا أنّ شغور المدلولات الجديدة يزداد كلّ يوم بينما المفردات العربية لا تزداد في نفس السرعة؛ ولذا إن لم نغيّر السلوك ستبقى اللّغة عاجزة عن التعبير الواضح الدقيق، إذا أردنا أن ننهض باللّغة وجب علينا أن نبادر إلى تدارك ما فات وتسديد الشغور، ثمّ مسايرة المدلولات الجديدة بإيجاد مفردات للدلالة عليها، ولو كان هذا عن طريق التعريب. إذ لم يسدّد جميع الشغور لا يمكن أن تستعمل اللغة في جميع الميادين، هكذا نجد أنفسنا في حلقة مفرغة؛ إذ أنّنا نترقّب أن تكون اللّغة قادرة على التبليغ لنستعملها، بينما لا تستطيع اللّغة بلوغ درجة التبليغ ما لم تستعمل. لنا مثال في تاريخ العربية نفسها فانّها لم تتوان في التعريب إثر الفتوحات وتوفّر الحاجيات، خاصّة لمّا قرّر « عبد الملك بن مروان » أن تكون لغة الدواوين وكذلك في عصر المأمون لمّا نشطت حركة التعريب.

قد يقول معترض أنّ وفرة المفردات المعرّبة يؤدّي باللّغة إلى الغرابة والاضمحلال؛ والجواب عن هذا، أنّ اللّغة تهضم المفردات الأجنبيّة الأصل وتخضعها إلى قوالبها وقواعد تصريفها. ثمّ إنّ أساس اللّغة ليس المفردات بل أصواتها وصيغها وتراكيبها، فالمظهر المتجمّد لا يمسّ من هيكل اللّغة. تحتوي الإنجليزية على ألفاظ فرنسيّة كثيرة ولم يمسّ هذا شيئا من هيكلها، ثمّ ليس من العسير فيما بعد، إذا ما كان ذلك متحتّما أن تقع تنقية اللّغة وتعويض مفردات أصلها أجنبي بأخرى أصلها عربي، ولنا أمثلة في ذلك: فالرومانيّة كانت بها العديد

> **اللّغة تهضم المفردات الأجنبيّة الأصل وتخضعها إلى قوالبها وقواعد تصريفها**

من المفردات السلافيّة، ثكمّ وقعت عمليّة التنقية لأسباب عاطفيّة وسياسيّة، ووقع تعويض المفردات التي من أصل سلافي بأُخرى من أصل لاتيني، وكذلك التركيّة فقد قامت بنفس العمليّة ولنفس الأسباب، فحذفت المفردات التي من أصل عربي، وعوّضتها بأُخرى من أصل تركي، بينما احتفظت لغات أُخرى بمفرداتها بمفرداتها بقطع النظر عن أصلها. إذ المهمّ أن تصبح اللّغة وفي أقرب مدّة دقيقة التعبير عن جميع المفاهيم المادّية والمعنويّة القديمة والعصريّة وبأخصر الوسائل. ما لم نحقّق هذه الغاية فستبقى لغتنا لغة التقريب لا لغة الدقّة ولغة التغنّي بالماضي لا لغة بناء المستقبل. بقاؤها لغة تقريبيّة مضرّ بالتكوين الفكري وبقاؤها لغة الماضي ينفّر منها الجيل الصّاعد، إذ هو يعيش المستقبل لا الماضي. اللغة العربيّة في حاجة لنقاش من أجل إثراء المستقبل. هذا الزمان الوحيد لإعادة اعتبارها الحيوي. النقاش الدائر بتوابعه العاطفيّة لا يغذي حضور اللغة بقدر ما يؤكّد تلاشي سياقها الممتدّ والفاعل. جدل الدفاع عن مع أو ضدّ لا يخلّف غير الاصطفاف والدفاع الموهوم.

قديما وجد الدفاع المتحمّس العاطفي واكتسى شكل خصومة بين السنّة والمعتزلة فقال السنيون « أنّ اللغة العربية توقيف روحي» أي أنّها من خلق اللّه واستدلّوا على ذلك بما ورد في القرآن « وعلّم آدم الأسماء كلّها » فقال ابن فارس في فقه اللغة: « أعلم أنّ لغة العرب توقيف ودليل ذلك قوله تعالى «

وعلّم آدم الأسماء كلّها » وهي التي يتعارفها الناس من دابّة وأرض وسهل وجبل وحمار وأشباه ذلك « وذكر ابن عساكر في التاريخ عن ابن عبّاس: « أنّ آدم عليه السلام كانت لغته في الجنّة العربية فلمّا عصى سلبه اللّه العربية فتكلّم بالسريانيّة، فلمّا تاب ردّ اللّه عليه العربيّة « وذكر أيضا خبرا عن عمر بن الخطاب أنّه قال: « يا رسول اللّه مالك أفصحنا ولم تخرج من بين أظهرنا « فقال: « كانت لغة إسماعيل قد درست فجاء بها جبريل عليه السلام فحفظنيها فحفظتها[1] «. وعن جابر أنّ رسول اللّه تلا: « قرآنا عربيّا لقوم يعلمون» ثم قال: « ألهم إسماعيل هذا اللسان العربي إلهاما[11] «.

قال المعتزلة أنّها اصطلاح وتواطؤ. فقال ابن جني في الخصائص - وكان هو وشيخه أبو علي الفارسي معتزلين - : « هذا موضع محوج إلى فضل تأمّل غير أنّ أكثر أهل النظر على أنّ أصل اللغة إنّما هو تواضع واصطلاح، لا وحي وتوقيف[12] «. أمّا القاضي أبو بكر الباقلاني وإمام الحرمين الجويني - وهما من زعماء الأشعريّة - وكذلك الإمام الغزالي فقد حاولوا التقريب بين الموقفين فقالوا: « يجوز أن يثبت بعضه توفيقا وبعضه اصطلاحا والكلّ ممكن[13] «.

وقد ذهب ببعضهم حرصهم على مسايرة قواعد النحو والابتعاد عن النحو إلى « إصلاح » القرآن حسب ما ذكره ابن يعيش من أنّ أبا عمرو وبن علا قرأ « إنّ هذين لساحران » عوض « إنّ هذان لساحران ». بهذه النظرة التقديسيّة وقفت لغة الكتابة عن التطوّر وتحجّرت. أصبحت جملة قوالب محفوظة نقولها ونعيدها كلّما أردنا التعبير عن معنى؛ وإذا بنا نخضع المعنى إلى القالب، وكان الأحرى أن يكون العكس؛ إذ المفروض أنّنا نصوغ تراكيب لنعبّر عن معان، لا أن نخلق معاني نضعها في تراكيب جاهزة. ثم إنّ فرض إطار على المعاني يجعلنا نكتفي بالمعنى التقريبي الغامض. بهذا ينعدم التكوين الفكري، فلا تكوين إذا لم تكون المعلومات دقيقة واضحة، ولا تفكير منظّم إذا لم يكن لكلّ مدلول لفظ يدلّ عليه ولفظ واحد فقط. وجود ألفاظ متعدّدة والمدلول واحد يتضارب والقانون اللغوي الدّاعي إلى وجوب الاقتصاد في الجهود، وهو مضرّ بالدقّة المطلوبة؛ لذا كلّما وجد لفظان لمدلول واحد تخلّى احدهما لفائدة الآخر وأهمل أو اكتسب معنى آخر

غيره، ولو كان يقاربه. لكلّ من الصراط والطريق والسبيل معناه الدقيق واستعماله الخاصّ به. يلاحظ الجاحظ « إنّ العامّة وأكثر الخاصّة لا يفصلون بين ذكر المطر وذكر الغيث، بينما القرآن لا يلفظ المطر إلّا في موضع الانتقام[14] » « وأمطرنا عليهم مطرا فانظر كيف كان عاقبة المجرمين[1] ». ولذا يمكننا أن نؤكّد ما كان أكّده ثعلب « أن لا ترادف في اللغة » ووجوده ليس من باب الثراء، بل هو مضرّ باللغة وبدقّتها وقدرتها على التبليغ بأيسر السبل.

٣ _ مشكل السجلّين وما قد يترتّب عنه

قلنا أنّ للغة سجلّين سجلا منطوقا وسجلّا مكتوبا، وقلنا أنّه لا يمكن ان يقوم أحدهما مقام الآخر، ولذا يكون الخصام بين أنصار الفصحى وأنصار اللّهجة الدارجة لا معنى له. لا يمكن ولا يصلح أن تصبح الدارجة لغة كتابة، وكذلك أن تصبح الفصحى يوما ما لغة تخاطب. فما العمل إذن؟ ينبغي إيجاد تعايش سلمي بين السجلّين واكثر من التعايش. ينبغي أن يوجد بينهما تعاون وتفاعل، وفي الواقع التعاون والتفاعل موجودان فعلينا فقط أن ندعمهما. أبرز مظهر لوجودهما هو أنّنا تعلّمنا العربية بالمدرسة وخارجها، ولو دام سنوات بما فيها التعليم العالي لم يجعلنا نتخاطب بالفصحى، وإنّما صرنا نتكلّم لسانا دارجا غير اللّسان الذي يتكلّمه الأميّ. يظهر هذا في الأصوات، فقد عدنا إلى النّطق بأصوات لم تكن موجودة بالدارجة كالهمزة مثلا فالأميّ يحذفها من كلامه أو يعوّضها بصوت آخر كما كان يفعل في القديم أهل الحجاز، إذ يعوّضونها بواو او ياء، بينما قبيلة تميم تنطق الهمزة. وأصبحنا ننطق قرآن بدل قريان وأدب بدل يدب وسال بدل سهل وكذلك أرجعت بعض اللهجات الأصوات التي بين الأسنان (ث - ذ - ظ) وقد كانت سقطت طيلة قرون من اللهجات الحضريّة[1]. من الناحية الصرفيّة والنحويّة فقد تمّ الرجوع إلى بعض صيغ الفعل المزيد، كوزن انفعل وافتعل واستفعل وإلى استعمال « لكن » للاستدراك و « أن » للشرط، إلّا أنّه لم يتمّ الرجوع إلى استعمال المثنّى ولا حركات الإعراب. وهكذا أخذ السجل المنطوق من السجل المكتوب ما يمكّنه من الثراء ومزيد الدقّة وعدل عمّا كان قليل الفائدة من حيث التدقيق والتبليغ. من المعروف أنّ القيمة التبليغيّة للمثنّى ضعفت منذ بدء الإسلام فورد في القرآن « فقد صغت قلوبكما[1]» عوض « قلباكما » وذكر المتنبّي «ركباتها» عوض

«ركبتاها» وقال الصفدي: « الملوك يقبّل الأيادي الكريمة » عوض « اليدين الكريمتين ». لو أمعنّا النظر في قيمة الإعراب من حيث المعنى لوجدناها قليلة الفائدة بالنسبة لما يتطلّبه من جهود عند القراءة، فسواء قرأنا « قام إبراهيمَ » أو « قام إبراهيمُ » فهمنا أنّه هو الذي قام، ولو قرد أحد قام إبراهيم لأصلحنا قوله، وقلنا له إنّك أخطأت، ولم نفهم شيئا آخر غير قيام إبراهيم.

تأثّر السجل المكتوب بالسجل المنطوق فعدل عن النشر المسجوع الذي ورث عن القرن الرابع والذي عاش حتى الحرب العالميّة الأولى في نشر « المويلحي » و «حافظ إبراهيم » و

« أحمد شوقي » وعدل عن القوالب التي أساسها التشابيه والاستعارات، فأصبحنا نشمئز ممن يكتب « تراكمت عليّ سحب القلق والملل من طول المراجعة، فخرجت هائما هذيان الصحف والمجلّات » لم نعد نستعمل تشابيه من نوع « كالشّمس في رابعة النهار » و « نادى بالويل والثبور وعظائم الأمور » إلّا أنّ تأثير المنطوق لم يصل إلى حمل المكتوب على التخلّي عن الإعراب أو عن المثنّى أو

> **فرض إطار على المعاني يجعلنا نكتفي بالمعنى التقريبي الغامض**

عن بعض الأصوات.

هناك إذن تفاعل بين السجلّين وتفاعل مثر لكليهما، ولا يخشى منه اضمحلال أحدهما لفائدة الآخر. لذا علينا المحافظة على السجلّين واستخدامهما كلّ في ميدانه وأن نساعد على التّقارب بينهما وأن نحرص على تمكينهما من مزيد الدقّة والوضوح. ولا بدّ من الإشارة هنا إلى حالة تبدو غير متماشية مع ما ذكرت، وهو توخّي السجل المكتوب لمخاطبة التلاميذ في المدارس وكذلك مخاطبة الأميين به عن طريق بعض الإذاعات والقنوات التلفزيّة أثناء نشرات الأخبار. مع الملاحظة وقع هذا الاختيار زمن الاستعمار

– تونس – في وقت كان فيه السعي كبير للمحافظة على المقوّمات بكلّ الوسائل، ولم يقع القيام بأي دراسة علميّة للتعرّف على مدى صلوحيّة هذا الاختيار. وأشارت التعليمات الرسميّة حينها إلى

« استعمال الفصحى في الأقسام إذ هي اللغة القوميّة في البلاد[1] » إلّا أنّه في التطبيق – خلال تلك الفترة – قلّما تستعمل الفصحى في التعليم الإبتدائي خاصّة في سنواته الأولى. ربّما كان ضغط الواقع اللغوي يفرض على المعلّم مخالفة التعليمات الرسميّة وفي الثانوي يتنوّع السلوك بتنوّع تكوين الأساتذة، ثمّ بتنوّع المادّة المدروسة وبتنوّع موضوع الحديث. من الأساتذة من يأخذ على نفسه ألّا يتكلّم غير الفصحى – ما دام بالقسم – وأن يطالب تلاميذه بذلك، ولو كان أحدهم يريد أن يستسمحه في الخروج من القاعة، أو في اقتراض قلم من صديقه، فلابدّ له أن يعبّر عن ذلك بالفصحى والإجابة

« تكلّم العربية فإنّي لا أفهمك » ومنهم من يقتصر على استعمال الفصحى في خصوص الدرس، عند شرح النص مثلا وهناك من يعمد إلى الدّارجة حتى عند الشرح. الأمر كذلك حتى بالتعليم العالي، وحتى في الشرق يتداول عن كون الأساتذة يلقون دروسهم بالسجل المنطوق، ولا يعتبرون أنفسهم مقصّرين أو قاصرين او متحدّثين بغير العربية.

الخاتمة

العربيّة لغة تحمل في بذورها سمات انفجارها وتشكيل حضور حيّ في التحوّلات المستقبليّة. هذا الرصيد يتوقّف على مدى استنارة العقل او احجامها عن مواكبة التطوّر، فمتى فتحت مجالات التبصّر وتحرير البحوث في ارتباط بالمآل الراهن، ستنتج حلولا ورؤى تعيد للغة العربيّة حضورنا كفاعل تعليمي علمي وخيارا مجتمعيّا.

اللغة مظهر اجتماعي، إذ هي اصطلاح واتّفاق بين أعضاء المجتمع الواحد لتحقيق التفاهم، واللغة كائن حيّ فهي تتطوّر وتتبدّل، إلّا أنّ تبدّلها بطيء لا يصبح ظاهرا إلّا بعد سنوات كجسم الإنسان، يبدو محافظا على هيئته، ولكن السنوات تؤكّد أنّه كان في تغيّر مستمرّ.

الخطوة نحو إصلاح المنظومة السّائدة تتوجّب على كلّ منّا

– المواطن العربي المسلم – التغلّب على تقاليد ورثها منذ قرون، جعلته يحيط اللغة العربية بهالة من التقديس، وأن يجعل منها غاية في حدّ ذاتها، بينما كان من الأصلح وضع اللغة مكانها واعتبارها أداة تخاطب، والأداة – كما ذكرنا سابقا –

ينبغـي أن تخضـع للصلوحيّة وللفائـدة المرجوّة منها. لذلـك ينبغـي ان تتطوّر وان تتكيّف حسـب الحاجيات بينمـا اعتبارهـا غايـة لذاتهـا وإحاطتهـا بنزلـة مـن التقديـس يجعلهـا عديمـة الفائـدة، لا تصلـح إلّا أن تكـون قطعة متحفيّـة،، يحفظها محبّوهـا والمعجبون بهـا، ويكتفـون بتـذوّق أدبهـا والتشـبّع مـن جمالها المـاضي، وهـذا أخطر مـا يصيـب اللغة.

المصادر:

١ – ابن منظور، لسـان العرب، بـيروت، دار صادر، ج ١٥، ص ٢٥٢

٢ – نفس المصدر، ج ٢، ص ٥٤٤

٣ – نفس المصدر، ج ٥، ص ١٨٣

٤ – القرآن، سورة آل عمران، الآية ٥٤

٥ – ابـن منظـور، لسـان العـرب، بـيروت، دار صـادر، ج ٨، ص ٦٣

٦ – القرآن، سورة النساء، الآية ١٤٢

٧ – جـلال الديـن السـيوطي، المزهر في علـوم اللغة وأنواعها، بـيروت، دار المكتبة العصريّـة، ١٩٩٨، ج ١، ص ٨

٨ – نفس المصدر، ص ٣٠

٩ – نفس المصدر، ص ٣٤

١٠ – نفس المصدر، ص ٥٣

١١ – نفس المصدر، ص ١٠

١٢ – نفس المصدر، ص ٢٠

١٣ – الجاحـظ، البيـان والتبيـين، تحقيـق حسـن السـندوبي، المملكـة المتّحـدة، مؤسسـة هنـداوي، ٢٠٢٢، ج ١، ص ٣٣

١٤ – القرآن، سورة الأعراف، الآية ٧

١٥ – نفس المصدر، الآية ٤٨

١٦ – A. Attila – Description phonologique du parler de Mahdia C.E.RE.S – Tunis – cahier linguistique n° ٢ juin ١٩٦٩, page ١٢٣

١٧ – القرآن، سورة التحريم، الآية ٤

١٨ – برامـج التعليم الابتدائي، ١٩٥٨ سـفر ١، ص ٣

كاتب تونسي

صبي حنانك

محمد بن راضي بن نجا الشريف

صبّـي حنانـك كيمـا يرتـوي رمقـي
إنـي حفيـت ولمّـا تنتهـي طرقـي
أغـادر الليـل والبوغـاء تكنفنـي
لأرتمـي عنـد حـدّ المـشرق اليقـق
يـا هـذه القيـد حتّـامَ تكبلنـي
وهـذه النـاس ترمينـي عـلى نسـق
أنـا الـذي كلّمـا شـمت العـلا ألقـا
يـذود عنـه سراب الضيـق والنـزق
علـوتُ هامًـا لألقـى مَـيْنَ ناصيـةٍ
تسـتبدلُ النـورَ آيـاتٍ مـن الملـق
طفقـت أدهـق كأس الصـبر في عبـثٍ
فـلا تبـوء سـوى التسـويف والأبَـقِ
يـا حـادي الأمـر إنّ العيـس قـد هلكـت
فهـاك حِمْـلَ قناطـيرٍ مـن الغَلَـقِ
أقلـو نهـاري وضـوء الشـمس منبجسٌ
لترتخـي الشـمس في داماءة الغسـق
فأشـتري النـور أضعافـا مضاعفـة
والنـور في حـدق العميـان محض شـقي
يا سـاعة الحـق ذودي الوقت عـن زمني
إذ الزمـان زمـان والخلـود بقـي

ترنّحـي أيّهـذا الآه عـن قدحـي
فلـن تطقـن مـدارات الخـلي العَبِـقِ
وأسـعفيني أيـا آي الألى نطقـوا
فأوسـعونا بحـبِّ الصـادقِ الومـقِ
كلّ المسـارب في الدنيـا مؤججـة
بوابـلٍ يجتـوي بـوح الأبـي النَّطِـقِ
أجاهـد النفـس خذلانـا وتسـلية
لأغتـذي البـوح بـين النـوم والأرق
وكلمـا جئـت اسـتمري الهـوى سـغبا
تجـذّر العشـق، هـل من صـادق عَشِـقِ
كل المسـارب بـاءت بانغـلاق أسى
فـسرت وحـدي بوجْـهٍ سـامقٍ طَلِـقِ
غريـب مـاز بهـا فالسـعد يكنفـه
وذا الأنـاسيّ بـين التيـه والقلـق

قصة قصيرة

عندما يتسربُ الندم

إيمان زهدي محمد أبو نعمة

دفع باب الحمام بعنف ، فتح الحنفية بحركة متوترة ، حاول أن يخفي آثار البكاء عنه ، ثم عاد بينهم يكمل حديثه ناكساً رأسه المُحمل بالأسرار:» إنه السجن.. المكان الذي يقتلك و أنت على قيد الحياة، أقبح الأماكن على وجه الأرض ، المكان الذي تتمنى الهروب منه كل لحظة ، و بما أنني انتقلتُ مؤخراً إلى هذه الزنزانة سأتحدث معكم بكل حرية وصراحة «.

قالها وهو يهرش فروة رأسه، ثم اعتدل في جلسته ونظر باتجاه الباب ليتأكد من خلوه من

الحارس ، ثم تابع متنهداً: لقد أدركتُ متأخراً مدى غبائي..

نظر السجناء إلى بعضهم وعلت همهماتهم فقاطعهم قائلاً: أتعلمون؟! كل الأموال التي جمعتها بالطرق المشروعة، وغير المشروعة يتمتع بها غيري ، بل و يكرهونني ويتمنون رحيلي لأنني شوهتُ سمعة العائلة و شرفها ، فبينما أنا أدفع الثمن هنا ، يستمتعون هم بنقودي خارج السجن فيسرحون و يمرحون ، لا تَحُدهم جدران و لا تأسرهم قيود ..

ثم تابع حديثه و هو ينَقل بصره بينهم : عشر سنوات مرت وأنا داخل السجن، وما زلت أنتظر مرور خمسة أخرى منذ آخر عملية سطوٍ قمت بها و تم القبض عليّ فيها ، عشر سنوات و لم يفتقدني أو يسأل عني أحد ..

قهقه أحد السجناء وعَقب قائلاً: أنت لصٌ إذاً !

- نعم ، كنت أتزعم عصابةً كبيرة، كنا نسطو على الصغير والكبير، الغني والفقير ، لم نكن ندعْ شيئاً نجده في طريقنا، سلبنا أغلى الأشياء قيمة و أتفهها ، كانت السرقة بالنسبة لنا هواية إن لم نمارسها نشعر بالضعف و الهوان ، وكان السطو مصدر قوتنا و جبروتنا، والغريب في الأمر أن الناس كانوا يخافون منا فلا يدافعون عن حقوقهم و لا يُبلغون عنا لو اكتشفوا أمرنا ..

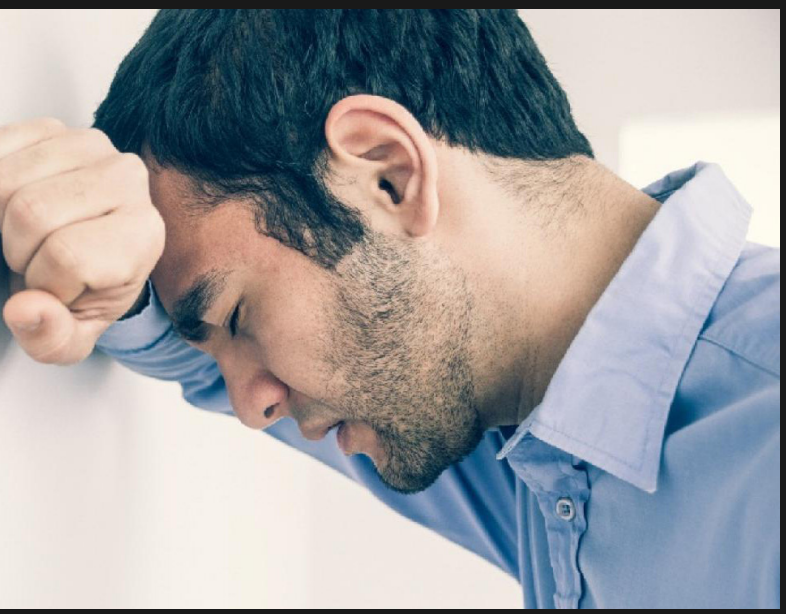
أعاد النظر باتجاه الباب المعدني خشية أن يباغته الحارس فيوبخه ثم تابع حديثه: إنني الآن أشعر بالحنق والاشمئزاز تجاه الجبناء الذين لم يجرؤ أحد منهم على اعتراضنا، أو منعنا ، لقد أغرانا صمتهم بأن نتمادى، ونرتكب الجرائم دون خجل، لكني أيضا أتساءل- ولم أجد إجابة لتساؤلي- ما سبب تقديس الإنسان لمن يستقوي عليه و يُذله و يأخذ حقوقه ؟ أهو حب، أم خوف، أم اعتياد، أم ضعف ،أم ماذا؟

ثم انتصب بين زملائه و هو لا يكترث بنظراتهم المصوبة نحوه ، و أخذ يستنجد بهم لعله يجد من يحل طلاسم اللغز و هو يردد الكلمات ذاتها مطلقًا نعيقه المزعج في الهواء : أم ماذا؟ أخبروني أم ماذا؟؟

صوب بصره نحو الباب، و أخذ استراحة من الكلام، مطرقاً رأسه إلى الأرض كمن يستجمع أفكاره ، ثم استيقظ من إطراقته على أحاديث السجناء الجانبية و قد أعلنوا اندهاشهم من صمت الناس على الظلم بل و اعتيادهم عليه ..

علت طرقات الحارس على الباب يدعوهم إلى الصمت فتفرقوا كلٌ على سريره ، أما هو فقد جرّ نفسه إلى إحدى زوايا الزنزانة وهو يتمتم بكلام غير مفهوم ، رافعًا رأسه إلى السماء معلنًا توبته حتى فاضت دموعه، يتمنى من الله أن يغسل أوزاره ، و أن ترحل أكداس الأسى عن عالمه، و تتورد الراحة على شواطئ نفسه.

فلسطين- غزة



وَمَا أَنَاخَتْ بِنُورِ العَيْنِ قَصْواءُ

د. محمد إياد العكاري

رَكْــبٌ عــلى سُرُجِ العليــاءِ وَضَّــاءُ
وَكَوْكَــبٌ في فَضَــاء المَجْــدِ لألاءُ
وَمَرْكَــبٌ يَمْتَطــي الآفــاقَ مُقْتَحِمــاً
كُلَّ الصِّعــابِ فَإِقْــدامٌ وإِمْضــاءُ
وَمِحْنَــةٌ في سَــنَا الأَقْــدارِ مِنْحَتُهــا
شــمسٌ وبَــدْرٌ وأَنْــوارٌ وأَضْــواءُ
وَمَوْكِــبُ الحَــقِّ لاوَهْــنٌ ولاخَــوَرٌ
فــالأرضُ ظَمــأى وفي البطحــاءِ لأْواءُ
والبَغْــيُ والجَــوْرُ والظَّلمــاءُ حاشِــدَةٌ
شــاهَتْ وُجُــوهٌ وللظَّلمــاءِ جَلْــواءُ
خابــتْ قُرَيْــشٌ ومــا كادوهُ ضَــاعَ سُــدىً
والرَّكْــبُ يمــضي وَدَرْبُ الحَــقِّ وضَّــاءُ
صَــلَّى عَلَيْــكَ إلَهــي ماشَــدَا قَلَــمٌ
وماتَغَنَّــت عــلى الأَفْنَــانِ وَرْقــاءُ

***

تَلْقــى الصَّحابَــةَ كالأَقْمــارِ نَــيِّرَةً
فَــوْقَ السَّــحابِ وكالدِّيمــاتِ هَطــلاءُ
كالــبَرْقِ والرَّعْــدِ إِنْ مُسَّــتْ عَقيدَتُهُــم
وكالضِّيــاء بِهَــدْيِ اللــه أَكْفــاءُ
وللبطــولات فُرســانٌ تُسَــابِقُها
تقــضي المَهَمَّــةَ والبيــداءُ رَمْضــاءُ
فــذو الفَقَــارِ عــليٌّ للرَّســولِ فِــدىً
أَدَّى الأَمَانــاتِ لــم تُرْهِبْــهُ أَعْــداءُ
وَلِلْمُــرُوءَةِ والأَخْــلاقِ مَنْجَمُهــا
مُحَمَّــدٌ صَاحِــبُ المِعْــراجِ إِذْكاءُ
مُحَمَّــدٌ سَــيِّدُ السَّــاداتِ قَاطِبَــةً
وخاتَــمُ الرُّسْــلِ والمُخْتــارُ إِعْــلاءُ
لِدَعْــوَةٍ تنتــشي الأرواحُ ســابِحَةً
بِنُــورِ هَــدْيٍ ولــلأَرْواحِ إِرْواء
وهِجْــرَةٍ لِرَبيــعِ الكَــوْنِ تَوْطِئَــةً
فالنُّــورُ والهَــدْيُ والأَفْيــاءُ والمــاءُ
وَصُحْبَــةٍ تَشْــتَهي الأَمْجــادُ ضَمَّهُــمُ
تأَلُّــقٌ كُلُّ مَــنْ فيهــا أَجِــلَّاءُ
رِســالَةُ الحَــقِّ بالإِســلامِ ماضيَــةٌ

عـــلى جَنـــاحِ العُـــلا والرَّكْـــبُ أَصْـــداءُ
صـــلَّى عَلَيْـــكَ إِلَهِـــي مـــا الضِّيـــاءُ سَرَى
عـــلى مُتُـــونِ العُـــلا والرَّكـــبُ لأْلاءُ

***

فَمَوْكـــبٌ فيهـــمُ إِشْراقُ مَلْحَمَـــةٍ
والأَرْضُ تحيـــا وســـاحُ الكـــوْنِ غَنَّـــاءُ
ورِحْلَـــةٌ في الفَيـــافي الحـــقُّ يكْلَؤُهـــا
فيهـــا النَّبـــيُّ وتَـــسْري عَنـــهُ أنبـــاءُ
ثلاثـــةٌ والدُّجـــى يَنْفَـــضُّ مِـــنْ أَلَـــقٍ
والفَجْـــرُ يُبْـــصرُ والأفـــلاكُ أَضْـــواءُ
وأُمُّ مَعْبَـــدَ والأَنْـــوارُ تَغْمُرُهـــا
وكانَ وصْفـــاً بَدِيعـــاً فيـــهِ إيحـــاءُ
جـــاؤوا لِخَيْمَتِهـــا والـــضَّرْعُ ضامِـــرَةٌ
فغادَروهـــا وفـــاضَ الـــضَّرْعُ والمـــاءُ
صـــلَّى عَلَيْـــكَ إِلَهِـــي ماحْتَفَـــت أُمَـــمٌ
وماتَهـــادَتْ تُحِيـــطُ الرَّكْـــبَ أَنْـــداءُ

***

فَعُصْبَـــةٌ سَـــيِّدُ الأكـــوانِ قائِدُهَـــا
فِيهَـــا الصَّحابِـــيُّ والصِّدِّيـــقُ مِعْطـــاءُ
وثانـــيَ اثْنَـــيْنِ في التَّنْزيـــلِ مُحْكَمَـــةً
والـــرُّوحُ والنَّفْـــسُ والأمـــوالُ إِهْـــداءُ
وغَـــادةٌ بربيـــعِ العُمْـــرِ مؤتلقـــاً
ذاتُ النّطاقَـــيْنِ للإمـــدادِ أَسْـــماءُ
أَمَّـــا سُراقَـــةُ فالإعجـــازُ في غَـــدِهِ
فَتـــاجُ كِـــسْرى وإِسْـــواراهُ إِيفـــاءُ
والغـــارُ مـــا الغارُ؟!والأَحـــداثُ بارِقَـــةٌ
فَاللـــهُ ثالثُهُـــم والكَـــوْنُ إِمْـــلاءُ
والـــكُلُّ جُنْـــدٌ إِلَـــهُ العَـــرْشِ سَـــخَّرَها
والرَّكـــبُ نـــورٌ عـــلى الآفـــاقِ إِسْراءُ
لِتَبْلُـــغَ الغايـــةُ الشَّـــمَّاءُ ذَرْوَتَهـــا
فالدِّيـــنُ تَـــمَّ ولِلْعَليـــاءُ إِمْضـــاءُ
صـــلَّى عليـــك إلهـــي ماهتـــدى نَسَـــمٌ
ومـــا أَنَاخَـــتْ بِنُـــورِ العَـــيْنِ قَصْـــواءُ

***

هـــيَ الحَقيقةُعَـــينُ الشَّـــمْسِ تُبْصِرُهـــا
اللَّـــهُ أَكْـــبَرُ والأَكْـــوانُ إِصْغـــاءُ
والهَـــديُ يُـــبْرِقُ والرُّكْبـــانُ ماضِيَـــةٌ
والمـــدُّ والجَـــزْرُ والقِيعَـــان دَهْمَـــاءُ
والنُّـــورُ يَـــسرِي بِـــذِي الظَّلْمـــاءِ مؤْتَلِقـــاً
والحـــقُّ أَبْلَـــجُ والآفَـــاقُ غَـــرَّاءُ
والوَعْـــدُ مـــاضٍ سَـــنَلْقاهُ ويُسْـــعِدُنا
وتَحْتَفـــي الـــرُّوحُ والأَيَّـــامُ إِحْيـــاءُ
وَعْـــدٌ حَقيـــقٌ فـــلا الدَّنيَـــا سَـــتَحْجُبُهُ
لابُـــدَّ آتٍ وعَـــيْنُ الكُفْـــرِ عَمْيـــاءُ

الهروب إلى الجحيم
قراءة في ثلاث روايات إفريقية

سعد عبد الله الغريبي

ثلاث روايات لثلاثة مؤلفين من القارة الإفريقية، كلها تتحدث عن الهجرات غير الشرعية التي يقوم بها الأفارقة بحثا عن الأمان ولقمة العيش.

الروايات هي:

١- (تيلاندسيا) للمغربية سلمى الغزاوي

٢- (بقشة الفرقنا) للتشادي علي يوسف (ماريل)

٣- (رغوة سوداء) للإريتيري حجي جابر

تتناول الرواية الاولى المهاجرين من عدد من الدول الإفريقية: (مالي - السنغال - سيراليون - الكاميرون – النيجر) إلى إسبانيا مرورا بالمغرب.

والرواية الثانية تبحث هجرات متتالية لرجال ونساء وأسر من تشاد إلى جدة والعكس، بسبب إعادتهم إلى بلادهم عند القبض عليهم وعودتهم مرة أخرى.

والرواية الثالثة لهارب من بلدِه (أريتيريا) إلى أثيوبيا لغرض المغادرة إلى إسرائيل ضمن هجرات (الفلاشا).

أولا: (تيلاندسيا) للمغربية سلمى الغزاوي

سلمى الغزاوي من مواليد فاس ١٩٨٨ حاصلة على باكالوريا شعبة آداب عصرية ٢٠٠٧. وإجازة في العلوم القانونية شعبة قانون خاص باللغة الفرنسية من جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس٢٠١١ بدأت بالكتابة الصحفية، وكتابة الرأي تحديدا، ثم شقت طريقها في عالم الإبداع من كتابة القصة القصيرة فالرواية فالترجمة من الفرنسية، مثل ترجمتها لرواية (آخر يوم لمحكوم بالإعدام) لفيكتور هيغو، وأزهار الشر لبودلير وغيرهما.

صدرت رواية (تايلاندسيا) لسلمى الغزاوي عن (كيان) للنشر والتوزيع بالقاهرة سنة ٢٠١٦. وتتألف من خمس وخمسين ومائة صفحة من القطع المتوسط.

تتناول موضوع الهجرات غير الشرعية من بلاد إفريقية السوداء إلى أوروبا مرورا ببلاد المغرب العربي لأسباب متعددة، منها الأَمنيَّة، مثل ملاحقة الإرهابيين للسكان لاختلافهم الديني أو المذهبي كجماعة (بوكو حرام) وغيرها، أو لأسباب اقتصادية كعدم القدرة على إعالة أهلهم وذويهم؛ فضلا عن أنفسهم. كما تتناول الرواية ما يلاقيه هؤلاء من عوائق في طريق هجراتهم، تبدأ بمتاجرة سماسرة الهجرة والترحيل البري والبحري لهم، وعدم الوفاء بالتزاماتهم تجاههم كأن يلقوا بهم في أماكن غير التي اتفقوا عليها، مرورا بمحاربتهم في المناطق التي يتوقفون فيها، والتضييق عليهم لمنعهم من العمل؛ سواء أمن الحكومات أم من المواطنين، علاوة على احتقارهم من كثير من فئات الشعب - بما فيهم الأطفال - والحذر والتحذير من التعامل معهم لمجرد اختلافٍ لونيّ في البشرة بينهم وبين أصحاب الوطن الذي يعبرونه (negrophopia).

وأول ما يسترعي الانتباه في رواية (تيلاندسيا) هو عنوانها الغريب الذي يجعل القارئ في ترقب لمعرفة مدلوله، ويزيد من الغموض غلافها المثقل بالسواد الذي تحتل جزءا منه صورة شبح أسود يطل على مدينة عتيقة يقف البحر خلفها إلى البعيد.. وعلى الغلاف الخلفي فقرة مقتبسة من نص الرواية على لسان متحدث يتحسر على تأخر الموت عنه بعد أن فقد عائلته، ويصف الموت بأنه إطلاق سراح روحه المعذبة! وكأنه بهذا يستحضر قول المتنبي:

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا
وَحَسبُ المَنايا أَن يَكُنَّ أَمانِيا

لكن القارئ لا يلبث أن يدرك مدلول العنوان قبل أن يمضي في غيابة الرواية، حين يستوقفه قول الراوي: «لماذا ينظر بعض الناس إلى الأفارقة السود كما لو كانوا مجرد نباتات وحشية بلا جذور تماما كنبتة (التيلاندسيا)».

تقع الرواية في ثلاثة أجزاء يحمل كل جزء عنوانا يرتكز على (الحلم)، فالأول (في طريق الحلم)، والثاني (على ضفاف الحلم)، والثالث (أضغاث أحلام). وفي داخل كل جزء فصول صغيرة مرقمة تسلسليا. يتصدر كل فصل بيت شعر من قصيدة (المنفرجة) لابن النحوي، وفي ذلك ما فيه من الإيحاء بزوال الغمة والفوز بالنجاة وبلوغ الهدف!..

تعج الرواية بالتلميحات والإشارات لمسائل في

غاية الأهمية تريد أن تلفت المؤلفة نظرنا إليها بعيدا عن الوعظ المباشر، فمن ذلك تعلق البسطاء بالأضرحة، وسخاؤهم بما لديهم حتى ولو كان دراهم معدودة لا تكفي لوجبة عشاء. ومن ذلك تعاطف بعض الطيبين معهم بتقديم الطعام لهم مجانا، أو بتشغيلهم ولو برواتب غير مجزية. ومن ذلك التسامح الديني بين المسيحيين والمسلمين كما فعل (جورج) حين صام مع المسلمين تعاطفا، أو رافقهم للضريح وانتظرهم خارجا حتى فرغوا من الزيارة. وبعكس هؤلاء الطيبين فهناك متسلطون هدفهم إيذاء هؤلاء البسيطين لدرجة طردهم من العمل الذي لم يدركوه إلا بشق الأنفس. بعض هؤلاء الأشرار موظفون حكوميون، وبعضهم مواطنون نصبوا أنفسهم مدافعين عن الحكومة، أو (بلطجية) أحسوا أن هؤلاء ضيقوا عليهم في معيشتهم.

ومع بروز (مامادو) بطلا للرواية؛ إلا أن البطولة لم تقتصر عليه، فهناك أكثر من بطل في الرواية. مثل (جورج) الذي يكاد يكون شريكا رئيسا في البطولة..

تقرأ الرواية فتكاد تشتم رائحة الموت في كل صفحاتها، فهي تعرض للموت بطرق شتى؛ منها الموت الجماعي على أيدي الإرهابيين، والموت الجماعي نتيجة غرق المراكب المتهالكة، وهناك الموت الفردي بسبب القتل من قبل السلطات في محاولات منع المتسللين.

تبدأ الحكاية بالبطل (مامادو) القادم من (مالي) نائما في ضريح المولى إدريس بفاس، وقد رأى نفسه محشورا في مركب يترنح في البحر، سقطت على إثر اهتزازه امرأة حامل قبل أن يصل المركب لليابسة التي لاحت للركاب، وفي هذه الأثناء يقطع حارس الضريح عليه حلمه وغفوته، ويبعده عن المكان بحجة أنه غير مخصص للنوم، لينصرف باحثا عن مكان يؤويه ريثما يلحق برفاقه الذين اتخذوا من إحدى حدائق فاس مأوى لهم.

خرج مارًّا بساحة أبي الجنود ليجدها تعج بروائح الطعام، لكنه كان قد ألقى آخر دراهمه في الضريح، فإذ بصاحب المطعم يقدم له حساء بالمجان، قبل أن يواصل سيره إلى المحطة الطرقية بفاس فيمضي ليلته هناك..

استيقظ مبكرا لا يدري أين يتجه فإذا بامرأة تترجل من سيارة أجرة تطلب منه أن يحمل حقيبتها ليضعها في سيارة أجرة أخرى تقلها خارج المدينة، فتضع في يده عشرة دراهم تغريه لمواصلة عمله عتّالا، ويحصل على مبلغ لا بأس به، لكن لم يكد ينتصف النهار حتى أخذ أحدهم بتلابيبه، وطرده من المكان مدعيا أنها منطقته وليست للزنوج!

تناول الغداء في ساحة أبي الجنود، ولفت انتباهه وجود فرقة للـ (قِنَّاوة) تؤدي عرضا موسيقيا، وسرعان ما لمعت في ذهنه فكرة أن يحضر زميله (عبدول) ويؤديا عرضا مماثلا ليحصلا على بعض النقود. لكنهما ما إن أنهيا نشاطهما في يومهما الأول، وانتحيا عن الطريق لإحصاء ما جمعا من مال حتى باغتهما من أخذ المال عنوة منهما بحجة أن عملهما غير قانوني!

وهكذا تستمر مغامرات هؤلاء الأفارقة وهم يسعون جاهدين لجمع مبلغ يقدمونه للسماسرة لتسهيل عبورهم للضفة الشمالية من البحر المتوسط.

تتعدد جنسيات هؤلاء الأفارقة فهذا (مامادو) و(عبدول) من مالي، وهذا (إسماعيل) من السنغال، وهذا (حماد) من سيراليون وهذا (جورج) المسيحي من الكاميرون، وهذه (أماديا) من النيجر.. كلهم يعيشون إخوة متحابين متعاونين جمعتهم الغربة، وألفت بين قلوبهم.

كلٌّ منهم يحمل في قلبه وطنا جريحا، وأسرة

فتكت بها الحرب والفقر، وذكريات أليمة، وحلما ما زال يومض، وأملا بالعودة قد يتحقق، ما عدا جورج فهو جاء بحثا عن الموت الذي استبقاه بعد أكثر من فرصة سانحة. جاء هاربا من بلده الذي كرهه لأنه لم يلق حتفه فيه مع والديه وزوجه وإخوته الأربعة الذين قتلتهم جماعة (بوكو حرام) لا لشيء إلا لاختلاف ديانتهم، ولذلك لم يكن حريصا على توخي الحذر عند التسلل إلى الأراضي الإسبانية، فانطلق إلى (سبتة) باحثا عن رصاص حرس الحدود حتى كان له ما أراد!..

تفرق الرفاق بعد مقتلِ جورج، وغرقِ أماديا في قاربها الذي أقلها متجها للشاطئ الأندلسي، فأصاب اليأس (مامادو) ليقرر العودة للحلم الذي تركه في بلاده لعله يبعثه من جديد!

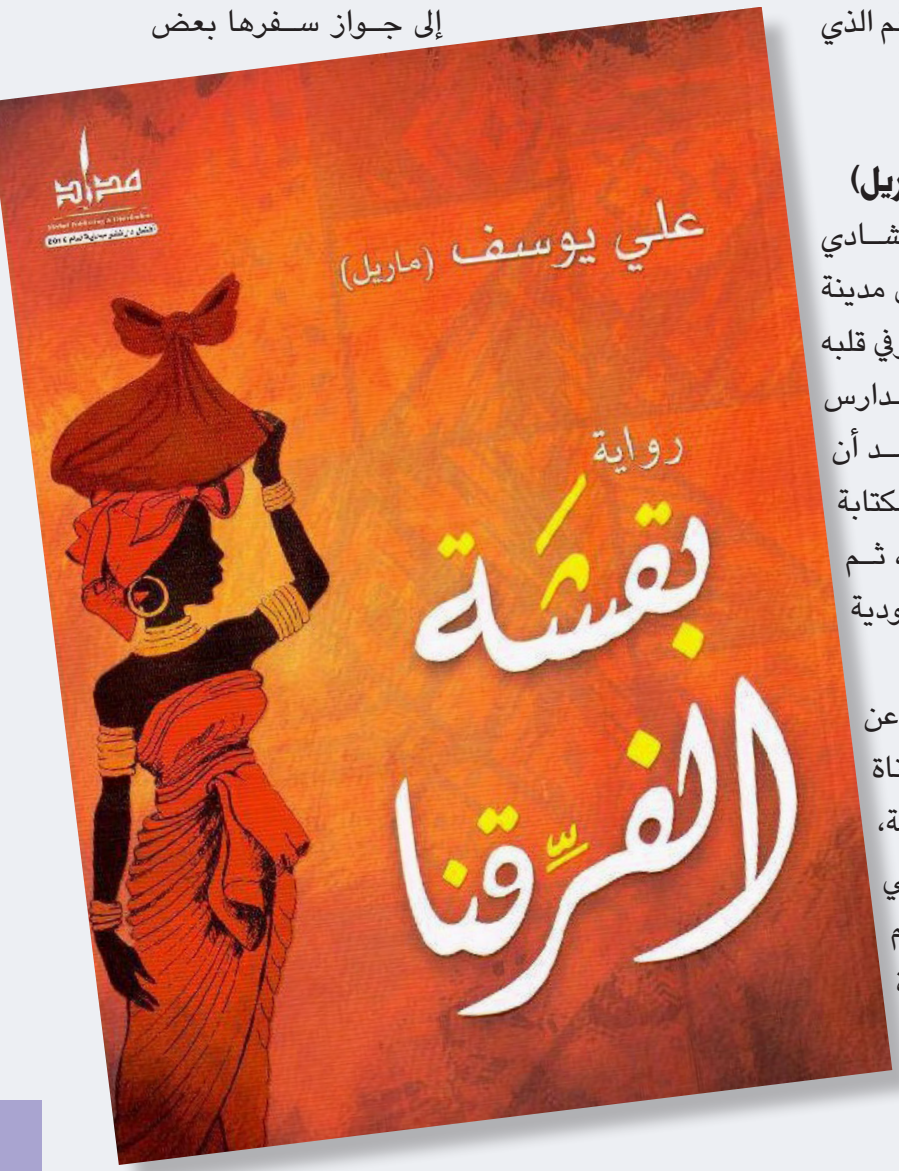
ثانيا: (بقشة الفرقنا) للتشادي علي يوسف (ماريل)

علي يوسف ماريل من مواليد الشمال التشادي تحديدا منطقة (كانم). وصل مع أسرته إلى مدينة جدة باكرا منذ كان طفلا فاستقروا بها وفي قلبه أحلام كبيرة. درس المراحل الأولية في مدارس للجالية غير رسمية، لكنه كافح حتى بعد أن كبر، فحصل على بكالوريوس إعلام. بدأ بكتابة الخواطر والنثريات في عدة مجلات عربية، ثم بعض المقالات الاجتماعية في صحف سعودية وتشادية عربية.

تحكي رواية (بقشة الفرقنا) الصادرة عن مداد للنشر والتوزيع بدبي سنة ٢٠١٧ معاناة فئة من المقيمين بين أظهرنا إقامة غير نظامية، فهم في خوف دائم من سيارات الشرطة التي تتعقب المخالفين، مع أن الترحيل لا يقلقهم كثيرا فهم لا يعدمون الحيلة والوسيلة للعودة مرة أخرى، فكأنه إجازة إجبارية يزورون فيها بلادهم ثم يعودون من جديد، لأن حياة الخوف والقلق التي يعيشونها في المملكة أقل إيلاما من مرارة العيش في بلادهم.

الروائي يتحدث بلسان الخبير عن المكانين كليهما، فيصف لنا جدة بشاطئها (كورنيشها) وميادينها وحواريها وأزقتها، وفي المقابل يصف لنا تشاد وعاصمتها (أنجمينا) ذات الوجهين: الوجه الفرنسي الذي يخترقه شارع شارل ديجول، وتزينه الفنادق ذات النجوم الخمس، والوجه الآخر الذي يسبح في بحيرات الصرف الصحي ومياه الأمطار.

تحكي الرواية قصة أم تشادية أعياها غياب زوجها فتُقرر اللحاق به في جدة، ومعها طفلها (واشيل). ومن باب التعاون مع جيرانها تضيف إلى جواز سفرها بعض



أطفالهم وتصطحبهم معها. تفرح الأسرة بلم شملها مع معيلها الذي يعمل حارسا ليليا لعمارة تحت الإنشاء. تحبل المرأة من جديد بعد بضعة أشهر فيخشى الإملاق ويسلم الرجل نفسه للترحيل. تضع الأم حَملها وتتحمل مسؤولية الأسرة من جديد فتعمل في تجارة التجزئة بالطريقة المعروفة آنذاك باسم (فَرَّقْنا). تحمل كل يوم صرة كبيرة (بقشة) على رأسها تدور بها على الأحياء لتبيع ما يخص النساء من ملابس وعطور، وما يحتاج الأطفال إليه من ملابس وألعاب.

ينشأ الفتى (واشيل) في حي النزلة اليمانية مع جيران من بني جلدته، ومن مواطنين يماثلونه في المستوى المعيشي. في الحي يتعرف على ابن جيرانهم (ماردمو) الذي لا يختلف عنه إلا أنه ولد في جدة لأب يعمل بشكل نظامي عند كفيل سعودي.

يؤدي الفراغ بفتيان الحي الأفارقة إلى ممارسة اللعب بالدراجات النارية (الدبابات) والانخراط في فرق الحواري للعب كرة القدم وتشجيع أنديتهم المفضلة، إضافة إلى تشجيع المنتخب السعودي (الأخضر). يعيشون محبين لوطنهم الجديد حافظين نشيده الوطني، ويلتحقون بالمدارس غير النظامية التي تقيمها جاليتهم، لكن كل ذلك لم يحمهم من الجيوب الخضراء (سيارات الشرطة) فقد اجتمع الفريق الرياضي في بيت مدرب الفريق (ريفو) وقبضت عليهم الشرطة ورحَّلتهم، ومن بينهم واشيل الذي عدَّ الترحيل إجازة إجبارية التقى فيها بوالده، وتعرف على عاصمة بلده، ثم عاد من جديد بتأشيرة عمرة.

يبدع الكاتب في الوصف والتصوير. ولنقرأ وصفه للبقشة والأم تدور بها ثم تَفرِدها للزبونات: «الفرقنا.. الفرقنا.. هكذا بدأت تشدو بصوتها في بدايات الصباح كما البلبل حين يشدو على الأغصان.. تحمل البقشة فوق رأسها، وحين تَحُلُّ إحكام البقشة أمام الزبائن تغدو وكأن زهرة نرجس تفتحت في وجوه المنتظرين».

ويصف العاصمة التشادية (أنجمينا): «وحدها أنجمينا يجتمع فيها كل شيء بكل شيء، عطر المطر برائحة البارود، النسيم بالغبار، الأمنيات بالكوابيس، البسمات مع الأنين والأحزان، الأغاني بصرخات المآتم».

وتبدو السخرية واضحة في تشبيهاته التي تمتلئ بها الرواية، نحو قوله يصف الرجال التشاديين على لسان بطل الرواية حين غادر والدهم بعد أن حبلت زوجه: «إن لم أُتهم بالمبالغة فأستطيع وصفهم وتشبيههم بحيوان (الأيل). مهمته فقط تلقيح الإناث، ولكنه غير مسؤول عما سوى ذلك».

وقوله يصف الفساد الذي عم بلاده: «ما أفظع هذا الشعور حين يقارن الوطن بالبوطة (المستنقعات)، والمواطنين بالضفادع التي لا يوجد لديهم مهاجرون ومغتربون».

كما تخلل الرواية عبارات تأملية صيغت بأسلوب جميل، كقوله: «أولئك الذين كتبوا سطور الوعد نسوا منحنا حروف القراءة، فأصبحت صفحات اللقاء خالية إلا من صورة غلاف يعبر عن الحالة».

وقوله: «لم أستطع فهم عدم قدرتنا على مغادرة هذا البؤس، عكس قدرتنا على مغادرة الأوطان من أول محاولة».

سلط الكاتب الضوء في روايته هذه على كثير من القضايا، ومن ذلك كفاح الأم التشادية لإعالة أبنائها؛ في مقابل الأب الذي أدمن الغياب وتخلى عن المسؤولية. فحين يسأل الأب ابنه بعد وصوله مُرحلا إلى (أنجمينا) إن كان قد اكتسب عادات سيئة كالتدخين مثلا؛ يرد عليه بما يفيد أن أمه ربته: «لكن الله عوضنا. ترك لنا أما كانت وطنا، ومن يملك كذاك الوطن لن يضيع أو يعيش التشتت».

ويصور لنا وجها آخر بشعا لمأساة غير

النظاميين، فضلا عن ترقب الرحيل وحرمانهم من التعليم، فيسرد لنا حكاية فتاة اعتدى عليها ابنُ مخدومها وحبلت منه، لكنها لم تستطع - هي وأسرتها - فعل شيء سوى الهرب!.

ويتحدث عن الفساد المستشري في بلاده، إذ لم يستطع الخروج من صالة جمارك المطار إلا بعد أن رشى الموظف ساعة يد جديدة، وحين أراد استخراج بطاقة هوية وجواز سفر للعودة مرة أخرى للمملكة لم يستطع الحصول على أوراقه إلا بالرشوة.

وقد دعاه هذا التحول إلى أن يتأمل التغييرات التي حلت بمدينته، فهاهو جارهم الفقير الذي كان يعمل عتالا أصبح من النافذين. يفسر هذا لنا بقوله: «أسرع طريقة للثراء في بلادنا هي أن تعمل في وظيفة حكومية تقتات بالرشوة، أو تنضم للحزب الحاكم لتأتيك الأموال مطرا غزيرا». ويقول في موضع آخر: «بمرور الأيام شعرت أن كل الروائح الكريهة التي تنبعث من بوطات هذه المدينة هي خليط من فساد المسؤولين فيها».

لم يحدد الروائي الفترة التي تغطيها الرواية لكن يمكن استنتاج ذلك بسهولة، فبطل الرواية ولد سنة قتل الرئيس (تمبلباي) وهذا حدث سنة ١٩٧٥ وكان طفلا حين قدومهم للمرة الأولى إلى جدة ربما لا يتجاوز الثانية عشرة، فيكون ذلك في حدود سنة ١٩٨٧.

الرواية مليئة بالمفردات التشادية والمحلية، ورغم اجتهاد المؤلف في ترجمة كثير منها إلا أنه أخطأ في أهم كلمتين، وهما كلمتا العنوان (البقشة) و(فرقنا). فقد فسر البقشة بأنها حاملة بضاعة يدوية قديمة، والفرقنا ملاءة توضع فيها الملابس وتحمل فوق الرأس لبيعها».

ثالثا: (رغوة سوداء) للإريتيري حجي جابر

حجي جابر روائيّ إريتيريّ من مواليد مدينة مصوّع الساحلية ١٩٧٦ أصدر عدة روايات، منها: (سمراويت) ٢٠١٢، حازت جائزة الشارقة للإبداع العربي. و(مرسى فاطمة) ٢٠١٣ ترجمت للإيطالية. و(لعبة المغزل) ٢٠١٥ بلغت القائمة الطويلة لجائزة الشيخ زايد للكتاب. و(رغوة سوداء) ٢٠١٨ حازت جائزة (كتارا) للرواية العربية، ووصلت قبل ذلك للقائمة الطويلة لجائزة البوكر.

يعمل حجي جابر ضمن مشروع روائي يهتم بتسليط الضوء على إريتريا الماضي والحاضر، الإنسان والأشجار وحجارة الطريق، ويحاول مع بقية أدباء إريتريا إخراج هذا البلد من عزلته الحضارية والثقافية، وإعادة الاعتبار له في محيطه العربي والإفريقي.

تتناول رواية حجي جابر الصادرة عام ٢٠١٨ عن دار التنوير بالقاهرة موضوعا قلَّ من طرقه. إنه موضوع اليهود الإثيوبيين المعروفين بـ (الفلاشا) ورحلتهم إلى أرض المعاد.. بطل الرواية يهودي مزيف اندس بين الراحلين متخذا من الكذب والتزوير وسائل لتحاشي المشكلات، ووسائل للعبور إلى مبتغاه. أيُّ بؤس يجعل مواطنا يتخلى عن جنسيته وأهله ووطنه ليتعلق بأهداب حفنة يهود، مدعيا أنه منهم للخروج من عالمه وواقعه؟!.

كان حجي جابر متمكنا إلى حد بعيد حتى يخرج لنا بهذا العمل النادر. يحدثنا حديث الخبير العارف بكل أجزاء الرحلة وخط سيرها. حديث من خاض التجربة بنفسه. ويتضح السر حين يعثر القارئ في ختام الرواية على شكره لفريق عمل؛ كان لكلٍّ منهم مهمته، فهناك وزارة الثقافة الفلسطينية التي وجهت له الدعوة لزيارة القدس، وهناك الصحفية نضال رافع التي رتبت له زيارة المسجد الأقصى..

المشاهد تتوالى دون ترتيب، وكثيرا ما ينتقل بنا الروائي من مشهد إلى آخر وكأننا أمام شاشة مجزأة نشاهد أقسامها في آن واحد. فهناك مشاهد من (أسمرة) ووادي الأزرق المعد لتعذيب العصاة،

ومشاهد من مخيم هيئة الأمم في (أنداغابونا) لتوزيع اللاجئين على المناطق الآمنة، ومخيم (غوندار) المعد لتأهيل المغادرين إلى إسرائيل، ومشاهد من أديس أبابا ومطارها، ثم مطار (بن غوريون) وتل أبيب وحارة الأفارقة فيها، ثم القدس ومعالمها الدينية والأثرية.

يضعنا بطل الرواية في متاهة بدءا من اسمه الذي تغير أربع مرات بحسب الظروف، وحكايته التي تتغير بحسب الموقف، لأنه كان يختار الحكاية أو الكذبة التي يتوقع أن تنجيه. لقد رفع كلمة (النجاة) شعارا له، وحتى حينما أراد أن يودع حائط المبكى أمنياته - كما يفعل كل السائحين - لم يجد غير كلمة (النجاة).. حكايته الحقيقية التي كان يخشى أن يعرفها الناس هي أنه مجهول الأبوين، باح بها للمحقق الأوروبي في مخيم (أنداغابونا) طمعا في أن يمنحه حق اللجوء!

حين بلغ من العمر سبعة عشر عاما كان يساعد المجندات في مداواة الجرحى وتطبيبهم، وحين أُعلن عن استقلال أريتيريا كان يحتفل في شارع (كمشتاتو) وسط العاصمة (أسمرة) مع المحاربين بوصفه أحد المساهمين في تحقيق النصر.. يتعرف على (عائشة) وتتطور العلاقة معها على الرغم من عدم ترحيب أمها به. يتغيب عن المدرسة العسكرية فيعاقبه الضابط حبسا انفراديا مقابل الساعات الجميلة التي قضاها مع عشيقته، ويتغيب عن الحبيبة فترة وجوده في السجن فيلقى جزاءه صفعة منها على خده، وهو لا يستطيع أن يصرح للضابط أو لحبيبته أين كان؟!

وفي سبيل الإبقاء على حبيبته يقرر الهرب نهائيا من المدرسة ومن التجنيد، لكن يُقبض عليه عند والد صديقه في أول ليلة يهرب فيها، فيُنقل إلى الوادي الأزرق، ومن هذا المعسكر البغيض يغامر فيهرب إلى مخيم هيئة الأمم المتحدة في (إنداغابونا) حيث يُجري المسؤولون مقابلات مع النزلاء لبحث حالاتهم، يتقرر بعدها إما الإعادة من حيث أتوا، أو الإبقاء عليهم، أو إرسالهم إلى بلد ثالث. أخفق (داود) في إثبات أحقيته في اللجوء، لكنه تعرف على رفيق دربه (يوهانس) الذي أفصح له عن نيته المغادرة إلى مخيم (غوندار) والانضمام إلى (الفلاشا) المقرر إرسالهم إلى إسرائيل، وكشف له عن الوسيط الذي سيدفع له مبلغ عشرة آلاف (بر) نظير الوساطة أو أجور النقل أو الرشوة أيا كانت التسمية.. ولأن النجاة هي الهدف فلا تهمه الطريقة التي يصل

بهـا، ولا يخـشى تأنيـب الضمـير، فيقدم عـلى سرقة عـشرة الآلاف مـن صديقـه، وبـدلا مـن أن يدفعهـا للمهـرب يقـرر الذهـاب ماشـيا وتوفـير النقـود للحاجـة. ولم يهنـأ بمـا سرق فقد لقيه قطـاع طرق اكتفـوا بأخـذ المـال مقابـل إبقـاء حياتـه، ووصـل أخـيرا إلى (غونـدار) صفـر اليديـن!

في غونـدار يحـاول الدخـول للمخيـم لمقابلـة المسـؤولين فيطـرد. وتصـل بـه قدمـاه إلى الفنـدق الوحيـد في المنطقة فتُسـكتُ صاحبته (سـابا) جوعه، لكنهـا لا توجـد لـه عمـلا في فندقهـا، فيفتعـل حدثا يجعلهـا تحقـق لـه كل مـا يريـد، وتحنو عليـه حنو الأمهـات. بنـاء عـلى سـيرته السـيئة لا بـد أن تكون الخطـة سـيئة أيضـا. انتهـز فرصـة قلـة الموظفـين والخـدم في منتصـف الليل فأشـعل النار في مسـتودع الفنـدق، وإتمامـا للمهمـة هـبَّ لإطفـاء الحريـق بواسـطة طفايـة انتزعهـا مـن مكانهـا قبل إشـعال النيران..

بعـد عملـه البطـولي أسـكنته (سـابا) فندقهـا ووظفتـه، وعلمتـه اللغـة العبريـة وتعاليـم الديانـة اليهوديـة؛ فضلا عما سـيتعلمه في المخيم حتى يتمكن مـن تجميـع المبلـغ الـلازم للترحيـل مع الفلاشـا.

ومـع ذلـك ظـل غريبا طـول عمـره حتـى بعد أن تمكـن من دخـول المخيم بوسـاطة سـابا.. نبذه أهل المخيـم لأنـه لا يشـبه اليهود لا شـكلا ولا لكنـة، ولم تكـن الحـال خـارج المخيـم أفضـل، إذ كان ينظر له هـؤلاء عـلى أنـه مـن اليهـود المكروهين مـن مجتمع غوندار.

من غونـدار ركب إحـدى الحافلات المعدة للفلاشـا في طريقهـم إلى (أديـس أبابـا) ثم إلى مطارهـا، ومنه في طائـرة خاصـة إلى (تـل أبيـب). وفي تـل أبيـب مكـث مـع مرافقيـه مـدة قصـيرة تعـرف خلالها عـلى حـي الأفارقـة القريب من المعسـكر، ومـع ذلك عانـى مشـكلة الغربة، فهو غريب بالنسـبة للفلاشـا داخـل المعسـكر، وغريب بالنسـبة للأفارقـة في الحي الإفريقـي. تعـرف عـلى يعقـوب السـوداني الـذي جـاء متسـللا من سـيناء، فلـم يحصل إلا عـلى صفة متسـلل وليـس لاجئـا كبطـل روايتنا.

بعـد ثلاثـة أشـهر انتقل مـع مجموعة من الفلاشـا إلى محطتهـم النهائيـة (القـدس)، ولـم يكـن الوضع أحسـن حالا، فظـل غريبا في داخل المعسـكر وخارجه. ولمـا شـعر أن أمـره كاد ينكشـف هرب من المعسـكر، لكـن قدره لم يمهلـه طويلا فقضى برصاصة طائشـة كانت موجهة لشـاب فلسـطيني طعن مسـتوطنا.

تزدحـم الروايـة بالأحـداث والأماكن والأشـخاص مـع الإيغـال في التفاصيـل، فعلى سـبيل المثـال يحدد الكاتـب المـأوى الـذي اسـتقر فيـه بطـل الروايـة في القـدس بأنـه غرفـة في الشـقة (١٨) في الطابـق الخامـس من البنايـة السـابعة من المربـع (٢٢) من مسـتوطنة (بيسـغات زئيـف).

يتـسرب الأسى عـلى لسـان بطـل الروايـة في كل مناسـبة، وإن بـدا سـاخرا، كمـا في قوله وهـو يعدد محاسـن أن ينشـأ مـن غـير أهـل: «وحدنـا بـلا انتمـاءات قبليـة أو دينية، الثـورة وجهتنـا الوحيدة، هـي الأم والوالـد».

وغـير بعيد عن هـذا شـعوره وهو يمـوت دون أن يعـرف اسـمه أو هويتـه أو ديانته: «أراد أن يسـألهم عـن هويتـه، عـن اسـمه إن كان داود أم ديفيـد أم داويـت. أن يسـأل عـن ديانتـه، إن كان مسـلما أم مسـيحيا أم يهوديا. عـن جنسـيته، إن كان إرتريا أم إثيوبيـا أم إسرائيليـا أم فلسـطينيا».

وفي هذه المسـاحات المملـوءة خوفا ورعبـا لم تخل مـن قـدر يسـير مـن المواقـف العاطفيـة والعبارات الرقيقـة، فمـن ذلـك حديث البطـل عن اسـمه بعدما سـمع الحبيبـة تترنـم بـه: «يالـه مـن اسـم؛ خاصة حـين تنطق به عائشـة بكل هـذا الغنج. إنه ولا شـك أكثـر الأسـماء ملاءمة لي».

قُلْ للمُسَافِر

أشرف البحطيطي

قُــلْ للمُسَــافرِ في أشْــواقِهِ أبَــدَا
أيّــانَ يُـدْرِكُ منْ تَــرْحَالِهِ أَمَــدَا ؟!
وهْــوَ المَشُوْقُ إذا ما العِشْــقُ أعْجَــزَهُ
سَعْـيـًا إليكَ .. فمـا يَدنو ولا ابْـتعَــدَا
حَيْرَانُ يَـسْتَــعْطِفُ الأَنْــسامَ تَحْـمِلُهُ..
إليــكَ مُبتَــهِلًا .. أو طائــرًا غَــرِدَا
يَـسْـتـلْهِــمُ الغــارَ آياتٍ يُـرَتِّــلُها :
روحٌ أَتــاكَ ومـا تَــدري بِمــا وَرَدَا
ويَسْــأَلُ الدهْــرَ كـمْ ذا باتَ مُرْتَقِبـًا
فَجْــرَ السِّراجِ يُــضِيءُ الكونَ مُــتَّـئِـدَا

وليلــةٌ لَكَ .. مــا أدراكَ أَنْـجُـمَـهـا:
نــورٌ تــلألأَ بالخَـيْــراتِ وانْـفَــرَدَا
أُثْــقِلْتَ منـهُ لأَجْــلِ العــالَــمِيْنَ.. وكَمْ
تَسْـمو رَؤوفـًــا وتَرضَى صابرًا جَــلَدَا
مَــنْ كالْمُــحِبِّ إذا ما الحبُّ شِرْعَتُــهُ ؟!
ورحمــةُ اللــهِ إذْ يَمْضِي بِهَــا رَشَــدَا ؟!
هــا أَنْــتَ تخْــتَتِــمُ الــمِيثَاقَ تَرفَــعُهُ
والرُّسْــلُ تَشهَــدُ والرحمــنُ قدْ شَــهدَا
عهــدٌ لديــكَ فــلا شــمسٌ ولا قَمَــرٌ
قَــدْ أَغرَيــاك ولا بُدِّلْــتَ مُــعْــتَقَدَا

ظَـنُّوهُ سِـحْرًا وما زاغَـتْ نواظِرُهـمْ
لَكِنَّـهُ الْقلـبُ إمّـا زاغَ أوْ جَـحَـدَا
بَلْ قِيْـلَ «شِعْـرٌ.. أَسَاطِيرٌ» وما فَطِنوا
مَـنْ ذا أرادَكَ أُمِّـيًّـا وكيـفَ هَـدَى ؟!
أَلَا هُـوَ الذِّكْـرُ ما يَغْـشَى الجَنَـانَ وما
تَجـري دموعُـكَ لا تَـدري لأيِّ مَـدَى
وإذْ تُـطَـالِـعُ بالمِـشْـكَاةِ كَـوْكَـبَـها..
والزَّيْـتُ قـد ضـاءَ بالمِصْبَاحِ واتَّـقَـدَا
قَلَّبْـتَ وَجهَـكَ بالآفَاقِ مـا اتَّسَعَـتْ
أَنَّـى نَظَـرْتَ رأيْـتَ النورَ مُطَّرِدَا
وإذْ تُـسِـرُّ مُناجَـاةَ الضعيـفِ إذا:
يَمْـضِيْ هَوَانًـا.. وما يَـلْقَى لهُ سَنَـدَا
هَـلْ باحَ قلبُـكَ ما اسْتَحْـيَيْتَ تَسْـأَلُه
إذْ مَـدَّكَ اللـهُ مِـنْ آيَاتِـهِ مَـدَدَا ؟!
مَنْ طـافَ عَـبْرَ سمـاءِ الغيبِ يُطْلِـعُهُ
ربُّ السـماواتِ ما لمْ يُؤْتِـهِ أَحَـدَا ؟!
أيُّ المَنـازِلِ قـدْ أَسْرَاكَ مُحْـتَفِـيَـاً ؟!
لَّـمَّـا دَعَـاكَ .. وسُبْحـانَ الـذي وَعـدَا
وآيَـةٌ لـكَ : بَعْـثُ الْـمُرْسَـلِيْنَ إذا ..
مـا الـدُّرُّ صَـلَّى وراءَ الـدُّرِّ واحْتَشَـدَا

ربُّ المَعـارِجِ قـد أَرْخَـى مَدارِجَـهُ ..
فـزَانَ سَـبْعًا طِبَاقًـا بالـذي صَعـدَا
للأُفْـقِ.. للنَّزْلَـةِ الأُخْرَى.. لِسِدْرَتِـهِ ..
لقَابِ قَـوْسَيْنِ أوْ أَدْنَى فكَيْـفَ بَـدَا ؟!
يـا ثانِيَ اثْنَـيْنِ مَنْ يَـأْسَى لصاحِبِهِ ؟!
والغـارُ أَغْـضَى عـلي حُزْنَيْهِمـا كَمَـدَا
هَـلْ مَرَّ في خَلَـدِ البَيْـداءِ ما لَـقِـيَـا ؟!
أَمْ رَقْـرَقَ الدمـعَ بالوَرْقَاءِ ما وَجَـدَا ؟!
ما ظَـنُّهمْ بالـذي أَلْـقَي سَكِيْنَتَهُ
لاثْنَيْنِ ذابَـا بحُـبِّ اللـهِ واتَّـحَـدَا ؟!
أَيَـا مُهـاجِرُ عـنْ أَعْـطَافِ غَالِيَـةٍ
لَـشَدَّ مـا غَلَّـقَتْ في وجهِـكَ السّـدَدَا!!
يـا حَـظَّ « يَثْـرِبَ»والتاريخُ واعَدَهـا:
أُنْـشُودَةَ البَـدءِ إذْ مَـدَّتْ إليـكَ يَـدَا
أَثَـابَكَ اللـهُ بـالـرُّؤْيَـا وصَدَّقَهـا...
طـابَ العَطَـاءُ فَيَا طُوْبَى لَمَنْ قَصَـدَا
طـالَ الطريـقُ ومـا اسْتَـدْنَى نهايَتَـهُ
إنْ أَسْرَعَ الخَـطْوَ ظَمْـآنٌ أَوِ اتَّـأَدَا
أَنَـا الْمُسـافِرُ في مِحْـرَابِ سَـيِّدِهِ ..
لِيْ رَكْعَتَـانِ .. وقلـبٌ بالهـوى سَـجَدَا

أول الغيث

أ. حاتم بن فهد الرويثي
رئيس مجلس إدارة جمعية الأدب والأدباء
رئيس تحرير مجلة أحد الثقافية

يُولي خادم الحرمين الشريفين الملك سلمان بن عبد العزيز آل سعود وولي العهد الأمين صاحب السمو الملكي الأمير محمد بن سلمان بن عبد العزيز آل سعود «حفظهما الله» اهتماماً كبيراً في القطاع الثقافي بالمملكة العربية السعودية، وما تأسيس وزارة الثقافة وتعيين سمو سيدي عراب الثقافة الأمير بدر بن عبد الله بن محمد بن فرحان آل سعود، لهو خير برهان على الحرص في دفع القطاع الثقافي إلى عنان السماء ونصت رؤية المملكة ٢٠٣٠م على أن الثقافة «من مقوّمات جودة الحياة».

وحرص سمو أمير الثقافة الذي يؤمن بأن المعرفة أساس البناء وطريق النجاح والتنمية وبفضل جهوده وأعماله على الأرض التي يشهد لها القاصي والداني، أصبحت المملكة العربية السعودية عنوان الثقافة وقدوة للدول الأخرى.

ومن خلال ما سبق تسعى جمعية الأدب والأدباء في المدينة المنورة بالمساهمة في دعم الحراك الثقافي والأدبي في المملكة العربية السعودية، و يسعدنا اليوم أن نطلق وبعون الله العدد الأول من مجلة أحد الثقافية . ونسعى مع أبناء وبنات وطننا الغالي أن نذهب بعيداً لخلق بيئة تدعم الإبداع الأدبي وتساهم في نمو الحراك الثقافي ، وكذلك فتح نوافذ جديدة للطاقة الإبداعية عند السعوديين، عبر البريد الإلكتروني لمجلة احد الثقافية literatureksa@gmail.com

بالختام بقي أن أقول:

ستظل الثقافة السعودية نخلة سامقة، وبأفعال أبنائها ستأخذ موقعها الذي تستحقه على خريطة العالم.

بمناسبة اليوم الوطني السعودي ٩٣
يتقدم رئيس مجلس إدارة جمعية الأدب والأدباء
بمنطقة المدينة المنورة
وأعضاء مجلس الإدارة
وأعضاء الجمعية العمومية
وجميع منسوبي الجمعية
بأجمل التهاني والتبريكات
لمقام خادم الحرمين الشريفين الملك
سلمان بن عبدالعزيز آل سعود حفظه اللّه
وإلى صاحب السمو الملكي
الأمير محمد بن سلمان حفظه اللّه
ولي العهد رئيس مجلس الوزراء
وإلى الأسرة المالكة والشعب السعودي النبيل
داعين اللّه العلي القدير أن يديم على مملكتنا العزيزة
الأمن والتقدم والازدهار في ظل قيادتنا الحكيمة.

جمعية الأدب والأدباء

نحلم ونحقق
اليوم الوطني السعودي 93

مجدها عز
وحاضرها فخر

رؤية VISION 2030
المملكة العربية السعودية
KINGDOM OF SAUDI ARABIA