

# المقرب و البندول

دراسات في النقد الثقافي والسوسيولوجي والجمالي.



د. مصطفى عطية جمعة



العَقْرُبُ

وَالْبَنْدُؤُلُ



اسم العمل : العَقْرَبُ وَالبُنْدُولُ - دراسات في النقد الثقافي  
والسيبولوجي والجمالي  
الكاتب : أ.د. مصطفى عطية جمعة.  
تصميم الغلاف : عبير فاروق – أمل رضوان.  
مراجعة لغوية : ندى عادل.  
رقم الإيداع : 2026/2569  
التقييم الدولي 978-977-8868-96-8

(جميع الحقوق محفوظة للكاتب وأي انتهاك سيعرض صاحبه للمسائلة القانونية)  
هذه النسخة مخصصة للقراءة فقط، ولا يجوز إعادة طبعها أو نسخها أو نشرها  
إلا بعد الحصول على إذن كتابي من الكاتب)



خالد عدلي

00201002688188

info.mothakf@gmail.com



# العقربُ والبندولُ

دراسات في النقد الثقافي والسياسيولوجي والجمالي

أ.د. مصطفى عطية جمعة

Mostafa\_ateia123@yahoo.com



مستوفى العثقف

## مقدمة

يتمثل القاسم المشترك في الدراسات النقدية -التي يحويها هذا الكتاب- في كونها دراسات تطبيقية، وإن كانت في جوهرها لم تنأ عن التنظير في المنهجية والطرح والرؤية، وإنما جاء التنظير متصمماً في التطبيق، خاصة أننا اتبعنا منهجيات عديدة في مداخل القراءة، أبرزها النقد الثقافي، والاجتماعي، بالإضافة إلى المنهجيات الشكلانية الجمالية، مثل الأسلوبية والبنوية والسرد، مع تفعيل التأويل بوصفه الوسيلة الأعمق لفهم الدلالة.

اتخذت هذه الدراسات من الإبداعات الشعرية والسردية مجالاً لها، بجانب قراءة المدن والشخصيات وبعض الأحداث التاريخية، على قناعة لدينا أن النقد في مفهومه الشامل، لا يقف عند النصوص المكتوبة، وإنما يتعامل مع كل ما ينتجه الإنسان، ويبدع فيه، فالمدينة-مثلاً- هي نص يمكن قراءته، من ناحية التخطيط والعمارة برؤية ثقافية، ذات أبعاد اجتماعية، أيضاً، فإن كثيراً من وقائع التاريخ القديم أو المعاصر؛ تعدّ نصوصاً مفتوحة على فضاءات عديدة للقراءة والفهم، فالنقد بوابة لقراءة إبداعات الإنسان وتحليلها، مكتوبة كانت أو مشاهدة، أو مسموعة، في زمننا الحاضر، أو الأزمنة السابقة.

ومن هنا، جاء عنوان الكتاب "العقرب والبندول"، نستحضر من خلاله شكل الساعة القديمة، حيث كان العقرب يتجه صوب الأرقام التي تشير إلى الزمن بالساعات، بينما يتحرك البندول يمينا ويسارا، مشيراً إلى مرور الثواني، في إيقاع متتابع رتيب.

وإذا طبقنا ذلك على الدراسة النقدية، فإن "العقرب" يعني عين الناقد التي تتحرك في فضاء زمني، يختار إبداعات وشخصيات ونماذج من الحياة، ومن ثم

يُعمل "بندوله"، فيرنو إلى ما حواه النص من رؤى وجماليات، ثم يرنو إلى ما تحمله معطيات النص من إشارات إلى السياقات الحياتية: الثقافية والاجتماعية والفكرية والسياسية، فلا يمكن قراءة النص بمعزل عن ظروف تشكّله وملايساته؛ على مستوى الزمان والمكان، وأيضاً على مستوى شخصية المؤلف التي لا يمكن فصلها عن إبداعه، فلا يمكن الحكم بموت المؤلف، ونحن في أشد الحاجة إلى حضوره، ولا يمكن الاكتفاء بالتحليل الجمالي للنص، على مستوى المفردات والتراكيب والبنية. فتلك منهجية محدودة بحدود النص، فكثير من الإشارات النصية لا تُفهم إلا بالنظر إلى السياق الزمني الذي أنشئ فيه النص، وأيضاً بالوقوف على طبيعة شخصية المبدع، بل إن دراسة شخصية المبدع، على مستوى التكوين والتجربة والروافد الملهمة، تساهم في إضاءة النص، فهل يمكن دراسة قصيدة أو منجز إبداعي لشاعر جاهلي أو أموي، دون الوقوف على السياقات التاريخية/ الزمنية، والبيئة المكانية الذي عاش فيه الشاعر، وأيضاً معرفة طبيعة الجمهور المتلقي للأشعار، ناهيك عن القاموس اللغوي السائد على الألسنة، والمتداول في الإبداعات الشعرية، لمعرفة الدلالات اللغوية له؟

ومن هنا يأتي تميز القراءة النقدية، الساعية لسبر أغوار النص، وليس الوقوف على هامشه، أو عبر التطبيق الآلي لطرائق وإجراءات منهج ما، دون النظر لما يفيض به النص من إشارات، وهو مفهوم "العقرب"، الذي يجعل عين الناقد تتوقف عند نص ما، أو مبدع ما، استثناها إبداعه، ومن ثم عكفت على تجربته في مجملها، أو على كتاب له (ديوان، رواية، مجموعة قصصية)، أو على نص مفرد (قصيدة، قصة..)، يتوقف العقرب، فيتفحص الناقد النص، في ضوء دربته وذائقته، متسلحاً بمنهجية نقدية، كي ينأى عن الأحكام النقدية العمومية، التي لا تغوص في المتن ولا البنية، ولا تسبح على هامش النص، أو في فضائه

المطلق، بل تبدأ من النص لغةً وبناءً وتنتهي به، إلا أنها تحرك "البندول"، الذي ينظر فيما هو خارج النص، في ضوء الإشارات اللغوية، التي يفيض بها المتن، ناظرا إلى فكر المؤلف، وزمن إنتاج النص، وبيئته، والرسائل الظاهرة والمضمرة التي حملها، خاصة إذا كان النص يفيض بالرمزية.

في ضوء ما تقدم، تأتي الدراسات التي يشملها هذا الكتاب، موزعة على ثلاثة فصول؛ اشتمل الفصل الأول على دراسات تعلقت بقراءة التاريخ في منظور سوسيو ثقافي، وكذلك المدينة، وأيضا المنجز الفكري لعلماء ومفكرين، فالقاسم المشترك هو التحليل الثقافي ممزوجا برؤية سوسولوجية، في ضوء الواقع المعيش.

واحتوى الفصل الثاني على دراسات متعددة مطولة، عن إبداعات جيل الحداثة شعرا وسردا، والقاسم المشترك بينها أنها تتناول إبداع جيل الحداثيين العرب، الذي تكوّن وأنتج خلال النصف الثاني من القرن العشرين، مع التوقف عند الزمان والبيئة وظروف الإنسان، وجاءت جلّ دراسات الفصل حول المنجز الإبداعي الكامل لكل مبدع.

أما الفصل الثالث فيشمل دراسات نقدية قصيرة، تقتصر في غالبيتها على الكتاب الواحد، أو النص الواحد، أو عدة نصوص، وأيضا على ملمح نقدي أو إبداعي أو فكري عند جيل أو شاعر أو في نصوص بعينها.

نود الإشارة إلى أن كل الدراسات نُشرت في دوريات علمية محكمة، أو في مجلات وصحف أدبية، أو مواقع ثقافية إلكترونية، وتم جمعها في هذا الكتاب، إتماما للفائدة، وإكمالا للجهد.

نسأل الله العلي القدير أن يكون هذا الكتاب مساهما في تسليط الضوء على الإبداعات العربية المعاصرة، والسابقة، فكم من المبدعين في عالمنا العربي، يحتاجون لأضعاف هذا الجهد.

**الفصل الأول:**  
**المثقفون وتحولات التاريخ والحاضر**

## المثقفون والتحول التاريخي:

### قراءة في منظور ما بعد الحداثة

عديدة هي المداخل التي يمكن أن نقرأ خلالها التاريخ، ولكننا نحتاج إلى منظور جديد في قراءة التاريخ، يفيدنا في حاضرنا، لا نجتزّ من خلاله أحداث التاريخ، ولا صراعاته، ولا نقف عند الخلفاء والملوك والسلاطين، ولا قادة المعارك والحروب، وإنما ننظر فيما انتجه المثقفون والعلماء، وكيف استطاعوا تغيير مجتمعاتهم، ومواجهة التحديات المختلفة التي اجتابتها، فللمثقف الحقيقي دور محوري في التغيير، وهو تغيير يبدأ بسيطا محدودا، ثم ينتشر بين الناس، حتى يصبح تيارا فاعلا، يمتد من العامة إلى الخاصة، من النخبة المثقفة إلى الطليعة المغيرة، ومنها إلى التأثير الإيجابي في مجريات التحولات التاريخية.

في ضوء هذا، تأتي فرضية المقال، طامحة إلى قراءة التاريخ برؤية جديدة، تتوخى الاستفادة من أدوار المثقفين في التحولات التاريخية في التاريخ العربي الإسلامي، مستعينة بالرؤى الجديدة التي يطرحها فكر ما بعد الحداثة، ومفهوم المثقف العضوي في المجتمع، بهدف الاستفادة في حاضرنا، وإثارة مستقبلنا.

لقد مرّت حركة ما بعد الحداثة Post Modernism بأطوار عديدة، فقد ظهرت أولا في مجال العمارة، ثم انتقلت إلى النقد الأدبي، والفلسفة، وكان التطور الأبرز متمثلا في انتقالها إلى مجال العلوم الاجتماعية، في ميادينها وعلومها المختلفة.

فهذه الحركة أشبه ما تكون بفعل رمزي، يشير إلى سقوط النماذج النظرية التي سادت الفكر والاجتماع الإنساني في القرن العشرين، لأنها عجزت عن قراءة العالم وتفسيره والتنبؤ بمصيره، مما أدى إلى سيادة اللإيقين (وليس الشك)، ليس فقط في النظريات وإنما في البديهيات والمسلمات، وهناك قناعة أن العالم - وكذلك التاريخ - يسوده التعقيد، ويحتاج إلى نظريات جديدة لقراءة نص العالم المعقد، مع الأخذ في الاعتبار محو الحدود والفواصل، وعدم التمييز بين الثقافة العليا والثقافة الجماهيرية أو الشعبية، أو ما بين النخبة والعامّة، وبين الحكام والمحكومين<sup>(1)</sup>، فالمنظور ما بعد الحدائي، يعمل منطلقاً من منطقة الثقافة والتغير الثقافي، فيصف فكرة الفرد المتفرد والقاعدة النظرية الفردية بأنها إيديولوجية، لها تأثيراتها في المجتمع والناس والأفكار، ويتوقف نجاحها على مستوى هذا التأثير وفاعليته واستمراريته<sup>(2)</sup>، مع الأخذ في الحسبان أن هناك صراعات واختلافات في بنية المجتمع ذاته، تواجه الأفكار الجديدة، فالاختلاف أو التصارع موجود في البنية الاجتماعية نفسها بين القوى المضادة والميول الجديدة داخلها، وعلى قدر ترسخ القوى المتصارعة، تكون السيادة للتيار الأقوى تأثيراً<sup>(3)</sup>، والذي هو ناتج عن دور اضطلع به مثقف واحد - أو أكثر - واستطاع أن يجمع حوله كثيرين، ويشكّلوا تأثيراً في المجتمع وبالتالي في السلطة وحركة التاريخ ذاته.

<sup>1</sup> ( فريديريك جيمسون، التحول الثقافي، كتابات مختارة في ما بعد الحداثة (1983-1998م )

ترجمة: محمد الجندي، أكاديمية الفنون، القاهرة، 200م، ص22، 23.

<sup>2</sup> ( السابق، ص 27.

<sup>3</sup> ( السابق، ص 63.

فقد تعاملت ما بعد الحداثة مع التاريخ انطلاقاً من رؤى عديدة، أبرزها أن أهمية التاريخ كامنة في كونه شاهداً على الاستمرار أو دليلاً على فكرة التقدم، أو وسيلة للبحث عن الجذور، أو أساساً للفهم السببي للوقائع (4).

وبالتالي، يكون التاريخ سبباً لفهم حاضرنا، وهو ليس حاضرنا واحداً بل هو متعدد بسبب تعقده، وتداخل التاريخ والأفكار في تشكيله، فإننا ندرس التاريخ من أجل الاستفادة من دروسه وحركة شخصياته وأحداثه في واقعنا المعيش، وأملاً في مستقبل أكثر إشراقاً، يستفيد من تجارب التاريخ، ولا يكررها بأخطائها. صحيح أن التاريخ موضوعه الماضي، ولكن هدفه الحاضر والمستقبل، ورغم أن موضوعه قد انتهى، ولكن هدفه موجود، ما دام هدفه الإنسان الموجود دوماً، فالمؤرخ أو الباحث يذهب إلى الماضي ليعطينا خبراً عن إنسان الماضي، وأيضاً يمكنه أن يعطينا خبراً عن إنسان المستقبل، فجذور إنسان الحاضر في أعماق القرون الماضية، ولا نريد أن نكون كما قال " لتورنو ": نحن سعيها عبثاً حتى أننا نظمنا كتاباً، اهتمنا فقط بصفحة الأخيرة، وتركنا صفحاته الأولى (5).

لذا، فقد نظرت فلسفة ما بعد الحداثة إلى التاريخ نظرة مختلفة، أساسها التخلي عن السرديات الكبرى أو الأنساق الفكرية المغلقة المرتبطة بالأيديولوجيات، التي كانت تطمح في إعطاء معنى كوني لحياة الإنسان، وبالتالي تصبح كل معرفة تفسيرا للواقع، وانعدام أي تراتبية هيراركية عند التفسير أو الحكم على الشيء أو الحدث، وسيكون النظر إلى التاريخ على أنه مجموعة من

<sup>4</sup> ( السيد ياسين، شبكة الحضارة المعرفية من المجتمع الواقعي إلى العالم الافتراضي، سلسلة العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009م، ص52.

<sup>5</sup> ( علي شريعتي، تاريخ الحضارة، الجزآن (1، 2)، ترجمة: د. حسين نصيري، دار الأمير للثقافة والعلوم، بيروت، ط2، 2007م، ص150، 151.

الحوادث المتفرقة أو المتصلة، ولكن دون وجود نسقية ما متتابعة (٦). وبالتالي رفض الأنساق الفكرية التي قرأت التاريخ قراءات خاصة، وفق إيديولوجيات وقناعات عديدة بنت رؤاها في سرديات تاريخية متتابعة في بنية متكاملة؛ مما أدى إلى ابتسار النظرة إلى التاريخ، وعدم القراءة الواعية والدقيقة لمجريات الأحداث، وإهمال الكثير من الروافد والمكونات، وخدمة رؤى ومذاهب فلسفية؛ مثل القراءة المادية للتاريخ، والتاريخ المدون من منظور الحكام، لا أحوال المحكومين، وقراءة التاريخ من منظور الزعماء والأبطال وقادة الجيوش، وتناسي حركة الشعوب، والتيارات الفكرية والاجتماعية المختلفة، والتي تؤثر بلا شك في حركة التاريخ. بمعنى أن السطح، ما هو إلى انعكاس لما أسفله وما يميز به من تفاعلات .

فمن المهم التركيز على ديناميات التفاعل في المجتمعات المحلية، وفي مسيرة الشعوب، تلافياً للتعميمات الجارفة التي تلجأ إليها النظريات، مما يؤدي عملياً إلى تغييب الفروق النوعية، وإلغاء كل صور التعددية الثقافية والاجتماعية والسياسية(٧).

فالمطلوب الابتعاد عن التأريخ للحكم والنخب، والاقتراب من مجتمعات الجماهير، والنظر إلى التاريخ الاجتماعي للشعوب، كل شعب على حدة، ودراسة التاريخ القومي في إطار دوره في تكوين تاريخ العالم، مما يساعد على تقديم

---

<sup>6</sup> ( مجدي عبد الحافظ، موقع العقل في فلسفات ما بعد الحداثة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ( 2 )، المجلد ( 41 )، أكتوبر- ديسمبر 2012 م، ص150.

<sup>7</sup> ( السابق، ص53، 54.

تفسيرات جديدة للتاريخ القومي في إطار فهم سياقه ضمن تاريخ العالم (8)، وأيضاً فهم تفسير العالم المستجدات والعطاءات الفكرية والعلمية التي يساهم بها مجتمع قومي.

لقد أدرك مفكرو ما بعد الحداثة أن أحد تأثيرات التحديث هو أن المعرفة تُدخل التجربة في العالم، وتشكلها ثم تتشكل بها، على طريقة واعية وغير مسبوقة. ورفضت بالتالي فكرة المعرفة المؤسسة خارج التاريخ (9). فأى فكرة (أو إيديولوجيا) تطمح إلى السيطرة الكاملة على نسق ما، والتي يفترض أن تحسّن أداءه، لا تنسجم مع قانون التناقض حيث إنها تخفض مستوى الأداء، الذي تزعم رفعه. فتكون النتيجة وجود معرفة مضبوطة، وسلطة ناتجة عنها مكرّسة (10).

فهناك العديد من النظريات والفلسفات التي قرأت التاريخ وهي واقفة خارجه، بل وكتبت التاريخ وفق منهجية فكرية خاصة بها، فرأينا تأريخاً للحكام والدول والحروب والصراعات والزعامات، وقد استقرّ، وشكّل سلطة في المعرفة والبحث، لم تقف كثيراً عند الشعوب نفسها، والتيارات الفكرية، والشخصيات المؤثرة فيها، والحركات والجماعات الفكرية والسياسية، التي ساهمت في

---

(8) بيتر جران، ما بعد المركزية الأوروبية، ترجمة: أحمد عاطف، إبراهيم فتحي، محمود ماجد،

المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م، ص36، 37.

(9) باتريشيا ووه، ما بعد الحداثة، ترجمة: شعبان مكاوي، ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي (القرن العشرون)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م، ص426.

(10) جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994م، ص71.

تأسيس الدول، وتنشئة الحضارات، ومواجهة حالات النكوص والهزائم، وكانت مرشدة للشعوب والحكام على السواء، ومشكلة لوعيهم.

أما مفهوم المثقف في المنظور التاريخي، فنعني به المثقف المغيّر الإيجابي في مجتمعه، ينطبق في ذلك على كل من امتلك علماً، وتفاعل مع قضايا مجتمعه، واستطاع أن يكون البوصلة، متحسناً مشكلات مجتمعه، طامحاً إلى التغيير، متفاعلاً مع الجماهير، غير منعزل في برج عاجي، أو داخل كتبه وطلابه حوله.

وهو يلتقي هنا مع مفهوم المثقف العضوي الذي طرحه الفيلسوف الإيطالي "غرامشي" والذي يقول: "يبدو لنا أكثر الأخطاء شيوعاً، هو البحث عن معيار التمييز في الطبيعة الجوهرية لأنشطة المثقفين، بدلاً من البحث عنه في مجمل نسق العلاقات الذي تجري فيه هذه الأنشطة"، والدولة في رأيه ليست هي الحكومة، إنها المجتمع السياسي حكومة وشرطة وجيش ونظم إدارية. ومجتمع مدني يضم الأفراد ومجالاتهم الاقتصادية، الأول يسير بطريق القوة والثاني يسير بالتراضي (11). ومن هنا يكون الهدف من دراسة المثقف، ليس التوقف عند فكره فحسب، وإنما النظر إلى دوره الاجتماعي التغيير، والتحامه بالناس، وقدرته على التأثير في عقولهم، وتغيير سلوكهم، لمواجهة مشكلات وأزمات اجتماعية وسياسية وفكرية، كان لها الأثر الأكبر في الأحداث التاريخية .

أيضاً، من المهم الاتكاء على المنظور السوسيولوجي في القراءة التاريخية الذي لا يفترض الصدفة و المجانية، فهو عمل غائي له مبرراته الموضوعية؛ يهفو إلى إنتاج المعنى الذي يستوجب مهارات خاصة لبلوغه واستقرائه، فدور السوسيولوجيا المفترض هو اكتشاف شروط إنتاج وإعادة إنتاج "الاجتماعي"،

---

<sup>11</sup>) Steven J. Jones, Antonio Gramsci, Routledge Criticak Thinkers, New York, 2006-2007,p123

أي التمكن من منطق العلاقات والأدوار والمؤسسات المجتمعية، وإضفاء معنى منطقي على حركاتها وسكناتها (12).

وقد كان لكثير من العلماء العرب والمسلمين أدوار عظيمة في تغيير الفكر، وإيجاد تيارات فكرية، كان لها آثارها الاجتماعية، وتنشئة أجيال جديدة من القادة والحكام، يتبعهم حراك مجتمعي زاخر، فتحولت الفكرة إلى وعي عام، ومن ثم ظهرت شخصيات ترجمت الوعي إلى سلوك، وكان العالم المسلم في كل هذا حاضرا مشاركا مغتبرا، مما ساهم في تحول تاريخي لافت.

وبالتالي، سيتم استبعاد كل عالم؛ كان ضعيف الأثر اجتماعيا وتاريخيا وإن كان عظيم الإنتاج علميا، كما لن ننظر إلى الحركات السياسية والفكرية التي أرادت تشتيت الأمة، بقضايا فكرية خلافية أو مذهبية أو شعوبية أو إقليمية أو قبلية. فالهدف النظر إلى العالم المسلم التنويري في فكره، الإيجابي في سلوكه، عظيم الأثر في مجتمعه، بوصفه سببا في تحول تاريخي لافت.

أما مفهوم التحول التاريخي، فنعني به: الأحداث المتميزة، التي ساهمت في تغيير مجرى التاريخ، مثل المعارك المصيرية، والثورات، وقيام الدول، ونشأة الحضارات ونهضة الشعوب، وتغيير عقيدة الأمة ورؤاها، ومن ثم تغيير سلوكياتها السلبية. وهذه بالطبع لا تتم في يوم ولا عام، وإنما تحتاج إلى سنين وعقود، حتى تختمر وتنتج التحول التاريخي المنشود، فكل حدث مؤثر، تسبقه عوامل تمهيدية، وروافد، ومكونات، وشخصيات، وأفكار، تترجم في وعي ورؤى وسلوكيات ودعوات ثم مناصرين لها.

---

<sup>12</sup> ( عبد الرحيم عطري، العلوم الاجتماعية و التحولات السياسية: في الحاجة إلى السؤال السوسيولوجي، موقع الحوار المتمدن، العدد 1713، 10/24 / 2006 م.

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=79021>

ولاشك أن حركة التاريخ تخضع لدورات متتالية، وفي كل دورة هناك مسائل تاريخية وأدبية وفنية ودينية وفكرية واقتصادية، وكذلك الآداب والعادات المختلفة وروح تلك الدورة والإحساسات الموجودة فيها، وشدة وضعف الاستعدادات المختلفة، لمجتمع واحد، بطريقة واحدة. ومن خلال المقارنة بين الدورات، وما فيها من صعود وهبوط، وتغييرات إيجابية وسلبية، نستطيع الوصول إلى معرفة دقيقة وحديثة تساعدنا على معرفة الروابط الموجودة بين الدورات، واستنباط قوانين التحول والانتقال، والذي يؤدي بدوره إلى معرفة علم التاريخ (13).

إن دراسة التحولات التاريخية تساعدنا على حركة المجتمع، وتأثيرها في حركة التاريخ العام، وبحث وتحليل الخطوط المختلفة وبصورة عامة الخطين الأساسيين وهما النظام الاجتماعي والنظام الثقافي لدورة واحدة أو دورات مختلفة (14).

في ضوء ما تقدم، نقترح مشروعاً للدراسة، ويتوجب علينا مناقشة عدة إشكاليات، تصاغ في أسئلة، تتصل بالقضايا المتقدمة، أولها: كيف يمكن أن نقرأ تاريخنا الممتد لأكثر من أربعة عشر قرناً، برؤية جديدة، أساسها الاستفادة من أدوار العلماء والمثقفين المسلمين في تشكيل الوعي الاجتماعي؟ ثانياً: مناقشة مفهوم العالم المسلم الملتحم بقضايا المجتمع والدولة والناس، وكيف كان سلوكه الاجتماعي وقيادته للجماهير. ثالثاً: تقديم بحث تاريخي تكون محطاته عند العلماء المسلمين، الذين كان لهم الرؤية والفعل على السواء في التحولات التاريخية للأمم.

<sup>13</sup> ( علي شريعتي، تاريخ الحضارة، ص 158.

<sup>14</sup> ( السابق، ص 159.

وفي هذا الصدد، تكون المنهجية البحثية في هذا الأمر، هي الاستقراء للشخصيات الثقافية المؤثرة تاريخياً، متتبعا الأدوار التي قامت بها في الحركة الفكرية والاجتماعية، وما نتج عنها من تحولات تاريخية، مع الأخذ في الحسبان المقارنة بين جهود هذه الشخصيات، التي تحركت في اتجاه بوصلة واحدة، تهدف إلى تصحيح أخطاء وانتكاسات حضارية ومجتمعية وفكرية، منطلقاً من ثوابت الأمة. وسنحاول أن نعقد المقارنة بين دور العلماء والرواد قديماً وحديثاً، وكيف أنهم ساروا على ثوابت تنطلق من أسس الحضارة الإسلامية، المتمثلة في شريعة الإسلام، وكيف أنهم واجهوا مشكلات أمتهم المعاصرة، في ضوء هذه الثوابت، وسنعرض للفروق في الحركة والنهج، بين كل منهم في ضوء السياقات التاريخية المختلفة لكل عالم ومفكر وداعية.

فيتم التركيز على تقديم نماذج لعدد من الشخصيات الثقافية والعلمية في تاريخ الأمة، في دورات تاريخية وزمنية مختلفة، والمعايير الموضوعية في ذلك، أنها شخصيات ساهمت في تكوين حركة فكرية قوية، أنتجت تحولات مؤثرة، لذا، نرى أن يتم البحث في التاريخ الإسلامي العام، على قسمين، الأول التاريخ القديم، فيدرس أدوار شخصيات من مثل: أحمد بن حنبل الفقيه والمحدث، ودوره التغييري في الحفاظ على عقيدة الأمة في فتنة خلق القرآن. والعز بن عبد السلام ودوره الجهادي في مقاومة المغول. وابن تيمية، الفقيه والمجاهد، ودوره في إنهاء الأمة، ومواجهة أعدائها من الصليبيين والمغول.

والثاني: التاريخ الحديث: ويدرس أدوار شخصيات من مثل: محمد بن عبد الوهاب ودوره في تجديد الإسلام، وتأسيس الدولة السعودية الحديثة، وجمال الدين الأفغاني، ودوره في نشر الوعي بنهضة الأمة، في إطار الخلافة الإسلامية

وإصلاحها، يعمل على ترجمة عوامل نهضة الأمة من أفكار إلى تيار اجتماعي وسياسي مؤثر.

ولاشك أن هذا يحتاج إلى مزيد من التفصيل والتعميق، في دراسات أخرى.

## الدولة الفاطمية وأثرها في التدين الشعبي:

### (رؤية سوسيو ثقافية)

إن دراسة التاريخ ومعرفته لها أدوار مهمة - بجانب أدواره الأخرى - في فهم الحاضر المعيش، فكثير من الظواهر والسلوكيات والمشكلات في عصرنا الحاضر لا يمكن فهمها ووضع تصورات مكتملة حولها، فضلا عن إيجاد حلول لها، إلا بالعودة إلى التاريخ، ولا نعني بالتاريخ - هنا- الماضي بمفهومه القريب أو البعيد، وإنما نعني التاريخ كله، بامتداده لقرون طويلة؛ ذلك أن أحداث التاريخ تبقى في الذاكرة الجماعية والوجدان الشعبي، بل وتمتزج بالأمثال والحكم والسلوكيات والظواهر الاجتماعية والثقافية. خصوصا إذا استمرت بعض الجماعات والأقليات والمذاهب إلى يومنا، وباتت جزءا من الحاضر، فضلا عن مشكلات مثارة منها.

لذا من العيب أن نقف على ظاهرة اجتماعية دون سبر أغوارها التاريخية، ومن العيب أيضا أن نتعامل مع التاريخ بوصفه أحداثا منتهية، ووقائع سابقة، وشخصيات ميتة، فهذا يجعل التاريخ علما منتهيا، أما إذا استحضرننا أحداث التاريخ بوصفها تفسيرا لما في الواقع، أو أن نتخذ من الواقع سبيلا لإعادة قراءة التاريخ، ففي هذه الحالة فإن التاريخ سيكون حيا: بشخصه، وأحداثه، ومؤثراته، وتداعياته، الثقافية والسياسية والاجتماعية، وأيضا السلوكية.

وكما تشير الدراسات الثقافية في رؤيتها للحاضر الآني " بأنه على أحد المستويات؛ ما هو إلا تعبير عن الماضي، ففي نهاية المطاف، لا شيء يأتي من

فراغ.. فالحياة العادية مشبعة بالماضي "<sup>(15)</sup> مما يدفعنا إلى الاستعانة بالتاريخ لفهم واقعنا، خاصة الظواهر الثقافية بكل أبعادها السلوكية وقناعاتها المترسخة في الوجدان الشعبي، وبدلاً من الاكتفاء بتوصيف الظاهرة الثقافية ومعرفة أبعادها، يتم استكمال المنظور والدراسة بنبش التاريخ، بحثاً عن الجذور، ومن ثم يسهل الفهم، وتتم المعالجة الموضوعية، لأنها لم تهمل الأصول، فهي حتماً مسببة للنواتج. وفي هذا الصدد، فإن الدولة الفاطمية التي وصلت إلى الحكم، وتمكنت منه، واستمرت فيه لأكثر من قرن ونصف، حيث حكمت شمال إفريقيا في الفترة (296-365هـ) حتى انتقال الحكم إلى مصر.

لقد قامت الدولة الفاطمية على أسس مذهبية بحتة، تتلخص في أن الأحق بزعامة المسلمين وتولي منصب الخلافة هم أبناء علي بن أبي طالب وفاطمة بنت الرسول (رضي الله عنهم)، ويتلاقون في ذلك مع طوائف شيعية عديدة، من مثل السبئية والكيسانية والإمامية والزيدية والهاشمية ثم الشيعة الإسماعيلية، حيث دار اجتهادهم في المجمل على تولية آل البيت، ونادوا بذلك، وهو ما دعا إليه أبو عبد الله الشيعي مؤسس الدعوة الفاطمية الذي ارتحل إلى بلاد المغرب العربي، وعاش بها ونشر دعوته بين قبائلها، مستخدماً الدهاء والحكمة وحسن القيادة، من أجل التأثير الكبير على الناس، وكان شخصاً ذا فهم وفصاحة وجدال<sup>(16)</sup>.

وقد وقف علماء السنة ضد التشيع عامة، وفرقه المنتثرة في أنحاء العالم الإسلامي بشكل خاص، لأنها تخالف أسس الإسلام نفسه، الذي يحرم إضفاء

<sup>15</sup> ( الدراسات الثقافية: مقدمة نظرية، سايمون ديورنغ، ترجمة: د.ممدوح يوسف عمران،

سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2015م، ص92

<sup>16</sup> ( أبو عبد الله الشيعي: مؤسس الدولة الفاطمية، د. علي حسني الخربوطلي، المطبعة الفنية

الحديثة، القاهرة، 1972م، ص7.8 وأنظر أيضاً: ص15

القداسة على الأشخاص أيا كانوا: أئمة أم خلفاء، إلا الرسول محمد (ﷺ)، ويحق لكل مسلم أن يتولى الخلافة والإمامة أو الإمارة مادام تنطبق عليه الشروط الشرعية الواجبة، بغض النظر عن كونه من آل البيت أو من عامة المسلمين، وما رفع حقوق آل البيت في الخلافة إلا مطية سياسية من أجل إعلاء توجهات سياسية ومذهبية وشعبوية بعينها، تريد أن تخدع جماهير المسلمين، وتعزف على الوتر الحساس بالدعوة إلى آل البيت وأحقيتهم في الخلافة، والتباكي على مأس عديدة تعرضوا لها. ولكن جوهر الرؤية الإسلامية السنية يرى أن القضية ليست في نسب الخليفة لأن الكل سواسية أمام الله يوم القيامة، وفي الدنيا، فلا فضل لعربي على أعجمي، ولا أحمر على أبيض إلا بالتقوى والعمل الصالح، فليحمل لواء الإسلام كل من يجد في نفسه القدرة والأمانة والعلم والخلق، المهم أن يحرص على تطبيق الشريعة الإسلامية وتحقيق مقاصدها وإقامة قواعدها وأهمها العدالة والمساواة وحفظ الدين والنفس والعقل والمال والأرض والعرض وحفظ الحريات<sup>(17)</sup>.

أما الدولة الفاطمية فقد ارتكزت على عقائد المذهب الإسماعيلي، ومنها عقيدة العقل الكلي المتجسدة في شخص الإمام الفاطمي، وتعني: حلول الله في رؤساء المذهب وشيوخه، وهذا ما ظهر جليا في زعيمهم المؤسس عبيد الله المهدي في بلاد المغرب، حيث أظهر التشيع، وإن كان المؤرخون يرصدون كيف أن دعاة الإسماعيلية كانوا ينشرون كتباً يسمونها " كتب الظاهر Exoteric Works والتي تتفق مع التشريعات السنية، كي يتقبل المجتمع السني هذا المذهب علانية، ولكن الواقع يشهد أن هناك كتب الباطن Esoteric Works،

<sup>17</sup> ( انظر تفصيلا: نظام الحكم في الشريعة والتاريخ، طافر القاسم، دار النفائس، بيروت، ص53

وفيها انحرافات عقدية واضحة، تتصل بتأليه الدعاة والخلفاء الفاطميين مثل المعز لدين الله الفاطمي، والحاكم بأمر الله، فقد كان المكر والدهاء هو ديدن دعاة الفاطمية من أجل التغلغل في المجتمعات الإسلامية السنية، ونشر مذهبهم الذي يعمل في حقيقة الأمر على طمس الإسلام الصحيح، وإحلال المذهب الإسماعيلي مكانه، بكل تأويلاته الغنوصية والباطنية (18).

فهم يدعون تمسكهم بالصلاة والزكاة والجهاد والحج في الظاهر، ولكن لديهم تأويلات باطنية لكل ما هو ظاهر، لا يعرفها إلا خاصتهم، وهي مأخوذة من بعض فرق المعتزلة في نظرتهم إلى العقل الكلي والإيمان بتناسخ الأرواح المأخوذ من الديانات الهندية، وإسباغ صفات التقديس إلى حد التأليه على أئمتهم، وعصمة علمائهم، ويوجبون على أتباعهم الطاعة العمياء للشيوخ والدعاة، وعدم نقاشهم في التأويلات الباطنية (19).

قبل انتقال الدولة الفاطمية إلى مصر، كان دعواتها نشطين للغاية في بث فكرها بين طبقات الشعب في سرية أولاً، ثم علانية بعد ذلك حتى وجدوا من النخبة وأهل السلطة من يؤيدهم، ويرسل رسائل الولاء للمعز لدين الفاطمي في المغرب العربي، فلما أقيم الحكم الفاطمي في مصر، وتأسست القاهرة (20)، اعتمد الفاطميون سياسة إنشاء المؤسسات الدعوية، مثل الأزهر ثم "مدارس الحكمة" لنشر الثقافة الإسماعيلية، ومنها دار الحكمة التي أنشئت في زمن

<sup>18</sup> ( تاريخ الدولة الفاطمية، د.حسن إبراهيم حسن، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2،

1958، ص326-328

<sup>19</sup> ( طائفة الدروز: تاريخها وعقائدها، د. محمد كامل حسين، دار المعارف، القاهرة، 1962م،

ص87، 88

<sup>20</sup> ( الخلافة الفاطمية في المغرب، فرحات الدشراوي، ترجمة: حمادي الساحلي، دار الغرب

الإسلامي، تونس، ط1، 1994م، ص372

الحاكم بأمر الله، والهدف من هذه المدارس تخريج دعاة لنشر المذهب الإسماعيلي/ الفاطمي في مصر، وكذلك إيفاد هؤلاء الدعاة إلى بلاد أخرى لنشر المذهب مثل بلدة "سلمية" في الشام، ومنطقة "الأهواز" في العراق، ومعلوم أن الدرّوز هم امتداد - بشكل أو بآخر - للمذهب الإسماعيلي الفاطمي<sup>(21)</sup>. فلن نفهم المذهب الدرزي حاليا، إلا من خلال فهم تاريخه، الذي يعود إلى العصر الفاطمي، فالدرّوز يعظّمون الحاكم بأمر الله الذي كان متقلب المزاج دمويا وحيكت حوله القصص والأساطير، ويعدونه مختفيا مستترا ولم يمّت، وبلغ الشطط بهم باعتباره إلها يعبد<sup>(22)</sup>، أو هو في نظرهم "المهدي المنتظر" الذي اختفى وسيعود قريبا يملأ الأرض عدلا ورحمة<sup>(23)</sup>. فلا عجب أن تكون طائفة الدرّوز هي الوحيدة من مكونات الشعب الفلسطيني التي يتم تجنيد أبنائهم في الجيش الإسرائيلي، فمذهبهم بمعزل عن جوهر عقيدة الإسلام وشريعته.

ومعلوم أن بعض دعاة الشيعة عامة والفاطميين منهم خاصة، قد تغلغلوا في المجتمعات المسلمة، بترويج شعارات جذابة تنادي بأحقية أهل البيت النبوي الشريف في الحكم، بجانب تسويقهم لمآسي كربلاء واستشهاد الحسين، والأهم أنهم انبثوا في الطرق الصوفية، التي خالطت وامتزجت بعامة الشعب، وشرائحه الاجتماعية المختلفة، وروجوا مظاهر عديدة، تمزج معتقداتهم بعقائد العامة، الذي يعتمد على المحسوسات وتقديس الأشخاص، وما تطور عبر ذلك من التبرك بالصالحين وقبورهم، ومن ثم الاحتفال بالموالد الشعبية وغيرها من

---

<sup>21</sup> تاريخ الدولة الفاطمية، ص332

<sup>22</sup> ( مصادر العقيدة الدرزية، حامد بن سيرين، سلسلة الحقيقة الصعبة، دار عقل، لبنان،

1985م، ص32

<sup>23</sup> ( طائفة الدرّوز: تاريخها وعقائدها، ص85

المناسبات الدينية، والإسراف في هذه الاحتفالات، بما يبهر العامة، ويجذبهم، ومن ثم تصبح طقوسا وعادات وتقاليد في تدينهم الشعبي.

ومن هنا، يمكن القول: إن الفاطميين لم يكونوا مجرد نظام حكم في مصر لحقبة من الزمن، وإنما تركوا تأثيرا في تدين البسطاء والعامة، وامتدت تأثيراتهم إلى منظومة التقاليد في مصر، ولناخذ أمثلة على ذلك: فالاحتفالات بالموالد صار سمة لازمة لطرق صوفية عديدة مثل: الجازولية والشاذلية والجعفرية.. إلخ، خاصة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف، ويتم فيه تجمع أتباع هذه الطرق، وتقتصر أناشيدهم على مدح آل البيت، والأمر يتعاضم في الاحتفال بمولد الحسين والسيدة زينب والسيدة نفيسة (رضي الله عنهم)، في مساجدهم المقامة في القاهرة، حيث تتم الدعوة والمناجاة عند قبورهم، وبالطبع فإن الأسماء المذكورة من آل البيت النبوي لا تحتل جدالا على اختراق التشيع عامة والمذهب الفاطمي خاصة للتصورات العقديّة لدى المصريين<sup>(24)</sup>، ونفس الأمر نجده في دول عربية عديدة، مثل سورية والمغرب والسودان، بل توجد في بعضها مساجد ومشاهد تحمل اسم الحسين وزينب وغيرهما، وتتداول المخيلة الشعبية حكايات عديدة عن آل البيت، والتبرك بهم، وبطولاتهم.

وبالتالي، فإن القضية هنا تخلص الناس من رواسب عقديّة شكلية واحتفالية تطغى على العقيدة الإسلامية الصحيحة، التي لا تعرف تبركا بمشايخ ولا قبورا ولا اتخاذ وسائل وقرابات إلى الله سبحانه وتعالى.

---

<sup>24</sup> ( راجع: المعتقدات الشعبية في الطقوس والشعائر الصوفية، دراسة ميدانية للطريقة الجازولية الحسينية الشاذلية، د.عبد الحكيم خليل سيد أحمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

مع الأخذ في الحسبان أن الدراسة التاريخية للدولة الفاطمية بشكل موضوعي وصحيح، لا يعني أننا نحقر من شأنها لكونها مختلفة المذهب، فقد كان لها أدوار كبيرة في مواجهة النفوذ البيزنطي في البحر المتوسط، دون المبالغة التي يضيفها البعض على شخصيات حكمت هذه الدولة، مثل المعز لدين الله الفاطمي، وما رَوَّجه كَتَّاب ودعاة المذهب الإسماعيلي حول عظم مكانة الدولة الفاطمية، صحيح أن المعز كان حاكما حصبيا قويا، وهذا يحسب له، ولكنه كان يقدِّم التعصب المذهبي في علاقته بالشعب، وقد بذل من أموال الشعوب المسلمة في مصر وشمال إفريقيا الكثير من أجل تثبيت ملكه، ومحاربة الدولة العباسية، وإسقاط دول سنية راسخة، أي كان يتحرك وفق أجندة مذهبية، وليست وحدوية كما ادعى بعض مناصريه الذين عدّوه من أبطال الوحدة العربية الكبرى، تحت دعوى أن التاريخ قد طواهم في صفحاته، ولم يتبق من آثارهم إلا أحداث ترونها كتب التاريخ، وعلى حد قول هؤلاء: فلننخر بإنجازات الفاطميين دون تعصب ضدهم (25).

فهذا رأي يطغى عليه المنظور القومي في قراءة التاريخ وتقييم شخصياته بغض النظر عن العقائد التي آمنوا بها، وعملوا من أجلها، على العكس من المنظور الإسلامي المتمثل في دعم وحدة المسلمين، والتنبيه على العوامل التي سببت تفرقهم، وكذلك الآثار السلبية للمذاهب الشيعية، كما أن لهم أدوارا تآمرية واضحة ضد المسلمين، ويكفي ما فعله الحاكم بأمر الله مع المصريين، وما فعله القرامطة - وهم إحدى فرق الشيعة الإسماعيلية - مع المسلمين في

<sup>25</sup> ( المعز لدين الله الفاطمي واضع أسس الوحدة العربية الكبرى، عارف تامر، دار الآفاق

الجديدة، بيروت، ط1، 1982م، ص9،8

البحرين والعراق والشام، وانتهى بهم الأمر إلى نزع الحجر الأسود من موضعه في الكعبة، وأخذه لديهم في معقلهم في اليمامة. ومن هنا يكون التقييم والقراءة، أما أن نركز على أمور بعينها لتكون محل فخر، ونهمل أموراً أخرى لأنها تعارض وجهة نظرنا، فهي في النهاية انتقائية غير موضوعية.

والأمر الأهم، هو أن الشعوب الإسلامية نبذت هذا المذهب رسمياً وعلمياً وشعبياً، فعندما سقطت الدولة الفاطمية، نشأت مكانها دول سنية، انتهت بالخلافة العثمانية الكبرى التي حاربت الدولة الشيعية في فارس ممثلة في الشاه إسماعيل الصفوي، بل إن الأزهر الشريف تحول إلى جامعة سنية عريقة، ولو وُجدت بقايا مذهبية، فهي مرفوضة من المنظور الشرعي، وإن اختلطت ببعض الطرق الصوفية الشعبية ذات الممارسات الخاطئة، وقد صارت في النهاية مجرد جزر فكرية منعزلة، أو طوائف اجتماعية متناثرة.

والأمر نفسه مع جماعة الدروز في الشام، والإسماعيليين في جنوبي شرقي آسيا، فهي جماعات ذات ولاء سياسي لزعمائها التقليديين، تجمعهم روابط اجتماعية وقبلية متوارثة، ولا تصمد عقائدهم أمام الإسلام الصحيح النقي، فمن الخطأ تضخيم أدوارهم، وإبراز أفكارهم، والخطأ الأكبر أن يحسب أمثال هؤلاء على الإسلام ذاته، فنقدم مذهبهم جنباً إلى جنب مع المذاهب الإسلامية الكبرى المرتكزة على أسس الإسلام الصحيحة، المستقاة من معين القرآن الكريم، وصحيح السنة الشريفة، وليس من هرطقات وفلسفات، تطورت عبر حقب الزمن، وانتشرت في المجتمعات النائية الجاهلة بدورها وشريعته.

## قراءة المدن ثقافياً: المدينة الخليجية نموذجاً

هل يمكن أن نقرأ المدن بوصفها نصاً مفتوحاً؟ يطرح هذا السؤال رؤية جديدة، نحاول من خلالها قراءة المدينة الحديثة – وكذلك القديمة – قراءة ثقافية، بعيداً عن الوصف التقليدي للمعالم والخطط والشوارع، وعدد السكان وتنوعاتهم. فقد تتناول القراءة الثقافية نصاً مكتوباً أو مرئياً أو ظواهر اجتماعية أو مشكلات وما شابهه، لكن هل يمكن أن تقرأ معماراً يحتوي سكاناً، بكل ما فيه من صخب وتفاعلات وعلامات فكرية واجتماعية ونفسية جمعية وأيضاً نفسية فردية؟

تلك هي الإشكالية، وفي هذه الحالة، سننتقل من الرصد الخارجي للمدينة، إلى الغوص في أعماقها بشكل كلي، نبدأ من تأمل بنيانها، ثم دراسة أحوال سكانها، خاصة أن المدينة بشكل عام فضاء مفتوح، تذوب فيه الروابط والعلاقات الاجتماعية التقليدية على نحو ما لا نجد في الريف أو مضارب البدو أو الأحياء الشعبية.

إذن، القراءة العمرانية الثقافية تعني: النظر إلى المدينة بوصفها عمراناً مادياً حاوياً لمكونات ثقافية واجتماعية وفنية وإبداعية كثيرة وعديدة، تتفاعل فيما بينها بالتعايش، الذي وهذا بعد إيجابي لا بد من حدوثه بشكل أو بآخر، بحكم التأثير المجتمعي اليومي، كما يمكنها أن تعزز التلاقي بين الثقافات المختلفة وإن كانت أجنبية، كما نرى مع المدن الجديدة في الخليج العربي، إذ قد حوت جاليات مختلفة اللغة والثقافة، عربية كانت أو أجنبية، وهي ظاهرة عالمية، بل هي من ظواهر العولمة، فهناك مدن عالمية استقبلت جاليات أجنبية وعاشت

فيها، مثل غالبية المدن الأوروبية، والمدن الرئيسية في الولايات المتحدة ودول شرق آسيا.

وبالتالي تطبّق الدراسة الثقافية للمدينة منظورا كليا، يحوي في طياته أبعادا ومحاور كثيرة تساهم في تجلية الواقع المعيش فيها، وفهمه، من أجل دراسة إمكانية التقارب والاندماج بين شرائح سكانها، ضمن أطر العيش المشترك. فعندما ننظر إلى "المدينة" بوصفها موضوعا في مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية، وأيضا معبرة عن واقع ثقافي وفكري؛ سنجد أنها بناء معقد التركيب، يقدّم لنا أنماطا ثقافية وقيمية متشابكة ومعقدة، فهي نسق من عادات وتقاليد واتجاهات ومواقف منظمة، وأيضا مشاعر متلازمة، تتناقل عبر تلك المنظومة النسقية<sup>(26)</sup>.

فمن أهم مميزات المدينة الحديثة اختفاء الروابط العاطفية التقليدية (على نحو ما نرى في القرية أو القبيلة) وظهور روابط اجتماعية جديدة تعتمد على الفردانية والمصلحة الذاتية، وتتسع المدن وتكبر وتتناهى عبر سلسلة من عمليات الهجرة والنمو الحضري، وفق السير مع قوانين معينة تشبه القوانين البيولوجية على نحو ما تفعله الأسماك والحشرات في وسط أجواء من المزاحمة إلى أن تتوزع وتستقر في بيئة حياتية مناسبة وملائمة معهم، فالجماعات البشرية تسلك سلوكا مماثلا حين تنشئ أحياءها السكنية ويبدأ سكانها بالتكيف بعضهم مع بعض لتدبير المعيشة ومن ثم تصبح مراكز هذه التجمعات نقطة

---

<sup>26</sup> ( روبرت بارك، وآخرون، المدينة، ( مترجم ) وكالة تبر للدعاية والنشر والإعلام، جدة، المملكة

العربية السعودية، 1988م، ص9

استقطاب وتجمع للمصالح الاقتصادية المعيشة و الترفيحية التي تمتلكها وتستخدمها الشرائح المرفهة (27)

والملاحظ في المجتمعات الخليجية في العقود الأخيرة، خاصة في نصف القرن الفائت بعد تفجر النفط، ظهور حاجة هذه الدول للمساعدة في النهضة والتحديث، واضطرارها إلى استحضار عمالة أجنبية كثيفة، عبر خطط مكثفة في شتى نواحي التنمية، مما انعكس على الجوانب الاجتماعية، وأثار الكثير من القضايا والإشكاليات وأيضاً التحديات، التي تحتاج إلى المزيد من القراءة والتحليل والتفسير، بهدف الفهم ومن ثم معالجة الآثار والنواتج عنها.

إن أمثال تلك الدراسات ذات البعد الاجتماعي والثقافي، تحتاج إلى منهجية خاصة، تبدأ بالمنهج التاريخي من أجل الوقوف على جوانب التطور العمراني والسكاني والثقافي والإبداعي والفكري للمدينة في تاريخها القديم، وأيضاً في بدايات نهضتها الحديثة، ومعرفة الظروف السياسية التي ساهمت في تكوينها، ونرى أهمية الاستعانة بالمنهج "الظاهراتي في التحليل الثقافي" والذي ينطلق من أن جوهر العالم يكمن في المعنى الذي يبدعه الإنسان في حياته الاجتماعية، فالناس بحاجة إلى نشر المعاني التي لديهم في العالم الحقيقي، وعبر عملية التبادل الاجتماعي، فيتم تحليل الظواهر المختلفة في الواقع المرئي والمعيش من منظور تأويلي (الظاهراتية التأويلية)، ومن منظور ثقافي بالنظر إلى الثقافات المتعددة والمختلفة التي تتواجد وتشكل الواقع الكائن، فالتحليل الظاهراتي

27 ( د. السيد عبد العاطي السيد، علم الاجتماع الحضري بين النظرية و التطبيق مشكلات و تطبيقات. دار المعرفة الجامعية كلية الآداب - جامعة الاسكندرية 1997، ص 44 وما بعدها

يتوقف عند النقطة التي تنطلق منها العلوم الإنسانية الأخرى، وهو طريقة للتحليل والفهم (28).

فإذا نظرنا في الواقع العمراني في مدينة الكويت المعاصرة مثلاً، سنجد أنها مؤسسة على نفس موضع الكويت القديمة، فلم تُترك الأحياء الشعبية القديمة على ما هي عليه، ويتم التوسع بإنشاء أحياء جديدة خارج المدينة، على نحو ما نرى في جل المدن العربية الكبرى مثل القاهرة ودمشق وبغداد، لنشاهد القديم والجديد متجاورين معا في المدينة المعاصرة، وإنما في الكويت، وعند تأسيسها، وُضعت خطط عمرانية حديثة منذ مطلع سنوات الخمسينيات في القرن العشرين، شملت إزالة تدريجية للأحياء القديمة، ثم تميم الأراضي بمعرفة الحكومة، ومن ثم توزيعها من جديد على المواطنين، لبناء بيوت سكنية أو عمارات استثمارية، أما ما تبقى من معالم قديمة مثل بقايا سور الكويت القديم أو بعض البيوت والمساجد، فقد تم الحفاظ عليها، وتجديدها، وإن شكلت استثناءات عمرانية في مدينة معاصرة بالكلية.

وقد أدى إلى آثار عديدة على المستوى الاجتماعي والتنموي والتحديث، وباتت هناك مخاوف عديدة على ثقافة أهل الخليج، بحكم زيادة الأجانب – غير العرب – في بلادهم، ووصلت في بعض الدول الخليجية مثل الإمارات العربية المتحدة إلى 90 % من عدد السكان، مما يعني أن مواطنيها باتوا يشعرون بغربة في بعض أحيائها وضواحيها، وهم يشاهدون العمالة الأجنبية كثيفة العدد، بكل ما حملته معها من عادات وتقاليد لا تتناسب بأي حال مع

---

<sup>28</sup> ( بيتر برجر والظاهرانية، ترجمة: محمد حافظ دياب، ضمن كتاب: التحليل الثقافي، بحوث مترجمة، مراجعة وتقديم: د. أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

ثقافة البلد العربية الإسلامية، خصوصا إذا كان بلدا لا يزال في مدارج النهضة، مما يجعله غير قادر على احتواء الوافدين إليه، ودمجهم ثقافيا واجتماعيا. وفي منظور علم الاجتماع فإن تلك الآثار والظواهر المرتبطة بها تعبر عن نسق دائم التغير وليس بالنسق الاجتماعي المتصف بالجمود المطلق، وتأخذ في الحسبان عوامل الزمان والمكان والثقافة (29) فظاهرة التحضر Urbanization هي نتاج لعملية اجتماعية Social Production ضمن أشكال أو كيانات مكانية (30)، مما يستدعي رؤية مهمة، تتصل بالمنهجية العلمية التي ينبغي اتباعها في دراسة تلك التطورات الاجتماعية والعمرائية، ألا وهي مراعاة خصوصية المجتمعات الخليجية العربية، ومن ثم عدم استعمال الرصيد المعرفي الناشئ لعلوم الاجتماع والثقافة والإثنوغرافيا المتكون في المجتمعات الغربية، لأن النظريات والأطر الفكرية Paradigms تكون متأثرة بالعوامل الاجتماعية والثقافية والتاريخية في المجتمع (31). مع الأخذ في الحسبان أن المجتمعات الخليجية بشكل عام منفتحة اجتماعيا، بحكم موقعها الجغرافي ومجاورتها لأقاليم عديدة، وبحكم عمل غالبية أهلها، منذ القدم في حقبة ما قبل النفط، بالتجارة والصيد والغوص على اللؤلؤ، ومن ثم ارتحالهم إلى دول عديدة مثل إيران والهند والشواطئ الشرقية لإفريقيا؛ فكانت أكثر تواجلا مع الشعوب الأخرى، وتقبلا وتأثرا.

---

29) W. Buckley, *Sociology and Modern Systems Theory*, Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1967, p43

30) Ibid. p51

31) د. محمد الذوايدي، المقاربة العمرانية الخلدونية للتغير الاجتماعي ونظيراتها لدى رواد علم الاجتماع الغربي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو - سبتمبر 2010م، ص163

فلو نظرنا إلى تركيبة المدن الخليجية المعاصرة، من خلال مدينة الكويت مثلا بضواحيها وامتداداتها، سيمكننا أن نقرر أن الكويت الدولة هي نفسها - أو تقريبا - الكويت المدينة، بالنظر إلى صغر حجم مساحة المعمار في الكويت (في حدود 5%)، وقلة عدد السكان (حوالي ثلاثة ملايين ونصف نسمة)<sup>(32)</sup> وسنجد أنها تحوي: بعض المجاورات القديمة (الأحياء الشعبية)، عمارات وفلل للسكن الأجانب والوافدين، أحياء وضواحي للسكان المحليين. والملاحظ أن تلك الأحياء والضواحي تحوي العمالة الآسيوية العازية في تجمعات خاصة بهم، وأخرى تحوي العمالة العربية بأسرهم، وثالثة تحوي السكان المحليين، وبالطبع يمكن أن نجد تداخلا بين الجنسيات في هذه الأحياء، ولكن نظرنا تعتمد على الأغلبية القاطنة، مع الأخذ في الحسبان كثرة الجاليات وتنوعها واختلافاتها الكثيرة: لغويا وثقافيا ودينيا وفي تقاليدها وملابسها، ومأكولاتها، وعادات الوافدين منهم، ومستواهم المعرفي<sup>(33)</sup>.

وبذلك نصل إلى إجابة السؤال المتقدم، بتأكيد أهمية الدراسة الثقافية والمعرفية لواقع المدينة الخليجية، وهي إجابة تتصل بدراسة تبدلات العمران

---

<sup>32</sup> ( وصل عدد سكان دولة الكويت في 30 يونيو 2012 ( حسب الادارة المركزية للإحصاء) الى 3,268,431 نسمة تقريبا منهم 1,128,381 كويتيين والباقي من الوافدين والاجانب ويتركز معظم سكان دولة الكويت في مدينة الكويت وضواحيها وبخاصة في المناطق المحاذية لساحل الخليج العربي. البوابة الإلكترونية الرسمية لدولة الكويت،

[http://www.e.gov.kw/sites/kgoarabic/portal/Pages/Visitors/AboutKuwait/KuwaitAtaGlance\\_Population.aspx](http://www.e.gov.kw/sites/kgoarabic/portal/Pages/Visitors/AboutKuwait/KuwaitAtaGlance_Population.aspx)

<sup>33</sup> (د.باقر النجار، البنية الثقافية والاجتماعية للمدينة الخليجية في الحقبة النفطية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل -يونيو 1996م، ص80، 81

في المدينة الخليجية الحديثة ونهدف إلى دراسة التغييرات الحداثية في بنية المجتمع الخليجي على المستوى الاجتماعي والثقافي والإبداعي، وتنهض مدينة الكويت لتكون نموذجا معبرا عن تلك التغييرات، خصوصا أن الواقع السكاني والاجتماعي يتشابه كثيرا في دول الخليج العربي.

ونقصد بالواقع الثقافي مختلف الأنشطة والإبداعات والتمثيلات الثقافية، التي تزيد من الفعالية والديناميكية في ثقافة المجتمع الواحد، مع الأخذ في الحسبان التأثيرات الثقافية الحادثة بسبب وجود جاليات عربية وأجنبية في المجتمع الكويتي المعاصر، تتفوق في مجموع عددها على عدد السكان الوطنيين.

ومن المهم التركيز على التفاعلات المستجدة في الساحة الثقافية الكويتية، في العقد الأخير، خصوصا بعد سقوط نظام صدام حسين في بغداد (2003م) الذي شكّل هاجسا أمنيا وسياسيا قبل ذلك، ومن ثم حدثت طفرة عمرانية كبيرة في الكويت، تمثلت في ظهور الضواحي والأحياء الجديدة، وهدم العمارات والبيوت القديمة، وبناء عمارات وفيلات وتجمعات جديدة، وزيادة ملحوظة في المراكز التجارية، وأيضا في دور السينما والمسارح، ناهيك عن الطفرة الهائلة في وسائل الاتصال، والقنوات الفضائية المحلية، وتضاعف الصحف اليومية: العربية والإنجليزية، وزيادة الكتب المنشورة.

كما رأينا نزعة الأمركة، وتعاطف الفردية، والإيمان بقيم الليبرالية والديمقراطية، وفي نفس الوقت، زيادة انعزال الثقافة الوطنية / الكويتية المحلية، وقلة تفاعلها مع الجاليات الأخرى، وقلة الأنشطة الثقافية المساعدة على الاندماج بين الجاليات الوافدة وبين السكان المحليين، وإن كانت تزيد مع الجاليات العربية،

بحكم الروابط القومية (اللغة والدين والعادات والتقاليد والمشارك التاريخي والثقافي).

وفي الوقت نفسه، لا تزال معدلات القبليّة (التعصب والولاء) كما هي، خصوصا في مناطق تجمعات القبائل ذات الأصول البدوية، ونفس الأمر نلاحظه في التجمعات السكانية ذات الأصول الحضريّة، خاصة أن الانتخابات النيابية عززت الروابط القبليّة، وظهر ما يسمى بنواب الخدمات، على حساب التيارات السياسية والفكرية التي أصيبت بالضعف أو تراجعت فعاليتها وتأثيراتها لعوامل عديدة.

ومن هنا، تكون النتيجة، أن المدينة الخليجية المعاصرة تبدلت وتطورت على المستوى العمراني، وتنوّعت في سكانها، وامتدت في مساحاتها وضواحيها، ولكن هناك إشكالات ثقافية واجتماعية تواجهها، أبرزها عدم الاندماج لتلك الجاليات في الواقع الثقافي للمدينة الخليجي، وانكفاء كل جالية على نفسها، وكأنها تعدّ نفسها امتدادا للوطن الأم، أكثر من التواصل مع المجتمع الجديد، بالرغم من وجود أجيال متعددة لأبنائها في الخليج، فقد نجد الأب والأبناء والأحفاد معا.

مما يستتبع ضرورة النظر في اندماج المجتمع والجاليات به، عبر المزيد من البرامج التعليمية، التي تنمي الإحساس بالانتماء للمكان، وأنه جزء من تكوين الذات، وليس مجرد مكانا مؤقتا للعمل.

وفي هذا الصدد، من المهم النظر إلى الثقافة والإبداع بوصفهما خندقين للتلاقي، وعنوانين على التحديات، وأنهما معبران عن ظهور قواعد متعددة ومهيمنة في المفاهيم. فكلما أعمقت ثقافة في وضع مسافة بينها وبين ثقافة أخرى، خرقت بذلك ثقافتها وعمقت الهوية/ الثغرات، وصارت ريشة في مهب

الصراعات، خصوصا إذا اتخذت أبعادا ثقافية أو اجتماعية أو عنصرية، فكما اتسعت الأنشطة الثقافية والفنية والعلمية في المدينة، زاد ذلك من اندماج الوافدين إليها، وقدموا إضافات وإبداعات ستساهم بلاشك في الارتقاء والتحضر في هذه البلدان.

بجانب دراسة وتحليل الظواهر الثقافية المتجلية في المدينة الخليجية المعاصرة، والتي تنشرها كل جنسية / ثقافة / جالية، وتتبدى في تجمعاتها أو وسائل تعبيرها المختلفة.

أيضا، يجب بحث قواعد التلاقي على مستوى الجاليات والجماعات العربية التي تمثل دائرة أولى ومحورية بالنظر إلى ثقافة الكويت العربية الإسلامية، ثم على مستوى ثقافات الجاليات الأخرى بالنظر إلى عددها، ومدى تقاربها مع ثقافة المجتمع، فالجاليات الآسيوية ( الباكستانيين والأفغان وغيرهم) وكذلك الجاليات الإفريقية غير العربية، يغلب عليها أنهم مسلمون، وبالتالي هناك أنشطة ثقافية عديدة يمكن أن يلتقون فيها، ويحققون الاندماج والتواصل.

ويمكن القول إننا في حاجة إلى قراءة مدننا ثقافيا واجتماعيا وإثنوغرافيا، بل نقترح أن نقدم سردا أدبيا عن كل مدينة، خاصة إذا عشنا فيها سنوات، وعاشنا سكانها وأحداثها وتقلباتها عن كثب، وساعتها سيكون نصا أدبيا جديدا، يشمل تأريخ الذات في علاقتها بالمكان / المدينة، وتطوراتها، وتغيرات سكانها، وثقافتهم. فما أجمل ما يخطه الإنسان عن ذاته في تفاعلاتها مع ما حولها !

## الترجمة كأداة للمقاومة:

### قراءة من منظور ما بعد الاستعمار

إن النص أيا كانت لغته، له أسلوبه اللغوي ومضامينه ورسائله وأيضاً علاماته، التي ينبغي أن يضعها المترجم في حساباته، مجتهداً في إيصال النص للمتلقي، فكم من نصوص تُرجمت وكان هناك سوء فهم، وتلقٍ غير واضح لها، أو أحدثت ردة فعل عكسية، أو مارست ألواناً من الخداع على القارئ.

فلا يتخيل أحد أنه بترجمة النص يكون المعنى والمبنى قد انتقل في معظم دلالاته وإشارات ومعانيه إلى اللغة المترجم إليها، فذاك وهم كبير يمكن أن نطلق عليه وهم الترجمة الحرفية التي تعني: الترجمة لكل كلمة في النص الأصلي وإيجاد مقابل لها، والذي يخفت ويقل في ترجمة النصوص ذات الطبيعة العلمية في مجال العلوم الفيزيائية والتطبيقية، ويرتفع في مجال الإنسانيات والآداب عامة، لتتحول إلى ترجمة المعنى، والتعبير عن الجملة / الفقرة إجمالاً بأسلوب المترجم<sup>(34)</sup>.

وتنطلق نظريات ما بعد البنيوية، مثل التفكيك Deconstructionism من أن الكتابة فعل مكمل بامتياز لعمليات سابقة عليه، فالكلمات المستخدمة في النص إنما هي علامات على مفاهيم وسياقات وأبنية ثقافية واجتماعية وفكرية، فلا نقول بالكلمات كل شيء ننطقه، وبالتالي علينا أن نعي أن النص المكتوب - الذي يمكن ترجمته - هو في النهاية خطاب، قابل للفهم والتأويل، وأن النص

<sup>34</sup> (المنجز العربي الإسلامي في الترجمة وحوار الثقافات (من بغداد إلى طليطلة)، أحمد عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2013م، ص 389، 390)

المدون الذي بين أيدينا علامة على أفكار ومفاهيم خارج التدوين، فالكلمات المكتوبة تحل محل كلمات دالة أصلا على معان في ذهن المؤلف، وأيضا في ذهن المتلقي، يتم التعبير عنها صوتيا، فعملية الكتابة هي عملية إنتاج للكلام المنطوق (35)، فعلينا النظر كما يقول "دريدا" إلى الأشكال المتعددة التي تحملها رسالة النص، لذا، فهو يقترح إدراج حواشي وكتابة ملاحظات في الهوامش، ولا بأس من إرفاق مقدمة مع النص المترجم، من أجل تغطية معلومات يحتاجها القارئ، لم ترد في النص (36)، وهذا ما يوجب علينا أن ننظر إلى عملية الترجمة ذاتها على أنها نص قابل للشك والمراجعة والإضافة والحذف والرد. ومن هنا، تصبح الترجمة شكلا من أشكال تحاور اللغات، وأن النص الأصلي يمكن إعادة إنجابه / إنتاجه - إذا تُرجم - في ثقافة أخرى، ومن ثم يزداد ثراء وإثمارا (37)، أو تتم قراءته وفق ثقافة أخرى، تناقش المتن المترجم، وتعلق عليه، وبممكنها أن تترجم نصوصا إلى لغة النص الأصلي للرد على ما جاء فيه أو تبين الموقف مما فيه.

فالترجمة توجد موقفا حضاريا، فالعرب مثلا لم يتخذوا موقفا حضاريا من التراث الإغريقي إلا بعد ترجمته والتعرف عليه، ولذا نشأت بعد حركة الترجمة العربية فكرة الشرح والتلخيص والرد على أرسطو أو غيره، وبالتالي لا يمكن الاعتداد بالرأي القائل أن النص المترجم إبداع وعمل حضاري، ولا يهيم مقارنته

---

<sup>35</sup> ( في علم الكتابة، جاك دريدا، ترجمة: أنور مغيث، منى طلبة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005م، ص516-518

<sup>36</sup>) Contemporary Translation Theories, Gentzler, Edwin, Multilingual Matters Ltd, 2001, p7

<sup>37</sup> ( في نظريات ترجمة ما بعد البنيوية، أمل بوشارب، مجلة العربية والترجمة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، يونيو 2016م، ص34

مع النص الأصلي، بل نتعامل مع النص المترجم على أنه يعبر عن حالة فهم مستقلة، لأننا في حاجة دوماً إلى المقارنة، لتقييم الترجمة ذاتها، وحتى نعي ما ينتجه الآخرون أنفسهم، كما نرد على ترجماتهم لكتبنا خصوصاً إذا تعلقنا بالقرآن والأحاديث وعلوم الشريعة<sup>(38)</sup>.

ومن هنا نصل إلى مفهوم "الترجمة بوصفها أداة للمقاومة"، المستند إلى استراتيجية التفكيك، الداعية إلى زحزحة النصوص بدلاً من إعادة تفسيرها، ورفض المفاهيم التقليدية للترجمة (الأمينة التي تدعي استيفاء المعنى)، فقد أسىء استخدامها من قبل الدول المستعمرة، في الترويج لأفكار أحادية، تتضمن تمجيد المستعمر، وتشويه الشعوب المستعمرة، وتكريس التسلط الاستعماري، وترويج قيمه ورؤاه، ببث عشرات الرسائل والإشارات والعلامات المؤيدة له<sup>(39)</sup>.

لذا يدعو " إدوين جنتزler Gentzler " في مقال له، إلى " الترجمة بلا حدود Translation without Borders " حيث طالب بإعادة التفكير في عملية الترجمة Rethinking translation، من منظور علم السيميوطيقا، على أساس أن النص فيه علامات وإشارات ورسائل تحتاج إلى شرح وتفسير وتأويل، فلا يمكن اعتماد ترجمة واحدة للنص، فتأويل النص مفتوح بين اللغتين، خصوصاً إذا نظرنا إليها من زاوية علم الاتصال ونظريات التلقي، فهناك أبعاد

---

<sup>38</sup> ( المنجر العربي الإسلامي في الترجمة وحوار الثقافات، ص394، 395، والرأي المذكور يعود إلى حسن حنفي.

<sup>39</sup>) Contemporary Translation Theories, p27. وهذا المصطلح يعود إلى تيجاسويني نيرانجانا Tejaswini Niranjana

ثقافية تتصل بالنوع Gender والخصائص اللغوية، والهويات الوطنية (40)، مما يفسح المجال للنقاش والتعليق وذكر هوامش وشروحات على النص المترجم، لتصبح عملية الترجمة ذاتها مثاقفة حضارية وفكرية، تغني النص الأصلي، لأنها ستثريه بآراء وشروحات ومراجعات في اللغات المترجم إليها.

هذا، وعلينا أن نحترز في استخدامنا لمصطلح " الترجمة أداة للمقاومة " لأن هناك مصطلحا آخر وهو "الترجمة بشكل مقاوم"، الذي يعطي دلالة مختلفة: تلاعب المترجم بلغته، والتي غالبا ما تكون لغته الأم، من أجل التعبير عن طبيعة النص الأصلي الذي يسعى إلى ترجمته، ونقله بشكل شفاف، وهذه تظهر مع النصوص الأدبية (شعر ونثر) حين يغلب على أسلوبها الصيغ الثقيلة على الأسماع والتراكيب التي تؤدي إلى معان مشوشة في حالة ترجمتها (41)، فيحتاج المترجم إلى مقاومة من نوع مختلف تجعله يصول ويجول بلغته الأم، حتى ينقل بشفافية ورهافة دلالات النص الأصلي، وما يتميز به أسلوبيا ولغويا، بهدف إيجاد " تكنيك يشبه تكنيك الأصل في التشظي وتعدد المعاني.. فالمترجم يعمد إلى المقاومة في رسمه لملامح العلاقة التي تربط نصه بالنص الأصلي، فهو يضيف إلى معناه ويأخذ منه موجهها ضرية نقدية" (42).

ومن جانب آخر، فإننا نرى أن الترجمة بوصفها أداة للمقاومة، مكن فهمها وتطبيقها في الترجمات العربية للكتب الغربية بشكل عام، والتي تكاد تنصب في العصر الحديث والمعاصر على تقديم الفكر والإبداع الغربي من زاوية واحدة، ألا

<sup>40</sup>) Gentzler ,Translation without Borders,

<http://translation.fusp.it/articles/translation-without-borders>

<sup>41</sup> ) اختفاء المترجم (تاريخ للترجمة )، لورانس فينوتي، ترجمة: سمر طلبية، سلسلة الألف كتاب،

الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009م، ص386، 387

<sup>42</sup> ) السابق، ص392

وهي تكريس المركزية الفكرية الغربية، وتقديم النموذج الغربي على أنه الأمثل في النهوض والترقي الحضاري، فترجمت آلاف الكتب التي تدعم هذا الاتجاه، وتكاد لا تقدم المراجعات والمعارضات والنقد الغربي لها.

إلا أننا نرصد في هذا الشأن، وخلال العقدين الأخيرين، تزايد الترجمات العربية للكتب الغربية التي تنتقد الحضارة والفكر والثقافة الغربية، بل وترى أن هناك نماذج للنهضة استفادت من الغرب تقنيا وحافظت على هويتها الثقافية فكريا وروحيا.

\*\*\*

في ضوء ما تقدم، يمكننا أن نقرأ العديد من الكتب المترجمة إلى اللغة العربية، والتي جاءت ترجمتها كأداة للمقاومة، حيث كشفت الآخر/ الغربي، وأبانت تمركزه على ذاته، وفي نفس الوقت فتحت المجال لاختبار المفهوم المطروح، وتبيان أهميته في وعي المترجم من جهة، وأثره على التلقي لدى القارئ العربي من جهة أخرى، ليقراً الفكر الغربي في بعده: التمجيدي/ الاستعماري، والمراجعات والانتقادات الموجهة له (ما بعد الاستعماري). وأبرزها أعمال إدوارد سعيد التي تمثل اتجاها مضادا لنظرة الغرب إلى الشرق في كتبه العديدة، والتي تؤسس لمذهب التاريخانية الجديدة، ونقض ثقافة الاستعمار، وخيالاته الموروثة نحو الشرق<sup>(43)</sup>. وهناك كتب عديدة في هذه المراجعات أبرزها: "ما بعد المركزية الأوروبية"<sup>(44)</sup> والذي يدحض فكرة المركزية الأوروبية الكامنة في

<sup>43</sup> (أبرزها كتب: الاستشراق، الثقافة والإمبريالية، صورة المثقف، الثقافة والمقاومة، التحيز الثقافي، الإمبريالية وغيرها).

<sup>44</sup> (ما بعد المركزية الأوروبية، بيتر جران، ترجمة عاطف أحمد، إبراهيم فتحي، محمود ماجد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م).

النماذج التفسيرية، في نظرتهما للشعوب في القرن التاسع عشر، مسقطا الهيمنة الفكرية الغربية.

وعلى نفس الطريق، يأتي كتاب "نقض مركزية المركز: الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات، بعد استعماري ونسوي" في جزئين<sup>(45)</sup> وفيه تأصيل لمفاهيم التواصل عبر الثقافات، والتفكير بشكل عالمي، وقراءة تاريخ الشعوب، ويقرأ تقاطعات الجنوسة والعرق والقومية، والثنائيات الفكرية، والحركات النسوية في العالم.

ويمثل كتاب "اختلاق إسرائيل القديمة: إسكات التاريخ الفلسطيني"<sup>(46)</sup> مراجعة تاريخية عميقة للرؤية الغربية المتأثرة بالمدرسة التوراتية، المؤيد لإنشاء وطن قومي لليهود، ويؤكد أن هناك حضارات عديدة تعاقبت في أرض فلسطين، وما الوجود اليهودي إلى خيط رفيع في نسيج التاريخ الفلسطيني الغني، وأن الخطاب التوراتي أشبع الخطاب الغربي بمقولاته، مما أدى إلى تجريد الفلسطينيين من ماضيهم ناهيك عن ترسيخه للأكذوبة أرض بلا شعب لشعب بلا أرض. ويأتي كتاب "عصور نهضة أخرى: مدخل جديد إلى الأدب العالمي"<sup>(47)</sup>، الذي يقدم مداخل جديدة لقراءة الآداب في العالم، بعيدا عن التقسيم المتبع من وجهة النظر الغربية الذي يجعل الفكر الغربي نموذجاً، وحكما، على آداب الشعوب الأخرى، خصوصا في عصر النهضة الأدبية، فيقدم

---

<sup>45</sup> (نقض مركزية المركز، تحرير: أوما ناربان، وساندرا هاردنغ، ترجمة: ديمى طريف الخولي، جزآن، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر 2012م، يناير 2013م.

<sup>46</sup> (اختلاق إسرائيل القديمة: إسكات التاريخ الفلسطيني، كيث وايتلام، ترجمة: سحر الهنيدي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1999م.

<sup>47</sup> (عصور نهضة أخرى، تحرير: بريندا دين شيلدجن وأخران، ترجمة: د.علاء الدين محمود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2014م.

نماذج من عصور نهضوية أخرى في المجال الأدبي مثل: النهضة الصينية، والهندية، وفي مصر والعراق، هذا خارج أوروبا، وكذلك من داخلها مثل عصر النهضة في أيرلندا، أمريكا، والمكسيك، والأدب الإفريقي، مقارنا وموضحا لهذه الآداب، ومحترما لثقافتها.

## عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ):

### الأكاديمية المسلمة ضد النسوية العلمانية

من الأهمية بمكان، قراءة رحلة الدكتورة عائشة عبد الرحمن (1913 - 1998) وعطائها العلمي والأكاديمي والفكري، في ضوء السياقات التاريخية والفكرية وظروف حياتها التي مرّت بها، فهي تمثل وجها مشرقا للمرأة المسلمة، في مواجهة الهجمة العلمانية على المسلمات، تحت شعارات حقوق المرأة والنسوية، واستحضار النموذج الغربي بوصفه نموذجا مثاليا مقدّما من قبل مروّجيه، أمام إرث مجتمعي وتقاليد صارمة، فرضت قيودا عديدة على المرأة، حاصرا مهمتها الأساسية في الزواج، ورعاية أسرتها وذريتها، ومنعتها في المقابل من التعليم النظامي، والخروج إلى الحياة العامة والعمل، والمساهمة في مختلف الأنشطة الاجتماعية والسياسية والفكرية.

تتأسس الرؤية الإسلامية للمرأة على احترامها وتوقيرها ومراعاة خصوصية تكوينها العضوي، والحفاظ عليها جسدا وروحا، والحض على تعليمها وتهذيبها، وحفظ حقوقها، تأكيدا على أن دورها الأساسي هو رعاية الأسرة، دون إغفال لدور الزوج وفتح المجال أمامها للعلم والعمل، إذا تيسرت لديها القدرة والنشاط والموهبة بالمشاركة في الحياة العامة، فيمكن للمرأة تحقيق ذاتها العلمية والمهنية والأسرية، بلا تعارض أو صراعات اجتماعية، فالنساء يتفاوتن في

قدراتهن وعطاءاتهم، مثلما يتفاوت الرجال أيضا، شريطة المحافظة على الآداب الشرعية والأخلاق الإسلامية<sup>(48)</sup>.

فالفقه الإسلامي لا يمنح المرأة من التعليم والعمل والمشاركة في المجتمع المدني، وإذا وُجِدَت تقاليد اجتماعية تمنع المرأة من التعليم والعمل والإرث أحيانا، فهي لا تُحْمَل على الإسلام الذي أنصفها، بقدر ما هي موارث اجتماعية مرفوضة، تعالج بمزيد من التوعية الدينية، وتقديم خطاب شرعي تنويري، يعزز حقوق المرأة في التعليم والميراث والنشاط الاجتماعي والعمل، والذي سيكون خير علاج لأزمة المفاهيم الخاطئة المتوارثة، والتي ينأى عنها الإسلام شريعة وقيما، فلا نصوص شرعية تؤيده.

وللأسف، فإن المقاربات النسوية حتى يومنا لا تزال تفتح من المفاهيم العلمانية الغربية، وتقيس بمقياسها، بل وتقرأ الخطاب الإسلامي عن المرأة قراءة مبتسرة متجنية، غير مدركة لخصوصية نظرة الإسلام للمرأة، وتأكيد على احترام المرأة وتعليمها وحفظ ذمتها المالية، وإتاحة فرص العمل لها، حيث يقرأ العلمانيون الخطاب الإسلامي في دائرة الهيمنة الذكورية على المرأة، وأنه لا بد من تحديث الخطاب الإسلامي ليكون متوافقا تماما مع المنظور النسوي الغربي<sup>(49)</sup>، وتلك إشكالية الخطاب العلماني عامة، والخطاب النسوي منه خاصة، لأنه ينطلق من المركزية الفكرية الغربية ويتخذها مرجعية ونموذجا واجب الاحتذاء، غير ناظر إلى نكبة المرأة الغربية وما أصابها من امتهان في

---

<sup>48</sup> تحرير المرأة في عصر الرسالة، عبد الحليم أبو شقة، الجزء الثاني: مشاركة المرأة المسلمة في

الحياة الاجتماعية، دار القلم، الكويت، ط6، 1422هـ، 2002م، ص349، 350.

<sup>49</sup> كيف يقنع الخطاب الوعظي المرأة المسلمة بالتنازل عن حقوقها الأساسية؟، أحمد عبد الحميد، مجلة رواق عربي، مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، العددان: 38، 39، ربيع وصيف 2005، ص100، 101.

الأعمال التي خرجن لها، أو في نواتج الحريات الجنسية المطلقة التي تمتعن بها، وهو ما أدى إلى ظهور تيار "ما بعد النسوية"، الذي مثل مراجعة ناقدة جادة لكل طروحات النسوية الحادة، ضد تسليع المرأة بتوظيفها في المقاهي والمتاجر، معرضة للاغتصاب والتحرش، مفرطة في حق أسرتها وأولادها، نظرا لاستنزاف قوتها خارج المنزل، ويشدد خطاب ما بعد النسوية على مراعاة الأخلاق الفاضلة وتعزيز القيم الروحية بمرجعيتها الدينية<sup>(50)</sup>. وهو ما لم يدركه الخطاب النسوي العربي المجتزأ لطروحات النسوية الغربية قديما، غير واعي إلى المراجعات والانتقادات الموجهة لها، وغير عابئ بخصوصية هويتنا الإسلامية.

\*\*\*

واجهت عائشة عبد الرحمن إرثا مجتمعا ينظر إلى البنت نظرة تقليدية تتمثل في تعليم بسيط، تتهيا بعده للزواج المبكر، على الرغم من نشأتها في أسرة مثقفة متدينة.

ولدت عائشة في مدينة دمياط بشمال دلتا مصر في 6 نوفمبر عام 1913، لعائلة ريفية عريقة، يقع منزلها على شاطئ البحر. وكانت ابنة لعالم أزهري، عمل مدرسا بالمعهد الديني بدمياط. وكما تقول في مذكراتها، فإن والدها لم يكن من أبناء دمياط، وإنما ولد في قرية شبرا بخوم في محافظة المنوفية، وتعلم في الجامع الأزهر بالقاهرة، وأكمل دراسته، وعين معلما في مدرسة ابتدائية في مدينة دمياط، ولكن تأثر وعشق الصوفية، وآثر أن يدرس في المعهد الأزهري الديني في القرية، وقد ضاق ذرعا بالتعليم المدني الذي عمل به بدايةً، فتزوج أم عائشة في القرية، التي كانت حفيدة للشيخ الدمهوجي شيخ الجامع الأزهر

---

<sup>(50)</sup> ما بعد النسوية، سارة جامبل، في كتاب: النسوية وما بعد النسوية، تأليف وتحريرو: سارة جامبل، ترجمة: أحمد الشامي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 79-82.

بالقاهرة، ومن ثم استقر الأب في قرية الأم وكانت عائشة هي الابنة الثانية له، وقد أسماها والدها بذلك، تفاقلاً بأمر المؤمنين رضي الله عنها، وكتّأها بأمر الخير<sup>(51)</sup>. تلقت عائشة تعليمها في كتاب القرية، فحفظت القرآن، وأجادت القراءة والكتابة والحساب، وعندما أرادت الالتحاق بالمدرسة في السابعة من عمرها، رفض والدها بسبب تقاليد الأسرة التي تأتي خروج البنات، ولهذا السبب اضطرت لتلقي تعليمها بالمنزل، وكما تذكر عن هذه الفترة: "ضقتُ نفساً بما فرضه والدي عليّ من قيود صارمة، تحبسني طوال ساعات الصباح لتلقي الدروس وحفظها، ثم تُلزميني في ساعات الأصيل حضور مجلسه مع شيوخ المعهد الديني، على حين كانت صواحي يمرحن لاهيات على ملعبنا عند شط النهر. ثم ما لبثت أن ألفت تلك القيود..، فأقبلتُ بكل طاقتي على العلم، وقد استثار زهوي ما كنت أسمع من زملاء أبي الشيوخ عن أهليتي لما وهبت له من علوم الإسلام. وأرضى غروري أن أجدهم يصغون في طرب وعجب إلى تلاوتي المجودة للقرآن، وإنشادي لما حفظت من قصائد الصوفية"<sup>(52)</sup>. فلم يمنعها أبوها من التعليم، بل أصّر على تعلّمها العلوم الإسلامية واللغوية، متمسكا بالتقاليد التي تلزم البنت بالتعلم منزلياً على ما هو شائع في زمانه، وهو ما دفعها إلى النبوغ والإجادة. كما كان لجدها مواقف عديدة في إقناع والدها<sup>(53)</sup>، في دلالة على أن موقف الأب شخصي في تعنته أكثر من الجيل السابق عليه الذي يمثله الجد. وقد وافق الأب في النهاية على تعلم ابنته.

<sup>51</sup> على الجسر: بين الحياة والموت، (سيرة ذاتية) عائشة عبد الرحمن (د. بنت الشاطئ)، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص22-24.

<sup>52</sup> المصدر السابق، ص29.

<sup>53</sup> المصدر السابق، ص41، 42.

ظهر تفوقها عندما تقدمت لامتحان الكفاءة -بنظام الانتساب المنزلي- فتفوقت على زميلاتها، وحصلت على شهادة الكفاءة للمعلمات عام 1929م، وكانت الأولى على القطر المصري، ثم حصلت على الشهادة الثانوية (البكالوريا) بتفوق، والتحقت بكلية الآداب بجامعة القاهرة، لتتخرج فيها عام 1939م بتشجيع أمها، ولم يعق والدها مسيرتها العلمية، وتعلل عائشة سبب عداة والدها للجامعة بأنه كان منتصرا لعلوم التراث الإسلامي، ويتناهى إلى سمعه اهتمام الجامعة بالتعليم المدني الدنيوي، مما يؤدي إلى زيغ الطلاب وضلالهم<sup>(54)</sup>. وبإصرار عائشة حصلت على درجة الماجستير بتقدير ممتاز عام 1941م، وبدأت وهي طالبة في الجامعة بنشر مقالاتها في جريدة الأهرام عن الريف المصري في صدر صفحاتها الأولى، كثنائي فتاة يخرج فكرها إلى النور بعد الأئسة "مي زيادة". كما كانت تقوم بتحرير مجلة "النهضة النسائية" وتديرها بنفسها تقريبا<sup>(55)</sup>. وكتبت مقالاتها باسم مستعار وهو بنت الشاطي، كي لا تثير حفيظة والدها. وقد عرف الكثير من الأهل والأصدقاء كينونتها بوصفها بنت الشاطي في مقالاتها في الأهرام، ومنهم أهل قرية والدها شبراخوم، ولكنهم لم يذكروا ذلك لوالدها في مجلسه، وكأنهم فخورون بما تكتبه عن قضايا الريف<sup>(56)</sup>، لندرك جانبا آخر من حياة أبناء الريف المتعلمين منهم والبسطاء، متفهمين عطاء عائشة وجهودها وتميزها العلمي، وليظل والدها على قناعاته التي لم تتغير، رغم تغير الناس من حوله، وما يراه من تفوق ابنته، وعشقها للعلم، وهي التي تقرّ في مقدمة كتابها "الإعجاز البياني في القرآن" بفضل أبيها

---

<sup>54</sup>(المصدر السابق ص89.

<sup>55</sup>(المصدر السابق، ص119.

<sup>56</sup>(المصدر السابق، ص106.

عليها: "مع الكتاب المعجز عشْتُ عمري كله، وفي المدرسة القرآنية كانت تلمذتي الطويلة التي تولاها أبي في مراحلها الأولى"<sup>(57)</sup>، ولنعلم كيف أن والدها الذي وهبها للعلم، قد أحسن توجيهها منذ طفولتها، بإتمامها حفظ القرآن قبل العاشرة من عمرها.

حصلت عائشة على الدكتوراه عام 1950م عن "أدب أبي العلاء المعري"، وناقشها الدكتور طه حسين في درس علمي ذائع الصيت وقتئذ، ثم تنطلق حياتها العلمية الحافلة لتتشغل وظائف جامعية وأكاديمية عديدة في الجامعات العربية، وتترك وراءها أكثر من أربعين كتاباً في الدراسات الفقهية والإسلامية والأدبية والتاريخية<sup>(58)</sup>.

---

<sup>57</sup> الإعجاز البياني ومسائل ابن الأزرق، د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، 1971، ص11.

<sup>58</sup> البروفيسورة عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، السيرة الذاتية على موقع جائزة الملك فيصل العالمية <https://kingfaisalprize.org/ar/professor-aisha-abd-al-rahman-bint-ash-shati/> /وظيفة أستاذ التفسير والدراسات العليا في كلية الشريعة بجامعة القرويين في المغرب، ومن قبلها أستاذ كرسي اللغة العربية وأدائها في جامعة عين شمس بمصر، وعملت أيضاً أستاذة زائرة لجامعات أم درمان 1967م، والخرطوم والجزائر 1968م، وبيروت 1972م، وجامعة الإمارات 1981م وكلية التربية للبنات في الرياض 197-1983م. كما حصلت على الكثير من الجوائز منها جائزة الدولة التقديرية في الآداب في مصر عام 1978، وجائزة الحكومة المصرية في الدراسات الاجتماعية، والريف المصري عام 1956، ووسام الكفاءة الفكرية من المملكة المغربية، وجائزة الأدب من الكويت عام 1988. وفازت أيضاً بجائزة الملك فيصل للأدب العربي مناصفة مع الدكتورة وداد القاضي عام 1994. وأبرز مؤلفاتها هي: التفسير البياني للقرآن الكريم، والقرآن وقضايا الإنسان، وتراجم سيدات بيت النبوة، وكذا تحقيق الكثير من النصوص والوثائق والمخطوطات. ولها دراسات لغوية وأدبية وتاريخية أبرزها: نص رسالة الغفران للمعري، والخنساء الشاعرة العربية الأولى، ومقدمة في المنهج، وقيم جديدة للأدب العربي.

أما فكرها العلمي فكان نموذجًا تطبيقيًا لفكر زوجها وأستاذها "أمين الخولي" الذي كان واحداً من أبرز الرؤوس الفكرية والأدبية بكلية الآداب، وكان له منهجه الخاص في البحث العلمي الذي استقته تلميذته عائشة، وتشبعت به روحًا وعقلًا، ويتمثل في هضم تراث السابقين بوعي تجديدي، على مقولة: نحن نتعلم من السابقين لكننا لا نسير خلفهم؛ مع تفعيل معادلة طريفة مفادها (ط = أ + ز) أي أن الطالب لا بد أن يساوي أستاذه أولاً، ثم يُزيد عليه بفارق الزمن بينهما. أما منهجه الأدبي فله إطاران: داخلي وخارجي، يبدأ بجمع المصادر والمراجع، والتحقيق والتوثيق، المادي والمعنوي، ثم الاستغراق في فهم النصوص المنطلق من علوم العربية وفنونها، مع إعمال العقل<sup>(59)</sup>. وهو ما أشارت إليه بقولها: "وجهني أستاذي الإمام أمين الخولي وظل لمدة ثلث قرن يقود خطاي على الطريق الشاق، ويحميني من عثرة الرأي، ومزالق التأويل، وسطحية النظر، ويأخذني بضوابط منهجه الصارم، الذي لا يجوز لنا أن نفسر كلمة من كلمات الله دون استقراء كامل لمواضع ورودها بمختلف صيغها في الكتاب المحكم، ولأن نتناول موضوعاً قرآنيًا، أو ظاهرة من ظواهره الأسلوبية، دون استيعاب لنظائرها، وتدبر سياقها الخاص في الآية والسورة، وسياقها العام في القرآن كله"<sup>(60)</sup>.

وهي منهجية أقل ما توصف به أنها شاقة عسيرة، فما أكثر التفاسير القرآنية، وما أشد تنوع مدارسها وطرائقها! وقبل ذلك، تهيب النفس الباحثة أن تدلي

<sup>(59)</sup> عائشة عبد الرحمن حارسة التراث وفقهية التجديد، د. محمود الشرقاوي، موقع الجزيرة نت، <https://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2020/11/29>

<sup>(60)</sup> الإعجاز البياني ومسائل ابن الأزرق، ص 11.

برأي في مسألة في كتاب الله، خوفا من شطح التأويل، أو مزلق الفكر، ناهيك عن الجهد والوقت.

لقد قدمت بنت الشاطئ القدوة والمثل للعامة المسلمة المفكرة، التي جمعت علوم التراث، وأتقنتها، وانفتحت على المناهج العلمية العصرية، وتفاعلت بالحوار الراقي لمختلف القضايا المثارة على الساحة، ولعل أبرز ما قامت به دعمها لتعليم المرأة بمنطق إسلامي وحجة فقهية أصولية دون طنطنة نسوية، وكانت شخصيتها وقوة حجتها ظاهرة في كتاباتها، التي أبحرت فيها في قضايا إسلامية وتراثية شديدة العمق، وخير مثال على ذلك جهودها المبدعة في كتاباتها المتعددة عن نساء النبي (ﷺ)، سعيا منها إلى تقديم أمهات المؤمنين بكل ما فيهن من إنسانية ورفق وورع وأخلاق، خاصة في علاقتهم مع الرسول، وكما تشير في صدر كتابها "نساء النبي" بأن يكون حديثها "عن أولئك اللاتي دخلن حياتهن (ﷺ) مركزة جهدي في تمثّل شخصياتهن كما بدت في بيت النبي، ولم أتتبع حياتهن بعد الرسول، إلا أن تكون إشارة موجزة يدعو لها المقام... (لقد) عناني تمثّل حياة كل منهن في بيت المصطفى ومكانها منه، وتصوير شخصيتها تصويرا يجلوها زوجًا وأنثى" (61).

وتلك منهجية سامية، لأنها أرادت تحليلًا لزوجات الرسول ينحو إلى الجانب الإنساني، بعرض سماتهن الشخصية، بعيدا عن الأخبار الجافة التي تحفل بها كتب السيرة والتاريخ، ليسهل الوقوف على تنوع شخصياتهن، وأثر الإسلام والرسول فيهن، وكيف عشن حياة الأنوثة والزوجية وطبقن قيم الإسلام

<sup>61</sup> نساء النبي (عليه الصلاة والسلام)، د. عائشة عبد الرحمن، دار الهلال، القاهرة، ط5،

وأخلاقه، وبذلك تصبح أمهات المؤمنين شخصيات حية في مختلة القراءة، فيقتدوا بهن، ويتعلموا منهن.

وهذا نابح من رؤيتها الفريدة إلى سيرة الرسول (ﷺ)، حيث نأت بها عن المعالجات التقليدية للمؤلفين المجالين لها، والتي تحشد المرويات من مصادر السيرة، وترتبها، ومن ثم جعلها كتابا. وإنما كانت نظرة عائشة مختلفة إلى الشخصيات النسوية في حياة الرسول، فسعت إلى بسط القول والتحليل عنهن. وكما فعلت مع زوجاته، فإنها نظرت إلى أمه بمنظور مختلف، متتبعة أقوال الرسول نفسه عن أمه، وهو يحاور أصحابه، وها هي تقول مخاطبة أمه السيدة آمنة بنت وهب في مطلع كتابها عنها: "هذا صوت وحيدك يملأ سمع الزمان على مر الآباد: "إنما أنا ابن امرأة من قريش تأكل القديد". فيحقر كبرياء الملوك، ويسمو بأمومته إلى أفق لا يتناول إليه، ترف الغنى، ولا جاه المادة، إذ يجعل منك أيتها الأنثى الوديسة المتواضعة، والأم الطيبة الرؤوم؛ مبعث أنسه، وروح إنسانيته، وآية محبته، وموضع إجلاله واعتزازه.. وقد توجك وحيدك العزيز بتاج سماوي، من هذا المجد الأزلي الأبدي"<sup>(62)</sup>.

إنها أسلوبية أدبية راقية، ومنظور مغاير، وهي تنثر حياة أم الرسول، وتعيد قراءة السيرة النبوية وكتب الأحاديث في ضوء حق الأمومة الذي أكد عليه المصطفى، وهو تارة يحض الناس على توقيير أمهاتهم، وتارة يسترجع ما في ذاكرته من الطفولة من ذكريات عن أمه، قبل أن يعيش بعدها حياة اليتيم.

على المستوى النفسي، لم تُبهر عائشة حياة العاصمة القاهرة، على الرغم من إقامتها في القصر الفخم لكلية البنات الأرستقراطية، وتناولها الطعام في أطباق الليموج، على موائد أنيقة تتألاً بالكريستوفل والكريستال، فقد كانت دائمة

<sup>(62)</sup> أم الرسول محمد: آمنة بنت وهب، د. بنت الشاطئ، دار الهلال، القاهرة، 1953، ص9.

الحنين إلى بيتها العتيق على شاطئ النيل في دمياط، أو دار والدها في ريف المنوفية، وتعلّمها في كتاب الشيخ مرسى وهي طفلة، ثم حياة أهل الريف، وما يعانونه من فقر حرمان، ولم تنخدع بمكبتها في جريدة الأهرام، ولقاءاتها المستمرة مع رموز العلم والأدب، فقد كانت في شوق لأغاني الرعاة والزراع، ومواويل الصيادين والبحارة<sup>(63)</sup>.

لقد حافظت على طبيعة تكوينها الريفي، وتمسكت بأصالة نشأتها، وحرصها على تميز ذاتها، وعدم ذوبانها في صخب العاصمة وأضوائها، ناهيك عن حياة الجامعة وبهرجتها، وما فيها من صراعات فكرية: شرقية وغربية، يمكن أن تذيب شخصيتها، ولذا تؤكد: "محال أن أسمح لبيئة ما في العاصمة، ولو كانت الجامعة، أن تطويبي في ظلها، وتذيب عقليتي في بوتقتها، لتسلبني ذاتي مرة أخرى"<sup>(64)</sup>.

كما كانت شديدة الاعتزاز بهويتها العربية، تقول عن لغة إلقائها للمحاضرات: "وهل كنت أعتد فيما حضرت وكتبت على ما حفظت من كتب الطبيعة والكيمياء والهندسة، أو ما قرأت في الإنجليزية من آثار تشارلز ديكنز وشكسبير، وشارلوت برونتي. وفي الفرنسية من أعمال شاتو بريان وموليير وفكتور هيغو وجورج صاند، وفي اللاتينية من حروب يوليوس قيصر في بلاد الغال؟ وإنما كنت أحاضر وأخطب بلسان صقله تجويد القرآن الكريم، وأكتب وأؤلف معتمدة إلى أقصى مدى على اتصالي بالبيان العربي في ذروة نقائه وعز أصالته، وفقهي لأسرار من النحو واللغة تجعل القلم طوع يدي"<sup>(65)</sup>.

<sup>63</sup> على الجسر: بين الحياة والموت، ص 107، 108.

<sup>64</sup> المصدر السابق، ص 120.

<sup>65</sup> المصدر السابق، ص 119.

بما يعني تجذرها إلى حد الثمالة في تعلّم العربية، وحرصها على إعداد ذاتها العلمية، وهي التي أجادت أبرز اللغات الأجنبية: الإنجليزية والفرنسية، وأيضا اللاتينية. فقد عكفت على نفسها قراءة وبحثا وتعلما ذاتيا، وهذا ما نريد التأكيد عليه، بأن العالم أو العالمة الحقيقية لا يتكون بالحصول على شهادة الدكتوراه، ولا بأبحاث علمية متفرقة، يبتغي بها الترقية الأكاديمية، وإنما تتكون من خلال العكوف على الذات قراءة، وعلى الكتب بحثا، وعلى الفكر تأملا، ثم الإمساك بالقلم كتابة وتأليفا وعطاء.

ذلك ما طبقتة بنت الشاطي، التي لم تعرف الكل يوما، ولم تركز إلى الدعة لحظة، وإنما نهضت لتكتب عن السيرة والقرآن والتاريخ الإسلامي بفهم راق، ومرجعية وموثوقة، وأسلوبية بليغة، كما تصدت للمفاهيم المغلوطة عما يسمى الفهم العصري للقرآن، أو فضح تأمر البهائية لمسح الإسلام<sup>(66)</sup>.

تلك هي بنت الشاطي، الفتاة الريفية الذي حُفرت في فؤادها آيات القرآن حفظا، وتشريت تعاليم الإسلام وهديه تربيةً، وجاهدت في سبيل تعلّمها كفاً، فأثمرت عطاء لا زلنا نرتشف من رحيقه، وما زالت أصداء كتابتها، تتردد في فكرنا، أما كتبها فهي مراجع عمدة في بحوثنا.

---

<sup>66</sup> حول معركتها الكبرى ضد البهائية، انظر كتابها: قراءة في وثائق البهائية: د. عائشة عبد الرحمن، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1986. وعن معركتها مع التفسير العصري للقرآن، انظر كتابها: مقال في الإنسان، دار المعارف، القاهرة، 1969

## سوسيولوجيا الإبداع.. وإبداع السوسيولوجي

### قراءة في فكر سمير الشميري

يمثل البروفيسور وعالم الاجتماع اليميني د. سمير الشميري نموذجا للعالم الأكاديمي، الذي لم ينغلق على البحوث الأكاديمية الجافة، التي تتوجه إلى شريحة محدودة، ونخبوية من الباحثين، وإنما انفتح في كتبه العديدة، وبحوثه المتوالية على قراءة أبعاد الأزمة في المجتمع العربي عامة، والمجتمع اليميني خاصة، جامعا النظرية مع التطبيق، والتحليل مع المثال، واضعا نصب عينيه الظواهر الاجتماعية التي اكتنفت وتكتنف المجتمعات العربية، خاصة ما أصابها في العقد الأخير من أزمت، تتعلق بسؤال الهوية، ومشكلات الحروب، وتغييب الحريات، والتأزم الاجتماعي.

ففي كتابه الفريد "مجتمع كسيح ونخب متوحشة"<sup>(67)</sup> يؤكد في مقدمة الكتاب على العين السوسيولوجية التي تغلف نظرتة وتقييمه لأحوال الشعوب العربية، من خلال نموذج الشعب اليميني واضعا يده على أحد مفاتيح الأزمة، ألا وهو النخبة المجتمعية التي توحشت ثراء وأنانية واستئثارا بالمناصب القيادية، وتزواج الثروة مع السلطة، في كثير من أقطار العروبة، مع تحوّل بقية شرائح المجتمع إلى حالة غاية في السوء، ماديا ومعنويا، ناحتًا مصطلح "المجتمع الكسيح"، أي المجتمع الذي فقد القدرة على الحركة، والتغيير، وتوقفت فعاليته، غير قادر على مراوحة مكانه.

<sup>(67)</sup> مجتمع كسيح ونخب متوحشة، د. سمير الشميري، دار النخبة للطبع والنشر، القاهرة،

لقد نبع غالبية رواد التغيير ومفكره من الطبقتين المتوسطة والفقيرة، لأن أبناء هذه الطبقة هم الأجدد على فهم حاجات الناس ومتطلباتهم، بعكس أبناء الطبقة الثرية الذين ينشغلون كثيرا بأعباء الثروة، والتنازع على السلطة، أملا في استمرار المزايا المادية والاجتماعية والقربى السياسية. وهذا لا ينفي وجود نماذج كثيرة من أبناء النخبة الذين استشعروا حاجة الفقراء، ومتطلبات التغيير في مجتمعاتهم، بل وجهوا سهام النقد إلى شريحتهم الاجتماعية المتعالية، والمتفردة بالنفوذ.

ولكن الحال في العقود الأخيرة تبدل، وأصبحت الطبقتان المتوسطة والفقيرة بالكساح التام، يوازيه فساد النخبة: المسؤولين والأثرياء. فمصطلح "المجتمع الكسيح" توصيف دقيق في منظور علم الاجتماع، ولندرك أننا في حاجة إلى مدخل سوسيولوجي في الساحة الثقافية والفكرية العربية، كي نفهم حركية المجتمع، وما تعرّض له من نكسات وهزائم، بدلا من التركيز المستمر على الأبعاد الفكرية والسياسية والاقتصادية فقط، في الخطاب والتحليلات، وبعبارة أخرى: تمثل الرؤية السوسيولوجية البعد الغائب في الفكر العربي الحديث والمعاصر، خاصة في خطاب الميديا والقنوات الفضائية والتحليلات السياسية، وما يقدم حول المجتمعات والشعوب هو نوع من الصدى للأثر السياسي والاقتصادي، يتطوع بتقديمه إعلامي أو باحث سياسي واقتصادي، دون

ويقدم د. الشميري عدن بوصفها نموذجا للحالة العربية الراهنة، فيقول: "في أزقة وجادات وشوارع عدن؛ تم تكسير أضلاع الإنسان، وتدمير قيم المواطنة المتساوية، وإشعال الفتن العمياء، والاحترابات والعنف والإرهاب، وتوطين

الفساد، وتسويم الناس بالشعارات الغوغائية، والانحطاط السلوكي، وهبوط الثقافة، تحت درجة الوعي، وضمور الروابط الإنسانية وفقدان المعايير"<sup>(68)</sup>.

نعي طبعاً أن حالة عدن ترتبط بأزمة الحرب اليمنية، بكل ما صاحبها من مأس، ودماء، وتدمير الحاضر والمستقبل، وهذا ينطبق أيضاً على العديد من الأقطار العربية، التي تعيش في حالة حرب، مثل سورية وليبيا والعراق ولبنان، وقد نجدها بدرجات في أقطار عربية أخرى.

لقد تحولت عدن إلى نموذج سوسيولوجي على تحولات المدينة في العقود الأخيرة في العالم العربي، وقد قدّمه الشميري ليكون دليلاً على حالة التقهقر المدني الذي أصاب المدينة العربية، وهو ما يفضّله الشميري في كتابه الفريد "عدن: الحرية الثقافية والتقهر المدني"<sup>(69)</sup>. ويختط منهجاً في هذا الكتاب، يجمع ما بين التاريخي والآني، والاجتماعي والثقافي، في قراءته لمدينة عدن في مسارها التاريخي، وواقعها السوسيولوجي، وكيف كانت علامة على التحضر في اليمن، ونهضته، وكانت نموذجاً لصهر القبيلة في روح الوطن، وإشباع الروح الوطنية في أبناء القبائل، حتى أصبحت ساحة ثقافية وفكرية وإبداعية، عبّرت عن اليمن الحديث، وتطوره الحضاري.

وكما يذكر في المقدمة، بأن القارئ سيجد بين دفتي هذا الكتاب تحوّل عدن خلال ما يزيد على عشرين عاماً (1994-2016)، من حالة التسامح والتقدم إلى

---

<sup>68</sup>( المرجع السابق، ص8.

<sup>69</sup>(عدن: الحرية الثقافية والتقهر المدني، د. سمير الشميري، منشورات ثقافة للنشر والتوزيع،

أبوظبي-بيروت، ط1، 2018.

الانهيار والسقوط، فتحطمت مؤسسات الدولة، وانهارت قيمة الإنسان، وتراجع المؤسسات والهوية الجامعة والثقافة<sup>(70)</sup>.

ويتتبع تاريخ عدن الثقافي من خلال عشرات الصحف والمجلات التي صدرت في القرن العشرين، وأيضاً عشرات الأندية الثقافية والاجتماعية والأدبية التي أنشئت في هذه المدينة<sup>(71)</sup>، وكيف أن عدن كانت ملتقى تجارياً بوصفها ميناء ومدينة بحرية مفتوحة، مما جعلها ساحة للتسامح الفكري والعقائدي للإسلام والمسيحية واليهودية، وأيضاً لسائر الثقافات التي كانت ترسو سفنها على شاطئ عدن<sup>(72)</sup>، ولكن هناك تغيرات عميقة أصابتها، لا تعود إلى حقبة الثورة، وإنما منذ توحيد شطري اليمن، العام 1994، حيث تم اقتحامها من قوات الشمال، وتضافرت عوامل داخلية ودولية ضدها، وكانت النتيجة أن الوحدة أضرت المدينة وأضعفت خصوصيتها<sup>(73)</sup>.

فالنهج الذي اتبعه الشميري قوامه القراءة السوسولوجية لأحداث سياسية، في ضوء التحولات التاريخية، ويجعل الجزء الباقي من الكتاب توثيقاً تسجيلياً لكل الأحداث التي مرّت على المدينة: سياسياً وقضائياً واقتصادياً واجتماعياً. أي أنه يضع بين يدي الباحثين والقراء قائمة مفصلة لكل هذه الأحداث بشكل يومي، لنقرأ تغيرات المدينة بشكل مباشر.

إن ما حدث لمدينة عدن، يدفعنا لطرح سؤال: هل هذه مآلات الدولة القومية/ الوطنية/ القطرية التي أقيمت بعد رحيل الاستعمار على أيدي أبناء

---

<sup>70</sup> المرجع السابق، ص 8، 9.

<sup>71</sup> المرجع السابق، الصفحات 24-27.

<sup>72</sup> المرجع السابق، ص 30، 32.

<sup>73</sup> المرجع السابق، ص 42.

الوطن نفسه؟ دون أن نغفل دور الأصابع الأجنبية. وهو ما يستلزم البحث في هوية الدولة القطرية، ومساراتها السياسية والتنموية والاجتماعية. لذا، فإن الفريد في كتاب "مجتمع كسيح ونخب متوحشة" أنه ينظر إلى الأزمة العربية بمنظورين: منظور شامل، ينظر لسوسيولوجيا الأزمة، على مستوى العالم العربي، وعلى مستوى الدولة نفسها. ومنظور جزئي: ينظر إلى سوسيولوجيا الحياة اليومية، والمكابدات الحياتية والروحية التي يعانيها الناس في ظل قيادات نخب فاشلة متلونة<sup>(74)</sup>، ويعمق الشميري رؤيته عن تصنيف المجتمعات، ذاكراً أن المجتمعات العربية تنقسم -بحسب تكوينها السوسيولوجي- إلى ثلاثة أقسام: مجتمع متجانس، ومجتمع تعددي، ومجتمع فسيفسائي، ويضيف عليها الشميري "المجتمع الكسيح"، ويعرّفه بأنه مجتمع متشظّ سياسياً ومذهبياً وطائفيًا، مؤسساته المختلفة مدمرة، وبنائه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية مختلة، مما أدى إلى تدمير الإنسان ذاته. فهو مجتمع كسيح، مريض، معقد، تنهشه الذئاب والكلاب، يعاني من إعاقة ذهنية، وفكرية، وحركية، ويهدر طاقته وإمكاناته في الترهات والسفاسف خارج قارعة الحضارة<sup>(75)</sup>.

إن "هدر الإمكانية" يمثل جوهر أزمة المجتمعات العربية، حيث تنتشت مساراتها، وتتبدد مواردها، نتيجة تخبط القادة وصنّاع القرار فيها، مما يؤدي إلى حالة فقدان الانتماء الوطني لدى الشعوب، وضياح اليقين، وضبابية النظرة إلى المستقبل، وينعكس هذا في حالات الهجرة إلى خارج الوطن، بحثاً عن الأمان والرزق والعيش الكريم، فيفقد الوطن أفضل من فيه من كفاءات بشرية، ولا

<sup>(74)</sup> مجتمع كسيح ونخب متوحشة، ص 10.

<sup>(75)</sup> المرجع السابق، ص 24.

يتبقى فيه إلا المتصارعون والضعاف والعالاة من البشر، ويصاب المجتمع في النهاية بالكساح، الذي يمنعه من أي إنجاز وتنمية.

تمثل فكرة التشظي وحدة مركزية في مفهوم المجتمع الكسيح، وفق رؤية الشميري، ويعمّقه في كتاب آخر بعنوان: "الثورة والهجرة والهوية في مجتمع متشظٍ"<sup>(76)</sup>، ناظرًا بعمق إلى أزمة المجتمع اليمني بعد أحداث الثورة، والحرب، فالقبيلة تصدعت في الشمال، بعد سيطرة الحوثيين، وسعيهم إلى فرض رؤيتهم المذهبية والسياسية، وعلى حد توصيفه: "أعتقد جازماً أن الحوثيين ساهموا بشكل جلي في ضعفة القبيلة وشكلوا كيانات وجماعات قبلية تحالفية جديدة على أساس مذهبي أولاً، ثم ثانياً على أساس مصلحي، مستندين إلى انتصاراتهم العسكرية السريعة على مؤسسات الدولة المنهارة وعلى القبائل في صعدة وهمدان وعمران وصنعاء وحجة وذمار واب...، وسيطرتهم بالقوة على الحزام القبلي المحيط بصنعاء ثم السيطرة الكاملة على العاصمة صنعاء يوم الأحد 2014/9/21م"<sup>(77)</sup>.

وفي حالي شمالي اليمن وجنوبه؛ هناك تشظ، فاشتداد القبلية جنوباً عائد إلى فقدان الدولة المركزية، واحتياج الفرد إلى جماعة تحميه، فلا يجد أمامه إلا قبيلته، والأمر قائم أيضاً في مختلف الدول العربية، حينما يشعر بضعف حكومته، وتراجع الأمن والأمان، وغياب الاستقرار؛ فإنه يلوذ بانتمائته العرقي أو المذهبي، فالمفروض أن الدولة المدنية تذيب القبلية، إلا أن الواقع يشير إلى العكس، حيث أنعشت كثير من نظم الحكم العربية روح القبيلة، ودعمتها سلطويًا.

<sup>76</sup> (الثورة والهجرة والهوية في مجتمع متشظٍ، د. سمير الشميري، تحت الطبع.

<sup>77</sup> (المرجع السابق، ص 63.

بل إنه يذهب إلى أن القبلية لا تنتعش إلا في الحروب، بحكم أن البدوي لا يعرف في دنياه إلا التفاخر بالقوة والشجاعة والغلبة وهذه تؤدي عادة إلى حب التعالي والرئاسة والكبرياء، ولن يعترفوا بسيطرة الدولة إلا إذا كانت أقوى منهم<sup>(78)</sup>.

وهو هنا يفرّق بين طبيعة شخصية البدوي القبلي، الذي يحرص على الفردية والنجسية بالتعالي والفخر، وبين الشخصية المتحضرة، التي ترى في التعاون الجماعي سبيلاً لتقدم الفرد والمجتمع، وهو ما يجب أن تبثّه الدولة المدنية. إنه يرى أن الأزمة اليمنية لا تنحصر في التدخلات الإقليمية والدولية فقط، وإنما تتصل أيضاً بالنخب اليمنية ذاتها، فيقول إن "القادحة الكبرى في النخب السياسية اليوم أنها تفتقر للجرأة والشجاعة والمبادرة وتعرقل وتحبط المبادرات الصادقة التي تكشف هشاشتها وتريد كل شيء تحت قبضتها وتركت الجماهير تتخبط بدون قيادة، والتقت على طموحات الشباب بطريقة ناعمة، ولهت وراء المناصب والمكاسب بمنهج عشوائي تاركة النظام وأركانها يكبر ويتضخم ويتمادى في تطاوله في تعكير الصفو العام وفي عرقلة عملية التسوية السياسية والانتقال السلمي للسلطة"<sup>(79)</sup>.

وبذلك، تقع مسؤولية تدهور الأحوال في اليمن على النخبة في الداخل أولاً، لأنها لو اتّحدت، ووضعت مصلحة الوطن أمامها، لما مكّنت التدخلات الخارجية من العبث باستقرار اليمن.

إن رؤية الشميري الخاصة بالثورة اليمنية، تكاد تنطبق على مآلات الثورات العربية، فالربيع العربي أصبح كابوساً، وتحسرت الشعوب على النظم السلطوية

<sup>78</sup> المرجع السابق، ص 38.

<sup>79</sup> المرجع السابق، ص 55.

التي ثارت عليها الجماهير منذ عشر سنوات، فالأوضاع ازدادت سوءاً، وكما يذكر: "لقد استطاع أهل السلطة والقوة وأعداء النور والتغيير كسر رقبة الثورة اليمنية التي انطلقت شرارتها في فبراير 2011م وتحولت إلى فوضى وفساد واحترابات وانهيارات شاملة؛ التهمت الأخضر واليابس في المجتمع. فالثورة سارت بلا وعي ولا تنظيم وقوى الثورة متلاطشة، وهشاشة الوعي والتنظيم والجماهير تسير بلا هدى"<sup>(80)</sup>.

وهو تحليل مجمل في وصفه، عميق في دلالاته، لأن ثورة بلا برنامج واضح، وبلا قيادة نزيهة آمنة، وبلا مساندة شعبية موحدة؛ تفضي في النهاية إلى تمزق الوطن، فقد ادّعى الثورية كل من هبّ ودبّ، فاندس المغرضون والفاسدون والمدلسون، وأصحاب الأهواء، وضعاف النفوس، وهؤلاء كانوا مطية للتدخلات الإقليمية، وما يصدق على اليمن؛ يصدق على سائر العرب.

على صعيد آخر، هناك جانب يميّز كتابات الشميري، ويجعله متميزاً بين علماء الاجتماع، ألا وهو الروح الأدبية التي تغلّف أسلوبه، فهو يكتب بأسلوب أدبي راق، في بحوثه الأكاديمية، بعيداً عن الأسلوب الأكاديمي الجاف، مما يجعل قراءة البحث متعة في حد ذاتها، كما يكثر من الاستشهادات الشعرية والسردية والفكرية، مما يدفعنا إلى وضعه في قائمة الأدباء السوسولوجيين، الذين يمزجون الإبداع بالسوسولوجيا، ويقرأون بالسوسولوجيا واقع الإبداع، ونصوصه، قديماً وحديثاً.

فمثلاً في بحثه عن القات في المجتمع اليمني، يغوص في أسباب انتشار القات اقتصادياً واجتماعياً، وكيف أنه أكبر عائق في تطور الإنسان اليمني، لأنه يغيبه

---

<sup>80</sup>( المرجع السابق، ص 95.

لساعات عن الحياة، بل إن القات أضحى علامة على اليمن، وكما يقول الشاعر  
عبد العزيز المقالح معرّفًا بنفسه:

أنا من بلاد القات                      مأساتي تضج بها الحقب  
أنا من هناك قصيدة                  تبكي وحرف مغترب<sup>(81)</sup>.

وينفتح أكثر في استشهاده، فيورد كتابات الرحالة العرب والأجانب عن المجتمع اليمني، وكيف وصفوا هذا المجتمع، على نحو ما أورده من رحلة الكاتب الأوروبي "آلان فاليارس" من عدن إلى باب المندب، الذي نعت المجتمع اليمني بالطيبة وروح التسامح وطيب المعاشرة التي يتسم بها اليمنيون، وقد عاش اليمنيين البحارة على متن سفينته، وأعجب بأنهم يصلون ويصومون، ويحترمون الديانات الأخرى، فهو مسيحي، لم يجد منهم إلا كل تسامح ورفق<sup>(82)</sup>. وبذلك يكون التاريخ خير شاهد على تميز الإنسان اليمني.

أما كتابه "قامات فكرية وإبداعية سامقة"<sup>(83)</sup> فهو تطبيق رائع للمنهج الاجتماعي/ السوسولوجي في قراءة النصوص الأدبية، كما في دراسته عن الشاعر لطفي أمان، والتي جاءت بعنوان: "الطفي أمان وسوسولوجيا الإبداع" طارحا أسئلة عديدة حول إبداع الشاعر تتصل كلها بعلاقة الشاعر ببيئته، وكيف انعكست البيئة عليه، وكيف تفاعل مع أحداث مجتمعه، وتعرض إلى تنشئته الاجتماعية، وعلاقته بالذكاء العاطفي الذي اكتنف تجربة الشاعر، وقد أفاض في

---

<sup>(81)</sup> القات وشيوع تعاطيه في المجتمع اليمني، د. سمير الشميري، المركز العربي للدراسات للدراسات الاستراتيجية، مارس 2002، ص 17.

<sup>(82)</sup> عدن الحرية الثقافية والتقهقر المدني، ص 19.

<sup>(83)</sup> قامات فكرية وإبداعية سامقة، د. عبد الرحمن الشميري، منشورات ثقافة للنشر والتوزيع، أبوظبي، ط 1، 2018.

تحليل أبيات الشاعر، وحياته، ومفرداته<sup>(84)</sup>، بمنهجية مزجت السوسولوجيا بالتحليل النقدي الراقى، مع تذوق سام وعميق ونافذ لجوهر النصوص.

وفي كتابه "مقالات أدبية بنكهة سوسولوجية"<sup>(85)</sup>، يواصل نهجه في ترسيخ علم الاجتماع الأدبي، ويقدم قراءات عميقة في تحليلها، سامقة في نظرتها، تبدأ وتنتهي برؤيته السوسولوجية، من مثل: "سوسولوجيا الغزل العربي"، الذي يؤكد فيه على أهمية الثقافة الشعرية لدارس علم الاجتماع، في إثراء ثقافته اللغوية، وحسه الوجداني، مشددا على أهمية علم الاجتماع الأدبي بمحاوره الثلاثة: الأديب، الجمهور، والعمل الأدبي. ومن ثم يطرح سؤالا عن الحب العذري، وهل هو موجود بالفعل مثلما فاضت به ألسنة الشعراء قديما، وأيضا حديثا<sup>(86)</sup>، كما تنوعت مقالات الكتاب، تتناول تجارب ثرية لشعراء وروائيين وكتاب القصة من أنحاء العالم العربي، لتكون دلالة على شخصية المؤلف الأدبية المثقفة، في أفقها التنويري الطامح للنهضة والتطور.

يمكن القول إن منهجية سمير الشميري قوامها موسوعية الثقافة، مع وفور الذائفة الأدبية، في قراءة نصوص حديثة وتراثية، بعين استفادت من منهجية علم الاجتماع، لتطوِّعها في قراءة النصوص الأدبية، قراءة تضيف لها أبعادا جديدة، بتفعيل إجراءات علم الاجتماع الأدبي، وهي أيضا استراتيجية نابعة من حس نهضوي، يتحسس مشكلات الوطن والأمة، ويضع نصب عينيه تشخيص أبعاد المشكلة، برؤية علمية، موضوعية، واقعية؛ بعيدا عن التفلسف والتنظير، فلکم عانينا من نخبوية الأكاديمي وانعزاله عن واقعه وعن أمته!

<sup>(84)</sup> المرجع السابق، ص 91 وما بعدها.

<sup>(85)</sup> مقالات أدبية بنكهة سوسولوجية، منشورات النخبة للطبع والنشر، القاهرة، 2023.

<sup>(86)</sup> المرجع السابق، ص 141-144.

**الفصل الثاني:**  
**الذات والإبداع والحلم**  
**دراسات في نصوص الحداثة**

## الذات الشاعرة بين شجن الغربة و عنفوان الأمل

### شعرية محمد الشحات نموذجاً

تثير تجربة الشاعر المصري محمد الشحات (1954-2024)، بكل امتداداتها ومحطاتها وعمق زمنها؛ أسئلة متعددة، تتصل بجوهر التجربة، التي تعبر عن رحلة شاعر، يُحسب على جيل السبعينيات في تكوينه الأولي وتأثر به بشكل كبير، وسعى للاستفادة من تجارب الأجيال الشعرية التالية له في الثمانينيات والتسعينيات وما بعد الألفية الثانية.

ومن شأن قراءة تجربته الشعرية أن تسلط الضوء على أهمية القراءة ذات المنظور التتبعي والكلي وآثار هذه مثل هذه القراءة، في التعرف على عالم الشاعر، وجمالياته ورؤاه، وأيضا ثباته وتبدلاته وتطوره الفني والرؤيوي والفكري.

ولعل الاستراتيجية الأنسب في قراءة مثل هذه التجارب تتأسس على تفعيل الذائقة والدربة النقدية، لفهم التجربة ضمن سياقاتها الزمنية، والظروف التي ألمت بالوطن، بجانب خبرات الشاعر الإبداعية، وأيضا الاستفادة من بعض المنهجيات النقدية بوصفها سبيلا للوقوف على المعطيات الجمالية، وتتخذ من العقل والوجدان طريقتين للتعرف على الطرح الفكري. فالشعر ليس وجدانا أو صورا أو تراكيب فقط، وإنما هو كل جامع، يشبع الذائقة بأخيلته، والذهن بأفكاره، والقلب بما يبثه من أحاسيس.

نقول هذا، لأن كثيرا من الدراسات النقدية تتوقف عند ديوان ما، وفي أحسن الأحوال ترصد ملامح من عناصر التجربة الشعرية، فتتبع مظاهرها وملامحها،

في عدة دواوين. وتظل الرؤية الكلية غائبة، بكل ما فيها من ملامح ومعالم، وأيضا معرفة توجهات الشاعر طيلة مسيرته الإبداعية، وهو ما يفيد الشاعر في مسيرته القادمة، كما يدعو مجايليه وقراءه إلى تأمل التجربة وفق محاور ومدخل جديدة، أساسها النظر إلى مجمل التجربة، وهو ما يفسر حرص بعض المبدعين على أعمالهم الكاملة في مجلدات تحت اسم الأعمال الكاملة أو غير الكاملة، والتي عادة ما تنشر في الخريف العمري للشاعر، أو بعد وفاته، فتكون المسألة أقرب إلى الاحتفاء به، وليس قراءته بعيون جديدة.

بمعنى أن دراسة التجربة الإبداعية بوصفها كلا، لا جزء؛ وبشكل دائم من قبل أجيال عدة من النقاد والمبدعين والشباب؛ مما يوضح على الجديد فيها، ويجعل الشاعر في حالة تفاعل دائمة مع متلقيه؛ ومن ثم النظر إلى ما يميزها وما يمكن أن يعيد النظر فيه، وتلك من أهم ثمار الرؤية الكلية من المحطات الأولى إلى اللحظة الراهنة. فالإبداع لا يعرف انتهاء، وإنما يعرف أن يكون المبدع في حالة استثارة دائمة، بنفس الروح الإبداعية التي استهل بها تجربته في شبابه، ولكنه سيضيف عليها من رحيق خبراته المتراكمة في الكتابة، وعصارة حكمته وحنكته في الحياة، وتتبعه لشأن الوطن وحال الأمة.

ومن خلال استقراءنا لتجارب العديد من المبدعين الشعراء، نجد أنهم قد يسلكون دروبا مختلفة، فبعضهم يتغير فكريا، فتتسع أو تضيق رؤاه، من ديوان إلى آخر، إذا نظرنا إلى الديوان بوصفه علامة مميزة في مسيرته، ليؤرخ ويوثق ثمار تجربته.

وهناك من يلتزم مسارا يكاد يكون واحدا في ملمحه العام، ولكنه يتعمق كلما تدفق نهر إبداعه، لنكتشف في النهاية أن البداية كانت بذرة، وأن الثمار قُطفت أثناء أو في ختام التجربة. وفي جميع الأحوال، تظل هناك علامات دالة على تميز

المسيرة بشكل عام، لأنها ببساطة صادرة من ذات شاعرة واحدة، ربما تتطور، وتتعرج بها المسارات، ولكن النفس تظل مهمومة برؤاها الخاصة التي تلازمها. وسيكون نهجنا في قراءة تجربة مجد الشحات جامعا ما بين الجمالي بكل ما يحمله من أخيلة وتراكيب ورموز وإشارات، وبين الرؤيوي المعني بنظرة الشاعر لذاته وللحياة والوطن، مبحرين في غمار تجربته الممتدة لأكثر من أربعين عاما، نتهادى مع أمواجهها، وهي تتنقل بنا بين هواجس الذات وهمومها، وتحولات المجتمع والوطن.

\*\*\*

تبدو رسالة الشاعر جليلة، ويعلمها الشاعر في واحد من أحدث دواوينه، عندما يقول في قصيدة حملت عنوان "أنا والشعر"، معبرا عن فلسفته الإبداعية:

لو كان لي / أن أنتقي بعضا من الأشعار

ثم ألوكها / وأعيدها /

لأبث في أوصالها

ما قد يحركنى /

وأخرج منشدا

ما قد يعيد براءتى / للشعر رائحة

نتوه بها /

ونظل نلهث خلفه

إنه مقطع شديد الشفافية مع الذات الشاعرة، ويوضح كيف أنها في حالة من التوحد بعد مضي عقود على تجربته، وكيف أنه يرى الشعر مثل المادة الخام، التي يتعامل معها الفنان التشكيلي، فيشكلها كما يشاء. والمفارقة هنا، أن شاعرنا يتخذ من الشعر وسيلة للتعبير عن براءته، وما أجمل تعبيره " للشعر رائحة، نتوه بها؛ ونظل نلهث خلفه". فأن يكون للشعر رائحة، فذلك معنى جديد، فعهْدُنَا بالشعر أن يكون له مذاقا في النفس والأذن والذهن والفؤاد، ولكن لا

رائحة للشعر، إلا أن شاعرنا يجعل منه رائحة؛ يركض وراءها الشاعر، باحثاً عن نكهتها المتميزة، ويظل يركض. وهذه سمة المبدع الحقيقي، الذي يظل في حالة بحث دائم عن الجديد والمدهش، كأنه فنان موسيقي لا ينتهي إبداعه إلا باكتشاف نغمة جديدة، مع كل لحن جديد. وهو ما يؤكد في المقطع التالي، ناظراً إلى الشعر كغناء وطرب، وإلى نفسه كمغرد شجي:

إني انتهيت من الغناء  
وما سمعتك / حينما تشدو  
كما لو أنني أشدو على وتر النهار  
فافتح مسامعك التي ضاقت / بما سمعت  
وارسم بوجهك هالة حول المدار/  
ما قد يستقى الأمل البعيد/  
وافتح عيونك في غمار الضوء  
إن الجراح تذوب إذا ما فارق الألم  
فلو ملكت بحور الشعر قاطبة/  
فسوف تصفو  
وجرح الجرح يندمل<sup>(87)</sup>

تحول الخطاب من ضمير المتكلم إلى المخاطب، وكأنه ينزع ذاته الشاعرة ليجعلها ماثلة أمامه، ومن ثم يتوجه إليها بالحوار والبوح، مؤكداً أنه أنهى شذوه، ولكن ذاته لم تسمع ما تغنى به، ويدعوها إلى السماع والإنصات. فهو يؤنس شعريته، ويعود بها إلى جذور الشعر الأولى في فجر البشرية، عندما كان الشعر غناء، والأبيات يتغنى بها القوم في مسامراتهم الليلية، ويتناقلون حفظاً وشفاهة في لقاءاتهم النهارية.

<sup>(87)</sup> يكتب في دفتره، دار الأدهم، 2018، ص 23، 24.

ويقول: " فلو ملكت بحور الشعر قاطبة/ فسوف تصفوا/ وجرح الجرح يندمل"، فالشعر غناء وهو أيضا دواء، والشعر بوح وهو أيضا نقاء، وكلما أمعن الشاعر في العزف على بحور الشعر، فإنه يدخل في حالة الاصطفاء الشعري، التي تجعل جراحه مهما تكاثرت؛ تندمل، وتكون سببا في شفاء آلام الذات، التي تنعكس على الجسد، فتؤلمه. وهنا ندخل في صراع الذات مع الجسد، الذات بوصفها معبرة عن شفافية الشعر، والجسد بوصفه علامة على الواقع بكل ما فيه من مادية وصراعات وله أيضا مطالبه الحياتية، التي قد تجبر الذات على النزول من عليائها الإبداعي، لتتأمل واقعا مرًا، مما يدفعها إلى التمرد على الجسد، ومحاولة الانعتاق منه، فيقول:

ان لم تقدر ان ترفض شيئا تكرهه / فانزع رأسك

وابحث عن رأس تحمله كي تحيا حرا أبديا

فأنا أبحث كل مساء عن وجهي.. أو عن كفي

أخشى أن يأتيني يوم ألبس وجهها لا أعرفه

أو أملك كفا تصنع أشياء لا أرغبها

أو تمشي قدمي ارغاما / من أشباح الخوف المزروعة في عالمنا

تلك الأسطر الشعرية نقرأها في قصيدة "برقية دورانية"، التي يفتتح بها محمد الشحات في ديوانه الأول<sup>(88)</sup>، لتشكل علامة مهمة لفهم محور تجربة الشحات، والتي أرى أنها تمثل الاغتراب بدلالته الإيجابية، التي تجعل الشاعر يرتفع فوق ترهات وتفاهات الواقع، ويلوذ بقلعته الإبداعية، محافظا على نقاء ذاته، متطلعا دوما إلى حالة من المثالية، لا تهتم بالتفاصيل، ولا تنغمس مع المشكلات الحياتية، وستظل تلك السمة ملازمة للشاعر طيلة تجربته، يعزف

<sup>88</sup> الدوران حول الرأس الفارغ، دار الحرية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص3.

على ما هو كوني ووطني وذاتي، غير حافل بالتفاصيل، ولا مهتم بالواقع، فهو في عليائه، يرنو لكل هذا دون السقوط فيه.

ربما يكون شاعرنا متأثراً بالتيار السائد في حقبة السبعينيات، حيث صعود موجة الحدائة الشعرية، وما صاحبها من نزعة اغترابية، امتزجت بالسيرالية. والمقطع السابق دال على ذلك، وتتضح فيه روحه الشعرية التخيلية، فهو يخاطب ذاته بأن تنزع الرأس بكل ما فيها من فكر استسلامي دنيوي انهزامي، ويدعو نفسه إلى البحث عن رأس أخرى مترعة بالحرية والتميز، لأنه يخشى من الانجراف يوماً، فيرتدي وجهاً غير وجهه ويؤمن بفكر غير فكره، وروحا غير روحه.

البنية الجمالية أساسها الصورة الكلية، بكل ما فيها من حركية وسردية، حيث المقطع الشعري يُقرأ كاملاً، وتتأسس الدلالة على فكرة رفض الجسد الحالي: الرأس والوجه والقدم والكف، والبحث عن جسد جديد، فيما يعني كينونة ومظهر وملامح جديدة، هرباً من الزيف، أو فقدان الصفاء، وإضاعة النقاء. الصورة سيرالية الطابع، ولكنها سهلة، تنأى عن الغموض والافتعال اللذين ميّزا شعر السيرالية.

وهو ما يؤكد بقله في ديوانه "ترنيمات شاعر قبل الرحيل":

حين انتبهت بأن وجهي،

عندما عاينته،

ما عاد وجهي

فاحتميت ببعض أيام مضت / وأردت أن أنجو بها

وتركت فيها كل ما قد عشته / على أعيد له ملامحه

أو قد يراني مرة / من دونما شكوى.

فوجدت وجهي هائماً

لم ينتبه حين استجرت به<sup>(89)</sup>

نلتقي مع الوجه مرة ثانية، وقد انتبهت إليه الذات الشاعرة، وتفاجأت بأنه ليس الوجه الذي ألفته، فلم تجد ملاذاً إلا بالفرار إلى الزمن الجميل، في أيام قد مضت. أي أنه لجأ إلى ما هو زمني أملاً في أن يعود إليه وجهه الأصيل، الذي هام ضائعاً، وأيضا لم تجد الذات من الزمن إلا هروبا منه. والمعنى الإجمالي دال على فقدان الثقة في كل ما هو جميل، وتجلّى باللاجدوى في الزمن، واللافاضة في الوجه والحياة.

وتلك قمة الاغتراب الشعري، حينما تستشعر الذات أنها متلاشية: روحا وجسدا، وزمنا ومكانا، وتلك من المآخذ على تجربة الشعر الحدائي السبعيني وأيضا الثمانيني، فأغراق الذات في الغربة، أنتج حزنا دائما، ويأسا مستمرا، وتشاؤما وكراهية للحياة والأحياء، وصارت المعزوفة كلها هروبا من الواقع، لا توجهها إليه للإصلاح.

إنها البكائية التي لا آخر لها، وكما يصرح في نفس ديوانه:

حين انتهيت من البكاء / تركت وجهي يستحم بما بكيت

وجلست أبحث عن دموع / كنت قد أخفيتها

علّي إذا ما ضاق صدري

انتحي جنبا / وأفرغها

فهل نضبت بحار الدمع / أم عادت دموعي تستسيغ

بكاء عين؟<sup>(90)</sup>

فالبكاء هو المعادل الموضوعي للهروب، والمقطع السابق يجعل من البكاء عالما مكتملا، يغوص فيه الشاعر، بل إن الدموع تحتويه، فيستحم فيه وجهه،

<sup>(89)</sup> دار الأديب للنشر والتوزيع، القاهرة.

<sup>(90)</sup> المصدر السابق، ص5.

وتعاطم الدموع فتتحول إلى بحار، بل إن الدموع تنأى عن العين، وتفترق عنها، مما يستدعي تساؤلاً من الذات الشاعرة؛ دلالة عبثية، فالدموع ليست منجاة ولا ملاذاً.

وفي ديوانه الأول يشير إلى القلب بوصفه حاملاً للذات والهـم، فيقول:

هذى أصوات القلب الحامل ألم العالم / فانتزعيني  
وانتزعني هذا الجسد الممتد على أسوار الغربية / وانتشليني  
أعواد الزمن الراحل من أيام العمر  
تهـد بنائى.. فاحتمليني<sup>(91)</sup>

هنا يصرّح بأن قلبه -الذي هو محور ذاته الشاعرة- يحمل ألم العالم، ولذا، يدعو محبوبته أن تنتزعه، وأن تنتشله، فجسده مسيح بأسوار الغربية. سنلاحظ أن توحيد الذات مع الجسد، والروح مع الأعضاء، سمة أساسية في تجربة الشحات، وهذا قمة الانسجام والتناغم، فلم يسقط في ثنائية الذات والجسد، بكل ما تعنيه من انفصالية أو ازدواجية، مثلما يفعل بعض الشعراء، حين يبثون في قصائدهم ما يضاد سلوكهم.

ونرصـد في المقطع السابق: الكلمات المفتاحية للتجربة: الغربية، وأيام العمر، والجسد الممتد، والقلب الحامل، وسيتأبطها كلها الشاعر في رحلته الممتدة، وربما يتخفف من بعضها، ولكنها يعود إليها، فقد أسس كينونته الشعرية على غربة الذات، ومخاطبة الجسد، والمنج ما بين الوطن والكون، والمشاعر والأفكار.

وتتحول الغربية إلى خوف على الوطن، وتظل معه إلى ديوانه الأحدث صدورا "سيعود من بلد بعيد"، حيث يغرد:

---

<sup>(91)</sup> الدوران حول الرأس الفارغ، ص31.

هو ذا غريب سوف يلقاه الغريبُ  
فأخاف حين يزيد ضيقك  
أن تحن لغربة أخرى،  
وتمضي / ما الذى يثنيك أن تبقى معي،  
وتعاود التذكار في وطني<sup>(92)</sup>

الخطاب موجه إلى الذات، بكل شفافية وصراحة، ومفاده الهروب من غربة إلى غربة، ذلك الفكر والإحساس الذي هو محور تجربة الشحات، وقد تكررت مفردة الغربة بتصريفها: غريب، الغريب، غربة، وأيضا المشاعر المرتبطة بها: الضيق، الخوف، التذكار للوطن، وكل هذا يدفع الذات إلى التوقّع في انزوائها ووحدتها. وهذا كله ناتج عن إحساس المثقف الخاص بأنه مهمش في الوطن، ولا صوت له، أمام ضجيج الإعلام والفنون الهابطة، بل إن الوطن طارد لأبنائه، إما بالهجرة إلى الخارج، بحثا عن عمل لتدني الأحوال الاقتصادية، أو إلى الداخل حيث الانطواء.

رغم اجتياز حروف سطرِك  
أخشى عليك من اغترابٍ  
قد يبدلُ دفء صوتك  
يا غربة الأيام / لا تقسي على ولدى  
دعيه / فأنا ارتضيتُ  
بأن أعيش بمحبسي<sup>(93)</sup>

<sup>92</sup> دار الأدهم للطبع والنشر، القاهرة، 2019، ص14.

<sup>93</sup> المصدر السابق، ص39.

الضمائر بصيغة المخاطب وموجه للذات الشاعرة، وفيه إمعان واضح على الإحساس بالغربة، الذي يتكرر كثيراً، وربما يلاحظ المتلقي أن الشاعر يكرر نفسه فيه، وهذا قائم دون شك، ولكن يبدو أن الذات الشاعرة ممعنة في تعميق هذا الإحساس، وأن تكراره فيه دلالة أن الشاعر راغب في التأكيد على هذا المنحى، وتعميقه في نصوصه ودواوينه، فكأنه لحن واحد، يعزفه الشاعر على آلات موسيقية متعددة، ومع كل آلة يأتي اللحن مختلفاً في أثره ومذاقه. وفي المقطع السابق، يناجي الأيام/ السنين/ العمر، أن تحمي ولده من الاغتراب، لأن الغربة تعني حزناً وضيقة دائماً، وتعني أيضاً عزلة، لا تنسجم مع ابن محب للحياة وراغب في الطموح.

وما أروع اشتباك الشاعر مع الأمل، بطريقة نوعية ومختلفة، وتلك من أهم سمات تجربته الإبداعية، أن يجعل الأمل حاضراً، على طريقته الخاصة، فلم يسقط في المباشرة ولا الخطابية، وإنما نظر إليه من بوابة عالم الشجر. يقول:

كنتُ أظنكُ

حينَ تطاولُ أغصانَ اللبابِ

ستمُنحني ظلًا

أغفو في مملكةٍ

أشعر أنَّ حاكمها

لكنِّي حينَ صحوِّ

رأيتكُ ترحل

كيفَ سأملاً ذاكرتي

والأيَّامُ تعاندني<sup>(94)</sup>

<sup>94</sup> المصدر السابق، ص 79.

فالأمل يتبدى في تأسيسه عالما شعريا، يتفرد فيه الشاعر بالحكم وحده، ويرى أن بداية هذا العالم سيكون من أغصان اللبلاب، التي تمتد فتنتشر ظللا، والظلال تصنع عالما من البرودة الحامية من سكير الشمس. فالعالم الشعري عنده بسيط: شجر وظلال، ربما نجد تحديا وتشككا منه في ختام المقطع، ولكنه نجح في التمهيد لصنع هذا العالم الفريد، فإذا كنا نتوق- ويتوق معنا آخرون- إلى قصر منيف في جزيرة خضراء، تجري جداول المياه فيها بعدوبة وصفاء، فإن حلم شاعرنا بسيط، يقتصر على شجرة لبلا، يجلس في فيئها، مكثفيا بها عن كل العالم. الغريب أن المقطع السابق فيه الطابع الحلبي " لكني حين صحت"، والذي يعني أن هذه الأمنية كانت حلما، ولكنه حلم جميل، قابل للتحقق، وإن عاندته الأيام. فما أجمل أن تتواضع أحلامنا، ونعود إلى جذور الريف والبساطة فينا، تحت ظلال اللبلاب!

ومن قصائده المترعة بالإبداع، قصيدة "أغنية للخبز"، وفيها يواصل علاقته الدافئة والشجية مع الأشجار، وهي ليست علاقة تقليدية، بمعنى أنه لا ينظر إلى الشجر واصفا ما فيه من خضرة وجمال، وإنما يقيم علاقة من نوع خاص، تنطق برغبته في الخروج من تيه المدينة، بكل صخبها وضجيجها، وهو ما نقرأه في هذا المقطع:

واستند لجذع

جفت كل منابته

ظل يهز.. فلا يساقط

ما بقي من الرطب

فاستنصح حين أستجمع كل قواه

وعلا فوق النخلة

## امسك بالعرجون

فلم يتبق سوى الشيصاء....

بداية العلاقة: الاتكاء إلى جذع نخلة جافة، ثم يحضر التناص مع القرآن الكريم، حيث موقف السيدة مريم عند ولادتها للمسيح (عليه السلام)، فقد أوحى الله لها أن تهز النخلة، فيساقط عليها الرطب، لتأكله هنيئاً مريئاً، بعدما اجتازت آلام المخاض، ووضعت مولودها وحيدة، بعيدة عن قريتها، فكانت النخلة طعاماً وظلالاً لها.

أما نخلة شاعرنا فهي جافة، هزّها، فلم يسقط عليه رطب، مما دفعه إلى ارتقائها، واصلاً إلى العرجون في أعلى النخلة، ليكتشف أن نخلته تحمل الشيصاء، الذي هو رديء التمر، وكما ورد في المعاجم، فإنه يقال للتمر الذي لا يشتد نواه ويُقَوَى وقد لا يكون له نوى أصلاً، لعدم تلقيح النخيل. والدلالة هنا واضحة، أن الملاذ الذي اختاره الشاعر بأن يرتكن إلى نخلة هو عبثي، في إدانة واضحة للواقع، الذي فسد في المدينة، وجفّ في الريف. وهي دلالة تميل للسواد، لأنها نابعة من الإحساس بالغربة واللاجدوى الذي هو محور تجربة الشاعر، فكل ما يفعله أو يفكر فيه أو يحلم به إنما هو مثل النخلة التي تحمل شيصاء، تنتصب واقفة؛ جافّ جذعها وعرجونها، وفاسدٌ تمرها.

ويواصل شذوه في نفس القصيدة (أغنية للخبز)، ليلوذ بالطفولة، وهذا شأن الشعراء الرومانسيين، حينما يجدون في الطبيعة والطفولة براءة، يفرون إليها من واقع شديد الزيف، ولكن فرارهم في النهاية إيجابي، بمعنى أنهم يعيشون في الطبيعة، ويتذكرون الطفولة، دون الانخلاع من واقعهم، بل سيعودون إليه، ويدعون الآخرين إلى أن يحذوا حذوهم، فالطبيعة عنوان على الراحة والهدوء

والسكينة، ومثلها أيضا الطفولة بكل شغبتها وأحاسيسها البريئة، وهنا نجد شاعرنا يلوذ بطفولته فيقول:

استرجع أيام طفولته  
وتذكر سنبله  
كان يحاول أن يزرعها  
خلف حدود النهر  
فاذا بالحبّة ألف سنابل  
ما إن طالعتها حتى اصفرت....

استحضر الطفل فيه، بموقف واحد: زرع سنبله، وراء النهر، وبالفعل أثمرت السنبله ألف سنابل، ولكنها اصفرت، لتنتج قمحا، فالاصفرار هنا علامة على نضج القمح، وعلى استوائه، وأوان حصده، وليس بالمعنى السلبي الذي نألفه، وهو الضعف والوهن والمرض، إنه اصفرار معبر عن الأمل، فلم تمت السنبله بل أنتجت وأثمرت، ويقول:

وكانت اغنية للقمح  
واشتمَّ دخان الافران  
وخرجت أرغفة الخبز  
فغنى الجوعى  
هز بجذع النخلة  
فأساقط رطبا  
ومضى يبحث عن سنبله  
كي يسكنها  
خلف حدود النهر

## لتكون أغنية للخبز<sup>(95)</sup>

ما أجمل هذا المقطع! وهو ما ندعو الشاعر إليه في تجاربه القادمة، بأن يتوحد مع الحياة، ويقرأها جماليا، ويعزز مشاعر الدفء، وأحاسيس الانتماء، والنظر إلى ما هو إيجابي ومتفائل، خروجاً من عبثية الاغتراب، الذي دار فيه مع جيله السبعيني، حيث لاذوا بالكوني والاغترابي، هارين من واقعهم، ولكن المحصلة كانت نصوصاً غارقة في القتامة، والأخيلة المركبة، المائلة إلى الإلغاز، مما أرهق المتلقي في قراءتها وفهمها، وعندما أتم فهمه لها، اكتشف أنها تحمل الكثير من الدلالات الكابية.

وفي المقطع السابق، فإننا نجد رؤية مختلفة، القمح يغني بعد حصاده، وغناؤه أن يستوي في أرغفة ساخنة، في أفران الريف البلدية ذات الرائحة المعطرة لأنوفنا، فتطعم الجوعى. وتكون البشرى والتفاؤل، فقد أثمرت نخلته الجافة، وتساقط رطبها، بينما هو سيعود إلى فعل طفولته، بأن يغرس السنبل من جديد وراء النهر، ويغني لها.

وقد تألقت شاعريته، وفارق غربته، وتعاضم أمه مع ثورة يناير، عندما وقف الوطن كله على قدم واحدة، وقد رأى التغيير بأيدي الشعب، وليس من أعلى السلطة، وأن الميادين التي حفلت بالملايين فوارة الحماس، كانت علامة على نهج جديد، سيكون سمة أساسية لدى شعوب العالم العربي، في إرادتها الحرة وسعيها للتغيير.

يقول في قصيدة حملت عنوان الثورة، وفي ديوان حمل عنواناً مفارقاً " المترو لا يقف في ميدان التحرير":

---

<sup>95</sup> يكتب في دفتره، ص 69-71

دعوتك

كي ما تشاركني صرختي

دعوتك

كي ما نعيد إلى الأرض / طميا

بعد أن جرفتها / نواطيرهم

وأكلت غرابينهم

قلوب العصافير....

الجمال في هذه القصيدة أنها لم تنظر إلى الثورة والحشود على نحو ما فعل  
وتغنى بقية الشعراء، وإنما جعلت الثورة علامة على عودة الخير والنماء للوطن،  
متخذاً من الطمي رمزا وعلامة على هذا، واضعا استعارة ضمنية أساسها أن  
الظمي معبر عن الخير الضائع من قبل سلطة ما قبل يناير، حيث نهب الثروات،  
وإفساد البلاد، والإضرار بالعباد. وقوام الاستعارة أن مصر تعرضت للتجريف  
مثل تجريف طمي الأرض الزراعية من قبل أصحاب مصانع الطوب، الذين  
يأخذون الطمي لإحراقه في صنع الطوب الأحمر. ويزيد الشاعر عليها بأن الغربان  
أكلت قلوب العصافير، والذين هم وحتماً أبناء الوطن المخلصين الشرفاء، هؤلاء  
من فروا أو هاجروا، لأن أوطانهم باتت لا تطاق، ولا فرصة للتغيير لما هو أجمل  
فيها. تُعدُّ هذه القصيدة من أجمل ما أبدع مجد الشحات، لأنها مفعمة بالجمال  
والتفاؤل، وتسلك مسلكاً مغايراً في تناول الشعري، حيث ولج إلى شعرية  
التفاصيل والمشهدية السردية، على نحو ما نقرأ في هذا المقطع:

هنا جلس الثائرون

أتوا من كل صوب وحذب

فرحت أقسامهم

رشفة الشاي  
وقطع من الخبز  
مغموسة  
بالصراخ  
كان يلتحف الوجه بالوجه  
والصدر بالصدر  
وتبقى العيون معلقة  
باتجاه السماء...

وصف لحال الثائرين في ميدان التحرير: أكواب الشاي، واقتسام الخبز، الذي اختزن في عجيبته صراخ الملايين، مطالبين بالحرية. التقى المادي/ الخبز، مع الصوتي/ الصراخ، ليكونا شاهدين على تلاصق الجماهير وتلاحمها: الصدر بالصدر، والوجه بالوجه، والعيون تدعو الله بالنصرة. صورة غاية في الجمال: السرد مع الشعرية، والأمني مع الأدعية، بشعرية فياضة بالخيال والتركيب الرمزي السهل المتدفق.

عشت أحلم بالشمس  
تسبح فيه  
وتخرج من عينه  
هنا أعلن الثائرين دولتهم  
فأدركت أن الحياة ستبدأ  
وأن الذي عشته  
سأرميه خلفي  
وأبدأ من أول السطر

## دعوتك

### كي ما تشاركني صرختي<sup>(96)</sup>

صورة خيالية غاية في الجمال، تلامس الواقع، وتشرب إلى الغد، وتجعل الذات المغتربة حاضرة في واقعها، فقد حدث التغيير، ولم يأت فرديا بل جماهيريا، ولم يكن محل اختلاف بل توافق. أما مفردات الصورة فهي: حلم سابح في الشمس، فالحلم لا مادي ولا حسي، وإنما فكري شعوري، تأسن ليسبح في الشمس، التي تحول ضياؤها إلى ماء، يستلقي الحلم والحالمون على سطحه، ويبحرون نحو الغد. وفي هذا النص نجد كتابة مختلفة، انتهجها الشاعر، لسبب يتصل بالذات نفسها، التي التحمت مع الجماهير، مدركة أنها ستبدأ من أول السطر، أي بحياة جديدة. الجميل أيضا، أن الصرخة لم تعد معبرة عن ألم، وإنما عن أمل، وكما يقول: " دعوتك كي ما تشاركني صرختي"، فالدعوة موجهة لكل مصري حر كريم؛ إلى المشاركة الفاعلة في الصراخ، الذي يعني: إيماننا وثورة، هتافا وحركة، حلما وهمة، أملا وعملا.

أرى أن هذه القصيدة وغيرها من القصائد في هذا الديوان تمثل إضافة إبداعية متميزة، يمكن لشاعرنا البناء عليها، في سعيه إلى التميز الإبداعي لأنه جمع فيها ما بين فضح الواقع، ومطارحة الأمل، الالتصاق بالناس، والنظر إلى السماء، تخلى عن غربته، ورأى أن الخوف كان سببا في قمع الذات، وسجن الجماهير، وكما يقول في قصيدة حملت عنوان الخوف:

أرى

ما تراه

وما لا تراه

<sup>96</sup> المتر ولا يقف في ميدان التحرير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص 8-10.

وحين جلست أقاوم ضعفي

وجدت يداه

وجدتك تجلس في مقلتي

وتجلس بين رقائق وجهي

وتجلس منتصباً في فمي

إذا ما أرادت الحديث

تكون صدهاه<sup>(97)</sup>

الذات هنا أضحت مثل زرقاء اليمامة، ترى ما لم يره الناس، عندما تخضع النفوس إلى سلطان الخوف، الذي يتعاضم ويكون أشبه بالجئي، يلزم الإنسان في وجهه، ويفترش جلده، وينتصب بين أسنانه، ويهدد ما يتفوه به. ما أجمل هذه الصورة، إنها شعرية فياضة بالخيال المختلف والتمايز، حينما تحول الخوف إلى شبح وعملاق، يتحكم في الصدور، فإذا باحت فإن الصوت يمتنع عن الخروج، وإن خرج يكون الشبح صدى للصوت، وهذا من أعظم الدلالات عن تمكن الخوف من النفوس. لقد وصلت الذات الشاعرة إلى أوج رؤيتها، مدركة أن التغيير يصاحبه ثمن، فتقول:

الموت فوز

عندما يأتي وفي عينيه

حلم الثائرين

فهل تدير الآن وجهك

باتجاه الحلم

تنزع عصابة العينين فالموت فوز

<sup>(97)</sup> المصدر السابق، ص 18.

## والحياة قصيرة<sup>(98)</sup>

إنه دعوة للفداء، خرجت قوية صارخة عالية من ميدان الفداء، حينما كانت الحشود معرضة للتهديد، فما أعظم التضحية بالحياة من قبل الفرد، لتحقيق الحرية للجموع!

والأجمل أنه يجعل الواقع أفضل من الحلم، الذي انحاز له كثيرا كما رأينا من قبل، وإن كان حلما عبثيا، يبدأ برغبة وأمنية، وينتهي بسراب وضعة. أما هنا فإنه يدعو ذاته إلى النظر إلى الواقع، وترك الأحلام، والواقع يعني ميدان الثائرين، تلك الثورة التي شهد لها العالم بالإبداع، وانبهرت الأمم بتلاحم الشعب، وعنفوان أمله.

وهو ما يعلنه، متوحدا مع نفسه، مغيرا من خريطة مسيرته:

أنا لم اعد / ذاك المشاكس

بعد أن نزعوا

عيون الحلم / من لغتي

أنا لم اعد ذاك المشاكس

كلما حاولت أن أصحو

تكور في دمي خوفي

أنا إن أردت الآن أن أحيا فلسوف احمل من عيونك ثورتني<sup>(99)</sup>

إنه الصراع بين الخوف والبوح، والفعل والاعتراب، وكان لثورة يناير عظيم الأثر فيه، وقد اكتسب الحلم دلالة مغايرة، فقد احتل بؤبؤ العين في ذاته، وجعل

<sup>98</sup> المصدر السابق، ص31.

<sup>99</sup> المصدر السابق، ص37.

عينيه نابعة من ثورة الشعب الواحد، فمنها تكون الحياة، وفيها يصبح الحلم واقعا، والواقع مصبوغة بالأمل.

\*\*\*

حملت تجربة مجد الشحات رؤى محورية، تمثلت في غربة وأحلام؛ عكست عزوفا من ذاته عن الواقع، متأثرا فيها بجيله الشعري، حينما انسحبوا إلى خيالاتهم، وآثروا أن يبني كل واحد منهم قلاعه منفردا، يأسا من التغيير الجمعي، فجاءت نصوصهم فياضة بالحزن والوحدة، والصراخ معبر فيها عن الألم، وقد تغيروا عندما شاهدوا الثورة وفعل الثوار، فنزل بعضهم من عليائه، وظل الآخر مترقبا.

وهذا ما ندعو شعراءنا إليه، بأن تكون محطاتهم القادمة تغترف من الواقع، وإن كان سوداويا، لأنه إذا تمعن سيجد في تفاصيله الكثير من نقاط البياض، التي إن اقترب منها، وسلط الضوء عليها، سيدرك حتما أنها نقاط يمكن أن تتحول إلى أقمار وشموس. إنها نقاط تحتاج فقط إلى رهافة الشاعر وهو ينظر إليها من زوايا جديدة، تبت الأمل فيكون نورا، وتعزي السواد فيصبح رمادا، وناظرا أيضا إلى ذاته، ليخلصها من تجربة الاغتراب، وما فيها من عبثية، فالذات حاملة للحكمة التي تحتاج لمن يجلوها، ويصوغها شعرا، ممتزجا بالأخيلة والتراكيب والرموز والمفردات الفياضة بالجمال.

## جدلية العلاقة بين الحلم والواقع

### قراءة في قصص مجموعة "تحت المظلة" لنجيب محفوظ

تتخذ العلاقة بين الحلم والواقع أبعادا نفسية وفكرية واجتماعية، بما يجعلها ذات منحنى جدلي أقرب إلى التعقيد، ولكن الثابت أن حلم المرء نابع من واقعه المعيش، فكلُّ منا يحلم في ضوء ما يمكنه تحقيقه، خاصة إذا كان حلما متصلا بمسارات حياته. أما إذا تعلق الأمر بالوطن والمجتمع، فإن الحلم يكون ملاذا؛ إن لم يكن هروبا، عندما يكون الواقع أشد كآبة، عصياً على التغيير، والأدهى عندما يصحو أفراد المجتمع الذين عاشوا لسنوات يتغنون بذاتهم الجمعية وقيادتهم السياسية؛ يصحون على هزيمة كارثية، ليست سببا في خسارة جزء من الوطن فقط، وإنما تطيح بذواتهم الفردية، فلا يجدون أمامهم إلا الفرار إلى الأحلام، ومن ثم يُصدّمون بأنها كوابيس.

والمستهدف في هذه الدراسة تبيان العلاقة بين الحلم بصفته معبرا عن الذات الفردية، وأيضا الذات الجمعية، ومدى تأثيره بالواقع السياسي المعيش، ومأساة الوطن، كما تجلى في عدد من قصص مجموعة تحت المظلة لنجيب محفوظ. وقد جاءت خطة الدراسة مشتملة بدايةً على تنظير حول رؤية منهجية؛ تؤصل زمن الكتابة وسياقاته المنعكسة على الذات المبدعة، طارحين سؤالا عن كيفية تكوين الكاتب أجواءً سردية معبرة عن العلاقة الشائكة والملتبسة بين الحلم والواقع، من خلال مفهوم "المؤشرات المُعلِّمات"، وعلاقته بـ"المفارقة السياقية"، في ضوء الإشارات السردية والأسلوبية في النصوص، وعلاقته بالواقع الخارجي المعيش، وانعكاسه على الطرح السردى، ومن ثم جاءت الدراسة

التطبيقية، ساعين من خلالها إلى البرهنة على فرضية مفادها أن المجموعة القصصية "تحت المظلة"<sup>(100)</sup> لنجيب محفوظ تعبر عن أحلام المرء التي لا تنأى كثيرا عن أحلام الوطن والأمة، وإذا انكسر الوطن، فحتما ستتكسر ذات المرء وأحلامه، وساعتها سيغيّب ذاته بحثا عن اللذائذ، ثم يصبح عبدا لها. ربما تكون هذه المجموعة القصصية قد صدرت منذ أكثر من نصف قرن، ولكن ما زلنا نتلمس كثيرا من أجوائها، على الرغم من التبدلات والتقلبات التي عصفت بنا.

### 1- سياقات زمن الكتابة بين الواقع والأحلام:

يمتزج الحلم بالواقع في المجموعة القصصية "تحت المظلة" لنجيب محفوظ، فما نقرأه في أحداثها واقعا يصدمننا بأنه خيال، وما ظنناه خيالا يتجسد أمامنا حقيقة، وما بين هذا وذاك يثور السؤال عن أسباب تلك الأحلام الكابوسية، وهذه الوقائع شديدة السوداوية، فما الدافع لتصوير مثل هذه الأجواء؟ وهو ما لا تجيب عنه النصوص صراحة، وإنما نجده في إشارات متناثرة في متونها السردية، تحيلنا بالضرورة للنظر إلى ما هو خارجها، ونعني به زمن إبداع النص ونشره، فيما يسمى "زمن الكتابة" والذي يفسره عبد الملك مرتاض بأنه زمن إفراغ النص على القرطاس، والذي هو مرتبط بصيرورة التلفظ داخل النص<sup>(101)</sup>، ومن هنا تصبح دراستنا للنص السردى أشبه بالبندول الذي يتحرك ليقراً المحتوى السردى داخل النص، ثم النظر في علاقته بسياقه التاريخي خارج

<sup>(100)</sup> نجيب محفوظ، تحت المظلة، دار الشروق، القاهرة، ط3، 2015.

<sup>(101)</sup> د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م، ص179.

النص، مع التركيز على دراسة أبرز البنى الجمالية والإشارات اللغوية والتعبيرية في أسلوبها، ويكون القاسم المشترك في هذه الرؤية المازجة بين الخارج والداخل؛ هو العلاقة بين الحلم والواقع، بطرح أسئلة تتصل بكينونة الحلم، وعلاقته بالواقع المعيش للشخصيات والوطن، وأيضاً انعكاس الواقع على رغبات الشخصيات وتطلعاتهم، وإن بدت في ظاهرها في انعزالها وسلبيتها.

ونرى من أجل ذلك تفعيل منهجية النقد السياقي (Contextualcriticism) الذي يعاين النص من خلال إطاره التاريخي أو الاجتماعي أو النفسي، ويُظهر السياق العام لمؤلفه، أو مرجعيته النفسية، وهو دعوة ضمنية، للإلمام بالمرجعيات التاريخية والسياقات المحيطة بالمبدع، بغية دخول النص<sup>(102)</sup>، مما يتوجب علينا النظر في زمن صدور المجموعة القصصية، لنذكر طبيعة محتواها، ونفسر إشارات السردية، ومن هنا يكون السياق له بعده الزمني، الذي نقرأ قصص المجموعة في ضوءه، فالزمن هو العنصر الأساس فيه، ويشتمل في طياته على الأحداث المؤثرة التي وقعت فيه، وصدائها في أعماق العامة والخاصة. ولذا نتفق مع نور الساعدي في أهمية شمولية النظرة إلى السياق، الذي إذا دُرِسَ على أنه قضية كلية، لها جزئيات وعناصر تسهم في فهم موضوعها؛ سيكون نظرية، وعندما يدرس كأداة تطبيقية في قراءة النصوص سيتحول من كونه علماً في صورة ذهنية إلى منهج عملي، له مكوناته<sup>(103)</sup>، وأبرزها المكون التاريخي بمعنييه العام والخاص، فالعام هو سياق الحدث

---

<sup>102</sup> د. بسام قطوش، دليل النظرية النقدية، دار العروبة، الكويت، ط1، 2004، ص21، 22.

<sup>103</sup> نور الساعدي، المنهج السياقي في قراءة النص القرآني: دراسة في مناهج قراءة النص، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، العراق، العدد (3-أ)، المجلد (43)، 2018، ص27، 28.

التاريخي، والخاص بما نتج عنه. وهناك أيضا المكون الترابطي الذي نقرأ من خلاله النص وعلاقته بالحدث التاريخي<sup>(104)</sup>، ولا يعني هذا أن النصوص السردية موضع الدراسة تقتصر فقط على هذا الحدث، بل إن صداها ممتد زمنيا، ما دامت بنيتها النصية والأسلوبية يمكن قراءتها من زوايا أخرى؛ تضيء المزيد من دلالاتها.

كتب نجيب محفوظ مجموعته القصصية "تحت المظلة" وأصدرها في العام 1967، بعد هزيمة 5 يونيو، بكل آثارها الكارثية على الدول العربية: احتلال القدس الشرقية، والضفة الغربية وقطاع غزة، ومرتفعات الجولان، وخسارة أرض سيناء، وإغلاق قناة السويس. كان ذلك في أوج صعود تيار القومية العربية مكرّسة زعامة جمال عبد الناصر، بخطاباته المنددة بالكيان الصهيوني، وشعاراته عن إمكانية محو إسرائيل عسكريا ووجوديا، لتكتشف الجماهير سراب مقولاته.

وتواكب ذلك مع أزمة عميقة، تمثلت في استناد عبد الناصر إلى ما أسماه الشرعية الثورية، وما صاحب تجربته من قمع واستبداد سياسي، ومصادرة للحريات، وإعلاء الصوت الواحد، واختصار الوطن والوطنية والسلطة -وأيضا الشعب والأمة- في شخصه؛ الأمر الذي يؤدي -كما يقول عبد الإله بلقزيز- إلى أن يصبح الناس في حالة من السلبية، غير مكترئين بالسلطة ولا بالتسلط (فقد اعتادوا عليه)، وغير مستعدين لرفع صوت الاحتجاج، وفي حالة من الإذعان الاضطراري، الذي هو -حقيقة- يُدين النظام، أكثر مما يمثّل علامة رضا وقبول،

---

<sup>(104)</sup> المرجع السابق، ص26. أورد الساعدي مكونات السياق ضمن حديثه عن النص القرآني وسياقات نزوله، وقد أثّرنا الاكتفاء بالدلالة العامة لبعض المكونات التي تخدم موضوع دراستنا.

مما يؤدي في النهاية إلى تجفيف مياه السياسة ومؤسساتها، وتبديد مصادر الوطن وموارده<sup>(105)</sup>.

وهذا من نواتج سيادة الخوف والاستكانة لدى عموم الشعب، وتتبدى مظاهره في أوجه عديدة من الهروب، على نحو ما سنجدّه في المجموعة القصصية؛ وهو ما عبر عنه نجيب محفوظ بقوله عن حركة يوليو 1952: "المصيبة الوحيدة في حكم عبد الناصر هي تأجيل ممارسة الديمقراطية..، لقد طلب من المصريين اعتزال السياسة فتحول المصري من كائن فعّال منتم إلى سلبى متفرج..، والأكثر من ذلك أنه سلب من داخل المواطن شجاعته وإحساسه بالأمان، وفي وسط هذا الظلام ظهر الفساد"<sup>(106)</sup>. وفي هذا المناخ القمعي، ومع انكسار نفسية المواطن المصري بالهزيمة، كتب محفوظ هذه المجموعة، موضحاً مأساة انكسار الحلم، وتجلياتها في الهروب من الواقع، وهنا تحضر ذات المبدع ومسؤوليته الأخلاقية والتنويرية، وكما يشير جان بول سارتر فإن الكاتب يتوسل بالكلمات بوصفها رموزاً، وما علينا إلا أن نتخطى الكلمات ونتجه إلى الموضوع، الدالة عليه، لنذكر المعاني والأفكار من ورائها<sup>(107)</sup>.

---

<sup>(105)</sup> عبد الإله بلقزيز، أزمة الشرعية في النظام السياسي العربي، ورقة عمل مقدمة إلى ندوة مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، نوفمبر 2009، وتم نشرها في مجلة المستقبل العربي، العدد(388)، أغسطس، 2010، ص78، 79.

<sup>(106)</sup> إبراهيم عبد العزيز(تحرير)، أنا نجيب محفوظ: سيرة حياة كاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص135، 136.

<sup>(107)</sup> جان بول سارتر، مسؤولية الكاتب، في كتاب: الرؤيا الإبداعية، جمع وتحرير: هاسكل بلوك، وهيرمان سالنجر، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012، ص209.

لذا، وفي ضوء زمن الكتابة وسياقاته، فإن الحلم يتمثل في توحد الجماهير: نخبةً وعامةً وراء الخطاب الثوري الحماسي، الذي يردده الزعيم عبد الناصر، وإعلامه، والذي يحمل شعارات أبرزها: الاستقلال الوطني، وتحرير الأرض، ودحر العدوان، والحفاظ على كرامة الوطن والمواطنين، ومواجهة الأطماع بجيش قوي.. إلخ، ثم استيقظ المواطن، بعد أيام من اندلاع حرب يونيو 1967، على زعيم يعلن تحمّله المسؤولية ثم يتنحى، ويطلب العودة إلى صفوف الجماهير، وذلك بعدما عاشت هذه الجماهير نشوة الانتصار الزائف، من خلال الأداء الزاعق للإعلامي محمود سعيد.

فالحلم القومي تحطم، وتلاشى في لحظات ما بثّه الإعلام طيلة سنوات، فجزء عزيز من الوطن بات محتلاً، والجيش مُدَمَّرًا، والزعيم المفدّى منكسراً، والنظام مهترئاً، فتحطمت الذات الفردية، بعدما اكتشفت أن الذات الجمعية ضائعة، لا بوصلة لها، وأنها مجرد أبواق، قد تُشبع الأذن بخطاباتها، ولكنها كلام بلا سيقان أو أذرعة.

## 2- مفارقة الامتزاج بين الواقع والحلم:

نرى أن قصص المجموعة هي أصداء ونواتج للحلمين الجميلين والمتلاشين؛ الوطني والقومي، الذي لم يُشر إليه صراحة، لأن الواقع يقهر اللسان ويغيّب الحريات، وكبت الآراء، مما أدى إلى هزيمة يونيو، فلا أمل في السلام النفسي والهدوء؛ وهو ما أشار إليه مدرس التاريخ في قصة النوم، عندما أشار إلى تمثال بوذا في الحديقة اليابانية بقوله: "الهدوء والحقيقة والانتصار"، ثم يتمتم "الهدوء والحقيقة والهزيمة"<sup>(108)</sup>، فقد استبدل كلمة بكلمة: الهزيمة

<sup>(108)</sup> نجيب محفوظ، تحت المظلة، ص 20.

بالانتصار، ونعت بها بوذا، غير قادر على التصريح باسم المسؤول عن الهزيمة، ولا حتى الإشارة إلى الهزيمة ذاتها، فأبقى الدلالة منفتحة في ظاهرها، معروفة في باطنها لكل من يقرأ المجموعة في عصره، أو يسترجع سياقاتها في أزمنة تالية. وبذلك تكون الإشارة الرمزية هي الدالة على الواقع المعيش، وليست العبارة الصريحة، وهو ما يجعلنا نستحضر مصطلح "المؤشرات المُعلّيات" التي يوردها والاس مارتن، موضحاً أن هذه المؤشرات إنما هي تفعيل لعملية الاندماج في جميع تفاصيل النص المسماة تقليدياً: المحيط أو الوصف، حيث تتأكد من خلال تأسيس زمان ومكان مُمكنين التصديق للفعل السردي، ويساهمان في تهيئة الفرص للكاتب لينشئ الحالة النفسية، وليغلف الأشياء بدلالات رمزية، نستدل عليها من خلال القرائن الوظيفية في النص، والتي تقدم بطرح أسئلة تدفعنا إلى الأمام في قراءة النص وفهمه، مثلما تساهم في إيضاح الدلالة<sup>(109)</sup>.

كما يلتقي هذا المفهوم مع المفارقة Irony التي هي صيغة للتعبير، تفترض في المتلقي ازدواجية الفهم، بمعنى أن التعبير اللفظي في السياق لا يؤخذ على معناه الظاهر، وإنما يرمي إلى معنى آخر، علينا أن نستشفه من السياق<sup>(110)</sup>. والأمر في السرد لا يتوقف على التعبير اللفظي فقط، وإنما يمتد إلى الحدث ذاته، فالحدث له معناه الظاهري المرتبط بمنطقية السرد، وله معناه الباطني الذي نستلهمه من السياق ذاته، سواء كان السياق النصي أم السياق خارج النص، خاصة إذا اشتمل الحدث على غرائبية، لا تتفق والعقل، وتحتاج إلى مؤشرات لتفسيرها.

فقصة "تحت المظلة" التي تحمل المجموعة اسمها، وهي النص الأول في المجموعة، ينقلنا الوصف المكاني المسهب في مطلع القصة إلى أجواء الغيوم

---

<sup>(109)</sup> والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص160، 161.

<sup>(110)</sup> د. محمد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006، ص15.

والبرودة والأمطار التي دفعت الناس لتلوذ بالمظلة، ثم يتفاجأون بلص يخرج من شارع جانبي، ثم يهرب إلى شارع آخر، والناس تطارده، حتى أمسكوا به، وأوسعوه ضربا، والعيون شامتة سعيدة، والتعليقات تتناثر، تشكر من قبض ومن ضرب. ومن ثانيا هذه التعليقات من يهمس متعجبا: "كيف أن الشرطي لا يتحرك!"، وآخر يردّ عليه "لذلك خطرت فكرة ؛ أن يكون الحدث منظر سينمائي"، " لكن الضرب كان حقيقيا"، و"المناقشة والخطابة تحت المطر"<sup>(111)</sup>، والغريب أن اللص وقف تحت المطر، وراح يخطب، والناس تنصت له، وتعلّق، وهو يزداد حماسة وحرارة، ثم تمرق سيارتان بسرعة جنونية، في مطاردة على الأرصفة، غير حافلة بالناس، وتنتهيان بحادث مروّع، وخرج من تحت السيارة رجل ملطخ بالدم، راح يزحف على أربع، بينما العيون معلقة باللص، الذي خلع ملابسه، وظل عاريا تحت المطر، وتحول مطاردوه إلى معجبين مصفقين له، والتعليقات دالة على عدم إدراكها لما يحدث، فهذا لص، وذاك حادث، فهل هذا "منظر سينمائي بلا ريب، وما الشرطي إلا أحدهم ينتظر دوره"، " والشرطي يشعل سيجارة"<sup>(112)</sup>.

ثم أقبلت من الجنوب قافلة من البدو بها رجال ونساء، عسكرت في المكان بإبلها، ومن الشمال أقبل أجناب لاستطلاع المكان، تبعهم عمال بنوا مقبرة سريعة ورائعة، دفنوا فيها الجثث ضحية حادث السيارتين، والناس غير مصدقة هذا مشهد سينمائي أم حقيقي، وأخيرا تحرّك الشرطي من مكانه، وراح يتفحص البطاقات الشخصية للناس، ويسألهم عن سبب اجتماعهم، فأكدوا له أنهم لا يعرفون بعضهم، وأنهم فقط واقفون تحت المظلة، فتراجع للخلف وأطلق النار

<sup>(111)</sup> نجيب محفوظ، تحت المظلة، ص9.

<sup>(112)</sup> المصدر السابق، ص10، 11.

عليهم واحدا واحدا، حتى سقطوا جميعا: أجسادهم تحت المظلة، ورؤوسهم على الطوار(رصيف الشارع)<sup>(113)</sup>.

أجواء القصة سيربالية الطابع، لا نكاد نلمس فيها خصوصية المكان أو الوطن، بل لم نعرف أسماء للشخصيات، وإنما هي حافلة بالقتل، والوجوه والأحداث الغريبة. فهي أقرب إلى الكابوس، فلا ضابط للزمن، ولا منطقية للأحداث، بل ولا ترابط بينها، وإنما الثابت في القصة هو الدور السلبي للشرطي، الذي ظل ثابتا مكانه، غير معني بما يجري، والناس متعجبة من موقفه، تظن أن ما يجري أمامهم مشهد تمثيلي، ثم يصدمون بواقعيته، وينتهي المشهد بتحريك الشرطي مستفسرا لا عن الأحداث، وإنما عن سبب التجمهر الذي هو ممنوع حسب أعراف الدولة القمعية، لينتهي المشهد بقتل الشرطي كل الحضور في برود وبلا مبالاة. لقد تحوّل كل من الحلم والواقع إلى كابوس دموي، في أعين الناس أولا، الذين راعتهم الكابوس، فظنوا أنه تمثيل، وهو واقع، وعندما قبله بوصفه واقعا لم يقبلهم الحلم، وإنما حوّلهم لأشلاء دموية.

والقصة الثانية وعنوانها "النوم"، وفيها نرصد شابا مثقفا، يعيش في مكان أقرب إلى المقبرة، وحيدا في شقته، إلا من أصدقاء يزورونه، يتحدثون في الفلسفة والميتافيزيقا، فيظن صاحب البيت أنه مشغول بتحضير الأرواح، الأمر الذي سمعه الشاب، ولم ينفه أو يؤكد. ويذهب في اليوم التالي إلى الكازينو، بعدما يئس من النوم، ويتخذ مكانه في حديقة الكازينو الخالية في الصباح المبكر، فأكل شطيرة فول، وشرب الشاي، ووضع النادل أمامه الجرائد، ثم ثقل رأس الشاب، وغاص في نوم عميق، ليستيقظ على من يخبره أن هناك جريمة قتل أرتكبت في المحطة، قُتلت فيها الآنسة "المولّدة"، على يد شاب مجنون تم القبض عليه، وعلى بعد أمتار من مقعده في المقهى، وسيتم استدعاؤه

---

<sup>(113)</sup> المصدر السابق، ص 14، 15.

للشهادة، لأنهم متأكدون من مشاهدته لما حدث. حاول الشاب نفي المشاهدة، مؤكداً أنه كان غافلاً، ولكن لم يصدقه أحد، حتى المحقق، على الرغم من اعتراف الشاب بأنه كان معجباً بهذه الفتاة، فهي تسكن نفس الحي، وينتشر الخبر في الحي كله، وتلوكة الألسنة، فلا يجد نفسه إلا مردداً لما يقوله الناس عنه، فيقول لصاحب البيت: "لم أسمع استغاثتها، وفي قول آخر أنني سمعته، ولكنني تناومت"، فيعتذر الرجل بلباقة له عن سؤاله، ويوصله لباب البيت، مؤكداً أن والد الشاب كان صديقاً له، ثم يطلب منه أن لا يكرر جلسات تحضير الأرواح. لم يرد الشاب عليه، وإنما غمغم على فراشه: أحتاج إلى نوم طويل، طويل بلا نهاية<sup>(114)</sup>.

الأحلام أنواع، منها ما يكون في اليقظة، ومنها ما يكون في النوم، وعنوان القصة السابقة يجنح بنا إلى أحلام النوم، ولكن المفارقة أن الحدث الغريب وهو القتل يقع في الحقيقة، بينما كان الشاب الشاهد غارقاً في النوم، وكأنه هارب من الواقع بكل ما فيه من دموية، وأن النوم ملاذ له، فكل الغرائب تحدث في الواقع؛ القتل، والنقاشات الفلسفية التي بلا جدوى، واستفسارات الناس التي لا تنتهي. إننا أمام شخصية الشاب شديد السلبية، غارق في النقاشات اليزنطية، غير مندمج مع مجتمعه البسيط حوله، والناس من حوله غارقون في روتين حياتهم، ويتلذذون بأخبار الموت والشائعات.

أي أن النخبة مغيبة عن إصلاح الواقع بفلسفة ما وراء الطبيعة، ويجد في النوم هروبا، ويطلبه حثيثاً عندما لا يعي شيئاً مما حوله. أما العامة فهم غارقون في جزئيات الحياة اليومية، يرددون الشائعات، وينتظرون أية حادثة ليلوكوها بأسلنتهم، ويشغلون بها أوقات فراغهم. إنه مجتمع ضائع متخبط، غائب رغم أنه حاضر، لا يعنيه أي شيء من أمور وطنه ولا السعي إلى تغييره للأفضل.

<sup>(114)</sup> نجيب محفوظ، تحت المظلة، ص 26، 27.

والقصة الثالثة عنوانها "الظلام"، الذي تفسره أحداث القصة بدلالات جديدة. فبطل القصة معلم يتخذ من إحدى الغرف في منطقة عزبة النخل مكانا نائيا، ينظم فيه جلسات الحشيش، ويتعمد أن يحضر زبائنه ليلا في الظلام، دون أن يوقدوا شمعة، فلا يرونه، ولا يراهم، ويظلون في سهرهم، ثم يغادرون قبل شروق الشمس. وبسبب هذا الظلام، يعيش كل واحد منهم في عالمه الخاص مغيبا بالحشيش. الحجرة شيدها المعلم لتكون مرتفعة فوق الأرض، يصعدون إليها عبر سلم خشبي، سرعان ما يتم دفنه بعد صعودهم في أكوام التبن، ولا سبيل إلى نزولهم، إلا بعد الانتهاء من جلستهم مع المعلم. وعندما يسألون عن سبب الظلام، يشرح لهم المعلم نظريته: "لو تعارفتم على ضوء شمعة لتبادلتم أحاديث لا نهاية لها، ولاحتدّ الخلاف بينكم، ولانقلب المجلس جحيما لا يطاق، وطالب اللذة لا يحب ذلك، أما أنا فأمقته مقتا"<sup>(115)</sup>.

ثم يؤكد لهم أن هذا في مصلحتهم، فيقول ضاحكا: "إنكم جميعا من السادة، لكم منزلة تخافون عليها، أما الفقراء فلا يخافون على شيء، ولذلك فلا مكان لهم عندي، ولذلك فهم لا يؤمنون بالظلام والصمت"<sup>(116)</sup>. والمعلم تجاوز السبعين من عمره، وهو المتحكم في كل ما يتم في القعدات مع زبائنه، فهو المتكلم وهم المنصتون، وهو الذي يوزع الحشيش عليهم، وذات مرة يصمت ويطول صمته، فيتساءل الحاضرون عنه، ولا يرد عليهم، وعندما يبحثون عنه في الظلام لا يجدونه مكانه، ويكتشفون أن الغرفة بلا أبواب وبلا نوافذ، بل إنه سرق بطاقتهم الشخصية، وأيضا ولأعات سجائرهم، وظلوا هكذا، ثم آتاهم صوته ثانية، وقال لهم إنه كان موجودا ولم يغادر ولم يفعل أي شيء نحوهم، وعندما أكدوا له أن متعلقاتهم قد أخذها منهم، اعترف المعلم ببساطة: "

<sup>(115)</sup> المصدر السابق، ص31.

<sup>(116)</sup> المصدر السابق، ص32.

أخذتها وأنتم نيام.. نتمم ساعة كاملة على الأقل، أنجزت فيها مهمتي"، إلا أنهم رفضوا ذلك، وأكدوا أن أعينهم لم تأخذها سِنَّةً ولو لحظة، ولكنه عاد ليؤكد أنهم ناموا، وأنه فعل كل ما يريد فيهم، ثم أخبرهم بكل ثقة عما ينوي فعله نحوهم:" سوف أخطر نفسي..، ومن حسن الحظ أنني لا أملك بطاقة من الأصل، فلنشكر الظلام والصمت والليل وأيديها... ستفقدون القدرة على الكلام، كما فقدتم القدرة على الحركة، سوف ألحق بكم، أعدكم بذلك، انظروا جثثا فوق الشلت، فغدا سيستقبلكم الخلاء؛ أجسادا فتية مبللة بندى الحقول". وساد بالفعل الصمت، وترددت أنفاس نوم عميق، وجعل المعلم ينقل بصره من واحد لآخر، ثم تنهد بارتياح متمتما: مبللة بندى الحقول<sup>(117)</sup>.

دلالة الظلام في أحداث القصة تشمل الدلالة التقليدية، ألا وهي الظلام البهيم الذي يحجب الرؤية عن العيون، وتعني أيضا إظلام العقول بتخديرها بالحشيش، كذلك إظلام النفوس عندما تصبح رهينة تاجر الحشيش، المتحكم في الجلسة وفي الكلام، ثم في الأعمار، وكأنه مغناطيس في صحوهم ونومهم، وأيضا في حياتهم ومماتهم، الذي تم في لحظة اختارها لهم. وشخصية المعلم غير بعيدة عن شخصية الجبلأوي، في رواية نجيب محفوظ الشهيرة "أولاد حارتنا"، والذي سيطر على أهل الحارة، وتحكم في عقولهم وخدعهم بإيمان مزيف، ولكن "محفوظ" هنا يجعله متحكما في نخبة القوم الذين يفدون إليه بمحض اختيارهم في الظلام والستر، ويتركون أنفسهم له يفعل بها ما يشاء، وعندما نقرأ الشخصية في ضوء سياقات ما هو خارج النص، سنجد أن المعلم يشابه الزعيم الدكتاتور، الذي يخدر الشعب كله، وأيضا النخبة معه، ويجعلهم خائعين أذلاء له، فهو يملك عقولهم وعيونهم، فلا يعرفون بعضهم، وإنما يعرفونه هو فقط، لأنه الفاعل والمتكلم الوحيد. الدلالة شديدة العمق، وتشارك

<sup>(117)</sup> المصدر السابق، ص 37.

القصة مع أجواء قصص المجموعة في تأكيد النوم بوصفه هروبا، كما في قصة النوم السابقة، ولكنه هنا نوم بأمر المعلم.

كما تشترك مع بقية القصص في تغييب العقل، الذي يتم بالحشيش، ثم أجواء الموت الذي سيأتي بعد إخلادهم للنوم. أين الحلم وأين الواقع؟ إنهما ممتزجان، في اليقظة والنام، حيث الظلام واحد، وفي الحياة والموت أيضا.

القصة الرابعة "الحاوي خطف الطبق"، وقد جاءت متميزة نوعا، لأنها مروية بضمير المتكلم عن زمن الطفولة، حيث نجد طفلا حمل طبقا، وأخذ قرشا، بعدما كلفته أمه بشراء فول، ولكنه يتخبط في كل مرة، عندما يسأله البائع عما يريد: فول بالزيت أو بالسمن، ثم يكتشف أن القرش سقط منه، فيعود ليأخذ غيره من حصّالته، فيضيع الطبق منه، ثم يقف ليشاهد صندوق الدنيا، ويدفع القرش الذي معه من أجل ذلك، وعاد للبيت، وقد نسي الجوع، ولم تعد في ذاكرته إلا صور الفارس الهمام، وست البنات؛ التي رآها في صندوق الدنيا، ليدخل في حلم، مع الصبّية الصغيرة التي كانت بجانبه في مشاهدة صندوق الدنيا بملابس متسخة، وهي تأكل بعض الحلوى، فاقترح عليها أن يدخلها إلى مبنى أثري مهجور، وفيه تبادل القبلات والضحكات، ولكن البنت تنصرف سريعا، لأنها تذكرت أن أمها تلد في المنزل، وعليها أن تذهب إلى أم علي الداية (المولّدة)، فيعود الطفل إلى المنزل، فلا يجد أمه، ويتذكر جوعه، فيأخذ قرشا من حصّالته وطبقا، ويذهب لشراء الفول، فيجد البائع نائما على أريكة، ويبدو أنه باع ما لديه، لذا، فقد صرخ في الولد بالانصراف، فضربه الولد بالطبق، وفرّ ركضا، وهو مقتنع بأنه قد قتله، مثلما قتل الفارسُ الغولَ في صندوق الدنيا، وقادته قدماه إلى المبنى الأثري، الذي كان يوما مقرا لقاضي القضاة، ولبيت المال، وجلس على السلم منتظرا حضور البنت لعله ينال قبلة أخرى منها، ولكن البنت لم تحضر، وسمع الولد همسا، فارتقى الدرج، ليجد رجلا واضح أنه من المشردين، ومعه امرأة غجرية من رعاة الغنم، فكتم أنفاسه واختبأ، وهما

يمارسان الجنس، وبعدهما فرغاً، طلب الرجل من العجرية المزيد، ولكنها رفضت، فأمسك برقبته، وخنقها حتى انفجر أنفها بالدم، ففر الولد سريعاً، ولم يدر إلى أنه ضل الطريق، فوقف حائراً رافضاً أن يسأل أحداً، خشية أن يكون مثل الرجل المتشرد القاتل أو يكون شرساً مثل بائع الفول، لتنتهي القصة، وهو يصرّ على ضرورة حسم أمره<sup>(118)</sup>.

وفي هذه القصة، نجد المساحة بين الواقع والحلم تتلاشى، منسجمة مع فترة الطفولة، حيث يتسع الخيال لدى الطفل، فلا يكاد يفرّق بين ما يراه وما يعتمل في نفسه من متخيلات، بل إن الواقع ينسحب على أحلامه في النوم، مثلما أن ما يحلم الطفل به يتوقع تحققه في الواقع. ويبدو أن الطفل بطل القصة شديد الخيال، مما جعله متخبطاً وهو يشتري الفول، وفضّل مشاهدة صور صندوق الدنيا، وفيها الفارس المغوار، والبنت الجميلة، ثم يغوص في مغامرة حب طفولية مع إحدى الصبايا، يصطدم بعدها بممارسة حميمية بين متشرد وعجرية، تنتهي بقتل العجرية.

لندرك في النهاية أن سن الطفولة يعبر عن الامتزاج بين الحلم والواقع في أشد حالاته، بل إن الواقع جامع ما بين الحب واللذة، وكلاهما يغذيان الحلم في نفسية الطفل.

\*\*\*

وختاماً، يمكن أن نقرر أن رؤياً نجيب محفوظ كما صاغها في مجموعته القصصية "تحت المظلة"، تعبر عن علاقة الذات بالوطن، فأحلام الذات لا يمكن فصلها عن هموم الوطن، فقوة الوطن تمنح الذات كبرياءً وعزة، أمّا انكسار الوطن، فإن النوم سيكون ملاذاً للذات، ولكن الصدمة تصيبها عندما تصبح أحلام منامها كوابيس دموية، فإذا أفاق تفاعلاً بالقتل ممارساً على أرض الواقع.

<sup>(118)</sup> نجيب محفوظ، تحت المظلة، ص 54-62.

وتشتد أزمة الذات، مع تعاظم قمع السلطة، ممثلة في مهمة الشرطي المنحصرة في حماية أمن النظام، غير مهتم بفوضى الشارع من لصوبية وحوادث وعنف. ومع اشتداد القمع فإن النفوس تلوذ بالظلام، حيث تغرق في خيالاتها المغيبة تحت تأثير المخدرات. أما مرحلة الطفولة -عند محفوظ- فإنها تظل خير معبر عن امتزاج الواقع والحلم، فقد يرى الطفل لذات يحلم بتحقيقها عندما يُدخله الواقعُ مرحلةً الشباب والانطلاق.

## المصادر والمراجع

### أولاً: الكتب:

- إبراهيم عبد العزيز (تحرير)، أنا نجيب محفوظ: سيرة حياة كاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.
- د. بسام قطوش، دليل النظرية النقدية، دار العروبة، الكويت، ط1، 2004.
- د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998م.
- د. مجد العبد، المفارقة القرآنية: دراسة في البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2006.
- نجيب محفوظ، تحت المظلة، دار الشروق، القاهرة، ط3، 2005.
- هاسكل بلوك، وهيرمان سالنجر ( جمع وتحرير)، الرؤيا الإبداعية، ترجمة: أسعد حلیم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2012.
- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم مجد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.

### ثانياً: الدوريات والمجلات:

- د. عبد الإله بلقزيز، أزمة الشرعية في النظام السياسي العربي، ورقة عمل في ندوة مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، نوفمبر 2009، وتم نشرها في مجلة المستقبل العربي، العدد(388)، أغسطس، 2010.
- نور الساعدي، المنهج السياقي في قراءة النص القرآني: دراسة في مناهج قراءة النص، مجلة أبحاث البصرة للعلوم الإنسانية، جامعة البصرة، العراق، العدد (3-أ)، المجلد (43)، 2018.

## شفافية الذات وامتلاك الأمل إزاء اهتراء الوطن

### قراءة في رواية "قيامة البتول" للروائي السوري زياد كمال حمّامي

تشكل رواية " قيامة البتول"<sup>(119)</sup> للروائي السوري زياد كمال حمّامي علامة متميزة في مسيرته الإبداعية التي تتجاوز ربع القرن؛ أنتج خلالها أربع مجموعات قصصية، وأربع روايات<sup>(120)</sup>، متنوعة الموضوعات والأشكال والطرائق، بما يشي أن رصيده الإبداعي شديد العمق، على المستوى التجربة والرؤية وأيضاً امتلاك الأدوات والطرائق السردية، وهو ما نراه جلياً في روايته قيامة البتول؛ وليثبت لنا أن التميز الإبداعي لا يتأتى من عمل أو عملين كما يتوهم البعض، وإنما يتأتى من دأب المبدع نفسه، وسعيه المستمر لإيجاد تراكم إبداعي، ينوّع فيه من طرائق سرده، ويركز عدساته الرؤيوية على الكثير من الموضوعات، كي يعيد تضفيرها، وتقديمها إلى القارئ.

نقول هذا، لأن المبدع الحقيقي هو من يتخذ الجدية شعاراً وممارسة له، لأن يُصدِرَ كتاباً أو كتابين، ثم يشغل نفسه بصراعات الأدباء، ونميمة المثقفين، وجلسات المقاهي، ويهمل تطوير ذاته، وتعميق رؤيته، والتجديد في تقنياته

---

<sup>(119)</sup> قيامة البتول الأخيرة (الأناشيد السرية)، زياد كمال حمّامي، عن دار نون 4 للنشر والطباعة والتوزيع، حلب - سوريا، 2018م.

<sup>(120)</sup> صدرت له: سوق الغزل، قصص، 1987، احتراق الحرف الأخير، قصص، 1989. سجن العصفير، قصص 1994. الظهور الأخير للجد العظيم، رواية، 1995. كلا.. ما لا يستطيع الكلام، قصص، 2011. نعش واحد وملايين الأموات، رواية، 1992. الخاتم الأعظم، رواية، 2015. قيامة البتول، رواية، 2018.

الفنية، فتكون المحصلة في النهاية اجترارا وتكرارا لما استهل به مسيرته الإبداعية، دون إضافة ملموسة.

ونحسب أن زياد كمال حامي من الصنف الموهوب الساعي إلى التميز، وقد ظهر ذلك جليا في روايته قيامة البتول- موضع هذه الدراسة-، حيث وضحت بجلاء قدراته اللغوية العالية، ممثلة في ثراء قاموسه اللغوي، وعنايته الشديدة بالتفاصيل، وقدرته على تضفير الأحداث، وتعميق الشخصيات، وبث عشرات الرسائل: الظاهرة والمبطنة، دون أن يملّ القارئ، بل يصوغها بمقدرة كبرى على التشويق، توازيها رؤية فكرية عميقة، مع شخصيات متنوعة، وأحداث متلاحقة؛ إما في الزمن الماضي، عبر توظيف تقنية الاسترجاع، التي يبرع فيها حمّامي، أو من خلال أحداث الحاضر التي تتالى في التلقي الآني، حيث تتابع الأحداث وتتوالى مع المستجدات على الساحة في مدينة حلب، وما يصيب سكانها جراء تطورات الحرب، وأيضا أشكال التآمرات وأصناف المتآمرين الذين ينشطون في زمن الحرب، حينما يتوارى القانون، وتتداعى القيم والأخلاق، ومن ثم يصبح القارئ طيلة صفحات روايته في حالة من اللهاث، وراء تسارع الأحداث، ليطالع أبعاد الشخصيات والتطورات والمواقف التي يجيد مبدعنا في رسمها؛ ليس على المستوى الحسي فقط، وإنما يجمع ما بين الحسي والمعنوي، والحركي والنفسي، والفكر والعمل، فلا نفرغ من الرواية، إلا وقد عشنا مع هذه الشخصيات عن قرب، بل وترسخت في وجداننا، ولن تفارق مخيلتنا.

\*\*\*

تُفتتَحُ الرواية مع بطلها "عبد السلام"، ذلك الفنان النحات وهو ممسك بإزميله، ليشكل تمثالا من صخرة صلدة، تتابع ضرباته الناعمة على رأس الحجر، لعله يفلح في تشكيل تمثال معبر عن الحرية. وتبدو المفارقة في مطلع الرواية،

عندما يصف الساردُ الحجرَ الصلد وهو لا يزال في طور التكوين بأنه مثل زهرة اللوتس، وكما يقول: " تلك القطعة التي تشبه في أحايدها وجه زهرة اللوتس التي تعيد تشكيل نفسها، بنفسها، وتنضب بكلّ ما هو مدهش ومختلف ومذهل" (ص11). فلم يأت ذكر اللوتس اعتباطاً، وإنما له دلالة عميقة، ضمن البنية الفكرية التي تشكل العالم الروائي، حيث ترتبط دلالة زهرة اللوتس في العديد من الثقافات والحضارات القديمة، و في عصور مختلفة بدلالة الخصوبة، فهي رمز للولادة وإله الشمس في الحضارة المصرية القديمة، وعند البوذيين تمثل طريق الإنسان نحو الازدهار والنقاء، كما تُتخذ عند دعاة التنوير في العصر الحديث بوصفها علامة المبسطة لتعلم مفهوم التنوير، لأنها تمثل فكرة ارتفاع الإنسان من مستوى أدنى، مثل مستوى التفكير السلبي والمتمثل في الوحل والأوساخ؛ إلى عالم جديد يملؤه النقاء والنظافة والتفكير التفاؤلي<sup>(121)</sup>. ولذا، نرى أن افتتاح الرواية بفعل يقوم به عبد السلام، ليكون من حجر يشبه في نتوءاته وثنياته زهرة اللوتس، من أجل صنع تمثال يعبر عن الرواية؛ إنما يحمل الكثير من الإيجابية والروح التفاؤلية، وهو ما سنراه في خضم أحداث الرواية، والتي تتخذ منحى أقرب إلى الروايات البوليسية، إمعاناً في التشويق، فقد قاوم عبد السلام ما حيك له من الجميلة السائحة " الكندية" التي زارت مدينته " حلب" قبل الحرب بعام واحد وهي سوزانا، وقد أرسلت له رسالة بعد مغادرتها أنها يهودية ومن مواليد مدينته نفسها، وقد حملت منه، وولدت صبياً اسمه يوسف، ودعته لهجرة وطنه، ولكنه رفض ذلك، هذا وفي بدايات الحرب الظالمة تم سرقة تمثال الإله " حدد"، من متحف المدينة- من قبل جماعة

<sup>(121)</sup> انظر للمزيد: عالم الزهور لغة واحدة لكل البشر، حازم عوض، وكالة الصحافة العربية.

القاهرة، 2017.

"أخوة الحليب"، وهو تمثال قديم يعود إلى الإله "حدد"، الذي هو تحفة فنية أثرية لا تقدر بثمن، وقد استقر بعد ذلك في بيت اليهودي إبراهيم، فيتذكر ساعتها مقولة محبوبته ليزا، "إذا لم تستطع أن تغيّر العالم، غيّر نفسك، وكن من النخبة التي تستطيع أن تفعل ذلك" (ص284)، فلم يكن أمامه إلا أن يحافظ على ذاته من النجاسة، ويحفظ أخلاقه من سرقة تراث الوطن وآثاره، ويقدم نفسه فداء للفن والتاريخ ومن أجل الحفاظ على ذاكرة الوطن الذي ينتصر على الحب في النهاية، مثلما رأينا في ختام الرواية، فسعى لإنقاذ التمثال بطريقته الخاصة، على الرغم من تمثيله لدور العضو الضعيف أمام أوامر إبراهيم (ص312)، ويصاب عبد السلام من جراء ذلك في كتفه الأيمن، ثم الأيسر، وكانت الدماء تنزف منه، ويشعر بدفئتها وهي تسيل على جسده، ومع ذلك استمر في قيادة الشاحنة، وتوجّه بها " نحو مدخل المتحف الوطني، العريض، ولم يأبَ لصراخ حراس المتحف، وأزيز رشاشاتهم، بل اجتاز المدخل بصعوبة قصوى، وأمام درج المتحف توقّف" (ص313)، ليضع التمثال في مكانه الحقيقي، وعندما أطلق الحراس عليه النار، لم يبال، فقد أدى مهمته، و"سقط على الأرض، مضرباً في وطنه، نازفاً، مشيراً بإصبعه إلى النعش، لحظتها، اقتربوا منه، نظر بعضهم إليه، وكأنّه يقرأ كتاباً، أو يشاهد لوحة غريبة" (ص313). الرسالة هنا واضحة، إذا كان الواقع في الوطن شديد السوء، فلا يجب أن لا يجعلنا صرعى في حومة الفساد، خاصة بعدما تكشف للذات أن ما يحاك للوطن من مؤامرات ليس احتلالاً ولا تدميراً، وإنما هو سرقة الذات الثقافية والحضارية، بل وسرقة التاريخ نفسه، ولذا انتفض عبد السلام وواجههم، بفنه أولاً، ثم بحب الطفولة لليزا بنت إبراهيم، وذلك بخدعة حتى لا يستمر في التعاون معهم ثانياً، وكي يختم حياته بقيمة عظمى ثالثاً.

فربما تكون هذا الأفعال أشد مرات ومرات من المقاومة، والتي يمكن أن يقوم بها آلاف المواطنين، ولكن إنقاذ تاريخ الوطن وذاكرته تحتاج لفاء وتضحية، خاصة في زمن الحرب، حينما يتمزق كل شيء: الأرض والدار والقيمة والإنسان، بعد تمزق الوطن.

فيمكن القول إن الرواية بدأت بفعل إيجابي يتمثل في عمل هذا التمثال ليكون رمزا للحرية، وهو الفنان الذي أنجز العديد من المنحوتات متنوعة الموضوعات، فبعضها يعود لشخصيات تاريخية، وبعضها أشكال فنية معبرة، تنتمي لتيارات فنية مثل السريالية، كما نحت أيقونات دالة، ويبقى هذا التمثال هو رسالة الحرية.

وقد صاغ هذا في صورة معبرة مباشرة في دلالتها(ص286)، نراها بتمثال مشابه لتمثال الحرية في أمريكا، باله يحمل مشعلا، ولكنه مشكل حسب الميراث الحضاري، وقد وضع التمثالين متجاورين، وتحتهما نعوت لهوية هذا التمثال بأنه عربي وأيضا محمل بكل عقب الحضارات المتتابة في أرض الشام، من فينيقية إلى إسلامية.

أدرك عبد السلام أهمية التمثال المسروق، لأنه نحات يعرف القيمة الفنية للتمثال، مثلما أوقن أن ذاته لا يمكن أن تنحدر للفساد والإذلال، فلا عجب أن يستمر في إكمال تمثاله، على الرغم من الصعوبات التي واجهته، ونجده وقد قاربت الرواية على الانتهاء، عاكفا في قبوه، مصمما على إكمال تمثاله، على الرغم من القذيفة التي انفجرت في صدر الفناء الخارجي من الدار، وكسرت النافذة الوحيدة في القبو، ولكن ظل عبد السلام مع تمثاله، ويهمس له: "عليك أن تطير وترفرف عاليا"(ص299)، غير مبال بالقنابل المتتابة، ولا باهتزاز الأرض تحت قدميه، ولا بتوسلات أمه، التي تهتف به بأنهم قد خرقوا الهدنة، وهما

معرضان للموت، إلا أنه يستمر في نحت الجزء المتبقي من التمثال، بل نقرأ معه وصفاً بديعاً يقول فيه: "تتابع الاستماع إلى صوت الإزميل وأنات الحجر، بينما تدور الأمام بذهول حول وحيدها.. تدور حول التمثال.. يستمرّ في معزوفته على الحجر.. يسمع صوته الداخلي: "لا أعرف كيف أفهم الحياة، وإذا كنتُ في لوحاتي ومنحوتاتي ألهو، أو أظنّ نفسي مشروع فنان، إلا أنّي دمّرتُ أحلى أيام شبابي، حتّى حبّي الأوّل، لا يخلو من المغامرة، والخطورة، ولم أكن واعياً لكلّ ما يحيط بي، ويدمّرني، كم كنتُ أحمق، مخدوعاً، ميؤوساً من شفاء أحلامه، ولكن لا، بل ألف لا للهزيمة" (ص300).

وتتخاطل أمام عينيّه -وهو يعمل في تمثاله- مسيرة حياته، التي كانت ما بين حب وطيش ومغامرات، ولم ينتبه كثيراً لموهبته الفنية، لذا، نراه يعترف بكل شفافية وبخطابية بأنه كان أحمق، وليس أمامه إلا مواصلة إبداعه في تمثال الحرية.

ربما يكون المعنى المقصود واضحاً مباشراً في المتن السردية، ويتمثل في المطالبة بالحرية للوطن والشعب وللمثقف والفنان ورجل الشارع، فهو رمز تقليدي نوعاً ما، ولكنها موظفة فنياً، فالوطن السوري في حرب ضروس منذ سنوات، اشتعلت من أجل التحرر والحرية، وانحرفت بفعل التدخلات الإقليمية والدولية، حتّى أصبحت الحالة السورية أشدّ ألماً ونزفاً من حالات دامية في عالمنا العربي.

وتتجلى الدلالة ما بين مفتتح الرواية ونهايتها في إيجابية الفعل، وأن خلاص الفرد بيده، فيمكنه أن يحقق ذاته، وينجز ما يريد من أحلامه، كما يمكنه أيضاً أن يواجه تشوهات نفسه وانحرافاتهما. وبذلك لم يقدم المؤلف الضمني رؤية مثالية على نحو ما نجد في سرديات الحرب والمقاومة، وإنما هي رؤية مفعمة بالحياة والأمل والشفافية.

في ثنايا المتن الروائي العديد من الإشارات التي جاءت في كثير من المواضع عبر طابع مقالي خطابي، يحمل صوت المؤلف الضمني بنبرة عالية الصوت، وهو يتأمل مآلات الحرب في سورية، التي بدأت ثورةً ضد الاستبداد والدكتاتورية والفساد، والتطلع إلى إقامة نظام ديمقراطي جديد؛ وبين التآمرات الدولية والإقليمية، التي تلاعبت بالثورة، وجعلتها ميليشيات مسلحة متصارعة، والضحايا هم أبناء الشعب، الذين تفرقوا في الأرض كلاجئين، بعدما تركوا ديارهم وأرضهم ومزارعهم ومصانعهم لتصبح نهبا لأفراد الجماعات المتقاتلة، في واحدة من أشد مآسي العصر الحديث دموية وعنفا، وتكمن المشكلة في أن الحل لن يتأتى بإيقاف الحرب ذاتها، وإنما فيما خلّفته الحرب من بغض طائفي، وتعصب مذهبي، وإرث من الثارات، لن ينتهي في زمن قريب، إلا بمنظومة كبرى من العدالة والتآخي الوطني، يصعب إيجادها.

لقد علا صوت "المؤلف الضمني" معبرا عن وعي المؤلف الحقيقي، الذي أُجبرَ على المنفى، ومن ثم راح يتأمل مجريات الحرب الظالمة في وطنه، وقد تحولت إلى نار ودمار ودماء واغتصاب، متسائلا بشكل مباشر: "ما هذه الحرب المؤلمة؟!"، طرف يقول إنّها ثورة، والطرف الآخر يصفها بالأزمة والفتنة، وطرف ثالث يؤمن بأنها جهاد، وآخر يعدّها احتلالا، وأطراف أخرى تؤكّد أنها: فوضى!" (ص12).

فلا يشكك أحد في موقف المؤلف، ويراه ألما عما حدث، وما زال يحدث، وإنما هو مثل الكثيرين، بات مفجوعا على وطنٍ مهدمٍ ممزق، بعدما تعلقت القلوب والآمال بمستقبل أفضل، وها قد مر على الحرب عقد من الزمان، فكانت المحصلة أشد إيلاما، فتدمرت مدن الوطن، وتشتت الشعب، وتعاضمت المأساة.

وهو في تساؤله السابق، يستعرض بإيجاز مواقف أطراف الأزمة، ما بين مؤيد للنظام، أو ناثر..، وفي جميع الأحوال، فإن هذه التساؤلات تشي بأن ثمرة الثورة صفرية، دموية، عشوائية في الانتقام، فتناثرت جثث الأطفال والنساء تحت الحطام.

ونرى أن هذا التساؤل يعبر عن موقف أبناء الشعب من البسطاء، هؤلاء الذين لا يفهمون كثيرا في السياسة، ولا يدركون فلسفاتها وتحليلاتها، فهمهم في الحياة هو ضمان لقمة العيش في أمان وهدوء وراحة. هذا الشعب الذي وجد نفسه في النهاية إما مشتتا في المنافي، أو عابرا في قوارب الموت إلى أقطار أوروبا، لندرك جليا أن الشعوب هي التي ستدفع الثمن في النهاية. وقد صبّ المحاربون الجدد- والقدامى- جام غضبهم على الأحياء السكنية، وفق ما أبانه المؤلف الضمني في ثنايا المتن السردي، عندما يصف آثار لقصف همجي: "صورة طفلة أنقذت من موت محتم.. الدماء تغسل وجهها بالكامل، وهي تسأل والدها المُصاب: بابا، لماذا يقتلوننا؟! تصمت الأجوبة، تُغتال المعاني، وتتناثر أمامه آلاف الصور.(ص19). سؤال شديد البراءة، ويعبر عن حجم الأزمة، وكيف أن الأطفال لا يعرفون سببا لقتلهم، ونحسب أن بقية أبناء الشعب البسطاء لا يعرفون موجبا لهذا القتل، ولكنهم في النهاية يُقتلون.

هذا، ومن أشد آثار الحروب أنها تشعل جراحا لا تندمل على مستوى اللحمة الاجتماعية، عندما تتعالى الطائفيات، وتشتد العصبيات، وتُرفَع الشعارات. وقد استطاع المؤلف أن يجعل من مدينة حلب نموذجا للتعايش بين مختلف الأديان: الإسلام والمسيحية واليهودية، ناهيك عن التعايش بين المذاهب والأقليات الإسلامية المختلفة: الشيعي والسني والدرزي والعلوي وغيرها من خلال نماذج الشخصيات التي أوردتها السارد في روايته، ولكن عندما وقعت

الحرب، كانت الكارثة على التعايش نفسه، ولذا نقرأ في المتن: " لم يكن أهالي حلب، قبل سقوط مئذنة المسجد، يعيرون اهتماما لتسميته، وإن سألت أياً منهم، فإنه سيحبيك بثلاثة أسماء له، الجامع الكبير، وجامع سيدنا زكريا، طبعاً، لوجود مقام النبي المذكور فيه، والمسجد الأموي الكبير، كما تسميه كتب التاريخ، وهو أقل الأسماء المتداولة شعبياً، ولعل الأمر يعود إلى أنّ الأهالي الأصلاء، وهم يقطنون أقدم مدينة سكنية مأهولة في العالم، قد نبذوا الطائفية، والعنصرية، المذهبية، وطردها بعيداً، مثلما يُطرَدُ الجراد الفتاك من الحقول. (ص52). الخطاب هنا يؤكد على فكرة التعايش ونبذ التعصب بكلمات مباشرة، ربما نتحفظ فنياً على طابعها المقالي الاسترسالي، الذي يبعدنا عن فنية الرواية، وسبلها الحدث والحوار والرمزية والدلالة، ولكن يبدو أن هذه الرؤية تمثل إلحاحاً من المؤلف الضمني، كي يقدم لنا سورية قبل الحرب، حيث تنهض مختلف المساجد والمعابد لكل الأديان والمذاهب، وتحظى باحترام الجميع.

أما في هذه الحرب، فإن العصبية امتلكت العقول والأفئدة، وحلت لغة المحو والإفناء ضد لغة التسامح وقبول الآخر، وهذا متوقع بالطبع، وما هذه اللغة إلا نتيجة لما هو كائن في الحرب السورية- السورية، التي ترعاها أطراف إقليمية ودولية، لكل طرف منها أجندته الخاصة، التي ترفع شعارات تعبر عن إيديولوجيته، ما بين مذهبية أو عنصرية أو مناصرة لطرف ضد آخر. فما يرصده المؤلف في روايته ليس تشريحاً ولا وصفاً، وإنما هي مآلات الحرب ومظاهرها، وولابد من البحث عمّن وراءها، الذي قتل وعذب وانتهك ودمر وهو يظن أنه يتقرب إلى الله بذلك، أو يحافظ على حدود الوطن، أو يخدم قناعاته الفكرية أو المذهبية أو العنصرية، وما أقساها من قناعات! عندما تعمد إلى سياسة القتل

والإحراق، وتظن أنها ستنجح في إلغاء المخالف لها، وفي الحقيقة أنها تدمر الشعب والوطن، والتاريخ والعيش المشترك.

وهو ما يعبر عنه المؤلف الضمني بقوله: "الواقع اختلف الآن، وما يحدث من همجية لا يفرق بين شخص وآخر، القتل هو القتل، والاعتصاب هو الاعتصاب، والحرب هي الحرب، لا توصيف آخر، وهو يعرف أنّ ما يحدث الآن، ما هو إلا بداية البدايات، أمّا النهايات السعيدة، فلا أحد يستطيع أن يتنبأ بها مطلقاً. (ص104). فالتركرار المتعمد لألفاظ: الحرب والقتل والاعتصاب، إنما يعبر عما يحدث من الأطراف المتقاتلة، والتي عملت على تهجير الشعب، وتفريغ الأحياء، متخذة من التفجيرات والمذابح الجماعية والتدمير الكامل (سياسة الأرض المحروقة) سبيلاً لها، وهي للأسف أنتجت صراعات بين أطراف الشعب وجماعاته ونخبه، وليس أدل على ذلك من هذا الصراع الذي نشب بين المحامين- دعاة العدالة والقانون-، فقد "اغتيال محامٍ مشهور لحظة خروجه من مكتبه بإطلاق الرصاص في رأسه! وأن نصف محاميي المدينة تظاهروا اليوم في القصر العدليّ مطالبين بالحرية والعدالة ومحاربة الفساد، وأنّ النصف الآخر كان موالياً للنظام، ولهذا، وأمام اختلاف النصفين، وهتافاتهما المتضادة، جرى اشتباك بالأيدي والأقلام والحقائب التي تخفي الدعاوى والمرافعات القانونية، وأنّ أحد القضاة قد عضّ الأذن اليسرى لزميله، ولم يتركها حتى اقتلعها، ورمها داخل قاعة المحكمة العسكرية". (ص121). إن هذا الصراع ليس بمستغرب، عندما نقرأه في ضوء علم النفس السياسي، وسيكولوجية الجماهير، فسلوك الحكومة ينعكس بالتبعية على سلوك الجماهير، فإذا كانت الحكومة ديمقراطية تحترم المخالفين وتقيم القانون وتعاقب الفاسد، فإن الجماهير ستسير على هداها، وإذا كانت الحكومة مستبدة طاغية، لا تعرف إلا السجن والتعذيب لمن

يخالفها، فلك أن تتوقع المشهد السابق من صراع نشأ بين أنصار الحكومة المستبدة، والمحامين المستقلين المدافعين عن حقوق الإنسان، وضد اغتيال محام شهير، وصار الصراع عنيفا، تطايرت فيه الأوراق القانونية، وتعالى السباب، وامتدت الأيدي بالضرب، والأسنان بالعض.

لقد انقسم الشعب خلال سني الحرب إلى فئات: مؤيد (للنظام) ومعارض، إسلامي وعلماني، إسلامي معتدل وآخر متطرف (تابع لداعش)، إسلامي إخواني، وآخر تابع للقاعدة، وهناك علمانيون يسار، وعلمانيون ليبراليون، منهم من هو مؤيد للنظام ومنهم من هم معادون له، وهكذا تمزق الشعب اجتماعيا وفكريا.

ولكن القسمة الأبرز، تجلت واقعا من خلال ما حدث لعامة الشعب السوري، الذي انقسم ما بين مهاجر لاجئ خارج الوطن، وباقي ساكت خائف على أرض الوطن، الأول ينعم بالحرية والهرب من القتل والتعذيب والسجون، والثاني مسجون في صمته، خائف، يتوقع الموت أو الاعتقال في كل لحظة، فقد أمعنت قوى الأمن في المراقبة، وباتت تحصي على الناس كلامهم ومكالماتهم فضلا عن أنفاسهم، وهذا الموقف دال، فلنقرأ من الرواية ما يبرهن عليه: "كلّ السوريين الذين هم خارج الوطن، يتوقعون حدوث أيّ طارئ أو مصيبة ربّما تقع بين الثانية الواحدة والأخرى، ورغم ذلك، تردّ أم عبد السلام دائما: - نحن بخير والحمد لله. هي لا تستطيع الشرح الواقعيّ لما يحدث في المدينة، وفي الحارة نفسها، خشية من تنصّت المخابرات، وأجهزة الأمن، وهذا سيؤدّي إلى الاعتقال والتعذيب والتحقيق حتما، ولهذا، تقرأ هذه الرسائل، وتبكي. هل كانت تبكي أشواقها لابنتها الوحيدة؟! أم تبكي للحال الذي أصبحوا عليه بعد اندلاع الثورة؟ أم إنّها تبكي حرّيتها الضائعة في التعبير عن مشاعرها وأحاسيسها؟! (ص151، 152). فتلك هي أم عبد السلام، تحادث ابنتها المغتربة، ينازعهما

الخوف كلتاهما، الخوف من مجهول، الخوف من الموت، الذي قد يفاجئهما في لحظة، فالابنة المغتربة تخشى على أمها وأسرتهما في حلب من الموت بكافة صورته، والأم تخشى على ابنتها في منفاهما. ويثور السؤال في ثنايا الأسطر: هل هذا هو المآل النهائي للثورة؟ فلا حرية، ولا أمان، ولا حاضر، ولا مستقبل، ولا أسرة مجتمعة، ولا حياة رغدة.

\*\*\*

إذا كان هناك حديث عن الحرب في أبشع صورها، فحتمًا سيكون الجنس حاضرًا، في أشد صورته عنفًا، ألا وهو الاغتصاب، فتوارى الجنس الحميمي المعبر عن الحب، وتلاشت العلاقات الرومانسية التي تُتَوَّج عادةً بالزواج، وتنشأ في دوائر القربى أو الحي أو الحارة، أو الزمالة في الجامعة والعمل، بل إن صور الزواج التقليدي، اختفت تمامًا في أحداث الرواية وحلَّ مكانها الاغتصابُ في صور وأشكال مختلفة؛ إما اغتصاب بوصفه حالة فردية، مثلما حدث مع البتول العذراء، ذات الجمال البريء والقلب الصافي، على أيدي عدد من المجرمين، أذيان كبار الفاسدين، اعتدوا على الأب، وتناوبوا على الابنة، أو اغتصاب جماعي للنساء على أيدي الجنود، أو اغتصاب جثث النساء... وتلك هي الحرب، ولا تسأل عن الإنسانية، ولا القيم ولا الأخلاق، ولا الدين، فالمحارب الذي يتلذذ بفعل القتل، وتنعشه الدماء المتطايرة، سيتلذذ حتمًا بالاغتصاب، بل سيتلذذ بالجسد الأنثوي الضعيف الواهن وهو يستعطفه، والمغتصب سادر في نشوته ولدّاته؛ لذة الجنس ولذة القوة ولذة الانتشاء.

اعتمد السارد تقنية التفكيك السردية والزماني في استعراضه لواقعة اغتصاب البتول، فلم يورد الحادثة بتفاصيلها، وإنما تعمد منهجية التفكيك، ففي مطلع الرواية نقرأ إشارة أولى، تحير المتلقي، ولكنها تشوقه لمعرفة المزيد عنها،

يقول: " تتكور في زاوية الغرفة نفسها التي شهدت حالات اغتصابها اللعين، تتنفس بصعوبة، تبكي، تنتحب، تحاول أن تخفي عُريها المدنّس، ودماها المتخثرة تحت ثرى ساقَيْها، وثيابها الداخِليّة البيضاء، وتلك الكدمات الموشومة على وجهها المصدوم، وآثار الشذوذ الجنسيّ الوحشيّ الذي تعرّضت له، بعد أن تمّ اغتصابها مرارا وتكرارا، بوحشيّة همجيّة"، (ص12).

المشهد السابق يقطر قتامة: بكاءً، عريا، دماءً، صدماتٍ، شذوذاً، وحشيّةً، وذلك في الصفحة الأولى للرواية، والبطل عبد السلام يشكّل تمثاله عن الحرية، فهل كان إزميله ينحت في الصخرة الصلدة انتقاما لشرف البتول، أم هو كفنان ينتقم من الحجر، لعله يشفي غليل نفسه، ويداري عجزه وعجز أبناء الحارة عن حماية شرفها المثلوم؟

المشهد السابق هو نتيجة لفعل الاغتصاب، الذي سيفصله السارد بعدئذ، وقد بدأ به مطلع روايته، لأنه كان المشهد الأشد في نفسه، حيث ظل "يتماوج طيف البتول في مخيلته المتوتّبة، ينثال أمام ناظره، كموجة عالية، تتلوها موجة قريبة لجسدها المدّميّ، شبه العاري، وفي إحدى زوايا غرفة الدار الواسعة" (ص14).

لأنها الفتاة المثالية، التي كان يراها دائما عنوانا على الصفاء والطهر والنقاء، وكانت تمثل الحب النقي في أعماقه، وربما كان هذا الموقف سببا في انحرافه بعد ذلك، وسقوطه في حمأة الرذيلة، عندما اقترب من إبراهيم وابنته ليزا، التي عشقها أيضا صديقه يحيى وكان متيما بها، وجعلها تغزو أحلامه (ص57).

لقد ترك المجرمون البتول بعد فعلتهم الدنيئة عارية، حيّة، لم يقتلوها مثلما اعتادوا أن يفعلوا، وربما هذا عائد إلى رغبتهم في إذلالها وإذلال أهل الحارة جميعهم وامتهانها لكرامة من أحبها.

وعندما وصل أهالي الحارة إلى منزل البتول، بعدما غادروه، وجدوا والدها الأستاذ "أبو النصر"، الذي كان نموذجاً للموظف الشريف وتم فصله من أجل ذلك من عمله في بلدية حلب (ص21)؛ وجدوه مربوطاً بحبل بلاستيكيٍّ مُحكَّم من يديه، وقدميه، وقد تمَّ وضع شرابٍ ممتَّسخٍ في فمه، وفي غرفةٍ أخرى، كانت البتول في تأوُّهاتها، تضرب رأسها بالجدار، تلقي كلمات غير مفهومة، فمن الواضح تماماً، أنها أغتصبت بعنف جماعيٍّ متكرَّر، وتمَّ فضُّ عذريتها. (ص15، 16). لقد كان والدها مكبلاً، وهو يسمع صراخ ابنته، غير قادر على نجاتها أو مبادلتها الصراخ، فإلى لذلك الذي لحقه ساعتها وبعدها! ويفصل السارد مشهد الاغتصاب أكثر (ص23)، عندما كتم أحدهم فم والدها، وراح ينتظر دوره كي ينال من شرف البتول؛ كان الأب يموت في لحظاتها ألف مرة، وهو يرى ابنته الوحيدة ونور عينيه، الطالبة في كلية الزراعة، مثل زهرة تنفرط أوراقها تحت أجساد من كان يجب أن يحمي الوطن، ثائراً كان أو جندياً وطنياً، وهي التي كانت تحلم أن تملأ الوطن بزهور من زرعها. ويتكرر المشهد ثانية بتفصيلات مختلفة (ص69)، فالبتول الممددة على الأرض، أشبه بالدجاجة التي لم يكتمل ذبحها، ولكن عبد السلام يرى فيها الطهارة، وقد أصيب بالذهول أمام وجهها الفاتن، غير منتبه إلى الدماء المنثالة منها.

ولم يكن أمام البتول إلا الانتحار، فتوجَّهت نحو سطح الدار العالي، ووقفت على حافته، ورفعت رأسها إلى السماء عالياً، طالبة السماح من الرب، قبل أن تلقي بنفسها. (ص16)، وهو فعل متوقع من أية فتاة عفيفة، تتعرض لمثل هذا، في مجتمع عربي، ينظر بقداسة إلى العرض. وغالبا ما تكون في حالة نفسية، لا تدرك أبعاد فعلتها، ولا كونها ترتكب جرماً آخر في حق نفسها. وكانت المفارقة في جسد البتول الذي اختفى تماماً، ولم يُعثر له على أثر، على الرغم من البحث

الدائب عنه، فهناك ركام ضخّم في المكان الذي سقطت فيه، ولم يفلح الكلب "ميمو"، وهو الذي يعرف رائحتها جيدا أن يستدل عليها(ص25)، وكان قد ساعد الأهالي كثيرا في الوصول إلى الجثث المختفية تحت ركام البيوت، أو نجدة الأحياء العالقين بين الجدران المهدامة.

وتحولت البتول طيلة صفحات الرواية إلى طيف، يطل كل حين في مخيلة عبد السلام، أو يبدو كالملاك أمام أهل الحارة. وكما يشير (ص70)، أنه ومنذ لحظة اغتصابها، والبتول لم تفارقه، تأتيه في الحُلْم، تستولي على أفكاره، تنهض مع ذكرياته، وفي أحلامه تأتي إليه البتول نفسها، بلحمها وعظمها، بجسدها وروحها، وهذا يؤكّد أنّها لم تنتحر، ولم تمت، وستقوم قيامتها قريبا.(ص71)، وهو ما يفسر عنوان الرواية "قيامَة البتول"، ويدفعنا لقراءة الرواية في منظور التأويل للفانتازي، حيث الحلم ممتزج مع الواقع، وطيف البتول لا يغادر القلوب.

ولكن السؤال ظل معلقا، ودائرا على الألسنة: "هل توقّيت انتحارا، وتطهّرا؟ أم إنّها، حقّا، غارت بجسدها تحت أنقاض المدينة التي كانت لا تنام؟! "(ص17). لتصبح البتول الشفافة لغزا، ويظل شبّحها يطارد أهل الحارة زمنا طويلا.

ولنا عبرة في موقف العرّافة خاتون، التي ظهرت ذات يوم حزينة جدا، وعيناها تشعان احمرارا، والبكاء المقدّس، ولذلك بنّت لأهالي الحيّ، في صباح اليوم التالي: إنّ البتول قد أعلنت قيامها، وانبعثت من الرماد. وتؤكّد العرافة أنّ البتول قد زارت الحارة البارحة، وأنّها كانت غاضبة، متألّمة، مجروحة، وقد مرّقت ثيابها، وخلعت خمارها، وأنّ عويلها كان تحذيرا.. وأشارت بكلمات واضحة: إنّ الحياة في هذا الحيّ البائس لم تعد تطاق، ولا سبيل غير الرحيل! (ص205، 206). وبذلك يتحول السرد إلى المنحى الفانتازي، فالبتول ملاك يحوم على أهل

الحارة، يتأمل أوجاعها، ويتألم لألمها، والعرافة خاتون هي الوحيدة التي يمكن أن تتواصل مع البتول، وتنبئ أهل الحارة بما تريده منهم، ويسوق السارد الكثير من التفصيلات عن أفعال السحر التي تمارسها، ويهرع إليها الناس، يستطلعون الغيب، أو يتآمرون ضد الآخرين (ص66).

وبذلك لم يعد السرد مجرد وصف للواقع المعيش في حارة البندرة الحلبية، وإنما تحول ليكون واقعا مرتبطا بالحلم، من خلال إطلاقات البتول المتكررة، وإلحاحها قلوب من أحبها، وأيضا من خلال الرسائل التي تنقلها خاتون، كي لا تتكر مأساة البتول.

على صعيد آخر، فإن الاغتصاب بكل ما فيه من دناءة؛ يصبح كاشفا عن مكبوتات النفس، وما اخترنته في طفولتها. فهذا "الجقجوق"، يتلذذ باغتصاب جثث النساء، فيسحب الجثة التي لم يبحث عنها أحد، ويتسلل بها إلى دار خربة، ثم يجردّها من ملابسها، وهو يخمن في نفسه أن صاحبة الجثة ربما كانت قبل موتها، تعبر الأزقة الضيقة عبورا طارئا، مختصرا، وذلك للوصول إلى "باب الفرج"، ولكنها تعسرت هنا، وها هي ذي تجثو عارية، على طاولة خشبية مكسرة، ليمارس معها الجقجوق مكبوتاته الجنسية، بشهوانية لا مثيل لها، فيبدأ في التفرس فيها بشهوة الذئب، فيشمّها، وبيّسّم، تظهر أسنانه المتكسرة، ولبرهة، يتوقف عن الحركة، يتذكر تلك الحوادث التي جرت في طفولته، ولم ينسها أبدا، حينما كان يشاهد أمه "زيزفونة"، المومس والرجال يفدون إليها كل يوم، يضاجعونها نظير أجر معلوم، ويسخرون منه ويسبونونه. وعندما كبر لم يبتعد كثيرا عن مهنة الأم، فعمل في حمام، ليتلصص على الأجساد العارية، وصار أيضا لوطيا، يمنح جسده لمن شاء. وهو في فعلته القميئة مع الجثة،

يصورها بكاميرا هاتفه ويقص شعرها، قبل أن يدفنها بهدوء، في الدار الخربة، ثم يغادرها منتشيا بالسعادة والقوة (ص74،73).

إن الجقجوق ليس مدانا وحده، وإنما الوسط الذي نشأ فيه، وإحساسه المستمر بالمهانة، وهو يرى أمه ذليلة تحت أجساد الرجال، وهو أيضا ذليل عندما كبر، فهو يشفق إلى لحظات من القوة، لا يستطيع أن يفعلها مع الأحياء، فليس أمامه إلا اغتصاب الموتى، في واحدة من أشد جرائم النفس الإنسانية شذوذا.

\*\*\*

إن أبرز ما يميز أسلوب زياد كمال حمامي هو ثراؤه اللغوي، وقدرته الكبيرة على الوصف المسهب، وإن كنا نتحفظ على إطنابه وإسهابه أسلوبيا، حيث ينجر غالبا إلى ما نسميه "غواية القلم"، فيكثر من حروف العطف، ويعدد من المترادفات، ويزيد من الأوصاف والأخيلة، ويراكم التعبيرات، مما ينأى بأسلوبه عن التكتيف، الذي هو ملمح أساس في السرد الروائي المعاصر، الذي يعتمد اللمحة والكلمة والإشارة، ويترك للمتلقي فهم المخبوء من بين السطور، لا أن يشرح الواضح، ويسهب في المفهوم، ويطنب في المعلوم.

وتلك قضية مهمة، لأن التكتيف والاختزال في الأسلوب والبنية السردية؛ يتيح للمتلقي أن يعمل عقله، في الرسائل المبتوثة في المتن السردى، مما يؤدي في النهاية إلى تخمة في النص، قد تكون عبئا في قراءته، وعبئا أيضا في التفاعل معه، فالأسلوب الموجز المكثف يحرك الفكر، ويثير الوجدان، ويحفز العقل على التأمل، خاصة في السرد الروائي، الذي استقرت دعائمه في الأدب العربي المعاصر، وصارت البراعة في قدرة المبدع على تقديم الحدث والشخصية بدقة

وشفافية، وبتشويق وبلاغة، وتكون براعته في كيفية تحميل متنه السردى ما يريد من أفكار، وكيفية تشكيل بنية سردية مائعة، في موضوعها وطرحها. أخيراً، لاشك أن رواية "قيامة البتول" فيها الكثير مما يُدرّس نقدياً، فشخصياتها متعددة الأصول والتوجهات والمواقف، كما أنها تزخر بمادة ثرية من الأحداث الواقعة على الأرض، وقد أحسن المؤلف عندما صاغها بتقنية السارد العليم، ممتلئاً في يده مختلف خيوط السرد، وهو ما أتاح له التنقل بكل حرية مع الشخصيات والأحداث؛ يقطّعها زمنياً، ويفصلها مكانياً، ويقاربها دلالياً وفكرياً.

## شعرية متوهجة بالجماليات، وذات ثائرة بالانتماء

### قراءة في الأعمال الشعرية الكاملة لأسامة فرحات

شتان الفرق في القراءة النقدية بين كل من: القصيدة، والديوان، والأعمال الشعرية الكاملة، ذلك أن العين الناقدة أشبه بالعدسة، تتضح تفاصيل ما تشاهده كلما ضاقت المساحة المركزة عليه؛ فإذا ابتعدت قليلا، كانت الصورة أكثر شمولا، والرؤية أشد وضوحا، لأنها تقرأ النص في دوائر عديدة، تتعالق معه، وتلتقي به.

فالدراسة النقدية القصيدة المفردة، تختلف إذا كانت مفردة (مستقلة)، أو ضمن ديوان، فالقصائد بين دفتي الديوان، تحمل رؤى الشاعر مكتملة، لذا، فإن دراسة الديوان تعني النظر في العلائق والوشائج بين قصائده، وما يجمع صوره ومفرداته.

أما الدراسة النقدية للأعمال الكاملة فتتيح رؤية شاملة، تنظر في النهج والمسيرة، وتراكم الجماليات، ونضج التجربة، والأهم تبدلات الرؤية أو ثباتها، فالتجربة الإبداعية -في مبتدئها ومنتهاها- تظل تجربة إنسانية تتأثر بالزمن، وخبرات الذات، وهمومها، وتقدم العمر، وحكمة الأيام، وهو ما يجب أن تراعيه الدراسة النقدية، في استراتيجيتها القرائية.

ثمة حدود تحيط بكل نص شعري منها، أولها حدُّ القصيدة، وإن طالت أبياتها، فستظل قصيرة، محصورة بأسطرها، والمساحة الورقية التي حُطِّتُ فيها، والرؤية التي تؤطرها، والجماليات تراكيبها. أما الديوان فهو أشبه بالمولود، إذا تعهد الشاعر قصائده، وضمَّنها ضمن رؤية فكرية وجمالية، تراعي ترتيب

القصائد وتموضعها في الديوان، ليكون هناك تناسق في التصور الرؤيوي والتشكيل الجمالي لمن أراد قراءة الديوان بعين شاملة، والأمر يمتد إلى الأعمال الكاملة، التي نقرأ فيها محطات الشاعر، مع كل ديوان حوته.

وإذا كانت الساحة الأدبية العربية تزخر بتحليلات أدبية ونقدية عن قصائد ودواوين، فإن الدراسات التي تتناول الأعمال الكاملة للشاعر تظل قليلة، إن لم تكن نادرة، على الرغم من الأهمية الكبيرة لصدور الأعمال الكاملة، بإشراف ومتابعة ومراجعة من الشاعر نفسه، فكثير من الشعراء -في أعمالهم الكاملة- يقومون بتدقيق ونقد ذاتي لنصوصهم المنشورة في دواوين سابقة، فيستبعدون، ويعدّلون، ويعيدون ترتيب الكثير من نصوصهم، وكأن الشاعر يعيد تقديم شعره وهو في سن النضج والاكتمال، أو بالأدق يقدم منجزه الإبداعي في شكله النهائي الذي ارتضاه.

ومن هنا، نادى بأهمية القراءة الكلية للأعمال الكاملة، لنعرف كيف صاغها المبدع وقدمها في خريف عمره، وما الرسائل التي أراد إيصالها، خاصة أن المبدعين يختلفون في مسيراتهم الإبداعية، فدائماً الأعمال الأولى تكون ضعيفة، لا يشير إليها المبدع في أعماله الكاملة، وبعض المبدعين، يكتبون بنشر النصوص الجيدة المتميزة، في أعمالهم الكاملة، ويغضون الطرف عن النصوص الضعيفة أو المسيئة أو التي أخذت عليهم.

على جانب آخر، فإن مؤرخي الأدب، يحرصون على جمع وتوثيق نتاجات الأديب، سواء نشر أعماله الكاملة في حياته، أو جمعت بعد وفاته، لأنهم يرون أن قراءة التجربة الإبداعية في مختلف نصوصها ووثائقها وما يتعلق بها، تضيء الكثير من شخصية المبدع، وأيضاً تفسر إبداعه، فلا يمكن فصل حياته الخاصة وتكوينه؛ عن إبداعه.

ينتمي أسامة فرحات لجيل السبعينيات الشعري، وهو الجيل التالي لمبدعي شعر العامية في مصر، مثل فؤاد حداد، وصلاح جاهين، وعبد الرحمن الأبنودي، وهؤلاء جمعوا في تجاربهم الإبداعية مزيجا من الغنوة والقصيدة، منها ما هو رومانسي يتغنى بالمحبوبة، ومنها ما هو وطني، ينشد للدلتا والصعيد، والقرية والمدينة، وقد تراوحت نصوصهم ما بين المباشرة والبساطة، مع توظيف جماليات محدودة لتصل لأكبر شريحة من الشعب.

أما جيل السبعينيات، فهو جيل الحداثة الشعرية، التي كست ملامحها الفصحى والعامية، وقد غلب على كثير من نصوصها الغموض، أو بالأدق الإسراف في جماليات التشكيل الشعري، بدعوى أن الشعر يُكْتَبُ للخاصة، مما جعل التلقي محصورا في دائرة ضيقة من متذوقي الأدب عامة، ولكن هذه الرؤية الجمالية كان لها وجه إيجابي، حيث تطورت القصيدة العامية، مستفيدة من جماليات الفصحى، فرأينا الصورة الممتدة، والرموز الموحية، والصور المدهشة، والسردية والدرامية، مع الإيقاع والطرب؛ وهذا ما انعكس على شعرية أسامة فرحات، فاستفاد من طروحات جيله، وكان له صوته الخاص، الذي جعله متميزا، مواصلا تعميق تجربته في إصدارات متتالية، وفي كل إصدار هناك بوصلة واحدة تحدد اتجاهه، ألا وهو قراءة دفتر الوطن، والعزف على هموم الأمة.

لعل الملمح الأبرز التي يستوقفنا عندما نقرأ الأعمال الكاملة للشاعر الكبير "أسامة فرحات" وعنوانها "شنطة حكايات" (دار مكتوب للنشر، القاهرة 2025) أن أولها مثل منتهاها، تحمل همًا واحدا، ورسالة ممتدة، عنوانها الانتماء للوطن والأمة، والانتصار للقيم الإنسانية والهوية، مع براعة في التشكيل الجمالي، والقدرة على التقاط مواقف وسرديات ومقولات، ليعيد إنتاجها شعريا،

مما يدهشنا من هذه المقدرة الفائقة بعزف أLCانه على أوتار شجعية، وفي كل نص رؤية ولحن، وإبداع وشجن.

إنه يحمل ذاتا ثورية، يعشق قلبها الوطن، ويتيم بحب الأمة، ويرفض الظلم، ويأبى أن يرضخ لأي ترويض أو استعباد، إنها ذات سمتها النقاء، عينها على أولاد الشوارع، والبسطاء، والناس المتعبة، والوجه الكالحة، لا تملك إلا أن تقدم كلمات هي أشعارها. يقول:

اللي داق الحب ثوره  
واكتوى بعشق الوطن  
لو سياط الظلم تعلا  
تنوي ترويض الزمن  
والغَبَش يجتاح سمانا  
يسمل الروح لو تحنّ  
الجمال أسرى ف دمانا  
والخلاص وقته أذن

البنية الجمالية في المقطع السابق، أLCانها عذبة، بقافية النون في الكلمات (الوطن، الزمن، تحن، أذن)، ولو دققنا فيها، سنجدها حاملة جوهر رؤيته، فتمسكه بالوطن ثابت عبر الزمن، ونفسه دوما تحنّ، وتنتظر أن الخلاص إذا أذن.

وتلك سمة واضحة في شعرية "فرحات"، ألا وهي تضفير الجمليات مع الرؤية الفكرية الفذة، وفي المقطع السابق، يصبح حب الوطن ثورة متقدمة في النفس، فمهما تأمرت القوى على ترويض الذات، فلا تصل لمبتغاها. ويستخدم في ذلك صورا خيالية مدهشة، مثل "سياط الظلم تعلا"، و"الجمال أسرى في

دمانا"، فما الجمال إلا عذوبة الروح وثوريتها، ورغبتها في رفض الظلم، والبحث عن أمل. وفي صورته البليغة "الغبش يجتاح سمانا"، يجعل من السماء كونا وعالما، يخص الذات والوطن، وما الغبش إلا صور الظلم والتجني. والمفارقة أن صورة السماء تترى في نصوصه بشكل لافت، في إلحاح من الذات الشاعرة على جعل السماء سبيلا لإيضاح رؤيتها عن الوجود، فيقول:

### السحاب الأسود متبّت فوق دماغنا

بالأدب

لاهو جايّ ولاهو رايح

والمطر موش ناوي ينزل

وامّا يرحل.. السحاب ياللعجب

السما تمطر فضايح!

إنها ليست سماءنا التي نعرفها، بسحبها وغيومها، وكواكبها ونجومها، وإنما هي سماء اكتست بالسحاب الأسود، الذي يعني قهرا يلازمنا، بل هو دائم ثابت، وليس عابرا، ربما يخيل للرأي أنها غيوم كثيفة، ولكنها لن تهطل مطرا، وإنما ستمطر فضائح، تهز الناس والمجتمع. وهي صورة ممتدة، يبرع "فرحات" في تكوينها، لتعبر عن طبيعة التحدي الذي يواجه الذات الثائرة، فالقهر ليس على أرض الوطن، إنما هو يعلو في سمائها، متحكما في عقول أبنائها، وفي نفوسهم، فلا بد من تغيير المفاهيم، وتحريك الأجساد الراكدة.

تتلمس الذات الشاعرة الثورية في المخلصين الأنقياء، وتعرف جيدا الأدعياء، المتاجرين بالخطب والشعارات؛ مهمتهم إسكات الألسنة، وخداع العقول.

وافكّر في صاحبي رفيق الاضطبار

في يوم لما غنى لطلوع النهار

وهزّ القلوع للرياح واستخار  
في حزن المسيرة انتشى بالعيون  
ولما اترصد نشّه واحد جبان  
جاله الأمر يبدأ بحشّ العيدان  
ووجهه الجميل ينطبع ع الحيطان  
وفوق الرايات يلهم الثائرين  
دا غير وجه ناعم مراده الخُطب  
تنسّينا تارنا ومين السبب  
يطقّي في جوانحنا جمر الغضب  
وما يدري إنّه انكتب ف العيون

في المقطع السابق مشهد واضح في تفاصيله، عن صديق ثائر، غي للنهار (الحرية)، وهزّ القلوع، وحرك الرياح لتزيل عن النفوس ما اعترها من خوف، ولكن كانت بندقية خبيثة تترصده، لتحصد رأسه، وهو يرفع الراية أمام الثائرين، وفي المقابل، هناك وجه ناعم، لشخص معسول الكلام، وظيفته التبرير والتهدئة لما يكتنف النفوس من غضب، ربما ينجح في مسعاه، ولكنه لا يعرف أن الغضب سيظل كامنا، بل مكتوبا في العيون.

القافية تلقائية، تتنوع ما بين الراء (الاصطبار، النهار، استخار)، والنون (العيون، جبان، العيدان، الحيطان)، والباء (الخطب، السبب، الغضب)، وكلها تعني نغما يناسب أجواء المشهد، حيث المقارنة بين الثوريّ، والدعيّ، الأول صادق واستشهد، والثاني مخادع وعاش.

لا عجب أن يكون مفتتح الأعمال الكاملة، على هذا النحو: " لا تنطق كذباً واحترس من الحكام، إن قول الكذبِ عشبهم. لذلك فمن المحتمل أن يكون خفيفاً على قلوبهم.

(خنوم أنوب- الفلاح الفصيح- الشكوى الثانية 21 ق.م)".

إنها رؤية تجعل الذات الشاعرة في موقف ثابت، أساسه الصدق والشفافية، وكلاهما يضاد الكذب، الذي إذا تلبس بالذات الشاعرة، يصبح النفاق سمتها وسلوكها، خاصة إذا اقتربت من السلطة، التي قد تكون عند ذوي المناصب والجاه، وأصحاب النفوذ والمال.

المدهش أن جلّ قصائد الدواوين تحمل هذه الرؤية الدالة على ذات شاعرة سامية في نظرتها للوجود، واستشهد الشاعر بنص من كتاب "الفلاح الفصيح"، ليحيلنا إلى لب الحكمة في الحضارة المصرية القديمة، من خلال شخصية الفلاح، التي هي عنوان شخصية المصري، بحبه لوطنه، وعشقه لنيله، وإنائه لأرضه بالزراعة، وتعميره القرى، وبنائه المدن. إنها شخصية تختلف عن شخصية "العربي" الذي فتح مصر، ونشر الإسلام والعروبة بين أهلها، فالعربي الأرض عنده صحراء جرداء، يتنقل فيها متى شاء، أما المصري فهو متشبث بأرضه، لا يغادرها، ولا يطيق أجنبياً يطؤها. وقد توارث المصريون الحكمة التي بثها الأجداد في متون الأهرام، ونصوص الفلاح الفصيح، وأشعار كتاب الموتى، لنكتشف أن الذات المصرية المعاصرة، تحمل في جيناتها جوهر الشخصية المصرية، ألا وهي الحكمة، والتمسك بالثرى، والانتصار للعدالة، ضد الجبروت. إن الذات الشاعرة عند أسامة فرحات أشبه بالتثور الذي ينضح نارا، بل إنها ذات خرجت من الغابة، حيث الشجر والزرع والثمر، وكأن الغابة تعادل الأرض

الخضراء في الوطن، فهل يمكن أن نقول إنه الفلاح الفصيح في عصرنا الحديث؟  
يقول:

يشرق من الغابة شاعر  
في قلبه مَوَالٍ اللهيبي  
يجلي الصدور الشرر  
تطلع لخطوه الدروب  
ويزقّها بالمطر

المَوَالٍ فن غنائيّ عربي أصيل، وقد برع فيه شعراء الفولكلور في مصر، فصاغوا  
الموال السداسي، وجعلوه متميزا عن السبعاوي العراقي، والنغم الحجازي.  
فالموال نص المغني الشعبي، الذي يشدو به في الأفراح، والليالي الملاح، وأيضا  
في أوقات الشجن والمحن.

وهنا، تكون رسالة الشاعر صاحب الموال، فضح الشرر، وتطهيره بالمطر،  
وهو يسير في الدروب، وسنجد الكثير من القصائد التي جمعت سرديات  
ومرثيات عن الأمة والوطن.

وما أروعها عندما يخاطب ذاته، التي تحوي الناس والوطن والحب والأمل!  
يقول:

لسّه البراح جُؤاك؟  
الحب/ والحلم الشفيف؟  
والأاليقين والامتلاك  
فردوا الشبّاك؟ / لساك ملاك؟  
أو طيف من الألوان  
ضامم عيون/ نتلاقي جؤاها

ويملانا الدفا  
وايدين نشبّكهم سوا؟  
والآسبّاك / وهج الجنون  
والآلهوى رماك؟

في هذا المقطع، تساؤلات متتالية، يختبر فيها شفافية ذاته، التي تشبه الملاك، وتلك حقيقة، فلا يمكن لنفس تريد التغيير حولها، وهي فاقدة لمعنى التغيير وقيمه وفلسفته، فكل إناء ينضح بما فيه، فإذا كانت ذاتا مفعمة بما هو إنساني، تنتصر للحرية والعدالة، وتحققها في حياتها، فلنثق تماما أن من هو خيرى، سيعمل الخير لمن حوله، وسينادي به في شعره. وهنا، نجد ذاتا شاعرة تطرح تساؤلات، تتوجه بها إلى نفسها، عن اليقين والدفع، وعن الهوى والجنون، مدركة أنها تقف في مسافة بينية، فالضغوط حولها كثيرة، والصراعات تحدثم، من أجل المادة، ورغبة في التسلط، والهيمنة، وتهميش الضعفاء. ومن أجل ذلك، يتوجه في قصيدة " أبجد هوز " إلى المثقفين المصريين؛ "عساهم يعون الدرس"، لأن الشاعر مثقف في المبتدأ والمنتهى، وتكون الكارثة أن يكون ضمن جوقه الهاتفين، كتاب الأغاني، مدبجي الشعارات، أو ضمن الخطباء والمحللين السياسيين، المبررين لكل فعل سلطوي، الشاحذين ألسنتهم ضد كل من يتخندق ضدهم. يقول:

نار الشمس حجامه / للعضم الواهن م الضلمه

اللابد في الجدران / ومآمن للجرنان

الخايف م الكلمه

مقطع شعري سمته الرمزية، وأداتها عناصر الكون، فالشمس حاملة الدفع لعظام الثائر الواهنة، والوهن من الظلم والخوف أن ينطق صاحبها كلمة الحق.

الصور الفنية في المقطع جعلت الشمس ممتدة من عليائها إلى جسد الثائر،  
تخرجه من خوفه. ثم يقول:

ليشوف الشقيان / أو يسمع بالعريان  
اللي عينيه إعلان / لكن سرّه ف بير:  
إن الساهي تحته دواهي / وان الحاوي جرابه كبير  
والبُق أهبل / بس عينين الحرّ ميزان  
والراس المطاطيه / تخفي ألف بليّه  
واللي ما يعرفش يقول عدس

في هذا المقطع، على الثائر الوطني المخلص أن تكون عيناه على "الشقيان،  
والعريان، والراس المطاطية"، أي ينظر إلى المسكين، والفقير، والخائف الذليل،  
ويستخدم في ذلك تناسبا مع أمثلة شعبية، وهي: "إن الساهي تحته دواهي"،  
"وإن الحاوي جرابه كبير"، "واللي ما يعرفش يقول عدس"، فالمثل الأول،  
يحذر من هؤلاء الخبثاء، الذين يتظاهرون بعكس ما يبطنون، وما أكثرهم من  
منافقين، وآفاقين، فالواحد منهم مثل "الحاوي"، يملأ جرابه بكل الحيل  
والأحابيل لخداع الناس، وهناك مخدوعون من الناس، يختلط عليهم الصالح  
والطالح، فكأنهم يقولون على الطعام المجهول أنه عدس، إنه واقع أليم مع  
أناس جهلاء.

\*\*\*

الجميل واللافت في تجربة أسامة فرحات، أنه يكتب شعره من مصادر لا  
تفنى، ألا وهي وقائع الحياة اليومية، فهو يستوحي أفكاره وإلهامه الإبداعي من  
حركة الحياة بكل تفاصيلها، وناسها، وأحداثها، ومواقفها، وحكاياتها، وما يسمعه

في إعلامها، فيمكن القول إنها شعرية تنبع من الحياة، تنبض بوقائعها، وتتوجه بخطابها إلى أهلها.

يسبح شاعرنا في المنطقة الوسطى، بين شعرية الحداثة، وشعرية ما بعد الحداثة، فشعرية الحداثة تتسم بالجماليات والعناية بهندسة النص، والابتكار في صوره وأخيلته وتعبيراته، وتناهى عن المباشرة والخطابية التي وصمت مرحلة الشعر التقليدي والشعر القومي، ولكن يؤخذ على الحداثة أنها جعلت الشاعر مغتربا عن واقعه، هاربا ممن حوله، يقدم شعرية متخمة بالغموض، أو تتوجه إلى شريحة نخبوية، وهو ما انقلبت عليه شعرية ما بعد الحداثة، ونادت بعودة الشاعر إلى الأرض والناس، ونادت بشعرية متفاعلة، وبشاعر حاضر في وجوده ونشاطه. وأرى أن "فرحات" كان سابقا إلى ما بعد الحداثة بشكل مبكر، عندما كتب قصائده في عقدي الثمانينيات والتسعينيات، عن الفقراء، والمهمشين، والبسطاء، وعناوين الصحف، وأخبار التلفزيون، فيما نسميه بشعرية التفاصيل، التي لا تجعل الشاعر محلقا، منعزلا في برج عاجي، وإنما يعيش بين الناس مستشعرا همومهم، متفاعلا مع قضايا الأمة، إنه يرصد تفاصيل اليومية والحياتي، مثل الباعة وعمال التراحيل، والأمهات حاملات أطفالهن، والآباء الساعين على رزقهم طيلة النهار، يعودون بالقليل أو بالكثير، ثم ينامون قريري العيون، واثقين أن رزق غدهم بيد خالقهم.

وفي قصيدة "ملاح"، نقرأ سردية عن إنسان بسيط مكدود، ينتقل في نهاره باحثا عن رزقه، وما أجمل وصفه! إذ يقول:

الشمس بعينها ملاحقاه / ورصيف بيطلّع ف الروح

شايل ألوان م المخاليق / أغلبها موش دريان

نفس الاتوبيس المخنوق المايل

نفس الطواير والخرزان  
والسحنة المقلوبه تملي  
بتصادفه منين ما يروح

مشهد يصف الشارع بكل ما فيه من صراع من أجل لقمة العيش، والتصوير هنا ينصبّ على هذا الفقير، الذي يعود في نهاية اليوم إلى حارة أشد فقراً، يتصارع فيها الأطفال الفقراء في الشارع، أما هو فيتعثّر في السلالم المكسورة حتى يصل إلى غرفته الحقيرة، ثم يغادرها ليصلي في الجامع، إنه راض برزق الله، وما قسمه له، ويأتي الختام:

وانا راجع شفته / متمدّ رايح ف النوم

الكيس المخروم الواقع

فيه نفس بطاقته المهريّه

كلّ اللي اتغيّر في ملامحه

عنقود الدّم المتفرط

على ظهر الشارع

نهاية حزينة، بمشهد أقرب إلى الواقعية السحرية، فكيس الفقير المخروم سقط منه، وفيه بطاقته المهترئة، أما ملامحه فكما هي، ولكن دمه منثال ليصبغ الشارع باللون الأحمر، إنها نهاية متكررة، وتحدث كثيراً، مع أجساد لا قيمة لها لأنها لفقراء.

نقرأ أيضاً في قصيدة " الصندوق "، عن طفل يبحث عن الطعام في القمامة، ويحمله في أكياس ويضعه في صندوق:

لّمّة كلاب / ققط عيال

الكل محني يلم

رزقه من الصندوق

.....

اسرح على الشغل

قبل النهار ما يفوق

يجلب معاه

شلة عيال فقريه

القصيدة تشع الماء، من خلال المشهد الوصفي الحركي البصري، الذي يصف حال الطفل، وأسرته الفقيرة، والأم المتعبة المكدودة لتوفر طعام أطفالها الجوعى، ونقرأ تصارع الأطفال على أكياس القمامة، آملين في بقايا اللحم أو فتات العظم، ثم تنتهي القصيدة:

حسست ع الصندوق

كر الشريط بيه / ومسكت بطني

رجعتلي الشوف

لقيت الاكياس مرقيه

وف وسطهم لقه

مربوطه شكل الهديه

إنه المشهد الختامي، يحمل رجاء في أعماق الطفل، أن يكون في أحد الأكياس المرمية في القمامة هدية له، تفرحه ولو للحظات، ويظل الرجاء والأمل معلقين.

هذا، وتشكل الدرامية ملمحا جماليا فريدا، حيث تكثر في نصوصه، وكأننا أمام مشهد مسرحي، ينتهي بدلالة وإيحاء، كما في قصيدة " نَفْسٌ وَاحِدٌ"، ويقول في مطلعها:

إنه في يوم التلات  
من الشهر الفلاني من السنه  
نحن شاويش مركز الناحيه  
أبلغنا في النهار...

القصيدة عبارة عن محضر لشاويش في مخفر بقرية، يدون بلاغا عن قتيل ملقى، وأراد الشاويش أن يسجل القضية ضد مجهول، ليتفاجأ بعيل من العيال، يبرز ويقول: " كل رجالة البلد، في نفس واحد"، هم القاتلون، كان الطفل اسمه ياسين، وأبوه هو القتيل، ويعرف القتلة جيدا، ثم تتفاجأ القرية، بجثة الطفل ملقاة على الأرض، وفي ظهره رصاصات، وبقايا من آثار القاتل، و" كان بيلمع، زرار أصفر، ومتنقرش بنسر"، في دلالة على تورط السلطة ممثلة في الشاويش في قتل الطفل، الشاهد الوحيد، وفي إشارة دالة على أن الظلم يبدأ وينتهي من السلطة، وهناك من يعاونها، ويتقرب منها، وما أكثر المنتفعين!

تأسست الجمالية في هذه القصيدة على وصف تفصيلي لواقعة القتل، وما قيل حول هوية المقتول، والاستفهام عن القاتل. ندرت الصور الخيالية، ولكن انتهت القصيدة بإشارات مادية عن زر أصفر، سقط من ملابس الشاويش. وكأنا أمام قصيدة ذات مشاهد سينمائية، قوامها الوصف البصري، مع الحوار، لتنتهي بنا بقتل الطفل ابن القتيل.

وتبدو الدهشة، في توظيف الألعاب الشعبية، توظيفاً شعريا، كما في قصيدة "لعبة الموت"، ويذكر أسفلها "في ذكرى غزو صدام حسين للكويت"، ثم يقول:

أنا لعبة الموت غيّي  
والغيّه دي / شئ يسري جوّ الدم  
والموت يبقي دوره إنساني

## لما أعوز ان الفلوس تتلّم والفُرجه لما تبقى مجّاني

رسالة القصيدة أن الموت في عالم العروبة صار لعبة في سيرك، يشاهدها أبناء العروبة مجاناً، بل إن الموت نفسه يصبح ذا رسالة إنسانية، عندما يريح أبناء الشعب الأبرياء من بطش السلطة. لم يفصل الشاعر مشاهد من غزو صدام للكويت، حيث البندقية العربية المنحرفة، التي تعرف طريقها لأبناء العروبة، وتضل عن عدو الأمة وهو الكيان الصهيوني، وإنما قام الشاعر بتفصيل سردي عن أجواء اللعبة في عرض ساخر أمام جموع الشعب، وراوي اللعبة هو بطلها، يحكي عما فعله، وفي ختام العرض / القصيدة:

اشرب دماهم واشيّع

بقاياهم على صواني

وكان هتافكم يرنّ قلب الصاله:

أعد أعد / يا شجيع من تاني

صارت اللعبة مسلية، يتباهى فيها البطل بقوته أمام المتفرجين المندمجين في وقائع اللعبة، وهم غير واعين أن القتل والدماء يسيلان على أرض عربوتهم، بل إن الصواني تحمل أجزاء من لحم قتلى العروبة، ونثرات من دماهم، والغريب أن المتفرجين العرب يطالبون بالإعادة، فالبطل المستبد أعجبهم، وهم تلدّذوا بعدوانيته.

أما فلسطين، فهي حاضرة في كثير من نصوصه، بوصفه شاعراً منتم لأمته، متوحد مع قضاياها ومآسيها، ففي قصيدة حملت عنوان "عشرين ربيع"، يقول في مقطعها الأول:

فجأه ومن قلب الضباب  
نزل الحجر / واتفجرت فيها الدواير  
وسعها وشع الوطن  
سَقَط الحساب م المسأله

كُتِبَتْ إبان انتفاضة الحجارة التي بدأت في نهاية الثمانينيات، واستمرت لسنوات، ثم تكررت في انتفاضة الأقصى في العام ألفين، وفي كل مرة، يضرب أطفال فلسطين نموذجاً بديعاً في المقاومة، من خلال الأحجار التي ألقوها على قوات الاحتلال الصهيوني، وكان الحجر محرّكاً للمياه الراكدة في الأحوال السياسية للأمة، حيث سقطت معه الحسابات التي دبّجها الصهاينة ومن والاهم، بأن الأمة قد ماتت، وفلسطين تكاد تفتى، ويموت شعبها إما بالحصار داخل ما تبقى في الأرض، أو بالتشرد في المنافي والمهاجر، أو شكت القدس ومقدساتها على الضياع، إنها أحداث تكررت مرات، ولا تزال، تخبو جذوة المقاومة ثم تعود للاشتعال، ولا تزال مشتعلة إلى يومنا، مع معركة طوفان الأقصى.

الصورة الخيالية في المقطع السابق مدهشة، مكونات الصورة: الضباب، والحجر، والدوائر، والوطن، والحساب، والمسألة. وكلها دالة على واقع الأمة، وما أحدثته الانتفاضة من متغيرات، قلبت الأوضاع، وأنتجت جيلاً فدائياً جديداً داخل فلسطين، ولكن ماذا عن بقية أبناء العروبة، وموقفهم من فلسطين، هل يعون القضية؟

نحمي فلسطين م العدا. . .  
ما حدّ خشّ ف حُضنها!  
أو حتى شافها ف المنام!

كل اللي سمعوه عنّها  
حبة كلام / قاله اللي فضّلوا يجّهزوا من لحمها  
من دمّها النازف هناك  
طبخة سلام / أطفال فلسطين الانتفاضه  
وصدرهم / غرقان ببشلب دمّمهم

المقطع يشير إلى التحوّل الذي أصاب أبناء الأمة عن فلسطين، فقد صارت مجرد شعارات، تتردد في معلومات مقتضية في المناهج الدراسية، فما سمعوه عن فلسطين مجرد "حبة كلام"، والهدف منه تجهيز النفوس من أجل "طبخة سلام"، ولكنه سلام يهيم الأنظمة، ولا يغيّر من الواقع في داخل فلسطين شيئاً، حيث تتكرس هيمنة الصهاينة على أرضها.

المقطع يقرّ عدة حقائق، أهمها أن انتفاضة فلسطين كشفت زيف أديعاء السلام، وأن الدماء المنثالة على أرضها ثمن لحرية أهلها، وأيضاً تنقذ شرف الأمة.

\*\*\*

تمثّل شعرية أسامة فرحات نموذجاً لمفهوم الالتزام في معناه الفكري والأدبي، فهو من ديوانه الأول وإلى الأخير، يكاد يسير على هدي واحد، ألا وهو الانتصار لهموم الفرد والمجتمع والأمة، ولذا امتاح أفكاره وإلهامه منها. لم يغرق في نرجسية الشعراء، ولم يمعن في وصف النزوات، أو العلاقة المفصلة مع الأنثى، أو التلذذ بالعزلة والسخط على العالم، وإنما عاش بين الناس، كتب عنهم ولهم، وعاش أحداث الأمة، وتفاعل مع مستجداتها، لم ينخدع بشعارات ردها الإعلام العربي في العقود الماضية، عن مستقبل واعد ينتظر الأمة، واقتصاد

مزدهر، وسلام دائم، فلا يمكن أن يكون هناك سلام على الدماء، ودون إرجاع الحقوق، وأيضا لا يمكن أن يعيش أبناء الشعب في رخاء، وهم يجدون مظالم. تأتي هذه القراءة لتكون بوابة للولوج لإبداع أسامة فرحات، الذي يمكن قراءته بمدخل متعددة، ومن زوايا مختلفة، وفي كل حالة هناك ملامح متميزة، أبرزها براعة الشاعر في بناء قصائده، ما بين سرديات درامية تصف حالا، أو صور خيالية ذات معطيات دلالية وإشارات فكرية وجمالية، أو رمزيات تمتاح من التراث والفولكلور والمنطوق الشعبي.

## الذات الشعرية القمرية تقرأ الصحراء والكون والإنسان

### قراءة في ديوان "خطوات فوق جسد الصحراء" للشاعر الفلسطيني وهيب وهبة

يحمل هذا الديوان إبداعا مغايرا على مستوى الرؤية والبنية، والطرح والجماليات؛ وليس هذا بمستغرب على شاعر كبير في حجم "وهيب نديم وهبة"، فقد سبقه بأعمال شعرية وإبداعية عديدة، تسي بجلاء عن سعيه إلى قراءة الواقع والوجود والتاريخ والحياة بشاعرية متوهجة، لا يمتاح فيها من المتداول الشعري، وإنما يسعى إلى التميز الشعري، وهو ما اتضح في تجربته في الديوان موضع دراستنا.

فالديوان ينتمي إلى فئة الديوان القصيدة، أو القصيدة الديوان، بمعنى أن الديوان كله هو قصيدة واحدة متصلة، متنوعة زواياها، متكاملة أبعادها، وقد وفق شاعرنا في هذا البناء الشعري، لأنه بالفعل يعزف على رؤية كلية، تتجاوز الجزئيات والفرعيات والنثرات، لتقرأ الجغرافيا في ضوء التاريخ، والتاريخ ضمن معطيات الجغرافيا، وقد احتوتهما شاعرية فذة، تنثر مفردات المكان في إطلاقات الزمان، وتعانق الإبداع الشعري العربي في بكارته الإبداعية، في العصر الجاهلي، ومنها ينطلق إلى الثورة التي أحدثتها رسالة الإسلام: ثورة روحية وإبداعية وفكرية ولغوية.

وإزاء هذا التميز الجمالي، في بنية شعرية أساسها اللحمية الشعرية في قصيدة واحدة، والتقاءها على موضوع واحد، فإن التأويل يتوجب أن يكون موازيا لأية

قراءة نقدية جمالية، وكما يقول تودوروف فإن عملية التأويل تفصل المتلاحم، وتجمع المتباعد، لأن التأويل يشكّل النص في فضاءه الدلالي، وليس في حَظّيته، وهذا لا يمنع من تعدد التأويلات، فالدائرة التأويلية تسلم بضرورة تواجد الكل وأجزائه، ولكنها دوائر التأويل لا تتساوى، فهي تسمح بالمرور عبر عدد يكثر أو يقل من نقاط الفضاء النصي<sup>(122)</sup>، أي أن تأويل النص الشعري يمتاح من لغة النص وجمالياته، وتتسع دوائر التأويل أو تضيق تبعا لاستراتيجية القراءة، وما ارتكزت عليه نصيا.

وسيكون نهجنا في قراءة الديوان ناظرا إلى كلية الرسالة التأويلية، في ضوء معطيات المقاطع الجزئية، ساعين إلى تبيان أوجه من الإضافة الإبداعية المتحققة فيه.

يمثل عنوان الديوان العتبة الأولى في فهم العالم الشعري للديوان، فهو - بشقيه الرئيسي والفرعي - حامل للدلالة الكلية الأولى، وبالأدق فإن عنوان الديوان هو بوابة لفهمه؛ إذا قرأناه في ضوء الاستهلال الذي وضعه الشاعر في مقدمة ديوانه.

تكمّن المفارقة في عنوان الديوان بشقيه الرئيسي والفرعي؛ فالعنوان الفرعي "مسرحة القصيدة العربية"، هو بمثابة المفتاح لفهم العنوان الرئيسي الذي سبقه.

لفلظة "مسرحة" تحيلنا إلى الدلالة البكر للفظة مسرح في العربية، والتي تعني - كما ذكر لسان العرب - الموضع من الأرض الذي فيه الحلال والخير من دابة

---

<sup>(122)</sup> الشعرية، تزييفتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص22.

وزرع<sup>(123)</sup>، وهو ما يؤكد المعجم الوسيط بأنه مرعى السرح، ثم يتبنى المفهوم الحديث للمسرح بأنه المكان الذي تُمَثَّل فيه المسرحية<sup>(124)</sup>. أما إضافة لفظة المسرح إلى القصيدة العربية، فهي في رأينا إضافة مكانية، بمعنى أن الإضافة الإبداعية في منظور شاعرنا أنه سيتخذ من القصيدة سبيلا لقراءة المكان، وهو ما أوضحه في العنوان الرئيسي "خطوات فوق جسد الصحراء"، أي أنه سيخطو شعرا وإبداعا على تخوم المكان في الصحراء العربية، فلننتظر شعرا مؤطرا بعبق المكان، مثلما هو معبر عن المكان الذي حدده بأنه الصحراء العربية، بهضابها وجبالها وسهولها ورمالها، وهو ما يقودنا إلى مفهوم شعرية المكان والذي يتشكل بواسطة اللغة الشعرية، إذ تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة، فللغة بعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية، أما إذا صارت اللغة أداة لتشعير المكان، فإنها لا تعتمد على اللغة فقط، وإنما يسبقه الخيال، الذي يشكّل الخيال بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع، إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، ويظل رغم ذلك واقعا محتملا، ويشكل الخيال الشعري مع المكان، فيما يسمى جماليات اللغة المكانية أو جماليات المكان، فالمكان إذا حضر شعرا فإن الخيال يحوِّله إلى حلم، والذاكرة تفرقه إلى أمكنة متعددة<sup>(125)</sup>.

وقد أبان الشاعر عن مسرحته للقصيدة برؤية مغايرة، تتجاوز الأفق المكاني الضيق في المسرح الفيزيقي أو التمثيلي إلى مفهومه الخاص؛ وذلك في مقدمة لديوانه؛ صاغها بعبارات نثره، وجعلها تنظيرا لشعره؛ أشعلها بعاطفته، وأنارها بخياله، حينما يقول: "لكي تجتاز العتبة، وتدخل معي في سفري، عليك أن تترك

<sup>(123)</sup> لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 1985.

<sup>(124)</sup> المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص 426.

<sup>(125)</sup> إضاءة النص: قراءة في الشعر العربي، اعتدال عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، 1988، ص 7-9.

هنا كل متاع الدنيا، وتكون معي في سفر التاريخ إلى الوراء. نقطة الانطلاق: زمن الجاهلية، نهاية المطاف: حجة الوداع، محاولة للدخول في تاريخ الحضارة الإسلامية".

فالعتبة المرادة هي عتبة عالمه الشعري الذي يؤسسه في هذا الديوان، ويطالب المتلقي بالتهيؤ في السفر معه، فإن تطوافه هو تحليق زمي مكاني، حيث يبحر مكانيا في صحراء الجزيرة العربية مترامية الأطراف، من الربع الخالي إلى اليمن السعيد، ومن مملكتي الحيرة والغساسنة وثمود، إلى بقاع حضرموت وعاد قوم هود، وفي الوقت نفسه يبحر زمانيا بدءا من الجاهلية، مروراً بحقبة الرسالة، انتهاءً ببدايات تكوّن الحضارة الإسلامية. وبذلك تتضح الدلالة المرادة في عنوانه "مسرحة القصيدة فوق جسد الصحراء"، فالمسرحة سفرٌ مكاني زمني للقصيدة، وما جسد الصحراء إلا الأرض الرحبة القفراء التي تتشكل منها جزيرة العرب، وما حولها من مياه وبحار.

وهو ما أبانه بعدئذ بقوله: تفتح الباب الآن.. على مهد الجزيرة العربية، تدخل مدينة الشعر، ومدائن النثر، وصرح التاريخ، وجسد الأرض الجغرافيا. لا تبحث عني بين سطور الكتاب، هو أنت هذا العربي القادم إلى الجزيرة العربية". فالمتلقي / القارئ هو المبحر في جسد الصحراء، لأن الذات الشاعرة لا تحتكر وحدها الولوج ولا السفر، وإنما تأخذ في خطابها كل عربي، أيا كان زمنه ومكانه. لقد سعى شاعرنا إلى تأليف المادي مع المعنوي، والمحسوس مع المجرد، وعلى حد قوله ناعتا جهده في ديوانه: "هنا تجد القمر والبحر والرمل، والصحراء والتاريخ، وقد دخل الواحد في الآخر، حتى ضاعت الفروق بين الشعر والنثر، بين التاريخ والجغرافيا، بين المسرح والقصّة، وبين الواقع والخيال". بما

يعني أنه جمع أشكالاً وأجناساً عدة في نصه الشعري، ليصبح الشعر بوتقة تصهر أشكالاً إبداعية عدة.

وإذا نظرنا إلى نص الديوان، فإننا سنجد أن الرؤية تتخذ من القمر مفتاحاً تتطلع به إلى الجزيرة العربية، تاريخاً وبشراً، هضاباً وودياناً، شعراءً وحكاماً، وقد تكررت مفردة القمر، متصدرة غالبية المقاطع الشعرية، دون الشعور بأن التكرار يعطي أثراً معنوياً سلبياً كما هو متوقع، وإنما نجد أن التكرار يعطي في كل مرة دلالة جديدة، لأنها تأتي في سياق شعري جديد، حيث تصبح الصياغة الشعرية (للقمر) حقلاً تتراكم فيه المعاني والدلالات، مما يتطلب ضرورة النظر إلى بنية التكرار ذاته، على مستويين: الأول الظاهري للكلمة وما حولها، والثاني: باطني<sup>(126)</sup> ننظر في دلالات السياق حوله.

فهو يستهل النص بأن جعل ذاته الشعرية قمراً يتلألأ في ليل الجزيرة:

### قمرٌ / فوق ليل الجزيرة

ويداكَّ من فضة / وجسمك من تراب

وسماؤك من نحاس / وعشقتك من سراب

فالذات قمرية تتشكل في المتخيل الشعري، لتكون ذات أيدٍ وجسد وسماء وعشق، فكفاها غارقتان في اللون القمري الفضي، وجسمها من ثرى الجزيرة، وسماءها نحاس.

وتتعدد مهام القمر، الذي هو الذات الشعرية المتأملة، والذي هو أيضاً ذات العربي المتلقي، وهو ينظر من علياء لعالم الجزيرة العربية، فالقمر يصبح رسماً

<sup>(126)</sup> التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة، فيصل حسان حوي، رسالة ماجستير،

جامعة مؤتة، 2011، ص 69.

لأخيلة الذات المحلّقة في عالم خيالي، مأخوذة ملامحه من سرديات التخيل العربي.

قمر/ يرسم وخيالاتٌ بعيدة..

دخلت مدائن الرخام والحريير/ وأجواء الخيام وبراري الهيام

وبساتين العطور وغابات النخيل/ واغتسلت بماء البحر

وانتظرت الفارس القادم من صحراء الجزيرة

ففي هذا المقطع تنسج الذات القمرية رؤاها المتخيلة من رصيد من عالم جميل، سمعناه في الحكايات العربية القديمة، في أجواء ألف ليلة وليلة، وخيام الصحراء، وقصص العشاق، عندما يجدون في البساتين والغابات ملتقيات لهم، خاصة أن العاشق في التراث العربي يكتسي دوما بلامح البطولة والشعر، والمثال على ذلك عنترة العبسي، الذي قال شعرا رومانسيا لايزال يعبق قلوب العشاق إلى يومنا، وكان في حروبه أسدا هصورا، يدمي قلوب الأعداء، ويعيد لمحبوبته ظافرا ولهانا.

وتتحول الذات القمرية، لتكون فوق البحر، وما أكثر البحار المحيطة بالجزيرة!

قمر/ فوق البحر/ مبللٌ قليلا بالنعاس والمطر

وينتشر الضباب/ غزاةٌ/ تنزل من سحب السوادِ

تلفّ البحر في منديل الدمع/ وينسكب نهر الشوق في وادٍ سحيق

لا زرع فيه.. لا غرس لا نبات

الذات القمرية تشرّب في عليائها إلى مياه البحر، في سواد الليل، ولكنها لا تزال مؤنسة، وقد أثقل جفنيها النعاس، ولاحقتها قطرات المطر، ومع ذلك هي عاشقة للبحار المحيطة بصحراء الجزيرة العربية، التي تخلو من الزرع والغرس، في دلالة على أن الذات العربية لا تتنكر للصحراء وإن كانت قفرا، ولن تجرفها

تيارات الماء ولا الأمواج، ولا الأمطار، ولن تخدعها الغيوم المحملة بالغيث. إنها عاشقة للصحراء.

قمرٌ / يا امرأ القيس يلمع مثل السيف  
من غرب الحجاز وشرقاً في المدى  
يماني السيف / عدنيّ الرمح والقامة  
وصنعاء تنزل مثل أميرة / تغسل قدميها في ماء البحر  
وتصعد حيث يرقد مجد الشمس ساجدا  
في صلاة حرية يتلوها الفجر

تبدلت الذات الشعرية القمرية فصارت سيفاً، في دلالة على أن الاشتغال الإبداعي في هذا الديوان على القمر بوصفه علامة شاهدة على أبرز ما يميز الذات العربية في تاريخها، وقد كان السيف جزءاً من تراثها، بل هو رمز لعزتها وقوتها وفتوحاتها.

القمر السيف صناعته وملاحه يمانية، يستحضر امرأ القيس، الشاعر والفارس، ولكنه يغوص جنوباً، حيث صنعاء المدينة الساحرة، المنتصبة على جبال اليمن، تذكرنا بـماض تليد، كان اليمن فيها سعيداً، وكانت الصحراء العربية منجبة للفوارس الشعراء، وعندما جاءتهم الرسالة القرآنية جعلوا سيوفهم سبيلاً لنشرها.

قمرٌ / فوق ربوع الربع الخالي  
فوق البراري والقفار  
لا يشبه شكل الأرض في التشبه

غير القمر وجهته، وهو لا يزال في عليائه متطلعاً، فصوّب نظراته ناحية الربع الخالي، تلك الأمكنة المهجورة، التي لا نجد فيها إلا أرضاً صلبة، وحجارة سوداء

أشبهه بالمحترقة، وبراري قاحلة، ولكنه يعتز بها، لأنها أرض شاهدة على تاريخ العروبة، وقد صارت عبر دروبها جيوش العرب في طريقها لفتوحات فارس والعراق.

### قمرٌ / في ملكوت سماء الكلمات

في البدء دخلت في حالات الماء سحابةً

تجمّع السحابُ / حزمةً من نور ونورا من نار

واستوطن اللؤلؤ في كتابٍ / نزل الضوء فوق كوكب الأرض

مطرا من كلام الله / من أول بستان الدنيا حتى جحيم النار

### ملكوت الأرض خالدةٌ في كلمات

هنا القمر يتلاقى مع قيم الرسالة الإسلامية، ليحلق في ملكوت التوحيد الرباني، ويقرأ الكون في هديه القرآني، وكأن كلماته لؤلؤ؛ يضيء ظلمات الأرض، فكادت الذات القمرية أن تتخلص من ماديتها، لتصبح أشبه بسحابة، تجمع النور من الشمس، أو النور من النار، ثم تصبح قطرات ماطرة من كلام الله، فتنشر عقبها في ملكوت الأرض، لعل أهلها يهتدون يوما إلى معنى التوحيد الذي يخرجهم من نار الجحيم.

وختاما، لاشك أن العالم الشعري لوهيب نديم وهبة أشبه بالصحراء التي غزلها شعرا في ديوانه، فهي في ظاهرها رمال صفراء، إلا أنها تحوي جغرافية متنوعة، وسرديات البطولات والفتوحات، وعلامات النصر والفخار، وهذا ما دفعه إلى الاشتغال عليها شعرا، لعل الشعر يفجر المستتر من مخزونها الإبداعي، كي نعيد قراءة تاريخنا من جديد، وإذا كان القمر وسيلة الذات الشاعرة في الديوان، فإن هناك عناصر أخرى مكانية وكونية وزمنية يمكن أن يواصل اشتغاله عليها في قادم الأعمال.

## هشام الرفاعي: التجربة والإبداع والتميز

### قراءة في ديوان "دينامو التوت"

يمتلك هشام الرفاعي تجربة إبداعية وحياتية متميزة ومختلفة، فهو كاتب أغنية مائعة، تمتاز بتراكيب عذبة، وقدرة على جذب السامع وتشويقه، بما فيها من إيقاع نغمي محبب، يكون من السهل على أي ملحن أن يصوغ ألحانه على أوتار الكلمات. وهو ما تحقق من خلال مشروعات متعددة بدأت مع الملحن الكبير هاني شنودة، الذي يعدّه هشام محطة أساسية في حياته، حيث أرشده "شنودة" لكيفية تحقيق موسيقية القصيدة، وهو ما انعكس بعد ذلك في نتاج "الرفاعي" الذي تميّز بالنغمية العالية في تراكيبه وأبياته، مما يجعلنا نقول بثقة إن قصائده وأغانيه تحمل لحنها الخاص، أو يسهل على أي ملحن التقاط نغميتها، وترجمتها في موسيقى شجية راقية. وتواصلت تجربة هشام مع الملحن مجد شرف، والذي صاغ ألحانا عذبة من كلماته، وبينهما مشروعات مستقبلية عديدة، لعل أبرزها غناء النص الشعري مصحوب بالحن، أي شعر بخلفية موسيقية، أو موسيقى بكلمات شعرية، وهي تجربة نتوقع لها نجاحا باهرا، في زمن الإنترنت واليوتيوب، وشوق الناس إلى الغنوة ذات الكلمات والقيم والجماليات، بعيدا عن الإسفاف والابتذال الذي بات سمة لهذه المرحلة المعيشة، وللأسف وجدنا من الشعراء من يساير الموجة، فيصوغ كلمات ركيكة المضمون والجماليات، حتى لا يفقد اسمه في السوق، بدلا من الارتقاء بذوق السامعين، وإمتاعهم بالكلمة واللحن العذب، فالشاعر الحقيقي لديه رسالة قيمية سامية.

\*\*\*

على صعيد آخر، فإن لهشام الرفاعي بصمة واضحة في الحياة الثقافية في الكويت، والتي جاء إليها مغترباً منذ سنوات طويلة، فقد استطاع أن يقدم نموذجاً فريداً في الحياة الأدبية في الكويت، من خلال رابطة مبدعي مصر في الكويت، هذه الجماعة التي أسسها هشام وضمت عدداً كبيراً من الأدباء والنقاد المصريين والعرب والكويتيين، واستطاعت أن تقدم تجربة نوعية ومختلفة، من خلال إقامة سلسلة من الندوات الأدبية، التي جمعت بين الشعر والقصة والنقد في آن، فالمبدع يلقي نصوصه الإبداعية، ومن ثم يتم النقاش والتعليق النقدي عليها، من قبل عدد من النقاد المختصين. وقد تشرف كاتب هذه الأسطر بالمشاركة الفاعلة والتعاون المثمر مع الشاعر هشام الرفاعي، الذي أخذ على عاتقه أن تكون تجربته فارقة، لا تكرر أخطاء الآخرين من الأدباء المثقفين، حيث الشللية المقبوضة، التي تجعل فئة بعينها تحتكر المنصة، وتكرس وجوهاً بعينها، وتقدم خطاباً أدبياً قائماً على المجاملة، دون اعتبار للقيمة الأدبية والإبداعية المضافة، فيلقي الأدباء نصوصهم، والكل يصفق، والعدسات تصوّر، وينتهي الأمر بالابتسامات والحلوى والعصائر، دون فرز بين الموهوبين والأدعياء، أو إنصاف لمن اجتهد بتقديم تجربة إبداعية متميزة ومضافة، والإشارة إلى من يكرر نفسه في نصوصه، فكل همه الصور والضجيج الإعلامي.

لقد نأت رابطة مبدعي مصر عن احتكار فئة بعينها، وانفتحت على الجميع بدون استثناء، وعانى مؤسسها من نرجسية بعض الأدباء، ورغبتهم في الاستئثار بالصورة والمنصة، ومحاولتهم تكرار سلبيات الحياة الثقافية العربية، بالقلعة السائدة لدى الكثيرين فيها، بأن الأديب لابد أن يكون عضواً في مجموعة/ شلة، هم يلمعونه، وهو يمتدحهم، وبينهم مصالح متشابكة، ولا عزاء للإبداع والاجتهاد والتميز. وللأسف كل من اقتنع بهذا الأسلوب فشل إبداعياً، فقد

شغلته حكايات المقاهي، والصراعات الشخصية؛ عن القراءة المكثفة، والكتابة المتجددة، والإبداع المتحقق، وتكوين تراكم إبداعي من خلال نصوص منشورة، مفردة أو في كتب. وبمرور الوقت يتحول هذا الأديب ( الشلبي)، إلى ظاهرة صوتية، يسجل مواقف عنترية في الندوات، ويركض خلف الصحفيين في المجالات، ويظن أن الشهرة تتحقق من خلال هذه السلوكيات، وعصي عليه أن يعي أن الإبداع عنوانه الجد والمثابرة والانكفاء على تجويد النصوص والبحث في عوالم إبداعية جديدة، فالعبرة بالإبداع مع النقد، وينبغي أن يكون النقاد جنبا إلى جنب مع المبدعين، حوارا ونقاشا وتقييما، ربما هذا يُغضب البعض القليل، ولكنه سينال تأييد الأغلبية الكاثرة.

تتابعت ندوات الرابطة في أمكنة مختلفة، مثل مكتبة الكويت الوطنية، وبعض المكتبات العامة في الكويت، صارت رابطة مبدعي مصر علامة على تجربة نوعية. فاستمع الجمهور لنقد جاد، ونقاش ثري، فحضر بأعداد كبيرة، في ندوات جماهيرية، بجانب الندوات النقاشية المحدودة. وفي جميع الأحوال، كان هشام الجندي المجهول، يحجز المكان، ويتواصل مع المنظمين، ويقدم المبدعين الجدد والقدامى، ويبتعد عن المنصة، بدون السماح لأية حزازيات شخصية، أو لخطابات نقدية عمومية مجاملة، أو الاكتفاء بإلقاء النصوص دون نقاش مثمر، رافعا شعار " لا إبداع دون نقد ونقاش".

إضافة لكل ما سبق، كان هشام راقيا في خلقه وسلوكه مدركا لأهمية رسالته الثقافية إدريا، ومرتقيا فوق الخلافات والصراعات، وما أكثرها بين الأدباء.

\*\*\*

وفي هذا الديوان، يقدم هشام الرفاعي تجربة متميزة، يمكن القول إنها علامة على شعرية فارقة، على مستويات عديدة: جمالية، فكرية، رؤيوية؛ فقد دلف الرفاعي غمار قصائده بموسيقية النص، وروعة الصورة، وجمال التركيب، والأهم الرؤية المبتكرة، التي تستطيع أن تقرأ كل ما حولنا بروح الشعر، وتصوغ همومنا وأحلامنا بالإبداع، كيف لا، ونحن أمام شاعر اغترب سنوات طويلة عن أرض الوطن في الخليج، واعتصرته الخبرات والتجارب، فصفت روحه وارتقت، واستقامت بوصلته وتحددت، فكانت قصائده المتتابعة التي تصيبنا بالدهشة لدى السماع الأول، ثم تتحول الدهشة إلى إعجاب، ونحن نغوص في رؤاه، ونتذوق خياله الإبداعي. وفي إبحارنا في ثنايا ومتون قصائد الرفاعي، سنجد الكثير والكثير، وحسبنا في هذه الدراسة أن نشير إلى أبرز الملامح والسمات التي تميز تجربة الرفاعي.

### أنا كذاب

بقيت أشوف كلام الرزقة

مدلوق فوق كتاف الطمعانيين

بلاد رحبة جميلة محندقة

عايشة في خيال المحرومين

عنوان النص السابق " أنا كذاب"، وهو عنوان صادم، فالشاعر يعترف أنه كذاب، وتلك العتبة النصية الأولى، ومن بعدها يأتي النص موضحا لمفاجأة العنوان، فالذات الشاعرة رافضة للواقع الكائن، حيث هموم البسطاء لا تجد من يداويها، والأحلام البسيطة مختنقة في خيال المحرومين. وسنلاحظ أن دلالات المفردات تتغير، فالرزقة صوت العصافير تصبح رطانة المنافقين،

والرزقة تأخذ بعدا خياليا لتكون سائلا ماديا على أكتاف الطامعين. إنها رؤية  
تمثل محورا أساسيا لفهم أجواء الديوان.

### ذهب وياقوت

تايه في سكة خوف معنداني

وخداني في حلمي وسرقاني

وأسيب روجي للي خالقها

ألقاها على الأسفلت هرساني

ذني دا دم ودين على روجي

ليه كل ما أسامح يحرقوا روجي

سنجد نفس الآلية الجمالية، فالعنوان عتبة نصية أولى، وفاتحة مدهشة  
للقصيدة، والدهشة نابعة من تركيب العطف " ذهب وياقوت"، فتجعل  
المتلقي حائرا في ماهية هذه المعادن النفيسة، والتي لم تذكر في النص، وإنما  
جاء النص مفسرا لماهيتها. ثم نقرأ إبحار الذات الشاعرة في طريق الخوف،  
حيث حلمها مسروق، وروحها ملقاة على الأسفلت، وهناك من يحارب الذات،  
رافضا مسامحتها. سنلاحظ بنية الصورة الممتدة، والتي هي من أهم ملامح  
إبداع شاعرنا، فسكة الخوف تواجه الذات، وتحاربها، والذات تنخلع عن  
الجسد، لتلقى في الطرقات، وينتهي المقطع باستفسار عن أسباب حرقه الروح  
الصافية، على أيدي هؤلاء القساة الغلاظ سراق الحلم.

ويكون السؤال: أين الذهب والياقوت؟ إننا في أجواء ذات ضائعة، تدين واقعا  
مشؤوما، يحارب كل نبل، ما هو ذهبه وياقوته؟ وتتأتى الإجابة في النص ذاته:

موتك دمعة ذهب وياقوت  
موتك جايلي قدامي بشروط..  
العدل ما بين الظلم تناص  
العدل دا سيف وألم ورمصاص  
العدل دا حق ولازم يرجع  
والحق دا لازم ييجي بقصاص

فموت الإنسان الصادق المخلص هو دمعة، تساوي الذهب والياقوت/عنوان النص، فالموت فداء لكل قيمة عليا، تحمي الوطن، ويؤكد الشاعر على العدل بوصفه قيمة، وغاية، وسبيلا، فلا سعادة للوطن والشعب دون عدالة. ويستخدم في ذلك صورا غاية في الجمال، فالعدل ما بين الظلم تناص، أي يقسم الظلم، ويفتته، والعدل ألم على الظلام، وسيف على الطامعين، ورمصاص في صدورهم، والعدل هو أيضا حق، ولا بد من رجوعه. سنندهش أن ختام المقطع السابق، هو ختام النص، بتعبير مباشر عن كون العدل حقا. ولو أمعنا في الختام، مع العنوان، سنجد أن الذهب والياقوت المقصودين هما العدل، الذي هو مفتاح لنصرة المظلومين، وقهر الطامعين.

سلاحظ تميز " الرفاعي " في بنياته الجمالية في النص، وكما مر بنا في قصيدتين، كيف أنه جعل من الماديات أيقونات على القيم والنبيل. سنجد في قصيدة "عشماوي"، بكل ما تحمله من دلالة عن شخصية الجلاد، مسؤول تنفيذ أحكام الإعدام في السجون، ولكن الشاعر يحوله لعالم آخر، ضد الخوف، يقول:

علشان عشاوي عاش ليها ناوي

تبق في خية تدور

عشاوي في الزنزانة حبس النور

زَنُّقُه في لحد الخوف

أصبح عشاوي سببا لنشر الخوف، وعلامة على التسلط، وحبس النفوس في الظلماء، مستخدما تعبير زنقة، مع الزنزانة، وعشاوي السجنان، والنور المحبوس. إنها صورة كلية، جمعت المكان المختنق بضيقه، بأجواء الظلام الكالح والخوف.

فتافيت

أما بعد / شكلها وخداها بجد

قاعدة تفتت في المتفتت / وبتشغلنا بحبة صراعات

جاية تقسم في المتقسم / وتفكك في نسيج العبارات

هذا نص مفارق في رؤيته وجماليته، فالعنوان فتافيت يرتبط بالمتطير من الخبز، ولكن الشاعر يحولها إلى رؤية كاملة شفافة لواقع العالم العربي المعيش، متخذا من الفتافيت رمزا وخريطة وعالما، حيث الصراعات لا تنتهي، والبلاد المقسمة في الأساس تهترئ للمزيد، حتى العبارات/ الكلمات تفتتت. رؤية قوامها الإدانة لأحلام وحدوية موءودة، تغنى بها المطربون، وافتقدها السامعون، وهزأ منها الشعراء.

نأنا

حُرم الأوزون موزون/ بحذف الضمة وقتل النون

مدفون جوه مشاعر غامضة / ساكناها ضحكة صفرة

بتاكل أرواح بريئة

عشان عارفة الحقيقة / وعارفة طريق النور

دلالة نانا مأخوذة من عالم الفضاء، وتتحول الدلالة إلى رؤية كونية للأرض التي ندب عليها، وكم كان الشاعر مدهشاً، وهو يقرأ أرض من خلال التأمل في خرم الأوزون، متلاعباً بالكلمة لغوياً، لنهبط من علياء الغلاف الجوي، إلى أرواح ونفوس، سماتها البراءة، وملامحها الحقيقة، وتعرف طريق النور. سندهش في أن عالم الرفاعي الشعري يجمع ما بين الرمز والتعبيرات المباشرة، فثقب الأوزون رمز للنفوس الخائرة الحائرة المخترقة، ثم يأتي التعبير المباشر بأن الأرواح البريئة عارفة الحقيقة، وطريق النور، فدمج الرمز الموحى مع الرسالة المباشرة، ليصل مباشرة إلى الذات المتلقية، دون غموض أو موارد، ودون أن نستشعر التكلف في الخطاب الشعري.

مسمار معاند في الخشب / شارد وليه جناحين

راكب سفينة نوح / هارب من الظالمين

شط من الشطوط شاطط على شطين

دابح ملوك سارق صكوك / راسم للهلاك طريقين

استهلت الذات الشاعرة الصورة بالمسمار، المتمرد على الخشب، والذي تحول إلى طائر له جناحان، وركب سفينة نوح بكل حمولتها التراثية، وأبرزها أن نوح هرب المؤمنين ليغرق الله الظالمين الكافرين، ويجعل الأرض عامرة بالإيمان. ليكون التناص حياً مفعماً بالدلالة. وسنرصده قدرة الشاعر على التشايق اللغوي: شط، الشطوط، شطين، وعلى التوازي في الكلمات الموزونة: دابح، راسم،

سارق، هارب، لندرك عظم تمكنه اللغوي والشعري، على مستوى القاموس اليومي، والثقافة العربية.

المقطع السابق من قصيدة بابا نويل، وفيها معزوفة الشاعر المحورية في هذا الديوان، من حيث رفض الظلم، وإدانة الخوف، واتخذ من شخصية بابا نويل بكل ما تحمله من تغريب، وهيمنة غريبة، على الذات العربية، وكيف أن سبب همومنا لا يعود لنا وحدنا، فهناك من يتلاعب بمصائرنا، يقول:

**الأحلام مزنوقة في خانة إليك / عايشة في ظلم وخوف مع شك**

**وبابا نويل بيوزع كدبه على الحاضرين / زارع شجرة خوف من بكره**

**حابس العالم جوه جيوبه / ساجن النور جوه مراكب**

**راسية في قاع البحر سنين / بابا نويل بيحب الضلمة**

نتأمل الصور السابقة في هذا المقطع: الأحلام المؤنسة والمحشورة في خانة ضيقة، وتعيش في الظلم والخوف، أما ممثل الاستعمار / بابا نويل، فهو كالعادة يوزع أكاذيبه وابتساماته، ويزرع الخوف كشجرة، ويختتم المقطع بأن بابا نويل يحب الظلام، ويقصد ظلام القهر، في دلالة عكسية على إظلام الأضواء ليلة رأس السنة.

لننتبه إلى جمالية القافية، بالكاف ( اليك، شك)، و بالهاء ( بكره، الظلمه، جيوبه)، وبالنون ( الحاضرين، سنين)، لنجد أن التنوع النغمي لدى شاعرنا حر ومتدفق وغير متكلف، يأخذ القارئ إلى نغم شجي، يتجاوز فيه القافية التقليدية.

\*\*\*

وضع هشام الرفاعي في هذا الديوان قدمه على أعتاب التميز، ويتأتى تميزه من ثراء قاموسه اللغوي، الذي لا يكتفي بالمتداول اليومي على ألسنة الناس، وإنما ينهل من الموروث الثقافي والتراثي والفولكلور، ولم ينشغل بما يشغل شعراء العامية بالغناء بالمحبة والعيون والحدود والقدود، وإنما تغنى بالأمل، وهو يضع إصبعه على مواضع الألم، تأمل الواقع، ورننا إلى المستقبل، قرأ التاريخ غير منخدع بالكلمات والشعارات، وإنما نظر إلى الممارسات والمآلات، فجاءت رؤاه نقية شفافة صافية.

إنه يمتلك طاقة شعرية هائلة، يمكنه أن يشعركل ما حوله، وكأنه ذات تخطو على الأرض بعين شاعرة، وتعبيرات ساحرة، ورؤى معبرة.



## الفصل الثالث

### جماليات النصوص ومفارقات الدلالة

## جماليات القصة القصيرة جدا

### الرؤية، الطرح، البنية، الأسلوب (قراءات تطبيقية)

تعدّ القصة القصيرة جدا جنسا أدبيا فريدا في طرحه وبنيته وأسلوبه، فأهم خصائصها التكتيف العالي الذي يبدأ من المنظور الرؤيوي ذاته، فالقاص ينظر إلى العالم من خلال " ثقب إبرة"، على حد تعبير " رولان بارت"، والذي يعني أن المبدع لا يمتلك رؤية تجعله قادرا على النظر الكلي إلى العالم بكل ما فيه، فهذا ما لا يتأتى لبشر، وإنما يقرأ العالم من موضعه بوصفه إنسانا وحيدا، ينتمي إلى عالم بشري يبلغ تعداده حتى يومنا سبعة مليارات نسمة وهم في زيادة مستمرة.

فإذا كنت مبدعا لك أن تتخيل موضعك وسط هذا الخضم البشري الهائل، لتدرك أنك نقطة في بحر متلاطم، فأمامك خياران: إما أن تذوب في هذا الطوفان، وتكون نسخة مستنسخة من هؤلاء الراكضين في الحياة يبتغون منافع مادية، لا تنتهي كمالياتها، ومن ثم يصبح عبدا عاملا /موظفا في مصانعها أو متاجرها أو شركاتها، وهذا هو الخيار الأول؛ أوله تقليد لملايين عريضة متشابهة، وآخره نتاج مكرر.

أما الخيار الثاني فهو امتلاك رؤية، تنظر بها للعالم بكل رحابته، من موضعك الصغير، الذي تتخيله أنت أنه تافه بسيط لن يغير شيئا، وهو في الحقيقة عظيم كبير، فالنفس الإنسانية بها كونية كبرى، عليها أن تدركها، وتعرف أنها ليست مجرد جزء أو نقطة، وإنما تحتوي في أعماقها الكون الفسيح، ولديها القدرة على قراءته، وتقديم رؤية له. وبالطبع تلك الرؤية لا تتأتى إلا لمن اجتهد في إدراك

كينونته، وغداها بروافد الفكر والفلسفة والإبداع، فتنجو من الغرق مع المستنسخين.

إزاء ما تقدم، فإن مبدع القصة القصيرة جدا، وسائر الأشكال الأدبية المرتبطة بها ؛ يمكنه أن ينطلق في آفاق الإبداع، ويخلق في الكونية، ويسمو فوق ترهات البشر النفعية، ليصوغ إبداعا مختلفا، عنوانه النظر الكوني من " ثقب إبرة "، برؤية لانهاية لرحابتها، ولا حدود لأبعادها.

وتتم ترجمة هذه الرؤية من خلال النص القصير المكثف، الذي يتخذ من السردية/ الحكائية ميدانا له، ومن درامية الأسلوب الشعري سبيلا، فيحفل بالشخصية، التي تتحرك في فضاء/ مكان، له امتداداته المادية والزمنية، عبر كلمات تقطر إيحاءً، وتعبيرات تفيض بلاغاً، وأسلوب يزخر بحمولات دلالية. كما نجد الشعرية مزية فيها، على مستوى الوزن أو الصيغة والتراكيب، مما يرفع من جمالياتها، ويجعل المتلقي في ركض دائم لاستكناه ما وراء أكمتها من معان.

هذا، وسنقوم بتحليل عدد من النصوص من هذا اللون، بوصفها نماذج تطبيقية، مصحوبة بالقراءة النقدية الجمالية، غير مكثفية بالتحليل المضموني في مضماره التقليدي، وإنما يكون نهجها تكامليا: رؤيةً وطرحا وأسلوبا وبنيةً، وسنبداً بعرض النص، ومن ثم الاشتباك معه من زوايا مختلفة.

ونبدأ بتحليل عدد من النصوص، ونبدأ مع نصوص لمحمد الشحات محمد:

### "منطق الإيمان"

" بلا سبب تَوْضاً ثم صلى ركعتين وظل يدعو الله في وجل:

إلهي ما انقطعت فصلٌ                      وهب لي من لدنك مدامع السلوى

توالت تمتامات الشوق في الدوران، عاد يراود الأشلاء منذ الرحلة الأولى، وحتى صفقة البيع التي آلت بنصف البيت للجيران، ألف من جلود الشَّعر أجنحة، وطار إلى بلاد تلبس الأنفال قبعة، تخبئ في المحار جنوده قصصاً لعقد البيت، طاف على بيوت الردة الكبرى..، تولى مجلساً للأمن..، قرأ ن يعاد اللاجنون إلى الغيوم المستديرة دون مكحلة..، فسار على هدى الأنفال معجزة تشع النور تمطره، فتحيي كسرة الخبز الشعير بمنطق الإيمان..، فسّر آية أخرى "

تبدأ هذه القصة من نقطة فجائية، وهي وضوء البطل وصلاته فجأة، ودعاؤه لله تعالى أن يكون ذا صلة واتصال بكل ما حوله في دنياه وكونه، وهو ما عبّر عنه بلفظة "الأشلاء"، ساخرا من صفقات الدنيا الفانية، حيث نصف بيته صار ملكا للجيران، فقرر الطيران في الكون الفسيح، عبر أجنحة من الشَّعر، وهو ما يتوافق مع البيت الشعري المذكور في النص، فتجلت له أشياء كثيرة، رأى في محار البحر قصصا عن عقد البيت، وراح يطوف بخياله في العالم، ليشاهد ارتداد البشرية إلى ما دون التوحيد. وقد كان الإيمان هاديا ومرشدا له، أدرك من خلاله أهمية التحليق في الغيوم، والنظر إلى آيات الله القرآنية، لعلها تفيض عليه بالمزيد.

يمكن القول إن الرؤية في النص أساسها التوحيد والإيمان والهدى، والطرح قوامها الانطلاق إلى العالم الفسيح من خلال قلب مفعم بالإيمان، يحتقر تفاهات الدنيا. أما البنية فهي لحظية في زمنها: وضوء وصلاة وجيشان عاطفي مع آية قرآنية.

## " دقت الكلمات "

" توقف عقرب ساعته ليلة كان فيها يداعب بشرة طفله المستباحة في " آل عمران " من غير ضبط..، تصور وجه أبيه على زاوية الربع دائرة، فاستراحت براويز حجرته..، سكنت في الحوائط..، راح يبكي من القمع..، يرنو إلى " آل عمران" متكئا في البروج على شفثيه..، تحرك ضلعاه فوق سرير العنكبوت لكي يتوضأ لكن... هنا الساعة ارتفعت..، دقت الكلمات ."

يواصل "مجد الشحات" في هذا النص الارتحال برؤية إيمانية في جنبات القرآن، فراح فؤاده يتنقل بين سور عديدة: آل عمران، البروج، العنكبوت، وهو ما بين النظر إلى ساعته اللحظية، وما بين تداعي ذكريات عديدة عليه مثل: وجه أبيه، الصراخ من القمع الذي تعرض له، وينظر إلى ما حوله في الغرفة، ليكتشف أن البراويز المتحركة سكنت على الحوائط، والسبب أنه لاذ بالإيمان والقرآن.

البنية الفنية هنا أساسها: لحظة توقف عقرب الساعة، فتأمل البطل في ساعته، ليطل عليه من وجه أبيه في المساحة الضيقة في ساعته والتي تنحصر في ربع دائرة فقط، وعندما أراد اتخاذ فعل، تحرك الزمن من جديد، ولم تعد الساعة تدق وإنما الكلمات القرآنية هي التي تدق، فتحولت الدقات إلى كلمات، وتحولت الكلمات إلى معاني ومشاعر وخواطر وذكريات. بنية مكثفة، مزجت الذات بالقرآن بالزمن.

ولاشك أن النصين السابقين في حاجة إلى مزيد من نقاط الإضاءة لتتير الرؤية لدى المتلقي، ففيهما الكثير مما يمكن تأويله، والخروج منهما بدلالات جديدة، وتلك قضية مهمة، فأني نص مكثف يحتاج إلى نقاط إضاءة مفسرة، يرشد القارئ إلى الدلالات المبتغاة، وينأى به عن الغموض.

## " القاعدة الأخرى "

" في الحرب الكونية ضدّ الإرهاب توالّت صرخاتٌ صبيّ قاطع أسلاك الفوضى..، ذهب الجيش إلى البلد المعروفة، هرب القاطع، واختلّفت أسباب التخصيص لعودة الصرخات على يد قاعدةٍ أُخرى "

هذا نص بديع، لأنه ينظر إلى الحروب التي تلهب عالمنا المعاصر، وتكاد تنحصر في محاربة الإرهاب، وتقتصر على أراضي دولنا المسلمة، وبات المشهد عبثياً: نحن متهمون ديانة وانتماء وسلوكاً بالإرهاب، والحرب تُصلي جماهيرنا، والضحايا هم أبناءنا، والسلاح نشتره بأموالنا. في هذا النص، نجد أن المعترض على هذا العبث طفل، يقطع الأسلاك، فيضطر الجيش إلى الذهاب للبلد المعهودة فيهرب الطفل القاطع، وتكون النتيجة قاعدة عسكرية ثابتة. بنية هذا النص بدأت بالكلي (الحرب الكونية على الإرهاب) مروراً بالجزئي البسيط (الطفل قاطع الأسلاك)، ثم ما بين الجزئي والكلي وهو البلد المعروفة، مع الإشارة إلى لغط الناس حول سبب الصراخ.

## " حرية.. "

" ساداتياً كان قرارُ الإفراج عن السجن السريّ..، مع الخيط الأول للفجر تقدّم جنديّ، أعلن أن الأسرى هربوا نحو السلك الشائك.. كتبتُ صحفُ القومية عن إعفاءِ رئيس الحراس من المنصب حتى يتولى الجنديُّ محاكمة العالم.. كان التحقيقُ بتهمة فهم الحرية من جهةٍ علياً. "

يعود بنا هذا النص الجميل لأجواء ما بعد الحقبة الناصرية، حيث قرر السادات فتح السجون السرية متباهياً بتحطيم أصنام الاستبداد والدولة البوليسية، ليتحول المشهد كله إلى عبث وتمرد من الأسرى الذين كانوا في السجون، ونجد السخرية في أوجها من قبل مبدع النص، فالحرية التي أعلنها السادات لم تكن

للشعب كي يتحرر - كما يرى المبدع - وإنما كانت حرية من قرار رئاسي فوقي، ليتغنى بها الرئيس. وهو ما كشفه الجندي الذي سيقوم بمحاكمة العالم، بعدما أعفى رئيس الحراس من منصبه. وبعبارة أخرى: فإن هناك خطأ كبيراً حدث، عندما فر الأسرى وقد فهموا الحرية خطأ من جانبهم، فليس من حقهم التحرر. أساس الجماليات هنا: المفارقة بين القرار السياسي، ورد فعل المساجين الأسرى، وموقف رئيس الحراس الذي لم يقاوم هروبهم، وتكون النهاية على أيدي جندي ضعيف، سيحاكم النظام والعالم الذي فهم الحرية الممنوحة بشكل مغلوط.

" رد "

" أغلقتِ البابَ، فأخرجها قسراً تعتذر، ولكن.. هيت لها ! "

هذا النص بديع رغم قصره الشديد، وإنما يدل على تسلط الرجل على الأنثى، التي لم تجد أمامها إلا إغلاق الباب في وجهه، ولكنه - وبقوته الذكورية - أخرجها، لكي تعتذر له عن تمردها، وينتهي النص بصعوبة ذلك أمامها. الدلالة واضحة، الأنثى مهما تمردت وهربت من السلطة الذكورية فهي ضعيفة، ولكنها تستطيع أن تتمرد بسبلها الخاصة، فالرجل قد يملكها جسدها، ولكن لن يملكها قلباً.

لاشك أن تجربة مجد الشحات في هذا اللون ثرية، وفيها الكثير من الجماليات، ولعلنا لاحظنا أن تكوين النصوص جاء من خاطر نفسي بسيط، ومن ثم يكبر ويتعاضم في خاطر ليشمل الذات والعالم. كما أنه لا يقتصر على ما هو ذاتي فقط، وإنما يتعداه إلى عالم السياسة، الذي فيه ما فيه من أمور يعجز عقلنا عن استيعابها لشدة تناقضها، ولأن محصلتها هي شعوبنا المغلوبة على أمرها.

نتقل إلى مناقشة نصوص أخرى، لعدد من المبدعين:

## " معراج "

### رييحة الرفاعي

" تقدّم رغمّ سدودِ الظلامِ فسدّوا المَنافذَ، قاومَ، شقَّ سبيلاً إلى زهرةِ  
المجدِ، ضجّوا، استشاطوا، أثاروا الزوابعَ، ظنّوا بأنّ يستقيلَ المقاتلُ، لكنّه  
اشتدّ، ما ردّه ما تحيكُ العناكبُ، فاندكّ سدّ الركودِ المعربدِ، وامتدّ من جانبِ  
الطورِ للأفقِ معراجُ نورٍ، وغنثُ نشيدِ العبورِ الدوالي " .

تتحول دلالة المعراج هنا التي هي عنوان النص إلى دلالة أرضية وليست  
سماوية، فالعروج يعني الصعود إلى السماء، ولكنه هنا يعني الصعود أيضاً، ولكن  
في دائرة القيم الإنسانية السامية، التي ستكون في الأرض، وهو ما تأكد في ختام  
النص باستخدامه تعبير "معراج نور". إن البطل هنا يبني المجد، ويواجه من  
يثير الزوابع/ العواصف/ التشكيكات، فلن ينسحب أو يستقيل من المعركة، وإنما  
سيظل ثابتاً، واعياً لما يحاك ضده، وكانت النتيجة هدم سد الانهزام/ الركود/  
الاستسلام، وسيعبر البطل حتماً، محققاً انتصاراته، مترقياً إلى معراج السمو،  
وستعني له أنشودة العبور الدوالي، التي هي عناقيد العنب المدلاة في أشجار  
الوطن.

هذا النص يفيض بالشاعرية، يمتاز التماسك النصي السردي برمزية عالية،  
تطمح فيه المبدعة إلى أن يكون البطل ثابتاً كالجبال والأشجار، لا يضعف أمام  
المغريات، ولا يعرف للركون سبيلاً، في زمن عزّ أن نجد أبطالاً شامخين.  
نتوقف هنا عند لفظة " العناكب "، فهي ذات إيحاء عال دال على أهل  
الظلام والتآمر، فالعناكب تنسج خيوطها/ مؤامراتها وتكثر منها، وقد تملأ بها  
الأسقف والجدران، وقد ينخدع بها من يراها لامتداد الخيوط وكثافتها، ولا يعي

أن خيوط العنكبوت مثل بيته واهية، وأن مصير العنكبوت ذاته على يد حشرة أخرى مثله.

## " حزن الزمان "

### ليانا الرفاعي

" بَابِ الْمَخَافِ كَبَلَهَا الْحُزْنَ، مَعزولَةً تَسْتَعِيْثُ الْعِيُونَ الْكَلِيْلَةَ، تَسْأَلُ حُضْنَ الرِّمَانِ طُيُوفَ الْأَمَانِ، وَتَرْكَبُ فِي الْفَجْرِ أَشْلَاءَ نُوْرٍ، يَعِيْثُ بِهَا الصَّبْرُ بَيْنَ جِبَالِ الدُّهُوْلِ وَبَيْنَ سُهُوْلِ الْهَوَانِ، وَدُونَ سُوْأَلِ أَطَاحٍ بِهَا اللَّيْلُ مَشْلُوْلَةً، وَهَوْتُ " .

هذا نص تتوارى فيه الدرامية والسردية قليلا خلف غلاطل الشاعرية، ولكننا إذا تمعنا فيه، سنجد أنه يشير إلى امرأة كبلها الحزن، تستنجد ذوي العيون الكليلة الضعيفة، على أمل أن تنال الأمان، وترى النور في الفجر، بدلا من هذا الهوان الذي تعيشه، ولكنها لم تحصل على بغيتها، فسقطت مشلولة.

نتوقف عند لفظة "الليل"، فدلالتها هنا ليست زمنية ظلامية فقط، وإنما دالة على اليأس وفقدان النصير. وإذا كانت النتيجة هنا شللا، فهذا لا يعني الجانب العضوي، وإنما الشلل النفسي الذي هو العجز عن الفعل.

نلاحظ أن المشترك بين النصين السابقين هو البحث عن خلاص، وإذا كان النص الأول ينتصر للقيم والنضال والترقي، فإن النص الثاني يحمل يأسا من الخذلان، ولكن كلاهما يعبر عن مأساة عالمنا العربي، حيث الناس بين تشوق لنصر، ويأس من تحقيقه، وتلك معاني نراها مكررة في المتداول الإبداعي.

## " مقاومة "

### عاطف الجندي

" مازال صراع البحث عن الأشلاء يدور بأمرٍ من حاكم هيئة تحرير الأخبار، وتوصية النائب في أعقاب الفوز بمقعد تزويرٍ أحمر..، قالت بنتٌ ضحايا الثورة "أين ضمير الزمن الآتي؟" ..، دار حديث إعادة نفس مُعدّل جذب استثمار تحدي الماضي، صارت مُعضلةً لعبةً فرض مزيدٍ من قوات البحث لإنقاذ التربة بعد محاصرة السيل لبيت الجدّ الغائب منذ وقوع الكارثة الأولى، ضحكك بمجرد أن قدم رجل الأمن المعروف لها صندوقاً عثرت فيه على صورة فستان زفافٍ، لم تسألُه عن الراسل، بعد قليل انفجرت قنبلةً في وجه الضابط "

القصة ساخرة حتماً، من نتائج تمثيلات الانتخابات في عالمنا العربي، خاصة بعد الثورة التي حملت كثيراً من الآمال بالحرية والديمقراطية واحترام خيارات الشعب، فما كان إلا أن تغلبت القوى المضادة، لتعود الأمور إلى ما هو أسوأ، حيث التزوير، وهو ما دعا ابنة أحد ضحايا الثورة إلى التساؤل عن الزمن الآتي ألا وهو المستقبل. فكان الرد عن أهمية جذب الاستثمارات، والنهاية هي تفجير في وجه الضابط، في إشارة واضحة إلى أن انعدام خيارات الحريات يؤدي إلى تحريك خيارات العنف والدماء. رمزية القصة واضحة، والحدث فيها مكثف، يختصر أزمنة عديدة في طياته: زمن الثورة، وما بعدها، ومآلاتها.

وإن كنا نتحفظ على إطالة الجمل بمكملات الوصف والإضافة، ففيه إرهاب للقارئ، وتقعر لغوي، مثلما نقراً: "صارت مُعضلةً لعبةً فرض مزيدٍ من قوات البحث لإنقاذ التربة بعد محاصرة السيل لبيت الجدّ الغائب منذ وقوع الكارثة

الأولى"، التعبير من خلال جمل قصيرة موحية، يساهم في تعميق الدلالة وإيصالها.

" سَارَتْ "

بيان حجاوي

" على راحةِ الحزنِ أرخى جَنَاحَ الخُضوعِ الزَّمانُ، فنَامَتْ فراشاتُ آهَاتِها في زوايا الأثنين، تُنادي الصُّباحَ، وشمسَ الأمانِ، وحسَّ الأمانِ، ودونَ انتظارٍ.. أدارتُ لأحزانِها وجهَ بدرٍ؛ يحاكي نداها، ويغسلُ بالبَّسَمِ ليلَ الدموعِ هناكَ، وسارت ".

النص شعري بمضمون سردي، مغلف بالحزن لفظا وتركيبا، مع جماليات قافية النون في ألفاظ " الأثنين، الأمان، الزمان " وإن كان النص أقرب إلى العالم الشعري منه إلى السرد، لأنه يتناول تجربة الحزن والشجن، دون وجود حدث واحد يمكن البناء عليه، وتتبع مساره، باستثناء مناجاة المرأة المتخيلة للصباح والأمني طلبا للأمان، وعلى أمل بزوغ بدر، وحضور بلسم يداوي جروحها. البنية النصية جميلة، ولكنها لا تقدم جديدا على مستوى الطرح والرؤية، فالحزن عام، لم نعرف ماهيته، مثلما أن طلب الأمل عائم، متعلق بصباح جديد وأمني مبتغاة.

" هروب "

أشرف الخريبي

" دقت موجاتٌ.. جلست فوق سرير عيوني، أبت الرؤيا أن أرتدَّ عمودياً أو أفقياً.. سقطت أجنحة الشمس على التسجيل اليومي لحالات استغلال الأقنعة الزرقاء، فحاولتُ أغني.. هربتُ ".

نص مفعم بالشاعرية روحا، يتحدث عن موجات لم نعرف كنهها، ولكنها كانت سببا في استيقاظ البطل من سباته، وقد كان يعيش حلما بدلالة ذكر لفظة " الرؤيا"، فانتبه ليجد أن رؤيا حلمه تحكمت في حركته، فلم يجد سبيلا للحركة / الارتداد، ومن ثم صار البطل عاجزا عن الفعل، حتى الغناء لم يستطع، وفي النهاية هربت.

### فتوى امرأة

اعتلى المنبر يوم الجمعة و أفتى في المصلين: "النساء ناقصات عقل" ثم سقط من على المنبر مغمى عليه. في المستشفى أفتت الطبيبة بضرورة إجراء عملية جراحية مستعجلة لقلبه. في الصباح اطمأنت الطبيبة على قلب الإمام و ابتسمت في وجهه، لكنه لم يجرؤ على النظر في عينيها المتسامحتين.

هذا النص مضمونه ليس جديدا، وحديث ناقصات عقل موضوع لا أصل له، فرسالة القصة مكرورة، وإن كان أسلوبها بليغا، يعتمد على السخرية، من الشيخ (عالم الدين) المتجمد الذي يحض على احتقار المرأة لطبيعتها الأنثوية، وهذا أمر لم يعد مقبولا في مجتمعات باتت المرأة في مكانة عالية علميا وإبداعيا وإنسانيا، وتراجعت هذه الفتاوى المأخوذة من عصور ظلمات، والمستندة لمقولة زائفة، وتم الرد عليها شرعيا، فالإسلام كرم المرأة، ومنحها الكثير، وإذا وجدت فتاوى تحقّر من شأنها، فهي ناتجة عن جهل وتخلف، في مجتمعات قبلية، لا تعطي للمرأة حقوقا، وتستغل ضعفها وحاجتها للحماية والإنفاق.

### وفاء

الرصاصة التي قتلتها، لم تكن الا تحية عرسه من صديقه الذي راح يرقص و هو يطلق الرصاص بجنون، احتفالا بعرس أخيه الذي لم تلده أمه؛ كل

الشهود أكدوا ذلك. بعد انقضاء عقوبة القتل الخطأ لم يستطع أن يترك عروس صديقه فريسة للحزن و العنوسة؛ كل أهل القرية يؤكدون ذلك. القصة مضمونها طريف، عن خداع الصديق لصديقه، وقدرته على إقناع الناس بحسن موقفه، فقتل صديقه ليتزوج من زوجته، والصياغة شيقة والأسلوب جميل مكثف، وقد استطاع الكاتب أن يشوق قارئه له، من جملة الاستهلال، التي توجز الكثير من الأحداث التمهيدية، وتجعلنا في قلب الحدث مباشرة، ألا وهو العرس، ومن ثم يتقافز الزمن، فالصديق يتزوج بعيد خروجه من السجن من الزوجة الثكلى والتي لم يدخل بها صديقه القتل. والشاهد أن أهل القرية جميعهم، تقبلوا الخديعة دون جدال أو شك، وتلك المفارقة في البنية السردية.

### استغائة

سديمٌ يسبح في بقايا.

تلاشى لهائتها، استنشقت زفيرها من تحت الأنقاض، حاولت أن تُجنح بجسدها المبتور، لكن الكفن الحجري الملفوف حوله منعها من الحراك. امتدَّت يدها الدامية عبر الضباب الكثيف، عانقت ريشةً عاريةً. سرت إلى قلبها حرارة مرتعشة أحالتها إلى رقة من نور، لتركع التراتيل أمام جسدها بصمت.

الصياغة في هذا النص أقرب إلى الأسلوب الشعري، بل هي شاعرية في أسلوبها وجمالياتها، إلا أن رمزية القصة العالية، وبلاغتها التراكمية، طغت على الحدث، فبدأ غائماً بعض الشيء، في ضوء أن الشخصية المتناولة لم نجد نقاط إضاءة توضح ماهيتها. فالمرأة أسيرة كفن حجري أي أفكار مانعة لها عن التقدم، ولكن

الأمل جاءها بريشة طائفة، تعلقت يدها بها، فدبت الحياة بها والأمل في فؤادها. ولكن لم ندرك طبيعة العواقب ولا ماهية النجاة.

### حب معاصر

اشتراها بثمنٍ بخسٍ وكان فيها من الزاهدين، غلق الأبواب، نفخ فيها من روحه حتى استوث، واكتملت فيها ملامح الأنوثة، قال لها أحبك. ما قالت له: هيت لك. تنهدت، تأوهت... وهو يحرثها طلوعاً وهبوطاً انفجر مكبح الهواء. فتكومت سيّدة البلاستيك!.

إننا أمام بنية سردية طريفة، مدهشة، وشيقة أيضاً، متأثرة إلى حد ما بأسطورة بجماليون، حول الفنان الذي عشق تمثالا لامرأة صنعه، فترك زوجته، وصار ينام في أحضان ما صنعت يداه. فيمكن القول إن هذه القصة صياغة حديثة لأسطورة بجماليون، فهي تتناول دمية جميلة، اشتراها مالكها، ونفخ فيها من خياله، فاتقد جمالها أمام عينيه، حتى تفاجأ بها كومة من البلاستيك. فيبدو أن كل ما حولنا بلاستيكي، وأن الخيال لا يصنع حياة ولا جمالا ولا لذة.

### المصباح

تدحرج جسمٌ غريبٌ وسظهم في الظلام: قال الأول: إنّه كوب، وقال الثاني: بل حجر، وقال الثالث: بل تقّاحة، أما الرابع فقد أشعل المصباح، وتأمله، وقال: إنّه كوبٌ مصنوعٌ من حجر على شكل تقّاحة.

صياغة النص جيدة، وأسلوبه مكثف، ولكنه يعزف على مضمون مكرر كثيرا، متأثر بقصة الفيل الكبير، الذي وصفه عميان، كلُّ حسبا تحسسه. فأحدهم قال إنني أمام كائن عظيم الرجلين، والآخر قال: إن فمه أشبه بالخرطوم، ويبدو أنه فم فقط دون جسد، والثالث تحسس البطن ووصف ضخامتها. ولكن لا أحد قدّم وصفا متكاملا عنه، فكلهم عميان. وهذا ما خالفته القصة، فقد

استطاع أحدهم أن يقدم ماهية هذا الشيء، جامعا كل ما ذكره سابقوه. دلالة القصة مفادها: تفاوت العقول وغرقها في الجزئيات حادث وواقع وقائم، وهناك عقل كلي النظرة، متكامل الحكم. وهذا يتوقف على العقل الفاحص الدقيق، غير الجزئي وغير المحدود.

### عينٌ في قلبي

سَلَّطَتِ الْجَوْنَاءُ أَشْعَثَها بِلا اسْتِئْذانٍ، تَتَسَلَّلُ عَبرَ النافِذةِ بَعْدَ إلقاءِ التَّحِيَةِ على أَسرابِ الطَّيُورِ، أَهْمَسُ في آذانِ تلكِ الصناديقِ لِأَمحُو الأُتْرِبَةِ، هنا صُورَتِي يَوْمَ اعْتِنائِي الإِسْلامَ، لحظةً وِلاَدَتِي، إعلانُ لَبَثِ الرُوحِ في ذلكَ الجَسَدِ، يَعتَقِدونَ أَنَّ فُقْدانِي البَصَرَ يَحولُ بَينِي وَ بَينَ عَالَمِي، أَلَمْ يَسْمَعُوا عَن بَصِيرَةِ القَلبِ التي تُهْدِي فَتَهْدِي؟

رسالة القصة تؤكد على أن بصيرة المرء مخبوءة في قلبه، وإن فقد بصره/ نظره، فلا يهमे ألا تصل إليه أشعة الشمس. بنية القصة رمزية، فالشمس بكل نورانياتها، التي تطلقها على العالمين، ستصل حتما، والنور هنا له مرتكزه القرآني، حيث النور يعني الهداية في مقابل الظلام الذي يعني الكفر. إن نور الهداية في صدر البطل الراوي بلسان المتكلم، وهو بصيرته الحقيقية التي تغني عن العين المبصرة. أسلوب القصة جزل، وإن كانت الدلالة مباشرة تقريرية.

### خيانة

كانت جالسة على حافة اللّهفة، على هامش طاولة للحبّ في أحد المقاهي الهادئة ظلّت تنتظره، ولكن كرسيه ظلّ شاغراً، قلبها الممسوس بلعنة العشق تائه يبحث عنه، وقلبه محجوز لأنثى غيرها تُوقّع على جسده جواز عبورها المشبوه.

القصة شديدة الكثافة، تصف مشهدا دراميا مكررا، يكاد يكون منتزعا من الأفلام والمسلسلات العربية بطبيعتها الميلودرامية، فالحبيبة متلهفة على محبوبها وتنتظره في المقهى لساعات، وهو غير عابئ بها، لأن قلبه مشغول بغيرها، فقد اعتاد على التقاط أكبر عدد من الفتيات، والتباهي بذلك. نفس فكرة "الدينجوان"، ولكن مصاغة من منظور إحدى حبيباته. كما أن العنوان مباشر ملخص للحدث في النص، وهو ما يعني أن المتلقي توقع النهاية قبل القراءة.

### صناعة

عصافيرٌ طائرةٌ في السماء، شاهدتها لا شيةٌ فيها، تغرد أجمل الألحان، شجرتي تنتظرها تهبط، روجي المضطربةُ تمنعها من النزول. سيطرتُ على نفسي، هدوءٌ وسكونٌ تامٌ، بدأتُ تستقرُ في أعشاشها، صدتها وأدخلتها في مصنع السرد؛ خرجتُ قصصٌ.

فكرة القصة جيدة، قائمة على علاقة التشبيه/الرمز في آن، فالعصافير هي الأفكار، أما الشجرة فهي العقل المفكر، أو الذات المبدعة، التي تستطيع أن تصنع من الأفكار قصصا. الفكرة جيدة، وتعتمد على مقولة الجاحظ أن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها البدوي والحضري، والعربي والأعجمي، وإنما العبرة بالصياغة والأسلوب. والفكرة هنا ترمز لها، فالعبرة بمن يجيد الالتقاط، ولديه المقدرة على تحويل الفكرة إلى ثمرة، والثمرة إلى إبداع. العنوان له دلالة عكسية وجديدة في آن، فالصناعة هنا تعني إبداع النص من قبل المبدع.

### تربة

رحلَ عنها زوجها، قبضت على فأسه؛ طاوعتها الأرض، أنجبت لها الثمار، وفي آخر الليل كانت تفترش شقوق كفيها لتنام.

قصة شديدة الإيجاز والتكثيف، تعبر عن نضال الأنثى الزوجة عندما تصاب بالثكل. وهذا حال كثير من النساء في الريف المصري، عندما يغيب الزوج لأي سبب؛ فإن زوجته تواصل المسيرة الشاقة، تفلح الأرض، ولا تجد في النهاية إلا تشققات كفيها لتفترشها ليلا، مفتقدة الزوج والحب والحنان، وفي نفس الوقت تفقد أنوثتها تدريجيا عندما يجف الكف ويخشن ومن ثم يتشقق. العنوان ثري، فالتربة واحدة، يفلحها من يمسك الفأس رجلا كان أم امرأة، والمحصلة واحدة، عندما تطغى التربة على البدن، وتؤثر بقسوتها فيه.

### لقاء

رنّ الهاتف حدّق في وجه زوجته رفع السماعة قائلا: أنا آتٍ. طبع قبلة على خدّها، انتفض من السرير، تأنّق وتعطر امتطى سيارته، افترسته الظنون لفّ دورتين حول البيت... أمام العمارة ارتقى السلم لاهثا حاملا باقة ورد استقبلته عشيقته مبتسمة، يا عزيزي: أعرفك على صديقتي... مدّ يده مصافحا زوجته.

تتخذ القصة من المفارقة بنية لها، حيث يحدث ما لا يتم توقعه من قبل البطل، الذي يظن أنه بحركاته التمثيلية، يكون بمنأى عن خبث الأنثى ودهائها. فالزوج متعدد العلاقات، يتظاهر بحب زوجته، وفي الوقت نفسه يسارع للقاء عشيقته، وتكون الطامة أن العشيقة تعرف زوجته. العنوان مكرر وتقليدي، وإن اكتسب دلالة جديدة، فاللقاء هنا كان مؤامرة ومفاجأة بل مصيبة نزلت على قفا الزوج الهيمان. إلا أن المضمون لا جديد فيه، فرسالته واضحة: لا كذب للنهاية. تمتاز القصة بالتكثيف، والتشويق إلى آخر كلمة فيها. ولعل هذه القصة تذكرنا بعشرات النكات التي نسمعها في هذا الشأن، ومنها أن الزوجة اتصلت بزوجها وقالت له: أين أنت؟ فقال: عند أمي. فقالت له زوجته: طيب، خلّص وتعال،

أمك عندنا. وفي التعليق على هذه النكتة التي جاءت مصورة، أن وقف رجل يدعو: اللهم الطف به.

### كل صباح

كل صباح أراه من شرفتي يحاول الانتحار، يلف الحبل على رقبته، ثم يقف على الكرسي ولكن يُقطع الحبل، فيقع على الأرض.

يلملم أجزائه ثم يقبل أطفاله ويذهب إلي عمله. هكذا كل صباح.

القصة رومانسية رمزية متخيلة، دالة على سلوك العاشق، الذي يعيش حياة روتينية: زوجة وأطفال ووظيفة، وفي الوقت نفسه هو عاشق، يفعل مثل العشاق الرومانسيين، الذين يقفون أسفل نوافذ محبوباتهم، يغنون لهم القصائد، ويذرفون الدموع. ولكن الجديد في هذه القصة أن العاشق يمارس فعلا رمزياً، إنه ينتحر ولا ينتحر، يتمزق ولا يتمزق، ويكرر فعلته كل صباح، قبل أن يمارس حياته الطبيعية.

القصة على إجازها بديعة مدهشة، تختلف عن سلوك كلاسيكيات العشق، حيث الانتحارات فعلا مكررا، وواجبا يوميا.

### الحوت

ابتداءً سمكة صغيرة، وعندما استلم الإدارة تحوّل إلى حوت وابتلع يونس وأهل مدينته.

يتناول هذا النص شخصية تمارس فعلا مكرورا في بلادنا وهو في الواقع إثم وجريمة بحق الشعب والوطن، متطرفة إلى سلوك القطط السمان، التي ترعرعت في منظومة حكومية فاسدة، تساعد الصغار على التعملق في السرقة ونهب المال العام، أو عبر الإتجار غير الشرعي، ورشوة المسؤولين، ومن ثم يتغول على كل من أمامه. اتخذت القصة من الرمزية سبيلا، فالسمكة الصغيرة

تعلمت وباتت حوتا، فتك بأهل المدينة. إلا أنها رمزية مكررة، بل إن العنوان نفسه مطروق استخداما ودلالة، ويزكرنا بأفلام عربية مثل أفلام الفتوة، والامبراطور، وشادر السمك.

### بزر عين شمس

يحملُ كيساً ممتلئاً ب(بزر عين شمس)، يُجْرَجُ وراءه 37 عاماً من الانتظار... تاه بعينه الوحيدة عن مقعدها الحجريّ في الحديقة العامة... رأته يمْرُّ من أمامها، لم تبادر، لم تشر إليه... بصمتٍ ووجوم، لملمت أطراف خبيثتها وغادرت المقعد البارد غيرَ منتبهةٍ أنَّ سبعاً أخريات غادرنَّ في اللحظة نَفْسِها...!

تناقش هذه القصة برودة العلاقات الرومانسية، لشخص وصل لسن السابعة والثلاثين، ولم يستقر على حب، وإنما يواعدهن في الحديقة، ويأتي بالفعل، ولكنه لا يجلس مع أيٍ منهن، فيبدو أنه معقد نفسياً، يرى أن قمة انتصاره في جلبهن للقائه، دون أن يجالس إحداهن. أما هي، فكانت واحدة منهن، نظرت له، وهو غير عابئ لها، وتطلعت للمقعد الفارغ البارد بجانبها، لتكتشف الخديعة.

القصة مكثفة، معبرة عن صنف من الرجال نراه في حياتنا. أما عنوان القصة فساخر، عن بزر عين الشمس (لب دوار الشمس)، وهو الكيس الذي حمله العاشق، وسار به في الحديقة، على أمل جلسة مسلية بين عاشقين.

### مولانا

أراد السلطانُ المروّزَ بين أمواج الرقاب المشرّبة. ضرب بعصاه الجمع، فانفلق. أبصر وجهًا قبيحًا ضاحكًا أفزعه. تفلّ فيه. فتصارعت بقيّة الوجوه نَنشُدُ بصقّةً.

نص رائع، معبر عن الديكتاتورية وكيف أن الشعب يصبح كتلة واحدة أمامها، تتبع الغاشم المستبد في حركاته وسكناته. فالسلطان يسير بين كتلة الجموع، فلا يعجبه تراصّها، فيضربها بعصاه فتتفلق، ليجد وجهها كريبها يضحك له ببلاهة، فلا يعجب السلطان ذلك، فيبصق عليه، ويتصارع الشعب / الكتلة لتقليد السلطان.

رسالة النص واضحة، عندما يتم تدجين الجماهير بالإعلام، فيصبح الكل في واحد فعلا وحركة. ولازلنا نتذكر زيارة الرئيس المخلوع حسني مبارك لبورسعيد، حينما تقدم إليه أحد المواطنين وهو في سيارته بين الحشود، فقام الحرس بقتل المواطن، وادّعت وزارة الداخلية أنه كان إرهابيا (محتملا)، ثم ظهرت الحقيقة أنه رجل بسيط حمل ورقة بها مطلب بسيط للرئيس. الغريب في كل هذا أن الإعلام والشعب والسلطة احتشدت ضد هذا الغلبان المقتول عن ظن.

### حلم

أمام مدخل الخيمة، يقبع عسكري مدجج بالسلح. يتسلل الصبي الى العراء، يفرغ مئانته بعينين نصف مغمضتين. بيد مرتجفة يتحسس الغريب بدلته المبللة، يعانق الصبي حلمه من جديد...

القصة تقدم موقفا رمزيا، يمثل تمردا على الحكم العسكري، من قبل صبي واضح أنه يقيم مع أسرته بالقرب من ثكنة عسكرية، فيستيقظ ليلا، ويتبول وهو نصف نائم، ونكتشف أنه يتبول على عسكري واقف في الخدمة، يصمت ولا يملك تصرفا ولا فعلا، فالصبي مرفوع عنه القلم والمحاسبة، والعسكري مغلوب على أمره، لا يمكن أن يصبوب بندقية، ولا حتى الكشف عن مكانه، إنها كوميديا الموقف والفعل.

## نرجسية

على عينيه غشاوة؛ بشراهة خياله يسيل لعابه ناقدا؛ رؤية تغزوها الغيرة؛ يستل من حسده لسانا ليقاقل ظله.

تناقش هذه القصة ظاهرة منتشرة في الحياة الأدبية، ألا وهي النقاد الذين ينطقون مهاجمين نصوص الآخرين الجيدة بحسد وغل وحقده، بهدف التحقير منهم، وتشويههم، وتلك نجدها لدى أنصاف وأرباع المواهب. صحيح أن المضمون مكر، فكم من الأدبيات والأشعار تناولت هذه الشخصية ونددت بسلوكها، ولكن البنية رمزية، اتكأت على تحويل المشاعر السوداء إلى كلمات مسلطة على الآخرين، تفيض بالغل والأحقاد. نتحفظ على العنوان، فهذا ليس سلوكا نرجسيا، وإنما سلوك عدواني يتلذذ صاحبه بالهجوم على الآخرين، والغض منهم.

## خيمة

تشدّ أعمدتها بالحبال والأوتاد وتقف صامدة في وجه الانكسار، قلوب مكلومة تغزوها من بوابتها المشرّعة، المفاتيح المستوردة تكسّرت الواحد تلو الآخر على أعتاب قفلها وهي تحاول غلقه، واحد أصيل أفلح؛ مفتاح العودة العتيق.

قضية هذا النص الأصالة الموروثة في وجه العولمة الزائفة، فالخيمة العربية رمز للأصالة والتراث العربي وثقافتنا التليدة، أما المفاتيح المستوردة فتشير إلى زيف العولمة والحلول الغربية. يستعصي باب الخيمة على الناس، بل تتكسر في قفلها، ولا يفتحها إلا مفتاح أصيل. بالرغم من أن الصياغة مائعة، ولكن القضية والطرح ليسا جديدين، والمعالجة تسير في أفق العمومية حيث التخيير بين الأصالة التراثية والمعاصرة الحضارية وهذا

تخيير غير منطقي، فنحن بلاشك في حاجة إلى علوم العصر والغرب، دون عيش معاني الاستلاب الحضاري، وإنما نعيش عصرنا وننهل من علومه، ونحن مستمسكون بجذورنا.

### وَطَنُ

أَعْيَاهُ الْمَرَضُ وَالْفَقْرُ، اتَّفَقْنَا أَنْ نُدْفِنَهُ وَنَبْحَثُ عَنْ آخِرِ قَوِيٍّ، مَا إِنْ ظَمَرْنَاهُ بِالتَّرَابِ؛ رِمَالٌ مُتَحَرِّكَةٌ... ابْتَلَعْتَنَا جَمِيعًا.

نص رائع، يشير إلى الشعب الذي أتعبه المرض والفقر، ففكر أولو الأمر فيه (الحكام الفاسدون) على التخلص منه، وما إن دفنوه، حتى وجدوا أنفسهم غرقى في رمال متحركة ابتلعتهم جميعاً.

إنها رسالة الثورات العربية، فالشعوب ثارت مطالبة بالعيش الكريم والحرية، وهنا يكون الحل بالتخلص من الشعب الثائر، ولا يدرون أن الشعب يمكن له ابتلاعهم، وفي النهاية الوطن باق. والعنوان به دلالة مضافة، فالوطن هو الشعب، ومن أراد السيطرة على الوطن، لا يعلم أن الشعب سيلتهمه.

### عَوَز

مَنْذُ عُمْرٍ يَجْهَشُ بِالْبِكَاءِ، يَمْشِي حَالِمًا بِحِذَاءِ... جَفَّتْ دَمُوعُهُ؛ صَمَتَتْ، حِينَ رَأَى ذَلِكَ الظَّفَلِ بِلا قَدَمَيْنِ.

القصة تستند إلى حكمة مكرورة معروفة، متداولة على الألسنة، فإذا كنت تشتكي مرضاً في عينيك فإن هناك من هو أعمى، وإذا اشتكيت الحفاء فقراء، فإن هناك من هو بلا قدمين. فاحمد الله على ما أعطاك. ال دلالة المتكررة، ولا جديد في النص إلا إعادة إنتاجها سرداً، وتلك مشكلة نجدتها بكثرة في القصص القصيرة جداً، حيث يعتمد البعض إلى سرد ما هو معلوم، ظنا منهم أنه إبداع.

## رِفْعَة

طاف الكواكب باحثاً عنها... في كلِّ كوكبٍ نبتت زهرة تشبُّهها... كلِّما وقَّف  
أمامهن رُكعن له... بسيفِ الغدرِ يقطع رؤوسهنّ... وحدها الياسمينه ظلَّت  
شامخةً فعانقتها الشَّمس.

تدور أحداث هذا النص في إطار كوني متخيل، وهو من سمات الأدب  
الحدائي، حيث يهرب المبدع إلى الكون، متخلصاً من أرضيته. وهنا يجد في كل  
كوكب زهرة تحييه حبا، ولكنه يقطع رأسها، عدا الياسمينه.  
القصة رسالتها غامضة وإن اتسمت ببلاغة أسلوبية، فلم نعرف سببا لقطع  
الرأس، ولا سببا لرفعة شأن الياسمينه وصمودها، فيمكن القول إنها قصة  
حدث دون وجود إشارات تفسيرية، تضيء دلالة النص أمام المتلقي.

## قرع ناي

اجتمعوا كعادتهم للقيام بقرعة تختار أحدهم لطرده. فيخرج عاريا مغمض  
العينين. يبهره ضوء الحياة ويهب الكون على بكاء وليد جديد.  
ينتهي الاجتماع و يعود كل منهم إلى قبره.

هذا النص رمزي في كليته، يقدم الحدث الدرامي والفكرة والرؤية في إطار  
رمزي. فنحن إزاء كائنات ميتة، تصحو من سباتها الأبدي لكي تهب الحياة مولودا  
جديدا، يأتي لها باكيا. وكأن الوليد يأتي من أهل القبور، وليس خلقا جديدا من  
الله تعالى، غير مستنسخ من بشر ميتين. الفكرة جديدة نوعا ما، ولكن الإغراق  
في الرمزية، وعندما وجود إشارات ترشد القارئ، جعلتها عصية على التلقي بعض  
الشيء، خاصة أن العنوان " قرع ناي " غير ذي صلة مع الدلالة المرادة.

## عملية جراحية

منذ عشرين عاماً وظهري يؤلمني، اليوم نظرت في المرآة، تلمّسته جيداً؛ كانت قطعة لحم متدلّية، سحبتها بتأنٍ وإلى الآن لم أنته من مهمّتي... الغريب في الأمر أنّ صديقي قبل قليل فقد لسانه.

ينتمي هذا النص إلى أدب الاغتراب، في علاقته بالجسد، وهو لون أدبي شاع في الغرب، ومنه انطلق أدب الجسد، والذي يعني اتخاذ الجسد ميداناً ورمزاً وساحة للأفكار والهجوم. وهنا في هذا النص: البطل وجد همه قطعة لحم ( شيء مادي )، وصديقه كان لسانه متدلّياً يعالجه. وكلاهما غارق في جسده، منعزل / مغترب عن العالم المحيط به.

## رتبة

شارك بالعديد من العمليات لينال ما كان يطمح إليه، قال له الأمير: بما أنها قديمة عندنا، لكنّها المفضّلة لدى الجميع، سأجعلك تجربّها هذا اليوم، توجّه نحوها وقلبه يخفق فرحاً، فتح الباب، رأى أخته مستلقية على فراشه. نص يعبر عن أحوال من أراد الترقّي في عالمنا الذي يحتكره الكبار، ويرقّون من يريدون، حسب هواهم وليس وفق كفاءته. البطل طامح للترقي، ولكنه لا يعرف شروط عالم الكبار المفسدين، الذين لعبوا به، وكانت أخته ضحية لهم، وهو لا يدري، حتى يتفاجأ بها على فراشه. الفكرة جيدة، وإن لم تكن جديدة، ولكن كثافة النص ودراميته عالية.

## لحظات ما...

أنتِ لا وجود لكِ! طالما لم تدنس يداكِ بظلمهم. هي براءة ذئب ابن يعقوب، تعتصم بغيبوبتها تعزّلهم. يغذونها صناعياً وهي تلفظ وجودها

متكورة بحضن أحلامها تنبذ انعاشهم اللوح. يُورقونها بهمسهم المتآمر،  
تلتمع نصالهم الحادة تشق مجري حيرتها، تصرخ بلا صوت أن...

يذكرنا هذا النص بأحد المسلسلات العربية الشهيرة وهو مسلسل "سارة"،  
الذي غابت فيه البنت منذ طفولتها عن الوعي، وعاشت في مستشفى على  
التغذية الصناعية، لأنها رفضت معاملة والدها لأمها بشكل سيء، فلما استطاع  
أحد الأطباء إعادة وعيها، وأحبها، اكتشفت زيف العالم، وطمع أخوها في  
ثروتها، وتآمره لتتزوج من ابن عمها الفاسد. ينتهي المسلسل بتكورها مرة ثانية،  
ودخولها في غيبوبة جديدة.

الجديد في هذا النص، أنه يجعل الفتاة في غيبوبتها منتبهة لما يقال من تآمر،  
وهو ما يُورقها في غيبوبتها الصافية عن الوجود. ولعل العنوان يعبر عن بلاغة  
الحذف، وتقدير المحذوف؛ لحظات ما هي غائبة. لتكون القصة حول هذه  
اللحظات.

### اشتباه

في احتفال تأبيني... امتلأت القاعة بالحضور، عندما كان الخطيب يلقي كلمته  
الحزينة بحق الفقيد، انشغل أحدهم بإخراج سيكارة كانت منحشرة في علبة  
السكائر، كل المحاولات باءت بالفشل، ضرب بقوة على باطن كفه وعلى  
العلبة لإخراجها، ظهر صوت يشبه التصفيق، أثار الحضور فقاموا بالتصفيق  
أمام عائلة الفقيد.

يفاجئنا العنوان، بعدما نفرغ من القصة، فلا معنى له في ضوء أحداثها  
الغريبة. فالرجل انشغل بإخراج سيكارة من علبة، فلما أفلح في ذلك، دوى  
صوت، أعقبه تصفيق المعزّين في حفل تأبيني. إنها نفس أجواء التغريب، حيث

الانكباب على الذات، والانشغال بما يؤرقها فقط. المفارقة في التصفيق، الدال على تحول الحفل نحو صاحب السيكرة ونسيان أجواء التأبين.

### صندوق العيد

كانت فَرِحَة جَدًا بالصندوق الخشبي الذي أنزله رجال الإسعاف من السيارة؛ ركضت خلف ذلك المحمول على الأكتاف... انتظروني! أبي أخبرني أنه سيرسل لي صندوقاً من اللُّعْب والهدايا بمناسبة العيد... أخبرني بذلك عندما دخل المستشفى منذ شهر.

هذا نص مروى من منظور طفلة، حلمت بهدايا وعطايا يأتي بها والدها عندما غاب عنها منذ شهر، ثم تأتي عربة الإسعاف تحمل جثمان الوالد. لتكون أمام شعورين متضادين نوعاً ما: شعور البنت الحاملة بصندوق العيد، وشعور الأهل بالحزن لاستلام الفقيد. الفكرة ليست جديدة، بل مكرورة، وقد لعب الكاتب على تضاد الموقف.

### انتظار

تملكه الملل وهو ينتظر القطار، الذي تأخر كثيراً عن الموعد المحدد. وضع سماعات الهاتف في أذنيه، وشغل أغنيته المفضلة، ورفع مستوى الصوت، وأغمض عينيه، وأخذ يعزف على جيتار غير مرئي. عندما انتهت الأغنية فتح عينيه على مهل فرأى القطار قد انطلق مغادراً المحطة.

فكرة هذا النص شائعة كثيرة في نصوص القصة القصيرة جداً، حيث المحطة والانتظار..، هنا البطل عانى من الملل، فحلّق في الموسيقى على هاتفه، وتخيل نفسه عازفاً، ليفوته القطار. لا جديد إلا في سلوك الرجل ذاته، الذي جعل الحلم بالعزف سبباً في عزلته عن العالم حوله. أما العنوان فهو ملخص مباشر.

## ترتيبه

"صعد المسرح و جلس متأملاً... ثم تحدث، فغرق جميع الحضور في صمته الخاص!".

النص جديد في رؤيته التي تقدم عكس المتوقع، فقد جلس المتحدث على المسرح، وكان له سلوكان: الصمت ثم الكلام. وكان غير المتوقع انشغال الحضور بصمته، وتركوا كلامه. في النص التباس، فلم نعرف ماهية الكلام، فربما كان من التفاهة أو الغموض، مما جعل الحضور يهتمون بصمت المتحدث، الذي أراحهم من كلامه. أما العنوان فيخالف الحدث، فلم يكن المتكلم على المسرح قارئاً للقرآن ليكون ترتيلاً، وإنما متحدث في موضوع ما.

## تراجيديا

كلما فتحت زوجته الباب، يحتضنها باكياً، من وراء حجاب التردد تسأله عما يحزنه حد التمزق، غريق الألم يبقى صامتاً. يطوف أرجاء البيت يبحث عن إبرة الصبر ليخيط نسيج ذكرياتها الميتة.

النص جميل، راق، يعتمد على بلاغة الأسلوب ورمزياته، فالرجل يفقد زوجته، وهو عائش على ذكراها، عندما يدخل منزله يبكي عليها، ويتخيلها ماثلة أمامه. فلا يرد على استفسارها، وإنما يبحث عن أي شيء ينسج يساعده في رتق ما تبقى من ذكراها. الفكرة جديدة، ولكن الأسلوب بها تكلف في صوره البلاغية.

## عريس

ما أذهل الطفلة حين اخترقت الصفوف؛ لترى العريس، أن يكون هو والدها، يزف في دمائه شاخص البصر، وأمها تزغرد وسط الجموع التي تردد "... والشهيد حبيب الله".

النص مصاغ من منظور عروس جالسة أمام الناس، ليلة عرسها، تصطدم بأبيها الشهيد، الذي يأتي محمولا ودماءه سائلة. ليتحول عرس الدنيا إلى عرس لتوديع شهيد سينال الجنة إن شاء الله. فالجديد هنا فقط العرس ومفاجأة العروس الابنة لمشهد والدها.

### فاجعة

لم تصرخ، صرخ! انحنى يلتقط فحولته المبعثرة على الأرض، كانت قطعة نسيج قرمزية اللون. لم يصرخ، صرخت! مطالبة إياه ببكرتها الصينية. الفكرة جديدة بلاشك، في زمن الزيف، حيث البكارة تُصنع بأغشية صينية، والفحولة تصنع بأدوية. وهنا نجد أن الزيف يلتقي مع الزوجين، فكلاهما مخادع، وكلاهما يعاني ويصرخ. والبنية النصية قائمة على الوصف الدرامي للشخصيتين، في سلوكهما، مما يجعلنا أمام بنية أساسها المقارنة والضدية، ومن خلفها يقف الزيف موخداً بينهما في زمن العولمة. ويكون العنوان: فاجعة، لغياب الشرف والفحولة معا.

### لم تتحرر

لقد تاهت في هذه السرايب الكثيرة، تخبطت كثيراً في الجدران الرخوة، أضعفها ترددها المقيت، أصرت على الخروج، بعد أن قطعت النفق شديد الظلمة وجدت الشفتين مطبقتين، هناك من لا يريد للصرخة أن تنطلق. من عنوان النص ندرك أنه يشير إلى رغبة المرأة في التحرر من إसार التقاليد. ومن البنية النصية الدرامية، الحافلة برمزية عالية، عرفنا أن المرأة راغبة في التحرر، وساعية في سرايب ودهاليز المظلمة والدالة على تقاليد بالية تحاصرهما. الصياغة والبنية مغرقة في الرمزية لدرجة الإلغاز، رغم أن المضمون لا

جديد فيه. وهذا مأخذ واضح على القصة القصيرة جدا، حيث يهرب الكاتب من الإضافة الدرامية بتعبئة أسطره بتراكمات الرموز.

قدر

نأما أخيرا على وسادة واحدة،

أزهر الرحم،

مشط عنتره شاربه،

نزوة قدر دهست بطلها وسط الزحام،

غادر اللقلاق نحو غمامة...

عجبا... ما زالت الخنساء خلف الشرفة تترقب.

صياغة النص وبنيته أقرب إلى الشعر الدرامي، مع إشارات ذات حمولة تراثية، تشير إلى عنتره والخنساء، فيمكن أن نفهم دلالة عنتره وفحولته، ولكن دلالة الخنساء غامضة، وكأن الكاتب يريد التناص مع التراث كهدف، دون تبيان دلالة ما يريد. وهذا ما سبب إلغاز النص. والعنوان نفسه ملغز. وتلك من مشكلات القصة القصيرة جدا، عندما يكون المعنى في ذات المبدع غير مكتمل، فيولد على الورق مبتسرا.

كاتب عربي

كاتب عربي، ما عرف عنه عزبده، كتب ليغير العالم كجميع، وطار  
أحلامه حتى دخان الرقيق، فاصطدم بمجتمع حطمه. لم يتحمل وقر  
الهجرة، لكنه تراجع، وطني يحناني... أكمل كفاحه، حتى توفي، جنازة يضع  
أشخاص وخبز في جريدة، ثم زبي عليه وكثبه التراب.

هذا النص يضرب على وتر ومعنى مطروق بكثرة، ويتعلق بالكاتب المثالي،  
الحالم بتغيير العالم، كأنه دون كيشوت، يحارب طواحين الهواء، رافضا الهجرة.

وتكون النهاية، وفاته وحيدا، والتراب ينهال على جسده وكتبه.  
فكرة مثالية الكاتب فكرة شديدة السذاجة تضع الكاتب / المفكر /  
الفيلسوف في مرتبة تقارب الأنبياء وهذا ضد الواقع والممارسة، فالكاتب بشر،  
وكثير منهم نرجسيون، حالمون، هاريون من واقعهم، يعيشون في برج عاجي،  
يتهمون المجتمع، وهناك من هم على النقيض نفعيون ذوو شهوات، وإن قدموا  
غير ذلك في أدبهم. لا جديد في هذا النص فكرة وسردا.

### سداد

عاد إلى داره منتشيا بعدما أبرقت وأرعدت ليلته ونزل المطر، دخل غرفة  
نومه على أطراف أصابعه، يرفع قدما وينزل أخرى؛ انزلق في فراشه بنعومة  
وغمر نفسه باللحاف... اشتم رائحة مطر؛ حرك يده بهدوء يتحسس  
فراشه؛ أصدمت راحة يده بقطرات!... لملم أحزانه في ابتسامته وخمد.

من عنوان النص "سداد"، ندرك أن الرؤية تحمل ياسا من الحياة، فالبطل  
هرب من النص إلى دفء اللحاف، ليكتشف أن القطرات تطارده في فراشه. بنية  
رمزية، تجعل المطر كابوسا وألما يطارد البطل، والحقيقة أن المطر لا يحمل في  
دلالتة إلا الخير. النص اغترابي، لإنسان يعاني وحدة واكتئابا، هاربا من مجتمعه.

### تسول

عَلَى قَارِعَةِ الْإِنْسَانِيَةِ، جَلَسْتَ بِرُوحِهَا الْمُهْتَرَّةَ، تَهَشُّ بِيَدِهَا الْمُثْقَلَةَ بِعِطْنُ  
فُشُورِ الْبَصَلِ مَا تَبَقِيَ لَهَا مِنْ كِرَامَةٍ، يَدُورُ سُؤَالٌ بِرَأْسِهَا يُصِدِّرُ صَوْتًا مُرْعَجًا،  
يَا اللَّهُ عَلَى نَاصِيَتِكَ أَدْعُو فَقَطْ الْكِرَامَةَ، يَقْطَعُ مُنَاجَاتَهَا نَفْرَةَ الْجُنَيْهِ لِلْكُوبِ،  
وَإِبْتِسَامَةَ فَتَاةٍ.

النص يصف مشاعر امرأة تهين كرامتها يوميا بالتسول، وتغرق ذاتها في هذا  
الإحساس المهين، ثم تستيقظ على جُنيه فضي يرن في كوبها. مشكلة النص أنه

الرؤية لا تطرح جديدا، اللهم إلا وصف مشاعر المرأة وهيئتها، ولكن التععر اللغوي والبلاغي جعل التلقي صعبا بعض الشيء. ولولا العنوان لما فهمنا النص جيدا.

القصة القصيرة جدا فن سردي في الأساس، لا نكتب شعرا ولا نتعمد البلاغة، إلا في سياق الدرامية والسردية، والكثيرون يجهلون هذا ويتخذون من البلاغة هدفا.

وهناك مأخذ واضح على الصياغة عندما يقول الكاتب: " يَدُورُ سُؤَالٌ بِرَأْسِهَا...، يا الله عَلَى نَاصِيَتِكَ أَدْعُو فَكَيْفَ الكِرَامَةَ "، فهل هذا سؤال أم دعاء؟ وهل يجوز تعدية الفعل أَدْعُو مع الكرامة؟

### تباين

عاش غريبا مشلولاً لا يساعده أحد، قاوم حتى استقام على أرض ملتوية، اتهموا ظلّه بالاعوجاج.

النص قصير للغاية، مجرد بضع جمل وصفية قصصية، لحالة إنسان اعتمد على نفسه، وهو ذو الإعاقة، وعندما تغلب على إعاقته، لم يتقبله الناس الذين اعتادوا على التعامل معه وهو عاجز. التباين هنا بين موقفه وموقف الناس، هو إيجابي مناضل، والناس متجمدون سلبيون. وهذا الجديد الذي يطرحه النص، مع بلاغة موظفة، بدت في براعته في رمزية الظل.

### نوايا

كانت تسيّر برفقته، ويحيطونها بنظرات الازدراء والتهمّم بسبب ذراعه الملتفة حول كتفها، بينما تختلسُ ذراعه الأخرى نظراتهم ليشدّ بنطاله على رجله الوحيدة!.

بالرغم من أن الرؤية هنا مطروقة عدة مرات، ولكن الكاتب أفلح في وصفها بكثافة وبراعة، من خلال وصف بصري، وكأنه يستخدم عدستين، الأولى تنقل نظرات الناس، والثانية: تنقل حقيقة الموقف. فالناس تزدري هذا الالتصاق بين رجل وامرأة، والحقيقة أنه برجل واحدة، ويتسند على المرأة في سيره. الرسالة بسيطة، ونجدها في نصوص كثيرة مشابهة، وقوامها: لا يخدعك الظاهر، فإنك لا تعرف الباطن، ولا خبيثة الناس.

### لعبة

كاد أن يربح السيّارة وخسرها بفارق رقمين فلعن الحظ الذي خانته وذهب إلى آخر، ثم كاد يقضي برصاصة طائشة فشكر الحظ الذي أبعدها عدة سنتيمترات لتصيب سيّارة صاحب الجائزة.

نستغرب من العنوان "لعبة" لنكتشف أن الرجل تنافس في لعبة للفوز بسيارة، وخسر بفارق نقطتين، ليعلم بعد حين أن هناك رصاصة طائشة قتلت الفائز وهو في سيارته الجائزة. فكرة النص ورسالته بسيطة ومباشرة في آن: الخير فيما اختاره الله لك.. وليس فيما أردته. أما الحدث فهو مكرر أيضا.

### لقاء

وقفت أمامه، أمسكته من قميصه، همست في أذنه: أحبك. أخذ قلبه يخفق بسرعة وهو يفكر ماذا سيقول لها بعد هذا الفراق. أراد أن يعانقها؛ صدمته المرأة.

يبدو أن ال "لقاء" لم يكن حقيقيا، وإنما كان متخيلا من البطل وهو واقف أمام المرأة، يتخيل ما سيقوله لحبيبته السابقة وما ستقوله هي له، وهو يعلمها بالفراق. فيصحو على المرأة أمامه. سرد مكرور، واستخدام المرأة ذاتها، في تخيلات المحبوب وحواره مع ذاته ليس بجديد.

إن كثيرا من كتاب القصة القصيرة جدا، لا يجتهدون في إبداع جديد يضيف، وإنما يأخذون من المتداول، ويعيدون صياغته.

### مَخَاض

حينَ قَرَّبَ فمه من فمي وأخذَ ينفُخُ الهواءَ لدخلي، أحسستُ كأنه بَعَثني من جديد، لم أعد أشعرُ بِالآمِ الثقوبِ السبعِ التي أحدثها في جسدي، أدركتُ أنني لم أعد قصبَة، الآنَ يدعوني (نأي).

يعتمد النص على فكرة قوامها أنسنة الأشياء، فالخطاب هنا بضمير المتكلم على لسان قصبَة من " البوص " أو أعواد قصب السكر المفرغة. فإذا كانت الثقوب تؤلمه، فإن الألحان أشجته، ليتقبل التحول الجديد التي آل إليها فلسفة الأنسنة للجمادات واستنطاقها نحتاج إليها سرديا، لنعيد قراءة ما حولنا، ونغوص في ماهية الأشياء التي تطربنا. لالة العنوان تشير إلى ميلاد جديد لتلك القصة في كينونة جديدة.

### مشهد

كنت طفلا عندما طلب الأستاذ أن أرسم قريتي. رسمتها بيوتا وأزهاراً وعصافير... أردت رسمها بعد أن كبرت... أشعلت النار في لوحتي القديمة. تشير القصة إلى ما حدث في القرية المصرية من تغيرات، حيث كثرت الأبنية الخراسانية، وأكلت الأرض الزراعية، وقضت على الخضرة وجمال الريف الذي رسمه البطل في طفولته، ومزقه في شبابه. بنية القصة أساسها المقابلة الزمنية: بين حال القرية في الماضي وحالها في الحاضر، وبين زمني الطفولة والكبر. وتظل الفكرة ليست جديدة، وإنما الجديد في البنية النصية.

### شقاء

أتاني على هيئة طفل... قبل أن يقبض روحي، قال وهو يجهد:

- طوال سنوات حربكم، وكلّما قبضت روحًا؛ كان هناك غراب يحفر!  
بعد أن غادرني؛ تناول أخي معولَه.

تتناص القصة مع قصة قابيل وهابيل، حيث الصراع بين الأخوين على الدنيا والنساء والحظوة. فيقتل قابيلُ هابيلَ، ويعلمه الغراب كيف يوارى سوءته. وهو ما لامسته القصة، وأكدت على أن الصراع قائم بين الإخوة، بدليل أن الأخ حمل المعول، ليحفر قبر أخيه. الرؤية بها جدة وابتكار واشتغال على الموروث الديني.

### كيد الختام

مسجى في صمت مهيب.

بالكاد حرك أصابعه...

مدت له يدها تغالب العبرات.

ربتت عليه، أمسكت يده بين كفيها.

اعترف لها...

ابتسمت.

### جحظت عيناه للمرة الأخيرة...

قالب القصة ينتمي إلى القصة الشعرية، كما أن كتابتها جاءت على هيئة الأسطر الشعرية. أما المشهد المسرود فهو عن لحظة احتضار، يثي بعاطفة حب عميقة تجلت في تلامس أيدي الزوج والزوجة، ثم اعترافه لها، قبل خروج الروح وجحوظ العينين. ولكن العنوان " كيد الختام " يعطينا دلالة مغايرة بل هي عكسية، لانتمسها في القصة في أية إشارة.. فأين الكيد؟ وما ماهيته ؟ وبم أفضى إليها؟ ويبدو أن غرام الكتاب بالتكثيف يأتي دائما على حساب تلقي المضمون.

## حرية

حلمتُ يوماً أني تزوجت فائنةً تدعى حرية... فوجدت نفسي صباحاً في زنازنة  
بتهمة تهديد سلام الأمة العربية!

ليست مشكلة النص في قصره الشديد، وإنما في تيمته المكررة، التي تفتقد الحرية في الأمة العربية، ومن ينادي بها فإن السجن مصيره. فما الجديد الذي أتى به هذا النص؟ هل مجرد إعادة الصياغة لمفهوم متداول إلى حد الابتذال كاف للإبداع. مع العلم أن العمومية المشار إليها متفاوتة بين الدول العربية ذاتها، فيصبح التعميم خللاً في الرؤية.

## رحم

رحلت غاضبة، تاركة وراءها ابنين يقتتلان، تلتهم بخطاها المسافات، تسحب بعصاها المساحات، تطلب بلهثة لقمة وشربة ماء، يخنقها هواء تتنفسه رحابة الأوطان في أكواخ الملاجئ، تهس، تتحسر، باحتقار ترمقهم، وقبل أن يمدوا لها يداً، سمعت صوت نعالهم.

النص دال على حال العروبة، المعبر عنها بالأئني الأم، التي رحلت وتركت أبناءها يقتتلون، أما الشعوب فهي في الملاجئ أو الأكواخ. إنه عزف على بكائية العروبة، التي كانت شعارات تتغنى بها الأنظمة، بينما الواقع أنها كانت متاجرة، صدقتها الجماهير، وكذبتها الوقائع. وهو ما أشار إليه ختام النص بالنعال التي تنهال على الأم. البنية رمزية درامية، وهو ما يحسب للكاتب، مع تحفظ على أن الجملة الثالثة تكرر لمعنى الجملة الثانية.

## مرآة

فتي أتعبه المسير، جلس ذات حزن في ركن بعيد من الذاكرة أخرج من غياهب العمر الأخضر مرآة منسية، تأمل وجهه، كان الغائبون يحفرون

بغياهم خنادق عصبية علي الشفاء، أفزعه تبدل ملامحه، كسر المرأة، نفض عن كاهله التعب وواصل المسير باحثاً داخله عن زهرات من منحوه يوماً معنى للحياة.

هذا النص يلامس أيضا القصة الشاعرة، فالصياغة ذات متخيل جمالي ورمزي عال. فالبطل رحل، ونقّب في أعماق ذاكرته، فأخرج مرآة تحمل ملامح من همومه، تلك التي ستقعده، فواصل مسيره، بعدما توصل إلى كلمات وصور لأشخاص منحوه أملا ومعنى للحياة. القصة تنتصر للتفاؤل، وترفض الفكر التشاؤمي، الذي يقعد الناس عن العمل.

### خيبة

بعد كل هذا الغياب تقف الآن أمامي في وجوم تكتفي بالتحديق في تضاريس عمر مكدود. هززت ذاكرتك بقوة؛ عل كلماتك الحبيسة تساقط علي، فأحس بنشوة اللقاء. جاءني صوت أجش: دعيه فقد أفقده اللغم سمعه، وبقيت وحدي أصغي لحشرجات صدرك.

إنها قصة الصدمة، فقد توقعت أن يبوح لها بعد غيابه الطويل بكلمات وحكايات، ولكنه تعرض للغم أضع سمعه، إلا أنها لم تفارقه، ظلت معه، تسمع حشرجات صدره. لذا، فإن دلالة العنوان سلبية، فهي ليست خيبة بقدر ما هي مفاجأة، فلم تتركه محبوبته وإنما ظلت معه، تحاول أن تعي مكونات صدره. أيضا، كان يمكنهما التواصل كتابة أو نطقا، ففقدان السمع لا يعني أن يكون أخرس، بل هو لا يسمع، ولكنه يمكنه الكلام.

### الخادمة

وهي رابضة أمام الصالون الفخم، لا أحد ينتبه لعينيها الذابلتين وجسمها النحيف، كانوا يستمتعون بالأكل مع رنّات الكؤوس والصحون والشوكات

الفضية الفخمة، والأكل المتنوع اللذيذ. هي لم تُثرها تلك الأطعمة الملونة، بل كانت تقاوم النعاس وتحصي عدد تلك الأواني التي تنتظر الغسيل.

وصف لمشهد ميلودرامي، يذكرنا بالأفلام العربية القديمة، حيث الخادمة الفقيرة، التي تعاني الشقاء والتعب، في قصور أغنياء متخمين بالترف. القصة استعطف تقليدي، ولو قارنا حال الخدم الآن وقصصهم، لوجدنا ما يفاجئنا، فهناك أسر تقودها الخادמות بعدما أصبحن مريبات وعشيقات وسارقات أيضا.

### ضُمام

تزوجا بعد قصة حب قصيرة، ومع ضيق ذات اليد؛ تنازلت عن الكثير من متطلبات الزواج. رسالة على جواله، لفت انتباهها "الحب الأول"، فتحتها على حين غفلة منه لتجد نفسها مجرد ضُمام لجرحه القديم: - ممن هذه؟ - وصلت لي بالخطأ.

- أجل وصلت إليك بالخطأ مثلما وصلت إليك أنا.

بالفعل كانت الزوجة ضمادا لزوجها، الذي لم يعترف بفضلها وتنازلها عن متطلبات تحلم بها كل أنثى، وإنما سارع بالزواج منها على أمل أن ينسى حبه الأول.

المفارقة أساس في البنية، وقد نجح الكاتب بالحوار المكثف، والصياغة الموجزة، في توصيل الفكرة برغم تقليديتها.

### الحرية

عندما كنت أتسلق الجبل، لأصل إلى غيمة عابرة؛ أحسست بطعم الحرية، ولكني لما اقتربت من الوصول للقمة؛ استيقظت.

إنه الحلم بالحرية، والعزف المتكرر في نصوص عربية كثيرة. وهنا نجد أن العزف تحول إلى فعل متمثل بارتقاء الجبل، والوصول إلى قمته، ثم الاستيقاظ على أنه حلم وليس بحقيقة.

الثيمة مكررة، والحلم ذاته بحدته مكرر في تشبيهات المكافحين المجدين. لنذكر من جديد أنه من الخطأ الأخذ بالمتداول الإبداعي.

### جريمة

هناك في مدينة القبور حيث يحلمان بولدهما البكر، اكفهرت السماء وتلبدت الغيوم، جاءها المخاض في وسط الليل، تقاذفتها المستشفيات، القابلة غائبة، أنتما من حيز جغرافي آخر... ما زال الأمل قائماً، تصارعت الأقدار، تشبثا بالحياة رغم سواد الوجوه، ابتسم قمر ذلك الليل شاهداً على الكفاح، في الصباح نصبوا العزاء للجنين وأمه.

تصف القصة ولادة متعسرة، لزوجين ينتظران بلهفة أول مولود لهما. وتموت الأم وجنينها بسبب عدم وجود إمكانيات طبية في المستشفيات ولا حتى قابلة.

القصة تدين الإهمال الطبي في العالم العربي وتنعت المدينة بلفظة "مدينة القبور"، إلا أننا نستغرب من الإشارة إلى تقاذف المستشفيات فهذا مستغرب، فمن السهل توليد امرأة، ولو بدون مخدر، ونستغرب أكثر من البحث عن قابلة، فكل النساء يعرفن هذا الشيء. النص متكلف في حدثه، وهناك تعبيرات إكليشيهات مثل: اكفهرت السماء، تلبدت بالغيوم.

كان المؤلف يحتاج إلى المزيد من إيضاح تعسر الولادة. وتلك مشكلة التكتيف الشديد الذي يؤدي إلى معان غير مكتملة.

## بَقْرُ

انْشَقَّ الْجِدَارُ؛ سَقَطَتْ مُتَدَخِرِجًا لِمَسَافَةٍ حَبْلِ يَرِبْطُنِي... تَخَالَفَتْ عَلَيْهِ  
مَنَاشِيرُهُمْ لِقَطْعِهِ، لَمْ يُفْلِحُوا، حَالَتْ بَيْنِي وَبَيْنَهُمْ عَمَامَةٌ حَمْرَاءُ؛ أَغْرَقْتَنِي فِي  
نُعَاسٍ... أَفَقْتُ فِي ظِلِّ ظَلِيلٍ، بَيْنَ يَدَيَّ قَدْحٌ سَائِعٌ شَرَابُهُ؛ حَلَّقَ عِطْرُهُ إِلَى  
حَيْثُ تَبِعْتُهُ عَيْنَايَ، وَإِذَا بِهَا قَادِمَةٌ فِي قُبَّةٍ مِنْ نُورٍ... الشَّهِيدَةُ السَّعِيدَةُ أُمِّي.  
يصدمننا العنوان بداية، فلا نجد ثمة رابط بينه وبين أحداث القصة، ولا  
يمكن استخدامه نعتا لهؤلاء الأبطال المهاجمين للبطل.

أحداث القصة تدور في إطار حلمي، يلامس لحظة الشهادة، والبطل محاط  
بالأعداء، فيغفو ويستيقظ على مشهد في الجنات العليا، وأمه الشهيدة تتخاطل  
أمامه. ونستغرب استخدام لفظة مناشير لقطع الحبل، فهي لقطع الأخشاب.  
عموما القصة تدور في دائرة حب الشهادة والتوق إليها.

## ولادة

ألبسوها فستان الزفاف، يتراقص قلبها، أبهرت الجميع بنور وجهها المبتسم،  
انتهت الحفلة، رحل الجميع، مكثت وحدها في ظلامٍ دامس، ترتجف خوفاً،  
حان وقت الاختبار، أبهرتهم بإجاباتها، أضيء قبرها، نامت في الجنان.  
الجديد في هذا القصة أنها تعدّ لحظة الولادة الحقيقية هي الفوز برضا الله  
واجتياز حساب الملكين في القبر. بالرغم من التشبيه بالزفاف، فعندما يشيخ  
الإنسان إلى قبره فهو في زفاف من أهله ومحبيه ولكن في بكاء.  
واضح أن العزف على موضوع الموت والجنان بات حاضرا في القصص  
العربية، ولكن الطرح لا جديد فيه، فهو يعبر عن شوق للجنة.

## أحلام للبيع

رَصَّ الطفل الحلوى على الطبق بعناية. التفت إلى أمه المقعدة. استأذنها أن يمدَّ يديه إلى الطبق الشهيّ. أشارت إليه بعينيها الغائرتين: أن افعَل. اعتمر الطبق والجوع مطبق على بطنه الخاوية. غاب في زحمة السوق وهو يهتف بحماسة: "احذروا أن تصطدموا بأحلامي!".

النص في دائرة الحلم، حيث يشير إلى حالة فقر شديد، الطفل جائع، والأم مريضة، وهو يرنو إلى طبق رصّ فيه قطع حلوى، وأذنت أمه أن يأكل منه. ولكن نتعجب فهو لم يأكل ولا يزال جائعا، ويسير في الشارع محذرا الناس من أحلامه. إنها مشكلة الصياغة الغامضة والمرتبكة في آن، فدلالة اعتمر الطبق مع طفل جائع غير مفهومة. يمكن صياغة الحلم في النص بشكل سلس، من خلال أحداث واضحة، فالإبداع لا يعني غموضا، بل لابد أن يضع المبدع أهمية استيعاب القارئ للنص، ليعيش في أحداثه ويعي دلالاته.

## مَهْمَةٌ

تَرَجَلْتُ من العربةِ السّوداءِ بِالقُرْبِ من الهدَفِ. اجتزْتُ الصّفوفَ بثبات. على بُعْدِ خطوةٍ، تعرّثْتُ؛ فسقط سلاحي. رمقتُ الجموعَ بنظرةٍ ودیعةٍ، ثمّ سرّعتُ بخطبة الجمعة.

من العنوان ندرك أن البطل قادم لمهمة قتالية، بدلالة سقوط قطعة السلاح منه، ثم يرتقي المنبر ليخطب الجمعة في الجمهور. دلالة النص تدين خطباء الجمعة المحرّضين على الفتنة والتطرف والقتل. ولكن إيراد السلاح لا يخدم هذه الدلالة، بل يغمضها، لنقف حائرين، هل هو خطيب جمعة فعلا؟ وكيف يحمل السلاح.

ولابد من التنبيه أن تأويل النص وفمه ينطلق من المعطيات اللغوية المقدمة فيه.

### القدر المحتوم

خرج من المستشفى وهو يحمد الله في سره، سبع رصاصات وها هو يمشي على رجله. تلفت يمنا ويسرة قبل أن يقطع الشارع الكبير. فجأة داسته سيارة، ومات من فور.

العنوان مباشر، فاضح لنهاية النص، وهو مأخذ دون شك. كما أن الحدث المروي شائع ومكرور في عشرات الحكايات الشفاهية، منها: امرأة سقطت من الطابق التاسع، وظلت تتعلق بحبال الغسيل حتى نجت، فلما وقفت في الشارع، صدمتها سيارة.

رسالة القصة واضحة: لكل أجل كتاب، وكل نفس لها ستذوق الموت بطريقة قدرها الله سبحانه.

### استشهاد بطلة

أصيبت بالجنون وهي طفلة. تجوب الشوارع، بملابس ممزقة تكشف جسما جميلا ومثيرا. لمحها جنود المستعمر، فاغتصبوها بوحشية، ثم أجهزوا عليها. فرح الأهل بزوال الهم، وأعلنوا استشهاد ابنتهم المجاهدة الباسلة.

موضوع القصة جديد، فهي تتطرق إلى قضية الشرف في المجتمعات العربية، حيث لا يهم الأسرة إلا شرف البنت، ونحن وجدنا أسرة تترك ابنتها الطفلة المجنونة تجوب الشوارع، بملابسها الرثة، حتى يراها جنود المحتل فيغتصبونها ويقتلوننها، لتعلن الأسرة استشهاد الابنة.

إنها إدانة للتعامل مع المرأة في العالم العربي، بوصفها شرفا فقط، وإن كنا نتحفظ على الحدث ذاته، فمن أهم خصائص المجتمع العربي التقليدي

(العشائري) احتواء ذوي العاهات، ورعايتهم، خاصة إذا كانت فتاة/ طفلة، تستوجب الرحمة ممن تحجر قلبه قسوة، فلا يعقل تركها تجوب الشوارع، على الأقل سيحبسونها في غرفة.

### كلمات متقاطعة

إِنَّهَا الْوَاحِدَةُ بَعْدَ مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ. تَسْأَلُهُ: - مَا أَخْرَكَ؟

- انتصَارُ، إِنَّهَا الْوَاحِدَةُ، كَانَ الْعَمَلُ شَاقًّا.

- حَازِمٌ، نَحْنُ نَحْتَاجُ إِلَيْكَ، مَتَى تَفْهَمُ؟

- وَأَنَا أَحْتَاجُ الْحَمَامَ.

- جَاهِرٌ، وَالْعِشَاءُ أَيُّضًا.

- جَاهِرٌ؟

- يَنْتَظِرُكَ، وَالْحَلْوَى الَّتِي نُحِبُّهَا.

- أَعَدَدْتِهَا؟

- بَكْلٌ عِنَايَةً، لِحِظَّةٍ وَأَكُونُ بَيْنَ يَدَيْكَ، حَازِمُ! نِمْتَ؟ غَدًا نَكْمِلُ إِذَا.

الجديد في هذا النص، أن المؤلف صاغه على هيئة حوار في شرات جانبية، ونجح إلى حد ما في الإيهام بأنه حوار على هيئة كلمات متقاطعة، أو بالأدق هو جمل حوارية متقاطعة. قضية النص مطروقة بكثرة في الأفلام والقصص؛ عن زوج مكدود من العمل، وزوجة تشتاق إليه جنسيا، وتعد كل شيء، وهو يخلد للنوم.

نتحفظ على ختام النص بأن نكمل غدا، فالأفضل حذف هذه الجملة.

### وفاء

حدّثته عن وحدتها، عن حظّها السيء في الحبّ، عن شبح العنوسة، عن غدر الأصدقاء والأقارب، عن تكبّدها مشقّة إخفاء آلامها... نظرت إليه

راسمة ابتسامة صغيرة على ثغرها، وقالت له: "بتّ أنيسي الوحيد، أتمنى أن تحافظ على وفائك المعروف عنك"، نظر إليها ونجح، وكأنّه بذلك يعدها الوفاء.

الوفاء في القصة عنوان وكينونة، فالبطلة امرأة تعاني الوحدة والعبوسة والفراغ، وتفضي إلى كلبها بكل هذا، وكأنّه سلوتها الوحيدة فيما تبقى من العمر. وقد نجح الكاتب في تشويق القارئ وإيهامه حتى النهاية لندرك أن المخاطب كلب وليس بشرا.

وإن كانت المرأة العانس تظل تطلب الحب والرجال إلى نهاية العمر، فربما يكون هذا النص مجرد فضفضة للكلب لا أكثر.

### قِصَّةُ قَلْبٍ

حِينَ تَقَلَّبَ قَلْبُهُ ذَاتَ الْيَمِينِ، رَأَاهَا، وَسَعَفَتْ بِهَا زَمَنًا.  
ثُمَّ اسْتَشْعَرَ مَلَلًا؛ فَتَقَلَّبَ ذَاتَ الْيَسَارِ، فَنَسِيَهَا، وَخَلَفَهَا خَلْفَهُ زَمَنًا.  
وَسَاءَ بَعْدَ ذَلِكَ أَنْ يَتَقَلَّبَ ذَاتَ الْيَمِينِ فَيَسْتَرِدَّهَا؛  
وَلِكِنَّهَا كَانَتْ لِلتَّوُّ قَدْ أَخَذَتْ قَرَارَهَا بَعْدَ طُولِ يَأْسٍ، وَتَقَلَّبَ قَلْبُهَا ذَاتَ الْيَسَارِ  
فَمَا رَأَتْهُ؛ وَخَلَفَتْهُ خَلْفَهَا وَنَامَتْ.

بنية القصة أساسها التقلب بين اليمين واليسار، وبالطبع هما لفظان مكانيان، ولكن الكاتب نجح في جعلها معبرين عن تقلبات الحياة، وما أكثرها، عندما يحب الإنسان ويعشق، ثم ينصرف لمشاغل واجهته، ثم يعود ليعشق، ويكتشف أنها تشتاق إليه، وعندما يعود ثانية إليها في قلبه لليمين، يجد أن القلب لم يعد محتملا.

نص بديع، بصياغة بلاغية درامية، يختصر أزمنة وتقلبات العمر لتجعله بين اليمين واليسار، ويتعامل مع العشق بوصفه حالة إنسانية معرضة للزيادة

والنقصان والفقدان، بدلا من التصورات المفرطة في الرومانسية عن عشق أبدي، وحب لا ينتهي.

### كبرياء

بكت كثيرا، ثم قامت تطلب قليلا من الهواء لعله يسكن جرحها. وارتدت فستانا فيروزيا، وزيّنت شعرها بالورد. ارتدت حذاءها ذا الكعب العالي وصارت تمشي الهويني طافت تحمل عبئا ثقيلا، إذ بها تسقط فيبتل فستانها وينكسر كعبها العالي. واصلت غير عابئة بالبلل، كعبها العالي عن يمينها ونور القمر عن شمالها.

أسلوب النص شاعري، وكذلك أحداثه، فهي الفتاة الجميلة لم تتضايق عندما انكسر حذاؤها واتسخ فستانها، فقد حافظت على كبريائها وواصلت المسير.

بالطبع هناك سؤال "الما قبل" في النص: لماذا بكت؟ وسؤال "الما بعد": أين وصلت؟ وهذا لم نعلمه فهو نص يقدم حالة من الكبرياء الذاتي، وإن كانت ضعيفة بدرجة ما، لسبب بسيط؛ أن الفتاة تسير وحيدة، وليس أمامها إلا أن تسير دون كعب. وبعبارة أخرى: النص مفتعل في الحدث والدلالة.

### ضحكات

ضحكنا كثيرا عندما كنا ننظ سورا المستشفى، نسينا أجسادنا المكتنزة باللحم، أخذتنا أقدامنا التي يعبتُ بها وخرُ (اليوريك أسيد) الخفة التي جعلتنا نعب شوارع مدينة صبانا، ضحكنا كثيرا عندما رأينا البنت التي أحببتنا، وهي تُنشر هم أيامها، بكينا عند عودتنا المتعبة، لم نستطع نظ السور، بعد غلق أبواب المستشفى.

النص عبارة عن استرجاع للرجلين في سن العجز والهرم، لأيام جميلة، كانا يقفزان فيها من سور المستشفى، إلى الشارع الخارجي، ليعاكسا بنتا أحباها. وهما الآن باتا عاجزين بسبب إصابة القدمين بأملاح "يوريك أسيد".  
النص فيه ذكرى جميلة، وألم على ما وصل إليه الحال. ولكن تبقى أسئلة حائرة، لماذا المستشفى تحديدا هل هما يقيمان فيها بشكل دائم؟ كما أن زيادة يوريك أسيد مرض وقتي وليس دائم، يمكن علاجه والشفاء منه.  
النص بحاجة لمزيد من الإيضاح والتعميق ومراجعة المعلومات.

### عناقُ الرّوحَيْنِ

كانَ ضَرِيرًا، كانتْ مُقْعَدَةً، التَّقْيَا فِي رُحْمَةِ بَحْثِ النَّاسِ عَنِ دَرْبِ بَصْرِهِمْ وَنَظَرِ خَطَوَاتِهِمْ.

بِضَعُ وَمُضَاتٍ كَلَامِيَّةٍ عَطَّرَتْ ذَاكِرَةَ حَسَنِهِمْ. تَعَاهَدًا عَلَى عِنَاقِ الرّوْحَيْنِ، سَارَا مَعًا، الضَّرِيرُ يَهْنَدُسُ نَقُوشَ تَمَخَّرِ الْعَرَبَةَ إِلَى الْأَمَامِ،  
المُقْعَدَةُ تَبْصُرُ لَهُ سَبْلَ الْهَدَايَةِ وَبُوحَ الرِّضَا مَعَ أَنْفَاسِ الْبَسْمَاتِ وَقُودُ الْمَسِيرِ.  
صياغة النص بلاغية شاعرية، تلامس القصة الشاعرة، وتدور الأحداث حول ضرير ومقعدة، التقيا في خضم الحياة، وتقاربت روحاهما، وتزوجا، ليعيشا رومانسية متكامل في العطاء والتواصل بينهما.

مشكلة النص طغيان الأسلوب الشعري والصور الخيالية على الحدث، وما قلناه مجرد استشفاف لما بين الأسطر. فلا بد من التأكيد أنه من الخطأ الإفراط في الشاعرية على حساب السرد القصصي.

### سماء الواجد هي التي تمطر الحياة

ضجرت من وجودها في الظلماء، فوئت وجهها شطر السماء. وقبل توبتها، سعت محو الماضي كي تقلع عنه، فتساءلت: من أنا؟! أجاب المستقبل: أنت

فاحشة فخيبة كما يخبر حفيدي، ورد السامعون الأقرباء: أنت ساقطة قد هوت فهوت، أنت الأثقى. وأرهفت السمع للسماء: "وَأَيُّ لَعْفَاؤٍ لَّمَن تَابَ وَآمَنَ وَعَمِلَ صَالِحًا ثُمَّ اهْتَدَى".

العنوان بلاشك طويل، ويمكن اختصاره في كلمة واحدة هي التوبة أو سماء الواجد/ الله. أما القصة ذاتها فهي عن ساقطة أرادت التوبة، ولكن المجتمع القاسي لم يرحمها، وإنما ظلت مدانة بخطيئتها، وانتهت بالآية الكريمة المذكورة، المؤكدة أن باب التوبة بيد الله مفتوح لمن شاء.

الموضوع مكرر، ومأخوذ من الأفلام الميلودرامية العربية، حول المومس التي تريد تطهرا في مجتمع قاس. ولكن الحادث أن المجتمع يقبل توبة المرأة الساقطة عندما تقلع عن ذلك، حتى وإن تهامس الناس عن ماضيها، ولكن الاستدامة على الهداية كافية لإقناع العقلاء، ولا عذر لذوي القلوب المريضة.

### العبث

حملت جنازة والدي بخطوات متراكمة عبثية، وهم يتلون ما تيسر من أذكار السماء، خلفهم كانت النساء تبكين، صراخ أمي المدوي ما لبث حتى انقضى لكيلا تزعج الأموات بحجة أنها ستلعنهم، لا بد أن التمرد على التقاليد والأعراف لا يزال بعيدا في ظل العبث، فلا جدوى من كل شيء.

تدور أحداث القصة في جنازة لوالد الحاي، وأمه تصرخ مترحمة، ولكنها تصمت عندما يخبرونها أن الصراخ على الميت يعذبه في قبره. يتخيل السارد أن هذا الفعل من التقاليد، ولكنه سنة عن الرسول (ﷺ)، فالميت يتأذى بالنواح والصراخ عليه، وهو ما التبس على الكاتب، فالبكاء على الميت مشروع، ولكن الصراخ والندب وضرب الخدود محرم. والقضية في النهاية قضية وعي بالسنة الصحيحة، ونشرها بين الناس. القصة بها جمل زائدة، مثل جمل الخاتمة.

## عامل النظافة

انحنى بعناء ليلتقط ذلك الشيء اللامع، ساعة ذهبية، وضعها على أذنه يستمع لدقاتها في سعادة، حتماً ثمنها أكثر من كل ما جمعه في حياته، سار بضعة خطوات ثم عاد يتعثر ندماً، مد يده بالساعة لصاحب السيارة الفارهة، منحه بضعة جنيهات وضعها في جيبه بجوار القلب المملوء بالرضا.

تبدأ القصة من العنوان نفسه، الذي يعد مدخلا لشخصية الذي عثر على الساعة الغالية، وتمنى قلبه الأمانى منها، ولكن استعصم وسلّم الساعة لصاحب السيارة الفارهة، راضيا بعطية قليلة منه.

الموضوع لا جديد البتة، عن الضمير والأمانة والرضا، ولكن المحير أن الحدث فيها لخبطة واضحة، فكيف وجد الساعة، وكيف كان صاحب السيارة بالقرب منها والذي رأى العامل حتما؟ وهل تسقط الساعة في الشارع من صاحب السيارة وهو جالس في سيارته؟ أحداث مصنوعة غير مترابطة، في موضوع تقليدي.

## تلبیس

أعجبه الأمر واستناب له فهو يصعد ويسود، تُفتَح له الطرق والأبواب ويحقق القفزات بلا مجهود، يتحرك كما يشاء، يقول ما يريد، بسرعة جلس في كرسي الزعيم وعندما أراد أن يخطب ويقود لم يستطع، فقد كان بيدهم ملء الزنبرك، تحريك الخيوط ونفخ الهواء ليصدر الصوت وتستمر الحياة.

القصة تذكرنا بمسرحية "الزعيم" لعادل إمام المنقولة عن فيلم أجنبي شهير. القصة تشير إلى أن صناعة رؤساء الدول في الدول المستبدة، من قبل

الطغمة الحاكمة والمتحكمة، كي لا يظن الرئيس المصنوع أنه قادر على الفعل والتغيير، وينسى أنه دمية.

النص يؤكد على هذا المفهوم، وهو إعادة إنتاج لعشرات النصوص المشابهة عن زعامات مصنوعة. العنوان " تلبيس " بعيد بعض الشيء عن الدلالة، ويبدو أن المقصود به أن تلبيسا حدث على الزعيم نفسه ونسي من صنعه.

#### مشهد

كلما هطل المطر، اختبأ الصغار إلا (زهرة). تنتزع قبضتين من الأرض ثم تقودني راكضة إلى خلف الأجمة. - والآن اغمض عينيك. أفتحهما فأرى، نهدين من طين!.

القصة تعبر عن حلم جنسي سيطر على فتى مراهق، فحلم باحتضان فتاة هناك خلف الأكمة في الطبيعة، ونسى أنه صنع بكفيه نهدين من طين، يتأملهما ويحلم من خلالهما، لعله يشبع شبقه. نص متخيل، لشهوة جامحة

#### توهان

انتهت المعركة؛ وما زلت قلقاً على صديقي الذي فُقد، أصاب الغبار عينيّ بالوهن، رميت أعبائي، تحرّرت من ثقلي، ركضت إلى غرفة أمين المشجب، دفعت الباب، لم يهتم لدخولي، توّسلت إليه أن لا يضع علامة (X) على اسمه، بقي صامتاً كأنه لم يسمعني، فتح السجل ورسم خطين متقاطعين على اسمي.

النص على لسان صديق تمنى ألا يمحي اسم صديقه من سجلات العمل، لمرض أصابه، ولكن الموظف المسؤول وضع علامة الشطب عليه. مجرد أمنية تعبر عن وفاء صديق، مع موظف يحترم هو الآخر مقتضيات العمل وواجباته. ربما لا يصلح النص أن يكون قصة تكتب، فهو مكرر من جهة، ولا يدين أي

طرف من جهة أخرى، فكل طرف يرى نفسه أحق. أما العنوان فمحيّر ولا ندرى من الذي يعاني التوهان تحديداً؟

### مُناقق وطن

قَبِلْتُهُ صديقاً لها في صفحتها، وعندما رَفَضْتُ أن تكونَ عاهرتَهُ الافتراضيةَ، حذَفَ صداقتَها، وكتبَ على صفحتِهِ: "كلُّ خائنٍ لهذا الوطن، سأحذفُهُ من صفحتي بلا أسف". صَفَقَتِ التعليقاتُ لَهُ بِشِدَّةٍ.

القصة من الواقع الافتراضي المتكون الآن، والمترسخ كل يوم في حياتنا، وهو واقع الفيس بوك، حيث تنشأ صداقات عديدة، وهناك شخصيات تصنع ذواتا لها عظيمة من خلال مئات المتابعين المهملين لأي "بوست". وربما يكون صاحب الصفحة شخصية نكرة تافها، ولكنه يتعملق في الفضاء الإلكتروني، ويتخذ خليلات عشيقات عليه، وهذا ما رفضته إحداهن، فحذفها، وكتب على صفحته كلمة عن الوطن، في سخرية فاقعة، فهو يتخيل نفسه الوطن ذاته، وكل من يعارضه فهو خائن للوطن، وهلل متابعوه لما كتب، ظنا منهم أنه وطني إلى النخاع. وفي الحقيقة أنه صورة فيسبوكية للحاكم الديكتاتور الذي يختزل الوطن في شخصه، ويرى كل من يعارض طلباته خائناً للوطن.

### حسرة

تشممت رائحة الفرحة فاستنشقتة شهيقاً وزفيراً مُنعشاً يُرد أضلعها، بحثت عن مصدر الفرحة لكنه ليس هنا، خرجت من غرفتها التي كانت باهتة بقدر بهتان حضنها الفارغ وراحت تتخبط بأقدامها نحو غرفته.

— "أريد رؤية ابني!".

..ابنك مصاب بمرض بوريجيريا! لطمها على شفاها قبل أن يغلق مسامات قلبها بحديثه ذاك، فأوردها قتيلاً اللحظة بحسرتها.

ماتت الأم عندما علمت أن ابنها مصاب بمرض (بوريجيريا) والصحيح أنه اسمه (برفيريا) وهو مجموعة من الاضطرابات الموروثة أو المكتسبة لانزيمات معينة، وتظهر في اضطرابات جلدية وعصبية. المشكلة أن حسرة الأم أدت لوفاتها، بينما ابنها لا يزال حيا، ويمكن أن يمتد به العمر بالرغم من مرضه الشديد.

النص يصور لحظة دراماتيكية مكررة، يمكن حدوثها بالفعل، ولكن لا جديد فيما يطرحه النص رؤية وحدثا. والعنوان يبني بالمضمون.

### بتوقيت الزهور

ارتمت على السرير، تعانقُ روحها المتهالكة، تلتف حولها أرواح الراحلين جميعا، تعانقها وتناديها لصحبة دائمة، فتحت دياجر دمعها لتطرح أجنة انتهائها المقيت. تشتم زهور زوارها وتبدأ بالعطاس و الوجع يحققها، فتموت بتوقيت الزهور. لم تجد صفائح دم تكفي حاجتها، لم تكن تتبرع بالدم حين عافيتها.

نص ينتمي للقصة الشاعرية، مع الإيغال الشديد في البلاغيات والصور الخيالية، مما أدى إلى مواراة الحدث، ومحاولة استشفافه من طيات الكلام، لندرك أنها تموت عقابا على بخلها بالتبرع بالدم يوما، فلم تجد من يتبرع لها. أي كما تدين تدان. وتبقى معضلة تصور أن الشعرية هدفا في حد ذاتها، والحقيقة أن القصة سرد وأحداث وفكرة جديدة.

### تصفيق

سألتُ رئيسنا، الذي أكمل ثلاثين عاماً على كرسيِّ الحُكم: - لِمَ لَمْ تجعل من شعبنا يداً واحدة؟ أجابني: - وكيف ليدي واحدةٍ أن تُصقّق، في كلِّ مرّة، عند نهاية خطابي؟!.

القصة طرفة وحكمة وسخرية، تشابه كثيرا السرديات العربية الحكيمة الموروثة، وهذا اتجاه نثمنه. هنا مشهد حوارى بليغ، يختصر قضية علاقة المستبد بالشعب، فهو يريد كتمة واحدة متراصة، كي تصفق جميعا له في كل مرة، لذا، فهو يكبح المعارضة، ولا ضير بعد ذلك من كونه باقيا لثلاثة عقود أو أكثر. وهكذا سارت دولنا العربية على أيدي الحكام المستبدين.

### حلم

غزاها النَّعَاسُ؛ استسلمتْ للتَّوَمِ، رأَتْ: أنَّها تلبسُ فستاناً أبيضَ كعروسٍ، بعدَ منتصفِ الحلمِ، استيقظتْ على صريرِ بوجعِ السِّنِّينِ؛ تلبَّسها الفزعُ، تسابقتْ صرخاتها، بينَ استغاثةٍ وعويلٍ، توسَّلتْ للجميعِ، لا تريدُ أن تكونَ تلكَ العروسُ، خفافيشُ الظَّلامِ تسلَّقوا قامتها؛ تنتفضُ كالمُدوغِ؛ الموتُ مزدحمٌ بها.

ليس حلما إنه كابوس ما قبل الموت، لفتاة تعشق الحياة، والغريب أنها حلمت بأنها تلبس فستان زفاف، ولكنها فسرت الحلم مع نفسها بأنه زفاف مع الملائكة بما يعني الموت..، يؤخذ على القصة الإسراف البلاغي الذي يمكن اختصاره في جمل أوضح وأبلغ وأقل..، في ضوء أن الحدث مطروق قبلا، ومأخوذ من سرديات عربية تنتمي لأدب الاغتراب ومقاربة الموت قناعة..

يلمحُ قمراً بعينين ثابتتين، واقفة بقوامها الرشيق على باب السكن، أتت لزيارة صديقه... يهرعُ إليها بمظلمته الزائفة... تدوس عليه بكلتا قدميها... وتمضي إلى شمسها.

النص عن موقف فيه جانب من الرغبات البشرية، حيث صديق طامع في محبوبة صديقه، وفي جمالها، فهي مثل القمر، فيعطيا إشارة، فتأني، وتدوس

عليه، لتذهب لحبيبها. حدث مألوف معتاد، والتشبيهات فيه مكرورة،  
فالحبيبة قمر والحبيب شمس، والعزول ذو مظلة زائفة.  
ويكون السؤال: هل الحبيبة تأتي لزيارة حبيبها في سكنه وهو عازب؟ ويتفرع  
منه أن نظرة العزول تكون منطقية في طمعها وسوء ظنها. أما العنوان فهو بلا  
معنى، وغير معبر عن القص.

### مَهْمَةٌ

تَعَطَّرَ فَرِحًا، بَعْدَ إِقَائِهِ خِطَابًا فَاخِرًا، وَقَعَّ وُغُودًا، حَلَفَ بِأَخْرِ شِبْرِ فِي  
الْقَبِيلَةِ أَنْ يُحَرِّرَ الْخَرِيطةَ... عَلَى نَاصِيَةِ الْقَيْدِ، دَلَّى دَلْوَةً؛ إِمْتِلَاءً رَصِيدَهُ.  
النص عن وعود الزعماء بتحرير الأوطان، وتطهيرها، فلما وصلوا إلى الحكم  
يتحولون إلى كنز الأرصدة ونهب الشعوب. طرح عمومي، ونتحفظ على كون  
الحاكم هنا لقبيلة ويحرر الوطن، فالحقيقة أن الدولة القبيلة غير موجودة الآن،  
وإنما الحاكم يأتي بتحالف الفاسدين المستفيدين م عشائر وقبائل عدة في  
الدولة.

### نهاية كاتب

والمعارك تقترب من منزله، كاتب سوري أراد أن يدون كل شيء بضمير. أحسن  
بالخوف لكنّ شيئاً دفعه ليمسك بالقلم، وما أن كتب: "عندما خرج ليأتي  
بخبز لأهله قتلته رصاصة شاردة..."  
حتى قرع مسلحون بابَه، سألوهُ:  
- ماذا تقصد؟ مع أيّ طرف أنت؟  
لم يعرف كيف يردّ!؛ فقتلوه.

يعبر النص عن مأساة الوطن السوري قبل الثورة وأثنائها، حيث الكلمة  
مجرمة، وما الكلمة التي ذكرها الكاتب إلا حق إنساني مشروع، ولكن المخابرات

والأمن لا يعرفون إلا التعذيب لمعرفة أبعاد ما وراء الكلمة. صحيح أن الموضوع لا جديد فيه، ولكن المشهد مصاغ بدقة ورسالة النص متحققة للقارئ.

### طِفْلُ الرَّزْنِيخِ

بَيْنَمَا أَعْبُرُ الطَّرِيقَ التَّقِيْتُ بِدُبُورٍ يُعْرَجُ عَلَيَّ أَحَدِ جَانِبَيْهَا يُحَاوِلُ أَنْ يَنْتَصِفَهَا،  
قَدْ تَمُرُ سَيَّارَةً عَلَى جَسَدِهِ بِغَيْرِ قَصْدٍ رَحِيمَةً فُقُلْتُ لَهُ: "يَا أَبْنَ الْأَلَمِ، قَدْ كُنْتُ  
فَرَّاشَةً حَتَّى بَنَّقْتَنِي فَتَاةٌ فَتَادِلِ الشَّمْسِ مِنْ جَوْفِهَا دُودَةً بَالِيَةً". بَكَى... ثُمَّ  
صَحِكَ وَ قَالَ: "نَاوَلَنِي الطِّفْلُ الْمُخْتَبِيَّ فِي ثَنَائِيَاكَ، نُرِيدُ أَنْ نَمُوتَ سَوِيًّا".

النص غامض بدرجة كبيرة، فهو يعبر من عنوانه عن طفل ناتج عن سم الزرنبيخ، ثم نجد دبورا أعرج يحاور السارد، ويطلب منه ما في أعماقه، ليموت معه. كل ما يمكن فهمه من هذا النص أن الذات الساردة تشبه حشرة طائرة ربما تكون نحلة، والدبور يريد ما في بطنها.

إن الإمعان في الغموض، وعدم وضوح المعنى المراد عائد إلى غموض الفكرة لدى المبدع، وضعف أدواته السردية المعبرة، فيكون الناتج مشوها. نتحفظ على لفظة "بَنَّقْتَنِي" والأصح أنها بصقتني.

### ومضينا

التقينا صدفة بعد سني فراق طويلة. وقفت أمامها واجماً، وقلبي يمور حُباً. حَيَّتَنِي بصمت الغرباء ومضت. ومضيت تراودني قصة قرأتها في طفولتي، عن حدّاد أمضى حياته يحفر و يردم في أرض دكانه. عبثاً يبحث عن كنز خبأه يوماً ولم يعد يهتدي إليه. أنا الحدّاد الذي أضاع كنزه.

القصة عن موقف رومانسي، مألوف لدى الشباب، عندما يحب فتاة ويظن أنها تحبه، والحقيقة أنها كانت تلاعبه فقط، وتكثر من معجبيها، فيتأزم نفسه

مسترجعا قصة عن حداد يحفر باحثا عن كنز خبئه. إنها الرومانسية المثالية التي تتصور المرأة والحب على أنهما ثوابت غير متغيرين.

### بلا طعم

لم يكن قد أكمل عقده الثاني، حين تزوج أبي. نفس الشيء، حدث مع أمي. سبقني أخي إلى حضنهما بسنة، وكنت أنا ذكري زواجهما الثالثة. عشت أياما معدودة من الطفولة، ثم طرت نحو التسعين، أسابق جدي في المشيب والمغيب.

النص يشير إلى لا جدوى الحياة والزمن، فنحن نحيا مثل آباءنا وأمهاتنا، ويدور علينا ما دار عليهم. وهذا واضح، ولكن لا يمكن أن نكون مستنسخين منهم.

النص مرتبك في بنائه السردى، ولا نجد فائدة من ذكر السارد أنه كان طفلا ثالثا، ولا من عمر والديه، فالدلالة المتوخاة مختلفة.

\*\*\*

نصوص القصة القصيرة جدا تنبئ بمستقبل واعد، فهناك أقلام كثيرة يمكن أن تبعد في أطرها، وأرى أن هذا اللون الإبداعي قد يكون سهلا ظاهريا، ولكنه صعب في تكوينه وبنيته رؤيته، وهو ما يتطلب أن تكون الرؤية جديدة، فلا تكرر المتداول في الإبداعات الشعرية والسردية، خاصة طروحات الحزن، والصراخ، والهروب من واقع مريّر، والتعلق ببطل مخلص، فكلها مضامين مكرورة، والأفضل أن نعود إلى ما استهللنا به هذه الدراسة، بأن ننظر إلى العالم من "ثقب إبرة"، وهذا لا يعني ضيق النظرة، وإنما رحابتها، لأنها تنظر للعالم كله، من زاوية صغيرة هي موضع المبدع وسط الطوفان البشرى، وهذا يتطلب ثقافة رفيعة، ورؤية فلسفية عميقة، تنظر إلى المستجد في عالم البشر وما أكثره على

مدار اليوم الواحد، في التقنيات والأفكار والسياسة وشؤون الاجتماع والعمران، وتسعى إلى تبيان آثاره، على الذات المبدعة، وعلى بقية الناس ؛ أولئك العاجزون عن التعبير عن وجدانهم وأفكارهم. وبعبارة أخرى: يكون المبدع لسان ذاته نعم، ولسان جموع البشر حوله أيضا.

على المستوى الأسلوبي، نلاحظ إفراطا في استخدام تراكيب الإضافة والنعته، وبعض هذه الإضافات تكاد تكون ملغزة على التلقي لأنها تكون سببا في إخفاء الدلالة المبتغاة، بل وإخفاء المضمون السردي نفسه. وللأسف يظن بعض المبدعين أن التكتيف الأسلوبي يعني تراكما في الجماليات، وأن هذا التراكم يتأتى من إضافة كلمات قد تكون الوشائج فيما بينها واهية أو مبتورة.

أيضا، هناك ملحوظة مهمة، تتعلق بإدراك كنه القصة القصيرة جدا ذاته، فالمصطلح يعني وجود حدث وحركة، وليس مجرد صيغ شعرية أقرب إلى الخاطرة منها إلى السرد، تغرق في المشاعر والبلاغيات على حساب السرد. وعلى الجانب الآخر، نريد أن تكون الدرامية/ القصصية جديدة على القارئ، فنجد أن كثيرا مما يكتب في هذا المجال إعادة إنتاج لإبداعات أخرى، وهذا يتطلب المزيد من القراءة الإبداعية، وعمق النظرة، وبراعة اللقطة، والرؤية الجديدة.

والأمثلة على ذلك عديدة، هناك من يحدثنا عن فراق المحبوبة، ويقدم نصوصا كثيرة عن صور هذا الفراق في محطات القطارات أو على الشواطئ أو في الحدائق. وهناك من يتناول لحظات الحب الأولى، وكثيرون يدورون في فلك البكاء على الذكريات، والترحم على زمن جميل، ربما لم يعيشوه، ولكنهم سمعوا عنه.

خلاصة القول: إن القصة القصيرة جدا، ومعها أشكال الإبداع المتشابكة معها، التي تعتمد على التكتيف العالي والإيحاء العميق؛ فن ليس طيعا لمن أراد خوض غماره، خاصة لمن يلج منه من باب الشعر أو القص، وإنما اعتمد على نماذج قرأها، وسعى إلى احتذائها، وإنما هي فن عميق يتطلب ثقافة وتفلسفا ومثابرة، والبراعة في صياغة أسلوب عنوانه الجمال، الذي يحوي السرد في طياته.

## أقلام واعدة / نصوص مائزة

### قراءة نقدية في إبداع الشباب القصصي

في الاشتباك النقدي مع الجديد من القصص القصيرة في إبداع الشباب العربي المعاصر؛ الكثير من النقاط الكاشفة، والتي توضح سيرورة الإبداع السردى العربي على صعيد القصة القصيرة، والطروحات المقدمة من الكتاب، وكيف يتفاعلون مع الواقع المعيش في الأمة، وكيف يصوغون إبداعاتهم على صعيد الأسلوب والبنية السردية، أي أننا نطرح سؤالين محوريين: الأول نبر عنه بأداة الاستفهام ماذا؟ والثاني بالأداة كيف؟، فالأول يتجه إلى المضمون، والثاني يعالج الشكل.

وتأتي هذه الدراسة التطبيقية على عدد من النصوص القصصية القصيرة، لتبين أبرز ملامح إبداع الشباب العربي، في القصة القصيرة، وأبرز المضامين المطروقة من قبلهم، وأيضاً ما تميز به إبداعهم، فيما نسميه الإضافة الإبداعية/ الجمالية/ الرؤيوية، فالإبداع الحقيقي لابد أن يضيف، وإلا سيكون عبثاً على القارئ والمبدع نفسه، فنبحث عن الجديد المطروح، وعلى القيمة الجمالية والدلالية المقدمة.

( 1 )

في قصة " وداعاً روخشاناً "، للقاص العراقي عبدالكريم الساعدي، نجد وصفاً سردياً مدوناً، لمشهد يكاد يكون نمطياً ومذاعاً في وسائل الإعلام والسينما العالمية، ألا وهي رجم الزانية والزاني، وتحديدًا من قبل المتشدددين دينياً من

حركة طالبان الأفغانية. والقضية التي تعرض هنا، تنتصر للحب، ضد التقاليد والتشدد الديني. حيث يعيد القاص تصوير المشهد، لحظة اقتياد اثنين: الفتاة " روخشانا " وحبیبها وقد هربا معا، ليتزوجا في مدينة أخرى، ولكن تم القبض عليهما، بتهمة الزنا وعقوبتها الرجم للمحصن، حيث تقدم شخصان للسلطة، وأخبراها أن " روخشانا " متزوجة، وهو ما نفته الفتاة عند استجوابها، مؤكدة أنها لا تزال عذراء، وأن الحب ثم الزواج جمعها مع حبیبها. ولكن عبثا إقناع مثل هذه العقول، كما يخبرنا المتن في طياته. ولكن أحداث القصة في مجملها ومضمونها يتماشى مع الرؤية النمطية التي سوّقتها الإعلام الغربي عن الشرق والمتمدين، وربطهم بالتشدد والإرهاب.

تنتهي القصة بإعدام الاثنين بالأحجار، وسط عيون الناس المحدقة لمشهد الموت البطيء، أما الزوجان/ الحبيبان، فهما يودعان بعضهما كروحين في جسد واحد. رسالة القصة المبطنة تتلاقى مع أفعال داعش التي ظهرت في العراق وسورية، وحبذا لو كان القاص قد لامس وسرد بعضا من سلوكيات داعش، وما قامت به من مظالم عديدة، شوهدت صورة الإسلام، في الإعلام العالمي، وجلبت الدمار لبلادنا.

القصة ذات أسلوب شاعري، استطاع القاص الغوص في أعماق الحبيين، واصفا بدقة مشهد الرجم، وتدهشنا قدرته البلاغية على مزج التصوير الخيالي بالحدث السردي، كما في قوله: " تتنفس رعباً، يترنح الاستغراب فوق ملامحها، وحيدة تواجه موتها على أعتاب عالم ممعن بالخراب، ملتحف بالوهم "، إنها في لحظة الاقتياد نحو ساحة الإعدام، حيث تتطلع إلى مصيرها، والناس حولها، والخراب الذي عمّ القرية، وهذا الوهم الكبير الذي يعيشون فيه.

وأيضاً في قوله: " المسافة بين التكبير والتشهد ليست بعيدة، تمطر حجراً كي تدكّ بكرة الأرض، تتقيّه بيدين رقيقتين دون جدوى "، وهنا نجد الزمان والمكان يتلاقيان، مع الحجارة المنهمرة عليها. فبلاغة الأسلوب وعمق التحليل وبنية المشهد سردياً، كلها أمور تحسب للكاتب، وتميز نصه القصصي.

( 2 )

قصة " غابة الخنازير"، للقاص العراقي محمد نايف أحمد، واضح من مضمونها وأحداثها أن القاص استوحاها من رواية " مزرعة الحيوانات Animal Farm) لجورج أورويل، وقد نشرت في إنجلترا في 17 أغسطس 1945م، وتناقش استبداد الحاكم الطاغية وتحكمه في الرعية، وهو نفس ما درج عليه الكاتب، وإن اختلفت أحداث قصة مزرعة الخنازير، حيث جعل شخوصها حيوانات كلهم، لا بشر فيهم، وجعل الحملان معبرة عن الشعب المسكين المستغل من قبل الخنازير وبنات آوى، وكيف أن الخنازير ردت على شكوى الحملان، وأنها عاشت خائفة من انتقام الأسد، ولم تنتبه من أن الخنازير ذاتها تعتاش عليها، والتهمت أربعة حملان في ليلة واحدة، فجيب ألا تنخدع بالخنازير، وتواجهها، بدلا من انشغالها بالخوف من الأسد. وكان زعيم التمرد حمل مسكين، وقد اكتشف أنّ بنات آوى تجلس مع جمعٍ غفير من الخنازير في صفقةٍ مشبوهة تقضي بتمكين الخنازير من رقاب جميع الحملان، وتزين الأمر لحيوانات الغابة على أنّ الأسد هو المصدر الأوحده الذي يهدد أمن الغابة.

رسالة القصة واضحة، وهي استغلال الشعب (الحملان) بعدو وهمي هو الأسد، في حين أن هناك فئات مستفيدة (بنات آوى والخنازير) من تسويق هذا العدو، وهي لعبة مخبرانية سياسية مألوفة في الأنظمة القمعية الفاسدة، حيث تسوق للشعب دائما خطابا فيه تخويف من عدو محتمل، كي يسكت الشعب

عن الحيف. وهي نفس الرسالة التي حملتها رواية مزرعة الحيوانات، وإن كانت الأخيرة تفوقت في كشف فساد من يكون في موقع المسؤولية، وكيف أنه يمارس نفس الخداع.

أجواء القصة رمزية، وقد بالغ القاص في استنطاق الحيوانات ما يريد قوله من كلمات وتعبيرات سياسية مباشرة مثل مقولة حكيم الحمير ناصحا الحملان: " معاشر الحملان، تجاريكم ما زالت غصّة في ميدان التعايش في الغابة، فالخنازير يجمعنا وإياها مصيرٌ مشترك، إذ لم نر منها سوى حسن السيرة والسلوك "، في صياغة خطابية جلية، وحبذا لو دارت القصة في أجواء سرد ودراما، على نحو ما نجد في سرديات كليلة ودمنة، ففيها صراع وحدث وشخصيات مشوقة، والقارئ يستلهمها.

( 3 )

ونلتقي مع قصة: "على حافة السقوط" للقاص السوري وسام محمد دبليز، التي تدور حول صراع نفسي لفتاة، سقطت مع همسات الحب، ونداء الحبيب العاشق الولهان أن تحضر إليه، ليعيشا أجمل لحظات من المتعة الحسية، ويشبعان نهمهما للذة، وتذهب إليه بالفعل، وصوت أمها وعصا والدها يترددان في نفسها، أن لا تذهب، حفاظا على القيم والأخلاق، ولكنه ترسخ، وتذهب مستسلمة، وتقف بعري جسدها أمامه، إلا أنها تفاجأ بأن هناك أنثى أخرى مع الحبيب في الشقة، وأن العاشق ما هو إلا زير نساء، يتفنن في إسقاطهن في حباله، فما كان منها إلا أن تحني وتتقيأ بشدة، في إشارة إلى تقززها وصدمتها العنيفة، وأن الرومانسية ما هي إلا تجارة رخيصة بالكلمات، لتكون جسرا لجسد الأنثى.

عنوان القصة يختصر أحداثها، وهو مباشر ملخص لأحداثها، كما أن الفكرة تقليدية مطروقة بشكل كبير، في القصص العربية التي تعود لحقبة الخمسينيات والستينيات، وأيضاً عولجت في العديد من الأفلام، ولعل أشهرها فيلم أنف وثلاثة عيون ( 1972م)، المأخوذ عن رواية بنفس العنوان لإحسان عبد القدوس، حيث البطل عاشق لإنات ثلاث، يتنقل بين أحضانهن.

الجديد في هذه القصة، أن السارد لديه لغة سردية بليغة، نجدها في المطلع: "تتسلل أصابع الكلمات نحو خصري تحيط بي وترميني عاشقة فوق هضاب جسده، أفقد توازني أخاله أمامي، هل لكلمات أن تتحول لأصابع تثرثر بلهفة فوق تضاريس جسدي، وأنفاس تلامس وجهي فترميني في فراش الهيام"، كما أنه يمسك بخيوط السرد بشكل بارع، ولديه القدرة على التشويق، لذا ندعوه إلى المزيد من الاجتهاد في التقاط الجديد من الأفكار والشخصيات والأحداث.

( 4 )

وفي قصة " هاجر ولم يهاجر" للقص السوري محفوظ جروج، نجد معالجة بأسلوب بليغ للصراع النفسي لأحد الشباب، الذي حمل حقيبة ملابسه، مقرراً الهجرة، ويتناول السرد لحظة المغادرة، وما اعتمل في نفس البطل من مشاعر، وهو يرى أرض الوطن تنأى عنه، ويرنو إلى مصير مجهول في الغربة، فلم يجد أمامه إلا أن يعود إلى بيته، متمسكاً بثرى الوطن، وإن عاش فيه فقراً وخوفاً وحرماناً.

رسالة القصة مباشرة، ومكررة بشكل كبير، في القصص العربية، حيث تنتصر للبقاء في الوطن، مهما كانت أسباب الهجرة ملحة، كما أن عنوان القصة ملخص مباشر، فهو يعبر عن الحيرة. وتجدر الإشارة إلى أن العنوان الأجمل هو

الذي يعطي طرفا بسيطا مع بلاغة، ويشوق القارئ للأحداث، لا أن يختصر القصة كلها في ثناياه، مما يفسد متعة القارئ قبل الشروع في القراءة. على صعيد آخر، فإن الأسلوب السردى اقترب كثيرا من الشاعرية، بل تكاد تكون القصة شاعرية في صياغتها، وإن أسرف السارد في التعبير، مكررا المعنى المقصود بأكثر من جملة، وإن كان يحسب له قدرته على التنوع في السرد بالضمائر، فيما يسمى فن الالتفات في الأسلوب، ففقرة تكون بضمير الغائب، تليها فقرة بضمير المتكلم، حيث نقرأ: " عاودته ذكريات الماضي، فتأوه طويلا، وطفرت من عينيه دمعتان انهمرتا بين أحاديده وجنتيه الذابلتين..، لن أندم بعد الآن، فما عادت تغريبي الهجرة، فإن نسيتهك فلتنسيني يميني، لهفتي عليك أنت ما دمت حية"

وتلك هي الإضافة الإبداعية في هذه القصة، بطريقة لا تشعر المتلقي بوجود فجوات في السرد، بل إن القارئ يتنقل بين الضمائر بكل سهولة ووعي.

( 5 )

و في قصة " الحلم " للقاصة المغربية فاطمة كطار، نجد السرد على لسان ذكوري، لبطل واضح من السياق السردى أنه في مقتبل الشباب، حيث يعيش في أجواء الحلم، تلك الخصلة التي أخذها من جدته، الذي هو يشبهها في الشكل، وها هو يشبهها أيضا في الطباع والنفوس، كما يقول في المفتح:

" على التلّ، قرب النهر، كنت أربي نفسي على الحلم، أو بالأحرى كان يُربّيها، سمعت من جدتي يوما أن أحلامنا يحققها الحلم، وأعطابنا يصلحها الحلم أيضا".

الصياغة شاعرية، في المعنى والمقصد، فالحلم حياة يحيا فيها البطل مع محبوبته زينب، ويقتل أمها التي تضايقه، مثلما قتل في الحلم شيخ المسجد الذي أتعبه في الحفظ القرآني، فالحلم ملاذ، ووسيلة، وهدف، وهروب. ولأن حالة الحلمية لا نهاية لها ولا فكاك منها، فإن خاتمة القصة تنتهي بها أيضا حيث يقول: "في الحلم كنت أمشي عاريا، كما في الحمام، أغتسل من أدران الواقع الذي أعيشه ويعيشني، لأخرج إليه نظيفا صافياً"، ليصبح الحلم وسيلة للتطهر.

الأسلوب السردى بليغ معبر، والقاصة تمتلك ناصية الحكى بشكل بارع، ربما تكون أجواء القصة مطروقة في سرديات الشباب والرومانسية، ولكن القاصة نجحت في تقديم بناء سردى، عرفنا منه شخصية البطل، وتشابهه مع جدته، وحبه وتمرده.

( 6 )

قصة " وانهار بيت جدّ"، للقاصة التونسية سعاد الفقي بومصرار، وتدور أجواؤها على لسان الحفيدة، التي وصفت بيت جدها بشاعرية مسهبة، موضحة العلاقة بين الجد والجدّة، وكيف أن الحب رفرع عليهما لسنوات، وأن ملاذ الحفيدة من خضم الحياة هو بيت جدها، تقول: " في بيت جدّي أنسى زحمة الطرقات، وتلوّث المدينة، وخبث البشر، ومشاكل الحياة، جدّي وجدّي نهر محبّة نستحمّ في مياهه العذبة والدافئة ونسعد"، وتكون المفاجأة أن الجدّة تموت، ويحزن الجميع عليها، ويجتمع الأبناء والبنات والأحفاد، يتحلّقون حول الجد، يواسونه في حزنه، إلا أن الجد يفاجئهم بأن هناك من قالوا له: لا تبق وحيدا، أي عليه بالزواج بعد الجدّة؛ وهو ما يصدم الأسرة، خاصة البنات، فيغمى على أم الحفيدة، وتنتهي القصة بسؤال من الحفيدة

نفسها: "وصحْتُ فيه: . قالوا لك أم قالت لك نفسك؟"، هو سؤال مباشر خطائي، ولو تم حذفه لكان السرد أكثر بلاغة، خاصة أن العبارة الخاتمة: "وأقفر البيت"، دالة على خواء بيت الجد من الحب والأنس.

مضمون القصة تقليدي بشكل كبير، وإن برعت القاصة في صياغة أجواء المنزل، بأسلوب شاعري، ولكن يؤخذ عليها الإسراف الشديد في وضع النقاط بين الجمل، ومعلوم أن النقاط دالة على حذف كلمات أو جمل، وهو غير محقق في الدلالة، والأفضل استخدام علامات الترقيم المتعددة وفق دلالاتها المعتمدة.

\*\*\*

يمكن القول إن إبداعات الشباب العربية في القصة القصيرة تحمل كثيرا من الخير، فالنصوص التي عرضناها توضح أن كتابها لديهم موهبة القص، وكثير منهم يمتلكون ثراء لغويا، تبنى في الصياغة الأسلوبية، التي لامست الشعرية في كثير من النصوص، وبعضها فيه إسهاب نوعي، وهناك بعض الغموض، وإن لاحظنا أن غالبية النصوص دالة على قدرة القاصين على تقديم بنية مشهدية سردية مكتملة، بدون افتقاد لخيوط السرد، ولا إحداث شرود للمتلقي.

إننا ندعو الشباب العربي إلى المزيد من الاطلاع على حركية القص العالمي والعربي، والأفكار الجديدة التي يتم تناولها، وأيضا إلى الاشتباك مع قضايا الواقع، بما فيه من مشكلات وأبعاد، اجتماعية ونفسية وفكرية.

## ما وراء اللوحة والزيتون

### قراءة في مسرحيات محمود جمعة

( 1 )

إننا أمام نصّين مسرحيين مختلفين في مضمونهما، متحدين في شكليهما؛ فهما يصنفان ضمن مسرحية الفصل الواحد؛ بعرض درامي ممتد دون مقاطع مشهدية أو مناظر متتابعة، حيث تتلاحق الأحداث. نلاحظ أن زمن الفرجة (زمن العرض) قصير، في حين أن الزمن الدلالي فهو طويل، قد يمتد لسنوات وأجيال. أما المشهد المكاني فهو ثابت في كلا النصّين، دون تغيير في الديكور، بالرغم من تعدد الشخصيات، وتنوّع الدلالات، واختلاف الرؤية الفكرية، والبنية الفنية.

كلتا المسرحيتان كتبهما شاعر راسخ القدم في البناء الشعري بالعامية والفصحى، يمتلك زمام الجماليات، ويتوحد مع هموم الوطن والأمة. لذا، وجدنا الحوار يفيض بالبلاغة الممتزجة مع الدراما، عندما تتفوه الألسنة بها، فتحدث متعة التلقي الجمالي بعبارات تلامس الشاعرية في بلاغتها، غير نائية عن حركة الشخصيات، وتطور الأحداث في وقعها، وهذا ما يُحسب للشاعر المصري (السويسى) محمود جمعة، الذي ابتعد عن مجاله الأثير ألا وهو القصيدة، واتجه نحو الدراما، لنكتشف قدراته على بنية درامية متكاملة ومتراطة، تزدان بالشاعرية، وتنبض بالشجن والألم.

وهنا، يجدر بنا القول: إن محمود جمعة الشاعر – قبل المسرحي – لم يكن بمنأى عن الدراما، فقد حققها كثيرا في دواوينه التي تحفل بنصوص فيها من

المشهدية الدرامية، والحوارية المسرحية، أي أنه مزج الدراما في شعره، وها هو يمزج الشعر في نصوصه الدرامية، وهذا ما نريده، فما أجمل أن يكتب للمسرح الشعراء! بكل ما يحملون من رؤى طازجة، تنظر إلى العالم ببراءة، وتقرأ العالم بشاعرية مرهفة، وتجعل النص يفيض ببلاغة الشعر، مثلما فاضت أشعارهم بالدراما.

نقول هذا، لأننا نجد أن كثيرا من كتّاب المسرح والدراما أمعنوا في العامية حتى بات المنطوق على ألسنة شخصياتهم من القاموس اليومي المبتذل، ناهيك عن تسطح الرؤية الفكرية وضبابيتها، رافعين شعار الاقتراب أكثر من المتلقي، وفي الحقيقة فإن المتلقي الذوّاقة الجاد أعطى ظهره لقاءات المسرح، بعدما ضاق من الإسراف في السينوغرافيا والغموض النصي، أو من ابتذال النص فكرا ولغة.

ولج محمود جمعة المسرح، فأضاف له من مكتنزه الشعري والجمالي، ولم يسقط فيما يسقط فيه الشعراء عادة عندما تسطر أناملهم القص أو الدراما، حيث الإيغال الشديد في البلاغة، وتفكك النص، على مستوى الحدث والشخصية.

## ( 2 )

في المسرحية الأولى: "حدث ذات ليلة"، يكاد يكون العنوان معبرا عن الزمن الذي يقدمه النص، وإن كان تقليديا نوعا ما، ولكنه جاء متوائما بشكل كبير مع البنية النصية.

فالنص يُفتتح بـ " غرفة تبدو عليها علامات الفوضى والاضطراب، تتوسطها منضدة ذات مقعدين، ويعلوها مجموعة من الكؤوس و زجاجة خمر. في جوانب الغرفة مجموعات متفرقة من لوحات الرسم، وفي مواجهة الجمهور

لوحة ذات إطار خشبي..، والرسام يرقد قدماه في مواجهة الجمهور و بين رجليه زجاجة الخمر بينما يقف الراوي على رأسه في مواجهة الجمهور"، وقد كان هذا المشهد هو الختام أيضا، ليؤكد على فكرة دائرية زمن النص، والذي يتم في ليلة واحدة.

ومن ثم، تدور أحداث المسرحية، حول رؤية مطروقة، تمثل همًا لدى كثير من المبدعين، ألا وهي الإبداع في مواجهة المال، عندما يتجرد المبدع لتحقيق إبداعه، وتكون آخر لوحة أبدعها الرسام بطل المسرحية هي المعبرة عن كل ما في أعماقه، ومنها يستمد إلهامه، ويشعر كلما طالعها بنفسها في خطوطها وألوانها، إلا أن هذه اللوحة تحديدا هي بغية التاجر، الذي يعلم جيدا أنها تقف على قمة نتاج الرسام، وأنها ستعود عليه كتاجر بأرباح عظيمة، لذا هو يقاتل من أجلها، فأثقل كاهل الرسام بديون وإيصالات أمانة، وجعله مدمنا لخمر يأتيه بها كل ليلة، ومع ذلك، فإن الرسام يأبى الرضوخ، موقفنا أن تلك اللوحة، إذا سُلِبَت فقد سُلِبَت روحه، ومع ذلك يمضي التاجر في غيّه، فيأتي برجال القانون، الذين يُعلّمون الرسام بأن كل ما في الغرفة سيبيع في مزاد من أجل سداد الدين، حتى هذه اللوحة التي هي ألوان على قماش، دون أن يفهم القانونيون محتوى اللوحة الفني.

اشتمل النص أيضا على شخصية الراوي، وهو صديق شخصي للرسام، وقد كان يشتري منه بعض اللوحات، ويساعده بالمال، ولكنه بات مشغولا بعمله الخاص، وليس معه من المال ما يكفي لمساعدة الرسام، واقتصر دوره الفني في النص على وصف حال الرسام، ومآله، وهو أيضا يعطينا بحواره لمحات عن حياة الفنان الماضية. في حين مثل التاجر الرأسمالية البشعة، عندما لا تعرف إلا

مصلحتها المادية، وتتوخى كل السبل لتحقيق مآربها، أي أن المال في مواجهة الفن.

ربما تكون المعالجة هنا لهذه القضية شديدة المثالية، فنهاية المسرحية تشعرنا أن الرسام قاب قوسين من الموت، فقد خسر توأم روحه ألا وهو اللوحة الفنية، والأصل أن الفن إلهام في أعماق الفنان، لا يتأثر بفقر ولا تقلب أحوال، ويكفي أن "فان جوخ" لم يعرف للمال طريقا طيلة حياته، ولم يبع إلا لوحة واحدة من مئات اللوحات التي رسمها، ومات فقيرا معدما.

كما نلاحظ تأثر أجواء المسرحية بالفن الرومانسي الغربي، في رؤيته المثالية للفن والفنانين، حيث الفنان يعيش في وحدة، يراهن على عمل فني واحد، لا يعبأ بالعالم الخارجي، منكفئ على ذاته، غارق في الخمر، وهو ما نأت عنه حركة فناني ما بعد الحداثة، التي سعت إلى ربط الفن بالعالم، وتعاطت إيجابا مع الفن الشعبي، ورأت أهمية تفاعل الفنان مع واقعه، وأن ينشر الجماليات في كل ما حوله: على الجدران، الأسواق، المنتجات.. إلخ. فلا معنى لانعزالية الفنان ولا الفن، وإنما لابد أن يكون الجمال التشكيلي أينما كان.

( 3 )

في النص المسرحي الثاني "سلال الزيتون"، نقرأ معالجة راقية للقضية التي أوشكت أن تكونا مسكوتا عنها أدبيا وثقافيا ألا وهي قضية فلسطين؛ بفعل تصاعد وتيرة حملات التطبيع، وخفوت الشعارات القومية، والترويج لما يسمى بصفقة القرن، والسلام المتبادل.. إلخ. وقد صاغها محمود جمعة بشاعرية سامقة، فجاء الحوار محملا برمزيات وأخيلة، امتاحها من تراث أدبي زاخر بمعطيات جمالية ووجدانية عن فلسطين: الأرض، والتاريخ، والشعر، والمقاومة، والثبات، والمنفى.

إن هذه المسرحية تعيدنا للقدس الرمز الديني واحتضانها للمسجد الأقصى، وكيف أن أهل فلسطين هم المرابطون من أجله، في المدينة القديمة، يتمسكون بالبقاء مهما تحملوا من عناء، وذلك من خلال شخصيتين أساسيتين هما بطلا المسرحية، الأولى: مريم بائعة الزيتون في سوق البلدة القديمة، بكل ما يحمله اسم " مريم " من دلالات دينية وتاريخية، وبكل ما يشكله الزيتون من رمزية عالية للوطن الفلسطيني، ولا زلنا نتذكر مسرحية "النار والزيتون" للمبدع ألفريد فرج، وهي علامة في المسرح العربي التسجيلي. والشخصية الثانية: أيوب، بائع العطور، الذي يجاور مريم، ودلالة الاسم الدينية واضحة، بجانب أن أيوب علامة على صبر الشعب الفلسطيني على مآلات القضية وتقلباتها، وما أشدها وما أكثرها!

يضيف هذا النص جديدا في تناول القضية الفلسطينية، من خلال شخصية أحد أثرياء العرب، يأتي لزيارة المسجد الأقصى ومعه خادمان/ تابعان من الهنود، والزيارة بالطبع سياحية، في إشارة واضحة إلى التطورات الأخيرة على الأرض، حيث فتحت الزيارة لكل راغب، لتوكيد مسيرة التطبيع، وترك الثري نفسه للجنود الصهاينة يقودونه لدخول الأقصى من باب المغاربة، وهو باب اليهود. وعندما ينهي زيارته؛ يخرج ليشتري بسخاء كل ما يعجبه في السوق القديم، ويحملهما للهنديين، وعندما تعجبه بعض عطورات أيوب، لا يجد معه العملة الإسرائيلية وهي الشيكل، وإنما معه: دينارات أو دراهم ( عملات لدول في الخليج )، فيضطر أيوب لإهداء العطر له.

تتطور الأحداث، عندما يأتي شابان ويسلمان على مريم وأيوب، ونعرف من الحوار أنهما ابنا لأيوب، قد ارتحلا خارج فلسطين، فرارا من بطش الاحتلال، وبحثا عن حياة كريمة بعدما تهدمت الديار، وأُتِلِّقَت المزارع. وعندما يحاولان

مع أبيهما ليسافر معهما، يرفض متمسكا بالبقاء مهما كلفه الأمر. وبعد قليل، يذلف إلى السوق بعض السائحين الأجانب، ومن ثم تتعرض سلة مريم التي تحمل الزيتون إلى التناثر بفعل ضربة من أحد جنود الاحتلال، ويشاهد السياح ذلك ببرود، ثم تأتي إحدى المذيعات لقناة فضائية، ساعية لإجراء تغطية لأحوال فلسطينيي القدس، فتخبرها مريم أنها مقيمة هنا في السوق، لا تعرف رحيلًا، فهي من المرابطات لحماية الأقصى، وإن كان كل ما تملكه هو البقاء لبيع الزيتون.

إن هذه المسرحية تمثل بعض مآلات قضية فلسطين، حيث المسارعة في التطبيع، وتحول الأقصى لمزار سياحي وهو تحت نير الاحتلال، مما يعطي شرعية للاحتلال ذاته، كما تشير إلى الرغبة المستمرة لأجيال الشباب في الهجرة خارج فلسطين؛ أملا في مستوى معيشي أفضل، وأخيرا، أن تصبح القضية في النهاية مجرد برنامج على شاشة زجاجية فضائية، وتخرج من القلوب.

( 4 )

يمكن القول إن محمود جمعة يلج عالم المسرح بقوة، وسيزداد نضجا ورسوخا في أعماله القادمة، والأهم في ذلك أنه يطعم نصوصه المسرحية بروحه الشعرية، وجماليات لغته، وبذاته التي تراقب العالم، متمسكة بثوابتها وأحلامها.

## شعرية الحضنة وشعراؤها

### الإبداع والسمات والقواسم

يأتي كتاب "شعراء الحضنة" للصيديق الأستاذ الدكتور صالح غيلوس، ليسدّ فراغا في المكتبة العربية عامة، ودائرة الإبداع في الشعرية الجزائرية خاصة، بالنظر إلى أهمية موضوعه، ألا وهو الشعرية العربية في منطقة الحضنة، تلك المنطقة القابعة في أقصى الشمال الشرقي في الوطن الجزائري، بكل ما تتميز به جغرافيتها، التي جمعت البحر والبر، والسهل والجبل، فلم يأت اسمها "الحضنة" من فراغ، وإنما لكونها جاثمة في أحضان الطبيعة الساحرة، فتنوعت أنشطة سكانها الاقتصادية، وقويت لُحمتهم الاجتماعية، وأقبلوا على العلم والإبداع والثقافة، فازدادت حركة الوعي والاستنارة، لتصبح الحضنة معينا لا ينضب في إمداد الوطن الجزائري بالعلماء والمبدعين، والشخصيات المناضلة المقاومة للاستعمار، إبان ثورة التحرير الكبرى.

وهو ما أضله الدكتور غيلوس في صدر كتابه، كي يتعرف القارئ العربي على الخصائص الطبيعية التي شكّلت بيئة الحضنة، التي ستكون عوننا لنا في فهم حركة الإبداع الشعري وسماته في هذه البقعة الجغرافية، فلا يمكن فصل انعكاس المكان عن إبداع الإنسان، ولا يتسنى فهم السمات المشتركة بين المبدعين المنتمين إلى الحضنة، إلا بالنظر إلى البيئة التي عاشوا فيها، وصاغوا نصوصهم في رحابها.

تبدو الإضافة العلمية التي اجتهد المؤلف في إنجازها في هذا الكتاب؛ في سعيه الحثيث إلى التعريف بالإبداع الشعري في الحضنة، من خلال استعراضه لأجيال

متعددة من الشعراء الذين انتموا بالأصالة والثقافة والتكوين إلى هذا الإقليم. وهو ما نراه ضروريا للغاية في مجال الدراسات الشعرية العربية الحديثة؛ فقد انشغلت غالبية الدراسات الأكاديمية والبحثية بالشاعر الفرد، فيدرسون إبداعه بمنهجيات عديدة، غير منشغلين كثيرا بالبيئة المكانية التي أنجبته، أو بالجيل الشعري الذي عاصره، ودون تفعيل لمنهجية المقارنة بين إبداعه وإبداع سابقه أو مجاليه، أو حتى لاحقيه.

وهناك من الدراسات ما انشغل بالقضايا الإبداعية، مثل الاغتراب أو الهموم الوطنية والقومية، أو الظواهر الجمالية والتشكيلية في النصوص، ولكن ندر منها ما تناول الإبداع الشعري في منطقة بعينها، من خلال التجميع والرصد لأجيال الشعراء المتتابعين فيها، وهو ما نراه من الأهمية بمكان، في ضوء الاهتمام الأكاديمي والإعلامي والثقافي بأدباء العواصم وشخصياتها الثقافية والفكرية، على حساب أدباء الأقاليم الذين واصلوا إبداعهم متمسكين بوجودهم في بلداتهم، عازفين عن الرحيل إلى العاصمة.

إنها ظاهرة لا تقتصر على الوطن الجزائري فحسب، وإنما تمتد لمختلف الأقطار العربية، عندما يستأثر أدباء العاصمة ومثقفوها بالأضواء والإعلام والدراسات الأدبية والنقدية، على حساب أدباء المحافظات والمدن والريف، وباتت المقولة الرائجة في الساحة الثقافية: "إن من أراد الشهرة فلا بد أن يعيش في العاصمة"؛ ليقترّب من وسائل الإعلام، ويتواصل مع النقاد والصحافيين، وتراجعت في المقابل مفاهيم محورية من مثل أصالة الإبداع، وعمق الإضافة، وجودة النصوص، وروعة الأساليب.

وتبدو المفارقة أن أدباء كثيرين لم يرحلوا، ومكثوا في قراهم ومدنهم، وواصلوا الكتابة الإبداعية، مما أوجد حراكا ثقافيا فريدا في مختلف الأقاليم

العربية، وأضحت بعض المدن منافسا قويا للعاصمة، في ضوء استفادة الأدباء من الثورة التكنولوجية وشبكة الإنترنت بمواقعه ومنصاته ووسائل التواصل الاجتماعي، فحققوا تواجدا فريدا، بل إنهم تجاوزوا الطرائق التقليدية في تحقيق وجودهم الإبداعي، وأصبحوا وهم في أقاليمهم شخصيات لامعة تمثل أوطانهم، وتفرض إبداعها ورؤاها.

فكانت المحصلة النهائية وجود إبداع ومبدعين في مختلف المدن والولايات والمحافظات، مما ألقى عبئا كبيرا على الدراسات النقدية، للنظر في أعمال هؤلاء المبدعين، وتناولها بالبحث والدرس والتوثيق والجمع، أملا في وضع خريطة إبداعية للوطن، لا تقتصر على المشاهير من الأدباء، ولا القاطنين في العاصمة، وإنما ترنو إلى مختلف أنحاء الوطن: إحصاء ورصد، تدويناً وفهرسةً، لتتاح الفرصة أمام الباحثين والنقاد لإنجاز دراسات أكاديمية شاملة، تنظر في المشترك، وتنتصر للمجيد المبدع، وتعيد تشكيل خارطة الإبداع الوطني على أسس جديدة، قوامها: الجدة في الرؤى والصبغة والقضايا المثارة، وأيضا طرائق المعالجة النصية.

وقد انتهج الدكتور غيلوس نهج التعريف بمختلف التيارات والاتجاهات والأشكال الشعرية في منطقة الحضنة، متخذاً من الشكل عنصراً مميزاً له، بمعنى أنه لم يلجأ إلى الطريقة التقليدية المتمثلة في التدوين الزمني للأجيال الشعرية، من الأقدم إلى الأحدث، وإنما جعل شكل القصيدة معياراً له، فوضع نصوصاً لشعراء معاصرين جنباً إلى جنب مع شعراء قدامى، ما داموا قد التزموا بالشكل العمودي في نصوصهم، وهذا ما نراه فيما قدمه من نصوص لشعراء القصيدة العمودية (الكلاسيكية) مثل عمر الشريف ميهوبي، وبلخير عقاب، ورشيد جدي، وعمار بن لقريشي، وأحمد بن روان.. إلخ، ونفس الأمر في شعر التفعيلة، ومن

أبرز أسماء شعراء الحضنة في هذا الشكل: سليلي غنية، وخير الدين هبال، وحسين مبرك، وصولاً إلى قصيدة النثر، حيث أورد عدداً من نصوص شعرائها ومنهم: عيسى ماروك، وإبراهيم صالح، وعياش يحيوي، والأخضر فلوس، وخالد بن صالح.

والملاحظ أن المؤلف أورد أكثر من نص للشاعر الواحد، في أشكال عديدة: الكلاسيكية والتفعيلة وأيضاً قصيدة النثر، ويأتي صالح غيلوس بوصفه شاعراً في مقدمتهم، ففي الشعر الكلاسيكي جاءت قصيدته "خلوة" لتفيض بالحب الإلهي، بتعبيرات إيمانية، وقافية شجية، وصور وأخيلة عليّة. ثم قصيدته الرائعة "ترانيم الوجود" والتي جمعت جماليات شعر التفعيلة موسيقى ورموزاً، وحلقت بنا في أجواء جمعت الحب والنظرة السامية إلى الوجود والمرأة، مع توظيف بديع لجماليات التكرار والتخييل.

وهو نفس ما نجده من مستوى فني في قصيدته النثرية "يдахمني الحنين"، التي استخدم فيها ضمير المخاطب، في تعبيره عن ذاته الشعرية في رؤيتها المتأملّة في الكون الفسيح، كأنه قصيدة، رافعا شعار حرّيته في وجه كل طغيان. لقد تنوعت النصوص الشعرية شكلاً وطرحاً ورؤى، مثلما تنوّع شعراؤها في أجيالهم، وفي حضورهم، وهو ما ينبئنا بأن الحضنة موطن أصيلاً للإبداع والمبدعين، ويجعل هذا الكتاب نهراً لدراسات قادمة، تنظر في القواسم المشتركة، وتقدّم دراسات مفصلة لتجربة كل شاعر، وما يلتقي فيه مع غيره من شعراء إقليمه، آخذة في الحسبان أن هناك من الشعراء من عاشوا في العاصمة، أو اغتربوا في السفر، ومنهم الشاعر عياش يحيوي، والذي يحمل تجربة جمعت بين التفعيلة وقصيدة النثر، وكان من أبرز شعراء مرحلة الحداثة في الشعرية الجزائرية، وقد اغترب في الخليج لسنوات طويلة، وعاش ردها من الزمن في

العاصمة الجزائر، ولكن ظل ينظر إلى الوجود والمدن نظرة اغترابية، شاعرا أن انتماءه الحقيقي هو في مسقط رأسه المسيلة التي دفن فيها. إن مثل هذا الكتاب، وغيره من الدراسات والبحوث، لا تكتفي بالنظر إلى الشاعر فقط، وإنما تسعى إلى نظرة أشمل، للشعراء في منطقة مكانية بعينها، خاصة أنه انفتح على أشكال الشعرية الحديثة: العمودي، والتفعيلة، وقصيدة النثر، متجاوزا الجدليات العتيقة حول شرعية كل شكل، وما أحدثه من إضافة جمالية، والتي نرى أن الحسم في مثل هكذا جدال هو النظر إلى النصوص الشعرية ذاتها، من حيث الجودة والرداءة، والإيحاء والتوهج، فكل شكل له سماته المميزة، وتبقى الذات الشاعرة مثل النحلة، تمتاح من رحيق كل شكل، فتثري تجربتها، وتعمق إبداعها.

وهي الرؤية المتصالحة مع النص والشكل، والرؤية والطرح، تعترف بإبداع كل جيل، دون أن تغمط مبدعا أصيلا حقه، محتفية بكل نص بديع راق.

## سيمياء الحب والأمل

### قراءة في شعرية حسين علي الهنداوي

الحب والأمل هما الملمحان الأساسيان اللذان يستشعرهما المتلقي وهو يلجُ في شعرية الشاعر السوري "حسين علي الهنداوي"، ولا نقصد بالحب المفهوم الضيق له، والذي يقتصر على العلاقات الرومانسية على نحو ما نقرأه في الروايات الغرامية، ونشاهده في الميديا العربية والعالمية، وإنما يتسع المفهوم عند شاعرنا ليشمل معاني الانتماء للوطن، والإسلام، والعروبة، وأيضاً الأمومة والأبوة والمحوبة والصدقة.

أما "الأمل" فهو الشعور الفياض الذي يملأ النفس وهي ترنو للمستقبل، ولكنه يصبح كلمات محفزة، وتعبيرات تشعل النفس عزيمة، وتملأها إرادة، لترجمها أفعالاً.

وربما يظن البعض أن هذه موضوعات تقليدية، ومأخوذة من المتداول الشعري، ولكن في شعرية الهنداوي، نجد نصوصه وقصائده تفيض بعذوبة عنوانها الموسيقي، وسمتها الجمالية، وعلاماتها الصورة الفريدة، وكأنها دماء جديدة يضخها شاعرنا في هذه الطروحات، فيعيدها للحياة. وهنا نؤكد على أن العبرة ليست في طبيعة الموضوع الشعري، وإنما في زاوية تناول، أو بالأدق الرؤية الشعرية التي يطل بها شاعرنا على العالم. والرؤية تتألف من عناصر تميزها جمالياً، وروافد تغذيها فكرياً، ومشاعر تشعلها قلبياً. وكما يصفها شاعرنا - مخاطباً أحد أصدقائه - في قصيدة مفعمة بالحكمة بأنها:

لقد عبرت قاطرات النوى  
وأنت تدبّج للريح ألحانها

.....

تسّطر فوق رؤاها / قصيدة حب جديد  
كأن رؤاك التي صغتها / من حديد  
تفتش عن لحظة واعده  
تدور هنا، أو هناك

فقصيدة الحب الجديدة تعني رؤية مصاغة من واقع الحياة، عبّر عنها بـ  
"قاطرات النوى"، التي صار صفيها ألحانا في خضم الحياة. إنها صورة مركبة،  
ممتدة، ساقها الشاعر إلى صديقه، مؤكدا على أن الحب قد يخلق لحظة واعدة،  
تحمل أملا لا ألما.

فأول سيمياء الحب أن يكون قصيدة، ورؤية، ولحظة واعدة، وبذلك تتشكل  
جمالية جديدة، تتحقق تفاؤلا في نهاية القصيدة، بدعوته إلى إعادة أحرف  
الحب في سيميائه البكر، حيث تحلّق في الطبيعة الساحرة، حيث الرعاة،  
والحكايات والبراءة.

تعال معي كي نعيد إلى الحب  
أحرفه الراحلة  
ونكتب فوق جبين الرعاة  
حكايتنا الساخنة

ويتوجه بالخطاب الشعري إلى ابنته "غيد"، التي ينعتها بأنها "قنديل الكبرياء"،  
فيترنم قائلا: عيناك لحن من الحب / ينشد / يقصد  
يرسم ألف حكاية / ويروي لنا:

## نمنماتِ البدايه

لقد أشرقَ المستحيلُ / بنورِ الأملِ

وأقمرت الأرضُ / بعضاً من الزيزفونِ

إنها الأبوة، عندما تتغنى ببنتوتها، فيصبح الغناء لحنا وأنشودة، تستعيد بها الذات الشاعرة حكايات الطفولة البريئة؛ للابنة التي رعتها أعين الشاعر، منذ لحظة الميلاد، وهي نمنمات البداية، مروراً بصباها، ثم اكتمال أنوثتها، بما يعني أن البنية تعني أملاً، وتعني خيراً للنفس، فهي أشبه بشجر الزيزفون، عندما يُغرس في الأرض، ويثمر ابنة جميلة، والمفارقة في الأرض التي كساها القمر بنوره، وتحقق المستحيل بها. إنه شاعر صورة بتركيب فذ، ربما نصادف بعض التعبيرات المكررة نوعاً ما، مثل نور الأمل، ولكنها تأتي ضمن تخيل في بديع، يبت فيه روحاً جديدة.

وتمتد الجماليات إلى الابنة "فرات"، وابنها "أمير"، فينشد الشاعر قائلاً:

يستيقظ الصباح في عينيك ضاحكاً

كغيمةٍ معطره / يرددُ الأورادَ / والأبعادَ،

وينشدُ القصائدَ المعبره

يستيقظ الصباحُ

رافعاً أحلامه المبعثره

وهنا نجد إلحاحاً من الشاعر على عيني الابنة، التي صارت أمّاً، ووهبت أباهاً حفيداً، فينشئ عالماً من عينيها، مثلما فعل مع "غيد"، حيث نبضت عيناها بالألحان، ولكن مع "فرات" فإن عينيها تشع صباحاً منيراً، وتمتد الصورة لتكون استعارة مكنية، بأن يكون الصباح إنساناً يستيقظ، ناشر الحلم في الكون، ومن

قبله، كانت العيون غيمة محملة بعطر الزهور، الذي يتبدل إلى إنسان يردد الأوراد، التي تملأ أبعاد الكون.

إن الاستشهادات النصية السابقة محملة بعبق الموسيقى، على الرغم من نهج شعر التفعيلة الذي انتهجه شاعرنا، ولكن النغم يؤطر فقراته الشعرية، صانعا خلفية لحنية، مع الصورة المبتكرة التي يبرع في تكوينها، من عناصر الطبيعة حوله.

وللشاعر قصائد عمودية، اتسمت بجماليات الشعر الكلاسيكي، حيث يتغنى واصفا الأمل بأنه الغد، الذي لن يكون

غد يأتي ويقتلع الرزايا	نفير لحق مفتوح الجناح
ويمحو الظلم عن كلّ البرايا	وينشر ضوءه فوق البطاح
ونرفع راية الدين ابتهاجا	فهبي كي نعود مع الصباح
جموع الرّحفين أتت لتعلي	نداء الحقّ في كلّ النواحي

إنه غد تحلم به الذات الشاعرة، حيث تسود العدالة، وينتهي الظلم، ويشرق ضياء الحرية. إنها أبيات تذكرنا بماض شعري قريب، حلم فيه الشعراء بتحرر الأوطان من الاستعمار، ولكن الأوطان العربية رزحت عقودا—بعد ذلك—تحت الاستبداد والفساد، لذا جاء هذا النص، يحرض المتلقي على ألا يفقد الأمل، فلا تزال الأوطان العربية تعاني عسفا، وتئن شعوبها ظلما. ويكون السؤال: أين الحب في هذا؟ والجواب، إن الحب في مفهومه الواسع يعني الأمل، والحلم بالحرية، والرغبة في رفع راية الإسلام.

إنها شعرية تحريضية، تمثل إصرارا من الشاعر أن يحفز جموع الشعب،  
وشرائحه، كي لا تستسلم للحظة الراهنة، بما فيها من سبات إلى حد الموات،  
يقول:

أفريقي يا جموعا غافيات  
وردي للحياة رؤى الحياة  
ولا تدعي الأئين يصير وحشا  
ليفترس البنين مع البنات  
وهبي من لظى الأحقاد نارا  
يفور أتونها باللاهبات  
أيعقل أن نسام من الأعادي  
بخسف في الحياة إلى الممات  
ويغزونا الأعاجم في ربانا  
ونحيا دونهم عيش الموات

السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق: هل هذه الشعرية التحريضية،  
بكل ما تحمله من تقريرية وخطابية مباشرة، مطلوبة في زماننا؟ وطرح السؤال  
يأتي في سياق اشتداد شعرية الخفوت النغمي، المتجلي في بعض أشكال شعر  
التفعيلة، وفي قصيدة النثر، حيث تتعاضد الجماليات من صورة ورمز وتعبيرات  
مبتكرة، على حساب الموسيقى، والخطابية الحافزة. وفي الحقيقة، إن الواقع  
المعيش في عالمنا العربي، بما فيها من حروب، ودماء، وتمزق للأوطان، وسيادة  
خطابات عنصرية تمزق الأوطان، هذا الواقع يتطلب دورا تنويريا وتحفيزيا  
وتحريزيا من الشاعر، عندما يرتقي المنابر والمنصات، ويتوجه بخطابه إلى

شريحة واسعة من الجمهور، في حاجة ماسة إلى من يعبر عن قضاياها ومشكلاتها، وأيضا ينير عقولها وأفئدتها.

وفي المقطع السابق، يرتدي شاعرنا وشاحا عنوانه دفع الجماهير نحو الإفافة، لتعرف أن الهزيمة لا تأتي من الخارج، بل من الشعب نفسه، فإذا كان الشعب حيا، واعيا، يقظا، لكل محاولات الإثارة والفتن، فإن كل مؤامرات الأعداء الخارجيين؛ ستتكرس على صخور الشعب وصلابته، وثباته، وينتفي الأئين والذل والخضوع.

ويعود ليحذر من المندسين بين الجماهير، وينعتهم بأنهم "المارقون"، الذين ينشرون خطابات العنصرية، والتمييز، ويحتكرون الوطنية لأنفسهم دون غيرهم.

**المارقون / يقتلون في أرواحنا الكلام**

**ألوذ بالعينين والخدين والصفائر المظفره**

**وأستجير بالنوى من النوى**

**وألعن الأندال والأوغاد والمصائب المسمّره**

**كأنني ما زلت يا ملهمتي !!**

**أردّد الأوراد حاملا**

**من دفتر الأيام صمت مقبره**

**أطوّف الأفاق / أصارع النفاق**

**والليل أذرع تمتدّ في خواصري**

فهذا مقطع دال على شاعرية جمعت الصورة المدهشة، مع الفعل الإيجابي، فلم تكتف الذات الشاعرة بالعويل، والصراخ، وإنما كشفت الأندال والأوغاد، وعرفت ما سببوه من مصائب، ومن ثم راحت تذرّع الأفاق تحذر منهم، وتواجه

المنافقين وتقتلهم. وما أجمل هذه الصورة! " واللبل أذرع تمتدّ في خواصري"،  
فالدليل هو مؤامرات أعداء الداخل والخارج، التي تحيك خيوطها ضد الشعب.  
فالذات الشاعرة تتوحد مع الشعب، وترى أن حبال المنافقين المارقين تضرب  
في جنبات الشعب.

وفي قصيدة فريدة في بنائها، تحمل عنوان " المنشى يسلم مفاتيح إيلياء"،  
نجد بناء النص أشبه بالمسرحية؛ حيث المفتتح، الذي يليه أحد الممثلين من  
وراء ستار، ومن ثم يفتح الستار، نقرأ -في مطلع القصيدة- إنذارا للعرب في  
عصرنا:

### افتتاحية:

نحن العرب نحن العرب  
سيكتب التاريخ أنا لم نزل  
نعيش حالة من الفصام  
و الخصام / والغضب  
وأنا سنرفع الأعلام من جديد  
لينتشي على هاماتنا  
في صمته / الأوباش  
و الأحباش / و اليهود

توحدت الذات الشاعرة مع العروبة: شعوبا وقبائل، لتشرح الوضع الراهن،  
من تفرق وخصام، وسقوط الأعلام، وتحكم الأوباش والأحباش واليهود. وهو  
واقع يدين الجميع، وإن كانت الشعوب في منأى، فهي مغيبة عن القرار، ولكن  
التفاؤل يطل من بين الأسطر، معلنا أن الرايات حتما ستخفق من جديد. إنها  
تذكرنا بحقبة القومية العربية، حين كانت الشعارات الرنانة تملأ صدور

الجماهير، ولكنها تظل شعارات، تغنت بها الإذاعات، ورددت الحناجر الهتافات، وصاغتها المقالات، فلا تتحقق في الواقع، وقد رأينا الهزائم تلاحقنا، والأراضي تُسَلَبُ منا. وهو ما رددته الشعوب، وعبر عنها الشاعر في نصه الممسرح، حيث نقرأ:

الجمهور:

سندفع الثمن / من أرضنا / من بعضنا  
و سوف نترك الزمن

لأننا لم نفهم التاريخ و الوطن

فهي صبيحة صادقة، تعلنها الجماهير، بعدما اكتشفت أن الأنظمة حاربت من أجل الكراسي وليست الأراضي، وصوّبت بنادقها نحو الداخل وليس الخارج. لم تنخدع الجماهير بالخطاب الإعلامي الزاعق، فقد رأت الثمن مدفوعاً أرضاً ودماءً.

الجمهور:

ومن يصوغ في بلادنا القرار  
و كل همكم يا سادة الحوار

أن تجعلوا الحياة في رخاء

و أن يغوص الجيل في مستنقع الولاء

مرحى لكم / مرحى لكم

هيا.... و بيضوا بيضة السلام / لتشيع الأغنام

و ترفعوا على جبين الشمس راية العرب

لقد وضع الشاعر يده على أزمة الأمة، ألا وهي تغييب الشعوب عن صنع القرار السياسي، الذي بات محتكراً في أيدي نخبة حاكمة، تتشبث بالكرسي ولو

على انتهكت الأرض والعرض، ومقياسها هو الولاء، بل تقبل الانخراط في معاهدات السلام المزعومة، التي تعني استسلاما للعدو الصهيوني، وإبقاء الأرض تحت هيمنته.

إنه رفض لا يعني انهزاما، ولا يأسا، وإنما يحمل الحب والأمل؛ في أن القادم أجمل، فحتما سيظهر جيل جديد، لن يقبل الضيم، ولا يعرف إلا لغة العزة. فلا عجب أن نسمع صراخا شعريا، يطلقه شاعرنا، وهو يجسد حال القدس، عبر جماليات فارقة، فنقرأ في قصيدة حملت عنوان "صرخة":

حين تصير القدس إناء  
يبصق فيه جميع المرضى  
حين تصير القدس جدارا  
يدفن فيه جميع الموتى  
حين تصير القدس / محطة عشق  
ينزل فيها عمر / وبنن / وليلى  
حين تصير القدس / وليمة جنس  
تسحر كلّ نفوس / الدجالين الحبلى  
أعلن أنّ الدّم / سيجري  
في ساحات قرانا / الثكلي

هذه الصرخة ظاهرها أن القدس أقرب إلى الضياع، حين تصبح القدس إناء للبصق، أو جدارا للموت، أو محطة حب للعشاق، أو وليمة جنس للعاهرات، فإن كل هذا لن يجدي، فحتما ستكون هناك أرواحا تنتفض لتحفظ القدس، وتصون عرضها بالدماء، فماضي العروبة وتاريخها يجعلنا نثق أن العزة والإباء كامن في نفوسنا.

قد كنّا نرتاح على حدّ السيف ونصحو

وننام على سنّ الرمح ونلهو

وصهيل الخيل وحممة الموت أغارد رعناء

ذلك هو تاريخنا حين حمل العرب راية القرآن، فأسقطوا امبراطوريات  
عملاقة، ونكسوا أعلاما خفاقة، وأخرجوا شعوبا من الظلم والقهر إلى رحابة  
العدل والحضارة والهداية.

\*\*\*

حملت شعرية حسين على الهنداوي سيمياء الحب والتفاؤل، ظهرت في  
قدرته الشعرية على مزج عناصر الطبيعة بما يجيش به صدره من آلام وآمال،  
وبما تطمح إليه ذاته من تحقيق الحلم، في واقع ظاهره اليأس والعجز، وباطنه  
الأمل والإرادة. فعلى قدر ما وُصف أزمة الحاضر؛ على قدر ما امتلك رؤية  
شعرية، تحرّض وتثير، تدفع وتثير، موقنة أن الخير في نواصي الأمة، ولا يمكن أن  
تكون نساؤها عواقر.

## سردية الماء في الفن الروائي

### الحدث والدلالة والتأويل

الفن الروائي في جوهره هو إعادة تمثيل وتقديم الحياة الإنسانية بشكل سردي، هادفاً إلى تدوين جوانب من تفاعلات الإنسان مع البيئة التي يعيش فيها، والزمان الذي يحيا فيه، والشخصيات التي يعايشها. فهو يقدم وجوهاً متعددة للحياة والأحياء وعناصر الطبيعة، والماء أحد هذه الوجوه، إن لم يكن عنصراً أساسياً لها. صحيح أن السرد هو قص عن الإنسان في نشاطاته ومشاعره وأفكاره وأحداث حياته، ولكن كل هذا يدور في بيئة مكانية؛ تحوي أرضاً وسماءً، وماءً وهواءً؛ تغلف القصة، بل إننا إذا قرأنا السرد وفق عناصر المكان، وعلاقة الإنسان بها، فإن دلالات عديدة تتوالد، كاشفة عن خصوصية كل مجتمع. فالماء هو الحاضر الغائب في كل مجتمع إنساني، سواء كان مجتمعاً زراعياً أو صناعياً، صحراوياً أو بحرياً، ممطراً أو مقفراً، وهذا ما يدفعنا إلى قراءة السرد الإنساني، ضمن علاقته بالماء والأرض، وهي علاقة أزلية، شكّلت ذات الإنسان: مشاعره ومزاجه وأفكاره. فشخصية البدوي في جدد الصحراء، تتصف بالشدة والجفاء والصبر والارتحال الدائم؛ عكس شخصية القروي الذي ينعم بالماء والحقول المزروعة، فهي تمتاز بالسماحة والطيبة والتآلف والاستقرار، أما شخصية الإنسان الذي يعيش في بيئة بحرية، فإن سماتها الجسارة والإقدام والاندفاع، بحكم أن مصدر رزقهم هو الصيد والغوص والتجارة.

ومن هنا، تتأتى قراءة الماء بوصفه عنصراً سردياً، مؤثراً في حضوره وغيابه، على الشخصيات والأحداث، وهي قراءة تنظر إلى الماء بوصفه مكوناً مكانياً،

وبيئياً، وحياتياً، مؤثراً في تشكيل طبائع الشخصيات، وصناعة المواقف، وإثارة الأحداث.

ففي المجتمع الريفي، الماء صانع الخصرة التي تمتد على مرعى البصر، متجسدة في الحقول والبساتين، بل إن مفهوم الثراء في الريف يعني امتلاك المساحات الأكبر من الأرض، والمقصود بها الأرض الزراعية المروية بالماء، أو التي يصلها الماء بسهولة، فالأرض الجدباء لا قيمة لها، ولا حياة فيها، ولا بيوت ولا قرى عليها.

وما أكثر الروايات التي تناولت حياة الريف، ومشكلاته، وصراعاته، وكان الماء هو في خلفية المشهد، وصانعا للأحداث، ففي قصة "شيء من الخوف" لثروت أباظة (1927-2002)، التي تحولت إلى فيلم سينمائي العام 1969؛ يُعدُّ من روائع السينما العربية؛ نشاهد في أحداث الفيلم، كيف انتقم عتريس من أهل القرية، عندما رفضوا الإفصاح عن قاتل أحد أعوانه، فقام عتريس بإغلاق الهويس (محبس القناة المائية) أياما متصلة، مما أدى إلى جذب الأرض الخصبة وتشققها، واصفرار الزرع، وصراخ الرضع على أكتاف الأمهات، بعدما جفّ الحليب في صدورهن؛ لقلة الطعام، وجلس الفلاحون في قاع التربة الجافة، ينظرون بحسرة إلى بوابات الهويس الحديدية، التي تحظر الماء خلفها، غير قادرين على تحريكها؛ يمنعهم الخوف من جبروت عتريس، وترصد رجاله وسطوتهم، وقد أذاقوا القرية ويلاتٍ بالإتاوات المفروضة عليهم.

وحدها كانت الفتاة "فؤادة"، تمتلك الشجاعة، فاقتربت من مِقوَد الهويس، وراحت تحركه بقوة، فاندفع الماء ليملاً التربة، وقفز الرجال عالياً، يضحون ويضحكون وهم يُعرقون أنفسهم وأولادهم بالماء المتناثر. واستمرت فؤادة بكل همة، وهي جذلة بالفرحة التي عمّت عيون الأطفال والنساء، وحضر عتريس برجاله، واستحال غضبه إلى سكون فقد رآها واقفة، شامخة، شجاعة، وهي حبيبة قلبه في صباه وشبابه البكر، وفي المساء، طرق باب أبيها يطلبها للزواج.

وتتطور الأحداث، حيث تحوّل موقف فؤادة إلى رفض كامل لعقد الزواج الذي سجّله مآذون القرية، وشهد عليه الشهود، فهي لم تعطِ موافقة صريحة، وتحدّت جبروت عتريس، واتحدت خلفها القرية، وخرج أهلها يصرخون: "جواز عتريس من فؤادة باطل"، لينتهي الفيلم باحتراق عتريس في الدار وحيدا. وكان مشهد الهويس هو البداية للتحدي، وحضر الماء بوصفه دلالة على الثورة، ورفض الظلم، وبداية لحركة جماعية للقرية.

وفي الخماسية الروائية "مدن الملح" للروائي عبد الرحمن منيف (1933-2004)، نرصد الماء بوصفه عنصر الحياة، في مجتمع صحراوي، الجفاف عنوانه، والقيظ ملمحه، والأرض الجدباء بلا قيمة فيه، ويعيش السكان في واحات وقرى، تعتمد على الآبار وعيون الماء، يزرعون القليل من الأرض. وفي المقابل هناك قبائل بدوية، تضرب في الصحراء، بحثا عن الماء والكلأ. فخلفية الحياة جدب، يدفع الناس إلى الحفاظ على كل قطرة، وادخار الطعام القليل، الذي لا يزيد عن كسرات الخبز، وحببات التمر، وبعض اللحم، مما يجعلهم في حالة كآبة مستمرة، وكل هذا لندرة الماء، وهو ما نقرأه جليا في رواية "تقاسيم الليل والنهار"، ولذا، يؤرخون حياتهم بسنوات المطر الوفير، أو الجذب الشديد. فدوما عيونهم مشرّبة إلى السماء، حين يحين موسم الأمطار، تستجدي قطراته<sup>(127)</sup>. فالجدب يحيل الصحراء إلى عالم مجهول، يعجز "هاملتون" الأجنبي على فهمها، أو حتى استيعاب خرائطها، فعزم على اجتيازها شمالا وجنوبا وشرقا وغربا، وعایش القبائل البدوية، وارتدى ملابسهم التي تشبه الخرق البالية، واكتشف أنها بالفعل تلائم عالم الصحراء المقفرة، وأدرك أن

<sup>(127)</sup> مدن الملح: تقاسيم الليل والنهار، عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005.

الصحراء مثل المرأة المتقلبة، ولا بد من فهمها والتعاشيش معها<sup>(128)</sup>، وإلا ابتلغته، في رمالها، وقد يكون جسده طعاما لوحوشها، وكل هذا لندرة الماء فيها. ويظهر في هذه الخماسية الروائية، انحياز منيف لأهل البادية، وغوصه في تفاصيل حياتهم، التي أفوها، ثم مأساتهم، مع إرهابات ظهور النفط وما تبعه من أحداث وفجائع، غيّرت من أنماط الحياة، وعلاقات البشر، فقد صُدموا بموجة التحديث.

وفي العالم الروائي لإبراهيم الكوني (1948) نجد تصورا للجذب، هناك في أقصى جنوب الصحراء الليبية، حيث قبائل الطوارق التي ينتمي إليها، ونقرأ في رواياته الكثيرة، تفاصيل دقيقة عن عادات وتقاليد هذه القبائل، وعلاقة الإنسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا مفر منه.

لقد برع الكوني في تصوير عالم الصحراء، بوصفه معبرا عن الوجود الإنساني كله، تظهر فيه كل علاقات البشر: العشق، والعداء، والارتحال، والعلاقة بين قاطني الجبال والأودية الجافة، والكائنات الحية التي تدب على سطحها، وفي جحورها.

فنقرأ في روايته "البئر"، سردا مميّزا للصحراء القاحلة، وهي تمتد إلى ما لا نهاية، مع رحيل الشيخ "أخواد"، وكأنها تتحداه، ولا تنوي أن تنتهي، بل وتطارده في خلفه، وتغرقه في متاهة أبدية، لذا، هو يحتمي بناقته، خوفا أن تذرّوه الرياح العاتية، وتلقيه في أعماق الأودية الجافة، أو أن يذبحه أحدهم، ويتزود بمخزونه من الماء. إنها متاهة قهرته، وامتنعت ماءه، وأفقدته صوابه<sup>(129)</sup>. ولنا أن نخيل حالة الإنسان المرتحل، والجذب والخوف والموت يؤطره، وتمتلئ نفسه بمخاوف الجن والشياطين الرابضين في الخلاء. فلا يمكن

<sup>(128)</sup> المصدر السابق، ص 69.

<sup>(129)</sup> البئر، إبراهيم الكوني، دار أبو ذر الغفاري للنشر، بيروت، 1989، ص 100، 101، 166.

قراءة هذا السرد بمعزل عن الماء الذي افتقدته هذه الصحراء، فأضحت رمالها مقابر لمن فقد طريقه، ونغد ماؤه. ونجد في قصة البئر إشارة إلى قصة الجميلة "تانس"، التي تاهها أخوها في الصحراء، ووجدته ميتاً من العطش، فأقسمت أن تنتقم من الصحراء، ولذا، تناجيه في قبره أن بالها لن يهنأ حتى يغمر قبره في الصحراء الماء الوفير، لتدرك أن تانس قد أوفت بوعدها<sup>(130)</sup>، بأن أحضرت الماء ليغمر قبره. فهنا الماء عنوان الحياة، وعلامة على الراحة عند الموت.

وفي رواية "تغريبة القافر" لزهرة القاسمي (1974)، نقرأ عالماً روائياً كاملاً، يعزف على الماء، في مجتمع عُمان، وقد تفنن العمانيون منذ أقدم العصور في توفير مصادره، وهو ما أتاح حياة قروية مستقرة، ويتعمد المؤلف وصف قنوات الماء، وعيونه، وآباره، ونشعر أننا نهبط ونصعد، ونحن نعايش الماء المتدفق بين الصخور، وفي الأودية والسهول، نقرأ: "هبطاً وادياً، تجري مياهه على حجارة الصفا، وتتجمع في أحواض صغيرة، ثم تتسرب في رمل مختلطة بحجارة مصقولة، لتخرج من مكان آخر. يمر الماء عبر تلك الأرض الحجرية المصقولة، مثل قنوات نُحِتت بمهارة وعناية، في مكان يعمه الصمت والسكون، لولا ذلك الحوار الطويل الذي لا يخفت للمياه المتدفقة.. وهناك حوض تتراقص في أعماقه أسماك الصدد الصغيرة، وتخطُّ على صفحته حشرات دائرية الشكل خطوطاً تشبه ملحمة روائية طويلة"<sup>(131)</sup>.

فمن عبقرية الإنسان أنه يستطيع أن يتكيف مع بيئته، ويستثمر مصادر الماء فيها، فإذا كان الإنسان في الصحراء فهو منقَّبٌ عن مواطن الماء، ويعيش بالقرب منها، ويحافظ عليها أن تضيق في الرمال، بل إنه يضمن على نفسه بقطرات من الماء يشربها في ارتحاله، خوفاً من نفاذها سريعاً. ولكن الحال مختلف بعض الشيء في بيئة عُمان التي يكثر فيها المطر، فيبتكر فيها الإنسان

<sup>(130)</sup> المصدر السابق، ص 54.

<sup>(131)</sup> تغريبة القافر، زهران القاسمي، دار رشم للنشر والتوزيع، تونس، 2022، ص 48.

سبل الحفاظ على المطر، بنحت قنوات تتلقفه من قمم الجبال، والمرتفعات، وتنحدر به إلى الوادي والسهل، حيث يتم تجميعه في غدير، يعتمد عليه أهل القرية في زراعاتهم. وقد قرأنا في المقطع السابق، وصفا لقنوات الماء في الصخور، وكيف أن البحيرات الصغيرة، عاشت فيها أسماك، وطارت فوق صفحة مياهها حشرات. فالماء يحمل الخير أينما كان، وقد يكون سببا في الموت أيضا، وهو ما نراه في الحادثة المحورية لرواية تغريبة القافر، التي تتناول غرق الزوجة مريم في قاع بئر، فقد توقف الطارش أمام هذا الجسد المستقر في عمق البئر، واحتار في ماهيته، فاستنجد بالناس صارخا، ليحضر سريعا سيف بن حمود، فهبط بحبل إلى البئر، ليجد عيني المرأة مفتوحتين، فارتعب وسارع بالخروج خائفا، فلجأ الناس إلى الوعري، الذي يتغلب على الصعاب دوما، سواء في تسلق الأشجار، أو في الغوص في الأفلاج العميقة، فركض حافيا، وأخرج الجثة، بعدما أغلق عينها. لقد كانت مريم بنت حمد ود غانم، وكان زوجها حاضرا، وعندما قام بغسلها وتكفينها، اكتشفت النساء أن بطنها به جنين حي، فاستفتوا الشيخ، فأفتى بأن يترك ليموت مع أمه، فعارضه الحاضرون، فلامعنى لزهرق روح نفس بريئة، وسارعت القابلة، وشقت بطن مريم، وأخرجت جنينا ولدا، يطلق صرخة الحياة الأولى، وهي ترتل قوله تعالى: {يخرج الحي من الميت} (132).

وقف أهل القرية ينظرون إلى البئر بوصفه عدوا لهم، خاصة زوج مريم، الذي تحسر على زوجته الغالية، وقد رآها مكومة أسفل البئر، والناس من حوله يحوقلون، غير قادرين على إخراج الجسد المستقر في العمق. لاذ الزوج بالصمت، ولم يذكر حمل امرأته، لولا انتباه المغسلات له. إنه الماء عندما يكون قاسيا، وسببا في الموت.

(132) المصدر السابق، ص 11-15.

وقد يكون الماء شاهدا على ما يجري من أحداث على سطحه، كما نراه في رواية "ثرثرة فوق النيل" لنجيب محفوظ (1911-2006)، ونلمح من عنوانها كيف أن نهر النيل سيحمل على صفحة مياهه الجارية ثرثرة ما. وعندما نقرأ الرواية، نكتشف أن ثمة بشرا يلتقون في عوامة تتأرجح على نيل القاهرة، وهم أخلاط متعددة، ممثل شهير، وموظف حشاش، وفتيات ليل. المفارقة أن المؤلف يجعل يؤنسن النهر، ويجعله شاهدا على مجريات الأحداث، فهذا "أنيس زكي" أحد رواد العوامة، يعود من عمله، ويرتدي جلبابه الأبيض، ويجلس في شرفة العوامة، "جاريا ببصره، فوق الماء المنبسط، كأنه مستقر ساكن، لا يتموج ولا يتلألأ، ولكنه موصل جيد لأصوات السكان في عوامة الشاطئ الآخر، في صفها الطويل، تحت أغصان الجازورينا والأكاسيا"<sup>(133)</sup>. هنا النيل ساكن، وحقاً له السكون، حتى يسمع ويُسمع - من يستقر على سطحه - كلمات أهل العوامة، الذين يعيشون في غي، وخمر، وشهوة. وقد ظل النهر في هذا الدور طيلة الرواية، فهذا أحدهم "نظر إلى الليل، فرأى مصابيح الشاطئ الآخر، تنساب في باطن النهر، كأعمدة من نور، ومن عوامة بعيدة، عن مجال البحر، حمل النسيم أنغام موسيقى وغناء"<sup>(134)</sup>. لم يثر النهر، ولم يتوقف ماؤه عن الجريان، بل تكفل بأن يكون مرآة، تعكس الأضواء، في حين قام النسيم الرطب الذي يحمل أريج النهر بنقل أنغام الموسيقى. أما أهل العوامة فهم إذا أرادوا مزيداً من الدعة في سهراتهم، فإنهم ينصبون إلى "وشوشة الموج وهو يرتطم أسفل العوامة.. (وها هو) القمر الذي أوغل فيما وراء العوامة، ناحية الطريق، ساحبا فوق سطح الماء لآلئه"<sup>(135)</sup>. وفي نهاية الرواية، يستشعر أنيس زكي، وهو يرنو إلى النيل، أن النهر سينتقم، فهناك "شيءٌ حدّثه بأنه عما قليل،

<sup>(133)</sup> ثرثرة فوق النيل، نجيب محفوظ، دار الشروق، ط5، 2015، ص11.

<sup>(134)</sup> المصدر السابق، ص56.

<sup>(135)</sup> المصدر السابق، ص72.

سينشق سطح الماء القاتم، عن رأس الحوت"<sup>(136)</sup>، فقد شعر أن النهر الشاهد الصامت، ربما ينقلب على من أفسدوا على سطحه، ولكنه إحساس بلا معنى، فلا حيتان تعيش في النهر، وإنما هو خيال عقل مخدّر.

إن قراءة الماء في السرد تتطلب منظورا يتجاوز الرؤية التقليدية التي تجعل الماء أقرب إلى الجماد، إلى رؤية رحبة، تمتاح من فضاء التأويل، حيث يصبح الماء عنصرا فاعلا، في تكوين البيئة، وصناعة الحدث، وتظل هيمنته ممتدة، على الشخصيات، وتقلبات الزمن بهم، مع الأخذ في الحسبان، أن الماء أيا كان شكله؛ مطرا منهمرا، أو عين ماء فوّارة، أو نهرا جاريا، أو جدبا وجفافا، قد يكون سببا في الحياة، وسببا أيضا للموت، وقد يكون ساكنا، أو شاهدا، أو منتقما، بما يدفعنا لفهم أكثر للماء الذي هو عنصر وجودي.

---

<sup>(136)</sup> المصدر السابق، ص156.

## النورانية تسمو بالذات والإبداع

### قراءة في ديوان "فراديس" لدينا الشيخ

إنها تجربة شعرية فريدة مغايرة، تلك التي نبحر بها في عالم "دينا الشيخ"<sup>(137)</sup> الإبداعي، وتتأني فرادتها من تمسكها بموسيقى الشعر العربي وأوزانه، بكل نغمها وطربها للأذن، وبقدرة فذة على بناء أبيات وقوافٍ بديعة، يمكن أن تشدو بها الألسنة، وترنم بها الأفئدة، فهي تأخذنا إلى عالم فكري ووجداني تقرأ به ذاتها، عبر تجربة إبداعية في الشعر الصوفي.

إن العلاقة بين الشعر والتصوف علاقة لازمة، فكلاهما ناتجان عن تجربة روحية، ومغامرة نفسية، ولكن الشعر يمتاز بكونه أداة تعبير وبوح، أما التصوف فهو ترقٍ نفسي، وسمو روحاني، وعندما يتعالق مع الشعر، فإن التصوف يرقى بالشعر روحانياً، والشعر يصوغ التصوف إنشاداً، والجميل أن الصوفية تمنح الشعر عالماً فريداً من المفردات والتعبيرات والرموز، فالنص الشعري الصوفي "وليد معاناة، ذلك لأن الصوفي عاشقٌ ينفّس عن مشاعره، بكلمات تتسم بالرمزية التي تفرضها طبيعة المعاني الروحية، فهو لا يعبر بلغة العموم، بل يلجأ إلى لغة الخصوص، فالتجربتان- الصوفية والشعرية- مرتبطتان، غير أن الشاعر قد لا يكون متصوفاً، أو لا يلزمه أن يكون متصوفاً، ولكن الصوفي لا يبعد أن

---

<sup>(137)</sup> دينا الشيخ، شاعرة سودانية، أصدرت عدداً من الدواوين، أبرزها: فصحي الماء، وعرش لبلقيس.

يكون شاعراً<sup>(138)</sup>، وهو ما نجده جلياً في تجربة دينا الشيخ، التي صاغت عالماً متكاملًا من المفردات والرموز والتعابير والصور، ميّزت تجربتها، فيما يمكن أن نطلق عليها "صوفية الرؤيا"، التي لا تشمل الفكر فقط، وإنما تتوغل في الفؤاد، وتغلف الروح، وتجعلها تنشد صفاء وشفافية وبراءة يعزّ أن تجدها في عالمتنا المعاصر الذي تكتنفه المادية، وتعصف به الشهوانية، وصارت النفوس البشرية راكضة إلى الملذات، التي مهما شبعت منها، فإن الروح تظل عطشى، تشرّب إلى الذات الإلهية العليا، وتعبر عن كل هذا بمفردة "البراءة"، التي يكن أن نعدها مفتاحاً للرؤية الشاعرية. تقول:

تُعَدُّبُنِي الْبِرَاءَةُ يَا إِلَهِي

أَعُدُّ نَجْوَمَهَا

فِي الْعَيْنِ خِلْسَةً

"البراءة" تعني الصفاء، والنقاء، والشفافية، بما يجعل الذات سابعة في الملكوت الرباني ودلالاتها السياقية تعني كوناً أنشأته الذات الشاعرة في أعماقها، كوناً فيه سماء ونجوم وصفاء، تغوص فيها الذات وتتأمل نجومها، كي تفرّ من عالمها الأرضي بكل ماديته، وطينيته. إنها روح تعاني تمرّقاً وأرقاً، تبحث فراراً من عفن ممارسات الإنسان على الأرض، وصراعاته من أجل اللذة، وتسقط الذات في صراع، بين براءتها الحاملة، وطينيتها الجاذبة.

تَوَرَّقُنِي الْبِرَاءَةُ

حَيْثُ رُوحِي

وَجْهَهَا الطِّينِيُّ نَفْسَهُ

<sup>(138)</sup> الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، سعيد بوسقطة، منشورات بونة للبحوث والدراسات، 2008، ص 137.

## وتسحبُ غربتي من إصبعيها تُشاطرُها بذنبِ الحبِّ جلسَةُ

فالذات الشاعرة متأرجحة بين وجهين: الوجه الطيني، الذي يعني الجسد ومتطلباته وشهواته، والوجه الروحاني الطامح الذي يعاني غربة، وتطمح الذات إلى حب يرقى بها، إلى أجواء نورانية، يمكن أن ننعثها بعنوان الديوان "فراديس"، وهي جمع للمفردة "فردوس"، والتي تعني لغويا البستان أو الروضة أو الحديقة، وورد ذكرها في القرآن مرتين، الأولى في سورة الكهف، قوله تعالى: {إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ كَانَتْ لَهُمْ جَنَّاتُ الْفِرْدَوْسِ نُزُلًا}، (الآية 107)، والثانية في سورة المؤمنون {الَّذِينَ يَرْتُوبُونَ الْفِرْدَوْسَ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ}، (الآية، 11)، والدلالة القرآنية تعني درجة عالية السمو في جنات الله تعالى في الآخرة، فالجنة درجات، مصداقا للحديث النبوي الشريف: "الجنة مائة درجة، بين كلِّ درجتين كما بين السماء والأرض، ومن فوقها يكونُ العرشُ، وإنَّ الفردوسَ من أعلاها درجةٌ ومنها تُفجَّرُ أنهارُ الجنةِ الأربعةُ، فسُلُوهُ الفردوسَ". والأمر هنا على سبيل الجزاء الأخروي، الذي ينعم فيه الإنسان المسلم بالفوز الحقيقي، ليعيش سعادة أبدية، ولذائد لا نهاية له، لأنه في ضيافة الله تعالى، ولكن هناك معنى آخر، علينا الانتباه إليه، بأن الثواب الفردوسي ليس جسديا وماديا فقط، إنما هو حالة من الكمال والسعادة واللذة الروحية، لا سيما وأن ساكني جنة الفردوس هم أسفل عرش الرحمن، يتنعمون بلذائد الجنات، ورؤية الله جل وعلا.

عنوان الديوان "فراديس" جاء بصيغة الجمع، ليضيف المزيد من الإيحاءات، فالديوان يقدم تجربة ترق روحية، تسمو بالروح إلى فراديس عليا، أوضحتها في قصيدة حملت عنوان "ورد الفراديس"، حيث تصبح فراديس الروح وردا، تطيره الرياح.

أنا الرِّيحُ  
تحملُ  
وردَ الفراديسِ  
تزرعُهُ  
في عُصور  
الكلامِ

المفارقة في البيت السابق، أن الذات الشاعرة، ولسموها الصوفي الروحاني، صارت عنصرا كونيا، ألا وهو الريح، فقد ذابت في الكون الإلهي، وأضحت حاملة للورود، المأخوذة من فردوسها، وتبحر به زمنيا، في عصور الكلام، أي ترحل مع شعراء المتصوفة.

وذلك من روعة الديوان، فقد برعت الشاعرة في تكوين مفرداتها، المعبرة عن كونها الصوفي، ومغامرتها الروحية، بل إنها تتجرد أكثر، وتصبح ذاتا مليئة بالحب، تقول:

أنا الحبُّ  
تقطُّني  
طفلةً  
وتغزِّلني  
بُردةً للسلامِ

إننا أمام صورة بديعة، فضمير الأنا عائد إلى الذات الشاعرة، التي أضحت شعورا، وإحساسا، وحبًا، ولا شيء غير الحب، ثم يصبح الحب وردًا، أي يرتد إلى فردوس الجنات، بما فيها من ورود، وهذه الوردة تنزل من عليائها، لتقطفها طفلة، تحوّلها إلى خيوط، تغزل بها نسيج السلام ليعمّ الأرض. وتلك رسالة الصوفي، فهو متصلح مع الذات، ويقتل الشهوات، ويسعى لنشر السلام،

وتذوب روحه في الملكوت والسموات، أي أنه يعيش حالة من الصفاء النفسي، التي تجعله في مصالحة وسلام مع الكون والناس والأشياء.

وهنا نؤكد على أن اشتقاق كلمة التصوف - في بعض المصادر - من لفظة "الصفاء"؛ لصفاء قلوب هؤلاء في معاملتهم مع الله، إذ أن باطنهم كظاهريهم غاية في النقاء، واشتهر في ذلك بيتان لأبي الفتح البُستيّ، يقول فيهما:

تَنَازَعُ النَّاسُ فِي الصُّوفِي وَاخْتَلَفُوا فِيهِ، وَظَنُوهُ مَشْتَقًّا مِنَ الصُّوفِي  
 وَلَسْتُ أَمْنَحُ هَذَا الْاسْمَ غَيْرَ فِتْي صَافِي فَصُوفِي حَتَّى سُمِّيَ الصُّوفِيّ

ولا يخفى أن النسبة إلى "الصفاء" هي صفويّ، وبعد تقديم الواو على الفاء، صارت "صوفيًا"، وبهذا يكون فيه قلب، وبهذا الرأي ذهب الألوسي وعدد من العلماء<sup>(139)</sup>.

وهذا نلمسه متجليا في العديد من نصوص الديوان، وأمامنا قصيدة "قَابِ انعتاقين"، ودلالة العنوان تدلف إلى جوهر الصوفية، حيث ينعثق الصوفي ويتحرر من شبقة الجسد، وشهوات الروح، فإذا كان الجسد له شهوات حسية؛ مثل الطعام والشراب والجنس، فإن الروح لها شهواتها النفسية، مثل حب الشهرة والتملك والتعالي والتجبر وغير ذلك، وهو ما يظهر عندما نلج في ثنايا القصيدة، حيث تهمس الشاعرة قائلة:

يَرِقِي بِلَا رَغْبَةٍ  
 فِي صَهْوَةِ الْأَمَدِ  
 وَلِلصَّدى إِرْثُهُ  
 كَالرَّيْحِ فِي الوتْدِ  
 يَمْشِي إِلَى حَلْمِهِ

<sup>(139)</sup> في التصوف والأدب الصوفي، د. إبراهيم عوض، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، 2014، ص 13.

والحلمُ يسألهُ:

كيف البقاء

على قيدي بلا جسدٍ؟

فالانعتاق أساس الرؤية الصوفية، فلن ترقى النفس إلا إذا تخلت عن رغباتها وشهواتها، وهذا لا يعني الرهينة، وإنما إخراج الدنيا من القلوب، وعدم السعي والركض وراء شهواتها. وفي المقطع السابق، فإن الذات الشاعرة تتحدث بضمير الغائب المذكور، عن شخص يرقى بلا رغبة، ولكن يكتشف أن الرقي لا بد أن يتخلص فيه من قيود الجسد، والجسد هنا يعني كل الشهوات والملذات، المتصلة بما هو عضوي أو نفسي.

والمفارقة في المقطع السابق، أن الترقى هو تجربة حلم، وليست حقيقة، فالذات تسير في حلمها، سواء كان يقظة أو مناما، ويشتد الحلم، ويتعاضم، حتى يصبح إنسانا يسأل الذات عن سبل البقاء في حالة الانعتاق التي تعني الحلمية، والتحرر من الجسد، وهو ما ينقل الذات إلى مستوى آخر، هو مستوى النورانية، وقد عبرت عنه في قصيدة "يحنّ المساء"، وبدأت في مطلعها بإشارة إلى مقارنة النور، التي تعني سلاما نفسيا، ومصالحة مع الناس، وكلما صفت النفس ارتقت مقاما مقاما.

سنلاحظ أن عنوان القصيدة يشير إلى حنين المساء، والمساء يعني ظلما يغلف الكون، ولكنه في الواقع يضيء النفس، عندما تفرغ من صراعات النهار، وتكالب الناس على الشهوات، والمزيد من الآمال، تقول:

قريبًا من النور

في غيبه

يصالح

من قد دنا صاحبه

وثير كمال

بعينه يبدو  
إذا ما مساء الندى  
عائته

هذا وصف سام لحالة النورانية التي تكتنف النفس عندما تغيب عن الوجود، وتُصالح من دنا منها، لأنها طامحة إلى الكمال الروحاني، الذي يعني سموا وسموفاً فوق ترهات البشر، وهنا نجد تأكيداً على السمو في مقامات، حتى تصل النفس إلى نهر الضياء، تقول:

شفيقاً / تورّد في أضلعي  
يُخضّرُ / من جسدٍ شاحبه  
تخلّقت فيه  
مقاماً / مقاماً  
وفي نهره  
فضةً ساربه

المفردات: شفيقاً، مقاماً، نهره، فضة، ساربه، كلها دالة على حالة النورانية التي ترتقي من حالة الجسدية، لتصل إلى مراتب عالية، تتخلص فيها الذات من موبقاتها ولذاتها.

\*\*\*

إن تجربة دينا الشيخ في ديوانها فراديس تنهض لتكون إضافة نوعية ومغايرة في الشعر العربي المعاصر، فتجارب غالبية الشعراء المعاصرين تغرق في الرومانسية، وتتغنى بالحبيب، أو تنظر في شهوات الجسد، فيما يسمى شعرية الجسد، والتي قد تنجح لتهبط دركات فتتغنى بلذة الجنس، سواء كان أو سويماً أو شاذاً، أو منحرفاً، وهناك من الشعراء من انشغلوا بقضايا الإنسان والأمة، ومحنة الواقع والأوطان، أما تجربة دينا الشيخ، فإنها ارتقت فوق الشهوات، والأجساد،

غير هاربة من واقعها على الأرض، وإنما نظرت إليه بسمو، فلم تنأ عن مأساة الوطن، ولا الضحايا على الأرض، بل التصقت بهم، وعبرت في مواضع كثيرة عن أزمة الأمة في بيروت ودمشق والسودان وغزة، مدركة أن بؤس الشعر عندما تنأى الذات الشاعرة عن الأرض، وتغرق في الشهوة، كما نقرأ:

وإن عُدنا / إلى أحضانِ أرضٍ

من الصِّدِّ الذي / قد باعَ قِيسَهُ

تلَقَّتْنا المجالسُ / في حنانِ

لتمسحَ عن نسيجِ الشُّعرِ بؤسَهُ

## مغامرة الشكل ومغايرة الطرح

### قراءة في سرديات تقرأ الذات والحياة والكون

يدهشنا كتاب " شيزوفرنيا أو هكذا تكلم الكون" (2026) للمبدع الجزائري دكتور عمار بن قريشي؛ فقد حمل أسفل عنوانه مصطلح "نصوص سردية"، وكأنه يهيئ الذات القارئة للولوج لعالم قصصي أو حكائي، مخالفا ما درجنا على قراءته من أشكال قصصية، مثل الرواية الطويلة أو القصيرة (نوفيل)، أو القصة القصيرة أو القصيرة جدا، وكذلك المسرح والسير الشعبية.

أما "نصوص سردية" فهو مفهوم واسع الدلالة، غير متقيد بتصنيف شكلي أو مذهبي، وإنما يجرح في سماء النص، بوصفه فضاء مفتوحا للكتابة، وفي روح السرد الذي يعني في جوهره الحكى. النصوص التي اشتمل عليها الكتاب كُتبت بأشكال مختلفة، الجامع بينها أنها سردية، سواء صيغت على هيئة فقرات تصف أحداثا، أو على هيئة أسطر متتابعة، فقد يُخيل للقارئ أنها قصيدة شعرية، أو تلامس قصيدة النثر، ولكنها في الحقيقة، تحوي متنا حكايا، بروح شاعرية شفافة، وبلغة جمعت ما بين الوصف السردى، أو بالأدق الجملة القصصية، وبين اللغة المكثفة، والألفاظ الموحية، وكلها تصب في تقديم شكل حكائي، ومعلوم أن المؤلف هو شاعر له العديد من الدواوين الشعرية، ولا شك أن هذا الكتاب هو مغامرة له، كي يصوغ سردا بروح الشعر، أو مقطوعات شاعرية مطعمة بالسرد.

إن هذا اللون الأدبي، متأثر بروح الحدائث الأدبية، بل يمكن الجزم أن مبدعها من مجالي تيار الحدائث، الذي غزا الإبداع العربي، خلال العقود الثلاثة

من القرن العشرين، واستمر إلى أوائل القرن الحادي والعشرين، وكانت مغامرته الإبداعية عنوانها الإبداع أو التجديد الجمالي في بنية النصوص، والاستفادة من تداخل الأجناس الأدبية، مع إحساس بالاغتراب عن المجتمع والحياة، بل إنها تحلق في فضاء كوني، ترنو من خلاله إلى الواقع، ساعية إلى تبرئة ذاتها، أو تطهيرها، أو قراءة الواقع بعيون جديدة.

لقد سعى مبدعو الحداثة لاختلاق أشكال إبداعية، تمزج الشعر بالسرد، وتزواج بين شكل القصيدة، والقصبة القصيرة. وربما يختلف البعض مع هذه المحاولات، ويرى أنها إسراف على المستوى الشكلي، وأن كثيرا من النصوص التي كُتبت تفنن مبدعوها في الجوانب الشكلية والجمالية، وكان المضمون متقاربا أو متشابها، يعزف لحنا واحدا.

ولكن يظل القارئ متلقي هذه النصوص هو المتذوق الأول لها، وفهم مرادها، فلاشك أنها شكل أدبي، يمثل اجتهادا من المبدع، فالذائقة المتلقية في المبتدأ والمنتهى هي صاحبة الحكم النهائي، ولاشك أن حركة الحداثة الإبداعية ساهمت بشكل كبير- إن لم تكن برؤى ثورية- في تجديد مختلف الأشكال الأدبية العربية.

في نص شيزيفرينيا (سفر الغياب)، نجد حدثا افتتاحيا، يعلن موت مدير المدرسة، ثم نتفاجأ بأن المدينة أغلقت أبوابها، وانشغل الناس بهذه الشخصية التي غابت عن أعينهم، ولكنها تركت أثرا في كل منهم، منذ أن كانوا طلابا، فقد "كان قلب المدرسة وشمسها الصامتة"، ليكون السؤال، ونحن نقرأ ما بين الأسطر والأحداث المتتابعة؛ ما كينونة هذا المدير؟ ونكتشف من ثنايا السرد أن "المدير كان يعرف كل شيء عن كل شخص"، و"أن كل حجرة تأوي ذكرى من ذكريات المدير"، وأن "المدينة بعد رحيله بدأت تتنفس بطريقة مختلفة"،

"صارت أشبه بكائن حي، يتنفس بين الحزن والفراغ، يراقب كل حركة، وكل نظرة، وكل شخص يعيش بطريقة مختلفة، البعض يكتب في دفاتر سرية، البعض يتحدث مع الأشجار والرياح". وهكذا، اكتشفنا أن هذا المدير لم يكن شخصا عاديا، وإنما كان سببا في حالة من التأثير الهائل على طلابه من أبناء المدينة، وكأنه شيخ وهم مريده، أو كأنه زعيم وهم تابعوه. القصة تأخذنا في عالم اغترابي، فقد باتت المدينة الجدران والناس في حالة من التخبط بعد موت المدير، فكأنها فقدت المستقبل، فراحت تبحث في أضياب ما تركه من دفاتر أو مذكرات، أو تستعيد ما بثه في نفوسها من ذكريات.

رگزت العين السادرة على شخصيات عديدة، مثل سامي والفتاة ذات الفستان الأزرق، والأطفال في شوارع المدينة، التي باتت مسرحا للأسرار، وأن ما هو قادم يحمل المزيد من كشف الغموض، وإعادة تشكيل لحياة الكثيرين، وراحت عائشة تقرأ كتابا حروفه من ذهب، أما سامي والفتاة، فقد تحابا، جمعهما إرث المدير، وتبدلات أحوال المدينة، بما يعني أن موت المدير كان حدثا استثنائيا، جعل المدينة في حالة من التخبط، وسرعان ما استدركت أحوالها، وياتت في حالة من مراجعة الذات، ثم البحث عن المستقبل، الذي بدا في علاقات الحب، وأشكال من التقارب بين سكانها، ليصبح الموت علامة على الحياة، حياة جديدة تتخلق داخل الوعي، وتنعكس على المشاعر، فقد بات كل ظل، وكل أثر، حاملا لشخصية مدير المدرسة، الذي صار أيقونة دالة على المثقف الواعي المؤثر.

وبذلك، ندرك دلالة عنوان النص، فالشيزوفرنيا، هي حالة من الفصام، واضطراب عقلي مزمن وشديد يؤثر على طريقة تفكير الشخص وشعوره وسلوكه، وتتميز بفقدان الاتصال بالواقع الذهان، مما يسبب هلوسات مثل

سماع أصوات غير موجودة، وأوهام واعتقادات خاطئة، وكلها حدثت، ولكن سرعان ما انقلبت إلى جانب آخر، بمنحى إيجابي، ظهر في بقية العنوان: "هكذا تكلم الكون"، حيث أضحى كل شيء، إنسان ونبات وجران، يتكلمون عن فقدان عزيز، ثم يحلمون كيف يمكن أن يكون عليه الغد.

بقية النصوص في هذا الكتاب، جاءت في قالب أشبه بالقصيدة، بجمل نثرية، ولكنها بروح شاعرية، مع رؤية سردية مكانية، ففي نص "مدينة على حافة التحول"، نجد شخصية فاطمة بنت رسول الله (ﷺ) التي تنظر إلى مستقبل مكة ويثرب، في إشارة إلى أحوال العالم العربي والإسلامي، وكيف أنه يعاني من تراجع حضاري، وأن الصراع صار داخله ف" لم تعد ترى مكة والمدينة كأرضٍ وبيوت، بل كقلبين يتنازعان في صدر العالم"، أي أن مكمن ضعفنا في صراعاتنا الداخلية، وأنّ الأوطان لا تتحوّل وحدها، بل تحتاج إلى قلوبٍ تحملها"، فالقضية ليست في بناء مدن، بقدر ما هي تنوير للوعي، وإضاءة للقلب، لتبيان معنى الدرب.

والمفارقة أن النصوص السردية المتابعة، هي أشبه بسلسلة متصلة، فشخصية فاطمة تنتقل في عدة نصوص منها، ففي نص " غياب الجسد وحضور الاسم"، نجد أن فاطمة غابت بجسدها، ولكن حضرت باسمها ليكون أيقونة على خلود الأمة، كما أن أسماء تحاورها، وتستغرب من أن الحياة لا تزال أمامها، وهي لم تزل شابة، وهي إشارة ذات دلالة، لأن فاطمة (رضي الله عنها)، ماتت شابة، وتركت أبناءها الحسن والحسين وأم كلثوم صغاراً، فنجدها تعود لها الحياة بوصفها رمزا، وشاهدة على تحولات الأمة.

ترد فاطمة على أسماء بأن الحياة تقلبت بها، وأن "الغياب لا يخيفني، لأنّه ليس غياباً في الحقيقة، بل تحوّل إلى حضورٍ آخر"، أي حضور معنوي، يستلهم التاريخ.

وفي نص "الكتاب المفتوح"، تتضح الدلالة أكثر، عن فاطمة، التي صارت حية في النصوص، تستدعيها الذات المبدعة كي تشكو لها حال مدنها، وما آل ببلادنا، إنها استدعت فاطمة، وهي شخصية عظيمة لها مكانتها في السردية النسوية الإسلامية، ولذا، فإن موتها ليس غياباً، ف " لم تكن فاطمة امرأة تُحصر في زمنٍ واحد، ولا في بيتٍ صغير، ولا في جسدٍ محدود، كانت نصّاً حياً، يُقرأ بقلوب العارفين قبل العيون".

فتعبير قلوب العارفين، يحيل الأمر إلى رؤية صوفية، حيث يدخل القلب إلى حلبة الصراع، لينزع عن البصر غشاوة، من مطالب العقل المادية، وصراعات الجسد الشهبانية، لتكون روحاً نورانية، تضيء الذات قبل الدرب، وتملاً الروح قبل المدينة.

وهنا نجد تحولا في الروح، فلم تعد الذات مغتربة عن الوجود، وإنما هي ذات مفعمة بروح صوفية نقية، تعيد النظر في الموروث، وتجعله ذخراً للحاضر ففي نص بعنوان "لحظة انفتاح"، نجد أن "الدفاتر لم تكن لغزاً، بل دعوة، أن أحمد ليس نبياً، بل بوابة، أن أجسادنا لم تكن عورة، بل أوتاراً"، والمقصد واضح، فالدفاتر إشارة إلى النصوص المقدسة التي يتشكل منها وعينا التراثي والثقافي، وأن الرسول (ﷺ) لم يكن نبياً بقدر ما كان داعياً لإنارة الذات وإضاءتها بروح الإيمان، وأن الأجساد ليست عورة، وإنما هي أوتار وألحان، لأن الرؤية الإسلامية للجسد تختلف عن الرؤية الغربية، التي تجعل الجسد منفصلاً عن

الروح، بينما قرن الإسلام الإنسان وجعله جسدا وروحا، أعضاء وإيماناً، فالصلاة بالجسد، ولكن القلب يؤديها، وشعائر الحج بالجسد، ولكن الروح تغنيها. وجدنا أيضاً نصوصاً تنظر لحال الأمة، وكلها بنفس البنية، شكل القصيدة، مع صياغة بروح شاعرية، تقارب في أحوال كثيرة شكل الخاطرة، قد تلتقي في أحوال أخرى مع شكل القصة القصيرة، ولكن المشترك بينها، الرؤية السردية، ففي نص "غزة والأعراب"، نجد مقاطع سردية، متتالية، كان الرمل جزءاً في عناوينها، مثل: حين خان الرملُ البحر، ومائدة الرمل، ثم تنتقل إلى أحوال شعب غزة الذي واجه أداة القهر والإبادة وحده، وقدم ثباتاً وتمسكاً بالأرض، وتحدى العالم كله، ورفض أن يتخلى عن ترابه.

وكما يقول: " كان هناك شعبٌ يصنع من الحجارة وطناً، ومن أسمال الشهداء أعلاماً، ومن دمع الأمهات نشيداً وطنياً". إنها تعبيرات تلامس الشعر، إن لم تكن تلامس السحاب نفسه، وهي تنظر إلى الشعب على أرض غزة، وقد جعل الحجارة والشهداء ودمع الأمهات وطناً وأعلاماً ونشيداً، يتم ترديده، وتكون المفارقة أن غزة تحولت إلى أنثى شاهدة، على معجزة بقاء شعب أمام مجزرات القتل، وطائرات القصف. يقول:

"تسلّلت "غزة" إلى مقبرة الشهداء،

كانت تبحث عن صوتٍ يشبهها،

همست الريح:

" لقد تركوا لك وصاياهم تحت التراب

ركعت، ونبشت التراب لا بأصابعها، بل بذاكرتها،

فخرجت منها قصاصات صغيرة، مكتوبة بدمٍ لا يجف"

لم تكن غزوة إلا التاريخ، الذي تبدي في صورة أنثى، جاءت إلى مقبرة الشهداء، فلم تجد بشره وإنما وجدت الريح شاهدة على ما حدث من مجازر، وشاهدة أيضا على شعب صمد، وثبت، وآثر أن يُدْفَن في أرض غزوة، بدلا أن يعيش متنعما في أرض المنفى.

إن النصوص في هذا الكتاب، جاءت بلغة أدبية راقية، تحلت بالبلاغة، واستضاءت بعبق الإيمان، ونورانية الصفاء، ونظرت لأحوال الأمة الحالية، وقارنت بينها وبين تاريخها المجيد، لكي تقول في النهاية إننا أمة ربما نتعرض لمحن وإحن، ولكننا لن نموت، بل سنظل نحيا، شريطة أن نملاً قلوبنا هدى، وأن نتسلح بالعزة.

## سرد التأمل، والتأمل بالسرد

### قراءة في نصوص "ثرثرة قلم أحمر" لعزة عز الدين

ثمة مواقف في الحياة لا يمكن التعبير عنها بواسطة الأشكال الأدبية مثل القصة والرواية والشعر والمسرح، لأنها تكون عادة مجرد فكرة داعبت الذهن، أو لمحة أشرقت في الخاطر، أو إحساس أضاء الفؤاد، فزَمَّنها قد يكون مجرد ثوانٍ، ثم ينقلب الحال وتنصرف النفس إلى النظر في تقلبات الحياة، وتكون براعة الأديب في الظفر بهذه الثواني، فيوقف الزمن عندها لحظات، كي يوثقها في ذاكرته، أو يكتبها سريعا، خشية أن تتفلت منه.

وبالطبع يمكن أن يكون التعبير عنها بالكلمة المكتوبة، أو باللوحة المرسومة، أو حتى باللحن المسموع، ومما يروى عن الموسيقار محمد عبد الوهاب (رحمه الله)، أنه كان في جلساته الخاصة، يشرد دقيقة أو دقيقتين عن متابعة المتحدثين، ويسارع بإمساك ورقة، ليكتب عليها جملة موسيقية؛ عنَّت له، وقد يبني عليها أغنية أو لحنا جديدا، فكل مبدع يصوغ خواطره وفق الوسيلة التي يجيدها؛ كلمة كانت أو رسما، أو لحنا.

ما علاقة التأمل بالسرد؟ أو السرد بالتأمل؟ للإجابة عن هذا السؤال، علينا البحث في ماهية الموقف نفسه الذي يكون سببا في ولادة النص، وغالبا ما يكون حادثة بها حكاية أو سردية ما، كأن يكون موقفا طريفا، أو خبرا جديدا، أو وجهها غاب عنا لسنوات ثم عاد، وعادت معه ذكريات وأحداث، وهكذا، كل موقف يوِّلد خاطرة، هو غالبا ما يكون قصة أو حكاية، ينتج عنها رؤية شاعرية أو جملا بليغة، أو حكمة سامقة.

وفي الكتاب الذي بين أيدينا، للمبدعة عزة عز الدين (القاهرة، 2026)، نجد نصوصاً يمكن أن يقال عنها إنها خواطر وأفكار، أو سرديات وتأملات، أو لمحات وإشارات، ويمكن أن تكون جامعة لكل هذا، وقد آثرت المبدعة أن تعنون كتابها بـ "ثرثرة قلم أحمر"، فالثرثرة هي كلام زائد، وهي تعني هنا خواطر وتأملات، وربما اختيار المبدعة لهذا العنوان عائد إلى أن الثرثرة كلام نتفوه به في خضم الحياة، قد لا يلزمنا، ولكنه حتماً هو تعبير عما يجول في النفس، أما الإضافة إلى "قلم أحمر" فتعني أنها خربشات كتبها قلم، بمداد أحمر، ودلالة الحمرة تفيد الحب، والشغف، والقوة، والطاقة، والحيوية، فكأن الثرثرة التي سجلها القلم، عبارة عن نشاط ذهني وقلبي، لترسيخ الحب والنظرة الإيجابية في الحياة.

وهذا ما نجده في النص الذي حمل هذا العنوان، حيث نقرأ في خاتمته: " لا بأس أن يبقى الفعل ماضياً مفتوحاً، على أن يبقى الحب حاضراً مرفوعاً، وقتها تنتظم الحركات، وتزهو النبضات، وتتعلم درساً في الفلسفة، يضمن للقلوب دفئها وأمانها وربيعها".

مارست المؤلفة في هذا النص لعبة تكررت في ثنايا نصوص الكتاب، وهي قراءة القواعد النحوية قراءة فلسفية، فالفعل الماضي الذي يبني على الفتح عادة؛ يبني على السكون إذا اتصل بـ المتكلم أو نا الفاعلين، ثم تضيف "وتبني القلوب على السكون، تفقد الوهج دون تغريدة تشي بالوجد، أو الفرح أو الشوق عند الإهمال، التجاهل.. بخل المشاعر"، إنها رؤية تنتصر للقلوب عندما تشتعل بالفرحة والشوق، وليس السكون الذي يعني جموداً ناتجاً عن بخل المشاعر أو التجاهل.

المفارقة في هذه النصوص، أن دوافع الإلهام فيها تتعدد، ما بين أشياء وأمكنة، ومواقف وأزمنة، ففي نص "شرفة وهلال"، تستحضر الذات المبدعة ذكريات رمضان في الزمن الماضي، حين كنا نعكف ونحن صغار على "أوراق السيلوفان الملونة طالما اجتمعنا بمقصد، وشرائط لاصقة، وأنامل تسارع الزمن في إكمال الصنع، قبل رؤية الهلال"، استعدادا لقدوم رمضان، بصنع حبال الزينة، التي يتوسطها الفانوس والمسجد المضاء ان بمصاييح صغيرة. فالنص صنّع من لحظة ذاكرة زمنية، عادت إلى مكان قابع في الذاكرة، بذكريات رمضان، التي اندثر الكثير منها في زماننا الحاضر، وعاشت في ذاكرتنا نحن.

وفي نص "عطر تعتق"، نجد رؤية جديدة، تكاد تكون فلسفة جديدة، بأن يتحول العطر إذا كان معتقا لزمن طويل، مثل كثير من الذكريات الحلوة في حياتنا، كلما طال الزمن بها، فاح أريجها وشذاها، ولذا تقول: " لنا في الخيال حياة، نهرع إليها حين تضيق النفس بالواقع المؤلم، أو حتى الباهت، نظير في فضاء أكثر رحابة لنلتقط منه ومضات مضيئة، ولت من العمر"، وما الخيال إلا ذكرى جميلة ولّت، أو رؤية لمستقبل حلّت، وكتاهما تملأ النفس حياة، في أوقات الضيق، وتجعل الذات المبدعة تحلّق في الفضاء.

وفي نص "نهر الكوثر"، تحضر الأم موقفا وذكرى عذبة، تتأملها الذات المبدعة، وتقول: "كانت أمي هنا، تصنع ذات الصنف الحلو، تسكب فيه من روحها ما يفوق حلاوة السكر، وطعم اللبن واختمار العنب، تعرفه في أطباق كثيرة تفرشها على السفرة، عادةً كانت تفاجئنا بهذه المكافأة في المساء أثناء استذكار دروسنا!"

إنها أطباق الحلو التي كانت أمهاتنا تبرع فيها في الزمن الجميل، قبل انتشار المطاعم ومحلات الحلويات، وتكاسل الزوجات عن الإبداع في الطهي والتفنن في الحلوى.

إنها ذكرى أطباق الصيبي، والسفرة التي يجلس عليها الأولاد والبنات أيام المذاكرة، تبتهج العيون، وتفرح القلوب، وهم يمسكون بالمعالق، ويغمسونها في أطباق الحلو.

العنوان ثري، فالكوثر أحد أنهار الجنة، ودلالته الخير الوفير الذي يتدفق على أيدي الأم، إنها ملاذ بالزمن الجميل، وإذا تأملناها سنجدها سرديات عن مواقف بسيطة، ولكنها تترسخ في النفس، وبعبارة أخرى، إن الذكريات إذا تمعنا فيها، سنجدها تختزل في النهاية لتصبح مشاعر جميلة، وأشياء بهيجة، يتلاشى كل ما حولها من منغصات، لتبقى هي ذكرى عزيزة سعيدة، كما في نص "عطور فرنسية"، حيث ذكرى العيد، فتقول: "ولكنك نسيت يا عمي أوراق النقود الجديدة التي تفرحنا في الأعياد، ونحن الأطفال نقف، ننتظر، تلمع أعيننا ونختلس نظرة مكرة لمحفظتك، وأنت تخرج منها العيادية نلتقطها، وأضعها أنا في حقيبتي". ربما يكون الموقف مكررا في حياتنا نحن أبناء الجيل الماضي، ولكنه يكتسي هنا بعقب الأشياء؛ النقود الجديدة، والمحفظة، وحقيبة اليد التي تستقر فيها العيادية.

في هذا الكتاب، قدّمت عزة عز الدين كثيرا من المواقف، التي صاغتها بعين القاصة، وبروح الشاعرة، وبرؤية الفيلسوفة، كثير منها اتسم بالإيجاز والتكثيف، تارة مع موقف من أيام الطفولة والصبأ، وبعضها عن أمكنة داخل الوطن وخارجه، وكلها أشبه بقطرات الندى على زهور الصباح، أرادت الذات المبدعة تسجيلها خشية أن تجف سريعا مع مرور العمر.

إنها نصوص، جمعت السرد والتأمل، واتسمت بالبلاغة والرؤية الفلسفية،  
مع كلمات فياضة بالمشاعر المحملة بالدفء، المشتاقة إلى الحب، والتي تحيا  
بالأمل.

## المؤلف

أ.د. مصطفى عطية جمعة

أستاذ الأدب العربي والبلاغة والنقد الأدبي، والإسلاميات والحضارة، وقاص وروائي ومسرحي.

أصدر (66) كتابا في الإبداع والنقد والإسلاميات، منها (25) كتابا في النقد الأدبي وعلوم العربية، (26) كتابا في الإبداع القصصي والمسرحي وأدب الطفل، (14) كتاب في الإسلاميات والحضارة، ونشر عشرات البحوث في المجالات المحكمة عربيا ودوليا، وشارك في عشرات المؤتمرات العلمية، وحصل على أكثر من (23) جائزة دولية وقُطرية.

الإيميل :

*mostafa\_ateia123@yahoo.com*

*mostafa\_ateia1234@hotmail.com*

*mostafaateia@gmail.com*

فيس بوك د.مصطفى عطية

<https://www.facebook.com/profile.php?id=100000335145335>

## الأعمال المنشورة:

أولاً: الدراسات الأدبية والنقدية :

- 1) دلالة الزمن في السرد الروائي، نقد، جائزة النقد الأدبي، الشارقة، 2001.
- 2) أشكال السرد في القرن الرابع الهجري، نقد، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006
- 3) ما بعد الحداثة في الرواية العربية الجديدة (الذات، الوطن، الهوية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2010، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، ط2، 2023.
- 4) الرؤية والأداة: في جماليات المكان والزمان والتأويل، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، 2023، وصدرت طبعته الأولى بعنوان اللحم والسم، نقد أدبي، سندباد للنشر، القاهرة، 2010.
- 5) شعرية الفضاء الإلكتروني في ضوء ما بعد الحداثة، نقد أدبي، دار شمس، القاهرة، 2016.
- 6) الظلال والأصداء، نقد أدبي، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2015م
- 7) الوعي والسرد، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، 2016م.
- 8) السرد في التراث العربي (رؤية معرفية جمالية)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2017م، ووكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة، ط2، 2023.
- 9) القرن المحلق (الرواية الإفريقية وأدب ما بعد الاستعمار)، منشورات جائزة الطيب صالح العالمية، الخرطوم، 2017م، وكالة الصحافة العربية، القاهرة، (ط2)، 2023.

- 10) عضو فريق التأليف في كتاب: التأريخ واشتغال الذاكرة في الرواية العربية، ببحث عنوانه: تمثيل التاريخ العربي وإشكالات التأريخ في الرواية التاريخية، منشورات كتارا للرواية العربية، قطر، العام 2019م.
- 11) الفصحى والعامية والإبداع الشعبي، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2019م.
- 12) أصداء ما بعد الحداثة: في الشعرية والفن والتاريخ، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2019م.
- 13) شرنقة التحيز الفكري: أنماط وتجليات ودراسات، دار شمس للنشر والتوزيع، القاهرة، 2019م.
- 14) البنية والأسلوب: دراسات نقدية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2020
- 15) المعجمية العربية: قراءة حضارية في ضوء الأنثروبوجيا الثقافية. دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2023.
- 16) الرواية العربية: قضايا الإنسان والهوية: إشكالية الريف والمدينة نموذجاً، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.
- 17) المحكي والحكّاء: في خارطة الرواية العربية المعاصرة، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.
- 18) أنغام الراوي: في خارطة السرد العربي المعاصر، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.
- 19) العقرب والبندول: دراسات في النقد الجمالي والثقافي والسوسيولوجي، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2025.

- 20) سَرْدُ الصُّورَةِ: دراسات في السينما والدراما والتأويل، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2025.
- 21) نهر وأمواج ورمال: هموم الثقافة والنقد والغربة، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2025.
- 22) نقد الاستشراق وإعلاء الهوية: بحوث في الفن التشكيلي العربي، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2025.
- 23) التحيز في مسيرة المسرح العربي: قراءة في الجذور والنشأة والتجارب، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2025، وقد صدر من قبل في كتاب محكم جماعي، بعنوان: تلغيم الفن: المسرح بوصفه ساحة للتحيزات، منشورات دار نور حوران، دمشق، سورية، إبريل 2019م.
- 24) الشعر النسوي الخليجي: شعرية سعدية مفرح نموذجاً، دار متون المثقف، القاهرة، 2025.
- 25) الاتساق النصي في البنية الشعرية: قصائد جيكور لبدر شاكر السياب نموذجاً، دار متون المثقف، القاهرة، 2025.

### ثانياً: الإسلاميات والحضارة:

- 26) هيكل سليمان (المسجد الأقصى وأكذوبة الهيكل)، ط1، دار الفاروق للنشر، القاهرة، 2008م. ووكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة، ط2، 2023.
- 27) فلسفة الرحمة في شخصية الرسول (ص)، ط2، وكالة الصحافة العربية ناشرون، القاهرة، 2023، وصدرت الطبعة الأولى بعنوان: الرحمة المهداة، خلق

- الرحمة في شخصية الرسول (ص)، إسلاميات، مركز الإعلام العربي، القاهرة،  
2011 م،
- (28) الحوار في السيرة النبوية، إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات،  
القاهرة، 2015 م
- (29) الإسلام والتنمية المستدامة، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة،  
2016 م.
- (30) منهج الرسول (ﷺ) في إدارة الأزمات، إسلاميات، دار شمس للنشر  
والإعلام، القاهرة، 2018 م.
- (31) وسطية الإسلام في حياتنا الفكرية: قضايا التجديد والثقافة والمعاصرة،  
إسلاميات، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2020.
- (32) الحكم الراشد: رؤية إسلامية حضارية، دار شمس للنشر والمعلومات،  
إسلاميات، القاهرة، 2020.
- (33) صورة الرسول (ﷺ) في الوجدان الغربي: أبعاد التجني، براهين التفنيد،  
الكتاب الفائق بالجائزة الأولى في المسابقة الدولية بمنصة أريد البحثية الدولية  
ARID Platform، ماليزيا، ديسمبر 2020.
- (34) المثاقفة والتواصل: حوار الذات وحوار الحضارات، وكالة الصحافة  
العربية، ناشرون، القاهرة، 2022.
- (35) الطفولة والهوية والتغريب: إشكاليات النسوية والجنسانية، وكالة الصحافة  
العربية، ناشرون، القاهرة، 2022.
- (36) أسئلة الحضارة والنهضة: إضاءة على الفكر التنويري والحدائث الإسلامية،  
وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، 2023.

- 37) فقه الهجرة: دراسة تأصيلية ضد طروحات العلمانية والإسلاموفوبيا، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.
- 38) القصص القرآني: يقينية الخطاب والتلقي والتفسير والبناء، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2025.
- 39) أوقاف المخطوطات في الحضارة الإسلامية: تأصيل وتأريخ واستشراف، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2025.
- 40) الفكر النسوي المعاصر: بين المرجعية الغربية العلمانية والرؤية الإسلامية، دار جسور للطبع والنشر، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2025.

### ثالثاً: الإبداعات الأدبية:

- 41) وجوه للحياة، مجموعة قصصية، نصوص 90، القاهرة، 1997م
- 42) نثرات الذاكرة، الجائزة الأولى في الرواية، دار سعاد الصباح، القاهرة / الكويت، 1999م.
- 43) شرنقة الحلم الأصفر، رواية، جائزة الرواية عن نادي القصة، بالقاهرة، 2002، نشر: مركز الحضارة العربية، 2003م.
- 44) طفح القيق، مجموعة قصصية، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2005م.
- 45) أقطار رمادية، مسرحية، مركز الحضارة العربية بالقاهرة، 2007م.
- 46) نتوءات قوس قزح، رواية، سندباد للنشر، القاهرة، 2010.
- 47) مقيم شعائر النظام، مسرحيات، دار الأدهم للنشر، القاهرة، 2012م.
- 48) قطر الندى، مجموعة قصصية، دار شمس للنشر والمعلومات، القاهرة، 2013م.

- (49) على متن محطة فضائية، رواية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، 2012م.
- (50) سفينة العطش، مسرحية للأطفال، منشورات مكتب التربية لدول الخليج العربي، الرياض، 2012م.
- (51) أصدقاء في عالم الفضاء، رواية للفتيان، وكالة الصحافة العربية، ناشرون، القاهرة، 2023، ط2، وصدرت الطبعة الأولى بعنوان: رواد فضاء الغد، أطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، 2014م.
- (52) لكل جواب قصة، مسرحيات للأطفال، منتدى الأدب الإسلامي، الكويت، 2014م.
- (53) سوق الكلام، مسرحيات، دار النسيم للطباعة والنشر، القاهرة، 2017م.
- (54) حدث مألوف، قصص قصيرة جدا، دارشمس للطبع والنشر، القاهرة، 2023.
- (55) جزيرة الفئران، مسرحيات للأطفال واليافعين، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2023.
- (56) الحسن بن علي، رواية للأطفال واليافعين، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2023.
- (57) البرتقالة في الزجاج، مجموعة قصصية للأطفال واليافعين، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2023.
- (58) صندوق الألعاب، مجموعة قصصية للأطفال، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2023.
- (59) الفقر مقتولا: قصة البروفيسور محمد يونس وحره ضد الفقر في بلاده، قصة للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.

- 60) النسيم والهجير، رواية، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.
- 61) رحيق الألم: قصة حياة "لي ميونغ باك" رئيس كوريا الجنوبية، رواية للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة 2024.
- 62) المتسابقون للفردوس، مسرحيات للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.
- 63) كنتُ ملحدًا: سيرة العالم الأمريكي جيفري لانغ، قصة للفتيان، دار المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2024.
- 64) حذاء منال، مجموعة قصصية للفتيان، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2025.
- 65) وليمة الطيور، مسرحيات للأطفال ومسرح العرائس، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2025.
- 66) كهرباء بلا أسلاك، قصص للفتيان، دار متون المثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، 2025.



# المحتوى

4 .....مقدمة

## الفصل الأول:

### المثقفون وتحولات التاريخ والحاضر

9 ..... المثقفون والتحول التاريخي: قراءة في منظور ما بعد الحداثة

19 ..... الدولة الفاطمية وأثرها في التدين الشعبي: (رؤية سوسيو ثقافية)

27 ..... قراءة المدن ثقافيا: المدينة الخليجية نموذجا

36 ..... الترجمة كأداة للمقاومة: قراءة من منظور ما بعد الاستعمار

43 ..... عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ): الأكاديمية المسلمة ضد النسوية العلمانية..

54 ..... سوسيوولوجيا الإبداع.. وإبداع السوسيوولوجي - قراءة في فكر سمير الشميري..

## الفصل الثاني:

### الذات والإبداع والحلم - دراسات في نصوص الحداثة

65 ..... الذات الشاعرة بين شجن الغربية وعنفوان الأمل- شعرية محمد الشحات نموذجا ...

جدلية العلاقة بين الحلم والواقع - قراءة في قصص مجموعة "تحت المظلة"

لنجيب محفوظ..... 85

1- سياقات زمن الكتابة بين الواقع والأحلام:..... 86

2- مفارقة الامتزاج بين الواقع والحلم:..... 90

المصادر والمراجع ..... 100

أولاً: الكتب:..... 100

شفافية الذات وامتلاك الأمل إزاء اهتراء الوطن - قراءة في رواية "قيامة البتول"

للروائي السوري زياد كمال حمّامي ..... 101

شعرية متوهجة بالجماليات، وذات ثائرة بالانتماء - قراءة في الأعمال الشعرية

الكاملة لأسامة فرحات ..... 119

الذات الشعرية القمرية تقرأ الصحراء والكون والإنسان - قراءة في ديوان

"خطوات فوق جسد الصحراء" للشاعر الفلسطيني وهيب وهبة ..... 137

### الفصل الثالث

#### جماليات النصوص ومفارقات الدلالة

جماليات القصة القصيرة جداً - الرؤية، الطرح، البنية، الأسلوب (قراءات تطبيقية)

..... 157

- 212 ..... أقلام واعدة / نصوص مائزة - قراءة نقدية في إبداع الشباب القصصي
- 220 ..... ما وراء اللوحة والزيتون - قراءة في مسرحيات محمود جمعة
- 226 ..... شعرية الحضنة وشعراؤها - الإبداع والسماوات والقواسم
- 231 ..... سيمياء الحب والأمل - قراءة في شعرية حسين علي الهنداوي
- 241 ..... سرديّة الماء في الفن الروائي - الحدث والدلالة والتأويل
- 249 ..... النورانية تسمو بالذات والإبداع - قراءة في ديوان "فراديس" لدينا الشيخ ....
- 257 ..... مغامرة الشكل ومغايرة الطرح - قراءة في سرديات تقرأ الذات والحياة والكون
- سرد التأمل، والتأمل بالسرد - قراءة في نصوص "ثرثرة قلم أحمر" لعزة عز الدين
- 264 .....
- 269 ..... المؤلف
- 270 ..... الأعمال المنشورة:
- 270 ..... أولاً: الدراسات الأدبية والنقدية :
- 272 ..... ثانياً: الإسلاميات والحضارة:
- 274 ..... ثالثاً: الإبداعات الأدبية:

# المقرب و البندول

القاسم المشترك في الدراسات النقدية في هذا الكتاب، أنها دراسات تطبيقية، وإن كانت في جوهرها لم تنأ عن التنظير في المنهجية والطرح والرؤية، وإنما



في التطبيق، خاصة أننا اتبعنا منهجيات عديدة في مداخل القراءة، أبرزها النقد الثقافي، والاجتماعي، بالإضافة إلى المنهجيات الشكلانية الجمالية، مثل الأسلوبية والبنوية والسرد، مع تفعيل التأويل بوصفه الوسيلة الأعمق لفهم الدلالة.

وقد اتخذت هذه الدراسات من الإبداعات الشعرية والسردية مجالاً لها، بجانب قراءة المدن والشخصيات وبعض الأحداث التاريخية، على قناعة لدينا أن النقد في مفهومه الشامل، لا يقف عند النصوص المكتوبة، وإنما يتعامل مع كل ما ينتجه الإنسان.

