عنوان الكتاب : قراءات .. إبحار في قراءات نقدية

التصنيف الأدبي : نقد

الكاتب : سمير لوبه

رقم الإيداع : 2021 / 23778

الترقيم الدولي : 978-977-6935-18-1

دار النشر : دار الوهيبي للنشر والتوزيع

تدقيق ومراجعة لغوية : سمير لوبه

تصميم الغلاف : دعاء سمير

التنسيق الداخلي والإخراج : ابن معيط للطباعة

إيميل الناشر : ahmedragbmait@gmail.com

جوال : 01221235833- 01062765736

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

قراءات

إبحارٌ في قراءاتٍ نقديةٍ

سمير لوبه

إهـداء :

إلى معشوقتِي وملهمتِي

مدينتِي الإســكندريـــةِ ..

« الاسكندريةُ ترنيمةُ الزمانِ ومعشوقةُ التاريخِ لا
أدري إنْ كنت أسكُنها أمْ أنَّها تَسكنُ وتَتوسدُ
حناياي . » [الإسكندر الأكبر]

تقديم :

الروائي والقاص السكندري / سمير لوبه مع تخصصه اللغوي واهتمامه باللغة العربية لغةً للإبداعٍ ، ومع قوة تمكُنه من أدواتهِ الخاصة في كتابة الروايةً والقصة القصيرة ، والقصة القصيرة جداً ، فإن ملكة البحث لديه تجعلهُ يتجاوز هذه القدرات ، أو لنقل أنه يوظف ملكة البحث التي تسكنه لدعم هذه المهارات الأساسية في فنون إبداعاتهِ التي اشرتُ إليها ، مضيفاً بُعداً يتوازى مع حبهِ وملكاتهِ الإبداعية من ناحية وبين عنصر من أهم العناصر التي لا يغفلُ عنها ألا وهو المُتلقي ، إنهُ يُولِيهِ اهتماماً خاصاً من خلال دعمهِ بخلفية علمية وثقافية ؛ حتي يتفاعل مع النصوص من ناحية ؛ ليحقق للنص نجاحاً من خلال اقتناص مواطن الجمال وأيضا مواطن الضعف ولإضافة ذلك إلي المتعة القرائية والفكرية التي هي الهدف الأساسي للمبدع ، وهنا يعرج بنا مبدعنا من خلال بحثه الذي يضعه بين أيدينا لندرك أو نتعرف علي الجديد من الكلمات و المصطلحات الأدبية أو النقدية التي يصادفنا بعضها كما ذكر ؛ فمنَّا من يعرفها وأكثرنا قد لا يكترث أو يهتم بها ، ولكنه في كل الأحوال إن لم يذكرنا بها فهي محاولة يُشكرُ عليها ؛ لإضافتها لقاموسنا المعرفي . فلنقرأ معاً هذا الكتاب ؛ لنتعرف معاً علي ملامح وسمات المبدع السكندري / سمير لوبه

ليس إطراءاً ، وليس تكراراً ، وإنَّما شعورٌ وتقديرٌ وتوقعٌ أراه رأى العين لمكانة مبدعٍ يرتقى بإبداعاتِه المتنوعة و تقنيتِه ورؤاه الفكرية لموضع ومكانة أدبية تنتظرُ وترقبُ خطوَه . تحياتي للباحث والروائي والقاص / سمير لوبه .

الأديب والناقد التشكيلي / سيد جمعة سيد عبده

مقدمة :

إنَّ المُبْدِعَ بحُكْمِ إبدَاعَاتِه يمتلِكُ رِقةً مُرهَفةً ، إذْ يتَأثرُ بأقلِ شيءٍ يَمَسُّ أو يُثيرُ جَوانِحَه وخَلجَاتَه ، وسُرعانَ ما يَكتُبُ ، عِندَما تَجتَاحُه مَوجَةٌ تأثيرِيةٌ ، ينتَقِلُ أو يَطِيرُ المُبْدِعُ مُحلِقاً في إبداعَاتٍ يَتَرَنحُ في لُجَتِها ، إنَّ المُبْدِعَ مَهْمَا أمتَلَك عُمْقَاً عَقْلِياً ، فإنَّ قَلْبَه يَكُونَ أعْمَقَ ، أعنِي عِندَما يتفَلْسَفُ بالجَمَالِ أو مِنْ خِلالِ الجمَالياتِ ، فإنَّ نبَضَاتِ قَلْبِه وحرَارةِ أحَاسِيسِه هي التي تنْفَرِدُ في تنْظِيمِ مَوجَةِ الْفِكْرَةِ ، وهَذَاْ مَا يجْعَلُه يمْتَلِكُ عَالَماً خَيَالِياً خَصْبَاً. أمَّا في الْوَاقِعيةِ ، فإنَّ ذاتِيةَ الْمُبْدِعِ تُسَيطِرُ عَليها الْعَاطِفَةُ والْوِجْدَانُ ، ومَا يَتَصِلُ بالْفُؤَاد .

بقلم سمير لوبه

-1- الإيروتيكية في السرد الأدبي

بين تقليد الغرب والضرورة الإبداعية

لماذا يصرُ بعضُ الأدباءِ على توظيفِ الجنسِ في رواياتِهم بتلك الجرأةِ ؟ سؤالٌ يطرحُ نفسَه نحاولُ أن نشركَ القارئ في هذا الطرحِ ، فلربما أدركنا أهميةَ « الإيروتيكية » في السردِ الأدبي ، وتعني التعبيراتَ الجنسيةَ في السردِ ، وهل يأتي بها الكاتبُ للضرورةِ أم مجردِ تقليعةٍ غربيةٍ ينتهجُها بعضُ كتابِنا من بابِ الموضةِ ؟

بدايةً .. لم يخل التراثُ العربي على اختلافِه من نصوصٍ وكتبٍ عن "الجنس" ، حتى أنه كان ولا يزال الأكثرَ تناولاً في أدبياتِنا ، كما يحفظُ التراثُ كتباً قد تُوصَفُ وفقَ معاييرِنا الحاليةِ بـ" الإيروتيكية " وتعني التعابيرَ والمفرداتِ التي تتعلقُ بالتعبيرِ عن الجسدِ ، والجنسِ ، والشهوةِ ، وهي أكثرُ جَرأةً مما يُكتَبُ اليوم . وهنا سنحاولُ معرفةَ الأسبابِ التي جعلت من "الجنس" تبالاً من التوابلِ لا يُستغنى عنه في الكتابةِ السرديةِ خاصةً .

- إن استهدافَ الجنسِ لمجردِ الاستهدافِ يُعَدُّ عملٌ لا يضيفُ شيئاً جمالياً وفنياً للأدبِ بالأساس بل محاولةٌ للشهرةِ و لفتُ الانتباهِ ؛ لأنَّ الجنسَ مادةٌ سهلةٌ للشهرةِ ، كما أنَّ هناك من يبتغي من خلالِ استعمالِ الجنسِ ردةَ الفعلِ التي يُحدثُها في قاعدةٍ

أصوليةٍ جاهزةٍ للتحريمِ والتكفيرِ ، أي أنَّه يتعمدُ أن يصدمَ جهةً ما من أجلِ أن يحققَ الشهرةَ .

- الرقابةُ التي كانت تُفرضُ على الكتابةِ لم تعدْ فاعلةً وفقدت سيطرتَها ، فصار بإمكانِ أي كاتبٍ اليوم أن يكتبَ بمطلقِ الحريةِ ، وإن لم يجدْ له ناشراً في بلدِه سيجدُ من ينشرُه في بلدٍ آخرٍ أو حتى على شبكةِ الإنترنتِ ، كما يعودُ هذا أيضاً إلى طبيعةِ أخلاقياتِ الكاتبِ و مدى حرصِه على المتلقي .
- بعضُ الكتّاب ممن يبحثون عن أرقامِ توزيع بغَضِ النظرِ عن فنيةِ أعمالِهم يقحمون في نصوصِهم مشاهدٍ جنسيةٍ بشكلٍ مجاني ؛ لأنَّهم يعتقدون أنَّ القارئ العربي قد يبحثُ عن تحقيقِ ذاتِه المكبوتةِ في سطورِ الكتبِ ، وذلك يساهمُ في تشويهِ الصورةِ الذهنيةِ عن العربِ بوصفِهم كائناتٍ بشريةً تعاني هياجاً جنسياً مُزمِناً .

يبقى الحديثُ عن الجنسِ بالمعنى المعروفِ للكلمةِ حاضراً أيضاً ، بما يدفعُ للاعتقادِ أنَّ الكلمةَ والخيالَ القصصي تهددُ الأخلاقَ والعاداتِ التي تعاني من ازدواجيةٍ كامنةٍ بينَ الظاهرِ والمتواري ، وأنَّ كلَ ما هو في الخفاءِ مشروعٌ أما الظاهرُ فالويلُ كلُ الويلِ ، وبالتالي فإنَّ اعتبارَ تناولِ الجنسِ روائياً أمراً محرماً يدفعُ للتندرِ ، كما هي الحالُ مع الأفلامِ التي تعرضُها القنواتُ العربيةُ فيجري تجاهلُ ترجمةٍ ما تحملُ عباراتٍ جنسيةٍ ، بينما جميعُ من يشاهدُ يَعرفُ المعنى بالإنجليزية أو لا يَعرفُ إلَّا تلك المعاني باللغةِ الإنجليزيةِ .

لذلك لا نستطيعُ أن نعتبرَ الجنسَ " تابو" فقد ظهر في الشعرِ القديمِ الذي خلط الخمرَ بالنساءِ بسهولةٍ ، كما أنَّ النسخةَ الأصليةَ من ألف ليلة وليلة والتي تُؤرَخُ بأقدمِ فنٍ سردي نحرصُ على وضعِها في مكتبتِنا بعيداً عن متناولِ الأطفالِ وحتى الرواياتِ التي تُعتبَرُ من الكلاسيكياتِ مثل يحيي حقي وروايته " البوسطجي " قامت في الأصلِ على واقعةٍ جنسيةٍ وكذلك " حادث النصف متر " لصبري موسي تحكي علاقةَ بينَ رجلٍ وامرأةٍ بلا زواج حتى تنفصلَ عنه وتتزوجَ غيرَه ، كما أنَّ روايةً مثل " إيثاكا " لرؤوف مسعد تُصنَفُ بأنَّها روايةٌ أيروتيكية خالصةٌ تماماً وأيضاً " برهان العسل " لسلوى النعيمي ، لهذا نجدُ أنَّ الجنسَ يبدو لدى المجتمعاتِ العربيةِ هاجساً أكثرَ منه تابو وقد تورط فيه الأدبُ مبكراً لأنَّ الأدبُ بحكمِ طبيعتِه هو شجاعةُ الحكي عما نفكرُ فيه .

لا أظنُ أنَّ الموضوعَ يشكلُ " تابو " إنَّما الطريقةُ التي يتمُّ توظيفُ الجنسِ بها في النصِ الأدبي هي التي تجعلُ منه تابو أو تجعلُه جزءاً محكماً من دراما النصِ ، إذْ أنَّ الإيروتيكيةَ بطبيعةِ الحالِ هي أصلُ الحياةِ ، ففي الأساطيرِ الإغريقيةِ نجدُ " إيروس" هو إلهُ الحبِ وفي علمِ النفسِ هو رمزٌ للرغبةِ و الحياةِ .

يتصورُ البعضُ أنَّ الجنسَ سوف يستمرُ كونَه أمراً مُحرَّماً طالما نتعاملُ معه كما في أغلبِ الأعمالِ السرديةِ جنساً من أجلِ الجنسِ فقط ، فقليلٌ من كتَّابِنا من يوظفُ الجنسَ في الروايةِ دونَ إقحامٍ أوابتذالٍ

نستعرضُ هنا أمثلةً عن الجنسِ في نصوصٍ سرديةٍ عربيةٍ وأجنبيةٍ :

- رواية (ورّاق الحب) لخليل صويلح ، تبدو المشاهدُ الجنسيةُ بمثابةِ أحلامِ بطلٍ مأزومٍ تعوقُه الحياةُ ، نزواتٌ ذهنيةٌ يعوّضُ بها الشخصُ الرئيسُ في الروايةِ عدمَ قدرتِه على كتابةِ روايةٍ ولا حتى إقامةِ علاقةٍ جادةٍ مع إحداهن ، هذا التوظيفُ أسهم بشكلٍ كبيرٍ في رسمِ شخصيةِ البطلِ الانعزالي المتذبذبِ والضائعِ والذي يعيشُ في خيالاتِه.
- رواية (برهان العسل) لسلوى النعيمي يبدو الجنسُ كأنما هو الموضوعُ الرئيسُ والفكرةُ الأولى للروايةِ ، فبطلةُ النصِ امرأةٌ مبتلةٌ دوماً بماءِ شهوتِها وبشكلٍ متواصلٍ ، حتى يظنَّ القارئ أنَّها تعاني من خللٍ هرموني ما ، وهو أمرٌ لا يسهمُ في رسمِ أي عمقٍ للشخصيةِ إذْ لا تبدو دراما النصِ واضحةً وكثيفةً بحيث تقتضي الضرورةُ الفنيةُ وجودَ كلِ تلك الكمياتِ من سوائلِ الجسدِ وروائحِه.
- قبل سنواتٍ أصدرت الفرنسيةُ " كاترين ميبه " كتابَها (حياة كاترين م. الجنسية) تحكي فيه تجربتَها انطلاقاً من الثورةِ الجنسيةِ التي اندلعت في فرنسا في الستينيات ، ورُغمَ أنَّ الجنسَ هو التيمةُ الرئيسةُ للعملِ إلَّا أنَّه صنع من الكتابِ قطعةً فنيةً فريدةً ، وعَكَس من خلالِ حياةِ " كاترين ميبه " فترةً عاشتها الأمةُ الفرنسيةُ ولازالت تعيشُ

تحت تأثيرِها حتى اللحظةِ ، إنَّ المشهديةَ والتوصيفَ البصري في عملِ " كاترين مييه " يقدمان الجنسَ بشكلٍ حسي تماماً ، وربما هو الأمرُ الذي دفع ناشرُ النسخةِ العربيةِ من الكتابِ لوضعِ تحذيرِ (+ 18) على الغلافِ .

- في (ثلاثية الإسكندرية) الأديبُ والروائي المصري إبراهيم عبد المجيد وفي رواية (أداجيو) ورواية (صائد اليمام) جاءت المشاهدُ الجنسيةُ ضرورةً فرضتها الشخصياتُ على العملِ السردي إذْ يرى الروائي ضرورةَ رفعِ القيودِ عن الإبداعِ .

لقد اتفق الكثيرون من المبدعين أنَّه لا مشكلةً لديهم في قراءةِ وكتابةِ الجنسِ شريطةَ أن يُوظَّفَ بما يخدمُ سياقَ العملِ ، فإن كان الجنسُ ضرورةً مُلِحةً تكملُ العملُ ، ما المانعُ من وجودِه ؟

أتصورُ أنَّ بعضَ الرواياتِ هي التي تعززُ فكرةَ المنع أو التحريمِ أو حتى النفورِ من قِبَل القارئ عبرَ تسطيح معنى الجنسِ في الرواياتِ التي تبحثُ عن الترويج لنفسِها ، رواياتٌ كثيرةٌ قرأتُها مؤخراً تغصُ بالجنسِ هكذا دونَ مبررٍ ، و البعضُ يرفضُ وجودَ مبرراتٍ للجنسِ في العملِ كونه أمراً طبيعياً وغريزةً بشريةً لا حاجةَ لتبريرِها كما يرون أنَّ الأمورَ الطبيعيةَ والحاجاتِ البشريةَ كثيرةٌ ومن غيرِ المنطقي اقحامُها فقط لأنَّها أمرٌ طبيعي في الروايةِ .

-2- الغرابة والغرائبية في السرد الأدبي

عندما نسمعُ بعضَ المصطلحاتِ قد نواجهُ عدمَ اكتراثٍ بها ربما لمعرفةٍ مُسبقةٍ بها ولربما لافتقارٍ معرفي بها ، وهذا لا يعيبُنا قيدَ أنملةٍ ، ولكن وجب علينا إما البحثُ عن المعنى أو السؤالُ عنه ؛ كي نُلمَّ به ، وهنا سوف أتناولُ مصطلحاً قد يغيبُ عن البعضِ - الغرابةُ والغرائبيةُ في السردِ - فلزم تقديمٌ موجزٌ توضيحيٌ مصحوبٌ بالأمثلةِ ؛ ليتحققَ لدينا اللحاقُ بمقصدِه وما يرمي إليه.

بدايةً نستهلُ حديثَنا بمقولةِ دكتور " شاكر عبد الحميد " في كتابِه «الغرابة.. المفهوم وتجلياته في الأدب»

تبدو «الغرابة» في دلالاتِها المباشرةِ ضدُ «الألفةِ» كما تبدو ، أو حالةٌ بينَ الخوفِ والرهبةِ والتشويقِ والمتعةِ والتذكرِ والرعبِ والتخيلِ ، ولعلها نوعٌ من الخيالِ .

ويبينُ د. شاكر أنَّه على الرُغمِ مما قال به « فرويد » من كونِ الغرابةِ مصطلحاً غيرُ قابلٍ للتحديدِ أو التعريفِ الدقيقِ فهناك من قال ببعضِ الخصائصِ منها : الغرابةُ إحساسٌ حياتي وإحساسٌ جمالي أي خبرةٌ حياتيةٌ وجماليةٌ تتعلقُ بالانفعالِ بوجودِ شيءٍ غريبٍ ومخيفٍ وغيرِ مألوفٍ ، وقد يثيرُ الرعدةَ والرعبَ.

ويشيرُ د. شاكر عبد الحميد إلى أنَّ الخوفَ عنصرٌ أساسيٌ في حدوثِ الغرابةِ ، إذْ قد يَدْهَمُ البعضُ على أنَّه شيءٌ على وشكِ الوقوعِ وقد لا يقعُ أو يقعُ ويرى أنَّ « الغرابة » ليست مصطلحاً أُحاديَ البُعْدِ أو بسيطاً بل على العكسِ هو مركبٌ ومتعددُ الدلالاتِ ومن معانيه : حضورِ الموتِ في الحياةِ ، كما يمكنُ أن يوجدَ في الأعمالِ الفنيةِ والأدبيةِ ..

وفي هذا السياقِ أيضاً قد نشر المجلسُ الوطني للثقافةِ والفنونِ والآدابِ «عالم المعرفة» حواراً مع « حسن المصدَّق » حولَ معنى الغرابةِ نذكرُ منه : أنَّ الفيلسوفَ « هيجل » في حديثِه عن «هاملت» في «محاضرات حول الفنون الجميلة» قال : «إنَّ هاملت ذو قلبٍ جميلٍ ونبيلٍ ، وهو ليس ضعيفًا في أعماقِه على الإطلاقِ ، لكنه ذو شعورٍ قويٍ تجاه الحياةِ ، ومن ثَمَّ فإنَّه وخلالَ ذلك الضعفِ الذي يلازمُ كآبتَه كان يندفعُ نحوَ اليأسِ ؛ لأنَّ لديه إحساسٌ حقيقيٌ أنَّ الهواءَ المحيطَ به مُعبَأٌ بالكذبِ لكن دونَ علامةٍ خارجيةٍ واضحةٍ على ذلك ، وليس هناك من أساسٍ محددٍ لشكوكِه لكنه كان يشعرُ بالغرابةِ أيضًا ، فكلُ شيءٍ ليس كما ينبغي أن يكونَ ، وقد كانت تنتابُه الظنونُ حولَ تلك الأحداثِ المرعبةِ التي حدثت ثم يَلقَي شبحَ أبيه – هكذا كان هاملت واقعًا في براثنِ إدراكِه للغرابةِ في هذا العالمِ حيث كلِ شيءٍ ليس كما ينبغي .

الغرابةُ في جوهرِها خبرةٌ خاصةٌ تتعلقُ بالفقدانِ للاتجاهِ والتوجهِ والتبصرِ ، خاصةً عندما يبدو العالمُ الذي نعيشُ فيه فجأةً عالمًا غريبًا مغتربًا .

كانت الغرابةُ موضوعًا متكررًا مهمًّا في الأدبِ القوطي ، ثم صارت مقالةَ "فرويد" التي ظهرت عام 1919 الينبوعُ والمصدرُ الثقافي الأساسيُ لهذا الموضوعِ ، وقد ظلت هذه المقالةُ مطويةً تقريبًا في زوايا النسيانِ خلالَ النصفِ الأولِ من القرنِ العشرين ، ثم عاودت الظهورَ مرةً أخرى على نحوٍ مثيرٍ بدءًا من سبعينيات القرنِ العشرين ، ثم أصبحت واسعةَ الانتشارِ من حيث قراءتِها أو العودةِ إليها أو التأثرِ بها في الدراساتِ الإنسانيةِ والثقافيةِ منذ ذلك الحينِ وحتى الآن على الرُغمِ من أنَّنا نادرًا ما نرى إشاراتٍ إليها في الدراساتِ العربيةِ ، وقد التقت الأفكارُ الخاصةُ بدراسةِ "فرويد" هذه بعد ذلك مع أفكارٍ مستمدةٍ من « وولتر بنيامين » كي تضعَ الغرابةَ في موضعِها المناسبِ في علاقتِها مع «الفانتازماجوريا» أو تجمعاتِ الأشباحِ والصورِ الطيفيةِ ، وخاصةً مع تحولاتِ العالمِ المدني إلى مشهدٍ بصري ومكاني مسكونٍ بالكائناتِ الشبحيةِ الظليةِ ، تلك المتعلقةِ بكلِ ما هو عابرٌ وغيرُ جوهريٍ في عالمِ الصورةِ وثقافةِ الاستهلاكِ وقد تمَّ ربطُ المشهدِ كلِه بما قد يُسمَى الآن - الغرابةُ - .

عبرَ القرنِ العشرين تراجع النوعُ الفانتازي (العجائبي) من الفنِ والأدبِ أو ما يمكنُ أن نُطلقَ عليه اسمُ الغريبِ

المتفائلُ أو المضيء ، وتزايدُ حضورِ ذلك النوعِ الغريبِ المتشائمِ القاتمِ ، وقد تجسد ذلك في أعمالِ تطرحُ قضايا عامةً حولَ طبيعةِ الاستقرارِ الخاصِ بالعالمِ المعاصرِ أو بالأحرى عدمِ استقرارِه .

مع كتاب « جاك دريدا » الشهير «أشباح ماركس» الذي ظهر عام 1994 أصبح تأثيرُ فكرةِ الغرابةِ في الأوساطِ الأكاديميةِ والثقافيةِ عامةً مؤكدًا ، كما أنَّ هذا المصطلحَ أصبح يُستخدَمُ على نحوٍ واسعٍ لتفسيرِ كلِ هذه الحالاتِ الخاصةِ بالألفةِ والغُربَةِ ، حضورُ الماضي وسكنُه في الحاضرِ وغيابُ الحاضرِ والحلولُ فيما يتعلقُ بالأشباحِ والصورِ والذاكرةِ ، وبكلِ ما يتعلقُ بذلك كلِه من معانٍ ودلالاتٍ تتعلقُ الغرابةُ بنوعٍ من الشكِ والغموضِ أو الريبةِ الملازمةِ للمكانِ والزمانِ والتاريخِ والوجودِ ، وهنا يتجلى الخوفُ وقد يتصاعدُ ؛ ليبلغَ مرتبةَ الرعبِ أيضًا.

لكن القريبَ قد يكونُ الغريبَ أيضًا ، وهو القيمةُ الثقافيةُ والجانبُ البنائيُ الإيجابيُ من خبراتِنا الحديثةِ ، إنَّه قد يشتملُ على حساسيةٍ مميزةٍ وانصهارِ ما بينَ الانفعالِ والتأملِ والفعلِ الإبداعي ومن ثَمَّ قد تتجلى فيه جمالياتُ الحداثةِ وما بعدها.

الغريبُ هو أيضًا الدخيلُ أو الآخرُ غيرُ المألوفِ ،

والغرابةُ هي فئةُ المخيفِ من المشاعرِ والأفكارِ التي ترجعُ بنا نحوَ شيءٍ ما قديمٍ نعرفُه كان مألوفًا لنا منذ وقتٍ طويلٍ كما قال " فرويد "

لم تكن الغرابةُ أو «الألفةُ غيرُ المألوفةِ » لدى فرويد أو غيره تتعلقُ بالجديدِ أو الغريبِ فقط بل بغيرِ المألوفِ الذي ينطوي على جوانبٍ مألوفةٍ أو غيرِ المألوفِ الذي يحضرُ معه عند مستوى الإدراكِ أو الذاكرةِ أو الحلمِ .

شبحُ والدِ " هاملت " مثلاً غيرُ المألوفِ ، ذلك الشبحُ الغريبُ الذي يحضرُ في هيئةٍ شبيهةٍ بالوالدِ الملكِ المألوفِ لكنَّه المألوفُ الذي أصبح نتيجةً لغيابِه بالموتِ وحضورِه شبحاً غيرَ مألوفٍ .

من ثَمَّ كان ينبغي أن يكونَ على نحوٍ ما ظِلاً شبحياً شبيهًا بالمألوفِ أو قرينًا يجمعُ بينَ الحي وغيرِ الحي ويعيدُ تجسيدَ صفاتِ الحي وغيرِ الحي في تكوينٍ فريدٍ يثيرُ الشكوكَ ، وهذه الشكوكُ المتعلقةُ بالغرابةِ المتوجهةِ نحوَ الموتى الأحياءِ والأحياءِ الموتى نحوَ المستحيلِ الذي يعودُ عبرَ الحدودِ هي جوهرُ الغرابةِ ، أما الغرابةُ في مظهرِها الشبحي يمكنُ تعريفُها على أنَّها قوةٌ هائمةٌ لا يمكنُ السيطرةُ عليها ، قوةٌ تمرُّ بينَ الحياةِ والموتِ وتعبرُ حدودَ العقلانيةِ البشريةِ كي تؤسسَ فيما بينَ هذه الحدودِ مناطقَ خاصةً بها .

وقد تجددت القوةُ التأويليةُ للغرابةِ مرةً بعدَ أخرى في الأدبِ والفنِ التشكيلي والسينما وكذلك كلِ ما يرتبطُ بالحساسيةِ الفنيةِ الكليةِ المعاصرةِ في الأفلامِ الخياليةِ أفلامِ الخيالِ العلمي والأشباحِ والرعبِ وغيرِها.

الغرابةُ هي خبرةٌ تظهرُ بكثرةٍ في السردِ وفي الفنِ عامةً على أنَّها خبرةٌ جماليةٌ قد تكونُ مرعبةً ومع ذلك فإنَّنا قد نبحثُ عنها ونسعى وراءَها لأسبابٍ كثيرةٍ ،

الغرابةُ مصطلحٌ ببساطةٍ غامضٌ وعجيبٌ على نحوٍ غيرِ عادي ، ولكنَّه على نحوٍ أكثرِ تحديدًا مألوفًا على نحوٍ غريبٍ .

تُعدُّ قصةُ يحيى حقي « الفراش الشاغر» التي تحتوي على عمليةِ مضاجعةٍ للجثثِ نموذجًا فريدًا في الأدبِ العربي في هذا الشأنِ ، وكذلك الحالُ في قصصِ « رسائل الحائط الرطيب » لخيري شلبي و« القرين ولا أحد » لسليمان فياض و« شرف » لصنع الله إبراهيم وغيرها من الأعمالِ الغريبةِ ..

وفي ذاتِ المضمارِ يقولُ الأديبُ والناقدُ الأستاذُ « سيد جمعة» صاحبُ كتابِ « قراءات نقدية في إبداعات عربية » عند تعليقِه على مجموعةِ القصصِ القصيرةِ " كواليس " للأديبِ السكندري « سمير لوبه » : « غرائبيةُ السردِ والوصفِ وأجواؤهما يهيئان مسرحاً لأقصوصةٍ فجائيةِ النهايةِ كأشباحِ " آدجار آلن بو " ، لكن دعوني أقولُ أنَّ " لوبه " بمثلِ هذه القصصِ

القصيرةِ التي أودعها مجموعتَه القصصيةَ (كواليس) أقدم علي مساحةٍ تبحثُ عن شاغلٍ لها في عالمِنا القصصي والروائي من عقودٍ ليست بالقليلةِ ، ودعوني أقولُ أيضاً وبدونِ مجاملةٍ أنَّ " سمير لوبه " سيشغلُها بجدارةٍ ؛ لأنَّه يملكُ المهاراتِ والأدواتِ كاملةً وغيرَ منقوصةٍ ، فروايةُ الخيالِ العلمي والروايةُ البوليسيةُ والاجتماعيةُ وباقى التصنيفاتِ المماثلةِ مشغولةٌ بمحاولاتٍ جادةٍ وناجحةٍ ، وها هو الأديبُ " سمير لوبه " في مجموعتِه القصصيةِ (كواليس) يأتي ليشغلَ ما هو غيرُ مشغولٍ ... وبجدارةٍ »

كان في كلِ ما أسلفنا توضيحٌ موجزٌ للـ « الغرابة أو الغرائبية » في السردِ .

أدب الرعب :

الرعبُ ضربٌ قديمٌ من الأدبِ يقدمُ حرفةَ الكتابةِ ذاتَها ، وهو يُشكِّل واحدًا من الأعمدةِ الثلاثةِ الرئيسةِ للكتابةِ الخياليةِ كلاً مع الخيالِ العلمي والفانتازيا والجريمةِ ، ولطالَمَا وجد له مُريدين . ولعلَّنا هنا نذكرُ الكاتبَ الأمريكي « إدجار آلان بو »

وهو شاعرٌ وقصصيٌ شهيرٌ امتلك موهبةً شعريةً وأدبيةً فَذَّة ، فقد بدأ قراءةَ الشعرِ وكتابتِه وهو في الخامسةِ من عمرِه ، لقد كانت الكتابةُ ملاذَه ، كان صاحبَ إنتاجٍ قصصي مُميَّزٍ جعله مؤسِساً لِما عُرِفَ بـ

« أدب الرعب القوطي » الذي حَفلَت قصصُه بالرعبِ والمخاوفِ .

ولقد احتلَّ هذا الأدبُ الخيالي مكانةً كبيرةً ، لاسيَما مع كتاباتِ " أحمد خالد توفيق " والتي جذبت إليها القراءُ من مختلفِ الأعمارِ والأطيافِ ، وتأتي قصصُ "سمير لوبه" بإضافةٍ جديدةٍ في أدبِ الرعبِ في مجموعتِه القصصيةِ " كواليس " ليشغلَها بجدارةٍ وهو ما أكدَّ عليه الأديبُ والناقدُ التشكيلي " سيد جمعة " مؤلِفُ كتابِ " قراءات نقدية في إبداعات عربية " وأخيراً نستطيعُ في مقالِنا عن أدبِ الرعبِ أن نقولَ عنه : هو أدبٌ يقدمُ حرفةَ الكتابةِ ذاتَها وهو يُشكِّلُ واحدًا من الأعمدةِ الثلاثةِ الرئيسةِ للكتابةِ الخياليةِ .

3- قراءة في القصيدة النثرية

مع حركةِ التجديدِ والحداثةِ الشعريةِ ، أطلَّت علينا ما تُعرَف بالقصيدةِ النثريةِ ، وهي نتاجُ حركةِ التجديدِ لقصيدةِ النثرِ ، فكان لها إيقاعُها الخاصُ وموسيقاها الداخليةُ ، والتي تعتمدُ على تتابعِ الألفاظِ ، وتكاملِ الصورِ ، والحالةِ العامةِ المسيطرةِ على القصيدةِ .

تعريف القصيدة النثرية :

تُعَد أولُ من وضعت لها تعريفاً الناقدةُ الفرنسيةُ " سوزان برنار " حينَ قالت : هي قطعةُ نثرٍ موجزةٍ بما فيه الكفايةِ ، موحدةٌ ، مضغوطةٌ ، خلقٌ حرٌ، ليس له من ضرورةِ غيرُ رغبةِ المؤلفِ في البناءِ خارجاً عن كلِ تحديدٍ ، و إيحاءاتُه لا نهائيةَ .

لذا وجب تعريفُ الشعرِ أولاً ؛ كي نضعُ أيدينا على توصيفٍ أدق لما يُعرَف بالقصيدةِ النثريةِ ، ونشأتِها وتطورِها ، وأهم روادِها ، وكونِها قصيدةً بينَ القبولِ والرفضِ .

تعريف الشعر التقليدي :

الشعرُ هو كلامٌ يعتمدُ على استخدامِ موسيقا خاصةٍ به ، يُطلَقُ عليها مُسمى الموسيقا الشعريةِ ، كما يُعرَّف الشعرُ بأنَّه نوعٌ من أنواعِ الكلامِ يعتمدُ على وزنٍ دقيقٍ ، وأيُّ كلامٍ لا يحتوي على وزنٍ شعري لا يُصنَّفُ ضمنَ الشعرِ .

مكونات القصيدة الشعرية :

القصيدةُ فنٌ و شاهدٌ على فصاحةِ العربِ ، وبلاغتِهم ، إذْ تتكونُ من مجموعةِ أبياتٍ شعريةٍ مكتوبةٍ بلغةٍ فصحى ، وتتحدُ هذه الابياتُ بذاتِ الوزنِ الشعري ، وذاتِ القافيةِ ، وتبدأُ عادةً بمطلعِ القصيدةِ ، تليها عددٌ من الأبياتِ تتحدثُ عن الموضوعِ ولابدَّ من احتواءِ القصيدةِ على أبياتٍ شعريةٍ موزونةٍ ، وذاتِ قافيةٍ واحدةٍ ، بالإضافةِ لاحتوائِها على فكرةٍ ، ومعنى مرادٍ إيصالِه ؛ كي يتمَّ تسميتُها بالقصيدةِ ، حيث يُعدُّ الشعرُ ديواناً للعربِ ومستودعاً ؛ يحفظُ حكمتَهم وبلاغتَهم .

أما إذا انتقلنا إلى القصيدةِ النثريةِ فنجدُ البونَ الشاسعَ بينها وبينَ القصيدةِ الشعريةِ .

شروط القصيدة النثرية :

حسب قولِ الشاعرِ « أنسي الحاج » أحد شعراءِ قصيدةِ النثرِ العربيةِ لتكونَ قصيدةُ النثرِ قصيدةً حقاً لا قطعةَ نثرٍ فنيةٍ ، أو مُحمَّلةٍ بالشعرِ، شروطٌ ثلاثة : الايجازُ والتوهجُ والمجانيةُ .

نشأة قصيدة النثر :

نشأت في فرنسا ، وقد احتلت في الأدبِ الفرنسي مكانتَها ، حيث تمثلُ أقوى وجهٍ للثورةِ الفرنسيةِ . إنَّ مصطلحَ القصيدةِ النثريةِ تبناه « تجمع شعر » ، وغدا يُطلقُ على هذا اللونِ الأدبي الجديدِ .

و في أدبِنا العربي المعاصرِ كانت قصيدةُ النثرِ متأثرةً بأفكارٍ " سوزان برنار " فكان الشاعرُ " أدونيس " أولَ من سمى هذا النتاجَ الشعري قصيدةَ النثرِ 1960، نقلاً عن التسميةِ الفرنسيةِ الواردةِ في كتابِ " سوزان برنار" حولَ قصيدةِ النثرِ .

من أشهر كتاب القصيدة النثرية العربية :

أدونيس ، محمد الماغوط ، أنسي الحاج ، جبرا إبراهيم جبرا، توفيق صايغ ، مظفر النواب ، شوقي أبي شقرا ، عزالدين المناصرة ، سليم بركات ، عباس بيضون ، بسام حجار، عبد القادر الجنابي ، وديع سعادة... هؤلاءِ همْ روادُ قصيدةِ النثرِ حتى مطلعِ التسعينياتِ .

محاولات للتجديد سبقت القصيدة النثرية :

قبلَ نشأةِ قصيدةِ النثرِ ظهرت اتجاهاتٌ شعريةٌ قريبةُ الشبهِ ، حاولت أن تخرجَ عن الشكلِ التقليدي الموروثِ ، الذي كان سائداً في ساحةِ الشعرِ العربي شكلاً ومضموناً . أقدمُ هذه المحاولاتِ ما عُرِفَ بـ " الشعر المنثور " ، ومن روادِه : "أمين الريحاني" وهو أولُ من استعمله .

" الشعر النثري أو القصيدة المنثورة " ومن روادِه "جبران خليل جبران" وهو أولُ من استعمله ، وهي محاولاتٌ تحررت من الوزنِ والقافيةِ ، واعتمدت على

السجعِ ، وأحياناً على لغةٍ تحاولُ التشبهَ بلغةِ الشعرِ ، إلَّا أنَّ هذه المحاولاتِ لم تلق الاستجابةَ إلَّا في نطاقٍ محدودٍ .

ثُمَّ تلت هذه المحاولاتِ محاولةٌ عُرِفَت ، وقتئذٍ ، بالشعرِ الحرِ الذي استطاع أن يبسطَ نفوذَه ، ويجتذبُ إليه الأغلبيةَ من الشعراءِ الشبابِ ، وفي عامِ 1954 م صدرت مجموعةٌ لتوفيق الصايغ ، عنوانها " ثلاثون قصيدة " ، وكانت أقربَ إلى روحِ الشعرِ من سائرِ المحاولاتِ السابقةِ

وفي العامِ ذاتِه نشر " محمد الماغوط " أولى محاولاتِه ، وقام بنشر أولِ قصيدةٍ نثريةٍ ، وكانت بعنوانِ " النبيذ المر " إلَّا أنَّ التحررَ من الموروثِ شكلاً، ومضموناً لم يبرزْ بوضوحٍ إلَّا في عامِ 1958 م ، حينما أصدر محمد الماغوط مجموعةً شعريةً بعنوان " حزن في ضوء القمر " وقام بقراءةِ عددٍ من قصائدِها في ندوةِ شعرٍ أُقيمت له وقد أثارت قصائدُه إعجابَ الحاضرين .

إنَّ لمحمد الماغوط فضلاً عظيماً في التشجيعِ على كتابةِ قصيدةِ النثرِ في الفترةِ التي سبقت ظهورَ قصيدةِ النثرِ . وأهم ما يُلاحَظ فيها نموُ حركةِ الشعرِ الجديدِ المتمثلةِ بقصيدةِ النثرِ ، والشعرِ الحرِ القائمِ على أساسِ التفعيلةِ ، وقد تبنت " مجلة شعر " منذ صدورِها عام 1957 جميعَ الاتجاهاتِ الشعريةِ ، التي تحاولُ أن

تخرجَ عن الموروثِ شكلاً ومضموناً ، فتبنت أولاً اتجاهَ الشعرِ الحرِ ، الذي وجد هوىً في نفسِ القارئِ العربي ، ثُم بعدَ ذلك أخذت تروجُ لاتجاهِها الجديدِ ، فتبنت ما سُمي بقصيدةِ النثرِ ، وكانت تهدفُ من وراء ذلك إلى قيامِ شعرٍ طليعي تجريبيٍ لاعتقادِها أنَّ الإنجازاتِ التي حققتها حركةُ الشعرِ العربي ، منذ عامِ 1947 لم تكنْ كافيةً ، وأنَّ الشعرَ ما يزالُ مكبلاً ببعضِ القيودِ ، فلابدَّ من التحررِ منها ؛ بحثاً عن أشكالٍ جديدةٍ تتلاءمُ مع سلوكِ التجريبِ الجديدِ .

أخذت المجلةُ تبذلُ الجهدَ من أجلِ نشرِ محاولاتِ كُتَّابِ هذا الشكلِ الشعري الجديدِ ، فبدأ " أنسي الحاج " في عامِ 1957 يكتبُ شِعراً من نوعٍ جديدٍ " يجدُ راحةً في التعبيرِ به عن خلجاتِ نفسِه وفكرِه ، تلاه بعد ذلك " أدونيس" عام 1958 فبدأ يكتبُ قصائدَ نثريةً دونَ أن يتخلَّى عن الشعرِ الموزونِ ، ثم لحق بـ" أنسي الحاج وأدونيس " " يوسف الخال ، وشوقي أبو شقرا ، وفؤاد رفقة " ، وعدد آخر كبير من الشعراء .

ثُمَّ حاول « تجمع شعر » بعد ذلك أن يعثرَ على تسميةٍ خاصةٍ بهذا النتاجِ الأدبي الجديدِ ؛ لأنَّه لم يُرِدْ أن يجعل هذا النتاجَ الشعري الجديدَ امتداداً للمحاولاتِ التجديديةِ التي سبقته منذ " أمين الريحاني وجبران " حتى " محمد الماغوط "، فحاولوا العثورَ على تسميةٍ خاصةٍ له تُظهِر هذا النتاجَ بمظهرِ النتاجِ الجديدِ المستقلِ عما

سبقه ، وتمنحُه فضلَ الريادةِ فيه ، فوجدوا ضالتَهم في كتابِ (قصيدة النثر) للكاتبةِ الفرنسيةِ " سوزان برنار " ، حيث تلقَّاه " تجمع شعر" مُتبنياً الأفكارِ والقيمِ التي جاءت فيه ، ولم تلبثْ هذه الأفكارُ والقيمُ أن شاعت بينَ القَّرَّاءِ ، والشعراءِ ، فعمل " تجمع شعر" ليس على تبريرِ كتابةِ قصيدةِ النثرِ ، وترويجِها باعتبارِها لوناً من ألوانِ النتاجِ الشعري الجديدِ ، الذي اجتاح وجهَ القصيدةِ العربيةِ فحسب ، بل في اعتبارِها " أعلى تمردٍ في الشكلِ الشعري" ، فكثر شعراؤها ، وزاد نشرُها في المجلاتِ اللبنانيةِ ، وليس غريباً أن يظهرَ هذا الشكلُ الفني الجديد في لبنان ؛ فانفتاح لبنان على أوروبا ولا سيَما فرنسا ، مهد له سُبلَ الريادةِ في الاتجاهاتِ الجديدةِ وازدهارِها على أرضِه وأما في باقي البلدانِ العربيةِ فلم تجدْ قصيدةُ النثرِ إلَّا عدداً ضئيلاً من المريدين ، وظلَّ تأثيرُ الحركةِ التي بدأها " السياب ، ونازك الملائكة ، والبياتي " طاغياً على سواهِ من محاولاتِ الخروجِ على القصيدةِ الموروثةِ حتى الثمانينياتِ حينَ ظهر لقصيدةِ النثرِ دعاةٌ جددٌ .

العوامل التي مهدت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي :

- التحررُ من وحدةِ البيتِ والقافيةِ ، فهذا التحررُ جعل البيتَ مرناً ، وقربه إلى النثرِ .
- انعتاقُ اللغةِ العربيةِ وتحررُها .

- ضعفُ الشعرِ التقليدي الموزونِ ونمو الروحِ الحديثةِ.
- ترجمةُ الشعرِ الغربي .

فظهرت قصيدةُ النثرِ بصفتِها حركةً شعريةً حديثةً ، وأصبحت الطريقةُ الغالبةُ ، ولا سيَما عندَ الشعراءِ الشبابِ فأضحت قصيدةً عربيةً بكاملِ الدلالةِ ، مع أنَّها في الأساسِ مفهومٌ غربيٌ .

ويُلاحَظ أيضاً أن كُتَّاب قصيدةِ النثرِ لم يقتصرْ رفضُهم على القوالبِ التقليديةِ الموروثةِ المتمثلةِ في الوزنِ ، والقافيةِ ، بل امتد هذا الرفضُ ليشملَ ماهيةَ الشعرِ ، كما امتد ليشملَ الإنسانَ ، والعصرَ ، والحياةَ ، والوجودَ ، والواقعَ ؛ ليبحثَ عن واقعٍ جديدٍ يعتبرونُه أغنى ، وأسمى ، وهذا ما يُعرَف في السرياليةِ بـ " ما فوقَ الواقعِ"

ويُلاحَظ كذلك أنَّ قصيدةَ النثرِ عنيت ، كالسرياليةِ ، بالتجربةِ الداخليةِ للشاعرِ عنايةً أساسيةً ، وأهملت كلَ ما هو خارجٌ عن التجربةِ ، إلا بمقدارِ تأثيرِه على العالمِ الداخلي .

لذلك وجدنا شعراءَ القصيدةِ النثريةِ يبالغون في الاعتمادِ على الصورِ المستقاةِ من الرمزِ بالدرجةِ الأولى ، ومن شكلِ الكلامِ على الصفحةِ . كما أنَّنا نجدُ أنَّ الصورةَ في قصيدةِ النثرِ تستندُ أحياناً إلى صورةٍ فعليةٍ و مثل هذا نجدُه في قصيدةِ " الأضدادِ " لكمال

أبو ديب ، كما نجدُ فيها نماذجَ من الشعرِ الحرِ ، وتضميناتَ من شعرٍ موزونٍ مقفى ، وعباراتٍ بلغاتٍ غيرِ عربيةٍ ، ومقتطفاتٍ من أغنياتٍ معاصرةٍ لـ " أم كلثومِ ، وفيروز " ، وغيرِ ذلك

أمَّا عن اللغةِ نجدُ كُتَّابَ قصيدةِ النثرِ يسعون إلى إيجادِ لغةٍ جديدةٍ ، تختلفُ عن لغةِ شعراءِ القصيدةِ التقليديةِ ، وبالتالي فقد رفضوا الأشكالَ المنتظمةَ ، والقيودَ النحويةَ المألوفةَ ، حيث يجعلون الكلماتِ ترقصُ ، مُلْقِين إيّاها على غيرِ هدى ؛ فهم دائماً يسعون إلى خلقِ لغةٍ جديدةٍ ، ولذلك فإنَّ اللغةَ عِندَهم ، تزعزعت هندستُها المعروفةُ إلى حدٍ ما ، فغالباً ما تسعى لغةُ قصيدةِ النثرِ إلى ما يُسمَّى بـ " التكثيفِ اللفظي " مما يجعلها معقدةً ، وبالتالي تكونُ سبباً في فوضى البناءِ الشعري ، واضطرابِه .

قواعد القصيدة النثرية :

كلها جاءت مقتبسةً من كِتابِ " سوزان برنار " أهمها :

1- الإيجازُ ؛ أي تجنبِ الاستطرادِ .

2- التوهجُ والإشراقُ ؛ فقوةُ قصيدةِ النثرِ تكمنُ في تركيبِها الإشراقي لا في طولِها ؛ لأنَّها ليست وصفاً ، بل تأليفاً .

3 - المجانيةُ ، أو اللازمنيةُ ؛ بمعنى أنَّ قصيدةَ النثرِ لا تتقدمُ إلى غايةٍ ، ولا تهدفُ إلى شيءٍ ، كباقي الأنواعِ الأدبيةِ ، كما أنَّها لا تَبسِطُ مجموعةً من الأفكارِ ، بل تعرضُ نفسَها كتلةً لا زمنيةَ .

باختصارٍ : قصيدةُ النثرُ شاملةٌ ، متمركزةٌ ، مجانيةٌ ، كثيفةٌ ذات إطارٍ ، هي عالمٌ مغلقٌ على نفسِه ، وهي في الوقتِ ذاتِه كتلةٌ مشعةٌ مثقلةٌ بلا نهايةٍ من الإيحاءاتِ ، قادرةٌ أن تهزَ كيانَنا من الداخلِ .

قصيدة النثر بين القبول والرفض :

تبيَّن لنا فيما أسلفناه ذِكراً أنَّ « تجمع شعر» تبنَّي قصيدةَ النثرِ ، وروج لها ، وكان لهذا التجمعِ أثرٌ قوي في كتاباتِ الشعراءِ ، الذين نشروا قصائدَهم النثريةَ على صفحاتِ مجلةِ " شعر " أو غيرِها من المجلاتِ اللبنانيةِ ؛ مما أثار جدلاً واسعاً في الحركةِ النقديةِ

مواقف النقاد والأدباء من قصيدة النثر :

نستطيعُ أن نجملَه في ثلاثةِ مواقفِ : قبولٌ تامٌ ، ورفضٌ تامٌ ، وتحفظٌ على هذا النتاجِ الجديدِ .

جملة القول :

لا شكَّ أنَّ موضوعَ قصيدةِ النثرِ من المواضيعِ ، التي نالت اهتمامَ الباحثين في شكلِ القصيدةِ العربيةِ

المعاصرةِ ، ولا شكَّ أنَّ ظهورَها أثار من جديدٍ أجواءَ الحداثةِ والإبداعِ ، كما صاحب ذلك كله نقاشٌ مستفيضٌ ؛ هدفُه توضيحِ مكانِها بينَ الأشكالِ الأدبيةِ .

نتفقُ جميعاً أنَّ الإبداعَ غيرُ مقيدٍ بشكلٍ كما أنَّ للحداثةِ حركاتٍ تنبعثُ لتُغيرَ ، لكن ينبغي أن لا تُبنَى هذه الحداثةُ على الرفضِ ، والسعي نحوَ الإغرابِ ، مما يؤدي بها إلى العزلةِ عن المتلقي ، بل ينبغي أن تُبنَى من حيث الشكلِ على ضرورةِ مراعاةِ عناصرِ الشعرِ الموسيقي بنظمِه وإيقاعِه .

وهذا ما لم يتوافرْ في قصيدةِ النثرِ ، والتي لا تستطيعُ أن تحولَ النثرَ إلى شعرٍ حتى لو وشحته بالخيالِ ؛ لذلك كانت أهميتُها محدودةً ، فبقيت تدورُ في حيزٍ محدودِ النطاقِ ، ولم تخرجْ من عزلتِها ، ولم تمتلكْ القوةَ في الوقوفِ أمامَ الشعرِ الموزونِ ، مما جعلها تعيشُ فوضىَ ومتاهةَ اللاشكلِ ، واللالغةِ ، واللاموسيقا ، كما أصبحت غيرَ قادرةٍ أن تفرضَ نفسَها حركةً إبداعيةً .

وأخيراً يُعدُ الإيقاعُ إشكاليةً أخرى من إشكالياتِ هذه القصيدةِ ، إذْ يزعمُ دعاتُها أنَّ لها إيقاعاً خاصاً يفوقُ إيقاعَ القصيدةِ التقليديةِ القائمِ على الوزنِ والعافيةِ ، بينما يُنكرُ الخصومُ هذا الإيقاعَ جملةً وتفصيلاً .

نودُ أن نقولَ أنَّ من حقِ كلِ مبدعٍ طرحَ إبداعِه ، والجمهورُ المتلقي له رؤيتُه من زاويتِه الخاصةِ به ،

فالغثُ والسمينُ مقارنةٌ يعقدُها المتلقي مع نفسِه يَتقبَّلُ هذا ويرفضُ ذاك في النهايةِ .

وهذا نموذجٌ للشاعرِ " محمد الماغوط " نقدمُه مثالاً للقصيدةِ النثريةِ في شكلِها النهائي بعدَما مرَّت به من كلِ مراحلِ التطورِ

(الشتاء الضائع) لـ " محمد الماغوط "

بيتُنا الذي كان يقطنُ على صفحةِ النهرِ

ومن سقفِه الأصيلِ والزنبقُ الأحمرِ

هجرتُه يا ليلى

وتركتُ طفولتي القصيرةَ

تذبلُ في الطرقاتِ الخاويةِ

كسحابةٍ من الوردِ والغبارِ

غداً يتساقطُ الشتاءِ في قلبي

وتقفزُ المتنزهاتُ من الأسمالِ والضفائرِ الذهبيةِ

وأجهشُ ببكاءٍ حزينٍ على وسادتِي

وأنا أرقبُ البهجةَ الحبيبةَ

تغادرُ أشعاري إلى الأبدِ

والضبابُ المتعفّنُ على شاطئ البحرِ

يتمدَّدُ في عيني كسيلٍ من الأظافرِ الرماديةِ

حيثُ الرياحُ الآسنةِ
تزأرُ أمامَ المقاهي
والأذرعُ الطويلةُ ، تلوحُ خاويةً على الجانبين
يطيبُ لي كثيراً يا حبيبةُ ، أن أجذبَ ثديك بعنفٍ
أن أفقدَ كآبتي أمامَ ثغرِك العسلي
فأنا جارحٌ يا ليلى
منذ بدءِ الخليقةِ وأنا عاطلٌ عن العملِ
أدخِنُ كثيراً
وأشتهي أقربَ النساءِ إليَّ
ولكم طردوني من حاراتٍ كثيرةٍ
أنا وأشعاري وقمصاني الفاقعةُ اللونِ
غداً يحنُّ إليَّ الأقحوانِ
والمطرُ المتراكمُ بين الصخورِ
والصنوبرةُ التي في دارِنا
ستفتقدني الغرفاتُ المُسِنَّة
وهي تئنُّ في الصباحِ الباكرِ
حيث القطعانِ الذاهبةِ إلى المروجِ والتلالِ
تحنُّ إلى عينيَّ الزرقاوين

فأنا رجلٌ طويلُ القامةِ

وفي خطواتِي المفعمةِ بالبؤسِ والشاعريةِ

تكمنُ أجيالٌ ساقطةٌ بلهاءُ

مكتنزةٌ بالنعاسِ والخيبةِ والتوترِ

فأعطوني كفايتي من النبيذِ والفوضى

وحريةِ التلصصِ من شقوقِ الأبوابِ

وبنيّةٌ جميلةٌ

تقدمُ لي الوردَ والقهوةَ عندَ الصباحِ

لأركضَ كالبنفسجةِ الصغيرةِ بينَ السطورِ

لأطلقَ نداءاتِ العبيدِ

من حناجرِ الفولاذِ .

وبهذا نكونُ قدْ مثلنا للقصيدةِ النثريةِ فنجدُ الصورةَ أضحت زاهيةً وأكثرَ بهاءً .

-4- قراءة في شعر الهايكو أو شعر الومضة

التجانس الثقافي الياباني العربي

الهايكو شعرٌ ياباني ضاربُ الجذورِ في التاريخِ الحضاري الياباني ويُعد مؤسسُ الهايكو الشاعرُ الياباني (باشو) Basho وكلمةُ الهايكو تتألفُ من مقطعين :

الأول : "هاي" ومعناهُ المتعةُ والإمتاعُ أو الإضحاكِ

الثاني : " كو" ومعناهُ بالترجمةِ الحرفيةِ « عبارةٌ ممتعةٌ مضحكةٌ ».

ثم تطورت الدلالةُ اللفظيةُ ، لنستطيعَ أن نسميَه « حِسَ الطرافةِ بشكلٍ جدي أو المزاجيةَ الظريفةَ أو العبثيـةَ المسليةَ »

خصائص وسمات شعر الهايكو الياباني :

- في الهايكو الياباني نفورٌ تامٌ من فنونِ البلاغةِ ، ومن أدواتِ الربطِ ، و من الضمائرِ ، و دلالاتِ المفردِ والجمعِ
- الهايكو شكلٌ شعريٌ يتكونُ من سبعةَ عشرةَ مقطعاً لفظياً تحتوي على ثلاثِ وحداتٍ منظومةٍ بترتيب 5 ، 7 ، 5 إنَّها واحدةٌ من أهمِ أشكالِ الشعرِ الياباني

التقليدي التي لا تزالُ تتمتعُ بشعبيةٍ واسعةٍ في اليابان حتى الآن

- القصيدةُ صافيةٌ خالية من أي محسناتٍ لفظيةٍ
- تنأى القصيدةُ عن كلِ أشكالِ المجازِ وإن وجِد كان بشكلٍ خفي ؛ لميلِ شاعرِ الهايكو الياباني إلى البساطةِ العميقةِ
- اللغةُ بسيطةٌ محايدةٌ
- الطبيعةُ وحدَها هي تأملاتُه ؛ نجدُ في قصيدتِه حالةً بلا وقفاتٍ ، قصيدةٌ تأمليةٌ محضةٌ وكأنَّها وقفةٌ صوفيةٌ أمامَ الطبيعةِ المُلهِمةِ
- شاعرُ الهايكو الياباني لا يبدو من خلالِ قصيدتِه أنَّه يلغي ذاتَه تماماً ، بل أنينُ الذاتِ الخجولُ يُقرأ في دلالةِ الكلمةِ ولكن في إيقاعٍ خفي ليسَ فيه صخبُ التعبيرِ عن الذاتِ .
- الهايكو فنُ التأملِ المحضِ ؛ الطبيعةُ هي التي تملي عليه القصائدَ ، ويذرفُ الدموعَ أمامَها وهو يتأملُ ألوانَ الوردِ ، وصوتَ قطراتِ المطرِ، وأبَّهة الربيعِ ، وحزنَ الخريفِ ، حماسَ الشتاءِ ، وهو يهدي معاطفَ الدفءِ للمُزارِعِ والحطَّابِ ، وكلِ ما في الطبيعةِ من مظاهرٍ هي بمثابةِ تميمةٍ تُبعدُ الحزنَ والضجرَ ، وكلَ ما في الطبيعةِ من أنغامٍ كونيةٍ هي تعريفٌ آخرُ للحياةِ ، بل صورتُها بلا زخارفٍ تلك هي رؤيةُ شاعرِ الهايكو الياباني .

نماذج من شعر الهايكو الياباني :

إنَّ أهمَّ ما يميزُ قصيدةَ الهايكو أنَّها ذاتُ طاقةٍ مكثفةٍ قادرةٍ على إطلاقِ دلالاتٍ و قراءاتٍ متباينةٍ . في قصيدةِ الهايكو الياباني لا أفكارَ ولا فلسفاتٍ ، لا حكمَ ولا تنظيرَ ، الطبيعةُ أقدسُ المقدساتِ ، الشاعرُ لا يصفُ ولا يعطي درساً أخلاقياً .. من هنا نقدمُ لكم نماذجَ من شعرِ الهايكو الياباني

" أفواج السياح

يأتون في نيسان

يتأملون الزهر ..

يا لهم من عصافير بشرية "

.....

" أنا لم أدخل

غير أني وقفت

بإجلالٍ

على معبد أوراق الخريف"

.....

" كن رفيقاً

أيها الجندب

واحرس المنزل جيداً "

.....

" وحتى بين الحشرات في هذا العالم

هناك من يحسن الغناء

ومن لا يحسنه

أيتها الحشرات

هل يمكن بالبكاء

أن يتغير قدرك "

.....

جديرٌ بالذكرِ هنا أن نوضحَ باستفاضةٍ أنَّ شِعرَ الهايكو تعدى الحدودَ الجغرافيةَ لليابانِ فوجد له مساحةً واسعةً في الذائقةِ العربيةِ والغربيةِ على حدٍ سواء ؛ فقصيدةُ الهايكو بفلسفتِها العميقةِ ، وكثافتِها المتوهجةِ ومشهديتِه المجسدةِ في توليفةٍ لغويةٍ مكثفةٍ بسيطةٍ ، غيَّرت أفقَ المتلقي العربي والعالمي ؛ مجسدةً ومضةٍ سريعةٍ في استنطاقِ الطبيعةِ .

خصائص وسمات الهايكو العربي أو شعر الومضة :

إن الهايكو العربي ارتكز على خصائصَ وسماتٍ قد عبَّرت عن بيئتِه وموروثِه الحضاري فجاءت كالآتي :

- استغنى الشاعرُ العربي متأثراً بتقنيةِ الهايكو الياباني الحرةِ عن علمِ العروضِ ، و أوزانِه ، وقوافيِه .
- التوحدُ والتماهي مع مظاهرِ الطبيعةِ
- المعنى محددٌ موحٍ تغلبُ عليه الأنسنةُ في كلِ مظاهرِ الطبيعةِ ظاهرةً جماليةً في نُسقٍ شعريٍ تأملي .
- تلقائيةُ اللحظةِ الساحرةِ المتخيلةِ و هندسةُ اللغةِ والتعبيرُ الإيحائي معاً
- تحكي الذاتُ ذاتُها صورةَ الـ" أنا " في كلِ تأملاتِها وأحلامِها
- تظهرُ الصورُ البلاغيةُ والمجازُ أكثرُ وتبدو الكلماتُ مع البساطةِ والكثافةِ حالمةً وأكثرُ إيحاءً أيضاً

نماذج من شعر الهايكو العربي أو شعر الومضة :

" يعتذرُ الندى

والعنادل والعصافير

عن حضور

ميلاد زهرة البنفسج

إلا النحلة "

.....

" لحظة

عقد قران الأقحوانة

على الربيع

تفيض

قرائح الدبابير

غيظاً

وشتائم"

ويتفقان ..!

.....

" تسرق الظلمة

أثواب النور، فلا تأتي

على مقاسها "

.....

" لا تخفي السنابل

ضحكتها اللاهية

حتى لو لمع

منجل الحصاد "

.....

مما أسلفت ذكرهَ من خلالِ قراءةٍ في شعرِ الهايكو الياباني وشعرِ الهايكو العربي أو شعرِ الومضةِ نكونُ قد أبرزنا جانباً من أثرِ التجانسِ الثقافي الياباني العربي .

-5- قراءة في الشعر النوبي

إنَّ اللغةَ حاملٌ لثقافةِ أي مجتمعٍ ، والشعرُ في اللغةِ النوبيةِ يساعدنا بشكلٍ كبيرٍ على فهمِ الثقافةِ النوبيةِ ، وكيف تشكلت ومدى تأثيرِها وكيفيةِ المحافظةِ عليها ؛ لتظلَّ رافداً من روافدِ الثقافةِ المصريةِ الأصيلةِ

النوبيةُ هي لغةٌ نيليةٌ يتحدثُها سكانُ جنوبِ مصرٍ في حوضِ وادي النيلِ ، والممتدِ من جنوبِ مصرٍ إلى شمالِ السودانِ ، وعددُ الناطقين بها حوالي (11) مليون نسمةٍ موزعين بينَ السودانِ ومصرٍ ، وهي تُعتبرُ من اللغاتِ الحيةِ ، وبقيت اللغةُ النوبيةُ مزدهرةً بما لديها من إثراءٍ وتنوعٍ ثقافي يُكسبُها عواملَ البقاءِ والاستمراريةَ والمتمثلةُ في المنتجِ الثقافي المكتوبِ والمصورِ ، والذي يعكسُ صورَ المعارفِ الإنسانيةِ التي يستطيعُ بها الفردُ أن يُعبرَ عن عواطفِه وموروثِه الثقافي في شتى أنواعِ الثقافةِ من أدبٍ وشعرٍ وفنونٍ بصريةٍ وغناءٍ وقصصٍ وروايات ؛ لتكونَ مساهمةً في ترسيخِ قواعدِ الثقافةِ كونَها أداةً للتواصلِ بينَ القديمِ والحديثِ وبينَ الآباءِ والأبناءِ عبرَ الأجيالِ .

جديرٌ بالذكرِ هنا أن ننوهَ لوجودِ صفحةٍ من مخطوطٍ نوبي من القرنِ التاسعِ أو العاشرِ الميلادي في المتحفِ البريطاني وقد تمَّ العثورُ عليه في قصرِ " إبريم "

مرت اللغةُ النوبيةُ بمراحلٍ من التطورِ كالآتي :

- مرحلةُ اللغةِ النوبيةِ القديمةِ التي تميزت فيها اللغةُ النوبيةُ مثل كثيرٍ من اللغاتِ الأخرى بمعرفةِ الكتابةِ والتدوينِ .
- مرحلةُ اللغةِ النوبيةِ الوسيطةِ التي تميزت بظهورِ عدةِ لهجاتٍ محليةٍ تفرعت في الأصلِ عن تلك اللغةِ الأمِ الموجودةِ من المرحلةِ السابقةِ .

ويمكنُ تقسيمُ اللغةِ النوبيةِ الحاليةِ لغوياً إلى لهجتين :

- (الأشكرين) وهي لغةٌ يتحدثُ بها الكنوزُ (الماتوكية) في أقصى شمالِ المنطقةِ النوبيةِ وكذلك الدناقلةُ في أقصى جنوبِها
- (النوبين) يتحدثُ بها سكانُ مناطقِ الوسطِ النوبي في أسوان وحلفا ومناطق السكوت والمحس و يطلق عليها (فاديجا) وهي مركبةٌ من مفردتين (فا دج) تعني بالنوبيةِ (الأحواض الخمسة) أي لغةُ سكانِ الأحواضِ الخمسةِ الواقعةِ بينَ الشلالاتِ من الشلالِ الأولِ حتى السادسِ ، خمسةُ أحواضٍ أو مناطقٍ لذا يُطلقُ عليها البعضُ أسماءَ مناطقِ المتحدثين بها كقولهم (حلفاوي) و (سكوتي) و (محسي) و (دنقلاوي) و (ماتوكي) وتعني كلمة " ماتو " بالنوبية (قبلي) أي لغةُ قاطني المنطقةِ القبليةِ وهم الكنوزُ . وهنالك (ميدوبي) أي لغةُ سكانِ جبالِ " الميدوب"

إنَّ اللهجاتِ النوبيةَ يمكنُ أيضاً تقسيمُها إلى نيليةٍ وجبليةٍ . الجبليةُ والتي يتحدثُ بها سكانُ جبالِ النوبةِ والنيليةُ والتي يتحدثُ بها الكنوزُ (الماتوكية) والحلفاوين والسكوت والمحس والدناقلة وهي لهجاتٌ متقاربةٌ وليس هناك فروقٌ جوهريةٌ بينَها وإن كانت الدنقلاويةُ شديدةَ الشبهِ بالكنزيةِ برُغمِ المسافةِ التي تفصلُ بينَهما ولهجاتُها الفاديجا والأشكرين الدنقلاوية والميدوبية .

كانت اللغةُ النوبيةُ في بدايتِها لغةَ تحدثٍ فقط ولكن مع دخولِ المسيحيةِ في القرنِ السادسِ الميلادي وبروزِ الحاجةِ لترجمةِ نصوصِ الإنجيلِ قام النوبيون باستخدامِ الحروفِ القبطيةِ (ذات الأصل اليوناني) لتدوينِ اللغةِ النوبيةِ بعد أن أضافوا إليها ثلاثةَ أحرفٍ فصار عددٌ أحرُفِها أربعةً وثلاثين حرفاً فصارت لغةَ تحدثٍ وكتابةٍ .

وقد عايشت اللغةُ النوبيةُ عدةَ لغاتٍ محليةٍ وعالميةٍ مختلفةٍ منذ ظهورِها مثل لغاتِ " البجا " في شرقِ السودانِ واللغةِ المصريةِ القديمةِ والرومانيةِ والإغريقيةِ وحتى العربيةِ فتأثرت بها وأثرت فيها إلَّا أنَّها نجحت في الصمودِ والاحتفاظِ بملامحِها الأساسيةِ ولعلَّ أكبرَ دليلٍ على قوةِ اللغةِ النوبيةِ صمودُها الطويلُ حتى الآن .

هذا وقد تقلص النطاقُ الجغرافي الذي تنتشرُ فيه اللغةُ النوبيةُ اليومَ حيث ينحصرُ استخدامُها في المناطقِ ما بينَ أسوان ودنقلة فقط وعموماً فقد صارت اللغةُ النوبيةُ في مناطقِها الأصليةِ تُستخدَمُ للتخاطبِ فقط .

والمعروفُ أنَّ اللغةَ النوبيةَ اليومَ تُنطَقُ بعدةِ لهجاتٍ هذه اللهجاتُ متقاربةُ فيما بينَها والفرقُ طفيفٌ جداً وغيرُ ملحوظٍ إلَّا للنوبيين أنفسِهم لكن في العمومِ هناك من يقسمُها إلى لهجتين فقط هما (الكنزية) وهي لهجةُ الكنوزِ والدناقلةِ و(الفديجا) وهي لهجةُ الحلفاويين والسكوت والمحس.

كانت تلك مقدمةُ ضروريةٌ بالنسبةِ لنا ؛ كي نستطيعَ ولو بقدرٍ بسيطٍ عرضَ نماذجَ للشعرِ النوبي ، وسوف نعرضُه مكتوباً باللهجةِ المنطوقةِ تصاحبُه ترجمةٌ ؛ كي نتمكنَ من وضعِ أيدينا على جزءٍ ثقافي مهمٍ من الثقافةِ النوبيةِ الأصيلةِ ، وللمرةِ الأولى سنقدمُ شِعراً نوبياً باللهجةِ المنطوقةِ مترجماً للعربيةِ مع ملمحٍ نقدي موجزٍ

النص بالمنطوق النـــــوبي

" نبره "

جِلِنا نبره لبا

ولا قـوريجو يبا

ديسه يا نبره

* * * * *

يا نهار مستو يانهار

سو نولو قلقي يا نهار

دوليسين يومقه يا نهار

جِلِرأي تكه

أونِسّن يومقه

* * * * *

إركِلا

إركُنه

توو فانقوره

يا ديوانيلا

تجيريقه

قاشيريقه

تو بورو لِم أجبيكيسه

جيقجيريقه

شيريريقه

كُركيديلم أجبيكيسه

* * * * *

مَن دِبي

بوستن دِبي

إر ما قـوجو

وسه لاك منجوسه

باي إر مي نوقـو

نايقه جـِلـّـوسـه

قـولبه ويقـوسه

أيقه سلاموسل

سفـرسينن

أيقه قـيندوسه

.....

النصُ المترجمُ للعربيةِ

" نبره "

- المؤلفُ : شاعـرٌ نوبي مجهـولٌ

أما تزال" نبره " تتذكر

أم تراها نسـيت،

تلك السُـمـيراء ؟

* * * * * *

يا لذاك النهار البهيّ الذي
يحاكي بياض اللبن الحليب
يا لذاك اليوم الذي فيه أحببتها
ما يزال عالقاً بذاكرتي
اليوم الذي أبصرت فيه
" نبره" السُميراء شمس
الحياة.
* * * * **
في الوطن ـ وطننا نحن ـ
في مَزارع الجروف
أسفل البيوت أو
في صالون العائلة
الكبير، كانت مشيتكِ
ودلالكِ يحظيان
باستحسان الشباب
و الفتيات و ضحتك ِ
وخصلات شعركِ
تثير إعجاب الرجال !

* * * * **

في تلك الليلةِ ـ لـيـلة

الـبـريد ـ لماذا انتحبتِ ؟

ما الذي جعـلكِ تـنـأين

بنفـسـكِ وتـقـفـين بعـيداً ؟

من تراكِ تذكرتِ

فاغرورقت عـيناكِ

بالدمعِ وأجهـشـتِ بالبكاءِ ،

عـندما ودعـتـيـني وسافـرتِ ؟

وفي القراءةِ النقديةِ نلمحُ أنَّ الشجنَ يغلبُ على القصيدةِ من خلالِ استخدامِ الشاعرِ في رسمِ الصورةِ الكليةِ لونٍ وصوتٍ وحركةٍ تكشفُ شجناً وحزناً دفيناً في عاطفةِ الشاعرِ ووجدانِه المتعلقِ بالأرضِ فيبكيها ، وكما يبدو لي أيضاً بشكلٍ غيرِ خفي لجوءُ الشاعرِ للرمزِ ، فقد يعني بالفتاةِ هنا – بلاد الذهب – النوبة . فجاءت الألفاظُ معبرةٌ موحيةٌ بما يجيشُ في وجدانِه ولعلَّ من يتأملُ القصيدةَ يدركُ أنَّ الشاعرَ عمل على تطويرِ مضامينِها الفكريةِ وأدواتِها الفنيةِ مستخدمًا في الوقتِ ذاتِه اللغةِ السهلةُ والصورِ البسيطةِ ذاتِ الدلالاتِ

العميقةِ ، والابتعادِ قدرَ الإمكانِ عن التراكيبِ والأساليبِ البلاغيةِ المبهمةِ .

-6- قراءة في الشعر الإيراني الحديث

ليست دراسةٌ نقديةٌ بقدرِ ما هي استجلاءٌ للشعرِ الإيراني الحديثِ وعرضٍ لبعضِ نماذجِه في مراحلِ تطورِه نحوَ الحداثةِ والتجديدِ ، وأنا إذْ أكتبُ عنه لا أزعمُ أنَّني مُلِمٌ بكافةِ جوانبِ حركةِ الحداثةِ والتجديدِ الواسعةِ في تطورِ الشعرِ الإيراني ، وإنَّما هي قراءةٌ و ملاحظاتٌ حولَ روادِ الحداثةِ والتجديدِ في الشعرِ الإيراني وما طرأ عليه من تطورٍ .

كان الشعرُ الكلاسيكي الإيراني قد صار في نهايةِ المطافِ شكليًا ومحبوسًا في القافيةِ والايقاعِ ، ولقد طرأت عليه منذ شعرِ (عصر عودة) الذي ظهر في القرنِ التاسعِ عشرَ ، ويعني العودةُ بالشعرِ إلى الماضي والتراثِ من خلالِ إعادةِ تشكيلِ اللغةِ الشعريةِ التي سادت القرونَ السابقةَ . ولم يكنْ بوسعِ الحالةِ الشعريةِ في إيران أن تبقى على أنماطِها وقوالبِها التقليديةِ وسيلةً إعلاميةً تسعى لتعزيزِ وتكريسِ نظامِ الحكمِ القائمِ .

ففي عام 1897 ، وُلِد الشاعرُ "علي اسفنديارى" والذي اختار لنفسِه الاسمَ الأدبي (نيما يوشيج) ، ويُعدُ واحداً من أهمِ مؤسسي الشعرِ الحديثِ في إيران ، ذاعت شهرتُه مع قصيدتِه الثانيةِ (أيها الليل) ، التي نظمها في عام 1922 ، تلتها قصيدةُ (أفسانة) وتعني الأسطورة ،

وتُعدُ هذه القصيدةُ الركيزةُ الرئيسةُ للشعرِ الإيراني الحرِ . وتكمنُ أهميتُها وأهميةُ شِعرِ " نيما " بشكلٍ عامِ ، في أنَّه كتب لها مقدمةً يعرف فيها القارىءُ بطبيعةِ الشعرِ الذي يكتبُه ، واختلافُه عن الشعرِ المعروفِ آنذاك في الشكلِ والبناءِ وهناك أهميةٌ أخرى ، هي أنَّ ثورةَ " نيما " في الشعرِ اتسعت لتشملَ الشكلَ والمضمونَ معاً ، متفوقاً على بقيةِ معاصريه الذين كانوا يهتمون بتطويرِ الشكلِ فقط . ومن شعرِ" نيما يوشيج " نسوقُ هذا النموذجَ لنتعرفَ إلى شعرِه الحرِ

« وتلك الرشيقة القوام

ذات السيقان الوردية

التي زرعتها بروحي

وسقيتها من روحي

وا أسفي تذبل بين يديّ

أمل بعيد

لعل بابًا يفتح

عبثا أترقب

أن يفتح أحد

فأبوابهم وجدرانهم المحطمة

تنهار على رأسي » .

أهم العوامل المؤثرة في توجهات نيما الشعرية :

1 - كانت والدةُ الشاعرِ متعلمةً تقومُ بتنويمِ ولدِها الصغيرِ من خلالِ روايةِ قصصٍ شعريةٍ من مختلفِ الرومانسياتِ الفارسيةِ في القرونٌ الوسطى

2 - تلقى الشاعرُ تعليمَه من رجلِ الدينِ في القريةِ التي يعيشُ فيها وقدمت له قرية (يوش) بانوراما خضراء رائعةً بجبالِها البارزةِ المغطاةِ بالضبابِ وغاباتِها فغدت مصدرَ إلهامٍ للشاعرِ .

3 - حينما بلغ " نيما يوشيج " الثانيةَ عشرةَ سافر إلى " طهران " ودخل مدرسةَ (سانت لويس) الفرنسيةَ ليتعرفَ إلى الشعرِ الفرنسي وبتشجيعٍ من أستاذِه " نظام وفا " بدأ بكتابةِ قصائدِه على النمطِ الكلاسيكي في الشعرِ الإيراني وانتهج أسلوبَ الشاعرِ " خراساني "

- 4 معرفتُه بالأدبِ الفرنسي منحته آفاقاً جديدةً حيث قدَّم في وقتٍ لاحقٍ الشعرَ الحرَ الجديدَ في الأدبِ الإيراني .

كانت قصيدتُه السرديةُ «أفسانة» التي عرضنا لها سلفاً والتي نُشرَت في عام 1922 م أولَ قصيدةٍ حديثةٍ في الشعرِ الإيراني بشرت بثورةٍ أدبيةٍ جديدةٍ في إيران

، وبدأت القصيدةُ الإيرانية تستريحُ من الإيقاعِ الكلاسيكي المقفى والرتيبِ .

خصائص وسمات القصيدة عند " علي اسفنديارى " نيما يوشيج :

1 - لقد اتسمت قصائدُ " نيما " بحساسيةٍ شديدةٍ ، وبساطةٍ في التركيبِ تمَّ استيعابُها وفهمُها بسهولةٍ ، وتمَّ تقييمُها وتقديرُها .

2 - كان الإنسانُ محورَ معظمِ قصائدِه ، حيث يقولُ « أنَّ نواةَ شعري دائماً هي الألمُ ، وعلى الشاعرِ أن يكونَ قد عانى منه ، لقد كان ألمي هو الذي يدفعُني لكتابةِ الشعرِ ».

تطور الشعر بعد نيما يوشيج :

- يظهر "أحمد شاملو" (رائد قصيدة النثر) ، ويُعتبر شعرُ " شاملو " معيارًا لاكتشافِ ازدهارِ المفرداتِ وتساميها وكيفيةِ استخدامِها على النحوِ الأمثلِ .
- أما "سهراب سيهري" فهو صاحبُ أسلوبٍ خاصٍ يعتمدُ على الخيالِ الحرِ
- أما "مهدي اخوان ثالث " فقد اعتبُر شعرُه جسراً بينَ الأنماطُ الكلاسيكية والشعرِ الحرِ
- وتُعتبر الشاعرةُ " فروغ فرخزاد " ذاتُ تجربةٍ حقيقيةٍ ، فقد كانت الشواعرُ الإيرانياتِ قبلَها ،

ينتهجن شعراً ذا لهجةٍ رجوليةٍ ، ومقلداً لشعرِ الرجلِ ، أما " فروغ " فكانت تنظرُ إلى الأشياءِ ببساطةٍ وتكتبُ ببساطةٍ الشعرَ الحرَ ذا النزعةِ الإنسانيةِ ، وكانت مجموعتُها نقطةً فارقةً في تطورِ الشعرِ الإيراني الحديثِ ، مقترباً من العالميةِ .

ومن شعرِ " فروغ فرخزاد " نسوقُ ذلك النموذجَ

"إذا جئتَ إلى بيتي

ايها الحنون

هات لي سراجاً

ونافذةً صغيرة

أنظرُ من خلالها

إلى ازدحام الزقاق السعيد"

"آه

كأن غيمة ثقيلة سوداء

ترتمي على ذاتي

فكلما تمتزج قبلتك بشفاهي

أحسُ

كأن عطراً عابراً

يموت.."

التيارات الجديدة في القصيدة الإيرانية :

1 - وفي الستينياتِ ظهرَت قصائدُ (التيار الجديد) فرعاً جديداً لشعرِ الحداثةِ ، وكان غصناً تفرَّع من قصيدةِ النثرِ ، وامتاز بأنَّه يضربُ بجذورِه في أسلوبِ الحواراتِ والنثرِ غيرِ الأدبي .

2 - بعد ذلك ظهر عددٌ من التنويعاتِ على هذا التيارِ الشعري مثل (قصيدة الحجم) وهي الشكلُ المنظمُ والمشذَّب له .

3 - عِقدُ السبعينياتِ (الشعر التشكيلي) وهو شعرٌ امتاز بوضوحِ التعابيرِ وتحاشي الغموضِ وتكريسِ النزعةِ التصويريةِ في لغةِ الشعرِ .

4 - ثم جاء (الشعر الخالص) وهو شكلٌ موجزٌ ومتبلورٌ من (التيار الجديد) ، ومن روَّادِه "هرمز علي بور" و" آريا بور". وكان هذا الشعرُ يتقدمُ في مسيرتِه عندما وقعت الثورةُ الإيرانيةُ فتفرق شعراؤه وتوقفت مسيرتُه.

الشعر الإيراني اليوم :

أثمرت المزاوجةُ بينَ الشعرِ الحديثِ والشعرِ التقليدي في السنواتِ الأخيرةِ ، غزلاً جديداً يُطلقُ عليه (الغزل التصويري) ، الذي يعتمدُ القالبَ التقليدي شكلاً، لكن لغتَه وخيالَه يمتازان بالرصانةِ والحداثةِ .

يُضافُ لذلك ، غزلُ (شعراء الثورة) الذي احتضن أغراضاً حماسيةً - دينيةً ، ويتجلى هذا النمطُ في الشعرِ الذي أُنتج بعد الثورةِ الخمينيةِ .

وأخيراً تجدرُ الإشارةُ إلى أنَّ الشعرَ الإيراني اليومَ ، استوعب قضايا مجتمعِه الراهنةِ فبلغ مكانةً جيدةً من التماسكِ والغنى من حيث الشكلِ والمضمونِ ، ولا يزالُ يتفاعلُ ويتطورُ .

ومن الشعرِ الإيراني الآن نوردُ هذه القصيدةَ للشاعرةِ " فاطمة راكعي"

إلى أطفال فلسطين :

بأمومة أغسل جروحك

دموعي تنتهي

وليس

لجراحك

نهاية

أصعد تلةً

صنعتها من الحجارة

كم الصبح قريب " .

وأخيراً ، الشعرُ لغةٌ كونيةٌ ، تصلُ من القلبِ إلى القلبِ . مهما اختلفت لغتُه أو جنسيتُه .

-7- قراءة في لغة السرد الأدبي الحديث

في العصرِ الحديثِ طرأت على النصوصِ السرديةِ تطوراتٍ منها ظهورُ اللغةِ الشعريةِ في النصِ السردي

اللغة الشعرية في السرد الأدبي

إنَّ اللغةَ الأدبيةَ تختلفُ عن لغةِ المتكلمِ في تواصلِه مع الناسِ ، ولمَّا كان الأدبُ وثيقَ الصلةِ باللغةِ ، حيث يستخدمُ الأديبُ اللغةَ بوصفِها أداةً للتعبيرِ في نصِه الأدبي شِعرًا كان أم نثرًا ، فإنَّ الأدبَ يتميزُ بأسلوبٍ تصويري إيحائي يَكسِبُه تأثيراً قوياً ، لأنَّه يرسمُ رؤيةً فنيةً للحياةِ ، لذلك نجدُ محاولاتِ الروائيين الجُدَدِ لتطويرِ لغتِهم الفنيةِ في السردِ الأدبي ، فقد اتجهوا إلى إضفاءِ أجواءٍ من الشعريةِ على لغةِ السردِ بوصفِها عنصراً أساسياً في تكوين البنيةِ الفنيةِ للسردِ الأدبي .

إنَّ اللغةَ الشعريةَ الآنَ تَعَدُ مِنْ الملامحِ البارزةِ في السردِ الأدبي الحديثِ ، فنجدها تمنحُ السردَ الأدبي مَيزَةً

بينَ أنماطِ التعبيرِ الفنيةِ اللغويةِ الأخرى ، ولمْ تَعُدْ مهمةُ اللغةِ الشعريةِ قاصرةً على النصوصِ الشعريةِ فقط ، بل نصوصِ السردِ الأدبي أيضْاً ، لذلك أمكننا الحديثُ عن شعريةِ الروايةِ والقصةِ القصيرةِ والقصةِ القصيرةِ جداً .

لقد تبوأت اللغةُ الشعريةُ في السردِ الأدبي الحديثِ مكانةً بارزةً ، لذا وجب التنويه عن الأسبابِ التي جعلتها تتبوأُ تلك المكانةَ .

أسباب ظهور اللغة الشعرية في السرد الأدبي :

إنَّ اللغةَ الشعريةَ في السردِ الأدبي ظهرت نتيجةَ امتزاجِ لغةِ السردِ بلغةِ الشعرِ، واقتباسِ السردِ الأدبي من سماتِ الشعرِ ، فهي نتاجُ تفاعلاتٍ بينهما ، كما كان لتداخلِ الأجناسِ الأدبيةِ في العصرِ الحديثِ دَورُه المحوري في ظهورِ اللغةِ الشعريةِ في السردِ الأدبي

تعريف اللغة الشعرية :

اللغةُ الشعريةُ لغةٌ يستخدمُها الأديبُ في نصِه السردي مُتكِئاً على لغةِ الشعرِ لكتابةِ نصِه النثري ، ليُضفِي عليه بُعدًا جماليّا ، وهذا يجعل الجُمَلَ مفتوحةَ الدلالةِ ، فيتخطى الأديبُ كلَ حواجزِ اللغةِ بمزجِه بينَ الشعري والسردي معًا في نصِه

جديرٌ بالذكرِ أن ننبَه على أنَّ القصةَ القصيرةَ والقصةَ القصيرةَ جداً من أبرزِ الفنونِ السرديةِ الأكثرِ صلةٍ باللغةِ الشعريةِ ؛ لأنَّ اللغةَ فيهما لغةٌ انتقائيةٌ ، مما يزودُهما بأبعادٍ جماليةٍ وإيحائيةٍ ، وهذا الأمرُ ينسجمُ مع التكثيفِ اللغوي الذي تقومان عليه ، مما يعطيهما خصوصيتَهما الفنيةَ ، ويميزَهما عن غيرِهما من الفنونِ الأدبيةِ .

موقف النقاد من اللغة الشعرية في السرد الأدبي :

بعضُ النقادِ : يرفضون استخدامَ اللغةِ الشعريةِ في النثرِ

والبعضُ الآخرُ : يظهرُ قَبولًا واستحسانًا لها ، بل يرى أنّها تُعطي النصَ جمالًا .

ويمكنُنا هنا أن نضيفَ توجهاً ثالثاً إلى جانبِ المستحسنين والرافضين وهو توجهٌ يقومُ على ضرورةِ اللغةِ الشعريةِ في السردِ ضرورةٍ قصوى ، لأنَّ السردَ وإن اشترك مع الشعرِ في اللغةِ إلَّا أنَّه يقومُ على متنٍ حكائيٍ واقعيٍ أو يقتربُ من الواقعيةِ ، بينما الشعرُ متنُه تخيلي ، مجازي تأملي ، أي أنَّ المقولتين منفصلتان والمزجُ بينهما ينتجُ نصاً مشوهاً في أكثرِ الأحيانِ ، وذلك لأنَّ القارئ يتجهُ نحو قراءةِ القصةُ و يريدُ أن يجدَ ضالتَه في الحكايةِ وكيفيةِ صياغتِها، وإلا فإنَّ المجاميعَ الشعريةَ متوافرةٌ ، نعمْ من المقبولِ أن تكونَ

اللغةُ شاعريةً تبعاً لطبيعةِ الشخصيةِ والثيمةِ التي يقومُ عليها النصُ السردي .

من سمات اللغة الشعرية في السرد الأدبي :

وبناءً على ما أسلفناه ذِكْرَاً فثمّةَ خصائصٌ تتسمُ بها اللغةُ الشعريةُ يمكنُ أن يميزَها المُتلَقِي عندَ قراءةِ النصِ السردي مِنْها الآتي :

استخدامُ الدلالاتِ الاستعاريةِ و الرمزِ والاعتمادِ على التصويرِ .

جملة القول : أنَّ اللغةَ الشعريةَ في السردِ الأدبي صارت ملمحاً بارزاً يميزُ السردَ الأدبي الحديثَ ولا ضيرَ من الترحيبِ به في كلِ فنونِ السردِ لا سيمَا القصةَ القصيرةَ والقصةَ القصيرةَ جداً لما يُضفِيه عليهما من بُعدٍ جَمَالي .

قراءةٌ في عَتَبَاتُ النَّصِ :

للسَردِ عَناصِرٌ مُتعَدِدَةٌ تَدخُلُ في بَنيَويةِ الْعَملِ السَّردي ، تتنَاولُها عيونُ الْمُتَلَقي أولَ ما تلتقِي بالعَملِ السَّردي ، وتُعَدُ بدايةُ التَّعارُفِ إلَى الْعَمَلِ السَّردِي ، وهي مَجْمُوعَةُ عَلَامَاتٍ تَأتِي بمَثَابَةِ أبْوَابٍ تَسْبِقُ الْمَتنَ

النَّصِي ، ولا يَكُونُ للنَّصِ دَلَالَاتٌ واضحةٌ مُكتَمِلَةُ الْبنيةِ إلَّا مِنْ خِلَالِها ، ومِنْ هَذِه الْعَلَامَاتِ غَيرُ غُلَافِ الرُّوَايَةِ " الْعُنْوَانُ الرَّئِيسُ ، والْإهدَاءُ ، وعَنَاوِينُ الفصُولِ الدَّاخِلِيةُ ، وكذَلِك الْمُقَدِمَةُ ، وجميعُ ما يَتَعَلَقُ بالشَّكلِ الخَارِجِي للكِتَابِ مِنْ صُّورَةِ الغُلَافِ إلَى كَلِمَةِ النَّاشِرِ " ، وجميعُها عَنَاصِرٌ تُوجِهُ قِرَاءَةَ النُّصُوصِ الْأَدَبِيَةِ ، كَمَا تُسْهِمُ أيْضَاً بدَوْرٍ فَعَّالٍ في إثْرَاءِ تأْوِيلِ الْمُتَلَقِي لَها .

الراوي في السردِ القصصيِ :

الراوي هو صاحبُ الطابعِ الشخصي للقصةِ أو الصوتُ للشخصيةِ ، التي من خلالِها يطورُها كاتبُ القصةِ ؛ لتوصيلِ المعلوماتِ إلى المتلقي ، قد يكون الراوي صوتاً وُضِعَ من قِبَل المؤلفِ ، أو كيانٍ قائمٍ بذاتِه ، ويُعتبر الراوي مشاركاً في شخصياتِ القصةِ إذا كان شخصيةً داخلَ القصةِ ، أو الصوتَ الذي يربطُ فكرةَ القصةِ للمتلقي مع الأحداثِ الفعليةِ . بعضُ القصصِ لها رواةٌ متعددون لتوضيحِ حيثياتِ القصةِ من مُختَلَفِ الشَّخصياتِ في داخلِها ، قد تكون مماثلةً أو مُختلِفةً في مَراتٍ أخرى .

السردُ لا يشملُ فقط من يروي القصةَ ، ولكن أيضًا يشملُ كيفيةَ طرحِ القصةِ في الرواياتِ الأدبيةِ التقليديةِ مثل الرواياتِ والقصصِ القصيرةِ .

إنَّ القصةَ رَهانٌ للتوصيلِ ، فهناك مرسلٌ للقصةِ وآخرٌ مُستقبِلٍ لها ، فلا يمكنُ أن تكونَ القصةُ من غيرِ راوٍ ومن غيرِ سامعٍ .

يقومُ الحكيُ عامةً على دعامتين أساسيتين :

1 - أن يحتوي على قصةٍ ما ، تضمُ أحداثاً معينةً

2 - أن يحددَ الطريقةَ التي تحكى القصةَ .

وتُسمَى هذه الطريقةُ سردًا.

وفي ذلك ثلاثةُ مواقفٍ مختلفةٍ :

أولُها : أن يحكيها الراوي بأسلوبِ ضميرِ المتكلمِ وتكونُ أحداثُ الروايةِ وشخصياتُها خارجةً عن حيزِ تجاربِه المباشرةِ .

ثانيها : أن يرويها بوصفِه شخصيةً من شخصياتِ الحدثِ تشتركُ في حبكةِ القصصِ وتتكلمُ عن غيرِها من الشخصياتِ

ثالثُها : أن يقُصَ الروايةَ بوصفِه رقيبًا عليمًا بكلِ شيءٍ ، ويحكي أحداثَ الروايةِ ، و يبينُ ما يكمنُ في ضمائرِ الشخصياتِ من أفكارٍ ووجدانٍ .

فمثلاً لا تقلْ " إنَّ القمرَ منيرٌ " بل أرِني وميضَ النورِ على شظايا الزُجاجِ ، هنا يجبُ على القاصِ في وصفِ الطبيعةِ تحرّي دقائقِ الأمورِ ، ولملمتِها على نحوٍ

يجعلُ القارئ إذا أغمض عينيه أن يتصوَّرَها ماثلةً أمامَه .

-8- المحاكاة في الأدب بين التناص والتلاص

بدايةً عندما نتطرقُ إلى الإبداعِ المكتوبِ أو المصورِ، قد نجدُ بعضَ من يلقون بعضَهم بالسرقاتِ الأدبيةِ والفنيةِ ، لذا وجب توضيحُ الفرقِ بينَ التناصِ والتلاصِ في الإبداعِ وعدمِ الزجِ بالمحاكاةِ في هذا الأتونِ .

إنَّ لفظةَ " المحاكاة " كانت في بداياتُها فكرةٌ صدرت عن فلسفةِ " أفلاطون " وآراءٍ لـ " أرسطو " وما لبثت أن اتصلت بالأدبِ ونتاجِه .

المحاكاة في معناها اللغوي : هي مصدرٌ للفعلِ (حكي) ويُقالُ : (حاكيت فلانًا) أي فعلت فعلَه ذاتَه أو قلت مثل قولِه فالمحاكاةُ تعني المماثلةً والمشابهةَ في الفعلِ والقولِ إن مفهومَ المحاكاةِ أخذه العربُ عن اليونان وكان المصطلحُ المستخدمُ هو الحكايةُ إلى أن جاء عصرُ المترجمين فاستخدموا المصدرَ "المحاكاة"

وقد ورد في بعضِ المعاجمِ الأجنبيةِ أن لفظةَ المحاكاةِ في اللغةِ هي مرادفةٌ لكلمةِ التقليدِ أي إعادةِ الشيءِ تمامًا كما هو .

المعنى الاصطلاحي للمحاكاة : أن يَنقلَ العملُ الفني الواقعَ نقلًا دقيقًا يتسمُ بالحيويةِ والإبداعِ ، ويبتعدُ عن النسخِ ، وبذلك تكونُ المحاكاةُ خلَّاقةً ومتميزةً .

أما المحاكاةُ عند الفلاسفةِ العربِ : خلصت المحاكاةُ في الفلسفةِ العربيةِ إلى تخليصِها من أسطوريتِها وقربوها إلى العقلِ والمنطقِ ، وبذلك لم يَعُد النصُ الشعريُّ مُحاكاةً لواقعٍ هو نفسُه محاكاةٌ لعالمٍ غيرِ مرئي إنما صارت تعبرُ بالبيانِ والإفصاحِ ، وهذا البيانُ الصادرُ عن اللسانِ هو محاكاةٌ لما في الأذهانِ من أفكارٍ وصورٍ أو محاكاةٍ لما تراه العينُ ، وبذلك صارت المحاكاةُ بعيدةً عن الخرافاتِ والأساطيرِ .

نستعرضُ مثالاً حديثاً نوعاً ما لتبسيطِ الفكرةِ عندما وصف " أحمد شوقي " تمثالَ أبي الهولِ والذي صنعه نحَّاتٌ مصري قديمٌ ، فالنحاتُ قام بمحاكاةٍ من الدرجةِ الثانيةِ بأدواتِ النحتِ الخاصةِ ومن ثَمَّ جاء " أحمد شوقي " وقام بمحاكاةِ المحاكاةِ ووصفِ تمثالِ أبي الهولِ بأدواتِ الشعرِ وهي اللغةُ والصورُ

يقول "أحمد شوقي " في تلك القصيدة واصفاً تمثال أبي الهول :

- أَبا الهَولِ ما أَنتَ في المُعضِلاتِ
** لَقَد ضَلَّتِ السُبلَ فيكَ الفِكَر
- تَحَيَّرَتِ البَدوُ ماذا تَكونُ
** وَضَلَّت بِوادي الظُنونِ الحَضَر
- فَكُنتَ لَهُم صورَةَ العُنفُوانُ
** وَكُنتَ مِثالَ الحِجى وَالبَصَر
- وَسِرُّكَ في حُجبِهِ كُلَّما.
** أَطَلَّت عَلَيهِ الظُنونُ اِستَتَر
- وَما راعَهُم غَيرُ رَأسِ الرِجالِ
** عَلى هَيكَلٍ مِن ذَواتِ الظُفُر

أما عن التناصِ مبسطاً فقد قال الأستاذ "أحمد إبراهيم أحمد " : جاء في (نهج البلاغة) " لولا تكرارُ الكلامِ لنفذ " ويقولُ الجاحظ : " إن المعاني مطروحةٌ في الطريقِ يعرفُها العجمي والعربي البدوي والقروي وإنما الشأنُ في إقامةِ الوزنِ وتخيُّر اللفظِ ".

ثم صاغت "جوليا كريستيفا " مصطلحَ التناصِ لتفسيرِ تشابهِ نصٍ أو عدةِ نصوصٍ . وبيانِ العلاقاتِ المتبادلةِ بينَ نصٍ وآخرٍ أو نصوصٍ أخرى وهي لا تعني تأثيرَ نصٍ في آخرٍ أو تتبعِ المصادرِ التي استقى منها نصاً ما جاء به من نصوصٍ سابقةٍ بل تعني تفاعلَ الأنظمةِ الأسلوبيةِ .

ويخلطُ بعضُ النقادِ بينَ (التلاص والتناص)

التلاص : أن يأخذَ كاتبٌ عملاً لغيرِه ، ويُجري عليه تعديلاتٍ هامشيةٍ ، ثم يدَّعي أنَّه عملُه، دونَ بذلِ أي جهدٍ إبداعي .

أما التناص : أو ما يُعرف بالتعالقِ النصي فهو استحضارُ بنيةٍ سرديةٍ أو جنسٍ أدبي والبناءُ على نسقِه أو الاستشهادِ بنصوصٍ من المحكياتِ الكبرى أو الأعمالِ الإبداعيةِ العظيمةِ حيث يأخذُ التناصُ شكلين رئيسيين :

1. تناصُ البنيةِ والموضوعِ : والمثالُ الأبرزُ لذلك روايةُ نجيب محفوظ (أولاد حارتنا) التي تناص فيها مع المحكياتِ الكبرى التي أعاد بناءها في زمانٍ ومكانٍ مختلفين وبأسلوبٍ مغايرٍ متفاعلٍ مع أساليبِ المحكياتِ الكبرى كذلك استخدامُ " أمل دنقل " بنيةِ حكايةِ (زرقاء اليمامة) التراثيةِ في صياغةِ قصيدتِه الرائعةِ (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) حيث يعيدُ أسلبةَ الحكايةِ الأصلِ ليستخدمَها نصاً موازياً يشرحُ به هزيمةَ 67.

2. التناص النصي : وهو استخدامُ مقطعٍ من نصٍ مقدسٍ أو عملٍ إبداعي ودمجِه في سياقِ السردِ الإبداعي كما فعل " صلاح عبد الصبور " باستخدامِ مقاطعِ قرآنيةٍ في مسرحيتِه (مأساة الحلاج) حيث يقولُ الشبلي مخاطباً الحلاج المصلوب " أولم ننهك عن

العالمين" سورة الحجر -الآية 70 وحوار الحلاج مع الشرطي حين يحاجه بقوله " أو قفل على قلبك " معيداً صياغة الآية " أم على قلوب أقفالها" سورة محمد - الآية 24-

ومما سبق نخلصُ إلى أنَّ المحاكاةَ أمرٌ مشروعٌ أدبياً وإبداعياً كذا التناصُ بما يخدمُ النصَ ويضيفُ إليه أما التلاصُ فهو مرفوضٌ شكلاً و موضوعاً ويتنافى مع الأدبِ والإبداعِ .

-9- قراءة في ملاحظات على القراءة النقدية

مفهومُ النقدِ بتعريفِه اللغوي هو تفحصٌ الشيء والحكمُ عليه و تمييزُ الجيدِ من الرديء ، و يُعرف بأنَّه التعبيرُ المكتوبُ أو المنطوقُ من متخصصٍ يُسمى (الناقد)

أما النقدُ اصطلاحاً : فهو تمحيصُ العملِ الأدبي بشكلٍ متكاملٍ حالَ الانتهاءِ من كتابتِه فيتمُ تقديرُ النصِ الأدبي تقديراً صحيحاً يكشفُ مواطنَ الجودةِ والرداءةِ فيه ومن ثمَّ الحكمُ عليه بمعاييرٍ محددةٍ وتصنيفِه مع ما يشابهُه في النوعيةِ والمكانةِ .

النقدُ يختلفُ باختلافِ الفنِ الذي يُنقد فما يُوجه للأدباءِ يختلفُ عن ما يُوجه للفقهاءِ ، وأيضاً نقدُ المحافظين يختلفُ عن نقدِ المحدثين ؛ لكلٍ أسلوبُه وأحكامُه والشيءُ المشتركُ بينهما هو النظرُ في الأثرِ الأدبي ، وتحليلِه مضموناً وشكلاً و الحكمُ عليه ، والنقدُ يكونُ في شتى المجالاتِ

وهناك فرقٌ بينَ النقدِ البنَّاء والنقدِ الهدَّامِ

- نقد بنّاء : يهدف فيه الناقدُ إلى تقويمِ الخطأ و إصلاحِه متخذاً أُسساً علميةً مبتعداً عن تعصبٍ ما أو إصدارِ أحكامٍ مسبقة.
- نَقْد هدّام : على النقيضِ يكونُ النقدُ من أجلِ التوصلِ لإظهارِ الخطأ دونَ حُجةٍ أو برهانٍ .

وهنا لابدَّ أن نتطرقَ للجدوى من النقدِ – البنّاء – لكن قبلَ ذلك علينا توضيحَ مفهومِ مناهجِ النقدِ باختصارٍ .

للمنهجِ النقدي مفهومان :

- الأولُ مفهومٌ عام : مرتبطٌ بطبيعةِ الفكرِ النقدي القائمِ على عدمِ قبولِ المُسلماتِ قبلَ عرضِها على العقلِ ليحللِها فيصلُ لليقينِ من صحتِها
- الثاني مفهومٌ خاص : متعلقٌ بمظاهرِ الإبداعِ الأدبي وعناصرِه

النقدُ قديماً كان يعتمدُ على الذائقةِ الفطريةِ

النقدُ حديثاً صار يعتمدُ على أسسٍ علميةٍ ومناهجٍ متعددةٍ كما أسلفنا ذكرَه

وهنا نتوقفُ عندَ ما كتبه الشاعرُ والناقدُ التشكيلي " سيد جمعة " مؤلفُ كتابِ (قراءات نقدية في إبداعات عربية) إذ يقولُ في النقدِ : عندما يتم التركيزُ في النقدِ الأدبي لعملٍ راقٍ ينصَّبُ النقدُ على بيانٍ أبرز ما يميزُ العملَ الأدبي " رواية أو قصة قصيرة أو مقال أو

مسرحية أو ديوان أو لوحة تشكيلية " والمغزى من النقدِ هو الوصولُ بالعملِ الأدبي عامةً إلى الرقى الثقافي المنشودِ ، وليس مجردَ نقدِ العملِ لبيانِ موقفِه الأدبي أو بيانِ عيوبِ النصِ أو استعراضِ القدراتِ النقديةٌ .. ومن هنا فإنَّ النقدَ

- يضيفُ إلى النصِ ولا يهدمُ
- يبرزُ قدراتِ الكاتبِ أو المؤلفِ أو الفنانِ ولا يركزُ على السيرةِ الذاتيةِ للناقدِ ولا مجال تعليمِه ولا منهجية مُدارستِه
- يشيدُ بموضوعيةِ العملِ وخطوطِه العريضةِ ولا يعنى بقشورِ العملِ ولا مظاهرِه
- يبدى ملامحَ تطورِ الأداءِ ولا يتوقفُ عند الشكلياتِ التى تدورُ حولَ الطرحِ الفني
- يدعمُ النصَ بالإضافةِ ولا ينتقصُ من قيمتِه

وبناءً عليه نستطيعُ أن نقولَ : ليس النقدُ بناءً وليس هدماً ، النقدُ تقويضٌ يستهدفُ بناءً أكثرَ قيمةٍ .

أخيراً وليس أخِراً نأملُ من أساتذتِنا النقادِ كلَ الخيرِ وما يثري حياتَنا الإبداعيةَ والثقافيةَ فنضمنُ المزيدَ من إبداعاتٍ تبني الفكرَ الجمعي بقيمِ الحقِ والخيرِ والجمالِ

ثانيا : ملاحظات في ما ينشر من قراءات نقدية :

عمدوا إلى بضعةِ عميانٍ بالولادةِ ، فعرضوا عليهم فيلاً ضخماً ، ليقرروا ما هو هذا الشيء ، تلمَّس أحدُهم خرطومَ الفيلِ فقال : هذا غصنٌ كبيرٌ لشجرةٍ ضخمةٍ يميلُ حيث تميلُ الريحُ . أما الثاني فلمس أذنَ الفيلِ فقال : هذه ورقةٌ لشجرةِ توتٍ عملاقةٍ .

أما الثالثُ الذي ركب على ظهرِ الفيلِ فقال : أنا أجلسُ الأن على هضبةٍ واسعةٍ .

وقال رابعٌ وخامسٌ وسادسٌ ما قالوه ، فما عاد الفيلُ فيلاً وصار أشياءً كُثر لا تمتُ إلى الحقيقةِ بشيءٍ .

أما المثلُ فيُضربُ لتوصيفِ حادثةٍ ما ، أو يستنكرُ سلوكاً ما وربما يحببُ ويبجلُ سلوكاً آخر، والأمثالُ كما يُقال تُضربُ ولا تُقاس ، وبعد ؛

للأمثالِ ضروراتٌ لولاها لما فُهمت المقصوداتُ مما رغب الناسُ في إيصالِها إلى المعني ، اختصاراً للوقتِ والجهدِ وكثرِ الكلامِ .

ملخصُ الحكايةِ أنَّ جماعةَ تعنى بالتحليلِ والبحثِ في الكيفيةِ التي يفكرُ بها الناسُ والعواملِ المؤثرةِ في أنماطِ تفكيرِهم ،

وعودٌ على بدءٍ نستطيعُ القولَ أنَّ الأمثالَ تُضربُ ولا تُقاسُ ، فحين يُنشرُ نصاً ما ، يُكتبُ عنه أشياءٌ كثيرةٌ ، يُوصفُ بعضُها بالقراءةٌ النقديةِ ، أو الدراسةِ النقديةِ ، أو ملاحظاتٍ نقديةٍ ، ما يهمُنا أياً كان توصيفُ ما يُكتبُ

، هو القولُ في هذا المورِدِ وتأسيساً على حكايةِ الفيلِ ، أنَّ الدراسةَ النقديةَ للنصِ يُشترطُ فيها أن تكونَ شاملةً لكلِ النصِ ولا تكتفي بأحدِ عناصرِه ، فإن اكتفت بعنصرٍ ما فيُشترطُ هنا تنويهُ صاحبِ الدراسةِ أو القراءةِ إلى ذلك صراحةً فيقولُ : قراءةٌ في عنصرِ المكانِ مثلاً لنصِ كذا ، فإن هو أصر عامداً عدمَ التصريحِ عن ذلك فمثلُه هنا مثل الذي لمس خرطومَ الفيلِ وقال عنه إنما لمست غصنَ شجرةٍ . لذا دعونا نتفقُ أنَّ الأمثالَ تُضربُ ولا تُقاسُ .

* يقولُ الأستاذُ مصيلحي مصطفى تحت عنوانِ « إشكالية الخطاب العلمي في النقد الأدبي العربي »:

- إنَّ إكسابَ النقدِ الأدبي العربي طابعٍ علمي يُعدُ أمراً معقداً بالنسبةِ للناقدِ العربي الذي يعتمدُ على الذائقةِ والانطباعيةِ .. وذلك لأنَّ الذائقةَ تقومُ باجتزاءِ ما يناسبُها في العملِ الأدبي وتعملُ عليه وبذلك لا يأتي الناقدُ برؤيةٍ تجمعُ في طياتِها النصَ كاملاً ..

ومن جهةٍ أخري فإنَّ الخطابَ العلمي سيكلفُ الناقدُ الذي يعتمدُ على الذائقةِ إلى الولوجِ في حقولٍ معرفيةٍ وعلوميةٍ وثقافيةٍ لها علاقاتٌ بالأدبِ قد يكونُ لا قِبل له بها ، إنَّ الانفتاحُ على العلومِ قد عَمَّق من هذه الإشكاليةِ وذلك لأنَّ مصداقيةَ هذه العلومِ تطرحُ نفسَها بإلحاحٍ في مواجهةِ الانطباعيةِ ، مما جعل الكثيرُ ينادون باستقلالِ النقدِ الأدبي عن العلومِ الانسانيةِ .

ومن أمثالِ هذه العلومِ ذاتِ العلاقاتِ بالأدبِ والنقدِ الأدبي : علمِ النفسِ ، علمِ اجتماعِ الأدبِ الاثنوجرافيا ، وأنَّ كلَ من قام بقرنِ هذه العلومِ بالأدبِ والنقدِ هم الغربُ .

يسوقنا ذلك كلُه إلى إشكاليةِ الانجرافِ تحتَ مبدأ – الكلِ يفعلُ ذلك – وهذا قد يقضي على التفردِ فمن يصطفْ في الطابورِ يساعدْ على نشرِ سياسةِ الانجرافِ داخلَ المجتمعِ الثقافي ؛ فيدمرَه . فالتعاملُ مع النخبةِ الثقافيةِ بتلك الطريقةِ بأن نقولَ الكلامَ ذاتَه ونفعلُ الشيءَ نفسَه طولَ الوقتِ بلا اختلافٍ أو تباينٍ هي ثقافةٌ استهلاكيةٌ التي لا تتغيرُ في جوهرِها فلا تفرزُ مثقفاً منتجاً بل مجردَ قوالبٍ محشوةٍ بكلامٍ مرسلٍ غيرِ ذي جدوى ولهذه الثقافةِ طقوسُها التي تجعلُ الكلامَ أهمَّ من العملِ ، والانجرافَ مقدماً علي الإبداعِ ولذلك فلا مجالَ فيها للتفكيرِ والنقدِ البنَّاءِ .

روي الكاتبُ الفرنسي " رابليه " قصةَ رجلٍ يُدعى " بانورج " كان في رحلةٍ بحريةٍ على متنِ سفينةٍ ، وكان على ذاتِ السفينةِ تاجرُ الأغنامِ " دندونو" ومعه قطيعٌ من الخرفانِ المنقولةِ بغرضِ بيعِها.

كان "دندونو" تاجراً جشعاً لا يعرفُ معنى الرحمةِ ، ووصفه الأديبُ " رابليه " بأنَّه يمثلُ أسوأ ما في هذا العصرِ وهو غيابُ الإنسانيةِ .

حدث أن وقع شجارٌ على سطحِ المركبِ بين "بانورج" والتاجر "دندونو" صمَّم على أثرِه "بانورج" أن ينتقمَ من التاجرِ الجشعِ ، فقرَّر شراءَ خروفٍ من التاجرِ بسعرٍ عالٍ وسطَ سعادةِ " دوندونو" بالصفقةِ الرابحةِ .

وفي مشهدٍ غريبٍ يمسكُ "بانورج" بالخروفِ من قرنيه ويجرُه بقوةٍ إلى طرفِ السفينةِ ثم يلقي به إلى البحرِ، فما كان من أحدِ الخرفانِ إلاَّ أنْ تبع خُطى الخروفِ الغريقِ ليلقى مصيرَه ، ليلحقَه الثاني فالثالث فالرابع وسطَ ذهولِ التاجرِ وصدمتِه ، ثم اصطفت الخرفانُ الباقيةُ في "طابورٍ مهيبٍ " لتمارسَ دورَها في القفزِ .

جُنَّ جنونُ تاجرِ الأغنامِ "دندونو" وهو يحاولُ منعَ القطيعِ من القفزِ بالماءِ ، لكنَّ محاولاتَه كلَها باءت بالفشلِ ، فقد كان إيمان الخرفانِ بما يفعلونُه على قدرٍ من الرسوخِ أكبرَ من أن يُقاوم . وبدافعٍ قوي من الجشعِ اندفع "دندونو" للإمساكِ بأخرِ الخرفانِ الأحياءِ أملاً في إنقاذِه من مصيرِه المحتومِ ، إلَّا أنَّ الخروفَ كان مُصراً على الانسياقِ وراءَ الخرفانِ ، فكان أنْ سقط كلاهما في الماءِ ليموتا معاً غرقاً .

ومن هذه القصةِ صار تعبيرُ "خرفان بانورج" (moutons de Panurge) مصطلحاً شائعاً في اللغةِ الفرنسيةِ ويعني انجرافَ الجماعةِ بلا وعي أو إرادةٍ وراءَ آراءِ أو أفعالِ الآخرين . ليس أخطر على مجتمعٍ ما من تنامي تلك الروحِ لديه .

كثيراً ما تصادفُنا في حياتِنا الآن قطعانٌ كاملةٌ من "خرفان بانورج" ترددُ كلاماً أو تفعلُ أفعالاً لمجردِ أنَّها سمعت أو رأت من يقومُ بذلك ..) . تحتَ مبدأ - كلُ الناسِ يفعلون ذلك -

إنَّ كلَ ما تضعه الثقافةُ بين أيدينا هو في الأصلِ والاشتغالِ علاماتٌ تخبرُ عن هذه الثقافةِ وتكشفُ عن هويتِها فالنصوصُ الأدبيةُ والأعمالُ الفنيةُ كلُها علاماتٌ نستندُ إليها في التواصلِ مع محيطِنا وذلك يبينُ لنا أهميةَ التناولِ الدقيقِ لها من خلالِ نقدٍ فني بنَّاءٍ لأنَّ النصَ كونٌ مفتوحٌ يستطيعُ من خلالِه الناقدُ الحقيقي كشفَ سلسلةٍ لا متناهيةً من الروابطِ .

-10- قراءة في مفهوم النقد البيئي

عندما تنسابُ إلى مسامعِنا بعضُ المصطلحاتِ قد نواجهُ عدمَ اكتراثٍ بها ربما لعلمٍ وافرٍ بها ولربما لافتقارِنا المعرفي بها وهذا لا يعيبُ المتلقي قيدَ أُنملةٍ ولكن وجب عليه إما البحثُ عن المعنى وهذا ما عمدت إليه أو السؤالُ بطريقٍ مباشرٍ كي يكونَ مُلِماً به ومنْ هذا المنطلقِ أتناولُ مصطلحَ النقدِ البيئي والذي قد يغيبُ عن البعضِ ، فلزم تقديمُ قراءةٍ توضيحيةٍ له ؛ فيتحققَ لدينا اللحاقُ بمقصِدِه ، وما يرمي إليه .

إنَّ الحركةَ النقديةَ لا تزال تجددُ نفسَها في كلِ وقتٍ من خلالِ ظهورِ أنساقٍ ومذاهبٍ وتياراتٍ ومناهجٍ ومقارباتٍ نقديةٍ ؛ لذا نعرضُ بدايةً المقصودَ بالنقدِ البيئي .

النقدَ البيئي :

هو نقدٌ يعني بدراسةِ النصوصِ الأدبيةِ والإبداعيةِ ، ويُعرَف بـ " النقدِ الإيكولوچي " والذي يهتمُ في المقامِ الأولِ بالبحثِ عن مكانةِ البيئةِ أو الطبيعةِ أو المكانِ أو الأرضِ أو الحياةِ داخلَ الإبداعِ الأدبي ، وذلك بالتحليلِ والقراءةِ والفحصِ والدراسةِ ؛ بهدفِ رصدِ رؤى الكُتَّابِ والمبدعين والمثقَّفين تِجاهَ البيئةِ ، بَيْدَ أنَّ النُّقَّاد لم يتَّفقوا على مفهومٍ مُحَدَّدٍ للنقدِ البيئي ، ولم يوضحوا بشكلٍ واضحٍ ما المقصودُ منه ؟ وذلك بسببِ حَدَاثةِ هذا النقدِ في نظريةِ الأدبِ .

ويُعَدُّ " ويليام روكيرت " أوَّلُ مَنْ استعمل مُصطلحَ النقدِ البيئي لدراسةِ العلاقاتِ الموجودةِ بينَ الأدبِ والبيئةِ ، بما فيها المكانُ ، والطبيعةُ ، والأرضُ ، والحياةُ ، وذلك في أواخرِ السبعيناتِ .

وهكذا، يبدو أنَّ النقدَ البيئي هو الذي يعقدُ ترابطاتٍ نصيةٍ وخطابيةٍ بينَ الأدبِ والطبيعةِ والأرضِ والمكانِ والبيئةِ ، وذلك في ضوءِ قراءاتٍ متنوعةٍ قد تكونُ ثقافيةً ، أو تأويليةً ، أو نفسيةً ، أو اجتماعيةً ، أو تاريخيةً ، أو جماليةً ...

إنَّ النقدَ البيئي منهجٌ جديدٌ في القراءةِ والتحليلِ، يهتمُ بدراسةِ البيئةِ والطبيعةِ والمكانِ في الإبداعِ والأدبِ ، بمعنى أنَّ هذا النقدَ يتخذُ بُعْدًا موضوعيًّا وثقافيًّا ، انطلاقًا من الداخلِ النصي والسياقِ الخارجي؛ بهدفِ تأويلِ النصِ ثقافيًّا وبيئيًا .

وهذا الاهتمامُ البيئي مفيدٌ ومهمٌ جداً في إطارِ نظريةِ الأدبِ ، ولكنَّ هذا الاهتمامَ ما يزال يواجهُ صعوباتِ الانتماءِ ، وعقباتٍ جَمَّةٍ على مستوى الاعترافِ به ، أو القبولِ به منهجًا أو طريقةً في التحليلِ والدراسةِ والقراءةِ في مجالِ نظريةِ الأدبِ ؛ لأننا لم نتعوَّدْ على الربطِ بينَ الطبيعةِ والثقافةِ ، فنحن دائمًا نفصلُ بينهما .

وهنا نجدُ الرأيَ المخالفَ والذي يرى أنَّ النقدَ البيئي يتنافى مع خصوصيةِ الأدبِ الذي هو فنٌّ وجمالٌ وشعريةٌ ، قبلَ أن يكونَ بيئةً وطبيعةً ومكانًا ؛ ومن ثَمَّ ، فالبيئةُ من اختصاصِ الدراساتِ العلميةِ والثقافيةِ والإيكولوجيةِ والاجتماعيةِ ، وبهذا، يكونُ موضوعُ البيئةِ بعيدًا عن الأدبَ بمفهومِه الثقافي ، وعلينا ألَّا نُحَولُ الأدبَ إلى وثائقَ ثقافيةٍ وسياسيةٍ واجتماعيةٍ ، وإعلاميةٍ ، تضيعُ فيها ماهيةُ الأدبِ ، وشعريتُه الفنيةُ والجماليةُ ، ووظيفتُه الحقيقيةُ وهذا رأيٌ يُحترَم لحُجَتِه القويةِ .

ونجدُ في المقابلِ رأياً يقولُ : ما أحوجنا إلى دراسةِ البيئةِ والطبيعةِ والمكانِ في أدبِنا العربي في ضوءِ النقدِ البيئي ! فالشعرُ الجاهلي كان يهتمُّ بالبيئةِ كثيراً كما يهتمُّ بالقِيَمِ والأعرافِ ، والعاداتِ والتقاليدِ ، وخصائصِ فنيةِ وجماليةٍ جمَّةٍ .

كما أنَّ الشعرَ العباسي والأندلسي مرتبطٌ كل الارتباطِ بالبيئةِ الطبيعيةِ ، ولذلك تحتاجُ هذه البيئةُ منَّا إلى

دراساتٍ وأبحاثٍ ، وكتاباتٍ وصفيةٍ تتسلَّحُ بالنقدِ البيئي ؛ بُغْيَةَ معرفةَ مكانةِ الطبيعةِ أو البيئةِ في شعرِنا العربي ، كذلك في السردِ والقصصِ ، و المقاماتِ ، لا سيما في مقاماتِ "بديع الزمان الهمذاني" و"الحريري"، وكتابِ "ألف ليلة وليلة".

ولا ننسى أيضًا ارتباطَ شعرِ الرومانسيةِ الوجدانيةِ العربيةِ في العصرِ الحديثِ بالطبيعةِ والبيئةِ المثاليةِ إيجابًا وسلبًا.

ونقومُ كذلك بدراسةِ المكانِ والبيئةِ في الشعرِ العربي المعاصرِ ، وخاصةً في شعرِ التفعيلةِ ، والقصيدةِ النثريةِ ، وشعرِ الومضةِ .

وينبغي أن نهتمَ ثقافيًّا بقضيةِ الطبيعةِ والبيئةِ في أدبِنا العربي القديمِ والحديثِ والمعاصرِ ؛ بُغْيَةَ استكشافَ الأنساقِ البيئيةِ والثقافيةِ المضمرةِ نصًّا وخطابًا ، وهنا نجد في هذا الرأي ما يقنعُ بجدوى النقدِ البيئي .

لذلك كان علينا أن نستطردَ أكثرَ في البحثِ لنلِمَّ أكثرَ بخصائصِ وسماتِ النقدِ البيئي :

من سمات النقد البيئي :

أولها : يطرحُ هذا النمطُ من النقدِ نظرةً متجددةً للعلاقةِ بينَ الطبيعةِ والأدبِ والتي مرت بتحولٍ كبيرٍ في الآونةِ الأخيرةِ وهنا تجدرُ الإشارةُ أن العلاقةَ التي تربطُ الإنسانَ بالطبيعةِ غدت معقدةً وعليه فإنَّ تضمينَ هذه

العلاقةِ في النصوصِ الأدبيةِ يشملُ الأنماطَ الثقافيةَ والسياسيةَ للمجتمعِ الإنساني الحالي ، وفي ظلِ مثلِ هذا السيناريو يتعينُ على النقدِ البيئي تحليلُ الجوانبِ الثقافيةِ والأدبيةِ للعواملِ التي تتسببُ بالرؤيةِ البيئيةِ .

ثانيها : النقدُ البيئي هو أيضاً تحليلٌ للكيفيةِ التي تتيحُ إمكانيةَ تشكيلِ وصفِ الطبيعةِ والثقافةِ الإنسانيةِ ، التي تشكلُ النصوصَ الأدبيةَ بهدفِ التوصلِ إلى حلٍ ما ذي صلةٍ بالموضوعِ للمشكلاتِ البيئيةِ المتزايدةِ ، الأمرُ الذي يجعلُ هذا النقدَ الجديدَ بطبيعتِه مُتداخِلاً مع حقولٍ معرفيةٍ أخرى ، لذا يتبنى هذا النقدُ مبادئ من حقولٍ أخرى متنوعةٍ مثل التاريخِ وعلمِ النفسِ والفلسفةِ وعلمِ الأخلاقِ وعلم البيئةِ بهدفِ فهمِ العلاقةِ القائمةِ بينَ الطبيعةِ والأدبِ .

لقد غدت الكتاباتُ البيئيةُ حقلاً معرفياً ثرياً يتنامى بسرعةٍ في عالمِ الأدبِ الحديثِ ، من هنا أصبح للنقدِ البيئي أهميةٌ بالغةٌ لأنه يعينُنا على فهمٍ وتقييمٍ أفضلٍ للأدبِ البيئي ، وهو بدراستِه للصلةِ الوثيقةِ بينَ الكلمةِ والعالمِ من حولنا يوحي بتوجهٍ جديدٍ في النقدِ الأدبي.

رواد النقد البيئي :

يمكن الحديثُ عن مجموعةٍ من الأعلامِ النقديةِ التي اهتمت بالنقدِ البيئي، سواءَ أكان ذلك في بريطانيا أم في الولايات المتحدة الأمريكية، ومن بينَ هذه الأسماءِ نستحضرُ كلًّاً من : "روبرت ماكفارلين"، و" ويليام

روكيرت"، و" غلين ألوف"، و " لويزا ويستلنغ"، و" دافيد كارتر"، و"جريغوري جرارد "، وغيرهم

إذا كانت الدراساتُ الثقافيةُ التي نشأت مع ظهورِ ما بعد الحداثةِ ، قد انصبت على قضايا أُعتبِرَت في ما سبق هامشيةٌ ، مثل الأقلياتِ العرقيةِ ، و الجندرِ" وهو فكرةٌ مبنيةٌ اجتماعياً فإنه من الممكنِ تحديها و تغييرِ المفاهيمِ القمعيةِ حولَ أدوارِ الذكورِ و الإناثِ . و هذا هو ما نسميه عدالةَ الجندرِ ، و غيرهما من قضايا عديدٍ ليست محلَ نقاشٍ ها هنا ، إلَّا أنَّها لم تغفلْ الجانبَ الإيكولوجي وهو من القضايا الهامةِ التي أفرزها التقدمُ السريعُ الذي أنتج مشاكلَ بيئيةً ، مصدرُها بالأساسِ الدولُ المتقدمةُ صناعياً والتي تسببت في الاحتباسِ الحراري ، و التهديدِ بانقراضِ بعضِ الكائناتِ الحيةِ ، و ما إلى ذلك من أضرارٍ لحقت بالطبيعةِ و بالإنسانِ مثل اجتثاثِ الغاباتِ ، و تلوثِ البحارِ و الهواءِ ، و الأمراضِ الناتجةِ عن ذلك و غيرِ ذلك من المشاكلِ البيئيةِ المحدقةِ بكوكبِ الأرضِ . ولما كنَّا نعيشُ في زمنِ أزمةٍ بيئيةٍ فقد تمَّ الإلحاحُ على إعادةِ تقييمِ أنماطِ كينونتِنا في العالمِ ، كما أن إدراكَنا الثقافي للطبيعةِ و الإنسانِ ، و العلاقةِ بينهما قد كان مسئولاً بدرجةٍ كبيرةٍ عن هذه الأنماطِ التدميريةِ للكينونةِ . بهذا الإدراكِ ازدهر مع بدايةِ العقدِ الأخيرِ من القرنِ العشرينِ النقدُ الإيكولوجي البيئي من حيث هو ممارسةٌ تروِمُ النظرَ في العلاقاتِ بينَ الوعي بالبيئةِ و الجمالياتِ الأدبيةِ . و

قد برزت في الولاياتِ المتحدةِ الأمريكيةِ و بريطانيا و أستراليا و كندا. هذه الممارسةُ تندرجُ بشكلٍ عامّ في سياقِ النقدِ الأدبي والدراساتِ الثقافيةِ السائدةِ راهناً . على أن هذا الاهتمامَ بالبيئةِ الحالي قد سبقته محاولاتٌ في الكتابةِ عن الطبيعةِ

ثمةَ أربعة مفاتيح شكلت النصَ البيئي وهي : البيئةُ غيرُ البشريةِ ، و الانشغالاتُ البيئيةُ الموضوعةُ إلى جانبِ الانشغالاتِ البشريةِ ، و المسؤوليةِ البيئيةِ التي تشكلُ جزءاً من أخلاقياتِ النصِ ، و أخيراً النصُ الذي يوحي بفكرةِ الطبيعةِ بوصفِها سيرورةً وليس فقط إطاراً ثابتاً للنشاطِ البشري.

وأخيراً نجملُ القولَ في أنَّ الحركةَ النقديةَ لا تزال تجددُ نفسَها في كلِ وقتٍ من خلالِ مناهجِ و مقارباتٍ نقديةٍ تُسائلُ النصوصَ الإبداعيةَ ، و تكشفُ عن مضمراتِها ، و لعل التطوراتَ الحاصلةَ في العالمِ قد أدت بالإبداعِ و النقدِ إلى النظرِ في قضايا كان قد تمَّ إهمالُها أو إغفالُها. كان الاهتمامُ منصباً بالدرجةِ الأولى على قضايا من قبيلِ العلاقاتِ بينَ الفردِ و المجتمعِ سواءَ في البُعدِ النفسي أو الاجتماعي، أو السياسي من دونِ الاهتمامِ بالفردِ و الطبيعةِ الذي هو جزءٌ منها. فغالباً ما حضرت الطبيعةُ إما وضعيةً إطاريةً يقعُ فيها الحدثُ في السردِ أو انعكاساً للحالةِ الوجدانيةِ للشخصيةِ ، أو التغني بها في الشعرِ خصوصًا في التيارِ الرومانسي ، حيث سعى الشاعرُ إلى العودةِ

للطبيعةِ رداً على التطورِ الصناعي الذي غزا المدنَ . أما في السردِ فلم يكنْ هذا الحضورُ للطبيعةِ سوى مسألةٍ ثانويةٍ هدفُها الرئيسُ توسيعُ بؤرةِ الحكي في القصةِ أو في الروايةِ من دونِ أي اعتبارٍ لأهميتِها الكبيرةِ .

وبذلك نكونُ قد قدمنا ولو بشكلٍ مُبسطٍ للنقدِ البيئي في الأدبِ شعراً ونثراً .

-11 - غلاف الكتاب بين ريشة الفنان والبرمجة الرقمية

قراءة في توصيف الرواية والنوڤيلا

مع انطلاقِ معارضِ الكتابِ تطلُّ علينا الكتبُ في أغلفتِها لتخبرَنا عن محتوى الكتابِ و روحِه ، وهنا نودُّ أن نتحدثَ عن فنِ الغلافِ من إخراجٍ ، وما يقدمُ من طاقةٍ جماليةٍ عن محتوى الكتابِ .

ولعلنا هنا نسلطُ الضوءَ على هذا الجانبِ الذي لا يقلُّ في إبداعِه عن إبداعِ وروعةِ محتوى الكتابِ وإبداعِ كاتبِه ، فأغلفةُ الكتبِ في حدِ ذاتِها هي إبداعاتٌ فنيةٌ ومع مرورِ الزمنِ حدث التطورُ ليظهرَ الغلافُ الذي يعتمدُ في تصميمِه على لغةِ البرمجةِ الرقميةِ وطباعةِ الديجتال ؛ فتكثرُ الأغلفةُ التي تعتمدُ على معالجاتٍ

رقميةٍ حتى الخطِ على الغلافِ ، بعضُ الأغلفةِ تعتمدُ على الخطِ اليدوي وأخرى تعتمدُ على الخطوطِ الكمبيوتريةِ ولمَّا كان الكتابُ سفيراً يقدمُ صورةً مصغرةً عن ثقافةِ وإبداعِ بلدٍ ما ، نستطيعُ أن نعتبرَ الكتابَ جسراً حضارياً بين بلدِنا والبلدانِ الأخرى ولمَّا باتت مقولةُ (الجواب يبان من عنوانه) ضرورةً تحتمُها المرحلةُ الآنيةُ كان علينا أن نهتمَ بالغلافِ ففي العقودِ السابقةِ من القرنِ العشرين كان غلافُ الكتابِ المصري يشبهُ " أفيش " السينما ومن يرجعُ إلى الطبعاتِ القديمةِ لرواياتِ " نجيب محفوظ " على سبيلِ المثالِ لا الحصرِ يجدُ " أفيش" سينما قام برسمِه فنانٌ قد استلهم لوحتَه على الغلافِ من خلالِ ما تحويه الروايةُ ، أمَّا الآنَ فقد طرأ تحولٌ واضحٌ على الغلافِ فقد اختفى الغلافُ الكلاسيكي واختفت الرسمةُ المعبرةِ عن الروايةِ وحلَّ محلَّها أغلفةٌ رقميةٌ صاغتها لغةُ البرمجةِ الرقميةِ وطباعةِ الديجتال ، مع العلمِ أنَّ إخراجَ الغلافِ وما يعكسُ من إبداعٍ يمثلُ هويةَ دارِ النشرِ ؛ لأنَّ الغلافَ أصبح فناً بصرياً ، فهو أولُ تعارفٍ بينَ القارئِ والكتابِ وله تأثيرٌ ترويجيٌ كبيرٌ على مبيعاتِ الكتابِ ؛ لذا يجبُ أن تعتمدَ الأغلفةُ على الابتكارِ والتصميمِ الإبداعي ؛ لأنَّها صارت عنصراً مهماً في جذبِ انتباهِ القارئِ نحوَ الكتابِ . قديماً كان الغلافُ أقربَ إلى اللوحاتِ الفنيةِ المعبرةِ عن فحوى

ومضمونِ الكتابِ على يدِ " محي الدين اللباد - جمال قطب - وليد طاهر - حلمي التوني " وغيرهم الكثير ممن حوَّلوا الأغلفةَ لفنٍ بصريٍ معبرٍ .

الفرق بين الرواية و النوفيلا :

كثيراً ما تطالعُنا وسائلُ النشرِ بكلماتٍ ذاتِ مصطلحاتٍ تزجُ بنا في أتونِ البحثِ كما تطرح علينا تلك المصطلحاتُ بدورِها تصنيفاتٍ للمنتجِ الإبداعي وهنا نسألُ هل تفيدُ تلك المصطلحاتُ والتصنيفاتُ الأدبَ ؟

وفي معرضِ حديثِنا اليومَ نوضحُ مفهومَ " النوفيلا " وتصنيفَها نوعاً أدبياً له خصائصُه والفرقُ بينَه وبينَ الروايةِ .

(رواية النوفيلا - novella) سردٌ خيالي نثري أطولُ من القصةِ القصيرةِ وأقصرُ من الروايةِ . وتُعدُ " النوفيلا " نوعاً أدبياً أكثرَ شيوعاً في اللغاتِ الأوروبيةِ فقد ازدهرت في القرنِ الثامنِ عشر وما بعده على أيدي عديدٍ من الكتَّابِ منهم : " هنريخ فون كليست - وجيرهارت هوبتمان - جوته - توماس مان - وفرانز كافكا " . وهي ترتكزُ على حدثٍ معينٍ سواءَ في الواقعِ أو في الخيالِ . فيما تقولُ الناقدةُ الأميركيةُ " جوديت لايبوفيتز " في كتابِها " السرد وغايته في النوفيلا " إنَّنا ولسوءِ الحظِ نستخدمُ مصطلحات "

النوڤيلا " و" الرواية القصيرة " بمعنى واحدٍ ويُعدُ هذا خلطاً ؛ لأنَّ " الرواية القصيرة " نسخةٌ مصغرةٌ من الروايةِ بينما " النوڤيلا " شكلٌ أدبي مختلفٌ يتشابهُ عرَضاً مع " الرواية القصيرة " في طولِها فحسب ففي الوقتِ الذي تقومُ فيه " القصة القصيرة " بتضييقِ المادةِ وتقومُ " الرواية " بتوسيعِها تقومُ " النوڤيلا " بالدورين معاً فتؤدي إلى نوعٍ مخصوصٍ من البنيةِ السرديةِ إنَّه نوعٌ ينتجُ أثراً مميزاً من الوجهةِ السرديةِ أثراً مزدوجاً يجمعُ بينَ التكثيفِ والتوسيعِ ومن أحسنِ الأمثلةِ على الروايةِ القصيرةِ (العجوز والبحر) (عام 1952) للكاتبِ " أرنست همنغواي " .

وقد حدَّد الدكتور أبو المعاطي الرمادي خصائصَها وهي :

1 - حجمٌ متوسطٌ لا يمكنُ النظرُ إليه على أنَّه حجمٌ لقصةٍ قصيرةٍ ، ولا يمكنُ النظرُ إليه على أنَّه حجمٌ لروايةٍ طويلةٍ

2 - تميلُ الرواياتِ القصيرةِ للاستهلالاتِ المركزةِ المكثفةِ ؛ بسببِ اعتمادِها على شخصيةٍ محوريةٍ واحدةٍ وحدثٍ محوري واحدٍ

3 - لغةٌ مكثفةٌ تقتربُ للسردِ من الشعرِ .

4 – ازدواجيةُ الدلالةِ فالكاتبُ لا يصرحُ بل يلمحُ ويكونُ لسردِه دائماً أكثر من دلالةٍ .

5 - بطلٌ محوري واحدٌ إذ تقومُ الروايةُ القصيرةُ على كاهلِ بطلٍ محوري واحدٍ

6 – حدثٌ مركزي واحدٌ حيث تقومُ الروايةُ القصيرةُ على حدثٍ مركزي واحدٍ يستقطبُ كلَ عناصرِ العملِ .

7 – وصفٌ موجزٌ فهي تعتمدُ على الوصفِ الموجزِ الفعَّالِ

8 - ملمحُ السخريةِ من العلاماتِ المميزةِ للروايةِ القصيرةِ ويكونُ أحياناً بالمواقفِ الكوميديةِ والتعليقاتِ المضحكةِ .

9 – فضاءٌ خاصٌ يتسمُ بالمحدوديةِ ، يستمدُ رحابتَه المكانيةَ والزمانيةَ من القفزاتِ الناتجةِ عن تواردِ الخواطرِ .

10 – إثارةُ الأسئلةِ حيث نجدُ النصَ الروائي القصيرَ يثيرُ العديدَ من الأسئلةِ دونَ الاهتمامِ بطرحِ إجاباتٍ .

أخيراً أستطيعُ أن أقولَ أنَّ مثل تلك التصنيفاتِ تقتلُ الأدبَ وتقيدُ المبدعِ .

الرواية ديوان العرب الجديد :

وعن سؤالٍ هل الروايةُ الآنَ تُعدُّ ديوانُ العربِ ؟ أجبت بأنَّني أؤيدُ القولَ بأنَّ الروايةَ ديوانُ العربِ ، و السجلُ المعبرُ عن أحوالِهم، ولكن كما نعلمُ لكل ديوانٍ عثراتِه ، وللروايةِ عثراتُها، حيث حوت في طياتِها جملةً من العللِ تحتاجُ إلى العلاجِ الشافي ، من تلك العللِ : التكديسِ الإنشائي ويمثلُ وَرَمًا ينبغي استئصالَه، لأنَّه يحولُ دونَ سلاسةِ الأحداثِ ، ورشاقةِ الشخصياتِ ، فهو العائقُ الأكبرُ لحركتِها ، يطمسُ هويتَها من خلالِ الهوسِ اللفظيِ الذي لا نفعَ من وراءِه ، بينما يضرُّ بعناصرِ البناءِ الفني للروايةِ ، وأذكرُ أيضاً من العللِ : العاطفيةِ الساذجةِ التي تحوطُ مشاعرَ الشخصياتِ ، فالأحاسيسُ الوجدانيةُ يجبُ ألَّا تكونُ مجانيةً وتُلقَى في سياقِ السردِ دونَ هدفٍ ، إنَّما ينبعُ فيضاً من مواقفٍ للشخصياتِ . هذه وغيرُها من العيوبِ الأسلوبيةِ والتركيبيةِ لا تتوافقُ مع شروطِ الصنعةِ السرديةِ الحديثةِ . يؤكد ذلك الرأي الدكتور" عبد الله إبراهيم " الناقدُ الأكاديمي والباحثُ المتخصصُ في الدراساتِ السرديةُ والثقافيةِ ، حين قال أنَّ الروايةَ أمست أداةً للحفرِ في المنطقةِ المسكوتِ عنها في الحياةِ الاجتماعيةِ

، فانخرطت في معمعتِها بأفضلَ ما يكونُ الانخراطُ ، ولفتني انهيارُ القيمِ الداعمةِ لوظيفةِ السردِ القديمِ وتبعه انهيارُ الأساليبِ المتصنّعةِ في الكتابةِ ، ثم انهيارُ مقوماتِ الحكايةِ الوعظيةِ . ولفتني السردُ الجريء الكاشفُ لأحوالِ العالمِ الذي نعيشُ فيه، فالروايةُ العربيةُ ، في كثيرٍ من نماذجِها ، تولَّت كتابةَ « تاريخ سردي » للمجتمعاتِ الحاضنةِ لها، وقد ذهبت إلى المكانِ الذي ينبغي أن تكونَ فيه، إذْ تزحزحت وظيفتُها من كونِها حكايةً متخيّلةً إلى خطابٍ رمزي باحثٍ في الشأنِ العامِ ، وهذه قضايا شائكةٌ أنجزت الروايةُ معظمَها ، وهي جادةٌ في إنجازِ ما تبقى منها .

-12- قراءة في جدوى الرمز في الشعر والسرد

استخدامُ الرمزِ هو اتجاهٌ أدبي للكثيرِ من الأدباءِ والشعراءِ لما له من إثارةٍ لذهنِ القارئِ وجذبِ انتباهِه ، وهو يعبرُ عن الأشياءِ بالوجهِ البعيدِ، كما أنَّ للرمزِ سراً خاصاً في جذبِ المتلقي للتكهنِ وفكِ طلاسمِ المرادِ ، ولكن ذلك قد يأخذُنا إلى التفكيرِ والعقلِ بعيداً عن ماتعةِ الإبداعِ المكتوبِ ، وقد يلجأُ كاتبُ القصةِ لاستخدامِ الرمزِ في حالاتٍ عديدةٍ ، منها مثلاً :

- أن يلجأ الكاتبُ إلى الرمزِ طوعاً إذا كانت قصتُه تدورُ في فلكِ الرمزيةِ أو تميلُ إلى الفلسفةِ والغيبياتِ

- أما في الحالاتِ التي يلجأ فيها الكاتبُ إلى الرمزِ مضطرًا هي عندما يتصدى الكاتبُ لنوعٍ من القهرِ وخاصةً عندما يواجَهُ بالتابوهاتِ الثلاثةِ التي تقفُ أمامَ أي كاتبٍ وهي (الجنس – السياسة - الدين)

وهناك عديدٌ من الكتَّابِ تمكنوا من التعاملِ الذكي مع مثل تلك التابوهاتِ ، و كان المثلُ الأبرزُ في تراثِنا الأدبي كتابَ " كليلة ودمنة " للحكيمِ الهندي " بَيدَبَا " والذي ترجمُه للعربيةِ الكاتبُ " عبد الله بن المقفع " وفيه جاءت القصصُ على ألسنةِ الحيوانِ لكنَّها في الأساسِ تقدمُ نقدًا لمجتمعِ المؤلفِ وقتها للملكِ الهندي حينئذٍ " دِبِشْلِيمْ " .

لكنَّ الكثيرَ من نقادِنا يرون أنَّ اللجوءَ للرمزِ بشكلٍ مفرطٍ يُفقِدُ النصُ جمالياتَه .

أخيراً إنَّ الأمرَ المؤكدَ أنَّ الكاتبَ الذكي اللمَّاحَ يستطيعُ أن يثريَ عملَه إذا اعتمد على الرمزِ وجعل كلَ مفرداتِ العملِ تحملُ وجهًا ظاهرًا للجميعِ وآخرَ أعمقَ لا يدركُه إلَّا كلُ ذي ذائقةٍ جيدةٍ .

لاشكَّ أنَّ القصةَ القصيرةَ فرضت جنسَها في فضاءِ السردِ والرمزِ مكوناً جمالياً وقِيَمِياً منح القصةَ القصيرةَ عمقاً مجازياً ، وهكذا امتلكت صياغةً جديدةً وتيماتٍ متميزةٍ احتلَّ فيها الرمزُ مكانةً أساسيةً متصلةً بإثباتِ

فلسفةِ الذاتِ من خلالِ محاورتِها لظلالِ الواقعِ ، لقد انبثقت المحاولاتُ الأولى للقصةِ الرمزيةِ في بعضِ الأعمالِ الإبداعيةِ نقدمُ منها على سبيلِ المثالِ لا الحصرِ (همس الجنون) لنجيب محفوظ و (الخدعة) ليوسف إدريس و (الغرق في البر) لجمال الغيطاني

وهنا نطرحُ نموذجاً للرمز في العمل السردي – رواية أداجيو – للروائي المصري " إبراهيم عبد المجيد " فلربما وجدنا الإجابةَ عن سؤالِنا : ما السببُ في ذهابِ بعضِ المبدعين للرمزِ في العملِ الإبداعي ؟

الرمز في رواية أداجيو للأديب إبراهيم عبد المجيد :

جاء اسمُ الروايةِ التي تدورُ أحداثُها في عددٍ قليلٍ من الأيامِ تحملُ اسمَ (أداجيو) المأخوذَ من المقطوعةِ الموسيقيةِ العالميةِ " أداجيو " والتي تعني (ببطء) ما إن تبدأ في قراءةِ الروايةِ حتى تجدَ نفسَك تستمعُ لموسيقى أداجيو وتتذكرُ بعضَ كلماتِها التي تتناغمُ مع كلماتِ أديبِنا في الروايةِ ويلفتني هنا الرمزُ واستخدامُه الذي يثري الروايةَ فيجعلُك تلتهمُها التهاماً بشعورٍ من المتعةِ . نجدُ الڤيلا تمثلُ حياةَ (ريم) كذلك الماءُ الذي يتسربُ ويرتفعُ رُغم كلِ المحاولاتِ هو المرضُ الذي يتوغلُ إلى جسدِها دونَ رادعٍ و السورُ الذي انشقَّ ومحاولةُ ترميمِه ثُمَّ هدمُه وكذلك الحديقةُ التي تحتاجُ للتنسيقِ تمثلُ حبهَما وحياتَهما كذا الهدهدُ يرمزُ للنبأِ

اليقينِ بالنهايةِ المحتومةِ لبطلةِ الروايةِ ، وموتُ الهدهدِ الصغيرِ يرمزُ لذلك جلياً واضحاً حتى انهيار القيلا إعلانٌ لنهايةِ قصةِ حياةِ (سامر وريم) ، لقد تخلَّل الروايةَ أحداثٌ شيقةٌ جذابةٌ تجعلك تشعرُ بالمتعةِ ولا تستطيعُ أن تتوقفَ عن القراءةِ حتى تنتهي لتجدَ نفسَك داخلَ المشهدِ الأخيرِ تشهدُ تشييعَ جثمانِ (ريم) .

وتلك ترجمةُ المقطوعةِ الموسيقيةِ " أوداجيو " :

- لا أعرف أين أجدك
- لا أعرف كيف أبحث عنك
- لكنني أسمع صوتًا
- في الريح تتحدث عنك
- هذه الروح بلا قلب
- أنتظرك
- ببطء
- الليالي بلا جلد
- أحلام بلا نجوم
- صور وجهك
- أن يمر فجأة
- لا يزالون يجعلونني الأمل
- سأجدك
- ببطء

- أغمض عيني وأراك
- أجد أن الطريق
- يأخذني بعيدا
- من العذاب
- أشعر بضربي
- هذه الموسيقى
- لقد اختلقتها من أجلك
- إذا كنت تعرف كيف تجدني
- إذا كنت تعرف أين تبحث عني
- احضني بعقلك
- يبدو لي أن الشمس قد غابت
- أضيء اسمك في الجنة
- قل لي أنك هناك
- ماذا أريد
- عش فيك
- يبدو لي أن الشمس قد غابت
- احضني بعقلك
- ضائع بدونك
- قل لي أنك هناك وسأصدق ذلك
- الموسيقى أنت
- ببطء

وفي النهايةِ أودُّ أن أؤكدَ على أنَّ وجهةَ نظري الشخصيةَ تحتملُ الخطأ والصوابَ لكن لا يختلفُ رأي على روعةِ أديبِنا الروائي الكبيرِ " إبراهيم عبد المجيد ،والذي علَّق على تلك القراءة قائلاً : " ما كتبته هنا عزيزي " سمير" عن الرموز في رواية أداجيو من المكان والطيور جعلني أتذكر . ورغم أني لم أكن اقصد ذلك إلا أني وجدته صحيحاً جدًا وهذا يؤكد أنَّ الكاتب يكون غارقاً في المعني الكبير لأحداثه التي علي النقاد اكتشافها ليس هو ، واكتشافك اكتشاف مبدع حقيقي أشكرك عليه جداً " .

جديرٌ بالذكرِ أن نشيرَ إلى مفهومِ " الكوزمو " في كتاباتِ" إبراهيم عبد المجيد" والذي يرجعُ السببُ الرئيسُ فيها إلى كثرةِ كتاباتِه التي تدورُ أحداثُها في "الإسكندرية " مدينةِ مولِده ونشأتِه والتي شهدت بداياتِه الأدبيةِ قبل أن يغادرَها للقاهرةِ نهايةَ السبعينياتِ في القرن الماضي .

الكوزموبوليتانية في كتابات إبراهيم عبد المجيد ..

الكوزموبوليتية هي الأيديولوجية التي تقولُ أنَّ جميعَ البشرِ ينتمون إلى مجتمعٍ واحدٍ على أساسِ الأخلاقِ المشتركةِ ، يسمى الشخصُ الذي يلتزمُ بفكرةِ الكوزموبوليتية في أي شكلٍ من أشكالِها، الكوزموبوليتاني أو المواطنُ العالمي في المجتمعِ

الكوزموبوليتي يشكّلُ جميعُ الأفرادِ الذين ينتمون إلى أماكنَ مختلفةٍ علاقاتٍ تستندُ على الاحترامِ المتبادلِ . إنَّ إمكانيةَ وجودِ مجتمعٍ كوزمو بوليتي يدخلُ فيه الأفرادُ من مواقعَ وظروفٍ مختلفةٍ (مادية واقتصادية .. إلخ) في علاقاتٍ تستندُ على تبادلِ الاحترامِ وقبولِ الآخرِ رُغم اختلافِ معتقداتِهم (الدينية والسياسية وما إلى ذلك) وقد حُدّدت بعضُ المدنِ والمواقعَ المختلفةَ (جغرافيًا) سابقًا أو حاليًا على أنَّها «كوزموبوليتية» مثل مدينةِ الإسكندريةِ التي كانت تضمُّ في مجتمعِها أعراقاً وديانات وجنسياتٍ وثقافاتٍ من كلِ أنحاءِ العالمِ حتى منتصفِ الخمسينياتِ من القرنِ العشرين في تناغمٍ فريدٍ ، لكنَّ هذا لا يعني بالضرورةِ اعتناقِ وإيمانِ جميعِ أو معظمِ سكانِها بالفكرةِ الفلسفيةِ المذكورةِ فيما أسلفناه ، ويمكنُ تسميةُ سكانَ مثل تلك المدينةِ بـ«الكوزموبوليتان» لمجردِ عيشِ الكثيرِ من الأشخاصِ من خلفياتٍ عرقيةٍ وثقافيةٍ أو دينيةٍ مختلفةٍ على مقربةٍ ، والتفاعلُ مع بعضِهم البعضِ في تناغمٍ ، نؤكدُ أنَّ ذلك كان حتى نهايةِ الخمسينياتِ من القرنِ المنصرمِ ، وقد برز هذا المصطلحُ عملياً في ثلاثيةِ الإسكندريةِ للأديبِ والروائي " إبراهيم عبد المجيد" (لا أحد ينام في الإسكندرية - طيور العنبر – الإسكندرية في غيمة)

قُبلةٌ على جبينِ إبراهيم عبد المجيد :

مازالت معشوقتُه ومسرحُ كتاباتِه تفتحُ له الفضاءَ على قراءاتِه القديمةِ في الأساطيرِ الإغريقيةِ .

إنَّها مدينتُه التي يحملُ اسمُها في التاريخِ عصرًا كاملًا كان يُسمَّى العصرُ السكندري ، وهو العصرُ الذي امتزجت فيه ثقافةُ مصرَ بثقافةِ اليونانِ والرومانِ بعدَ ظهورِ المدينةِ إلى الوجودِ في القرنِ الثالثِ قبلَ الميلادِ ، علماً أنَّ كلَ شيءٍ فيها الآنَ يتغيرُ وينتهي ، ولكن تظلَّ الذكرياتُ الحلوةُ .

ما زال يتذكرُ شقاوةَ الطفولةِ ، وركوبَ القطارِ الذي يتحرَّكُ ، والقفزُ منه أمامَ بيتِه في مساكنِ السكةِ الحديدِ ، وركوبَ السبنسةِ ، يفعلُ ذلك مع أقرانِه من أجلِ اللعبِ ، فكانت ذكرياتُ كرموز وكفر عشري و الورديان لاسيَّما مدرسةُ طاهر بك ، واللهو عندَ السلخانةِ مع الأقرانِ حتى" كوستا اليوناني " بائعِ موادِ البوياتِ في أولِ يومٍ من شهرِ رمضانَ لم ينسْ ذكرياتِه معه ، وكذلك قهوةُ خفاجى و شركةُ الترسانةِ ، و ذكرياتِ المكسِ و مطعمِ سي جل وشاطئَ الدخيلةِ وقريةَ بيانكي العجمي ، ولا يغفل محطة الرمل ، والرملي بائعَ الكتبِ والصحفِ .
تبثُ قناةُ النيلِ الثقافيةِ فيلماً تسجيلياً بعنوانِ " صائد اليمام ". الفيلمُ كتبه " مكاوي سعيد " وأخرجه " سامي إدريس " وتعليقٌ صوتي " شريف عامر" ، والذي يعرضُ السيرةَ الذاتيةَ للسكندري الجميلِ الروائي " إبراهيم عبد المجيد "

فكان لقاؤنا والذي ترتب عليه أن أغوصُ في عالمِه السردي أنهلُ من نهرِ كتاباتِه ما يروي الظمأ ، فيسهمَ إبراهيم عبد المجيد عن غيرِ قصدٍ في عودتي للأدبِ والكتابةِ السرديةِ بطريقٍ مباشرةٍ تأثراً بإبداعاتِه وأذكر منها على سبيل المثال لا الحصرِ (ثلاثية الإسكندرية) وكأنَّها رسالةٌ تؤكدُ أنَّني لن أنامَ في الإسكندريةِ حتى أنهلَ من رواياتِه إبداعاً لا ينضبُ نبعُه ، و تتوالى القراءاتُ لأجدني من مجاذيبِ إبراهيم عبد المجيد أهيمُ شوقاً في كتاباتِه .

كنت قد بدأت رحلتي مع السردِ الأدبي مطلعَ التسعينياتِ وعلى مدى سنواتٍ أحاولُ فيها أن أجدَ مكاناً ، لم أجدْ سوى التجاهلِ والإحباطِ إلَّا من البعضِ أذكرُ هنا الأستاذ " مجدي عبد النبي " والإذاعية السكندرية " مرفت أبو المعاطي " فكان توثيقُ أولَ مجموعاتي القصصيةِ في برنامجِ " أدب الشاطئ " إذاعة الإسكندرية وفي تلك الفترةِ كنت قد قابلت الأستاذ "حمدي الكنيسي " في قصرِ تذوقِ " سيدي جابر" وطلب مني الانتقالَ إلى القاهرة وهو ما كان صعباً عليَّ حينئذٍ فأنفقت السنوات مع الأدبِ دونَ جدوى مما جعلني أتخذُ القرارَ بالتوقفِ الطوعي عن الكتابةِ ؛ ليجفَّ مدادُ قلمي ، الذي كان يأملُ الكثيرَ فاصطدم بصخرةِ الواقعِ ، وكان التوقفُ والعزوفُ عن الكتابةِ قرابةَ العشرين عاماً دونَ إغفالِ القراءةِ لاسيَّما السرديةُ منها وإذا بقناةِ النيلِ الثقافيةِ تعرضُ السيرةَ الذاتيةَ

لإبراهيم عبد المجيد فألتقي مع رواياتِه أتناولُها بالقراءةِ والتحليلِ فصارت بمثابةِ اليدِ الحانيةِ ؛ امتدت إليَّ تصافحني بحنوٍ ، وتفتحُ لي بابَ العودةِ إلى عالمِ الأدبِ ، فقرأتها جميعاً بنهمٍ شديدٍ ، وكانت البدايةُ مع (لا أحد ينام في الإسكندرية) تلتها طيورُ العنبرِ والإسكندريةُ في غيمةٍ وبيتِ الياسمين وأداجيو ... وغيرُهم من رواياته ، تتبعت مقالاتِه بشغفٍ وشوقٍ جارفٍ ، وأبحرت في بحرِ إبداعاتِ "إبراهيم عبد المجيد" من مرفأ إلى مرفأ عبرَ موانئ كتاباتِه السرديةِ ؛ لتُبعثَ دماءُ الحياةِ في قلمي وتُبعثَ في قلمي الروحُ ؛ فانطلقت أسبحُ في كتاباتِه وأنهلُ من نبعِها بنهمٍ ؛ فيبوحُ قلمي لأوراقي بسردِ مجموعتي القصصية " كواليس " والتي تحوي ثلاثةَ وخمسين قصةً قصيرةً ، وكانت فرحتي عارمةً يوم تواصلت مع إبراهيم عبد المجيد لتصلَه مجموعتي القصصية والتي طلب مني أن أرسلَها لمكتبة " تنمية " وسط البلد ويستمر التواصلُ ، وكم أفدت من نصحِه المخلصَ ، فكانت له أيادٍ بيضاء عليَّ ، وها أنا أعودُ للأدبِ بمجموعاتٍ قصصيةٍ وروياتٍ وقراءاتٍ نقديةٍ ومقالاتٍ في الصحافةِ الإليكترونيةِ ، فكان لإبراهيم عبد المجيد الفضلُ الكبيرُ في حياتي الأدبيةِ وأبلغُ الأثرِ في كتاباتي ؛ فاستحق مني كلَ التقديرِ وأسمى آياتِ الشكرِ . الروايةَ أمست أداةً للحفرِ في المنطقةِ المسكوتِ عنها في الحياةِ

الاجتماعيةِ ، فانخرطت في معمعتِها بأفضلَ ما يكونُ الانخراطُ ،

-13- قراءة في كتاب " مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر"

جميلٌ أن تقرأ أفكارَ الطرفِ الأخرِ والذي يقفُ على الضَفةِ الأخرى للنهرِ ولا تتفقُ رؤيتُكم أبداً . وهنا نعرضُ لما جاء في مذكراتِ الضابطِ الفرنسي بالحملةِ على مصرٍ " كابتن جوزيف ماري مواريه " و الجميلُ بها أنَّه كتبها بنفسِه خلالَ الثلاثِ سنواتٍ التي شارك بها مع الحملةِ في قصاصاتٍ يحملُها في أغراضِه الشخصيةِ ثم تحولت لكتابٍ بعد عودتِه لموطنِه .

يغطي هذا النصُ الحملةَ الفرنسيةَ بأكملِها سنة 1798 وحتى خروجِها سنة 1801 فيحكي الكتابُ عن ضابطٍ شابٍ و شبابٍ متحمسين مثلِه ، يحركُ "نابليون"

عواطفَهم بخطبِه التي تبثُ في أنفسِهم خيالَ مجدٍ يستعيدوه وأحلاماً ستتحققُ هناك على أرضِ مصرَ، فيصلوا إلى مصرَ ويصطدمُ هو وزملاؤه بالواقعِ هناك ، بالأرضِ الغريبةِ ، والنومِ في المخيماتِ بينَ أعدائهم ، ومشاعرِ الحرمانِ ، وكيف بدأ الشعورُ بالنفي يحلُّ محلَّ مشاعرِ الفخرِ والمجدِ .

إنَّ أفضلَ ما في الكتابِ أنَّه من وصفِ شخصٍ عاصر الحملةَ فرداً يعيشُ معاناةَ جنودِها ، وليس قائداً أو زعيماً يري الأمورَ من منظورِه الخاصِ فقط ، وقد رصد أيضاً البياناتِ التي أصدرها " نابليون وچون كليبر وچنرال مينو" للجنودِ بقدرٍ عالٍ من الشفافيةِ . يري ذلك الضابطُ أنَّ مصرَ تستحقُ أفضلَ مما تعيشُه وقتَها ويأسفُ لحالِها وهو الذي قرأ عن حضارتِها كثيراً وفي سياقِ الكتابِ يوضحُ الضابطُ كيف استغل " نابليون " سذاجةَ المصريين ليقنعَهم بأنَّه رحمةٌ إلهيةٌ أُرسِلت لهم وكيف طلب من الأئمةِ والأشرافِ تخديرَ الشعبِ من مغبَّةِ إسخاطِه ، وأنَّ عليهم الرضا بالقضاءِ والقدرِ ، وطلب أيضاً إشاعةَ نبأ اعتناقِه للإسلامِ ، وجعل إسلامِه واحتمالِ ارتدادِه عن الإسلامِ رهناً لتصرفاتِ المصريين ، كان الخطابُ الذي وجههُ "نابليون " إلى المصريين بأنَّه ما أتى إلا منقذاً لهم من المماليكِ وأنَّه سيظلُّ تحتَ رايةِ السلطانِ العثماني ممجداً للإسلامِ وللرسولِ عليه الصلاةِ والسلامِ .

تبع ذلك تردي الأوضاعِ وهروبُ " نابليون " وقتلُ " چون كليبر " الذي سرت شائعاتٌ بهربِه لا مقتلِه ، ثُمَّ قصةُ " عبدالله مينو " الجنرال الفرنسي الذي أعلن إسلامَه وتغييرَ اسمِه بعد أن وقع في حبِ إحدى نساءِ المماليكِ ، وعدمُ ثقةِ الجنودِ به بعد أن بدَّل دينَه ووقع في حبِ إحدى نساءِ أعدائهم والتشكيكِ بأنَّه لا يسعى إلَّا لتحقيقِ منافعِه الشخصيةِ وخوفِهم من أن يحرصَ على بقائهم في مصرَ لفترةٍ أطول في منفاهِ الاختياري ولكنَّ "عبدالله مينو" يأتي ويُزيدُ الجبايةَ على المصريين ليدفعَ للفرنسيين أجورَهم ليعلوَ قدرُه في نظرِهم ، ولكنَّ الأوضاعَ تتردى والمقاومةَ تزدادُ فيعلنُ " مينو " الاستسلامَ ويتعهدُ الإنجليزُ بنقلِهم لفرنسا .

واللافتُ للنظرِ في الكتابِ مبالغةُ الكاتبِ في وصفِ القبحِ والمرضِ والجهلِ وعدمِ التحضرِ والهمجيةِ في مصرَ وقتئذٍ وكذلك نهبِ البلدِ وأهلِها على يدِ المماليكِ والأتراكِ وكذلك انتشارِ الطاعونِ والعمي بينَ المصريين الحفاةِ الهمجين المنهوبين من وجهةِ نظرهِ الخاصةِ .

والحقُ يقالُ إنَّ الكتابَ لا يرقى للتوصيفِ بمذكراتِ " ظابطٍ " لكن في أفضلِ حالاتِه مذكراتَ " جندي " لأنَّه يخلو تماماً من أي طابعٍ قيادي مثل التحليلِ للعقباتِ أو التعبيرِ عن رأيه في القراراتِ والفكرِ الاستراتيجي الكتابِ كلِه كان سرداً للمواقفِ والانطباعاتِ التي تبرزُ كونَ كاتبَها جندياً في الحملةِ ليس أكثرُ .

من المشاهدِ المؤلمةِ والتي وردت في الكتابِ :

- وصفُ شوارعِ مصرَ وسكانِها بالفقرٌ والقهرِ أمَّا المماليكُ فقد وصف معيشتَهم بالترفِ والفخامةِ لكن بشكلٍ عامٍ ، إنَّ الجميلَ بتلك المذكراتِ الوصفُ المستفيضُ لمصرَ من ملبسٍ ومأكلٍ وعاداتٍ وتقاليدٍ في تلك الفترةِ من الزمانِ .
- وأيضاً قد آلمني مرورُه ببعضِ الجملِ في مذكراتِه وكأنَّها شيءٌ طبيعيٌ ولكنَّني وجدتها قاسيةً مروعةً ، نضربُ مثلاً لذلك أنَّهم أهلكوا قريةً وقتلوا جميعَ من فيها ثُمَّ حرقوها لأنَّهم تمردوا وثاروا على الوجودِ الفرنسي .
- أيضاً قريةٌ أخرى علمت بقدومِهم فهربوا إلَّا كهلين رجلاً وامرأتَه فصبَّوا عليهم جامَّ غضبِهم وأحرقوا القريةَ !
- أيضاً وصفُه لخوذقةِ " سليمان الحلبي " ووصفُ الحزنِ على مقتلِ " كليبر" والغلُّ نحوَ " سليمان الحلبي "

ومن طرائفِ الكتابِ :

- يذكرُ قصةَ حبٍ بينَ الضابطِ وفتاةٍ تدعى "زليمة" ولكنَّ قصتَهما انتهت بالفشلِ كما فشلت الحملةُ وعادت إلى فرنسا على متنِ سفنٍ إنجليزيةٍ تجرُ أذيالَ الهزيمةِ وعارِها .

- وأجملُ ما في تلك المذكراتِ أنَّها أوردت الخطاباتِ فتلاحظُ تباينَ الطرقِ بينهم ، تشعرُ من خطاباتِ " نابليون " روحَ القتالِ وعدمَ الشعورِ بالجيشِ وأنَّ أهمَّ ما يصبو إليه هو نجاحُ الحملةِ لا يهمُّ الخسائرَ في الأرواحِ ، يوجدُ هدفٌ أمامَه يسعى إليه ، أمَّا " كليبر" فتشعرُ من خطاباتِه أنَّه يشعرُ بالجنودِ ويريدُ حفظَ دمائهم مع وضعِ مصلحةِ فرنسا نُصبَ عينيه أمَّا "مينو" فتشعرُ من خطاباتِه بالرقةِ وأنَّه محبٌ للمصريين يعطفُ عليهم ومهتمٌ كذلك بأمورِ جيشِه المعنويةِ .

وعلى الرُغمِ من كلِ ما جاء في الكتابِ إلَّا أنَّه بدونَ قيمةٍ بشكلٍ تامٍ فلا يقدمُ تحليلاً ، هو فقط يبرزُ انطباعاتِ كاتبِه التي تتصفُ بنظرةِ الاستعلاءِ والفوقيةِ المتكبرةِ منه تجاه المصريين وصولاً للمجازرِ التي ارتكبوها يمرُ عليها بشكلٍ عَرضي وكأنَّها شيءٌ عاديٌ . الكتابُ مخيبٌ إجمالاً لأنَّه سطحيٌ في سردِ تفاصيلِ الحملةِ فجاء كاشفاً لقصدِ الحملةِ ودوافعِها بعيداً عن ادعاءِ نشرِهم للحضارةِ وغيرِها من أكاذيبَ ترددُها بعضُ الألسنةِ .

الكتابُ لا يقدمُ وصفاً كاملاً لذاك العصرِ ، هو يكملُ كتابَ الجبرتي (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) وكذلك كتابَ (وصف مصر) الذي ألفَّه علماءُ الحملةِ الفرنسيةِ .

وإليكم مقتطفاتٌ من الكتابِ :

" وبعد أن تحدث قاطعه أحد أعضاء الديوان قائلا :
سيدي الجنرال وعدتنا بأن تصبح مسلمًا فأجاب لم أعد بشيء ومع ذلك اعلموا بأني كذلك وربما كنت مسلمًا أكثر منكم ولكن إن لم تغيروا من سلوككم هذا فسوف أعود للمسيحية عقابًا لكم وسوف أجعل الأمر يمر هذه المرة ولكن تذكروا أنها الأخيرة !

وفي بداية شهر فلوريال حدثت واقعة هي الأولى من نوعها وكانت من نتائجها ثورة مدينة البحيرة فقد قدم رجل من قلب إفريقيا وقال أنه المهدي المنتظر وبما أن المهدي المنتظر لا بد أن بنزل من السماء فقد ادعى أنه هبط من السماء وسط الصحراء وراح الرجل العاري يثير الناس فذبحوا ستين رجلا من الفيلق الملاحي الذي تركناه بدون الاحتياطات الكافية كي يحمي نفسه لقد أثار الناس حتى أنهم يعتقدون أنه إذا رمي حفنة تراب على مدافعنا أبطل مفعول المتفجرات فتسقط قذائفنا أمام المؤمنين به ولا تنال منهم .

كان هناك ألف وخمسمائة مملوك ومثلهم من الفلاحين ظلوا يقاومون في قرية أمبابة وفي هذه المعركة نجحنا في الاستيلاء على أربعين قطعة مدفعية علاوة على أربعمائة من الجمال المحملة بالذهب والفضة و لم يكلفنا هذا النصر الذي سميناه الأهرامات سوى بعض الدماء الفرنسية وقد قال الجنرال " باتيه " لم تثبت

الخطط العسكرية الأوروبية قط مثلما ثبتت اليوم تفوقها على الشجاعة الشرقية غير المنظمة .

ومن خطاب نابليون للمصريين : " إلى أهالي القاهرة حاولت فئة شقية تضليل البعض منكم وقد هلكت و ولقد أمرني الله بالتسامح والرحمة مع الشعب فكنت متسامحًا رحيمًا بكم لقد ساءتني ثورتكم فحرمتكم لمدة شهرين من ديوانكم ولكنني اليوم أعيده إليكم ولقد محا سلوككم الطيب الأثر الذي خلفته ثورتكم . أيها الأشراف والعلماء وخطباء المساجد فلتعلموا أن من سينصب قصد عدواً لي فلن يجد له ملاذا في الدنيا ولا في الآخرة فهل هناك إنسان تعميه التأكيد من أن القدر ذاته هو الذي يقود جميع عملياتي ؟ وهل من أحد على هذا القدر من السذاجة حتى يشكك أن كل شيء في هذا الكون الفسيح ليخضع لسطوة القدر ؟ فلتقولوا للشعب قد قدر منذ بدء الخليقة أنه القضاء على أعداء الإسلام وإرخاء الصلبان سوف آتي من أعماق الغرب لأنفذ مهمته الملقاة على عاتقي . وضحوا للشعب أن هناك أكثر من عشرين فقرة في كتاب القرآن المقدس تفيد أن ما يحدث قد قدر فعلى من لا يلعنوننا فقط خشية أسلحتنا أن يغيروا من أنفسهم لأنهم إن دعوا علينا فإنما ينشدون هلاكهم وعلى المؤمنين بحق أن يتضرعوا بالدعاء من أجل ازدهار جيوشنا بإمكاني محاسبة كل فرد على أدق المشاعر الخبية في قلبه حيث أنني أعرف ما في أنفسكم حتى ما لم تصرحوا به ولكن سيأتي يوم ما

سيرى الجميع بوضوح أن ما يقودني هي أوامر عليا وأن جميع الجهود الإنسانية لن تجدي معي ولن تضرني بشيء " .

التوقيع .. بونابرت .

أخيراً نأملُ أن نكونَ قد أبرزنا جانباً قد يخفى على البعضِ عن الحملةِ الفرنسيةِ بقلمِ أحدَ ضباطِها فكان شاهداً من أهلِها

-14- قراءة في فن الأرابيسك و مقدمة في الفن الإسلامي

الفنُ الإسلامي ليس عبارةً عن لوحاتٍ تُعلقُ على الحائطِ ولا تماثيلَ تزينُ بيوتَنا ، الفنُ الإسلامي مبنيٌ على تجميلِ وتزيينِ وزخرفةِ المعالمِ والأبنيةِ بالإضافةِ للقماشِ والسجادِ والمستلزماتِ المنزليةِ والشخصيةِ اليوميةِ ، هو فنٌ حرفيٌ بكلِ ما في الكلمةِ من معنى .

ومن أهمّ أدواتِ التزيينِ بالفنِ الإسلامي الخطِ العربي والزخارفِ .

الزخارفُ أو الأنماطُ بالإسلامِ مقسومةٌ قسمين :

- الزخارفُ النباتيةُ التي تُعرَفُ بـ"الأرابيسك"

- الزخارفُ الهندسيةُ والتي كانت حِكراً على الفنِ الإسلامي دونَ غيرِه .

عندما بدأ المسلمون توسعَهم خارجَ شبهِ الجزيرةِ العربيةِ كانت الإمبراطورياتُ الكبرى المجاورةُ حولَ حوضِ المتوسطِ وفي وسطِ آسيا لديها تراثٌ فني تزييني يستعملُ الأشكالَ الهندسيةَ ولكنَّ الأشكالَ الهندسيةَ الأوروبيةَ كانت مبنيةً فقط على استعمالِ الخطوطِ عن طريقِ استعمالِ أدواتِ التسطيرِ المتاحةِ .

أمَّا الفنُ الإسلامي الهندسي فهو مختلفٌ تماماً لأنَّه عبارةٌ عن أشكالٍ هندسيةٍ في غايةِ التعقيدِ مبنيةٍ على مبادىءَ هندسيةٍ وحسابيةٍ بحتةٍ ، والأنماطُ الهندسيةُ الإسلاميةُ بدأت بالظهورِ والتطورِ بالقرنِ العاشرِ الميلادي بعد ترجمةِ كتبِ الحسابِ والهندسةِ الإغريقيةِ وتطورت بشكلٍ كبيرٍ وغني ومعقدٍ مع ازدهارِ علومِ الفلكِ وتطورِ الحسابِ بالإضافةِ إلى تطورِ الأدواتِ الهندسيةِ ولعلَّ الأداةَ الأساسيةَ التي أتاحت للفنِ الإسلامي الهندسي أن يصلَ إلى ما هو عليه هي الفرجارُ (البرجل) فالأشكالُ الإسلاميةُ الهندسيةُ هي عبارةٌ عن دائرةٍ مع مجموعةٍ من الدوائرِ الصغرى التي يستخدمُها الحرفي أساساً لصفِ الأشكالِ الهندسيةِ ذاتِ الجوانبِ المسطرةِ بالطريقةِ التي تُشكلُ أنماطاً هندسيةً مختلفةً ومتطورةً يدخلُ فيها المربعاتُ

والمثلثاتُ والمستطيلاتُ بالإضافةِ للأشكالِ المخمسةِ و المسدسةِ والمثمنةِ الأضلاعِ ، وقد أضاف الحرفيون بالعالمِ الإسلامي بصماتِهم على هذا الفنِ بالتعاونِ مع علماءِ الهندسةِ والفلكِ . عندما نرى تلك الأنماطَ والزخارفَ الهندسيةَ الرائعةَ على الجدرانِ والأبوابِ علينا أن نعي أنَّ بدايتَها كانت عبارةٌ عن مجموعةٍ من الدوائرِ ، وكان كلُ نمطٍ هندسي عبارةً عن طريقةٍ معينةٍ في صفِ وشبكِ الأشكالِ الهندسيةِ ببعضِها داخلَ الدائرةَ الواحدةَ وكان أبرعُ الحرفيين يجتهدون حتى يبدعوا أنماطاً خاصةً بهم وبالسلطةِ الراعيةِ لهم .

ومن سماتِ الأشكالِ والأنماطِ الهندسيةِ الإسلاميةِ قدرتُها على الامتدادِ بشكلٍ لا متناهي ابتداءً من الشكلِ الرئيسِ الواحدِ على هذا النوعِ من التراثِ الفني كما ابتكروا الأنماطَ التي صارت مجتمعاتُهم معروفةً بها وبذلك أصبحت الأنماطُ الهندسيةُ الإسلاميةُ حِكراً على الفنِ الإسلامي حتى لو كان المهندسُ أو الفنانُ الذي بناها غيرَ مسلمٍ ، وللفنِ الإسلامي أبعادٌ فلسفيةٌ إسلاميةٌ لتلك الأنماطِ الهندسيةِ فهي تعبيرٌ عن نظامِ الخلقِ وعن عظمةِ الخالقِ بتنظيمِ الكونِ ، فكان في النمطِ الهندسي الإسلامي إشارةً إلى الخلقِ بحدِ ذاتِه فالأشكالُ الهندسيةُ كلُها تبدأ بالنقطةِ الواحدةِ التي تصلُ منها للأنماطِ الهندسيةِ المختلفةِ واللامتناهيةِ . وكأنَّ حالَ

لسانِهم تقولُ إنَّ كلَ شيءٍ يبدأ بالأحدِ - الله سبحانه وتعالى - من هنا كانت أهميةُ تطويرِ هذا الفنِ عبارةً عن تذكيرٍ بوحدانيةِ الخالقِ وكمالِ نظامِ خلقِه وقدرتِه اللامتناهيةِ - سبحانه وتعالى - وهكذا ملأ الحرفيون المسلمون الجدرانَ والأبوابَ والشبابيكَ والأسقفَ والمآذنَ والأواني والمجوهراتِ والقماشَ والمصنوعاتِ الحديديةَ والخزفَ والبلاطَ والزجاجياتِ والخشبياتِ بهذا النوعِ من النمطِ الهندسي الذي انتقل عبرَ العالمِ وهو لايزالُ يثيرُ إعجابَ الحضاراتِ جميعِها حولَ العالمِ ويُستعملُ في الفنونِ والتصميمِ والهندسةِ وحتى خطوطِ الموضةِ .

وللحقيقةِ فالفنُ الإسلامي بأكملِه من أولِ تاريخِه مع الأمويين وحتى سقوطِ الدولةِ العثمانيةِ وبشكلٍ كبيرٍ حتى الآن في عالمِنا المعاصرِ مبنىٌ على ثلاثِ عناصرٍ أساسيةٍ .

1 - الزخارفُ النباتيةُ

2 - والزخارفُ الهندسيةُ

3 - والخطُ العربيُ

-15- قراءة في التغير المناخي وهل هو بوابة لنهاية الأخلاق والكوكب أم صافرة إنذار ؟

عمرُ كوكبِ الأرضِ أكثرُ من 4 مليارِ سنةٍ ، يعيشُ عليه نحوَ 8,7 مليون نوعٍ من الكائناتِ الحيةِ وليس الإنسانُ إلَّا واحداً منها.

لقد بات كوكبُ الأرضِ هشاً وعُرضةً للدمارِ بسببِ الدولِ الكبرى والمؤسساتِ الكبرى بشكلٍ مباشرٍ ، فقد ألحقوا بالبشريةِ أفدحَ الأضرارِ . فأي مستقبل لأنفسِنا سنختارُ ؟

لقد أدَّى تعاملُنا التخريبي مع الأرضِ إلى تحولِ التغيرِ المناخي من مشكلةٍ واضحةٍ إلى جائحةٍ ، فصرنا نعيشُ

بين عالمين : عالمٍ ملوثٍ مسمومٍ وعالمٍ حيٍ علينا أن نرجعَ إليه كي تستمرَ الحياةُ .

لنتخيلْ أنفسَنا في عام 2050 وقد فشلت الحكوماتُ في صنعِ العالمِ الذي نختارُ فكيف ستكونُ حياتُنا بعد ثلاثةِ عقودٍ من الآن ؟ لن تغادرَ الكماماتُ والأقنعةُ وجوهَنا مخافةَ التلوثِ والڤيروساتِ سيصبحُ متوسطُ حرارةِ الجوِ ما بين 40 و60 درجةً مئويةً وستقضي الأوبئةُ والفيضاناتُ على مناطقِ بأكملِها وهذه كلُها مجردُ أمثلةٍ لكوكبٍ لن يصلحَ للحياةِ .

لقد حرمنا أرضَنا من تجديدِ نفسِها ولم يعدْ التغيرُ المُناخي مجردُ قضيةٍ سياسيةٍ لذا وجب على العقلاءِ منَّا دفعُ الحكوماتِ للعودةِ إلى العقلِ وإلى الطبيعةِ ، وعلينا جميعاً بني البشرِ تغييرُ سلوكِنا لصنعِ مستقبلٍ جديدٍ وهذا هو خيارُنا الوحيدُ الذي لا بديلَ عنه . كلُنا مسئولٌ ومن يستهنْ بدورِه يستهنْ بنفسِه . نعم .. لم يعدْ أمامَنا من خيارٍ سوى الازدهارِ أو الدمارِ . فماذا نختارُ لأنفسِنا ؟ في هذا الوقتِ الحرِجِ ليس علينا أن نتشاءمَ ولكن وجب أن نتساءلَ ، ما العالمُ الذي يجبُ أن نصنعَه ؟ ما العالمُ الذي نريدُه ؟ ومن ثَم كانت عينُ الصوابِ أن نبدأَ من الداخلِ أولاً

و من خلالِ تلك الخطواتِ :

- الاستعدادُ للتغييرِ
- مواجهةُ مخاوفِنا

- تمسكُنا برؤيةٍ للمستقبلِ
- استخدامُ الطاقةِ النظيفةِ
- إعادةُ الغاباتِ إلى الأرضِ
- الاستثمارُ في الاقتصادِ النظيفِ
- استخدامُ التقنيةِ المفيدةِ وأخيراً توجيهُ العملِ السياسي لخدمةِ البيئةِ

ومن هنا ننطلقُ إلى تلوثٍ ووباءٍ آخر ، أصاب المجتمعاتِ البشريةَ ، لا سيَّما الأجيالُ الجديدةُ ، التلوثُ اللفظي ، فقد غاب عن منطوقِهم أبجدياتُ اللياقةِ واللباقةِ لتحلَّ محلَّها ألسنةٌ ملوثةٌ بڤيروساتٍ أخلاقيةٍ تنتشرُ كالنارِ في الهشيمِ ، فكانت أشدَ وطأةٍ من التلوثِ البيئي ، الذي ضرب كوكبَنا ، فأدَّى إلى انقلابٍ مناخي غيرِ مسبوقٍ ، كثرت معه الكوارثُ الطبيعيةُ ، فكان لزاماً علينا أن نتكاتفَ ونعملُ على توحيدِ العقلِ الجمعي لمواجهةِ التلوثِ الأخلاقي واللفظي لأبنائنا بذاتِ القوةِ والترابطِ المطلوبين لمواجهةِ أخطارِ تلوثِ الكوكبِ

علينا أن نختارَ في أي عالم نحبُ أن نعيشَ ؟

-16- قراءة في الجدوى من الإبداع ومتى يكون الخروج عن النص في الإبداع

نقرأُ ونقرأُ كي نظفرَ بماتعةِ القراءةِ ، ونتذوقُ الإبداعَ لكن سؤالَنا الذي يطرحُ نفسَه هنا ما جدوى الإبداعِ ؟

عرف العربُ قديماً الأسواقَ مثل سوقِ "عكاظ " يلتقي الشاعرُ مع الناسِ ؛ يسمعُهم شعرَه ، يتنافسُ ويتبارى مع أقرانِه المبدعين ، ووصل الأمرُ أن فضلت العربُ أشعاراً بذائقتِها الفطريةِ ، فعلقوها فعرفت بالمعلقاتِ ومن هذا المنطلقِ أبدأ بقولِ شاعرِنا الفلسطيني "محمود درويش" :

قصائدُنا بلا لونٍ بلا طعمٍ بلا صوتٍ ** إذا لم تحملْ المصباحَ من بيتٍ إلى بيتِ

وإن لم يفهمْ (البسطا) معانيه فأولى ** أن نذريها ونخلدَ نحن للصمتِ .

في هذين البيتين الإجابةُ ، إنَّ جدوى الإبداعِ أن ينيرَ الطريقَ بإرشادِه للعقلِ الجمعي الإنساني إلى قيمِ الحقِ والخيرِ والجمالِ متخذاً سبيلِه إلى عقلِ ووجدانِ البسطاءِ ، فينيرُ ويرشدُ ويعلمُ ، وهنا تقعُ المسئوليةِ على كاهلِ كلِ مبدعٍ فيما يقدمُ من طاقتِه الإبداعيةِ ؛ ليضعَ نُصبَ عينيه جدوى ما يقدمُ أو يخلدُ للصمتِ كما جاء في بيتي الشاعرِ " محمود درويش " . إنَّ قضيةَ الإبداعِ لابدَّ أن تحتلَّ قائمةَ توجيهِ العقلِ الجمعي الإنساني لما فيه من الخيرِ والجمالِ ، ويحملُ القيمَ الراقيةَ ، كذا كان على القائمين على الإبداعِ انتقاءِ المبدعين وتقديمِ إبداعاتِهم للمجتمعِ ، فتتحققُ الجدوى التي ننشدُها ، وقد ظهرت محاولاتٌ جادةٌ الآن خرجت من قاعاتِ التقييمِ المغلقةِ إلى العالمِ الافتراضي وعبرَ وسائلِ التواصلِ لنشرِ الإبداعِ وتقديمِ المبدعين المستحقين للدعمِ لما تحويه إبداعاتِهم من قيمٍ وخيرٍ وجمالٍ محققةً الماتعةَ الإبداعيةَ فتحملُ المصباحَ من بيتٍ لبيتٍ يفهمُ (البسطا) معانيها وأعني بمعانيها كلَ المعاني الإنسانيةَ ، إنَّ المبدعَ وإن كان قد خصَّه الله تعالى بملكةِ الإبداعِ فصارت له

الرؤيةُ المتفحصةُ الناقدةُ كان لزاماً عليه أيضاً من خلالِ ما يقدمُه طرحُ الحلولِ ، عليه ألَّا ينزوي في برجٍ عالٍ فلا هو يرى الناسَ وبالتالي لا تراه الناسُ أو حتى تسمعَه ، إنَّ ملكةَ الإبداعِ لابدَّ أن يتخذَها المبدعُ وسيلةً للنهوضِ بمجتمعِه فينقلُ له وينقلُ عنه ، يعيشُ بين الناسِ ، يقدمُ لهم الحلولَ في طرحِه الإبداعي سواء في إبداعِ الكلمةِ أو إبداعِ الصورةِ ؛ إرساءً للمعاني الإنسانيةِ .

الخروج عن النص في الإبداع :

نتفقُ أو نختلفُ حولَ تفسيرِ الصحيحِ والخطأِ ، تلك مسألةٌ نسبيةٌ تتفاوتُ بينَ مجتمعٍ وآخرٍ ، بينَ شخصٍ وغيرِه ، كلاً حسبَ مشاربِه واتجاهاتِه ، فما نراه هنا خطأً قد يراه مجتمعٌ آخرٌ صحيحاً مقبولاً ، وما تراه صواباً من وجهةِ نظرِك ، قد يرفضُه غيرُك ، لكنَّنا نتفقُ جميعاً أنَّ الإبداعَ يخاطبُ الروحَ والوجدانَ في المقامِ الأولِ دونَ إغفالِ العقلِ ، كما أنَّنا لا نختلفُ حولَ جدوى الإبداعِ – الحقُ والخيرُ والجمالُ – الرسالةُ الأسمى لكلِ ضروبِ الإبداعِ المصورِ والمكتوبِ ، إنَّ قضيةَ الإبداعِ الأولى الارتقاءُ بالذائقةِ والأخلاقِ وإثراءِ العقلِ الجمعي للإنسانيةِ ؛ كي نواجهَ القبحَ بكل صنوفِه وأشكالِه ، وهنا دعوني أقدمُ لكم تلك الروايةُ التي قدمها لنا الناقدُ دكتور « أسامة جعفر » شاهداً نستدلُ به في ذلك المقامِ ، تقولُ الروايةُ :

- روى الإمامُ ابن الجوزي حادثةً وقعت أثناءَ الحَجِ في زمانِه ، إذ بينما الحجيجُ يطوفون بالكعبةِ ويغرفون الماءَ من بئرِ زمزمِ قام أعرابي فحسر عن ثوبِه ، ثُم بال في البئرِ والناسُ ينظرون ، فما كان من الحجيجِ إلَّا أن انهالوا عليه بالضربِ حتى كاد يموتُ ، وخلَّصه البعضُ منهم ، وجاءوا به إلى والي مكةِ ، فقال له : قبَّحك الله ، لِمْ فعلت هذا ؟ قال : حتى يعرفَني الناسُ ويقولون : هذا فلانٌ الذي بال في بئرِ زمزمٍ !

كان يريدُ الشهرةَ بأي صفةٍ كانت ، وبأي حالٍ كانت ، فعاقبه اللهُ بنقيضِ قصدِه ؛ إذ عُرِفت فعلتُه الشنعاءُ ، ولم يُعرَفْ اسمُه أو شخصُه .

دلالةُ الشاهدِ هنا يوضحُها لنا الدكتورُ « أسامة أمين جعفر » أنَّ هذا الأعرابي هو مؤسسُ ما يُعرَف بمدرسةِ (البول الفكري)

وها هي مدرستُه إلى اليومِ مزدهرةً نشطةً ، يرتادُها الكثيرُ من المنتسبين إلى الرأي والفكرِ والثقافةِ والعلمِ والإبداعِ عامةً .. فكثيراً ما نجدُ كتاباتٍ ركيكةِ المعنى والمبنى ، لا غرضَ لكاتبِها إلَّا عروجُ منصةِ الشهرةِ ، والحضورِ بينَ الناسِ بحقٍ أو بباطلٍ .. ولا يهمُه بعدَ ذلك أكان إنتاجُه يرضي اللهُ أم لا ، ويسمو بالذائقةِ والجمالِ أم غيرِ ذلك ؛ ولا يهمُه إن كان كلامُه وفعلُه

مما يسهمُ في بناءِ نهضةِ الأمةِ أم مما يسببُ انهيارَها وتقهقرَها..

نقولُ لأصحابِ تلك المدرسةِ ألم يحنْ الأوانُ كي تعودوا للصوابِ وتسهموا في بناءِ نهضتِكم وعمرانِ بلدانِكم ، وبناءِ أجيالٍ تملكُ وعياً وأخلاقاً ورقياً ؛ ولا يهمُكم بعد ذلك أنلتمُ الشهرةَ أم كنتم من المغمورين .

أما لماذا يصرُ أصحابُ هذه المدرسةِ على رأيهم ويتشبثون به ؟

تكمنُ الإجابةُ في الـ " أنا " ، وتقديرِهم لأنفسِهم ، لكن علينا أن نعلمَ جيداً أنَّ تقديرَ النفسِ عندَهم هشٌ مثل بنائِهم النفسي ، لذلك يشعرُهم الاعترافُ بالخطأ بالتهديدِ المباشرِ ، وسيصبحُ تقبلُ خطأهم والاعترافُ به مدمراً نفسيًا لهم ، ولا يحمي أنفسَهم الهشةَ ، إنَّ هؤلاء يظهرون هذا التصرفَ دومًا بحكمِ طبيعتِهم ، هم ضعفاءٌ نفسياً ، لكن يصعبُ على الناسِ تقبلَ هذا التقييمَ ؛ لأنَّه في نظرِهم أنَّ هذا الشخصَ واثقٌ ومتشبثٌ برأيه لا يتراجعُ عنه ، وهو ما يجعلُهم يربطونُه دوماً بالقوةِ . على الناسِ أن تعي أنَّ الاستعلاءِ النفسي والإصرارِ على الخطأ ليس من علاماتِ القوةِ بل دليلِ ضعفِ هؤلاء ، فهم يسعون دوماً لحمايةِ أنفسِهم الضعيفةُ باستمرارِهم وأنَّهم على حقٍ وكي نتعاملَ مع مفسدي الذوقِ والأخلاقِ علينا أن نتفادى اعتبارَ

رفضِهم المستمرِ لاعترافِهم بخطئهم على أنَّه علامةُ قوةٍ أو قناعةٍ لأنَّه على النقيضِ هو علامةُ ضعفٍ وهشاشةٍ ، فوجب مواجهةُ قبحِهم بالجمالِ ، إن التافهين قد حسموا المعركةَ لصالحِهم في هذه الأيامِ ، لقد تغير الزمنُ - زمن الجمال والقيم - ؛ ذلك أنَّ التافهين أمسكوا بكلِ شيءٍ بتفاهتِهم ، فعند غيابِ الجمالِ والمبادئ الراقيةِ ، .يطفو الفسادُ وتسود التفاهةُ ، إنَّه زمنُ الصعاليك والفنِ الهابطِ ، وكلما تعمق هؤلاء في الإسفافِ والابتذالِ والهبوطِ كلما ازدادوا جماهيريةً وشهرةً ، كما يقول « آلان دونو » في كتابه " نظام التفاهة" : إنَّ مواقعَ التواصلِ نجحت في ترميزِ التافهين و تحويلِهم إلى رموزٍ ليفرضوا أنفسَهم على المشاهدين عبرَ المنصاتِ وأقل ما تُوصَفُ به أنَّها هُلاميةٌ وغيرُ منتجةٍ لا تخرجُ لنا بأي منتجٍ قيَّمي جميلٍ يصلحُ لتحدي القبحِ ، لذلك أريدُ هنا أن أوجهَ رسالةً لكلِ مبدعٍ يقدُّرُ ما حباه اللهُ به من نعمةِ الإبداعِ ، فصار من الخاصةِ والنخبةِ ، التي تحملُ أولَ ما خلق الله تعالى - القلم – وأقسم به في محكمِ آياتِ الذكرِ الحكيمِ " ن والقلم وما يسطرون "

أقولُ لكم إن ارتفعت سيوفُ الباطلِ لا يجبُ على المبدعين أن يضعوا سيفَ الحقِ في غمدِه وإلا طغى القبحُ وساد تلوثُ الذوقِ العامِ وفسدت الأخلاقُ ، عليكم بتوحيدِ العقلِ الجمعي ودعوتِه للتكاتفِ في مواجهةِ

القبحِ بالجمالِ لا أن تنسحبوا وتتركوا لمفسدي الذوقِ والأخلاقِ الساحةَ يرتعون فيها ويعيثون فساداً وهدماً للمجتمعِ أقولُ لكم : فضلاً اجعلوا من إبداعِكم درعاً يحمي الوطنَ من الفكرِ الظلامي الهدَّام ، ويسمو بالأجيالِ الناشئةِ نحوَ الأجملِ .

-17- قراءة في تأثيرات الأغنية

دائماً ما ترتبطُ الأغنيةُ في المجتمعِ البشري بالوجدانِ الجمعي فكانت حالُ لسانِه تعبرُ عنه تشاركُه مناسباتِه وحالاتِه التي يعيشُها فكان للأغنيةِ أكبرُ الأثرِ في تشكيلِ الوجدانِ والفكرِ والثقافةِ وهنا نعرضُ لمباحثٍ متعددةٍ في قراءةٍ للأغنيةِ ومدى تأثيرِها في المجتمعاتِ البشريةِ

أولاً : الاغنية الطربية بين الماضي والحاضر :

تتنوعُ الأغنيةُ في أشكالِها ، وهذا التمايزُ الشكلي جعل لكلِ شكلٍ سيميائيتِه ؛ فغلب على الغناءِ والموسيقى العربيةِ سمةُ التطريبِ ، وهي سمةٌ تتواجدُ في معظمِ أشكالِ الأغنيةِ والموسيقى .

وفي عصرنا الحاضرِ بدأت سمةُ التطريبِ تأخذُ مداها بشكلٍ أكثرَ اتساعاً حتى صارت لها خصوصيةٌ ؛ فأُطلِق عليها أغنيةٌ طربيةٌ .

ومن سماتِها المميزةِ :

- الناحيةُ البنائيةُ وتتمثلُ في الكلمةِ واللحنِ والايقاعِ والأداءِ
- ناحيةُ الإدراكِ الحسي والجمالي لدى المستمعِ المتذوقِ .

إنَّ الأغنيةَ اليوم في نظرِ الكثيرِ منَّا تختلفُ عمَّا كانت عليه الحالُ زمنَ عمالقةِ الغناءِ ، تلك الحقبةُ الذهبيةُ التي مازالت آثارُها عالقةً في ذاكرةِ من عايشها أو من خلالِ الأجيالِ التي رأت في الماضي شيئاً من النوستالچيا والحنينِ للزمنِ الجميلِ .

إنَّ الأغنيةَ الطربيةَ قد تكونُ متواريةً الآن من الساحةِ الفنيةِ لأسبابٍ كثيرةٍ نذكرُ منها :

ما يُسمَعُ اليوم بعيداً عن الموسيقى والشعرِ اللذين يخاطبان الروحَ والعقلَ .

وربَّما أنَّ الأغنيةَ تشوهت بفعلِ من اعتدوا على موسيقاها بإعادةِ توزيعِها فخرجت نشازاً . هنا نتساءلُ ..

- هل الأغنيةُ الطربيةُ مازالت موجودةً ؟
- وهل مازال المتذوقُ لها يحرصُ على البحثِ عنها والاستماعِ إليها ؟
- هل نحن نعيشُ عصراً اختلف فيه جمالُ الموسيقى وسحرُ الكلامِ وعذوبةُ الصوتِ ؟

جاءت غالبيةُ الإجاباتِ على النحوِ التالي :

- إنَّ العصرَ أصبح متغيراً وغابت الأغنيةُ الطربيةُ وتراجعت مع غيابِها نسبةُ المستمعين لها فصارت قليلةً ، أما عن أسبابِ التدني في مستوى الذائقةِ الفنيةِ فلربما يرجعُ لعدمِ إدراكِ الكثيرِ من الفنانين والمستمعين لذلك التراجعِ لأنَّ الغالبيةَ باتت تستمعُ لأغاني غيرِ طربيةٍ .
- كذلك ساهمت الإذاعة والفضائيات بطريقٍ غيرِ مباشرةٍ حيت فتحت المجالَ لبثِ تسجيلاتٍ هابطةِ المستوى لمجردِ تغطيةِ ساعاتِ البثِ دونَ التمييزِ بين الغثِ والسمينِ ، ولو أنَّها أفردت بضعَ ساعاتٍ قليلةٍ للأغنيةِ الطربيةِ والمطربِ الجيدِ لاختلف الأمرُ كُلياً .. جديرٌ بالذكرِ هنا أن نلقيَ الضوءَ ؛ لنوضحَ أن ثَمَّةَ فنانينَ ما زالوا حريصين على رسالتِهم الفنيةِ ويرفضون تماماً

الانزلاقَ نحوَ ما يُسمَى بأغنيةٍ عصريةٍ لا نعرفُ هويتَها أو موقعَها من الموسيقى .

- هناك بعضُ الملحنين يصرون على المزجِ في اللحنِ بين الجملةِ الموسيقيةِ الطربيةِ والجملةِ الموسيقيةِ العصريةِ وربَّما الأجنبيةُ ؛ حتى تعطيَ لأغنياتِهم تفردَها الفنيَ الموسيقيَ وبالتالي يتحملُ مسئوليةَ ما يحدثُ للأغنيةِ الطربيةِ الموسيقيون الذين عملوا على مزجِ مقاماتِنا الموسيقيةِ الأصيلةِ في تكنولوچيا غربيةٍ في محاولةٍ منهم لتغييرِ النمطِ الإيقاعيِ والموسيقي للأغنيةِ تحتَ مُسمَى الحداثةِ والتغييرِ متجاهلين أنَّ تاريخَ وتراثَ الأغنيةِ والموسيقى يرتبطُ بإحساسٍ غاية في الصدقِ كذلك لا نستطيعُ التغافلَ أنَّ ثَمَّةً زحفٍ جارفٍ نحوَ أغنيتِنا الطربيةِ لهدمِ قواعدِها ومقاماتِها الموسيقيةِ .

لكنَّ في الوقتِ ذاتِه دعونا نتفاءلُ بأنَّ ما يحدثُ ما هو غيرُ سحابةِ صيفٍ سرعانَ ما تنقشعُ ، وأنَّ الأغنيةَ الطربيةَ سوف تعودُ وبقوةٍ وإن كان ذلك في قالبٍ يناسبُ عصرَنا الحالي .

أخيراً نجملُ مقالَنا في الآتي : إنَّ الغناءَ والموسيقىَ عاملان رئيسان في إشكاليةِ التذوقِ الفني وليس هناك زمانٌ أو مكانٌ تُسمَعُ فيه الموسيقى ، بل كلَّما أُتيح للمستمعِ فرصةُ الاستماعِ فإنَّه ينسجمُ لا شكَ مع الموسيقى ويتعايشُ معها بقطعِ النظرِ عن أصالةِ أو

حداثةِ الأغنيةِ ، كثيرٌ من الأغاني الطربيةِ ما إن تُذاعَ في الأماكنِ الترفيهيةِ حتى نجدُها تجذبُ الشبابَ سواءً مع الكبارِ، وكذا الأمرُ للأغنيةِ الحديثةِ فإن كانت جميلةَ المعنى والموسيقى وتُؤدَى بصوتٍ عذبٍ فلم لا نسمعُها ؟

عامةً توجدُ في الساحةِ الفنيةِ أصواتٌ جميلةٌ وإن ظهر عليها التحديثُ بحكمِ العصرِ، فقد مرَّ على زمنِ عمالقةِ الأغنيةِ العربيةِ حوالي النصفُ قرنٍ وربَّما أكثرُ .

في اعتقادي أنَّ الأغنيةَ الحاليةَ انعكاسٌ لواقعٍ يعيشُه المجتمعُ ، ولذلك غابت الأغنيةُ الطربيةُ عن الساحةِ الفنيةِ وعندما نتحدثُ عن الأغنيةِ الطربيةِ فنحن نتحدثُ عن ماضٍ جميلٍ وتاريخٍ ذهبي ، والأمرُ لم يكنْ محصوراً فقط في الأغنيةِ التي كانت تؤديها " أم كلثوم أو محمد عبدالوهاب " أو غيرُهم من المطربين بل كان في الكلمةِ واللحنِ والأداءِ ولذلك كنَّا نعيشُ أوقاتاً ممتعةً مع الاغنيةِ .

إذا أردنا عودةَ الأغنيةِ الطربيةِ علينا أن نهتمَّ بجودةِ الكلمةِ واللحنِ وعذوبةِ الأداءِ .

ثانياً : الأغنية والشعر الغنائي مع موسم الحج :

كم أثار موسمُ الحجِ وجدانَ الشاعرِ منذ القدمِ وحتى وقتِنا الراهنِ ؛ ففاضت قرائحُهم تعبرُ عن شوقِها لأداءِ الفريضةِ .

وبأفضلِ النفحاتِ الشعريةِ تَمضي مشاعرُ الشعراءِ تحملُ شوقَها في رحلةِ الحَجِ المباركةِ ومروراً بكلِ المشاعرِ والشعائرِ .

وفي ذلك تجيبُ قلوبُ الشعراءِ التي تتوقُ لزيارةِ بيتِ اللهِ الحرامِ ، فينطلقَ الشعرُ معبَّراً عن هذا الشوقِ المضطرمِ .

وفي وصفِ المشاعرِ والحنينِ للحرمين المكي والنبوي قال مضاض الجُرْهمي يَذْكرها :

وَسَحَّتْ دُمُوعُ العَيْنِ تَبْكِي لِبَلْدَةٍ

بِهَا حَرَمٌ أَمْنٌ وَفِيهَا المَشَاعِرُ

ويقول أبو طالب:

أَرْضٌ بِهَا البَيْتُ المُحَرَّمُ قِبْلَةٌ

لِلعَالَمِينَ لَهُ المَسَاجِدُ تُعْدَلُ

والمتتبعُ لشعرِنا المعاصرِ والذي انطلقت به أعذبُ الألحانِ عبرَ أصواتِ نُخبةٍ من مطربينا أمثال " أم كلثوم " في أغنية (القلب يعشق كل جميل) للشاعر " بيرم التونسي " عن تجربتِه الذاتيةِ لأداءِ الفريضةِ حينَ قال في أبياتٍ له :

- مكة وفيها جبالُ النور

** طلة على البيت المعمور

- دخلنا بابَ السلامِ غمر قلوبنا
** السلام بعفوِ ربٍ غفور
- فوقنا حمام الحِما عدد نجوم
** السما طاير علينا يطوف
- ألوف تتابع ألوف طاير
** يهني الضيوف بالعفو والمرحمة .

ويغنينا " محمد فوزي " (قف بالخشوع) من كلمات كتبها " الإمام البرعي "

ويغنينا فيها "فوزي " محلقاً في روحانياتٍ تسمو بالروحِ

- فهو الكريم يجيب من ناداه
** يا ذا الجلال وذا الجمال وذا الهدى
- يا منعم عما الوجود نداه
** مالي إذا ضاقت وجوه مذاهبي
- أحداً ألوذ بوجهه الله.
** قف بالخشوع وناد ربك ياهو
فهو الكريم يجيب من ناداه .

وتتعددُ الأمثلةُ ، فنجدَ " ليلى مراد " تغنينا (يا رايحين للنبي الغالي هانيا لكم وعقبالي) كلمات " أبو السعود الأبياري "

و" محمد الكحلاوي " وغيرهم كثير فقد تفاعل الشعرُ الغنائي مع فريضةٍ تهوى إليها الأفئدةُ .

ثالثاً : إفادة الأغنية من الشعر وإفادة الشعر من الأغنية :

في طريقِ البحثِ عن إجابةٍ لهذا العنوانِ اخترنا مثالاً حياً قد يعينُنا على الإجابةِ الشافيةِ عن سؤالِنا

- مرسى جميل عزيز شاعرُ الألفِ أغنيةٍ

وُلِد يومَ 9 يونيه 1921 ورحل عن عالمِنا في 9 فبراير 1980 عن عمرٍ يُناهزُ 58 عاماً

مرسى جميل عزيز ظاهرةٌ إبداعيةٌ في الشعرِ قلَّما تتكررُ . نشأ في مدينةِ الزقازيقِ بالشرقيةِ ولم يغادرْها مما كان يدفعُ المطربون والموسيقيون أن يذهبوا إليه للحصولِ على كلماتِ أغنيةٍ منه...

العواملُ التي أثرت في تكوينِه الإبداعي :

- حفظُ الكثيرِ من آياتِ القرآنِ الكريمِ
- حفظَ المعلقاتِ السبعِ في الشعرِ الجاهلي
- القراءةُ للكثيرِ من الشعراءِ
- الاهتمامُ كثيراً بأشعارِ بيرم التونسي

ظهرت ميولُه للشعرِ مبكراً في سنِ الثانية عشرة من عمرِه تخرَّج في كليةِ الحقوقِ .

ذاعت شهرتُه عندما كتب أغنيةَ :

يا مزوق يا ورد في عود والعود استوى

يا مزوق ولا النوَّار

يا مكحل عينيك أسرار

يا جار الهنا يا جار

جلَّاب الهوى

التي غناها ولحنها عبد العزيز محمود .

وبعدها بدأ رحلتَه الثريةَ في كتابةِ الأغنيةِ فكتب ألفَ أغنيةٍ

- العاطفية منها بأحاسيسٍ فطريةٍ مبهرةٍ
- وكتب الأغنيةَ الوطنيةَ ببساطةٍ وصدقٍ

ولحَّن كلماتِه كبارُ الملحنين وتغنَّى بها كبارُ المطربين ، وكان لعبد الحليم حافظ النصيبُ الأكبرُ حيث غنَّى من كلماتِه ما يصلُ إلى 35 أغنيةً .. بالإضافةِ إلى ثلاثيتِه الشهيرةِ لأم كلثوم ألحان بليغ حمدي : (سيرة الحب - فات الميعاد - ألف ليلة وليلة) كرمته الدولةُ بوسامِ الجمهوريةِ للآدابِ والفنونِ عام 1965 ، مرسي جميل عزيز فارسُ الشعرِ الغنائي تربع على عرشِ شعراءِ الأغنيةِ عن جدارةٍ واستحقاقٍ .

وهنا نسألُ هل استفاد الشعرُ من الأغنيةِ أم استفادت الأغنيةُ من الشعرِ ؟

-18- قراءة في ضوء قنديل « يحيى حقي »

إنَّ العملَ الأدبي يولدُ من رحمِ الإبداعِ ، يرصدُ المجتمعَ المحيطَ به ، ويتمُّ به الوصولُ إلى الغايةِ المرجوةِ ، بعدما يبذلُ فيه المبدعُ الكثيرَ من الجهدِ ، ولا نتجاهلُ أنَّ لحالِ الأديبِ الخاصةِ به أثراً وتأثيراً في المحيطين به ، ولعلَّ أديبَنا " يحيى حقي " نموذجٌ لأديبِ كان لفعلِه وردِ فعلِه مع المقربين ما جعل البعضُ يصفُه بالصلفِ ، وقد يصلُ الأمرُ إلى إنكارِ أقربِ

أصدقائِه لصداقتِه ، وهنا سوف نقدمُ قراءةً مبسطةً عن صاحبِ القنديلِ " يحيى حقي " نستهلُها بقولٍ جاء على لسانِه : إن اسمي لا يكادُ يُذكَرُ إلَّا ويُذكَر معه « قنديل أم هاشم » كأني لم أكتبْ غيرَها.. وكنت أحيانًا أضيقُ بذلك ، ولكنَّ كثيرين حدثوني عنها ، واعترفوا بعمقِ تأثيرِها في نفوسِهم ، وحين أحاولُ البحثَ عن سرِ قوةِ تأثيرِ «قنديل أم هاشم »، لا أجدُ ما أقولُه سوى أنَّها خرجت من قلبي مباشرةً مثل الرصاصةِ ، وربَّما لهذا السببِ استقرت في قلوبِ القرَّاءِ بنفسِ الطريقةِ .

وهنا قد أوجزتُ لكم قراءةً عن صاحبِ القنديلِ ، يتناولُ كاتبُها جانباً خفياً عن الأديبِ " يحيى حقي " جاء فيها :

" إنَّ شخصيةَ " يحيى حقي " تتسمُ بالخجلِ والنزوعِ للمزاجيةِ المتقلبةِ أحياناً ، والتي قد تصلُ إلى أن يقطعَ معك حديثَ الودِ فجأةً ؛ ليتجهمَ في وجهِك ، فكانت عواطفُه تتحكمُ فيه ، ويتضحُ ذلك لمن يجلسُ معه ؛ فهو كثيراً ما يُقبلُ عليك بشغفٍ شديدٍ ، وينطلقُ في حديثٍ طويلٍ ، ثُمَّ فجأةً تتغيرُ ملامحُ وجهِه دونَ سببٍ ، ويقطعُ هذا كلَه وينصرفُ عنك ؛ ربَّما لما كان يشعرُ به من المرارةِ . يذكرُ " أحمد عباس " أنَّه التقى بصحافي (يوغسلافي) ترجم بعضَ قصصِ " يحيى حقي" ونشرها في (يوغوسلافيا)، فأحدثت ضجةً هناك ؛ لما

لهذه الأعمالِ من مستوى فني راقٍ ، وكان الصحافي يريدُ مقابلةَ " يحيى حقي " ؛ لكن لم يحدثْ هذا اللقاءَ يذكرُ" عباس " أنَّه حينما أبلغ " يحيى حقي " الخبرَ ، ابتسم ، ثم عاد فتجهم وجهُه ؛ وهذا التعبيرُ الذي كان على وجهِ " يحيى حقي " ، هو وليدُ شعورٍ دفينٍ بأنَّه لم يظفرْ بالشهرةِ اللائقةِ ؛ لأنَّه كان لا يجيدُ أسلوبَ الدعايةِ عن نفسِه ، وعلمَه بأنَّه لا يجيدُ ذلك ؛ كما كانت ليحيى حقي لحظاتٌ خاصةٌ يعيشُها، ويجدُ لذتَه الغريبةَ فيها، إذ يُشعرُ نفسَه خلالِها بالظلمِ الاجتماعي والانكسارِ النفسي .

و الذي نريدُ التأكيدَ عليه هنا أنَّ الأستاذَ "أحمد عباس" هو الوحيدُ الذي لاحظ على " يحيى حقي " هذه الملاحظةِ ، وصرَّح بها ، كما يؤكدُ ذلك وصفُ الدكتورِ "على شلش" للأديبِ " يحيى حقي " أنَّه رجلٌ يجلسُ في حياءٍ وتواضعٍ على منصةِ الرفعةِ والتكريمِ

يقولُ الروائي "صالح مرسي" عنه :"عذبني كما لم يعذبْني أحدٌ من كتَّابِنا ؛ جعلني أسهرُ الليلَ بحثاً عنه ، ثمةَ شيءٌ غامضٌ فيه ، ومستورٌ بكثافةِ الكتمانِ والصمتِ ، ألقاه في شوقٍ ، وأفترقُ عنه بثورةٍ ، ويلقاني بعتابٍ ويتركُني دائماً بغضبٍ لا أنسى أنَّني حينما شرعت في كتابةِ مقالةٍ عن حياةِ " يحيى حقي" بمجلةِ الهلالِ ، لم يجدْ من " يحيى حقي " سوى

الضجرِ من تلك اللقاءاتِ ، بل إنَّه في الجلسةِ الرابعةِ تحديداً نهض من مكانِه أثناءَ الحديثِ وسار إلى البابِ وفتحه قائلاً : " كفى .. تعال في وقتٍ آخر..!!" هذا عن جانبِ الفعلِ ، أمَّا عن جانبِ ردِ الفعلِ ، نلمسُه في موقفٍ من مواقفِ أصدقائِه المقربين ؛ إذ تصيبُهم بصدمةٍ عنيفةٍ غيرِ متوقعةٍ ، فمثلاً ظلت علاقتُه بصديقِه "محمود محمد شاكر" قُرابةَ ثلاثةٍ وخمسين عاماً ؛ لكنَّه حينما كان الأستاذُ "صلاح معاطي" يُعدُ كتابةَ مادةٍ يتحدثُ فيها عن " يحيى حقي " وعلاقتِه بأصدقائه و ذكرياتِهم معه ، كشف النقابَ عن أبعادٍ خفيةٍ في علاقةِ " يحيى حقي " بأصدقائه المقربين ، فكلَّما حاول أخذَ كلمةٍ من صديقِه " محمود محمد شاكر " فشل ؛ لرفضِ " شاكر " الحديثِ عن "يحيى حقي" ، فقرر أن يحاولُ ثانيةً فذهب للقائِه في المَجمعِ اللُغوي ، وانتظر حتى خرج "محمود شاكر" من جلسةِ المَجمعِ مُعتمِداً على عصاتِه ، فعرض عليه الأمرَ، وقبل أن يُكملَ كلامَه فُوجئ به يحتدُ قائلاً : " يحيى حقي .. ليس لي علاقةٌ به ، ولا أعرفُ عنه شيئاً " هل يمكنُ أن يصدرُ هذا الكلامُ عن رجلٍ ربطتُه علاقةُ صداقةٍ دامت نحوَ ثلاثةٍ وخمسين عاماً ، إلَّا إذا كانت هناك خلافاتٌ في الرأي وتباينٌ في الأمزجةِ ، تفاقمت آثارُهما لحدٍ وصل بهما لحدِ إنكارِ الصديقِ لصديقِه ؟

لقد كتب الأستاذُ " محمود محمد شاكر" ـ قبلَ جملتِه التي قالها لصلاح معاطى ـ مقالة في الأهرام ـ عقبَ وفاةِ يحيى حقي ـ عنوانها " يحيى حقي صديقُ الحياةِ الذي افتقدته " تحملُ إرهاصاتِ ذلك التصريحِ الذي صدر عن الأستاذِ "محمود شاكر" في ثورتِه ، ومما جاء في هذه المقالةِ حديثُه حولَ علاقتِه بيحيى حقي يقول فيها : " كانت علاقتي بيحيى حقي مزيجاً من صلاتِ العملِ العلمي والأدبي ، وخلافاتٍ في الرأي ووجهاتِ النظرِ، مع تباينٍ واضحٍ في الأمزجةِ والطباعِ "

ما نقصدُه هنا محاولةَ رصدٍ فقط ؛ بعرضِ صورٍ لحالةِ الضجرِ الاجتماعي التي كان يمرُّ بها " يحيى حقي " ، وأثرُ تلك الحالةِ في علاقتِه بأصدقائه المقربين وانعكاسِها عليهم .

ظلَّ " يحيى حقي " موظفاً في السلكِ (الدبلوماسي) ؛ مما أبعده عن جمودِ العملِ الحكومي ، وأفسحت له فرصةَ التنقلِ بينَ العواصمِ ومدارسِ الثقافةِ والفنِ المختلفةِ ، وأن يستمتعَ بالفراغِ الذي توفره مثلُ هذه الوظائفِ لأصحابِها ، فلمَّا عاد إلى مصرَ ظلَّ مُحتفِظاً بطابعِه ، طابعِ التنقلِ الحرِ بين التداعياتِ المختلفةِ ، والاسترسالِ مع السليقةِ ، وعندما انقطع للأدبِ والكتابةِ ، خلع عنه البقيةَ الضحلةَ من مظهرِ الرسميةِ فأصبح "

الأديبُ الخالصُ ، المخلصُ للأدبِ ، وزاحم أكبرَ الأدباءِ المتحررين من قيودِ المجتمعِ .

إنَّ " يحيى حقي " قد عقد معاهدةً مع السلطةِ ، فلا هو من طرازِ "عبد الله النديم " الذي يرمي السلطانَ شواظاً من نارِ فنِه ، ويحرضُ عليه ، ولا هو من طرازِ " بيرم التونسي" الذي يمكنُ أن ينفجرَ ضد السلطانِ في لحظةِ غضبٍ ، ينسى معها النتائجَ والعواقبَ ، لكن " يحيى حقي " التزم من جانبِه ، فكان يمنحُ السلطانَ كلَ الظاهرِ بلا نفاقٍ ، مع احتفاظِه بكلِ الباطنِ ؛ فهو لا ينفكُ يسخرُ من متناقضاتِ الحاكمين ، وسخريتُه ـ مع ذلك ـ هادئةٌ بريئةٌ من العنفِ " .

نخلصُ من تلك القراءةِ ، أنَّ " يحيى حقي " أيا ما كانت حالُه وتقلبُ مزاجيتِه ، يبقى أديباً احتلَّ مكانةً في مقدمةِ صفوفِ المبدعين ؛ فكان الأديبُ الخالصُ ، المخلصُ للأدبِ ، وتظلُّ كتاباتُه شاهداً على براعتِه الأدبيةِ .

-19- قراءة في تنمية الذائقة الأدبية وأهمية الحوار في السرد الأدبي

ما الذي يجعلُنا نستمتعُ بعملٍ أدبي معيَّنٍ أكثرَ من غيرِه ؟ ولماذا نرى أعمالاً أدبيةً تثيرُ شغفَ البعضِ ولا تلقى عندَ البعضِ الآخرِ غيرَ الفتورِ أو حتى النفورِ ؟

بدايةَ لابدَّ أن نوضحَ أنَّ " ابن سلام الجمحي " أولُ من كتب في النقدِ بعدَ أن كان النقدُ مجرد عباراتٍ قصيرةٍ بالاستحسانِ أو الاستهجانِ فكان ذوقياً يعتمدُ على الفطرةِ ، وفي كتابِه " طبقات فحول الشعراء " و تناول في حديثِه عن الطبقةَ الأولى تعريفَ الشعرِ، وأنَّه صنعةٌ مثل باقي الصناعاتِ التي يقومُ بها الإنسانُ ، ولا يمكنُ لشخصٍ أن يُحسنَ في الشعرِ، دونَ المعرفةِ التامةِ بالشعرِ وقواعدِه ، والحسِ الشعري الموجودِ لديه ويعني بذلك " الذائقة " وفي الطبقةِ الثانيةِ يتحدثُ فيها عن أهميةِ البيئةِ لتنميةِ المهاراتِ الموجودةِ ، وتهذيبِ الكلامِ ، ومعرفةِ أماكنِ الجمالِ في أبياتِ الشعرِ، وتحديدِ الأهدافِ المناسبةِ لفكرةِ الشعرِ . فأولُ معيارٍ يجعلُ الشاعرَ في طبقةٍ متقدمةٍ مرتبطٌ بقدرةِ الشاعرِ على طَرْقِ موضوعاتٍ جديدةٍ ، وابتداعِ صورٍ فنيةٍ تفتحُ أُفُقَ الإبداعِ أمامَ الشعراءِ الآخرين ، فنجدُه مثلاً يفاضلُ بين الشعراءِ ويضعُ شروطاً لهذه المفاضلةِ ومنها كثرةُ شعرَ الشاعرِ وتَعَدُّدُ أغراضِه وجودتُه وكان " أفلاطون " يجعلُ الأصلَ والصورةَ في مقابلِ المعنى واللفظِ ، فاللفظُ لا يمثلُ سوى صورةٍ للمعنى الأصلِ ، وعليه فإنَّ الألفاظَ لا يمكنُ أن تصلَ إلى

مرتبةِ المعاني . أمَّا التلميذُ "أرسطو"، فقد ذهب إلى التوفيقِ بينَ اللفظِ والمعنى ؛ حيث نقض المعادلةَ التي تجعلُ الأصلَ والصورةِ في مقابلِ المعنى واللفظِ ؛ حيث ذهب إلى أنَّ اللفظَ لا يمثلُ صورةَ الأصلِ (المعنى) ، بل الأصلَ كذلك ؛ لأنَّ الطبيعةَ ناقصةٌ ، والشعرُ أو الفنُ هو ما يتممُ ما بها من نقصٍ . أمَّا "الجاحظ " كان من أصحابِ المشاكلةِ والمطابقةِ بينَ اللفظِ والمعنى ؛ وحجتُنا في ذلك ، هي أنَّ الجاحظَ جعل اللفظَ والمعنى في مقابلِ الجسدِ والروحِ ، فاللفظُ للمعنى بدنٌ ، والمعنى للفظِ روحٌ " ولعلَّ الأمرَ يزدادُ وضوحًا مع ما ذكره هو نفسُه في (البيان والتبيين) إذ يقولُ : " من يردْ معنى كريمًا فليلتمسْ له لفظاً كريماً "

وختاماً .. لمَّا كان للفظِ من تلك الأهميةِ لتنميةِ الذائقةِ الأدبيةِ كان لزاماً على كلِ من أراد تنميةَ الذائقةَ الأدبيةَ القراءةَ بشغفٍ ونهمٍ لكلِ صنوفِ الأدبِ خاصةً والإبداعِ بكلِ صورِه عامةً فتنمو لديه الذائقةُ الأدبيةُ ، وقد قال مبدعُنا المتميزُ " شادي عبد السلام " : اقرأ ما يفيدُك وإن استفزك . اقرأ ما يصدقُك وإن أوجعك . اقرأ ما يجعلُك تفكرُ وإن أجهدك . اقرأ ما يثيرُ خيالك وإن صدمك . اقرأ ما يجبرُك على احترامِه وإن خالفك . اقرأ... وبلا همزة تحت الألف أو فوقها وإن أزعجك . وهنا نطرح السؤال . أنا أعرفُ كي أتذوقَ أم أنا أتذوقُ كي أعرفَ ؟ وهذا يجعلُنا ندخلُ في مبحثٍ

آخرٍ عن لغةِ الحوارِ في السردِ الأدبي ومدى تأثيرِه عاملاً لجذبِ القارئ .

لغة الحوار في السرد الأدبي بين الفصحى والعامية :

يُعدُّ الحوارُ أحد العناصرِ الرئيسةِ في بناءِ القصةِ وينتشرُ استخدامُ الحوارِ في الأدبِ الخيالي عامةً ويمكنُنا العثورُ على تلك التقنيةِ أيضًا في الشعرِ والأفلامِ والدراما ، وللحوارِ عدةُ أغراضٍ منها دفعُ حبكةِ السردِ ، وكشفٌ لشخصياتِ العملِ الإبداعي التي لا يمكنُ فهمُها بطريقةٍ أخرى دونَ الحوارِ ، أضف على ذلك أنَّه يُحدثُ نغمةً للسردِ الأدبي ، ويمكنُ رؤيةُ استخدامِه أيضًا في الأعمالِ الأدبيةِ الحديثةِ حيث يُبرزُ طبيعةَ الشخصيةِ ويخلقُ صراعًا ويحركُ أحداثَ القصةِ إلى الأمامِ . إنَّ الحوارَ يجعلُ القطعةَ الأدبيةَ ممتعةً وحيويةً ؛ فتقدمُ تجربةً ممتعةً للقارئ . ونجدُ من المبدعين من يؤثرُ الفصحى وهناك من يُفضلُ العاميةَ في الحوارِ ولكلٍ منهما ميزاتُه :

١- العاميةُ : تشعرُك بأنَّك تسمعُ الشخصياتِ مع مراعاةِ أن تكونَ لغةً منضبطةً بعيدةً عن الابتذالِ ولكنَّها قد تصيبُ بعضَ القراءِ بالتشتتِ إن تمَّ مزجُها بالفصحى في ذاتِ الحوارِ

٢- الفصحى : تبرزُ جمالَ استخدامِ اللغةِ كما تسهمُ في اتساقِ ذهنِ القارئ بالأسلوبِ واللغةِ كليهما ، ولكنَّها قد تُفقِدُ الشخصياتِ حيويتَها الطبيعيةِ .

-20- قراءة في مفهوم كلمة « مثقف » بين الاستهلاك والإنتاج وتأثير الهواتف الذكية في الثقافة

كثيراً ما تتبادرُ إلى مسامعِنا كلمةَ « مثقف» . بدايةً يجبُ أن نعي المقصودَ بالمثقفِ . قديماً كانوا يعدون الإنسانَ مثقفاً إذا كان مُلِماً بكمٍ معرفي هائلٍ يتحدثُ في كلِ شيءٍ وعلى درايةٍ كافيةٍ بمعظمِ الأحداثِ في شتى العصورِ ، وبُناءً عليه تمَّ توصيفُ الكثيرِ بالغباءِ والمتسببُ في ذلك هو أنَّنا نرددُ مفهومَ زمنٍ غيرَ زمانِنا ولا نتبعُ معاييرَ تلائمُ عصرَنا الحالي ، لكنَّ مع التطورِ في عصرِ «الإنترنيت» يكفي فقط منك ضغطةُ زرٍ واحدةٍ على هاتفِك أو حاسوبِك للدخولِ على محركاتِ البحثِ تنهالُ عليك المعارفُ وكمٌ لا نهايةَ له من المعلوماتِ . إن كان هذا مفهومُك عن الثقافةِ فأنت لست إلَّا مستهلكاً للثقافةِ لا غيرَ . لكن إن أردت توصيفاً للثقافةِ بمعاييرِ العصرِ ، فالثقافةُ مشاركةٌ فعَّالةٌ في الإنتاجِ الثقافي والعملِ الجادِ على محاربةِ جهلِنا وتخلفِنا والانفتاحِ على الإنتاجِ الثقافي في ربوعِ العالمِ . فمن يُضمَّن حديثَه ألفاظاً أجنبيةً ، أو يقرأ كتاباً ويستعرضُ ما جاء فيه دونَ نقدٍ أو فهمٍ ليس بمثقفٍ ، فالقراءةُ الواعيةُ والمنشودةُ هي التي تشكلُ الوعي والفهمَ والإدراكَ وتُكسبُنا وعياً أعمقَ ، فالمثقفُ عليه أن يمارسَ معارفَه وتجاربَه وأفكارَه وآراءَه على أرضِ الواقعِ وليس بإلقاءٍ استعراضي في اللقاءاتِ والنداواتِ الثقافيةِ ، إنَّ المثقفَ الحقَ ما هو إلا مصلحٌ اجتماعيٌ يسعى حثيثاً للنهوضِ بأمتِه من التخلفِ بدراسةِ أسبابِه

وتقديمِ سبلٍ للتقدمِ ، المثقفُ لابدَّ أن يكونَ له إسهاماتُه الإبداعيةُ والفكريةُ التي تخدمُ الإنسانيةَ .

إنَّ ثرواتِك المعرفيةَ لن تجعلَ منك مثقفاً وأنت لا تأثيرَ لك في مجتمعِك فإن كان كلُ همِك أن تعرفَ الحضارةَ المصريةَ القديمةَ وتحفظَ « ألفية ابن مالك » وتعرفَ تاريخَ فنِ الأرابيسك الإسلامي ، وتلمُّ بمعرفةِ أساطيرِ الإغريقِ فما أنت إلا خِزانةُ معلوماتٍ أو محركُ بحثٍ صغيرٍ وأصبحت إنساناً حفظ « ديوان المتنبي » وما أبدع جديداً فصار نسخةً جديدةً من الديوانِ فكنت مُستهلكِاً غيرَ منتجٍ ، أخيراً على كلِ من يرى في نفسِه صفاتِ المثقفِ الجادِ أن يوظفَ ثقافتَه للارتقاءِ بمجتمعِه ليصبح منتجاً مؤثراً صاحبَ بصمةٍ ملموسةٍ وذاتَ تأثيرٍ ولها نتاجٌ حيٌ يفيدُ الإنسانيةَ عامةً ومجتمعَه خاصةً على أن يراعيَ ترسيخَ قيمِ الحقِ والخيرِ والجمالِ والتي هي بمثابةِ الهدفِ الأسمى من وراءِ كلِ عملٍ إبداعي يسمو بالعقلِ والروحِ . ومن ثَمَّ وجب التنويهُ عن الهواتفِ الذكيةِ ومواقعِ التواصلِ الاجتماعي وتأثيرِها على الثقافةِ والمثقفين .

الهواتف ومواقع التواصل الاجتماعي وتأثيرها :

الأصلُ في اللفظِ المعنى أم الأصلُ في المعنى اللفظُ ؟
ليست تلك هي المشكلةُ فما اللفظُ إلا حروفٌ لها صوتٌ تجمعت إلى بعضِها البعضُ لقصدٍ يريدُه القائلُ ، تتلقفُه أذنُ المستمعِ فيترجمُها عقلُه إلى معنى قد تبادر إلى فهمِه ، فكانت اللغةُ وسيلةُ التواصلِ بينَ بني البشرِ ، إنَّ الإنسانَ كائنٌ اجتماعي لا يحيا منعزلاً فقد جعل الله لآدم زوجاً وعلَّمه الأسماءَ كلَها كي تتواصلَ البشريةُ مع بعضِها ، ولما غاب إدراكُ المعنى ساد سوءُ الظنِ بينَ البشرِ لعدمِ قدرةِ القائلِ على التعبيرِ بلفظٍ معبرٍ وفشلِ مستمعٍ في ترجمةٍ دقيقةٍ لمعنى اللفظِ ، وهنا تكمنُ المشكلةُ ، فمع التطورِ التكنولوجي الحالي صرنا نرى العالمَ حولنا من خلالِ شاشاتٍ ضيقةٍ محدودةٍ في هواتفِنا الذكيةِ التي لا تستحقُ منَّا إلَّا وصفَها بالهواتفِ الغبيةِ ، فعلاً هي هواتفٌ غبيةٌ جعلت كلَ فردٍ منَّا معزولاً في جزيرةٍ منفصلةٍ عن غيرِه فلا يلتقيان ، يراقبُ العالمَ من خلفِها ؛ فيفهمَ المعنى كما شاء هواه ويعبرُ من خلالِها باللفظِ الذي يراه ، و يخطئ الآخرُ في فهمِ معناه ؛ فينشبَ الخلافُ ويدبُّ الصراعُ ، وبذلك اكتفى كلٌ منَّا بالشاشةِ الضيقةِ نافذةً يطلُّ منها على الدنيا لا فعلَ لنا ولا تفاعلَ تسوقُنا شاشاتُ هواتفِنا الغبيةِ فتمنعُنا أن نلتقيَ أو نرتقيَ فكان لها أبلغُ الأثرِ في الثقافةِ والمثقفين .

-21- شعر الحلاج في العشق الإلهي

التعريف :

أحدُ أعلام الصوفيَّة والتصوُّف في العالم الإسلاميّ، هو الحُسَيْن بن منصور، يُكنَّى أبا المغيث والشهير باسم الحلَّاج، وُلدَ في قرية البيضاء الفارسيّة عامَ 1207م، رَحَلَ إلى العراق وتربَّى ونشأ في مدينة واسط، وخلال حياتِه قضاها متنقِّلًا في كثير من المدن إلى أن حطَّت رحاله أخيرًا في بغداد، تفقَّه في علوم الدين، ودرسَ التصوَّف على يدِ شيخه سهل بن عبد الله التستري، كفَّره كثير من علماء الدين في ذلك العصر فحُكم عليه بالإعدام بعد محاكمة طويلة، فأعدم وأحرقَت جثته عام 1273م وهو في السادسة والستين من عمره، تاركًا خلفه إرثًا كبيرًا من الأشعار والأقوال التي انتشرت بشكل واسع، وفي هذا المقال سيدور الحديث حول أدب الحلاج وبعض قصائده :

قصيدة : أشار لحظي بعين علم

أشار لحظي بعين علِم

بخالصٍ من خِفِّي وَهْم

ولائحٌ لاح في ضميري

أدقّ من فهم وهم همِّي

وخضتُ في لجّ بحر فكري

أمُرُّ فيه كمرِّ سهم
وطار قلبي بريش شوقي
مركَّب في جناح عزمي
إلى الذي عن سُئلتُ عنه
رمزت رمزًا و لم أسمِّي
حتّى إذا جُزْتُ كلَّ حدٍّ
في فلوات الدنو أَهْمِي
نظرت إذ ذاك في سجَالٍ
فما تجاوزتُ حدَّ رَسْمي
فجئتُ مستسلمًا إليه
حدَّ قيادي بكفِّ سلْمي
قد وسم الحبُّ منه قلبي
بميسم الشوق أي وسم
وغاب عنِّي شهود ذاتي
بالقرب حتّى نسيتُ اسمي

أدب الحلاج :

يُعدُّ الحسين بن منصور الحلاج أحد أشهر رموز الصوفية على الإطلاق، وهو من أكثر الرموز التي تمَّ توظيفُها في العصر الحديث واستخدمه شعراء كثيرون

من أمثال البياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم، وفي الحديث عن أدب الحلاج يجدر بالذكر القول بأنَّ الحلاج هو أديب وشاعر المتصوفة على مرِّ العصور، جعلَ من التصوُّف نضالًا وجهادًا من أجل إحقاق الحقّ وردِّ الباطل ولذلك كُرِّسَ كرمزٍ في الأدب العربي الحديث، ليُعبَّرَ به عن الثورة والنضال من أجل الحق، ولم يكتفِ الحلاج باعتناق الصوفية مذهبًا شخصيًا للعبادة فقط وعلاقةً خاصةً بين الخالق والمخلوق، بل عملَ على جعل مفهوم التصوُّف عمومًا مفهومًا آخرَ مختلفًا عمَّا كان عليه عندما وظَّفه للنضال في وجه الطغيان والظلم والاستبداد الذي يلحق بالمجتمع، وكلُّ ذلك انعكسَ على أدب الحلاج والذي تمثَّل أكثر ما تمثَّل في أشعاره الكثيرة :

قصيدة : عجبت منك ومني

عجبتُ منك ومنِّي

يا مُنْيـَةَ المُتـَمَنِّي

أدنيتني منك حتَّى

ظننتُ أنَّك أنِّي

وغبتُ في الوجد حتَّى

أفنيتَني بك عنِّي

يا نعمتي في حياتي

وراحتي بعد دفني

ما لي بغيرك أُنسٌ

من حيث خوفي وأمني

يا من رياض معانيهِ

قد حوَتْ كلَّ فنّ

وإن تمنَّيْت شيئًا

فأنتَ كلُّ التمنِّي

خصائص شعر الحلاج :

ويتميَّزُ أدب الحلاج من أشعار وأقوال تركَها خلفه بأنَّه يحملُ ملامحَ جليَّةً من المذهب الصوفي الذي يعتنقه حيثُ تعدُ أشعار المتصوِّفة من أجمل الأشعار في الأدب العربي، إضافةً إلى كون أدب الحلاج يتميَّز بالمغالاة في إظهار الحب الإلهي والروحانيات والدعوة إلى الحب النقي والتقشُّف والزهد في الحياة الدنيا، حيثُ يدعو أدب الحلاج إلى اعتناق الحب الذي يبلغُ أعلى درجات السمو حتى يصلَ إلى أعماق الإنسان ويصل بحبِّ الله لدرجة الفناء بالذات الإلهيَّة، كما يتزيَّن أدب الحلاج وخاصَّة أشعاره الشهيرة بثوبٍ لغويٍّ يحملُ شعريَّةً طافحةً جعلت من أشعاره قصائدَ خالدة ما زال الناس يرددونها ويتغنَّونَ بها رغم مضيِّ قرون طويلةَ على مقتَل الحلاج :

قصيدة : والله ما طلعت شمس ولا غربت

والله ما طلعتْ شمس ولا غربتْ
إلَّا وحبُّك مقرونٌ بأنفاسِي
ولا جلستُ إلى قوم أحدِّثُهم
إلَّا وأنتَ حديثي بينَ جلَّاسي
ولا ذكرتكَ محزونًا ولا فرحًا
إلَّا وأنت بقلبي بينَ وسواسي
ولا هممتُ بشربِ الماءِ من عطشٍ
إلا رأيتُ خيالًا منكِ في الكاسِ
ولو قدرتُ على الإتيانِ جئتكمُ
سعيًا على الوجهِ أو مشيًا على الراسِ
ويا فتى الحيِّ إن غنيَّت لي طربًا
فغنِّني واسفًا من قلبك القاسي
ما لي وللناس كم يلحونَني سفهًا
ديني لنفسي ودينُ الناسِ للناسِ

-22- حرية الإبداع الأدبي والفني

في ذلك الطرحِ سنوضحُ أولاً كلَ ما جاء عن مفهومِ الإبداع وكلِ ما يتعلقُ به كذلك ما يتصل بحرية الإبداعِ تعريفُ الإبداعِ في اللغةِ : الإتيانُ بشيءٍ لا نظيرَ لهُ فيه جودةٌ وإتقانٌ ، حيث يكونُ هذا الشيءُ لم يسبقْ له مثيلٌ أمَّا تعريفُ الإبداعِ اصطلاحاً : عمليةٌ تقومُ على تحويلِ الأفكارِ الجديدةِ والخياليةِ إلى حقيقةٍ واقعةٍ ، وينتجُ عنها إحضارُ شيءٍ جديدٍ غيرِ موجودٍ مسبقاً إلى الوجودِ ، علماً بأنَّه لم يتفقْ الباحثون على وضعِ مفهومٍ محددٍ لمصطلحِ الإبداعِ ، حيث اختلفت وجهاتُ النظرِ في ذلك ؛ نظراً لتداخلِ الاحتياجاتِ الاقتصاديةِ ، والاجتماعيةِ ، والسياسيةِ ، واختلافِ المعاييرِ التي تُصنِفُ المُبدِعَ من غيرِه ، وعلى الرُغمِ من ذلك ، فقد تمَّ وضعُ بعضِ المفاهيمِ الشاملةِ التي توضحُ معنى الإبداعِ ، لكنَّنا يمكنُنا أن نقولَ أنَّ الإبداعَ سمةٌ أو حالةٌ أو فعلٌ يتمُّ من خلالِه ترجمةُ الأفكارِ الجديدةِ والخياليةِ إلى حقيقةٍ ملموسةٍ ، إنَّ الإبداعَ في جوهرِه يُعرَف بالقدرةِ على رؤيةِ الأشياءِ بطريقةٍ مختلفةٍ لا يستطيعُ الآخرون رؤيتَها ، فالإبداعُ مهارةٌ تساعدنا في إيجادِ نظرةٍ جديدةٍ للأشياءِ ؛ فننشئ حلولاً إبداعيةً للمشكلاتِ ، ويتصفُ المبدعُ بمقدرتِه على إدراكِ العالمِ حولَه بتفكيرٍ مختلفٍ جديدٍ ، والإبداعِ في اتباعِ أنماطٍ غيرِ متداولةٍ ، والربطِ بينَ الظواهرِ التي قد تكونُ من مجردِ النظرةِ السطحيةِ غيرَ مترابطةٍ ، وهذا التعريفُ قد يتناقضُ مع بعضِ

الأنشطةِ المعرفيةِ التي لا تُصنَفُ من الإبداعِ ، حلاًّ لأي مشكلةٍ ، أو استنباطٍ ، أو استدلالٍ ، و يمكنُنا القيامَ بكلِ ما أسلفناهُ ذكراً بأسلوبٍ يختلفُ عن الآخرين تماماً ، لذلك تُطرحُ الكثيرُ من التساؤلاتِ حولَ ماهيةِ الإبداعِ ، فهل هي سمةٌ إدراكيةٌ مستقرةٌ عندَ بعض الأشخاصِ ؟ هل هي حالةٌ عرضيةٌ يدخلُ فيها الناسُ أحيانًا ؟ أم أنَّها محددةٌ بشكلٍ تامٍ ؟ كيف يحدثُ الإبداعُ ؟ وهل هناك أسسٌ واضحةٌ له ؟ هل تساعدُ ممارسةُ الإبداعِ في جعل الأشخاصِ مبدعين ؟ كلُ هذه التساؤلاتِ ، نجد تفسيراً لها فيما أوردته وثيقةُ الأزهرِ للحرياتِ عن حريةِ الإبداعِ " إنَّ الإبداعَ ينقسمُ إلى إبداعٍ علمي يتصلُ بالبحثِ العلمي ، وإبداعٍ أدبي وفني يتمثلُ في أجناسِ الأدبِ المختلفةِ من شعرٍ ، وسردٍ قصصي ، ومسرحٍ وفنونٍ بصريةٍ تشكيليةٍ ، وفنونٍ سينمائيةٍ وموسيقيةٍ ، وأشكالٍ أخرى مستحدثةٍ في كلِ هذه الفروعِ ، إنَّ الآدابَ والفنونَ في مُجملِها تهدفُ لتنميةِ الوعي من خلالِ الواقعِ ، وتنشيطِ الخيالِ وترقيةِ الإحساسِ الجمالي وتثقيفِ الحواسِ الإنسانيةِ وتوسيعِ مداركِها وتعميقِ خبرةِ الإنسانِ بالحياةِ والمجتمع ، كما تقومُ بنقدِ المجتمعِ أحيانًا ، والاستشرافِ لما هو أرقى وأفضلُ منه ، وكلُها وظائفٌ ساميةٌ تؤدي في واقعِ الأمرِ إلى إثراءِ اللغةِ والثقافةِ وتنشيطِ الخيالِ وتنميةِ الفكرِ، مع مراعاةِ القيمِ الدينيةِ العليا والفضائلِ الأخلاقيةِ ، ولقد تميزت اللغةُ العربيةُ بثرائِها الأدبي

وبلاغتِها المشهودةِ ، حتى جاء القرآنُ الكريمُ في الذروةِ من البلاغةِ والإعجازِ، فزاد من جمالِها ، وأبرز عبقريتَها، وتغذت منه فنونُ الشعرِ والنثرِ والحكمةِ ، وانطلقت مواهبُ الشعراءِ والكتَّاب من جميعِ الأجناسِ التي دانت بالإسلامِ ونطقت العربيةَ تبدعُ في جميعِ الفنونِ بحريةٍ تامةٍ على مرّ العصورِ دونَ حرجٍ ، بل إنَّ كثيرًا من العلماءِ القائمين على الثقافةِ العربيةِ والإسلاميةِ من شيوخٍ وأئمةٍ كانوا هم من رواةِ الشعرِ والقصصِ بجميعِ ضروبِه ، على أنَّ القاعدةَ الرئيسةَ التي تحكمُ حدودَ حريةِ الإبداعِ هي قابليةُ المجتمعِ من ناحيةٍ ، وقدرتُه على استيعابِ عناصرِ التر اثِ والتجديدِ في الإبداعِ الأدبي والفني من ناحيةٍ أخرى ، وعدمِ التعرضِ لها ما لم تمسْ المشاعرَ الدينيةَ أو القيمَ الأخلاقيةَ المستقرةَ ، ويظلُّ الإبداعُ الأدبي والفني من أهمّ مظاهرِ ازدهارِ منظومةِ الحرياتِ الأساسيةِ وأشدّها فعاليةً في تحريكِ وعي المجتمعِ وإثراءِ وجدانِه ، وكلما ترسخت الحريةُ الرشيدةُ كان ذلك دليلاً على تحضرِه ، فالآدابُ والفنونُ مرآةٌ لضمائرِ المجتمعاتِ وتعبيرٌ صادقٌ عن ثوابتِهم ومتغيراتِهم، وتعرضِ صورةِ ناضرةٍ لطموحاتِهم في مستقبلٍ أفضلِ "

أما أهميةِ الإبداعِ : إذا أردنا الحديثَ عنها نستطيعُ أن نقولَ أنَّ الإبداعَ يؤدي دوراً فعّالاً في حياة البشرِ ، والمجتمعاتِ ؛ فهو الذي يمنحُهم استطاعةَ العملِ على تجويدِ الإنتاجِ وتطويرِه ، كما يمكنَّهم من استخدامِ

قدراتِهم وتوظيفِها في شتى المجالاتِ ؛ للمساهمةِ في إنتاجِ كلِ جديدٍ ومفيد ؛ إنَّ الإبداعَ يُمثلُ نَمَطَ حياةٍ ، وسِمةً شخصيةً ، وأسلوباً مُنظَّماً يُمكِننا من فَهمِ ومعرفةِ العالَم . حقيقةً إنَّ الإبداعَ يُعدُ مهارةً يمكنُ اكتسابُها، وتطويرُها، والتحكمُ بها، وقد بينت دراسةٌ أنَّ الإبداعَ مهارةٌ تُولدُ مع الإنسانِ ، وتبدأ بالتلاشي مع الوقتِ إذا لم يتمْ تنميتُها، ونجدُ أحياناً من يختلطُ عليه الأمرُ فلا يعرفُ الفرقَ بينَ الإبداعِ والابتكارِ : وهنا نسوقُ لكم مقارنةً موجزةً لتوضيحِ الفرقِ بينهما ، حيث أنَّ الإبداعَ قدرةُ الشخصِ على استخدامِ المهاراتِ العقليةِ لإيجادِ أفكارٍ جديدةٍ ، خارجةٍ عن المألوفِ ، أي القدرةُ على خلقِ أفكارٍ إبداعيةٍ جديدةٍ . كما أنَّ الإبداعَ ليس سلوكاً وراثياً ، وإنما سلوكٌ قابلٌ للتعلمِ والتطويرِ لدى الأشخاصِ ، وهو مهارةُ إيجادِ الأفكارِ وحلولِ المشكلاتِ ، على أن تكونَ أفكاراً نادرةً وفريدةً من نوعِها . أمَّا الابتكارُ هو قدرةُ الفردِ على إيجادِ أفكارٍ، أو أساليبٍ ، أو مفاهيمَ جديدةٍ ، وتنفيذِها بأسلوبٍ جديدٍ غيرِ مألوفٍ لدى الآخرين ، على أن تتناسبَ مع موقفٍ معينٍ يعبرُ عن قدرةِ الفردِ على استخدامِ الأفكارِ والمعلوماتِ والأدواتِ المتاحةِ ، بطريقةٍ فريدةٍ . وهكذا ومما أسلفناه ذكراً نكونُ قد ألقينا الضوءَ على الإبداع مفهوماً ومنهجاً .

-23- قراءة في القصة القصيرة جداً

بدايةً نعرضُ لرأي الناقدِ المصري الأستاذ " السيد طه" في دراستِه النقديةِ للقصةِ القصيرةِ جداً « نظرة » والتي استهلَّ بها « سمير لوبه » مجموعة قصصه القصيرة جداً (أحاسيس) .

قال الناقد أستاذ " السيد طه " :

تستطيعُ أن تقولَ بملءِ فيك أنَّ القصةَ القصيرةَ جداً تعدُّ في تجنيسِها نموذجاً أدبياً نثرياً ، حديثَ العهدِ بالأدبِ المقروءِ ، رُغم محاولةِ البعضِ تجذيرَ أصولِها للطرفةِ والحكمةِ والخاطرةِ والمثلِ ، ذلك لأنَّها تختلفُ عن هذه الأنماطِ ، في بنيتِها السرديةِ القائمةِ على التكثيفِ والاختزالِ والتركيزِ والرمزيةِ والإيحاءِ ، والاعتمادِ على لحظةِ الكشفِ والتنويرِ في خاتمتِها ، سواءً كانت هذه النهايةُ تحملُ للقارئ الدهشةَ أو الصدمةَ أو السخريةَ وعدمَ التوقعِ ، الذي يحملُ القارئ أحياناً لإعادةِ القراءةِ مرةً أخرى بطريقةٍ مغايرةٍ ....

واليوم نحن بصددِ الحديثِ عن قصةِ " نظرة " لنرى كيف تعامل " لوبه " مع فنياتِ وتكنيكِ هذا النموذجِ الأدبي " النثري " الحديثِ ..

إنَّ المبدعَ السكندري "سمير لوبه" الذي اجتاز أولَ اختباراتِ النموذجِ بنجاحٍ حينما عَنْوَنَ قصتَه بكلمةٍ

مفردةٍ منكرةٍ " نظرة " ليلفتَ الانتباهَ من الناحيةِ "التكنيكية" أنَّ " النموذج " لا يحتملُ أن يكونَ عنوانُه أكثرَ من كلمةٍ أو كلمتين كما يؤكدُ العنوانُ من الناحيةِ الدلاليةِ والإشاريةِ على أنَّ مفردةَ "نظرة" لها تأثيرُها المباشرُ والانفعالي في مخيلةِ المتلقي ولاسيَّما حينما تجيء منكرةً بدونِ تعريفٍ فلا تدعُ خيالَه حتى تتلاعبَ به في حقولٍ دلاليةٍ شتى .

ثم يأخذُنا " لوبه " إلى حُسنِ الاستهلالِ والمفتتحِ لنموذجِه القصيرِ جداً بجملةٍ انزياحيةٍ غايةٍ في الرقةِ والعذوبةِ والرومانسيةِ . " تمتصني بأهدابها الناعسة " . وكأني بالمفردةِ "العنوان" تسبقُ هذه الجملةَ . ولأنَّها "نظرة" آنيةٌ لحظيةٌ وقتيةٌ فكان لزاماً على أفعالِها أن تأتي في مُجملِها بصيغةِ المضارعِ المستمرِ ، الذي لا يلبثُ أن يكونَ " ماضياً " في أقلِ جزءٍ من الوقتِ مؤكداً على اللحظيةِ الخاطفةِ للعنوانِ ..!!

(تمتصني/ ترسم/ تحلق/ تحط/ تدري/ يخطئ/ أشدو/ أغوص/ أبث/ تتراقص/ تعزف/ تقشعر/ أعاود/ يندفع/ يرن/ تقرأ/ تتهلل/ تلمع/ تلقيني/ تمضي .) ...

بعذوبةٍ وانسيابيةٍ شفيفةٍ تمضي جُملُ " سمير لوبه " بانزياحتِها السابقةِ الذكرِ تصفُ وتصورُ وتعبرُ عن الحالةِ الراهنةِ التي انعكست على صاحبِ النظرةِ وكيف أطاحت به ، ونقلته من عالمِ المحسوسِ المدركِ إلى عالمِ الخيالِ المُغرِقِ الصادمِ . لينسجَ لنفسِه لوحاتٍ

نفسيةٍ وجدانيةٍ متتاليةٍ قصيرةٍ سريعةٍ متراصةٍ يُكملُ بعضُها بعضاً ويكشفُ بعضُها عن بعضٍ في تصاعدٍ يصلُ حدَ الامتلاءِ نشوةً وارتواءً وشغفاً ونهماً ..

ثم لا يلبثُ كلُ ما سبق أن يصطدمَ بالحقيقةِ المغايرةِ لفعلِ "نظرة" فعلت بصاحبِها ما فعلت وهنا تكمنُ احترافيةُ "حُسنِ التخلصِ" المتكأ على الدهشةِ والصدمةِ والمفاجأةِ لنهايةِ النموذجِ القصيرِ جداً ..!

لغةُ القصةِ ناعمةٌ هادئةٌ رشيقةٌ لا تكلفَ فيها ولا تقعرَ ولا ابتذالَ استطاع " لوبه " أن يُحسنُ توظيفَها في سرديةِ نظرتِه من البدايةِ للنهايةِ التي أرى أنَّها كان لابدَّ لها أن تنتهيَ عندَ تلك الجملةِ ...

" تلقيني من عينيها وتمضي " ناهيك عن العنوانِ الذي استخدمه قبلَ " سمير لوبه " رائدُ القصةِ القصيرةِ "يوسف إدريس" في قصتِه "نظرة" التي كنَّا ندرسُها في مرحلةِ تعليمِنا الثانوي ، ولكنَّنا نُذَكِّر أنَّ "المفردة" ليست حِكراً على أحدٍ حتى لو كان يوسف إدريس ..!!

هكذا كانت جولتُنا السريعةُ على نموذجٍ من نماذجِ القصةِ القصيرةِ جداً والتي أشرنا في مقدمتِنا على أنَّها حجزت مكاناً رفيعاً بينَ عناوينِ الأدبِ المقروءِ على مستوى العالمِ ، ومن الطبيعي أن يشتركَ في كثيرٍ من فنياتِ القصةِ القصيرةِ جداً ، ولكن من المؤكدِ أنَّه اختلف في الرؤيةِ وطريقةِ العرضِ والأسلوبِ ولغةِ الخطابِ المتمثلةِ في الشكلِ والمضمونِ ...

24 - قراءة في سكندريات التشكيلي خالد هنو

تُعد الإسكندريةُ بتفردِها وتميزِها معشوقةُ المبدعين ومصدرُ إلهامٍ لا ينضبُ أبداً ، فقد أخذت ألبابَهم وملأت وجدانَهم فاستفزت بروحِها الفريدةِ إبداعَهم في فنِ الكلمةِ وفنِ الصورةِ ، والأسماءُ عديدةٌ لا حصرَ لها ومن هذا المنطلقِ نقدمُ قراءةً في سكندرياتِ أحدِ أعلامِ مصرَ في الفنِ التشكيلي عامةً وفي الإسكندريةِ خاصةً الفنان الدكتور " خالد هنو "

في العامِ 1990 قصرُ ثقافةِ الحريةِ (الإبداع حالياً) شارع فؤاد أعرقُ شوارعِ الإسكندريةِ قاعةُ " الأخوين وانلي " افتتح الدكتورُ " محمد شاكر " المعرضَ الأولَ للفنانِ التشكيلي " خالد هنو" ليشهدَ قصرُ ثقافةِ الحريةِ بزوغَ نجمِ أحدِ أبنائه ، والذي بدأ رحلتَه مع الفنِ التشكيلي بينَ أروقتِه هاوياً ؛ ومن ثَمَّ انطلقت موهبتُه الفذةُ ليصقلَها بالدراسةِ الأكاديميةِ ، حيث التحق بكليةِ الفنونِ الجميلةِ " قسم التصوير" ، وقد تتلمذ على يدِ أساتذةِ القسمِ وأبرزُهم الأستاذُ الدكتور" أحمد خليل و حامد عويس و حسين بكار و فؤاد تاج و محمد القباني و محمد شاكر " والذي افتتح له معرضَه الأولَ ، وعودٌ لبدءٍ فقد كان المعرضُ الأولُ لــ " خالد هنو " علامةً فارقةً أنبأت ببزوغِ نجمٍ ساطعٍ في سماءِ الفنِ التشكيلي ، حيث استوحى في كلِ لوحاتِه الفنَ الإغريقي السكندري من المتحفِ اليوناني الروماني ، ومزجه

بالفنِ المصري القديمِ ، وإن غلب على اللوحاتِ الطابعُ الإغريقي فظهرت بصمةُ " هنو " الفنيةُ منذ معرضِه الأولِ ، والذي جمع فيه بينَ التاريخِ اليوناني الروماني والمصري القديمِ مع الحياةِ الشعبيةِ في الإسكندريةِ ، وقد ظهر جلياً في كلِ لوحاتِه عشقُه الجارفُ لمعشوقتِه – الإسكندرية - والذي تمثل في مخزونِه العاطفي تجاه الإسكندريةِ ، ويُعدُّ هذا المعرضُ من البداياتِ القويةِ التي ساعدت في بزوغِ نجمِ عاشقِ الإسكندريةِ الفنانِ التشكيلي دكتور خالد هنو .. اتبع " هنو " تقنيةً في لوحاتِه باستخدامِ الألوانِ الزيتيةِ على التوالِ وعلى الخشبِ ، وقد وظَّف "هنو" الألوانَ الزيتيةِ لخدمةِ فكرةِ معرضِه الأولِ ، فقد كان المعرضُ يحملُ فكراً لا صنعةً ، وجديرٌ بالذكرِ أن نوضحَ غلبةَ الألوانِ الباردةِ مثل اللونِ الأزرقِ بدرجاتِه مع الأبيضِ بدرجاتِه دونَ إغفالِ الألوانِ الساخنةِ ولكن بحذرٍ ، ويُعدُّ ذلك تيمةً في لوحاتِ "خالد هنو " إذْ نجدُه دائماً يميلُ إلى فصلِ الشتاءِ في سكندرياتِه ، وكأنَّه العاشقُ الذي ينتظرُ معشوقتَه حتى ينفضُّ من حولِها المعجبين ؛ لينفردَ بها ؛ يبثُها مخزونِه العاطفي مستخدماً الألوانَ الباردةَ دونَ إغفالٍ منه للألوانِ الساخنةِ والتي يستخدمُها بحذرٍ ؛ لخدمةِ الفكرةِ الرئيسةِ للمعرضِ ، ومن يتتبعْ الحركةَ الفنيةَ للفنانِ يجدْ فيضاً من الإبداعِ تجاه معشوقتِه الإسكندريةِ ... في سكندرياتِ " خالد هنو" ، والتي تناول فيها معالمَ الثغرِ البارزةَ إبداعٌ تشكيلي ذو طابعٍ

تأثيري واضحٍ ومن أمثلةِ ذلك (ترام المدينة – محطة الرمل – المنتزه – الأنفوشي – عامود السواري – ميدان الخرطوم – حديقة نوبار – كوبري استانلي – مظاهر الحياة السكندرية الشعبية والصيد والصيادين ... إلخ) وكلُ ذلك ينطقُ بمدى عشقِ "هنو" لمدينتِه لا سيَّما فصلُ الشتاءِ السكندري ، ومن خلالِ لوحاتِ الفنانِ السكندري "خالد هنو " نلحظُ تطبيقَ الطلاءِ بلمساتٍ ذاتِ لونٍ تأثيري ؛ لالتقاطِ انطباعٍ خاصٍ بالألوانِ والضوءِ ، فكانت النتيجةُ التأكيدَ على تصورِ الفنانِ للموضوعِ بقدرِ ما هو الموضوعُ ذاتُه ، لذلك نستطيعُ أن نقولَ أنَّ " هنو " ينتمي في لوحاتِه عامةً وفي سكندرياتِه خاصةً إلى المدرسةِ التأثيريةِ ، فكما نعلمُ أنَّ للفنِ اتجاهاتٍ ومدارسَ ، اتجاهٌ تعبيرى واتجاهٌ تجريدي وظهر بينهما مدارسُ تعملُ بينَ الاتجاهين .

أما ونحن بصددِ الحديثِ عن الفنانِ التشكيلي " خالد هنو " كان لزاماً تناولُ مدرستِه الفنيةِ - المدرسة التأثيرية - توضيحاً لما بدأناه نؤكدُ على تكنيك " هنو " في لوحاتِه حيث أنَّه رسم الناسَ يفعلون الأشياءَ اليوميةَ ، فأحبَّ إظهارَ تأثيرِ الضوءِ ، فنجدُه مهتمًا برصدِ مظاهرِ الجوِ مستخدماً تقنيتَه الخاصةَ به مما يعطي اللوحةَ إحساساً أكبرَ بالحيويةِ عندَ رؤيتِها من مسافةِ بعيدةٍ ، لقد صور " خالد هنو " الحياةَ اليوميةَ بصدقٍ وأمانةٍ ، في سكندرياتِه ، والتي ترصدُ حركةَ الحياةَ

السكندريةَ ، يختارُ موضوعَه من الحياةِ اليوميةِ ، فينفذُ بذلك إلى حياةِ الجماهيرِ، ويجعلُ من عملِه الفني على الإجمالِ وسيلةَ اتصالٍ بالجماهيرِ ، ويُعتبرُ الفنانُ التشكيلي " خالد هنو " من أهمّ أعلامِ الفنانين التشكيليين في مصرَ فقد صور في لوحاتِه ما يعكسُ الواقعَ المصري و السكندري ، ومن أشهرِها لوحةُ (حلقة الأسماك ألوان زيتية على توال بتاريخ 2019) ، و (محطة مصر ألوان زيتية على توال 2012) ويُشاهدُ بها مجموعةٌ من الأشخاصِ ، ولوحة (محطة الرمل ألوان زيتية على خشب بتاريخ 2012) فالصورة تعكسُ إبداعاً صادقاً عند الفنانِ التشكيلي (خالد هنو) ،والجديرُ بالذكرِ أنَّ الفنانَ سكندري المولدِ ، قد بزغ نجمُه مطلعَ التسعينياتِ من القرنِ العشرين ، ومن لوحاتِه (قلعة قايتباي ألوان زيتية على توال بتاريخ 1998) ، وقد أمتاز أسلوبُه بتوزيعِ الإضاءةِ في اللوحةِ ، ومن لوحاتِه (شاطئ المنتزه ألوان زيتية على خشب بتاريخ 2020) ويُشاهدُ بها تيمةَ " هنو " الغالبةَ فصلَ الشتاءِ السكندري ، فنجدُ أزرقَ الشتاءِ المتمثلِ في ماءِ البحرِ تغلبُ عليه الدرجاتُ القاتمةُ ، كذلك ضوءُ الشمسِ في الشتاءِ تكسره السحبُ ، وألوانُ الطيفِ وغلبةُ الألوانِ الباردةِ دونَ إغفالِ الألوانِ الساخنةِ مع الحذرِ .

نجملُ القولَ أنَّ الفنانَ التشكيلي "خالد هنو" علامةٌ بارزةٌ في الفنِ التشكيلي ، ونجماً يزدادُ ألقُه وبهاؤه مع

كلِ لوحةٍ جديدةٍ ، وفي كلِ معرضٍ من معارضِه المحليةِ و الدوليةِ .

-25- قراءة في " الهرمنيوطيقا " مدرسة التأويل

قد يقابلُ القارئ بينَ الحينِ والآخرِ بعضُ كلماتٍ يتوقفُ أمامَها ، وقد أثارت التساؤل (ماذا يعني هذا اللفظ ؟ وإلام يرمي مقصدُه ؟) ، وتلك دلالةٌ على سلامةِ تفكيرٍ ، وحُسنِ قراءةٍ ، فمن البديهي أن أتوقفُ أمامَ ما ينغلقُ عليَّ استيعابُه ، وهنا وجب البحثُ والاستقصاءُ لبلوغِ التفسيرِ أو التأويلِ وإلَّا انقطع خيطُ التواصلِ مع ما أقرأه .. تلك هي " الهرمنيوطيقا" أو علمُ التأويلِ أو التفسيريةِ أي المدرسةِ الفلسفيةِ التي تشيرُ إلى تطورِ دراسةِ نظرياتِ تفسيرٍ وفنِ دراسةِ وفهمِ النصوصِ في فقهِ اللغةِ واللاهوتِ والنقدِ الأدبي ، إنَّ تاريخَ الهرمينوطيقا عريقٌ جدًا في الثقافاتِ الإنسانيةِ ، وقد تشعبت مناهجُه وأساليبُه ، ويُستخدمُ مصطلحُ " هرمنيوطيقا " في الدراساتِ الدينيةِ للدلالةِ على دراسةِ وتفسيرِ النصوصِ الدينيةِ ، وفي الفلسفةِ هي المبدأُ المثاليُ الذي من خلالُه تكونُ فيه الحقائقُ الاجتماعيةُ وربَّما أيضاً الحقائقُ الطبيعيةُ رموزاً أو نصوصًا ، والتي بدورِها يجبُ تفسيرُها بدلاً من وصفِها أو إيضاحِها بموضوعيةٍ ، وتحملُ هذه الكلمةُ الكثيرَ والكثيرَ من التراثَ الدلاليَ ، حيث تشيرُ كلمة Hermeneutics في علمِ الفلسفةِ إلى الفرعِ الذي يدرسُ مبادئَ التأويلِ والإدراكِ ، فيما تحملُ الكلمةَ ذاتَها اسمَ نظريةٍ معروفةٍ في الميثودولوچيا - علمِ المناهجِ - في أسلوبِ تأويلِ النصوصِ المقدسةِ

وتفسيرِها بالأخصِ التوراةِ والانجيلِ ، ويعودُ أصلُ مصطلحِ الهرمنتيكية إلى الفعلِ اليوناني hermeneueien والذي يعني " يفسر، يوضح ، يترجم " ، وقد تمَّ اشتقاقُ المصطلحِ أيضاً من اسمِ الإلهِ الإغريقي " هيرميز " ، والذي نسبت له الإغريقُ أصلَ اللغةِ والكتابةِ واعتبروه راعي الاتصالِ والتفاهمِ بينَ البشرِ ، ومن المؤكدِ أنَّ هذا المصطلحَ في الأصلِ كان يُعبرُ عن فِهمِ وشرحِ أي حكمٍ غامضٍ أو مبهمٍ من الآلهةِ كان يحتاجُ إلى التفسيرِ الصحيحِ ، ويعودُ اشتقاقُ مصطلحِ الهرمنتيكية مباشرةً إلى الصفةِ اليونانيةِ المعرفيةِ والتي تعني الفعلَ " يعرف " أي التوضيحيةِ أو التفسيريةِ ، وخاصةً من الكتابِ المقدسِ ، ومعاني كلماتِ النصوصِ ، وبالتالي فإنَّ تحليلَ النظريةِ ذاتَها أو العلمَ قد تحول إلى تفسيرٌ وتأويلِ العلاماتِ وقيمتِها الرمزيةِ ، ومصطلحُ الهرمينوطيقا مشتقّ من " Hermé"وتعني القولَ والتعبيرَ والتأويلَ والتفسيرَ، وكلُها دلالاتٌ متقاربةٌ ، من حيث الاتجاهِ نحوَ الإيضاحِ والكشفِ و البيانِ ، أمَّا في علمِ اللاهوت يُعرفُ بكونِه فنَ تأويلِ وترجمةِ الكتابِ المقدسِ ، فالتأويلُ هو العلمُ الديني بالأصالةِ والذي يكوَّن لُبَّ فلسفةِ الدينِ ويقومُ عادةً بمهمتين متمايزتين تماماً : البحثِ عن الصحةِ التاريخيةِ للنصِ المقدسِ عن طريقِ النقدِ التاريخي أو فهمِ معنى النصِ عن طريقِ المبادئ اللغويةِ ، وهناك معنى آخرٌ يقتربُ من مصطلحِ

Herméneuein بمعنى التعبيرِ هو معنى الترجمةِ ، أي ترجمةِ لغةٍ إلى لغةٍ أخرى . كان مصطلحُ الهرمينوطيقا منذ البدءِ ملتصقاً بالتجربةِ اللغويةِ كونَها علامةً دالةً على وجودِ الإنسانِ في الوجودِ ، وتزدادُ إشكاليتُها أثناءَ التواصلِ حيث العلاقةِ المضطرمةِ بين الباثّ والمتلقّي ، حيث أنَّ الرسالةَ الواقعةَ بينهما يتوارى فيها المطلوبُ ؛ قصدَ تمكينِ المتلقّي من فكّ شفرتِها أو رموزِها ، ومن ثمَّ اقتفاءِ أثرَ المعنى ، مثل هذا التشكيلُ جعل الهرمينوطيقا تتأهلُ أن تكونَ في الحقلِ الإغريقي فنٌ ، بمعنى فنِ التأويلِ أو كشفِ المتواري من المعنى ، وينظرُ معظمُ مؤرخو الهرمينوطيقا المحدثون إلى العملِ الذي قدمه " فريديريك شليرماخر " ، على أنَّه الفعلُ الذي دفع بالهرمينوطيقا من دائرةِ الاستخدامِ اللاهوتي ليكونَ علمًا أو فنًا لعمليةِ الفهمِ وشروطِها في مستوى تحليلِها للنصوصِ ؛ ومن ثمَّ نقلُ التأويليةِ من وضعِ الاحتكارِ الوظيفي إلى وضعِ المشاعيةِ الأداتيةِ ، عبرَ الارتقاءِ بها إلى درجةِ علمٍ يؤسسُ عمليةَ الفهمِ ، وبالتالي عمليةُ التفسيرِ ، فالهرمينوطيقا ارتبطت بدايةً بالشعرِ و الروايةِ ومن ضوابطِها إتقانُ الحديثِ عن الآخرين وحسنُ التقديمِ والمهارةِ في تأويلِ نقاطِ الاتفاقِ بينَ سائرِ الشعراءِ ، ومن ثمَّ يكونُ الهرمينوطيقي رجلَ اختصاصٍ متقناً لحقلِه المباشرِ له ، وهو ما يختلفُ به عن الفيلسوفِ بما هو باحثٌ عن الكلّي ، وإن كان هذا

التحيزُ المعرفي لا يفصلُه عن الفيلسوفِ حالَ الاتحادِ في قيمةِ الحبِ من حيث كونِها قيمةً فنيةً كليةً مشتركةً ، مما يجعل الهرمينوطيقي بقواعدِه ممارسًا لفعلِه البحثي وفقَ نُسقٍ ضابطٍ ؛ لأنَّه حينما يكتسبُ معرفةً بفنٍ بالكلية يكونُ بحثُه عن الجيدِ والرديء أمراً واحدًا في عينيه ، إنَّ تاريخَ الهرمينوطيقا عريقٌ جدًا في الثقافاتِ الإنسانيةِ ، وقد تشعبت مناهجُه وأساليبُه التي كانت تركزُ على البحثِ عن المعنى الأصلي إلى البحثِ عن أثرِ النصِ السردي أيضاً .

المؤلف : سمير لوبه

- ❖ مواليد الإسكندرية 1970
- ❖ تخرج في كلية الآداب جامعة الإسكندرية 1992
- ❖ يعمل " كبير معلمين " في وزارة التربية والتعليم
- ❖ رئيس قسم الأدب جريدة " الكنانة نيوز "

- صدر له : (كواليس) مجموعة قصصية (شاركت في معرض القاهرة الدولي للكتاب (يونيو 2021) ومعرض عمان الدولي للكتاب (سبتمبر 2021) بالمملكة الأردنية الهاشمية
- صدر له : (قراءات .. إبحار في قراءات نقدية)
- صدر له : (إحساس) مجموعة قصص قصيرة جداً
- صدر له : (المُتاحة) مجموعة قصص قصيرة
- تحت الطبع : رواية (قلبي مليان بحكايات)
- قيد الكتابة رواية (الوعد والمقسوم)
- قيد الكتابة كتاب نقد (قراءات انطباعية في نصوص إبداعية)
- قيد الكتابة (البوصلة) مجموعة قصص قصيرة
- قيد الكتابة (روچيندا) قصص قصيرة جداً

الفهرس

م	ص	الموضوع
1		الإيروتيكية في السرد الأدبي
2		الغرابة والغرائبية في السرد الأدبي
3		قراءة في القصيدة النثرية
4		قراءة في شعر الهايكو
5		قراءة في الشعر النوبي
6		قراءة في الشعر الإيراني الحديث
7		قراءة في لغة السرد الأدبي الحديث
8		المحاكاة في الأدب بين التناص والتلاص
9		قراءة في ملاحظات على القراءة النقدية
10		قراءة في مفهوم النقد البيئي
11		غلاف الكتاب بين ريشة الفنان والبرمجة
12		قراءة في جدوى الرمز في الشعر والسرد
13		مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية
14		قراءة في فن الأرابيسك والفن الإسلامي
15		قراءة في التغير المناخي
16		قراءة في الجدوى من الإبداع
17		قراءة في تأثيرات الأغنية
18		قراءة في ضوء قنديل يحيى حقي
19		قراءة في تنمية الذائقة الأدبية والحوار
20		قراءة في مفهوم كلمة مثقف
21		شعر الحلاج في العشق الإلهي
22		حرية الإبداع الأدبي والفني

23		قراءة في القصة القصيرة جداً
24		قراءة في سكندريات التشكيلي خالد هنو
25		قراءة في الهرمنيوطيقا مدرسة التأويل