الأعمال الكاملة

للأديب

سلمان فرّاج

الجزء الأول

الكتاب: الأعمال الكاملة للأديب سلمان فراج

الكاتب: سلمان فرّاج

الطبعة الأولى: 2025

تصميم الغلاف: ريما فراج

تنسيق وإخراج: شادي فراج

رقم الكود الدولي: BODWCXDBCP

الإشراف العام: الشاعرة لينا الخطيب – سوريا

* جميع الحقوق محفوظة

الفهرست

العنوان الصفحة

المقدمة 8

دراسات الأديب سلمان فراج 12

الكدية 13

الإنهاء والإغلاق في النص الأدبي 135

تناسق العاطفة والشكل في شعر شكيب

جهشان 178

ديوان "امرأة في شعري" للشاعر إبراهيم

عوبديا 184

قصيدة "مدح العزيز" للأمير تميم بن المعزّ 189

مقالات تعليمية- منهج التعليم 194

الشعر للأطفال 195

درس الأدب، والثروة اللغوية ودلالات

المعنى.....209

النظام النحوي – العمدة 213
نحو معالجة الضعف في فهم المقروء. 221
الأنواع النصية. 235

مقالات متنوعة نشرت بالصحف..... 248

كلمة الهدى في فريد الأطرش..... 249

عودة أدونيس"مرثية المعلم كمال
جنبلاط" 251

دردشة عن شئون هضبة الجولان..... 259

فخر الدين المعني الثاني الفصل الأول.... 264

فخر الدين المعني الثاني - الفصل الثاني.. 279

فخر الدين المعني الثاني الفصل الثالث....282

فخر الدين المعني الثاني الفصل الرابع ...287

جبران خليل جبران 297

قصص الأطفال..... 307

طيري يا طيارة..... 308

حكايات هَيا 1 -..... 314

هَيا وَدُنيا..... 314

أرْسُمُ وأُتَمتِمُ..... 316

حكايات هيا - 2..... 317

أَلْوَجْه 317

أَبْنِي بَيْتًا..... 319

قصص قصيرة متنوعة..... 320

اللقاء البارد 321

حكايات 327

عشاء عصري..... 334

قصة 338

حرجٌ ما... 340

دواوين وأشعار سلمان فرّاج 341

عِدال مجموعة شعرية 342

نقوش عَبرَ الإطار مجموعة شعرية..... 417

حلا الشقية أناشيد للأطفال..... 499

دراسات ومقالات عن أدب سلمان فرّاج 526

حين يسافر الشوق عبر خبايا التناص القروي

دراسة في أدب سلمان فرّاج

راوية بربارة 527

قراءة ورؤية تحليلية في تجربة الشاعر
سلمان فراج - من البلاغية الى الرمزية..
والدلالات التعبيرية فيوض شعرية..
الأديب حيدر الشماع – بغداد، العراق. 572

سلمان فرّاج: الإنسان والمربي

مقالات وقصائد في رثاء الأديب والمعلم.....581
فجأةً سقط المارد. يوسف حمود السيد
أحمد.....582
وهذا سلمان - بروفسور فاروق مواسي 590

في رثاء سلمان فراج - شفيق قبلان..... 593

سلمان (شجّوية إلى متيّم اللغة العربية،
الهائم بالحرية، أبي يوسف سلمان فراج،
اللامع في سماء العلم والتربية، والباقي
حيا في الذاكرة) - د. منير موسى 596

كانت أفكارك لآلي- اللغة لتشهد بعلمك والبياني
الشاعر الشعبي عفيف ناصر 597

أقول لنفسي في رثاء الغائب الحاضر
سلمان فراج "ولسوف يُطهركم مولاكم

من أدناس الكثيف ويدخلكم
في بحر اللطيف البسيط"
الشاعر حسين مهنا 599
لا عذر يشفع للرحيل - د. ماجد عليان..... 600
القلم ما فارقوا بعمرو دقيقة! ذياب
عيلبوني..... 602
رَحيلُ الاصدقاء بقلم: سهيل عطاالله 603

مقدمة

يُعد الأديب سلمان فرّاج من أبرز الأسماء الأدبية التي أثرت الساحة الثقافية في البلاد، حيث جمع بين العديد من الأبعاد الأدبية والتربوية التي جعلته شخصية مميزة في عالم الأدب والتعليم. وُلد سلمان فرّاج في قرية الرامة الجليلية عام 1941، حيث درس في مدارسها وأنهى المرحلة الثانوية عام 1959. بعد ذلك، التحق بدار المعلمين العرب في يافا وتخرج منها عام 1962.

بدأ مسيرته المهنية في مجال التدريس في قرية نحف، ثم انتقل إلى بلدته الرامة ليعلم في المدرسة الابتدائية، ومنها إلى المدرسة الثانوية. وفي عام 1978، عين مفتشًا للغة العربية، إلى جانب عمله في المدرسة الثانوية. وفي عام 1983، تفرغ للعمل كمفتش للغة العربية، وترك التدريس في الثانوية.

أثناء عمله، التحق سلمان فرّاج بجامعة حيفا، حيث حصل على اللقب الأول عام 1972 في موضوعي اللغة العربية وتاريخ الشرق الأوسط. وفي عام 2002، حصل على اللقب الثاني في الأدب العربي من نفس الجامعة. استمر في عمله كمفتش مركز للغة العربية في المدارس الدرزية والمختلطة، بالإضافة إلى عمله كمحاضر في الكلية العربية للتربية في حيفا حتى خروجه للتقاعد عام 2007.

توفي سلمان فرّاج في 18 يوليو 2007، تاركًا إرثًا أدبيًا وتعليميًا عميقًا.

كتب سلمان فرّاج للكبار وللصغار، حيث كان له حضور مميز في مجالات الشعر، القصة، والدراسة. إضافة إلى العديد من أعماله الأدبية، كان أيضًا له أسلوب خاص في الكتابة للأطفال، حيث قدم قصصًا شعرية وأناشيد تمتاز بالبساطة والجمال، وتناولت مواضيع تربوية وحياتية تهم الأطفال.

من أبرز أعماله:

1. نقوش عبر الإطار –(مجموعة شعرية) 1992.
2. طيري يا طيارة –(قصة للأطفال) 2000.
3. عِدال –(مجموعة شعرية) 2001.
4. الدروز في إسرائيل – (ترجم الكتاب عن العبرية بمشاركة فايز عزام).
5. كلام للبيع –(مجموعة قصصية) 2003.
6. حكايات هيا -1 -(شعر للأطفال) 2003.
7. حكايات هيا -2 -(شعر للأطفال) 2003.
8. حكايات هيا -3 -(شعر للأطفال) 2003.

المنشورات بعد وفاته:

9. شوقيات ناعمة – (ديوان شعر) 2021.

10. غربة العطر – (ديوان شعر) 2021.
11. حكايات هيا (4،5،6،7) – (شعر للأطفال) 2021
12. حلا الشقية – (أناشيد للأطفال) 2021
13. الكدية – (دراسة متعمقة لأدب الكدية) 2025.
كما ترك خلفه مجموعة قصصية غير منشورة.

إضافةً إلى إبداعه الأدبي، كتب سلمان فرّاج العديد من المقالات النقدية عن شعراء البلاد، حيث قدم تحليلات معمقة لأعمالهم وسلط الضوء على الأساليب الفنية التي ميزت كتاباتهم. كما ألّف كتابًا مميزًا عن *الكدية*، تناول فيه هذا الموضوع من منظور أدبي واجتماعي، مسلطًا الضوء على أبعاده الثقافية والتاريخية.

كان أيضًا عضوًا ورئيس تحرير لعدة مجلات أدبية خلال فترات مختلفة من حياته، ونشر العديد من المقالات والدراسات في الصحف والمجلات المحلية. كما شارك في تأليف وإعداد العديد من الكتب المدرسية في موضوع اللغة العربية للمدارس الدرزية والمختلطة، وكان له دور بارز في تطوير المناهج التعليمية وإثراء المكتبة المدرسية بمقالاته وكتاباته التي كانت مرجعًا للكثير من الطلاب والمعلمين.

يضم هذا الجزء:

- **دراسات أدبية** للكاتب سلمان فرّاج، تتناول موضوعات نقدية وتحليلية حول الشعر والأدب في البلاد.
- **دراسات تعليمية** حول مناهج التعليم، حيث يعرض آراءه وأفكاره حول تطوير تدريس اللغة العربية.
- **مقالات متنوعة** كتبها في فترات حياته، نُشرت في الصحف والمجلات المحلية.

- **دراسات أدبية عن أدبه**، حيث كتب نقاد وأدباء عن أعماله وأسلوبه الأدبي.
- **كتابات عنه**، حيث تناول الكُتاب شخصية سلمان فرّاج كإنسان وأديب، وسلطوا الضوء على تأثيره في مجتمعه وعالم الأدب.

يشكّل هذا الجزء توثيقًا يجمع بين الفكر الأدبي والتربوي لسلمان فرّاج، ويعكس مساهماته العميقة في مجالات الأدب والنقد والتعليم. إنه ليس مجرد عرض لسيرته، بل وثيقة مهمة لفهم مسيرته وإرثه الثقافي.

لقد ترك سلمان فرّاج أثرًا بارزًا في المشهد الثقافي، سواء من خلال تأليف الكتب أو من خلال إشرافه على تعليم اللغة العربية تطوير مناهجها. ويظل إرثه الأدبي والتربوي حيًا بيننا، شاهدً على قوة الأدب الفلسطيني ودوره في تشكيل الثقافة العربية الحديثة.

دراسات الأديب

سلمان فراج

الكدية

سلمان فرّاج

2007

الكدية

مقدمة:

يمثل هذا البحث دراسة متعمقة لأدب الكدية، حيث يسعى لتسليط الضوء على هذا الفن الأدبي الفريد الذي جمع بين الإبداع الأدبي والتعبير عن الواقع الاجتماعي بجرأة وذكاء. وتجدر الإشارة إلى أن البحث كتبه الأستاذ والأديب سلمان فراج رحمه الله، وقد أنجزه قبل وفاته بيومين فقط، لتكون هذه الدراسة آخر بصمة فكرية له، شاهدة على شغفه بالمعرفة وحرصه على استكمال عطائه العلمي حتى اللحظات الأخيرة من حياته.

غير أن هذه المقدمة قد كتبت على يد ابنه، عسى أن تفي بحق الجهد الكبير الذي بذله والده في هذا البحث، وأن تكون استكمالاً لهذه الرسالة النبيلة.

يرتكز البحث على محاور عدة، من بينها تحليل البنية السردية للمقامات، توليد الدلالات والمعاني في سياق الكدية، ودراسة الشخصيات المحورية التي تعكس صراعات العصر وهمومه. كما يتناول التداخل بين الشعر والنثر، وتجاوزات الخطاب الأدبي التقليدي، التي جعلت من أدب الكدية وثيقة فنية تُعبر بصدق عن الأبعاد الاجتماعية والنفسية للمجتمع.

من خلال هذا العمل، يأمل الباحث في تقديم رؤية معمقة تُبرز أهمية المقامة كفن أدبي، يكشف عن تحديات الإنسان، آماله، ومعاناته، ويحتفي بقدرة بديع الزمان الهمذاني على صوغ هذه القضايا في إبداع أدبي خالد. تعتبر الكدية في أدب المقامات أحد أبرز الجوانب التي تجمع بين الإبداع الأدبي والتعبير الواقعي عن أحوال المجتمع. ففي الوقت الذي يمثل فيه هذا النوع من الأدب خلاصة تفاعل ذكي مع الحيل والتقلبات البشرية، يكشف لنا أيضاً عن عمق المعاناة التي عاشها أصحاب الفكر والإبداع في ظل القيود الاجتماعية والاقتصادية التي فرضتها الدولة الإسلامية آنذاك.

ومما لا شك فيه أن المقامات لم تأت من فراغ، إذ تعكس تجربة بديع الزمان الهمذاني تنوعاً غنياً من مصادر الإلهام التي استلهمها من سياقات متعددة: حيل القصاص، طرائف المتسولين، مكر السارقين، وحكايات قطاع الطرق وأصحاب الحيل في زمنه. لقد نجح الهمذاني في مزج هذه النماذج ليخلق شخصية أبو الفتح الإسكندري، الذي مثّل الأديب المتحايل والمتمرد على الواقع القاسي، وجعل من التطفل والتكدي أدوات للبقاء وللتعبير الأدبي الخلّاق.

وفي قلب هذا الإبداع نجد علاقة معقدة بين أبو الفتح وعيسى بن هشام، علاقة امتزج فيها الإعجاب بالانتقاد، والمطاردة بالانبهار. عبر هذا التفاعل، نجح الهمذاني في نقل أبعاد متعددة للشخصية الأدبية: مكرها، ظرفها، وتناقضاتها بين الإبداع والتكدي، مما جعله قادراً على التعبير عن تمرد الأديب في مواجهة قيود الزمان.

من خلال دراسة هذا الجانب، يتضح أن أدب الكدية ليس مجرد وسيلة لتسليط الضوء على ألوان الحياة اليومية، بل هو وثيقة حية تبرز نضال الأديب لفرض هويته وسط ضغوط التهميش والإقصاء، مما أتاح للأدب مساحة أكبر للإبداع بعيداً عن القيود الرسمية أو الشكلية. لذلك، فإن تناول أدب الكدية في المقامات لا يعبر عن فهم لتراث أدبي فحسب، بل هو تحليل معمق لصرخة إنسانية تمتزج فيها معاني التمرد، المعاناة، والإبداع.

هدف البحث:

سيسعى هذا البحث إلى تحليل تجليات أدب الكدية، من خلال تقديم دراسة متعمقة لهذا الفن الأدبي الفريد الذي جسد روح العصر وأفصح عن أحواله الاجتماعية والثقافية. سيركز البحث على عدة محاور أساسية، أبرزها:

بنية الحكاية في مقامات الكدية: استعراض البناء السردي للمقامات وتقصي الآليات الفنية التي استخدمها الهمذاني، مثل الحبكة والحيل السردية، لتسليط الضوء على مهارة الأديب في خلق صور درامية تتسم بالتشويق والإبداع.

الشخصيات في أدب الكدية: تحليل شخصية أبو الفتح الإسكندري وعيسى بن هشام، باعتبارهما مرآة تعكس تناقضات الواقع. سنبحث في السمات الأخلاقية والاجتماعية التي تجلت في هذه الشخصيات، والتفاعل الديناميكي بين المكر والخداع مقابل الإعجاب والانبهار.

الأبعاد الاجتماعية لمقامات الكدية: دراسة الظواهر الاجتماعية التي

عكستها مقامات الكدية، مثل انتشار الفقر، حيل المتسولين، ودور الأدب في معالجة تلك الظواهر بأسلوب ساخر ونقدي.

الأبعاد النفسية في أدب الكدية: استكشاف البعد النفسي لشخصيات المقامات، وخاصة تمرد الأديب على الأوضاع المجحفة والآثار النفسية للتهميش والفقر والاضطرار للتخفي خلف أقنعة التطفل والتسول.

أثر أدب الكدية على الأدب العربي: تحليل إسهام هذا النوع الأدبي في تطور السرد العربي وتأثيره في معالجة القضايا المجتمعية بأسلوب أدبي يدمج بين الترفيه والرسالة العميقة.

يهدف البحث في النهاية إلى تقديم صورة شاملة عن أدب الكدية باعتباره تعبيراً حياً عن معاناة الإنسان وإبداعه في مواجهة الواقع، وكيف نجح الهمذاني من خلال مقامات الكدية في تقديم عمل أدبي تجاوز قيود الزمن ليصبح شهادة خالدة على معاناة الإنسان وسعيه الدؤوب لتحقيق التوازن بين الأمل واليأس، التمرد والخضوع، الإبداع والتذلل.

محاورة المصطلح

عَود إلى الأصل

المصطلح (مُكَدِّي) هو اسم فاعل من الفعل المزيد بتضعيف العين: (كَدَّى) والثلاثي منه ناقص علته ألف واويه الأصل أو يائية الأصل: (كدا / يكدو، كدَى يَكدِي) ، أو ياء (كدِيَ يَكدَي). والمعنى لهذا الثلاثي لا يبدو مختلف الدلالة العامة [1]، فالواوي منه يأتي بمعنى العطل والتأخر:(كدا الزرع أو كدت الأرض بمعنى تأخر النبت) ، وقد يكون متعديا مثل:) كدا البردُ الزرعَ أي إنه أخَّر نبته). وكذلك المنتهي بألف لينه مثل:) كَدَى الرجل إذا بخل وقل عطاؤه)أو بالياء مثل:) كدِيَ الرجل إذ كف عن الشيء أو كف عن العطاء، أو كف عن الحفر إذا واجه الصلابة(، أو ويأتي متعدياً مثل (كَدَى عطاءَه بمعنى حبسه).

فأصل المعنى في الأُصول الثلاثة: كَدَا، كدِي، كَدَى متشابه في حالتي اللزوم والتعدية وهو المنع والانقطاع. ولا تشذ المعاجم الأُخرى – قديمها وحديثها - عن هذا الإرجاع.

توليد الدلالة

من ناحية أُخرى فهي تتفق في التوكيد على أن مفهوم المكدي هو صفة

من يعتمد الالحاح في تسوله. ولعلّ أول من استخدم هذا المعنى في الكتابة هو الجاحظ في " حديث خالد بن يزيد " الذي يصف سائلا استرجع منه الدرهمَ وأعطاه فلساً وعندما استقبح الحضور عمله قال في وصف هذا السائل: " ليسَ هذا من مساكين الدراهم، هذا من مساكين الفلوس والله ما اعرفه إلا بالفراسة " فسأله الحضور: " وإنك لتعرف المُكِدّين؟ " [2]

من هذا الحديث نفهم أن التعبيرين مساكين الفلوس ومكدين أتيا بنفس المعنى إزاء هذا السائل المتسول الذي عرف خالد بن يزيد حقيقته بالفراسة، فهو ليس مجرد سائل، وليس مجرد مسكين، إنه مسكين لا يستحق الدرهم ويكفي لمثله الفلس، إذن هو مسكين مشبوه - انه مُكدّي.

فالمكدي بهذا المعنى مستول يتظاهر بالمسكنة - أي يتصنع للتسول ويتلبس له صفة المسكين - للتحايل على الناس من اجل الحصول على المال وما أشبه [3]. وأورد الجاحظ في كتاب الحيوان(الحيوان:8/4) " أصحاب الكديه " [4] للدلالة على جمع مكدى. وبعد الجاحظ صارت كلمة كُدْيه أو تكديه تشير الى صنعة المكدي والتي تعني التسول الخاص بشحاذ جوال أو متشرد يستعين بمقدرة خاصة على الكذب وإتقان المراوغة لفتح جيوب المغفلين ممن يؤخذون بفصاحة كلامه المخادع، كما ذكر شارل بلات في مقاله

الوارد في الموسوعة الإسلامية " مكَدّي UAKDI M": إنه " صاحب الكِدَاء"[5] وهو من يمارس الكدية أو التكدية.

مما سبق نرى أن المعنى الكامن في الأفعال الثلاثة كدا، كَدِي وكَدَى أفرز مصطلحات جديده لم تعرف اصطلاحيا قبل الجاحظ –على مستوى النص الأدبي - وترتكز على هذا المعنى، وهذه المصلحات هي: كُدية، تكدِيَة، أصحاب الكُديه، صاحب الكِداء، ومُكَدي، فكيف

تناهى معنى المنع الذي تتضمنه الأفعال الثلاثة: كدا، كدى وكدي الى معنى اصطلاحي يشير إلى نوع من التسول، مشتَبَه التحديد، فهو في حديث خالد بن يزيد حاذق بكل حيل اللصوص، قادر على الأنس والجن، مصاحب للملوك والوزراء ومتمكن من العلوم الطبيعية ومن السحر وهو إلى ذلك شديد البخل. أمّا في حديث آخر ينقله البيهقي في كتاب المحاسن والمساوئ (ألفه بين عامي 295 – 320 في خلافة المقتدر[6]) عن الجاحظ (ت 159- 255) فهو واثق من صنعته وقدرته على إيهام الناس بخطبة فصيحة مبنية على الكذب وذلك للاحتيال عليهم وحملهم على إعطائه[7]. فالمصطلح إذن يتضمن في كل الأحوال معنى الحيلة والإلحاح ثم لا يلبث أن يجعل المعرفة الراسخة بالأدب مع القدرة على الإبهار بخطبة فصيحة ميزة يجب أن يتحلى بها المكدي كما سنرى في بطل مقامات بديع الزمان الهمذاني في نهاية القرن الرابع الهجري (358 – 396)[8].

مرجعية التوليد

مما لا شك فيه إن ألفاظ اللغة المتداولة الحية تكتسب دلالات جديده بعامل اتساع التجربة الحياتية واحتكاكها المتواصل بالحياة اليومية وإلحاح الحاجة إلى تقريب المعنى وإيصاله بأقصى ما يكون من الحميمية، خصوصاً فيما يستجد من الظواهر والدلالات التي تحتاج الى دوال لم تكن ميسرة لها في القاموس المتداول، الأمر الذي يثري اللغة ويطوعها لاستيعاب الحياة والتواصل مع كل ظرف. وليس أدل على هذه الظاهرة من المصطلحات الآنفة الذكر التي نحن بصدد تبرير اشتقاقها أو شيوعها على النحو المذكور.

وجدت في كتاب الحيوان للجاحظ في باب " جُحْرُ الضب وما قيل [9] " هذا النص الذي يسهل علينا أدراك هذه الظاهرة: " قالوا من كَيْسِ الضب انه لا يتخذ جحره إلا في كدية وهو الموضع الصلب. أو في أُرتفاع عن المسيل والبسيط، ولذلك توجد براثنه ناقصة كليله لإنه يحفر في الصلابة ويعمق الحفر ".

وتحت باب " عود الى أعاجيب الضَب " يستشهد الجاحظ ببيت من الشعر للشاعر البصري -البطين بن أُميه الحمصي - في وصف الحزم وتحصيل العيش مستدلا بكَيْس الضب وحزمه إذ يقول: "

وكلّ شيء مصيب في تعيّشه ... الضبّ كالنّون، والإنسان كالسّبع "[10]
أليس في هذا الوصف ما يجعلنا نستشعر الدلالة؟ الضب والأنسان صنوان في تحصيل معاشهما: هذا كالسيف وهذا كالسبع. والضب لا يسكن إلا في كُدْية وهي الأرض المرتفعة من الطين والحجارة، وهي

الصفاة أيضا –كما جاء في لسان العرب -، وهي لذلك ممتنعة على الفلح أو الحفر. والضب – كما شبهه الشاعر –كالنون في حزمه أي في إصراره على الحصول على بيته بالحفر المضني حتى تَكل براثنه وتنقص، وهو لا يكل ولا يتوقف إلا وقد حفر له جُحْراً يأويه ويحميه من غائلة الدهر. وهذا السلوك أثار الشاعر فجعله من العزم والكيس لما يتمثل فيه من الإلحاح والمثابرة حتى إصابة الهدف. الضب إذن في عين الشاعر نون في المضاء، وهو جدير بهذا الوصف. أفلا يكون الضب من حيث هذه الصفة هو المكدي الأصل؟ ... وتشبيها به جاءت التسمية؟ ...فهو اولا صاحب الكدية _أي صاحب الحفرة المحفورة في الصخر – أو صاحب الصفاة التي جعل فيها جحره / حفرته التي احتفرها، وهو ثانياً لم يحصل عليها إلا بعد أن اعد لها

عدته /أظافره الحادة، وبعد أن تهيأ لتحمل مشاق العناء والمثابرة الحفر في الصخر وقد وطن العزم على ذلك، وبعد أن حدد الموقع بحكمة ودهاء قبل كل ذلك – مكان مرتفع يرى منه الأشياء فيتحرص منها بما له من مناعة الصخر وإشراف المكان.

ثم لنتأمل ما أعده الضب بعد ذلك لمن يقتحم عليه جحره: فقد أورد الجاحظ في باب " احتيال الضب بالعقرب " ما يلي: " وزعمت العرب انه يُعِدّ العقربَ في جحرِه، فإذا سمع صوت الحرش استنفرها، فألصقها في عَجُبِ الذنب من تحت، وضم عليها، فإذا أدخل الحارش يده ليقبض على أصل ذنبه لسعته العقرب "[11].

انه ليس صاحب الكدية فحسب، وهو ليس المشرف الممتنع العارف

فحسب، بل انه صاحب الحيلة الذكية المبهرة التي تنطوي أيضا على خرق للعادي المألوف من تعذر اصطناع العقرب وتذليله بهذا الضم /العناق المستحيل الذي يغلق اللعبة به فينتزع استمراريته ويدهشنا ويجعلنا ننظر إليه بعجب يعوضه منا عن صغر حجمه وجبنه ووضاعته الظاهرة للعيان.

والمكدي، كما تعلمنا كتب الأدب قد تسلح بالمعرفة من كل باب ليحتال على معيشته في كل مكان وزمان أثناء تجواله وترحاله، وهو يتخير المكان ويتخير الزمان لينقض (بحيلته) فينطبع في أذهاننا كمن يقف على شرف من المعرفة بإزاء وضاعة البسطاء أو المغفلين ويتحصَّن في حصن حصين من التجربة والعلم ومن التمويه بالحيلة الذكية لكي يبهر الناس فيفتحون له جيوبهم مكرهين، ثم ينغلق المشهد وقد انتزع فيه ما يؤكد استمراريته باستمرارية اللعبة.

إلا من تتطابق في هذه المقارنة؟ وإذن فليس من غير المعقول أن تكون المصطلحات الأدبية " مكدي " و "صاحب كدية " و " تكدية " " وكداء" مستعارة من صفة الضب الذي جاء في كتاب الحيوان وقد ألفه بعيد كتاب البخلاء بزمن قليل [12] ثم لنر أي ميزة أخرى نسبها العرب للضب تعبيرا عن انبهارهم بما هو عليه من النفاذ والتفرد دون غيره من المخلوقات بالاستحواذ على أكبر طاقة من الفحولة لا تتيسر للإنسان ولا لغيره من الحيوان. فقالوا إن له "أيران " حتى أن إحدى النساء قالت في زوجها:

وددت بأنه ضب وأني ضُبَيْبَة كدية وجدت خلاء [13]

أسوق هذه المقاربات للتدليل على المعنى الأدبي للمصطلح، إذ أنها معا - بما تخلقه من مفارقات نتيجة اجتماعها بما فيها من الدهاء المحكم والصبر والسيطرة على زمام الحدث والغلبة فيه، إضافة إلى فحولة خارقة - تجعل أحقر الهيئات محلا للأعجاب وتخلق الدهشة.

لم أتطرق إلى التوليد المعجمي لهذا المصطلح بعد. وكل قصدي هو الإشارة إلى أن استبدال صاحب الكدية / الضب، بنو ع خاص من المتسولين _ممن يعمدون إلى التزود بالعلم وفنون الأدب، ويتخذونه بالحيلة والدهاء سلاحاً للتكسب _ ليس أمراً بعيدا عن الواقع الذهني لذلك العصر.

لابد بعد هذا من تصور الأوعية اللغوية التي حملت الدلالة عبر تحولاتها وطرحتها للتداول الجماعي – وهو الأسبق كما سنرى –، ومن ثم للتداول الأدبي:

حيوية الأداة / إضاءة على قراءة المعجم

لو اعتمدنا على الفعل الثلاثي الواوي الألف كدا يكدو المتعدي بمعنى (منع الشيء) فقد جاء في لسان العرب : "كدوتُ وجه الرجل" بمعنى خدشته والدلالة هي أنني فعلت هذا لأرده أو أمنعه وأصده .وجاء أيضاً من الرباعي(أفعل) : " أكديته عن الشيء " بمعنى أرجعته عنه , أفلا يجوز أن يكون الإلحاح في التسوّل نوعا من الخدش أو الحفر في (وجه)تمنع الممتنعين عن العطاء ، أو – بمعنى آخر - إرجاعهم عن

تمنعهم إزاء رغبة الكادي (اسم الفاعل للفعل المتعدي كدا) أو المُكْدِّي (اسم الفاعل للفعل الرباعي أكدى على وزن أفعل ، وهو يفيد ازالة ما يعترض) تماما كما يفعل الضب في الإلحاح على خدش الصخرة لصد تمنعها عليه أو محو صلابتها ، نحو : أعجمت الكتاب أي أزلت عجمته بنقطه.[14] والعمل من هذين الفعلين هو الكدو أو الإكداء.

إلا أن المصطلح المتداول هو كداء وفاعله صاحب الكداء[15] من الفعل كادَى على وزن فاعَلَ، وهو يحمل معنى أعمق وهو المنازلة او مثل: "جاهد جهاداً ومجاهدة " و "قاتل قتالاً ومقاتلة " ، أو الموالاة مثل : " تابع متابعة "[16] . فكأنما صفة العمل هي الإلحاح على الخصم أو الالحاح على الفعل ومتابعته لتحقيق الغلبة، وقد رأينا من مزايا الضب أنه صاحب الغلبة بما لديه من استشراف وحيلة وامتناع كما هي الحال بصاحب الكداء. والكدية على وزن فُعْلة، على شاكلة " صُحبة " و " عُمرة " و " لُعبة، تكتسب في هذه الحالة معنى القيام بفعل الحفر الملحاح في الصخرة وتطويعها أو معنى اتخاذها دائما وسيله لاستمرارية الحياة / استمرارية اللعبة.

والمصطلح المتداول للدلالة على الفاعل الذي يمتهن الكداء هو " مُكَدِّي " من الفعل الرباعي المضعف " كدّى " على وزن فَعَّل الذي يفيد معنى تكثير القيام بالفعل أي: يكدو، يَكدِي، يكدَى كثيرا، أو يفيد تكثير المفعول أي: أصاب كثيرا من الناس بفعله هذا، أو تكثير

الفاعل: إشارة إلى كثرة الذين يقومون بهذا الفعل بمعنى أنه منتسب لأناس كثيرين هذه هي صفتهم. وقد يفيد إزالة الشيء ومحوه (كإزالة تمنع الصخرة مثلا أو إزالة تمنع الناس عن العطاء)، او يفيد التوجه نحو الشيء أو الصيرورة (فالمكدي من يتجه للكداء أو يصير كذلك)، أو يفيد نسبة شخص ما إلى مصدر الفعل أي اعتباره ممن يقوم بهذا العمل، فهو الذي يعتبر شخصا ما مكدَّىً أي موسوما بصفة من يمارس الكداء، أي هو رئيس مجموعة من المنضوين على يديه لممارسة المهنة [17].

وعليه فإن اسم الفاعل "مكدِّي" للفعل "كَدَّى" يحمل معان عدة مثل: الذي يكثر من الكداء أو من إصابة الأخرين بكدائه، أو الذي يضم إلى جماعته متسولين من هذا النوع ويعتبرهم تحته أصحاب كداء، أو هو المنتسب لمهنة الكداء، أو المنتسب لأصحاب الكداء.

على انه ليس من المستبعد أن يكون المصطلح الأدبي معتمدا على معنى آخر مجاور وهو " الكاديه " من الفعل كدِيَ (اللازم) أو من كَدَى (المتعدي) وهو بمعنى شدّة الدهر (البستاني، محيط المحيط)، وقد جاء في لسان العرب " اكدى فلان " أي افتقر بعد غنى، وجاء أيضاً "كَدِيَ الكلب" إذاً غَصّ بعظمة، وهو معنى فيه ضيقٌ بعد سعة، والدلالة في هذه الحالة هي تقمص دور المحتاج بعد غنى والقيام بالإيهام بذلك، والمكدّي هو من يكثر من القيام بهذا العمل.

بناءً على ما تقدم فالمكدي هو القادر الحاذق في هذه المهنة، أو هو ببساطه من يمثل دور المصاب بمعاشه بعد السعة. وكلا المعنيين:

الأول الذي يقيّم حذقه وإتقانه، والثاني الذي يصف حاله، يشتركان في نفس الدلالة، وهي صفة المحتاج أو الذي يتظاهر بالحاجة وينبري بفصاحته للإيهام والتغطية من اجل الدخول إلى جيوب من يقعون في حبائل كلامه المنمق الفصيح.

وأخيرا، فقد يريحنا من كل هذا الاجتهاد والتخريج إرجاع المصطلح "كدية " إلى الكلمة الفارسية: "***gada***"[18] (جَدا) ومعناها: مُعوَز، فلعلها تسربت إلى العربية، سابقا او لاحقا، لتشير إلى هؤلاء الشحاذين والمتسولين من الفئة الساسانية [19] وذلك كمصطلح عامي متداول، فدرجت في الكلام العادي ثم دخلت في الكتابة الأدبية لأول مرة عند الجاحظ [20] فتعربت بيسر لما بينها وبين كلمة كدية العربية من تشابه في اللفظ والإيحاء، وصار الاشتقاق منها بصفتها من كلام العرب.

المراجع:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مصر، باب (كدا، كدِي). وانظر كذلك: الكرجي حسن سعيد، الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان للطباعة والنشر ،1992. والبستاني بطرس، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1993.

2. الجاحظ، البخلاء، دار بيروت للطباعة والنشر ودار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1960 ص 56.

3. EI_2 , MUKADDI, PP, 494.

4. بلات شارل، الجاحظ في البصرة وسامراء وبغداد، ترجمة إبراهيم الكيلاني، المؤسسة الثقافية للنشر والتوزيع، دمشق، 1960، ص328.

5. EI 2, PP. 494.

6. بروكلمان، شارل: تاريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط 2، 1969، ج3، ص136.

7. البيهقي، إبراهيم بن محمد: المحاسن والمساوئ، قدم له وحققه الشيخ محمد سويد، دار إحياء العلوم، بيروت، 1998، ص 644-646.

8. الهمذاني، بديع الزمان: مقامات، شرح وتقديم محمد عبده، " ط 5، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1965.

9. الجاحظ الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة البابي الحلبي وأولاده، مصر، (بدون تاريخ) ص 39.

10. ن. م، ص 57.

11. ن. م، 58.

12. الحاجري طه: البخلاء للجاحظ، حق نصه وعلق عليه، المقدمة، دار المعاف، مصر، 1963، ص37.

13. الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ص59.

14. السيد، أمين علي: في علم الصرف، دار المعارف، مصر، 1985، ص 47.

15. أنظر ملاحظة رقم 5 أعلاه.

16. السيد، أمين علي: ص 49.

17. ن. م: ص 48.

18. EI2, PP 494. وانظر كذلك: C.E Bosworth, the mediavel Islamic underworld, The Banu Sasan in Arabic Society and - Literature, Leiden Bril1. 1976.

19. بوسوورث، الملاحظة السابقة، و د. إبراهيم جريس، "الكدية في المقامات الحريرية" الكرمل، عدد 17، 1996، ص 134. وانظر: كليطو، عبد الفتاح: المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توفال للنشر، الدار البيضاء، 1993، ص 43.

20. انظر الملاحظات 2، 3، 4 أعلاه.

بدايات الانتماء

تمهيد:

العرب بطبعهم أهل بداوة نشأوا على التنقل، وبسبب ما كانوا عليه من شظف العيش في صحرائهم فقد حمدوا الترحال. والشجعان منهم احتملوا أخطار السفر للإغارة واقتناص الغنائم حتى قيل في مدح الرجل

بأنه " عالي الهمّة " أو "بعيد الهمة "، وضربت الأمثال لذلك فقيل: " كلب جوال خير من أسد رابض " [1]، وقيل أيضا: " من إلى دماغه صائفاً غلت قدره الغزو"[2]، وكانت هذه صفة الصعاليك الفرسان منهم كالشنفري وكعروة بن الورد الذي يقول لزوجته حين تمنعه من الغزو:

دعيني أطوّفُ في البلاد لعلَّني أُفيد غِنَىً فيه لِذِي الحقِّ مَحْمَلُ [3]

وفي مناسبة أخرى يقول:

ومن يكُ مثلى ذا عيال ومُقتراً من المال يَطْرَحْ نفسَهُ كلَّ مَطرَحِ [4]

وهو يحتقر الذي يعتمد على زاد غيره فيقول:

لحا الله صعلوكاً إذا جَنّ ليلهُ مُصافي المُشاشِ آلِفاً كلَّ مُجزرِ

يعُدُّ الغِنَى من نفسه كلَّ ليلةٍ أصاب غناها من صديق مُيَسَّرِ [5]

إذن هنالك نوعان من المعدمين: أحدهما يحصل على قوته (أو على ما يقدم به حقوق الضيافة/ التمكن من استمرارية البقاء في دائرة النسق الاجتماعي) بما أُوتي من أدوات وهي هنا الشجاعة والسفر، والثاني كسول متبلد يحصل عليه من فتات موائد الأغنياء.

وكان من الشعراء من سخّر شعره للمدح والتكسب كالأعشى والنابغة (الذي اختلف الرواة في حقيقة الدافع الذي حدا به إلى مدح المناذرة والغساسنة، إذ اعتبرها بعضهم رعاية لمصالح قبيلته) [6] وكذلك حسان بن ثابت فقد مدح الغساسنة ونال عطاياهم [7]. وكان الحطيئة يتكسب بشعره، ولما لم يعجبه العطاء كان يهجو واصفا مهجوه بالبخل على النحو التالي:

تشاغل لما جئت في وجه حاجتي وأطرق حتى قلت مات أو عسى

وأجمعت أن أنعاه حين رأيته يفوق فواق الموت حتى تنفسا [8]

وكان الناس يخشون هجاءه. روى ابن عبد ربه من خبره ما يلي: " قدم الحطيئة المدينة فوقف على عتيبة بن النهاس العجلي فقال: أعطني. فقال: ما لك عندي حق فأعطيك، وما في مالي فضل عن عيالي فأعود به عليك. فخرج من عنده مغضبا، وعرّفه به جلساؤه فأمر برده. ثم قال له: يا هذا، إنك وقفت إلينا فلم تستأنس ولم تسلم وكتمتنا نفسك، كأنك الحطيئة؟ قال هو ذلك، قال: اجلس فلك عندنا كل ما تحب، فجلس ....." وتقول الرواية إنه أرسل معه خادمه إلى السوق واشترى له كل ما شاء [9]

وأما الأعشى فيصف تجواله في البلاد متكسبا:

وقد طفت للمال آفاقه عمان فحمص فأوروشَلِم

أتيت النجاشي في أرضه وأرض النبيط وأرض الحرم[10]

مما تقدم نفهم أن التسول بالشعر كان مهنة عند بعض مشاهير الشعراء قبل قيام الدولة الإسلامية فبعضهم تصعلك مشهرا سلاحه وشعره للتدليل على إصراره على الحياة بالغزو والسلب، وبعضهم مدح الملوك فاغتنى، وبعضهم مدح الناس تطفلا أو هجاهم وحصل منهم على مبتغاه. فالشعر إذن آلة الإبداع كان عنصرا هاما من أسباب الحياة لمن لم تكفل له قبيلته الحياة التي يريدها، فبه يتسول على ما وصفت، وسمي هذا النمط من التسول تكسُّبا، وتمثلا بهذا النمط درج اصحاب الكداء على الاستفادة بأدبهم للتسول لما ضاقت عليهم ابواب الممدوحين وذهبت نكهة الشعر وما كان لها من سحر في القلوب. حتى صار غرض الشعر في الغالب إنما هو الكذب والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت فيه للأولين كما يقول ابن خلدون[11]. وزاد هذه الهمة اتساع البلدان في وجه الأعراب بعد قيام الدولة الإسلامية، فإن الحياة الجديدة استدعت الخروج من الجزيرة إلى الأنحاء المترامية الأطراف من الأمصار المفتوحة والانتشار فيها كَفَاتحين او مستوطنين، فاتسع تنقلهم في البلدان، وقد قال الرسول: "سافروا تصحوا وتغنموا[12]

ولعل هذا المزاج الذي ينطوي على تخطي القريب إلى البعيد لغزوة أو تكسب مع ما هيأته الدولة الإسلامية من أسباب الرفاهية والغنى والملك، وما استتبع ذلك من امتلاء بيت المال من أموالٍ جرى تقسيمها جراية[13] على المسلمين المحاربين، ثم الأغداق منها لاجتلاب

القبائل [14]. لعل هذا المزاج قد دفع الاعراب الى تطلب العطاء من الخلافة وبيوت المال والسادة الجدد وازدادت الضرورة لذلك بعد أن تناقص تدفق المال على بيت المال لتوقف مد الفتوحات، وتضعضع نصيبهم منها. وكان للصراع القبلي الذي ظهر بعنف من جديد في العهد الأموي على كل مستويات النظام الحاكم أثره في عدم الاستقرار الاجتماعي [15]، فوفدوا إليهم طالبين من مال الله ليستعينوا به على حاجتهم معتمدين في ذلك على تدبيج خطبة فصيحةٍ تصف بؤسهم وتعلل حجتهم في مقدمهم [16]، ومع الزمن واتساع المطالب أصبح التحايل للرزق مذهباً اتخذ إشكالاً من التكسب والتسول والتطفل واللصوصية والتكِدي على ما سنرى لاحقا. وعليه فليس من فضول الكلام القول بأن الاعتماد على بضاعة القول الفصيح المؤثر في النفوس إنما هي ذات جذور في العقلية العربية [17]، وإن كانت في الأساس ضرباً من فروسية الأداء شعراً أو نثراً يلتزم فيها صاحب القول بحفظ ماء الوجه وصون الكرامة التي يلتزمها أو يتصنعها أنفة لنفسه أو لقومه، فهو يقول قولا شريفا في حضرة شريفة.

صناعة الحكاية

اهتم خلفاء الدولة الأموية بالشعراء لمدحهم وإظهار فضلهم، وشغلوهم بتطلب ذلك عن طريق الإغداق عليهم كما فعل الغساسنة واللخميون من قبل، ومثلهم فعل ولاتهم وقلدهم علية القوم، فعادت للشعر مكانته بعد أن حط منها ظهور الإسلام، وكان سلاحا مهما في

خضم الصراعات السياسية والعرقية والقبلية التي شهدتها الدولة الإسلامية والتي كان للبلاط يد ذات غرض فيها [18]، فلا غرابة إذن أن يصطنع ذوو الشأن الأحداث لتخدم غاياتهم عندما تصبح هذه الأحداث أخبارا يتناقلها الناس.

وفي زمنهم برز الاخطل وجرير والفرزدق. وكان جرير أكثر الثلاثة طلباً للتكسب ما بين الشام والعراق وانحاء الجزيرة العربية [19]. وبينما أصبح الاخطل شاعر البلاط في دمشق أصبح جرير شاعر الحجاج في الكوفة.

السرد/الدراما : وقصة جرير مع عبد الملك بن مروان تحمل الكثير من هذا الجو الذي أدلى فيه الشاعر بدلوه للحصول على *الحظوة* عند الخليفة بعد أن ظفر بها عند الرؤساء والأمراء ، وقد جاءت في "كتاب التاج في أخلاق الملوك"[20] للجاحظ ومفادها أن الحجاج أوفد جريراً مع ابنه محمد إلى عبد الملك فصده عبد الملك لأنه اعتبره شاعر الحجاج وأبى أن يسمع منه إلا مدحه للحجاج ، ففعل ، ولما انتهى من إنشاده طلب عبد الملك من الأخطل أن يسمعه مدحه له ، فلما انتهى قال له عبد الملك : " أنت شاعرنا وأنت مادحنا , قم فاركبه : قال فألقى النصراني ثوبه وقال : جَبِّ يا ابن المراغة " ، ولم يخلّص جريرا من هذه الورطة إلا تدخل الحاضرين ، فخرج من عند عبد الملك " أخزى خلق الله حالاُ " . على أن محمد ابن الحجاج رجع به يوم الرواح إلى عبد الملك ليودعه فقال: "يا امير المؤمنين هذا جرير وله مديحٌ في أمير المؤمنين، فقال: لا، هذا شاعر الحجاج "، عندها اندفع

جرير قائلا: " وشاعرك يا امير المؤمنين قال: لا"، فلما رأى جرير سوء رأيه أنشأ يقول قصيدته التي مطلعها:

أتصحو أم فؤادك غير صاحِ؟ . . .

إلى أن وصل البيت:

ألستم خير من ركب المطايا وأَندى العالمين بطون راحِ

فاستوى الخليفة جالساً وكان متكئاً فقال: " بل نحن كذلك، أعِدْ، فأعاد جرير، وذهب ما كان في قلب عبد الملك ثم التفت إلى ابن الحجاج وقال: "ترى أم حرزة (زوجة جرير) ترويها مائة من الإبل" فأجاب جرير:

" إن كانت من فرائض كلب فلم تروها، فلا أرواها الله " فأمر له بمائة فريضة، ويتابع جرير الحكاية: "ومددت يدي وبين يديه صحائف أربع من فضةٍ قد أ هديت اليه فقلت: المِحْلبُ يا أَمير المؤمنين فأخذت منها واحدة، فقال: خذها، لا بورك لك فيها. قلت كل ما أخذت يا امير المؤمنين مبارك لي فيه.

الحكاية السابقة مروية على لسان جرير نفسه ولا شك في أنه كان تواقاً لعطاء الخليفة بعد الحجاج، وهي غاية ما يتمناه الشاعر المتكسب، على أننا نلحظ أن الحجاج والي العراق أرسل ابنه مع جرير ليزكيه إلى عبد الملك وليظهر له مدى اهتمامه بأن يوفد إليه لسانا ينطق بمدحه ويزكّي مآثر خلافته لدى المسلمين، وقد كان الولاة

أعرف الناس برغبات النظام وأسراره.

ثمة قصة مشابهة مفادها أن محمد بن أيوب بن جعفر بن سليمان أمير البصرة في زمن الخليفة المأمون يوفد إليه أحد شعراء البصرة ليمدحه ويذكر فضل الأمير عنده، فيرغّبُ هذا الشاعرَ بوفرة كرم المأمون ويعطيه دابّةً وثلاثمائة درهم ويرسله [21].

مراوغة الدلالة: في الحكايتين السابقتين أمرٌ يثير الانتباه وهو الشك في براءة الحدث وعدم خلوه من الصناعة على النحو الذي آل إليه، وهنالك أكثر من دلالة تشير إلى أحد أمرين: إما أنه حدث مرسوم ومخطط له وإما أنه مُصَنّع من قبل الراوي، وفي الحالين يشتمل الخبر على أكثر مما يحمله الظاهر من براءة وعفوية:

الحجاج يرسل ابنه محمد مع جرير لكي يزكّيه عند عبد الملك بن مروان فلا يجد جرير عنده إلا الرفض ومن ثم الإهانة المذلة كما مر في الحكاية، ثم يعود ابن الحجاج بجرير مرة أخرى وجرير غير هائب أن يحدث له ما حدث في المرة الأولى، وتتجلى جرأته رغم إصرار الخليفة على عدم الأذن له حين يخاطبه - بلا استئذان - منشدا بما يشبه التوبيخ: " أتصحو أم فؤادك غير صاح؟ ... " والخليفة متكئ لا يهتز، ويتابع جرير الخطاب الشعري متحولا إلى المديح فيحرّك مشاعر الخليفة ويحوّل رفضه إلى قبول ثم إلى مكافأة: مائة فريضه، -أيّ سحر هذا؟! – فتزداد جرأة جرير ويشترط أن لا تكون من فرائض

كلب تلميحا بانتمائهما القيسي وتلميحا مناكيا بالحزب الكلبي الذي يساند الأمويين في سوريا والذي ينتمي الأخطل إليه، وبعدها يمد يده ليأخذ صحيفة الفضة لتكون محلباً دون اذن، كل هذا والخليفة راض يحتمل وقاحته. ولم يخرج من حضرته إلا بعد أن ردّ على قول الخليفة له: " لا بورك لك فيه " برد لا يخلو من جرأة وقحة: " كل ما أخذت يا امير المؤمنين مبارك لي فيه ".

أليس في هذا السرد نوع من التمثيل يعلن الظاهر فيه عكس ما يبطن؟ ...يبدو الحدث مصنّعا لغاية غير معلنة، إذ لا يعقل، مهما كانت أدبيات التخاطب، أن يقبل الخليفة خطاب جرير كما حمله السرد لنا، وهو الذي فعل به أمس ما فعل، لو لم يكن المشهد ممسرحًا إما بالرواية أو بواقع آخر غير منصوص عليه قد أوحى بالرواية على هذا النحو. إن قراءة ما بين السطور تشير إلى أن الحجاج والخليفة والشاعر –كل منهم يمثل دور المتجاهل لحقيقة اللعبة المرسومة والمعروفة للجميع ، ويقوم بدوره على أكمل وجه : الخليفة راغب في استدراج جرير ، والحلاج راغب بتقديم الهديّة للخليفة على هيأة شاعر قيسي قد صلب عوده ولم يطوّعه بنو أمية بعد ، ومحمد ابن الحجاج يسفر بهدية أبيه ليمهد للدراما فيضبط الإيقاع ويمنع الخطأ ، وأما جرير فيبدو أنه لم يكن مغيبا تماما عن الحكاية فتجرؤه في الزيارة الثانية لا يمكن فهمه إلا من هذا الوجه ، إننا إذن أمام أحداث مخيلة تتجلى فيها مظاهر الإيهام والتمويه ، انها تمثيليه يشترك فيها الوالي والخليفة وجرير والحاضرون ليكون تسخير جرير للدور فعلا يتوسل فيه الشاعر ويهان على الملأ ، ثم

يتوسل ويتقدم بالمديح ، فيجيء العطاء سخيا بعد أن قدم أقصى ما عنده ، وبعد أن خُيّل أن الخلافة حريصة على أموال الدولة ، وحريصة على أن لا تستجدي خدمة العامة ، وأنها مكتفية بما لديها من وسائل القول كما الفعل، وأن عطاءها لا يكون إلا لحق او لعطف على إلحاح يهين صاحبه. ومما يدعّم هذا التفسير كبر الأعطية التي حصل عليها جرير رغم كل ما سبق.

يبدو أن هذا اللون من صناعة الحدث /الحكاية - سواء من قبل السلطة موضع السؤال، أو من قبل الراوي – قد انتشر في العهد الأموي، عهد استيقاظ الصراعات القبلية والصراعات العرقية والمذهبية، والتي ازدادت حدة في العهد العباسي.

لنعد إلى حكاية أمير البصرة الشاعر "الظريف" أبي نزار، ها هو الأمير يروي الحكاية فيقول:

" وكنت آنس به فأردت أن أخدعه فقلت: يا أبا نزار أنت شاعر وظريف والمأمون أجود من السحاب الحافل والريح العاصف فما يمنعك منه؟ "

وبما أن الشاعر يفهم اللعبة فإنه بعد أن استعد بما جهز له الأمير من أمر السفر من الدابة والمال جاء اليه ليسمعه الأرجوزة التي نظمها للمأمون، فقرأها عليه دون أن يذكر دور الأمير في إرساله له ودون أن يثني عليه فيها، فعاتبه الأمير، فقال الشاعر: " ايها الامير، أردت أن تخدعني فوجدتني خدّاعاً. أمَا والله ما لكرامتي حملتني وجُدتَ لي بمالك الذي ما رامه أحدٌ إلا جعل الله خدّه الأسفل، ولكن لأذكرك "

وأنشده الأرجوزة من جديد فكان فيها ما أراد فقال: " أَعنتُ فَجُدتَ "، اذن العملية مبنيه على خدعه لم يتحرّص الأمير لإخفائها والشاعر يعرفها ويرد بمثلها. واخيراً يلتقي ابو نزار بالمأمون وهو في غزوة يوم بارد، فقصد العسكر، فاعترضه شيخ على بغلة فلم يعرفه، فيسأله الشيخ عن هويته ومراده فيخبره، فيتحايل الشيخ عليه ليسمعه الأرجوزة وهو يتمنع، وأخيرا يقنعه بأن سيعطيه ما يأمله من عطاء الخليفة وهو ألف دينار إذا كان الشعر جيدا والكلام عذباً فبذلك يريحه من عناء الوصول، فيفعل.. وبعدها يعرف أن الشيخ هو المأمون. فيخاف لكن المأمون يطمئنه ويعطيه ثلاثة آلاف دينار.

سواء كان الوصول إلى المأمون مدبراً مع الأمير أم لا فإن في التخفي الذي يكتنف اللقاء ثم الحيلة التي يستعملها المأمون للاستماع للأرجوزة، ثم اكتفاء الشاعر بما عرضه الشيخ عليه واستغناؤه عن الوصول إلى المأمون إنما هي دلالات تشير إلى فعل التمثيل أو إلى تخييل الراوي.

هكذا إذن كان استدراج الشعراء للمدح والترويج للسلطة لا يتم إلا بشق الأنفس يرسم خيوطه صاحب السلطان ويحتمله الشاعر ليحظى بالعطاء وبالشهرة، كل واحد يقول شيئا أو يفعله، ولكنه يقصد شيئا آخر، فكلا الأمرين القول والفعل مؤسسان على كذب يعرفه الجميع ويقبل به طالما كان المقابل مرضيا ويحقق الهدف غير المعلن صراحة. ومما يؤشر على هذه العلاقة بين الأطراف خبر الشاعر العتابي (شاعر مترسل، ت 208 هجرية) مع المأمون إذ يقول له: " يا أمير المؤمنين! كيف أمدحك أو بماذا أصفك ولا دين إلا بك

ولا دنيا إلا معك؟ فقال: سلني عما بدا لك، قال: يداك بالعطية أُطلق لساني بالمسألة " [22].

حكايات كثيرة ترمز لهذا المعنى الذي يصبح فيه الشاعر متكسبًا يشحذ قريحته ويدرب لسانه ليَستجدي البلاط وهو إلى ذلك مطمئن أن الوصول لا بد أن يتبعه الفيض، ولا يصل إلا من تبرز صنعته وتسر فتسوقه الأيدي الخفية الى مبتغاه وهو واعٍ يدري أنه يشارك في التمثيل ... يجاري اللعبة ويحتمل الإهانة كما في حكاية جرير او يستحث همته للمغامرة كما في حكاية الشاعر البصري " أبي نزار " أو يتفنن في التذلل كما في حكاية العتابي.

مما لا شك فيه فإن الخبرين السابقين – خبر جرير وخبر أبي نزار - مهما كان مقدار الصدق فيهما فإن يد التحريف أو المبالغة لم تخطئهما، وكلتاهما تشيران إلى صناعة الحدث وإلى التصرف في سرده ضمن نمط من التكسب لا يتم إلا بالتحايل والبراعة من قبل طرفي المواجهة: الشاعر طالب العطاء والمعطي طالب المديح، هذا يتكسب الحظوة والمال بأحسن القول وهذا يتكسب الكلام الذي ينشر

فضائله ويجلب له الجاه. وسواء صدق الرواة الذين حملوا الخبرين إلينا أم لم يصدقوا، وسواء لعب أبطالهما كلّ دوره على علم مسبق بالنهاية أم على حدس واستدلال بما هو معهود، فالدلالة لا تعدم الانفتاح على أكثر من مدلول يشير بعناد أن صناعة الخبر قارةٌ فيهما وأن عمل التكسب يؤسس لأن يكون مهنة يحترفها الناس ويستجيب لها الأدب إذ تصبح مع الوقت ظاهرة اجتماعية لها خطرها كما سنرى

في امتهان الكدية وفي المقامات.

براعة الاستدلال : لم يقتصر التكسب على الشعراء على غرار ما كان قبل الإسلام - وإن بشكل أوسع وأشمل _ فقد عرف غير الشعراء أيضاً من عامة الناس طريقِهم الى أصحاب الشأن يستحثون عطاءهم بالنثر المصنوع ، وقد حملت لنا كتب الأدب الكثير من أخبار هؤلاء[23] " فكأنهم ، وقد افتقروا او انقطعت جرايتهم أو قلت ، استشعروا ما يوليه النظام من استمالة الناس وفهموا قيمة المقولة التي يتبناها الإسلام ويحث بها على التكافل بين المسلمين ومن ثم قيمة لسانهم الفصيح الذي يطرب له أهل الحواضر فوفدوا الى الحكام وأصحاب الشأن يستدرون مما أفاء به الله على المسلمين ومما وهبهم من خيرات، وجهزوا لذلك أحسن الكلام وأكثره فصاحة ونقاوة ليبهروا الأسماع وقد وصف ابن خلدون كلام هؤلاء الأعراب بأن له قوالب تعتمد أساسا على الموازنة والتشابه بين القطع غالبا ، وقد يقيدونه بالأسجاع وقد يرسلونه[24] . وانتشرت هذه الظاهرة في الأعراب وأهل البادية فصارت الأسواق والأعياد ومواسم الحج وبيوت الموسرين والحكام محط أنظارهم يستعدون لها بما أوتوا من تدبيج فصيح.

فهذه أعرابية تدخل على اسحق ابن إبراهيم الموصلي في أيام الرشيد وهو في جماعة فتقول: " يا قوم تعثر بنا الدهر إذ قل منا الشكرُ وفارقتنا الغنى وحالفنا الفقر، فرحم الله امرأ فهم بعقل وأعطى من فضل رواس من كفاف وأعان على عفاف [25].

وهذه أعرابية أخرى متسوّلة تقول: " يا قوم طرائد زمان، وفرائس نازلة، ولحمان، وَضَم. نبَذَتنا الرجال وأَنشزتنا الحال أطمَعَنا السؤال، فهل من مُكتسب للأجر او راغب في الذخر؟ " [26]

وصار هذا النوع من السؤال لكثرته يثقل على الناس فأخذوا يتحاشونهم ويصدونهم فيزدادون وقاحة وإلحاحاً. فهذا رجل يقف ببيت " فأشرفت عليه امرأة من الغرفة فقال لها: يا أُمة الله، لله أن تصدقي عليّ بشيء قالت: أي شيء تريد قال: درهماً. قالت: ليس. قال: فدانقا. قالت: ليس. قال: ففلساً. قالت ليس. قال: فكسوة. قالت: ليس. قال: فكفاً من دقيق. قالت: ليس. قال: فزيت. حتى عد كل شيء يكون في البيوت وهي تقول: ليس. فقال لها: يا زانيه فما يُجلسك؟ مُرّي تصدَّقي معي [27]

ومثلها: " مرّ سائلٌ منهم برجل يكنى أبا الغمر ضخم عريض، وكان بواباً لبعض الملوك فقال له: أَعن المسكين الضعيف المحتاج. فقال ما ألحَفَ جائعكم وأكثر سائلكم أراحنا الله منكم. فقال السائل: أُسكت فوالله لو فرُّق قوتُ جسمك في عشرة أجسام منا لكفانا طعامك ليوم شهراً، وإنك لنبيه الضرطة لو ذُرّيَ بها بيدرٌ لَكَفته الريحَ. عظيم السَّلحة لو ضُرِبت لبناءٍ لكفتْ سوراً "[28]

هكذا تحول السؤال مع الوقت الى حرفة تتسلح بالفصاحة للتأثير في النفوس وقد أتقنها الأعراب بسليقتهم وفطرتهم واستعدوا لها أحسن استعداد، كما استعد لها الشاعر، وجعلوها شفيعهم لدى أهل الفضل سواءً لحاجة أو لحرفة [29]، كما سلطوها على من تمنع عن

الاستجابة مطالبهم على نحو ما نان من خبر الحطيئة.

لقد أتقنوا أصول اللعبة بعد أن استدلوا إلى مقوماتها من مسيرة الشعر ومن التجربة في مجتمع يمتح من أخلاق الجاهلية ويذعن لوصايا الإسلام فيما يتعلق بالكرم وإغاثة الملهوف ومساعدة أبناء السبيل. اللعبة إذن تعتمد على تسخير اللغة للإيهام بحالة تقتضي فتح الجيوب طوعا أو خجلا، وصار لا بد للمتسول لكي ينجح مسعاه من تصنع الحاجة والمذلة لاستدرار العطف. وعظم شأن المتسولين حتى تبلد عطف الناس فراحوا بما أوتوا من مهنة القول وقدرتهم فيها يتجرأون عليهم على نحو ما رأينا في الحكايتين السابقتين مثلما كان من خبر الحطيئة.

ثم ماذا يكون بعد المنع مع ازدياد الحاجة إلا اصطناع الحيلة او امتهان اللصوصية او الإلحاح في التطفل على موائد الأغنياء إلا التَّكدِّي على نحو أشرت اليه في البدء وسأتوسع فيه فيما بعد، ولا بد هنا من الإشارة إلى ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض [30] بصدق من أن " الفكرة الأساسية للمقامات مستوحاة من أحاديث المتسولين " وأن هذه الأحاديث "ينبغي أن تشكل أهم الروافد الغنية لهذا الفن الأدبي الجميل "، وبكلام آخر فإن مصطلح الكداء اخذ مفهومه الحقيقي من تسول هؤلاء الأعراب في الدولة الأموية وصدر الدولة العباسية متسلحين بسلاطة اللسان والفصاحة والبيان الساحر والبلاغة والقول العجب [31] ، للتحايل والتأثير في النفوس واستدرار العطاء.

المراجع:

1. البيهقي: المحاسن والمساوئ، ص 334.

2. ن.م. ص 144.

3. ابو تمام: الحماسة، مختصر من شرح العلامة التبريزي، مطبعة محمد علي صبيح الكتبي بجوار الأزهر الشريف، طبعة ثانية، ج^{2}، ص 25.

4. ن م، ج^{1}، ص 184.

5. ن م، ج ^{1}، ص 165.

6. ضيف شوقي: تاريخ الأدب العربي_العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط 4، 1960، ص 281.

7. الفاخوري حنا: تاريخ الأدب العربي، المطبعة البوليسية، (د. ن)، ج ^{1}، ص234.

8. مراد، ميخائيل: تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية، وزارة المعارف والثقافة، ج 1، اوروشليم، 1969.

9. البيهقي: المحاسن والمساوئ، ص 323 (انظر الهامش).

10 ضيف شوقي: ن. م: 336-337.

11. ابن خلدون: المقدمة، المكتبة التجارة، مصر، (د. ن) ص 581.

12. شوقي ضيف ن م.

13. لمعرفة كيفية توزيع الجراية أنظر: ولهاوزن يوليوس، الدولة العربية وسقوطها، ترجمه يوسف العش، مطبعة الجامعة السورية، دمشق 1960، ص 259.

14. ن م: ص 114.

15. بلات شارل: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص 325 – 339.

16. مرتاض، عبد الملك: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص 30.

17. ن. م. ص35.

18. ولهاوزن (ملاحظة رقم 13 أعلاه)، ص 148 فصاعدا ثم ص 258 فصاعدا.

19. الفاخوري: ن م، ص 294.

20. الجاحظ: كتاب التاج في أخلاق الملوك، تحقيق أحمد زكي، المطبعة الأميرية في القاهرة، 1914، ص 132. (وانظر الخبر ذاته في: نعمان محمد أمبن طه، جرير ، حياته وشعره دار المعارف، مصر، 1968، ص 152-155.

21. البيهقي: المحاسن والمساوئ، ص 491.

22. ابراهيم عبد الله، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،1992، ص 15-16.

23. انظر على سبيل المثال كتاب المحاسن والمساوئ باب نوادر المكدين ص 649- 654.

24. ابن خلدون: 572.

25. الحصري، زهر الآداب تحقيق زكي مبارك، ط 4، بيروت ،1972، ج 4

ص 1131- 1132.

26. المحاسن والمساوئ، ض 654.

27. ن م: ص 649.

28. ن م: 651.

29. مرتاض عبد الملك، مقامات، ص 42.

30. ن م: ص 41.

31. ن. م. ص 30

صيرورة المغامرة

إرهاصات أجناسية:

المنطلَق: من حيث إن المصطلح " كدية " هو مصطلح أدبي فإن تعاملنا معه سيبقى مرتبطا بهذا المنظور، ولا بد لنا - مهما أغرانا البحث بالرجوع إلى خلفياته اللغوية أو الاجتماعية - من التعامل معه من خلال النصوص الادبية التي تحمله، وعلى ضوء ما قدمه النقد الأدبي من مقولات فيه لكونه أثرا أدبياً، ومن معالجات لهذه النصوص الحاملة له والمميزة به بنزوعها لأن تكون جنسا أدبيا ليس من حيث المضمون فحسب وإنما أيضا من حيث المعمار الفني الذي تتضافر على تشكيله كما هي الحال في مقامات بديع الزمان الهمذاني.

وتشهد الساحة الأدبية اليوم الكثير من المعالجات لأدب الكدية متمثلا على الأخص بالمقامات، سواء من حيث أصولها وامتدادها أو من حيث رسوخها الجنسي في المسيرة الأدبية، وقد حاولت قدر المستطاع أن أعتمدها أو أن أحاورها بما يفيد هذا البحث:

اجتهادات في التقييم: جاء في كتاب " فن المقامات "للدكتور يوسف عوض قوله: " المقامة قصة سدَّت فراغا كان الأدب العربي بحاجة إليه، إنها ليست خبراً، بل عمل فني " [1].

ويحدثنا الدكتور محمد رشدي حسن في كتابه " أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة [2] " عن تأثير الترجمات السردية كرافد من روافد المقامات مثل كتاب "كليله ودمنه " في بداية القرن الثاني الهجري، وكتاب " الهزار أفسان (ألف خرافة)، ويؤكد على اهتمام الأمويين بالقصص المترجم، ويأخذ عن النويري خبراً مَفاده أَن " عبد الملك بن مروان كان يجلس يومين في الأسبوع جلوساً عامّاً للنّاس، فبينما هو جالس في مُسْتَشرَفٍ له أُدخلت عليه القصص، إذ وقعت في يده قصة غير مترجمة ..." [3].

الدكتور يوسف عوض يشير الى فراغ فني احتلته المقامة من حيث هي عمل فني مُتفرِّد، إذن هي ذات هوية تميزها عن غيرها من النصوص الأدبية الأخرى، فلماذا لا تكون جنسا أدبيا قائما بذاته وممتلكا لمقوماته؟ لكنه لم يُشِر الى أجناس سردية غير الأخْبار مما عرَفَه الأدب العربي من طريق الترجمة منذ بداية العصر الأموي، وعليه فإنه يعتبر المقامة ظاهرة جديدة متمردة على الخبر دون أن يشير إلى منابع أدبية أخرى عايشت الخبر وكان لها ما للخبر وربما أكثر فتخليص هذا الكائن الجديد ، وعليه فبقدر ما في هذا الرأي من الصواب بقدر ما فيه من النقص أو التعميم فنحن نعرف أن كتاب العربية آنذاك قلّدوا بعض هذه المترجمات وأضافوا عليها ، كما في أساطير ألف ليله وليله التي ظهرت مجموعتها البغدادية على يد الجهشياري المتوفي سنة 331هجرية وتحتوي على العديد من القصص ذات الطابع الإسلامي . ويخبرنا ابن النديم في " الفهرستّ أنه " كانت الأسمار مرغوباً فيها مشتهاة في أيام خلفاء بني العباس،

وسيما في أَيام المقتدر فصنَّف الورَّاقون وكذبوا " أي أبدعوا من عندهم ولم يخبروا بما كان حقيقيا يستند إلى سند " فكان ممن يفتعل ذلك رجل يُعرفُ بابن دالان ... وآخر يُعرف بابن العطار وجماعة " ...وكان من هؤلاء " من يعمل الخرافات على السنة الحيوان وغيره وهم سهل بن هارون وعلي بن داوود والعتابي وأحمد بن طاهر" [4]. كما يشير ابن حلكان في "وفيات الأعيان " أن هارون الرشيد (170 – 193 هجري) أحب الاستماع الى الأحاديث الخرافية وقرّب اليه الشاعر أبا السرِي الذي ادعى أنه رَضِع من الجن ووضع كتابا في أمرهم تضمن حكمتهم وأنسابهم وأشعارهم وقال له الرشيد: " إن كنت رأيت عجبا وإن كنت ما رأيته لقد وضعت أدباً " [5]

صحيح أن الخبر كجنس سردي أثر على ما جاء فيما بعد من ألوان القص في الأدب العربي خصوصا في تبني مسألة السند في مفتتح السرد ولو بالتلميح مثل: (" قال... "، " قيل "، " سمعت أن " ...الخ) إلا أن هذا الأمر ليس العنصر الحاسم في تطور الشكل الوعائي للإبداع الحقيقي في الظاهرة المقامية - على سبيل المثال - والتي كان الإبهار والمفارقة أهم مقوماتها الدلالية ، والكدية مرتكزها الذي تقوم به .

على أن الدكتور محمد رشدي حسن يكمل ما لم يُشِر اليه الدكتور يوسف عوض فتكون المقدمات السردية التي أخذت بها المقامة هي الخرافة والأسطورة وأحاديث الجن والخبر معا وهي جميعا يمكن اعتبارها بما تتميز به [6] أجناسا أدبية حفلت بها مجالس السمر

بمختلف طبقاتها وكان الساردون من مبدعين أو حَفَظَة يتوسلون بها إلى مجالس السمر تماما كما فعل الشعراء للحصول على الحظوة والمعاش. ورغم أن الغالبية العظمى من نصوص هذه الأجناس قد ضاعت لأنها كانت

تروى شفاها، ولأن ما نُسخ منها لم يعتبره النقاد من الأدب باعتباره " هذيان أهل الحكاية والمخيلين " [7] فلم تدخل لذلك في باب الأدب " النافع " أو الأدب " الرسمي " فأهملها اللاحقون وضاع أكثرها.

رو افد أخرى:

القص والخطبة: لم تستغن الممارسة الدينية للمسلمين عن النص السردي منذ البداية، فكان الوعظ وكان القص نموذجين من الأدبيات الإسلامية خصوصا في القرنين الأول والثاني للهجرة. فمنذ أيام فمنذ أيام الرسالة، وُظّف القُصّاص في المساجد لهذا الهدف ، وظل الأمر كذلك وازداد بعد مقتل عثمان وفي الدولة الأموية حتى بداية القرن الثالث عندما طردهم الخليفة المعتمد (279 – 288) بعدما غلبت أثرة المهنة والهوى على طباعهم وبالتالي على مقولاتهم وفي القرن الرابع اتهموا بأنهم "مخلطون " أو " مضحكون [8] ، وقد وضع الجاحظ الخطباء في مصاف الشعراء " الذين تعلموا المنطق لصناعة التكسب " [9] ، فما ظنك بالقصاص وقد اصطنعوا الخطبة يضمنونها قصصهم ويخيلون سردها أمام الخلق بكثير من التمثيل والحركات مما ينزع الاحتشام ويخلب المتلقين من العامة ومجالس

السمر، فنافس القصاص العلماء في اجتذاب الناس اليهم من " الفرجة والمحاكاة " و " تزويق وجهه بالأصباغ " و" اللباس الخاص ... والإخراج المسرحي "[10]. ويبدو أن هؤلاء القصاص لم يلتزموا الدقة حتى في عرض القصص الدينية المكتوبة، مستخفين بنصوصها، وقد قدم لنا العقد الفريد طائفة من حيل القصاص ودجلهم في باب "دجل القصاص" ومنها هذا الخبر: " قال (أبو دحية القاص) في

قصصه يوما: كان اسم الذئب الذي أكل يوسف كذا. قالوا: إن يوسف لم يأكله الذئب. قال: فهذا اسم الذئب الذي لم يأكل يوسف" [11]. وكان تأثير هؤلاء على الناس كبيرا وخصوصا على العامة لنزوعها عن المسائل الفكرية والجدلية وتفاعلها مع البسائط والأشباه. وليس أدل على طبيعة العامة وسهولة اختلابهم بالقص أو بالخطبة البليغة حتى وإن كانت لا شيء من المعقول من هذه الحادثة التي يرويها كتاب الأغاني: " قال عثمان الوراق: رأيت العتابي يأكل خبزا على الطريق بباب الشام فقلت له: ويحك ألا تستحي؟ فقال لي: أرأيت لو كنا في واد فيها بقر كنت تستحي وتحتشم أن تأكل وهي تراك؟ قلت: لا. قال: اصبر حتى أعلمك أنهم بقر. فقام فوعظ وقص ودعا حتى كثر الزحام عليه ثم قال لهم: روى لنا غير واحد أنه من بلغ لسانه أرنبة أنفه لم يدخل النار، فما بقي لأحد إلا وأخرج لسانه يومئ بها نحو أرنبة أنفه، كما تفعل البقر، حتى يبلغها أم لا. فلما تفرقوا قال لي: ألم أخبرك أنهم بقر؟"[12]. ما أقرب هذا النص إلى تخييل فعل المكدي الذي يخدع الناس بفصاحة لسانه حين يلقي خطبة بليغة ويحصل منهم على مراده فيقول:

النَّاسُ حُمْرٌ فَجَوِّزْ وابْرُزْ عَلَيْهِمْ وبَرِّزْ.

حَتَّى إِذَا نِلْتُ مِنْهُمْ مَا تَشْتَهِيهِ فَفَرْوِزْ [13]

الفارق لا يعدو نوع المراد لكل منهما. أفلا يكون القص والخطبة أيضا من روافد المقامة إضافة إلى ما ذكره الدكتور يوسف عوض: "الخبر"، والدكتور محمد رشدي حسن: "المترجمات السردية"، والدكتور عبد الله إبراهيم: "أحاديث الجن"؟

ولقد أشار عبد الفتاح كليطو إلى هذا الأمر بقوله: " يجب ألا نتناسى القرابة بين الحاكية والمكدي والقاص، كان هؤلاء الثلاثة بوسائل مختلفة يخلقون أشكالا من الإيهام "[14]. كما أشار في موقع آخر إلى أثر الخطبة التي تحتل مكانة أساسية في بناء المقامة على الكدية من حيث إنها الوسيلة اللغوية الفصيحة التي يخدع بها المكدي جمهوره [15]، وهي أجناس أدبية قارة في الذهنية العربية كما هو الأمر في أي مجموعة بشرية أخرى.

- **قصص التراث:** عرف العرب إلى جانب خطبة المناسبة والخطبة الدينية ألوانا من اليومية يذكر الساخر الناقد والمرتبط بمعاناة الناس اليومية يذكر منها مصطفى الشكعة[16] الأمثال العربية مثل : "رجع بخفي حنين " ، وحكايات جحا التي ظهرت في القرن الثاني للهجرة إبّان ثورة أبي مسلم الخراساني ، وهي قصص تحكي معاناة الإنسان المحكوم بقدره ، فلا يسعفه موقعه كفرد للخروج من دوامة

سقوطه المستمر في عالم لا يمكنه مقاومته ألا بالسخرية: فكم نحن قريبون بإزاء هذا التوجه الإبداعي من قراءة الكدية في المقامة على أنها نوع من هذا الصراع بين الفرد وبين مصيره وقدره ..! كما يتطرق الشكعة إلى انتشار ظاهرة المتصوفين في القرن الرابع وكانوا لا يعتنون بمظهرهم ولباسهم ليبدوا فقراء لا فرق لديهم إن كانوا كذلك بالفعل أم كانوا على غنى، وقد دفعهم إلى هذه المغالاة خوفهم بطش السلطان.

-**حصاد القصور**: ثم لننظر إلى ما وصلنا من أخبار وقصص عن مظاهر الاستخفاف والخرق التي تسربت إلى حياة الطبقة الحاكمة منذ العهد الأموي. إنها، إضافة إلى ما تعبر عنه من تحلل من هيبة المروءة العربية والإسلامية كما يطرحها الأدب الرسمي، تضع بين أيدينا نصوصا مكتوبة لتكون من جملة الأدب، وسواء كانت القصة في كل منها حقيقية أم مختلقة ومنسوبة إلى شخوصها فإنها اندرجت منذ كتابتها في إطار ما يمكن وضعه على محمل التأليف وصار قابلا للحوار مع القارئ بصفته نص له حرمته. وأخطر من جمع قصصا على هذا النحو أبو الفرج الأصفهاني (284-356 هجرية) في كتاب الأغاني ، وهو بغدادي ، وجاء فيه أن حمزة بن بيض كان شاعراً ظريفاً ويؤدي دور المهرج في بلاط والي الكوفة عبد الملك بن بشر بن مروان فيستدعيه إلى للقصر للتسلية به ، وكان حمزة هذا "*قد أخذته بطنه* " من كثرة ما أكل وشرب من نبيذ حين أتاه رسول الوالي يستدعيه ولم يتح له أن يدخل الخلاء قبل استدعائه إليه ،" *فجلس يحادثه وهو يعالج ما فيه ...فعرضت له ريح*" ففسا/(سرحها) ثلاث مرات ،وكان في

كل مرة يتهم الخادمة ليقرّف عبد الملك بها، وكان قد طمع هو بها ، فغضب عبد الملك من شدة رائحة الفسو " حتى كاد يخرج من جلده ، ثم قال : خذ يا حمزة هذه الجارية فقد وهبتها لك ، وامض فقد نَغّصَتْ عليّ ليلتي "[17] . ثم يروي حمزة هذا حادثة حدثت له فيقول: " ودخلتُ عليه وكان عنده غلام لم ير الناس أنتن إبطاً منه. فقال لي: يا حمزة، سابق غلامي حتى يفوح صنكما. فأيكما كان صنانه أنتن فله مئة دينار. فطمعت في المئة ويئست منها لِما أعلمه من نَتن إبط الغلام. فقلت: أفعل. وتعادينا. فسبقني. فسلحت في يدي ثم لطخت إبطي بالسُّلاح. وقد كان عبد الملك جعل لنا حَكَما. فلما دنا الغلام منه فشمه وثب وقال: هذا والله لا يساجله شيء. فصحت به: لا تعجل بالحكم، مكانك. ثم دنوت منه فألقمت أنفه إبطي حتى علمت أنه قد خالط دماغه وأنا ممسك برأسه تحت يدي. فصاح: الموتُ، والله. هذا بالكُنُف أشبه منه بالآباط. فضحك عبد الملك. فأخذت الدنانير "[18].

الحياة الجديدة أفرزت طبقات اجتماعية برجوازية تتطلب أخبارا واسمارا تلائم حياتها وتصور اشكال هذه الحياة ، فلم يعد الخبر التوثيقي شافيا ، ولا المواعظ والخطب والقصص الديني ، وكذلك الخرافات والأساطير وأحاديث الجن ، فكان لا بد من أسمار كما رأينا في حكايتي حمزة بن بيض ووالي الكوفة امتدادا متجاوزا لقصة جرير وعبد الملك بن مروان ، وكان لا بد أيضا من أخبار تصور حياة هذه الطبقة وانماط سلوكها لتمتع سامعيها او قارئيها فهيمنت الحاجة إلى التعديل والملاءمة لواقع السرد ، فامتزج الواقع بالخيال ، وكان الجاحظ قد اختط الطريق إلى ذلك مما سهل على الرواة والكتاب .

-**الحمق:** وامتثل الشعراء لهذا القدر، وتحول الكثير منهم الى مُتَلَهَّى عند الموسرين وأصحاب السلطان. ها هو الشاعر أبو العبر يبلغ الخمسين من العمر فيتبين له أنه لن يستطيع منافسة البحتري وأبي تمام على باب الخلافة، فيترك الجد ويعدل إلى الحمق والشهرة به مقتديا بشاعر الحمق أبو العَنبَس الصيمري في بلاط المتوكل، فكسب بالحمق أضعاف ما كسبه كل شاعر كان في عصره بالجد. وحاول الصيمري ثنيه عن ذلك وقال له: " ويحك، إيش يحملك على هذا السخف الذي ملأت به الرض شعرا وقصصا وخطبا وأنت أديب ظريف مليح الشعر؟ " ففهم أبو العبر أن الصيمري متضايق منه لمنافسته له فأجابه: يا كشحان، أتريد أن أكسد أنا وتنفق أنت؟ أنت أيضا اديب شاعر فهم متكلم قد تركت العلم ". هي إذن صنعة للكسب ومهنة ام تعد الفصاحة ولا البلاغة رائدها وإنما الحمق

والتهريج واستثارة السرور والضحك في النفوس يتبارى الشعر فيها مع أقرانه بأي ثمن. ورُوي عن علاقة أبي العبر بالمتوكل قيل: كان المتوكل يجلسه على الزلاجة فينحدر فيها حتى يقع في البركة ثم يطرح الشبكة فيخرجه كما يخرج السمك، وحدث هو عن ذلك في بعض حماقاته قال:

ويأمر بي المِلِكْ فيطرحني في البِرَكْ

ويصطادني بالشبك كأنني من السمك [19]

أمَا في هذه الروافد، إذن، من أساليب الحيل ومن تعدي قواعد الكتابة الأدبية وانهزام الشاعر أمام إغراءات القصر الأمر الذي

يفسر ما آل إليه الشاعر والأديب من اتباع سبل أهل التسول وترسم خطى المحتالين والعيارين، وأوحى لأصحاب الكدية بما استعانوا به في تكديهم من ألوان التخييل التي أبدعوا فيها.

لم يكد القرن الرابع الهجري يولي حتى كانت الكتابة قد اخترقت حدود "الطابو" وانتقلت نقلة نوعية من التوثيق إلى الإبداع، وأصبح النثر قادراً على التعبير عن كل ألوان الحياة، خسيسها ورفيعها، وطُوِّعت اللغة والألفاظ لذلك، ثم تُوِّجت بلون جديد من ألوان القص مبني على الكدية، كما سنرى، ويتميز بمبنى فني متفرد يرفعه إلى مستوى جنس أدبي قائم بذاته.

- **قصص الفرج بعد الشدة**: فتح الجاحظ، كما بينا، الباب على مصراعيه أمام الكتاب لنقل الواقع الحياتي على شكل حكايات وأخبار تصور حياة الناس وهمومهم، ومن جملة ما وصلنا منهم قصص الفرج بعد الشدة للتنوخي (329-384) [20]. وهي تخيل اشخاصا تجاوزوا محنهم إما بالصدفة، أو بالحيلة، أو بالعلم. ويحتوي الكتاب على قصة "حائك الكلام " التي تشتمل على شعر وعلى سخرية اجتماعية تقربها إلى حد كبير من المقامة الهمذانية: نجد رجلا يلبس أسمالا بالية فيظنه الحاضرون لا شيء، ثم لا يلبث ان يتحول إلى معجزة في الفصاحة والبراعة والشعر عندما يتكلم [21]. في القصة ثلاثة أمور جديرة بالملاحظة لما فيها من المقاربة لصاحب الكداء وهي: المظهر الخارجي الذي يخفي حقيقة مغايرة، والمقام الذي يشتمل على أناس تهزهم الفصاحة والشعر، ومعرفة تفوق معارف الحاضرين لا تلبث أن تتفجر ينابيعها فجأة من حيث لم يكن متوقعا.

- **قصص الطفيليين** : من أشهر المؤلفات في هذا الباب بعد الجاحظ كتاب "التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم " للخطيب البغدادي[22] ، وهو رغم ظهره بعد مقامات الهمذاني إلا أنه يصور جانبا من حياة المجتمع اهتم الهمذاني بتصويره ، ويبدو من قصصه أن الطفيليين ألفوا جماعات يرأسها شيخها كما كان للمكدين ، ويقوم أفرادها بالدخول إلى موائد الناس في أفراحهم ومناسباتهم بدون دعوة ، فيلغون في الطعام والشراب ، ثم يزلون ما استطاعوا ويعودون إلى الشيخ بما كسبوا ليقتسموا الغلة ويكون بهذا معاشهم وربحهم . ويبدو أنه كان فيهم من أهل الأدب والشعر، وقصصهم تشير الى أنهم لم يعدموا الحيلة ولا الصبر على الهوان دون تحقيق مأربهم. ولا زالت شخصية الطفيلي أشعب حية في تراثنا الشعبي تذكرنا دائما بالرجل النهم الذي لا يتورع في ذلك من أي شيء. على أن أسماء الطفيليين، عدا أشعب، لم تكن أسماء

حقيقية [23]، كما هي الحال في الحكايات والقصص والأخبار الأدبية عن طبقات العامة من المجتمع. ويرى الذين درسوا السرديات الأدبية لهذا العصر أن شخصية المتطفل ذابت في شخصية المكدي المقامي فيما بعد لما بينهما من تشابه ولأن مكدي المقامة يتمتع بجاذبية أكبر [24]، لعلها نابعة من السفر ومن علاقة الراوي بالبطل ومن عمق الدلالة المقامية كما يشير الى ذلك علي شلق [25] بقوله: "وهي تغلب الذهني ليرى بالعقل على المسرحي الذي يرى بالعين وقد يمتزجان معا ."

نورد فيما يلي إحدى قصص الطفيليين للتعرف على نمط حياتهم:

حدث بنان وهو أحد مشاهير الطفيليين قال: " دخلت البصرة فقيل لي: ها هنا عريفا للطفيلية يبرهم ويسوسهم ويرشدهم إلى الأعمال، ويقاسمهم. فحضرت إليه فبرني وكساني وأقمت عنده ثلاثة أيام، وله خلق يصيرون إليه بالزلات فيعطيهم النصف ويأخذ النصف. فوجهني معهم في اليم الرابع، فحصلت في موقع وليمة فأكلت وأزللت معي شيئا كثيرا، فجئته به فأخذ النصف وأعطاني النصف، فبعت ما دفع لي بدرهم. فلم أزل على هذا أياما، فدخلت يوما إلى عرس جليل وأكلت وخرجت بزلة حسنة، فلقيني إنسان فاشتراها مني بدينار، فأخذته وكتمته أمرها فدعا جماعته من الطفيلية وقال: هذا البغدادي قد خان، وظن أني لا أعلم كل شيء يفعله فاصفعوه وعرّفوه ما كتمنا. فأجلسوني شئت أم أبيت، فما زالوا يصفعونني واحدا واحدا ويقول الأول منهم: قد أكل مضيرة، ويصفعني الآخر ويشم يدي ويقول: وأكل بقيلة ويقول الآخر: أكل سحتًا. حتى جاءوا بكل شيء أكلته ما غلطوا بزيادة ولا نقصان، ثم صفعني شيخ منهم صفعة عظيمة وقال: باع الزلة بدينار. وصفعني آخر وقال: هات الدينار، فدفعته إليه وأخذ ثيابي التي أعطانيها وقال: أخرج يا خائن في غير حفظ الله. فخرجت إلى السفينة وجئت إلى بغداد وحلفت أن لا أقيم ببلدة طفيليتها يعلمون الغيب " [26].

مراوغة الخبر:

مسوغات الجمود: ما يميز الخبر انه حديث يروي واقعا سردياً حقيقيا او مخيلا ويعتمد على سند - حتى القصص الخرافية التي رواها الرسول (صلعم) نسبها الى تميم الداري، وهكذا اصبحت المرويات السردية عموماً تعتمد على سند، حتى لو كان مُختلقاً وحتى لو كانت هذه المرويات مُخْتَلَقَة [27].

وقد مكّن هذا الشرط اهتمامُ المسلمين بصحة ما يروى من أحاديث نبويه واهتمام اهل اللغة بصحة ما يُروى من أشعار العرب وكلامهم قبل أن تصيبَ العجمةُ كلامهم في الأمصار والمدن، وصار الادب الرسمي يشترط هذه القاعدة في كتابة الأدب لان الادب بمجمله يمتح من الماضي البعيد والقريب في كل أغراضه ولابد من أن تكون الرواية مدعومة بصحة نسبتها ليؤخذ بها كسند ديني او سند لغوي او أخلاقي. بمعنى آخر كان الادب الرسمي حرباً على الإبداع لأنه يُزَيّفُ الواقع / الحقيقية. ومن ناحية اخرى فقد استمرت غلبة تطلّب النزعة الدينية فيه لدى النقاد لأنهم رأوا في الأدب وسيلة للتثقيف بلغة العرب وعاداتهم وللتهذيب الديني، ولقد قدم ابن خلدون لنا تحديد الأولين للأدب بقوله: " ثم إنهم إذا أرادوا حَدَّ هذا الفن قالوا: الادب هو حفظ أشعار العرب واخبارها والاخذ من كل علم بطرف، يريدون من علوم اللسان او العلوم الشرعية من حيث متونُها فقط وهي القرآن والحديث "[28] ثم يقول في موقع آخر. " وسمعنا من شيوخنا في مجالس التعليم ان اصول هذا الفن وأَركانه اربعة دواوين

وهي ادب الكتاب لابن قتيبة وكتاب الكامل للمبّرد وكتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي وما سوى هذه الاربعة متبع لها وفروع عنها وكتب المحدثين في ذلك كثيرة "[29].

هذه الكتب الأربعة هي رموز للأدب الرسمي لأنها تشتمل على أخبار العرب وشعرهم وعلى أخبار المعتَبَرين في الإسلام وعلى أحاديث الرسول والآيات القرآنية. فليس قص القصاص ولا الخرافات والأساطير واخبار الجن والاخبار " الملفقة "الموضوعة واخبار الطفيليين والشطار والظرفاء والبخلاء والمكدين الخ.. من الأدب الرسمي إذن، حتى وإن رصدت الواقع او طابقته، لأنها لا تمثل صورة الادب الرسمي/الرفيع المطلوبة وما يُسِّرَ من أجله.

على أن صناعة الخبر على ما وصفت سابقاَ لم تتوقف في يوم من الأيام إذ لطالما كان الحكي والكتابة وسيلة للتبليغ، ولهذا فليس من المعقول أن لا تتأثر اختيارات المبّلغ بما في نفسه او بما يرضي نفوس المَتلقين ولا بدّ أن يلجأ المبلغ الى التلفيق او التحريف. وقد عرفنا رواة للشعر وللحديث اتهموا بالوضع فكم بالحري رواة الأخبار خصوصاً أولئك الذين انخرطوا في دوامه الصراعات القبلية في العهد الأموي وعمدوا الى جمع أخبار تَصْفُ مثالبَ الفريق الذي يكرهون. ثم كان التفاضل بين العرب والفرس فزاد الطين بلة. [30]

ومن ناحية أُخرى فإنه لا يعقل أن لا تستأنس جميع طبقات المجتمع الإسلامي على اختلاف ثقافتها وأجناسها ومستوياتها المعيشية بغير ذلك النوع الواعظ وتلك اللغة البدوية المقنَّنة فيما تَطَلَبه الأدب

الرسمي. وهكذا وجد الخبر (الحديث)طريقه إلى أماكن جديدة يغرف منها مادته في متسع الحضارة الجديدة بكل ما فيها من تلوّن وتبدل في القيم والقناعات وأنماط الحياة، خصوصا وأن حماس المسلمين الأول قد فتر وأصبح الإسلام بالنسبة للأغلبية انتماءً أكثر منه التزاما صارما بالتعاليم. فهذا حماد بن الزبرقان المتهم بالزندقة يتشاتم مع حمزة بن بيض إياه، في الكوفة ثم يتصالحان بعدها ويدخلان على أحد ولاة الكوفة فيسأل الوالي ابن بيض: " أراك قد صالحت حمادا؟ فقال ابن بيض: على أن لا آمره بالصلاة ولا ينهاني عنها " [31].

تجاوزات الشرط: كان لابد من اتسام التجديد الكتابي بسمتين طاغيتين:

<u>الاولى</u> وضع الاخبار دون اللجوء الى الإسناد الموثق مع الاكتفاء براوٍ واحد قد لا يكون حقيقيا [32] مثل " حَدّثنا فلان " او.. " أخبرنا فلان " او و"قالَ آخر". او "وقال إعرابي" او قيل او قال او قال بعض الحكماء ...الخ. [33] على غرار "يحكَى" في "ألف ليله وليله" التي ترجمت عن الفارسية و "زعموا أنّ" في كتاب "كليله ودمنه"..

<u>والثانية</u> الاستجابة للحياة الجديدة وما تتطلبه من ألوان سرديه تلائمها غير تلك التي تجمدت عند حدود الإفادة المعرفية. فقد كان لابد، مع طول الزمن والبعد عن أجواء البداوة والامتزاج بالقوميات والحضارات الأخرى من الإخبار عن ألوان الحياة الجديدة التي غلَبَ عليها طابع المدينة وما رافقها من تحلل من صفات المروءة الجاهلية

وتحرر من الالتزام بالدين كدستور صارم للحياة.

وكان اول من طرق هذا الباب بقوة وكتب فيه هو الجاحظ وخصوصاً

في كتابه "البخلاء" الذي جعل فيه السرد الإخباري محور التأليف متحرراً من لوازم الالتزام المعهودة، مما مكنه من الوصف الفني فيما يتعدى السرد الجاف. انها كتابه ابداعيه يصفها الحاجري "بمنهج الوضع الفني" [34], وقد وصف صالح بن رمضان هذه النزعة الفنية للجاحظ في اقتباسه من شارل بلات بانه "انتقى نماذج اجتماعيه ذات جمالية متميزة يمكن ان تتحول الى غرض ادبي في نوع أدبي نشط الجاحظ للكتابة فيه" [35] كما أضاف : " إن رؤية الجاحظ هي رؤيه فنيه وليست رؤيه تاريخيه" [36] وتهدف كتابته الى الإفادة والامتناع [37] وبذلك حرر الجاحظ الخبر من مرجعيته التاريخية وجعله سرداً فنيا يمتح من الحاضر ويتحرر من التقيّد بحرفتيه انطلاقاً من رؤية فنية تتوخى الإمتاع فيما تصف أو ترصد أو تنقد دون أن تتخلى عن الإفادة وتؤسس لحالة أدبية جديدة ما فتئت ان أثرت على من لحقه من كتاب الاحاديث والرسائل مثل ابي حيان التوحيدي وانتشرت في القرن الرابع في كتابة البغدادي والحاتمي وغيرهما [38] . وانطلاقاً من هذا المنهج فإنه قدم صورة حية لحياة الناس بمختلف طبقاتهم في عشرات الرسائل والكتب التي وضعها ولم يتورع في سبيل الفن من ذكر أشياء ينكرها الدين او يرفضها العلم او يزدريها النظر كالأساطير والخرافات [39]، وأشياء لم يتطرق لها الأدب الرسمي كأخبار البخلاء وأصحاب العاهات والقيان والمتسولين والمتطفلين والمكدين وذلك بأسلوب جذاب خال من التعقيدات البلاغية مما جعله قدوة وضعت

حجر الأساس لتحولات أسلوبيه ونوعيه كان من ثمرتها فن المقامات المبني على الكدية كما وصفها في حديث خالد بن يزيد [40]

معالم الرؤيا/التخطي

انني لا ازعم ان الجاحظ قد اوجد هذا النوع من الادب من لا شيء فقد عرف العرب أَلواناً من القص قبله وذكرنا بعضا منها آنفا إلا أن فضله يرجع الى:

1. انه تجرا للإعلان عن جعلها منفردة منفصلة عن جسد الرسالة _ كما جرت العادة _ في أكثر مادة الكتاب وجعل لكل منها عنواناً خاصاً، وهي بمجموعها تدعم الفكرة التي يوحي بها العنوان كما في "البخلاء" الا ما كان منها على شكل رسالة كما في رسالة سهيل بن هارون (ص16 _ 22) ورساله أَبي العاص بن عبد الوهاب ... (ص 183_198) ورسالة ابن التوأم (ص 198 _ 224) فإن الإخبار فيها يدخل في باب الاقتباس لخدمة المعنى كدأب هذا الجنس عادة. ولعل عبد الفتاح كليطو في إشارته إلى الفرق بين الخبر والمقامة لم يعر اهتماما كافيا لاستثناء خبر الجاحظ هذا فهو مختلف من حيث وظيفته ومختلف أحيانا كثيرة بفنيته [41]،

صحيح أن الكتابة المرموزة في المقامة لا تضاهيها حكايات ابن المقفع واخبار الجاحظ وأحاديثه من حيث التصنع ومن حيث التناص مع نماذج سابقة غرف منه الهمذاني فشحن مقولات البطل وراويته بطبقات من الدلالات الأخرى [42]، إلا أنني لا أجد خبر الجاحظ ولا

حكايات ابن المقفع في مستوى سذاجة الخبر فحسب.

2. خصص كثيراً من مؤلفاته لقصصٍ فاحشة تدور حول موضوع واحد، مثل البخل، أو الحيوان، أو اللصوص، أو القيان، أو أصحاب القيان، أو أصحاب الولدان، وغير ذلك من الموضوعات..."فكانت

3. صورة للحياة الاجتماعية التي تسود في البصرة وغيرها من مدن العراق حيث الفقر والتشرد الى جانب الغنى الفاحش [43]، وهي تعكس في الواقع مغالبة ابطالها وحيلهم للاستفادة من الحياة بأكبر قدر ممكن ، كل حسب رغباته وميوله وقناعاته وعليه فإن الجاحظ لم يهمل أصحاب العاهات من هذا الوصف[44] فيكون بهذا قد قدم نماذج من أنماط البخل والتطفل واللصوصية والفسق وأصحاب العاهات وجعل الأدب مفتوحا على الحياة من جميع جهاتها .

4. تطرق الى مواضيع ترفَّع الكتَّاب عنها وذلك من منطلق انتمائه للاعتزال وتَبَنِّيه مذهب العقل حتى اتهمه ابن قتيبة بالاستهزاء بالحديث، والكذب والوضع ومناصرة الباطل [45] فكأنه رأى ان المعرفة بالشيء أسلم من الجهل فيه. ومثلما كانت نظرته الفلسفية في الأمور العلمية والفقهية كذلك بالنسبة للخبر / القص. فإنه عرض فيها محاسن الأفْعَال وأضدادها [46] وألف رسائل في مدح الاشياء وذمها فكتب رسالة في مدح الكتاب وذمّهم وكذلك فعل في الورّاقين والعلوم [47] ومن ثم ألف في مواضيع مألوفة في حياة الناس وأسمارهم

مما ظل الأدب الرفيع / الرسمي حرباً عليه بعكس الرأي السائد والذي مُفادهُ، "أن العلوم تكون في خدمة الدين وأن كل إبداع هو تبليس إبليس" [48] عليها كأخبار اللواطيين والإماء والطفيلين والشُّطَّار وحيل المدين وحيل اللصوص وحيل سُرّاق الليل وحيل النهار [49]

5. جعل قصصه عن البخلاء واللصوص أعمالاً فنية لا إخبارية كالتي جمعها مَنْ سبقه عن أخبار البخل لذم الأمويين او لتفضيل عادات

العرب على العجم [50] او إرضاء للعباسيين الذين شجعوا على ذم الأمويين [51] لان رؤيته كانت رؤية فنان لا مؤرّخ، وشخصياته كانت نماذج اجتماعيه ليس بالضرورة حقيقية، فكان بذلك مؤس العلاقة بين الشعب وبين الأدب من حيث إنه جعل الأدب تصويراً للحياة [52] سواءً قدَّم هذه الشخصيات في رسائله وكتبه لإثبات فكرة او توضيح رأي او قدمها خالصة لتقوم بذاتها.

6. غلب على هذا النوع من القص طابع السخرية التي تحمل على الضحك تجاوبا مع سيرورة السرد وليس بسبب توجيهات المؤلف ولا حتى الراوي، فخلَّف بذلك صوراً كاريكاتيرية تتحاشى المبالغة، وان حصلت المبالغة فإنه ينهيها بإشارة منه الى وجه المبالغة فيها [53] وكثيراً ما كان يقدم للقصة بقوله: "لم أرَ مثل.. " أو "زعموا" أو "عجبتُ من" او "كيف تعجب من كذا وقد فعل فلان كذا" او زعمَ ... [54] كأنه ينبّه القارئ الى أن الخبر فيها أهم من التاريخ، وان العبرة في الحكاية وليس

في حقيقة حدوتَه.

إذن هذه القصص لم تكتب أصلاً للتَّوثيق وإنما لتلقي ضوءاً على جوانب فاسدة من العادات لم يشأ الجاحظ أن يناقشها بالمنطق، إنه يسخر من الواقع وليس من ناسه أو لنقل من الظاهرة وليس من صاحبها، هذا الواقع الذي صرف الناس إلى عبادة المال بالجمع والمنع والبخل الشديد أو بتَصنُّع الكرم وهو ليس فيهم كما في قصة محمد بن المؤمل[55] او في قصص المحتالين له من لصوص ومكدين كما رأينا سابقاً في البخلاء وغيرها من مؤلفات ككتب "الحيل " ، ولأن هذه القصص تقدم سرداً محايداً دون تعليق أو توجيه تعليمي فقد اقبل

الناس عليها، كل يرى فيها الجانب الذي يحب أو يكره، فهي ليست تعليمية مسطحة وإنما تنفتح على أكثر من قراءة ولذلك صارت مثالاً ألهب من تتلمذ عليه ومن لحقه من الكتاب في نهاية القرن الثالث وفي القرن الرابع فاعتبرت لذلك تأسيساً لحداثة جديده جرَّأَتْ الى جانب الكتابة الرسمية على التخطي مُمهِّدةً من حداثة الجاحظ ومهيئة الجو لظهور المقامة كنوع جديد قوامه "الكدية" التي وضع الجاحظ أساساً لها في "حديث خالد بن يزيد" وفي مؤلفاته في "الحيل".

المراجع:

1. عوض، يوسف نور: فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، أم درمان – السودان ،1979، ص291.

2. حسن، محمد رشدي: أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، المكتبة العربية، القاهرة، 1974، ص 30-31.

3. ن. م، (نقلا عن " نهاية الأرب في فنون الأدب" للنويري، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1924، 160/2.

4. ابراهيم، عبد الله: السردية العربية، ص 81. (الفهرست لابن النديم، تحقيق رضا تجدد، طهران، 1971، ص367).

5. ن. م، ص 80. (عن وفيات الأعيان لابن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر بيروت، (د.ت) 5: 221).

6. ن. م، ص 78-79.

7. ن. م، ص 80 (أنظر كتاب " الجليس الصالح الكافي ولأنيس الناصح الشافي " للجريري، أبي الفتح معافى بن زكريا. تحقيق محمد مرسي الخولي، عالم الكتب، بيروت، 1981، 1: 167.

8. ن. م، ص 55-58.، (المسعودي، مروج الذهب، دار الأندلس، بيروت، 1973، 163/4).

9. الجاحظ، البخلاء، 1960، ص203.

10. كليطو، عبد الفتاح: المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توفال، الدار البيضاء، 1993، ص 45.

11. ابن عبد ربه: العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، المجلد الرابع ،1974.

12. الخوري عون، يوسف: مختصر أغاني الأصفهاني، صححها عبد الله العلايلي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت، ص 393.

13. مقامات بديع الزمان، المقامة الأصفهانية، ص 54.

14. كليطو: المقامات، ص 46.

15. ن. م، 85.

16. الشكعة، مصطفى: بديع الزمان الهمذاني، عالم الكتب، بيروت، 1983، ص316-317.

17. مختصر أغاني الأصفهاني، ص 475- 476.

18. ن. م، ص 475.

19. الأصفهاني: كتاب الأغاني، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، ص 76-82.

20. التنوخي: الفرج بعد الشدة، تحقيق عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، 1978.

21. مالطى (دوغلاس)، فدوى: بناء النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص100-101.

22. الخطيب البغدادي: التطفيل وحكايات الطفيليين وأخبارهم ونوادر كلامهم وأشعارهم، تحقيق كاظم المظفر، النجف، 1966.

23. مرتاض، عبد الملك: 116-117.

24. ن. م. 119.

25. شلق، علي: مراحل تطور النثر العربي في نماذجه، ج 2 ،دار العلم للملايين ، بيروت ، 1992 ، ص 157 .

26. البغدادي: التطفيل..، ص90-91. انظر مالطي: بناء النص السردي، ص 81-82.

27. إبراهيم، عبد الله: السردية ...، ص72.

28. ابن خلدون: المقدمة، المكتبة التجارية، مصر، 553.

29. ن. م، ص 553-554.

30. الحاجري، طه: 1963، ص 43-45.

31 مختصر أغاني الأصفهاني، ص476

31. ن. م، ص 47.

32. تصفح على سبيل المثال كتاب: المحاسن والأضداد، شرحه د. يوسف فرحات، دار الجليل، بيروت، 1997، أو كتاب البخلاء.

33. الحاجري: البخلاء، 1963، ص 47.

34. بن رمضان، صالح: أدبية النص النثري عند الجاحظ، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، تونس، 1990، ص 6 . (معتمدا على مقالة شارل بلات: "النثر العربي في بغداد " والمنشورة في دورية ARABICA بمناسبة مرور 1200 سنة على تأسيس بغداد،)1962.

35. ن. م: ص 36.

36. ن. م: ص 37.

37. ، الحاجري: 47.

38. ن. م: ص 19-20.

39. البخلاء 1960، ص56

40. كليطو: المقامات، ص74-75.

41. ن. م: 74- 76.

42. بلات، شارل: الجاحظ في البصرة وبغداد وسامراء، ص 315-335.

43. أنظر الجاحظ: البرصان والعرجان والعميان والحولان، تحقيق عبد السلام هارون.

44. بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، نقله الى العربية د. عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ط 2، 1969، 109/3.

45. الجاحظ: المحاسن والأضداد.

46. الحاجري: ص 23.

47. ابراهيم، عبد الله: السردية ...، ص 216-217.

48. يورد بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ج3، الباب السادس – ادب السمر وكتب الثقافة – اساع مؤلفات الجاحظ التي ورد ذكرها في المصادر القديمة: ص 110-126.

49. الحاجري: ص 32-33.

50. ن. م: ص 29 (يقتبس عن الطبري قصة اغتناء عمر بن حفص بعد أن جمع للخليفة المهدي مساوئ الأمويين).

51. بن رمضان، صالح: ص 26-36

52. انطر في كتاب البخلاء (1960): حديث على وجه الدهر ص 156-157.

53. ن. م: ص 72، 156 ،227.

54. ن. م: ص 112.

55. ن. م: ص 137.

كفكاوية المناخ

هذه النزعة للانفلات عن القواعد الصارمة للنوع الأدبي والتي أدت الى ظهور أجناس أدبيه تلائم ميزات الحضارة الإسلامية في مسيرة تطورها على كل الأصعدة [كما نفهمها من مقدمة ابن خلدون وكما وصفها جوستاف جرونيباوم في كتابه " حضارة الإسلام "] يمكن فهمها على خلفية نشوء الطبقات الاجتماعية التي تتوزع ثروة المسلمين والتي يصفها الوزير البرمكي الفضل بن يحيَى (ت 803م) على النحو التالي الى أربع طبقات [1]:

1) ملوكٌ قدّمهم الاستحقاق
2) وزراء فضْلُهُم الفطنة والرأي
3) علية أنهضم اليسار
4) أوساط ألحقهم بهم التأدب.

أما بقية السكان فيقول فيهم: "والناس بعدهم زبدُ جَفاء وسيلُ غُثاء، لُكَعٌ ولَكاع وربيطَةُ أَقضاع همُّ أَحدهم طعمُه ونومه _ [أي انهم حاقدون لأنفع فيهم ولئام وكسالى يقبعون في بيوت حقيرة ولا يرجون غير الطعام والنوم كالبهائم المربوطة] وهؤلاء العامة وصفهم

المسعودي: "هم أتباع من سبق إليهم من غير تمييز بين الفاضل والمفضول، والفضل والنقصان، ولا معرفة للحق من الباطل عندهم .....فلا تراهم الدهر إلا مُرْقلين الى قائد دبّ وضارب بدفّ على سياسة قرد، او متشوقين الى اللهو واللعب او مختلفين الى مشعبذ مُتَنَمِّس مُمَخرق، او مستمعين الى قاصّ كذاب ، او مجتمعين حول مضروب او وقوفاّ عند مصلوب .[2]

إذا كانت هذه هي حال الناس من الثروة والقيمة الاجتماعية فإن مقاليد الأمور كانت في أيدي الملوك والوزراء وأهل اليسار ومن لحقهم من المتأدبين (الموظفون والمؤدِّبون والشعراء والندماء والمهرجون من المحاكين والمحدثين والحاكين ...) ، أمّا أهل الأدب ممن لم يلحقهم تأدبهم بهم ، وبقيةُ الناس فإنهم "ربيطة أَقضاع" لا حول ولا قوة لهم على النهوض أو متسولون ، أو يتحينون الفرص ليفوزوا كما كان من أمر الشاعر الماجن مسلم بن الوليد مع الفضل بن سهل قبل أن يصبح الفضل وزيراً للمأمون ، فقد كان مُسلم قد شكا له حاله بقوله :

وقائل: ليست له همة كلاً ولكن ليس لي مال

لا جدة ينهض عزمي بها والناس سؤال وبخال

فاصبر على الدهر إلى دولة يرفع فيها حالك الحال

وعندما صار وزيراً قصده مسلم فلمّا رآه سُرَّ به وقال له: "هذه الدولة التي يرفع فيها حالَكَ الحال"، وأمر له بثلاثين ألف درهم، وولاّه بريد

جرجان" [3]. وتروي لنا كتب تاريخ الأدب عن الكثير من سيَر أهل الأدب والشعراء وتهافتهم على هذه الطبقات لنيل عطائها فإمَّا أن

ينجحوا، او أن ينجحوا لحين تتعلق مدته بقدرتهم على التملق والإرضاء او بمزاج صاحب السلطة، فيهيمون على وجوههم الى "صاحب" جديد. وكان أبو نواس في بداياته قد أشار الى هذه الرغبة في الحصول على الغنى:

سأبغي الغنى إمّا جليسَ خليفة نقوم سَواءَ او مَخيفَ سبيل [4]

وهكذا أصبحت البلاطات ودور أهل اليسار محط أنظار من لم تطل أيديهم الثراء والجاه. أما المعدمون من عامة الناس فطرقوا ابواب اهل اليسار حتى ضاق هؤلاء بهم وازداد وضعهم سوءا بمرور الزمن إذ أصبح الثراء مبدءاً يعتنقه الكثيرون من المجتمع الجديد، وقد صور لنا الجاحظ حال أهل اليسار من البخل في البصرة التي ولد فيها في عصر اشتهرت فيه بتجارها من المسلمين من كل الجنسيات على ما رأينا في كتاب "البخلاء"، ولم يكف سيل هؤلاء المستولين على أبوابهم من "المقهور المُنْزَجِر والمطبوع المبتهل"[5]

إنه واقع كفكاوي، وليس غريبا فيه أن يكون من هؤلاء من يحلم كما حلم أبو نواس إشارة إلى أكثر من لقمة العيش: "إما جليس خليفة وإما مخيفَ سبيل" كما كان من أمر شعراء الجاهلية: فإما سبيل النابغة وإما سبيل عروة بن الورد. وإلا فلا بديل عن أحد أمرين أيضا: فإما التسول او التطفل [6].

مأزق الشعر : من ناحية أخرى فقد أدى الوضع الجديد الى تضافر فئات غير عربيه على احتلال المركزين الثاني والثالث من الطبقات الاجتماعية ، هذا بفضل فطنته ورأيه وهذا بفضل يساره فبعد أبي مسلم الخراساني جاءت وزارة البرامكة التي قضى عليها الرشيد ووزارة عيسى بن داوود على سبيل المثال وهم ليسوا عرباً ، كما كثر الأغنياء من غير العرب ولم تعد الأرستقراطية العربية مستحوذة على مصادر السلطة كما كان الأمر حتى نهاية الدولة الأموية ، فدخلت العجمة على لغة الناس حتى في القصور وعلية القوم فضعفت بضاعة الشعر لديهم وهبطت قيمتها من حيث هي تجَلٍّ للفصاحة ، وزاد الطين بلة أن فقد دوره كمرجع للاستشهاد والاعتماد لدى أهل اللغة والفقه والأدب الرسمي ،فتضعضعت مكانة الشاعر الحديث لان ألفاظه لا تمثل الفصاحة العربية الأصيلة ولأن أصحاب الشأن منه لا تطربهم الفصاحة القديمة لعجمتهم ومدنيتهم ، بينما ظل النقد يحوم حول مقولته بأن " صناعة الكلام نظماً وشعراً إنما هي في الألفاظ لافي المعاني" [7]. ويصف ابن خلدون في القرن الثامن / التاسع الهجريين هذه الحالة بقوله: "كان الكثير ممن لقيناه من شيوخنا في هذه الصناعة الأدبية يرون ان نظم المتنبي والمعري ليس هو من الشعر في شيء لأنهما لم يجريا على أساليب العرب" [8]. وحتى نفهم ما قصده لننظر الى ما قاله الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" عن أساليب العرب هذه: "وكانوا أُميين لا يكتبون، ومطبوعين ولا يتكلَّفون، كان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر وأقهر، وكل واحد

في نفسه أنطق ومكانه من البيان ارفع، وخطباؤهم أوجز، والكلام عليهم أسهل، وهو عليهم أيسرَ من أن يفتقروا الى حفظ او يحتاجوا الى تدارس. وليس كمن حفظ علم غيره وأخذه على كلام كان قبله , فلم يحفظوا إلا ما علق في قلوبهم والتحم بصورهم واتصل بعقولهم عن غير تكلّف ولا قصد ولا تحفظ ولا طلب" [9] ومما يأخذه ابن خلدون ومشايخه على هؤلاء المحدثين أنهم تماثَلوا في شعرهم مع لغة هجينه حسب قوله : "جاء خلق [من الشعراء] لم يكن اللسان لسانهم من أهل العجمة وتقصيرها باللسان وإنما تعلمّوه صناعَة ثم مدحوا بأشعارهم أُمراءَ العجم الذين ليس اللسان لهم , طالبين معروفهم كما فعل حبيب [أبو تمام] والبحتري والمتنبي وابن هانئ [أبو نواس] ومَنْ بعدهم وهلم جرّا فصار غرض الشعر في الغالب إنما هو الكذب والاستجداء لذهاب المنافع التي كانت للأولين ... واصبح تعاطيه هجنه في الرئاسة ومذمّة لأهل المناصب الكبيرة ..." [10] [يقصد لم تعد فيه صلة باللغة الأصيلة ولا بالمروءة الجاهلية فلم يعد مرجعاً للتمثل به لأيّ شيء وصار صناعة للعامة لا للكبراء].

الحاجة للنثر: من ناحية أخرى تطلبت الحياة الجديدة الكلام النثري لحاجة مجتمع الدولة الى الكُتّاب وإلى الخطباء والقصاصين في المساجد كما احتاجت مجالس السمر الى الخبر والحكاية للتسلية والإضحاك، فارتفع شأن كاتب الديوان بشكل خاص، وتأسست علوم جديدة لكل منها موضوعها المحدد كالتاريخ والفقه والحديث والتفسير والكلام والجدل، واحتلت كتاب الأدب مكانة لا تقل عن

الشعراء... فصار صوت الشعر خجولاً ضعيفاً ولم يعد سيد الكلام [11].

في هذا المناخ انفتح المجال لظهور النثر الفني ، بداية كوسيلة وظائفية تعليمية ترقى الى مستوى الصياغة الشعرية من حيث الفصاحة والتأنق ، ومن ثم الى صياغة أدبيه فنيه تطرز فضاءاتها باتساع الظواهر الاجتماعية وتحتويها كما فعل الشعر قبل أن يصير لسانا لدى أصحاب القصور ، فتخلق بذلك أجناساً جديده لصناعة أدبيه حداثية لا تؤرخ ولا توثق بقدر ما هي تخيّل او تسلّي او تعرّف بما هو شكل من أشكال الحياة للقارئ او السامع ، ولهما ان يستوعبا الحدث كل على هواه او بمقدار علمه ومعرفته ، وقد اتضح هذا المسار في الأغراض السردية التي أتيّ بها الجاحظ ومن جاء بعده ، الامر الذي كان يستدعي لغة الشخوص في هذه السرديات وكلامهم , حتى ان هذه اللغة وهذا المستوى من الكلام اصبح مألوفاً في الصياغات الأدبية مهما كان مدى الاسفاف والاحماض الذي فيها [انظر على سبيل المثال كتاب "المفاضله بين صاحب الغلمان وبين صاحب الفتيان" للجاحظ , وكتاب "رشف الزلزال من السحر لحلال" فيما بعد لجلال الدين السيوطي (849 _ 911هجري) . وغيرهما كثير]. وقد حذف محمد عبده من مقامات الهمذاني المقامة الشامية وبعضا من الرصافية بسبب ألفاظ لم يستسغها.

لعبة أخرى: لم تخلف لنا العراق بعد أبي تمام والبحتري شعراء متميزين إذ انتقل الشعر إلى حواضر جديدة ما لبثت أن ضاقت بهم هي أيضا بعد المتنبي وابن هانئ وابن زيدون وأبي العلاء، حتى ليخيل

لنا أن الشعر توقف بعد أبي العلاء. فما كان للشعراء إلا أن يتنزلوا بأدواتهم إلى ساحة اللعب الجديدة ليؤدوا بشعرهم دورا ما يصلح للمعاش في ظروف أفقدتهم أرستقراطيتهم الاجتماعية، فنزعوا عن

الشعر أرستقراطية الكلامية. وقد رأينا /كان من خبر الشاعر حمزة بن بيض عند عبد الملك بن مروان، ثم ها هو ابن الحجاج [ت39] يشوب شعره بلغات الخلديين والمكدّين وأهل الشطارة ولا تخلو قصائده من الاوصاف البرازية والفحش الأشد فظاظة [12]... وقد صور نفسه على النحو التالي:

رجل يدَّعي النبوة في السُّخ فِ، ومَن ذا يشك في الانبياء

جاء بالمعجزات يدعو اليها فأجيبوا يا معشر السخفاء [13]

وهو يشير الى التجديد الذي طوره في شعره واقصد به ما امتاز به ابن الحجاج من وضع هذه الألفاظ والصور الفاحشة في سياق جَدّي يخلق التناقض بين ما يتوهم القارئ/السامع وبين ما يعنيه الشاعر، إذ يلعب لعبة صنع المفاجأة بعد التوهم، ويتلاعب بأمزجة المخاطبين ليحملهم على الضحك بفعل المفاجأة التي تتبين في النهاية وتشفع له عن سوء ألفاظه لكونها ضرورية لشروط اللعبة. وهكذا صارت له حظوة لدى الوزراء ورؤساء العصر وعند جمهور المثقفين حتى شُبِّهَت منزلته في الشعر بمنزلة امرئ القيس من حيث التجديد [13].

فتنة ا لسرد: لم يكن أمام الشعر بد من هكذا تخَلٍّ لأن النثر زاحمه على مكانته في ساحة الرؤساء، بعد أن دخل لعبة المفارقة التي تملأ حياتهم. ها هي مجموعة من القضاة كانوا يشاركون الوزير المهلبي

مجالسه اللاهية [كما جاء في "يتيمة الدهر للثعالبي" مستنداً الى رواية التنوخي صاحب كتاب الفرج بعد الشده وكتاب نِشْوَار المحاضرة وأخبار الذاكرة، ث 329هجري: " ... فيغمس [كل منهم] لحيته في الخمر، بل ينقعها فيه حتى تتشرب أكثره، ويرُش بها بعضهم على بعض ويرقصون، ويقولون كلما كثُرَ شربهم: هر.. هر ... فإذا اصحبوا عادوا لعاداتهم في التزمت والتوقر والتحفظ بأُبهة القضاء وحشمة المشايخ والكبراء" [15].

هذه الحكاية تشبه من حيث الدلالة حكاية ابي قاسم البغدادي لمحمد ابن احمد المطهر الأزدي من القرن الخامس الهجري والتي يدخل فيها شيخ ذو لحية بيضاء الى "مجلس مشهود بأعيان الناس" يتمتم بالصلاة ثم يرفع صوته مما يثير ابتسامة أحد الحاضرين فيوبخه ثم لا يلبث ان يستجيب لملاحظات الحاضرين الذين اجتمعوا للسمر بالتوبيخ والإقذاع والإحماض وهم يشربون ويستمتعون بوقاحته وأخيرا يسكرونه فينام وعندما يفيق يخرج من المكان بنفس الطريقة من الصلاة والتخشع [16].

هذا النوع من التمتع والإمتاع هو امتداد لما وصفه المسعودي آنفاً (ملاحظة رقم -2- من هذا الفصل) من تبلد العامة، واتباعهم من سبق إليهم من غير تمييز بين الفاضل والمفضول، ومن ثم اجتماعهم على ما يثير العواطف ولا يحرك الذهن، وقد وصل هذا الامتداد كما نرى إلى هذه الطبقة من أصحاب الشأن وذلك لان حاجة الناس في الأساس إلى المتعة- مهما علا قدرهم - أمر لا ريّب فيه، على ان هذا

النوع من التمتع إنما يمثل حالة العصر ومدى الازدواجية التي تعيشها هذه الطبقة من المجتمع. إنها ازدواجية تخلق المفارقة بين واقعين: التحلل والمجون في مجالس اللهو في الليل ومعاناة التصنع والتمظهر بما يقتضيه المقام في النهار.

اجتماع الشعر والنثر

هكذا صار الأدب شعرا ونثرا يتجه في خدمة هذا الواقع المفارق، وصارا من خلال اللغة المتخيّرة لأحلى الكلام يطوران أساليب جديده تخدم حاجة الأوساط المتأدبة الى المتعة والضحك والمجون، وانتشرت أخبار هذه الأوساط على شكل حكايات تحتضن هذا الواقع، ولكن دون ان توثقه بالفعل، فهي حكايات من الفعل حكى بمعنى قلّد، وهي إذن تقليد لهذا الواقع الذي تجري الأمور فيه بما يشبه ما تصوره وتحكيه. ووجد الشعراء أنفسهم وكذلك أهل الأدب على حد سواء يستجيبون لهذا النوع من الإبداع ليكون لهم ما يبتغون في منازل التكسب. تارة يُضحكون وتارة يمدحون أو يرثون، ثم تارة يُحدّثون او يحكون أو يقصون حسب الموقع والمكان: هنا نثرٌ وهنا شعر وهنا مزج بينهما مراضاة للأذواق.

ها هو الرشيد يستدعي الأصمعي والحسين الخليع ليسلياه في ليلة أرق فيها فيقول لهما: "عللاني بأحاديثكما". فيحكي له الحسين، وهو شاعر معروف، حكاية طريفة حدثت له فيما كان يقصد البصرة لمدح آل سليمان، فقد طلب الماء من أحد البيوت الكبيرة وهو راجع من

عندهم في يوم شديد الحر، وعند الباب يتعرف على جارية آية في الجمال ويفهم منها أنها حزينة لنُفور من تحب منها، وهو ضمرة ابن المغيرة ابن المهلب ابن أبي صفرة، وذلك لحادثة محرجة وقعت بينهما، وقد فهمها على غير حقيقتها. عندها يعرض عليها وساطته فتقبل. لكن ضمرة يأبى، وفي السنة القادمة عندما يرجع الى البصرة لمدح آل سليمان يجد نفسه وسيطا لضمرة لدى هذه الجارية، وعندما ينجح مسعاه ينال منهما مالا كثيرا [17].

هذه حكاية، بكل المقاييس، مصنوعة تشبه ما يصير في الواقع لتصلح أن تكون أداة حريّةً بأحاديث السمر، ويقوم الشعر فيها مع النثر بصياغة الوصف وبتحديد معالم الصورة المحكية لخلق الإثارة. وفي النهاية لا ينسى الراوي أن يذكر ما حصل عليه من مال وفير جراء هذه الوساطة التي دعته إليها الصدفة وهو يتنقل بشعره الى البصرة، وأعانه أدبه وحيلته على إنجاح مسعاه. فلولا أنه شاعر مسافر لما رمته الصدفة في ذلك المقام ليسخر معرفته وأدبه لإنجاح مسعاه.

هذا النص نموذج للكثير من النصوص الأدبية التي يمتزج فيها الشعر بالسرد فيحتار المُتلقي بمَ يُعجب هل بالشعر، أم بالنثر، أم بتوافقهما معاً على تجويد النص.

من ناحية أُخرى صارت المواضيع الشعرية مادة للنثر على حد سواء ولم يعد وقفا على الشعر إلا شكله الخارجي، بل تسلل السجع الى النثر مزاحما إياه على القافية وعلى الجمل القصيرة المضغوطة المحلاة بالتشبيه والاستعارة وصنوف البديع. وفي القرن الرابع ازداد التطريب بهذا السجع وبالموازنة بين الجمل النثرية والاقتراب من لغة

الشعر وشكله.

في الحقيقة اتجهت صناعة الأدب سبيلاً من المفارقة سواءً في الشكل، فلا الشعر شعر ولا النثر نثر، وفي المضمون فالحكاية محاكاة وليست واقعاً بعينه تماما كما هو الواقع خلط بين الزيف والحقيقة سواء لدى العامة_ "أتباع من سَبَق إليهم " كما قال المسعودي _ او الخاصة ممن لهم في النهار شأن وفي الليل شأن آخر. وبين هؤلاء وهؤلاء دارت

رحى الأدب لتفرز سردا يتماشى مع الواقع الجديد. وسافر أهله من مجلس الى مجلس ومن بلاط الى بلاط ومن موقع الى موقع يعرضون بضاعتهم للتكسب وهم يتقنعون القناع الملائم لكل مجلس وبلاط وموقع.. السفر والقناع هما سبيلهما الى الحياة، وهذا التصنيع حسبما يشتهى المتلقون -"المشترون" هو سلاحهم /بضاعتهم، أليسوا إذن أهلَ كُديةٍ يحتالون بفصاحتهم الجديدة ليكسبوا سواءً حكوا أو قصوا أو تكدوا؟

وها هو الجغرافي الشهور من القرن الرابع الهجري الذي يعتبره عبد الفتاح كليطو سليل الجاحظ الأدبي يقول في كتابة [18] "احسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، تحقيق دي خويه المكتبة الجغرافية العربية لندن 1967 ص 33_34" : "فقد تفقهت وتأدبت وتزهدت وتعبّدت ... وأممت المساجد وذكرت في الجوامع ودعوت في المحافل وتكلمتُ في المجالس ... وسُحت في البراري وتهت في الصحاري وأشرفت مراراً على الغَرَق وقُطعَ على قوافلنا الطرق , وخاطبت السلاطين والوزراء وصاحبت في الطرق الفسّاق وبعتُ البضائع في الأسواق , وكم نلتُ العزَّ والرفعة ودُبِّر في قتلي غير مرّة , وحججت وجاوَرت وغزوت

ورابطت وعريتُ وافتقرت وامتَحنت الطرَّارين ورأيتُ دُوَلَ العيَّارين."

ما هذه اللغة المصنعة ذات الإيقاعات المتقاربة والنغمات المترادفة؟ ثم أي نمط من أهل الأدب صاحبنا هذا؟ ألا يذكرنا بصورة المكدي في حديث "خالد بن يزيد؟ بل أكثر من ذلك، ألا يشارك للتأسيس لنمط راوية الهمذاني وبطله في مقاماته؟: إنه كالخدروف الذي وصف بطل الهمذاني نفسه نه في المقامتين "الأذربيجانيه" ص4 او "المكفوفية" ص79 , أَبداً في دوران بين المواقع عبر الزمان المكان.

وهذه قصة خبر من أيام المعتصم بالله يظهر فيها نموذج من أولئك الذين ركبوا السفر ووضعوا القناع وباعوا فصاحتهم، تتحدث القصة عما جرى لعمرو بن مسعدة الذي أرسله المعتصم بالله الى والي الأهواز ليحصل منه مال الدولة عليه، وفي الطريق يضم الى السفينة رجلا على هيئة شحاذ استغاث بالملاح لكي يوصله الى "دير العاقول" ويعرّف عن نفسه بأنه حائك. ثم يسأل هو بدوره ابن مسعدة عن مهنته فيقول: كاتب فيبدأ بفحصه في أنواع الكتابة الخمسة التي راح هذا الحائك يُعَرّفها لكن ابن مسعدة يفشل في كل مرة فيقدم الحائك الجواب الصحيح. وأخيراً يعترف الحائك بأنه "حائك كلام" وادعى الفقر.. فخلع عليه ابن مسعدة .... وعندما قص ابن مسعدة خبره للخليفة طلب منه ان يوليه ما يصلح من أعمال الدولة.. ثم رآه بعد ذلك يسير في موكب عظيم [19].

الحكاية لا تنتهي بنهاية واضحة حيث لا نعلم هل صار غناه بعد ذلك من الوظيفة التي نالها أم إنه كان يتظاهر بالفقر ليشحذ بواسطته.

إنها نموذج آخر للسفر والمعرفة المفحمة تنضاف إليهما صفة الفقر والتوسل بهذه المعرفة إلى الأخذ من الآخرين القادرين على العطاء، والمفارقة في الحالين بينة واضحة تكشفها المفاجأة، فإن كان هذا الحائك فقيرا بالفعل عندما صعد إلى القارب فإن علمه قلب الصورة وكشف عن شخصية جديرة بالمكافأة وها هو قد انتفع بالمزاوجة بين الظاهر والباطن – الفقر والعلم. وأما إن كان غناه سابقا فإنه نموذج المكدي يتظاهر بالفقر ويتصيد المواقع ليدفع بعلمه فيبهر السامعين بشدة المفاجأة فتحصل المكافأة وتتجلى المفارقة عندها من اجتماع الكفاية والحاجة في مقام تختلط فيه الأمور نتيجة لغلبة الخدعة والانبهار.

المراجع:

1. جرونيباوم، جوستاف: حضارة الإسلام، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد وعبد الحميد العبادي، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، 1956، ص 219. (عن ابن الفقيه: مختصر كتاب البلدان).
2. كليطو عبد الفتاح: المقامات، ص 46. (عن مروج الذهب للمسعودي).
3. ابن الطقطقي، محمد بن علي بن طباطبا: الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، مراجعة وتنقيح محمد عوض إبراهيم وعلي الجارم، دار المعارف، مصر (بدون تاريخ)، ص 200-201.
4. الحاجري: ص 35.
5. البخلاء، 1960، ص 10.
6. ابن خلدون: المقدمة، ص 577.
7. ن. م. ص 577.
8. الجاحظ: البيان والتبيين، حققه فوزي عطوه، الشركة اللبنانية للكتاب، بيروت، 1968، 403/3.
9. ابن خلدون: ص 581.
10. كليطو: ص 28 (عن الثعالبي: اليتيمة)
11. ن. م ز ص 29.
12. ن. م. ص28-29.
13. ن. م. ص 33.
14. تحقيق آدم متز، هيدلبرغ، 1902، وورد الحديث عنها في كتاب النثر الفني لزكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1938، ص 338-351.
15. المحاسن والأضداد، ص 260-268.
16. كليطو المقامات، ص 91.
17. المحاسن والمساوئ، ص 469-473.

ولادة الجنس / المقامة

الانزياح

بينت سابقا أن الكتابة بعد الجاحظ لم تعد مقتَصَرة في سبيل التدقيق التاريخي ، فظهرت أشكال من السرد تؤسس لجنس إخباري قائم بذاته وذي رسالة مخالفة تحمل الهم اليومي لحياة الناس وتتمتع بطاقة إبداعيه سواءً في تكلف الإسناد الإيهامي او في تحرير المتن المخيّل ابتداعا او نقلاً عن واقع هيولي غير محدد ، و قد جعل الكتّاب لبعض أخبارهم عناوين مثل "حديث" [1] و "حكاية"[2] بمعنى "الجِدَّة" ، وقد أشار عبد الله السمطي في دراسة للصورة السردية في أخبار كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني [ت356 هجري] وحكاياته الى هذه الناحية بقوله : "إنه يقدم كتاباً إبداعياً وإن اعتمد مادةً خاماً متوارثة شفاهيّا ... وأعاد صياغتها بحيث يتحقق هذا الانتقال وهذا المستوى الطبقي المتفاوت أُسلوبيا من الخبر الى القصة الى الجد الى الهزل الذي يرغب إليه القارئ" [3] ، وهكذا يتحول التاريخ المروي الى لحظة رؤيويه لا الى لخطة تسجيليه [4] ، ويصبح الواقع المُعاش مادة للإبداع في ظل رؤية ناشزة عن مقولة الأدب التعليمي التي يحددها حديث رواه ابن هريرة [ث 59 هجري] : "الرسول دخل المسجد فرأى جمعاً من الناس على رجل فقال : ما هذا ؟ قالوا : يا رسول الله ، رجل علاّمة ، قال : ما العلامة ؟ قالوا : اعلم الناس بأنساب العرب واعلم الناس بعربية واعلم الناس بشعر ، واعلم الناس بما اختلف فيه

العرب، فقال رسول الله صلعم : هذا علم لا ينفع وجهل لا يضر " [5].
وهكذا تصبح كل الظواهر الاجتماعية مفتوحة على النص مجاراة لما توخاه الجاحظ من التقرب الى ميول الناس في اختياراتهم القرائية [6]، وما توخاه ابو الفرج الاصبهاني في كتاب "الاغاني": من " الانتقال من شيء الى شيء، ومن معهود الى مستجد وكل مُنْتَقلٍ اليه أشهى الى النفس من المنتقل عنه" [7]، ومن نسج على هذا المنوال. وقد تغلبت أساليب التسلية والامتاع على الرسالة الفكرية او التهذيبية وعرف الادباء كيف يأخذون من حياة الناس مادة أدبهم ليتسلوا ويبهروا ويفيدوا.. فكان الاخذ بالظاهر لتغليف الرسالة التعليمية مزاوجة قصديه لدى المبدعين. ها هو خالد بن يزيد يوصي ولده ان لا يأخذ الخبر بظاهره بقوله: " دع عنك مذاهب ابن شرية " [8] لأنه لا يعرف الا ظاهر الخبر، وصار عليها أن تأخذ بعين الاعتبار الأذواق الغالبة في مجتمع لم تعد قيّم الإسلام قارة في نفوس الكثيرين من أهله، وصار من أحب المواضيع الى القلوب ما أضحك وسلّى واثار من اخبار "الحيل" في حكايات المجون واللصوص، والمتطفلين، والبخلاء، والمكدين.

الكدية

حديث خالد ببن يزيد: الجاحظ هو الذي رسم خطوطها العريضة في حديث خالد بن يزيد مولى المهالبة المعروف بخالويه المكدّي ، "وكان قد بلغ في البخل والتكدية وفي كثرة المال المبالغ التي لم يبلغها احد " إنه شخصية بناها الجاحظ على مفارقه لاجتماع المال الكثير عند من يمارس الكدية ، وهو لذلك بخيل ، وحينما استرجع الدرهم من

السائل واستبدله بفلس أثار استغراب الحاضرين من بني تميم، ومن ثم انبهارهم عندما عرفوا أنه من أصحاب الكدية وأنه إنما فعل ذلك لأنه عرف بالفراسة أن السائل من أصحاب الكدية مثله، أي إنه سائل غير محتاج فهو من أصحاب الفلس وليس الدرهم. وعندها يحكي لهم كيف تعلم الكدية عند أشهر المكدين وبرع فيها حتى فاقهم.

هنا ينتهي ما دار بينه وبين جماعة بني تميم، وكان يسكن بينهم، ثم نفهم بعدها أنه بالغ في الحديث ليقنطهم من ماله، وانه الى جانب بخله فإنه قاص بليغ ومتكلم داهية، وان القاصّين ابا سليمان الاعور وابا سعيد المدائني كانا من غلمانه. بعد ذلك يروي لنا الجاحظ كيف أوصى هذا الشيخ ولده ليحفظ ثروته ، يقول له : إن " لم يكن لك معين من نفسك لما انتفعت بشيء من ذلك " ثم يشرح له كيف جمع هذا المال وما عاناه من سفر في البر البحر والقفر ،ومن مصاحبة العفاريت والجن وكشف خدع السحرة والعرافين ، ومعرفة اسرار الكنوز وصناعة الكيمياء لدرجة انه أصبح قادرا على "إجراء الأرواح في الأجساد" ، ثم يشكو من انه لا يأمن عليه اذا كشف اسراره كلها له ، على انه يعده بتعريفه على بعض الصنع اذا شفاه الله من مرضه ، وينتقل الى وصف ما صادف من خلفاء وسلاطين ومساكين ومكدين ونُساك وفُتاك وسجون ومجالس ذكر واعاجيب وكيف صقلته التجربة وعلمته عواقب الامور فخلص الى ان التدبير احسن وسيلة للجمع : " فلا بناء ولا نساء ولا اغترار بالثناء ولا اعتماد على الوكلاء " ويحذره من القضاة . وأخيراً يوبخه لأنه لا يرى فيه ما يرضيه من ذلك ويصف له ما كان سيفعل لو ذهب ماله فنتعرف على مهنة المُكدي

وما فيها من التمظهر ومن الاحتيال في النهار وقطع الطرق مع اللصوص و "صعاليك الجبل" و "زواقيل الشام" و "زُط الاكراد " و"مردة الاعراب" و"فتاك الاهواز" و"لصوص كرمان" و"قيقان"، ونتعرف على صبر المكدي وشجاعته في الملاقاة وكلامه عند السلطان وجلده وحيلته في السجون وموقعه من أشهر اللصوص.

بعدها تخرج روحه فلا يكون من ابنه بعده في البخل اقل منه إذ يغضب على أبيه لأنه وجد خلفه جرة فارغة كان فيها سمن فاعتبر ان ذلك نوعا من السرف.

يضع الجاحظ البخل وجمع المال بالاحتيال صفة راسخة للمكدين ولا يسعفه الى الجمع الا معرفة واسعة في علوم العصر ووسائل السطو وأفانين الاحتيال المعروفة. يقدم لنا المكدي فارسا مشهودا وإماما في الصنعة لكثرة ما مارس من افعال، وعاشر من طبقات الناس وتمرس في البحر والسهل والجبل ويتبين لنا أنه بالإضافة إلى التكدية والقص فإنه يتقن التجارة والعمل لسلطان وصناعة الذهب والفضة ... الخ.[9]

يعرفنا حديث خالد على مواقع اللصوص، ومواطنهم، وأسماء المشاهير منهم، وعلى الألقاب التي تميز فئاتهم، وعلى كيفية تكديهم ويبدو أنه بارع في هذا الكار مما يدل على انتشاره وتعدد أشكاله ورجاله ايام الجاحظ فمنهم " المخطراني " و " المستعرض " و " الكاغاني " و " البانوان " و " القرسيّ " و " العواء " و " المُشعب" و " الفلور " والمزيدي " و " والاسطيل " و " المقدس " و " الكعبي " و "

الزاكوري "[10]. هذه ألقاب في أكثرها ليست من لغة العرب وإنما هي من لغات محلية يمكن إدراجها تحت صفة الساسانية التي اشتهرت ككناية عن هذه المهنة [11]. هذه الألقاب، لا شك، مأخوذة من لغتهم إذ أكثر ما انتشرت فيه الكدية هو بلاد ساسان وما جاورها ولعلّ منها انطلقت التسمية في مختلف بلاد المسلمين والعرب.

ان معرفة الشيخ بذلك السائل الذي قال عنه انه ليس من " مساكين الدراهم ... هذا من مساكين الفلوس " تدل ان ثمة هنالك نوعين من الشحاذين هما: مساكين الدراهم _ الفقراء _ و"مساكين الفلوس " أي من لا يستحق الشفقة لأنه يتكلف المسكنة، وشيخنا المكدي لا شك عرف ذلك بالفراسة كما قال. وقد اشار لهذا الامر الدكتور ابراهيم جريس في مقاله عن " الكديه في المقامات الحريرية " [12].

يأخذ البهيقي في كتاب " المحاسن والمساوئ " في باب " محاسن السؤال " عن الجاحظ قصة مشابهة لم ترد في كتب الجاحظ المعروفة [13] ويعتقد عبد الملك مُرتاض أنها مأخوذة من كتاب " حيّل اللصوص " الضائع. [14] يروي فيها الجاحظ ما سمعه من شيخ مكدي يلتقي بشاب من المكدين فيسأله عن حاله فيشتكي الشاب له من سوء الحال وينهي قائلا: " وهل رأيت مكديا أفلحَ ؟ " فينتفض الشيخ غاضبا ويعزو الامر لحداثة عهده بالكدية وعدم استحكامه من المهنة ، ثم راح يشرح له اصولها وما فيها من سعة العيش والسعادة وقدم له مثلا من تجاربه ليكون درسا له : فقد دخل مسجداً في بعض بلدان الجبل على هيئة رجل دين فقير الحال مسكين ، فاعتلى المنبر وراح يسرد على الحاضرين خبره مدعيا انه من ابناء الغزاة الفاتحين ويعدد

الغزوات التي شارك فيها ويذكر اسم والده وشهرته ثم ما فعل الروم بوطنه وكيف فرّ من وجههم وتعرض لقطاع الطرق، لذلك يطلب منهم : ان " يردوا ركناً من اركان الاسلام الى وطنه وبلده " فتنهال عليه الدراهم .عندها قام الشاب وقبل راسه واعترف بانه " معلمٌ لخير " وشكره .

في هذا السرد اضافه لمعنى السفر والحيلة والفصاحة (العلم)، نجد تصويراً عينيا يبين كيفية حدوث الخدعة من قبل صاحب الكدية، ولعله أول نص يحمل هذا التصوير لما ستكون عليه المقامة فيما بعد ومما يجدر ذكره ان البيهقي ألّف كتابه في زمن خلافة المقتدر [295 – 320 هجري] أي قبل الهمداني، وقد أدى بطل الهمذاني أدوارا مشابهة فهل أخذ الهمذاني الفكرة من حديث خالد بن يزيد أم من البيهقي ؟ على كل فإن صورة المكدي منعكسة في كلا الحديثين بشكل لا يدع مجالا للشك بأن كان حديث الشيخ يبدو أقرب لما تضمنه من تخييل بالقصة التي رواها، ومن السجع الذي يغمر رده على كلام الشاب: " يجيئنا كل نبطيّ قرنان وكل حائك صفعان وكل ضراط كشحان يتكلم سبعا في ثمان ... "ومن تخييل [15]. لعل هذا النص هو أول نص يحمل صورة المكدي بتمظهره وخطابه ونجاح حيلته. وهو، لذلك، الأقرب الى المبنى المقامي ولا ينقصه عن مقامة الهمذاني إلا راوية مشارك يقوم بالتعرف على البطل في النهاية.

جلاء المعنى

يعَّرف شارل بلآت المكدي بناءً على حديث خالد بن يزيد بأنه: مصطلح لرجل يمتهن الكداء _ صاحب الكداء او الكدية او التكديه وهو الشحاد :Begging متسول متنقل او متشرد يستعين بموهبة واضحة للكذب البارز وبمعرفة خاصة بالمراوغة وينجح في فتح جيوب البسطاء (المغفلين) من الناس ممن يؤخذون بإغراء فصاحة كلماته (16)

ويميز الدكتور ابراهيم جريس كما ذكرت سابقاً بين نوعين من المكدين هما المكدي المحتاج والمكدي المحتال وهذا الثاني هو مجال حديثنا ويقول واصفا إياه إنه: "ذو الفصاحة والبيان الذي يستخدم لسانه للحصول على أموال الغير، بل والعيشْ على حسابهم دون كدّ او تعب " (17).

إذاً انخرط المكدون من أهل الأدب في فئة أهل الشحادة والساسانية وتصنعوا مهنتهم بكل ما حملته من ألوان التظاهر بالمسكنة والاحتيال والتنقل، ولكن بفارق مميّز هو أنهم اعتمدوا على فصاحتهم في اقتحام مواقف القول والإبهار فيه ومن ثم الانسحاب بعد إنجاز مهمة انفتاح جيوب السامعين لهم. إنها ليست مجرد" شحادة "، إنها تعتمد على خطبة فصيحة كما رأينا من خطبة الشيخ في نص البيهقي. وكما ستتجلى لنا في مقامات الهمذاني.

اعتقد ان ما جاء في أقوال خالد بن يزيد فيه اختلاط وعدم وضوح لصفة المكدي الذي نعنيه لان الجاحظ لم يؤكد على صفة الخطيب

البليغ وهي عند الهمذاني شرط المقامة الأول.

ففي بداية حديثه يُعدد خالد بن يزيد أنواع الشحادين الذين عاشرهم وأخذ عنهم، وكلهم من المتظاهرين بالمسكنة او التحايل لها. وهم ليسوا ممن يتصفون بما قاله لابنه في وصيته التي اضافها الجاحظ على الحادثة مع المتسول في مجلس بني تميم [18] [س 57 – 62]. فهو يذكر في الوصية بالإضافة الى صنعة القَصّ والطواف في الآفاق مكديا متظاهرا بما يلائم المكان " القبول على واقع "[19] [60] صناعة الليل وقطع الطريق والتجسس وصعلكة الجبل. ويذكر

معرفته بفئاتهم وبطشه معهم – او بهم – وبلاءه في الحروب ومع جماعات الفتّاك ...، كما يذكر معاشرته للجن ومعرفته بالتنجيم والعرافة وصناعة الكيمياء، وقدرته في إدخال الأرواح في الأجساد ... [20] [ص 58] ... الخ.

إذن فخالد ليس مكدياً فحسب، انه أيضا قاطع طرق وصعلوك ومحارب وفتاك ... ومنجّم ... وعرّاف ومصاهر للجن وعالم بكيمياء الذهب والفضية وساحر ... الخ ... وهي صفات غير ملزمة للتكدية كما يقول خالد نفسه لابنه: " إن هذا المال لم اجمعه من القصص والتكدية ، ومن احتيال النهار ومكايدة الليل ... [21] " ثم إنه صرح بامتهان ألوان متعددة من الشحادة التي لا يعقل ان تكون مما يمارسه أهل الشعر والأدب عموماً ، كالمشعب والكاغان ، والقرسي ، والمشّعب ، والفلور ، ، مثلا ... فهي مظاهر مُسفّة من الاحتيال لا يقوم بها إلا من فقد كل وسيلة وفيها من الشذوذ والانحطاط ما لا

يحتاجها من ملك ناصية اللغة والأدب والشعر وهي كفيلة بأن تخلق له البدائل الكفيلة، ونحن لا نجد نماذج منها في مقامات الهمذاني . كما ان الحديث الذي أورده البيهقي عن الجاحظ لا يضع أياً من هذه الصفات في مكدية.

لعلّ الجاحظ أراد ان يجمع كل صفات التعرض لأموال الناس في شخصية هذا المكدي وجعله يبالغ في كلامه خصيصاً لهذه الغاية، ويتعرف الجاحظ نفسه ان خالد يبالغ حين يعلّق على ما كان في مجلس بني تميم بقوله: " وإنما أراد بذلك أن يوئسهم من ماله حين عرف حرصهم وجشعهم وسوء جوارهم ..... " (22)

وعليه فإن الحديث الذي جاء عند البيهقي يأتي أقرب الى المصطلح كما عرَّفتُه آنفاً وهو أقرب الى تمثل صفة الخطيب او الواعظ من حيث قدرته على جذب الأنظار اليه بوصفه الفقير المسكين الذي يستدر العواطف خصوصا عندما ينبهر السامعون من المفارقة بين الشكل والمضمون في حضوره أمامهم الأمر الذي يخلق بالتالي مفارقة أُخرى تنتج عن تبادل الواقع والوهم في صياغة المقام – الحدث.

وأخيراً يمكننا القول ان الجاحظ وإن كان بشكل غير واضح التحديد تماما قد وضع السمات الرئيسية لمكدي المقامات، وهو بطبيعة الحال ليس أيّ مُكدِّ مما عرفته البيئة العباسية، انه الشاعر الأديب الذي ضاقت به السبل، ولم تحتفل به مراكز السلطة

والبلاطات والبيوتات بما يكفيه من العيش والجاه. وكما كان شأن أُدباء البلاط من التماهي مع الأسياد فيما يحبون سماعه فيحصلون على مالهم، هكذا فعل المكدون بفصاحتهم وأدبهم بعد ان استبدلوا مقاماتهم من الخاصة للعامة، فغيروا وسال الاحتيال بما يُغري العامة الى الاستماع لفصاحتهم واستحسانها ثم تقديم المال – " العطاء [23].

المراجع:

1. البخلاء، ص 58 1. البخلاء، 1960، حديث خالد بن يزيد، ص 56- 62.
2. أبو المطهر الأسدي: حكاية أبي القاسم البغدادي، تحقيق آدم متز، هيدلبيرغ ن 1902.
3. السمطي، عبد الله: جماليات الصورة السردية في أخبار الأغاني وحكاياته، مجلة فصول، مجلد 2، عدد 3، خريف 1993، ص 216.
4. ن. م. ص121.
5. . إبراهيم، عبد الله: السردية ...، ص 216.
6. . الحاجري: ص 39.
7. أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني الهيئة المصرية العامة للكتاب، المقدمة 4.
8. البخلاء، 1960، ص 57.
9. ن. م. ص 56.
10. انظر شرح هذه التسميات في البخلاء (1960) ص 63-65. وانظر أيضا مقال الدكتور أبراهيم جريس: الكدية في مقامات الحريري، الكرمل، عدد 17 ،1996، ص 147-148.
11. انظر: ن. م.، ص134.
12. ن. م.، ص 135.
13. المحاسن والمساوئ، ص 644-646.
14. مرتاض، عبد الملك: فن المقامات، ص 61.

15. المحاسن والمساوئ. ص 645

16. E I 2: pp 494.

17. جريس، إبراهيم: الكدية في مقامات الحريري، ص 135.

18. البخلاء، (1960) ص 76.

19. ن. م، ص60.

20. ن. م، ص58.

21. البخلاء، 1960، ص 58.

22. المحاسن والمساوئ، ص 647.

23. البخلاء، (1960)، ص59.

الكدية عند الهمذاني

مغالطة

يقول علي شلق: " يُتَهَمُ الجاحظُ بأنه دفع أدباء العربية بعده بنمطه في الكتابة شكلاً وموضوعات، لذا لم نجد غرابة في أَن يدور أدب المقامات على الكدية، وهي عنوان التسول والفقر والبخل "[1].

ان تعميم "الكدية" على كل مقامات الهمذاني مبالغ فيه، فآراء النقاد الحديثين لم تتفق في هذا الأمر، وهذا نبيل خالد رباح أبو علي على سبيل المثال يذكر خمسَ عشرة مقامة كانت الكدية وحدها موضوع المقامة فيها [2] وهي: الإزادية، والبلخية والسجستانية، والكوفية، والاذربيجانية، والجرجانية، والاصفهانية، والبصرية، والفزارية، والمكفوفية، والبخارية، والقزوينية، والساسانية، والقردية، والناجمية. أما باقي المقامات ذات النكهة الكدائية فقسمها الى نوعين:

أ- نوع تأتي فيه الكدية مقرونة بوصف للأطعمة والأشربة وبعض وجوه الحياة في ذلك العصر وهي: البغدادية، والمضيرية، والمجاعية، والنهيدية، والخمرية. [6 مقامات].

ب- نوع يغلب فيها الوصف على الكدية، وهي التي تُظهر روح الاستجداء – غالباً في أواخرها – وهي: الأسدية، الحمدانية، والرصافية، والمغزلية، والشيرازية، والحلوانية، والخلفية، والنيساوبورية، والعلمية، والصيمرية، والملوكية، والصفرية، والأسدية، والتميمية،

والمطلبية. [15 مقامه] على انه لم يتطرق الى موضوع الكدية في بقية المقامات وهي الاهوازية، والوعظية، والوصية، والقربضية، والشعرية، والعراقية، والغيلانية، والاسودية، والابليسية، والجاحظية، والمارستانية، والدينارية، والموصلية، والحرزية، والارمنية [15 مقامة]. واعتبر – على ما يبدو – أن موضوع البحث الذي يحرك الحدث كالألغاز، والمفاضلة، والتجارة، والتدجيل.. الخ هو الموضوع السائد، وعليه فإنه يكون قد أخرج خمس عشرة مقامة من صفة الكدية سواءً عن قصد او عن تقاعس في التدقيق، وسنرى فيما بعد أنه لم يكن على صواب.

أما الهمذاني نفسه فيقول في إحدى رسائله ان مقاماته دارت في فلك الكدية، باستثناء اثنتي عشرة مقامة لم يتطرق فيها للكدية [3] وهي: الاهوازية، والغيلانية، والمضرية، والمارستانية، والوعظية، والعراقية، والرصافية، والمغزلية، والحلوانية، والعلمية، والخمرية، والبشرية.

نلاحظ من المقارنة ان نبيل أبو علي جعل الكدية في ستٍ من المقامات التي نفى الهمذاني نفسه الكدية عنها: أربع من التي تضعف الكدية فيها، وهي: المقامة الرصافية، والمقامة المغزلية، والمقامة الحلوانية، والمقامة العلمية، واثنتين من التي تأتي الكدية فيها مقرونة بوصف للأطعمة والأشربة ...وهما: المقامة المضيرية، والمقامة الخمرية. هذا وانه لم يُشر الى المقامة البشرية أبداً، ولم يُصنفها في أي صنف مما ذكر، وهي بلا شك من النوع الذي تنعدم فيه الكدية.

ان قراءة سريعة للمقامات الهمذانية تبين لنا ان الهمذاني لم ينشئ المقامات على نمط واحد، الامر الذي فتح مجالا واسعاً فيما بعد لتحطيم القالب والخروج على الجنس كما فهمه المقاميون حتى الحريري [4] في نهاية القرن الخامس ومطلع السادس. فمرة يتخلى الهمذاني عن البطل ومرة يجعل الراوي هو البطل ومرة يجعل للبطل بطلاً مشاركاً.. الخ [5]، كما أنه لم يبن مقاماته على شكل واحد من حيث الطول والقصر، وتواتر الوصف او توتر السرد، وجعل فيها الخطبة والمناظرة والأحجة والمحاضرة والحمق والشعوذة والمخادعة وغيرها من وسائل التواصل التي مارسها البطل. إن هذا التنويع على اختلاف حضوره في النصوص المقامية خلق إيهاما بعدم وجود الكدية أحيانا كعنصر محفز لانبناء النص ، هذا ، بالإضافة إلى أن بعض المقامات لا وجود للكدية فيها من أي باب كالمقامة البشرية وإلى أن بعضا آخر لا تتمظهر الكدية فيه إلا من حيث أنها تقدم نماذج سلوكية يتقنها المكدي عادة في أدائه كما في المقامة الوعظية ، والمقامة العلمية والمقامة الرصافية والمقامة المغزلية ... وعليه فلا عجب ان لا تكون الكدية هي الصوت الرابط بين جميع المقامات على ما رأينا ، وإن كانت بالفعل هي الصدى المُهيمن لأفعال البطل في اكثر المقامات حتى في بعض تلك التي اعتبرها الهمذاني نفسه خالية من الكدية كالحلوانية مثلاً ،الا يوحي وصف الفتى الاسكندراني بانه يتصنع الجنون ويمتهن الحجامة لحيلة يدبرها (ص 17)؟ ... وكذلك الامر في المارستانية (ص121). ثم ألا يكون عمل أبي الفتح في المقامة الخمرية (ص229) مرحلة من مراحل تَخَفِّيه؟ وما يدرينا لماذا اختار

الخمارة لهذا التخفي؟ فهو يقول في نهايتها:

ساعة ألزم محرابا وأخرى بيت حان

وكذا يفعل من يعقل في هذا الزمان

وكذلك المقامة البغدادية (ص59) فإن ابا الفتح كان يحاول الكداء على شاطئ دجله والناس لا يجيبونه فسمعه ابن هشام وأُعجب بفصاحته، فخاطبه، وبعد ان سمع أحاديثه في الشعر اعطاه ما يستعين به على تغيير حاله.

لا اقول ان الكدية واضحة المعاني في هذه المقامات، الا ان صداها لا يبرحها، فالمكديُّ مِلحاح وتلتقطه عين الرائي في أكثر حالاته اختفاءً، وإنها المهنة كما وصفها الجاحظ على لسان خالد ابن يزيد: تعتمد على الصبر والاحتمال ودخول السجون.. الخ [6]

عودٌ الى مُكديّ الجاحظ

لو استقصينا أفعال المكديّ في حديثيّ الجاحظ وقارناها مع ما يشابهها من أفعالِ بطلي المقامة البديعية (الراوي المشارك في الأفعال والبطل المكدي) عيسى بن هشام وأبو الفتح الإسكندري ، نجد انها موزعة في الشخصيتين المقاميتين ، خصوصا وأن عيسى بن هشام كثيرا ما يقوم بدور البطل كما ذكرت ، وفي أحيان كثيرة يغلب فعله على اكثر أجزاء المقامة ، فلا يظهر البطل المكدي إلا في جزء بسيط منها ، والراوي / البطل في هذه الحالة فارس شجاع يتشجم المخاطر

وينقذ جماعة المسافرين معه من اشد الشدائد كما في المقامة الأسدية (ص29 – 37) مثلا. وهو مسافر ابداً: إما راجع من الحج او ذاهب في تجارةٍ او باحث عن إبله، فمرة في اليمن ومرة في الشام او في بغداد او البصرة او في الكوفة، او حمص، او أرمينيا، او بلْخْ، او جرجان، او اصفهان.. الخ (انظر المقامات: البلخية، والكوفية، والفزارية، والاسودية، والشيرازية، والنهدية، والابليسية، والارمنية، والغيلانية)، وهو راكبُ بحر: في المقامة الحرزية، او في مجلس السلطان: في المقامة الحمدانية، أو والٍ على الشام: في المقامة التميمية، او مدعوٌ لدار الخلافة: في المقامة الرصافية. ثم هو يعرف كيف ينعم بالحياة مع أحسن الاصحاب وفي احسن مجالس الطعام واللهو والشراب كما في المقامة الاهوازية، والبصرية، والجاحظية، والخمرية)، وأحيانا نجده يحارب في الثغور: في القزوينية، او يدخل المارستان: في المارستانية، او يهرب لمالٍ ربحهُ وأُتهم فيه انه ليس من وجه حق: في البخارية، ثم هو محتالٌ حين لا يتوفر له المال او حين يجد من يتندر منه كما فعل مع السواديّ حين تحايل عليه ليأكل ويتحلى ويشرب ثم يهرب ليقوم السواديّ بالغُرم: في المقامة البغدادية. إنه مسافر أبداً ليلتقي بأبي الفتح صاحب الكدية ومستودع المعرفة ليأخذ من علمه وليغضي عن تحامقه، وهو في كل الأحوال شغوف به رغم علمه أنه يجسد الصفتين معا.

إذاً فراوي المقامات البديعية له حصة في اكتمال شخصية المكدي الجاحظي. إنه ليس طالب علم فحسب، بل هو رفيق الاسكندري المُفارَق باستمرار، فلا يلاقيه حتى يفارقه ليبقى في بحث

مستمر عنه متغاضياً عن احتياله وكديته او قُل مشاركاً احياناً او متماهياً، وهو مثله الأعلى في الادب فلا يلومه الا حين لا يروقه صَغارهُ وسوء تمظهره. وقد عبر عن اعجابه به مرة فقال:

تفاوَتَ الناس فضلاً وأشبه البعض بعضاً

لولاه كنت كرِضوَى طولاً وعمقاً وعرضاً [7]

اما ابو الفتح الإسكندري فيكاد لا يخرج عما أوصى به خالد بن يزيد ولدَه وما نصح به الشيخ المكدي ذلك الشاب المتذمر من الكدية. فهو شحاذ غير محتاج وعنده وفر من المال كما يقول:

بالحُمق أدركت المنى ورفلت في رُفل الجمال [8]

ويقول في موضع آخر:

لا يغُرنْك الذي انا فيه من طلب

انا لو شئت تخِذ تُ سقوفا من ذهب [9]

وهو الى ذلك بخيل الى حد انه يرفض ان يطعم عيسى بن هشام الجائع، وبعد ان وصف له احسن انواع الطعام واطيبها بأسلوب ساديٍّ اعتذر انه لا يملك من ذلك شيئا [10] ، وهو معاشر للجن منتفع منه: (المقامة الابليسية) ، شديد الاهتداء الى ما يريد : (الشيرازية) ، محتال لطعامه : (الارمنية) ، يقوم بأعمال السحر والتدليس :(الموصلية والاصفهانية والحريزية) ، ويتصنع المسكنة

مستعينا بأطفاله العراة: (الازادية ، الاسدية ، البخارية) ، احيانا شحاذ مسكين واخرى قراد : (القردية) ، او راقص كخذروف ليسلي الناس بغنائه وطبله ورقصه :(القزوينية) ، ثم هو احيانا بليغ فصيح اللسان يسحر المستمعين بكلامه وفصاحته ومعرفته : (القريضية ، البلخية ، الكوفية ، الاذربيجانية ، الجرجانية ، الجاحظية ، العراقية ، الحمدانية ، الدينارية ، الصفرية) ، او محتال الى ما يريده بالوعظ

تارة: (الوعظية والمطلبية) ، وبادعاء الفقر بعد غنىً : (البصرية ، الجرجانية ، والقزوينية) ، ولا يتورع عن امتهان أخس المهن كالسير في كتيبة الساسانية :(المقامة الساسانية) ، او الحجامة :

(المقامة الحلوانية)، او العمل في خمارة: (المقامة الخمرية)، او تصنع الجنون:

(المقامة المارستانية والمقامة الحلوانية). ثم هو الى ذلك يرافق الاعيان مترفعا من الالتزام معهم رغم رغبتهم في ذلك: (المقامة الخلفية والمقامة الناجمية) ويأتي الملوكَ والسلاطين: وينال عطاياهم الكثيرة (المقامة الحمدانية والمقامة الملوكية)، على انه يكره القضاة ويُشنع في وصفهم في مسجد سجستان: (المقامة السجستانية).

في كل مقامة من كل المقامات نراه صورة مصغرة عن مكدي الجاحظ فهو بخيل جوّاب محتال بشتى الوسائل الى جيوب الناس، يقول خالد بن يزيد: " انا لو ذهب مالي لجلست قاصاً او طفتُ في الآفاق كما كنت مكدياً: اللحية وافرة بيضاء، والحلق جهير طلق، والسمت حسن والقبول على واقع، ان سألت عيني الدمعة أجابت، والقليل من رحمة

الناس خير من المال الكثير ...وصرت محتالا في النهار واستعملت صناعة الليل "، ثم يتحدث عن بأسه، وصبره وشجاعته وفوزه.

والمقامات لا تظهر بطولات ابي الفتح الاسكندري ولا تصف مصاعب السفر في هيئة فعل وان كانت تلمح لها على انها من ضمن حيله كما في: (المقامة الأسودية والمقامة القزوينية)، في الاولى يلجأ الى عصابة من ستة رجال كالأسود هو سابعهم الى ان تنفرج الامور ... وفي الثانية يشهر سيفه مع جيوش المسلمين ويغني. وكما رأينا سابقا فان الراوي يكمل عنه هذا الجانب المجازف او البطولي (انظر المقامة الاسدية مثلا ص 29 – 37).

على إني وجدت في مقامات البديع مقامتين يتحدث البطل فيهما عن المجازفه والبطولة.. الخ على غرار حديث خالد بن يزيد، ففي المقامة السجستانيه (ص18-23) يقوم ابو الفتح الاسكندري بالتعريف بنفسه قائلا: " انا باكورة الزمن واحدوثة اليمن، انا ادعيةُ الرجال وأحجية ربات الحجال، سلوا عني البلاد وحصونها والجبال وحزونها والاودية وبطونها والبحار وعيونها والخيل ومتونها ... سلوا الملوك وخزائنها والاغلاق ومعادنها والامور وبواطنها والعلوم ومواطنها والخطوبَ ومغالقها والحروب ومضائقها ... يراني احدكم راكب فرس ناثر هوس، يقول هذا ابو العجب. لا ولكني ابو العجائب، عاينتها وعانيتها، وام الكبائر قايستها وقاسيتها، وابو الاغلاق صعبا وجدتها ... "، الم يدّع خالد بن يزيد انه الاول حين قال انه اخذ العرافة على المكدين [11] في زمنه، فهو وحيد زمانه في الكدية اذن؟ وفي وصيّته لابنه يقول انه عرف بواطن الامور والمعادن والعلوم [12] وانه لازم

السلاطين وهو الفتاك [13]، وقد شهد الحروب وعانى الخطوب في السهول والجبال [14].

اما المقامة الثانية فهي الوصية (ص 204 – 206) وفيها بالإضافة الى معاني البخل التي وردت في وصيّة خالد بن يزيد الفاظ متشابهة مثل يا ابن "الخبيثة" [15]، كل منهما لا يأمن على ولده من التحكم بالنفس ومن منعها من السرف، وهما في آخر رمقٍ بعد حياة مليئة بالتكدي والجمع والمنع ولذلك ينفلت لسانه بالتوبيخ بلا سبب. لعل الهمذاني أُعجب بهذا التوبيخ الذي يوجهه خالد ابن الوليد لابنه فاقتبسه ثم

أتبعه ب " يا ابن المشؤومة " و " لا أم لك ". انه نفس التوجه في الخطاب، ونفس الاسلوب في توريث الجمع مع المنع حتى النَّفَس الأخير، ونفس الاسلوب في اختيار الموقف.

من كل ما تقدم أخلص الى الاستنتاج ان شخصية المكدي الجاحظي بقيت في ذهن الهمذاني لكنه وزعها في مقاماته معا وليس في مقامة واحدة على هذا النحو القصصي الذي جسّد الحديث الجاحظي أو لنقل مسرحه. ولعله اعتمد في جملة ما اعتمد من الناحية الفنية / السردية على حديث الشيخ المكدي للشاب عن احدى تجاربه في أحد المساجد كما ورد في " المحاسن والمساوئ) على ما ذكرت آنفاً.

مقامات التسول والكدية قبل المقامات

يقول جرونيباوم ان " ثم ارتباط بين الطراز المسمى بمغامرات الشطار وبين ما قام به بديع الزمان الهمذاني حين خلق على غرار بطلة الشهر أبا الفتح " [16]. لكن السؤال هو: من اين اكتسب هذا البطل أنماط

تخفِّية، سواءً بالتمظهر الشكلي، او بالفصاحة في تجلياتها المختلفة، او بالسخف والحمق ... الخ ...؟

لقد عرضت سابقاً للعديد من تجليات التسول والتطفل كما وردت في الاخبار والأحاديث والقص في كتب التراث، ولابد من محاولة استقراء النماذج التي وردت فيها من خلال مقامات البديع.

من صفات الشخصيات المقامية (الراوي والبطل)، كما ذكرت، السفر المستمر ضمن حدود بلاد الإسلام [17] ... فهي مسرح الحدث المقامي وموقعه الأبدي، ولا يعقل ألا تكون كذلك كما لا يعقل أن يتجاوزها مثل هذا الحدث، بما يحمله من إيحاءات يرشح بها النص المخيِّل باستمرار لظاهرة اجتماعية/حضارية خاصة بدار الإسلام، وقد أراد الكاتب أن يتداعب بها على شكل إبداع أدبي طالما تضافرت أخيلة الأدباء على الخروج به كجنس أدبي منذ أحاديث الجاحظ فكان له شرف الإنجاز. فماذا صور لنا الهمذاني إذن؟

لقد رأى جاكوب هومين انتيلا [18] ان يقسم مقامات البديع من وجهة النظر الاجتماعية الى خمس مجموعات حسب الغرض الغالب في كل منها:

1. المقامة البيكارسكية الملهاة ومنها: البغدادية والاصفهانية والارمنية والمضرية، والحلوانية.
2. مقامة التسول: منها الساسانية والدينارية.
3. مقامة الدرس اللغوي / الادبي ومنها الهمذانية والمغزلية والمجاعية والجاحظية والواثية والشعرية.
4. مقامة الوعظ: المقامة الوعظية.
5. مقامات لا يوجد فيها صفة تجمعها سوى الراوي والبطل.

ثم يصل به البحث الى الاستنتاج ان المصادر التي صبت في مقامة الهمذاني على المستوى الفني هي كليله ودمنه بشكل عام، اما من ناحية الموتيب البارز فمقامات الزهاد لابن قتيّبه في المواقف الوعظية (كما في المقامة الوعظية)، وأدب التسول والساسانية في الجانب الكديوي (picaresque)، كذلك حكاية ابي القاسم البغدادي

للمطهر الازدي، وحائك الكلام للتنوخي [19]

في الحقيقة من الصعب وضع المقامات في مجموعات ذات مزايا مشتركة لان في كل مقامة مزايا اخرى لا تقل اهمية وتحيل على نماذج مرجعية عديدة اغترف من الهمذاني. لذلك فمن الافضل تلمس آثار السابقين في هذه المقامات، وأكثر ما يهمنا في هذا المجال هو مظاهر التكدي والحيل المصطنعة له:

صورة حائك الكلام:

ورد ذكرها في قصص الفرج بعد الشدة (حكاية حائك الكلام)، ونجدها في المقامة القريضية وفي المقامة المطلبية، إذ يقول الراوي عيسى بن هشام في المقامة القريضية (ص99)، " فجلسنا يوماً نتذاكر القريض وأهله، وتلقاءَنا شاب قد جلسَ غير بعيد ينصت وكأنه يفهم، ويسكت وكأنه لا يعلم ..."(ص5) ثم لا يلبث ان يتبدى عن ناقد للشعراء قدمائهم ومحدثيهم، ثم يسمعهم من شعره.. فنال عطاءهم واعرض عنهم ...، كما يقول الراوي في المقامة المطلبية (ص 246): " وفي وسطنا شاب قصير من بين الرجال، محفوف السِّبال، لا ينبس بحرف ولا يخوض معنى في وصف، حتى انتهى بنا الكلام الى مدح الغِنى واهلهم، وذكر المال وفضله، وأنه زينة الرجال وغاية الكمال. فكأنما هب من رقدةٍ او حضر بعد غيبة، وفتح ديوانه وأطلق لسانه ... ". هذه الصفة الملازمة لشخصية البطل فإنه لا يستقر في مقام من مقاماته ابداً وهي ميزة استحدثها الهمذاني لبطله دون غيره من سبقوه في وصف شخصيات التسول والكداء.

التطفل: كثيراً ما لا يكون كداء البطل الهمذاني طلباً للمال فهو يكتفي أحيانا بطعام حين يفد الى البيوت كما حدث في المقامة الكوفية فيعرّف بغايته: " ضيفٌ وطؤه خفيف، وضالَّته رغيف " بعد ان طرده الناس: " غريب اوقدت النار على سفره، ونبْحُ العوَّاء على أثره، ونُبذتْ خلفه الحُصَيّاَت وكُنِسَت بَعْدَه العَرَصات ...(ص26).

ونجد نفس الصورة للبطل في مطلع المقامة الناجميَّة: " فقلت من المنتاب؟ فقال: وفد الليل وبريده، وفَلُّ الجوع وطريده. وغريب نِضوهُ طَليحٌ وعيشه تبريح، ومن دون فَرْخَيْهِ مهامه فِيح، وضيفٌ ظله خفيف وضالته رغيف. فهل منكم مضيف؟ " (ص 190)، ونجدها في المقامة الأرمنية: " وانضم اليّ شاب يعلوه صَغارٌ وتعلوه اطمارٌ يكنى ابا الفتح الاسكندري، وسرنا في طلب ابي جابر فوجدناه يطلع من ذات لظىً تسجَر بالغضا فعمد الاسكندري الى رجل فاستماحه كفَّ ملحٍ وقال للخباز: أعرني رأس التنور فإني مقرور، ولما فرغ من سلامه جعل يحدّث القوم بحاله، ويخبرهم باختلاله، وينشر الملح في التنور من تحت اذياله، ويوهمهم ان أذىً بثيابه فقال الخباز: ما لك لا أبا لك. اجمع اذيالك فقد افسدت الخبز علينا. وقام الى الرغفان فرماها، وجعل الاسكندري يلتقطها ويتأبطها. فأعجبتني حيلته فيما فعل. وقال: اصبر عليَّ حتى أحتال على الأُدْم فلا حيلة مع العُدْم... " (ص 187 – 188).

وقد يفدُ على مجالس الطعام والشراب لأهل السار كما في المقامة الجاحظية اذ يروي عيسى بن هشام: " ومعنا على الطعام رجل تسافر يده على الخوان، وتَسْفِرُ بين الألوان، وتأخذ وجوه الرغفان، وتفقأ عيون الجفان، وترعى أرض الجيران، وتجول في القصعة كالريح في

الرقعة، يزحم باللقمة اللقمة، ويهزم بالمضغة المضغة ... " (ص74). ومن ثم نجده يتحايل على السوادي في المقامة العراقية ويغرّمه بأحسن الغداء وبأحسن الشراب (البطل هنا هو الراوي عيسى ابن هشام).

البخل: القصة الداخلية في المقامة المضيرية أقرب الى أحاديث البخل التي عرفناها عند الجاحظ فالتاجر الذي يُلح في استضافة الاسكندري حتى يلبي هذا دعوته الى المضيرية لا يختلف عن بخلاء الجاحظ الا في مبالغة التاجر في المطل والالهاء بسرد التفاصيل. كذلك المقامة النهيدية والمقامة المجاعية. ثم إن البطل لا يلبث ان يطلق لسانه في ذم المال وذم تخزينه اذ يقول في المقامة المطلبية: " هل ترون المال الا عند البخلاء دون الكرماء والجُهال دون العلماء. إياكم

والانخداع فليس الفخر في احدى الجهتين ولا التقدم الا بإحدى القسمتين : إما نَسَب شريف او علم مُنيف ، وأكرِم بشيء يُحمل على الرؤوس حامله ولا ييأس منه آمله واللهِ لولا صيانة النفس والعرض لكنتُ أغنى أهل الارض " (ص247) . يقول هذا الكلام للتحايل على السامعين ثم يوهمهم انه يعرف مكان كنزين ، ويظل يشد السامعين بأمرهما حتى يوافق على دلهم على احدهما ثم يطلب منهم مؤونة الى حين يصلون اليه .فالتظاهر بمعافه الغنى لم يكن حقيقيا وإنما كان خدعة منه ليصدقوا مقولته بشأن الكنزين وتمهيدا منه لحملهم على تزويده بالمؤونة . على انه في مكان اخر، في المقامة الصيمرية يدعو الى الحذر من السرف على الخِلان لأنهم إذا قل مال المرء تركوه، ولنسمعه يقول: " فلما خف المتاع، وانحط الشراع، وفرغ الجراب،

تباذر القوم البابَ، لما أحسوا بالقصة، وصارت في القلب غصة، ودَعَوني بُرصة، وانبعثوا للفرار كرمية الشرار وأخذتهم الضجرة، فانسلوا قطرة قطرة " (ص209). فكأنما هي دعوة في هذه المقامة الى تفضيل البخل على السرف والمنع على الإحسان.

الخطبة الخادعة: يعتمد مكدي الهمذاني في كل مقاماته على خطبة بارعة تسلب قلوب السامعين وعلى الأخص قلب عيسى بن هشام راوي المقامات. وهذا الموتيف يتكرر في اغلب المقامات، فهو قد يطرق باباً او يأتي جماعة، او يقف فيها، او يقف في مسجد، او في سوق فيصف سوء حاله وحاجته لمعونتهم. نجد هذا الخطاب يتكرر في المقامة السجستانية، والكوفية، والاذربيجانية، والجرجانية، والاصفهانية، والبصرية، والبخارية.

وهو قد يبادر مُخَاطَبَهُ شعراً كما في المقامة الازادية (ص11):

ويلي على كفّين من سَوِيقِ او شحمةٍ تضربُ بالدقيقِ

او قصعةٍ تُملأ من خِرْدِيقِ يَفثَأُ عن سَطَوات الريقِ

يُقيمنا من منهج الطريقِ يا رازق الثروة بين الضيقِ

وكذلك في المقامة الاسدية، والمكفوفيه، او يلاقيه بما يشبه الأحاجي كما في المقامة البلخية، والمقامة العراقية، والشعرية والصُّفرية. وهو يقول في المقامة البلخيه: " فقال إذا ارجعك الله سالماً من هذا الطريق فاستصحب لي عدواً في بُردة صديقٍ، من نِجار الصُّفرِ يدعو الى الكفرِ ويرقص على الظفرِ، كدارة العينِ يَحُطّ ثِقلَ الدَّين وينافق بوجهين."(ص16)، فعلم المخاطَب (عيسى بن هشام) ان الرجل يقصد الدينار.

ثم ها هو الراوي يقول في المقامة الصُّفرية: " لما اردت القفول من الحج دخل عليّ فتى فقال عندي رجل من نِجار الصُّفر، يدعو الى الكفر، ويرقص على الظفر، وقد أدبَتْه الغربة، وأدتّني الحسبة إليك لأُمثّل حالَه لديك. وقد خطب منك جارية صفراء تعجب الحاضرين، وتسر الناظرين، فإن أجبت يَنجُب منهما ولد يعُم البقاع والاسماع (الرجل هو الدينار والجارية الصفراء مثيله والولد هو الملح الذي يحصل عليه المستجيب لطلبه) ... " (ص 231)

وقد يتمظهر بمظهر التائب الى سواء السبيل – كما في المقامة القزوينية: تائب الى الاسلام والجهاد عن مذهب الروم اعداء المسلمين وقد ترك خلفه كل ما كان يملك من ثروة (ص89). او في المقامة السجستانيه التي يقول فيها: " ونفرت مع ذلك عن الدنيا نفور طبع الكريم عن وجوه اللئام، ونبوت عن المخزيات نُبوّ السمع الشريف عن شنيع الكلام. والان لما أسفر صبح المشيب وعلتني أُبّهة الكبر عمدت لإصلاح امر المَعاد بإعداد الزاد، فلم أرَ طريقا أهدى الى الرشاد مما انا سالكه ... " (ص 21-22) هذيانه الهمذانية على لسان بطله تذكرنا بخطب الأعراب حين كانوا يفدون الى الأسواق او إلى أصحاب الثروة والجاه من حيث غرضها وصنعتها إلا أنها عند الهمذاني اكتسبت من ألوان الأطناب أحياناً والتسجيع والاستعارة ما لم يكن من طبع الأعراب ، ثم امتزج فيها كلام الوعاظ في المساجد والأسواق وكلام أهل الحمق (على ما حكى لنا ابو العبر عن مصادر كلامه غير المفهوم الذي كان يجمعه من كلام الناس من الأسواق والمكارين والملاحين ثم يخلطه ببعضه ...) ولقد رأينا هذا النموذج في

حديث الإسكندري في المقامة الحلوانية حتى ان عيسى ابن هشام الأديب والشاعر لم يفهمه (انظر المقامة الحلوانية 174ص حيث يقول عيسى ابن هشام فبقيت متحيرا من كلامه في هذيانه) وهو الذي يصف نفسه في المقامة البلخية بقوله: " لا يهمني إلا مهرة فكر أستقديها او شرود من الكلم اصيدها، فما استأذنَ على سمعي مسافة مُقامي أفصح من كلامي "(ص14) . ونجد في خطبة المكدي الهمذاني ملامح من المناظرة كما في المقامة الدينارية والمغزلية، ومن أدب النقد في المقامة الجاحظية، ومن مظاهر الصراع الفكري بين المذاهب في المقامة المارستانية .كما نلمح فيها صوراً من مخلفات التجربة الاجتماعية الاسلامية من المصائب التي حلت بالمسلمين على التغور نتيجة الحروب والغارات الحدودية ونتيجة انتشار اللصوص وقُطاع الطرق يترصدون للتجار والمسافرين فينهبون ما معهم ويتركونهم عرضة للتشرد في البلدان البعدية عن ديارهم .ولقد رأينا جانباً من هذه الصور في حديث الشيخ المكدي للشاب في حديث الجاحظ الذي اورده البيهقي في كتاب المحاسن والمساوئ اذ يقول في مسجد احد بلدان الجبل وقد لف خصره بفوطة وتعمم بحبل من ليف وبيده عكازة من خشب الدفلى : " ... رجل من اهل الشام ... من ابناء الغزاة المرابطين في سبيل الله ... غزوت مع والدي أربع عشرة غزوة ... نَازَلَ الملكَ على باب طرسوس، فَقَتَلَ الذراري وسبى النساء، وأُخِذ لنا ابنان وحملا الى بلاد الروم، فخرجت هاربا على وجهي، ومعي كتب من التجار فقُطِع عليّ، وقد استجرت بالله ثم بكم، فان رأيتم ان تردوا ركنا من ركن الإسلام الى وطنه وبلده. "[20]. ها هو مكدي

الجاحظ في المقامة الاذربيجانية يقف في سوق المدينة وقد اعتضد رُكوةً، واعتمد عصاً، وتقلّس دنية، وتطلّس بفوطه ثم رفع عفريته وطلب من الله ذي القدرات (يعدد قدرات الله على مسامع الحاضرين) ان يعنيه على الرجوع الى وطنه بمساعدة اهل الفضل من المؤمنين الحقيقيين (44-45). هذا الموتيف يتكرر بأشكال مختلفة في المقامة الجرجانية والبصرية، مثلا.

كل هذه الاغراض اجتهد الهمذاني في خلعها على خطبة البطل المقامي ليجعل مكدية عارفاً بعلوم عصره من فكر وأدب، يستخدمها حيلة لصدع آذان الناس ويوهمهم. وإن كان اهل التطفيل والتسول قد استعملوها في تعيشهم فإن الهمذاني جعلها صفة رئيسه من صفات بطله.

التخفي : هذه الصفة لا تفارق ابا الفتح الاسكندري بطل مقامات البديع ، فهو في كل مقامة يطلع علينا بثوب جديد ، مرة فتى ومرة شيخاً هرما ، واكثر ما يمثل هذا التمظهر هو المقامة الشيرازية ، ففي أولها يفارق ابو الفتح عيسى ابن هشام وهما راجعان من اليمن الى الوطن فيتحسر ابن هشام على فراقه ويصف لنا شعوره بقوله : " وكنت فارقته ذا شارة وجمال ، وهيبة وكمال "(ص167) ثم فيما كان ابن هشام في بيته في شيراز "اذ يدخل عليه كهل قد غبر وجهه النقر وانتزف ماءَه الدهر ، وأمال قناته السقم وقلّمِ أظافره العدم ، بوجهٍ اكشفَ من باله وزيٍّ أَوحشَ من حاله . ولثَةٍ نَشِفَةٍ وشفةٍ قشفةٍ ورُجلٍ وحِلةٍ ويدٍ مَجِلةٍ وأنياب قد جَرعها الضُّرّ والعيش المر، وسلَّم فازدته عيني ... " ص168. وقد يكون مرة متعاميا في المقامة

والمكفوفية، وقراداً يرقص ويحامق في المقامة القردية، وساسانياً متسولاً في المقامة الساسانيه ومرافقاً مليحاً وظريفاً يسلب لب ابن

هشام فيتضرع اليه عبثاً لملازمته كما في المقامة الخليفية، وهو إلى ذلك ناثرً شاعر يثير إعجاب عيسى بن هشام دائما من جديد فيقول له: " يا فتى، قد جلّيتُ عبارتك فأين شعرك من كلامك، فقال: وأين كلامي من شعري ثم استمد غريزته ورفع عقيرته بصوت ملأ الوادي وأنشأ يقول: "(المقامة الفزارية ص70)، وكذلك في القريضية والشعرية ... والحمدانية.. الخ.

على انه كثيراً ما يتوارى عن تجمعات الناس ومقامات القول وخداع الحاضرين في الاسواق والمساجد والبيوت او عن مرافقة عيسى بن هشام في بعض سفره. فيجده ابن هشام، مثلاً، في المقامة الأسوَدية متخفيا في خيمة في البادية يلجأ اليها مَن " نبت به اوطانه وظلمه سلطانه " وتقول فتاة البيت:

أيا حَضَرَيُّ اسكن ولا تخش خيفة فأنت ببيت الأسوَد بن قِنان

أعزِّ ابن أُنثى من مَعَدٍّ ويَعرُبٍ وأوفاهمُ عهداً بكل مكان

وعندما يتعرف عيسى بن هشام على الاسكندري ملتجئا في الخيمة يقول له: " يا سبحان الله، أي طريق الكراية لم تسلكه؟! (ص138 – 141). كما نجده مجنونا في المقامة المارستانية، وحجاما في المقامة الحلوانية، وصاحب حانة في المقامة الخمرية وفيها يسأله عيسى بن

هشام عن هذا التمظهر فيجيب (ص244):

دعْ من الملام ولكن أي دَكّاكٍ تَراني

انا من يعرفه كل تهامٍ ويمانيّ

انا من كل غبار انا من كل مكان

ساعة ألزم محراباً وبأُخرى بيت حانِ

كذا يفعل من يعقل في هذا الزمان

نموذج البطل المكدي الهمذاني

أشرنا أكثر من مرة الى ان مكدي الهمذاني يترجم صورة المكدي التي رسمها خالد بن يزيد الى جنس التخييل السردي. ولو جمعنا نماذج هذه المخيلات السردية لخرجنا بصورة هي أقرب الى ذلك المكدي الذي رسمه الجاحظ في وصية خالد منها إلى صورة المكدي الذي رسمه في حديثه مع الجماعة من بني تميم، وقد قال الجاحظ على ما ذكرنا معلقاً على هذا الحديث بانه.. " انما اراد بهذا ان يوئسهم من ماله حين عرف حرصهم وجشعهم وسوء جوارهم " [21] ، فكأنه أراد أن يخبرنا أن ما وصفه خالد للقوم إنما كان على سبيل الزيادة لإخافتهم فلا يتعرضون له ، ولذلك بالغ في ذكر اللصوص وقطاع الطرق والمسرفين بالحيل إلى حد الإضرار بأجساد أبنائهم وبأجسادهم في سبيل ذلك .فمكدي الهمذاني لم يكن من هؤلاء ، وها هو عيسى بن هشام يلتقيه في بعض سفره في المقامة الفزارية (ص68) فيقول :

"فبينا أنا في ليلة يضل فيها الغطاط، ولا يبصر فيها الوطواط أسيح سيحا ولا سانح إلا السبع ولا بارح إلا الضبع إذ عنّ لي راكب تام الآلات يطوي إلي منشور الفلوات، فأخذني منه ما يأخذ الأعزل من شاكي السلاح " لكنه بعد أن يعرفه يتمثل صفة أبي الفتح الحقيقية أمامه على عكس ما اوحى منظره فيخاطبه بما يشبه السخرية قائلا (ص72) :

توشحت أبا الفتح بهذا السيف مختالا

فما تصنع بالسيف إذا لم تك قتَّالا؟

فصغ ما أنت حليت به سيفك خلخالا

هل قال ابن هشام هذا الكلام على سبيل التمازح مع صديق قديم تربط بينهما علاقة التلاقي على هذا الشكل المفاجئ دائما أم أنه قصد ما قال بالفعل؟ إن الصورة العامة لأبي الفتح كما تتمخض عنها المقامات لا توحي بغير ما صرح به عيسى بن هشام لصديقه القديم ، وإذا أوحت لنا بعض المقامات بغير ذلك فإن الأمر لا يعدو كونه توهما مما كان أبو الفتح يتلبسه من مظاهر ليست فيه حقيقة، وذلك لأجل الإيهام والمخادعة في المقام الذي يقف فيه ، ونحن لم نر منه صفة الأقدام وصنعة الإغارة على الخصم إلا في تبجحه بذلك في بعض المقامات كالمقامة السجستانية مثلا ،حيث يدعي من على فرسه في سوق سجستان قائلا: " من عرفني فقد عرفني ، ومن لم يعرفني فأنا أُعرِّفه بنفسي ، أنا باكورة الزمن ، أنا أدعية الرجال وأحجية ربات الحجال ، سلو عني البلاد وحصونها ، والجبال وحزونها ، والأودية وبطونها ، والبحار وعيونها ، والخيل ومتونها ، من الذي ملك أسوارها

وعرف أسرارها، ونهج سمتها ، وولج حرَّتها . سلوا الملوك وخزائنها، والأغلاق ومعادنها، والأمور وبواطنها، والعلوم ومواطنها، والخطوب ومغالقها، والحروب ومضائقها، من الذي أخذ مختزنها ولم يؤد ثمنها؟ ومن الذي ملك مفاتحها وعرف مصالحها؟ *أنا والله فعلت ذلك*

....."(ص19-20). وتُراجعنا صورة مشابهة عن البطل في المقامة الناجمية إذ يدخل أحدَ البيوت بهيئة شحاد متطفل وبعد أن يأكل ويشبع يسأله الحاضرون عن هويته فيقول: " ... فما لمحتني أرض إلا فقأت عينها، ولا انتظمت رفقة إلا ولجت بينها، فأنا في الشرق أُذكر، وفي الغرب لا أُنكر، فما ملك إلا وطئت بساطه، ولا خطب إلا ولجت سماطه، وما سكنت حرب إلا وكنت فيها سفيرا ..." (ص191).

كما أن مكدي الهمذاني لا يستعمل حيل المخطراني من ادعاء تقوّر لسانه ومصاحبته لمن يعبّر عنه يزيد الناس ، ولا حيل الكاغاني من صفة التجنن والصرع ، ولا صفة القرسي والفلّور الذي يؤذي بعض اعضاء جسمه ليستدر الشفقة ، ولا الكاغان والمشعب والمقدس وغيرها من الصفات المهينة لإنسانية صاحبها على نحو ما جاء في حديث خالد بن يزيد ، وما جاء بعضه في وصية أبي الفتح لابنه في مقامة الوصية (ص204-206) .على انه قد يتصنع العمى في المقامة المكفوفية ، او يصطحب ولداً او اكثر يستجدي بهم في المقامة المكفوفية ، والمقامة البخارية ، والمقامة الازادية والمقامة الاسدية . وقد يمتهن التهريج والحمق في المقامة القردية، او الجنون (وليس التجنن امام الناس) في المارستانية، والتهابل في المقامة الحلوانية، وقد يطرق البيوت ليلاً كالعَوَّاء في المقامة الكوفية، وقد يصاحب

اللصوص في المقامة الاسدية، أو يغزو في المقامة القزوينية (او يشير الى ذلك في المقامات التي يدعي فيها التعرض للتشرد والسلب)، وقد يقصد بلاطات السلاطين والولاة في المقامة الحمدانية وفي المقامة الملوكية، أو يعود منها في موكب مهيب في المقامة الناجمية. وهو قد يقابل إبليس في المقامة الإبليسية على طريقة خالد بن يزيد الذي يعاشر الجن ويصاهرهم، ويمارس الشعوذة في المقامة الحريزية، ويبيع الرقى في المقامة الاصفهانية ويدعي أنه رأى النبي (صلعم) فيقول للحاضرين:" ثم علمني دعاءً اوصاني ان اعلم ذلك أُمَّتَهُ. فكتبته على هذه الاوراق بِخَلُوقٍ ومِسْكٍ، وزعفران وَسُكٍّ، فمن استوهبه منى وهبته، ومن رد عليَّ ثمن القرطاس أخذته ....." (ض54) فتنهال عليه الدراهم حتى حيرته أي انه تظاهر بأنه انما يقدم الدعاء المكتوب عن الرسول مجانا لوجه الله ورسوله، ولكنه لم يرفض ثمن الورق ولم يحدده فحصل بادعاء التعفف ما كان يرَجّيه بالطلب وأكثر.

مقاربات كدائيه

يكاد الهمذاني ينسخ بطل مقامته عن خالد ابن يزيد في ثلاث مقامات:

مقامة الوصية (ص204-206): وقد تحدثنا عن المقاربة في بعض الناحية الشكلية سابقا، والهمذاني لا يستنسخها جميعا في وصية أبي الفتح لولده، ولكنه يركز على خمسة أمور منها تتعلق بالجمع والحفظ وهي:

1. كبح سلطان النفس وشيطان الشهوة، لأنهما: "ما لبسهما أسد إلا لانت سورته".

2. الامتناع عن الكرم والقرم، فهما لصان: "فإن الكرم أسرع في المال من السوس، وإن القرم أشأم من البسوس ".

3. امتهان التجارة لأن: " إنما التجارة تُنْبِط الماء من الحجارة ".

4. لزوم التقتير: " إنه المال، عافاك الله، فلا تنفقن إلا من الربح، وعليك بالخبز والملح ...".

5. الجمع والمنع: " كن مع الناس كلاعب الشطرنج، خذ ما معهم واحفظ كل ما معك ".

المقامة السجستانية: يقف في السوق على فرسه يعرّف بنفسه كما ذكرت سابقا (ص19 – 20) ولا حاجة للتكرار.

المقامة الصيمرية : ظل البطل يغدق ماله على الخلان والاصحاب حتى افتقر ، فتركوه يتمثل وصية خالد ابن يزيد حين يقول لولده : " انا لو ذهب مالي لجلست قاصاً ، او طفت في الآفاق كما كنت مكدياً ..."[22] ، فيقرر ان يخرج لجمع المال على طريقة التكدية من جديد فيقول : " فخرجت أُسبح كأني المسيح ، فجلت خراسان ، الخرابَ ، منها والعمران ، الى كرمان وسجستان وجيلان الى طبرستان والى عُمَان

الى السند والهند ، والنوبة والقبط واليمن والحجاز ، ومكة والطائف ، اجول البراري والقفار ، وأَصطلي بالنار وآوي مع الحمار ، حتى اسودّت وجنتاي وتقلصت خُصياتاي / فجمعت من النوادر والاخبار والاسمار ، والفوائد والآثار ، واشعار المتطرفين وسخف الملهين وأَسمار المتيمين واحكام المتفلسفين ، وحيل المشعوذين ، ونواميس المتمخرقين ، ونوادر المنادمين ، ورزق المنجمين ، ولُطف المتطيبين ، وكُياد المخنثين ، ودخمسة الجرابزة وشيطنة الأبالسة ما قصّر عنه فتيا الشَّعبي وحفظ الضَّبي ، وعلم الكلبي ، فاستردفت واجتديت وتوسلت وتكدّيت ومدحت ، وهاجيت حتى كسبت ثروة ،" (ص 211 – 212).

المراجع:

1 شلق، علي: مراحل تطور النثر العربي في نماذجه. ج 2، دار العلم للملايين، بيروت، 1992، ص312-313.

2 أبو علي، نبيل خالد رباح: نقد النثر في تراث العرب النقدي حتى نهاية العصر العباسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص312-313.

3 جريس، إبراهيم: الكدية.. ص 136.

4 الحريري: مقامات الحريري، دار صادر، بيروت، (وضع الحريري مقاماته بين 1101/495 و1110/504) انظر تعريف الجنس لمقامات الهمذاني في فن المقامات للدكتور يوسف عوض، ص 55=57.

5 انظر على سبيل المثال المقامات الأسدية، ص 28، البغدادية، ص59 فالراوي هو البطل، وفي المقامات الغيلانية ص 38 والصيمرية، ص 207، والبشرية ص 250.

6 البخلاء، ص 59.

7 الهمذاني: مقامات ص227.

8 ن. م. ص97.

9 ن. م، ص28.

10 المقامة المجاعية، ص127-129.

11 البخلاء، (1960)، ص56.

12 ن. م ص58.

13 ن. م، ص59.

14 ن. م.، ص60.

15 ن م، ص 169.

16 جرنيباوم، جوستاف: حضارة الإسلام، ص 365.

17 . Jaako Hameen – Anttila, The Early Maqama Towards Defining, Asatisch Studien, LI. 1. 1997. pp 582 ، وانظر أيضا:مقامات ، ص31 .

18 ن ز م: ص 383-384.

19 ن. م: ص592.

20 البيهقي: ص646.

21 البخلاء، 1960، ص 57.

22 ن. م: ص60.

خلاصه

يجمع النقاد ان المقامة لم تأت من فراغ، على أنهم اختلفوا في مدى اخذ بديع الزمان عمن سبقه، وفي مرجعيات هذا الاخذ ولا حاجة للتفصل في هذا الباب لان موضوعنا هو الكدية في المقامات وليس نموذجها الفني.

ومن هذا المنطلق يمكننا القول ان نماذج الكداء التي قدمها لنا الهمذاني لم تكن من بنات خياله، ولكنه جمّعها مما عرفه ورآه في حيل القصاص والوعاظ وشعراء القصور من المداحين والظرفاء واصحاب الخرق وفي نماذج المتطفلين والمتسولين والمشعوذين وحكايات السراق وقطاع الطرق وأصحاب الحيل على مختلف انتماءاتهم في مجال السطو على جيوب المغفلين. وبشكل خاص من مكدي الجاحظ وأهل الساسانية الذين عرفهم من قصيدتي العبري وأبي دلف الخزرجي وغيرهما ممن لم يَصلنا وصفهم لهذا اللون من الكداء. وقد جعل مكدية رجل علم لا يشق له غبار، حتى عيسى بن هشام نفسه ظل معجباً به، مفتوناً ببيانه ويبحث عنه في كل مكان، فيجده مرة بالصدفة ومرة بالقصد ... ويعترف انه لولا ابي الفتح لكان اعلم اهل زمانه، وقد ذكرنا تصريحه بهذا الأمر سابقا (الملاحظة السابعة أعلاه) إذ يقول:

تفاوت الناس فضلا وأشبه البعض بعضا

لولاه كنت كرضوى طولا وعمقا وعرضا

ونجده مبهوراً في نهاية المقامة العراقية ويقول: " فتعجبت والله من مقاله.. " (ص150)، كما يعْرب عن مدى قدرة هذا المكدي في المقامة الأُسودية (ص141) فيخاطبه قائلا: " يا سبحان الله أي طريق الكَرَائِه لم تسلكها؟ " وهو الى ذلك معجب من حيله فيقول له في آخر المقامة الأبليسية: " يا أبا الفتح شحذت على إبليس.. إنك لشحاذ " (ص185). ثم يقع فريسة لحيله حين يأتيه على هيئة حجّام في المقامة الحلوانية (ص175) فيعلن:

أنا أُعطي الله عهداً محكماً في النذر عَقدا

لا حلقت الرأس ما عشت ولو لاقيت جَهدا

على أنه لا ينقطع عن البحث عنه ومصادفته، فيترجى بقاءه معه كما في المقامة الناجمية (ص194)، ويستعطفه لذلك في المقامة الخُلفية، وتعز عليه مفارقته حتى ينفجر معبراً عن قسوة هذا الفراق على نفسه في المقامة السارية فيقول :(ص235)

يا ليت شعري عن أَخٍ ضاقت يداه وطال صيته

قد بات بارحة لدىَّ فأين ليلتَنَا مَبيته

لا دَرَّ درُّ الفقرِ فهو طريده وبه رُزيته

ويتعلم منه من حيث لا يدري كيف يُجمع العلم والمعرفة في المقامة العلمية.. إذ يسمعه يحادث رجلاً يرافقه في الطريق.. ولما يسأله معجباً عن هويته يجيبه:

الإسكندرية داري لو قر فيها قراري

لكنّ في الشام ليلي وبالعراق نهاري

مما تقدم نجد ان الهمذاني جعل عيسى ابن هشام متيماً بأبي الفتح معجباً به يلاحقه ليصطاد منه معرفة تنقصه ، وبقدر ما يلومه أحياناً على الحمق في تصرفاته بعد ان يكتشفه ، بقدر ما يظل ضالته التي يبحث عنها ، فكأنما ارادنا الهمذاني ان نتعاطف مع هذا المكدي لأنه ضحية زمانه وهو " طريد الفقر" أو " خدروفة الزمان وعمّارة الطرق" أو " ..أبو قلمون في كل لون يكون " ولذلك فإنه يرى في هذا الزمان أن " الحمق فيه مليح والعقل عيب ولوم " لأنه لم ينفعه علمه ولا معرفته الخارقة في كسب معاشه أو في تحقيق حلمه بالثروة الا على هذا النحو من الحيل . ولنقل انه ثمرة ذلك الهبوط في منزلة الشعراء والادباء منذ ايام الجاحظ ، اولا عند اهل اللغة وعلوم الدين الاسلامي على مختلف مجالاتها ، ومن ثم لدى القيادات الاقتصادية والاجتماعية من اهل اليسار والسلطة ، فحين انزاح الادب باتجاه الابداع والخلق الادبي وجد أَصحابه أنفسهم ممثِّلين لهذا الانزياح الخَلقي الابداعي بأجسادهم وكرامتهم وأحاسيسهم ، لقد دفعوا ضريبة الإبداع تذللا ومهانة على مذبح طموحهم ، فكان لابد للأذكياء منهم من امتهان الكدية في كل مقام تتاح فيه الحيلة ، إما ترفعاً على امتهان السلطان ، او هرباً من محاسبته ، او لضيق مقامه عليهم لكثرة المتنافسين ، وعن هذه الحالة عبر ابو الفتح بقوله في المقامة القريضية (ص9) :

ويحك هذا الزمان زور فلا يغرّنك الغرور

لا تلتزم حالة ولكن در بالليالي كما تدور

وهو يعلم أنه يأتي ما لا يحب من الأفعال التي يقوم بها، ولكنه مضطر لذلك، فيعتذر لعيسى بن هشام - ممثل أهل الأدب في زمانه بذائفته الأدبية الرفيعة وببحثه الدائب عن فلتات المعرفة قائلا -في المقامة القرديه (ص97):

الذنب للأيام لا لي فأعتب على صرف الليالي

بالحمق أدركت المنى ورفلت في الحلل الغوالي

إنها إذن تمرد الأديب على ما أحس به من غبن، سواء لرهبة او لرغبة، او لنقل إنها اندفاع الفراش إلى نور المصباح من جديد كأنما كتب على الأديب ألا يكون هو ذاته في الدولة الإسلامية، بدءا من تهافته على البلاطات ودور القادرين ومن ثم احتراقه في لعبة التخفي التي اضطر إلى ممارستها إرضاء لغرور الأسياد ومراعاة لمزاجهم مقابل ضمان المعاش أو تحقيق الثروة، وانتهاءًا بالاختفاء خلف أقنعة التطفل والتسول والتكدي وباحتراق الذات على مشارف الأبعاد والغربة وأفانين الصناعة الكلامية المألوفة.

على أن الأدب ربح كثيرا من هذا التمرد لأنه أطلق للأديب عنان القول، فقدم لنا إبداعا أكثر صدقا في تعبيره عن الواقع، وأكثر ثراءًا لتحرره من قيود الطابو المرجعي التوثيقي، ومن ثم أكثر انعتاقا من قيود الشكل، وأفضل شاهد على ذلك هو المقامة ببعديها: الشكل والمعنى.

إن أدب الكدية لذلك جدير بأن يأخذ قدرا أكبر من الاهتمام مما أعرناه لأنه أدب إبداع قبل كل شيء.

مصادر البحث:

1. ابراهيم، عبد الله: السردية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1992.

2. الاصفهاني، ابو الفرج: كتاب الاغاني، تحقيق عبد الستار احمد فراج، دار الثقافة، بيروت.

3. ابن خلدون: المقدمة المكتبة التجارية، مصر، (د. ت)

4. ابن الطقطقي: الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية، مراجعة وتنقيح محمد عوض ابراهيم وعلي الجارم، دار المعارف بمصر، (د. ت).

5. ابن عبد ربه: العقد الفريد تحقيق محمد سعيد العريان، دار الفكر، مجلد4، 1974.

6. ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف بمصر.

7. ابو تمام، الحماسة، مختصر شرح العلامة التبريزي، مطبعة محمد علي صبح الكتبي بجوار الازهر الشريف، طبعه ثانيه.

8. أبو علي، نبيل خالد رباح: نقد النثر في تراث العرب النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.

9. بروكلمان، شارل: تاريخ الادب العربي، نقله الى العربية عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، ط2، 1969.

10. بلات، شارل: الجاحظ في البصره وسامراء وبغداد، ترجمة ابراهيم الكيلاني، المؤسسة الثقافية للنشر والتوزيع، دمشق، 1960.

11. بن رمضان، صالح: ادبية النص النثري، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، تونس، 1990.

12. البيهقي، ابراهيم بن محمد: المحاسن والمساوئ، قدم له وحققه الشيخ محمد سويد، دار إحياء العلوم، بيروت، 1998.

13. التنوخي: كتاب الفرج بعد الشدة، تحقيق عبود الشانجي، دار صادر، بيروت، 1978.

14. الجاحظ: المحاسن والاضداد، شرحه يوسف فرحات، دار الجليل بيروت، 1997.

15. الجاحظ: البرصان والعرجان والعميان والحولان، تحقيق عبد السلام هارون.

16. الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة البابي الحلبي واولاده، مصر، (د. ت)

17. الجاحظ: كتاب التاج في اخلاق الملوك، تحقيق احمد زكي، المطبعة الاميرية في القاهرة، 1914.

18. الجاحظ: البيان والتبيين، المجلد الثالث، حققه فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب بيروت، 1980

19. الجاحظ: كتاب البخلاء، دار بيروت للطباعة والنشر ودار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1960.

20. جريس، ابراهيم: الكدية في المقامات الحريرية، الكرمل، عدد17، ص134 – 156، 1996.

21. جرينيباوم، جوستاف: حضارة الاسلام، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد وعبد الحميد العبادي، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، 1956.

22. الحاجري، طه: مقدمة كتاب البخلاء للجاحظ، دار المعارف بمصر، 1963.

23. حسن، محمد رشدي: أثر المقامة في نشأة القصه المصرية الحديثة، المكتبة العربية، القاهرة، 1974.

24. الحُصري: زهر الآداب، تحقيق زكي مبارك، طه4، ج4، 1972.

25. الخطيب البغدادي: التطفيل وحكايات الطفيليين واخبارهم ونوادر كلامهم واشعارهم، تحقيق كاظم المظفر، النجف، 1966.

26. السيد، ابن علي: في علم الصرع، دار المعارف بمصر، 1985.

27. الشكعة، مصطفى: بديع الزمان الهمذاني، عالم الكتب، بيروت، 1983.

28. شلق، علي: مراحل تطور النثر العربي في نماذجه، ج 2، دار العلم للملايين، بيروت، 1992.

29. ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط 4، 1960.

30. عوض، يوسف نور: فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، أم درمان، السودان، 1979.

31. الخوري عون، يوسف: مختصر كتاب الأغاني، صححها عبد الله العلايلي، مؤسسة بدران للطباعة والنشر، بيروت، (د. ت).

32. الفاخوري، حنا: تاريخ الأدب العربي، ج 1، المطبعة البولسية، بيروت، (د. ت).

33. كليطو، عبد الفتاح: المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توفال، الدار البيضاء، المغرب، 1963.

34. كليطو ن عبد الفتاح: الحكاية والتأويل –دراسة في السردية العربية، دار توفال، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

35. كليطو، عبد الفتاح: الغائب- دراسة في مقامة الحريري، دار توفال، الدار البيضاء، المغرب، 1997. مالطي دوغلاس، فدوى: بناء النص السردي الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

36. مرتاض، عبد الملك: فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

37. مراد، ميخائيل: تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية، الجزء الأول، وزارة المعارف والثقافة، أوروشليم، 1969.

38. نعمان، محمد أمين طه: جرير حياته وشعره، دار المعارف بمصر، 1968.

39. الهمذاني، بديع الزمان: مقامات، شرح وتقديم الشيخ محمد عبده، ط5، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1965.

40. تحقيق آدم متز، هيدلبرغ، 1902، وورد الحديث عنها في كتاب النثر الفني لزكي مبارك، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1938، ص 338-351.

41. ولهاوزن، يوليوس: الدولة العربية وسقوطها، ترجمة يوسف العش، مطبعة الجامعة السورية، 1960.

42. EI_2, Mukaddi, pp 493-495.

43. Jaakko Hameen – Anttila, The Early MaqamaTowards Defining a Ganre, in Asiatische Studien Etudes Asiatiques, LI. 1. 1997, pp 575 – 599

الإنهاء والإغلاق في النص الأدبي

دراسة أكاديمية ضمن متطلبات

درجة الماجستير. جامعة حيفا، 2001

سلمان فرّاج

الإنهاء والإغلاق في النص الأدبي

الإنهاء والإغلاق:

حتى لا يختلط علينا المعنى فيما يتعلق بنهاية النص من حيث: "أولا توقف الحبكة النصية وحلها الظاهري، ثانياً خاتمته الحقيقية التي تجلوها الدلالات النصية حين تتبلور في ذهن القارئ على شكلٍ ما" لا بد لنا من تعريف مصطلحين مرتبطين بالتوقف اللفظي للقراءة، أي بنهاية النص:

الإنهاء/النهاية:

وهي المكان الذي تتوقف فيه الكتابة عن استمرار النسيج النصي، أو هي كل مكان يقترحه القارئ لأنهاء النسيج النصي سواء استجابة لإعلان الكاتب عنها مسبقاً -كبداية النص في قصة زعبلاوي ليوسف إدريس، وقصة الشيخ مبروك للكاتب المحلي محمد علي سعيد[6] ، أو استدلالاً بالتقنيات المموهة التي يستخدمها الكاتب في بناء الحبكة. -يمكن القول أن تعدد النهايات في النص يفتحه أكثر على قراءات أخرى-.

الإغلاق/الخاتمة:

وهي منتهى القراءة الذاتية لقارئ ما لنص ما، وتعتمد على مدى التفاعل بين القارئ كذات تمتلك قناعات ومهارات معينة، وبين معطيات النص من شعرية ولغة وبناء.[7]

باختصار، يمكن القول: أن النهاية تقع عند انتهاء الكتابة، وأما الإغلاق فيقع عند تكامل إدراك القارئ لدلالة النص.

الإغلاق النصي والثقافة السائدة:

يرى بعض النقاد أن انفتاح بعض النصوص الأدبية أو انغلاقها، وكذلك الأعمال الفنية، يتعلقان بالثقافة الفكرية السائدة وكيفية فهمها لحقائق الوجود.

في العصور والبيئات التي تُرى فيها الحقائق ثابتة -كما في العصور الوسطى، وفي المجتمعات الدينية والقبلية، وفي المجتمعات ذات النهج الفكري الملتزم -نرى أن النتاج الأدبي بخاصة والنتاج الفني بشكل عام ينتهيان عموماً إلى وضع النقاط على الحروف وتحميل المعنى على ظاهر العمل أو النص. أما في العصر الحديث، حيث التوجه إلى التعددية الفكرية واحتمال القناعات المتعددة إزاء اهتزاز حتمية الحقائق، فالعكس هو المعروف[1]، وقد وسع دون

فاولر هذا المعنى بقوله: "من الصعب أن يكون ابن القرن العشرين منغلقاً، فلا الانغلاق ولا الانفتاح ولا الإنهاء ولا الاستمرار من الأمور الثابتة في العالم، أنها تتعلق بنا وبرؤيتنا، ونحن نميل مرة لواحد منها ومرة نميل للآخر"[2]. بمعنى آخر يقول فاولر: أن الحقائق لم تعد ثابتة في نظر الإنسان المعاصر، وأصبح الصواب والخطأ نظيرين متقارعين في وعينا، ومشتبهين في صيرورة أفعالنا وتبريراتنا، ولم يعد للقناعات مرفأ آمن، فكيف يكون للكاتب أن يعلن قراره فيما يتخيّل دون أن يتوقع مساءلة القارئ أو استهانته فيما أقرّ؟ إذن لا بد من كتابة مخاتلة تتيح للقارئ أن يسعى إلى مقولة النص بكل ما عنده من قناعات ومهارات، كتابة ذكية، تخلق الفجوات، وتتحاشى الإغلاق، وتغري بإمكانات تخاير أنماط القارئين برهافة وليونة، من حيث إنها لا تطرح مقولات، بل تفتح فضاءات.

الإغلاق من منظور تاريخي:

وأن كان من الوهم السائد أن يظن البعض أن انغلاق النص على معنى محدد هو من شأن الأدب الكلاسيكي في كل الأحوال، وأن انفتاحه من شأن الأدب الحديث دائماً، إلا أن بعض النقاد ينفون هذا التعميم[3] . إذ هل يمكننا أن نقول بأن حكايات ألف ليلة

وليلة وغيرها من أساطير وملاحم هي حكايات مغلقة ذات دلالات قارة؟ وماذا عن حكايات كليلة ودمنة والمقامات؟ بل ماذا عن وصف ما يدور بين كلاب الصيد والأبقار الوحشية في المعلقات؟ وماذا عن الشعر الفلسفي كرباعيات الخيام، ولزوميات المعري، والشعر الصوفي بعامة؟ هل نستطيع أن نضع هذا التراث الكلاسيكي ضمن الأدب المغلق، الذي لا يتيح للقارئ أكثر من الاستمتاع بروعة الصنعة ونشوة التماثل القيمي، مع ما يتيحه ظاهر النص من بدايته حتى النهاية التي يتوقف عندها الكلام؟ لا أعتقد ذلك!

أن العارفين بهذه النصوص لا يوافقون على الرأي الذي يرجع انغلاق النص الأدبي إلى الكلاسيكيات، ربما بنفس القدر الذي لا يبرّئون فيه العصور الغابرة منه تماماً، كما هي الحال في أدب أمسنا القريب، وفي أدبنا المعاصر. ولعل الجواب السليم في هذه المسألة لا يقع في التصنيف الدياخروني التاريخي، بقدر ما هو متعلق بمستوى الذائقة الأدبية للمبدع وللقارئ، بل قل هو في قراءة العلاقة القائمة بينهما في كل ظرف يجمعهما في الزمان والمكان، مهما كان الطابع الذي تلح عليه مرجعية الخطاب فيه، سواء من جهة النوع أو اللغة أو الأدوات البلاغية.

ويذهب بعض القائلين في هذا الباب إلى إلغاء أية إمكانية لإغلاق النص السردي، لأن الدراسة التحليلية للنهايات السردية، إذا حملت بما فيه الكفاية على محمل الجد، فأنها تقود دائماً إلى

عجز عن التحديد فيما إذا كانت القصة قد انتهت بالفعل حيث انتهي الكلام المكتوب، لأن السرد، إنما هو مقطع من حالة سردية مستمرة، كانت قبله، وتتطاول بعده. وقد عبر الشاعر الإنكليزي الشهير جورج إليوت عن هذه الفكرة بقوله: "أن كل وقف هو بداية بقدر ما هو نهاية" ،[4]ذلك لأن كل نهاية هي بداية لبدايات بعدها، فالزواج والموت، مثلاً، ليسا نهايتين تنتهيان بعد معاناة إلى سعادة أو إلى حزن بالمطلق، هنالك بعدهما، لذلك، الكثير مما يمكن أن يتخيله القارئ، أو أن يدفع الكاتب فيما بعد لاستكمال القص من نفس المكان الذي كان نهاية الكلام، فتكون تلك النهاية بداية لسرد جديد.[5]

ما بين النص والقارئ:

إن استجلاء العلاقة بين الإنهاء والإغلاق في نص ما يؤدي إلى أنتاج النص من جديد في مقاربة إبداعية بين معطيات النص ومعطيات القارئ[8] ، "ويظل شبح السيادة على تحديد هوية النص مهدداً بين القارئ والكاتب، ورغبة كل منهما في تحديد أو تحجيم قوة الآخر".[9]

من هنا فإن تحديد الإغلاق يظل غير قار وواضح المعالم، لأن النص وإن كان معطى ثابتاً من حيث هو منجز مادي، فإن القارئ

مختلف ومتغير، الأمر الذي يحتم تعدد القراءات في سبيل استجلاء الدلالات النصية، والخارج نصية، التي تكوّن فضاءات النص. ولقد أشار طودوروف إلى هذا الأمر حين أكد أنه: "ما أن يوجد قارئ حتى تبتعد القراءة عن النص، لأن قراءتين لكتاب واحد، لا يمكن أن تكونا متشابهتين"[10]. وبنفس القناعة أكد آيزر في حديثه عن الفجوات النصية بقوله: "ضمن عملية القراءة تتفاعل ثلاثة عناصر لكل منها فعاليته الخاصة، وهذه العناصر هي: الكاتب والنص والقارئ".[11]

- الكاتب في هذا السباق يمثل القصدية التي تتماثل مع البيئة والثقافة والانتماء الأدبي -النظام الأدبي-، لأن الواقع الذي ينسرد في نصه ليبني العالم المتخيل لا يقدَّم لنا بذاته، بل أنه يقدم من منظور معين، وانطلاقاً من وجهة نظر معينة هي رؤية الكاتب ورؤاه.[12]
- أما النص فيمثل التقنية الإبداعية والأسلوب اللذين يحملان قصدية الكاتب في بناء نوعي/جانري ما.
- وأما القارئ فيمثل الكفاءة الاستيعابية الفاعلة بكل ما تحمله من معرفة سابقة. ويفترض أن يقوم بتجميع الإمكانات المحتملة التي ترشح بها دلالات النص، وذلك في مغامرة قرائية حميمة تسعى إلى إغلاقه على شكل ما مرضٍ ومقنع.

ان الرضى المتوخى من خلال محاورة القارئ للنص، ومغامرته

لإغلاقه أمر على غاية من الأهمية والرصانة في التقييم، لأنه يلزم القارئ بالتعامل الجاد مع المعطيات النصية، وتجنب الفانتازيا، لأن النص في نهاية الأمر لا بد أن يحمل رسالة ما. ومهما اكتنف الغموض هذه الرسالة، فإنها لا تعدو أن تدور في فلك معنوي، أو في أجواء تتقارب وتتهافت في فلك معنوي إنساني وهيولي يوحد فيما بينها.

وقد أكد المفكر والناقد الإيطالي المعاصر أومبرتو إيكو ذلك بقوله: "ليس النص سائداً، وإنماله آليات نموه وانتظامه. وعليه فتأويله ليس سائباً، وغير خاضع لأية التزامات، أنه ليس هذياناً محموماً"[13]. وكأن بقوله هذا ينقد التفكيكيين الذين يقولون بانفتاح النص إلى ما لا نهاية من القراءات الممكنة.[14]

بما أن النص هو رسالة، والمتوقع منها أن تحمل مُرسَلاً ما، ومن حيث إنه رسالة أدبية تتحلى بقدر من الشعرية اللغوية، والفنية المراوغة، التي تظلل مباشرته، وتضللها على نحو يستدعي جهد القارئ للكشف، ولتفكيك ثنائيته الإعلامية من بعديها الاجتماعي والبلاغي. أن هذه الثنائية بقدر ما تتداخل أو تتفارق، بقدر ما تتحدد نوعية الإغلاق ومدى صرامته.[15]

وعليه فإن تحديد قيمة النص واحترامه، متعلقان بمدى مجاراته لقانون التماثل بين مدى اختلاف النص وقابليته للتغيير بالقراءة، وبين اختلاف القارئ وقابليته للتغيير أثناء فعل القراءة.

هذا الشرط أساسي وضروري لكل علاقة تواصلية بين النص والقارئ[16]. من هنا يمكننا القول بأن النص الممتع هو الذي يتيح قراءات متعددة لقارئ قادر على استجلاء قراءات متعددة. فإذا كأن النص مسطحاً بائن الدلالة، لن يكون ممتعاً بالقراءة، تماماً كما لو كأن القارئ أحادي الفكر منغلقاً في قناعاته وذائقته.

فالقراءة الممتعة إذن، هي القراءة التي يتواصل فيها القارئ مع النص، ويتواصل فيها النص مع القارئ، عبر لعبة الاستخفاء والاستجلاء.

الانفتاح والغلق:

حديثنا إلى الان كأن عن الإنهاء والإغلاق، أو النهاية والخاتمة.. "أي نهاية الكتابة وانتهاء ما أراد الكاتب التصريح به" من حيث هما تجليان نصِيَّاً بين يدي القارئ.

أولهما مرتبط بمسار النص الظاهري من العنوان حتى آخر كلمة مكتوبة فيه. وثانيهما مرتبط بقراءة النص واكتناه مكنوناته، وذلك بتجميع عناصره على نحوٍ داعٍ للتأويل ومستجيب له، بما يكون حامله النصي مُيسر لذلك.

بقي أن نميز بين نوعين من النهاية ونوعين من الخاتمة أو الإغلاق أفاض د. إبراهيم طه في توضيحهما:

- النهاية المغلقة: التي ينتهي النص فيها إلى إجابة واضحة مهما احتوى عليه من تقنيات بنائية.
- النهاية المفتوحة: وهي التي تنهي النص بتساؤل أو عدم أنهاء مقبول وواضح يقود إلى انتهاء التعقيد القصصي بحل مفهوم ومباشر.
- الاغلاق المغلق: الذي ينتهي بالقارئ إلى إدراك بعينه لقصدية النص، ولا يتيح له الوصول بعد نشاطه القرائي إلى إدراك مختلف ممكن. وهذا الأمر قد يمتنع في بعض القراءات لأن النص قد يضلل القارئ الأقل معرفة، فيحمل النص على إغلاق بعينه، رغم أنه يحتمل تأويلاً آخر أو أكثر، يستدعيه السياق، أو الهوية النصية، أو اللهجة، أو علائق الأجزاء، أو تحديد معالم شخصية النص الحقيقية أو الطاغية.
- الإغلاق المنفتح (المفتوح): وهو يتمنع عن استكناه إجابات محددة وحلولاً قاطعة لا تبيح بدائل دلالية أخرى، وذلك نتيجة فجوات تحتمل أكثر من غلق، وتنازعات دلالية تتفاعل في جسم النص، لتنهك توازي الدلالة وترهّل تماسكها.

بين الغلق والفتح:

إن النمط المغلق في النصوص ينحاز إلى التوجه التعليمي أو القيمي من قبل الكاتب، أنه يقول شيئاً واضحاً قد تهرك

صناعته، ولكنه ليس بالضرورة يقنعك أو يجذبك.

أما نمط الانفتاح، فعلى العكس من ذلك، لأن الكاتب يختبئ وراء هذا الإخفاء وهذه المراوغة، لا ليتستر على رسالته، ولكن ليخلق حالة لا تملك إزاءها إلا أن تفكر، أو تنفعل على شكل ما.

الأدب، وخصوصاً في المجتمعات الحرة، ولدى الصفوة التائقة للتحرر من جمود التزمت، أو الالتزام بمفهومه الضيق، يرى في ذلك قمة اكتماله، فحيث أن الحقائق الإنسانية غير مكتملة وغير ثابتة، والمسائل الكبرى تتمنع عن التعريفات العلمية في المجال المادي، كما في المجال الفكري والمعنوي، فكيف للأدب أن يُقحم نفسه في تحديد الأمور وإغلاق معانيها؟

إذاً الكتابة، من حيث هي فن من فنون التواصل، تنزع في تجلياتها الحداثية إلى التظليل والتضليل من منطلق فني وفلسفي، وتعتبر أن النص الذي يطرح أسئلة هو النص الذي يوقظ الأذهان ويوجه الانتباه إلى مأساة الإنسان الحقيقية، بذلك تتعالى بالفن عن أن يكون وسيلة دعائية لحقائق ناقصة ومختلف عليها، وجُل مرادها أن تحرك ذهن القارئ وتجلب له متعة الاستجلاء والالتقاء مع معطيات النص، ومع الكاتب ضابط هذه المعطيات ومؤسسها كأنماط دلالية ذات طابع متمنع نافر من التنميط، ومترفع عن التبسيط الممل، الذي يكشف عن بدايته ونهايته.

وإذ كنا اعتدنا على قراءة أبسط لأشكال كتابية في النصوص

المدرسية، فليس ذلك إلا تبسيطاً في الاختيار أو تبسطاً في الدراسة تبعاً لمستوى الطلاب، أو مستوى المعلم وأهداف المنهج. أن ما نقرأه في المدرسة من نصوص لا يجاري عادة أحدث ما أنتجته الكتابة الأدبية، ولست أبالغ لو قلت إنه يقصر عن الحداثة الناجزة بربع قرن على الأقل وأكثر من ذلك إذا أردنا التعميم.

الكتابة والإبداع:

الكتابة الإبداعية ترى أن كل كتابة تبدأ لتنتهي بدون تعاريج ومنعطفات شاحنة للقارئ بمتعة الكشف، إنما هي مُنافية للإبداع[18] ، ولذلك فهي ترفض المسار بخط مستقيم من بداية إلى نهاية، وتتطلب بتجليها بلوَرة رؤيا جديدة مغايرة للعالم... أنها نزوع لعالم مغاير للمألوف[19] . أصبح النص "الرفيع" من هذا المنظور متمرداً على المألوف ومتمنعاً بشكل أو بآخر على الانغلاق، لأن الخلل البنائي فيه يؤدي إلى الخلل الاستدلالي الساعي لغلقه .[20]

وقد تتجلى المراوغة النصية في العلاقة الإيهامية بين الإنهاء والإغلاق. إذ قد يكون الإنهاء مغلقاً، ويكون الإغلاق النصي مفتوحاً كما في قصة "زعبلاوي" لنجيب محفوظ[21] ، وقد يكون

الإنهاء مفتوحاً والإغلاق مقفلاً كما "الحرب في بر مصر ليوسف القعيد[22]. أنه نوع من المفارقة التي تخدع القارئ وتحثه على جمع الخيوط من جديد لتقويم مدلولاتها الحقيقية. وهي لا تقل إثارة للتساؤل ومراجعة المكتسب الدلالي عن النص الذي يكون مفتوح النهاية والإغلاق معاً، والذي يبدو لأول وهلة أنه لا يقول شيئاً هاماً، لأنه يبدو كأنه لا يقود إلى شيء محقق، وقد يكون خالياً من الحبكة المتنامية نحو التوتر... فالحل في النهاية، كما في قصة "لماذا طار العصفور" إلا أنه بالاستدلال الصحيح للغته، ومراجعة العلائق النصية وتمايزها، لا يلبث أن يتجلى صالحاً لتأسيس مقولة ما أو أكثر.

خلاصة:

اعتقد جازماً أن المُنتج الأدبي الحديث بشكل خاص لا يترك لنا مجالاً للقراءة المستقيمة، لأنه يتعمد أن لا يكون مستقيماً أو خطيّاً، وهو يتطلب قارئاً حاذقاً مُلماً بتقنيات الكتابة هذه، وبما أنه منتج مراوغ فلا بد من قارئ حذر ومتهيّء للمراوغة النصية، والتعامل باحترام وجدية مع هكذا بنيات، لترصد قصديّاتها وتلمس إمكانيات مسارها واتجاهها. وهذا يعني أننا لا نفتش في النص من هذا النوع عن مغزى أو معنى محدد بالزمان والمكان

للنص، وإنما نفتش فيه عن معان تأخذ مُقومِات وجودها وصلاحيتها من هيوليتها عبر التقنيات الدلالية أو اللغوية فيما بعد نظام الكلمات كما هي وارده متواترة في النص.[22]

بل إن هذه النزعة القرائية أصبحت آلية النقد الحديث حتى للنصوص الكلاسيكية الدينية والشعبية، فقصة آدم وحواء في التوراة، وقصة الولد العاق في الإنجيل وكذلك القصص القرآني، والقصص الشعبي، والمقامات والملاحم والأساطير "مثلاً وليس حصراً" لها قراءات متعددة من منظور فلسفي أو نفسي أو اجتماعي، ويمكن الإشارة في هذا المجال إلى دراسات في الأدب الشعبي التابع لجامعة حيفا ودراسات عبد الفتاح كليطو للمقامة الحريرية .[25]

وبدون فهم الرموز والصور الاستعارية وشعرية اللغة باعتبارها اختيارات تفضيلية متعاقبة[26] فاعله على عوامل الاتصال اللغوي الأخرى ومنفعلة بها[27] , فإن الدلالة الممكنة تبقى في منأىً من الواقع غير قابلة للتحقق بصفتها مرسلة ذات طابع رؤيوي أراد الكاتب إيصالها في منظومة أدبية هي النص, بل قُل هي حدود الإغلاق أو الخاتمة، أو خلاصة المُرسَل من منظور القارئ الفعلي. فهل نحن إذا بإزاء قارئ مغاير؟ أَلِهذا أصبحت الكتابة الشعرية على وجه الخصوص يتيمة إلا عند صفوه قليلة من القراء؟ وهل لهذا الأمر أثرهُ في التنازل عن بعض خيوط هذه اللعبة الأدبية

الحداثية عند بعض أدباءنا المحليين في سبيل الوصول.

السياق التاريخي

يشير الأستاذ حسين حمزة في مجال تحليله لرواية "باط بوط" لرياض بيدس إلى أن الأدب المحلي في ظل عملية السلام بدأ يبتعد عن المباشرة وأن المنتج منه في التسعينيات من القرن الماضي يؤكد هذا القول.

أن العوامل التاريخية التي مهدت لهذه المرحلة وما رافقها من انعكاسات نفسية على أداء المبدع والمتلقي المحليين على حد سواء، وما مر على الشارع العربي المحلي من مناخات تواصليه مُعاشة في الواقع، ومن مناخات اقتصادية وثقافية معرفية، أدت بلا شك، إلى هذا التغيير في شكل الخطاب الأدبي وطرائق التعبير فيه. ألا يمكن التنويه أيضا بظهور طبقة من المثقفين الأكاديميين ممن يتعاطون النقد والإبداع من منظور جديد ذي صلة بالأدب العبري الحديث الذي يَفتح من آليات الحداثة الغربية، وذي صلة بالانفتاح الأكاديمي المباشر على هذه الآليات سواء من مصادرها أو من الترجمات العبرية والعربية لها، والتي أغرقت المكتبات الأكاديمية والعامة والشخصية.. وحتى المكتبات المدرسية الآخذة في الانتشار في كل مدرسة ومدرسة في السنوات الأخيرة، وبالتالي

ظهور فئة من القراء تستسيغ الحديث وتدعو له؟

في هذا المناخ يقدم محمد سعيد مجموعته القصصية "أحمد ومردخاي" (1977) والتي تحوي قصصاً قصيرة يمتد تاريخ إنتاجها من سنة 1978 _ 1996 على مفصل هذا التحول المذكور أعلاه. وسنرى في التحليل أن القصص الأكثر حداثة من ناحية زمنية هي الأمْيَل عموماً إلى الانفتاح من حيث صفة إغلاقها، إلا ما غلبت فيها مقولة الكاتب على أدائه، حيث يبدو أنها ذات علاقة مباشرة قوية بالتجربة الشخصية مثل "الولادة " (1988)، "المسيرة" (1989)، "أحمد ومردخاي" (1990) التي تضعف فيها مراوغة الإغلاق أو تمحي رغم الإيحاء بأن للحكاية ما بعدها، وأن جامع النص عبارة عن حلقة ذات إشارة دالة على استمرارية التسلسل السردي الذي يتوقف قسراً كأنما هو يأخذ أنفاسه ليستمر في ذهن القارئ الضمني. وهذه الميزة الأسلوبية للنهايات في هذه القصص تكاد تكون ملازمة لمعظم قصص المجموعة إلا أنها في هذه القصص لا تُغيّر من طبيعة الإغلاق المُعلن سواء في الإعلان أو في دلالات النص ذاته. وإنني أجزم بأن فشل الإخفاء في هذه القصص بشكل خاص له علاقة بحميمة الموضوع وفحوى الرسالة وعلاقتهما بالسياق خارج النص، وبرؤية الكاتب فيما يخص هذه العلاقة _ هذه الرؤية _ التي أراد لها أن تتحقق في النص فلجأ إلى حيلة الإيحاء بانفتاح الإنهاء، أو قل بتعسفية

الإنهاء واستمرارية حياة الشخصية المركزية في حركة متوقعة.. أو قُل مُتوهمة.

وهذا السياق الخارجي أثر على الكاتب ومن ثم على الشخصية الرئيسية في أغلب القصص، فهي في الغالب راوٍ يقود الحبكة إلى نهاية تؤدي بالنص إلى إغلاق بيّن أو مشتبه أو مفتوح، وهو يحمل همَّ واقعه السياسي والاجتماعي بقوةٍ كما في "الشيخ مبروك" إذ يعلن الراوي عن ثورته على طابو الانصياع لسلطة الأب في سبيل إرادة الوعي للجميع. وفي "حكاية الجيران".

التي يفضح فيها الراوي التناقض في أقوال جارهم المتدين جداً وهو الطماع الذي يعتدي على أرض الجيران وعلى الشارع العام إلى أن يثور عليه الجيران ويرغموه على الرجوع عن طمعه. وفي "فنجان شاي" حيث تكون "برّاكيته" مأوى لأولاد القرية الذين يحركهم بالمعرفة وإعمال الذهن والصبر، ويتقصى بينهم من هو الأفضل في استيعاب هذه المهارات حتى بعد عملية الإنهاء القصصي. وفي "الشارع" وبصفته قادم جديد للقرية "ضيف" يفشل في إقناع جيران الشارع بضرورة تعبيده سواء بمطالبتهم الشركة التي فتحته للوصول إلى حجارة الجبل "كنوز البلدة" بذلك أو بتعبيده من قبلهم. وفي "الجنازة" يصف النفاق غير المعقول أثناء الاحتفاء بالموتى وتحميلهم أثناء التأبين ما ليس فيهم إن، كذباً، وإن حباً بالظهور، لا يشد في ذلك الشيوخ

الكلاسيكيون ولا المثقفون، الأمر الذي أثار امتعاضه ودفعه للخروج من المحفل إلى سيارة الجيب في محاولة غير ناجحة لمغادرة المكان مع أحد أصدقائه. "وفي انتظار القرار" يخلق حواراً غريباً مع ضميره وينتهي إلى محاكمة نفسه لأنه اشترى رضى أحد أصدقائه لعدم اطلاعه على حقيقة كسله ومن ثم فشله. وفي "الوظيفة" يُصور الراوي عودته إلى مكان عمله بعد غياب، فإذا بعاملة النظافة تعمل سكرتيرة وإذا بالمدير مشغول وعندما تدخله السكرتيرة إلى النائب يلاحظ أنها تضحك ساخرة وربما تقهقه.

الشخصية المركزية في هذه الأعمال، مثقف داعٍ للإصلاح، ناقد لأخطاء الناس، قادر على فهم ذاته ومحاسبتها رافض للخطأ. كل ذلك من منظور المألوف الاجتماعي المشترك في بيئته.

أما القصص الأخرى التي وردت بلسان راوٍ عليم "كالتمثال" و"والولادة" و"المسيرة" و "أحمد ومردخاي" "وحياه" "وافتراس" فإن عالم الكاتب لا يبرحها وقد يتمادى الراوي فيها إلى التعليق ليؤسس لمنظور الكاتب التاريخي اللهم إلا في"التمثال" و"حياة" "وافتراس" حيث يقتصد ويترك الحدث يُفصِح من نفسه بنفسه. ومن هذا المنظور فإن الكاتب يكاد لا يتنازل من إعلان هويته سواء بالتدخل في تسيير الحدث أو بالتعليق أو بتلبس شخصية الراوي الأنا والتحكم بخطابها، ولهذا فالراوي الأنا هو الشخصية المركزية

وهو شخصية إيجابية تقوم على نمطيه المعلم الواعظ الناقد "الشيخ مبروك"، "حكاية الجيران"، "فنجان شاي"، "الشارع"، "الجنازة", "الوظيفة" الأمر الذي يشير إلى جذور الهوية الأدبية والمناخات التاريخية التي ينطلق منها إلى التعبير وربما أيضا إلى شخصية الكاتب وهويته المهنية كمرب وكمرشد تربوي مما يجعل قصصه "ما عدا التمثال، حياه، وافتراس" تشدنا باستمرار إلى الواقع الخارجي المُحدد، وإن كان بدرجات متفاوتة من الشدة والضعف تفرض الإغلاق أو تُتيحُه إلى حد كبير.

تنوع الإنهاء

اقترح ثلاثة أنواع من الإنهاء بدل النوعين اللذين وردا في مقال الدكتور إبراهيم طه، وهما "الإنهاء المفتوح والإنهاء المغلق", فأُضيف لهما "الإنهاء شبه المفتوح" تعبيراً عن الإنهاء القسري الذي يفتعله الكاتب ليقلص من أهمية الحدث وتناميه، فتصبح الفكرة أو الموقف أهم من حاملها النصي، أهم من الشخصية المركزية وما آلت اليه بالفعل.

1. الإنهاء المغلق:

ويتمثل في القصص "الشيخ مبروك", "حكاية الجيران", "المسيرة"، "أحمد ومردخاي"، "الشارع"، "الجنازة"، في "افتراس".

في جميع هذه القصص يتكامل الحدث وينتهي أو تصل فيه الشخصية الرئيسية للقصة إلى قرار أو معرفة أو انعطاف. في قصة "الشيخ مبروك" يخرج الراوي على الطابو العائلي ليكشف عن حقيقة "الشيخ مبروك" فيصطدم بأبيه، وينكر الناس عليه ذلك إلا مجموعة من الشباب فيترك أباه وينضم للشباب. نهاية حتمية يهيئ لها السرد منذ بداية النص الذي لا يعدو كونه كشفاً لحقيقة "الشيخ مبروك/الحمار" وإيهام أبيه للناس بقدسيته طمعاً في مالهم وزعامته عليهم. وفي "حكاية الجيران" يتوب الجار الطماع إلى ثوابه مغلوباً على أمره عندما وقف الجيران جميعاً في وجهه. وفي "الولادة" تنحل الأزمة ويظهر الأب فجأة ليبدد الحيرة ويعلن اسماً لمولودته.. ثم يختفي. وفي "المسيرة" يعود الطفل الجائع إلى المسيرة لما أكل طعاماً بالفعل بعد أن لم تُسعف الشعارات الكاذبة قواه على متابعتها. وفي "أحمد ومردخاي" توقظ التجربة مردخاي، فيترك بيت "العدو" صديقه القديم ليعود إلى بيته بدل أن يعود إلى ثكنته.

وفي قصة "الشارع" نعرف الحل، يعرفنا به الراوي فيما يشابه الخطبة التي اعتادها في أكثر من محل في جسد القصة وهو: لا بد من "تزفيت" الشارع للتخلص من غبار الصيف ومن وحل الشتاء، ولا بد من الاعتماد على النفس. وفي "الجنازة" لا يتحمل الراوي كذب المؤبنين من شيوخ تقليديين ومثقفين ودجلهم،

فيخرج من المكان.

وفي "افتراس" ينتهي الخوف بأكل الأسد.

2. الإنهاء المفتوح:

أ. قصة التمثال قصة غير واقعية مستوحاة من القَصص الشعبية. ينزعج الملك لأن رعِّيته "يتعاطون مهنة التفكير" التي حرّمها, وصاروا يبحثون عن المعرفة في غير وسائل الإعلام الملكية، ويقرأون المناشير الفاضحة، ويقومون بنشاطات معارضة, ولما فشل في قمع هذه الظاهرة، لجأ إلى تلهية الشعب بلعبة التمثال, فكان على كل مواطن أن يمر أمام التمثال ويتجه نحو الملك, وبعد أن يُقبل يده يذكر اسمه ومهنته ويعلن عن الخطأ الوحيد في التمثال, تعرّف صانع أحذية على الخطأ "أنه في رباط الحذاء في القدم اليسرى" فنال الجائزة... ولما مل الناس هذه اللعبة رجعوا إلى سابق عهدهم، فأعاد الملك الكَرة مرة أخرى وأمر بلعبة التمثال من جديد, ومر صانع الأحذية كما في المرة السابقة وأعلن عن الخطأ "أنه في ربطة العنق" فغضب الملك لأن صانع الأحذية نظر إلى فوق, وعنفه بشده, فما كان من الرجل إلا أن بصق في وجه الملك "وأحس براحة نفسيه لا مثيل لها". هنا ينتهي النص المكتوب ويترك فينا سؤالاً، وماذا بعد؟، ماذا حل بصانع الأحذية؟ ... ماذا فعل الملك بعد هذا...؟، ماذا فعل الجمهور...؟، أسئلة

كثيرة يتركها هذا القطع القسري بالإنهاء. لا يشعر القارئ العادي أن الحكاية انتهت، لا الملك حقق رغبته ولا الناس كذلك.

ب. "قصة فنجان شاي" هي كذلك ذات نهاية مفتوحة على تسائل الراوي: "من يستحق الجائزة؟, ساعدوني؟", ويتلاشى سؤاله على مستوى تلفظ حتى يذوب في فضاء يأسه من الجواب: "ساعدوني... ساعد... سا...".

كان من الممكن الإنهاء في الصفحة السابقة عند جملة: "واختلفنا وتأجل تقديم الجائزة حتى يومنا هذا" دون أن يحدث نقص في المعنى الظاهر لأن عدم تقديم الجائزة ناتج عن استحالة يعرفها الراوي، ولذلك كان التأجيل، ولا تضيف التتمة أكثر من تراخٍ لا يحمل شيئاً إضافياً على مستوى الظاهر. ولو تمعنا في القصة لوجدنا في أكثر من موضع نهايات بديلة، مثل عند: "قررت أن لا أراقبهم" (ص89)، أو "سيرتشف الجميع الشاي بدون سكر" (ص 88) أو في نفس الصفحة عند: "ما العمل؟... ماذا أقول لهم؟", أو عند: "وخُذ نوادر عن المختار، نعم عن المُخ... طار", في هذه الحالات لا تخطئ جميع النهايات دلالة العنوان، ولكن فيها جميعاً قد تتغير الدلالة النصية أو يتغير الإغلاق كما سنرى.

في "في انتظار القرار" ينتهي تأنيب الضمير بالراوي إلى عتاب بينهما ثم إلى الاستنجاد بالأصدقاء دون جدوى، فيقترح الضمير محاكمة كحَل يُنهي عذاب الراوي بنيل عقابه ثم تنعقد المحاكمة ويكون

الراوي فيها هو المتهم والمدعي والقاضي والمحلفون والقانون... تنتهي المحاكمة باستقالة المحلفين وهرب القاضي وتأجيل الحكم أو القانون ليبقى المدعي والمدعى عليه _ الراوي وضميره في انتظار عودة القاضي أو تعيين قاضٍ جديد. للوهلة الأولى تمت المحاكمة لكن القرار أو الحكم أو القانون لم يتحقق... لم تنحل الأزمة وتبقى النهاية مفتوحة على مستوى الظاهر النصي أو خارج حدود المسرود النصي.

3. الإنهاء شبه المفتوح:

أ. إذا استوحينا من عنوان قصة "التمثال" أن لعبة التمثال هو الدالة الرئيسية في المحتوى الدلالي للقصة فإن هذه اللعبة قد أتت أُكُلها في المرة الأولى وفشلت على نحو في المرة الثانية، فيتجلى الغلقُ أكثر إيهاماً بالصواب كأنما النص في مُستواه الظاهري أعلن عن فشل اللعبة، لكن بما أن هذا الإعلان غير محقق بالفعل وهو يقع عند البصق أو عند اكتشاف الملك بأن شروط اللعبة ناقصة، لأنها لم تحرم صانع الأحذية من التطلع إلى فوق، فمن الممكن الاستدلال بأن اللعبة لم تنته وأن الملك سيعدل شروطها ليفوز بالجائزة شخص مُتاح له التطلع إلى فوق, وهكذا تستمر اللعبة

ب. إلى ما لا نهاية بوصفها وسيلة لإلهاء الشعب كما يبدو من ظاهر النص ليس إلا، وهكذا نرى أن نهاية القصة يمكن أن تتراوح بين

الانفتاح والغلق من حيث النهاية.

ت. نفس الاستدلال يمكن إسقاطه على قصة "حياة" التي يتوقف فيها السرد دون أن نعرف فعلاً، هل انتهى الطوق على دار الشيخ دون أن يُلقي الجنود القبض على علي المحمود، هذا القطع القسري للنص لا يتيح لنا الجواب المحدد فيما يخص النهاية، ويطرح بذلك تساؤلاً يظل مفتوحاً على إجابة غائبة. ومن ناحية أخرى فإن المفهوم الاجتماعي الذي يُحرم على الجُند تفتيش الحمام إذا كانت فيه امرأة عارية تغتسل يُرجح نهاية مغلقه من حيث ثنائية علي المحمود والمطاردة وعلى المستوى الرومانسي أيضاً من منظور العلاقة بين علي المحمود و"حياة", فإن النهاية على مستوى المنطوق النصي تبدو مغلقة إذ تُحوِّل عُري حياة إلى تستروحدهما، كان تسترها في عينيه عُريه وقد أصبح اختراق الطابو الاجتماعي فيما يخص علاقة المرأة بالرجل طابو شخصي يخص علي المحمود وحياة وحدهما, ومن جهة أخرى قد تتيح هذه النهاية للقارئ انفتاحاً على علاقة من نوع آخر بينهما لا تعبأ بهذا الطابو الجديد لأنه أعلن عنه في ظرف حرجٍ يخدم مصلحة علي المحمود وحدهُ.

ث. أما في قصة "الوظيفة" فالقطع السردي للسرد دون أن يتحقق التقاء الراوي بالمدير وقبل أن تبدأ مقابلته للنائب وذلك حين رأى السكرتيرة/ عاملة النظافة السيدة أُم... "تبتسم وراءه في دهاء

وربما تضحك وتُقهقه", هذا القطع يخلق إيهاماً بالانفتاح إذ لماذا قال: "ربما" قبل "تضحك وتقهقه", ثم ماذا بعد...؟ لماذا توقف الراوي في هذا المكان؟، نهاية مفتوحة. لا تُخبرنا بنتيجة المقابلة كما أنها لم تقل لنا ما هو هدف هذه المقابلة. من ناحية أخرى فإن الموقف الموصوف في نهاية النص: النائب الغائص في مقعده والسكرتيرة التي تضحك وتُقهقه، السكرتيرة التي كانت عاملة نظافة في هذه المؤسسة وما آل إليه مظهرها الجديد، كل هذه الأمور توحي بأن كل ما بعد ذلك لم يعد له قيمة عند الراوي فتوقف عن السرد.

تنوع الإغلاق:

1. الاغلاق المغلق:

وهو يقع في القصص التي تتجمع دلالاتها إلى استنتاج واحد لا يقبل التساؤل والافتراض المغاير.

أ. تعلن قصة "الشيخ مبروك" منذ البداية: عن وجود مشكلة لها علاقة بالعنوان بحاجة إلى شرح وترتيب منطقي لفهمها.

وتتضح المشكلة بعملية السرد التي يتولاها الأخ الأكبر، فالأب، ثم الراوي، ومفادها أن الوالد حول قبر حماره "مبروك" إلى مزار "الشيخ مبروك" لكي يكسب المال وذلك بخداع الناس وإيهامهم والسيطرة على تفكيرهم.

تقودنا دلالات السرد سواء من تدخل الراوي بالتعليق الساخر ومن سرده هو أنه غير راضٍ ويشعر بالذنب لأن علمه لم يقُدهُ إلى الوعي الذي يقدم المجتمع ويغيره.

الراوي يعلن موقفه الرافض فيثور والده فيتحداه ويخسر التحدي فيترك والده وينضم إلى فئة الشباب من أمثاله.

الدلالة إذاً رهينة بموقف الراوي وهو الشخصية المركزية المهيمنة على مساحة النص منذ البداية، وتزداد وضوحاً مع تنامي الحبكة وانتهائها بثورة على الواقع، والنتيجة متوقعه منذ المعطيات الأولى للنص، وهو أمر يتلاءم فيه خارج النص مع داخله، فمن المألوف أن يقود المثقفون الرفض والعمل على تغيير الواقع البائس في مجتمعاتهم، ولهذا فاختراق الطابو أو الثورة، على سلطة الأب لا يمكن اعتباره خرقاً للواقع الخارجي على الأقل من منظور الكاتب أو الراوي الحاضر في النص والقارئ الضمني أو القارئ المثقف. و"الشيخ مبروك" عنوان النص يصبح رمز للتخلف الذي تشترك في صورته التعليقات الساخرة وصرامة التقييم عبر مراحل السرد.

ب. في "حكاية الجيران" تقول دلالاتها شيئاً مُعلَناً في النهاية وهو أن اجتماع الناس يؤدي إلى ردع المعتدي، وأن التستر وراء الشعارات لا بد أن يكشف عورة صاحبه. ولإسقاط هذه الفكرة على الواقع الخارجي نكتفي بمعطيين نصيين وهما: وصف الجار الثالث

"للجار" المعتدي "بأنه ابن عمه", وضجيج الحجارة واهتزازها لنصل إلى منتهى الرسالة وهو العلاقة بين إسرائيل وجيرانها من وجهة نظر الراوي فالعرب واليهود أبناء عم والخلاف بينهم على الأرض ثم أن اهتزاز الحجارة في النص يشير إلى "انتفاضة الحجارة" أو المقاومة. على أن هذا الإسقاط ليس ملزماً، وقد تكون الأحداث قد حدثت بالفعل في إحدى القرى، فالجار المُقدم لنا بشكل كاريكاتيري في النص ليس غريباً عن أذهاننا ونجده في كل مكان وفي كل ناحية من نواحي الحياة.

هذا التقابل الواضح بين داخل النص وخارجه يضفي عليه صفة الرمز لواقع يعرفه الكاتب ويراه على هذا الشكل وتقودنا القرائن إلى التسلم بإغلاق النص سواء باعتباره اليغوريا أو حقيقياً لأننا لا نجد فيه اختراقاً لهذا الواقع الخارجي كما لا نجد فيه اختراقاً نصياً يعجزنا عن تجميع خيوط الدلالة وهو يعطينا الأجوبة الواضحة من وجهة نظره لحل الأزمة [انظر: أ. طه , 1999 , ص 26].

ت. وكذا "قصة الولادة" تعلن عن استمرار المقاومة وإثمارها بالتوحد بالزواج، والولادة_ ولادة الطفلة التي تؤكد باسمها مسيرة كانت هي ثمرتها الرمز، فهي الإصرار على تحقيق الهدف وهي التحدي للقمع.

ث. وقصة "المسيرة" تُبين أنه لا يُجدي التعاطف المُتعهر نحو الطفل الذي تخلف عنها بسبب جوعه وضعفه، وأنه لا بد من الرفد الحقيقي الذي يسد الجوع. الجوع والخبز والمسيرة هي رموز ينفي فيها الثاني وجود سابقه ويحقق لاحقه.

وفي القصة دلالات تحقق انغلاقها لأن خارج النص، ومنغرس فيها، فسؤال الرجل الأخير للطفل عن سبب قعوده عن أترابه الذين يكنسون الاحتلال بحجارتهم يشير إلى الانتفاضة الأولى، ويصبح ذكر الديمقراطية المتوفرة وذكر الخُطب التاريخية والمهرجانات والتصفيق الشرقي والمناشير والاحتجاج للأمم المتحدة والمسيرات والشعارات، يؤلف تأشيراً واضحاً على الإغلاق.

ج. وقصة "أحمد ومردخاي" هي تمنٍّ واضح للسلام الذي يتحقق بالتواصل والتعارف، فقد غلبت هذه العلاقة بين أحمد ومردخاي أوامر القائد فتجلت أقوى من الأوامر والواجبات عند كليهما: فدخول مردخاي مدينة أحمد إطاعة للأوامر أدى به إلى دخول بيت أحمد بإرادته وأدى خروجه منه إلى الخروج على الأوامر والرجوع إلى البيت بدل الرجوع إلى الثكنة، فكأني بالنص يقول "الإنسان عدو ما يجهل" إذا لا بد من المعرفة/ التعرف.

ح. وفي "الشارع", يكون الإغلاق في خطبة الراوي التي مفادها: لا بد من الفعل، فشتم الشارع المزعج بغباره الصيفي ووحوله الشتائية لا تُغني أهل الحارة إذ لا بد من تزفيته ولا بد من التضحية ولا بد من

"إطعامه الزفت".

هنالك دلالات فرعيه تدين تقصير الشركة التي فتحته لمنفعتها وأبقته بدون تزفيت مصدراً للغبار والوحل، ولكن الراوي يجد البديل باستنفار الجيران المنقسمين اجتماعياً وسياسياً.

فما هو الشارع وماذا تعني "إطعامه الزفت" أنه قد يشير إلى شارع عينه فالإغلاق مغلق وقد يشير إلى معنى مُرمز فتصبح الدلالات النصية اليغورية يمكن إغلاقها على أكثر من وجه/ مفتوحة على النص ومرهونة به. فالحارة، والشارع، و"ضحك" الشارع من أهل الحارة و"قاموس كلماتنا التي تحارب بها العالم" والغبار والوحل. انقسام أهل الحارة إلى فريقيين متناقضين اجتماعياً وسياسياً. كل هذه تصبح رموزاً تفتح النص على أكثر من إغلاق.

وفي هذه الحالات يتطلب إسقاط النص/ الرمز على حالات أخرى مشابهة للخلاف الذي يستفيد منه الآخرون، وتكريس هذا الخلاف لمصالحهم على حساب رفاهية المختلفين، تماماً كما هي الحال في العالم العربي عموماً أو حال الأقلية العربية في إسرائيل... أو غير ذلك.. أنها إغلاقات تغذيها وجهة نظر القارئ ومعرفته لمجمل الحالة المقصودة على كل حال.

على أن ذلك لا ينفي أن تكون الدلالة عيّنية، أحد الشوارع في بلدة الكاتب "طمرة" التي تمر عليه شاحنات مصانع الإسمنت مثلاً... في كلا الحالين يوجد واقع خارجي مشابه معرفة القارئ.

وأخيراً يمكن التخلي عن أي واقع مادي، واعتبار الإسقاط معنوياً إنسانياً، حيث يكون الشارع مصدر إزعاج الناس، وفسخ وحدتهم رمزاً لأي مسبب يستغله المنتفعون لإلهائهم عن مطامعهم.. والإنهاء المغلق للنص لا يغلق الدلالة العامة، ولكنه يغلق الحل، فهو حل وحيد لا يتحقق إلا بالوحدة والقضاء على هذا المسبب.

خ. أما قصة الجنازة فدلالاتها لا تخفي شيئاً وهي لصيقة بواقعنا المحلي وموقف الراوي لا يترك فينا أي تساؤل حتى حينما ترك المكان، لأن مسار الحبكة المتصاعد بدون مراوغة يقنع بالحل النهائي وكذلك لأننا منذ العنوان نستشعر بما لنا من تجربة في مثل هذه الحالات أننا سنصادف نفس الأحداث أو ما يشابهها وحتى نفس النهاية أو ما يشابهها.

كذلك في الوظيفة فرغم الإنهاء المفتوح الذي يحمل في طياته انغلاقاً ما... لا يدع لنا مجالاً للشك بأن الراوي أخذ قراره... فصحيح أن هذا القرار غير معروف لنا بالتحديد بسبب الانقطاع النصي المفاجئ إلا أن نوع هذا القرار معروف فكأن الراوي يقول في سره: "فإذا كان رب البيت بالدف ضارباً..." أي أن "المكتوب مقروء من عنوانه ..."، كل شيء في المؤسسة تغير وكفك على القيّم السليمة.

2. الاغلاق المفتوح:

حيث تتمرد الدلالة على التقوقع في إطار دلالي واحد. ويتشتت تواصل القارئ أثناء القراءة وتنفلِت خيوطها عن النظام ويتغرب التطابق والإسقاط المحتمل والتكهن المسبق، يصبح الإغلاق مفتوحاً، وإعادة القراءة ضرورية، وعلى النص أن يوفر قراءات متعددة، وهو لذلك يتطلب قارئاً ضمنياً لا تحده مقولاته ولا مقولات الكاتب – أي النص الثابت القار (أنظر ملاحظة رقم 16 من التمهيد) وهذا التلاقي يوفر اللذة القرائية لأنه ينطوي على احترام الكاتب واحترام القارئ

قلت إن قصص المجموعة تقع زمنياً من حيث تأليفها على الحد الفاصل بين فترتين أدبيتين في أدبنا العربي المحلي هما ما قبل السلام حيث غلبت الصفة التعليمية، وما بعد السلام حيث النَزعة إلى التجديد في طريقة الأداء. ولهذا فمن الطبيعي أن تجد إلى جانب النصوص المنغلقة في المجموعة نصوصاً تؤخر الانفتاح وتستدعي الحوار بين دلالات النص وبين القارئ الضمني:

1. التمثال: -نهاية مغلقه/ مفتوحة، إغلاق مفتوح-:

يشير العنوان اعتمادا على القرينة التي تتجلى من كتابات محمد علي سعيد في بقية النصوص في المجموعة إلى اتجاه الدلالة "الدلالة تعني أنه في العنوان لا نقع حقيقياً فيها.. لأنه شيء بارد" وطالما أن وسيلة الملك لإلهاء الناس عن التفكير وطلب المعرفة هي

التمثال فالنتيجة في توقع القارئ المتمرس مُتوقعةٌ فكأنما الإغلاق في هذه الحالة منغلق، إذ أي تأثير يتوقع لتمثال الملك أكثر من الملك ذاته؟،

وبهذا فإن الإجراء الملكي محكوم بالفشل، لكن النهاية التي لا تقول ذلك بوضوح، ولذلك علينا ملء النقص وهذا تفسير مشروع حسب مقال آيزر عن القارئ الضمني.

والنسَق النصي في "التمثال" يطرح أكثر من سؤال يظل مطروحاً بعد هذا الإغلاق المقترح مثل: هل فعلاً فشلت اللعبة؟ لقد تبين من النص أن الجمهور يستجيب بها ويتلهى بها بعد أن لم تستطع وسائل الإعلام الملكية أن تحقق هذا الإلهاء. فماذا يضمن أن تكون ثورة "الكندرجي" فاعلة في بقية الرعية؟ ألا يجوز أن يعدل الملك قانون اللعبة الذي يحرم على من هم من طبقة الكندرجي التطلع إلى فوق ركبة التمثال ليضمن بذلك فاعليتها؟ ومن ناحية أخرى فإن غضب الملك لم يكن لأن الكندرجي خالف أوامر الملك، كل ما هنالك أن الملك لم يتحمل أن يتطلع الرجل إلى أعلى من الركبة وفي ذلك إشارة إلى سبب الظلم وغليان الرعية طبعاً، ولكن اللعبة لم تكن أساساً لإزالة أسباب الغليان، بل للإلهاء، ثم ماذا يمنع أن يهتدي الملك إلى وسيلة أخرى بعد التمثال؟

الملك في القصة جرب أكثر من وسيلة من قبل كالقمع والصحافة والإذاعة...إلخ ولم يتغير شيء على المدى الطويل.

من المنتصر في هذه الجدلية بين الحاكم والمحكوم إذاً؟ هل هو الشعب؟، هل هي الرعية؟، سؤال يضل مفتوحاً.

ومن الذي تغير من هذا الصراع؟، الملك لم يتغير لأنه لم يستطع أن يتحمل مجرد نظرة الكندرجي إلى ربطة عنق التمثال "تمثال الملك", والمفروض فيه ضمناً أن ينحني ولأنه نسي اللعبة غضب الملك. وكذلك لأن الملك نسي اللعبة تماماً كما نسي الكندرجي في غمرة حماسته بالفوز فقد غضب الكندرجي _أما الكندرجي فقد تغير حين رأى الملك الغاضب بأبشع صورة وأشرسها فثار بعد أن كان كما يشير اسمه عبد الملك عبد الله عبد الحق لم يعد "عبد للملك" وتغلب فيه "عبد الحق" لكن ماذا يعني ذلك؟، غضب رجل واحد، هل تغيرت الرعية. ألا يشير الغليان الذي أخاف الملك سابقاً إلى أن كثيرين من أمثال الكندرجي قد فعلوا مثله في السابق؟

صحيح أن تصرف الكندرجي يخلق انطباعاً بحدوث تفاقم جديد لجدلية العلاقة بين الملك ورعيته، لكن النص لم يظهر وتركه للحدس مما يجعله مفتوحاً على أكثر من قراءة، أدنى ما فيها استمرارية لعبة "القط والفأر" بين الملك ورعيته وأقصى ما فيها بداية ثورة حقيقية، حتى عند أبسط الناس، قد تنجح وقد لا تنجح.

2. "فنجان شاي" إنهاء مفتوح/ إغلاق مفتوح :

وفي هذه الحال يعلن العنوان عن دالة مغايرة هي دالة القص، ولكنها دالة أكثر غِنى وأكثر تشظياً وإخفاءً من حيث إنه تجميع لقراءة النص.

تعلن البداية التي تلي العنوان عن تهيؤ الراوي لاستقبال الأصدقاء الذين يتراوح منظوره لهم بين مجتر لما دار في اللقاءات السابقة، وبين مثقف يواصل البحث عن المعرفة لإثبات رأيه، وهذا يشير إلى أن هذه السهرة كغيرها ليست للتسلية فحسب وإنما للبحث والنقاش. ويضع الراوي نفسه في الفئة الثانية "المثقفة". إنها لقاءات تحث على المعرفة وصقلها. فنحن إذاً إزاء نخبة من الصبية الذين يمارسون تخطي القهر الذي يفرضه واقعهم البائس ويستفيدون من أبسط معطياته وذلك بالذكاء والحيلة كما في المقامات، وهذا الأمر ينقلنا إلى أليِغورية المقامة التي أنتجها الحمداني على خلفية اقتصادية/ اجتماعية مشابهة "بؤس ومعرفة", ليقوى الطابع القصصي للنص.

أن هذه الشلة تجعل من البركة مكانا للتسلية، تسلية من النوع الذي يشحذ المهارات، ومكاناً للضحك والمرح من النوع الذي يثقف ويوسع المعرفة.. وهم يستغلون ذكاءهم في التغلب على فقرهم وذلك بتحايُلِهم الذكي من أجل المشاركة في حضور الفيلم السينمائي كلّ على طريقته وهم لا يفعلون ذلك للمتعة فحسب،

بل بعقب المشاهدة نقاش وتعرف على فن التمثيل. وهم إلى ذلك يُثرون معارفهم بتبادل المعلومات التي يعرضها الراوي وكذلك البعض منهم بالقراءة وبالنقاش.

نحن إذاً بإزاء نمط مقامي جديد أبطاله من الظرفاء وراويته مثقف مضيف يقدم لهم المعرفة ويحثهم عليها ويقدم لهم الشاي "المر" بلا سكر لتعذر وجوده في براكيته البائسة الثابتة "لأن جده بناها من أقوى الصفائح وثبت أركانها". وسرعان ما تتواتر في ذهننا تساؤلات: لماذا جعل الراوي براكيته بعيدة عن القرية؟

- أنا شخصياً سأستفيد كثيراً مما قرأته عمداً لإثبات وجهة نظري..: "ليقلّ عدد الطاحنين للكلام ويكثر الطحين". هذه اللغة إنشائية تقدم لنا معرفة مباشرة ب " "البريموس يهدر وشعلة النار ترقص",: "وذلك في جمال أخاذ وتناسق تام تزيدهُ روعة منظر النجوم والقمر والغيوم والشجر وهي تتماوج مترنحة راقصة فوق صُهوة الأمواج الهادئة"...

إنها أسئلة تفتح فضاءات النص وتمهد لامتناع غلقه.

وعندما نصل النهاية تظل هذه الأسئلة مفتوحة بلا جواب قاطع مانع.

فقد يكون تصويره للبراكية وبُعدها عن القرية وعن براكية والده.. وجعلها من صنع جده إشارة إلى تحدي الواقع والانزراع في أرض

الأجداد في نمط من القناعة لا تواصل إزاءها مع أهل القرية إلا في هذه اللقاءات الليلية مع طبقة من الصبية الذين يصارعون التخلف والبؤس بالمعرفة، والحيلة، والحذق، والدهاء. لكن الراوي في نهاية الأمر هو الأكثر دهاءً، كأنه يتقمص شخصية بطل المقامة.

وقد يكون عدم وجود السكر بوصفة الغلاء المادي إشارة إلى هذا التمايز بينه وبين الآخرين وقد عوضت حلاوة اللعبة الذهنية مرارة الشاي.

من ناحية أخرى تخدم ثنائية اللغة هذا المفهوم فالراوي ليس معلماً مُسيّراً للأحداث ولا مُضيفاً فحسب. بل هو إنسان رقيق يرى جمال العالم بقدر ما هو منشغل بفهمه ومجالدته كما في الفعل القصص كذلك في اللغة.

لكن لماذا بخل الراوي بالإعلان عن الجائزة؟ ولماذا لم يفسر عدم إعلانها إلى اليوم؟ ... سؤال يبقى مفتوحاً ولن يساعده أحد فقد صاح في نهاية النص: "من يستحق الجائزة ؟.. ساعدوني " ولم يتلق جواباً. لأن أي مساعدة ستظل جواباً مُسطحاً، مجرد تخمين لا يمنع استبداله. مجرد نشاط ذهني للحل تماماً كما كانت أحداث السهرة نشاطاً ذهنياً للمعرفة والبحث عن وسيلة للحل من الجهل ومن الفقر ومن الملل... إلخ.

3. قصة "افتراس" إنهاء مغلق، إغلاق مفتوح":

ينتمي هذا النص إلى نوع الأقصوصة القصيرة جداً الذي يتوخى الاقتصاد في اللغة إلى أقصى الحدود ويتحاشى الوصف السردي ويبالغ في تبئير الحدث وتقليص مجرياته إلى الحد الذي يقترب فيه الخطاب من لغة الشعر "المقصود الشعر الحديث الذي يرى في التلميح الغني الدلالات شرطاً أهم من الوزن والقافية واللغة التصويرية البلاغية". ولكنها من طرف آخر تجتهد في اختيار الكلمات والعناصر الأساسية للحدث بحيث لا تضيع القصة.

يقدم النص حدثاً يبدو فانتازيا غير مألوف، اذ كيف يكون في الثلاجة أسد؟ ثم كيف يأكل هذا الزوج الأسد؟ وكيف تجرؤ زوجته على المشاركة بالأكل بعد ما أصابها للتوّ هلع منه؟ ... إنه خروج لا يطاق على السياق الخارجي وخروج واضح على جانر أدبي معروف في قصص الحيوان وفي قصص الأطفال ذات الخيال الفانتازي

فلا هو معقول للكبار ولا هو مقبول في خيال الأطفال.

كيف يقبل القارئ السوي بهذا الواقع النصي غير معقول؟ , وكيف يقبله الصغار؟, إنه لا يستجيب لخياله لشدة بُخله, فما شكل الأسد سوى أنه فاغر فاه؟, وماذا كان يفعل الأسد في البراد؟, لماذا لم يهاجم الزوجة؟, لماذا لم يقل لها شيئاً؟ , وماذا فعلت الزوجة غير أن صرخت من كل أعماقها؟, كيف أكل الزوج الأسد

دون أن يضربه ودون أن يقطعه ودون أن يطبخه؟، كيف استطاعت الزوجة أن تشارك في الأكل؟ , إنها أكثر من فانتازيا، إنها كذب متواصل لا يقبله حتى خيال الأطفال، إنه خروج على خارج النص كما هو خروج على داخل النص, إنه شكل غير مألوف في عالم القصص لا على مستوى الحدث ولا مستوى الآليات السردية المألوفة, نص يخرق كل الحدود النصية التي من المفروض أن يقع في ممكناتها ولهذا فهو مفتوح الإغلاق ومهيأ لتفسيرات عديدة:

قد يكون الحلم هو الدلالة، مجرد حلم مخيف، فلا ثلاجة ولا أسد ولا ما يحزنون في الواقع، وقد يكون الحلم يقضه _ تخيلاً، لأن الزوجة كانت نصف نائمة، حتى أنها كادت تسقط على الأرض قبل أن تفتح الثلاجة، لولا أنها تمسكت بيدها، وما فعل الأكل من قبل الزوج إلا نوع من تحويل الموقف إلى نكتة شاركت الزوجة بها بعد أن استعادت وعياها وعرفت مدى توهمها فاطمأنت، وعادا ملتصقين ليكونا جسداً واحداً إشارة إلى أن الرجل والمرأة يكمل أحدهما الآخر، وقد يكون النص أيضاً ترميزاً لواقع أوسع لا يمكن التغلب على أهواله إلا بالتحدي وباستخفاف قوته، فالأسد مخيف إذا خفنا منه، ولكنه لا يصمد أمام إصرارنا، بمعنى أنه لا يوجد شيء مخيف ونحن الذين نجعله كذلك، وهذا المخيف قد يكون واقعاً اجتماعياً أو واقعاً سياسياً أو أمنيةً إلى غير ذلك.

الأسئلة التي يطرحها هذا النص بقراءته لا يفرض إجابة واحدة أنه مفتوح على العديد من الإجابات تبعاً لنوع القارئ الفعلي.
بقيت في المجوعة قصتان مفتوحتا الإغلاق في نظري، هما: قصة "حياه" التي قام الأستاذ حسين حمزة بقراءتها في كتابه "صور المرايا" وقصة "في انتظار القرار"، ولا أرى ضرورة لمعالجتهما في هذا البحث لأن القصص الثلاث التي عالجتها تعالج مفهوم الإغلاق ذا أنواع الإنهاء الثلاث: المغلق والمفتوح.. والمفتوح/ المغلق.. مراوغ الإنهاء.

خلاصةٌ:

ينوع محمد علي سعيد في مجموعته هذه أنواع الإنهاء وأنواع الإغلاق بنفس المدى التي ينوع فيها من آليات السرد، ومن مستويات اللغة، وتشكيل الشخصية الرئيسية من راو سارد للحدث، أو مشارك فيه، وقد يكون محايداً مرة، ومعبراً عن رسالة الكاتب بدرجات مختلفة من الوضوح، أو الإخفاء مرة أخرى. وهو في بعض قصص هذه المجموعة يستغل الإيهام الأسلوبي ليخلق

البلبلة ويعمق الانفتاح كما رأينا في قصة "فنجان شاي" كما أنه يجمع بين ثنائيات متقابلة كما في قصة "حياه": فخرق الطابو يخلق طابو بديلاً. والعراء في حالة التستر يعقبه تستر في حالة

عراء وشدة واقعية الموقف وصرامته ترافقها رومانسية شديدة في نفس الوقت.

كما أنه يزاوج بين اللغة المباشرة إلى حد الخطابية وبين اللغة الشعرية مما يؤدي إلى توتر القراءة وقلقلة الدلالة كما رأينا في حكاية "الجيران" و"الشارع" و"فنجان شاي".

وأخيراً فالمجموعة لا توحي بأسلوب واحد للكاتب لأنها كتبت على فترات متباعدة وفي أجواء معيشية مختلفة، ولكنها في العموم تؤشر إلى نفس خاص أهم ما فيه المزاوجة الخطابية للراوي والإيهام الجانري.

المراجع

1. Umberto Eco, 1979, "The Politics of Open Work", in The Role of the Reader, exploration in the semiotics of Texts, Bloomington, pp 57.
2. Fowler don, "Second Thoughts on Closure," in Classical closure: Reading the End Greek and Latin Literature, Prinston NJ, pp7.
3. Taha, Ibrahim, (1998/1999), Openness and Closdedness: Four Categories of Colorization modern Arabic Fiction", Journal of Arabic and Islamic studies 2. pp3
4. "The problematic of Endingin, Narrative", Nineleenth ،J. Haillis Miller Century Fiction pp 6
5. Ibed pp 7_8
6. Taha (1998 _ 9) pp1 ، I
7. pp2 ،I Ibid
8. أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، بترجمة سعيد بنكراد، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2000.
9. I, Taha, ibed, 1998\9 pp3
10. طودوروف تزنيطأن، الشعرية، ترجمة شكري المجنون ورجاء بن سمه، 1990، دار توفال للنشر، المغرب ، ص 21
11. W. Iser, 1974, "The Implied Reader ", TheReding Process, London, pp274
12. طود روف تزفيتأن , 1990 , الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامه، دار توفأن للنشر المغرب - ص 250.

13. Eco. Umberto, 1985, Semiotics and the Phelorophy of language، Macmillan, pp154

أنظر كذلك: كريسطينا جوليا، علم النص، ترجمة زيد الزاهي، دار توفال للنشر , 1991 , ص 48

14. أنظر: امبرتو ايكو، التأويل ص 117 _ 137.

15. أنظر: الجزار محمد بكري , 1998 , العنوان ويسميو طيقا الاتصال الادبي، الهيئة المصرية العماه

للكتاب ص 110 _ 111.

16. . طه ابراهيم.

17. I. Taha ,1998/9, pp 3-11 .

18. بنيس محمد , 1981 , حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، دار توفال للنشر

، ص 11.

19. نفس المصدر ص 32-33.

20. B. Herrentein Smith ,1986, pocticcluser, the university of checagopress, . pp242

21. I. Taha, 1998/9 pp 5 .

22. I. Taha, ibid pp7 .

23. Scholes Robert ,1982, Semitics and Interpreetations, New Haven ، Yal University press،and London pp50

24 . أنظر: على سبيل المثال:I. Taha, Ibid pp7

25 . أنظر: كليطو عبد الفتاح , 1987، **الغائب: دراسة تحليلية في مقامة الحريري**، دار توفال، المغرب.

26. نفس المصدر ص 276.

27 . نفس المصدر ص 276.

مراجع: " السياق التاريخي ":

1 حمزه حسين محمود , 1999 , صور المرايا , منشورات مواقف , الناصرة , ص 79.

2. كثير من المدارس الثانوية في الوسط العربي لا تخلو من مكتبة مجهزة وجامعة لأحدث الكتب.

3. سعيد محمد , 1997 احمد ومردخاي: مجموعة قصص، منشورات مواقف، ص 51.

4. نفس المصدر ص 57.

5. نفس المصدر ص 65.

6. سعيد محمد , 1997 , ص 7.

8. نفس المصدر ص 41.

9. نفس المصدر ص. 47

10. نفس المصدر ص 91.

11. نفس المصدر ص 103.

12. نفس المصدر ص 111.

13. نفس المصدر ص 157.

مراجع: " تنوع الاغلاق ":

1. انظر الملاحظة رقم (16) في "التمهيد", امبرتو ايكو , 1979.

2. انظر الملاحظة رقم (1) في: " السياق التاريخي"، حسين حمزة 1999.

3. آيزر ,1974, ص 174 _ 194.

4. الجزار محمد بكري , 1998 ص 113 _ 115.

5. القصة، ص 80.

6. انظر: أ. طه, 1999 , ص 26.

تناسق العاطفة والشكل في شعر شكيب جهشان

سلمان فراج، أيلول 1993

تعريف:

عرفنا شكيب جهشان شاعراً غزيراً في السنوات الأخيرة بما نشره في الصحف المحلية بكثافة أواسط الثمانينات وبدواوينه الأربعة:

- "أحبكم لو تعرفون كم" -سنة 1988.
- "ثم ماذا" -سنة 1981.
- مطولة "أذكر" -سنة 1992.
- "رباعيات لم يكتبها الخيام" -سنة 1993.

شكيب جهشان من أوائل الذين كتبوا الشعر العربي بعد النكبة، وشارك في مجموعة "ألوان من الشعر العربي "التي أصدرها الشاعر الأديب ميشيل حداد، في أواسط الخمسينات ثم خبا صوته وانهمك في التدريس... نيفاً وثلاثين عاماً إلى أن تفجر من جديد على النحو الذي وصفته.. وهو ما زال في فوران إبداعه وتنقله من شكل إلى شكل، وما رباعياته إلا مرحلة من مراحل تطور شعره، وهو ظاهرة في أدبنا المحلي، وربما العربي عامة، جديرة بالوقوف عندها لما فيها من سمات الأصالة الموروثة والجدة الحضارية مبنى وأسلوباً ومضموناً.

الشعر في نظر شكيب جهشان

لست أدري إلى أي مدى تمتد معرفة شاعرنا بالتيارات الشعرية الحديثة، وخصوصاً تلك التي تعتمدها نظريات النقد الأدبي أو الفني في الغرب بما تطرحه الساحة النقدية في أدبنا المعاصر،

ولكنني أجزم أنه لم يعن بمقولاتها إلا فيما يراه موافقاً رؤيته الأدبية وتجربته الإبداعية، ومجمل نظرته إلى الشعر يطرحها في مقدمة ديوانه الأول: "أحبكم لو تعرفون كم" حيث يقول: "إن الذي يقرر شكل القصيدة في نظري هو العاطفة المخاض. تلك العاطفة التي تدفع القصيدة إلى الوعي والتكون"(ص 10)

ثم يعود في تقديمه للرباعيات ويقتبس لاكروا الفرنسي والذي يقول: "إن الشعر لا يكون شعراً إلا بالنسيج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصور والموسيقى اللفظية وتنسيق القالب الشعري فهو الملاءمة بين العاطفة واللغة". كما يقتبس من سواريس قوله: "الشعر موسيقى تحولت فيها الفكرة إلى عاطفة".

والشعر في نظر شكيب جهشان أخيراً هو شكل فني يصدر عن عاطفة ويحمل فكرة. أو هو يعتمد على ثلاثة أضلاع قاعدتها العاطفة والضلعان الآخران هما الشكل والفكرة ولنقرأ مرة أخرى في مقدمة ديوانه الأول حيث ينبهنا قائلاً: "تذكروا.. وتذكروا.. وتذكروا.. الشكل والمضمون والعاطفة، هذا هو الثالوث المقدس في هيكل الشعر العظيم".

وإن كان لي أن أدعي فهم رؤية شكيب جهشان في الشعر من خلال مقولاته واقتباساته. فإنني أرى أنه يجعل العاطفة أداة لصقل شكل القصيدة. وبهما مما يقدم فكرته للقارئ.. لأن الفكرة وحدها لا تكون شعراً مهما كان أسلوب تقديمها وشكل صياغتها بينما

العاطفة وهي لا تصدر إلا عن وعي وصدام ذهني مع الواقع، فهي تعبير آخر عن الفكر وإن كان هذا التعبير لا يعتمد المنطق الذهني المألوف، وهي لذلك أتون الشعر الذي ينصهر فيه ثم يتشكل فناً كلامياً أخاذاً. وهكذا يكون انصهار الفكرة بالعاطفة انثيالاً نفسياً أو انفعالياً يصنع شكل القصيدة.

ومن هذا المنطلق فقد قدم شكيب جهشان القصيدة العامودية والمقطوعية في كتاباته الأولى وقصيدة التفعيلة والقصيدة النثرية في ديوانه الأول.

وهذا ما فعله في الرباعيات. وما تلك إلا استجابة -كما أفهم من هذا التصرف- لتدفق عاطفة الشاعر أثناء صياغة اللغة الشعرية المعبرة عنها. نجد ذلك في الرباعيات، ونجده في بعض قصائد الديوان الثاني كقصيدة بلادي، مثلاً.

كما نجد لدى شكيب في كثير من قصائده الانفعالية نوعاً من التقابل الإيقاعي بين الأسطر مما يشير إلى التدفق العاطفي على شكل موجات إيقاعية متناوبة كما في قصيدة "القديسة" من ديوانه الثاني فلنقرأ هذا المقطع على سبيل المثال:

1. أبداً أسير إلى الضياءِ -متفاعلن متفاعلن لن (تفعيلتان+).
2. أبداً أسير إلى الضياءِ، وخطوتي -متفاعلن متفاعلن متفاعلن (ثلاث تفعيلات)
3. في الأرضِ واثقةٌ وعيني - مستفعلن متفاعلن لن (تفعيلتان+).

4. ترنو إلى الأفق البهيِّ، ورايتي -مستفعلن متفاعلن متفاعلن (ثلاث تفعيلات).
5. ما نُكستْ يوماً، وإني -مستفعلن مستفعلن لن (تفعيلتان+).
6. إعجازُ هذا العصرِ إني -مستفعلن مستفعلن لن (تفعيلتان+).
7. قديِسة العصر المطلِّ -مستفعلن مستفعلن م (ثلاث تفعيلات)
8. وساحتي -تفاعلن
9. أبداً ميادين السماءِ -متفاعلن مستفعلن م (ثلاث تفعيلات)
10. وهامتي -تفاعلن
11. كالسنديان شموخُها -مستفعلن مستفعلن (ثلاث تفعيلات)
12. كالسنديان -مستفعلن
13. وأنا أغذ مع الزمانِ -متفاعلن متفاعلن (تفعيلتان)
14. وأنا أظلُّ مدى الزمانِ -متفاعلن متفاعلن (تفعيلتان)
15. بنت الشهيدِ وأخته -مستفعلن مستفعلن (تفعيلتان)
16. وأظلُّ زوجته وأمَّهْ -متفاعلن متفاعلن لن (تفعيلتان+)
17. وأظلُّ للأبدِ الأبيدِ نداءَه الغالي -متفاعلن متعاعلن مستف (الربع تفعيلات+)
18. وحُلمهْ (علن لن)
19. وأظلُّ زوجته وأمَّهْ -متفاعلن متفاعلن لن (تفعيلتان+)

مما تقدم نجد أن المقطع مكون من مجموعات من الوحدات الإيقاعية ذاتها والمتداخلة ببعضها في مجمل البناء الإيقاعي.

المجموعة الأولى تتكون من تفعيلتين في الأسطر 11، 13، 14

ديوان "امرأة في شعري"
للشاعر إبراهيم عوبديا

سلمان فراج 1993

الشاعر إبراهيم عوبديا كان قد صدر له ثلاثة دواوين شعر هي: "وابل وطل وخفقات قلب"، و"في سكون الليل" و"زهرة في خريف". وفي الآونة الأخيرة أصدر ديوانين هما: "أخي ستشرق الشمس" ثم " امرأة في شعري".

أما الأول فإنه أغان متفائلة للسلام والمحبة بين الشعبين وهزء بالحروب وتجارها.

والثاني أغان للحب الشرقي الأصيل بما فيه من دفء وألم وعاطفة.

ولعل أكثر ما يميز شاعرنا بالإضافة إلى نزعته الرومانسية تمسكه بالمثل الأخلاق الشرقية ورفضه للمظاهر المستوردة فاسمعه يقول:

أي شـــيء في عصرنـا المفتـون
غير هذه الفوضى وهذا الجنون
شـــغل الجيل نفســه بهما عن
كل ما في حياتنا من شـــجون
فشـــل الغرب قبلنـــا واندفعنا
في محـاكـــاة عصره المجنـــون
في شـــــراييـنـه وفي رئتيـــــه
فضلات الدخـــــان والأفيـون

وانتشـــار المخـدرات وبـــاء
تتفشـــى عدواه كالطاعـون
ولحريـة الشـــباب حـــدود
هي مـن دونهـــا انتحـار جنـوني
والذي رأســـــه على كتفيـــه
غير من كان رأســـه في الطين

فانظر إلى البيت الأخير كيف يقارن بين رأسه مرتفع على كتفيه، ومن رأسه مغمسٌ في الطين مثلاً لمن يقلد مساوئ العرب كالأعمى ومن يحتفظ بإبائه الشرقي مرفوع الرأس. فالمقارنة بين ذلك التقليد الرخيص وبين الأصالة كالمقارنة بين الطهر والوحل.

واستمع عليه بتدفق بطيب شرقيته حين ينشد لصديقه متطوعة.

كلمة طيبة

أســـئلة عويصـة متعبـة أمـــام عينيك بلا أجوبـــة
وأنت تبـدو قلقـاً خائفـــاً كأي إنســـــان بلا تجـــربـة
حيران لا تعرف ماذا عليك إلا أن تقبـــل أو تشـــجبة
في هــذه اللحظـة لا تنتظر جـــائـزة تـربحهـا أو هبـــة

فكر بمـــا يمكن إنقـــــاذه إن لم تكن أو كنت ذا موهبة

في هذه اللحظة عندي أنـــا. كلمـــــة واحـــدة طيبـــــة

أكبر من موســـوعة ضخمة. من كتب الحكمة في مكتبـــة

فهو يرفض على صديقه اليأس ويدفعه لأن يفعل شيئاً لينقذه ما يمكن إنقاذه، إذ اليأس استمرار للفشل..

كما أنه لا يرضى لنفسه أن يتذمر او يتجند للنقد والتجديف بما أنه يؤمن بالكلمة الطيبة، لأن فيها كل معاني الحكمة. هكذا يبدو شاعرنا في كل ديوانه ناجحاً هادئاً طيباً لا يؤمن بالثورة على شيء. إنه يؤمن بالحب في جميع الأحوال حتى في عتابه لأحبابه.

تخيلتمـو بالهجـر عني وأنـتمـــو.

أحبـائي مهما كـــان مني ومنكمو

فلله مـــا عانيت بالقرب منكمـو.

والله ما قاســـيت بالبعد عنكمو

أعيـــش على الحرمان عمري كله.

وما ذاك إلا مـــا أردتم وشـــــئتم

ومهما يقل عني الوشاة وعنكمو.

فـإني أنـــــا ذاك المـحب المتيـم

إنه ملتزم بحرارة أصالته، برفض الخطأ، ولكنه لا يقابله بخطأ، سواء بحبه أو بتعامله أو بمثله، وقناعاته، فهو يعاشها راضياً غير مستسلم. ناقداً غير مجرح.

قصيدة "مدح العزيز"
للأمير تميم بن المعزّ

مضمون القصيدة:

1. في هذه القصيدة يمتدح الأمير تميم "أخاه" الإمام المعز لدين الله بعد توليه الخلافة في الدولة الفاطمية؛ فهو يرى أن الخلافة هي التي دعته إليها ولم يسعَ هو إليها، وقد تم هذا في الموعد المحدد المكتوب تمامًا كما جاء النبي موسى في موعده رسولاً من عند الله بحكم قضائه وقدره.

2. وقد شبه الشاعر الدولة الفاطمية عند تولي الإمام العزيز للخلافة بالأرض التي ينهمر المطر عليها بغزارة فتزهر بها الحدائق وتتفتح بها الأزهار (العزيز كالمطر، يأتي فيجلب الخير معه).

3. يمتاز الخليفة العزيز عن باقي ملوك العالمين، في نظر الشاعر، بأنه ليس بشرًا عاديًا، بل إنه روح من القدس حلت في جسم بشري

(هذه إشارة إلى تأليه العزيز ورفعه عن مستوى البشر).

4. الشاعر لا يكتفي بوصف العزيز بالروح القدسية، وإنما يصوره على أنه نور لطيف (غير محسوس ولا ملموس) يرتقي ويتعاظم

جوهره إلى أبعد من الشمس والقمر (هذا يذكر بالآية القرآنية: الله نور السموات والأرض).

5. إن قدسية العزيز ولطافته تشيران إلى أنه مبدع من العلة الأولى (العقل الذي وُجِدَ قبل الموجودات)، فهو إذن موجود حتى قبل وجود المادة الأولى التي منها أبدعت الأرض وما عليها.

6. يشدد الشاعر على فكرة اتصال الإمام العزيز بالخالق دون سائر البشر، فهو أقرب مبدعات الخالق إليه. كما أنه معجزة أرسلها الله من نسل الرسول، واصطفاه من قبيلة مضر المشهورة.

7. يكرر الشاعر فكرة ارتقاء العزيز عن مستوى البشر، فلو شاء لما رضي بالدنيا مسكنًا ولكان اتخذ من السماء بما فيها من النجوم مسكنًا له.

8. يختتم الشاعر قصيدته مؤكدًا أن العقل البشري عاجز عن إدراك العزيز ومعرفة كنهه (جوهره) فلو حاولت العقول الإحاطة بحقيقته لأدركت أنها عاجزة عن ذلك.

الأساليب:

1. استعمال الخطاب المباشر: أنتَ...وأنتَ.../ جئتَ.../ دعتكَ.../ منك.../ فيك...الهدف: توجيه كلامه إلى العزيز ورفع شأنه والتشديد على تفرده بالصفات التي ذكرها في القصيدة.

2. التشبيه: كما وافى.../ كالأرض.../

3. مبالغة في الوصف إلى حد التأليه: روح من القدس/ نور لطيف/ جاز حد الشمس/ سبق خلق الهيولى/ بالله متصل/ آيته/ الألباب في عجز عن إدراكه... الهدف: تبيين مكانة العزيز وإعلاء شأنه.

4. استعمال تعابير دينية فاطمية: العلة الأولى/ الهيولى/ روح من القدس/ نور لطيف... مما يبين تأثر الشاعر بالديانة الفاطمية وبمصطلحاتها التي كانت سائدة في ذلك العصر.

5. التكرار المعنوي واللفظي، وذلك بهدف التشديد على فكرة علو شأن العزيز ومكانته عن بني البشر.

6. الاستعارات: دعتك الخلافة/ جاد عليها الغيث/ نور جاز حد الشمس... الهدف: عرض الفكرة بصورة غير مباشرة، مما يضفي

جمالية على القصيدة.

7. استعمال الشرط: لو شئت.../ ولو تفاطنت...بهدف توضيح الفكرة.

8. اسلوب العطف: وأنت... وأنت/...لو... ولو، الهدف: حشد المعاني في البيت، وإضافة نغمة موسيقية.

مقالات تعليمية

منهج التعليم

الشعر للأطفال

أورد الباقلاني في كتابه إعجاز القرآن "دار المعارف بمصر، ص 96-95" عن لسان

ثعلب أنه قال: إن العرب تعلم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول، بوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على وزن:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل...

وسموا هذا الشعر "المتير" من الأصل "متر" ومعناه الجذب أو القطع

قالت العرب: رووا أولادكم الشعر فإنه يحل عقدة اللسان، ويشجع قلب الجبان، ويطلق يد البخيل، ويحض على الخلق الجميل.

جاء في كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: لابن رشيق القيرواني "دار الجيل، بيروت 1972، ص 16" أن الرسول (ص) قال: إن من الشعر لحِكَما.

وكان الرسول (ص) بنى في المسجد منبراً لحسان بن ثابت ينشد عليه الشعر "العمدة، ص27".

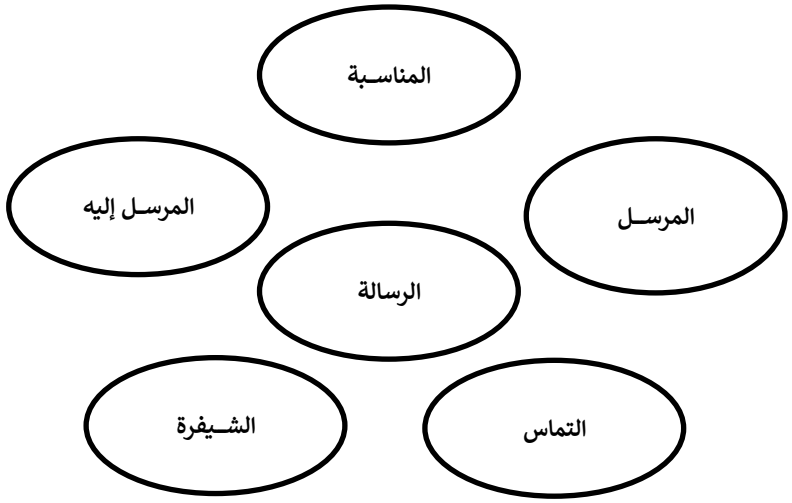
وقال علي بن أبي طالب: الشـعر ميزان القول "ابن عبد ربه: العقد الفريد، ط2، المكتبة التجارية الكبرى ن القاهرة، 1953، ج6، ص 28".

وقال عمر بن الخطاب: الشـعر جِذْلٌ "نوع" من كلام العرب يسـكن به الغيظ، وتطفأ به الناثرة، ويتبلغ "يُكتفي" به القوم في ناديهم، ويعطَى به السـائل "العقد الفريد، ن م، ص 113".

والشـعر صناعة قوامها عند العرب الموسـيقى والتصوير، وكثيراً ما كان يصاحب إلقاءه الغناء أو الضرب على الدف، وسـمي الأعـشى صناجة العرب لذلك.

يجعل رومان ياكوبسـون في محاضرته: الألسـنية والشـعرية/Linguistics and Poetics

لكل رسـالة كلامية سـتة عوامل تشـارك في خلقها وتؤلف مكوناتها على النحو التالي:



وكل عامل من هذه العوامل يفرض صفة أو وظيفة/ function لسـانية مغايرة والذي يحدد مدى شـعرية النص هو الوظيفة أو الصفة اللسـانية الغالبة عليه ومدى اشـتراك الصفات اللسـانية الأخرى معها.

والوظائف أو الصفات اللسـانية للعوامل المشـاركة في تمظهر النص هي:

"المناسـنة"

الأشـارية

Referencial

"المرسـل" "الرسـالة" "المرسل إليه"

التعبيرية أو الانفعالية الشعرية/ Poetic الإيحائية/ Conative Emotive أو Expressive

"التماس"

التنبيهية: (أعرني أذنك)

"الشـيفرة"

الميتا لسـانية "أتفهم؟"

يتابع ياكوبسـون ويشـير إلى أن البحث في الصفة الشـعرية للغة يقودنا إلى أن ثمة اختيارات لسـانية تخلق الشـعرية مثلاً:

نفضل في كلامنا عادة الترتيب التالي: "الصمت والسكون" على " السكون والصمت". وكذلك: "الليل والنهار" على "النهار والليل".

قد نفضل لفظة معينة من بين عدة مرادفات، مثلاً قد نفضل كلمة صاح بدل كلمة نادى، أو هتف أو أعلن، أو راح يردد، أو صرخ أو زعق... إلخ.
نستعمل الجناس أو الطباق والالتيراتسيا "المقاطع الأولى المتشابهة... إلخ".

على كل.. يرى ياكوبسون أن العمل الأدبي يتطلب إتقان مهارتين لا غنى عنهما لتجويد الصفة الشعرية وخصوصاً في الشعر وهما:

1. الاختيار اللفظي "من بين متساويات لفظية - مترادفات أو متعاكسات".
2. النسج أو بناء النص. والشعر يتطلب تساوياً كمياً متماثلاً يضع على عاتق الصفة الشعرية مهمة إلقاء مفهوم التساوي القيمي في محور الاختيار على محور البناء دون أن يختل التوازن بين الإيقاع والموسيقى وسلامة الاختيار والبناء...

الشعر:

للشعر عالم داخلي مختلف عن أشكال الكتابة الأخرى، وهذا العالم تخلقه اللغة الشعرية المتميزة بصفتين متناقضتين هما:

-

حرية الشـاعر في انتهاك اللغة العادية وتحميلها معانٍ وتداعياتٍ مغايرة، ملمحة بالصور وبالتداعيات وبالموسـيقى التي يبعثها الوزن، والقافية، والجرس، والإيقاع.

- التزام الشـاعر بهذه اللغة المتحررة من قواعدها الأصلية.

شعرية الأطفال:

إنها تجَلٍ ناضج للغة الطفل أثناء لعبه واندفاعه الذاتي للكلام، والتي يميزها الانزياح عن اللغة المألوفة اختياراً، ونحتاً، وتصويراً، وموسـيقى. فالطفل يميل بإحساسـه إلى إلقاء مفهوم التسـاوي القيمي من محور الاختيار على محور البناء في إبداعاته، كما أنه يميل إلى صنع الصور والمباني الموسـيقية: "شطي مطي ورا الباب حامل ضمة طشـا كلاب..."، "إي بي سي دي تع بوس إيدي كيس ملبـس عند دار سـيدي"، "شـتي شـتي ديدي، بيتنا حديدي، عمي عبد الله، كسـر الجرة، كرتوه سـيده بيتو بره، راح عالسـوق، قلب صندوق، راح عالحارة، قلب حماره"، وهو مغرم بهذا الشـكل من الرصف الكلامي ويطرب لسـماعه وحفظه، ومن المهم تشـجيعه على الحفظ والإبداع في هذا الباب لأنه أول الطريق إلى امتلاك اللغة والربط بين معارفه.

خيال الطفل:

الصورة التي يرسـمها الطفل مؤلفة من أجزاء يعرفها ويدرك العلاقات بينها على نحو ما، وهو يجمعها ليؤلف منها هذه الصورة الملائمة لإدراكه، وقد تكون في نظرنا غريبة نوعاً ما. أليست كذلك هي الصور الشـعرية لدى كبار الشـعراء؟ [فقد يبدو لنا – نحن الكبار- أن لا علاقة بين "شطي وضمة الطشـا كلاب" وبين "إي بي سـي دي و كيـس الملبـس" وبين "بيتنا حديد وحكاية العم عبد الله" بينما العلاقة جد حميمية بالنسـبة للطفل لأنها متماهية مع معارفه وإدراكه هو].

لماذا نعلم الشعر؟:

- لغة الشـعر انتقائية منزاحة عن معيارها العادي، وهي بذلك تتوافق مع لغة الطفل الذي يميل إلى العبث بالأشـياء ونظامها.
- الرصف الشـعري جميل بموسـيقاه وإيقاعه وجرسـه.
- الكلام الشـعري مليء بالصور الإيحائية.
- من خلال المتعة التي يوفرها الشـعر يتهيأ الطفل لاسـتيعاب معارف جديدة.
- الشـعر يحرض على الإبداع.

وعموماً، من يفهم لغة الشـعر، يهون عليه فهم لغة النثر.

كيف نعلم الشعر؟:

1. يجب أن يكون تعليم الشـعر متعة في كل المراحل -وليـس فرضاً- ، لأنه فن رفيع قوامه الإبداع وليـس الحفظ، ولأن أي علم لا يؤخذ بالمتعة عقيم.
2. الطفل بطبعه يميل إلى تقليد الأشـياء التي يحبها، وفي الشـعر عناصر فنية عديدة تغري الطفل والبالغ وتدفعهما لحفظه وتقليده، فإذا كان الانتقاء موفقاً والإغراء مؤثراً كان تعلمه مجدياً سواء بالحفظ أو بالإبداع.
3. لا بد من أن يكون معلم الشـعر مدركاً لمكوناته، يتقن الإلقاء ويميز بين ما يلائم طلابه وما لا يلائمهم منه.
4. يجب أن نبدأ بتعريف الأطفال على الشـعر وتشـجيعهم على صياغته منذ الحضانة.
5. يجب الربط بين عالم الطفل ومعارفه وبين الشـعر الذي يقدم له، "عندي بطة/ حَمَلَتْ شنطة/ نطتْ نطَّه/ فَوْقَ السـور/ مِشْ معقول".

"وجدَتْ بِرْكَه/ سَـبَحَتْ سَـبَحَتْ/ وَجَدَتْ سَـمَكَه/ فاصطادتها / آه معقول"

6. لا بد من اتباع طرق ووسـائل محفزة مثل:

- الاستماع إلى شـريط مسـجل.
- إلقاء سـليم وملائم لمسـتوى الطفل وذهنيته، لا يتكلف ما يعجب

الكبار من تكلف وتمثيل.

- تشـجيع محبي الشـعر على تأليف مجموعة تسـتمع أو تختار أو تؤلف.
- إدخال فعاليات مختلفة في حصة الشـعر مثل الرسـم، والأشـغال اليدوية والتمثيل، والخط وغيرها من الألعاب.
- ليـس من الضروري أن تخصص حصة للشـعر، فقد يكرس له بعض الوقت في الصباح مثلاً، أو ضمن حصة الفنون، أو

الموسيقى أو الفعاليات.

- لا يحبذ إجبار الطفل على الحفظ غيباً، والأفضل الاكتفاء بالتشـجيع على ذلك من خلال مسـابقات أو تشـجيع الإلقاء.
- تشـجيع الاختيار من قبل الأطفال لقصائد تعجبهم، وتشـجيع الكتابة الشـعرية.

ألعاب شعرية:

"ما يميز هذه الألعاب الإثارة والضحك ومتعة المجازفة والإبداع".

2. لعبة التوصيل:

نأخذ موضوعاً ما ونسـمي منه أسـماء مثلاً موضوع الغابة "شـجر، أسـد، ذئب، عصافير، كوخ، أوراق...إلخ"، نأخذ من الأسـماء أزواجاً ونصنع من كل زوج كلمة جديدة "شـجر + كوخ

= شـوخ أو كوجر...إلخ" ثم نرسـم الشـيء الجديد الذي نحتنا اسمه، بحيث يشـترك في الرسـم الاسـمان الأصليان، ثم نؤلف حكاية عن هذا الشـيء الجديد الذي رسـمناهن بحيث تكون لها علاقة بالغابة.

في المرحلة التالية.. نأخذ أزواجاً من الأفعال بنفس الطريقة السـابقة وننحت منها أفعالاً جديدة "وقع، سـقط، تسـلق، هجم، هرب، بنى، زأر .... إلخ" فمن "سـقط وتسـلق" مثلاً يمكن أن ننحت: "سـقلق وسـطق وتسـلقط... إلخ"، ثم نجمع الأسـماء المنحوتة والأفعال المنحوتة في جمل تصف جانباً له علاقة بالغابة "تسـلقط الولد على ظهر الشـوخ، وخاف أن يسـطق فتسـقلق بالكوجر" ومعناها: "تسـلق الولد على ظهر الكوخ، وخاف أن يسـقط فتمسـك بالشـجر".

ملاحظة: {يفضل ألا يكون التمرين مشـافهة، كأن تكتب الأسـماء والأفعال المقترحة على بطاقات، ويقوم الطلاب بسـحب أزواج منها سـواء للعمل الفردي أو للعمل في مجموعات}.

3. لعبة الكلمات الناقصة:

نقدم للمجموعات بطاقات مكتوب عليها جمل ناقصة وعلى كل تلميذ في المجموعة أن يكمل جملته من دون أن يعرف ما كتب زميله الذي قبله، مثل: "الغابة فوق....، الكوخ في...، جاء الذئب...

خرج الثعلب... صاح الأولاد...إلخ" وهنا قد تنتج عندنا قصص متنوعة، مضحكة أو مثيرة.

وقد تكون اللعبة أن يكتب الولد الأول فعلاً، ويضيف الثاني فاعلاً ويضيف الثالث مفعولاً به، ويطلب من كل فرقة أن تكرر العملية خمس أو ست مرات بحيث يعرف كل عضو في الفرقة ما كتب زملاؤه الذين سبقوه، ثم تعاد اللعبة بحيث يخبئ كل واحد في الفرقة ما كتبه عن زملائه، وهكذا: فعلن فاعل، مفعول به، أو مضاف ومضاف إليه، أو مبتدأ وخبر من أنواع مختلفة... في نهاية كل لعبة نكون قد تمرّنّا على تطبيق قواعد اللغة ونكون قد أنشأنا نصاً شعريا فيه من الانزياح ما يكفي لجعله كلاماً غير عادي ويحتاج إلى تأويل؛ وقد يطلب إلى الفرقة أن تعيد تنظيم ما كتبته ليكون أقرب إلى الإفهام، أو تطلب المعلمة أن يقترح الأولاد جملاً مناسبة مما كتبوا، مثل:

يأكل الكوخ الشجر

الذئب صياد

رجل الغابة نائم

تملأ الأغصان السماء

كوخ الصياد هناك.

4. لعبة "س ج":

الولد الأول يكتب سؤالاً ويخفي، الولد الثاني يكتب جواباً...، وقد يتفنن المعلم في تعليماته، كأن يكتب الولد الأول بدل السؤال تحية ما، ويكتب الولد الثاني: أنا لســت ... أنا ... مثل:

- مرحباً يا صديقي.
- أنا لســت تاجراً، أنا بحّار.
- كيف حالك اليوم؟

- أنا لســت شـحاذاً، أنا نجار.
- صباح الخير يا أخي.
- عندي ألوان كثيرة
- هل معك أوراق؟

5. لعبة معقول، غير معقول:

تؤخذ مجموعة من الكلمات ومجموعة من الصفات، ثم يطلب من الأولاد وضع الصفات مقابل الكلمات الملائمة لها؛ بعد ذلك تؤخذ مجموعة من الكلمات، ومجموعة من الكلمات الأخرى مســبوقة بالضمير هو أو الضمير هي، وتصلح لأن تكون تعريفات لها، مثل "الصباح، الجبل، الأســد، الشـمس، الأم .../ هي الحنان، هو الأقوى، هو السـرور، هو الهيبة، هي النور"

6. لعبة الترتيب المفضل:

تُقدَّم لكل مجموعة عدة بطاقات يحتوي كل منها على جملة شـعرية واحدة سـواء من الدروس التي تعلموها أو من الكتب الشـعرية أو من تأليف معلم/ ة الصف، ويطلب من المجموعة ترتيبها بالطريقة التي يرونها، وتعطى للمجموعة بطاقات بيضاء ليسجلوا عليها جملاً من عندهم إذا رأوا ذلك ضرورياً.

7. لعبة التقليد:

يطلب من الأولاد تقليد قصيدة خفيفة أو مقطع منها يراه المعلم/ة سهلاً وعامراً بالموسيقى والإيقاع مثل:

عندي كلب وله ذنب

وله وبر فوق الذنب"

فيؤلفون على غرارها:

"عندي ديك وله عرف

وله ريش تحت العرف"

"عندي قط وله بقع

وله لمع فوق البقع"

"عندي ناي وله نغم

وله سحر عند النغم"

أو:

"تفاحة وأربعُ

مجموعها زوجان

غلط غلط... غلط غلط"

"شجرة وشجرة

مجموعها اثنتان

ليس غلط... ليس غلط""عندي كلب وله ذنب

وله وبر فوق الذنب"

فيؤلفون على غرارها:

"عندي ديك وله عرف

وله ريش تحت العرف"

"عندي قط وله بقع

وله لمع فوق البقع"

"عندي ناي وله نغم

وله سحر عند النغم"

أو:

"تفاحة وأربعُ

مجموعها زوجان

غلط غلط... غلط غلط"

"شجرة وشجرة

مجموعها اثنتان

ليس غلط... ليس غلط"

لا بد هنا أن يكون المعلم/ة ملما بموسيقى الشعر وإيقاعه. وعليه أن يشجع طلابه على تلحين ما يؤلفون ليتذوقوا موسيقى الشعر وإيقاعاته، وأن يشجعهم على تمثيل شعرهم ويشجعهم على الإلقاء السليم، ولا شك أنهم سيفرحون بذلك ويستجيبون.

درس الأدب، والثروة اللغوية ودلالات المعنى

يعنينا هنا التطرق لناحيتين على المعلم أخذهما بعين الاعتبار:

1. المعاني القاموسية "لكسيكولوجيا": الاهتمام يكون بالكلمة المفردة: "مكانها في القاموس، معانيها، اشتقاقاتها وعلاقاتها نتيجة الاشتقاق بكلمات أخرى".
2. الدلالة "سيمنتيكا ": إن دلالة الكلمة تسعى للارتباط بكلمات أخرى ارتباطاً قد يتعلق بالمعنى أو بالتطورات التي طرأت على المعنى "ارتباطاً دلالياً أو ارتباطاً بالتحول الدلالي": "رماد/كثير الرماد/ذر الرماد في العيون/نهر الرماد... إلخ".

الهدف:

للتعامل مع المفردات والتركيبات وفهمها، وليس حفظها فحسب.

"درس الأدب يوفر مجالاً غنياً لبحث الموضوع، ولإعطاء وظائف صفية وبيتية للطلاب للتعرف على أنواع القواميس، وعلى نظامها

واهتمامها بالمفردات الحديثة -عامية أو دخيلة-، وعلى كيفية شرحها، ومدى تعاملها مع المرادفات، ومع مشتقات الجذر؛ أو مع المعاني الجديدة التي ولدها الاشتقاق أو ولدتها الكناية: "كثير الرماد"، أو الاستعارة: "هزته الحمية"، أو التركيب: "حامل الراية، عندما صاح الديك"... إلخ.

إذن يمكن الاستفادة من درس الأدب لدراسة الأمور التالية المتعلقة بالمعنى الدلالي:

1. المرادفات:

- التشابه والاختلاف.
- المهمل والمستعمل.
- كيفية تعامل القاموس في تفسير المترادفات من حيث إظهار التباين في المعنى بينها من حيث الدلالة والسياق، والبعد العاطفي.

2. الدلالة الإيحائية:

- هل يقدم القاموس معاني إضافية توحي بها الكلمة: "انقلاب، تقدُّم، بعيد، نظيف".
- أهمية الإيحاء كوسيلة أدبية بلاغية.

3. دبلوماسية اللغة:

- استعمال بدائل تناسب المقام أو تتناسب مع الظرف الاجتماعي أو الديني: "مستراح -بيت خارج -منافع، القارة السوداء -القارة السمراء، سُود -عبيد، وكذلك الأمر بالنسبة لمفرزات الجسم،

- والملابس الداخلية، والأمراض المخيفة، والموت.. إلخ".

4. تعدد الدلالات -البوليسيميا:

- مثلا: عضو = عضو في الجسم، وعضو في النادي، وعضو خامل، وعضويّ.
- قد يرشدنا القاموس إلى تطور الدلالة كما أعلاه ومثل: ضرب - ضرب خيمة -ضرب مثلاً -ضرب على أوتار عوده -إضراب واضطراب.

5. الاستعارة والكناية:

للاستعارة والكناية أهمية في شعرية اللغة؛ فنحن نقول، مثلاً، على سبيل الاستعارة: "شجرة العائلة، ونقول ناصية الطريق، أبواب السماء" كما نقول على سبيل الكنايةً: "العندليب الأسمر، وكوكب الشرق كناية عن عبد الحليم وعن أم كلثوم؛ ونقول: كثير الرماد، ونقول: البحر كناية عن الكريم...."

6. التراكيب الجاهزة -الثابتة:

- تراكيب مكونة من أبنية نحوية ناقصة: "حساب النفس، منعطف خطير، طامة كبرى، شديد المراس، ذو وجهين، طويل الباع، بارد الوجه إلخ".
- وبعضها مكون من جمل نحوية: "تسلق شجرة عالية، وقع في فخ كذا، نسيته الآلهة، له يدان من ذهب، لم يأت من فراغ... إلخ".
- وبعضها يعتمد على أمثال تراثية مثل: "أخلف من عرقوب، ورجع

بخفي حنين، وعلى نفسها جنت براقش... إلخ".

7. استبدال مرادفات لإغناء الدلالة:

- استبدال بين كلمات قريبة الدلالة: "رفيق وصديق، مفرح وملذ، مخلص وأمين، إلخ".
- استبدال بين كلمات مطابقة: ذات إيحاءات مختلفة: "زوجته/حرمته/حليلته/امرأته، صاح/رفع صوته/رفع عقيرته إلخ".

النظام النحوي

العمدة

أصل الكلام مسند ومسند إليه، وهما "العمدة" لأنهما اللوازم للجملة والعمدة فيها.

- المسند إليه: دائماً/ المبتدأ، "واسم الفعل الناقص، واسم إن وأخواتها"،

أو الفاعل: "محدَّث عنه أو مبني عليه – سيبويه".

- المسند: إما اسم أو فعل/ أو خبر المبتدأ "وخبر الفعل الناقص وخبر إن وأخواتها".

أو فعل الفاعل. "محدَّث به – سيبويه".

- يستقيم هذا التقعيد سواء ذكرا معاً في الكلام، أو حذف أحدهما أو كلاهما مع استقامة المعنى "الرجل قادم، قدم الرجل، قادم، قدم، الرجل، لا، نعم، بلى".

ملاحظة:

الإسناد بعنصريه: "المسند" و "المسند إليه" يكوّن الجملة البسيطة وهو نوعان:

1. إسناد جُملي: وهو على ثلاثة أوجه:

- خبري: يكون بين المبتدأ والخبر

- فعلي: يكون بين الفعل والفاعل

- وصفي: يكون بين الوصف ومرفوعة عندما يكوّنان جملة مكونة من مبتدأ وفاعل سد مسد الخبر. "أناجح الكسولان؟، ما ناجح الكسولان".

2. إسناد إفرادي: "يكون في "مركب اسمي" وهو في المصدر وفاعله وفي المشتق وفاعله: مثل: "قراءتي الكتاب صباحاً" أو "رأيت التاجر قادماً".

"العمد" في الأصل مرفوعة حتى قيل: "المرفوع عمدة الكلام كالفاعل والمبتدأ والخبر، والبواقي محمولة عليها– شرح الكافية للرضي محمد بن حسن.

الفُضلة:

فيما عدا ذلك يعد فضلة وإن كان لازماً لصورة المعنى:

- هو ما يستغنى عنه من حيث هو "كلام نحوي" لا من حيث هو "حدث لغوي".

- لا يستغنى عن الفضلة أحياناً، وذلك إذا سدت مسد عمدة "شربي الماءَ بارداً"، أو لتوقف المعنى عليها "الأعمى من يبصر الشر ولا يجانبه".

- الأصل في الفضلة النصب أو الإتباع.

الحدث اللغوي:

أحيانا ينكسر هذا النظام نتيجة تغليب المعنى على النحو "وهو مما يسمى اليوم تفجير اللغة لخدمة الشعرية" وسماه جمهور النحاة "الإسناد اللفظي" تمييزاً له عن "الإسناد المعنوي" المألوف، ومن أمثلة ذلك:

- أن تسد الفضلة مسد المسند/الحال مسد الخبر "شربي الماء نظيفاً".

أو الفاعل مسد الخبر "أقادم الرجلان".

- أن لا يستغنى عن الفضلة لتخلخل المعنى كما في: "إنما الميت

من يعيش كئيباً"، أو في: "ما أتينا للاستكمال لاعبين" لأن المسند لا يصلح بدونها.

- أن تقع الجملة موقع الفاعل فيقال: الفاعل هو الاسم الذي تضمنته الجملة

مثل: "تبين لي كيف نجحتم" أو "يحيرني كيف تفكرون"، كلمة كيف لا تصلح للفاعلية (لأن اسم الاستفهام واسم الشرط لهما الصدارة ولا يعمل بهما ما قبلهما إلا في "على كيف تبيع " و"انظر إلى كيف " وهي سؤال عن حال في موضع نصب بالفعل، ومثلها جملة: "ألا يكفيكم كم أورثتم من فساد").

- أن تقع الجملة موقع المفعول به -عدا مقولة القول-: "اِقرأ الكتاب يبيّن لك/تعرف كيف يتكون الغيم".

- أن تقع الجملة موقع نائب الفاعل: "قيل لنا السلام عليكم" (أصلها مقولة القول –مفعول به).

- أن تقع الجملة موقع المبتدأ وتؤول بمصدر من غير سابق: "لا أستطيع حجة الضعفاء" أو "سواءٌ عندي نجحت أم لم تنجح"

أو "من آياتة يريكم البرق خوفاً وطمعاً" أو "من عجائب القصر لجريان الماء في أرجائه أنغام وألحان".

- قد تحذف العمدة ويستقيم المعنى ويكون تقعيد النحو على المضمر نحو: "نعم"، "لا"، "بلى".

إطالة الجملة:

الإطالة بالعناصر الإسنادية:

تطول الجملة بالعناصر الإسنادية _ المبتدأ، الفاعل والخبر المفرد -إذا كان كل منها " تركيباً اِسمياً "- وهو تركيب نحوي لا يقوم بذات-وهو أنواع:

- المصدر المؤول من أن والفعل أو أنَّ ومعموليها.
- الاسم الموصول.
- الاسم المميز: مميز العدد والكيل والمساحة.
- التركيب الإضافي "هذا حينُ لا تخفى نتائج الجِد".
- الأسماء التي تعمل كأفعالها "النسر باسطٌ جناحيه في

السماء".

الإطالة بالعناصر غير الإسنادية:

وتطول الجملة بالعناصر غير الإسنادية سواء للفعل أو للاسم على عدة أوجه:

- التقييد: للفعل بالمعمولات وهي: المفاعيل التي تعين اتجاهه وظرفه ونوعه وهدفه إلخ. والحال وتمييز النسبة، والاستثناء، والجار، والمجرور.

- التبعية: للاسم بواسطة التوابع.

- التعدد: كتعدد المفعول به "ثان وثالث" وتكرار الخبر بلا عطف وكذلك تكرار النعت والحال.

- التعاقب: وهو حلول الجملة محل المفرد في المفعول به، وخبر المبتدأ، وخبر النواسخ، والحال، والنعت. وكذلك في المضاف إليه الجملة. "أنظر لتركيب الإضافي".

- الترتيب: وهو احتياج الجملة إلى جملة بعدها كما في الشرط والطلب "جملة الجواب"، وفي القسم وجوابه، وكذلك الجملة بعد "فاء السببية" و "واو المعية".

- الاعتراض: الجمل المعترضة وهي لا محل لها من الإعراب لأنها لا تمثل عنصراً إسنادياً ولا عنصراً غير إسنادي.

تقع بين عنصرين متلازمين متطالبين لا علاقة نحوية لها بهما.

هي غير معزولة في معناها عن معنى الجملة.

كيف تترابط أجزاء الجملة

هنالك نوعان أساسيان من الترابط:

الإعراب: ويتكامل بثلاثة أركان هي:

الموقع الإعرابي مثل: مبتدأ، خبر، فاعل، حال، إلخ...، ويسهم في جلائه المعنى المعجمي للمفردات والمعنى الناشئ من التركيب، وهو ثابت مقيد بنظام بناء الجملة، لكن قد يختلف ما يحل فيه من صيغ كلامية كما رأينا.

الحالة الإعرابية: وهي في الأصل الرفع في "العمد"، والنصب في "الفُضَل"، والجر للإضافة.

العلامة الإعرابية: وهي الضمة والفتحة والكسرة للأسماء والفتحة والضمة للأفعال، وتضاف إليها الحروف "واو، ألف،

ياء"، وقد يحدث استبدال بين بعضه كم بين الفتحة والكسرة.

ملاحظة: لا يدخل الفعل في هذا الباب لأنه لا يستدعي بذاته موقعاً إعرابياً كما هي الحال في الاسم.

الرتبة:

هي الموضع الأصلي للموقع الإعرابي -الخبر بعد المبتدأ والفاعل قبل المفعول به...إلخ. وهي نظام معياري تنتج عنه البنية الأساسية في الجملة اللغوية.

- قد يؤدي الكلام المنطوق إلى تقديم أو تأخير مقيدين بأعراف لغوية ثابتة تخالف نظام البنية الأساسية.

- وقد يؤدي أيضاً إلى بنية أساسية حرة/غير مقيدة، ولكن بشرط عدم التباس المعنى كما في: "أكل كوسا موسى" و "أصلح ذات البين الصديق".

وقد يكون عدم الالتباس لأن السامع على دراية بحالة الكلام كما في: "ساعد هذا هذا". أما إذا غلب الالتباس فالرجوع إلى البنية الأساسية أولى.

نحو معالجة الضعف في فهم المقروء

إزاحة الجمود عن الكلمة المكتوبة:

إنه ليس مما يحتاج إلى البيان أن فهم ما يقرأ هو نهاية الأرق فيما يكتب وإن تنوعت أهداف الفهم وتشعبت غاياته مجاراةً لنوع النموذج المكتوب فقد يكون الهدف إعلامياً وقد يكون أدبياً.. إلخ. ولكل لون من هذه الأهداف وسائله الإبلاغية وأدواته التي على الكاتب والقارئ معاً أن يعرفا أسرارها لإدراك فهم المقصود. ومن هذا المنطلق فمعرفة معاني الكلمات وإيحاءاتها وكذلك معرفة الأصول الفنية للغرض المكتوب من الضرورة بمكانه تفرض على المعلم الاهتمام بها وتأمينها لطلابه كمرحلة أولية قبل الخوض في عملية الفهم في مراحلها المتصاعدة. وقد قال أحد القرناء لأبي تمام حين ألقى إحدى قصائده: لماذا تقول ما لا يُفهم؟ فأجابه ولماذا لا تفهم ما يُقال؟

وعليه إننا دائماً أمام تحد لا ينقطع في عملنا كمربين، وكذلك في قراءتنا الذاتية. وهو كيف نتغلب على برودة الكلمة المكتوبة،

لندخل إلى عامها المشبع بالدفء، وكيف نزيح عنه الجمود المتمثل بالأشكال الهندسية للأحرف والرموز الفنية التقنية، للأسلوب لننفض عن معانيها قيود العسر التي تتعب الفهم، أو تعيقه، وتحدد بالتالي عملية الاستيعاب.

وإننا نفهم هذه الظاهرة جيداً حين نقف أمام قراءة تذهب معها عقولنا، فلا نصل إلى تنظيم المؤتمرات واللقاءات العلمية لبحث موضوعات لم توصلهم القراءة المجردة إلى إدراك جميع جوانبها.

فكيف إذاً بالتلميذ الذي يحد إدراكه أمور كثيرة، أبسطها القدرة على القراءة الميكانيكية، والمفردات، والاصطلاحات، والتعابير الفنية أو اللغوية، عدا عن الحالة النفسية والذهنية، والعديد من الحدود الأخرى التي نعرفها كمربين، وكثيراً ما نتعامى عنها، أو لا نوليها الاهتمام الكافي تكاسلاً، بدافع الروتين أو تفادياً لضيق الوقت أو بسبب عد الكفاءة والقدرة على تسيير التفاعل بين المتيسر والمطلوب.

أين تتم معالجة فهم المقروء:

وإن عملية معالجة الفهم ضرورة لا تقتصر في المدرسة على معلم اللغة، بل هي من واجب جميع معلمي المواضيع الأخرى العلمية.

فأنا أذكر على سبيل المثال أن طالباً لم يفهم ما المقصود بإقامة محطات للإمساك بالطيور المهاجرة ووضع علامات بأرجلها من

أجل فحص مسار هجرتها... لأن كلمة "محطة" في ذهنه كانت تعني محطة الباص فقط. وطالباً أخر فهم اصطلاح "حمل عليه" في درس التاريخ بمعنى وضع عليه حملاً، والصحيح هجم عليه. والشواهد من هذا الباب كثيرة ولو تصيدناها لوجدنا منها الكثير في كل حصة من حصص التدريس.

ومن منا لا يذكر أصعب المسائل الحسابية كانت مسائل ذات النص المكتوب بالكلمات على عكس المسائل ذات الرموز الحسابية. فقد لا يخطئ الطالب الضعيف في مسألة كهذه 8*4 = ولكنه قد يخطئ في مسألة كهذه. اشتريت ثلاثة أقلام بسعر أربعة قطع نقدية للدفتر الواحد وخمسة أقلام بنفس السعر لكل قلمٍ، فكم قطعة دفعت؟

وعليه فلا غرابة أن نجد طلاباً ضعفاء لأنهم لم يوفّقوا إلى فهم المقروء إما لضعفهم في القراءة الميكانيكية، أو في المفردات والمصطلحات، أو لإهمال المعلم عموماً في معالجة النص أمام طلابه... وقد يكونون من الذكاء في منزلة ل تقل عن الطلاب الأقوياء وقد يزيدون.

الاهتمام العام بفهم المقروء:

لقد لفت موضوع الضعف في فهم المقروء اهتمام المربين في السنوات الأخيرة في أكثر بلدان العالم بشكل خاص عن ذي قبل، لأسباب عديدة. أهمها الاقتناع بأفضلية الفهم على الحفظ إزاء

اتساع مجال العلوم وظهور نظريات جديدة فيها تناقض ما قبلها أو تضييف إليها... وإزاء الشك الذي يدفع الإنسان المحاصر إلى الاكتشاف المستمر في شتى المجالات... إلخ. ووضعت لذلك النظريات والأساليب المفضلة لمحاربة هذه الظاهرة.

وقد جاءت هذه الدراسات الميدانية منها والفلسفية استجابة للأهداف التربوية الحديثة المختلفة التي تتبناها المجتمعات المختلفة، حتى ليكاد الراغب في معرفتها يتوه في تنوع أهدافها العلمية لتنوع الأشكال الميدانية التي تطرحها، ولتضارب المنطلقات الفلسفية التي تنبع عنها.

الاهتمام بفهم المقروء في بلادنا.

منذ عقد من الزمن ونيف ضوعف الاهتمام في بلادنا لمعالجة هذه الظاهرة، فنشط قسم المناهج إلى وضع دراسات حديثة للمناهج الدراسية التي تجيب على طروحات الأهداف العامة للتعليم ونما في ظل هذه التجربة العديد من الدراسات والبحوث التي تهدف إلى تسهيل الفهم على الطالب. وما زال هذا الموضوع يشغل مؤسسات التربية والتعليم سواءً على الصعيد الرسمي العلمي -أو على الصعيد الأكاديمي خصوصاً. وإن الاستقصاءات دلت في السنوات الأخيرة على نسبة عالية "غير مقبولة" من الأميين الذين أنهو مراحل تعليمهم الأولى أو أنهم على وشك الإنهاء -وليس المقصود بكلمة أميين الذين لا يقرأون، بل الذين لا يفهمون ما

يقرأون وعلى هذا الأساس، قام قائد الأركان السابق بتكريس اهتمام خاص لأمثال هؤلاء قبيل استلامهم لمهماتهم في جيش الدفاع، وذلك بتخصص أماكن لتعليم هؤلاء وتزويدهم بأصول المعرفة الأولية وأهمها فهم المقروء. ويطلق على هؤلاء شبان رفول. كما كثفت وزارة المعارف والثقافة اهتمامها بالموضوع عن طريق إجراء امتحانات استقصاء لمعرفة نواحي الضعف ومعالجتها، وصدر عنها العديد من التوصيات.

وخصصت دورات لهذا الموضوع، حيث أصبح اصطلاح فهم المقروء واضحاً لكل مربٍ نشيط ومتجدد.

الاهتمام بفهم المقروء في المدارس الدرزية.

أما في الوسط الدرزي فإضافة إلى ما ذكر من فعاليات وزارة المعارف عموماً، والتي من المفروض أن يكون قد وعيها عن طريق التعليمات والاستقصاءات والدورات حيث اشترك العديد من معلمينا فيها "أذكر على سبيل المقال دورة في هذا الخصوص أقيمت قبل سنه في المدرسة المخصصة لكبار موظفي وزارة المعارف، فقد طرح الأستاذ سلمان فراح رئيس لجنة المعارف والثقافة للدروز الموضوع للبحث أمام اللجنة بعد إجراء امتحانات استقصاء عدة مرات في السنوات الماضية. ففي السنة الدراسية الماضية تقرر تأهيل معلمين في جميع المدارس لتركيز موضوع فهم المقروء في مدارسهم.

واستدعى لهذا الغرض الدكتور محمد حبيب الله إلى لقاءين تم تنظيمها في بيت الكرمة في حيفا دعي إليهما مديرو المدارس الدرزية والمختلطة.

كما دعي الدكتور حبيب الله لإقامة دورة في الصيف الماضي في مدرسة الأخوة الشاملة لهذا الموضوع، حضرها المديرون ومعلم واحد على الأقل من كل مدرسة استمرت تسعة أيام بحثت في بدايتها القواعد النظرية للموضوع وطرحت في الثلاثة أيام الأخيرة نماذج وتجارب عملية للنقاش.

وهكذا ألقي على عاتق المديرين بمساعدة أحد المعلمين، مهمة ملاحقة الموضوع والاهتمام به لدى جميع المعلمين في مدارسهم، وأملنا أن نحس بالفائدة الحقيقة لهذا المجهود بعد إجراء امتحانات الاستقصاء القادمة.

كيف تعالج الضعف في فهم المقروء -تحضير المعلم:

على المعلم -أي معلم أن يأخذ بعين الاعتبار- عند تعليم مادة جديدة، عدة أمور نلخصها كالآتي:

1. الأهداف التربوية المطروحة في منهاج التعليم والتي من المفترض أن توصلنا مادة الدرس إلى تحقيقها.
2. معرفة حدود الطلاب وتمكنهم -كل على حدة- عند الإقبال على تعلم هذه المادة، باعتبار أنها حلقة جديدة في سبيل تحقيق الأهداف التربوية فلها اتصال وثيق بما فيها كما أنها أساس لما

بعدها.

3. معرفته بالأساليب والوسائل الميسرة لفهم هذه المادة.
4. تقييم هذه المادة.

وعليه، إذا وافقنا على ما ذكرناه سابقاً من أن لكل مادة مكتوبة أسلوبها الفني وألفاظها ومصطلحاتها، وبالتالي فكل موضوع من مواضيع التدريس رموزه وأدواته الفنية الخاصة به، فمن واجب المعلم إذن أن يدرك الأهداف المختصة بموضوعه والأهداف العلمية المتفرعة عنها في اسم حصته وحصصه حسب نوع المادة ومقدرة الطلاب.

إذاً فليس من المعقول أن نلقي الدرس ارتجالاً وبلا تحضير مسبق للحصة على غرار التعبير المتداول أحياناً والقائل بأن المعلم القدير ليس بحاجة إلى تحضير موضوعه.

والأصح هو أن تحضير المعلم ضروري لتوفير الجو النفسي والذهني المناسب للمادة الجديدة وللأساليب الضرورية المعدة لهذه المادة. هذه الأساليب التي من أهم غاياتها تفهيم الطلاب على ما بينهم من فروق فردية في أقصر وقت ممكن وبأعمق فهم ممكن. هذا عدا عن أن التحضير يجعل للدرس نظاماً واضحاً - ليس المقصود نظاماً روتينياً- فبالإضافة إلى ما في هذا الأمر من أهمية تعليمية فيه أيضاً النموذج السلوكي الذي يقتبسه الطالب لتنظيم دراسته وعمله وشتان ما بين الصواب المشتت وبين

الصواب الصريح الواضح... ومن أكثر منا نحن المربين معرفة بهذه الحقيقة؟ ... فكم مرة يساورنا الغضب حين نسمع أو نقرأ جواباً صحيحاً لأحد الطلاب ونقول عنه "أنه لتٌ وعجنٌ" ثم يفرحنا جواب صحيح آخر لأنه مباشر وصريح. وأنا لا أعتقد أن المعلم الذي لا يحضر درسه -مهما كان اقتداره- يسلم من "اللت والعجن-ومن الاستطراد الذي لا مبرر له ومن التطويل الذي لا حاجة له، الأمر الذي يغتال الوقت المخصص للموضوع، والذي يشتت فهم الطلاب ويجعلهم غير قادرين على التمييز بين الغث والسمين، وبين الهام والغير هام. وهو مرض نعاني منه عموماً حيث كثيراً ما تقودنا أنصاف الحقائق أو ملحقاتها وتضيع علينا الخصائص نفسها حتى في حياتنا اليومية بسبب الطريقة التي تعلمنا بها.

ومن هنا نصدف في عملنا كمربين إجابات غير دقيقة أو غير محددة فعندما نسأل في الامتحان سؤالاً كالآتي:

ماهي الصفات التي يضيفها الشاعر على مدحه في البيت التالي؟.. مثلاً يصادف الإجابة التالية.

"الصفات هي.. الكرم والشجاعة والبطولة والعنفوان ومساعدة الناس أجمعين.. إلخ" بينما لا يوجد في البيت أي كلمة تدل مثلاً على الشجاعة.. أو العنفوان.. أو البطولة... وعند البحث عن الخطأ نجد أن الطالب استنتج هذه المعاني من كلمة شهامة أو

تعفف أو صبر.. إلخ.

وطالما أن هذه الظاهرة عامة ويشهد على ذلك كل من له خبرة في تقييم الامتحانات. فالمرض كامن في أسلوب المعلم وليس ف قدرة الطالب.. لأن المعلم استطرد وأفاض في شروحاته. عند هذا البيت وأمثاله.. فمزجه بالحديث عن الشاعر والممدوح.. وعن الصبر والشهامة والعادات المشابهة.. إلخ.

ولم يتطرق إلى المعاني الخاصة التي في البيت ذاته.

من هذا المنطلق لا أجد مفراً من التأكيد بأن المعلم الذي يحضر

درسه هو المعلم الذي:

1. يعرف أهداف موضوعة، التعليمية منها والتربوية.
2. يعرف الإمكانيات والمعطيات التي تحتويها مادة الدرس في إطار هذه الأهداف.
3. يعرف طلابه من حيث قدراتهم وحدودهم الذهنية والعاطفية، ومن حيث خلفياتهم المعرفية في الموضوع وفي المهارات ذات العلاقة بالموضوع.
4. يعرف ويختار الأساليب المطلوبة لخلق التفاعل الأمثل بين هذا النوع من المادة الدراسية، وهذه المجموعة الإنسانية من الطلاب، في سبيل الوصول إلى أقصى حد من الفهم في أكثر وقت ملاءمة للمناخ في الحصص المخصصة للموضوع.

من الوسائل العلمية لتحسين فهم المقروء أجد نفسي في حل من طرح الأساليب التعليمة التي أراها ملائمة لعدة أسباب:

1. لأن معلمينا اليوم جلهم خريجو دور معلمين أو دورات استكمال عديدة في هذا المجال. ولهم دراية متنوعة في الأساليب التعليمية كل في مجال تخصصه.
2. كما قيل في الأدب أن الأسلوب هو الرجل. كذلك فأنا أومن أن الأسلوب في التعليم هو المعلم، بمعنى أن لكل معلم أسلوبه، وطريقته ضمن القواعد العامة التي تشتمل عليها أهداف التعليم العامة والخاصة وتوصل إلى الفهم الذي تحدثنا عنه في الفترة السابقة.

وعليه فإنني اكتفي بطرح نموذج علمي يخدم قضية فهم المقروء. فقد قامت مؤسسة إعداد كبار العاملين في سلك التربية مؤخراً، بإصدار كراس يتضمن أعمالاً ميدانية قام بها معلمون اشتركوا بإحدى دورات هذه المؤسسة في موضوع فهم المقروء. وقد قدمه الدكتور مارلوفينش وجاء في المقدمة:

"إن المعلم الذي يرغب بإيصال طلابه إلى التمكن من فهم المقروء عليه أن يهتم بتحضيرهم للأمور التالية:

- السلوك الذهني الأولي المطلوب للقيام بالمهمة.
- الإحساس بالثقة بأنفسهم بأن نجاحم فيها ممكن جداً.
-
-

- على المعلم أن يُعرِّف الطالب الذي فشل في عمله على موضوع النقص المحدد، ويوحي له بكيفية التصحيح. ويمكنه من ذلك كأن يسمح له بأن يحضر العمل أو الامتحان من جديد لكي ينجح.

والمقدمة تطرح قضية مهمة قد تساعدنا في إيقاف ضعف الطلاب الضعفاء وتمنع استمرار تدهورهم. وذلك عن طريق زرع الثقة المزعزعة لديهم. فإذا استطعنا معاملتهم حسب كفاءتهم.. ثم عددناهم أمرين هامين:

- تصحيح أخطائهم.
- تحسين علاماتهم.

فقد نكسبهم إلى صف الطلاب الذين لا يعانون من ضعف الفهم. ثم إن هذا الكراس يطرح أمامنا وسائل للوصول إلى هذا الهدف وهي:

1. ضرورة مراقبة الوظيفة البيتية للطلاب للتعرف على نواحي ضعفهم في فهم المقروء.
2. إن الوظيفية البيتية أو الصفية بحد ذاتها قد لا تكون ذات جدوى خصوصاً إذا كانت طويلة -بالنسبة للطالب- أو روتينية، لأنه عادة ما يتخلص من عبئها الثقيل بالنقل عن زملائه، أو بأن ينسخ سطراً من الكتاب ويترك ثلاثة مثلاً، وعليه فلا يدمن خلق الحافز الذهني والعاطفي.
3. ليس من الضروري اللجوء إلى معالجة الضعف في فهم المقروء

معالجة عامة. وهي طريقة قد لا يكون فيها من النجاح إلا القليل. بل الأفضل أن يختار المعلم الطلاب الضعفاء، وقد لا يربو عددهم على أصابع اليد الواحدة ويمرنهم في المهارات التالية:

- اكتشاف تفاصيل هامة في الدرس.
- اكتشاف الفكرة المركزية.
- الوصول إلى استنتاجات من خلال الدرس بالاعتماد على النص.

ويظهر من الأعمال الميدانية يسجلها الكراس ومن النماذج المختلفة، أن الطلاب الضعفاء توصلوا إلى تقدم ما من التجربة الأولى.

صحيح أن المهارات الثلاث المذكورة أعلاه ليست كل ما ترمي إليه معالجة فهم المقروء -فقد أتينا في مقدمة المثال بمثلين، أحدهما مع أبي تمام، والثاني ظاهرة المؤتمرات العلمية. مما يدل على أن الأمر أعمق من ذلك وأكثر تتبعاً. على الناس كمرحلة أولى -لو درسنا هذا الكراس موجود في أكثر مدارسنا- واتبعنا طرحه هذا كمرحلة علاجية للضعفاء على الأقل. فقد يكون في ذلك خير كثير

مع شيء من الصبر والعناية.

كما أنني في هذا المجال أطرح هذه التجربة على معلمي اللغة العربية في الرحلة الثانوية، بشكل خاص ممن يشكون من طول المادة المقترحة حسب المنهاج الجديد، ومن اعتماد الطلاب على

شرح المعلم لكل شاردة وواردة، مما يعيق عملية التقدم المرضي في قطع المادة.

فلو أن معلمينا وضعوا لكل قطعة نماذج أسئلة في المهارات الثلاث المتقدمة، وقام الطلاب باكتشاف إجاباتهم كمرحلة أولى للخوض في بحث النص، لوفروا على أنفسهم عناءً كبيراً ووقتاً قد يفيدهم في مُقاساتِهم من قلة الحصص، وتعتبر طريقة تحسين المهارات الثلاث المذكورة والمسماة، التعلم لأجل التمكن والمأخوذة عن ب س بلوم "في كتابه الصفات الإنسانية والتعلم في المدرسة، جوما 1978" على تعويد الطالب على تصحيح نفسه بمعرفة أخطائه"PLEN" وفي هذه الطريقة عدة فوائد أهمها:

1. إعادة الثقة للطالب الضعيف.
2. تخليصه من التقييم الواطئ المذل الذي عتاده من المعلمين، وتمكينه من الحصول على نتائج أفضل.
3. يرغّب الطالب بمعالجة النصوص أكثر من مرة، فيتمرن على اكتشاف المعاني التي خفيت عنه. وبالمران يتعود الوصول إليها مرة أخرى.
4. تمكن المعلم من إشغال طلابه كلاً حسب مستواه في الدرس. ويصبح العمل بذلك نوعاً من الرياضة التي يسعى الجميع إلى الفوز فيها.
5. تقود المعلم من حيث لا يشعر إلى الإدراك بأن الدرس الناجح ليس

هو الدرس الذي نبحث فيه الأهداف التفصيلية المختلفة للمادة، وإنما هو الذي تُستَوعَب فيها أكثر هذه الأهداف، وهكذا يجد نفسه أمام تحدٍ جديد وهو تغيير أسلوبه بين درس ودرس، وبين مستوى طلابي ومستوى طلابي آخر. وهكذا يصير المعلم متجدداً باستمرار وعدا عن فائدة هذا الأمر التعليمي فهنالك فائدة هامة قد لا تقل عنها وهي دفع الملل والتخلص من الروتين. عدونا الأول.

الأنواع النصية

الخطاب اللغوي في النص;

النص، سواء كان مسموعا أو مقروءاً، ينتمي إلى مستويين رئيسيين من الخطاب اللغوي، وهما يتقاربان أو يتباعدان بمقدار شعرية اللغة التي تكوّن نسيج كل منهما:

1. النص الأدبي يتميز بلغة فنية، تتآلف فيها الحيل الأسلوبية للمقاربة بين المحمول النصي، كما يتمظهر في ذهن مبدعه، وبين واقع الحال، بمعنى آخر لغة قادرة على تخييل هذا الواقع بنحو فني من الأداء يحرك ذهن القارئ أو السامع ورغبتهما في التواصل.
2. النص المباشر تكون لغته بسيطة مباشرة ، وألفاظه لا تحمل أكثر من دلالاتها القاموسية ، وهدفه إيصال معلومات.

الأنواع التي تنتمي للنص الأدبي هي عادة: الشعر، القصص، والوصف - (ويمكن ان نضيف إليها الرسالة الإخوانية، والمقال الأدبي، أو المقال الموجه للتأثير والإثارة، والخطبة، والدعاية.. لما فيها من وصف، او سرد، أو لغة شعرية، ويكون ذلك عندما يقصد

منشئ هذه الأنواع أن يثير الانفعال، أو الإبهار.
أما النصوص الإخبارية، والنصوص المعلوماتية والنصوص الحجاجية، والتقارير، والتعليمات، وأشكال الحوار الاتصالية فإنها عادة نصوص مباشرة.

على أن هذا التقسيم وإن كان صحيحا بالنسبة إلى النص الأدبي فإنه ليس ثابتا وملزما بالنسبة للنصوص الأخرى، إذ إن كثيرا من النصوص الإخبارية أو الحجاجية أو المعلوماتية/العلمية حتى، وغيرها من النصوص التي تصلح فيها اللغة المباشرة قد تتعمد الوسائل الأدبية/الشعرية. كما أن كثيرا من الخطب والرسائل الإخوانية والمقالات الموجهة والإعلانات التي تصلح فيها اللغة الأدبية يخلو خطابها اللغوي من الشعرية. ثم إن شعرية النص الأدبي متباينة ومتفاوتة، وإن أساليب الإنتاج الفني للخطاب بواسطة اللغة متعددة، تتراوح بين الإبداع في التشكيلات البلاغية ونين الإبداع في الاختيارات الدلالية للكلمات وللتراكيب النحوية، وإن مدى توظيفها في أي نص يعتمد على ذوق المبدع أو على مهاراته في التعبير.
لهذا فإن اعتبار النص تقريريا، او إخباريا، أو حجاجيا/إقناعيا أو معلوماتيا لا ينفي عنه صفة الأدبية/الشعرية بالمطلق.

النص القصصي

تعريف

يشتمل على أحداث وشخوص تتحرك في مكان وزمان يرمي مبدعها إلى تخييل الواقع الذي يستمد منه مادته بما يلائم رؤياه ووجهة نظره. وهو يتفاوت في حجمه وطريقة عرضه (لغته أو أسلوبه أو طريقة بنائه). كما أنه يشتمل على أنواع فرعية، منها التراثي والحديث، ومنها التراجيدي، والمضحك، والجدي، والساخر ... ومنها الواقعي، والرمزي، والخرافي، والأسطوري... ومنها المستفيض، ومنها المضغوط الذي يستغني عن التبسيط ويلجأ إلى الإيحاء كما الشعر، ومنها ما هو معد أصلاً للأطفال وما هو معد للكبار ... الخ . وقد يختفي الزمان والمكان، او أحدهما من النص القصصي كما في الأساطير وفي الخرافات وفي بعض أشكال القص الحديث وذلك مما يجرد التجربة الحكائية من الواقع المحدد ويجعل خطابها شموليا قابلا للتواصل في كل زمان وفي كل مكان.

المبنى القصصي في الأساس يقوم على:

1. العنوان الذي يوحي بالرسالة.

2. الافتتاحية / البداية - التي يتحدد فيها زمان الحدث ومكانه والشخصيات الفاعلة.

3. الحبكة وتشتمل:

أ - الحدث الأولي الذي سيقيم تطوره فيما بعد من خلال تفاعل الشخصيات وتراتب الاحداث زمنياءوسببياء

ب - تعقيد الحدث وتأزمه من خلال الكشف عن علاقة الشخوص بالواقع المتخيل.

الحبكة في الأساس (حسب التعريف الأرسطي) ذات بداية ووسط ونهاية، بترتيب ثابت. إلا أن القصة الحديثة لا تلتزم بالترتيب الأرسطي بالضرورة.

ج _ التأزم الذي ينتظم تراكم الأحداث على نحو ما تتبلور به الحبكة وتتضح مكوناتها إلى حيث تتطلب خيارات الحل استجابة ما.

4. الشخصيات: وهي إما مبسطة ، أو نمطية مسطحة ، او مدورة.

5. نقطة التراخي وهو المكان الذي يلي التأزم ويسبق الحل وتتجلى عنده الخيارات وتوقعات الحل

6. الحل أو لحظة التنوير التي تسبق التهافت نحو النهاية.

7. النهاية.

8. الخلفية: وهي الإطار الزمكاني الخارجيان للقصة. _ أما الزمان والمكان الداخليان فتجددهما أفعال السرد التي يختارها الراوي.

9. الراوي وزاوية السرد: قد يكون السرد بضمير المتكلم ، وقد يكون بضمير الغائب. والراوي قد يكون مشرفا محايدا ينقل الأحداث كما يراها بدون تعليق ولا تفسير، وقد يكون مشرفا كليا عالما ببواطن النفوس.

هنالك فرق بين الكاتب وبين الراوي. فالكاتب هو الذي يختار الراوي لينقل لنا روايته شفويا أو كتابيا. أما الراوي فهو الذي يحدد زاوية السرد ومساره.

ملاحظات

- قد تكون النهاية مغلقة (كما في القصص التراثي التعليمي) . وقد تكون النهاية مفتوحة على احتمالات تلي النهاية.
- كما ان مسار الحبكة قد يكون تصاعدياء يطول الوصف بين مراحله أو يقصر ، وقد يكون متداخلاء (عن طريق الاسترجاع مثلاً) .
- الوصف في عملية السرد يؤجل تسارع الحدث ، أما

ترادف الأفعال / الأحداث فيسرِّعه.

- يتم الربط بين أجزاء الحبكة عن طريق كلمات الربط التي تبيّن السبب والنتيجة مثل (لأن ، بسبب ، لأجل ، ... الخ) أو تبيّن الزمن (قبل ذلك منذ ...)، أو بعد ذلك، أو ثم، أو فاء العطف ... الخ.
- يتناوب السرد والحوار أحياناء في الحبكة القصصية ، ويكون الحوار أصدق شاهد للتعرف على الشخصيات.

- تكون الشخصية مسطحه عندما لا يطرأ تغير على موقفها وسلوكها وتكون مدورة إذا تغير سلوكها وموقفها.
- في باب القصص تدخل الحكاية الشعبية ، والخرافة ، وحكاية المثل ، والخبر، والنادرة ، والسيرة ، والأساطير ، وفيها جميعاء بداية ونهاية وفيها شخصيات وأحداث تملأ الحبكة تصاعديا ء وكلما اقتربت هذه النصوص من الخرافة أو الأسطورة كلما تلاشى فيها تحديد الزمان أو المكان أو كليهما .

النص الوصفي

هنالك أسلوبان أساسيان في الوصف تُراوح بينهما أساليب من

الوصف تقترب من هذا الأسلوب أو ذاك بنسبة أكثر أو أقل: -

1. الوصف الإبداعي / الانفعالي:

وهو الوصف الذي يتناول موضوعاً يستدعي التأثر والانفعال اللذين ي شحنان المتحدث أو الكاتب بطاقة لغوبه تجعلك تتماهى مع هذا الوصف _ لغة أدبية فيها انزياح وفيها اختيارات من التشكيلات اللفظية (مفردات او صياغات) ذات دلالة موافقة للموضوع وموافقة للإحساس الذي يريد المبدع ان يضفيه على

الصورة التي يبدعها.

في الوصف الإبداعي نجد لغة بلاغية مشحونة بالعاطفة، تدعّمها علامات الوقف الملائمة كالاستفهام والتعجب والحذف، ونجد ألفاظاً منتقاة دالة على الأحاسيس والصفات المادية او الخلقية للموصوف وعلى علاقة المبدع بها.

بمعنى آخر، هو وصف للصورة المادية أو الشعورية بواسطة اللغة التي تجتهد للتعبير عن إحساس المبدع بهذه الصورة.

2. الوصف التقريري

يكون الكلام فيه بقدر المعاني، وهو ينقل الصورة كما هي بدون انفعال كما لو كان صاحبه آلة صماء.

بين هذين الأسلوبين قد يزيد الانزياح او يقل، تبعا للموقف أو لغاية ما فيمتزج الوصف الإبداعي بالوصف التقريري، فتكون أدبية النص الوصفي مرهونة بمدى تغليب أحدهما على الآخر، بل وربما بذائقة المستمع او القارئ وبمدى تأثرهما.

النص الاخباري

قد يكون للإخبار عن حدث، او شخص، او حاجه، او سلعة، او مكان، او أي شيء. والهدف منه نقل معلومات يعرضها منشئ النص على من يتوجه إليهم بالكلام، سواءً كان الكلام مكتوباً او مسموعاً.

في الأساس هدف النص الإخباري تقريري، إلا ان لصاحب الكلام أحياناً رغبة في التأثير والإقناع فيحمّل لغة الإخبار في هذه الحالة وسائل أدبية أو اختيارات لغويه تتجلى فيها رغبة المخبر وموقفه من الخبر، كما في الدعاية الانتخابية، والإعلانات التجارية، والرسائل الإخوانية وفي أكثر التقارير الصحفية والنشرات الإخبارية.

يكون الانزياح اللغوي في مثل هذه النصوص اقل بكثير مما هو في النصوص الأدبية، إلا أنه يعتمد على محسنات لفظيه او أسلوبيه كالتنغيم، والإيقاع، واستعمال أفعال الأمر _في الإعلانات

التجارية، مثلاً _، والمبالغة، والتكرار، والإطالة في الكلام في جزء ما من أجزاء النص _كالإسراع او الإبطاء في السرد مثلاً.

حمل لنا الأدب العربي القديم الكثير من الأخبار التي ضمتها كتب الأدب كأخبار الطفيليين، وأخبار اللصوص، والمتسولين، والعشاق، وأخبار الأنبياء والملوك والولاة، وأصحاب المهن، وأهل الأدب، وأخبار عامة الناس ... إلخ. هذه الأخبار التراثية تضمنت أشكالا عديدة من السرد، ومقاربات منوعه من التفنن اللغوي، ولذلك فقد تضمنتها كتب الأدب من حيث هي جزءٌ هام منه.

أما النص الإخباري الحديث، فإنه رغم ان القصة انسلخت منه

لتكون نوعا أدبيا جديدا قائما بذاته لم يتخل تماما عن صفته الأدبية، لأنه ما زال، وسيظل، يحمل قراءة منشئه، وهي قراءة ذاتية في نهاية الأمر.

بما أن الخبر يروي حدثا قد حصل فعلا، لذلك، فإن سرده يكون بالفعل الماضي. أما مبناه فبسيط، فبعد الإعلان عن فحواه بعنوان صريح وواضح الدلالة يبدأ السرد التفصيلي في مسار تصاعدي، يتوخى راويه الدقة والحيادية ما أمكن.

النص التقريري

التقرير نوعان:

1- تقرير جاهز: هو عبارة عن استمارة جاهزة وما على مقدم التقرير غير تعبئة المعلومات التي تعبّر عن رأي صاحبها، كما هي الحال في استمارات المخالفات واستمارات استطلاع الرأي ... وما شابه.

2- تقرير حر: يقدم معلومات حقيقية ودقيقة عن الموضوع وتكون مدعمه بالأرقام والحقائق التي ليس لمقدم التقرير يدٌ فيها - مثلاً كالتقرير عن البطالة في بلد ما، او عن المساحات المروية، او عن المداخيل السياحية.. الخ ...

هدف التقرير هو تقديم معلومات وافيه عن حدث او ظاهرة ذات علاقة بصاحب النص. أما لغته فهي لغة فصيحة واضحة الدلالة، خالية من الألفاظ المشحونة، موفيه بالتفاصيل اللازمة سواءً كانت معلومات او تعليمات، وهي عادة خالية من التقييم وإبداء الرأي. على أن التقرير الحر قد يحتوي على هذه الأمور إما في البداية _ لبيان الدوافع لإنشائه والغرض منه _، أو في النهاية _ لاستخلاص النتائج التي اتضحت وللتعليق عليها _، بحيث تكون منفصلة عن صلب التقرير نفسه.

النص الحجاجي

يقدم وجهة نظر ذاتية في موضوع ما طرحت فيه وجهة نظر مخالفة. والأدب العرب غني بهذا النوع من النصوص التي عرفت بالمناظرات أو المكاسرات، والمفاخرات ... الخ. . وفي الشعر بالنقائض، وكذلك الكثير من الرسائل (المقالات) الحجاجية في شتى الأغراض الفكرية واللغوية والاجتماعية.

يتميز النص الحجاجي عادة بأمرين:

1- النقض - يبين نواقص وجهة النظر التي يخالفها صاحب النص لكي يمهد لوجهة نظره.
2- الإثبات - وقد يكتفي بالإثبات إذا لم يشأ صاحب النص أن يتطرق إلى وجهة النظر التي يخالفها.

كما أنه يحتوي على نوعين من الخطاب هما:

1- حقائق لا اختلاف في صحتها، وهي ضرورية للنقض أو للإثبات.
2- وجهات نظر تفسر هذه الحقائق أو تأخذ بها كوسائل للتدليل على صحتها من حيث هي غير عرضة للنقض.

قد يطول النص الحجاجي أو يقصر بحسب الموضوع الذي يتم الحجاج حوله أو الاحتجاج له، والمهم أن يستوفي مقومات

الإقناع. وهو لذلك يعتمد على قوالب لغوية ضرورية لتحقيق الغاية منه أهمها:

- تراكيب تسبق وجهة النظر مثل:" أعتقد أن "، " من الضروري القول إن "،" وبناء عليه "، " مما لا شك فيه أن " .....الخ.
- كلمات ربط بين سبب ونتيجة مثل " إذن "، " بما أن "، " وبناء عليه ".
- كلمات أو تراكيب لتوكيد وجهة النظر مثل: "بل"، "طبعا"، "لابد"...إلخ.
- كلمات وتراكيب للمقارنة والتشبيه مثل: " مثلما "، " كاف التشبيه ".
- تراكيب تمهد لما سيقال أو تشير إلى ما قيل مثل: " كما ذكرنا سابقا "، " من جهة أخرى "، " وأخيرا ...".
- قد يمزج الكاتب بين الجد والسخرية للتأثير على القارئ أو على السامع لتقبل وجهة نظره ورفض وجهة النظر الأخرى، وهنا تميل اللغة إلى الأسلوب الأدبي الذي يستخدم الاستفهام، والاستفهام الإنكاري، والتعجب، والشرط، والألوان البلاغية كالتشبيه والاستعارة، وربما اشكال التنغيم أيضا كالسجع والجناس والتقفية الداخلية، واشكال الإيقاع كالتكرار، وترادف الجمل القصيرة.

النص الحجاجي يبدأ بطرح الفكرة ثم يوضحها ومن بعد يلجأ إلى محاورة الآراء التي يعترض عليها لكي يغلب صحتها على ما عداها، ومن ثم يلخص ما أراد أن يتوصل إليه من هذا الحجاج.

مقالات متنوعة
نشرت بالصحف

كلمة الهدى في فريد الأطرش

بقلم: سلمان فراج- 1974

أكثر من صديق سألني:

لماذا تهتمون إلى هذا الحد بفريد؟

وكنت أجيب دائماً:

لأنه فريد الأطرش!

إن أحباء فريد ومحبيه هم الذين أحبوا هذا اللون الشرقي الرائع الذي يشدنا إلى أصلنا وتراثنا وشرقيّتنا.

ونحن أسرة الهدى وقراءها! أكثر من يرتبط بهذا التراث وبهذا الشرق ولهذا فأكثرنا يحب فريد.

ثم إن فريد الأطرش سليل تلك العائلة القائدة التي حاربت جيوش دولة من أعظم دول العالم، ولم تستلم حتى بعد أن قدمت أغلى الشهداء وتشردت وأصبحت بيوتها انقاضاً، ومن منا لا يعتز بفدائها؟

ألم يتنكر له أعز الأصدقاء؟ ألم يخذلوه في أقسى أيامه ويتهموه؟ وكان مخلصاً صادقاً كريماً حتى قيل فيه "أنه كان حمامة السلام بين المتخاصمين من زملائه؟ ألم يتجاهله المسؤولون يوم مات؟

فضنوا عليه باحتفاء رسمي بجثمانه وبتأبين لائق لعطائه الذي انقطع، وما أكثر ما أعطى، ومع كل ذلك فقد كان وفياً للذين أحبوه ورفعوه، فلم يرضَ أن يدفن بين أهله، واختار الوطن الذي قال فيه "إن اللحم الذي على أكتافي من مصر".

وبعد أفلا يحق للهدى أن تُرجع لفريد في مماته بعض ما أعطاه لقرائها في حياته؟

وكان فريد رمزاً لهذا الإباء الرائع في كل حياته!

فقد استطاع أن يحلق في سماء الفن فيتحول من لاجئ أجير إلى أمهر عازف وأحب مطرب، وأعذب ملحن، فاستحق وسام الجمهورية المصرية، وهو لم يدرس أصول الموسيقى بشكل علمي، ولم يملك من الدعم إلا حب الناس لفنه وطيب أخلاقه حتى قال مرة: "إن نجاح الفنان يعتمد على حسن فنه وحسن أخلاقه".

وقد استطاع أن يقاوم آلامه ومرضه، ويصمد في القمة أربعين عاماً لا يتزحزح.

إن فريد الأطرش درزي حقاً وسوري الأصل، وإن كان هذا الأمر لم يشغله، وقد شغل الكثير من حساده من عمالة الفن والطرب فكادوا له صراحة أمام الميكروفون وعلى صفحات الصحف، فقد اعتبر انتماءه الفني والحضاري أقوى من كل اعتبار، فغنى للناس للبسطاء للفلاحين للعشب، ولهذا أحبوه. ولهذا فإننا نعتز به ونخصص لذكراه هذا العدد من الهدى.

عودة أدونيس

"مرثية المعلم كمال جنبلاط"

شقير البطل فضل الله منصور الذي قتل حسني الزعيم، كانا حريصين على راحة الجميع.

وأما أيام الاثنين والجمعة فكنا نراه يخلو إلى صومعته التي تقع قرب قرية "بطمة" ولا يستقبل زائراً كان. مهما بكيت ومهما حكيت فهو قليل. فوداعاً يا كاسي العريان ويا مشبع الجوعان وداعاً يا أبو الفقراء والمساكين! وداعاً يا صاحب القلب الكبير والبيت الكبير ورحمة الله عليك.

****

ترمز عودة أدونيس إله الخصب من عالم الأموات إلى نور الأرض، إلى بعث الطبيعة من جديد في الربيع وفي الصيف بعد الخريف والشتاء "أدونيس وعشتروت، ملحمة شعرية، لشاعر الشوق فؤاد الخشن.."

****

عشتار على قمم الشوفِ

عروس شقراء الشعْرِ

تتمايل فوق روابيهِ

وتداعب أعناقَ الزهرِ

وأدونيا، آتٍ...آتٍ

برحه شوق العمرِ

في يمناه عبق

وبيسراه فرح الفجرِ

والناس... الناس... على الشرفات

عيون لاهفة البِشرِ

"أفراح أدون" على الأعتابْ

يارب فبارك بالسحرِ!

***

والشوف الوداع تسبيحات محبة

ما حمل الموتَ

وما هجرت أحلامُ القيثارة دربه

يستهدي العقلَ

ويعبد من ورع ربه

كم حاط الجار

وصان العرضْ

فالشيخ العابد يتلو "الفرض"
عيناه قنديلا رهبة
صلواته تختصر الرغبة
والله تعالى في الخلجات

يذيب الأحجار الصلبة!
لم يعبرْ في الشوف الشيطانُ
فكل ثناياه محبة
***
والشوف، روابي السحر ومقعده
يحتمل الجرح!
يحب الله ويحمده
إن هب به سيف نزق
فزنود الحكمة تغمده
"الموت سلاح المنتحرين"
وحب العيش يهدهده
والله الخالق لفعه
بالحب.. فكيف يبدده؟
وأدون، يلوح على الشطآن
ربيعاً يهتف مولده

"في الشوف بساطي أفرشه
ونشيدي فيه أردده
في الشوف الحب، الطهر، الحق الناصع
والاخوان، وألف إباء أعبده
لم يرهق من جوع المدنِ
والغربة في ذات الوطنِ

مازال على وهج التاريخ
يعيد اللحن وينشده.."
***
سيده طالب معرفة
يستلهم أسرار الحكمة
من هرمس من سقراط ومن بوذا
من أعمق أغوار الكلمة
ليذوب مع العقل الكلي
ويبصر في جوف العتمة
وليعشقَ
وليرسم درباً للعشق الأسمى
وليصنع للضائع خيمة
ويرش الأرض بطيب

كي تفرح عشتار "النعمة"!
أدونيس يطل من الآفاق
فكيف يمر؟
وما في الأرض سوى الظلمة
فالسيد ملتزم بالحب
ينظف أكداس النقمة
في عينيه لهب الشوق
في شفتيه ثورة عشق

وبكفيه الأمل الأخضر
لوناً من عبق الحق
إن ضاع الموسم نشره
نبراساً في حل الأفق
أو جار المركب جدده
واستبدل أشرعة الفستقِ
إيمانه نفح من أبدٍ
ما ضل
وقد ضاعت كل الأقدام
على الطرقِ
***

قالوا: مهووس، صوفي

لا يحسن إلا فن القول

أفكاره أحلام عذراء

تضن بها أقدار الفعل

قالوا: مجنون... مختبل

يصطنع الرفضَ

ويغرم أن يعترض السيل.

قالوا: في صدره ثارات

قالوا: صياد مهزوم

يرمي بالناس جنون الويل

قالوا:

كم قالوا

لكن ما سبروا أغوار الأصل

واستلوا الخنجر

وانتحروا

نحروه!

فضاعوا في أعماق الليل

***

والشيخ العابد في "الخلوة"!

ما عرفت عيناه الغفوة!
كفَّاه كبحر من نور
شفتاه وترا مزمورٍ
وضياء سريرته عبق
من نكهة بخور
ويتابع سجدته
يدعوا أن ترحل أقنعة الزور
وتبين الحكمة للضعفاء
تطوح من خلف السور
قد ثقل الجور على الأرضيين!
إلامَ الصبر على الجور؟
***

عشتار ستبكي فارسها
بدم مسفوح مهدور!
والناس... الناس على الشرفاتِ
يلوعهم رعب
مدفون في الدور!
لم يدروا ما معنى اليتم، ولكن
أدونيس قتيل بالزور!

والقاتل إبليسٌ يُسوّي

ويَزور أحداث الزور

مغرور إبليس عميّ

لا يبصر ما خلف السور

دردشة عن شئون هضبة الجولان

المقدمة

كانت قد كتبت هذه الكلمة للعدد الماضي من الهدى، الذي كان مخصصاً بأكثره لشؤون الهضبة. إلا أن تسارع الأحداث أوقعت الهدى أكثر من مرة في ارتباك، لأن ما كتب قبل أسبوع من طبعه. أصبح غير ملائم بعد طبعه وهكذا تعثر صدور العدد أكثر من مرة. فالهدى مجلة تصدر مرة كل ثلاثة أشهر، لا تسمح ميزانيتها الحالية بأكثر من ذلك-ثم أخيراً حدثت وفاة الزعيم الكبير سلطان باشا الأطرش فكان العدد السابق مخصصاً له.

واليوم وقد أصبحت مشكلة الهضبة أقرب إلى الحال النهائي وطغت أخبار لبنان على جميع الأحداث. فقد رأت الهدى أن تكتفي بهذه الكلمة التي تراها ملائمة حتى في الظروف الحالية. راجين الله أن يهدي عباده الصالحين إلى سواء السبيل وهو أدرى به.

لأن قرار حكومة إسرائيل بضم هضبة الجولان هو قرار سياسي،

ولأن رد الفعل الذي أحدثه هذا القرار في قرى الهضبة السورية هو قرار سياسي أيضاً. فإننا لا نود من على صفحات الهدى أن ندخل في تفاصيل الأمو ر أو لا نشاء، أن نبحث في الجانب الشكلي في القضية لأن السياسة إطار يبلى ويبقى الجوهر الذي هو حفظ الإخوان.

في إدراكنا الذهني والعاطفي يربطنا بإخواننا أهل الهضبة جوهر العقيدة وحفظ الإخوان. وما ينبع عن ذلك من خوف وقلق على مصير أخوة في الدين لهم تاريخ مجيد من الغيرة والشرف والتضحية في سبيل الحفاظ على سلامة الجوهر الذي تحث عليه عقيدة الدروز. وهم اليوم يبتلون بمحنة أكبر في حجمها من عددهم، وأعظم من دورهم الذي يمثلون. وخوفنا من أن تضيع عن عيونهم الرؤيا الأسلم ليجعلنا في موقف لا يعقل فيه أن نقول لهم رأياً نراه من الجوهر لا العرض.

إن الانتماء السياسي أو الإحساس بالانتماء السياسي لهو من الأمور الدنيا التي لا يصح التقليل من أهميتها. ولكن النضال في سبيله له مقومات لا يجب أن يعرف حدودها أي مجتمع أكثر من المجتمع الدرزي، الذي علمه تاريخه فداحة العطاء في ظل ظروف غير متكافئة، وتفاهة الأجر من بيئة تتوه في العرض الزائل، الذي لا يستوعب الاتجاه الدرزي إحباطاته.

ليس ما نقول دعوة لفئة على فئة، إنما ندعو الله أن يوفق مساعي من الهمم الحق. والحق. في عرفنا هو قيادة السفينة إلى شط الأمان. بحيث لا يهان الإخوان ولا تتفرق كلمتهم ولا ينزلون منازل

السخرية في آخر المطاف بغير الوساطة.

وثمة توجه إلى السلطة الحكومية في بلادنا. نسترعي فيه انتباها إلى الظواهر التي رسمنا صحافة البلاد وأهمها:

1. أدب الموظفين ومعرفتهم لطبيعة الخلق الاجتماعي وطبيعة تركيبه عند دروز الهضبة.
2. معرفة تاريخ الهضبة وهو تاريخ الدروز ليس غير، ومقدار استمرار إيحاءاته في نفوسهم، بالبحث عن طريقة تعامل مريحة للطرفين.
3. فهم تخوف القيادة الزمنية والدينية من أمور لا يشك أي عاقل بخطورتها خصوصاً وأن السياسة قلب والدرزي لا يحسن الانتماء لغير بيته وأرضه.
4. بقدر ما يميل الدرزي للكسب، المادي فإنه يستهين البذل.

وعليه فإن الاعتقاد السائد بأن التطور العمراني والمادي الذي حل بالقرى الدرزية أقرب إلى المعنويات لما للترابط الاجتماعي من تأثير فيها ولما لأهل الدين من قوة توجيه، هذا الترابط الذي قد يبدو للغريب من فعل زعيم زمن ترفعه السلطة أو تضعه وتهمله،

وقد دلت الأحداث الأخيرة كما يشير من ذلك تاريخ الدروز العلويين صحة هذه الحقيقة.

ولعل معاناة الدروز عبر التاريخ كانت نتيجة هذه الحقيقة فحيث لم يحسن رجال السياسية الحفاظ على التوازن الدقيق بين الزعامة الزمنية الموالية وبين القوة السحرية للتربية الخلقية

"الدينية- الاجتماعية" حدث تصادم بهذا الشكل أو بذاك.

ونأمل أن يسترشد إخواننا دروز الهضبة وتسترشد حكومتنا أيضاً بما لا يضيع مجتمعاً درزياً أصيلاً نعتز به ونحب أهله. ونتمنى من الله أن لا يمزق عرض السياسية جوهرة الطيب النقي.

وأخيراً فإن توجه إخواننا في الهضبة بغير الوساطة، توجه لا يشفع به الواقع ولا يقبل به منطق الحق، سواء كنا هنا في إسرائيل على رأي واحد أو مقسمين فيما يتعلق بشرعية ضم الهضبة الإسرائيلية أو عدم شرعيته.

لأن عملية الضم أو عدمها هي من صناعة الصراع السياسي في الشرق الأوسط ومن جملة المناورات والمساومات والضغوط، ونأمل أن لا ينحشر إخواننا في الهضبة في عمق الأحداث وأن لا يرتجوا أن نفعل، وطبيعي أن يعقل درزي القرن العشرين أن موقع الأحداث لم يعد تحت قدميه، فموازين القوى ووسائلها قد تغيرت، وليس من حقه ولا من واجبه أن يحتمل فوق ما يفرضه

الواقع.

حل مشكلة دروز الهضبة مع السلطة أمر لا بد منه، ولا يتأتى ذلك إلا بأهل الهضبة أنفسهم ولتكون الوساطات وسائل إيصال ليس إلا. فالمجتمع الذي لا يحسن أداء دوره إلا بأيدٍ من خارجه مهما كانت مخلصة، لا يرجى له النجاح والذي زار الهضبة أخيراً، خرج بإحساس كئيب لعنف ما فينا من تدافع تيارات واتجاهات مختلفة. لم أجد واحداً منها من صنع واقعها. فمنها ما يخدم مصالح زعامات

وأصحاب نفوذ، دروز وغير دروز، ومنها ما يخدم قوى وأحزاب محلية وخارجية. وفي المجموع ترى تضخماً من الشعارات التي لا يستطيع مجتمع كدروز الهضبة حملها طويلاً، لأنها أولاً غريبة عليهم. وثانياً أعظم من احتمالهم.

فالواجب إذن أن يتحد أهل الهضبة ويفتشوا عن حل بينهم وبين السلطة، بعيداً عن الإضراب والعصيان من جانبهم وبعيداً عن التهديد والضغط من جانب السلطة. ولا يهمني من الذي سيركع أولاً.. المهم هو الوصول إلى الحل قبل أن يصل الحل إليهم. وهذا ما يهمني كمواطن وكقريب لأهل الهضبة بالعقيدة وبالمعرفة والصحبة.

فخر الدين المعني الثاني

الفصل الأول

الدكتور ميخائيل بزهار – جامعة حيفا

ترجمة: سلمان فراج

(نشر في مجلة التراث والتربية – عدد 2 عام 1986).

يمكن تقسيم تاريخ الأمير فخر الدين المعني الثاني إلى أربع فترات:

1. طفولته وصباه من سنة 1572 – 1595
2. فترة حكمه من سنة 1595 – 1613
3. لجوؤه إلى إيطاليا من سنة 1613 – 1618
4. فترة حكمه الثانية من سنة 1618 – 1635

طفولته وصباه:

لا نملك الكثير من المعلومات عن هذه الفترة من حياة فخر الدين الثاني وتبدأ المصادر المعاصرة له بتوفير بعض المعلومات عنه ابتداء من سنوات التسعين الأولى وتزداد هذه المعلومات بعد 1612 حيث يبدأ الخالدي بتسجيل تاريخه له.

ولد فخر الدين في العائلة المعنية[1] ، والده الأمير قرقماز ابن الأمير فخر الدين المعني الأول.

من بين الأمراء الدروز الذين حكموا لبنان. برزت في هذه الفترة العائلة المعنية التي كان رئيسها فخر الدين الأول الذي وقف إلى جانب السلطان سليم الأول أثناء احتلاله لسوريا [2] ومصر[3] ، وتقديراً لعمله هذا عينه السلطان أميراً للدروز، مما أعطاه نوعاً من الاستقلالية.[4]

سار ابنه قرقماز في البداية على سياسة أبيه، ولكنه في أوائل ثمانيات القرن السادس عشر اعتقد أن الوقت مناسب لتوسيع حدود إمارته، على حساب جيرانه من مشايخ وحكام كانوا مخلصين للسلطان مراد الثالث (1574 – 1595)، اثنان منهما: منصور بن فُريخ حاكم البقاع والجليل ونابلس وعجلون، يوسف سيفا حاكم طرابلس، توجها إلى اسطنبول طالبين المساعدة، التي أمرت إبراهيم باشا حاكم مصر بمحاربة الدرزي الخارج عن الطاعة بتهمة أن جيش قرقماز سطا على قافلة الضرائب المتوجهة لعاصمة السلطنة.

هاجم إبراهيم قرقماز وتغلب عليه بمساعدة عدد من الأمراء الدروز سنه 1584، وقد قتل قرقماز وعدد كبير من الدروز.[5]

فترة حكمه الأولى 1595 -1613:

سنة 1590 تسلم فخر الدين منطقة الشوف[6] من خاله سيف الدين التنوخي، وفي سنة 1593 أعدمت السلطات العثمانية الشيخ منذر بن فريج عدو المعنين، وبعد فترة قصيرة أُعلن فخر الدين الثاني كأمير للدروز.

وفي العقد الأخير من القرن السادس عشر أتم فخر الدين توسعاته على الشاطئ اللبناني، وفي بداية القرن السابع عشر وجه جهده نحو شمال فلسطين.

وفي سنة 1602[7] تسلم فخر الدين سنجق صفد الذي ضم كل منطقة الجليل وبعض جنوب لبنان، وبعدها راح فخر الدين يوجه نشاطه للتوسع شرقاً وشمالاً.[8]

وفي أواسط سنة 1607 كانت اسطنبول ما زالت ترى من فخر الدين حاكماً موالياً لكنه في تموز/حزيران 1607 تسلم رسالة من

الباب العالي تخاطبه بلقب سنجق بيه صفد، وتطلب إليه الخروج مع رجاله للانضمام إلى الوزير الأعظم[9] الذي يسير بجيشه لتأديب يوسف جونبولاط [10] فلم يفعل، بل انضم إلى جونبولاط. وبعد توسعه الأول في شمال فلسطين ولبنان تبدأ علاقاته الأكيدة مع عناصر أوربية[11] وفي سنة 1607 يعقد اتفاقاً مع توسكانيا[12] التي كانت تنافس فينيسيا "المدينة التجارية الأولى وحليفة الإمبراطورية العثمانية في تلك الأيام" [13]على التجارة في الهلال الخصيب، ثم بعد ذلك يتم الاتفاق بينه وبين عناصر أوربية أخرى.

لقد أدى سلوك فخر الدين إلى إثارة الإمبراطورية العثمانية ضده، فمحاولاته للتوسع في شرق الأردن الشمالي[14] وعلاقاته مع عناصر أوربية معادية، وخصوصاً علاقاته مع مالطة[15]، وكذلك أعداؤه الكثيرون الذين كانوا يتحينون الفرص للإيقاع به[16] كل ذلك دفع اسطنبول إلى اتخاذ موقف حاسم منه. وبموجب تعليمات من الصدر الأعظم منصور، خرج أحمد الحافظ[17] والي دمشق سنة 1612 يسانده الأسطول العثماني[18] من البحر لإخضاع فخر الدين .[19]

لجوؤه إلى إيطاليا 1613-1618

غادر فخر الدين المنطقة في النصف الثاني من سنة 1613[20] لاجئاً إلى إيطاليا، ووصل ميناء ليفورنوا في 11/03/1613. ثم توجه إلى فلورنسا عاصمة توسكانيا حيث مضى فترة وجوده في إيطاليا، وقد بقي في أوربا حتى سنه 1618.وهناك التقى بالإضافة إلى مضيفيه مع ممثلي بعض العائلات المالكة، وعلى الأخص مع ممثلي ملك إسبانيا والبابا وحاول إقناعهم بتأييده في التخطيطات لاحتلال فلسطين وقبرص، وإقامة المملكة الصليبية هناك.

وكانت الأوضاع في أوروبا عشية حرب الثلاثين سنة لا تساعد، فلم يتيسّر أي قوة للاستماع إلى طلبه وتجري مفاوضات جديَّة معه.

خلال تواجد في أوروبا حدثت تغيرات في القيادة السياسية في اسطنبول ودمشق.

ففي اسطنبول أقبل الصدر الأعظم سنة 1614 نصوح باشا وعين مكانه أحمد باشا الذي مال إلى فخر الدين وطلب إليه الرجوع إلى لبنان[21] . وفي سنة 1615 حدث تغيير آخر في الحكم في ولاية دمشق، حين عيّن والٍ جديد بدل عدو فخر الدين أحمد الحافظ [22]وصدر فرمان بالسماح بعودة فخر الدين، لكن فخر الدين علم به في وقت متأخر.

في سنة 1616 قام فخر الدين بزيارة مفاجئة إلى لبنان[23] على

سفن أوروبا حتى يتعرف على حقيق الوضع، ثم عاد إلى أوروبا، وعرّج على أصدقائه في مالطة حيث استقبل باحترام الملوك[24] ، وفي سنة 1617 اعتلى عرش الإمبراطورية العثمانية السلطان مصطفى الأول.

فترة حكمه الثانية 1618-1635:

عاد فخر الدين نهائياً إلى الشرق في أيلول سنة 1618[25] وقد قرر أن يستعيد المناطق التي خسرها خلال هربه إلى أوروبا. وبين سنتي 1618 و1622 خاض عدة معارك مع عدوه الأول ابن سيف حاكم طرابلس، لأنه استولى على عدة مناطق من إمارته خلال غيابه.[26]

وفي سنة 1622 يمنحه السلطان سنجقي عجلون[27] ، ونابلس[28] ، لكن أعداءه في هاتين المنطقتين قاموا بمعارضته بمساعدة والي دمشق، فخرج لمحاربتهم[29] وتغلب عليهم في موقعه عنجر[30]

وبعد انتصاره عليهم حظي بالإضافة للسنجقين المذكورين بسنجق غزة ومنطقة البقاع..[31]

وخلال سنة 1642 – 1625 قام بمعارك قاسية ضد ابن سيفا وورثته وتوسع على حساب أراضيهم .[32]

لقد كانت توسعاته من 1618 – 1625 بقوة الذراع وبتأثير الرشاوي التي أكثر من إرسالها إلى أصدقائه في إسطنبول التي كانت تتخبط في حالة الفوضى في هذه الأثناء، من حيث توالي الحكام فيها[33] وبسب ضغط المملكة الصفوية[34] عليها. إلا أن فخر الدين تصرف بحذر واهتم أن تكون المناطق الجديدة التي منحت له على اسم ابنه علي[35] وأحد مساعديه "مصطفى باشا"[36] مما ساعده في نجاح حيله على حد قول روحرز[37] ، وكانت توسعاته في فلسطين سبباً في صدامه مع المتسلطين من البدو، الذين رأوا في هذه المناطق منذ زمن بعيد كمناطق لنفوذهم، وأهمهم آل طرباي الذين تسلموا بالتدريج حتى حيفا والشاطئ، كما نجحوا أحياناً من فرض نفوذهم على مناطق في الجليل[38] ، وكذلك بنو الفريخ في البقاع وكانوا يدّعون بحقهم في حكم صفد ونابلس وعجلون.[39]

طبعاً لم تستحسن هاتان العائلتان ظهور فخر الدين المعني الذي أضعف نفوذهم واعتدى على مناطقهم ولم يتوانوا في الدس عليه

وإيذاءه.[40]

وفي سنة 1623 حاول فخر الدين التفاهم مع أحمد بن طرباي بشرط أن يخلي فخر الدين قلعة حيفا[41] وبعد أن تمكن فخر الدين من تثبيت أقدامه واسترجاع أراضيه والتوسع بين 1618 – 1624 عاد لتقوية علاقاته مع الأوروبيين من منطلق قوة،

خصوصاً وأن أوضاع الإمبراطورية العثمانية كانت في حالة فوضى، ومرة أخرى يظهر فخر الدين في أوج عظمته في الداخل وأوج احترامه في الخارج، فقد وصلت حدوده الشمالية حلب والجنوبية حتى العريش، وأنعم عليه السلطان بلقب سلطان البر [42] هذا اللقب الذي تمتع به جده فخر الدين الأول.

وقد أخاف هذا النظام العاصمة العثمانية[43] وعادت للتفكير بالتخلص منه في بداية سنواته الثلاثين حيث طرأ تحسن على الوضع العسكري للدولة بعد سلسلة الضربات التي ألحقها الفرس بالجيش العثماني، فقد قام السلطان مراد الثاني بحشد كل قواه ضد الفرس، وفي أول مناسبة قام هذا الجيش بمهاجمة فخر الدين.[44]

فقد تسلم والي دمشق أحمد كوجوك وقائد الأسطول جعفر باشا أمراً بمهاجمة فخر الدين من البر والبحر لمنع وصول إمدادات له

وحتى تُغلق أمامه إمكانية الهرب.[45]

قام ابنه علي بيك سنجق صفد بملاقاة والي دمشق[46] عند حاصبيا، إلا أن جيشه دُمِّر ولاقى حتفه في المعركة.[47]

حاول فخر الدين عندها مسالمة والي دمشق بتسليم صيدا وبيروت[48] في نفس الوقت أرسل مبعوثاً خاصاً إلى حلفائه في أوروبا[49] إلا أنه حلفاه الأوروبيون خذلوه[50]، فاضطر للتسليم وأحضر أسيراً إلى اسطنبول.

وهناك دافع فخر الدين عن نفسه بحنكة فائقة وقد مال السلطان مراد الرابع إلى مسامحته والعفو عنه[51] لكن وصلت أخبار تقول إن ملحم المعني ابن أخيه مازال يقوم بأعمال عدائية على القوات العثمانية[52]. فأمر السلطان بقتله.

تجمع أكثر المصادر أن فخر الدين الثاني أعدم يوم 3/4/1653.[53]

وبعد موته ظل سنجق صفد ومنطقة طبريا تتعرض لهجمات ملحم المعني وغيره للاستيلاء عليها بعد فخر الدين، وقد استطاع ملحم سنه 1635 في الاستيلاء على سنجق صفد.[54]

لقد نبع ضعف فخر الدين بشكل خاص من عدم وجود أسطول تحت إمرته مقابل الأسطول العثماني، كما أن أهم مصدر للدخل

عنده كان التجارة العالمية عن طريق البحر، كما ساعدت عدة عوامل أخرى في إضعاف موقفه وأهمها اهتمام السلطة العثمانية على طريقتها دائماً بتقوية الخلافات بين الحكام والأمراء المحليين، هذا بالإضافة إلى أنه لم يتمكن من تخفيف الضرائب على السكان بسبب المصاريف الهائلة التي احتاج إليها مما جعل السكان لا يرون فرقاً بينه وبين سابقيه من هذه الناحية، كما أن علاقاته مع المسيحيين الأوروبيين قللت من مكانته في نظر المسلمين [55].

المراجع

1. يختلف المؤرخون حول أصل المعينين فقد كتب الكثير عن موطن هذه العائلة الأصلي، فيقول روجرز أن ألهم من بقايا الصليبين من خلال تخميناته لأصل الدروز. (انظر روجرز ص 339-338، وكذلك انظر: الأوصال التاريخية ، المجلد الأول ، ص 34، وخصوصاً الملاحظة 2،1، وكذلك انظر: جرجي بني، تاريخ إلى معن مجلة المقتطف المجلد 26، الجزء الثاني ص105 – 106
2. هناك .ص 79.
3. هناك ص8. ملاحظة 1
4. يعتقد البعض أن السلطان منحه لقب سلطان البر، انظر هناك، ص9، وأيضاً ص 51- 52.
5. اسحق بن صفي، أرض اسرائيل واستيطانها زمن العثمانيين القدس، ص 117، اقرأ لي بالإيطالية،
6. الشاطئ من بيروت حتى صيدا. انظر توسعاً عن هذه الفترة من حياة فخر الدين الثاني لجرجي بني، مجلة المقتطف، المجلد 26، سنة 1091، الجزء الثالث. ص 209 – 216. حيث يفصل الكاتب نشاطات فخر الدين وخصوصاً في لبنان، والأشخاص الذين ظهروا على مسرح الأحداث في هذه الفترة انظر كذالك الدوبهي ص 297.
7. المعلوف ص 63، يذكر سنه 1603 إلا أن أكثر المصادر تذكر سنة 1602، بن تسفي يذكر سنه 1628 في مجلة "تربيس "ج ص 37 وهو خطأ.
8. انظر القاولي ص 96 – 106
9. هد، وثائق، ص 53.

10. نفس المصدر السابق ملاحظة (1) وكذلك ص 46.
11. نفس المصدر السابق، انظر فيما بلي ص 80.
12. ماريتي ص 74ظ، المعلوف ص 104.
13. كانت علاقات فينيسا مع الامبراطورية العثمانية دائماً في حالة مد وجزر، ولكنها لم تستطع أن تقيم علاقات مع فخر الدين دون ذلك إلى غضب اسطنبول. وقد غضبت فينيسيا على فخر الدين لأنه ادخل عناصر أوربية تجارية غيرها إلى المنطقة.
14. الدويهي ص 302.
15. انظر فيما يلي:
16. روحرز ص 341.
17. الدويهي، ص 303.
18. ظل هذا الوالي يحكم دمشق من سنة 1609 – سنة 1615 بالمقارنة بالفترات القصيرة التي تبت فيها الولادة قبله وبعده (انظر هذه الوثائق ص 43 – 44 وكذلك انظر المنجد، صلاح الدين ولادة دمشق ص 73 -74 وعن شخصية هذا الوالي انظر المعلوف ص 87 – 88 وكذلك شبلي ص 56 – 57.
19. انظر
20. تختلف الآراء حول الموعد الثابت وحول الميناء الذي خرج منه، يورد جورج بني في مقالته الثالثة- مجلة المقتطف- مجلد26،1،19- الجزء الرباع، ص 332 – 338 الآراء المختلفة في ذلك وتتراوح التواريخ التي يوردها بين 1612 1614. ولكنه يميل إلى سنة 1612 (انظر المعلوف ص 134، ملاحظة 1، وكذالك الأعمدة 137 – 139) ونحن نميل غلى النصف الثاني من سنة 1613 كتاريخ للخروج. (انظر الرالي ص 15 – بالعربية) إما

بخصوص الميناء الذي خرج منه فنرجح أنه ميناء صيدا (انظر الخالدي ص 18).

21. الدويهي ص 305.
22. هذه وثائق ص 43 – 44 وكذلك شلبي ص 62 – 63.
23. اقرأ عن هذه الرحلة في المعلوف، ص 178 – 182.
24. نفس المصدر ص 183 – 186.
25. انظر القرالي، بالعربية، ص15، والويهي ص 31، حيث يذكر أن فخر الدين عاد سنة 1617 عن طريق ميناء عكا.
26. انظر القرالي بالعربية ص 106، وكذلك المعلوف ص 223.
27. الدويهي ص 314.
28. المعلوف ص 111 – 113.
29. الدويهي ص 216
30. نفس المصدر ص 318-المعلوف ص 232 – 244، اسماعيل ص 8، 58، 70.
31. القرالي، بالعربية ص 116.
32. نفس المصدر ص 106 -116
33. الموسوعة الإسلامية طبعة جديدة، مجلد 1، ص 267، ص 267، ومجلد 2، ص 731، ص 1007.
34. انظر نفس المصدر ص 631.
35. انظر المعلوف ص 322 – 325.
36. الخالدي ص 110، 112، 117،119، القرالي، بالإيطالية، ص 86،96،98،99، الدويهي ص 311.

37. روجرز ص 342، المحبي، أ، ص 332-321 المعلوف ص 351
38. الدويهي ص 318، المحبي أ. ص 322-321 المعلوف ص 351.
39. المحبي ظن دظز ص 128-426 القرالي بالإيطالية ص 386.
40. الخالدي ص 198-197 روجرز ص 77-76 القرالي بالإيطالية ص 80،

الدويهي ص 319-318.

41. انظر نفس المصدر ص 14، الملاحظات 7، 8.
42. القرالي، بالعربية ص 16، المحبي أو ص 386، ج، ص 267.
43. لم يتوان بيت طورباي وبيت فروخ في إظهار خطر فخر الدين أمام السلطة العثمانية – انظر روجرز ص 35، واستنفيلد ص 657، والقرالي بالعربية ص 141.
44. وصل مراد الرابع للسلطة بين السنة 1633 – 1632 عانى من انكسارات كثيرة إلا أنه منذ بداية الثلاثينات وضع مراد كل مواده في المعركة، وفي اكتوبر 1633 أقام الجيش العثماني بقيادة الوزير الأعظم لمهاجمة الفرس إلا أنه لم يتمكن من ملاقاة الفرس
45. وكذالك في السنة التي بعدها. فتوجه الجيش إلى فخر الدين من البر والبحر وقد تمكن الاسطول بقيادة قابودان حعفر من أخماد فخر الدين وأسره وإحضاره أمام السلطان. انظر الموسوعة، مجلد 3، ص 731.
46. روجرز ص 351، المحبي أ. ص 385 – 388، اسماعيل ص 9.
47. روجرز، ص 351.
48. وستنفيلد، ص 162 – المعلوف ص 325.
49. روجرز ص 351.
50. المعلوف ص 363 – 376.

51. كانت أوربا منشغلة في حرب الثلاثين سنة.

52. المعلوف ص 363 – 376.

53. الدويهي ص 328 – 329 المعلوف ص 275، القرالي بالعربية ص 17. 92، 146، 355 – 357، الخالدي ص 248.

54. هناك ايضاً أراء حول التاريخ المحدد لقتله- انظر جرجي بني، المقتطف المجلد 28، 32، 19 ص 935-وهو يميل إلى عام 1634 لسنة مقتله. انظر أيضاً القرالي بالعربية ص 340 – 255، وويستنفلد 166.

55. المعلوف ص 405 – 407.

56. روجرز ص 35، وخصوصاً بسبب هربه لأوروبا وتأييده للاستيطان المسيحي في فلسطين واستبداله القرصنة البحر الذي يهاجمون السفن العثمانية، وبسبب تعاهده مع الأوروبيين لاحتلال
فلسطين والأماكن المقدسة.

الفصل الثاني
توسعه في فلسطين والإمبراطورية العثمانية:

كانت أهمية فلسطين من حيث عدد سكانها ومصادرها الطبيعية ضئيلة في نطاق الإمبراطورية العثمانية، وكان درها الاقتصادي قليلا جدا.

ورغم ذلك فنجد العديد من الفرمانات المتعلقة بها في سجلات (مهت دفتري) مما يشير الى انها لم تكن بلا أهمية في تلك الفترة.

ونبع أهميتها في تلك الفترة من عوامل ثلاثة:

1. قداستها لدى الأديان السماوية الثلاثة
2. قربها من طريق الحج – (الشام-مكة)
3. تمر بها طريق المواصلات بين الشام والقاهرة.

وتعد المحافظة على طريق الحج من مهام السلطان الأولى، وعليه فقد اولت الحكومة المركزية أهمية خاصة لفلسطين لقربها من هذه الطريق.

وقد ارتبط العاملان الأولان أعلاه منذ نهاية العهد المملوكي إذ اقترن الحج الى مكة أحيانا بزيارة للأماكن المقدسة في أورشليم القدس والخليل والنبي موسى وغيرها سواء اثناء الذهاب الى الحج او اثناء الرجوع منه. ويجدر بالذكر ان المسيحيين واليهود كانوا يتوافدون لزيارة أماكنهم المقدسة فيها أيضا.

ويعتبر العامل الثالث أيضا ذا أهمية كبرى لأن فلسطين في هذه الفترة قامت بدورها التاريخي كممر بين العاصمة العثمانية وبين مصر عن طريق سوريا. وقد بذلت جهود جمة في بداية العهد العثماني للحفاظ على طريق دمشق القاهرة التي تمر في قلب فلسطين وذلك ببناء أبراج المراقبة والخانات ومراكز البريد على هذه الطريق. وتشهد على هذه الجهود مجموعة الغرامات الموجودة في مهت دفتري والتي نشرها البروفسور مما يؤكد الأهمية التي أولاها العثمانيون لطريق العبور هذه.

كانت فلسطين في هذه الفترة جزءًا من ولاية الشام التي كانت لها مكانة خاصة في الإمبراطورية العثمانية ليس لأسباب دينية فقط أو لأهميتها التاريخية وانما أيضا بسبب موقعها:

أ) لأنها تقع على حدود الصحراء وهي بمثابة الحد الفاصل

بين الخضرة واليباس.

ب) أنها تتوسط المسافة بين العاصمة وبين الأماكن المقدسة.

ت) كما انها تتوسط المسافة بين العاصمة وبين احدى أغنى وأهم ولايات الإمبراطورية – وهي مصر.

إلا انه ما ذكر أعلاه ورغم أهميتها الدينية الكبيرة فإن بلاد فلسطين لم تصبح مركزا دينيا إسلاميا، كما ان الأماكن

المقدسة للمسيحيين واليهود لم تكن بعد قد احتلت الصدارة في أساس العلاقات بين الإمبراطورية العثمانية وبين أوروبا، ولكن منذ بداية هذه الفترة- في الثلث الأول للقرن السابع عشر- بدأت تتبلور بعض الأفكار المشتركة بين فخر الدين وبين بعض دول كاثوليكية لاحتلال فلسطين والأماكن المقدسة وقد احتلت قداستها في الفترات اللاحقة كبرى في العلاقات بين دول أوروبا وبين إستانبول، الامر الذي يزيد من أهمية هذه الرقعة عالميا.

الفصل الثالث

التقسيم الإداري والوظائف

أ. التقسيم الإداري

في بداية الحكم العثماني تقسمت سوريا الى ثلاث ايالات – ولايات:

1) دمشق (الشام)
2) حلب
3) طرابلس الشام

وقد قسمت ايالة الشام في نهاية القرن السادس عشر الى سناجق هي:

1- أ- سجق الشام.
ب- سجق تدمر
ج- سجق صيدا - بيروت.
2- د- سجق عجلون
هـ- سجق الكرك والشوبك
3- و- سجق صفد
ز- سجق نابلس
ح- سجق القدس

ط- سجق غزة

ي- سجق اللجون (مجدو).

ثم بعد ذلك أصبحت فلسطين الغربية وحدة مقسمة الى أربعة سناجق ثم الى خمسة ضمن ولاية الشام، وعليه فقد كانت فلسطين جزء من ولاية ولم تكن مقسمة بين أكثر من ولاية.

بعد هرب فخر الدين الى إيطاليا سنة 1613 تم فصل السنجقين صيدا وبيروت الذين كانا تابعين لسلطة فخر الدين وابناء عائلته والذين سكنهما الكثير من الدروز، عن الشام وأصبحا وحدة إدارية واحدة تابعة لبيلربية، ولعل هذه الخطوة تشير الى رغبة السلطة المركزية في زيادة تدخلها بعد تجربتها مع فخر الدين.

إلا انه يبدو أن السلطات المركزية لم تحقق هدفها لان هذا الامر أدى بالتالي الى ضعف المراقبة المركزية هناك كما أدت الى خلاف دائم بين والي دمشق وصيدا-بيروت الامر الذي افاد الزعماء المحليين الميالين طبعا الى التحرر من المركزية. كما ان خروج هذين الشخصين من سلطة والي دمشق صاحب أعظم مركز حكومي في المنطقة اثرت تأثيرها.

السنجق: الوحدة الأساسية في إدارة المناطق فيما بعد هي السنجق وهي كلمة تركية بمعنى (راية) وحلت محل كلمة لواء العربية في الاستعمال الرسمي أحيانا.

وعلى العموم كان لكل سنجق مركز اداري (قصبة) يسمى بالسنجق.

وكان السنجق مقسما الى نواحي ولكل ناحية عاصمتها وهي عبارة عن قرية كبيرة عادة.

وعلى العكس من السنجق لم تسمّ الناحية باسم عاصمتها الإدارية. والناحية مقسمة الى قرى حيث تكون القرية الصغيرة أصغر وحدة إدارية لأغراض الإحصاء.

ب. المناصب الإدارية

(أ) السنجق بيه

وهو حاكم السنجق وكان يدعى أحيانا امير اللواء، وقد يمتد حكمه الى سنجقين وأكثر.

وكان حكام الخمسة سناجق في فلسطين يتبعون والي (بيلربيه) دمشق.

وكان اهم وأحب واعلى مكانة بين سناجق فلسطين سنجق بيه غزة وكان مدخوله أكثر من بقية السناجق في فلسطين.

(ب) القاضي

المركز الثاني في السنجق كان للقاضي الذي يتواجد في كل عاصمة من عواصم السناجق الخمسة. وكذلك في بعض

المدن والقرى الكبرى كبيت جبرين، والمجدل والرملة وعكا وكفر كنا.

لم يكن القاضي تابعا للسنجق بيه، ولم ينل وظيفته عن طريقه، ولذلك فلم يكن بمقدور السنجق بيه اقالته، بل كان في استطاعة القاضي ان يشتكي من السنجق بيه للسلطة المركزية وبهذا فقد حافظت السلطة المركزية على هذا التوازن بين السلطتين.

(ت) القواد العسكريون

يأتي بعد السنجق بيه في التدريج العسكري في السنجق. الالاي بيه (امير الالاي) والسوباشي هما الضباط الرئيسيون في الجيش في المنطقة.

(ث) الدفتر دار

اما الأمور المالية في السناجق الخمسة في فلسطين فكانت تابعة للدفتر دار الذي كتن مقره في دمشق.

وعلى كل حال فرغم ان فلسطين لم تكن في الفترة المذكورة وحدة منفردة من غيرها من المناطق التي حولها، فإنها في شؤون المالية والعسكرية اختلفت الحال فيها في بعض النواحي مما حولها.

أ- فشمالها تقع المناطق اللبنانية من ولاية دمشق وسكانها من طوائف مختلفة (دروز ومتاولة ومسيحيون ومسلمون سنة)

وقد تمتعوا بقدر كبير من الحكم الذاتي في ظل زعامة محلية.

ب- والى الشرق منها مناطق عجلون والكرك والشوبك القليلة السكان وخصوصا في الأجزاء الجنوبية منها، وكانت سلطة الوالي في دمشق لديهم اسمية حيث تحكم فيها مشايخ البدو، كما اختلفت تلك المناطق (ما عدا عجلون) عن مناطق فلسطين في نظمها الزراعية.

ت- اما عن الجنوب فشبه جزيرة سيناء التابعة للمحافظة المصرية وكانت الحدود معها تمر قرب العريش.

إن هذا الواقع الموحد من النواحي الإدارية أصابه الخلل الى حد ما بعد ظهور فخر الدين المعني الثاني في فلسطين في بداية القرن السابع عشر.

فخر الدين المعني الثاني

الفصل الرابع

(حكمة في بلاد صفد)

لقد تم توسع فخر الدين المعني الثاني في فلسطين على ثلاث مراحل:

1. كانت الموجة الأولى: بين السنوات 1602/1611 بعد أن استولى على سنجق صفد الذي شمل كل الجليل وفي هذه السنوات بدأت محاولاته للتوسع باتجاه شمال شرقي الأردن كما بدأت علاقاته الأولى مع أوساط أوربية مسيحية، بخصوص خطة مشتركة لاحتلال فلسطين.
2. الموجة الثانية: بين 1618/1622 وبدايتها بعد رجوعه من منفاه في إيطاليا مباشرة، فقد جدد نشر نفوذه على سنجق صفد بأكمله [2] لكن جل اهتمامه كان نحو شرقي الأردن.
3. الموجة الثالثة: وكان الاهتمام موجهاً نحو السناجق الواقعة إلى الجنوب من سنجق صفد.

الموجة الأولى 1602/1611

بدأ توسع فخر الدين الثاني باتجاه فلسطين في مطلع القرن السابع عشر، وفي عام 1602 وهبته السلطات سنجق صفد[3] ، وقد ذكر الخالدي بالتفصيل الأوضاع القلقة والمتردية في هذا السنجق قبل دخوله تحت سلطة فخر الدين الثاني وكذلك بفضل التحسن الذي طرأ عليه بعد ذلك[4] . ومن شدة إعجاب الخالدي بفخر الدين يطلق عليه أمير لواء صفد.[5]

وبتاريخ 2/3/1603 يتسلم فخر الدين الثاني فرمان تقديراً[6] من استنبول تخاطبه بلقب بيك سنجق صفد وتمدحه بسبب حفاظه على المنطقة ومنعه هجمات البدو، ومحاولاته الجدية للعمل على مصلحة السكان، وتشجيعه للزراعة، مما أدى إلى ازدهار اقتصادي في المنطقة، ويطالبه الفرمان بالاستمرار على هذا النهج [7].

ففي هذه الفترة إذن يستولي فخر الدين الثاني سنجق صفد الذي ضم كل الجليل، ومكن حكمه فيه. وقد بقي هذا السنجق قلعته الوحيدة في فلسطين حتى القضاء عليه عام 1635. ونجح فخر الدين في هذه الفترة أيضاً من إقامة علاقات طيبة مع زعماء بدو في شرقي الأردن إلا أنه لم يحصل على أي سلطة مباشرة هناك.

لقد أثارت محاولات فخر الدين بالتوسع نحو شرقي الأردن عن طريق توثيق العلاقات مع شيوخ البدو في حوران وعجلون. غضب

حكام دمشق وكانت أهم ادعاءات والي دمشق ضد فخر الدين الثاني في شكاواه للسلطة المركزية هي نشاط فخر الدين في شرقي الأردن.[8]

الموجه الثانية 1618/1622

تبدأ هذه الموجه بعد رجوع فخر الدين الثاني من مناه في إيطاليا، وكان اتجاه توسعه هو القسم الشرقي من فلسطين، فحتى عام 1613 اكتفى فخر الدين بأن تكون له علاقات صداقة مع المتسلطين في هذه المنطقة.

ففي سنجق عجلون تصارع على السلطة حتى عام 1613:

1. الشيخ حمدان القانصوه حليف فخر الدين.[9]
2. الشيخ بشير القانصوه حليف ابن طورباي عدو فخر الدين.

أما في منطقة حوران والجولان وسنجق اللجون فقد تصارع على السلطة:

- بدو المفارجة بزعامة الشيخ عمر صديق فخر الدين.[10]
- بدو السردية بزعامة الشيخ رشيد.[11]

وفي عام 1612 تدخل والي دمشق أحمد حافظ باشا عدو فخر الدين اللدود في المناطق المذكورة أعلاه وأمال الكفة لصالح أعداء فخر الدين وعليه فقد حصل فروخ بك والشيخ رشيد على السلطة فيها[12] ، مما دعا فخر الدين إلى التدخل لإرجاع أصدقائه بالقوة، الأمر الذي أثار غضب والي دمشق والصدر

الأعظم في استنبول، وكان أحد الأسباب التي أدت إلى التصميم على إبعاد فخر الدين الثاني عن الحكم[13] . فقرر فخر الدين عندها الهرب واللجوء إلى إيطاليا.

وعليه يتبين أنه لم تكن لفخر الدين أية سلطة مباشرة على هذه المناطق إلى حين هربه واكتفى فقط بالتدخل لصالح أصدقائه من شيوخ البدو فيها. وبعد رجوعه من اللجوء إلى إيطاليا قرر فخر الدين الاستيلاء على شرقي الأردن وجعلها تحت حكمه المباشر، وأخيراً حصل عام 1622 على سنجق عجلون الذي منح لولده حسين الذي لم يتعد عمره السنة.[14]

الموجة الثالثة 1623 / 1629:

وكان اتجاه توسع فخر الدين في هذه الفترة هو السناجق الواقعة إلى الجنوب من سنجق صفد. ففي عام 1623 حصل على سنجق نابلس[15] فعين أحد رجاله مصطفى باشا عليه، إلا أن والي دمشق رفض تسليم سنجق نابلس لفخر الدين فخرج فخر الدين لمحاربته وانتصر عليه في موقعة غنجر وأجبره على منحه سنجق غزة بالإضافة إلى سنجق نابلس[16]. ومنذ هذا التاريخ تبدأ سلسلة من الصدامات مع القبائل البدوية المحلية التي كانت تستعمل طريقة الهجوم المفاجئ ثم الهرب[17] مما اضطر فخر الدين إلى

التفاهم مع هؤلاء البدو فاضطر إلى إعفاء مصطفى باشا عن سنجق نابلس وتعيين رشيد القانصوه على سنجق عجلون.[18]

ويقدم لنا الدويهي تفصيلاً عن هذه المصالحة التي لم تدم طويلاً، إلا أنها أخرجت سنجق عجلون من حكم فخر الدين المباشر.[19]

لم يمض وقت طويل حتى خرج فخر الدين من جديد بحملات تأديبية في غربي فلسطين وشرقيها.

وقد كتب قنصل توسكانيا السيد فراسانو في تقريره المؤرخ بـ 3/4/1632[20] أن فخر الدين نظم حملة تأديبية ضد البدو من قبيلة طورباي وأبناء فروخ في غربي فلسطين وكذلك ضد أبناء الأمير بشير قانصوه من عجلون، ويذكر القنصل أن وصول الأسلحة من توسكانيا كان في وقته. كما يذكر أن فخر الدين الثاني جند لهذه الحملة ثلاثين ألف مقاتل يحملون البنادق وانقسمت الحملة إلى قسمين.

القسم الأول: للمناطق الشرقية من فلسطين.

والقسم الثاني: إلى منطقة حيفا.

أما بخصوص مناطق حوران والجولان وسنجق اللجون فقد أبقى فخر الدين بعد عودته من إيطاليا الشيخ عمر شيخ المفارجة عليها. وذلك تقديراً لإخلاصه له ولولده الأمير علي أثناء وجوده في إيطاليا[21] وفي فترة متأخرة -في أواخر العشرينيات- ضم هذه المناطق إلى حكمه المباشر.[22]

يتضح مما سبق أنه ما عدا في سنجق صفد -قاعدة فخر الدين الأساسية في فلسطين- فإن الأمير لم يستطع أن يوطد حكمه المباشر باستمرار في فلسطين الشرقية والغربية "نابلس اللجون وغزة أما سنجق القدس فلم يتمكن فخر الدين من الاستيلاء عليه أبداً كما أنه لم يكن في مجال توسعاته[23] إلا أنه أعطى القدس أهمية سياسية ودينية من الدرجة الأولى خلال مفاوضاته مع حكام أوربيين". وسبب ذلك هو الصدامات المستمرة في هذه المناطق مع القبائل البدوية التي لم تتورع حتى من مهاجمة سنجق صفد.

كانت عائلة طورباي[24] العدو التحدي الأساسي أمام فخر الدين الثاني في فلسطين، مركز هذه العائلة هو اللجون، وكانت أكثر عائلة بدوية في المنطقة ذات صلة بحكم السناجق الفلسطينية قبل وبعد فخر الدين الثاني.

وفي فرمان منذ 2/9/1552 ذكرت عائلة طورباي كفئة متمردة[25] وفي عام 1567 مر ذكر شيخ آخر من هذه العائلة كمثير للقلاقل [26] ومر ذكر الشيخ عفاف بيه متولياً على سنجق اللجون لفترة طويلة[27] وربما أعدم عام 1589[28]. إلا أن حكم عائلة طورباي في سنجق اللجون لم ينته بهذا الحدث، ففي نهاية القرن السادس عشر وفي النصف الأول من القرن السابع عشر يمر ذكر مشايخ

آل طورباي كحكام لسنجق اللجون.[29]

وأصبحت هذه العائلة فيما بعد التحدي الأكبر لفخر الدين الثاني في فلسطين الغربية ولم يتمكن من القضاء عليها، وفي عام 1623 حاول الوصول إلى تفاهم مؤقت معها على أن تكف عن مهاجمة سنجق صفد مقابل تنازلات منه في منطقة حيفا[30] إلا أن هذا الاتفاق ككل اتفاق مع البدو لم يطل أمده.

في نهاية هذا الفصل يمكن القول بأنه ما عدا سنجق صفد الذي ضم كل الجليل فإن فخر الدين الثاني لم يتمكن أن يضم إلى حكمه المباشر بشكل دائم وثابت مناطق أخرى من فلسطين، ويمكن تفسير هذه الظاهرة بناءً على التركيب السكاني لفلسطين، فسكان الجليل خليط من الأجناس والديانات بينما سكان السناجق الجنوبية -إلى الجنوب من سنجق صفد فأغلبيتهم الساحقة مسلمون ومن أصل واحد ولهجتهم واحدة.[31]

المراجع

1. الحلقة الثالثة، نشرت الحلقة الأولى في العدد الثالث من مجلة من التراث والتربية، نيسان 1986، والثانية في مجلة الهدى، عدد 81 كانون الثاني 1987.
2. بعد تبديل الصدر الأعظم في استنبول وكذالك والي دمشق 1614 (انظر الدويهي ص 303 ومابعده) وهبت السلطات المركزية عام 1614 سنجق صفد لعلي بن فخر الدين الثاني (انظر الدويهي 306) وفي عام 1616 انتزعت السلطات هذا السنجق منه (الدويهي 309) ثم أعادته عام 1617 (الدويهي 360).
3. الخالدي ص 2، سنديس يذكر في ص 211 أن فخر الدين حصل على سنجق بفضل علاقاته الطيبة مع الوالي في دمشق.
4. الخالدي ص 302.
5. الخالدي ص 5
6. هيد، وثائق، ص 53.
7. وحول أثر هذا المديح في نفس فخر الدين انظر هيد، ص 46.
8. الدويهي ص 303، الدبس، تاريخ سورية الجزء الرباع المجلد السابع، ص 168-167.
9. الدويهي ص 303، المعلوف ص 111-114 .
10. الدويهي ص 303-304، القرالي صفحة 15/53/73/96/101/102/121/126/186/191/201.
11. الدويهي ص 303، المعلوف ص 111/114، القرالي ص 126/231.

12. انظر تفصيل ذلك في الدويهي ص 303، المعلوف ص 113/117.

13. الخالدي ص 7/8، الدويهي صفحة 303 وصاعداً.

14. الخالدي صفحة 110/112/117/119.

15. الخالدي ص 118/120. القرالي ص 127. روجر ص 342.

16. الخالدي ص 118/120. القرالي ص 127. روجر ص 342.

17. الخالدي ص 150/155.

18. الخالدي ص 141.

19. الخالدي ص 203/205.

20. الدويهي ص 319.

21. القرالي (بالإيطالية ص 105 يظهر أن العدد كما ورد في التقرير مبالغ فيه خصوصاً وأنه يذكر أن فخر الدين أبقى على قوة احتياطية في صيدا قوامها ثمانية آلاف جندي، وكان على رأس الحملة الأمير يونس أخو فخر الدين، وفي أول لقاء مع البدو سقط من البدو 2500 رجل وفر الباقون مع زعمائهم.

22. الخالدي ص 28/30.

23. لم أستطع تحديد الوقت الذي أصبحت فيه هذه المناطق تحت حكمه المباشر (وإن كان لفترة قصيرة) – انظر أيضاً القرالي ص 128 ولمحبي الجزء الثالث ص 267.

24. أهمية ما أورده القرالي من الناحية السياسية، ص 137، المعلوف ص 300/301

25. يورد هيد كيفية كتابة الاسم – وثائق ص 52 وملاحظة1.

26. نفس المصدر ص 45/46، ص52/53، وملاحظة 6 ص 53.
27. نفس المصدر ص 45/95/96.
28. نفس المصدر والصفحات 65/67، وملاحظة 15 ص 67.
29. نفس المصدر ص 94/95، وملاحظة 3، ص 94.
30. نفس المصدر ص 109/ 110- 75/76- 110/113- 52/60- 77/78.
31. هيد وثائق، ص 46/78. وبشكل خاص انظر الفرمان من يوم 2/3/1065، ملاحظة 2، الذي يمر فيه ذكر أحد أبناء طورباي الي يحمل لقب سنجق بيك اللجون، وفي فرمان بعده من تشرين أول 1615 يمر ذكر أحمد طورباي في نفس المنصب.
32. الخالدي ص 197/198.انظر هيد ظاهر العمر، ص 74، ملاحظة 2.

جبران خليل جبران

بقلم: سلمان فراج

جبران خليل جبران هو أديب عربيّ من شعراء العصر الحديث، لمع نجمه واشتهر في الغرب لا سيما في أمريكا كما اشتهر في الشرق، وحمل كلمته كرسالة بكل جرأة، وعبّر عن رأيه بحزم وثبات، وله العديد من المؤلفات الأدبية التي ساهم من خلالها بتطوير الأدب العربي الحديث، حيث اتبع فيها المذهب الرمزي، وأسلوب التشكيل الفني.

مولد ونشأة جبران خليل جبران

ولد جبران خليل ميخائيل سعد في 6 كانون الثاني عام 1883م في قرية بشرّى الواقعة شمال لبنان، وهو سوري الأصل، وقد نزح أحد أجداده قديماً من دمشق إلى لبنان، وكان أبوه رجلاً فقيراً، وكغيره من سكان القرية كان يعمل في تربية المواشي، أمّا أمّه فهي السيدة كاملة رحمة، وهي سيدة حنونة وعطوفة، وابنة أحد العلماء المسيحيين، قامت بتربية أولادها تربية صالحة، وكان لها دور وأثر كبيرين في حياة وشخصية جبران، إذ كانت تشجعه وتحثه على تنمية موهبته في الرسم، والكتابة الأدبية، وهي التي عرّفته على القصص العربية المشهورة كقصة ألف ليلة وليلة، كما عرفته على أشعار أبي نواس، وظلت تساندة وتدعمه منذ طفولته حتى أصبح أديباً معروفاً ومشهوراً.

تعليم وثقافة جبران خليل جبران

بدأ جبران بتلقي تعليمه في سن الخامسة في مدرسة (إليشاع)، وهي مدرسة تدرس مبادئ اللغة العربية، والفرنسية، والسريانية، ثمّ انتقل مع والدته إلى بوسطن في الولايات المتحدة الأمريكية، حيث انتسب هناك إلى مدرسة تُعلِّم مبادئ اللغة الإنجليزية، وكان جبران طفلاً شديد الذكاء وطموحاً إلى أبعد الحدود، وقد أُحيط بالكثير من الاهتمام من قِبَل معلميه في المدرسة، لا سيما بعد ملاحظتهم ميوله الفنية المُبشرّة بمستقبل مشرق، فأمضى فيها ثلاث سنوات، ثمّ عاد إلى لبنان، وانتسب إلى مدرسة (الحكمة) حيث أمضى فيها ثلاث سنوات أخرى أتقن خلالها اللغة العربية، ثمّ اضطر إلى العودة إلى بوسطن بسبب وفاة أمه وأخيه بمرض السل، وفي عام 1908م سافر إلى فرنسا لإتمام دراسته في فنون الرسم في أكاديمية (جوليان) في باريس، وقد حقق هناك نجاحاً كبيراً.

لقد كان لنشأة جبران في أمريكا -التي كانت تشهد آنذاك نهضة فكرية- أثر كبير في شخصيته، فقد شعر بالتناقض بسبب الفرق بين البيئة الغربية والبيئة الشرقية بكل جوانب الحياة الفكرية، والاجتماعية، والسياسية، ما جعله يثور ويسخط على التقاليد والأنظمة التي كانت سائدة في الشرق في تلك الفترة، ويصب جام غضبه عليها، وقد كان جبران واسع الثقافة كثير القراءة لا سيما لكّتاب الغرب أمثال (شكسبير)، والشعراء الرومنسيين أمثال (بليك كيتش)، و(شلي)، و(نتشه)، إضافة إلى قراءته للأساطير الكلدانية، واليونانية، والمصرية، وقد تأثر جبران ببعض شعراء

الغرب، وتجلى ذلك بمحاكاة قصائد النثر للشاعر الأمريكي (والت ويتميان)، الذي يُعدّ مبتدع هذا الفن، كما تأثر كذلك بفلسفة (أفلاطون) من حيث الرومانسية والتصوف.

بدايات جبران خليل جبران الأدبيّة

بدأ جبران بنشر مقالاته الأدبية في شهر آذار/ مارس عام 1904م، حيث نشر أول مقال له في صحيفة المهاجر، وكان المقال بعنوان (رؤيا)، وقد أعجب به القراء كثيراً لما اتسم به من جمال في الأسلوب، وسعة في الخيال، ما شجع جبران على نشر سلسلة مقالات أخرى في نفس الصحيفة اتّسمت بالرومانسية، أطلق عليها اسم (رسائل النار)، ونشرت معظم هذه المقالات فيما بعد في كتاب (دمعة وابتسامة)، ثمّ بعد مرور عام نشر مقالاً طويلاً بعنوان (الموسيقى)، بعد ذلك أصدر مجموعتين قصصيتين الأولى بعنوان (عرائس المروج)، والثانية بعنوان (الأرواح المتمردة) عبّر فيهما عن نقمته على المجتمع الإقطاعي الظّالم والفاسد، وعن رفضه لتقييد الحب بتقاليد كان يرى أنّها بالية، وفي نفس تلك الفترة كان قد أقام معرضاً للرسم في بوسطن.

مؤلّفات جبران خليل جبران

مؤلّفاته باللغة الإنجليزيّة

ألّف جبران مجموعة من الكتب باللغة الإنجليزية نوردها مرتبة حسب صدورها كالآتي:

المجنون: صدر عام 1918م، وقد امتاز هذا الكتاب بعمق

التفكير، والاختصار في التعبير، واتّسم باستخدام أسلوب السخرية الشديدة، والرمزية. السابق: صدر عام 1920م. النبي: صدر عام 1923م، وهو من أشهر كتب جبران وأروعها، وقد كتبه بأسلوب نثري جعله كالشعر، وتميّز بالرؤيا، والإيقاع، والصورة، ورقة المشاعر، وفيه تجسيد للقِيَم والمعاني الإنسانية.

رمل وزبد: صدر عام 1926م، اختصر جبران في هذا الكتاب الفكرة المرجوة منه، وجاء مليئاً بالأمثلة والحكم. يسوع ابن الإنسان: صدر عام 1928م، وفي هذا الكتاب يرى جبران أنّ المسيح إنسان وليس آلهة يحمل أعلى درجات الإنسانية.

آلهة الأرض: صدر عام 1931م، وصف جبران كتاباته في هذا الكتاب بأنّها (صادرة من جحيم الشاعر)، وظهرت فيه فلسفة العبث، والتحكم بمصائر الناس، مع ذلك كان هناك بصيص أمل واحد في هذا المحيط القاتم، ألا وهو الحب الخالد.

التائه: صدر عام 1932م، امتاز هذا الكتاب بالسخرية المريرة الصادرة عن الإنسان اليائس والمتشائم.

حديقة النبي: صدر عام 1933م، وكان قد خيّم الموت على الكاتب جبران، ولم يستطع أن ينهي هذا الكتاب، حيث أراد الحديث فيه عن علاقة الإنسان بالطبيعة، بعد أن تحدث عن علاقة الإنسان بالإنسان في كتاب (النبي)، فقامت بربارة يونغ بجمع كتابات كان قد ألّفها جبران في أوقات متفرقة وأضافتها إلى الكتاب لإنهائه.

مؤلّفاته باللغة العربيّة

عرائس المروج: صدر هذا الكتاب عام 1906م، ويحوي ثلاث قصص اتّسمت بالواقعية، وهي: (رماد الأجيال والنار الخالدة)،

و(مرتا البانية)، و(ويوحنا المجنون)، وقد نشر جبران هذه القصص أول مرة في جريدة المهاجر، حيث كان يعاني من الألم، والحزن بسبب، وفاة أمه، وأخيه.

الأرواح المتمردة: صدر هذا الكتاب للمرة الأولى عام 1908م في نيويورك، وهو عبارة عن مجموعة قصصية تحتوي على أربع قصص، هي: وردة الهاني، وصراخ القبور، ومضجع العروس، وخليل الكافر، وتدور هذه القصص في فلك فكرة واحدة، وهي تمرد الأرواح على التقاليد والقوانين القاسية التي تحدّ من حرية الفكر والقلب، والتي تسمح لفئة من البشر أن تتحكم بالناس باسم القانون وباسم الدين.

الأجنحة المتكسرة: صدرت عام 1912م، وهي رواية رومانسية يحكي فيها جبران قصة عشق عفيف لم يكتب لها النجاح في الحياة، وفي هذا الكتاب يُقدس جبران الروح، ويرى أنّها تتحرر من الجسد بالموت.

دمعة وابتسامة: صدر عام 1914م، جاء هذا الكتاب بأسلوب متميز رائع وجديد تفرّد به جبران عن كتاب العرب الحديثين ولم يسبقه إليه أحد، وامتاز بجمال المعاني وروعة الخيال.

العواصف: صدر عام 1920م، وضع جبران هذا الكتاب بأسلوب أدبي فلسفي رمزي، وهو يتحدث فيه عن الحب، والحياة والموت عن طريق محاكاة الطبيعة واستنطاق الأزهار والأشجار، ويتبرم جبران بالناس وتقاليدهم، ويُمجد التمرد على العبودية، ويُشيد بفكرة الاعتزال بدل الانقياد وراء التقاليد.

البدائع والطرائف: صدر عام 1923م، وهذا الكتاب عبارة عن

مجموعة من المقالات الفلسفية الصوفية، وفيها يُحلل جبران النفس البشرية في جميع نزعاتها وأهوائها، مخاطباً إياها في كل زمان ومكان داعياً إلى الإصلاح، كما يتوجه إلى وطنه لبنان مصوراً فيه مواطن الجمال بعيداً عن السياسة، وتطرق أيضاً في الكتاب إلى الحديث عن بعض أعلام الفكر العربي مثل: ابن سينا، والإمام الغزالي، وابن الفارض، وتحدَّث عن مستقبل اللغة العربية وما يواجهها من تحديات، وفي الجزء الأخير من الكتاب يعرض الكاتب بعض الأشعار التي تعبّر عن فلسفته الروحية.

مناجاة أرواح: قدّم هذا الكتاب فكرة بديعة عن رؤية جبران للقيم الإنسانية الراقية، مثل: الصدق، والعطاء، والصداقة، وقد انبثقت هذه الفكرة من نزعة روحية اتّسمت بها كتابات جبران في غالبية كتبه، وقد أتى جبران في هذا الكتاب على ذكر بعض المعاني التي جاءت في كتاب (البدائع والطرائف)، كاستحضار صورة الشيطان الذي يمثل قوة خفية تسعى إلى سلب إرادة الإنسان في التحلي بالفضائل، وتغذي الأهواء بالرغبة في ممارسة الأفعال السيئة.

أسلوب جبران خليل جبران الأدبيّ

اتبع جبران في أدبه أسلوبين، امتاز الأول بالقوة، والتمرد على القيود العقائدية والتقاليد، والدعوة إلى الحرية ورفض الموروث، وامتاز الأسلوب الثاني بتقصي الأهواء، وحب الاستمتاع بالحياة، فهو يثور ليهدم، ثمّ يُعاود البناء.

اتبع جبران عدة أساليب للتعبير عن فكره، كاستخدام الأسلوب

القصصي، وأسلوب التأمل، وأسلوب المثل. غلبت الرمزية على معظم كتابات جبران، عدا كتابي (آلهة الأرض)، و(حديقة النبي)، وقد أسهم في رمزيته متأثراً بذلك بالكتاب الغربيين أمثال (شلي)، و(بليك).

اتسمت كتابات جبران بالصور الفنية الجميلة الخيالية المليئة بالمعاني والعبارات العميقة. تميّز أسلوبه بسلاسة الألفاظ، والبساطة في التعبير. استخدم الكثير من الترادف وتكرار الجمل والعبارات التي تُغني النص بموسيقى عذبة. واقعيّة ورومانسيّة أدب جبران خليل جبران عُرِفت الواقعية في العصر الحديث كحركة مهمة في أغلب مجالات الحياة في الأدب، والفن، والفلسفة، والسياسة، وقد ظهرت في فرنسا، وأمريكا، والعديد من دول أوروبا بعد أن ضَعُف المذهب الرومانسي، وقد اختلف الأدباء في معناها، فتشعب الاتجاه الواقعي إلى عدّة اتجاهات اختلفت فيما بينها في المبادئ والأهداف، فظهرت الواقعية الفلسفية التي تقوم على الأساس المادي الذي يربط جميع الأشياء بالواقع، والمعرفة، والطبيعة المستقلة عن العقل والتفكير.

أما الواقعية الأدبية فهي تمثيل الواقع كما هو دون إضافات أخرى كالتخيل والرومانسية إلى الروايات والقصص، فقد عمدت على سرد القصص حول الأشخاص والتجارب اليومية الحياتية خاصة حياة الطبقات الوسطى والدنيا في المجتمع، مع ترك الحرية للكاتب لاستخدام عاطفته في تصوير ذلك الواقع، ومن الجدير بالذكر أنّ الواقعية الغربية تختلف عن الواقعية الشرقية، حيث إنّ الواقعية الغربية تنظر إلى الواقع بنظرة

تشاؤمية، وتصور انحطاط المجتمع ومآسيه، بينما تعارضها الواقعية الشرقية التي تتسم بنظرة تفاؤلية، حيث إنّها ترفض أن يكون الإنسان مركز الشرور والآثام.

لقد تجلت الواقعية في أدب جبران لا سيما في كتاباته القصصية، حيث استوحى هذه القصص من الواقع، وما يحيط به من آلام البشر ومآسيهم، فهو يطرح القضية بكل أبعادها، ثمّ يشخص العلّة داعياً إلى رفضها ومعالجتها، وقد طرح جبران العديد من القضايا الاجتماعية وقضايا الإنسان المجرد، كقضية ظلم المجتمع للمرأة، وقضية ظلم رجال الدين المتسترين باسم الدين، إضافة إلى طرح القضايا السياسية، كدعوته لأبناء أمته للثورة على الحكم القائم.

أما الرومانسية الجبرانية، فقد تجلت في تمجيد الإنسان الذي اعتبره جبران أساس الكون ومحوره، وفي تمجيد الطبيعة التي شغفه حبها، واعتبرها الملاذ الوحيد للإنسان من الحزن، والألم، والظلم، بل واعتبرها الجنة، ودعا الناس إلى العودة إلى أحضانها، كما ظهرت الرومانسية في أدب جبران عن طريق تقمصه لظواهر الطبيعة، إضافة إلى حبه لمناجاة هذه الظواهر، كالليل، والقمر، والبحر، والرياح، وتتجلى رومنسية جبران أيضاً في نغمة الحزن وأنين الألم الدائمة في أدبه.

أثر الطبيعة في نفس جبران وأدبه لقد كان لحب الطبيعة أثر كبير في شخصية وأدب جبران، فقد عاش جبران في أحضان الطبيعة في طفولته في قريته بشرّى التي تتمتع بجمال خلاب لم تصله يد الحضارة ولم تعبث به، فظلت هذه الطبيعة مرتسمة في خيال

جبران رغم تنقله في بلاد العالم التي لم يجد فيها جمالاً يضاهي جمال قريته، وقد اتخذ جبران الطبيعة كرموز يُعبّر من خلالها عما يجيش في نفسه من مشاعر وعواطف شتى، واعتبرها ملهمة لدروس الحياة والحب والإخلاص. كما استخدم جبران الطبيعة لبيان جمالية المكان، ولأخذ القارئ إلى عالم من صنع الخيال، بعيد عن الواقع الذي نعيش فيه، حيث يجد فيه كل ما يتمناه في واقعه، وما يحلم به من آمال وأمانٍ، فأحيا جبران الطبيعة وجعلها ذات شعور وإدراك مستوحياً منها الأفكار والخواطر والعبر، واستطاع بخياله المجنح ومقدرته الفذة أن يستنطقها معبراً بلسانها عن الحب والجمال، كما اعتبر جبران الطبيعة ملجأ للإنسان من هموم الحياة ومبعث السعادة والسرور في القلوب.

رئاسة جبران خليل جبران للرابطة القلميّة

تأسست الرابطة القلميّة في نيويورك عام 1920م على يد نخبة من أدباء المهجر، وعلى رأسهم جبران خليل جبران الذي تولى رئاستها، وميخائيل نعيمة الذي كان مستشاراً لها، أمّا أعضاءها، فهم: إيليا أبو ماضي، ورشيد أيوب، ونسيب عريضة، وندرة حداد، وعبد المسيح حداد، ثمّ انضم إليها فيما بعد أحمد زكي أبو شادي، وكانت جريدة السائح تتولى مهمة نشر أخبارها وأشعارها، والحديث عن نشاطاتها، وجهودها المبذولة في التجديد. وقد اتخذ شعراء الرابطة من كتاب (الغربال) لميخائيل نعيمة دستوراً للرابطة ولمذهبهم الشعري، وقد ظهر فيه التأثر بالرومانسية الغربية التي أصبحت سمة من سمات الشعر العربي الحديث، ويظهر هذا التأثر جلياً من خلال المعايير التي وضعها ميخائيل

نعيمة للشعر وقرنها بحاجات الإنسان النفسية وهي: الحاجة إلى الإفصاح، والحاجة إلى الحقيقة، والحاجة إلى الجمال، والحاجة إلى الموسيقى، وجعل ميخائيل هذه المقاييس هي مقياس جودة الشعر، وقد امتثل أعضاء هذه الرابطة لها، وأخذوا على عاتقهم أمر التجديد في الشعر العربي، فقاموا بحملة عنيفة ضد الدين، واللغة، والتقاليد، ونادوا بالتحرر من اللغة التقليدية في الشعر، وبالرومانسية، والتصوف، والتأمل في أسرار الحياة والوجود، وقد سعى أعضاء الرابطة لأن يكون أدبهم حراً من كل قيد، فسطع نجمهم وحققوا شهرة عالمية واسعة.

وفاة جبران خليل جبران

توفي جبران خليل جبران في نيويورك في 10 نيسان عام 1931م، وعن عمر يناهز 48 عاماً، نتيجة إصابته بمرض السل وتليف الكبد، وكانت رغبة جبران أن يدفن في لبنان، لذلك فقد نقل رفاته عام 1932م إلى لبنان حيث دفن في صومعته القديمة، والتي عرفت فيما بعد بمتحف جبران، وكان قد أوصى أن تكتب هذه الجملة على قبره: (أنا واقف الآن إلى جانبك؛ فأغمض عينيك والتفت تراني أمامك).

قصص الأطفال

طيري يا طيارة

فرحَتْ نانا لما عَرَفَتْ أَنَّ أخاها فادي
يَلْعَبُ عِنْدَ الجيران

دَخَلَتْ غُرْفَتَهُ
لَمْ يَرَها أَحَد
راحَتْ تَنْبُشُ في غُرْفَتِهِ
وَجَدَتْ طائِرَةَ الوَرَق
أَخَذَتْها وَجَرَتْ لِتُطَيِّرَها فَوْقَ السَّطحِ على هَبَّاتِ الرّيحِ الشَّرْقيّة

وَارتَفعَتْ طائِرَةُ الوَرَق
إرْتَفَعَتْ فَوْقَ بُيُوتِ
القرْية وَالطُّرُق
صارَتْ تَرْقُصُ كَالجِنّيَّة
ما أَحْلاها! ما أحْلاها!
صارَتْ تَغْزِلُ
صارَتْ تَعْلو... تَنْزِلْ
صارَتْ تَتَلَوّى كالحَيَّة!

فَرِحَتْ نانا فَرِحَتْ
حَتّى نَسِيَتْ
كُلَّ الأَشْياء.. وَصارَتْ تَرْقُصُ
صارَتْ تُنْشِدُ أُغْنِيَّة:
"طيري يا طَيّارة طيري
فَحِبالُكِ مِنْ خَيْطِ حَريرِ
الرّيحُ الشَّرقية هَبَّتْ
فارْتَفِعي مِنْ فَوْقِ الدّورِ
وَتَعالي في الجَوّ العالي
وَتَباهي ما شِئْتِ وَدوري!
طيري للشّمسِ وَعودي
طيري لِلْقَمَرِ المَسْحورِ
طيري مِنْ فَوْقِ الدُّنيا
وَخُذيني للغَيْمِ وَطيري"

إِشْتَدَّ هُبوبُ الرّيحِ الشَّرْقِيَّة، فَارْتَفَعَتْ طائِرَةُ الوَرَقِ وَلَفَّتْ في الْجَوِّ وَلَفَّتْ
فاشْتَدَّ الخَيْطُ عَلى يَدِها
صارَ الخَيْطُ يُهَزْهِزُها..
يَسُحَبُها فَتَشُدُّ بِكُلِّ قُواها

تَرْجِعُ خَطْوَة

أَحيانًا لا تَقْدِرُ أَنْ تَرْجِعَ خَطْوَة!
وَتَميلُ شِمالاً... ثُمَّ يَميناً
ثُمَّ يَعودُ الخَيْطُ وَيَسْحَبُها
وَتَعودُ تَشُدُّ.. تَشُدُّ لِتَرْجِعَ خَطْوَة
صارَتْ لا تَقْدِرُ أَنْ تَرْجَعَ خَطْوَة!

خافَتْ نانا، أَخّ!
وَقَعَتْ نانا في الفخّ!
لا تَقْدِرُ أَنْ توقِفَ هذا السحب ولا
تَقدِر أَنْ تَتْرُكَ خَيْطَ الطيّارة
فَتَضيعُ وَيَغْضَبُ فادي حينَ يَعودُ مِنَ "الحارة"

يا رَب!
هلْ تفلته؟
هَلْ تمسكه وَتثبته؟
فَتطير وتسقط فوقَ الدّرب؟
ماذا تَفْعل؟
يا رب!

يا رب!

جَنَّنَها الرُّعب
المِسكينَةُ جَنَّنَها الرُّعْب
لَمْ تَكْتُبْ بَعْدُ وَظائِفَها

لَمْ تَحْفَظْ كَلِماتِ الدَّرسْ
لَمْ تَكْنُسْ غُرْفَتَها
وَسَتَخْسَرُ حَلَقاتِ "الميكي ماوس"
أُفّ!
ما هذي الرّيح الشَّرْقِيَّة؟
لَعَنَ اللهُ الرّيحَ الشَّرْقِيّة!

الطَّيّارَةُ صارَتْ مَجنونة
صارَتْ جِنِّيَّة
وَهِيَ تَخافُ.. تكادُ تُجَنّ، فَماذا تَفْعَلُ
ماذا تَفْعَلُ لَوْ فَلَتَتْ مِنْ يَدِها؟
لَوْ حَمَلَتْها مَعَها في الرّيحِ؟
فَكَيْفَ تَعودُ؟
وَكَيْفَ تُعيدُ الطَّيّارة؟

ماذا تَفْعَلْ؟

ماذا تَفْعَلْ؟

نَظَرَتْ نانا

فَرَأَتْها تَرْقُصُ فَوْقَ الدّور

فَوْقَ السّاحات وَفَوْقَ الطُّرُقِ

تَهْبِطُ لِلْأَرْضِ وَتَعْلو

تَتَلَوّى كَالأَفْعى

تَتَمايَلُ في لَعْبٍ مَسْحورٍ وَتَرِفُّ أهازيجُ الوَرَقِ

فَتَمَنَّتْ لَوْ تَحْمِلُها مَعَها!

هَلْ تَحْمِلُها مَعَها؟

آهٍ، ما أَحْلى أَنْ تُبْصِرَ كُلَّ الأَشْياءِ مِنَ الأعْلى

مِنْ فَوْقِ الدّورِ

سَيَراها كُلُّ الأولاد

سَيُجَنُّ الأولاد

وَيُشيرونَ إِلَيْها وَيَصيحون

فَتُلَوِّح مِنْ فَوْقٍ بِيَدَيْها

وَتَظَلُّ تُلَوِّحُ لِلْأولاد

آهٍ، ما أَحْلى أَنْ تَنْظُرَ مِنْ أَعْلى

آهٍ، ما أَحلى.. ما أَحْلى!

أَغْمَضَتِ الْعَيْنَيْنِ و"رَخَّتْ" يَدَها
فَانْسَحَبَتْ بَعْضَ الشَّيءِ
وَ"رَخَّتْ" يَدَها أَكْثَر.. فَانْسَحَبَتْ

كادَتْ تَهْوي مِنْ فَوْقِ السَّطْح
خافَتْ.. خافَتْ نانا أَنْ تَسْقُطَ مِنْ
فَوْقِ السَّطْحِ، فَصاحَتْ
لكِنَّ ذِراعًا لَفَّتْها
حَمَلَتْها
قالَ أبوها:
نانا... نانا
حَمْدًا لِلهِ!
لَوْ لَم آتِ لَطِرْتِ مَعَ الرّيحِ كَريشَةِ عُصْفورٍ
وَتَحَطَّمْتِ
فَحَمْدًا لِلهِ!
وَحَذارِ.. حَذارِ
لَعِبُ الأَطْفالِ مَليحٌ في السّاحَةِ يا نانا
لكِن لَيْسَ على سَطْحِ الدَّار!

حكايات هَيا - 1

1. هَيا وَدُنيا

قالتْ لِيَ الْمُعَلِّمَة:
كَفاكِ يا هَيا!
وكَشَّرَتْ

أَردتُ أَن أُخبِرَها بأَنَّني
قلتُ لدُنْيا: إنَّ أُمّي وَضَعَتْ في شَنْطَتي
تُفَّاحةً أكبَرَ مِن تُفَّاحةِ مَروانَ أَخي،
وإِنَّ أُمّي قَبَّلَتْهُ مَرَّةً واحدةً،
وقَبَّلَتْني مرَّتين ...،
لكنْ سَرَحْتُ...
فَأُمُّ دُنْيا دائِمًا
لا تَضَعُ التُّفَّاحَ في شَنْطَةِ دُنْيا أَبَدًا،
وإِنَّها، تَقولُ دُنْيا كُلَّما قَاسَمْتُها تُفّاحَتي:
تَدُسُّ في شَنْطَةِ رَاوي حَبَّتَيْنْ.

وانْتَهَتِ الْحِصَّةُ، لا أَنا انْتَهَتُ لِلدَّرْسِ ولا دُنيا حَكَتْ عَنّي،
ولا أَنا حَكَيْتُ...!

2. أَرْسُمُ و أُتَمتِمُ

تم ... تم تم تم.
أهوَى الْمُوسيقى والرَّسْمْ

تم تم ... تم تم تم
لَمَّا أَرْسُمُ لا أهْتَمُّ

أَنْسَى أَشْيَائي تَتَبَعْثَرُ فِي أَرْضِ الْبَيْتِ
أَنْسَى أَكْلي، أَنْسَى كُتُبي
أَنسَى شُرْبي، أَنْسَى لُعَبي

لا أَشْعُرُ بِالْوَقْتِ ولَوْ طَوَّلْتُ
وأُدَنْدِنُ: تم تم ... تم تم تم.

وَتُثَرْثِرُ أُخْتِي ... لا أَسْمَعُ
وَتُنَادي أُمِّي ... لا أسْمَعُ
فَأَنا أَرْسُمُ، أَرْسُمُ لا أَهْتَمُّ
وَأُدَنْدِنُ: تم تم ... تم تم تم.

حكايات هيا - 2

1. أَلْوَجْه

قالتْ لي أُمّي:
هَيَّا نَعْمَلُ وَجْهًا،
وَنُرَكِّبُ فَوْقَهُ شَعْرًا،

وَنُرَكِّبُ عَيْنَيْنِ،
وَنُرَكِّبُ أنْفًا وَفَمًا،
وَنُرَكِّبُ أَيْضًا أُذُنَيْنِ

أَحْضَرْنا صُوفًا وَرْدِيًا لِلْوَجْهِ، وَصُوفًا بُنِّيًا لِلْشَّعْرِ،
وَسَمَاوِيًا لِرِباطِ الشَّعْرِ
وَصَبَغْنا بِالأَزْرَقِ زِرَّيْنِ
حَتَّى نَصْنَعَ عَيْنَيْنِ
وَبَدأْنا نُلْصِقُ هذي الأشْياءَ عَلى بَطْنِ الصَّحْنِ:

ثَبَّتْنا الْعَيْنَيْنِ

وَمِنْ ثُمَّ الْأَنْفَ وَمِنْ ثُمَّ الشَّفَتَيْنِ،
والْحاجِبَ وَالشَّعْرَ وَرَبْطَتَهُ،
وَأَخيرًا ثَبَّتْنا الأُذُنَيْنِ.

صَارَ جَميلاً، صَارَ يُجَنِّنُ، ما أَحْلاهُ!

وَفَرِحْتُ كَثيرًا..
ثُمَّ حَمَلْتُهُ بَيْنَ يَدَيَّ وَرُحْتُ أُغَنِّي:
ما أَحْلاهُ ...! ما أَحْلاهُ..
هَتَفَتْ أُمِّي: ما أَحْلاهُ
حَقًّا حَقًّا ما أَحْلاهُ.

2. أَبْنِي بَيْتًا

هذي قِطَعٌ خَشَبِيَّةٌ
أَحْضَرَها لِيَ الْعَمُّ هَدِيَّةً
أَبْنِي بَيْتًا وَلَهُ بَابٌ،
وَشَبَابيكُ على الأَجْنابِ،
وَلَهُ قَنْطَرَةٌ وَقِبابُ.

وَلَهُ سُورٌ فَوْقَهُ بُرْجٌ
وَلَهُ جَرَسٌ فَوْقَ الْبُرْجِ
وَلَهُ دَرَجٌ عَالٍ عَالٍ
وَلَهُ سَطْحٌ مِثْلُ الْمِرْجِ

ثُمّ أَعُدّ
واحِدٌ وَاثْنانِ، ثلاثةٌ،
أَدْفَعُه بالْيُمْنَى ... هوبْ
هِيْ ... هِيْ ... هوبْ،
وَبِرَمْشَةِ عَيْنٍ سِحْرِيَّة
تَقَعُ الْقِطَعُ الخَشَبِيَّة.

قصص قصيرة متنوعة

اللقاء البارد

دق جرس البيت، فتركت مكتبي وسرت نحو الباب. قبل أن أفتحه، تأكدت من أن النور في الخارج مضاء. وحين أدرت المقبض، وجدت أمامي جارنا، أبا سلمان. بادرني بتحية مقتضبة:

مساء الخير يا جارنا...

سرت أمامه إلى غرفة الاستقبال، وأشرت إلى الكنبة قائلاً:

أهلاً وسهلاً، تفضل، اجلس هنا.

تردد أبو سلمان للحظة، ثم جلس على طرف الكنبة بشيء من التحفظ والارتباك. راح يتأمل جوانب الغرفة قبل أن يقول، وهو يهز رأسه بإعجاب مصطنع:

الله يبارك... بيتك حصن يا أستاذ، ليكن لك ولأولادك خيرًا وبركة دائمًا.

أجبته باقتضاب:

هذا من فضل الله.

أردف وهو يميل بجسده إلى الأمام قليلاً:

صحيح...

صمت للحظة، ثم تابع:

العز يليق بأهله. حضرتك محامٍ محترم، وابن عائلة كريمة، والله يكرم الكريم.

أحسست بثقل الحديث، وكأن كلماته تختبئ وراء نوايا غير معلنة. شعرت بحاجة إلى تغيير مجرى الحوار، فقلت:

أهلاً وسهلاً بك، يا جار...

نهضت من مقعدي متجهًا نحو المطبخ لأحضر له كأس عصير. لا شك أن لديه حاجة، وإلا فلماذا يزورني في هذا الوقت من الليل؟ مضت ثلاث سنوات منذ زواجي وسكناي في هذا البيت، ولم يزرني خلالها قط. حتى حين كنت أصادفه في الطريق أو في مناسبات القرية، لم يكن يبدي ودًا يشجعني على التقرب منه.

وكم من مرة فقدنا أشياء من ساحة الدار، دون أن نجد لها أثرًا، حتى رأينا أولاد ابنه سلمان يلعبون بألعاب طفلنا وليد أمام بيتهم. اضطررنا حينها إلى وضع شريط واقٍ على الجدار المحيط بالبيت. قدمت له العصير، فتناوله بيد معروقة مرتجفة، ثم ثبت الكأس بين أصابع يديه الاثنتين وقربها إلى فمه، فانغمس شاربه في السائل، وابتلع المشروب دفعة واحدة قبل أن أعود إلى مقعدي.

كان أبو سلمان رجلاً كادحًا، من فقراء القرية، لا يملك من الدنيا سوى قوة ساعديه وكده وبخله على نفسه وعياله. أمضى أغلب

أيامه يعمل بعيدًا عن القرية، ولم أكن أراه فيها إلا نادرًا. أما أولاده، فكانوا أشبه بشياطين القرية، لا يكاد شيء يُفقد أو يُخرّب إلا واتجهت أصابع الاتهام نحوهم. وأم سلمان، صاحبة اللسان السليط، كانت تتحدى كل من يجرؤ على مواجهتها بالحقيقة.

لكن حال أبي سلمان تحسنت بعد أن كبر أولاده. بدأ يضمن الأراضي والكروم، وتوظف ابنه سلمان بعد خدمته العسكرية. فهدم سقف بيته الخشبي، وجعله من الإسمنت المسلح، ثم بنى دارًا لابنه وزوجته. لم يقتصر التغيير على ذلك، بل تدين، وصار الناس ينادونه بكنيته "أبو سلمان" بدل لقبه القديم "أبو خلف"، الذي اكتسبه لضخامة قدميه.

عدت إليه قائلاً:

أهلاً بالجار.

أجاب كمن أزيح عن كاهله حمل ثقيل:

وبكم، الله يرحم والدك، كان له فضل علينا.

أجبته بهدوء:

الفضل لله وحده.

صمت لحظة، ثم قال:

وأنت، يا أستاذ، أملنا فيك بعده... الناس لا غنى لها عنكم.

أدركت أن حديثه يتجه نحو التملق، ولم أجد له مبررًا في تلك اللحظة. أولاً، لأنني كنت مشغولًا، وثانيًا، لأنني لم أشعر يومًا بأنه يكنّ لوالدي أي جميل، ولا بأنه يعتبرني شخصًا ذا أهمية. أما أولاده، فالعوذ بالله من جيرتهم، وخصوصًا سلمان، الذي لم أسمع منه حتى "صباح الخير" ولو مرة واحدة. كلما مر بمحاذاة بيتي، كنت ألمح في نظراته جوع الدنيا بأسرها.

قطعت حديثه قائلاً مباشرة:

يبدو أن لديك حاجة، يا أبا سلمان... تفضل.

تلعثم، وتنحنح، ثم تحرك في جلسته، ساحبًا قدميه نحو الكنبة، وشد طرفي الحطة التي تغطي رأسه، وقال بنبرة متسائلة:

نحن جيران، والجار أحق بجاره، أليس كذلك؟

أجبته بهدوء:

بلا شك.

تابع بتردد:

منذ سنوات، وأنت تؤجر أرض السهل لأبي حسين...

صحيح.

لكنني سرعان ما فهمت قصده. تخيلت، في لمح البصر، تلك النظرات الحادة التي كنت ألمحها في وجهه ووجوه أولاده. أدركت أن السبب كامن في أنني أعطي الأرض لأبي حسين وليس لهم.

سمعته يقول:

أولًا، أبو حسين رجل جاهل... وثانيًا، أنا جارك، ومن الأولى أن أكون شريكك. أنت بحاجة لرجل أمين، يخاف الله، ويكون أمام عينيك.

شعرت بالدم يغلي في عروقي، وتبخرت كل معاني الضيافة.

سألته ببرود:

منذ متى وأنت ترتدي هذه العمامة؟

أجاب:

منذ سنتين.

قلت:

وهل تعلمت شيئًا؟

تنهد قائلاً:

كيف لي أن أتعلم؟ لم أدرس القراءة والكتابة.

ابتسمت ابتسامة باردة، ثم قلت:

عد إليّ عندما تتمكن من القراءة، وعندها سيكون لك ما تطلبه.

نهضت من مقعدي بحركة فهم منها أبو سلمان أن الزيارة قد انتهت. سرت أمامه نحو الباب، فيما بدا عليه التردد، وكأن هناك كلمات تتزاحم داخله، لكنه لا يملك القوة على إخراجها.

وحين خرج من بوابة الدار، التفت إلي، فرأيت في عينيه غضبًا مكتومًا وكراهية غير مستترة. ثم استدار وسار بخطى ثابتة، يدق

الأرض بإصرار، حتى ابتلعه المنعطف في الظلام.

قبل أن أغلق الباب، سمعت صوته الخافت وهو يتنحنح، كأنه يعلن، من بعيد، أنه لا يزال هناك...

عدت إلى مكتبي، وأكملت عملي.

حكايات

-1-

كان شديد الهم إذ مر بنا نضحك من غباوة المذياع والهراء والفناء
حدجنا بغضب ولم يعر دعوتنا التفاتة
وقال: تضحكون...! أغبياء... أغبياء...!
وطاح مثل جدة نافرة من د لع "الكنة" أو ميوعة الأبناء.

تمتم لما غاب عنا أحد الرفاق: إنَّه يعمل بالربا"،
وإنَّه
"يأكل رأس الحية" إن لاحت له
وأنه ...وأنه ...
فهمهموا
وعادت الشلة تضحك من حكاية الهراء في المذياع والحروب
والفناء

-2-

جاءنا بالخبر

ليته ما حضر

ثم راح يولول من حاله

فشجانا... ولما نطق،

كيف ذا؟

أنطيق وقد ذاب ولولة! ..واحتضر!؟

بعد "ذا والتي"

هش وثم استفاق، وثم تعافى، ولما تيقن ألقى القناع، ومن غده

مسه روغان الخفر

وانتضى وجهه.

ليته... ليته ما خفر

-3-

- لا!... ليس بعد، قالها الرجال

- وليس بعد، قالت النساء!.

فضجت القاعة عندها وقد طغت على الجميع نشوةٌ

ووحدة النساء والرجال

- أي كتاب تقرأين؟

تمهلي!... ويلك بل تمهلي!

"واوْ" !.. "واوْ"!.. علي بابا إذن؟

ماذا جرى؟ جننت! كدنا أن نضيع لو مضى يضغط في مساره

وتضغطين

يفوز من يراود الجنون

- مهلك يا صديقتي... أمامنا "غدا"

بطاقة العشاء كلفت ألفين، نرميها سدى!؟

نشاهد كلنتون ثم بعدها...

- أيه لقد أقسمت أن أرسل فضل معطفي حيث ترامت مونيكا

واهتز في عيني علي بابا المجون

فصفرت سيارة عن اليسار انحرفت
وصفرت سيارة مذعورة من اليمين

-4-

- لعب بالنار، وإن شئت فروليتا...
التاريخ يسجله في كل الأحوال هواة.

- لا شأن لنا، أو قل: لا قيمة، فالسيل أخي عرمٌ
واللغة الفصحى لا تحمل أكثر من كلمات

- لا تنس الكأس أخي، فرغت كأسانا، هات... وهات!
لا وصف يليق، نَذُبْ في الكأس إذن!
قد نزَّهَتِ الأرباب الله قديما عن أي صفات.

-5-

قال: "هو الله أحد
لما يلد" يوماً "ولم يولد" وقد

خلى لنا الدنيا مرايا وحلماً وضُحىً
وشُغِفْنا فغدا اللّعِبُ الهازل جد:
من بعدُ ليس الله في الخلق "أحد"
وهو لا يملك في الدنيا ولو شروى نقير، وهو ما
قال ولا قال وحد.
إيهِ...! لنا العشق، لنا الشوق وكلُّ الشبق العارم والوقتُ وما
في الأرض والذريةُ، إيهِ! والقوافي والأبد
ونغني ونغني،
ويظل الهم إيقاعاً أشد

-6-

- صوتك حلو.
- غن...! أنا أطرب للصوت "الحلو".
صار يغني
وأنا
ضيعني الصوت كثيراً فشربتْ

حين أفقتْ
لما تكن طاولة أزوي بها حالي، ولا الكأس، ولا النغم الحلو ولا

حتى كلام
كانت شؤون الحان أشلاء حطام.

حدق بي الساقي... تثنى،
ونضَى تنهيدة تتأبق من أمعائه
ثم هوى فوقي وبكى
فتعانقنا ولم أشعل له سيجارة
حتى وما سألته كأساً وما أسعفنا حتى الكلام.

-7-

لم
قال كفى
وأضاف:
من لم يخطئ فليرم حجر.

هتف الصمت: هوان
والريح تغنت: من خفت عدته لان

والأشعار أبت إلا أنه محض رهان...

ظلت جنبات النهر تخر
والشمس تمر
والطقس وأفواج الوقت تمر
وتطوف زماناً إثر زمان
ويزيد الله خفر
ويزيد الخلق خور

ونسينا من بعد ولم نرم إلى اليوم حجر

عشاء عصري

-1-

عدت من عملي متعبا ذلك المساء، غسلت يدي ورأسي بالماء البارد وارتميت على الأريكة. أشفقت على زوجتي وقررت أن تحضر الطعام إلى حيث أجلس. ارتحت للفكرة وشعرت بالامتنان. خلعت حذائي وتمددت وشغَّلت التلفاز ورحت أبحث عن محطة تروق. ما زلت لا أدري لماذا لم ترق لي واحدة منها ذلك المساء ولماذا تخليت عن البحث إذ توقفت عند إحداها ورحت في استرخاء ما في انتظار الطعام.

-2-

سمعت زوجتي تسأل باستغراب:

- ماذا تشاهد؟ لقد برد الأكل يا رجل.! فأجبت معتذراً:
- لا أشاهد، لقد غفوت قليلاً، ما هذا؟ كوسا!
- الناس يروحون "دعيس" في التلفزيون. إقلب على محطة تسر

- القلب ريثما نأكل لقمتنا.

أذعنت، وهممت بالجلوس ورحت أبحث من جديد عن محطة تروق. بينما استمرت زوجتي في الكلام:

- هذه المشاهد! ... طول اليوم وأعصابي فائرة مما رأيت في المنام الليلة الفائتة.

أجبت بإذعان:

- والتي قبلها.. وقبلها وقبلها. وهممت لآكل.

- قلتَ مستغرباً: "كوسا"، ما له الكوسا؟!

- أكرهه من زمان.

- كيف؟

- قلتها ألف مرة! فاسمعي حكايتي معه إذن:

-3-

لما كنا فقراء بعد كنا نزرع الخضروات في ساحة البيت، لم تكن ساحة، كانت حاكورة. بعد أن قبضتُ الراتب الأول رأت العائلة

برَكة لم تألفها، قال الوالد: نضيف غرفة للدار ونخطب للولد عروساً. زرعت والدتي كثيراً من الكوسا في الحاكورة، ولما بدأنا بالبناء صار الكوسا ينحشر في كل وجبة تحضرها الوالدة لنا وللبنائين.

في أحد الأيام سمعت البناء الأكبر يسأل مساعده لماذا لم يتناول إداماً واكتفى بالزيت والزيتون، فأجاب المساعد: الكوسا طلعت في نافوخي...، تصدِّق بالله؟ ظلت حبال الكوسا تخرج من أنفي الليلة حتى استيقظت و"استفرغت". رائحة الكوسا تخرج من رأسي يا رجل! ... والجماعة لا يطبخون شيئاً بدون الكوسا.
شعرت بخجل شديد وابتعدت. في تلك الليلة رأيت حبال الكوسا تخرج من أنفي ومن فمي وتتأرجح في الفضاء بفوضى منتنة.

-4-

قالت زوجتي وهي تدفع اللقمة الأولى في فمها:

- حلم الكوسا يظل أهون من حلم التلفزيون. فأجبتها بفتور:
-
-

- معك حق. تناولت رغيف الخبز، انتزعت منه لقمة وغمستها في الكوسا ورحت أتفرج على ما تيسر من مشاهد كانت تلعلع في التلفزيون.

قصة

- لك عندي قصة.

قال من تحت عيون متعبة:

- هاتها! أسمعُها.

كان ذا لما التقينا عندما أفلت من شوق الرؤى الخيط وتاهت أحرف القول على حلمين لم يستأذنا منا، ولا الشِّعر استكان.

قلت والحيرة تغري الموهبة:

- كان يا ما كان... يا...

أغمضت عيناه لكن ظل يصغي،

فأعدت الكرة من "كانَ" ومن يا ما كانَ من "كانَ" ومن ما قَطُّ كانْ...

قال من تحت عيون متعبة:

- أتُرى لا يحمل الشِّعر عَداها؟

إنما الدهر حكايات وتترى وتغض الطرف عنها دائماً عين الزمان.

صحتُ: لكنْ أعين الناس! ... فقال:

- هل ترى قد بشِم الشوق على إغماضها!.

عندها أغمضت ملء الشوق عيني وشاهدت الذي كان وناجيت الذي ما قط كان.

حرجٌ ما...

قبل أن تخطفه النشوة تذكر ما وطد العزم عليه وكتب على الواجهة: "أنا هنا... وعلى الأرض السلام!". ثم راح في سياحة ذهنية. من برجه الذي حملته الغيوم تأرجح بنجمة سانحة، ورفع عقيرته وصاح! ...

كانت الأنحاء تردد الصدى ويمتلئ سمعه غبطة ونعيماً...

مرت الجموع أمام الواجهة كل يوم ولم تعر الأمر بالاً. أما الحاشية فظلوا كلما صحا يعدلون قاماتهم ويحشرون الإعجاب في عيونهم، فيطمئن ويعود إلى أرجوحته فوق الغيوم.

اقتعد أحدهم الواجهة يوماً وشكا. اهتزت الأرجوحة بعنف. صحا، ألقى نظرة مذعورة، أراد أن يصيح: لكن حرجاً ما أفرغ حنجرته، وسمع الحاشية تردد بما يشبه التراتيل:

- "على الأرض سلام".

من يومها صار يتنحنح كثيراً ولم يعد يصيح.

دواوين وأشعار

سلمان فرّاج

عِدال

مجموعة شعرية

سلمان فراج

الرامة- أيار 2001

لا

لا عندي خبرٌ أحكيه اليوم ولا عندي
لكنّي اليومَ قَؤوَلْ:
هبْ أنّ التاريخ تجلّى
هل فيه سوى الأشباح تشد خطانا وسوى وجع نحمله
ونصول به ونجول؟!

قالوا: التاريخُ يعلمنا الحكمة، هل
خفَّ الوجع الناشب في العظم...؟ وهل
حرّكت الأشباح رؤى...؟

لا عندي خبر أحكيه اليوم ولا عندي
لكنْ لا بد
فنبض الشعر شذًى
أحكي؟
فلأحك...! على شَفَتيّ مواسمُ شعرٍ ما
برحت تنأى عن وجع الأصنامِ
وتبحث عن نبأ معقول

أحكي عن "أشواك سلام" كنتُ قرأت حكايتها
أحكي عن "أولاد الحارة" - لم يتعظوا، عن
"صوت يصرخ في البرية" يعلن "درب الربّ" وعن
شغف مأمول

ما عندي خبر أحكيه، ولكن
عندي من نبض الشعر مرايا ورؤى تُغري بالحكيِ
سأحكي عن أرض ما كانت
وسماء ما كانت
وعن الفرح الآتي كالطوفان وعن
وعد لا نُوفيه اليوم، ولكن
أحكيه لعل الحكي يهز الغُمّة من غُرّتِها!
ولعل الوهم يزول...!

ما هم

لم يَرِد النّحْلُ ولم تغْفُ العيون
وحملقَ الزهر مدًى
والغاب غيب ما تألف والظنون
شحّت مراياها هنا ألفُ جنون طاح من وهمٍ فقد
ناءت رؤى
ألف جنون

صار الكلام شجنا
صار الهوى إثما وصار الموت في العشق فُتون

يسرد الغابُ حكاياه وتروى الأغصن ما تروي ولا
غصنَ يُرى من أغصن الغاب ولا
حكيَ ولا شأنَ سوى
لا يَردُ النحلُ ولا تغفو العيون

أيّ سماء فتحت من شغفٍ
كل الشبابيك ولم

تنزف وما

همّ العصافيرَ الحوارُ وما

هم الشجون

ربما

ربما يستريح الشتاء هنا

ربما مفرط

ربما عابر

ربما الصيف من مرفأ الغد آت لنا

ربما

لا تسل هل ندمتَ، فما

في الظلال ذرًى

ربما

تهفت الأرض

ربما

تصفر الريح.. لكنني

أعمر الأرض والريح من شغف

مثلما

تعمرُ الحكيَ ربما

وجد

كان صبح وكان مساء
رفرف الصبح بِشْرا وهرول من
دُله ذا المساء

إيه... غيبني الوجد...
أشرقتُ رملا وغيما ونورا وماء

هيَ ذي النفخاتُ زلالٌ وذي
خطوات الزمان آنثيال وذوي
طلعه الصبحُ بُشْرَى تُمَني المساء

أيه...!
كم... طيب أنت كم طيب
أيها الخالق فيما صنعت!
عَشِقتُك فيه
وأني أراه بروحي، لقد
شوّهَتْهُ السنون الطوال

نزوح

نزحتُ من ذرى النجوم والمطر
تقربًا
ولم أزل
أخفق بين القمح والرياح والسفر

ولم يزل
رغم اهتراء الوقت يكبر الزمان ها هنا
وتكبر الرؤى
وتغرق الصور
أذكر كم تهادت النجوم في عليائها
ورقص المطر
وأنني أتوه
لا أذكرُ ما
أشعل بي الحنينَ للنجوم والمطر

لعلنا

لنختمِ القمم بالرصاصْ
ونوقدِ الشموعْ
فالشمس تبدو طفلة
ولهف الحَمام خلف شبَق الدّخان والخلاص

لنختم القمم لا تحترفِ العيونُ فينا سيرةَ الندمْ
فمن قدم
سد سليمان الحكيم مارد الدخان في القمم من قدم
ولنصغ... فالشعر على الطريق والألم
يُدفّع الشعرَ رؤى
ويحفز الهمم
فكم يكون الفجر من صلب الليالي نكهة
أخرى وكم من غُمّة تترى

لنختم القمم من حدب ومن شجىً
لطفلة تزوغ من شؤوننا
وزهرة تضوعْ

وأغنيات لم تَضَعْ

فينا ذراها بعدُ...، والآتي أسارير وحلم شيّقُ النزوع

لعلنا

لعلنا إذ يَرْهف الفضاء في زماننا

لعلنا

نفهم ما يهمسه الصغار في صلاتهم

وتَدّريه يقظةُ الشموع.

ظلال

قيل لكل عملة وجهانْ
وأنني
أبحث عن قراءة تحمِل نبض قولِه "اقرأ" ولا تخب في زمان

وإنني لست نبيّ صهوتي
حرقتُ نصف غلتي لتبرأ الأصداف من غُبارها
ولم أقل بضاعتي سويةٌ

والليل والنهار يهرعان
وفي الظلال خَدَرٌ.. وفي الظلال
تُكْتَبُ كلّ الأغنيات المشرعات للزمان
ويهفت المكان

ثرثرة للذات

ربة كل شيءْ
يا أمنا العتيقة الأسماءْ
لم نحصها
عفوك..؟!
لا وقتَ لنا
يُحمّل المصباحُ في شارعنا ظلا لكل شيء

ورغم كل شيء
يهرنا الحب هنا
تهافتَ الفراش في الضياء

ورغم كل شيء
نخاف أن نسقط عن لذاتنا
تخوُّف القرصان من رحابه الفضاء
يدٌ على الدفة يُغويها المدى ويدٌ
تراوغ الشراع والرياح والسماء

وحيث يا سيدة الأشياء

نبحر في حكاية الظلال والأضواء

فأننا نحب كل شيءْ

وأننا

نَحْدجُ من مرارة الترحال كلّ شيءْ

دعاء

أبانا الذي في السماء
وفي كل قلب
أفي رحاب الزمان زمانٌ تخور القلوب له عن
حضورك فيها؟
وفي خفقها يستريح الخواء؟

أبانا الذي في السماء
تقدس في وعينا ما أذِنتم به
هل كما في السماء
كذلك في الأرض تَغْنَى القلوب رضًى بالكفاف
وتخشى مراوده التجربة؟

أبانا...!
أهذا الزمان المُسَمى؟
لكم هزّنا القول ثم انهرقنا
على نَبَض الكدْح بين الدهور
نطامح أشرعةً لا تكلّ ونرقى صواريها المُتْعَبة

ولم ندر ... بيدرنا مثقل بالغلال

أترقى؟

أتلك التي قد أذنتَ لها الزمان؟

أبانا

تنزلْ

لعل السيوف تصير مناجل والذئب يرعى الخراف

وتُنهي النبوءةُ رحلتَها المُعتبة

نسأل

ما كان لا يكون
يقال في بساطة
ما كان لا يكون
أقول في بساطة
لعله يكون

ويضحك القمر
سمعت من ينعته
فقلت لا لا يضحك القمر

وتعبر السنون
من حيث لا ينتبه البشر
وسحنة القمر
مرآتنا
تصر أن تدور
دورتَها كأنّ في ديدنها تكون

سلالة الأشياء في عيوننا

وموسم الأشياء والذُرى

نعرف عن شؤونه.. شؤوننا

ولم نزل

نسأل عن موضعه من حيث لا يُرى

طقوس الموت

من اي مكان يأتي الموت
من أي زمان
يتعالى الصوت
يتلاشى الصوت
يتعالى يتلاشى الصوت
من اي مكان من اي زمان

كان البدء كلام ما زال البدء كلام
ونقول كلاما يتحدى قاموس الموت
ما عرف الصمت شعائره ما رفع الصمت وسام
كم قام القول وحط القول
وظل القول يقوم ويقعد
فوق الصمت
وظل الموت

غنّ لي

غنّ لي
أيها الشعر ايقاعك الآبق المستحيل
غن لي
لا أحب الصدى
غن لي
طالما آبقٌ أنتَ نحو البدايات مثلي وفي
خافقي الشبقُ المستحيل

غن، لا
لا تسلني لمن أغني... أنا
عاشق ما تغني ... هنا...
في الزحامْ
غن لي أيها الشعر بردا وغن سلام

كن كما أنت دفقا يعزّ وكن
أيها الشعر شعرا يهزّ وكن
أيها الشعر ما لم تكن

بُحّتِ النايُ من فرط ما

صحتَ، فاضبط لنا النبرَ، ما

يُرهف الروحَ فرطُ الحداء أنا

أنت رؤيا تمس الزمان حياء، وغنّ كما

أنت رؤيا، وإن موجَعا،

غني...!

الفرح الأكبر

كان الموج على الشطآن، وما زالت رغوتُه مثلَ زمانْ
والريحُ تلف القمَمَ البيضَ وتَغوَى في القيعانْ
وحنينُ النهر وخفق الموج وكل الازهار وكل الاطيار كما كانت
والفرحُ الاكبر بعد جُنون الشوقْ
قد صار سويا..
قد شب على آيات الطوق
ايقاعا منهمرا مثل الثلج
ومثل الموج
ومثل حنين النهر وصوت الريح
ومثل اساطير الشرق
ودفء الشرق
والفرح الاكبر لا يأتي الا بعد صهيل الشوق
كصراخ وليد يأتي في
بيت نسيَتْ جُدرانُه "خَرْبشَة" الأولادْ
يأتي كالبرقْ
ليبشر بالمطر القادم والفرح القادم

وبرائحة النسغ تعيد مراسيم الميلاد

ويجيء الفرح الاكبر لما
يرجع للبيت الولد الضال
نلبسه الحلة والخاتم
ونُقيمُ له الأفراحَ
ونذبحُ كبشَ العيد
ولكنْ
ليظل الفرح كبيرا
لا يَسألُ أحد في الدار سؤالْ.

كنت هناك

كنتُ هناكْ
وذهبتُ الى ركن التدخينْ
بعد محاضرة عن أدب اللامعقولْ

ظل الطلاب العرب يهيجونْ
قيلَ: أهاجهُم طلابُ يمين "مهووسون"
قذفوا قالتهُم بالقذع فهاجوا
والمدّ اشتدْ

ألقيتُ رُكامي فوقَ أريكةِ جِلد مهترئٍ
يتحامى من عبثِ الروتين
ويبلي من عنت الروتين
دخنتُ على عَجَلٍ وخجلتُ كثيراَ
فالجو ثقيلْ
كانت خلفي مجموعةُ طلاب عرب قد
غرِقوا في طقس التدخين
كانوا يحكون حكايات قراهم

وحكايا قال

وحكايا قيل

وأمامي مجموعة طلاب

لا يحكون حكايات قراهم،

ضحكوا من قصص أخرى:

من فتنة غانية في الملهى ليلةَ أمس

وبراعة صاحبهم في فن الرقص

والكأس الأولى

والثانية

وآخر كأس

حكاية أخرى

الليل لونٌ ظلّ فينا
وهوَ ينزف
آه.. فلينزف إلى
أن يمسح الصبح جبينه

قيلَ من البدء "يَكُن نورٌ" وجئنا نملأ العينين، ما حطت على أجفاننا منه سوى رؤيا، وصرنا نملأ الليل صلاة وحنينا

قيل "يكن نور" وهذا الليل ينزفُ منْ يشأ
لا يعدم الدربَ، فما
في رحلة الشوقِ سوى مَرمى عصًا
منا، وتهتز ذؤاباتُ المدينة

"والصالحون" يُطعّمون صلاتهم
في الليل بالتقوى لتنداح الرؤى قدامهم،
والليلُ، تمطر أعينُ الليلِ سكينه
ويلف أنحاءَ المدينة

مقامة الحية

الحية مُدهشه لكنْ
واحدةٌ لا يفهمُها مَن حَمَلته الدهشة وامتلأتْ
عيناه بطعم الحب:
إن تعدم حيلتَها الحية تهدأ
تتمدد مثل نزيف الوهمْ
وبرمشه عين
تنقض على الذيل وتنهشه حتى آخر نقطه دم

يحدُث هذا في الصحراء
لما تبتلع العاصفة الأنحاء
وتسْفي حبات الرمل
وتلسعُ كل
الأشياء
هُيل الكون غبارًا من حيثُ جهنم، والمخلوقات
تلوذُ منه ولا يبقى للكون فضاء
اذ ذاكْ

تثب الحيةُ من مكمنها

وتجرد قامتها

وتكوّر شدقًا مهترئًا

وتباشر لُعْبتها:

تتلوّى.. تتزيى

ترقصُ شعوذة.. تترقشْ

فالحيه أم السمّ

لها باعُ ما بين فصول الوقت، وها

لبِسَ القمرُ الناحلُ بُرقعه

وأجاز طقوس الوهمْ

ولها الساحةُ فلتلعبْ، ولها الحُلم

تتقرص

وتزوّغ عينين كرقاصين

وتهدأ إلا عينين كرقاصين

ثم تُعيد الكره

تنضُو قامتها للهيْل

وتلاعب أشباح الرمل وتغْوى حتى لا تقوى

فتُمدّدُ قامتُها.. تتزيّى

وبرمشه عين

تنقضّ على الذيل وتنهشُه
حتى آخر نقطه دم

هي تعلن سلطتها
تتحدى ثورَتها
وتضاهي العاصفة الرعناءْ
لكنْ
الحية مدهشه
ليس كذلك؟!
لا تفغرْ عينيكَ ولا تدهشْ!
أنواع القصّ سلالاتٌ تتحفّى في نص يترقشْ
في كون مغمور الأنحاء بغير فضاء

يحكى أن الجاحظ قال:
" بعض صفات الناس موزعةٌ في الحيوان ولكنْ
للإنسان جميع صفات الأحياء

كلام في موسم هزيل

لا كانَ حزنُك... موسمُ الغفلة لم
يهرَمْ، وحلمُك غيمةٌ صيفية
عَلِقَتْ بأحلى عمرنا

عانق زمانك.. لم يزل سَفرٌ على شوك، فلم
يأنس بنا الظلّ ولم تصدقْ بنا بعدُ أساريرُ المقولات التي
حارتْ بها سُورُ الأواخر والأولْ

لا كان حزنك أنه
قدَرُ السلالات التي انهمرتْ رؤاها عند إيقاع الهوى!
تعرى إذا همّ التخطي، وإذا
حط المقال تنزّ أحلامنا وترشح غُربة وتهزّ أعطافَ الغوى
عينٌ مؤرجحةٌ على الرؤيا
وعينٌ تنزفُ الدمعَ على "سقط اللوى"

يا شاعري!
قد يحلَم الشعراء لكن "صحّ فينا العزم"

والأخرى أبتْ

يا شاعري!

كم ضيع التيهُ خطىً شائخة الإيقاع ...! لا

كان اغترابُك...! إننا قومُ غزية "أن غزت"

نحن على الرمل نبعثر لون حاضرنا فلا

تّغْتمّ، وابحثْ عن ضجيجٍ صنمٍ في نبْرِك

لن تعدم ايقاعاً ولن

نَعدَم من أحرفنا عُرياً شحيحاً كلما الرؤيا خَبَتْ

يا شاعري!

تزهو عرائشُنا إذا تزهو بنا الرؤيا بلا أقنعةٍ

أو أحرف عاريةٍ من نكهة الشعر

وايقاعٍ نشازٍ وهوى أنّى التفَتْ

تأملات في أقاليم الملح

ينوّر الملحُ في بلادي
وتشرق الشمس للأمانْ
لا تدهشوا
غرابة الملح في بلادي
حكايةٌ
تحْمِل في حُلمها الزمان
قد كان ما كان من زمان
أن عربد الملح عربدا
في بؤبؤ العين واستكان
ولم يزل
يَحْتَرف الصمت والصدى
ونَتّقي شوقنا ونهذي:
"يعربد الملح لو تَعَدَّتْ
أبصارُنا غربةَ المكان"

وعندما
من همنا

نمتشق الحب والعوالي... معا

ونرهق القول والأماني... معا

ونسأل الملح أن يوافي

حكاية تعجز الرهان

وكم صحا الملح مُجْفلاً

ملحدا

أجردا

معا:

"لما تَحِنْ بعدُ ساعتي"

ثم استكان

لا تدهشوا

ينور الملح في بلادي

ويُعجز الشوطَ والرهان

لا تدهشوا

فغربة الملح في بلادي

خرافة عافها الزمن

ليلة أخرى لليالي شهرزاد

1

قراءة

لعل شهريارْ
لما تلن قناته
وعل شهرزادَ ما زالت تسوي نثرها
تُطيّب الحكاية الأخيرة الأخيرة
في المخدع الوثير خلف رعشة الغلالة الوثيرة

لعل شهرزاد، أيضا، تنقع الخيوطْ
وشهريار يرتخي جموحُه ويلجم الشطوطْ
يُهرق في غيبوبة السرير
جنونه الأخير

وعندما ينهمر الصباح من جوانح الأقاح
ويمحي الشّجيّ والمباح
ستر عوي حماقة السرير

لعلها
ستر عوي حماقة السرير

وعل من أنامل الرؤى التي في المخدع المعطل الكبير
تفر أخرى النزوات
وتلدغ النسيج
والموسم المرهق بالحنين والأريج

وهكذا البركان يُنهي مَدّه
وهكذا الموج يرخي شده
إذ يدلف الخليج
فيرهَفُ النسيج

2

إنفعال

لنرع في صمت رؤانا المرهقاتْ
بعد زمان العُهر... إن الصبح آتْ
لعلنا
عما قريب يأنس المكان بعد غربة المكان

نقول:

يا ما كان... يا ما كان

عن وجع

يرش في عيوننا شراهة الزمان

لعلنا

إذ يسأل الصغار: أنى كان ذا؟ ... متى؟

نبتلع الريق مرارا... نتحاشى أن نرى حيرتهم

نقول: ذا من كان يا ما كان

3

حلم

وعند ما الصبح أضاء الكون قامت شهرزادْ

وخف يقفوها بشوق شهريارْ

لما يزد عن شغف الليل سوى عشق

وعشق وانبهارْ

لقيا الأطفال في الباحة يجرون

فراحا خلفهم

جرْيا كما الأطفال

"لا مُلك ولا جاه ولا الدنيا تساوي فرح الأطفال"

صاح العاهل العامر بالرؤيا

وصاحت شهرزاد

سيرة "نورا"

حملت "نورا" بعض حوائجها ومضت في الليل تدبُّ على غير هدى،
كانت تعرف أن بقايا العشق شظايا انفلتتْ ما بين الليل وأسواق التغريبْ
كان الليل مرايا والدرب دبيبْ
لم توقنْ "نورا"
أتعوم؟
أتغرق في الليل؟
أيبقى الليل كما في الحلم رؤى؟
أيكون الفجر قريبْ؟

حملت "نورا" أحلاما
وهموما ما ألفَتها يوما
حملتها مثل جميع السارين على أنحاء الليل
خُطًى حُبلَى بالوعد
وحبلى بالحُلم
وكلّ طقوس الوهم

كان الليل بهيمْ
والدرب بهيم
والصبح تطاول موعدُه
وتطاول في "نورا" الشوق
وكان المشوار شُرودا يتشظى
شغفا
بالمشيِ، وكان الليل بهيم

تعبت "نورا" من طول المشي
ومن عبء حوائجها
وبكت...!
لكن دروب الليل
كما ألِفَتْ أناتُ الشوقِ
تمطتْ في جوف الظلمة
لم تَشْفَعْ للحزن ولم تشفع
ومضت تمتد وتمتدّ
ويُرخي الليلُ غلائله من فوق
و"نورا"
تتساند من أمل بالصبح
وتحمل بعض حوائجها

وتدبُ.. تدبْ

صار الغور غِيابا لا حد له

والبعدُ مد يدْ،

صار الزمن مرايا

والشوقُ حشاشة إيقاع

تعب والهم يزيدْ

صرخت "نورا" من هَوْل الرؤيا!

ورمتْ -حتى– بعضَ حوائجها

ومضت تبحث عن شيء في الصبر يُعيلُ حُطام مقالِهِ

"خلَقَ الإنسانَ بصورته ومثاله"

سجدتْ "نورا" لله

وبكتْ في حضرتِهِ وتقوّت بحبالِهْ.

ظلت تسجد في حضرته

في الظلمة فوق شِعاب التيه وتبكي

من شغفٍ وتُعيدْ

والفجر بعيد

الموتُ بعيد

واللهُ الحاضرُ في الليل يريدُ

و"نورا" من فرطِ الشوق تريدْ

أراجوز

عندي أخبار وحكايات
عن زمن فات
من يحضرها يحسب أن القصة تحدث في هذي الأوقات
فتعالوا يا أولاد الحارة...! هذي الليلة من أحلى الليلات!
هاتوا بيضاً هاتوا خبزا... هاتوا عدسا... فولا... ما شئتم
هاتوا... هاتوا، وتعالوا...
القمر الطالع يدعوكم، وأنا أدعوكم
قصتنا اليوم ترد الروح وتحيي الأموات
هيا... هيا يا حلوة هاتي
هيا هيا يا شاطر هات.

حمل الأولاد بيضاً، حملوا فولاً، عدساً وهدايا أخرى، وأتوا من كل الأنحاء يطيرون كأنهم فراشات واندسوا من قدام، ملهوفين وفرحانين، ولما عم الصمت وصار وقوع الإبرة يسمع صوته، والكل تجمد كالأصنام وقف الحاكي يحكي:

كان وياما كان
في أيام زمان
صارت أشياء تشيب لها الولدان!

في أحد الأعوام
حدثت هزات وبراكين وخربت البلدان
وطغى البحر
فأغرق سكان الشاطئ والوديان
وتهاوت فوق الأرض نجوم
واشتعلت نيران
مات الزرع
وجف الضرع
وجن جنون الناس، وفروا مرعوبين لكل مكان

هذي نسيت طفلتها في المهد
وهذي حافية القدمين تدق الأرض، وهذي عارية أنهكها الركض
ما بقيت عائلة ما ضاع لها ولد أو أم أو جد
وكذلك فر الجند
صار الملك بلا حراس

بقي الأمر على هذي الحال

سنة.. أو أكثر ما قامت حرب فيها

ما صار قتال

وتساوى كل الناس

لا عبد، لا صاحب جاه

أو قائد جيش أو كنّاس

الكل سواسية

لا هم لهم إلا ان يجدوا أعشابا برية ليسدوا الجوع

ويبكوا من هذي الأهوال

ويظلوا في الدنيا أحياء مهما كان الحال

سكت الحاكي حتى يعرف

هل أعجبت القصة جمهور المستمعين...!

وقف الأولاد وصاحوا:

أكمل... أكمل...

وقف الكهال وصاحوا:

لا تتوقف.. لا تتوقف! أكمل... أكمل...

ماذا حل بأهل القصر؟

ورجال القصر؟

وملوك القصر وباقي الناس المحترمين...؟

وتجرأت النسوة

قمن سألن الحاكي عن أخبار أميرات القصر

وعطر أميرات القصر

وما يملكنه من حلي و"فساطين"

قال الحاكي:

طبعا طبعا... لم أنهِ القصة بعد، سأخبركم ما حل بأهل القصر

ورجال القصر

وأميرات القصر

وسأخبركم أيضا ما فعل الناس، وكيف تلاقى الأهل

وكيف أعادوا تعمير القفر.

هاكم في الأول هذي الصورة عن أهل القصر:

رجع الحاكي خلف الشاشة

أشعل نورا ومضى يلعب بالأشكال

يحركها ويرقصها بين الشاشة والنور

فتدور ظلال الأشكال على شاشته وتدور

وتثور حماسات الجمهور

والحاكي يصرخ من عند النور:

هذي أخبار القصر

ساحات ما فيها بشر

وموائد لا ضيف يعمّرها

وخوابي خاوية من قطرة خمر

وطبول تقرع من غير جنود

وبروج فارغة

ومداخل خاوية

وفراغ قفر

وإذا أحد في القصر تضجر

سل السيف ليضرب ما يصدف من أشياء

حتى الحيطان وأبواب البلور وأرض القصر

حتى الملك تضايق يوما من طول الملل

فسل السيف ولوح... لوح... لوح... في كل الأنحاء

ورآه وزيره في هذي الحال فخاف عليه

وجاء إليه

وظل السيف يلوح يلوح

فطيّر عينه

طير أذنه

وامتلأت قامته بجروح

لولا أنه صاح وصاح من الألم لقطعه السيف

وظل القصر بدون وزير

ومضى الحاكي يحكي وحماس الجمهور يثور
وظلال الأشكال تدور على وجه الشاشة ثم وتدور

خرافة

في الجنوب الأسى لازمٌ كلّ حالْ
كنتَ من فوقُ أو تحتُ لا
لا تقُلْ فاتي
"موسمُ الهم نعرفُه من شمالْ"

يؤمن الخلقُ: يأتي رُفوفا رُفوفا إلى
آخرِ الدهر لكنما
عندما يُكمل العدّ تعدادَهُ
تبلع الأرض ميعادَهُ
يجهل الخلق بعدُ لأيّ المواعيد.. لو
عرَفوا
ما حكى الشعر شعرا ولا الشوق طال
قيل: لم تُخلق الأرضُ نصفين لكن على
وجع الدّهر على محورين غدت:
واحدٌ لاهث للتأسي.. وآخر في
ناظريه بريقٌ وفي
شفتيه غِناء وفي جانحيه انفعال

يؤمنونَ، وفي كل يوم تزفّ الرّحى
قمحَهم في الهواء، وهُم
جدّ جَوْعى وفي
كل يوم تطول الدروب وتحتج من وجع بُحّةٌ
ويطولُ السؤال
والأسى لازمٌ في الجنوب، يقولون: وُجهتُهُ
من شِمال

المبدع

يضع الفاخوريّ لجرته أذُنا حيث يشاء
ثم يصففها كالشاعر
مَزْهوا مثل الجرات الأخرى
ثم يشاء
أن يُعلن عن صورة خَلْقٍ مكتملٍ
ويشاء
أن يعلن سلطتَه في إبداع الأشياء

والفاخوري عريق الأصل
أصابعُهُ
شبقٌ من عَبَق الصّلصال
يكثّ الطينَ
ويصنع آذانَ جراره كيفَ يشاء
لا يسألُه الناسُ لماذا؟
كيف؟
لأن المبدع لا يسألهُ الناس
سؤالْ

فالعبرةُ إيقاع ما بين الأمثال وبين الأمثال

والعبرةُ في عجز الناس عن الصلصال

وحاجتهم للجرة في كل الأحوال

قال الفاخوري لنفسه يوما:

لن أصنع آذانا لجراري بعد اليوم ...!

لم يسألهُ الناسُ سؤال

حملوها عَنَتًا

ومضوا يحكون حكاية مبدعها،

قالوا:

يضع الفاخوريّ لجرته أذُنا

ما شاء

ويلغيها ما شاء

عدال

الحروف الثلاثة "عيْنٌ" و"دالٌ" و"لامْ"
كيفما جئتَها تستقمْ
ويكون الكلام
مثلما تستقيمُ الدلالات في لَعِبَ الساحر الشاطِر:

يَصلُح العدلُ فيها، وأنْ
شئتَ فالمِثْلُ، والوُسطى، وزوج شقيقة زوجِكَ "شقّة خرجِك"
أو
فالعُدول عن الأمر
أو
مثلما قيل: "ذا في عِدالٍ من الأمر"
من نَمَط الشك والموقفِ الحائرِ
والعَديلةُ منها ففيها يقال إذا
ما تشابَهَ حسْمُ الأمور كذا:
"فاحشِها في العديلة"
لا فرقَ في الأمر
أنّى عدَلتَ

وأنّى عدَلْتَ

ففي آخر الأمر تجري الأمورُ

ولا مِنْ ملام

ولا مَنْ رآها

ولا مَنْ رأى

أنّ في اللفظ، حتى، هناك

"عينْ" و"دالٌ" و"لامْ"

بل وحتى

إذا ما رآها تظل العدَديلةُ منها

وقد تدّعي العدلَ مثل العِدال

ومثل العُدول عن العدل أمّ الكلامْ

مشهد الجائزة

جاء يستلم الجائزة!
بطلٌ...!
أعين الخلق معجبةٌ
بطلٌ يأخذ الجائزة!

غُرّة تملأ الريح ووجهٌ.. له اللهُ
كما الشمسُ، إطلالةٌ مُعجزة

تذْرَعُ الأذرعُ الهواءَ له
بطل
ملأ الساحَ يومًا وأسدي قامة الزانِ في
لحظة عاجزة
كان يدنو من المِنَصّة في مقعد كارج
واثقا
عند ما عَلِقَتْ عليه العيونُ التي دمّعت
وانتهى مشهد الحفل
ثم أطل المذيع على

شاشةٍ خرست

كي يتابع نشرتَه الموجزة...!

صاحبي

كان لي صاحب همه ان يقول

دائما صاحي دأبه همه ان يقول

قلت من همه دائما دائما

حاضر جاهز ليقول

كان بحرا يفيض بدون شطوط ودون رياح

قلت دون رياح يفيض

وقلت بدون شطوط يفيض

وأن ضاق بالحاضرين الحديث

تناوله

ويزف الحكايات تلو الحكايات

في كل باب مباح

صاحي دأبه القول... كم

كان دأبه القول...كم

كان من همه أن يقول

ايه من صاحي ايه من همه أيه من دأبه أن يقول

ظل يروي ويروي وما همه همه

كان من همه ان يعرف الناس ما عنده

همه ان يقول

تحن النّيب الى نجْد

تحنّ النّيب الى نجْد
وجدا مُرتَجلا عن وجد
والحبل يُخَيّل غاربها

لكن الدرب إلى نجدِ
تقتات فَراشا محترقا
جُن بها في
موسم عشق ممتد
من أرض صَبا لزمان نخّل غربتَها
وتخفف من عُدد العَدّ

خبر ذا "نجدُ" حكاه الحاكي فاشتبها
وانبهرتْ أحرفه
ولذاك
تحن النيب إلى نجد
زمرا زمرا
تتخطفها النّجوى وتلُف بها

أوراكٌ طيعة
تتذامر أو تقفوا وَلَها
وتروم عَراراً في رمل السفح وليلى
وطلولا من برقة ثهمد
أو صيحة هوْل أو
مَسعى صعلوك أسود

لكنْ ليلى قد صارت ساقيةً
والسفحُ مطارا ممتدْ
والطللُ الساجي حِللاً
ترتجّ
ولونُ الهول حكايا شعرٍ لا
تُحصى
ذكرى تتقمص في العَجَمِيّ وفي أكمام الورد

وتعود النيب وسائسها يزويها طيعةَ العود
لا شمت من أكمام عرار أو من مفرق ليلى أو
شهدت صولة هول أو حتى طللا يُقْريها رعشة وعد
تتبلع من عَلف الأكياس وتُغضي عن عَفَن الورد
وتحن..

تحن

إلى نجد

بوح

هذه من طقوسي أنا
أنت لا شك لا
تعرفين
مثل ما لك لي
وعلى كتفيّ الرياح تذُبّ الندى
تعرفين
لم أبُحْ بعدْ، عُريانةٌ شرفتي
والمساء يجئُ حييّا هنا
والنسيم رهيفُ الخُطَى وأنا
تعرفين
أنتِ لا شكّ بي تعرفين
مثلُ ما بك بي
عاشق شرفتي في المساءات في صمتها
وأعدُّ السنين
تفهمين
كل ما في الحكاية... ما
قلتُ، لما أبحْ بعدُ، إذ

تعرفين

تفهمين

ما يقول المساء وما

يدّعيه النسيم العليل

لم أقل جبلا

لك أن تسألي
ما بدا لك فيّ، ولي
أن أكونْ
حيثُما يرحل الشوق بي
أو أكون
مثلما ترسُم الريح فوق الرمال
ومثل الظلال
كذا
فاسألي ما بدا
إنني شغفُ الهمس من عصري الأول
لا أحب الجنادب
والموج لا
لا أحب اندفاعه للشط
كم هش من عُجبه الرملُ
وافتر مما يضج السكون
فاسألي
في حناياي

شوق الى الحُلم خلفَ النجوم

وفي خاطري غُربةٌ

لا تقلّ ارتحالا معَ الشعر

لا يخفق البردُ في ناظرَيْك

فما الشعرُ إلا الشذى والشجون

لم أقل جَبَلا

ما أنا باشق للعصافير

لكن كما شغفُ الناي

تغفو على معصمي السنون

يهتف الناس للقمر الطالع

لكنّ قلبي على غربه القمر الذي لن يكون

فاسألي

لكِ أن تسألي

بيْدري من رُوى الوجدِ حتى الجنون

إنني شغفُ الهمس

أعشق أن تسألي

ما بدا لك

أعشق حتى أكون

اعتذار

وقفت في الشرفة بالأمس
وكانت فرحة المساء مُغرية
واليومَ في الشرفة لا يهزني المساء

كان الصدى ملحمة
والهمس كان أغنية
لا أحفل اليوم سوى بحيرة السماء

لكم رأيت لَعِبَ الأغصان
ثم انقلبت رؤياي
لا أدري سوى
سيدتي...!
عفوك لم أُبصر جنونَ العطر في كُمّك أمسِ
ها انا
أسمعه الآن بما أوتيت من تهافت
وها هنا
أرحل في تهافت النداء

حكاية الدوري

صليتُ ألف مرة على سفوح بيتنا
وأنت لم ترتعشي
والليل والنهار صارا مثلما لم يعتنقا
وأنت لم ترتعشي
وأحرف المدائن التي تناثرت على دروب جدّنا
تطاولت
وإنني
صليت ألف مرة على دروب جدّنا
وأنت لم تُغربي فيها ولم تُشَرقي

أكُفّ عن سذاجتي اذن!
فها هنا بعضُ شؤوني لم أزلْ أدفعها!
- تشك في شؤونها!
- هل عشش الدوري في حائطنا؟
- لما يَعُد حائطنا
- أتوه مثل عاشق
- هل عاش من لم يعشق؟

- لأنّ في صلاتنا حكايةً

- قد عرف الدوريّ كيف يتقي قفلتها

- ويلتهي في سردها

- وينتشي.. وينتشي.. وينتشي

فسد الملح

حمدا لله على كل الأفعال وكل الأشياء
نبعٌ لا ينضب
لمعان تحمله الأسفار فلا يشحب
رغم مراوغة الأذهان ورغمَ مجازفةِ الإنشاء

لا يَعوي الهر على بَشَم
لا يثبُ النملَ على نَهَم
والسيفُ الطينُ بغيرِ مَضاء

حمدا لله
رأسي من فوق يدي راجفةٌ وفمي مُرتهنٌ
للقول وصدري
متسع للحكي، ولكن
ما أكثَر ما تغْوَى في نهم الحكي الأسماء

هتفت أمي من عزلتها: فسد الملح
وأبي صار غريبا

كم حدّث قبل رحيله عن خبز الملح:

"إما في الظلمة أو في النور" وليس سواءْ

أنْ تتسمّى الأفعالْ وأن

تتحامى ليس سواءْ

حالات

في لفظة "أخ"
نغم تعرفه كل اللهجات
هو في اللغة المحكية ذو أكثر من معنى:
هو صِنْوك في القُربى من آدم حتى.. أمك
قالوا للمرأة فلتلدي صبيانا، واليوم يقولون لها:
فلتلدي لوليدك أخْ
يسنده
والمثل الدارج – نألفُ لعبتَه_ علمنا
"لا يحمي الأخ من الآخ سوى أخ"

في بعض اللهجاتْ
قالوا "أىْ"
في البعض الآخر قالوا "أُيْ"
وكذلك مدوا الهمزةَ حتى
صارت "آ..يْ.." أو حتى "أو..يْ.."
ولذات الآية مدوا همزة أخْ
حتى صارت آخْ..

هذه الهمزة لا تبرح كل الكلمات الموجوعة:

"أيْ" أو "إشْ" أن

فاجأك الأمرُ ولم تستهو شُروعه

"أُفْ" للملل المُفرط أن شد قلوعه

و"الأوف" المدودة نملؤها منذ التكوين

لنرفعها للّوعة

أو لنُطّير عبْر تهافتها موال

أما الحرف الثاني

فقرارُ المعنى

لا يتحرك مهما داعبَهُ التفصيحْ

والمثل الدارج مثلَ دُعابته داعبَه:

"يا جَبَلي ما هزّتك الريح"

لا دخلَ له في بثّ الحالاتِ،

"ليبقَ المعنى مرهونا في وجع الهمزة

في كل الحالات"

واللغة العربية مثلُ لغات الشعرِ جميعاً

تحكمها الحالات

سفر مع النعناع

قبل انتفاض الريح أمي رحلت
كموجه نهنهَها الشاطئ أو ترنيمه تثاقلتْ
واحتضرتْ
ولفّها العياء
تخففتْ من حملها
من "فيروس" الشتاء والسعالِ
من تهافت الثرثرة الرعناء في التلفازِ
والغَباء
وقبل أن تنام أمي كثّفت دعاءها
وهدأتْ
وخلّفت في القلب شوقا حائرا
يراجع الشعائر التي تحط عند جَرْسها الخُطى
ويقْعد المقالْ
وصوت أمي ناعم
كرعشه الصباح في مسْكبه النعناع إذ
ترشها وتقرأ "الفَرْض" وتدعو الله أن يُصلّح الاحوالْ
وهمُها أن يأكل الأولادْ

أن يَدْفأ الأولادُ

أنْ يتّعظ القادر من حكاية الديك الذي استغوى فشبّ الباشق

في

عُفرته المخالب الطوال

ودأبها

تعدنا عند المساء إذْ نعود من سفرنا

وتحمد النعمةَ أنْ

أكرمها الباري بفجر تصنع فيه قهوة الصباح

تلمنا قهوتها "الحلوة" في الصباح –

وتحمدُه

وتطلب الخير وتوفي قصه الحلال في أيامها

وسيره الحلال

وقد مضت

ذابت على حكاية العطاء مثلَ شمعة

ولم تضجّ، لم تقل هاتِ ولم

يلهث على طلعتها السؤال

وها مضت وحملت كل الطيوب كلّها

وخلّفت للشوق حلما آبقا

يسرح في مسكبه النعناعِ... يتلو آية الشعائر التي

تحط عند جرسها الخُطى

ويقعد المقالْ

عودة السندباد

(الى ذكريات قديمة في دالية الكرمل)

أرحلُ في عيونكم كالسندباد باحثا عن شوقي القديم
عن فرح خبأته عند عناق البحر والغيوم
لديكمُ
وكنتُ من فناء دارنا
من السفوح حيث تصحو لهفة الشمال للنسيم
أرقبه... ولم أزل أرقبه وأسأل النجوم

وكلما تقعدتْ لهجةُ أمي –مثلكم–
وتمتمتْ أغنية لينه نبرتُها كنَبْرِكمْ
أبحثُ عن تدفق الغيوم فوق غِلتي
ألاحق الأشكال الوجوه
وأطمئنُ أنّ في ظلالها عيونَكم وأنكمْ
حكايتي التي تهرع في عُبابها أعِنتي
وأنكمْ
ثرائي الذي يُغرقني بالزهر والحنين

يا حُلمي المثقل بالحنين
يا كنزي القديم
تُبحر بي وتُغرقُ السنين
وإنني
أغرقُ في الرؤى وفي الظلال والنجوم
ورقصة الندى على التلالْ
ولذة الخُشوع في ساحة "بو براهيم"
- تُقْلع منها زفّة الرجال حتى ساحة المراح
وتنحني السطوح والحفاف
بأعين الملاح
"فيكسر الصف" لها "ويسكرُ القوّال"
ويستشيطُ "يدحُ" الرجالْ
معتقا ... معتقا ... زلال ...!
وتخفق النجوم

يا كنزي القديم
يعود ذاك السندباد للجزيرة
يبحث عن شطوطه.. و"الحوش" و"الذخيرة"
عن عشقه.. عن رعشةِ ابتهال
و"كسرة الصفّ" لها وشغف الموال

لكم يتوهُ السندباد في حكايتي التي تبعثرتْ ألوانها

وبهتَتْ

ولم تزل تلوح في العيون

خبأتُها تحت عناق البحر والغيوم من سنين

ولم أزل أرقُبُها

من بيتنا

من السفوح عندَ لهفةِ الشمال للنسيم

مفارقة

- جبل الكرمل هذا جنّةٌ
وروعة... ألا ترى...؟
وخضرة طالعة إلى السما كما ترى...!

- كنت فيه مرة... رحلة في المدرسة
ناسُه مبتهجون
يضحكون يضحكون
كم أنا أحب أن أعرفهم
أنت هل تعرفهم؟

"كسروا سفْرتَنا" بزعتر ولبنة
نقّطوا ظرافة و"أدْمَنَة"
حين زرناهم وكنا يومها في المدرسة..

سامعٌ؟
أنهم مبتهجون.
يضحكون

ولديهم زعتر ولبنه

سامع؟

جبلهم- يقال عنه خضرةٌ وزعتر ولبنة

وأنا عشقته، ماذا ترى؟ ... هل

نأكل اليوم لديهم زعترا ولبنة؟

- قل ألا نعبر بالكرمل؟

- هل تسمعني؟

- قل!

- وقتنا متسعٌ... لا قبلنا لا بعدنا!

نقوش عَبرَ الإطار

مجموعة شعرية

اسم الكتاب: نقوش عبر الإطار

المؤلف: سلمان فراج

رقم الكود: e.b1888/1992

وفي الضوء فقط تُدْرَك ألوان الأشياء

"ارسطو، النفس، الكتاب الثاني، الفصل السابع"

مدخل

أصل الكلام

أفُضُّ جواريـــري وأنفِـضُّ مغْـــزلي على شجنٍ من موسم الشوقِ مُثْقَلِ
أنفّضُ عن عشـــقي خطاياي كلّها وأمســـحُ عن عيْنيَّ ظلَّ التَّراحُـلِ
لعلَّ خطاباتي تَشِـــفُّ حروفهـــا وَعَلَّي... وَعَلَّي يُســـعف الهمَّ معولي
وَعلَّ شئُوني تسعفُ الكأسَ إن تَثُبْ فلا الغيمُ أروانـــي ولا خـف كاهـلي
ولا غِلـــــهُ الايـــام تُطفئُ غُلَّـــتي ولا النَّهَمُ العاتي أجـــاز شـــواغلي
تحارُ مشـــــاويري على كل مَفـرَق ويبطئُ في عينيَّ شـــــوقُ المجاهل

وَيُقْعي الزمانُ الهشُّ، يُسْـفرُ وَجْهُه وتُفصحُ أســـفاري ورجْعُ قـوافلي:
هشـــيم يُريبُ القلبَ والعينَ همُّهُ وشوق يحثُّ الخطوَ، في كل مفصَلِ
أنا مِن زمـــاني نكهه لم يضق بهـا اطارٌ، ولـــم تهـرعْ عَـــرَاءً لِمـا يـلي
أُســـائِلُ عن درب، وأشْـــرِعُ همَّتي وأدرأ آفـــــاتي بغـــيرِ تَجَمُّـلِ
ومن يكُ خِلـــواً فَلْتَهِمَّ حَصـــاتُهُ فما شَـــــغَفُ الايـام غيرُ التبدُّلِ

منطق الشعر

عباءة للشعر

من شوقه
يتململُ القلق المغرَّبُ
في فمي بَرِماً
فألهثُهُ مِلاءَهْ
تَرمي على نَوئِي بَكارتَهَا
لِتحضُنَهُ
فَأغْزِلُ من براءَتِها عَباءه
لرعونِة الاشياءِ
إذ ترتاعُ بي
جَذْلَي... مع الصُّوَرِ الشريدةِ
في مواسمنا المضاءة
حانٍ على مددي... انا
حانٍ على زمني

مُعَرَّى كاهلي
لتهجُّرِ الارواحِ في شوق الرحيلِ

أذُبُّ عن وجعي حُداءَه
وهواجسي تغزو المدى
مثل الشراع على المدى
حَيْرَى
تُقَلِّبُ شُحَّهُ الحاني
وَتَسْتَجلي عَراءه
تَلْقَى العصافيرَ التي كَلَّت مناقِرُها،
فيحذفني الرحيلُ على أقاليمي وراءَه
ويغمغم القلق المغرَّبُ في فمي،
ويلمُّ أحرفَهُ،
فأغزلُ من براءَتها عباءَ

نصل وطيب

أحبُّ انْ يكون لي سيفٌ لأحمله
وألهبَ حدُّه... وأهزَّهُ
ويُقالَ من فَمِهِ نُدينُهْ
وكم حَلَمتُ انَّ سيفيَ مُشْرَعٌ
مثلَ السيوف
فضلَّ زنَدي عن حِمالِتِه
وحدّ شعائري
في غَمْرِ مَقْبَضِهِ جُنُونُهْ
وعَجِبْتُ من كفّي
فكم حَرَّضتُها
وعجبتُ من نفسي التي نَزَحتْ،
ومن شوقي الذي
غَرِقتْ على نَصْلِي شُجونُهْ
من اين تلتمعُ السيوفُ إذنْ؟

وترتهنُ الزمن؟
من اين مِقبَضُهَا يروقُ؟

وما تَرِفُّ لها القلوبُ المُشْرَعاتُ عَلَى

وريدٍ نزَّ من دمِهِ يَقينُهْ؟

وانا أحاورُ نصْلَ قافيتي ... لأغْرِزَهُ

فَيَعْيَى وَقْعُه

وتُرِيبُ مِبْخَرتي شُئُونه

ويَسوحُ منها الطيبُ أعزَلَ

تغسِلُ الشّوْكَ عيونُه

ثرثرة في الزمان الآخر

اكسرُ مرآتي
لا ضَيْرَ، فكلُّ لِفَافات اللَّغوِ صديدْ
لا تنفعُ في بسطِ تقعُّرها
لا شيءِ جديدْ
تحتَ الشمسِ، لِذا

فالأفعلْ شيئاً:
اكسر مرآتي
وأشرّعُ عاهاتي
وألوّنُها
لا شيءَ يكونُ جديدْ:
يأتي ليلٌ
يأتي صبحٌ
طلَعَ الليلُ
ذهبَ الصُّبْحُ
صبَحَ الليلُ
لَيَلَ الصُبحُ

والشمسُ تجرجرُ شَهوتها
وتعيدُ هوايَتها
وتعيدْ

هل باضَتْ في كَتِفِ الأُفُقِ؟
والقَمرُ المُدْمِنُ في عيْنَيْ
ما كفَّ عن الألقِ

وأنا، من آدمَ أعدو... اعدو، ما
حطَّ الرَّحْلُ على قَدَمَيْ
المرْحى اجترأت قِصَّتَها والحبكةُ صارتْ غائِيَّهْ
والصبحُ استليَلَ والليلُ استضْحَى
والمرحى مرحى أزليه

وشخوصُ الحَفْلِ على قدمٍ صاروا:
صارَ العطَّارُ شفيعُ البابِ تِهِرُّ لريشتِهِ الاكوابْ

ما من قدمٍ
تحتَ الشمس عَدَتْهُ
هذا العصرَ، فماذا

تُحسِنُ مِرآتي؟
ولماذا أرْفأُ عِلاّتي؟

ولهذا ... اكسر مرآتي
نُتَفاً ... نُتَفاً، أُلْقيهَا
في قبضةِ جنِّيَّهْ

أتباكى بعضَ الشيءِ، وأمسحُ عينَيَّ إذا
اصحو بهارِ العطَّار

فالليل استضحى، واستليل طعمُ الصبحِ، ولا
بأسَ إذا عَمِيَتْ عَيْنِي،
وشربتُ منَ البئرِ، وأرْخَيْتُ الأزرارْ

الزَّمنُ الزاحفُ عطّارٌ بَهّارْ:
قدَمٌ في الظلمةِ تستهدي
والاخرى حائرةٌ في الشمسِ، واوداجٌ
تلهو بطقوسِ الغارْ
فالعصر ((الذَّهَبْيَّ)) ضبابٌ
والعين ((النَّيِّرةُ)) انسابت في رحلةِ عصرٍ ذهبيَّه

إن تأتِ الجنِّيَّةُ يوماً

من حيثُ تزوغُ على همٍ

فلتفعَلْ فِعلَتَها فينا

لكنْ

سأطالعُ وجهَ الجنِّيَّه

ألوان من الوعي

ثرثرة من حرير

سؤالٌ صغيرٌ
يَفِرُّ بِيَقْظَتِنَا إذ
تَعُبُّ الصواري هواها،
ويَرُهِقُنا في حواري الامورِ الصغيرة
ونحن مرايا الامورِ الصغيرة،
كبُرنا بها من زمانٍ،
وتغرقنا برقصتها لاحتضان "الاميرة".
أمورٌ صغيرة،
أمور تمورُ وتَسْفُرُ فيما عداها أمورْ
وتَسْفُرُ فينا
تشدُّ خطانا
وتَحذِفُنَا على يقظةٍ من حريرْ
ولكنَّنا
لا نكِلُّ وراءَ سؤالٍ صغيرٍ
نُسائلُ: كيفَ نَحُدُّ؟
وكيفَ نَمُدُّ؟
وكيفَ نطيرْ؟

وكيفَ نُرَصِّعُ أيامَنا "بالخميرة"؟

ومن سقفنا تَتَدَلَّى امورٌ كثيرة

أمورٌ تمورُ وتملؤنا بالرخاءِ

وتنشرنا في الفضاءِ

أمورٌ صغيرة:

عيونٌ ترفُّ لنا

وانامِلُ تُرهفنا

واحتراق

ورجعُ تلاوةِ فَجرٍ تُطيِّبُ قَهوتَنَا

وانعتاقْ

معَ الشمس ينسابُ عَبرَ الدهورِ

الى دَمِنا

واشتياقْ

وألف اشتهاء

وألف غرورْ

وألف غرام يُعَبِئُنا بالحياة ويبعثنا كالطيورْ

ندور على مِحوَرٍ لا يدورْ

ونسأل ماذا؟

ونسأل كيف؟

وَمِنْ أينَ هذي الامورُ الصغيرة
تَرِفُّ علينا؟
ونبحثُ عما وراءَ الحضورِ
فيبهَتُ طعمُ الامورِ
ويبهَتُ طعمُ الامورِ الصغيرة
وإني مَلَلْتُ السؤال
مللتُ خرافَتَهُ المستديرة
واحلم أني "بقصرِ الأميرة":
يدٌ في يدي
اهتدي
لكل كنوزِ الجزيرة

وترقُصُ حولي امورٌ صغيره،
امور أثيره
تُرصِّعُ فوقَ جداري "الخميرة"

استدارة

النُّعاسُ
يُحبِط الرُّؤى ودورةَ الزَّمَنْ
والفؤادُ
هاجساً هفا، وشفَّه الشجنْ
والحنينُ- جلّ أن يتوهْ
شدّ معصم النجاةِ واستوى يُمَسِّح الوجوهْ

لمَّ من مَعاقِلِ النجومِ بُرجَ قوسْ
وارتقى قصيده معتَقةْ
وخُطبةً منمقة
وَتُرسْ
وَانتضى سراجَه لِيُلْهِمَ الوُجُوهْ
كيف تحملُ الدروبُ ركبَ "سوفَ" عن ديار "ليسْ"

الوجوهُ...
تستديرُ... تستديرْ،
والعيونُ... لهفةٌ بلا وطنْ...

ضلّ أمسِ عن غرورِها
وفاتَها الزمنْ،
ولو لب الزمنْ.

فالنّعاسُ في قرارها...

حكايةٌ بلا قرارْ
بعضُ لونها
يلوحُ مثلما استدارةُ الإطارْ
والضميرُ، هاجساً
يتوهُ في رواية الزمنْ
هاتفاً:
متى؟
وكيف؟

والذي مضى؟
وآه وآه..، ليتَ أنْ...

كاريكاتير

لا بأسَ...!
نَدِبُ على الطُرُقَاتْ
نتنفّسُ كالأمس
ونهفو كالأمس
وَنُحرّضُ ارجُلنا
عيداناً ترتجلُ الخُطُوَات

لا بأسَ
ندب على الطرقاتْ
أفواجاً لَمْلَمتِ الحكمةَ من قِدَمٍ:
من فوقِ جدار الصينِ أتَتْ
من موسم بابلَ، والاهرامْ
ومعابِد بوذا
والوحي المهموسِ لوعيِ الذات

ما زالت مثقلةً
بطيوب المعبدِ، خاشعةً

لجلالِ آتْ

لا بأسَ
وتحملُنا الطرقاتْ
من فوقِ جدار الصين الى طوفان مدارجِنا
نَتَقَفَّى لوناً مرتعشاً في أحرف لهجتنا
ما بين الوعي
وبين الحُلْمِ
وحنين الروحِ
ولهفةِ طاقتها للبوحِ
وابداعِ الغاياتْ

وندُقُّ الارجلَ كالعيدانْ
نتدافَعُ في شتى الطرقاتْ

ونغني

كلُّ ليلاهُ

وَنُخَيِّلُ عُري قوائمنا

بحروفٍ كالنمل تدِبُّ

فَتُدْهِشُنَا

وَنُهَذِّبُ في مددِ القول مقولاتْ

نصلـي!!

نصلي كثيراً
فمن قالَ إنَّا هجرنا الصلاةَ، ونحنُ
نئنُّ... ونلهثُ دوماً صلاهْ؟
ونخشع من همنا للبُرُوقِ
ونألفُ كلَّ الطقوسِ
ونضرع تحت احْتِدَامِ الحياة
ونُبْحِرُ في الشمسِ ليل نهارَ
ونبصرُ حتى وجوهَ الاله
ونغرقُ في العشقِ... عشقِ المسافاتِ
يَهدِرُ فينا لظاه
فنحنُ نقول صلاةً، وننثُرها
ثم نسخو لآياتها بالجِبَاهْ
ولمّا تَذُوبُ الثلوجُ
وتَغْرَقُ سيقانُنَا

ونَعْجَزُ عن هَمِّنا
وتَكِلُّ الشِّفاه

نقلب في جوفنا

عن لِفافةِ قول

فنستُرُ عَوْرَتَنَا بالصلاة

نبوءة

غداً
يَبْلغُ البحرُ أمواجه
وتهدأ قعقعةُ العاصفة
وتنهمر الشمس ثانيةً
تُعيد حكاياتِها السالفة
وتبدأ بَعْدُ تسبيحةٌ
لم تُفَرّخْ بنا

وتهرع أمثولةٌ أنبئتْ من زمانٍ
تسوّي جدائلَها الوارفة.

غداً
يَهْتَتُ الوهمُ من بعدِنا
يُرْبِكُ السفرُ البكرُ أشعارَهُ
غداً
ترتخي أعين الوافدينَ عَلى الحُلُمِ الهِشّ
في دربنا

غداً يبرأ فَتُخْرِجُ أوتارَهُ

القادمون مِن الإرثِ ضَنَّاً ويرتجل اللحنُ أسرارَه

فتكسَدُ في الغَمْرِ أدوارُنا

وتهدأ قعقعةُ العاصفة

معادلة

1. تصوير

يكِدُّ الشعاعُ الى ثَغرةٍ سانحة
لكي تستطيلَ خُطاهْ
لقد شَدَّها المنحنى لظلال الحياهْ
فخمَّرها الغيظُ
فاستوثبت تستمدُ لظاهْ
لتغزلَ اشرعةً جارحَةْ

تُلطِّمُ وجهَ الجدارِ
وأشواكه الجارحةْ.
يحاول ان يستبيها الجدارُ،
وتكدحَ إذْ تستبيها محاورةُ المنحنى
ولكنَّها
ابداً تَسْتَحِثُّ المنى
تطالعُ ثَغراً هناك
وثَغراً هنا
تُطيِّر منه الحوارَ

وترقص عبرَ حدود الجدار

2. أمثولة

تَحُولُ الحجارةُ عن شكلِها
وَيَحُولُ الحديدْ
وتبلى الثياب
وتبلى الدروبُ
ويبلى البناء العتيدْ
وتَقْلبُ كلُّ المسافات اشكالَها
من جديدْ
ولكنَّ شوقَ الشعاع الى البعدِ
لا تَحتَوِيهِ الحدودْ

أغنية الريح

1- وهم

كم طاف كالريحِ في الأزمِنَةْ

وانسلَّ خلفَ انحباس الضَّبابْ!!

وكم رَغَا موجُه هادراً

يوقظ الأعين الآمنةْ

ثم ارتمى كارتعاش السرابْ...!

قيلَ:

تَراءَى على مُزنةٍ مُؤمنةْ

دَفَّعتِ السيلَ من كل باب،

قيلَ: سيأتي حفيَّ السَّنا

((ما غيبةُ الشمسِ إلا احتجاب...))

2- توكل

جمّعتُ بعضَ ظِلالِه

من ها هُنا وهُنا

وقلتُ فتحٌ جديدٌ

وَغِبْتُ خلفَ الأنَا

3 - يقظة

أفقتُ يوماً على غِرَّةٍ

والليلُ يُبْحِرُ في الأزمنة

يرتحل الصمت في غربتي

وموعدي عالقٌ في التراب

والريحُ تحمل دندنةً مزمنة

تَنشُرُها في الرحاب:

((ما كوّر الظل هاماً ولا

شبّ على الغيبِ عشقُ الغياب))

اعتذار لجدنا آدم

عَلَّموني انْ ألومَكْ
وأُصلي
لأسوّي فتنةَ الهم الذي خَلَّفتَ يا
آدمُ، يا جدي
لَعَلّي أتخطّى
إيه يا جدي همومَكْ
كنتُ أشقى بين حبي لك يا جدي
وعَتْبي

كنت أحتارُ
لماذا اخترتَ ان تعرفَ؟
ان لا ترصُد الذهنَ بحَدّ؟
ولماذا اخترتَ هذا الهمَّ؟
لم تَقنعْ بطعم الظلّ في جنة ربي
كنث أشقى بين شكي ويقيني:
أتُرى غُرّرتَ؟
أم ايقنتَ مُختاراً

ولم تَحْنَثْ بدين؟

كنتَ مظلوماً؟ قضَيتَ العمرَ ندمانَ؟

أم استوثقتَ عن وَعْي أمين

غيَر أني قد عرفتُ اليومَ سَّرك

واكلتُ الثمرَ المحذورَ

فاستملحتُ عُذْرَكْ

فشقائي

مثلك

ذو طعم ومقدار مُعَيَّر

صرْت أدري

مثلما تدري

وصار الظل في حلقي جحيما

صرْتُ أدري

وشقائي انني أدري نعيما

والكوابيسُ

جموحاً وَغَناءً يَتَنَوَّرْ

مراجعه لصحبه العدو

لا تلمني
ضاقت الدربُ مَعَكْ
وتهاوى مَدَدُ الرؤيا الذي كم
شبَّ بي شوقاً
وكم قد أمْتَعَكْ
فاعفِني من صحبةِ العَدْوِ
لقد جُزْتَ النواصي
وأجزتَ مطمعك

أفَمَا تقنع أنفاسُك من عَصْفٍ
ويهدأ نوءٌ يستبيحُ أضْلُعَك؟
وتُمَّلي النفسَ من شوق النواصي
لطموحٍ أبدَعَكْ؟
وتَرى وَفْرَ المدى خلفَك يحدو مطلعكْ

خِشيتي
من شغفٍ يُغريكَ ان لا يَنْفَعَكْ

ولهاثِ... شدَّ أوداجَكَ

أنْ يُضيّعَكْ

لا تلمني إن شَحُبْتُ... ضقتُ بالدربِ

وضاقت بكلينا

فلنراجعْ حِسْبَةَ الرؤْيا معك

طقوس شاحبة في الظل

من يَنْعَم في كَنَفِ السلطان يزِلْ
يتثاءبُ من بَشَمٍ في الظلِّ
ويُشجيهِ ميراثُ الظلْ
يُغريهِ بألفِ مزاد
يتناثر عِلْمُهُ في صَخَبِ الزُّلْفَى والميلْ

والزلةُ تدعو الزلةَ
والنفسُ الأمَّارة كم تَعْصَى وَتَزِلْ
وتُطيح بصاحبها
فيهز لمطمعه الأوتادْ
يخطو في الظلمةِ مبهوراً
يترسَّم ما يرضي الاسيادْ
ويتوهُ بألفِ مزاد
ويذلُّ... يذلُّ... يذلْ

قالوا:
- من يأكلْ من خبز السلطانْ

فليحملْ سيفَ السلطانْ

وليعرفْ ان مَشِيئتَه ألوانٌ.. ألوانْ

قالوا:

- لا لومَ عليه!

فَعالَمُه مأفونْ!

يحتاج عيون

ودُمى تَفْنَى في حضرتِه وتهونْ

قالوا:

- وسيوفاً عُمياً

تعْصى الله، وقوّالاً

يهذي بالحمدِ وفكراً مِطواعاً مرهونْ

والعارفُ... لو زلَّتْ قدماهُ

وأوْقعَهُ في الجهلِ مَرامْ

وتثاءَبَ في الظلِّ، وأقعى

يتمطَّرُ في الظلِّ حطامْ

ستهونُ معارفُه

ويهونُ... ويهونُ... يهونْ

قالوا:

والعارف من يخشى السلطانْ

في داخِلِهِ

ويُداري أُقْنِيَةَ السلطانْ

لا يؤذي

لا يسقُطُ

لا يَعْرَى

والزلة جرحٌ نزَّافٌ

لا تخيفه الحَيْطةُ

لا يبرا

يَتَعدَّى نَتْنُهُ كلَّ مكانْ

لا تَنْفَعُ فيه طقوسٌ شاحبة

ومظاهرُ من ايمان

والعارف من يُغني في داخله الايمان

ويحاذرُ من شَبحِ السلطان

مغازلة عصرية

نازعتكِ العطرَ الثمين، ولعبةَ "المكياج"
والدُّلَّ، والوانَ الجمالْ
لا تغضبي
فلكل عصر يا مليحةُ نكهةٌ أخرى وحالْ

وانا احبكِ
منذ ان علمتِ آدم كيف يَهوى حمره الورد
ويبتاعُ المُحالْ
وانا أقدم منذُ أطْلَلْتِ ورودي وعطوري
وتعاويذي الطِّوال
وأروّعُ الارضَ لعينيكِ
وآتي بالمحالْ

ولَكَمْ حملتُ الهولَ في صدري

وشاغلتُ الاعاصيرَ
وعانيتُ

وجهَّمَنِي الرِّحالْ
ليظل وجهك كالندى والفل والعَبَق المحبب
والجمال

واليوم عيدكِ
والزمانُ تداخلت ادوارنا
فيه، وصار الوردُ مشتركاً،
وصار العطر مشتركاً،
ورفات الندى،
وتأبطُ الهول، وميراث النضالْ
وهمومنا صارت سِجالاً
وامانينا سجالْ

واليومَ عيدُكِ...!!
ما على كتفيَّ صقرٌ،
ما يُطاوعُنِي المحالُ

وما تُجهّمني الليالْ
وصار يُرهفني الفحيحُ،
وصرتُ آنَسَ للعبيرِ

فهل تروق محبتي

من غير عطرٍ وتعاويذِ دلال؟

أدوار

الزمان الذي لا يعود

شَكَتْ اليَّ عمتي لأنني أزُورُها غِبَّا
شكوتُ من مشاغلي

تشاغلت ... وأرختِ الهَدْبا
وملأت عتابها حُبَّا

ثم شَكَتْ من عصرنا الذي غدا
ظاهرُهُ كِذبا

وأردفت تقصُّ لي حكايَةً
فخِلْتُ أنَّ عَمَّتي قد أنْهَتِ العَتْبَا:

" قدام بيتنا القديم كانت دِكَّةٌ
يا حسرتي...
مشرفةٌ على الطريق،
كانت مجلساً رَحْبَا

نصنَعُ دوماً فوقَها القهوَة
صبحاً ومسا
فتعمُرُ الدكةُ بالجيرةِ ممن يَعْبُرُ الدَّرْبا

ذاتَ صباحٍ
عبرت جارتنا ذيبةُ كالسهم
إزاء ضَجَّةِ الدكةِ بالهرجِ
وفي سلتها لحمٌ، فحيَّتْ
ومضتْ غَرْبَا

صاحَ بها عَمُّكَ مِثقالٌ:

"أيا مقصوفَة العمرِ!
اشربي القهوةَ... ثم تابعي الدربا".

ذيبةٌ هذي... حرمة... عريقةٌ
سيدةٌ...
لا تعرفُ العيبا

فرجعت ضاحكة
وشربت قهوتها
وحمدت، ودعت الرَّبا

واعتذرت قائلة:
- "صابَحنا الضيوفُ يا جيراننا
وسيّدُ البيتِ امتطى حصانَه أمسِ
ولم يعد عصرا
وما أنبا"

وهرولت كالصقر ...
فانظرْ طَيبة المَرْبى

وعندما اختفت وراءَ المنحنى
لحقها عمك... والرجال كلهم

وحمَلوا قهوتَهم
وَطبْخَةَ الجمرِ
وفَضْلَ قصةٍ هاجوا لها
ليؤنسوا الضيوف عند جارهم"

وحدقت بي عمتي

وحدقت

وارخت الهَدْبا

الأخرس

كان في القريةِ لوناً
كان نكهةْ
يتقصاها الكبارْ... والصغارْ

لم يَهَبْهُ الله نطقاً مثلنا
لكنه
جمرةُ إيناسٍ ونارْ

تعرف البهجة في خُطواته الدربَ
ويسعى الهرج فيها
والحكايات تُثارْ

لم تَطُلْ جلسته
إذ كان جَوَّابَ ضحًى
يُغْرِي مغانيه المسارْ

ها هنا يلحظ امرا
وهنا يكشف سِرا
دَأبَه

يأتَسِرُ الأخبارَ أسرا،

عينه مِئْخاذَةٌ، تدري بما يجري
ويُغويها الحوار

يعرف الناس كما هم:
ذاك مقتارٌ، وذا شحٌ، وذا
طَعآم عيشٍ ومنار،

وفلانٌ طيبُ القلب،
وعلاّنٌ بلا قلبٍ،
وزيدٌ أهوجُ الرأس حمار،

ومنى قد شَكمتْ كِنَّتَها شكْماً،
وسلمى فسخَت خِطبتها

والأقاويلُ كِثَارْ

وجهانٌ لم تزل تعشقُ زيداً،
وهو مجنونٌ بهندٍ،
وهي في زيد وغازي وابن فوازٍ تَحارْ

يبعثُ الاخبار من حيٍّ لحيٍّ
ويُذَرّيها بِحِذْقٍ يرحمُ الجرحَ، فلا يؤذي
تراويها المُثار

ما نجا من وخزِه جُرْحٌ،
انه ألْهَى فضول الناس مما
علمت عيناه
ألواناً تولاها اختيار

لو حكى ما عرفت عيناهُ
لاهتزت حنايا،
وتلوى خجلاً قولٌ، وشكل، وشعار.

غربة

رأيته في آخر الموكب

لكنْ ...

ناضرَ الخطى

تلوح في عينيهْ

سخريةٌ شهيّةٌ... ويطفحُ الرضى

تعانقت عيوننا للحظةٍ

واعراضا...

وقال وهو سادرٌ:

يا صاحبي!!. إن تسرعِ الخطى

قد تسبقُ الموكبَ... لكن ربما يشوقُك الرضى.

إمعة

تقدَّم مني ... وارخى تحيَّه

توجستُ سُخفاً ... ولكن

رَدَدْتُ التحية،

فقال:

سمعت بأنك تتلو الصلاة وتحفظ أحرفَها

الأبجدية...؟ ...

فقلتُ:

أصلي.. ولكنَّ لي احرفاً أبجدية

فَثارَ ازدراءً

فَسِرتُ ...

وقلتُ: لأنسَ القضيَّة

ولكنْ

رأيتُهُ عند العِشاءِ يؤمُّ المُصَلَّى،

ويركع ضعفين... رحتُ إليه

فَحدَّق فيَّ ... وقال:

نصلي

فقلت:

وهل لك من احرفٍ ابجديةً

فتمتم واصفرَّ مثلَ العشية

وقال

نصلي

فسرتُ.. وقُلتُ لِنَنْسَ القضية

ارتجال

تجمّع الرجالُ قبلَ موسم الثلوجِ عند صاحبِ الحطبْ
وشمَّروا عن أذْرُعٍ هائجةٍ
وانتظموا بموجبِ الطلبْ

أطَلَّ من شُرَفَتِه مُوكَّلُ الحطبْ
وقال في برودةٍ تنِمُّ عن غضبْ:

يا اخوتي!... إ. ..حِم... إحِم!!
تفرقوا...
لا تقلقوا ...
أُوْكَلْتُ للزَّبال ان يُجَمّعَ العيدان والخشبْ ...
إذا أتانا البردُ مثلَ عهدنا به،
واشْتَقْتُمُ للدفءِ واللّهَبْ ...
نحرقُ ما جَمَّعَهُ الزَّبال من حشائش الدروب
والعيدان... والخشبْ ...
ما قيمة الحطبْ!!!...

حوار مبدئي

قال لي: الناسُ همٌّ وغم،

قلتُ: ماذا بِهم؟

قال: لا يشكرون!

فقلتُ له:

دَعْهُم واسترحْ،

فاستفزَّ، وَغصَّ، وحارَ.... وغَمْ

ثم قالَ:

ولكن... ولكن...!

فقلتُ:

أمِنْ قصّةٍ؟

قال: يأتون مثل النعام فأصغي لهُمْ،

أينَ هُمْ؟؟..

قلتُ:

يكفيكَ أنك حاجتهم

قال: لا يلهجون بهذا

فضقتُ وقلتُ:

يغيبون في دفءِ أحلامهم

هل اقل لهم من حُلُمْ

قال منفعلاً:

إنني حلمهمْ

قلتُ:

لا ...

فزمان العبيد مضى... دَعْهُم، إنما

حقُّهُمْ أن تطيبَ خُطاهُم

ويَغنَّوا بحَلْمْ

صاح:

ماذا تهرّجُ يا ذا؟

لم أضف، انما

صار ما بيننا مثل هَمِّ وغمْ

مما يملأ القلب والعين

ثنائيات

من أبينَ يَرْقى عناقُ الأ ... ضدادِ حيثُ نجوبُ؟
وفي ثنائية الرؤْ ... يا لا مَظنَّ يَطيبُ

ففي الرمادِ بصيصٌ ... وفي اللهيبِ شحوبُ
وكلُّ لونٍ هجينٌ ... وكل كأسٍ تريبُ
فأيَّ لون تغادي؟ ... وأي كأسِ نذيبُ؟

تَعَثَّرَ الخطوُ منا،
والموعد البكرُ ذاوٍ،
لا وهج الشمسِ يغني،
ولا احتدامُ الصواري ... في إثْرِها يستجيبُ
وفي الموانئِ دفقٌ ... وفي النواصي طيوبُ
لكنْ تضلُّ البداياتُ

يَفْتُر الحلم فيها
وتتقيها القلوبُ

تعثر بين حدود الرغبة

ربي!
غفرانك!
قد ملأت دربي أنصابُ الكفرْ

أتملى منها أن شَرَّقتُ وان
غرّبتُ، وآتيها بطقوس العصرْ.

ألْهَتْنِي عن نفسي!
فأضعتُ الحكمةَ من ضَعفي
ورهَنتُ العمرْ

وفقدتُ زماني في
ما بين مقاماتي
وهمومي الكُثْرْ

أتعَثَّرُ بينَ حدود الرغبة
اشقى في روغان الفكر

لا خمرَ اليومَ، وليس غدا
فالعمرُ بِرُمَّته قد أصبح أمرْ

لا أقوى أن أتَبَصَّرَ ذاتي فيه، فَهَلْ؟ ...
- غفرانَك يا ربي!
فالزحمة أقوى من نبضِ حنيني إذ
يهفو
وصفائي البِكرْ.

توشيح آخر لأولاد حارتنا

أولادُ حارتِنا يُحبونَ الحكايا،

لَطالما كانت ...

وما زالت حَوارينا

تُخَمِّرُ في رطوبتها الحكايا

وَيُذِيبُهُمْ وجعُ الربابِ،

وحَلْقَةُ الأشعار، والدُّخَّانُ،

والخدَرُ المرابي،

ومُراوغاتُ المنِّ والسَّلوَى،

واوهام الخوابي.

وَتَلِذُّ أوْرامُ الجراحِ النافراتِ من الحنايا

وتظلُّ تضطرمُ الحكايا:

القى بهم وجعُ الروايات العجافِ على التَّكَايا

يتَخاطفون ملامحَ الدار الكبيرةِ

من زُقاقٍ لزُقاقِ

والبلطجيُّ ...،

بعُقْرِ نشوتهمْ يقطِّرُ من براعَتِه الخفايا

ويَهُزُّ ساقًا فوقَ ساقِ،

فيرفُّ لمعُ حذائه في صدرِ مجلسهم،

وتتسعُ المآقي

ورُؤىً تذيبُهُم على مَشْهَى اصابِعِه الرّقاقِ

كم بدَّلوا اسماءَه الحُسْنَى، وكم

حاكوا لهُ

بِدَلاً...،

وكم

هرقوا له،

لكنه استَخْفَى... وعاد بِلُكْنَةٍ أخْفَى

تُسائلُ ((مالكاً)) عن حيلةٍ للريحِ

فاندفعوا لها

يتمثلونَ الريحَ في إقبالها

ولَووَاْ جباهَهُمُ

وثَنَّواْ بالقوادمِ والخفايا،

أولادُ حارتنا يموتون لأُغنيةٍ
ويَحيَوْنَ لأُغنيةٍ
وتحملهمْ ... على اعتابِ لهفتهمْ
شآبيبُ الخطايا:

يتحاورون عن الحريمِ... وان تباهوا بالرجولةْ،
يُلقون نخوتَهم على طبقٍ يُريقُ نُخَاعَهُمْ
ويُثرثرونَ بعزة الموال والقصص القتيلهْ،
ويُشرِّدون عيونهمْ ...
لكنهمْ...!
((اللهُ اكبرُ، والقيامةُ قاب قوسينِ))،
يقولون ...
((وجنتنا الظليلة))

يتوكَّأونَ على الحكايا
ويخبئون بها خرافتهم،
لتسرح في نعاسِهِمِ المُدجنِ ما تشاءُ من الشواغلِ،
والقضايا..

حكاية منثورة

أسألُ عن حكاية تأرجحتْ
في شمسها هواجسُ الطفولةْ
واغتربتْ ...
وغَرُبَتْ في بردها الشموعُ، والفراشُ والرجولةْ.

عرَفْتُ من صفائها عيوني،
ومن غَناءِ صبرها يقيني،
فمن يِلُمُّ عن ثلوجنا اغترابَها؟
ومن يُعيدُ نكهةَ الهواجس الجميلةْ؟

ألمحُ من شتاتها رواية،
وأحْرُفاً ...
تناثرتْ تحت ركامِ همَّنَا
واعيناً هزيلَة

ترسمُ للصباحِ ألفَ غَزْوةٍ...
من حُلْمها...

ثم تَحيك في الضَّبابِ ألف حيلةٍ وحيلةْ...

يا مَنْ رأى حكاية... على شفاهِ جدةٍ...
تعلّم الرجولة
في عصرنا...عشقتُ لون شمسها
من زمن الطفولةْ.

خطاب حضاري

لا شيءَ في كفي لأحملهُ
فلا تُحْرِجِ أقانيمي،
ولا تَجْرحْ شراييني

هيَ كلُّ ميراثي الذي أُزْجِي سَواقيَهُ
على همي لأبذِلَهُ
براءةَ مَعْبَرٍ دوني

ما شئتَ من همي
ومن عَرَقي... أصَيِّرُه..
أعصِّرُهُ،
فذا زمانُ تَعثُّرِ العُنوانِ في
فوضى السطورِ، أعافُ نَكْهَتَهَا

ونَهْرَعُ إذْ تَتُوهُ العينُ في
فوضى العناوين

فاهزجْ سطورَكَ

وارتجزْ عُنوانَ مُهرتكِ الهجينةِ،

لا غبارَ عليك،

هذي لعبةُ السيافِ

قد خَطَرَتْ بألوان الحضارةِ

إنَّما

لا شيءَ في زَجَلي تغازلُه

فلا تّجْرَحْ أقانيمي

ولا تُحْرِجْ شراييني.

ظل على أرغفة الخبز

كان فرعون وكسرى ... ثم قيصر
باد فرعون وكسرى ...
باد قيصر،
والسراي الفخم اقفر،
غير أنَّ الناس ما زالوا يُليحونَ رغيف الخبز أكثر

حملَ الشرق نزيفاً مدمناً
عبر كل الخلفاء
والسلاطين... واعياه الشقاء.
حمل الشرقُ غروراً مدمناً
وتعرت أرضه للبرد والليل، وشاختْ
رغم كل الأنبياء...
ولأجلِ الأنبياء.

آه لو لم يبتل الشرقُ بسيلِ الانبياء
ودموع اليتيمِ والثكل
وسيلِ الشهداء.

حمَّلونا الهمَّ في الشرقِ وصرنا
لا نُراعي نكهة الخبزِ الملاحِ
بسخاءٍ ... بسخاء

فمتى ندفن فرعون وكسرى من رؤانا
ومتى ندفن قيصر
ومتى يطغى أريج الخبز في ساحاتنا
ونُزيحُ الظلَّ عن أرغُفنا السمرا
لتَفْتَرَّ وتَفْتَرْ.

نعشق القمر

منذ تاه الليل في ضوءِ القمرْ
وترامتْ وجنتاهُ: صُوَراً شاحبة خلف صورْ
عشق الناس القمر.

فحملناه على اعيننا ...
وحَلِمنا
وامتزجنا بضياهْ... وحلِمنا
وتقرتنا يداهْ... وحلمنا
ابداً بالحبِ يأتينا على ضوءِ القمر

ظل مأوى ناظرينا
نتملى من على الطين خطاه
ونرى اوهامنا حيث نراه
صار ايماناً، وعشقاً وقدر
صار ملهى، وقناعاً، وخَفَرْ،

- توغِلُ الاغلالُ في اذهانِنا

ونُغَنّي كالعذارى تحت اهدابِ القمر،
- تَنزفُ الأرضُ بنا هماً، ونَرْنُو
بِغباءِ للقمر،

تحتوينا زحمة الطين، ويأوي
في حنايانا الخَدَرْ،

نزرع الشوك، نهزّ الصمت،
نبكي ونُبَكّي
ثم لا نُبْقي على شيءٍ، سويّ...
لا نَذَرْ

وإذا هلّ القمر،
نترك الأشياء فوضى
ونسويه على اهدابنا
ثم نصلي بغباءِ:
نحن عشاق القمر...

صائم في مائدة الدهر

لا زال في القنديل زيتٌ وذُبَاله،
وصدى ارتعاشٍ: يحملُ الصمتُ مقالهْ
تعتو به الريحُ،
وتعيَى الريحُ أنْ تَرقى ظلالهْ

قد مرّتِ الألفُ... وما زلتَ تُذيبُ النفسَ في
اشراقهْ العقل حَيَالهْ
لا شاخَ عزمُك عن سُرى الليلِ ولا
قنديلُك الشاحبُ أعْيَتْهْ المَلالهْ
تَرْتَحِلُ الشعلةُ من مُبتدإ التكوينِ في
صدرك.. نوراً ودلالَهْ

وصدى دعاءٍ يَنْظِمُ الخطوَ على الدربِ
ويسقي ظمأ الانفس في
قيظ الهوى،
ويُعيد للزيفِ عقاله

يا مغرماً بالعقل في هندسة النعمى،

وفي فوضى العجالة!..،

يا شيخي الصائمَ في مائدةِ الدهرِ!
شجا الدهرَ ان تُجفِلَ عن عمدٍ وِصالَهْ
فلطالما تاهت خطاه في معاريجكَ للنور،
وخابَتْ أن تَطالهْ.

يا شيخي الغارقَ في الذهنِ
يظلُّ سراجك الحاني ملاذاً....
فارعَ يا شيخُ اشتعاله

قراءات

قراءة من صورة عابرة

لم يقوَ
كان المدُّ اقوى:
- ((قشةٌ في الريح لا تملك نِضوا...
لولبت ما لولبَتْ
ثم انطوت
واندفع التيارُ مَلْوا))!...

دمَّعَت عيناه اشفاقاً
وكثَّ الوجهَ من جَهْدٍ
وَألْوَى

قراءة في سورة أبي

أطالع وجه أبي فيَ مرَايَا الزمانِ
قويَّ الملامحِ...
جهماً ...
رضيَّ الخطى،
مارداً كالزمانْ

يُشرّعُ شاربَه كالجناحينِ،
يرمقُ كالصقرِ ذلَّ المسافات ترتاع
تَحْتَ خطاهُ
تنمق فيها يداهُ الامان
ويَهدِرُ كالنَّهرِ عمقاً
وشوقاً،
ويغمرنا بالحنان

وإني أضيعُ مع النَّمطِ الذي يستبيحُ هوايَ،
فأزجي خطايَ،
وألهثُ شوقا اليهِ،

أهزُّ المداخلَ،
أشقى، أعاني ظِلالَهْ،
وأحلُمُ من لَهَفٍ ان أطالَهْ

مضى زمن الأنبياء،
مضى زمن الاتقياء،

لقد عمَّروا الدهرَ،
شدوا على الارض شدَّ الرجال

وكان الزمان حَيّياً
وكان المدى ليناً والسماء
وكان غَناء الروابي
وكانوا رَخاء النسيم
وكانوا الصفاء
وكانوا الصلابة، والحر، والبردَ،
كانوا جموح الخيال

ونحن!! ...
نهز المداخلْ

ونبحث عن موقع تشتهيه خطانا،
وَيَقْنَعُ فيه السؤالْ

نقوم ونقعد بين الظلال
نُضيّعُ لوناً ...
وَنَنْقُشُ لوناً،
ونبدأ بعثاً نحط عليه،
فتهتز كلُّ المواقعِ تحتَ خطانا
وتعصى المداخلْ
ونبقى عبيدَ المسافات يملأ اعينَنَا
ذوبانُ الرجالِ

ويشرق وجه أبي من زوايا الزمانِ
نديَّ الجبن
رضيَّ الملامح

تهيم على ناظريه معاني الحنين
وِلَيْنُ المطامحْ

وتهتز من قدميه الدروبُ،
وترتاع من ناظريه الغيوبُ،

يحادي الشروقَ،
ويغزل مَهرَ الحياةِ العتيقَ،
وتهطل من راحتيهِ الطيوبُ،
ويرفل وجه ابي بالحنان

اراه...
اراه يوزعُ حلوى،
يزُفُّ الهدايا

يداعبُ قهوتَه،

يَحتفي بالضيوف،
يجلجل صوتُهُ،

يبعث في البيت انساً
ويغمرنا بالحكايا ...

أراه امتداد الطريق

اتساع الحَنَايا...

أراه على شَفَةِ الحقل يغرس...،

يزرع ...

يمسح جبهته ...،

يستظل...،

يغني حماساً...،

يعبئ غِلته في الخلايا

اراه قوياً

اراه ابياً

اراه

فأحلم... لكنْ زماني يُنَكِّرُ حُلْمِي

فالهث كالأفعوان

وادفع خطوي وراءَ جنون الزمان

وأيِّ زمانْ

قراءة ثانية

لأنك اجملُ شيءٍ بسطتُ يَديْ
وصرتُ دبيب المدى في المدى
وصرتُ رجعَ الصدى
وصرتِ امتدادَ الوجودِ اليْ
تقولين حبًا، فأفنى به وأفْنيكِ بالحبِّ مما لدي
وحِكْنا زماناً لنا
تدلَلَ في كل نَبْرَةِ وَشْيْ
تمنيته أبداً
فهشَّ، وطوَّح من ضَعفا بِيَدَيْ

قراءة أخرى

حَمَلْتُكِ في القلب نَبْضًا وحبا
وأغْمَضْتُ من نشوتي،
ولما تراختْ يدايَ
وضَيَّعتِني
شكتْ شفتايَ،
فلملمتُ طيبَك فيَّ
وغَيَّبَني ارقُ الشوطِ
والغربَةِ

عبور

يَلُفُّني حلمٌ

كعينيكِ آتٍ من الغابِرِ

"شبَّ على الطوقِ"..،

ولوَّح بالشَّوْقِ في خاطري

يَسخَر بالعبد والهموم

ويُلجم البحر كي نعوم

ويخفق الموجُ

لعينيكِ...

للبعث...

يُغْرِقُنا بالحكايَة

فيعجزُ الوهمُ

لقد خلّف الشّوطَ يا حُلْوُ وقْعُ البِداية.

وعي

كلَّما طافتْ بنا الريحُ أكثرْ
نتذكرْ.

تخفق اللحظةُ فينا إرتعاشاً،
ثم تَكبَرْ.

ما على الريحِ استقرت خطانا،
والمدى شفّ،

وفي الصدر همٌّ،
وعلى الأُفْقِ الْبدائلُ أصغرْ.
نتذكَّرْ
أعيناً تعلقُ فينا بعشقٍ
وهي تهوي من على الريحِ
سكرى
تتبعثر،
فنعي اللُّعبَةَ أكثر.

حلا الشقية

أناشيد للأطفال

الأطفال هذه الشريحة المهمة بالمجتمع وبتصوري وتصور الكثير هم الاستيعاب القوي، بل ما يعول عليه المجتمع نج هنا الأديب الراحل "سلمان فراج"كان مقصده إيصال رسالة للعالم بأن الطفل مهم، لديه مما نراه بأناشيده للطفولة هذه نوادر أن تجد من يكرس وقته وفكره بكيفية نسخ الرسالة على سجادة الأدب، والراحل جعل الله مثواه الجنة، أوصل رسالته المهمة بطرق شتى، وبرأي الخاص إنه كان رسولاً أدبياً.

ونحن كدار نشر نبحث عن هكذا إعمال لتنمية الطفل وفتح وعيه وجعله يشعر أنه يعيش طفولة حقيقة بعيداً عن ما يراه اليوم من دمار وحروب ودماء، الطفل العربي رأي الكثير من المآسي، واليوم نجد الراحل سلمان قد أعاد الحياة للطفل بهذه الأناشيد الجميلة المعبرة، كتاب حلا الشقية أنموذجاً.

الناشر عامر الساعدي

5/5/2021

كلمة حلا الشقية

بقلم المحامي شادي سلمان فراج

يشكل أدب الطفولة وسيلة فنية من وسائل تنشئة الطفل تعد نافذة المجتمع إلى المستقبل لأنه يشارك في تكوين الشخصية العامة المستقبلية للمجتمع.

أناشيد الأطفال ليست إيقاعاً فحسب، وليست مجرد نظم أو تلحين موسيقي، وليست ترتيباً متناظراً للكلمات، وقد كتبها أديبنا الراحل "سلمان فراج" بإيقاع جميل متناغم يستثير الحلم والخيال، ويوفر المتعة والفرح والبهجة للأطفال.

نجد إن إيقاعات أناشيد سلمان فراج دائماً تحلّق بأحاسيس الطفل إلى آفاق تبعث في داخله عوامل الشوق والمتعة والفرح والإقبال على الحياة بشغف ومحبة، فقد أهتم بتزويدهم بالمفاهيم والمعلومات في مختلف المجالات وفي تنمية مملكتهم اللغوية بالجديد من المفردات ولعبارات بلغة الإيقاع والموسيقي وفي نفس الوقت بكلمات مما يتضمنه قاموس الطفل اللغوي والإدراكي، فهي بلا شك ذات انسجام وترابط مع عمره وميوله إلى جانب البساطة والسهولة والوضوح، وفي حدود المخزون اللغوي للطفل بالإضافة إلى تنوعها الذي يحتوي معانٍ تربوية هادفة

عباراتها واضحة في تراكيبها اللغوية، ومترابطة في أسلوبها واضحة الأفكار، إلى جانب جمال أسلوبها وقوة صياغتها اعتمادً على الأوزان والبحور الشعرية القصيرة والصافية مما يعطي شعر سلمان فراج إمكانية الاستحواذ على وجدان الطفل وتنمية التذوق الفني لديه.

نلاحظ أن الشاعر الراحل كان يركز في أناشيده على الطبيعة ويلفت انتباه الأطفال إليها مما جعل مقبولية شعره لديهم.

الأديب سلمان فراج في نشيده للأطفال يحاول أن يكون المربي الفاضل والناصح الأمين يشعر أن مسؤولية الجيل تقع على عاتق أمثاله وقد حرص على انتقاء مفرداته، ليعيشوا مع أطفاله، فكتبها ببساطة التي تحمل الفكرة الجيدة، والسهولة الممتعة التي تشدُّ الأطفال إليها، فضلاً عن المحافظة على المعاني السامية والخصال الحميدة.

رحم الله أديبنا..

حلا الشقية

أناشيد للأطفال

للأديب الراحل سلمان فراج

فرحة اللقاء

لَلْ لَلْ لا لل لل لل لا

أمي عادت وأبي عاد

وأنا عدت مع الأولاد

أمي تفتح باب البيت

وأبي ينظر حول البيت

وأنا مختبئة لهما

خلف الوردة منذ وصلت

لل لل لا لل لل للا لا

كوكو رآني وأتاني

شمشم شعري فتحركت

صاحت أمي: ها هو عاد

وأبي قهقه: ها هو عاد

وأنا من خلف الوردة قمت وقفت وقهقهت

لل لل لا لل لل لا

لل لل لا لل لل لل لا

حلا تحيّر جدها

جاء جدي

أسمع خطوَه

لو لم أره

أعرف خطوه

ها هو آت

معه كيس

حين رآني

أخفى الكيس

حسناً حسناً

سأُحيّره

أبرم وجهي

لا أبصره

قهقه جدي

وأتى يجري

وأنا أجري

أجري أجري

آه جدي

ما أروعه

يفرح لما

ألعب معه

حلا أحلى الحلوات

يا حلوة ماذا في سلتك اليوم

ترالا لا ترالا

فيها الزهر وفيها الورد اليوم

ترالا لا لا ترالا

دلينا من أين الورد

ترالا لا ترالا

كل طريق فيها وردٌ

ترالا لا ترالا

من رافقك لقطف الورد

ترالا لا ترالا

واحدة أحلى الحلوات

ترالا لا ترالا

من هذي الأحلى الحلوات

ترالا لا ترالا

ذي ... أحلى الحلوات

ترالا لا ترالا

أنا مسرور

أنا مسرور أنا مسرور

صباح الخير صباح النور

النخلة أما الدار

يغني عندنا العصفور

وأمي تملأ البيت

تلف تدور تلف تدور

وأمي تعمر البيت

وتغمرنا رضى وحبور

أفاق الكون عم النور

صباح الخير صباح النور

الشتاء

إذا جاء الشتاءُ

ألُفُّ جسمي باللحافْ

مِنَ القدمين حتى الرأسِ

أغرقُ باللحافْ

وأبقَى صاحياً في الدفءِ

أُصغي للمطر

أعُد دَبيبَ حباب الشتاءِ على الشجر

وحولي

يسكن الكونُ

ولكنّي أظل مكوَّماً تحت اللحاف

أفكر كيف يأتينا الشتاء

ويملأ هذه الدنيا أخضراراً وارتواء

وكيف يُلوَّن الساحات بالحسنِ البديع

ليهديها بحبٍ وسرور للربيع

ليأتينا الربيع

يَرُشُّ الزهر في الدينا

ويضحك للجميعْ

فأضحك عندها تَحت اللحافْ

وَيقوَى نَقْرُ حَبّاتِ الشتاءِ على الشجرْ

وينهمرُ المطر

فأغرق _مثل هِرَّتنا الصغيرة_ في اللحافْ

عصفورة

عصفورة صغيرة

تقفز في الحكورة

تنبشُ التراب

تفصفص البذور

فرحانة مسرورة

تزورنا في موسم الخريفِ

وها هي بلونِها الظريفِ

تلعب في الحكورة

مسرورة مسرورة

لكنها تقصِّر الزيارة

وبعد أيامٍ تخلّي الحارة

تتركنا وتترك الحكورة

تطير لبلادها شبعانه شكورة

وفي الخريف المقبل

تزورنا مُشتاقة

زيارة قصيرة

ترقص في الحكورة

ثم تغيب سنة وترجعُ

وهكذا تطيرُ ثم ترجعُ

مع الخريف المقبلِ

عصفورة صغيرة

تنبشُ في الحكورة

راقصة مسرورة

أنشودة المطر

مطر في الخارج منهمر في الساحات

حلو حلو هذا المطر (والقطرات)

تيك تيك تيك طِن طِن طِن

هذي القطرات تدور تدورْ في حلقات

ترقص، تقفز، ثم تدور كأميرات

تيك تيك تيك طن طن طن طن

وتصفق أغصان الشجر والزهرات

نشرب من ماء المطر والخيرات

تيك تيك تيك طن طن طن

لولاه ما أخضر الدربْ والساحات

ما امتلأت سيقان العشب بالقرات

لولاه ما فرح الزهر وفاح العطر وعاش نبات

لولاه ما جاء ربيعٌ آتٍ آتٍ

لتهب الدنيا راقصةً طن طن طن

تن تن تن

أنشودة الربيع

أخرج للنزهة بين الشجر

لأشرح صدري بلون الزهر

كأنه قام بفرشاته

يُنَقِّش الأرض بأحلى الصور

فيضحك الصغير في مرجه

والأقحوان الخجول النظر

وينشر القندول ألوانه

في كل سفح كي يغار الشجر

وألتقي مع الفراشات في

رقصاتها، وبالنسيم العَطِر

هذا الربيع الحلو يحمل لي

أحلى الهدايا والذّ الصور

إني ألاقيه بشوقٍ

أشبع من ريحانه المنهمر

فصول السنة

ما بين فصل الصيفِ والشتاء

مثلٍ الذي بينَ الشتاء والصيفِ

فصلان أخران

هذا ربيع العطر والبهاءِ

وذا حزين الريح والعصفِ

كلٌّ له زمان

ذا يفرشُ الزهرَ على الخلاءِ

وذا يعرّيه بلا كف

من حسنه الفتان

طقسها محيّرٌ غريبُ

ما نلبسُ في الصبح من الثياب؟؟

هل تمطرُ الدنيا؟

وهل "تطيبُ"؟

فتطلع الشمس من السحابِ

وهل يروحُ الصحو بعد حين؟

فيدفق السيلُ "من الخوابي"؟

فنحن في الربيع والخريفِ في اختيار

في الصبح والمساءِ

مالسر في تقلّب النهار؟

مالسر في تغير السماءِ؟

نهواهما أكثر لو عرفنا

مالسر في تغير السماء!

لماذا لا أصالح أو أسامح؟

لماذا لا أسامح أو أصالح

ولو أني حزين لا أطيق ولا أطيق

فقد ازعل من أمي

ومن أختي

ومن ليلى التي مدّت بشفتها

وقد أزعل من توفيق

وقد أحزن من سلوى معملتي

إذا لم تلتفت دوماً لناحيتي

ولم تسمع جواباتي

وأن تهمل سؤالي

وقد أغضب من هبوب الريح

أو من شدة الحر

ومن أشياء لا تخطر بالفكر

ولكن خيرُ شيء إن أصالح أو أسامح

بوني يفهم

يفهم بوني الأشياء من الأشياءِ،

فكونك كلباً ليس مزاجاً...ليس هراء.

من كثرة ما يوجد ممنوع أو مسموح

تختلط على الكلب الأنباء.

عاد الباردة وخرّب معدته

وتلقى ضربات أوكاد

فهُمُ إمّا أن يَهبوا الحب فحسبَ وإما

لهُمُ حكم الأسياد.

وهو، وما في الأمر، يجب الأكل قليلاً

لكن طبعاً ضمن حدود.

هل ذنبه أنّ سلال الفضلات يوزعها الشيطان بغير حدود؟

بماذا حقاً يختلف كثيراً أكلٌ في الخارج عن أكلٍ في البيت؟

همْ أيضاً يلتهمون طعامهُم في الطرقات، وحتى

لو لزم الأمر ففي السوق، وكَيْتَ وكيت وكيت.

كوني الآن عليلاً ليس بذي بال

سنصح غداً

ولحسن الحظ هنا فضلاتٌ وسلال

وهمُ لا ينتبهون لها في كل الأحوال. لها في كل الأحوال.

دراسات ومقالات عن أدب

سلمان فرّاج

حين يسافر الشوق عبر خبايا التناص القروي

دراسة في أدب سلمان فرّاج

1941 – 2007

راوية بربارة

سلمان يوسف فرّاج

وُلِدَ في الأوّل من آذار سنة 1941، في قرية الرامة الجليليّة[1] ، وتعلم في مدرستها؛ الابتدائيّة والثانوية، بعدها التحق بدار المعلمين العرب في يافا، وتخرّج منها بنجاحٍ سنة1962. تزوّج سنة 1966 من ابنة عمّه ناعمة فرج فرّاج، وأنجبا -قبل أن تخطفها يد المنون سنة 1976- -بنتًا واحدة وأربعة أبناء "ميسون، يوسف، شادي، هشام وبلال ثم تزوج بأختها نهى وأنجبا جليلاً أخاً لميسون وإخوتها الأربعة".

عمل مدرّسًا في قرية نحف، ثمّ في المدرسة الابتدائيّة في الرامة، ثمّ في الثانويّة حتى عام1983، واصل دراسته الجامعيّة وتخرّج من جامعة حيفا سنة 1972 حاصلاً على اللقب الأوّل في اللغة والأدب العربي وتاريخ الشرق الأوسط، وأتمّ دراسته الجامعيّة للقب

الثاني في الآدب العربي سنة2002. عُيّن مفتشاً لموضوع اللغة العربيّة منذ العام 1978، ثمّ مفتشاً إداريًّا لبعض المدارس في قرى الجليل، ثمّ مفتشاً مركزاً لتدريس اللغة العربيّة في الوسط الدرزي.

نشاطاته:

كان سلمان من مؤسّسي المسرح في قريته الرامة، وقد أجاد وأبدع في هذا المجال وحصل على جوائز تكريميّة، من مسرحيّاته "الأبناء والبنون" و"سليمان الحكيم"؛ عمل مع زميليه د. فايز عزّام وجمال قبلان على إصدار المجلة الثقافيّة "الهدى" وكان رئيس تحريرها لسنوات عديدة. كان عضواً في هيئة تحرير مجلة "الشرق" وشارك د. سلمان فلاح في إصدار مجموعة "ظلّ الصوت" وهي عبارة عن مختارات شعريّة وقصص اجتماعيّة؛ عمل محاضراً في الكلية الأكاديميّ "غوردون" في حيفا، ومحاضراً في الكلية الأكاديميّة، حيفا، ترأس لجنة المناهج التعليميّة وطواقم واضعي الكتب التدريسيّة في اللغة العربيّة من السابع حتى الثاني عشر في الوسط الدرزي، عمل معيداً في جامعة حيفا في الدراسات الشرق أوسطيّة، كما وعمل في الإذاعة ضمن برنامج "معلم في الاستوديو" البرنامج الذي تمّ مباشرة مع الأستاذ نايف خوري.

كان عضوًا في هيئة رابطة الاتحاد العام للأدباء، وعضوًا في سكرتارية رابطة الأدباء الفلسطينيين، ورئيسًا وعضوًا) لأكثر من مرّة (في هيئة الحكّام لجائزة الإبداع والتفرّغ للكتابة في اللغة العربيّة.

إصداراته:

له العديد من الدراسات الأدبيّة والنقديّة التي نشرت في الصحف والمجلات) العمامة، في التراث والبادية، المجتمع، مرايا،[2] المواقف، المواكب، ومجلة الدروز، والشرق)[3]. نُشر له عدد من الأعمال الشعريّة في معجم "البابطين "المجلد الثاني للشعراء العرب المعاصرين) مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعريّ (الطبعة الأولى 1995 -الكويت.

قام بترجمة كتاب هو وزميله د. فايز عزام.

أصدر مجموعتين شعريتين؛ "نقوش عبر الإطار" إصدار دائرة الثقافة والفنون 1992، وديوان "عِدال" إصدار دار المشرق، شفا عمرو 2001.

أصدر مجموعة قصص قصيرة بعنوان "كلام للبيع"- الرامة 2003.

أصدر قصصًا للأطفال "طيري يا طيّارة"، وثلاثة أجزاء من" حكايات هيا"، [4] وله مجموعة قصص لم تنشر بعد.

(لن أتطرّق في دراستي هذه لأدب الأطفال عند سلمان فرّاج، إذ إنني أعمل وعائلته على نشر ما لم يُنشر منه، وبعد النشر سأخصّه بدراسةٍ خاصّة)

نقوش عبر الإطار

"ديوان نقوش عبر الإطار[5]" للديوان خاصيّة لا نجدها في أغلب الدواوين الشّعريّة، فهو مقسّم إلى ستة أبواب، يجمع كلّ بابٍ عددًا من القصائد يربطها موضوع واحد مشترك، بدءًا من المدخل، ثمّ منطق الشّعر، الذي يتحدث فيه عن كيفية كتابة الشّعر بقصائد ميتا شعريّة، ومنها ينطلق واعيًا ليثرثر "ثرثرة من حرير"، و"ليغنّي للريح"، و" يعتذر لجدّه آدم"، ويغازل "مغازلة عصريّة"؛ متّبعًا طريقة تقسيم القصيدة الواحدة إلى قسميْن/قصيدتيْن، كلّ قصيدة بعنوان مختلف، ثمّ ينتقل لباب "أدوار"، وعنوان الباب يحمل تورية جميلةً، فالمعنى القريب غير المقصود هو الدور الترتيبي، أمّا المعنى البعيد المقصود فهو الأدوار التي تعيشها الروح منتقلة من جسد إلى آخر حين موت الجسد، والأدوار الدينيّة كدور آدم، ونوح وإبراهيم وكلّ ما يؤمن به الشاعر دينياً. ويعنون الباب الخامس" ممّا يملأ القلب والعين" وفيه عدّة قصائد بدأها بـ "ثنائيّات" وأنهاها بـ"صائم على مائدة الدهر"، أمّا الباب الآخير فيتناول فيه "قراءات"، بدءًا من" سورة

الوعي "حتى قصيدة" وعي".

مدخل لديوان "نقوش عبر الإطار":[6]

اختار الشاعر سلمان فرّاج أن يُدخلنا عتبة ديوانه بمقولةٍ لأرسطو "وفي الضوء فقط تدرك ألوان الآشياء"[7]، وهذا المدخل تلميحيٌّ، يشي للقارئ أنّ وراء الكلمة ما وراءها، وأنه إذا ألقينا ضوء ثقافتنا وتجربتنا ومفاهيمنا سنشارك الشاعر عمليّة الإبداع لننتج نصاً جديداً يختفي خلف المعاني الظاهرة للعيان، وعنوان الديوان يؤكد صحة هذا التلميح، لأن الـ "نقوش عبر الإطار"، فهذا النقش الشعري يتجاوز التأطير بمفاهيم يبثّها الشّاعر في "المدخل" في قصيدة "أصل الكلام"، حين يخبرنا:

أنا من زماني نكهة لم يضق بها إطارٌ، ولم تهرعْ عراءً لِما يلي[8]

هذا الانزياح الكلاميّ جميلٌ، فالنكهة عادة لا تحتلّ حيّزًا مكانيًّا، لكنّها في العنوان تحوّلت من مجرّد حاسّة إلى شيء محسوس لا يمكن أن يُحدَّ بإطارٍ، يعتبر الشاعرُ شعره نكهة، ذوقاً، وأسلوبًا، لا يضيق بإطارٍ تقليديّ أو نظريّة أدبيّة معيّنة؛ وفي المقابل لا يركض الشاعر معرّيًا كلّ المفاهيم المتعارف عليها ليخرج عن المألوف. وهو يعرف أنّ شغف الأيام التبدّل والتغيّر وعدم الثبات:

ومن يكُ خِلوًا فَلْتَهِمَّ حصاتُهُ فما شغف الأيام غيرُ التبدّل[9]

يعلم الشاعر علم اليقين أنّ لا شيء يبقى على حاله، بل التبدّل هو حالة شغف عند الأيام، وبما أنّ الأدب مرآة الواقع، والواقع متبدّل، إذاً الأدب متبدل، وهذا ما يلمسه قارئ دواوين الشاعر سلمان فرّاج.

ميتا شِعر في "نقوش عبر الإطار":

لأنّ النقوشَ عبر الإطار ارتأى الشاعر أن يُخبرنا عن عمليّة كتابة الشّعر وعن منطلق الشّعر،[10] ففي قصيدة" أصل الكلام" يخبرنا:

أفضّ جواريــري وأنفض معــزلي على شجنٍ من موسم الشوقِ مُثقلِ

أنفّضُ عن عشقي خطاياىَ كلَّها وأمســحُ عن عينيَّ ظـــلَّ التراحــلِ

ما قد خبّأه الشاعر في جوارير الذاكرة وجوارير مكتبه يفضّه ليعاود صياغته من جديد صياغة شِعريَةً، وفضُّ الجوارير أدّى إلى نفض المغزل؛ إنّها طقوس الملء (Plerosis) والتفريغ (Kenosis)، التي أشار إليها تيودور جاستر عن النمط الموسمي،[11] والتي يمكن أن نتبنّاها في الطقس الموسميّ لكتابة الشّعر،[12] ففي طقوس التفريغ التي ترمز إلى أفول الحياة، إذ يفرّغ الشاعر حسرته وأشواقه وأحزانه، معلناً بدء شعائر الملء وطقوس الانتعاش، بتحويل أفكاره ومشاعره إلى كلمات مكتوبة،

إذ يفرغ الشّاعر ما في جعبته ليملأ جعبة القارئ بمعانٍ وكلمات وأفكار يغزلها على مغزل الشِّعرِ، يجهّز الشاعر مغزله ليحيك قصائده المثقلة بالأشواق، والشوق هو الموتيف الذي تعجّ به قصائد الديوان، وهو الخيط الذي يربط كلّ النسيج الشعري؛ كلّ القصائد على اختلاف موضوعاتها. ولأن الشعر هو لحظات صدقٍ مع الذات ومع الآخر ومع المشاعر، بعيدًا عن القول المأثور" أعذب الشّعر أكذبه"، نجد الشّاعر ينفّض الخطايا عن عشقه، معترفاً بها، ومعترفاً بعشقه لا ندري لمن ولما، وذلك رغبةً منه أن يكون شعره شفافاً، فكل ما جناه في حياته من غِلّةٍ لم يشفِ غُلّتَهُ ونهمه العاتي إلى الكتابة، ولا كونه مشغولاً أجاز له ألا يمارس كتابة الشّعر.

يشبّه الشاعر عمليّة ولادة القصيدة بعمليّة تلاقح ما بين كلمات بكر عذراء، كلمات أصيلة، صور شـعريّة مبتكرة، وما بين الشّـاعر. ولخوفه على هذه المعشوقة/القصيدة يغزل من براءة الأفكار وبراءة الكلمات عباءة شعريّة تغطي رعونة الأشياء التي ترتاع بالشاعر، وهذه الكلمات البكر ما هي إلا الأشواق التي تململ برمةً في فمه:

من شوقه

يتململ القلق المغرّب.. في فمي

برمًا

فألهثه مِلاءَهْ

ترمي على نوئي بَكارتها

لتحضنَهُ

فأغزلُ من براءتها عباءهْ [13]

نستنتج أنّ مدخل الديوان كان عدا عتبته وعنوانه، قصائدَ حدّثتنا عن عمليّة الكتابة وهيّأتنا لفهم ما يعتمل في قلب الشاعر لحظة الإبداع، ولمحت لنا أنّ "الشوق "للكتابة، للقصيدة، للمحبوبة، ولأشياء وأشخاص عدّة ستكشفهم لنا القراءة، هذا الشوق كان سبب كتابة القصائد.

وينظم الشاعر قصيدةً ثانية تخبرنا عن ماهية الشّعر، فهو نصلٌ وطيب،[14] العنوان تيماتي يقوم على علاقة الضديّة، فالشاعر أراد من كلماته أن تكون سيفًا مشرعاً، لذا يحاور "نصل قافيته ليغرزه"، لكنّه يعيا من وقع هذا الكلام/السيف فينشر طيب مِبخرته أعزلَ تغسل الشوكَ عيونُه" كما يكون الشّعر حادًّا جارحًا، كذا يكون طيبًا فوّاحًا، شذيًّا؛

يستعمل الشاعر حاسّة اللمس "يغرس النصل"، وحاسة الشمّ "يسوح الطيب"، وحاسة النظر "عيونه"[15] لأنّ الشعر يُعمِل الحواس على صعيدَي الناظم والقارئ، المرسل والمتلقّي.

وإذا ربطنا بين قصائد الديوان معنويًّا، نجد أنّ الكلمات البكر الاصيلة التي يُلبسها الشاعر، عباءة ليغطي عري رعونتها هي نصل

وطيب، لكنّها بمفارقة ظريفةٍ تصبح ثرثرةً "ثرثرة في الزمن الآخر"[16] فالكلام المكرّر المعاد الذي لا جديد فيه لا ينفع في تقعّره، لذا يريد الشاعر أن يكسر مرآته وأن يشرّع عاهاته ويلوّنها، يلمّح لنا بأنه يريد أن يجدّدَ في شعره، حتى لو اعتُبر هذا الجديد ثرثرةً في الزمن الآخر. وهذه القصيدة ذاتها تطرح الجديد على مستوى المبنى، إذ تجمع بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة بتناوب لا نظام فيه، وعلى مستوى اللغة يتلاعب بالألفاظ، مستعملا الإرداف الخلفي oxymoron [17] في قوله" صَبَح الليل ولَيَل الصبح"، والإغراب في تبديل الأفعال؛ فبدلَ أنْ يقول طلع الصبح، قال طلع الليل وذهب الصبح، وكأنّها إشارات العالم المقلوب:

يأتي ليلٌ يأتي صبحٌ
طلع الليل ذهب الصبح
صبَحَ الليلُ لَيَلَ الصبحُ
والشمس تجرجر شهوتها
وتعيد هوايتها
وتعيدْ،
هل باضتْ في كتف الآفقِ؟
والقمرُ المدمن في عينيْ
ما كفّ عن الألق

وأنا من آدم أعدو... أعدو، ما
حط الرحل على قدمَي
المرحى اجترأت قصّتَه والحبكة صارت غائيّة
والصبح استليلَ والليلُ استضحى
والمرحى مرحى أزليّة [18]

يتحدّى الشاعر قارئه في ثلاث قصائد ميتا شعريّة هي مدخل ديوانه، بعدها ينتقل لعنوان آخر يجمع قسمًا من قصائده وهو "ألوان من الوعي"، وفي هذا العنوان تورية يعتمدها الشّاعر على امتداد قصائده خوفاً مِن كشف كلّ أوراقه، لكل القرّاء، لذا فهو يحاور كلّ قارئ بمفاهيمه، وهنا تكمن جماليّة هذا الشعر المفضوح المتستّر، فيمكننا قراءة "ألوان من الوعي" على أنّها أنواع مختلفة من وعينا ونظرتنا للأمور، وهذا هو المعنى القريب، أمّا المعنى البعيد المقصود، فيُعيدنا إلى قول أرسطو في مدخل الديوان: "في الضوء فقط تُدرَك ألوان الأشياء"، وهذا الضوء هو وعينا كقرّاء، وعينا في تعاملنا مع النصّ ووعينا في عمليّة إنتاج النصّ من جديد بتفسيرنا وتحليلنا، هكذا فقط ندرك الألوان/المعاني المخبّأة التي يكشفها الضوء/الوعي.

بعد أن حدّثَنا في قصيدة سابقة عن "ثرثرة من نوع الزمن الآخر"، يأخذنا الآن في ثرثرة من نوع آخر، "ثرثرة من حرير"، والعنوان فيه نعومة وانزلاق وجمال وصوتُ ثرثرةٍ وملمسُ حريرٍ وتماوجُ ألوانٍ،

وفيه التفات إلى المثل المعروف "الحديث ذو شجون"، لأنّ الثرثرة إذا كانت حريرية لا بدّ أن تنزلق لنعومتها حتى تصل بيت القصيد، وعندما نباشر القراءة نرى أنّ الثرثرة عبارة عن هواجس وتساؤلات الشّاعر، هواجس الوجود والحياة والزمان، تذكرنا بطلاسم إيليا أبو ماضي، إذ أن السؤال الصغير يفرّ بيقظتنا باحثاً عن إجابات لأسئلة وجوديّة صغيرة تقلقنا:

نسائلُ: كيف نَحُدُّ؟

وكيف نَمُدُّ؟

وكيف نطيرْ؟

وكيف نرصّع أيامنا" بالخميرة"؟

ومن سقفنا تتدلى أمور كثيرة

أمورٌ تمورُ وتملؤنا بالرخاء[19]

وهذه الأسئلة الصغيرة التي تشغلنا وترهقنا" كبرنا بها من زمان"، اعتدناها، ولكننا لا نكلّ وراء سؤال صغير؛ هو حبّ الإنسان لمعرفة المجهول، فرغم أنّ الأسئلة التي نطرحها صغيرة إلا أنّها تلحّ وترف علينا، من حيث لا ندري ولا نتوقع.

ومثل تلك الأسئلة الصغيرة، هناك أمور صغيرة تدور في حياتنا وتملؤنا بالرخاء كعينٍ ترفّ لنا، وأنامل تُرهفنا واحتراقٌ ورجعُ تلاوةِ فجرٍ تطيّب قهوتنا، إذاً قدْرَ ما ترفه قناعتنا بالأمور الصغيرة حياتنا و" ترصّع أيّامنا بالخميرة" إلا أنّ الطموح يحملنا

على أجنحةِ أسئلةٍ صغيرة ليعبّئنا بالحياة ويبعثنا كالطيور، وهذا التناقض الذي تحمله القصيدة ما بين القناعة والطموح، وما بين صِغر الآمور وكِبر متعتنا ما هو إلا" ثرثرة من حرير".

تجلّيات موتيف الشوق في الديوان:

يغلب موتيف الشوق على قصائد الديوان، وللشوق موسم إذا ما حان نفض الشاعر مغزله لحياكة قصيدة جديدة؛ فالشوق باعث للكتابة؛ والشوق الأول الذي يصرّح به الكاتب هو "شوق الرحيل:"

حانٍ على مددي... أنا

حانٍ على زمني...

معرّى كاهلي

لتهجُّرِ الأرواحِ في شوق الرحيل

أذُبُّ عن وجعي حُداءَه[20]

يتحدّث الشاعر بمستويين؛ فتهجُّر الأرواح في شوق الرحيل، هو شوق الأرواح إلى الأجساد؛ شوق الأرواح إلى أجساد الأحبّة الذين فقدناهم، وشوق الأرواح إلى الأجساد التي كانت تعيش بها سابقًا (إيمان الطائفة الدرزية بأنّ الجسد قميصٌ للروح، وبأنّ الروح تنتقل من جسدٍ إلى جسد، ومن جيلٍ إلى جيل؛ التقمّص)، وهذا الشوق مؤلم موجِع، وهذا الشوق يولد عند الشّاعر هواجسَ

تغزو المدى، ويولّد القلقَ الذي يلملم الشاعر أحرفه ويغزل من براءتها عباءة، إذاً بعباءة الكلمات يستر الشاعر شوق روحه إلى الرحيل.

نلاحظ أنّ الشوق يبعث الشاعر على عدم الاستقرار، على النزوح والرحيل والتحليق.

وإذا كانت "الصورة الشعريّة إلا تعبيرًا عن حالة نفسيّة معيّنة يعانيها الشاعر إزاء موقف معيّن من مواقفه مع الحياة، وإنّ أي صورة داخل العمل الفني إنّما تحمل من الإحساس وتؤدّي من الوظيفة ما تحمله الصورة الجزئيّة الأخرى المجاورة لها، وإنّ من مجموع هذه الصور الجزئيّة تتألف الصورة الكليّة التي تنتهي إليها القصيدة"[21] فإنّ شاعرنا سلمان فرّاج، عبّر عن هذه الحالة على امتداد قصائد الديوان، ليجعل منها عملا واحدًا مترابطاً عن طريق موتيف الشوق الذي ينقسم إلى مستويْن؛ الشوق إلى المحسوس، والشوق إلى المجرّد، ويتجلى هذا التقسيم في المفردات المستعملة للتعبير عن كلّ نوع من الشوق؛ فحين تحدّث عن شوقه إلى الكتابة، كانت المفردات؛ موسم الشوق، النهم العاتي[22]شوق القلق: يتململ[23].وحين تحدّث عن شوقه إلى المجرّد، إلى الرحيل؛ تهجّر الأرواح، أذبّ عن وجعي [24]وشوقي الذي غرقت على نصلي شجونه[25] وتحوّلت هذه المفردات إلى حسيّة فيها غرور واشتهاء في اشتياقه (إلى الحياة، إلى المعرفة)؛

وألف اشتهاء، وألف غرور وألف غرام[26] . أمّا في حنينه فيقول: جلّ أن يتوهْ، شدّ معصم النجاة واستوى يُمسّح الوجوه [27]،لهفة بلا وطنٌ. ضلّ أمس عن غرورها، وفاتها الزمن،[28] هو حنين إلى اللامكان (لهفة بلا وطن)، لهفة تتخطى حدود المكان وحدود الزمان (ضلّ أمسِ عن غرورها وفاتها الزمن، ولولب الزمن). وفي حنين الروح؛ ولهفة طاقتها للبوح وإبداع الغايات[29] وحنين الانطلاق؛ شوق الشعاع إلى البُعد: لا تحتويه الحدود[30] ، شوق مدد الرؤيا: وتهاوى مددُ الرؤيا الذي كم شبّ بي شوق. وكم قد أمتعك، شوق النواصي لطموحٍ أبدعك[31]

وفي شوق آخر للطموح ولحاق موكب التقدّم، يتحدّث في قصيدة غربة عن صديق رآه في آخر الموكب ناضر الخطى ويطفح الرضى، وقد نصحه هذا الصديق قائلا " إن تُسرع الخطى قد تسبق الموكب ...لكن ربما يشوقك الرضى"[32]

يتحدّث في هذه القصيدة عمّن سبق موكب زمانه كيف يعيش قلقًا مشتاقاً للرضى من، مجتمعه وأهله، وينتابه شعور بالغربة إذا ما كان قد سبق الآخرين بشِعره، بتصرّفاته بمفاهيمه...

وهو يؤكد هذه الفكرة في قصيدة "تعثّر بين حدود الرغبة "؛ فيقول:

أتعثر بينَ حدود الرغبة

أشقى في روغان الفكر

لا خمرَ اليومَ، وليس غدا

فالعمر برمَّته قد أصبح أمرْ

لا أقوى أن أتبصّر ذاتي فيه، فهل؟ ...

غفرانك يا ربي!!!

فالزحمة أقوى من نبض حنيني إذ يهفو، وصفائي البكر[33].

إنّ الرغبةَ هي شوقٌ إلى شيء ما، وهنا يتعثّر الشاعر بين حدود رغبته، وهذا التعثّر يشقيه، فأنصاب الكفر قد ملأت دربه، ألهته عن نفسه، فأضاع الحكمة من ضعفه، وهو لا يقوى أن يتبصّر ذاته في هذا العمر، وينبض حنينه إلى عمرٍ يعيشه على هواه، لكنّه يستغفر ربّه، لأنّ زحمة الأفكار وزحمة المجتمع وزحمة الحياة بكلّ مفهومٍ أقوى من نبضِ حنينه وصفائه البكر. إنّ الطباق بين كلمتي صفاء وزحمة هو طباق يحمل مدلولاً لِما أراده الشاعر من معنى كلمة "زحمة"، فالزحمة هي العكر، هي عدم الصفاء الروحي، هي أنصاب الكفر التي ملأت دربَهُ.

إذاً الرغبة والحنين في هذه القصيدة من مفردات الشوق إلى حياةٍ قد غدت كلها أمر بالتناص مع مقولة شاعر المعلّقات أمرؤ القيس عندما كان يلهو ويعبث وقُتل والده، وحين علِم بالأمر قال مقولته المشهورة" اليوم خمر وغدًا أمر"، أمّا شاعرنا "فلا خمر اليوم ولا غدا"، لأنّ العمر كلّه قد أصبح أمر، وهذا التناص إنّما وُظّف هنا

بحكمةٍ لينبّه القارئ إلى ما يحنّ ويشتاق إليه ويرغب فيه الشاعر في زمن الزحمة الذي لا يرحم، ويشير الشاعر إلى هذه الزحمة في قصيدة "صائم في مائدة الدهر"؛ فيقول:

يا مغرمًا بالعقل في هندسة النعمى،
وفي فوضى العجالة!

إنّ العقل بالمفهوم الديني عند الطائفة الدرزية هو ممثول الله، والشاعر مغرم بالحياة الدينيّة لكنّه في فوضى العجالة والزحمة الحياتيّة هو شيخٌ صائمٌ في مائدة الدّهر، لأنّ أمور الحياة ما زالت تهمّه وتلحّ عليه، وذلك لأنّ طبيعة بناء الشعر الحديث تقوم على الارتباط بالعالم، أو بمعنى آخر تقوم على رؤية الشاعر الذاتيّة، وغالبًا ما يتمّ هذا الربط برصد عمليّات التوحّد والتصادم"[34]

ومن هذا الشوق إلى اللامحسوس، إلى الحياة الدينيّة، يأخذنا في آخر الديوان إلى شوق من نوعٍ آخر، شوقه إلى والده وإلى زمن هذا الوالد، زمن الرجال:

وإني أضيعُ مع النمط الذي يستبيح هوايَ،
فأزجي خطايَ
وألهث شوقاً إليه
أهزُّ المداخلَ

أشقى، أعاني ظلاله

وأحلم من لهفٍ أن أطالهْ

مضى زمن الآنبياء

مضى زمن الأتقياء،[35]

ومن شوقه إلى والده، ينتقل في آخر قصيدتيْن في الديوان إلى شوقه إلى المحبوبة البعيدة عنه، التي يلوّح الشوق في خاطره:

يلفّني حلمٌ كعينيكِ آتٍ من الغابرِ"شبّ على الطوق "..، ولوّح بالشوقِ في خاطري[36]

وهو في قصيدة "وعي" يرتعش كلما هبت الريح وذكّرته بها، وكأنه بشوقه إليها يغالب ما غالب المتنبي عجبًا من الهجر وعجبًا من الوصال:

أغالب فيكَ الشوقُ والشوقُ أغلبُ وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ

إذاً يعجّ ديوان "نقوش عبر الإطار" بمفردات الشوق على اختلاف صياغتها، غربة، حنين، تذكر، نهَم، وهذا الشوق يتوزّع بين المحسوس) الكتابة، الآب، المحبوبة، الدين والفكر(بين المجرّد) حنين الروح، شوق القلق، شوق الرحيل، شوق النواصي(...، وفي كلّ حالات الشوق هناك تراوح زمنيّ فشوق يحمله إلى عوالم أخرى ربّما كان الشاعر يعيشها في أجيال غابرة، إيمانًا منه، كإيمان طائفته، بانتقال الأرواح من جسد إلى آخر بعد موت الجسد،

وهذا الشوق الذي ولد عنده غربة الزمان والمكان في أغلب قصائده، وهذا يفسّر لنا لماذا كانت" النقوش عبر الإطار"، عبر إطار الزمكنيّة، وعبر إطار الواقع، وعبر إطار الموجود، وعبر إطار المجتمع، إذ حين حاول الشاعر العربي الحديث كإنسان معاصر أن يكون مخلصًا لذاته[37] "اهتزّ أمامه النظام الخارجيّ واهتزّت القيم والمعايير التقليديّة"[38]

اتكاءٌ على التناص في ديوان "عِدال":[39]

لا يخلو ديوان "نقوش عبر الإطار" من بعض تناصّ هنا وهناك كما ذكرنا سابقًا، وكما يظهر في قصيدة "نعشق القمر" التي تأخذنا مباشرة إلى نزار قباني في" خبز وحشيش وقمر"، لكنّ ديوان عِدال يتّكئ بشكلٍ كبير على التناصّ، هذا المبدأ الفني المتحكم في بناء نصوص الديوان، وهو التوليد المؤسس على التفاعل بين النصوص[40]، النصّ بهذا الاعتبار كتابة وقراءة في آن[41]، فنحن كقرّاء حين نتعامل مع نصوص "عِدال" لا بدّ لنا أن نفهم سرّ توظيف الشاعر للنصوص السابقة، ونكون بذلك قد أعدنا صياغة القصائد من جديد حسب مفاهيمنا وثقافتنا، ذلك أنّ كلّ قراءة للنص لا يمكن أن تكون إلاّ إعادة كتابة لجميع العناصر اللغويّة وغير اللغويّة المساهمة في بنائه.[42]

يمكننا أن نميّز عدّة أنواع من التناصّ في الديوان:

- التناص التراثي: قصّة القمقم وسليمان الحكيم[43] وقصّة شهريار وشهرزاد[44]
- التناصّ الدينيّ؛ من القرآن، "أبحث عن قراءة تحمل نبض قوله: اقرأ ولا تخب في زمان،[45] ومن التوراة "كان صبح وكان مساء"،[46] وقيل من البدء "يكن نور" [47] وتناصّ دينيّ من الإنجيل: "أبانا الذي في السماء"،[48] و "كان البدء كلام "[49] الذي يذكرنا بإنجيل يوحنا "في البدء كان الكلمة"، [50] و "لما تحن ساعتي بعد"،[51] و"صوت يصرخ في البريّة"[52]
- تناص مع النثر القديم: تناصّ مع الجاحظ في كتاب الحيوان،"يحكى أنّ الجاحظ قال": بعض صفات الناس موزّعة في الحيوان، ولكن للإنسان جميع صفات الأحياء". [53]
- تناصّ مع الشعر القديم: تناص مع معلّقة أمرئ القيس

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فيقول شاعرنا:

عينٌ مؤرجحة على الرؤيا

وعين تنزف الدمعَ على"سقط اللوى" [54]

ويذهب مع معلّقة ثانية ومع الصعاليك قائلاً:

"وطلولا من برقة ثهمد

أو صيحة هوْل أو

مسعى صعلوك أسود"[55]

يعيدنا الشاعر إلى طرفة بن العبد في معلّقته:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[56]

- تناصّ مع الأدب الحديث: مع توفيق الحكيم في مسرحيّة "أشواك السلام"، ومع

نجيب محفوظ في "أولاد حارتنا"؛ فيقول فرّاج:

أحكي عن" أشواك سلام" كنتُ قرأت حكايتها

أحكي عن" أولاد الحارة-" لم يتّعظوا. [57]

ويتابع مع رواية" موسم الهجرة إلى الشمال" للطيّب صالح السوداني، فيقول: "موسم الهمّ نعرفه من شمال"[58]

ما هو سرّ توظيف كلّ هذا التناص في الديوان؟

لقد حاول العديد من الباحثين فهم اتكاء الشعراء على التراث والتاريخ، فقال أحدهم: "لا يستطيع الإنسان بحال أن يتبرّأ من المؤثرات النفسيّة والعضوية المنحدرة إليه. فالتاريخ بكلّ امتداداته يعيش في الحاضر. لا يدين في إبداعه للحظة الحاضرة التي يصدر عنها ويمارس فيها إبداعه الفني فحسب، بل هو مدين مع ذلك وإلى حدّ كبير إلى زمان مركب يمدّ جذوره طولاً وعرضًا في أعماق التاريخ وخزائنه"[59]

أمّا الباحث سعيد الورقي فقال: "نظر الشاعر إلى التراث الإنساني

على أنه كيان له أبعاده الفكريّة والإنسانيّة وأحسّ أنّ عليه كفنان معاصر أن يعي هذا التراث ويتفهمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني"[60]

ونحن كقرّاء نتساءل، ماذا قال الشعراء عن اتكائهم على التناص التراثي؟ فنجد الإجابة عند صلاح عبد الصبور" إنّ على الشاعر المعاصر أن يهضم التراث وأن يعيه حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه بحيث يصبح جزءًا من تكوينه يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاصّ، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة، فيضيف إليه جديدًا ولا يأوي إلى ظلّه، بل يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة ويحسّ إحساساً عميقًا بسيطرته على اللغة، بل على الشّعر"[61]

وقد وظّف سلمان فرّاج قصّة المارد وسليمان الحكيم، ليشير إلى حالتنا الاجتماعيّة التي تشعر بالبرد والظلم، وقد عبّر ذلك بصورة غير مباشرة عندما طلب منّا:

لنختمِ القمقم بالرصاص ونوقد الشموع

فالشمس تبدو طفلة،[62]

لقد فسّر لنا لماذا يريدنا أن نوقد الشموع، لأنّ الشمس مصدر النور والحرارة، ما زالت طفلة، لا تنير لنا بما فيه الكفاية ولا نشعر بدفئها وحرارتها، لذا يريدنا الشاعر أن نضع مارد دخاننا في قمقم ونسدّ عليه كما فعل الملك سليمان:

لنختم القمقم لا تحترف العيونُ فينا سيرة الندم

فمن قِدَم

سدّ سليمان الحكيم مارد الدخان في القمقم من قِدم[63]

إذاً يريدنا الشاعر أن نضع دخان حياتنا وبرد أيّامنا وظلمنا وظلامنا في قمقم ونسدّ عليه، وذلك لأننا نرى الظلم والمذلة لكنّ عيوننا لا تحترف سيرة الندم.ّ

أظنّ أنّ الشاعر إنما استعمل هذا التناص لثلاثة أسباب:

- سليمان الحكيم هو الذي ختم على المارد داخل القمقم، ونحن لو كنّا بمثل حكمته لفعلنا مثله وختمنا على مارد تفاهاتنا وسيّئاتنا داخل قمقم.
- مارد الدخان، هو إشارة لدخان نارنا الاجتماعيّة التي نشعلها لأتفه الأسباب، عملاً بقولنا المأثور "لا دخان دون نار".
- ختم القمقم؛ عبارة عن التنازل عن بعض عاداتنا القديمة التي تقضي على أزهارنا وأغانينا ونورنا ودفء حياتنا.

ولا يستثني الشاعر نفسه باعتباره ابن هذا المجتمع وابن تلك البيئة، لذلك يدخل النصّ بعتبة المتكلمين (نحن) مع التمنّي معنونًا قصيدته "لعلّنا "، متابعًا مع نفس الضمير على امتداد القصيدة.

أمّا التوظيف الثاني في الديوان فهو لقصّة شهريار وشهرزاد، قصّة "ألف ليلة وليلة"، يقسّم الشاعر قصيدته إلى ثلاثة

عناوين؛ الأوّل "قراءة" يقرأ لنا فيها الشاعر احتمال كون شهريار ما زال ظالما يتزوّج كلّ ليلة امرأة ويقتلها انتقامًا لكبريائه المخدوع من زوجته الخائنة، واحتمال كون شهرزاد ما زالت تنثر الحكايات في المخدع الوثير، وتبدأ بينهما حماقة السرير، فينهي البركان مدّه ويرخي الموج شدّه.

العنوان الثاني"انفعال"[65] يتحدّث عن بعد زمان العهر إذ يسأل الصغار: أنى كان ذا؟ ومتى؟ نقول: ذا من كان يا ما كان.

العنوان الثالث "حلم"[66] يرى فيه الشاعر أنه بعد سلطة العاهل وحنكة شهرزاد أتى الأطفال و "لا ملك ولا جاه ولا الدنيا تساوي فرح الأطفال".

جاء التناصّ ليخدم معنى أراده الشاعر، فبعيدًا عن حكايا الكبار، وعن حكايا الخيانة، وحكايا ألف ليلة وليلة والقتل والانتقام، يبقى الحل في هذا العالم في الأطفال لأنّهم الفرح، لذا نبتلع الريق مرارا...نتحاشى أن نرى حيرتهم، نقول: ذا من كان يا ما كان.

وهذا التأكيد على أنّ ما كان قد انتهى يحمل في طيّاته العكس تمامًا، فما كان هو ما زال حتى يومنا هذا، لكنّ وجود الأطفال في ساحاتنا هو الفرح.

إنّ التناصّ باختلاف حالاته جاء في الديوان بآليّاته الثلاث؛

التحقيق والتحويل والخرق.[67]

وكان للخرق كآلية تناصيّة حصّة الأسد إذ أنّ الشاعر يمحو بشكلٍ ممنهج مكوّنات الذاكرة الجاهزة ويعيد كتابتها من جديد، ويصرّح الشاعر في ذلك في قصيدته "لا" التي يفتتح بها ديوانه، فيقول:

لا عندي خبرٌ أحكيه اليوم ولا عندي...

لكني اليومَ قؤولْ:

هبْ أنّ التاريخ تجلّى

هل فيه سوى الآشباح تشدّ خطانا وسوى وجع نحمله

ونصول به ونجول؟!

قالوا: التاريخ يعلمنا الحكمة، هل

خف الوجع الناشب في العظم...؟ وهل

حرّكت الآشباح رؤى...؟[68]

يصرّح بأنّ اتكاءه على التناص التاريخي والتراثي، هو خرق للألم الناشب في العظم ممّا كان، وفي نفس القصيدة التي يتخلى فيها عن حكايات التاريخ، يخبرنا بأنّه يريد أن يحكي عن مسرحيّة "أشواك السلام" لتوفيق الحكيم، ذلك أنّها تعرّي الأشواك التي تقف في وجه السلام وتحقيقه، ومنها ينتقل ليحكي لنا عن "أولاد حارتنا" رواية نجيب محفوظ التي عرّضته لمحاولة الاغتيال، الرواية التي تعرّي حقائق واقع الشارع المصري،[69] ونلاحظ

واضحًا آلية التحويل اللغوي إذ يتخلّى عن الـ التعريف في "أشواك سلام"، و"أولاد الحارة" متخلياً عن ضمير الملكيّة" أولاد حارتنا".

وإذا بقينا مع التناصّ الأدبي نراه يستعمل المناصParatexte [70] مع عنوان رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" ليقول بأنّ الشمال هو سبب مآسي جنوب هذا العالم.[71] أمّا التناص الدينيّ فقد استعمله الشاعر في قصائده التي يشكر فيها الخالق على ما صنعت يداه، مؤمنًا بقصّة الخلق، عاشقًا للحياة التي وهبه إيّاها الخالق منتقدًا ما شوّهته السنون في العالم منذ بدء الخليقة،[72] ومتابعًا نفس الفكرة المنتقدة للعالم نراه يقلب معايير النقد سائلا الله عن وضع الناس في الأرض، هل تغنى قلوبهم رضًى بالكفاف كما في السماء؟

يقلب الشاعر الطرح ليشدّ انتباهنا بأنّ الأمور التي ننتظرها في السماء يمكننا تحقيقها على الأرض، مستعملا نفس الصلاة التي يتوجّه بها المسيحي إلى ربّه مع بعض الانزياحات، ولم يأت الاختبار عبثاً، إنما أراد الشاعر أن يقول بأنّنا نبتهل ونصلّي لله لنحقّق على الأرض حياة كريمة:

أبانا الذي في السماء

تقدّس في وعينا ما أذِنتم به... هل

كما في السماء

كذلك في الأرض تَغْنى القلوب رضًى بالكفاف

وتخشي مراودة التجربة؟[73]

بينما في الصلاة الحقيقة يقول المؤمن: "أبانا الذي في السماء ليتقدّس اسمك، ليأت ملكوتك، لتكن مشيئتك كما في السماء كذلك على الأرض، أعطنا خبزنا كفاف يومنا، واترك لنا ما علينا..."

يعكس هذا التناص الديني أمرين؛ إيمان الشاعر بالله من جهة، وعدم رضاه عن وضع الإنسان والإنسانيّة من جهة أخرى.

نستنتج أنّ نصوص فرّاج الحداثيّة شأنها شأن بقيّة هذا الجانر من النصوص اتّخذت من التناص متّكأ لها كونها كما قال بروفسور إبراهيم طه عاجزة أن تؤدّي الرسالة كاملةً بنفسها، فتجد نفسها ملزمةً بالعودة إلى الوراء للاستعانة بنصوص أخرى، وهذا يدلّ أنّ النصّ الحداثي يعترف من باب التنظير أنّه لا يمكنه أن يكون كلاً متكاملاً، التناصّ هو اعتراف بعجز النصّ الأدبي بقدرته على إيفاء الدلالة حقّها الكامل، والنصّ الحداثي يقوم على مبدأ العجز، والإنقاص، والتجزيء والتشطير.[74]

أصوات القرية الجليليّة كما ظهرت في "كلام للبيع"[75]

تعجّ مجموعة " كلام للبيع" بأصوات أهل القرية على اختلاف جنسهم وعمرهم وفئاتهم، هي أصوات محتجّة، صارخة باحثة عمّن يسمعها ويميّز ذبذباتها، وقد اختار كاتبنا القرية الجليليّة لأننا لا نستطيع تناول حياة الإنسان بمعزلٍ عن بيئته، فهناك

علاقة حميمة بين المكان والإنسان،[76] فالمكان يحدّد شكل حركة الإنسان، وشكل تصرّفاته، والمكان يملي على الإنسان مخاوفه، وأفكاره ولغته وأصواته.

هذه الأصوات نسمعها إمّا بصوت الراوي المتحدّث بضمير (الآناء) وإمّا بصوت الراوي المتحدّث عن غيرِه، لكنّنا نشعر في الحالتيْن بأنه الراوي العالم بكل شيء؛ رغم أنّه يتركنا نكتشف الأحداث على امتداد النصّ، ويوهمنا بأنّه يكتشفها معنا.

أوّل صوتٍ نسمعه في المجموعة هو صوت زوجة مسعود، المرأة الدرزيّة التي تفترش زاوية في ساحة المبنى التجاريّ، تقعد على "الطراحة" تخبز مناقيش الزعتر على الصاج الغازي، تبيعها لتعيل "مسخوط"، كما تسمّيه، وعائلتها. هذه المرأة تشعر بالقلق من شابيْن يرمقانها، تعتقد أنهما يريدان سرقة الغلّة، وبعد أن تيأس من عودة مسعود تسوّي هندامها، فتكتشف أنّ أزرار ثوبها محلولة و"لولا الشلحة لكانت فضيحة بجلاجل.. آه منك يا "سبع الرجال"!

الشلحة أحمش منّك"،[77] فتظنّ أنّ هذا هو سبب نظر الشابيْن إليها، لكن في لحظة التنوير في آخر القصّة تحدث المفاجأة التي لم نكن نحن كقرّاء نتوقعها، ولا زوجة مسعود تتخيّلها، إذ يمرّ الشابان، يتمتمان ويبصق أحدهما بشدّة إلى جهتها، هذان الشابان درزيان مصعوقان من حقيقة "تفحيج" امرأة أمام الخلق

لتستر تقصير زوجها الذي تنعته بـ"ملعون الوالدين"، "بهيم"، "لوح"، "هذا الزوج الذي لا يفهم أنّ الحياة اليوم لم تعد مجرّد "كل واشرب" كما يقولون".[78]

نسمع في هذه القصّة أكثر من صوت:

- صوت المرأة المغلوب على أمرها والتي زُوّجتْ لهذا "البطّال" لأنه يملك بيتًاً (طز) ورثه عن أمّه، وعندما رجعت" زعلانة" لأهلها أرجعوها بحجّة أنّ "السترة واجب".

- الصوت الثاني الذي نسمعه، هو صوت المجتمع؛ نسمعه بنبرتيْن، بشخصيّتيْن تمثيليّتيْن، نبرة الآم التي يهمّها أن تتزوّج ابنتها من أيّ رجل" ولو صورة"؛ ونبرة الجارة التي جاءت إلى الآم لتنبّهها: "بنتك على الدروب، وهذا غير مناسب، وفهمك كفاية"،[79] وقد سمعنا هذه النبرة من صوت رجل، أبي جودت الذي قال لا: "الطمع في الدين يا أم نورا، "تفحيج" النسوان على الشوارع أمر عظيم".

- صوت الرجل لذي لا يأبه لشيء، فعندما سمع كلام الجارة وأبي جودت "قهقه مسعود وسبّ الناس ثمّ سرعان ما غفا وهو قاعد وراح يشخر كالثور[80] "ها هو يهلهل ببنطاله القصير حتى الركبتيْن وكرشه المنفوخ فوق ساقيْن رفيعتيْن معوجّتيْن يكسوهما الشعر الأسود".[81]

-

- صوت البصقة؛ صوت الجيل الشاب الذي اعتاد أن يرى أمّه وأخته في البيت، مستورة، ولم يهن عليه أن يراها تعرض نفسها أمام الجميع.

تعتمد القصّة أسلوب المفارقة (بين كون الشخصيّة المركزيّة امرأة قويّة تعيل بيتها وزوجها، حتى لو اضطرت أن "تفحّج" في الشارع، وأن تسمع كلام ا لناس، وأن تُحلّ أزرار ثوبها لأنها عملت اليوم دون توقّف "مثل الفرنينة"؛ وبين هذا الرجل الذي يرتدي بنطالاً قصيرًا ويمشي مترنحًا دون خجل)، وأسلوب الساتيرا حين تهكّمت من الشابيْن اللذين يرمقانها وبصق أحدهما باتّجاهها قائلةً لهما: "عندي زوج أكبر من الفيل. انقلعا إلى جهنم يا!... "[82]

وتراوح لغةّ بين العاميّة (يا بنت النوَر تحمَّلي القرف)، والفصحى (إنّهما يمشيان متقاربيْن، وتبدو عليهما الدهشة)، واللغة الثالثة (لا يحس ولا يفهم! كم فهمته ولا يفهم!... بهيم...لوح... آه من حظي! كم أنا معثرة!... الله يسامحك يا أمي!... كيف أقنعتني يومها؟)، ممّا يقرّبها جدًّا من واقع القرية العربيّة، والمجتمع العربي، ويجعلنا نسمع وقع الجمل ووقع الكلمات بنبراتها الحزينة (كم أنا معثّرة) أو الساخر "(أم علي تقلع وأبو علي يبلع "ماذا يهمّك؟ على مهلك... على مهلك يا قضيب القصب).

بعد هذا الصوت النسوي الصارخ، نسمع صوتًا ناعمًا آخر، صوت أم العريس التي تريد أن تطلق "زغروطة" في عرس ابنها، تريد أن تلعلع... هذا الصوت هو صوت أولئك المتمسّكين بالعادات والتقاليد الجميلة التي لم نعد ننتبه إليها في خضمّ الحياة المندفعة قدمًا نحو التجديد؛ صوت الزغرودة التي أطلقتها أم العريس و"ذاب الصوت في ضجيج مكبّرات الصوت التي كانت تردد بعناد هتاف الحادي وشباب القرية"، إذاً هو الصراع بين العاداتً والحضارة الجديدة، بين الزغرودة الصادرة من قلب الآم، وبين صوت الحداة.

أمّا في قصّة "كلام للبيع" فنسمع صوت اليهودي الذي يبيع الدرزي الكلام الذي يحبّ أن يشتريه، كما يفعل تمامًا مع المسلم، فيقول للراوي الدرزي " لأ...لأ... مالي أصدكاء عربيم. أنا لا أحب العربي"[83]

ويتّضح أنّ هذا الخواجا يقول لمحمود ولكل المحاميد الذين عملوا عنده نفس الكلام، وهو يستغلّ هذا وذاك في استضافته في بيوتهم، وفي إطعامه وإطعام عائلته وشراء الهدايا لهم!

ويتابع معنا الراوي في رحلته القرويّة، لنسمع صوتًا جديدًا ونرى شابًا "يقف الصقر على طرف شاربه ومع ذلك فإنه ليس ممّن يُحسب حسابه"، هي صورة المعتزّ بهيبته الفارغة، بشاربه، بصوته الذي "يلعلع" في الأفراح، لكنّه مجرّد "حاشية"، كما هو عنوان

القصّة، فعندما أراد أن يتزوّج رباب؛ الفتاة التي يحبّ، قالت له أم رباب: "تعيش يا كديش تتشوف الحشيش، وأدارت له ظهرها وهي تتمتم ليسم: "شوفوني وشوفوا طولي وشوفوا رنّات حجولي".[84]

ونسمع في قصّة "أصدق دموع" صوت المرأة القويّة، الآمرة الناهية "لا لكن ولا بطيخ، حامد كان صديقك وابن صفك، سنسهر عندهم لتطق أختك إنصاف ويطق زوجها الذي لا يعجبه العجب"،[85] تلك المرأة التي بدأ قطار العمر يفوتها، وهزائمها الجسديّة والاجتماعيّة جعلتها تبكي بكاء صادقاً، وكانت تلك هي المرأة التي طالما تمنّاها زوجها عندما " ارتمت على كتفه تبكي بكاء صامتًا غريبًا لم يألفه من قبل، وأحسّ بحرارة دموعها المنهمرة على قميصه الحرير، فسرت في كيانه رعشة طالما تمنّاه". [86]

ومن الصور الجميلة التي نراها في القرية هي صورة "قريد العش"، [87] الذي "رضع من ثدي أمّه عشر سنين إلى أن تخطّت سني الخصوبة"، والذي أخذ يلعب مع البنات في الروضة: "قرد، سمج... العب مع الصبيان! هذي اللعبة للبنات"، ([88] هذا الولد الذي بسبب دلال أمّه له لم يعد يعرف أن يتصرّف وحده، وكان على استعداد لإطاعة أولاد الحارة كي يكون واحداً منهم: "حتى أنت يا قريد العش، صرت تسرق اللوز الأخضر مثل العفاريت التي خلقها ربنا؟!"

- خرّبتِ الولد! صار بنوته بسبب دلالك الزائد.

- فأل الله ولا فألك! قالت الأم، ماله؟ خزيت العين عنه... زينة أولاد الحارة.

- الولد في سنه يكون عفريتًا وهو لا يحسن إلا الدلع والغنج، كيف يصير رجلاً إذا ظلّ على هذا الموال؟! غضبت الزوجة واستدارت وهي تتمتم:

- لا يعجبك العجب! هو عفريت وأكثر من عفريت.. لكنك! نسيت فعلتك معه يوم لوزات الوقف؟! حرام! حرام!" [89]

إذاً نرى في الحوار السابق صورة المجتمع العربي الذي يربّي أبناءه على الدلال، فلا الأمّ ترى عيوب أولادها، ولا الأب يفقه أسلوب تربيةٍ مناسب، ومن كثرة الدلال لم يعد للولد هويّة تميّزه فلا هو بالكبير ولا بالصغير، لا بالولد ولا بالبنت، هو "قريد العش".

وفي قصّة "لماذا يضحكان"،[90] نرى صورة المجتمع الذي يوجّه تهمه للإنسان البسيط، الهادئ، الذي لا خوف منه، خوفاً من اتّهام المتّهم الحقيقيّ، يعرض الكاتب صورة للسرقات في القرية ولعدم الطمأنينة بمفارقة بين خوف الناس من كشف المجرم الحقيقي، وسخريتهم من كشف شخصٍ لا يمكن أن يكون مجرمًا. كما ونرى صورة المغترب الذي يريد العودة ليموت في قريته لكن عائلته التي اعتادت الحياة في الغربة، لا توافقه على العودة.[91] وصورة الأم التي تحتسي قهوتها صباحًا وحيدة لأنّ أولادها لا وقت

لديهم لمجالستها، لكنّها كلّ صباح تنتظرهم مجهّزةً القهوة، يمرّون بها مسرعين لا وقت لديهم؛ وتكون المفارقة يوم لم تعدّ القهوة الصباحيّة، دخل ابنها ليحتسي القهوة معها لأنّه سمع عن شكواها للجيران، لكنّه حين لم يجدّ القهوة جاهزة، ذهب: "يا قبّاري لحظة... لحظة وتكون جاهزة. لكنّه نظر إلى ساعة يده وألحّ عليها أن لا تفعل لأنّه لا وقت لديه. خرج معتذرًا فلحقت به حافية وهي تلعن السرعة وتلوم نفسها على كسلها في صنع القهوة هذا الصباح، وعندما تهيّأ للسفر خلف المقود كانت يدها تمتدّ إليه عبر شبّاك السيّارة بخصلة حبق عبقت رائحتها الطيّبة وملأت صدره. وعندما أخذت السيّارة تبتعد به إلى الأمام رأى في المرآة كثرة التجاعيد على وجهها هذه المرّة" [92]

إذاً هي صورة القرية الحديثة، بأفرادها المشغولين بأعباء الحياة، يسرعون إلى العمل والمادّة، ولا يرون التجاعيد في وجه من ربّاهم!
في نهاية المجموعة يورد سلمان فرّاج مجموعة من القصص الرمزيّة الحداثيّة، وهي قصص قصيرة جدًّا أحيانًا، وتعتمد على المبنى الرمزي المتكامل (أليجوريا) لتنتقد مجتمعنا.[93]
أظنّ أنّ أجمل صوتٍ نسمعه في هذه القصص هو صوت الكلمات العاميّة التي تتحدّث بها الشخصيّات والتي لا نستطيع استبدالها، لأنّ الفصحى تبقى عاجزة أمام ترجمة كلماتنا العامية القرويّة

والمدنيّة التي تعكس خبايا حياتنا الاجتماعيّة وشوقنا لبساطة تلك الأيام الغابرة التي مهما نسافر قدمًا نبقى نحنّ إليها، نشمّ روائحها، ونسمع أصواتها.

بيلوغرافيا

الإنجيل

- أبو جابر، ريما. الإرداف الخلفي في الشعر العربي الحديث ومساهمته في بناء المعنى. أطروحة دكتوراه، جامعة حيفا، 2010.
- أرسطو. النفس. الكتاب الثاني، الفصل السابع.
- إسماعيل، محمد السيد. بناء فضاء المكان في القصّة العربيّة القصيرة. الشارقة: دار الثقافة والإعلام، 2002.
- بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظريّة وتطبيقيّة. المغرب: أفريقيا الشرق2007.
- بربارة، راوية. التناصّ وقدرة النصّ الحداثي على التواصل. مواقف، عدد67-66.
- تيري إجلتون، ما هو الأدب. مجلة علامات، عدد 8، مكناس1997.
- الحبيب الدائم ربي، الكتابة والتناص في الرواية العربية. المغرب: اتّحاد كتاب المغرب، 2004.
- حمزة، حسين. العين الثالثة، دراسات في الآدب. مواقف، 2005.
- الزوزني. شرح المعلقات السبع.

- طه، إبراهيم. الحداثة وما بعد الحداثة. مساق في قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة حيفا،2003.

- عبد المطلب. محمد. بناء الأسلوب في شعر الحداثة. القاهرة: دار المعارف، 1993.

- عز الدين، إسماعيل. الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة. القاهرة: دار الكاتب العربي1967.

- العشماوي، محمد زكي. الأدب وقيم الحياة المعاصرة. ط2. الإسكندريّة: الهيئة المصرية العامّة، 1974.

- عياش، منذر. الكتابة الثانية، فاتحة المتعة. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998.

- سلمان فرّاج، الكتيب الذي أعدّ الذكرى السنويّة الأولى لرحيله، 2007.

- فرّاج، سلمان. حكايات هيا 1، هيا ودنيا، أرسم وأتمتم) شعر (ركز دراسات الآدب العربي ومركز أدب الآطفال، المعهد الآكاديمي، بيت بيرل. كفر قرع: أ، دار الهدى، 2003.

- فرّاج، سلمان. حكايات هيا 2، الوجه، أبني بيت) شعر (. مركز دراسات الآدب العربي ومركز أدب الأطفال، المعهد الأكاديمي، بيت

بيرل. كفر قرع: أ، دار الهدى، 2003.

- فرّاج، سلمان. حكايات هيا 3، عندي حاسوب) شعر (مركز دراسات الآدب العربي ومركز أدب الآطفال، المعهد الآكاديمي، بيت بيرل. كفر قرع: أ، دار الهدى، 2003.

- فرّاج، سلمان. كلام للبيع، قصص قصيرة. كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر، 2003.

- فرّاج، سلمان. الخطاب النسويّ في ديوان"خواتم الملح" للشاعرة ندا خوري. مرايا في النقد،دراسات في الأدب الفلسطيني. إعداد: محمود غنايم، مركز دراسات الآدب العربي وأ. دار. الهدى، بيت بيرل - كفر قرع، 2000.

- فرّاج، سلمان. عِدال. شفاعمرو : د.ن، 2001.

- فرّاج، سلمان. قراءة في شعر سعاد قرمان، في العدد الخاصّ "سبعون سنة على تكريم سعاد. قرمان". الشرق، العدد 4، تشرين أوّل _ كانون أوّل 1997.

- فرّاج، سلمان. نقوش عبر الإطار. حيفا: دائرة الثقافة والفنون، 1992.

- كولردج، سيرة ذاتيّة، الجزء الثاني، ترجمة محمد مصطفى

البدوي. القاهرة: دار المعارف بمصر، د.ت.

- الورقي، سعيد. لغة الشعر العربي الحديث ط3.. بيروت: دار النهضة للطباعة والنشر،.1984.

- يقطين، سعيد. انفتاح النص الروائي، النصّ والسياق. الدا ر البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1989.

المراجع

1. أخذت هذه المادّة عن الكتيب الذي أُعدّ في الذكرى السنويّة الأولى لرحيل، ص 3 – 7.
2. سلمان فرّاج الخطال النسويّ في ديزان "خواتم الملح" للشاعرة ندا خوري، مرايا في النقد، دراسات في الأدب الفلسطيني، إعداد محمود غنايم، مركز دراسات الأدب العربي ودار الهدى، بيت بيرل -كفر قرع 2000.ص.344-169.
3. سلمان فرّاج، قراءة في شعر سعاد قرمان، في العدد الخاصّ "سبعون سنة على تكريم سعاد قرمان". الشرق، العدد 4، تشرين أول – كانون أول.1997.
4. سلمان فرّاج. (حكايات هيا 1، هيا ودنيا، أرسم وأتمتم)شعر؛ (حكايات هيا 2الوجه، أبني بيت) شعر؛(حكايات هيا 3، عندي حاسوب)شعر(مركز دراسات الآدب العربي ومركز أدب الأطفال، المعهد الأكاديمي، بيت بيرل . كفر قرع: أ، دار الهدى2003.
5. سلمان فرّاج. نقوش عبر الإطار. حيفا: دائرة الثقافة والفنون .1992.
6. فرّاج. نقوش عبر الإطار. حيفا: دائرة الثقافة والفنون 1992.
7. أرسطو. النفس. الكتاب الثاني، الفصل السابع.
8. فرّاج. نقوش عبر الإطار. قصيدة "أصل الكلام". ص10

9. ن.م. ص. 10.

10. ن. م. ص. 9-23.

11. Ancient Near East. New York: Norton & Co. 1977. P.23.

Gaster Theodor H. Thespis: Ritual. Myth and Drama in Ithe

12. فرّاج. نقوش عبر الإطار. ص. 9: "على شجنٍ من موسم الشوق مثقل".

13. سلمان. نقوش عبر الإطار. ص. 13

14. فرّاج، الديوان، قصيدة نصل وطيب، ص18-16.

15. ن.م.ص.17-18.

16. ن.م.ص.

17. أبو جابر ريما. الإرداف الخلفي في الشعر العربي الحديث ومساهمته في بناء المعنى. أطروحة دكتوراه، جامعة حيفا210.

18. فرّاج، نقوش عبر الإطار. ص21-20.

19. فرّاج، نقوش. ص.28

20. فرّاج قوش عبر الإطار. ص14.

21. كولردج، سيرة ذاتيّة، الجزء الثاني، ترجمة محمد مصطفى البدوي. القاهرة: دار المعارف بمصر. د.ت. ص168.

22. فرّاج، نقوش عبر الإطار. ص. 9

23. ن.م. ص13

24. ن.م. ص14

25. ن.م. ص. 17

26. ن.م.ص.29.

27. ن.م.ص.31.

28. ن.م.ص.32.

29. ن.م.ص.35

30. ن.م.ص.43.

31. ن.م؟ص؟ 50

32. ن.م.ص.71

33. ن.م.ص.83.

34. محمّد عبد المطب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، القاهرة: دار المعارف، 1993. ص.149.

35. ن.م.ص.103

36. ن.م.ص.110.

37. الورقي، سعيد. لغة الشعر العربي الحديث. بيروت: دار النهضة، ط.3.1984.ص.228.

38. عز الدين، إسماعيل. الشع ر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، القاهرة: دار الكاتب العربي.1967. ص.374.

39. فرّاج، سلمان. عدال. شفا عمرو 2001.

40. بقي ي عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة

نظريّة وتطبيقيّة. المغرب: أفريقيا. الشرق، 2007.ص.15.

41. منذر عياش، الكتابة الثانية، فاتحة المتعة. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي،1998. ص. 5

42. تيري إجلتون، ما هو الآدب. مجلة علامات، عدد 8، مكناس 1997.ص.86.

43. سلمان، فرّاج. عدال. ص14.

44. ن.م.ص.40.

45. ن.م.ص.16.

46. ن.م.ص.10.

47. ن.م.ص.31.

48. ن.م.ص.19.

49. ن.م.ص.23.

50. إنجيل يوحنا، الإصحاح 1

51. فرّاج، عدال. ص39

52. ن.م.ص.6.

53. ن.م.ص.35.

54. ن.م.ص.37.

55. ن.م.ص.64.

56. الزوزني، قات السبع ص.47.

57. فرّاج، عِدال. ص. 6

58. ن.م.ص.53.
59. محمد زكي العشماوي. الأدب وقيم الحياة المعاصرة، الإسكندرية: الهيئة المصرية العامّةط.1974.2. ص.155-154.
60. سعيد الورقي. لغة الشعر العربي الحديث. دار النهضة. ص39.
61. ن.م.ص.40.
62. فرّاج، عدال. ص. 14.
63. ن.م.ص.14.
64. فرّاج. عدال. ص40-41.
65. ن.م.ص.41.
66. ن.م.ص.43.
67. انظر في هذا المجال: سعيد يقطين. انفتاح النص الروائي، النصّ والسياق. الدا ر البيضاء: المركز الثقافي العربي،1989. ص.26. والحبيب الدائم ربي، الكتابة والتناص في الرواية العربية. المغرب: حاد كتاب المغرب 2004.ص.71-68.
68. فرّاج، عدال. ص. 5
69. انظر دراسة حسين حمزة عن رواية أولاد حارتنا. العين الثالثة، دراسات في الأدب. مواقف، 150-2005.131.
70. بقشي. التناصّ . ص. 22 : "المناص: ويشمل جميع المكوّنات التي تهمّ عتبات النصّ نحو: العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف، إضافة

إلى كلّ العمليّات التي تتمّ قبل إنتاج النصّ من مسوّدات وتصاميم وغيرهما".

71. فرّاج، عدال. ص. 53

72. فرّاج. عدال. ص10-11.

73. ن.م.ص.19.

74. طه إبراهيم، الحداثة وما بعد الحداثة، مساق في قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة حيفا2003.

75. سلمان فرّاج. كلام للبيع، قصص قصيرة. كفر قرع: دا ر الهدى للطباعة والنشر2002.

76. إسماعيل، م.س. بناء فضاء المكان في القصّة العربيّة القصيرة. الشارقة: دار الثقافة والإعلام2002.

77. فرّاج، كلام للبيع. ص10.

78. ن.م.ص.8.

79. ن.م.ص.9.

80. ن.م.ص.9

81. ن.م.ص.11

82. ن.م.ص.11.

83. ن.م.ص.19

84. ن.م.ص.22.

85. ن.م.ص.29.

86. ن.م.ص.30.

87. ن.م. عنوان القصة ص.35.

88. ن.م.ص.37.

89. ن.م.ص.38-39.

90. ن.م.ص.40-46.

91. ن.م.ص.47-51. قصة "شجون الزمن الضائع".

92. ن.م.ص.54.

93. للتوسّع انظر/ي، راوية بربارة. التناصّ وقدرة النصّ الحداثي على التواصل. مواقف، عدد 67-66ص.67-46.

قراءة ورؤية تحليلية في تجربة الشاعر سلمان فراج

من البلاغية الى الرمزية.. والدلالات

التعبيرية فيوض شعرية..

الأديب حيدر الشماع – بغداد، العراق

في البدء يحضرني قول للجاحظ (أن الشعر صياغة وضرب من النسخ وجنس من التصوير)

ويعتبر قدامة بن جعفر في كتابه فن الشعر (التزام الشعر بالصدق أو عدم التناقض قضية)،وهنا تكون الكلمات والالفاظ معرض كثوب حسناء تزداد حسنا في معرضها دون بعض وكم ،ونحن نتابع قراءة وتحليلا في رؤية لقصائد الشاعر وجدتني أمام عالم كبير واسع المناهل زاخر الينابيع من الخيال والمتخيل من الفيوض الشعرية ،من الكلاسيكي الى البلاغي الى الرمزي الايحائي المكثف في سيميائياته الدلالية ،وهو مايعكس عمق الرؤية الشعرية ومدى انصهار الذات الشاعرة في واقعها وأتون الصراع وسط زخم العالم، حيث يفرض الواقع وظلاله البعد السوسيولوجي الاجتماعي والسيكولوجي النفسي والعد العقلاني بظلاله، كون الشاعر يحاول طرح البنية العميقة للواقع في حلم وطموح وجمال واعتزاز بلغته ووطنه ،من خلال استخدامه الواعي لبنيات نصية حداثية بلغة بلاغية واسلوبية وكيفية سياقية من غير تمرد او تكسير للقواعد واليات البناء الشعري سواء المقفى او المنثور ،من خلال فضاءات مكثفة وصور ايحائية ومضمرة بكثافة الحس المعرفي والثقافي مشحونا بدف من العوامل النفسية في مقاربات محسوسة ولامحسوسة وفق الوعي الممكن واللاممكن من تسخير الافعال والضمائر والجمل في تجربة

ابداعية خلاقة ظلت حبيسة تعتيم اعلامي.

أصل الكلام
أفض جواريري وانفض مغزلي
على شجن من موسم الشوق مثقل
أنفض عن عشقي خطاياي كلها
وأمسح عن عيني ظل التراحل
لعل خطاباتي تشف حروفها
وعلي.. وعلي يسعف الهم معولي
ويقعي الزمان الهش يسفر وجهه
وتفصح اسفاري ورجع قوافلي

أن كل قصيدة لها شحنة معرفية خاصة من خلال انسيابية تامة وتعبيرات مسترسلة تضفي بعدا جماليا من خلال بنيتها الاسلوبية والايقاعية الدالة على رؤية الشاعر الحالمة ذات الابعاد الكونية لتوسيع طاقة التفاعل بين النصوص والمتلقي فهناك قصائد دلالية حيث يتجاوز الشاعر القصيدة الكلاسيكية على مستوياتها البنائية بين الاسلوبية والايقاعية والتركيبية بنوع من الوعي الادراكي وفق مدركات ومحسوسات باطنة،

ثرثرة في زمان أخر
أكسر مرأتي
لا ضير فكل لفافات اللغو صديد
لا نفع في بسط تقعرها
لا شئ جديد تحت الشمس

اغنية الريح
كم طاف كالريح في الأزمنة
وانسل خلف انحباس الضباب
وكم رعا موجه هادرا
يوقف الأعين الامنة
ثم ارتمي كارتعاش السراب

حيث كل لفظ في القصيد يفتح أفاقا واسعة في خيال عل عالم الرمز متجاوز الاسلوبية البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية ومجاز مرسل، لأيجاد قوة تعبيرية تعمل على نقل الابعاد الفكرية والنفسية للذات الشاعرة وصراعاتها الامتدادية بين الرفض والنفي والقبول،

عباءة الشعر

من شوقه يتململ المغرب
في فمي.. برما
فألهته ملاءة
ترمي على نوئي بكارتها
لتحضنه
لرعونة الاشياء
اذ ترتاع بي

طقوس الموت

من أي مكان يأتي الموت
من أي مكان يتعالى الصوت
يتلاشى الصوت
من أي مكان
من أي مكان
كان البدء كلام مازال البدء بالكلام
ونقول كلام يتحدى قاموس الموت
ما عرف الصمت شعائره

ما رفع الصمت وسام

أن الاهتمام بالبعد البنائي كتجربة ذاتية تصاعدية جدلية ترتقي بمضامين القصائد الى مستويات الذوات العليا وتحكمها بالوجود والنفي، باعتماد السوسيو ثقافي، كما تطالعنا قصائد من البوح الحالم والمتوهج عبر عوالم من محطات العاطفة والمشاعر، أن غلبة المحسنات اللفظية من الاسس التي اعتمدها الشاعر في قصائده كذلك النضج التعبيري السليم في عمق فكرة الموضوعات،

نصل وطيب

أحب أن يكون لي سيف
لأحمله وألهب حده وأهزه
كم حلمت سيفي مشرع
مثل السيوف
ويقال من فمه ندينه
فضل زندي حمالته
وانا أحاور فضل قافيتي
لأغرزه

فيعي وقعه

وتريب مبخرتي شئونه

كم قام القول وحط القول

وظل القول

يقوم ويقعد

فوق الصوت وظل الموت

ان الخصوصية واضحة الملامح فلا ينطلق البوح الامن ذاته واحساسه لأنها تمثل فكره واسلوبه المميز ولأستغيب ملامحه في طيات وثنايا الاخرين (الاسلوب هو الانسان) الكونت لوكلير (وكما يقول هايدجر اللغة وعاء الذات)، لقد كانت موسيقاه الشعرية منساقة منسابة متصلة دون تقطيع في تونواتها وانفاس المتلقي من خلال حسن البناء وتوالدات الحدث الشعري المتصاعدة بحرفية الدارس الممنهج،

نصلي كثيرا

فمن قال انا هجرنا الصلاة

ونحن نئن

ونلهث دوما للصلاة

ونخشع من هنا للبروق

ونألف الطقوس

ولما تذوب الثلوج

ونعرف سياقننا

ونعجز عن همنا

نقلب في جوفنا عن لفافة القول

فنستر عوراتنا بالصلاة

أيه كم طيب أنت

ايها الخالق فيما صنعت

عشقتك فيك

واني اراه بروحي

لقد شوهته السنون الطوال

ربما يستريح الشتاء هنا

ربما مفرط ربما عابر

ربما الصيف من مرفأ الغد أت لنا

ربما

لا تسل هل ندمت فما

في الظلال ذرى

ربما

ان الشاعر هو الذي يعرف ولا يستطيع أن يفكر الا بصمت الكتابة وسرها وهو الذي يعرف ويتحقق كل لحظة أنه حين يكتب فليس هو من فكر، ولكن ذاته وما أوحى لها الباث فتعكسها الى لغته، ولغته تفكر فيه داخله وخارجه في عين الرأئية في محاور ذاتية وما حولها، فالشاعر يتمثل العالم وضمير الانسانية ونبضها الحي.

(كل خطاب ادبي يشعر بطريقة حادة بمستمعيه ويعكس على نفسه ممكنة في حوار جدلي)باختين

نرجو ان نكون قد احطنا بتجربة شعرية باذخة واسعة عاصرت مدارس كبيرة وخبيرة زاخرة بالعطاءات، وكان من الله العون والتبصير الذي ألهمنا حسن التدبير والتحليل والتقرير.

سلمان فرّاج: الإنسان والمربي

مقالات وقصائد في رثاء

الأديب والمعلم

بقلم: يوسف حمود السيد أحمد - هضبة الجولان السورية

1941 – 2007

"يا عينُ جودي بدمعٍ هاجَهُ الذِكرُ فما لدمعكِ بعدَ اليومِ مُدَّخرُ"

فجأةً سقط المارد من عليائه، بلحظات ودون أي إشارة أو دليل توقَّف القلب عن الخفقان بعد أن كان يضج بالحركة، خمسةٌ وأربعون عاماً من العمل الجاد المتواصل الدؤوب انتهت بلمح البصر، فقبل أسبوع تماماً من وفاته ودَّعنا دون أن يدري، عندما طلب منه أحد زملائنا أثناء الجلسة في المركز التربوي أن يهتم بموضوع كان يشغلنا، أجاب: "اتركوني فقد خرجت للتقاعد وأريد أن أرتاح، فقد يكون هذا آخر لقاء بيننا؟ وكان فعلاً آخر لقاء بيننا. فعندما قرر أن يرتاح، كان القدر بالمرصاد، فانطفأت الشمعة التي أنارت الدرب ما يقارب النصف قرن من النضال في مجال التربية والتعليم من جهة، والكتابة والتأليف من جهة أخرى، لست أدري ما الفائدة التي يجنيها الإنسان لنفسه من عمل طويل شاق، من أجل المصلحة العامة، وراحة الآخرين، وما إن

يتنفس الصعداء قليلاً حتى تختطفه يد المنون إلى غير رجعة، لعلَّ في كلامي هذا شيء من الكفر، أستغفر الله، فقد بلغ التأثر بي مبلغاً كبيرا، ولعلَّ الأسرة التي أنشأها فقيدنا الغالي أبو يوسف، وما ترك من زوجة وأنجال (يوسف وشادي وهشام وميسون) متزوجون، و(بلال وجليل) لا زالوا في حياة العزوبية، مع عشرة من الأحفاد، أحبهم جميعاً وأحبوه، ويتباهى بهم كل من يعرفهم، فهم العوض عن فقد والدهم بما يملكون من أخلاق حسنة وثقافة عالية، وكان رحمه الله قريباً من العائلة والأقارب، وعلى علاقة احترام وتقدير للجميع وخاصة الأبناء والأحفاد، يناقش الجميع ويحاورهم ويجادلهم في كل أمور الحياة، وفيما يعترضهم من مشاكل، يعتمد دائماً أسلوب الحوار والنقاش.

ثم من الناحية الأخرى، ما تركه هذا الرجل من سمعة طيبة، وصيتٍ حسن، إن كان في الوظيفة التي شغلها كمعلِّم لخمسة عشر عاماً، وكمفتش عام ومفتش مركِّز لموضوع اللغة العربية لمدة ثلاثين عاماً، كان نزيهاً شريفاً لم تتلوَّث سمعته بشيء، ولم يُعرف عنه أنه أضرَّ بأحد، أو تسبب بإيذاء مخلوق.

تذكِّرني هذه الحياة بقول الشاعر الشبراوي:

يا طالباً راحةً من دهرهِ عبثاً ... أَقصرْ فما الدهرُ إلاَّ بالهمومِ مُلي

كم منظرٍ رائقٍ أفنتْ جمالتهُ ... يدُ المنونِ وأعيتهُ عن الحيلِ

الموتُ بابٌ وكلُّ الناسِ داخلهُ ... لكنَّ ذا الفضلِ محمولٌ على عجلِ

وليس فقدُ إمامٍ عالمٍ علَمٍ ... كفقدِ من ليس ذا علمٍ ولا عملِ

المرحوم أبو يوسف سلمان من مواليد قرية الرامة العامرة التي تميزت بأبنائها وبناتها من جميع الطوائف الدينية، وبما وصلوا إليه من مراكز ومناصب، فقد ثابر أبناؤها على الكد والمعرفة، واتخذوا طريق العلم، فكثُرَ فيها المتعلمون، وانتشروا في البلاد، وتسلَّموا مراكز عالية، وكان مولده بتاريخ 1/3/1941 وأنهى دراسته الثانوية فيها، ثم تابع تعليمه الأكاديمي في دار المعلمين العربية في حيفا حتى سنة 1962، حيث عُين مدرساً في قرية نحف، انتقل بعدها إلى قريته الرامة 1965 للتدريس في المدرسة الابتدائية، ومن ثم في الثانوية حتى عام 1983 وبنفس الوقت تسلَّم منصب مفتش لموضوع اللغة العربية منذ العام 1978 وحتى سنة 2007 حيث قرر أن ينهي عمله ويتقاعد، وانتهت فترة عمله في 15/7 وتشاء الأقدار أن يتوفى بعد ثلاثة أيام من هذا التاريخ، أي بتاريخ 18/7/2007.

لم يترك الشاعر والأديب سلمان فراج معلوماته وثقافته على ما حصَّله في البداية، بل اغتنم الفرصة عندما عمل محاضراً في الكلية الأكاديمية بحيفا، ليتمم تعليمه العالي فحصل على شهادة الماجستير في اللغة العربية من جامعة حيفا، وكان من خلال عمله كمفتش يشترك في إعداد المناهج التعليمية، والكتب التعليمية أيضاً في موضوعات التراث والتاريخ واللغة العربية، وترأس لجنة

المناهج التعليمية وطواقم واضعي الكتب التدريسية في اللغة العربية للصفوف من السابع حتى الثاني عشر.

من نشاطات الفقيد الكبير أنه كان أديباً وشاعراً وناقداً أدبياً، له العديد من الدراسات الأدبية التي نُشرت في الصحف وفي بعض الكتب النقدية، وقد أصدر مجموعتين شعريتين الأولى: بعنوان "نقوش عبر الإطار" أصدرتها في العام 1992 دائرة الثقافة والفنون في وزارة المعارف والثقافة، والثانية بعنوان: "عِدال" أصدرتها دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر في شفا عمرو سنة 2001 وله مجموعة قصص للأطفال لم تنشر كلها، وكان عضواً للهيئة الإدارية لرابطة الأدباء الفلسطينيين، وفيما بعد عضواً في هيئة الاتحاد العام للكتاب، وترأس تحرير "مجلة الهدى" لسنوات عديدة، وكان عضواً في هيئة تحرير "مجلة المشرق".

يقول الدكتور محمود عباسي في تقديمه لمجموعته الشعرية عدال: "أنه تميَّز دائماً في التجديد والتطور في قوالب الشعر ومضامينه، من خلال تلوُّن الصياغة ومفهوم أبعاد التعابير الشعرية، وهو يقطع من خلال هذه المجموعة شوطاً بعيداً في التناص التراثي والثقافة العربية والإنسانية."

حاز الفقيد على جائزة وزير المعارف والثقافة للتفرغ للكتابة والتأليف في اللغة العربية سنة 2006 وكان لأكثر من مرة عضواً ورئيساً في هيئة الحكَّام لهذه الجائزة.

عرفت الفقيد أبو يوسف سلمان منذ ربع قرن ونيِّف، بحكم عملي كمدرس للغة العربية في هضبة الجولان، وكنت عائداً حديثاً من لبنان، بعد إقامة ستة عشر عاماً، عايشت الأحداث التي حصلت هناك، وفي جعبتي الكثير من القصص والحكايات عن الحرب المحلية المدمرة التي بدأت سنة 1975. فأثار ذلك اهتمام الفقيد وكان يسألني بشغف عن الأوضاع هناك، وما الذي حصل، وعن أحوال الناس، ومصير تلك البلاد، والتدخلات الأجنبية، وقدرة الناس على العيش. وكنت أشعر من خلال أسئلته وإصغائه واستفساراته مدى الشوق والرغبة للاطمئنان عن هذا الشعب الذي راح ضحية المؤامرات والأطماع، فيسأل عن أديب أو شاعر لبناني أو سوري بهدف الاطمئنان ولمعرفة المزيد من أخبار العظماء والكبار وما حلَّ بهم، فيظهر عليه الألم والتأثر عندما تكون القصة مأساوية، ويسعد كثيراً عندما تكون الحكاية ممزوجة بشيء من الفرح، وترافقنا طوال هذه المدة بلقاءات متقاربة حتى أصبحت بيننا صداقة أخوية صادقة، فقد كان وفياً كل الوفاء ومخلصاً كل الإخلاص لأصدقائه، تميَّز باللباقة في الحديث، ودماثة الخلق، والسمو في الخطاب والحديث، فقد عُرف كوجيه اجتماعي، يؤخذ رأيه في الكثير من القضايا الاجتماعية، فهو شيخٌ حكيم مجرِّب مع الكبار، وبسيط لطيف سلس مع الشبَّان والصغار، تقدمياً في أفكاره يحترم المرأة ويقدر

مشاعرها ويساويها بنفسه، يحفظ الأسرار، ويبتعد عن النميمة ولا يحمل ضغينة لأحد.

كنا نلتقيه دائماً ضمن طاقم مصححي امتحانات الدولة للغة العربية، في المركز التربوي، أو في المربد بالقدس، وفي الاجتماعات التربوية التي تتم بين الحين والآخر، وفي لقاءات عائلية خاصة، أو مناسبات اجتماعية من أفراح وأتراح، فتجد أنه حريص على أن يشعرك بالود والصداقة، فتستمتع بحديثه، فقد يطلب منك شيء ما خاص بالعمل أو المدارس فلا تشعر أنه يخاطبك كمسؤول، بل كأخ وصديق يتبادل الأحاديث المفيدة والنافعة في كل وقت، ولا يتأخر في تأدية واجب، ولا يتباطأ في تقديم كل معونة لمن يستحق.

كم من المرات طلب مني أن أعيد عليه سرد قصة لحادث خطير تعرضت له أثناء وجودي في لبنان، كاد يُفقدني حياتي، وذلك في خضم الحركات الغوغائية التي سادت البلاد في ذلك الوقت من أواخر السبعينات والحادث فيه شيء من العبرة، حيث تدخلت الإرادة الإلهية لتنهيه بالشكل الذي انتهت به، فكان يفكر ملياً بالقدر وما يفرضه على الإنسان، وقد أبدى استهجاناً كبيراً لتصرف شاب صغير كان في مقتبل العمر وقتها وهو أحد طلابي الذين كنت أعلمهم بالمدرسة الثانوية، والذي خلَّصني من الموت المحتَّم. فيغرق في تأملٍ عميق ويقول: لا تعجب يا صديقي فإن الله

على كلِّ شيء قدير، والكل يعجز لا محالة، قلم تأتِ ساعتك بعد.
كان المرحوم شخصية مؤثرة في المجتمع، وامتاز بعلاقاته الحسنة وحبه للناس، وتفانيه بالعطاء لأسرته ومهنته وأهله وأبناء بلدته خاصة ومجتمعه عامة، فلم يبخل مرة بالمحبة والعطاء، وقدَّم الكثير من الخدمات للناس الذين يعرفهم والذين لا يعرفهم.، فقد كان إنسانياً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى، مؤمن بالقضاء والقدر.

لقد أحبَّ الأرض وعمل فيها، فكان يقضي معظم أوقاته عندما يعود من عمله في الحقل وبين أشجار الزيتون، وفي أيام العطل ونهاية الأسبوع يتوجه إلى الحقل أيضاً ويتعامل مع أشجار الزيتون وكأنها كائن حي، يجني ثمارها ويتموَّن من زيتها، ويصنع بيده الصابون البلدي المختلف الأنواع، من الصابون العادي إلى صابون الغار وغير ذلك.
كان المرحوم مخلصاً في انتمائه العربي، ففي أحد الأيام كنا نجلس معاً في مكانٍ ما، فرأيته ساهماً مفكراً، فسألته ما بك؟ أجابني: "حلمي في يوم من الأيام أن أتمشَّى في شوارع عاصمة عربية كدمشق أو بيروت"، فشعرت كم كان يحمل في نفسه من الحسرات والأمنيات للعودة لجذوره الأولى فيعيش للحظات في بيئة تتناسب مع أحلامه وطموحاته، ويتحسس دفء الأهل

والوطن، فبادلته هذا الوجع والألم متمنياً له أن يتحقق حلمه هذا، لكنه رحل دون تحقيق هذا الحلم. رحمه الله تعالى.

يوسف حمود السيد أحمد

مجدل شمس – هضبة الجولان

وهذا سلمان - بروفسور فاروق مواسي

-1-

جاءني سلمان شوقًا ورضا
يقرأ الأشعارَ في صفو الندى
كان لونًا من ترانيم الهوى
زائرًا في القلب يرتاد المدى
طافت الآيات في حلم المنى
وهجةً أو رجفة لا تستكينْ
عادت الرهبة أصواتًا غدت
في عروق الغيب ترتاد القضا
سار نحو البحر في صمت رنا
فاستبد الصمت صوتًا لا يلين
نازعته النفس في تسآلها
فإذا "حيدر" ذيّاكَ الحزين
هات من "رامة" ذِكرًا مبتدا
خبرًا من بسمة تبدو على
رهفةِ المرآةِ وجدًا مستبين
فإذا المرآة صوت ما شدا

أين ذاك الشدو في درب السنين؟

-2-

أنات صلاتك سابحةٌ جارحة يا سلمانْ

تعزف أنغامًا.. تتقطّر أوجاعًا

من مصباح الليل الأسيان

في كأس العدم المعصورْ

في دمع الباكي المأسور

كان الطيرُ

أرتالاً من نور مجروحْ

يغدو ويروحْ

يُسقى من شجو مراثيكْ

وأغانيك

- سيان-

فنحدق في رؤيا الدنيا

في يَنبوع ينضُب يومًا

ويبللنا

ويجففنا

-سيان-

وتعود الحسرات

تَسّاقطُ ورقًا من أحجار الدمعات

تسأل عن أحباب مفقودين

موجودين

-سيان-

وأبو يوسفَ ينظر عن بعد

في بسمته الوضاءة

بدهاء

أو

ببراءة

-سيان-

وأنا أسدل عينيّ على طيف تلو الطيف

فأرى خلانَ وفاءٍ فوق بحيرات الصفو الأزرق

وكتاب الواحد يحمله بيمينه

يقرأه في فرح

أو في حزن... سيان

يقرأه أو يكتبه... سيان!

في رثاء سلمان فراج

شفيق قبلان، بيت جن

نبكيك يا أستاذنا سلمان

فقد كنت درّة الزمان

ولكن هذه هي مشيئة الرحمن

أن تغادر

وبين خيط النور والقبر

مقابر

فالموت سنّة يقضي بها

مدبّر الأكوان

أسفي أن تمر في الأكفان

وكنت تذود عن الحمى وعن الأوطان

بالفكر وبالمبادئ الحسان

تركت بعدك المآثر

مؤلفات في الشعر

واللغة

رسمتها من كدّ

المحاجر

وتركتنا لهذا الزمان

زمان يتمرّغ في لجّة

الطوفان

عالم يتحكم فيه الخنّاس والخصيان

وابليس والشيطان

وأنت قد أوفيت الكيل

والميزان

والمناصب التي تقلدتها

وبجدارة

كانت لا تشوبها الأدران

عصَرت رحيق الروح

شهدا

وشيّدت مداميك البنيان

ومنصبك المفتش

الذي كان

ضمّخته بالعطر والريحان

وكنت عادلا كالميزان

عندك كل المعلمين

إخوان

ولم تدخل السياسة الثكلى

في دهاليز

المكان

كنت حسن الأخلاق

كنت طيب اللسان

ومررتَ فوق الذّرى

الشّماء كالصوان

كنت مثل حيدر

ومثل الجرمق

في الديجاء بدران

طيب الله ثراك

فأرواحنا رهينة في

قبضة الرحمن

نسأل الله

أن يسكنك

خضر الجنان

وأن يُنبت على قبرك

شقائق النعمان

سلمان

(شجّوية إلى متيّم اللغة العربية، الهائم بالحرية، أبي يوسف سلمان فراج، اللامع في سماء العلم والتربية، والباقي حيا في الذاكرة)

د. منير موسى

من سبر غور المقال وجدّ في طلب المعالي
وحنى للعصفور هامة ولم يجفل من الرئبال
سالم الأقوام طرا وللمآثر غير سال
لام الزمان على خناه ما راب غدرا الليالي
عاند الكبرياء غالبًا وعبّ من نبعه السلسال
وناصر الحق مشهرا له ورد الفياصل والعوالي
غنى على سابح كتاب وخادنه في كل حال
صموت حين ينفر قول وللتوافه لا يبالي
ولم يبح سرا بجهر إلا للزهر والسنابل
قد راد حب الحياة عاشقا جاد بنور على الأجيال
بكى الهزار على زيتونه ناحت رقاط على العرزال

كانت أفكارك لآلي- اللغة لتشهد بعلمك والبياني

الشاعر الشعبي عفيف ناصر

فراقك يا أبو يوسف كواني وهز قلوبنا بحسرة رماني
غيابك بالعجل عكّر حْوالي ودهري حنظل وعلقم سقاني
ليل نهار بتظللك فبالي ينور العين رسمك في جناني
الحزن خيّم على الأهالي بجليل بلادنا قاصي وداني
الرامة دمعها عالخد سالي عشير العمر فقدانك صلاني
ومعدت أعرف يميني من شمالي ومظل دموع تذرفها جفاني
حجار الدار عمتبكي عغالي القمر قد غاب وسودُّو المباني
بفقدك ضاق في فكري خيالي بمناقبكم أنا بعجز لساني

عرفتك من قديمات الليالي وكنت أمضى من السيف اليماني
الكل بيشهدولك كنت عالي بحلا الأخلاق كنت الأوّلاني
وكنت رمز الوفا ورمز العدالي وكنت شعلة ذكا نورك هداني
كنت منهل علم علمك مثالي بحديثك كنت أحلى من الريحاني
بيوسف كانت فكارك لآلي اللغة بتشهد بعلمك والبياني
مبقدر أوصفك كلك كمالي خير العمل بين الناس باني

عكل الناس محتومة الآجالي العمر محدود بالسيعة وثواني

الله يرحمك رب الأعالي وْيَبو يوسف على الجنة دخولك

وشاين عالبسيطة الكل فاني

أقول لنفسي

في رثاء الغائب الحاضر سلمان فراج

"ولسوف يُطهركم مولاكم من أدناس الكثيف ويدخلكم في بحر اللطيف البسيط"

الشاعر حسين مهنا

أقول لنفسي حين عزّ التلاقيا ... دعيني.. فضعفي لا يُطيق التجافيا

ولا تزجري عيني إذا هلّ دمعها ... غزيرًا وان شابت دموعي دمائيا

وتدرين أني حاملٌ قلب شاعر ... إذا ناحَ طيرٌ في الصدر شاكيا

فكيف وقرني راقد بين نسوة ... يُعصرنَ أكبتادًا ويبكينَ هاديا

أناجي أليفا لا يَرُدّ التناجيا ... وأدعو وليفا لا يُجيبُ دُعائيا

وكنتُ إذا ما جئته مدّ راحةً ... وقلبًا يلاقيني لطيفَ التلاقيا

وكم كان يحلو للجليس حديثه ... يُحدثُ بعضا ثم يصمت صَاغيا

وإن قال قولا زيّن القول علمُهُ ... وأحسن شرحًا للذي كان خافيا

صبور على جور الحياة وغدرها ... فما وجههُ يحكي وما الدمع واشيا

وإن ضاق صدْرًا بالهموم وثقلها ... شكا لليراع الحُرّ حلوَ المعانيا

أخا الروح عفوًا ما عهدتك بائعًا ... لرفقةِ دربٍ، بل عهدتك شاريا

لك اللهُ هل ضاقت عليك دروبها ... فجاورتَ ربًا واهب الصبر شافيا

ترمت قلوبًا موجعات تلوكُها ... طواحنُ حُزن تجعل الصّخرَ باكيا

ولا أنت ممّن يَجْبَهْ الموت كارهًا ... ولا نحن رهط لا يرى الموت آتيا

فسبحان ربي يدرأ الُّرزء بالهُدى ... ويمسحُ عنا جهلنا والمساويا

لا عذر يشفع للرحيل

د. ماجد عليان

لا عذر يشفع للرحيلْ!
كل! الكلام يصيرُ نقصانًا إذا
انكسر النخيلُ
قالوا: "تميلُ بحملها" لكنها انكسرت
على أرض الحقيقة لا تميلْ
فتغيرت من تحتها أشكالنا، عكست
ظلال عقولنا، فتغيرت آمالُنا نكسَت
مَحجتنا التي كانت لنا ظلا ظليلْ
هل جفَّت الأرضُ التي حبُلت فأنجبت الدليلْ؟
لا ريحَ هبَت من هنا وهناك فاقتلعَتكَ، قالوا:
"إنهُ الحَطابُ يضربُ فأسهُ حتى يعانقهُ القتيلْ"
لا عُشَّ بعد اليوم تبنيه الحمامة
فوق غيمَة حُلمنا
إنا صَمتنا واستَبَدَّ بنا الهديلْ
إنَّ السماء تغيَّرت

قالوا: " ستثمر من جديدْ"

قلت: "موتكَ مستحيلْ"

لا أرض تحضنُ ثمرَة

إلا "وينتصرُ النخيلْ"

القلم ما فارقوا بعمرو دقيقة!

ذياب عيلبوني

بيت العلم ما سكروا أبوابو حتى لو فقدنا أفاضل من صحابو
فقدنا فرع من فروعو الطويلة وحدث عنّا خسارة في غيابو
فقدنا العلم وأفكارو سليقة وبحر ما نقدر نخوض بعبابو
زاخر في معانيه الرقيقة دُرَر وكنوز في بيتو ورحابو
وزهر فوّاح عَ جناب الحديقة وحنان الأهل والأصحاب جابو
ربّى جيال عأحسن طريقة وصرف ع كلمة الحلوة شبابو
القلم ما فارقوا بعمرو دقيقة واللي ما بعرفو يراجع كتابو
تغنى بالأدب شعر وموسيقى وما حدا من رجال الأدب عابو
رحل أستاذنا حامل وثيقة خلق سامي ومعروف بجوابو
انطلق بالعلم من عيلة عريقة وأهدى كل ما تملك جيابو
وعندما تصبح النخلة عتيقة بتعطي رطب عنها الكل جابو
حزنو بغيبتو رفاق ورفيقة وأهالي العلم عزونا بمصابو
هذي التعزية منى رقيقة الله يرحمو ويرحم ترابو

رَحيلُ الاصدقاء بقلم: سهيل عطاالله

31/01/2017

قبل أعوام تسعة رحلَ صديقي الصدوق المربّي الشاعر سلمان فراج.

في يوم ذكراه وفي رثائي له في المركز الثقافي في البقيعة الجليلية قلت:

"دائرة الاصدقاء دائرة صفاء وبهاء"

"في رحمها وطنٌ حدوده نقاء وانتماء"

في هذه الأيام السوداء الملأى بالعنف وأحداث القتل والعُسْف، أتحسر على أيام كان فيها التسامح شعلةً متوهجةً تنير دروبنا جاعلة أيامنا السوداء ناصعة بيضاء.

في حديثي هذا اترحم على صديقي سلمان العربي المعروفي رجل الصفاء، والبهاء، والنقاء، والانتماء..

أترحم عليه مستذكرًا عمي (يوسف الصالح) والد سلمان الذي في بيته تعانق الجليل مع الكرمل يوم اختار سيدة كريمة من آل حسون لتكون أمًا لأولادهما.

في بيت أبي سلمان اتَّحد الكرمل مع الجليل – في الكرمل كرَمٌ وفي

الجليل جلالٌ وإجلال.

كنت وسلمان يافعين عندما قدم طيب الذكر والد سلمان درسا للصغار والكبار.. درسا في المروءة والتسامح والصفح وذلك عندما تجرع ابنه الصغير كأس الموت تحت دواليب سيارة كان يقودها سائق مسيحي من قريته، فوقف طيب الله ثراه مسامحا معتمرا الصفح والنخوة مشيرا للسائق أن يذهب الى بيته آمنا وآمرًا الا يعترض سبيله أحدٌ.

ما أحوجنا في هذا الزمن الرديء الملتحف باللهب والاحقاد والتعصب الاعمى.. ما احوجنا لرجال يلبسون معطف المرحوم العم يوسف.. رجال يكونون أسيجة للفضيلة وأمثلةً للسماحة والتسامح!

استمطر الرحمان على صديقي ووالده راجيًا أن تسعفنا العناية الالهية على تهشيم أنصاب الكفر التي ملأت ربوعنا محوِّلة جميل حياتنا الى قبح بغيض يُبعدنا عن رسالة الأنبياء الاتقياء الانقياء.

صباح الخير لأهل التسامح والسماحة في كل مكان.