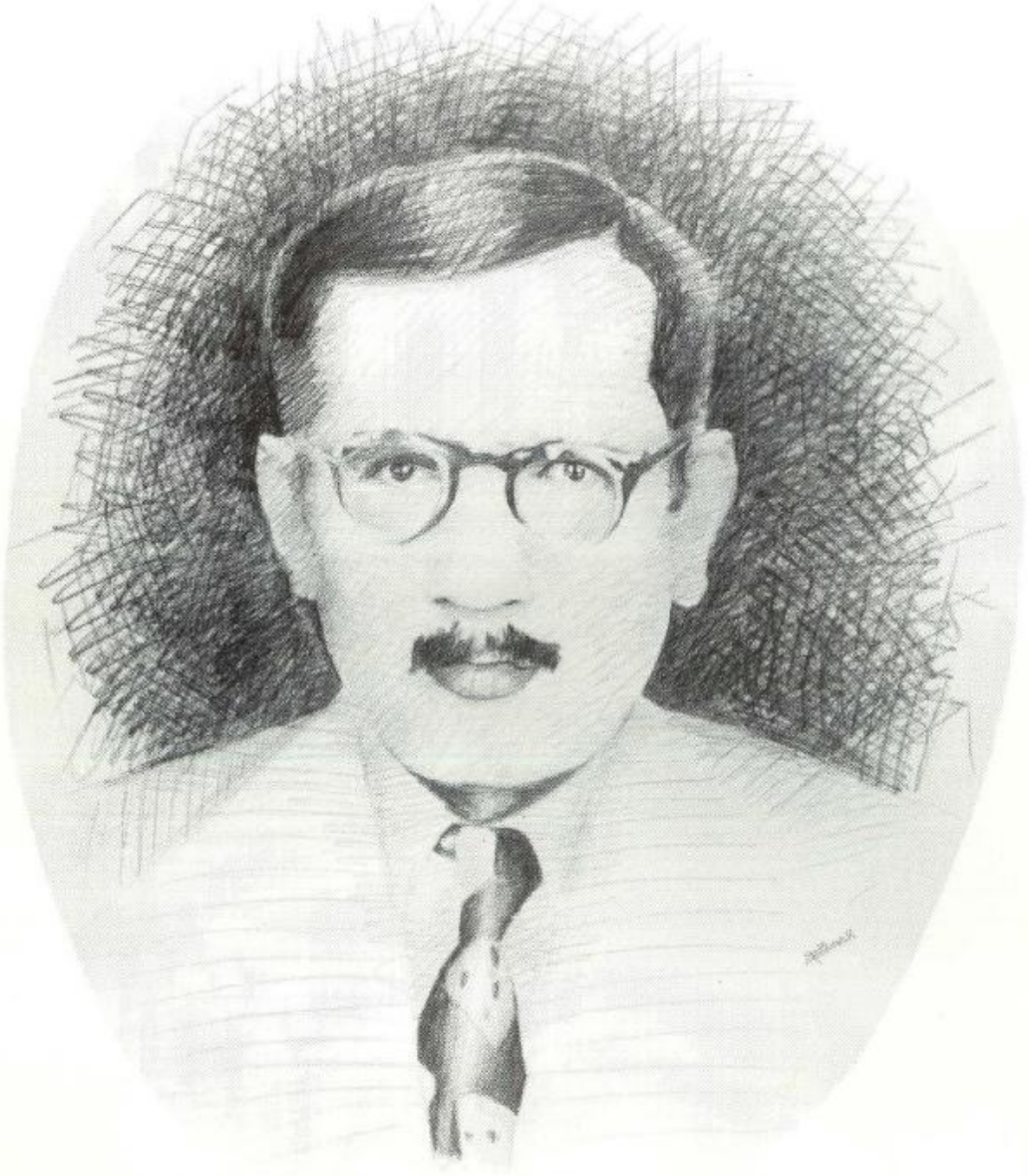
كتابات

٢١

فصليـة ، تعنى بشئـون الأدب والفكـر ـ العـدد الواحـد والعشرون ـ السنة العاشرة ١٩٨٥



"خالدُ الفرج".. ويظلّ الدربُ موصولاً

... ويظل الدرب موصولا

الاديب الشاعر خالد بن محمد الفرج (١٣١٦ ـ ١٣٧٤هـ)، أحد أبرز الأسماء المؤثرة فى حركة الفكر والأدب بمنطقة الخليج والجزيرة العربية ، وواحد من قلائل كان لهم فضل الريادة الفكرية فى ثقافة الكويت والبحرين والمنطقة الشرقية من المملكة العربية السعودية . تلقى علومه فى الكويت ثم انتقل إلى الهند يعمل ويتعلم ليجيد أكثر من لغة ، وليطل على العالم بنظرة ارحب وأعمق ، وليذكي شعلة الابداع والطموح والتوق إلى التفرد والريادة .

ولأن طريق هذا العشق متاهة ، احترق الفرج مرات وهو يمسك بالنار ليرسم بها على الدرب علاماته المميزة الأولى ، واثقا بتواصل جهد الأجيال ومن أن السائرين المجددين لن تنقطع بهم السبل .

ومن أولى العلامات المضيئة التى احترق الفرج وهو يضعها لنا على الدرب الصعب دراسة فريدة قدم بها لعمل ريادى متفرد فى مجال حفظ التراث الشعبى للمنطقة .

فقد أصدر فى وقت مبكر أول محاولة لجمع وتدوين الشعر الشعبى فى الجزيرة العربية ، والتعريف به والتدليل على أهميته .

وقد انبرت للفرج فى ذلك الوقت عدة أصوات تندد بعمله ، وتقلل من أهميته ، متذرعة بالحجج الواهية التى ما تزال تساق حتى يومنا هذا عندما يأتى الحديث عن كل ما له علاقة بالابداع الشعبى .

ولم يزد ذلك الفرج إلا ايمانا وثقة بمستقبل ذلك التوجه ، الذى تفاعل ونمى فى السنوات التالية .

لقد برزت شخصية الفرج أمامنا ونحن نعد ملف الشعر النبطى الذى يطالعه القارىء بهذا العدد للدكتور سعد العبدالله الصويان ، أحد مثقفى الخليج القلائل الذين قرنوا القول بالفعل ، فقد رضع الصويان الشعر النبطى مع أولى قطرات اللبن ببادية الجزيرة ، ولما شب ، وتذوق طعم ذلك العناق البكر مع الكلمة ظل مخلصا له يؤكد ايمان ذلك المحارب النبيل بأن الدرب سيظل موصولا .

علي خليفة

الغلاف للفنان التشكيلى القطرى : أحمد عبدالله

ابراهيم العريض محاضرة عن الترجمة
ص (١٣٦)

جيل كليبورج في فيلم عن القضية الفلسطينية
ص (١٣٢)

ص (١٠٢)
ترجمة جديدة
لقصائد من بول ايلوار

الشعر واحداث بيروت
ص (١٤٠)

ص

الترجمة

حكايات و أساطير الهنود الحمر ..... راوية صادق ٨٦
قصائد بول ايلوار ..... محمد هشام ١٠٢
سلطان باهو ..... خورشيد نسرين ١٠٦

الحوار (حول ظاهرة الغموض)

مع الشاعر قاسم حداد ١١٧
مع الشاعر محمد بدوى ١٢٥

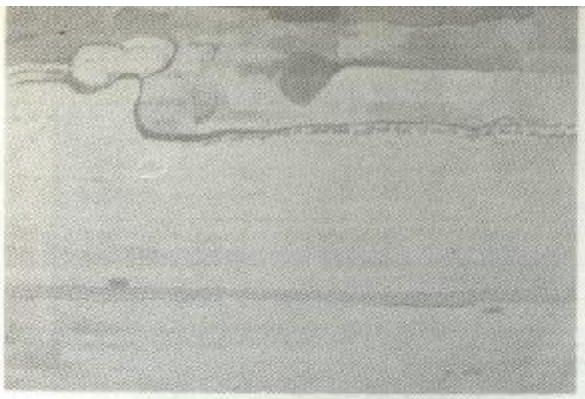
متابعات

عودة الى فيلم حنا .ك ..... علياء عبدالعاطى ١٣٢
الترجمة في الأدب العربي الحديث ١٣٦
الفن التشكيلي الفلسطيني ..... سامية رؤوف ١٣٧
حول قصائد بيروت ..... مصطفى والي ١٤٠

الملف

الشعر النبطى .. جمعه ودراسته على ضوء النظريات
والمناهج المعاصرة ..... د. سعد العبد الله الصويان ١٤٣

محتويات العدد



ص (١٣٧) ـ الفن التشكيلي الفلسطيني الى اين

ص (١١٧) حوار حول ظاهرة الغموض مع الشاعر قاسم حداد

ص

الشـعر

توقيعات للطفولة ..... أحمد مدن ٦
فيما أرى ..... أشرف عامر ١٠
تغنى للتباعد ، لى..... أمجد ريان ١٢

القصة

سهرة ..... عبدالله خليفة ٢٠
عتبة للرعشة ..... محمد بدران ٢٨
بيـانو ..... محمد فائز ٣٠

الدراسـة

جماليات القصيدة الجديدة ..... أمجد ريان ٣٤
أ . ص أزمة منهج ونص ..... فوزية رشيد ٤٢

من التراث الشعبي العربي

الدبكة في الفرات ..... عبد القادر عياش..... ٨٠

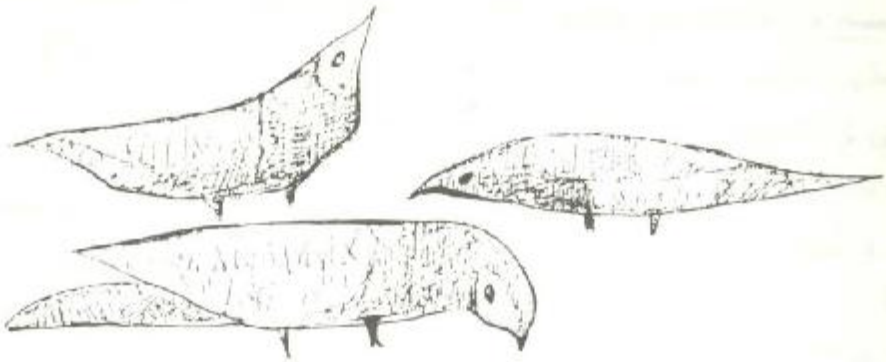
توقيعات للطفولة

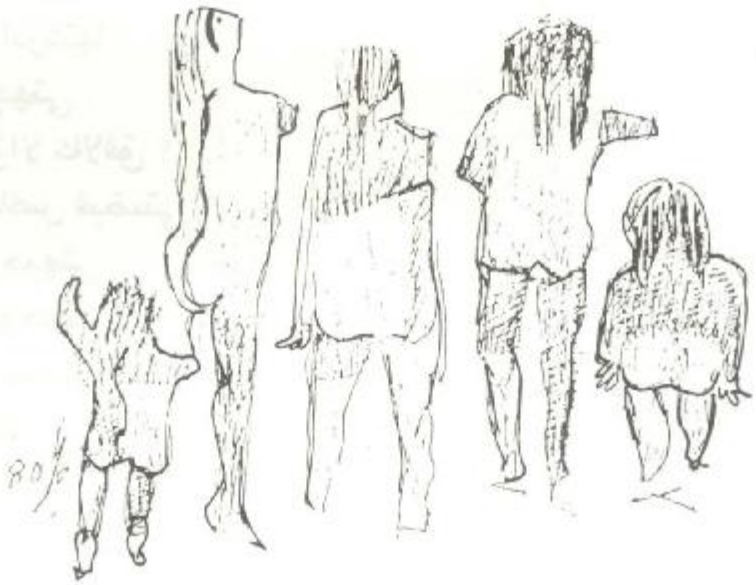
(١)

النوافذ مشرعة
والهواء يشف
وتعلق منك المواعيد
في جسد الليل
صافية غضة
كالنجوم تهدهد هذا الفضاء
يعانقني أول العمر
والألق المتقادم في لجة الشعر
يرمي الى غرفتي
منزل الريح
أو عتب الشارع المتسول
ترنو البلاد هنا
والقرى المستفيضة في جانبي
تملأ الحلم
ترمي بأثقالها
ويحط المدى
ها هنا مطر
وهناك اختصار المسافة
بين اتساع النوافذ
والنقطة البادئة .

(٢)

وقع يجيء اليك
يلقى في ضفافك خطوة
الماء منكسر





وصورتك التى أدمنتها
تتبادل اللحظات يافعة
وتركض في الثياب
تجلو هجسها المستطاب
النهر مشتبك
وروحى مصطفاة
واكتنازى كالشغاف على حدود القلب
كالرغبات ،
تكبر في الطفولة
أو تدندن في يدى .

(٣)

تمحو الطفولة
ها هى الآن اشتعال
للأصابع
واحتمال
اذ تفجر دهشة الرغبات
في قنينة العمر الخفية ها هنا
في صورة الأيام قادمة
حتى اذا أدركتها
قلبت في جهتى :
سؤالا كالأفق ؟!
هل لا تشاكس قبضتى
أو جبهتى
أو وجهتى !!
أم يستدر حضورها :
نقطا
ملامح
صورة النبض الأخير
ويحكم القلب الجسد
ويفتق الحزن الشريد
كصبوتى
مستفردا عصبى
يشاركنى التململ
واخضرار الذاكرة :
هل أشحذ الوقت/ الجماهير/ النخيل/ حقائب
الأحلام والشجر المطرز بالعصافير/ المدى
المطرى/ اقليم التمرد/ سورة الفزع الطفولى/ التبرعم/
كل أسمائى وأشيائي الصغيرة

أم أصبح في اقتحام من عصب ؟!
أم يستهل الظهر أمنية
ويندى لي الطريق
أصب جام يدى ،
وأسكر
ها أنا
أطفو على الخطوات
يشملنى الرصيف بعشبه
قد أثقل الروح التراب
وظل هذى الأغنيات
معلق كسمائنا
العشق سيدنا
ورغبتنا الأكيدة في نهارات التمزق
والرحيل
ها إنها الرغبات شاخصة ،
وشائكة الخطى
تستقرأ الصمت المؤطر في شوارعنا
وتمنح صوتنا للحلم ،
في لهجاته /
أشكاله المستنفرة .
الصوت يدخل في المدى
الصوت يدخل في الهسيس
ويرتقى لغو الطيور ،
وهجس أغصان الندى
متدثرا بكلامه
دمه امتداد الجذر ،
حشو الماء في جدراننا
شبت عناقيد النشيد هنا :
دم يستأسد الآن الشجر
ودم يهد الآن ،
جبهته مطر .

فيما أرى

أو لم أقل إنى أُحبكِ مرةً
كى تفهمى السر في موت العصافير التى
نامت على صدركْ ..
تلك أياتى أحمّلها البراءة والدناءة كلها
فيمن أرى ..
فأراكِ صبحا نائما
أو شاردا ..
وأراك فجرا ناعسا ـ مستيقظا
أو حالما ..
وأراك قبل القيد داءً يطبّبنى
وبعد القيد نجما يوازينى ..
ويؤنس ما تبقى من العذوبةِ والمطرْ ..

○○○

أو لم أقل ان الرياح غريبةٌ
ومسافره ..
ابتاعى ما شاءت سماك من الشجر
ومن الحصى ..
كي تقذفي رطبى ..
ويكتمل القمر ..
قمر يسافر في البريد وفي الأغانى وفي المطر
قمر يحط على ذراعىّ ..
قمر ينام على ضفائرك ، ويشرب نخبَ
من دقوا الطبول تحية وتوسلا
كى يكتمل قبل الخسوف وبعده
قمر تجلى في القصائد وردةً

ثم اختفى ..
في ليلة الرابع عشر

○○○

ابتاعى ما شاءت يداك من الشجر
زمنُ الجفافِ يحاصر الموتى ..
ويورث الفقراء فقرا
وخريفنا يدنو بقبضة ريح
حتى يخلّد في السموات ..
مُلكا ومملكة ..
لمن يتاجر في النسيم وفي العبيد
فنرى الدخان يحاصر الرئتين والوطن البعيد

○○

فلتمنحينا مرة ..
فرصةَ التقويمِ للعام الجديد ..
يوما جديدا
نحياهُ
أو نحياهُ
أو .. نحياه
لنزف موتانا بآخر ما تبقى من النشيدْ

تفنى للتباعد ، لي ، أصعد ، والبراعم حيطاني

أصعد ، وهي الامتلاء ، ترميني بالأهلة

والشوك ، والجسر المنيع

أيها الأفق الذي
أصابني بالدوار
هل أنت تنظر لي
وتمغنطني
أم أنا الذي صلبت في الأبواب الذابلة وفي الحناء التي تشخب شعر البنات
يا أفقا من العيون الشيخة، والنخيل المغضن، اطلق عصفورة بيضاء ذات منقار أحمر كالسمسة
أطلقها تحلق في الحقول الهوجاء، وفي زوبعة النخيل المغضن، أطلقها من كتاب الغياب
يا قلبا من المواعيد القديمة
در في ضلوع الفلكي الحزين
قع في الرهجة الحكيمة
وانشق في وتر الحنين
رطرطتني العربات الخشبية، بأعرافها الملونة، وعجلاتها المعجنة، أنا الدائري، تحت الوردة الترابية، تقرعني الكفوف البرونزية فوق الأبواب، وصدى الليل حيث أطأ الأرض
في كراسة الجفون وضعت منعكسي وأنشودتي
عيون الأطفال المنطفئة تتلدع في جلدي
والفضاء على عيني حمامة مبتورة
والسكة التي غسلتها قدماي
تتهيأ لي :
أبدع اللهفة

ماذا رأيت في قلبي: تداخلت تضاريس البيوت
ماذا رأيت في قوس الأصابع: وطن يموت
انتهت بي القافلة المائعة
إلى وطن العيون الدامعة
رطمني الحادي بالأراجيز
ولوّاني في آهته الرملية
نشعت الاطلال في ضلوعي
توهجت النوق ظلمة
والرمضاء قضاء
ترنح الكون في قدمي
واحترقت في قلبي
زهرة المضاء

يتوجه الأهالي في مظاهرة لقمة التلة، حيث تجسد شيخهموا الشفاف، خبطوا بالصفيح، وغنوا للعروسة الدمية، غنوا للزائر المجسد العميق، وكنت في كتلة البيوت، أستشير حزني، وذاكرتي المشوية في التباريح، أوصلتني الدروب الى النجمة المسنونة، أوصلتني أغنيتي إلى الشعب المكدس في البوابات والزناقير، والأسوار المبطلة.

في العشب الخيالي رح، في الصخرة الشمسية، وأدخل الدائرة الحبلى، وعندما تبصّ من النافذة الوهجة غن، وابتغي، وتهيأ، راميا تباعيضك في الانحاء كلها،

أنت في ظل البيوت الآن، فاخط، وعانق الأبيض، ها هم أهالي المدن الشعبيون حولك،

التحايا يرمونها في عظمك، ها هم يحطون الأكف في كتفيك، لينهضوك، رج الظلام بالذراعين

واخرج للمدى، وللشجن المباغت.

تأخذني تحت سقيفة البوص المخلع، والسماء تكيتنا، تأخذني وهي أرق من الشرفة في الشروق، وأنضج من الحديقة المعنة، تطريني في طينة الجسد والكون أنثى، تفك في ظهري جناحين وتأخذني، في كتاب الشمس، آهٍ على أمثولتي ويقيني، مطر على الصبية، وبارقة تزيحني الى الشجن، ضمديني تضمدني، عللي لي ولهي تعلل لي، تبصرني بالمصابيح الفقيرة وهي ترمي نورها

العشوائي، تبردني بالغناء الداخلي، تنحدر بي في الامتلاء، ترضعني من جبل الحليب قطرتين، وتعطيني من حقول الكوثر رمانتين، تعبؤني بالضلوع واللدونة، تلفني في التلال الحنونة، لك مدى وجزري، لك مائي وبذري، وفي شوكتك انتفاضي وحيلولتي.

أرمي بقبضتي الطيور الحجرية
الزمان العربي طفأني
والموجة الرخامية ذات الزخارف حملتني
الى حيث خيمة طينية
وطفلة مبلولة
تشيل على كتفيها امتداد الصحراء
كانت إلى جواري نخلتي الغليظة، وكنت أعبث بالشناشين التي على رأسها:
جمال محمصة تنغرس في ضلوعي
ابتعثتني الأرجوزة الثقيلة
وضعضع الركب صدري
كنت معلقا بين فخذي الناقة
والفخذان بوابتان
رجرجتني الصفائح الراقعة
وصقصقة الأسنة في السما

أيتها الضلوع يا مضرب المواجع، أغني لك، ولليمونك في الربيع الحالك، لأريج النارنج والورد المسنون، أغني في حديقة الرايات والنصال، لي الصدى المحبوس، ولي الأبواب الصباحية المدكوكة في مخلب الرياح، لي الضبة الخشبية، والدمعة الغنية، لي المرأة التي توقد الكانون بزيت لحمها، وتنفش البوص بنار شهيقها، ولي الطلعة، والكوة الكامنة ولي البيوت

طرقتك البيضاء على جلدى، كانت انحنائتك الهندسية تطرح الزوايا والضوء،

شاعرك الليلي يؤيك ويأتوي بك، قنديلك المهموس، كنيسة الحناء، أيتها النبية التي تخوض في فؤادي، لك صفحة العشق وقطعة الرياح، تحف بك السماء من كل صوب، انتبذي بي المكان القصي، ونوميني في حصن حضنك الدفىء

يترنح الركب تحت البروق
فاصعد يا ملوح الوجه

اطرح جبتك الشقراء
ملء الكون
حفت بك الجبال الورقية
والأراجيز الرخيصة
ضمختك السفوح دما
ونخرك الثور
بقرنين من حلزون
أيها الصعلوك الرقيق العنيد
أيها الحذر الوحيد
يا نائما في الخيمة المغسولة
وكارا في الجفاف
كالندعة الرحيمة المبلولة

نولوك وانت مجروح، ومتنصل كالدمعة، اخرج في المرايا التي تترجرج، اخرج، ستجرفك الأوراق المروحية، كن ولدا، انهم يأكلون البيانات، ويتنابذون بالألقاب

كان البلياتشو يتقيأ الألوان والوحدة الوطنية، وكان الأفق منصوبا على الأحزان، والأولاد المرقعون بالموت يتمسحون في الأحداث، وأنت تعانق تكوين الصرخة في البيوت المكشوفة تبلع صدأ السيف في الجدران الجريحة، رأيت امرأة تخلع ثدييها وتحط مكانهما علبتين من اللحم الفاسد المفروم، ضاع صوتك المبتل في الحقول، وفي الوجع الوحشي، والخوف في ظلال المرايا، رأيت امرأة ترمي بطفلتها في النيل لكي تتمكن من الفرار، رأيت رجلا منتحرا بسن الرغيف، الحزن موجة محفورة، والوجوه الحبلى بالظلام حولك تتطلع للباب الشاهق، وهي تتلو النصوص الخفية، ارحل في السقوف، وفي النوافذ الملتفتة، ها هي ذي اصابع الماء تلملم الأرض، وها هو كونك اللغوي يخرج عن الحروف.

على حصيرة عشبية تكونين، بمنديلك الطويل، تجسين البستان بظلك، وتتهجين الأخضر رأيتك في شريطين اثنين، رأيتك في أرجوحة اللون: تبنين من المواعيد بيتا، وانت الحريق الذي يحرثني، على أفق خارج الزمان كانت أغنيتي لك يا أم الشريطين والكرانيش، لك صفحة العشق، لك المشط الأسطوري: لكن، حدثيني عن النبع، والزجاج الملون الأزرق، والقبب المنتفخة بالأنين وسبائك الحروف والسؤال المنيع، يركض تحتها الفقراء

الساخنون، والبائعون المشترون، والذبيحون في التاريخ وانبلاجة الوطن، حدثوني عن دمعك الهتون، فلم أصدق، حدثوني عن نواياك الأليفة واصطبارك الطعين، وجستك الهضاضة، عن سبيلك حدثوني عن المآذن التي تغني لك، لفعيني، زمليني أسدلي لي أعضاءك الحنونة، اشبكيني في اغنية

الجلبة ، الجلبة ، الجلبة
والفارس الذي سقط في الحلْبة
تبسم في وجه عروة
فانتفضت الريح
لاذت بأعطافه
وهو الجريح
شد للطعان غناء
ورتل لحن الرجوع
فامتلأت النفس بالبنفس
أيها العصفور الذي
غسلته السماء
خذني في صدى الأغاني
واعطني جمرة الشعراء

هيمنت الأبواب الواطئة على قلبي، لكني منحنيا في التكوين، اقطف من قنديل الحروف سكتي، ومن زبد الحقول كوثري، يوازيني النداء، ويتهجد لي الطين، أصابر الصبار، وأعاتي الكلمة الكامنة، رجرجت ذاكرتي، فاذا الشفيفة التي شدتني من تحت ابطي، ولفتني في ذراعها ـ ادخلنا المفتاح في الصليب الخشبي الغليظ، اخفضنا من رأسينا ودلفنا، شالت الصرة من المقعد الطيني الناعم وأجلستني، أسكتت الدخان الحمضي الخفيف، ثم سندت ماجورها في الركن الهابط، وجائتني، استوت على الأرض، ورمت الضفيرتين إلى الخلف، لم تسكن هنيهة حتى خرت في النحيب، الجحيم، الحريق الذي في الحناجر، مسحت على ضلوعي بالكفين المرين، وعادت للنحيب المشوي في صدرها العليم.

املأ مدينتك المكشوفة واستتر في الأسطح، أيها القروي الذي صعد الى السماء أكثر من مرة، أجتز الحارس المقلوب، كن على مستوى حزنك، واخرج، المرشحون لقتلك انتشروا على الشعارات وعلى البوابات العريضة والضيقة، استلموا عينيك، وضلعك العظمي، ابتدروك بالأصابع المقفلة والحقول التي

اعوجت في قلبك تصرخ، افتئت، يا من يخالجك البوص الغليظ، أيها المتكىء على الصرخة:

ـ من ؟

ـ ولد يقرأ الأبواب كل صباح

ـ من ؟

ـ ماسك بقنديل الشمس باحثا عن الناس

ـ من ؟

ـ تائه في قشور الحوائط ، نائما في ظل الشعاع، قابضا بضلوعه على الزيتونة المشتعلة والفراشة الشجنية، منداحا في الأرصفة المأكولة أكلا لما، متأبطا التيه والحدود

أنا العاشق المهلّل، وفيك طينة الكون، فخذيني، رأيت انني أخرج في تيه من الدموع باحثاعن فصل المغفرة، فاذا بي أراك تمشين كأنك لا تمشين ـ أو هكذا رأيت ـ كانت السماء تحت إبطيك وتحت كعبيك وسادة الحناء، ابتدرتك بالتحية، فامتثلت، سألتك انكسر الرذاذ على حصاني فهل لك أن توصليني إلى الأعراس التي تحت النخيل فأومأت، وكنت في الطريق تربتين على جبيني، كان دخول قلبك كدخول القرى، بيني وبينك المسافة الشوكية، أنا الذي من الصعيد الجواني، وأنت التي عندك الفرج، خذيني في أرجوحة الريح، يا وردة تلجم الكون، أنا من بلاد السلاح والحنطة، يا طفلة عروسة، غن أغنية «السماء في الماء» وهجيني فوق الرمال المريرة، صعديني للأمكنة الزمنية، واحفظيني كالميعاد، وإيقاع الوداع :

املئوا الهواء بالغناء
لأجل الأرض الكثيرة التي
في كعبيه
أيها الكون الذي لا يكتمل
ها هو الفتى
خارجا في انكسارك
يريح الريح في عظامه
احتشدت له السماء
فانحنى في الجنود والأسنة
ليفلت القبرة التي
أنجبها الضياء

عندما صدك الجنود النواقص، ألححت أكثر، وانحزت أكثر، الحراس المختلطون حولك، وأنت تريد أرضا لقدميك في الكون الطري، يشمون على ردائك الترابي وطنك، ويشمون الحجر المخبوء في ضلوعك، القدرة لك، والسلم السماوي فاصعد إلى جنة العلا، كالعصفور المباغت، خبىء خبزك المضفور في ثوبك الخيالي واخرج صوب الفقراء، الطريق تنحني لك، والحروف تعطيك الوعد والغنى.

سهرة

أشربّ هذه الكأس المترعة بالزبد والضياء والألم . اشربْ ولا تدفع ولا تجزع ، واضحك الى الصباح واحفر في ذاكرتك هذه الوجوه ، وهذه الأجساد الرائعة ، أحفرها بتقاطيعها الدقيقة ، وبنظراتها السكرى المفعمة بالنشوة والشهوة ، فلعلها تنسيك عذاب الليالى القادمة ، لعلها تسليك في الفراش المهترىء والظلام . فبعد عدة ساعات سيسألك «البارمن» :

ـ الفاتورة ياسيدى ؟

ستضحك بعمق وتقول :

ـ اننى رجل مفلس وعاطل .. أسأل المدينة كلها . أسأل السماء والبحر والمتشردين . أسأل أقسام البوليس . أسأل الأحذية المهترئة على الارصفة . أسأل الأرغفة الهاربة من الفم !

وسيقول بأدب جم :

ـ ولكننى مضطر يا سيدى لاخبار الشرطة ..

ـ تفضل . أفضل مكان يقضيه العاطل زنزانة صغيرة محترمة تتحقق فيها الشروط التالية : الأكل المنتظم ، الأصدقاء المرحون ، الشاى ، السجائر ، قطعة صغيرة جدا من الشمس .

كان البار مزدحما ، قطعة من الجنة المؤقتة . الأقدام تحك الاقدام ، والصدور النافرة تتحكم في العيون الشاردة ، والمؤخرات لا تتأخر عن الهزات الخفيفة والانحناءات الخاطفة ، والثرثرات تطول وتطول ولا تقول إلا تعال !

وفي كل لحظة تأتى موجة من الحسناوات . هذه الأجساد الرقيقة الرهيفة من فصلها ؟ هذه الوجوه البيضاء والوسيمة الناعمة من قبلها ؟

(لا تجعلونى أسكر وأموت هنا على هذه الطاولة الصغيرة المتوحدة ! تعالوا إلي ، ستشربون على حسابى أو عذابى . ستضحكون من النكات الكثيرة التى أحفظها والتى لا تقال إلا همسا . أنت أيتها الشقراء ، يا من تشبهين فرسا خلق من الفضة والزهرة اقتربى مني واعطينى ضحكة أو كلمة أو صفعة !)

النادل يعطيه زجاجة بعد زجاجة ، مستغربا من قدرته على الشرب السريع المكثف . يقترب منه رجل عجوز ويستأذن في الجلوس قربه .

(هذا هو حظى دائما . صديق للعجائز . أمي العجوز في البيت لا تكف عن

صحة العاهرات القادمات من كل فج عميق . في صحة القواد والقوادين . في صحة الاخوة العرب القادمين الى الأخوات العربيات !

(أنظر ! يا الهى ثلاث فتيات مثيرات للفوضى والهلع . حركاتهن رقص ودعوة مستعجلة للحب . تعالين ، هنا الوحيد المحزون . ستشربن الى الصباح . ولكن المشكلة بعدها أين سأذهب بكن ؟ ليس لدى يخت ولا قصر ولا فلل مفروشة وفارغة ولا مرسيدس بلون فستان الفتاة التى معى.لدى غرفة وحيدة فيها فراش وحيد تعب أضنته احلامى وآلامى ، ولدى كرسيين مهزوزين ، حاولت مرة ان انتحر على واحد منهما فسقط بى وأفشل محاولتى . وأحسست به يضحك على ويقول : عش كما نعيش نحن في هذا البيت المقفر والحجرة الخربة !

لقد ذهبن الى غيرى . جلسن مع رجلين يلبسان الثياب العربية الرائعة . ولديهما كرشان يصارعان الطاولة الفقيرة بضراوة . وعلى سطح الطاولة هناك مظاهرة حاشدة من زجاجات الغرب والشرق وأنواع المزة . هنيئا لكما هذا النصر !) .

تطلع يمنة ويسرة لكى يتحدث مع احد . فرأى الحشد الهائل مشغولا بالثرثرة مع نفسه ، الأيدى الخشنة تتلمس الجلود الناعمة . والآذان البيضاء تصغى للأفواه الواسعة السمراء ذات الاسنان الصفراء ، وثمة كركرة وكأن ساحرا ما يدغدغ الجمع فيضحك ويتأوه ويشرب ويمضغ ويشير الى الساعة وينتشى بالرغوة والموعد المنتظر ويعد النقود ويوقع الشيكات المفتوحة ويهتف في سبيل عينيك أيها الغزال الأبيض !

(أذكر الشاعر الذى جاء الي في تلك الظهيرة . دق الباب بقوة . قلت : ربما حدثت كارثة كالعادة .. فتحت فاذا به يقول : هل لديك ورق أبيض ؟ قلت : تعرف اننى لا أحتفظ به حتى لا أتهم بأى تهمة ، صرخ لا تمزح ، اعطنى ورقا ، واذا كان لديك شاى وسجائر وسندويتش جبن فلا بأس ! أعطيته ورقا وسرقت من مطبخنا الشاى والخبز .

في ذلك الوقت كان لديه غرفة . والآن لا أحد يعرف . قبل فترة وجيزة كان ينتقل في بيوت الاصدقاء وعلى قوارب الصيادين النائمة على الشطآن . قلت دائما : سيتحول الى مجنون . ولكن ظنى خاب ، فها هو يبكى ويضحك ، ويقرأ الاشعار ويتجرأ على حب امرأة . في الفترة الاخيرة اختفى . كانت أمى تكرهه وتقول : لم يخربك الا هذا الملعون ! أيوجد أحد يقبل ان يكون متشردا وحين اختفى راحت تسأله الناس في الأزقة ، بل وذهبت الى البحر تسأل الصيادين ، وحين لم تعثر على شيء بكت في غرفتى وصاحت : كم هو معذب ! يا عينى عليه !)

ها هى امرأة تتقدم اليك . ها هو حظك المعتق يتفتق وردا ورقيا ذاويا . ها هى العجوز تسحب المقعد بخجل العذراوات وتجلس وهي تروض فستانها عن اثارة القلاقل . تواضع وهدوء وثقة .

تشرب شيئا من الويسكى وتدخن سيجارة . انها ليست عجوزا تماما . جلدها كأنه جلد مدبوغ توا . ثنياته وتعرجاته كتضاريس أرض جبلية . الخواتم الذهبية تملأ يدها . كمصابيح في مقبرة . وثمة عقد ماسى يتلألأ فوق صدورها .

نظراتها رغبة جامحة لم تروضها السنون ولا أشبعتها الأيام . لهفة على ماض وخوف من القادم . رجاء لهدنة بين الموت والحياة ، بين المقبرة والزهرة .

تتطلع بدعوة محمومة ، تهز رأسها نحو الخارج ، وتعبث بالقلادة الماسية وتقول : قم ، قم !

جاء حظك أخيرا . جاءك التابوت وأنت فتى تضج بالحياة . ولكن عليك ان تستجيب لدعوتها فلماذا تقبل الزنزانة الضيقة وأنفاس اصحاب الابر والمساحيق والسطو ؟ لماذا الخبز الجاف في الصباح والعيش الابيض اليابس في الظهر والشاى الاسود الحامض في المساء ؟ أتريد المرأة قبلة ؟ اعطها اياها . رقدة في الهزيع الأخير من الليل ؟ لا تبخل بها فأنت لا تدرى أين أصابعك ولن تعرف حديد السرير من جلدها !

تبتسم لها . وأخيرا تنطق بكلمة مع احد . وتقول « نعم معك ايتها الطحالب والاسنان الصناعية .. ما دمت ستدفعين الفاتورة كلها ، معك الى بوابة الفندق ربما ، أو بوابة بيتك ولكن فيما بعد لا يا سيدتى !

تكلمت هي أيضا . صوتها كصوت آلة تقطع حديدا ، شيء يذكره بالسفن القديمة الخربة والماء يفتقها قليلا قليلا ، أو بالرحى وهي تطحن .

تقترب وتهمس في أذنها :

- أنا معجب بكل هذه الأناقة والجمال !

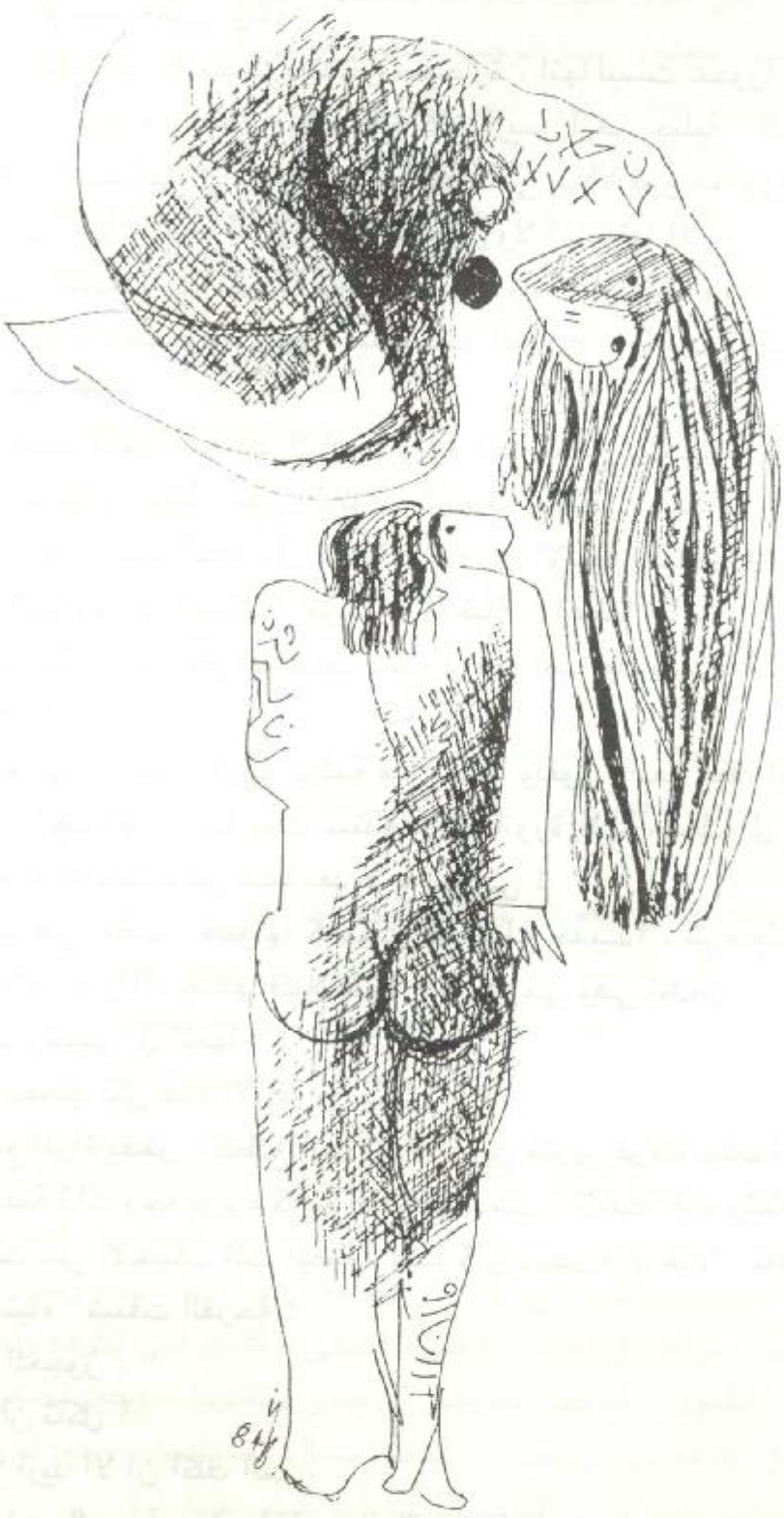
تبتسم المرأة بفخر . تتطلع أنت الى الآخرين فترى غزلانا جديدة تمرح . فتاة طويلة ناعمة ذات وجه برىء كاعتراف زهرة بحب ، تلتفت اليك وتبتسم . آه ، ها قد حصلت على الاعجاب أنت أيضا ، ربما كان سخرية أو غزلاً . تغمز لها فتصد عنك باستياء . شنقت الفرحة !

قالت العجوز :

- أتحب أن تأكل ؟

- اننى لا أريد الا ان أكلك أنت ،

وأضفت بالعربية «حتى أخلص العالم من شرك ! » .



دفعت المرأة الحساب وهي مندهشة لعدد الزجاجات التى أفرغها في جوفه ثم قادته الى الخارج ، واحتواهما المصعد لوحدهما . وكانت تنتظر قبلة حارقة مجنونة لكنه أحترق من الرائحة وتمنى الهواء الطلق .

كان المطعم على سطح الفندق الضخم . تعريشة من الضوء والخيام والطاولات الكثيرة الانيقة المزدحمة بالأكل والأوانى الغريبة والزجاجات والكؤوس البراقة ، وكانت رائحة الشواء تسيل لعاب النجوم الصغيرة المزروعة بكثرة في مظلة السماء كالفقراء المحتشدين في الظلام ، كالأيدى الممدودة في السوق والحارات والزحام !

قدموا لهماقائمة الطعام فلم يفهم شيئا ولكنه وضع أصبعه على خط منها وهو يبتسم . التفت الى المدينة فرأى لؤلؤا منثورا وأضواء ملونة . اشتعلت البنايات والشوارع وجاءت ضجة الليل خافتة مفعمة بالندى كقطة ناعمة الملمس . المدينة والسماء والبحر تسبح في الضوء .

أسكرْمع هذه الحلوة وتمتع بالطعام اللذيذ . العجوز تسألك : ما هي أعمالك ؟

(اسألى يا سيدتى البنطلون المرقع ، دكان أبي الفارغ ، سنوات التشرد الخمس ، بشرتك التى اشعلها النفط ، حارتنا المهجورة ، أمى المجنونة وأبى الذي هدهدته التعاويذ !

لا أعرف لماذا صلبونى في الظهيرة . هل لأننى صديق المغضوب عليه : شاعر الحارة المختفى ؟ ذلك الابليس الذى لا يهدأ ، والذى ربما الآن يطفح على مياه الخليج مع الزيت والدم ؟

هيا انهضى ايتها الحلوة لأمارس عملى الجديد . عاشق للخريف والصقيع . الحاضرون يتطلعون الينا بدهشة . موتوا بغيظكم أيها السادة . هل رأيتم أجمل من هذا الوجه ؟

اننى أقبلها أمام الملأ ، أنا فارسها الجديد ، اضحكوا !) .

يحضنها بيده ويهتز قرب المصعد . ويرى المدينة تدور . المصابيح تعانق النجوم ، والغيوم تهبط فوق المطعم . وكل شيء غدا ناعما وساما .

ها أنت تصل الى السيارة وتترنح على المقعد وتندفع الشوارع في وجهك وتسمع المرأة تفح :

ـ هل أنت هنا يا حبيبى ؟

(أنا لست هنا ، أنتم هنا . ها أنت تقودينى الى قصرك يا أميرة احلامى ، يا كابوسي، يأجوج ومأجوج أنت ، خذينى برفق ودعينى أرى قصرك الكبير . انه يكفى لحارتنا كلها يا سيدتى . اعطونا جناحا !) .

بركة وأشجار وممر مفروش ومغطى بالياسمين ، وهي تمسك بذراعك وكأنها

خائفة ان تفر فى آخر لحظة ثم تدخلك غرفة نوم واسعة فتجلس على السرير وأنت تمسك رأسك . بك دوار وغثيان .

(المرأة تتعرى . ها هو الهيكل العظمى يرقص . الأفضل ان تطفىء الأنوار لا أحب أن أرى عارى أمامى) يلمس الجلد المتغضن ، والنهد الميت ويدخل في نفق مظلم ، يرى فيه أشباحا تتطلع في وجهه ، ويسمع صديقه الشاعر يئن وكأنه يتلقى ضربة قوية في صدره ، يود أن يمزق جلد العجوز ، لكن النفق طويل ومتعب ومرة اخرى يتأوه الشاعر وهو يتلقى طعنة سكين في خاصرته ، الشعر والدم والتأوهات والألم تذوب معا وتشكل نارا يحس بلسعها في عينيه ، يود ان يصرخ في وجه المرأة لكنه يمضى ، يحس بنفسه يغوص في الوحل يحس بمذاقه كما لو كان حذاء يعبر مستنقعا .

العجوز فرحة وسعيدة ، عصارة الشرق تنتقل الى جلدها المتيبس ، تتوهج قليلا ، تعض صدره بأسنانها الصناعية ، تطلب المزيد والمزيد ، لكنه تجمد ، شعر بفداحة الثمن ، بصرخات الشاعر وهو يحتضر والاحذية فوق وجهه ، بصراخ الحارة وبكائها ، ولكنه لا بد ان يعطى عصارته للجسد المتجمد ، لا بد ان يكمل الرحلة التى طالت ، وهو يحس انه يقتات بنشارة الخشب ويشرب دموعه .

فتح عينيه واذا بالضوء الساطع يملأ الغرفة . واذا عصافير قرب النافذة وهو عار لكن مغطى بالدثار . احس كأنه فتاة تفقد عذريتها مع كلب . به رغبة شديدة في الهرب .

جلس فدهشت العصافير ثم طارت خجلة . الضوء يدل على تأخر الوقت،بحث عن ساعة فوجد انها الثانية بعد الظهر . كم امتصته العجوز !

تروى في الحارة قصص غريبة عن الذين ينامون مع العجائز . احدهم مات بعد اسبوع وآخر جن وثالث غرق في البحر !

يخيل اليه ان الشاعر لم يمت . موجود في مكان ما . مختف عن الأنظار . يبعث بقصائده الى محبيه ذات مرة اختفى ثلاث سنين كاملة ، وكانت تصله منه الرسائل والقصائد ، فيكتبها بخط أنيق ويرسلها الى الجرائد التى لا تنشرها . كانت انفاسه تتجول في الأزقة ، وتظهر صورته هنا وهناك . وفي ليلة قرأ لأمه قصيدة فحفظتها وبكت . يود ان يبكى . يحس بكآبة خانقة . لا فائدة من النور والعصافير والشوارع والزهور .

جاءت العجوز مبتسمة ، متألقة . سألها :

ـ ماذا يعمل زوجك ؟

ـ انه مهندس . ها قد جاء الآن ويحسن بك ان تذهب وتأتى في الليل .

ـ هل يوجد باب خلفي ؟

ـ لا ، أخرج من الباب الذى جئنا منه .

ثم وضعت في يده ثلاثين دينارا . اندفع بقوة ورأى وجهه ممزقا في مياه البركة الزرقاء . ثلاثون دينارا ؟ عندما كان الشاعر ينشر قصيدة كانوا يعطونه خمسة دنانير . لماذا لم يترك الشعر ويعمل مثله ؟

سمع صوتا خلفه ، التفت فوجد الرجل العجوز يناديه فـأسرع الى البـوابة واندفع في الشارع . كانت الشمس قد استولت على السماء ، أبعـدت النسمات الصيفية الرقيقة وأوقـدت الأرض فتصاعـد وهج وحشى من أسفلت الشـارع ، أحاطت به دوائر من اللهب والعرق . سمع صوتـا خلفه أيضـا ، أبصر العجوز يطارده بسيارته . راح يركض على الرصيف المشتعل ، يود ان ينتهى من كل هذا الألم ، من هذا الزحف على الرمل المحترق تسـاءل : هل سيـطلق عليه الرجـل رصاصة صامتة في ظهره ؟

(أود ان أموت حقا ، ولكن على طريقتى الخاصة !) .

اقتربت منه السيارة . توقف له . رأى العجوز يبتسم ويغمز بعينيه أيضا !

بصق عليه واندفع يجرى الى بيته . تناول حبلا ودخل غرفته . تحسس الكرسى فوجده قويا وعابسا . عمل مشنقة وسمع أمه تناديه وتسأله : أين كان البارحة ؟ هل بات في احد مراكز الشرطة .

أسرع بتعليق حبل المشنقة في المروحة . وجده قويا وثابتا ويصلح تماما خاتمة لحياته . وضع المشنقة في رقبته ، وما عليه الآن الا ان يدفع الكرسى ويتأرجح في الهواء . البارحة كان أقصى حلمه ان يدخل زنزانة .. !

أليست الحيـاة جميلة ؟ أليس غداء الوالدة لذيـذا ؟ يجب ان ينسى العجوز ودنانيرها .

أحكم الحبل حول رقبته وسمع خطوات أمه تقترب . سمعها تقول :

ـ أين أنت ؟ الا يجب ان تذهب لتهنئة صديقك الملعون بسلامة الوصول ؟

عتبة للرعشة

جرت الخالة العجوز الرفيعة ، بوشمها الاخضر الواسع على ذقنها ، جرت برائحة معتقة ، العروق تنافرت غليظة متشعبة على يديها وكفيها النحيفين ، جرت الى فوق مجتازة السلم الطينى الذى بنته بنفسها من روث الجاموسة والقش والطين ، مدت الخالة يدها فوضعت الشمس الزرقاء على الأفق ، ولوحت للمئذنة فأذنت وحينئذ سحبت الماجور ، سكبت فيه الدقيق من الصرة ، ثم احضرت وعاء الماء الذى غطته فى اول الليل بجلبابها ، سكبته هو الاخر فوق الدقيق ، صارت تضرب بالكفين وتبكى ، والعجينة تزداد طراوة وليونة فى يدها الاسفنجية ، حكت جبينها فالتصقت به مسحة من العجين ، وحكت فخذها فالتصقت به مسحة اخرى من العجين .

ظلت تعجن وتبكى ، حتى امتلأ الطريق بالمارة والضجيج بطيئا بطيئا بالتدريج حتى اشتدت الهيصة ، ولم يعد صوت ضربات العجين مسموعا .

يا ايتها الشمس اشهدى : الخالة تقرص العجين بكل ما اوتيت من قوة حتى التصق الماجور بفخذيها التصاقا عظيما ، فكادت تبرز من داخله تقسيمات جسدها يا ايتها الشمس اشهدى : من يشاهد لن يفرق هل تضرب الخالة قاع الماجور ام تضرب قاع بطنها ، اشهدى يا شمس : الذراعان النحيفان يتزلجان حتى الكوع فى الفقاقيع البيضاء النقية .

النساء جلسن مقرفصات فى ثلاثة صفوف ، وقد تغطين تماما بالثياب السوداء كن ينتحبن بصرخات تقطع القلوب ، المكان شبه عراء حيث انتصبت من حولهن اربعة افرع خشبية من شجر العتّيم ، شدت عليها ملاءة سوداء مليئة بالثقوب ، فشكلت شبه خيمة كئيبة ، وقفت على واحد من اركانها بومة صغيرة ثابتة كالتمثال ، لها عينان كبيرتان يشبهان طبقين مستديرين ، كن ينتحبن بمرارة واسى ، والتعديد يهز الارض والافق ، اخرجت امرأة منديلها الاسود ، ورفعته لاعلى بطول ذراعيها ، واخذت تحركه ذات اليمين واليسار ، وهى تنتحب وتتشنج ، وعلى رأس اطول النساء اخذ الغراب البنفسجى يقفز لاعلى واسفل بسرعة مذهلة ، بينما اخرج منقاره الاسود جعيرا جبارا .

العدودة الاولى تغنى لولد مات قبل ان يدخل بالبنت ، والعدودة الثانية تغنى لامرأة حرقوا شعرها ودقوها فى الصليب النحاسى ، والعدودة الثالثة لم تكن

مسموعة جيدا تحت وطأة الرياح المزمجرة التى تجىء من تحت الافق ، الرياح اللواية المخادعة التى لا يقدر عليها سوى الولد ، الولد الذى يجىء جاريا من آخر الحقول ... كان رأسه الحليق اشبه بحبه من السمسم ظل يكبر حتى غطى المشهد ، وظهر الوبر الاشقر على جلده ، جاء الولد الصغير صغيرا لدرجة انه لو حملته اية امرأة بذراعين دافئين ونهدين مبططين فسيتمكن من النوم والنعاس .

جاء جاريا حك انفه الصغير بأصابعه التى تشبه خمس علامات دهشة ، اذا دفع احدهم كتفه بلكزة ، لم كتفه وابتسم ، واذا قال له احدهم : ما لك يا ولد لا تتكلم فلا يتكلم ، عيناه واسعتان ، فى قلب كل عين دائرة تشبه الدوامة المليئة بفصوص من البرتقال والشمس ، وحول كل عين صفان من الرماح السوداء المنثنية المشتعلة بالسواد .

اخذ يجرى خلف الهدهد المبرقش ، حتى سقط على الحجر الناعم الغليظ فرفع وجهه ، بينما الهدهد فى البعيد يفرد تاج رأسه ويسكسك .

لم يعتدل الولد الا بعد حين ، عندما كانت اشعة الشمس قد ملأت جسده ، فرفع كتفيه بكسل وظل مستندا الى ذراعه ، حتى قام وحك قفاه الصغير ، ومشى خطوات ، اقترب من الشجرة الرفيعة الجذع ، المنثورة الاوراق ، رفع طرف الجلباب ، واخرج عضوه الصغير ليبول ، اصطدم ماؤه بجذع الشجرة الأخضر محدثا حفيفا وسيولة وعندما انتهى ونزلت آخر نقطتين ، رمى جلبابه الى اسفل ، ومشى رافعا حاجبيه الدقيقين وكأنه يفكر فى موضوع بعينه .

وعلى حين غرة دق الارض بكعبه ، انطلق يجرى ثانية ، والهواء يضرب خديه ، ويفرق شعره ظل يجرى حتى وصل الى الباب الطينى الخفيض ، كانت رائحة الخبز القوية النفاذة تعلن عن نضجه فى نفس اللحظة ، نادى بأعلى صوته : يا خالة ... يا خالة .

ضرب الباب بكلتى يديه ودخل : الخبز غطى الارض كلها ، الخبز على السرير ، وفى ارفف الدولاب ، الخبز على المصطبة الطويلة المفروشة ، الخبز على قفص الجريد ، الخبز على الشباك ، على الجدران ، وفى الاركان ، الخبز فى كل مكان ، ولم يكن هناك موضع لقدم .

بيانو

قمت.. تاركا غطاء البيانو مفتوحا مشيت عدة خطوات وانا أرتجف، ثم ارتميت على المقعد الوثير، وعلى حافته الجانبية ثنيت ذراعى ومال رأسي، دخل الطفل من الباب العالى، كان عاريا، رمقنى، واخذ يقترب رويدا، رفع ذراعه الى أعلى وضغط على أحد أصابع البيانو فانفجر صوت، رمقنى .. ثم مد ذراعه مرة اخرى دون ان يرفع عينيه عن عيني، وطرق ثانية على أصبع أكثر غلظة، عيناه فى عيني لا يريد ان يبعدهما، بينما اصابعه من خلفه تضرب وتضرب على أصابع البيانو العريضة .

ولما رآنى كالتمثال لا أتحرك، استدار بقوة نحو البيانو، ومد ذراعيه فأخذتا تحومان ذات اليمين وذات اليسار : فامتلأ جو الحجرة بالحان عجيبة، ومن تحت ذراعه المرفوعة وضع رأسه ولفها ناحيتي ونظر بحذر كالقط فوجدنى لا زلت كالتمثال، اعتدل وبدأ يعزف من جديد حتى نسى وجودى، ولما تعبت يداه المرفوعتان، حاول ان يجلس على مقعد البيانو فلم يستطع، نظر الى جانبي رأسه، ورمى بعينيه فى قلب المكتبة مباشرة، واخذ يقترب منها بقدميه الحافيتين الخفيفتين... وكنت أراقب أصابعه التى تتحرك لاعلى ولاسفل بسرعة لكى يزحزح القاموس الكبير فى ثقة والحاح، بدأ يشده من الغلاف، ثم من الغلافين معا حتى وصل الكتاب الكبير الى حافة الحامل، فسقط مدويا جارفا فى طريقه قنينة زجاجية ذات زخارف عربية .. وقفت مصعوقا فاذا بها قد تحطمت الى آلاف من القطع الصغيرة.. اما هو فقد رمقها بسرعة ولم يكترث.. انحنى على الارض يحتضن القاموس الكبير بكلتى يديه، ووضعه تحت أرجل مقعد البيانو، ووضع قدمه البيضاء على جلد القاموس الاسود.. مد ذراعه الى سطح المقعد وشد جسده حتى تمكن من الصعود والجلوس فى ثقة غريبة .

بدأت يداه الاثنتان تتحركان فى نعومة وسرعة، شاهدت رأسه الصغير يتحرك للاتجاهين، وكذلك العضلتين المثلثتين خلف كتفيه وكانتا تنتفخان وتغوران.. ظل الطفل يعزف وأنا جالس على المقعد دون ان أسند ظهرى للخلف، مشدودا أراقب المشهد فى ذهول، كانت يد الطفل الصغيرة البيضاء المدورة تتقافز بقوة فوق أصابع البيانو السمينة الطويلة... ضرب باصبع صغير على صول رفيع .

فرأيتنى وانا فى الثالثة او الرابعة من عمرى حيث اظلمت الدنيا فجأة، فصرخت من الرعب، وأخذت أمى تجرى فى الظلام الدامس وكذلك ابى، وسمعت أصوات : الغارة الغارة لم أفهم شيئا، ولكننى وجدتنى اجرى هابطا السلم، وأمى ممسكة بيدي وهى تلهث، وفى البدروم الاسود

الكئيب كنا جميعا كل السكان، وأناس آخرون يأتون جارين من الخارج فرادى أو جماعات، وقلبي ما زال مأخوذا يدق بعنف، وعيناي مبحلقتان بقوة فى الظلام، الجميع يثرثرون بهمس، والاصوات تتبعثر فى كل ناحية، وصوتى ضائع بلا معنى وانا أسال : ما هى الغارة .. ومن هم الانجليز ؟

وعلى حين غرة رأينا رجلا فى زاوية الطريق، رأيناه من نافذة البدروم وهو يوقد مشعلة بنزين صغيرة وفى يده الاخرى مرآه، انقض عليه الرجال، وكادوا يخنقونه : ابن الكلب يعطى اشارات للطائرات، لم أكن افهم معنى للكلمات التى تنهال عليه، واللكمات تدك وجهه الذى نبت فيه الشعر حادا مشعثا حتى اخذه ثلاثة رجال اشداء الى الشرطة الحربية .

ما زال الطفل منهمكا، يده تتحرك بتلقائية، والرأس فى اهتزاز ناحية اليمين تارة، واليسار تارة اخرى، وعلى ظهره الابيض العارى خريطة من العضلات الصغيرة تتحرك بتناغم، ضغط بكل قوته على صول غليظ فى اقصى يسار البيانو الضخم .

فرأيتنى وانا فى السادسة من عمرى، لابسا مريلة لونها بيج وفى يدى حقيبة مليئة بالكتب والكراسات، وفى يدي الاخرى قطعة ضخمة من الحلوى، امى تمشى الى جوارى وتقول لى : لا تخف فالمدرسة مكان جميل، وفيه اولاد وبنات كثيرون، وأنا قلت لها اننى لن أخاف، ولكنى امام الباب الحديدي الواطىء وجدت ان قدمى قد تسمرتا امام المنظر المهيب : آلاف من الاطفال فى كل الاعمار بالملابس الموحدة، وقد وضعت البنات فى شعورهن من الخلف شرائط حمراء، رميت بالحلوى والحقيبة لاتشبث بقدم امى مستخدما يدى الاثنتين وانا اجعر وانتحب، وهى تتوسل وتربت على رأسى وكتفى، ولكن يدى التفتا باصرار

حول قدمها رافضا الاذعان.. لا لكلامها او لكلام المارة الذين تجمعوا محاولين اثنائى عن فعلتى الشنعاء .

حتى جاءت خيلاء، الطفلة التى تسكن بجوار بيتنا وقالت : لماذا انت خائف هكذا، أنا أجىء الى هنا كل يوم، تعال سنلعب ونجلس مع بعضنا فى الفصول، نظرت الى وجهها الصغير وعينيها البنيتين الحادتين، لها شعر أسود ناعم قصير لامع منسدل على جانبى وجهها مثل الاسلاك الحريرية، انصت الى فمها الصغير المستدير الاحمر الذى يشبه حبة من حبوب ثمرة الرمان، بدأت مقاومتى تضعف، تخلخلت يداى وانسدلتا الى جانبي، وعملت قوسا الى الخلف مادا يدى الى خيلاء حيث اخذتنى لنمشى بطيئا لم تجف الدموع بعد حول عينى وعندما صرت داخل الفناء تماما التفت ورائى فجأة، فلم اجد أمى وقبل ان ألفظ بحرف شدتنى خيلاء بقوة ضاحكة فابتسمت لها، وكان الاطفال قد انتظموا فى صفوف وأخذوا يغنون: « ناصر كلنا بنحبك وهانفضل جنبك » قالت لى خيلاء : هيا غنى يا ولد نشيد المدرسة، قلت لها لا أعرف، فردت : غدا ستتعلم النشيد، وستتعلم اشياء كثيرة .

كان الطفل قد بدأ يضرب البيانو بيديه فى كل اتجاه، وبعد ان كان يحاول بتلقائيته ان يعمل تناسقا بين بعض الاصوات التى تصدرها اصابعه، ضرب بهذه المحاولات عرض الحائط، وبدأت يداه تتشنجان فوق الاصابع البيضاء الطويلة المصفوفة التى خيل لى انها ممتدة حتى الافق تحت اصابع سوداء اقل طولا واقل تتابعا.. بدأت يداه تتحركان فى فوضى كاملة، وفى نشوة احترت امامها هل اصابع البيانو هى التى تصدر الاصوات ام اصابع الطفل اندمجت الاشياء وصار جسمه جزءا من الآلة العملاقة، ضم قبضته اليسرى وضربها على مجموعة من اصابع البيانو معا فصعدت مجموعة من الاصوات الممتزجة .

ورأيتنى كما لو كنت فى طريق غائم مضبب لا نهاية له، وعلى بعد سحيق البنت هالة تشير لى بكلتى يديها، وتناديني باعلى صوتها، ولكننى لا أسمع شيئا، تلوح بيديها، ويستدير فمها متسعا ويتقلص حاجباها ولكننى لا أسمع شيئا ... البنت هالة فتاة جامعية عرفتها فى خضم الاحداث الكبيرة فى الجامعة وكنت احببتها لان لها وجه صغير مصرى، وقلب ملىء بالاغانى، وشعر فى صورة ذيل حصان شديد البهاء ولاننا كنا نخص بعضينا بالحديث الجاد، ونتناقش فى امور المستقبل الانسانى، فقد تحاببنا حتى وصلت بنا المسألة الى التحدث فى أمور التواصل والزواج، ولكننى بعد مرور الشهور اكتشفت انها تركب السيارات الثرية.. وانها فتاة اخرى ..

نعم رأيتها واقفة من بعيد جدا تلوح وتنادى وتصرخ.. ولكننى لم أسمع اى شىء .

الطفل فوق البيانو لم يتعب بعد، اشتعلت فوضاه الموسيقية نارا، واكتسبت يداه انسيابية وليونة جعلته أشبه بموسيقار عظيم يناور آلة عملاقة، مرة يضرب أصابع البيانو بقبضة يده..، ومرة ويده مبسوطة، ومرة يستخدم اصبعا منفردا.... والالحان الفوضوية، الالحان العجيبة تتصاعد قوية مجلجلة للدرجة التى يهتز فيها زجاج النافذة، وتهتز فيها الاثاثات العتيقة، الالحان تتصاعد قوية للدرجة التى تهتز فيها عظامى ..

ينظر ناحيتى الآن.. ينظر لى، وضع عينيه فى عينى.. واصابعه لا زالت تعزف.. كرمشت له انفى... فابتسم.. كرمشت له انفى اكثر واكثر فقهقه وغرق فى ضحك شديد اختلط بمجموع الاصوات المتصاعدة تحت اصابع يده، كأن ضحكته تنبعث من أصابع بيانو عميق مدفون فى صدره الصغير .

مدخل لقراءة الشعر العربي

« نظرة جمالية »

(١)

مررنا في الدراسة السابقة[١] بتطور مضامين الشعر العربي في مراحله المختلفة : فبعد ان استتبت عبقرية النظم العربي لقرون عديدة، حيث دافع عنها نقدة ومنظروا العصر العباسي ثم عصر الاحياء الحديث من خلال الاسس الجمالية التقليدية للنقد العربي. تعرفنا بعد ذلك على جهد الرومانطيقيين الابداعي والنظري من خلال النتائج التي قدمها «المهاجرون» و«الديوان» ثم ابوللو : منادين بوحدة الموضوع، ومؤكدين على ذات الشاعر، وانطباعاته الدفينة عن العالم حتى دفعهم ذلك الحس التأملي الى زخرفة القصيدة بتقطيعها في نسق شكلي جديد لا يتضارب مع النظام الراسخ، وظلت ـ مثلا ـ خاتمة الفكرة وحدها هي التي تعلن انتهاء القصيدة، وظلت الموسيقى تكتفي بمجرد التنويع الهامشي على الاصول الايقاعية الاساسية .

ظل المضمون الشعري طوال هذه المرحلة يواكب التغير الاجتماعي المضطرد منذ دخول المنطقة العربية الى دائرة الرأسمال العالمي حيث صعدت الطبقة المتوسطة الى مكانها القيادي في حركة الواقع، وارتفعت قيمة الانسان الفرد، وقيمة حريته الشخصية وسائر المبادىء التي اقرها الفكر الانساني الحر وتطلعاته الجديدة .

ثم اكتملت الرومانسية بحركة الشعر الحر التي حلت الاشكال الموسيقي التاريخي الذي افقد الرومانسية العربية استقلالها ، كما ان حركة الشعر الحر ايضا اضافت تنويعات متباينة الى حد ما في اللغة والصورة والبناء، وان كانت هذه الاضافة تتسم بالفوضوية فهي لم تهدم لكي تضع بديلا ، بل لتحل بعض الاشكاليات التي فوتتها الحركة الرومانسية .

حيث ارتأى منظروا ومبدعوا حركة الشعر الحر . مثلا ـ ان الموسيقى التقليدية ينبغي ان تطوع لخدمة الدفقة الشعرية في كل سطر على حدة كما اكد الناقد عز الدين اسماعيل معتمدا على «ستوفر» في كتابه «طبيعة الشعر» المفهوم الشعري الجديد من حيث ان القصيدة اصبحت شخصية مندمجة وملتحمة وحية يخترق شكلها ومضمونها احدهما الآخر بحيث لا يمكن فصلهما .

---

(١) نشرت بالعدد الماضي

وقد شهدت المرحلة الاخيرة انتصارا نهائيا للبيت الحر على الاقل، وصيغت اغلبية ساحقة من الشعر الحر، الا ان ذلك الانتاج الشعري الجديد لم يتخل بشكل او بآخر عن الموروث الغنائي الوصفي التراكمي بعد ان هذب بعضه ناقد مثل مندور محولا ذاتيته الغنائية الى ذاتية موضوعية وشهدت التجربة التنوع المتكاثر، والمحاولات الساعية نحو التغيير وتعرفنا على قصيدتين جديدتين في الشعر العربي هما القصيدة العملاقة في طولها وكذلك «المكرو قصيدة» او القصيدة المفرطة في قصرها .

وكان المضمون الشعري طوال تلك المرحلة ايضا متجادلا مع الواقع وما يدور فيه، حركات التحرر الوطني، وغليان الحركة الفكرية، وتردد العقل العربي بين ماض تليد وحضارة اوربية متقدمة، وكان من مظاهر ذلك اتساع مناقشة قضايا فكرية تتعلق بالوجود العربي ذاته من قبيل الاصالة والمعاصرة ، وازمة الفكر العربي الحديث ... الخ .

تتحرك الثقافة العربية الآن، بل والحركة الاجتماعية كلها، الى ما يمكن ان نتخيله نقيضا للفكر الراسخ التقليدي، مما يجعلها تنتقل الى منطقة اخرى اكثر تعقيدا وتشابكا، لم يعد للثنائية المثالية مكان، وحركة الثقافة ليست مجرد صراع احادي بين التراث والمعاصرة، نحن ندخل الى مرحلة اللامحدودية وجدل الاطراف لا نهائية في واقع حي يتحرك وينمو، نحن ندخل الى مرحلة الحداثة التي تسعى الى التجدد من خلال التساؤل لا من خلال الاجابات الجاهزة التي اكتملت في الماضي، تسعى نحو الهدم الذي يفضي الى البناء وليس الى الفوضوية والاكتفاء بالانسلاخ والرفض .

الابداع الجديد يمتلك طبيعته الخاصة المتجادلة مع كافة الظواهر الاخرى وبنيته المعقدة تشير بكل مفرداتها الى بنية واقعنا المعقده.

والقصيدة عندما تسعى الى التوصل الى جدل الهدم واعادة البناء فهي تتحرك بذلك من خلال قانون الحياة العربية كلها اليوم، القصيدة تسعى ضد ثبات الشكل والانطلاق بحرية في لا نهائية الخلق الفني .

ولعل بنية التضاد التي استشرت في تجارب شعرية عديدة هي تجربة تشير الى محاولة الشاعر ان يجمع في سياق واحد بين ما لا يجتمع، وتشير الى تذبذب معطياته بين واقع اكتمل يحاول ان يفرض نفسه ويمتد في قلب ظروف لم تعد تحتمله، وواقع آخر لا زال في منطقة الاحتمال والحلم ، انه الصراع بين المكتمل والمحتمل .

الشعر كابداع يحتاج الى استجابة خاصة تتسق مع بنيته التركيبية المجازية

وطاقته الارمازية الاشارية، على الشعراء ان يعملوا من اجل تطوير اداتهم الفنية المتسقة مع رؤاهم وموقفهم الاجتماعي تلك هي مهمتهم التي تساهم في خلق استجابة راقية لدى المتلقي، تؤثر في فهمه للحياة، للواقع، لطبيعة المشكل الاجتماعي الذي يعيشه، تشحنه، وتربى فيه القدرة على قتل سكونيته واستسلامه، تعطيه القدرة على رفض القبيح المستتب المتبقي من ركام الماضي في كافة المستويات، اجتماعيا وسياسيا وفكريا وجماليا .

هذا هو المضمون الذي تطرحه الحركة الشعرية الجديدة، تنادي للخروج من واقع يكرس اما للماضي او للغير تنادي بالحرية ورفض الصيغ الجاهزة المكتملة، والابداع لرؤى تتجدد بتجدد الواقع، تنتقل من السكونية الى الديناميكية، وترفض النموذج المتعالي على الزمان والمكان، مضمون نابع من الطموح الانساني الذي لا يستقر .

لقد قدمت الحساسية الشعرية الجديدة حلا لأزمة قصيدة الشعر الحر من حيث هي مجرد رفض فوضوي للابداع التقليدي فلم تعد القصيدة الآن مجرد دفقات شعرية متخبطة ومتنوعة في سطورها طولا وقصرا، بل اصبحت مشروعا كبيرا يتم العمل فيهامستضيئا بقوانين الرؤيا الموضوعية للفن والوعي الدقيق بماهيته ودوره الآن : اصبحت القصيدة مشروعا كبيرا يتم العمل فيه من اجل خلق التفاعل المتنامي بين المستويات الفنية : اللغة، والصورة، والموسيقى، والبناء، قصيدة تنمو في سياق معقد الحركة والعلاقات ينتهي في وحدة تمتلك قوانينها الداخلية منتجا الحالة الشعرية الهارمونية الثرية بتداخيلها الفرعية المليئة ببصمات مبدعها الفرد، مشكلا واقعا جديدا ذا طبيعة متباينة على الرغم من انه يستمد كافة معطياته من الواقع الطبيعي والنفسي .

الرؤيا الشعرية تحتضن علاقات متشابكة بين الخاص والعام، بين الجزئي والكلي بين الضد وضده، وقادرة على التجسيد الرمزي لصعود الفكر الانساني كله .

تعمل القصيدة من خلال كافة مستوياتها المشتبكة على توصيل الحالة الفنية وبالتالي مضمونها الانساني الذي يحقق الاتصال واشراك الآخرين فالابداع اتصال بالمعاناة الانسانية ودفاع عن مسيرة الخلق البشري المتصاعد واذا كنا الآن في اشد الحاجة الى البناء المنظم حتى نستطيع ان نجتاز عفوية الماضي فان اهم ما تملكه القصيدة الآن هو قدرتها على التحريض على البناء المنظم الذي هو جوهر الحداثة .

(٢)

اللغة في الشعر هي عماد النص وهي نسيجه الحي ومادته التي يبني نفسه عليها الا ان القصيدة ليست مجرد نص لغوي ولكنها «كيفية خاصة في التعامل مع اللغة التي هي اداة عامة»

لقد افرزت القصيدة الكلاسيكية لغة القاموس الثابت، ولغة الانسجام الخارجي، كما قدمت الرومانسية لغة معبرة بالدرجة الاولى، وفي العصر الحديث احتفت القصيدة الواقعية بمفردات اللغة العامية ولغة الحياة اليومية اما اللغة الشعرية الآن فهي لا تكتفي بمجرد الاتكاء على بعدها الدلالي بنحوه وصرفه بل تبحث اللغة عن بعدها التشكيلي، وكذلك بعدها الموسيقي، والكلمة دائما دائما هي اشارة لاصول بعيدة كامنة نشأت منذ اختراع الكلام في اللغة البدائية، وظلت تتطور، وتورث طاقتها الرمزية وعلاقاتها التي تنمو يوما بعد يوم باعداد ضخمة من الكلمات الاخرى في شبكة معقدة التوالي والتنامي .

القصيدة الجديدة تعمل على توظيف جميع الاستنطاقات الداخلية للغة، وتفريغ شحنتها العميقة التي تتجاوز المعطى المباشر الضيق للكلمة فتشير الى اكثر مما تقول، تخلع قشرتها القاموسية لتشع بدلالات مركبة ومتجزرة في النص الشعري تأخذ منه بقدر ما تعطي .

لم تعد الكلمة علامة ثابتة الدلالة بل صارت اذنا لتفجير امكانيات و انحرافات تشرعها الطبيعة الفنية شارطة القدرة على خلق القانون الذي يخصها ويبررها اي القدرة على خلق حياة جديدة لنفسها .

لقد كانت نشأة اللغة الشعرية معانقة للحياة واختراق لها، وتلك هي القيمة الحقيقية للغة، ولم يكن تقييدها داخل الاطر الصارمة الا نتيجة لظروف الواقع العربي طوال قرون مظلمة فرضت الموت الاجتماعي والفكري والابداعي واحتجزت اللغة عن استمرار تعبيرها الخلاق عن معانقة العالم . الشاعر الان يعيد للغة طبيعتها ودورها الخلاق في الاجتياز المستمر والتساؤل الساعي الى ما وراء المنجز المتراكم .

ليست اللغة مجرد محور منفصل في القصيدة بل هي تعانق المستويات الاخرى وتتجادل معها فاللغة هي التي تصنع الصورة الشعرية وهي التي تولد الاحساس بالموسيقى، كما ان اللغة تؤثر في هندسة البناء الخارجية من خلال كيفية تراصها، وكثافتهااوتخلخلها في كل سطر في العمارة الشعرية .

وتفشل اللغة الشعرية عندما يحدث الاختلاط غير الفني بينها وبين لغة الحياة

اليومية، لان لغة الشعر كثيفة متعددة الابعاد اما لغة الاستخدام اليـومي فهي توصيلية ذات بعد احادي بسيط اللغة داخل الشعر تولد ولادة اخرى، اي يعاد انتاجها من جديد، ولعل تلك المشكلة تعد من العوامل الحاسمة في قضية الغموض التي نوقشت اخيرا على نطاق واسع ففي كل الظواهر الفنية تكون مادة البناء ذات خصوصية بطبيعتها، اما في الادب وفي الشعر بالذات، فان استخدام اللغة «التي هي اداة التوصيل العادي في نفس الوقت» يوقع الظاهرة الشعرية كلها في صلب المشكل، لان اللغة تحتوي فيما تحتوي على ذلك البعد التوصيلي البسيط .

اما الشعر فهو يخرج المفـردة اللغويـة من ثبات دلالتهـا الى تفجير طاقتهـا الايحائية ومن ثم الاستفادة من هذه الطاقة في اغناء العلاقات الفنية .

(٣)

الصورة هي البعد التشكيلي للغة او هي نتيجة التفاعل اللغوي، تتسق الصورة الشعرية دائما مع طبيعة القصيدة التي تنتجها وطبيعة المـدرسة الادبيـة التي تنتمي لها، ففي القديم كانت الصورة في القصيدة الكلاسيكيـة بسيطة اقرب الى الفوتوغرافية وفي احسن احوالها تشبيهية تصطاد التشـابه عـلى حذر شـارطة العلاقة المحددة بين المشبه والمشبه به، وتخاف في عمومها من الاستعارة وذلك لانها بالاساس تريد ان توصل فكرة بعينها وفي مرحلة متقدمة نشطت الاستعـارة في القصيدة الرومانسية فالقصيدة حينئذ كانت تريـد ان تعبر وان تمـزج الواقع النفسي للشاعر بالواقع الطبيعي حوله . ثم اخذت القصيدة بعد ذلك تخلق صورا ذات تراكيب ضدية وتفاعلية توالدية حتى صارت الصورة الآن في اطار المفهوم المعاصر عالما حيا له قوانينه الخصوصية، اصبحت شبكة الصور في القصيدة بؤرا رؤيوية تتبادل الفعاليات .

وعلى الرغم من انها تستمد معطياتها الاولى من الواقع الخارجي والنفسي الا انها لا تحدد هذه المعطيات بل تضيئها بادخالها في علاقات نامية تصنع ذلك العالم المتوتر المليء بالاحتمالات ، والمحتفظ دوما بعبقه الخلاق الصادم، ذلك العالم الذي هو في النهاية انعكاس لعلاقات بنية اجتماعية متشابكة وغنية .

لا نستطيع ان نتصور ان تقوم تلك الشبكة الصورية بنشاط منعـزل داخل القصيدة فتنحصر المسألة في مجرد انتاج سلسلة من الصور الجزئيـة لان ذلك يؤدي الى التجريد والى تغييب المحتوى التاريخي للصورة .

حقا عمل الشاعر يتميز بقدرته الفائقة على خلق الصورة ولكن ينبغي ان تتضفر تلك الصور في التجربة الكلية وتتجادل معها حتى لا تبدو وكأنها شذرات مفضوحة على الرغم من نجاحاتها الصغيرة، ان الانجاز الذي تقدمه الضفيرة الصوريـة

الكلية ليس اكبر من مجموع الانجازات الصغيرة لكل صورة فحسب بل هو فلك جديد اكثر رحابة وشمولية .

(٤)

لقد كان تطور الموسيقى في الشعر موازيا لتطور فن الموسيقى نفسه، فالموسيقى في مرحلة مبكرة من التاريخ البشري لم تكن لتطرب الانسان لو لم تكن ذات ايقاع عال ضخم مثل دقات الطبول التي كانت تنصب في بوابات القرى، وتجمعات القبائل لتدق لحنا لرقصة الفرح او لرقصة الحرب، ثم دخلت الآلات الموسيقية تدريجيا لتعزف الميلودي، وباضطراد النمو والتطور بدأت الاصوات تشتبك أكثر وتخلق تآلفات اكثر تعقدا واكثر قدرة على التعبير عن مشاعر الانسان المعاصر وهارمونية حياته المتشابكة .

وبموازاة ذلك التطور في فن الموسيقى فان هناك تطورا مماثلا في التجربة الموسيقية الشعرية، ففي القديم عبرت القصيدة عن نفسها من خلال الانتظام الحاد في البناء الموسيقي من داخل البحور الشعرية ونغماتها الاساسية وقوافيها اي من خلال فكرة الوزن الشعري وكان الخروج الطفيف على القواعد المقننة يعرض الشاعر لمشاكل مع النقدة وسدنة النظام الراسخ للموسيقى الشعرية، ولكننا تعرفنا على بعض انواع الخروج الشكلي ممثلا في الموشحات على سبيل المثال، تشكلت بمقتضى ظروف جمالية فرضها واقعان مواران : العباسي والاندلسي .

وفي العصر الحديث كان على الرومانسية ان تناوش ذلك البنيان الموسيقي الذي استقر لقرون طويلة عن طريق فنون الرباعيات والخماسيات او اهمال القافية ـ عند المازني مثلا ـ وانعكس التوتر في عشرات من المشروعات الموسيقية التي تحاول جاهدة ان تتنحنح وتنفلت الى اشكال موسيقية اكثر حرية، واكثر اتساقا مع التجربة الجديدة .

وفي اطار تلك المحاولات قامت المدرسة الواقعية بعد ذلك بتخفيف حدة الانتظام الموسيقي وحسمت موقفها من القالب الموسيقي العمودي الى الابد من خلال الشكل التفعيلي (الشعر الحر) ، الا ان الموسيقى الخارجية الصارمة التقنين من داخل فكرة الوزن، ظلت متحكمة الى درجة كبيرة في احكام النقاد ودرسهم للشعر .

اما القصيدة الجديدة الآن فهي تسعى الى انتصار موسيقى مغاير يتسق مع المفهوم الجديد للشعر رافضا الاتكاء على الانجاز السابق ويسعى الى خلق الموسيقى التي تنبع بالاساس من التجربة ذاتها، والانتقال من فكرة الوزن

المحدودة الى الايقاع الشمولي الذي تفرزه التجربة كلها متجسدا ليس في الموسيقى فحسب بل في كافة المستويات الاخرى لغة وصورة وبناء .

لقد قدمت «قصيدة النثر» كأحد الحلول التي طرحت نفسها في الآونة الاخيرة تجارب موسيقية مختلفة مثل تبادل الوقفات والسكنات بصورة اكثر هارمونيـة، وتكرار حروف او كلمات بعينها في تألفات تناغمية غنية، او الاستخدام الخاص لرنين القافية الداخلية، والسعي نحو مزيد من اكتشاف الملامح النغمية للكلمة في ارتباطها العميق بجذور اللغة البكر عندما خرطت مباشرة من الطبيعة ومن دواخل الذات البشرية .

المستوى الموسيقي تخلقه كل المستويات الاخرى في القصيدة وتعانقه لكي تصل التجربة الى غايتها الجمالية الكاملة ،

(٥)

البناء في القصيدة هو عمارتها بكل ما تحويه تلك العمارة من علاقات لغـوية وصورية وموسيقية وهندسة خارجية تؤدي كلها الى كيان متماسك يفضي الى موازاة رمزية للواقع وايقاع متميز في قلب العالم الملىء بالضجيج .

لقد أخذ هذا الكيان شكل القالب الشديد الانتظام في القصيدة الكلاسيكية، حتى خرج عليه الشعراء المحدثون محاولين تنويعه في بنى تجتاز التماثل والاستواء التقليديين كما ان سعي الشعراء الجدد يعتبر توجها لضرب السكونية في القصيدة ذات الصـوت الواحد : الانـا في مواجهـة العالم ، وسعيـا باتجـاه خلق ادوات تأسيسية لبناء يتجادل فيه عدد من المستويات لاغناء الدلالة الكلية، وكسر ذلك التجميع التراكمي للمعطيات الشعرية لاجـل نمو رأسي متـراكب يغذي بعضـه بعضا .

لم تعد الجزئية في القصيدة هي صاحبة السطوة حيث تتمدد وتنكمش، تتكرر او تتناسخ، لقد صار في يد الشاعر الآن ان يستخدم اساليب وطرائق جديدة تعمل على تنشيط درامية البناء، داخليا وخارجيا واثراءه من خلال تعدد المنظورات واستخدام الاغنية الداخلية والمونولوج والديالوج والسيناريو، واستخدام الرموز ذات الطبيعة التفاعلية، واستخدام الرصد والتضمين، وكذلك القناع الذي يدفع العمل الفني الى الاحتكاك بالتراث احتكاكا فعالا، بشرط ان تموضع كل هذه الاساليب في السياق الفني للقصيدة .

اما البناء في شكله الخارجي فقد اجتاز الاستاتيكية التي تخيم عبر الوحدات البنائية المنتظمة، وبدأت التقسيمات تتنوع في صورة مقاطع متداخلة ومتراكبة

حاملة لعناوين جانبية او ارقام او تقسيمات ابجدية او تآلفات معقدة التوزيع حتى السطر الشعري فقد اخذ يتمدد ويتدور، او يبتر ويقصر ويتفتت، كما دخلت المساحات الفارغة باختلاف اطوالها كعوامل اساسية في البناء، وكذلك فالقيم البصرية قد دخلت القصيدة من خلال الآثار الطباعية وتوزيع كلمات السطر الشعري، والعلامات، والفواصل والتنقيط والتقويس، وبذلك صارت القيم البصرية تشارك في العمل الفني لمزيد من تأكيد ماديته ولاشراك عنصر المكان الى جوار عنصر الزمان ومن خلال جدلهما فان الشحنة الشعرية ستكون اقدر على العبور الى قناة الاستجابة لدى المتلقي ويتمكن المبدع من التعبير الخلاق الرحب عن معاناته وتجربته الكلية .

وهكذا اصبح العمل الفني يطور عناصره في سياق معقد العلاقات لا تتضح وحدته الا داخل نفسها فيتوازى التعقد الفكري والتعبيري مع التعقد البنائي الدائري الخلاق .

ولما كان كل شاعر يقدم اضافته المتنوعة ويترك بصمته التي تخصه فقد اصبحت هناك تنوعات في البنى التعبيرية وتعدد كبير من الانماط البنائية المختلفة تستلزم الدرس والتمحيص في كل تجربة على حدة كما لو كانت توزيعات اوركسترالية غنية .

« أغنية أ . ص الأولى »

أزمة .. نص ومنهج

□ اشارة :

ليست هذه الدراسة نقدا اكاديميا لنص رواية (اغنية أ . ص . الاولى) للكاتب البحريني امين صالح بقدر ما هي محاولة استكشافية متأنية لهذا العمل وما يستند اليه من خط فكري او وجهة نظر فنية في الكتابة الروائية .

ولكن :

لماذا لا تستند هذه الدراسة الى المداخلات والمحاور المعروفة في النقد ؟

لان :

هذا العمل بلا كلية واضحة مترابطة وبلا نسيج شامل، يلغي الكاتب من خلاله المحاور والشخصيات لهذا تأتي مناقشة الصفحة الاولى من الرواية كمناقشة الصفحة الاخيرة !

ان هذا العمل يمثل خلاصة او قمة الطرح المناهض للواقعية في تجربتنا الادبية لذلك جاء الاهتمام بها .

فكيف تبدو هذه (القمة) ؟

■ مدخل :

في محاضرة «الفنان وعصره» التي القيت في جامعة اوبسالا في عام ١٩٥٧ يقول البيركامو :

«لا نستطيع ان نثق بان الواقعية ممكنة حتى ولو اعترفنا برغبتنا فيها، لنطرح في البداية على انفسنا مسألة امكانية الواقعية البحتة في الفن . اذا صدقنا مزاعم طبيعيي القرن الماضي فان جوهرها تصوير الواقع بدقة .. وهذا ما يجعل الفنانين الذين يرفضون المجتمع البرجوازي وفنه الشكلي ويودون الحديث عن الواقع والواقع وحده فقط، يقعون في مأزق صعب . انهم يسعون الى اخضاع فنهم للواقع، ولكن يستحيل وصف الواقع دون اللجوء الى الانتقاء، وهذا ما يخضعونه انفسهم لطبيعة فنهم المتميزة» .

ردا على الفكرة السابقة التي طرحها كامو ويطرحها اخرون من نقاد الواقعية الذين يهاجمون الطبيعة وهم يعتقدون خطأ انها الواقعية ! يقول «هورست ريديكر» في كتابه (الانعكاس والفعل . ديالكتيك الواقعية في الابداع الفني) ص ١٤ :

ان المطابقة بين الواقعية والطبيعيةاسلوب شائع عند خصوم ونقاد الواقعية، وكامو

بالذات مثال على ذلك الفهم الفقير الاجوف الذي يستخدم (لدحض) الواقعية .
ويؤكد في نفس الصفحة :

(يحتوي هذا الزعم على جوهر النظرة الطبيعية ـ واذا تحدثنا بلغة الفلسفة ـ النظرة الميكانيكية ـ الى الواقعية : النقل الحرفي للواقع، وصف الواقع، اخضاع الفن للواقع يتوصل كامو من خلال مقدماته الخاطئة هذه الى استنتاج مبتذل مفاده «ان ما يسمى بالواقعية لا يمت باية صلة الى الفن الكبير» وهذا اسلوب قديم معروف : يصوغ المرء مفهوما ضيقا جامدا عن الموضوع ثم يقوم هو نفسه بمهاجمة ضيق افق وجمود الموضوع) !

يأتي الاستشهاد السابق بدرجة من الاهمية بحيث ان كثيرا من المغالطات الفكرية والنقدية تدور في اطاره فتفسير الواقعية تفسيرا طبيعيا ليس وقفا على اعدائها وانما كثير من المدافعين والمؤيدين يقعون في مطب الدفاع عن الطبيعية وهم يعتقدون انها الواقعية !

ومن جهة اخرى، فان كثيرا من النقاد ايضا يفسرون بعض النصوص الابداعية البعيدة عن التوجه الواقعي للفن على انها واقعية او واقعية جديدة !

فان يفهم من الواقعية كما عند كامو على انها نقل حرفي لظواهر الواقع بمعنى المحاكاة القصوى واخضاع الفن للواقع هو فهم خاطىء للواقعية مثله مثل محاولة «توسيع» مفهوم الواقعية بحيث يشمل انواع الفن البرجوازي الحديث او ما يدور في سياقه دون ادراك ان ذلك يخل بعلم الجمال الواقعي .

يقول هورست ريديكر في مصدره السابق ص٢١ :

(لا بد من التطابق مع الواقع . ولكن التطابق لا يطفو على السطح، وهو ليس في التفاصيل وانما في كون عملية الكاتب الابداعية تشمل كليا جانبا هاما من عملية الحركة التاريخية الشاملة هنا تكمن امكانيات كثيرة لا حد لها، فتوجد في العملية الواحدة نماذج متعددة كثيرة تظهر فيها جوانب من العملية مختلفة في الحجم والعمق وما شابه ذلك، وعلى نحو مختلف ايضا، ان شخصية الفنان تتحرك في هذه الاطر حسب امكانيات معرفته واحساسه) وكما يقول جورج ماورير ـ وعذرا لبعض الاستشهادات المطولة ـ في مجال الشعر الغنائي ولكنه يصلح ايضا بالنسبة للاعمال الادبية الاخرى (يجب ان تكون القصيدة مصقولة كقطعة الاثاث الجيد ومريحة كانية المطبخ . المهم ان تعبر وحدة القصيدة باسلوبها عن وحدة الانسانية وحتى العالم كله كانعكاس داخلي لترابط الكون بذلك القدر الذي نستطيع ان ندرك هذا الترابط او نحسه) .

اما محاولة توسيع مفهوم الواقعية ليشمل الفن البرجوازي وذلك باعطائه صفة الواقعية الجديدة كما يفعل بعض النقاد وفيه يعتبر اخلالا من نوع آخر لمفهوم الواقعية . لماذا ؟ ! لان الواقعية حين تستفيد مثلا من تيار اللاوعي ومن ادخال عنصر الحدس ومن تطوير الاسلوب الواقعي فانها تفعل ذلك كاستفادة تسهم في بنائية الشخصيات والفكرة العامة وبنائية الفصول ولا تجعل من ذلك (غاية) كما يفعل الفن البرجوازي مثلا . لذلك

حين تصبح ضبابية الاحلام او التداعي المضطرب وقطع عنصري المكان والزمان كخاصية تجديدية ـ حين يصبح ذلك ـ هو السياق المهيمن على العمل الادبي فان ذلك يعني ان الفن البرجوازي قد تخلى عن امكانية استخدام تلك العناصر كوسائل ليحولها الى غايات اسلوبية تضيع في اطارها البنائية الاسلوبية للواقعية لتصبح كينونة اعتباطية قائمة بذاتها رغم اللمعان اللفظي وبعثرة بعض الشخصيات ذات الرائحة او النكهة الواقعية هنا وهناك .

ان الفن البرجوازي يقوم باختراع علاقات او معادلات بنائية في العمل الفني ولا يحاول ان يكتشف واقع عصره اما الادب الواقعي فانه يكتشف واقعه ولا يخترعه بدعوى الابداع والفنية العالية لان الابداع حقيقة يكمن في اكتشاف مكتنزات الحياة وتداخلات الصراع فيها فنيا من خلال جماليات الاسلوب الواقعي .

اي كما يقول جورج ما وربر انها (تكتشف واقع عصرها، بالضبط تكتشفه ولا تخترعه) .

وحين يتم التركيز على اكتشاف الواقع فان ذلك لا يعني تصويره بشكل فوتوغرافي او يعني ان يكون العمل الفني انعكاسا بسيطا للواقع، وانما يعني ان يكون العمل الفني نشاطا مبدعا لايعكس الشخصيات كوجودها الذاتي الملموس في الحياة فقط وانما يكون الانعكاس من خلال تلك الشخصيات هو انعكاس لعمليات هامة في تطور المجتمع، اي ان تستقل الشخصيات ببنائيتها الفنية عن كونها شخصيات لذاتها الى كونها شخصيات تصور ذات المجتمع .

□ **اغنية أ . ص الاولى «الفكرة العامة»** .

رغم صعوبة الامساك باية فكرة عامة في عمل امين صالح الا اننا نحاول ذلك . أ . ص الشخصية الرئيسية في العمل ينصهر في بوتقة كبيرة من التداعيات والحلم والحب وكأنه يحاول استبطان ذاته بتحويل الواقع الذي يتحرك فيه الى ذات خاصة . او هي شخصية مصابة بحساسية عالية وفهم مفكك لما حولها حتى انها تعيش انفصام الذات والواقع بشكل معقد ومتداخل دون ادراك الاساس في كل ما يحدث الا الخربشة الطفولية في محيط لا يرحم ! بذلك نجد خربشات نموذج مفكك مع الايهام باستبطان الواقع او الكينونة الداخلية للواقع بشكل احلام يتوقع منها ان تكون احلاما مبدعة .

العمل لا يحمل ملامح خاصة لشخصيات ما وانما بناء مقطع للفصول والصور ولقطات فانتازية ينعدم فيها استقلالية الشخوص كشخوص روائية ـ اذ وجد ما يمكن ان يسمى بالشخوص ـ فتصبح اللقطات تعبيرا خاصا عن تداعيات مبعثرة لا نجد فيها (فصلا فنيا) بين ذات الكاتب او حالات شخوصه وذواتهم .

□ اغنية أ . ص الاولى ـ قراءة متانية .

لا شك ان تميز اي عمل فني يتحدد ببنيته الخاصة قبل اي شيء والبنية هي العلاقة الجوهرية بين اجزاء العمل ثم علاقة تلك البنية الفنية بما يدور في عصرها من تفاعلات اساسية وصراعات مختلفة .

صحيح ان اغنية أ . ص . الاولى «تحاول ان تصور واقع القهر والاستلاب الذي يحاصر الانسان سواء في هذا الواقع او في هذا العصر ولكن هل هي تصور ذلك ضمن بنية فنية تتحدد من خلال العلاقة الجوهريةبين اجزائها ام انها تفعل ذلك دون تصوير وانما عبر التداعيات المتداخلة والخواطر والتقرير والصور غير الواقعية او الفانتازية بدعوى الابداع والتجديد والتجريب حيث ان التصوير يعني ببنية متلاحمة ترتبط اجزائها ببعض وتتناسق لكي تصل الى محتوى الفكرة العامة، اما التبعثر والتداعي وتفكك العلاقة بين الفصول وتجزئة الموضوع الفني الى صور فانتازية مفتعلة لتكون انعكاسا مخترعا للواقع وليس اكتشافا له فهذا يعني هدم البنية الاساسية للرواية والا ما الفرق في ان يكتب الكاتب معاناته او رفضه للاستلاب في صورة خواطر وتداعيات ذاتية خاصة او عامة وبين ان يصور الكاتب نفس تلك المعاناة في رواية . فالبنية الفنية ليست محصلة الاجزاء وانما نظام تفاعلها المتبادل المتميز، فنحن مثلا لو جمعنا كل المشاهد والصور في (اغنية أ . ص) وكل تفاصيل العمل نظل رغم ذلك غير قادرين على الوصول الى فهم الوظيفة الانعكاسية البنائية للعمل ككل لان تلك المشاهد والصور من الممكن ان تقتطع او تجزأ او تلغى دون الاحساس بافتقاد حلقة اساسية، في العمل وذلك بسبب فقدان العمل نفسه التلاحم الضروري بين اجزائه . فالعمل الفني قطعة متكاملة لو استطاع اي شخص حذف اي جزء منه دون الاخلال بالعمل اصبح ذلك الجزء او المشهد او تلك الصورة ذات وظيفة اعتباطية او غير جوهرية . قد يعتقد البعض ان التجديد يستلزم ذلك ولكني اتساءل هل يقصد بالتجديد انه ذلك العنصر الذي يثري العمل الفني ضمن كيانه الخاص والنوعي والمتفرد (قصة او قصيدة او رواية) ام انه التجديد الذي يلغي التميز الخاص لكل نوع من الانواع الادبية تلك ؟ ! ويجعلها ظلا ملحقا وتابعا للتداعيات الخاصة والتقطيعات دون ضرورة فنية بدعوى الجدة والتجريب ؟

اننا في عمل امين صالح لا نجد تصويرا وعرضا ولا نجد ايضا تفسيرا او تبريرا فنيا لتجريدية العمل رغم سلسلة الرموز التي نحاول دون طائل احيانا البحث عن تحديد العلاقات المتولدة منها وانما نجد رموزا لا علاقة بينها حتى ولو علاقة ظاهرية الا ما عدا انها تداعيات خاصة عن الواقع فقدت الخيط الموازن بين علاقاتها بعضها البعض ربما ما نجده هو صدى لنظرية «هربرت ريد» حين يقول (ان الرمزية تفقد قيمتها او معناها اذا استخدمت في الفن بطريقة واعية ! ولكي يؤدي الفن غرضه فان كل ما نستطيع عمله هو الاستنجاد بالحدس والفعالية الغرائزية) .

فاذا عرفنا ان افكار (ريد) مؤيدة للفوضوية عرفنا لم هو يقول ذلك !

ان تسلسل الحدث بالذات هو الذي يوحد اجزاء العمل الفني في بنية متميزة للعملية التي من خلالها تتفاعل الاجزاء وتتحرك وتتبدل في اتجاه معين . هنا فقط نجد العلاقة الانعكاسية بين الفن والواقع فالفن اذا ليس هو تصوير فوتوغرافي وانما هو انعكاس لما هو متفاعل في الواقع واكتشاف للعلاقة المتفاعلة بين الانسان والحياة ضمن سياق تصويري متلاحم وضمن بنية متميزة تصل الى محتوى معين عبر الحدث والشخصيات وعبر المشاهد والصور اي عبر تفاعل الاجزاء مع البنية الاساسية للعمل الفني واذا وجد الكاتب ان تصويرا معينا يعتمد التداعي او الفلاش باك او التقطيع او الاسراع بنبض الصور ـ اذا وجد ان ذلك ـ يخدم بنية العمل الفني عبر تصعيد الاحداث فيه فان ذلك يكون تجديدا (مطلوبا) لانه يخدم بنائية العمل الفني كوحدة متميزة، اما ان يصبح الفلاش باك او التداعي او الاعتماد على التصوير الحدسي او الغرائزي هو (المطلق وهو الغاية) فان ذلك يوحي لنا باستخفاف لا مبرر له بتلاحم اجزاء البنية الخاصة للرواية .

من كتاب الانعكاس والفعل نقتطف هذه الفقرة (ص١٩ في مقارنة الادب بالواقع :

(ان فريدا سيمسون في رواية (شتريتماتر) ليست صورا منسوخة عن عمداء المدن في جمهورية المانيا الديمقراطية والاحداث التي تجري في (بليومينا)، وليست تاريخا لاحدى القرى، ليست وصفا نموذجيا لقرى جمهورية المانيا الديمقراطية . ما الذي تصوره القصة التي يرويها الكاتب ؟ انها تصور العملية التي تنشأ عندما يضطر انسان (ليس بالضرورة فلاحا) من نموذج (اوليه بينكوب) وله نفس مطامح (بينكوب) الى العمل في الظروف التي وضعته فيها (فريدا سيمسون والاخرون، تلك الظروف التي يخلقها هو بذاته، في الوقت نفسه نتساءل : في اي شيء تنصب اذا الافكار الخلاقة لدي (اوليه بينكوب) ؟

والام تؤدي تصرفاته المشؤومة ـ الفوضوية ـ العفوية ؟

ما هي نتائج بيروقراطية فريدا سيمسون ؟

هذه مسائل لاتنشأ في (بليومينا) فقط ولا في القرية وحدها . ان الحكاية المروية تضطر القارىء الى تذكر اشكال اخرى من عملية التطور هذه، اشكال يعرفها من تجربته الخاصة، ان العملية التي تراها هنا تخرج من اطر المادة المحددة في الرواية . المهم ليست المادة، وانما العملية، علاقة الاجزاء فيما بينها) ـ انتهى الاستشهاد

□ **مداخلات تطبيقية وحول المنهج :**

في (اغنية أ . ص الاولى) نجد حشرا غريبا لشخوص مفتعلةلا تدخل سياق العمل الفني ولا مبرر فني لوجودها او امتدادها .

في الصفحة الاولى فقط نجد : شخصية صبي المقهى ـ رجل يجلس وحده ـ مجموعة من الطلبة الجامعيين ـ شحاذ يجلس ويلعب النرد مع نفسه ـ شاب يرسم الزبائن في

اوضاع عارية ـ احدهم يثور ويقذفه بالشتائم ـ شرطي مرور يدخل بين الفينة والفينة ـ ص ١ ـ كل هذه الشخصيات في ١٣ سطرا وفي الصفحة الاولى فقط ـ ودون الاهتمام بامتدادها الفني فيما بعد في الرواية .

ان خلق هذه الكم من الشخوص دون متابعة وظيفتها الفنية او دون تطوير وجودها ضمن البنية الفنية للرواية هو تدمير للخصوصية الروائية وللبنية الروائية ذاتها من الاساس ! فمن الذي لايستطيع ان يخلق في كل سطر شخصية ثم يتركها تدور في الفراغ او تنتهي من حيث ابتدأت دون ادراك وظيفة ابداعية خاصة بها كشخصية حينها يتخلخل العمل عبر اطلاق جزئيات متداخلة ومربكة لكثرتها دون ان تكون ملتحمة بالخيط الرئيسي في العمل الفني الا مجرد استحضار الكاتب لها وكأن الكاتب يريد ان يقول انني امام لوحة كبيرة وليس علي سوى قذف الالوان المختلفة عليها دون وعي وما عليكم سوى مسك الفن فيها ؟ ! فهي لوحة بنورامية طالما انها خرجت من ذاتي او من يدي ولاحق لاحد ان يطلب مني تفسيرا او تبريرا لما فعلت ؟ ! ان العفوية الحقيقية في العمل الروائي هو خلق شخصية متفاعلة ومتنامية ومستمرة وذات وظيفة بنائية ملتحمة بالبنية الاساسية للرواية وهذا ما لم نجده ابدا في عمل امين صالح الفني .

ان العبثية في خلق النماذج واقتطاعها من جذورها هو دليل الغاء (الغائية) او الهدف في العمل الادبي اما الواقعية فانها بنية متداخلة ومتنامية وملتحمة بالغاية الاساسية من خلق العمل الفني، ليس هناك ما هو اضافي غير موظف فيه،قد يعيب البعض على بعض الاعمال الواقعية تسلسل الحدث والزمن فيها ولكن رغم ذلك فان هذا التسلسل هو الصعوبة الفنية لان من خلاله ليس بامكان الكاتب ان يحشو السطور بما يحلو له وبما هو غير ضروري او بما لا يمكن متابعته وتطويره،ضمن التسلسل يتضح اي خلل فني مهما كان بسيطا اما ضمن الرؤية العبثية التي تتوق الى الابداع دون ان تصله فان بامكان الكاتب ـ كما رأينا ـ حشو سطور قليلة بعدد ضخم من الشخصيات دون مبرر موضوعي او فني او حتى دون ان يحق لنا الاستفسار لم تم حشوها بتلك الطريقة !

نلاحظ ايضا ومنذ الصفحة الاولى ان امين صالح يحاول ان ينقل المجرد ويكسبه ببعض تطعيمات حوارية او شخوص وحوارات من الواقع . كما لاينسى ان يختبر قدرتنا على الضحك بصياغات ليست ساخرة او نقدا ساخرا كما هو مفترض وانما نكات مبعثرة عبر الصور والفقرات وكأنها جزء عادي من الوعي

نقرأ مثلا :

(ثم تفاجئه الكآبة المنزوية في ياقة قميصه وتجره الى زمان قملة ترتدي سراويل قمر حزين فيجهش في البكاء حين يكتشف عريه) ص٤

لا ادري ان كان في التصوير السابق ما يجوز ان نسميه جدة او ابداعا ؟ ! سنتابع كثيرا الامثلة الشبيهة في الجزء الخاص بها .

ايضا نقرأ في الصفحة الاولى وفي اول فقرة :

(سماء المقهي رمادية تلتف حولها غيوم فقدت الوانها في الفضاء المقفر، تشبه تنينا وديعا يغفو مادا اطرافه على الجدران ومخبئا رأسه بين كتفيه) ص ١

اتساءل ان كان الوصف السابق جاء من اجل تعميق المعنى والمضمون المراد ايصاله ام انه جاء مفتعلا يربك المتابعة الحسية والفكرية للصورة نفسها .

وحين نتابع العمل عبر الشخصيات الكثيرة المحشورة والصور الغريبة ذات الصفة التعقيدية والمركبة التي تتعب القارىء المثقف في متابعتها ومتابعة ما يريد ان يصل اليه الكاتب . فحين يصل القارىء الى الصفحة الثانية يكون قد نسي ما جاء بالصفحة الاولى وهكذا مع بقية الصفحات بسبب انها تعاني من خلل عدم الترابط الفني وعدم التجسيد والتصوير المتناغم والمنسجم مع الفكرة الاساسية التي يود الكاتب ان يوصلها .

■ في الصفحة الثانية ـ وعذرا لمتابعة الصفحات هكذا لبعض الوقت ـ نجد الراوي او الكاتب نفسه يدخل في صيغ تقريرية مباشرة بالمعنى الفعلي لا المجازي فليست التقريرية هنا وصفا او سردا او حوارا للشخصية وانما هي تبدو كجزء من مقالة مقتطفة ومحشورة داخل العمل الفني وهذا يتكرر في كثير من الصفحات حتى نهاية العمل مثال : ص ٢

□ **(كل شيء هنا يدعو الى الارتياب في صيغة العالم : الماء، التراب، النار، الهواء . لو استطعت لمزجت العناصر وصغت عالما مغايرا، آنذاك سوف اهتف : هذا عالم آخر قابل للتغيير في اي وقت، لا التفاحة اثما ولا السفينة طوق نجاة، كل شيء مباح حتى اقتناء الجنرالات للزينة)** .

■ فقرة اخرى ـ ص ٤

(كل بداية تأخذ شكل موت، والنهايات تأخذ شكل مربعات واقفة او راكعة المدى شراع يصهل في البرية تحتشد في مداراته الولائم البدوية وفنادق هلتون . يسقط الشراع مرة وينهض مرة ويسقط، فتسرع الاصابع المغناطيسية لتمزيق اضلاعه لان كلاب العشيرة لا تشبع . المدى وقت مقفل بختم الجاريات العاقرات . سميت دمى ماء فتهافت القوم يشربون دمي ثم مضوا ـ صار دمهم ماء تغتسل به الجيوش الخ ..) ص٤

وصفحات الرواية تحفل بمقاطع اخرى من هذا النوع التقريري الذي يزج بالخاطرة او المقال وسط الرواية على انها تقطيع ابداعي او بعثرة فنية او عبثية مبدعة ! اين اذا السياق الفني المنسجم ؟ ولماذا لا يكتب الاخرون مثل هذه المقاطع ويملأون بها الصفحات على انها روايات ! فشخصية من هنا .. وتداع حر للكاتب من هنا .. وخاطرة من هناك وتكتمل الصفحات لتسمى رواية ؟ !

ان اصحاب النظرة الحدسية (المطلقة) او العبثية او السريالية او التجريد الى آخر تلك المسميات يقعون في مطب خطير حين يدينون التقرير من جهة ويقعون فيه من اوسع ابوابه من جهة اخرى دون حتى معرفة اولية بالفرق بين السرد والتقرير !

وحين يعتقدون ـ او بعضهم يعتقد ـ انه بمجرد تحويل وتطعيم العمل بتلك التجريدات

اللفظية والصور المتشابكة وفوضاها فانهم يحققون عملا واقعيا جديدا فان ذلك مطب آخر .

ان ما يهدد الواقعية ليس النسخ السطحي فقط وانما ايضا اطلاق العام الذي ينقلب بالتدريج الى تجريد او كليشيه . من هنا نجد ان الكاتب يصبح (مثاليا) لا واقعيا ! لماذا ؟

لانه بدلا من الكشف الموضوعي عن التفاعلات الاجتماعية يتم استخدام سلاسل احداث مركبة تركيبا اعتباطيا ومفتعلا يفشل حتى في ايجاد خيط داخلي موحد ـ عكس ما يتصور كاتب هذا الاسلوب ـ لذلك فان ما ينقص مثل هذه التجارب هو الحقائق، الوجود على مستوى المباشرة الحسية والتحديد التاريخي اي (التصوير الفني المحسوس) .

وهذا يفسر كيف ينظر الكاتب الى علاقة الادب العملية بالمجتمع ؟

وعكس المتوقع ايضا تكون فوضى الصور والتجزيئات غير الفنية (اسهل) بكثير من خلق اتساق فني او عمل فني متلاحم من خلال تلاحم اجزائه وشخصياته وصوره .

فكما قلنا : مقطع شعري من هنا .. شخصيات مفبركة من هنا ... جزء من مقالة .. احلام وتداعيات وهلوسة في مقطع آخر ثم اصبح كل هذا التبعثر عملا ادبيا او رواية او قصة .

ان (الصعوبة) كما اوضحنا هي في خلق خصوصية محددة للعمل وشخصيات متنامية عبر الصراع ومقنعة بصدقها ومعاناتها ثم النظرة العامة التي تتحول من خلالها ذات الكاتب الى ذات عصره والمسك بذلك الاتساق ضمن احداث متنامية وزمان لا يشكو التفكك الاعتباطي او القطع العبثي . (ان هدف الكاتب الاساسي هو اشراك الفنان كذات في العملية التاريخية، ليساعده ذلك على شمول عملية المعاناة في المجال الملائم المهم تاريخيا، شمولا محددا كل التحديد، ان هذا الموقف من قبل الكاتب يضع في حيز الممكن تلك الحركة المزدوجة المتناقضة ديالكتيكيا حيث يتحول الضروري تاريخيا، الحقيقي معرفيا، الايدولوجي الى مهام عملية محددة في مجال تملك شيء محدد) الانعكاس والفعل ص٥٣ .

هنا تصبح القرية مثلا وطنا ومن اجل ان يمتلك الوطن يجب ان يمتلك القرية بذاتها حين يدخلها في عمله ..

يقول شتريتماتر

(لا بد لكل كاتب ان يضرب جذوره في مكان محدد ما، ان هذا مرتبط بالشاعرية) .

وليس كما يعتقد البعض ان صفة الاطلاق والتجريد هي التي تولد الشاعرية ان الشاعرية تتولد حين ترتبط بالتصوير الفني المحسوس مرتبطة بالانسان وصراعاته ومشاكل زمانه او مكانه ترتبط الشاعرية بالتدرج البنائي العفوي حتى لو جاء بصيغ بسيطة تمتلك شفافيتها في بساطتها لان الافتعال هو رديف للتركيب والتعقيد في الصور وليس رديفا للعمق المتجلي في البساطة، وتتضح المباشرة ايضا في المقاطع النثرية او

الخواطر التقريرية ولا تنتج المباشرة من بنية حدث واضح ومتسلسل يصل من الكاتب الى القارىء .

ان الفنان عادة تحتشد ذاكرته بكثير من التفاصيل اليومية المقهورة والمستلبة ولو كانت مهمة العمل الفني هو حشد تلك التفاصيل دون الاقتناع بها رغم الاسلوب البراق لاصبحت المهمة سهلة ولكن ان يلتقط الكاتب خيطا اساسيا يربط بين كل تلك التفاصيل وبين كل ذلك الحشد ثم يوصله عبر الصدق الفني الى ذات القارىء فتلك هي الصعوبة الفنية .

■ الفقرة التالية توضح التمزق الفني على مستوى التصوير والموضوع :

نقرأ ص ٤ ـ ٥ :

(هل كان يؤمن بالله ؟

ـ من ؟

ـ مدرس الفيزياء .

لا اعرف مدرس الفيزياء هذا حاولت ان الهي نفسي بالتحديق في ذاكرتي القابعة في قعر الفنجان والتي تغمز لي بين وقت واخر لكي نغادر هذا المكان الصاخب وانا اقول لها كفى الحاحا فانا احب الضجيج وعمال الميناء آه .. عمال الميناء، يموتـون في سن العاشرة وباعضاء ناقصة ايضا، لقد تعلموا كيف حين يداهمهم الموت، يسابقون الريح البطيئة في اروقة مغلقة وتعلموا كيف يصادقون الموت الذي يرتاد عادة صالونات التجميل في ردهات القصور وتعلموا كيف لا يموتون ومع ذلك يموتون لاسباب وجيهة واخرى غير وجيهة) .

في الفقرة السابقة نتساءل من هم عمال الميناء اولئك ؟ اننا لم نجد لهم وجودا في لحمة الرواية ولن نجد لهم امتدادا ، اذا الحديث عنهم جاء بتداع من الكاتب ذاته وليس حتى تداع أ .ص . الشخصية الرئيسية أما اذا كان المقصود ان أمين صالح يتحـدث عن نفسه وبشكل مذكرات وهذا ماهو مطروح طبعا في العمل فان ذلك اذا تداع ومذكرات وخواطر وليس رواية .

ثم ان فقرة مثل الفقرة السابقة تعاني اولا من التقريرية المباشرة لأنها توحي ببناء مقالة وليس ببناء رواية . ثانيا يكتفي الكاتب بالنوايا الطيبة غير « الفنية » تجاه عمال الميناء وكيف يموتون .

ان عملا فنيا مثل الرواية يفترض التصوير .. ان يصور الكاتب كيف يعاني عامل الميناء ويموت لا أن يجيء بفقرة تقريرية مباشرة عن أوضاع العمال في بلده او في مكان آخر فرغم اللمعان اللفظي هو يقرر ولا يصور بتصوير صادق عن كيف يموت عمال الميناء الذين من المفترض ايضا ان يكونوا جزءا من تركيبة الرواية . لذلك مثـل تلك الفقرة المنتشرة في العمل توحي بالافتعال وليس الصدق ، التقرير وليس التصوير ، فتصبح فقرة كالسابق مجرد كليشيه عن المعاناة لا دخولا في صلب المعاناة ذاتها وتوظيف شخوصها توظيفا فنيا يستمر ولا ينقطع .

وانتشار هذا الاسلوب ضمن العمل الفني يسوق الى المطب الذي يقع فيه الكاتب .. فهو حين يفترض الشفافية ولغة الحلم في عمله نجده ينقل صورا تقديرية فجه ضمن العمل نفسه دون ان يدري لأن رؤيته الفنية ينقصها الوضوح .

ان ذلك يوحي بأن الكاتب لا يدرك الفرق الفني بين السرد والتقرير وبين الايماء والتصوير .

في صفحة « ٥ » نشاهد الراوي وهو **يحدق في لوحة لم تكن موجودة ، نوح يروض الطوفان ، يحمله من فروته ويفرغه في وعاء نحاسي ! نوح يرمق مخلوقاته بوداعه وحنان لقد احس بدنو الأجل وها هو يحيط المخلوقات بذراعيه ويقول لهم بلهجة حكيمة « اسكنوا الغابة في سلام ، وعمروا الارض القاحلة كل زوجين اثنين .. لا تسفكوا دما ولا تقتلعوا عشبة ولا تقمعوا واديا . اذهبوا وعيشوا في سلام »** .

الى ان يصل الكاتب الى :

« يضع نوح الوعاء في مغارة وهو يهمس للطوفان » لن يحتاجك القوم منذ اليوم ، ثم التفت الى الرب وقال بخشوع ورهبة « خذني » !

نجد هنا الاستخدام الاعتباطي للأسطورة بحيث يصبح رغم تداعي الراوي مجرد كليشيه ذات طابع تقريري وليس ذات طابع ملتحم بما سبق من اجزاء الرواية او بما سيأتي فماذا يختلف لو جاء بأسطورة اخرى او حتى لم يأت بها .. لن نجد فرقا في المعنى لأن الراوي يحق له ان يتخيل اي شيء او يتصور اي شيء طالما ان العمل ككل يفتقد اي ترابط فني ما عدا فوضى الصور والفصول والتداعيات اعتقادا بأن ذلك هو الذي يمثل الصدق الفني والحدس الغرائزي والخيال الخصب .

ماذا يعني مثلا ان يروض نوح الطوفان ، يحمله من فروته ويفرغه في وعاء نحاس !

ما الفرق لو قال انه يروض الطوفان ويحمله من ذيله او رجله ويفرغه في حذاء او وعاء ذهبي او ماسي؟!

ألسنا هنا أمام مشهد من مشاهد الأفلام الكارتونية التي تتفتق فيها المعجزات ببساطة شديدة ان مثل هذه اللوحات تبتعد كثيرا عن الصفات الأساسية للواقعية لأن الكاتب يزجها كجزء مفتعل بين ثنايا العمل دون ان يطور استخدامها او يجعل لوجودها ضرورة فنية الا ضرورة حشو العمل بالغرابة وتجزيء البناء الفني دون الوصول الى غاية .

■ وحول نقطة توظيف الجانب الأسطوري او الحدس لدى الكاتب نجد انها تناقض علم الجمال الواقعي من حيث ان الاسطورة تفترض الغيبية والتفسير اللاعقلاني وتوجد بصيغ تستقل عن وعي الانسان رغم وجودها التاريخي السابق بينما جوهر ووظيفة الأدب الواقعي الذي يفترض على حد تعبير « بريخت »، قدرة الانسان على التحكم بمصيره لذلك لا نجد في الاستخدام الاسطوري في المقطع السابق الا تأكيدا على الاعتماد على الحدس والمثالية والغيبية في وعي الراوي الذي لا يدرك مصيرا لنفسه او للشخوص

المتناثرة هنا وهناك في العمل لأنها تعتمد طريقة الكتابة الأوتوماتيكيـة . لذلك نجد أن الكاتب صفحة بعد اخرى يبتعد عن الخط الواقعي في عمله ولا يلتقي ايضا مع فكرة الواقعية الجديدة .! لماذا ؟ حيث التداعي بلا رابط او ضابط من اجل الوصول الى اعماق اللاوعي كما تزعم المدرسة السريالية .

□ **هل هي واقعية جديدة ؟!**

ان الكتابة التي تستخدم التجريدات وفوضى الصور ولا تعتمد الشخصية كجزء هام انما هي بذلك تنكر على العمل الفني وحدته البنيوية ويتم الحديث عن الواقع بصور غير واقعية او عقلانية فالواقعية ايضا تشترط كما سبق « الغائية » والهدف في العمل الفني ولا يعني ذلك بأن المجاز هو استخدام غير واقعي ، فبريخت في مسرحياته الاسطورية يسعى بوضوح الى تصوير عمليات اجتماعية معقدة يصعب اظهارها في الواقع بواسطة بني مرئية بسيطة ، وذلك من اجل ان تسهل معرفتها وتعرية آليتها الداخلية ، وعلى الرغم من ان « وحدة » الواقع تتضرر بذلك فان هذا لا يناقض الواقعية ، المصدر السابق . ص ٣٠ .

بذلك يتم التأكيد على ان المجاز في العمل الواقعي هو حالة خاصة او جزء من النموذج وهذا يوضح ان جعل اسلوب معين هو الغاية بحيث يصبح المهيمن على هدف العمل الفني فانه بذلك يغفل او يبعد عن اساليب التصوير في الواقعية .

في عمل أمين صالح نجد ان الاسلوب والتصوير المعتمد على لوحات غير واقعية او لا عقلانية هو المسيطر ، كذلك نجد ان وحذة البنية الفنية تفتقد الى الغاية الواقعيـة او الانعكاس الفني الواقعي للعمل ذاته بحيث ليس من المهم ان تكون الأجزاء هي حلقات متسلسلة في بنية العمل الفني وانما تصبح الأجزاء او الفصول احيانا كيان ينحي الى الاستقلالية الفنية في العمل ذاته وهذا ما يجعل منه اسلوبا غير واقعي ومتناقض مع مفهوم الواقعية .

ان أ . ص المأزوم والمغترب لا يبرر لنا الكاتب اغترابه بصدق فني وانما هو يطرح اغترابه عبر حشو العمل بمئات من الجزئيات التفصيلية دون الوصول الى استخدامات فنية هادفة ، متنامية ومتطورة .

■ نقرأ في الصفحة السادسة وبعد قصة الطوفان مباشرة هذا الحوار :

ـ هل مارست الجنس ؟

ـ كثيرا

ـ مع البغايا ؟

ـ نعم

ثم اردفت : انا لا أطيق اسئلتك وانت لا تعرفني .

ـ أنا أحب اسئلتي .. احيانا اضعها بين فخدي وأتدحرج معها .!

ـ ليس هذا من شأني

ثم بعد هذا المقطع مباشرة نجد الفقرة التالية :

هل أتيح لعمال الميناء ان يتقاسموا نكهة امرأة شبقة تتعاطى معهم الحب في صناديق الجمارك ؟ تضمد تورمات معداتهم وتضطجع معهم الواحد تلو الآخر ، تجلب لهم النبيذ المعتق وتفرش جسدها اللدن . يبايعونها بنية بتولا تقرأ الليل وتكشف طلاسم الغير ، تقرأ : أنتم نقيض الحالات الراكدة ، وكل نقيض فيضان ، ولكن اضحيتم مع سريان الوقت فيضانا ، دجنته الخرافة والخوف في قنينة غائصة في قاع شراينكم ، الى ان يصل الكاتب « هل اتيح لعمال الميناء ان يختاروا صيغة موتهم او صيغة هذا العالم ؟ » .

ها نحن أمام مقطع آخر من الرواية لا نجد له تفسيرا او مبررا فنيا او تعبيرا صادقا عن المعاناة او اي التحام ضمن تركيبة العمل . فمن المقهى الى اسلوب المقالة الى الاسطورة الى الحوار حول الجنس الى عمال الميناء مجددا .

أتساءل : أية تركيبة فنية من المفترض ان تستوعب هذا الحشو وهذا الضغط والتبعثر في الأفكار ؟

ومن هم عمال الميناء هؤلاء المتعاطف معهم لدرجة الشفقة الجنسية التي يود الراوي ان يتيحها لهم عبر مقاسمة نكهة امرأة شبقة تتعاطى معهم الحب في صناديق الجمارك ؟ اي تصوير متخاذل يتم هنا .. ان يتعاطف الراوي مع عمال الميناء « ويكرس » دعارة المرأة كقطعة خبز يتقاسمها العمال .. ثم اي تصوير مفتعل لهمّ العمال نجده في الفقرة التقديرية السابقة .

لماذا لم يتم تصويرهم وتجسيد شخصياتهم وليتحدثوا هم عبر توليفة فنية صادقة عن همومهم ورغباتهم بدل ان يوجه الكاتب حتى معاناتهم توجيها خاطئا وكأن الراوي يود ان يقول ان العمال سيتجاوزون موتهم لو اقتسموا جسد امرأة شبقة .!

اي خيال طفولي متعثر يحكم الصور هنا ويحكم البناء ؟ واية تقريرية ومباشرة تحكم الفقرات جميعها ؟ اين التصوير واين الشخوص التي يتحدث عنها الراوي ويستخدمها « كالتوابل » واين معاناتهم واين الفكرة أساسا ثم اين البنية الخاصة بالرواية ؟

ثم ماذا يضير الرواية لو ابعدنا صفحة او اثنتين ، فصلا او اثنين ؟

لا اعتقد ان هناك خللا ما سيصيب العمل ، بل ربما يوفر ذلك على القارىء مشقة ارباك ذهنه وتشتيت الصور والحالات الغائمة لديه !

ان مثل تلك الفقرات وفقرات اخرى قادمة لا توحي بشيء الا بمتابعة نهم لأفلام الكارتون او الافلام الغرائبية حيث تضغط تلك الصور التي يتلقاها الكاتب (ليصالح) بها واقعه المستلب ويفرغها في الورق تصويرات (مفتعلة) لا تتصل اجزائها ببعض الا بقدر ما تتصل مجموعة من الافلام الكارتونية المختلفة المواضيع ضمن سياق المعنى ! كل هذا ونحن في الصفحة السادسة فقط .

اية عقلية مفترضة في القارىء لكي يستطيع الالمام بكل تلك التفاصيل المحشورة في

ست وتسعين صفحة ـ هي عدد صفحات الرواية ـ بعد اغفال الطابع الهارموني المتصل والمتنامي .

يقول كاجان في كتابه الابداع الفني ص ٥ انطلاقا من مبدأ (الفن قضية ايصال) :

(انه يجب على علم الجمال ان ينطلق من اعتبار العمل الفني ـ ليس مادة مستقلة ومكتفية بنفسها ، بل مجرد حلقة من (نظام اتصالي مميز ما) يلعب داخلها دور الموصل للمعلومات ، التي يحصل عليها الفنان بخبرته الفنية والتي يخبرها للناس ، لان خارج هذا النظام الاتصالي يتوقف العمل الفني من ان يكون فنا ويبقى شيئا ماديا فقط ، قطعة قماش تم الصاق كثافة من الالوان عليها) انتهى كلام كاجان .

لذلك حين يعتقد الكاتب ان ابداعه يقف فوق الاخرين فانه في اللحظة ذاتها يسقط في هوة عميقة من الازدواجية وعدم الصدق الفني لان الوعي الاجتماعي للفنان مهما بلغت درجات الكثافة والتطور فيه هو وعي اجتماعي خاضع لزمان ومكان وحضارة محددة وبالتالي فان الكاتب حين يستلهم قضايا عصره فانه ينطلق من مبدأ اتصالي بينه وبين القراء مهما بلغت درجة الفنية في عمله اذا كان العمل هذا ينطلق من مبدأ الصدق الفني الذى له غاية (من كتابة عمل ما) .

أما ان يصبح الفنان او يعتقد انه (انسان خارق) فانه من المنطقي حين يعتقد ذلك ان يدرك انه ليس اصيلا في التحامه بقضايا واقعه وعصره فليس الفنان هو الذى يقف فوق المجتمع ويتحرر من قوانينه . لأن الموهبة في الفن لا تفصل الفنان عن المجتمع بل تجعله ينغمس في اعمق اعماق الحياة الاجتماعية ليخرج بنبض واقعه وعبر صور فنية غير مفتعلة او كارتونية تنحى نحو العجائبية والغرابة والتجريد والعبثية .

اما ان يلغي الكاتب بعرض الحائط اية خاصية او اية قوانين مميزة (لنوع فني عن نوع فني آخر) كالتمييز بين الشعر والرواية والقصة فان ذلك يخلق خليطا يفتقد الاقناع الفني لانه لا يخلق التنوع ضمن البنية الواحدة بل يخلق التنوع (وان كان ذلك في الاشكال الفنية) ضمن رؤية عبثية تخلو من الهدف وان وجد ذلك الهدف اصبح ممزقا بين شكل الشعر وشكل المقالة وشكل القصة وزجّ بالاسطورة واصبح كيانا تجريديا لا يعرف له بداية او نهاية .

فاللغة الشاعرية في الرواية لا تنبع من الصور المعقدة المركبة تركيبا لغويا ومجازيا تجريديا .. بل ان العمل بصوره البسيطة وشخوصه المتنامية من الممكن ان يبث روحا شعرية وليست لغة شعرية فقط ، لان اي عمل فني يطمح في النهاية الى بلورة الفكرة الفنية المعنية ومهارة الكاتب تتلخص في السؤال التالي :

هل استطاع الكاتب عبر صوره وجزئيات عمله وتفاصيل البنية الفنية الاساسية للعمل ان يحقق الفكرة الفنية والشعور الفني ام لا ؟ وعلى اي مستوى جمالي تم انجاز ذلك ؟

يعتقد البعض ان المستوى الجمالي لا يتحقق الا عبر اللغة والصور الغريبة والافكار

المجردة والتجريب وقطع صلة الزمان والمكان دون مبرر فني .. وبذلك يكون قد وصل الى الابداع وبجمالية جديدة .

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه : هل يستطيع الكاتب بذلك ان يخدم عمله الفني ام انه يسهم في تفككه بوعي او دون وعي .

ان الابداع الواقعي يتضح مثلا فيما قاله تشيخوف (يكتبون الحياة كما هي ، ولكن وبسبب في ان كل سطر مشبع مثل العصارة ، بوعي الهدف ، فانكم ، عدا عن الحياة كما هي ، ستشعرون بتلك الحياة كما يجب ان تكون) .

ويتضح كذلك كما في قول كاجان (ان الصفة المميزة للواقعية هي في اعادة الطبائع النموذجية في الظروف النموذجية بواسطة القوة البنائية الفعلية في الابداع الفني) .

وعبر الصور الفنية الملموسة الخالقة لسياق روائي متنام عبر الحدث والشخوص وتناميها غير المفتعل بالعجائبية والتغريب والتجريد .

نقرأ في الصفحة السادسة من (اغنية أ.ص) :

(كانت شرفتها مقابلة لنافذتي وكنت اقضي معظم الليل في مراقبتها ، ادركت هي انني اراقبها فأخذت تطيل في الوقوف في الشرفة ، تكشف عن جزء من جسمها واحيانا تتعرى كليا .. طرقت بابها يوما ، وكانت تسكن وحدها . اردت ان اضاجعها ولكنها رفضت ، فتزوجتها . عمرها ثمانون عاما) .

في الفقرة السابقة نجد اولا شخصية جديدة عابرة او تنويعة جديدة على وتر التداعيات الخاصة بالكاتب . اننا ايضا لا نجد هنا اية حالة من الصدق الفني في سياق ما ذكر وشخصية العجوز مفتعلة تضيق بخناق الافكار المجردة رغم الوصف الواقعي لها والتي يحاول الراوي ان يسبغها بها ..

فمن هي تلك العجوز ذات الثمانين عاما التي تقف على الشرفة تكشف عن جزء من جسدها واحيانا تتعرى كليا ! وفوق ذلك يود الراوي المتمرد خارج القانون وخارج طوابع البريد كما يقول ان يضاجعها ثم فوق ذلك كله نجد العجوز ذات الثمانين عاما ترفض فيقرر الراوي ان يتزوجها !

هكذا ودون حاجة الى احترام ذهن القارىء وكأن التمرد او البحث عن الحرية لن يتحقق الا بمضاجعة او الزواج من عجوز ذات ثمانين عاما ومتمردة هي الاخرى !

اي خيال خصب يتوارى خلف تلك الصورة ؟! ولماذا افتعال الغرائبية واللامعقول وبهذا اللالحاح الذي يشكل هاجسا منفلتا يضغط على الدوام على ذهن الكاتب بحيث لا ترد عبارة غريبة الا لتعقبها عبارة او فقرة او صورة اكثر غرابة ودون مبرر فني او موضوعي ودون الاهتمام بسياق المعاناة الخاصة بالكاتب او الرواي على اقل تقدير .

فان كانت تداعيات الراوي هي الخيط الاساسي فلم الاستخفاف الغريب هذا حتى بهذا الخيط ونقله بشكل كارتوني فج .

وبمجرد انتهاء الراوي من الزواج الاعتباطي بالعجوز تصادفنا فقرة تقريرية اخرى

وكأنها مقتطعة من مقال او خاطرة ادبية :

(حين تأخذنا الغفوة الى مدن ليست محاصرة بشيوخ القبائل وسياج القواعد العسكرية سنهتف معا : فلتشهق الارض اطفالا مطمورين في الملاجىء والمخيمات ، لكي تخرس صخب الغارات الجوية ونزرع فتيات جميلات يزين الشوارع رياحين وبنفسجا ، ونطلب من طواحين الهواء التي شهدت المجازر وقمع الانتفاضات الشعبية ، ان تخلد لليقظة اللذيذة عند الظهيرة ، لحظة تبدأ العجائز في الانشاد امام نافورة تغرد حولها العذارى والسعف يرتق جروح المدينة المجاورة التي ما زالت محتلة) ص ٧ .

اية تقريرية مباشرة نجدها في الفقرة السابقة ، فنحن لم نجد ضمن سياق العمل الفني ذاته اية انتفاضات شعبية او غارات جوية او مدنا محتلة وانما هي فقرات تتداعى ضمن الذاكرة الجاهزة عن ما يحدث في واقع خارج واقع العمل الفني ذاته .. والكاتب يتخبط بين التصوير التجريدي الغريب وبين الصيغ التقريرية ..

ان ذلك التخبط في التصوير الفني لا تشفع له فيه الكلمات اللامعة ولا حتى العبارات الغريبة لأن بنية الرواية ذاتها تكون منخورة الى درجة يصعب رتقها بأية الفاظ او تراكيب مجردة ، لذلك يتضح هنا مأزق هذا المنهج العبثي الذي لا يعترف بالشخصيات المتنامية في خط استقلالها الوظيفي والبنائي في العمل ولا يعترف بوجود الحدث او تناميه فيقع اما في صيغ جاهزة من الذاكرة المباشرة او صيغ مجردة مستنفرة من ذاكرة الحدس الغرائزي الفوضوي .. وضمن تركيبة فنية مقطعة لا يصل القارىء من خلالها الى اى سياق فني متلاحم ما عدا حشو ذهنه بالتركيبات اللغوية والصور اللغوية والشخوص اللغوية اي على مستوى المفردات دون شحنها بالمضمون المتسق .

فأين الفن اذا في كل هذا ؟ واين الرواية ذاتها ؟ وهل تكفي التنويعات على وتر التداعي لانقاذ العمل من خلل الرؤية فيه ؟

لان الخلل ينبع اساسا من رؤية الكاتب للفن وعلاقة هذا الفن بالحياة ..

وعكس ما يعتقد البعض بأن مثل هذه الكتابة تعتنق القيم التطورية في الفن فاننا نرى انها تفعل العكس وتفتقر الى اية قيمة متطورة لأنها في الاساس تنسف المميزات الخاصة لكل نوع فني وتنحى الى نوع من التجسيدات المناقضة لاي تصور واقعي او تطوير فني لها خشية اتهامها بالتقليدية او العقلانية الواقعية وتصورها التقليدي) .

■ اذا هل هي حقا واقعية جديدة ؟

حين يقول ابراهيم غلوم في صدد كتابته عن امثال هذه النماذج بأنها واقعية جديدة وبأنها (تخلق معادلا موضوعيا بين اللاعقلاني في الواقع وبين اللاعقلاني في الفن) ـ في دراسته حول القصة القصيرة في البحرين والكويت ـ فاننا نجد مثل هذا الكلام غير منطقي لأن المقولات الجمالية للواقعية هي ضد اللاعقلانية في الفن وضد الانفلات اللاعقلاني للمقولات الجمالية في المدارس غير الواقعية .

ليس هناك واقعية جديدة تنتهج العبثية او السريالية وتعتبرها (غايات) في الاسلوب

الفني ثم تقول انها تفعل ذلك لانها تريد ان تعبر عن (اللاعقلاني) في واقعها (بلا عقلانية) الاسلوب والبناء والمضمون .. فتلك الكتابة بمجرد ان تدخل في تجسيد فني لتلك المقولات اللاواقعية فانها تخرج من رداء الواقعية لتلبس رداء المدارس الاخرى المناقضة فتصبح سريالية او عبثية . فلا يكفي الكاتب ان يتناول القهر والاستلاب ليصبح واقعيا وانما المهم كيف يتناول تلك المضامين وما هو الطريق او النهج الذي يختطه في اسلوبه وفي صوره وفي بناء عمله .. لأن قيم التذبذب والتمزق في تشكيل الموقف الاجتماعي والفكري لا نستطيع الا ان نسميها كذلك ، تذبذبا وتمزقا ! اما البحث عن الجديد في الشكل الفني فلايعتبر جديدا ما لم يكن منسجما ومتلاحما مع الجديد في الموقف الاجتماعي والفكري للعمل ذاته والا أصبح جديدا شكليا مهما حاولنا خلق المبررات له .

□ **ما هي الواقعية ؟**

في دراسة ابراهيم غلوم ص ٦٤٦ نجد الفقرة التالية في حديثه عن تجربة امين صالح :

(انها تجربة تنحو نحو ازاحة كثير من تراكمات التراث الواقعي التقليدي وتتخطى المعوقات التي تفرضها المقولات الواقعية الجامدة لانها بما تتضح عليه من قيم ووسائل وبما تمنحه من حرية سنجدها تحرر العمل القصصي من تفاصيل الواقع اليومي التي ابعدته عن اكتساب الوعي الشعري بالحياة وتعيد خلق الواقع ، لا من خلال تفاصيله ومظاهره الخارجية ولكن من خلال منطقه الداخلي الذي يكشف عن حقائق جوهرية كامنة لا يمكن استبصارها بالرصد الظاهري بل لابد لها من وسائل تعبيرية لا تحدها مقولات جمالية فاصلة منتهية الى ما هو محسوم او مغلق من القواعد) انتهت الفقرة .

نجد في الفقرة السابقة خلطا بين الواقعية والطبيعية لان الطبيعية هي التي تتناول تفاصيل الواقع اليومي ، اما الواقعية فانها لا تغفل الوعي الشعري في العمل الادبي ولا تجعل منه غاية تطمر الجوانب الفنية الاخرى وانما هي تستفيد من الوعي الشعري من خلال المنطق الداخلي للعمل ذاته ولا تجعله رداء يغطي العيوب الفنية الاخرى !

في رواية (اغنية أ.ص الاولى) التي هي تتويج لاسلوبه الذى بدأه في القصص القصيرة . اين هو الوعي الشعري واين هو المنطق الداخلي الذي يحكم سياق الرواية ؟

اننا لا نجد اي منطق داخلي بقدر ما نجد تنويعات متداعية لخرق اي منطق خارجي كان او داخلي ! فلا يكفي الحديث عن الغارات او الحوار عن الجنس والظلم والشرطة - التي هي في النهاية تفاصيل يومية - و لايكفي ذلك لخلق عمل فني يربطه منطق داخلي ما دام ذلك العمل يطيح بكل القيم الجمالية وصولا الى المطلب المهم وهو نقض كل المقولات الجمالية للواقعية والدخول في المطلق من اللاقواعد والانفلات بالتالي من كل التبريرات او البنى الاساسية لتطور اي عمل فني . فخارج الشخصيات وخارج الاحداث وخارج الترابط الاساسي للمضمون ، وخارج التصوير الفني المحسوس لن نجد واقعية .. لا جديدة ولا قديمة ! بل سنجد التحرر الذاتي للفنان من اي منطق يحكم عمله وكما لو ان

الامر هو لعبة خارج القانون ..

يقول ايضا ابراهيم غلوم في نفس الصفحة :

(ان ابرز ما تؤكده التجربة الجديدة في قصص امين صالح هو حرية الفنان في توظيف وسائله ومعالجة كافة اشكال التعبير التي تكفل له صورة موضوعية في التجسيد والتأثير) .

اننا نقتطف هذه الاستشهادات رغم انها حول قصص امين صالح القصيرة بسبب انها تعالج المنهج او الرؤية الفنية التي ارادها القاص لنفسه والرواية ما هي الا قمة تجسيد هذا المشوار تضاف الى تلك الرؤية) .

من سياق المقتطفات السابقة من (اغنية أ.ص) لم يكن هناك اية صورة موضوعية في التجسيد والتأثير انما تجسدت الحرية فقط وعبثت بحرية الفن ذاته تحت دعوى التجديد وبذلك مثلت تجربة مضادة للحركة الواقعية في هذه الفترة دون حاجة الى التذكير بالاعتقاد الخاطىء عن الواقعية بأنها (واقعية بلا ضفاف) !

ان الحرية معنى واضح يرتبط بأسس الحياة وبالواقعي فيها .

الحرية ان تختار والاختيار رؤية للواقع ، ورؤية قواه الثورية او رؤية هذا الصراع في حركته الجدلية .

تقول يمنى العيد ص ١١٦ في كتاب حول (حسين مروة ـ شهادات في فكره) :

(ان الواقعية هي الفعل المنسوب الى الواقع او هي فاعلية ، على علاقة رؤيوية بالواقع . الواقع هذا هو الواقع الاجتماعي في موضوعيته العلمية وليس الواقع في العام المطلق . الواقعية في الأدب هي حضور لهذا الواقع فيه .. هي فاعلية الاحساس والرؤية والتعبير عنه في صراعه وهي بذك تناقض ما هو عدمي ومجرد ومطلق في الادب ، اي ما هو مثالي في هذا الحضور المادي للواقع وما يُغيّب حقيقته .

وتوضح في فقرة اخرى من نفس الكتاب ص ١٢٧ :

(ليس الادب صدورا آليا عن الواقع الاجتماعي ، وليس الادب فعلا يستريح على مستواه ، بل هو على هذا المستوى (بداية) تولد في رحم تاريخي طويل للثقافة ، (والبداية) منطلق لا يمكنه ان يتحرك الا في فضاء مسكون بالزمن ، اي بالفعل اي بالمكان اي بهذا الوجود الاجتماعي المادي التاريخي) .

لذلك نجد ان هذه الرؤى تتناقض مع مقولة او رؤية ابراهيم غلوم ص ٦٥٥ عن تجربة امين صالح (بأنها تلتمس التجربة في كوامن وعوالم اخرى ، كالحلم اليقظ او اللاوعي او الخيال التركيبي لعلاقات غير مألوفة بين الانسان والقوانين او بينه وبين الاشياء المحيطة (الطبيعية) أو بينه وبين سائر الرموز التي تشف عن الباطن الداخلي للواقع) . انتهى كلام ابراهيم غلوم .

ان الكاتب مهما حاول ان يدخل عوالم اخرى غير واقعه فانه لن يعبر الا عن وعيه الاجتماعي لعالم الواقع لأنه كفرد لن يخرج من هذا الواقع وهو محكوم بعلاقاته

الاجتماعية/ الفكرية/ النفسية .. لذلك من الطبيعي ان يبحث عن صيغة فنية يخلق بها تواصلا ما مع الآخرين والا سيطرح سؤال بديهي جدا وهو:لم يكتب الكاتب ؟!

ان التماس التجربة في كوامن عوالم اخرى بشكل مطلق لن يفعل سوى ابتعاد هذا الاسلوب عن الواقعية ولن يفيد بشيء اطلاق صفة (الواقعية الجديدة) عليه لأنه يكون بذلك قد اقترب أو دخل في اطار المناهج المثالية فكما اتضح ان الواقعية تستمد جمالياتها من (واقعيتها) وليس العكس اي من لا واقعيتها .

ان مقولة مثل : (كل ما يكتب هو واقعي) بالأخير يتناقض مع مفهوم الواقعية كمدرسة فنية محددة تنظر الى الواقع برؤية واضحة ومحددة ، فالمدرسة الواقعية لها كينونتها الخاصة كرؤية لا تتفق مع رؤى اخرى في المجال الفني والا قادنا عدم الاهتمام بذلك الى ان نقول ان الانسان طالما هو (كائن واقعي فان جميع أفكاره وآرائه واتجاهاته في الحياة فنية/ أدبية أو ماشابه ذلك تعتبر ايضا واقعية!) ان في ذلك مغالطة مكشوفة وفهما مبسطا الى درجة غير مقبولة عن كينونة الافكار وارتباطها بالواقع .

يقول هورست ريديكر حول دياليكتيك الواقعية في الابداع الفني ص٣٨ :

(ان قوة ملاحظة غوته تؤكد مدى اهمية الشيء المحدد القيم بتميزه وان عملية ابداع الكاتب الواقعي تقوم على معاناة الشيء فتسبره وتعمقه بهدف النفاذ الى طبقات الواقع الاكثر عمقا .. ولكن تملك القارىء للشيء تملكا جماليا يسير ايضا في الاتجاه نفسه .

فعلى القارىء ان يكشف لنفسه (المحتوى الرمزي) في المؤلف بما يتفق وخبرته ومعارفه وتصوراته ، الخ .

من هنا جاءت المطالبة بتسلسل الاحداث (المحدد حسيا ، الشيئ ، المكتمل ، الحيوي والمطالبة بالشخصية الشيقة والغنية).

□ **شفافية أم تمزق ؟!**

لنحاول ان نبحث عن الرموز التى تشف عن الباطن الداخلي للواقع من خلال بعض الاستشهادات من (اغنية أ.ص(كنموذج للنهج الواقعي الجديد .. وعذرا ان طالت بعض تلك الاستشهادات ..

■ نجد في صفحة (٩) شخصية جديدة تدخل سياق الرواية دون تطوير لها في اجزاء الرواية الاخرى هي شخصية كاتيوشا .. يقول الكاتب :

(كاتيوشا تختبىء .. افتش عنها في جميع الجهات وعندما اعثر عليها تفر هاربة بحركة بطيئة جدا .. الاحقها فتقع في فخ منصوب تحت الحشائش . اطلق قهقهات صاخبة ثم أرميها برصاصات عديدة فيتمزق جسدها ويتناثر لحمها .. كاتيوشا تنهض في صورة طائر خرافي يردد بصوت حزين (تيا .. تيا) وتغنى (لقد رايت ما حدث) ..

حتى يصل الكاتب الى :

(تجفف كاتيوشا العرق والتعب وينفض الجميع) ..

فقرة اخرى ص ١٢ : (شخصية جديدة)

(تنبلج من مقلتي الرصيف امرأة كالوهم تـدنو مني ، وحـين تقتحم جسدي اهمس (انت وحدك حبيبتي) اعرفها من الزغب المنتشر تحت ابطيهـا ونمشي ، تاكـل كتفي ، واغمد تعاستي في حنجرتها لعلها تلفظ باسمي في المراقص وفي مـراسيم تبادل الاوراق الرسمية وشرب الانخاب) .

■ ثم في ص ١١ ايضا ـ يجب ملاحظة ان الفقرات مقتطعة من صفحة واحدة فقط .

(قال شخص يستبيح مضاجعة النهار في ليل الفصول الباردة (تجاسرت ، الغيت كل مواعيد قتلي واخترت صيغة موتي) .

الى ان يصل الى خلاصة تقريرية في نفس الفقرة :

(دعوته الى مائدة خالية من الاطباق والملاعق وتآمرنا على وضع صيغة شاذة للموت ، في حالات الطوارىء وضع التجول ، وفي ليلة مخمورة بنكهة الرعب اختطفته نواقيس السجون المتكدسة على ضفاف الخليج) .

مما سبق اين توظيف الشخصية السابقة في الرواية ، واين مـا يشف عن الباطن الداخلي للواقع ـ طبعا واقع الرواية ـ ان ما نراه هو مجرد تداعيات تختلط فيها ذات الكاتب والتفاصيل اليومية جدا لواقعه الخاص بذات الراوي الفنية او بـذات الرواية المفترض فيها ان تشف عن باطنها الداخلي وواقعها الخاص المميز دون ادخال الذات المباشرة للكاتب نفسه ، فحتى لو افترضنا ان الراوي هو الكاتب نفسه فإنه طالما تبنى كتابة عمل يسمى رواية فيجب احترام القانون الخاص لهذا النوع من الادب والا فلن يكون هناك اي منطق مهما كان يلتزم به الكاتب او الراوي .

■ فقرة اخرى ـ ص ١٢ :

(لا لم أمت . نشتري رغيفا ونتقاسمه (شعبي جائع ورب الكعبة) ندخل عرسـا ، اخطانا . كان ماتما ..

يعقد المأذون قران سرب من الجراد على تابوت يرقد فيه رأس طفل .. الرأس يبكي .. يخفق قلب حبيبتي فتأخذه عنوه وتهرب) .

وينتهي بذلك الفصل الاول او الفقرات المعنونة برقم (١) .

■ من كل ما سبق لا نجد اي ترابط داخلي او خارجي ينم عن انعكاس متطور او متخلف عن بنية الواقع المكثفة والمنعكسة على بنية الرواية لأنها مجرد فقرات لا تتصل ببعضها في بناء عضوي وان اراد الكاتب ـ ان يعتقد ذلك ـ وفوضى في الصور ومسح الصفة الدرامية عنها حين يتم تصويرها بشكل كارتوني وصور مضحكة .. الى ان نجد ان ذاكرتنا وعلى مدى اثنى عشر صفحـة فقط قـد ملئت بصور عـديدة (لا تنقصهـا الفوضى) تتنوع على اوتار العجائبية والتغريب والتجريد ولا تلتحم ببعضها التحاما فنيا تتنافى من خلاله ولا تشف عن باطن داخلي للواقع لان الشخصيات المقتضبة والسريعة تتورط في العمل دون مبرر وظيفي فما الفرق ان تكون تلك الفتاة كاتيوشا او غيرها ، وما الفرق في ان يعقد المأذون قران سرب من الجراد او من الحمير ، وما الفرق في ان تفاجئه

الكآبة في ياقة قميصه وتجره الى زمان قملة أو بعوضةاو اية حشرة اخرى ترتدي سراويل قمر حزين ؟! وما الفرق ان تنبلج من مقلتي الرصيف امرأة كالوهم تدنو منه وحين تقتحم جسده يهمس (انت وحدك حبيبتي) .

ما الفرق بين هذه الحبيبة او المرأة وامرأة اخرى .. وما الفرق في ان يتأبط رأسه ويتجول معه في علب الليل ويجالس اللوطيين او في السيرك ومجالس الوجهاء ! وغير ذلك كثير لا نفهم الفرق في استخدامه او استخدام اي بديل يمليه خيالنا كقراء لنضعه محل ذلك وكل قارىء ومدى قدرة واتساع خياله في وضع البديل ..

ان كل ذلك وعلى مدار العمل يثبت اننا لو اردنا اقتطاع اي جزء واحلال جزء آخر من اية قصيدة او قصة او مقالة أو مسرحية تشترط ان تتحدث عن العلاقة اللامعقولة مع الواقع مع توابل ظواهر الاستلاب والقهر ـ لو فعلنا ذلك ـ فلن يتأثر سياق العمل ابدا لانه لا يفترض العضوية ولا يفترض الغاية المحددة والصور المحددة ولا يفترض المنطق ولا الالتحام بين الاجزاء والسياق الرئيسي للرواية ، وكأننا أمام ذلك الكاتب الذى خرج في اوربا بكتاب من ١٠٠ صفحة بيضاء لا يوجد عليها سوى اسم المؤلف وعبارة رواية .. وحين سئل عن السر في ذلك قال اترك المجال واسعا لخيال القارىء لكي يملي تلك الصفحات .. وللغرابة فقد بيع من تلك الاوراق البيضاء ـ عذرا الرواية ـ مئات الآلاف من النسخ واعتبرت في حينها صرعة ابداعية جديدة ..

□ **أمثلة اخرى :**

تحدث نفس الاستخدامات السابقة ونفس الفوضى في الصور ونفس المزج بين التداعي والتقرير والغرابة في الفصول الاخرى دون فائدة مرجوة للوصول الى نسق متصل . ولان العمل الادبي ذاته دون حدث أو أحداث متنامية ودون شخوص ودون بنية واحدة يصبح من الصعب تناوله نقديا الا على هيئة اجزاء مبعثرة،الهدف من خلال ملاحقتها هو الوصول بها الى الفكرة الفنية المطروحة ورغم ذلك نصاب في كثير من الاحيان بالاحباط والتعب من الملاحقة الطويلة للصور المتداخلة دون غاية أو مبررات فنية . إنها اذا الحرية المبتغاة أو الجدة أو الابداع الذي هو فوق مستوى الواقع وفوق مستوى الوعي الاجتماعي وفوق مستوى العلاقة الداخلية أو الباطنية التى من المفترض ان تربط اجزاء العمل ببعضها أو أجزاء الخيال الآتية من العوالم الاخرى !

■ في الفصل الثاني نجد الآتي مع بداية الفصل ص١٣ . **(سوف أذوب قبل ان يصل دوري .**

التفت الواقف أمامي ، زفر بضيق في وجهي ثم أدار رأسه ناظرا في قفا الواقف أمامه ، مددت أناملي أتحسس بذلته الناصعة البياض فأدار ظهره بحركة مفاجئة وصفعني .

ـ لا تلمس بذلتي أيها القذر .

طوقت رقبته بذراعي وضغطت . أخذ يخور محاولا الافلات ولكنني شددت على رقبته فتدلى لسانه وانساب المخاط من خياشيمه ، وفي الوقت ذاته صرخت من الالم حين أطبق

بكفه على خصيتي ، ارخيت ذراعي فلطم وجهي بقبضته القوية وطرحني ارضا . تدخل القواد) الى آخره .

اننا نجد في بداية الفصل الثاني افتعال معركة تؤكد حالة عدم الربط لانها تنتهي من حيث بدأت دون ان نسهم في تطوير أو القاء الاضاءة على ما سيعقبه .

ولنأخذها كلوحة خاصة مكتفية بذاتها ومستقلة عن بقية اللوحات . ماذا يفيدني كقارىء حين أجد الروائي يتشاجر مع رجل . ينظر في قفاه ، يمسكه من رقبته ، يخرج المخاط من خياشيمه . يطبق الآخر على خصيته ثم تنتهي اللقطة دون اضافة معنى آخر ليدخل الراوي في نقل لقطة اخرى وهكذا حتى نهاية العمل .

■ يقول ابراهيم غلوم في صدد حديثه عن نهج أمين صالح ص٦٥٤ ـ ٦٥٥ :

(والتوجه الى المنطق الداخلي أو الحقائق الباطنية يدل على ضخامة الصورة المهترئة للقيم والقوانين الي تنمو بها سنوات هذه الفترة حيث لم يعد المجال يسمح معها للانشغال أو الالتفات الى الموضوعات اليسيرة الاتصال بذلك المنطق أو التي تنتشر على هامش وجوده وتمثله .. وليس هذا فحسب بل ان الواقع الظاهر أمام أعيننا لم يعد قادرا على استبطان حقائق بينة عن ديمومة التناقض والاستلاب لانه راضخ لمشئية وسلطة القوانين والانظمة نفسها ، انتهت الفقرة .

لا أدري الى أي مدى ينطبق الكلام السابق على استمرار النهج ذاته في رؤية أمين صالح ثم أتساءل ان كان الواقع الذي حاولنا اقتطاع فقرات منه من خلال الرواية المفترضة هو ذاته المنطق الداخلي أو الحقائق الباطنية التي تنمو بها سنوات هذه الفترة .

هل النماذج السابقة وما سيأتي من نماذج تمثل فعلا تشكل الموضوعات غير اليسيرة وغير العادية وهل فعلا مثل هذا الاسلوب والتوجه قادر على استبطان حقائق بينة عن ديمومة التناقض والاستلاب .

هل استطاع القارىء أولا ان يفهم تلك الصور غير المترابطة لكي يستطيع بعد ذلك استبطان الحقائق البينة عن ديمومة التناقض والاستلاب ؟

ان المقاطع التي تقترب من سلطة القوانين والانظمة والتي من المفترض ان نتوقع فيها ذلك الاستبطان المبدع للحقائق البينة بين ديمومة التناقض والاستلاب ـ عذرا لهذا الاستشهاد من حديث ابراهيم غلوم وانما الهدف هو الرؤية ذاتها التي يستفيد منها القاص أمين صالح ـ

■ نجد هذه الفقرة ص ١٧ :

(ادخلني السجن واقفل باب الزنزانة ثم بلع المفتاح .

صرخت :

ـ هل يعني هذا انك قد حكمت على بالسجن مدى الحياة ؟

قال ساخرا وهو في طريقه الى دورة المياه :

ـ ربما .

استندت على الجدار فانشق الجدار ، اندهشت وصحت مناديا الحارس ، فجاء مهرولا وهو يحاول ان يرفع سرواله الساقط على كاحليه .

ـ ماذا حدث ؟

أشرت الى الجدار الممزق وانا أزعق ساخطا :

ـ هل هذه زنزانة أم ورق مقوى ؟

بدا عليه الذعر وراح يلكم بطنه لكي يخرج المفتاح ، ولكن المفتاح رفض ان يخرج ، فانبطح أرضا ورفع ساقيه ووقف على رأسه وتدحرج عدة مرات ، ولكن جميع المحاولات باءت بالفشل وبالتدريج تحول الحارس الى قرد كثيف الشعر ، يقفز الى أعلى ويقف على واحدة ويقشر قلم الرصاص معتقدا انه موزة . قلت (لا فائدة) وخرجت من الجدار) .

ثم :

اتوق الى حديقة اقرأ فيها فيها سحر الاناشيد الاممية وسر اشعار القرامطة الى آخره) .

أولا : ان كان الامر كما يصوره الراوي بحيث يستطيع ان يشق الجدار ويخرج متى يريد ويحول الحارس الى قرد كثيف الشعر فأين الاستلاب اذا ؟

انني أتساءل : هل نحن أمام مشهد تلفزيوني من افلام الكارتون اليومية أم أمام الحقائق الباطنية التي تنمو بها سنوات هذه الفترة ؟

هل نحن أمام لقطة كوميدية مبتذلة أم أمام مواجهة استبطانية لعناصر الاستلاب والقهر ؟

ماذا كشفت لي تلك اللقطة وغيرها من اللقطات عن المنطق الداخلي لواقعنا . حين يبلع الحارس المفتاح ثم يأتي مهرولا وهو يحاول ان يرفع سرواله الساقط على كاحلية ثم حين ينبطح أرضا ويرفع ساقيه ثم يقف على رأسه ويتدحرج عدة مرات الى ان يصبح قردا والى ان يمزق الراوي الجدار ويخرج منه . ماذا نفهم نحن حين يتسلى الراوي بشخوصه ويحولها الى شخوص (ميكي ماوسية) حتى لو كانوا حراسا أو ضباطا أو جنرالات ؟

اننا نشعر هنا ان تلك اللوحة محض افتعال ومحض تصوير كارتوني يذكرنا بطفل مشاغب تشبع بتلك الصور فأراد ان يصور العالم من خلالها ثم يكفي .

■ ثم أية ضرورة فنية أو موضوعية أو استبطان للواقع يبرر التصوير التالي : ص١٩ الفصل الثاني :

(حفيف راقصة عجوز وكهل يجرى خلفها (عودي يا ملكة ، سوف أمشط شعرك فلا تحزني ، اذا لا جدوى من الفرح هنا اعشاب واريكة (لا .. لا تجلسوا هنا بل هناك) ها قد عاد الحارس الى الكذب واجلسنا في زورق منخور . هكذا نستطيع ان نقول ان البوابة هي الوحيدة التي تعاني العزلة . اذ انها عندما تشعر بالموت لن تجد احدا يواريها التراب فتحفر لنفسها قبرا . ايضا ينبغى ان تصلى في جنازتها وكل هذا فوق طاقاتها المحدودة جدا) أية بوابة هذه التي تعاني العزلة وتشعر بالموت وتصلى في جنازة تحضرها لنفسها ؟

أية صورة مفتعلة دون ضرورة يتم زجها في العمل الادبي ثم ما هي البوابة هذه ؟ هل هي شخصية جديدة تأتي من السراب وتنتهي اليه في لمح البصر ، وتختصر وتموت . وهل

يقصد بها البواب أم مهنة البواب ؟

انني لا أجد أدنى رابط يربط هذا بذاك أو يـربط المقـاطع جميعها بمنـطق داخلي يستشف الواقع من خلاله !

هل هذه هي الواقعية الجديدة التي تحمل رؤى تطورية في الادب ؟ اية رؤى تطورية ؟ هل هي تلك المشاهد والصور الكارتونية المحشورة في العمل . اذا سلمنا بـذلك فاننـا سنضطر ان نسلم بأن مشاهد الكرتون الغرائبية هي التطور الحقيقي أو الانجاز الذي يسبق كل الاداب ويتفوق على كل المدارس الواقعية ؟ !

ليس هذا بالطبع استخفافا بأفلام الكارتون وانما لان تلك الافلام لها طابعها الخاص في استخدام وتحقيق كل احتمالات الخيال لدى الطفل دون اغفال ان توظف تلك الصور والمناظر وأساليب الابهار في حكاية بسيطة متنامية رغم بساطتها فهي بذلك ليست صورا دون نمو أو تطور وهذا الجانب هو الذي يغفله الكاتب في روايته . انه يغفل عنصر الحكاية والتشويق والبساطة ويغفل النمو الطبيعي لبنية العمل الفني .

■ نقرأ في كتاب الانعكاس والفن ص ٢٥ ما يلي :

(ان المؤلف نفسه يشترط طبقات الاستيعاب فالبساطة وسهولة التناول وعمق امتلاء المحتوى ـ هذه هي معايير المهارة الفنية . ان الاحتواء الشامـل الحقيقيفي الانعكاس الواقعي ليس كتلة من التفاصيل المادية ، انه في عمق وأهمية الصور والبواعث) .

من هنا تنبع العلاقة الثرية التطورية والمتنامية للصور من خلال بساطة التناول وثراء المضمون أو كما يقال السهل الممتنع لا من خلال الصور المركبة الشائكة وغير المترابطة .

□ **في الفصل الثاني** : نجد ايضا انسيـاقا وراءذاتالطريقـة من تداخـل الصور والعلاقات المركبة والتجزيئات العديدة ، يضـرب الراوي شخصا (ذاك الذي ينسـاب المخاط من خياشيمه) ثم يتداعى من خلال احساس يداهمه بأن كل ما يفعله لا يختلف عن العروض التي تقدمها ملكات جمال العالم النرجسيات ! ثم يذهب الى مومس وبعد ذلك تجد احصائية عن المومسات في بلد عربي ثم يتداعى الراوي ايضا وتدور حوارات لا أول لها ولا آخر حتى تصادفنا لقطة الشرطي الذي يبلع المفتاح ثم الى علاقات اخرى وصور متشابكة حتى نصل الى (ملتفين حول النار كنا نتدفأ ونستمع الى صرير القش) ثم تداخلات اخرى غريبة من الاسئلة حتى نصل في صفحة (٢١) حيث يقول الراوي :

(وقع واحد منا على الارض ، اعتقدنا في بادىء الامر انه فقد وعيه بسبب الرائحة النتنة التى تفوح من بدنه ، ولكن عظامه اخذت تتشنج ونتوءات وجهه تتقلص ودم اسود بدأ يتسرب من عينيه وأذنيه) ثم فجأة تداهمنا حقيقة (ايقنا انه مات) كيف حدث ولم ؟ ولماذا ادخال تلك الشخصية ؟

هذه أسئلة طبعا من السذاجة ان يطرحها القارىء ، المهم ما يحـدث بعد ذلك.ان الاسعاف يأتي في اليوم التالي !

يقول الراوي :

(لم أنكر في تلك اللحظة شعوري بالغيرة من الميت .

لقد تمنيت ان أكون الميت لكى أحظى بتلك الرعاية والاهتمام (يقصد اهتمام الاسعاف) وربما اتلقى بعد ذلك دعوة للقاء معهم) .

من خلال الصورةالسابقة الجديدة طبعا عن سابقاتها لا أدري ان كان هناك منطق داخلي أو خارجي ، استبطان داخلي أو قانون يحكم تلك التداعيات .. لا أدري !

اننا اذا في الفصل الثاني أمام كم رهيب من التداعيات والاسئلة والشخوص والصور المركبة واللقطات الكارتونية تماما مثلما حدث في الفصل الاول .. أتساءل : ماذا يحدث لو وضعنا الفصل الثاني بدل الفصل الاول والعكس ؟ !

لا أدري وانما أعتقد انه لن يحدث خلل مهم ! فحين لا يوجد خيط هارموني واحد يحكم تلك الفصول لن يحدث أي خلل في بعثرتها لان الرواية مبنية أساسا على التبعثر واللغة التى يحكمها التفكك وتتمزق بين تركيبات الصور الغريبة المنقطعة عن النمو أو الوصول الى مدارك فهم القارىء أو حسه .

ماذا نفهم من صورة مثل الآتية في الفصل الثاني :

(يقف الجنون عند بوابة المدينة العاقلة ويتوسل الى ان أفتح له الباب لكي يدخل . احدودب واطلب منه ان يركب . فيمتطي ظهري واعدو به نحو حظيرة ذئاب شرسة تلبس معاطف جلدية وربطات عنق ، الفصل الثاني ص٢٤ .

ثم يتداعى الراوي وهو في حالة استجداء الحب من حبيبته وينتهي بذلك الفصل الثاني !

اننا اذا أمام نفس الجزئيات المنفلتة من أي ترابط أو حدث فحين نجد الفصلين الاولين فقط وعلى ٢٦ صفحة من القطع الصغير حوالى ٣٥ شخصية أو ما يزيد تتناثر بين السطور الى جانب الحالات التي يتحدث عنها كشخصيات الى جانب تداعياته ورغم كل ذلك لا ترسخ في الذاكرة أية شخصية ولا حتى مشاعر الراوي المتداعية أو حتى رسما لشكل الحالات ، فاننا باختصار لا نجد نفسيات ولا نجد شيئا محددا وانما كل الذي نجده تلك اللقطات المتداخلة والمجزئة دون ان يكون لها معنى في السياق العام للرواية أو معنى في السياق الخاص بها فاننا بالضرورة نصاب بشيء واحد مهم هو الصداع !

فالفانتازيا وتكرار الصدفة وعدم وجود مبرر أو تمهيد لما سيقع تجعل العمل الفني يزدحم بالحركة الظاهرية المستمرة فلا ينتهي موقف حتى يبدأ موقف آخر ولا يترك القارىء مكانا الا ليكون في مكان آخر دون مبرر فلا يكون هناك مجال للتأمل في النفس أو الكون وينعدم بذلك الجانب الدرامي لان الشخصيات والنفسيات ليس لها وجود درامي ملموس وانما هي تجريدات شخوصية وأدوات تستخدم لخدمة خواطر أو تداعيات المؤلف نفسه التى يكون هو شخصا مشحونا بها دون ان يدع المجال لشخوصه ان تتطور وتكتسب فاعليتها من ذاتها بل من ذات المؤلف . كل ذلك يوحي لنا بتضخم الذات

والنرجسية المفرطة واغفال الموضوعية الفنية .

والفصول الاخرى في (اغنية أ.ص الاولى) لا تختلف عن الفصلين الاولين وانما تشكل فوضى الصور بنفس الطريقة .

ففي صفحة ٢٧ نجد مختارا يخطب خطابا غريبا نوجزه في (ينفض الجمع/ دون ان يفهموا شيئا) .

الكاتب يدرك اذا انه من خلال تلك الصور الغريبة التى جعل المختار ينطق بها لم يفهم الاخرون شيئا فلماذا هو كراو يخاطب قراءه بنفس اسلوب المختار وعلى مدار صفحات الرواية كلها ويتوقع ان يفهموا شيئا !

وحيث ان الفصول ليس بها حدث نكتفي بالصور المبعثرة كنموذج لكل ما سبق الحديث عنه وسأترك تلك الاستشهادات دون تعليق مفصل حيث ينطبق عليها كل ما قيل سابقا .

ص ٣٠ نقرأ :

(يفتر ثغر المسافة الميتة والمميتة فينهمر اليأس وتنهار الخطوة والقبضة ويبزع توق خرافي الى نجمة حاسرة الراس ! تعتلي ربوة متحركة وترفض ان تزيح هدبا عند وقوع نيزك بقربها) .

□ ص ٣٣ :

(هابرغوث يحلم ويتحدى القدر . لا بأس من اتخاذ وضع برىء ـ لفترة ـ مثل زرافة) ! ؟

□ ص ٣٤ :

(يراق الاعياء على باب اليأس كقطرات وحل أصفر افرزتها سحابة جافة) .

يقر الراوي نجواء تصوراته التي يسميها حلم في ص ٣٧ :

(يبدو انه كان بائسا لانه كان يهوى برأسه الى الامام ويهمهم : لا شيء حقيقي في الحلم) !

ص٣٧ نصادف صورة مضحكة :

(عند هبوط الفجر ينحدر الحوذى مع الطل ، وفي داخل العربة يجلس الصيف هادئا يطالع الجريدة ، وفي موقف معين وحين ينزل الصيف ويصعد الخريف أو غيره) .

ص ٣٧ ايضا يلتقي الراوي بامراة يمارس معها الجنس بصيغة مجانية لا تحتاج الى تبرير :

(ـ من أنت ؟

ـ امراة .

المكان رائع بحضور ضوء هفهاف ، بحضور اشياء جميلة ، رجل وامراة . في مثل هذه اللحظات يتجلى العالم ويصفو ، يصبح رائقا مثل المطر ، ارتجاجات الاثداء تمنح العالم هدوءا مجانيا وطفولة غير مألوفة .

رجل وامراة ، اقتربنا من بعضنا ، التصقنا حتى الاندماج ، التلاحم والرعشة والرجفة

والبلل ، الرغبة في الاحتماء . رجل وامراة . اندلقنا في اخاديد الارض . لا شيء سوى انتشار العوسجات في دغل ممطر . رجل وامراة) .

اننا في الصورة السابقة أمام رجل وامرأة وهذا يكفي ليحدث كل ما حدث . رجل وامرأة نعرف الرجل وهو الراوي (الراوي) ولا نعرف المرأة ولا ملامحها ولا كيف جاءت . مجرد هذيان أو كأن كلمة امرأة هي الطلسم الذى يفتح كل الابواب هكذا دون شيء محسوس ودون ان نسأل كيف تتم تلك المجانية في العلاقة بين الجنسين فحتى في أكثر المجتمعات تحررا لا تحدث العلاقة الجنسية هكذا لمجرد وجود رجل وامرأة . اننا هنا اذا أمام تجريدات شخوصية لا تمت الى الواقع بشيء وكأن العلاقة التى لا تحتاج الى أي تبرير في واقعنا هي العلاقة الجنسية !!!

حين تنقطع العلاقة بين الشخصيات وتبرير وجودها في اللحمة الروائية كصيغة أو عالم محدد يصبح أي شيء متوقع وأي موقف مبرر والكاتب لا يحتاج الى أي جهد من أي نوع في تخطيط شخصياته أو محاولة خلق علاقة متنامية بينها انها نمط الكتابة السهلة لانها تعتمد الاسلوب وتجعله الغاية وتعتمد الغرابة وتجعلها الغاية وتعتمد الفانتازيا والصدفة وتجعل منها غاية .

بعد تلك الصورة تواجهنا فقرة تقريرية لها استقلاليتها . نقرأ ص ٣٨ :

(ويقول انه من العبث الجلوس عند العتبة ومعانقة نحيب الارامل ، وان ما نفعله الآن لا يتجاوز تقبيل أحذية أولياء الامور . هناك (أشار الى فضاء فضي : حصن الثورة هناك) لن نضطر الى سرج ظهورنا ليمتطينا المشرفون على اقامة العروض الترفيهية في السيرك والمهرجانات . لن نعاقر البغايا والقات والخرائب ، هل مر يوم لم نشك في اسمائنا وتاريخ ميلادنا ؟) الى آخر تلك الفقرة من تقرير .

■ ص ٣٩ يصادف الراوي امرأة أخرى . يحدث معها ما حدث للاولى :

(فجأة . ها هي امراة ترتدي الحداد ولكنني اشم بريق عينيها . تجاورني ، تتجاوزني، اتبعها ، فيئا أتمدد تحته ، فوقه ، انعم بفترة قصيرة من الراحة قد تطول .

- سيدتي الصغيرة .. هل تتزوجينني ؟)

ثم يتفاعل معها بنفس تلك الطريقة مع المرأة الاولى لينكمش داخل جسدها الومض ويستسقى غضارة ثغرها مغمورا بعناقها المنتشر في رجفة ! هكذا لتصبح فيما بعد زوجته التى لن تستمر معه سوى صفحتين !

- وليس لنا طبعا ان نبحث عن تبرير لهذا الذي يحدث أمامنا فهكذا يقرر الراوي وهكذا يفعل والعمل يعتمد على قانونه الخاص المنفلت من أي منطق وبذلك تصبح أية شخصية أو حدث يفترض فيه ان يكون دائرا في فلك ذلك القانون المنفلت نفسه وتصبح تداعيات الراوي هي القانون الوحيد الذى يجب ان نستسلم له فنحن أمام انجيل وثني لا يعترف بأي مبدأ أو قانون فني أو فكري ! اجتماعي أو فلسفي لذلك يجب ان لا نصاب

ابدا بأية دهشة مهما رأينا أو شوشت أدمغتنا فذلك طبعا قصور في فهمنا نحن كقراء وليس انفلاتا عبثيا في الراوي !

■ ص ٤١ نقرأ :

(وفجاة توقفت (زوجته) محملقة في امراة بلا ثديين وجسدها مثل ساق نعامة ، تقعى تحت جدار وتنظر في وجوم ولوعة الى ضفائر شعر تتلوى فوق راحتيها ، وبالقرب منها طفل لم يتجاوز العامين يقضم كرة من المطاط) .

ثم تقول المرأة في نفس الصفحة :

(انها ابنتي . وهذي ضفائرها ، لم نكن نملك ضريبة الدفن ، فدفناها في احشائنا ، انا وهذا الطفل .. اكلناها ليلة أمس) .

بالطبع فان الراوي ينقل تلك الصورة وكأنها بديهية فكل شيء جائز حتى ان تأكل أم طفلتها وتقر بذلك بمنتهى البساطة أيضا .

نفس الصفحة نجد ان المرأة التي سماها زوجته تنفعل من منظر المرأة الفقيرة فنجد انفسنا أمام الصورة التالية :

(وبعد ان مشينا عدة خطوات أفلتت يدها بقسوة وركضت الى المرأة ، انتضت سكينا كبيرة ، وبحركة سريعة وعنيفة رفعت ثوبها وجزت نهدها وقدمته الى الطفل الذي تلقفه وراح يلعقه ويلتهمه بشراهة لا حد لها . بينما زوجتي ترقبه في فرح وحب)

ليس هذا فقط وانما :

(وضعت النصل الشره على عنقها فانفصل رأسها ، قدمته لي وانا ارتجف هلعا ، ارتدت هي الى الوراء واخذت تجرى ، تمزق جسدها وتمنحه الى الموجودين الذين تراكضوا خلفها وكل منهم يريد ان يحصل على قطعة . جلست على الارض واضعا الرأس في حضني اتأمله مفجوعا بحبيبتي التي غادرتني ولن تعود بعد اليوم) .

بمثل تلك الصور الميلودرامية البشعة تخلص الراوي من زوجته حيث لا نفس له لحشرها معه بقية الفصول .

وكان يجب ان يفعل ذلك ليستطيع اتمام الصفحات الاخرى دون تدخل من شخصية اخرى في مصير هواجسه الغريبة . وكان ذلك كل ما استطاع ان يفعله لمواجهة الفقر !

تلك الصور الغريبة بالفعل تعجز عبقرية هيتشكوك المخيفة ان تجاريه فيها !

ان الكاتب حين ينقل لنا مثل تلك الصور (الميلودرامية) البشعة أو الكارتونية المقززة التي من المكن ان يصدقها أو لا يصدقها الانسان في فيلم كارتوني ناتج من عبقرية مرعبة ومريضة فانه في الواقع لا ينقل لنا النبض الداخلي للواقع كما هو معتقد وانما هو يلقى بخياله المرتبك والفوضوي الذي اعتاد خلق النماذج أو المواقف لذاتها دون ربطها بالواقع فنجدها مضحكة أو مقرفة رغم المبالغة في تقديم صور القهر . لماذا ؟

لاننا لا نجد فيها نماذج حية من لحم ودم ننتمي اليها أو تنتمي الينا ، وانما نجد تركيبات خيالية وعبثية لا تعنينا بل تعني الراوي نفسه فهذا هو تصوره ونجد فيها هذرمة تضحكنا قبل ان تفعل شيئا آخر لانها مفتعلة .

■ ص٤٣ نقرأ :

(ان كل شيء مقنن في هذه المملكة حتى التغوط ، وانا احب التنوع ولا استسيغ الاوضاع الراكدة) .

هل الاقرار السابق هو ما يفسر لنا ما يحدث في العمل ؟ ربما !

بعد ذلك الاقرار بسطر واحد يدخل الراوي في تداعيات أخرى عبر الابجديات (الف) ألمح الموكب الى آخره .

(باء) ألمحه ـ الموكب ذاته ـ الى آخره ..

(جيم) النبوءة طفل نسى ان يشيح . الخ .. الخ ..

ان هذا الاسلوب عمل يفترض ان يكون رواية فانها بالطبع ليست تجديدا وانما امتداد لا يثير الدهشة كثيرا فأمام كل تلك البعثرة السابقة يصبح كل شيء جائزا حتى لو تم ذلك من خلال تقريرية مزادنة بثوب من الكلمات المزركشة . ان كل ما كتب حتى الآن قد يكون اختمارا أوليا في ذهن الكاتب يبقى عليه بالطبع ان يصيغه في احداث مقنعة وصادقة وعبر نماذج صادقة تكتسي فيها الكلمات .

■ يقول الراوي في ص ٤٦ :

(ولانني لم افكر يوما في مضاجعة مهرة أو عنزة فقد أخذت افتش في ذاكرتي ـ التي اعتقد انها ليست مصابة بالشيزوفرينيا . عن اللغة التي خاطبت بها البشر ، ربما لم تكن واضحة أو ربما كانت صادرةمن حشرجات ميت يغمره الطمي فتخرج ممزقة على شكل كلمات متقاطعة تنتشر عادة في الجرائد التي أسرقها قبل ان يحلها القراء وهم مضطجعون في البانيو) !

هل الفقرة السابقة تعطينا تفسيرا اخر عن ما يحدث في الرواية ؟ ! واذا كان الراوي يعرف ان عمله مجرد حشرجات ممزقة فلماذا لا يحتفظ بها لنفسه ؟ ! لماذا يربك ذهن القارىء وكأن ما ينقصه في هذا الركام من المآسي التي يعيشها هي حشرجات ممزقة أو كلمات متقاطعة !

■ ص ٥٠ نقرأ :

(يبقى وينظر : اندلاق الضجيج من احشاء الارصفة ، عبور تلاميذ المدارس الاكواخ الآيلة للسقوط في اية لحظة ، مظاهرة تندلع ثم تكبو ثم تندلع) ..

حين تحدث الامور اعتباطا وبجرة قلم دون تفاعل حقيقي بين المواقف والشحنة الاساسية التي يجب لن يمسكها المؤلف في العمل .. هكذا ايضا تندلع المظاهرة وتكبو لتندلع ثانية وببساطة .

■ ص ٥١ تقرير واضح :

(اقتحم احداث اسابيعي الموحلة : **ثمة سجن بحجم وطن عربي ، ثمة أنين يبقع صدغ الجدران) نفس الصفحة صورة مضحكة دون مبرر:**

(ثمة طفل يدعى شارلي شابلن يقلي حذاءه على النار ويضعه في صحن على مائدة الطعام ثم يبدأ بانتزاع المسامير بالشوكة والسكين لكي يهنأ أخيرا بأكل الجلد) هل الاستبطان

الداخلي للواقع يبرر مثل تلك الصور ربما !

■ ص ٥٤ نجد فقرة ربما يفسرها البعض انها ايضا استبطان داخلي للواقع :

(سالت الزوجة زوجها : ماذا سنأكل اليوم ؟ فتسلق نخلة واخذ حفنة من التمر ، وحين نزل قبض عليه الحراس وامر مالك الارض ان يجلد حتى الموت . وبينما هو يحتضر ، جاءت امراة وقبلت جروحه ثم قبلت شفتيه الجافتين وهمست (سوف يذكرك الآخرون يا ولدي) وعندما ذهبت انبثقت من فمه نخلة شاهقة مليئة بالتمر ، ففرح ثم مات) !

■ ص ٥٨ نقرأ :

(تخرج امراة من باب كهف وتدلف فوهة حرف ، لا تعلم ان الحرف مثل الفرح يذوب في الماء ، لذا تنمق وشاح خيالاتها المشوقة وتتذكر بهجة الايام الآتية ، بينما يسقط الوشاح في الماء ويغرق .

تخرجين من شرج نحلة كالجراة) !!

■ ص ٦٠ نقرأ المفارقة التالية تبررها انها حشرجات ميت ممزقة :

(انا العطش السرمدي سأهتك شفة الوطن لعل حروفي تتهيج وتتدلى على قارعة الطريق مثل لعاب مر ا. ص ... قادم من وقت رخو لا يقاوم السكينة ، يحلم بوقت بلوري يقهر السكينة . لا بأس من اختلاف احلام تتصدى لكوابيس صنعت في أوربا خصيصا لشعوب العالم الثالث) .

لو صاغ الراوي حشرجاته تلك في قصيدة كان أفضل ، أما ان تكون جزءا من رواية فذلك شيء اخر لا يبرره اختلاف احلام (تجاري الكوابيس) التى تصنع في أوربا خصيصا لشعوب العالم الثالث وهي بذلك لا تتصدى !

■ ص ٦٤ يقر الراوي بنرجسيته بجرأة نادرة في النقد الذاتي ولكن مع الاسف بتقريرية صارخة ككثير من المقاطع السابقة وبنظرة طفولية للثورة ومثالية :

(انزويت في علبتي اصنع قنابل عديدة نسفت بها ـ في اليوم التالي ـ مخفرا ، ولدهشتي فوجئت بأن العالم لم يتغير ، والناس ما زالوا يسيرون في الشوارع ويتغذون الصمت الحنظلي وكان شيئا لم يحدث ، فانزويت مرة اخرى في علبتي ولم أصنع قنابل ، بل جلست اقرا.

اولا : لست وحدى الذى ينتظر الثورة ، وهذه حقيقة علمية لم ينكرها لاعبو كرة القدم وعلماء الفضاء .

ثانيا : اجريت احصائية للكلمات التى استخدمتها منذ ولوجي داخل هذا العالم وحتى الآن ، فاكتشفت ان (الانا) تكمن في كل صوت وايماءة واختلاجة تصدر مني) .

■ ص ٦٨ صورة مضحكة اخرى وسنكف هذه المرة عن البحث عن أي تبرير :

(قال الزقاق هذا وصمت . فحدثته عن عائلة جائعة كانت تنتظر نعجة ، وبعد عدة سنوات اقبلت النعجة وطرقت الباب ثم دخلت دون استئذان وصاحت : « ها أنذا » ولكن العائلة لم تتعرف عليها وطردتها .

بنك البحرين والكويت

تأسس ببرادة من صاحب السمو أمير دولة البحرين وبمسئولية محدودة

Bank of Bahrain and Kuwait

Incorporated with Limited Liability by Charter from the Amir of Bahrain

الخدمة المصرفية النافعة هي
في دعم المشاريع الثقافية
المتصلة بعقل ووجدان الناس
إلى جانب دعم الإنماء الاقتصادي

المركز الرئيسي : شارع الحكومة - المنامة
صندوق بريد رقم : ٥٩٧ دولة البحرين
برقيا : بحكوبنك البحرين - تلكس : ٨٢٨٤ "أربعة خطوط"
هاتف : ٢٥٣٣٨٨ "عشرة خطوط" - السجل التجاري : ١٢٣٤

اقبلت النعجة في اليوم التالي وصاحت :

« عفوا أنا النعجة » ولكن العائلة لم تصدقها وطردتها)

■ ص ٦٩ صورة اتركها بدون تعليق :

(مرة ارشدوه ـ عنوة ـ الى مومس معروضة في سوق الزواج وأوهموه بأنها تنجب ما يشاء من اطفال ، ولكن المومس قتلته في هاوية فخذيها بعد ان دفع المقدم والمؤخر ونفقة الولائم والهدايا) !!

□ ص ٧١ نقرأ :

(يا وطني .. صرت بدلة سهرة يرتديها الاغنياء والعانسات في حفلات منتصف الليل واعياد الميلاد ، وصرت تصغي للاذاعة وهي تهز أردافها وتغني للحبيب الذى هجرها وجعل دموعها تسيل على فستانها الاحمر الذى غسلته جيدا بصابون لوكس الناعم . وصرت وثيقة زواج ووثيقة طلاق لكل من يشتهي المضاجعة)

ان النقد الساخر لاوضاع الوطن في الفقرة السابقة يصلح بالطبع ان يكون ضمن مقالة راقية في فن السخرية اما ان يكون مقطعا تقريرا بتلك الصورة ضمن رواية فذلك ما لا يجد له مكانا بالطبع .

■ ص ٧٢ نقرأ صورة غير مفهومة كالمعتاد :

(بارزت الحراس ثم نزلت متكئا على جرحي الذى اسرع ووضعني في الباص طالبا من السائق ان يوصلني الى فندق من الدرجة العاشرة . كان نزلاؤه يهربون في الفجر من النافذة .

قال صاحب الفندق : ادفع مقدما !

فقلت : لا لن ادفع فانا محترم وجريح ايضا .

سألني عن الجرح فقلت له : انه هو الذي أوصلني) .

يالها من حشرجات فكهة يتعثر بها جريح .

ربما يفسرها البعض بأنها صورة رمزية لما تفعله الجروح بالانسان !

■ ص ٨١ نقرأ الصورة التالية دون معرفة وظيفتها حتى بالنسبة لحشرجات الراوي :

(الشتاء جالس على الرصيف يحتسي النبيذ ، يصمت فترة ويثرثر فترة . سالته وانا أشير الى مقهى قريب : أليس من الافضل ان نجلس هناك ؟

هز رأسه : لا . جلست بقربه فوضع رأسه على كتفي وغفا دقائق) .

■ ص ٨٦ نجد صياغة جيدة لمقالة أدبية أو صحفية :

(ها أنذا أتغلغل في معادلات الاشياء الصعبة : يقينا لن أصبح حرا طالما ان المؤسسات الراهنة قائمة ، وأقول : لتكن الشجرة ومضا والعالم جناحا يخفق فوق مدارات الاحياء الفقيرة أو يشتعل في قلب كل عاشق مشتاق) .

بعد ذلك وفي فقرة اذاعية بين قوسين يعلن الراديو عن انتحار أ.ص التى كانت وفاته غير طبيعية وانما بسبب تناوله كمية كبيرة من حامض الكبريتيك تحت شك انه انتحر نتيجة احباطات نفسية . ولكن أ.ص لا ينتهي بمجرد اذاعة تلك النشرة فانه يصحو مجددا أو ان الراوي يجعلنا نعيش لحظات احتضاره الاخيرة وبروح مرحة للغاية و أ.ص قادر على الخيال وقادر حتى على ان يجعل من أمه مادة نادرة للفكاهة في لحظات موتها الاخيرة .

■ نقرأ في ص ٩٣

(الغرفة ضيقة جدا ومليئة بأسرة خشبية وفوق الأسرة ملاءات صفراء تغطي أجساد المرضى وتنبعث منها رائحة صراصير ميتة. في احدى الزوايا كانت امرأة مقيدة بحبال متينة على السرير والطبيب ينهال بمطرقة ضخمة على وجهها ورأسها.

طبعا المطرقة الضخمة استخدمها الطبيب لكي تعترف الام عن مكان وجود أ.ص الذى يوارى رماد جسد أمه وقبل ذلك يعترف برثائه للقصائد التي كتبها :

■ يقول أ. ص ص٩٤ :

(أ.ص ملك يبعثر دماميله في مملكة الأخطاء، أ.ص صعلوك يرثى قصائده المتوترة)

ألم يكن اذا من الاجدى ان يكتب أ.ص. مرثياته تلك في قصائد حقيقية . ربما كان سينجح دون شك في ذلك . أماأنيجعل تلك المرثيات المبعثرة عملا روائيا فذلك به شك كبير مهما كانت رؤاه الفكرية والفنية .

***

□ **خاتمة ـ أزمة منهج :**

١ ـ من خلال الامثلة السابقة في البنية الفنية لـ(اغنية أ.ص. الاولى) نجد كيف تؤدي محاولة الكاتب في الحديث عن الواقع بعد تجريده من علاقته الديالكيتيكية المحسوسة الى ان ينساق دون مبرر فني أو موضوعي الى العبث والفانتازيا وبروز الذات الخاصة للراوي او الكاتب ليخل بالتطور الطبيعي للبناء الروائي عن طريق حشر المجازات والتصميم المبعثر والضياع بين مسك الشكل القصصي وشكل المقالة وشكل القصيدة لنخلص الى شكل مدجن لا ينتمي الى أي نوع أدبي من تلك الانواع وليبلغ التبعثر حدّة ويقع الادب في مأزق فتبقى الرواية غير مكتوبة . لان الفكرة العامة التي تعبر عن شخصية أ.ص. المستلبة ضمن واقع سلبي لم يتمكن ان يجسدها الكاتب روائيا عبر بناء جاد للشخصيات وبناء فني مترابط واستخدام هادف للصور وبذلك تضيع القضية الواقعية التى أراد الكاتب ايصالها أو تصويرها روائيا عبر تلك البعثرة الغريبة التى افتقدت اصالة التصوير واضاعت ملامح أشياء كثيرة دون هدف الا هدف الانسياق وراء فكرة التجديد والتجريب والعبث دون مراعاة ان كانت تلك المنطلقات تخدم معاناة الكاتب أو تهدمها .

يقول حنا مينة في هواجسه في التجربة الروائية ص٩٧ :

(صار الادب البرجوازي تعبيرا عن الانا المتضخمة . أنا الذات التى صارت مركز الدائرة وصارت الحداثة ، في أزمة هذه الذات وحين ترتطم بالواقع ، مفهوما لليأس والعزلة والذل والضياع ، في مواجهة سيزيفية قدرية ، تلقى بالانسان في احضان الشكوكية والعدمية) .

حين نعود الى بداية الكتابة الروائية نرى ان كاتبا ايطاليا قديما يسمى (جيوفاني بوكاشيو) عاش بين ١٣١٣ ـ ١٣٧٥ كتب رواية اسماها (ديكا ميرون) .

الجديد الذى اتاه هذا الكاتب انه كانت القصص في ذلك الوقت أي في القرن الرابع عشر تكتب شعرا وليس نثرا ، أي كانت القصة فيه قصيدة ولا تكتب بصيغة الحاضر ثم أخذت الانواع الادبية ناحية التخصص أكثر فأكثر . (الرواية وصنعة الرواية ترجمة واعداد سامي محمد) . لذلك فان المزج بين الانواع الادبية لا يعتبر جديدا وانما عودة الى الماضي في الكتابة الادبية . ان الانواع الادبية كالقصة والرواية والشعر والمسرح لم تتميز عن بعضها اعتباطا وانما جاء ذلك التميز عبر حلقات تاريخية في تطور الفن جعلت فيه كل نوع أدبي يكتنز باحتمالاته وادواته وصيغه دون ان يعني ذلك عدم استفادة كل نوع ادبي من نوع ادبي اخر وانما وضعت حدودا لتلك الاستفادة بحيث لا تؤدي الى الغاء تميز كل نوع عن غيره والا اعتبر ذلك تقهقرا لا تطورا .

ان السؤال الذي ينتظرنا بعد ذلك هو :

بماذا تمتاز الرواية ؟

ومن اي منظور نرى ما يجرى في الرواية ؟

انه بالطبع منظور الراوي نفسه .

فماذا يفعل بالشخصيات وماذا يفعل بالزمن وماذا يفعل بالمكان ؟

يقول ادوارد بلشن في كتابه الرواية وصنعة كتابه الرواية ص٢٧ :

(ان كتابة الرواية ليست سرد حكايات عن الناس كأناس محدودي الخبرة بالحياة وانما خلق نماذج تجسد الطبيعة الانسانية في مواقف . ان الروائي يضع نتفا واجزاء من كائنات بشرية مختلفة الى بعضها ليصنع منها كائنات بشرية جديدة . بالطبع فان الروائي يضيف شيئا من نفسه لذلك نجد ونحن نقرأ ان هناك أجزاء من انفسنا لاننا جميعا نمتلك في داخلنا نتفا من كل شخص آخر . من هنا تأتي شخصيات الرواية) .

وربما ما تمتاز به الرواية انها تجعلنا منذ الصفحات الاولى نشعر ان قصة ما تأخذ طريقها الى التشكل فهي ليست لحظة مشحونة كالقصة القصيرة وليست انسيابا شعوريا كالشعر وانما تشكلاً طويلا في الاحداث والمواقف والشخصيات لذلك وما ان تحشر الرواية بأناس وتفاصيل غريبة فان القارىء يشعر بأن بؤرة الرواية ضعيفة ولم تستطع ان تشده أو تعطيه انطباعا ان الكاتب لم يستطع ان يؤلف من تلك التفاصيل الكثيرة قصة تجعله يعيش في وسطها ويتفاعل بشخوصها ، لذلك فان الصفحة الاولى تحدد مدى رغبتنا في الاستمرار أو عدمه أي هي الصفحة الجاذبة كما يطلق عليها .

نقرأ في (أ. ص) فنجد في الصفحة الاولى مقهى وصبي ، مجموعة من اللاعبين ومن الطلبة الجامعيين ، شحاذ وشرطي مرور الى جانب الراوي نفسه .

كما فصّلنا فيما سبق فان الكاتب بدلا من تطوير ما وجدناه في الصفحة الاولى فانه يجعلها بالتدريج شخصيات ذُكرت في حينها ولحينها وننسي بعد قليل مـا ورد عنها .. لماذا ؟

لأنك حين تقرأ صورا أو مواقف مختلفة وعديدة ومتناقضة وغير متنامية فحتما لست مطالبا أن تتذكر بعد ذلك شيئا غير أطياف حالات غريبة !

يقول حنا مينة ايضا في هواجسه في التجربة الروائية ص ٣٦ :

(هذا يحدث كثيرا مع المبتدئين : اذا كتبوا عن الحب ، حشروا كل ما في صندوق دماغهم من كلمات وخبرات . وانتقلوا نقلات سريعة من مشهد الى آخر ، ومن حوار الى حوار ، وأكثروا من الأحداث التى لا تكتمل ، او تموت بعد ولادتها ، شأن التوائم الكثر ، مع أن للقصة خطا واحدا ، وللرواية عدة خطوط حول حـدث واحد ، ودون ذلك تبقى الاحداث والشخوص مفرطة الطول ، او مفرطة القصر ، او نامية نمواً غير طبيعي ، أو متداخلة ، الى آخر التشوهات التى تصيبها .

ان اختيار الحدث ، البطل ، البداية ، والنهاية ، عملية ابداعية بذاتها ، وهي عملية معقدة ، تحتاج من الروائي ، وهو يضع حجرا في هذا المدماك ، أن يحسب الى تقاطعه مع حجر آخر في المدماك الثاني أو العاشر ، او الاخير ، وان يكون معماريا جيـدا ، يعرف مقاومة مواده ، وقدرتها المطاوعة ومقدارما في هذا السؤال من تشويق ، وهذه اللفتة من غنى ، وذاك المقطع من صلاحية الربط بين ما سبقه وما سيلحقه ، بحيث يخرج النسيج الروائي ، في النهـاية ، كـلا واحدا ، بمـا فيه من حـادث رئيسي ، وأحداث جـانبية ، وشخوص أساسية ، وشخوص ثانوية ، تخدم ما هو رئيسي في السياق والنمو وتصوير العالم الذى يريد الروائي ان يقدمه الى القارىء متكـاملا . ان الذاتيـة يجب أن تكون حذرة ، غير متعارضة مع الموضوعية ، والخاص لا يتنافر مع العام بل تكوّن من كل ذلك مزجة عضوية) .

حين قرأنا (اغنية أ.ص الأولى) وجدنا مواقف غريبة متطرفة في غرابتها احيانا الى درجة لا نجد فيها شيئا يمس انفسنا ما عدا تلك التداعيات التي يتدفق بها الراوي حول الحاجة الى الحرية او الحلم او الحب ولكنها بالطبع غير مجسدة في شخصيات تتطور وفي نسق روائي متضافر وانما عبر تقطيعات كلامية او وصفية مباشرة لا نجد لها مثيلا ربما حتى لدى اكثر الروائيين استخداما للأجواء الغريبـة ، كل ذلك الى جـانب الحوارات المبتورة والشخصيات المبتورة مع افتقاد بؤرة الرواية .

نجد مثلا في رواية « مونفليت » لكاتبها ج. ميبد فولكنر ، وهو كاتب عُرف باستخدامه الاسلوب الغامض او الاجواء الغامضة ، في تلك الرواية وجد (جون) نفسه متورطا مع المهربين ، وبعد مماحكات مع رجال الضريبة في ساحل دورست افلح هو ورفيقه (الزيفير

بلوك) في اتباع طريقة تسمى بالهروب المتعرج . جون هو (الراوي) في القصة وقد اصيب بجرح في قدمه نتيجة اطلاق الرصاص عليه ، يحمله (الزيفير)نحوالجزء الاعلى والواسع من الممر . المهم هو ان نرى ان كاتبا مثل فولكنر كيف لا يهمل بؤرة الرواية وكيف يجعل جون او الراوي يتحدث عبر لغة مفهومة وعبر تسلسل منطقي .

(خلال دقيقة عرفت من وقع خطوات الزيفير بأننا قد تركنا الارض المعشوشبة . انا لا أصدق الآن بأن هناك عدة رجال في انجلترا يجازفون في اختياز الممر . وليس هناك رجل في العالم يفعل ذلك وبين ذراعيه شاب .

ومع ذلك لم يأل الزيفير جهدا ، ولم يتفوه كلمة واحدة ، كان يسير ببطء فقط وشعرت انه يجرّ أقدامه حين يتقدم سائرا ليتأكد انه يضعها بثبات على الارض . لم اقل شيئا ، ولم ارد ان اثنيه عن مهمته الرهيبة ، وآليت الى الصمت ما استطعت ، فارتميت هادئا بين ذراعيه وبالتدريج تحسست الريح التي نادرا ما نحسسها تحت الهاوية .. وهي ريح منعشة وباردة في سطح الهاوية ، وفجأة أخذ الممر يضيق ويضيق ويسير الزيفير ببطء حتى قال اخيرا : جون .. سأتوقف ، ولكن لا تفتح عينيك حتى اضعك ارضا وأصدر لك أمرا) .

ما نراه في المقطع القصير السابق ان للرواية شخصية وامتدادا وحوارا أو فعلا متجانسا مع الشخصية الاخرى وحكاية رغم كل ما يقال عن عالم فولكنر الفني وغرابته .

ان اغنية أ.ص كرواية لم تبدأ بانتهاء الصفحات الست والتسعين لانها جاءت على صيغة مذكرات متداخلة لم تصنع بشكل روائي بعد ، لماذا ؟!

لأنها اعتمدت الشخصيات والمواقف الكارتونية وافتقدت البؤرة الروائية وكما تقول (دايانا داوتبفاير) حول صنعة الرواية ـ المصدر السابق ـ (ان الشخصية الكارتونية تبقى الشيء نفسه على امتداد الرواية) اي ان الرواية لا تقدم قيمة او موضوعا يتنامى فنحن رأينا أ.ص ظل يصارع قدره وخياله وبحثه عن الحب والحرية دون ان يمسك نقطة الصراع في شخصه او في واقعه بشكل ملموس وانما على هيئة خواطر وتداعيات لا تنتهى « فمهمة الروائي هو ان يرى ويقول بوضوح ما هم عليه الناس) كما لخص جون ماسترز فن رسم الشخصيات .

ولذلك وكما تضيف دايانا داوبتفاير ان (احد مقاصدك الرئيسية بكونك روائيا هو ان تجعل قراءك يعنون بماذا حدث لشخصياتك ، هذا هو سر القراءة الممتعة . فاذا كان على القارىء ان يهتم بشخصياتك فعليك ان تهتم بها بنفسك لذا لا يغرنك الاستمرار في الرواية ما لم تشعر بانهماك مكثف في شخصياتك الرئيسية) .

ان ما نجده في اغنية أ.ص ان ليس هناك شخصيات رئيسية وانما شخصية أ.ص وحتى شخصية أ.ص نجدها ممزقة بين صفحات الرواية بحيث انه لا يعنينا من تطورها شيء سواء أقرأنا معاناة هذه الشخصية في بداية العمل ام في وسطه ام في نهايته !

تقول دايانا (لا تعرّف القارىء بأكثر من ثلاث أو اربع شخصيات في الفصل الاول ولا

تجعله مشوش البال بالكثير من الوقائع والافكار) .

نجد في الفصل الاول عند أمين صالح حوالى ٣٠ شخصية اعتباطية وكثير من الافكار والصور والجمل التقريرية بحيث يصاب القارىء بارهاق شديد وهو يتابع ما هو مكتوب خاصة انها افكار لا تأتى من تطور متدرج للفكرة او الشخصيات وانما هي اشبه بمذكرات صعبة تعتمد المفردة اللغوية بل العلاقة الغريبة بين المفردات وتدور في فلكها .

يقول (ليو تولستوي) :

(الشيء الأكثر اهمية في الاثر الفني هو انه ينبغى ان يمتلك نوعا من البؤرة ، بمعنى ، ينبغى ان يكون هناك مكان تلتقي فيه كل الاشعاعات التى انطلقت منه) .

ان حشر رواية صغيرة بمئات من التفاصيل والمواقف الطبيعية والكارتونية تجعل من العمل الروائي حشوا مدجنا وغريبا واناء واسعا من الممكن ان توضع به كل تلك التفاصيل دون ان يمتلىء الاناء وانما على حسب قدرة المؤلف نفسه في التداعي !

او كما يقول البرتو مورافيا :

(اذا كنا لا نرغب في الانتقاء ، عندها لا تكفي عشرة آلاف صفحة لوصف حتى غرفة) .

ماذا وجدنا في اغنية أ.ص ؟ لم نجد انتقاء في نوع العلاقة بين الشخصية أ.ص وبين عالمه الداخلي (محور الرواية) أو العالم الخارجي وانما كان هناك تبعثر غريب يسيطر على ذاكرته او وعيه او لا وعيه بحيث اننا لو جمعنا التفاصيل جميعها لوجدنا انها أخيلة من الممكن ان يخطر بعضها على بالنا بين فترة واخرى ، ولكن دون ان نملك خصوصية البنية الروائية في العمل الادبي نفسه ودون ان يكون هناك انعكاس داخلي للواقع الملموس في المواقف التي نقلها الراوي .

ان الكاتب حين يقع اسيرا للمقاطع الوصفية دون بناء روائي فانه بذلك يقتل العمل نفسه لانه يصيب حيوية الرواية من خلال نشر الآراء الشخصية والانفعالات الخاصة بالكاتب وليس بشخصية الرواية .

في اغنية أ.ص لا نجد سوى تلك الانفعالات سريعة الجريان كما لو انها (تجر أذيالها) نحو النهاية دون الاهتمام بتنوع الامزجة او مسك نقطة درامية تكون بينها تأثيرات هادئة .

تقول دايانا في نفس المصدر السابق (ان معيار فنية الروائي هي ان يحقق التوازن بين الحرية والضبط الفني والبساطة) .

من خلال أمثلة كثيرة سابقة دللت على اعتماد الكاتب صيغا تقريرية جاهزة عن الواقع المعاش او معاناته الخاصة حول ما يراه فيقع بذلك في مطب ان يحدثنا عن الشيء الرائع دون ان يخبرنا كيف كان رائعا او يحدثنا عن الاستلاب او البؤس او الفقر او القهر دون ان يصور لنا كيف كان ذلك في كثير من الاحيان .

حين استشهدنا بآراء العديد من الكتاب والمفكرين اردنا ان نصل بأن سر الاسلوب

الجيد هو الطريقة في الكتابة التي تقول الحقيقة عن الحياة والعالم بلغة يميزها القارىء ويقيّمها ، أو كما قال ارسطو بذكاء (عبر عن نفسك مثل الانسان العامي ولكن فكرّ كالحكيم) .

اي ان الخلاصة من كل ما سبق ان تعقيد الاسلوب ليس صعبا وانما الصعب هو كثافة المضمون المعبر عنه ببساطة بحيث لا يكون اسلوبا شائكا يمنع التفاعل مع ما يريد الكاتب ان يثير قارئه به .

فأغنية أ.ص مثلا لم تكن تتحدث عن مضمون فلسفي او فكرة فلسفية وانما هي تتحدث عن أ.ص . وحالات الاستلاب التي يعيشها كأي مواطن عربي آخر .. اي ان فكرة الرواية كتب حولها او فيها كثير من الكتاب ومع ذلك استطاع كثير من الكتاب ايضا ان يخلقوا فهما وتفاعلا مع رواياتهم .

ان الاستلاب الذى طرحته (الاغنية الاولى (أ.ص) كان من الممكن ان يصور بفنيه اذا وان يصل دون اعتماد ذلك الاسلوب المبعثر والتداعيات ذات المفردات العامة والصيغ والمواقف الكارتونية لانه بذلك يتوه ويجعل القارىء يتوه معه في معجم لغوي صعب ثم ينسى كل ما قرأه بمجرد ان ينتهى من (العمل الادبي) .

٢ ـ ان الصيغ السابقة التي طرحها أمين صالح في عمله الروائي الاول اتضح انها صيغ مأزومة لا تساعد العمل الفني على التطور وعلى خلق بؤرة فنية بقدر ما تهيىء للعمل ظروف التبعثر وتجعله عملا بلا كلية واضحة مترابطة ، بل مجرد تداعيات ممزقة وكلمات تقريرية وصور مفبركة .. فيصبح الاستمرار في قراءة النص امر صعب لأنه يهمل ويلغى المحاور والشخصيات والاحداث ويجعله مجرد هذيان مستمر وكل تلك الصفات تتسم بها المدارس الغربية المأزومة وعلى رأسها السريالية .

يقول حنا مينة في هواجسه في التجربة الروائية ص ١١ :

(أداة التوصيل المثلى هي البساطة . اقول البساطة لا التبسيط ، ومعنى هذا اننا يمكن ان نكتب بأرقى لغة ممكنة ، واكثرها شاعرية ونظل نحافظ على البساطة التي لا يجيدها الا المبدعون الحقيقيون) .

لذلك فان المدارس الغربية الحديثة القديمة تعانى من ازمة فكرية تتجلى في منطق الفن حين تضخم من ذات الفنان وتجعله البؤرة الاساسية وتجعل هواجسه وتداعياته اللاواعية هي البؤرة الممزقة للعمل الفني او كما يقول الناقد عبدالرزاق عيد عن تلك المدارس انها (تقوم على مبدأ الفرد المقذوف الى وجود غامض لا انساني ، لا يملك سوى عزلته ويأسه وذله ، في مواجهة سزيفية قدرية ، والمآل الشك بكل القيم والسقوط في سديم اللامعنى وهذا ما حدث لـ أ.ص حين يئس من مناطحة واقعه العدمي نتيجة احباطات نفسية عنيفة ، فكان مآله الى الانتحار دون ان يقدم رؤية اخرى لتفاعل الانسان مع قدره .

ان امين صالح رغم ما قيل عن روايته (اغنية أ.ص الاولى) فانه استطاع ان يمتلك

فنيا كثيرا من القصص القصيرة واستطاع ان يوظف خياله وقلمه وصوره في نسق فني متجانس في العديد من قصصه ولكن ما يجعل الكاتب ينساق وراء تلك الاساليب في الكثير من قصصه ايضا وتتويجها روايته هو .. رؤيته الفنية .

ولذلك جاء هذا الاهتمام الموسّع بروايته لانها تمثل قمة التجسيد ذاك وقمة الازمة ايضا ولأنها جسدت الرؤى الفنية الممزقة والمأزومة بجدارة فوقعت في مطبها وكان طبيعيا ان يناقش ذلك المنهج بمثل هذه الجدية والقسوة لتهيئة مناخ افضل لكتاباتنا الادبية حاليا وما لم يصحح الكاتب تلك الرؤية سيتكرر كل ما جاء في اغنية أ.ص الى ما لا نهاية ، فدون ربط الفن بالواقع لن يستطيع اي كاتب أن يمتلك فهما واسعا ونضجا اكبر للرؤيا .

فوزية رشيد

١٢ / ٤ / ٨٤م

المصـــــادر :

١ ـ اغنية أ.ص الاولى ـ رواية ـ امين صالح ـ دار الفارابي ـ بيروت ١٩٨٢ .

٢ ـ الانعكاس والفعل ـ ديالكتيك الواقعية في الابداع الفني ـ هورست ريديكر ـ تعريب الدكتور فؤاد مرعي ، تدقيق الاستاذ عدنان جاموس ، دار الفارابي ـ بيروت ١٩٧٧ .

٣ ـ مقتطفات لمقولات جورج ماورير ـ شاعر الماني (المانيا الديمقراطية) ومترجم (ولد عام ١٩٠٧) حائز على جائزة يوهانس بيخير .

٤ ـ الابداع الفني ـ كاجان ـ عن دار ابن خلدون . ترجمة عدنان مدانات ، الطبعة الاولى ١٩٨٠ .

٥ ـ القصة القصيرة في الخليج العربي (الكويت والبحرين) دراسة نقدية تحليلية ـ ابراهيم عبدالله غلوم ، مطبعة الارشاد ـ بغداد ـ الطبعة الاولى ١٩٨١ .

٦ ـ حسين مروة ـ شهادات في فكره ونضاله ـ دار الفارابي ١٩٨١ ـ الطبعة الاولى .

٧ ـ الرواية وصنعة كتابة الرواية ـ ترجمة سامي محمد ـ منشورات دار الجاحظ للنشر ـ ايلول ١٩٨١ ـ الموسوعة الصغيرة .

٨ ـ هواجس في التجربة الروائية ـ حنا مينة ـ دار الاداب ـ بيروت ـ الطبعة الاولى ١٩٨٢ .

من التراث الشعبي العربي

الدبكة في الفرات

لا يقتصر الشعر العامي في الفرات على الغناء الحزين منه وغناء الغزل (الهواوى) كما يسمى نسبة الى الهوى أى العشق، وانما ثمة قسم كبير من الغناء في الفرات ذو ايقاع موزون هدفه اثارة الرقص ومرافقته، نرى ذلك في رقص (الهوسة) وهو الرقص الحربي ورقص المعادة او المناحة وهو رقص المأتم، وكلاهما ما يزالان ـ شائعين في الفرات. واقصد هنا تلك الرقصة الكثيرة الشيوع لا في الفرات وحده، وانما في الشرق الأدني كله، وهي الدبكة احدى العادات التى صمدت أمام الزمن فلم يتح له أن يقضى عليها، هذا الفولكلور الشعبي الجميل الذي يعبر تعبيرا صادقا عن الألفة والمحبة والتضامن في الشعب.

تعقد الدبكة في مناسبات الأفراح (الزواج، والطهور، والأعياد، وعند الانتهاء من عمل هام، وكل ما دعا داع للتعبير عن فرح مشترك يتهافت عليها الرجال والنساء، حيث يعلن عن الفرح بشتى الأساليب، الى ساحة واسعة من القرية او في حوش متسعة لدار، يتحلقون حلقة غير كاملة، متشابكين بالأيدى، متماسين بالاكتاف، (جرن ومعضد) وجرن بمعنى قرن، وقرن الشيء بالشيء، شده به ووصله اليه. ومعضد من العضد وهو من المرفق الى الكتف. عاضده عاونه وناصره وتعضده احتضنه.

يشترك الغناء الشعبي والموسيقى الشعبية والرقص الشعبي في الدبكة والقيادة، والمشاركة من الشعب الذي يشهدها ان قولا وان غناء وزغاريدا، وان تصفيقا واستحسانا وتشجيعا ورعاية بما يقدم الاهالي من النقود ردا واستجابة (للشوباش) الذي يتردد عاليا بين آونة واخرى من المطبل (صاحب الطبل).

يترأس الدبكة ويقودها شاب مشهود له باتقانها وبخفة الحركة يسمى (الرأس)، او شابة تجيد الدبكة وتحسن قيادتها، يأتى وبيده منديل حرير مطرز الاطراف مفتول ومعقود بالوسط لئلا ينفرط الفتل، يمسك الرأس بيده اليمنى بطرف المنديل ويمسك طرف حلقة الدبكة بيده الشمال ليقودها ويضبط حركتها وسير المنتظمين في الدبكة كما يقتضيه الاصول والنغم.

ويقوم في وسط حلقة الدبكة رجل يحسن النفخ بالمزمار او الشبابة وتسمى الزمارة ويسمى صاحبها المزمر، ومعه رجل آخر يحمل طبلا كبيرا يستعين على

حمله بربطه يحيط بظهره هو المطبل، يمسك بيده اليمنى عصا قصيرة من خشب الجوز او خشب صلب آخر رأسها أكثر سمكا من مقبضها يقرع بها الطبل بشدة وقوة، وبيده الشمال عصا رفيعة (مطرق) من شجر الطرفة يمس بها الطبل من الطرف الآخر مسا رقيقا للترنيم، ويحضر كل من المطبل والمزمر قبل المتفرجين والدابكين يهيئان لاجتماع الناس. والمطبل كثيرا ما يغني ويقال يقصد، حتى اذا غصت الساحة او فناء الحوش بالمتفرجين رجالا ونساء وتوفر العدد الكافي ممن يحسن الدبكة انتصبوا في وسط الفناء وتداخلت الايدى واشتبكت، وقرع المطبل طبله وبدأ الرأس يضرب بالارض برجليه على نغم الايقاع وتحركت بقية الارجل بضبط واتقان بايقاعات منتظمة. وكثيرا ما بلغ الحماس الذى يثيره الايقاع أشده، فيصبح دور الكلام ثانويا ولا يبقى منه سوى صرخات رأس الدبكة اش اش اوديج ديج، وزغردات النساء تعبر عن الاعجاب بحركات الارجل والاجسام تميل يمينا وشمالا بغاية الاتقان. يتقدمون ويتأخرون بخطوات معدودة منتظمة، تتجسم فيها القوة والمرح والابتهاج والنظام والرجولة. والرأس يفتن بحركاته وخطواته الموزونة وتنقلاته المتقنة، يبقى في البدء ومنتظما بطرف الحلقة، حتى اذا حمي الرقص، انفلت الرأس من الحلقة وتوسطها واخذ يدبك ويرقص منفردا يتحرك ويقفز عدة قفزات ملوحا بمنديله التى لا تني تدور بسرعة حول اصابع يده اليمنى المرتفعة، كل ذلك بضبط لا يخل بنظام الدبكة، وهو بذلك يثير حماس الراقصين، وعندما يشتد الايقاع وينتظم ويصفو، يعبرون عنه بقولهم (خنت) ويعود الرأس لينتظم في الصف آخذا مكانه لمتابعة الرقص الذي يستمر نحو ساعة. ولا تكون الدبكة الا مع الغناء الشعبي من رجل او لمرأة ذات صوت جميل وخبرة وممارسة للغناء، يقف الزامر بالقرب منه مصغيا الى الغناء بكليته.

ان غناء الدبكة في الفرات انواع كثيرة منها غناء المولیا، وليمر، والسية، وهلابا، ووردت على الخرعوبة، وكل الهلا بالغالي، وميجانا، ودلعونة، ولالا، وعلى حميم يا حمام، ويا مياسة، وعليادة اليادة اليادة..

وللدبكة زيها، خاصة للنساء ينتعلن أحذية بغير كعب، ويتشحن بعباءة حرير رقيقة فوق ثيابهن. احيانا يدبك الجنسان مختلطين، واحيانا يدبك كل جنس لوحده، ومن الدبكات ما هي بطيئة، ومنها ما هي سريعة، ومنها ما يغلب عليها الوقوف، ومنها المتحركة التى يدور فيها الصف. ومنها الضيقة الحركة، ومنها المتسعة الحركة بحسب سعة المكان او عدد الدابكين. يشترك في الدبكة من يشاء من الجنسين ممن يحسن القيام بحركاتها، وليس لها معلمون يعلمونها الناس، وانما

يتعلمها الافراد بالمشاهدة والممارسة بلا تكلف ولا نفقة ولا مشقة، ويتفاوتون في البراعة فيها.

يمارس سكان الريف في الفرات نساء ورجالا الدبكة في مناسبات عدة، يولعون بها ولعا زائدا، ويقبلون عليها بشغف، ويطربون لها كثيرا، انها ملجأهم الوحيد الجماعي للتنفيس من عواطفهم المكبوتة، وتسليتهم الوحيدة في مجتمعهم الضيق القاسي المليء بالكدح والشقاء.

كان الديريون الى سنوات مضت يمارسون الدبكة نساء ورجالا بمهارة وحماس، وتطيب نفوسهم كثيرا بها. واكثر ما كانت تعقد في مناسبة الزواج في فناءات الدور بعد الظهر. حيث ترش أرض الفناء بالماء بين وقت وآخر لكي لا يتطاير منها الغبار بفعل ضرب الارض بالاقدام والذي يسمى (الرضخ).

ومن تقاليد الدبكة خلال انعقادها ان يركع الزامر على رجل واحدة هي اليسرى امام احد الدابكين في الصف، وهذا يخرج من جيبه قطعة نقود معدنية معينة القيمة، يبلها بريقه ويلصقها بجبين الزامر الذي يتناولها بيده وينهض ويدسها في جيبه، ويتابع نفخه بمزماره المفرد من الخشب ويسمى الزمارة. او بمزماره المزدوج من القصب ويسمى (المطبق) من فعل طبق. وطابق بين الشيئين جعلهما على حذو واحد. والأول مستعمل في دير الزور، والثاني في الريف. ويسمون الزامر شاعر لانه يقصد احيانا ويغني. والزامر يكرر ركوعه أمامه الدابكين بين وقت وآخر بغير كلام.

والطبال يشوبش اثناء انعقاد الدبكة يقول ـ شوباش لفلان ـ ويذكر أسمه، ويكون أحد المتفرجين البارزين أو أحد الدابكين. والمشوبش له يعطيه مبلغا من المال غير معين. وقد يتبرع شخص من الحاضرين فيقدم للطبال مبلغا من المشوبش له. وبعض الرجال المشوبش لهم يرمون الى الطبال بحفنة مجيديات او بضع ليرات ذهب عثمانية تسقط وسط حلبة الدبكة، وعندئذ ترتفع زغاريد النساء، ويلتقط الطبال النقود المتساقطة عليه، ويضعها في جيبه، ويتابع القرع على طبله، وبعد انتهاء الدبكة يستعيد الاشخاص المشوبش لهم مجيدياتهم من الطبال لقاء قرشين (فتية) عن كل مجيدى،ويستعيدون كذلك ليراتهم الذهبية مقابل خمسة قروش (ربع مجيدى) عن كل ليرة ذهبية. وعندما حلت العملة الورقية من فئات الخمس والعشرين ليرة والخمسين ليرة والمائة، صار المشوبش لهم يقدمون للطبال من هذه الفئات، ثم يسترجعونها لقاء مبلغ قليل يصالحونه عليه. على ان ليس جميع المشوبش لهم يسترجعون ما يقدمونه الى الطبال. وما يدخل الى الطبال والزامر من الشوباش هو لهما يقتسمانه مناصفة. وهذا غير ما يقدم لهما اصحاب الفرح في نهايته.

وتظل شمس التراث أبدية

حكايات وأساطير الهنود الحمر

ان نشأة اللغة هى المجهود الحاسم الرائع للقوة الابداعية فى الانسان . فليست الكلمة هى العلاقة المتعارف عليها للتعبير عن الفكرة ، ولكنها صورة فنية يستوعبها المعنى الحيوى الذى ايقظته الطبيعة والحياة فى الانسان . ان القوة الابداعية للخيال الشعبى تمر مباشرة من اللغة الى الشعر .

والشعر ، هو ذلك العالم الرائع لتراث شعب الهنود الحمر ، الذين كانوا يحبون الطبيعة ببحارها الرحبة ، وأشجارها العالية العظيمة ، وأنهارها العديدة . كانوا يرون فى الطبيعة وجودا غير مستقل عنهم . كانت الطبيعة ـ بالنسبة لهم ـ روحا حية ، تنساب فى عذوبة وتغير مستمر . لذا ، كانت الكائنات تأخذ ـ احيانا ـ صورة حيوان ، وأحيانا أخرى ـ صورة انسان . كانت الطبيعة كلها تشكل وحدة واحدة ، مثلما كان الهندى الفرد ـ بالنسبة لقبيلته ـ محاربا شجاعا ومقداما بين أفراد عشيرته وكائنا منبوذا ومحكوما بالموت والفناء ، بعيدا عنهم .

وكانت الحيوانات جزءا عضويا من عالمهم الحي . وأصبحت ـ بذلك ـ حكاياتهم ، لها شخصيات تحمل ملامح وطبيعة البشر . ويعكس ذلك اعتقاد الهنود الحمر بوجود روابط وثيقة بينهم وبين الحيوانات ، الأمر الذى ينعكس فى الأسماء التى كانوا يطلقونها على قبائلهم . فعل سبيل المثال ، كانت قبيلة « الايروكوا » تضم ثمانى عشائر ، مسماة ـ جميعا باسماء الحيوانات : الذئب ، الدب ، السلحفاة ، القندس ، الأيل ، دجاجة الارض ، مالك الحزين ، الصقر .

والحكايات الثلاث المنشورة هنا (الضوء الاول ، من الذى أتى بالشمس ، اسطورة النار) مأخوذة عن ثلاث قبائل هندية ، هى : « نافاهو » و« زونى » و« شيروكى » ، بالترتيب . وكل حكاية يمكن قراءتها بشكل مستقل على حدة ، كما يمكن ـ في نفس الوقت ـ قراءة الحكايات الثلاث ككل واحد ، فى تتابع سردى متصل ، اذ تشكل مستويات متدرجة فى التعقيد ، بحثا عن تفسير للظواهر الطبيعية .

والخيط الرابط بين هذه الحكايات الثلاث ـ خيط « تعليلى » أو « تفسيرى » للظواهر الطبيعية . فالعالم الغامض ـ بالنسبة للانسان البدائي عامة ، والهندي في حالتنا هذه ـ يبحث عن شرح وتوضيح . ونظرا لظروف الوعي الثقافي والعلمي السائد وقتئذ ، اعتقد

الهنود ـ وكافة الشعوب التى عاصرتهم حضاريا ـ ان للطبيعة روحا تجعلها تتصرف كالبشر . لذا ، فلا يمكن للطبيعة ـ فى تلك الفترة ـ ان تكون على نفس حالها الذى كانته منذ ملايين السنوات التى سبقت وجود الهنود انفسهم على الارض . لا شك انها كانت في وضع مختلف ، والوضع المختلف هو الظلام ، الذى يمثل انعكاس خبرة الانسان البسيطة عن وجوده فى الحياة ، الذى كان يسبقه اللاشىء . فى البدء ـ اذن ـ كان الظلام ، ثم كانت المخلوقات بعد ذلك ، مخلوقات « بسيطة » ، صغيرة ، مثل النباتات في الخروج الاولى .

ومن ثم ، تتكون الطبيعة ـ بشكل عام ومجرد ـ من الارض والظلام ، وحارسته السحابة السوداء ، وسحابة بيضاء صغيرة . وها هى اختنا « البيضاء » ـ مثل كل الاطفال الصغار ـ سحابة شقية ، لا يعجبها العجب ، ولا وضع ظلام الطبيعة الحالى ، فتقرر البحث عن الضوء . ويؤدى خروجها على الوضع المستقر الى حدوث المطر ، الذى يؤدى ـ بدوره ـ الى خلق الحيوانات من قلب الارض ، ومن ثمة ، الى وجود ضرورة للشمس وللقمر .

ويضطلع بمهمة الاتيان بالشمس والقمر حيوانان آخران ، اكثر تعقيدا ـ نسبيا ـ من الكائنات السابقة : النسر ، والذئب الامريكى « الصغير » . ويتطور بنا الموقف ـ فى هذه الحكاية ـ لنشهد معاناة الذئب وجوعه ، واستياءه من الوضع الحالى للطبيعة . فالظلام لا يساعده على الصيد ، لذا ، يقنع النسر بالذهاب ، سويا ، للبحث عن الضوء . ولان الذئب « الصغير » يتمتع بفضول شديدة ، مثل الطفل الصغير ، فلا يقنع بمجرد الطاعة ، فانه يقرر الحصول على الصندوقين الذين يضمان الشمس والقمر ، ومرة اخرى ، يتغير مسار الطبيعة ، لتهرب الشمس ويلحق بها القمر ، فى اعالى السماء ، ونشهد ولادة اول صباح فى بلد الهنود الحمر .

ثم نتطرق الى عالم اكثر تفصيلا وتركيبا . فنجد انفسنا فى مكان محدد ، ترسمه التفاصيل الصغيرة : منطقة الوادى العميق ، وزمان محدد : الشتاء القاسى . ويتسع نطاق عناصر الطبيعة الملموسة لتضم العاصفة وشجرة الجميز والرعد والبومة والصقر والثعبان والعنكبوت . وكان يمكن للعاصفة ان تمر فى هدوء ، لو لا شجرة الجميز « الوحيدة » التى تحدتها ، وهى تدندن باغنية عن جمال الصيف . ونشاهد ـ من ثم ـ خلق عنصر آخر من عناصر الطبيعة الاساسية : النار .

وكان يمكن للنار ان تظل محاصرة فى الجزيرة ، لو لا ان رآها الصقر . وكان العنكبوت ـ اصغر الحشرات ـ هو الذى اطلعهم على اهمية النار ، وكان هو ـ ايضا ـ الذى تمكن ، بعد فشل الاخرين ، من احضار النار لهم لتتمكن الحيوانات من مقاومة الشتاء القاسى .

اما الخيط الثانى ، فهو الخيط « الفكرى » المستهدف كعبرة من هذه الحكايات . نلمح فى هذه مرادفا لما تعنيه احد امثالنا الشعبية العربية « يضع سره فى اضعف خلقه » .

فكل أبطال هذه الحكايات ابطال « صغار » : فالسحابة « صغيرة » ، والذئب « صغير » ، والعنكبوت حشرة « صغيرة » ، لا حول ولا قوة لها ، ظاهريا .

كما نلاحظ ان هذه الحكايات تقدم ملامح عامة للحيوانات ، تتشابك مع بعض الأفكار الشعبية العربية بشأنها . فهى تصف النسر والصقر بالقوة ، والعدل ، والحكمة ونفاذ البصيرة . أما الذئب فهو فضولي ، خبيث ، الا أنه طريف وحلو الدعابة . ويتمتع العنكبوت بالمثابرة والدأب . كما أنه يمتلك قدرات تتحاوز حجمه الصغير .

وبعد ، فلم يكن الغليون الذى التقطه الصبى الصغير مجرد غليون عادى ، كان غليونا هنديا . والغليون هو من أكثر الأشياء قداسة بالنسبة للهنود الحمر . كانوا يقدسونه مثل تقديس الوثنيين للمحراب المعبد . وكانوا يوسطونه بينهم وبين الآلهة . كما انه كان دائم الحضور فى اجتماعاتهم ومجالس تشاورهم ، ومراسيمهم فى مباحثات السلام مع القبائل المتنازعة . ولذا ، كانوا يسمونه ـ عن حق ـ « غليون السلام » .

ولم يكن الصبى الصغير الذى التقط الغليون الهندى مجرد طفل صغير . كان طفلا أبيض البشرة . أسلافه هم هؤلاء الذين انتهكوا أراضى أسلاف الغليون الهندى ، بوحشية وقسوة لا مثيل لهما . لكن الطفل ـ مثل طفولة البشرية ـ لا يعرف النزاعات والصراعات الوحشية ، وقلبه يتسع ـ برحابة الأرض ـ لكل البشر دون تفرقة . وكان ان أحب الصبى غليون الذين كرههم أسلافه ، فاعتنى به وصقله ، ووقع أسيرا له . وخلقت هذه الرعاية والعناية والاهتمام تلك الصداقة المشتركة بينهما ، ليحبه الغليون أكثر من حبه لنفسه . وليحدثه ، طوال ثلاث ليال ، عبر حوالى ست وثلاثين حكاية وأسطورة ، عن العالم الرحب لذلك الشعب الباسل ، ذى الحديث الشيق والبسمة الحلوة . كانوا يعيشون ـ حقا ـ مرحلة البربرية ، ويتسلحون بالقوس والسهم ، كانوا « فعلا عرايا » ، الا ان سلوكهم ـ كما وصفه كولومبس ـ « كان محتشما وجديرا بالاطراء » .

راوية صادق

اسطورة النار

ذات يوم بعيد، فى زمن أجدادنا الاوائل ، عندما كان السلام لا يزال سائدا فى وطن هنود امريكا، وعندما لم تكن سفن الوجوه الشاحبة قد ظهرت بعد فى أفق البحر الكبير، دعا « الروح الاعظم » زعماء كل القبائل الى اجتماع رسمي هام . وبهذه المناسبة ، قام بتكليف الحيوانات باعداد موقع المعسكر، وبأن يأتوا بالاخشاب لاشعال النار .

تعاون الدب والثور الامريكي « بيسون » معا ، ليسحبا جذوع الاشجار الثقيلة . أما الرنة الكندية، ذات القرون المدببة، فقد شقت الجذوع وقسمتها. وقام « الشره » برصها الواحد فوق الآخر. حتى السنجاب نفسه، ساهم ـ قدر استطاعته ـ فى هذه المهمة، فاخترق الغابة من كافة الاتجاهات لحصد الغصون الدقيقة . أما اكثر الحيوانات طرافة، فقد كان الارنب : اذ كان يأتى من المراعى بخصلات من التبن ، ولانها كانت تخرج من طرفى فمه، فقد كانت تجعله شبيها بالقضاعة « تالاجوا » . وأحيانا، كانت الاعشاب تتدلى بليونة من ذقنه، مثل اللحية الصغيرة لماعز الجبال المتقلبة الاطوار .

اما المهمة الاكثر خطورة، فقد خصصها « الروح الاعظم » لنفسه . كان يتفحص بدقة، وهو جالس فوق عرشه بالكوخ الهندي المنصوب فوق السحب، كل الاحجار وكتل الطين التى كانوا قد أتوا بها له من كافة أرجاء البلد الهندي. كان يحتفظ ببعضها ، ويلقى بالبعض الآخر . وفى نهاية الامر، وبعد ان أخذ شهيقا عميقا، نفخ بكل قوته فى الكومة الصغيرة المتراصة أمامه ، مما أدى الى تحول الحجارة والطين الى تراب ناعم. عندئذ، بلل أطراف أصابعه بماء البحيرات والانهار . ثم حول « الروح الاعظم » هذا التراب الى عجين، شكل منه، وهو يتلو فى همس رقية سحرية، غليونا سحريا، فكان الغليون الهندي .

وفى اللحظة التى كان القمر ينقصه فيها مجرد هلال صغير ليصبح قمرا كاملا، أنجز « الروح الاعظم » مهمته. عندئذ ، نزل الى الارض . وفى نفس اللحظة، كان زعيم « الداكوتاس » الباسل فى مكان اللقاء. وعندما تعرف على « الروح الاعظم » تسمر من الذهول .

قال له « الروح الاعظم » : « يا قائد شعب مقدام، لا تخش شيئا، واقترب. لقد أتيت بهدية لمعسكركم : هذا الغليون الهندي السحرى . انه سيسجل فى ذاكرته كل الكلمات التى ستنطقونها هذا المساء. وفيما بعد، ولا يهم بعد كم من السنوات،

سيكررها على مسمع كل من سيسأله . فلتحرص على أن تحكى شفاهكم ـ بحكمة ـ تجربتكم عن حياة الناس والحيوانات فى العالم الحالي . خذ ، هـا هو الغليـون السحرى » . وما أن تلقى الزعيم الغليون الهندي، حتى تبدد « الروح الاعظم » الى دخان فى نسيم الغروب .

ثم ذهبت الشمس لتنام. وفى السماء، أخذ أخوها القمر دوره بدلا منها. وتحت غلالة أشعة القمر ، أشعلت نار كبيرة فى السهل، حيث يلتقى الجبل بالبـرارى، وحيث الغابة المكسوة بالثلج تلمس الصحراء القاحلة. كانت النار تطقطق، وتلقى بوميض ذهبي على وجوه الهنود الحكماء ، المعتزين بأنفسهم . لا شك انها كانت أكبر نار تم اشعالها فى معسكر بلاد الهنود . كانت شعلات النار تتدفق أعلى من ذرى أشجار الهنود، وكأنها تريد أن تبلغ عنان السماء . وكان زعماء كل القبائل متحلقين حول النار : كان زعماء الغابات المكسوة بالثلج الابدى يلتحفون بالفراء ، أما محاربو الجنوب، فقد كانوا مسلحين بـالشمس، وأما صيـادو المراعى، ذوو الوجوه الساحرة، فقد كانت تسريحاتهم ثرية بالريش .

وفى الوقت الذى كانت فيه أحذية الهنود ساكنة، وكان القمر يتجول فى السماء الليلية، كان الغليون الهندي ينتقل من فم لفم. كان يسجل، فى ذاكرته بدقة، ودون أن يضيع أى شىء، كل كلمة من كلمات الاساطير القديمة التى حكيت فى هذه الليلة المأثورة، ليلة التجمع الكبير للقدماء فى بلد الهنود .

ومنذ هذه اللحظة، شهدت انهار الشمال فيضانات ربيعية متعددة، وعـادت المراعى الى الازدهار عدة مرات. ونشبت حروب لا حصر لها، وانتهت. لكن الوجوه الشاحبة، فى النهاية طردت الهنود من أراضى صيدهم القديمة. لقد سقط الغليون الهندي فى النسيان الكامل . وظل ممددا فى التراب، وحيدا، لا يمنحه احد بادرة اهتمام .

ولكن، حدث ذات يوم، أن صبيا صغيرا كان يلعب فى أرجاء منطقة البحر، فوقع فى شرك هذا الشىء الغريب، فالتقطه، وأخذه معه الى المنزل. وعمل على تنـظيفه وصقله عدة مرات، بشكل جيد، الى ان تمكن من أن يعيد اليه جماله الاول .

وحل المساء . وأشعل والد الصبى الصغير حطب أشجار الصنوبر المعـد فى المدفأة. وامتلأت الغرفة برائحة الراتنج الطيبة، وبظلال غريبة. وبدأ مناخ الحكى فى السريان. كان الغليون الهندي يرقد فوق المائدة، فيما كان الولد الصغير يتأمله، واقعا فى شركه. كان يبدو له أن ما يرقد أمامه ليس ببابيب مثل أى بايب آخر . أليس هو الذي يقوم ـ فجأة ـ بالتمطى، كما لو كان يستيقظ من نوم عميق. وبعد أن أطلق الغليون نفثة غير محسوسة من الدخان، شرع فى الحديث بصوت خفيض .

الضوء الأول

فى بدء الازمنة، قبل أن تولد أقدم الاساطير ـ تلك الاساطير التى حكتها لى الحيوانات ـ كانت أمنا الارض واقعة تحت سحر « النوم العظيم ». كان العالم ضائعا فى الظلام ، وكل شىء يلتف بالظلمة. كان العالم يبدو وكأن موجة كبيرة من الحبر الصيني قد ابتلعته. ولم يكن ثمة أى صوت يخترق هذا الصمت المطبق .

ولا شك أن الارض لم تكن لتصحوا أبدا من نومها، لو لم توجد سحابة بيضاء صغيرة . فقد حدث ـ ذات صباح جميل ـ أن فتحت السحابة البيضاء عينيها. ولانها لم تر شيئا سوى السواد، فقد تركت بيتها الشمالى، وسارت ببطء فى طريقها الى الشرق. لكن سحابة سوداء هائلة كانت تهدد الجو . انها حارسة « النوم العظيم ». وهى ـ وحدها القادرة على شق غياهب النظر . وكانت تترصد دائما لأقل حركة فى انحاء منطقة البحر . وما أن لاحظت السحابة البيضاء، وهى تتحسس طريقها لتشق لها دربا فى السماء، حتى نفثت كقط متوحش عكس اتجاهها، للقاء هذه المتطفلة ومعاقبتها .

وحدث انهما تصادمتا ـ بالضبط ـ فوق بلد الهنود. اذ هجمت السحابة السوداء على اختها البيضاء بكل قواها، وأصابتها بالذهول، ثم وجهت لها وابلا من الضربات. أما السحابة البيضاء، فلم تفقد شجاعتها، وقاومت هذا الهجوم فى بسالة .

وحده الاله « مانيتو » يعرف كيف كان يمكن لهذه الملاكمة أن تنتهى، لو لم يكن قد حدث شىء غريب، لا سابق له . فخلال هذه المعركة الضارية، شرعت السحابتان تتصببان عرقا، الى الحد الذى تراكمت فيه ذرات قطرات العرق، فكونت ـ فى النهاية ـ مطرا .

خلقت هذه المياه السماوية الحياة فى بلد الهنود. وأسرعت الحيوانات لمغادرة مخابئها تحت الارض، حيث كان « النوم العظيم » قد تركها سجينة. وعندما هوت الموجة من هذا الارتفاع الشاهق، حفرت فى الارض حفرة كبيرة خرجت منها كل الحيوانات. فبدأوا، من هذه اللحظة، فى الحياة فى سلام ومحبة. واقتسموا أراضى الصيد، من السهل الشاسع حتى حدود بلاد الثلج، واخترقوا الجبال وممراتها التى كانت فى مواجهتهم. وقبل ذلك بقليل، شرع كل كائن فى بناء بيته. لكن شيئا ما كان لا يزال ناقصا حتى الآن فى العالم، شيئا لم يكن أحد قد شاهده أبدا : الضوء ، اذ أن الارواح الشريرة كانت قد حملته بعيدا، عندما كان الجميع

مستسلمين للنوم العظيم، الى حد أن العالم كله كان يعيش فى غياهب الظلمات .

ولحسن الحظ، فان جزءا صغيرا من السحابة البيضاء ظل هنا عاليا فى السماء . كانت السحابة تشعر انها خائرة القوى بعد هذه المعركة الكبيرة، فكانت ـ لذلك ـ تتحرك بالكاد . عندئذ، نادت على صديقتيها تستجير بهما : السحابة الزرقاء والسحابة الصفراء .

كانت السحابة الزرقاء تسكن بعيدا عن هذا المكان ، فى أقصى الاتجاه الآخر من البحر. أما السحابة الصفراء، فكانت تعيش فى الشرق. فاستيقظتا على نداء السحابة البيضاء لهما ، وطارتا نحو صديقتهما بأقصى ما يمكن للريح أن تحملهما .

وبدلا من كلمات الترحيب، عرضت السحابة البيضاء عليهما الوضع، وقالت : « لقد استيقظ العالم من نومه العظيم، وهو يحتاج الى الضوء الآن. لهذا، ناديت عليكما للمساعدة. يجب ان نضيء بلاد الهنود » .

فقالت السحابة الزرقاء محتجة : « آه ... ذلك سيرهقني » . وأضافت السحابة الصفراء « بالنسبة لى ، أعتقد انه من الصعب على أن أظل طويلا فى نفس المكان » .

فقالت لهما السحابة البيضاء ، بصوت حاسم : « هذا لا يهم. وعلى أية حال، أن ضوءنا شاحب، فلن يكفى احدا!. افعلا ما أطلبه منكما، وسرعان ما سنتمكن، كما سترون بأنفسكما، من الاندفاع فى السماء كما يروق لنا » .

لم تحتج الصديقتان أكثر من ذلك . فنزلتا الى أسفل قدر استطاعتهما، وألقتا، بكل قواهما، بقناديلهما الملونة نحو الارض. وهكذا، تكون ضوء شاحب صغير أضاء العالم اضاءة ضبابية لكن الحيوانات كانت تعرف جيدا انها تواجه، فى ذلك الحين، أول مهمة صعبة : أن تأتى بالضوء الحقيقي .

من الذى أتى بالشمس ؟

كما سبق وأن رأينا، لم تكن الشمس ولا القمر ـ حتى فى ذلك الوقت ـ يتألقان على الارض. وكان من المستحيل عمل أى شىء. ولم يكن أحد يرى فى الظلام، عدا البومة التى كانت تتمكن من تبديد الظلام بعينيها الشبيهتين بالفنار .

أما الذئب الامريكي الصغير، فقد كان وزنه يتناقص بطريقة تفتت الأكباد. فلقد حاول ـ عبثا ـ الذهاب للصيد كل صباح. ولكنه لم يتمكن حتى من اصطياد صغار الارانب. وأحيانا، كان عليه أن يكتفى بجرادة يعثر عليها بالصدفة، ليخفف، للحظة، من آلام جوعه .

وفى أحد الايام، وبينما كان الذئب مضطجعا أمام جحره، وهو يدير عينيه الجائعتين ، سمع ـ فجأة ـ هدير أجنحة قوية. كان النسر قد أتى لزيارته . فركع الذئب الامريكي الصغير مطأطئا أمام ضيفه الرفيع الشأن، وقال له : « يا لها من سعادة لا يمكننى حتى أن أحلم بها. أهلا ومرحبا بك، يا أخى. كم كان يسعدنى أن أدعوك الى الغداء، ولكن لم يتبق لى فى خزانة الاطعمة، للاسف، حتى مجرد عظمة بالية. اننى أتضور جوعا كما ترى، ولا أتمكن من جرجرة نفسي الا بشق الانفس . ولا شك فى انك فى حالة أفضل. لكم كنت أحب أن أصاحبك فى الصيد ! » .

كان النسر يفكر، وهو يتفحص الذئب الامريكي الصغير من قدميه حتى رأسه، قائلا فى نفسه « انه خيال مآته حقيقي، مجرد جلد على عظم ! » . غير انه أجابه بصوت عالي « يمكننا المحاولة اذا أردت. لكن يجب أن تساعدنى جديا » .

فقفز الذئب الامريكي الصغير فوق رقبته، واحتضنه بفخذيه الصغيرين، بشكل كان يمكن أن يخنقه فيما لو كان أكثر قوة، وصرخ بفرح « اتفقنا.. اتفقنا يا أخى العزيز » .

وفى اليوم التالى، وعند بزوغ الفجر، ذهب الشريكان للصيد سويا. كان النسر يحلق عاليا فى السماء، ويرسم فيها الدوائر. وعندما يكتشف بنظره الثاقب الفريسة، ينقض عليها ورأسه للامام. أما الذئب الامريكي الصغير، فقد عاد خالي الوفاض. بل ولم يحاول أن يصيد أى شىء. ولتواضع كرامته، فان اقتسام وليمة شريكه كان يكفيه تماما .

لكن النسر أنبه، مبديا عدم رضائه لا أعرف ماذا أفعل مع مساعد كهذا ؟ .

وأضاف « انك حتى لا تتعب نفسك، بدفن العظام التى قضمتها، وتترك كل شيء مبعثرا حولك ». فأجابه الذئب الامريكي الصغير محاولا الاعتذار « ولكن كيف أستطيع القيام بهذا العمل ؟ ان الظلام شديد لدرجة اننى لا أستطيع رؤية طرف أنفي. ما ينقصنا ـ كما ترى ـ هو الضوء » .

فأيده النسر « أنت على حق، هذا هو ما نحتاج اليه » . وأضاف « لقد سمعتهم يقولون أن فى الشرق، بعيدا عن هذا المكان، يختبىء ضوءان كبيران. وهم يسمون احدهما الشمس، والثانى القمر . هيا نبحث فى هذا الاتجاه، فربما استطعنا اكتشافهما » .

وصحبا القول بالفعل. وسرعان ما انطلقا فى الطريق. كان الذئب الامريكي الصغير يسير، بينما كان النسر يحلق طائرا فى السماء. وها هما امام نهر واسع . فتخطاه النسر بضربة من جناحيه، ثم حط على الحافة الاخرى من النهر . اما الذئب الامريكي الصغير، فقد تردد امام هذه المياه غير المأمونة الجانب. كان يشعر بالتوجس من فكرة العوم فيها. لكنه قرر، فى نهاية الامر، ان يقفز فيها. كانت رأسه، بين الحين والحين، تغطس فى العنصر السائل، ثم تطفو من جديد. وكانت عيناه تخرجان من محجريهما أثناء تجديفه بأرجله الاربعة .

وعندما شعر بنفسه على الارض الصلبة، انفجر فى النسر ساخطا « كنت على وشك الغرق. وانت هنا كما لو أن شيئا لم يحدث. لماذا لم تنتظرنى لاعبر النهر جوا ؟ » .

أجابه النسر ساخرا، وهو يصقل ريشه المتألق بحب وأنت، لماذا لم تترك ريشك ينمو ؟ فمع الاجنحة كنت ستتمكن، مثلى تماما، من الطيران فوق النهر، دون أن تتعرض لخطر الغرق .

الا أن الذئب الامريكي الصغير لم يمنع نفسه من أن يقول له « انك لاحمق كبير ! كنت أتمنى أن أراك وقتها ! » .

غير انه تذكر ـ بعد تفكير ـ انه ليس من الحكمة اثارة النسر، فوضع حدا للامر، وانهى مشاكساته. وها هما، من جديد، يسيران فى الطريق أصدقاء، كما كانا .

كانت المناظر الطبيعية تتغير، رويدا رويدا، وتتحول كليا. وبدا فى استطاعة المرء أن يرى تدريجيا حدود الصخور والجبال، وهى مرسومة بشكل أوضح. كانا يقتربان من الضوء . وفجأة حول النسر من مساره، وأخذ يرسم دوائر تزداد انخفاضا. وبسرعة، تسلق الذئب الامريكي الصغير ـ فى فضوله ـ قمة هضبة كانت تحجب عنه الرؤية. كانت كوة واسعة تمتد عند بداية هذه الربوة، تلهو فيها مخلوقات غريبة وتمرح، تقفز وترقص على أنغام أغنية شاذة. وكانت وجوههم

ملطخة بالالوان فى بشاعة، حتى أن وبر جلد الذئب الامريكي الصغير وقف من الرعب .

« هس ! » قال له النسر محذرا، بعد أن رسا بالقرب من صديقه، وأضاف هامسا « انهم الكاتشينيون، الارواح الشريرة !

سأله الذئب الامريكي الصغير، متلعثما « أ.. أ.. ألن.. يؤ.. يؤذوننا ؟ . وكانت أسنانه تصطك من الرعب .

قال النسر، مشيرا بحركة من منقارة الى مركز الدائرة الجهنمية « لا تخش شيئا، انهم يجهلون مجرد وجودنا. أترى هذين الصندوقين الموجودين هناك ؟ .. وفى أقصى أرجاء المكان، قام أحد الراقصين برفع الغطاء عن أحد الصندوقين.. فأضاء دفق النور الفتحة .

فسأل الذئب الامريكي الصغير، مبهورا « ما هذا ؟ » .

فشرح له النسر قائلا : « فى أحد هذين الصندوقين، خبأو الشمس، وفى الآخر.. القمر ..

ـ « هل تعتقد اننا سننجح فى .. »

ـ بالتأكيد ! لكن يجب أن ننتظر حتى يذهب الكاتشينيون للنوم. لكن بالله عليك، كف عن الارتجاف هكذا، فأنت تزعجنى ! .

فخبأ الذئب الامريكي الصغير رأسه بين فخذيه من شدة الخوف .

وأخيرا، بعد مرور فترة من الوقت، انتهت الرقصة. وشرع أفراد الكاتشينا، الواحد بعد الآخر، فى التمدد ـ منهكى القوى ـ على الارض، ليستريحوا. وسرعان ما علا شخيرهم، حتى أن الصخور المحيطة بهم كانت ترتج من شدة الصوت .

كانت تلك هى اللحظة التى انتظرها صديقانا. وبسرعة السنونو، هجم النسر على الصندوقين. وبضربة واحدة، اختطفهما ـ هما الاثنين ـ والتقطهما بين مخالبه، واختفى فى السحب. أما الذئب الامريكي الصغير، فقد وضع ذيله بين أسنانه، وركض بسرعة فى نفس الاتجاه .

ولم يغامر الذئب الامريكي الصغير بالقاء مجرد نظرة صغيرة حوله، قبل أن يبلغ السفح الآخر لاول جبل فى المنطقة. ولحسن حظهما، فلم يكن أحد يطاردهما. فقد كان الكاتشينيون يغطون فى النوم كفأر سنجابي، ولم يكن لديهم أدنى فكرة عما قد حدث .

وأخذ الذئب الامريكي الصغير يحدث نفسه « ترى، ما هو شكل الشمس ؟ والقمر ؟ لا بد أن القمر جميل جدا. اننى أهفو الى القاء نظرة على هذين الصندوقين ! » .

فرفع رأسه ونادى على رفيقه من بعد :

ألست متعبا يا أخى الشقيق ؟ .

ولكن النسر اكتفى بالضحك، وأجابه وسط ضحكاته « انها ليست سوى معركة صغيرة بالنسبة لى ! يمكننى أن أحمل هذين الصندوقين ـ بسهولة ـ حتى آخر الرحلة .

ـ لكننى اعتقد انه ليس من الملائم، بالنسبة للنسر، ملك الحيوانات، أن يتحول الى مجرد حمال للحقائب .

ـ لا تشغل بالك، فأنا لا أهتم بالمظاهر .

أجابه الذئب الامريكي الصغير، ملحا « لكن، ماذا سيقول الآخرون عندما يشاهدونك وأنت تجهد نفسك هكذا ؟ لا بد انهم سيصبون جام غضبهم علىّ فى نهاية الامر » . وأخذ يدلى بالحجج، وينمق فى أقواله، ويخترع كافة الادلة، ليحمل النسر على تسليم الصندوقين له ، ليتمكن من أشباع فضوله. وأخيرا، قرر النسر أن يضع حمولته الثمينة على الارض، وقال له : « حسنا، انت على حق، اتفقنا. ولكن كن حذرا وأنت تنقلهما، وكن حريصا. وعلى وجه الخصوص : لا تفتح الصندوقين » . ثم استأنف طيرانه من جديد .

وعندما رأى الذئب الامريكي الصغير النسر وهو يحط على قمة جبل عال، فى انتظاره، لم يستطع السيطرة على فضوله أكثر من ذلك. وبهدوء شديد، رفع غطاء الصندوق الاكبر .

« ياه ! » هتف الذئب الامريكي الصغير « انه جميل ! انه شىء رائع ! كما لو كان ذهبا » وفكر، وهو يدس بأفخاذه من خلال الفتحة « سأقوم بتدفئة يدى قليلا فى هذا الصندوق » .

الا انه سرعان ما صرخ، وهو ينتشل فخذيه « آى ! انها تحرق ! لكنه أثناء اضطرابه هذا، قام بحركة مباغتة، فسقط غطاء الصندوق عنه. وقبل أن يكون لديه الوقت لرد الفعل، قفزت الشمس الى الخارج، وبسرعة البرق، وصلت الى ارتفاع شاهق يبعث على الدوار. فضم الذئب الامريكي الصغير أفخاذه المسلوخة، وأخذ يتوسل اليها ان تعود. لكن الشمس كانت تستمر فى الصعود الى مسافات اكثر ارتفاعا، دائما الى أعلى، دون أن تعير توسلاته أدنى اهتمام .

عندئذ، فكر الذئب الامريكي الصغير « يجب أن أبعث بالقمر ليبحث عن الشمس ». فرفع غطاء الصندوق الثاني، مدفوعا بهذه الرغبة. وقبل أن يتمكن من أن يعرض على القمر ما كان يريده منه، نهض القمر وقفز فى السماء، وذهب بسرعة

ليختبىء فى ظل الشمس، دون احساس بأى شفقة نحو الذئب الامريكي الصغير، مثلما فعلت الشمس .

وأمام هذين الصندوقين الخاليين، ألقى الذئب الامريكي الصغير بنظرة خائفة نحو النسر فقام الطائر الامبراطورى بالتحليق اليه بسرعة، وعنفه بعبارات خشنة ؟ :

« أرأيت ما فعلت ؟ الآن، بدلا من الضوء الابدى سنحصل على الليل والنهار، الذين سيتعاقبان بلا نهاية. والسبب الوحيد هو انك تركت الشمس تهرب .

أحنى الذئب الامريكي الصغير رأسه، وهو يشعر بالذنب. وقال له فى مسكنه « اننى اسف.. لم أفكر فى ذلك .. لكن لا يمكن لاحد الآن أن يأخذ الشمس. اننا واثقون من أن الكاتشينيين لن يسجنوها أبدا » .

وافقه النسر، الامير الطيب، على رأيه. وقال له « اذا ما فكرنا بعمق فيما تقول، فان فى قولك شيء من الحق. وعلى أية حال، أنصحك بأن تحتفظ بهذه القصة لنفسك، اذ لن يصدقك أحد اذا ما حكيتها له » .

وفتح النسر جناحيه، على أقصى اتساعهما، ليودعه. وعاد الى الطيران نحو الجبل العالي . أما الذئب الامريكي الصغير، فقد استأنف سيره ليعود الى منزله فى المراعى. كان يصفر فى مرح، ويتسلى بالفرجة، يمينا ويسارا، على المناظر بطريقة لم تحدث له من قبل .. اذ ، كما ترى يا صديقي، ففى هذه اللحظة الدقيقة، كان أول يوم من أيام الصباح قد ولد لتوه فى بلاد الهنود الحمر .

اسطورة النار

فى هذا الوقت، كان بلد الهنود الحمر يستحم فى أشعة الشمس، عدا منطقة الوادى العميق. هناك، كان الشتاء القاسى مستمرا فى الحكم دون راحة. وكانت كل الحيوانات واقعة تحت رحمته، عدا الدب وحده، بفروته السميكة الغزيرة .

وفى ليلة لا تمحى ذكراها، انفجرت عاصفة رهيبة. كانت تجعل الاشجار تتلوى وتنخلع من جذورها وكانت تنتزع الصخور، وتدمر كل شىء فى طريقها. وبالرغم من ذلك، ففوق جزيرة صغيرة، وسط المياه الكثيرة، كانت شجرة جميز وحيدة تقاومها. كانت تسخر منها. ودون أن تولى العاصفة الهوجاء أدنى اعتبار، وهى تدندن، فرحة، بأغنية عن جمال الصيف .

أدى هذا الزهو الى مضاعفة غضب العاصفة. فصرخت قائلة : « سوف أقتلك » . وألقت بوميض من النار فى قلب شجرة الجميز الشجاعة .

ولكن، يا له من حدث رائع، بل أروع من أى شىء يحدث، فها هو الغناء المتحدى ما يزال يصل الى الاسماع. فقد استقبلت النار هذا الغناء من قلب شجرة الجميز ونقلته الى أمواج البحيرة، التى نقلته بدورها الى الشاطىء، ومن هناك انطلق بعيدا، عبر الحقول .

ومع مرور الوقت، هدأت العاصفة. وكان الفجر على وشك البزوغ. فتركت العاصفة عملية التدمير خلفها، وسارت فى طريقها نحو الشمال. وكان الرعد لا يزال يتسحب ـ رويدا ـ فى لحاء الشجرة، ويترصد فريسته.. شجرة الجميز المصعوقة .

لم تعد الشجرة تغنى. كان جذعها وفروعها على وشك الفناء، فى الوقت الذى كان فيه عمود من الدخان الازرق يصعد نحو السماء .

وسرعان ما لاحظت حيوانات الوادى العميق هذا الدخان .

فحلق الصقر عاليا فى الفضاء، ليرى من أين يأتى الدخان. ثم صرخ فى الحيوانات الموجودة أسفل : « الحقوا النار. النار فى الجزيرة » .

فسأله الآخرون، الذين لم يسبق لهم رؤية النار : « ما هو شكل النار ؟ » . فأجابهم الصقر « انها حمراء وصفراء وتغنى، هذا كل ما أعرفه عنها » . عندئذ، صرخ العنكبوت قائلا : « ان النار صديقتنا. واذا أتينا بها هنا، فستجعلنا نشعر بالدفء. أتريدون أن أذهب لاتى بها ؟ » .

في المكتبات

دراسات في الشعر الشعبي الكويتي

دكتور عبد الله العتيبي

« أنت ؟ » ، انفجرت البومة ضاحكة بسخرية، « ان أفخاذك مثنية، لذا فستستغرق منك رحلة الذهاب والعودة وقتا يساوى وقت نوم السلحفاة. سأذهب أنا بنفسي » .

وفتحت البومة جناحيها على أقصى اتساعهما، وطارت فى اتجاه الجزيرة. لكن اتضح، على اية حال، أن احضار النار كان مهمة أصعب مما يعتقد أى مخلوق. فعندما أرادت البومة أن تلتقط جمرة متوهجة، حرقت بومتنا مخالبها، فتركت غنيمتها على الفور. بل أن ريشها احمر قليلا وكم كانت سعادتها بالعودة لبيت العائلة، دون خسائر. فحطت وهى آسفة، على فرع شجرة، وقالت لمواطنيها، فى اعتذار : « النار لا تريد أن تتعامل معنا. انها لم تتفضل حتى بالكلام معى، وكانت على وشك أن تفتك بى » .

« أنا جلدي متين »، قال الثعلب ذو الجرس، بفخر « سأذهب الى هناك، وأرى ما الذى يمكن أن أفعله لآتى لكم بالنار » .

لكنه هو الآخر عاد بسرعة، وقد طردته نهشات النار المتوحشة. « ان النار تملك قدرات خارقة ». قال الثعلب ذو الجرس للآخرين، الذين أصابتهم خيبة الامل لرؤيته عائدا، خالى الوفاض. « لقد أحرقت كل جسمى وجعلت لون جلدى يتحول للاحمر. لن يتمكن أحد من أن يجعلها تغادر الجزيرة » .

قال العنكبوت، ساخطا : « وأنا، هل حقا نسيتمونى ؟ » أنا أيضا أملك قدرات خارقة. ومن يعلم، فربما أنجح. فأنا أعرف كيف أتصرف فى هذه المسألة .

والحق يقال، لم يصدق أحد من الحاضرين ما قاله العنكبوت. لكن لم يتمسك أحد بالسخرية منه. كلهم أصابهم الفضول، وأرادوا رؤية كيف سيتصرف العنكبوت ليحقق وعده .

لم يبد على العنكبوت انه يتعجل الرحيل. فقد ذهب أولا الى ركن بعيد، وأخذ لفافة كبيرة، ربطها بعناية قبل أن يضعها على ظهره، ثم أقلع نحو الجزيرة، وهو فى زينته تلك .

كلفه المشوار الكثير من الوقت والجهد. كانت قوائمه المثنية لا تمر بسهولة من بين العقبات. وعندما غطس فى البحيرة، تلقفته الامواج بلا رحمة. وكان عليه ـ ولفافته الثقيلة فوق ظهره ـ أن يبذل الكثير من الجهد ليظل طافيا. باختصار، فلقد شعر براحة هائلة عندما أحس بالارض الصلبة تحت قوائمه. ودون أن يسترد أنفاسه، توجه الى وسط الجزيرة. وهناك، اضطر الى أن يلتقط أنفاسه للحظة. وبعد ذلك، شرع فى مهمته بعزم وتصميم. فسحب من لفافته ـ وكانت كبة غزل ـ طرف خيط طويل جدا. وفى أناة، أخذ يلف الخيط حول جمرة اختارها من بين أقوى

الجمرات. وكان يرقص ـ أثناء عمله هذا ـ احدى الرقصات السحرية المعروفة بين العناكب، ليمنع النار من حرق الخيط. وعندما انتهى من لف الخيط حول الجمرة، وأحاطها به كما الطفل فى قماطه، ووضعها فى أعماق لفافته. وبعد أن حمل غنيمته الثمينة، اتخذ طريق العودة .

كانت كل الحيوانات فى انتظاره بفارغ الصبر. وعندما وصل اليهم، أحاطوا به، والكل يتزاحم حوله ليكون أول من يعرف كيف تصرف فى هذه المسألة. عندئذ، هزّ العنكبوت لفافته، ليخرج منها الجمرة المتوهجة، وهو يقول لهم : « لقد تركت لنا شجرة الجميز الشجاعة صديقا سيبعث فينا الدفء، علينا أن نعتنى به دائما وأن نغذيه، والا ستنطفىء ناره » .

« انه لا يأكل كثيرا ؟! » قال الهمستر بقلق، لخوفه على مواده التموينية. فقال العنكبوت مطمئنا « اطمئن بالا ، فالنار لا تأكل سوى الخشب الجاف » .

« لكن الخشب كله مبلول بعد هذه العاصفة ! » .

فقالت شجرة السندر « سأعطى لها قشرة من جذعى، فهى تحترق جيدا، حتى وهى مبللة تماما ». وأثناء كلامها هذا، أسقطت من جذعها قشرة كبيرة بيضاء. فانتزع السنجاب منها قطعة متوسطة، وقربها من الجمرة. فتشكل لسان من النار لونه أصفر محمر، سرعان ما أصبح أعلى وأوضح، ليطرد ـ بهذه الطريقة ـ البرد .

ومنذ ذلك الحين، لم تنطفىء النار أبدا عن الوادى العميق. فالسنجاب يعتنى بها خلال النهار. وعندما يأتى الليل، تجتمع كل الكائنات حول النار، وتغنى كلها فى صوت واحد هذه الاغنية، التى يمكنكم أن تسمعوها اذا ما أصغيتم جيدا :

عندما تشتعل النار، واضحة وعالية
فلنجتمع جميعا فى فتحة الغابة
ولننشد، حول النار، جميعا فى صوت واحد،
اذ لا شىء أفضل من ذلك .

قصائد من

بول إيلوار

في قلب حبيبتي

طائر وسيم يظهر لي الضوء .
في عينيه، ينبعث الضوء واضحا
وهو يغرد على غصن نبات
وسط اشعة الشمس

*

عيون الحيوانات التي تغني
واغانيها عن السأم او الغضب
تمنعني ان اترك فراشي
وسأمضي حياتي هنا

الفجر في البلاد المقفرة
يظهر كالنسيان
وعند الفجر، تغرق في النوم امرأة عاطفية
يميل رأسها اولا والنعاس يضيئه

ايتها النجوم الساطعة
انت تعرفين ملامح رأسها
هنا كل شيء يغدو مظلما
المنظر الطبيعي يكمل نفسه، يكمل وجناته الدموية
وفي قلبي تهدأ موسيقى القداس وتنساب
مع النوم
فمن يشتهي ان يأخذ قلبي ؟

*

بول ايلوار

لم احلم من قبل بليل جميل هكذا
نساء الحديقة تحاول ان تحضنني -
ودعامات السماء، والشجرات الواقفة
تحضن الظلال التي تحملها عاليا
امرأة بقلب جريح
تحمل الليل في ثيابها
والحب يعري الليل
عن نهودها التي لم تمس

*

بابلو بيكاسو

اسلحة النعاس اخترقت الليل
والاخاديد الرائعة التي تفرق بين رؤوسنا
خلال المآسي تبدو كل الأوسمة زائفة
وتحت السماء الساطعة، لا ترى الارض .

وجه القلب فقد كل ألوانه
والشمس تبحث عنا، والجليد اعمى
اذا هجرنا الافق، فللافق اجنحه
ونظراتنا على البعد تبدد الاوهام

الى بابلو بيكاسو

يا أسير السهول ، امرأة مجنونة تحتضر
فيك يختبىء الضوء ، انظر الى السماء
اغلقت عيناها لتجد الخطيئة في احلامك
وأوثقت ردائك لكي تحطم قيودك

خلف العجلات المكبلة
انفجرت المروحة ضحكا
وفي شباك العشب الغادرة
تفقد الطرق انعكاسها

أتستطيع ألا تأخذ الأمواج ؟
ذات القوارب اللوزية
في كفك الحارة اللطيفة
أو في خصلات شعرك ؟

أتستطيع ألا تأخذ النجوم ؟
فأنت تشبهها حين تكون ممزقا
انك تحيا في عشها المشتعل
وبها يتضاعف بريقك
عبر الفجر المكبل ثمة صرخة وحيدة تشتهي ان ترتفع
ثمة شمس مجدولة تنساب خلف قشرة الأرض
وستجيء لترتاح فوق أجفانك الناعسة
آه أيها الحبيب . عندما تنام يمتزج الليل بالنهار

باريس أثناء الحرب

الوحوش التي تهبط من ضواحي المدينة المشتعلة
الطيور التي تنثر بغضب ريشها المقتول
والسماوات الصفراء المروعة ، والسحب العارية
تحتفي بهذا التمثال في كل الفصول

انها .... تمثال حي من الحب
آه يا ثلج الظهيرة ، شمس تسطع على كل رحم ،
آه يا لهيب النوم على وجه ملاك
على كل ليلة وكل وجه

الصمت . الصمت ينبع من أحلامها
ويضرب الأفق . ان احلامها هي أحلامنا
والأيادي المشتاقة التي تضعها على سيفها
تجعل العالم المحرر ثملا بالأعاصير

سلطان باهو

شاعر صوفي من التراث البنجابي

يمتد اقليم البنجاب على المنطقة الشمالية الشرقية من دولة الباكستان، والمنطقة الشمالية الغربية من دولة الهند، وبالرغم من وجود الحواجز السياسية وانقسام المنطقة من حيث التبعية الى قسمين ومن حيث الديانة ايضا، (حيث ان الاسلام يسود الجزء الباكستاني وديانة السيخ تغلب على سكان اقليم البنجاب الهندي) الا ان التشابه موجود ويلحظ بوضوح في نماذج التراث الشعبي لهذه المنطقة، لذلك كان لزاما على من يقدم على دراسة التراث الشعبي لهذه المنطقة، ان يتناسى الحواجز السياسية وينظر الى اقليم البنجاب الممتد على جانبي الحدود السياسية المشتركة لدولتي الهند والباكستان، فمثلا نجد المجموعة الشعرية البنجابية لشاعرنا سلطان باهو، تطبع باللغة البنجابية، وهي تكتب بالاحرف العربية، وباللغة الهندية ايضا بالاضافة الى النسخة الانجليزية التي نشرها مقبول الهي واسمها :

THE ABYAT OF SULTAN BAHOO

ومن ذلك نستطيع ان ندرك مدى اهتمام الشعب بهذا الديوان الذي ما زالت رباعياته تتوارث جيلا بعد جيل، وتطبع مرة بعد مرة بالرغم من قلة وجود المدارس في هذا الاقليم قديما، وندرة تدريس علوم الدين فيه، ولكن شيوخ وعلماء الدين كانوا يعملون على ملء هذا الفراغ، واحيانا كان الناس المجتمعون حول هؤلاء الشيوخ يسمعون شعرا يغنى هناك، وهذا الشعر يضيء لهم طريق المحبة، ويوحي لهم بان الحب الالهي هدف الحياة الاساسي وتلك حقيقة تشير اليها جميع الديانات الموجودة على وجه الارض فهي القاسم المشترك بينها، وذلك هو شعر التصوف الذي يحرضهم على تهذيب النفس، فكان من هؤلاء الشعراء «بلهاي شاه» و «وارث على شاه» وغيرهما ممن قالوا شعرهم في التصوف باللغة البنجابية ومن هؤلاء شاعرنا سلطان باهو الذي يتميز بالعمق والوقار والسمو بالنسبة لغيره من الشعراء .

واترجم هنا رباعية مشهورة له ولعله لا يوجد في الشعر البنجابي ما يماثلها في وصف قلب الانسان وعمقه وسموه .

القلب اعمق من البحر، ومن الذي يستطيع ادراك اسراره
فيه المركب والشراع ـ وحركة المجداف، والمناجاة

السماوات السبع والارضون السبع فيه كالخيمة
من استطاع ان يذرك اسرار القلب، عرف ربه

ولم نجد من يدون تاريخ حياة هذا الشاعر الشعبي، او يدون الظروف التي كان يقول فيها هذه الرباعيات التي تكون ديوانه البنجابي .

حياتـــه :

المصدر الوحيد لتاريخ حياته هو كتاب المؤلف المذكور سلطان حامد، «مناقب سلطاني» ولم يعرف متى كتبه، وقد ذكر انه دون فيه ما وصل اليه من معلومات من «بعض الكتب» ومن روايات الآباء والاجداد ويعتبر سلطان باهو الجد السابع او الثامن للمؤلف، وقد ذكر في كتابه كرامات سلطان باهو واحيانا يبالغ في بيان ذلك لدرجة لا يصدقها العقل . ولكن بما انه المصدر الوحيد الذي لا يوجد سواه، نضطر الى الاعتماد عليه ولو بعض الشيء . ويقول سلطان حامد ان والد الشاعر سلطان باهو كان اسمه «بايزيد محمد» وكان يعمل في الجيش وقد اقطعه الملك «شاه جهان» المغولي ارضا في منطقة «شوركوت» مقابل خدماته العسكرية وهي منطقة تقع الآن في الجزء الباكستاني وتعتبر من ملحقات مدينة «فيصل آباد» (لا لبور) القديمة . واسم والدته «بي بي راستي» وقد انجبته في هذه المنطقة المذكورة واسمته «باهو» ولم يكن اسم سلطان جزءا من اسمه ولكن الناس فيما بعد اطلقوا عليه هذا اللقب نظرا لعلو اخلاقه . وكان من قبيلة «اعوان» وكان وليا بالفطرة فيقال ان وجهه كان مشرقا منذ الطفولة ولم يتعلم في مدرسة وجاءت مؤلفاته نتيجة لجهوده الصوفية .

وقد كتب ما يربو على اربعة وعشرين كتابا باللغة الفارسية (كانت اللغة الفارسية لغة العلم حينذاك) وتوجد ترجمتها باللغة الاردية . وقد نسي الشعب كتبه الفارسية والتف حول رباعياته التصوفية باللغة البنجابية ولعل ذلك يرجع الى كون كتبه الفارسية تدول حول المسائل الفقهية والصوفية التي تخاطب طبقة العلماء ولا يفهمها الفرد العادي وقصائدة باللغة الفارسية لم تبلغ درجة من الجودة اذا قورنت برباعياته في اللغة البنجابية، فالقصائد الفارسية لم تخرج عن الاغراض التقليدية والاسلوب المعروف .

يروي صاحب المناقب ان سلطات باهو قد حاول الزراعة في شبابه، ثم ترك ذلك واخذ يتجول في الغابات والقفار، والتقى اثناء ذلك بشيخ اسمه حبيب الله فارسله الى السيد عبد الرحمن الدهلوي، فبايعه وصلى مع الملك «اورنك زيب» المغولي صلاة الجمعة ذات مرة وحادثه ايضا . ونتيجة لهذا اللقاء الف كتابه «اورنك شاهي» فيما بعد . وبالرغم من تجواله، الا انه تزوج باربعة نساء ونجد ذكر ثمانية اولاد ذكور في كتاب سلطان حامد ولا ذكر للبنات، لعله لم ينجب بنات او لم يهتم بهن المؤلف

حتى يـذكرهن . كـان يتجول في الغـابات والقفـار ولكنه كـان يعود الى مـوطنه «شوركورت» دائما وهو يذكر المنطقة بالخير ويدعو لها بالرحمة في احدى رباعياته .

توفى سلطان باهو في ١١٠٢هـ ١٦٩١ م ودفن في قلعة بالقرب من نهر شناب وهو احد روافد نهر السند الكبير، وفي منتصف القرن الثامن عشر هاجم السيخ منطقة شوركوت كما روت الدكتورة الهندية لاجونتي راماكـرشنا، فخـاف الحرس من هجوم السيخ على الضريح، ولكنهم رجعوا بدون هجوم . ثم بعد عشر سنوات تقريبا حول نهر «شناب» اتجاهه نحو الضريح في عام ١٧٧٥م وكاد ان يذهب به، ولكن مريديه اخرجوا التابوت من الضريح ودفنوه في المنطقة الحالية في شوركوت .

شعـــره :

ويسمى «ابيات» بعد اطلاق كلمـة «بيت» على الاشـطر الاربعة «الربـاعية» تجاوزا . وبعض هذه الرباعيات تبدأ بأحد حروف الهجاء، وهذا نمط خاص باللغة البنجابية قد انفردت به دون سواها، يبدأ الشاعر بيته بحرف من حروف الهجاء، ثم يقول كلمة تبدأ بهذا الحرف ثم يكمل البيت الى الآخر ويبدأ البيت التالي بالحرف التالي . هذا ويعتبر حرف الهجاء جزءا من تقطيع البيت العروضي . مثلا :

الف الله فاذكره، ودع الغفلة
كل نفس بدون ذكره، ضائع سدى
باء بدعة فاتركها وادخل في الشريعة
اشكر جميع الناس، ولا تذم احدا

يقول البروفيسور جيت سنغ ستيـل، بان الاستـاذ نانـك (مؤسس الديـانة السيخية) ايضا قال الرباعيات على هـذا النمط . ومن هـذا يتضح لنـا ان هذا النموذج الفريد من الشعر قديم في هذه اللغة . وقد تعرضت ابيات باهو للتحريف لانه لم يدونها في حياته .

وهناك تقليد في الشعر في اللغتين الاردية والبنجابية وهو ذكر اسم الشاعر نفسه في آخر بيت من القصيدة بحيث لا يخل ذلك بالوزن واحيانا تتولد عن ذلك معاني لطيفة رقيقة اذا جاء به الشاعر على سبيل التورية . ويوجد مثال منها قليل في الشعر العربي الصوفي عند سراج الدين الوراق مثلا، ولعلي لا ابالغ اذا قلت ربما يكون شعراء اللغة الاردية والبنجابية لاحظوا ذلك في الشعر العربي ثم التزموها كما حدث التقليد المتزمت في امور اخرى كثيرة من نواحي الحياة عندنا .

يقول سراج الدين الوراق :

ياخجلي وصحائفي سود غدت وصحائف الابرار في اشراق
ومؤنب لي في القيامة قال لي اكذا تكون صحائف «الوراق» ؟

وقال ايضا في المدح :

كم قطع الجنود من لسان قلد من نظمه النحورا
فها أنا شاعر «سراج» فاقطع لساني ازدل نورا

وهذا ايضا يوجد في شعر سلطان باهو مع الملاحظة انه احيانا ذكر اسمه في الشعر يخرجه عن الوزن العروضي، مما يدعو الى الظن بأنه من ضمن التحريفات التي طرأت في شعره على مر الأيام .

اما الامر الذي يميز شعره عن شعر غيره على مر القرون ويجعله منفردا ذا طابع خاص، هو انتهاء كل شطر بكلمة «هو» والمراد بها ذات الله سبحانه حيث لا يريد المتصوف ان يتنفس بدون ذكره، فيجعله في نهاية كل عبارة يقولها، فالتزم ذلك في الشعر . ولكن لو وضعنا بعين الاعتبار ان ديوانه لم يحرر الا منذ قرن تقريبا بالاضافة الى كون الرباعيات موضوعا للغناء الصوفي، نضطر الى التفكير هل قال الشاعر نفسه هذه الكلمة ام هي من التحريفات ؟ والذي جعلنا نفكر ذلك، هو اننا لو اخرجنا هذه الكلمة من اي شطر لا ينكسر الوزن بل يصبح بحرا اخر معروفا في الشعر البنجابي في قصة «سيف الملوك» لمحمد بخسن، ثم ان المعنى ايضا لا يختل بالاضافة الى كون النسخ القديمة من الديوان باللغة البنجابية والهندية لا تحتوي على هذه الكلمة .

قال بعض النقاد ان هذه الكلمة (هو) جزء من كلام سلطان «باهو» وحينما يهمله الكتاب، فمن اجل تجنب التكرار الممل، ولكن ذلك غير مقنع، وربما كان سلطان باهو يرتل هذه الكلمة في نهاية كل شطر، كعادة اعتاد عليها، ثم مع مرور الزمن اصبح الكتاب يكتبونها كذلك والرأي الصحيح عندنا ان طراز سلطان باهو في الشعر البنجابي اصبح من التراث الشعبي الذي لا يجوز لنا ان نغير فيه او نحرف ولا داعي للخوض في صحته او تحريفه، وعلينا ان نقرأه ونتمتع به كما وصل الينا .

ومعظم الرباعيات في بحر فارسي واحد هو :

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فع

وحتى لو حدث اختلاف فيكون في عدد التفعيلات، مع المحافظة على نفس التفعيلة .

موضوعات شعره :

يأتي ديوان سلطان باهو بين الشاعر «شاه حسين» و «بلهاي شاه» من حيث الترتيب الزمني . اما من حيث الموضوع فهو منفرد لم يتأثر بسواه ولم يقلد احدا . فالشاعر شاه حسين يدعو الى الاخلاق العالية والتواضع وعدم التعصب في الدين اما بلهاي شاه فهو يؤيد نظرية وحدة الوجود حسب اصطلاح الصوفية وهو عاشق لاستاذه ومرشده شاه عنايت وناقد لاذع لمن تزعموا امامه الدين بدون استحقاق وتفقه .

تحدث سلطان باهو عن ارشاد المرشد «الشيخ» وحبه بطريقة معتدلة انه بايع السيد عبد الرحمن الدهلوي حسب تقاليد عصره، ولكنه يوضح في مؤلفاته في اكثر من موضع ان يعد نفسه مبايعا الرسول صلى الله عليه وسلم، فهو يشترط في المرشد ان يكون مطبقا لاحكام الشريعة على نفسه قادرا على ارشاده في الامور الدنيوية ايضا .

ومعظم الصوفية يدعون الى التواضع والانكسار ولكن شاعرنا يدعونا الى القوة والصمود امام حوادث الحياة والتوكل القوي والاعتقاد بان «مع العسر يسرا» .

وطريقته في التعبير عن الحب خاصة ايضا؛ فهو يتمثله شخصا يريد ان يضعف ارادته ويهزمه فيدافع عن نفسه ويعدها لذلك . ويقول بان الحب الحقيقي هو الشوق الى الشهادة في سبيل الله . ويتميز غزله بعدم الالتباس والغموض كغيره من شعراء الصوفية يحتمل غزلهم الحقيقة والمجاز، فهو غزله واضح بأن يقصد به ذات الله سبحانه وتعالى ولا يقصد به مخلوقا .

ثم ان الشعر البنجابي لم يهتم بالوطنية او الحنين الى الوطن، فنفاجأ عندما نجد الشاعر سلطان باهو يذكر وطنه بالخير ويدعو له بالرحمة ويعبر عن حنينه اليه فهذه مفاجأة سارة ولم يحققها الا هو والشاعر البنجابي خواجه غلام فريد رحمه الله .

نستدرك من هذه النبذة الموجزة ان السلطان باهو» شاعر من التراث البنجابي منفرد ونستطيع ان نسميه «نسيج وحده» .

بعض النماذج من رباعياته

١ ـ الف الله كشجرة الياسمين زرعها الشيخ في القلب
سقاها ماء النفي والاثبات[١] فوصل الى جميع عروقها
فاحت رائحتها الطيبة في الجسم حينما اخرجت الازهار

ليعش الشيخ العامل الذي زرعها .

٢ ـ الف الاحد حينما تجلى، فقد الانسان نفسه
فكأنه انعدم القرب والوصل والمقام فلا جسم ولا حياة
ليس هناك عشق ولا حب، ولا زمان ولا مكان
فرأى «باهو» اسرار الله بعينه

٣ ـ الف «الست اقل يا قلبي، لتقول روحي «بلى»
غلب علي حب الوطن[٢] وارقني
لينزل قهر الله على الدنيا، فهي تقطع طريق الحق
ولا تقبل العاشق قطعا، وتبكي من وجوده

٤ ـ كل يطلب سلامة الايمان، ولا يفكر احد في سلامة الحب
يخجلون من طلب سلامة الحب، فغار قلبي من ذلك
لان المنزلة التي يؤدي اليها الحب، لا يدري بها الايمان
حافظ على سلامة الحب يا «باهو» فالايمان يكمله .

٥ ـ هذا الجسد مكان للرب الصادق وقد اشرق فيه الربيع
فيه الوضوء وفيه السجود، فاسجد آلاف السجدات
فيه الكعبة والقبلة فأنادي «الا الله»
قد وجدت المرشد الكامل فسيدركني بتربيته

٦ ـ بدون الحضور، لا تقبل العبادة، مهما اذن الناس وصلوا
يصومون، يصلون النفل، ويسهرون الياني
بدون مشاعر القلب لن يتم الحضور مهما دفعوا الزكاة
بدون الفناء لا يدركون الله، ولا اثر العبادة وحلاوتها

٧ ـ الباء بسم الله، وهو اسم الله، زينة كبيرة
كل اناس سيتخلصون بشفاعة الرسول «صلى الله عليه وسلم»
اصلي على النبي صلي الله عليه وسلم بعدد لا يحصى
وافدي بنفسي هؤلاء الذين ادركوه

٨ ـ كلما حفظ العلم وتعلم، يتكبر الانسان
يتمشى في الشوارع حاملا الكتب تحت ابطه
اينما وجد الاجر الاكبر، يقرأ اكثر

خسر الدنيا والآخرة، من باع علمه الذي كسبه

٩ ـ قد تعلمت استعمال المسبحة وحسبت نفسك من الاولياء
لم تحرك حبة القلب الواحدة، ولبست في عنقك المئة
تشعر بالاختناق عند العطاء، وتهجم كالاسد عند الاخذ
من كان قلبه كالحجر الاصم، ضاع ماء المطر الذي ينزل عليه

١٠ ـ لو كان يشترط الاغتسال للقاء الله، لنعمت الضفادع والاسماك به
لو كان يشترط الحلاقة لعرفته الخراف والشياه
لو كان يشترط المشقة البالغة لعرفه ثور المحراث
ان يعرفه من كان قلبه صافيا .

الهوامش

١ ـ يقصد كلمة «لا اله الا الله» .
٢ ـ يقصد بالوطن المكان الازلي الذي حدث فيه الحوار المذكور في القرآن .

وكالة
كانو للملاحة

تسهل نقل بضائعكم
من جميع أنحاء العالم
إلى البحرين على خطوط
بحرية منتظمة
من أمريكا وأوربا
والشرق الأقصى

شعارنا
خدمتكم السريعة

هاتف المكتب الرئيسى: ٢٥٤٠٨١

حول ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث

● إن لغة الشعر الخصوصية لتتميز بما يفارق بينها وبين لغة الكلام العادية مما يجعلها تنحرف عن مسارها التوصيلي البسيط. وتلك صفة لازمة للشعر واجبة الوجود فيه، أما الغموض غير المبرر فهو يعطل فعالية الشعر ويقطع أواصر الصلة والتجاوب بين المتلقي والمبدع.

تلك المشلكة التي اقتضت تفتقها ظروف الواقع العربي الجديد، ولم تكن مطروقة بهذا الاتساع في جيل شعراء مدرسة الشعر الحر: السياب ـ نازك ـ عبدالصبور ـ حجازي.

والمسألة تدعونا كي نناقش أطراف عملية التلقي الابداعي: المبدع، والمتلقي، والواقع الذي يشملهما ومناقشة وضعية هذه الأطراف تسعى لأن تجلو بعض الملابسات التي تكون من وراء تشوش عملية التلقي الفني ونشوء الاحساس بالغموض غير الايجابي.

وتفتح «**كتابات**» صفحاتها بدءاً من هذا العدد لمجموعة من الشعراء العرب ليقدموا طرحهم حول هذه القضية الهامة، الوثيقة الصلة بالحداثة الشعرية العربية وذلك من خلال تلك المحاور الأساسية.

ولعل استمرار الحوار يكون من شأنه أن يفضي بنا إلى تصور يساهم في إغناء المناقشة حول تلك القضية، يشاركنا ـ في هذا العدد ـ الشاعر البحريني: قاسم حداد، والشاعر المصري: محمد بدوي.

قاسم حداد هو واحد ممن أضافوا إلى الإبداع العربي الجديد، تلك الإضافة ذات الايقاع الخليجي المتميز والرؤية التي تشتبك في تضفيرها روافد عميقة متعددة الأبعاد بين إضاءة «القديم» وتأصيل «الحديث»، صدرت له دواوين: البشارة ١٩٧٠ ـ خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ١٩٧٢ ـ الدم الثاني ١٩٧٥ ـ قلب الحب ١٩٨٠ ـ القيامة ١٩٨٠ ـ إنتماءات ١٩٨٢ ـ شظايا ١٩٨٣، ويستعد لإصدار مجموعته: «يمشي مخفوراً بالوعول».

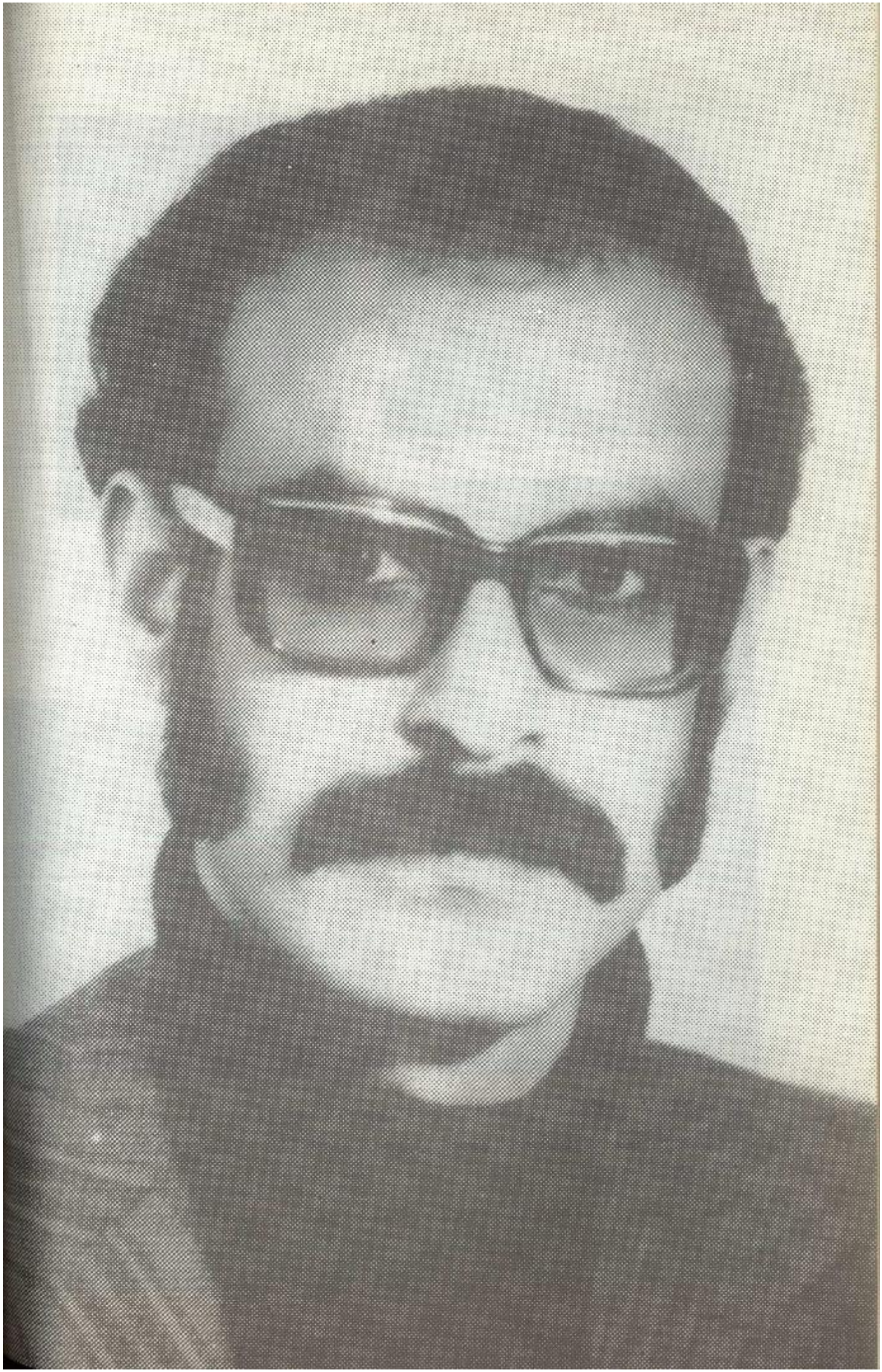
عبد الصبور

حجازي

السياب

الملائكة

والشاعر محمد بدوي واحد من جيل السبعينات الذين استطاعوا أن ينظروا إلى الإبداع العربي بنظرة تغاير السابق كيفياً، ويعملوا بحماسة من أجل الكشف عن الأصول النظرية التي تدعم الحساسية الشعرية الجديدة، يعمل كسكرتير تحرير بمجلة فصول القاهرية، ويستعد لطباعة ديوانه الأول.



مع الشاعر قاسم حداد

س . هناك مرحلة كاملة هي (الكلاسيكية) كانت تعتمد التوصيل السريع المباشر للمتلقى الذي هو همها بالاساس لاجل ان تؤكد لديه القيم الاجتماعية والفكرية السائدة. واحمد شوقى مثلا في العصر الحديث كان اكبر الشعراء الذين تجاوبت معهم جماهير عريضة، واخرهم، ومنذ الرومانسية بالتحديد خلقت تلك الهوة بين النص والقدرة على الاستجابة عند الناس.

■ الغموض في الشعر منذ كتاب الموتى، ولا يستطيع أحد الجزم بوضوح (نشيد الانشاد)، ويمكننا حتى اليوم اكتشاف اسرار جميلة في كثير من شعر ما قبل الاسلام، ولم يزل المتنبى عرضة للاختلاف حول تفسير جوانب من قصائده.

ليست المسألة اكتشافا جديدا لما يعتقد البعض، اننى لا استطيع ان اتعامل مع النص الشعرى تماما مثلما اتعامل مع المقالة، أو التقرير، الشعر يعنى ان الانسان في كلمات. من يستطيع الزعم بوضوح الانسان وبساطته ؟؟

الشعر لا يبدو جميلا اذا لم يكن غامضا، بل اكاد اقول انه لا يبدو شعرا على الاطلاق.

وعلى الذين يأخذون على الشعر غموضه ان يتأكدوا من قدرتهم على التفريق بين القصيدة والبيان السياسى، بين الشعر والشعار.

هذا هو الغموض الشعرى الفطرى المشروع في القصيدة، والذي لا يصير شعر بدونه، أما الغموض المفتعل (والذي يسهل اكتشافه) فانه لا يعنينا على الاطلاق، ولا نستطيع ان نعتبره فنا من فنون التعبير.

س . ينبغى للشاعر علاوة على فهمه العلاقة الجدلية الصحيحة بين الشعر وكافة الظواهر الاخرى ينبغى ان يحافظ على خصوصية تجربته وتميزها، هناك على فكرة اتهام شائع بين عدد من النقاد حول ان اعدادا كبيرة من الشعراء ينتجون قصائد متشابهة الى حد بعيد، ما تعليقك ؟

■ الابداع لا يتشابه. واذا كانت هناك اعداد كبيرة من الشعراء يكتبون قصائد متشابهة، او يكتبون قصيدة واحدة، على حد تعبير البعض، فذلك ناتج من اضطراب البناء الابداعي في الانتاج الشعرى عموما. هذا الاضطراب دليل قوى على الخلل الذي يعانى منه الفكر العربي ـ المجتمع العربي.

منذ عشرات السنين لم تتوفر للمجتمع العربي حالة استقرار حضارى واحدة، وبالتالي لا نستطيع القول بأن الانسان العربي في خضم هذه التحولات الحادة والهائلة قادر على تأمل هذه التجربة في شتى تجلياتها، واستخلاص المعطيات الفكرية والابداعية التى من شأنها ان تؤسس لمنظورات قابلة لمعرفة الاصيل والصادق والمبدع من الهزيل والسطحى والمفتعل.

من هنا فمن الصعوبة الاعتقاد بأن الشاعر الراهن قادر على النجاة من ذلك الاضطراب فالشاعر يتعرض الان لتحديات ذاتية وموضوعية حيث ان المقاييس لم تعد واضحة لتحديد اين يكمن الابداع واين يكمن الاتباع.

وطبيعة الايقاع العام للحياة لا يتيح للشاعر ايضا فرصة مراجعة ما يكتبه، او حرية ممارسة هذه المراجعة. ثم ان عصرنا لم يعد يحتمل الايمان السابق بوجود عبقريات متفردة في صعيد الشعر. فمن المتوقع ان تكون هناك تجارب كبيرة يحمل عبئها عدد من الشعراء بين وقت واخر، ومن هنا ينبغى الحذر فاعتبار التشابه حاله سلبية اوحالة ايجابية نسخ التجارب يشكل حالة سلبية غير قابلة للنقاش. لكن ان يتحرك شاعران او ثلاثة في مناخ شعرى واحد. يتجاوران في اللغة والحالات التعبيرية، يتطلعان من أرض واحدة الى أفق واحد، فالمسألة ليست مستغربة ولا يمكن ان تجعلهما متشابهان في التجربة الابداعية فاذا كان يصدران من تجربة ابداعية واحدة، فان النص الذي ينجزه كل منهما هو الذي يستطيع ان يحقق لنا قدرتهما على الاختلاف والتفرد.

واذا كانا مبدعين فانهما لن يتشابها على الاطلاق، ولابد ان لكل منهما عناصر وملامح تتغاير وتتمايز، وهذا يستدعى النظر النقدى الدقيق. اما اذا كانا متواضعى الموهبة فان التشابه بينهما لا يعدو ان يكون تناسخا بليدا لا يتصل بالشعر.

في الشعر الراهن سنواجه هذه الاشكالية بدرجات متفاوته. وعلينا ان نتوقع بأن لاجهزة الاعلام والصحافة الرائجة بشكل خاص دور كبير في تكريس الكتابات الهابطة التى يسميها اصحابها شعرا. وستجد من بين عديمى الموهبة النقدية، نقادا ينظرون لهذه الكتابات ويروجون لها باعتبارها احد تجليات الابداع الشعرى الجديد. كل ذلك سيصل آخر التحليل بالخلل الحضارى الذي تكلمنا عليه قبل قليل، حيث اختلاط القيم الادبية والمقاييس النقدية.

س.قرأت لك دراسة بجريدة الخليج الثقافى تحدثت فيها عن مستويين من القيودالتيتفرض على المبدعين : الاول تجسده الروح السلفية الثبوتية بافكارها المتخلفة، والثاني يمثله الشعاريون الذين يريدون للشعر قوالب

ثابتة تبسيطية مما يتنافى مع الطبيعة الشعرية اصلا من حيث ان قوانين الفن تركيبية وليست تحليلية، هذان المستويان يبدوان كما لو كانا متعارضين بينما هما في الحقيقة ملتقيان

■ ان الشعراء الجدد يخرجون عن الطوق والطريقة بثقة عارمة، ولم تعد تنطلى عليهم كافة الحذلقات التنظيرية الصادرة من السلفيين أو من التقدميين المعلبين.

الشعراء اليوم يتشبثون بشيئين رئيسيين : الموهبة والحرية. ولا يستطيع أحد ان يسلب الحرية من شاعر موهوب.

الذين يفتقرون الموهبة هم فقط الذين يقعون ضحية التقليد لضحالة معرفتهم بالانجازات الشعرية الجديدة واهميتها. او يقعون في شرائك الشعارات الفارغة المأخوذة بالمنظومات السياسية واجتهاداتها الفكرية. التى لا تمت الى الشعر والادب بصلة وهذا لتوفر قدر كبير من الحماس والنقص الذاتى تجاه قدرة التعبير.

وهذا كله لا نستطيع ان نحسبه في حدود الشعر الجديد او الموهبة الابداعية الحقيقية لان الشاعر الحقيقى لا يمكن ان يتنازل عن حريته لاية سلطة كانت.

س.في البحرين تياران ادبيان اساسيان الاول يكرس للمضمون مجتزءا اياه من السياق الفنى ومؤكدا عليه وفي ذلك اخلال بالتجربة الفنية وتيار آخر يحاول ان يحقق للفن وجودا موضوعيا بين الظواهر المختلفة، وهذه المعركة تشبه الى حد كبير ما يدور في مصر والمنطقة العربية كلها الان. هل الملاحظة صحيحة حدثنا عن ملامح التجربة الشعرية في البحرين، وتطورها.

■ الحركة الادبية في البحرين في اتجاهها العام مرتبطة بالتوق الابداعي الذي يتميز بوضوح الرؤية الفنية والفكرية. حيث لم تعد مشكلة الشكل والمضمون واردة، ولا تشكل خللا في العملية الفنية لحظة الكتابة، اولحظة النقد. فقد اكتسبت الحركة الادبية هنا تجربة تؤهلها لان تنظر الى المسائل بدرجة متقدمة من الحرية والرصانة في آن. دون ان «نجد تعارضا بين صدق التجربة والتعبير عنها، وبين خوض المغامرة الابداعية وقت انتاج النص.

كل ذلك جعل مجمل التطلع الادبي في البحرين يتصل بالمعطيات الممكنة والقابلة للتحقق بعيدا عن كوابح الابداع السلفية والتقدمية. وربما نستطيع ان نلاحظ هذا التوق ايضا يتجلى في بعض المواهب والاصوات الناشئة التى يبدو انها «استفادت كثيرا من تجربة« البداية الحديثة للحركة الادبية.

خلال هذا كله لابد ان يطلع بين وقت وآخر صوت او اكثر ينادى بالتمسك بالقيود الكلاسيكية في التعبير. كأن يرى اهمية المضمون على طريقة قول هذا

المضمون. ومثل هذه الاجتهادات متوقعة ليس في البحرين ومصر فقط، ولكن في كل المجتمعات المتخلفة، حيث يكون بعض الكتاب عرضة لسطات فكرية محافظة او ضيقة الافق. وبالتالى مسلوبة الحرية الذاتية في الابداع. لان الكتابة الادبية تتطلب درجة متقدمة في الاحساس بأهمية الحرية الفكرية والفنية، وضرورة هذه الحرية على صعيد التعبير والكتابة لكى يتمكن الكاتب من تحقيق النص الجديد، لقد ارتكبت الاحزاب العربية (التقدمية) جناية كبيرة في حق الثقافة والادب العربيين لوقوعها تحت سطوة المنظورات الستالينية وتلك حكاية اخرى. ان المفاهيم السائدة لدى تلك الاجتهادات تتصل بنظرة مختلفة لبعض القضايا الفنية. فعندما يفهمون (المحاكاة) بانها تقليد الحياة او نسخ الواقع وتصويره بحرفيته. نحن نفهم المحاكاة بمعنى المضاهاة اي خلق الحياة بخيال شعرى يختلف، اي نعيد صياغة الواقع ونحرص عليه.

مثل هذه المفاهيم المختلفة للاسف برغم كلاسيكيتها الا انها لا تتجلى لدينا في هذه الصورة الرصينة. في الوجهة النقدية، انهم هنا ينظرون الى الادب والفن بمنظار سياسى ضيق ومعتم ايضا. وفي مجمل السياق العام للحركة الادبية الان في البحرين لا تشكل هذه المنظورات اتجاها مؤثرا. اولا بسبب خلل في الشكل الحوارى الذي تحتاجه مثل هذه النقاشات. وثانيا لان اصحاب هذه الاجتهادات محدودة العدد والعدة. وثالثا ان الجمهور الذي يعني بالحياة الادبية والكتابة والثقافة لم يعد معجبا بتلك المنظورات التي تعبر بالنسبة عن ضيق افق والجمود الفكري، وفي اية حركة ادبية اذا لم يرتق الحوار الادبي والثقافي الى مستوى حضاري رصين يليق بالفكر والفن. فان الكلام الذي يدور يكون ضربا من مضيعة الوقت والاساءة للكاتب الذي يمارس ذلك الكلام.. دون ان يحترم مسئوليته الحضارية.. فأنت لا تستطيع أن تحاور وتوضح رأيك وتصغي الى الآخر.. في الوقت الذي تصرخ فيه. فاما ان تحاور او تصرخ في الحركة الادبية عندنا هناك من يصرخ و(يزعق) كثيرا. في حين ان الشاعر والقاص المعنيين بالكتابة والابداع يمارسون دورهم بثقة وهدوء في انتظار الحوار الذي يتصل بالابداع وهذا بالذات ما يحدث للحركة الشعرية بالدرجة الاولى.

فقد استطاع النص الشعري في البحرين ان يجتاز صعوبات كثيرة ومراحل مختلفة وتعرض لحوارات مختلفة ومتباينة منذ منتصف الستينات حتى الان وعبر هذه التجربة نستطيع القول ان هناك نماذج متقدمة فنيا ورؤيويا في الشعر البحريني. حيث تهيأ للنص الشعري في هذه التجربة جرأة وقدرة على المغامرة الواعية في التعبير حيث القصيدة لا تركن للشكل الجاهز. وحيث ادوات التعبير

الشعرية تكشف عن نفسها امام الشاعر لحظة الكتابة وعبر التـأمل العميق في التجارب الذاتية والعالمية. بجـانب هذا يمكنـك ان تجد نمـاذج لم تزل متصلة ومأسورة بمنجزات البدايات الحديثة للشعر العربي حيث السياب وعبد الصبور والبياتي وربما نتج هذا عن تواضع الامكانات الابداعية او عدم القناعة والمقدرة (معا) على خوض التجربة الجديدة. ويمكنك ايضا ان تقرأ نماذج جميلة من قصائد النثر التي لم تزل بحاجة الى نقاشات ومراجعات نقدية متأنية لتتضح لمن يكتبها خطورة هذا الشكل التعبيري.

س.صرح ناقد أخيرا بأن مدرسة الشعر الحر كانت اكتمالا للقوس الذي بدأ بالرومانسية العربية وان البداية الحقيقية للتغيير تجيء منذ السبعينات على يد الحساسية الشعرية الجـديدة بـامتداد الوطن العـربي.. ما رأيـك وما تصورك للتوجهات الأساسية للشعراء الجدد فكرية وفنية ؟

■ يمكن القول أن كل تجربة شعرية لا بد أن يكون لها قدر من الجهد والانجاز في مجال الخروج من أسر النظام والقالب. قد تتفاوت هذه الجهود والانجازات، وربما جاءت هذه ايضا في تجارب اخرى اكثر جرأة وابداعا وتحقيقا لحرية القصيدة. لذلك فاننا لا نستطيع الجزم بأن حرية الشعر بدأت في أربعينات هذا القرن او سبعيناته .

لكن يمكننا الكلام من جهة اخرى على ان الاجتهادات التى تطلع بها التجربة الشعرية، في السنوات الاخيرة، تعبر عن قلق هائل يجتاح الجيل الشعري الجديد .

وهذا يعود لطبيعة العصر الذي نعيشه، حيث وتيرة الحياة وتحولاتها تجعـل طرائق التعبير معرضة دوما لارتباكات ازاء اي فكرة للاستقرار أو الاقتناع بالمنجز والجاهز .

ونستطيع ان نكتشف جوانب الخلل ايضا في هذه الظاهرة. حيث نرى أن هناك أعداد كبيرة من الذين يعانون من إفتقار الموهبة وثراء الحماس وضحالة الثقافة ونقص التجربة، هؤلاء يقعون ضحية هذه التجربة المركبة القلقة. ولكنهم يصرون على التشبث بكتابة النصوص الكثيرة الخالية من الشعر .

وعلينا ان نعترف بأن ليس كل ماينشر في السنوات الأخيرة ينطوي على موهبة، بل ربما لا يتصل بالشعر الا اسما واذا نحن عدنا الى أهمية الاجتهاد وتحقيق الابداع في هذا المجال، فسوف نتفق على ان هذه المهمة لا يستطيع تحقيقها عديموا الموهبة، ضحلو الثقافة، مدعون .

○ في المرحلة الاخيرة ظهر عدد كبير من الشعراء . بينما انحسر النقاد بشدة على عكس ما كان في الستينات مثلا. فما تعليلك ..

■ ربما عطف الجواب هنا على أجوبة سابقة قبل قليل. فعندما تقول (الفكر النقدي) فانك تمس جوهر الخلل في بنية الفكر العربي، وليس في الحركة الشعرية الراهنة. وعندها يكون الكلام على وضع النقد الادبي لا الشعري خاصة اكثر وضوحا .

في مكان سابق (في الخليج الثقافي) كتبت مرة عن هذه الاشكالية وربطتها باللحظة الاجتماعية السياسية التى يعيشها الواقع العربي . وقلت مساحة الحرية التى يحتاجها النقد، الناقد، لابد ان تكون بالضرورة اكثر من المساحة التى يحتاجها الشعر، الشاعر، او الاديب الذي يبدع نوعا فنيا مختلفا من حيث ادوات التعبير . ويبدو لنا بوضوح الآن طبيعة اللحظة القمعية التى يعيشها الانسان العربي من الماء الى الماء .

في الوضع الذي يكون فيه مجرد المطالبة بحق الحرية جرما عظيما، لا نستطيع المراهنة على امكانية ازدهار العمل النقدي بشتى تجلياته. والنقد الأدبي بالذات لا يستطيع ان يمارس عمله، لان طبيعته لا تروق للمنظومات والأجهزة السياسية والاجتماعية المهيمنة لأن النقد الادبي عندما يتناول قصة او قصيدة بالنظر والتأمل والكشف، فانه لابد ان يمس با شكال مختلفة، اطراف الواقع. هذا الواقع الذي ليس من المتوقع ان يكون جميلا في الخريطة العربية، وتلك المنظومات لا تريد لأحد ان يقول شيئا عن هذا الواقع. عندها لابد ان يفشل الناقد في عمله. فبدون مساحة من الحرية (مهما تواضع حجمها) لا يمكن ان يكون النقد فعالا، أو ممكنا، هذا من ناحية . من الناحية الاخرى، يمكننا الكلام ايضا على طبيعة الفكر العربي طوال تاريخه، (دعك من الفترات التى توفرت فيها امكانات نسبية من الحرية عبر التاريخ العربي) لم يكن مهيئا لقبول الفكرة النقدية خاصة عندما تكون في المجال الثقافي والادبي. الفكر العربي تأسس على مكونات غاية الخطورة . فقد كانت تصدر جميعها (تلك المكونات) من خاصية القبول الايماني وتقديس المكتوب والمكتوب هنا يتصل دوما في كل الحالات بالاصل القديم . ليس دينيا فحسب، ولكن اجتماعيا، وادبيا، وفلسفيا ايضا. الاصل القديم هو المقياس المقدس الذي يجبان يحتذي دون ان يمسه الحوار او يخدشه الشك وجميع المحاولات التى لم تتوقف عبر كل الفترات التاريخية لمراجعة تلك الاصول كانت مرشحة دوما للقمع والطمس. مما جعلنا نرث بنية فكرية مشروخة ومعطلة الى الحد الذي تعتبر أية

اسئلة جديدة تطرحها التجارب الجديدة (في شتى المجالات) في اتجاه اعادة النظر في ذلك التراث، هى نوع من الخروج عن الاصول وهى بالتالي الحاد في ميادنها . وليس بالضرورة ان تكون تلك الاسئلة متصلة بالدين لتوصف بالالحاد. فان مساءلة القصيدة القديمة كافية ايضا لتحسب إلحادا .

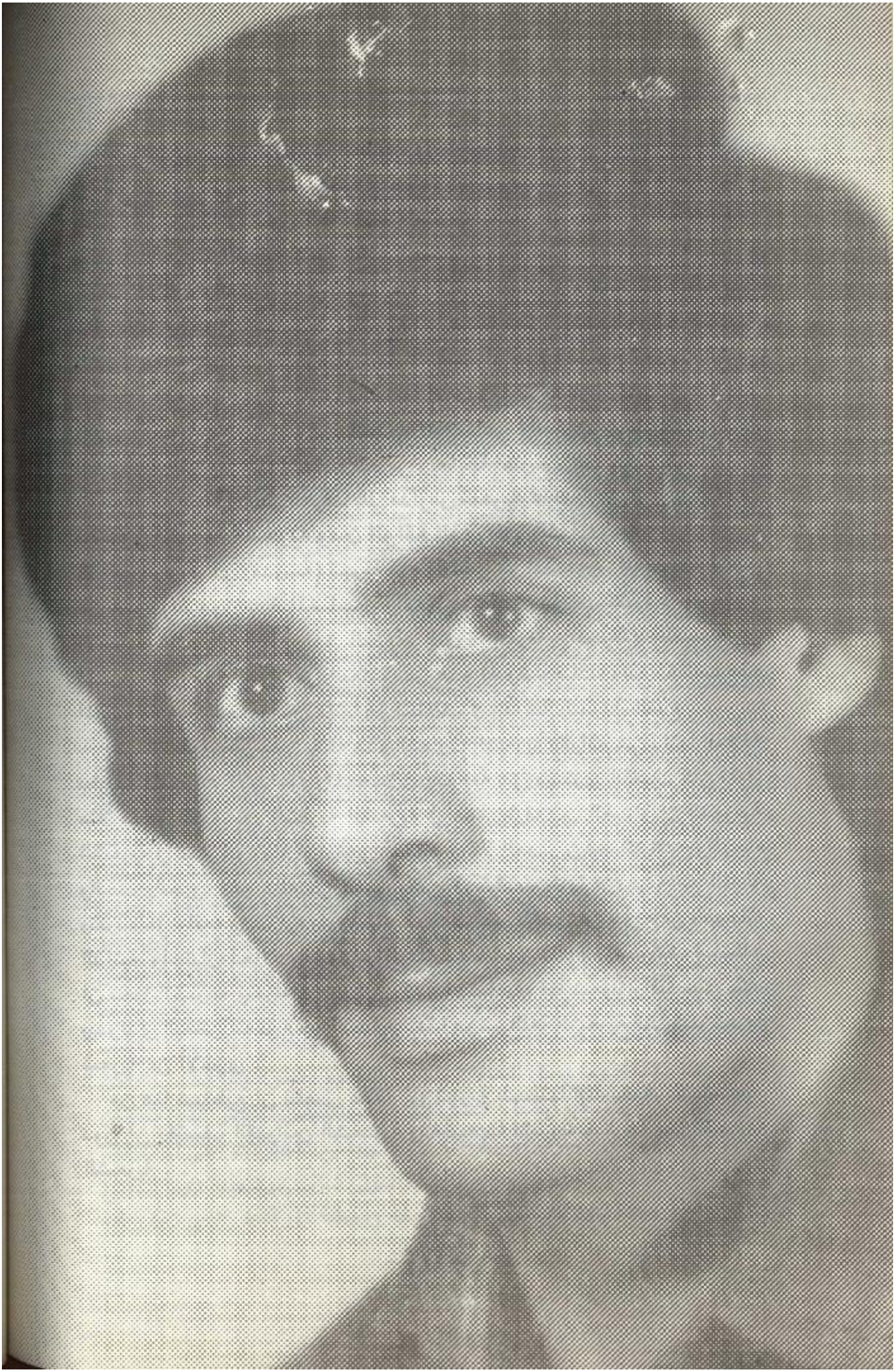
هذا هو البناء الفكري الذي يصدر عنه المنظور السائد في واقعنا الثقافي العربي. لذلك فاننا سنطرح اسبابا كثيرةللاستهلاك عندما نعلل تخلف الحركة النقدية الادبية بتقدم الشاعر وتأخره أو جهل الناقد، او عدم وضوح تجربة الشعر الجديد . هذه كلها مسائل ثانوية ومحتملة الحدوث في كل مكان وزمان على الصعيد الادبي، لكننا عندما نمسك بالجذر الاجتماعي والفكري وبطبيعة اللحظة الحضارية التى يعيشها المجتمع العربي ربما كنا اكثر صراحة مع انفسنا .

○ طوال تاريخنا الادبي تعرفنا على مدارس شعرية عديدة، هل ترى علاقة بين مضمون المدرسة الشعرية وبين الواقع الذي افرز تلك المدرسة ؟

■ الجوهري في أي (مدرسة) تجربة شعرية ليس هو المضمون. انه طريقة التعبير عن هذا المضمون .. فالمضامين والافكار تكاد لا تختلف كثيرا في طبيعتها الاصلية . الحب ، الظلم، توق الحرية، الثورة، الغربة، التحولات النفسية الى آخره. الذي تغير هو شكل التعبير عن هذه الموضوعات. واذا اختلفت هذه الموضوعات بين عصر وآخر، فانما هو اختلاف في الدرجة وليس في النوع .

بقي ان نقول اذن بأن علاقة هذه التجارب الشعرية بالواقع هى ذاتها العلاقة بطبيعة المنجزات الابداعية والمحصلات الثقافية على مستوى التعبير، كأن نقول مثلا ما هو الفرق بين التجربة الشعرية في عصر طرفه بن العبد وبين التجربة الشعرية في عصر أبو تمام أو المتنبي. سنجد في كلا العصرين قصائد المدح والهجاء والحب والحرب وغير ذلك لكن الفرق يكمن في كيف عبر طرفة عن حربه مع القبيلة وتمرده على واقعه واعتزازه بفروسيته. ثم كيف عبر المتنبي عن حربه عن طموحاته الذاتية. واجتيازه لحالات الخصام والوفاق مع سلطان ذلك العهد، وكيف استطاع ان يحول تضرعه وتغزله لمن يعطيه مكانة اجتماعية، فنا شعريا راقيا حتى يكاد يبدو لدى البعض انه نوع من الابداع . هذا هو سر اللغة الشعرية التى تميز تجربة شعرية عن الاخرى .

من هنا نستطيع ان نتلمس علاقة اية تجربة بلحظتها التاريخية، الاجتماعية، دون ان نعتسف القوانين الشعرية ونخضعها لشروط خارجة عن التجربة الشعرية .



مع الشاعر محمد بدوى

○ **قضية التوصيل الشعرى لها أطراف ثلاثة رئيسية : المبدع ، المتلقى ، الواقع . ما أبعاد أزمة التوصيل الشعرى على ضوء هذه المحاور الثلاثة ؟**

■ تنشأ مشكلة التوصيل أو غيابه أو انحساره في أفق ضيق ، حين يدخل المجتمع في طور أكثر تعقيدا أو تشابكا ، بمعنى ان عملية الاتصال بين الشاعر والآخرين تبدأ صافية ، ذلك لأن اللغة في هذا الطور لغة صافية ، واضحة وعلاقات الواقع الاجتماعى والايديولوجى أكثر صفاء وبساطة ، ومن هنا كان الشاعر «ينشد» ، مدركا ان هذا الانشاد له وظيفته الاجتماعية المحددة ، فالقصيدة مستودع خبرات الناس ، وواحدة من أدوات الحفاظ على التماسك الاجتماعى ، لأنها مجلى نسق قيمى محدد .

لكن الأمر مختلف فيما يلى ذلك من عصور ، لدى لبيد وزهير كان الشعر وعاء الرؤية والخبرة وكان الشاعر ناصحا اخلاقيا ، أم لدى أبى تمام والنواس ، فالأمر مختلف ، لقد دخل المجتمع العربى في طور جديد من الاحتكاك الحضارى ، والتعقد في بنى الانتاج والسلوك والعمل ، ومن ثم صار للشعر وظيفة اجتماعية مغايرة ، لقد احترف الشاعر المدح ، صار جزءا ـ وان كان جد متميز ـ من سلطة الدولة واستبدل برداء الحكيم المعلم ثياب الشاعر المداح ، وأضحى متمتعا بالوجاهة الاجتماعية والوضع المادى المتميز ، لكنه فقد دوره كمعلم .

ومن ناحية اخرى كان القهر الاجتماعى أشد وضوحا في حياة الصحراء شظف ، لكن في حياة الدول الاسلامية تراتب جد حاد ، ثمة موالى وثمة سادة ، عرب يجرى في عروقهم دم خاص ، وموالى من عبيد الأرض ، من هنا ، وبسبب من هذا كله ، صار علاقة الشاعر بالناس غير مبرأة من الشوائب وسوء الفهم والتصادم ، ولم يعد الشاعر يمتلك بيتا واحدا هو العالم ، صار يملك أكثر من بيت ، بيتين على الأقل العالم واللغة .

حين يجىء الشاعر العربى اليوم ، لينتج نصه ، أى يحقق فعاليته في واقع معقد ، لا بد ان يختلف الأمر ، لأنه يحمل فوق كتفيه إرث قومه وإرث الآخرين ، ومن ثم فهو يبدأ من حيث انتهوا دون ان ينقطع عنهم ، إنه يمنح التراث اكتماله .

لكنه إذ يكتب ، فهو ينظر للعالم من موقف خاص وبكيفية خاصة ، وهو من ثم

يعيد انتاج واقعه ويصوغ الكون في نظام خاص به ، ولذلك تصبح علاقته بلغته ، علاقة تناحرية ، علاقة تصييغ لمعان لا تستنفد ، في عالم متراكب ، متشابك العلاقات .

على ان العالم الحديث يرى النص ـ في مستوى آخر ـ منتج ، له منتجه ، وله وسائط معقدة للاستهلاك فالشاعر يكتب ، لكن ثمة من ينشر ، ومن يطبع ويوزع ، ومن يعرض الكتاب ، ومن يعلن عنه ، لقد دخل النص في علاقة جديدة ، أضحى سلعة لها قيمتها الاستعمالية والتبادلية ، وهي سلعة تلبى حاجة معينة ، ولذلك هناك أدب التسلية وورش الكتابة ، وهناك الفن بمعناه الانسانى الخالد ، هذا الذى يكتبه أشخاص اشكاليون ، علاقاتهم بالعالم صدامية ، ويتلقاه أمثال لهم ، هم ـ غالبا ـ نقيض السائد .

في مصر والوطن العربى ، نحن مع بيئة اجتماعية ، لها ما يغايرها عن غيرها ، بلغة أخرى ، نحن مع بنية اجتماعية تابعة ومتخلفة ومنهوبة ، هي بنية لم يخلص لها خيرها وسوقها وأفضل أبنائها ، ومن ثم فهي تحيا اغترابا في تاريخ العالم وتاريخها الخاص ، واغترابا عن العصر ، ومن ثم فان مواطنيها تثقلهم أعباء التراسب الاجتماعى والصراع بين الطبقات ، وطغيان السلطة وافتقاد الحرية ؟ ومن ثم فللشاعر دور خاص ، هو دور انتاج خطاب مضاد مع خطاب السلطة وجماعاتها الاجتماعية وصانعى ايديولوجيتها .

على أن انتاج هذا الخطاب خاضع في النهاية لسياق الشعر بوصفه فنا كيفيا ، ان الشاعر في مصر يجيء بعد شعرائه الاسلاف ، من قومه ومن غير قومه ، ويأتى في معمعة انفجار معرفى ، وعليه ألا يخون طبيعة الشعر الذاتية ، فضلا عن كل ذلك .

إنه يعيد انتاج واقعه عبر الشعر .

وهو يشكل العالم عبر تحويله الى علامات متكثرة الدلالة ، ورموز متعددة السطوح وف الوقت ، الذى يحاول فيه ان يصنع ذلك ، يواجهه بنية تاريخية تدعم الكلام لا الكتابة ، وتنتصر للثبات دون التغيير ، وتعجز عن التعامل مع حروف المطبعة والكلمات المكتوبة ، فضلا عن العلاقة الصدامية بين المبدع والبنية المجتمعية التى تقوم على الاستغلال الاقتصادى والتزييف الايديولوجى ، مما يجعل المستفيدون-من استمرار هذه الوضعية يلجئون الى محاولة تهميش النص ، وذلك بتغريبه عن الناس وحرمانه من أدوات التوصيل ، في وقت يحتم فيه تقسيم العمل ، وجود خبراء في نشر النص وطبعه وتوزيعه .

○ هل ثمة محاولة للخروج ؟

■ أرى ان ذلك رهن بتغييرات كيفية حادة في بنية المجتمع العربى ، ولكن قبل حدوث ذلك ينبغى ان نخلق أدواتنا الخاصة المستقلة عن أدوات القمع الايديولوجية التى يملكها من يسعون لنفى الشعر والحرية والانسان .

ومهما يكن من أمر ، فليس الشاعر الحداثى في مصر مسئولا عن بنية اجتماعية تاريخية كاملة فما الذى يملكه ازاء الأمية الألفبائية والأمية الجمالية والتردى الاقتصادى فضلا عن عدم امتلاك وسائل التوصيل ؟

○ فرضت قضية الغموض في الآونة الأخيرة بشكل واسع كما لو كانت قصيدة السبعينات غير قادرة على التفاعل مع قطاع عريض من الناس ، ما موقفك من تلك القضية ؟ وما ردك على مختلف الأفكار التى طرحت حولها ؟

■ أتفق ـ بدءا ـ مع قاسم حداد في مقولة إن الغموض صفة لاصقة بالفن الرفيع ، لكن الغموض هنا قرين الاكتناز الدلالى والثراء التركيبى . وهو ليس الابهام الذى يدل على هشاشة أدوات الخالق وفساد معاينته للعالم والأشياء . إن القصيدة الحداثية فضاء شاسع يضم المادى والايديولوجى ، وتنطوى على فهم عميق للتكاثر في الأزمنة والأمكنة ، وللتشابك في العلاقات ، بيد ان دعاة «العائد السريع» المجردين من الموهبة والبلاغة ، يرون هذا عيبا ، ويردونه الى فرار الشاعر الحداثى من اعلان موقف واضح مدبب مما هو كائن ، خوفا على نفسه من بطش السلطة ، أو يردونه الى اصابة الشعراء بتشوش فكرى ونفسى يجعلهم غير قادرين على اكتشاف (الحق ـ الحقيقة) .

مثل هذه الآراء في ظنى تصدر عن وعى محدد بالعالم ، ووعى ناقص بالشعر وطبيعته وبالفن عامة ؟ فدعاة العائد السريع لا يقفون بحديثهم لدى الشعر ، بل امتد هذا الحديث الى القصة القصيرة مؤخرا ، وهم في حديثهم يعجزون عن انتاج اشكاليتهم الفكرية ، وهو أمر طبيعى لأناس عجزوا عن انتاج واقعهم معرفيا من خلال أدواتهم في علوم السياسة والاجتماع .. الخ . ومن الطبيعى ان يعجزوا عن النظر الى الفن نظرا صحيحا ، ذلك أنهم ـ حتى فى مستوى التعامل مع المقولات المعرفية ـ تابعون وكتاب هوامش وشروح لا مبدعين خلاقين ..

ترى ما الفارق بين القصيدة التى نكتبها أو نحلم بكتابتها وبين قصيدتهم التى تذكر المرء بنظم النحو أو الكيمياء في ظنى ان الفارق أعمق مما يظن ، إنه فارق بين بنيتين عقليتين ، لأنه يعنى موقفين معرفيين متغايرين ، أولهما يرى العالم بسيطا واضحا ، مبذولا للعيان ، ومن ثم فالحق واضح والباطل واضح ، والايمان بهذا الحق لا يعوقه سوى علة نفسية أو تسلط الشيطان على المرء . وثانيهما يرى العالم

وحدة معقدة ، متكثرة العناصر والعلاقات ، ومن ثم فمعانيه ، تحتاج الى تعدد المنظورات وتعدد أساليب الكشف .

أولهما واحدية ، بسيطة ، حتمية تقود الى اختزال العالم ..

وثانيهما تعددية تنهض على الاحتمالية ، تقود الى الكشف عن ثراء العالم وتشابكه .

ويقود هذا الفارق العميق الى نتائج عدة ، هي تبديات للفارق العميق . فالموقف الأول ، يرى الفن خادما ، ويرى الشاعر محصن أداة للتوصيل أو للتفهم أو للتحريض ، دون مشاركة في خلق رؤية أصيلة . ويرى للفن عائدا سريعا ، وهو ما يكشف عن السطحية في النظر والمغالاة في تبسيط العالم . أما الموقف الثانى ، فهوى يرى الشاعر رائيا عظيما ، يخلق في نصه نموذجا للعالم ، ونصه ينطوى على موقف من الوجود ، هذا الموقف هو قمة الوعى البشرى لبشر محدودين في بنية زمكانية محددة ، في هذا الاطار ليس الفن تابعا لأى من مجالات البحث الانسانى ، انه فعالية خلاقة ، لكنها فعالية ممتدة وغير آنية .

ان شاعر السبعينات (وقد سبقه في هذا ، قاص السبعينات وروائيها) - يستشعر ضرورة الكشف عن تعقد العالم وتشابك علاقاته ، في وقت تشير فيه كل الدلائل الى ضرورة ابتكار أدوات جديدة تستطيع اقتناص خصوصيته أو بصمته الخاصة الناتجة عن تجربته التاريخية . وما دام الشاعر الرائى إزاء تعقد الواقع وتراكيبه من ناحية ، وعجز أدوات الاكتشاف والتبين من ناحية أخرى ، فهو مضطر الى معاركة أدواته وتطويعها ، والاستعانة بانجازات غيره ، كدحا خلف معاينة هذا الواقع وصياغته . ومن هنا ينشأ الغموض ، الذى هو قرين الاكتناز الدلالى ، والاكتناز الدلالى سبيل الحداثة ، سبيل التعدد في الزمان والابتكار المجازى والموسيقى . والتطوير في اللغة مفردة وتراكيب .

من ناحية ثانية يسعى الشاعر الحداثى الى وضع قصيدته في سياق التطور الشعرى العربى والانسانى ، دون ان يفقد خصوصيته . فبرغم البصمة الخاصة لهذا الواقع ، الا أنه جزء من كل هو حركة الانسان في العالم .

وإزاء مراوغة الواقع وتراكبه وتعقده ، ليس للشاعر الحداثى سوى ولوج التعدد والتراكب وخلق قصيدته بوصفها نموذجا للعالم وشاهدا على السياق التاريخى وآداة تحويل له .

وما دام الشاعر الحداثي يخلق نصا ، على هذا القدر من التعقيد والتشابك فان لغته تنأى عن مهمة الايصال وتقترب مما سماه بعض النقاد بالوظيفة الشعرية .

واذ تحقق القصيدة هذه الوظيفة ؟ نضحى بازاء نص يدمر حساسية المتلقي التقليدية ، واذ ينتفي توحد الأخير بالنص وجدانيا ، وتصبح علاقته بالنص علاقة « منتج لدلالة » واحدة محتملة من دلالات عدة . اذ ذاك ينتقل المتلقي من متلق سلبي الى منتج يشارك في خلق النص ، ومشاركته في انتاج الدلالة تعني قراءة لما بين السطوح المتعددة للنص ، بحيث تصبح قراءة لما بين السطوح المتعددة للنص ، بحيث تصبح قراءتنا لنص ترجمة له وبحيث يصبح النص العقيم هو النص المقفل على قراءة واحدة ؟

النص الحداثي اذن يكون خلقاً مركباً بالغ التعقيد ، ومن هنا فهو علاقة بين عناصر عدة ، ولا يكتمل وجوده الا بتعامل القارىء الذي يمنحه اكتماله .

بيد ان الالحاح على خلق نص حداثي ، معانيه لا تقبل النفاذ ككتاب الحياة نفسه ، لا يعني ان يكون النص كهفا خاصا مغلقا على وجوده ، غير دال ومحرض على انتاجه دلاليا عبر القارىء . ان مثل هذا النص ـ بدءا ـ ضد اللغة ، لأن نصا بلا معان يعني ببساطة أنه يفقد صفته كعلامة لغوية .

○ يتهم بعض شعراء الحساسية الجديدة بالتشابه ، وانتاج تجارب إبداعية متشابهة . هل يتسق الابداع مع التشابه ؟ وإذا كنت مختلفا فهل لك أن توضح تجارب ابداعية متمايزة ، قدمت في الفترة الأخيرة ؟

■ أختلف مع الطرح لهذه القضية على النحو الذى تطرح به ، مشيرا الى ان مثل هذا الحكم التقييمى الضخم يعوزه الدرس المتأنى وامتلاك الحيثيات ، بل اننى أزعم ان شعر الحساسية الحداثية الجديدة في الوطن العربي ، قد حقق للشعر العربي ما لم تحققه اي فترة تاريخية سابقة ، ان شعراء متميزين في الوطن العربي كأدونيس ومحمود درويش وسعدي يوسف ومحمد عفيفي مطر وحسب الشيخ جعفر وأنسى الحاج وأحمد عبد المعطي حجازي ويوسف الخال ومحمد الماغوط ، لم يسبق وجودهم في أي فترة تاريخية سواء من حيث الكم أو الكيف ، أي من حيث كثرة الانتاج وتميزه . ومن هنا فهم يقفون أمام أية فترة تاريخية ـ حتى في فترة شعر المولدين في العصر العباسي ـ وهم أكثر تميزا وسموقا .

قد يوجد مدعون وحواة واصطفائيون في مثل هذه الحركة ، وهم ـ من ثم ـ يقلدون الأصوات المتميزة ، لكن وجود هؤلاء أمر طبيعي ، وهو موجود في كل العصور الأدبية والمدارس .

وفيما أرى علينا أن نفرق بين النسخ العاجز العقيم ، وبين تقارب الهموم الفكرية والتشكيلية الناتجة عن الوجود في بنية تاريخية اجتماعية محددة .

فالحداثيون العرب ، برغم اختلافاتهم ، هم طليعة الحركة العربية الطامحة للتغيير ، ومن ثم فهم مهمومون بقضايا واحدة ، كفلسطين والديموقراطية وخلق الصيغة الحضارية الخاصة بالوطن في التحديث والتنمية والتقدم ، وهم يعيشون في عالم تتبادل أجزاؤه التأثر والتأثير ، ومن هنا يتقاربون في الرؤى وفي التشكيل البنائي . لكن برغم هذا التقارب فلكل صوت منهم تميزه وتمايزه .

وبالمناسبة دعني أقول لك إنني أشم رائحة الاتهام بالسرقة من خلال هذا الكم ، ولعلني لست في حاجة الى أن أقول ان العلم يرى التأثر حتميا ، فليس الليث كما يقول فاليري سوق بضعة خراف مهضومة ، ومن هنا يحتفل الدرس العلمي الحديث بدراسة التناص بين النصوص ، على أساس أن النص يحيا في سياقين ، أولهما سياق نصي وثانيهما سياق اجتماعي ، ولذلك فأي نص يتفاعل مع غيره بالتبني أو التأثر أو التضمين أو التجاوز .

أما عن النصوص المتمايزة ففي الوطن العربي التي قرأتها أخيرا يمكنني أن أشير الى قصيدة مديح الظل العالي لمحمود درويش وفرح بالنار لمحمد عفيفي مطر ، واسماعيل لأدونيس والبحر لمحمد الغزي ، وسلم الواقعة لمحمد بنيس .

وفي مصر ، أرى أن عصر الحداثة الشعرية قد بدأ كما يقول الحداثي الكبير ، أستاذنا ادوار الخراط ، وان تمايز شعرائها ما يزال جنينا ، بيد أن هذا لا يعني أنهم يتشابهون على النحو الذي ترفضه طبيعة الابداع ، وبرغم أنني جزء من هذه الحركة ، وقد يسيء البعض ان احبذ عملا محددا في سياق كهذا ، الا أنني سأشير الى عدد من القصائد المتميزة التي قرأتها أخيرا ، دون أن يعني هذا أنه حكم تقييمي .

أما القصائد فهي :

النيل لحسن طلب :

تنحدر صخور الوقت الى الهاوية لرفعت سلام .

أحرث وهج النخيل لأمجد ريان .

الحاكم بأمر الله لعبد المنعم رمضان .

العربي والموت لحلمي سالم .

والقصائد النثرية الأخيرة لعبدالمقصود عبدالكريم .

وقبل أن أنتهي دعني أقول رأيا قد يبدو مستفزا ..

في رأيي أن ما نحياه الآن يشير الى شيء محدد ، هو الشعور بضرورة تغيير الواقع والفن والفكر في آن واحد وهو أمر طبيعي ، بعد أن تكشف المشروع

النهضوي للبورجوازيات العربية عن عجز ، عن انتاج الوعي بالواقع وعجز عن خلق المشروع الحضاري الخاص بوطننا .

ان الموجة النهضوية التي بدأت ـ في الفكر ـ مع رفاعة ، قد نضبت بعد موت الموسوعيين الكبار كطه حسين ومندور ، ووطننا في حاجة جد ماسة وملحة لبدء تغيير كيفي ، نحن نحيا غسق النهضة وشفق الحداثة ونحن ـ شعراء السبعينات وكتابها ـ رأس الحربة لهذا التغير الكيفي في مصر .

«سينما»

عودة إلى فيلم حنا . ك

علياء عبد العاطي

من الافلام التي اثارت ردود فعل واسعة بالعام الماضي فيلم (حنا.ك) من حيث اهتمامه بقضية فلسطين وبغض النظر عن مدى هذا الاهتمام ونوعيته فاننا اعتبرنا المخرج كوستا جفراس واحد من قليلين يمكن ان يدلوا بدلو في نصرة قضايانا ومناصرة حقوق الشعب الفلسطيني .

يحكي الفيلم قصة الشاب الفلسطيني سليم (محمد بكري) يحاول العودة الى بيته في (كفر رمانة) وهي احدى قرى شمال فلسطين وقد حولها الصهاينة الى (كفر ريمون) ، يحاول العودة الا ان محاولاته انتهت بطرده بتهمة علاقته بالمخربين حتى تمكن من العودة بطريقة غير شرعية ، وفي يده الأوراق الرسمية التي تؤكد امتلاكه بيته !! ويرفع دعوى على الحكومة الاسرائيلية ليسترد مسقط راسه ..

ثم حنة كوفمان المحامية الاسرائيلية الشابة التي جاءت مهاجرة من نيويورك (تمثل دورها جيل كليبورج) ، واختصار اسم اهلها من كوفمان الى (ك) هو محاولة للايحاء بان حنا فاقدة الهوية وهي هكذا فعلا ، فقد ولدت في بولندا ونشات في امريكا وتزوجت من فرنسي مسيحي هو فكتور ثم انتقلت الى اسرائيل حيث يعشقها رئيس نيابة اسرائيلي .

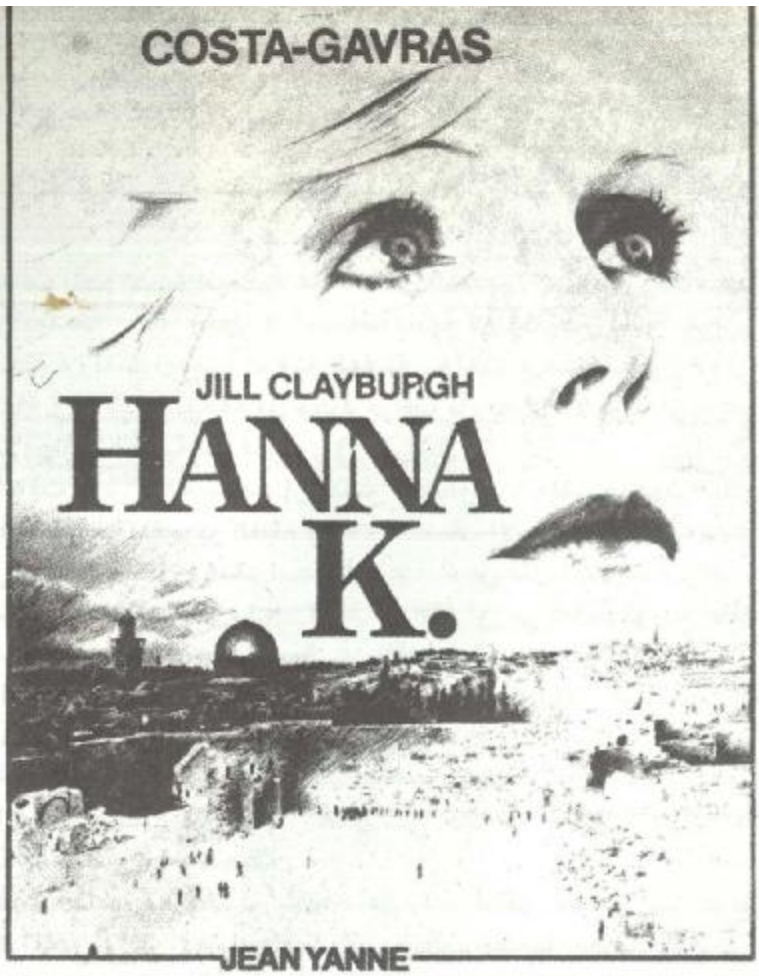
تطلع حنا على اوراق سليم وتقتنع بها تماما بعد ان كانت مضببة الرؤيا وغير فاهمة للحقيقة بعد ان غسلت الصهيونية العالمية افكارها واوهمتها بان هناك بلادا بلا شعب تنتظر وصولها في فلسطين .. تتغير الافكار في راس (حنة) وتتحمس للقضية وبخاصة انها ستكون اسلوبا عمليا لشهرتها كمحامية .

تذهب (حنة) لزيارة بيت سليم فاذا هو قد تحول الى (متحف) على يد السلطات الاسرائيلية ، وتتعرض (حنة) الى ضغوط من الصهاينة الذين يحاولون ايهامها بانها بتبنيها قضية سليم اصبحت في خطر لان كل الفلسطينيين سيفعلون نفس الشيء ، ويقترحون عليها ارسال سليم الى جنوب افريقيا !! ولكنها وقد بدات تتفهم القضية تحاول تواصل الدفاع عن قضية سليم واخراجه من الزنزانة بكفالة وكان قد اضرب عن الطعام ، وفي بيتها بدات تفهم منه اكثر واكثر .

وتصل بجاحة المرافعات الى ان يعلن المدعي العام الاسرائيلي صحة وسلامة اوراق سليم ولكن امن الدولة يتعارض مع عودته لبيته حيث ان مليون فلسطيني او اكثر سيسلكون نفس السبيل .

وعندما تتساءل المحامية (حنة) «ببراءة» عن العدالة اليهودية يرد المحامي بانه بعد الشتات والرعب الذى لاقاه اليهود من اول الزمان حتى النازية يجب ان تحافظ على هذا الوطن وتتشبث به حتى ولو كان بالغاء حقوق الآخرين !!

ثم يقوم عشيق (حنة) المتعصب في صهيونيته بمؤامرة لتلفيق تهمة حقيرة لسليم على انه فجر قنبلة .. هكذا دون دليل .. وعند محاولة اعتقال سليم يفر الى الخارج وفي قلبه تصميم ان يعود ثانية ..



ملصق الفيلم

وعلى الرغم من العيوب العديدة التي شابت هذا الفيلم والتى كان منها حذر المخرج وعدم قدرته ان يصرح بما قد صرح به في افلامه السابقة عندما واجه الفاشية وجها لوجه مثل ما حدث في فيلم (زد) الذى انتهى بقتل كل من يدافع عن العدالة ..

واذا كان المشهد الاول : تفجير بيت فلسطيني قد اثار الشفقة على العرب ، فان المشهد الاخير قد اثار الغضب عليهم لانه « يصور عملية ارهابية » للفلسطينيين . لقد وزن المخرج الامر بميزان دقيق بين العرب والاسرائيليين وهو يريد ان يرضى كل الاطراف !

بل لقد قدم ما يشبه « العدالة » الاسرائيلية واتضح من خلال العديد من حوارات الفيلم انه يريد ان يجعل هناك جسما للديمقراطية الاسرائيلية ، كما ان سليم الفلسطيني ظهر بشكل فيه كثير من السلبية والخيالية ، فهو لا يهتم الا بنفسه وكانه ليس في حالة معاناة عنيفة مع قوات الاحتلال .

كما قدم الفيلم شخصية (حنة) وكانها بريئة لا تعرف شيئا عما يدور في اسرائيل .. وهناك من يقول بان المشهد الاول للفيلم الذي صور القوات الاسرائيلية تنسف بيتا بدعوى حمايته للمهربين مما يعطي ايحاء بان الفيلم يتحدث عن الاراضي المحتلة بعد ٦٧ وليس اسرائيل من الداخل .

لقد تعمد المخرج ان يصور الحياة في الشوارع والاسواق حيث تسير الامور عادية كما لو لم يكن هناك ما يدل على احتلال او اعمال عنف وكذلك سليم يستسلم في هدوء للجنود الاسرائيليين الذين يفيضون رقة ووداعة !! ومشهد الاقتياد الى السجن ايضا كان ناعما ولا يمت للحقيقة بصلة .

وبذلك يكون الفيلم قد اعطى موقفا غامضا بازاء الحقائق .. لقد اضطر المخرج الى التجريد والهروب ويكاد يبتعد في معظم الفيلم عن القضية الفلسطينية ليقدم المشكلة الشخصية (لحنة) المفتقدة لهويتها ومشاكلها النفسية والعاطفية وتكاد تكون قضية هوية سليم مجرد نوع من الاثارة التي تعمق مشكلة (حنة) نفسها .

هذا وقد تعمد المخرج ان يصور المقدسات الاسلامية والمسيحية واليهودية (مساجد ـ اجراس ـ كنائس ـ حائط المبكى) كلها لكي يعطى ايحاء بان فلسطين ملك للجميع ، وقد قال المخرج في احد

الحوارات معه انه يقدم قضية انسانية عامة تشمل الشعبين اليهودي والفلسطيني .

ان الممثلين فيما عدا (حنة) يعطونك احساسا بانهم غير مقتنعين بادوارهم ! ولا يمكن لقضية فلسطين المشتعلة ان تتناول بهذه الرؤية الهادئة ، والمخرج هنا يتحول لاول مرة من موقف المواجهة العنيفة في افلامه السابقة الى مجرد مراقب من بعيد ، لا يريد ان يزعج احدا ، وهذا يتضمن بالطبع موافقة ضمنية على ما يدور في اسرائيل .

وفي نفس الوقت نحن لا نستطيع ان ننكر الصعوبات التي واجهت المخرج لكي توافق السلطات الاسرائيلية له بتصوير الفيلم وظلت الصحف الاسرائيلية تتهمه بانه تقدم بسيناريو مغاير للسيناريو الحقيقي بل وهناك ايجابيات عديدة من مثل الاستفادة الاعلامية .. فقد كان مجموع من شاهدوا الافتتاح اكثر من ٢٠٠ الف مواطن اوربي كما تم توزيع الفيلم في دور سينما منتشرة في العالم كله والمخرج عندما يسال عن القدس يقول انها عربية ..

ومحاولة المخرج ان يدخل القضية الفلسطينية الى محيط العمل السينمائي العالمي .. فهذا في حد ذاته امر جدير بالاحترام .. بازاء النشاط الخطير الذي تقوم به السينما المسخرة لتاييد الصهيونية واسرائيل .

والمجتمع الاوربي محتاج لمثل هذه الاعمال لكي ننقله من منطقة العداء للعروبة ولشعب فلسطين الى منطقة موضوعية ومنصفة .

لقد كان فيلم « حناك» مع فيلم « زيليج » على راس قائمة الافلام التي عرضت في مهرجان البندقية بالعام الماضي ، اثار الانتباه بشدة لانه يخاطب العقلية الغربية بلغتها ..

وهناك من اعتبر ان الفيلم يناقش الارض المحتلة داخل اسرائيل ذاتها وليست الاراضي المحتلة بعد عام ١٩٦٧ بدليل ان بيت سليم قد تحول الى متحف ليشاهده السواح ، وكذلك اسم القرية « كفر رمانة » .

والفيلم يقدم علاوة على جمال القدس العربية في افضل مواسمها الطبيعية الفلسطينية الرائعة ولا يقدم سوى مشهد قصير لمطار « اللد » الاسرائيلي كما يقدم الموسيقى العربية على امتداد الفيلم .

ويقدم كذلك معنى بالغ الاهمية من حيث انه يعبر عن تصميم سليم على الاستمرار في نضاله ضد النفوذ الاسرائيلي بالرغم من كل الظروف ..

والفيلم بشكل عام يعطي انطباعا عاما بعدم الاعتراف بالاحتلال الصهيوني ..

كما ان مخرج الفيلم « كوستا جفراس » يعد واحدا من اهم مخرجي السينما المعاصرين ، ومن المهم استقطابه للدفاع عن القضية العربية ..

كان فيلمه الشهير « زد » الذى دافع فيه عن المقاومة ضد الحكم العسكري في اليونان .. وفيلمه « المفقود » ايضا يحكي قصة تآمر المخابرات المركزية الامريكية مع نظام بينوشيه وهو الفيلم الذى اضطرت الخارجية الامريكية ان تصدر تصريحا بتكذيبه !! وقد حاز الفيلم على جائزة « كان » الكبرى .. وكذلك له فيلم شهير آخر هو « الحصار » .

وافلامه بشكل عام تتسم بالتكنيك الجيد ، مازجا السياسة بتقنيات العمل السينمائي الفنية ، وتجد افلامه رواجا واسعا ، وردود فعل قوية .

ولا نستطيع ان ننسى ايضا الغضب الشديد الذى اثاره فيلم «حناك» واستفزازات الصحافة الغربية ، وقد اتهمته مجلة «النوفيل اوزبزرفاتور» بالتعاون مع منظمة التحرير الفلسطينية !

واضطرت شركة «يونيفرسال» الى اعتباره فيلما يعرض على دائرة محدودة من المثقفين خوفا على مصالحها التجارية .. كما بيعت حقوق توزيع الفيلم بعشر ثمن فيلم « المفقود » مثلا ذلك لاعتبار الفيلم معاداة لليهودية .

ان عودتنا الى هذا الفيلم بالذات هي تاكيد على خطورة الفن السينمائي اعلاميا لمساندة القضايا المصيرية الهامة .. فالصهيونية العالمية واسرائيل تدركان تماما اهمية ذلك الفن في زماننا ..

محمد بكري (سليم)

جيل كليبورج (حنة)

ولا ننسى زيارة الممثلة « اليزابيث تايلور » لاسرائيل بعد الغزو الاسرائيلي للبنان ، وكذلك « جين فوندا » ومن قبل « صوفيا لورين » و«لي مارفن» و«رومي شنايدر» و«انجريد برجمان» وعشرات من الممثلين السينمائيين الشعبيين في الغرب .. واصدارهم التصريحات تلو التصريحات عن تاييدهم لاسرائيل .. وحقوقها المهضومة على ايدي العرب « المتخلفين والهمجيين » !! وايضا الافلام التي خصصت لتقديم قصص حياة « بن جوريون » و«شاريت» و«ليفي اشكول» واخيرا «جولدا مائير» وكافة الافلام المغرضة التى خصصت لغرض الدعاية وخدمة الاعلام الصهيوني وتكرار افكار بعينها من مثل نشوء الدولة اليهودية .. وارض الميعاد ، وتفوق اليهود على العرب .. واعتبار فلسطين صحراء ميتة لا يعيش فيها غير البدو والبغايا ..

اين الجهود العربية المقابلة لكل هذا النشاط ؟ نحن اذا بهرنا مخرج عالمي يريد ان ينصف قضيتنا فهذا ليس الا انتصارا طفيفا وهامشيا الى جوار ما يمكن ان نحققه نحن ومخرجونا السينمائيون الكبار .. ينبغي الا نظل مكتوفي الايدي نتفرج على ما يحدث حولنا !

« محاضرة »

الترجمة في الأدب العربي الحديث

قدم تلفزيون البحرين في الشهر الماضي محاضرة قيمة للاستاذ الكبير ابراهيم العريض حول الترجمة في الادب العربي الحديث ، وقد اكد العريض من خلالها فكرة هامة مؤادها ان لكل لغة روحها الجغرافية التي تميزها وقال ان الترجمة التي رافقت الادب منذ نشاته اختلف العلماء حولها : هل تكون حرفية صارمة ؟ ام يمكن ان يدخل فيها التصرف والتبديل الذي يتسق مع روح اللغة الجديدة ؟

اما الراي الذي طرحه العريض بخصوص تلك القضية فقد كان انه يجب ان يكون الصدق في المنصوص وليس في الالفاظ وعلى المترجم ان يستشف عبقرية لغة المنصوص فيما ترجم .

ثم استشهد بتراجم كثيرة مثل « الكتاب المقدس » عندما تمت ترجمته الى الانجليزية وكذلك قصائد « الخيام » عندما ترجمها « فيتز جيرالد » الى الانجليزية فصارت خلقا جديدا .

كما استشهد ايضا الاستاذ العريض بتراجم عربية كثيرة اصاب بعضها واحفق بعضها في ايصال روحها الاصلية ، حيث بدات التصرفات والاضافات تنحرف بالعمل الادبي وتدفع به الى اتجاه مخالف تماما بل واحيانا تهبط بالعمل الى الركاكة والضعف .

والمعروف عن الاديب الكبير انه ترجم « رباعيات الخيام » ونشرت عن دار « العلم للملايين » بيروت عام ١٩٦٦ .

وفي مقابلة سابقة اجراها على عبدالله خليفة مع العريض تحدث عن تجربته مع ترجمة بالخيام فقال ان بداية تعرفة بالخيام كانت ايام دراسته « لفيتز جيرالد » طالبا ، وعندما اطلع على التراجم العربية لتلك الرباعيات وجد ان اولها ترجمة « البستاني » الذي عول على ما ترجمه « فيتز جيرالد » ثم ترجمة « السباعي » التي كان لها اثر ادبي كبير وقتها ، ولكن العريض اخذ على هذه الترجمة انها اظهرت الخيام كما لو كان بسيطا من ناحية اسلوبه الفلسفي .

ثم اطلع على ترجمة « الزهاوي » وترجمة « الصراف » نثرا ، وكذلك ترجمة « الصافي » ولكن العريض احس ان كل هذه الترجمات افتقدت شيئا ليس ميسورا على من لم يطلع على الادب الفارسي نفسه ، وعندما اتيح ذلك للعريض بشكل عميق ظهرت امامه حقائق ثلاث : الاولى انه ليس هناك كتاب محدود المعالم رباعياته معروفة بل اخذ فيتز جيرالد ما ترجمة من كتاب نسخ بعد الخيام بثلاثمائة عام ، الحقيقة الثانية : ان فيتز جيرالد تصرف كثيرا بالحذف خوف التكرار ، كما تصرف في بعض الرباعيات وهذا ما جعل العريض يفكر بان الترجمة في الشعر ليس لزاما ان تكون حرفية لان الشعر غاية في ذاته وليس وسيلة الى شيء وترجمة « فيتز جيرالد » تخلق اثرا انكليزيا جديدا يعطيك روح الخيام ، بينما هؤلاء الذين التزموا المعاني الحرفية لم تات اعمالهم موحية اليك بالفيلسوف .

اما الحقيقة الثالثة : فهي انه كلما تطاول الزمن على الخيام اخذت تتراكم هذه الرباعيات التي تنسب اليه فبلغت من ١٥٨ في المجموعة التي كانت بين يدي « فيتز جيرالد » حتى خرجت نسخ يزيد ما فيها من الرباعيات عن الالف فالبعض قد يجد المعاني المتكررة عند شعراء آخرين على نفس الغرار فينسبها الى الخيام ! لقد اصبح الخيام اسطورة عند الناس ، كل هذا قد دفع العريض الى

ابراهيم
العريض

ترجمة الخيام في وقت بلغت الترجمات فيه الى خمس وثلاثين ترجمة .

ولقد تمت الترجمة حوالى سنة ١٩٣٣ حيث وصلت التراجم الى مائة رباعية في وقت كان اهتمام العريض فيه بالادب المقارن يحمسه الى العمل .

وفي الستينات عندما اصدر المرحوم « محمود المردى » جريدة (الاضواء) كلفة بتقديم هذه الرباعيات في الجريدة في حلقات متتالية حتى تم نشر ١٣٤ رباعية اضاف لها ثمان رباعيات عندما ارسلها للطبع في دار العلم للملايين ببيروت ، واضاف خمس رباعيات الى الطبعة الهندية ، ورباعيات اخرى في طبعة ايرانية ، فبلغ ما ترجمة الخيام ١٥٢ رباعية .

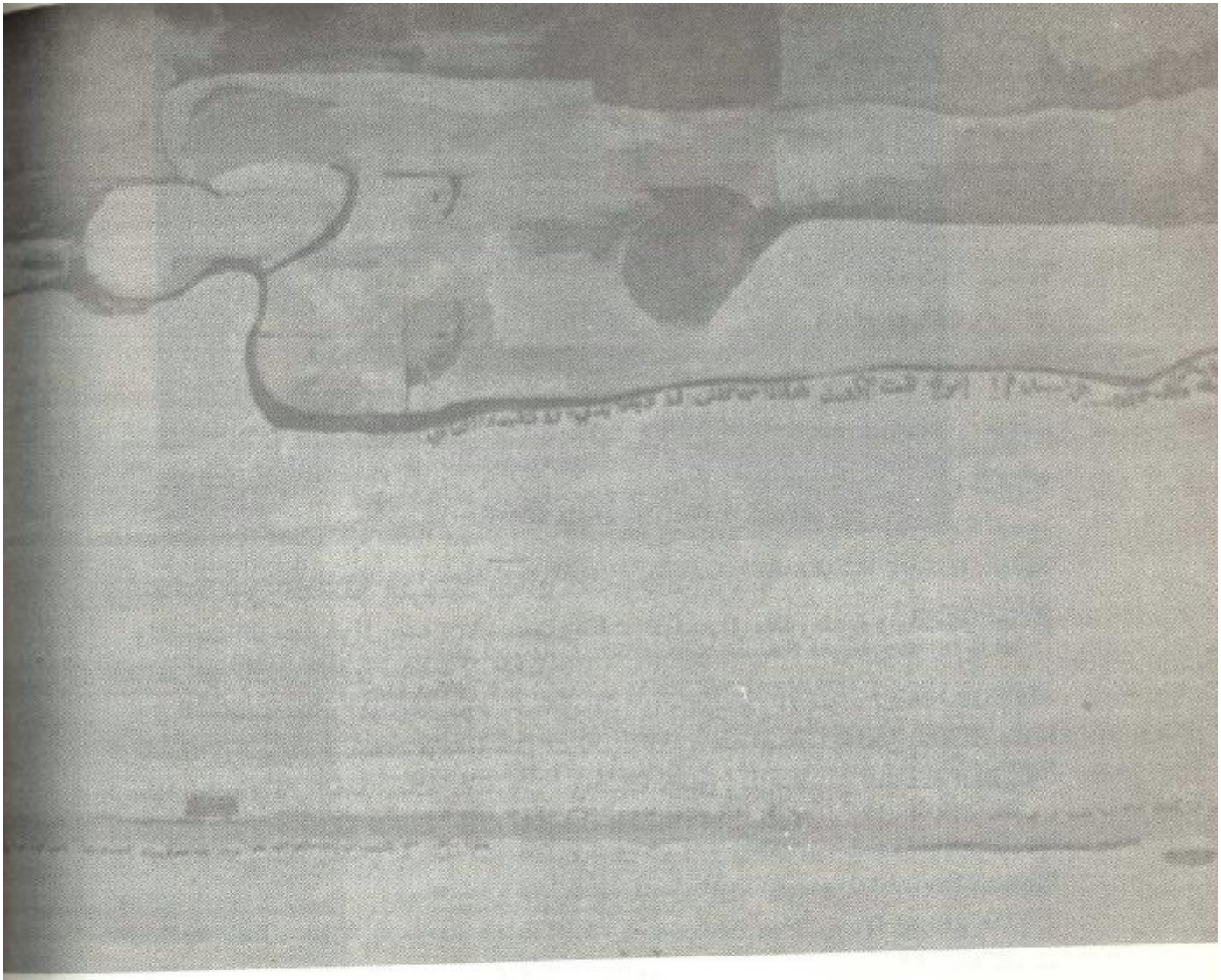
« فن تشكيلي »

الفن التشكيلي الفلسطيني
قضية وليس وسيلة إعلام

سامية رؤوف

عندما يقيم الفنانون التشكليون الفلسطينيون معارض لتقديم اعمالهم الفنية مثلما حدث طوال العام الماضي في مختلف دول الخليج العربي وبخاصة في الاسابيع الثقافية الفلسطينية وغيرها من مناسبات او حتى العروض الفردية التي يقوم بها فنانون مختلفون، فانهم يقدمون بذلك استمرارا لحركة متصلة للفن التشكيلي في فلسطين المحتلة بدأت تقريبا منذ عام ١٩٦٥ .

ولقد نشرت دراسات تتعرض لذلك الموضوع الهام منها الدراسة التي نشرت بمجلة البيادر المقدسية اخيرا للكاتب سمير عثمان وكذلك الدراسة التي نشرت هذا العام للكاتب الفلسطيني محمد المشايخ في صورة كتيب صغير صدر من منشورات «دار اسيا» بعنوان «اضواء على الأدب والفن في الأرض المحتلة».



الرحلة ـ للفنان التشكيلي الفلسطيني عصام بدر

وقد اشارت الدراستان الى تطور مراحل الفن التشكيلي الفلسطيني : فكان المعرض الاول في فبراير عام ١٩٧٢ للفنان عصام بدر في بلدية الخليل وهو من اول المعارض المبكرة للفن التشكيلي الفلسطيني وضم ستة وعشرين عملا زيتيا وثماني عشرة لوحة حفرت على الزنك والجبس والخشب ثم المعرض الثاني وقد كان مشتركا بين نبيل عناني ورحاب النمرى في القدس في مايو من نفس العام ثم في عام ١٩٧٣ معرض الفنان محمد حمودة وبعد ذلك في عام ١٩٧٤ بدا الفن التشكيلي الفلسطيني يكون جمهورا عريضا ويشكل تفاعلا مع باقى الظواهر السياسية والثقافية وعلاوة على عروض الفنانين كامل المغنى وبشير سنوار وفيرا تماري فقد كان اهم ما يميز تلك المرحلة هو تلك الجلسات المشتركة والمناقشات الدؤوبة التى بداها عصام بدر ونبيل عناني ورحاب النمرى وابراهيم سابا وعزيزة جرار وهايك ليدجيان وغيرهم لبحث اوضاع الحركة التشكيلية الفلسطينية وتوالت بعد ذلك المعارض وان تميزت بروح جديدة هي روح الاشتراك الجماعي مثل المعرض المشترك الاول للفنانين الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة عام ١٩٧٥ ثم في شهر اغسطس من نفس العام وظلت تتوالى المعارض المشتركة طوال الاعوام التالية حتى كان عام ١٩٨٠ حين شهد نقلة جديدة تمثلت في انشاء «رابطة التشكيليين الفلسطينيين» واقامة عدد كبير من المعارض الفنية كان اهمها مهرجان الفن التشكيلي الفلسطيني الأول في غاليرى ٧٩، وفي نفس العام كانت هناك دعوة مليئة بالحماس تقدم بها السيد حيدر عبدالشافى رئيس جمعية الهلال الاحمر لعقد مؤتمر لفناني الضفة والقطاع انبثقت عنه لجنة لصياغة اللائحة الداخلية كدستور لرابطة الفنانين التشكيليين.

هذا هو التاريخ الملخص لتطور الحركة والتساؤل المطروح هنا هو حول قضية الفنان التشكيلي فما من شك ان الفنانين الفلسطينيين يحملون على اكتافهم رسالة مقدسة هي المشاركة في النضال ضد العدو الصهيوني ولقد تعرض جميعهم للملاحقة والمصادرة والسجن والقهر مشاركة للشعب الفلسطيني في وطنه المحتل ونضاله الباسل ضد استفزازات العدو وهجماته الوحشية الا ان حمل الرسالة العظيمة تلك لا يكفي وحده لقيام فن عظيم وان الدور الذي يجب ان يلعبه الفنان الفلسطيني هو العمل من اجل تاكيد موضوعية الفن الفلسطيني الى جوار موضوعية النضال السياسي والعسكري اليومي فلا يكفي ان يسترشد الفنان ببعض الشعارات السياسية ليقولها مباشرة في لوحته لانها حينئذ قد تقوم بدور سياسي ولكن القيمة الحقيقية للفن تنبع من استقلاله بقوانينه الخاصة ومن هنا يكون ثراؤه ويكون امتلاكه الحقيقي وليس الخارجي لكل الابعاد السياسية والاجتماعية الاخرى فالفنان الذي يستطيع ان يطور قيمة جمالية لشعبه هو الفنان الذي يطهر شعبه ويطور حسه ووجدانه ليصبح اكثر كفاءة للقيام بنضاله في كافة الظواهر الاخرى، اما الفنان الذي يقدم مجرد الشعار السياسي فهو اساسا لا يطور القيم الفنية علاوة على ان الشعار الذي نادى به هو معروف مسبقا وليس بحاجة الى مزيد من التاكيد والتعريف.

ان تجربة الفن التشكيلي الفلسطيني لتشوبها شوائب كثيرة شانها شان كل تجربة نضالية صاعدة في العالم كله منها المباشرة والالحاح على الشعار السياسي والتقليدية في كثير من الاحيان ولكن ذلك لا يلغي الدور النبيل الذي قامت وتقوم به من نقد ذاتي واعادة نظر مستمرة مما سيكفل لها مستقبل ارحب.

علاوة على ان هناك في خضم هذه الحركة المتميزة علامات مضيئة على رواد هذه الحركة ان يركزوا الضوء عليها وان ينموها فرموز الفنان مصطفى الحلاج مثلا استطاعت ان تحقق وجودا مثيرا في اعماقنا وكذلك الروح التي تدفق من خلالها الفن التشكيلي الفلسطيني حيث نحس بشيوع رمز معين يظل يميز التجربة لفترة طويلة ففي عام ١٩٨٢ اتخذ الفنانون شعارا لهم وهو «القرية الفلسطينية» بعد ان كانت «ارض فلسطين» عام ١٩٨٠ ثم «القدس بعد ذلك» لقد استطاعت احصنة مصطفى الحلاج المقهورة المنطلقة في آن استطاعت ان تغزو عددا ضخما من اللوحات فنانين تشكيليين عديدين وان ما يجعلنا نميز تجربة الفن التشكيلي الفلسطيني بجراة انما هو ذلك التوحد والالتحام الحميم في مسار الرؤيا العامة لفنهم.

ويرى الفنان التشكيلي الفلسطيني توفيق عبدالعال نفس الراى حيث يصرح بان اللوحة موقف له ابعاده النضالية ولكن هذا لا يعني الهبوط بالقيمة الجمالية للوحة او الوقوف بها عند مجرد الشعار.

كما يرى الفنان التشكيلي الفلسطيني الشاب عبدالرحمن المزين ان تفجر الشعارات في اللوحة الفلسطينية كان في الخمسينات حيث عمومية المأساة وتوثيق النكبة ثم تغير ذلك مع مزيد من البشارة في الستينات والسبعينات ثم البحث عن هوية وخصوصية فلسطينية هو دور الفن في المرحلة المقبلة.

حقا ان اعظم ما قدمه الفن التشكيلي الفلسطيني هو المشاركة في توظيف التاريخ والاسطورة والفلكور الشعبي لمجابهة محاولة العدو الصهيوني لمسخ ذلك التراث العظيم.

فليعمل الفنانون على البحث عن الهوية الفلسطينية وليس مجرد الاعلانية والشعارية حتى نضيف الى تاريخ الفن التشكيلي العربي نقطة بارزة واساسية ومواكبة لاخطر قضية عربية معاصرة هي قضية احتلال فلسطين العربية.

احداث بيروت وصمة عار في تاريخنا العربي المعاصر

خصصت اضاءة ٧٧ عددها التاسع

هكذا كان موقف محمود درويش وهو موقف صحيح تجلى ابداعيا في قصيدته الاخيرة الشهيرة «مديح الظل العالي» والتي القاها الشاعر في مدينة الدوحة منذ شهور وهي قصيدة اخلص فيها الشاعر للتجربة الفنية فقد جاء بناؤها تركيبا غنيا وناضجا وكانت على الرغم من امعانها في البناء الفني هي افضل قصيدة عبرت عن المعارك. وكذلك الشاعر العراقي «سعدى يوسف» الذى كان في قلب الحصار فقد قدم ارقى وانضج ما كتبه في نفس الوقت الذي تدك المدافع الخنادق من حوله.

والشاعر اللبناني علي احمد سعيد «ادونيس» اكد في اكثر من حديث انه لا معنى للشعر المباشر الذي ترسمه الاحداث بل على الشعر ان يكون خلاقا وان تجربة بيروت تجربة جذرية تحتاج الى اعادة نظر عميقة.

وكذلك كتب شعراء العرب خارج بيروت آلاف القصائد واستطاع الشعر الشاب خاصة ان يكون في تلك اللحظة المتفجرة رديفا حربيا صادقا عبر عن احساس الغضب لدى الشعب العربي في كل مكان بارقي ادوات فنية جديدة واستطاع شعراء جماعة «اضاءة ٧٧» بالقاهرة والتي يشرف عليها الشعراء امجدريان وحلمي سالم وحسن طلب استطاعوا ان يخصصوا عددا من مجلتهم الشابة «اضاءة» خصصوه كملف للقصائد الشابة التي عبرت عن معارك بيروت وناقشوا في مقدمة العدد هذه القضية باستفاضة : قضية الشعر النضالي ودوره.

ان هذا الراى الذي سقناه هو خلاصة تامل للشعر النضالي في العالم كله ومن خلال تجارب عديدة اما الشعر الاخر الغنائي المباشر فنحن لا نريد ان نهمله تماما وننفي عنه الدور الذي اداه، حقا لم يكن دوره دورا فنيا ولكنه يؤدى دورا سياسيا بالاساس وكان بمثابة الاغاني التي تغنى في مواقع القتال ولعل هذا ما يفسر انتاج بعض الشعراء الكبار لقصائد حماسية، او رومانسية او مباشرة ولعل ذلك ايضا يفسر اكثر من قصيدة نشرها الشاعر محمود درويش وهو صاحب الموقف الجاد من جمالية الشعر مثل القصيدة التي نشرها بمجلة الدوحة القطرية بالاشتراك مع الشاعر الفلسطيني المرحوم «معين بسيسو» بعنوان «من شاعرين فلسطينيين الى جندى اسرائيلي».

ان المعركة في بيروت كانت حاسمة في تحديد الدور المنوط بكل مقاتل وفي نفس الوقت الدور المنوط بكل شاعر هل هو يمتلك من الرحابة والقدرة الخلاقة ما يجعله صبورا ومتعمقا في تجربته الى الحد الذى يمكنه من ان يبدع شعرا عظيما ؟

ام انه سيستسلم للسطحية والهشاشة ومجرد التلويح بالمعاني المعروفة مسبقا في اطار موسيقى فج.

ذلك هو الامتحان الحقيقي الذي قدم نتائجه على الساحة الشعرية العربية واضحا جليا.

معين بسيسو

سعدي يوسف

حلمي سالم

« رأي »

حول القصائد التي كتبت في أثناء معارك بيروت الأخيرة

الابداع الشعري .. والحدث الجلل

مصطفى واني

لقد كانت المعارك البشعة التي خاضتها اخيرا بيروت المناضلة تعبيرا عن اجل قضية عربية معاصرة قضية التحدى الصهيوني المادى والحضارى واذا كان الجندى يقف خلف سلاحه مناضلا فما هو دور المثقف الفنان وكيف يسهم في معركة البطولة، هل يمكن ان يكون له دور محدد، اين يقف الشاعر بمشاعره الوطنية الفياضة وكيف يقول «لا» في وجه العدوان الغاشم ؟

ان هذه القضية لتفجر معان هامة مؤثرة في تطور الشعر العربي فهل يكتفى الشاعر في قصيدته بمجرد ترديد الشعار السياسي وان يكرس للسياسى على الفكرى ام انه يفجر كل الطاقات الفنية الخلاقة ليكون عمله موازيا الحدث السياسي وعلى قدر خطورته وعمق تاثيره.

لقد جاءت حرب بيروت لتؤكد ان العمل الفنى ينبغى ان يخضع لقوانينه وان يتعمق تجربته لكى يقدم ادبا خالدا اما ادب الشعار السياسى الذى يكتفى بقول ما يريده مباشرة وببساطة مخلة لن يستطيع ان يكون في مستوى الحدث من جهة ولن يخدم الحدث لان كل ما يقوله معروف مسبقا من جهة ثانية ولن يتمكن من الاضافة لتاريخ الشعر وبالتالى الخلود لكى يؤدى دورا تاريخيا تحفظه الاجيال.

فالشعر المناضل هو الشعر الذي يتعمق التجربة ويهضم معطيات الواقع النضالى ليضيف طاقة حقيقية في وجه العدوان.

لقد جاءت حرب بيروت لكى تكون مختبرا عمليا لتلك القضية الهامة، وقد سمعنا الشاعر اللبناني «شوقي بزيع» وهو يعلن «ان قصائد بيروت لم تكتب بعد وان بيروت هي التى كتبتنا وما كتب ابان حصار بيروت لا يعدو ان يكون حشرجة»، وهو هنا يريد ان يقول ان القصائد المباشرة التى ملأت الدنيا في الصحف العربية جميعا لم يكن دورها سوى دور اعلامى باهت اما الدور الفني الرفيع فهو يحتاج الى التانى والروية.

اما الشاعر محمود درويش فانه قال : «كتابة تجربة بيروت. لن تتم بشكل فني رفيع الا بعد فترة تبتعد فيها التجربة قليلا وتتصفى لكى يتمثلها الشاعر وينتج تجربة فنية عظيمة ترتفع الى مستوى التجربة القتالية العظيمة».

محمود درويش

ادونيس

الشعر النبطي

جمعه ودراسته على ضوء النظريات والمناهج المعاصرة

الدكتور سعد العبد الله الصويان

الشعر النبطي

جمعة ودراسته على ضوء النظريات والمناهج المعاصرة

توطئة :

سأتناول هنا الشعر النبطي (العامي) في المملكة العربية السعودية، والجهود المبذولة لجمعه والحفاظ عليه ولكن قبل أن أتطرق إلى هذا الموضوع أريد أن أشير إلى وضع الدراسات الشعبية في الوطن العربي بشكل عام وأشير إلى بعض العقبات التي تعترض سبيل تقدمها.

أود أن أؤكد في البداية على أن العناية بالأدب الشعبي تعد ظاهرة جيدة تدل على مدى وعي الأمة ورقيها الحضاري ونضوجها الفكري ، حيث نجد الدول المتحضرة قد أسست المعاهد وأنشأت الأرشيفات لجمع آدابها الشعبية وتصنيفها ودراستها على أسس سليمة ، وذلك لما رأته من الفائدة العلمية والقيمة الفنية لها . وهذه الأمم المتحضرة لم تعن بآدابها الشعبية حسب ، ولكن قامت بمجهودات كبيرة لمسح المجتمعات الأخرى . ولا سيما المجتمعات البدائية ومجتمعات العالم الثالث - لجمع آدابها الشعبية ودراستها ، بينما نجد أبناء هذه المجتمعات أنفسهم يعزفون عن دراسة مأثوراتهم وآدابهم الشعبية لاعتقادهم أنها ليست الا خزعبلات تدل على التخلف وخرافات لا تستحق أى عناية او اهتمام . وهذا شيء مؤلم حقا ، فأبناء اي شعب هم أحق من غيرهم وأقدر على دراسة ما خلفه لهم الآباء والأجداد ، وهذا الموروث القيم ملكهم هم قبل غيرهم من الأمم .

ان رفض المأثورات والآداب الشعبية لا ينفي وجودها اطلاقا ، وان المرء ليأخذه العجب من اولئك الذين يحاولون ان يتجاهلوا الأمثال والحكايات والأغاني التي يرددونها كل يوم . هل نستطيع أن نتناسى هذا الواقع جملة وتفصيلا ونقبع بين رفوف المكتبات ودواوين الشعر الجاهلي ومعاجم اللغة الفصحى ؟ اننا بذلك نرفض ذاتنا وننتكر لأنفسنا . ومثل أولئك الذين يتجاهلون مأثوراتهم وآدابهم الشعبية كمثل النعامة تدس رأسها في الرمل . وان نحن تجاهلنا هذه الثروة الحضارية وأهملناها فنحن الخاسرون ، وسيأتي اناس غيرنا من الشرق والغرب يلتقطونها من مظانها لاحتضانها ودراستها . اذا أليس من الاولى ان نحتضنها ونحنو عليها ونتبنى دراستها في مؤسساتنا العلمية ؟ فنحن أحق بها وأقدر على فهمها

وتقديرها ، ونحن أحوج ما نكون الى فهم أنفسنا وربط حاضرنا بماضينا . فمأثوراتنا وآدابنا الشعبية صورة لماضينا ووثيقة تاريخية وحضارية وأمانة في أعناقنا يجب أن نسلمها للأجيال القادمة على أكمل وجه وعلى أحسن صورة .

ومما يحز في النفس ان الكثير منا يفتحون بيوتهم وقلوبهم ويجودون بكل ما لديهم لأى شخص غربي يفد الينا لدراسة اللهجات والمأثورات الشعبية . وعلى رغم أن كفاءات هذا الشخص الأجنبي ونواياه موضع ريبة وسؤال ، فان الناس عندنا لديهم ولع غريب وثقة عمياء بالأجانب . أما ابن البلد حينما يحاول دراسة هذه الموضوعات من منطلق المسئولية وخدمة الوطن فانه لا يجد أمامه سوى العراقيل وعدم التجاوب ، بل السخرية في بعض الأحيان فنحن ينطبق علينا المثل القائل « زامر الحي لا يطرب » .

واذا كان المجتمع يمر بمرحلة تطور سريع وتغير مفاجيء ، كما هي الحال بالنسبة لبلدان الخليج والجزيرة العربية ، فان جمع المأثورات والأدب الشعبي يصبح أمر ملحا لا يمكن ارجاؤه ، ويتحتم علينا أن نوليه عناية خاصة لسببين : اولا حتى لا تنعدم الصلة بين ماضينا وحاضرنا ، وثانيا حتى لا يغيب حملة هذه المأثورات والآداب عن مسرح الحياة ويندثر معهم ما ورثوه عن اسلافهم من اشعار وأمثال وحكايات وعادات وتقاليد وما الى ذلك .

ولا شك ان التغير الجذري الذي يمر به مجتمع الجزيرة اليوم ، وما نتج عنه من تحوير في النسيج الاجتماعي والبنية الاقتصادية ، وكذلك المد الحضاري المعاصر وما صاحبه من وسائل الترفيه والاعلام الحديثة كل هذه التيارات العارمة تكاد تكتسح مأثوراتنا وآدابنا الشعبية وتوشك ان تجتث أصولها وتطمسها تماما .

عوامل التنكر للأدب الشعبي والانصراف عن دراسته :

نناقش الآن أهم الدواعي والملابسات التي تقف حجر عثرة في سبيل تقدم الدراسات الشعبية في الوطن العربي بوجه عام .

١ ـ **العامل اللغوي** : يرى بعض الباحثين ان في دراسة الأدب الشعبي خطرا على اللغة الفصحى . وقد يغرب عن أذهان هؤلاء أن الدعوة الى نبذ الآداب العامية ورفض دراستها فيه ضرر بالغ الخطورة وخسارة فادحة يستحيل تلافيها بعد فوات الأوان . فدعواهم هذه تعيق البحوث العلمية النافعة في هذا الميدان ، وتعرقل مساعي المتخصصين في هذا المجال ، بينما هي في الحقيقة لا تغني فتيلا في محو الأمية واستئصال العامية من أفواه الناس . كذلك فهى لا تجدي شيئا في احياء اللغة الفصحى وبعثها لغة للتخاطب . ويا حبذا لو أن كل انسان عربي من المشرق

الى المغرب يصبح انسانا مثقفا يتكلم العربية الفصحى بطلاقة في البيت والشارع والمقهى . ولكن هذه أحلام وأماني تتحطم على صخرة الواقع الذي نعيش فيه . ان وسائل رفع مستوى الثقافة بين الناس وتشجيعهم على استعمال اللغة الفصحى كثيرة معلومة ، منها فتح المدارس وتشجيع التعليم وتطوير المناهج ، أما التهجم على تراث الشعب الفكرى والفني فهو نتيجة التحيز الأعمى ودليل ضيق الأفق ، ولن يؤدي في النهاية الا الى خلق هوة سحيقة بين طبقة المثقفين وعامة الناس . ان انعاش اللغة العربية الفصحى ورفع مستوى الثقافة بين الناس يجب أن يتم وفق خطة واقعية وبرنامج مدروس . وكما أن هذا لا يتنافى قطعيا مع دراسة المأثورات الشعبية ، فانه لا يمكن تحقيقه بتجاهل اللغات العامية وآدابها . فهنـالك أناس كثيرون على مدى القرون الماضية زموا بأنوفهم واستهجنوا شعر العامـة ومجو نظمه وحذروا الناس منه . غير ان هذا التعالي لم يؤثر على الأدب الشعبي ولم يجد شيئا في بعث العربية الفصحى ورفع مستوى الثقافة لدى الانسان العربي .

هذا ومن المسلم به انه توجد لدى كل أمة من الأمم لغتان على الأقل : لغة عامية ولغة رسمية . وانه مهما يرتفع مستوى التعليم لدى الأمة فان نسبة عـالية من أفرادها تظل تستخدم اللغة العامية لا أداة للتخاطب حسب ، بـل ايضا وسيلة للتعبير الفني وصياغة الأمثال والحكايات والأقوال المأثورة التي يتناقلها الناس مشافهة ، والتي يعني بجمعها ودراستها علماء النفس والاجتماع واللغة والفلكلور وغيرهم من المتخصصين بمختلف العلوم الانسانية والاجتماعية .

ولابد من التنبيه هنا على أن هناك بون شاسع بين الدعوى الى هجر الفصحى واستبدالها بالعامية والدعوى الى دراسة الأدب الشعبي واللهجات . وعلينا ان نحترس من الخلط بين هذين الموقفين المختلفين تمام الاختلاف . فالموقف الأول موقف باطل ومشبوه ، اما الموقف الثاني فهو موقف علمي موضوعي نزيه لا غبار عليه . وليس هناك من خـطر يهدد الفصحى من جـراء دراسة الأدب الشعبي واللهجات ، بل ان مثل هذه الدراسة قد تفيد الفصحى وآدابها فائدة كبيرة . وهذا ما نحاول البرهنة عليه عن طريق دراسة الشعر النبطي وتسخير هذه الدراسة في خدمة قضايا الشعر العربي القديم .

٢ ـ **العامل السياسي** : وهناك ايضا من يقول ان في دراسة الأدب العامي خطرا سياسيا وأن دراسته فكرة استعمارية صدرها لنا الغرب بقصد تفتيت الأمة العربية . وللرد على هؤلاء نود ان نشير الى ان اللغة ، بدون شك ، عامل مهم من عوامل الوحدة السياسية ، الا انها في حد ذاتها ليست ضرورية . مثال ذلك ان الهند والصين وروسيا كلا منها دولة قويـة متماسكـة على رغم تعـدد الأجناس

واللغات في كل منها . أما دعوى ان دراسة الآداب الشعبية فكرة استعمارية فهى دعوى غير صحيحة . لاشك ان الاستعمار يحاول ان يستغل العلوم لصالحه ليس فقط علم الفلكلور (أى علم دراسات الآداب العامية) بل العلوم الأخرى كعلم اللغة والاجتماع والتاريخ وغيرها . وموقفنا تجاه ذلك يجب الا يكون محاربة هذه العلوم لأن الاستعمار استطاع ان يسخرها لصالحه ، بل علينا ان نستغل نحن بدورنا هذه العلوم لمحاربة الاستعمار والواقع اننا لو استعرضنا تاريخ الاهتمام بالمأثورات والآداب الشعبية لوجدنا في ذلك ما يدحض الادعاء بأن الدراسات الشعبية فكرة استعمارية وكذلك دعوى ان الاهتمام بالآداب الشعبية فيه قضاء على الأدب الرفيع او الأدب الرسمي المكتوب بالفصحى . وهذا ما سنوضحه الآن .

بدأ الاهتمام بالآداب الشعبية في أوربا منذ نهاية القرن الثاني عشر الميلادي تحت تأثير الحركة الرومانسية التي هي أعظم حركة أدبية شهدتها أوربا ، والتي نشأت كرد فعل على تسلط فرنسا السياسي والحضاري . ولقد كان للحروب التي قادها نابليون دور هام في اذكاء الشعور القومي والروح الوطنية لدى الشعوب الاوربية ، خصوصا في المانيا التي كانت تعاني من التمزق السياسي . فلقد أثارت هذه الموجة الامبريالية مخاوف المفكرين الألمان . وخشوا ان تقضي على المعالم القومية وتطمس التراث الشعبي في المانيا . لذا انشغل الكتاب والمفكرون الألمان في تلك الفترة وأخص منهم الشاعر العظيم يوهان جوته والفيلسوف المرموق يوهان فون هردر ـ بالبحث عن جذورهم القومية وأصولهم الحضارية ، وألحوا على جمع كل ما له صبغة شعبية أو طابع محلي . وتنافس الشعراء والأدباء في استلهام موضوعاتهم من أدب الشعب وتقاليده ، وتصوير الحياة الشعبية بما تحويه من جمال وبساطة ونبل . وحتى ذلك الوقت كانت ألمانيا تتكون من امارات ودويلات صغيرة وضعيفة سياسيا ، وكانت فرنسا هي التي تحتل مركز السيادة السياسية والصدارة الحضارية في أوربا . وكانت الطبقات الارستقراطية في المانيا وغيرها من دول اوربا تميل الى التشبث باللغة اللاتينية وآدابها وتبني الثقافة الفرنسية . وكان لحماس الأخوين جريم وجهودهما في مجال الدراسات الشعبية أثر فعال في دفع الشعب الألماني الى كسب ثقته بنفسه واعتزازه بتراثه . والعودة الى جذوره القومية وأصوله الحضارية .

ولقد استجابت بقية الدول الاوربية لهذا التيار الرومانس القومي ، وتبارى العلماء في مختلف ميادين المعرفة الانسانية للبحث عما سموه عقلية الشعب ، أو نفسية الشعب ، من اجل تأكيد وجود وحدة قومية وحضارة مشتركة تربط بين أفراد كل أمة بغض النظر عن توزيعهم الجغرافي او انتمائهم الطبقي . ولم يكن ذلك

الشعور الوطني المتوقد مقصورا على التعبير عن الحنين الى الماضي القومي التليد ، بل تعدى ذلك الى احياء اللغات المحلية المهجورة ، كاللغة الايرلندية واللغة الفنلندية وغيرهما .

وفنلندا لها تاريخ عريق في الدراسات الفلكلورية ، ولكن لا يمكن بأى حال من الأحوال ان نقول أن هذه الدويلة الصغيرة دولة استعمارية . بل نقول خلافا لذلك ، ان الدوافع وراء اهتمام فنلندا بالدراسات الشعبية هو أن الاستعمار السويدي ومن بعده الاستعمار الروسي كادا أن يقضيا على حضارتها وتراثها .

وفي الوقت الراهن يجب الا يغيب عن أذهاننا الدور الهام الذي تضطلع به حركة احياء التراث الفلسطيني والمحافظة عليه كسلاح من أسلحة الكفاح الوطني ضد حركة الاستيطان الصهيوني . ولعل من نقاط الضعف المهمة التي تعاني منها الدولة الصهيونية افتقارها للتراث الشعبي الذي يمنحها الذاتية الوطنية والسمة القومية . لذلك نجدها تحاول سرقة تراث الفلسطينيين اضافة الى أرضهم فتدعى لنفسها الرقصات والأزياء والأكلات الشعبية الفلسطينية .

والواقع أن المأثورات والآداب الشعبية في البلاد العربية ليست عامل فرقة وعنصر تفتيت ، كما يرى بعض الباحثين ، بل هي من أقوى عوامل الائتلاف وأبرز عناصر الوحدة . وهذه الوحدة التي نتحدث عنها ليست وحدة وهمية أو مفتعلة أو مفروضة من لدن الجهات الرسمية ، بل هى وحدة حقيقية وطبيعية تصهر أبناء الأمة العربية على اختلاف مشاربهم في بوتقة واحدة وتجعل منهم أمة قوية متماسكة . وهذه الاختلافات البسيطة التي نراها على السطح ما هي الا تشكيلات على نفس النمط وايقاعات على نفس النغم . فالأمثال والحكايات التي نسمعها على ساحل الخليج هي تلك التي نسمعها على ساحل المحيط . الأعياد هي الأعياد والطقوس هي الطقوس . كذلك الحلى والأزياء والأغاني والرقص ان لم تكن متفقة فهى متشابهة . والسير الشعبية كسيرة عنترة والزير سالم وأبي زيد الهلالي ينشدها المغنون الشعبيون في المقاهي والأماكن العامة في مختلف أرجاء الوطن العربي الكبير . وكلما أمعنا النظر في هذه الحقائق تبين لنا أن الحدود السياسية التي وضعت لتجزئتنا وفصل بعضنا عن بعض ما هي الا خطوط وهمية لا حقيقة لها في الواقع الحضاري . بل ان الانسان ليأخذه العجب حينما يرى ما نعانيه من تمزق سياسي مقارنا بتلاحمنا الحضاري والشعبي . فالوحدة التي فشلنا في تحقيقها سياسيا هي قائمة بيننا حضاريا وشعبيا .

وأنا هنا لا أنفي وجود شيء من الاختلاف والفوارق بين المأثورات والآداب الشعبية من قطر لآخر في وطننا العربي الكبير ، لكن الحديث الشريف يقول

« اختلاف أمتي رحمة » والاختلاف أمر طبيعي يحتمه عامل الزمان والمكان . وحتى في البلد الواحد ، كالمملكة العربية السعودية ، نجد اختلافا بين الشرق والغرب وبين الشمال والجنوب . والشيء الذي ينبغي أن نعيه ونتنبه اليه ان الوحدة تكون أقوى وأمتن اذا كانت مبنية على التكامل والتكافل لا على التناظر والتماثل . فالتماثل يعني الرتابة الباهتة المملة ، والتكامل يعني التنوع والتلوين والعمق والثراء .

٣ ـ **العامل الفني** : وهناك من يقول أن الأدب الشعبي أدب بدائي فطري لا يرقى الى مستوى الأدب المكتوب ولا يستحق كل هذه الجهود المبذولة لجمعه ودراسته . صحيح أن الأدب الشعبي أقرب الى الفطرة من الأدب المكتوب ، ولكن هذا لا يعني أنه أقل عمقا وثراء . فبينما العمل المكتوب يعبر عن شخصية الكاتب ، أي الفرد ، فان الأدب الشفهي يعبر عن شخصية الشعب ، ويرصد وجدان الأمة . واذا كان هناك أدب عالمي بالمعنى الصحيح فانه الأدب الشفهي ، فالعناصر الفنية التي تتألف منها الحكاية الشعبية كقسوة زوجة الأب وتفوق الابن الأصغر والكنوز والجان وما الى ذلك نجدها تنتشر من الشرق الى الغرب متخطية جميع الحواجز اللغوية والسياسية والحضارية . ولا شك أن هناك أعمالا مكتوبة اكتسبت شهرة عالمية ولكن في كثير من الأحيان يكون ذلك اما عن طريق الدعاية أو عن طريق المسرح أو السينما أي أن يمثل العمل على خشبة المسرح أو الشاشة .

ثم انه لابد للعمل المكتوب أن يترجم الى لغات أخرى حتى يصبح أدبا عالميا . لكن المدهش حقا ان هناك أجناسا من الأدب الشفهي تنتشر بصورة مذهلة في جميع أنحاء العالم بدون دعاية وبدون ترجمة بل بصورة تلقائية وسريعة أيضا .

ثم انظر الى الآداب المكتوبة المستقاة من الأدب الشفهي ، مثل ملاحم هومر وحكايات ايسوب وكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة وغيرها كثير . هل هناك أعمال أدبية تضاهي هذه الأعمال ؟ ولولا جمال الأدب الشعبي لما تسابق أدباء كبار أمثال الشاعر الألماني يوهان جوته والأديب الاسكتلندي وولتر سكوت لاستلهام هذا الأدب الشعبي .

وهناك حقيقة أساسية نحب أن ننبه اليها وهي أن الأدب المكتوب يصبح بقاؤه مضمونا فور طبعه على الورق ، بغض النظر عن جودته ، أما الأدب الشفهي الذي يعتمد على النقل والرواية ويعيش على الألسن والشفاه فلا يمكن له أن يبقى ويستمر وجوده الا اذا كان أدبا جيدا جديرا بالنقل يتشوق الناس الى روايته وسماعه ، والا لأهمل وأمحى من الذاكرة أي أن خلود الأدب الشفهي وبقاؤه مرهون بجودته واقبال الجمهور عليه .

والحقيقة الأخرى التي ينبغي ألا تغيب عن أذهاننا هى أن الكتابة قد تصبح حرفة تمارس من اجل الكسب المادي دون ان تكون لها صلة حميمة بجوانب الحياة الأخرى . أما الأدب الشفهي فهو رسالة قبل أن يكون مهنة . وكلنا نعرف كيف ان القبائل الأمية في جزيرة العرب قديما وحديثا تعد التكسب بالشعر مما يحط من قدر الشاعر ويفقده ثقة المستمعين . فهم يرون أن الكسب المادي بمثابة الدنس الذي ينجس الكلمة ويفقدها قدسيتها وفعاليتها . أضف الى ذلك أن الأدب الشفهي جزء من الحياة اليومية . ففي المجتمع التقليدي لا يمكن أن يكون هناك عمل بدون غناء ، أو سمر بدون حكايات . وكذلك الحال بالنسبة للزواج والأعياد والمناسبات الأخرى .

ومن الأدلة على أن الأدب الشعبي أكثر عمقا وثراء من الأدب المكتوب ما نلاحظه من أن الأدب المكتوب موضوع قائم بذاته ضعيف الصلة بفروع المعرفة الأخرى . أما الأدب الشعبي فانه وثيق الصلة بالعلوم الأخرى كعلم النفس . فاذا كانت الأحلام تدل على شخصية الفرد ، فان الحكايات الشعبية هي أحلام اليقظة التي تكشف شخصية الأمة . والأدب الشعبي له صلة بالتاريخ ، ولا سيما في المجتمعات الأمية التي تفتقر الى الوثائق الخطية ، وكذلك له صلة بعلم الاجتماع والانثروبولوجيا الحضارية حيث انه مرآة تعكس حضارة المجتمع وعاداته وتقاليده .

كذلك نجد ان الأدب الشعبي كموضوع متخصص له نظرياته ومناهجه يتقدم بكثير على الأدب المكتوب . فمعظم المناهج والنظريات التي يمارس تطبيقها أساتذة النقد الأدبي يرجع أصلها الى الدراسات الفلكلورية . خذ مثلا المنهج النفسي في تفسير الأدب ! من المعروف أن الكثير من المفاهيم الأساسية كعقدة أوديب ومفهوم النمط الأصلي **archetype** وغير ذلك من المفاهيم التي نادى بها كارل يونج وسغموند فرويد وغيرهما من أساطين علم النفس أتت نتيجة لدراسة وتحليل الخرافات والحكايات الشعبية . وخذ المنهج البنائي في النقد الأدبي ! اول من طبق هذا المنهج هو عالم الفلكلور الروسي المشهور فلاديمير بروب في تحليله لبنية الحكايات الشعبية الروسية التي جمعها زميله أفانسيف ، ثم تطور هذا المذهب على يد عالم الفلكلور الفرنسي ليفي ستروس والذي طبقه على دراسة الميثولوجيا البدائية .

وخذ مثلا المنهج المقارن ! أول من طبق هذا المذهب علماء الفلكلور الألمان والانجليز مثل جيمز فريزر في كتابه (الغصن الذهبي) وتطور هذا المذهب على يد علماء الفلكلور في فنلندا أمثال الياس لونروت وجولويوس كرون وابنه كارل وأنتي

آرني وغيرهم . لذلك فانه لا يمكن أن تتقدم الدراسات الأدبية هنا في العالم العربي ما دمنا نحرم دراسة الأدب الشعبي والاعتناء بالمأثورات الشعبية ونعتبرها أمورا تافهة لا تستحق الوقت والجهد ، وأن دراستها تشكل خطرا على الفصحى .

ومما يدل على افلاسنا الفكري في مجال النقد الأدبي أننا لا نزال بعيدين عن روح الاستكشاف والتجديد . فجميع آرائنا في هذا المجال تتسم بالطابع التقريري التعليمي ولا نستطيع التفرقة بين الفكر الأيديولوجي والرؤية الموضوعية . فكلنا ملتزمون أيديولوجيا بمبدأ انعاش اللغة العربية الفصحى والمحافظة عليها . ولكن هذا المبدأ ينبغي ألا يقف حاجزا بيننا وبين الرؤية الموضوعية للأمور ، كأن يعتقد بعضنا أن اللغة هي الفيصل الذي نحكم به على جودة الأدب ، فيرفض الأدب الشعبي لا لشيء الا لأنه لم ينظم بلغة عربية فصحى .

فالشيء الثابت أن اللغة بمعناها الحقيقي ككلمات وقواعد نحوية وصرفية ، يستحيل أن تكون هي المقياس الموضوعي لتقييم جودة الأدب ومكانته الفنية والدليل على ذلك تعدد اللغات التي تكتب بها الآداب العالمية . أما المقياس الحقيقي لوجودة الأدب فهو استعمال اللغة ـ أى لغة ـ بمهارة وأسلوب بليغ وطريقة مؤثرة للتعبير عن خلجات النفس البشرية والمشاعر الانسانية والمثل العليا ، اضافة الى سعة الخيال وصدق العاطفة وحرارة الشعور .

والنقطة الأخيرة التي اريد ان أثيرها في هذا الصدد هي أن معظم أولئك الذين يطلقون أحكاما نقدية جائرة على الأدب الشعبي هم في الغالب أبعد الناس عن محيط هذا الأدب وأقلهم قدرة على فهمه وتذوقه . ومن الأمور الأساسية والمسلم بها في النقد الأدبي أن أدب أي أمة هو كائن حي قائم بذاته يستمد وجوده وعناصر بقائه من ظروف هذه الأمة ومحيطها الاجتماعي والحضاري ، مما يضفى عليه قيما ومفاهيما خاصة به قد لا تنطبق على غيره من الآداب . لذا فان مهمة الناقد تنحصر في البحث عن الأسرار الجمالية والأساليب الموضوعية التي تجعل هذه الأمة أو تلك تتشبث بأدبها وتعتز به ، وتجد فيه تعبيرا صادقا لتطلعاتها ومثلها الفكرية والخلقية سواء كان هذا الأدب شفهيا أم تحريرا ، وسواء أكان عاميا أم فصيحا . صحيح أن هناك نماذج جيدة وأخرى رديئة في أي انتاج أدبي ، أما أن يتجرأ الناقد على تسفيه أمة بكاملها بأن يزدري أدبها ويرفضه جملة وتفصيلا فهذا تعسف واضح وخطأ فاحش لا يقبله العقل ولا يرضاه الذوق السليم ، اذ أنه ليس من حق الناقد أن ينصب نفسه حكما على الشعوب ومفاهيمها الأدبية . فالحكم على أدب أي شعب من الشعوب يجب ان يترك لهؤلاء الذين تتحرك مشاعرهم لهذا الأدب والذين لديهم القدرة على فهمه وتذوقه والذين يجدون فيه انعكاسا لواقعهم

وتجاربهم . ومن البدهي انه لا يمكن الحكم على الأدب من الخارج على يد أناس لا يفهمون لغته وأساليبه ولم يستشفوا صوره وأخيلته ولم يعايشوا ظروفه ولم يفهموا وظيفته الاجتماعية ووسائل نظمه وأدائه وتداوله .

وليس من الموضوعية في شيء ان يتربع الكاتب أو الناقد في برجه العاجي ويصم أذنيه ويوصد الأبواب على نفسه ، ويطل على الناس من نافذة ضيقة ليسفه آراءهم ويسخر من مفاهيمهم ، ويملي عليهم بطريقة اعتباطية نظرياته ، حيث ان هذا المذهب التقريري لا يتفق مع مناهج البحث الحديث الذي يبني نتائجه على الملاحظة والاستقراء . فمهمة الباحث هي دراسة الظواهر الانسانية من جميع الزوايا وبدون حكم مسبق حتى يتسنى له فهم هذه الظواهر فهما سليما أساسه البحث عن الحقيقة المطلقة . ولا شك أن هذا هدف مثالي يستحيل تحقيقه أحيانا اذ انه ليس من السهل على الانسان ان يتجرد من نزعاته الذاتية وظروفه الاجتماعية التي قد تحجب عن بصيرته بعض الجوانب المهمة من الموضوع الذي يزمع دراسته . غير انه يجب على الباحث ان يتوخى الموضوعية قدر الامكان وان يسعى جاهدا لتجنب الخلط بين آرائه الشخصية من جهة والحقائق العلمية من الجهة الأخرى . والناقد الأدبي أحوج ما يكون لتطبيق هذه المقاييس ، لأن وظيفته ليست فقط ان ينقل الى قرائه احساساته وانطباعاته الأولية تجاه العمل الأدبي ، بل عليه أن يقوم هذا الأدب على اساس موضوعي حتى يتجنب الكثير من المزالق التي يقع فيها هؤلاء الذين يتوقعون من أى عمل أدبي يقع تحت ايديهم أن يكون صورة طبق الأصل لما يخيل اليهم أنه أدب رفيع ، أو لما قرأوه في السابق من نماذج أدبية معينة تركت أثرا في نفوسهم . ولنضرب مثلا لذلك بعض المستشرقين الأوائل الذين حاولوا دراسة الأدب العربي من زاوية ضيقة فلقد فشل هؤلاء المستشرقون في فهم أدبنا وحكموا عليه بأنه أدب فج ضحل مهلهل لا يضاهي ملاحم هومر او قصائد ملتون أو مسرحيات شكسبير . حتى أن بعضهم كـ « مارجوليوث » تجرأ بالحكم على الشعر الجاهلي أنه شعر موضوع منتحل .

٤ ـ **عوامل أخرى** : وهناك عوامل أخرى تعيق عملية جمع المأثورات الشعبية ودراستها في العالم العربي عامة والمملكة العربية السعودية بشكل خاص . ومن أهم هذه العوامل عدم توفر الخبرة المحلية طبعا هناك أناس متحمسون لجمع المأثورات الشعبية ولكن الحماس وحده لا يكفي ، والخبرة ضرورية كي تكون الجهود المبذولة ناجحة ومثمرة . وفي هذا المجال بالذات نجد ان مدى الاستعانة بالخبرة الأجنبية محدودا جدا ، وقد تأتي بنتائج عكسية . كذلك من العوامل التي تعرقل حركة جمع المأثورات الشعبية عدم وعي الناس لأهمية جمع هذه المأثورات

وعدم استيعابهم للهدف وراء ذلك . فالبعض يعتقد أن القصد من وراء جمع المأثورات الشعبية هو حفظها في خزانات زجاجية حتى يتفرج عليها الزوار الأجانب . ونظرة الكثير منا تجاه المأثورات الشعبية يشوبها الكثير من الرومانسية والمثالية . فهي في نظرهم تحف وطرائف وأشياء جميلة لا غير . كل هذه اعتبارات لا بأس بها ولكنها ليست هي الاعتبارات الأساسية التي يضعها الباحث في ذهنه حينما يقوم بجمع المأثورات المادية والقولية وتصنيفها ودراستها ، اذ ان هدف الباحث في المقام الأول هو فحص هذه المواد ودراستها على أنها مصدر من مصادر البحث العلمي الموضوعي المحكوم بنظريات ومناهج محددة . وفي نظري أننا حتى الآن لم نتخط الهدف الاعلامي الى الهدف العلمي الصحيح فيما نقوم به من محاولات لجمع المأثورات الشعبية .

رواد الدراسات الشعبية في المملكة العربية السعودية :

على الرغم من العراقيل التي ذكرت بعضا منها فان هنالك بعض الجهود التي بذلت للحفاظ على المأثور المادي والقولي في الجزيرة العربية . وقد تصدى عدد من الكتاب لجمع ودراسة المأثورات والآداب الشعبية في المملكة العربية السعودية ، كل قدر طاقته وحسب امكاناته . ويحظى الشعر النبطي بالنصيب الأوفى من هذه الجهود . الا أن معظم ما تم انجازه في هذا الشأن يتسم بعدم المبالاة ، ويغلب عليه سوء الاخراج وقلة تحري الدقة ، مما يفقده قيمته كركيزة أساسية من ركائز البحث العلمي وكمصدر موثوق يطمئن اليه من يود دراسة هذا اللون من ألوان الأدب الشعبي . بل ان الأمر تعدى ذلك وتحولت القضية الى عملية تجارية بحتة يرجى منها الربح السريع دون التفكير في خدمة العلم . حتى ان البعض ـ طمعا في الكسب ـ يضرب بحقوق الطبع عرض الحائط ولا يتورع عن اختلاس جهود الآخرين وانتحال ما بذلوا عناء وجهدا في جمعه وطبعه لينشره تحت اسمه ويخرج به الى الناس وكأنه عمل جديد ، بينما هو لا يعدو أن يكون في الحقيقة تحريفا وتزييفا لجهود الرواد الأوائل . وهذا مما يسيء الى أدبنا الشعبي اساءة بالغة الأثر ومما يدعو الأجيال القادمة التي لم تغترف هذا الأدب من منابعه الصافية العذبة الى انكاره والعزوف عنه والاشمئزاز منه . فهذا الشعر كنز روحي وثروة وطنية عظيمة اذا ما استغل استغلالا سليما . ودرس دراسة علمية رصينة .

الا ان هناك محاولات أخرى غير تلك التي ذكرناها تتسم بالجد وتنطلق من منطلق الواجب الوطني والمسؤولية الفكرية . ويمكننا أن نشير في هذا الصدد الى الأعمال القيمة التي أتحفنا بها الأساتذة الأفاضل خالد الفرج وعبدالله بن محمد بن خميس وعبد الكريم الجهيمان ومحمد بن ناصر العبودي وسعد بن جنيدل وعبد

الرحمن ابن عقيل والدكتور عبدالله الفوزان ومحمد ابن احمد العقيلي وعاتق بن غيث البلادي ومنديل الفهيد ومحمد القويعي ، وغيرهم .

واضافة الى مؤلفاتهم الكثيرة ، قام هذا الرعيل من الرواد بدور فعال في سبيل الدفاع عن الأدب الشعبي وابراز قيمته العلمية ومكانته الأدبية .

العمل الميداني وأسس البحث العلمي في الدراسات الشعبية :

لا غرو ان هؤلاء الرواد بذلوا مساعي حميدة وجهودا مشكورة لدفع حركة الجمع والمحافظة على الأدب الشعبي ، وتوعية الآخرين وتنبيههم الى أهمية هذا الأدب . الا أن أعمالهم لا ترقى الى المستوى العلمي المطلوب ، حيث أنها لا تخضع لمناهج معينة ، ولا تحكمها أطر نظرية محددة ، ولا تساير التيارات الفكرية المعاصرة . ففي الوقت الحاضر أصبحت دراسة الأدب الشعبي علما قائما بذاته له أصوله ومناهجه . وأصبح العمل الميداني جزءا أساسيا من هذه الدراسة .

فلقد اعتاد علماء الأدب الشعبي في السابق على جمع النصوص العارية من الشروح ، المجردة من الايضاحات ، الا أنه تبين لهم فيما بعد أن ذلك لا يفي بالغرض المنشود ، اذ أنه لابد من أن تشفع هذه النصوص بالتفسيرات والتعليقات والمعلومات الوافية عن المؤدين ، وسياق الأداء ، والعلاقة التي تربط المؤدي بالمستمعين / المشاهدين . فهذه الظروف والملابسات مشحونة بالمعطيات الفكرية والعاطفية والاجتماعية التي تضفي على النص ألوانا وأبعادا يستحيل فهمه وتقييمه بدونها . فالهدف من العمل الميداني هو دراسة الأدب الشعبي عن كثب في محيطه الطبيعي للتعرف على الخصائص الفنية التي تميزه عن الأدب المكتوب من حيث الشكل والمضمون والوظيفة الاجتماعية وغير ذلك من المسائل العلمية الدقيقة التي تشغل بال العلماء في وقتنا الحاضر . ويهدف البحث الميداني أيضا الى جمع المعلومات الضرورية عن حياة المؤدين الاخباريين المتميزين ودراسة أحوالهم المعيشية لتحديد مصادر الهامهم والتعرف على مكانتهم الاجتماعية . فعملية البحث الميداني ليست عملية جمع عشوائية ، بل انها عملية منظمة هادفة يقصد منها استشفاف ظواهر الأدب الشفهي وغيره من مظاهر الفن الشعبي لاستجلاء معالمها واستنباط معايير نقدية تتلاءم وطبيعتها الفنية ووظيفتها الاجتماعية .

ومن الأشياء الأساسية التي لابد أن يأخذها الباحث في الحسبان ويفحصها بدقة عملية الانشاء والانشاد والانتشار الشفهي **THE ORAL PROCESS** . فالأدب الشفهي مثلا يختلف عن الأدب التحريري في أنه لا ينتقل عن طريق الكلمة المكتوبة بل عن طريق الكلمة المنطوقة ، أي مشافهة ، لذلك فان النصوص الشفهية تختلف عن النصوص التحريرية في أنها مرنة وغير ثابتة . فهي عرضة لتغير دائم

وتشكل مستمر ، فينتج عن ذلك روايات متعددة لنفس النص . فمهمة الباحث أن يدرس كيف يتم هذا التغير وما العوامل التي تؤثر فيه . لذا فان عليه ألا يكتفي بتسجيل رواية واحدة لحكاية ما أو لقصيدة ما بل عليه أن يجمع كل ما يعثر عليه من روايات وأن يجمع نفس الحكاية من عدة أشخاص ، بل حتى من نفس الشخص على فترات متفاوتة ، حتى يتسنى له رصد التغيرات التي يتعرض لها النص والعوامل التي تؤثر في ذلك .

اضافة الى تلك الأمور المنهجية والنظرية ، هنالك مسائل أخرى يجب ألا تفوت الباحث ملاحظتها وتسجيلها مثل مكان الجمع وتاريخه وكذلك اسم الاخباري أو المؤدي وجنسه وعمره وعنوانه وعمله ، أين ولد ؟ أين قضى معظم حياته ؟ متى وأين وممن اكتسب المادة التي تم جمعها منه ؟ وغير ذلك من المعلومات الأخرى التي يمكن الحصول عليها عن حياته وظروفه الاجتماعية ، لأن دراسة حياة الاخباري وأسفاره وتنقلاته تفيدنا كثيرا في التعرف على مصادر الأدب الشعبي وسبل هجرته ووسائل انتشاره .وفي وقتنا هذا تحتل دراسة الأدب الشعبي في سياقه الأدائي واطاره الاجتماعي مكانة مرموقة في الأوساط العلمية ، ولا سيما في حقلي الأدب والفلكلور ، وذلك بعد أن نجح العالمان الأمريكيان ملمان باري MIL-MAN FARRY والبرت لورد ALBERT LORD في فرض نظريتهما التي سمياها نظرية الصياغة الشفهية ORAL FORMULAIC THEORY وهي نظرية تعد الأن من أحدث النظريات في مجال البحث الأدبي وأكثرها رواجا . والعلماء الغربيون الأن يتجشمون المصاعب الجمة ويتكبدون الخسائر الفادحة للقيام برحلات علمية الى المجتمعات التي توجد فيها طبقات أمية تحتفظ بتراث شعري شفهي من أجل دراسته .

وحيث انه لا تزال هنالك في مجتمعنا قلة قليلة وبقية باقية من الأميين في البادية والقرى النائية ممن لا يزالون يحفظون هذا الشعر ويلقونه بالطريقة التقليدية ، فانه يجدر بنا أن نغتنم هذه الفرصة النادرة وأن نسارع الى دراسة هذه الشرائح الاجتماعية التي توشك أن تزول تماما من مسرح التاريخ الانساني وتختفي الى غير رجعة . ولو أدينا واجبنا هذا على الوجه المطلوب سنكون قد أسهمنا بشكل فعال وأصيل في تطوير الدراسات الأدبية واثراء البحوث الانسانية على المستوى العالمي . كما أن ذلك مما يضمن الخلود والشهرة العالمية لأدبنا الشعبي كغيره من الآداب الشعبية التي حظيت بنصيب وافر من الدراسة والتحليل ، مما أتاح الفرصة للمفكرين والمثقفين في جميع أنحاء العالم للتعرف عليها وتذوقها وتقديرها .

مشروع جمع الشعر النبطي من مصادره الشفهية :

ان جمع الأدب الشعبي والحفاظ عليه مسؤولية ضخمة لا يمكن أن يضطلع بها فرد أو بضعة أفراد ، بل ينبغي أن تتصدى لها هيئات قومية ومؤسسات علمية كبيرة كالجامعات ومراكز البحوث لتهيء لها سبل النجاح وتوفر لها الامكانات المادية والبشرية اللازمة . ولا نقصد من وراء ذلك التقليل من أهمية الجهود الفردية في هذا الشأن ، الا انها في حد ذاتها غير كافية .

وتلعب جامعة الملك سعود بالرياض دورا رياديا في سبيل المحافظة على مأثورات الجزيرة العربية وأدبها الشعبي . فهى الجامعة الوحيدة التي يوجد فيها متحف للآثار ومتحف للتراث الشعبي لا يضاهيهما متحف آخر في المملكة . وجامعة الملك سعود هي الجامعة الوحيدة في المملكة التي تدرس فيها مادة الأدب الشعبي ، كما تبنت في السابق خمس ندوات للتراث الشعبي .

اضافة الى ذلك فقد وافق المجلس العلمي بالجامعة في ربيع الأول ١٤٠٣هـ على تمويل مشروع تقدمنا به الى مركز البحوث بكلية الآداب يهدف الى جمع الشعر النبطي من مصادره الشفهية . ولا يسعني بالمناسبة الا أن أتقدم بجزيل الشكر للمسؤلين في الجامعة وأهنئهم على سداد رأيهم وبعد نظرهم . وقبل أن أتوسع في الحديث عن هذا المشروع ينبغي أن أوضح ماهية الشعر النبطي .

ما هو الشعر النبطي ؟

الشعر النبطي هو الشعر الذي ينظمه ويتناقله عامة الناس في معظم أنحاء الجزيرة العربية . وهناك خلاف بين المهتمين بدراسة هذا الشعر حول هذه التسمية . يرى البعض منهم أن تستخدم كلمة « البدوى » بدلا من « النبطي » ولكن بما أن هذا الشعر ليس وقفا على البادية دون الحاضرة ، فأعتقد أنه لا يجوز تسميته بالشعر البدوي . ولقد شاعت في الآونة الأخيرة تسميته بالشعر « الشعبي » بدل « النبطي » ولكن اصطلاح « الشعر الشعبي » اصطلاح مطلق غير مقيد ، وعام يمكن اطلاقه على ما ينظم بلغة العامة في أي قطر من أقطار العالم . لذا فان كل شعب يلجأ الى وضع تسمية خاصة بشعره الشعبي كي يميزه عن غيره (كالحميني في اليمن والزجل في بلاد الشام والملحون في بلاد المغرب العربي) . ومنذ عدة قرون عرف شعر وسط الجزيرة العربية بالشعر النبطي . وابن خلدون هو اول من تكلم عن هذا الشعر وقال انه يدعى بالشعر البدوي أو القيسي ، أو الحوراني ، أو الأصمعيات . ولم يورد كلمة النبطي . وأقدم شاهد عثرنا عليه يثبت

استخدام كلمة « نبطي » في معرض الاشارة الى هذا الشعر بيت من قصيدة مخطوطة لأبي حمزة العامرى مطلعها :

طرقت أمامه والقلاص سجودا والنجم هاوى كنه العنقودا

وفي آخر القصيدة وردت كلمة « نبطية » حيث يقول :

الله من بيت وقصيدة شاعر عند الأمور المعضلات حميدا
كالدر الا انها نبطية تحلى على التكرير والترديدا

كما أن الرحالة ويليام بلجريف الذي يدعى أنه جاب أرجاء الجزيرة العربية سنة ١٨٦٢م ذكر الشعر النبطي كما ذكره الرحالة ريتشارد بيرتن الذي زار الجزيرة سنة ١٨٧٨م .

ومعظم الدواوين الشعرية التي طبعت تسمى هذا الشعر بالشعر النبطي ، كديوان النبط لخالد الفرج وخيار ما يبلتقط من شعر النبط لخالد الحاتم .

وكلمة « نبطي » هنا لا تعني ان هذا الشعر يمت بأى صلة للأنباط ، وانما تعني فقط أن لغته عامية وليست فصيحة . ومن المعروف أن كلمة « نبطي » أصلا كانت تعني لغة الأنباط ، ولكن علماء العربية توسعوا في استعمالها فيما بعد حتى أطلقوها على أي لهجة عربية لا تخضع لقواعد اللغة العربية الفصيحة . وأكاد أجزم بأن تلك الطائفة من الكتبة والمتعلمين الذين قاموا بجمع الشعر النبطي وتدوينه في العصور الماضية ـ ولا سيما في منطقة الاحساء ـ قد أطلقوا عليه هذه التسمية كي يميزوه عن الشعر الفصيح .

أهداف مشروع جمع الشعر النبطي من مصادره الشفهية : هذا المشروع الذي تقدمنا به ووافقت عليه الجامعة مشكورة يهدف الى اجراء مسح شامل وجمع استقصائي منظم للشعر النبطي . فالمرحلة الأن مرحلة جمع وانقاذ ما يمكن انقاذه قبل أن تفوت الفرصة ويضيع كل شيء . ومتى ما جمعت هذه المادة بصورة منظمة ومكتملة فانها ستوفر للباحثين في المستقبل المادة الأساسية والركيزة السليمة لصياغة النظريات العلمية وتأصيل مناهج البحث . ويتم الجمع عن طريق اللقاءات التي نجريها مع الرواة المتميزين من مختلف المناطق والقبائل . وهذه المادة التي يتم جمعها ستكون مسجلة على أشرطة كاسيت . وسوف يتم التسجيل على أساس علمي هادف وبطريقة منهجية منظمة قائمة على أسس مدروسة تسهل الاستفادة من هذه الأشرطة وتضاعف من قيمتها العلمية . واضافة الى عملية الجمع ، هنالك مسائل علمية محددة تشغل بال المعنيين بالأدب الشفهي سنحاول استجلاءها وهناك طرق مدروسة لاستجواب الرواة والشعراء واستدراجهم للخوض في مسائل تهم الباحثين في هذا الميدان .

وهذه الأشرطة المسجلة سوف تفهرس وتصنف تصنيفا علميا دقيقا منظما وسوف تودع في أرشيف لحفظها وتيسير سبل استعمالها والاستفادة منها من قبل الباحثين . ومنذ أن تمت الموافقة على تمويل هذا المشروع تم تسجيل مالا يقل عن ستين شريطا ، أى ما يعادل تسعين ساعة ، من الحوار مع مالا يقل عن اربعين راوية من رواة الشعر والقصص في بادية الجزيرة العربية ، ولا يزال العمل مستمرا .

ومن الأهداف التي نصبو الى تحقيقها من خلال مشروع جمع الشعر النبطي من مصادره الشفهية ايجاد تصور كامل وصحيح للمحيط الحضاري والبيئة الاجتماعية والسياسية التي نشأ فيها الشعر النبطي واستمد منها صوره وأخيلته وأغراضه .

فدراسة هذا الشعر ضمن بيئته الاجتماعية واطاره الحضاري أمر ضروري لاستكناه معالمه الفنية وطبيعته الأدبية التي تميزه كشعر شفهي يعتمد على النقل والسماع قبل ان يكون شعرا تحريريا يعتمد على القراءة والكتابة . وعن طريق فحص الشعر النبطي في سياقه الشفهي سنتوصل الى فهم الخصائص التي يتميز بها عن الشعر التحريري من حيث الخلق والابداع ومن حيث طريقة النظم والأداء والالقاء والارتجال والتداول والحفظ ودور الذاكرة في ذلك . ومن الأمور التي نهدف الى استجلائها ايضا في هذا الاطار الأدائي الشفهي مدى ثبات النص الشعري وتغيره في مجتمع أمي يعتمد على الرواية الشفهية ، وكيف يتغير النص من خلال الرواية الشفهية ، وما العوامل التي تتحكم في هذا التغير ، وما أثر البعد الزماني والمكاني في ذلك . كل ذلك من أجل استنباط معايير نقدية تتلائم مع الصبغة الشفهية والطبيعة الأدبية والوظيفة الاجتماعية والنفسية للشعر النبطي . وأود أن أنبه الى أن الكثير من النقاد يرتكبون خطأ فاحشا في حكمهم على الأدب الشفهي لأنهم يطبقون عليه معايير نقدية ومقاييس فنية لا تنطبق عليه لأنها صيغت أصلا للحكم على الأدب المكتوب الذي يختلف اختلافا جذريا عن الأدب الشفهي .

الخصائص الشفهية في الشعر النبطي :

في هذه المرحلة من مراحل جمع الشعر النبطي ركزنا على المصادر الشفهية وأغفلنا الى حد ما المصادر التحريرية لاعتبارات منهجية وعملية تتعلق بطبيعة الأدب الشفهي وأدائه .

لاشك ان عملية انتقال القصيدة عن طريق الكتابة هي من أضمن السبل للاحتفاظ بالنص الأصلي للقصيدة الى الأبد . ولكن هناك اعتبارات اخرى تجعل الأداء الشفهي أفضل بكثير من الانتقال عن طريق الكتابة . فهناك اختلافات

جوهرية بين النص المكتوب الجامد وبين الرواية الشفهية التي تنبض بالحياة . فانه مثلا يستحيل على شخص غريب عن محيط الشعر النبطي أن يمسك ديوانا ويقرأ فيه ويأمل من وراء ذلك أن يسبر أغوار هذا الشعر ويكتشف أبعاده الحضارية وأسراره الجمالية ، لا سيما أن الخط العربي الذي ابتكر لكتابة العربية الفصحى قد يكون في بعض الأحيان غير مناسب لكتابة الآداب العامية المكتوبة باللهجات المحلية التي فيها من الأصوات والحركات مالا يستوعبه الخط العربي . ومما يضاعف من حيرة القارىء أننا في كثير من الأحيان نجد دواوين الشعر النبطي تعاني من رداءة الطباعة وكثرة الأخطاء وخلوها من التعليقات والحواشي الضرورية لفهم القصيدة ، وتزداد هذه العقبات التي تعيق النطق الصحيح والفهم السليم بازدياد الهوة الحضارية التي تفصل جيل الحاضر والمستقبل عن الأجيال الماضية .

أما في عملية الأداء الشفهي فانه كل مرة يقوم فيها الراوي بالقاء القصيدة يكون نفخ فيها روحا جديدة وأعاد اليها الحياة مرة اخرى . كما أن الرواية الشفهية محكومة بعلاقة ديناميكية بين الراوي والمستمعين يستطيع الراوي من خلالها أن يبرز المعالم الفنية والسمات الجمالية للقصيدة من موسيقى وايقاع وأغراض بلاغية . والقاء القصائد النبطية عادة يتخلله رواية القصص التي توضح الخلفية التاريخية لهذه القصائد والمناسبات التي قيلت فيها .

فالشعر النبطي في جوهره شعر شفهي . أقصد أنه ليس شعرا يقرأ ويكتب ، بل هو شعر ينشد ويسمع في المنتديات والمجالس . لذا ينبغي لمن يريد فهمه فهما حقيقيا أن يجلس الى رواته المعمرين للتحدث معهم عن طرق نظمه والقائه والاصغاء لهم يحكون الوقائع البطولية ويستشهدون بالأبيات الشعرية التي قيلت في تلك المناسبات .

ووجود هؤلاء الرواة معنا خلال التسجيل سيمكننا من جمع المعلومات الضرورية عن حياة الشعراء المشهورين وأحوالهم المعيشية ليس فقط للتعرف على مصادر الهامهم ، بل ايضا للتعرف على مكانتهم الاجتماعية والدور الذي يلعبونه في تحريك الأحداث السياسية والاجتماعية . وسيتخلل تسجيل القصائد أسئلة نوجهها للرواة عن المناسبة التي قيلت فيها كل قصيدة وعما تتضمنه القصيدة من تلميحات وايماءات ورموز ، وكذلك المفردات الغريبة التي انقرضت لانقراض مسمياتها ومناسباتها والصور الشعرية التي قد يستغلق فهمها على معظم الناس في الوقت الحاضر . فالشعر النبطي يحكي وقائع تاريخية وممارسات اجتماعية وأساليب في الحياة قد اندثرت ، ولم يعد يعيها جيلنا الحاضر . فجلاء هذه

الغوامض ضروري لتذوق الشعر النبطي والغوص الى اعماقه وتقديره حق قدره .

وهكذا فان الأشرطة التي نسجلها لن تحتوي على نصوص شعرية فقط ، بل ستتضمن ايضا نصوصا نثرية أحيانا قد لا تقل في قيمتها اللغوية والأدبية عن النصوص الشعرية . كما ستتضمن معلومات قيمة عن مجتمع الجزيرة وحضارتها وتاريخها في العصور الماضية . كما ان حفظ ذلك كله على أشرطة صوتية سوف يوفر لعلماء اللغة ودارسي اللهجات نصوصا حية ناطقة مما يسهل مهمتهم في دراسة لهجات الجزيرة العربية وعلاقتها باللهجات القديمة .

أما المصادر التحريرية من مخطوطات وغيرها فهى لا شك مهمة وضرورية ، حيث أن المصادر التحريرية والشفهية يكملان بعضهما البعض لمن يريد القيام بدراسة مقارنة . وأعتقد أن مهمة البحث عن هذه المخطوطات الشعرية لاقتنائها والحفاظ عليها تقع على عاتق مكتبة الجامعة . وفعلا مكتبة الجامعة تحتفظ ببعض المخطوطات من الشعر النبطي .

وعلى كل فان القصائد المحفوظة في المخطوطات ستظل محفوظة لدى أصحابها ، وقد نتمكن من اقتنائها ، أو قد تجد طريقها الى النشر فيما بعد ، بطريقة أو بأخرى . أما القصائد المحفوظة في الصدور فانها سوف تندثر ـ ان لم تسجل ـ بمجرد أن ينتقل رواتها الى الرفيق الأعلى .

دواعى الاهتمام بالشعر النبطى :

هناك أسباب جوهرية دعتنا الى الالتفات فى الوقت الراهن الى الشعر النبطى دون بقية أجناس الأدب الشعبى ، من أهمها :

١ ـ **الشعر النبطى وثيقة تاريخية وحضارية** : لو القينا نظرة شاملة على مجتمع الجزيرة العربية لوجدنا أن الشعر النبطى من أغنى عناصر التراث وأغزرها مادة وأكثرها التصاقا بواقع الحياة والمجتمع ، اذ أنه يستقى مواضيعه من حوادث وقيم المجتمع وممارسات الناس اليومية . هذا ولا يخفى على أحد أن الحياة فى الجزيرة العربية تسير الآن بخطى سريعة جدا أحيانا يقصر النظر عن متابعتها واللحاق بها . واختفت اليوم عن المسامع والأبصار وسائل وممارسات كانت تحكم حياة اسلافنا وأصبحت هناك هوة شاسعة تفصل حياتنا الحاضرة عن حياتنا بالأمس . ان الشعر النبطى هو النافذة الوحيدة التى تمكننا من التطلع الى أعماق هذا الماضى الذى يبدو سحيقا بالرغم من قرب عهده . فهو الوثيقة الوحيدة التى بين أيدينا والتى من خلالها نستطيع أن نستشف أنماط الحياة الماضية ونستشرف آفاتها . فكما كان الشعر الجاهلى ديوان العرب ، فكذلك الشعر النبطى يستطيع الباحث أن يستنتج منه ـ بعد قراءة ممعنة وفحص دقيق ـ عادات وتقاليد وقيم

ومفاهيم تساعدنا على تصور حياة اسلافنا وربط حاضرنا بماضينا . فالشعر النبطى مصدر هام لا يمكن التغاضى عنه لمن يزمع القيام بدراسة جدية ومتمعنة لجغرافية الجزيرة العربية وتاريخ سكانها من حاضرة وبادية ، ودراسة أحوالهم السياسية والاجتماعية . لذا فان الشعر النبطى دون بقية آدابنا الشعبية الأخرى ثروة أدبية ضخمة وظاهرة من ظواهر الأدب الشعبى الفريدة من نوعها والتى تخص مجتمع الجزيرة دون غيره من المجتمعات الأخرى . فهو فريد فى شكله ومضمونه ، كما أنه فريد فى مكانته الأدبية ووظيفته الاجتماعية وقيمته العلمية .

وقد لعب الشعر النبطى دورا بارزا فى أحداث الجزيرة السياسية والاجتماعية فى العصور التى سبقت توحيد البلاد على يد المغفور له جلالة الملك عبد العزيز . ومعروف أن الجزيرة فى ذلك الوقت كانت مقسمة الى قبائل ومشيخات صغيرة تقوم ثم تزول بسرعة كما هى الحال بالنسبة للدويلات التى نشأت فى العصر الجاهلى كدولة الغساسنة والمناذرة وكندة وغيرها .

وكانت هذه القبائل والمشيخات فى تطاحن فيما بينها . والشبه واضح بين الحالة السياسية والاجتماعية فى ذلك الوقت وبينها فى العصر الجاهلى . لذا لا يستغرب أن يلعب الشاعر النبطى دورا سياسيا واجتماعيا لا يقل عن نظيره فى العصر الجاهلى . فكما هى الحال فى العصر الجاهلى ، نجد أن الشعر النبطى فى ذلك الوقت لعب دورا بارزا فى دفع الأحداث وتحريك الناس . وكان لكل قبيلة ولكل امارة أو بلدة شعراء يذودون عن عرضها ويسجلون مفاخرها ، وكان لا بد للأمير أو شيخ القبيلة نفسه من أن يكون شاعرا مؤثرا ، لأنه لم يكن هناك قوة فعلية تحكم الناس آنذاك عدا الأسلوب البليغ والدليل المقنع .

وحتى عهد قريب ، كان فرسان الجزيرة وشعراؤها يتغنون بكرمهم وشجاعتهم وشهامتهم ، ويسجلون مفاخر قبائلهم بقصائد عصماء كان يتداولها الرواة ، ويتلقفها الركبان ، وتختزنها الذاكرة الشعبية لسنين طويلة . ولكى نعى الدور الذى لعبه الشعر فى ذلك الوقت ، ما علينا الا أن نقرأ ما جمعه المرحوم محمد بن أحمد السديرى فى كتابة « أبطال من الصحراء » ، أو ما جمعه منديل بن محمد الفهيد فى كتابه « من آدابنا الشعبية » ، أو ما جمعه الشيخ عبد الله بن خميس فى كتابه « أهازيج الحرب » . ومن شيوخ القبائل الذين اشتهر شعرهم بين الناس تركى بن صنهات بن حميد من شيوخ عتيبة ، ومحمد بن هادى من شيوخ قحطان وراكان بن فلاح بن حثلين من شيوخ العجمان . ومن أمراء الحاضرة اشتهر عبد الله بن رشيد وأخوه عبيد بقوة شعرهما وجودته ، كما اشتهر أيضا تركى بن عبد الله آل سعود وابنه فيصل .

أما الشعراء رميزان بن غشام ، وحميدان الشويعر ، ومحمد العبد الله العونى فشهرتهم طبقت الآفاق لما فى شعرهم من نزعات بطولية وسياسية . من أجل ذلك نجد أن الشعر النبطى مصدر هام من مصادر تاريخ الجزيرة العربية قبل نهضتها الحديثة . ولقد نوه بذلك الاستاذ حمد الجاسر فى مقدمته للجزء الأول من كتاب « شاعرات من البادية » الذى جمعه محمد بن عبد الله بن رداس . كما أن الدكتور عبد الله الصالح العثيمين فى كتابه « نشأة امارة آل رشيد » وفى مقاله « الشعر النبطى من مصادر تاريخ نجد » « مجلة العرب ، ج ١١ ـ ١٢ ، س ١١ ، ١٩٧٧ ، ص ص ٨٣٩ ـ ٨٦٣ » قد برهن على قيمة هذا الشعر كمصدر أساسى فى مجال البحث التاريخى .

وقيمة الشعر النبطى كمصدر اجتماعى وحضارى لا تقل عن قيمته كمصدر تاريخى ، اذ أنه فى محتواه ما هو الا صورة حية وانعكاسا مباشرا للظروف الاجتماعية والحضارية فى جزيرة العرب قبل نهضتها الحديثة . ففى مقدمته لديوان عبد الله بن سبيل مثلا ذكر الاستاذ خالد بن فرج أن « شعره ديوان لأحوال البادية جمع فأوعى من أوصاف أحوال البدو فى السلم والحرب والعادات والحل والترحال » . كما أن الشاعر حميدان صور لنا مجتمع حاضرة نجد فى وقته بطريقته الساخرة التى لا تضاهى فى واقعيتها وجودتها الفنية . أما شعراء البادية فقد صوروا لنا حياة البادية من جميع جوانبها ، لا سيما فيما يتعلق بحلهم وترحالهم ، وطرق الغزو والكسب عندهم ، وعلاقة القبائل مع بعضها وعلاقتها مع الحاضرة . وبالاجمال فان الشعر النبطى يستوحى صوره ومعانيه من الواقع ، فالشاعر قد ينتقى أحداثا من الحياة اليومية وينظمها فى قالب شعرى مصقول عماده الموسيقى اللفظية والابعاد الايحائية والمجازية للكلمات . وقد تتكون القصيدة بكاملها من شرائح فنية منتقاة من الواقع الاجتماعى ومرصوفة بمهارة فائقة لتكون وحدة شعرية متكاملة .

٢ ـ **الشعر النبطى سليل الشعر الجاهلى** : وهناك سبب آخر فى غاية الأهمية يدعونا الى الاهتمام بجمع ودراسة الشعر النبطى دراسة علمية رصينة ، وهو وجود علاقة وثيقة تربط الشعر النبطى بالشعر العربى القديم . فالشعر النبطى هو المثال الحى والسليل المباشر للشعر الجاهلى . لذا فان دراسة علمية مستفيضة سوف تعطينا فكرة دقيقة ومحددة للصلات التاريخية والعلاقات الفنية واللغوية التى تربطه بالشعر الجاهلى . وعلى ضوء هذه العلاقة بينهما ، فان أى سبق علمى نحققه فى فهمنا لطبيعة الشعر النبطى سوف تكون له أبعاد وتأثيرات مباشرة على فهمنا للشعر الجاهلى ، خاصة فيما يتعلق بوظيفته الاجتماعية ودوره السياسى ،

وكذلك طرق نظمه وأدائه وتناقله بين الناس كتراث شفهى يعتمد على الرواية والسماع لا على التدوين والكتابة . وان كانت الدواوين هى الوسيلة الوحيدة التى تربطنا بالشعر الجاهلى ، فان الشعر النبطى بشكله التقليدى الشفهى المتوارث منذ القدم كان الى عهد قريب جدا شعرا حيا قويا ولا يزال بعض رواته وممن عاصروا أحداثه وظروفه يعيشون بين ظهرانينا . كما أن القليل من فحوله لا يزالون على قيد الحياة .

ولا يسمح المجال هنا للتوسع فى بحث أوجه العلاقة التاريخية والأدبية التى تصل الشعر النبطى بالشعر العربى القديم ، ومدى التشابه بينهما فى الأوزان العروضية والبنية الفنية والوظيفة الاجتماعية والمواضيع والأغراض الشعرية ، وقد نبه الى هذه العلاقة كتاب عديدون أولهم ابن خلدون فى مقدمته ، وتطرق لها الشيخ عبد الله بن خميس فى عدة مواضع . وقد يعترض البعض على وجود هذه العلاقة بين الشعر النبطى والشعر العربى القديم لأن الأول لغته عامية والآخر لغته فصيحة . فكيف نفسر هذا الفارق اللغوى ؟

يمكننا أن نعتبر أن لغة الشعر النبطى ولغة الشعر الجاهلى البداية والنهاية أو قطبين للغة أدبية واحدة ، الا أن هذه اللغة تتغير بصورة بطيئة ولكن مستمرة على مدى الزمن ومواكبة للتغير الطارىء على اللغة المحلية . والفارق بين لغة الشعر الجاهلى واللغة المحكية آنذاك تستوى درجته مع الفارق بين لغة الشعر النبطى واللغة المحكية فى نجد فى العصور المتأخرة . وكما هى الحال بالنسبة للشاعر النبطى ، فان الشاعر الجاهلى لم يتعلم لغته الشعرية فى المدارس بل عن طريق رواية الشعر ومجالسة الشعراء . والمعروف أن المد الاسلامى نتج عنه تغير سريع فى اللغة العربية بين أهل القرى والمدن . أما عرب البادية فظلوا يتكلمون اللغة الفصيحة ، وينظمون الشعر على غرار شعراء الجاهلية لمدة طويلة ، ومنهم جمع علماء العربية الأوائل المادة اللغوية التى استنبطوا منها قواعد اللغة العربية الفصحى . وهكذا ظل الأعراب يتكلمون اللغة الفصحى بينما شاعت العامية بين سكان المدن الذين أصبحوا لا يستطيعون التكلم بالفصحى الا عن طريق التعلم والممارسة . ولكن هذا التغير الذى طرأ على لغة أهل المدن لم يلبث بعد مدة من الزمن أن تسرب الى لغة عرب البادية . ومن المسلم به أن التغير أمر حتمى تمر به أى لغة حية على مرور الزمن .

غير أن عرب الصحراء ـ بخلاف عرب المدن ـ ليس لديهم مدارس لتعلم قواعد اللغة الفصيحة كما قننها علماء اللغة الأوائل . لذلك نجدهم استجابوا لسليقتهم وتمشوا فى شعرهم مع التغير الطارىء على لغتهم . وفى هذه الفترة ، أى بعد انتقال

الخلافة الاسلامية الى خارج الجزيرة العربية بعدة قرون ، كانت الجزيرة العربية قد أصبحت مسرحا للفوضى السياسية وأصبحت فى شبه عزلة عن بقية العالم العربى والاسلامى ، ولم يعد علماء المسلمين ينظرون اليها كمصدر اشعاع روحى وأدبى كما كانت فى السابق .

لذا فان هذه الفترة من تاريخ الجزيرة العربية تتسم بالغموض وشحة المصادر المدونة . ولا نجد من المصادر ما نسد به هذه الفجوة الواسعة بين الشعر الجاهلى والشعر النبطى الا ما ذكره ابن خلدون فى مقدمته بصورة مقتضبة جدا ، حيث أورد عينة من القصائد التى يمكن اعتبارها فى مرحلة انتقالية بين الشعر الفصيح والشعر النبطى . كما أن قصائد شعراء النبط القدماء كراشد الخلاوى وأبو حمزة العامرى تبدو أقرب الى الشعر الفصيح من القصائد التى نظمها شعراء النبط المتأخرون .

بالاضافة الى هذه العلاقة التاريخية بين الشعر النبطى والشعر الجاهلى ، فان بينهما علاقة أدبية مباشرة . اذ لا شك أن هؤلاء القلائل من الشعراء النبطيين الذين لديهم المام بالقراءة والكتابة قد اطلعوا على الشعر الجاهلى وتأثروا به بطريقة مباشرة .

قد يتصور البعض أن شعراء النبط كلهم أميون لأنهم نظموا شعرهم باللغة العامية . ولكن الحقيقة أن بعضهم كان مثقفا ثقافة عالية مثل محسن بن عثمان الهزانى ، ومحمد بن حمد بن لعبون ، ومحمد بن عبدالله القاضى . كما أن منهم من كان ينظم بالفصحى والعامية كابن عثيمين وابن بليهد .

والكثير من هؤلاء الشعراء المتعلمين كانوا يكتبون قصائدهم بأيديهم ويجمعونها فى دواوين خاصة . وجميع القصائد التى نشرها خالد الفرج وخالد الحاتم فى دواوينهما وجداها مدونة فى مخطوطات . ولكن لا شك أن معظم شعراء النبط كانوا أميين وان الطريقة الشائعة لترويج الشعر النبطى هى الطريقة الشفهية .

أهمية دراسة الشعر النبطى فى فهمنا لطبيعة الشعر الجاهلى :

انطلاقا من هذه العلاقة بين الشعر الجاهلى والشعر النبطى ، فان فهمنا للشعر النبطى فهما حقيقيا مبنيا على البحث العلمى سوف يساعدنا على فهم طبيعة الشعر الجاهلى وطرق نظمه وأدائه وتناقله ، حيث أن الشعر النبطى هو المثال الحى المعاصر والسليل المباشر للشعر الجاهلى . كما أن ذلك سوف يمكننا من دحض ما يروجه بعض المستشرقين من مزاعم وشكوك حول الشعر الجاهلى . وسوف نتناول الآن آخر هذه المزاعم والشكوك من أجل أن نبين مدى أهمية دراسة الشعر

النبطى فى فهمنا لحقيقة الشعر الجاهلى وطبيعته الفنية .

نظرية بارى ـ لورد والشعر الجاهلى : حينما هدأت الزوبعة التى أثارها طه حسين وبارجليوث حول قضية انتحال الشعر الجاهلى جاء بعض المستشرقين فى الآونة الأخيرة ليروجوا لآراء ونظريات لا تقل ركاكة عن نظرية الانتحال . ولكن قبل أن نخوض فى هذا الموضوع لا بد أن نستعرض بايجاز النظرية المسماة نظرية بارى لورد والتى شاعت مؤخرا فى الأوساط العلمية فى بلاد الغرب ، والتى استمد منها هؤلاء المستشرقون أحدث آرائهم عن الشعر الجاهلى .

كان العالم الأمريكى ملمان بارى مهتما بدراسة ملاحم الاغريق . ولاحظ من خلال دراسته أن بعض المقاطع والصيغ اللفظية يكثر ترددها فى هذه الملاحم لدرجة تسترعى الانتباه . ولفهم الوظيفة الفنية لهذا التكرار ، قام هذا العالم برحلة الى يوغسلافيا لدراسة الشعر الملحمى هناك ـ حيث أن الأدب الملحمى قد انقرض فى بلاد الاغريق . ولاحظ ملمان بارى أن التكرار له وظيفة أساسية فى نظم الملحمة حيث أنه يساعد الشاعر فى النظم ويريح ذاكرته من حفظ الملحمة التى قد تصل الى آلاف الأبيات . فالشاعر ـ وهو فى الغالب أمى ـ لا يحفظ الملحمة وانما يحفظ ما تتضمنه الملحمة من أحداث ، كما يحفظ عبارات وصيغ لفظية يستخدمها لينظم الملحمة بسرعة فائقة أمام المستمعين . أى أن عملية النظم تتم خلال عملية الالقاء أو الأداء ، وليس قبلها . لذا فان كل مرة يلقى فيها الشاعر ملحمته يترتب على ذلك نظم جديد للملحمة يختلف عن النصوص التى القاها فى زمن سابق أو التى سيلقيها فى زمن لاحق . أو بعبارة أخرى ، فان نص أى ملحمة لا يختلف فقط من شاعر لآخر ، بل حتى من فترة لأخرى عند نفس الشاعر . ونتيجة لذلك ، فانه لا يجوز أن نفترض أن الملحمة لها نص أساسى أو مؤلف أساسى ، حيث أن الشعر الملحمى يتصف بالتغير المستمر . فالشاعر لا يحفظ الملحمة عن ظهر قلب ويعيدها طبق الأصل حين يلقيها أمام المستمعين ، بل يعيد ابداعها من جديد . وقد لخص نظرية بارى تلميذه البرت لورد فى كتابه : The singer of tales

وقد حاول بعض الباحثين تطبيق هذه النظرية على الشعر الشفهى فى مجتمعات مختلفة . كما حاول اثنان من المستشرقين هما جيمز مونرو ومايكل زوتلر تطبيق هذه النظرية على الشعر الجاهلى . وبما أن الشعر الجاهلى شعر شفهى يتسم بتكرار العبارات والصيغ اللفظية ويتسم باختلاف واضح بين نصوص القصيدة من مصدر لآخر ، لذا يرى هذان المستشرقان أنه لا يجوز لنا أن نتصور أن هناك نصا أصليا لمعلقة امرىء القيس مثلا ، كما لا تصح نسبة هذه المعلقة لهذا الشاعر . فكل من روى هذه القصيدة هو مؤلف جديد لنص جديد ، وليس هناك

نص أصلى ولا مؤلف أصلى لتلك القصيدة . ويمكن قول ذلك عن جميع القصائد الجاهلية . أما ادعاء علماء العرب الأوائل من صحة هـذه النصوص الشعـرية ونسبتها الى قائليها فى العصر الجاهلى فهذا يرجع فى نظر زوتلر ومونرو الى جهل هؤلاء العلماء وعدم معرفتهم بنظريات النقد الأدبى الحديثـة . لذا يمكن اغفال معظم ما كتبوه عن الشعر الجاهلى على أنه مجرد من الموضوعية والروح العلمية .

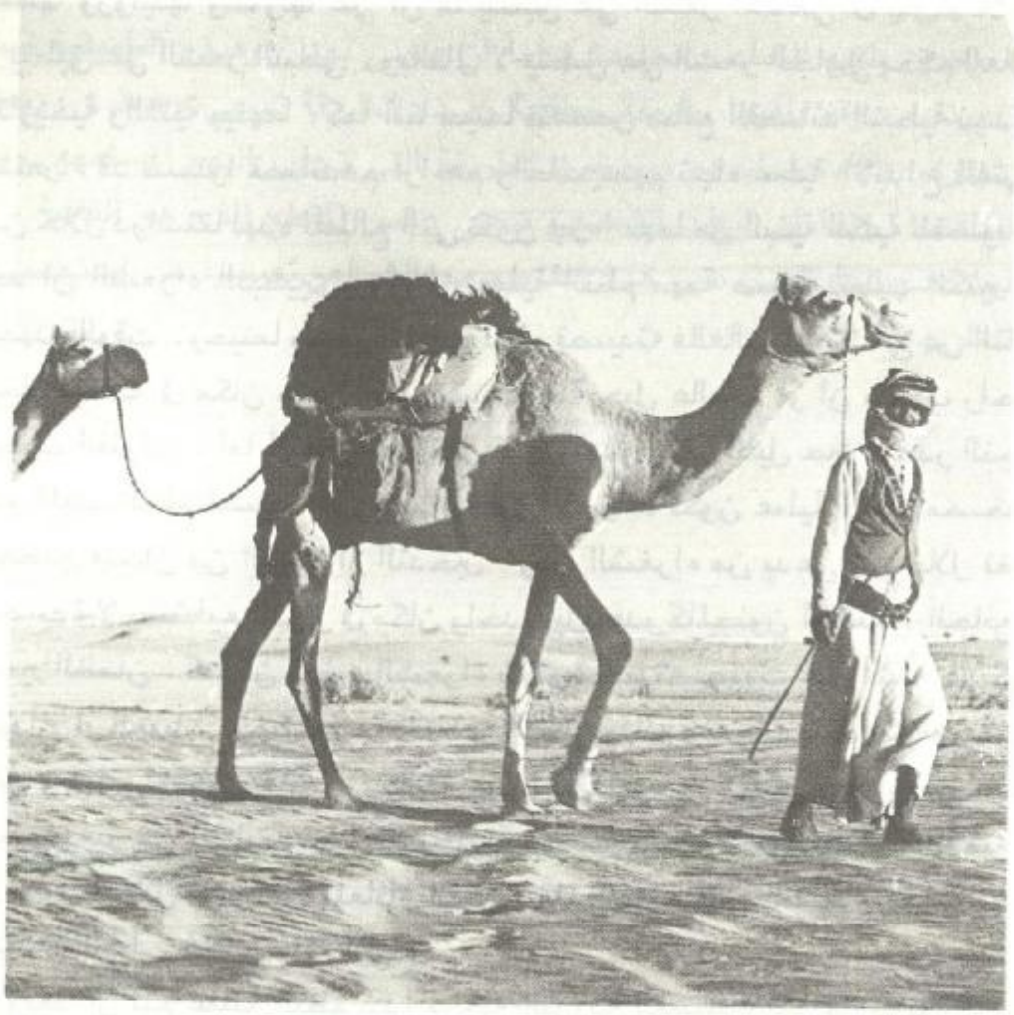
وهكذا يرى هذان المتطفلان على اللغة العربية والأدب العربى واللذان تفصلهما مئات السنين عن العصر الجاهلى وآلاف الأميـال عن موطن الشعـر الجاهـلى ، واللذان لا يجيدان حتى قراءة العربية ونطقها ، أنهم أقدر على فهم الشعر الجاهلى من علماء العرب الأوائل وجهابذة الأدب الذين عاصـروا هذا الشعـر وتشبعوا بروحه ، وجابوا من أجله الفيافى المقفرة ولازموا الأعراب ليأخذوا عنهم الشعـر وينهلوا من معينه الصافى .

دحض مزاعم زوتلر ومونرو : والمتصفح لأمهات الكتب والمصادر العـربية الأساسية كالبيان والتبيين للجاحظ ، والشعر والشعراء لابن قتيبة ، والأغـانى للأصفهانى ، والخصائص لابن جنى ، والعمدة لابن رشيق يجد أن علماء العرب وشعراءهم قد اتفقوا على أن عملية النظم عملية صعبة معقدة تسبق عملية الالقاء وتختلف عنها .

وليس أدل على ذلك من أن القاب بعض الشعراء الجاهليـين تدل عـلى الأناة والتمهل فى النظم ، كالمهلهل والمرقش والمحبر والمثقب والمتنخل . كما أن مصطلحات النظم كنقح وثقف وحكك وحاك وتنخل كلها تدل على احالة النظر فى القصيدة قبل نشرها بين الناس . ومن شعراء الجاهلية من سموا عبيد الشعر كزهير والحطيئة .

ومن المعروف أن دور الشاعر يختلف عن دور الراوى ، ولو أن الأخير قد يتحول فى آخر الأمر الى شاعر . وتلعب الذاكرة دورا مهما فى رواية الشعر الجاهلى وتناقله بين الناس . فالرواية كان يحفظ القصيدة عن ظهر قلب ولا يحاول أن يغير فيها شيئا محافظة على سمعته وأمانته ، وكل مرة يروى فيها القصيدة يحاول أن يتقيد بالنص الأصلى . ولكن جل من لا ينسى فالانسان عرضة للنسيان والخطأ ، ومن هنا ينتج بعض التفاوت بين نصوص القصيدة الواحدة فى المصادر المختلفة .

واذا كان زوتلر ومونرو لا يثقان بالمصادر العربية كان الأحرى بهما أن يدرسا الشعر النبطى كمثال حى للشعر الجاهلى ، وان لا يركنا لنتائج توصل اليها علماء آخرون من خلال دراسة الشعر الملحمى فى يوغسلافيا ، فالشعر الملحمى يختلف كلية عن الشعر الجاهلى ، بينما الشعر النبطى هو السليل المباشر للشعر الجاهلى . ودراسة الشعر النبطى تؤيد ما جاء فى المصادر العربية والشعر الجاهلى من أن



نظم القصيدة عمل شاق مضن يسبق عمليـة الالقاء ، ومن أن النـظم والرواية عمليتان منفصلتان ومختلفتان كل منهما عن الأخرى . وهذا ما سنبينه الآن .

النظم والأداء فى الشعر النبطى :

تدل جميع الملاحظات والتحريات التى أجريناها فى الميدان من خلال مشروع جمع الشعر النبطى من مصادره الشفهية فيما يتعلق بنظم القصيدة النبطية وطرق حفظها وروايتها وتداولها على أن ما ينطبق على الشعر الملحمى فى يـوغسلافيـا لا ينطبق على الشعر النبطى ، وبالتالى لا ينطبق على الشعر الجاهلى بحكم العلاقة التاريخية والفنية بينهما . كما أننا حينما نتفحص مطلع القصائد النبطية نجد أن الشعراء قد ضمنوا قصائدهم آراءهم واحاسيسهم تجاه عملية الابداع الفنى . ومن خلال دراستنا لهذه المطالع التى تكون جزءا مهما من البنية الكلية للقصيدة . نجد أن الشعراء النبطيين يرون أن عملية النظم مهمة صعبة تتطلب الكثير من الجهد والوقت . وحينما يتحفز الشاعر لنظم قصيدته فالغالب أن يتنحى عن الناس ويخلو بنفسه فى مكان منعزل كأن يتسنم قمة حبل عالية ، أو أن يـركب راحلته ويجوب الفلوات . أما البعض فيستغل فترة الهدوء آخر الليل حين تنحدر النجوم نحو المغيب لنظم قصيدته . وعند البعض الأخر قد تكون عملية النظم مصحوبة بتحضير فنجان من القهوة أو التدخين . ومن الشعراء من يدعى أنه خلال نظمه للقصيدة لا يستطيع القرار فى مكان واحد ، بل يعدو كالمجنون أو الذئب الجائع أو البعير الظمآن . كما أن بعض الشعراء ينظم قصيدته بصوت عال أشبه ما يكون بالنواح أو العويل . وحينما يبدأ الشاعر النبطى بنظم قصيدته ينتابه شعور غريب وقلق وجدانى ويحس كأن على كاهله عبئا ثقيلا ينوء به ، ولكن بعد أن يتم عملية النظم ويعبر عن افكاره ومشاعره بطريقة مرضية يغمره شعور بالراحة الذهنية . كل هذه الدلائل تشير الى المعاناة الفكرية والمخاض الفنى اللذين يتعرض لهمـا الشاعر النبطى خلال عملية النظم .

وبعد أن تتم عملية النظم تبدأ مرحلة الترويج للقصيدة أما عن طريق الرواية الشفهية أو عن طريق الكتابة . وقبل شيوع الكتابة فى العصر الحاضر كانت معظم القصائد النبطية يتم تناقلها عن طريق الرواية الشفهية . وهناك عوامل كثيـرة تتحكم فى شيوع القصيدة على السنة الرواة كجودتها الفنية وأهميتها التاريخية والمكانة الاجتماعية لقائلها . وهناك مناسبات عديدة لتداول القصائد وترويجها حيث أن الناس فى العصور الماضية كلهم يروون الشعر ويستشهدون به فى جميع المناسبات ، وكانوا يتخذونه قدوة لهم فى سلوكهم وجميع شئون حياتهم . بالاضافة الى ذلك ، فان القصيدة قد تكون موجهة لشخص معين قد تفصل بينه وبين الشاعر

مسافات شاسعة . عند ذلك فان الشاعر قد يذهب لالقاء القصيدة بنفسه الى هذا الشخص . وقد يبحث عن كاتب يكتبها له ثم يبعث بها الى الشخص الموجهة اليه . ولكن فى كثير من الحالات يبحث الشاعر عن « نديب » ليلقنه القصيدة ويحفظها اياه بيتا بيتا ليذهب الى الشخص المعنى ويلقيها بين يديه . وغالبا ما يصف الشاعر هذا النديب بالذكاء الحاد والجرأة كما يصف راحلته والطريق الشاق الملىء بالاهوال والأعداء .

وحين يلقى الشاعر قصيدته اما أن يتغنى بها ، وهذه الطريقة تسمى « ديونه » ، وقد يلقيها بطريقة خطابية وهذه الطريقة تسمى « هذ » . ويعتنى الشعراء بالقاء قصائدهم ويتوخون الطريقة التى تجذب اليهم المستمعين وتشد انتباههم . وبما أن أبيات القصيدة تنتهى بنفس المقطع الذى هو القافية ، فان المستمعين عادة يرددون هذا المقطع مع الشاعر تعبيرا عن استحسانهم وتجاوبهم .

قائمة ببعض مراجع الشعر النبطى

الرقم	المؤلـــف	اسـم الكتـــاب
١	منديل بن محمد بن منديل الفهيد	من آدابنا الشعبية فى الجزيرة العربية جـ ١ قصص وأشعار
٢	» » » »	من آدابنا الشعبية فى الجزيرة العربية جـ ٢ قصص وأشعار لنساء العرب
٣	» » » »	من آدابنا الشعبية فى الجزيرة العربية جـ ٣ ردود الرسائل بين المجيب والسائل
٤	عبدالله بن محمد بن رداس	شعراء من البادية
٥	» » »	شاعرات من البادية جزءان (جـ ١، ط ٤)
٦	فهد محمد الفردوس	ديوان ابن فردوس
٧	» » »	من أدب الشعراء والفرسان الأوائل
٨	الأسمر خلف الجويعان	شاعر من نجد
٩	عبدالله اللويحان	روائع من الشعر النبطي
١٠	مطلق محمد البادى البراق العتيبي	ديوان ابن بادى، الأنوار الهادية من اشعار البادية
١١	عبدالله بن عبار العنزى	قطوف الأزهار
١٢	» » »	أصدق الدلائل فى أنساب وائل
١٣	عاتق بن غيث البلادى	الأدب الشعبي فى الحجاز
١٤	محمد الأحمد السديرى	ابطال من الصحراء
١٥	فهد الرشيد	شعراء الرس النبطيون (جزءان)
١٦	محمد بن احمد الثميرى	الفنون الشعبية فى الجزيرة العربية
١٧	خالد الفرج	ديوان النبط (جزءان)
١٨	عبدالله الحاتم	خيار ما يلتقط من الشعر النبط (جزءان)
١٩	محمد سعيد كمال	الأزهار النادية من أشعار البادية (١٥ جزءا)
٢٠	سعود بن سند السيحان	التحفة الرشيدية فى الأشعار النبطية (جزءان)
٢١	سليمان صالح الهويدى	مجالس العرب
٢٢	عبيسان الحميدانى	نفحات من الجزيرة والخليج العربي
٢٣	بجاد لهاب الجش	ديوان الأمثال : أشعار ومواقف

٢٤	محمد العزب	تحفة الجزيرة : قصص وأشعار من البادية
٢٥	عبدالرحمن عبدالكريم العبيد	قبيلة العوازم
٢٦	سعد بن جنيدل	شعراء العالية : من أعلام الأدب الشعبي
٢٧	» »	بلاد الجوف ، أو دومة الجندل
٢٨	عبدالرحمن بن عطا الشايع	الجوف (جزءان)
٢٩	أبو عبدالرحمن بن عقيل الظاهرى	ديوان الشعر العامي بلهجة أهل نجد
٣٠	» » »	آل الجربا. في التاريخ والأدب
٣١	» » »	العجمان وزعيمهم راكان بن حثلين
٣٢	» » »	انساب الأسر الحاكمة في الاحساء
٣٣	شفيق الكمالي	الشعر عند البدو
٣٤	عبدالله بن خميس	الأدب الشعبي في جزيرة العرب
٣٥	» »	من أحاديث السمر
٣٦	» »	أهازيج الحرب، أو شعر العرضة
٣٧	» »	راشد الخلاوى
٣٨	» »	الشوارد ـ جـ ٣ (من شوارد الشعر الشعبي)
٣٩	» »	المجاز بين اليمامة والحجاز
٤٠	» »	معجم اليمامة
٤١	محمد بن ناصر العبودي	المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية بلاد القصيم (٦ أجزاء)
٤٢	سعد بن عبدالله بن جنيدل	المعجم الجغرافي للبلاد العربية السعودية عالية نجد (٣ أجزاء)
٤٣	محمد بن عبدالله بن بليهد	صحيح الأخبار عما في بلاد العرب من الآثار (٥ أجزاء) ط ٢
٤٤	فهد المارك	من شيم العرب (٤ أجزاء)
٤٥	وديع البستاني	نبذة تاريخية عن نجد أملاها الأمير ضارى بن فهد الرشيد (دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر)
٤٦	مجلة العرب	جميع الأعداد

قائمة ببعض مراجع الأدب الشعبى فى الجزيرة العربية

الألمعي ، يحيى ابراهيم :

١٤٠١ **الأمثال الشعبية في المنطقة الجنوبية** ـ مطابع الرياض ـ الرياض.

البلادى ، عاتق بن غيث :

١٣٩٦/١٩٧٦ **طرائف وأمثال شعبية من الجزيرة العربية** ـ شركة المدينة للطباعة والنشر ـ جدة.

١٣٩٧/١٩٧٧ **الأدب الشعبي في الحجاز** ـ مكتبة دار البيان ـ دمشق.

الجهيمان ، عبدالكريم :

١٣٨٧ـ١٣٩٠ من أساطيرنا الشعبية في قلب جزيرة العرب (٤ أجزاء).

١٩٦٧ـ١٩٧٠ مكتبة المعارف ـ الرياض/دار الثقافة ـ بيروت.

١٣٩٩ـ١٤٠٣ **الأمثال الشعبية في قلب جزيرة العرب** (عشرة أجزاء). دار أشبال العرب ـ الرياض.

ابن خميس ، عبدالله بن محمد :

١٣٩٧ **من أحاديث السمر ، قصص واقعية من قلب جزيرة العرب** . (ط ٢) مطابع الفرزدق التجارية ـ الرياض.

زياد ، توفيق :

١٩٧٠ **عن الأدب والأدب الشعبي في فلسطين** ـ دار العودة ـ بيروت.

١٩٧٤ **صور من الأدب الشعبي الفلسطيني** ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت.

السويداء ، عبدالرحمن بن زيد :

١٤٠٣/١٩٨٣ **نجد في الأمس القريب** ـ دار العلوم ـ الرياض .

العبودى ، محمد بن ناصر :

الأمثال العامية في نجد دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر الرياض.

١٤٠٢/١٩٨٢ **مأثورات شعبية** ـ الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض.

العقيلي ، محمد بن أحمد :
١٤٠٣/١٩٨٢ **الأدب الشعبي في الجنوب** (جزءان) دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر ـ الرياض.
القويعي ، محمد بن عبدالعزيز بن علي :
١٤٠٢/١٩٨٢ **تراث الأجداد** ـ مطابع البادية للاوفست ـ الرياض .
المارك ، فهد :
١٣٨٦/١٩٦٦ **من شيم العرب** (اربعة اجزاء) (ط ٢) ـ المكتبة الأهلية ـ بيروت.
محضر ، حسين عبدالله :
١٣٩٥ **الأمثال العامية بمكة المكرمة** ـ نادى مكة الثقافي.
منظمة التحرير الفلسطينية ، مركز الابحاث :
١٩٧٣ **قرية ترمسعيا : دراسة في المجتمع والتراث الشعبي الفلسطيني**. سلسلة كتب فلسطينية ـ ٤٥ ـ بيروت .

قائمة ببعض المراجع العامة

ابراهيم ، نبيلة :
* * ١٩٧٣ **الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق** . مكتبة القاهرة الحديثة .
١٩٧٤ **أشكال التعبير فى الادب الشعبي ط ٢** ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر .
الجوهرى محمد محمود :
١٩٧٨ **مصادر دراسة الفولكلور العربى : قائمة ببليوجرافية مشروحة ـ دار الكتاب للتوزيع** .
١٩٨١ **علم الفولكلور**(الجزء الاول) ط ٤ ـ دار المعارف القاهرة .
الجوهرى ، محمد محمود وعبدالحليم حواس وعلياء شكرى ..
* * ١٩٦٩ **الدراسات العلمية للعادات والتقاليد الشعبية** ـ مكتبة القاهرة الحديثة .
الساريسي ، عمر عبدالرحمن :

١٩٨٠ **الحكاية الشعبية فى المجتمع الفلسطينى** ـ المؤسسة العربية للدراسة والنشر .

ساعي ، احمد بسام :

١٩٧٤ **الحكايات الشعبية فى اللاذقية** ـ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق .

سوكولوف ، يورى (ت . حلمي شعراوى وعبدالحميد حواس) ..

* * ١٩٧١ **الفولكلور : قضاياه وتاريخه** ـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر .

صالح ، احمد رشدى :

١٩٧١ **الأدب الشعبي** ـ ط ٣ ـ مكتبة النهضة المصرية .

العنتيل ، فوزى :

١٩٧٧ **الفولكلور : ماهو ؟** المطبعة العربية الحديثة ـ القاهرة .

١٩٧٨ **بين الفولكلور والثقافة الشعبية** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عرنيطة ، يسرى جوهرية :

١٩٦٨ **الفنون الشعبية فى فلسطين** ـ منظمة التحرير الفلسطينية ـ مركز الابحاث .

كراب ، الكزاندر هجرتى (ت . رشدى صالح) ..

* * ١٩٦٧ **علم الفولكلور** ـ وزارة الثقافة ـ مؤسسة التأليف والنشر ، القاهرة .

يونسى ، احمد على :

* * ١٩٧٥ **مقدمة فى الفولكلور** ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة .

مرسي ، عبدالحميد :

١٩٧٣ **دفاع عن الفولكلور** ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب .

منظمة التحرير الفلسطينية ـ مركز الابحاث ..

١٩٧٣ **دراسة فى المجتمع والتراث الفلسطيني : قرية ترمسعيا** . سلسلة كتب فلسطينية ٤٥ ـ بيروت .

KETABAT

QUARTERLY CULTURAL REVIEW

المساهمون فى هذا العدد

أحمد مدن	محمد فائز	قاسم حداد
أشرف عامر	فوزية رشيد	محمد بدوى
أمجد ريان	راوية صادق	علياء عبد العاطي
عبد الله خليفة	محمد هشام	سامية رؤوف
محمد بدران	خورشيد نسرين	د . سعد الصويان

VOL.10, NO.21,1985

Published by DAR AL GHAD BAHRAIN P. O. Box No. 5050

PRINTED AT ARABIAN PRINTING & PUBLISHING HOUSE, BAHRAIN.