Happy New 2022 !!

Phoenix Bird

طائر الفينيق

Fall Issue 14

العدد الرابع عشر/ خريف/٢٠٢١

زمن التخذير
د. حسن فرحات

دور الثقافة في تشكيل سلوك الإنسان وتربيته
أ. سليمة مليزي

قبلة العيد
د.هويدا شريف

اللغة مرآة الأمة
د. طلال الورداني

مرايا التجريب في شعر اللبنانيّة حكمت حسن
أ. الحسام محيي الدين

الزيوت الطبيعية لمعالجة البشرة
أ.مريم باجي

يا سماح
أ.عمر شبلي

التقلص العضلي أو التشنجات العضلية
د.الصيدلي ماهر حسن

لؤم الحيّة الرّقشاء
د.ميراي أبو حمدان

مليون مبروك

أخصائية التغذية: ميرنا شمس الدين
تحدثنا عن فوائد بذور الكتان

طائر الفينيق

مجلة أدبيّة، شعريّة، ، فكريّة، متنوعة

فصلية تصدر في مدينة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكيّة

Magazine Founder: Dr. Hassan A Farhat, MD

Senior Arts Director: Assad Kamran

الهيئة الإدارية

رئيس التحرير د. حسن فرحات

مريم باجي: مراسلة وسفيرة المجلة في المغرب العربي

جميع الحقوق محفوظة

All rights reserved 2021 .No reproduction, copying or passing without expressed consent from the founder of magazine. For permission or writing opportunities please contact:Submissions@7eloarabiamagazine.com

الآراء والأفكار المطروحة في صفحات المجلة من قبل الكتّاب تخصُّهم وحدهم لا غير.

الهيئة الثقافيّة في هذا العدد

د. حسن فرحات	أ. ميرنا شمس الدين
أ .عمر شبلي	أ. حنان بو حسن
د. هويدا شريف	أ. رانية مرعي
د. ميراي أبو حمدان	أ. غدير نصر الدين
د. طلال الورداني	أ. سناء الحاموش
د. نينا نبيل أيّوب	أ. زينة الجوهري
د. علي سعيد أيّوب	أ. مخلوف عامر
د. دلال مهنا الحلبي	أ. عبد الرزاق المصباحي
د. محمد محي الدين	أ. الحسام محيي الدين
أ. اغنار عواضة	أ. هنادي زرقطة
أ. سليمة مليزي	أ. فؤاد طالب
أ. مريم باجي	أ. ناصرية بغدادي العرجة

المحتويات

افتتاحية ٩

زمن التخدير
د.حسن فرحات

تغذية ١٤٣-١٤٤

أخصائية التغذية
ميرنا شمس الدين
بذور الكتان

أدب ١١-١٤١

باسمي
د. هويدا شريف

ينابيع الذات .. ينابيع القصيدة
د. محمد محي الدين

الرواية العربية والفنون السمعية البصرية
جدة الموضوع والصرامة المنهجية
أ. عبد الرزاق المصباحي

مرايا التجريب في شعر اللبنانية حكمت حسن
أ. الحسام محيي الدين

اللغة مرآة الامة
د. طلال الورداني

استراتيجيات الدولة اللبنانية لمواجهة الكوارث والأزمات وقدرتها على الصمود
أ. هنادي زرقة

الإيديولوجيّ في فنّ السّرد
أنموذجاً " قناديل البحر " لجان توما
د. نينا نبيل أيّوب

نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ودورها في نقد النّص الأدبي
د. علي سعيد أيّوب

لؤم الحيّة الرّقشاء
د. ميراي أبو حمدان

دور الثقافة في تشكيل سلوك الإنسان وتربيته
أ. سليمة مليزي

أعشقني سمُوُّ الحب ، فيُض اللغة
أ. مخلوف عامر

دوائر المكان ومكوناته عند اميلي نصر الله زكريا تامر ويوسف حطيني
د.هويدا شريف

جمال ١٤٨-١٥٠

زيوت طبيعية تعالج مشاكل البشرة في فصل الشتاء
أ. مريم باجي

صحة ١٨٦-١٨٧

التقلص العضلي أو التشنجات العضلية
د.حسن فرحات

خواطر ١٨٩-١٩١

خواطر
عباس طالب عثمان

فن١٩٢-١٩٥

لوحات فنيّة
أ. حنان بو حسن

شعر ١٥٤-١٨٢

قبلة العيد
د. هويدا شريف

يا سماح
أ. عمر شبلي

من أزمنة تشبهني
د. دلال مهنا الحلبي

" جدي لم يقرأ " حلاق اشبيلية
أ. ادغار عواضة

ربيعُ سناكِ
أ. فؤاد طالب

"يا أناي "
أ. ناصرية بغدادي العرجة

ولادة ذاكرة
أ. رانية مرعي

عساك تصيرُ في يومٍ يَسوعي
أ. غدير نصر الدين

كيف أحمل قلبي
أ. سناء الحاموش

بحار ومتمردة
أ. زينة الجوهري

زاوية اللغة ١٩٧

إلى
أسرة التحرير

زمن التخدير..

د. حسن فرحات

سنة مضت كأنّها طرفةُ عينٍ أصابتنا بتخدير الزمنْ

والتخدير هو وقفة على أطلال الماضي

سنة كانت مسكناً للذكرياتِ والهَجْر

ماتت ولكنّ ذكرياتِها لم تمتْ

فغدت للمستقبل وجهةَ عبورِ الزائرِ المُعتبرْ

والروحُ لا تبرحُ ذكرياتِ سنيِّ الآهاتْ

لأنها لا تيأس من خلودها،

ولأنّ حزنَها مادةُ خلودِها

رغم أن الأهل والأصدقاء في ركنْ ، والباقين في ركن آخَرْ

*****

وعشقُ حبيبِ الوجود لا فضاء له سوى قلوبِنا

والطواف حول القلب العاشق منسكٌ من مناسك الحج

ويقسو العشق حين يتحوّلُ إلى ذكريات

ذكرياتُ تشبه خمراً معتقةً في كؤوس الزمن.

والذكرياتُ تبقى ..

وهي صدى السنين الحاكي كما يقول أحمد شوقي

والعمرُ يمضي شاهداً على ماضي الشبابْ

ولكنه يرنو بحسرةٍ إلى أيام الشباب

كأنّ العمرَ يُقاسُ بالوقت الذي يموت ولا يموت!

وكأنّ الوقتَ واقفٌ ينتظرْ؟!

ساءت أحوالنُا لأنّنا ربطنا الأحوالَ بالوقتِ

وقتها اعترفنا بأننا أبناء الموت.

فبقيت كما هي تراقبُ الوقتَ المنصرمْ

يا حسرةً على عبادٍ يحسبون الأيام تُستَبدَلُ كالثياب

ولا يعلمون أنّ التفاءلَ هو نقيضُ التجدّدِ،

لايذهب شيء إلى العدم.

*****

كلُّ بِناءٍ شُيِّد في السناءِ شاهدٌ على حضورنِا المؤقتْ

فليس هناك بناءٌ خالدٌ ولا عمرٌ يصمدُ أمامَ الأقدارِ

ولا الأقدارُ تنظرُ للإنجازاتِ بعينِ الشؤمِ

ولا هي في واردِ انتظارِ البعثْ

ما أصعب اليقظة التي لا تدوم!!

نخلدُ إلى النومِ ويقظةُ الأيامِ تلاحقُنا في أرحامِ الأحلامْ

ونستيقظ من النومِ وكوابيسِه ترافقُ نهارنَا

يعجزُ اللسانُ عن وصفِ مشهدِ الغموضْ

ويصعبُ على العقل تصديقُ لسانٍ، كلماته لا تخرج من القلب

******

الضلالة عدوة العقل

فالتضليلُ هو الحُكمُ السائدُ المستشريْ، بينَ العبادْ

منذ أن رأوا الشمس تغرب في عينٍ حَمِئَةٍ

بلادٌ تُهدمُ باسم التغييرِ المُضلِّلِ

وحكامُ الوعود على الأرَائِكِ سُكارى

والشعوبُ ضائعةٌ ، شاردةٌ خلفَ الحدودِ

يبحثون عن عونٍ لن يأتي إلا برهنِ البلادْ

ما أصعب أن نرهن وطناً

فلا هناك نصائح نافعةٌ

ولا أحدٌ فاتحاً ذراعيه مسالماً مهللاً

كلّما قلنا فُرجت...

جرت سفنُ رغباتِ الأمةِ عكسَ تطلعاتِ الآفاقْ

فلا سنةٌ في الأفق تُدرك معاناةَ القلوبِ

ولا نبضُ القلوبِ يبقى منتظماً مع مرورِ الوقتْ

فنحنُ بشرٌ نحبُ الحياة كما تحبُ الطيورُ حريةَ التحليقْ

وكما يعشق الصغار لعبة الكرة

وكما أحبَّ الأنبياءُ والرسلُ خالقَ الحياةِ والبعثْ

فكلُّ شيءٍ مقدّرُ...

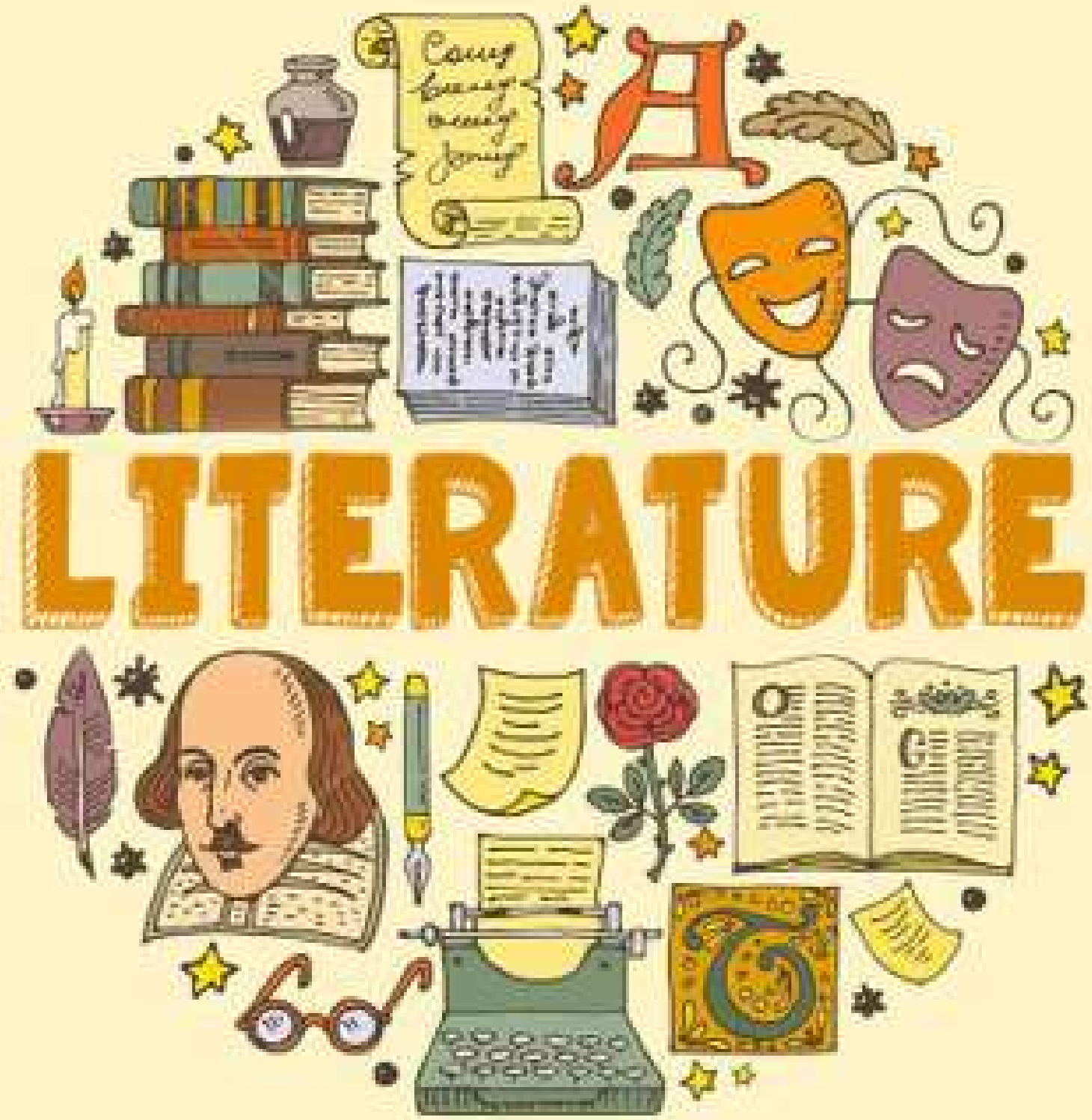
فلا تطرقوا لأحلامِ التي عجزت عن تحقيقها السننون

بل دعوا المستقبلَ يختارُ لكُمْ أجملَ الأحلامْ

حتى لا نكونَ من ظالميِّ السنينْ

كلُّ عامٍ وزمنُ التخديرِ خارجَ العقولِ والأوطانْ

أدب



BEACH LIBRARY

باسمي

د. هويدا شريف

باسمي

سكن طفولتي البريئة بنظرات إعجاب شفوقة ،رافقني سنين طوال في جيوب الروح،مخبأ بين طيات الأنسجة،يزور فكري بنظرة من عينيه يفتقد وحدتي مع كلّ هبّة نسيم وألم مرسوم.

باسمي

رجل الحق في رجلين ،رجل ينطق به ورجل يفهمه،مواقفه تفرض شخصيته،فهو كالطفل في أحضاني ،قائدي عند الملمات وفي الحياة وسيّد أسدُ في آرائه وأفكاره واتزانه وعاشقاً في نظراته وكلماته.

باسمي

طفلي المدلل وشغلي الشاغل ،ارتشفه بتلذذ العسل الذائب بالماء الساخن،أسكبه دماً يسيل في عروقي وأتنشقه أنفاساً تتصاعد بشكر الخالق على نعمته .

باسمي

ترياق فكري وروحي الندية ،منطقي الصلب،إرادتي القوية المنطقة بفذاذ شخصيته،وعوني عند الطلب.

باسمي

يلقي الهمس والإفتتان في صدري،حبه لي أدب من الطراز الذي يخطر في حلبات السباق في أحداث العشاق،عطره في أنفي يترك فيّ في كل خطوة آلاف النظرات والحسرات والتنهدات باسمه.

باسمي

استاذي الذي علّمني معنى جمال الحياة ومفاتنها،درّبني على الحساس بالذات ومعنى الإشتياق،نور من الله على الأرض وتعمة لا تقدّر بثمن،ملهمي بكلامٍ يلهبني يذويبني كما تذوب الشمعة تحت أنفاسي.

باسمي

عبرات فرحي ،نشوتي الفانية،عجبي العجاب،كنزي الكنوز،إعجازي الذي يفوق كل إعجاز،دنياي البراقة،وعالمي المضيء ،شمس شتائي،ايماني القويّ،إخلاصي الشديد،صبري الذي أثب أمامه،وخوفي الغامض الذي يسبح في أعماقي.

باسمي

جعلني عروسه التي تمرح بشعرها وروحها المضيء في مروج الفكر الرحبة المزهرة،ووضعني ملكة من ملكات المجالس ،تعرف كيف تمشي بصولجان روحها نفسَهُ الأبية كما يمسّ المبرد العين.

باسمي

صمتي الخائف عليه،رجائي من الله الذي نبذت في سبيله عرض الدنيا وثرائها وبهجتها ،نور قلبي الذي مبعثه السماء لا الأرض .آمنت به صادقة بجماله المعنوي الذي لا أعرف مقدار معناه ولا دواه .

باسمي

هو ذاك الساحر الذي صنه بيده كرة البلور ،خالقاً من مادة ذهنه دنيا مماثلة إلى دنيا العجائب ،كلا، بل بانياً وبجدارة من حياته عالماً من الحقيقة هو مستقبله العملي.

باسمي

غزلته من ثلة الحرف الأنيق،حكته من عبراتب وعباراتي،ونسجت منه مخلوقاً من دمه وهمي غير حقيقي،كما أنه أخاط جسمي من حياته وطيبته،لذا سأفني وجودي ولروحي فداء لوجوده وكيف من يراني بعينيه لا أفديه بدمي!؟

باسمي

هو أملي ،ابتسامتي،روحي ...هو الأنا بكل مضامينها.

The only
thing that
limits you
is your ego.

نابيع الذات .. ينابيع القصيدة

قراءة في «مجموعة عمر شبلي الشعريّة» أيّ خبز فيك يا هذا المطر»

د. محمد محي الدين

توطئة

عندما تنطلق الذات الملتاعة من رحاب مخزونها الثقافيّ والمعرفيّ والإنسانيّ، في رحلة مضنية من التمزّق والأوجاع والاغتراب، مستلهمة أصالة الأمّة وحضارتها، وهي في مراحل من التقهقر والتشتّت والغياب. هنا، تمضي تلك الذات بك بعيداً في مجاهيل النفس البشريّة، ومكنوناتها العصيّة على السبر والاكتناه. وإذا ما وقفتَ متحيّراً أمام توقها الغنيّ بالأسرار، فإنّك تخرج من لهب اشتعالٍ لا ينطفىء؛ لتدخل في عوالمَ أشدّ غرابة وأبعد غوراً، تحتاج إلى كدٍّ ومشقّة بالغين؛ لتلمّس معالمها المتحفّزة، وتتبّع نوازعها التي لا تعرف الحدود.

ورحلتك في عوالم الشعر، مع الشاعر عمر شبلي، في حرائقه واشتعالاته، وكشوفاته المتلاحقة، تدفع بك إلى مرافقته في تلاوين رحلة المعاناة، وبوح الروح التي لا تعرف الراحة والسكينة. وصدق أبو تمام حين قال:

"بصرتَ بالراحةالكبرى فلم ترَها تُنالُ إلّا على جسرٍ من التعبِ".

لجأتُ يوماً إلى دوح القصيدة في مجموعة عمر شبلي: "أيّ خبزٍ فيك يا هذا المطر"، هرباً من قيظ (الشيخ الزمان) واستبداده، وتخلّصاً من الركام المزمن، والقحط والجفاف، باحثاً عن مزايا الشعر الأصيل، وعن ألوان الإبداع وأفياء جماليّاته. وجدتني عند انبثاق الينابيع التي تُعيد إلى المدارات رجعَ براءتها الأولى، ولعلّ في استخدام الأساطير واستثمارها، بعضاً من هذا الرجع، أو هو الوقوف على أطراف الكون، في عالم بائس، بين العدم والخلود. يكون لهذا الأخير غير وجه وغير سبيل، لا يعرف مسالكها إلّا الشعراء الكبار. أما كان المتنبّي على حقّ عندما قال:

"ذرِ النفسَ تأخذْ وُسعَها قبل بينِها فمفترقٌ جاران دارهما العمرُ"؟

حول المجموعة الشعريّة

أسعى في هذه الصفحات إلى إيفاء هذا الشاعر بعض حقّه، والإحاطة ببعض الملامح التي تضمّنتها قصائد المجموعة. والشعر يصدر دائماً عن أرض خصبة، هي أرض الروح التي لا تعرف اليباس والجفاف، يرفدها الحنين إلى ينبوع الضوء.

وعندما تثور عواصف الذات تجد الشاعر ربّاناً لروحه الملتاعة، وهو المثقّف المتمرّد، وقد ازدحم الوعي والحدس والشعريّة، في تلك الروح الثائرة أبداً، تنازعها صوت الإنسان من جهة، وصوت المناضل المخلص لقضيّته الإنسانيّة والقوميّة، من جهة أخرى

ومن الممكن تحديد زاوية الرؤية التي تمكّننا من النظر، بدقّة، إلى شعريّة الشاعر عمر شبلي، ما شعريّة الشاعر إلّا فرادته التي تمكّن ثقافته من أنّ ما يراه من العالم المرجعيّ مادّة شعره. إنّه كشف عن أعماق هذا العالم المرجعيّ، لا كما يراه الآخرون، بسبب من اختلاف الرؤى. حريّ بنا تعرّف خصوصيّة الرؤية عند عمر، في هذه المجموعة، على وجه الخصوص عندما تبيّن لنا عمق رؤيته إلى قضيّة الإنسان، وقد لازمته في غير مجموعة من مجموعاته الشعريّة التي شكّلت علامة نهوض، كما لازمته في قراءاته النقديّة المتعدّدة.

وقارىء هذه المجموعة، يجد نفسه أمام خارطة "ذات أفق واسع ممتدّ من التاريخ والحضارة والثقافة التراثيّة، وصولاً إلى الفنّيّ والذاتيّ"(1)، مع تركيز مكثّف على المضامين الوطنيّة والقوميّة والإنسانيّة والأخلاقيّة. وعمر هو شاعر بحقّ، عربيّ الهوى والمنى والفؤاد. نلحظ نار وجده المستعرة أبداً، يسترجع صفحات من التاريخ؛ ويعود إلى ومضاته مبدعاً ومجدّداً في آن معاً. وتجده في تدفّقه، وآلامه التي لا تعرف الفتور، وكأنّه ينبع من جبال أسطوريّة، وتتبدّى ملامح شعريّة عمر في كونه جعل نفسه منتدباً؛ لتحويل أيّة مادّة من موادّ إبداعه، وهي متنوّعة ومتعدّدة، إلى دمه الخاصّ.

في سيمائيّة العنوان

يتكوّن عنوان المجموعة الشعريّة "من ستّ مفردات، بدأ باسم الاستفهام (أيّ)، للسؤال عن شيء مفقود، وهو المسند إليه في الجملة الاسميّة. ويتبعه المضاف إليه (خبزٍ) المرتبط بالحياة، في المفهوم الاجتماعيّ، بوصفه مادّة الحياة، بالنسبة إلى المجتمع العربيّ. وهذه المفردة تستحضر الجوع الذي لوّن حياة الجماهير المسحوقة بألوان القهر والمعاناة. ويأتي الجارّ والمجرور (فيك)؛لتعلّقهما بالمسند المحذوف (كائن أو موجود)، يتبعه حرف النداء (يا) والمنادى مفردة (هذا) هي الحاضر المخاطَب، وجهاً لوجه، للدلالة على الرجاء، ويُضمر الإشارة إلى الخبز الذي يُشبع الجائع، الشاعر أم الجماعة التي ينتمي إليها. ويأتي البدل من (هذا): (المطر)، وارتباط حرف (الكاف) بحرف الجرّ، يكشف عن العلاقة الوثيقة التي تجمع ما بين الخبز والعطاء والخصوبة والنماء، إلى جانب ما في المطر من إيحاءات ودلالات. فهل المطر هو مطر الذات في تفتّحها على المستحيل، أم هو مطر الروح الحضاريّة التي عصف بها تراكم المعاناة؟ وما وضع علامة التعجّب (!) في نهاية العنوان إلّا علامة على بثّ روح التفاؤل التي يحرص الشاعر على تناميها. وأطعام الجياع هو بداية الطريق، مهما طال الزمن. وشكّلت المفردتان (خبز، المطر) مفاتيح للمجموعة كلّها.

في البنى الإيقاعيّة

البحث في شعريّة شاعر ما، وتقصّي أبعادها الإبداعيّة، يتكامل من خلال دراسة البنية الإيقاعيّة في القصيدة، وللإيقاع دور كبير الأهمّيّة في تحقيق جماليّة الشعر، إلى جانب الرؤية والتراكيب والتصوير الفنّيّ. يؤكّد هذا القول ما نقرأ من إشارة للشاعر نفسه في مقدّمة الكتاب، إذ يقول: "وإذا كانت الموسيقى لغة، فإنّ الشعر لغة وموسيقى".

ومع إمكانيّة تحديد طبيعة الانتظام والاتّساق في الإيقاع، فإنّ هذا الأخير "هو تأليف بين مجموعة من العناصر، يجمع بين النسق والخروج على هذا النسق، ويقيم بين هذه العناصر علاقة أو علاقات، فإذا خلت العناصر من النسق ومن العلاقات، فهي كذلك خالية من الإيقاع"، بعض النقاد". وما يمكن الوصول إليه، في مجال الإيقاع في الشعر، هو القول إنّ لغة الشعر هي إعادة تنظيم اللغة العاديّة. فهل نجح عمر في إعادة تنظيم اللغة؟ قد نستطيع التوكيد أنّ عمر شبلي جعل من الإيقاع عاملاً مسهماً في إنتاج الدلالة؛ لأنّه لم يعد ظاهرة حياديّة، إنّما غدا من أكثر العناصر أهمّيّة في إمداد الكلام بأسباب الشاعريّة.

نلحظ تنوّعاً إيقاعيّاً في شعر عمر، إذ نجد ثلاثاً وثلاثين قصيدة مختلفة الطول، بُنيت على النسق الإيقاعيّ (فعولنْ). يتكوّن هذا النسق من مقطعين طويلين، في مقابل مقطع واحد قصير، فما دلالة هذا؟ أغلب الظنّ أنّ الغلبة الواضحة للمقاطع الطويلة تتلاءم مع الحال النفسيّة للشاعر، وتكشف عن المناخ الذي يحاول الشاعر إرساءه، وهذا مرتبط بالهموم والمشكلات التي واجهها عمر.

وإذا ما أغفلنا دراسة النبر والتنغيم، والتدوير والتضمين، مع ما لهذه العوامل من دور فاعل في الإيقاع، فإنّ تتابع الأنساق الشعريّة، بسلاسة وعذوبة يندر وجودهما في كثير ممّا نقرأ، وهذا يُظهر تمكّن الشاعر من اللغة، ترفدها الموهبة الأصيلة والخبرة الطويلة. وما قيل عن النسق الإيقاعيّ (فعولنْ) ينطبق على نسق آخر استخدمه الشاعر، هو (فاعلاتن) المتكوّن من ثلاثة مقاطع طويلة- في مقابل مقطع واحد قصير، وهذا النسق يوحي بالأحزان التي استبدّت بالشاعر، من غير أن تطمس شعاع الأمل. ولا يخرج النسق الإيقاعيّ (مستفعلن أو متفاعلن) عن الدور الذي تؤدّيه المقاطع الطويلة. وقد ينسحب هذا على قصائد المجموعة كلّها، وقد استُخدم فيها أنساق (الكامل والمتقارب والخبب)، إلى جانب المقطوعات التي بُنيت على الشعر الموزون المقفّى، من غير أن تتخلّى عن الرؤية العامّة للشاعر، بل توافقت معها.

عمد عمر إلى التنويع في الأنساق الإيقاعيّة في القصيدة الواحدة، غير مرّة، وهذا معروف عند شعراء الحداثة، كما في بعض قصائد أستاذ الحداثة (بدر شاكر السياب).

تشكّلت قصيدة (أمّي) من مقطعين طويلين، وقد بُنيت على نسقين إيقاعيّين: (فعولن، متفاعلن)، وتكوّن النسق الثاني من خمسة وستّين نسقاً، فيها مئة وخمسة وتسعين مقطعاً قصيراً، في مقابل مئة وثلاثين مقطعاً طويلاً. هذا يؤشّر إلى التفاؤل الذي يطغى على القسم الثاني من القصيدة، مع أنّ المناخ العامّ للقصيدة قائم على الأحزان والآلام :

"وإذا بدا في الإفْقِ غيمٌ قاحلٌ

أبصرتُ فيها غيمةً لا تنضبُ الأمطارُ فيها"(2).

---

١. عمر شبلي: أي خبز فيك يا هذا المطر. ص ١٠٤.

٢. م . ن . ص ١٥٥.

يُرسي القسم الأوّل من القصيدة مناخاً سلبيّاً، من خلال المقارنة بالمقطع الثاني، وإذا ما كان النسق (فعولن) يتكوّن من مقطعين طويلين، في مقابل مقطع قصير واحد، فإنّ الرتابة التي يبعث بها هذا النسق، من خلال تكراره، تكشف عن حجم معاناة الشاعر، وإحساسه بالفجيعة لفقدان الأمّ. وتتبدّى المفارقة في الصورة الشعريّة، إلى جانب الإيقاع:

"نشقى، وتزهر في القصور مشاجبٌ ومشانقٌ".

يمكن التوقّف أمام قصيدة "أنا والذئب والرياح"( ) ومراقبة الدور الذي أدّته الجمل الإنشائيّة والخبريّة في تنغيميّة القصيدة. ويُظهر الإحصاء وجود ثلاثين جملة إنشائيّة، في مقابل أربع وستّين جملة خبريّة، أي ما يعادل الضعفين. وتوزّعت هذه الأخيرة أساليب الإخبار والشرط والاستدراك والنفي. وتفوّق هذا النوع من الجمل يؤكّد للقارىء أنّ النصّ قائم على صوغ التجربة، وتأمّلها، أكثر ممّا يعبّر عن سوَر الانفعال والزّات الوجدانيّة، والانسياق وراءها.

من نافل القول إنّ القافية والرويّ يؤدّيان دوراً كبير الأهمّيّة في إيقاعيّة الشعر، وفي تحقيق جزء كبير من جماليّته. وهذا ما فطن إليه أغلب شعراء الحداثة، فنراهم يحرصون على استخدام القافية والرويّ، والاكثار منهما أحياناً. ولم يشذّ عمر شبلي عن هذا التوجه، إذ يرفض التصنّع والتزيين، وما يهمّه هو نقل الرؤية والتعبير عن الفكرة، بجماليّة رفيعة المستوى. ومن جماليّات استخدام القافية والرويّ قول الشاعر:

"أنا لا أدري، ولكنْ عندما أبكي أحسُّ البحرَ قادِمْ

وأرى زورقَ عمري فوق ظهر الموجِ قادمْ

هل أتاكم نبأُ البحر وذي النون المغاضبْ!!!

كيف صار البحرُ أنثى!!

ثمَّ صار الحوتُ قاربْ"(4).

يتّحد الإيقاع بالتعبير، ترفدهما القافية والرويّ، ويؤدّي الحرف الشديد (الباء) مع الحرف المعتدل الشدّة (الميم) جماليّة محبّبة إلى النفس، في إطار من السلاسة والعذوبة؛ لتسهم جميعاً في نقل الرؤية التي رمى إليها الشاعر. والنماذج التي يمكن تأمّلها أكثر من أن تُحصى.

---

٤. م . ن . ص ٣٥.

في المستوى التركيبيّ

يؤدّي المستوى التركيبيّ دوراً كبير الأهمّيّة في إنتاج الشعريّة، ونلحظ على مستوى التركيب، وجود سبعة من أسماء الفاعلين، ثلاثة منها مرتبطة بقوى الشرّ والظلام (الظالمون، الآكلون، القاتلون)، ترتبط الأسماء الباقية بممثّلي المعاناة والسعي الى التغيير . وهذا يُظهر جانباً من رؤية الشاعر إلى الصراع الدائر، على المستوى العامّ.

ولعلّ في الزيادة في جموع التكسير (12 اسماً في القصيدة)، ما يشير إلى اختلال في الواقع، وهذا ما يؤلم الشاعر، فهو ينعكس على اختلال في نوعيّة الأسماء الدالّة على الجمع، تعبيراً عن وجه من أوجه الصراع الأبديّ بين الخير والشرّ، النور والظلام...الخ. وربّما يكون في توزيع الأفعال الصحيحة والمعتلّة ما يؤيّد هذا القول، فإذا كان عدد الأفعال الصحيحة اثنين وسبعين فعلاً، فعدد الأفعال المعتلّة اثنا عشر فعلاً. واللافت في الأمر أنّ أغلب هذا النوع من الأفعال ينتهي بـ(ياء)، وهذا يؤشّر إلى حجم معاناة الشاعر النفسيّة، هذه المعاناة التي تتبدّى ملامحها في غير سطر من أسطر القصيدة.

وبالامكان القول إنّ هذا الأنموذج من التراكيب قد سلط الضوء على شاعريّة الشاعر الضاربة في أعماق الإبداع والموهبة.

قد يلجأ الشاعر إلى تكرار مفردات بعينها، لغاية مقصودة، ويكون "إمّا للتعبير عن همٍّ وحاجة متعلّقين بالكلمة المكرّرة، وإمّا للتلذّذ، أو التعظيم، أو ما شاكل ذلك"(5). يدرك الشاعر عمر أهمّيّة التكرار في القصيدة، لذلك نجده يستخدمه في غير قصيدة له. من نماذجه قوله في قصيدة "أشعار عند مدخل الزنزانة":

"أُغلِقَ البابُ، ولكنْ قبضةٌ ظلّتْ

على الباب تدقُّ.

---

٥. علي مهدي زيتون: النص الشعري المقاوم في لبنان. ص ٢٣٦.

ربّما قبضةُ أمّي

ربّما قبضةُ طفلٍ كان لا يقبلُ أن يُسجنَ

حتّى في الرياح

ربّما قبضة مَن كان على البيدر يعطيني الرغيف

ربّما قبضةُ مَن ليس ينامْ

ربّما الرؤيا التي تقرعُ بابَ المستحيلْ"(6).

كرّر الشاعر مفردة (قبضة) خمس مرّات في هذه الأسطر، وحضور هذه المفردة بهذه الوتيرة هو حضور استثنائيّ، يتطلّب درسه بمعزل عمّا تعنيه، في معناها القاموسيّ، وبصرف النظر عمّا فعلته التراكيب في دلالة هذه المفردة، من الناحية السياقيّة. تخرج (القبضة) من مجرّد جمع الأصابع والكفّ، لتغدو حدساً يشي بأهمّيّة قرع الباب، وإصرار القارع على فتحه، ورغبته في الانفتاح على العالم الخارجيّ. ومعرفة الشاعر كيفيّة التخلّص من سلطة المعجم المتعلّقة بهذه الكلمة، جعلت التركيز ينصبّ على هاجس الاصرار على التغيير. لقد كان التكرار واضح الوظيفة في القصيدة، كما هو واضح في مقاومة سلطة اللغة، ويخرج إلى تصنيف متناسب مع ذات الشاعر، ورؤيتها إلى الوجود والكون.

يؤدّي الترادف دوراً دلاليّاً يشابه دور التكرار، في أثناء وروده في القصيدة. يُلحظ أنّ الشاعر عمر قد أفاد من الترادف والتضادّ، في قصيدة " أشعار عند مدخل الزنزانة". يقول الشاعر:

"كيف تمحموني وتدري،

أنّني ما زلت من شيء الحضور؟"(7).

---

٦. عمر شبلي: أي خبز فيك يا هذا المطر. ص ٢٣-٢٤.

٧. م . ن . ص ٢٥.

ألغى الشاعر جوانب الاختلاف ما بين وجهَي المحو والحضور، في الأوّل إزالة ما هو موجود، في حين أنّ الثاني إثبات، أكّده استخدام (الحرف المشبّه بالفعل (أنّ)، فانتفى التناقض الحاصل. في هذا خروج على النظام اللغويّ، بقواعده، ودخول في النظام السيمائيّ. هي شاعريّة حقّة لا تخفى على دارس شعر عمر. وفي مقطع آخر من القصيدة ذاتها يقول:

"يا صديقي، أيّها الليلُ الطويلْ

لمَ لا أقدرُ ليلاً أن أنامْ؟".

مرّة أخرى، اختفى الاختلاف ما بين الليل والنوم، مع أنّ في الأوّل متّسع من الوقت لتحقيق الثاني الذي يتطلّبه جسد أيّ إنسان.

مَن يقف عند التضادّ، يجد الأمر نفسه في شعر عمر، من خروج على النظام اللغويّ. يقول في القصيدة ذاتها:

"كان قلبي دائماً يغفو على الباب ويصحو

ناطراً ما ليس يأتي

وإذا ناديته حتّى يعودْ

كان يأبى".

أُسقط التضادّ ما بين الغفو والصحو، وتماثلا في الانتظار. الفعلان في صيغة المضارع، وهما معتلاّن، يكشفان عن تمرّس الشاعر بالمعجم اللغويّ، وإدراك معاني مفرداته. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الفعلين(يعود، يأبى). ومع ما بينهما من اختلاف، يتوافقان في انتظار ما ليس يأتي، وهو فعل القلب الذي يقول في القصيدةى عينها:

"أعطني حزناً فأعطيك مسافهْ

خلف بابٍ موصدٍ عشرين عامْ".

ترى، هل ساوى الشاعر بين الحزن والمسافة؟ أم أنّ الحزن قد غدا، وهو خلف الباب الموصد، سبيلاً إلى الرؤية التي تقرع باب المستحيل.

مجموعة عمر الشعريّة غنيّة بالنكرات المنثورة في أسطر القصائد، كـ(شوق، زمزم، شرق، خصب، زنزانة، كلام، قبضة، طفل، مسافة، أسرى، صحراء، باب، صخرة ..)، وعشرات من السماء غيرها. هي أسماء لمسمّيات عامّة، ولتنكيرها دلالة، هي وضعها في مرتبة دون مرتبة الإنسان والحياة اللذين جاءت كلماتهما معرفة، بشكل عامّ. وإن دلّ هذ على شيء، فإنّما يدلّ على أنّ الإنسان والحياة هما القيمة التي لا تعدلها أيّة قيمة، وعلى أساسهما تتحدّد المواقف والخيارات.

ثمّة أمر آخر، يتمثّل في حوار أقامه الشاعر مع نفسه أو مع الآخر، يتمحمور حول طبيعة الإنسان، وحاجاته الروحيّة والنفسيّة والمادّيّة، وهذا يعني أنّ المجموعة الشعريّة تحاور أسئلة طرحتها المرحلة الثقافيّة والتاريخيّة التي ما زلنا نتفيّأ ظلالها. ويجد القارىء نفسه في عالم على مسافة من العالم الواقعيّ، يقوم على رؤية الشاعر، وانفعاله الذي تأسّس على ما عند الشاعر عمر من هموم واهتمامات.

الصور الفنيّة ودلالاتها

لم يغب عن بال عمر الدور الذي تؤدّيه الصور الفنّيّة في تحقيق جماليّة الشعر، لذلك حفلت قصائد المجموعة بغير صورة مبتكرة، ومع وجود بعض التشابيه، والكنايات، كان للاستعارة نصيب وافر منها.

نعثر على بعض التشابيه الجميلة، كقوله:

"أيّها القهرُ بطهر الإثمِ دعني أتوضّأْ

في دمي يوجدُ كالإثمِ سماءْ"(8).

ما بين الإثم والسماء علاقة تنافر وتناقض، وقد يعني هذا أنّ هويّة الإثم قد غيّرها التشبيه؛ لتشير إلى الارتقاء الذي أحدثته التحوّلات العميقة، وهذا يؤكّد الدور الذي أدّاه التشبيه في التعبير عن انفعال الشاعر.

ويقول عمر عن المنازل التي لم تفارقه في غربته:

"حتّى المنازل لا تزالُ على الطريقِ

كأنّها تمشي إلينا كلّما جعنا إليها

مثلَ أمنيةٍ فإن راودتها هربتْ

وألغاها السراب"(9).

---

٨. عمر شبلي: أي خبز فيك يا هذا المطر. ص ٥٢.

٩. م . ن . ص ١٨٢.

أحدث الشاعر تغييراً في هويّة كلّ من المشبّه والمشبّه به، لقد شخّص المنازل وهي المشبّه، وهذا وجه من أوجه الاستعارة، يكشف فيها عن ارتباطه بالمكان| الوطن. والمشبّه به هو الأمنية التي شخّصها أيضاً، وهذا التغيير يدلّ على موهبة شاعر، أدرك الدور الذي يؤدّيه التشبيه في تحقيق جماليّة الشعر وثراء الفكر، ووسيلة لرسم الواقع، أو رسم رؤية عنه، بمعنى رؤية العالم. وسياق القصيدة "هو الذي يُكسب التشبيه مجازيته، بفعل أنّ تركيبه يجعله شيئاً مضافاضص إلى موةضوع النصّ، وأنّ أفكاره لا تكون بالضرورة عناصر الموضوع المطروحة، وإنّما هي من خارج الموضوع، تساعد فقط على توضيحه"(10).

ونلحظ الترابط بين الصور في علاقة تكامليّة، كما في قول الشاعر:

"وطني ينأى، وعندي كان ما يكفي من الحزنِ،

لتفسير صهيل الريح حول "الكمْبِ"، لكنْ

مَن سيعطينا الخيول؟"(11).

ينطوي السطر الأول على استعارة، تتبعها كناية في السطر الأخير. وإذا كان الصهيل من صفات الخيول، فإنّ الشاعر أخرج الريح عن هويّتها الأصليّة، ليُكسبها هويّة جديدة، يُظهر من خلالها حجم معاناته. ينتقل إلى صورة كنائيّة، تقوم على المعنى البعيد الذي يرمي إليه، فهو لا يقصد الخيول الحقيقيّة، بل الوسيلة التي تمكّنه من مغادرة السجن والوحشة، أو الانطلاق في مرحلة جديدة، قوامها القوّة الذاتيّة التي تمكّن من تحقيق الغايات المرجوّة..

وفي قصيدة أخرى يقول:

"ونحن لنا جوعنا

سنمزّق أرغفة الظالمين، وما نسجوا من رياء"(12).

---

١٠. عدنان بن ذريل: اللغة والبلاغة. ص ١٣١.

١١. عمر شبلي: أي خبز فيك يا هذا المطر.. ص ٢٥.

١٢. م . ن . ص ١٥٨.

التمزيق فعل إراديّ، يمارسه الإنسان بما يشبه ردّة الفعل التي تعبّر عن غيظ وغضب، وتمزيق أرغفة الظالمين تومىء إلى كناية عن الرغبة في التعويض عن الجوع، في حين أنّ المعطوف يشير إلى استعارة أكسبت الرياء هويّة جديدة. وعلى هذا، "تبقى الصورة عصب الشعر؛ لأنّها قادرة على قيادة القارىء، بفضل طاقتها الإيحائيّة، إلى دخول عالم القصيدة، وتالياً، عالم الشاعر الشعريّ"(13). ومن الصور المدهشة قول عمر:

"متى يشحذُ الجائعون نواجذهم

للصلاة على جثّة الجوع؟"(14).

إذا كان فعل شحذ الأدوات المعدنيّة من أجل القطع، فإنّ نواجذ الجائعين قد حلت محلّ هذه الأدوات، ولكن ليس من أجل القطع، إنّما من أجل الصلاة التي تغيّرت هويّتها توافقاً مع الجماعة التي أخذ بها الجوع كلّ ماخذ. وتشييء الجوع يشير إلى إحداث التغييرات التي يأمل الشاعر حصولها. هي صورة فنّيّة ناجحة، تُظهر براعة الشاعر، وحرصه على تحقّق الجماليّة في الشعر.

الأساطير والرموز ودلالاتها

استثمر الشاعر عمر المنهج الأسطوريّ في قصائده، كون الأسطورة مصدر إلهام، له ولغيره من الشعراء الذين رأوا فيها عاملاً جوهريّاً في حياة الإنسان. والأسطورة في الحضارة الحديثة أكثر فعاليّة منها في عصور خلت؛ لأنّها ترتبط بمخيّلة الشعوب، كما ترتبط بالبراءة الأولى، يوم كان الإنسان البدائيّ على تماسّ مع الكون.

تفهّم الشاعر روح الأساطير، وتجلّى ذلك الفهم في التعبير عن روح أسطوريّ. وقد يكون ذلك لصنع أساطير العصر، ما يساعدهم هو الاستعداد الدائم للاستجابة للأشياء وبطريقة أسطوريّة.

تجلّت في نفس الشاعر عوالم مختلفة، فعاد ليشكّلها، ويطوّرها في أشكال رمزيّة، وفي مدركات وصوَرٍ من التعبير مجازيّة، وهذا يؤدّي إلى القول بمحاولة الشاعر إضفاء الإنسان على تجربته في مجملها الشكل الخياليّ والدلالة. يسعى الشاعر إلى تقديم تجربته، من خلال صورة رمزيّة، هي أقدم صورة من صور التعبير، وأصدقها. والشاعر الحقيقيّ يستثمر الأساس الذي تقوم عليه الأفكار. يمكن أن تكون الأسطورة صورة عريضة، تُكسب وقائع الحياة العاديّة مضموناً فلسفيّاً؛ لأنّها تضرب عميقاً في أعماق النفس البشريّة، وتظلّ النشاط الأساس لحركة الإنسان كلّها.

---

١٣. صبحي البستاني: الصورة الشعرية. ص ٣٥.

١٤. عمر شبلي: أي خبز فيك يا هذا المطر. ص ١٦٠.

قد يتمكّن الشاعر من إرضاء حاجاته الروحيّة، عن طريق الأسطورة، من جهة، وكذلك حاجته إلى التوازن مع المجتمع، من جهة أخرى. على هذا، يعمل الشاعر على إخضاع غير المدرك، وإدخاله في نطاق المدرك. وقيمة الشعر لا تكمن في مشاعرنا، ولكن في ما نصنع من صوَر. ويمكن التساؤل: هل استطاع الشاعر تحقيق التكامل بين الروح والمادّة، بين الشعر والحياة؟

نجح الشاعر عمر في تحقيق هذا التكامل، عندما خرج على اللغة المستهلكة، وكتب بلغة أصيلة، تكمن في أغوار النفس، من خلال لغة الرموز التي أتقن استخدامها لأنّ قيمة الرمز في وجوده، حيث يتحقّق معنى الإبداع في الشعر.

يجد الدارس مجموعة كبيرة من الرموز الأسطوريّة التي أحسن الشاعر عمر استثمارها في مجموعته، ونجد منها ما كان خاصّاً بعالم المجموعة، تغذّى من لبانها؛ حتّى استوى كائنً دلاليّاً سويّاً، وبعضها ضارب في الموروث الدينيّ والثقافيّ والتاريخيّ.. وغيرها.

استثمر الشاعر الأساطير التي تتّكىء على المضامين الدينيّة، كأنبياء مثل (موسى، يوسف، يونس، يعقوب.. وغيرهم). أفاد عمر من التاريخ العربيّ القديم، فاستخدم رموزاً كـ (كليب، بني هلال، وروايات ألف ليلة وليلة)، ولا ينسى عمر الأساطير القديمة، كأسطورة (جلجامش، أوليس)، وعرف كيف يسخّرها جميعاً في خدمة غرضه الشعريّ.

يعثر المتلقّي على رموز شعريّة ناجحة، في شعر عمر، تجد في هذه الرموز ما يجمع بين الصيرورة والكينونة: الأولى هي صيرورة المظهر الحسّيّ، ويتمّ التعبير عنه بالنشاط التخييليّ الذي يتمثّل في الصور والإشارات المجازيّة. والمقصود بالثانية كينونة الأشياء بتسميتها على ما هي عليه، عبر التوغّل في لبابها وأساسها الأوّل.

توقّف عمر أمام استسقاء النبي موسى (ع)، ومناجاة الله على الطور، والنار التي (آنسها)،إلّا أنّه أجرى تعديلات تتوافق مع رؤيته، من غير أن يفقد الرمز الأسطوريّ شيئاً من توهّجه وتألّقه. يقول عمر:

"وكان رعاة قدامى بصدري

وبنتُ (شعيبٍ) تريد السِّقاء،

وجئتُ أذود السقاةَ عن البئر،

لكنّني اليومَ ضيّعتُ بئري، وضيّعتُ مئذنةَ القدسِ"(15).

---

١٥. عمر شبلي: أي خبز فيك يا هذا المطر. ص ١٩٨.

استطاع عمر أن يحمّل الرمز ما يتلاءم مع سياق القصيدة، بعد أن أجرى ما يجده مناسباً من تعديل، وفي هذا فنيّة لا تخفى على القارىء. ويستثمر أسطورة (جلجامش)، فيقول:

"جلجامشٌ نسي الحياة بحلق أفعى،

وانهمرتُ وراءها

أبكي على خبز الإلــهْ

أبكي على الطين الإلــهيّ المسوّر.."(16).

قدّم الشاعر الفكرة بأسلوب رمزيّ، ينهل من الأسطورة ما لا ينضب، كشف بوساطته عن معاناته وهمومه، واستطاع أن يقنع القارىء بصواب رؤيته.

انبثاق الضوء

في شعر عمر شبلي حنين طاغٍ إلى مصدر الضوء، والاهتداء به في ظلمات السجن والغربة، كما في زمن الانهيارات الكبرى. والضوء في شعر عمر شبلي شديد السطوع؛ لأنّه مأخوذ من التراب. يعثر الدارس على ورود مفردة (الضوء)، مع ما يتفرّع منها، ويرتبط بها، ثمانية وخمسين مرّة، في حين أنّ تكرار مفردة (الظلام)، ومتعلّقاتها، وردت خمسين مرّة، مرتبطة بالمعاناة المزمنة، وبسلسلة من التراجعات الموجعة، على مستوى الفرد والجماعة. وإن دلّ هذا على شيء، فإنّما يدلّ على ثقة الشاعر بقدرة الأمّة على تجاوز المحن، والنهوض بعد كبوات وكبوات. ولعلّ من البيّن أنّ عالم الشاعر الجوّاني هو الأساس، وهو المنطلق الذي يهب الضوء للذات، بل هو النبع الذي يضيء:

"أيّها القلب القديم

مرّةً أخرى أمامكْ

سوف أخبو وأضيءْ"(17).

---

١٦. عمر شبلي: أيّ خبز فيك يا هذا المطر. ص ١١٧.

١٧. م . ن . ص ٥١.

هي نوع من إضاءة للعالم الخارجيّ المظلم، للوجود الذي يحمل علامة على عالمنا المدمّى بالمآسي، ومع ذلك، يظلّ يومض حتّى وإن كان محتجباً. وما الإضاءة إلّا علامة على التشبّث بالأمل، والثقة بمستقبل أفضل. نتساءل: هل هو مسعى روحانيّ جائع دائماً، أم هي رؤيا راءٍ على دروب الأشلاء المبعثرة؟ يقول الشاعر:

"كنتُ وحدي، غير أنّي لم أكنْ وحدي هناك.

كان في عينيَّ ضوءٌ، ورجالٌ آخرونْ

يعبرون الموتَ والمنفى وأسلاكَ الحصارْ"(18).

هنا بعض من تفاؤل وبعض من أمل، والعبور قيامة، وتلوح في الأفق بروق الثورة المصطبغة بالدم، في فلسطين وغير فلسطين. والضوء ينبوع الثقة بالقادم من الزمن، مهما طال الانتظار.

لقد وعى الشاعر روح التاريخ وحركته، وعندما رأى الدموع تسيل من مآقي الأنهار والفقراء، كان طبيعيّاً أن نتلمّس الانفعال الساطع في شعره، وهل يكون الشعر شعراً إذا لم يكن صادراً عن الانفعال؟ والمعاناة الحقيقيّة، روحيّاً وجسديّاً، جعلته ينصت لنبضات قلبه، وجعلت روحه خصبة خصوبة سهل البقاع، وكريمة كرم "الصويرة". والشاعر عمر شبلي، القادم من شعريّته وقرويّته، على مدى عقود من الزمن، ما زال مفتوناً و"مسكوناً بصويرته الفاتنة وشعريّته الجميلة ... على بيادر الزمان، يكيل الحنطة للفقراء"، كما يقول عنه الدكتور علي مهدي زيتون. ومع القهر والسجن والظلام، لم يتخلّ الشاعر عن شعريته وصويرته، بل راح يغترف من ينابيع ذاته المتألّقة بالضوء والرؤيا، وكان شعره، كالمتنبّي وحافظ الشيرازي وطاغور، تعبيراً عن موقف ثقافيّ كبير، حتّى في ظلّ الأزمة المديدة التي هدّدت كيانه بالتلاشي والفناء.

لم تُشغل الأزمة الشاعر عن الثقافة، بأبعادها الإنسانيّة والقوميّة، ولعلّ خوض معارك الحياة، لم يُبعده عن فرادته الشعريّة، وهي تحمل رؤية الشاعر إلى العالم، انطلاقاً من العالَمَين الجوّاني والبرّاني، بارتكازها على ما تراكم عنده من ثقافة موسوعيّة عميقة، تضرب بجذورها في أعماق التراث العربيّ والإنسانيّ الفسيحين، ترفدها قناعات وهموم واهتمامات، وهذه كلّها، تشكّل بصمته الثقافيّة التي لا تشاكلها بصمة أخرى. ورؤية الشاعر عمر المتميّزة تجعل الأشياء غير الأشياء، والعلاقات غير العلاقات، ويغد ذلك كلّه فنّيّاً ذاتيّاً بامتياز.

---

١٨. م . ن . ص ٢٤.

إنّ قراءة النصّ الشعريّ قراءة لنصّ احتماليّ الأبعاد، قابل للقراءات المتعدّدة، تكمن في بنيته الفنّيّة تلك المفاتيح التي تفضي إلى ما يريد قوله. ها هو يقول أيضاً:

"ربّما الليلُ هنا يا سيدي

أفضلُ من أيّ مكانٍ وزمانْ

هكذا حين يصيرُ الضوءُ ليلاً في دمِ الإنسان يؤذي"(19).

لسنا هنا أمام مفاضلة ما بين الليل والضياء، ولكنّنا أمام بريق ساطع، منبته الذات التي راحت تتلمّس سبل الرجاء، وهي في تحديقها بالأعلى تغيّر في حقيقة الأحداث الجسام التي تمور بها الروح. وإذا لم يكن الأمر كذلك، فكيف يمكن تفسير الحضور الكثيف للضياء، والعطاء والإيمان بالثورة والتغيير المرتقب؟ هو فعل إيمان بحتميّة الثورة، بإذ لا مهمّة لمخلص، غير إنجاز حضوره الهادف إلى محاربة الظلم، وبناء الإنسان على مدارج الضوء الإلهيّ الساكن فيها، كما يقول عمر نفسه.

اللافت للنظر في مجموعة عمر شبلي، هو أنّه يضع روحه في ما يكتب، فالكتابة عنده نزيف موجع، وما ذلك إلاّ لأنّه صادق في ما يكتب، وصادق مبدع في ما يصوغ من قصائد. أراه رائياً في ما يختزن من مواجد، ومشكليّة نتاجه هي مع تلك الروح، تراه متلوّناً بالحزن والأسى.

وردت مفردة الحزن، وما يتعلّق بها، تسعاً وأربعين مرّة، عبر قصائد المجموعة، ولعلّ هذا العدد الكبير مرتبط بالحال النفسيّة التي استحكمت بالشاعر، والأمر الأقرب إلى التعليل هو عمق المعاناة وحدّتها، وقد استمرّت عقوداً من الزمن. فالانكسار يؤدّي إلى الحزن، وكذلك مواطن التخلّف والاستئثار بالسلطة، والوقوف في وجه حركة التاريخ التي لا تعرف التراجع، حتّى وإن كانت المسيرة متعرّجة.

عندما يغدو سطوع الحبّ عشقاً، لا يبقى مجال للكراهية، وهذا ملمح إنسانيّ شديد الوضوح في شعر عمر: "إنّ فجرَينا هنا، ياسيدي، مختلفانْ

رغم هذا، فأنا لن أكرهكْ"(20).

---

١٩. م . ن . ص ٤٢.

٢٠. م . ن . ص ٤٢.

وعندما لا يكون الرائي مغلقاً، وهذا شأن عمر في شعره، يجعله التاريخ مفتوحاً على كلّ ما هو مشرق ومضيء:

"سالكٌ قلبي، وزادي جثّة التاريخِ،

والعشب الذي ظلّ على النهرِ

والذي مات عليه كلّ أهلي

وسأبقى صاحب الصوت الأخير

طالما في الأرض خبزٌ مستحيلْ(21).

ومع أنّ الجرح بهره، وتغلغل في مفاصله حتّى النخاع، ظلّ عمر إنساناً كونيّاً، من خلال إصراه على تضميد جراح أمّته، وهو يدرك أنّ إمكاناته أصغر من أمانيه، وعندما لا يحمل في قلبه نبتة برّيّة في رمال القحط والشلل والعقم، تجده مسكوناً بالجرح المضيء:

"كنّا نفتّش عن أهلنا في الحقول

وهم يحرثون الثرى، ومحاريثهم تزرع الغيمَ

في أرضنا لحصاد الرغيف"(22).

إذا ما أصغى عمر للأصوات القادمة من التاريخ، فهو لا يغرق فيها، ولا يجثم في تفاصيله، بل يقتبس حضور الكشف وكثافة الإحساس. وإيمان عمر بعدالة قضيّته، أكبر من إيمانه بنجاحها وانتصارها، وهنا تكمن قوّته الحقيقيّة المتمثّلة في عظمة القضايا الكبرى، ولو كانت مهزومة.

---

٢١. م . ن . ص ٤٩.

٢٢. م . ن . ص ٨٤-٨٥.

تفترض طبيعة الحياة المستجدّة أنماطاً تعبيريّة جديدة، وقد تكون المفارقة أو التضادّ من بين هذه الأنماط، إذ يخلق التضادّ شيئاً من التوازن في الحياة والوجود. ولم يغب عن بال عمر الدور الحيويّ الذي يؤدّيه التضادّ، ومن نماذجه قوله:

"بروحي وجسمي استبدّ الجدار

فهل تستبدّ السماء!!

فيا صاحب السجن هاتِ المفاتيح، هاتِ الرياح

وهاتِ الغيوم وهاتِ المطر

وهاتِ الشجر

وهاتِ الطريق"(23).

إنّ تكرار مفردة (هاتِ) في القصيدة يشير إلى المفارقة الدراميّة حتّى الاشباع، كما يحمل إشارة إلى مقدار القمع الذي يعانيه الشاعر في الغربة والأسر، وهو ما يعانيه المواطن العربيّ أينما حلّ في بلاده. وقد تكون الكلمة المكرّرة ذات أهمّيّة خاصّة، وتغدو محوراً تدور حوله الأفكار الجزئيّة في القصيدة. وإذا ما كان الحلم بالعودة هو ما يشغل بال الشاعر، فإنّ فقدان المفاتيح والرياح والغيوم والمطر والشجر والطريق، باتت هذه كلّها دروب للعودة المرتقبة. والعودة إلى قصائد المجموعة تُظهر عناية الشاعر بالتضادّ والمفارقة، كونها تعكس وظيفة الأدب النهائيّة التي تقوم على الصراع بين الثنائيّات المتضادّة، كالذات والموضوع، والداخل والخارج، والحياة والموت... الخ. هي خير ما يعطي الأدب قيمته الفنّيّة، بها ندرك سرّ التنافر والتناقض.

الروح المتفائلة

وردت مفردة (الخبز)، مع ما يتعلّق بها أربعة وعشرين مرّة، في حين أنّ مفردة (المطر) قد وردت سبع عشرة مرّة في قصائد المجموعة. وربّما يدلّ هذا، مع ما بينهما من تواشج، على ثقة الشاعر بحتميّة التغيير المطلوبة: "وما عليك سوى العناد، فسوف ينبلج الصباح"(24).

---

٢٣. م . ن . ص ١٦٩.

٢٤. م . ن . ص ١٢٢.

هذه هي ثقة الشاعر بالقادم من الأيّام. ويعود إلى تصوير حجم المعاناة، فرديّة كانت أم جمعيّة:

"ولمّا دخلتُ المدينةَ ما كان خبزٌ لديَّ

سوى رمل ذاك الحذاءِ

وما أصعبَ السيرَ حين تصيرُ الرمالُ الرغيفَ

مشيتُ ولا زادَ غيرُ التعب"(25).

ما علاقة الخبز والرغيف بالحذاء والرمال؟

هناك معنًى خفيٌّ يقبع في أعماق النصّ وفضاءاته البعيدة، حيث يبرع عمر في التقاط المشاهد، ويُحسن توظيفها في السياقات المتعدّدة. وممّا لا شكّ فيه أنّ للسياق الدور الأبرز، فما بين الحذاء والخبز تضادّ، والأمر نفسه ما بين الرغيف والرمال، وتأتي صيغة (ما أفعلَ) التعجبيّة؛ للدلالة على المفارقة والتضادّ، داخل إطار دراميّ شديد الوضوح. هذا هو التعبير الفنّيّ عن المعنى المراد، في نقل نوعيّة لا يتقنها إلّا الشعراء الكبار.

قيم الحبّ والدلالة

لا يقود الرؤيا نحو مساراتها الحقيقيّة إلّا الحبّ، ودرب هذا الأخير لا ينتهي، مهما تتوّعت المشقّات وتعدّدت. والطريق إلى أمّ القرى لا يمّر إلّا عبر هذا الدرب. اختار عمر سلوك هذه الطريق الوعرة، وكابد ما كابد، في شعر عمر حبّ للوطن والأهل:

" ... وسوف أظلُّ أحاولُ يا سيدي،

أن أشمَّ روائح أهلي ومنديلَ أمّي وأعشابَ قريتنا"(26).

---

٢٥. م . ن . ص ١٢٣.

٢٦. م . ن . ص ٦٨.

هو الانتماء الذي لم تغيّره الشدائد، هو وجه من أوجه الهمّ الكبير الذي حمله عقوداً من الزمن. تحوّل حبّ الأهل والوطن إلى وجد، وتحوّل ارتباطه به أيقونة لا تُنسى ولا يرميها في ظلمات السجون. يرتبط الحبّ الحلم/ الرؤيا عند عمر، ويجعل من الحبّ إطاراً للعودة المرتقبة في أثناء سجنه، ولكنّه يبقى حريصاً على توحّد الحبّ بالوطن والانتماء:

"يا آخر امرأةٍ تولّتْ إمرةَ البحرِ اطمئنّي

إنّ ذاكرة السفينة نفسها يا أختُ ذاكرةُ الوطنْ

ما زال وجهك صالحاً يوم العواصف للعبورِ

وها أنا أرتجُّ مثلَ الموجِ.."(27).

يندمج الحبّ بالعبور إلى المناطق الرحبة في إطار رمزيّ متعدّد الأبعاد، والسفينة والموج عاملان صالحان للتعبير عن مكنونات النفس، وعن الحنايا المخبوءة في النفس البشريّة، ولا يستطيع أحد تقصّي تلك المناطق المجهولة التي لا تزال عصيّة على السبر. والشاعر العاشق الذي يتهجّى ملامح الوجه الأنثويّ، يبوح بما يتجاذبه من مشاعر.

وتتبدّى نظرة الشاعر عمر إلى حقيقة المرأة والحبّ، إذ نجده يقول:

"وتلك اشتهاءتاك الغجريّةُ سافرةً

يعلن الثغرُ ألوانَها

وصدرُكِ والحزنُ والكبرياء

وكنتِ الغوايةَ،

هل أنتِ حوّاءُ، أم أنت تفاحة سرقتها

الأفاعي، وراحت توزّعها في دمِ الشعراء؟

وما طردوكِ من الخلد لولا خلودُكِ

يا بيدرَ الجائعين لخبز الحياة"(28).

---

٢٧. م . ن . ص ١١٨.

٢٨. م . ن . ص ١٣٥.

بين الاشتهاء والغواية علاقة تكامل وطيدة، وإذا ما أعلن الثغر ألوان تلك الاشتهاءات، يرفد الألوانَ ما يمور به الصدر من حزن وكبرياء، في آن معاً؛ لأنّ هذا الصدر هو منبع العواطف المتّقدة ومحرّك تفاعلاتها. وما وصف الاشتهاءات بالغجريّة إلّا دليل على انطلاقتها، وتحرّرها من كلّ قيد، وتوغل الذات في عفويّتها وسجيّتها.

يورد الشاعر أسطورة (حوّاء)، المرأة التي بغوايتها أُخرجت من الجنّة، وأخرجت معها (آدم)، مع ما في هذا الموقف من كشف لأهمّيّة العلاقة القائمة على التكامل والانسجام. ثمّ يورد أسطورة الأفعى المعروفة، ونبتة الحياة، وليس توزيعها على الشعراء إلّا تكريماً لهؤلاء الذين يسعون إلى الخلود، بما يخلّفون من آثار لا يطالها الفناء.

ويتوضّح موقف الشاعر من الحبّ، تلك العاطفة الخالدة في كلّ زمان ومكان، بل هي السموّ والارتقاء، بكبرياء الإنسان الذي استبدّت به المعاناة، وتكون هذه الأخيرة شديدة الحضور في النفوس الكبيرة. يقول عمر:

"أريدُ الذهابَ إلى غرفة مطفأهْ

وفيها أرى كلَّ شيءٍ بكلّ وضوح.

أريدُ الشبابَ بها، وجنونَ امرأهْ،

أريد الصلاةَ على جمرها،

أريدُ الطوافَ بكعبتها

ورجمَ الشياطين فيها بحبّات قلبي"(29).

بعيداً من الدلالات القاموسيّة للكلمات في هذه الأسطر، نلحظ أنّ الكلمة معجونة بذات الشاعر، على هذا، يكون تأثيرها أعمق في النفس البشريّة وتوجّهاتها. ويمكن القول إنّ الأشياء المتعدّدة هنا، هي علامات، أي رموز لما هو أبعد من دلالتها القريبة. وكلمات الشاعر المصوغة وفاق رؤيته، تغدو مرايا للداخل العصيّ على الكشف والاستبطان.

والرؤية في الغرفة المطفأة هي رؤية ما في داخل الذات من أوجاع وآلام. وطالما أنّ الشعر لصيق بالنفس الإنسانيّة، سيبقى قابعاً في الذات البشريّة، وترجماناً لأحاسيس الإنسان، وصدى الذات في الكلمات.

---

٢٩. م . ن . ص ١٣٧.

وما بين الجنون والصلاة علاقة تناقض وتباين، وجنون المرأة أشبه بجزر الساحرات التي تغري ساحراتها، بالغناء الشجيّ، فيقودهم تأثّرهم إلى الجزيرة الملعونة؛ ليتحوّلوا إلى وقود لاستمرار الشجو، فهل ما زال هذا الشجو مستمرّاً في شعر عمر؟

إنّ الصلاة على الجمر، جمر المرأة أو جمر الغرفة المطفأة، ما هي إلّا محاولة لتفريغ الجسد من الأوجاع، شأنها في هذا شأن الشعر، ويكون هذا عندما يظلّ الشاعر قاصراً عن بلوغ المجاهيل القصيّة في النفس البشريّة.

وإذا ما وقعت الكعبة والشياطين على طرفي نقيض، في بعد إيمانيّ شديد الحضور في مجموعة عمر الشعريّة، فإنّ رجم الشياطين بحبّات القلب، وهو أغلى ما يملك، وأكثر مناطقه غموضاً وشفاية، في آنٍ معاً. هو يشفع للشاعر إرادة جنون المرأة. وإذا ما اختفت الرغبة، فقد تسامت عواطف الشاعر؛ ليضيء له الحبّ طريق السفر من الطين إلى المطلق. وإذا ما خرج النبيّ آدم (ع) من الجنّة بطينه، فإنّ عمر قريب إلى الله بتساميه، بوصفه حرّاً تخفّف من الطين والأدران؛ لأنّ توبة الآثم هي أقرب التوبات إلى الله. هل هذا هو سرّ خلود الأشياء المصنوعة من الأمنية:

"... جسدٌ يقول:

أنا صاحبُ الخصب الجميل،

أدنو وأدنو حيث أحسبُ أنّني شجر بروضتها،

ويخذلني مداها،

وتظلّ نائية وفي جنبي أراها"(30).

في تتابع هذه الأسطر شيء من الحزن الشفيف، هو حزن الجسد؛ هو يدرك أنّه فانٍ، في حين أنّ الروح تظلّ دائماً آتية، ومن أدوات مجيئها الحبّ الذي ليس له وجود بغير المرأة. والدنوّ من المرأة ذات الخصب الجميل محكوم بالخذلان، وتظلّ المرأة نائية "في فضاء الطيور الروحيّة التي نودّ حيازتها بترابيّتنا الفانية"، كما يقول عمر نفسه. وبين الدنوّ والنأي تباعد ينقل إلى الحيرة التي تجعل القارىء على موعد مع الحلم والأمنية.

---

٣٠. م . ن . ص ١٧٨.

حضور المرأة في بعض قصائد عمر، يُخرجها من محدوديّتها، وقتها، تمتلك قوّة لا يمكن مقاومتها. وما بين وجودها المشتعل ونأيها في فضائها الكونيّ، يجعل من المرأة مشكاة في تفاصيل الترابيّة المتمرّدة أبداً.

المرأة في شعر عمر، في هذه المجموعة، أشبه ما تكون بالمجاز الساكن في الجسد المثقل بالمعاناة، وهي، في نأيها، أبعد من منال الكلمات. والمرأة التي تخادع دمها، من غير أن تعلن لظاها، هي أشبه بالأنثى المتدفّقة من الحضور إلى الحضور، من غير أن تتخلّى عن دورها في جعل الإنسان خارطة للمكان، على أعتاب السموّ والارتقاء، وحين يجد الشاعر أنّه، مع المرأة، متلاصقان حتّى حدود الامّحاء، فيكون في كلّ جوع غذاء لروحه المحلّقة حتّى المنتهى.

فيوضات الذات

في شعر عمر الذي يفوض من الذات بشكل عارم، نجده باحثاً عن بلاده، بوجد يتّصل بالذات الكبرى، وغيابها ليس إلّا حضورها الدائم. لا تفارق صورة بلاده عينيه، في المنافي أو في السجون، في أقسى ساعات الحزن والألم. وتنطوي قصائد المجموعة على حيّز واسع من الإشارات إلى الوطن، بما فيه من أهل وأماكن. تنبع بلاده من الضياء المنبعث من روحه، فهي تسكنه قبل أن يتعرّفها، وتفاصيلها تستعصي على التأويل والتفسير، لقد سكنته بلاده مع القصيدة، وتراءت ملامحها في روحه، وألغت الفواصل والحواجز بين افنسان وقضيّة الإنسان المقهور، إلى درجة تزول فيها المسافة بين الحياة والموت. هكذا يغدو الوطن فينا، ونحن فيه، دفاعاً عن قضيّة الإنسان المقهور، أينما كان، وهذا ربّما قبل أن تتناوش الشاعر الأحزان والمنافي، في الضياء المنبثق من أعماق الظلمات :

"كنتُ وحدي، غير أنّي لم أكنْ وحدي هناكْ.

كان في عينيَّ ضوءٌ، ورجالٌ آخرون

يعبرون الموتَ والمنفى وأسلاكَ الحصارْ"(31).

---

٣١. م . ن . ص ٢٤.

تتبدّى ثقة الشاعر بالقادم من الأيام، والانتقال من (كنتُ) إلى (لم أكنْ) هو انتقال من الظلمة إلى أشعّة الأمل والتفاؤل، والضوء والرجال صنوان. وما مفاعيل الفعل (يعبرون) المتتابعة إلّا علامة على مكانة الوطن عند هؤلاء الرجال، والاستعداد للتضحية في سبيله، وهو معهم، بقلبه وعواطفه، وإن كان في غياهب السجون.

ويسلّط عمر الضوء على أبناء وطنه، في شيء من الفخر والاعتزاز:

"بلادي مقدّسة ردّتِ الماءَ خمرا

ولم تقدر الطائراتُ على قتل "قانا الجليل"

وفيها صعدتُ إلى جبل مستحيلٍ

يحدُّ السماء"(32).

إنّ إطلاق صفة القداسة على البلاد يكشف عن مكانتها المتأصّلة في نفس الشاعر، ويرتبط هذا بالأسطورة الدينيّة حيناً، وبالحدث التاريخيّ حيناً آخر، وما الصعود إلى جبل مستحيل إلّا تطهير للنفس من أدرانها وشوائبها، والارتقاء بها إلى مستوى الأنبياء وكبار الرائين:

"فيا وطني المستحيلُ الذي ليس يأتي،

لماذا تظلُّ بعيداً؟

لماذا أراكَ ولست أراكَ"؟(33).

---

٣٢. م . ن . ص ٦٦.

٣٣. م . ن . ص ٧٣.

يرى الشاعر وطنه في قلبه، بروحه المعذّبة التي كتبت سرّ خلودها على مطارح اللهفة والاشتياق، كما كتبته على أشلاء الحنين المشتعل، وأشعّة الضياء المنبعث من أعمق اشتات الروح الممزّقة التي لا تعرف غير الصمود والكبرياء. يقول عمر:

"وها أنت يا وطني دائماً خارجَ الموتِ

وما أصعبَ الموتَ حين تحبُّ الحياة،

وحين يراكَ الوطنْ،

وأنت على فرس الريح تأتي

لكي ترتديهِ"(34).

الوطن عند عمر يستعصي على الموت؛ لأنّه يؤمن بحركة التاريخ الذي لا يقبل بالفراغ، وأحاسيس عمر المتدفّقة كالنهر الذي ليس على ضفّتيه سوى الظامئين، وما مناداة الأفواه والأصوات إلّا علامات على الثقة بالوطن القادم على فرس الريح، وإشارات إلى النضال المستمرّ الذي يجتاز الحواجز، وصولاً إلى الحرّيّة، وتعبير عن قوّة الوجود. استحضر الشاعر بعض الأساطير، على تنوّعها ومصادرها، بما فيها من مشاهد تؤاخي الحقيقة والواقع، كما تؤاخي المجاز، وتتجاوزه أحياناً، ويُلحظ أنّ الأسطوريّ في شعر عمر يشفّ العاديّ المتّسم بالقلق، وفي الوقت ذاته يشفّ الواقع عن الأسطوريّ الذي يكمن في أعماق الذات الإنسانيّة.

إنّ مجموعة عمر شبلي الشعريّة، يمكن أن نعدّها أسطورة من أساطيرنا في العصر الحديث، إذ تمثّل قراءة معمّقة لواقعنا الحاليّ. هي دليل عافية، تفتح أمام أعيننا الأبواب المغلقة، حتّى لكأنّ المفتوح مسكون بمخاطر الانغلاق، وفيها شيء من الشفاء من الأوهام، كما أراد لها عمر أن تكون، وهو، في هذا كلّه، ينطلق من الثقافة التي هي عين عقدته، وكذلك من اهتماماته التي هي عين همومه.

---

٣٤. م . ن . ص ١٤١.

قارىء مجموعة عمر شبلي الشعرية "أيّ خبز فيك يا هذا المطر، هو كمن يغوص إلى اعماق الذات الإنسانيّة في أبهى تجلّياتها، يجد وعياً متقدّماً في التراث العربيّ، وكذلك الإنسانيّ، كما يجد محاولة جادّة لتجاوز ما فيه من منحدرات، وإزالة القشور التي خنقت هذا التراث. والينابيع التي تفجّرت من الشرق، حاولت المزاوجة ما بين التراث الروحيّ والتراث العقليّ. في شعر عمر إلغاء للكراهية، وإيمان بالإنسان الذي "انطوى فيه العالم الأكبر"، وكذلك فيه انفتاح على الضوء الآتي من كلّ الجهات.

راح عمر شبلي، ولمدّة طويلة، يبحث عن كنزه المفقود/الضوء، فوجده في ذاته التي تختزن الكثير الكثير. تجاوز عمر الينابيع والموت، وما انتفاء فكرة العدم عنده إلّا دليل على أنّه شاعر كبير، أسهمت جملة من العوامل في خلق ما انطوى عليه شعره من أبداع.

تجاوز عمر الدنويويّ المتشبّث بالأقنعة، وبالأماكن المحاصرة، في الداخل والخارج، كما استخفّ بحفنة الطين التي لم تستطع استدراجه إلى الانحدار. تجاوز عمر فسحة من الزمان والمكان خلف الموت، عندما تجاوز السجن والسجّان، وكلّ ما فينا من تألّهٍ وحمإٍ مسنون.

الضوء يغري بقدر ما يطرح الأسئلة، وهذا مرتبط بالزمن الغارق في دنيويّته. أدرك عمر، بشاعريّة أصيلة، ما معنى الحضور الذي يؤطّر الكينونة الخالقة والمخلوقة، في أبعاد رؤيويّة تدرك ما خلف حميميّة العمر المتفلّت من الضوابط.

ليس يعني عمر الخروج من الوجود في شيء، طالما أنّه ما زال يطرق باب الخلود، وأنا على يقين أنّه لا يُفتح إلّا للكبار، وهو منهم، بما تراكم عنده من تفرّد وموهبة، وإيمان بقضيّة الإنسان أينما وُجد. يستطع عمر العودة بـ(نبتة الحياة)، ولكنّه عاد ليبشّر بالانبعاث بعد جفاف، وهذا يشكّل نقيضاً للعقم واليباب والخواء، وهو توكيد لانتصار القيم الجميلة.

عندما يطالع القارىء الحبّ والحزن والضوء في "أيّ خبز فيك يا هذا المطر"، فيدرك أنّ هذا كلّه يتساقط من غيمة واحدة، ليؤكّد وجود الينابيع.

وأنت تقرأ في شعر عمر، تجد أنّ المواعيد مع الضياء لا تُلغى، بل هي على تواصل دائم مع الينابيع التي ستتفجّر، حتّى وإن ارتفعت السدود، من أجل صنع الزمن العربيّ الآخر. تُرى، هل تلك الينابيع هي الأعناق التي تتحدّى السكاكين والغزاة، وتلتصق بأعناق أخرى، نذرت نفسها لمقارعة السكاكين، ولو بالجرح، أم هي عمليّة إيقاظ لآذان الفجر الذي طال انتظاره؟

سفينة عمر مرتبطة بـ (مجمع البحرين)، ولديه اليقين بالوصول، لأنّها تمرُّ (في جفن الردى وهو نائمُ):

"وتفتح شارعاً في البحر

إنّا واصلانْ"(35).

يحمل هذا القول توكيداً على إمكانيّة الوصول إلى المبتغى، وفي هذا دليل على ثقة الشاعر بالقادم من ايذام، مهما شتدّت الصعاب.

كلمة أخيرة

اتّحدت هموم الشاعر عمر بقضايا الناس، وتجده يغمس أيدي محبّيه في عمق المعرفة والوفاء. لعلّ الشاعر قد سعى إلى نقل الداخل إلى الخارج، وهنا تعجز الكلمات عن ترتيب الرؤى. وإذا ما عانى لهيب النار على مرمى الزمان، كما عانى ظلام السجون والغربة والتوحّد من قبل، هنا يتراجع الصمت؛ ليحلّ محلّه الجيشان الذي يعتمل في نفسه، ويضع القارىء في مواجهة جدليّة الزمن والابحار (آه من سفنٍ تسير إلى الوراء!!!). ويستعين بعصا (موسى)؛ لتلقف الموتى. هنا، لا بدّ من الرمز الذي يحمل شجوَ الأحاسيس المترعة، وألوان الطيف، ومرايا النار التي لا تنطفىء، فكان لا بدّ من البوح والشجو.

المجموعة الشعريّة ناجمة عن قلق معرفيّ جديد، تُظهر أنّ شاعرنا محمول على أجنحة الريح، لديه أهمّ ما تطلبه الشعريّة، من سبرٍ للثقافة القائمة؛ حتّى في أماكن تشقّقها في أعماق أسرارها. ويظلّ طرح الأسئلة، بهدف إنتاج مناخات جديدة، يتطلّبها فهم المرحلة الحاضرة.

تضافرت البنى الإيقاعيّة، مع مستويات التركيب والتصوير الفنّيّ والرموز؛ لتسهم جميعاً في الكشف عن شعريّة الشاعر، تلك الرؤية التي وضعت الإنسان في الموقع اللائق به.

---

٣٥. م . ن . ص ١٧٦.

فرادة في الرؤية، فرادة في البنى الإيقاعيّة التي تترقرق مفردات القصائد فيها، كمياه الينابيع الشجية، وفرادة في الصور الفنّيّة، والتراكيب التي عبّرت عن موهبة أصيلة. ولتظهر فرادته في الرؤية، تلك هي ملامح شاعريّة عمر شبلي. تحيّة للذات المتألّقة في ميدان الابداع الشعر والإنسانيّة، تحيّة للمطر الذي إن أصاب الأرض الجافّة حوّلها رياضاً غنّاء. تحيّة محبّة وتقدير للشاعر الكبير عمر شبلي.

د. محمد محي الدين. تشرين الثاني 2018

فهرس الموضوعات

توطئة 1

حول المجموعة الشعرية 2

في سيمائية العنوان 4

في البنى الإيقاعية 5

في المستوى التركيبي 10

الصور الفنية ودلالاتها 15

الأساطير والرموز ودلالاتها 18

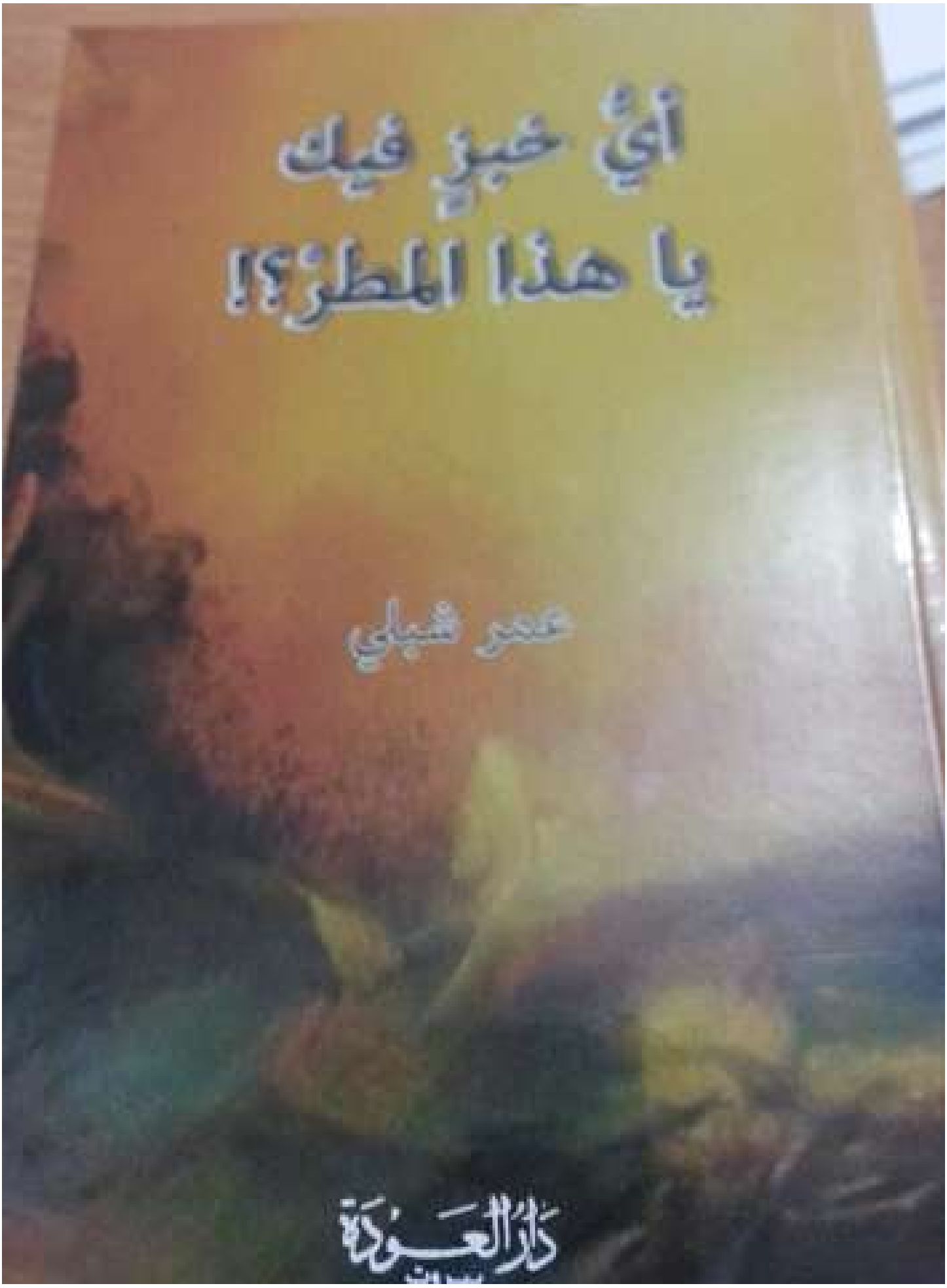
انبثاق الضوء 22

الروح المتفائلة 30

الحب: القيم والدلالة 31

فيوضات الذات 37

كلمة أخيرة 44


أيُّ خبزٍ فيك
يا هذا المطرْ؟!
عمر شبلي
دار العودة

الرواية العربية والفنون السمعية البصرية

جدة الموضوع والصرامة المنهجية

عبدالرزاق المصباحي

تمهيد

صارت الرواية العربية في الآونة الأخيرة جنسا أدبيا جماهيريا، يُقبل عليه القراء من مختلف المشارب والتخصصات، حتى لأنها «ديوان العرب» الجديد، وإن كان تفسير هذه الجماهيرية عند كثير من المتتبعين يعزى إلى الجوائز الكبرى: البوكر، كتارا، الشيخ زايد، الطيب صالح... التي أسهمت في تسليط كثير من الضوء الإعلامي والنقدي على الرواية، فإن تفسيرا أعمق ينبغي تتبعه في انشغالات الأكاديميين ودراساتهم التي تستكنه قدرة الخطاب الروائي على الاغتناء ببنيات خطاب مجتزأة من أجناس وفنون أخرى. والرواية تحوز هذه القدرة الخلاقة التي بموجبها تتحول إلى نص حواري مفتوح، بنية ودلالة، لذلك فإنها تنافس جماهيرية السينما والموسيقى بما هما لغتان إبداعيتان عالميتان تتساميان على الحدود الجغرافية واللغات القُطرية. لكن هذا التنافس في الجماهيرية لم يمنع حدوث تعاون مثمر بين هذين الفنيين والرواية، ويكفي أن عددا من المخرجين المبرزين اقتنصوا أعمالا روائية شهيرة، وصنعوا منها تحفا إبداعية بصرية آسرة، ويكفي أن نذكر، مثالا لا حصرا، رائعة "العطر: قصة قاتل" للروائي الألماني باتريك زوسكيند، التي كتبها سنة 1985، وظلت الأطول مبيعا، قبل أن يجدد سحرها المخرج الألماني " توم تيكوير Tom Tykwer" في فيلمه الذي ظهر في الشاشة الكبيرة سنة 2006، الذي أدى فيه الممثل الإنجليزي الشاب " بين ويشاو Ben Whishaw" شخصية "جون بابتيست غرونوي" بكامل رعبها وأثرها النفسي والدرامي كما تقدمه الرواية. وكذا رواية "1984" لجورج أرويل، أو "غاتسبي العظيم" لسكوت فيتزجيرالد الذي أدى دوره، أي غاتسبي، "ليوناردو ديكابيرو"، وأخرجه "باز لورمان"... وغيرها من الروايات العالمية التي انتقلت إلى السينما عبر مخرجين حاذقين. وفي عالمنا العربي تظهر نصوص النوبلي "نجيب محفوظ" على قائمة أهم وأكثر الأعمال الروائية التي انتقلت من النسق اللغوي إلى النسق السمعي البصري، السينما خصوصا، ثم مؤخرا رواية (ساق البامبو) للروائي الكويتي الشاب سعود السنعوسي التي صارت مسلسلا عرضته قناة MBC في رمضان 2016. أما في رواية مائزة مثل (سيدة المقام) لواسيني الأعرج فقد كانت الموسيقى وخاصة باليه" شهرزاد" لريمسكي كورساكوف"، أساس الكون التخييلي المؤثر في هذه الرواية.

غير أن جوهر الإشكالية التي يضيئها الدكتور حسن لشكر في كتابه "الرواية العربية والفنون السمعية البصرية" (كتاب المجلة العربية، السعودية، ع 169)، ليس هو التأريخ للروايات التي حولها مخرجون إلى أفلام سينمائية، أو مسلسلات تلفزية، بل إضاءة «قضية انفتاح الرواية على مجالات الفنون السمعية البصرية» (ص8). ففي نظر د. حسن لشكر، فإن اهتمام النقاد والأكاديميين «تمحور حول دراسة مظاهر تحول اللغة والخطاب ومسالك التخييل»(ص8). أي أن التركيز انصب على دراسة مكونات الخطاب الروائي في الأغلب، دون الانتباه إلى قدرته على تجديد بنيات خطابه، عن طريق التواشج مع أنساق فنية هي من صميم أنواع فنية أخرى، وخاصة منها الفنون السمعية البصرية التي هي وليدة التكنولوجيا الحديثة. ولعل المدخل الذي يقترحه د.حسن لشكر، سيسعف في تقديم تفسير علمي "لجماهيرية الرواية" التي تختلب عقول القراء، وتحفز الشعراء، وكتاب القصة، وبعض المشتغلين بالنقد والفكر والفلسفة على دخول غمارها. والحاجة قائمة إلى هذا المدخل لتبين كيفية اغتناء الرواية العربية بأنساق فنية جديدة. وهذا معناه أن وكد الكتاب هو مقاربة سفر مفاهيم وتقنيات الفنون السمعية البصرية إلى ، والتي يحدها أساسا في السينما، الموسيقى، التشكيل، والمسرح إلى الرواية العربية. وهذا الانتقال هو إحدى المسارات التي اتخذها الخطاب الروائي الجديد لتحديث بنياته وأنساقه، وضمان تفاعله مع هذه الخطابات التي تحظى بجماهيرية معتبرة.

ولا شك أن الحوارية المفترضة للخطاب الروائي مع الخطاب السينمائي، الموسيقي، التشكيلي، والمسرحي... هي عملية تضَمّن بعض الخطورة والصعوبة الظاهرة، ذلك أن كثيرا من المحاولات تجابه الفشل ما لم يتوفر الداخل غمارَها على معرفة بالخطابين الروائي وأحد هذه الخطابات أو جميعها، كثيرا ما تفقد بعض النصوص، التي ترمي إلى تجريب بعض من آليات الخطابات السمعية البصرية، اتساقها ويصيبها الترهل حين ينعدم التحكم في آلية الخطابين، الروائي والسمعي البصري، وغير بعيد ذلك النقاش الذي أثير حول رواية " مصائر :كونشيرتو الهولوكست والنكبة" للروائي الفلسطيني ربعي المدهون المتوجة بجائزة البوكر العربية لسنة 2016 ، والتي وظفت مفاهيم الموسيقى (الكونشيرتو) لبناء عالمها السردي. من ثم فإن دراسة هذه التفاعل بين الخطاب الروائي والخطابات السمعة البصرية، أمر بالغ الأهمية، ود.

---

١. سنشير إلى الإحالات الخاصة بكتاب (الرواية العربية والفنون السمعية البصرية) داخل متن الكتاب.

حسن لشكر يرى أن هذا التفاعل صار «ظاهرة سردية»، أي أنه لم يعد مجرد محاولات فردية معزولة، بل صارت مشروعا سرديا عند كثير من كتاب الرواية، صحيح أنه قد لا يكون هناك تنسيق بين هؤلاء الروائيين العرب لتتحول هذه الظاهرة إلى نزعة روائية، لكن هذه الظاهرة السردية تستحق أن تضاء نقديا وتدرس أكاديميا، لتعرف بينات خطابها، وفاعليتها في تحديث الخطاب الروائي وتجويده.

موضوع الكتاب

يقدم كتاب (الرواية العربية والفنون السمعية البصرية) دراسة في أشكال تأثر الخطاب الروائي العربي بالفنون السمعية البصرية: السينما، الموسيقى، التشكيل، والمسرح، عبر «رصد بعض مستويات تشكل وانباء الخطاب الروائي العربي الجديد، لإبراز التجريب كأفق للكتابة وانفتاح النصوص على الفنون السمعية البصرية» (ص7). والدال هنا، هو وسم د. لشكر الخطابَ الروائي «بالجديد» وربطه ب«أفق التجريب»، أي أن وكده هو رصد بعض المسارب التي يجدد عبرها الخطاب الروائي العربي أدواته الفنية لتحقيق أثر تخييلي وآفاق قرائية أوسع، أما التجريب فهو قرين الخطاب الروائي الجديد، ومنه نتحدث عن «الرواية الجديدة» التي «تحتفي بجماليات التفكك، وتواكب غموض الواقع والذات وتتواءم مع تشظي الأبنية الاجتماعية »، فلا غرو أن يكون هذا الخطاب الروائي الجديد منفتحا على فنون أخرى، مشتبكا مع أدواتها، وآلياتها، بغاية تطويعها لتكون جزءا من هذه الخطاب المتجدد، ود. لشكر ينتبه إلى هذه الجزئية وينبه عليها؛ لذلك يعرف الرواية الجديدة بأنها «خزان معارف وخطابات وأنساق لغوية متعددة...»(ص8). والطابع الانفتاحي للرواية الجديدة، وتفككها القصدي، يمنحها شرعية أن تنضّد بنيات وأنساق معرفية، فكرية، وفنية... في نسقها الداخلي. ولقد أكدنا في التمهيد على أن هذه العملية ليست باليسر الذي يمكن أن يظنه بعض "غشماء السرد " بتعبير د.

---

٢. انظر مثلا التحفظات اللغوية في مقال محمود الغيطاني (مصائر» المدهون تُعلن انهيار دولة نقاد «أكل العيش» : فيصل دراج.. السقوط الشامل)، موقع بتانة، نشر بتاريخ، ٢٠١٦/٠٦/٢٨، تحت رابط http://www.battana.org/news-details.aspx?Q=C&١٤٨٩٥=٣.

٣. عزيز، شكري الماضي. أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، ع٣٥٥، سبتمبر، ٢٠٠٨، ص١٥/١٤.

٤. انظر حواره مع خالد بيومي، «عبدالله إبراهيم: دخلاء على السرد «يعبثون» بالرواية العربية»، جريدة الحياة، الثلاثاء، ١أغسطس/ آب ٢٠١٧ (٠١:٠٠ - بتوقيت غرينتش)، تحت رابط شوهد بتاريخ ٢٠١٧/١٠/٠٥

http://www.alhayat.com/Articles/٢٣١٨٦٠١٧/%D٨٨%D٩%٨٧%D٩%٨٧%D٨%B١%D٨%٨٨%D٨%٨٥%D٨%-٨٧%D٩%٨٤%D٩%٨٧%D٩%AF%D٨%D٨%٨٨%D٨%B٩%D٨%-A١%D٨%٨٧%D٨%٨٤%٨E%D٩%AF%D٨%D٨%--٨٥%D٩%A٩%٨٨%D٨%D٩%٨٨%D٨%B١%D٨%B٩%D٨%٨٤%D٩%٨٧%D٨%-A٩%٨٨%D٨%D٩%٨٧%D٨%٨٨%D٩%B١%D٨%٨٤%D٩%٨٧%D٨%٨٨%D٨%--٨٦%D٩%٨٨%B%D٩

عبدالله إبراهيم، بل هي عملية محفوفة بالخطورة والصعوبة، وتحتاج إلى خبرة ومعرفة بالخطاب الروائي والخطابات المعنية بمحاولة استرفاد تقنياتها. لذلك فإن د. لشكر، ينبه على أهمية أن تكون الأعمال الرواية المعنية بالدراسة تنماز «بالنضج الفني والتماسك البنائي، وتنتمي إلى مرجعيات إبداعية مختلفة، ولبلدان متفرقة حتى يكون الاستقراء شاملا»(ص9). والتنصيص، هنا، على النضج الفني وتعدد المرجعيات الإبداعية، هو تأكيد على أهمية الوعي ببنيات الخطاب الروائي وباقي الخطابات الإبداعية وضروته القصوى. وبمنطق التضاد، فإن غياب النضج الفني في النصوص الروائية، لن يؤدي إلا إلى إنتاج نصوص مفككة، تتراص فيها البنيات والتقنيات، دون أن تحدث بينها الكيمياء الضرورية والتفاعل الخلاق اللذان يصدر عنهما العمق الفني والتلقي المنتج. فكثير من النصوص الروائية التي يحاول أصحابها دخول غمار تجريب آليات الفنون الأخرى دون أن يتوفروا على مقومات تطويع تلك الآليات، تتحول، أي نصوصهم، إلى مسخ سردي دون هوية واضحة.

تبعا لذلك، فقد اختار د. حسن لشكر، أن يشتغل في هذا الكتاب على نماذج روائية متعددة، وهي نصوص مكرسة لروائيين معروفين، وهي: (تحريك القلب 1982) لعبده جبير، (الحرب في بر مصر1978) ليوسف القعيد، (ثلاثة وجوه لبغداد 1984) لغالب هلسا، (الحب في المنفى 1995) لبهاء طاهر، (الضوء الهارب) لمحمد برادة، (البحث عن وليد مسعود1978) لجبرا إبراهيم جبرا، (خطوط العرض والطول 1983) و(الوشم1972) لعبدالرحمان مجيد الربيعي، (وردية ليل) و(عصافير النيل1999) لإبراهيم أصلان، (اللجنة) و(بيروت بيروت) لصنع الله إبراهيم، (أوراق) لعبدالله العروي... وغيرها من النصوص الروائية، التي رأى أنه يتوفر فيها شرط التعدد الجغرافي والانتماء الثقافي حتى تكون نتائج الاستقراء أدق، وأكثر علمية. غير أن الملاحظ هو كون النصوص الروائية أعلاه، قد ظهرت في مرحلة زمنية متقدمة، صحيح أنها حقبة تاريخية ازدهرت فيها محاولات تجريب تقنيات روائية جديدة، لكن انتماء هذه الروايات إلى هذه الحقبة يشي أيضا بقدم محاولات تطويع تقنيات الفنون السمعية البصرية وتذويبها في النصوص الروائية العربية. وهي محاولات تجريب مسؤولة لسببين :

1 - الأول أن الأعمال الروائية التي اختارها د. لشكر لامتحان فرضية التفاعل بين الخطاب الروائي والخطابات السمعية البصرية، هي أعمال ناجحة، فنيا وجماهيريا. بل إنها وسمت التلقي السردي العربي لمدة طويلة، وكانت محور اهتمام الباحثين الأكاديميين لاختبار فروضهم العلمية في الجامعات والمختبرات السردية.

2 - الثاني، أن كتاب هذه الروايات تحصلوا على تكوين أكاديمي حقيقي في الفنون السمعية البصرية، أو كانت ضمن اهتماماتهم وبحوثهم الخاصة، فنجيب محفوظ رائد التوجه نحو السينما، تعلم صنعة السيناريو من صلاح أبو سيف (ص15)، عبدالرحمان مجيد الربيعي له تجربة محترمة في كتابة السيناريو، وأعد أعمالا للإذاعة والسينما، وتحصل على بكالوريوس في الرسم سنة 1968 (ص37، وص109)، إبراهيم أصلان تلقى تكوينا بروسيا في "المؤلف السينمائي" وعمل مساعدا للمخرج السوري "محمد ملص" (ص42)، أما بهاء طاهر فقد كان مولعا بالموسيقى الكلاسيكية (ص77)، وله كتابات عنها...

من ثم، فإن تجارب هؤلاء الروائيين، لم تكن مغامرة غير محسوبة العواقب، بل إنها جاءت ترجمة لخبرة ناتجة عن تكوين أكاديمي أو اهتمام بحثي أو ذوقي...، وهي عوامل ضمنت لنصوصهم النضج الفني والتماسك البنائي اللذين اشترطهما د.لشكر في متون الكتاب.

منهجية الكتاب

وزع د. حسن لشكر كتاب (الرواية العربية والفنون السمعية البصرية: مظاهر التفاعل) إلى مقدمة وأربعة فصول هي : السينما، البناء الموسيقي، الرسم والفنون التشكيلية، والمسرح. ولم تخلُ مقدمة الكتاب من احتراسات مفهومية ومنهجية، ومنها مفهوم "الجديد" المقرون بالخطاب الروائي، مخلصا إياه من أي حكم جاهز أو قيمة تقييم مبتسر حين يقع مقابلا للبناء والمتن الكلاسيكيين، وهو ما تقع فيه كثير من الدراسات حين يحركها الانتصار لشكل فني ما على حساب شكل آخر، تراه منافسا، فتتخذ المفاهيم شكل "أحكام القيمة" التي تنتقص من نوع أو جنس فني. وهو أمر يقلل من مصداقية النتائج المتوصل إليها. ومنذ البداية تعلن المقدمة عن المسار الموعود المنتصر للمقاربة الموضوعية المتجردة من أية نوزاع ذاتية. ومثلما أن العنوان الفرعي (مظاهر التفاعل) يحدد الهدف من الدراسة، فإن المقدمة توضح شكل هذا التفاعل عبر مساهمة الفنون السمعية البصرية في جعل الخطاب الروائي العربي الجديد يغتني بتقنياتها ليدخل غمار التجريب، وينتج نصوصا منتفحة. وصولا إلى المرمى الأبعد الذي يبتيغه د. لشكر الذي هو تحويل الاهتمام الأكاديمي من «تحولات اللغة والخطاب ومسالك التخييل إلى انفتاح الرواية على الفنون السمعية البصرية» (ص8).). والكتاب إذن، هو مدخل يتضمن دعوة إلى جعل هذا التفاعل المنتفح في صلب اهتمام النقاد والباحثين، ومن هنا، نفسر استقراءه لعدد كبير من النصوص الروائية تنتمي إلى أحياز ثقافية وإبداعية مختلفة، إذ هي نصوص يمكن أن تكون موضوع دراسات ومقاربات أكاديمية ونقدية أخرى، قد تخصص لعمل واحد أو اثنين. ويؤكد د.

حسن لشكر في التقديم أن « العمل ذو طابع تطبيقي يعتمد الوصف والاستقراء النصي المباشر» (ص9)، وهو أمر يمنح الباحثين فرصة تعرف النصوص الروائية التي حاورت الفنون السمعية البصرية بغية استثمارها لامتحان فروضهم البحثية.

من معالم الاتصال المنهجي أن د. لشكر عمد إلى اعتماد المتن الروائي نفسه في الفصول الأربعة لكتابه، فالرواية نفسها تكون مقاطع منها وظفت للتمثيل على حضور التقنيات السينمائية، وأخرى على المفاهيم والتقنيات التشكيلية، والموسيقية... وهذا يتواشج مع حده للخطاب الروائي بأنه «خزان معارف وخطابات وأنساق لغوية متعددة » (ص8)، ومن ثمة، فإن المتن الروائي المدروس يحوز، إضافة إلى التماسك البنائي والنضج الفني، شرط تعدد المرجعيات الفنية والإبداعية. وهي صرامة منهجية تحسب للكتاب وصاحبه. ومن مظاهرها أن رواية مقاطع (تحريك القلب) للروائي المصري عبده جبير، وظفت لاستقراء نماذج التقنيات السينمائية كتركيب الأحداث والصور والأحداث، ونقل المشاهد بالصورة والصوت، واستخدام المونتاج المتناوب والمقاطع التناوبية، والمركبات التكرارية (ص19، 20، 21، 23..)، فإن مقاطع سردية أخرى من الرواية نفسها وظفت في فصل (البناء الموسيقي) للوقوف على بنيات موسيقية استسعفتها الرواية من قبيل: بنية الطباق الإيقاعي، بنية التعددية الصوتية، بنية الأزمنة... (ص79، 80). وفي السياق نفسه تحضر رواية (الضوء الهارب) للروائي المغربي محمد برادة للحديث عن تقنية "اللقطة المكبرة close up" السينمائية (ص32)، كما تحضر مقاطع أخرى من الرواية نفسها للتفصيل في ميولات الشخصية الرئيسة الذي هو رسام مثقف يرى الرسم أهم من الكلمات، ويخلص د.لشكر إلى أن «السارد اعتمد على مفردات تقنية ذات هوية تشكيلية (الضوء، خطوط، ألوان..) لصياغة محكيات سردية تنسجم مع وضعه الاعتباري ووظائفه السردية»(ص133). ينسحب الأمر نفسه على رواية (الحب في المنفى) للروائي المصري بهاء طاهر التي نلفى استقراء لمقاطعها السردية في فصل السينما، وفصل الرسم والفنون التشكيلية، وفصل الموسيقى... ويشي تعدد الأنساق السمعية البصرية في الخطاب الروائي العربي الجديد بقدرته، أي الخطاب الروائي، على تطويع هذه الأنساق والتقنيات في بنيته، لكن بشرط وجود وعي حاد، وخبرة مراسية عند الروائي. فالتجريب يتحول إلى فوضى ما لم يصاحبه هذا الوعي.

ترتكز منهجية كل فصل من الفصول الأربعة لكتاب (الرواية والفنون السمعية البصرية) على الانطلاق من تأطير العلاقة بين الخطاب السمعي البصري المعني بالدراسة وبين الخطاب الروائي، ففي الفصل الأول الخاص بالسينما، انطلق من الحديث عن بداية التفاعل بين الرواية العربية وبين السينما انطلاقا من فيلم " آثار على الرمال" المأخوذ من رواية بالعنوان نفسه ليوسف السباعي، ثم الوقوف عند مرحلة الستينيات الحافلة بهذه العلاقة، مع التركيز على تجربة النوبلي "نجيب محفوظ"، قبل استقراء النصوص الروائية الجديدة التي استعارت التقنيات السينمائية. وفي الفصل الثاني المعنون "بالبناء الموسيقي" أطر العلاقة بين الموسيقى والأدب انطلاقا من كتاب (بين الأدب والموسيقى) لأسعد محمد علي، ثم من تجربة "هرمان هيسه" و"بيتهوفن"، فالمرور إلى توصيف النصوص الروائية التي استسعفت الموسيقى وبناءها. أما الفصل الثالث الخاص بتفاعل الرواية والفنون التشكيلية، فقام تأطير العلاقة بينهما على رصد عناصر التماثل بين الصورة والرواية، تدعمها قولة جوزيف كونراد بأن على الرواية "أن تتعلم من فنون النحت والتصوير والموسيقى" (108)، أما الفصل الرابع والأخير فيجعل الرواية العربية منبثقة من تضاريس المسرح التكوينية، فيكون انفتاحها على تجاربه التأسيسية أمرا محسوما إلى درجة الاندماج بينهما في تجارب محمود المسعدي وحنا مينة (144). ولا يخلو فصل من الفصول الأربعة المكونة للكتاب من تأطير العلاقات قبل استغوار النصوص الروائية المدروسة، واستقراء ما تضمنه من تقنيات سمعية بصرية.

ينماز كتاب (الرواية العربية والفنون السمعية البصرية) للدكتور حسن لشكر بالوضوح المنهجي، والاحتراس في توظيف المفاهيم، وينم عن جهد بحثي واضح، يؤكده الحرص على الإحالة على مراجع اهتمت بالعلاقات بين الخطابين، الروائي والسمعي البصري، على قلتها، بله نذرتها. ولا شك أنه يفتح الباب أما الدارسين والباحثين، لاختيار بعض هذه النصوص الروائية لتكون مشاريع دراسات وأبحاث أكاديمية أخرى، أو الاشتغال على نصوص من المدونة الروائية العربيةالجديدة، وذلك لسد الفراغ الحاصل في هذا المبحث.

مرايا التجريب في شعر اللبنانية حكمت حسن

الكاتب الحسام محيي الدين

تتكوَّرُ تجربة حكمت حسن الشعرية حتى الآن على ثُلاثية الدواوين، التي صدرت جميعها عن دار نلسن في بيروت: فالأول «خاتم» (2016) والثاني «مسمار» (2018) والثالث «ذئبة» (2019) وهو الأخير حتى هذه اللحظة. وتنهض تجربة الشاعرة اللبنانية على تجليات التعالق بين الدال والمدلول، وكشف مدى ما يكتنِهُ هوامشَ الإلهام والإيحاء من جموحٍ نابض ينتظمُ القصيدة مُنجزةً على الورق وهي تسترجع صوت الأنا ببُعده الماضوي عمقاً وأصالة، ومُشاكَلَتِهِ مع الواقع المفتوح على معاني الأنوثة ومعاناتها في قاموس ثيمات ملونة: الحب، الألم، الوجود، المصير، الموت، الحزن، الليل، السفر، السماء، القبلة، المطر، الإغواء، التيه، الرغبة، وغيرها من المعاني الزاخرة التي تخلع على القصيدة فانتازيا حداثوية، تستغرق تلك الدواوين وتتوازى مع التنويع على أفكار ومواقف متعددة في مواجهة الحياة، تتمثّلُ مآلاتٍ يرتاح إليها القارئون.

بهذا المعنى، تعيش حكمت حسن مراحلَ تجريبٍ بين ديوانٍ وآخر، وتمسكُ بناصيته في المستوى والدلالة كي تحوز اللحظة الجمالية الحُبلى بالدهشة في متن النص، انعكاساً آسِراً لسر العلاقة بين المعنى واللغة، وذهاباً مباشراً إلى الفعل وإعادة الفعل غير مرة. التجريب المُتحوِّلُ عن مضامين حداثية تشتبك مع الواقع، وتتحداه أحياناً، بقوة التعبير في صوت الجملة الشعرية وهي تنفصل عن الوزن الخليلي، وتزدهر بها القصيدة نصّاً وثيقاً يُعتدُّ به ويَستدرِكُ الفعل الحداثي في الإجابة عما تعانيه حسن في كينونتها الأنثوية، وهي تفجّرُ اللغة بلا خوفٍ ولا تردد، وتقفز إلى أقصى ما تحققه لها التجربة من تأكيد حضورها الإبداعي المختلف، من دون أن يكون ذلك كله لعبةَ تجدُّدٍ مزيَّفَة ترفضُ التراث، أو غايةَ تضادٍ مع القديم.

تجيد حسن تقليب الخواطر من غير تكُّلف على مذاهب التّجريب، بما هي خطابٌ لغويّ يساند هيكلية الاجتهاد في مقاربة الذائقة الجمالية المثيرة للحلم والحسّ والمتعة والأمنيات، في علاقة المرأة بالرجل، وتصيب دائماً على امتداد نصوصها الغزيرة فنّ البلوغ العاطفي غير المُقلَّد وهي تتلمّسُ حساسية الأشياء والتفاصيل والأهواء التي تلتبسُ تلك العلاقة، ما يخلقُ تواطؤاً غريباً وجميلاً بين الفن والأخلاق، على الرغم من العداء القديم بينهما، ومقروئيةً متحولة عن الطبيعة الحرة لهذه الشاعرة، وهي تختمر لتُنتِجَ الشِّعر. ويأخذ التجريب هنا عدّة معانٍ أهمها الحيرة المحفّزة لملء الحضور في مديات الأحاسيس لامرأة مغايرة، تنظمُ الشِّعر وتتوسَّمُ فيه مصدرَ تسامٍ فائقَ الإلهام لنضوج التجربة كيلا تظل هذه الأخيرة أرجوحةً معلّقةً بأغصان الكلام في غفلة من انهماك حسن بالشغف الشعري على جسد القصيدة. إنها التجربة التي لا تتكسّرُ فيها القصائد على القصائد، ولا تتكوَّمُ المعاني سُدًى على ألفاظها، إنما تخلق عناقاً دلالياً بينها، يُرتبُ الوحدة الموضوعية للقصيدة، في تلاؤم الصوت واللفظة، وحسن التساوق بين المعنى والآخر، ويتنبَّهُ لغموض التفكُّك فيها كما في قصيدة "مبني للمجهول".

من أحبُّهُ أطلقَ قلبي عصفوراً في فضاء جسدي

من أحبه جمع دمي في قبضته كي لا يُراق

من أحبه، من أنتظره، من طال اشتباهي به،

لم يتطابق سوى والنسخ... والتماثيل!

في هذا الاتجاه، تحفّزُ النصوص إرادة القارئ على التوهج، في جدليتها المتحولة، المتغيرة، التي ترفض الجمود، وترصد أسرار البِنى الفنية التي استغرقت الدواوين الثلاثة، وأمّنتْ استيلاد الرؤى الحداثية منها في تمثُّلٍ شديد العمق والدقة لحاجة الإنسان الدائمة إلى التكيف والتلاقح مع غيره ومع أحاسيسه، وهذا كله تجريبٌ بمعنى أو بآخر، واستشرافٌ دائم لعناصرِ الطرافة والمفارقة والابتكار، المحتشدةِ بين الذات والآخر، كحركَتَي مدٍّ وجزْرٍ تتناوشان فائضَ المُطْلق من جماليات اللغة على شاطئ الأدب الجميل.

إنه مفهوم التجربة المستمرة، بمعناها الوَعَوِي الذي يفصل الحقب الزمنية عن التحكم بالنص، والذي يرى إلى رصف المَقُول على درب يوتوبيا الأحاسيس بمسؤولية وقناعاتٍ جريئة، وبعين المغامر الرائي في إخلاصه لطقوس الكتابة في العلاقة المتحولة والمُطلقة بين امرأةٍ ورجل. بهذا المعنى تستنفر حكمت حسن قصائدها في تفسير قصص حب شهية التمرد، عاصفة النهايات، لكنها ضائعة لا نوال فيها، تجيش بالقلق بديلاً من الثبات، وبالشكوى بديلاً من الفعل:

أهاجر مُرغمة

فقد نفد آخر حبٍّ!

فرغتْ مؤونتي وبقيتُ عزلاء

لا حنين داخلي

لا قشعريرة خارجي

لا رحيل

لا عودة.. وَلِأَثِبْ

عليَّ أنْ أُسقِطَ أوزاني

وأمتلئ

إذا فعلتُ أكونُ محض هباء!

وهي في الواقع بعيدة التلخيص والتخليص في فهم على هذا النحو يؤرّق التجريب تجربة حكمت حسن، ويُورِقُ في عناوين دواوينها التي وسمتها بمفردة واحدة كلٌّ على حِدَة: خاتم، مسمار، ذئبة، تؤكدُ كلٌّ منها أنها وليدة أزمة جوّانيةٍ خام، ترى إلى كشف قدرة الشعر على بسطها أمام القارئ من لدن شاعرة حداثية بالفطرة تقتصد في اللغة أو تجود بها، وفاق حاجة النص، بعيداً من الوقوع في فخ التكثيف الذي قد ينسف امتداد الدهشة الماتعة، مع امتداد الجملة الشعرية، وبمعزل عن الإخبار والحشو مما تكاثر في الشعر اليوم. وإذ تتساند الأفكار والمشاعر في متون القصائد، فإن حسن وظّفتْ الفرصة الشعورية بكفاءة في نصوص مفيدة تنعتق من السائد في وجوهه كافة، فلا تكتفي بالغضب والعزلة إنما تقفو سبيل التمرد والثورة، وهي تقارب الأنا المخلصة بتخاذل الآخر الحبيب، وربما الصديق، في لوحة إنكار وانكسار على حوافّ ألم مباشِر وعفوي:

أتريد معرفة شعوري نحوك؟

قف أمامي

فإن لم تتعرّج صورتك على صفحة وجهي

إنْ لمْ أُزبِد.. أثور.. أقاوم

إنْ لمْ يصبح كلامك وشماً

وصوتك بصمةً

ورائحتك نقشاً

تكون لا أحد

لا شيء!

هو ذا التجريب المفتوح على كل التقنيات، والطَّلْقُ في حضوره الفاعل الذي يتصل ببدهية الهوية الإبداعية للشاعر والشعر معاً، ويكرّسُ لهذه التجربة طابعها المعاصر، وبَصمَتَها المُتجددة، ولو لم نقتنع بالشكل المُستحدث للنصوص أعني «قصيدة النثر» حيث لا يمنع ذلك من استقراء بعض التجارب العميقة والمسؤولة لناحية الأفكار التي تحمل رؤًى حداثية مثيرة للاهتمام، تعيدُ لحركة الحداثة تألُقها المنشود وموضوعيتها مع تجارب مماثلة لا بد منها.

كاتب لبناني

شهر 10 - 2021

اللغة مرآة الامة

د. طلال الورداني

البقاع لبنان ٢٠٢١/١٠/٢٣

حين تدعونا اللغة الى مواكبتها ، والوقوف على الفاظها ومعانيها، لا بد لنا ان ندرك اهمية المسؤولية الملقاة على عاتقنا، فنحن اهلها، وهي مرآتنا التي تعكس شخصيتنا امام هذا العالم المحيط بنا، كم نحن بحاجة لترتيب امور بيتنا اللغوي من الداخل، كما من الخارج، فمن المهم ان نرسم طريقنا الواضح للنهوض.

ولا يكون ذلك الا بالاقبال على انفسنا ، ومحاكاة الواقع،بعين الادراك والموضوعية، ممسكين بقواعد الانطلاق والتحفيز للوصول الى الهدف، تحدونا نعمة الانفتاح على لغتنا، كوننا نتغذى من جذورها الممتدةعميقا في الاصالة، ونتفيا اغصانها الوارفة الظلال، فينبثق لدينا حب الاهتمام بها، كي تتجلى امامنا مفاتيحها ،فنكشف عن مغالق اسرارها التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالقرآن الكريم، وفتحت الافق على العارفين والمهتمين لكشف اغوارها ومفاتنها،

اراني في هذا المجال اجد نفسي حريصا على السير بها الى حيث يكمن الابداع، ويختمر العلم، وتسطع شمسها من جديد على جبين هذه الامة المباركة،

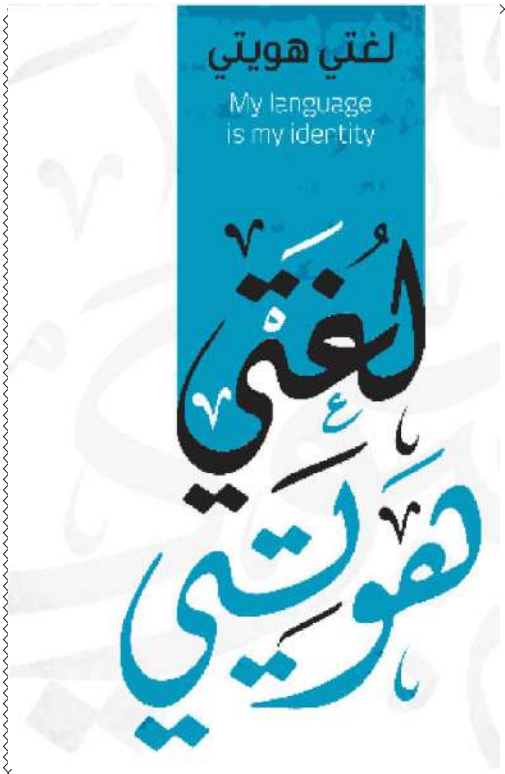
اراني اقرا في معجمها بوح الانعتاق من الشوائب التي اساءت اليها ،حتى تعود صافية على ألسنة الناطقين بها ،ولا يكون ذلك الا من خلال مجموعة من الخطوات ،التي ارى فيها تجددا وحضورا فاعلا لنا على مسرح العولمة، ومن ذلك :

1- التصالح بين الذات الفردية والذات الجمعية.

2- تشجيع الناشئة على محبتها ،والتكلم والكتابة بها

3- اقامة الندوات والمؤتمرات التي تتصل بتطويرها،وتحديث مصطلحاتها.

4- ايجاد خارطة طريق واضحة المعالم تخصص لتدريس العربية بكفاءة عاليةومن خلال اختصاصيين في مرحلة التاسيس.



5- التركيز على الفصحى في المدرسة والمنزل.

6- السعي لاغناء ثقافة الفرد بمخزون لا باس به يمكنه من التصويب والابداع.

7- دعوة المجامع العلمية الى احياء عمليات الاشتقاق والتوالد اللغوي بما يتناسب مع العصر.

8- تاهيل الكادر التعليمي، وازالة الغبار عن المصطلحات، التي لا تزال في كهوف النسيان، واعادة اللمعان لها.

9- ترشيد الاجيال نحو الكتب الاكثر حاجة ومنفعة لهم، ومتابعة ذلك

10- استنهاض الاندية والمحافل اللغوية ،ودفعها الى المزيد من العمل النوعي البناء لاخصاب ثقافة الاجيال، وشحنها بدلالات جديدة.

11- تمكين المؤسسات التربوية تامين الحوافز والانشطة، التي تساعد على الارتقاء والتطوير.

12- نشر الاعمال الادبية واللغوية بين الطلاب والمهتمين، لتمكينهم من ايجاد انفسهم على مسرح الحياة الادبية واللغوية.

13- ان تكون لنا صبغة خاصة تميزنا عن الامم الاخرى.

14- ان نرتقي الى مستوى الخطاب الالهي لنا (كنتم خير امة اخرجت للناس تامرون بالمعروف وتنهون عن المنكر).

ان رصيدنا في هذا المضمار غني بما فيه الكفاية. فعلينا ان نستعد للعمل الدؤوب في مناخ من الود والتفاهم، والسعي الى الانقاذ والسير حثيثا نحو المستقبل الواعد، والحلم المنشود، راجين لهذه اللغة واهلها المزيد من الحضور والاخصاب والتجدد والسؤدد .والله في عوننا طالما نوايانا صافية نحولغتنا واهلنا وقرآننا الكريم، وطالما الحياة تليق بنا وبعروبتنا ، وطالما تشتهينا الحياة.

استراتيجيات الدولة اللبنانية لمواجهة الكوارث والأزمات وقدرتها على الصمود

هنادي زرقطة:

المعهد العالي للدكتوراه

المقدمة

على مدى العقد الماضي، شهد العالم حالة من الأزمات الاقتصادية والجيوسياسية شكلت انعكاساً سلبياً على المجتمع، مما جعل مهمة رسم السياسات والحوكمة أكثر صعوبةً، سيما بهدف تحقيق الاستدامة. مما حدا لسن التشريعات واتخاذ القرارات من أجل تنظيم التنمية والاستجابة للضغوطات الديموغرافية والاجتماعية والاقتصادية الراهنة في ظل النمو السكاني المتزايد (UNFPA, 2011)، وارتفاع الطلب على الطاقة(R. Kannan., 2007)

بدأت المدن تتحول وتتبدل في السعي لاستيعاب البنى التحتية الجديدة والحد من الأثر البيئي الكبير الناتج عن التزايد السكاني والعمراني وما يترافق مع ذلك من زيادة في الطلب على الخدمات المدينية والبنى التحتية وغيرها. فبرزت الحاجة إلى تخطيط مستدام واستراتيجيات ورؤى واضحة من أجل تلبية الأهداف المستقبلية (Climate, 2011). ومن هذا المنظور، أصبح التحدي من اجل تحقيق التنمية المستدامة كبيراً ويتطلب بذل جهودٍ مستمرة لإعادة تحديد الاستراتيجيات المطلوبة.

وبحسب تقارير الامم المتحدة لعام 2014، أكثر من 54% من السكان يعيشون في المدن، ومن المتوقع ان تصل إلى 66% مع العام 2050، فمن البديهي في عالم أكثر من نصف سكانه يعيش في المدن، أن يكون له انعكاسٌ كبير كبير على البيئة (Girardet, 2004). وفي آخر تقرير صدر عن الأمم المتحدة (Habitat, Cities and Climate change: responding to an urgent agenda., 2011)أشار إلى أنّ المدن هي المسؤولة عن 40 إلى 70 بالمئة من انبعاثات غازات الاحتباس الحراري، نتيجة للاستهلاك الكبير للوقود، والكثير منها بسبب استخدام الكهرباء والطاقة.

لبنان هو ليس ببعيد عن هذه الصورة، فهو يعاني من نزوح داخلي غير مدروس ومن الهجرة من الريف إلى المدن وبحسب إحصاءات منظمة الـUN HABITAT والبنك الدولي، تبلغ نسبة المقيمين في لبنان حوالي ٤،٢ مليون، ٨٧٪ منهم يعيش في المدن، هذا فضلاً عن تاريخ طويل من نقل اللاجئين من مختلف الجنسيات إلى المناطق الحضرية المختلفة، لتصل هذه النسبة إلى حوالي 6 مليون مع اللاجئين السوريين والفلسطنيين، وأما في ما يتعلق بنوعية المسكن في المدن فتشير الإحصاءات عينها أن حوالي ٥٠٪ من سكان المدن يعيشون في ظروف وبنى تحتية دون المستوى الأدنى (slum to urban ratio = 50%) غالباً ما تكون في تجمعات سكنية غير مرخصة أو في مخيمات للاجئين، إضافة إلى ان الوضع السياسي والأمني المتقلب يعرّضه لكوارث من صنع الإنسان مثل الحروب والصراعات الداخلية والهجمات الإرهابية وغيرها،

وهو ايضاً عرضة لمجموعة واسعة من مخاطر الظواهر الطبيعية التي لا تقل اهمية عن مخاطر الحروب مثل الفيضانات وحرائق الغابات وانزلاقات التربة والجفاف والزلازل، ومن شأن هذا التعرض للمخاطر، مقرونًا بضعف البنية التحتية وعدد اللاجئين الهائل الذين يعيشون في ظروف محفوفة بالمخاطر، أن يزيد مخاطر الكوارث زيادة ملحوظة، كما انه يؤدي إلى ازدياد الضغط على النظم الحضرية التي تعاني من صعوبات في تلبية احتياجات سكانها الخدماتية الاساسية (برنامج الامم المتحدة للمستوطنات البشرية، 2011).

في يومنا هذا، لا يزال الجدل مستمراً بشأن كيف يمكن تحقيق دولة مستدامة وحوكمة رشيدة تلبي حاجات وتطلعات سكانها، في ظل التغير المناخي الناتج عن ازدياد نسبة التلوث وحالات عدم الاستقرار الاقتصادية والجيوسياسية، حيث برز مفهوم المرونة او المدن المرنة إلى حد أن اصبحت لغة منتشرة في الحوكمة العالمية (Cooper, 2011), ، كخطوة اساسية من اجل تحقيق الاستدامة، واضعين الاستراتيجيات اللازمة لحماية البيئة والمرافق العامة لديهم من كل الكوارث الطبيعية وغير الطبيعية المتوقعة وغير المتوقعة والحماية من الازمات الاقتصادية والخدماتية وتحسين جودة الحياة كل حسب اولوياته... ، ويمكن تعريف المرونة او مبدأ مرونة المدن (resilience)، على أنها قدرة المدينة على الصمود أو العودة إلى الوضع الطبيعي بشكل سريع.

وبينما تسعى المدن للمرونة فإن الإستراتيجيات التي تتبناها تختلف من مدينة لأخرى، فالمرونة قد تعني التعامل مع السيول أو ارتفاع نسب الجرائم أو قلة المساكن، وقد تعني التنمية الاقتصادية أو العدالة الاجتماعية، وهي بالتأكيد تعمل لرفع مستوى جودة الحياة لسكان المدينة او المنطقة، وتترجم هذه الإستراتيجيات إلى مشاريع تحل أكثر من تحد في نفس الوقت، ومن خصائص المدن المرنة أنها تتعظ من التجارب السابقة وتجد البدائل في استخدام مواردها، ولديها أنظمة قوية ومدروسة، ولديها احتياطات تفوق الحاجة الآنية تحسبا للطوارئ، كذلك يفترض أن تتعامل بمرونة مع الظروف المتغيرة وتتحلى بشمولية المشاركين في اتخاذ القرار. المرونة تعكس رؤية واستراتيجيات المدن التي هي نابعة من السياق البيئي والحضري والاجتماعي والاقتصادي الخاص فيها وتعمل بطريقة مستدامة تحت الظروف المعاكسة التي لا يمكن التنبؤ بها، بغض النظر عن ما يحمله المستقبل، مما يشكل إرثاً جديرا لجيل المستقبل.

وبتعبير اخر يمكن القول ان المدينة المرنة هي المدينة التي طورت قدراتها للمساعدة على امتصاص الصدمات في المستقبل وعلى التكيف للاستجابة لاي تغير غير متوقع وأداء لا يتبدل على مر الزمن فيستمر كما كان مقرراً في البداية. كما وتحرص على الحفاظ على اداء ومهام نظمها الاجتماعية، الاقتصادية، التقنية والبنى التحتية بشكل سليم ومستدام. ومع ذلك لا تعتمد فقط على مواد وتكنولوجيا البناء بل على مجموعة عوامل اجتماعية وثقافية واقتصادية.

للوصول إلى مدينة مرنة يتطلب ذلك حكم رشيد يعتمد على سلوك اجتماعي، واقتصادي وبنية تحتية سليمة ومرنة قادرة على التصدي لاي خطر او ازمة ان كان من فعل الانسان او الطبيعة.

وخلال العقد الماضي، صدرت عدة تقارير بتكليف من حكومة المملكة المتحدة، فضلا عن دفق من البحوث الأكاديمية ناقشت موضوع المرونة وكيف أنها ينبغي أن تكون جزءا لا يتجزأ من النظم الوطنية. ركزت هذه التقارير على الإمداد بالطاقة (Climate, 2011) ، البنية التحتية للطاقة (Foresight, 2008)الإنتاج والغذاء (Foresight, 2011; HM Government, 2010) , الهياكل الأساسية للنقل والمياه (HM Government, 2011) الخ. في الوقت نفسه، أصبح هذا المفهوم يزداد بروزا في دراسة موضوع ادارة المخاطر والكوارث (Bosher, 2011)حيث يتم دراسة قدرة المناطق الحضرية في مواجهة الأخطار الطبيعية، والتهديدات الإرهابية، والأمن عموما، إلخ. فمن الاهمية بمكان أن تكون المدن مصممة لاسترداد والعودة إلى الحياة الطبيعية بعد الكوارث بصورة سريعة.

في ظل هذا الوضع، السؤال التي يتبادر إلى اذهاننا اين هو لبنان من هذا المفهوم؟ هل تتحلى مدننا بالمرونة والاستدامة بالنظر إلى الخصائص المطلوبة؟ هل هناك خطط استراتيجية لمواجهة اي طارئ؟ ما هي التشريعات والانظمة الموضوعة لمواجهة الكوارث والاخطار؟ للإجابة على هذه الاسئلة لا بد لنا من إستعراض عينة كمثال عن الواقع اللبناني فنجد انه عند اول عاصفة تغرق مدننا وتتحول الشوارع والطرقات إلى انهار جارفة وتدخل في الكثير من الاحيان المياه إلى المنازل وتجرف السيارات معها، وتنقطع الكهرباء وتطوف النفايات في الشوارع لتصل إلى الانهر والبحر... وبحسب القائم باعمال الامم المتحدة في لبنان " شومبي شارب" يتكبد لبنان سنوياً حوالي 5,323,000 دولار اميركي بسبب الفياضانات هذا عدى عن الخسائر البشرية.

الامر الذي يدفعنا للتفكير انه لا يوجد اية سياسات جدية من قبل الدولة للحد من هذه الاخطار، رغم انه هنالك العديد من المبادرات والاتفاقات والالتزامات التي التزم بها لبنان وصدق عليها كما سنرى في البحث لاحقاَ، التي لا تعكس صورة الواقع الذي يتخبط به لبنان اليوم.

فالدولة بدت عاجزة عن ادارة الخدمات العامة والبنى التحتية منذ بداية الحرب الاهلية(1975-1990) حتى يومنا هذا لاسيما في ظل الانهيار السياسي وغياب دور المؤسسات العامة الذي نعاني منه، الامر الذي حذى بالمؤسسات الخاصة والبلديات والجمعيات الوطنية والدولية إلى التدخل لإيجاد حل مناسب لهذه المعضلات التي أُلقيت على كاهلهم بصورة مفاجئة، فنجد في ايامنا الحاضرة مسألة النفايات تتصدر الحدث، فبعد ان اوكلت مسألة ادارة النفايات بعد الحرب الاهلية إلى شركة واحدة ((Sukleen، حيث اخذت على عاتقها موضوع النفايات بالكامل ابتداءً من الجمع وصولاً إلى مرحلة الطمر، نرى اليوم وخصوصاً بعد ازمة عام 2015 بإقفال مطمر الناعمة، بروز العديد من المؤسسات غير الحكومية والناشطين البيئيين والبلديات والجمعيات... التي تحركت وضغطت في سبيل ايجاد الحلول المناسبة لحل هذه المعضلة وادارة هذا القطاع، الامر الذي ادى إلى حالة من التفكك والتشرذم والمناطقية.

والامر ليس افضل على الاطلاق بالنسبة لقطاع المياه، يواجه قطاع المياه في لبنان وخصوصاً بعد الحرب مشاكل متعددة على الصعيد التقني، المؤسساتي والاقتصادي. فثروة المياه الآن مهددة ، فالمياه الجوفية مستغلة بشكل جائر، مما ينعكس انخفاضا في مستوياتها في كافة المناطق، وتداخلا لمياه البحر في المناطق الساحلية، ونوعية المياه السطحية والجوفية تواجه بالتالي تأثيرات التلوث.

كما أن معظم الشبكات قديمة، حيث نفقد ما يزيد عن الـ50% من المياه، ونسبة الفواتير غير المدفوعة تزيد عن الـ 40 % في بعض المصالح. والمياه الصالحة للشرب لا تصل إلى كافة المنازل الامر الذي يدفع المواطن إلى الاستعانة اما بقطاع خاص او بمؤسسات غير حكومية من اجل تأمين المياه اللازمة للري او للشرب.

والامر عينه بالنسبة لموضوع الكهرباء، فبعد انتهاء الحرب ورغم كل الاموال التي انفقت على هذا القطاع إلاّ انّ البلد ما زال يعاني من ازمة كهرباء تزداد يوماً بعد يوم، مما دفع العديد من المناطق لإيجاد الحل المناسب للمسألة وتوليد الكهرباء الخاصة بهم، على مستوى مولدات كهرباء صغيرة او على مستوى احياء ضمن المدن والبلدات او على مستوى مدينة كاملة.

الاشكالية:

رغم كل المبادرات والاتفاقيات الدولية التي وقع عليها لبنان، هو اليوم بعيد كل البعد عن المرونة في سياساته وادارة خدماته المدينية بشكل خاص، الامر الذي يظهر أن الدولة لا تعتمد على استدامة في عملها ولا تعتمد على نظام حوكمة سليمة في سياساتها وانظمتها مما يؤدي إلى العشوائية التي نحن فيها اليوم، مما جعل نظماً واشكالاً جديدة تطرح نفسها، و هي بمعظمها في المرحلة التجريبية، بما ان هذه النظم الحضرية تسهم اسهاماً كبيراً في تلبية وظائف الحياة اليومية فبالتالي هنالك حاجة حقيقية لفهم الدور التي تؤديه في المدن، وما ان كانت تسهم في استدامتها وان نقدر مدى مرونتها، متانتها وقدرتها على الصمود، ولكن في نهاية المطاف السؤال الذي سيحاول البحث الاجابة عنه هو:

في ظل تسابق الدول على تحقيق الاستدامة والمرونة في مدنهم، اين هي التجربة اللبنانية؟

وما هي الرؤية والاستراتيجية اللازمة لكي نصل إلى الحكم الرشيد داخل هذه القطاعات المذكورة؟

وكيف يمكن ان نستفيد من التجارب العالمية، الاقليمية والمحلية الناجحة؟

اهداف البحث:

ان كانت المدن المرنة تعني "قدرة نظام او كيان او مجتمع محلي على التكيّف مع مجموعة من الظروف المتغيرة وتحمّل الصدمات والضغوط التي تصيب النظام ككل، ومنها التحديات الاجتماعية والاقتصادية والخدماتية المرتبطة بالتوسع العمراني السريع"، إلا ان هذه التحديات والاولويات تختلف بين منطقة واخرى، فبالتالي لا يوجد حل واحد يناسب الجميع، بل كل منطقة تدرس اولوياتها بحسب حاجات مجتمعها بهدف زيادة المرونة ورفع مستوى جودة

الحياة، فمن هنا اذا نظرنا إلى الحالة اللبنانية نرى انّ من اهم التحديات التي تواجه المجتمع اليوم وتتصدر الحدث هي تأمين وادارة الخدمات المرفقية اليومية من كهرباء، مياه، نفايات...والتي عجزت الدولة عن تقديمها بصورة كافية ومستدامة، الامر الذي دفع إلى بروز البلديات واتحاد البلديات والنظم الحضرية غير الرسمية كشريك مع الادارة المركزية من اجل تلبية الاحتياجات اليومية للسكان ولإيجاد حل مناسب لهذه المعضلة التي أُلقيت على كاهلهم بصورة مفاجئة، فبالتالي كان لا بد من ان نفهم وندرس دور هؤلاء الفاعلين من البلديات واتحاد بلديات والنظم الحضرية غير الرسمية في تعزيز مرونة المدن واستدامتها في ظل كل التحديات التي تواجهها في لبنان، فضلاً عن إصدار توصيات تتعلق بالسياسة العامة وما ذكر اعلاه من تعزيز مرونة المدينة والاستدامة الحضرية وقدرتها على الصمود في وجه كل التحديات الحالية والمستقبلية من ضغوطات امنية، سياسية، تقنية وبيئية وفي وجه تغيير المناخ، وسيتحقق ذلك من خلال استعراض دور الفاعلين الرسميين وغير الرسميين وتحديد، وكيفية اسهامها في الاستدامة الشاملة ومرونة المدينة.

واقع السلطات المحلية ضمن مبادرات المرونة.

لا تزال اللامركزية الإدارية حبراً على ورق ولم ينفذ من مفهومها شيء؛ ورغم ذلك انضمت حوالي 270 بلدية أو اتحاد بلديات من مختلف المناطق اللبنانية للحملة العالمية لتحصين المدن ضد مخاطر الكوارث والتزمت بالمضي قدماً بإتجاه المدن المرنة (Hugo, 2013)، والبعض منها قد تمكنت من تخصيص ميزانية للحد من مخاطر الكوارث من خلال الوكالات الدولية والقطاع الخاص والمجتمعات المحلية. وبفضل دعم المجتمع المحلي وحملات التوعية، بما في ذلك تدريب المدربين، والمشاركة في المؤتمرات المحلية والإقليمية، مثال على ذلك بعض السلطات المحلية التي حظيت بدعم مثل بلدية صيدا، تمكنت من تخصيص ميزانية صغيرة للحد من المخاطر وتخفيف حدتها بدعم من القطاع الخاص، وذلك نتيجة الكوارث التي حدثت خلال صيف عام 2013 ،كم قدمت "بلدية جبيل" في عام 2013، اقتراحا كجزء من حملة ماية مدينة مرنة "روكفلر" للتوعية والحد من المخاطر، وحازت جبيل على أول مدينة مرنة في الشرق الأوسط. وبلدية بيروت تعمل حالياً على دراسة لتحويل بيروت إلى مدينة مرنة " TOWARDS A RESILIENT BEIRUT" بالإضافة إلى ذلك، يتلقى اتحاد بلديات صور (حوالي 60 قرية) الدعم من المركز لتنفيذ إجراءات الحد من إخطار الكوارث في المنطقة، ولكن لا يزال العائق الرئيسي في تلك البلديات هو نقص الموارد المالية والبشرية في المقام الأول الذي يعيق تنفيذ استراتيجيات التنمية للمجتمعات المحلية.

والجدير بالذكر أن مفهوم الحد من أخطار الكوارث لا يزال مفهوما جديداً داخل السلطات المحلية، وبالتالي هناك حاجة إلى زيادة الوعي والمعرفة وتعزيز قدرات السلطات المحلية من خلال الدعم المادي والبشري وإقامة الدورات التدريبية والتأهيلية وزيادة الخبرات لتعزيز قدرتهم على الصمود، خصوصاً في ظل الأزمات والكوارث الإستثنائية التي نعيشها في يومنا هذا إن كان لجهة جائحة كورونا وما نتج عنها من أزمات صحية وإقتصادية وإجتماعية إلخ أو لجهة الأزمات الإقتصادية التي نشهدها اليوم نتيجة الهبوط السريع والمفاجئ لصرف الليرة اللبنانية مقابل الدولار، هذا عدا عن الكوارث الطبيعية والحرائق وغيرها من الازمات التي بدت الدولة عاجزة عن حلها، بالتالي أصبح إقرار اللامركزية الإدارية وتفعيل دور السلطات المحلية أمراً ملحاً وأكثر من ضروري.

واقع الدولة ضمن مبادرات الدول المرنة.

تواجه المنطقة باسرها مؤخراً كما سبق ذكره، إرتفاع في وتيرة تداعيات الكوارث الطبيعية كحالات الجفاف والاعاصير والفيضانات وحرائق الغابات، وانزلاق التربة، وغيرها... كما ان هذه المخاطر مرشحة للتصاعد في ظل الظاهرة التي يشهدها العالم من احتباس حراري وتغييرات مناخية واستهتار بالبيئة والامعان بتخريبها، بالإضافة إلى النزاعات والحروب وما ينتج عنها من ندرة المياه، ناهيك عن تقصير الدولة في تقديم الخدمات المدينية بصورة جيدة والإزدياد السكاني بشكل مطرد نتيجة الهجرات والنزوحات المستمرة.

كل هذه الأحداث كان لها تأثيراً إقتصادياً، على مدى الأعوام الثلاثين الماضية، على ما يقارب ال 40 مليون شخص في بلدان الشرق الأوسط وبكلفة ناهزت 20 بيليون دولار اميريكي. الامر الذي دفع دول المنطقة بالتفكير بزيادة مرونة مدنها.

وبناءً عليه، التزم لبنان في العديد من المبادرات والاتفاقات وصدق عليها بدءاً من اتفاقية الامم المتحدة حول التغيُر المناخي (UNFCCC) عام 1994 الموضوعة موضع التنفيذ بالقانون رقم 359 تاريخ 1/8/1994، وصولاً إلى اتفاقية باريس التي عقدت عام 2015 وتم التوقيع عليها في نيسان عام 2016 ولقد تعهد لبنان بتخفيض انبعاثات ثاني اوكسيد الكربون بنسبة 15% إلى 30% والوصول إلى نسبة 12% من الطاقة المتجددة مع العام 2020، تجدر الاشارة إلى ان وزارة البيئة اللبنانية شاركت في قمة التغير المناخي التي انعقدت في نيويورك في 23/9/2019، حيث دعا الأمين العام للأمم المتحدة الدول المشاركة لتقديم خطط ملموسة وواقعية لتعزيز إسهاماتهم المحددة وطنيا بحلول سنة 2020، تماشيا مع خفض انبعاث الغازات بـ 45 بالمئة في العقد القادم، وصولا

إلى انعدام الانبعاثات سنة 2050، لافتا إلى ان العالم في سباق لمواجهة تغير المناخ وتحقيق أهداف اتفاقية باريس (البيئة، 2019 تشرين الثاني28)، كما وأطلقت الدولة اللبنانية في العام 2010 بالتعاون مع برنامج الأمم المتحدة الإنمائي في لبنان » مشروع تعزيز قدرات لبنان في إدارة مخاطر الكوارث «، والذي يهدف إلى دعم الحكومة اللبنانية في جهودها للحد من التعرض ونقاط الضعف في مواجهة مخاطر الكوارث. وفي هذا السياق، تم إنشاء وحدة «إدارة مخاطر الكوارث» في السرايا الكبيرة لمساعدة الحكومة اللبنانية في تطوير استراتيجيتها للحد من مخاطر الكوارث، وذلك بناءً على أربعة عناصر: الوقاية والاستعداد والاستجابة والتعافي. وأكملت وحدة إدارة مخاطر الكوارث التابعة لبرنامج الأمم المتحدة الإنمائي المرحلتين الأوليين من هذا المشروع، وتعمل حاليًا على إتمام المرحلة الثالثة.

في المرحلة الاولى (2010 – 2012)، تم إنشاء وحدة إدارة مخاطر الكوارث لدى رئاسة مجلس الوزراء، وضع الإستراتيجية الوطنية للحد من مخاطر الكوارث وتطبيقها، إضافة إلى وضع الإطار العام للاستجابة الوطنية خلال الكوارث والأزمات، بناء القدرات الوطنية على المستويين المركزي والإقليمي، رفع مستوى الوعي العام حول الحد من مخاطر الكوارث، إدماج المساواة بين الجنسين في إطار الحد من مخاطر الكوارث المؤسسي وفي الخطط الإقليمية والمحلية.

وفي المرحلة الثانية (2013 – 2015)، تم تعزيز القدرة الوطنية على جبه مخاطر الكوارث بإنشاء آليات مؤسسية لإدارة هذه المخاطر، إدماج سياسات الحدّ من مخاطر الكوارث في التخطيط الإنمائي للقطاع الاقتصادي والقطاع الاجتماعي لتغطية نقاط الضعف في البنية التحتية، تعزيز القدرة المحلية والمجتمعية للحدّ من مخاطر الكوارث خصوصا الخسائر في الأرواح والممتلكات.

أما في المرحلة الثالثة (2016 – 2018)، فجرى العمل لدعم مأسسة إدارة مخاطر الكوارث، دعم الإنجازات حول تحديد مخاطر الكوارث، دعم السلطات المحليّة لجبه الكوارث وزيادة قدراتها على جبه النزوح، دعم الدولة اللبنانيّة بوضع الإستراتيجيّة الوطنيّة للنهوض المبكر وإعادة الإعمار.

وتأكد الحكومة اللبنانية على وضع مفهوم إدارة مخاطر الكوارث ضمن أولوياتها. وان لبنان قد التزم بالاتفاقيات الدولية التي تندرج في هذا الإطار. وتسعى الحكومة اللبنانية اليوم إلى الدمج بين مفهوم إدارة مخاطر الكوارث وتحقيق أهداف التنمية المستدامة وتحديات التغير المناخي بغية التوصل إلى أقصى درجة من الاستعداد والمجابهة والتحضر للمخاطر والحد منها، فتم وضع الاستراتيجية الوطنية للحد من مخاطر الكوارث. إستنادا إلى الاتفاقيات الدولية في هذا المجال ومن ضمنها إطار عمل هيوغو 2005-2015 ومن بعده إطار عمل سنداي 2015-2030. تم وضع الإطار العام لخطة الاستجابة الوطنية خلال الكوارث والأزمات. وتم وضع مسودة قانون لإنشاء الهيئة الوطنية لإدارة الكوارث تتم مناقشته حاليا في اللجان النيابية المختصة علماً انه لم يبصر النور لغاية الآن. كما وانضمّت بيروت إلى حملة الأمم المتحدة الهادفة إلى جعل المدن مرنة ومقاومة للكوارث (UNISDR).

والانضمام إلى هذا المشروع يحتّم على المدن إلتزام نقاط أساسيّة منها:

- التنظيم والتنسيق على صعيد الحكومات المحلية، لفهم ماهية الكوارث الطبيعية وكيفيّة الحدّ من مخاطرها، وتحديد ميزانيّة لذلك.

- الحفاظ على أحدث البيانات بشأن المخاطر ومَواطن الضعف وتقييم المخاطر، واستخدامها كأساس لخطط التنمية الحضرية، والإستثمار في بنى تحتيّة تحدّ من الأخطار...

- تطبيق أنظمة بناء ومبادئ تخطيط استخدام الأراضي بما يتوافق مع المخاطر...

- إدخال برامج تعليم وتدريب على الحدّ من مخاطر الكوارث، في المدارس والمجتمعات المحلية، وحماية النظام البيئي والمخازن الطبيعية للتخفيف من خطر الفيضانات والعواصف وغيرها من الكوارث التي يمكن أن تتعرّض لها المدينة. كما يجري العمل حاليا على وضع برنامج عام للانذار المبكر. وأنجز لبنان مناهج تدريبية حول إدارة مخاطر الكوارث خاصة بمؤسسة الجيش اللبناني وقوى الأمن الداخلي والوزارات المعنية وكافة المحافظات.

الخلاصة

رغم كل المبادرات والاتفاقيات الدولية التي وقع عليها لبنان، ورغم كلّ الأموال التي أنفقت على البنى التحتية على مرّ السنين وكلّ الدراسات التي عمل بها، لبنان هو اليوم بعيد كلّ البعد عن المرونة في سياساته وادارة خدماته المدينية، الامر الذي يظهر أن الدولة لا تعتمد مبدأ الاستدامة في عملها ولا تعتمد على نظام حوكمة سليمة في سياساتها وانظمتها مما يؤدي إلى العشوائية التي نحن فيها اليوم، فالدولة بدت عاجزة عن ادارة الخدمات العامة والبنى التحتية منذ بداية الحرب الاهلية (1975-1990) حتى يومنا هذا لاسيما في ظل الانهيار السياسي والاقتصادي وغياب دور المؤسسات العامة الذي نعاني منه. فالمشهد ذاته يتكرر عند كلّ أول عاصفة بحيث تستفيق العاصمة وهي غارقة في المياه، وتتحول الشوارع والطرقات إلى انهار جارفة وتدخل في الكثير من الاحيان المياه إلى المنازل وتجرف السيارات معها، وتنقطع الكهرباء وتطوف النفايات في الشوارع لتصل إلى الانهر والبحر... وبحسب القائم بأعمال الامم المتحدة في لبنان " شوبي شارب" يتكبد لبنان سنوياً حوالي 5,323,000 دولار اميركي بسبب الفيضانات هذا عدى عن الخسائر البشرية، وعدا عن ازدحام السير عند مداخل بيروت المنخفضة شمالاً وجنوباً، والتي تتحوّل إلى بحيرات لا إمكانية لتصريف مياهها، والسبب في ذلك يعود إلى طبيعة إدارة الموارد والبنى التحتية في الدولة اللبنانية والتي يكون همها الأوحد هو المشاريع الأكثر ربحاً.

المراجع

Department of Energy and change Climate. (2011). Annual Report and Accounts. the House .of Lords by of Commons

Foresight. (2008). Foresight Mental Capital and Wellbeing Project. The Government Office for .,Science

Herbert Girardet. (2004). Cities, People, Plane. researchgate

Hugo. (2013). Official report produced and published by the Government of 'Lebanon'. National Progress Report

L and Dainty Bosher. (2011). Disaster risk reduction and 'built-in' resilience: towards overarching principles for construction practice. National Center of Biotechnology Information، 35(1):1-18

N, Strachan., S, Pye, R. Kannan. (2007). Final report on DTI-DEFRA scenarios and sensitivities, using the UK MARKAL and MARKAL-MACRO energy system models. researchgate

UN Habitat. (2011). Case studies on climate change and World Heritage. . UNESCOUN

Habitat. (2011). Cities and Climate change: responding to an urgent agenda. World Bank Publications

UNFPA. (2011). State of World Population. UNFPA

Walker, Cooper. (2011). Genealogies of resilience: From systems ecology to the political .economy of crisis adaptation. Reaserch Gate، Volume: 42 issue: 2, page(s): 143-160

وزارة البيئة. (2019 تشرين الثاني28). موافقة لبنان على ابرام اتفاق باريس، الملحق باتفاقية الأمم المتحدة الإطارية بشأن تغير المناخ.

الإيديولوجيّ في فنّ السّرد رواية «قناديل البحر» لجان توما أنموذجًا

د. نينا نبيل أيّوب

يطرح موضوع الإيديولوجيا في كتاب "قناديل البحر" لـ جان توما، البُعد الاجتماعيّ والسّياسيّ، إذ ربّما يعود ذلك إلى حاجة حثّ وتوعية الشّعب من الشّرذمة الطّائفيّة، الاجتماعيّة الطّبقيّة، وحفظ التّاريخ من الاندثار.

إضاءات حول الرّواية

"يتردّد توما بإطلاق صفة الرّواية فيقول عن كتابه إنّه نصّ روائيّ! وهو تواضع في غير محلّه فـ"قناديل البحر"، من ناحية الشّكل والأسلوب هو رواية مكتملة معاصرة شكلاً، بالإمكان مقارنتها مع اختلاف حساسيّات الكتاب الى أعمال شبيهة لها، على سبيل المثال لا الحصر، برواية صنع الله إبراهيم (روائيّ مصريّ، من مواليد القاهرة 1937) "أمريكانلي" الّتي يزاوج كاتبها الواقعة الموثّقة بالتّناول الفنّيّ الرّوائيّ، ليدخل تفاصيل العيش مع دكتور زائر في إحدى جامعات أميركا، وبالتّالي تعامله مع الحياة في إطار من الصّدام الحضاريّ النّاتج من كون الإنسان يأتي من بلد عربي وما يستتبع ذلك ....، كما يمكن لنا ذكر آخر

---

١. جان توما (١٩٥٥). أديب وشاعر لبنانيّ، من مواليد ميناء طرابلس. أستاذ في الجامعات اللبنانيّة؛ جامعة القدّيس يوسف، جامعة الجنان، سيّدة اللويزة والبلمند. إميل يعقوب. أُنظر: موسوعة أدباء لبنان وشعرائه، ج.٢، ص ١٨٦.

من أبرز مؤلّفاته: هويّات معاصرة (٢٠٢٠)، والعمر شراع مسافر(٢٠٢٠)، وجوه بحريّة (٢٠١٩)، الأرثوذكس في الميناء (١٩٩٦/ ٢٠١٩)، يوميّات مدينة (٢٠٠٠)، المطران جورج خضر(٢٠١٦)، لماذا أطلت الغياب (٢٠١٦)، إطلالات على الأدب المعاصر في لبنان (٢٠١٦)، البحر وحضوره في ثقافة الميناء (٢٠١٤)، المنتخب والمختار في النّوادر والأشعار لابن منظور (٢٠١٤)، أدب الرّحلة والرّحّالون العرب (٢٠١٤)، ديوان الحارث بن حِلزة (٢٠١٣)، تحقيق المخطوطات العربيّة (٢٠١١)، التّعلّم والتّعليم: مدارس وطرائق(٢٠١١)، قناديل البحر (٢٠٠٧)، مجمع الأمثال للميداني (٢٠٠٢)، ديوان جحظة البرمكي (١٩٩٧). جان توما. هويّات معاصرة، ص٤٦٣، ٤٦٤.

روايات أورهان باموق (كاتب وروائيّ تركيّ فاز بجائزة نوبل للأداب، سنة 2006 ولد في إسطنبول في 7 يونيو سنة 1952)، والّتي خصصها لمدينته "اسطنبول" كما عرفها، وعبر رؤية بصريّة أدبيّة بمعنى أنّه يثبت في الكتاب صورًا لمواقع شوارع ومبان ومعالم لها تاريخ وأخرى لها معنى حياتيّ للاسطنبوليّين. هذه المقارنة ليست للقول إنّ "توما" اقتبس شكل عمله من هؤلاء لأنّني أعلم علم اليقين أنّه كتب عمله قبل نشر باموق لروايته، ولم يسمع بـ"أمريكانلي " لإبراهيم" .

- الإيديولوجيا حدّها

بدأ مفهوم الإيديولوجيا، في القرن الحالي، يأخذ تصوّرًا اجتماعيًّا، وقد أشار أندره لالاند (Lalande André) في قاموسه أنّه "التّفكير المعبّر عن المصالح الحيويّة لطبقة اجتماعيّة معيّنة" . لقد تباينت الآراء وتنوّعت في هذا الإطار بأن اعتبره البعض بأنّه منظومة من الأفكار الموجّهة للعمل، في تحسين الواقع وتطويره .

- نظرة عن التّحوّلات الّتي شهدتها المنطقة

في خضمّ التّحوّلات السّياسيّة والعسكريّة الّتي شهدتها المنطقة (-1897 1932)، ارتفعت أصوات اليقظة بوجه التّعفّن السّياسي والعسكريّ، تندّد بسياسة التّتريك، الّتي ضغطت على اللبنانيّين، وعادَتْهم، فاضطهدت رجال الفكر، أقفلت الصّحف، حلّت الجمعيّات، صادرت وسائل النّقل، فرضت السّخرة على الشّعب، والتّجنيد الإجباريّ على الشّباب. غير أنّ هذه الأعمال الّتي بلغت أوجّها مع جمال باشا، دفعت

١- جان رطل: «قناديل البحر: جان توما يستأنف حكايات الثّغر وأحواله»، ص ٤٣٥.

٢- فيلسوف فرنسي (١٨٦٧- ١٩٦٣): جورج طرابيشي. معجم الفلاسفة، ص ٥٧٠.

٣- André Lalande. Vocabulaire technique et critique de la philosophie, p ٤٦٠.

٤- Terry Eaglton. Ideology an introduction, p ٢٦.

اللبنانيّين إلى الدّعوة إلى بناء وطن مستقل خارج تعسّف السّلطة العثمانيّة، ولاحقًا مواجهة الاستعمار الفرنسيّ، الّذي أحكم قبضته على مصالح البلد السّياسيّة والاقتصاديّة وفق تقسيمات سايكس- بيكو. فقامت الثّورات العربيّة " نتيجة الظّلم الّذي لقيه العرب من الأتراك خصومًا، ومن الدّول الغربيّة الّتي تقاسمت بلادهم متذرّعة بتخلّفهم وبأنّها تبتغي مساعدتهم وهي تضمر السّيطرة والاستثمار. كما أنّ السّلطنة العثمانيّة الّتي تخلّفت عن مواكبة تقدّم الحضارة الإنسانيّة التّليدة، بسبب غرقها في مواجهة الدسائس الخارجيّة والداخليّة، أخذت العرب بضروب شتّى من التّهويل والتّرويع، فجرّت العديد منهم إلى المشانق، وعلى الأخصّ في سورية ولبنان عامي 1915 و1916. وأعملت النّفي والتّشريد بالعائلات في سورية ولبنان، وفلسطين. ومعظم الّذين تخلّص منهم الأتراك كانوا ينتمون إلى جمعيتين عربيّتين قوميّتين، أسهمتا إسهامًا فعّالاً بنشر النّزعة القوميّة في الجيل العربيّ وهما: المنتدى الأدبيّ العربيّ، وحزب اللامركزيّة. وقد جاهر أكثرهم، قبل تنفيذ القضاء به، وخلاله، بعمله للقوميّة العربيّة، إذ إنّ مفهوم القوميّة الحديث أصبح معروفًا لدى الطّبقة المثقّفة الّتي كانوا ينتمون إليها. أمّا المستعمرون الغربيّون، فكانوا يقضون على كلّ من وقف في وجه سيطرتهم الغاشمة، أو ثار على ظلمهم".

- تسويغ اختيار الموضوع

يعود اختياري لقصّة "قناديل البحر" إلى أسباب متعدّدة؛ منها قناعتي بأنّ هذه الرّواية الصّادرة عام 2007، عن تعاونيّة النّور الأرثوذكسيّة في بيروت، لم تنل حصّتها من الدّراسة، ومنها رغبتي في الإحاطة بإبراز هويّة توما الثّقافيّة، الّتي هي وليدة مناخ اجتماعيّ وأدبيّ تبلور فيه صراع الإيديولوجيّات، حيث "تفتّح وعيه الأوّل على نداء البحر وحكايات البحّارة، وعلى أصوات الأمواج تعزف سمفونيّتها الأبديّة على وقع

٦- وليم الخازن: الشّعر والوطنيّة في لبنان والبلاد العربيّة، ص ٩٠.

أجراس الكنائس، ونداء المؤذنين في المساجد، في محبّة وتآلف ووئام، يختلط فيها تراتيل القداديس مع صوت تلاوة القرآن في حارات الميناء وشوارعها المختلطة الّتي تجمع أهلها على المحبّة والقداسة" . يقول وجيه فانوس عنه : " لعلّ أفضل المفاتيح الدّخول إلى العالم الثّقافيّ للدّكتور جان توما، يكمن في أن يعرف المرء أنّ صاحب هذا العالم هو أستاذ جامعيّ وناشط ثقافيّ وقياديّ نقابيّ، فضلاً عن كونه منتمٍ بحميميّة موضوعيّة ووجدانيّة، في آنٍ عضويٍّ واحد، إلى محيطه الجغرافيّ! فإذا ما تمكّن المرء من الإمساك بهذا المفتاح، انفرجت أمام بصيرته بواعث ما يزفّه الدّكتور توما، في هذا السّفر، من كتابات منها ما يشكّل دراسات أكاديميّة، ومنها ما يتجلّى في ترجمات لشخصيّات فكريّة وثقافيّة واجتماعيّة ومنها ما يقدّم قراءات في الحياة والمجتمع، كما أنّ منها ما يشرق بألفاظه بوح وتألّق مشاعر وعطر محبّة. يغلب على ظنّي أنّ الدّكتور جان توما لم يُولد في هذه الحياة إلاّ ليكون فاعلاً ثقافيًّا وتثقيفيًّا بين النّاس؛ ينطلق منهم وإليهم" .

من المعلوم أنّ الأدب كان وما زال، فنّ التّعبير عن قضايا الإنسان ، كالفن القصصيّ، أو السّير... فالأدب وإن تعدّدت منطلقاته وأهدافه، فهو من نسيج العلامات والعوالم، يتبادله الأنا والآخر، يعبّر عن تجربة إنسانيّة، إذ من البديهيّ أن تتأثّر التّجربة الأدبيّة بالعوامل المحيطة بالكاتب، الّتي تتأسّس في منطلقها على النّظرة المركزيّة سواء أكانت جماعيّة أم فرديّة، متوسّلة اللغة، "تنبع من تأثيرها غير الواعي بالتّيّارات المتداخلة الّتي تكمن وراء الحياة اليوميّة وتنحدر من ظروفها التّاريخيّة وملابسات حياتها النّفسيّة عبر العصور" ، وهذا لا يتنافى مع ما أورده توما في مقدّمة كتابه "قناديل البحر"، يقول: "بعض شخصيّات هذه

٧- جان توما. هويّات معاصرة في النّقد الأدبيّ، ص ٥.

٨- وجيه فانوس (بيروت ١٩٤٨). ناقد أكّاديميّ وباحث. له العديد من الكتب في النّقد الأدبي والتّراث والحضارة. شغل مناصب ثقافيّة وأكّاديميّة. منها: رئاسة اتّحاد الكتاب اللبنانيّة (٢٠١٥)، نائبًا لرئيس اتّحاد الكتّاب العرب... https://wwwislamguiden.com.inde ،wiki.https://www.Kachaf.com..

٩- جان توما. إطلالات على الأدب المعاصر في لبنان، ص٥.

١٠- انظر: عزّ الدّين إسماعيل. الأدب وفنونه، ص٢٠، ٢١.

١١- نازك الملائكة. قضايا الشّعر المعاصر، ص ٣٠٢.

الصّفحات لا علاقة لها بالواقع. أمّا الأحداث فهي تاريخيّة واقعيّة. القصّة من نسج الخيال ولكنّها تعبّر عن هواجس عدد كبير من المسنّين الّذين التقطنا منهم، ولو بترتيب فوضويّ وغير منظّم، بعض الأحداث السّياسيّة المحليّة الّتي عايشوها وكانوا جزءًا من واقعيّتها، من دون أن نلتزم في سياق ورود الأحداث وتاريخيّتها ودقّة وقوعها، بقدر الحفاظ على روحيّتها وخدمتها لسياق النّصّ الرّوائيّ. هي محاولة لكتابة تاريخ الثّغر البحريّ- الميناء، مدينة الموج والأفق- قضاء طرابلس- شمال لبنان في ظروف سياسيّة حادّة متنوّعة، تمتد من العام 1898 إلى العام 1932."

- إشكاليّة الدّراسة

وعليه تطرح الإشكاليّة الآتية: هل استطاع الكاتب أن يمازج بين ما استقطبه من ذاكرة المسنين وبين منظومة الأفكار والموجّهات الّتي أراد أن يسرّبها على مستوى السّرد؟ أم قوّض موروثات اجتماعيّة وحضاريّة لبناء هيكليّة وطن يبحث فيه الإنسان عن انتماء؟

تفرض هذه التّأويلات ضرورة الكشف عن القصديّة المحجوبة المخبوءة وراء ظاهر القول، والّتي شكّلت محور انشغالات الكاتب في روايته من دون أن يعلن عنها. لذا تتناول هذه الدّراسة موضوع الصّراع الإيديولوجيّ في المستويين الاجتماعيّ والحضاريّ، بحسب بيار زيما Pierre Zima الّذي استطاع أن يرى النّصّ أنّه بناء لغويّ، لذا فإنّ الإيديولوجيّ يتسرّب إليه عبر اللغة، ما يمكن تسميته بلغة الفئة الاجتماعيّة الخاصّة أو "السّوسيولكتة" sociolecte، تعبّر عن مصالح جماعيّة خاصّة من خلال وحدات معجميّة ودلاليّة وتركيبيّة تمفصل المصالح الاجتماعيّة . من هنا، إمكان القيام بالتّأويل الاجتماعي، وإبراز قضيّة المهاجرة: محور الوطن # الغربة، وقد وجدتها الأكثر بروزًا عبر صفحات الرّواية. ولتمثيل الصّراع، على

١٢- Pierre Zima. Manuel de sociocritique ,١٢١-١٣١,١٣٠-١٣٤.

مستوى التّلفّظ énonciation أي مستوى خطاب الرّاوي، تمّ تسليط الضّوء على فئتين من السّوسيولوكتات ترهصان بصراع إيديولوجيّ الصّراع بين الفئات المسيطِرة والفئات المسَيطَر عليها، الّتي تبرز بين الفئتين المذكورتين. الفئة الأولى قاهرة، والثّانية مقهورة تخطّط" للقيام بالثّورة.

1 -تأطير النّصّ

يفترض تأطير النّصّ الجواب على الأسئلة التّالية: من المتكلّم؟ من يكلّم؟ متى؟ علامَ؟ لمَ يتكلّم؟ الرّاوي هو غير الرّوائي. الرّوائيّ شخص يعيش في الحياة، يخلق العالم التّمثيليّ. والرّاوي يبتدعه الرّوائيّ ليسرد، ويتكلّم على الأحداث، وعلى الشّخصيّات الّتي تفعل. إذاً، هو جزء من العالم التّخييليّ.

جاء السّرد، من بداية الأقصّوصة حتّى نهايتها، في صيغة الغائب، يروي القصّة راوٍ عليم، لا هو شاهدها ولا أسهم في إنجازها، فتتبدّى علاقته بكون القصّ علاقة غياب (hétérodoégétique). والحادثة المرويّة، قد حدثت في الماضي، وهي سابقة عن العمل السّرديّ . وأحيانًا يستحضر الرّاوي شخصيّاته لتتكلّم بنفسها في حوار مشهديّ، فتقلّ تعليقاته، وتنكشف رؤيته عبر أصوات شخصيّاته، فالتّبئير صفر. لأنّ الرّاوي يعرف أكثر من الشّخصيّة، ويعرف مشاعرها، أفكارها، خواطرها، يقول: "تمنّى نجيب في أعماق نفسه لو يطلع جنّي القمقم أمامه ويريحه من هذا الكوميسير الفرنسويّ الّذي عاود في طلب نجيب. وتوجّه نحو دار البوليس الفرنسويّ محمّلاً بألف هاجس وهاجس" ، إذ يكشف هيمنة القوى السّياسيّة واخضاع إرادة الشّعب، مع إدانته للنّميمة، فـ"أمام الباب الثّاني المجاور لمكتب الكوميسير تهادت، للمرّة الثّالثة، رائحة تبغ مألوفة مشتعلة في فوّهة غليون. أدار رأسه باتّجاه باب هذا المكتب، كان مغلقًا لكن رائحة التّبغ الصّادرة من الدّاخل

١٣- نبيل أيّوب، النقد النصي (٢) وتحليل الخطاب، ص ٦٢.

١٤- جان توما. قناديل البحر، ص ٩٥.

تحمل النّميمة والدّسّ، ولوائح بأسماء من يجب السّيطرة عليه وإدخال لعبة المصالح والاستفادة" ، معلّقًا على أهميّة التّكافل الاجتماعيّ بين أبناء البلدة الّذين "يعمدون إلى العونة البحريّة، حيث يتكاتف الكلّ لمساعدة المتضرّر منهم، بعمل يدوي ّجماعيّ لاستعادة ألق المركب كي لا تشرد عائلة لرغبة في أعماق البحر الّذي لا أمان له."

يتكلّم الكاتب عن "نجيب الرّاعي". هو شخصيّة محوريّة في الرّواية، بني عليها الحدث لتشكّل نواة القصّ ولحمته. لقد استعار هذه الشّخصيّة من العالم المعيش وما يمثّله بعلم الدّلالة. إذ، إنّ اسم العلم "نجيب" من الأسماء الشّائعة، وهو على وزن الصّفة المشبّهة "فعيل" من مادّة "نَجَبَ" "والنّجيب الفاضل الكريم السّخيّ، الّذي يرعى الآخرين . أمّا "الرّاعي" فمن مادة رعي، كما جاءت في معجم لسان العرب "رعي : الرَّعيُ: مصدر رَعَى الكلأ ونحوه يرعى رعيًا. والرّاعي يرعى الماشية، أي: يحوطها ويحفظها" . هو كلّ من أولى أمرًا بالحفظ. فماذا رعى "نجيب الراعي" وبماذا أفضل؟

هذا ويتركّز منظور الرّواية على ما يخصّ عالم الشّخصيّة في هويّته المرجعيّة ، وتنحصر في "نجيب الرّاعي"، وما يدور من أحداث يتمحور حوله، فإنّ الأمكنة لتحرّكاته تتوزّع بين دائرتين مكانيّتين: الأولى بلدة الميناء السّاحليّة في شمال لبنان، زمن الاحتلال التّركي ثمّ الانتداب الفرنسيّ، والمهجر قبرص/ لارنكا، أي بين الدّاخل والخارج.

١٥- جان توما. قناديل البحر، ص ٩٧.

١٦- جان توما. قناديل البحر، ص ٩٦.

١٧- ابن منظور. لسان العرب، ج١٤، ص٤٠.

١٨- ابن منظور. لسان العرب، ج٥، ص ٢٥١.

١٩- يمنى العيد. الرّواية العربيّة، ص٤٤.

ولد "نجيب" من أب أرثوذكسيّ المذهب، ومن والدة أحبّت أن يكون ابنها مثقّفًا "كأولئك الّذين يجرّون الكلمات كصناديق الخضار في السّوق العتيق، كلمات من كلّ الألوان والأشكال، وهي تكرار لكلمات قالها فرح أنطون وغيره وسرت كالعدوى، يردّدها الجميع من دون أن يفقهوا معناها" ، أحب ابنة الحيّ إلهام. حارب السّلطة العثمانيّة مع رفاقه "ليفوزوا بوحدة البلاد العربيّة، يوم مزجوا دماءهم كالأطفال الحالمين، بعدما جرحوها [أيديهم] بسكّين صدئة، في عليّة الخشب في البيت العتيق، والّتي كانوا يركنون إليها كالعصافير، ينفشون ريشهم برؤى التّخلّص من الأتراك، بعدما بدأت تبرز نتائج الحرب العالميّة الأولى بتقدّم الحلفاء وبوعودهم البرّاقة بوحدة الأقطار العربيّة ، إلاّ أنّه قرّر الرّحيل دون علم أمّه، فهي ألفته منذ الصّغر، متمرّدًا، محبًّا لكلّ بيان سياسيّ" ، غادر عن طريق البحر، "ظنًا منه أنّ مضايقات الفرنسويّين له ستزداد، خصوصًا أنّ السّلطة الفرنسويّة زادت من مراقبته، بعدما صرّح علنًا، في مقهى عبدالله بساحة التّرَب، بعد نقاشٍ سياسيّ حادّ، عن أسفه لسقوط السّلطنة العثمانيّة، لأنّها على علاّتها، كانت توحّد أرض العرب تحت سلطتها. كما أنّ سقوط السّلطنة العثمانيّة سمح لوعد بلفور العام 1917 بالظّهور، مقسّمًا البلاد إلى خطوط حمر وخضر وما إلى ذلك. أضف إلى ذلك سخطه العلنيّ على الفرنسويّين بسبب ما آل إليه مصير بطله يوسف العظمة في ميسلون يوم 24 تمّوز 1920" . غادر بحرًا تحت ستر الليل تفاديًا من غدر العيون الفرنسويّة، ، دون علم أمّه، "لكنّه كان يؤمن بأنّ الأمل لن يمضي، وأنّ قدر هذه البلاد أن تستيقظ يومًا، وأنّ شعوبها لن تنحني

٢٠- فرح أنطون، ابن بلدة الكاتب وبطل القصّة، وهو الّذي كان يدعو إلى عدم إقحام رجال الدّين في المسائل السّياسيّة، وإلى أن يكون العقل سيّد الموقف. كان مديرًا لمدرسة مار إلياس في المدينة، وفي بكفتين المجاورة، قبيل هجرته إلى مصر. اُنظر: جان توما. قناديل البحر، ص ١٧.

٢١- جان توما. قناديل البحر، ص ١٧.

٢٢- جان توما. قناديل البحر، ص ١٣.

٢٣- جان توما. قناديل البحر، ص ١٧.

٢٤- جان توما. قناديل البحر، ص ١٣، ١٤.

٢٥- جان توما. قناديل البحر، ص ٩.

أمام المصاعب والمؤمرات" ، وهو من طاف مع رفاقه الثّوريّين الأحياء "منادين بالحرّيّة والعدالة" . "كان يشعر كلّما تحدّث أحدهم بعنفوان عن النّهضة العربيّة الآتية بفوران في الشّرايين، وبتفتّح زهر الرّبيع على خدّيه ." غادر ملتفتًا إلى الوراء، وقلّما يلتفت" إلى الوراء. رأى شاطئ الميناء من بعيد يتلألأ بقناديل البيوت البحريّة المضاءة" . وصل لارنكا، "رأى نفسه، وهو الأرثوذكسيّ المذهب اجتماعيًّا، وغير المؤمن عمليًّا، يلج باب الكنيسة، وحيدًا عاريًا كما ولدته أمّه. " أستبقاه خوري الكنيسة على مائدته، وقدّم له سكنًا وعملاً في أراضي الزّيتون القبرصيّ، وبذلك يتسنّى له لقربها من الوطن، أن يقف على أحوال البلاد والاتّصال بالأهل. أدرك "نجيب" في غربته، أهميّة "التّمسّك بالأرض مهما قسا الزّمن" . وبعد مضي أكثر من ثلاث سنوات في الغربة، استبدّ به الشّوق إلى أرضه وبحره، إلى الأهل والرّفاق، إلى صيّادي البلدة، إلى الحبيبة، إلى تأسيس عائلة معها. فقرّر الانكفاء عن التّفكير بالسّياسة، والعودة.

لم يدقّق الفرنسيّون في هويّة القادمين الّذين عبروا "السّقالة". احتضنته أمّه بعد طول غياب، وأسرعت "إلهام" لاستقباله، لينصرف في اليوم التّالي إلى أصدقائه في مقهى "زيتونة"، رأى رفيق والده "أبو حسين"، وأخبره أنّ الوضع مع الفرنسويّين مريح أكثر من زمن الأتراك، حديث لم يستكمل لاستدعاء الكوميسير الفرنسويّ "نجيب" إلى مكتبه، يعرض عليه، في المرّة الأولى، عملاً في المكتب الجمركيّ كونه يتقن اللغة اليونانيّة، رفض "نجيب" العرض بحجّة أنّه يرغب بالحفاظ على إرث أبيه في مهنة صّيد السّمك الّذي ترك له

٢٦- جان توما. قناديل البحر ، ص ١٤.

٢٧- جان توما. قناديل البحر، ص ١٤

٢٨- جان توما. قناديل البحر، ص ١٥.

٢٩- جان توما. قناديل البحر، ص ٢٣.

٣٠- جان توما. قناديل البحر، ص ٣٠.

٣١- جان توما. قناديل البحر، ص ٣١.

٣٢- جان توما. قناديل البحر، ص ٤٢.

مركبًا بحريًا . وفي المرّة الثّانية قطع الكوميسير على "نجيب" أيّ اعتراض بأن أعلن تعينه رئيس ورشة عمّال لبناء السّنسول الجديد، مكان السّدّ الفينيقيّ . قَبِل الفكرة لأنّها ستعود بالخير على أبناء بلدته البحريّة، وخدمة للصّيادين على درء زوارقهم من الأنواء. أسرّ له صديقه بأنّه قد نجح بالعودة وأنقذ أمّه من وحدتها، وحرّر من أسر لها قلبها. تزوّج ورأى في وجه "إلهام" وطنًا يتّكئ عليه، ودافعًا لعقد لقاءات سياسيّة مع الرّفاق، إلى يوم طوّقهم البوليس الفرنسويّ ووضعهم قيد الاعتقال في السّجن . بعد أسبوع تمّ تسريحه، وأسر نفسه لأمّ تئنّ وزوجة تنتظر.

في «قناديل البحر» يعتمد جان توما كروائيّ على مجموعة من التّقنيّات الأسلوبيّة الّتي تتشابك في مسيرتها داخل العمل الرّوائيّ، من خلال شبكة من العلاقات تتوزّع بين بنية الحدث وتقنيّة النّصّ من جانب، ولغة السّرد الرّوائيّ: أي بنيتها ومكوّناتها، وخاصّة اللغة المشهديّة التّي تلعب كاميرا التّصوير السّينمائيّ فيها دوراً بالغ الأهميّة من جانب آخر. ويتداخل مع هذه الشّبكة تقنيّة سينمائيّة أخرى هي تقنيّة الفلاش باك، وتقنية سرديّة لغويّة تؤسّس للغة روائيّة خاصّة جدًّا، تعتمد فيما تعتمد على لغة الحكيّ الشّخصيّ الّتي يتميّز بها د.جان توما، خصوصاً وقد عهدناها سابقاً في كتابه «يوميات مدينة» .

"ويعالج جان توما المسألة بتحفّظ نقديّ، وبهدوء بالغ تفادى فيه إعادة إنتاج الصّورة المثاليّة للمناضل الّذي يرفض منطق التّحوّلات ونتائجها. لم يقدّم توما إدانة خطابيّة لموقف نجيب بقبوله عرض الكوميسير الفرنسويّ بل سعى الى بلورة تأثير بناء السّنسول، فهو يعود بالخير على الصّيادين الفقراء وأبناء البلد لما

٣٣- جان توما. قناديل البحر، ص ٨٣،٨٤.

٣٤- جان توما. قناديل البحر، ص ٩٥، ٩٦.

٣٥- جان توما. قناديل البحر، ص ١٠٣.

٣٦- جان توما. قناديل البحر، ص ١١٥.

٣٧- قصي الحسين: «جان توما في كتابه: «قناديل البحر» يرصد حراك مدينة الميناء في العشرينات الآفلة»، ص ٦.

سيوفّره من حماية لمراكب الصّيد ومن حركة تجاريّة وفرص عمل؟! قبول منطق التّحوّلات في إطار شروط خاصّة، يعني المحافظة على المعتقدات حتّى لا تقع في شراك الدّيماغوجيّة، والخشبيّة والأسطرة.

لم يحوّل جان توما بطله الى أسطورة، فهو لا يريد أن يورّث مجتمع الميناء أيّة يوثوبيا، يريد له التّحرّر الفعليّ من الوقوع تحت ضغط الجمود والأنساق المغلقَة. ولكن ما العمل وقد بقي الفرنسويّ على دوره يمارس القمع والقهر، إذ بعد أن ساهم في عمران الميناء، أعاد اعتقال نجيب تأديبيًا له على «الحكي» بالسّياسة في المقهى، إنّهم لا يعترفون بالحقّ بالتّعبير" .

وعليه، إنّ "نجيب" عاش في وئام مع الجوار، بتناغم مع التّعدّديّة الطّائفيّة والاجتماعيّة، لكنّه كان مأزومًا يستشعر بالتّربّص والتّهديد يلاحقانه لآرائه السّياسيّة والتّنديد بالاحتلال، فتتبدّى علاقته بالسّلطة الحاكمة موتورة لجهة عدم احتضانها مواقفه المعادية.

يقف بطل الرّواية نجيب الرّاعي كجواد عربيّ أصيل يجتاز المراحل السّياسيّة الصّعبة والعوائق الخشبيّة والحواجز الاجتماعيّة والدّينيّة بكلّ ثبات وجدارة، فيدخل في صراع مرير مع معارك الاستلاب المفروضة عليه، ومع معارك القهر والمعاناة الّتي تواجهه يومياً في كلّ مناحي الحياة، ناهيك عن مُكر المستعمرين والسّياسيّين المتعاملين ورجال الدّين المتورّطين، الّذين يتربّصون به وبوطنه وأبناء شعبه، فيكونون دائمًا بالمرصاد. غير أن توما، يلتفّ بقدرة فنيّة عالية، على كلّ هذه المعارك الأساسيّة منها والهامشيّة، الّتي يخوض بطله نجيب الرّاعي فيها، فيمنع الاستلاب والقهر والمعاناة الّتي تحاصر المغمورين والمهمّشين من

٣٨- وفاء شعراني. «جان توما في «قناديل البحر»... اليوتوبيا في المجتمع!؟»، ص ٦.

أبناء شعبنا، عشيّة تعاقب الاحتلالات وتوالي الثّورات، ويرفع من شأو وشأن الشّعب المستسلم والمنكسر، حتّى لا يجعله يفقد الرّغبة في السّعيّ والمواجهة والمقاومة والتّمرّد" .

وفي حلقة سرديّة أخرى ينتقل "نجيب" إلى دائرة مكانيّة ثانية قبرص، حيث تظهر الشّخصيّة في وضع متلبّس في علاقته بالمكان، يحدّثنا فيها الرّاوي عن حنينه إلى الدّيار، حيث استقرّ هناك ثلاث سنوات دون انقطاع عن العالم الأوّل، لينجح بالعودة إلى الوطن، في علاقة ثبوتيّة متجذّرة متأصلة تتمثّل بالانتماء إلى المكان وخاصّته.

إنّ رواية "قناديل البحر"، على مستوى التّلفّظ، تنذر بخطورة استمرار التدّخلات الخارجيّة -المسَيطرين-، بالشّأن الدّاخلي، فتستحيل الحريّة عبوديّة -المسَيطَر عليهم-، ولكن على الرّغم من هدأة البطل "نجيب" في نهاية الرّواية، إلاّ أن الآتي ينذر ببذور وعي ما زال يتمخّض إزاء القوى النّافذة، والمصالح والحروب، لتشكّل هويّة تعترف بالتّعدّديّة ، وتحفظ حقوق الأقليّات، في وطن تشكّله الأقليّات وتحفظ التّعدّديّات. في بلدة تمثّل نموذج الوحدة والتّعايش. كيف؟

2 - الإيديولوجيا

2-1- في مستوى التّلفّظ: المستوى المعجميّ

٣٩- قصي الحسين: جان توما في كتابه: «قناديل البحر» يرصد حراك مدينة الميناء في العشرينات الآفلة.

سوسيولكتة المُسَيطَر عليهم

التّشرّد والاغتراب والذّل وفيض المشاعر الإنسانيّة

- هرب نجيب في عتمة الليل، كي لا يلحظه القوّاص الإيطالي.

- سال الدّمّ من راحة يده المجروحة من الزّجاج المكسور على أطراف السّور عند دخوله عباب الموج باتّجاه المجهول.

- ما هذا الرّحيل القاسي؟

- سيرتمي في المياه المالحة لمستقبل لا يعرف عنه إلاّ العتمة والمساء الشّأحب الهارب؟!

- يجرح ألم الفراق صدر ركّابه إلم الفراق صدر ركّابه ليلقيهم في المجهول.

- فرّوا من النّير العثماني، ومن التّجنيد الإلزامي.

- نزل الهاربون أرض لارنكا، أخذ نجيب يبحث عن مأوى قبل أن يغدر به الليل.

- أحلام متهاوية.

- تبادل الرّسائل بعد سفر وعناء.

- همّ العودة إلى الدّيار. - اشتاقت القلوب.

-ها هو يعود من غربته القاسية.

-افترش نجيب الأرض واستتر بحائط كنيسة النّبي إلياس، ليقيه من غدر الليل، وشعر أنّ الّذين بنوا هذه الكنيسة قد امتدّت لتقيه غدر الليل، ولتحميه من العيون الفرنسويّة المدسوسة هنا وهنا..

سوسيولكتة المُسَيطِرين

الملكيّة والاستقرار والتّحكّم وتصلّب المشاعر

- القوّاص الإيطالي رابط عند مدخل البيت، يمناه على قبضة مسدّسه البارز من جنبه.

- أقامت السّلطات التّركيّة مراقبة بحريّة في دار عالية على أملاك نقولا كرم على الشّاطئ.

- نجح الفرنسويّون في إقامة شبكة من العلاقات التّجاريّة.

- أفشل الفرنسويّون الثّورة الموعودة في سورية.

الفرنسيّون باقون في البلاد، أنشأت الرّصيف البحري لاستقبال البضائع من المراكب البحريّة.

-الطّمع البشريّ وحبّ السّلطة والشّهوة لا يعرف حدودًا للجشع.

-سلطات الانتداب الفرنسويّ تبحث عن نجيب لتغسل له دماغه من تلافيف العروبة والاستقلال، وأفكار الثّورة، والدّعوة إلى الالتحاق بمشروع الملك فيصل لإقامة المملكة العربيّة الموعودة.

-الحلفاء دخلوا ليتعلّموا فن ّالرّسم على الخرائط والأراضي، ومن يتقن فنّ الرّسم، يأخذ وقته مع الرّيشة بسبب الإلهام.

-احتل الفرنسيويّون. البوارج الحربيّة الفرنسويّة الرّابضة وراء الجزر.

-جرح الرّفاق أيديهم بسكّين ومزجوا دماءهم تعهّدًا بمحاربة السّلطة العثمانيّة حتّى الفوز بوحدة البلاد العربيّة.

-سخط نجيب على الفرنسويّين بسبب ما آل إليه مصير بطله يوسف العظمة في ميسلون في 23 تمّوز 1920.

-ينادي الرّفاق بالحرّية والعدالة.

-إصلاح الأوضاع.

-النّهضة العربيّة.

-زمن السّخرة وسفر برلك. المجاعة قضت على الكثيرين.

-جُنِّدوا الشّبّان، رغمًا عنهم.

-كفاح، التّمسّك بالأرض، وبخيراتها.

-اندلاع الثّورة في بلاد الدّروز.

-صرخة آخ، وجع.

- "أبو محمّد سرحان" شريك والد نجيب في مركب الصّيد، لم يأكل على والدة نجيب أيّ قرش طيلة تغرّب ابنها.

-وجه الإنسان هو مرتجى النّاهدين إلى رحمة ربّهم.

-العلّة في التّدخّل الأجنبيّ، وفيما يرسمه لهذه المنطقة العربيّة.

-تمّ تقسيم المنطقة وفق إرادة دول الانتداب، وسوف تقدّم وجبات أرض شهيّة فريسة لمخطّطاتها.

-لن تسلم المنطقة من عبث أصحاب المصالح الدّوليّة، فبحرنا سوق تجاريّة، وأراضي العرب غنيّة بالبترول.

-الصّراع الفرنسي-الإنكليزي على أرضنا.

-وقود طائفيّة في حرب السّيطرة على المنابع والمواد الخام.

-الهيمنة الواسعة للقوى الكبرى.

-يمعن الانتدبان الفرنسويّ والبريطانيّ تقطيعًا وتمزيقًا.

-تصطدم قوّات الانتداب مع المظاهرات الكبيرة.

الآلة العسكريّة تطيح بكلّ فكر تحرّريّ.

2-2- في مستوى الملفوظات: الكشف عن الصّراع بين ممثّلي العوامل وأبعاده.

- التّشّرد والاغتراب والذّل وفيض المشاعر الإنسانيّة # الملكيّة والاستقرار والتّحكّم وتصلّب المشاعر:

بينما كان البلد ينوء تحت وطأة النّير العثمانيّ، طالت تعثّرات كثيرة من صراعات وتجاذبات سياسيّة البلاد إبّان دخولها الحرب العالميّة، ومن ثمّ استعمار فرنسا الأراضي اللبنانيّة، فهرب العديد من اللبنانيّين الوطن نتيجة سياسة التّجويع والسّخرة، التّجنيد الإجباري بإرسال الشّبان إلى "سفر برلك"... من هنا يتجلّى الصّراع على المستوى اللغويّ بين سوسيولكتتي المسَيْطَر عليهم والمسيطِرين، يشكّلان التّشرّد والغربة مع كلّ ما يستتبعهما من شعور بالحنين، الضّياع وغياب الدّعم، الخوف والعجز.

تتمثّل مغادرة "نجيب الرّاعي" الأراضي اللبنانيّة المؤقّتة ليس هربًا من جور السّلطنة العثمانيّة، بل من ترصّد الانتداب الفرنسويّ، لتحرّكاته، إذ نشط مع شبّان البلدة باعتناق أفكار تناهض أيّ سلطة سياسيّة، ضمّت مختلف الطّوائف والانتماءات، وقد تجّمعّت لأسباب متعدّدة: الصّداقة، الزّمالة، الجيرة، الانتماء إلى منطقة واحدة، في جغرافيّة واحدة، بلدة الميناء، وبالتّالي مصير هويّات متنوّعة الانتماءات، والطّوائف، في صوت موحّد يخنق أصوات أخرى شاذّة، تطالب بالوحدة العربيّة.

لم يكن "نجيب الرّاعي" على نضج سياسيّ يؤهّله لتقرير المصير، فراح ينشد الطّمأنينة والرّاحة خارج الظّل الأجنبي المسيطر، بأن استقلّ مركبًا متّجهًا إلى جزيرة قبرص، بعد أن أحسّ بالعيون المتربّصة به. أمّا العقائد السّياسيّة البعيدة الهدف، فلم يكن يستطيع مواجهتها، ولم يجد طريقة الجهاد من أجلها، فهو يتحمّس لأيّ خطاب سياسيّ، ويعقله من هو أكبر منه سنًّا، فالدّول الغربيّة قسّمت العالم العربيّ إلى مناطق نفوذ، ما يزيد من حدّة الانقسامات بين العموم.

لكن الكاتب يضيء على أرض الواقع وئام الأهل في وطن العيش المشترك، "والميناء هنا، وإن كانت مقصودة بالذّات عند راوي "قناديل البحر"، إلاّ أنّها عندي أنا القارىء أنموذج مدن هذا المشرق، والأشخاص الّذين أحيتهم الحكاية يشبهون العديد من الآباء والأجداد الّذين عاشوا وتحرّكوا بين المحيط والخليج" . فتوما لم يورد أيّ من أعمال عنف بين المسلمين والمسيحيّين في تلك المنطقة الجغرافيّة، رغم أنّ العوامل الاقتصاديّة والاجتماعيّة من أهم الأسباب الّتي ممكن أن تؤدّي إلى التّناحر.

فمن المعلوم أنّ الصّراع على الوظائف وعلى الحرف والصّنائع المربحة هي من المسبّبات الأساسيّة للتّناحر والتّنافس. كما أنّ الكاتب لم ينصرف إلى الموضوعات السّياسيّة بل شدّد على مجهريّة التّأريج الاجتماعيّ. فوحدة الثّقافة والحضارة لم تلغِ التّنوّعات في داخلها، ومن هنا نلحظ أنّ إعطاء المسيحيين الدّور في بناء الثّقافة كما مع فرح أنطون يعادله دور المسلمين في عيش القيم الإنسانيّة، فهذا "أبو محمّد سرحان" شريك والد نجيب في مركب الصّيد، لم يأكل على والدته أيّ قرش طيلة تغرّبه ، هو المتمسّك بقيم أخلاقيّة تحقّق الطّمأنينة والسّعادة لأخيه الإنسان المتجليّة بالتّعاون والتّعاضد، محبّة الجار والقريب، إعمال العقل والعطف على الضّعيف، عملاً بالآية القرآنيّة الكريمة: ﴿ وتعاونوا على البِرِّ والتّقوى ولا تعاونوا على الإثم والعدوان﴾ .

٤٠- شفيق حيدر. في ندوة توقيع الكتاب في مدرسة مار إلياس- الميناء.

٤١- جان توما. قناديل البحر، ص ٧٥.

٤٢- المائدة ٥: ٢.

لا بدّ من فهم التّاريخ المعاش الّذي يشكّل نبض التّاريخ، وهو ما يفعّل ديناميّته، وهو من أكثر المقاربات التّاريخيّة إهمالاً حتّى الآن. فلا يمكن فهم هويّة مدينة الميناء، وتاريخها المعاش، إلاّ من فهم عميق للإيكولوجيا فيها. "فالبحر في الميناء هو عنصر طبيعيّ، استطاع أن يتمفصل في تشكيل الكثير من الأبعاد الثّقافيّة الخاصّة في عيش أبناء هذه المدينة، أفرادًا كانوا أو جماعات. وهذا عائد في الأساس إلى مجتمع الميناء نفسه؛ هذا المجتمع بالرّغم من عمق جذوره التّاريخيّة، ما زال بطيئًا في حراكه الثّقافيّ نتيجة أمور عدّة، أهمّها أنّ قسمًا هامًا من أبنائه ما زال يعتاش، حتّى يومنا هذا، من حرفة الصّيد الّتي بقيت تقليديّة بارتباطاتها المهنيّة، بتقنيّاتها البدائيّة" . فنجيب الرّاعي صيّاد ابن صيّاد، يمثّل سيرة نضالات الصّيّادين ورفضهم لكلّ تغيير يمسّ مجالهم الحيويّ، حفاظًا على علاقتهم بالبحر. "إنّ المجال البحريّ هو الّذي عزّز، إذًا، وباختصار، مفاهيم أهل الميناء الشّعبيّة وسلوكيّاتهم الّتي نُسجت على أساسها علاقاتهم المجتمعيّة بكافّة أبعادها" .

فالبحر في بلدة الميناء أضحى عنصرًا أساسيًّا في تنظيم أسلوب الحياة. من هنا "إنّ مجتمع الصّيد في الميناء، يمكن توصيفه بالمجتمع التّقليديّ. وهو ما زال شديد التّأثير بالنّسق الإيكولوجي (البيئيّ) المميّز لهذه المدينة البحريّة. فاقتصاده قائم، في الأساس، على الإنتاج والاستهلاك المحلّي المباشر للمورد الّذي تؤمّنه الطّبيعة . من هنا يمكن فهم تصور الذات والآخر، في تراكمه التّاريخي في الذّاكرة الجماعيّة، أو بما "يسمّى المخيال، وهو:

٤٣- مها كيّال وآخرون. البحر وحضوره في ثقافة مدينة الميناء، ص ١٣.

٤٤- مها كيّال وآخرون. البحر وحضوره في ثقافة مدينة الميناء، ص ٥٤.

٤٥- مها كيّال وآخرون. البحر وحضوره في ثقافة مدينة الميناء ، ص ٥٣.

- بناء جماعيّ دائم لا واع إلى حدّ كبير في جزئيّته الثّقافيّة الّتي تخضعها الطّبيعة السّياسيّة والإيديولوجيّة لمعالجات متعدّدة فتحوّلها إلى معيار انتماء واع بدلالات رمزيّة متحدّدة؛

- للفرد دور كبير في تشكيل المخيال الجماعي، وفي المقابل، فإنّ للجماعة بعد تشكّلها، تأثيرًا كبيرًا على الفرد الّذي يخضع لضغط الجماعة وضبطها وضوابطها بسبب ارتباطه العاطفيّ والمعنوي بها، كما وبسبب ارتباطه القيمي، الأمنيّ، الحياتيّ...

- هو مهيّأ لتبيان الثّابت والمتحوّل الثّقافيّ في الزّمان والمكان؛ أي ما تستنبطه الجماعة وتتمسّك به وما تستطيع تخطّيه؛

- وهو ضروريّ لمعرفة الذّات والآخر، من خلال ما يجسّده من سمات ثقافيّة وقيم مشتركة بين أعضاء الجماعة" .

خلاصة البحث

إن الكاتب "جان توما" الميناوي أرّخ الحياة اليوميّة لما كان يفعله النّاس ويعيشونه لمعرفة أمورهم، وتقاليدهم وكيفيّة التّغلّب على الصّعوبات الّتي تواجههم، خوفًا من اندثار ذاكرة شعب.

من هنا، فإنّ التّعبير جاء عمّا حفظه الأشخاص عن ذاكرة الجماعة الّتي ينتمون إليها وتشكّلهم في الممارسات اليوميّة، وأنواع اختيار الحياة المعاشة. فالذاكرة تعبّر عن فكرتها، عن ذاتها وعن الآخرين. فـ"قناديل البحر" قراءة تاريخيّة لذاكرة مواطنين من المسلمين والمسيحيين يتعايشون بمحبّة، وموطنين عاشوا الاغتراب عن الوطن، وآخَرين حملوا الثّورة المتأججة داخل النّفوس وإلى الشّوارع، ومنهم من تأقلم اجتماعيًّا. فـ"نجيب" الرّاعي، يعيش الغربة في وطن لا عن مجتمع، وهذا ما عزّز لديه الرّغبة مع ما صاحبه من آلام وخيبة،

٤٦- م.ن.، ص ٥٤.

خدمة المجتمع، وثورته ليست اصطدامه بالنّقائض الّتي يعاني منها الوطن، وليست محاولة لتحطيم القوى السّياسيّة، إنّما يصارع من أجل الانسجام بما يمليه عليه مفهوم "العونة"، ومحاربة معالم العزلة الكليّة الاجتماعيّة، إيمانًا مُطلقًا بالواجب، نحو التّطّور الإنمائيّ. هو الميناوي المولد والنّشأة، هواه بحريّ، وكلّ خروج عن الذّوبان الاجتماعيّ هذا يعدّ شرخًا عن الجماعة الّتي ينتمي إليها، وعن سلامة إنسانيّة الإنسان. فالأرض والمهنة والزّمالة والصّداقة، والتّعدّدية الدّينيّة، هي المنظومة الأخلاقيّة الّتي تكوّنت لدى هذه الجماعة، المتوّجة بالمحبّة ومعاونة المحتاج وإغاثة الفقير إلى حدّ نكران الذّات من أجل الآخر، فهذا وجه أمّة تنشّقت عبق البحر، وعينها على الأفق والموج، "بالألم والأمل كقناديل البحر". فكلّ ما جاء به ترجمات لشخصيّات اجتماعيّة وثقافيّة وسياسيّة، ينطلق منها وإليها، ويعكس محبّة أهلها، وتلاقي أبنائها. فهذه التّركيبة الاجتماعيّة/الطّائفيّة إنجاز موازنات دقيقة للعيش المشترك، رغم أنّ الحزن يتّسم على وطن يئنّ من الانتداب المسَيطر، ومواطن موجوع مُسَيطَر عليه. فإيديولوجيا الكاتب موجّهة بشكل غير مباشر إلى قدَر الوطن من أشباح وجوه المسؤولين. ففي المرحلة الزّمنية الأولى من السرد كانت مراكب الرّحيل بصيص أمل خلف البحار، إلاّ أنّ العودة المتمثّلة بـ"نجيب الرّاعي"، في المرحلة الزّمنية الثّانية، تحاكي وجه مواطن يرفض التّشتّت في بلاد الاغتراب، وتتضمن مواجهة مصير مجهول، وتحدّي "دسائس رائحة التّنباغ"، ورفض الانكسار أمام الصّعوبات. بقاء "نجيب الرّاعي" ينبض على "إيقاع طلمبة الماء في ساحة الدّار"، يتدّفق حيويّة، ويروي عطش الدّرب، المكان المألوف، الحبيبة، الأصدقاء، تراب البلاد، حضن الوالدة، حضن الوطن... فهذا هو "نجيب الرّاعي المنتمي إلى محيطه الجغرافي، إلى لُحمة اجتماعيّة متعاضدة. ومن ويفقه المعنى الحياتيّ للميناويين أكثر من الكاتب جان توما الميناوي؟؟ وهو نفسه الباحث الأكّاديميّ.

٤٧- جان توما. قناديل البحر، ص ١٢٢.

قائمة المصادر والمراجع:

أوّلاً: المصادر والمراجع العربيّة:

1 - القرآن: لا ط.، بيروت: مكتبة المثنى- دار إحياء التّراث العربيّ. لات.

2 - ابن منظور(711-630هـ). لسان العرب؛ نسّقه وفهرسه علي شيري. .ط2، لبنان: دار إحياء التراث العربيّ، مؤسّسة التّاريخ العربيّ، 1992.

3 - إسماعيل (عزّ الدّين). الأدب وفنونه. ط5، القاهرة: دار الفكر العربيّ. 1973.

4 - أيّوب (نبيل). نصّ القارئ المختلف (2) وسيميائيّة الخطاب النّقديّ. ط.1، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2011.

5 - توما (جان). إطلالات على الأدب المعاصر. ط.1، طرابلس: منشورات مؤسّسة شاعر الفيحاء سابا زريق الثّقافيّة. 2016.

6 - توما (جان). هوّيات معاصرة في الأدب والنّقد. لا ط، طرابلس: منشورات مؤسّسة شاعر الفيحاء سابا زريق الثقافيّة. 2020.

7 - توما (جان). قناديل البحر. لا ط.، بيروت: تعاونيّة النّور الأرثوذكسيّة للنّشر والتّوزيع. 2007.

8 - الحسين (قصَي). "جان توما في كتابه قناديل البحر يرصد حراك مدينة الميناء في العشرينات الآفلة"". طرابلس: جريدة الإنشاء- العدد 7029، 30 تمّوز 2010. ص6.

9 - حيدر (شفيق). ندوة توقيع كتاب "قنادل البحر" في مدرسة مار إلياس- الميناء. 3/11/2007.

10 - رطل (جان). "قناديل البحر: جان توما يستأنف حكايات الثّغر وأحواله". مجلّة النّور. بيروت: السّنة 63- العدد 8، 354- 438ص.

11 - شعراني (وفاء). "جان توما في قناديل البحر... اليوتوبيا في المجتمع". جريدة الإنشاء. طرابلس: العدد6911، 2 تشرين الثّاني 2007. ص 6.

12 - طرابيشي (جورج). معجم الفلاسفة. ط3، بيروت: دار الطّليعة.2006.

13 - عيد (يمنى). الرّواية العربيّة، المتخيّل وبنيته الفنيّة. ط.1، بيروت: دار الفارابي. 2011.

14 - كيّال (مها)، وآخرون. البحر وحضوره في ثقافة مدينة: دراسة في ثقافة عيش مجتمع مدينة الميناء. ط.4، بيروت: اللجنة الوطنيّة اللبنانيّة للتّربية والتّعليم والثّقافة لليونسكو. 2014.

15 - الملائكة (نازك). قضايا الشّعر المعاصر. ط.7 بيروت: دار العلم للملايين. 1983.

16 - يعقوب (إميل). موسوعة أدباء لبنان وشعرائه. ط.1، بيروت: دار نوبليس. 2006.

ثانيًا: المصادر والمراجع الأجنبيّة:

17 - Lalande (André).Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Paris, P.U.F, 18éme éd,1996.

18 - Eaglton (Terry). Ideology an introduction, UK, Routlege.3rd ed, 2003.

19 - Zima (Pierre). Manuel de sociocritique, Paris, L'Harmattan. 1ére éd., 1985.

ثالثًا: المواقع الإلكترونيّة:

20 - https://www.Kachaf.com. wiki

21 - https://wwwislamguiden.com.inde.

نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني ودورها في نقد النّص الأدبي

إعداد: الدكتور علي سعيد أيّوب

أستاذ مساعد في الجامعة اللبنانية كليّة الآداب والعلوم الإنسانية

مخطط البحث:

- مقدّمة
- نظرية النظم
- التعريف بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني
- أهمية نظرية النظم في نقد النص الأدبي
- النتائج التي عكستها نظرية النظم عند الجرجاني
- الدراسات الحديثة ونظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني
- جمال الصورة الأدبية ونظرية النظم
- الملامح الجديدة من رؤية النظم عند عبد القاهر الجرجاني الجديدة إلى البلاغة
- الخاتمة
- قائمة المصادر والمراجع

مقدمة

يقف البلاغيون والنقّاد العرب والمحدثون، في تقويمهم لنظرية النظم عند عبد القاهرالجرجاني، مواقف متباينة، هي في الواقع امتداد لمواقفهم المبدئية من التراث العربيّ برمّته، فمنهم من يقف من نظريته موقف الرضى والإعجاب إلى الحد الذي يدفعه إلى وضعها على قدم المساواة مع أحدث ما انتهت إليه المدارس والاتجاهات النقّدية الحديثة في الغرب، إن لم تقل بتفضيلها عليها، لأنّ لها فضل الأسبقية في التأسيس لأهم نظريات النقد الأدبيّ عبر العصور، هذا النقد القائم على نقل الكلمة من دلالتها القاموسية إلى مرحلة الدلالة على معنى ينبعث من رصف الكلمات، فيحمّل المعنى معنى آخر خارج دلالة اللفظة المجردة ذات الدلالة المحدودة، والمحاصرة بقاموسيتها ذات الدلالة السكونية. من هذا الفهم الإبداعي لقدرة النظم الكلاميّ على تفجير المعنى المحصور بدلالة مادية أحادية، إلى آفاق رحبة الأبعاد والمرامي حاملة هواجس وإشارات النفس البشرية، من المكنون الداخليّ إلى المتلقي الذي يرى لغة في اللغةّ ومعنى منسرباً من المعنى؛ حقاً إنّ عبد القاهر الجرجاني هو بحق أستاذ كلّ المبدعين في لغتنا لأنّه أعطى الإشارة لنقل الإحساس المتنوع في كلمات كانت منحصرة المعنى لولا تفجيره ا بمعنى آخر، عبر صياغة أدبية تعطي الألفاظ ما ليس في القاموس، وحين توصل أبرز النقاد الغربيين إلى وضع تعريف حقيقي للأدب، وتحديداً للشعر، لم يتجاوزوا عبد القاهر الجرجاني بقولهم: " الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية" ، هذا التعريف المكثّف والدقيق لا يمكن أن يتجاوز المفهوم الصياغيّ الذي أسّس له هذا الناقد العربي الكبير. وأما القسم الآخر من النقاد الذين أرجعوا هذه النظرية إلى النقاد الغربيين فقد تجاهلوا عن قصد أو بغير قصد هذه الينابيع الثرّة في تراثنا الأدبيّ والفكري.

لقد اهتم عبد القاهر الجرجاني بنظرية النظم القائمة على حسن الصياغة وتوخي معاني النحو، والتي تنظر إلى العلاقة بين اللفظ والمعنى من جهة لغوية دقيقة نتيجة التحامها وشدة ارتباطها. حيث نظر إليها نظرة المتفحّص العارف بمقدار الكلام، لذلك عرف قيمة اللفظ في النظم، وعرف طريقة تصوير المعاني على حقيقتها، ثم جمع بين اللفظ والمعنى جمعاً إبداعياً منطلقاً من مفهومه لأثر الصياغة في خلق معنى للمعنى نفسه. لقد رأى عبد القاهر أنّ اللفظ جسد والمعنى روح، يعتمد على حسن الصياغة ودقة التصوير التي نضجت في بحوثه، وبهذه الطريقة انتهى من فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى، وكان مفسّراً ومضيفاً لمفهوم الجاحظ الذي رأى أن المعاني مطروحة في الطريق، ولكن الأدب يبقى في القدرة الصياغية للأديب.

---

١. محمد مندور. الأدب ومذاهبه. مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،لاط، ٢٠٠٦، ص٦.

نظرية النظم

كان للجرجانيّ العالم والنحوي الكبير الفضل في تقديم نظريّة من أهمّ النظريات المتعلّقة بالبلاغة في اللغة العربيّة وهي نظريّة النظم، ويشير مصطلح النظم في هذه النظرية إلى الحفاظ على تنسيق دلالة اللفظ وإيجاد ما يتناسب من معانيها مع معاني النحو والتي تكون قائمةً على ما يقتضيه العقل البشريّ.

جاء الشرح الموسّع لنظرية النظم في كتاب دلائل الإعجاز للجرجانيّ؛ حيث أوجز في مقدمة كتابه تعريفاً للنظم على أنّه" تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلم ثلاث: اسمٌ، وفعلٌ، وحرفٌ، وللتعليق فيما بينها طرقٌ معلومةٌ، لا يعدو ثلاثة أقسام: تعلّق اسمٍ باسمٍ، تعلّق اسمٍ بفعلٍ، تعلّق حرفٍ بهما" ، وبهذا الكلام الموجز كان الجرجانيّ قد جاء بأوّل ربط بين علم النحو والنظم في البلاغة العربيّة، ويُشار إلى أنّه قد حرص على ضرورة مراعاة المعاني في النحو والصرف.

لا بدّ لنا من التنويه إلى أنّ نصوصَ العالِم الجرجانيّ لم تكن نحوية إنما مجرد طريقٌ يمهد لفروعٍ جديدةٍ لعلمِ النحو، ولذلك فإنّ الفرق واضح المعالم بين ما جاء به الجرجانيّ من النظم والنحو، ويكمن الفرق بأنّ معاني النحو ليست بحاجةٍ لأيّ جهدٍ أو معاناةٍ في تفسيرها واستيعابها، بينما تحتاج معاني النظمِ إلى التخيّر والتعمّق في جميع أبواب النظرية، لذا لا بدّ للمتعمِّق بنظرية النظم أن يمتلك تذوقاً أدبياً سليماً بشكلٍ تامّ ليتمكن من تحرّي الصواب من الخطأ.

أدخل الجرجانيّ نظرية النظم حيّز التطبيق على النصوص المتداولةِ في خدمة النظرية، وجاء ذلك في كلٍّ من باب التقديم والتأخير، وباب الحذف، أما من ناحية جمال الاستعارة فكان الجرجانيّ -رحمه الله- قد أقدم على خطوةٍ ربطها بعلم المعاني بأسلوبٍ بديعٍ، حيث قدّم عدداً من أنواع الاستعارة التي لا يمكن للقارئ أن يطلع عليها إلّا بعد علمه بنظرية النظم وذلك لما تتمتع به من غرابةٍ ولطف.

---

٢. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، لاط، ١٩٧٨م، ص٨.

التعريف بنظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني

عرّف الشيخ عبد القاهر (النظم) بأنه: "تعليق الكلام بعضه على بعض " ، وقال في موضع آخر من كتابه: "إعلم أنْ ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجَت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخلّ بشيء منها، وذلك أنّا لا نعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه، فينظر في الخبر إلى الوجوه التي تراها في قولك: زيد منطلق"، و"زيد ينطلق"، و"ينطلق زيد"، و"منطلق زيد"، و"زيد المنطلق"، و" المنطلق زيد"، و" زيد هو المنطلق"، و"زيد هو منطلق".

فيعرف لكلٍّ من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له، وينظر في الحروف التي تشترك في معنى، ثم ينفرد كل واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى، فيضع كلاً من ذلك في خاص معناه، نحو أن يجيء بـ (ما) في نفي الحال، وبـ (لا) إذا أراد نفي الاستقبال، وبـ (إنْ) فيما يترجح بين أن يكون وأن لا يكون، وبـ (إذا) فيما عُلم أنه كائن، وينظر في الجمل التي تُسرد فيعرف موضع الفصل من موضع الوصل، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء، وموضع الفاء من موضع (ثم)، وموضع (أو) من موضع (أم)، وموضع (لكن) من موضع(بل) ويتصرف في التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير في الكلام كله، وفي الحذف والتكرار، والإضمار والإظهار، فيصيب بكلٍّ من ذلك مكانه، ويستعمله على الصحة، وعلى ما ينبغي له " . لقد أجملَ الشيخ عبد القاهر مباحث النظم في هذه الفقرة، وبيّن أن لكلٍّ مكاناً يناسبه، واستعمالاً يقتضيه، ومن هنا فإن النظرية التي احتواها كتاب (الدلائل) سمّيت نظرية النظم، وهو ما عُرف فيما بعد بعلم المعاني.

---

٣. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص ٥٥.

٤. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص ٨١-٨٢

وفي الاصطلاح : تأليف الكلمات والجمل مترتبة المعاني، متناسبة الدلالات، على حسب ما يقتضيه العقل، وقيل: الألفاظ المرتبة المسوقة المعتبرة دلالتها على ما يقتضيه العقل، ويتبعه معنى النحو، حيث نقرأ في علم النحو مثلاً أنّ الفعل لا بدّ له من فاعل، وقد نرى الخبر يتقدم على المبتدأ، والمفعول يتقدم على الفعل، وحينما نبحث عن سرّ هذا التقديم، فإنّا نجد أنّ الأمر ليس جزافاً، ولا بدّ من غرض وسبب من أجله كان هذا التقديم للخبر على مبتدئه، وللمفعول على فعله؛/ لذلك يرى عبد القاهر ــ أننا حينما ننطق بأيِّ جملة، ونركّبها من كلماتها، فإن هذا التركيب ناشئ ـ أولاً وقبل كل شيء ـ عن المعنى الذي هيّأناه في نفوسنا، وأردنا أن نعبّر عنه بهذه الألفاظ فليس المراد من النحو ـ هنا ـ الحركةَ الإعرابية التي تظهر على الكلمات بحسب موقعها من الجملة، وإنّما المراد معرفة أساليب الكلام ووجوهه، ثم اختيار الأسلوب الذي يناسب المقام، ويعطي صورة مطابقة لما في النفس، قال الشيخ عبد القاهر: " إنّ الألفاظ إذ كانت أوعية للمعاني، فإنّها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنىً أن يكون أولاً في النفس، وجب للفظ الدالّ عليه أن يكون مثله أولاً في النطق".

فـالنظم ـ إذن ـ لا بد له من أمرين اثنين: المعنى الذي نريد التحدث عنه، ثم اللفظ الذي نعبّر به عن هذا المعنى، فإذا اختلف المعنى الذي نريد التعبير عنه، فلا بدّ أن يختلف اللفظ، حتى لو كانت مادته واحدة، فهناك الصورة، والمعنى الذي نعبّر عنه بهذه الصورة، ... حينما يختلف المعنى تختلف الصورة ... ذلك هو النظم الذي يعنيه عبد القاهر ـ رحمه الله.

---

٥. عبدالقاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص٥١

أهمية نظرية النظم في نقد النص الأدبي:

"تأسيساً على الذي مضى بيانه من مقومات بلاغة الخطاب وأدبيته، والطريق إلى تحقيق تلك المقومات وبيان عمود تلك البلاغة، وبيان جوهره ومفهومه، وتعدد أنماطه التركيبية والتصويرية، تعدداً لا ينتهي إلى غاية، ثم تبيان مرجع المزية والفضيلة الأدبية لأي نمط من تلك الأنماط، وأن هذا المرجع إنما هو ذو عناصر ثلاثة، الأول: يتضمن علاقة النمط التركيبي والتصويري والتحبيري بالمعنى والغرض الذي يوضع له الكلام، والثاني والثالث، على الترتيب: يتضمن علاقة البيان (اللفظ والمعنى)، وعلاقة بعضهما ببعض في تحقيق بلاغة الخطاب وأدبيته وعلى تبيان تعدد وتفاوت مستويات النظم في مدارج الفضيلة" .

تأسيساً على كل الذي مضى تبيانه فإنَّ النظم لتتبين أهميته في نقد النص الأدبي، أو بعبارة أخرى تتبين أهميته في النقد الأدبي للنص. وحين أكّدت وصف النقد بأنه الأدبي أشير إلى أن النص يمكن أن تتناوله صنوف من مناهج النقد، ومنها منهج النقد الأدبي، أي المنهج الذي يعمد إلى تحليل وتأويل ما به يكون النص كله في كافة عناصره ومستوياته أدباً، فإذا ما تم الوفاء بحق ذلك التحليل والتأويل لأدبيّة النص كان الوصول إلى وصف منزله من الجمال أو القبح. وذلك الوصول إلى وصف المنزلة مرحلة أرى أن العناية بما يسلم إليها أولى من العناية بتقريرها؛ لأن من حلَّل وفسَّر وأوّل فقد فتح لك الطريق المعبّد المطرّق إلى أن تقف بنفسك على الوصف الحقيقي لمنزلة ذلك النص من الجمال أو القبح، فالنقد الأدبي في أساسه تبيين وتحليل وتأويل، وما التقدير جمالاً وقبحاً إلا لازم ذلك التبيين والتحليل والتأويل، فالنقد الأدبي إنما هو عمل وصفي في المقام الأول، معياري فيما بعده.

---

٦. عبدالقاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص٩٣

من هنا كان استثمار النظم في النقد الأدبي للنص مقتضياً إخضاع كل عنصر وجانب من عناصر وجوانب بناء النص الأدبي للتحليل والتأويل وللتعليل الموضوعي، وربط ذلك كله بالمعنى الكلي، والغرض العام المنصوب له الكلام.

ذلك تبيان معالم المشروع النقدي لعبد القاهر في طوره التصوري النظري له، وهو كما ترى يكاد يبلغ حد النظرية المكتملة عناصرها، لتبقى من بعد ذلك الممارسة المعرفية والذوقية المسترشدة بتلك النظرية، دون أن يكون هنالك إخضاع قسري لحركة الممارسة الذوقية والتحليلية في النقد العملي للنصّ، بمعنى أن تكون الممارسة من قبيل النقد التحليلي العملي، وليس من قبيل النقد التطبيقي المهموم برؤية صورة التصور النظري في مرآة النص، كما نراه عند بعض أهل العلم من سعيهم إلى رؤية النظرية البلاغية أو النقدية التي ارتضاها قائمة في صفحة النصّ الذي عمد إلى درسه.

والنقد التحليلي العملي مهموم برؤية واقع النص على ما هو عليه، سواء كان مقارباً نظرية معرفية وذوقية ما أو مفارقاً. فالتصور النظري في النقد التحليلي لا يعدو أن يكون أداة ووسيلة ينظر بها الواقع، وليس معياراً يحاكم به واقع النصّ.

وإذا ما كنّا قد رأينا الإمام عبد القاهر قد منح التصور النظري كثيراً من حقه ووفّاه حسابه، فإننا حين نتابع الممارسة التذوقيّة التحليلية للنصوص فإنّه يحسن بنا أن ننظر إلى صنيعه من جانبين:

الأول: مبلغ استثمار ذلك التصور النظري في رؤية الواقع الأدبي للنصّ وتحليله في مستوياته التركيبية على اختلاف تفاسحها، بدءاً من الصورة الجزئية الماثلة في الجملة النحوية، إلى الصورة الكلية الماثلة في الجملة البيانية التي قد تحوي عديداً من الجمل النحوية المرتبطة بأنساق لسانية، والمرتبطة بعلائق روحية منبثقة من داخلها هي.

والآخر: مدى المجال الذي امتدت إليه الممارسة التحليلية التذوقية، المستثمرة التصور النظري في رؤية الواقع الأدبي على المساحة النسيجية للنص الأدبي.

إن عبد القاهر تجاهل الاشتغال بنقد ونقض مقالات الآخرين، وانصرف إلى تشييد نظريته تصويراً نظرياً، وتدبّراً عملياً في كافة مستويات النظم، فإن بقي من العمر والجهد شيء صرفه في النقد والنقض لمقالات المخالفين، فإن لم يبق فإن فيما أدّى حقه الكفاية والغنية لمن كان له قلب أو ألقى السمع وهو شهيد، أنْ يبصر من خلاله عوار مقالات المخالفين ومعاباتها.

المهم أنّ علماءنا في غير باب نقد النصّ الأدبي، في باب فقه البيان القرآني كانوا أسرع إلى الأخذ بالتصور النظري لدى الإمام عبد القاهر، واستثماره في مجال عنايتهم ودراستهم، فاستثمرت نظرية نظم النصّ في كافة مستويات النظم والترتيب والتأليف والتركيب النصّي في القرآن الكريم، ولم يقتصر تدبرهم وتحليلهم على بناء الجملة النحوية، بل تجاوز ذلك بناءَ الجملة البيانية ذات الجمل النحوية العديدة، إلى بناء المعاقد المشكل بناء النص/ السورة القرآنية، بل امتد ليشمل بناء السياق البياني للقرآن الكريم، القائم على أساس الإحكام ثم التفصيل في مستوياته العديدة، التي أعلاها أحكام بيان معاني الهدي القرآني في سورة أم الكتاب، وتفصيله في سائر سور القرآن الكريم كله، تفصيلاً تتناسل عناصره من رحم السورة الأم.

وأنت لا تجد بيانا بشرياً أو غير بشري قد عولج بناؤه على هذا المنهاج التحليلي والتركيبي، كمثل ما أنت مبصره في صنيع علماء القرآن الكريم ببيانه الحكيم، وهم لا يعتمدون في ذلك على النظر الشكلي للبناء السوري وعلاقات السور بعضها ببعض، بل تجاوز العناية بعلائق فواتح السور بخواتم ما قبلها، وإنْ كان ذلك في نفسه جد كريم، وذا لطائف إشارية ليس هنا مجال تجليتها ـ تجاوزوا ذلك إلى فقه العلائق الروحية بين المقاصد والأغراض والمعاني الكليّة بين السور، بما يكشفون به عن وجهين:

الأول: التصريف البياني لتلك المقاصد والأغراض المنصوب لها الكلام.

والآخر: تصاعد المقاصد، والنمو الدَّاخلي للمعنى القرآني المكنونة جرثومته في سورة "أم الكتاب"، والمفصّل في سائر القرآن تفصيلاً تصاعدياً لا تراكمياً.

هذا الاستشراف النبيل الماجد لاستثمار نظرية النظم في فقه بلاغة البيان القرآني من علمائنا، لا نجد له عند الأقدمين من علماء البلاغة والنقد ما يضارع حركته وامتداده في دراسة النصّ الأدبي، شعراً ونثراً، فضلاً عن دراسة ديوان شعر شاعر. ولو أنّ عنايتهم بما اختاروا أن يكون من أهل العلم به من الإبداع الأدبي كانت على هدي وقدر عناية أقرانهم من علماء بيان القرآن الكريم ـ لو أنهم فعلوا وساروا بمنهاجهم على هدى خطا أقرانهم من علماء القرآن الكريم، لكانت ثمار النقد الأدبي عندنا أوفر عطاء وأسمى منزلة مما هي عليه الآن. نقول هذا لأن القرآن كان أهم مفجر لدلالات الألفاظ، وهنا تكمن أهمية التجاوز باستمرار، لقد علمتنا المدرسة القرآنية على تجاوز المعنى القاموسي للكلمة، فلفظة الصلاة في القرآن ليست نفس اللفظة في الجاهلية، وكذلك لفظة الجهاد، ولفظة الزكاة، ومعظم الألفاظ القرآنية ذات معنى تجاوزي يخرج اللفظة من قاموسيتها ليعطيها معنى أبعد، وهذا ما أرشد عبد القاهر الجرجاني إلى استنتاج نظريته الخالدة.

وفي عصرنا وما قبله انطلقت "ممارسات نقديّة من أصول تلك النظرية في قراءة النصّ الشعري، على نحو ما نراه عند الدكتور عبده بدوي فيما كان ينشره في مجلة "شعر"، وفيما نشره في بعض كتبه، وما نراه في محاولتين للدكتور عبده زايد من قراءة معلقة زهير وقصيدة حريق "ميت غمر" لحافظ إبراهيم، وغيرهم غير قليل، وكلها ممارسات تؤكِّد أهمية نظرية النظم في نقد النصّ الأدبي". الذي وضع الجرجاني أسسها اللغوية والدلالية.

النتائج التي عكستها نظرية النظم عند الجرجاني:

يمكن أن نسلّم مبدئياً بأنّ نظرية عبد القاهر في النصّ الأدبي لها أساسها العقدي المتجذّر في قناعات دينية وحضارية، ملتبسة بعلوم ومعارف أصيلة تقوم على سند مكين من اللغة والنحو، وأن تحديد مواصفات الكلام البليغ انطلاقاً من هذا الإطار، وبحسب ماكان يعتبر آنذاك سنة جمالية وأدبية يستدعي العناية بقضية اللفظ والمعنى، هذه القضية التي تمثل أساساً في كل محاولة عرفها النقد العربي القديم تبتغي تأسيس رأي في بنية النص الأدبي. من هنا يصبح لزاماً الانطلاق من فكرة عبد القاهر في اللفظ والمعنى للوفاء بشروط تقصي رأيه في النظم.

وإذا كان هذا الفهم يؤول إلى ضرورة تطابق بنية الدوالّ الخارجية مع بنية المدلولات النفسية الداخلية، فإنّ دور اللفظ يظل مركّزاً على ومض المعنى الذي يريد الشاعر الإيحاء به عبر نظرية النظم الجرجانية، ، ذلك أن قاعدة التحرك التي ستضبط لعبد القاهر مساره المتقصي بنية النصّ، ستتحدد بمفهوم الصياغة التي هي خلاصة تفاعل بين المعنى واللفظ مما سيمكّنه من تجاوز الثنائية التي علقت بهما طويلاً، تلك التي تقوم على المعنى المفرد للفظة، وعلى معناها الدلالي في التركيب الجاهز..

فالانتقال من الشق اللغوي العام إلى المستوى الفني سيتأسس في بناء جدالي ينبسط في حجج متتالية، يتعقب فيها عبد القاهر حجج اللفظيين المغالين في التمسك بشكلية تولي اللفظ العناية الأولى، وكذا حجج المعنويين الذين يقدّمون القول بمعناه المرادف للفائدة المستخلصة من الخطاب التي لا يكون التركيز عليها إلا إقراراً بالنجاعة الأخلاقية للمعنى دون تبيان فصاحته أو بيانه.

---

٧. محمود توفيق محمد سعد. نظرية النظم وقراءة الشعر عند عبد القاهر الجرجاني. دمشق، اتحاد الكتاب العرب، لا ط، ١٤٢١هـ، ص ٧٠-٧٢-٧٥-٧٦-٧٧-٨٠

من مسلّمات رأيه المؤسس على فكرته في النظم القائمة على الأساس النفسي يكون الحكم على الترتيب بين المعاني والألفاظ على مستوى االكلام متماشياً مع فكرة سبق الكلام النفسي للفظ الدال عليه "فإن الاعتبار ينبغي أن يكون بحال الواضع للكلام والمؤلف له، والواجب أن ينظر إلى حال المعاني معه لا مع السامع، وإذا نظرنا علمنا ضرورة أنه محال أن يكون الترتيب فيها تبعاً لترتّب الألفاظ ومكتسباً عنه، لأن ذلك يقتضي أن تكون الألفاظ سابقة للمعاني، وأن تقع في نفس الإنسان أولاً ثم تقع المعاني من بعدها وتالية لها بالعكس مما يعلمه كل عاقل إذا هو لم يؤخذ على نفسه".

من كل ما سبق يبدو أن النسيج الإبداعي في أي نص من النصوص البديعة يعتمد على الدلالة الانسجامية بين دلالة اللفظ وإيحائية المعنى الذي يتولد منه معنى آخر وفق الصياغة الإبداعية.

وهذا يؤكد نسبية الحسن الذي يمكن أن يعلق بأية لفظة "فقد اتضح إذن اتضاحاً لا يدع مجالاً للشك أنّ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجرّدة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ، ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر...".

وما دامت البلاغة عالقة بالمعنى وكل وصف للفظ بالمزيّة إنّما يكون تبعاً لموقعه في سياق دال، أمكن اعتبار الصورة اللفظية الدالة المؤدية إلى تغير المعنى دليلاً أسلوبياً آخر يؤكد توالد المعنى وثراءه ، ذلك أنّه لو كانت المعاني تكون تبعاً للألفاظ في ترتيبها، لكان محالاً أن تتغيَّر المعاني والألفاظ بحالها، إنّ تغيّر المعنى وتفريعه مرتبط بقدّرة الصياغة اللفظية للمعنى المكنون في داخل النفس الإنسانية.

---

٨. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. تحقيق محمد عبدو، بيروت، دار المعرفة، ط٣، ٢٠٠١، ص٥٣.

٩. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز.ص٥٣.

فثراء المعنى وإمكانات فهمه متعددة بقدر ما تؤكد كون البلاغة في المعنى تزيح اللفظ عن أن يكون له أهمية أكثر من اعتباره حاملاً لهذا المعنى المتعدد الصور، وفي السياق نفسه يؤكد انتقاء المعارضة من الألفاظ المجرّدة عن المعاني ترسيخاً لمنحى عبد القاهر نفسه في تأكيد كون البلاغة ومترادفاتها، إنّما هو في المعنى "لأنّه إذا لم يكن في القسمة إلا المعاني والألفاظ، وكان لا يعقل تعارض في الألفاظ المجردة إلا ما ذكرت لم يبق إلا أن تكون المعارضة معارضة من جهة المعنى، وكان الكلام يعارض من حيث هو فصيح وبليغ ومتخيّر اللفظ حصل من ذلك أنّ الفصاحة والبلاغة وتخيّر اللفظ عبارة عن خصائص ووجوه تكوّن معاني الكلام عليها وعن زيادات تحدث في أصول المعاني... وأنّ لا نصيب للألفاظ من حيث هي ألفاظ فيها بوجه من الوجوه".

ويترتّب على ما سلف أن يكون اعتبار وجوه كالجناس والسّجع من فصاحة اللفظ خطأ رغم ارتباطها بالمستوى الصوتي للألفاظ، فقد يتوهم في بدء الفكرة، وقبل إتمام العبرة، أنّ الحسن والقبح فيها لا يتعدى اللفظ والجرس.... وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه.

ثم يقصد عبد القاهر آراء في التراث تبدو ظاهراً في نصرة اللفظ، فيُخضعها لتأويل يساير رأيه في اللفظ والمعنى خاصة أنّ فهمها الحرفي الظاهري قد يشوش مسار نظريته ويجد فيه "اللفظيون" دعماً تراثياً لمقولاتهم، فمن الصفات التي تجدهم يجرونها على اللفظ ثم لا تعترضك شبهة ولا يكون منك توقف في أنّها ليست لـه ولكن لمعناه فلا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، ولا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك.

---

١٠. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص٤٦.

وقولهم: يدخل في الأذن بلا إذن، فهذا مما لا يشك العاقل في أنّه يرجع إلى دلالة المعنى على المعنى وأنّه لا يتصور أن يراد به دلالة اللفظ على معناه الذي وضع له في اللغة ، والأساس الذي يعتمده في التدليل على وجهة نظره في اعتبار المقصود من العبارة غير دلالة اللفظ على معناه الوضعي، أصل أسلوبي تنبني الدلالة فيه والمقصد من القول على ما أسماه "معنى المعنى"، إذ يستحيل المدلول المباشر للفظ دالاً للمدلول المقصود، ويكون التسابق بين المدلول الأخير ودالّه الذي هو مدلول أول، وتنزع من اللفظ في مستواه الصوتي كل قيمة في إحداث أثر ما في المتلقي، ومصداق ذلك رأيه في التذوق الفني إذ يقول "إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب، سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنّه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي بل أمر يقع في المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده".

الدراسات الحديثة ونظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني:

كثيرة تلك الدراسات التي تناولت عبد القاهر الجرجاني ونظريته في النظم، وكم حملت هذه الدراسات آراء متباينة مرة ومتفقة مرات متعددة، وكم تضاربت الأفكار حول فكرة النظم منذ أن تنبه الشيخ محمد عبده لكل من كتاب:"دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" وأخذ منهما دروساً في رحاب جامع الأزهر، واعتبرهما أولى بالدراسة من المتون وشروحها وحواشيها، لما اتسما به من دراسة عميقة للنصوص الأدبية، تقّرب القارئ من تذوق البلاغة بأسلوب سهل وبسيط و لا صلة لهما بالجدل العقيم الذي لا نتيجة له، وكان من أثر تدريسهما أن خرجا مطبوعين مصححين إلى الوجود.

وتناول الدكتور طه حسين عبد القاهر الجرجاني بالبحث في تمهيد كتاب " نقد النثر" لقدامة بن جعفر تحت عنوان:" البيان العربي"، وهو يرى أنّه تم على يده التوفيق بين البيانين: العربي واليوناني بل أقر في نهاية بحثه "أن من يقرأ "دلائل الإعجاز" لا يسعه" إلا أن يعترف بما أنفق عبد القاهر من جهد صادق خصب، في التأليف بين قواعد النحو العربي وبين آراء أرسطو العامة في الجملة والأسلوب والفصول، وقد وفق عبد القاهر فيما حاول توفيقاً يدعو إلى الإعجاب. وإذا كان الجاحظ هو واضع أساس البيان العربي حقاً فعبد القاهر هو الذي رفع قواعده وأحكم بناءه".

---

١١. عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، دار المطبوعات العربية، لاط، لات، ص٣.

١٢. قدامة بن جعفر. نقد النثر. بيروت، المكتبة العلمية، لا ط، لا ت، ص٣٠.

ودرس الدكتور محمد مندور الجرجاني ونظريته في كتاب" النقد المنهجي عند العرب" وفي مؤلفه " الميزان الجديد" وهو أول من لفت الانتباه إلى الأسس اللغوية لمنهج الجرجاني قائلا:" وفي الحق إن عبد القاهر قد اهتدى في العلوم اللغوية كلها إلى مذهب لا يمكن أن نبالغ في أهميته، مذهب يشهد لصاحبه بعبقرية لغوية منقطعة النظير، وعلى أساس هذا المذهب كون مبادئه في إدراك دلائل الإعجاز في القرآن، وفي النثر العربي والشعر العربي على السواء" .

مذهب عبد القاهر هو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة في أوروبا لأيامنا هذه، هو مذهب العالم السويسري الثبت فردناند دي سوسير الذي توفي سنة 1913 م، ونحن لا يهمنا الآن من هذا المذهب الخطير إلا طريقة استخدامه كأساس لمنهج لغوي "فيولوجي" في نقد النصوص، لقد فطن عبد القاهر إلى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات فقال: "إعلم أنّ هناك أصلاً أنت ترى الناس فيه في صورة من يعرف من جانب وينكر من آخر، وهو أنّ الألفاظ المفردة التي هي من أوضاع اللغة، لم توضع لتصرف معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيصرف فيما بينها فوائد، وهذا علم شريف وأصل عظيم، والدليل على ذلك أنا إن زعمنا أن الألفاظ التي هي أوضاع اللغة إنّما وضعت لتعرف بها معانيها في أنفسها، لأدى ذلك إلى ما لا يشك عاقل في استحالته، وهو أن يكونوا قد وضعوا للأجناس الأسماء التي وضعوها لها لتعرفها بها، حتى كأنّهم لو لم يكونوا قالوا"فعل" و"يفعل" لما كنا نعرف الخبر في نفسه ومن أصله، ولو لم يكونوا قد قالوا "افعل" لما كنا نعرف الأمر من أصله ولا نجده في نفوسنا، وحتى لو لم يكونوا قد وصفوا الحروف لكنا نجهل معانيها، فلا نعقل نفياً ولا نهياً ولا استفهاماً و لا استثناء، كيف والمواضعة لا تكون ولا تتصور إلا على معلوم، فمحال أن يوضع اسم أو غير اسم لغير معلوم، ولأنّ المواضعة كالإشارة، فكما أنك إذا قلت خذ ذاك لم تكن هذه الإشارة لتعرف السامع المشار إليه في نفسه، ولكن ليعلم أنّه المقصود من بين سائر الأشياء التي تراها وتبصرها، كذلك حكم اللفظ مع ما وضع له، ومن هذا الذي يشك أنا لم نعرف الرجل و الفرس و الضرب والقتل إلا من أساميها؟ ؟ لو كان ذلك مصوغاً في العقل، لكان ينبغي إذا قيل "زيد" أن تعرف المسمى بهذا الاسم من غير أن تكون قد شاهدته أو ذكر ذلك بصفة...وإذ قد عرفت هذه الجملة فاعلم أنّ معاني الكلام كلها معان لا تتصور إلا فيما بين شيئين، والأصل والأول هو الخبر وإذا أحكمت العلم بهذا المعنى فيه عرفته في الجميع، ومن الثابت في العقول والقائم في النفوس أنّه لا يكون خبر حتى يكون مخبر به ومخبر عنه، ومن ذلك امتنع أن يكون لك قصد إلى فعل من غير أن تريد اسناده إلى شيء. وكنت إذا قلت "اضرب" لم تستطع أن تريد منه معنى في نفسك من غير أن تريد الخبر به عن شيء مظهر أو مقدر، وكان لفظك به إذ أنت لم ترد ذلك".

---

١٣. محمد مندور. النقد المنهجي عند العرب، القاهرة، دار النهضة، لاط، لات،ص٣٣٣-٣٣٤.

١٤. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص٤٦٩.

وفي هذا النص البالغ الأهمية نجد فلسفة عبد القاهر اللغوية العميقة، وعن هذه الفلسفة صدرت كل آرائه في نقد النصوص وإنّ" منهج عبد القاهر يستند إلى نظرية في اللغة، أرى فيها ويرى معي من يمعن النظر أنّها تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث".

ويتناول الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه " النقد الأدبي الحديث "قضية اللفظ والمعنى عند عبد القاهر ويؤكد في النهاية قائلا:" ونعتقد أنّ عبد القاهر لم يقر من رجّحوا المعنى على اللفظ، على نحو ما شرحنا من آرائهم فيما سبق، بل كان من أنصار الصياغة من حيث دلالة هذه الصياغة على جلاء الصورة الأدبية" . ثم يتحدّث عن النظم عند عبد القاهر ويرى أنّه " قام في هذا الباب بجهد عظيم الخطر، فهو يقصد بالنظم ما يطلق عليه الغربيين علم التراكيب، وهو عندهم أهم أجزاء النحو، ويعّرفه عبد القاهر بأنّه: وضع "كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو".

ويتطرق بعد ذلك إلى التقويم الجمالي وصلته بالمضمون عند عبد القاهر ويذكر نماذج في نقد بندتو كروتشيه وآرائه في علم الجمال ويقول: " إنّما ذكرنا من نقد بندتوكروتشيه ما يتصل اتصالاً وثيقاً بنقد عبد القاهر، لنوضح فضل عبقرية عربية انتهت بعمق نظرياتها في النقد الأدبي إلى نتائج عالمية ذات قيمة خالدة ولها صلة بفلسفة الجمال في النقد الحديث".

وعقد الدكتور إحسان عباس فصلا في كتابه " تاريخ النقد الأدبي عند العرب" تحدث فيه عن الانطلاق من فكرة الإعجاز إلى إقرار قواعد النقد والبلاغة، ثم بحث في قضية اللفظ والمعنى تحت ضوء نظرية النظم الجرجانية، وانتهى إلى أن عبد القاهر ألف كتاب" دلائل الإعجاز " أولاً ثم بعده كتاب " أسرار البلاغة "فاسمعه يقول:"...ومن مرحلة المعنى يتكون " علم المعاني " ومن مرحلة " معنى المعنى " يجيء "علم البيان "، ولهذا نستطيع أن نقول إن عبد القاهر بعد أن انتهى من كتابه دلائل الإعجاز الذي تحدث فيه حول المعنى، حاول أن يخصص كتاباً لدراسة معنى المعنى فكان من ذلك كتابه " أسرار البلاغة "

---

١٥. محمد مندور. النقد المنهجي عند العرب. ص٣٣٤-٣٣٥.

١٦. محمد غنيمي هلال. النقد الادبي الحديث. بيروت، دار الثقافة ودار العودة، لا ط، ١٩٧٣م، ص ٢٦٨.

١٧. محمد غنيمي هلال. النقد الادبي الحديث. ص ٢٧٧.

١٨. محمد غنيمي هلال. النقد الادبي الحديث. ص ٢٩١.

١٩. أحمد أحمد بدوي. عبد القاهر سوجهوده في البلاغة. القاهرة، المؤسسة المصرية العامة، ط٢، لا ت، ص ١٠١.

وتحدث سيد قطب عن نظرية النظم في كتابه " النقد الأدبي أصوله و مناهجه فقال:" لقد حاول أن يضع قواعد فنية للبلاغة و الجمال الفني في كتابه " دلائل الإعجاز" كما حاول أن يضع قواعد نفسية للبلاغة في كتابه "أسرار البلاغة"وقد تأثر بالفلسفة الإغريقية وبالمنطق". بل ذهب أبعد من ذلك فأقر أنّ عبد القاهر " أول من قرر نظرية في تاريخ النقد العربي ويصح أن نسميها نظرية النظم" ، و انتقد سيد قطب إهمال عبد القاهر لدراسة الجانب الصوتي للألفاظ وفي ذلك يقول:" ومع أننا نختلف مع عبد القاهر في كثير مما تحويه نظريته هذه بسبب إغفاله التام لقيمة اللفظ الصوتية منفرداً ومجتمعاً مع غيره، وهو ما عبرّنا عنه بالإيقاع الموسيقي، كما يغفل الظلال الخيالية في أحيان كثيرة، ولها عندنا قيمة كبرى في العمل الفني... مع هذا فإننا نعجب باستطاعته أن يقرّر نظرية هامة كهذه – عليها الطابع العلمي – دون أن يخل بنفاذ حسه الفني في كثير مواضيع الكتاب".

---

٢٠. سيد قطب. النقد الادبي أصوله ومناهجه.بيروت، دار الشروق، ط٢، ١٩٨٣م، ص ١٢٦.

٢١. سيد قطب. النقد الادبي أصوله ومناهجه. ص ١٢٧.

٢٢. سيد قطب. النقد الادبي. أصوله ومناهجه. ص ١٢٨.

واعتبر الأستاذ محمد خلف الله في كتابه " من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده" كتاب " الدلائل" بحثاً في أسلوب تأليف الكلام ونظمه، وترتيب معانيه، وما يعرض لها من مظاهر معنوية، محاولاً أن ينقل الاهتمام من جانب اللفظ إلى جانب المعنى، ويشير إلى أنّ عبد القاهر متلجلج في هذه القضية، بينما يقوم " الأسرار" على فكرة أنّ "مقياس الجودة الأدبية تأثير الصورة البيانية في نفس متذوقها". ، وهو جزء من تفكير سيكولوجي أعم يطبع الكتاب بطابعه عن طريق " الفحص الباطن" وتأكيد الجانب النفسي أي الطريقة النفسانية التي يسميها المحدثون "التأمل الباطني" ، ويعقد محمد خلف الله فصلاً يدرس فيه تأثر عبد القاهر في بعض نواحي تفكيره البلاغي و النقدي بالثقافة الإغريقية ولا سيما بحوث أرسطو...ويوجز أهم النواحي التي تعرض لها كتاباه:" الشعر والخطابة" لكي يرى إلى أي مدى تأثر بهما عبد القاهر، ثم يختم بحثه قائلاً:" غير أن هذا التأثير لا ينافي الأصالة، ولا ينفي عن عبد القاهر صفة العالم المبتكر، ولا يقلل من أهمية نظريته التي لم يسبقه سابق إلى عرضها، وتحقيقها، وإفراد موضوعها بالدرس، كما يفرد العالم الحديث موضوعاً معيناً للبحث و التنقيب في رسالة خاصة، فمنهجه وطريقة تأليفه إذن ، من أبرز المعالم في الدراسات العربية النقدية، وشخصيته العلمية في نظريته واضحة حقاً بجانب شخصية "أرسطو" وإنّ قدرته على تسخير العلم في كشف أسرار الذوق لدليل على أصالته كفيل بخلوده ."

ودرس الدكتور عبد العزيز عبد المعطي عرفة الذوق البلاغي لدى عبد القاهر الجرجاني في ظل نظرية النظم من خلال مؤلفه " تربية الذوق البلاغي عند عبد القاهر الجرجاني" استهله بالحديث عن الذوق البلاغي قبل عبد القاهر ثم انتقل لأصالة الذوق البلاغي مع عبد القاهر وفي ذلك يقول:" وجاء الشيخ عبد القاهر الجرجاني، ودرس النظم ووضع يده على موطن الفكر في النظم والترتيب، وكشف عن الإثبات وصوره العجيبة، وحدد دوراً لألفاظ، وموقف المعاني الشعرية، ومكانة الصور التي تبرز فيها تلك المعاني. وتحت ضوء نظريته في النظم دفع أخطاء السابقين في تفسير البيان العربي بعامة وناقش آراء اللفظيين، وبين فضل المفسر على التفسير ووحد موقف منشد النصوص".

---

٢٣. محمد خلف الله أحمد. من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده. القاهرة، المطبعة العالمية، ط٢، ١٩٧٠، ص١٣٣.

٢٤. محمد خلف الله. من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده. ص ٤٢ -٤٣.

٢٥. محمد خلف الله. من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده. ص ٤٣.

٢٦. أحمد علي دهمان. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني.دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٦م، ج١، ص ١٢-١٣

تناولت الدرسات الحديثة نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني، وهي تهدف إلى بيان عظمة عبد القاهر بالنسبة للدراسات المعاصرة من خلال دراسته القيّمة للتراث الأدبي، وتحليله ومناقشته وكيف تصرف المتكلم، فأثبت ونفى، وقيّد وأطلق، وعرّف ونكّر، وقدّم وأخّر، وفصل ووصل، وفضّل أداة على أخرى، ولفظاً على آخر، واستعار وشبّه، وكنّى وصرّح، وذكر وأضمر، وأوجز وأطنب، إلى آخر تلك التصرفات التي ليس لها حد ونهاية كما يقول الشيخ نفسه. وقد ربط كل هذه الوجوه والفروق بغرض الشاعر ومدى التحامها به أو قربها أو بعدها منه، كل ذلك بقريحة نفاذة، وذوق بلاغي سليم، ومعرفة واسعة بكلام العرب وطرق القول عندهم.

جمال الصورة الادبية ونظرية النظم:

"لا تكتمل مزية النظم إلاّ بحسب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام. وبحسب المواقع التي تحتلها، والاستعمال الذي يلحقها، إذ أنه يعجبنا تنكير لفظة في موقع وقد يسوؤنا في موقع آخر، وإن راقنا تقديم خبر على مبتدأ في كلام فإنّه لن يروق لنا في كل كلام".

وبالتالي ليس النظم، عند عبد القاهر، مجرد عملية تأليف بسيطة، تجمع اللفظ إلى المعنى. لتؤدي غاية الأدب في التواصل والتخاطب، ولم يعد للألفاظ والمعاني قيمة مقصودة لذاتها، بل أصبح الحسن والجودة عليها في النظم، ويشترط عبد القاهر الجرجاني، تآزر الجمل المتآلفة على معنى ليتحقق للصورة الأدبية جمالها ويتم الحسن للنظم. للدلالة على ذلك يورد هذا الناقد ثلاث أبيات كثر ثناء النقاد عليها، لانّ ألفاظها هي:" أحسن شيء مطالع ومخارج ومقاطع" وإن كان ليس وراءها كبير معنى

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح

وشدت على حدب المطايا رحالنا ولم يبصرالغادي الذي هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيّ الأباطح

---

٢٧. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص ٦٩-٧٠.

٢٨. عبد القاهر الجرجاني. اسرار البلاغة. بيروت دار المعرفة، لا ط، ١٣٩٨هـ/ ١٩٧٨ م.

لا شك في أنّ هذه الأبيات تظهر من طلاوة اللفظ ورونقه الكثير، غير أنّ هذه الطلاوة عائدة لحسن النظم الذي يفيد المعنى ويؤدي إلى تأليف الصورة المنشودة. ويعجب الجرجاني ممن لا يكون استحسانهم وحمدهم وثناؤهم "ومدحهم متعرفاً إلاّ إلى استعارة وقعت موقعها. وأصابت غرضها، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان، حتى وصل المعنى إلى القلب، مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن"

إنّ عجب الجرجاني يتجه بالدرجة الأولى إلى ابن قتيبة الذي صنّف هذه الأبيات في نوع الشعر الذي حسن لفظه وحلا، بينما إذا فتشنا عن فائدة في معناه لم نجد ضالتنا، ووصف ألفاظه بحسن المخارج والمطالع والمقاطع، وفي الإشارة إلى ضآلة معناها قال ابن قتيبة:" وإن نظرت إلى ماتحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء (الضعاف)، ومضى الناس لاينظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح".

وفي المقابل يقف الجرجاني موقفاً معاكساً، لابن قتيبة، في النظر إلى قيمة المعاني في تلك الأبيات، حيث يوردها للدلالة على سمو المعاني والأغراض حين يقول:" وذلك أول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر أنّه قال :(ولمّا قضينا من منى كل حاجة). فعبّر عن قضاء الناس، والخروج من فروضها وسننها، من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريقة العموم، ثم نبّه بقوله: (ومسح بالأركان من هو ماسح) على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر، ثم قال: (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا). فوصل بذكر مسح الأركان، ما وليّه من زم الركاب وركوب الركبان، ثم دل بلفظه " الأطراف " على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر، من التصرف في فنون القول وشجون الحديث، أو ما هو عادة المتطرفين من الإشارة والتلويح والرمز والايحاء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس وقوة النشاط، وفضل الإغتباط، كما توجبه إلفة الأصحاب، وأنسة الأحباب وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ورجا حسن الاياب وتنسم روائح الأحبة والأوطان واستماع التهاني والتحايا من الخلان والاخوان" .

---

٢٩. عبد القاهر الجرجاني. اسرار البلاغة، ص ١٦.

٣٠. ابن قتيبة. الشعر والشعراء. مصر، دار المعارف، لا ط، ١٩٦٦ م، ج١، ص ٦٦-٦٧

٣١. عبد القاهر الجرجاني. اسرار البلاغة، ص ١٦-١٧.

وحين قال: (وسالت بأعناق المطي الأباطح)،أطلق استعارة لطيفة،إذ جعل سلاسة سير المطي بهم كالماء تسيل به الأباطح وكان في ذلك ما يؤكد قبله، لأن الظهور إذ كانت وطيئة وكان سيرها السهل السريع، زاد ذلك في نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيبا. ثم قال:"بأعناق المطي ولم يقل بالمطي، لأن السرعة والبطء يظهران غالباً في أعناقها، ويبين أمرهما في هواديها وصدورها، وسائر أجزائها تستند اليها في الحركة، وتتبعها في الثقل والخفة. ويعبّر عن المرح والنشاط إذا كانا في أنفسها بأفاعيل لها خاصة في العنق والرأس ..." . ويضيف الجرجاني مدافعاً عن رأيه في أنّ هذه الأبيات تدل على سمو المعاني وغزارتها بقوله :" هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من ألفاظها، حتى إنّ فضل الحسنة يبقى في تلك اللفظة ولو ذكرت على الانفراد، وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه وتأليفه وترصيفه... ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ، وإن كان لا يبعد أن يتخيله من لا ينعم النظر، ولا يتم التدبير، بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكمية والتشبيهية أيضاً... وإن يصل الذكر بين متدانيات في ولادة العقول إياها ومتجاورات في تنزيل الإفهام لها".

الملامح الجديدة من رؤية النظم عند عبد القاهر الجرجاني الجديدة الى البلاغة:

بعد أن ربط الجرجاني نظريته في النظم بقواعد النحو وأساليبه، شعّب أطر هذه النظرية لتشمل كثيراً لما اتفق على تسميته – في أيامنا – بعلم المعاني، من تقديم وتأخير، وفصل ووصل، وإسناد، وحذف وإضمار، وايجاز وإعادة وتكرار، وتعريف وتنكير... وقد سمى هذه الأوجه تنويعات النظم، وعّدها الأسس التي نسأل عنها لدى سماعنا شعراً جميلاً وإعجابنا به، وفي ضوئها نقف على مبعث الجمال وسر الجمال في هذا الشعر.

ويستعرض ما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة، والبيان والبراعة وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فيجد بعضها كالرمز والإيماء والإشارة في خفاءٍ، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليطلب ... وتوضع لك القاعدة لتبني عليها، ويجد "المعول على أن ههنا نظماً وترتيباً، وتأليفاً وتركيباً وصياغةً وتصويراً ونسجاً وتحبيراً، وإنّ سبيل هذه المعاني في الكلام الذي مجاز فيه سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها. ويرى أنّ العلماء يفاضلون بين نظم ونظم وتأليف وتأليف ونسج ونسج، وصياغة وصياغة وتتفاوت مراتب المفاضلة تفاوتاً شديداً، وتشتد المفاضلة أيضاً بين بعض الكلام وبعضه، ويتقدم من الشيء الشيء".

---

٣٢. عبد القاهر الجرجاني. اسرار البلاغة، ص ١٧-١٨.

٣٣. عبد القاهر الجرجاني. اسرار البلاغة. ص ١٧-١٨.

٣٤. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص ٢٨-٢٩.

ويقوّم الجرجاني ما قاله العلماء وما طبقوه في علوم الفصاحة والبلاغة ويخلص "إلى أنّ كل ذلك ليس كافياً ولا يغنينا عن الحاجة إلى المدارسة والمتابعة. لأنّ هؤلاء وإن أقصروا اللفظ فقد أطالوا المعنى وإن لم يغرقوا في النزع فلقد أبعدوا على ذلك في المرمى. وإنّهم ما زادوا على أن قاسوا قياساً فقالوا: نظم ونظم، وترتيب وترتيب ونسج ونسج، ثم خلصوا إلى أنّه ينبغي أن تظهر المزية في هذه المعاني ههنا حسب ظهورها هناك، وإن يعظم الأمر في ذلك كما عظم ثمّ".

ويقر بصحة ما أداه العلماء، لكنّه ليس كافياً في رأيه، إذ قاموا بالمهم وتركوا الأكثر أهمية الذي يراه متمثلاً بتحديد مكان المزية في الكلام ووصفها وذكرها بطريقة بينة كما ينص الشيء ويعين. ويكشف عن وجهه ويبين، ويطلب إليهم معنى الخصوصية في طريقة النظم، والطريقة المخصوصة في نسق الكلام بعضها على بعض، وذلك في وصف هذه الخصوصية وتبينها، وذكر الأمثلة لها. ولإيضاح ما هو مطلوب إلى هؤلاء العلماء في عملهم، ويذكر الجرجاني "ما يقوله لنا الخبير بعمل الديباج المنقش من وصف لهذا العمل يتناول دقة الصفة أو أن نشهده يمارس مهنته معاينة حتى نرى كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء وماذا يذهب منها طولاً وماذا يذهب منها عرضاً، وبم يبدأ وبم يثني وبم يثلث، وتبصر من الحساب الدقيق. ومن عجيب تصرف اليد ما تعلم منه مكان الحذق وموضع الإستاذية"...

إذاً لا يكفي في معرفة الصناعات الوقوف عند حدود المعرفة العامة كأن نقول في معرفة الديباج الكثير التصاوير، إنّه ترتيب للغزل على وجه مخصوص، وضم لطاقات الابريسيم بعضها إلى بعض على طرق شتى ... " وإنما الواجب أن نعرف الخطأ فيها من الصواب، وأن نفرّق بين الإساءة والجودة، وأن نفاضل بين جودة ومثيلتها وأن نتعرّف بطبقات هذه الجودة".

---

٣٥. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص ٢٩.

٣٦. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص ٣٠.

٣٧. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص ٣٠.

"والأمر نفسه ينطبق على علم الفصاحة، إذ لا يكفي أن ننصّب لها قياساً ما وأن نصفها وصفاً مجملاً، وإنّما يجب أن نعرف كيف نفصّل القول فيما نقول، وأن نضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلام، وإن نعدها واحدة واحدة ونسميها شيئاً شيئاً. إنّ هذه المهمة الملقاة على عواتق البلاغيين ليست بسهلة وإنّما تتطلب الصبر على التأمل، والمواظبة على التدبير، والمهة التي لا تقنع إلاّ بالتمام وبلوغ الغاية مهما جشمها ذلك".

"إذاً البلاغة ليست غاية لذاتها، بل هي وسيلة لتأدية المعنى، في أوضح صورة وأجلاها. وذلك في الألفاظ مختارة. وهذه البلاغة يتطلبها المعنى طوعاً دون إكراه أو تعمل حتى لو خلا منها النظم لفسد واختل بيانه" . وكأنّه ضرورة لازمة في الكلام الفني، والبلاغة ما أتت عفو الخاطر بعيدة عن التكلف والتصنع.

وحين تناول الجرجاني أجزاء البلاغة بالبحث والتفصيل، ورأى أنّ "الاستعارة"، ذات أساس عقلي، وسبيلها كلام محذوف، يلوح منه أمر عقلي صحيح. ولإثبات هذا الأمر يورد قول النبي (ص): "المؤمن مرآة المؤمن". في هذا القول استعارة وغايتها ليس إثبات المرآة من حيث الجسم الصقيل لكن من حيث الشبه المعقول وهي كونها سبباً للعلم بما لولاها لم يعلم، لأنّ ذلك العلم طريقة الرؤية، ولا سبيل إلى أن يرى الإنسان وجهه إلا بالمرآة. وما جرى مجراها من الأجسام الصقيلة، فقد جمع بين المؤمن والمرآة في صفة معقولة، وهي أنّ المؤمن ينصح أخاه ويريه الحسن من القبيح كما ترى المرآة الناظر فيها ما يكون بوجهه من الحسن وخلافه. وكذلك قوله (ص):" اياكم وخضراء الدمن". "معلوم أن ليس المقصود إثبات معنى ظاهر اللفظتين، ولكنّ الشبه الحاصل من مجموعهما وذلك حسن الظاهر مع خبث الأصل". أما التخيل " فهو ما يثبّت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً. ويدعي دعوة صعبة التحقيق، ويصدر قولاً يخدع فيه حتى نفسه. وبالتالي ليست الاستعارة من التخيل بشيء".

إنّ هذا التحديد متأثر بما جاء عند الفلاسفة اليونان والعرب، فابن سينا يرى أنّ الكلام المخيل هو" الذي ينفعل به المرء انفعالاً نفسانياً غير فكري، وإن كان متيقن الكذب".

---

٣٨. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص ٣١.

٣٩. عبد القاهر الجرجاني. اسرار البلاغة. ص ١٠.

٤٠. عبد القاهر الجرجاني. اسرار البلاغة. ص ٢٣٨.

٤١. عبد القاهر الجرجاني. اسرار البلاغة. ص ٢٣٨.

ويؤكد الجرجاني أنّ القسم التخييلي في البلاغة هو الذي لا يمكن أن يقال: إنّه صدق، وإنّما أثبته ثابت وما نفاه منفي... لا يكاد يحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً....

ومثاله قول أبي تمّام:

" لا تنكري عطل الكريم من الغنى فالسيل حرب للمكـــــان العالي

فهذا قد خيل إلى السامع، أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم، نزول ذلك السيل عن الطود العظيم، و معلوم أنّه قياس تخييل وايهام لا تحصيل ولا إحكام، فالعلة أنّ السيل لا يستقر على الأمكنة العالية، إنّ الماء سيال لا يثبت إلاّ إذا حصر في موضع له جوانب تدفع عن الانصباب، وتمنعه عن الانسياب، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الخلال".

ومثال آخر أقوى من أن يظن حقاً وصدقاً، وهو على التخيل قول أبي تمّام: "وتكلم على علاقة التخييل بالمعقول، بالكذب والصدق وفصل بين المعنى الحقيقي والتخييل، وأشار إلى التخييل الشبيه بالحقيقة بما أصله تشبيه وإلى أنّ الأخذ والسرقة يكونا في التخييل لا المعقول، وذلك مع حسن التعليل أو بغير تعليل، وتحدث عن العلاقة بين الاستعارة والتخييل" ...

"ونشير في نهاية الكلام على التخييل، إلى أنّ النقّاد العرب القدامى لم يربطوا بين الصورة والخيال، لاستقلال مفهومي هذين العنصرين، حتى إنّ النقد الأدبي الحديث لم يربط بينهما إلا منذ عهد قديم. وقد تأثر هؤلاء النقاد بنظرية المحاكاة الأرسطوية وعدوها مرادفة للمجاز من استعارة وكناية وغيرهما".

أما الفصاحة عند عبد القاهر الجرجاني في نظرية البلاغة، لا تنفصل عنها، ولا تخرج عن حيزها. ولا تنحصر بالنتيجة في الكلمة المفردة أو حروفها، وأصواتها إذ "لا نظم في الكلم، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك".

---

٤٢. عبد القاهر الجرجاني. اسرار البلاغة. ص ٢٣١.

٤٣. عبد القاهر الجرجاني. اسرار البلاغة. ص ٢٣٨.

٤٤. محمد غنيمي هلال. النقد الادبي الحديث. ص ١٦٢.

٤٥. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص ٤٤-٤٧.

وفي الرد من يستغرب قوله هذا، يرى أنّ الفصاحة في المعنى دون اللفظ، ويخطئهم في قولهم: هذا لفظ فصيح وهذه ألفاظ فصيحة. ولا نرى عاقلاً يقول هذا معنى فصيح، هذه معان فصاح: ولو كانت الفصاحة في المعنى لكان ينبغي أن يقال ذاك، كما أنّه لما كان الحسن يكون فيه قيل. هذا معنى حسن وهذه معان حسنة. وهذا شيء يأخذ من الغر مأخذاً.

ويوضح "إنّ الفصاحة تكون في المعنى والمزية التي من أجلها استحق اللفظ الوصف بأنّه فصيح عائدة في الحقيقة إلى معناه. واللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع ونراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع، وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير، لأنّ المزية التي من أجلها نصف اللفظ بأنّه فصيح، مزية تظهر في الكلم من بعد أن يدخلها النظم".

إذن، اللفظة لا تلحقها الفصاحة إذا رفعت من سياق التعبير، وقد يسامح عبد القاهر من يتوهم أنّ للفظة في الاستعارة فصاحتها المميزة، لكن في غير الاستعارة لا يسامح، ولا يصح - في رأيه - أن يتوهم ذلك إنسان عاقل.

وللدلالة على صحة آراء هذا الناقد في فصاحة هذه المفردة في التعبير نسوق تحليله للآية القرآنية:

(وقيل يا أرض ابلعي ماءك ويا سماء اقلعي، وغيض الماء، وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين).

في هذه الآية كثير من مظاهر الإعجاز التي تبهرنا بأسرارها حين نسمعها، وللرد على من يشك بأنّ هذه المظاهر ترجع إلى ارتباط كلمات هذه الآية بعضها ببعض يقول:

"إن شككت فتأمل هل ترى لفظة منها بحيث لو أخذت من بين أخواتها وأفردت لأدت من الفصاحة ما تؤديه وهي في مكانها من الآية؟ قال " ابلعي" واعتبرها وحدها من غير أن تنظر إلى ما قبلها وإلى ما بعدها، وكذلك اعتبر سائر ما يليها.

- نوديت الأرض ثم أمرت.

- النداء " يا " دون "أي" نحو يا أيتها الأرض.

- إضافة الماء إلى "الكاف" دون أن يقول " ابلعي الماء".

---

٤٦. عبد القاهر الجرجاني دلائل الاعجاز. ص ٣٠٧- ٣٠٩- ٣٣٩.

٤٧. القرآن الكريم. سورة هود. الآية٤٤ ، ص٢٢٦

- اتبع نداء الأرض، وأمرها بما هو شأنها، نداء السماء وأمرها كذلك بما يخصه.

- قيل وغيض الماء "فجاء الفعل على صيغة " فُعِل، الدالة على أنّه لم يغض إلاّ بأمر آخر، وقدرة قادر.

- تأكيد ذلك وتقريره، بقوله تعالى "قضي الأمر".

- ثم ذكر ما هو فائدة هذه الأمور وهو " استوت على الجودي".

- إضمار السفينة قبل الذكر، كما هو شرط الفصاحة والدلالة على عظمة الشأن.

- مقابلة قيل في الخاتمة مع ما قيل في الفاتحة. أترى لشيء من هذه الخصائص تملؤك، بالإعجاز روعة، وتحضرك عند تصورها هيبة تحيط بالنفس من أقطارها تعلقاً باللفظ، من حيث هو صوت مسموع. وحروف تتوالى في النطق؟ أم كل ذلك لما بين معاني الألفاظ من الاتساق العجيب؟".

تساؤلات جرجانية تضع السامع في واجهة أحاسيسه النفسية، والفنية، ليستفتيها من أين تنبع؟ ومن أين تتأجج تلك الهزة الروحية؟ وتلك الرعشة الداخلية المريحة التي تغمره لدى سماع تلك الآية أو قراءتها.

وقد حظيت الاستعارة بلفظة إبداعية من عبد القاهر أثناء بحثه لعلاقة اللفظ والنظم، ما يتصل بهذه الاستعارة يشمل مختلف أنواع البلاغة من تشبيه، وتخييل وكناية ومجاز....

وفي الإجابة عن سؤال: أين تكمن المزية في اللفظ أم في النظم؟ يقول:" إنّ الكلام أنواع ثلاثة واحد ما يرجع حسنه للفظ دون النظم، وأخر يرجع حسنه للثاني دون الأول، وثالث يعود الحسن فيه للإثنين معاً، وفي هذا النوع الأخير يقع الغلط، ويكثر الإشكال، ويتحير المرء بين اللفظ والنظم، ويرجح القول إنّ في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلاّ من العلم بالنظم والوقوف على حقيقته ومن خلال تحليله للاستعارة الواردة في قوله تعالى: "واشتعل الرأس شيبا". يرى أنّ أهمية الاستعارة وقيمتها، لا تعودان لمجرد الاستعارة، بل تكمنان في نسق ألفاظها ونظم كلمها المتمثلين بما يلي:

أ- اسناد الفعل الى غير فاعله الحقيقي، إذ الاشتعال للشيب لكنّه أسند للرأس.

ب- نتج عن هذا الإسناد زيادة تأكيد معاني الشيب وتوهجه، وإفادة معنى الشمول لانتشار مظهر الشيب في الرأس، وأخذه من جميع نواحيه قد استعر به وعم جملته، ولم يبق منه أي شيء.

---

٤٨. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص ٣٦-٣٧.

ج- هذه الأوصاف والملامح لا تتوفر لو غيرّنا نسق الكلمات كأن نقول: واشتعل شيب الرأس، أو اشتعل الشيب في الرأس أو لا يخفى على أحد ما تفقد هذه الاستعارة من حسن وفخامة وروعة إذ غيرّنا نسق مفرداتها".

وبنتيجة عرض مجموع هذه الاستعارات وتحليلها يصل عبد القاهر الجرجاني إلى "إبطال ثنائية التعبير المزخرف والتعبير العاري، ويظهر أنّ قيمة التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، وغيرها من الأوجه البلاغية ليست كامنة في هذه الأوجه بذاتها، بل هي عائدة اليها بفعل امتزاجها بغيرها من عناصر التعبير الأدبي، وانصهارها به".

الخاتمة:

امتازت البلاغة العربية بعدد من الأساليب، فاختلفت بنيتها أو صياغتها تبعاً للوظيفة والهدف. ولما أكدت هذه الأساليب اتصال البنية بالمعنى) الوظيفة والهدف) كانت تنصهر بالوجدان وعواطف المتكلم والمخاطب على السواء لانتظام صلاح النسق البلاغي، وثراء فضائه الفني والفكري.

ولما ظلّت رؤية البلاغيين العرب القدامى مشدودة إلى الوظيفة البلاغية وفق الرؤية الجزئية -إذا استثنينا القليل منهم؛ كعبد القاهر الجرجاني والزمخشري - خرجنا إلى مفهوم الشمول بدراسة أسلوب الخبر والإنشاء ليغدو أسلوباً نقدياً يزود النقاد قديماً وحديثاً بأدوات التشكيل البلاغي وهي أدوات تشكيل نقديّة. ومن ثم صار الأسلوب البلاغي قراءة جمالية مرتبطة بالبنية وسياقها ووظيفتها وهدفها في اتفاقها مع روح اللغة وطبيعتها مفيدين من الدراسات الإعجازية من جهة ومن الدراسات الحديثة بكل أصنافها بلاغية ولسانية، أسلوبية ولغوية؛ أدبيّة وفنيّة ونقديّة من جهة أخرى. ولعل ذلك كله قد كوَّن ملامح رؤية نقديّة متقاربة للقدماء في الظاهرة البلاغية وإن لم تكن موحدة .وعلى الرغم من ذلك لم تأخذنا دهشة التطور الفكري والفني بما قاموا به جميعاً فكنا نحلّل الأسلوب الحقيقي والمجازي، ونجري عليه فَحْصاً فنياً ونقدياً وبلاغياً ولغوياً لنكشف عن عناصر الجمال فيه. فناقشنا كثيراً من النظريات والآراء في إطار تاريخيتها، وفي إطار الموازنة مع العديد من التصورات النفسية والاجتماعية كما هو في عدد من المواضع كالوعد والوعيد والضَّعْف والتحسّر، والفخر والتفاخر من الأغراض المجازية للخبر؛ وكذلك فعلنا في أسلوب الأمر والتمني والنداء من أغراض الإنشاء.

---

٤٩. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الاعجاز. ص٧٨-٨٠.

٥٠. خليل أبو جهجه. رؤى نقدية.بيروت، اتحاد الكتاب اللبنانيين، لاط، لات، ص ٦٠.

واتضح لدينا أن كثيراً من الآراء التي طرحتها المدارس الحديثة ليست إلا رؤى متطورة لأساليب البلاغة العربية كما جاء لدى (رولان بارت) و(رومان جاكبسون) مثلاً.

فقد كشفنا عن بنية جمالية لأسلوب الخبر والإنشاء؛ باعتباره بنية غير محايدة؛ علماً أنّها منفتحة على عالم لامتناهٍ، لأنّها لم تكن إشارات لغوية اعتباطية. لهذا كله أكدت أنّها بنية جمالية فنية تحمل رسائل إيحائية عديدة. فما جاء به الجرجاني والزمخشري وغيرهما سبقوا به نقاد الغرب، وإن ذهب به هؤلاء بعيداً بما يوافق أدبهم وفلسفتهم .وكذلك أثبتت دراسة جمالية الخبر والإنشاء وأغراضهما أنّ أساليبهما كلها كانت ممارسة نقدية حُرة مرتبطة بوظائف نفسية وموضوعية وفنية عالية.

فكل أسلوب في بنيته من اللفظ إلى التركيب وفي عملية الاستبدال والتوزيع؛ وفي مفهوم الانزياح عن معيار النحو كان يتهيأ لجمالية خاصة وفريدة عند الجرجاني في مفهوم الجوار والاختيار في النسق التركيبي.

إنّ دراستنا الجمالية التي استندت إلى التحليل والفَحْص الدقيق لكل أسلوب هيأت لنا إضافة العديد من الأساليب والنظرات لم يعرفها القدماء كما وقع لدينا خاصة في الأساليب المجازية للخبر كالوعد والوعيد والتبكيت والتوبيخ والضَّعف والعجز والحث على السعي والجد، وعدد من أساليب الأمر والنداء والنهي والتمني والاستفهام.

وتبينا في الوقت نفسه أن الخبر ليس بالضَّرورة أن يحتمل الصدق أو الكذب بشكل دائم ولكنّه قد يصبح نمطاً فنياً يحتمل الصدق وحده باعتبار قائله أو باعتبار مقام المخاطب والحال والواقع الحقيقي أو الفني وبهذا ارتبط المفهوم الجمالي البلاغي بالمفهوم الجمالي النقدي، ثم بالوظيفة التي يستند إليها كل منهما.

وإذا كان الخطاب الإلهي قد تميز بإعجازه الفريد البديع فإنّ الدراسات الإعجازية قدَّمت الكثير من الأساليب والأفكار إلى اللغة. ومن ثم عززت البلاغة الأدبية، وطوَّرت وجهتها الوظيفية؛ وطبيعتها الفنيّة، وأغنتها بمفاهيم كثيرة ولا سيما ما يتعلق بالمصطلحات. وكان عبد القاهر الجرجاني والزمخشري فردين متميزين في هذا المجال. وبذلك كله صارت البلاغة العربية ممثلة لروح اللغة العربية؛ وأداة نقديّة فعّالة في استنباطنا لمفاهيم بلاغية جديدة ومن ثم تعزيز قدرة النقد على التحليل.

فلم تعد مجرد وسيلة لتشخيصهما؛ لأنّها هي التي دفعتنا إلى استكناه مفهوم (استعمال لفظ مكان لفظ)؛ ثم وجّهنا خروج أسلوب الكلام على مقتضى الظاهر وفق تصوّر المتكلم توجيهاً جديداً مفيدين في ذلك من بعض النقاد المحدثين، فضلاً عما سُقْناه قبل قليل من قضايا جديدة.

ولعل المرء لا يغفل ما انتهت إليه جمالية الخبر والإنشاء من الاعتماد على النّص القرآني، والحديث الشريف، والشواهد الشعرية القديمة والحديثة فكنا نشفع كل أسلوب بعَددٍ غير قليل منها، مع التمثيل لها بكلام نثري من عندنا إمعاناً منّا في إيضاح الأسلوب وإبراز طبيعته ووظيفته وجماليته.

وإذا كنا عمدنا إلى عدم تخريجها من دواوين أصحابها لكثرتها فلا يعني ذلك أننا لم نوثقها، ولم نضبط أكثرها، ولا سيما المُشكِل منها؛ فضلاً عن أنّها مستقاة جميعها من مصادر البلاغة ومراجعها من الدواوين والمجموعات الشعرية.

إن قراءتنا الجمالية انطلقت من بنية اللغة ذاتها؛ وهذا فرض علينا أن نشير في مواضع عدة إلى طبيعة الأسلوب اللغوي لنتوصل منه إلى إدراك جماليته البلاغية والفنية. أي كنا ننتقل من طبيعة اللغة وفضاءاتها إلى فضاءات الأساليب ووظائفها وبمنهج يكاد يكون مطّرداً؛ على حين قصر القدماء عنايتهم إمّا على اللغة وإمّا على البلاغة. فأهل اللغة كانوا يقفون عند اللغة لفظاً وتركيباً وأحوالاً من جهة الإعراب والبناء. وأهل البلاغة كانوا يعمدون إلى الاتجاه البلاغي في البنية اللغوية ليس غير. ولما جمعنا بين هذا وذاك لم نتغافل عن البلاغة القرآنية، وعن الدراسات الأسلوبية والنقدية الحديثة.

قائمة المصادر والمرجع:

- ابن قدامة، جعفر. نقد النثر. بيروت، المكتبة العلميّة، لا طبعة، لا تاريخ.
- ابن قتيبة. الشعر والشعراء. مصر، دار المعارف، لا طبعة، 1966م، جزء أول.
- أبو جهجه، خليل. رؤى نقديّة. بيروت، اتحاد الكتّاب اللبنانيين، لا طبعة، لا تاريخ.
- بدوي، أحمد أحمد. عبد القاهر وجهوده في البلغة. القاهرة، المؤسّسة المصرية العامة، الطبعة الثانية، لا تاريخ.
- الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. بيروت، دار المعرفة، لا طبعة، 1978م.
- الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الاعجاز. تحقيق محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، لا طبعة، 1978م.
- جمعي، الأخضر. اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب. دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، لا طبعة، 2002م.
- خلف الله، محمد. من الواجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده. القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربيّة، طبعة2، 1970م.

- دهمان، أحمد علي. الصور البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني. دمشق، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، طبعة أولى، جزء أول.

- سعد، محمود توفيق محمد. نظرية النظم وقراءة الشعر عند عبد القاهر الجرجاني. دمشق، اتحاد الكتّاب العرب، لا طبعة، 2001م.

- فهمي، ماهر حسين. المذاهب النقديّة. القاهرة. مكتبة النهضة العربيّة، لا طبعة، 1962.

- قطب، سيّد. النقد الأدبي أصوله ومناهجه. بيروت، دار الشروق، الطبعة الثانية، 1983م.

- مندور، محمد. النقد المنهجي عند العرب. مصر، دار نهضة مصر للطبع والنشر، لا طبعة، لا تاريخ.

- محمد مندور. الأدب ومذاهبه. مصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر،لاط، 2006.

- هلال، محمد غنيمي. النقد الأدبي الحديث. بيروت، دار الثقافة ودار العودة، لا طبعة، 1973م.

- ويكبيديا، الموسوعة الحرّة.

لؤم الحيّة الرّقشاء

د. ميراي أبو حمدان

عرفته كهلاً،وحسبته ضعفاً،وطويته ثقلاً حتّى صادفته مرّات عدّة في المكان نفسه من هذا العالم ،وتساءلت في صميم قلبي كم يومه ثقيل وليله طويل وألمه مبرح،وفي كلّ لحظة كانت نفسي تدغدغ أفكاري أنّ لهنيهة الوقت خواتيمها فلا بدّ أن تركن جانباً وتسير بعيداً عن مآسي الزمن.

في كلّ صباح ألتقي وجهه المتشعّب بالتجاعيد ،وعينيه المضيئتين بوجع الحياة ،وشاربيه المضرّجتين بوشاح الفقر ،فيتراقص على وجنتيه صرير البؤس وملامح الشّقاء ،ويسبح فوق مشيبه حشرجة التّعب ،وخوف الزّمان ،وضغينة الخلق.

يمدّ يديه المملوءتين قهراً وحرقة ،ويتسوّل مالاً قليلاً فيحصد ذلاً كثيراً ،ويدعو لي بالأمل السديد والعمر المديد.

فأنظر إليه نظرة تكرّس الواجب الأخلاقي ،وتدعّم الروح الإنساني ،وأسأله عن حاله ،فيجيب ممتشقاً جنود الأسى:حالي ،أين هو حالي؟هائم في طوى اللوعة والعذاب،أستكين زاوية أرمي فيها أوجاعي وأحزاني وسوء بقائي.

كان يميل إلى الشاعرية في التفكير ،وصدق في الكلام ،ونبل في النفس ،وفطنة في الجواب وخضوع في أنسه،وكيف لا ؟وقد وضعه القدر أمام هول التّجارب ،وسندان الفقر والحاجة،فتراه يلمز إلى العتب من ذرائع الزمن ،وحقد الأنكاد ،وبعد المراد.

وفي يوم مشمس بعطر المحبة والصّفاء أردت ان أعتكف صحبة الأخيار وولع الإمتاع،وألتمس عالماً وحيداً بعيداً جداً عن عالم النّعماء،وأهجر إلى حضن الظّلال والهجير والأفياء، وأغرق في عروق الجوى واللّظى.فجلست معه على قارعة الطريق الذي يأوي إليه كلّ يوم مهيب وسقيم ،ويفترش أرض النسيان ويلتحف همّ الأمان.قدّمت له سيجارة ،فأخذها وبدأ يلتفت إليها بمنة ويسرة كأنها تحفة يحاول أن يحميها من غدر الأنام ،فأشعلتها له وقلت:أنفخ أوجاع الزّمان ،وذلّل عقبات الساعات ،واغضض نظرك عن سنا المشقّات ،وحدّق في محاسن الليالي.

نظر إليّ نظرة غلّفتها الشكاية والعدّية ،فهتف في صوت خافت مبلول بالعسر والخفيّة :ألم أقل لك أن للزمن أيادٍ طواها الضّنى ،وكواها الجنى ،فأوقفَت لوعة الحبّ،وأسدلت ستائر الدّجى،واحتفلت بلؤم الحيّة الرقشاء، فرقصت على رفات النسائم البغضاء.

واسدل كلماته بحزن دفين :أتدري يا نديم العمر أن للإنسان دفتر حيك له سداد الأيام وأنا حيك لي المرارة والرّجام...فتنهّد الصّعداء اقتلعت معها غبار الآهات ،عندها تركت مكاني وعدت أدراجي وسافرت مع أمنياتي إلى أقاصي الأرض علّني أجد منفذاً من سقطات الرّياح وغدر الدّهور.

عندها طويت ساعات عملي ،وتشبثت بحلمي المتعطش لايقاظ الانسان في داخلي ،وجلست متربعاً على ذاك الرصيف مداعباً أحجاره الصامتة ،فانهارت الكلمات مدراراً وسقطت من علوّ شاهق :أنت هنا ترى الوجوه الشاخصة ،وتحاكي القلوب الجافية،وتلمز العيون البائسة، والاكتاف البئيسة ولما تكفيك هذه الجوارح الضارية والحطام الراكدة.

عندها نظر الى سماء صافية ترتل أغنية الصبروالارادة وقال:هو حالي ،هو قدري .تاهت بي الساعات لخسارة ابنائي ومنزلي في حريق هدّم كل آمالي ،وقضى على كل أحلامي،وقضى ربي أن أركن الرصيف ،بدلاً من عشّ جميل هادئ أغزوه حين اشعر بعطش الحب ،وثروة العطف.

هذا عبق النسيم لم أعد أشتمه ،ولم اعد ألجأ الى ركنه.آه ،كم طويل درب الجلجلة !

وبعد حين من الزّمن قصدتُ ملتقى الأحزان كي أفتّش عن ذاك الكهل، فعلمت أنه مات قتيلاً على أرصفة الطّرقات بعد أن دهسته سيارة الموت ،وجعلته أرجوحة في أيدي الجراح،حينهاأيقنتُ أن الحياة سلبته السعادة وأقفلت في وجهه سبل الهناء،ورجمت أحلامه وصفاءه،وأثلجت نعماءه،وبخلت عليه بالشقاء والألم والعذاب، فشعرباشتياق إلى الرحلة الأبدية ،والحلم الهزيل لملاقاة تراب العزّة والأنفة،فرحل مودّعاً فضائل المكارم، مرتدياً ثوب الهجران ،فبات بين أحضان الدّعة والسلوان.

أتدري يا عاشق النّوم الطويل أن للإنسان دفتر حيك له في سداد الأيام،وأنت حيك لك السّلام والرضوان في كنف بارئ الكون ،فقهرت ضراغمة اللئام وحجبت فحيح السّهام،فنم قرير العين ساكن الروح يا صاحب العزّة والوئام.

دورالثقافة في تشكيل سلوك الإنسان وتربيته

الأديبة والصحفية / سليمة مليزي – الجزائر

تعتبر الثقافة هي الجوهر الأساسي للنهوض بالدول والإنسان إلى عالم النور والتطور ، وبناء الإنسان بناءً أساسيا،حتماً سنصل به إلي الحياة الكريمة ، وللثقافة دورها المهم في تشكيل سلوكالإنسان أفرادا وجماعات، فهي المدخل الأمثل لإحداث تغيير ذاتي وطوعي من طرف الإنسان ، لأنه يعتبر نفسه كمثقف وجب عليه نشر التوعيةًالتثقيفية في صفوف المجتمع ، بكل الوسائل التي تُتيح له الفرص لنشر أفكاره القيمة ، من بينها الإعلام والصحافة المكتوبة، وأيضاً عبر شبكات التواصل الاجتماعي التي أتاحت الفرص الكبيرة للمثقف في نشر أفكاره والوعي الشامل للأمة العربية.

فالعالم الرقمي انفتاح كبير أسس حرية التعبير ونشر المعلومة في لمحة البصر ،غير ان هناك مشكلة الثنائيات الفكرية الكلاسيكية، التي ما تزال تستحوذ على الفكر العربي المعاصر، خاصة مع بروز بما يسمى بالربيع العربي ، الذي جعل الثقافة رهينة السياسة المتعفنة ، والتي أدت بالربيع العربي الى الخراب والحروب التي دمرت الجزء الجوهري في العالم العربي ،كسوريا والعراق وليبيا واليمن ،مما جعلت الثقافة تتخذ منهجاً سياسياً أكثر منه ثقافياً، لا يخدم المثقف والأديب والأمة العربية ، لتخرج من صراع مميت ، ضد الجهل والتطرف الديني.

أما دور المؤسسات الحكومية والوزارات عبر العالم العربي ، فهي تمضي،على منهج معين وضيق، حسبما تمليه الحكومات المستبدة التي تحكم هذا الوطن ، لأنها في عمق نفسها لا تريد أن يقوم هذا الشعب ويتطور ويلحق بالركب العالمي في كل المجالات ، وخاصة الثقافة والتربية والعلوم الذين يعتبرون الجوهر لبناء الإنسان ، بناءً صحيحا يغيّر الأفكار الهدامة والمتخلفة للمجتمع.

في رأيي ما ينتجه المواطن العربي من نتاج في مجال الثقافة والإبداع عبر العالم ، هو مجهود فردي ، لكتاب كبار ومبدعين ينشطون هنا وهناك ، خارج إطارحكومي نظامي ، او تحت رعاية الوزارة المعنية للمبدع ، وبدون أي مساعدة من طرف الدول ، كما يحدث في الجزائر للأسف ، منذ أكثر من نصف قرن والشللية تأكل في حق الشعب وغيبته تماما عن الثقافة وحقه في الأخذ على عاتقه لابناء الثقافة والاستفادة من امتيازات الوزارة المعنية التي أصبحت ملك لأشخاص معينين.

ومنح الوزير صلاحيات كاملة للاستفادة من أموال الدولة ، وتهميش المثقف والأديب الجزائري الذي أصبح يجتهد ويخدم الثقافة بجهده الخاص ، ورغم ذالك يعتبر الأديب والمثقف الجزائري كنموذج ، انتصر على كل العراقيل في ظل حرية التعبير ، التي منحتها له النضالات المستمرة ، والتظاهرات السلمية التي استطاعت ان تغير النظام وتجبره علي الرحيل ، هذا الحراك الشعبي الذي أعطى للعالم دروسا في الأخلاق والتسيير المنظم والسلمي والتربية وحب الوطن ، وأيضا التكنولوجيا الحديثة وشبكة التواصل الاجتماعي التي فتحت له الفرص للانطلاق بأدبه عبر العالم ، والذي قيمه وكرمه مع إخوانه العرب .

أما فيما يخص الألعاب الالكترونية التي ربما دمرت بعض الشباب العربي ، في غياب التوجيه والتوعية بأخطار هذه الألعاب من طرف الأولياء والمدارس ، وهذا اعتقد راجع للوعي الفكري والتربوي، والفراغ والحرمان من أشياء كثيرة الذي يعيش فيه الشباب العالم العربي.

((أعشقني))(1) سمُوُّ الحب ،قَيْض اللغة

مخلوف عامر

جامعة د. مولاي الطاهر

سعيدة-الجزائر

منذ أن راجت مفاهيم المدارس النقدية المعاصرة،أخذ المُناص يحظى باهتمام الباحثين والنقاد. وأصبح العنوان من المنطلقات الأساسية للدخول إلى النص، حين تكون للعنوان امتداداتُه في المتْن. فلعلَّ كثيرين من الكُتَّاب يضعونه اعتباطاً أو لغرض تجاري لا يُراعَى فيه هذا البُعْد الذي يجعل منه مفتاحاً أو علامة مركَّزة تختزل النص بحيث يحيل كلاهما على الآخر. فإذا هو حقَّق هذا النوع من الإشارة والإثارة منذ البدء بأن تمتدَّ ظلاله على طول المتْن، فلا جدوى من التفكير فيما إذا كان الكاتب قد وضعه قبل تحرير النص أو بعْده، في مرحلة الاختمار أو أطلَّ برأسه لحظة الكتابة.

من هنا يمكن القول إنَّ اختيار الفعل المضارع في:((أعشقني))، لا يدل على حاضر خالص ولا على مستقبل خالص، إنَّما هو تجسيد لحالة من الديمومة والاستمرار، ناهيك عمَّا يحمله العشق من شحنة صوفية تجعل من الحب سرَّ الوجود. فلو قالت:(أعشق نفسي أو ذاتي) لكان ذلك صحيحاً على المستوى اللغوي لولا أنَّ هذه الصيغة تزرع الإحساس بقدْر من الانفصال بيْن الفعل/الفاعل والمفعول، وحيث تتَّسع المسافة بيْن اللفظيْن نطقاً وشعوراً. فأمّا-وقد اختارت الكاتبة ضمير المتكلّم مستتراً ثمّ متَّصلاً- فإنَّ المسافة تضيق بكثير ولا تمثِّل نون الوقاية سوى حاجز بسيط لينكفئ الأنا على الأنا فيستحيلا كلمة واحدة أو جسداً واحداً.

هكذا يكتمل الانسجام في الصورة التي تجعل من شخصية (باسل المهريّ)يبقى بدماغ ذكوري بعدما خسر جسده((في حربه المخلصة للدولة في مواجهة الأعداء والثوار والمخرّبين))(2).فيفكِّر الأطباء- بمساعدة مخابرات المجرَّة- في أن يُجْروا له عملية جراحية فريدة من نوعها ليرتدي جسد امرأة في انتظار أنْ يجد له الأطباء جسداً ذكورياً.

---

١. سناء شعلان، أعشقني ،دائرة المكتبة الوطنية، المملكة الأردنية الهاشمية ،الطبعة الثالثة، ٢٠١٦ الرواية، ص:٢٥٢

٢. العشق والموت في الزمن االحراشي (اللاز الكتاب الثاني)، دار ابن رشد، ط:١ ، ١٩٨٠.

ما يشبه هذه الصورة التخييلية استعملها الكاتب الجزائري (الطاهر وطار) في روايته:((العشق والموت في الزمن الحراشي))(3)بطريقة مختلفة،حيث يحضر المؤلف في صورة "براهما"الذي شطر جسمه فجعل شطراً في صورة رجل وشطراً في صورة امرأة.كما وردت بطريقة أخرى لدى الكاتبة المغربية(حليمة زين العابدين)في روايتها: ((لم تكن صحراء))(4)حيث تقول:

((عقدت الآلهة اجتماعا للتفكير في كيفية الخروج بالكون من حالة الصمت و من فراغها الأزلي الممل، المسئم... بعد تدبر وتأمل طويلين. تخلق كائنا يشبهني، لكنه ملتصق بآخر من الظهر، له رأسان وأربعة أياد وأربعة أقدام، في حالة اقتتال دائم، شد وجذب على الدوام.))(5)

لكن الوضْع مختلف لدى(سناء شعلان)، فالمرأة التي اختارتها ليُركَّب على جسدها دماغُ هذا الرجل ليست ككل النساء.((يقولون إنَّها زعيمة وطنية مرموقة في حزب الحياة الممنوع والمُعارِض)) كاتبة مشهورة تُسجن وتُعذَّب، بينما كان (باسل المهريّ)شخصاً مأموراً يحارب الثوار والمناضلين خدمة لدولة المخابرات.إنَّه يملك دماغاً آلياً ويحيا بلا قلب،لقد فَقَد كلَّ إحساس بالإنسانية وبالحب.في حين تتميَّز المرأة بالعطف والحب والحنان.ومادام كان ينقصه صدْرٌ مفعمٌ بالحب والحنان، فلا مناص من إكمال ما ينقصه.ويحصل ذلك بالفعل إذ يلتحم الدماغ بالجسد إلى درجة يصعب فيها التمييز أو يكاد:

((تكاد تكون الأمور مختلطة تماماً في نفسه، فهو لا يعلم إن كان هو هي، أم كلاهما هما، أم كلاهما ليسا هما،يحتاج الأمر إلى طول تفكير وتدبُّر وتنظيم ليعدَّ سؤالاً يتقن اللعب على ضميريْ هو وهي، ويجيد التفريق بينهما، فهو ما عاد قادراً على ذلك بأيّ شكل من الأشكال))(6).

هذه الحيلة الأدبية التي تهتدي إليها الكاتبة تعبِّر عن حالة عصرنا.عصر صار فيه الإنسان أشبه بآلة وهو يحتكم إلى صرامة العقل المادية والإلكترونية، إنَّه زمن الفراغ الروحي. لذلك تُفضِّل أن تطير على جناح الخيال إلى الألفية الرابعة لعلَّ هذا الإنسان الطائش المغرور أنْ يكون قد اهتدى إلى ضرورة الجمع بيْن العقل والقلب.إلى هناك حيث (خالد)الأمل الذي يمثِّل رمز الإنسان الصافي والذي يستحقُّ العشق، وهو جديرٌ بأنْ ينعم بالخلود.

---

٤. ين العابدين، حليمة، لم تكن صحراء، منشورات دار الأمان،الرباط، ٢٠١٦

٥. الرواية ص: ٣٢.

٦. الرواية، ص:٤٨.

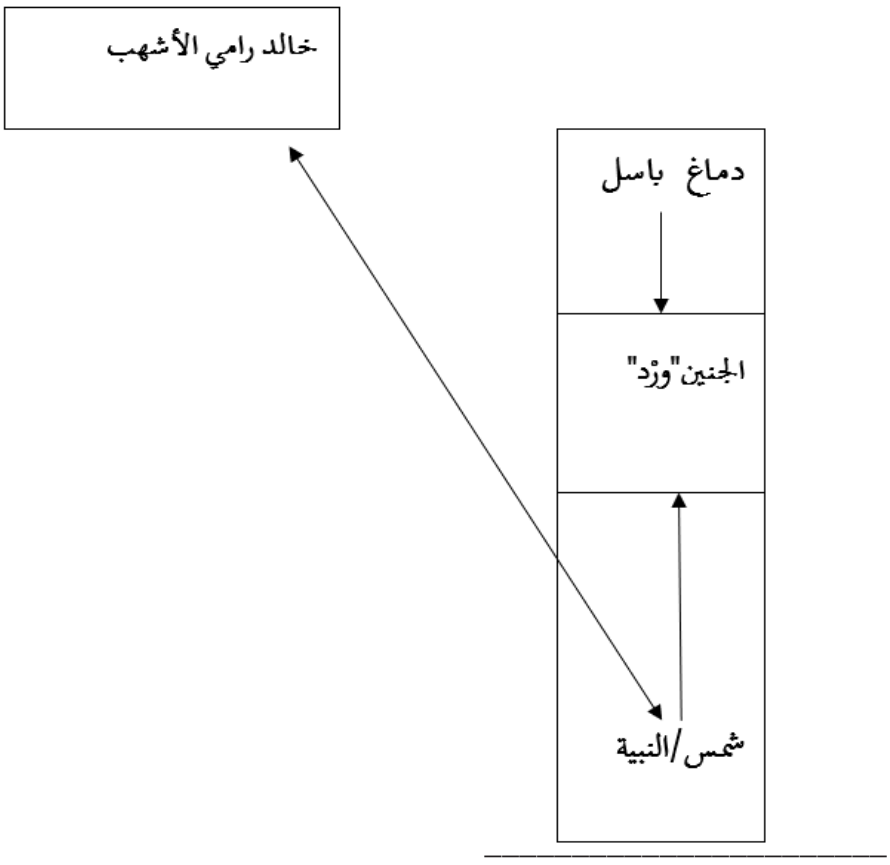
إنَّ هذه الصورة في الوقت الذي تبدو فيه غريبة غير مألوفة ، فهي في الوقت ذاته تخلق حالات من التوُّتر من خلال تساؤلات مُحيِّرة، تحمل القارئ على ترقُّب الآتي.

هل سيحقد على جسد أُلْصق به وهو لم يرتكب ذنْباً،أو لأنه الأضعف أو لأنه الأجمل؟؟

((أو ربما لأنه الأكثر حناناً عليّ ورفقاً بسخطي الطفولي المتعاظم على فقْده، جسدها يكرِّس معنى الفقد في روحي، وكل ما حولي يكرِّس معاني الخواء كلّها في ذاتي))(7).

فالرجل مُقْبل على عملية جديدة غير مسبوقة وليس متأكِّداً من نجاحها، ثم إنَّ الجسد هو لامرأة نحيلة لطالما نخره التعذيب، وكيف سينسجم معه دماغ كان يحمله جسدٌ قوي مفتول العضلات؟ وهل حقّاً سيجد له الأطباء جسداً ذكورياً في المستقبل القريب أمْ أنَّه أمرٌ ميْئوس منه؟؟

فضلاً عن أنَّ هذا الجسد الدخيل بدأ ينتفخ شيْئاً فشيْئاً ليفاجئه بوجود جنين سيشرع في التحرُّك.وما يزيد التوتُّر حدَّة أنَّ هذه الأحداث لا تُقدَّم دفعة واحدة، بل تتداعى تباعاً وتُشعر المتتبِّع بضرورة بالانتظار والترقُّب.وفي الرسم التقريبي التالي يشير السهم ذو الرأس الواحد إلى اتجاه الكلام من الراوي إلى المروي له، بينما يشير السهم ذو الاتجاهيْن إلى تبادل بينهما.



٧. الرواية، ص:٥٧

إذا ما صرفنا النظر عن بعض الشخصيات التي تحضر بصفة شبه دائمة أو تمرُّ عابرة ومنها:

(المخابرات المركزية،زوجة باسل وَولَداه،المساعد الأول الآلي،زوج شمس(بيرق نوفل الأشقر)،الأطباء)،فإنَّ الشخصيات الرئيسة لا تتجاوز هذا العدد المحدود المشار إليه في الرسم أعلاه.لكنَّها- على قلَّتها وبتسمياتها الدالة:(باسم، شمس، خالد، وَرْد)- تفتح أفُقاً واسعاً للسرد فيتماوج على عدّة مستويات:

1 - الكاتبة تروي في بداية النص ما من شأنه أن يؤثِّث للبناء العام للرواية باستعمال ضمير الغائب فالمتكلم:((وحدهم أصحاب القلوب العاشقة من يدركون حقيقة وجود بُعْد خامس ينتظم هذا الكوْن العملاق،أنا لست ضد أبْعاد الطول والعرض والارتفاع والزمان،(...)ولكنني أعلم علم اليقين والمؤمنين والعالِمين والعارفين والدّارين وورثة المتوصوِّفة والعُشّاق المنقرضين منذ آلاف السنين أنَّ الحب هو البُعْد الخامس الأهمّ في تشكيل معالم وجودنا..))(8).ولا تجد من مكان مناسب لِبَشر مَرْضى غير المستشفى،فيكون الحيِّز الوحيد الذي ينتظم فيه النسيج الروائي.

لذلك فإنّ(شمس) تبدو بلا والديْن، لأنها تنتسب للناس جميعاً بفضل الحب الذي تكتنزه، وأن العلاقة الزوجية المحكومة بوثيقة مصطنعة، ليست أصيلة كما ليست كفيلة بأنْ ترقى بالمرء من درك الممارسة الحيوانية للجنس إلى ما هو أرْفع وأسمى.

2 - تتوزَّع الرواية على ثمانية فصول، اختارت أنْ تُعنْونها بأبعاد: بُعْد الطول في امتداد جسدها-بُعْد الزمن بمفاهيم جديدة ونظريات نسبية أخرى-بُعْد الارتفاع- بُعْد العرض.لكنَّ البُعْد الخامس هو الشريان الذي يُغذِّي سائر الفصول إذْ ((بالحبِّ وحْده تتغيَّر حقائق الأشياء وقوانين الطبيعة))، فتأتي الفصول الثلاثة التالية تعبيراً عن انطلاق طاقة الحب الكامنة .وتتوالى الفصول في فيْض من التدفُّق اللغوي يُغري ولا يعيق الاسترسال.

3 - تنشأ علاقة ثنائية بين (باسل) مُمَثّلاً بالدماغ وبين الجنين بحيث يكون هذا الأخير في موقع المُخاطَب، وعلاقة ثنائية ثانية بيْن (شمس) والجنين، وثالثة بيْن (شمس) و(خالد).

في الأولى، يتّخذ الحوار شكل المناجاة لكوْن الجنين قد يتحرَّك من حين إلى آخر في صمت ولا يجيب، وينشأ من طول بقائه في الرحم قلقٌ دائم.وفي الثانية، يصبح المخاطَب طفلة مخاطَبة،لأنَّ (ورْد) هو طفل بالنسبة لـ(باسل) وطفلة بالنسبة لأمِّه.

---

٨. الرواية، ص:١٣

((اسمكِ سيكون ورد، هذا الاسم اختاره لك خالد،منذ الآن أكاد أشمّ رائحتك الورْدية،تنبض في أمومتي الوليدة،الورد يا حبيبتي الصغيرة،هو جمع كلمة وردة،والوردة نبات جميل له روائح زكية(...)والورد كذلك اسم لحيوان منقرض ينتمي إلى زمن ما قبل الألفية الرابعة، اسمه الأسد أيْضاً،وهو حيوان مفترس ومتوحّش وقويّ،ونبيل كذلك، يعيش بكبرياء،ويموت بكبرياء، ويرفض الجيف،ويعتزّ بقوّته،ولذلك أسميْناكِ ورداً،لتكوني منذورة للجمال والقوّة ولحُبِّنا))(9).

وفي الثالثة يتمُّ التحاور عبْر الرسائل التي يكتبها(خالد) والقصص/العِبَر التي يحكيها.

وهكذا، فإنَّ لعبة الضمائر والتبادل بيْن الراوي والمروي وتداخل الأزمنة تضفي على النص مسحة من التنوُّع تمنح المتلقي فرصة التنقُّل بيْن أجواء مختلفة ومُشوِّقة ، تصبُّ جميعها في فضاء لانهائي من الحب اللامحدود والذي هو سرُّ الوجود.وهو-في الوقت ذاته- طموح إلى زمن غير الزمن الرديء الذي نعيش فيه.

4 - يستمرُّ (باسل) على طول المتْن يُقلِّب مذكِّراتها ويقرأها، إلى أن يصل إلى الصفحات الفارغة، عندئذ يكون قد تشبَّع بالعطف والحنان، ولمَّا سكنه الحب الأبدي يناجي الطفل قائلاً: ((ما رأيك في أنْ ألدك في القمر يا ورد؟ هذه هي رغبة أمّك. سنسافر غداً إلى هناك، لك الكثير من الأقارب في ذلك المكان، أمّك لا تعرف أنّك ذكر، هي تظنّك فتاة، لكنّ والدك سيعرف أنّك رجل استثنائي مثله،هل تحب والدك يا ورد؟ عليك أن تفعل ذلك، أنا أحبُّه كثيراً وأحب أمّك أكثر، أقول لك سرّاً، أنا أعشق أمّك، أنا أعشقني بقوّة))(10).

5 - هي رواية ترى إلى الحب أنّه أساس الوجود، وفي غيابه يقع الإنسان فريسة آلية أتوماتيكية مقيتة، يسبح في فراغ روحي ومستنقع من التدنِّي الأخلاقي. فتكون الرواية بهذا المعنى تنتقد واقعاً سياسياً واجتماعياً تلميحاً لا تصريحاً. فمن طبيعة الأدب الناجح أنْ يكون قادراً على ممارسة لعْبة المداورة والإخفاء.

---

٩. الرواية، ص:٧٩-٨٠

١٠. الرواية، ص: ١٠ ٢٠٥

ثمَّ إن كلمة (حب)هذه المُكوَّنة من حرفيْن فقط، تأخذ بُعْداً لامُتناهياً بفعل ما تشحنها بها الكاتبة من فلسفلة وجودية يتعانق فيها الواقعي بالخيالي، وتتمازج فيها الصور الأدبية بالإشارات الصوفية،وتتخلَّل النص قطعٌ قصيرة منثورة بلغة شعرية تعبيراً عن الشوق والاشتياق والصلوات والعَبَرات والجمرات، وما كان كل ذلك ليتحقَّق لولا ما تمتلكه(سناء) من طاقة تعبيرية ولغة قويّة تمتدّ في نَفَس طويل،تطالعنا فيه الفكرة الواحدة وقد ارتدت ثوْباً أدبياً جديداً من فقرة إلى أخرى.فأمّا منْ أراد أن يتحدّث عن لغة الرواية وحدها، فإنّها جديرة بدراسة مستقلَّة متأنية، الأمر الذي لا يفي به هذا الانطباع الأوّلي.

يعالج هذا المبحث الفضاء المكانيّ في القصص الثلاث وذلك وفق النّقاط الثّلاث : دوائر المكان ومكوّناته، التّقاطب وظائف المكان.

د.هويدا شريف

تمهيد :

المكان هو المجال الطّبيعي الّذي يشكّل منطلقاً لسيرورة الإنسان في الحياة. وعندما يسعى هذا الإنسان وراء عمل معين، أو للإستقرار في مكان يستأنف فيه حياته الطّبيعيّة، فإنّه يكون محكوماً بجملة من العوامل التي لا يستطيع التفلّت أو الفكاك منها، فقد تكون اجتماعيّة، أو سياسيّة أو ماديّة أو غير ذلك. قد يأتي المكان والزّمان من بين هذه العوامل. وإذا كان خضوع الإنسان لسلطة الزّمان مطلقاً لا يقدر على الملص من سيطرته، فإنّه كذلك خاضع للمكان، لأنّه صنو الزمان ورديفه في التحكم، بوصفه الحيّز الوحيد لحركته ومسعاه وبهذا، يغدو الإنسان مرتهناً لهذين القطبين اللّذين قد يكونان محفّزين له، أو مهدّدين لاستقراره.

1 - المكان في العمل القصصيّ :

إنّ موضوع المكان في العمل القصصيّ لم ينل المكانة الّتي يستحقّها في أغلب الدّراسات والأبحاث الّتي تناولته إلّا في مراحل لاحقة فقد كان التّركيز منصبّاً على الزّمن القصصيّ. وبالإمكان تعريف المكان إنطلاقاً من كونه" ملفوظاً حكائياً قائم الذّات وعنصراً من بين العناصر المكوّنة للنّصّ "(1). وبإمكان المرء أن يستحضر الأمكنة الّتي يعرفها، أو يعيش فيها، كالبيت والمدرسة ومركز العمل ... الخ.

ومن المعلوم أن هذا الاستحضار يكون ذهنيّاً، ومنزاحاً عن الواقع، وما ذاك إلّا لأنّه ليس بالإمكان تصوّره ذهنيّاً كما هو، بل وفقاً لحركة الذّهن من جهة، ووفاق ما يعتمل في الذّات المقصورة من جهة أخرى.

والإنزياح الحقيقيّ للمكان يتمثّل في رؤية الإنسان للعالم من حوله، تلك الرّؤية الّتي تساهم الثّقافة والمعتقدات والهموم والإهتمامات في تشكّلها.

---

١. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٢٥

إن العوامل المشار إليها جميعاً، تشكّل زاوية الانسكار الّذي سيحدث للمرجح الواقعيّ في الذهن، أو في النّصّ. ويمكن تعريف المكان عمليّاً بأنّه : "المحيط الحسيّ الّذي تدور فيه الأحداث، وهو ليس مجرّد وعاء محايد، إذ يشكّل مع الزّمن ما يمكن تسميته بالخلفيّة النفسيّة والاجتماعيّة للرواية"(2)، ويؤدّي دوراً في تكوين الرّؤية الفكريّة للكاتب، ويتبعها ما يمكن أن يحقّق من وظيفة جماليّة تحفل بالإيحاء.

بناءً على ما تقدّم، يغدو من الضروريّ أن تتمّ دراسة المكان الّذي تجري فيه الأحداث، في القصص الثلاث، بوصفه عنصراً فاعلاً في بنية القصّة، وذلك وفق النّقاط الثّلاث الّتي تمّ ذكرها سابقاً : دوائر المكان وكوّناته، التّقاطب، وظائف المكان

الفضاء لمكانيّ في قصّة "أنياب زرقاء" ليوسف حطيني :

1-1-1 : دوائر المكان ومكوّناته في "أنياب زرقاء" :

عالجت قصّة "أنياب زرقاء" موضوعاً محدّداً تحاول أن تجمع بين الذّات وبين القضيّة الإجتماعيّة، الوطنيّة، والقوميّة على قاعدة المكان، على أساس أن هذه القضيّة منطلق للتّعبير عن هموم الذّات، ومشاغلها وتطلّعاتها.

1 - دائرة مخيّم البريج ودلالات الحضور الإنسانيّ فيها :

كانت إنطلاقة الكاتب من المكان في بداية القصّة. تقول الشّخصيّة الرّئيسة : "توارت جدران مخيّم خلف القضبان وتوارى برميلٌ خلف أحد هذه الجدران، بينما توارى أب خلف البرميل، وخلف الأب تماماً توارى طفل بعمر الزّهور... طلقات حارقة اخترقت القضبان والمخيّم والجدران والبرميل، وكفّ الأب الحانية، والطفل والزّهور، وكتبت بدم قان. هنا مخيّم البريج "(3).

إن إرتباط المكان بوجود الأب وابنه يشكّل الإطار الخارجيّ للذات المنسحقة، وقد عصف فيها الألم والظّلم. والمكان هو مخيّم البريج، مخيّم عرف بمظلوميّة أهله وأطفاله. مخيّم مات فيه طفلٌ بعمر الزّهور، حتّى لم تستطع يد والده من حمايته.

إنّه المكان الّذي شهد فيه فاجعة يحترق القلب لسماعها. في هذا المخيّم أقام الفلسطيّنيون الّذين لم يغادروا بلدهم في ما تبقى من مدن عربيّة هناك، بعد إعلان قيام الدّولة العبريّة على أرضهم، ومنهم من أقام في مخيّمات حول المدن العربيّة، وتحوّلت هذه الإقامة المؤقّتة إلى دائمة بمرور الزّمن. واكتظّت المخيّمات بالنّازحين، وقد تحرّرت المخيّمات " من جميع القيود الهندسيّة

---

٢. محمد صالح الشنطي، الرواية العربية، ص ١٢٣.

٣. يوسف حطيني، أنياب زرقاء، ص ١.

والحضريّة إنه مكان معزول عن العالم ومتروك لتناقضاته يعتاش عليها ويعيد إنتاجها "(4). وضاقت بهم البيوت الهزيلة الحقيرة، وكانت إقامتهم فيها عقاباً لهم، لعدم مغادرتهم أرض فلسطين. وفي هذا العقاب الجمعيّ كانوا يلاقون أنواعاً شتّى من المضايقات والإهانات والإذلال، ناهيك عن القتل والذلّ ولكن إرادة العيش على ثرى الأجداد جعلهم يتحمّلون شظف العيش، بانتظار العودة ذات يوم.

ما حدث في مخيّم البريج يحصل كلّ يوم في القدس وطولكرم والجليل تقول الشّخصيّة : "هذا الصّباح بدأت المواجهات مبكّرة واشتعل القطاع مثلما اشتعلت القدس وطولكرم، ومثلما اشتعل الجليل. راح يتأمّل جداراً ملأته

شعارات وقرارات حاسمة :

دم الشّهيد لن يذهب هدراً.

القدس عاصمة الدّولة الفلسطينيّة المستقلّة.

المجد للانتفاضة"(5).

إنّ تعريب أسماء الأماكن الّتي تتعرّض للقصف هو دلالة على أنّ فلسطين. فمعظمها تتعرّض للظّلم والقصف من قبل العدوّ الإسرائيليّ الغاصب ,ومع ذلك فإنّ الفلسطينيّن متمسّكون بالهويّة الحقيقيّة ورافضون للهويّة الإسرائيليّة الّتي منحت لفلسطينيّ الدّاخل.

أ – ب : الشّارع، والسّاحة الّذي ركضت فيه الشّخصيّة ودلالات هذا المكان :

يظهر الكاتب ارتباطه بالمكان وتعلّقه به، تقول الشّخصيّة الرّئيسة : "قال في نفسه: هؤلاء المجرمون يقتلون شعبنا بعيداً عن الكاميرا، يجب أن أفعل شيئاً، يركض طلال من مكان إلى آخر، بين الرّصاص الكثيف، كأنّه يركض بين قطرات مطرٍ غزيرٍ، يختار مكاناً مناسباً يثبّت فيه آلة التّصوير، بينما تتّسع دائرة المواجهات لتشمل كلّ شارع وحارة، وفجأة قفزت إلى رأسه المليء بضجيج الرّصاص أغنية هادئة : سنرجع خبّرني العندليب...غداة التقينا على المنحنى".

ربما كان لذلك الطفل القادم من طرف السّاحة، وهو يحتمي بأبيه أثرًا في تذكّر تلك الأغنية بالذّات، يركض الأب والطفل، يصلان إلى جدار كتب عليه قرارٌ حاسمٌ سريعٌ : "ما أخذ بالقوّة لا يستردّ إلّا بالقوّة"(6).

---

٤. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٨١.

٥. يوسف حطيني، إنياب زرقاء، ص ٢.

٦. يوسف حطيني، إنياب زرقاء، ص ٣.

وصفت الشّخصيّة الرّئيسة المكان الّتي وجدت في أثناء الفاجعة لتبيان مدى قساوة العدو وقساوة الحياة بظلّ الرّصاص الّذي يتساقط كالمطر الغزير، في كلّ شارع وحارة ومع ذلك الضجيج وهذه القساوة تذكر الشّخصيّة أغنية هادئة وهذه دلالة على تشبثها بالأرض ومدى محبّتها لوطنها وأرضها فلا يزال الأمل في قلبها والسّبيل الوحيد لتحقيقه المقاومة والمواجهة بالقوّة لاستعادة ما أخذ بالقوّة.

أ - 2 : وظيفة المكان في "أنياب زرقاء" ليوسف حطيني :

لم يكن المكان محايداً في "أنياب زرقاء"، وقد قام بغير وظيفة، بخروجه على هذه الحياديّة، وتوزّعت وظائفه المستويات التوثيقيّة، الإبهاميّة والتفسيريّة.

2 – أ : الوظيفة التّوثيقيّة ودلالات التّوثيق :

كلّما اقتربت وظيفة المكان من النّاحية التّقريريّة أو العلميّة ابتعدت عن الفنيّة أكثر فأكثر، وهذا الوظيفة في الأصل، تقوم بدورٍ بنائيٍ فاعل في القصّة، وإذا كانت قصّة "أنياب زرقاء" التوثيقيّة الدّقيقة، الّتي قد تكون تأريخاً لحادثة ما، لغرض مقصوداً أراده الكاتب والّتي ظلت شاهداً حيًّاً على ما حصل مع الطّفل يوم خروج طلال أبو رحمة ذلك المصوّر الّذي يقوم بتصوير جوانب ما يحدث داخل فلسطين المحتلّة.

ومن بين هذه الجوانب :

- يوم خروجه من منزله متّجهاً صوب مخيّم البريج المكان الّذي تبلّل بدماء الطّفل وأبيه. تقول الشّخصيّة : "خرج طلال أبو رحمة في صباح ذلك اليوم، وهو يعلّق آلة التّصوير على كتفه، واتجه نحو مخيّم البريج، ولا **يزال الحديث الّذي دار بينه وبين أمّه الّليلة الماضية ينخر في رأسه.**
- **أخجل من الكاميرا، ماذا لو أنّني استبدلت بها أحجاراً وزجاجات حارقة.**
- **حماك الله يا بني أنت تقوم بعمل عظيم.**
- **نعم يا بني ... الله يرضى عليك. بكرة الصّبح لازم تفيق بكّير، عندك مشوار إلى مخيّم البريج ".**

وعلى الرّغم من أنّه لم ينم تقريباً، فها هوذا في طريقه إلى المخيّم، تملأ رئتيه رائحة قدسيّة تعطّر الهواء، يقرأ قرارات توصّل إليها النّاس هناك دون الحاجة إلى اجتماعات مطوّلة. قرارات سريعة حاسمة واضحة، لا تحتاج إلّا إلى رجل وعليه بخ وجدار.

هذا الصّباح بدأت المواجهات مبكّرة، واشتعل القطاع مثلما اشتعلت القدس وطولكرم ومثلما اشتعل الجليل. راح يتأمّل جداراً ملأته شعارات وقرارات حاسمة :

دم الشّهيد لن يذهب هدراً.

القدس عاصمة الدّولة الفلسطينيّة المستقلّة.

المجد للانتفاضة(7).

إنّ كلّ ما رأته شخصيّة يدلّ على مدى قساوة العدوّ، فإنّها جعلت الفلسطينيّن لا يفكّرون إلّا بها وبما تفعله بالشّعب الفلسطينيّ المظلوم، فأصبح الهمّ هم جميع كلّ فلسطينيّ وكلّ عربيّ، للدّفاع عن وطنه حتّى ولو بالحجارة أو الزّجاج.

فإنّ الشّخصيّة وصفت المكان وما كتب على جدرانه من قرارات حاسمة وهذه القرارات ليست مكتوباً فقط للقول بل للفعل أيضاً فكم من الفلسطينيّن يستشهدون كلّ يوم دفاعاً عن أرضهم العزيزة وعن أطفالهم الأبرياء. وهذا ما حصل في مخيّم البريج يوم قتل الطّفل وهو في حجر أبيه العاجز عن الدّفاع عن فلذة كبده. يا له من عدوّ يتباهى بحضارته الزّائفة بينما يمارس أقصى درجات الوحشيّة في تعاملهم مع العرب الفلسطينيّين وخصوصاً الأطفال.

2 – ب : الوظيفة الإيهاميّة ودلالات الإيهام :

لعلّ غاية القاصّ من الوقوف أمام التّفاصيل الصّغيرة في الوصف, تكون دلالة على وظيفة إيهاميّة، ذلك أن عالم القصّة عالم تخييليّ وإستقاء التّفاصيل الصّغيرة من العالم الخارجيّ يجعل القارئ يشعر بأنّه يعيش في عالم الحقيقة لا في عالم الخيال "(8).

---

٧. يوسف حطّيني،إنياب زرقاء، ص ٤.

٨. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٨٢.

يستغرق القاصّ يوسف حطيني في وصف تفاصيل المكان وكيفيّة إختباء الأب وطفله خلف البرميل بقصد الكشف عن الحال النفسيّة لدى الشّخصيّة أن يسترسل القاصّ في تصوير المشهد والمواجهة والمكان الّذي أصيب وقتل فيه الطّفل، فوصف المكان وكيفيّة انتقال الوالد وطفله إليه وصفاً دقيقاً، كاشفاً بلغة شعريّة مليئةً بالانفعال المؤثّر، عن الحال النّفسيّة الّتي اعترته، وهو يرى الحدث، عاجزًا عن فعل شيءٍ وعن الدّفاع عن الطّفل وأبيه، فتكلّمت الرّصاصة، والأب وكذلك صحيفة سوديتتشيتز ايتونغ الألمانيّة.

تقول الشّخصيّة :"ربما كان لذلك الطّفل القادم من طرف السّاحة، وهو يحتمي بأبيه، أثر في تذكر تلك الأغنية بالذّات، يركض الأب والطفل، يصلان إلى جدار كتب عليه قرارٌ حاسمٌ سريعٌ : "ما أخذ بالقوّة لا يستردّ بغير القوّة"(9). يختبئان خلف البرميل، فيما ينهمر الرّصاص عليهما كالمطر، والأب العاجز عن حماية ابنه، يردّ الموت والرّصاص عن ذلك الجسد الصّغير، وآلة التّصوير ترتجف بين يديّ طلال كديك مذبوح.

قالت الرصاصة الحاقدة : يدك أضعف من أن تصبح متراساً.

قال الأب : مات الولد،

قالت صحيفة سوديتتشيتز ايتونغ الإلمانية : فيلم رعب قصير ربما يقصد القاصّ إلى استنهاض الهمم، في الدّاخل والخارج والحثّ على المشاركة في التصدّي للأعداء، في داخل فلسطين، وتأكيد مشروعيّة النّضال الفلسطينيّ، دفاعاً عن أرضه ووجوده. ويرى أن إسقاط عامل الخوف من النّفوس وتذكير بالنّضال لأنّ ما يؤخذ بالقوّة لا يستردّ إلّا بالقوّة وهو الخطوة الأولى على طريق استعادة الحقوق المغتصبة والثأر للشّهداء والأطفال المظلومين.

2 – ج : الوظيفة التّفسيريّة ودلالتها :

ربما تستدعي الحاجة القاصّ إلى حشد طائفة من المظاهر الخارجيّة في القصّة، بوصفها إطاراً للأحداث الّتي تجري، فيقوم بوصفٍ دقيقٍ لمعالم المكان، كالشّوارع، والسّاحات، والغابات والطّرق والمنازل، بمحتوياتها وأثاثها، والأدوات والملابس وغير ذلك وهذه جميعها " تكشف عن حياة الشّخصيّة النّفسيّة وتشير إلى مزاجها وطبعها "(10). والأمر المعروف عند القاصّيين أنه ليس من الضروري أن يفسّر كل شيء من القصّة حفاظاً على المستوى الفنيّ، والابتعاد بها عن المباشرة والتلقينيّة.

---

٩. يوسف حطيني، أنياب زرقاء،ص ٣

١٠. سيزا قاسم، بناء الرواية، ص ٨٢.

فالتفسير يلغي دور القارئ في اكتناه الأبعاد الدلاليّة للعلامات الدّالة عن النّص القصصيّ. وانطلاقاً من هذا، فإنّ القاصّ النّاجح هو الّذي يستطيع أن يجعل من المكان إشارة توصل المناخ العام الّذي يبتغيه القارئ ومراعاة استراتيجيّة الرّواية في ذلك كلّه.

نجد مثيلاً لوظيفة المكان التّفسيريّة في قول الكاتب، توارت جدران المخيّم خلف القضبان، وتوارى برميلٌ خلف أحد هذه الجدران، بينما توارى أب خلف البرميل، وخلف الأب تماماً توارى طفل بعمر الزّهور طلقات حاقدة اخترقت المكان والمخيّم والجدران والبرميل، وكفّ الأب الحانية، والطفل والزّهور، وكتبت بدمٍ قانٍ: هنا مخيّم البريج"

تقدّم هذه السّطور وصفاً معبّراً للمكان ولإحدى المجازر الّتي يرتكبها العدوّ الإسرائيليّ بحق الفلسطينيّين والأطفال الأبرياء. والقاصّ هنا لا يقدّم التّفاصيل الّتي تتّخذ صفة الواقعيّة، بقدر ما يصف لنا الحال النفسيّة والمجزرة الّتي حصلت من قبل العدوّ ;طفل بعمر الزّهور يختبئ خلف البرميل، خوفاً من العدوّ ومن الرّصاص الّذي ينهمر كالمطر مع أب عاجز عن حماية طفله، فبدأ الرّصاص ينهمر واخترقت المكان وقتلت الطفل وهو بحضن والده. ولعلّ هذا المشهد يعبّر عن إحدى المصائب والمجازر الّتي يرتكبها العدوّ بحقّ هؤلاء الأبرياء والّتي لم يستطع الطّفل التخلّص من الموت وهو محميّ بحضن والده العاجز.

بناءً على هذا، أصبحت الوظيفة التفسيريّة للمكان تكتفي بالإشارة إلى البعد الدلاليّ الّذي تنتجه العلامات الدّالة، دون الحاجة إلى الغرق في التّفاصيل الّتي تفقد القصّة قيمتها الفنيّة، وتجعل من العمل القصصيّ عملاً تلقينيّاً.

ب - الفضاء المكانيّ في قصّة "صهيل الجواد الأبيض" لزكريّا تامر.

أ-ب-أ : دوائر المكان ومكوّناته :

عالجت القصّة "صهيل الجواد الأبيض" موضوعاً محدداً، في فضاء مكانيّ واحد هو المدينة، والّتي لا بدّ من أن تكون مدينة دمشق. وتحاول أن تبيّن القهر الّذي تعانيه فئة اجتماعية داخل تلك المدينة، الّتي بدت مدينة ذاتيّة بامتياز.

ب-أ- : دائرة المدينة ودلالتها :

تدور أحداث هذه القصّة في فضاءٍ مكانيّ واحد، هو المدينة مبيناً القاصّ مكوّناتها الأحياء الصّغيرة والشّوارع الضيّقة والمنازل، الخمّارات الّتي تقدم الويسكي الرّديء بأسعار رخيصة.

ويظهر القاصّ ارتباطه بالمكان، معبّراً عن مشاعره الحزينة الكئيبة، تقول الشّخصيّة :"أنا لست سوى مخلوقٍ ما ضائعٍ في زحام مدينةٍ كبيرةٍ قديمةٍ. لست دونجوان. لا أملك سيّارة ولا بناية شامخة في شارع لا يسكنه الفقراء" (11). إنّ لجوء الرّاوي إلى استخدام (مخلوقٍ) تعبيراً عن الكائنات البشريّة لم يكن لجوءًا عفويّاً ففي الاستبدال إنتقاص من إنسانيّة الإنسان، وقد استخدم الرّاوي كلمة (مخلوق) للتّعبير عن ذاته غير مفّرق نفسه عن سائر مخلوقات المدينة "أنا لست سوى مخلوقٍ ما ضائعٍ في زحام مدينة كبيرة قديمة"(12).

فكلمتا (سوى) و(ما) اللّتان تحيطان كلمة (مخلوق) إنّما تدفعانه للإندراج في سياق المخلوقات الآنفة الذّكر. وقد وصف نفسه أنّه ضائعٌ في زحام مدينةٍ كبيرةٍ قديمةٍ.؟

وإنّ الوجود البشريّ في هذه المدينة لا يسعى إلى تحقيق الذّات(13). لأنّه ما زال من دون مرتبة الإهتمامات اليوميّة الّتي تسبّب الرّقابة والملل وانعدام التّفكير(14). تقول الشّخصيّة: "أشتغل في اليوم ثماني ساعات، أتعب. أبتلع الطّعام بسرعة عجيبة"

فهو في وضعيّة اجتماعية لا تسمح له أن يحلم أبعد من الشّبع والإستقرار وهذه الوضعيّة الوجوديّة توجّه الإتّهام إلى النّظام الاجتماعيّ المعيشيّ.

وبالرغم من هذا الوضع التّعيس ,إلّا أنّ الرّاوي عند ذكر المدينة كان يسارع إلى إضافتها إلى ياء المتكلّم : "إنّي أعشق مدينتي "إنّه كمدينتي"(15)، وهذا لا يدلّ على انتماء الرّاوي إليها فحسب، بل إلى ارتباطه بها ارتباطاً حميميّاً أيضاً، فهي وإن لم تعط شعبها سوى الكآبة والملل والفقر، إلّا أنّها تظل امّا" لها وحشتها ودورها عند تجاريب الفراق. فحين اقترح عليه زميله في معاقرة الشّراب أن يسافر مثله في اللّيل إلى عوالم جديدة، أجابه بشكلٍ حاسمٍ: "السّفر يخيفني. إنّي أعشق مدينتي بجنون"(16).

---

١١. زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، ص ٤٥.

١٢. م.ن، ص .ن.

١٣. جون مالودي، الوجودية، ترجمة إمام إمام، الكويت عام المعرفة، العدد٥٨، ١٩٨٢، ص ١٨٨.

١٤. م. ن. ، ص ١٢٥.

١٥. زكريّا تامر، صهيل الجواد الابيض ،ص ٤٧ – ٥١.

١٦. م.ن،ص ٤٧.

فإنّ تصريح الرّاوي عن خوفه من السّفر يرشدنا إلى الوظيفة الحمائيّة للقوقعة.

وهذا ما يجعل انحباسه داخل المدينة شكلاً من أشكال إلفة الطّائر لقضبان قفصه. الّتي تومئ إلى عمق الأزمة وعمق الحياة، وفي ذلك التفاتة إلى خواء اجتماعيّ، ثقافيّ تاريخيّ حضاريّ.

أ . الخمّارة الّتي كانت تقصدها الشّخصيّة الأساسيّة ودلالة هذا المكان :

يظهر الكاتب ارتباطه بهذا المكان، وتعلّقه به، فهو المكان الوحيد الّذي ينسيه عذابه وفقره وملله ومن دونه تصيبه الكآبة تقول الشّخصيّة :"أتجرّع منهم خموراً رديئة، اللّيل من دونها كآبة فاجعة(17).

فالتعلّق بالمكان هو إستجابة وهروب من الواقع، الواقع المرير الّذي يعيشه في تلك المدينة الحزينة والفقيرة.

ب- الغرفة التي كانت تلجأ إليها الشّخصيّة الأساسيّة منتصف اللّيل ودلالاتها :

إن ارتباط القاصّ بهذا المكان مجرّد غرفة يلجأ إليها للنّوم فقط ,لا تشعره بالرّاحة الجسديّة والفكريّة فهي ملجأه الوحيد، يعود إليها دون رغبة في ذلك, ولكنّه مضطرٌ على ذلك تقول الشّخصيةّ: "غرفة الرّجل المتعب بلا ضوء، صامتة، سوداء، علبة صغيرة من الحجر الرّطب، أعود إليها دون حنين بعد أن تشرّدت طوال ساعات عبر شوارع عريقة في الضياء المنبعث من واجهات المحال المتناثرة على الجانبين"(18).

الغرفة هنا ملجأ الشّخصيّة الوحيد عندما تعود من العمل والخمّارة فهي علبة فقط للنّوم فلا وجود للأمان والرّاحة.ج - المعمل حيث كانت تعمل الشخصية الرئيسة ودلالاته :

يحمّل القاص الممعمل دلالة إجتماعية، تقول الشخصية الرئيسة: "ثم سيدفنك المعمل في أحشائه الشرسة، تعب تعب تعب. أتنسى رائحة لحم العامل المحترق الذي تساقط عليه الحديد الناري المصهور المندلق من البوتقة التي أفلتت فجأة من الأيدي التي تحملها تلك الرائحة هي العالم"(19).

---

١٧. م.ن ،ص ٤٦.

١٨. زكريّا تامر، صهيل الجواد الابيض، ،ص ٤٥.

١٩. م.ن ، ص.ن.

إن تكرار كلمة (تعب) ثلاث مرات تدل على مدى قساوة العمل والجهد الذي يبذل من دون مقابل كاف. فهو المكان الذي يبعد الشخصية عن العالم الخارجي وسط عمال فقراء، يتذوقون مرارة العيش والعمل والتعب. وتغيرت هوية المعمل هنا، غداً العمل فيه، برماً بالمشاعر الملتاعة التي تتأجج لرؤية العامل المحترف وألمه وحزنه وتعبه وقساوة أربابه.

ب - 2 : تقاطب المكان ودلالته :

إن دراسة بنية المكان في العمل القصصي، تستدعي من بين مستويات أخرى ، البحث في التقاطبات المكانية التي تتضمن تشكيلات المكان والتنويعات التي يشتمل عليها، وكذلك الكشف عما بين عناصر المكان من علالقات. إن دراسة هذه التقاطبات تساهم في بلورة الدور الذي يؤديه المكان في بنية القصة.

وترد هذه التقاطبات على شكل ثنائيات متضادة "تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة"(20). تعبيراً عن علاقات، أو توترات تنتج عندما تتصل الشخصيات بمكان الحدث. وكذلك فإن علاقات المكان تسهل التعرف إلى الواقع. وقد يكون من بين هذه الثنائيات : القريب / البعيد / الأعلى / الأسفل، المنفتح / المنغلق، الطبقات العليا / الطبقات الدنيا، وهذه الصفات

والأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة وتقدم لنا أنموذجاً إيديولوجياً متكاملاً يكون خاصاً بنمط ثقافي معطى"(21).

وقد تساهم هذه التناقضات الثنائية في انبناء الفضاء القصصي، عن طريق التعارض.

---

٢٠. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ٣٣.

٢١. Youri Lotman, la structure du texte ARtistique, trad, par AnnA Fournier et autres, Paris, ED Gallunard ,١٩٧٣, Page ٣١١

ب – 2 : تقاطب المكان ودلالته في " صهيل الجواد الأبيض" :

إذا كان الخروج من أسر المدينة مستحيلاً إلا في الحلم، افستبقى المدينة مدينة واحدة، أم سيمتد تأثير الأزمة إلى مكوناتها الداخلية فيجعها مكونات متقاطبة؟ وهل يكون إختراق الحدود بين تلك المكونات المتقاطبة ممكناً ويحمل أبعاداً دلالية محددة ؟

لقد تعدى التقاطب طبيعته المكانية ليصبح ذا طبيعة إجتماعية طبعية والراوي حين يؤكد أنه لا يملك "سيارة ولا بناية" شامخة في شارع لا يسكنه الفقراء"( ). إنما يحدد إنتماءه إلى طبقة الفقراء وعندما تقوده قدماه إلى شارع فخم فيحس بين مبانيه المتعالية أنه ليس "سوى بقعة سوداء تلطخ سحطاً أبيض"( )، إنما يتجاوز الطبقي إلى الوجودي. وإحساس المرء أنه (بقعة سوداء تلطخ سطحاً أبيض) لا يضمر أوجاعاً وجودية فحسب، ولكنه يضمر أجواء وجودية خلفها أوجاع طبقية مرة، حيث أن النغمة الطبقية غير معلنة هنا: جاءت متخفية وراء الأحاسيس الوجودية. وحين تتراءى مباني الأحياء المقرفة مباني (متعالية) بالنسبة إلى الراوي الفقير، يعني أنه لم يستطع على المستوى النفسي، على الأقل، قلب التراتب القائم داخل ثنائية (المباني الحجرية/ المبانية الطينية، فيتعالى الفقر المرسوم بالإنساني على حساب سقوط الغنى.

ومهما يكن من أمر، فإن القاص خارج عن سلطة الثقافة التي كان يتفيأ تحت ظلالها. فإنه يرى دمشق مقتطعة من تاريخها وثقافتها وعاداتها وتقاليدها حتى لكأنها دوامة مفرغة من القوى المستقبلة فهي حاضر لا مستقبل له.

ب – 3 : وظيفة المكان في "صهيل الجواد الأبيض" لزكريا تامر :

إن عنوان هذه القصة علامة سيمائية مظللة. فالقصة لا تقدم مفاتيح الدلالة ببساطة وسهولة. وإن مرجعية الشخصية القصصة لم تكن القاص نفسه بل تقترن بمرجعيات يرضى عنها القاص، أو يتعاطف معها إلى حد تكون فيه همومها مرتبطة بهمومه وهواجسها متواشجة مع هواجسه.

وأن المكان فلقد قام بغير وظيفة منها :

---

٢٢. زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، ،ص. ٧٤.

٢٣. م.ن ،ص .ن.

ب 3 – 1 :الوظيفة التوثيقية ودلالات التوثيق :

لقد خلت قصة "صهيل الجواد الأبيض" من المعطيات التوثيقية الدقيقة، إلا أنها وتظل شاهداً على بعض جوانب الحياة داخل المدينة وسكانها :

ومن بين هذه الجوانب :

الحياة التي يعيشها الفقير والطريقة التي يعامل بها من قبل أرباب العمل، وكذلك المكان المعمل الذي يدفن آلاف العمال في داخله للتعب والألم من دون مقابل يقدّر.

تقول الشخصية: " سيدفنك المعمل في أحشائه الشرسة تعب تعب تعب. أنسى رائحة لحم العامل المحترق الذي تساقط عليه الحديث الناري المصور المندلق من البوتقة"(24).

هناك وجود لهذه المعامل وكذلك للقساوة التي يتعرض لها العمل حيث يجر دون الإنسان من إنسانيته بسبب الشراسة والقسوة التي تسرق الغبطة المخبئة من أعينهم.

ب2-3- : الوظيفة الإيهامية ودلالات الإيهام :

لقد قصد الكاتب الكشف عن الحال النفسية لدى الشخصية، بالوقوف أمام التفاصيل الصغيرة في وصف ما حدث مع الشخصية في الحانة عند رؤيتها رجلاً يحملق بها.

تقول الشخصية: "وبحركة يائسة افرغت في جوفي كأس الويسكي دفعة واحدة، ثم مسحت فمي بظهر يدي، ورحت أحدق إلى ما حولي وتسمرت نظراتي على رجل يائس المظهر، يجلس إلى طاولة قريبة .كان يرتشف من كأسه بين الفينة والفينة رشفة ضئيلة ثم يحملق لحظة، وبغتة ينفجر ضاحكاً ضحكة كئيبة أكثر من البكاء، وأحسست بخوف غامض عندما التقت عيناي بعينيه الذليلتين. إنه يبتسم لي، سأنهض وأحادثه"(25).

---

٢٤. زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، ،ص ٤٨.

٢٥. زكريا تامر، صهيل الجواد الأبيض، ،ص ٤٦.

إن هذه التفاصيل الصغيرة في الوصف دلالة على وظيفة إيهامية، فلقد إسترسل الكاتب في تصوير الحوار الذي دار بين الشخصية والرجل، فاستغرق صفحتين لوصف التفاصيل الدقيقة كاشفاً عن الحال النفسية التي إعترتها، تناول الشراب معبرة عن مشاعرها وتمنياتها بزوجة ومنزل وأطفال.

ب3-3-: الوظيفة التفسيرية ودلالتها :

لقد وصف الكاتب معالم الغرفة التي يلجأ إليها كل يوم بعد منتصف الليل مشيراً بذلك إلى مزاج الشّخصية والحال النّفسية الّتي تعتريها عند عودتها إلى هذه الغرفة.

فتقول الشخصية :"غرفة الرجل المتعب، بلا ضوء، صامتة، سوداء علبة صغيرة من الحجر الرطب، أعود إليها دون حنين بعد أن تشردت طوال ساعات عبر شوارع غريقة في الضياء المنبعث من واجهات المحال المتناثرة على الجانبين والإعلانات الكهربائية ذات الألوان المختلفة"(26).

وهذه الأسطر ذات دلالة على الوضع الصعب الذي تعيشه الشخصية فهي تعاني من الفقر والوحدة، لا وجد من يؤنس وحدتها، ضائعة في وسط مدينة لم تقدم لها ما يفرحها.

ج. الفضاء المكاني في قصة "إستحقت عيشها" لإميلي نصرالله:

ج1-: دوارئر المكان ومكوناته :

ج - 1 - أ : دائرة القرية ودلالاتها :

لقد دارت معظم أحداث هذه القصة في القرية التي إستهلت الكاتبة إنطلاقتها من هذا المكان، الذي شهد حكاية ظلت ردحاً من الزمن حديث الناس تقول الكاتبة : "أكتفي بسرد الحكاية التي شغلت سكان القرية، وظلت حديث الناس ردهاً من الزمن"(27)

---

٢٦. إملي نصر الله، جزيرة الوهم، ص ٤٥.

٢٧. م.ن ،ص ٧٠.

إن ما حصل في هذه القرية يضرب فيه المثل لمدى قساوة المشهد فإن كره أهالي القرية لنسل حواء لا يوصف تقول الشخصية : "ولا بد هنا من الإعتراف بأن الجار لم يكن ينفرد بهذا الموقف المتزمت بل كان له في قريتنا أمثال، يلتقون معه في السخط مع سليلات حواء، ويعتبرون قدومهن إلى الكون ضربة قاضية من ضربات القدر العشواء"(28).

إن كره أبي ناصيف لنسل حواء لم يكن مقصوراً عليه فقط بل كانت آفة منتشرة عند معظم رجال أهل القرية، فهم يعتبرون المرأة مصيبة وضربة قاضية من ضربات القدر. مما يدل على العقلية القاسية السائدة التي تشبه العقلية التي كانت قبل الإسلام ولكن بعد ظهور الإسلام أعطى للمرأة حقها الذي لطالما حرمت منه طوال سنين، وإن ما حصل في هذه القرية ويحصل في باق القرى حتى الآن دليل على إستمرارية هذه العقلية التي ربما خفت بعض الشيء ولكن جذورها ما زالت مترسخة في بعض العقول كأمثال أبو ناصيف وغيره.

3 – أ – 2: دائرة الطريق ودلالته :

لقد حملت الكاتبة الطريق دلالة في "إستحقت عيشها"، فهو المكان الذي وقعت فيه الطفلة، المكان الذي رمى فيه "ابو ناصيف" فلذة كبده، لمجرد أنها أنثى. تقول الشخصية: "كانت عيناه مثل عيني وحش هائج يبحث عن فريسة ووقعت يداه على ضالّته، على المولودة الجديدة، بين يدي القابلة. سلخها منها وأسرع إلى نافذة بضعة أمتار عن مستوى الطريق، تم قذفها إلى الخارج بكل قوته"(29).

الطريق المكان الذي سقطت فيه الطفلة، التي لم يتجاوز عمرها الساعات وترمى في الخارج، بكل قوته، دليل على قساوة القلب وإنعدام العاطفة. والتشبث بالعقلية المتخلّفة التي ما زالت مترسخة في عقل "ابو ناصيف"، ولكن بقاء الطفلة حية دليل على مقاومة المرأة وإنتفاضها لإرادة الحياة .

---

٢٨. م.ن.

٢٩. إميلي نصرالله ،جزيرة الوهم ،ص ٧٤.

ج – 3 : وظائف المكان ودلالته :

3 – 1 : الوظيفة التوثيقية :

لم تخل هذه القصة من المعطيات التوثيقية الدقيقة، التي أرّخت حادثة "أبو ناصيف"، لغرض مقصوداً أرادته الكاتبة التي ظلت شاهداً حياً على العقلية التقليدية التي كانت سائدة في تلك القرى الجنوبية آنذاك، وما آلت إليه هذه القرى من دمار وخصوصاً وإن الحدود الجنوبية كانت تتعرض يومياً ودائماً إلى القصف مما أدى إلى تهدم البيوت.

فتقول الشخصية: "وحين عدت قبل أيام لزيارة الأهل، لاحظت أن تحولاً جذرياً قد طرأ على حياة الناس وإهتماماتهم، وهو ليس التغير الطبيعي الذي يفرضه مرور الزمن : كان تبدلاً فرضته الحرب التي حولت قريتنا، وسائر قرى الحدود الجنوبية، إلى خط أحمر دائم التأجج"(30).

فإن إضافة (نا) المتكلمين بكلمة قريتنا، يعزز إنتماء الكاتبة إلى هذه الأرض وكذلك يربطها بها إرتباطاً حميمياً أيضاً. وإن تكن هذه الأرض قد تحملت الكثير من التغيرات ورغم هذه التغيرات ما زالت محافظة على الأرض ولو أن الاهتمامات قد تغيرت.

ج – 3 – 2: الوظيفة الإيهامية ودلالتها :

لقد أوهمت الكاتبة القارئ من خلال وقوفها أمام التفاصيل الصغيرة في الوصف لتكون دلالة على وظيفة إيهامية. تقول الشخصية : "كانت عيناه مثل عيني وحش هائج يبحث عن فريسة. ووقعت يداه على ضالته، على المولودة الجديدة بين يدي القابلة. سلخها منها وأسرع إلى نافذة ترتفع بضعة أمتار عن مستوى الطريق، ثم قذفها إلى الخارج، بكل قوته. حجبت العواصف صراخ المخلوقة العاجزة وارتفعت جلبة النساء، وكانت جدتي أسبقهن إلى التحرك، فركضت إلى الطريق، ولفت الطفلة في حضنها، ثم حملتها إلى دارها"(31).

تطرقت الكاتبة إلى وصف ما حدث في ذلك المكان بهدف تسليط الضوء على قساوة المشهد ومظلومية المرأة لتكون خطوة الأولى على طريق إستعادة أبسط الحقوق المغتصبة حق العيش والإحترام.

---

٣٠. إميلي نصرالله ،جزيرة الوهم ،ص ٧٨.

٣١. اميلي نصر الله، جزيرة الوهم،ص٧٨.

خاتمة الفصل الأول :

إن دراسة الرّؤية السّردية في العمل القصصيّ في المبحث الأول الذي مرّ معنا وتضمّن قصصاً ثلاثاً من كتاب ثلاثة مختلفين هم : "إميلي نصرالله" (من لبنان)، "وزكريا تامر" (من سوريا)، "ويوسف حطيني" (من فلسطين).

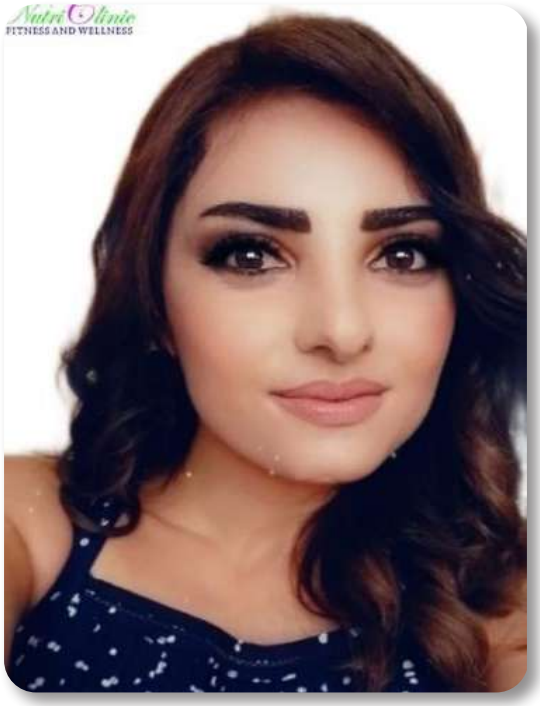
وصلت إلى جملة من النّتائج الّتي يمكن إستخلاصها، إنطلاقاً من مقولة معروفة، وهي أنه لا يجوز النّظر إلى العمل القصصيّ بوصفه أجزاء منفصلة يستقلّ بعضها عن بعض، وحتّى إن تضمّن هذا البحث ثلاث قصص من بلاد مختلفة فهي كلّ متكامل مترابط الأجزاء، يؤدّي بمجموعة دلالات محدّدة ومن النّتائج الّتي يمكن إستخلاصها: إرتبطت دلالة المكان الّذي شكل محور المغامرة في القصص الثّلاث بالحال النّفسية للكتاب الثّلاث، فكان مكاناً نفسيّا".

ولقد إمتلك الكتّاب ثقافة العصر، وهي ثقافة متعدّدة الجوانب متشعّبة الموضوعات وقد تبيّن لنا ذلك من خلال تطرّقهم إلى موضوعات (الفقر، الإنتماء، الحب، القيم الإنسانيّة السّامية). وكان أسلوبهم إبداعيّاً.

بناء على ما تقدم، نستطيع القول إن الأدباء الثلاثة : يوسف حطّيني وزكريّا تامر وإملي نصرالله قد حالفهم التّوفيق فبلغ نتاجهم القصصيّ حد النّضوج الفنّي، وذلك من خلال تقديم واقع، تفاعلوا معه بمكوّناته كلّها ,إلى حدٍّ كبير وفي بناء رؤية ثقافية مكتملة لديهم.

HEALTHY

بذور الكتان



أخصائية التغذية مرينا شمس الدين

تمتاز بذور الكتان بفوائدها للتنحيف، ولكن استخداماتها لا تقتصر على ذلك فقط، بل هناك العديد من فوائد بذور الكتان الأخرى.

تعتبربذور الكتان مصدراً كبيراً للأحماض الدهنية والأوميغا 3. ولطالما اشتهرت هذه البذور منذ القدم لدى الإغريق والفراعنة بكونها أحد أهم أنواع البذور الطبية ذات الفوائد العديدة التي تعود على الجسم، فما أهم فوائد بذور الكتان هذه؟

1 - تساعد بذور الكتان في تخفيف الوزن:

من أهم فوائد بذور الكتان دورها في تخفيف الوزن، وذلك لأنها غنية بالألياف الغذائية وتحتوي على كمية منخفضة من الكربوهيدرات، ومن هنا اشتهرت في تخفيف الوزن، كما تحتوي بذور الكتان على مادة صمغية، والتي عند نقعها بالماء وأكلها تساعد على امتلاء المعدة وبالتالي الإحساس بالشبع وتقليل كمية الطعام المتناولة خلال اليوم.

2 - بذور الكتان تساهم في علاج الامساك:

من أبرز فوائد بذور الكتان، استخدامها كمسهلات خفيفة وخاصة في حالات الإمساك. ذلك بإمكانك إضافتها إلى السلطات المحضرة يومياً وحتى إلى اللبن.

3 - تساعد بذور الكتان في الحد من الاصابة بأمراض القلب والشرايين:

تساعد بذور الكتان في الحد من خطر الإصابة بأمراض القلب والشرايين، وذلك لأنها غنية بالأوميغا 3 والأحماض الدهنية والألياف المفيدة التي تساعد في تعزيز صحة القلب وتقليل ضغط الدم وتخفيض نسبة الكوليسترول السيء في الجسم.

4 - بذور الكتان والحماية من الإصابة بالسرطان:

أثبتت الدراسات العلمية المختلفة أن أحد فوائد بذور الكتان دورها الكبير في محاربة السرطان والوقاية منه، حيث تحتوي بذور الكتان المطحونة على عدد كبير من المركبات الكيميائية التي تخفف من عملية تطور ونمو خلايا سرطان الثدي والوقاية منه.

زيوت طبيعية تعالج مشاكل البشرة في فصل الشتاء

الكاتبة مريم باجي

في فصل الشتاء تتعرّض البشرة لعدة مشاكل من أكثرها الجفاف و التشقق مما يجعل الكثير من النساء يشعرن بالإنزعاج بسبب ذلك و تعتبر الزيوت الطبيعية من أفضل الحلول للتخلص من هذه المشاكل.

تستطيع جميع النساء إستعمال هذه الزيوت فقط عليك مراعاة الكمية و الطريقة الصحيحة لاستعمال الزيت حسب نوع بشرتك.

إليك سيدتي قائمة لأفضل الزيوت الطبيعية الفعالة و المعالجة لمشاكل البشرة في فصل الشتاء:

زيت دوار الشمس:

هو من الزيوت الخفيفة الغنية بالأحماض الدهنية و مضادات الأكسدة و الفيتامينات ، يغذي البشرة ويرطبها بعمق و هو مناسب لجميع أنواع البشرة.

زيت الخروع:

يتميز زيت الخروع بكثافته و سمكه مما يجعله من أفضل المرطبات لتنعيم بشرة الكوع و الكعب و الركبة كما يحمي البشرة من التشققات و يعالج مشاكل الشعر

يعالج أيضا بعض الأمراض الجلدية مثل الإكزيما و الصدفية و مشكلة إصفرار الأظافر

زيت جوز الهند:

يعتبر زيت جوز الهند من أقوى الزيوت المرطبة للبشرة كما يمكن إستخدامه كواقي طبيعي للشمس و كعلاج لحروق البشرة.

يتجمد زيت جوز الهند في الشتاء و يصبح مثل الكريما.

تستطيعين إدخاله في صنع وصفات كثيرة خاصة بالبشرة.

زيت الورد:

يعتبر زيت الورد معالجا فعالا للحروق و الندبات و آثار الحبوب.

يقوم أيضا بترطيب البشرة من الجفاف.

يحتوي على مضادات أكسدة طبيعية وزالتي تعمل على حماية الجلد من التجاعيد.

زيت الزيتون:

من أكثر الزيوت إستعمالا في العالم و يدخل في تركيب كريمات ترطيب البشرة لإحتوائه على كمية كبيرة من المعادن والأحماض الدهنية و الفيتامينات المفيدة للبشرة

يحمي البشرة من الإلتهاب و التسلخات ، هو أفضل الزيوت المناسبة للأطفال الرضع أيضا

زيت الأفوكادو:

هو مناسب جداً كمضاد للتجاعيد و الخطوط الرفيعة التي تظهر مع تقدم السن

ويعمل على تهدئة الجلد في حالات الحساسية و الطفح الجلدي و الإكزيما ، تستطيعين إستعماله في جميع الفصول مع مراعاة عدم بقائك في الشمس لمدة طويلة

زيت السمسم:

يحتوي زيت السمسم على الأحماض الدهنية و مجموعة من الفيتامينات مثل فيتامين E و الكالسيوم والماغنيسيوم و الفوسفور

هو مصدر جيد للبروتين النباتي الذي يعمل على تغذية البشرة و حمايتها من الجفاف

يمكن إستخدامه كواقي طبيعي للشمس.

يعد زيت السمسم من أفضل الزيوت التي تستخدم في التدليك حيث يعمل على إسترخاء عضلات الجسم.

زيت اللوز الحلو:

و هو من الزيوت المناسبة جداً لترطيب البشرة و علاجها

يقوم أيضا بـ

علاج التصبغات الجلدية

علاج حروق الشمس

تخفيف الهالات السوداء تحت العيون

تحسين مظهر الندوب و تخفيف علامات حب الشباب

توحيد لون البشرة

تحسين مظهر علامات تشقق الجلد القديمة

الحماية من ظهور علامات تشقق جلدية جديدة

تخفيف تهيج البشرة

Poefry

poetry
literature
metaphor
narrative
figure of speech
rhyme
rhythm
epic
lyric
verse
stanza
alliteration
anthology
couplet
sonnet
song
epithalamium
haiku
mood
line
prose
poem
epigram
caesura
meter
canzone
ballad
idyll
elegy
ode
limerick
pastoral
onomato

قبلة العيد

د. هويدا شريف

هل تعلم...

أنه مرّ على حبنا سنين

ومازلت أنا بك معجب

أن عينيّ بحرٌ غضوب

وأنااقتحمتهما من دون مركب

عجيب لقانا وصمتك أعجب

وحضنك الدافئ يطيرني إلى غير كوكب

هل تعلم...

أنّ لديك فؤاداً روّض قلبي

الجموح العاشق المعذّب

أنني أقرأ خلف عيونك

ما أباحت وما تخبّئ وتهب

هل تعلم...

أننا وردتان في غصن

وإنّي إلى عناقك دوماً أحنّ وأرغب

ذكرى لقانا عيدي

واحتضانك لطفولتي منذ زمن جعلني أصلب

كبرت وأكبر ومازلت صبيّة

أنشدّ لحضن أمين لألعب

عيدنا يا حبيبي يوحي

بأم وطفل وعمر ألذ أحلى وأطيب

حل جمعنا بذكرى تحلو

وتزهو كل سنة بنَفَسِك الأعذب

هات يديك لأسندها على شفتي

وهل من قبلة العيد مهرب

يا شيزوفرينيا حروفي

٢٠٢١-٩-١٩

يا سماح

الشاعر عمر شبلي

إلى صديقي وأخي سماح إدريس

يا سماحْ

ليس من يلبسُ منّا وطنا

مثلَ الذي يخلعُه

استحي منه إذا ابصرته يعرى أمامي

وأنا لا ألبس منه غير جرحٍ كلّما ضمّدْتُهُ

يعرَى الضماد

يا سماحْ

لم يعدْ في وطني إلّا دمي غيرَ مباحْ

إنّه منذ تعارْفْنا على الجرحِ مباحْ

لم أزلْ أحملُ ما كنتَ تقول

أيُّ بحرٍ هو هذا

عندما يبصرُ بيروت بلا بحرٍ

مساءً وصباحْ؟

دعْكَ من هذا فلن نلبسَ موتانا

وهم فيناُ، وبعض الموت لا يقرب ممّن

جعلَ «الآداب» في قبضتنا مثل السلاحْ

يا سماحْ

عندما بيروت تبكي

يدركُ البحرُ لماذا دمعُها يبحثُ في مينائها

عن طفلةٍ غرقى وأمٍّ لم يزلْ منديلُها يطفو على الموج وما عاد ابنُها من سفَرٍ،

يا وجعَ القلب إذا ما أصبحتْ بيروت تغفو

نصفها موتى ونصفٌ للساسيّن كي يبكوا عليها، بالإذاعاتِ وحتى يملؤوا الأرضَ عُواءً ونباحْ

رُبَّ موتٍ جاء في وضعٍ كهذا مُستَراحْ

يا سماحْ

دمعةٌ أذرِفها الآن على قبرِكَ لا تُرْجِعُ ما

كان وراحْ

٢٠٢١/١١/٢٧

من أزمنة تشبهني

الدكتورة دلال مهنا الحلبي

رمادي صوت الحنين!

في ركن الذاكرة يقطن بيت

بيت بابه مفتوح...

طفلة تقف هناك

أمام دُرْج رمادي...

طفلة لم تودّع دفاترها الصغيرة

ولا قلم الرصاص ولا أقلام التلوين...

هناك في الزاوية فِراش صغير

يأخذ قيلولته بجوار جدار زهري

جدار مثقوب بنافذة صغيرة

تتسلل منها خيوط الشمس الدافئة...

طفلة ما زالت هناك،

لم تودع دُرجها الرمادي ولا غرفتها الوردية...

لم تودع دَرَجَ البيت

ولا موزّع الغرف ولا الصالون ولا المطبخ...

طفلة لم تودع دراجتها الهوائية ...

دراجتها مركونة هناك

على كتف صور السطح العالي،

طفلة تقف هنآك ، تلعب فرِحة ..

شعرها الناعم القصير يراقص عيناها خجلا...

طفلة لم تودّع مسرح الطفولة.. ولم تعد إليه

سافرت عبر المكان خلسة من عيني الزمن

شربت حماس الأب وحبه للوطن،

لم تعي أنها تفقد أشياءها الصغيرة...

طفلة تلهفت لمسقط الرأس بعيني أبيها...

غرقت في لهفة العودة...

غافلة عما تركت...

ماتركت تعفن في أدراج ذاكرة الزمن

أعياه انتظار العودة... ولم تعد!

أصبح الفقدان يختبئ في لا وعي الصغيرة

والصغيرة تغفو في لا وعي الشابة الكبيرة ....

حب الرمادي...

صوت الحنين يخفي ألم الفقدان...

فقدان المسرح الجميل،

فقدان جعل الطفلة مراهقة حالمة ورومانسية..

تائهة مشتتة في عالمها الجديد...

اليوم كشفت سر الرمادي

اليوم أُقفل باب البيت العتيق

و بدأت رحلة جديد!!!

فالحياة فترات انتقالية، لا يمكن اجتيازها دون أن يموت شيء بداخلك ليولد شيء آخر... مراحل الفقدان متتالية... وهي حقيقة لا مفر منها، ضرورة حتمية كي ينمو الفرد وينضج!)

-٥-

حقيبتي القديمة

حقيبتي القديمة تضج برائحة الورد...

وأصوات الطفولة الجميلة...

حقيبتي القديمة فيها مرج أخضر...

نضارته سِوار أمي و قبعة أبي...

حقيبتي القديمة فيها طفلة،

عرزالٌ تتعمشق...

تسمع هديل الحمائم و زغاليلها...

حقيبيتي القديمة فيها هدهد سليمان على جدرانها يمرح

حقيبتي القديمة، فيها عطرة وفاطمة وخديجة ورشا وسميرة..

فيها ضحكات الطفولة المرحة

قهقهاتها في ثنايا الجسد تمرح

حقيبتي القديمة فيها عقدٌ جدتي الأحمر ، حباته عندي أغلى من المرمر..

حقيبتي القديمة فيها صوت أمواج البحر الأحمر وأصدافه الجميلة...

وتلك النظارة المائية أرى فيها جمال المختبئ تحت لحاف شاطئ الاحمر

حقيبتي القديمة فيها شابة عشقت جبران وغنت لعبد الحليم...

وكتبت في الهوا نصوصاً لم ولن تقرأ ...

حقيبتي القديمة فيها من السعادة ما أراه اليوم أكثر وأكثر مما كنت أظن وأعلم...

حقيبتي اليوم ما هي إلاّ عطرٌ لحقيبتي القديمة ...

-٦-

صفر

وكأني صفر

حول رقم يدور

مرة تأخذ منه القيمة

ومرة يركن يسارا بلا قيمة

وكأني صفر

خاوي اليدين

بلا حيلة

أتأرجح ضمأن ولا سبيلَ

صفر

مليء بالنصوص

مقفل والحرف به مرصوص

صفر يعج بقصص العتيق

بين برد وضيق

صفر

صفحاته شفافة

تختال فيه الحروف محتالة

مرة مضمومة ومرة مقصورة

ومرة تحت الألف همزة مكسورة

صفر

يرسم الفرح ألوان

بين وميض نجمة

وريشة فنان

-٧-

موهوم

يعتقد أني أحببته

أحببت صوت الدفء

في حنايا حنجرته

والدفء أمي

أحببت لهفة البريق

في أهداب عينيه

والبريق أبي

أحببت ثوب اللطف

في كلماته

والثوب في مسمعي منذ الطفولة

أحببت ترنيمته يغني لي

أغنية أمي مع جدلها الضفيرة

لم أكن أراه

كنت أرى أحبتي فيه

مخطئة و موهمة

ما أحببته

أحببت سراب عطشي

ما أحببته

أبصرت

ولم أعد موهومة

موهوم

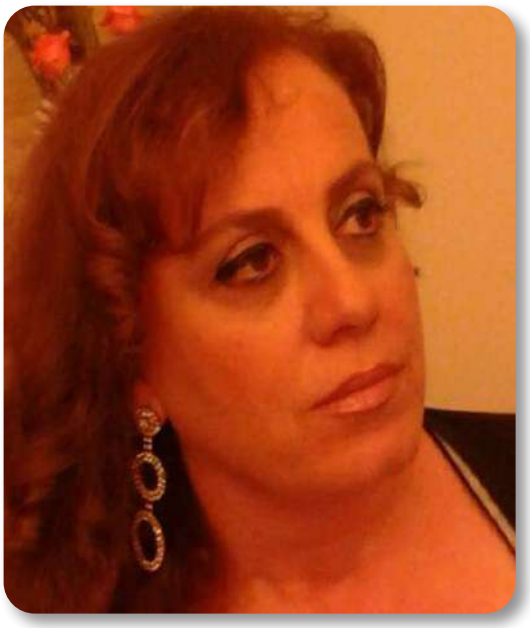
ضلّ سجين غروره

وأنا لم أعد موهومة

موهم

جدي لم يقرأ «حلاق اشبيلية»

الكاتبة.أغنار عواضة



رغم أنه كان حلاقا

ولم يقدم لجدتي وردة

رغم رومانسيته

لكنه كرجل عاشق

كتب حبه

ودسه في

عجز القصيدة

وصدرها

بدراية الخبير

حين تكبر الحكايات وتنضج

جدي كان خلاقا أيضا

من موته

يسحب خيط حرير

ويهديه لروحها المرفرفة.

جدتي أيضا لم تتعلم القراءة

مريم مثل معظم الجدات

تصنع فساتين مطرزة

تزين الحقول

وتربك السواقي

يداها أناشيد تشف عن المكان

حبلى بالعرائش

فيما لا يزال الفجر

يوقظ الشمس

وينضج الرمان

جدتي تخبىء نقودها

في صدرها الرخامي الملآن

كمشة عوسج

باقة ريحان

صدرها مخزن شتوي

وتراتيل

سنابل ضوء

لغدرات الزمان.

في صدرها

قلب جدي ،

تعبه

يده ،

وفمه الظمآن

جدي الذي مات

كأي شاعر حزين

جدي يضحك مما كتبت الآن//

ربيعُ سناكِ

الشاعر فؤاد طالب

أيلولُ هَدْهَدَ في ربيعِ سناكِ ... حُلُمَ الوجودِ بِدُرِّكِ المتزاكي

أغوى به حسنٌ تألّقَ يافعاً ... فيه الوساوسُ هائماً بغواكِ

أَخَذَتْهُ منكِ مفاتنٌ قُزحيّةٌ ... أم رقصةُ الجنيِّ فوقَ رُباكِ

حتى وعى ماغابَ دهراً أنّه ... واديكِ أُلْهِمَ مِتْرَفاً بحداكِ

صَبَباً تسَربَلَ عامِراً بفؤادِهِ ... حتى اتّحدنا في الضّنى بهواكِ

قد هزّه روضُ الحنين عرائساً ... ثم ارتمى في محفلٍ ،فشجاكِ

أم خالَ انّكِ في الحياة تجدُّدٌ ... وتفتّقٌ في نبضِهِ ريّاكِ

***

لكنَّ عمري والشبابُ يضُخّني ... بطوالعٍ قَسَماتُها علياكِ

قد ذابَ في كُنهِ الوفاءِ كمغرمٍ ... هاجَت حَوَانيهِ بنارِ صباكِ

كالكهرباءِ يمسُّها القلبُ الذي ... عَصَفَتْ مسالِكُهُ ببُرد حلاكِ

فتطايَرَت وَمْضاً يمُوجُ بفُلكِهِ ... بَعثاً تماثَلَ في الرؤى حاكاكِ

لكأنّكِ الحُسنُ الملوّنُ من فتو ... نِ اللّه طُهراً في الحياءِ غناكِ

واستُجمِعَتْ حُلَلُ السنين بكارةً ... أبديةً من زَهْرِها وثَراكِ

صبراً فؤادي قد نَعِمْتَ برَعشَةٍ ... عَزَفَتْ على وترِ الوتينِ الشاكي

تجلو المزاميرُ العتيقةُ أُفْقَها ... حيثُ البَهَارُ بنَشرِه اثراكِ

فكأنما النُجُمُ المَهيبةُ ترتمي ... في حضنكِ الدافي وفرطِ بهاكِ

حتى تكوكبتِ الجنانُ بروضةٍ ... عذراءَ، مريمُها، شموخُ إباكِ

يا طيب منزلةٍ،زُحَيْلَةُ فارفقي بالهائمين توسلاً لرضاكِ

قد فاضَ نورُكِ فَجرَ صبحٍ حاملاً بركاتِهِ، شعّتْ بقدسِ سَمَاكِ

ياسوعُها الفردوسُ فيه قيامةٌ مسَّ الجبينَ ترَفُّقاً أحياكِ

عنقُودُهُ قانا الجليلُ مصعداً شريَانَهُ في مُنتهى رُحمَاكِ

***

أُنسَ الوجودِ سخيّةً مِفضالةً في المِزوَد الأرْقى وطيبِ ثناكِ

من جُودِ مَائِكِ قد حَلَلْتُ قصيدتي خمرا ومعجزةً جَنَتْهُ يداكِ

فغدوتِ سرَّ العارفينَ وبرَّهم يا آيةً، بالحُسنِ من أنباكِ؟

هل اثمرَ الوتَرُ العفيفُ حياءَهُ في حوضي الريّانِ أو أدناكِ؟

أعلَنْتُ حُبَّكِ وانتماءَ سليقتي ياذا الحَلَى، مَنْ في الدُنى ذيّاكِ؟

عَبَقَتْ معاني الروحِ مِنكِ ومُهجتي والقلبُ يَفتَقِدُ الهوى لولاكَ

***

بنتَ الملاحةِ هل هَزَزْتِ جنيّةً جذعَ النخيلِ تجمُّلاً أبهاكِ؟

أو تاهَ فيكِ السائلونَ الواصفو نَ كأنهم هاموا على الآراكِ؟

من حبّ زحلةَ قد تَزَحْلَنَ وجدُهم عَبرَ الفناءَ خلودُهُم وأتاكِ

هم صنو مجدٍ طارَ عزّهُمُ مدىً بملاعبِ العِقبانِ تحت لواكِ

يتوسدون بساطَ ريحِ سعيدهِ من عذب كوثره النعيمَ سقاكِ

والأشقرُ الهادي اخضرارُ فُنونهم طيفُ النسّيمِ غناؤهم ليلاكِ

رَشفوا الوداعة من شذا ترنيمهم والمسكُ دوحتهم يضوعُ فَداكِ

والتركُ إن لَعَجَ الفؤادُ بذاتهِ فأراهُ في ذاتِ النَواةِ نواكِ

هم نخبةٌ شَغَفُ الملاحِم فيؤهم معلوفٌ شيمتُهم كجنحِ ملاكِ

في ركننا الزحليّ طودٌ قائمٌ متوثبٌ متكحلٌ سيماكِ
مِن غرّةِ الكعديِّ حُبُّ حُسينِهِ بَقَرَ العلومَ مجلجلاٍ ذكراكِ
هبَّت يراعُهُ والمحافلُ قد دَوَتْ في خافقَيه،فزادها تقواكِ،
هو راهبٌ خمرُ المحبةِ زادهُ فهواه من ضلعِ المسيحِ رواكِ

***

وهناك جرحٌ في الصويرةِ غائرٌ نَشَرَ السلام ترسُّماً لخطاكِ
اضحَتْ مَحَازِنُهُ كَحُزنَةِ شبلِهِ والشعرُ فيها صادحُ بصداكِ
تحيا العروبةُ من حلاوة ثغرِهِ صرحاً مروءَتُهُ خميلُ رداكِ.
رتّلتُ حبَّكِ من بدائعِ سرّه سبحانَهُ كيف الإلهُ بَراكِ؟
جَبَلَ الشهامَةَ من رجاحةِ عدلِهِ خلقاً أبياً في الورى سوّاكِ
انجيلُكِ الفردوسُ نَظْمُ عوالمٍ قرآنكِ الإعجازُ فوزُ تقاكِ
ميلادُكِ البشرى عهودُ تلاؤمٍ والدهرُ رغمَ بلائِهِ صافاكِ
شادَ المدائنَ مكرماتٍ وانبرى صوبَ العروج يقينُهُ فبناكِ

***

بِنتَ الشموسِ تمهلي وترفّقي فاللحَظُ لم يُعْطِ السنا إلّاكِ
خرّيدةٌ لَمعَت بحوضِ لُجَيْنِها طُبِعَتْ على استارها خدّاكِ
امّت شعيرتَها الصلاةُ تَطَهُراً من كل ريبٍ طاعنٍ أفّاكِ
ما إن بَلغْتِ براحةٍ ركناً سما حتى تكشّفَ سرُّه فرعاكِ

***

حجّت مقاييسُ الفحولةِ سبعةً اشواطُها التطوافُ حولَ حِماكِ
يتبوّأون المجدَ،كنزُ بُدُورِهَم سحرُ البيانِ ورجْعُهُ مغناكِ
نثروا النجومَ كشعلةِ المتوقدي نَ ٱلعِشقَ غُدراناً بحرِّ دِماكِ
تَقفُوا الحياةُ عُهُودَ كلِّ أواصرٍ ودماثةٍ موصولةٍ بعُراكِ

ادّيتُ حبكِ في البلادِ تحيةً مغوارةً،لبنانَها ونداكِ

خفقاً بأرزكِ نخوةً جبارةً علماً يرفرفُ فوقها جنحاكِ

سَمِقَت بيارِقُها بصحبةِ سادةٍ عبدوا الجمالَ،وقلّدوا ذكراكِ

وتفننوا من ذوقِهم وجنونِهم قبضوا الخيالَ،زمامُه اغراكِ

مَضَغوا الحروفَ قرائحاً وجدوا بها ضِرعَ المعاجِمِ قد ترضّبَ فاكِ

من لُدنِ كلِّ جوارحي ومواجعي حبلُ الوريدِ بلُطفِهِ ناغاكِ

ينسابُ بين معلّقاتِ سطوعِها ما قد بَثَثْتُ مشعشِعاً بدعاكِ

ستينَ بيتاً قد نَزَعْتُ وبضعةً أولوكِ من عُنُقِ الفَخَارِ كِفاكِ

«يا أناي»

الشاعرة ناصرية بغدادي العرجة

(كل عام يا وطن ..

وأنت العمر المـــــدار/ المشتهى

رغم قهر المسافات وقلق المبتغى ..!)

****

يااا...”واو“ الوسم المزكى

في وحشة رسمه المعَمَّمِ

حين الشهادةِ وبعد القــرْ

ويا اا...”طاء» طوافِ القِبلة المشتاةِ

لحظةَ الضمِّ و شهقةَ القبرْ

ويا ”نون“ نقط المنتهى

حين تماهت في نقشِ الرحمِ

تحرصُها عينُ عباءةِ ”كافِ“ المبتدى

كلما أبكاها ماءُ دمي..

وياااا... ”ياء“ يد المدد المصفى

التي زينتي في المسمى

فازدان بها وسامةً معصمي ..

كم اشتاقُك كلما دقّ ملح الروح

مائه المعشوقَ من زمزمِ

و كفّكفَ القلبُ جرحه

مكلوماً في السرِّ أو في العلنِ..

يا همس السنون الباقيات

وخفق البونِ المعتّقِ في فمي

يسألونني عنكَ..

وعنيَّ من أكونْ

كلما حضرتَ أو غبتَ أنتَ

في جلال الهجرِ وزهو السكونْ..

ويلبسونني فيكَ

ثوب السؤالِ في قِممِ..

‘‘

أنا ما خنتك أبدا ..حاشا ..

أو هاتفتني دونكَ العيونْ..

وما رّقصتْ على غير

وصاياكَ قدمي..

خذ مني ما رغبتَ وما شئتْ

ولكَ فوقه فاكهة السلامِ

قبل ان تخنقها مسلّـــــــةُ الظنونْ ..

انا مملوكة لكَ ومليكةٌ صرتْ

اترك لي فقط عبقا من ريحكَ

وبعضاً من فمي

أفنى بهما..

أتننفسك فيهما

أكثرّ وأكثرّ أفنانا وفنونْ

كزهر ”خزامى“

حين باغته فجر العمرِ

أطلق كل شّممِ..

***

يا عمريَ القصيفْ..

يا سرِّي المؤجلِ..

يا زهويَ المسكون بي

حدَّ الفنا والجنونْ..

يا قدري الموجوع

بهم حتى الالمِ..

لكَ مني زلالُ البحرِ

أجمعه في سكونْ ..

و لي دونك ملحَه

في بُعدك المرمَّمِ ..

قدرا أمشي وراءكَ

فتخونني خطاك منهم

وصمتُ الجفونْ

وبمسك راحٍ معتقةٍ من شفاه فمي

أعايدك كل عام ..

هكذا في لحنِ العيون

ولك مني

ما اشتهاه الفؤاد ساعة الوشـــــــمِ

حين تلبسني عباءة "بن قيطونْ"

و تلحفني بسرِّ "سيرتا"

وبسحر"الأوراس" المعظّمِ

وتلبسني

زهو "تلمسان" المعمّرِ المغمور

وحلم "وهران" المعزّزِ المطمور

و تهدهدني على

حكايا "أم الدياااتْ"

وقصص» التوارق» المدوياتْ..

وتزينني بنوار "جُرْجُرة" المغرمِ

وزهر "طولقا" المحتشمِ

أعاديك وعبرات تشرين

تطلق زغاريدها

على أهازيج "ابن زيدونْ"

وعلى عهد بيننا قائمٌ

أراه في خضرة منفاي

ينازلُ الغرق على سواحلي

ويخشى قبائلا منكَ

وعشائرا مني

تنازعك في كوني ..

وفي عدمي..!

***

ناصريتك / نيويورك ٢٠٢١

ولادة ذاكرة

الشاعرة رانية مرعي

عمرٌ باحَ لي بأسراره ، فصارَ القلبُ يتقنُ لعبةَ الزمن..

تحرّرَ الوقتُ من معتقل الانتظار ، واعتنقَ الدهشة ليولدَ بلا انكسار

عدتُ الى زمن جدتي ، أسمعُ بشغفٍ حكاياتها الصادقة

وأتعلّمُ سرّ الأبطال..

محوتُ عن كاهل السنين صورًا باهتة ، ولهفةً اغتالها عابر سبيل ما أورثَ

النبضَ إلا أنينه..

وعلى جفني المرهق نقشتُ كحلي الأسود الذي ما عاد يشوّهُ عينيّ العائدتين من غربة العتمة..

فقدتُ فصولَ الوهم .. ومزّقتُ أقنعةَ الأيام المشوّهة .. ورميتُ خلفَ ظهري وصايا العهود المزوّرة..

تعلمتُ كيفَ أرمّمُ ذاكرتي

مع صديقي الذي أعادَ لي بهجة الطفولة..

مع حبيبي الذي يدلّلُ روحي كلما ناداني باسمي..

مع مرآتي التي علّمتها مداراة انكساراتي..

مع نفسي التي ما عادت ترتضي أنصاف الأحلام..

تعلّمتُ كيفَ أنصفُ ذاكرتي

بوردةٍ أقطفها من ربيعٍ يهديني وحدي كلّ عطره..

بفتًى أسمر كبرتُ معه في ملاعب قريتي ، لم يسرقه مني السفر..

بإصرار أبي أن أقطفَ الأماني من عليائها لأزيّن بها ابتساماتي..

بدعاء أمي أن يبعدَ الله عني كلّ أفّاقٍ وجبان ، وكم تلاشت أطياف كاذبة..وظلمت أنا القدر..

ذاكرتي أنقذتها .. ومعًا نكبرُ..

بلا ألم .. بلا عتاب .. بلا هزائم..

766.71

عساكَ تصيرُ في يومٍ يَسوعي

الشاعرة غدير نصر الدين

دُموعي بينَ جُدرانِ الضُّلوعِ
تَفيضُ عليَّ مُعلِنَةً خُضوعِي
ألا يا قلبُ ما يُعييكَ حتَّى
تُذَلَّ إذا طُرِدتَ بلا رجُوعِ
وما بالُ العُيونِ إذا أُهيلَت
كمَا يُجري الفَتيلُ دَمَ الشُّموعِ
كما لو أنَّ روحي قد أُبيحَت
بملعبِ عابثٍ، لاهٍ، خَنوعِ
بِنَشوانٍ يَعُبُّ الخَمرَ سِرًّا
وشيخٍ مدَّعٍ بينَ الجُموعِ
بعنتَرَةَ المُزَوَّجِ من ثَمَانٍ
وباكٍ دارَ عبلَةَ في وُلوعِ
فيَا أسَفي عَليَّ ويا هَواني
ويا لِلعارِ من وصمِ الخُنوعِ

تراهُ كأنَّهُ حَمَلٌ وَديعٌ
وفيُّ العهدِ ،رَبٌّ للخُشوعِ
ولكن لو تَبَدَّى طيفُ أُنثى
ستَلقى الغُصنَ، مُزدَحِمَ الفُروعِ
وأَلقانِي إذا هاجَ اِشتِياقِي
سَآكُلُ لوعَتي،وأَسُدُّ جوعِي
عليكَ رَميتُ من كَيدي وغَيظِي
دِماكَ جرَعتُها نَخبَ الوقوعِ
صلبتُ الحُبَّ،رَفَّعتُ الخَطايَا
عساكَ تصيرُ في يومٍ يَسوعِي

كيف أحمل قلبي

الشاعرة سناء الحاموش

وارميه ..

على حافة واد.

كيف اهرب منه

كي لا يعود ؟

أكور كفي

على صوتك أقبض

اغلفه بتراب واريج

وحبيبات ندى

افر به بعيدا

ألقيه على جرف صمت

كل شيء ساكت

كل العيون ..

كل الوجوه

خافت لا يصلني

صوت العصافير .

كيف أقف أمام باب موصد؟

لا من يجيب ..

وما من مفتاح معي

والدار ليست داري !

ولا مكان ألقي فيه رأسي

لأخرج مني هذا الضجيج

فتحت صفحتي ..

رسمت بابا مشرعا...

وقلبا فاتحا قلبه

لأنه يعرف من أنا

فإني جئته من تيه..

تيه بعيد ..

بحار ومتمردة

الشاعرة زينة الجوهري

قال لها:

قطعتِ حبلَ سفينتكِ!

أفي مرفأ الحب وقفتِ؟

قالت له:

أنا لؤلؤة البحار

يحارُ بها البحار

أيقونة نصرٍ في عنقه

أرادني بوصلته

إلى محيط الشغفِ

أسافرُ في دمه

أقرأُ في عينيهِ أُحجية

ودواوين شعرِ الآلهة

ليحصل على تلك اللؤلؤة

حوريةٌ متمردة

باسمة الشفتينِ بعذب الكلام

تحت ضوء القمر

أرددُ أغاني الحب والسمر

أتسللُ بشَعرِ الليل

أنيرُ نجوم السما

شقية... تلاعب الموح بحرِّية

تترامى على الصخور

تحاكي القصائد بأُغنية

لتقرأها على دفاتر ثغري

دواوين نقية حتى الشفافية

قال لها: أيتها الشقية..

كم شقيةٌ يديَّ

وهي تتسللُ إلى شعركِ

تسرحه تحت الظلام

الكواكبُ والنجومُ مرآتكِ

لقد فلشتِ الجمالَ..

بعذوبته

صورتِ الإبداعَ

بماهيته

وضاهيتِ الخالق

بموهبته

فعفوكَ عفوك ربي

من كلامي وجرأته

قالت له : هيَّا

إصعد إلى سفينتي

لنبحر معا» في بحرِ الغرام.//

أسرة مجلة طائر الفينيق تهنئ المنتخب الجزائري الفوز» **بكأس العرب فيفا -٢٠٢١»** ومليون مبروك للشعب الجزائري على هذا الانتصار الباهر والمثير ، مع تمنياتنا بتحقيق المزيد من الانتصارات الكروية القادمة في المحافل الدوليّة...

التقلص العضلي أو التشجنات العضلية

الدكتور الصّيدلي ماهر حسن

ما هو ؟

- هو انقباض لا إراديّ للعضلة يحدث فجأة بدون ارتخاء.

- كلّ الانقباضات العضليّة الطّبيعيّة يليها ارتخاء بعد أداء الحركة المطلوبة.

أكثر العضلات تأثّرًا بالانقباضات العضليّة هي :

١- العضلة الخلفيّة للّسان

٢- العضلات الخلفيّة والأماميّة للفخذ

٣- أيضًا قد يحدث انقباضات عضليّة بالقدمين واليدين والذّراع

الأسباب

- الجفاف ونقص المعادن : الجفاف يحدث نتيجة زيادة إفراز العرق وقد تفقد معادن مثل (البوتاسيوم ، المغناسيوم ، الكالسيوم)

- إجهاد وضعف العضلات : حيث أن كسل وضعف العضلات يؤدّي إلى التّقلّص العضلي عند استخدامها حيث ينتهي مخزونها من الأكسسجين ويبدأ الحبل الشّوكي بالتّنبّه للعضلة باستمرار انقباضها .

الأشخاص الأكثر عرضة :

- الأطفال وكبار السّنّ أكبر من ٦٥ عاما .

- الأشخاص البدينون .

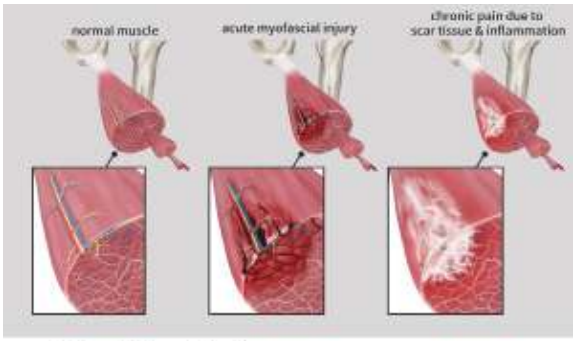
- الأشخاص المجهدون والّذين يعملون بجهد أكبر من قدرتهم العضليّة .

- استخدام بعض الأدوية مثل بعض مدرّات البول والهرمونات الّتي تقوم بإخراج المعادن من الجسم .

- لاعبي الماراتون والممارسون للجري .

التّعامل مع التّقلّص العضلي

- يجب على الشّخص أو من حوله أن يقوم بتحريك المفصل القريب للعضلة ببطء حتّى يختفي التّقلّص ثمّ يقوم بالتّدليك العضلي مكان التّقلّص .

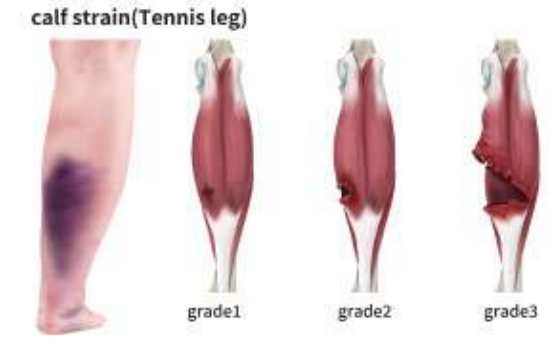


- وضع كمّادات دافئة مكان التّقلّص .

- التّوقّف عن أي نشاط عضليّ والإكثار من شرب الماء والسّوائل .

متى يجب استشارة الطّبيب ؟

- على الرّغم من أن معظم تقلّصات العضلات بسيطة ولكنها ممكن أن تكون سببًا لمرض ما .



- استشر الطّبيب إذا كانت التّقلّصات والتّشنجات العضليّة شديدة ومتكرّرة ولا تستجيب بسهولة للعلاجات المذكورة سابقًا .

فقد تكون التّقلّصات العضليّة ناتجة عن ضعف التّغذية مثل نقص الكالسيوم والمعادن الأخرى أو تصلّب الشّرايين أو جلطة في الأطراف أو مشكلة في الأعصاب أو نتيجة استخدام بعض الأدوية .

ملاحظة : للرياضيّين ممكن استخدام البيكربونات ساعتين أو ثلاث ساعات قبل الرّياضة ،لتخفيف حدّة التّقلّصات الّتي ممكن أن تحدث بعد الرّياضة،و لمعرفة الكمّيّة المطلوبة حسب الوزن يمكنكم استشارة الطّبيب أو الصّيدليّ.

٢٠٢١-١١-١١

TRUST
YOUR
CRAZY
IDEAS

خواطر

الطالب عباس طالب عثمان(الجامعة اللبنانية)

١-رسالة

بعثت لها رسالة ،ورغم أنني أعلم أنها لن تصل إليها ،فقد حقنتها بكمية كافية من الرغبة والتجربة العاصفة المنعزلة ،بعثت لها تلك الرسالة ورغم أنني أعلم يقينا بأن من سيتلقاها جندي شاحب الوجه ،هجرته الوجدانية ،عزفت على آذانه أصوات حوافر الأحصنة المنثورة في بصر عينيه ،عنون وجهه بسطرين من الحواجب المتهالكة ،وضع أسفل صفحة وجهه توقيعاً لمن يسيره على شكل فم ،توقيع يعرض هوية أفكار ومخططات مسيره تبرز كل ما أراد أن يتقيأ بعض الحروف .....رغم كل ذلك المشهد السوداوي الغليظ، أطلق الرسول العنان لحصانه مهاجما مصيراً كانونيا قارساً كاد أن يصل إليه على بعد ذاكرتين حيث فتحت تلك الرسالة سطورها ناثرة تلك الذاكرتين في طياتها مثقلتَيْ ناصية الرسول الذي جلس بشكل معاكس على حصانه متأملاً كل ما يحيط به، متأملا كل ما صنع ويصنع، مواجهاً ما ينتظره ،مدركاً أنه جزء من ما هو حوله وما سيحيط به في المكان الذي سيصل إليه ،مدركا أنه مصنوع من قبل من يتحكم بكل هذه المشاهد والأحداث ،مدركاً أن كل ما سبق وكل ما ينتظره هو من صنع من ارسله ...

٢- الرومانسية

أفتقدك بين سطور الأيام وطيات انقلاباتها، أفتقدك في كل هندسة لأمر أقوم به، أفتقدك بين تقلبات حركة قدمي وخجل مسيرها ،بين كل غرسة للمشط في شعري وبعد كل نظرة للمرآة بوجه مبلل، وبين، وبين كل جرعة دفء تحقنها رشفة قهوة..... لكن ومع كل ذلك، شيء ما أشعر به ينهش معالم هندسة تلك العلاقة التي كانت أساس حديثنا وأساس ما سبق، وكأن معالم تلك الهندسة غزتها الكيمياء ببعض من جزيئاتها التي تذيب معالم كانت تتماشى حيث تشاء، تتراقص وسمفونيات كتلك التي يعزفها مشهد التصاق وجنتي الشمس بالبحر. بعدها تتساقط بنعومة كنُدف من الثلج تطايرت بعد اصطدام عنيف بين غيوم هيجتها رياح كانونية حيث تشكل إشكالية، فهل الغيوم من تتسبب بذلك الحدث العنيف، أم الرياح من سيرها مجبرة إياها لتفرغ ما حملته طوال أشهر عدة؟ وهل كان ما تحمله يرهق كاهلها وينهكها ؟ ام هل من مسبب غامض دفع بالرياح لتقوم بتلك الخطوة؟هل كل ذلك حدث في ظل نظرية «أثر الفراشة»؟.....

٣-في هذا العالم

في عالم يدق طبول الحرب جميعنا متورط بإغتيال القرب

فكر محقن مشبع بالفراغ يسيره ويغرقه الطرب

ايها القريب البعيد الذي قد تقرف مني

تذكر فمالي منكم ومالكم مني

بربك افي البعد اقتربت شهواك

اهذا برهانك بالبعد عني

وانت وانت ايها القريب البعي بحقدك العشوائي تطلعاتنا تبيد

اخبرني ايها القديس اخبرن

بقافيتك الخبيثة تسحرني

اليس للموت من بعدك تجذبني وتفرضني لتجبرني

اخبرني ايها القديس اخبرني

بشعاراتك وخطوطك الحمراء تشحنني

صبيانك فتيل شبابي يشعلون

اجمرا لثوراتك الفجون تصرفني

اتظنني بك مؤمن متيقن

فصراتك بالعقائد يثقلني

تداركت ايامي ثقلك فطحين خبزي يطلبني

بظاهر يم الجهل تغرقهم

ليس انت من يغرقني

لوحات فنيّة

الفنانة حنان بو حسن

في غرفة دافئة طاولة أنيقة كأس ممشوق أنيق المظهر مملوء بعصير

الفصول الباردة بورق الخريف المترنح بالشوارع ، ونكهة قطرات الشتاء

ورائحة التراب المتعطش للأرتواء ، وتراه يتمايل مسحوراً بما تقدمه النار

من لوحات راقصة آخاذة ملتهبة، توقظ شرارة الحب والحنين في قلبك

الدافئ المتعطش لكأس إكسير الفصول ...

لوحتي الأولى بعنوان: (إكسير الفصول)

(إكسير الفصول) أكريليك

الشمس والقمر في كل الأعراف وعلى امتداد الكرة الأرضية النور والضوء واضحة وغير مبهمة تماماً كالرقص والعزف هي لغة لا تحتاج ترجمة على صعيد الكون أجمع ، لغة عبور لكل دول العالم ....لوحتي الثانية بعنوان

(**عزف على أوتار الروح**) بالألوان الزيتية

جيران القلب وضيوف الروح لأشهر ثم نزيف حب لا يتوقف ونبض شقي يدغدغ أرجاء الجسد المتعب توقاً للقاء ثم ومن أول ضمة يكاد القلب أن يتوقف من شدة التوتر والعزف السريع على أوتاره وأما عن العيون الدامعة أثوابا من الدعاء للرعاية والمشاعر التي تباشر ببناء السدود خوفاً من انهيار الهيكل المثقل بالتعب ونهر الحنين والحب الثائر يكسر السدود لتدفقه الجارف بفوضى مشاعر عارمة ، هي الأم كل هذا الأحتواء.... لوحتي الثالثة بعنوان

(فوضى مشاعر) بالأكريليك

لغتي هويتي
My language
is my identity
لغتي هويتي

«إلى»

أسرة التحرير

حرف جر، ولها أكثر من معنى يبين كيفية استعمالها:

أ ــ انتهاء الغاية الزمانية، كقوله تعالى:«**ثم أتموا الصيامَ إلى الليل**»

ب ــ انتهاء الغاية المكانية، كقوله تعالى: «**من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى**»

وكأنّ في الحالين ما يدل على وصول الشيء إلى غايته، كقولنا: «قرأت الكتاب من أوله إلى آخره».

ج ــ حين تدل على المعية، كما في الآية الكريمة: «**من أنصاري إلى الله**» يعني من معي؟.

د ــ التبيين: مبينة فاعلية مجرورها بعد فعل التعجب، كقول ميسون بنت بحدل:

ولبسُ عباءةٍ وتقرّ عيني أحبُّ إليَّ من لبس الشفوفِ

وكما في الآية الكريمة: «**ربِّ، السجنُ أحبُّ إليَّ**»

هـ ــ أن تكون إلى موافقة معنى «في»

كما في قول النابغة الذبياني:

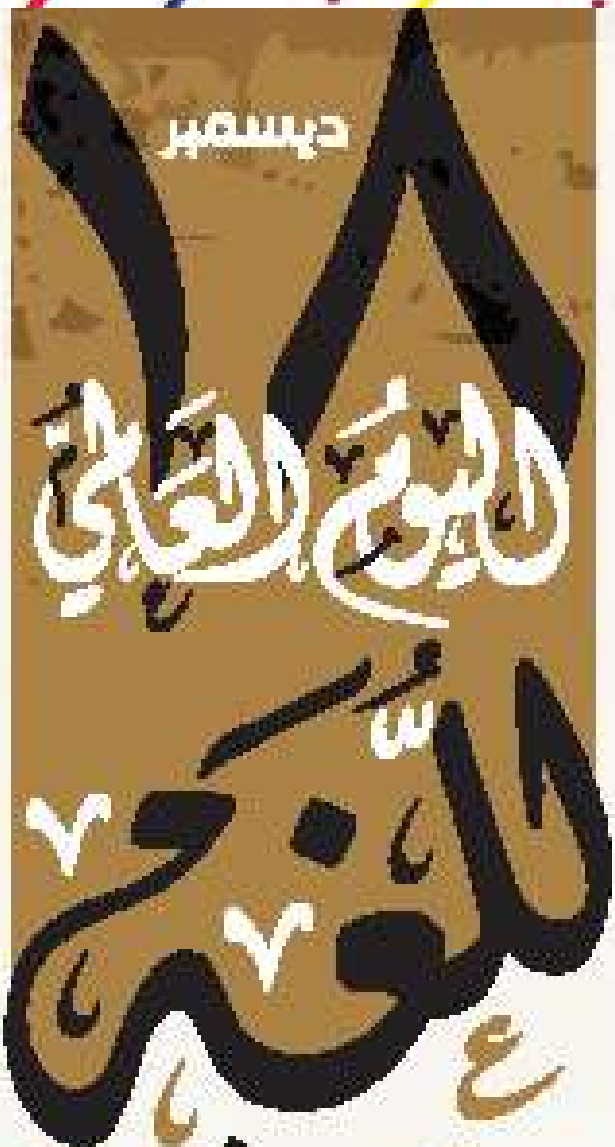
فلا تترُكَنِّي بالوعيدِ كأنني إلى الناس مَطْليٌّ به القارُ أجربُ

أي كأني في الناس مطليٌّ

وـ موافقة عندَ، كقولنا: جلستُ إلى النهر أي عند النهر.

2022

HAPPY NEW YEAR



ISSN:26994-6025