

بِحَقِّ الْخَطِّ الْأَعْيُنِيِّ

الطبعة الأولى

١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م

جميع حقوق الطبع محفوظة

© دار الشروق

أسسها محمد المعظم عام ١٩٦٨

القاهرة : ٨ شارع سيويه المصرى - رابعة العدوية - مدينة نصر
ص.ب : ٣٣ البانوراما - تليفون : ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣
فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

د. يوسف نوفا

مجلد الخط العربى

دار الشروق

فهرس

ففى الخطاب الشعرى

- هل كان طه حسين شاعرا ٨
 صالح جودت بين الشعر والتنوع ١٧
 الجنون فى الشعر والقصة ٢٢
 أحمد سويلم ، والعطش الأكبر ٥٨
 أحمد سويلم ، والرمز اللونى ٦٠
 الشعر فى بورسعيد داخل باب الغيوم وخارجه ٨١
 الوسائل الفنية فى شعر الخميسى ٨٤
 الخطاب الشعرى عند جمال الشاعر فى أصفق أو لا أصفق ٩٦
 التركيز الدلالى والصور التعبيرية فى رباعيات الشاعر السعودى محمد حسن فقى . ١٠٨

فى الخطاب القصصى

- الأسرة التيمورية والقص ١٣٨
 تصوير الحروب فى الفنون القصصية ١٤٢
 السارد وظل السارد فى قصص الحمامصى ١٤٨
 أحلام مواطن فى مهمة انتحارية لفتحى سلامة ١٦٠
 الحلم بالمستقبل ، وثنائيات التضاد
 فى جبال العشق ، لعبد اللطيف زیدان ١٦٤
 الرحلة إلى الخارج فى القصة العربية الحديثة ١٧٤

فى الخطاب المسرحى

- تيار مسرحى بين شكرى غانم وأحمد شوقى ٢٠٠
 زيزى هانم لفوزى عبد القادر الميلادى ٢١٥
 أدب ١٩٥٦ ، و١٩٦٧ وأكتوبر: كتاب الوسام ، لعادل النادى ٢١٩
 مسرحية ٥٠٠ متر ، لقاسم مسعد عليوة ٢٢١
 المسرحية الشعرية : أيام الدم لمحمد صالح الخولانى ٢٢٣

في الخطاب الشعري

- * هل كان طه حسن شاعرا ؟
- * صالح جودت بين الشعر والتنوع
- * الجنون في الشعر والقصة
- * أحمد سويلم والعطش الأكبر
- * أحمد سويلم والرمز اللوني
- * الشعر في بورسعيد :
- داخل باب الغيوم وخارجه
- الوسائل الفنية في شعر الخميسي
- * الخطاب الشعري عند جمال الشاعر في أصفق أو لا أصفق
- * التركيز الدلالي والصور التعبيرية في
- رباعيات الشاعر السعودي محمد حسن فقي

هل كان طه حسين شاعرا؟

حين يذكر مؤرخو الأدب ونقاد الدكتور طه حسين تتمثل في الذواكر اجتهاداته المنهجية في الدراسة الأدبية ، التي جعلته من أعلام هذا الحقل الخصب الخطير ، وجعلته يستأثر بالأضواء فيه ، دون من سبقه من العرب ، ابتداء من ابن سلام الجهمي (٧٦٧-٨٤٦م) في كتابه ، الذي يعد أقدم كتاب في تاريخ الأدب العربي : «طبقات الشعراء» ، والذي قامت عليه شهرته الواسعة ، ثم أساتذة طه حسين ومنهم : الشيخ الناقد سيد بن علي المرصفي أستاذه القريب إلى نفسه ، وحزرة فتح الله ، ومحمد دياب ، والشيخ محمود الشنقيطي ، وحسن توفيق العدل ، وحفني ناصف ، والشيخ مهدي ، والشيخ محمد عبده ، وأحمد لطفي السيد . . وأمثالهم .

كما تتجسد معاركه الفكرية والأدبية ، وتجديده النقدي ، وكتابات القصصية ، وكتابات في الفن القصصي ، والسيرة ، والسيرة الذاتية ، وبحوثه الإسلامية ، ومجاهداته في التربية والتعليم ، وغير ذلك من ألوان إنتاجه الأدبي العديدة .

أما كونه شاعرا ، فهذا ما حظى بإشارات عديدة لدى بعض الباحثين ^(١) ، وعند الدكتور طه حسين أيضا ^(٢) . وهذا ما يدفعنا إلى أن نقف أمام هذا الجانب من عطائه الفني لنقف على أصوله الأولى في بواكير إنتاجه ، ونتعرف على أساتذته الموجهين له في هذا الفن ، وحظهم الفني . ونقرأ نماذج من هذه البواكير ، لنصل إلى التعرف على لون هذا الشعر ، وعلى الأسباب التي حالت دون تدفق ينبوعه واستمرار عطائه .

(١) انظر : سامي الكيالي : مع طه حسين ج ٢ أقرأ ٣٠١ ص ٤٣ ، ٥٥ . وعباس خضر : غرام الأدباء أقرأ ١٥٧ ص ١٠ ، ١١ . والأستاذ خلف الله أحمد : هلال إبريل عام ١٩٧٥ ، ص ٣٧ . والدكتور محمد أبو الأنوار : ثقافة ديسمبر عام ١٩٧٣ . ومحمد سيد كيلاي : طه حسين الشاعر الكاتب - القومية عام ١٩٦٣ .

(٢) الأيام : ج ٣ ص ٤٠٢ وغيرها - مج ١ ط ٢ - المجموعة الكاملة لمؤلفاته . بيروت عام ١٩٧٤ .

ومن البدء ، نقول : إن الشعر على قلم الدكتور طه حسين لا يعد غريبا . فرجل يملك هذا الذوق الفني الرهيف ، واليقظة الأدبية المتفضة ، والذكاء الحاد ، والثقافة الواسعة الأصيلة ، قمين أن يتخذ طريقه إلى الشعر في بيئته ، حيث يقوى الأديب حين يجمع بين الحُسنيين ، أى الشعر والنثر .

وأقدم محاولات الشعر ^(١) لدى طه حسين ، نجدها في المرحلة التي كان فيها طالبا بالأزهر . بل يكون شعره الناقد أحد الأسباب التي أدت إلى أن تسقطه اللجنة التي امتحنته في امتحان العالمية ^(٢) كما أشار في «الأيام» . وهو حديث طويل ، نكتفى بالإشارة العجلى إليه ، لنصل مع طه حسين إلى «الجريدة» ، حيث أستاذه أحمد لطفى السيد ، وأستاذه الشيخ عبد العزيز جاويش في مجلات وصحف أخرى كمصر الفتاة ، والهداية ، والعلم .

ويلتحق بالجامعة الأهلية الناشئة ، ويجد من أستاذه هذين تشجيعا وحثا على بدء ومواصلة معاركه الشابة الجريئة في شتى الميادين ، ومنها الأزهر ^(٣) ، ويجد من جاويش تشجيعا على قول الشعر ، ومن حبه إياه ينطلق قوله فيه ، بمناسبة الإفراج عنه من السجن في ٢٢ من فبراير عام ١٩٠٨ :

الآن حق لك الثناء فلتحى وليحى اللواء ^(٤)

وحين أقام جاويش - عن الحزب الوطنى - حفلة بمناسبة عيد الهجرة ، وأنشد قصيدة بهذه المناسبة ، أمام الشيخ جاويش ، يقول : « فرضى عنها ، وحثه على أن يقول أمثالها » ^(٥) . واستقبلت قصيدته أحسن استقبال وأروع ، حتى خيل إلى الفتى أنه قد أصبح حافظا أو قريبا من حافظ .

(١) نشره بالجريدة ، ومصر الفتاة . انظر مثلا : مصر الفتاة في ٧ من يناير عام ١٩١٠ .

(٢) لا نخوض في تفاصيل هذا الأمر ، ومن مصادر القول فيه :

الأيام في مواضع عديدة ، ورحلة الربيع والصيف ص ٢٢٨ وما بعدها ، مج ١٤ ط ١ عام ١٩٧٤ - دار الكتاب العربى بيروت - المجموعة الكاملة ، وسامى الكيالى : مع طه حسين .

(٣) المصدر السابق .

(٤) اللواء ، جريدة الحزب الوطنى .

(٥) الأيام : ج ٣ ، ص ٤٢٥ .

« ثم مرت الأعوام ، وتبعتهما الأعوام ، وأعرض عن الشعر كل الإعراض ، بعد أن استبان له أنه لم يقل الشعر قط ، وإنما قال سخفا كثيرا » (١) .
من هذه القصيدة ، قوله (٢) :

كُنْ أَنْتَ بَعْدَ أَخِيكَ خَيْرَ هَلَالٍ وَأَضْيَءَ لِمَصْرِ سَبِيلِ الْإِسْتِقْلَالِ
وَابْسُمْ بِهَا ، بَعْدَ الْعَبُوسِ ، فَرَبِّهَا صَنَعَ ابْتِسَامُكَ بِالرَّجَاءِ الْبَالِي
كُنْ أَنْتَ مَيْمُونُ الْمَطَالِعِ مُرْسِلًا لِلنَّيْلِ بِالْإِسْعَادِ وَالْإِقْبَالِ
أَشْرَقَ وَحَدَّثَ مَصْرَ عَنِّ أَمَالَهَا مَاذَا صَنَعْتَ بِهَذِهِ الْأَمَالِ
أُمُصَّدِّقُ فِيكَ الظَّنَّوْنَ وَنَاطِرُ اللَّيْلِ نَظْرَةَ مَانِحٍ وَصَّالِ
وَمُبَدِّدُ عَن مَصْرِ بَعْضَ هُمُومِهَا فَلَقَدْ أَضَرَّ بِهَا أَخْصُوكَ الْخَالِي
أَغْرَى الْخُطُوبَ بِهَا وَأَمْطَرَ أَهْلَهَا مِنْ رِيَّيْهِنَّ بِوَابِلِ هَطَّالِ
مَا بَيْنَ أَوْنَةِ تَمَرٍ وَأَخْتِهَا هَوْلٌ يَحِيقُ بِهِمْ مِنَ الْأَهْوَالِ
عَسْفٌ تَنْوُّ بِه النَّفُوسُ وَشِدَّةٌ سَوْءَى الْعَوَاقِبِ جَمَّةُ الْإِمْلَالِ
مَاذَا أَقْصُصُ عَلَيْكَ مِنْ آَلَمِنَا هِيَهَاتَ هَلْ يَسْعُ الشَّكَاةُ مَقَالِي
إِنَّ الشَّكَاةَ بِمَصْرِ جُزْمٌ مُهْلِكٌ وَالنَّقْدُ مَضْدَرٌ مَحْنَةٍ وَنَكَالِ
مَنْ يَشْكُ أَوْ يَرْفَعُ بِذَلِكَ صَوْتَهُ فَهُوَ الْمَهْيِجُ وَالسَّفِيهُ الْغَالِي
أَخَذُوا عَلَى الصُّحُفِ الطَّرِيقَ وَأَرْهَقُوا كُتَابَهَا بِالضَّيْمِ وَالْإِذْلَالِ
وَعَدَا عَلَى التَّمْثِيلِ مِنْ غُلُوءَاتِهِمْ عَادِ فَإِذَنْ ظَلَمَهُ بِزَوَالِ
نَقِمُوا مِنَ التَّمْثِيلِ نَطَقَ مَثَلِ فِيهِ لِلْفُظْيَةِ « كَامِلٌ » وَكِمَالِ
ظهرت بواكير شعره إذن ، وهو في المرحلة الأزهرية . وفيها ، كان أقرب أساتذته إلى نفسه ، وأحبهم إليه ، وأشدهم تأثيرا فيه ، الشيخ سيد بن علي المرصفي (٣) .

(١) الأيام : ج ٣ ، ص ٤٢٦ ، ٤٢٧ .

(٢) انظر سامي الكيال ، المرجع السابق .

(٣) وهو لا يمت بصلة قريبي إلى الشيخ حسين المرصفي ، أستاذ البارودي ، وصاحب كتاب الوسيلة الأدبية ، والمحاضر في قاعة المحاضرات التي أنشأها على مبارك .
وللحديث عن الشيخ سيد المرصفي ، انظر : في الأدب الجاهلي ، للدكتور طه حسين ط ٣ - عام ١٩٣٣ ، ص ١ ، و ٥ . والأيام : ج ٣ ص ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٤٠٣ ، ٤١٧ ، وغيرها . وزعماء الإصلاح ، لأحمد أمين ص ٢٠٦ - القاهرة ، عام ١٩٤٨ . والنقد الأدبي الحديث ، للدكتور أحمد زكي ط ١ - الهيئة عام ١٩٧٢ ، ص ٨٨ و ٩٠ . والموسوعة العربية الميسرة : ص ١٠٤٧ .

والمرصفي ، من كبار العلماء في الأزهر ، اشتهر بعلمه في اللغة والأدب .
ويمكن الوقوف على مجمل آراء الدكتور طه حسين في أستاذه هذا ، وهي أنه -
كما يرى تلميذه - أصبح من عُرف بمصر فقها في اللغة وأسلمهم ذوقا ، وأنه يمثل
مَنْحَى اللغويين والنقاد القدامى في البصرة والكوفة .

وإذا كنا نلتقي بإشارة في الأيام^(١) إلى أنه حين شرع في الكتابة في الصحف ، بدأ
يجرب نفسه في الكتابة ، كما جرب نفسه في الشعر بين يدي أستاذه المرصفي . وإذا
كنا قد تعرفنا على الطبيعة الفنية لدى أستاذه ، فإنه يمكن أن نصل إلى معرفة مَنْحاه
الشعري ، حين بدأ القريض ، كما قد نصل إلى معرفة علة توقُّفه عن الاستمرار في
ركب الشاعرية ، وخصوصا بعد أن فتحت أمامه سبل المعرفة وطرق العلم ، وازداد
عدد أساتذته ، وتنوعت ثقافتهم ومشاربهم وميولهم ومناهجهم ، فحدث عنده
انبهار بمناهج البحث الحديثة ، وتذوق لألوان الإنتاج العالمي ، فأحس أن شعره
لا يسمو إلى هذه الآفاق .

كما كان يطلب - بالشعر - مزيدا من الدرس والمحاضرات من أستاذه حفنى
ناصف ، أصالة عن نفسه ونيابة عن زملائه^(٢) . أى أنه لا يزال في المرحلة ذات
الطابع المحافظ ، حيث كان حفنى ناصف والشيخ محمد المهدي وغيرهما ينهجون
نهج القدماء في الدرس الأدبي .

لم تتنوع موضوعاته كثيرا . فمن أشعاره ما اتصل بالمواقف الشخصية ، وانبثق
من موقف الخلاف أو الخصومة ، كخصومته مع الشيخ رشيد رضا ، بتحريض من
الشيخ عبد العزيز جاویش ، كما يقول الدكتور طه حسين^(٣) ، وكما نفهم من
موجز القصة . فقد أنشأ الشيخ رضا مدرسة الدعوة والإرشاد ، لإعداد الدعاة
الذين يخاطبون غير المسلمين . وقد عطف الخديو على المدرسة ، وأعانها ، فسخط
عليها الأزهريون وأتباع الشيخ محمد عبده .

وذات يوم ، أقام الشيخ رشيد رضا وأصحابه حفلا بهذه المدرسة ، واجتمعوا
حول مائدة العشاء في فندق « سافوى » بالقاهرة . ونشرت بعض الصحف ، أن
أكواب « الشمبانيا » أديرت حول هذه المائدة ، بمحضر من شيوخ الأزهر وشيخه

(١) ج ٢ ، ص ٣٩٦ .

(٢) الأيام : ج ٣ ، ص ٤٥٥ .

(٣) المصدر نفسه : ص ٤٢٧ .

الأكبر ، دون إنكار . فشارت ثائرة المخلصين . وعلى الرغم مما قيل من تبرير أو دفاع ، فقد كثر النقد والتعليق ، وكان طه حسين من بين الناقدين شعرا ونثرا . ومن شعره ، الذى لم ينسبه إلى نفسه ، وزعم أنه تلقاه فى البريد ، ونشره فى صحيفة «العلم»^(١) ، قوله :

رعى الله المشايخ إذ توافوا إلى «سافوى» فى يوم الخميس
وإذ شهدوا كئوس الخمر صرفا تدور بها السقاة على الجلسوس
رئيس المسلمين عداك ذم ألا لله درك من رئيس

ومن أشعاره ، ما دار فى مجال المداعبات الشخصية . من ذلك ، ما دار بينه وبين الشاعر على الجندى^(٢) ، حيث بدأ الجندى بأبيات يشكره فيها على صنيع له ، منها قوله :

من لى بمثل بيان طه مبدع السحر الحلال
حتى أقوم بشكر ما أوليت يا فخر الرجال
فما كان من الدكتور طه حسين إلا أن رد بقوله :

من لى بقلب مثل قلـ بك أو بفن مثل فنك
حتى أقوم بشكر ما أوليتى من حسن ظنك

ويذكر الأستاذ سامى الكيال أن جفوة حدثت بين الصديقين : الدكتور طه والزيات . ثم دعا الثانى الأول لحضور حفل قرانه ، فأجاب ، ونشر هذه القصيدة فى صحيفة مصر الفتاة^(٣) ، ومنها قوله :

يا خليلي سلاما جذا يوم القـران
جذا أميس فقد أدنى نـوالا غير دانى
جذا ليلة أميس راق لي فيها زماني
ليلة قد نلت فيها من حظوظى ما شفانى

(١) انظر تفصيل القصة فى الأيام : ص ٤٠٠-٤٠٢ .

(٢) هلال ابريل ١٩٧٥ ص ٥٧ .

(٣) فى ١٥ من اكتوبر ١٩١٠ .

أَنَا لَا أَحْمَدُ مِنْهَا
 إِنَّمَا أَحْمَدُ مِنْهَا
 لَمْ أَزَلْ أَقْصِفُ حَتَّى
 بَيْنَا نَحْنُ عَلَى ذِ
 آهِ يَا « زِيَاثُ » مَا أَجْـ
 هُنَّ قَدْ هَجُنَ لِنَفْسِي
 أَنَا لَوْلَا سُوءُ حَظِّي
 يَا شَقِيقَ النَّفْسِ ضَاقَ الشَّـ
 لَا تُلْمُنِي إِنْ دَعَوْتُ الشَّـ
 جَلَّ حَبِي لَكَ يَا « زِيَا
 وَمِنْ أَشْعَارِهِ ، مَا حَلَقَ فِي سَمَاءِ الْحُبِّ . مِنْ ذَلِكَ ، تِلْكَ الْقَصِيدَةُ وَعَنَوَانُهَا :
 « لَيْتَ لِلْحُبِّ قَضَاةٌ » (١) ، وَمِنْهَا قَوْلُهُ :

شَفَّ قَلْبِي مَا يُعَانِي
 يَعِشُّ الْحُسْنَ وَلَكِنْ
 أَنَا مَنْ وَصَلَ حَبِيبِي
 مَنْ عَذِيرِي مِنْ بَخِيلٍ
 وَمِنْ غَزَلِهِ (٢) ، قَوْلُهُ :

يَا رَعَى اللَّهِ عَهْدَا
 حِينَ كُنَّا فِي أُمَانَ
 نَجْتَنِي اللَّذَاتِ لَا نَخْـ
 إِنَّمَا الْعَذَّالُ لِلْحـ
 آهِ مَا أَحَلَّى الْأُمَانِي

* * *

(١) انظر عباس خضر : غرام الأدباء ص ١١

(٢) مصر الفتاة ٧ من يناير ١٩١٠ .

أَنَا مَنْ أَمْضَيْتُ مِنْ عَمَدٍ عِشْ وَالْجَهْدَ الْجَهِيْدَا
 بَيْنَ بَرْزَخَيْنِ وَنَعِيمٍ يَنْزُحُ الْعَمْرُ سَرِيْعَا
 ونلاحظ في هذه الأبيات - وهى من مجزوء الرمل - ميله إلى البساطة الموسيقية ،
 وميله إلى تنويع الروى ، والتخفف من قيوده الفنية . غير أن ميله إلى التجديد ،
 يظهر أيضا فيما يكتبه من الشعر المسمط ^(١) ، وقد جعل قصيدته تسعة أسباط ،
 وكل سمط أربعة أبيات ، يتفق البيت الأول مع البيت الثالث فى الروى ، والبيت
 الثانى مع البيت الرابع ، ومنها قوله :

شَادَنْ عَطْفَ عَطْفَةَ الْحَيِّبِ
 بَعْدَمَا صَدَفَ صَدْفَةَ الْمَلُولِ
 كَمْ سَبَى الْعَقْوُ لَ قَوْلُهُ الْخَلْوُ
 يَمْلِكُ الْقَلْبُ بَ لَثْمِهِ يَنْبُلُ

* * *
 كَلُّ ذِي بَهَا * * *
 يُظْهِرُ الْحَيَا * * *
 مَن لَذَى السَّهْوِ * * *
 إِنَّ فِي الْجَمْعِ * * *
 ويمضى مع صحيفة مصر الفتاة ، مستجيبا لما توليه للشباب من حث
 وتشجيع ، فينشر مقطوعته :

يَحْسَبُ الْعَدَّالُ أَنِّي هِمْتُ بِالْحَبِّ جُنُونَا
 لَوْ رَأَى الْعَدَّالُ رَأْيِي فِي الْهَوَى مَا عَذَلُونِي
 وَلَمَّا قَالُوا : فَلَانُ أَحَدُ الْمُسْتَهْتَرِينَ
 أَنَا لَا أُعْطَى غَرَامِي أَبَدًا كُلُّ شَيْءٍ نُونِي

سَاعَةٌ عِنْدِي لِلْجَمْعِ ذَّ وَأَخْرَى لِلْهَزْلِ
 فَلِذَا مَلَيْتُ إِلَى الْحَبِّ فَمَقْدَامُ أَرِيْبِ
 وَإِذَا مَلَيْتُ إِلَى الْحَبِّ فَفَأَبَ لِلْعَذْلِ
 هَذِهِ جَمْلَةٌ أَحْوَا لِي فَهَلْ فِيْهَا ذَنْبُ

(١) مصر الفتاة ٣١ من ديسمبر ١٩٠٩

كانت مرحلة الطلب أخصب أيامه مع الشعر ، على نحو ما أشار الزيات إليه في حفلة تكريم الدكتور طه حسين ، بمناسبة حصوله على الدكتوراه ، وفي حديثه عن شاعريته ، مسلماً بتفوقه في حفظ الكلام وفهمه ^(١) ، وبشعره الحماسي الجاهلي الأسلوب .

وتتعدد نماذج شعره ^(٢) ، مما يثير تساؤلاً : لماذا توقف عن كتابة الشعر ؟

كان العصر عصر الشعر - إن جاز التعبير - ففيه برز أعلامه ومجددوه ، وفيه كان الشعر أرقى مراتب الأدب وأشهرها . ومن هنا كان دأب معظم أدبائنا في مستهل حياتهم أن يداعبوا الشعر ، فمنهم من لان له وانقاد ، فمضى به ومعه مقتصرًا عليه ، ومتفرغًا له ، أو جامعًا بينه وبين غيره من الأجناس الأدبية . ومنهم من انصرف عنه إلى غيره من الفنون الأدبية وغير الأدبية . لكننا ، يمكن أن نلتمس من حياة طه حسين الخصبة المتعددة العطاء سبب انصرافه عن الشعر . فقد انشغل انشغالا شديدا بمعاركه وخصوماته بدافع من نفسه ، أو بحث وتحريض وتشجيع من غيره .

ويتصل بذلك أيضا ، انشغاله منذ اللحظة الأولى ، لإعداداته للدكتوراه في مصر عن أبي العلاء ، وللدكتوراه في فرنسا عن ابن خلدون ، انشغاله بالجهود المنهجية المجدد على بساط منهج الشك الديكارتى ، مما استغرق جهده ووقته ، ولم يجعله مقتصرًا على الطابع الأدبي أو العلمى أو الثقافى فحسب . بل جره إلى السياسية والدين ، إلى درجة كادت تودى بحياته . وقل مثل ذلك في تجديده النقدى .

ومن الأسباب التى انتزعته من مجال الشعر أيضا ، استجابته إلى دواعى العصر الفنية ، حيث بدأ الفن القصصى يشارك الشعر شيئا فشيئا على يد رائده الدكتور محمد حسين هيكل ، مما جعل طه حسين يدخل هذا الميدان بإنتاج قصصى متعدد المستوى والاتجاه .

(١) الجريدة في ٢٦ من مايو عام ١٩١٤ .

(٢) وقد كتب الأغنية ، ومنها ما غناه كامل الخلعى .

انظر سامى الكيالى : مع طه حسين ج ٢ ص ٥٣ - ٥٥ . وانظر : محمد السيد الكيلانى : طه حسين الشاعر الكاتب - القومية عام ١٩٦٣ ، وهلال فبراير عام ١٩٦٦ .

فإذا أضفنا إلى ذلك ، التجديد المسرحى عند أحمد شوقى ، ومجالات التفوق عند حافظ إبراهيم ، وإسماعيل صبرى ، وخليل مطران ، وأحمد نسيم ، والعقاد وغيرهم ، أمكن أن نقول : إن طه حسين رأى أن يجمع جهده فى مجالات بروزه الحقيقى فى دروب الأدب الثرى ، مما دفعه إلى بذل ثمن ذلك ، وهو هجره الشعر، وإيقاف تجاربه الإبداعية عنده .

صالح جودت بين الشعر والتنوع

في العدد الصادر في جمادى الثانية سنة ١٣٩٦ - يونيو سنة ١٩٧٦ من «الهلل»، كتب الأديب الشاعر الراحل صالح جودت كلمة الهلال عن الحياة والموت ، وكأنها كان يلوح بيديه مودعا ، مستشهدا بخطبة الإمام على رضى الله عنه عن الموت ، ومنها قوله :

« عباد الله : الموت الموت ، ليس منه فوت ، إن أقمتم أخذكم ، وإن فررتم منه أدرككم . . . إلخ » .

وتمثلت أمامى أبيات له تعيها ذاكرتى جيدا عن الموت ، ومنها قوله فى قصيدة «أكذوبة الموت»^(١) ، وإيمانه بخلود الروح :

قد حُرْتُ فى الموت وفى أمره	وما رواه الله من سرّه
وكلّما سألتُ عنه امراً	أجابنى : والله لم أدريه
والبروحُ إما حلّ فى غيره	أو آثرَ الإخلاّدَ فى بئرهِ
فلمْ يقولْ الناسُ مات امرؤ	إنّ هاجر الدُّنيا إلى قبرهِ ؟
أليس فى القبرِ حياةٌ امرئ	تطوّلُ بالمرءِ إلى حشرهِ
فكيف قالوا : إنه ميتٌ	من يوم أن عُيِّبَ عن دهرهِ

بل يذهب فى قصيدة أخرى إلى تصوير الموت بالعصا التى تحفز الناس إلى الإيمان ، وذلك على لسان راهب يقول حين نزل به ملك الموت^(٢) :

(١) ديوان صالح جودت : ص ٨٢ .

(٢) ديوان صالح جودت «الراهب المتمرد» : ص ١٣٣ .

يا ملاك الموتِ آمنت بسلطانِ الإله أيُّها الكاهنُ قُذْنِي لمحاريبِ الصَّلَاةِ
فإله الكون يدعوني إلى غيرِ الحياة خلني أفنى الهنيئات البقايا في هواه
وتذكرت أيضا حديثا أدبيا شيقا أجرّيته معه ^(١) ، ناقشنا فيه جانباً من القضايا
الأدبية المعاصرة ، وتحدث فيه بصدق وصراحة وموضوعية .

* صالح الشاعر :

قدم شاعرنا عدة دواوين منها : ديوان صالح جودت سنة ١٩٣٤ ، وليلى الهرم
سنة ١٩٥٧ ، وأغنيات على النيل سنة ١٩٦٢ ، وحكاية قلب سنة ١٩٦٥ ، ثم
آخر دواوينه عن الله والنيل والحب .

وها هو ذا في المقدمة الموجزة ^(٢) ، التي احتلت صدر ديوان ناجي يتحدث - في
معرض عرضه لصداقتيهما - عن المدرسة الشعرية التي ينتمى إليها هو وناجي ،
وعلى محمود طه ، ومحمد عبد المعطى الهمشري ، وأحمد رامى ، ومحمود حسن
إسماعيل ، وأبو شادى وغيرهم .

وقد شب ونشأ الأربعة الأولون في المنصورة ، والتقوا في حلبة الشعر منذ المرحلة
الثانوية ، وتبادلوا التأثير والتأثر ، وكاد شعرهم يختلط للتشابه الشديد في نسيجه
اللغوى ومنحاه ومذهبه ، وبدءوا يرسلون شعرهم إلى « السياسة الأسبوعية » ^(٣) ،
تلك التي كانت تحتل منزلة صحفية أدبية مرموقة ، وتجتمع فيها أقلام أعلام الفكر
والأدب آنذاك .

وحين جاء القاهرة هو والهمشري ، لإكمال دراستهما الجامعية ، التقى الأربعة
وغيرهم من أقطاب المدرسة الشعرية الحديثة . وتوطدت الصلة بينه وبين ناجي ،
ونمت قراءاتهم للشعر الإنجليزى ، لا سيما « شلى » و « كيتس » و « وردزورث » .
والتقت تلك المدرسة الحديثة الشعرية بالمدرسة الحديثة التي كان لها شأن كبير في
مجال الفن القصصى ، ومنهم : محمود تيمور ، وإبراهيم المصرى ، ومحمود طاهر
لاشين ، والدكتور حسين فوزى ، وعلى أدهم ، وغيرهم .

(١) كتابنا : قراءات ومحاورات : ص ١٥٥ ، المجلس الأعلى للفنون والآداب - عام ١٩٧٦ . ونشر
الحديث بمجلة عالم الفن الكويتية .

(٢) ديوان ناجي : ص ١٦ و ٢١ - دار المعارف عام ١٩٦١ .

(٣) هى ملحق أدبى للسياسة ، ورأس تحريرها الدكتور محمد حسين هيكى .

* المدرسة الحديثة :

كانت الساحة الشعرية قد شهدت معارك أدبية بين تيارين أو اتجاهين : أولهما ، يمثله أمير الشعراء أحمد شوقي بإطارة المحافظ ، ونسيجه الفنى المولع بالبيان . والثانى ، يمثله العقاد بما نادى به من قواعد وأسس فنية أثرت الشعر كما أثرت النقد بوجه عام ، ونحا فيها منحى التجديد فى مفهوم الشعر وأسلوبه ، ووظيفته ، وما يجب أن يكون عليه . واشتد هذا الصراع بين هذين القطبين ومن لف لفهما من أشياع وأتباع ، وذلك منذ أوائل القرن العشرين ، وبلغ الذروة بصدور كتاب «الديوان» للعقاد والمازنى سنة ١٩٢١ ، وكان بلورة لجهدهما وممثلا لما يراه أيضا رفيقهما عبد الرحمن شكرى .

لم تتبدد سحب معارك هاتين المدرستين ، ولم تضع جهودهما عبثا ، إذ من تأمل محاسن كل منهما وميزاتها ، تشرب جيل جديد ، أو قل نشأت مدرسة جديدة كان رعيها الأول : محمد عبد الغنى حسن ، وأحمد زكى أبو شادى ، وإبراهيم ناجى ، ومحمد عبد المعطى الهمشرى ، وعلى محمود طه ، وحسن كامل الصيرفى ، وشاعرنا صالح جودت وغيرهم . وقد غلبت الرومانسية على قراءاتهم وكثير من إنتاجهم . وسواء ذهبنا مع من يدرجهم تحت مدرسة «أبوللو»^(١) ومجلتها المعروفة باسمها ، الصادرة سنة ١٩٣٢ ، أم تابعنا من يذهب إلى تحديد وقت ظهورهم قبل ذلك ، كما أشار شاعرنا ، وكما يرى أستاذنا الدكتور أحمد هيكمل^(٢) ، وما تؤكد الظواهر حيث بدأ إنتاجهم قبل ذلك التاريخ على صفحات الصحف وقتذاك ، ومنها : السياسة الأسبوعية ، والبلاغ الأسبوعى^(٣) ، والعصور ، والهلل ، والمقتطف ، والسفور^(٤) ، وغيرها .

(١) الدكتور شوقي ضيف : الأدب العربى المعاصر فى مصر : ص ٧١ وما بعدها . دار المعارف سنة ١٩٦١ .

(٢) الدكتور أحمد هيكمل : تطور الأدب الحديث فى مصر - دار المعارف سنة ١٩٦٨ ، ص ٣٣٨ وغيرها . ومقدمة ديوان ناجى : ص ٣٠ ، وسهاها فى الكتاب المدرسة الابتداعية العاطفية ، وسهاها فى المقدمة المدرسة الرومانتيكية الغنائية .

(٣) ظهرت سنة ١٩٢٦ ، لعبد القادر حمزة (وظهرت البلاغ سنة ١٩٢٣ - عام ١٩٥٢) .

(٤) ظهرت العصور عام ١٩٢٧ والهلل منذ عام ١٨٩٢ حتى الآن ، والمقتطف ظهرت بين ١٨٧٦ - ١٩٥٢ ، والسفور سنة ١٩١٥ ودعت إلى التجديد والحرية وسفور المرأة ، واتخذت شعارها : صحيفة الهدم والبناء ، ورأس تحريرها عبد الحميد حمدى .

وإذا كانت تلمذة هذا الرعيل وتلك المدرسة على حصاد المواجهة الأدبية بين المدرستين السابقتين ، فإن هناك روافد أخرى أمدتهم بزد أدبى وعطاء فنى ، منها اطلاعهم على شعر الرومانسيين فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى ، ومنها تأثرهم بشعراء المهاجر الشمالية والجنوبية ، ومنها إحساسهم - شأنهم شأن زملائهم فى الفنون الأخرى - بأهمية إبراز الشخصية المصرية وإنتاج أدب مصرى يعبر عن مصر والمصريين ، ارتباطا بما مر بمصر وقتذاك من ظروف سياسية واجتماعية ، مثل فيها الاحتلال والقصر - أو الحكم الملكى ، والحياة الحزبية الفاسدة - مثل كل ذلك أثقلا جساما ينوء بها كاهل مصر والمصريين ، وتتفجر على أثرها ومعها ثوراتهم الوطنية ، وأبرزها ثورة سنة ١٩١٩ ، ثم ما تلاها من انتفاضات ومظاهرات وإضرابات مهدت لقيام ثورة ١٩٥٢ (١) .

* السَّنةُ المكسورة :

ولنقرأ هذه الأبيات من قصيدة السنة المكسورة لشاعرنا (٢) صالح جودت ، يقول فيها :

عُصفورتى . . بالله يا عُصفورة
ما سِرُّ هذى السَّنةِ المكسورة ؟
وأين راحت ندفَةُ البلّورة ؟
هل كسَرَتْها فكرةٌ موتورة ؟
أم أكلتها رشفة مسعورة ؟
أم شربتها قُبلةٌ خمورة ؟

* * *

يا فتنتى مِنْ سِحر تلك الصُّورة
مِنْ وجهك الملقى على نوره
مِنْ الدَّرارى الحلوة المسطورة
كأنها قصيدة مشهورة
وبينها لؤلؤة مثورة

(١) لمزيد من التفاصيل عن خصائص هذا الاتجاه ونشأته ، اقرأ كتاب الدكتور أحمد هيكال السابق ذكره :
ص ٣٤٣ وغيرها .

(٢) لىالى الهرم : ص ١٣٤

وقد اشتهر صالح جودت شاعراً وصحفيّاً أكثر مما اشتهر كاتب رواية أو قصة قصيرة ، على الرغم من أنه أنتج في هذا المجال روايات ومجموعات منها :

في الرواية : عودى إلى البيت (سنة ١٩٥٨) ، ووداعاً أيها الليل (سنة ١٩٦٠) ، وبنت أفندينا .

وفي القصة القصيرة ، مجموعات : كلنا خطايا (سنة ١٩٥٨) ، وفي فندق الله (نشرت بالكتاب الفضى - ٢٠ - سنة ١٩٥٩) ، وكلام الناس ، وخائفة من السماء (سنة ١٩٦١) .

وفي السيرة الغيرية : ملوك وصعاليك ، وناجى : حياته وشعره . وهي أقرب إلى البحوث منها إلى فن السيرة . وله في مجال البحث والمقال أيضاً ، كتاباته العديدة في الهلال وغيرها ، وكتابه : محمد عبد المعطى الهمشرى ، ومقدمته لكتاب على محمود طه للسيد تقى الدين السيد ، ومقدمته لديوان ناجى (دار المعارف سنة ١٩٦١) الذى حققه وجمعه وقدم له هو والدكتور أحمد هيكل ، وأحمد رامى ، ومحمد ناجى . كما برز بمقالاته في الصحف .

ولد صالح جودت بالقاهرة سنة ١٩١٢ ، وأكمل دراسته الثانوية بالمنصورة عاصمة الدقهلية ، وواصل وأهى دراسته الجامعية بالقاهرة ، على نحو ما عرفنا ، فتخرج في كلية التجارة سنة ١٩٣٧ ، وأثر أن يعمل في الحقل الأدبى والصحفى ، فعمل بالأهرام ودار الهلال ، كما اشتغل بالإذاعة ، ومارس نشاطاً أدبياً في الندوات والمهرجانات داخل مصر وخارجها . وكان عضواً بالمجلس الأعلى للفنون والآداب ورئيس لجنة الشعر به ، وحصل على جائزة الدولة التشجيعية في الشعر سنة ١٩٦٢ . وقد شغل منصب نائب رئيس مجلس إدارة دار الهلال حيناً ، ورأس تحرير مجلة الهلال حتى توفى في ٢٣ من يونية سنة ١٩٧٦ ، بعد أن جمع بين الشعر والتنوع الأدبى ، وكان الشعر أبرز ألوانه جميعاً .

الجنون في الشعر والقصة

ظل الأدب - بوصفه تجربة لغوية - وثيق الصلة بالعقل ، ولهذا ربط اللغويون بين الكلمة ، أو الكلام ، أو اللفظ المفيد ، أو النظم من ناحية ، وتام المعنى ، والإفادة وتعلق الكلم ببعضه ببعض من ناحية أخرى^(١) .

وشغل اللغويون بمصادر الكلمة ومراجعتها ، فذكر السيوطي^(٢) - وهو بصدد حديثه عن مصادر اللغة ، ومعرفة من تُقبل روايته ومن تُردّ - فقرر أنها تؤخذ من الرواة الثقات ذوى الصدق والأمانة ، أما الاحتجاج بالقول ، فلا يشترط في صاحبه العدالة ، ولهذا قبلت اللغة من المجانين ، يقول السيوطي^(٣) :

« وكذلك ، لم أرهم توقّوا أشعار المجانين من العرب ، بل رووها واحتجوا بها ، وكتب أئمة اللغة والنحو ، مشحونة بالاستشهاد بأشعار قيس بن ذريح ، مجنون ليلي . ويذكر نقلا عن مؤلف كتاب (التوقيص) بيتين لا معنى لهما لرجل يرقص ابنته هما :

محكوكة العينين ، معطاء القفا كأنما قدت على متن الصفا
تمشى على متن شراك أعجفا كأنما تنشر فيه مصحفها
قال الأصمعي عنهما : لو سئل عنهما قائله ما عرفهما . وقال آخر : قائلهما مجنون ، ولا يعرف كلام المجانين إلا مجنون !

(١) انظر على سبيل المثال :

ابن هشام الأنصاري ، مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب ، دار الفكر بيروت ط ٥ ١٩٧٩ ص ٤٩٠ وما بعدها .

ابن هشام الأنصاري ، الإعراب عن قواعد الأعراب ، تحقيق على فوده نيل ، الرياض ١٩٨١ ص ٣٥ .

(٢) المزهر للسيوطي ، تحقيق البجاوي وزميليه ، الحلبي ، د . ١٣٧ / ١

(٣) نفسه ١ / ١٤٠ .

وقالت العرب (١) :

لن تعيش بعقل أحد حتى تعيش بظنه ، وكلام الرجل وفود (٢) عقله .
وقد نوه الشعر العربى القديم بأهمية العقل فى القول ، تجنباً للعيى والخطأ .
لهذا قال الشاعر (٣) :

والقول ذو خطل إذا مالم يكن لبَّ يُعينه

ولهذا ، ضربوا المثل بسحبان فى البيان (٤) ، وبقيل فى العيى . وقد قيل لأحدهم
أى شىء أستر للعيى ؟ قال : عقل يجمله .

وقال سهل بن هارون : العقل رائد الروح ، والعلم رائد العقل وقالوا : شعر
الرجل قطعة من كلامه ، وظنه قطعة من علمه ، واختياره قطعه من عقله .

وربطوا بين القلب والعقل ، فقالوا : « الكلمة إذا خرجت من القلب ، وقعت
فى القلب . وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الأذان » . ووازنوا بين الغفلة واليقظة ،
فقال أحدهم « صلاح شأن جميع التعايش والتعاشر ، ملء مكيال ثلثاه فطنة ،
وثلثه تغافل » . وعلق الجاحظ على ذلك تعليقا جيدا بقوله :

« فلم يجعل لغير الفطنة نصيبا من الخير ، ولا حظاً فى الصلاح ، لأن الإنسان لا
يتغافل إلا عن شىء قد فطن له وعرفه » .

وأرجع عبد الله بن عباس العلم إلى اثنين : قلب عَقُول - بفتح العين - ولسان
سَتُول - بفتح السين - وهما بصيغة المبالغة .

وقالوا : يكفى من حظ البلاغة ألا يؤتى السامع من سوء إفهام الناطق ، ولا
يؤتى الناطق من سوء فهم السامع (٥) .

وفى مجال الخطابة ، كان للعقل الغلبة على حسن الهيئة والمظهر ، فقد وزن سهل
ابن هارون بين خطيبين ، أحدهما « جميل ، جليل ، بهى ، لبّاس ، نبيل ، وذو

(١) أبو زيد الأنصارى ، النوادر فى اللغة ، تحقيق محمد عبد القادر أحمد ، دار الشروق ١٩٨١ ص ٢٢٧ .

(٢) وفود جمع وفد .

(٣) نرجع فيما يلى للجاحظ فى البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هارون ، الخانجى ط ٣ - ١٩٦٨ .

(٤) الجاحظ ، البيان ١ / ٢٤٤ والأنوك هو الأحمق ، وجمعه نوكى .

(٥) الجاحظ ، البيان ١ / ٢٤٨ .

حسب شريف » ، والآخر « قليل ، قمىء ، باذ الهيئة ، دميم ، وخامل الذكر مجهول » ، وتساوى كلامهما مقدارا ووزنا ، ومع هذا فقد أعجب الناس بالثانى أكثر من إعجابهم بالأول ، لأن الشئ من غير معدنه أغرب .

وقد شبه الجاحظ ذلك بنوادر الصبيان ومُلح المجانين ، لأن « ضحك السامعين من ذلك أشد ، وتعجبهم به أكثر » .

وقد كان العرب يعيرون النوك والعى والحمق ، وتعددت أشعارهم فى هذا الشأن ، إما بالإشادة بالعقل وأهميته ، من مثل قول الشاعر :

إذا كنت متخذا خليلا فلا تثقن بكل أخى إخاء
وإن خُيرت بينهم فالصق بأهل الفضل منهم والحياء
فإن العقل ليس له إذا ما تفاضلت الفضائل من كفاء

وقول الشاعر :

ولم أر من عدم أضر على امرئ إذا عاش وسط الناس من عدم العقل
أو يحذرون من (البوهة) ، (والدفناس) - وهما بمعنى الطيش والحمق - يقول
الشاعر :

ولا تقربى يا بنت عمى بوهة من القوم دفناسا غييا مُفندا
بل إنهم بالغوا ، فرأوا الحمق فى معلّم الكتاب ، وراعى الغنم ، وكثير القعود مع النساء والحاقة ، والغزالين ، وإن ناقشهم الجاحظ فيما يتصل برعاة الغنم ، فى تعليقه على المثل : « أحق من راعى ضأن ثمانية » ، فأنكر ذلك مستشهدا بأن عدة من جلة الأنبياء عليهم الصلاة والسلام رعوا الغنم ، كما ناقش ما يتصل بالمعلمين ، فرأى أن منهم الفقهاء والعلماء والشعراء والخطباء ، وصار يعدد أسماء بعض المشاهير . وبذلك ، يتضح - فيما نرى - نسبة الأحكام وأهمية إطلاقها بتعميم مححف ، أو شطط ظالم .

على أن لاختلاط العقل درجات ومراتب ولهذا ، قال الجاحظ فى مطلع باب إثر حديثه عن « النوكى » (١) :

(١) الجاحظ ، البيان ١ / ٢٥٠ .

ويقال : فلان أحق . فإذا قالوا مائق ، فليس يريدون ذلك المعنى بعينه ، وكذلك إذا قالوا أنوك ، وكذلك إذا قالوا رقيع . ويقولون : فلان سليم الصدر ، ثم يقولون عيى ، ثم يقولون أبله ، وكذلك إذا قالوا معتوه ومسلس وأشباه ذلك . قال أبو عبيدة : يقال للفارس شجاع ، فإذا تقدم قيل بطل ، فإذا تقدم شيئاً قيل بهمة ، فإذا صار إلى الغاية قيل أليس ، وقال العجاج :

أليس عن حوبائه سخي

ومن إطلاقات العرب في هذا الشأن ، قولهم :

وسوس فلان ، فهو موسوس ، بكر الواو بين السينين : أى اختلط عقله ، واعتزته الوسواس سمي موسوساً لتحديثه نفسه بالوسوسة . قال ابن الأعرابي : «ولا يقال موسوس» بالفتح^(١).

وقولهم : تخلص ، وتخرم ، وتزایل ، وحديثهم عن الجنون والعقل ودلالاته من الربط والفكر ، والحصن المنيع .

ومن الأمثال ما يتصل بالقول وصلته^(٢) بالعقل مثل :

إياك وأن يضرب لسانك عنقك - ص ٥٥

إذا نصر الرأي ، بطل الهوى - ص ٦٢

(ويضرب في اتباع العقل)

حدث من فيك كحدث من فرجك - ص ٢٠٥

وأول ما يستلفت النظر في الشعر والجنون ، هو ما يتصل بما عرف في العربية بالشعراء المجانين ، وأبرزهم المجنون قيس وصاحبته ليلي .

وقد تعددت مواقف الرواة والباحثين إزاء شخصية المجنون بين الإنكار والثقة .

وقد اختلف الرواة في شخصية المجنون^(٣) فمن قائل :

(١) عبد السلام هارون ، البيان ٤ / هـ ١٤ ، وانظر ٤ / ١٦ .

(٢) مجمع الأمثال للميداني ١٣٥٢ هـ .

(٣) الأغاني للأصفهاني ١ / ٢ - ٨٠ ط بولاق . والعقد الفريد لابن عبد ربه . والشعر والشعراء لابن قتيبة ، والمؤتلف والمختلف للآمدی ص ١٨٨ . والآمالى لأبى على القالى ، والكامل للمبرد ، وخزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادى - تحقيق هارون ط ٢ ١٩٨١ ، الخانجي ٤ / ٢٢٩ وما بعدها والأعلام للزركلى .

مهدي بن الملوح ، أو قيس بن الملوح ، أو قيس بن معاذ ، من بنى جعدة ، أو من بنى عقيل .

وذهب قوم إلى أنه مستعار لا حقيقة له ، ولا أصل له في بنى عامر ولا نسب . وقال الأصمعي : رجلان ما عرفا في الدنيا إلا بالاسم : مجنون بنى عامر ، وابن القرية وإنما وضعها الرواة . بل أجاب أن واضع أشعاره فتى من بنى مروان ، كان يهوى امرأة منهم ، فقال فيها الشعر ، وخاف الظهور فنسبه إلى المجنون ، وعمل له أخبارا ، وأضاف إليها ذلك ، فحمله الناس وزادوا فيه ، ويذكر الأصمعي أنه لم يكن مجنونا . بل كانت به لوثة كلوثة أبي حية النميري .

وهناك من قال : أوقد فرغنا من شعر العقلاء ، حتى نروى أشعار المجانين ؟ ! إنهم لكثير . بل أنكر أن يكون من بنى عامر « لأنهم أغلظ أكبادا من ذلك » إنما يكون في اليمانية الضعاف قلوبها ، فأما نزار فلا .

وأشار الذهبي في (تاريخ الإسلام) إلى إنكار وجوده هو وليلى (بنت مهدي أم مالك العامرية) .

ويتحدث ابن قتيبة في (الشعر والشعراء) عن بداية تعلقها ، منذ كانا يرعيان البهيم وهما صبيان ، ثم تمادى به الأمر حتى ذهب ^(١) عقله ، وهام مع الوحش ، وصار لا يلبس ثوبا إلا خرقه ، ولا يعقل إلا أن تذكر له ليلي ؛ فإذا ذكرت ، عقل وأجاب عن كل ما يسأل عنه .

وتمضى القصة مع تطور جنونه ، منذ ترحل قومها ، فأشرف ، فرأى ديارهم بلاقع ، فقصد منزلها ، وألصق صدره به ، وجعل يمرغ خديه على التراب ويقول الأشعار !! ثم إن أباه قيده ، فجعل يأكل لحم ذراعيه ، ويضرب نفسه ، ويعض لسانه وشفتيه ، فأطلقه !!

ولما رآه نوفل بن مساحق ، وهو عريان ، قال لغلام له : خذ ثوبا وألقه عليه . فقالوا له ها هو المجنون ، فكلمه . فجعل يجيبه بغير ما يسأل عنه . فقالوا له : إن أردت أن يكلمك كلاما صحيحا ، فاذكر له ليلي . فذكرها ، فأقبل عليه يكلمه كلاما صحيحا ، وينشد شعره . وحاول نوفل أن يجمع بينهما ، لكن قومه أبوه ، وتلقوه بالسلاح ، وقالوا :

(١) خزانه الأدب ٤ / ٢٣٠ .

والله لا يدخل المجنون لنا بيتا ، أو نُقتل عن آخرنا !! . . إلخ .

والنتيجة المذكورة في معظم المصادر ، أنه هام على وجهه في الفلوات ، وأنس بالوحوش ، فكان لا يأكل إلا مما تنبت الأرض من البقول . ولا يشرب إلا مع الظباء . وطال شعر جسده ورأسه ، وألفته الوحوش . وكان يهيم حتى يبلغ حدود الشام . . فلإذا تاب عقله ، سأل عن نجد ، فيقال : وأنى نجد ؟! فيدلونه على طريق نجد ، فيتوجه نحوه . . حتى وجده أهله ميتا .

الوصف السابق له ، يرد بطريقة أخرى في المصادر ، حين تستدعى القصة أن تقابل ليلي رجلا قادمًا من نجد ، فتظل تسأله حتى يصف لها المجنون :

رأيت يهيم مع الوحش ، ولا يعقل شيئا حتى تذكر له ليلي . . وتكمل القصة بحزنها لما تسمع وتستمر في بكائها حتى يغشى عليها هي الأخرى .

هكذا تتعدد الروايات حول المجنون في المصادر ؛ بل في المصدر الواحد ، كما نرى في (الأغاني) ، سواء أكان ذلك في بيان ميلاد الحب بينهما ، أم في مظاهر جنونه . ومنها القصة المشهورة حول عقره ناقته من أجل ليلي ومن معها من نسوة ، ثم انصرافها عنه إلى غيره ، ثم عودته مرة ثانية بناقة أخرى له . ثم تكرر انصرافها عنه قائلة :

كلنا مظهر للناس بغضا وكل عند صاحبه مكين
تبلغنا العيون بما أردنا وفي القلبين ثم هوى دفين

فلما سمع البيتين ، شفق شهقة شديدة ، وأغمى عليه . فمكث على ذلك ساعة ، ونضحوا الماء على وجهه . وتمكن حب كل واحد منهما في قلب صاحبه ، حتى بلغ منه كل مبلغ .

وكان من مظاهر جنونه ، أنه حين أتاه نأ تزوجها من غيره زال عقله ، وأراد أبوه أن يجج به ، فلما صاروا بمنى ، سمع صائحا في الليل يصيح : ياليلي ، فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد تلفت ، وسقط مغشيا عليه .

وقد ذكر الجاحظ^(١) من المجانين : مهدي بن الملوح الجعدي ، وهو مجنون بنى جعدة . وبنو المجنون قبيل من قبائل بني جعدة ، وهو غير هذا المجنون .

(١) البيان ٢٢/٤ ، ٢٣ ، ٣٨٥/١ .

وأما مجنون بنى عامر وبنى عقيل ، فهو : قيس بن معاذ ، وهو الذى يقال له : مجنون بنى عامر .

وهما شاعران . قيل ذلك لهما لتجننهما بعشيقتين كانتا لهما ، ولهما أشعار معروفة .

ويشير الجاحظ إلى ولع الرواة بشعر هؤلاء المجانين ، فيقول :

« وقد أدركت رواية المسجدين ^(١) ، والمربدين ^(٢) ، ومن لم يرو أشعار المجانين ولصوص الأعراب ، ونسيب الأعراب والأرجاز الأعرابية القصار ، . . فإنهم كانوا لا يبعدونه من الرواة » .

وهو بذلك يعود إلى ما أشار إليه من أن الناس ما تركوا شعرا مجهولا لقائل فيه ذكر ليل إلا نسبوه للمجنون ، ولا فيه لبني إلا نسبوه لقيس بن ذريح . وبذلك يكون الجاحظ - شأنه شأن أصحاب المصادر القديمة والحديثة - يقلب أخبار المجنون ، ويتشكك فيها . على ذلك ، مضى الجاحظ ، وغيره ، وتابعهم المحدثون فى مثل هذا التشكك .

غير أنا نرى أن (شعر الجنون) - إذا جاز هذا التعبير - نص أدبى قائم ، يفرض علينا أن نقلب الرأى فيه ، وندير عيوننا خلاله ، لنرى وحدة المواقف فيه أو تناقضها ، زمنها ومصدرها ، لأن النص صار حقيقة أدبية بصرف النظر عن قائله أو قائله . وبذلك تقدم هذه القراءة لشعره تصورا جديدا يستند للقارئ لا للمؤلف .

وهكذا ، نجد أن علينا أن نناقش قضية الجنون من خلال شعره ، بعد أن اتضحت معالم أخباره ، وحوادث قصته المحبوبة . ففى قراءة شعره قراءة جديدة ، ما يعين على فهم قضية شعر المجانين .

من قراءة أشعار المجنون ^(٣) قراءة لغوية ، نقف على ورود كلمة : مجنون على لسانه فى صور شتى ، من مثل قوله معترفا بتلك الصفة (ص ٧٤) :

على أنسى بها المجنون حقا وقلبى من هواها فى عذاب
بل قد يؤكد اعترافه (ص ١٢٠) : وإنى لمجنون بليلى موكل

(١) المسجديون هم الذين يلتزمون مسجد البصرة والكوفة (الحيوان للجاحظ ٣ / ٦٣) .

(٢) المربديون نسبة إلى مربد البصرة به مناظرات الشعراء ومجالس الخطباء .

(٣) نرجع إلى ديوانه - جمع وتحقيق عبد الستار فراج ، مكتبة مصر ، د . ت .

ويمضى فى هذا الاعتراف (٢٠٠ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١١ ، ٢٦٤) :

ما بال قلبك يا مجنون قد نُحِلعا فى حب مَنْ لا ترى فى نيله طمعا
فلو كنت يا مجنون تضنى من الهوى لبِتَّ كما بات السليم المسَّهد
وقد صرت مجنونا من الحب هائما
وقالوا دم المجنون فى الحى مهـدرا

يسموننى المجنون حين يـروننى نعم بى من ليلى الغداة جنون
بل يتحدث عن نفسه بلقب (مجنون عامر) ثلاث مرات (ص ٢٩٥ ، ٢٩٩ ،
٣٠١) :

يقول أناس على مجنون عامر
ومن أجلها سميت مجنون عامر
كما ترد كلمة الجنون فى شعره مرارا ، من مثل قوله (ص ١٤ ، ٢١٩ ، ٢٦٦ ،
٢٦٧ ، ٣١٩ ، ٣٢٠) :

وما بى إلا حب ليلى كفاية جنونا وإنسى فى الغرام أسير
جنونا وإنسى فى الهوى لأسير
أهيم بكم فى كل يوم و ليلة جنونا وجسمى بالسقام موكل
أحبك حبالو تحبين مثله أصابك من وجد على جنون
أرى النفس عن ليلى أبست أن تطيعنى

فقد جن من وجدى بلىلى جنونها

جنت بلىلى ، والجنون يسير على جهها عقلى يكـاد يطير
إذا جن لىلى جن عقلى بذكرها

أو يخلط فى شعره بين اليقظة والنوم (ص ١٠٨) :

أفى النوم يالىلى رأيتك أم أنا رأيتك يقظانا فعندى شهودها
ضممتك حتى قلت نارى قد انطففت فلم تطف نيرانى وزيد وقودها

أو يستسلم لأحلام اليقظة : (ص ٢٦٥ ، ٩٦ ، ٢٩٩ ، ٣١٤) .

وإنى لأستغشى ومابى نعسة لعل لقاهها في المنام يكون
(وإنى لأهوى النوم في غير حينه)
تخبرنى الأحلام أنى أراكم فياليت أحلام المنام يقين
وإنى لأستغشى ومابى نعسة لعل خيالا منك يلقى خيالها
وأخرج من بين البيوت لعلنى أحدث عنك النفس بالليل خالها
وبعض هذه الأبيات يتكرر بنصّه أو بشطر منه في مواضع عديدة من ديوانه ،
ومثل ذلك ، حديثه عن رؤيتها في نومه (ص ٢٢٣) :

ولما غفث عيني وما عاد لها بنوم وقلبي بالفراق عليل
أتانى خيال منك ياليل زائر فكادت له نفسى الغداة تزول
أو زيارة طيفها^(١) ص ٢٤٠ :

عذ يرى من طيف أتى بعد موهن برامة حزوى عرفه يتقدم
أو يذكر أنه قد أهدت (٥٩) :

فما هو إلا أن أراها فجاءة فأهدت حتى ما أكاد أجيب
كما يصور وقوعه مغشيا عليه أو صريعا (ص ١٧٨ ، ٢٢٤ ، ٢٤٠) :

وأغشى فيحمنى لى من الأرض مضجعى وأصرع أحيانا فالتزم الأرض
إنى لأجلس فى النادى أحدثهم فأستفيق وقد غالتنى الغول^(٢)
أبيت صريع الحب أبكى من الهوى ودمعى على خدى يفيض ويسجم
صريع من الحب المبرح والجوى

(١) مخاطبة طيف الحبيبة مذهب شائع لدى الشعراء وللنقاد أحاديث حوله ، من مثل قول جرير :
(طرتك صائدة القلوب وليس ذا حين الزيارة فارجمى بسلام) . وقول طرفة :

فقل لخيال الخنظلية ينقلب (أو ينصرف) إليها فإنى واصل جبل من وصل
ولسكينة بنت الحسين وابن رشيق تعليق على منطلق طرد الخيال ، بين الاستهجان والاستحسان .
أما الأحلام ، فكانت مصادر تجارب فنية عديدة قديما وحديثا وقد استوحى كولردج قصيدته Kubla
Khan من الأحلام .

انظر للطيف والجن والشياطين : (شياطين الشعراء - الدكتور عبد الرازق حميدة ، الأنجلو ١٩٥٦) .
(٢) الهلكة والداهية .

وفى مكان آخر : صرّيعٌ مِنَ الحبِّ المبرِّحِ والهوى

وأنه يهيم (ص ٢٠٨ ، ٢٤٥) :

أهيم بأقطار البلاد وعرضها

وأصبحت منها فى القفار أهيم

على أن المجنون قد ينقلنا إلى مواقف حية من حياته المرضية ، فيصبحنا معه فى الحالات الجنونية التى تعتريه ، متناولا وصف جوانب المشهد الدرامى بعناصره المختلفة ، من حيث :

المكان حيث : الحى ، الأبواب ، أقصى البيوت .

أو الأشخاص حيث : تقوده عجوز ، ويحدق به صبيان ، ونساء ، وطبيب .

أو ملابسه حيث : يجرداء ، أو يكون عريانا حافيا .

أو هيئته حيث : يميل برأسه ، يبكى ، عاريا وحافيا ، يدور على الأبواب ، مريضا يداوى .

إذ يصور حالة جنونه والصبيان والنساء حوله (ص ٣٠٤) :

ولمّا دخلتُ الحى ، خلفتُ موقدي
أميلُ برأسى ساعةً ، وتقودنى
وقد أخذتُ الصبيانُ بى ، وتجمّعوا
وقوله (٣٠٥) :

فقامتُ هيوبا ، والنساء من أجلها
مُعذّبتى ، لولاك ماكنتُ سائلا
وقائلةً وارحةً لشبابه !!
أصاحبة المسكين ، ماذا أصابه ؟
وما باله يبكى ؟ ! فقالت : لما به !!
بل يصور مجلس مرضه ، وطيبه المداوى من الجن ، لا من الإنس (ص ٣٠٧) :

ألا يا طبيبَ الجنِّ ويحك داونى فإنَّ طبيبَ الإنسِ أعياه دائيا

(١) الوجى : حفاء الأقدام ورفقتها .

ثم يمضى فى تصوير ما دار بينه وبين الطبيب حول داء الحب ودوائه . بل يحدد ذلك الداء (ص ٣٠٠) :

بِىَ الْيَوْمِ دَاءٌ لِلْهِبَامِ أَصَابَنِى وَمَا مِثْلُهُ دَاءٌ أَصَابَ سِوَايَا
ويذكر النساء يعذنه فى مرضه ، وليل من بينهن ، كما نفهم من البيت الأخير
(ص ٣١٢) :

فَأَصْبَحْتُ فِى أَقْصَى الْبُيُوتِ يَعُذَّنَنِى بِقِيَّةِ مَا أَبْقَيْنَ نَصْلَا يَمَانِيَا
تَجْمَعْنَ مِنْ شَتَّى ، ثَلَاثٌ وَأَرْبَعٌ وَوَاحِدَةٌ ، حَتَّى كَمُلْنَ ثَمَانِيَا
يَعُذَّنْ مَرِيضَاهُنَّ هَيَّجْنَ مَا بِهِ أَلَا إِنَّمَا بَعْضُ الْعَوَائِدِ دَائِيَا
حتى يدعو على الطبيب يأسا منه (ص ٣٣٠) :

فَلَا نَفَعَ اللَّهُ الطَّيِّبَ بِطَبِّهِ وَلَا أَرْشَدَ اللَّهُ الْحَكِيمَ الْمَدَاوِيَا
على أن حديثه عن العقل^(١) يوحى باعترافه بفقدته إياه حيناً من الزمان . يقول
(ص ٧٨) :

إِذَا ذُكِرْتُ لَيْلَى عَقَلْتُ وَرَاجَعْتُ رَوَائِعَ قَلْبِي مِنْ هَوًى مُتَشَعِّبٍ
وَقَالُوا : صَحِيحٌ ، مَا بِهِ طَيْفُ جَنَّةٍ وَلَا أَلْهُمُ إِلَّا بِإِفْتِرَاءِ التَّكْذِيبِ
وَلَى سَقَطَاتٍ حِينَ أَغْفَلَ ذِكْرَهَا يَغْوِضُ عَلَيْهَا مَنْ أَرَادَ تَعَقُّبِي
ويقول (٨١) :

فَلَى قَلْبٍ حَزُونٍ ، وَعَقْلٌ مُدْلٍ وَوَحْشَةٌ مَهْجُورٍ ، وَذُلٌّ غَرِيبٍ
ويقول مصورا ما يعتريه حين يراها (ص ١٢١) :
فَمَا هُوَ إِلَّا أَنْ أَرَاهَا فُجَاءَةً فَأُبْهَتْ لَا عُرْفٌ لَدَيَّ وَلَا نُكْرُ

(١) وهو بذلك يتفق مع سائر الشعراء فى ربطهم بين شدة الحب وفقد العقل ، من مثل قول جميل :
فلو تركت عقلى معى ما طلبتها ولكن طلايها لما فات من عقلى
وقوله أريد لأنسى ذكرها فكأنها تمثل لى ليل على كل مرقب

ويصور غياب عقله وانشغاله عما يسمع (ص ٢٣٤) :

وَشُغِلْتُ عَنْ فَهْمِ الْحَدِيثِ سَوَى مَا كَانَ مُكَ وَحَبَّكُمْ شَغْلَى
وَأَدِيمَ نَحْوِ مُحَدَّثَى لِيرَى أَنْ قَدْ فَهَمْتُ وَعِنْدَكُمْ عَقْلَى

وينقلنا إلى موقفه وهو يصور صورتها في التراب ويعاتبها (ص ٧٣) :

أَصَوْرَ صَوْرَةٍ فِي التُّرْبِ مِنْهَا وَأَبْكَى إِنَّ قَلْبَى فِي عَذَابِ
وَأَشْكُو هَجْرَهَا مِنْهَا إِلَيْهَا . . إلخ

وشبيه بذلك ما أثر عنه من لقط الحصى ، والخطأ في الدار (ص ١٨٨) :

عَشِيَّةً مَالِي حِيلَةً غَيْرَ أَنْنَى بَلَقَطَ الْحَصَا وَالْخَطَّ فِي الدَّارِ مُوَلِّعُ
أَخْطُ وَأَحْوِ كُلَّ مَا قَدْ خَطَطْتُهُ بِدَمْعَى وَالْغَرْبَانُ حَوْلَى وَقَّعَ

كما يتحدث عن إرادته ان يرمى نفسه من أعلى جبل ، أى إقدامه على الانتحار (ص ٧٧) .

ومن شعره نقف على تناقض هذا الشعر ، إزاء قضية العقل عنده ، مما يشير إلى أنه شخصية مخترعة ، أو نموذجاً عاماً لقضية الحرمان والوله بوجه عام ، صوّرتة أقلام عدد من الشعراء . ففي الوقت الذى يقر فيه بالجنون - كما ذكرنا من شعره - نراه ينفى هذا الجنون ويدفعه عن نفسه ، من مثل قوله (ص ١٥٥) :

فَقَالُوا : أَمْجُنُونُ ؟ ! فَقُلْتُ مُوسُوسُ أَطُوفُ بِظَهْرِ الْبَيْدِ قَفَرًا إِلَى قَفَرِ
فهو هنا ينفى الجنون ، ويثبت الوسوسة ، بينما أقره من قبل كثيرا . ثم يعود مرة أخرى فينفى الجنون والسحر في قوله (ص ١٥٨) :

يَقُولُونَ : مَجْنُونٌ يَهِيْمُ بِذِكْرِهَا وَوَاللَّهِ مَا بَى مِنْ جُنُونٍ وَلَا سِحْرٍ
بل يفند أقوال من يسمه بالجنون ، قائلا ودافعا هذا الاتهام في نظره (ص ٣٧٠) :

وَجَاءُوا إِلَيْهِ بِالتَّعَاوِيذِ وَالرُّقَى وَصَبُّوا عَلَيْهِ الْمَاءَ مِنْ أَلْمِ النَّكْسِ
وَقَالُوا : بِهِ مِنْ أَعْيُنِ الْجِنِّ نِظْرَةٌ وَلَوْ عَقَلُوا ، قَالُوا : بِهِ نِظْرَةُ الْإِنْسِ

(كانت العرب تنسب الجنون لشريرى الجن)

ويجاور ليلى في أمر جنونه ، إذ قالت له وهو مطرق يهذى (ص ٢٨١) :

أخبرتُ أنك مِن أَجلى جُننتَ وقد فارقت أهلك لم تعقل ولم تفقي
فقال

قالتُ جُننت على رأسي ، فقلتُ لها الحبُّ أعظمُ ممَّا بالمجانينِ
الحبُّ ليس يفيقُ الدَّهرَ صاحِبُه وإنما يُصرِّعُ المجنونُ في الحَسينِ
ولا يغيب عن بال دارس ديوانه ، أنه قد يستعمل مادة (جن) بمعنى بعيد كل
البعد عن موضوعنا وهو (الجنون) ، إذ تكون بمعنى الستر والإخفاء حين تكون
بصيغة (أجنّ) كما نرى في أبيات له (ص ١٦٩ ، ٢١٧) ، ولا صلة لذلك بالمادة
التي نبهتُها .

وهكذا ، نرى أن دراسة الشعر المنسوب للمجنون ، دراسة لغوية دقيقة ، تقدم
لنا بعداً فنياً جديداً لذلك النوع من الشعر ومدى اتحاد المواقف فيه أو تعددها ، بل
تناقضها ، فكيف يصدر ذلك التنوع من شاعر واحد ؟ ! بل إن دراسة النسيج
اللغوي والبناء الفني لهذا الديوان ، تقفنا على أنه صيغ بمستويات فنية متباينة
لا يعقل أن تصدر من مبدع واحد ، إذ تنم على أنماط من التعبير هي - بالقطع -
معبرة عن مناح فنية متعددة لأكثر من شاعر ، وبخاصة النصوص في الصفحات
التالية من ديوانه : ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ١٧٠ ، وما نجده فيها من ركافة ، وضعف ،
واضطراب في الروي رفعا ونصبا . وليس أدل على ذلك من هذا البيت الضعيف
الواهي (ص ١٧٠) :

ولو عَبَدْتُ أَتَى مِن آل ليلي ليركبنِي لصرتُ لَهُ حماراً (!!)
وهو بيت من تجميع ابن طولون (مات ٢٧٠ هـ ٨٨٤ م) ، ولا نرى فيه فناً كما
نرى في شعره . وفوق اضطراب الروايات حوله ، واختلاف شعره بشعر غيره ^(١) ،
وتناقض ما قاله قبل اختلاطه في رثاء أبيه (ص ٦٥) ، مع ما ذكره الرواة من
مواقف أبيه إزاءه بعد جنونه - نساءل كيف رثى أباه قبل جنونه ، بينما تذكر المصادر
مواقف للأب بعد جنونه ، ومنها أن أباه سلط عليه من يسأله عن ليلي ^(٢) . هذا
التناقض المائل في جعل اختلاطه قبل موت أبيه أو بعده يجعلنا نشك في حقيقة

(١) يذكر عبد الستار فراج في نهاية الديوان ص ٣٣٤ شعراء اشتركوا فيها نسب للمجنون عددهم واحد
وثمانون شاعراً ، منهم : جميل ، وأبو حية النميري ، والعباس بن الأحنف ، وعروة بن حزام ، ومحمد
بن داوود صاحب الزهرة ، وابن الدمينه . . إلخ .

(٢) أنكر ذلك صاحب تزيين الأسواق - الأزهري ١٣٢٨ ط ٢ .

وجوده من خلال فقد المنطقية في قصة حياته وتتابعها ، فضلاً عما لا حظناه في شعره من اضطرابه بين إقراره حالة الجنون التي تعتريه ، واعترافه - صراحة - أنه :

محبول أو مجنون ، أو يصف مابه على أنه : جنون ، وأنه جن ، أو خلطه بين اليقظة والنم ، أو استسلامه المفرط لأحلام اليقظة أو أنه يستغشى ، أو يغشى عليه ، أو يصرع أو يبهت ، أو يهيم ، أو يزوره طيفها ، أو تطوف به النسوة والصبيان ، أو يزار من النساء ومن الطبيب ، أو يعود إليه عقله بعد غيابه ، أو يكاد يقدم على الانتحار .

في الوقت الذي يحاول فيه أن يدفع صفة الجنون عن نفسه فينفى نفيها ، أو يخففها إلى الوسوسة ، أو ما شاكل ذلك . كل هذا جدير أن يدفعنا إلى الشعر المنسوب للمجنون لبحث قضية وجوده قبل أن نجاري السابقين في حصر آراء الرواة عنه ، ما بين منكر^(١) ومؤيد لوجوده ، إذ يبقى بعد ذلك وجود لا مفر منه للون من الشعر غرف بطابعه المميز، بصرف النظر عن شخصية قائله أو قائله بالجمع .

وخلاصة ما يمكن أن يتجه إلى شعرا لمجنون وقصته ، أنها قصة متصنعة ، وأنها خضعت لعوامل زمنية واجتماعية فيها من ملامح اليأس ، ومظاهر الثورة ، ومشاعر الحزن والتصوف ، وألوان الغناء ، وتزيد الرواة ، مما قربها حيناً من قصص الزهاد والمتصوفة^(٢) الذين انتقلوا بالحب من المرحلة الوجدانية إلى المرحلة الروحانية . وفيها تعبير عن طبيعة عامة للذوق الأدبي الذي ينشد الشعر ، وفيها صلة بطبيعة الحياة السياسية والاجتماعية منذ بدايات العصر الأموي .

أما شعر المجنون - وهو شعر غاية في العقل - فهو شعر جدير أن يستثير باحثاً كطه حسين ليتعجب من رجل قضى حياته بين الإغماء والجنون ، ويتمكن من هذا الشعر المتقن الذي يحمل سمات فنية فيها من البدواة والصدق الفني والجمال اللفظي ، ولهذا كانت ليلاه - شأنها شأن لبنى وعزة وبثينة وعفراء وهند ودعد وسعاد - لا تعنى مسميات لنساء بقدر ما كانت مثلاً أعلى حتى ليجعلها مثل « هيلانة » عند اليونان .

(١) انظر طه حسين ، حديث الأربعاء ، دار المعارف عام ١٩٥٤ ص ١٨٨ وما بعدها وغنيمي هلال : الأدب المقارن .

(٢) اهتم محمد بن أبي داود بالحديث عن الحب في كتابه (الزهره) ، ثم ابن حزم في (طوق الحمامة) . ومن العذريين من كانوا من الفقهاء كعروة وابن عمار .

وإذا كنا لا نذهب إلى ما ذهب إليه طه حسين من تجريد هذه الأسماء جميعها من مدلولها^(١) ، فإننا نذهب - مع الإبقاء على أصل الاسم - إلى أن خيالاً واسعاً دار حوله كما يدور حول أى أسطورة أو حدث فيتسع بدائره حيناً بعد حين .

وقد أثرت - كما سبق - أن أحتكم إلى الشعر المنسوب للمجنون بشكل رئيسي ، فوجدت تناقضه ، كما وجدت ركافة بعض نماذجه ، ومنها ذلك البيت الذى وضع فى عصر أحمد بن طولون فى القرن الثالث الهجرى ، وواضح ما فيه من ركافة وضعف تشى بذلك التدخل الأدبى - عبر العصور - فى سيرة هذا العاشق ، وفى شعره على حد سواء ، إذ يكون الجنون فى الحب هو المقياس الذى به يفضل شاعر شاعراً آخر ، ومن أجل ذلك فضل النقاد القدامى جيلاً على عمر بن أبى ربيعة وعلى جرير والفرزدق ، لصدقهم فى الصبابة والعشق ، واستشهد اللغويون والنحويون بأشعارهم فى مصادرهم . بل رأى ابن سلام أن « كثير عزة » يقول وأن جيلاً هو الصادق فى الصبابة والعشق . وقال غيره : كثير يكذب ، وجميل يصدق .

وهكذا كانت المقاييس النقدية السائدة سبباً قوياً من أسباب هذا التكثر فى شعر الجنون ونوعه بسبب ميله لإغلاء الغريزة Sublimation هو وسائر شعراء العفة أو الحب العذرى .

وإلى جانب أشعار من اشتهروا بالمجانين ، نجد سائر الشعراء المحبين يكثرون من ذكر الوله بحبيباتهم والجنون فى حبهم ، سواء أكانوا من البدو أو من الحضرة .

وفى دراسة شعراء الرجز^(٢) - وبخاصة رؤية والعجاج - وبتأمل معجمهم الشعرى ، نقف على طائفة من الكلمات الدالة على الجنون^(٣) أو ما يتصل به مثل :

الخبيل - الألس - الطيش - الجنون - المجنون - النخب - النزق - المسلوس - والمس من الجنون هو الألق - وسلس بمعنى الجنون .

أحمق - الأبله - البهول . . . إلخ .

على أن شيوخ المعجم الشعرى الخاص بكلمات الجنون ومشتقاتها ، ومترداداتها ومشاركها اللفظي ، ودلالاتها الهامشية ، ومعانيها الإيحائية - أمر مشترك بين الشعراء

(١) حديث الأربعاء ١ / ١٩٠ ، ٢١٤ .

(٢) تقى الدين الهلالى ، دراسة لغوية فى أراجيز رؤيه والعجاج ، بغداد عام ١٩٨٢ وبخاصة ص ٣٢٥ .

(٣) يحسن الرجوع إلى المواد اللغوية المتعددة فى هذا المجال بالمعجم اللغوية .

مهما تعددت مناحيهم ومهما تنوع مذهبهم الشعري ، ومهما تباعدت عصورهم ،
ومهما اختلف اتجاههم الغزلي بين العفة والصرافة . ونضرب لذلك بأمثلة محدودة ،
أحدها شاعر جاهلي مات شابا هو طرفة بن العبد ، والثاني لشاعر أموي كان
نموذجا لشعر الشباب اللاهي الضارب في الحب بسهم وافر ، والثالث لابن
الرومي ، ولديهم نجد نماذج من المعجم الشعري الخاص بـ (الجنون) .
يقول طرفة بن العبد :

أصبحوت اليوم ؟ أم شاققتك هر ؟

ومن الحب جنون مستعر (١)

ويقول عمر بن أبي ربيعة :

جن قلبي من بعد ما قد أثابا ودعا الهمّ شجوه فأجابا (٢)

ويقول :

فاستجن الفؤاد شوقا وهاج الشوق حزنا لقلبك المطراب (٣)

ويقول :

ليلة السبت إذ نظرت إليها نظرة زادت الفؤاد جنونا (٤)

على أن الحديث عن هذا الجانب لا ينسبنا رائعة ابن الرومي في وصف المغنية
«وحيد» وحديثه عن افتتانه وجنونه بها ، حتى لتمثل له في كل مكان (٥) ، يقول :

لى حيث انصرفت منها رفيق من هواها وحيث حلت قعيد
عن يمينى وعن شمالى وقدّا مى وخلفى فأين عنه أحييد
سد شيطان جها كل فجّ إن شيطان جها لمريد

(١) المستعر : الشديد وأصله الملتهب «سمرت النار» إذا أوقدتها وهيبتها - د. على الجندى ، ديوان طرفة
ابن العبد ، تحقيق وتحليل ونقد ، الأنجلو ١٩٥٨ ص ٦٧ .

(٢) شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة ، تحقيق وشرح محمد محيى الدين عبد الحميد ، التجارية - ٢ ١٩٦٠
ص ٣٨١ .

(٣) نفسه ص ٣٨٢ .

(٤) نفسه ص ٣٠٥ .

(٥) انظر كتابنا ، ديوان الشعر في الأدب العربي الحديث ، دار النهضة العربية عام ١٩٧٨ ، ص ١٤٢
وشياطين الشعراء ، عبد القادر حميدة ، الأنجلو عام ١٩٥٦ للحديث عن الشياطين وأنواعهم .
الخ .

وفي الجانب الآخر دار بين الشعراء والنقاد حوار حول منطقية العمل الفني ، ومدى سيطرة العقل عليه وخضوعه للفهم والمنطق . فهذا هو البحتري يناقش قضية الصدق^(١) والكذب في الشعر ، فيقول :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يكفى عن صدقه كذبه
إذا كان من مذاهب الشعر في القديم مَنْ يرى أن أعذب الشعر أكذبه ، بينما
كان هناك من يربط بين شعر الشاعر ولَبِّه ، ويجعله معبرا عن كياسته أو حقه ،
ولهذا ذهب الشاعر الإسلامى المخضرم حسان بن ثابت مذهبا آخر يجافى فيه
الكذب ويرتبط باللبّ يقول :

وإن أشعر بيت أنت قائله بيتٌ يقال إذا أنشدته صدقا
وإنما الشعر لبُّ المرء يعرضه على المجالس إن كيسا وإن حمقا

وفي مجال الفهم والإفهام ، ترد قضية (الإغراب) في الأدب ، أى اصطناع
الأديب منهجا يأتى فيه بالغريب . وهذا هو الشاعر أبو تمام ، ينتقده أبو العمىيل ،
وأبو سعيد الضرير ، فيتساءلان بإنكار عما يهرهم به من غريب وجديد
مستحدث :

لم لا تقول ما يفهم ؟

فيجيهم بثقه الفنان المبدع :

وأنتما ، لم لاتفهما ما يقال ؟

وإن كان هناك من يرى مجازاة الحمق وترك العقل تجنباً للشقاء بسببه ، يقول^(٢)
الشاعر :

تحامق مع الحمقى إذا ما لقيتهم ولاقهم بالنوك فعل أخى الجهل
وخلط إذا لقيت يوماً خلطاً يخلط في قول صحيح وفي هزل
فلانى رأيت المرء يشقى بعقله كما كان قبل اليوم يسعد بالعقل

(١) الجاحظ ، البيان ١ / ٢٤٥ ، ٢ / ٢٤٣ .

(٢) الجاحظ ، البيان ١ / ٢٤٤ .

وقال آخر :

وَأَنْزَلَنِي طَوْلَ النَّوَى دَارَ غُرْبَةٍ إِذَا شِئْتُ لَأَقِثُ امْرَأً لَا أَشَاكُلُهُ
فَحَامِقْتُهُ حَتَّى يُقَالَ سَجِيَّةٌ وَلَوْ كَانَ ذَا عَقْلٍ لَكُنْتُ أَعَاقِلُهُ

وقال آخر :

وَكُنْ أَكْيَسَ الْكَيْسِ إِذَا مَا لَقَيْتَهُمْ وَإِنْ كُنْتَ فِي الْحَمَقَى فَكُنْ أَنْتَ أَحَقُّ

وقال آخر :

عِشْ بِجَدٍ وَلَا يَضُرْكْ نَوْكُ إِنَّمَا عِشْ مِنْ تَرَى بِالْجُدُودِ
عِشْ بِجَدٍ وَكُنْ هَبْنَقَةَ الْقَيْسَى نَوْكَا أَوْ شِيَةَ بْنِ الْوَلِيدِ

وفي الجانب المقابل يحذر العربي من العى والحمق وما عرف لديهم باسم النوك ،
من ذلك قول الشاعر :

وإن النوك للأحساب داءٌ وأهـوونُ دائه داء الغباء
فلا تثقن بالنوكى لشيء وإن كانوا بنى ماء السماء

وقول الآخر :

أرى زمنا نوكاه أسعدُ أهله ولكننا يشقى به كلُّ عاقلٍ
مشى فوقه رجلاه والرأس تحته فكبَّ الأعلى بارتفاع الأسافلِ

على أن هذا يضع أيدينا على نمطين من حديث الجنون في الشعر : أحدهما ، ما
كان راجعا لعلّة عقلية ومرض نفسى ، والآخر ما كان مرتبطا بموقف عاطفى ، أو
على وجه التحديد ، ما كان متصلا بالوله الشديد فى الحب العميق . ويمكن القول
إن النوع الأول مصدره العقل ، والنوع الثانى مصدره القلب .

ومن الشعراء من عرفوا بصفات عقلية ، ذكرها الجاحظ ، مثل :

الأهوج ، وهو ^(١) الهيثم بن ربيع ، وهو من مخضرمى الدولتين الأموية
والعباسية ، وهو ابو حية النميرى ، وقد كان أشعر الناس ، وكان يخبر عن
مفاوضته الجن .

(١) الجاحظ ، البيان / ١ هـ ٢٢٥ و ص ٢٢٩ ، والأغانى ١٥ / ٦١ ، ٦٢ والخزانة ٣ / ١٥٤ .

وهناك من غلبت عليه المرة السوداء ، فاختلط في أكثر أوقاته ، وله شعر يفند فيه من ادعى اختلاطه وجنونه (١) .

ويشير الجاحظ (٢) إلى حق يرجع إلى إيراد الشاعر معاني لا ينبغي له أن يوردها ، أو لا تناسب المقام ، كمدح الكميت بن زيد للنبي ﷺ ، وقوله إنه أفرط في مدحه ولو عتقه الناس أو ثلبوه أو عابوه في قوله .

وموقف كثير عزة من عبد العزيز بن مروان بعد مدحه إياه . . إلخ .

على أن هذا مما يندرج في باب مناسبة المقال للمقام ، أو مراعاة اللياقة ، ولانراه وثيق صلة بموضوعنا .

ومن الشعراء أبو يسس (٣) الحاسب الذي ذهب عقله بسبب تفكره في مسألة . فلما جن ، كان يهذى بأنه سيصير ملكا ، وأنه قد ألهم ما يحدث في الدنيا من الملاحم . وقد قال أبو نواس والرقاشي على لسانه أشعارا ، ويرويانها إياه ، فإذا حفظها لم يشك في أنه الذي قالها ، ومنها رائية أبي نواس :

منع النوم ادكاري زمنا ذاتها وئيل وأشياء نكر

وهكذا كان الجنون في الشعر العربي القديم : إما مرتبطا بجنون عاطفي بمن أحبه الشاعر ، أو مرتبطا بحالة نفسيه اعترت قلة منهم .

وإذا ما انتقلنا إلى الشعر في العصر الحديث ، واجهنا كما هائلا في معجمه الشعري ، يدور حول الجنون في الحب أيضا ، ويكون دائرا - في مجمله - في فلك الشعر القديم حيث ارتباط الجنون بالجن والأرواح . من ذلك ، حديث أحمد شوقي عن عنتره في مسرحية (٤) عنه :

آخر : هل جنت ؟

الأول : إذن قضى

وتخلصت من غولها الأرواح

(١) الجاحظ ، البيان ١/ هـ ٢٢٥ ، والأغاني ١٨/ ٦١ - ٦٥ .

(٢) الجاحظ ، البيان ٢/ ٢٣٩ ، ٢٤٠ .

(٣) الجاحظ ، البيان ٢/ ٢٢٨ .

(٤) التجاربه ، فن الطباعة ص ١١٥ - ١٣٩ وانظر كتابنا بالاشتراك مع شكرى عياد (عنتره الإنسان والأسطورة) ، الرياض ، جامعة الملك سعود ١٩٨٢ .

الآخر : عنتره جُنَّ في هواها

والبنت جُنَّتْ به كذلك

ويقل ارتباط الجنون في الشعر الحديث بعنف الحب وقوته ، وربما مال إلى الارتباط بالمواقف النفسية الحادة ، سواء ما كان متصلا منها بالحب ، أو النفس ، أو المجتمع على المستوى الفردي ، أو الاجتماعي .

هذا هو الشاعر التونسي^(١) مصطفى النجار في قصيدته (الحمامة والفحمة المشتعلة) يقول :

قال الراوى : قالوا ، انتحرت ذات مساء

والدنيا تلبس حلتها السوداء

جُنَّتْ هذى البلهاء

وهنا نجد الجنون الشعري في إطار نفسى قد يرتبط بمجتمعه وظروفه وقضاياه ، فهو قلق جماعى .

على حين يتناوله الشاعر المصرى محمد الأسمر^(٢) متسائلا في بيتين ، جعل لهما عنوانا وثيق الصلة بموضوعنا وهو (عقل أم جنون؟) ، يقول فيهما :

إنى أحدثُ نفسى وهى خاليةٌ

شَتَّى الأحاديثِ فى شَتَّى الأفانينِ

أهكذا الناسُ غيرى حينَ وجدتهمْ

أم تـلـك أولُ أحـوالِ المجانينِ

وهو يدور في المنطلق النفسى المشار إليه لدى التونسى النجار ، ويتصل برهافة حس الفنان وقلقه واضطرابه ، فهو قلق فردى .

وربما قصد الشاعر إلى هذه الصفة (الجنون) ، ولا نجد في شعره ما يبين وجهها مجازيا أو رمزيا لها . من ذلك ، قصيدة أحمد زكى أبو شادى وعنوانها (جنون)^(٣) :

(١) مجلة الشعر ، تونس ، السنة الأولى - العدد ١٩٨٢١ ص ١٠٩ .

(٢) ديوان الأسمر ، شركة فن الطباعة ، القاهرة ، د.ت ، ص ٥٠٠ .

(٣) أطيف الربيع ، القاهرة ١٩٣٣ ص ٨٦ .

هل الجداولُ أشهى من البحورِ وأنقى
إلى أن يقول :

حتى ترى ملء شعري مظاهرا للجنون
فهو يقصد بالجنون الاندفاع والنزق والطيش . وهو لونٌ غير ما سبق الحديث عنه مما يتصل بالتدلل في الحب ، أو القلق النفسى : الجماعى أو الفردى .
وهناك مظهر آخر من مظاهر تخطى العقل من الناحية الشكلية واللفظية ، نراه فى (تراسل المدركات والحواس) فى الشعر وبخاصة لدى الشعراء الرومانسيين ، حيث الاستعارة المتبادلة بين خصائص الحواس والمدركات ، كنقل صفة حاسة الشم للمسموع وصفة المسموع للمرئى . . إلخ ، مثلما نجد لدى « رامبو » فى ربطه بين فوضى الحواس ، وحيث تناول الفلاسفة « الحب المشترك » ، ثم تطور ذلك فى نظرية العلاقات أو التراسل Correspondances ، رغبة فى خلق نمط جديد من العلاقات اللغوية فى الأدب . وهناك مظهر آخر يبدو فى انتقال العقل من حالة إلى حالة أخرى ، أو بالتحديد غياب العقل ، أو توقفه بسبب وجود عامل خارجى أدى إلى هذا الانتقال ، ونقصد به وسائل التخدير وطرق غياب الوعى المتعددة .

ويحضرنا فى هذا المقام حصر لثمانية مواقف شعرية ، لتصوير مجلس الشراب وما فيه عند محمود سامى البارودى ^(١) وندر - فى هذه الصور الشعرية ، فى الجزء الأول من ديوانه - تصويره لما يعترى العقل ، اللهم إلا إشارات واهنة مألوفة من مثل قوله فى الصورة السادسة (ص ١٠١ ، ١٠٢) :

طارت بألبابنا سُكراً ولا عجب وهى الكميثُ إذا فى حلبة جهمت
ومثل قوله فى الصورة الثامنة (ص ١٠٤) :

فلو تَأَمَّلْتَنى والكأسُ دائرةٌ كَخِلْتَنى ملكاً يَخْتَالُ مِنْ مَرَحِ
على أن موقف الشراب هذا ، يتجلى عند صلاح عبد الصبور ، متجاوزا المواقف الفردية والمشاعر الفردية عند البارودى ، إلى مواقف عامة ، وهموم جماعية ترتبط بإيقاع مشكلات العصر ، محليا وعالميا .

(١) جزء من دراسة حول الجزء الأول من ديوانه - ضبط الجارم ومعروف ، الأميرية ١٩٥٣ - كتابنا الصورة الشعرية واستحياء الألوان ، النهضة العربية - القاهرة ١٩٨٥ ص ٧٧ - ٨٤ ، وانظر الطبعة الثانية (الصورة الشعرية والرمز اللونى) ، دار المعارف ١٩٩٥ .

ونختار لذلك من أعماله العديدة في هذا المجال قصيدته (مرثية صديق كان
يضحك كثيرا) (١) ، وفيها تتضافر الحركة مع اللون الأسود وإحياءاته العديدة لدى
الشاعر (٢) ، ويتحدث عن صديق في مجموعة أصدقاء ، اتخذ من مجلس الشراب
متنفسا للتعبير ، وحين افتقد المتنفس « تسمم بالحكمة » ومات . ونجد من الأهمية
التوقف عند فقرات من هذه القصيدة :

كان صديقي

حين يجيء الليل

حتى لا يتعطن كالخبز المبتل

يتحول خمرا

تتلامس ضحكته الأسيانة في ضحكته الفرحانة

طينا لماعاً أسود

أو بللورا

وهو يحاول أن يخفى ما بداخله :

« يتعمّم بالختم الطيني اللماع على عينيه الطيبتين » .

ويصطنع أحيانا منهج اللامبالاة والتسليم :

يجعلنا أحيانا نضحك كالخمر الصفراء

إذ ندرك أن الأشياء المبذولة مبذولة

والأشياء العادية عادية

والأشياء الملساء مجرد أشياء ملساء

أو يميل للتشاؤم :

يجعلنا نضحك إذ نضحك كالخمر السوداء

إذ يبصر في ورق الشجر المتهاوى موت البذرة

(١) شجر الليل المسافر - الأعمال الكاملة ، دار العودة بيروت ط ١٧٢١ .

(٢) انظر كتابنا ص ٤٨٣ الصورة الشعرية ص ١٣٥ وما بعدها .

لكنه لا يجد متنفسا مع أصدقائه ، فقد افتقد المشاركة الوجدانية في مجلس
الشراب (الغياب عن الواقع والعقل) ، فماذا يحدث له ولعقله ؟

مات صديقي أمس

إذ جاء إلى الحانة لم يبصر منا أحدا

أقعى في مقعده مختوما بالبهجة

حتى انتصف الليل

لم يبصر منا أحدا

سالت في ساقه البهجة

وارتفعت حكمته حتى مست قلبه

فتسمم بالحكمة

غاب الندماء ، فلم يقدر أن يتحول خيرا

وتفتت مثل رغيف الخبز

وهنا ، نرى الشاعر يصور الفاجعة فرديا وجماعيا ، ولا يستهدف وعظا كما نرى
لدى غيره . فحين انتشرت عادة (شم الكوكاكين) في مصر ، في أعقاب الحرب
العالمية الأولى ، كتب محمد الأسمر^(١) قصيدة عنوانها (الكوكاكين) ، عدة أبياتها
١٨ بيتا ، وأخرى بعنوان (الأفيون) في خمسة أبيات وفي القصيدتين ، يتجلى الهدف
الوعظي واتجاه التوعية ، يقول في الأولى :

كم شمة ضاعت بها ثروة وشؤدذ ما كان بالضائع
وكم عزيز جدعت أنفه وماله في الناس من جادع
أصبح في منزله قابعاً ولم يكن بالرجل القابع
ويقول في الثانية :

قال لي صاحبي وأبصر ما بى قم وداو الهموم بالأفيون
وتعاط القليل منه قليلا فهو نعم العلاج للمحزون

(١) ديوانه ص ٥٠٣ ، ٥٠٤ ، وانظر عن تغير الحالة المزاجية بواسطة المخدرات فصلا بهذا العنوان في
كتاب (عقول المستقبل) - جون ج - تايلور ، عالم المعرفة ٩٢ الكويت ص ١٤٣ .

وهنا ، نرى الشاعر مشغولا بالناحية الاجتماعية والهدف الوعظي ، غير متجه لتصوير مظاهر غياب العقل ، أو دوافعه من هموم فردية أو جماعية ، بينما نجد شاعرا آخر يصور مظهر ذلك الذي لعب الشراب بعقله ، لكنه تصوير يعود بطريق غير مباشر إلى التنفير الوعظي على نحو ما يعرف بالعلاج التنفيري . Aversion therapy

فهذا على الجندی ^(١) يصور امرأة مخمورة في قصيدته (إلى التي شرب عقلها الشراب) يقول فيها :

وهذيت ، والمخمور كالمحموم مسلوب الصواب

وأدرت عينا في الحضور كأنها عين العقاب

براقة اللحظات كالهندی سل من القراب

وتتطور النظرة للمسكر لدى الشعراء المعاصرين ، إذ يربطون بين الوعي واللاوعي . ومن القصائد المعبرة في هذا الشأن قصيدة (مذكرات الملك عجيب بن الخصيب ^(٢)) لعبد الصبور ، وقد استوحاها من (ألف ليلة وليلة) ، مستخدما قناعا فولكلوريا ، متناولا - كما يعبر في كتابه (حياتي في الشعر) ^(٣) عن الهموم والشواغل والرحلة الباطنية ، وسقوط الملك كالبهلوان يقول في هذه القصيدة :

لقد خلطت أكؤسنا بأكؤيس كثار

ثم مزجت أخضرا بأسود بنار

شممت خلطة البهار ثم غصت في البحار

حين رأيت رأى العين طائرا برأس قرد

وحينما أراد أن يقول كلمة نهق

كان له ذيل حمار

إذ إنه رأى أن « يلبس لكل حالة لبوسها » فلو قال كل ما عنده :

(١) ترانيم الليل ، على الجندی ، دار المعارف ١٩٦٤ ص ١٦٧ .

(٢) أحلام الفارس القديم ص ٢٠٩ .

(٣) الأعمال الكاملة مج ٣ ص ٣١ - ٤٩ .

لقلتمو مجنون

الملك المجنون

وبعد أن يرى العجائب فى اللاوعى ، حيث تكون رأس القرد ونهيق الحمار ممثلين للعقل واللسان ، ثم نجد المهارى جمع مهرة تتحول قططاً تمشى للخلف ، ثم ديباً ، ثم عن طريق التداعى Association of Ideas يأخذه الدب القطبى بين أسنانه حتى يصبح - فى نومه أو كابوسه - فزعا مستغيثاً طالباً صنع المستحيل :

يا خدام القصر . . ويا حراس . . ويا أجناد

ويا ضباط . . ويا قادة

مدّوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة

كى يسقط ملككم المتدلى

سقط الملك المتدلى جنب سريره (!!)

وهكذا برع عبد الصبور فى الجمع بين غياب العقل عن طريق المسكر ، والحلم^(١) الرمزى الذى استخدمه بودلير معادلاً للتجربة experience فى بصرية الشاعر ، متوقفاً عند لحظة غياب العقل وماتتيحه من تصورات ورؤى . وهو منهج نراه فى مواطن كثيرة من شعره .

على أن تناولات صلاح عبد الصبور هذه لا ينبغى أن تفهم بمعزل عن تناولاته الشعرية المازجة بين الواقع وغير الواقع ، العقل وغيابه ، الوعى واللاوعى ، اليقظة والحلم فى شعره المسرحى فى (مأساة الحلاج ، ومسافر ليل ، والأميرة تنتظر ، وبعد أن يموت الملك) ، وفى شعره الغنائى مثل قصيدته (مذكرات الصوفى بشر الحافى)^(٢) الذى تصوف ، وحين أفزعه الناس فى السوق ، خلع نعليه ووضعها تحت إبطيه ، وانطلق يجرى فلم يدركه أحد :

يا بشر

هأنت ترى الدنيا من قمة وجدك

(١) انظر عن الحلم ص ٣٢ ، ١٨٨ كتابنا الصورة الشعرية .

(٢) أحلام الفارس القديم - المجموعة الكاملة ص ٢٦٧ .

لاتبصر إلا الأنقاض السوداء .

ويكون للحلم فى شعره منزلة نفسيه تعادل منزلته الفنية :

أحلم فى نومى حلما يتكرر كل مساء

أتدلى فيه معقودا من وسطى فى حبل

ممدودا فى وجه ركام الأبنية السوداء (١)

أحيانا وأنا بين اليقظة والإغماء

إذ أشعر أنى أهوى فى قاع البئر المعتم (٢)

تتجمع عن عورتى النجمات

أتجمع فأرا ، أهوى من عليائى ، إذ تنقطع حبالى الليلية (٣)

وفى ذلك كله ، نجد سمة مشتركة هى السقوط أو التدلى من أعلى ، وذلك يرتبط بحديثه عن المزاج الرمادى (٤) ، ووصف الكلمة بالرمادية والغمامية ، والسديمية ، والترايبية (٥).

وهكذا كان الشعر العربى التراثى والمعاصر حين يصور الجنون ، أو يتحدث عنه - يعقله - بتشديد القاف - حيث يسيطر العقل دوماً ، حتى لدى الشاعر المشهور بصفة الجنون .

وللجنون فى القصة نماذج ، قد تتسع ميادينها ، وترحب آفاقها أكثر مما عليه فى الشعر ويرجع ذلك إلى الاختلاف الفنى بين طبيعة الجنسين الأدبيين ، إذ تتسع القصة لاحتواء أحداث ومواقف ، ووجود صراع وتضاد ، وتعدد شخصيات تنمو وتتشابك أقدارها ، وتتبادل الحوار فيما بينها ، كما تتسع للوصف والسر والتحليل والصراع .

(١) تأملات فى زمن جريح - قصيدة حديث فى مقهى - المجموعة الكاملة ص ٣١٨ .

(٢) شجر الليل المسافر قصيدة فصول ٤٧٨ .

(٣) تأملات فى زمن جريح - رؤيا ص ٣٣٥ .

(٤) شجر الليل المسافر قصيدة توافقات ص ٥٠٧ ، ٥٠٨ .

(٥) أقول لكم قصيدة أحبك ص ١٤٤ .

ومن أقدم نماذج القصص العربى فى هذا المجال ، مايتتمى للأمثال العربية ، حيث يضم التراث طائفة ضخمة منها ، جمعتها كتب الأمثال ^(١) وكل مثل منها - فى معظم الأحوال - ارتبط بقصة شاهدت مولده ، أو كانت سبباً فى وروده . من هذه الأمثال ^(٢) التى تدور حول بعض الأمراض العقلية ، أو مظاهر الجنون ، أو التخلف العقلى ، سواء ارتبطت باسم صاحبها أو صفته أو حادثته :

٥١ ص	إحدى عشيائك من نوكى قطن
٥٤ ص	أول العى الاختلاط
١٥٦ ص	أتية من أحق ثقيف
٢٠٣ ص	حديث خرافة (وهو رجل من بنى عذرة استهوته الجن ، فلما رجع ، حدث قومه فكذبوه) .
٢٠٩ ص	أحاديث الضبع استها (يضرب للمخلط فى حديثه)
٢١١ ص	أحق يمطخ الماء
٢١٣ ص	أحق بلغ
٢٢٧ ص	أحق من هبنقة (الذى ضل منه بعيره)
٢٢٧ ص	أحق من حذنة
٢٢٧ ص	أحق من حجنة
٢٢٨ ص	أحق من جهيزة
٢٢٨ ص	أحق من دغة
٢٣٢ ص	أحق من شرنبث
٢٣٣ ص	أحق من بيهس
٢٣٣ ص	أحق من جحا
	ومنها قولهم فى الأمثال أيضا :

(١) منها مجمع الأمثال للميدانى المتوفى ٥١٨ هـ ط عبد الرحمن محمد ١٣٥٢ .

(٢) نرجع فيها إلى مجمع الأمثال .

أحمق من راعى ضأن ثمانين .

أحمق من معلم كتاب .

أعيا من باقل (الذى شرد منه ظبيه لفساد تفكيره)

أخرق من صبى .

خرقاء إلا أنها صناع .

خرقاء وجدت صوفا (١)

وتذكر المصادر حكايات مثيرة ، وأحيانا مضحكة عن هذه الأمثال .

إلى جانب القص المرتبط بالأمثال ، هناك لون من القصص أو الحكايات مما يذكر فى المصادر من النوادر أو الطرائف ، تفنن فى سرده الجاحظ تفننا ملحوظا ، وصنفه تصنيفا مقصودا . كما ذكرته كتب الأمثال ، وإن كان يُروى على أنه نوع من الحمق أو سوء التصرف أو الغباء .

من الحكايات التى ساقها (٢) الجاحظ فى مجال القص الفكاهى أو التهكمى ، ما أورده فى باب النوكى ، وحين ذكر طائفة ممن أسماهم (المجانين والموسوسين والنوكى) ، قال :

« ولكل واحد من هؤلاء قصة سنذكرها فى موضعها » .

من ذلك قصة أحدهم (٣)، ذلك الذى أدخل على زوجته وجلس فى ناحية متقبضا ، فقالت له : اخلع نعليك . فقال : رجلاى أحفظ لهما . قالت له : ضع شلحتك ، فقال : ظهرى أولى بهما . . . إلخ ما فى القصة من معنى يبرز ما فى هذا الأعرابى الأنوك من جفاء وجهل ، كما يعبر الجاحظ .

وقصة المرأة (٤) التى نقضت غزلها ، وهى ربطة بنت كعب بن سعد بن تيم بن مرة ، وهى التى نزلت فيها الآية الكريمة : ﴿ ولا تكونوا كالتى نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا تَتَّخِذُونَ أَيِّمَانَكُمْ دَخَلا بَيْنَكُمْ ﴾ - سورة النحل : ٩٢ - وقالوا إنها كانت تغزل هى وجواربها من الغداة إلى الظهر ، ثم تأمرهن فينقضن ماغزلن ، وهى التى قيل فيها « خرقاء وجدت صوفا » .

(١) انظر فهرس الأمثال ، صنع عبد السلام هارون ، البيان ٤ / ١٨٨ . والمزهر للسيوطى ١ / ٥٠٣ ، ٥٠٤ .

(٢) الجاحظ ، البيان ٢ / ٢٢٥ .

(٣) نفسه ٢ / ٢٢٥ . (٤) نفسه ٢ / ٢٢٦ وهامشها

وقصة^(١) المرأة التي تدعى « دغة » بلغ من حمقها أنها نظرت إلى يافوخ ولدها يضطرب ، وكان قليل النوم كثير البكاء ، فطلبت سكيناً ومضت وشقت به يافوخ ولدها ، فأخرجت دماغه ، زاعمة أنها أخرجت المدة من رأسه ليأخذه النوم ، ظانة أنه قد نام لذلك .

ويمضى الجاحظ مع أحاديث النوكى ويا ب « من البله الذى يعترى من قبل العبادة وترك التعرض للتجارب »^(٢) .

ومن هذه الحكايات حكاية « جهيزة »^(٣) ، تلك التى أحست بالحمل فى بطنها ، فقالت إن فى بطنى شيئاً ينقر . وقيل إن حنين اجتماعاً لبحث أمر الدية بينهما ، فينأهمن كذلك ، إذ أقبلت جهيزة فأخبرتهم أن القاتل قد ظفر به بعض أولياء المقتول فقتله ، فقالوا : « قطعت جهيزة قول كل خطيب » ، فصار مثلاً لمن يقطع على الناس ما هم فيه بحماقة يأتى بها .

وحكاية « شولة »^(٤) ، تلك التى كانت تنصح موالىها ، فتعود نصيحته وبالاً عليهم ، لحمقها .

ويروى صاحب الأغاني قصة الشاعر جعيفران بن على بن أصفر المعروف بالموسوس .

ويروى الجاحظ^(٥) حكاية طريفة عن أبى حية النميرى ، يقول فيها : عَن لى ظبى فرميته ، فراغ عن سهمى ، فعارضه والله السهم ، ثم راغ فراوغه حتى صرعه . ويقول :

رميت والله ظبية ، فلما نفذ السهم ، ذكرت بالظبية حبيبة لى ، فشددت وراء السهم حتى قبضت على قُذْذه (أى عدوت وجريت وراءه وقبضت على ريشته) .

(١) نفسه ٢٢٦/٢ ، ومجمع الأمثال للميدانى فى (أحق من دغه) .

(٢) البيان ٣٤٩/٢ .

(٣) البيان ٢٢٦/٢ والميدانى .

(٤) اللسان .

(٥) الأغاني ٦٢/١٨ ، و ١٨٢/١ ، والجاحظ ، البيان ٢٢٧/٢ .

(٦) البيان ٢٢٩/٢ .

وحكاية جرنفش^(١) الذى ظن بخيال بغلته فى الماء بغلة أخرى . وبهلول^(٢) الذى كان جيد القفا ، وحول قفاه تدور حكايات . وهبنقة^(٣) الذى كان يحسن إلى السماء من إبله ويدع المهازِيل ، ويقول : إنما أكرم من أكرم الله وأهين من أهان الله . ومن قصص الجاحظ^(٤) فى هذا الشأن - أيضا - حديثه عن الموسوس غلفاء بن الحارس ملك قيس عيلان ، وقد وسوس حين قتل إخوته ، وكان يتغلف ويتغلف أصحابه بالغالية - أى يدهن بنوع من الطيب مركب من مسك وعنبر وعود ودهن . وقد خصص الجاحظ قدرا كبيرا من نهاية كتابه (البيان والتبيين) لأقاصيص هؤلاء ، فسمى الباب :

« ذكر بقية كلام النوكى والموسوسين والجفأة والأغنياء وما ضارح ذلك وشاكله » ، استغرق أكثر من خمسين صفحة . وغالبا ما نجد بطل هذه الأقاصيص يثير الفكاهة ، بسبب طرافة الحادث ، أو طرافة النادرة واستملاحها . وقد نوه بهدفه من عدم جمع أخبار هؤلاء فى مكان واحد ، وذكر أنه « إبقاء على نشاط القارئ والسامع » ؛ فكان الهدف من ذكر هذه الأقاصيص التى تحيى متفرقة فى (البيان والتبيين)^(٥) هو التفكه والتسرية .

من ذلك قصة ذلك الذى كبا حماره لوجهه ، فضحك الحاضرون ، فأجابهم بسرعة بديهة :

ما يضحككم ؟ رأى وجوه قريش فسجد !!

أو قصة من يستلف مائتى درهم ليربح من ورائها عشرين . أو ذلك الذى طلب منه أن يسلف أحدهم دراهم ويؤخرها سنة ، فوافق على أحد المطلبين وهو التأخير ، ولم يوافق على الطلب الآخر .

ومن هذه الأقاصيص ما تكون فيه العناية منصبة على مضمون الجملة الفكاهية كذلك الذى قدم من عند أمير فقيـل له : أى شىء ولاك ؟ فأجاب : ولأنى قفاه . أو ذلك الذى قال عن أبيه : إنه زوج أخت خالتي أو ذلك الذى تصدى للأسد ، ثم أنقذه الناس منه على نحو مضحك .

(١) البيان ٢ / ٢٣٠ .

(٢) البيان ٢ / ٢٣٠ .

(٣) نفسه ٢ / ٢٤٣ .

(٤) البيان ٤ / ١٤ .

(٥) إلى جانب ج ٤ ذكرها فى ج ٢ .

وكثيرا ما تستهدف الأقصوصة شكل (النكتة) في عصرنا ، مثل الأعرابي الذي قيل له ما اسم المرق عندكم ؟ قال : السخين . قيل له فإذا برد ؟ قال : لاندعه يبرد .

وهذه القصص - في جملتها - لا تقدم لنا أدبا نثريا أو شعريا بطبيعة الحال ، فوق كونها ليست من القصص الفنية الذى نعهده في عصرنا الحديث . وقلما وجدنا في هذه الحكايات لونا من الأدب قد يأتى متواريا موجزا ، كذلك الذى يرويه الجاحظ عن على بن إسحاق بن يحيى بن معاذ :

وكان أول ما عرف من جنونه أنه قال :

أرى الخطأ قد كثر في الدنيا ، والدنيا كلها في جوف الفلك وإنما نؤتى منه .
وأنه أخذ يضع لكل عضو من أعضاء جسم الجارية ثمنا ، فسموه مقوم الأعضاء (١) .

كذلك ، قد يكون في هذا الباب - على نحو من الأنحاء - أخبار وسير ذوى الطباع غير السوية ، كتلك الأخبار التى تروى عن عمرو بن هند الذى كان شريرا ، وله يومان ، يوم يركب في صيده يقتل من يلقى ، ويوم يقف الناس ببابه ، فإن انتهى حديث رجل أذن له ، فكان هذا دهره كله . وهو الذى قتل طرفه بن العبد بسبب هجائه إياه .

كذلك ربط العرب بين العبقرية ، ووادى عبقر ، وهذا كله لون من الحكايات وشكل من القصص لا ينتمى لذلك القصص الفنية الحديث الذى عرفناه في أدبنا الحديث .

وفي القصة العربية الحديثة - رواية وقصة قصيرة - مواقف عديدة ، يمكن أن نجد في أحداثها المبنية بناء فنيا ، وشخصياتها النامية المتطورة ، وما بها من وصف وسرد وتحليل ما يقفنا على صور من الجنون .

أ- من هذه الصور ما يكون في حالة هستيرية بسبب موقف يتجاوز المألوف :

نجد ذلك في (قصة لم تتم) (٢) لمحمد عبد الحليم عبد الله ، تلك الرواية التى مات كاتبها قبل أن يتمها ، وفيها نرى « منى المنشاوى » الصحفية لا تفتأ تتذكر

(١) البيان ١٦/٤ .

(٢) قصة لم تتم ، محمد عبد الحليم عبد الله ، مكتبة مصر ١٩٧٠ ص ١٢٨ .

زوجها « صبرى » الغائب منذ معارك الاستنزاف سنة ١٩٧٠ ، يزورها بمنزلها ذات يوم جندى كان زميلا لزوجها فى ميدان الحرب ، وأخذ يحدثها عنه :

إن ماسمعتنه هو أن زوجك كان من الفرقة التى توغلت فى أرض فلسطين أول أيام القتال ، وأنه بحكم الموقف كان فى نشوة النصر .

كان يدوس على أرض انت تعرفين قدرها ، لكنه فجأة سمع نداء الراديو يأمر بالرجوع ، ولم يطيعوا ، وتكرر النداء ، وكن لابد من الرجوع .

ونهره ضابط كان قائدا له : ألا تسمع !؟

فإذا بصبرى يصاب بحالة هستيرية . رمى كل أوراقه ، وبعض ملابسه ، وأصبح فى حالة كأنها حلم كمن يمشى وهو نائم .

ولما رجع ورجعوا إلى مواقع مدفعيتنا فى الجنوب الغربى ، رأى جماعة بانتظارهم ، وبدءوا يتحركون نحو الشرق ، لكن صبرى رفض ركوب العربى . قالوا لنا :

وحملوه ومشوا . وماكادت السيارة تمضى بضعة كيلومترات حتى ضربت ، فمات من مات ، واستأنف السير من أراد ، لكنهم قالوا :

إن صبرى اتجه إلى الشرق على الحالة التى وصفتها لك .

وهذا التصوير يعتمد - فى أساسه - على سرد الجندى للواقعة ولايقدم تحليلا نفسيا ، أو وصفا دقيقا للحالة الهستيرية ، لأن الرواية عن غائب ، وهو حدث قصصى استوحاه الكاتب مما سمعه عن الواقع الحى .

ب- ومن هذه الصور ، ما يكون فى حالة هستيرية بسبب الحمى ، كما نرى فى أقصوصة (وجهها لوجه)^(١) لمحمد عبد الحليم عبد الله ، إذ يصور ممرضة محبوبة ينتابها هذيان تتصور فيه أن الكل يغشها ويسخر منها : بائع الخبز ، وبائع اللبن ، وبائع الدواء ، ثم تكتشف أنها محبوبة تهلوس . وفى الأقصوصة مزج بين الحلم والكابوس ، بطريقة فنية جيدة قللت من روعتها التقريرية والمباشرة فى خاتماتها ، بعد أن نجت الأقصوصة من الوقوع فى السرد أول أمرها .

ج- وهناك صورة للهلوسة نتيجة مفارقة الواقع بأجنحة حلم اليقظة ، ونرى ذلك فى أقصوصة (هروب)^(٢) للكاتب نفسه ، حيث نلتقى بحارس محكمة يدلف

(١) حافة الجريمة .

(٢) المجموعة السابقة .

إلى القاعة وهى خالية ، ثم يتخيل قاضيا وادعاء وجهورا ، ويتذكر امرأته التى فارقها شكاً فى سلوكها ، ثم يتخيل دفاعاً وقضاء . ثم يعود لواقعه ، ويتنبه إلى أن القاعة خالية ، فيجلس مكان القاضى ويعلن الحكم : براءة .

وهى قصة استعان الكاتب فيها بأداة الحلم ، واختلاط الأزمنة والتحليل النفسى ، واستغلال تيار الوعى .

وفى هاتين الأقصوصتين ، نجد صورة عقلية مقرونة بالتحليل النفسى والتناول الفنى الذى يفوق مانراه من تقريرية أو وصف من الخارج فى النموذج الأسبق فى (قصة لم تتم) ، حيث رأينا الصورة من خلال السرد الوصفى الخارجى ، لا التصوير المباشر ، ولا التحليل الداخلى .

د- ومن صور الجنون ، ما ناره فى أقصوصة (المعتوه)^(١) للسعودى إبراهيم الناصر ، حيث نجد أم قويطى عجوز القرية ، وابنها الوحيد الباقي من عشرة أنجبتهم ، وهو شاب فى الثلاثين من عمره ، يعانى من الجنون ، إذ يفقد عقله معظم السنة ، وقد دأب على مطاردة الحيوانات المشاكسة من كلاب وذئاب . وقد أحزن هذا أمّه كما أحزنها أنها حين أيقنت أن شفاء ابنها مما به يكمن فى الزواج ، وجدت الناس يعينونه فى كل شىء إلا فى تقديم فتاة تعيش معه تحت سقف واحد . ثم يحدث أن يصرع ذئبا شرسا طالما افترس أغنام الرعاة ، فعرضت عليه بعض الأسر مصاهرته إذا عاد إلى رشده . وفرحت الأم حين رآته يغتسل فجراً ، ثم يصلى ، فصنعت وليمة احتفالاً بانحسار الجن عن ابنها ، واختتمت الوليمة بعقد قرانه على جارة مليحة ، واستبشر الأطفال أن تسعد المرأة العجوز ، فتعود إلى قص حكاياتها الأسطورية الجميلة . ثم ولد لذلك الشاب طفل ، وحدث أن عاوده جنونه . وذات ليلة أخذ ابنه فى غفلة من أمه ، وذهب واشتبك مع الحيوانات المفترسة . ثم أراد أن يتخفف من ابنه ليتفرغ للقتال ، فتم افتراس الطفل .

لقد كتب الكاتب قصته فى موضوع غاية الطرافة ، وكان قد استهل الأقصوصة بجو نفسى ملائم ، بدأه بقوله : « ما أبشع الظلام . . ما أثقل وطأته على الصغار والخائفين !! » وبذلك جمع بين الوحشة النفسية داخل هذا المجنون ، والوحشة النفسية فى البيئة الريفية الصحراوية خارجه .

(١) إبراهيم الناصر القصة - نماذج - نادى الطائف الأدبى . العدد ٢ ط ١ ١٣٩٩ هـ . ص ٣ ، وهو قصاص سعودى ، من أعماله غدير البنات ١٢٩٧ وعذراء المنفى ١٣٩٨ هـ ، وسفينة الموتى ١٣٨٩ ، وثقب فى رداء الليل ١٣٨١ هـ ، وأمهاتنا والنضال ١٣٨٣ وأرض بلا مطر ١٣٨٦ .

هـ - ولتلقى بنموذج آخر ، أتاح له كاتبه فؤاد قنديل القدر الأكبر من رواية (شفيقة وسرها البائع) ^(١) ، بل جعل العنوان دالا عليه ، إذ كانت شفيقة العبيطة ، بطلة الرواية ، نموذجا أسطوريا أمام نساء القرية الراغبات في الحمل بعد استعصائه عليهن . ولهذا تعرض العروس فرحانة - في دلال - على زوجها إبراهيم عرضا يثير دهشته ، وهما بصدد الحديث عن الإنجاب ^(٢) :

أن أستحم في مياه ، استحمت فيها قبل شفيقة العبيطة !

ولماذا شفيقة العبيطة بالذات ؟!

يقولون لأنها طاهرة .

ومن أدراك ؟!

مؤكد ، فهي بلهاء ، لاتمس أحدا ، ولايمسها أحد . لا تسب أحدا ، ولاتنطق بكلمة ضد أحد ، ولا تفجر شرا .

... إلخ .

وتقابل فرحانة شفيقة ، وتظل بها تغريها بقبول طلبها أن تساعد في الاستحمام حتى تستحم في مياهها ، قبل سفر زوجها للخارج .

وإلى جانب هذا التصور الميثولوجي لتسبب مياه استحمت فيها هذه العبيطة في الحمل ، نجد تصورا ميثولوجيا آخر لدى فرحانة ، إذ تتصور أن شفيقة العبيطة ليست كباقي البشر ، ربما تكون بثدي واحد مثلا ، أو ربما بثلاثة ^(٣) .

وهذا التصور ، يذكرنا بتصوير الشعر العربي للجنون ، وربطه بظاهرة المس من الشيطان ، أو التأثير بالجن ، وبذلك يكون تصور الجنون في الأدب نوعا من تجاوز الواقع المألوف إلى ماوراءه من أسرار خافية .

و - وقد تعنى القصة - مثل الشعر وعلى نحو ما ألمحنا إليه من قبل - بتصوير ما يعترى النفس من نشوة ، فتصوره - على سبيل المجاز - جنونا . من ذلك ، تصوير ما بين الزوج والزوجة من نشوة ^(٤) .

(١) دار الفتى العربى ، القاهرة ١٩٨٦ .

(٢) نفسه ص ١٣ .

(٣) نفسه ص ٧٤ .

(٤) شفيقة وسرها البائع ص ٨ .

« كان يسعدنا أن نراه في هذه الحالة الجنونية » ، إذ « كان يبرق في الظلام كعين شيطان » .

« كان يسمع حشدا من الأنغام المجنونة » (١) .

« كانت ألسنة النساء تدور منتشية في جنون » (٢) .

وهذا لون شائع لأنه يستخدم المجاز في التعبير .

وقد يندرج في هذا المجال ما أسماه عبد الرحمن شكري (يوميات مجنون) .

ز - وهناك مظهر للأدب يحافى العقل ، وتمثل ذلك في أدب اللامعقول (٣) ، ويهمننا منه هنا ما يتصل بالقصة ، وساء اعتبرنا أدب اللامعقول منافيا للعقل ، أو اعتبرناه مجافيا للقوالب العقلية المسماة بالمنطق ، فإنه لا مفر من الإقرار بأن الكاتب حين يكتبه فإنه يكون خاضعا للعقل بوجه عام ، مهما قام في قصته بالتفتيت أو البعثرة المنهجية .

كذلك يكون خضوع الأدب السريالي Surrealism لتجاوز الواقع ضربا من تجاوز المنطق أو العقل ، اعتمادا على الاضطراب الذهني (البارانونيا) في شرود فكري ومزاج سوداوي ، امتدادا لصدور الدادية Dadism عن مجافاة المنطق التقليدي ، وإحلال الجنون الواعي مكان كل ما هو معقول في لغة كلغة الأطفال (٤) .

ح - على أن من مظاهر غياب العقل ما يكون تحت وطأة المخدرات وقد حفلت الأعمال القصصية بتصوير هذا الجانب على تفاوت بينها . من ذلك ، مانجده في روايات :

الثلاثية ، وبداية ونهاية ، وخان الخليلي ، وزقاق المدق ، والشحاذ ، واللص والكلاب ، والسمان والخريف . وكلها لنجيب محفوظ .

وما نجده في : صح النوم ليحيى حقي ، وزقاق السيد البلطي لصالح مرسى ، وأنا الشعب لمحمد فريد أبو حديد . . . إلخ .

(١) نفسه ص ١٥ .

(٢) نفسه ص ١٧ .

(٣) لا يدخل في موضوعنا ما يتصل بالمرحلية ، انظر عبد الغفار مكاوي ، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح المكتبة الثقافية ٢٦٠ الهيئة ١٩٧١ ، جورج ولورث ، مسرح الاحتجاج والتناقض ، ترجمة عبد المنعم إسماعيل ، مكتبة مدبولي د. ت .

(٤) ص ٥ .

وهو غياب جزئى لا نسميه جنونا .

وقل أن نجد فى هذه الأعمال الأدبية وصفا لحالة المجنون من خلال النص الأدبى ، وتسجيلا لما يعتريه من تغير على نحو ما كان « مجنون ليلى » يحدثنا عن غشيانه ، وصرعه ، وتدلله ، ومشيه عريان حافيا . . إلخ .

ومن النماذج النادرة فى الفن القصصى التى صورت حالة المجنون أقصوصة (المعتوه) للسعودى إبراهيم الناصر ، يقول فى وصفه :

« كنا نميز حالة المعتوه من جنوح عينيه نحو الحول ، وتدلدل فكّيه مع انسياب لعبه »^(١) ورواية (شفيقة وسرها البائع) لفؤاد قنديل وصورة المجنونة أنها كانت تعاني من تخلف فى الإدراك والنطق^(٢) .

وبوجه عام . . نجد صورة الجنون ، أو ما يقاربه تطورا فنيا لازدياد حدة القلق والتوتر عند البطل ، إما بفعل تأثير عاطفى جماعى فيما يشبه الصدمة أو الكارثة ، وإما بفعل توتر نفسى فردى تختلف درجته وحدته ، أو بهدف تصوير نموذج حى للمتخلف عقليا ، أو المريض نفسيا ، وقد يرتبط ذلك بتصوير عامل ميتافيزيقى بإرجاع الجنون لمس من الشيطان أو الجن حتى ليتساءل بطل رواية (شفيقة وسرها البائع) : هل النقود التى مع شفيقة كنقودنا ، أم أنها فلوس الجن والعرافيت ؟ ص ١١٥ .

وحين ظفر صابر بالأوراق من شفيقة ، وفر بها تحسسها فربما أرسلت شفيقة شياطينها فى أثره لتمحو من الأوراق كل قيمة ص ١١٧ أو ربطه بمؤثر خارجى كالمخدرات ، أو ربطه بحالة من الوجد الروحى أو العاطفى حيث الحب المحروم أو الفاشل . وفى كل الأحوال ، تتفاوت درجات الجنون بين الحمق أو البلاهة ، والغباء أو التخلف العقلى . وقد كانت القصة أكثر استيعابا لتصوير الجنون تبعا لتعدد وسائل البناء القصصى .

ولقد ساعدت الدراسات النفسية على تعميق هذا الجانب فى نقد الأعمال الأدبية من خلال المدخل النفسى فى النقد الأدبى ، والاستفادة من جهود فرويد^(٣) ، وأدلر ، وينج وأمثالهم مما أتاح للمنهج النفسى فرصة دراسة الشخصية فى العمل الأدبى ، ودراسة نفسية الأديب من خلال أعماله ، ومن خلال السيرة الذاتية Biogra-phy حتى ذهب د . هـ لورانس إلى أن الكاتب يسكب مرضه ، وحتى ذهب بعض النفسيين إلى جعل علاقة الفنان بعمله كعلاقة المريض بحلمه .

(١) ص ٥٢ . (٢) مثل ثلاث مقالات فى الجنس ، وتفسير الأحلام إلخ .

(٣) فى الأدب العربى انظر جهود : العقاد ، والنويهي ، وأمين الخولى ، ومصطفى سوييف ، ومصرى حنورة ، ومصطفى ناصف .

أحمد سويلم والعطش الأكبر

يعتبر البناء الرمزي أهم التكوينات الفنية في شعر أحمد سويلم ، إذ يقوم هذا البناء بتشكيل التجربة الشعرية عنده تشكيلا لا يعتمد على الدلالات السطحية للغة . بل يتعدى ذلك ليشمل كثيرا من الدلالات الهامشية والإيحائية والأسطورية وال فولكلورية للغة ، على نحو لا يعتمد على اللفظة مفردة ، بل يهتم بصلاتها العديدة مع غيرها من المفردات .

وفي معظم الأحوال نجد هذا الشاعر يقدم - عن عمد أو غير عمد - مفتاحا لهذا الرمز يساعد على استيعاب التشكيلات الرمز في شعره .

وأول مفاتيح عالم أحمد سويلم ، يتمثل في عنوان الديوان « العطش الأكبر » ، وفي عنوان كثير من قصائده ، إذ يتصل هذا العنوان اتصالا وثيقا برمز سائد في شعر سويلم كله ، كما يسود في هذا الديوان . هذا الرمز ، هو « النهر ، والبحر » ، وما يتصل بكل منهما من مفردات ، سنحصرها بعد قليل . وهو رمز يطالعنا لأول وهلة منذ المقطع الأول من أولى قصائد الديوان .

ويستمر هذا الأمر ، حتى آخر مقطع في الديوان ، مما يدل على استمرار سيادة الرمز وتماسكه .

وإذا استعنا بالإحصاء ، تأكدت لنا هذه الظاهرة على نحو قاطع ، إذ نجد كلمتي : النهر والبحر تتكرران في الديوان نحو مائة مرة ، ومن حولهما هالة من الكلمات المتصلة بهما تتكرر على نحو متواتر ، متصلة بهما اتصالا وثيقا ، لتؤدي دورا في البناء الرمزي الكلي .

وقد جمعت هذه الكلمات وصنفتها حسب دلالاتها الرمزية ، فكانت منها طائفة ترمز للأمل المنشود أو المفقود .

وطائفة أخرى ترمز للحركة والعطاء والبناء .

وطائفة أخرى ترمز للتغيير والثورة والتجدد والإصلاح .

وطائفة ترمز للبطش والفتك والالتهام ، وتمثلها كلمة : « الحيتان » مفردة وجمعا .

وطائفة خامسة ترمز للغموض أو الفقد أو الهزيمة .

وطائفة سادسة تستوحى الفولكلور الشعبى ، بما تتضمنه من إيجاءات لها مكانتها فى الوجدان الشعبى ، وخاصة لدى سكان السواحل والموانئ وتمثلها كلمات : « الجنيات - عروس الماء » .

وطائفة سابعة ، تقابل أو توازن بين العطاء والجذب ، وبين الظفر والفشل ، وبين المجالدة والارتياح .

وهكذا ، نرى كيف وظف الشاعر أحمد سويلم رمز النهر والبحر توظيفا فنيا تتضافر فيه طائفة من المفردات صنفناها - بإيجاز - تصنيفا يتفق مع دلالاتها الرمزية ومع انتمائها جميعا لعالم البحار والأنهار ، سواء أكانت جمادا ، أم حيوانا ، أم نباتا .

بل نراه يذكر النهر مفردا وجمعا ، مضافا وغير مضاف . بل يضيف عليه الحياة فى قوله : يخاصر نهر نهرا ، حتى يصل إلى محاكاة النسق القرآنى الكريم فى قوله : « والبحر - وسواحل العشر - والمد القاسى والجزر سوف يعود النجم الغائب للفلك الدوار » ، حتى يصل إلى قصة نوح عليه السلام مع الطوفان - ص ٢٥ . وهكذا يبحر أحمد سويلم مع « العطش الأكبر » .

الرمز اللوني في شعر أحمد سويلم

تتعدد صور اللون المباشر في دلالاته المتنوعة بين : الأخضر ، والأصفر ، والأحمر ، والأشهب ، والدامى ، والأصفر ، والأبيض ، والأسود ، أو الجمع بين الألوان .
كما أنها لا تقتصر على دلالة اللون بشكل صريح . بل قد تلتقى بالوصف الدال على درجة اللون وقيمته ، وشدته ، يبدو ذلك في الأوصاف :

باهتة ، المتوقد ، الديجور ، السرمدي ، الكحل والتكحل ، والحناء ، والرماد .
وينتبه الشاعر إلى أن أبعاد^(١) اللون المتمثلة في :

١ - الكُنه أى الصفة المميزة للون : أبيض أو أسود

٢ - القيمة أى درجة اللون غامضا أو غير غامق .

٣ - الشدة ، أى قوة اللون ودرجته .

مذكّرا بما تهتم به بعض القبائل مثل قبيلة Navajo ، التى تصنّف الألوان إلى أصناف تتعدد حسب قيمتها الدلالية ، ومثلما نرى للون ودرجته في المسرح^(٢) .

وبطبيعة الحال ، لا يمكننا أن نتوقع من أحمد سويلم أو من غيره من الشعراء أن يقدم لنا صورة لونية حسب تكاثر درجات اللون وأوصافه ؛ إذ يذكر علماء الألوان أن عددها يزيد في الطبيعة على عشرة ملايين لون . هذا فضلا عن أن اللون لا يقصد لذاته بل لرمزه عند الشعراء .

وتكون الخضرة عنده رمزا للبسمة والتفاؤل ، والنماء والخصوبة ، والبركة ، والروحانية ، والحلم ، والسلم ، والأمان ، كما نرى في الأمثلة القادمة .

(١) كتب الدكتور سمير ستيتية بحثا عنوانه (السيميائية اللغوية وتطبيقاتها على نماذج من الأدب العربى) ، أبحاث اليرموك مج ٧ ع ٢ ، عام ١٩٩٠ ، ص ٣٥ - ٧٠ وطبق ذلك على قصيدة نونية لأبى العلاء المعرى ص ٥٥ .

(٢) كدلالة الأزرق على الحمقى ، والأخضر على الخصوبة ، والأبيض على النقاء (ذكر ابن سيده في المخصص عن اللون كلاماً رائعا يفيد في هذا المجال) .

وتكون الحمرة رمزاً للتوقد ، والأشهب رمز الفتوة في الجواد ، والدّامي رمزاً للجريح ، والصفرة إمّا زيف ، وإما موروث قديم ، والأبيض رمز تقدم العمر ، والبراعة ، والحزن في ابيضاض العين ، وهى صورة قرآنية من سورة يوسف عليه السلام ، والأسود رمز الكآبة ، ومجانبة الواقع ، والاعتراب ، والحزن مهما انخدع النظر . وهو يقترن غالباً بالصمت ، على عكس الموقف في مواطن أخرى .

وقد يأتى اللون الأسود مركباً مع غيره ، رمزاً لفوضى التعدد وعدم مشروعيته كما هو الحال في المدينة التى كانت ضحية غزاة متعددين . وقد يكون التركيب لإبراز علاقة التضادية : الضوء والعتمة ، كما نرى في الأمثلة الآتية حين تقرأها في إطار الموقف العام للقصيدة . من ذلك - على سبيل المثال - خطابه الشعري الموجّه إلى أمل دنقل كأنه يستخدم دلالة اللون سيمائياً من منطلق مقولة قالها دنقل ، ويستغلها (تيمة) في القصيدة ما ضيا مع رموزها ، انطلاقاً من اللون الأسود وتضاده مع اللون الأبيض . إنه يعيد تجربة أمل دنقل أو يستعيدّها ، ليرمز لعصر مشترك بينهما ، أى بين الشاعرين مبرراً لأمل رحيله الحزين ، ومفسراً انخداع النظر بالبياض الذى يُخفى وراءه السّواد .

وتشيع الحركة في الصورة وفي الدلالة الرمزية للون ، بتعدد أشكاله ودرجاته . تبدو الحركة مع الخضرة في : البسمة ، والحياة ، وعكس الحركة أو الموت ، والحلم بالمستقبل ، والنهر والسنبلة أى الحياة ، والإحاطة والسكن (القبة والحراس) ، وغالباً ما يرتبط رمز هذا اللون بالأرض . ومع الحمرة ، نجد الحركة في الإحاطة (الملاءة) ، والحيوية والنقاء (وجه القديس) . ومع الأشهب : نشاط ، ومع البياض حركة المشيب والعينين ، ومع الأصفر : الحركة الزمنية العكسية الارتدادية للماضى ، ومع مجموعة الألوان : حركة الغزو واغتصاب الوطن وانتهاك حرّماته ، ومع الأسود : حركة : الزمن ، زمن الغربة ، وتحول المدينة من حال إلى حال والدماء إلى السّواد ، والسّواد إلى بياض بخداع النظر ، وهروب الأحجية والخفافيش .

وفي تعدد درجات اللون نرى حركة : التحول من الشيء إلى غيره ، ومن حال إلى حال فالباهت ، والمتوقد لم يكونا كذلك من قبل ، والكحل والتكحل والحناء كل منها طارئ . وتجتمع الحركة والزمن في إيقاد الشموع ، وإطفائها ، وإحراقها ، وفي الرماد والجمر في تحولاتها المعهودة .

وإلى جانب الحركة ، يكون بطل الرمز اللوني المستوحى من الطبيعة حيث الأزمان والأوقات والمواسم والفصول :

في الشمس والليل وهما أكثرها ورودا ، يليهما الشفق ، فالغيمة والغيوم ،
والأنواء ، والنجوم ، والقمر ، والإضاءة ، والنور ، والضياء ، والظلام ، والزاد ،
والبرق ، والفجر ، والنهار ، والصباح ، وللشمس عين ووجه ، وورد عباد
الشمس .

الأخضر :

وتبين على ثغر الدنيا بسمات خضر (الطريق ٢٢)
ورأينا العشب الأخضر - لمات ٢٤
ليعيد العشب الأخضر - لمات فيروزا وخيلا أنضر (٢٥) .
الشجر الأخضر فوق الشط ، أحلام لا يخطوها القلب (الهجرة ٣٨) .
أجرى فيها أنهار الخضر ، والحكمة (الليل ٤٧) .
تحمل لى سنبله خضراء (الخروج ٩) .
أراك ترقبين من قبلك الخضراء / تظلم قبلك الخضراء (الخروج ٤٣ ، ٤٤) .
سائلا في المهدي عن كل المواسم / عن ثمار الوطن الخضراء (٩٨) .
لا يعني إذ أتت فوق الخضر / أنى آت من أشواق الأرض (١١١) .
أنى حين دعيت الفارس في ساحتك الخضراء تطفو في هذا اليم جزائر حلم
خضراء (قراءة ٢٢) .

الأحمر :

فالعباب ملأه حمراء وسط حلبة الرمال (الهجرة ٩) .
وجهك قديس وردى اللون (الليل ٦) .

الأشهب :

ورأيتك يوم أتيتك فوق جوادى الأشهب (الليل ١٦) .
على جوادى الأشهب (الليل ٣٥) .

شهاب العصيان (الشوق ٦٥)

الدامى^(١) :

ها تى من خلف الجدران قميصى الدامى (السفر ٩)
الأرض الدامية (السفر ٤٥)
أحصد من أرضى الخضرة (السفر ٣٢)
داهمنا خطو الغرباء وطئوا الخضرة فى أرضك (السفر ٧١)
لا خضرة تلبسه ثوب الحراس (السفر ١٩٢)
وتشكل هذه الألوان مجتمعة صورة كلية تعبر عن موقف الشاعر فى قصيدته
(بعيدا عن الحلم) - ١١ - العطش :
يسكننى وهج . .
لا أعرف إن كان بقلبى . .
أو بين سرايين دمي . .
لا أدري . . علويا . . أم شيطاينا
مقدوفا فى أعماقى من شمسى
أم آت من جمر الأرض . .
يسكننى . . أتبعه بين خلاياى . .
- يهرب منى -
أراوغه . . يُفلت منى
أخفى نفسى فى ظل الرثة اليمنى
يتخفى خلف الرثة اليسرى . .

(١) قدم نعيم الباقى نظرة فى شيوع اللون عن أبى شادى ، وناجى ، ومحمود حسن إسماعيل ، ومطران ،
وطه ، تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٢ ص ٢٢٢ وما
بعدها .

- أحياناً . . يصبح حبل وريد

أسرع للرأس الشبكى

فأقبض كل حبالى بين السبابة والإبهام

لكنى أخفق أن أحنق هذا الوهج برأسى .

- أحياناً أخرى . .

يتلون فى خلجاتى . .

يتشكل فى وجهى بين البصر . . وبين السمع . .

حيث يكون الوهج درجة لونية ، وحيث تكون الشمس والجمر مع « التلون »
و« التشكل » ، أساس تشكيل الصورة برموزها المعبرة .

الأبيض :

من يهرق الشراب ، ليفضح المشيب فى رأس مدينة الضباب ، من ينبش
المجهول فى الرماد لنعلم الميلاد (الطريق ٦٢)

أصدافها ، مرجانها ، قيعانها البيضاء (١٩)

علمنى صمتك لغة العصر : علمنى أن أبكى حتى تبيضّ الأعين حتى يشفى
الصدر (الليل ٤٦)

فمزقوا صحيفتى البيضاء (الخروج ٤٤)

الأصفر (١) :

والبسمة الصخرية الصفراء (٥١)

مات الفارس فى الكتب الصفراء (الهجرة ٢٣)

(١) انظر الصفحات ١٨ ، ٧٥ ، ٨٢ فى البحث عن الدائرة المجهولة ، وقدم إيفالد Ewald بحثاً عن
طبيعة اللون الأصفر ، ويرى لادفرا نكلين Ladd Franklin ارتباط اللونين الأصفر والأحمر ارتباطاً
طبيعياً يدرك أحدها بسبب الآخر (محمد يوسف همام ، اللون ، القاهرة ، ١٩٣٠ ص ١٩) .

مجموعة الألوان :

يوما ، فتحت أبواب مدينتنا خلصة ، ضاجعها البيض ، الحمر الصفر ، وبكى
الحراس ضياع بكارتها ، وبكىنا (الليل ٣٤)
أتلوى فى الضوء وفى العتمة (الخروج ٢٠)

واللون الأسود يرد :

نبذ من كئوسنا الحثالة السوداء (الطريق ١٢)
مدينتى تصبغ شيب رأسها بالقهوة السوداء (٩٢)
خلعتم البراقع الشوواء ، لتمسحوا عنها الرماد ، وبيانت الوجوه ، أوجه
الذئاب ، ويومها أمسيت بين غربتى السوداء (١٠٤)
فالنار فى دمائنا سوداء (١٤٣)
بخطوط الصمت المائجة السوداء (الهجرة ٢١)
سقط الشعر الأسود (٢١)
تسود بكف الليل شقوق الضوء (الهجرة ٣٢)
تتساقط فى سحب الحزن الأسود (الهجرة ٣٢)
أحذق فى ظلّ الأسود (السفر ٢٦)
تهرب من طرقاتى الأحجبة السوداء ، خفافيش الظلمة (السفر ٣٢)
ويقدم لقصيدة عن أمل دنقل (خداع النظر) :
(قد يكون السواد / هو لون النجاة من الموت / لون النميمة ضد الزمن)
(الشعر ٤٢) ثم يقول :
لكن هذا السّواد - الحديد عليك - رأيناه حولك من زمن (السفر ٤٣) ثم يقول :
كنت وحدك تشهده بالأمس أبيض / يا لخداع النظر (السفر ٤٤)
ومرة يأسرنى بين قيود البشر السوداء (الشوق ٢١)
يغرق الألوية السّوداء فى الضفاف ، ينقش فوق الصخر أحرف اللهب
(الشوق ٢٢) .

وتكون درجة اللون وأوصافه ذات دلالة في الرمز والصورة ، ومن الأوصاف :
باهتة :

لا أملك غير حروف باهتة (الخروج ٧)
باهتة الألوان (السفر ٩)

والوردى :
لعل أمتصّ الشفق الوردى (السفر ٣٩)

والمتوقد :
وأعرف قوس الحلم المتوقد في عينينا (الخروج ٨)
ينجىء ما يتوقد في العينين (الخروج ٩)
والسرمدى :

أستقدم الوجه من ليله السرمدى (الخروج ٣٣)
تبّدّد في موجه الوجع السرمدى (السفر ٣٦)
والكحل والتكحل :
أغلّق عينين كُلتتا بالدعاة كيف ؟
تبّدّد في موجه الوجع السرمدى

الحناء :
غمرت كفيها بالحناء (السفر ٩٢)
وتكون الألوان أشكالا متنوعة ، فهي تارة : الشموع
« لنوقد الشموع » (الطريق ١٠)
لا تحرقوا فراشكم على الشموع (الطريق ٢٧)
لأننى لم أطفئ الشموع (الطريق ٢٨)

عيناك صمتى الذى تضيئه الشموع (الطريق ٧١)
أو الرماد : « وجمعوا الحصى وقبضة من الرماد » (الطريق ١١)
الله يا رماد قبضتى (الطرق ١٦)
كالأفعى تبحث فى كل رماد عن جمرات (الطريق ٢٢)
فسوف ينتهى إلى رماد (الطريق ٥٣)
وذاب فى رماد كلمة وعود (الطريق ١٣٠)
ينثر الضوء لركب الحائرين (الهجرة ٧)

وغالبا ما يرتبط اللون بالطبيعة (١) :

يمتزح الشاعر بالطبيعة ، ويترجم ذلك الامتزاج فى لون مباشر أو غير مباشر ،
من ذلك :

وأترعوا كؤوسكم عصارة الشفق (الطريق ٩)
ولتنبت فيروزا وخميلا أنضر (٢٠)
تسير دون غيمة الخيوط (٣٠)
ملأت مخلاتى بفتنة النجوم (٣٤)
دعنى أظل أسترد ضحكى من القمر (٣٥)
عباءة زرقاء تستقرّ فى صفائها النجوم (٣٨)
من أجل أن تضىء يا قمر ٥٠ لمن يضىء ذلك القمر (٥٤)
ما ضرنا أن نلتقى على مشارف الغرب (٥)
كنا نتابع القمر ٥٢ ، من أجل من تضىء يا قمر ٥٢
من أحرف الضباب والغيوم والحقيقة (٥٤)
وينطفئ فى دربنا القمر وحسبنا القمر (٥٦ ، ٥٧)
فهو الذى يضىء فى أيامنا ليمنح اليقين (٥٧)

(١) الطريق والقلب الحائر ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .

بكل ما جمعته من الغيوم والشفق، وكل ما أسقطته من النجوم ساعة الغسق
(٥٨)

لو أعصر النجوم والشفق / أخان أن ألملم الأحلام دون ما صدى من الحبيب
والغيوم (٦١)

تحرّق أصبع الشفق المنّدى بالأمانى البيض ، وتطفئ نجمة الأشواق في دوامة
الأسر ، وتخفى نشوة القمر (٦٩)

أدرك فيها طبائع القمر حين يكون بدرا ، وتارة هلالا (٧١)

فمرة أجب زرقة السماء فيهما ، وأعبد السحر ، وأمكث الحياة في فضائي المنور
الوسيع ، أو قظ فيه أعبد الشفق ٧٢

فوق موائد النجوم والمطر (٨٥)

تلقف الرذاذ والغيوم والأنواء (١٤٣)

وتحتل الشمس^(١) منزلة كبرى في الرمز اللونى بعد الليل الذى ينتشر في الصورة
انتشارا :

تتوقد تحت الشمس ، الهجرة ١٥

يزحف حتى يبلغ عين الشمس ، حتى يخمد عين الشمس ، الهجرة ٢٠

قنّع وجه الشمس ، الهجرة ٢٢

كيف تطلع شمس الحروف ، الليل ٧٦

وعباد الشمس (العطش ٣٥)

كذلك القمر ، والنجوم :

من لى بوجه مليح / يضىء أقمارا (الخروج ٥٤)

بلا نجم يحمل عرش الحب (٢٦٨)

يا نجم الوطن الغائب

والنجمات (السفر ٦٥)

(١) تتكرر كثيرا في الهجرة ص ٣٥ وما بعدها كتابة فوق ورق البردى، والخروج : ٨ ، ٢٩ ، ٧٧ ، ١٠٥ ،
والسفر ٨ ، ٢٨ ، ٧٣ ، والعطش ٢١ ، ٣٥ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٩ ، ٥٨ ، ٥٩ ، والشوق ١٣ ، ٥٢ ،
قراءة ٣٨ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٧٧ ، ٨٢ .

النجم الغائب (العطش ٣٣) ، والقمر (الشوق ٧٣ ، ٧٤ ، ٨٣ ، ٨٤) .

والرعد والبرق (أى الصوت واللون) :

أنطق فيها الينا بيع ، ترعد تبرق (الخروج ٧٦)

ثم انحنى تحت سياط البرق فى الشتاء (السفر ٢١)

وكننت أصيح بما ثار فى القلب وكننت أصدق أعمدة البرق (السفر ٧٢)

والنور :

ما سقط سلاحى وأنا أدفع عن شرفات النور (الهجرة ١٣)

وتتكرر فى قصيدته (إسراء) وهى عن أطفال الحجارة (قراءة ١٨١ وما بعدها) ،

وتتكرر كلمات : الملك النورانى ٤ مرات ، مازجة بين معنى الإسراء ومعنى المقاومة .

والنهار :

ولا يضيع من يدى وهج النهار (السفر ٢٢)

والفجر :

امنحها مزيداً من العمر / خيطاً من الفجر (السفر ٣٥)

والزنبقة (السفر ٤٥)

والسنابل والسنبلات :

(العطش ٨ ، ٩ ، وقراءة ١٩)

والجمر :

وموجاً من جمر (العطش ١٢)

علمنى العشق الدامى أن تقتات الجمر (الشوق ٣٤)

وأنا فوق لسانى جمر (الشوق ٦٦)

جمراتى العمومة (الشوق ٧٠) ، (وقراءة ١٨ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٦٨ ، ٨٥ ، ٩٢ ،

(٩٩

والشهاب :

وشهاب يلمع في العينين (الشوق ٣٥)

والقناديل :

(الشوق ٧٣)

والضياء :

الشمس في سائها وحشية الضياء ١٣

لكي تعود حولك السنا وفوقك الظلال ١٤

النجم لو يضيء مرة لنا ١٦

لنلتقي في مرفأ الضياء بعد غربة (الشراع ٤٩)

ما كانت المدينة المضيئة ، غير دماء النور (٨٧)

فحين يشرب الظلام واحة الضياء (١١٠)

نكور عالمنا من بقايا الضياء (الليل ٧٧) ، وتعرفين ما بها من الحريق والدماء

وما بها من الضياء ، والضوء في شفتي (الخروج ٤٥ ، ٨٠) .

تقتل فينا الطفولة تخنق فينا الضياء (٨٩)

وجه الضوء والنضارة (السفر ٥٦)

والظلام :

في وجه صانعي الظلام (٣٩)

وكيف تلوح فيها ظلمة الأقدار (٦٨)

هذا أنا تغامزت على خصلة من الظلام (٨٧)

والصباح :

لكنني أقسمت في سباحي النضير (الطريق ١٥)

وأين من يباركون فتنة الصباح ؟ (الطريق ٤٨)

وإنها بشائر الصباح حولنا (الطريق ٤٩)

ويكون الليل على قمة لوحة اللون ومن أمثلته - على كثرتها :

الليل في عتمة وجوع (الطريق ص ١٠)
أقسمت أن أعود في المساء بالسلال (١٣)
لكى تعود في بداية المساء بالمحار (الطريق ١٤)
وتمنح المساء نجمه الجديد (١٩)
والليل فيه من قبلة النهار (٩٠)
ياشمس الليل ، ليل الغمة (الهجرة ١٦)
الليل الضارب في أصداف حديد (الهجرة ١٩)

ونكاد نستغرق صفحات (١) عديدة إذا مارحنا نرصد الليل في شعر أحمد
سويلم؛ إذ لا يكاد يخلو ديوان من ذكره . بل لا تكاد تخلو قصيدة من ذكره . وهو
ليل – بما يتخذ من دلالة سيمائية تعطى اللون أبعادا دلالية – ليل يتردد بين الأمل
والرجاء من ناحية ، واليأس والقنوط من ناحية أخرى ، وهو بجمعه بين العودة
بالسلال والمحار والنهار ، والنجم الجديد والأصداف من ناحية ، والليل من ناحية
ثانية يؤكد هذه الازدواجية ، بين شاطئ : الأمل واليأس ، أو الهناء والشقاء ،
يأتي ذلك كله في صورة إشارية ، كما أنه ليل مفعم بالحركة ، ففيه العودة ، والمنح ،
والضرب .

ومن الملاحظ أن اللون في الطبيعة يمتزج بالصوت غالبا ، فصورة الضوء عنده
تمتزج بالصوت والظل :

في شوق أتشرب صوتك / حين يجيء من المدن النائية / يصب الضوء ، وينسج
ثوب الظل / يطرح عن أعيننا ، نحن الشعراء الغرباء سحابات الوهم (الخروج ٥)
نحفر منها في الظلام أى ضوء (الطريق ١١)

والصوت هنا قد يكون :

ضحكة من القمر ، ونطق الينابيع ، وصوت الرعد مع البرق وسياط البرق
واقتران الجمرات باللسان بما يولد الصمت ، والصياح .
كما يقتزن اللون مع الطبيعة بالأمل والإيجابية والحركة واليقين ، والأحلام ،
والأمنيات .

(١) والصفحات ١٣٢ . الطريق ، ٣٢ ، والهجرة ، ١٨ ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٥ وما بعدها . وبديوان :
الليل ، الخروج ، والسفر ، وقراءة .

الرسم بالكلمات

وقمة اللون تتربع في لوحات يرسمها الشاعر ، لهذا نراه يحتفى بالرسم :

رسمت فوق صدرك العلامة / وفوق خدك الرفيق شامة (السفر ٦٤)

بصدري العلامة ، وبأخذ شامة (٦٦)

حيث يُهم الساحل أن يرسم للبحر خرائطه الأولى / يمنحها للقادم في أول ضوء
(العطش ٢٤)

والوشم وظل الأحرف والكلمات (العطش ٣٤)

لنسائل : أين ملامحك الأولى / بين خطوط العرض ، وبين خطوط الطول
(العطش ٤٨)

وفي قصيدته أوسمة الفقراء (قراءة ٧١ وما بعدها) وهى عن الشعراء :

ترسم دربا من ثمر / ما أجهلكم شعراء / وليالينا مفعمة الألوان .

ويكون الرسم في مجال وطنى عن أطفال الحجارة (قراءة ٩٣) :

أترى الآن كيف يهم الصغار / وقد حملوا في الجيوب الحجار / عليها دم الكلمات
حروف الوطن .

ويقترن الرسم في لوحة التصوير عند أحمد سويلم بالرمز اللونى حيث :
الشامة ، ورسم الخرائط الذى يتكرر في قصائد عديدة في مقدمتها قصيدته إلى ابنته
ريهام ، وخطوط العرض والطول .

وفي مقدمة لوحاته المرسومة الملونة قصيدته الوجدانية إلى ابنته ريهام في العام
السادس عشر (قراءة ٣٠ - ٣٤) :

في طرفة عين

ملأت ريهام سواد العين

أنسيها الأسئلة الحائرة / وقلبي يشقى بالجرم

لكن عيناها لى نافذة تحلو فيها الشمس

أرسم كل خرائط خطوى القادم / لكن يكفينى أن ترسم لى بأنا ملها / بعض
خطوط ذهبية .

هى تبقى لو يتغير جلدى / لو يتبدل لون الخوف عليها فى وجهى .
فى هذه القصيدة يبدأ اللون قرين عالم الأنثى ، الفتاة التى بدأت فى النضج ،
وفى هذا يجتمع سواد العين ، مع احمرار الحجر ، وازدهاء الشمس ، ولعان
الذهب ، وتغير الجلد ، ويكون مع ذلك الإحساس الباطنى المتمثل فى : شقاء
الأب ووجده ، وتفاؤل الإبنة وتطلعها الواعد ، وخوف الأب وحرصه الشديد فى
مزج بين الظاهر والباطن .

ومع لوحة الرسم ، ورموز اللون تلعب المرايا دورها ، ومن صور المرايا :
حين ننظر فى النهر ، تهرب كل المرايا ، وحين يراقصنا الحلم تقفز فوق خطانا
الخفافيش (الخروج ٧٨)

فهنا صراع بين النور والظلام ، أى الحقيقة والزيف ، الواقع والوهم .
مرساك فى قلبى فلاتدعنى زهرة مطفأة العينين (السفر ٢٢) :
وتوهج صوت الأرض / الليلة يا غرباء لقاء / الليلة
سكن القلب وضوء البعد (السفر ٤٥)
فسأبحث عن وجهى الآن / على أراه على جبل فى الرياح (العطش ١٠)
ومن المهم قراءتها مع فقرتها كاملة على النحو الآتى :
وأكتب كل صباح رسائل منهكة
مذ عرفتك . .

أقسم باسمك . .
أوهم كل الرفاق بأنى نديمك - وحدى - بالليل أننى لون عيونك - فى الصباح -
علك تستمعين . . وتقترين . !
أكاد أجن . .
أكاد أغير لون دمائى . .
أكاد أغير لون حروفى . .
أنت . . ابتعدت كثيرا . . وأمعنت
أما أنا . .

فسأبحث عن وجهي الآن
على أراه على جبل في الرياح . !
ومعها قصيدة الزلزال كاملة (الشوق ٢٥ - ٣١) :
في مرآتي . . ألوان أخرى . . وملامح
في مرآتي . . دفء لا فح . .
أغمض عيني لحظاتٍ عن مرآتي
أحفر جسدي . . أتبع دفق خيوط دمي
حتى أصل إلى عمق تراتيل القلب . .
أشعر وهجا . . يلفحني
أسمع صوتا يندرنى
(اخلع قشرتكَ الآن
وذُبْ في ألق الألوان .)
همسْتُ لنفسي : كيف ؟
جاء الصوتُ . . يقود الخطو . . يُعرِّفني
يمسك بي . . يلقيني في نار . .
أوقفتُ الرِّعْشَةَ في أوصالي
كانت ناري بردا وسلاما . .
حين استلّلت من أعماقي أذرعة الخوف
وحين انحسرت أمواج الضعف
تجلّت في عينيّ يواقيتُ ثمار
وفراشات من نور
وعيون تنثر وردًا
ذبتُ . . تلاشيتُ بهذا الألقِ
أحاطتني موسيقى الطير

وأحلام العشق . .
فُتِحَتْ طرقاتُ العالمِ لى . .
قيل : (اطرقْ أَيْ الأبوابِ تشاء . !)
تَحيرْتُ - تلاحقنى الأصداء . .
تَحيرْتُ أجبت :
ما أنا بالطارق بابا
لكنْ لِقننى عَصْرِى أنْ أقتحم الأبواب . .
ضحكتُ من حولى الأشجار
أجابتنى :
(لا حاجة للغزو الآن . .
يكفى أنْ تحلم حتى يتجسّد حلمُك
أو تهمسَ حتى يُسمَعَ لحَنُك
أو تتلاشى . . حتى تتوحد . .)
قلت : أنا ما زلتُ أعيشُ بدنيا الباحثِ عن ظله فهل هذا الملكوتُ جزيرة حلم
فوق الأرض ؟
قيل : (نراك نسييت
أنك تغمضُ عينيك الآن عن المرأة
وأنك تتبعُ دفعَ خيوط دمك
لو شئت الآن بقيت بعالمنا .
تتطهر من دنس الألوان . .
أو فافتح عينيك الآن
فتلقيك الأمواج على شط الأوجاع !)
صحْتُ : الرحمة . . أنا لا أبغى أيهما
لكننى أبغى أن يلتقى الوجهان

وأن يتصل البحرين . .
قالوا : (لن يتحقق حلمك إلا حين يجيبك قصفتُ أو زلزال . .)

فتَّحتُ عيوني . . حطمتُ المرأة . .
أسقطتُ العالم من حولي في قبضة كَفِّي
أعلنتُ جنوني . . أدخلتُ الشمسَ بقلبي
زلزلتُ موازين الريح . .
انفجر البرق . . انهمر المطر
وقعتُ على وجهي فوق الرمل . .
. . حين أفقت . .

رأيتك يا صاعقة العينين :
القدمان على موج البحرين
والعينان على الوجهين
لم أسأل لحظتها :
من أنت !
وكيف أتيت ؟
ولا أمضى معك
إلى أين ؟

تجربة الزلزال هذه ، زلزلت كيان الشاعر ، وهي نقلة من عالم إلى عالم بين
الحقيقة والخيال ، الواقع والوهم من خلال باقة لونية تجملها المرأة . هذه الباقة ،
اللونية تتكون من :

ألوان وملامح - خيوط دمه - وهج لافح - ألحان - ألوان - النار - اليواقيت -
فراشات من نور - الدرر - خيوط دمك - الشمس - البرق .
وهي باقة لونية نمضي فيها مضت فيه غيرها من ارتباط اللون بالصوت ، وكانت
مكونات الصوت في هذه الباقة هي :
الصوت المنذر - الصوت المغرد - موسيقا الطير - مدلول كلمات : قيل ، وقلت ،

وقالوا ، الأصداء - تهمس - تسمع اللحن - صحت - قصف وزلزال - انفجر البرق -
انهزم المطر - والاستفهامات في آخر النص : من - كيف - إلى أين ؟

هذه المكونات اللونية ، مع المكونات الصوتية جعلت المرأة لوحة لونية تجسد
تجربة شاعر مع الحقيقة مجملها :

أنه تلقى دعوة أن ينزع قشرته الواقعية ، وينسلخ من الواقع المادى ، وينصهر مع
اللون السحري في ناره اللافحة ، استيحاء من تجربة إبراهيم عليه السلام لتكون
النار بردا وسلاما ، أدى ذلك إلى انتزاع الخوف من داخله وانتقاله إلى عالم جديد بعد
أن صهرته التجربة ، هذا العالم الجديد المكون من : اليواقيت - والفراشات -
فراشات النور ، والدرر - والألق - والموسيقا ، في تجربة تتجاوز الواقع وتتخطاه ،
تجربة هى الحلم بالشىء فما يلبث أن يتجسد أمام ناظريه حيا ، ما عليه إلا أن يحلم
فيلتقى بتحقيق حلمه ، عندئذ صار في « ملكوت جزيرة حلم فوق الأرض » ،
فيعرضون عليه أن يبقى في هذا العالم الجديد اليوتوبى الذى تطهر فيه بعده دنس
الألوان ، وحين يطلب مواجهة الحقيقة ، يجابى أن ذلك منوط بحدوث زلزال أو
قصف ، عندئذ يثور ويحطم المرأة اللونية للأحلام أو نافذة العالم الجديد الخيالى ،
ثم يضيق فإذا هو بمواجهة ملهمته بشحمها ولحمها ، فيتوقف لسانه عن السؤال
بمن ، وكيف ، وإلى أين ، وهى الأدوات الاستفهامية التى تحدد الكنه والماهية ،
والحال والهيئة والكيفية ، والمكان والمتجه والمقصد ، دليلا عن رضاه بالعودة إلى
أرض الواقع ما دامت فيها ملهمته هكذا كان اللون روح الصورة ، ومداد القلم ،
وزيت فرشاة الشاعر في موازنة بين الواقع والخيال ، الحقيقة والوهم .

ويحتل التعبير عن اللون والتلوين والأقنعة منزلة المفتاح مع الاقتران بالصوت
والحركة أيضا حيث :

اللون والتلوين : بين الصمت والصوت :

لعل تميمة تغنيه بعد اليوم أسفاره وتكشف زين عالمه وأسراره ، وإذ تدمى
أظافره ، يلون راية في شاطئ النظر (الهجرة ١٣٤)

صبغت لهفتنا ألوان الظل (الهجرة ٣١)

حين تكفّ الأجراس ويمحى لون الظل (الهجرة ٣١)

تتنازعنى الألوان الأصوات (الليل ٣٧)

فتناديها من داخل جلدى : أحلامى ، ألوانى أسرارى (الليل ٤٦)

نتوحد في لون ، تتوجد معنا الجدران ، الأسقف (الليل ٤٦)
 أعرف كم تتلون بى عيناها (الليل ٦٧)
 والعناق الملون بالعشب والطير (الخروج ١٤)
 عندى من كل الألوان هدايا (٢١)
 عندى من كل الأحلام مرايا (٢١)
 غدا ترى عينك للموت ألوانا (٥٧)
 كيف لى أن أقاتل هذا النعاس الملون بالحزن (٥٨)
 تتغرب فيها الأصوات ، الألوان ، الخطوات (٦٨)
 ويفتك بالحلم طوفان لون كثيب (٧٨)
 أزرع فى خطوى الضحك وألوان السأم (الخروج ١٠٥)
 هاتى الرائحة . . اللون . المزقات (الأوسمة ٩)
 لكنك تبسمين إلى تنادين على ما غاب من الألوان وما غاب من الأصوات
 (١٩)
 أتمرد فى وجه الصمت ، الخوف ، القمر ، اللون الماحل (السفر ٣١)
 ألوان الشمس (السفر ٣٢)
 أخرج من أنفى . . أو قف زحف غبار الألوان . . لعل أغزل من وهج الشمس
 خيوطاً من ضوء وأمان (السفر ٣٩)
 لا يغشى عينيّ غبار الألوان الأصوات (السفر ٥٩)
 تتعانق أمواج الذكرى . . يولد صمت الألوان (٧٦)
 نتكسر فوق الأمواج بلا ألوان (٧٨)
 دعنا تبحت عن وجه الزّمن الغابر بين الألوان (٧٩)
 أخلع عن وجهى أقنعة الصمت الباهتة الألوان (السفر ٩٠)
 فى سبعة أيام تفرغ كل الأكواب تُعرض ألوان شتى
 كى تختار اللون الواحد (السفر ٩١)

أنى لون عيونك - فى الصبح - (العطش ١٠)
 لو تسللت بين خيوط دمي لتغير لونك (العطش ١٩)
 يتسابق فى عيني الموج . . الرمل . . وتستعر الألوان (العطش ٣٤)
 نحدق فى الشمس أو القمر أو الألوان (العطش ٥٠)
 من أجلك يا وطنى . . حلى جيدك بالكلمات الضوء وبالكلمات الحب
 وبالكلمات الشوق (العطش ٥٥)
 وبلونا الموت القزحى الألوان (العطش ٥٧)
 أحلم أنا طائران فى حدائق القرنفل الملونة (العطش ١٠)
 بأى الوجوه أفيق وأعبر جسر الهزيمة نحوك ألبس ثوبا يروق ودرعا يشوق وتاجا
 بلون الشروق (الشوق ٥٨)
 فى مفترق الطرق اليومية حين تحار الأعين / أى الألوان تقود الخطو / وأى
 الألوان تكف ؟ (الشوق ٦٨)
 فأنا الآن / تتقاذفنى الأحزان وتحاصرني الألوان
 فامنحنى الهم الواحد / واللون الواحد / والقدر الواحد (الشوق ٨١ ، ٨٢)
 ملكان كريمان / جاءا من خلف الليل يشقان / جوهرة الصدر المطفأة الألوان
 (الشوق ٨٧)
 السادة فوق موائدهم جمدوا فى الخوف / ينتظرون تغير ألوان الطيف وأنا أطلق
 مازلت رصاص الشعر (الشوق ١٢٥)
 وهو ينهى هذه القصيدة بقوله :
 مسكين صوت الشعر . . أهدر فى الوقت الضائع كل الأعيرة النارية ! (الشوق
 ١٢٧) .
 غير لونك واسترخ على عرش الكلمات (قراءة ٢٤) وهى عن الشعراء فمتى ينزل
 الوجه أصباغه ومتى تسقط الأقنعة (قراءة ٥٢)
 عن زملاء قاعة الدرس وما يتبادلونه من حكايا وامتحانات :
 نلونه ، وتزيينه (قراءة ٥٨)

- الشوارع يملؤها الناس والملصقات ولون الوجوه الشقية (قراءة ٦٤)
- تخاطب بلاده : لون صباك (قراءة ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٨)
- لون السنه ، أصبح اللون والصوت والليل والصمت والبحر نبض دماء
- وكل المفازات تنكر لون العفن (قراءة ١٠٠)
- هذا وقد درسنا من شعر أحمد سويلم دواوينه :
- الطريق والقلب الحائر ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧ .
 - المهجرة من الجهات الأربع (مشترك مع غيره) مؤسسة التأليف والنشر ١٩٧٠ .
 - البحث عن الدائرة المجهولة ، دار النشر العربى ١٩٧٣ .
 - الليل وذاكره الأوراق ، مذبولى ١٩٧٧ .
 - الخروج إلى النهر ، هيئة الكتاب ١٩٨٠ .
 - الشعر والأوسمة ، دار الشروق ١٩٨٥ .
 - العطش الأكبر ، مذبولى ، ١٩٨٦ .
 - الشوق فى مدائن العشق ، هيئة الكتاب ، ١٩٨٧ .
 - ورمزنا للديوان بالكلمة الأولى منه .

الشعر في بورسعيد داخل باب الغيوم .. وخارجه

حين تثار قضية أدب الأقاليم ، تثور معها قضية أخرى : ما الذى يقدمه شعراء الأقاليم ؟

ولقد شهدت عدة أقاليم تحركا فنيا واسعا ، شقت فيه الأفلام الجديدة طريقها ، وتعالى الأصدقاء واتحدت ، وأصبحت بذلك حقيقة لا تقبل النكران مما يؤكد حقا أهمية القضية وأحقيتها فى النقاش .

وهذه الكلمات ، ليست نقدا بمقدار ما هى خواطر قارىء . ومع هذا فلا بد أن أسلم بما قاله « أنور المعداوى » منذ أكثر من أربعين عامًا فى مقدمة كتابه « نماذج فنية » إن النقد الأدبى فى مصر تنقصه دعائم أربع مجتمعة ، هى : « الثقافة ، والتجربة ، والذوق ، والضمير » .

وفى العدد الخامس من مجلة « بورسعيد الثقافية » التى يصدرها قصر الثقافة ببورسعيد استمتعنا - من بين ما استمتعنا - بمجموعة من الشعر لعدد من الأصدقاء الشعراء ، وهم حسب ترتيب قصائدهم بالمجلة السادة :

حلمى الساعى ، حامد البلاس ، كامل عبد العزيز عيد ، ممدوح بدران ، رضا الوكيل ، غريب الاسكندرانى ، أحمد حسنين عبد الله وأصدقاء المجلة من خارج بورسعيد : محمد حامد داود ، إكرام مصطفى ، وعبد المقصود النجار .

وقد ساهم الكم والكيف فى تأكيد شخصية بورسعيد الفنية ، بحيث أصبح من الاطمئنان بمكان أن تقول - بل أن تصيح - بملء فمك - إن فى بورسعيد شعراء . ٥

وكل قصائد العدد من الشعر الشعبى ، باستثناء قصيدة صوت بورسعيد الندى ، وشاعرها الأصيل حامد البلاسى ، وقد جاءت فى الثوب الفصيح .

(١) مجلة بورسعيد الثقافية - إبريل عام ١٩٦٨ .

ونلتقى « على أكتاف الكلام » مع الشاعر حلمى الساعى لنرى كيف تكون معاناة الفرد في تجربته مع الحياة ، وفي كل تجربة يحس أنه مازال في حاجة إلى مزيد من الخبرة ليواصل سيره على درب النضال من أجل تحقيق الأهداف التي تسعى إليها « خطاوى العمر » ، وترقص عليها الضحكات وفي سبيل ذلك كله ، لا بأس من أن يحس ذلك الفرد المعذب ، المناضل كالغريق كأنه يصلب كسقراط الذى حكم عليه بتجرع السم ، وإن كان المشبه به هنا يمكن أن تتسع دائرته ، لتشمل كل ضحايا الآمال من الحكماء ، مثل : سقراط حينئذ يكون أفلاطون الذى قضى معظم حياته في حالة اغتراب أو يباع كما يباع العبيد - كما قيل - ومثله أيضا «أرسطو» الذى حاول أن ينجو بحياته من أثينا فوقع بين أنياب الموت .

ورغم ذلك الاغتراب ، ورغم غيوم الاكتئاب المنتشرة حول القصيدة ، والتي بلغت روعتها في التصوير في تلك الصورة « باخبط في موج بحر الكلام . . بإدين رخام متصلبة رافعة صوابع لاتهام . . في وش طوفان الكلام » ، ورغم ذلك فإن تفاؤلا مايكاد يفرش « على الجنين غناوى . . تغنى من تحت الخطاوى » وأن سلاما مايكاد يرفرف « بغنوة خضرة للسلام » و « يصحى قلب الليل بحدوتة سلام » حتى تعصف به حقيقة واقعية تبدو في كل التعبيرات الرمزية التي قصد بها الشاعر تجسيد معنى الاغتراب وقسوة المعاناة لدى الفرد .

ولقد فتح الشاعر حلمى الساعى باب الألم ، فتوافد الشعراء كل بما يملك من موهبة فصور لنا الشاعر ممدوح بدران شعاعا يولد « وإيدالمسا دابحاه والليل فرد غطاه . . ما فرحش بملاده » ثم يمضى في نفس الطريق ويقدم على « مذبحة الأشياء » فأرة حمراء مسلوخة رمزا للتعزز ، والقطعة التي ولدت فقلبوها فإذا بها قط ذكر ، سخرية من الصور الشعرية الفجة التي يلجأ إليها بعض الشعراء .

ثم يأتى شاعر الترسانة - كامل عبد العزيز عيد - ليصور معركة المصير بين الدول المصرية على حريتها وبين وحوش الغاب في القرن العشرين ، وليسمعنا في كلماته صدى مصرع غصن الزيتون ، على يد القوى الإمبريالية .

ثم يظهر الشاعر رضا الوكيل من « قلب الرمل » ليؤكد أن عروق الشبك ذبلت وقمعها القلق ، وصور الإنسانية في صورة امرأة حزينة تمضغ أحزانها وهى في حاجة إلى من يفك أسرارها ، والذي جعل الشمس مصبوغة بدم قتيل ينقط في السماء .

ومن بعده ، يعلو صوت الشاعر غريب الإسكندراني وهو يصارع الأمواج ويعلو صوته في ثقة : أنا حتما حاكون غلاب . . لا بد أوصل لأهدافي . . لا بد

أوصل ، وهكذا نجد أن الباب منذ انفتاحه مع الصفحات الأولى من المجلة يجسد لنا الألم ، ويصور لنا غيوم المعاناة ، ولم يخفف ذلك من ارتعاشات الأمل التي تناثرت هنا أو هناك .

وخارج هذا الباب ، وقف الشاعر حامد البلاسى رافضا الدخول ، صامدا متفائلا ينتظر الموعد الأخضر متذكرا الأرض ، والأضواء ، والشهداء ، والعذاب مباركا استفاقة الناس على الثورة التي أيقظت التاريخ بالاعتزاز بالتراث وأيقظت الغد مع الأمل البناء « لكى يستنشق الإحساس دفء وجوده مرة » ، ولكى يشرب الجميع إلى غد ملء بالمواعيد الخضراء . وقد قدم الشاعر حامد البلاسى قصيدته فى الثوب الفصيح - كما قلت - منوعا فى القوافى بيسر المتمكن وبراعة القادر كعادته ، وجذبنا بمطلع أغنية رائعة ثم تركنا نلهث وراءه للعدد القادم .

لقد حدد « ليو تولستوى » قصاص روسيا فى كتابه « ما هو الفن » أسسس العمل الفنى فى :

١ - المضمون الذى يكشف عن جديد فى الحياة .

٢ - الشكل الجيد الجميل المتفق مع المضمون .

٣ - الإخلاص والإيمان لدى خالق العمل الفنى .

ولقد توافر ذلك لشعرائنا .

الوسائل الفنية في شعر الخميسي

لمعجم التصوف وجود في لغة الشعراء ، وذلك للرباط القوى بين الوجد الصوفي والتجربة الشعرية .

ولا تبعد لغة الشاعر المعاصر كثيراً عن لغة الصوفي وفي معجم السيد الخميسي منحى صوفي واضح في خطابه الشعري :

- وبأئحين بسر عشقهم

- ما هذه الأقيار أسكرها التوحد / فوق عرس الماء / وحشها التفرد بامتلاك الكون .

وتشيع ألفاظ النور والنار والأسرار :

ثم تسير فوق النار / تقبض جمة الأسرار / تمنحها كرامات الوحي / تؤمنا في الليل / نحو منابت الأنوار .

وهو يقدم اعترافاً شعرياً بالوجد الصوفي في تجربته الشعرية ، حين يدافع عن شعره في قصيدة (محاوره) ، يناقش دعوى سهولته ويسره وعدم غموضه :

وأصار حكم / أنى لا أملك إلا أن أتذكر دوما / مهما شطحت بى أجنحة الوجد / وأغراني / كشف الأسرار / ولغة المجذوبين .

كما أنه يصدر قصيدته (تواصل) بتناص صوفي :

أنا من أهوى ومن أهوى أنا	نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرته أبصرتنى	وإذا أبصرتنى أبصرتنا

ويستوحى هذا التناص في القصيدة ذاتها .

فحين يراك النسيم يرانى / وحين يرانى النخيل يرانا / فأنا من أهوى ومن أهوى أنا / نحن روحان حللنا بدنا .

على أن المعجم الصوفي هنا ولدى غيره من الشعراء ، لا يعنى انعزالا عن الحياة
أو زهدا فيها بقدر ما يعنى الطموح للشفافية .

وقريب من هذا المنحى الصوفي ، مظاهر التناسل فى الخطاب الشعرى عند
الخميسى .

ومن التناسل ما يولى وجهه شطر التراث العربى : تاريخا ، وشعرا ، وأسطورة ،
قديما وحديثا :

- أسرج خيولك للخروج المستحيل .

- يا دار عبلة قد سباهها الروم / وليفرح العيسى بالنوq المسومة / وبالبحر
الطويل / النار [فوق سفائن الإفرنج راحلة] .

- أسكرها فتيت المسك .

- وهودج محمل / وعروسة للبحر ترفع سيفها / شمس وبيد وحداء قافلة بعيد .

- تلك القبائل / جثمت تراتيل الطلول على / بوادر طلوعها .

- وعرائس حناء / أحصنة / من حلوى / وبيارق / يرفعها جند من خشب /
وفوانيس مهشمة .

- وحين يصف النساء فى قصيدة (قمر) ينهل من معجم تراثى :

ينزعن غلائلهن يقدمن / قرابين مطهمة / أكواز الفضة / أحقاقا من عاج /
وعقيقا / وشفاها من زغب / وقبابا من فخار .

وكلها ألفاظ ذات دلالات رمزية استعارية حسية أنثوية .

وتطل وجوه الشعراء :

- يا عروة بن الورد أجزنى / فأناصعلوك ثائر / شاعر / فرس منطلق فى
التاريخ / يا عروة يا بن العم .

- فلم أكن من قبل للتتار مادحا / ولست كاهن القبيلة .

كما تبرز مفردات :

الصهيل - القطار - ويلى من اللثام فى مادب اللثام .

وبعضها ذو إشعاع روحى وشعبى :

- خذوا منى العبادة المفضضة / والأوجه المزيفة .

- المرصود .

وفي إطار التناص ، يكشف عورة العصر الحديث :

فنحن عبيد هذا العصر يا أبت / عبدنا العجل والأصنام / حتى تاجروا فينا /
فبتنا / طوع إصبع أى نخاس / يبيع ويشترى فينا / يقلبنا / ويفحصنا / يعرينا /
ويكشف سوء الإنسان / كالحملان يخلصنا .

ويتجلى التناص فى قصيدة (من مذكرات عنتره فى مملكة النعمان) ، حيث نلتقى
برموز تراثية هى : عبلة ، وشداد ، وعبس ، وعنتره ، ليخلع هذه الرموز أقنعة
للعصر ، حيث الغرباء ، والإحساس بالغربة ، وتحاشى النظر فى عين الناس :
أتحاشى أن أرفع عينى فى عين الناس / تفزعنى / قعقة الفرسان إذا مروا بجوارى /
سيفى صدىء / أكرهه يكرهنى / فأنا فى كل صباح / أعرضه فى السوق / وأقبض
ثمن الدم / رغيفا . .

كما يتخذ من قصة حب بنت السلطان مدخلا للتشتت والاغتراب :

منْ يعشق بنت السلطان يمتْ / وأنا أدمنت التطواف على / باب القصر /
ويطاردنى الحراس .

ويعود إلى المعنى نفسه فى قصيدة (الرقص العجربى) :

لا أعرف ثنى الجزع ولا لفّ الخصر / لا أعرف لغة القصر .

وهو اغتراب يلتقى مع ما يراه الشاعر فى تصوير المدينة ، وتصوير اغتراب
الإنسان كما سنرى بعد قليل . وغنى عن البيان أن التناص - فى ذاته - تعبير عن
احتجاج الشاعر على العصر ، أو لغته ، أو على بعض مظاهره .

من التناص ما يكون تراثيا ، ومنه ما يكون عصريا ، ومنه الدينى وغير الدينى ،
ويغلب النصّ القرآنى بصوته وإشعاعه أو صدها :

- الخارجون / الصامتون / البائحون .

- وأوبوا / متدثرين النور .

- وسدرة السيف العتيد .

- خلف تلك الظلال / التى للعباد التى / لم ير مثلها / فى البلاد .

- إنهن النساء اللواتى قطعن أصابعهن / ينحن .
- ربما الآن / قد كشف السر / ورأى ما رأى / واستراح الفؤاد .
- ويبدأ قصيدة (إنهم يذبحون الطيور) :
- هاؤم اقرءوا الكتاب / إنى لازلت فى التشهد الأخير .
- كما يبدأ قصيدة (محاورة) :
- قال لصاحبه / وهو يحاوره : شعرك فى مجمله سهل ومباشر . وفيها :
- إن قدم الطوفان وغيض الماء .
- وفى أخرى : فأنا آنست النار / بعيدا / عن واديك المبتل .
- وكم تنقضين الذى تغزلينه / وكم راودتك ملوك التتار .
- وفائدة الرموز المنتشرة فى النصوص المتداخلة أنها تمثل تراسلا مع مقابل لها فى عصر الشاعر ، ينظر لها بعين الرفض فى ضوء معطيات دينية أو تاريخية ، كمقتل عثمان مثلا .
- وإذا كان التناص السابق فى مجال النصّ القرآنى ، فهناك آخر يتجه شطر التراث الدينى المتنوع :
- إلا على خشب الصليب
- العشاء الأخير
- فلم يبق عندى لكم للعشاء سوى قطرتين وأنف وهامة
- وأشهدكم أن صلبى علامة .
- يذبحنى الحجاج بسوق البصرة .
- وهو يمنح التاريخ جلاله وقيمة :
- لأبد فى كتابة التاريخ من دماء / لا بدّ من ثمن .
- ويستوحى الحديث الشريف « الولد مجبنة مبخلة » فى :
- بأن الطفل مجبنة .
- ويضرب بجذوره فى التراث الفرعونى :

أن تفتح قدس الأقداس / وأن يهتك ستر المومياءات / وأن يؤكل زاد الموتى / أن تسرق قنينات الخمر / وأن يسرق ذهب الأيام القادمة / وأعواد القمح .

ويكون هذا التناص بمثابة صيحة استغاثة خوفا على المستقبل من الحاضر جريا على عادة الشعراء وأصحاب الرسالات في حرصهم على الغد ، على المستقبل .

كما يتخذ التناص صورة معاصرة حيث يرحل إلى (جيكور) مدينة السياب في قصيدة (المرأة المدينة الحلم) ويوظف شعر السياب :

ما مرّ عام ليس في العراق جوع .

وفي المقابل ، نجد اللغة الشعبية التي تذكّرنا بجسارة عبد الصبور اللغوية مثل :

شاهدته في شارع الكورنيش / يشرب شايه اليومى / ينفض ما تبقى من رماد الوقت .

ومثل مستهل قصيدته (فقرنا فينا) :

وكيف الحال تسألنى / أقول الحق .

وقوله في القصيدة ذاتها :

أقول الحق يا أبت .

وتتضافر الموسيقى الداخلية مع الموسيقى الخارجية بتوظيف بديعى يقدم فسيفساء موسيقية :

- للمواعيد البعيدة / والمواجيد التي لا تنتهى

- تمّدّد بامتداد الحلم / عن جسد تمرّد

- ما فات فات وفاتها سفر طويل

- هل دعتك الأناشيد أم / روّعتك المواجيد

- تارك للضعاف الضفاف

- طوحتنى الطواحين

- نور - بور ، فينا ، فبتنا .

وتشيع القافية الداخلية طبقا لما سنّه الشعر الجديد من تقاليد عروضية في نظام الروى .

ومن المهم الإشارة إلى أن الشاعر المعاصر نفخ في روح البديع فأبعد عنه تكلفه السقيم لدى عصور الضعف والركاكة ، وأفصح الشعراء المعاصرون عن قدرتهم الفنية في التوظيف الموسيقى للجناس والتقسيم ونحوهما .

ومن البناء الموسيقى تقسيم القصيدة إلى مقاطع كما يبدو في قصيدة سفر ، وقصيدة : قصيدتان ، وقصيدة شرود .

ويكون المقطع الأول دائما بمثابة التمهيد أو البهو إلى العمل الفني ، كما قد يتغير البحر أثناء القصيدة تبعاً لاختلاف الدفقة الشعورية ، وذلك في مثل قصيدة (ظلال) .

ويسيطر التدوير على بعض قصائده مثل : قمر . ولحرف الروى رنين متتابع ، حيث نجد في (الوجه الضائع) الراء في : أدور - المشطور - نور - بور .

ومن قصائد المقاطع المرقمة في ديوانه :

إنهم يذبحون الطيور ، والمرأة المدينة ، والحلم ، والرقص الغجري ، والريح ، وأصوات من زمن الفجعية .

وتبدو مدينة الشاعر كمداثن الشعراء عامة ، غريبة دائماً :

هذا الشتاء / مدائن ليل أغربة / تنقر في المدى .

وتبدو قصيدة (الوجه الضائع) بحثاً عن المدينة المفقودة :

أبحث عن وجهى الضائع .

عن لغتى / عن نصفى المشطور

في أرض مجدبة بور .

والمدينة الحلم ينظر إليها الشاعر من خلال امرأة ليكون قلبه :

تملئها بالأحجار ، وبالأشجار الذابلة ، وبالأنهار الغائضة ، وبالأحلام وبالأشعار .

وليحلم الشاعر :

بالمدين المسحورة / والمدين المنسية ، بالقرية .

وهو في هذه المدينة يحطم الوقت والزمن والتواريخ ، ويواجه الاغتراب ، ويستوحى مدينة السياب (جيكور) :

-يرحل منها في المدن المتغربة / وأزمة التيه .
ويستمر في (أرجوحة حلمه) :
في كل قطار متجه للشرق / ومتجه للغرب لأتبعها طول التجوال بأرض الغربية .
والشاعر يبكي بلاده المغتربة :
تغربت كل البلاد / وتوج السواد هامة النخيل
وتبلور قصيدة (الحزن والمدينة) نظرت به بشكل صريح منذ المستهل :
الحزن في مدينتي شعاع .
ويبكي ماضيها بالأسى :
ولم تكن مدينتي / زنزانة قبيحة / تحوطها الأسوار والقيود والجنود المرتشون /
كانت مدينتي / جزيرة طليقة / ومرفأ مخيما . .
وهكذا يمضي مع مدينة الأسى ذات الإطار الإنساني المترابط ، ليذكر تحولها
إلى :
فكل شيء عندنا / يباع بالنقود / كل شيء عندنا له ثمن / مدينتي فريسة
ممددة . ويتضافر مع ذلك معجم الغربة السائد في الديوان .
وهو كسائر الشعراء يحلم ، ويتطلع للمستقبل :
متى تجف الخمر في رءوسكم لتعرفوا الحقيقة المزلزلة / متى تشق الأرض تفتح
القبور / متى تجيء اللحظة المؤجلة ، ويكون الموت نهاية حتمية في كثير من
الأحوال ، كما نرى في قصيدة (الموت في وهج الظهيرة) :
موت الحاضر لا يشبه موت الأمس .
وفي القصيدة التالية لها (هذا أوان الموت) ، حيث تتكرر الجملة عنوانا ، وفي
أثناء النص .
ومع الموت ، تأتي قصيدته عن أمل دنقل ، وعن مدينة السياب ، جيكور ،
ليرى كيف يُقتل الشعراء ويموتون .
ومع هاتين القصيدتين الصريحتين يأتي عنوان صريح آخر ، هو :
(مرثية العمر الجميل) ليكون الموت نهاية الآمال دوماً إلى جانب قصيدة (أبي) .

ويتجسد عنصر الزمن في شعره تجسيدا صريحا أو محورا :

- هذا جدار / أشيب القسمات

- إن القمر الليلة . . .

- في قمر شاخص للبراح

- ضارب في برزخ الوقت .

ونمضى مع القمر في قصيدة بهذا العنوان ليكون القمر رمزا للذكر يتمتع بالمرأة في رموز حسية تبدأ :

قمر ذكر / يتقاسمه النسوة في الليل الصائف .

وتنتهى :

وكل عابرة يباركها ويصعد / مرة أخرى إلى عرش السماء .

- كما نجد في قصيدة قمر بقايا الوقت :

ينفض ما تبقى من رماد الوقت

وتتعدد ملامح الزمن بين : الأزمنة الخرساء ، والزمن الخرس الزيف ، والزمن الفارس ، زمن الموت بطعنة سيف .

وللزمن فصول : تتم دورة الفصول ، ولليل أول وآخر ، وتأتى قصيدة (فصول) حتى يكسر الشاعر بندول الوقت ويفسد ترتيب الأيام .

مثلا يتجسد المكان متنوعا بين الماضى والحاضر :

- يا مسافر خذنى / يا ربيع إننى راحل للبعيد

- ربما كان راكب خيله الآن / راكضا فى اتجاه الجنوب / رافضا أن يستحيل المكان .

- ويتنوع المكان بين وطن الشاعر ، وموطن حلمه ، ومدينة جيكور ، والنيل ، والريف ، ومملكة النعمان .

وفي قصيدة (رؤيا) يجتمع الزمان والمكان ، والتوظيف الموسيقى ليجتمع إلى الحاضر المتمثل فى « صرخة فى الفضاء » المستقبل البادى فى « أم هى الطلقة الآتية ؟ » ختاماً للقصيدة الدائرة حول (القطا) :

- ١ - هل ترى أفلح الوقت في اصطلياد القطا ؟
أم ترى / أفلت الطير والعيار نبا ؟ / يا مدى قابضا في خناق مدى
كل منى الجناح وأفقى بدا / أى طير أضاع الملاك سدى ؟
- ٢ - هل ترى مهرة فوق تلك التلال ؟
أم ترى وردة في جحيم السؤال ؟
عن ضرام الوجود وبرد المآل .
- ٣ - على حافة النافذة / أرقب الطلّ والظل . واللحظة الغافية / ما الذى / أفرغ
الطير / بعثره في الفضاء / صرخة في الفضاء / أم هى الطلقة الآتية .
- إن المجهول يتبدى في الاستفهام في المستهل : (هل) وبعد ذلك : (أم - هل -
أى - ما الذى - أم) حتى الختام ، كما يتبدى في الفعل المبني للمجهول في المستهل
(ترى) - (أم ترى) ، وفي اقتران الاستفهام بالفعل المضارع : هل ترى - أم ترى أربع
مرات .
- أما الزمن المتبدد فيبدو في الأفعال الماضية :
أفلح - أفلت - نبا - كل - بدا - أضاع - أفرغ - بعثره .
وتؤدى الموسيقى دورها في رسم صورة دقيقة في جمل ذات نسق موحد :
- هل ترى أفلح الوقت
أم ترى أفلت الطير
- هل ترى مهرة فوق
أم ترى وردة في
وفي مفردات ذات موسيقى بديعية :
مهرة و وردة - الطل والظل
وفي مفردات الروى حيث الألف المقصورة : القطا - نبا - مدى - بدا - سدى .
أو اللام الساكنة : التلال - السؤال - المآل .
أو الهاء الساكنة : النافذة - الفانية - الآتية .
وبينها تتغلغل قافية أخرى هى الهمزة الممدودة الساكنة :

الفضاء - الخفاء .

ويشمل الروى صبغة صوتية واحدة هي السكون ليكون رويًا مقيدًا ، كما يقول العروضيون وليكون هذا القيد في مواجهة موازنة بين حالتى الطير بين القيد والحركة : أفلح الوقت في اصطیاد القطا في مقابلة : أفلت الطير - العيار نبا - أفزع الطير .

ومع المواجهة بين حالتى القيد والحركة ، هناك مقابلة بين وقت مضى ووقت آت ، بين ماضٍ وحاضر ومستقبل ، لذا نجد حرف النداء (يا) كما نجد (اللحظة الفانية) ، ونجد (الطلقة الآتية) لنحار مع الشاعر في (رؤياه) التى هى عنوان قصيدته مذكرًا إيانا بقصيدة حجازى عن القطا .

ويبرز اللون في صورته الشعرية برموزه المتعددة :

- خلف التلّ الأسود

- قطعة من رخام ربما الآن / قد أمالتها الريح / واستوت / في حمأة الشمس / واستحال المداد / ربما انتهت الآن زوجة ما انتوت من حداد / رغم هذا الرواء الذى يثنى في السواد .

ويجتمع اللون والصوت في قصيدة (الوجه الضائع) :

صخب ودخان وبخور / قطرة نور / أشعل نارى

للدلالة على الحيرة والاضطراب .

كما يتجسد الحوار في كثير من أعماله مثلما نجد في قصائد :

شروء ، ومحاوره ، ومستهل قصيدة (فقرنا فينا) :

وكيف الحال تسألنى / أقول الحق . .

كما يحاور عبلة في (من مذكرات عنتره في مملكة النعمان) .

وللكلمة قداستها كما يبدو من سياق التعبير :

- فوقنا الأوراق من شجر الكلام .

ويركز الشاعر على دور الحوار ودور الكلمة ، وبخاصة الكلمة الشعرية ، وترفعها عن الثمن والإيجار ، والشراء ، والنفاق ، وبذلك يوجه نقداً للشعر والشعراء قديماً وحديثاً حين يتخلون عن رسالتهم المقدسة .

وهذا النقد لا يقتصر على الإشارات الموجزة عبر الموضوع الشعرى . بل يأتى في

شكل خطاب شعري محدّد حل عنوانا يحدد الحقل الدلالي المقصود ، كما تشير معانى عنوان بعض القصائد .

ها هو ذا يفرد للكلمة أكثر من قصيدة ، فهو حين يكتب عن أمل دنقل يدير المعنى حول الكلمة وإيجاءاتها ووظائفها وآلامها وواجباتها والتزاماتها :

- أقرأ اسمك فوق كتابك / يقفز حرف الميم مكان اللام .

- مَنْ قتلوا الحرّاس / وابتاعوا الكلمة بالثمن البخس .

- دمنا المسفوح على أروقة الكلمة / يكتب مرثية الشعراء المقتولين

- يدين مَنْ قتلوا الشعراء / وابتاعوا الكلمة / بالثمن البخس .

كما يدور المعنى فى الفلك ذاته مع قصيدة (إنهم يذبحون الطيور) بادئا بقوله :

- هاؤم اقرءوا الكتاب

- لابدّ فى كتابة التاريخ من دماء / لابد من ثمن

- فلست أتقن الإلقاء .

وتنحصر دلالة الكلمة فى الشعر فى قصيدة (محاورة) فى مهمة الشعر والشاعر:

ما فائدة الكلمات عموما / إن كان الإنسان المسخ / بهذا الزمن المسخ / بلا
أذنين / كلماتى / ألقىها للبحر المنفتح / للنيل المنساب وحيدا .

قصيدة تود أن تبوح .

وللحروف فى الشعر :

- يخط فوق صفحة الرمال / جملة مفيدة / وينقر الحروف / فوق وجه شاعر

- قلت لعلّ أن أرجع يوما / حرفا مستويا . . يفصح عهر الكلمات / وأشباه
الحرف .

كما يجعل للغة قصيدة عنوانها (اللغة البدائية) ، وأخرى عنوانها (بارت تجارة
الحروف) :

والليل قبضة من / النحاس باردة / تروّع الألفاظ / فى العيون والشفاه / بارت
تجارة الحروف أقفلت / بوابة المدينة المتاجرة / فى وجه مَنْ يبيع سلة من المديح /
طائعا / لقاء درهمن / فى وجه مَنْ / يبدّل الكلام مرغما / من فوق ظهر / منبر
عتيد . ويبحث الشاعر عن دور الكلمة :

أبحث عن لغتي / أخش وجه الكلمات الماردة بأظفاري / أغرس حرفي .
ونجد من أنماط التعبير :

البدء بالحال في قصيدة (الموت في وهج الشمس) :

منطرحا فوق تلال الشوق الحبلى

وقصيدة (هذا أوان الموت) :

متجردا كالنور

ومنتصف قصيدة (فقرنا فينا) : وكالملدوغ بينما تبدأ القصيدة ، وكيف الحال
تسألني . أو البدء بالنداء .

وهكذا تتعدد الوسائل الفنية في الخطاب الشعري عند السيد الخميسي بين لغة
الصوفي ، والتناص ، والرمز ، واللغة الشعبية ، والتوظيف الموسيقي ، والبحث
عن المدينة المفقودة ، والمزج بين الزمان والمكان ، والبحث عن لغة الشعراء .

الخطاب الشعري عند جمال الشاعر في (أصفق أو لا أصفق)^(١)

اللغة ، والصورة ، والموضوع ، أركان من أركان الخطاب الشعري ، نلمسها في هذا الديوان ، تقوم - في أساسها - على تحريك اللغة ، وتوظيفها في إطار جداول المجاز ومداراته في فضاء تخيلي إيحائي ، من الممكن أن يتقابل فيه الخطاب بالتضاد ، أو يتشاكل بالوزن الصوتي لتؤكد حقيقة أن الإيقاع أشمل من العروض ، وأعم من البحر الوزني بجمله التفعيلية ، والتكرارية .

وفي ديوان (أصفق أو لا أصفق) لجمال الشاعر ، تتعانق الإيقاعية مع الدلالية في نسق خطابي إيقاعي ، بنيت الدلالة . وهنا يوظف التكرارية ، والتفات الضائر وتبادل مواقعها ، وهجرة النصوص ، وتحرك التعبير اللغوي بين تجاوز القاعدة ، أو تطويرها ، أو هجرها إلى الاقتراب من العامة فيما يسمى (الجسارة اللغوية) ، مع توظيف مفردات الإيقاع الداخلية والخارجية ، والاشتقاق ، والتضاد ، والتنافر ، وتوظيف اسم الشاعر ولغته وصفته ، وتوظيف اللون ، والصوت ، والرائحة ، والحركة ، والرمز حتى نصل إلى موضوعه الشعري المعتمد على التعارضات الدلالية . ونأخذ الآن في المضي مع النظام اللغوي الذي سلكه الخطاب الشعري عند جمال الشاعر في ديوانه (أصفق أو لا أصفق) :

تكرار البدء والختام : يكرر الشاعر الجملة الشعرية عن عمد ، حيث تنتهي القصيدة بما ابتدأت به (ص ٩ ، ١١) .

أرجوك أن تتوقفي / أو توقفي طغيان عينيك المزلزل .

كما يميل إلى توليد نوع من الاشتقاقات ، يشتق فيها التعبير صورة جديدة من الصورة السابقة مثل :

(١) الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة عام ١٩٨٧ .

في أعماق الأرنب / فتأرنب ص ٦٣ .

وتوظيف الاسم العلم بصيغة اسم الفاعل على أساس دلالة الفاعلية في :

وجمال الشاعر بالفقراء ص ١٨ .

وتوظيف ذلك موسيقيا ، فينتقل البديع من مجاله إلى مجال الروى : لأحزان

بابل / وريش البلابل ص ٦٧ . كما نجد تكرار المساء كثيرا (٨٧ ، ٩٠) .

إن تكرار الكلمة يعطيها بعدا جديدا ، ويبعث فيها دماء حارة باكتسابها دلالة جديدة إلى دلالتها المعتادة المألوفة في نسق جديد محتشد بالألوان .

ويمثل الصوت الثانى في الالتفات من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب أو المتكلم (ص ٣١ وما بعدها) :

الغائب : يمضى يصفق / أتى مارد / أبى .

المتكلم : أصفق أولا أصفق / أمامى / خلفى / تلفت / تحسست . إلخ

التكلم والمخاطب : لم لا تصفق ؟ / اطرده / مساء الخير يا سادتى .

ومثلها في قصيدة أحبك : هذا يقينى ص ١٣ حيث يتراوح الضمير بين المتكلم والمخاطبة .

ويشيع الخطاب في عنوان النص حيث كاف المخاطب :

أنا والطريق إليك ص ٧ ، وأرجوك أن تتوقفى ص ٩ ، وأحبك ص ١٣ ، ولأنك لم تجربى ص ٧٥ أو الغائب :

اقتلوا هذا الرجل ص ٢٣ . أو المتكلم بضميره ، أو بيائه :

أصفق أو لا أصفق ص ٣١ ، ويبدو أنا مختلفان ص ٧١ ، مثل وهذا المساء الحزين ص ٨٧ ، من أوجعنى ضربا ص ٩١ ، وأبرزها قصيدة أطلق النار يا سيدى ص ٤٩ أو النداء : قليل من الملح يا سيدتى ص ٤٥ ، أطلق النار يا سيدى ص ٤٩ ، عمت مساء يا لبنان .

وتهاجر إليه نصوص غائبة في تداخل فنى ، فقد تطفرو على سطح لغته نزارية لغوية (٤٢ ، ٤٣) :

- أو بينى وعناقيد الكرز تغنى / فى شفتيك

- فى غابات السوسن والبلابل / وأغصان الزيتون .

- عشرون شتاء ستمر عليك ولا تعشق يوما - أن تعشق - تعشقني .
- وتكرار كلمة مجنون - مجنون مجنون (ص ١٩)
- أنت امرأة لا تعرف فتة البوح / وأنا مشهور بالجيشان
- أنت امرأة غير نساء الدنيا / عاقلة جدا . . وبدون لسان (ص ٧٢) .
- وأوشوشة / فيغادر موقعه ويصب بعينيك / البحر المتوسط منحسر هذه / الليلة / في عينيك ومتمد (ص ٨٠) .
- تهادت كعادتها فوق شرفة قلبي (ص ٩٦)
- البناء اللغوى والإيقاعى :
- وربما تعثرت التجربة الشعرية في عثرات لغوية مثلما تعارض جزم جواب الأمر مع الموسيقى . ومثل إصرار الشاعر على التجاوز اللغوى في قوله (ص ٥٣) :
- فدعنى أراود عنك انتصارك
- ودعنى أقود الفيالق حيث انطفأت
- وربما يلجأ الشاعر إلى المفردة الغريبة أو ما فوق المعتاد :
- أراضية (ص ١٧) لا تتركوه إنه الشخص الوحيد الزائرى (ص ٥)
- أو يتناول المفردة البسيطة الشعبية (٢٨ ، ٣٤ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٧٠) :
- وتعطلين النوم عن أعماله
- وتباشرين جلوسك اليومى فى قلبى
- مساء الخير يا سادتى الجالسين .
- وجاءت تلبى معى دعوة للفطور
- وإننى أموت بجلد الذين اختشوا / فاختشواكى تكونوا .
- بأن رصيد الدفاتر زاد .
- فأدعو المشاغب منها إلى قهوتى وتمثل قصيدة (إعلان حب محبوب ص ٣٧)
- قمة هذا الاتجاه عنده ، وهو اتجاه راوه صلاح عبد الصبور وكاه (الجسارة اللغوية)
- في هذه القصيدة (إعلان حب محبوب) يفصح العنوان عن استيحاء لغة الحياة اليومية كما يبدو في المطلع :

كانت كل شروط العاشق / مستوفاة فيًا / ولم تخطبنى / غير الوحدة والأشجان/
في بعض الأحيان / أقرر شيئاً لا يقبله المنطق / واللامنطق / أكتب في صدر
جرائدنا الإعلان التالي / نظراً لظروف الوحدة والأحزان / يوجد قلب / يعرف كل
فنون العشق / ويحفظ للعشاق السرا / يحفظ شعر جميل ، قيس ، وابن ربيعة /
يهمس شعرا / يهجر في الفردوس الحور العين لأجلك / يا حواء الدنيا / يُهزم دوماً
إن جاءته البسمة / من عينيك / الهمسة من شفتيك / ولا يطلب هدنة / بل
يستسلم فوراً بين يديك / وللتوضيح اتصلى / بالعنوان الواقع ذيل الصفحة / رقم
الهاتف ليس مهماً / فالبيت قريب / - عفوا- / فالقلب قريب جدا .

هذا التبسط اللغوى نراه في : استيفاء شروط العشق ، الإعلان وصيغته المعروفة ،
وطلب الهدنة ، والاتصال بالعنوان في ذيل الصفحة ، ورقم الهاتف .
وهى لغة مستعارة مما يجرى على ألسنة الناس في حياتهم اليومية .
وتتناغم القافية الداخلية مثل سيطرة التاء في : وكانت وكنت (ص ٧) واللام
(ص ٩) :

طغيان عينيك المزلزل / كنت أجمل / القرنفل / المدلل / مازلت أسأل / والنار
أشعل / أى مأمل . حتى تنتهى القصيدة .
والنون والياء (١٣) :

جفونى / جبينى / باركينى / فلتحتوينى / حنينى . حتى تنتهى القصيدة :
أحبك هذا يقينى

والنون (ص ١٧ ، ٢٧) : المجنون / العينين / الجفنين إلخ .
- تخرجين / تهلين / ترقزقين / تقفززين / الدفين / الياسمين إلخ .
كذلك الدال (ص ٣٣) ، ويتجلى هذا النبض في قصيدة (أطلق النار يا
سيدى ٤٩) حيث سيطرة روى الفاء الساكنة ^(١) ، أو اللام (ص ١٠) ^(٢) .

(١) يُسيطر الروى الفاء : إننى الآن فى المنتصف / فاستدر وأطلق النار / أو فانصرف / إننى الآن أعبر هذى
الشوارع / فى المنعطف / فاطلق النار فى القلب / أو تحت هذا الكتف / إننى الآن فى واجهات
المتاجر / قد أباحت ظلى على اللافئات / وفى أعين البائعات ابتسامة .

(٢) ويسيطر الروى اللام : مازلت أسأل / أو ذاك همسك يا ترى ؟ / أم أنه همس القرنفل / أو ذاك شعرك
ما أرى / أم أنه الليل المدلل / أو ذاك وجهك أم / تقمص وجهك البدر المنور / مازلت أسأل / إن
كان قلبك وادعا كيامة / فلم استبد بلهفتى / والنار أشعل / ماعدت أعلم للحريق نهاية / ماعدت
أرجو للنهاية / أى مأمل / أرجوك أن تتوقفى / أو توقفى / طغيان عينيك المزلزل .

ويبرز التدوير مع الجملة المطوّلة (٨٥ ، ٨٧ ، ٩٥) ، ويسيطر بحر المتدارك على معظم قصائد الديوان (١٠ مرات) يليه بحر المتقارب (٧ مرات) فالكامل (٤ مرات) ، فالرمل (مرة واحدة) ، وهو بذلك متسق مع الطابع العام لحركة الشعر الجديد حيث تسيطر البحور الصافية ، لا الممتزجة ، وحيث يشيع بحر المتدارك لسهولته وموسيقاه .

ويوظف التضاد في سبيل التهكم والنقد في خفة ظل واضحة (٩١ ، ٧١) :
طفل يحمل وجه الأرنب / والآخر يحمل وجه « سَمَنْدَل / فأناي عجبني هذا
النعث سمندل / أحمل من اسم الأستاذ الأصلع قراقيش / اسم يوحى بالتلطيش /
ويشخبط بالطبشور على السبورة / كتب الأرنب في ذاكرته / من أوجعني ضرباً /
فهو حقيقى / سوف يصير حماراً .

كما يوظف الاشتقاق : في أعماق الأرنب / فتأرنب ص ٩٣
أو يوظف الحكمة (٩٣) : مَنْ علمنى حرفاً / فهو مليكى .
أو يوظف الكلمة الأجنبية (٩٥) :

يجرب أخرى الكمان / رمادية ترتدى « البايون » / وتجلس خلف البيان .
أو يوظف التنافر الذى ألفناه تراثياً في :
وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبر .

ويغيريك نصر بحرب / وحرب بنصر / وحرب بحرب / فتشتاق سلماً / فتنتشق
أرض ، ص ٥٧ ، ٥٨ .
التحوير للنص الغائب :

ويلجأ إلى تحوير الجملة التراثية تهكماً ونقداً (٦٣) : عمت خراباً بالبنان / دمت
دماراً يا بيروت .

استيحاء من الجملة التراثية في تحية الصباح والمساء : عمت صباحاً ، وعمت
مساء على سبيل التضاد .

ويوظف التكرار (٦٥) لتصوير واقع التمزق في العالم العربى ، وذلك من
خلال الجملة المحورية المكررة : (يحيثون) في قصيدته (أغنية صغيرة لوطن مدهول
أعشقه) :

حيث تبدأ الجملة بداية تختلف عن النهاية / وفي كل تتكرر (يحيثون) لكنها في

البداية تقترن بالمكان ، والحال في وجهين ثم تأتى مرتين في شكل نهاية مستفسرة :

يحيئون نحوى جماجم / أو آية من رماد / يحيئون نحوى قنابل . . / أو شظية / يحيئون نحوى حرائق . . / أو سنبله / يحيئون نحوى حدائق / أو بسملة / يحيئون لم يرسلوا قبلهم أسئلة / يحيئون أسأل / كيف التراب ؟
توظيف اسم الشاعر :

وجديد أن يتردد اسم الشاعر في قصيدة (حالات - ١٧) منذ المطلع : ما زال جمال الشاعر / وجمال الشاعر لا يرجع / وجمال الشاعر بالفقراء / وجمال الشاعر مجنون / وجمال الشاعر ليس جميل الصوت / وجمال الشاعر لإنسان .

يتكرر اسم الشاعر ست مرات في صورة المبتدأ ماعدا مرة واحدة كان فيها اسم الفعل الناسخ مازال ، والاختلاف الحقيقى بين أنماط الجمل الست يكمن فيما يلى الاسم أو المبتدأ ، وهى في نمطين :
الخبر جملة فعلية :

أ- مثبتة : يبحث . . يقسم . . (مرتين)

ب- منفية : لا يرجع . . ليس جميل (مرتين)

الخبر مفرد نكرة : مجنون - إنسان (مرتين)

وهذه الأنماط متساوية العدد ، وتميل إلى تأكيد صفة الاستمرارية ، والصفة المعنوية لهذه الأخبار هى تأكيد صفة الإنسان مهما اختلفت (الحالات) .

الصورة والرمز اللونى :

وتجسد الصورة الشعرية اغترابا يرتبط بالمدينة (ص ٨) :

وكيف المدينة كانت تضاجع حزن اليتامى

فتنجب للخوف طفلا

وتنجب لليل - عفوا - رياحا حزينة

وعمدا ستنجب تلك المدينة

شخصا وحيدا

أنا

وتكون الصورة معتمدة على الرمز اللونى فى بنائها الكلى ، هنا وفى (ص ١٠) ،
وص ١٣ ، ونراه هنا مع المدينة يميل للسواد ، ويرتبط - كما هو الحال عند سائر
الشعراء - بالاغتراب الذى يعيشه الشعراء ، وهذا هو السر فى أن المدينة تقف على
قمة صورة الاغتراب ، وبخاصة قصيدة (أنا والطريق إليك ص ٧) ويساعدها
المعجم :

صدر أُمى - شجون - الحزن - الضباب - اليتامى - الطفل - المدينة - شخص
وحيد .

كما تمثل قصيدة حالات ص ١٧ نوعا من الإحساس بالغربة فى عالمنا حيث
البحث عن :

رئة ثالثة - وأراضين كثيرة - وفضاء أوسع - والشوارع دون نوافذ - والآذان مغلقة -
وشوارع المدينة - وتأبط الظل - والشحاذون - والقط المتسول - وقد ضبطته الشرطة
ذات مساء - والمسجونون .

وقصيدة اقتلوا هذا الرجل ص ٢٣ ، وأصفق أو لا أصفق ص ٣١ ، هكذا
يكون بناء الصورة فى موضوعها ، ورمزها ، ومعجمها ، وبذلك نجد أن من الصور
ما يستمد طاقة من إشعاع لغوى فى مفرداته (ص ٢٤ ، وص ٩ ، وص ١٣ ، وص
٣٥ :

ويرش فى أذنى كلاما من قطيفة / فاقتلوه / سيذيب فى عيني عروسا من نغم /
ويصب فى جوفى حدائق من كروم / فاقتلوه .

أرجوك أن تتوقفى / أو توقفى طغيان عينيك المزلزل / تتطاير الأقيار من
عشيها / وتسرى شيئا وترحل / معى أنجمى / فها تى نجومك ثم اتبعينى /
سنلعب بالضوء أو / نترحل فوق جبال المساء .

تربعت فى لجة الحلم / كنت احتسبت النهار ونمت / وعلقت صوت البحار
على صدر ليلى / وأشعلت صبرى بخورا / عطورا / أغانى .

هذا الإشعاع اللغوى المستمد من إيجاء الكلمة ، ودلالاتها الهامشية التى تتعدى
نطاق الدلالة المركزية ، ولا تقتصر على الدلالة المعجمية المحدودة بالتعاون بين
تراسلات الحواس والمدركات ، وعنصر الحركة : ريش كلام كالقطيفة ، والدوس
من نغم ، وصب حدائق الكروم ، وتطاير الأقيار ، واللعب بالضوء ، والترحل

فوق جبال المساء ، والتربع فوق اللجة ، واحتساء النهار ، وتعليق البحار ،
والصبر والبخور والعطور والأغانى .

أو بالتعاون مع مهارات الاشتقاق : تتوقف / توقف . بما يؤكد الانزياح والخروج
عن المعيارية وإعطاء المعانى الإضافية التى تتجاوز الاشتراك الدلالى فى شكل
(حدث أسلوبى) ، سواء أكان الانزياح من مقصود إلى آخر ، أو من المنطقية إلى
اللامنطق ، أو من ضمير إلى آخر ، أو انزياح من شفرة لغوية متعارف عليها ، أو
مألوفة إلى غيرها كسرا للمعيار .

وتقترن الصورة اللونية بالصوت والرائحة ، والحركة فى قصيدة (زقزقة - ٢٧) ،
ومثلها رأينا فى المثال السابق ، ففي قصيدة زقزقة نجد الصوت واللون (الغصن -
الياسمين - العش - الفجر - الحداثق) ، مقترنا بالحركة :

من أى غصن ؟ / من أى كرمة ياسمين ؟ / من أى عش تخرجين ؟ / وتنقطين
الفجر فوق حدائقى / وتهللين / وتنقطين العطر فوق وسائدى / وترزقين ؟ / من
أى درب تقفزين ؟ / وتنقرين الحب والأحلام / والشوق الدفين ؟

وإذا كنا نجد فيها اقترانا بالشم حيث الياسمين ، والحدائق والعطر ،
والصوت : ترزقين - تنقرين - تهللين ، والحركة : تخرجين - تنقطين - تقفزين ، فإننا
نجد الشيء نفسه فى قصيدة (أغنية صغيرة لوطن مذهبول أعشقه ص ٦٥) ، حيث
اللون : رماد - شظية - حرائق - سنبله - حدائق - التراب ، يقترن بالصوت والحركة :
قنابل - شظية - حرائق - بسملة - أسئلة - أسأل .

ولذلك يقترن اللون عنده بالاتجاه والمذاق والطابع :

- قليل من الملح يعطى العلاقة لونا فريدا ص ٤٦

- وبعض المساحيق ، أقصد بعض النساء تصفق ص ٣١

- ها هنا الضوء أحمر / قف ص ٥٠

- أتى طيفه واختفى فى احمرار الشفق ص ٥٥

- ويرتج فى الماء يكسوه لونا وطعما ص ٥٦

- ذوبى تحت المطر الأسود البنان ، ص ٦٢

- يخيئون نحوى حرائق أو سنبله ص ٦٥

- وأنزع عن لهفتى لونها ، أستكين ص ٨٩

- فتلبس لوني كل العواصف
- وزحزحت لون الشتاء القديم ص ٣٥
- وفي مجال اللون تبرز الطبيعة برموزها الكبرى الشهيرة المضيئة :
- تتطير الأقمار من عشيها ص ٩
- تقمص وجهك البدر المنور ص ١٠
- معى أنجمى ، فهاتى نجومك ثم اتبعينى / سنلعب بالضوء أو / نتزلق فوق
 حبال المساء / خذى نجمة وانظري / فى الضياء الذى / فى عيوني / سيورق إسمك
 فوق جفوني / خذى نجمة وامنحني ابتسامة / ضعى نجمة فى جبیني ص ١٣ .
- أداعب فيك الضياء وألهو ص ٣٦
- ليس القمر الساكن فى خديك الليلة يقرأ يتبخطر ص ٤٢
- وتشرق فى راحتي الشمس الوضاء ، ص ٤٦
- سيوقد نجم جبينك فى رقة وابنهار ص ٥٣
- ملتفا حول الشمس وحول الدرب ص ٦١
- إلى اللقاء فلا يجد إلا السراب فيرتحل ص ٧٧
- سأمر حولك ومضة شفقية / أو هاتفا أو داعيا / سأذوب حولك قطرة فضية .
- إنى هنا النجم الذى لا ينطفئ / متوهج / أحلامى البيضاء مازالت
 دموع تلوننا بالتشنج / سحاب يقاذفنا بالعطش ص ٧٠
- وفي عالمه الشعرى نرى الزهور والنباتات فى صورها الملونة :
- القرنفل : أم أنه همس القرنفل ص ١٠
- سأحشو ببعض القرنفل جيبي ص ١٤
- والياسمين : من أى كرمة ياسمين ص ٢٧
- وتلقتين الزهر سر الياسمين ص ٢٨
- تصيرين أبهى من الياسمين ص ٤٦
- والكرز : أو بينى وعناقيد الكرز تغنى ص ٤٢

والسوسن : فى غابات السوسن والبلابل ص ٤٢

والزيتون والبلابل : وأغصان الزيتون ص ٤٢

والفلة : مازلت من زمن الطفولة فلة ص ٩

ونرى الطيور :

اليامة : إن كان قلبك وادعا كيامة ص ١٠

والبلبل : وتهمس فى أذنى البلابل ص ٤٦

والحمام : أطلق النار على الحمام تسقط فى ضوء هذى الإشارة ص ٥٠

وتكون رموز الطبيعة معبرة - بضياؤها - عن الحقيقة مقرونة بالشم (الأنسام العاطرة - ص ٣٦) :

اندمجت بسرب من العاشقين / وذبت بأنسامك العاطرة / وحين تجليت بين الحسان / انطلقت / أداعب فيك الضياء وألهو / كن يستبين الحقيقة / بعد الضلال .

ومن رموز الطبيعة فى قصيدة : (قلبى وهذا المساء الحزين) ص ٨٧ نجد

المساء ، والبحار ، والموجة ، واشتعال النهار ، والنسيم :

أنا لا علامة فارقة / بين قلبى . . / وهذا المساء الحزين / فحين استرحت على صدر هذا المساء / استراح البكاء على مقلتى / وكان ارتوى من دمي / وانزوى فى العيون / ولما انتظرت على موجة فى بحار الحنين / اشتعال النهار / فأحرقت قلبى / تأخرت عن موعد للنسيم الجميل .

كما نجد من رموز الطبيعة أيضا : الثلج والبركان فى قصيدة (يبدو أنا مختلفان) ص ٧١ :

يا سيدتى / يبدو أنا مختلفان / من أعقد مسألة فى هذا الكون / حتى مسألة الألوان / أنت امرأة لا تخلع معطفها الثلجى / وأنا رجل أتزيا بالبركان / يبدو أنا مختلفان / من أتفه مشكلة فى أحوال العشق / حتى مسألة الذوبان .

وفى قصيدة (أحبك . . هذا يقينى) ص ١٣ ، تطوف مع النجوم والمساء والضوء :

معى أنجمى / فهاتى نجومك ثم اتبعينى / سنعلب بالضوء أو / نترحل فوق

حبال المساء / خذى نجمة وانظري / فى الضياء الذى / فى عيونى / سيورق إسمك
فوق جفونى / خذى نجمة وامنحني ابتسامة / ضعى نجمة فى جبينى .

وتبدو اللوحة اللونية فى قصيدة ذات رمز لوني كلى هى قصيدة (افتتاحية العشق
والضوء ص ٨٣) مقترنة بالصوت فى إطار لون زاه مقبل على الحياة ، حيث
الومضة الشفقية ، والقطرة الفضية ، والنجم الذى لا ينطفئ ، المتوهج ،
والأحلام البيضاء ، وبشارة الميلاد ، وإضاءة البشارات ، والليل النزق ، وإنبات
الزهر ، وحبات البرتقال ، واخضرار الجبال ، وامتطاء البرق ، وأعنة الأفق ،
واللآلاء :

سأمر حولك ومضة شفقية / أو هاتفا أو داعيا / سأذوب حولك قطرة فضية /
تهمى حوالبك الرؤى / فتعجلن لقائيا / يمم فؤادك شطريا / إنى هنا النجم الذى
لا ينطفئ / متوهج . . / إن شئت دفئا فلتجىء / أحلامى البيضاء مازالت /
تزف بشارة الميلاد . . / لليل النزق / ذرات هذا الكون . . كيف تزاحمت /
وتعاطمت / بين الضلوع توسدت / مجرى الدماء . . فأنبئت / زهرا وأشعارا / وحة
برتقال / لا تسألن هذا السؤال / إنى أنا العشق الذى إن مر / تخضر الجبال / قلبى
سفائن بهجة / ترسو على شط الخيال / فاستقدم الشوق المجنح وامتط / البرق الذى
يأتى يشق أعنة الأفق المديد / أقدم . . على أبواب صومعتى / الجوارى الفاتنات
كتبن / باللآلاء قصتنا / وما عشنا بدايتها / هذا أنا الشوق الذى اشتاقت / له
الدنيا / وأنا . . أذابتنى الصبايات / كانت بدايات الهوى حلما . . فكن طيفا / أنا
الأحلام زارتنى / أضاءتنى البشارات .

وهذا التلون فى الصورة يساعد فى فهم الموضوع الشعري المتلون بين نقيضين كما
سنرى :

الموضوع الشعري بين الهداية والغواية / الزيف والحقيقة :

يصور الشاعر الموقف بين الهداية والغواية (ص ٢٣) :

- رجل هلامى الملامح يقتفى / خطوى وظلى ولئن أصلى فى المساء يردنى /
ويصب فى كأس الغوانى والحسان / يقودنى نحو الهوان / فأرتقى .

- مازال تأتبه الغواية / مازال يغوينى نديمى / ويشدنى نحو التراب / أشده
ويشدنى .

- ليضلننى

فاقتلوه / أو فاقتلونى وادهشوا من خوفكم / يكون من دمه دمي / أو فاقتلونى واقتلوه / ثم ابحثوا وتفر سوا فى وجهكم .

وقوله (ص ٥٠) : هل يغازلننى / أم يغازلن جيبى ؟

ونقف قصيدة الديوان (أصفق أو لا أصفق) معبرة عن المواجهة بين الزيف والحقيقة (٣١) ، حيث يرمز للبلادة والزيف بكتلة الشحم ، والمساحيق ، والبحلقة ، والضحك :

أصفق أو لا أصفق / فخلفى كتلة شحم تُصفق / وبعض المساحيق / أقصد بعض النساء تصفق / جارى يصفق / وأسأل / هل أعجبت الرواية ؟ / يخلق فى جبهتى ثم يضحك / ويلكز جنبى .

غير أن الموضوع الشعرى يبدو فى شكل ومضة ، أو برق خاطف ، ذلك أن قصيدة الشاعر - بوجه عام - هى قصيدة الخاطرة السريعة يتمثل فيها :
- التركيز والإيجاز .

- اللقطة الواضحة التى تشبه موقف الأقصوصة أو الخاطرة الثرية .

- قلة عدد الأسطر الشعرية .

- الاستعانة بشكل رئيسى بدلالات اللغة ، أو صوتها العالى فيما ألمحنا إليه من مواقف كان فيها التضاد بين المواقف ممثلاً لعلاقات التكامل والاستدعاء حتى يمثل التعارض الدلالى محورا مهما من محاور الخطاب الشعرى .

رباعيات محمد حسن فقى التركيز الدلالي ، والصور التعبيرية

نحن أمام خطاب شعري متدفق يجعلك تحار حين تقرأ الرباعيات كيف تبدأ ،
وأين تنتهى وما موقعك من فضاء النص .

قدّم محمد حسن فقى رباعياته سنة (١) ١٩٨٠ ، فى ٤٦٨ رباعية ، فى ٤٧٤
صفحة وانفردت كل رباعية بصفحة . وفى سنة ١٩٨٤ ، صدرت الأعمال
الكاملة (٢) له وكان المجلد الثانى للرباعيات ، وإذا بها تزداد إلى أن تبلغ ١٩٣٣
رباعية فى ٦٥١ صفحة ، هذا إذا استثنينا بعض الرباعيات التى تكرر ذكرها (١) ،
ولموقف الموازنة بين طبعتي الرباعيات حديث آخر .

وزيادة عدد الرباعيات فى غضون تلك السنوات يعنى أنها سجل خواطر الشاعر
ورؤاه فى الكون والوجود والمجتمع والناس ، والعادات والقيم والطباع ، ويعنى أننا
إزاء نص شعري ضخيم تنوعت موضوعاته وقوافيه ، لكنه فى النهاية نص متكامل
كأنه (السيرة الشعرية) ، أو (تجربة الشاعر مع الشعر والناس والحياة) .

فهل تمضى فى فضاء النص مع فكرة الرباعيات ، ودلالاتها ، أم لغتها ووسائلها
التعبيرية : صورة وخيالا ، ورمزا ونصا غائبا أو مهاجرا ، وعنوانا أو نصا موازيا ،
وموسيقا وإيقاعية ، وإيحاء ، ومفردات وتراكيب تتغير دلالاتها ، كما تتكرر
صيغها ؟

وقبل أن نمضى مع ذلك أو شىء من ذلك نطرح بين يدي دراستنا ما نسميه
(عقبات الدلالة) .

(١) عن الدار السعودية للنشر والتوزيع ، جدة .

(٢) عن الدار نفسها وحمل المجلد الثامن بيانات (الطبعة الأولى ١٩٩٢) ، وحمل المجلد الثانى (رقم
الإيداع بتاريخ ١٩٨٤) .

عقبات إنتاج الدلالة :

يعوق إنتاج الدلالة عقبات ، منها أخطاء الطباعة ، حيث حفلت الرباعيات ببعض الأخطاء القليلة التي قد تعوق إنتاج الدلالة ، منها على سبيل المثال :

فديتك هلى ، وصحتها : هل - ٢٣ حتى محاه - بضم الهاء - وصحتها بالسكون تبعاً لوحدة الروى فى حركته - ٢٥ ، البدر التام - بضم الميم - وصحتها بالسكون تبعاً لوحدة الروى فى حركته - ٣٢ ، كما يجنى أئامه - بالهمزة - وصحتها بالمد - ٣٨ . وفقدان علامة الترقيم الخاصة بالجملة الاعتراضية إن جاع ، وإن أكن أنا منكم - ٣٩ ، ولو جنوحها ، وصحتها : ولولا جنوحها - ٢٤ ، غياب ضبط التدوير فى كثير من الأبيات ومنها : ٤١ ، ٥١ ، ١٣٥ ، ١٦٩ حيث التبس فهم الفعل المضارع المجزوم « يرو » بسبب ذلك ، غياب ضبط بعض الكلمات وبخاصة ما احتوت تقديماً وتأخيراً ، مثل : تفسد الإنسان صبوته - ٥٧٨ .

ومن العقبات : تكرار ذكر الرباعية ، حيث نجد بعض الرباعيات يتكرر ورودها مرتين مثل الرباعية الميمية المكررة فى صفحتى ٤٤ ، ١٣٨ والرباعية الراءية فى صفحتى ٩٦ ، ١٤٢ ، مما قد يجعل الرباعية مقحمة فى غير مكانها ، أو ناقصة من موطنها الأصلى مما يعوق إنتاج الدلالة وحركة المعنى . وعلى هذا نجد أن عدد الرباعيات ١٩٣٥ رباعية ويحذف المكررتين يكون عددها ١٩٣٣ رباعية .

ومن العقبات ، غياب العنوان ، إذ يتوارى العنوان : الرئيس أو الفرع فى الرباعيات ، شأنها شأن الرباعيات عند الشعراء جميعاً ، هنا تفقد الرباعية بعض أركان الدلالة ، بفقدانها العنوان الذى هو مظهر للمعنى حتى سماه بعضهم البهو Vestibule ندلف منه إلى فضاء النص ، ولا شك أن غياب العنوان أفقد الدلالة بعض المعاونة فى إظهارها ، وفى هذه الرباعيات سنجد الحكمة بديلاً عن العنوان ، وأحياناً نظفر ببديل عن العنوان ، مثلما نجد تذييلاً لرباعية يوضح مناسبتها وحقل دلالتها مثل : « بمناسبة ما جرى فى لبنان الشقيق - ١٩٢ » ، أو يذكر ما يدل على العنوان فى هامش الرباعية هـ - ٢١٣ ، وانفردت اثنتا عشرة رباعية بحملها عنوان (أمنيات) من ص ٥٢٧ إلى ٥٣١ ، وكلها تبدأ بالجملة : تمنيت أن أو أنى ثم نجد جملة من العناوين من ص ٤٥٤ إلى ص ٤٥٨ ، ثم من ص ٤٧٠ إلى ص ٤٧٥ هى عناوين : المجد - المال - الحب - الحسن - الحق - الخير - الطبع - العقل - الخط ، وكلها ذات بنية اسمية معرفة ، وعناوين : الأمس واليوم - افتقدت جوارى - أمنية الوردة - عاشق نفسه - ابتذال - جرأة الدليل - صغار - انطواء وظهور - الواعظ

الغافل – الرئيس المختال – الثأر الأحق – غنى وفقير – هوان النفس – الجندى المجهول ، وكلها ذات أبنية مركبة من معطوف ومعطوف عليه ، أو موصوف وصفة ، أو مضاف إليه ، أو جملة فعلية إلى جانب بنيتين نكرتين وهى ظواهر لم تسد فى الرباعيات كلها .

على أن هذا لا يمنع أن بعض الرباعيات المتتابعة ذات موضوع واحد ، كرباعيات رمضان - ١٨٣ - ١٩١ ، والمملك خالد - ٦٨ ، ٦٩ ، وأمثالها ، وأن وحدة القافية - من ناحية ثانية - تضم رباعيات فى عنوان وإن تباعدت بفعل الجمع غير المرتب ، أو تباعد زمن التأليف .

فى هذا كله نجد عزف الشاعر على أوتار الرباعيات يتيح له قدرا من خصوبة المحتوى بما يتيح لنا رصد التركيز الدلالى ، ورصد بعض ظواهره التعبيرية .

التركيز الدلالى

الشاعر ذو فكر واضح ، وموقف محدد حتى ليطغى الجانب الفكرى على الدافع العاطفى ، يجعله أحيانا تأمليا كما يبدو فى فضاء النص وبنياته القائمة على التعارض والتضاد ، وكأننا فى بعض الأحيان أمام لمحات من فن أبى العلاء المعرى (٩٧٣ - ١٠٥٧ م) ، أو أمام لمحات من فن عمر الخيام (١٠٤٠ م - ١١٢٣ م) كما سنرى فى حديثنا عن الأخير ، حتى لتقوم الرباعيات على موقف جدلى وجدانى عند شاعرنا من خلال ثنائيات التضاد ، ويكون الحدث النص بمثابة ثنائية ضدية بين القاصد والمقصود ، والناظر والمنظور ، والناقد والمنقود ، سواء أكان فى البنية السطحية ، أم التحتية للنص ، ومن خلال مدلولات نستقرئها من مجموع العلاقات المتحققة من خلال علاقة الذات ، ذات الشاعر بالآخر ، وعلاقة الذات بالذات .

هكذا نجد أنفسنا أمام موقف جدلى بين طرفين متضادين يعزز ذلك تقابل وتشاكل على صعيد المعنى والدلالة ، وعلى صعيد المفردات والتراكيب ، مجمله رصد العلاقات التضادية والتنافرية بما يفجر علائق النص ويؤكد سمات أطرافه .

يدور محور إنتاج الدلالة حول قطبين متضادين فى ثنائيات التضاد : ما بين الصلاح والغواية - ٣٧ ، والذكاء والغباء - ٨ ، ١٠ ، أو الرشاد والضلال - ١٥٥ والصدق والكذب - ٩ ، والحلم والواقع - ١٠ ، والوهم والحقيقة - ١٤ ، ٢٠ ، والشك واليقين من ٢١ إلى ٢٩ والوحدة والفرقة - ١١ ، والماضى والحاضر - ١٢ ،

والجذور- ١٢ ، والغدر والوفاء- ٨ ، ٩ ، ٢٢ ، ٤٠ ، وتفاوت الحظوظ- ١٣ ،
والدنيا والآخرة- ١٦ ، ١٧ ، ٧ ، ١٠ ، ١٣ ، وتضاد المواقف الدينية- ١٣٧ ،
والسخط أو القلق والرضا- ١٩ ، ٣٩ ، والفقر والغنى- ١٩ ، والصعود والهبوط-
١٥ ، والسلام والحرب- ٢٠ ، ٣٩ ، ١٨٩ ، والأمل واليأس- ٢١ ، ٢٩ ، والصبر
والشكوى- ٢٥ ، وتضاد المصالح- ٢١ ، والنجاح والإخفاق- ٢٧ ويستمر في
أكثر من رباعية ، والجمال والقبح ٣٨ ، والسر والعلن- ٣٨ ، أو الظاهر والباطن ،
ويستمر في أكثر من رباعية- ١٥ ، ٢٨ ، والفرح والحزن- ٣٨ ، والحرية والعبودية
- ١٧٠ ، والغربة والمواطنة ٤٠ ، والحب بين الطرب والحزن- ١٤٩ ، وتقلب المرأة-
١١٦ ، ١١٧ مستمرا في أكثر من رباعية ، والحب والكراهية- ١٨ ، ١٩ ، ٢٦ .
والتأمل في حياة النملة- ١٣٨ وغيرها من الحشرات والحيوانات .

الدلالة هنا وجدانية وفكرية معا ، فالشاعر شأنه شأن المفكرين ، لا ينع
بالتفكير السطحي في قضية الوجود والعدم ، النجاح والفشل ، بل نراه دائما ذا
نفس حائرة قلقة ساخطة على سلبات المجتمع ونواقصه ، يعبر عن الأسى والتشاؤم
الفلسفي ، والرهافة الفنية ، ويحاول النفاذ ببصيرته مبررا ومفسرا ما يدور حوله ،
هكذا كان محمد حسن فقي في رباعياته يلتقى مع غياث الدين أبو الفتح عمر بن
ابراهيم الخيام^(١) الحكيم الفلكي النيسابوري في أمور ، ويختلف عنه في آرائه الجريئة
في القضاء والقدر والبعث والنشور والزهد والخمر (بوجهيها الحقيقي
والرمزي) ، والشك وانعكاس ثقافته من علوم الحكمة والإلهيات والفلسفة ،
وتصوفه ، واستهتاره في آن واحدا ، يختلف عنه في ذلك كله .

لكن الرباعيات المعاصرة والقديمة عند شاعرنا تتفقان في التوتر النفسي وفي
إفصاح الرباعيات عن فلسفة كل منهما متكاملة في الحياة ، والضيق بها ، والنعي
على قصرها وذكر حتمية الموت ، والمواجهة بين التفاؤل والتشاؤم والحيرة .

وتختلفان ، إلى ما سبق ، في أن رباعيات الخيام فلسفية ، قد يختلف حولها
التأويل ، أما رباعيات فقي ففكرية ووجدانية ، ثم فلسفية بالدرجة الثالثة بعد
البعدين السابقين ، وإذا كان المفسرون يختلفون حول مضمون رباعيات الخيام ، فما

(١) صاحب الرباعيات الشهيرة (٤٣٣ / ١٠٤٠م - ٥١٧ / ١١٢٣م) التي ترجمت ترجمات متعددة إلى
لغات عدة وكان صاحب الفضل الأول فيترجمها الشاعر الإنجليزي ومنها في العربية ترجمات :
البستاني ، ومحمد السباعي ، وأحمد رامي ، وعبد اللطيف النشار ، وأحمد الصافي النجفي وفي
العامة : حسين مظلوم رياض سنة ١٩٤٤ ، ومحمد رخا سنة ١٩٧٥ (المجلس الأعلى للفنون) ، وقد
ترجمت للعربية شعرا ونثرا ومن النثر ترجمة توفيق مفرج ، وفي اللغات الأخرى ما يطول ذكره .

أظنهم بمختلفين في تأويل رباعيات فقى ، وإذا كان مجتمع الخيام في عصره قد ضاق بكفره ورمقه بالظن والريبة ، فإنه عبر عن الصراع الذى كان في مجتمعه وعصره بين العلم في حقائقه المادية والمثالية المتأرجحة فوق الأعمدة الخلقية والدينية المترنحة ، بينما رحب معاصرو فقى برباعياته لأنها لم تصطدم بفكر أو عقيدة ، ولأنها - أيضا - صورت العصر بتقابلاته المتضادة والمتناقضة بتعدد وجوهها .

كان عمر الخيام يكتب هذه الرباعيات في خلواته ، ثم ينشدها لأصحابه في المجالس فتحفظ وتنشر ، وحين جمعت لم تجمع حسب وضعها التاريخي الذى كان - حتما - خير مساعد على فهمها وفهم الشاعر .

وهكذا كانت رباعيات فقى خالية من التأريخ ، ومن ثم قاصرة عن التأريخ لآراء الشاعر وتطورها وتطور فكره ورؤيته الاجتماعية ، وذلك بسبب غياب الرصد الزمنى والتاريخي لميلاد كل منها ، كانت رباعيات الخيام قائمة على منهج أن كل رباعية تدور حول معنى واحد ، وهكذا كانت رباعيات فقى ، وقام كل بيت لدى الخيام بفكرة واحدة ولم يكن فقى كذلك ، وكانت رباعياته من بيتين ، ورباعيات فقى من أربعة ، ومن رباعيات الخيام ما تؤكد صدقه ، ومنها ما حام الشك حوله ، ذلك أن كل رباعية قائمة بذاتها ، كما هو في معظم الرباعيات ، إذ تغيب حيثثد عوامل التسلسل في الفكرة ، والاضطراد في المعانى ، كما أن التكرار للموضوع من سمات الرباعيات عامة .

وكما كان الموت باعث تأليف عند الخيام ، كان الموت باعث ترجمة عند أحمد رامى ، حيث مات شقيقه فانطلق من حزنه عليه مترجما آلام الخيام ، معربا عن إحساسه ببطلان الحياة ، حتى قال رامى : « وحسبتنى وأنا أترجمها أنظم رباعيات جديدة أودعها حزنى على أخى الراحل في نضرة الشباب »^(١)

وبالمثل كانت معظم رباعيات فقى دائرة حول الموت ، واستيحاء من نظراته للموت ، ولتأثره بموت بعض من حوله كالزوجة ، وبعض الأصدقاء ، وحول الشباب والشيخوخة والضعف والوهن .

ومن الصعب إنكار تأثر شاعرنا برباعيات الخيام ، لأنه بالقطع قد قرأها ، لكن من الصعب - أيضا - أن نقف على وجوه التأثير والنص الغائب أو المهاجر إلا بوقوف

(١) سلسلة من الشرق والغرب ، الدار القومية للطباعة ، العدد ٣٣ ص ١٥ .

إحصائي على المفردات والتراكيب والبنى ، وهذا مبحث آخر يطول شأنه ، ويكفى أن نشير للملامح الخيامية في المفردات والتراكيب والدلالة في مجال الموت حسب :

أرنبو إلى الأنوار في غَيْهَبِي	لعلها يوماً تنيرُ السَّيْلُ
فإنني أخشى على مُقلتي	أن تحسب النورَ من المستحيل
صرمتُ عمري في سراديبه	فكيف لا أخشى المصيرَ الويل
ياليتني كنتُ إذا لم أفز	بالرشد - يوماً - زهرةً في الخميل
مشيتُ فوق جسمي دودة فتقررتُ	لها النفسُ لكنني عتبتُ على نفسي
أمن دودة تشكين يانفسُ فردة	فكيف إذا أمسيت في ظلمة الرَّمْسِ ؟
سُتمسين فيها مرتعاً لفصيلة	من الدود لا تشكين من ألم الحسِّ
هنالك يغدو الناس في كنفِ الردى	سواءً فهلا تستفيدين بالدرسِ ؟

أيتها النفسُ ولو أئتها	لم تكُ بالأسطورة الكاذبة
أبعد أن أرقد في حفرتي	بعد حياة جَذْبَةٍ ناصبة ؟
أهفو إلى الخلد . . وهل رمة	تهفو ؟ وهل ترهب من عاقبة ؟
يا خلدُ نفسي ما ترى نعمة	واحدة في شمسها الغاربة

ومن هذه المفردات المشتركة لدى كل منهما على سبيل المثال :

الأنوار - النور - تنير - الغيب - سراديبه - السبيل - المصير - الويل - الموت - الردى - الرمس - الدرس - دودة - أرقد - حفرة - الخلد - رمة .

عمري - مرتعا - الخميل

مقلتي - نفسي - النفس

صرمت - تشكو - ليتني

الأسطورة - الغاربة

هكذا يتحرك المعنى وتتنوع حقول الدلالة في الرباعيات حول قطبي التضاد ، تحتل قمة هذه التعارضات الدلالات الآتية :

الموت والحياة - ٧ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٨ ، ٢٠ ، ٢٥ ، ٢٩ ، بشكل يكاد يستمر في الرباعيات المتتالية ، ويمتزج غالبا بالدين - ٣٣ ، ٣٥ ، ٤٠ ، ٩١ ، ١٦٢ ، ١٦٥ بشكل مستمر ، أو موت زوجته ١٦٣ ، أورثاء ١٠٨ ، ١١١٢ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٨ ، ٢ ، ٩٣ .

ولعل رباعيات هذا الموضوع قد كتبت في أخريات حياة الشاعر ، إن لم تكن الرباعيات كلها . وفيها نجد اقتران الموت بالحديث عن تولى الشباب ، وقدم الكهولة والشيخوخة ، فمن حقول الدلالة في الرباعيات : الشيب والشيخوخة - ١١ ، ١٤ ، ١٧ ، ٢٢ . وتستمر الرباعية فيما بعدها ، ٣٥ ، ٨٢ ، ٩٥ ، ١٣٦ . ونراه يقرن بين الموت والشيخوخة - ١٢١ ، ١٣٢ ، ومنها ما يفرق بين موقفه الشعري وشيخوخته بمناسبة بلوغه الستين :

قالوا : لقد أُوْفِيَ على سِتِّينِه	وَعَدِيْره الصَّافِى يَسِيْلُ نَمِيْرًا
لا تَعَجَّبُوا مِنْهُ فَفِي تِسْعِيْنِه	لَوْ عَاشَ لَمْ يَنْضُبْ نَدَى وَعِيْرًا
عُمُرُ الشُّعُوْرِ هُوَ الزَّمَانُ لِشَاعِرٍ	سَيَظْلُ فِكْرًا لِلْوَرَى وَضَمِيْرًا

أو السبعين - ٩٢ ، أورثاء شخص - ١٩٥ ، أو أمير - ٢١٣ .

هكذا يلح الشيب والشيخوخة على حركة المعنى في الرباعيات في جمل موحية - ١٤٨ ، ١٦٢ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٢٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١١١ :

أُنْجِيْتِنِى وَالْعُمُرُ كَادَ وَرِيْقُهُ	يَذُوِي وَكَادَ أَدِيْمُهُ يَتَمَرِّقُ
.....	مَنْ بَعْدَ مَا أَنْصَرَمَ الشَّبَابُ الرَّيْقُ
يقولونَ لى : ماذا يُرَجِّى مُعَمَّرٌ	فَقُلْتُ لَهُمْ وَيْلٌ لِيَأْسِ الْمَعْمَرِ

- وأراني من بعد ما اكتسح الشيب سوادى وأوهنتنى السنين .

وتستمر هذه الرباعية جامعة إلى الشيب الإحساس بالموت ، على حين يتضاد موقف رباعية أخرى - ١٤٥ :

صبا والشيب يشعل عارضيه إلى هيفاء فارعة القوام

أو يجمع بين الشباب والكهولة ١٧٥ :

وجملة « يشعل عارضيه » فيما سبق مع جملة « شاب دمعى » - ١٧٨ :

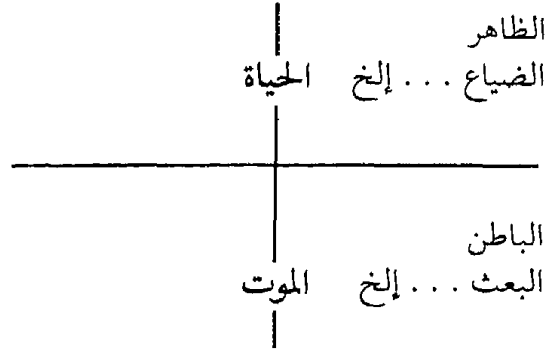
شاب دمعى من قبل رأسى فما أعرف إلا الدموع منذ صبايا

تنزاحان على جناح استعارى

أو نراه يذكر الشباب فقط - ٩٧ ، أو يقابل بينه وبين الشيخوخة - ٩٥ :

أليس يرى شيبى فيلوى عنانه إلى فتية مابيض فى رأسهم شعر

وتتعدد دلالات كلمة الشيب بين : الشيخوخة - واليأس ، والعقل ، وانصراف المرأة ، وغياب الوعي بالأنثى .



هذا الخط الفاصل بين الحياة والموت مقابلة صريحة بين :

الحياة	الموت
الظاهر - الضياع - الغواية -	الباطن - البعث - الصلاح -
الضلال - الفرقة - القدر -	الرشاد - الوحدة - الوفاء -
التعلق - اليأس - القبح ...	الرضا - الأمل - الجمال ...

وكما كانت المرأة رمزا للخصوبة في تراثنا ، فكانت الأرض أما ، وكان رمز المرأة في شعرنا التراثي ثريا ، كان ورود المرأة في الرباعيات بمثابة الفردوس الضائع وكان اليوتوبيا تحت أجفان المرأة ، ويمكن تفسير ذلك بأنه انفصال روحى من الشاعر عن العالم الأرضى الملوث بطباع البشر الفاسدة والارتكان إلى فردوس الأنوثة ، أو الأنثى الفينوسية ، حتى لو كانت امرأة من سراب أو خيال ، واصله أو هاجرة ، بما فى ذلك من إسقاط يعالج متناقضات الحياة والسلوك والطباع المشار إليه من قبل . وستظل المرأة - إذن - نبعاً للشعراء على مر العصور ، ممثلة لرد فعل الذات المهزومة أو المصدومة أو الرافضة أو المحتجة ، أو ممثلة للعوض عن الفردوس الضائع :

يا حيرتى فى الموعد المحدد
قولى سلوئك وانتهيت وجددى
جافئك أيامى ولست بنادم
بددتها وأثرتها فتطلعت

أظلل أرقبة ليوم الموعد
باليأس آمالى ولا تتددى
وجوئك آلامى ولست بمجتدى
لخلاصها من حُسْنِكَ المتمرد

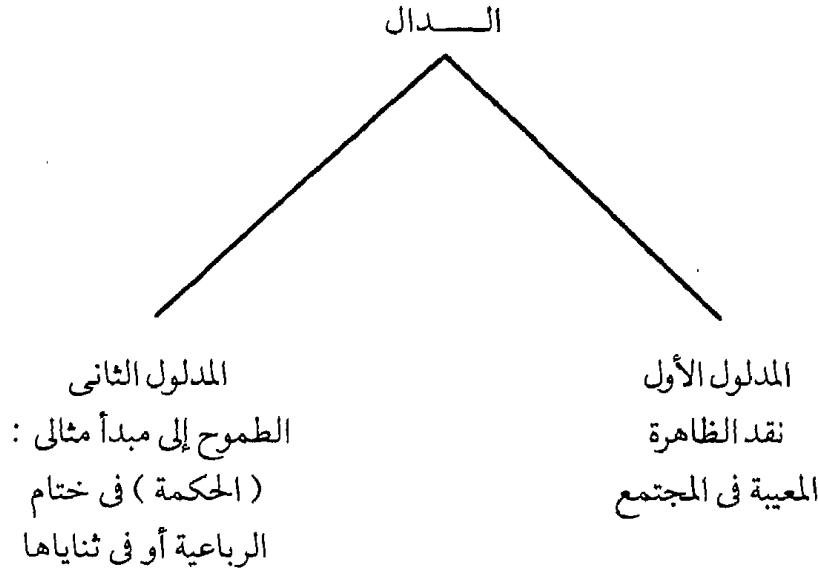
ومن حقول الدلالة التي كثر دوران الرباعيات حولها : الشعر ، والشاعر ، وموقفه ، والتجربة الشعرية ، وأهمية الكلمة والحرف ، وارتباط ذلك بالحلم والواقع - ٢٩ ، ٣٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ . وتستمر في أكثر من رباعية - ٩٦ ويتكرر في ٤٢ ، ١٥٩ ، وشياطين الشاعر - ١٣٦ ، والإلهام - ١٧٨ ، والشعر والأفكار - ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٨ ، ١٢٩ في أكثر من رباعية ، واليراع - ١٠٥ .

لقد دفع تعفن العلاقات والسلوك وتناقض الظاهر والباطن الشاعر إلى تخمر ذاته في عصير الشعر وإحساسه بالانكسار والهزيمة ، مما جعله ينظر للكتابة على أنها حل إشراقي يخلق به في فضاء اليوتوبيا وسحرها بدلا من الاحتضار البطيء ، إن ترداد الكلمة وصرختها الشريفة هي العوض عن الهزيمة والاحتضار .

هكذا تكمن المقارنة في الجمع بين المقدمات والخواتيم في كل منها ٩٠ :

لَوْنُوا بِالشَّجْوِ أَنْغَامِي	رَبِّمَا فَكَّرْتُ فِي مَلَأْ
شَقِيتْ مِنْهُمْ بِأَقْزَامِ	هَمْ رَجَالُ الْفَكْرِ فِي بَلَدِ
أَجْتَوَى كُتُبِي وَأَقْلَامِي	كَدَتْ مِنْ شَجْوِي وَمِنْ حَنْقِي
طَالَعْتُ سَوْدُ أَيَّامِي	بَيْنَ رَهْطٍ مِنْ هِيَاطِهِ

وهكذا يتأكد موقف التعارض والتضاد في الموضوع والتركيب ، كما يتعدد في المفردات هادفا من دلالية التضاد والتعارض إلى : النقد ، والنظرة المثالية في حركة بينية هي :



النص الأدبي فضاء حافل بدفقات تحمل تموجات ، وجهات أصلية وأخرى فرعية ، وروافد وأنهارا وخلجانا لأنه يتكون من طبقات : عميقة ، وسطحية ، تحتية وفوقية بما يصور الجدل الناجم بين الذات والواقع . هكذا يكون النص عدسة مقعرة تشع معانى ودلالات متنوعة ، قد تكون معقدة غزيرة الاحتمالات .

هكذا كان نص الرباعيات : مثيلاً للتساؤل ، محركاً التراكم المعرفي ، حافزاً على السؤال والجواب معا ، مقلباً ناظره في الثوابت الاجتماعية ، والمتغيرات فيها ولهذا ، فإن قارئها تتجدد وجهات نظره تبعا لقراءاته ، ومحصلة ذلك كله - على مستوى المرسل والمستقبل - تطوير فهمنا للحياة ومتغيرات العصر .

إن قارئ الرباعيات يقف - بالتأويل - على احتواء متعدد في النص بين الدلالة : الحرفية ، والتاريخية ، والأخلاقية ، والروحية ، أو على معانٍ أربع هي : المعنى الحرفي - المعنى التمثيلي - المعنى الخلقى - المعنى الغيبي^(١)

إن ملاحظة موقف التضاد ، دلالياً وتأويلياً ، تجعلنا ننظر إلى أهم العلاقات التي تشكل حركية النص في الرباعيات ، وهي حزم نحصرها في : السلب والإيجاب ، نعم أولاً ، على نحو ما يشير الرسم المرافق .

سلب (لا)

الحاضر	الفقر	السخط	الغناء	الغواية	الموت
الواقع	الهبوط	القلق	الكذب	الضلال	الشيخوخة
السر	الإخفاق	القبح	الشكوى	الغدر	والشيب
		الحزن			العبودية
					الغربة

(١) محمد مفتاح ، مجهول البيان ، دار توبقال ط ١٩٩٠ ص ٩٠ ، ٩١ .

إيجاب (نعم)

الحياة	الرضا	الصلاح	الذكاء	الغنى	الماضى
الآخرة	الجمال	الرشاد	الصدق	الصعود	الحلم
الحرية	الشباب	الوفاء	الصبر	النجاح	الجدور
المواطنة			الفرح		العلن
					المرأة

والخلاصة عنده : خواء الحاضر وجده ومرارته وبؤسه على المستوى الوجداني ، في مقابل اخضرار الماضى وخصوبته حيث يعيشو شب باليقين والنقاء ، وهكذا يتحول الأنموذج إلى طلل نفسى يتعطش للارتواء والأمل تغذيه روافد : كان - والتذكر - والمقابلة بين : ما كان وما ينبغي أن يكون ، ويتحول الزمن إلى زمنين :

الماضى الجميل - الواقع الكئيب ، وبينهما تضىء مصابيح الحلم اليوتوبى أى المستقبل ، والزمان دلالتها مادية ، واليوتوبيا دلالتها مجازية ، وفي الدلالة المادية للزمن تأدية المعنى المباشر ، وفي الدلالة المجازية إظهار معنى المعنى ، وهذا سر تنوع أسلوبه بين المباشرة والتقيرية ، والإيجاء .

هذا هو طريق الخلاص عند الشاعر وطريقه إلى الهروب من الاغتراب وسوداوية الطبائع والأمزجة والسلوك وضبابية العلاقات البشرية في عصرنا ، في روح شفافة مفعمة بجوهر الإنسان الحقيقى الراض للزيف والرافض لمبدأ التصالح مع فساد الأزمنة .

إن الشاعر ينطلق من الزمان الفعلى ، أى الوجود الفعلى للحدث الفكرى في زمن الذات ، وهو محدود ضيق ، إلى خارج الدائرة الزمنية ، حيث الزمن الإبداعى اليوتوبى المنطلق المفتوح ، وفيه الإحساس بالغربة والنفى الروحى ، وهما دافعا إلى احتضان عالم مثالى يتطلع إليه كالسراب لا يكاد يتوهم بلوغه حتى يراه بددا .

والنظرة إلى تفسخ العلاقات بين البشر وتفسخ الروابط والعلاقات يؤدي إلى تفسخ العلاقة مع الأرض والواقع ، ناشدا يوتوبيا خاصة يقيمها تحقيقا لماهية ذاته وتأكيذا لهويته الشعرية والشاعرة معا ، مجتازا عوائق وعقبات الكون الفانى الذى نحياه ، حتى لو تطلع إلى الموت زاهدا في الحياة .

هكذا تعدو أفراس الشاعر احتجاجا ورفضاً للواقع إلى أحضان حوريات
اليوتوبيا عساه يصلح قلوب الناس وهو بين ثلاث :

- اغتراب عن الواقع

- حنين للماضى

- حنين إلى أمن الأنثى وحرارة أمانها

في إبداع وجدانى باطنى شعاره القلق والتبرم بالحياة فى إشراقات نورانية
احتجاجا على خواء الحاضر وجدبه ومرارته هذا ما نراه فى أصواته المتعددة ، ومنها
قوله :

عهد الشَّبَابِ وراح يحكى
بذروة من الدرك
لبعثها بترانيمى وأشعارى
ذرى الأنعام إلى كيد وإجرام
لا أستريح إلى ظلم وظلام
لكنها ستنكره بعد أيام
عُسرًا لقد أنقذتني منك أحلامى
لكنه استقوى فأعيانى
ولو تشكيت بسلطانى
ضعفى سأرذك بإيمانى
له لما بُؤت بخسرانى

خاف المشيب فراح يبكى
يا صاحبي تهوى الحيا
كل المبالذ في الدنيا لواجتمعت
رضيت بالدرك الأدنى إذا جنحت
فمبلغ العلم عندي أننى رجل
وربما افتتنت نفسى ببهرجها
يا أيها الواقع الملتاث يرهقنى
حاولت أن أصرخ شيطانى
وقال لى إننى لمستمسك
فقلت يا هذا وإنى على
لو أننى لم أستجب طائعا

الظواهر التعبيرية

فى اللغة الشعرية عند محمد حسن فقى - إضافة لما سبقت الإشارة إليه - مزج بين
الفكر والعاطفة ، وخليط من المباشرة والإيحاء ، تستجيب المباشرة لتقريرية الفكر ،
وينهض الإيحاء إلى العاطفة بالكلمات الدوال ، وبتوظيفات متعددة بين :

النعت ، والحذف ، والعطف ، والتقيد والتأخير ، والبداء بالنداء ،
والاستفهام ، والخطاب ، والحوار ، والنهاية بالحكمة ، والمهاجرة بين النصوص
وتداخلها ، وتوظيف الرموز ، ومنها رموز الطيور والحيوانات والحشرات ، والجملة
الاعتراضية ، والموسيقا والقافية .

بما يساعد على تشظي طاقات اللغة التصويرية ، والتشكيلية ، والإيقاعية ،
ويفجر طاقاتها الانفعالية والشعورية المكثفة .

وشاعرنا لمحة من لمحات الكلاسيكية الإحيائية في الشعر العربي الحديث تمسكا
بنصاعة العبارة ، وميلا إلى بحور الشعر الطويلة التامة - كثيرا - والمجزوء - قليلا -
وتتحقق له - من خصائص الرباعيات - تنويع القوافي والبحور كل أربعة أبيات ،
ومعها يتنوع الموضوع ويتغير من رباعية أو أكثر إلى أخرى أو أكثر .

وبعد أن فرغنا من الإلمام بالتركيز الدلالي عنده نأخذ في الوقوف أمام بعض ظواهر
التعبير في رباعياته آخذين في الاعتبار الصلة الوثقى بين الجانبين : الدلالي المعنى
بتفسير المعانى ودراسة الدلالات ، أى دراسة الأثر التعبيري انطلاقا من التكوين
المورفولوجي المعنى ببنية النطق اللغوى ، فالتركيبى المعنى بالجمل وتوصيفها ، لأن
عمق المعنى ناتج عن اتحاد عنصري : الدال والمدلول ، ناظرين في دراسة علاقات
الشكل مع التفكير من خلال البنى ووظائفها داخل النظام اللغوى ، وهى ، وإن
كانت وصفية ، تشكل مع ماسبقها الطموح إلى نظام نحو النص ، استعانة بدراسة
البنية السطحية للجملة الأدبية بوضعها الراهن ، ثم العميقة أو التحتية التى تفسر
السطحية .

يمكن إيجاز الظواهر التعبيرية فى :

الهيكليّة : أى البناء الهيكلى للرباعية وتصميمها المعمارى .

الاستمرارية : أى تكرر دلائلية الرباعية فى أكثر من واحدة بما يعنى كلية
النص .

التكرارية : أى توظيف التكرير : صوتا ، وكلمة ، وجملة ، وتركيبا .

التناسية : أى هجرة بعض الأصوات النصية إلى الرباعيات .

الرمزية : أى توظيف بعض الرموز : التاريخية ، والأسطورية ، والحيوانية .

الموسيقية أو الإيقاعية : بحرا وقافية ، وإيقاعا بما فى ذلك من موسيقا داخلية .

الهيكليّة أو التصميم المعمارى :

تتكون كل رباعية من أربعة أبيات موحدة القافية ، وقد يستمر موضوع الرباعية
فى أكثر من واحدة سواء استمر توحد القافية فيما بينها جميعا أم لا .

نجد الحكمة لب الرباعية ومحور الدلالة : إذ تحتل الحكمة مركز المعنى ولب

الرابعة ومحور الدلالة فيها ، وهى - غالبا - تأتى فى ختام الرباعية ، وقد تأتى فى ثنائياها ، حتى يمكن عدها مفتاح الرباعية (وملف قضيتها) قائمة بدور القرين الدلالى استمرارا لدور الحكمة فى تراثنا ، ومن الحكمة فى نهاية الرباعية :

بعض هذا الجمال يبقى على الدهر - رخيلاً وإن غدا فى التراب
والحكمة هنا بيت بأكمله ، وقد تأتى عجز البيت الأخير :

وبئس عاقبة الضياع

وقد تأتى الحكمة أسلوب شرط :

إذا صَبَتِ النفوس إلى بغى عجز فهى أجدر بالمأسى
أو بادئة برها :

ربما صاغت المعاول للطو د بأيدى كهاتها إكليلا

وقد تأتى الحكمة وسطا فى أثناء الرباعيات بادئة بقدر أو ربا :

- قد تكون اللذات ما تدفع المرء إلى الإثم أو إلى إجرامه

- ربا كان فى الحطام وفى المجد بلاء لم تكتشفه البرايا

(انظر الصفحات ٣٨ ، ٣٩ ، ٥٧ ، ٩٤ ، ١٠٠ ، ١٠٤ ، ١٠٧ ، ١٢٢ ، ٥٧ أو غيرها) .

وقد يبدأ الرباعية بحكمتين ثم ينهيها بحكمة ثالثة لتركز فى الرباعية ثلاث حكم (الرباعية الميمية ص ١٥٧) .

وهذه الحكمة تنبع من :

نبح تراثى ، أو من الشعر الكلاسيكى .

أما العلاقات الدلالية فى الرباعية ، فأساسها التضاد كما قدمنا . كما أنها بديل عن العنوان ، كما سبقت الإشارة . هذا التضاد الذى يبلوره بقوله :

الناطقون هم الضباع والصامتون هم السباع

أفلا ترى هذا التناقض فى الضمائر والطباع ؟

وهو تضاد إما جزئى على مستوى الأصوات والمفردات والجمل ، أى بين لفظ

موجود وآخر ضده موجود بالفعل أو آخر ضده موجود بالقوة ، أو بين اللفظ والسياق السابح فيه ، أو بين محورين مشتركين . وإما كلى يشمل الرباعية كلها ، ومن ثم يشمل الرباعيات كلها طموحا إلى نظام نحو النص ، إذ تقوم الرباعيات كلها — وكما قدمنا — على التعارض والتضاد تصريحاً أو تلميحاً ، مباشرة أو إيحاء ، وقد عنيت الآداب بذلك وتعددت تسمياته من تجانس وطباق ومقابلة . وكان من كلام الفرس لما مات قباد أحد ملوكهم قول وزيره : حركنا بسكونه وكان أول كتاب (الفصول) لأبقراط في الطب قوله : العمر قصير والصناعة طويلة (١) .

وننظر الآن في مرأتين مصغرتين لتضاد المفردات والتراكيب عنده :

الكلمة	ضدها	الكلمة	ضدها
السالب	المسلوب	ضباع	سباع
نجح	رسوب	رأس	قدم
نوال	نضرب	النعماء	الشظف
أسعد	أشقى	يسعد	يشقى
ارتياح	لغوب	التشاؤم	التفاؤل
يحزن	يفرح	السهل	الجبل
أمس	اليوم	السفح	القمة
تبقى	تذوب	ثرائى	عفائى
الهدى	الغواية	عقد	قرن
يعطى	لا يعطى	غلام	كهل
الذكى	الغبى	شيب	شباب
رفقا	رحيما	حياة	موت
الكريم	اللئيم	ارتفاع	انخفاض
مطلق	قيود	اعتزاز	امتهان
الوهم	اليقين		 إلخ
الناطقون	الصامتون		

(١) ابن الأثير ج ٣ ص ١٧٣ .

- مرآة مصغرة للجمل المتضادة في البيت الواحد والرابعة الواحدة :
- نفرح بالوهم ونجنى على أرواحنا من بعده باليقين .
- لا لن يقاس لدى النهى ولدى الندى حكم بحكم
- هذا يدوم ، وذا يبید وليس غنم مثل غرم
- كان قلبى هو العمى وعقلى هو البصر
- ليت يومى . . . كان أمس
- وها هو فى حبائلها قنيص ويأبى من حبائلها الفرار
- وفى الدنيا ارتفاع وانخفاض وتطفح باعتزاز وامتهان
- فسر برا نسر إن شئت برا وخض بحرا نخض إن شئت بحرا
- فكلا اثنيهما يشح ويسخو وكلا اثنيهما يضل ويهدى
- ودروب الحياة دربان هذا مخصب بالندى وهذا جديب
- وأرانى أحتار فى الكشف والستر فلا أعرف السلامة أينما
- ولكنه اختار النوى حينما استوى على جبل وانحطَّ بى دونه السهل
- ويجىء اللون دائرا فى فلك التناقض والتضاد والتعارض :
- ربما فكرت فى ملأ لونوا بالشجو أنغامى
- فهل سأوثر نورى ؟ وإن جنى أم ظلامى
- أحس كأنى شمعة قد تأكلت وشاهت بدمع تحتها متجمد
- وإن تفاءل ، كان لونه : الأخضر مقرونا بالعطر
- وأنت نفحة عطر وأنت خضرة عشب
- تظللنى من روضك الخضر ويسلمنى بالعطر من غصنك الزهر
- وإن تشاءم ، وجدنا اللون الأسود مع توظيف إمكانات البديع :
- متى تنجلي سود العمام كى أرى طريقى الذى أخفته سود الغمام
- قد تفكرت فى صنيعى فأنكرت وقد بان لى سواء صنيعى
- وبيين وجهة نظره بين السواد والبياض :

ما أبالي بالليلـة الظلماء بل أبالي بالليلـة البيضـاء
 إن أولاهما لتستر أخطـا ئى وتعمى العيون عن أسوائى
 ليتنى أملك الظلام فأستخـ ففى بنفسى عن أعين الرقباء
 لاتلوموا فلسـت أقوى على النـو ر وياويح عاشق الظلماء

ونجد البدء بالنداء ، إذ يكثـر عدد الرباعيات البادئة بالنداء ، ونجد ثلاث رباعيات متتابعة تبدأ بالنداء - ٤٠ ، ودلالة النداء فى بداية الرباعية أعلى صوتا منه فى وسطها لأنه يدل على توجه الشاعر بخطابه الشعرى إلى مستمع أو مستمعين ، وتأمل نوعية المخاطب تدل على حركة المعنى وتفاعل الشاعر مع نفسه ومع مجتمعه ومع من حوله .

من النداء : ابنتى - ٤٢ ، ١٦٣ أنجيتى - ٢٢ ، ١٤٨ ، أيا جارتا ٤٠

أحفيدتى - ١٦٥ ، يا فتاتى - ١٤٠ ، ١٥٣ أغانيتى - ٤٦

يا أيها الملأ - ١٦٥ يا من - ١٨١ ، يا من نزلت ٨ يا من سعدت - ١٨١

يا لنفسى - ١٦٨ ، يا نفس ٨٠ أحلامى - ١٤٠ ، يا حبيبى - ١٤٥ ، يا حبيباً - ١٩٥ ، يا قلب - ٢٠٠ ، يا رفاقى ٢٩ ، ٣٩ ، ٥١ ، ١٨ ، ١٩١ يا ركب - ١٤١
 يا صديقى - ١٨٠ يا زميلى - ١٧٩ يا صديقى الصغير - ١٨٣ ، أيها العنـدليب - ٢٦
 يا بلبلأ - ١٥٩ أيها المجد - ٢٤ أماضينا المجيد - ٧٠ .

أيا دار - ٤٠ يا ملاذ الغواة - ١٤٨ يا ناسكا - ٣٤ ، يا حجابا - ١٥٥ يا عذاب النفس - ٩ يا باقة - ٣٥ ، يا فرحى - ٥٢ أيا حريتى - ١٢٠ ، أيا سيدتى ، سيدتى - ٥٨ ، يا رفيقى - ٤٧ ، ٤٨ ، يا رفاقا - ٦٥ ، أخالد - ٦٦ (الملك خالد) ، يا أنت (للحبيبة) - ٧٧ ، أيا جبل الآثام - ١٠١ فيا رمضان - ١٩٠ ، يا ليتنى - ١٠٤ وتترد كثيرا جدا ، يا حيرتى - ٣١ ، يارب ركب - ١٣٤ ، يا لهول - ١٥٦ ، يا هذه الأرجاء - ١٩٣ .

ويعلق ضياء الدين بن الأثير^(١) ، على تكرار النداء أنه : « لزيادة التنبيه ، والإيقاظ من سنة الغفلة . . وهذا من التكرير الذى أهو أبلغ من الإيجاز وأشد موقعا من الاختصار » ، موضحا فوائد النداء من : تنبيه ، وإيقاظ ، وتحزن ، وتلطف .

(١) المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، دار الرفاعى ، الرياض ط ٢ ، ١٩٨٤ ، ج ٣ ص ٣ .

ومن أمثلة ذلك في مصطلح رباعية :

يا ملاذ الغواية إن أنت لم ترحم هوانى ، فمن سواك الرحيم

يا ملاذ الغواية إن أنت لم تعصم ، فإنى على الضلال مقيم

وقد يكون البدء بالاستفهام بماذا ، أو لم :

ماذا استبان من التقى لفتاتى ؟ - لم يا قلب - ٤٩٨

ماذا اعتراه بيومه ؟ - لم تهوى ؟ - ٤٩٨ . وانظر الصفحات (١٠٨ ، ١٧٤ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٣٥) .

وقد يكون البدء بكم : كم تمنيت - ٨٨ ، كم قد تمنيت - ٩٦ ، كم جبان - ١٧٤ . أو بالفعل المضارع المسند للغائب : يهدنى - ١٥٤ ، أو كيف : كيف يبدو - ١٧٤ ، أو توجيه الخطاب : لا تتجهم - ١٥٤ أوليت شعري - ٤٩٨ - ٥٧٩ وهى صيغة تراثية . وقد يتضمن حواراً أو يهتم به « حاورته فأجابنى - ١٤ » .

وأساس هذا الحوار : قلت - ٨١ ، ١٧٠ ، قولى - ٢١ ، قالوا له - ٤٦٢ ، ٤٦٨ ، وانظر للبدء بالقول : ٣٢ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٧٢ ، ٧٨ ، ٩٥ .

وللكلام فى ابتداءات النص حديث عند ابن الأثير^(١) عن جعل مطلع الكلام دالا على المعنى المقصود فتحا ، أو عزاء ، « وفائدته أن يعرف من مبدأ الكلام ما المراد منه ، ولم هذا النوع ؟ وما فائدته ؟ » . ومن صور تقديم المفعول به - ١٥٣ ، ٥٧٨ :

فلقد تحمد الحياة صروح - تفسد الإنسان صبوته

ولقد توقظ الحياة قبور

وتعكس التراكيب النحوية دلالتها . وقد هون بعض النحويين والبلاغيين من شأن التقديم والتأخير ، مع ماله من فوائد أسلوبية ، لا تنحصر فى تغير بنية الدوال . بل تكون عاملا من عوامل إظهار الدلالات الكامنة فيفجرها الموقع الجديد للكلمة : الحياة - الإنسان فيما تقدم .

وقد نبه الجرجانى (فى دلائل الإعجاز) لهذه الفوائد . قال : « باب كبير الفوائد ، جم المحاسن ، واسع التصرف ، بعيد الغاية ، لا يزال يفتر لك عن بديعه

(١) المثل السائر جـ ٣ ص ١٧٣ .

ويفضى بك إلى لطيفه » ، مبينا سر الإعجاب بالتقديم : « فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان » .

وقال ابن الأثير (فى المثل السائر - ٢٣٩ ح ٢) : « هذا باب طويل عريض ، يشتمل على أسرار دقيقة » ، مبينا تسمية : « الأول ما يختص بدلالة الألفاظ على المعانى ، والثانى يختص بدرجة التقدم فى الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك ، ولو آخر لتغير المعنى » .

وعدا هذا قد يكون التقديم أبلغ ، وقد يكون التأخير أبلغ .

وإن ما ما عبّر عنه السكاكى فى (مفتاح العلوم) قائلا : « إن المفردات رموز على معانيها^(١) » - كفيل أن يوسع دلالات الرمز سواء كان جزئيا أم كليا .

والرمز وسيط معرفى بين الإنسان والواقع ، حتى رأى بعضهم أن الإنسان حيوان رامز ، وحيوان دال ، لكن محاولة فك رموز الخطاب الشعرى لا تعنى جعله أنقاضا من : الشفرات والقرائن دون اختفاء بالعمق الدلالى .

وتتنوع الرموز فى الرباعيات . وأكثرها ما يكمن فى الحكمة من رمز موح ، وتوظيف الحيوانات والطيور ؛ فمن الحيوانات : الظبى ، حيث الموازنة بين فرحه بالنجاة من شباك الصيد وحزن الصيد بسبب إخفاقه - ٣١ . وتتلوها رباعيات تضم الموازنة بين نبيق الحمار وصهيل الفرس ، وصوت البلبل وإدعاء البومة الغناء ، والتآخى بين الهرة والفأر ، وتشبيه نفسه بالطير فى عشق الحرية ، وحوار بين الزهرة والنملة ، والمطاردة من الأفاعى^(٢) (٣١ - ٣٤) .

ويتكرر رمز الظبى - ١٩٨ فى رباعيتين بعكس السابقة ، حيث يقع فى الشراك ويتفرق السرب عنه ويضرج بالدماء .

وتتوالى رموز الوحوش والشعوب فى إسهام فنى فى إنتاج دلالة التضاد حيث تم ترويضها - ١٨٣ . والعبرة الفنية فى أمثال هذه الرموز تتمثل فى الوقوف أمام تعدد دلالة الرمز ، وتعدد دلالة ما تحت الرمز من نبر ووزن وقواف - ندرسها فى الموسيقى - وما فوق الرمز التى تتغير حسب إبداع كل شاعر وتنوع قدرته على إيجاد نسق معين فى آلياته التعبيرية من : إيماء - بالميم - وإيحاء - بالحاء - وجناس صوتى ، وتكرار ، ومجاز .

(١) مفتاح البلاغة ١٥١ .

(٢) انظر : الأفعى حارسة ، وشريرة ، وبين الخير والشر ، وبين الشعيرة والواقع - ثناء أنس الوجود - رمز الأفعى فى التراث العربى ، مكتبة الشباب ١٩٨٤ .

ومن الطيور : الحمامة ، والعقاب - ١٦ ، ومن رموز الطير ما يكون حقله
الدلالى : الغناء : كالبلبل - ١٥٩ ، ١٦٠ مستمرا فى رباعيتين :
يا بلبلأ غنى فصفقت الخمائل والجداول - يرنو إلى الروض الأغن ويشتهى شدو
البلابل .

تمنيت أنى بلبل فى خميلة يداعبنى إلف ويحضننى وكر
المنافسة بينه وبين البومة التى تدعى الغناء - ٣٢ ، تأكيدا لخطاب التضاد فى
إنتاجه الدلالى . ومن الرموز العندليب - ٢٦ . ومنه ما يكون حقله الدلالى الجمال :
كالشحرور - ١٨٨ ، أو الحزن - ١٦٦ « أنا وحدى فى السرب طير حزين » ، أو
الفرح - ١٩٢ ، ٣٣ ، ١٥٥ :

ليتنى كنت - والمنى تسعد النفس على أيكها المنمنم طيرا
إلى جانب ذكر الحيوانات : الكواسر ، والذئاب ، والغضنفر .

الاستمرارية :

ومعظم الرباعيات ذات موضوع تعتمد فيه الدلالة على المفارقة الضدية . وقد
يستغرق إنتاج الدلالة أكثر من رباعية ، وأكثر ما يستمر منها ما دار حول (رمضان
المبارك) فى شكل متواصل أو بفارق بعض الرباعيات من ١٨٣ إلى ١٩١ ثم من
١٩٤ إلى ١٩٥ .

وقد تدل وحدة القافية على استمرار الموضوع فى أكثر من رباعية - ٧ ، بها يعنى
تدفق المعنى وتواصله ، أو معاودة الشاعر الكتابة فى الموضوع تعبيراً عن إلحاحه
عليه .

وقد نلتقى بها نسميه سلب الاستمرار وإعاقة التدفق حيث نجد بداية الرباعية
مرتبة على ما قبلها ، وقد نأى عن موضعه مثل : لتمنيت - ١٥٣ ، لظمئت -
١٦٠ ، مما يدل على ارتباطها برباعية سابقة عليها ، (انظر للاستمرارية ٨ ، ٦٨ ،
٦٩ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٥٢ ، ١٨٧) .

التكرارية :

يقول الشاعر فى رباعيته - ٩٧ :

أَبَقِ الشَّبَابَ عَلَى . . ما أَحلى الشَّبَابَ ، شَبَابَ رُوحِي !

أَبَقِ الشَّبَابَ فَلَسْتُ أَمْلِكُ بَعْدَهُ غَيْرَ الْجُرُوحِ

أَبَقِ الشَّبَابَ لَعَلَهُ . . يَحْمِي ذُرَايَ مِنَ السَّفُوحِ

أَبَقِ الشَّبَابَ . . تَدُلُّ أَكْوَاحِي عَلَى شَمِّ الصُّرُوحِ

تمثل الجملة . ذات الفعل الماضي الثلاثي والمشتق من الفعل المنبثق من جو الحرية والعبودية - ريننا خاصا ، وتشع إشعاعا خاصا يتضاعف من تكرارها . فالفعل الماضي ، وقد ضبطه بفتح ثم كسر ، وهو صحيح ، إلى جانب صيغة الفتحين ، إِبَاقاً وإَبَقَا وإَبَقَا : العبد ، أى هرب من سيده فهو أَبَقَ . وهكذا هرب الشباب المعرف بأل ، وتأكد هربه بالتكرار ، لا محالة . وعلى تعنى أن محاولات التشبث به قد باءت بالفشل ، فترتب على ذلك أربعة أمور ، حسب بنية الرباعية ، التعجب (ما أحلى) ، والندم والتحسر (الجروح) ، والموازنة بين ماضٍ وحاضر (الذرى ، والسفوح - والأكواخ ، والصروح) ، تماشياً مع نهج الرباعيات في التضاد والتعارض .

ومن التكرار : تكرار مطلع الرباعية ١٢ مرة ٥٢٧ - ٥٣١ بعنوان أمنيات ، والجملة الشعرية هنا هي :

تمنيت أنى ناسك في مغارة

تمنيت أنى في الفدافد كاسر

تمنيت أنى في الذرى الشم صخرة

تمنيت أنى في الكهائم وردة

تمنيت أنى بلبل في خيلة

تمنيت أنى في السماء سحابة

تمنيت أنى كوكب متألق

تمنيت أنى غصبة في المخانق

تمنيت أنى بلسم ، ما يناله ، عليل

تمنيت أن لو كنت بُشْرِى لواجد من الدهر مكروِبٍ فتنفعه البُشْرِى

تمنيت أن لو عشت طفلاً على المدى

تمنيت أن لم أجيء للوجود

هذه الجملة الفعلية الشعرية إيقاع متفجر ينبثق من العنوان ، متفجرا بدلالات تشمل محتوى الرباعيات كلها وعددها ١٩٣٣ رباعية ، ذلك أن ناتج الفعل التمني هذا والمصدر المؤول بعده ، يمثل وجهها من وجوه التناقض والتضاد في الرباعيات . فالفعل الأول ، مواجهة بين الهدى والضلال ، والفاعل الناسك . والثاني ، مواجهة بين الصراع بين القوى والضعيف ، والفاعل الحيوان الكاسر في الغاب . والثالث ، مواجهة بين اليأس والإصرار ، والفاعل الصخرة . والرابع ، مواجهة بين الجمال والقبح ، وفاعله الورد . والخامس ، مواجهة بين غدر الأصدقاء ووفاء الطيور ، وفاعله البلبل . والسادس ، مواجهة بين الجذب والعطاء ، وفاعله السحابة . والسابع ، مواجهة بين النور والظلام ، وفاعله كوكب . والثامن ، مواجهة بين الصراحة والنفاق ، وفاعله غصة . والتاسع ، مواجهة بين الخير والشر ، وفاعله بلسم . والعاشر ، مواجهة بين الفرح والحزن ، وفاعله البشرى . والحادي عشر ، مواجهة بين البراءة وعكسها ، وفاعله طفل . والثاني عشر ، مواجهة بين الحنان وفقده ، وفاعله رفض المجيء للوجود .

تتراوح بنية الجملة المكررة ، وهي الجملة المفتاح بين :

الفعل والحرف المصدرى وياء المتكلم بدون حرف جر : ٥ مرات .

الفعل والحرف المصدرى وياء المتكلم وحرف الجر : ٤ مرات .

الفعل والحرف المصدرى ولو : ٢

الفعل والحرف المصدرى وحرف النفي لم : ١ .

والفاعل للحدث - وهو خبر أن - دائما نكرة لينطبق على كل من يمكنه القيام بهذه المهمة وتتحقق فيه المناسبة ، وقد تنوع الفاعل بين الإنسان ٣ مرات ، والجماد ٣ مرات ، والحدث ٣ مرات - وهي بالتساوى ، بينما كان لكل من :

الحيوان ، والنبات ، والطير مرة واحدة لكل ، لأن محور التضاد في الرباعيات أبطاله : الإنسان (المتفاعل) ، الحدث (صورة الفعل) ، والجماد (بيئة الفعل) . ولم يغفل الشاعر الحكمة ، فقد وردت أحيانا في رباعية مرتين أو ثلاثا ختما للحكمة ، كالمعتاد .

وجرعة التكرار في الرباعيات المذكورة ولدت تكرارا آخر في البيتين :

منى نتمناها . . ولو صحت المنى

تمنيت أن لو عشت طفلا على المدى مدى العمر والعمر المديد قصير

تكرار يعضد النظام الداخلى للنص ، ويكشف الدلالة الإيحائية للكلمة والجملة ، والنص بأسره . وفى هذا التكرار ، نلمس رصد العلاقات المتبادلة عبر الأفراد والتركيب وإسهامها فى بناء الصورة الشعرية الكلية ، ويمكن النظر إلى الجملتين المفتاحين المكررتين : أبق الشاب / تمنيت أنى من خلال منظور رأسى ، ومنظور أفقى ، ففى تركيب المحور الرأسى نجد التبادل الدلالى :

أبق الشاب ، تمنيت أنى

وفى تركيب المحور الأفقى : أبق الشاب : ما أحلاه - ضاع - جاء - موازنة ، وتمنيت أنى : ناسك - كاسر - صخرة - وردة - بلبل - سحابة - كوكب - غصة - بلسم - بشرى - طفل - عدم ، وهنا نجد التركيب الدلالى ، وفيه نجد المبتدأ وتعدد الخبر وتلونه ، وهذا ما يولد الناتج الدلالى أو المعنى .

وقد دافع ضياء الدين بن الأثير^(١) عن تكرار أن فى الآية ٩٦ من سورة يوسف . فلما أراد أن يبطش قائلا : « فائدة وضع الألفاظ أن تكون أدلة على المعانى » . ويتنوع التكرار بين تكرار الفعل كما سبق ، ومثل ١٩٠ ، ٩٥ : أنرىا أيها المرموق من بارتك الدربا .

أنره لنا . . .

دثرونى فإن فى . . .

دثرونى وقرب اللهب . . .

وهو تكرار متساو بوزن واحد

وتكرار الحرف - ١٦ ، ٩٦ يضيف إلى التشكيل الصوتى للصورة أثرا إيحائيا ودلاليا : هو المستبد هو المخلفا . .

فيالنا من طبعه الملتوى وياله من ليله الغاسق

لم تهوى القلوب / لم تهواه ؟

(١) المثل السائر ج ٣ ص ١٧ .

كذلك تكرار : كم ، ويا ، وحروف الاستفهام .

وتكرار الاسم ٩٦ ، ١٤٢ :

والشاعر . . الشاعر مصنع إلى - والسيد السيد يوم النشور

وهو تكرار يرتبط بموقفه الفكري في الرباعيات ، وهو مواجهة المتضادات . كما أنه تكرار ينبثق من الحس الديني (دثروني) ، أو مهمة الشاعر ومنزلته ، بما يعنى قيام التكرار بدور التنبيه إلى ما يريد الشاعر توصيله من رسالة ، ويؤدي التكرار ما تؤديه الحكمة في الرباعيات من تكثيف الدلالة مهما تنوع موقعه بين البدء والختام .

ومما بين أيدينا من أمثلة للتكرار تعدد دلالات الكلمة بتعدد صورها حسب التكرار تحقيقا لقول بعضهم : الكلمة كالحرباء تتغير ألوانها وتنبثق عنها ألوان متعددة حسب موقعها ، ولهذا تراها وهي معزولة غيرها وهي في تراكيبها المكررة .

أما تناول الموضوع الواحد في رباعيات عديدة ، فهو يحقق - عن طريق التضاد - نوعين من العلاقات : إحداهما ، علاقة تكاملية تقتضى استدعاء متبادلا ، أى باستدعاء نقيض ما يذمه الشاعر أو ينقده ؛ فالغدر تستدعى ليس وفيا . والثانية ، علاقة تدرجية ، فالخائن تستدعى الأمين ، والمنافق تستدعى الصريح أو الصادق ، وهكذا تصوّر الضدية وجو المجتمع في أشكاله تأكيداً لرأيه في الشعر :

إنما الشعر ذوب روح وفكر	وهو - لو تعلمون - أكرم بذل
وأرى في الفكر منقصتى	وأرى في الحس إيلامى

التناصية

يهاجر نص البارودي إلى الرباعيات : ٨٨٠ ، ٤٦ في قوله :

- اعترانى من الزمان كلال وعزوف عن لهوه وملال

- وأرانى من بعدما اكتسح الشيب سوادى وأوهنتنى السنون

اقتراباً من قول البارودي^(١) في الشيب :

(١) ديوانه ، الأميرية ، ١٩٥٣ ، ص ٤١ ، ٤٢ .

كيف لا أندبُ الشباب وقد أصبح
أخلَقَ الشَّيْبُ جِدَّتِي وكَسَانِي
ولوى شعَرَ حاجبِي على عيني
لا أرى الشَّيْءَ حين يسنح إلا
وإذا ما دعيت صرت كأنى
كلما رُمْتُ نهضة أقعدتني

تُ كهلاً في مَحْنَةٍ واغترابٍ
خِلعةٌ منه رُثَّةُ الجلبابِ
سَيَّ حتى أطل كالهذاب
كخيال كأننى في ضباب
أسمعُ الصوت من وراء حجاب
وَنُيَّةٌ لا تقلها أعصابى

هكذا نرى النص الغائب ^(١) في التداخل النصي أو هجرة النص أو التناص أو التناصية وهو ما عبر عنه محمد بنيس ^(٢) « بحفريات النص » ، بعد أن تبين « لسوسير » أن « سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى ، حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة » ، وأطلق باختين في هذا المجال مصطلح « الكرنفال » ، وما سباه النقاد تسميات حسب نوع التداخل وهي :

التداخل النصي أو الاستشهاد ، والوصف النصي ، والنصية الواسعة ، والنصية الجامعة على نحو ما ذكر القدماء من أنواع السرقات من : نسخ ، وسلخ ، ومسوخ ^(٣) .

وشاعرنا في رباعياته ، يلتقى مع غيره ١٧ ، ٩٥ ، ١١٣ ، ٥٢ ، ٨٩ ، ١٤ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ، ٩٥ ، ١٠٢ ، ١٠٥ ، ٣٩ ، ٤٠ :

في قوله : قرع الظلوم عليه سنًا ، وهي كناية مأخوذة من التراث ، ومن عض الأنامل ، ومن الشعر ومن القرآن الكريم ^(٤) .

(١) انظر محمد بنيس ، الشعر المعاصر ، دار توبقال ، المغرب ط ١ ١٩٩٠ ص ٧٩ او ما بعدها . وهو ما بحثه القدماء في باب السرقات : سرقات أبي تمام لابن عمار القطريلي ، وسرقات البحتري من أبي تمام لبشر بن يحيى النصيبى ، وسرقات أبي نواس لمهلل بن يعقوب بن المزيغ ، والإبانة عن سرقات المتنبي لأبى سعيد محمد بن أحمد العميدى ، وما كتبه ابن رشيق في العمدة ، والجرجاني في الوساطة ، وابن الأثير في المثل السائر ج ٣ ص ٢٥٩ - طبعة الرفاعي بالرياض .

(٢) نفسه .

(٣) المثل السائر ج ٣ ٢٦٥ - ٣٣٨ .

(٤) ﴿ ويوم يعرض الظالم على يديه ﴾ ٢٧ الفرقان . ﴿ وإذا خلوا عضوا عليكم الأنامل من الغيظ ﴾ ١١٩ آل عمران .

وقوله أيا جارتا لا تفرقى ، بما فى ذلك من استخدام هذا النداء كثيرا عند شعراء الحب وبخاصة العذرى .

وقوله أواه من دنف يهوى يصاحبه ، باستخدام الكلمة التراثية : دنف وهى المريض ، وتستعار للمحب .

وقوله : جوزوا لأسباب السماء بسلم وتسللوا لمواقع الجوزاء
تمنيت أنى فى الفدافد كاسر - والفدافد جمع فدفد بالفتح وهى المكان الغليظ ،
دثرونى - جللونى - ووزن الثانية وماله من إشعاع روحى دينى .

صنت نفسى عن الصغار - فسوف تطوى السجافا
من قوله تعالى : ﴿ يوم نطوى السماء كطى السجل للكتب ﴾ - ١٠٤ الأنبياء .

لبئس شرابى إن شربت من القذى

وقد وردت فى الشعر العربى كثيرا .

أحمامتى لا تجزعى منى فما أنا بالعقاب

ألا يحسبنى العالم مفطورا على الجنف

من قوله تعالى : ﴿ فمن خاف من موص جنفا ﴾ - ١٨٢ البقرة .

من بعد نأيك ما أرى ددنا أى اللهو واللعب .

يا أيها الملاء المجبول من جنف ، وترد كلمة الملاء فى القرآن الكريم كثيرا وهكذا نجد
باستخدام كلمات : جوزوا - الجوزاء - الفدافد - دثرونى - صنت نفسى - السجافا -
القذى - الجنف - الغضنفر - الطرس . نجد الإشعاع التراثى ، مثلما نرى فى جملة :

ليت شعرى ، وهى من الجمل المكررة بحس تراثى :

- ليت شعرى لم الجهامة والخوف من الناس

- ليت شعرى ماذا يريد من الإثم أثيم ما التذ من آثامه

وواضح تكرار مادة الإثم .

الموسيقية :

تراوحت أبنية القافية بين الإطلاق والقيد ، ويكثر القيد بطريقة ملحوظة ،
وتمضى الرباعيات متنوعة على القوافى فى كل منها ، ويساعد هذا التنوع على تنويع

المعنى والدلالة ، إذ يتغير الموضوع من رباعية إلى أخرى ، وهذا التنوع جعل القافية مرنة سهلة ويكون العروض بمثابة الجزء من الإيقاع الكلى ودال من دوال موسيقية متعددة تسهم في إنتاج دلالية الخطاب الشعرى لا يكون فيها البيت مستقلا . بل لا تستقل الرباعية - إيقاعيا - عن غيرها ، انتقالا من وحدة البيت إلى وحدة النص ، يكون فيه البيت ذا صلة بغيره ، ويصبح النص دالا مركبا وليس مجموع دوال مستقلة أو متجاوزة .

ومعلوم أن الهمزة إما : قطع أو وصل ، لكن الإيقاع يفرض نفسه ، إذ يقوم الهمز بدور موسيقى في التحول من القطع إلى الوصل أو العكس :

نقشت على الماء . إسم الحبيب (بالهمز) للتعبير عن رغبة الشاعر في إبراز صوت ما إسهاما في إنتاج الدلالة ، وليس مجرد ارتكاب ضرورة شعرية على نحو ما رخص القدماء .

كما يلعب النقط دوره في الكم الموسيقى ، والوقت :

والشاعر . . . الشاعر مصغ إلى باطنه . . . ليس إلى الظاهر

يرثى لمن يشدو بلا مزهر ولا لهاة . . . من فم . . . حائر

ويوظف من البديع ألوانا تسهم إسهاما موسيقيا بمراعاة النسق في التراكيب :

جافتك أيامى ولست بنادم وجوتك آلامى ولست بمجتدى

حيث يتشاكل : « جافتك وجوتك - أيامى وآلامى - بنادم وبمجتدى

فسر برا نسر - إن شئت - برا وخض بحرا نخض - إن شئت - بحرا

ويستمر ذلك فيما يأتى على المستوى الصوتى ، والتركيبى ، حيث يحدد كل جزء بتشابه مع غيره :

أنجح هذى العلا أم رسوب .

أفيض نوالها أم نضوب .

أترانى بدعا فقد يحزن السا لب منى ويفرح المسلوب

أمن غباء أم عياء

أنا ما جنيت وإن حني ت ألم يقم بالأمس عذرى ؟

لو كنت تنصت كنت تر فع قبل كل الناس قدرى

أو تكرار حرف في بيت واحد أو رباعية واحدة :

كالشين في رباعية : يقولون : إن الشيب - ٩٥ .

وهي ألوان موسيقية أفاض السلف من النقد في بيان أوجهها البديعية ، وأفاض النقاد المحدثون في تسميات بعضها من « التشاكل » الصوتي والنبري والإيقاعي والتكراري ، قال عنه محمد مفتاح « إنه تنمية لنواة معنوية ، سلبيا أو إيجابيا بإرقام قسرى أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة »^(١) .

وعبر عنه عبد الملك مرتاض^(٢) مشيرا إلى غموض التعريف السابق ، إذ رأى التشاكل نحتا من اللفظين اليونانيين : ISOS ومعناه يساوى أو مساو ، Topos ومعناه المكان ، فكأن هذه التركيبة تعنى المكان والتساوى أو تساوى المكان ثم أطلق التعبير على الحال في المكان أى في مكان الكلام .

ويشيع التدوير في كثير من الرباعيات ، ومنها ما يكثر التدوير فيها في بيتين أو أكثر - ١٣٥ - ٣٨ .

ليتنى أملك الظلام فأستخفى بنفسى عن أعين الرقباء

لكن التدوير يغيب بغياب ضبطه ، وياويح عاشق الظلماء . لكن التدوير يغيب بغياب ضبطه - كما قدمنا - في بعض الرباعيات مثلما نجد في الصفحات ١١ ، ٥٨ ، ١٥٦ .

كما يكثر التصريح في بداية الرباعيات :

تمنيت أن لم أجىء للوجود فقد زلزلتنى صواري الوجود

وتفيد الجملة الاعتراضية في بيان موقف التضاد وفي الموقف الموسيقى معا :

أرى الوحش لا يفرى أخاه بنابه فما يفتك الذئب المناوش بالذئب

ولكنه - إن جاع - نال نصيبه من القوت واستكفى ولم يلو بالصحب

(١) تحليل الخطاب الشعري ص ٣٠ .

(٢) التحليل السيميائي للخطاب الشعري - مخطوط ، والمرجعان نقلا عن عبد القادر فيدوح ، دلالية النص الأدبي ، ط ١ ، ١٩٩٣ ص ٩٧ وما بعدها .

وقد قلنا إن الرباعيات تمضى على نسق موحد القافية كل أربعة أبيات وخرج عن هذه البنائية الموسيقية خمس رباعيات زاد في كل منها شطر بروى مختلف في أربعة منها ومتفق مع واحدة . (ص ٣١ ، ٣٢)

وقد تراوح الوزن البحرى بين التام والمجزوء ، واستوعبت الرباعيات معظم بحور الدوائر الخمس العروضية .

خاتمة

هكذا تحركت الرباعيات في هيكلية وبناء موسيقى ودلالى معمارى ، كما تدفق المعنى واستمر في أكثر من رباعية وحين تنوع الخطاب الشعرى بين المباشرة والإيحاء ، اكتفت المباشرة بنفسها عن القنوات المجازية ، فكان الوصف والفضاء المكاني والذهنى ، وحين استعانت الإيحائية بالقنوات المجازية كان التخيل والفضاء المجازى ، كان الفضاء الأول فكريا فكان معلوما ذهنيا محدد المكان ، وكان الفضاء الثانى عاطفيا موحيا فكان احتماليا متخيلا ، لا مكان له ممثلا في الفردوس الغائب أو اليوتوبيا واستعانت بالرمز والتكرار ، والموسيقا ، واستقبلت هجرة نصوص إليها هى مجمل استيعاب الشاعر للتراث الشعرى وصولاً إلى حفريات النص .

في الخطاب القصصي

- * الأسرة التيمورية والقصص
- * تصوير الحروب في الفنون القصصية
- * السارد وظل السارد في قصص الحمامصي
- * أحلام مواطن في مهمة انتحارية لفتح سلامة
- * الحلم بالمستقبل وثنائيات التضاد
- في جبال العشق لعبد اللطيف زيدان
- * الرحلة إلى الخارج في القصة العربية الحديثة

الأسرة التيمورية والقص (١)

اشتهرت في مجال العلم والأدب أسرة «تيمور». وقد أحب أفراد تلك الأسرة العلم والأدب، منذ استقرت في مصر، فالأب «إسماعيل تيمور»، كان محبا للعلم، حريصا على القراءة والبحث. وابنه «أحمد تيمور»، هو الذي انتزع ريادة الشهرة في تلك الأسرة بحق، فقد ولد «أحمد تيمور» عام ١٨٧١ م، وورث عن أبيه إسماعيل مكتبة ضخمة، أخذ ينميها ويكثرها ويزيد فيها حتى ضمت ٢٠٠,٠٠٠ (مائتى ألف مجلد)، وصارت ثلاثة مكتبات ثلاث في العالم العربى، وهى:

دار الكتب المصرية، والمكتبة الأزهرية، ومكتبة تيمور أو (الخزانة التيمورية). وقد امتازت هذه المكتبة بمجموعة من المخطوطات والشرح القيمة النادرة. وقد اشتهر «أحمد تيمور» باشا بكثرة تعليقاته على الكتب، وجودتها، وقد ألف مؤلفات عديدة، منها كتابه (أوهام شعراء العرب في المعانى) (٢). أما منزله فقد كان متندى علميا وأديبا يجتمع فيه العلماء والمفكرون، منهم الشيخ محمد عبده، والشنقيطى، والبارودى وأمثالهم. كما كان أحمد تيمور يلتقى برواد الأدب الحديث في المكتبة السلفية عند محب الدين الخطيب بالقاهرة، وقد توفى العلامة أحمد تيمور عام ١٩٣٠ م.

أما «عائشة التيمورية»، فهى شقيقة أحمد تيمور، وهى شاعرة كتبت الشعر العربى والتركى والفارسى. ولدت سنة ١٨٤٠ م وتوفيت سنة ١٩٠٢ م، ولها ديوان (حلية الطراز).

فإذا ما تركنا الأب «إسماعيل»، والابن «أحمد»، والبنت «عائشة»، وانتقلنا إلى الأحفاد، وجدنا من بينهم اثنين ذاع صيتهما في الحياة الأدبية المعاصرة، وملا الأسماع والقلوب، وهما: محمد، ومحمود تيمور.

(١) ص ٨٤ المجلة العربية الرياض - مايو ١٩٨٣.

(٢) انظر كلمة طه حسين في هذا الكتاب في استقبال محمود تيمور بالمجمع ط ١٩٥٠، ومقدمة الكتاب لمهدى علام.

اشترك « محمد » و « محمود » في حب الأدب والدرس الأدبي ، وبخاصة القصة والمسرح ، وقد ملك حب الأدب عليهما أقطار نفس كل منهما ، فأصدرا - في طفولتهما - مجلة وزعاها على أفراد الأسرة وعلى الأصدقاء ، كما كون « محمد » ما يشبه الفرقة المسرحية في المنزل .

كان « محمد » بمثابة الأستاذ الأدبي لمحمود . ويمكن القول إن الجيل الأدبي المسرحي منذ مطلع القرن العشرين مدين لمحمد تيمور بالسبق والريادة في مجال المسرحية ومجال القصة القصيرة ، فقد كانت أول أقصوصة قصيرة من إنتاجه ، وهي أقصوصة (في القطار) نشرها ضمن مجموعته القصصية (ما تراه العيون) ، كما تفوق في مجال التمثيل والتأليف المسرحي .

وقد ولد « محمد » عام ١٨٩٢ م ، وبعد أن أتم تعليمه في مصر ، سافر إلى أوروبا لدراسة الطب ، ثم تحول عنه إلى دراسة القانون ، لكن ميوله الأدبية غلبت اتجاهه الدراسي ، فعاد إلى مصر من أوروبا يحمل آراء جديدة في الفن بثها في أخيه محمود وفيمن حوله من أعضاء المدرسة الحديثة ، ويشغل بالمشرح تأليفا وتمثيلا ، وحين شبت ثورة عام ١٩١٩ م ، أسهم فيها بجهده الفني ، وكان من ذلك مسرحيته الشهيرة (العشرة الطيبة) التي تضمنت نقدا لاذعا لما حولها ، وقد مات سنة ١٩٢١ م ، وهو في ريعان شبابه ، وجمعت مؤلفاته في كتاب (مؤلفات محمد تيمور) .

وقد ذكرنا ، منذ قليل ، المدرسة وهي مدرسة فنية نشأت في أعقاب قيام ثورة سنة ١٩١٩ في مصر ، ووجدت في صحيفة (السفور) لعبد الحميد حمدي بعض غذائها . ثم لما توقفت المجلة سنة ١٩٢٤ م ، أصدرت صحيفة (الفجر) ١٩٢٥ - ١٩٢٧ م . ثم لما توقفت المجلة ، كتب أعضاء المدرسة في مجلات :

المفيد ، والمشكاة ، والرجاء ، والتمثيل ، وغيرها ، وتعددت لقاءات أعضاء المدرسة في مقهى (الفن) إلى ما بعد سنة ١٩٣٠ م ، واهتمت المدرسة بالتجريب وبالفن القصصي والمسرحي ، ورأوا إيجاد أدب محلي صميم يعبر عن البيئة ، ويثور على التقليد والاقتباس . وإذا كانت قد بدأت في قصرى آل رشيد وآل تيمور ، فإنها ما لبثت أن خرجت إلى الشارع والمقهى ، وبرز محمد تيمور رائدا لتلك المدرسة ، وبرز أحمد خيرى سعيد ، ومحمود تيمور ، وحسين فوزى ، ومحمود طاهر لاشين ، وإبراهيم المصرى وغيرهم . ولسنا في مقام الحديث المفصل عن هذه المدرسة ، إلا بالقدر الذى يشير إلى إسهام التيموريين : محمد ومحمود فيها .

وكما برز محمد برز محمود ، فكتب القصة والمسرحية في وقت لم يكن هذا الفن قد نضج في أدبنا العربي الحديث على نحو ما نضج في الآداب الغربية .

وقد ولد « محمود تيمور » عام ١٨٩٤ م ، بمنزل تيمور « بدرب سعادة » ، بين « الموسكى » و « باب الخلق » بالقاهرة . وقد فقد أمه في الخامسة من عمره ، وكان يتسلل إلى جناح مكتبة أبيه بمنزل الأسرة بعين شمس ، أو عزبة قويسنا ، فيجد أباه مشغولا بالقراءة ، فكان ذلك أحد أسباب عشقه للأدب .

ولما أنهى دراسته الابتدائية فالثانوية ، التحق بالزراعة العليا ، ولكنه لم يستطع إتمام دراسته بها لإصابته بمرض شديد ، كان السبب الثانى الذى دفعه إلى دنيا الأدب والقراءة ، وجعله يتخذها عوضا عما فاتته من دراسة . وفى كتابه (شفاء الروح) ، يذكر فى الفصل الأول حديثا عن العوامل التى أسهمت فى تكوينه . كما كان لشهرة أسرته الأدبية ومكانتها الاجتماعية أثره . وقد بدأ حياته — كأخيه محمد ، وكمعظم أبناء جيله — بكتابة الشعر . ويمكن قراءة بعض نماذج شعره المنشور ، نشرها فى مجلة السفور^(١) ، والشباب^(٢) ومجلتى ، والهلال ، وغيرها . ثم هجر النزعة الشعرية إلى القصة .

وقد تعددت أسفاره خارج نطاق العالم العربى ، فازداد اتصالا بالثقافة الأوروبية وبخاصة الأدب الفرنسى ، وغيره من الآداب . وبدأ تأثره الواضح بموباسان ، حتى بدا ذلك فى إنتاجه ، فسمى (موباسان المصرى) . كما تأثر بغيره من الكتاب العالمين أمثال : جوركى ، وفلوير ، وزولا ، وديكنز .

وحين اشتغل بالصحافة هو وأخوه « محمد » فى مطلع حياتهما الأدبية فى (السفور) ، لم يرض أبوه بذلك . وقد صار عضوا بمجمع اللغة العربية منذ سنة ١٩٥٠ م ، ونال جوائز أدبية ، منها الجائزة الأولى من مجمع اللغة العربية سنة ١٩٤٧ م ، وجائزة الدولة فى الآداب سنة ١٩٥٠ م ، وجائزة واصف غالى بباريس سنة ١٩٥١ م عن كتابه المترجم للفرنسية (عزرائيل القرية) ، وجائزة الدولة بمصر سنة ١٩٦٣ م . وقد توفى سنة ١٩٧٣ م .

(١) ٦ من نوفمبر عام ١٩١٩

(٢) ١٩ من فبراير عام ١٩٢٠ ، و ١٥ من إبريل عام ١٩٢٠ .

ويطول بنا المقام لو أخذنا نستقصى إنتاجه ، ونذكر منه على سبيل المثال :
رجب أفندى ، والأطلال ، وأبو على عامل أرتست ، ونداء المجهول ، وكليوباترة
في خان الخليلي ، وسلوى في مهب الريح ، وثائرون ، وشمروخ ، وإلى اللقاء أيها
الحب ، والمصاييح الزرق ، والشيخ جمعة ، والشيخ سيد العبيط ، والحاج شلبي .
ومن بحوثه : دراسات في القصة والمسرح ، وفن القصص ، وظلال مضيئة ،
والأدب الهادف .

وهكذا ، وجدنا الأسرة التيمورية متعددة العطاء ، وافرة الثراء الفني ، وقد
تكونت لجنة نشر المؤلفات التيمورية وتولى رياستها خليل ثابت .

تصوير الحروب فى الفنون القصصية

عاجت الحرب العالمية الثانية : أحداثها ، ويلاتها ، آثارها فى العالم العربى سياسيا وعسكريا واجتماعيا روايات عديدة منها : (الثلاثية) لنجيب محفوظ وخاصة (الجزء الثالث) منها (السكرية) ، بالإضافة إلى معالجتها للأحداث الكبرى من سنة ١٩٣٥ إلى سنة ١٩٤٤ من توقيع معاهدة سنة ١٩٣٦ وإنذار فبراير فى مصر . . إلخ ، (وزقاق المدق) ، (وخان الخليلي) للكاتب نفسه ، (والرجل الذى فقد ظله) لفتحى غانم ، و (ملهم الأكبر) لعادل كامل ، (واللجنة العذراء) لعبد الحليم عبد الله ، (ورد قلبى) ليوسف السباعى ، (والطريق الطويل) لنجيب الكيلانى ، (وقلوب خالية) لعبد الرحمن الشرقاوى ، (وثلاثية) أحمد حسين : (أزهار ، والدكتور خالد ، ثم واحتترقت القاهرة) حيث صورت الأولى بداية الحرب ، والثانية أحداثها ، والثالثة نهايتها ، وكذلك رواية (ثم تشرق الشمس) لثروت أباطة ، ورواية (ميرامار) لنجيب محفوظ عن طريق التذكر والاسترجاع فقط .

وإلى خان الخليلي ، تهاجر أسرة عاكف من حى السكاكينى قرب العباسية هربا من الغارات المستمرة التى كانت تزلزل القاهرة زلزالا ، ويبدو معنى التشتت وعدم الاستقرار فى هذا الحدث ، ويصور الكاتب غارة من تلك الغارات : (أضواء الحجرة المظلمة بنور عجيب آت من الفضاء وأعقبه صفير مبحوح انتهى بانفجار شديد دوى فى سماء القاهرة دويا شديدا مزعجا ، فانتفض رعبا ، وتولاه فزع جنونى ، وقفز نحو الباب لا يلوى على شىء . وضاعف من الرهبة أن الحجرة لم تزل مضاءة بذاك النور الوهاج الذى اخترق نوافذها من الخارج داعيا القذائف إلى أهدافها ، وتتابع الانفجارات الشديدة واختلط تفجرها بذاك الصفير المبحوح الممقوت ، فارتجت الأرض ارتجاجا وزلزل البيت زلزالا ، ولم ينقطع الضرب لحظة

واحدة ، وبدا كأن السماء ستظل تقذف الأرض بهاتيك الرجوم الشيطانية في ذاك العناد الشيطاني الجبار ، ووجد والديه في الصالة ، الأب معتمدا ذراع الأم يوشك أن يسقط صريع الفزع والإرهاق ، فهرع إليهما وتأبط ذراع والده ، وصاح بهما : هلما إلى مخبأ العمارة ، ومضوا مسرعين تتقدمهم الخادمة ، وتساءل صوت متهدج مضطرب : ما هذا النور ؟ هل شب حريق في الخارج ؟ فقال أحمد وهو يعالج أنفاسه المضطربة ويتبين مواقع قدميه من السلم : هى مصابيح (المغنسيوم) التى قرأنا عنها فى الجرائد .

فقال الرجل :

ربنا يلفظ بنا ، وكان السلم مكتظا بالهابطين الداعين الله من قلوبهم .

كما نستمع للمحاورات البسيطة الساذجة فى جلسة المساء ، بقهوة الزهرة التى يحضرها أحمد عاكف وصحبه وفيها آراء « المعلم نونو » صاحب مبدأ « ملعون أبو الدنيا » وفيها يبدو إعجابه بهتلر مؤكدا أن ذكاءه لا بد عائد إلى أنه يتعاطى « الحشيش » ، ذلك لأن نونو من مدمنيه . وإعجاب « نونو » يكشف عن الشعور السائد فى مصر آنذاك وهو تأييد ألمانيا وتشجيع « روميل » ، لا إيمانا بما تؤمن به ألمانيا أو حباً لها ، بل تحديا للاستعمار البريطانى الجاثم فوق صدر مصر . ويدور حوار بين أحمد عاكف وأحمد راشد : (فابتسم أحمد راشد . استطاع أن يتسم ثانيا ، وقال لصاحبه : رأييت إلى هؤلاء المتعصبين الألمان ؟ وأنت ؟ هل أنت كهؤلاء ؟ وكان عاكف يتلذذ كعادته بمشاركته المغلوبين ، عواطفهم ، ولما كانت الغلبة للألمان فى ذلك الوقت ، فقد قال بغير تردد :

كلا . . . إننى مع الحلفاء قلبا وقالبا .

فسوى المنظار الأسود على عينيه ، وقال : (لى أمل واحد : أن ينتصر الروس ويحرروا الدنيا من الأغلال والأوهام) ، وتبدو من خلال المقارنة السريعة فنية التناول هنا بما يرفع الرواية درجة فوق التناول فى (رد قلبى) ، حيث يبدو العرض هناك من خارج الشخصية ومن داخل المؤلف ، بينما يبدو هنا من داخل الشخصية متفقا مع طبيعتها ، الأمر الذى جعله يصور الحرب بإشاعاتها المجسدة والمبالغ فيها ، حتى ليذهب بعضها إلى أن هتلر ينطوى على احترام للبقاء الإسلامية ، بل قيل إنه يبطن الإيمان بالإسلام !!

وتصور (زقاق المدق) مظهرا من مظاهر الآثار الخلقية الناجمة عن الحرب ، فنرى « زيطة » ، الشيطان الأسود القبيح صانع العاهات ، يسكن خرابة ، ويشوه

الناس الراغبين في احتراف الشحاذة ، ولعله يقوم هنا مثلاً للتشويه الخطير الذى أحدثته الحرب في النفوس ، ماديا ومعنويا على حد سواء ، ويبدو في الرواية بعض أفراد الطبقة الكادحة ، وهم يعلقون الآمال (بالأورنس) ، حيث العمل بمعسكرات الإنجليز نظير ثلاثين قرشا في اليوم . ويجن « حسين كرشه » بهريق الكسب هناك ، فيذهب ثم يأخذ معه « عباس الحلو » الذى يترك خطيبته « حميدة » (تيتى) ، ويبدى حسين رأيه في الحرب من وجهة نظر نفعية بحتة يقتصر صدقها عليه وعلى بضعة أفراد مثله ، يقول : (الجيش الإنجليزى كنز لا يفنى . . هو كنز الحسن البصرى ، ليست هذه الحرب بنقمة كما يقول الجهلاء . . ولكنها نعمة النعم ، لقد بعثها ربنا لينتشلنا من وهدة العوز ، على الرحب والسعة ألف غارة وغارة ما دامت تقذفنا بالذهب ، حقا هزمت إيطاليا ، ولكن ألمانيا باقية ، ووراءها اليابان ، وسوف تطول الحرب عشرين عاما) . وأرى في هذا التصوير مجافاة للواقع ، فإن التاريخ يقرر أن العمال قاطعوا العمل مع الإنجليز وأسهموا إسهاما لا يقل عن الإسهام الحربى في ذلك المجال ، وهذا ما لم تصوره الرواية ، بل حرصت على تسجيل عكسه . وكان أولى بالكاتب أن تعكس روايته صدى ظاهرة المقاومة والنضال في صورة التعامل السلبي مع العدو . ويتفق معه الكاتب ، الذى توقف عن الكتابة ، عادل كامل فانوس ففى روايته (مليم الأكبر) ، نجد « مليم » شخصية على النقيض من شخصية « خالد » ، حيث نجده لا يرى بأسا في أن يعمل قوادا ، أو يتعاون مع الجيش الإنجليزى وجنود الحلفاء خلال الحرب . وكلتا الناحيتين كتأثير للحرب : الجانب الجنسى ، والجانب المادى أراهما في (خان الخليلي ، وزقاق المدق) ، حيث تمثل حميدة في (زقاق المدق) ، في سقوطها وانحدارها ، تكملة الصورة المتمثلة في زليطة ، ومليم ، ونونو ، لنلمس التأثير المادى والمعنوى معا . فحميدة وعباس الحلو يتواعدان على الزواج ، ويلقان إتمامه بعودته رابحا من العمل بمعسكرات الإنجليز ، ويمضى الشاب لتنفيذ اتفاقهما ، أما هى ، فتقع فريسة الحرب والاحتلال على يد القواد ، « فرج إبراهيم » الذى يفلح في التقاطها وانتزاعها من الزقاق ، وتغييرها داخليا وخارجيا ، ليجعلها نواة بؤرة فساد يديرها بغية إمتاع جنود الاحتلال وابتزاز نقودهم ، الأمر الذى يدفع بعباس إلى قتلها بعد عودته ، ويموت بعد ذلك على يد الجنود السكارى ، على مرأى من زميله الجبان حسين كرشه . ويبدو هذا التأثير الخلقى فيما حدث لبسيسة بطلة (الطريق الطويل) لنجيب الكيلانى ، حيث ينالها مخدومها بخسة وضعة ، وتنتقل إلى مؤلفة تبدأ من الحرب إلى معركة الفدائيين في القناة ، إلى حريق القاهرة ، إلى قيام

ثورة ٢٣ من يوليو عام ١٩٥٢ ، إلى العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ، ثم جلاء القوات البريطانية من بور سعيد ، أى ما يغطى عشر سنوات من تاريخ مصر ، وعلى الرغم من أن هم الرواية هو تناول نمو الشخصية « ليلي » بطلة الرواية ، إلا أنها حشدت هذا الكم الهائل من الأحداث ، وفى رأى ، أن الكاتبة أرهقت نفسها ، وأرهقت الرواية حين حرصت على ذلك كله فتأثرت فنية عملها ، كما لم يرق إلى مستوى الاعمال التاريخية بعكس ما يجد القارئ لدى كاتب كنجيب محفوظ ، حيث تعرض للأحداث والتحويلات فى تاريخ مصر منذ ثورة ١٩١٩ حتى الآن فى جميع رواياته واضعا حدا فاصلا بينه وبين الروايات التاريخية . وتختلف وجهات نظر النقاد فى ذلك . فبينما يرتضى هذا المنهج كل من الناقدين غالى شكرى ، وفؤاد دواره ، نجد المخالفة لدى يوسف الشارونى ، حيث يرى الأول أن الوجه التاريخى للرواية ليس مقصودا لذاته بل قصد به اثره على تطور المرأة المصرية ، وإن إتفق معى فى ملاحظة تقسيمها للرواية إلى أجزاء تبعا للأحداث التاريخية ، مما جعل التقسيم شبيها بالحواجز ، أما الثانى فيرى نجاحها فى المزاوجة بين الأحداث الخاصة فى حياة ليلي ، وبيئتها الاجتماعية وبين الأحداث السياسية والوطنية الهامة التى مرت بها ، فى حين يلاحظ الثالث انفصال الأوضاع الاجتماعية عن الاحداث .

وتصور الكاتبة بطلتها ، وقد جمعت بين حبها لعصام وبطولتها الوطنية ، فذهبت إلى « بور سعيد » خلال العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦ ، أما حببها فيستشهد ، على حين تواصل الكفاح مع غيرها فى المعركة . ولأن الرواية أصلا تعالج وضع المرأة من خلال ليلي ، فإن إقحام المعركة وانصراف ليلي كلية إليها دفع أحد النقاد إلى أن يقول : (إن معركة بورسعيد تصلح موضوعا خصباً للعديد من الأعمال الفنية الضخمة ، ولكنها لا تصلح أبدا أن تكون خاتمة لرواية تعالج أزمات نفسية واجتماعية ، وهو ما اتفق فيه مع الناقد . ومن الملاحظ ، أن هذا الحادث لم تتعاطف معه الرواية المصرية كثيرا بعكس سائر الفنون الأخرى وبالأخص الشعر بدرجة أكبر ، والمسرحية والقصة القصيرة بدرجة أقل ، بينما رأينا القصة القصيرة السودانية مثلا تتعاطف معه بشكل كبير) .

ونظرا لأن هذه الفترة التى عالجتها الرواية السابقة ذات دلالة خطيرة فى تاريخ مصر ، فإن ذلك أغرى الكتاب بمعالجتها على نحو متقارب لا سيما وأنها تمثل مرحلة هامة وحاسمة معا ، مما جعل يوسف إدريس يكتب روايته الأولى (قصة

حب) مغطية الفترة نفسها تقريبا . كما رأينا كذلك رواية (فى بيتنا رجل) لإحسان عبد القدوس ، وتقوم هاتان الروايتان مثلا لعظمة الدور الذى لعبه شباب مصر ضد الاستعمار ، وتدوران حول الأحداث التى عرضت لها عند حديثى عن الروايات السابقة . ونجاح رواية (فى بيتنا رجل) يرجع لاهتمام واشتغال كاتبها بالسياسة عن طريق كتاباته الصحفية لفترة طويلة ، ويلتقى معه فى الاهتمامات السياسية مع اختلاف فى الاتجاه عبد الرحمن الشراوى ، فإذا كان فى (الأرض) قد تناول أزمة عام ١٩٣٠ السياسية والاقتصادية ، وأبان عن دور الشعب فى إسقاط حكومة صدقى وإعادة دستور سنة ١٩٢٣ ، فإنه - أيضا - يعرض فى رواية (الشوارع الخليفة) لعام ١٩٣٥ وما بعده بما وقع فيه من أزمات سياسية ومظاهرات وطنية ، وفيها نرى شكرى عبد العال الضابط المصرى الوطنى الذى رفض أن يضرب المظاهرات الوطنية بالرصاص بل هب فى قائده الإنجليزى وضربه بالكرسى ، فأحيل إلى المعاش لبسهم فى المجال الاجتماعى ، وحين يعاد للخدمة مرة أخرى يرفض القيام بمنع خروج جنازة شهداء سنة ١٩٣٥ من كلية الطب ليحال للمعاش من جديد .

ويلتقى معه الكاتب فتحى الرملى فى رواية (الخطر) حيث صور جماعة من الشبان يقاومون الاحتلال باغتيال جنوده ويخططون لعملهم فى حى السيدة زينب ويتناول فتحى غانم جانبا يتمثل فى المظاهرات وتدفق الثوريين فى مواجهة الاستعمار والقصر فى رواية (الرجل الذى فقد ظله) .

ويتناول صالح مرسى القضية من جانب آخر حيث يشير لاستغلال الاستعمار الإنجليزى لكل مظاهر الحياة فى مصر ، حتى الصيد ، فنرى فى (زقاق السيد البلطى) كيف يحاول أحد الانجليز إنشاء اسطول للصيد على الطريقة الحديثة ، مما هدد أهل القرية فى رزقهم ، وجعلهم يقفون ضد « عبد الموجود » الوسيط الاستغلالى ، بل ويضربونه وإذا كان صالح مرسى قد أسعفه طبيعة فهمه لظروف حياة الساحلين مما حقق لروايته التوفيق ، فإن الرواية السابقة لفتحى الرملى شأنها شأن كثير من الروايات التى عالجت الموضوعات القومية وخاصة الموقف ضد الاستعمار ، حفلت بأحداث غير مبررة ، بل غير واقعية كلية ، مثل إلقاء جثث لقتلى من الإنجليز فى بئر بمدخل منزل « عزيزة » الراقصة حتى انتشرت رائحة الجثث بالحى مما جعل الحادث بعيدا عن التصور الواقعى . وهذا العيب

يكاد يوجد فى جميع روايات الفترة ، ودلالته تكمن فى طغيان الهدف الموضوعى على الهدف الفنى ، بمعنى أن ينصرف هم الكاتب بالدرجة الأولى إلى تقديم ما شاهده وعاصره ، وعائشه ، فإذا صادف ذلك ثقافة وقدرة فنية لدى الكاتب جاء عمله خالياً من تلك الملاحظة ، وبمقدار ما تضعف القدرة الفنية بمقدار ما يعود العيب إلى الظهور ، ولعل أقل الكتاب وقوعاً فى هذا العيب الكاتب نجيب محفوظ .

على أن الأمر فى زقاق السيد البلطى ، وفى (مرامار) والرجل الذى فقد ظله لا يقتصر على مجرد تحدى المستغل بل تصويره تصويراً منفراً .

السّارد وظلّ السّارد في قصص عبد العال الحمامصي

دور فنى :

لكى نتعرف على الدور الفنى لعبد العال الحمامصي ، وموقعه بين أبناء جيله ، وبين أجيال الفن القصصى ، نلقى نظرة على تواريخ تأليف قصصه ، أو تواريخ نشرها ، لنجد أن كتابة قصص هذه المجموعات تراوحت تواريخها بين سنة ١٩٥٣ وما قبل صدور هذه المجموعة ، كما أن تواريخ النشر المذكورة قرين كل قصة تراوحت بين سنة ١٩٥٥ و سنة ١٩٦٦ ، أى أننا أمام كاتب بدأ النشر في مطلع النصف الثانى من القرن العشرين ، وشارك في نهضة فن القصة القصيرة منذ ذلك التاريخ أو قبله ، وعاصر النشر في مجلات قد لا يراها القارئ المعاصر بسبب احتجابها ، أمثال : قصتى ، والثقافة ، أو غيرها أمثال : المساء ، والتعاون ، والقصة .

ثلاث مجموعات

والمؤلفات التى بين أيدينا ، تضم ثلاث مجموعات قصصية ، أولاها : للكتاكت أجنحة بمقدمة لثروت أباظة ، وثانيها : هذا الصوت وآخرون بمقدمة لمحمد قطب ، وثالثها : بئر الأحباش بمقدمة لإبراهيم فتحى ، وصدرت المجموعة تضم هذه المجاميع سنة ١٩٩٥ لتدل على تطور فن هذا الكاتب المخضرم الذى وضع أيدينا على جانب من جوانب تطور رؤيته الفنية ، حين أعاد نشر قصة قابيل يخنق القمر في مجموعتين : للكتاكت أجنحة ، وهذا الصوت وآخرون ، لتشكل مع قصتى : يوحنا يبشر في المدينة ، والساعة ال ٢٥ ثلاثية سهاها أغنيات حزن وحلم وقال : تمثل عندى وحدة رؤية فنية كانت قابيل يخنق القمر أول أضلاع مثلثها .

ثلاثية الحرب والسلام

ترجع بواكير الإسهام القصصى لعبد العال الحمامصى إلى أوائل الخمسينات ، بما نشره من قصص فى الصحف والمجلات آنذاك ، حتى ظهرت أعماله القصصية الكاملة تضم مجموعاته : للكتاكت أجنة ، وهذا الصوت وآخرون ، وبشر الأحباش .

ومما يلفت النظر ، حرصه على إعادة نشر قصة (قابيل يخنق القمر) فى مجموعتين من هذه المجموعات لتأتى مع قصتى : يوحنا يبشر فى الحانة ، والساعة ال ٢٥ . وقد أطلق المؤلف على هذه الثلاثية اسم : (أغنيات حزن وألم) مبررا سر تكرار النشر ، والجمع بين الثلاثة بأنها تمثل رؤية فنية واحدة كما قدمنا .

وهذه الثلاثية تمثل رؤية الكاتب للمدينة المعاصرة مدينة الموت والصراع والرعب والخوف ، حتى يفضى إلى تجاوز الواقع متخطيا حاجز الزمن المحصور فى ٢٤ ساعة ، حيث الزمن الجديد ، حيث مدينة المستقبل مستعينا برموز كالطوفان والسفينة .

وتطلعه إلى الزمن المستقبل يصرح به « بعدم التوافق » كما يوظف من أجل توضيحه أسطورة خطف بنات الحور القمر ، وتكون عودته رمزا للمستقبل ، مع رموز أخرى مثل :

قابيل وهابيل ، والمسيح ويهوذا ، والفجر ، والنور ، والبومة ، والتاريخ ، والزمن الجديد .

وفى الساعة ال ٢٥ ، نجد جيل ما بعد الطوفان الذى ينمو تاريخه الجديد فى وجه السديم . أما الطوفان ، فقد استدعى السفينة رمزا للخلاص ، وليكون ذلك كله قرين أزمة الحرب والسلام فى عالمنا المعاصر كما يبدو فى النسق الأسلوبى الآتى ، وما ينتج عنه من دلالة :

- السفينة أقلعت وغاب الصراع

- هل ينجو نوح ومن بالسفينة ؟

- أوقفوا الطوفان . . أقيموا السدود

وكما يبدو فى نسق أسلوبى آخر يكمن فى ناتجه الدلالى المشير إلى الأمل :

- لاحت السفينة تمخر عباب اليم

- فالشمس تشرق من هناك وحتما سينجاب الضباب ويسطع أفق الخلاص .

تمضى ثلاثية الحرب والسلام هذه مع الحرب والموت والحياة من خلال نافذتين حرييتين عالميتين هما : فلسطين وفيتنام ، ولقد مضى « بروسست » مع الزمن الضائع . أما الحمامصى فيمضى مع الزمن المرتقب أو المنتظر ، مع الساعة الخامسة والعشرين ، أى بدء زمن جديد يسود فيه السلام ، بعد أن يحرر الطوفان البشرية من شرور الحرب والمحاربين مع علامات السلام :

النجوم ، والقمر ، وأبواب الغد ، والسفينة تمخر عباب اليمّ ، لنبدأ عهدا جديدا أو زمنا جديدا فى رؤية شاملة لعالم الغد .

ورؤية الحمامصى للعالم فى هذه الثلاثية لاتنفصل عن رؤيته للمدينة فى مجموعات القصصية . وفى مقدمة مدائنه تأتى مدينته الحبيبة (أخميم) ، ثم (القاهرة) ، الأولى رمز المنبع والمولد والنشأة ، والثانية رمز النضج والشهرة ، وثالثتهما (سوهاج) .

والصبغة التى تشمل هذه المدن وتسودها ، هى الصبغة الصعيدية بما فيها من رؤية واعية لقضية الموت والحياة ودالها الشهير: الثأر والقتل حتى نجد أقاصيص ينطق عنوانها مثل : الصعايدة - قاتل لوجه الله .

وحلم الكاتب بالمستقبل ، وبرفرقة حماسة السلام ، جزء من حلمه المتنوع مهما كانت رموزه .

- حلم بفتاة رقيقة .

- حلم بالغد وبالوطن .

ومهما قال البطل بأسى : « وترامت أمامى كل أحلامى مشنوقة على امتداد الطريق » - « كنت أحلم بعالم لاناس فيه » .

ومهما تراءى الحلم كثيرا فى أقصوصة (قابيل يخنق القمر) كرؤية يد تطبق على القمر ، أو شخص يقرأ قصة قابيل وهابيل .

كما أن هذا الحلم جزء من نظرتة للتاريخ ، تاريخ المدينة والبيئة ، والإنسان بحثا عن (الكنوز) المتمثلة فى آثار الفراعنة فى صعيد مصر ، حتى لو اضطره ذلك إلى التصريح بأسماء مؤرخين أمثال : ابن إياس ، والجبرتى .

يفرق الأسلوبيون بين الكاتب وراوى القصة ، لأن القصة لا تمثل الأشياء . بل

هى حدث لغوى ومغامرة لغوية ، وعلى هذا ترتبط هيكلية القصة بمفهوم الراوى الذى يولد على حساب الكاتب أو المؤلف ، لأن الراوى شخصية مستقلة عن المبدع أو كاتب القصة الذى هو صانع الراوى ، ويكون الهدف المقصود هو معرفة ما تقوله القصة عن نفسها لا عن صاحبها ، ومعرفة بنيتها بوصفها إنتاجا نصيا .

من هذا المنطلق ، تغدو السيرة الذاتية هنا وهما نقديا . أما إذا تابعنا النفسيين فى حديثهم عن الواقع المكبوت ، والقصة العائلية فى إطار مثلث العائلة ، والأمانى المكبوتة ، فإن من الممكن أن نعبر طريقنا إلى السيرة الذاتية لعبد العال الحمامصى بشكل أكثر يسرا وسهولة ، إذ يرى النفسيون أن العائلة هى المحور فى القصّ النفسى : العائلة القديمة ، والعائلة الملكية ، والعائلة الأرستقراطية ، والبرجوازية والبروليتارية ، وعلى هذا يجسد القصّ حلم الكاتب لا حياته الواقعية ، مهما خلق من قناع يختفى وراءه ، ومعنى هذا - عندهم - أن القصة هى قصة القصة الأولية المنقوشة فى لاوعينا .

وفى قراءة الأعمال الكاملة لعبد العال الحمامصى :

للكنايت أجنحة ، وهذا الصوت وآخرون ، وبئر الأحباش ، نلتقى بلامح من سيرته الذاتية بعضها مباشر والآخر غير مباشر نجد أنفسنا أمام الخطاب القصصى الذى يصور كاتباً شديداً الاهتمام بالقراءة والكتابة والتأليف : شعرا ، وقصة ومقالات ، وبالصحافة ، والثورة . بل من يقرأ له ، وما يقرأ ، واهتمامه بالثقافة ، والثقافة الجماهيرية ، كل ذلك فى وجوه أبطال يحملون من ملامح الكاتب الكثير سواء أكان الكاتب ساردا أو مسرودا عنه .

كما نجد نيل الوسام ، والجوائز ، والميل للخطابة ، والميل الحزبية ، والطموح ، والشهرة فى صفحات منها :

(١١ ، ٢٠ ، ٢٩ ، ٤١ ، ٢١٥ ، ٢١٩ ، ٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٩٠ ، ٣١٦ ، ٣١٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٣ ، ٢٥٨ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٢٦٢ ، ٣٢٠ ، ٣٢١) . بل نرى ذكر مقالات العميد والحكيم وزكى مبارك وأمّالهم من الشعراء ، والكتاب .

وأعلى أصوات السيرة الذاتية يبدو فى قصة (عميش فى إيطاليا) حيث كان الكاتب محتفى به فى بلدته أخيم (٣١٣ وما بعدها) .

هكذا نجد البطل دائما : الشاعر والقصاص ، والمهتم بالقراءة والكتابة ،

والكلمة وأهميتها (١٧ ، ١٨) والفكر ، ومن الممكن تلمس ذلك بوضوح في القصتين : الأولى والثانية .

وكثيرا ما نجد البطل مهتما بتسجيل ذكرياته ورصد انطباعاته ومشاعره عما يعاينه من بنى أعمامه ، وهو صغير ، ويسود ذلك كله كون البطل صعيدا يا يتحرك في بيئة ومعالص صعيدية في معظم أنحاء المجموعة .

ومن جوانب سيرته الذاتية رصده بعض مامر به من شخصيات كما يبدو في الأنماط البشرية بالمجموعة ، وهى أنماط طريفة منها :

مريام الحبشية بطلة بئر الأحباش بصمتها الدائم وصرامتها المعهودة ، وقيادتها بكرة القس إبراهيم ، ومنها : الشاب الصعيدى القادم من الصعيد أديبا طموحا يعانى من تسلط ابن خالته فى العمل حتى يستقبل ، بما فى ذلك من استبطان أدواته المونولوج الداخلى مع شاب شغوف بالقراءة ، يتأزم من الداخل ، شاعر ، يحيط به الضياع ، وقصاص يتعذب من أجل نشر قصصه ، كذلك الشاب الصعيدى المكلف بمهمة قتل أخته وهنا نجد - أيضا - تسلط العم على أبناء الأخ ، كذلك مجموعة الأنماط البشرية فى قصة الصعايدة من أمين الشونة ، وشيخ البلد ، والمأمور وبعض النماذج الأخرى ، كذلك الأبطال الأقباط أمثال : القس إبراهيم ، والمقدس دانيال ، ومارى العجوز ، ويوحنا ، ومن الطبقات الشعبية : صابرة ، والحلاق ، وحميدة .

وكان عميش أعلى هذه الأنماط صوتا ، وأكثرها اتضاها رامزا للانفتاح الأهوج ، وانقلاب المعايير الطبقية ، والهجرة للخارج . بل إنه يذكر الأسماء التاريخية بنصها ، والثورات ، والخطباء .

ومن أهم الملامح لوحة البيئة المحيطة به ، وبخاصة بيئة الصعيد ، تليها بيئة القاهرة ، وما يطرأ عليها من انفتاح وتحول وتغيير ، ففيها نجد السوق ، والبوتيكات ، والإثراء السريع وغيرها من ملامح البيئة المعاصرة كالمسجد والكنيسة والدرب والحي ، ونهر النيل إلى جانب البيئة التراثية التى هى صوت الماضى ، وفى قمتها لوحة الفراعنة ، والكنوز ، والآثار بما فيها من دلالات حضارية ، وفيها المضمون الفكرى والروحى مقابل المضمون المادى فى البيئة المعاصرة ، ومع هذا وذاك نجد الفولكلور والتراث الشعبى ، ثم البيئة العربية المحلية : فلسطين ، والعالمية وبخاصة فى ثلاثية الحرب والسلام (قابيل يخنق القمر ، ويوحنا يبشر فى الحانة ، والساعة ال ٢٥) .

فى ذلك كله ، نرى وجه الكاتب السارد عبد العال الحمامصى بملامحه البشرية وليس الفنية فقط باعتباره شاهدا على عصره بتجربته فى الحياة ، كما نرى وجوه تعاطفه ، أو نفوره ، رضاه أو سخطه بما يعبر عن موقفه الفنى أى الوجدانى ، والعقلى أى الفكرى على حد سواء .

البيئة المحلية

وتتجسد لوحة البيئة فى المجموعة بين مظاهر عديدة منها ما يفيد التحول والتغير
مثل :

الظواهر الشعبية الطارئة حيث تنبعث من السوق أصوات الغناء المستحدث وعلى رأسه غناء « عدوية » ٢٥٧ وما بعدها ، حيث خناجر أغنياته ، وحيث يسمى العصر عصر الجنون ٢٦١ ، ويشير إلى مدرسة المشاغبين ٢٥٨ .

وتكون هذه الظواهر الشعبية صورة من التحول المفاجئ فى المجتمع ، حيث التحول إلى البوتيكات ، وإلى الانفتاح ، وإلى استغلال الفرص ، والإثراء السريع (عميش فى إيطاليا ٣١٣) ، و ٢٥٨ وما بعدها بما فى ذلك من طغيان الحياة المادية .

واستحداث الميكروفون فى المسجد وثورة المؤذن ورفضه التكلم فى حديدة ٢٧٦ تمسكا بالقديم .

وفى مقابل المستحدث يكمن الماضى حيث الفراعنة والكنوز والآثار التى تتكرر إشاراتها ٢٨٠ ، ٢٨٨ ، ٣١٥ ، وفى ذكر الكنوز دلالات مادية حيث أفاد منها الكثيرون ، ومعنوية لدلالاتها الحضارية .

كما نجد معنى آخر روحيا ومعنويا يتمثل فى المضمون الفكرى فى مقابل المضمون المادى فيما سبق حيث الكتب الصفراء ٢٨٠ ، والطقوس ٢٨١ .

وتتمثل معالم البيئة فى :

السوق ٢٥٧ ، والمقهى ٤١ والشاعر والحنى ٢٥٩ ، والكنيسة والمسجد بأسمائها ٢١٦ والدرب ، درب السبكى ٢٧٢ ، والمولد ٢٩٠ ، والحسين ٢١٨ ونهر النيل ٢١٧ وفيضانة ٣١٦ ، ونضوبه ٢٨٥ والجسر ٢٩٤ وحوض الجوهريّة ٢٨٤ والمطاريد ٢٩٠ .

ويهتم بحوض السبيل ، وهدمه ، وردمه ، والأسطورة الناشئة عن ذلك ٢٧٢- ٢٨٣ ، ودفاع العجوز عن البئر ، وغيابه فيها .

وصلاة الجمعة ٣٠٥ ، ولعل المسجد والكنيسة في صدارة الأماكن عنده .

والاهتمام بالأسرة : الأم والأب والإخوة والأعمام ، وهو ما يشيع في المجموعة كلها ، مثلما يشيع موت الأم ٣١٨ ، وطمع الأعمام في الميراث .

وفي الأماكن يذكرها باسمها مثل الجيزة ١٢ ، ونادى الضباط ١٣ ، وشارع الربيع ١٢ ، والكنائس ، والمساجد ، والجسور ، والآبار .

كما يذكر من معالم البيئة ما يشيع من عادات وسلوك كالربط للرجل ٢٧٨ ، والمس الشيطاني ٢٧٩ .

وبذلك نجد لوحة البيئة عنده ناطقة بالظواهر الشعبية ، والأحياء ، والأماكن بأسمائها ، والحركة والصوت ، والتحول والتغير ، والأديان ، والتاريخ ، والعادات والتقاليد ، والأساطير ، وكنوز الفراغة والحواديت والمواويل ، والقديم والحديث ، يتصدر ذلك عادة الثأر في الصعيد .

ويذكر الأسماء بنصها ٢٥٩ ، ١٥٥ ، ٢٢٥ ، ٢٢٧ ، ٢٧٢ ، ٢٨٤ من سياسيين ، ومطربين ، وعائلات ، ومعالم ، وبلدان : أمريكا ٢٢٨ ، وفيتنام ٢٢٥ ، والزنج ٢٢٤ ، والثورات في تاريخ مصر ٤٤ كما نجد نقد المجتمع وبعض تقاليده البالية ٢٨ ، ونقد بعض الخطباء الداعي للسلطان عبد الحميد في خطبة ٢٧٦ .

كما يهتم بالفولكلور والتراث الشعبي ١٤٧ ، ٢١٦ ، ومعالم الحسين ، حيث الجنية ٢٧٣ ، ومحاولاتها البشر ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، وماء الشجاعة المسحور ٢٨١ ، ٢٨٢ ، والمس ٢٧٩ ، وربط الرجال ٢٧٨ ، والأساطير ٢٨٥ .

البيئة العربية والعالمية :

وتكون لفلسطين منزلتها في لوحة البيئة ، وفي إطارها تبدو البيئة العربية والعالمية في ثلاثيته عن الحرب والسلام (قابيل يخنق القمر ، ويوحنا يبشر في الحانة ، والساعة ال ٢٥) ٢١٦ - ٢٤٢ ، كما سنتحدث بعد قليل .

المدينة : أخميم الحبيبة ، والقاهرة الرفيقة :

وتتربع المدينة على قمة لوحة البيئة ، وتكون مدينتا أخميم ، والقاهرة عنوانا بارزا ، حيث تكون الأولى رمز المنبع والمولد والنشأة ، والثانية رمز النضج والشهرة تمهيدا لتطور نظرتة إلى المدينة حيث نظرتة للحرب والسلام . .

غير أن السمة العامة لهذه اللوحة هي الصعيد ، وهى سمة تسود المجموعة كلها سواء أكان الحديث عن بيئة صعيدية أم غير صعيدية ، إذ يؤكد الكاتب دائما هذه السمة التى لا تكاد تخلو منها قصة واحدة ، ولا يحتاج الكاتب إلى أن يصرح فى اسم القصة كما هو الحال فى القصة الرابعة (الصعايدة - ٤١) .

أوبالتصريح :

« إنهم صعايدة ، مسألة تقاليد ٤٩ » .

دفعتنى عنترتينى الصعيدية ٢٦١ .

كما لا ينسى تصوير حرّ الصعيدية ٢٨٤ ، وثورة ١٩١٩ ، ومشاركة الثوار فيها ٢٨٥ ، ٣١٦ ، ٣١٨ وزواج الشخص على غير رضا الأسرة ٢٨٨ .

وعلى رأس مظاهر المدينة الصعيدية يأتى الثأر والقتل ، وتجدهما وهو ما يشيع فى المجموعة كلها (٢٨٩-٢٩٣ ، ٢ ، ٢٨٤ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٩) .

حتى يأتى القتل عنوانا (قاتل لوجه الله ٢٩٤) ، ثم يتجلى هذا المنظور فى ثلاثية الحرب والسلام كما سنفصل ، كما يصور مشهد القتل ، وإصرار الزوجة ، على الأخذ بثأر زوجها ، حتى يكاد يشيع الموت فى قصصه ٤٧ .

أخميم

والتصريح الأكبر لأخميم « الصغيرة المحدودة » ٤٤ ، بالأمس كان القمر مختفيا فى سماء مدينتا ١٤٧ ، ومعالمها : الحوض - ٢٨٤ ، والكنيسة ، والجامع العمرى - ٢٧٤ ، ٢٩٣ ، ٣٠٥ ، والجسر ٢٩٤ ، وصناعة النسيج بها ٣١٣ قبل أن تتدهور وتجمد وتتأخر .

وما أصابها من تغير بعد ضعف صناعة النسيج بها ٣١٣ ، وتحول الانتهازين إلى المادية ، والهجرة إلى الخارج ٣١٤ ، ونضوب الماء بها ٢٨٥ ، وتجاور الأديان بها ، والأقباط ، ٢٨٦ ونجاتها من المجاعة ٢٧٤ .

وبجوارها سوهاج ، حيث مدرسة الملك فؤاد الثانوية غربى النهر الفاصل بينها وبين أخميم ٢٩١ .

كما تكون لمدينة القاهرة لقطاتها (٢١٩ ، ٣٢٣) .

حتى تتطور نظرتة للمدينة المعاصرة ، مدينة الموت ، والفناء والصراع فى منظومة (الحرب والسلام) :

«المدينة مزدحمة مكتظة بالأجساد التى تتراخض لاهثة ولكن الصمت يطويها ، لا أحد يتكلم ، لا أحد يومئ ، المدينة كلها خرساء ، الخوف فى العيون ، الرعب فى الخطوات لاصوت غير نعيب بومة ينعق حادا فى الفضاء ، حامل اللوحة يجرى ، حامل الغدارة يركض فى أعقاب» ٢٣٥ .

ولا بأس من ذكر سادوم - ٢٣٥ وأورشليم ٢٣٨ .

حتى نمضى معه فى تجاوز الواقع فى (الساعة ال ٢٥) ، حيث الزمن الجديد ، والطوفان ، والسفينة ، حتى يقول أحدهم :

«لنغادر هذه المدينة ، إنها تعيش خارج نطاق الزمن ، إنها بلا تاريخ ، بلا ملامح ، بلا شمس ، بلا نجوم ، بلا شفق ، بلا غروب» ٢٤١ .

فهل هذه مدينة المستقبل ؟

إنه يصرح فى آخر قصة (هذا الصوت وآخرون) : « من ذا يشفينى من مرض عدم التوافق مع هذا الزمن ، أشعر بأننى خدعت ، خدعنى هؤلاء الذين أدمنت كتاباتهم منذ صغرى » ٢٦٢ .

ورمز القمر مع المدينة يوحى بالكثير (قابيل يخنق القمر) حيث يستوحى أسطورة خطف القمر وبنات الحور ، ثم ينهى القصة بقوله :
وطلبت منها أن توقد شمعة ريثما يعود القمر ٢٢٣ .

رموز :

وتشيع فى المجموعة رموز لها دلالاتها وإشعاعاتها ، كرمز قابيل وهايل ٢١٦ وما بعدها ورمز الطوفان ٢٢٤ - ٢٣٩ ، فى أكثر من قصة .

والمسيح ويهوذا ٢٢١ ، ٢٣١ .

ورمز الفجر ٢٢٨ ، ٢٤٠ ، ورمز النور ٢٣٧ ، ورمز البومة ٢٣٧ .

على أن أهم هذه الرموز رموز الطوفان والتاريخ ، والزمن الجديد - التاريخ (٢٣٩ وغيرها) ، (٢٥ ، ٢٤١) ، نجد الطوفان في الزمن الجديد في (الساعة ال ٢٥) حيث جيل ما بعد الطوفان الذى ينمو تاريخه الجديد في وجه السديم ص ٢٣٤ ، ويستدعى ذلك ذكر السفينة رمزا للخلاص وهنا يتساءل نوح قل لنا ما مصيره ؟ ٢٣٩ ، ليكون رمز الطوفان في هذه القصة (٢٣٣ - ٢٤٢) ، والقصة السابقة لها (يوحنا يبشر في الحانة) ٢٣٤ ، قرين أزمة الحرب والسلام في عالمنا المعاصر كما يبدو من العبارات :

- السفينة أقلعت وغاب الشراع ٢٢٧

- هل ينجو نوح ومن بالسفينة ٢٢٧

- أوقفوا الطوفان . . أقيموا السدود ٢٣١

وهذا الرمز مرتبط بثلاثية تدور حول أزمة السلام في عالمنا ، يكون حديث السفينة فيها عودتها :

لاحت السفينة ، تمخر عباب اليم ٢٤٢

فالشمس تشرق من هناك وحتمًا سينجاب الضباب ، ويسطح أفق الخلاص . ٢٣٠

في ثلاثية قابيل يخنق القمر (التى نشرت في مجموعتين منفردة في الأولى ومجموعة إلى زميلتيها في الثانية) ، ويوحنا يبشر في الحانة ، والساعة ال ٢٥ .

في هذه الثلاثية قمة فن عبد العال الحمامصى ، ودون أن يذيل القصة الأولى مبررا سر تكرار نشرها ص ٢١٦ ، نجد انشغال الكاتب بقضية الحرب والموت والحياة ، من خلال نافذتين حربيتين هما : فلسطين وفيتنام ، الأمر الذى يجعلنا نتساءل عن رمز القمر وعن المخاطب الغائب ، فهل القمر هو السلام الغائب ، وهل قابيل اليوم هو قابيل الأمس ؟ ومع يوحنا نجد يهوديا قاتل في حرب فيتنام لنجمع بين حرب فلسطين وحرب فيتنام والموت واحد في إطار التاريخ والأسطورة حتى نصل إلى القصة الثالثة حيث الزمن الجديد ، كان بروسست في الزمن الضائع أما الحمامصى ففي الزمن المرتقب أو المنتظر وهى الساعة الخامسة والعشرون ، أى بدء زمن جديد يسود فيه السلام ويأتى الطوفان ليحرر البشرية من شرور الحرب والمحاربين حيث :

النجوم ، وأبواب الغد ، ولاحت السفينة تمخر عباب اليم ٢٤٢ لنبدأ عهدا

جديداً أو زمناً جديداً في رؤية شاملة للعالم ، وفي سبيل ذلك نجد رمز العجز ،
وأحاديث الموت وأدواته ، والحروب ، ورمز البومة ، وتجاوز الواقع - ٢٣٦ ،
والتاريخ ٢٣٩ ، والمستقبل ٢٤٢ .

اللغة عند الحمامسى :

في لغته إشارات واضحة تميزه ، منها : خفة الظل حيث يعبر عن كراهيته عمه
الأكبر :

« أنا على استعداد لأن أخلد في الجحيم مقابل أن يد عوني الآن أنتف ذقنه هذه
شعرة شعرة » ٢٦ .

ويتصل بذلك الأسلوب التهكمى :

الحكومة فرسها عرجاء ولكنها تصطاد الغزلان ٢٨٠ ، وتهكمه من قذارة الرأس
٣١٤ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ .

وحكاية التعبيرات الشعبية بنصّها وبشكلها المأثور: يا ناس يا شر كفاية أر
٢٥٨ .

وحرصه على الألفاظ بنصّها لدلالاتها : قباط ٢١ ، خرع ٢١ ، ذيل الكلب لا
يمكن أن ينعدل ٢٢ - الشلة - ٢٥ .

وذكره لفظ : ما ما ، وبابا في بيئة الصعيد ٣٠ ، ٤٧ وتتجلى بلاغة الخطاب في
فصاحة لغة الأم الثائرة الطالبة بدم زوجها وسط تحاذل الأهل والأبناء وتراخيهم ؛
وهى فصاحة نابعة من تفاعل الوجدان مع العقل في إطار لوعة القتل تقول : لست
من ظهري أنت ، بخة الشيطان أنت لا نطفة الأسد ٢٨٩ .

وتمضى الأم في مستوى الخطاب الثورى البليغ :

وما قيمة الشوارب تحملها النعاج ٢٩٠ ، قولى لفياض لم تخلف النار رمادا
٢٩١ ، ولكن لعله لم يتبسم عندما زرع بذوره في أحشائي ٢٩٢ .

وهو يجمع بين الاستطراد والتفصيل ٢٧٩ - ٤٣ ، وتكثيف الأحداث ٢٥٧
حسبما يملئ الموقف .

والتشويق المقرون بالإضمار كما رأينا في لقطات تتجه إلى المرأة البدينة في أقصوصة
(المحاكمة) حتى نجد البطل في نهاية القصة وفي نهاية هذه اللقطات الشائعة
يلتفت إلى المرأة ، ويلفت نظرنا إليها لنفهم أن أمة قد ماتت دون تصريح .

والقطع ، أى تقسيم القصة القصيرة إلى لقطات ينتقل بينها (٢٦ ، ٢١٩) ،
وبتثبيت القصة الأولى على القطع بما فى ذلك من تداعيات .

وعناية الكاتب بالأنماط البشرية ، والتفاتة إلى معين الذكريات والذاتية فى
حياته ، اقتضى وضوح صوت المونولوج الداخلى حيث يجعله انتقالاً من حالٍ إلى
آخر كالقطع السينمائى :

كيف تواتينى الجرأة لأفضى إلى أخى بخير الاستقالة ١٣

لا أعرف غير أن أشرد وأكتب ١٦

وربما كانت القصة الأولى (الشاعر والبنيت الحلوة) أكثر أفاصيص المجموعة
احتفالاً بالمونولوج نظراً إلى طبيعة بطلها .

ولغة الكاتب تجمع بين السرد الوظيفى المرتبط بتوضيح الموقف والعبارة الموحية
مثل :

لم يعد الحب وسادة فوق القمر ، الحب فى عصرنا التزامات قاهرة وحساب
مفتوح عند البقال ، والجزار والصيدلية - ١٣ .

عندما تنتهى أحزان العالم يبحث قلبى عن مسرات تحفة ٩ .

الحلم بالغد :

والكاتب - كغيره - يحلم بالغد ، على لسانه وعلى لسان أبطاله ، سواء أكان
الحلم بفتاة رقيقة ٢٩١ ، أو بالغد وبوطن ٢٩٢ ، « وترامت أمامى كل أحلامى
مشنوقة على امتداد الطريق » ٢٩٣ .

ويهتم بالأمر غداً ، وبالمستقبل وهو جسد عنه ٣٢٦ ، ويتردد الحلم كثيراً فى
(قابيل يخنق القمر) ، كرؤية يد تطبق على القمر ٢١٧ ، أو رؤية شخص يقرأ قصة
هابيل وقابيل ٢١٨ ، وكنت أحلم بعالم لانس فيه ٢٢٢ ، « بأحلامك الحمقاء »
٢٣٤ .

ويهتم الكاتب بالتاريخ حيث يلجأ إليه فى تواريخ المدينة والبيئة ، والإنسان ،
مثل اللجوء إلى الكنوز ، كنوز البشرية من الفراعنة وغيرهم ، بل يذكر أعلامه
بأسمائهم كابن إياس ٣٢٦ ، والمقرىزى ٣١٧ ، ٣١٩ ، كما قدمنا .

أحلام مواطن في مهمة انتحارية

في مجموعته القصصية ، يقدم فتحى سلامة طرقا متنوعة لفهم الواقع ، منها «الحلم» ، وكأنه الرسام الذى قال « لفرويد » ذات يوم : أنت تفسر الأحلام ، وأنا أعلم الناس كيف يحلمون ، وهو مثل « روسو » الذى يرى أن لنا الحق فى أن نرسم أحلامنا .

ويكون الحلم طريقا إلى الحقيقة ، فهو فى أقصوصة « ربما وجدت فى الحلم عملا » يجعل العنوان خاتمة للقصة ، والبطل فى غير هذه القصة تعاوده أحلام طفولته ، وقد تخطى الخمسين ، لذا فإن على من حوله أن يوقظوه من أحلام الشعارات ، وتفزع « شلبية » من نومها ليعبر الحلم عندها عن حرصها على زوجها حتى باتت تراقب أحلامه وتعبيرات وجهه ويديه أثناء نومه .

وهذه السلسلة من الأحلام لاتأخذ الشكل السريالى الذى رأى فيه السرياليون أن « فرويد » علمهم أن الإنسان حالم ، انطلاقا من مقولة أن الإنسان واقعى نهارا حالم ليلا ، كما أن هذه السلسلة من الأحلام لاتأخذ شكل تداعيات حلمية . بل تجعل الحلم طريقا للحقيقة ، « فعصر الأحلام الوردية قد ولى وانزاح الكابوس وحلت محله مرارة الواقع وحسرة الأيام التى خلت » .

وتكون أحلام اليقظة هى طريق البحث عن الحقيقة فى أقصوصة « عروس البحر » حيث يجعلها حلم اليقظة « أميرة » فى لوحة فى متحف « اللوفر » تارة ، والشقراء فى المرقص تارة أمام عيسى البطل ، الأستاذ الجامعى ، لتكون عروس البحر رمزا للحقيقة المنشودة بما فى ذلك من دلالات الانسلاخ الإنسانى أو تناسخ الأرواح .

والقاص فتحى سلامة يوظف التضاد فى سبيل البحث عن الحقيقة ، التضاد بين الحياة والموت فى : القطار - الولادة - الموت ، والتضاد بين الزوجة والزميلة ، والتضاد بين بسالته المتخيلة ، وموته ، والتضاد بين بائع فى حالتين ، هذا التضاد الذى يكشف عن أن الحقيقة لها أكثر من وجه ، وأكثر من طريق ، وأكثر من حلم .

وكما يوظف التضاد ، يوظف الرمز ، حيث رمز القطار ، في موازنة ثنائية أيضا بين الصوت والحركة ، وبين القطار وسيلة ركوب ، والحمار وغيره من الدواب في الوسيلة نفسها ، ويتكرر ذكر القطار في أكثر من قصة من قصص المجموعة ، لنجده وسيلة السفر والعودة من الغربية ، ورؤية التغير المفاجيء ، وفقدان الهوية والانتماء ، ليكون القطار رمزا للزمن ، والحركة والانتقال من حالة إلى أخرى « وفي أول العصر اختار محمد تيمور القطار مسرحا لأول قصة قصيرة مصرية » .

ويرتبط ذلك باسم المجموعة ، وهى اسم إحداها ، حيث نلتقى برموز المواطن المطحون ، أسلحته ، هى : الحلم ، والحياة ، ونتيجته أن الإصلاح مهمة انتحارية ، فهو حائر بين « البسالة المتخيلة » ، و « الموت الواقعى المحتم » تماما كما حدث لبطل « أحلام رجل من عصرنا » الذى ضاعت خطيئته بعد بذل الجهد وبناء أحلام الأمل ، ولهذا تعددت نهايات الموت فى كثير من قصص المجموعة ، ليظل القصاصون يحلمون بما يبنون فى عالمهم القصصى . .

والأسماء مجرد دلالة على شخص ما : « مجرد اسم اخترعه » ، محمود - عبده - أو أى اسم آخر ، وبطل الرجل الذى حبسته الأسلاك فى ورقة مختومة باسمه ، وبطل وفاتنى القطار يعود من الغربية إلى قريته : لم يسألنى أحد عن اسمى ، ولم يكتشف أحد رسمى ، كما أنه لا يجد له عنوانا ، ودلالة ذلك فقدان الهوية ، ومرارة الاغتراب الداخلى بعد الغربية الخارجية ، حيث تدور قضية الاغتراب فى الخليج فى أكثر من قصة ، فهى فى الرجل الذى حبسته الأسلاك ، وفى شربت ما ارتويت مذكرا بقصيدة فاروق شوشة كرة النار ، وقصص عبد الله خيرت ، وفؤاد قنديل ، وسيد عبد الرؤوف عن الهجرة للخارج والاعتراب ، وفى بعض هذه القصص نجد حرب اليمن وحرب الخليج ، وحرب أكتوبر ، و ٥ يونيو (٨٠ ، ٨١ ، ١١٩ ، ١٢٠) .

فى قصة عروس البحر ، نجد شيئا من أدب البحر ، أدب الجنيات ، وترمز عروس البحر للحقيقة ، كما يرمز تعدد صور المرأة فى القصة من خلال سمكة البحر إلى الانسلاخ الإنسانى وتناسخ الأرواح .

وللكتابة ، والكلمة مكانة فى القصة ، فكاتبنا فى قصته الذاتية (لك حبى وفؤادى) (١٢٧ - ١٥٨) ينطلق من تجربته مع المرض والجراحة فيما يشبه السيرة الذاتية متنقلا بين الروحية والمادية ، ويختار لذلك ضمير المتكلم ، وفى مجال المادة والروح يخلط بين الزمان والمكان فيما بين مكة المكرمة ، حيث الكعبة وماء زمزم ، ولندن حيث المستشفى الذى يرقد فيه ، وتحتل الكلمة - كما قلنا - منزلتها فهو كاتب

صحفى : « أستطيع الكتابة وأنا مشلول » ، لو كانت أمطار لندن مدادا لكى أكتب كلمات الشكر .

وإذا كانت هذه القصة ذاتية ، فإن معظم قصص المجموعة مكتوبة بضمير المتكلم (١٤) ، ثم بضمير الغائب (٧) ، وتنتشر الذاتية فى أماكن متعددة (١٠ - ١١ ، ١٤ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٤١ ، ٥٩ ، ٦٩ ، ٩٠ ، ١١٧ ، ١٦٥ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ، على أن قصته الذاتية (لك حبى وفؤادى) هى أطول قصص المجموعة ، وفيها - كما قدمنا - تجربته مع العملية الجراحية ، فى قلبه .

والمجموعة مهتمة بالشخصية وتصويرها داخليا وخارجيا ، وبذلك تتغلب الشخصية على البيئة ، ومنها النمط الريفى فى لن يعشق غيرها ، كما نجد نموذج البطل المعاصر المتأزم فى أحلام رجل من عصرنا مع وجود البيئة الريفية فى لن يعشق غيرها ، وفاتنى القطار .

وفى قصة الشخصية اهتمام بالقناع الذى يخفى باطن الشخصية كبطل مواطن فى مهمة انتحارية فهو فى نظر الجيران ولد عاقل ، كالبنات « استراح وارتدى قناع التائه المظلوم ، أسرع بارتداء قناع الارتباك - كان مؤدبا للغاية ، يومى برأسه تظاهر بالسعادة ، يجيد لعبة التسلسل سأرتدى قناع المسؤول » ، هكذا يلعب القناع دور الرمز، كما يلعب القطار دور الرمز للحركة والزمن والانتقال والتحول .

وتكنيك المجموعة يجمع بين النهج التقليدى والنهج الحديث . ومنها ما يميل إلى القطع مثل قصة مواطن فى مهمة انتحارية حيث القطع إلى :
القطار - الولادة - الزميلة - الزوجة - الأم - البائع - الكمسارى .
وفى قصة أبى أحبك ، حيث القطع إلى :

هو - هى - الحيرة - هى - هو - جميع الأبطال ، كذلك قصة لن يعشق غيرها .
كذلك تجد بعض الخلط بين الأزمنة والأمكنة مثلما نجد فى نهاية قصة أبى أحبك ص ٢٤ وختامها جملة :

لكن ما فات آت ما فات لا يرجع إلا إذا رجع الأموات ، كذلك ما أشرنا إليه فى قصة لك حبى وفؤادى . ونجد النهاية المفتوحة فى مواطن فى مهمة انتحارية .

ويجمع السرد بين صوت الراوى ، وصوت الحوار ، وصوت المونولوج ، وكانت قصة لن تسرق ذاكرتى قصة حوارية - ١٠ ، وتردد بعض الشخصيات المونولوج

الداخلي - ٩ ، ٢٢ ، والميل إلى الجمل القصار : « وقف ينتظر ، طال انتظاره ،
تململ في وقفته ، رأى على البعد قطارا قادمًا ، كان القطار مسرعا ، فمضى يتابعه
إلخ » ٣ .

قلبي مشحون بالأسى ، وعصر الأحلام الوردية قد ولى ٤١ . وهنا نجد غلبة
الجملة الفعلية على الجملة الاسمية .

وفى لغة الكاتب توظيفات تراثية من أنماطها :

- يكفى على الخبر ولا يذيعه .

- من مات دون ماله فهو شهيد ، ومن مات . . .

- إنه اليوم فاعل مرفوع بالذات المضمومة .

- ضمها ، ثم زملها بحزام من صوف ودثرها بآخر

- أكلك الذئب في ليلة صيف خانقة .

- الله أكبر انشق القمر

- أكلك الذئب .

أو توظيف الصورة :

- لم يحاول الأب أن يخدش حياء الصمت الذى يغلف ابنته .

- تتدحرج مع الحروف الهابطة إلى أسفل وتنزل فوق الحروف المستطيلة .

- كان اللبن دافئا ، وصدر أمها دافئا .

أو توظيف السجع للتهكم :

- والأيام أمان ، والناس صيام ، وعلى الحق قيام ، وحرارة الخبز الخارج توا من
الأفران تدفئ قلب الجوعان .

- الأفراح والأفراح

- اللكمات والكلمات

أو الشعر الشعبى :

- عطشان أنا ، عطشان إلى حزن الصبايا والعجائز - ٤١ والشعر الحرفى مستهل
قصة الرجل الذى حبسته الأسلاك - ٧٨ .

الحلم بالمستقبل

وثنائيات التضاد في جبال العشق

يحلم الفنانون والأدباء فيرسمون المستقبل ، هكذا وجدنا المقابلة بين الواقع والمستقبل في المجموعة القصصية (جبال العشق) لعبد اللطيف زيدان في لغة غير مباشرة ، وقص غير تقليدى ذلك أن عالم المجموعة يتكون من مشاكل العصر : أزمة الطاقة - التلوث - المياه - النسل - النفوذ - القهر - الحرية - علاقات الإنسان بأخيه الإنسان - الضمير - التطور - التغيير - الغذاء . . إلخ . والعرض القصصى لهذه المشكلات أثر الإيحاء والتلويع والرمز ، وهجر السرد التقليدى بشتى أشكاله . وقد اتخذ لذلك طرفا بين :

الثنائيات المتضادة : حيث المقابلة بين الروائح الكريهة ، والعطر والزهور ، والنور والظلام ، والأمل والتشاؤم والماضى والحاضر ، والماء واللبن ، والحيوان والإنسان ، والظاهر والباطن ، والعقل والقلب . وأكثر هذه المقابلات ورودا ، وأقواها دلالة : المقابلة بين الماء والنار في أقاصيص (سفر العبيد ، والهزيمة ، والإشعاع ، وعود التيل ، والصياد ، وجبال العشق) ، لتكون النار حلا في الهزيمة وهى والماء حلا لمشكلة الحيوانات وفشل السلام ، ويكون الماء رمزا للحياة - وإن كان طريقا للموت في الوقت نفسه .

كذلك من أقواها دلالة : دلالة الزمن في المقابلة بين الماضى والحاضر ، حيث دلالة أرقامه وأفعاله على عمومية المشاكل وارتفاعها فوق الانتساب لأى عصر ، فعبودية عصر التوراة هى - بشكل أو بآخر - عبودية القرن العشرين ، ولتصب هذه المقابلات في دلالة الموت والحياة ، كما يبدو في عناوين المجموعة ، وفي دلالات أسماء الأبطال وتنوعها بين : السلم والبطش ، الوداعة والشراسة .

ولترتبط هذه المقابلات - أيضا - بثنائية أخرى تمثلت في : الممكن وغير الممكن ، الواقع وما فوق الواقع ، ولهذا كانت « الفانتازيا » ، وكان الحدث المتجاوز للواقع سخرية من الواقع وتغييرا له .

كما تمثلت في اجتماع لغتين في المجموعة : لغة واقعية قصصية ، ولغة شاعرية تصويرية ، لم تقتصر على مظاهر : السجع ، والصورة البيانية ، والاستيحاء التراثي ، والإيجاز والتكثيف ، بل داعبت الشعر في أبيات ، أو أشطر ، بالشين ، أو أسطر بالشين من الشعر بين بحر المتدارك ، أو الرجز ، كما صرحت بمصطلح «الشعر» مثل :

كونوا كما تبغون لكن لن تكونوا

وكل يدعى وصلا بليلي . . . ويلي لا تقر له بذاك

كما انتصر في المجموعة ضمير الغائب ، إذ لم ترد القصة بضمير المتكلم إلا مرة واحدة ، وغلب الحوار وقل المونولوج . أما البناء القصصي : فقد أثر تجاوز الواقع . وتجاوز السرد التقليدي ، ومالت القصة إلى القطع ، أى تقسيم العمل الفني إلى لقطات ، قد لا تعبأ كثيرا بمنطقية المكان والزمان .

كما أن الإشارة إلى الشخصيات ترد عرضا ، وبشكل خاطف ، لأن الفكرة المسيطرة هي السائدة ، وهي هدف الكاتب وليست الشخصية لذاتها ، ولهذا نجد الدخول مباشرة في الحدث والتخلي عن التمهيد والمقدمات والوصف .

ذلك كله بنیان رمزی متماسك داخل كل قصة ، وعلى مستوى يستوحى قضايا : الرعب الذرى ، والكيميائي ، وزرع الأعضاء ، والأطعام الاستعمارية ، والنظام العالمى الجديد لا بشكل خطابى مباشر ، بل فى رمز يكتنف المجموعة بوجه عام ، وهو رمز يستدعى تغيرات متعددة من القارئ بطبيعة الحال ، لأن المشاكل - أيضا - تتطلب حلولاً متعددة أيضا ، ورؤى متنوعة .

ومع الرمز والقطع نجد التدخل المفاجيء والإدهاش ، كسراً للرتابة ، ودفعاً للحلول التقليدية . ونجد اللازمان واللامكان للدلالة على عمومية المشاكل قديماً وحديثاً ، محلياً وعالمياً لذلك فقد لا ندهش حين نواجه بالإغراب والتغريب فى الأحداث وبخاصة فى نهاياتها مثل :

● مضى البطل إلى الموت فى سبيل هدفه وغايته ممثلاً لجيل مضى ، بينما تكون زوجته ، ومن فى أحشائها رمزاً لجيل قادم كأنها أوزوريس .

● ظهور السمكة الغريبة والشخص النادر وجوده تمجيذاً للصيد بالكلمة .

● تطوير أعضاء الإنسان وبخاصة : الرؤية (العينان) والسمع (الأذنان) فى مؤسسة الأعضاء المتطورة .

● رؤية الإنسان حسابه وعذابه على ما اقترف .

وبذلك تكون المجموعة القصصية - في نظرنا - قراءة مستقبلية ، أو سيناريو لمستقبل قضايا الإنسان وواقعه . وهذا سر نأبها عن القالب التقليدي للقصص ، وسيطرة حلم اليقظة عليها ، ومداعتها الخيال العلمي .

ولهذا ، يسيطر الحلم على المجموعة ، وهو غالبا حلم اليقظة ، وإذا تتبعنا دلائلية النص في كل أقصوصة لوجدناها محوَّرة ، نرى في جبال العشق : العدل والأمل والإشراق والحب ، وتلوح النهاية بالشمس أى الأمل والحقيقة ، وموقف الزوجة الوفية وبطنها الابن الأمل ، وكأننا أمام « إيزيس وأوزوريس » ، وكأن جبال الموت بالقصة هى الحياة ، هكذا تكون دلالة الأضداد ، وهكذا يكون إصرار الأجيال على التغيير.

وفي الإشعاع ٤١ ، نستوحى هموم العصر وعلى رأسها الرعب الذرى والحرب الكيماوية ، ونبهر بشفافية الجسد لتعرية الداخل ، وكشف التلوث .

وفي الصياد ٦٣ ، يكون الشص نادر الوجود رمزا للبحث عن المجهول ، وتكون السمكة الغريبة (عروس البحر - الجنية) قطعة من آداب البحر ، ولهذا يكثر فيها الشعر والشاعرية حيث يناجى الإنسان آماله المجهولة ، وفي النهاية يكون الصيد بالكلمة ، ويكون دور الحلم .

وفي المؤسسة ، نجد بعض مظاهر العصر ، حيث غسيل المخ ، وتطوير القدرات والوظائف العضوية للبشر بفعل الهندسة الوراثية ، ويتضح دور الزعيم حتى يبلغ قمة الغرور رمزا لكل زعيم مغرور أو ديكتاتور ، وفيها المطاردة ، والتجسس وتعدد زوايا الرؤية للقيمة ، لأن كل إنسان يرى جهواه ، وهنا باب من أبواب الخيال العلمي ، وإبراز للرجل الآلى ، والكومبيوتر نجم العصر وفي عود التيل ، نلتقى بالحساب فى الآخرة وعذاب القبر ٣٦ تجسيدا لدور الضمير .

وفي سفر العبيد ٩ : الدين والحرية ، الله والإنسان ولهذا نجد المعادل فى الكتب السماوية : التوراة والقرآن الكريم ، كما نرى ظاهرة الإنسان على مر العصور (العبودية) منذ سن الإنسان القديم مبدأ : من غلب سبى ، وهى فى العصر الحديث : الكفيل فى الدول الخليجية برغم إلغاء الرق فى العصر الحديث ، رمزا للابتزاز ، والتسلط ، والاستغلال ، حول الأرض رمزا لطعام ، وتكون النهاية اقتطاع جزء من الإلية ٩ ، وكأننا أمام القدس المقتطعة من جسم العرب ، وكأننا أمام الصراع العربى الإسرائيلى (التوراة - القرآن) ، وكأننا - أيضا - أمام أزمة الطاقة .

المهزومة : يسيطر عليها حلم اليقظة ، وهى وإن صورت المطاردة بين الإنسان والحيوان فإنها تعنى الإنسان والإنسان ، وكانت رموز الحيوانات هى : القط - الفأر (وعداوتها التقليدية) ، والبراغيث ، والجراد (ورمزه فى التكاثف) ، والكلب (ورمزه فى الوفاء) ، ومن كراهية الإنسان لأخيه الإنسان تأتى أهمية السلام ٢٣ ، ٢٤ ، وتصوير (المجتمع الجديد) وكأنه النظام العالمى الجديد ، حتى نجد الخلاصة المأساوية أو النووية ٢٧ ، والنتيجة أن تصالح الأعداء مستحيل ، وأن عناصر بشرية تجتث عناصر أخرى . وهكذا تمض أقاصيص :

واحد = ٣ مع الاستغلال والسلطة والقهر .

وعود النيل مع الموت والعذاب ، والضمير ، وتصوير الموت .

والخلية : بين القلب والعقل ٥٧ .

ما دور الحلم فى كل ما تقدم ؟

هل هو كما ذهب فرويد والنفسيون فى نقدهم القصص ؟ ، بأن الأثر الأدبى كالحلم يعبر عن الواقع المكبوت المرتبط بالحياة الواقعية لصاحب الأثر (صاحب الحلم) ، حتى ذهبوا إلى أن القصة هى القصة العائلية للعصاب ، ينقله الراشدون من وهمهم الطفولى وتصوراتهم لرغبة وأمنية فى إطار مثلث العائلة .

لقد حللوا الفن القصص نفسيا بمروره بمراحل :

المرحلة الحلمية العجائبية المرتبطة بمرحلة ما قبل الأوديبية .

وأخرى واقعية طبيعية ترتبط بما بعد المرحلة السابقة ، ومنها القصص الرومانسية ، والسيرالية .

أم هو كما رأى الألسنيون شىء متصل بمقام القصة ، باعتبارها « نظاما من الإشارات المتبادلة التحفيز » اقترابا من الخطاب الروائى ومن « الرؤيا النابعة عن مفهوم « القول » ، وقائل القول ، أى علاقة القاص براوى القصة والأشخاص المروى عنهم ، ووضع القارى إزاءهم وإزاء عالمهم .

لهذا ، يهتم الألسنيون بالبحث عن علاقة هذا الخطاب بالواقع انطلاقا من النص وحضوره الكلى ، ولهذا يرون أن العمل القصص يبنى عالما وهميا قائما بذاته ، عالما من الكلمات التى تصنف الواقع مستقلة عنه تماما ، لأن مبادئه هى اللغة والكتابة وليست الإدراك الحسى ، أى أن العمل القصص له استقلالية تامة ، لأن

زمان المغامرة ومكانها لا علاقة لهما بزمان الكاتب ومكانه ، ولأن الوهم القصصى يستبعد الأنا الحقيقة للقاص ليحل مكانها أنا وهمية لا علاقة لها بأنا الكاتب والقارئ .

هكذا أهمل الألسنيون الواقع القصصى ، وما يليه مما يتصل بهوية القاص والراوي وعلاقتها بالأشخاص ، ولقد سبق أن أشرنا إلى حديثهم عن المقام فى الأدب المكتوب ، والمقام - إذن - هو المشترك بين الراوى والقارئ فى القصة والمقام إذن هو المسرح اللغوى ، ولهذا يخلق القاص مقامات كلامية تعويضا عن المقامات الواقعية ومساعدة على فهمها بالصفات والأحداث والسياق ، لذا قال أحدهم :

التواصل الروائى لا يتم فى أى مقام خارج مقام القراءة ، ولا يتحقق إلا بوسائل ألسنية ، وكأنه مكتف بذاته .

لهذا يرون أن القاص الناجح هو الذى يخرج من هذا العالم ليعيد بناءه وتشريعه من جديد ، وذلك باختراع لغة جديدة ، لأن التعبير القصصى مغامرة فى الكتابة وليس كتابة عن مغامرة ، وعلى هذا تكون القصة مصنوعة من مادة اللغة ، واللغة تحل محل القاص . هكذا يعيد النفييون للنص كيانه المستقل القائم بذاته ، على حين يعيد الأسلوبيون لصاحب النص اعتباره بوصفه فردا .

من أى منطلق - إذن - ننظر إلى أحلام عبد اللطيف زيدان ؟ أرى - فى هذا المقام - تفضيل منهج الأسلوبيين والنفييين معا فهنا نحن نرى كاتبنا يطوع اللغة لمضمونه القائم على الثنائيات المتضادة بين الأمل - التشاؤم ، الماضى (الإصحاح - سفر العبيد - اللغة الطقوسية) - الحاضر (التسلط) ، الماء - اللبن (الرضيع - المؤسسة) ، الماء (المجهر - النهر الكبير) - النار (الصياد ، جبال العشق ، الهزيمة ، الإشعاع) بما يذكر بحجر الكيمياء ، والمتصوفة ، الحيوان - الإنسان ، القلب - العقل (الهزيمة ، الخلية ، الظاهر - الباطن (اليوتوبيا ٨٨ ، المستقبل ٨٩) : ما هى خططك للمستقبل ؟

ولنقرأ هذا النص عن الظلام فى مواقع مختلفة :

فلئن كان الوقت صيفا وظهرا فإن سحابة سوداء أطبقت على المكان ٤٤ .

ولئن كان البدر تاما والسماء صافية فإن ظلما دامسا خيم على المكان ٤٥

ولئن كان الوقت ليلا والظلام حالكا فإن نورا ٤٧

رمزا النار والماء :

وهنا ننتقل إلى الرمز في المجموعة حيث رمز النار في سفر العبيد في مواجهة الماء ، وعودة رمزه الماء والنار مرة أخرى في الهزيمة حيث تشتعل النيران في القطط وتتجه جميعا للباء بلا عودة دلالة على فشل السلام والانتحار الجمعي ، وبروز أنماط الحيوانات معادلة للأنماط البشرية ، كما يعود الرمزان في الإشعاع ، حيث يبتلع قطعة كبيرة من الشمس فصرخ ، وكأننا بمن رأى الشمس في المنام يذكرنا بحلم يوسف عليه السلام ، والماء الملوث في جبال العشق ، ونار القبر في عود التيل . وبتعدد تفسير الرموز نفهم أن تعدد المشاكل يقتضى تعدد الحلول .

رمز الزمن

وفي القصة الأولى نجد الزمن : أول ، ثان سابع : سبعة أيام ، والابن الأكبر عمره ١٨ ، والثاني ١١ والأب ٣٠٠ سنة ، والطفل في الرابعة ، واستحضار نومة أهل الكهف : لا أدري أية مدة قد نمت - استغرق في النوم ثلاثة أيام متواصلة .

بما في ذلك من دلالة عمومية الزمن ، واختلاط الأزمنة ، فكأن نوم أهل الكهف كنوم الإنسان المضطهد في القرن العشرين .

والمجموعة سياسية الموضوع والدلالة تأكيداً لتساؤل « جوزيف بلوتنر » هل السياسة هي الطابق العلوى للبناء السياسى في الكونجرس ؟ .

تجيب المجموعة القصصية بالنفى مؤكدة أنها كل شىء في حياتنا ، ولهذا تتجول الدلالة في المجموعة بين الإخلاص في العمل والتسيب ، والظاهر والباطن ، والعقل والقلب تطلعا لمستقبل أحسن :

دنيا كلها عدل وأمل وإشراق وحب ٨٨ .

وقد ناسب ذلك هجر الشكل التقليدى للقصة ، وسلوك طرق التجريب القصصى بتجاوز حدود الزمان والمكان وتداخلهما من خلال سراديب الحلم ، وإيثار المعمار الجديد للقصص ، والجمع بين الوعى واللاوعى ، وعدم الاقتصار على الواقع المحسوس ، والانطلاق مما تثيره المشاكل من انطباعات إلى دفقات اللحظات الشعورية في أحداث خارج نطاق منطقية الحكاية على نحو ما حدثنا الجاحظ بعنوان (تكاذب أعرابيين) بضم الذال ، أى تبادلهما الكذب ، حيث ادعى أحدهم أنه مازال يعدو بفرسه في ظلال غيمة حتى انجابت الغيمة ، فرد عليه الآخر أنه رمى بسفه صيدا ، فتيا من الصيد فتيا من السهم ، ثم تياسر فيتاسر وراءه حتى لحقه ! ، ومثل ذلك ما تحفل به السير الشعبية من خوارق وتجاوز للواقع ، وما يحفل

به الفولكلور من خيالات حول حاسة التنبؤ عند بعض الطيور وغيرها ، وما قدمه
بديع الزمان الهمداني في مقاماته الإبليرية ، وكذلك ابن شهيد وأبو العلاء المعري ،
وهذا كله بديل تخيلي لواقع يحتاج إلى التغيير .

وناسب الدلالة الحاملة بالمستقبل وبالغد لغة شاعرية أدواتها ، بعد ذكر ترنيمات
داوود :

التصوير :

برقت إبرة المخدر في يد الطيب ١٨

الصمت أرملة الجمال ١٨

ألمّ به اكتئاب مفاجيء ٥٩

الشمس تهلّ على الأفق ، والنهر يتضاحك بالنور ٥٩

حين ألقى الفجر على الدنيا وشاحه ، قام من مرقدّه يحدوه الأمل في نيل مقصده
٦٢ ، بكى حتى بلل دمعته الشاطيء .

إننى آوى إلى ظلك كلما اشتد الهجير على ٨٥

أو التصريح بالشعر :

ألم تعلّم منك الشعر وفنون الأدب ٨٥

أليست هذه الأشعار التى كنت تعلمنى إياها ٨٦

أليست - أيضا - من الأشعار التى كنت ترددها على ٩١

أو الشعر الموزون :

كونوا كما تبغون لكن لن تكونوا ٥١

وكل يدعى وصلا بليلى وليلى لا تقرّ له بذاك ٥٢

تجرفنى مياه هذا النهر إن كان قاتلى / مختبئا دوما / وإن حزنى واصل لقلب
السماء قد سرى / حين أتت أول أمواج الغسق - ٥٩ ، وهى متصلة ومن بحر
الرجز . إننى تواق مثلك لمياه اليم / يحدونى أمل ساطع نحو طريق القصد / مُدّى
زعنفة أو ذبلا أو شفة من هذا الفم / على ألتمس طريقا نحو النهر / أو ندلف من
هذا النهر لذاك البحر ٦١ وهى متصلة ومن بحر المتدارك . لو أطبقت عليك
شفاهى ، لو أصغيت إلى السمع ٦٢ وهى بتفعيلة : فاعل .

قنينة عطرى ماذا لو جف السوس والنسرين

هل يرضيك الورد يجف / أغصان حول النرجس تلتفّ ، ٦٢ ، وهي متصلة ،
ومن المتدارك ، وانظر ص ٦٣ ، وانظر : صمت الكون وأصغى النهر - الصياد .
إننى أسمعك الآن .

أو الحوار الموسيقى :

سجعا : قفزاتى متعرجة ورقصاتى متموجة ١٢

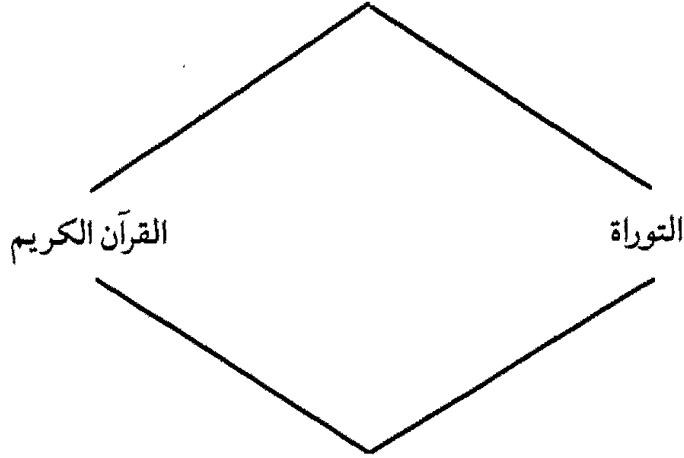
زهرة حسن فى روضة حسن ١٣

على عجل ووجل ١٨ ، وأين الجيد الذى تتمناه الفيد ؟

أو الشعر فى مطلع القصة :

الظلمة تكتف الأركان ١٣ المتدارك .

ولأن القصص توغل فى التراث (الماضى) بقدر ما توغل فى المستقبل فإنها تلجأ
إلى لغة تناسب الطقوسية :



الاحتكام إلى القوة العليا - وحدة الدين

الكتب السماوية - وحدة المصدر

وقد ساعدت الكاتب دراسة التاريخ القديم ، ولهذا نجد هجرة النصّ التراثى
للغة المجموعة فى المفردات :

البعد الزمنى للورقة المالية (أم مدنة) ٣٥ ، آكل من حشاش الأرض - تركه ولم

يعقّب - ١٥ ، ذات حمل حملها ٢٤ ، تساقط كل شيء كسفا ١٨ ، سؤلا ٤٣ بلقعا
- بعد لأى - ٢٤ ، زاد الطين بلة ٢٧ ، استيأس ١٦ ، إذّا ٥٤ وانظر ٨٢ ، ٩٠ .

وفى التراكيب :

فى البدء كانت الضيعة ٥ ، هكذا أمر الإله الرب ٥ ، ٩ إنى جامعكم ليوم
عظيم ٧ ، إنا نراه فى ضلال مبین ٧ ، يأكلون أكلكم ويستحيون نساءكم ٧ .

وفى التراكيب أناقة مقصودة مثل : إنى جامعكم ليوم عظيم - ٢٧ ، وتكرار
الجميل على وتيرة واحدة ، كما قدمنا ٤٤ - ٤٧ .

كما يستعير الكاتب من الفنون التشكيلية حيث الضوء هو اللغة ، ويكون
الشيء المعكوس يقابل العالم القصصى المصور ، والعين الباهرة هى الشخصيات
والراوى ، وموقع المؤلف والقارىء هو : موقع الرؤية .

وتميل لغة القصّ إلى التكتيف والإيجاز والسرعة مع سرعة الحدث ١٣ ، ١٤ ،
٣٩ وعلى الرغم من ورود بعض المعلومات العلمية ، فإن أصوات النص ومفرداته
وتراكيبه تتسم بما يأتى :

- قلة الكلمات المتخصصة .

- قلة الكلمات الوظيفية أو النحوية (الأدوات) .

- كثرة كلمات المحتوى أو المضمون والدلالة على : شيء ، شخصى ، حدث ،
فكرة ، صفة .

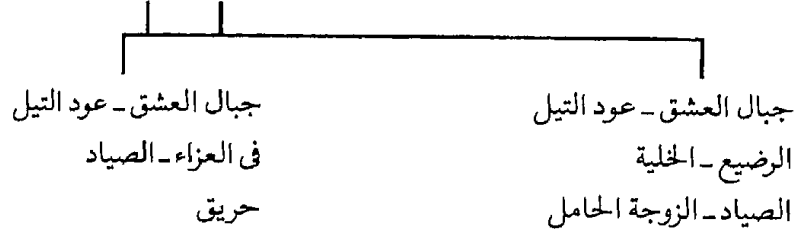
- هجر الكلمات المهجورة أو الحشو .

ولم يخل النص من تجاوزات نحوية لعلها بسبب الطباعة : تتحد موننى ٦ ، هأنذا
٦ ، متوفر ٢١ ، ستال ٢١ ، أنذاك ٣٠ .

وساد الضمير الغائب فى الخطاب السردى ، وبه أقاصيص المجموعة كلها ما
عدا أقصوصة الرضيع فكانت بضمير المتكلم وجمعت بينهما ص ٢٩ .

كما اتسمت لغة السرد بصيغة الفعل السردى واستحضار الأفعال والأزمان ،
والصفات والأماكن ، وتداخل الزمان والمكان ، والوحدات ، واستعارة تقنيات
السينما والتليفزيون ، بتكنيك القطع ٥٠ ، ٢٩ ، ١٥ ، ٢٠ ، ٢٩ لبيان أن شيئا ما
يلح على الراوى بما فى ذلك توظيف التكرار ١٩ ، ومع حرصه على التركيز فى اللغة
يركز الشخصيات ، ويلج الحدث مباشرة متخليا عن التمهيد والوصف المكاني
٣٩ ، وينبذ الحكاية ، ويستجيب لتداعيات الأحلام لأن الإنسان حيوان حالم ،
وكانت قمة التكتيف فى قصة الرضيع ١١ .

وفي العنوان نجد النصّ المختزل أو الموازى كما يرى النقد الحديث ، وهو عنوان
بين قطبي : الحياة والموت



وفي دلالات العنوان ما يظهر المعنى ، ويكشف طبيعة النص ، ويعطى مؤشر
الدلالة .

وفي النهايات المفتوحة ما يتيح الفرصة للتحوير ، لأن القاص لا يقدم
«روشته» ، ويكون تجاوز الواقع ليس خرافة ، بل هو استمداد من واقع الإنسان
المتناقض .

وفي دلالات الأسماء ما يقوى موقف التضاد والتعارض السائدين في المجموعة .
المقابلة بين

النعمة والشموخ	نعيمة وزوجها شامخ ٣٥ وصالح التريبي ٣٥
الصعلكة والصعاليك	عروة بن الورد وتأبط شرار ١٥
السباق - الجياد - الحرب	عبس وذبيان
الصبر والشموس والبطش	صبري شمس فتوة الحى ٢٠
الكرم	أبو كريمة - الجار - ٢٩
السلم	سالم ، متولى ، نعيمة - زغلول ٣٥

هكذا تمضى ثنائية السلم والبطش ، الوداعة والشراسة .

وتتعدد أدواته القصصية بين الحوار ومنه القصة الحوارية الخلية ٤٩ ، والمونولوج
الداخلي ٩ ، ١٣ ، والفكاهة ، والتدخل المفاجيء ، والادهاش مواجهة للرتابة
والتسليم بالأمور ، ومواجهة لرتابة الواقع وتخيل البديل له ، واستخدام المعلومة
العلمية والتاريخية :

عبس وذبيان ٢٢ ، طريقة الثعالب في التخلص من البراغيث بعومها في الماء ،
وشغالات النحل ٤٩ وما بعدها ، وأرشميدس ٨٤ .

الرحلة فى القصة العربية الحديثة

تمهيد :

تقوم الرحلة - فى أقدم صياغاتها - على القص ، هكذا كان الرحّالة الأقدمون فى كل عصر .

وفى العصر الحديث استعان الرحّالون إلى الغرب أو الشرق بالقصّ بشكل جزئى أو كلى .

إلى أن كان الشكل القصصى الحديث الذى تحرك بأبطاله وأحداثه إلى عوالم شتى فى مغرب الأرض ومشرقها فى قديم العصور ، وأوسطها وأحدثها سواء أكان قصة قصيرة ، أم قصة ، أو رواية ، أم سيرة ذاتية .

الرحلة إلى الماضى البعيد :

حيث عصر الفراعنة ، حين كشفت الحفريات عن كثير من الأسرار ، فرحلت القصة فى إطار التأثير بالرواية التاريخية ، ومثال ذلك :

عبث الأقدار (١٩٣٩) ، إذ تدور فى جانب من حياة الملك خوفو ،

ورادوبيس (١٩٤٣) ، إذ تدور حول علاقة فرعون مصر بالغانية رادوبيس ،

وكفاح طيبة (١٩٤٤) ، وكلها لنجيب محفوظ .

وأخناتون لعللى أحمد باكثير ، وأحمس بطل الاستقلال (١٩٤٣) ، وأخناتون ونفرتيتى (١٩٤٣) لعبد الحميد جودة السحار .

أو الرحلة إلى العصور الأخرى القديمة مثل زنوبيا ملكة تدمر (١٩٤١) لمحمد فريد أبو حديد ، وكليوباترة فى خان الخليلى لمحمود تيمور حيث يتخيل عودة كليوباترة وأنطونيو وغيرهما من رجالات التاريخ والقمع إلى عصرنا الحديث ليسقط ما يشاء إسقاطه .

الرحلة إلى الماضي الوسيط :

إذ تمضى في عصر فتوحات العرب : لمصر في رواية أرمانوسة المصرية (١٩٨٦) ، وهاتف من الأندلس لعلى الجارم ، وفتح الأندلس (١٩١٣) ، والمواجهة مع الصليبيين وشارل وعبد الرحمن (١٩٠٤) ، ووالسلامه (١٩٤٥) لعلى أحمد باكثير .

الرحلة الحديثة :

أ- مرحلة الحكاية :

حيث يوظف المؤلف عنصر الحكاية كما صنع على مبارك في (علم الدين) في ثلاثة أجزاء (١٨٤٣) ليقارن بين الشرق والغرب في رحلة من مصر إلى أوروبا على يد بطل شيخ ريفى مصرى أزهرى مستنير .

كذلك عنصر الحكاية في (تخلص الإبريز في تلخيص باريز)^(١) لرفاعة رافع الطهطاوى الذى ذهب كما يقول : « في رتبة مبعوث إلى باريس صحبة الأفندية المبعوثين لتعلم العلوم والفنون الموجودة بهذه المدينة البهية » ، ونفذ نصيحة شيخه حسن العطار ، فصار يحكى القصة من أولها ، أى منذ هذه النصيحة وملما بعجائب الأخبار والاطلاع على غرائب الآثار كما يقول .

ب- مرحلة القصة الفنية :

ومن أمثلتها : أديب لطف حسين ، وعصفور من الشرف للحكيم ، والحي اللاتينى للبنانى سهيل إدريس ، والحب الضائع لطف حسين وتدور في باريس ، وقنديل أم هاشم ليحيى حقى . وجسر الشيطان لعبد الحميد جودة السحار وتدور في ألمانيا ، ورجال وثيران ليوسف إدريس ، وترحل إلى أسبانيا ، وثقوب في الثوب الأسود لإحسان عبد القدوس وترحل إلى السنغال ، و (حكاية الليل والطريق) من المجموعة التى تحمل اسمها لطفه وادى حيث تخادع البطلة إسرائيليا حتى تنسف معسكرا بأكمله .

وتتجلى الرحلة عند عبد الله خيرت في مجموعة (رحلة الليل) حيث الارتحال إلى الخارج ، ومعنى الاغتراب ، والسفر على جناح الطائرة ، أما مكان الرحلة فهو إفريقيا .

(١) أو (الديوان النفيس بإيوان باريس) كما يقول ، وإن جعله كتابا في فصول ومقالات .

ويرحل السعوى سليمان الحماد مع حضارة القرن العشرين فى (الآلة تسرقنى ذهنى) ، حيث تتوارد فى ذهن البطل أحداث إحراق بول تبيتس جيروم هيروشيما ، وإحراق نيرون روما .

ولا ننسى الرحلة العكسية فى تصوير الأجنبى الوافد فى أقصوصة (فى القطار) حيث تصوير الأجنبى من الترك ، كما نرى ذلك بعد سنوات طويلة فى تصوير الكاتب الإماراتى محمد المر للوجود الهندى بالإمارات فى شكل عمالة وافدة .

وذلك كله قد تجلى أثره منذ أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وبخاصة فى مصر ، ولبنان ، وسوريا ، وفى سبيل ذلك لابد للناقد من النظرة إلى تاريخ الحملة الفرنسية ١٧٩٨م ، والإرساليات اليسوعية فى لبنان منذ سنة ١٦٥٣م ، حيث قام فتير دوبا رادى vunture de paradis بترجمة جزء من كتاب تاريخى عن الممالك ، ووصف عمرو بن العاص لمصر ، وقام مارسيل J.J. Marcel ببعض الدراسات اللغوية ، ومضت المسيرة .

لقد احتل الأتراك مصر سنة ١٥١٧م ، ووصل على بك الكبير لمنصب شيخ البلد سنة ١٧٦٦ ، ثم أعلن استقلال مصر سنة ١٧٦٨ ، وقامت دمياط آنذاك بدور النافذة للثقافة الأجنبية والترجمة قبل الحملة الفرنسية ، وفتح باب الثقافة الغربية بعد ذلك على مصراعيه .

خلاصة :

لقد انتقل رايدر هاجارد من لندن وباريس وإيطاليا إلى إفريقيا والزنوج ، وزار أندريه جيد أماكن متعددة ولفقت نظره روسيا ، وعاشت بيرل بيك فى الصين ، وزار همنجواى قلب إفريقيا ، وجيرارد دى نرفال مصر ، وكتب لورانس ديريل رباعية الإسكندرية ، وكتب الفنلندى ميكافالتارى رواية المصرى ، وصور فيكتور هوجو الشرق ، وجان مارى كاريه مصر ، وإميل لودفيج النيل ، وكتب اليونانى لوستى ساجاراداس - عميد الجالية اليونانية بأسىوط - رواية (عذراء أسىوط) سجل فيها مظاهر ثور ١٩١٩ بأسىوط وترجمها الرسام القصاص عبد السميع المصرى .

فهل تمثل الرحلة القصصية العربية الحديثة نقلة إلى العالمية فى تراثنا الحديث ؟ هل تتوافر لقصاصينا الإمكانيات المادية لهذه الرحلة كما صنع مَنْ ذكرنا منذ قليل ؟

أسئلة تفرض نفسها ، وتبحث عن إجابة .

الأمر الثانى أن هذه الرحلة القصصية إلى خارج نطاق العربية وظفها القصاصون توظيفاً فنياً فى الإسقاط ، والتعبير عن المجتمع وفى أمور فنية عديدة كما سنفصل .

خصوصية الارتحال الفنى : الرحلة وعلم الاجتماع والأدب

ويهتم علماء الاجتماع بالرحلة بالجانب « الإثنوجرافى » أى الدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد والعادات والقيم والأدوات والفنون والمأثورات الشعبية ، وحين تخضع هذه الدراسة إلى النظرة التحليلية والمقارنة للوصول إلى نظريات حول النظم الاجتماعية الإنسانية فى أصولها وتنوعها يكون البحث « أنثولوجياً » ، وبذلك يرتبط الجانبان : الإثنوجرافى ، والأنثولوجى فى مجال الدراسات الأنثروبولوجية^(١) ، ومن المهم فى هذا الجانب وجود الجانب التقارنى .

ومن جانب أهل الأدب يعتبر توظيف الرحلة من خلال العمل الأدبى إتاحة الفرصة للخيال كى يخلق بالكاتب ، فيتخيل ما رأى وما لم ير ، ويختصر المكان ، والزمان ، ويستغل أبعاد كل منهما منذ بدأ الاتصال بالحضارة الغربية مع قدوم الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ - ١٨٠١) ، وما تلا ذلك من بعثات .

وقد وجد الناس فى كتب الرحلة - بوجه عام - مجالا للأدب الشائق ، والعرض الجميل ، لكنها - إلى ذلك - كانت سجلا إثنوجرافيا ، من هنا كان الرحالة أدباء وإثنوجرافيين معا^(٢) .

ومن قديم ، التقينا بها عُرف بأدب الرحلات فى أدبنا العربى . ومن هنا يتضح أن هدفنا من الرحلة هنا يمضى مع تعدد منافعها الحضارية من جغرافيا ، واجتماع ، وتاريخ ، وأدب وثقافة . . إلخ ، ولا يقتصر على جانب واحد منها ،

(١) حسين فهميم ، أدب الرحلات ، عالم المعرفة ١٣٨ ، ص ٤٩ وما بعدها ، ويذكر (ص ٧٧) قائمة من الدراسات فى هذا الشأن اهتمت بأدب الرحلات من جانب أدبى وإثنوجرافى مثل :

- Billy T. Traey , D.H. Lawrence and the literature of Travel. UMI Research Press, 1983.

- Percy G. Adams, Travel Literature and the Evolution of the Novel . The University Press of Kentucky , 1983 .

- Paul Fussell Abroad : British Literary Travelling between the wars . New York : Oxford University Press , 1980 .

- Valerie Wheeler , Traveller's Tales : Ovserations on the Travel Book and Ethnography . Anthropological Quartely, 1986.

(٢) حسين فهميم ، أدب الرحلات ، عالم المعرفة ١٣٨ ، ص ٩ ، ١٠ .

تحقيقاً لمقولة الفيلسوف فرانسيس بيكون : « إن السفر تعليم للصغير ، وخبرة للكبير »^(١) ، وما قاله حسن العطار في مقدمة (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) لرفاعة رافع الطهطاوى : « السفر مرآة الأعاجيب ، وقسطاس التجارب »^(٢) .

وكان صلاح الشامى محققاً حين اختار عنواناً لكتابه « الرحلة عين الجغرافيا المبصرة »^(٣) ، كما نجد أنفسنا متفقين مع حسين فهميم في تصدير كتابه (أدب الرحلات)^(٤) بقوله : « الرحلة قد ساعدت على اكتشاف موطن الإنسان ، أى كوكبه الأرضى ، كما أدت بهذا الإنسان إلى أن يدرك مدى انتشاره فى بقاعها » .
كما نجد أنفسنا نضيف - من منطلق موضوعنا - أن الأدب القصصى رحلة فى الزمان والمكان على أوسع نطاق .

ولا ينفصل ذلك عن مقولة قالها محمد المويلحى : « لا يتحتم أن ما يكون ذا نفع عند الغربيين يكون له نفع عند الشرقيين لاختلاف ذلك كله فيهم وتفاوته بينهم ، والشواهد كثيرة جمة على أن ما يكون فى باريس حسناً يكون فى برلين قبيحاً ، وأن ما يكون فى لوندرة (لندن) حميداً يكون فى الخرطوم دميماً ، وما يكون فى رومية حقاً يكون فى مكة باطلاً ، وما يكون عند الغربيين جداً يكون عند الشرقيين هزلاً » .

وقد اهتم المؤرخون والباحثون بالرحلة ، فكتب الفرنسي سافارى كتاباً عن الرحلات سنة ١٧٨٥ ، ونازك سابيارد ، الرحالة العرب وحضارة الغرب فى النهضة العربية الحديثة .

وكتب شوقى ضيف كتابه الرحلات ، وكتب حسنى محمود حسين كتابه الرحلات عند العرب ، وكتب حسين فهميم كتابه أدب الرحلات ، وكتب أحمد رمضان أحمد ، الرحلة والرحالة المسلمون ، وكتب حسين مؤنس ابن بطوطة ورحلاته ، ووهب رومية ، الرحلة فى القصيدة الجاهلية ، وأحمد أبو سعد ، أدب الرحلات وتطوره فى الأدب العربى ، وناجى نجيب ، الرحلة إلى الغرب والرحلة إلى الشرق ، ونادية محمود عبد الله ، الرحلة بين الواقع والخيال فى أدب أندريه جيد ، وصلاح الشامى الرحلة عين الجغرافيا المبصرة .

(١) C.H. Lockit. The adventure of travel. Londin : 15th edition , 1960.

(٢) وزارة الثقافة والإرشاد القومى ١٩٥٨ م ، ط بولاق سنة ١٢٦٥ هـ - الورقة الأولى .

(٣) المعارف ، الإسكندرية ١٩٨٢ م .

(٤) عالم المعرفة ، ١٣٨ ، ص ١٥ .

الرحلة ووصف ثقافة الغير وحضارتهم

اتجهت الرحلة الأدبية إلى أوروبا وأمريكا ، فرحل ابن فضلان سنة ٣٠٩ هـ (١) إلى بلاد الترك والخزر والصقالبة ، وفخر الدين المعنى الثانى سنة ١٦١٣ - ١٦١٨ ، وإلياس يوحينا الموصلى سنة ١٦٦٨ ، ١٦٨٣ ، ونشر أ. رباط بعض رحلاته بعنوان (رحلة أول شرقى إلى أمريكا) ، ونشر أ. رباط بعض رحلاته بعنوان (رحلة أول شرقى إلى أمريكا) ، ورحل أبو طالب خان (١٧٥٢ - ١٨٠٦) وهو تركى الأصل ، عمل بالهند ، إلى العراق وأوروبا سنة ١٢١٣ هـ / ١٧٩٩ م ، وكانت رحلة رفاعة رافع الطهطاوى ، وحديث أحمد الشدياق عن أهل مالطة فى كتابه (الواسطة فى معرفة أحوال مالطة) ورحلات أمين الريحانى ، وعبد العزيز الرفاعى : خمسة أيام فى ماليزيا (٢).

وربما نالت باريس (٣) من الرحالة العرب ما لم تنله مدينة أخرى ، فقد اهتم بالحديث عنها الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) ، والشيخ مصطفى عبد الرازق سنة ١٩٢٤ ورأى التوفيق بين حضارتى الشرق والغرب ، وزكى مبارك فى ذكريات باريس (٤) ، وما كتبه لأصدقائه من رسائل سنة ١٩٢٩ .

لقد كتب الطهطاوى كتابه (تخلص الإبريز فى تلخيص باريز) سنة ١٨٣٠ وهو فى باريس ، وطبع سنة ١٨٣٤ ، متضمنا ملاحظاته وما سجلته ذاكرته مشيراً إلى ما بلغته « البلاد الإفرنجية » من « مراتب البراعة فى العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة » ، وقضى رفاعة خمس سنوات مع البعثة فى باريس (١٩٢٦ - ١٨٣١) .

ولقد مثل كتابه هذا نقلة فى تطوير النثر الأدبى ، كما كان جامعاً بين سمات كتب الرحلات ، والكتب العلمية ، والتقارير الرسمية ، مع فقدان العنصر الروائى ، وإن اعتبره بعض الباحثين (٥) بذرة أولى للرواية التعليمية ، لتقديمه المعارف من خلال رحلة ، ثم لتمهيده لما جاء بعده من أعمال روائية تعليمية .

(١) انظر حسين فهم ، أدب الرحلات ، ٢٠١ وما بعدها .

(٢) جدة ، مؤسسة الطباعة ، ١٩٧٠ .

(٣) انظر حسين فهم ، أدب الرحلات ٢ / ٢ .

(٤) ذكريات باريس ، الرحمانية ، القاهرة ١٩٣١ .

(٥) عبد المحسن بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ١٩٦٣ ، ص ٥٢ - ٥٧ ، وأحمد هيكل ، تطور الأدب الحديث فى مصر ، دار المعارف ، القاهرة ص ٣٩ .

لقد قدم الكتاب صورة لتفاعل عقلية أزهرية مستنيرة مع الحضارة الأوروبية ، كما كان مثقفا شجاعا فيما كتب ، وعبر ، وكان لأستاذه حسن العطار فضل توجيهه لتسجيل انطباعاته ، كما ذكر في مقدمة كتابه (ص ٤) .

كما نذكر في هذا المجال على مبارك (١٨٢٣ - ١٨٩٣) في روايته التعليمية غير المكتملة (علم الدين)^(١) الصادرة سنة ١٨٨٣ ، حيث اتخذ من الرحلة ، قالبا فنيا ليعرض رؤيته أوروبا ، وحلمه بالعلم والمعرفة ، لذا يختار أسماء علم الدين ، وبرهان الدين رمزا لما يتطلع إليه حين قدم معارف متنوعة ، ووازن بين أحوال الشرق والغرب في قالب الحكاية في رحلة من مصر لأوروبا قاصدا هدفا تعليميا تثقيفيا تربويا .

كما نذكر ارتحال زعماء الإصلاح إلى أوروبا كما صنع - على سبيل المثال لا الحصر - الشيخ جمال الدين الأفغانى ، ومحمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥) ، وما قدماه في باريس للقارىء العربى .

الرواية ورحلة الاغتراب

إن روح الاغتراب التى تعترى الشرقى المتحلل إلى الغرب تذكرنا - بشكل أو بآخر - بما أطلق عليه « ظاهرة الاغتراب الروحى » ، تلك التى سادت أوروبا فى أعقاب عصر التنوير وبخاصة مع بدايات القرن التاسع عشر ، وهى حالة وجدانية تعترى الأديب وتجعله مندفعاً إلى الفرار إلى بيئة أخرى غير بيئته ، وتبع ذلك اقتران هذه الحالة الوجدانية بالنزعة الرومانسية^(٢) .

كما بدأ ذلك فى قصيدة (هجرة) لجيته ، بدأ فى كثير من الأعمال القصصية ، ومنها ما دعا إلى (التغريب) أى محاكاة المجتمع الغربى ، بحضارته وقيمه ، ومنها ما اتخذ من ذلك داعيا إلى التمسك بالتراث ، ومنها ما حاول المواءمة بين الاتجاهين ، وهذا ما رصدته نازك سابايارد منذ رحلة الطهطاوى حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، وذلك فى كتابها (الرحالون العرب وحضارة الغرب فى النهضة العربية

(١) انظر عرضا وافيا للقصة ، عبد المحسن بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ١٩٦٣ ، ص ٦١ - ٦٦ ، كما نقدها ، وعرض ما عاصرها من ملابس حضارية ، وتعليقا عليه ، أحمد هيكل ، تطور الأدب الحديث ، دار المعارف ص ٧٨ ، ٨١ .

(٢) انظر عبد الرحمن بدوى (ت) ، الديوان الشرقى للمؤلف الغربى تأليف ليوهان جيته ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ١ ، ٥٥ ، وكان قد صدر سنة ١٨١٩ ، وانظر حسين فهمي ، أدب الرحلات ص ١٦٧ ، وص ١٧١ .

الحديثة (١)، وما تحدث عن شيء منه عبد الوهاب المسيرى في كتابه (الفردوس الأخضر ، دراسات وانطباعات عن الحضارة الأمريكية الحديثة) (٢) .

التغير والاعتراب :

إن رحلة العقل البشرى إلى بيئة غير بيئته كفييلة أن تنقله إلى عالم متغير ، لكن الأمر لا يقتصر على هذا الانتقال فحسب . بل يتعداه ليجيب عن سؤال محدد :

هل نجح البطل أم أخفق برغم تغيره ؟

إن إجابات متعددة نلتقى بها لدى الأبطال العرب الراحلين خارج بيئاتهم العربية :

١ - هذا هو (أديب) طه حسين التى صدرت سنة ١٩٣٥ يطمح إلى تحقيق شيئين غير منسجمين : العلم والمتعة الحسية ، وهو - بقدر انبهاره بالوجه الثقافى للحضارة الغربية فى باريس ، حيث الحرية ، والنور - ينبهر بالمرأة الباريسية فرنزنده خادمة الفندق ، والفتاة « إلين » ويولع بالشراب ، ويدع شرب الماء لأنه « شراب الحمار » . وفى خضم ذلك ينسى زوجته حميدة ، ويرفض العودة إلى مصر ، والنتيجة غرقه فى بحر الاغتراب وشعوره بالاعتراب وتوهم أنه ألمانى يطارده الحلفاء ، وهكذا صار مريضاً ، وما لبث مرضه أن تطور إلى جنون أو ما يشبه الجنون مقتنعا أن قلبه كالإناء العميق يستقر به الدنس لا يطهره مرور ماء البحر به ، هكذا كان الاغتراب الناجم عن التغير المفاجئ ، أو تغير الطفرة فى عمل فنى جمع فيه طه حسين بين السيرة الذاتية ، والرسائل والمذكرات ، والقصص .

ويبين طه حسين فى الأيام (٢٩ - ١٩٣٩) صورة المثقف المصرى الذى أعجب بالحضارة الأوروبية مع أحاسيس الصبى الريفى الصعيدى المختزنة .

٢ - وإذا كان الاغتراب قد أخذ بيد أديب إلى المرض النفسى الذى يشبه الجنون ، فإنه لم يتطور إلى هذا الحد عند بطل (عصفور من الشرق) التى أصدرها توفيق الحكيم سنة ١٩٣٨ أى بعد صدور عمل طه حسين بثلاث سنوات .

لقد أحس بطل الحكيم بما أحس به بطل طه حسين غير أن التركيب النفسى مختلف لدى البطلين ، فكان انتباء « محسن » الحكيم لحضارته الشرقية أقوى من انتباء أديب طه حسين ، ولقد كانت معركتهما واحدة ، وميدانها واحدا ومثلها أحاط

(١) مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٧٩ .

(٢) المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٩ .

بأديب المحيطون والمحيطات ، أحاط بمحسن ممثلون للحضارة الغربية والشرقية المادية ، وهم : اثنان فرنسيان : « أندريه ، وسوزى » ، وواحد أوروبى شرقى روسى هو « إيفانوتش » ، ومحسن فى ذلك ثابت الموقف فى حيرته بين النموذج الأوروبى للمرأة أمام شباك التذاكر وسوزى بالسيدة زينب .

إن روح الشرق القابعة فى نفس محسن حرسه وحتمه بما فيها من عاطفية وروحانية ، هكذا كان التغير طريقا إلى الاغتراب عن حضارة وافدة طارئة أدى بمحسن إلى ما يشبه الفراغ النفسى والصراع الداخلى لكنه لم يسلمه إلى حالة مرضية كتلك التى حلت بأديب .

يقول توفيق الحكيم لصديقه أندريه : إن الباخرة التى حملته إلى مصر إنما حملت جثمانه فقط ، أما روحه ففى قاعة « كونسيربليل » ، ويرى فى (عصفور من الشرق) سنة ١٩٣٨ ، أن المرأة الأوروبية كتفاحة شهية المنظر والمذاق يرعى الدود فى باطنها ، وأن حياة الأوروبى خالية من الروح ، كما نذكر له - أيضا - زهرة العمر سنة ١٩٤٣ .

٣- وهذه الروحية ، هى بعينها التى أنقذت إسماعيل بطل (قنديل أم هاشم) ليحى حقى ، حيث كتبها فيما بين سنة ١٩٣٩ وسنة ١٩٤٠^(١) أى قريبا من الوقت الذى كتب فيه الحكيم عمله .

لقد استجاب إسماعيل لرغبة أبيه الشيخ ، رجب فى أن يدفع بابنه للصوف الأولى ، ولاحت فكرة الذهاب إلى أوروبا برغم ارتفاع النفقات ، وتوكل الأب على الله ، وفزعت الأم ، وجمعت الأسرة كل ما لديها ، ثم أوصى الأب ابنه بالدين والفرائض ، وبأن يكون لابنة عمه فاطمة النبوية ، لتتضم إلى « حميدة أديب » ، و«سوزى محسن» .

(١) نشرت لأول مرة فى سلسلة اقراء ١٨ - يوليو ١٩٤٤ ، وأضيفت إليها سيرة ذاتية للكاتب فى الطبعة التالية ، ويذكر أنه اتصل بالحضارة الغربية منذ سنة ١٩٣٤ . اقرأ عنها وعنه : عباس خضر ، القصة القصيرة فى مصر ، ومصطفى حسين ، يحيى حقى مبدعا وناقدا ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، لقاء بين جيلين ، ورشاد رشدى ، مقالات فى النقد الأدبى ، وعلى الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، ورجاء النقاش ، أدب وعروبة وحرية ، وغالى شكرى ، أزمة الجنس فى القصة العربية ، ونعمات فؤاد ، قمم أدبية ، ويوسف نوفل ، الفن القصصى بين جيل طه حسين ونجيب محفوظ ، وعبد الفتاح عثمان ، الصراع الحضارى ، واختلف النقد فى تصنيفها فنيا بين الرواية ، والقصة ، والقصة القصيرة ، انظر حديث مؤلفها - مجلة القصة ، العدد ٤ ، ابريل ١٩٦٤ ، ص ٢٧ .

سافرت الباخرة ، مرت سبع سنوات - والرقم سبعة يذكرنا برحلات السندباد السبع - ليعود الشاب الأنيق إسماعيل طبيب العيون متفوقا بعد أن داعبه أستاذه - في أنجلترا - قائلا : أراهن أن روح طبيب كاهن من الفراعنة قد تقمصت فيك يا مستر إسماعيل ، إن بلادك في حاجة إليك ، وهى « بلد العميان » .

وفى الفجر ، عند وصول الباخرة ، قفز إسماعيل إلى سلم الباخرة لكيون الفجر رمزا لعهد جديد فى عالم متغير فى حياة إسماعيل ، إن مظاهر التغير تسلفت إلى نفس إسماعيل وعقله ، كانت « مارى » زميلته فى الدراسة حين يقول لها تعالى نجلس ، تحيب : قم نسر ، يحدثها عن المستقبل فتحدثه عن الحاضر ، رمزان متضادان بطبيعة الحال .

كانت تحدثه عمن يلجأ إلى المشجب وهو أسير معطفه ، وتحدثه عن القبور ، وحين تراه ينظر إلى الضعفاء تقول له : لست المسيح بن مريم ، ومن طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم .

إن العالم المتغير يبدأ أمام ناظرى إسماعيل فى أوروبا قبل حى السيدة زينب بالقاهرة ، لقد انتابته أزمة روحية جعلت روحه خرابا ، وهو بعد طالب بباريس ، فانقطع عن الدراسة ، وأنقذته مارى فى رحلة إلى الريف باسكتلانده بعيدا عن ماديات المدن الكبرى .

وهو فى القاهرة - بعد عودته - ينظر لفاطمة النبوية ، وزيت قنديل أم هاشم ، والشيخ درديرى ، ويرى احتجاج أمه على آرائه ، كذلك فزع أبيه ، فكل شىء جازئ إلا بركة زيت قنديل أم هاشم ، ثم بلغ التغير منتهاه فدخل الجامع ، وأهوى بعصاه على قنديل أم هاشم فحطمه ، وصرخ : « أنا . . . » - ومن العجيب أن يعلق يحيى حقى على هذه الجملة أنه ظل أسبوعا يبحث عن بديل لهذه الجملة فلا يجد إلا ما قاله نيتشه حين جن : أنا . . أنا . . أنا . هكذا بلغ التغير بإسماعيل مبلغه ، فخر مغشيا عليه .

وبدأ يعالج فاطمة دون الاستعانة بزيت القنديل ، فكر فى العودة إلى أوروبا مرة ثانية ، ثم ذهب إلى الجامع فى ليلة القدر ، وعاد بعلم يسنده الإيمان وافتتح عيادة للفقراء ، وحقق حلم أبيه وأمه وتزوج فاطمة وأنجب منها .

هكذا حصل التوازن بين المادة والروح ، وهكذا توازن الاغتراب مع الاستقرار الروحى تماما كما استقر محسن فى عصفور من الشرق .

وكان بطلا الروائيتين ومؤلفاهما ، ومؤلفات من عاصرهما ، خير ممثل لأزمة جيل بأكمله آنذاك ، جيل يتوق للحظة الحضارية التي تغير كل شيء في الوطن العربي ، نزوعا للعلم الحديث ، آية ذلك أن المؤلفين جميعهم لم يقتصروا في ذلك على قصصهم ، بل تناولوه في مقالاتهم ، كما صنع يحيى حقي في كتابه (حقيية في يد مسافر) وحديثه عن عودته من أوروبا ، وعن رؤيته الحضارية ، وموقف المثقفين ، وانتصار حضارة على حضارة ، ونفى الهزيمة عن إسماعيل بطل قنديل أم هاشم .

٤ - ويقدم محمد زفزاف في رواية (المرأة والوردة) سنة ١٩٧٢ مواجهة حضارية بين تخلف الشرق وتقدم الغرب من خلال موقف المثقف المغربي المنتمى للطبقة البرجوازية الصغيرة ، في حيرة بين الانتماء الوطنى ، والانجذاب للحضارة الغربية ، وهنا نجد أمام المثقف مناقشة القيم الآتية :

١ - قيمة المال ، وسيطرتها على الإنسان .

٢ - قيمة الحرية ، وسلطتها على الإنسان .

٣ - قيمة المغامرة .

هكذا يمضى البطل في المدينة الإسبانية (طوريمولينوس) ليلتقى بشخصيات فرنسية ذات انتماءات متعددة وسلوك متباين بروح نقدية تتلمّس الجانب الإنسانى الغائب ، وتبحث عنه ، مع نقد الواقع المغربى في الوقت نفسه بها فيه من قهر اجتماعى وظلم طبقى ، وتخلف اقتصادى ، في الوقت الذى يسجل فيه للحضارة الغربية ما لها وما عليها .

العالم المتغير : المقدمات والنتائج

من محاولات السيرة الذاتية الباكرة غير المكتملة (الساق على الساق فيما هو الفارياق) لأحمد الشدياق^(١) ، وهى محاولة فنية ، غلب عليها الطابع اللغوى ، شمل الجزء الأول إقامته في لبنان ومصر ، أما الجزء الثانى ، فيدور بعد مغادرته مصر ورحلته إلى مالطة ، ثم انجلترا وفرنسا ، وحديثه عن الأمراء عند الإفرنج ، ويوازن بين النساء في كل بيئة منها .

(١) باريس عام ١٨٥٥ ، ومصر أعوام ١٩١٩ ، و ١٩٦٦ عن دار الحياة ، بيروت ، بمقدمة للشيخ نسيب الخازن في ٤٧١ من القطع المتوسطة مع فهرس ثلاثة عن الأعلام والأماكن والموضوعات عن نسخة أولى أصلية نشرها روفائيل كحلا الدمشقى في باريس عام ١٨٥٥ حين كان الشدياق في فرنسا وعمره إحدى وخمسون سنة ، وله أيضا : الواسطة في معرفة أحوال مالطة ١٨٣٤ ، ط ٢ .

وفي فن السيرة الذاتية ، كانت (حياتى)^(١) لأحمد أمين وفيها نرحل معه إلى تركيا حيث قضى فيها أربعين يوما منذ ٢ من يونيو عام ١٩٢٨ حيث يلتقى بأستاذه القديم في مدرسة القضاء ، وحيث نرى العالم المتغير في تركيا الحديثة . ومن مظاهر التغير التى يشير إليها أحمد أمين : إلغاء الخلافة ، وخلع الخليفة ، وطرده ، والتغير إلى الجمهورية ، وتغيير كثير في الوزارات ، والمحاكم ، والقضاء ، والمدارس ، ووضع المرأة ، وسفورها ، وحروف الكتابة ، وإلغاء الطرق الصوفية وألقابها من : درويش ، ومريد ، وأستاذ ، وسيد ، وشلبى ، ونقيب ، وتحريم العرافة والسحر والتنجيم ، والتعاويد ، والأحجبة ، وكشف الغيب ، وتغير في الزى الدينى ويوم العطلة ، وجهاز العرس . . إلخ . ويهمنى بعد عرضه ما تم من تغير في الحياة التركية سؤاله المطروح : أيهما أصلح لمصر ، وأيها لا يصلح ؟

وكان انطلاقه إلى السؤال إشارة أستاذه إلى ارتباط مصر بتركيا .

كما يهمنى من رصد مظاهر التغير إشارة المؤلف إلى دهشة العالم الغربى من ثورة تركيا وتغيرها دون سفك دم ، وأسف الغرب لهذا التغير ، لأن ما كانت عليه تركيا قبل الانقلاب كان يذكر الغرب بالقرون الوسطى .

كما يهمنى التفاتة المؤلف إلى عنصر الاستمرار ، لأن الصلة بين التغير والاستمرار تعنى أصالة التجربة وصدقها ، ولهذا تساءل : هل تستمر تركيا في سيرها في طريق نهضتها ؟

وعلى المستوى الثقافى نرى في هذه السيرة الذاتية الإشادة بكنوز المعرفة في تركيا ، حيث المكتبة « السليمانية » ، وفؤاد بك كوبرلى ، ومكتبة « شهيد على » وغيرهما ، مما سجله عن رحلته تلك كتابة على السفينة « الروضة » في ١٦ من يوليو سنة ١٩٢٨ .

وفي مواجهة بين الماضى والحاضر ، ما يمثل أول خطوة في الطريق الطويل ، حيث يقف على قبر جمال الدين الأفغانى « أول من بذر نواة الإصلاح في مصر » - ص ٢١٧ .

ومما نراه في هذه السيرة رحلته إلى الشام في خمسة عشر يوما في الشتاء (ديسمبر عام ١٩٣٠) مشرفا على رحلة طلابية من جامعة القاهرة حيث يعبر قناة السويس عند القنطرة ، ويخترق صحراء سيناء بالقطار حتى غزة ، وبعض المستعمرات

(١) حياتى لأحمد أمين ، دار الكتاب العربى ، بيروت ط ٢ ، عام ١٩٩٧ ، ص ٢٠٥ وما بعدها .

الصهيونية ، يقول راصدا التغير المستقبل : « ونستمع إلى بعض الأحاديث عن منشآتهم في مستعمراتهم ، فنستشعر الخوف من المستقبل » - ص ٢٢٢ .
وهنا نقف أمام صورة حية للعالم المتغير ، أين نحن الآن سنة ١٩٩٦ مما صوّره أحمد أحمد سنة ١٩٣٠ ؟

حتى يصل بيت المقدس ^(١) ، كل ذلك بالقطار ، فأين رحلة اليوم من رحلة الأمل ؟ هل يستطيع العربي أن يستقل هذين القطارين في عالمنا المتغير ؟! وفي ذلك يذكر البحر الميت ، وما فيه من خيارات فيرحل بنا مرة أخرى للمستقبل قائلًا :

« فنستشعر الخوف من الصهيونية المقبلة » - ص ٢٢٣ .

إن هذا الرصد لمظاهر التغير المتوقعة ، ولجدوى أدب الرحلة أعرب عنه أحمد أمين في حديثه ذاك ، إذ قال :

« والرحلة - في نظري - لا تكون لها قيمة حقة ، إلا إذا انفتح القلب لما يرى ، وجال الخيال في ذلك جولته ، ومزج الإنسان ما يرى بنفسه . . . ومع هذا فالأديب والفيلسوف من طبيعتهما أن يختزنا في أنفسهما كل ما يقع تحت حسهما في وعي أو من غير وعي ، ولا يدرى أحدهما متى ينتفع بهذا وكيف ينتفع ، ولكنه سينتفع حتما على كل حال » - ص ٢٢٥ .

وأعتقد أن أحمد أمين ، وكل قصاص رحّال ، على حق في جدوى الانتفاع مما ينقله لنا الأديب من مظاهر العالم المتغير سواء أكانت مقدمات - كما ذكر أحمد أمين - أم نتائج كما نعيش اليوم .

لقد قال في مقدمة حديثه هذا خلاصة رأيه في الرحلة :

« هذا إلى ما أعتقد في الرحلات من فوائد ، فأنا أرى أن الشيء لا تمكن معرفته حق المعرفة إلا بالمقارنة ، فالأبيض إنما يعرف بياضه بمقارنته بالأسود والأخضر والأصفر ، والأمة لا يعرف أنها متأخرة إلا بقياسها بأخرى متقدمة ، فما دمت في مصر ولم أر غيرها لم أستطع الحكم الصحيح عليها إلا عن طريق الكتب ، وهي أقل جدوى من المشاهدة .

(١) كما يشير إلى رحلة أخرى قام بها للمسجد الأقصى ، ص ٢٢٥ .

وما أكثر من رأيت من الشبان يركبون البحر ويعودون إلينا ممتلئين إعجابا بما رأوا من مدنية وحضارة وعالم ومناظر طبيعية ، ويملاؤن أفواههم بالكلام عما شاهدوا ، والإعجاب بما رأوا ، والاحتقار لما يرون ، فإلى أى حد صدقت نظرتهم وإلى أى حد صحّ حكمهم ؟ هذا ما لا أستطيعه إلا أن رأيت ما رأوا « - ص ٢٠٦ .

وبين عبد الرحمن شكرى فى (الاعترافات) ^(١) جمع المصرى بين الأمل واليأس ، كما أشار إلى موقف المصرى القديم والجديد ، كذلك عبد الرحمن بدوى فى (هموم الشباب) ، وغيرهما .

التغير والثبات

١ - أما (الساخن والبارد) لفتحى غانم ^(٢) فتنقل أرض الرحلة إلى الدول الإسكندنافية (السويد ، والدانمرك ، والنرويج) حيث يرحل يوسف منصور رجل الأعمال إليها كثيرا فتتعدد تجاربه النسائية ، وهو فى ذلك منساق لعواطفه ونزواته ، ومهما توقف بعض الباحثين أمام تشبيه البطل حبيبته بأمه فإننا لا نرى فى ذلك إلا الكلمة العابرة التى لا تحمل معنى ، وكان التباعد بين البطل « يوسف » والبطل « جوليا » إفصاحا عن اختلاف الطبائع ، فالأوروبية ، حبيبة وزوجة ، غير العربية ، وهى - أيضا - ذات تفكير عقلى فى قراراتها وعواطفها .

ويبقى بعد ذلك أن الرواية تقفنا أمام طبيعة الطبقة الأرستقراطية العربية ، إزاء الثبات والتغير ، وتقفنا أمام مقدار هذا الثبات ، وهو مقدار لا يقنن ويحدد ، فبينما يتبدد الثبات أخلاقيا فى ولع يوسف بالنساء نراه لا يتبدد إزاء النظرة الاجتماعية للحياة الزوجية .

٢ - ومنتقل من تجربة فتحى غانم فى الدول الإسكندنافية إلى تجربة يوسف إدريس فى الولايات المتحدة الأمريكية وفى نيويورك على وجه الخصوص فى قصة (نيويورك ٨٠) ^(٣) ، حيث يلتقى المثقف المصرى فى الولايات المتحدة الأمريكية بفتاة أمريكية تحمل شهادة الدكتوراه وتعمل بغيا ، ليحدث تقابل بين المادة والروح ، والقيم و« اللاقيم » ، والالتزام والانحلال ، وكأن الكاتب ينتهى بالاغتراب إلى إدانة الحضارة الأمريكية ، فى موازنة صارخة بين التقدم العلمى الهائل والانحدار الخلقى

(١) مطبعة جرجس فرزوزى ، الإسكندرية ١٩١٦ ، ص ١٦ .

(٢) روزاليوسف ، ص ٢ ، ١٩٨٨ .

(٣) ط ، مكتبة مصر .

البغيض ، وظل العربى الشرقى فى اغترابه أقرب إلى الثبات منه إلى التقلب والتحول مهما علت نبرة المحاوراة الكلامية بين الطرفين : الشرقى والأمريكى فى هذا العمل الفنى .

وتمضى فى هذا المنطلق قصته الأخرى (فينا ٦٠ أو السيدة فينا)^(١)

٣ - ويتجلى ارتداد الاغتراب إلى الثبات فى ذلك الارتباط بالأرض والوطن ، والجذور المحلية والأسرية ، والنظرة إلى بريق اللحظة الحضارية ، نظرة العودة للأصول .

هكذا كان القادم من شمس إفريقيا والقرية الهادئة على شاطئ النيل بشمال السودان إلى ثلج أوروبا ، إلى لندن ، حتى ليرى البطل قريته الصغيرة بعين خياله ، ويرى فى الاستعمار الموجود فى السودان لحظة عابرة فى تاريخ الشعوب .

يرى البطل هنا ، ما رآه الأبطال السابقون من : جنس ، وبوهيمية ، وسيطرة مادية ، ويقدم البطل هنا ما قدمه الأبطال الآخرون من بساطة الشرق وفطرتة ، وعبقه ، وقد حشد المؤلف مفردات معجمه لتصوير أجواء وطنه فى غربته من منطق الغابة ، والصيد ، والفريسة ، والفرس . . إلخ ، فهل يعنى ذلك أن المنطق بينه وبين حبيبته الإنجليزية كان خاضعا لمنطق الصيد ؟ ، بدليل أن مصطفى سعيد حين ذهب إلى حديقة (هايد بارك) لم يذهب للمنبر السياسى بل لاصطياد امرأة .

وهكذا يتجلى رمز الشرق ورمز الغرب فى موازنة واضحة بين العلم والإيمان ، والمادة والروح ، والثوابت ، والمتغيرات ، والزواج بمعنى اللقاء الحضارى ، والحس التاريخى للبطل ، وتأثره التاريخى بوصفه مثقفا عربيا واعيا فى (موسم الهجرة إلى الشمال)^(٢) عند الطبيب صالح (ولد سنة ١٩٢٩) .

وكما غاب بطل يحيى حقى فى قنديل أم هاشم سبع سنوات عاد بطل (موسم الهجرة إلى الشمال)^(٣) بعد سبع سنوات أيضا ، كما حدد المؤلف سنة ميلاد مصطفى سعيد (١٨٩٨) ، وسنوات أخرى مثل : سنة ١٩٢٢ ، وسنة ١٩٣٦ ، وهى تواريخ لها دلالتها فى قيام الرحلة إلى أوروبا بدورها فى التنوير والتغيير الثقافى والحضارى ، وبخاصة أن مؤلفها - شأنه شأن كثير من كتاب روايات الرحلة إلى أوروبا - تعلم فى بريطانيا .

(١) نفسه . (٢) القاهرة ، دار الهلال ، ١٩٦٩ .

(٣) اقرأ عنها : مجلة المنتدى ، دى سنة ٨ ، ع ٨٥ ، أغسطس ١٩٩٠ ، ص ٤ ، وشئون أدبية ، الشارقة ، السنة ٣ ، ع ١١ ، ١٩٩٠ ، ص ٧٤ .

٤- ومن ألوان تصوير الثبات ما يدور في عالم الطفولة المغتربة ، يتجلى ذلك في رواية (في الطفولة) لعبد المجيد بن جلون الكاتب المغربي ، تلك التي صدرت سنة ١٩٥٧ منطلقة في عالم طفل يأخذ في استرجاع ذكريات طفولته المغربية في مراكش ، أثناء إقامته مع أسرته في مدينة « مانشستر » بانجلترا ، حيث يتخذ من لقائه مع أطفال الأسر الإنجليزية مجالا للرحلة العكسية إلى بلده ، وإلى عالم طفولته في المغرب ثم إلى عقد اللقاء مع أسرة إنجليزية لتظهر الفوارق الحضارية .

إن رحلته الارتدادية أو العكسية إلى وطنه تجعله يتذكر واقع الحياة الفطرية البسيطة في مراكش ، حيث ثرثرة النساء والرجال ، والحمامات التركية ، ونظم التعليم ، وتختلف المدرسة ، وقص الشعر والتسلط الاستعماري ، وغير ذلك من مظاهر .

ويتخذ من ذلك وسيلة لعقد الموازنات بين حال وحال ، ومستوى وآخر ، ليصل إلى ما نحن فيه من ثبات ، أو تحلف ، بالنسبة للدول المتقدمة .

ويوازن بين هذا التخلف الفطري في بيئة مراكش وبعض البيئات العربية من ناحية ، والتقدم الحضاري في البيئة الإنجليزية ، حيث : الحداثق العامة الجميلة ، والمظاهر الحضارية ، والمسرح وجمال الطبيعة ، والريف الإنجليزي ، ولعب الأطفال ، وقص الشعر ، وغيرها من المظاهر .

وما دما في الحديث عن بنجلون ، فإن له قصة قصيرة اسمها (وادي الدماء) وفيها نجد رحلته مع مشاعر قومه تجاه جباة الضرائب من الفرنسيين ^(١) .

الاغتراب القومي :

١- تتوالد عن الرحلة إلى الخارج موجات من الاغتراب النفسى والروحى ، مبعثها - بطبيعة الحال - الانبهار الحضارى ، وهناك تطور لهذه الموجات يبدو في شكل قومى ، مثلما رأينا في رواية (الحى اللاتينى) لسهيل إدريس ، يلتقى المثقف العرب بالمرأة الأوروبية كما يتلقى غيره ، وينشأ الصراع بين الحضارتين .

إن المثقف العرب الذاهب إلى فرنسا - هنا - يحذوه أمل عزيز يراود كل المثقفين العرب ، وهو التغيير الحضارى ، و « تنفس هواء جديد » .

(١) انظر نجيب العوفى ، مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية ، لبنان - المغرب ، ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٧٧ - النص .

ولقد مرت رحلة الرغبة في التغيير عند المثقف العربى من الرومانسية إلى الواقعية ، وفى كل ، لم يفقد هذا المثقف حماسه ، وإصراره ، وفى مثل « الحى اللاتينى » تكثر تجمعات المثقفين العرب ، وطلاب العلم الوافدين إلى فرنسا .

وتجمع هذه الرواية - مع الأعمال القصصية العربية الأخرى - على أن الالتقاء بالحضارة الغربية فى الرحلة الخالدة للعربى الحديث أساس مهم من أسس التغيير ، فى إطار الانتماء القومى ، الذى ينجم عنه أن المثقف المنبهر بالحضارة العربية ، تولد عنه رد الفعل ، فارتد إلى ذاته الكبرى ، وهى وطنه ، وأمته ، والدليل على أن قادة النهضة العربية الحديثة هم - فى الأصل - أبناء هذه الرحلات ، لقد تنوعت موضوعات محاضرات رابطة الطلاب العرب فى باريس ، فهذا طالب سورى يدعو إلى الحياد بين الشرق والغرب ، وهذا طالب مصرى يؤكد على المقومات الحضارية للشخصية العربية ، وهذا طالب لبنانى يتخذ من قضية فلسطين موضوعاً لأطروحه الدكتوراه .

لقد انطلق البطل من لبنان (رمزا للعرب) إلى (باريس - الحى اللاتينى) رمزا للحضارة الأوروبية فى زمن خطير هو أعقاب الحرب العالمية الثانية بين سنتى ١٩٤٧ و ١٩٥٠ وهى فترة ازدياد الحس القومى فى أعقاب وقوع مأساة فلسطين ، وازدياد المظاهرات ضد الاستعمار الفرنسى .

وفى الحى اللاتينى ، نرى مجموعة من الطلاب العرب أو المثقفين العرب فى مرحلة من مراحل النمو القومى العربى ، إن مناقشات الطلاب العرب فى الحى اللاتينى ، ومتابعة المظاهرات ضد الاستعمار الفرنسى فى شمال أفريقيا ، ورابطة الطلاب العرب تجتمع جنبا إلى جنب مع تجربة الشرقى الحسية فى عالم المرأة الباريسية ، وهكذا يتكرر لقاء العربى بالحضارة الغربية ، وهكذا تكون باريس رمزا لأوروبا ، ولبنان رمزا للشرق ، إن الثبات هنا كان ثباتا قوميا أكثر اتساعا من الثبات الفردى ، أو المحلى .

٢ - وفى (ما لا تذروه الرياح) للكاتب الجزائرى عرار محمد العالى نجد البطل « البشير » الحائر بين هويته الجزائرية ، والسيطرة الفرنسية ، لقد رأى أن العودة إلى انتمائه الوطنى هى القرار السديد ، لقد جند البشير فى معسكرات الجيش الفرنسى ، وأجب بالجنود الفرنسيين ، وفرنسا ، لكن هل يمكنه أن يوازيهم ويقرب منهم ؟ وهل ينسى انتماءه الوطنى ؟ حيث غير اسمه ن بشير إلى « جال » .

كانت الإجابة حين بلغ باريس فاحتقر من جند نفسه فى الجيش

الفرنسي من أبناء وطنه ورآهم « كلابا » بينما يوجد غيرهم مجاهدون جزائريون .

وتجسد الأمر لديه حين أحس بالغربة والدونية ، والعجز عن الانخراط في المجتمع الفرنسي ، حتى صار كالمنبوذ ، حتى تملكته أزمة نفسه ، أسلمته إلى قراءة التاريخ ، لاسيما تاريخ الجزائر ، حتى يصل إلى حقيقة هي :

« إن كل ما يبحث عنه الإنسان في هذا البلد يجده إلا الطمأنينة والسعادة والحب » . بعد أن اكتشف ضرورة التيقظ قائلا : « يالى من مغفل » ، ثم يتحول إلى سخط وثورة ، يتمنى فيها أن يحيل فرنسا إلى لهيب من نار ، وأن يثار لنفسه ، ويعود إلى وطنه .

٣- وترتبط رحلة القصة إلى الخارج في مجال الاغتراب القومي ، بقضية الاستعمار، كما رأينا في (ما لا تذروه الرياح) في الجزائر . أما الآن ، فنتقل مع الجزائريين في ركب الهجرة إلى فرنسا ؛ فلقد هاجر ملايين العمال الجزائريين ، وأقاموا في مدن فرنسا ، وبخاصة مارسيليا ، وباريس ، وشعروا بالدونية ، حيث قاموا بأدنى درجات العمل اليدوى ، وهكذا تمضى رواية الجزائري سعدى إبراهيم (المرفوضون) مع اضطهاد المهاجر الجزائري ، وشعوره بالاحتقار ، والبؤس ، والعذاب ، والحرمان ، واللوعة ، والتفرقة العنصرية .

وفي خضم معاناة البطل ، يهرب من الواقع إلى الحلم فيرى أباه ، الذى كاد ينسى ، يلعنه أمام الناس ، ويضطره إلى الهجرة على متن باخرة ، ويلجأ إلى فرنسا . كما يستعين بالتذكر ليقف أمام التعصب ضد العرب ، وهكذا نجد في (الفلاش باك) مواجهة بين الماضى والحاضر في غربة قاتلة بعيدا عن الوطن الأم .

الرحلة والمواجهة الأيديولوجية

شهدت الستينيات من هذا القرن تحولات إلى الاشتراكية في أجزاء من الوطن العربى ، وقوى نفوذ الشيوعية تبعا لذلك ، وفي رواية (الربيع والخريف) لحنا مينة ، الكاتب السوري نلتقى بمناضل سياسى حكم عليه بالنفى خارج وطنه سوريا ، وهو أكرم الهاجرى ، الذى يرحل - مضطرا - إلى أوروبا الشرقية - المجر ، كان ذلك عقب نكسة سنة ١٩٦٧ ، ليعيش البطل في منفاه يحن إلى وطنه ، وليعيش حياته الأوروبية كما عاشها غيره مع : المادة والمرأة ، لكنه ظل يحلم بالوطن ، والتغيير .

وهو يلتقى بمنفى آخر تركى ، ومنفى آخر عراقى ، كما يلتقى بآراء عميد الكلية ، ودعوته إلى نشر الشيوعية ، وبناء الكوادر للبلدان النامية فى مواجهة الرأسمالية الغربية .

ثم يعود البطل إلى وطنه سوريا بعد النكسة بآلامها ، وذلك فى أيلول سنة ١٩٦٧ ، وفى مطار دمشق يتم القبض عليه .

الرحلة اللغوية :

ويحدثنا طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣)^(١) عن رحلة لغوية ، من خلال اللغة وهى رحلة الجاهل بالفرنسية إلى عالمها المجهول ، يقول فى الأيام : « وكانت دروس الآداب الإنجليزية والفرنسية تُلقى فى الجامعة ويشهدها الذين يُحسنون هاتين اللغتين من الطلاب ، ويتجنبها الفتى لأنه لم يكن يعرف لغة أجنبية من هاتين اللغتين . وأقبل الفتى ذات يوم مع زميله المرصفى ، فاتفقا على أن يسمعا درس الأدب الفرنسى ، ليعرفا كيف تكون هذه اللغة ، فدخلوا غرفة الدرس ، ولبثا فيها ساعة كاملة لم يفهما فيها حرفا مما سمعا ، ولم يميزا منه إلا لفظا واحدا هو لافونتين الذى كان يتردد كثيرا جدا على لسان الأستاذ . ثم انصرفا بعد ذلك ولم يحفظا من أمر هذه الساعة إلا أنها سمياها سجن لافونتين . وقد كان لهذه الساعة مع ذلك فى حياتها أثر أى أثر . فأما المرصفى ، فعدل عن الجامعة وأعرض عنها وعن دروسها وامتحاناتها ، واتخذها مكانا يلقي فيه الصديق ويتفكه فيه بالعبث من بعض الأساتذة ، وأما الفتى ، فأزمع أن يتعلم الفرنسية حتى لا يعود إلى سجن لافونتين ، وكانت له فى تعلم هذه اللغة خطوب أى خطوب » .

رحلة القاص بشخصه :

هناك رحلة القاص بشخصه ، لا بخياله القصصى فحسب ، إذ يرحل الأديب إلى بيئة غير بيئته لأسباب قد تكون عملية بما فى ذلك من دوافع اقتصادية أو اجتماعية ، وقد تكون سياسية فكرية بما فى ذلك من دوافع عقدية ، أو مذهبية ، أو أيديولوجية .

ويحضرنى فى ذلك قصاصان عربيان هما : محمد رضا حوحو ، القصاص الجزائرى ، الذى عاش ردحا من حياته فى المملكة العربية السعودية ، وهناك أصدر

(١) الأيام ، دار الكتاب اللبنانى ، مج ١ ، ص ٤٥٥ وما بعدها .

روايته (غادة أم القرى) سنة ١٩٤٧ ، وطبعت في تونس^(١) ، ولذلك دلالتان أدبيتان ، أولاهما أن من مؤرخي القصة السعودية من توهم أنه سعودي ، وأن قصته سعودية ، ولهذا نعتبر « حوحو » رائدا للقصة في بيئته الجزائرية بقدر اعتبارنا قصته رائدة في القصة السعودية ، وقد كان على وعى بالفن القصصى ، وحدثنا عن عناصر القصة في جريدة البصائر سنة ١٩٤٩^(٢) .

أما القصص العربي الثاني ، الذى رحل بشخصه إلى بيئة غير بيئته ، فهو القصص السعودى عبد الرحمن منيف^(٣) الذى رحل وهاجر من السعودية إلى المملكة الأردنية ، وارتضاها مقاما ، وإلى جانب الحديث عنه راحلا بشخصه ، نجد أنه رحل بقصصه وخياله في أعماله العديدة ، ونظرة إلى (مدن الملح) ترينا كيف كان حديثه عن الأمريكان عبر أحاديث الناس ورؤيتهم ، ومن الشخصيات في هذه الرواية : الأمريكى العفريت ، والمهندس الأمريكى ، والطبيب الأمريكى ، والأمريكى عبد الله ، إلى جانب الرحلة الداخلية عبر الجزيرة العربية .

وأمثلة القصصين الراحلين بشخصهم داخل الوطن العربى أو خارجه عديدة ، ليس هنا مجال حصرها ، وأمثلة رحلة الأدباء العرب ، وبخاصة الشوام إلى المهاجر الأمريكية ، ورحلة الشوام والعراقيين والمغاربة إلى مصر ، وهو ما يطول الحديث عنه ، ومنها — على سبيل المثل — رحلة صالح سويسى الشريف القيروانى من تونس إلى مصر ، كما صورها في عمل قصصى غير ناضج ، يجعله بعضهم^(٤) به رائدا للقصة التونسية هو (الهيفاء وسراج الليل) مصورا استعدادا للرحلة إلى مصر .

(١) مطبعة التليل ، تونس ١٩٤٧ .

(٢) انظر يوسف نوفل ، الفن القصصى بين جيل طه حسين ونجيب محفوظ ، دار القلم ، دبی ، ١٩٩٢ ، ص ٤٦ وما بعدها .

(٣) من أعماله : مدن الملح (ج ١ التيه ، وج ٢ الأخدود ، وج ٣ تقاسيم الليل والنهار ، وج ٤ المنبت ، وج ٥ بادية الظلمات ، وصدرت بين سنة ١٩٨٤ وسنة ١٩٨٩) ، وله : الأشجار واغتيال مرزوق ، وقصة حب مجوسية ، وشرق المتوسط ، وحين تركنا البحر ، والنهايات ، وسباق المسافات الطويلة ، وعالم بلا خرائط ، والآن . . هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ، وصدرت بين سنة ١٩٨٣ ، وسنة ١٩٩١ .

(٤) محمد الفاضل بن عاشور ، الحركة الأدبية والفكرية في تونس ، مصر ١٩٥٦ ، ص ٤٧ ، وانظر كتابنا بينات الأدب العربى ، دار المریخ ، الرياض ١٩٨٤ ، ص ٢٤٤ .

خلاصة

مرت الرحلة إلى الغرب بمراحل : الرومانسية ، فالواقعية ، تبعا لطبيعة المرحلة ، وطبيعة الطبقة الوافدة وثقافتها ووعيتها .

خلت الرحلة من الاهتمام بالناحية التكنولوجية ، والثورة العلمية والإلكترونية الحديثة^(١) ، فيما عدا ما وجدناه من اهتمام باكر لدى الطهطاوى وعلى مبارك وطه حسين ، ويحيى حقى ، والحكيم فى (عصفور من الشرق) ، وحديث عن المسرح الفرنسى فى (الحى اللاتينى) .

حفلت الرحلة بنماذج المرأة الغربية ، وكانت - فى جملتها - قائمة على نظرة حسية ، وارتبط ذلك بنظرة الرجل الشرقى لها .

كانت معظم النماذج النسائية من الطبقات الدنيا مثيلات^(٢) خادم فندق (أديب) ، وعاملة تذاكر (عصفور من الشرق) ، والطالبة الجامعية الفقيرة فى (الحى اللاتينى) ، والموظفة البسيطة ، أو ربة البيت فى (ما لا تذروه الرياح) ، و(المرفوضون) ، إضافة إلى فتيات الرصيف ومثيلاتهن .

حفلت الروايات بالنهايات المأساوية^(٣) حيث :

الضياع والغربة والموت فى (أديب ، والمرفوضون) . أو المجهول والموت فى (موسم الهجرة إلى الشمال) ، أو الفراق والنفى فى (الربيع والخريف) ، أو الفراق الذى لا لقاء بعده فى (عصفور من الشرق ، وقنديل أم هاشم ، والساخن والبارد ، والسيدة فينا ، والحى اللاتينى ، وما لا تذروه الرياح ، والمرأة والوردة) ، وأن المفارقة تتم دون زواج أو إنجاب رمزا لدرجة التفاعل .

على أن معظم من رحلوا بقصصهم أكدوا تفاعلهم^(٤) بالحضارة الغربية بتزوجهم أجنبيات ، أمثال : طه حسين ، والطيب صالح ، ويحيى حقى .

وقد غلب على بعض الروايات طابع العنف ، والحقد ، والانتقام ، أو التعصب والعنصرية ، حسب طبيعة القضايا المثارة .

وقد أكدت الرحلة رغبة المثقفين فى التغيير ، ولهذا يمكن - دون مبالغة - رصد العالم المتغير من خلال الرحلة فى القصة العربية الحديثة .

(١) عبد الفتاح عثمان ، الصراع الحضارى فى الرواية العربية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٠ ، ص ٢٨٠ .

(٢) نفسه ، ص ٢٨٨ . (٣ ، ٤) نفسه ٢٨٩ - ٢٩١ .

المصادر

- الأعمال الكاملة لرفاعة الطهطاوى ، ت محمد عمارة ، المؤسسة العربية للنشر ، ط ١ ، ١٩٧٣ .
- أديب ، طه حسين ، دار المعارف ١٩٦٢ .
- الأيام ، طه حسين ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت .
- البحار مندى وقصص من البحر ، صالح مرسى ، أبوللو ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٨٧ .
- تحليل الإبريز في تلخيص باريز ، الطهطاوى ، وزارة الثقافة ، مصر ١٩٥٨ .
- حكاية بحار ، حنا مينة ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨١ .
- حياتى ، أحمد أمين ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، ١٩٧١ .
- الحى اللاتينى ، سهيل إدريس ، دار العودة ، بيروت .
- خمسة أيام فى ماليزيا ، عبد العزيز الرفاعى ، مؤسسة الطباعة ١٩٧٠ .
- الديوان الشرقى للمؤلف الغربى ، (ت) عبد الرحمن بدوى ، جيته ، دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٧ .
- ذكريات باريس ، زكى مبارك ، الرحمانية ، القاهرة ١٩٣١ .
- الربيع والخريف ، حنا مينة ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٦ .
- الساخن والبارد ، فتحى غانم ، روز اليوسف ، ط ٢ ، ١٩٨٨ .
- عشرة أيام فى روسيا ، أحمد بهاء الدين ، القاهرة .
- عصفور من الشرق ، توفيق الحكيم ، دار الآداب ، القاهرة .
- غادة أم القرى ، محمد رضا حوحو ، التليل ، تونس ١٩٤٧ .
- فى الطفولة ، عبد المجيد بن جلون ، مكتبة المعارف ، الرباط .
- قنديل أم هاشم ، يحيى حقى ، ، اقرأ ، دار المعارف ، القاهرة .
- ما لا تذروه الرياح ، عرعار محمد ، الجزائر ١٩٨٢ .
- المرأة والوردة ، محمد زفزاف ، الناشر المتحدون .

- المرفوضون ، سعدى إبراهيم ، الجزائر ، ١٩٨٢ .
- موسم الهجرة إلى الشمال ، الطيب صالح ، دار الهلال ، مصر ١٩٦٩ .
- نيويورك ٨٠ ، يوسف إدريس ، مكتبة مصر .

المراجع

- ١ - ابن بطوطة ورحلاته ، حسين مؤنس ، ت ودراسة ، دار المعارف ١٩٨٠ .
- ٢ - أدب الرحلات ، حسين فهميم ، عالم المعرفة ، الكويت ١٣٨ .
- ٣ - أدب الرحلات عند العرب ، حسنى محمود حسين ، الهيئة ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- ٤ - أدب الرحلات عند العرب في المشرق ، نشأته وتطوره حتى نهاية القرن الثامن الهجرى ، على محسن مال الله ، الإرشاد ، بغداد ، ١٩٧٨ .
- ٥ - أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربى ، أحمد أبو سعد ، الشرق الجديد ، بيروت ١٩٦١ .
- ٦ - الأدب القصصى والمسرحى ، أحمد هيكل ، دار المعارف ، ١٩٨٣ .
- ٧ - الأسلوب القصصى عند يحيى حقى ، عبد الفتاح عثمان ، القاهرة .
- ٨ - الانفتاح العربى على الحضارات الأخرى ، محمد عمارة ، العربى ، الكويت ، فبراير ، ١٩٨٨ .
- ٩ - تاريخ الأدب الجغرافى العربى ، أغناطيوس كراتشكوفسكى ، ت صلاح هاشم ، لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٥ .
- ١٠ - تطور الأدب الحديث فى مصر ، أحمد هيكل ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣ .
- ١١ - تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ١٩٦٣ .
- ١٢ - دراسات فى الرواية المصرية ، على الراعى ، الهيئة ، ١٩٧٩ .
- ١٣ - الديوان الشرقى للمؤلف الغربى ، ليوهان جيته ، ت وتصدير عبد الرحمن بدوى ، النهضة العربية ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- ١٤ - الرحالة العرب وحضارة الغرب فى النهضة العربية الحديثة ، نازك سابايارد ، نوفل ، بيروت ١٩٧٩ .

- ١٥ - الرحالة المسلمون في العصور الوسطى ، زكى محمد حسن ، دار المعارف ، ١٩٤٥ .
- ١٦ - الرحلات ، محمد الخضر حسين ، جمعه وحققه على الرضا التونسي ، التعاونية ، بيروت .
- ١٧ - الرحلات ، شوقي ضيف .
- ١٨ - رحلة أبى طالب خان إلى العراق وأوروبا ، سنة ١٢١٣ هـ / ١٧٩٩ م) ، أبو طالب خان ، ت عن الفرنسية مصطفى جواد ، الإيمان بغداد ، ١٩٦٩ .
- ١٩ - الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة ، عصام بهى ، سعيد رأفت ، القاهرة ١٩٨٨ .
- ٢٠ - الرحلة إلى الغرب والرحلة إلى الشرق ، ناجى نجيب ، دار الحكمة ، ط ٢ بيروت ١٩٨٣ .
- ٢١ - رحلة ابن جبير ، أبو الحسين محمد ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٤ .
- ٢٢ - الرحلة بين الواقع والخيال في أدب أندريه جيد ، نادية محمود عبد الله ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج ١٣ ، ع ٤ - مارس ١٩٥٣ .
- ٢٣ - الرحلة الحجازية ، محمد السنوسى (ت على الشتوفى) ، الشركة التونسية ، جزءان ، ١٩٧٦ (رحل إلى الحج بعد زيارته أوروبا) .
- ٢٤ - الرحلة والرحالة المسلمون ، أحمد رمضان أحمد ، دار البيان ، جدة ، د . ت .
- ٢٥ - الرحلة عين الجغرافيا المبصرة ، صلاح الشامى ، المعارف ، الإسكندرية ، ١٩٨٢ .
- ٢٦ - الرحلة في القصيدة الجاهلية ، وهب رومية ، الرسالة ، ١٩٧٩ .
- ٢٧ - رسالة ابن فضلان في وصف الرحلة إلى بلاد الترك والخزر والروس والصقالبة (سنة ٣٠٩ هـ / ٩٢١ م) حققها سامى الدهان ، المجمع العلمى بدمشق ١٩٥٩ .
- ٢٨ - الصراع الحضارى في الرواية العربية ، رؤية تحليلية نقدية ، عبد الفتاح عثمان ، دار العدالة ، ط ١ ، ١٩٩٠ .
- ٢٩ - الفضاء الروائى في الغربية ، منيب محمد البوريمى ، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٨٥ .

- ٣٠- الفن القصصى بين جيل طه حسين ونجيب محفوظ ، يوسف نوفل ، دار القلم ، دبی ١٩٩٢ .
- ٣١- المشرق فى نظر المغاربة والأندلسيين فى القرون الوسطى ، صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد ، ١٩٦٣ .
- ٣٢- مقارنة الواقع فى القصة المغربية ، نجيب العوفى ، لبنان ، المغرب ، ١٩٨٧ .
- ٣٣- الواسطة فى معرفة أحوال مالطة ، أحمد فارش الشدياق ، ط ٢ ، الجوائب ، قسطنطينية ، ١٢٩٩ هـ .
- ٣٤- يحيى حقى ناقدًا ومبدعًا ، مصطفى حسين ، المجلس الأعلى للثقافة مصر .

في الخطاب المسرحي

* تيار مسرحي بين شكرى غانم وأحمد شوقي

* زيزى هانم لفوزى عبد القادر الميلاوى

* أدب ١٩٥٦ ، و ١٩٦٧ وأكتوبر :

كتاب الوسام لعادل النادى

مسرحية ٥٠٠ متر لقاسم مسعد عليوة - بورسعيد .

المسرحية الشعرية : أيام الدم لمحمد صالح الخولانى -

بورسعيد .

تيار مسرحى بين شكرى غانم وأحمد شوقى (١)

ستظل قضية الريادة من أبرز القضايا الفنية ، حينما يتطرق الحديث إلى جيل فنى لبيان دوره وعطاءه فى الحركة الأدبية ، أو حين يتناول الباحثون ظاهرة فنية ، أو مذهبا أدبيا مستحدثا ، أو تيارا جديدا إلى آخر ما هنالك من محاولات البحث .

وفى تلك المحالوت ، تتجه عيون الدارسين إلى أول من رفع الراية ، أو وضع الأساس ، وفى الحق أنه يصعب - فى معظم الحالات - تحديد علم معين ليكون له شرف حمل الراية ، لأن الجيل الأدبى - مثلا - ما هو إلا مجموعة ممن تضافرت جهودهم فى حقل فنى ما فى مرحلة ما ، والظاهرة أو المذهب أو التيار ليس وليد يوم وليلة ، ويصعب أن يكون ابن فرد ما ، لأنه - غالبا - ما تتضافر الجهود فى ذلك كله ، ولهذا كان تحديد دور الرائد مهمة بالغة الصعوبة .

* * *

وقد نجد أنفسنا إزاء هذه القضية ، مسلمين بأن لكل ظاهرة أو جيل ممهدين وروادا أخذوا على عاتقهم إقالة العثرات من الطريق الفنى ، وتهيئة الأذهان ، والقيام بما يشبه الحركة الإعلامية تمهيدا لمولد الظاهرة . وهؤلاء الممهدون غالبا ما يتوارون خلف الستار التى ما تلبث أن تنفتح ليبرز فن جديد منسوب إلى رجاله المعاصرين ، وقد يظل أمر بعض الممهدين نسيا منسيا حتى تبحث عنهم أصابع الباحثين ، ثم تلتقطهم وتقعدهم مقعدهم اللائق فى صدر المسرح .

وننتقل من ذلك التمهيد إلى سؤال : هل أثر الكاتب اللبنانى شكرى غانم (١٨٦١ - ١٩٢٩) فى الشاعر المصرى أحمد شوقى أمير الشعراء (١٨٦٨ - ١٩٣٢) فيما كتبه من فن مسرحى عن الشاعر الفارس الجاهلى (عنتر بن شداد) ؟ .

(١) عالم الكتب ، المجلد الثانى ، العدد الثالث ، الرياض ، ص ٤٢٨ .

شكري غانم :

وشكري غانم (١٨٦١ - ١٩٢٩) هو كاتب مسرحية (عنتره) كتبها سنة ١٨٩٨ ، ومثلت بفرنسا سنة ١٩١٠ ، وهو أديب وسياسي لبناني ولد في بيروت ، ثم نفى إلى باريس وأقام في فرنسا . وكان من الداعين إلى استقلال لبنان عن الدولة العثمانية ، وقد نزع إلى باريس سنة ١٨٨٢ ، كما يفهم من خطبته التي ألقاها في المؤتمر العربي الأول بباريس سنة ١٩١٣ ، وكان فيه نائبا للرئيس . عنى بالشعر والأدب ، ونظم وكتب بالفرنسية ، ونشر مسرحيتين هما : الزير ، وعنتره التي بين أيدينا ، وقد توفي بباريس .

وقد كتب مسرحيته تلك سنة ١٨٩٨ كما يفهم من تصديره لها ، ونشرت ومثلت سنة ١٩١٠ على مسرح الأوديون بباريس ولاقت رواجا كما يذكر مقدم المسرحية الدكتور صالح الأشر . وكتبها بالفرنسية ، وترجمها إلياس غالي . وقال مراجعها ومقدمها عنها : (كيف يهاجر الفكر العربي من وطنه ، فلا يشق عليه أن يمنح الأدب الفرنسي أثرا عبقريا تتلقفه مسارح باريس وتحنو عليه ، وتشق لمؤلفه طريق الشهرة الأدبية في تلك العاصمة الكبيرة)^(١).

وقال خليل مطران عنها مخاطبا مؤلفها :

ماذا تَصْبَاكَ مِنْ حَال تَجِدْهَا
وأنت في بلد الأنوار لا أثر
عن عهد عنتره العبسي في القدم
فيه يذكر عهدا بات في العدم

حياك ربك يا من قام ينصفه
ما كان عنتره في القوم غير فتى
فإن ما كان يبغيه لأمته
أريتنا من فتى عبس حقيقه
حقيقة البدوى الحر مبتغيا
وإنما سؤله إعزاز موطنه
* * *
بالعلم من جهل سمار ومن تهم
يرى لهم ما يراه قادة الأمم
أسمى أمانى حر غير متهم
حقيقة المرء لم يوصم ولم يضم
لقومه - غير باغ - ألفه الرحم
وقومه باتحاد الرأى والهمم^(٢)

(١) ص ٨ وغيرها - من مقدمة المسرحية (مسرحية عنتره لشكري غانم ذات خمسة فصول) .
(٢) ص ١٧ ، ١٨ ، من مقدمة المسرحية . والمسرحية من ترجمة إلياس غالي ، ومراجعة صالح الأشر - مطبوعات وزارة الثقافة - دمشق . وبصدرها مقدمة للمؤلف بتاريخ ١٨٩٨ وتقع في ١٤٧ ص منها ٢٠ للمقدمة من القطع المتوسط وكتبت المقدمة في ١٠ / ٤ / ١٩٦٣ .

وقد سبق مسرحية شكرى غانم مسرحيتان عن عنتره ، هما مسرحية عنتره لأبى خليل القباني^(١) وقد استوحاها - كغيره من الكتاب - من السيرة الشعبية عن عنتره وأدار أحداثها حول الجانب الأخير من حياة عنتره ، واختلف عمن كتبوا فى هذا المجال ، حيث مضى مع عنتره بعد زواجه من عبلة ، ويحارب من أجلها وغيره عليها - الأمير مسعود . الذى يرغب فى نيل عبلة ، ويوقع بعنتره ويكيد له ، غير أن عنتره لا يلبث أن يتمكن منه فيقتله ويوحد قبيلته والقبائل العربية .

وتنصب معالجة الكاتب على بيان موقف عنتره الزوج الغيور على زوجته المدافع عنها بينما تنصب السيرة ومعظم ما كتب عن عنتره على بيان موقفه حببياً يهيم بعبلة ويظهر البطولات ويقدم التضحيات من أجل الظفر بها .

ورأى النقاد فى المسرحية ضعفاً بدا فى عدم الإبانة عن التطور النفسى لعنتره ، وعدم الإفصاح عن علاقته بمن عداه من شخصيات مما أضعف المسرحية ، وجعلها كأنها شذرات من قصة معروفة متداولة^(٢).

كما سبق مسرحية شكرى أيضاً ، مسرحية (شهامة العرب) لعلى أنور . وقد استوحى الكاتب المسرحية من الأساطير المتداولة عن عنتره ، وتقوم على خطوط أساسية تشبه ما نجده لدى شوقي وأبى حديد من إباء « مالك » تزويج عبلة ، ولجؤه إلى قيس بن مسعود فى بنى شيان . وتقدم ابنه بسطام لخطبتها فيطلب منه مالك أن يجهز على عنتره ، ويشترك معه فى الغرض نفسه آخرون حيث تتداخل قصص أخرى ومشكلات مختلفة ، وتدور معارك وحروب ، يأسر فيها عنتره بسطاماً ، ويحرر عبلة من الأسر ويتزوجها .

وأخذ النقاد على هذا العمل تعدد عقده وتناثر حوادثه ، وإهماله روح الدود عن القبيلة عند عنتره ، وفقدانه أصول الفن المسرحى^(٣).

مع مسرحية عنتره لشكرى غانم

ونقف الآن على الصورة العامة فى المسرحية التى كتبها شكرى غانم .

(١) هو أحمد أبو خليل القباني (١٨٣٦ - ١٩٠٢) . ولد فى دمشق وأنشأ المسرح فى دمشق ، وهاجر به إلى مصر .

(٢) انظر محمد يوسف نجم (دكتور) ، المسرحية فى الأدب العربى ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٧ ص ٣٧٩ ، ٣٨٠ .

(٣) انظر محمد يوسف نجم (دكتور) ، المسرحية فى الأدب العربى ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٧ ص ٣٨٠ - ٣٨٢ .

تقع المسرحية فى خمسة فصول ، فى الفصل الأول نرى رعاة وزعماء أمام خيمة «مالك بن قراد» فى ديار بنى عبس ، بعد غارة شنها خصومهم ، فتصدى لهم عنزة فى غيبة من الفرسان والأمراء ، فصدهم وأسر بعضهم ، ومنهم «وزر النبهانى» ، الذى أطلق عليه المؤلف «زبيرا» . عندئذ يرون مكافأة «عنزة» على دفاعه عنهم وإنقاذه «عبلة» ، فيطلب «مالك» منه أن يختار المكافأة ، فاختار «عبلة» وأعلن عن استعداداه لتقدم أغلى مهر لها . عندئذ ، يطلب مالك النوق العصافير ، وهى نوق أسطورية لها أجنحة عوضا عن الأسنمة . وهذه الأجنحة ، كأجنحة العصافير ، لكنها عظيمة ؛ لذا سميت عصافيرية ، كما يطلب الإكليل الهلالى من بلاد العجم ليصنع منه تاجا لعروسه . عندئذ يوافق «عنزة» ويستمهله ست سنوات .

(عنزة - اطلب ما تشاء .

مالك - آه .

عنزة - نعم تكلم بلا وجل ، وبدون مراعاة لثروتى الضئيلة . إن مهر «عبلة» يجب أن يعادل جمالها وحبى لها وعزة نفسى أيضا . فمهما سمت رغبتك ، ومهما كانت واسعة وجنونية فإنى أقبل بها سلفا . إن طمعك من أجل «عبلة» لن يبلغ المكانة التى أحلها فيها من السماء .

مالك - أنا ألبى إذن عزة نفسك الأصيلة ، فللفتيات عندنا أنشودة بسيطة لاشك فى أنك تعرفها . . ما حصلت فتاة قط على ما صورته لها تلك القوافى العسجدية .

(ينادى » .

سلمى

سلمى - مولاي

مالك - أسمعينا الأغنية التى تنشدينها لابنتى ، والتى تترنم فتياتنا بها حول الآبار وفى الخيام .

- لا أعرفها

عمارة - كيف لا تعرفين أنشودة الأمانى ؟

سلمى - « كأنها مكرهة » :

النياق العصافيرية

ذوات الأطواق اللازوردية

والأوبار الثلجية

سوف يأتينى بها

ذاك الذى سيحببنى

لتسير فى موكبى

عنتره - سأحقق الأنشودة . .

الراعى الشيخ - ياللعنون . . يحكى أن الملك « المنذر » حارب زمانا ، طويلا
حتى حصل عليها ، ولا نعرف من أين . .

عنتره - لا بأس فقد وعدت .

مالك - « مخاطبا الراعى الشيخ »

- كنت أجهل ذلك .

شيبوب - ياللعيلة . . آه ، أنت تجهل ذلك ، وأنا الراعى قد سمعت الناس
مرارا يثرثرون عن هذه البدائع التى يقال إن لها بدلا من الأسنمة أجنحة عظيمة مثل
العصافير ولذا سميت عصافيرية .

عنتره - أهذا كل شىء ؟

شيبوب - ولكن هذا . .

عنتره - « مقاطعا »

إن عبلة فى نظرى لأثمن وأفضل من ذلك كله .

سلمى - « تنشد بإشارة من مالك » :

لأجل شعورى السوداء

المرصعة بالكواكب

أريد من الكمى الذى أحبه

أن يسلب ملك العجم

الإكليل الهلالى

ويصنع منه تاجا لى

« تدخل الخيمة باكية »

الراعى الشيخ - ولكن ما هذه الأنشودة أيها الأمير ؟ .

عنتره - لا بأس ، إن فاهها لابد أن يكون ترنم بها أحيانا . وهكذا يكون حبى قد حقق حلما تغنى به شاعر

« ذهول وصمت »

وإذا جئت بهذا المهر ؟

مالك - قسما ، « عبله » تكون عند ذلك لك .

عنتره - وما المدة التى يضمونها لى قسمك ؟

مالك - ست سنوات

عنتره - حسنا ، الوداع . . وسأعود . .

الراعى الشيخ « يخاطب عنتره الذهاب »

- إنك لساع إلى حتفك

عنتره - كلا :

الراعى الشيخ - عساك تقول الحقيقة

عنتره « يقف »

لقد أرشدت إلى طريق المجد . لاشك فى أن الرمل يبتلع دون جدوى ماء الساقية الناشئة . ولكن إذا شيدت لها السدود تصير سيلا عظيما . الوداع ، الوداع . « يسدل الستار » .

ويبدأ الفصل الثانى وقد مضت خمس سنوات على رحيل عنتره ، « وعبله » تنتظر أوبة فارسها الغائب فى شوق مضمّن . ويسقط فى يد « مالك » حين يعلم نبأ اقتراب « عنتره » مظفرا ، ويتفق مع عمارة « - منافسه فى حب عبله » - ويغريان وزرا النبهانى الأسير الذى سملت عبس عينيه ، ويزعمان أن « عنتره » هو الذى أمر بذلك ، ويحرضانه على قتل عنتره ويلفقان له ما يوغر صدره نحوه . ثم يزعم « عمارة » لعبله أن حبيبها قد مات فى رحلته ، فتأبى التصديق والإذعان ، ثم يصل « عنتره » بين فرح « عبله » وأبناء القبيلة .

ونرى في الفصل الثالث الاستعداد للزفاف في فرح من القبيلة ، ما عدا « عمارة »
وتأمره مع وزر ، وقد أوحى الأول إلى الثاني أن « عنتره » قد خان وطنه وتوطأ مع
الأعاجم ، وأنه أمر بِسْمُل عيني « وزر » . .

وها هو ذا شيبوب « أخو عنتره » يتحدث عن رحلة أخيه إلى (مكة) ، ليعلق
أشعاره المذهبة على أستار الكعبة ، وكيف رحب الأمير القرشي « أبو طالب »
« بعنتره » واحتفى به ، وكيف تحدث العرافون في (مكة) بأن قريبا لأبى طالب
(يعيش دنياه في الصلاة والصيام ، ويقرأ في السماء مستقبل البلاد العربية) وأن
اسمه « محمد » (١) .

ويتم العرس في فرح عام ، ويعلن « عنتره » عن رحيله ، لأنه وعد رجلا أن
يلحق به لبناء مملكة بدأت تتأسس ولا يلبث بناؤها أن ييهر العالم ، لأنه سينضم
للملك « المنذر » بعد أن خلع نير العجم .

وفي الفصل الرابع يتربص « عمارة » ووزر « بعنتره » عند قمم المضيق الجبلى ،
ليرمي « وزر » بالنبال ، ويقبل « عنتره وعبله » وهما يتناجيان ، ويطلق وزر سهمه
فيصيب عنتره في كتفه ويصيح عنتره ، ويهب « شيبوب » فيلحق « بوزر » ، ويسلمه
لأخيه ، وهو مقنع الوجه ، وقد طعن صدره بنفسه بسهم آخر ، ويتعرف « وزر »
على بطلان دعوى « عمارة » ، ويدرك أنه قد غرر به ، وأن مقصد عنتره نبيل ، إذ
يتأهب لتأييد الملك المنذر ضد الأعاجم لاستقبال دعوة النبي ﷺ . ويفزع « وزر »
ويحزن لأن السهمين مسمومان ، ويحذره من أن « عمارة » ومائتين من فرسانه في
انتظار موته عند فم المضيق ، ثم يسرى السم في جسد وزر ، ويموت . ويسرع
عنتره بكى جرحه بنصل رمح محترق مقاومة للسم السارى فيه .

وفي الفصل الخامس والأخير ، يطلع الفجر « وعنتره » خائر القوى يستعين
بأخيه ، ويطلب منه أن يعينه في امتطاء جوداه (الأجر) ، ليواجه أعداءه ، بينما
يرحل « شيبوب » بالنساء والأهل باكيا ، ويصيح عنتره : إن مستقبل أمة ووطن لا
يتوقف على رجل ولو كان رب (٢) المعارك أو ملك العالم . لا شىء يوقف شعبا
سائرا . إنه يصعد وأراه يصعد من المشرق إلى المغرب درجة فدرجة بتألق عظيم (٣) .

(١) ص ٩١ . (٢) رب المعارك : سيدها .

(٣) ص ١٣٨ - المسرحية .

وتحاول « عبلة » البقاء إلى جانبه ، فيسألها الرحيل ، حفاظا على جنيها لتربى
البطل الذى سيتقم لأبيه ، ولتؤدى عنه الرسالة . وحين يرى نفسه وحيدا يبكى ،
إذ لن يراه أحد ، ثم يستقبل الموت باسمه لأنه حتى قومه حيا وميتا ، وتنحنى رأسه
وهو على صهوة جواده مستندا بظهره على صخرة وبجسمه على رمح المغموس فى
الأرض . وما يكاد « عمارة » يقبل ويراه هكذا ، وعدته تلمع تحت وهج
الشمس حتى يصرخ هو ومن معه : إنه حى . . ويمضون هاربين . لتنتهى
المسرحية .

وفى مسرحية شكرى غانم ، نجد الكاتب يسوق الحوار فى شكل مطول ، حتى
ليكاد يتحول إلى خطبة أو رسالة ، ومن ذلك قوله :

الوداع يا ابنة الأمير، ويا سليلة أمة عظيمة ونبيلة ، يانسرية العينين أمام الخطر
المحدد . إن دم أجدادك لا يكذب ، ودم راعيهم القديم اليوم يصبح نبلا .
« شيبوب يذهب بعبلة »

اذهبي ، ولكنك لا تذهبين وحدك يا عبلة لأن نفسى تود أن تتخلص من
جسدى لتتبعك . سأضع فى عينى الساعات والأيام التى نسجها حبنا منذ
طفولتنا، وسأثرها فى الهواء ولتكن حياتى المقطعة حرسا لك . . وبعد سأسهر
عليكم جميعا من العلياء .

« يخاطب شيبوبا عند عودته »

يا شيبوب الطيب يجب أن تلحق بها سريعا .
يتجه نحو حصانه مستندا إلى كتف أخيه .

هيا ، إننى متسلح كما كنت أتسلح للمعركة فهذه معركة الأخريرة يجب أن أموت
ميتة الفرسان .

« يتكىء على حصانه »

ثم لابد للجسم وهو متسربل بالفولاذ من أن يظل مستقيما حتى بعد الموت
لنتعانق يا شيبوب . يا أخى ورفيقى فى السلاح بلا وهن ولا حيرة لا طائل فيها
حتى بلا دموع ! .

« صوت الموسيقى البعيد ينقطع . شيبوب يكبت زفراته بيديه ، ويذهب مدعنا
لإشارة « عنترة » محنى الظهر من غير أن ينبس بكلمة » .

سأموت دون أن يشهد أحد موتى . فذلك خير وأفضل إنى أستطيع الآن أن
أبوح بألمى ، وعيناي تستطيعان الآن أيضا أن تبكيا من غير أن تبكيا أحدا .
« يسند ظهره إلى صخرة »

قواى ضعفت ولكنى ضاعفت قواكم ، فما رأى أحد منكم (أهن) - هكذا - أو
أتعذب .

« شعاع من الشمس ينفذ من الضباب إلى وجهه »
الشمس مثلنا تولد وتموت . أيتها الشمس ، اذهبى إلى ذوى وسيرى فى
مواكبهم وقولى لهم إنى أحبيهم حيا وميتا .

وداعا يا حلم الحب والمستقبل ، وداعا

آه أحس أن البرد يحتاج جسدى شيئا فشيئا ، وعيناي تضطربان ، ماذا؟ أهذه
شدتك أيها الموت مهلا فأنا الذى سأشد عليك غير هباب ولكن وأنا على صهوة
الجواد والرمح فى يدى ، كما كنت فى الماضى يوم كنت أجبرك على إطاعة صوتى
ويوم كانت ذراعى تقود خطواتك العمياء الجنونية .
« يسير مترنحا ، وكالأعمى يبحث بيديه عن حصانه إلى أن يصل إليه فيمتطيه
بجهد عظيم » .

انشرى الآن يا روحى جناحيك ، وحلقى عاليا ، عاليا جدا إلى ما وراء هذا
الفلك الأزرق ، حيث تشاهدين الإله الواحد الأحد ، جالسا على عرشه والذى
سيبشر بكلمته رجل سواى ! اصعدى إليه يا نفسى ، انشرى جناحيك وطيرى . .
كأنى أنام نوما واعيا . أرى عصفورا آتيا من المشرق . . لقد اقترب وأخذ يحوم
حولى ، ويذهب ويجئ لكن ما هو إلا حياتى ، حياتى كلها تلفنى مثل كفن
نسجته الأيام التى قضيتها .

أيام الحلم والحب والنضال . الماضى ينشر وأرى أين ابتدأ كفى . آه أيام
الطفولة ، إن خيوطك لحريرية وذهبية أنت وحدك براقة ونقية وحدك وحدك . .
إذن نحن الذين ننسج أكفاننا . . نحن أنفسنا . . هذا هو كفى الموت يطويه
بأصابعه ويدفعنى فى طيات حياتى . . لا تتحرك يا أبجر . . فالعدو حينما يصل
يجب أن يرى عنتره . . مستعدا . .

يلفظ نفسه الأخير (١)

والحق أن قدرة الكاتب على تصوير الحس الدرامى تمثلت - أكثر ما تمثلت - فى التعبير المباشر فى شكل حوار . ولعل هذا سر تعمد الاستشهاد بهذا النص المطول ، الذى يخرج عن إطار الحوار الفنى الموجز إلى ما يشبه خطب الحماسة ، أو رسائل الوجد والعاطفة ، وقصدنا من ذلك إلى بيان اعتماد الكاتب على القص والسرد والحكاية والتعبير المباشر . وليس على الحدث الدرامى النامى الذى يفصح عنه وقع خطوات الشخص ، وصدى تصارعهم بالحوار جنبا إلى جنب مع صدى تصارع رغباتهم وأفعالهم . وإذا ظهر شيء من ذلك ، فإنه يمتطى أجنحة الحوار المطول الذى يكاد يكون سردا ووصفا خارجيا بالرغم من لغته الجميلة المشحونة بالعاطفة والتوقد الذهنى والشاعرية المحلقة فى ثوب نثرى يعتمد على أداء مسرحى لفظى يوقظ عواطف النظارة ويلهب حماسهم فينقلهم - بالكلمات - إلى المناخ النفسى المقصود للبناء المسرحى دون حدث يذكر .

أما مسرحية عنتره لشوقى ، فهى الثانية من مسرحيات شوقى التى تعتمد التاريخ العربى فى مضمونها . وتدور حول عنتره بن شداد العيسى وحبه لابنة عمه مالك وهى « عبلة » . وقد دفع شوقى إلى كتابتها مادتها الأسطورية الشعبية الحافلة بالبطولة .

ولا يمكن القطع بالمصادر الأولية لتلك المسرحية عند شوقى ، أو عند غيره . فبينما يكون فى إمكاننا أن نعزو أصولها البعيدة إلى كتب الأدب القديمة ، كالأغاني والشعر والشعراء وغيرهما ، يبدو فى الإمكان إرجاع بعض مادتها إلى الأساطير الشعبية ، والسيرة الشعبية ولخيال الأجيال دور كبير فى هذا المجال .

على أنه يمكن أن تضىء من خلال ذلك كله ميزة تتمثل فى أن نتيجة ذلك الخيال المتفرع ظهرت فى قصة من أروع قصص الحب والفروسية والبحث عن الحرية .

يبدو أمر عنتره فى المسرحية - كما هو فى التاريخ والأسطورة - أنه نشأ عبدا لشداد ، وابناً لأمة حبشية تدعى زبيبة ، وأحب ابنة عمه مالك وهى « عبلة » لكن عمه يرفض زواجه منها ، لكن عنتره يتخذ من بطولته معوضا عن سواد لونه وعبوديته ، ويتنزع اعتراف أبيه به ، كما ينتزع موافقة عمه مالك على أن يزوجه عبلة .

(١) ص ١٤٣ - ١٤٦ .

أما البطولة التي حققت له هذه المكاسب ، فقد قيل إنها حين أغار بعض أحياء العرب على قبيلة عبس واستاقوا إبلهم ، فجرت محاورة بينه وبين أبيه وأبى الكر وألح إلى عبوديته حتى نال حريته ، فكرر واستنقذ الإبل واعترف به والده ، كما قيل إن عمه أغلاه مهر عبلة واشترط ألفا من النوق على سبيل التعجيز . لكن عنزة يرتحل إلى الحيرة ويحدث له ما يحدث في أرض النعمان ثم عاد إلى قومه بعد كفاح وعناء وأغدق عليهم ، وتزوج عبلة التي بهرها سحر بطولة عنزة ففضلته على غيره .

وقد ضمت المسرحية مشاهد غنائية وإنشادية وعناصر ملحمية من وصف للبطولات الخارقة والانتصارات الباهرة .

وصور شوقى الفروسية العربية ، وتمجيد بعض صفات العرب الكريمة ، وحققت المسرحية شيئا من سرعة الحركة ، وبإيجاز الحوار ، والتخفف من المقطوعات الغنائية الغربية على البناء المسرحي ، وجمعت إلى ذلك الجمال البياني ، حتى كانت من خير مسرحيات شوقى باستثناء (مجنون ليلى) .

ولم تسلم المسرحية من مأخذ فنية سجلها النقاد ، من ذلك ، غرابة نهاية المسرحية عن الطبيعة العربية ، إذ تتمرد الفتاة العربية الجاهلية على الأهل والعشيرة ، وتحتال احتيالا عصريا يشبه أحداث «السينما» وبالرغم ، من قصد شوقى إلى تصوير وجوب رفض التقاليد البالية ، فإن النقاد يفضلون لولاء مت النهاية سلوك الفرسان .

كما أخذوا عليها تناقضا في موقف مالك مع مبادئ النبل ، إذ يتآمر على اغتيال عنزة ، كما أخذوا عليها عدم اتضاح الصراع النفسى ، والمبالغة في جعل صرخة عنزة تميم خصمه . كما أخذوا عليها تكرر بعض مناظرها ، واختلاط صخر بفتيات الحى ، ونسيان نباح الكلاب للضيف ، وإهداء الطرحة والمنديل من حرير وما كانت تعرف العرب إلا الخمر ، وقتل رستم ، وذكر الغساسنة بدلا من المناذرة ، وطغيان العنصر الغنائى ، والإلقاء القصصى لا الدرامى ، واستبعاد التاريخ وعدم دراسته دراسة استقصاء^(١) وإن دافع بعضهم بأنه لم يخرج في ذلك عن الحدود العامة التى يلتزمها الأدباء عندما يستقون مادتهم من التاريخ^(٢) .

(١) منهم الدكتور محمد مندور ، مسرحيات شوقى ط ٤ ، نهضة مصر ٦٧ - ٦٩ ، والدكتور شوقى ضيف ، شوقى شاعر العصر الحديث ، دار المعارف د. ت ص ٢٤٧ ، والدكتور أحمد هيكى ، الأدب القصصى والمسرحى ، دار المعارف ص ٣٣٧ - ٣٤٢ .

(٢) الدكتور محمد مندور ، نفسه - شوقى والمادة الأولية ص ٣٧ .

وقد اعتمد شكري غانم على السيرة الشعبية ، أكثر من اعتماده على مصادر الأدب العربي القديم ، وقد استعار من السيرة صورة موته فوق جواده في شكل أسطوري مأساوي . بل لم يعتمد على شعر عنتره وسائر أخباره ، أما شوقي ، فقد استعان بما روى من شعر عنتره وعنه ، ورجع إلى الأغاني للأصفهاني وإلى السيرة .

وإذا استعرضنا شخصيات مسرحيته طالعنا شخصيات : عنتره ، وعبلة ، وشيبوب ، ومالك ، وعمارة ، ووزر النبهاني ، وسلمى الوصيفة ، وبعض الرجال وبعض النساء ، وافقدنا شخصية شداد .

وقد أجاد في اختيار شخصية وزر النبهاني ، الذي كان مكفوف البصر بعد أن سملت عيناه ، وبرغم ذلك كان يجيد التصويب استرشادا بالصوت ، فيصيب الغراب أو الطائر أو الأمة الآبقة .

ولم تقم المسرحية على الحدث ، أو الفعل بقدر قيامها على الحوار الذي كان سخيا حقا . بل قد يرتفع في بعض الأحيان إلى مستوى الشعر غير المقفى واتضحت في الحوار رومانسية ظاهرة .

وكانت رحلة عنتره إلى بلاد العراق من أجل الحصول على النوق العصفيرية مهرا لعبلة هي بداية المسرحية .

وإذا كانت المسرحية تنتهي عند شوقي بتزوج صحر من ناجية ، وعنتره من عبلة بالحيلة والتدبير ، فإن النهاية عند شكري كانت بموت عنتره موتا مأساويا على يد خصمه العنيد الأعمى « وزر النبهاني » ، الذي ضربه بسهم مسموم بعد أن قضى مع عبلة ليلة واحدة ، ومن الواضح ، أنه لم يذكر هذا الموت - بهذه الصورة - أبو حديد في روايته عن عنتره . بل يفوق شكري سائر من كتبوا حول عنتره في تلك النهاية التي تبلغ فيها الدراما أوجها في نحو فنى يشى بحسن استيعاب شكري للمأسى اليونانية لدى أعلامها الكبار أمثال : أيسخيلوس ، وسوفو كليس ، ويوريبيدس ، واستيعاب ملاحم هوميروس وفرجيل .

وبينما نجد شكري يصور اتجاه الجميع نحو توحد القبائل العربية ، ويركز على الحس القومى العربى ، والاتحاد في دولة واحدة خلف سيد واحد نجد شوقي يركز أيضا على الدور القومى لعبلة وعنتره في التوحيد بين الخصمين .

وقد ذهب بعض الباحثين إلى تأثر شوقي في مسرحيته الشعرية بشكري في

مسرحيته النشريه ، منهم صالح الأشر (١) في مقدمة مسرحية شكرى غانم ، وأضاف أن شوقى حمل شخصية عبلة عبء الدعوة القومية متأثرا « بجان دارك » (٢) أو ليخفى اقتباسه عن شكرى ، وأضاف أن شخصية عبلة ليست مؤهلة لتقوم بدور جان دارك عربية ونهى التى تبدو فتاة لعبوا مزهوة تفخر فى نهاية المسرحية بأن عنتره قد جعل لها حرائر البيد خدما فى قول شوقى :

سام القبائل إجلالى وملكنى عقائل البيد حتى صرن لى تبعا (٣)

وقال الدكتور محمد مندور : « وأكبر الظن أنه إذا لم يكن شوقى قد شاهدها (أى مسرحية شكرى غانم) أو قرأها فقد سمع بها على الأقل ، وربما كانت من الأسباب التى لفتت نظره إلى هذا الموضوع » (٤) .

والحق أن الباحث لا يملك الدليل الفنى على قراءة شوقى لمسرحية شكرى ومن ثم لا يمكن القطع بتأثره بها ، كما أن المسرحية - كما هو معلوم - كتبها شكرى غانم بالفرنسية سنة ١٩١٠ أثناء إقامته بباريس ، ومثلت أيضا بالفرنسية ، ولم تترجم إلى العربية إلا فى وقت متأخر ، وهى - بذلك - لا تعد من الأدب العربى الحديث المكتوب بالعربية ، بل إنها - بعد نقلها للعربية - تحمل كثيرا من سمات مؤلفها ، وسمات مترجمها إلى حد كبير .

أما اتفاق المؤلفين فى الحس القومى فلا يقطع بالتأثر ، إذ قال صالح الأشر نفسه بأن الخط القومى عند شوقى نبع من تطور فنه وتطور شخصيته (٥) ، ونقول إن مصادر المؤلفين واحدة من مصادر قديمة ، ومن سيرة شعبية ، كما أن منحاهما الفنى واحد ، اذ يمتان بثقافة كل منهما يتجه بجذور أدبه المسرحى إلى المسرح الفرنسى .

فقد وجه شوقى إلى المسرح مشاهداته له بفرنسا ، تشير إلى ذلك مقدمة الجزء الأول من شوقياته سنة ١٨٩٨ حين كان فى بعثة لمدة أربع سنوات لدراسة الحقوق ،

(١) كتابه شوقى على المسرح ص ٤٠ - ٤٣ .

(٢) جان دارك (٤١٢ - ١٤٣١) بطلة فرنسية حاربت لتحرر بلادها من الاستعمار فقبض عليها وأحرقت فى روان .

(٣) مسرحية عنتره لشوقى ص ١٣٩ .

(٤) مسرحيات شوقى ط ٤ ، نهضة مصر ص ٩٧ ، وأشار الدكتور أحمد هيكى إلى ذلك إشارة عابرة فى هامش كتابه الأدب القصصى المسرحى ص ٣٣٧ .

(٥) أندلسيات شوقى ص ١٩٠ - ٢٠٣ .

فكان كثير التردد على مسرح الكوميدي فرانسيز في باريس ، فشاهد روائع الأدب التمثيلي الكلاسيكي والرومانتيكي والمعاصر ، مما جعله يؤلف - وهو طالب - أولى مسرحياته (على بيك الكبير) وقد أرسلها إلى السراى فأعجب بها الخديو .

كما تأثر بالشعر الرومانتيكي ، فترجم البحيرة للامارتين وقد فعل كالكلاسيكين ، وجعل المأساة لتصوير الملوك والأمراء والأبطال ، والكوميديا لتصوير حياة الشعوب والدهماء ، مع أن الأدب المسرحي كان قد تطور فظهرت الدراما البرجوازية والدراما الحديثة عند إبسن ، وشو وغيرهما .

وتأثر شوقي بالمدرسة الفرنسية الكلاسيكية في القرن السابع عشر في اختيار الشخصيات ذات البطولة ، والعبارات البليغة ، والاعتزاز بالعاطفة ، والاعتماد على كلام الممثلين في وصف المشاهد لا وقوعها ، اذ يقوم مسرحه في شكله العام على النمط الغربى .

واختلف عنهم متأثرا بالرومانسية في عدم التقيد بالوحدات الثلاث : الزمان والمكان والموضوع . كما جاراهم وجارى من سبقهم في إدخال العناصر الفكاهية اللفظية كما خالفهم في عدم التقيد بالخاتمة الحزينة ، ولذا نجد نهاية مسرحياته سعيدة .

وكان يخالف بعض الحقائق التاريخية ، فيجربى تياراً أخلاقياً في مسرحياته تنصر فيه الفضلية .

ويتضح في المسرحية التيار الخلقى ، « فعنتره » مثل للخق الرفيع عند البدو في شجاعته ومروءته وكرمه وعطفه على اليتامى والفقراء وعفاهة وجملة فضائله .

« وعبله » مثال للوفاء والإيمان بالفضائل المعنوية الخفية لا الفضائل الحسية الظاهرة ، فالمسرحية تعبير عن الأخلاق العربية القديمة . وقد ظهر في المسرحية تيار غنائى فبطلها شاعر .

وتضمنت المسرحية الحكمة وبخاصة في الفصلين الأخيرين مثل :

وملت غمام يمطر الحى فى غد فكان جهاماً ما لنا فيه طائل

وما العبد إلا كالدخان وإن علا إلى النجم منحط إلى الأرض سافل

* * *

وقد يصح أن نقول لمن قالوا بتأثر شوقي بشكرى : لماذا غاب عنهم ذكر محاولتى

أحمد أبو خليل القباني (١٨٣٦ - ١٩٠٢) ، وعلى أنور المشار إليهما من قبل ،
حيث كتب كل منهما مسرحية عن عنتره بصرف النظر عن مستواها الفني ؟

كما يصح لنا أن نقول إن شخصية شكري غانم المسرحية لا تمثل مستوى فنيا إذا
ما قيست بشخصية شوقي المسرحية ^(١) وإذا ما نظرنا إلى إنتاج كل منهما ودوره
وإسهامه في هذا الحقل الأدبي الجديد في أدبنا العربي المعاصر ، حيث كان شوقي -
بلا جدال - رائدا للمسرح الشعري المعاصر كما هو رائد من رواد الشعر الحديث .

ومن هنا ، نرى أنه لا مجال لإقحام شكري غانم في موازنة فنية مع شوقي ، وأن
مسرحية شوقي تفوق - فنيا - مسرحية شكري ، ومسرحيتي : القباني ، وعلى أنور .
وهكذا نجد أن هذه القضية لا تنصف « شكري » فضلا عن ظلمها « شوقي » .

(١) كتب ثلاثا في التاريخ المصري القديم والحديث هي : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، وعلى بك الكبير ،
كما كتب ثلاث مسرحيات عربية هي : مجنون ليلى ، وعنتره ، وأميرة الأندلس . وكلها شعرية ما عدا
أميرة الأندلس .

زيزى هانم (١)

مسرحية اجتماعية من ثلاثة فصول ، صدرت في سلسلة الكتاب الماسى بمقدمة للأستاذ محمود تيمور.

حسنى مهندس مدير شركة ذكى لكنه عاطفى ينصاع لتجربة من تجارب امرأة انتهازية « زيزى » ، تسربت إلى شقته كما يتسرب الماء من تحت ثقب الباب ، وتنتظر بأنها أخطأت العنوان في الوقت الذى كانت فيه زوجة المهندس في زيارة والدتها في الريف . وتنتهى المغامرة بانقياد حسنى لإغراء زيزى ، ويترتب على ذلك طلاقه من زوجته ، واقتترانه بتلك المرأة اللعوب غير أن هذا الزواج لا يلبث أن يترجع بفعل حياة الضياع والاستهتار التى تحياها زيزى ، حيث تتخذ من التدريب على ركوب الخيل متنفسا لها من سجنها . والسجن في مفهومها ، هو البيت الذى وضعها فيه زوجها المهندس مدير الشركة . ومن ساحة التدريب ، تبدأ العاصفة هبوبها الذى يبدأ براقا ناعما في صورة خاتم من السوليتير ، هدية من المليونير سعد صبحى ، الذى يتدرب معها والذى أرادت أن توطد علاقتها به على حساب زوجها ، بوعده بإسناد مهمة إدارة شركة جديدة للمليونير إليه نظير مرتب ضخمة . وفى الوقت نفسه تقوم الزوجة بمواصلة البحث عن عريس آخر لتجد مجالا فسيحا للمفاضلة ، فتتصل بخاطبة تسعى بينها وبين طبيب شاب ذى ثراء ، ويدور حديث حول هذا الموضوع تطلع زيزى أثناءه الخاطبة على الخاتم ، وحين تشعر بقدوم زوجها تسرع بوضعه في زهرية إلى جوارها .

غير أن غيوم الخداع ، التى حجبت الجانب الحقيقى من شخصية زيزى عن زوجها ، تبدأ في الانقشاع ، منذ أن اكتشف الخاتم في الزهرية حين كان يشرف على تجديد زهورها وهنا يتصرف تصرفا ذكيا حيث لا يشعرها باكتشافه ، ويدعها تذهب إلى السينما ، ويقوم بالاتصال بالجواهرجى ، ويشترى خاتما مزيفا يشبه الخاتم

(١) الأديب ، أغسطس عام ١٩٦٣ - بيروت ص ٤٩ .

الأصل ، ويضعه في العلة نفسها . وتعذر الزوجة عن الذهاب إلى السينما وتعود بحجة أنها لم تجد أختها لتفاجأ بأنسة تخرج من عند زوجها ، ولم تكن هذه الأنسة سوى خطيبة المليونير التى تنبعت للموقف ، وجاءت تطلب النجدة من الزوج المخدوع الذى تصرف معها تصرفا إنسانيا عاقلا ، بأن رد لها الخاتم السوليتير الذى اشتراه المليونير من أجلها قائلا : « هذه هديتك ردت إليك » . ويطلب منها أن تحذر المليونير من الاتصال بزوجته وحين تسأله زيزى عن الأنسة ، يجيبها بتحد أنها صديقتها تماما ، كما اتخذت هى أصدقاء لها فى ساحة التدريب . وحين تشير إلى التمسك بالشرف والتزام الصدق ، يذكرها - متهكما - بما كانت تكرره دائما من أن الشرف والأمانة أفكار قديمة .

أما زوجته « سميحة » ، فما زالت تحتفظ فى حنايا قلبها البرىء بحب ملائكى ، رغم الفرقة والألم ، رافضة عروض الزواج متعلقة بحبها لابنتها « ميمى » ، وتحترق مشاعرها أسفا على الحياة المضللة التى يحياها زوجها مع زيزى اللعوب ، وتتخذ من قراءة الشعر الحزين سلوى لها فى هيكल حبها الذبيح .

و ذات يوم خميس ، يجىء الزوج « حسنى » كعادته لزيارة ابنه . وهنا يستخدم المؤلف ذلك الرباط المتوهج ، الذى يشع الحب والذى لا تمتلك القلوب إزاءه إلا التسليم ، فيجعل الابن محركا لبقايا اعتزاز بالزوجية لدى حسنى وفى الوقت نفسه ، يأخذ كاتبنا بيد الزوج ليجعلها تعبث بديوان الشعر الذى تقرؤه الزوجة ، فيجد صورته بداخله ، فترتد إلى مخيلته مناسبة الإهداء ، وهى ليلة زفافها . وبذلك يكون المؤلف قد مهد للنتيجة المترتبة على ذلك ، وهى شىء عاد متوقعا ، بل وضروريا ، بعد كل هذه الإيحاءات الذكية غير أنه يكمل إطار الصورة بإجراء حديث بين الزوج والطبيب محسن ، الذى جاء لمعالجة ابنه ، فيجده يتحدث عن امرأة تحاول التقاطه بحبائلها ، ويصفها بصفات تحددها ، فيهمس إليه الزوج باسمها مما يثير دهشة الطبيب وعجبه .

وبين حرارة الموقف ودفئه ، تدخل زيزى البيت ، وتفاجىء الزوج مستفسرة عن سر وجوده هناك ، ولكنه يجابهها بثلاث صدمات أما الأولى ، فإخبارها بزفاف المليونير إلى خطيبته ، فتنهار وتكاد تركع له . غير أنه يشفع ذلك بالصدمة الثانية وهى إعلان العودة إلى حياته الزوجية الطاهرة وأخيرا يخبرها بأن الخاتم ليس حقيقيا وإنما هو من الزجاج الخالص .

وهكذا قام الكاتب المسرحى الأستاذ فوزى عبد القادر الميلادى بإطلاعنا على

هذه الصورة التى تميع بها مجتمعا ذات يوم ، وما زال يعانى منها حتى اليوم .

وفضلا عن المضمون الاجتماعى الخطير ، الذى يترقق داخل هذا العمل الفنى العميق ، فإننا نلمح فى المسرحية النظرة النافذة الحادة التى يرنو بها المؤلف إلى الزوج الطيب والزوجة المستهترة على حد سواء . فكما أنها تسيء إلى نفسها ، وإلى زوجها ، وبالتالى إلى مجتمعا ، فكذلك الزوج يفتقد تلك الحاسة الصادقة التى يجب ألا يتجرد منها أى زوج ، لا سيما وأن مظاهر عديدة كانت تعبر أمام ناظره ، غير أنها لا تثير اهتمامه .

وإذا جازى أن أتبع المسارات الطولية فى هذا البناء المسرحى ، فسوف أجد عدة شرائح كلها تنتفض حياة وتنبع صدقا . فشريحة تحدد لنا شخصية زوج يضعف أمام هواه ، وتتمكن غيوم الخداع من عينه حيناً ، ثم لا يلبث أن يتيقظ فيه ذكاؤه ويتصرف تصرفا سليما . وأخرى ، تحدد لنا معالم امرأة غير عابثة بالقيم ، وتلهث وراء المتعة ، ولا تحترم سوى رغباتها وثالثة ، ترسم ملامح بريئة ألاقه لزوجة تحطم فيها كل شىء ما عدا قلبها وحبها . ورابعة ، تضم الأب والام اللذين يتألمان لأم بنتهما « سميحة » التى شردت من عشها الدافئ . على أن أنقى شريحة وأصفاها تلك التى تظهر فى ملامح الطفل الصغير .

وخلال هذه الشرائح تتناثر بقع قائمة تمثل « الخيانة الزوجية » ، و « التزوير » و « التغرير » حمل ذلك كله عرض جميل فيه جدة قدمها لنا المؤلف فى اختيار عناوين موحية لكل فصل ، فسمى الأول « العاصفة » ، وسمى الثانى « العشب الجديد » ، وسمى الثالث « النهاية » . وهذه الظاهرة . تتسم بالحدة من حيث إنها فى بناء واحد متكامل يحمل اسما واحدا ، ويعالج قضية واحدة .

وأسلوب المسرحية ، وإن التزم فيه المؤلف الصياغة الفصحى ، إلا أنه جعل الحوار طيعا ، يفهمه القارئ مهما اختلف مستواه . وإذا اضطر إلى استعمال العامية ، وضعها بين قوسين وبالمناسبة ، فإنك سوف تجد المؤلف يستخدم المثل الشعبى استخداما أنيقا وعميقا .

على أنى الملح خيطا يشد ذلك العمل الفنى ليضعه إلى جوار شقيقاته ، ليمثل الجميع سحنة تبدو فيها ملامح فن « الميلادى » فمن قبل هذا العمل ، رأينا له « بنت العم » و « الزوجة الأخيرة » إلخ ، إلى جانب القصص التى تنشر له فى المجلات .

الأدبية . . يجمع كل ذلك طابع اجتماعي صادق اللغة عميق المدلول مع لمسات إنسانية رهيقة .

وأخيرا ، فإن القصصى الكبير الأستاذ محمود تيمور يشير فى مقدمة المسرحية إلى روعتها لو حملتها خشبة المسرح أو تكهربت بها موجات الأثير ، وإنى لأكرر ما رده القصصى الكبير شاكرا للمؤلف هذه المتعة مع ترقب راعش الأحداق الجديد رائع فى القريب إن شاء الله .

أدب ١٩٥٦، ١٩٦٧ وأكتوبر

أدب ١٩٥٦

أربعون عاما إلا قليلا تكاد تمضى على ذكرى العدوان الثلاثى على مصر سنة ١٩٥٦ ، وفوق ما تثيره الذكرى من معان وقيم - هناك جانب يتصل بأدب سنة ١٩٥٦ ، ذلك الأدب الذى لم يحظ بمثل ما حظى به أدب سنة ١٩٦٧ ، نظراً إلى مرارة النكسة ، وشدة وقعها ، كما لم يحظ بمثل ما حظى به أدب ١٩٧٣ نظراً إلى حلاوة النصر وقوة أثره . وقل مثل ذلك بالنسبة ، لأدب حرب فلسطين منذ سنة ١٩٤٨ .

وفى ظنى أن أدب سنة ١٩٥٦ لا يقل عن آداب هذه الحروب قيمة وفنا وأثراً .

وانطلاقاً من مقولة « إليوت » : إن بين الماضى والحاضر من التفاعل مالا يحيد عنه ، فالماضى ليس ما هو ميت . بل ما هو مستمر فى الحياة .

انطلاقاً من ذلك نرى أهمية صياغة نظرية (أدب الحروب) من خلال نضالية الأدب ، وتعبيره عن الإنسان وحقه فى الحياة الحرة ، وكونه غير منعزل فى الذاتية وأحادية النظرة ، وكونه يحمل رسالة الاحتجاج والرفض ، والإحساس بالواقع التاريخى والإنسانى ، مما جعل الشعر المسرحى يتجاوز دائرة الغنائية ، ويجعل القصيدة الغنائية تغادر ذاتية قائلها ، ومما جعل أدب الحروب مشحوناً بكم هائل من الإقناع والتأثير والالتزام بقضايا الإنسان ، وبكم هائل من « المقاومة والنضال » حتى يغدو ممارسة عملية للنضال من جانب المبدع سواء أكان مباشراً أم موحياً ، أم رامزاً . هادىء النبرة أم عاليها .

إن أدب ١٩٥٦ ، وبخاصة على أقلام أبناء منطقة القناة أدب يرفض الهزيمة والاستسلام والقهر والخيانة واليأس ، ويقدم الإصرار والأمل والنصر والشموخ وقوة الإرادة بما فى ذلك من روح إنسانى عظيم فى قالب منطقى مقنع ، فى إطار العصر

يتقبله الإنسان فى كل مكان مهما اختلفت لغته ، ومهما ابتعد عصره لما فيه من معان
إنسانية ومعاناة حقيقة .

ينطلق هذا الأدب من منطلقين :

أحدها : اللحظة الآنية غداة اندلاع الحرب .

ثانيهما : اللحظة المستدعاة أو المستحضرة وفيها إحياء الماضى واستدعاؤه ،
وفيها نرى خلودًا كخلود أشعار هوميروس ، و كخلود معلقات الشعر العربى . إن
الاهتمام بهذا الأدب - وما شابهه - جدير أن يصقل الحس القومى ، ويسهم فى تربية
ناشئتنا ، مشاركة فى بناء الإنسان المصرى .

أدب أكتوبر

زرت - فى الآونة الأخيرة - نقطة كانت حصينة فى خط بارليف هى نقطة عيون موسى ، وبهرتنى عظمة المقاتل المصرى فى حرب أكتوبر المجيدة ، حيث تفوق هذا الجندى على أقصى ما بلغته تكنولوجيا السلاح والحرب فى السبعينيات من هذا القرن ، وهو عمل لا ترقى أى مكافأة إلى مستواه ، كما أنه عمل جدير أن نستوحيه ونستلهمه فى خطواتنا نحو الرقى فى السلم والحرب على حد سواء .

ومن المصادفة التى صنعها القدر أن رقيقى فى رحلة السفر كان كتابا صدر فى سلسلة « أدب الحرب » عن الهيئة العامة للكتاب اسمه : الوسام للإذاعى المرموق عادل النادى ، وإن شئت قلت الجندى المقاتل .

والجدير بالذكر أن هذا الكتاب صفحات من مذكرات كاتبه حين كان جنديا يأخذ مكانه فى صفوف المقاتلين فى الجبهة فى حرب أكتوبر المجيدة ، وهى مذكرات ، كما عبر كاتبها ، كتبها فى صورة حكايات واقعية ، وإن شئت قلت تسجيلية ، أمينة لما رأيته عيناه ولما شارك فيه من أحداث القتال ، وأزماته ومواقفه وتضحياته وأهواله وخوارقه التى تشبه الأساطير ، حملت كل حكاية اسم موضوعها ، أو أبرز أحداثها أو بطلها أو مكانها وبيئتها .

كانت فقرة الوسام مكتوبة فى الثانية عشرة ظهر الخميس ٢٩ من نوفمبر عام ١٩٧٣ ، وهى عن زميله المقاتل : سعيد الذى كان يستعد لبدء إجازته يوم ٦ من أكتوبر ليعقد قرانه يوم ١١ من أكتوبر. عاقته المعركة عن الإجازة والفرح ، ليكون أحد جرحى المعركة الشريفة وليصاب بتر ساقه ، وليصرف النظر عن التقدم إلى خطيبته ، ولتصر الخطيبة الوفية على التمسك به فى حالته هذه كما تمسكت به من قبل حين كان سليما معافى .

إن تصوير الزحف المقدس لقواتنا وأبنائنا البواسل عند الساعة ٥ , ٢ من ظهر السادس من أكتوبر مشهد يعجز عن وصفه البلغاء والأدباء ، لقد درجنا على وصف ما ينسب لأبطال السير الشعبية - عنترة والوزير سالم وأبى زيد الهلالى وأمثالهم

— بأنه أساطير شعبية أو من صنع الفولكلور ، وتداخل خيالات الشعوب ومبالغاتها ، لكن ما ينسب لأبطال حرب أكتوبر جدير بالتسجيل الحرفي التسجيل ، استنادا للشهود والمعاصرين ، حتى لا يتحول ذلك مع مرور العصور وتعاقبها إلى حقل الأسطورة ، فتأتى أجيال لاحقة ، فيذوب النصر بين أيديها ويتحول إلى مضغة شعبية هى كالأساطير أو ربما تتحول عن عمد أو غير عمد إلى الأساطير .

وخير من يسجل ذلك هم المقاتلون أنفسهم ، أدباء كعادل النادى أو غير أدباء قارئى أو أميين بتعاون من المؤرخين والأدباء حتى نسجل مشاهد من التضحية أخشى أن تتناقلها الأجيال على أنها أساطير وذلك لشدة ما فيها من بذل وجراة وتضحية وأمثلتها عديدة .

* بطل يلف المتفجرات حول وسطه ويربطها فى « القايش » ليفجر دبابة العدو!

* بطل يجعل جسده سدا وحشوا لفوهة مدفع العدو !

* بطل يزحف ويقفز فوق ماسورة مدفع العدو ليتشعلق فيها فيغير اتجاهها عن زملائه تمكيناً لهم من الهجوم ، فكان جسمه نقطة تجمع الطلقات !

وهذا قليل من كثير من المواقف التى تتسم بالتفوق الفردى والتميز العسكرى وبلوغ قمة التضحية ، هذا فضلا عن تجميع نحو خمسين ألف مقاتل فى أرض سيناء بعد ساعات قليلة من بدء الهجوم ، ناهيك عما هو أضخم من ذلك وأكبر مما يدخل فى دوائر : الاستعداد والترتيب والتدريب والتكتيك والتطوير ومواجهة التحديات والتخطيط والتنفيذ .

جدير بنا - حقا - أن نجتمع - تسجيلىا - مواقف العظمة القتالية ثم نصوغ هذه الحقائق فى قالب فنى من خلال عمل مسرحى أو سيناريو دقيق بعيد عن الخطائية والخطابة والحماسة والمبالغة ليقدم صورة واقعية تفوق الخيال عن إبداع المصرى عسانا نجد فى روح أكتوبر تجسيدا فى جميع خطواتنا المستقبلية .

من أدب ١٩٦٧ ٥٠٠ متر - قاسم مسعد عليوة

تدور المسرحية في المرحلة الزمنية التي أعقبت نكسة سنة ١٩٦٧ ، وعلى وجه التحديد فترة التوتر بعد ٥ من يونيو سنة ١٩٦٧ .

والمكان - كما هو في عنوان المسرحية - على بعد ٥٠٠ متر بمسجد بمدينة القنطرة شرق كما يظن الأسرى أبطال المسرحية - أو يتشككون - ص ٣٢ .

والأبطال متعددو المذاهب والميول السياسية والعقدية فهم بين رجل الدين الذي ينضم لجماعة الإخوان المسلمين ، والشيوعي ، والرومانسي ، وممثل تنظيم الاتحاد الاشتراكي ، والروحاني وغيرهم .

يجتمع هؤلاء الأسرى في مرحلة التوتر هذه ومن بينهم المحتضر ، والسيدة الحامل ، والطبيب ، ومهندس المناجم ، يجتمعون بالمسجد وعليهم مظاهر الجوع والظما واليأس والفرع ، ومعاناة الآلام والجروح والكسور ، وتذكر معاناة معسكرات الاعتقال في « عتليت » حتى شرب بعضهم بوله ، وأكلوا الأوراق الخضراء .

وتتخذ الدراما الفكر سبيلا فيتم الحوار والجدل حول الهزيمة النكراء ، والأسرى والعدو ، والوحدة الوطنية والدينية ، والناحية الروحية ، ودور الدين والناحية الإنسانية في حوار يكاد يتركز حول قطبين أساسيين هما : الأزهرى المنضم إلى جماعة الإخوان المسلمين والأسير الجريح الماركسي ، في قضايا حول موقف الحكومة والجيش من العدو ، وتشن الحرب وتقع الهزيمة ليقع الخلاف حول تحديد المسؤولية ، وتقديم التبريرات وحيرتها بين خطأ : التوجيهات ، وخطا الإدارة ، لتحديد قضية المسرحية وموضوعها حول :

١ - أسباب النكسة ودوافعها .

٢ - الربط بين ما حدث سنة ١٩٤٨ وسنة ١٩٦٧ ص ٤٢ .

٣ - ضرورة التغيير والتحديث .

٤ - أهمية الديمقراطية والتعددية الحزبية . ونبذ فكرة الحزب الواحد أو التنظيم الواحد .

٥ - بزوع الأمل في التغيير والوعد بالمستقبل في مظهرين فيها إشارة إلى شباب الغد :

أ - الرجل العابر الذي يظهر في الدقيقة الأخيرة للمسرحية فيزيح البطل الأزهرى ليؤم الناس في صلاة الجنازة التي مثلت الوجوه الوطنية والدينية .

ب - والطفل الوليد الذي ولدته أمه في خضم المعاناة المشار إليها ونجد إرادتها القوية (ص ٤٥ ، ٣٦) وما بعدها .

٦ - أهمية الكلمة وحرية التعبير الصحفي .

٧ - تحديد الهوية والانتماء ، لمن تكون :

هل حسب تعدد الدين ؟ أم الطبقة ؟ أم المذهب ؟ أم للوطن ؟

لتبرز لنا جملة أحد الأبطال :

مش معقول الى حصل لنا ده ، حصل ليه ؟

وازاى ؟ واحنا كنا فين ؟ ٣٥ . . احنا اتخدرنا ٣٦ .

وهل يكون التغيير بالقوة ؟ أم بالكلمة والحكمة والموعظة الحسنة - ٣٧ أم بخروج التيارات للنور ؟ - ٤٣ ، حتى نصل إلى ضرورة أن نغير من تفكيرنا ومنهجنا ونتيقظ للنصف الثانى من القرن العشرين ، ونعبر عن ما بداخلنا - ٤٣ .

لنتتهدى المسرحية بموت بعض الأسرى وميلاد طفل جديد ، ومجىء شخص عابر يؤم الناس .

وأهم ما يلفت النظر فى هذه المسرحية عنايتها بتصوير الأسرى من قبل أن تفاجئنا الأنباء العالمية بنأى قتل الأسرى ، وهذا ما دار فى ذهن أبطال المسرحية (١١)، (١٥)، (٤٤) .

وتصويرها أهوال الحرب : (١١)، (١٤) ، ووحشيتها ، كتصوير جمل يحترق - ٣٦ .

وتقديمها النقد من : أفيشات مصلحة الاستعلامات : تبنى وترفع السلاح - ١١ ، اعتراضا على تقديس الشعارات الجوفاء .

ومن إهمال تكريم الشهداء - ١٣ ، ومن تقديم تبريرات الهزيمة - ٢٤ ، وخبر تنحى رئيس الجمهورية - ٢٦ ، وما صاحبه من مظاهرات .

وشعارات صوت العرب : أبشروا يا عرب ، وإسقاط الطائرات زعما وإدعاء مما يضلل الشعوب ويدفعها في هاوية الوهم .

وفي المسرحية نرى شيئا من أدب البحر - ٧ ، وأهمية التاريخ - ٣٥ ، ورمز الميلاد حيث نتابع عملية ميلاد طفل في هذه الظروف الصعبة - ٣٩ وما بعدها ، وهو رمز يعنى تطلع الأديب للمستقبل على أيدي الجيل الجديد .

والمفارقة حيث يموت مَنْ لا نتوقع موته وينجو من لا نتوقع نجاته - ١٢ ، ٥١ ، ١٣ ، وحيث تقابل المسرحية بين وجود شيوعى في مسجد ، ومسيحي في مسجد باسم « المواقف والظروف الحاكمة » - ١٩ ، والمفارقة فن روائى ومسرحى له دلالة . والاتجاه للوحدة الدينية في مواجهة بين الإخوانى والماركسى : ١٢ ، ٢٠ ، ١٦ ، ٤٧ ، ٤٨ .

واللغة المسرحية ذات ثلاثة مستويات :

١ - الأول مستوى السرد الراجع إلى سيطرة لغة المؤلف ، وهى الدلالة الأدبية المعروفة بمفرداتها وتراكيبها .

٢ - الثانى مستوى شعبى مثل : زى ما تكون فص ملح وداب - ١٧ .

٣ - مستوى تراثى : كقول الأزهرى : خسئت - ٢٤ ، القرآن الكريم والحديث الشريف والحكم ٧ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٤١ واستخدام المسمى النصوى الدينية من مزامير داود وغيرها : ١٥ ، ١٣ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ١٦ ، وإلحاح الأزهرى على نصوص دينية - ٤١ بما فى ذلك من موازنة بين لغتهما وفكر كل منهما - ٣٧ .

وهذه المستويات اللغوية تصدر معبرة عن تباين الحركة والموقف ، وتعبر عن دوائر المعنى وإيحاءاته فى إطار إثراء العامية .

على أن هذا البناء لا ينفك عن سيطرة الفكر فى مناقشة قضايا المسرحية نظرا إلى طبيعة موضوعها ويظهر ذلك فى صفحات : ١٤ ، ١٥ ، ٢١ ، ٢٣ ، ٣٨ كما سبقت الإشارة فى المقدمة .

على أن ذلك ، لا يعنى أننا أمام مسرح ذهنى - على نحو ما ألفنا لدى الحكيم - بقدر ما هو تنبيه على طبيعة الموضوع الذى يهتم بمناقشة الأفكار والقضايا أكثر من تصوير الحركة .

وعلى الرغم من شيوع الجانب الفكرى على المسرحية فإننا نجد حضوراً لجانبين مهمين يشكلان توازناً في البناء المسرحى :

الأول هو الشعر حيث يصور البطل جمال الكرم والخضرة الفلسطينية ص ٧ والرومانسية ٩- ١٤ .

والثانى هو الروحية - حيث يعبر الماركسى عن شروعه في عمل علاقة مع السماء - ١٠ ، ورغبة في دراسة اللاهوت ١٧ .

وحيث يبرز دور الإسلام - ١٩ ، وموقف المسلم ، وأهمية التآخى بين الأديان باعتبارها علاقات بين البشر - ٢٠ .

والشعرية الروحية تؤكد أن هدف المسرحية الفكرى المنصب على علاج ظواهر حضارية في حياة الإنسان المصرى كان لسلباتها أثر كبير في الهزيمة ، وهى مما يمكن أن يندرج تحت عنوان : الديمقراطية والحرية .

من أدب ١٩٥٦ أيام الدم لمحمد صالح الخولاني

هذه المسرحية ، تدور حول ذكرى العدوان الثلاثى على مصر سنة ١٩٥٦ ، وكفاح شعب بورسعيد جامعة بين اللحظة الحاضرة لحظة الاستعداد لإحياء الذكرى ، واللحظة الماضية ، لحظة استعادة الذكرى وتمثل أحداث المعارك عن طريق الفلاش باك ، وبذلك تجمع المسرحية بين عطاء البطولة والفداء والبذل ببورسعيد النقية ، وتحول الشعب البورسعيدى وتصديه للدفاع :

حقا يدهشنى هذا الشعب / شعب قد كان لشهر أو شهرين / شعبا مهزارا مرحا / متلافا ينفق ما فى الجيب / ممتلئا ثقة فيما يأتى الغيب / ذا روح فكه يقطر خفة دم يبدى فى وجه الغزو عجائب ترمى بالأهوال .

كما تجمع المسرحية إلى ذلك روحا من الاستغلال والأنانية وانتهاز الفرصة وتغليب المنفعة الذاتية والمصلحة الخاصة وركوب الموجة فى بعض مظاهر الحياة فى بورسعيد المعاصرة منذ تطبيق نظام المنطقة الحرة .

أى أننا أمام عهدين متناقضين ، عهد مضى ويمثله من شخصيات المسرحية : مجاهد قديم متقاعد كان ضابطا بالميناء ، ومفكر ، والأم ، وهى ناظرة بالمرحلة الابتدائية متقاعدة ، وطائفة من شبان سنة ١٩٥٦ - رمزا للغد . بذلك نجد أنفسنا أمام أنماط بشرية تمثل الشعب البورسعيدى . بل الشعب المصرى نرى فيها نموذج المرأة :

كانت كل فتاة تحمل طفلا / ولدى عودتها كانت تبدو أما / تدفع واثقة بيديها عربية أطفال / ملئت من تحت الطفل السابح فى ملكوت النوم / بمئات من طلقات الرشاشات .

أما الأم فنجد أنفسنا أمام ثلاثة نماذج من مواقفها البطولية ، موقف الأم الملتاعة الحزينة على ابنها الشهيد الراضية بشهادته ، وموقف الأم من ابنها الخائن حيث :

باع المنكود ضميرا ميتا للشيطان .

ثم نمضى مع تصوير مشهد خيانة ومالقيه من جزاء من العدو ومن الشعب على حد سواء ٩٤ - ٩٨ ، وصفاته حتى نصل إلى موقف أمه منه حيث ترفض أن تخفيه عن أعين الشعب المنتقم - ٩٨ ، ٩٩ غير عابثة بضراوته . بل إنها تشارك الشعب وتضرم فيه النار وتحرقه بيديها غاسلة عاره ، حتى نصل إلى مناجاتها إياه :

ولدى / ياليتك مت شهيدا / أو حتى مت ككلب كان يسير بجانب جدار عاجله طلق لم يقصده قصدا / حتى تمنحنى متعة أن أزهى بك . . . اغرب عن فكرى لاساحك الله .

حتى نصل إلى موقف ثالث فى ختام المسرحية وفى مشهدها التاسع والأخير فى مقابر الشهداء حيث تناجى الأم ابنها الشهيد .

أما شخصيات المستقبل فهم : مدرس التاريخ وهو فى الوقت نفسه شاعر لتوغل به فى الجانب الوجدانى والصوفى والروحى ، وخطيبة وقريبة خريجة الجامعة ، وعامل ذو نزعة يسارية ، وطالب جامعى ذو نزعة يمينية ، ومحام شاب . وهذه المجموعة هى مجموعة الأمس ، مرحلة بورسعيد النقية ، ومرحلة الكفاح الذى أذهل العدو والعالم .

أما العهد الثانى فيمثل شخصيتان واضحتا المعالم فى تمثيلها الانتهازية والوصولية والنفعية والذاتية والأنانية وهما :

السيد أموح القرش وهو من كبار تجار المنطقة الحرة مثقل بمظاهر التأنق المصنوع غير المتجانس ذو كرش ضخمة ، والسيد مرسى الدباش مقاول مبان ، ورموز الأمس هنا لها دلالتها باستخدام صيغة المبالغة فى إيباءاتها الشعبية ، ودلالاتها اللغوية حيث أموح ، والدباش بها فى التضعيف من معنى ، وبها فى الاشتقاق فى مادتى : أمح ، ودبش من معنى أيضا ، وكل هذه الإيباءات اللغوية والمعنوية تتضافر مع المواقف والحوار فى بيان انتهازية هاتين الشخصيتين ، وما فى كلمة القرش من معنى يدركه أهل السواحل ، وبذلك نجد أنفسنا أمام تيارات متفاوته .

وأمام هذين الفريقين نجد أنفسنا أمام طريقتين للاحتفال بجلال ذكرى سنة ١٩٥٦ ، فالفريق الأول يراها فرصة روحية ووطنية وتاريخية ومعنوية تناسب جلال المواقف والذكرى ، أما الفريق الثانى فيراها فرصة لتحقيق أكبر كسب مادى شخصى ركوبا للموجة وانتهازا للفرصة ، ذلك أن كل فريق يرى الأمور من وجهة نظره .

عفوا يا ولدى قد أبطأت عليك

وحتى يكون ختام المسرحية كلامها :

نتعاهد مهما انكفأ الزمن إلى أيام الزور / أنا نوفيكم هذا الدين حلالا / نتعاهد .
نقسم في الدم .

حتى تكرر المجموعة هذه الجملة قبل نزول الستار .

إن موقف الأم هذا يذكرنا بمسرحية (الأم) للتشيكى « كارل تشاينيك » حيث
ضحت بأبنائها وينسجم هذا كله مع مقترحات إيجابية في شأن كيفية الاحتفال
بالذكرى حيث تكون ممثلة في جمع تراث الذكرى ونشره ووضعه في قاعات كبرى
ليمثل تاريخ الشعب في المتاحف ، ويسهم في ذلك جهد الأغنياء وتبرعهم ،
وتتبلور فكرة يطرحها المفكر وغيره بينما تكون أفكار الانتهازيين ويمثلهم
النموذجان :

أموح ، والدباش محصورة في النفع الشخصى من : بوتيكات ، والمقابل بالدولار
بتكرار عبارة :

أولسنا في منطقة حرة ؟ و « تقليب العيش » والتهكم من الفكر مع ادعاء
الثقافة ، وتصور أن التبرع الذاتى تدخل في أرزاق الناس ، واتجاه للتعاقد مع
الشركات الأجنبية لجلب العملات الحرة محتكما إلى مبدأ .

من يملك قرشا / قد عاد يفكر كيف يكون اثنين / أولسنا في منطقة حرة ؟

بل يتجه الاستثمارى إلى إبعاد مكان المتحف إلى سيناء ضناً بأرض بورسعيد ، وما
الأمر إلا أن العطاءات ترسو عند السيد مرسى الدباش حتى ينكشف ماضى هذين
الانتهازيين برغم محاولتهما تطويع أمر الذكرى لمصلحة كل منهما ، ولى القوانين ،
وادعاء الصلة بالشهداء وإقحامهم - ١٢٤ - ١٢٦ .

وفى هذا الإطار تتهكم المسرحية من بعض المصطلحات السياسية الرنانة مثل :
الدائرة العليا ، والمؤتمر التأسيسى الدائم للإعلام الوطن ، وتنقد المبالغات التى
كانت تدار حول الجيش المصرى قبل سنة ١٩٥٦ :

ويكاد الجيش يصير الآن بحق / أعظم جيش مقتدر فى خارطة الشرق الأوسط
ونقد الاستعداد الرسمى المرتجل لمواجهة الحرب ، وعلى العكس من ذلك الاستعداد
الشعبى ، وبيان مشكلة الإسكان حيث تجفيف مياه البحيرة ، مع فارق ما بين
الحرب العالمية : الأولى والحرب الحالية وتكون القضية :

نملك حيلتنا أن نتدبر شيئاً

تمضى المسرحية بين لحظة مناقشات اللجنة ترتيبات الاحتفال ، ولحظة استحضار البطولات والثأر ، وهى بطولات لا تحصى ومواقف نضالية لاتعد خفف من جانب التسجيلية فيها براعة العرض وشاعرية الأداء .

هؤلاء يصفرون ملاءات الأسرة ليتسلقوها ، وبطولة محمد مهران عثمان الذى أكمل الثانية عشرة من عمره غداة العدوان ومحاکمته غير العادلة ، والتنكيل به ، وبطولة نبيل منصور .

وهكذا نمضى مع الأماكن بعينها كعبادى ، والبحيرة ، والقابوطى ، والرسوة ، والعزية ، والمطار ، والمناخ ، والجولف ، والاستاد ، وحارة العيد ، والإفرنج ، وشارع ١٠٠ ، والروضة ، وشارع الغورى ، وشارع سينما مصر .

وأحداث بعينها : كالمعاهدة ، والجلاء ، والوجود البريطانى فى قبرص ولارناكا . وأسماء بعينها : كابتن وليمز ، وعبد المنعم مختار ، ويحيى الشاعر ، والأبيارى ، وثابت متولى ، وأحمد صالح ، والصياد ، ومصطفى نادر ، وكامل فتيح ، والسيد البوص .

وتكون المسرحية فى فلك هو (الموت والحياة) : يتراموا نحو الموت سهاما مُشرعة بالنار / لكن أن تلج النار وأن تتنفس ريح الموت / لظلمت عمرك تغبطين الموت حين يكون بابا للشهادة / مع فرض بات الآن هو القانون / إما أن أفضل فيه عدوى / أو أقتل ليس هناك بديل ما / والموت حينذاك قمة الحياة .

- كان الموت رخيصة / يمثل قدام الواحد منا كل نهار عشرات المرات حتى نصل إلى :

- هذا مهرجان الموت حين يكون بدءاً للحياة .

- لكننا جربنا أبداً / معنى أن يهب الموت حياة / أن يغدو فينا الموت صلاة .

وهكذا يكون الموت طريق الحياة .

وبينما تدور المسرحية فى فكر متناقض بين الروح والمادة ، والمعنوى والمحسوس نرى البطل الشاعر الذى ينشغل بالحركة - عن الشعر :

لا شعر لدى الليلة / الليلة يفجؤنا فكم من نوع آخر .

لأنه أستاذ للتاريخ : عاش التاريخ صلاة تنبض فى ذرات كيانه / عشقا صوفيا

يملك كل شعور فيه / كانت رؤيته للأحداث الكبرى في التاريخ / أن يمضى كى يتلمس فيها روح الشعب .

ويتضافر مع التاريخ أهمية الكلمة والكتابة :

لو أنك تدرك معنى للكلمات / لا تملك إلا سيلا من كلمات / يا سيد ذاك هو المكتوب .

ويكون أهم ما تطلبه المملكة المتحدة المستعمرة من البطل مهران (كلمات) :
لن تدفع أكثر من كلمات / كلمات معدودات قد تكفينا ثمنا . ويكون النضال في أروقة الموت :

كى يكتب في التاريخ كتابا مسطورا بالنور / ليست تبخسها قدرا في التاريخ حتى نجد سيادة عنصر التاريخ :

ولأن زمن المسرحية يدور بين الإعداد لإحياء الذكرى ، والفلاش باك إلى قلب المعركة ، فإننا مع التاريخ وفي التاريخ ، ويكون الراوى مفتاح التاريخ نراه وسيطا حواريا طيلة المسرحية ونمضى مع المسرحية على جناح التاريخ بحكم موضوعها وقضاياها منذ اللحظة الأولى للمسرحية ، ومنذ الجمل الأولى للراوى :

- إننا نتحاور والتاريخ . أن نستجلبه ألق اللحظة / كى يعطينا إيقاع الحدث الأول .

- وحيال شخوص كانت تمثل في التاريخ

- ويكون خطأ ملفته للتاريخ

- أن نعرض هذى الليلة للتاريخ

وإذا مثل الراوى القيمة الجوهرية للتاريخ وجدنا الانتهازى أموح هازئا به :

أية أقوال تعنى ؟ / إنى لا أسمع إلا لغطا لا ينبى عن شىء / أحداث وتواريخ .

حتى يرى الراوى شيئا خرفا .

ومما يعضد وجود التاريخ وجود : الذكرى والذاكرة ، والتذكارة وهى روح المسرحية ، أى فكرة روح الذكرى - ٧٦ ، وهى المزج بين صدى الحرب وريشة الفن - ٧٦ .

ومن يمشون مع الرواي المفكر في إجلال التاريخ ، أستاذ التاريخ الذي تتعاقب فيه روح الشعر مع حقائق علم التاريخ ، حتى يبلور محمود مفهوم التاريخ :
قد عشت حياتي أنظر للتاريخ / ليس كأحداث كبرى / تتداخل في أرقام وتضاريس / لكن كمدى ممتد يمكن أن يتراوح فيه الفكر / تنبثق الفكرة / يولد خفق النور ويكون التأميم إيدانا بتعامل التاريخ مع شعب مصر ، وهكذا نمضي مع تاريخ الحرب سنة ١٩٥٦ حتى يبرز عنصر الزمن حيث :

- تتشكل في أعطاف الزمن ملامح دنيا

- ويرتهن الشرف بأن تنهد قوانين الزمن المأنوس

- وفي الزمن الماضي ، زمن هذه الحرب ولدت بداخلنا تضاريس الوطن .

وهكذا يكون التاريخ والذكرى واستعادة الزمن الماضي أو الموهل هي فكرة المسرحية - ٧٥ - ٧٨ في شكل تراث يؤكد تواصل الأجيال ، ودور الأفراد والهيئات بما في ذلك واجهة التاريخ المتمثلة في : المتاحف والمكتبات والمعارض ، حتى يتحول مكان اللهو الشهير إلى متحف طاهر شريف ، وهذا ما ينهنا إليه الراوي حيث « أعطاف الزمن » و « الأزمنة المكررة » .

ومن الملامح الدقيقة في المسرحية تصويرها المفهوم الزائف للمنطقة الحرة في بداية تطبيقها على لسان أموح :

أو ليس الناس هنا . . في هذا البلد الآن / أعني من يعمل في المنطقة الحرة / بائع أقمشة . ملبوسات . أو أجهزة ما / أو من يسترزق بالكروتونة في الطرقات / أو حتى من يتخابث كى ينسرب إلى الناحية الأخرى / من عند الرسوة أو من عند الجبانات .

البناء

انطلاقاً من كون المسرحية في موضوع قومي وجداني تاريخي بطولي ناسبها اللغة الشعرية في ألفاظها وتراكيبها وبنائها اللغوي ، من لغة صوفية .

فالأم ترى في ذكرى النصر :

تعبدها آيات بيضاء ، نقرأ فيها الورد .

ونلتقي بكلمات : الحج القدسي ، وملكوت الدم ، وساعات الجلوة .

وتغلب على المسرحية لغة روحية مواكبة للصراع بين المادة والروح فيها حتى صعد

ذلك إلى الذروة في ختام المسرحية فغلبت النجوى ، وكانت النهاية المفتوحة ، التي تكرر هذه الجملة في شكل جماعى :

نتعاهد ، نقسم في محراب الدم

وقد تناغم ذلك مع بدء المسرحية حيث نرى الراوى ذا نزوع صوفى ، حيث يكون الزمن في موضع :

لكن يدركه الحس بوجد صوفى مفتون

ويحدثنا أستاذ التاريخ محمود عن ميعاد الموت :

لكنك لا تتمثل وجه الموت . إلا ميعادا أخضر ينبت فيه الوعد / تلك مقامات لا تدركها إلا أن تقضى اللحظة وجدا . وتكون منزلة الشهيد :

يغشاه الرضى القدسى فى الرتب العلية

ويكون المدح لمن :

عاش التاريخ صلاة تنبض فى ذرات كيانه / عشقا صوفيا يملك كل شعور فيه .

وبذلك تجمع الصوفية بين التاريخ والموت وهما محوارن من أهم محاور المسرحية .

ويكون منهج التكرار ملتزما بأهدافه البلاغية والأسلوبية أثناء المسرحية فى إجابات البطل الفدائى مهران :

لا شىء لدى جديد أدلى به .

وتكرار الفعل (يضى) بما فيه من إشعاع .

وتكرار الجماعة الانتهازية الاستغلالية : أو لسنا فى منطقة حرة ؟

حيث يكررها أموح لتأكيد أغراضه .

وتكرار الفعل بما فيه من حدث يناسب الحركة الدرامية : تتأهب - تحذر - نقطن فى جملة واحدة .

وتكرار الاسم فى مناجاة مهران وقت شدته :

يوفون النذور / نذرا من الأيدى / نذرا من الهام / نذرا من الأحداق . .

ويكون التكرار بمثابة وقع الأجراس ، أو دقائق المسرح جذبا للاهتمام والانتباه ، وتأكيد المعنى المقصود ، وإضافة دلالة هامشية قد تكون للنقد أو الفخر أو

التصميم . وموسيقا الشعر في المسرحية تنبعت إلى سلاسة بحر المتدارك وشيوعه لدى شعراء الشعر الجديد غنائيا ودراميا ولا يمنع ذلك من الإقلاع إلى شاطئ بحر آخر وهو الكامل ص ٤٩ ، أو الرجز ٤٩ .

وفي الأبنية الموسيقية في الحوار ، توظيف لإمكانات الهمز بالعدول عن الوصل إلى القطع : أمكنة الإستخفاء بالهمزة - ٨٨ ، وإمكانات البديع من جناس وطباق ومقابلة وحسن تقيم .

- تتحالف أو تتخالف / لكنا من قبل وبعد / نرصد إيقاع زمان أو أزمة فوق كيان ما .

- لكنى في عجل من أمرى / وبما أنى والسادة لايعجلنا الوقت

- توسعه عصفا أو تمطره قصفا - هذا يحفزنا أن نتداعى بين الناس / نستدعى فيهم وهج الحس بما تمليه اللحظة .

وإن ثقل الوزن في : أحسننا كان الغزو وشيكا ، وربما كان الأوفق : أحسننا أن الغزو وشيك - ٣٤ . وفي : أنا أيضا لدى سواء والأقوى : ليس لدى سواء - ٣٦ وأهمية الضبط ص ٥٩ .

وبوجه عام تأكدت ظاهرة نجاح الشعر الجديد في الشعر المسرحي نظرا لرحابة تفاعيله وقوافيه .

وفي لغة المسرحية روح من المسرح وخفة الدم والتهكم كما قدمنا يتبع من المعنى أو طريقة التركيب أو توجيه مسار اللغة .

كما نجد اللغة التراثية :

- حم الجهاد وأذنت حرب ترد المعتدين / نار تخرج في المدينة .

- أن ينفر للملحمة .

- يهوى من حالن .

- أحيانا تهوى النفس الأمانة بالسوء .

- الجلمود القاسى .

وبجوار اللغة التراثية اللغة البسيطة التى تحاكي لغة الشعب : تقليب العيش - قدام الواحد منا - انكشف المستور - سنوات معدودات حتى يدخل دنيا - وهناك

الأرض براح بملاليم حتى مليها أحمر - أحسب أن الأمر تمام - قواك الله - فتغدى بالإخوان / من قبل يكون على مائدة القوم عشاء - وتفصيح الأمثال الشعبية : حتى أبقى من ميت - والكلمة التراثية : خوان أو رعديد .

أو الإنجليزية : هالو جونى / جييت مونى / سيجاريت / شوكولا .

أو استيحاء لغة القرآن الكريم .

لنوارى سوأة عار يتخوننا .

والحوار - فى مجمله - مرتبط بروح الغنائية لدى شاعر القصيدة المحكمة ، الخولانى حتى لتكاد نجوى البطل مهران - ٦٩ ، ٧٠ تتحول إلى قصيدة غنائية ، والمبرر الفنى لذلك هو موقف المحاكمة والتنكيل الذى يتعرض له البطل ، وهذا مطلعا النصين :

- من موقعى فى الأسر أهتف باسم مصر .

- ساميت فى فكرى رؤاكم من تكاثر كم على .

ويتجه الحوار بوجه عام - إلى الإطالة ، وإن صادفنا نماذج من الحوار القصير كحوار مختار والأم - ١١٧ - ١١٩ .

والحوار جيد يرتدى طابع المنهج اللغوى للخولانى ، وهناك أمثلة للحوار الجيد الذى تتحقق فيه الدرامية ، وبخاصة حوار محمود وأمه ٣٨ - ٤١ ، وحوار المجاهد وأموح ٨١ ، ٨٢ حيث تقصر الجملة الحوارية وتركز فيقوى إشعاعها وصداها ، وتكون مقتضية لجوابها مثيرة الحركة والإيحاء .

وبلغ الحوار شفافية فى المشهد الأخير والصفحة الأخيرة ، وتوظيف الأصوات (صوت ١ - ٣) ، بما فى ذلك من إيحاء : النواح ، والنجوى والذكرى - ١٤٠ ، وإن خالطه مباشرة وخطابية ، والأهم من ذلك دلالة المجموع فى الهتاف الجماعى دليلا على الوحدة الوطنية والشعبية بما فى ذلك من دلالة التكرار كما قدمنا .

وهذه الشفافية والروحانية والشعرية وإن بدت - فى بعض مظاهرها - غنائية لا درامية ناسبت الموضوع وهو - بطبيعته - فى قمة الوجدان وعمق العاطفة ، وناسبت روح الجدال والمخالفة السائدة فى المسرحية .

كما أثيرى الحوار وجود الراوى فى أنحاء المسرحية لمعالجة صعوبة فى البناء هى الحاضر والماضى على جناح الفلاش باك .

وللصورة الشعرية منزلتها في العمل الأدبي بعامة ، وفي العمل الشعري بخاصة ، لكنها في العمل المسرحي غيرها في الشعر الغنائي ، إذ تكون في المسرحية موظفة توظيفا دراميا لتتأى عن الغنائية ، ولتتخفف من أثقال الوجدانية .

وغالبا ما تلقى القصيدة الغنائية ظلها على الصورة في الحوار الدرامي عند معظم من جمعوا بين النوعين ، وهو ما نراه من وشائج نسب في الصورة الحوارية في مسرحية (أيام الدم) ، من أمثلة هذه النماذج :

- نستفتح فيها كوة نور نفنى فيها وهجا

نستلهم روح الوطن المائل في قلب الإعصار

- شيء يتداعى في داخلنا / شمساً لا تطفأ أبداً / قبساً من نور الله / وكتاب فداء وشهادته / مسطوراً في داخلنا / بحروف من وهج التذكار الأسنى / أبداً لا يفتح أو يطوى .

وإذا كان الوجدان والغنائية قد صبغا الصورة الحوارية في أمثال هذين النموذجين فإن طبيعة الموضوع الذى تعالجه المسرحية فرض ذلك . من هنا وجدنا صورة حية ذات صلة عضوية بالبناء الدرامي من مثل قول الراوية :

شاهدت الحدث بعينى إذ قادوه / غرا مختبطين كالسائمة تقاد لسكين الجزار / من عجب يا إخوانى كان القائد طفلاً / ولد لم يبلغ بعد الحلم / خططنا أن نرسله يعبث في الطرقات / يترامى بالدراجة حيث اعتاد يفوت ، وإذا أبصره بالسيارة يأتى / فى لمح البرق انكفاً إليه عدواً / واستعرض بالدراجة سد عليه الدرب .

وكعادة الصورة الأدبية الشعرية نجد خيوط البيانية سائدة من تشبيه :

- أمسى وكأن نفحته النار

- الغضب الغائر غيم يمطر حقداً / ينداح كما تنداح النجمة فى أفئدة المقهورين .

- أبصرته متقافزا كالجن من فوق المرباض .

أو كناية :

من فوق معاقد عفتهن المحلولات .

ومن ناحية أخرى قامت الصورة بدورها الدرامي فى رسم ملامح المكان والزمان والجو النفسى والحدث والحركة :

- وتواتر ليل النجمة بسحاب لا يحمل غيثا / لا يحمل إلا عصف النار وإلا دفق الدم / أصبحنا يوما / وإذا بصواعق سود مملئات موتا / يدفعها غيم البحر قذائف من لهب ودخان .

- إنا في موقف عزويا مختار / وعلينا أن نتحصن حتى بالأحجار / لا أن نتردى في حمأة خور مرتاع / فنخرب ما يحصننا عمدا .

- يومان وكل طريق بمدينتنا / أمسى وكأن لفحته النار / نار لا تحرق لكن تصلى القلب سعيرا / الغضب الفائز غيم يمطر حقدا .

قام تكنيك المسرحية على توظيف دور الراوى لا مجرد كونه وسيطا حواريا فحسب . بل ليكون مفصلا أو جسرا بين الماضى والحاضر ، بين عام ١٩٥٦ ، وعام الاحتفال بالذكرى ، ومن هنا تكرر دوره وحضوره ، وبخاصة فى المشهد الرابع ، وكان المشهد التاسع والأخير نجوى .

ولهذا ، نجد أسلوب القطع يسعف الكاتب فى المزاوجة بين الماضى والحاضر ، حيث يعود أبطال المشهد الأول فى المشهد الخامس ، وحيث نعود للمعركة فى المشهد الثالث ، ذلك أن عصب البناء الفنى للمسرحية هو « الفلاش باك » .

خاتمة

هكذا يتجلى الخطاب الأدبي شعراً ، وقصةً ، ومسرحيةً ، برغم اتضاح شخصية كل خطاب تبعاً لأعرافه وقوانينه ، وبرغم تعدد حقول ميلاد كل خطاب ، وتنوع شخصيات كل كاتب . بل وتنوع شخصيات كل قارئ - برغم هذا كله يقف كل خطاب أدبي حاملاً سمات وخصائص لتجلياته ، كأنه الطفل الوليد يحمل براءته الخاصة به وحده سواء أكان مبدع الخطاب من عواصم الضوء العربية كالقاهرة أو شقيقاتها ، أم كان من أقاليم الظل العربية كبورسعيد أو قريناتها ، وذلك مثلما كان خطاب أدباء من بورسعيد .

رقم الإيداع : ٩٧ / ١٠٤٣٠
I.S.B.N. : 977 - 09 - 0394 - 9

مطابع الشروق

القاهرة : ٨ شارع سيويه المصرى - ت : ٤٠٢٣٣٩٩ - فاكس : ٤٠٣٧٥٦٧ (٠٢)
بيروت : ص.ب : ٨٠٦٤ - هاتف : ٣١٥٨٥٩ - ٨١٧٢١٣ - فاكس : ٨١٧٧٦٥ (٠١)

تجلى الخطاب الأدبي

يتجلى الخطاب الأدبي شعراً وقصة
ومسرحية برغم اتضاح شخصية كل
خطاب تبعاً لأعرافه وقوانينه، وبرغم
تعدد حقول ميلاد كل خطاب، وتنوع
شخصيات كل كاتب. بل تنوع
شخصيات كل قارئ - برغم هذا كله -
يقف كل خطاب أدبي حاملاً سمات
وخصائص لتجلياته كأنه الطفل الوليد
يحمل براءته الخاصة به وحده.

To: www.al-mostafa.com