الأدب العربي الحديث

في نظرية الأدب والنقد

سلسلة المحاضرات .1

الأدب العربي الحديث

د. خضر محجز

اسم الكتاب: الأدب العربي الحديث
اسم المؤلف: د. خضر محجز
بلد النشر: غزة
الناشر: مكتبة المكتبة
الطبعة: الثانية
تاريخ الطبعة: 2011

الإهداء

من الطبيعي أن يحن الفرع إلى أصله
وأنا أحن إلى أصلي.
فاللهم اجعل هذا الكتاب جهداً متقبلاً
واحفظه عندك في الصدقة المتقبلة
ثم اجعله في ميزان أبي
فأنت تعلم أنه كان يجوع لأشبع
ويعرى لأكتسي
ويحفى لأنتعل
ويسهر لأنام
ويبكي لدمعتي قبل أن تنزل دمعتي
فارحمه الله رحمة واسعة من عندك
بحق نبيك محمد صلى الله عليه وسلم
ثم بحق حبي لك وحبي لنبيك
إن كان حبي هذا متقبلاً.

والفاتحة

مقدمة الطبعة الثانية

بسم الله الرحمن الرحيم

اللهم لا سهل إلا ما جعلته سهلا، وأنت تجعل الحَزْن إذا شئت سهلا.

لا شك أن دراسة علم الأدب هي ذات طبيعة علمية بالدرجة الأولى. ولئن أوشك الجفاف أن يكون السمة المائزة لبنية أي مبحث علمي . بمصطلحاته الجديدة وتعبيراته المتعاظلة . فلقد تبلغ الصعوبة مدى مهدداً بانفصال المقول عن المتلقي، خصوصاً إذا ما اقتضى هذا المقول التعرض لأحدث ما أنتجته عقول المنظرين الأدبيين والفلاسفة، في السنوات الأخيرة.

لكن ما الحيلة في كل هذا، مع ما تقتضيه الضرورة الأكاديمية من تعليم الطلاب، في الجامعة، أدوات التذوق الأدبي؛ والأخذ بأيديهم للتعامل مع النص الأدبي الحديث بأدوات جديدة، ثم إطلاعهم على نماذج من الكيفيات التي يتعامل بها متذوقو النصوص الأدبية مع النصوص؟. ثم كيف السبيل إلى تدريس مادة حديثة، دون التطرق إلى تاريخ هذه المادة، وعلاقات إنتاجها: المادية والرمزية!.

لقد نعلم ما أصاب الواقع التعليمي في هذه البلاد، بسبب عوامل عدة، ندرك ثقلها على تحصيل الطالب ووعيه. لكن وعينا يقودنا إلى ضرورة إدراك أن علينا أن

نبدأ اليوم، لأن من شأن كل تأجيل أن يزيد في الهوة الحضارية، الفاصلة بيننا وبين من فرض الواقع علينا منازلتهم، في كل الميادين. ولا أظن أحداً منكراً أن مجال الفكر هو أحد أهم هذه الميادين. كما لا أظن أن أحداً ينكر أن طلاب الجامعات هم عدة هذه المنازلة الصعبة، باعتبارهم معلمي جيل المستقبل. لأن الجاهل لن يتخرج على يديه إلا جاهلون، لا يصلحون لشأنهم الخاص؛ دع عنك شأن أمتهم العام.

هذه بعض محاضرات، موضوعها الأدب العربي الحديث، ألقيتها في الجامعة على طلابي؛ متوخياً فيها الجمع بين البحوث النظرية في علم الأدب ونقده وتاريخه، والقراءات التطبيقية لعديد من نصوصه. ولئن بدا لي في البداية أن الطلاب قد استصعبوا هذه المادة، بسمتها الحديث؛ فلقد سرني أنهم تذوقوا النصوص بعد الشرح، وأحدثوا استجابات تستحق التقدير، ثم حصلوا فيها درجات ملأتني بشرى، بأن ما من مادة علمية يمكن لها أن تستعصي على فهم الطالب، شرط أن يفهم الأستاذ مادته، ثم يُحسن إفهامها الآخرين. وأنت تعلم . ولا شك . أن هذا فرع من ذاك.

في هذه الطبعة الثانية، أضفت ومحوت وزدت وأنقصت . كما هو شأني في كل كتاباتي التي لا تستقر . إلى أن بدا لي الكتاب أكثر استجابة لما أرجو. فلئن كانت الطبعة الأولى قد اقتصرت على تطبيق مقولات الكتاب النظرية على الشعر والقصة والرواية، فلقد بدا لي في هذه الطبعة أن من المناسب والمحسوب استكمال ذلك، بإضافة مقالة ومسرحية؛ آملاً التعرض للدراما التلفزيونية في طبعة ثالثة إن شاء الله.

فالله أرجو أن يحقق الغرض من هذا الكتاب. وصل اللهم على سيدي وتاج رأسي ومولاي: محمد بن عبد الله، النبي الأمي، وعلى آله وصحبه ومن والاه.

الفصل الأول

في نظرية الأدب، والأدب العربي

أولاً: في ماهية الأدب: تحرير المصطلح:

تغير مدلول كلمة (أدب) قديماً وحديثاً، كما اختلف لغة واصطلاحاً. وإذا كانت كلمة أدب في اللغة تعني، في الأصل، رياضة النفس بالتعليم والتهذيب[1]، فإن المصطلح قد أشار لدى القدماء إلى صناعة الكلام، والإجادة في المنثور والمنظوم، على وفق أساليب العرب. وربما أحال في أحيان أخرى إلى الأخذ من كل علم بطرف[2]. ومن هنا فقد رأينا كتب الأدب العربي القديم جامعة لفنون شتى: كالتاريخ، والأخبار، والتراجم، والخطب، والأمثال، والتفسير، واللغة، والقصص، والأساطير، والخرافات، والسير، إضافة إلى الغناء والشعر.

لكن كلمة أدب اليوم صارت تحيل إلى معنى مختلف، نحب أن نفكك علاقاته قبل أن نحاول تعريفه.

---

[1]. انظر: المعجم الوسيط. مادة أدب.

[2]ـ انظر: إبراهيم فتحي. النقد الثقافي: نظرة خاصة. فصول. ع63. شتاء وربيع 2004. ص128.

إن أول ما يتبادر إلى الذهن، من لفظة ما، هو معناها؛ أو ما تحيل إليه من عالم خارجي. فإذا قلنا إن كلمة أدب هي اسم، يصبح المطلوب تحديد مسماها. وعلى سبيل المثال يمكن القول، بأننا عندما ننشئ لفظة (ولد) فإن صورة ولد ما تنشأ في أذهاننا: شخص صغير الحجم إلى هذا الحد أو ذاك، بيدين وقدمين وقامة ورأس... وما إلى ذلك.

فما هو ذلك الشيء الذي ينشأ في ذهن المتلقي عند ذكر كلمة أدب؟.

لا شك أن أول ما ينشأ هو صورة غامضة عن نص أدبي قرأه ذات يوم. فربما نشأت لديه ذكريات تجربة جمالية، حدثت له ذات يوم قرأ فيه قصيدة أو رواية أو قصة قصيرة.. أو ما شابه. وهذه التجربة الجمالية ليست ناشئة في الغالب عن المحتوى الوظيفي للنص. أي أنها ليست عائدة إلى مجرد التفاعل العقلي مع ذلك النص، بل هي عائدة إلى ذلك التفاعل العقلي إضافة إلى شيء آخر. فما هو هذا الشيء الآخر؟.

عندما أقرأ قصيدة لمحمود درويش تمجد اسم فلسطين، تنشأ لدي تجربة مختلفة عن قراءة خطبة لياسر عرفات. ورغم أن كليهما يمجد اسم فلسطين، إلا أن طبيعة التفاعل الناشئة لديّ، من سماع القصيدة، عائد إلى إحساس بالجمال لا يحتكم إلى العلاقات المنطقية الجامدة، فيما أن تفاعلي مع خطبة ياسر عرفات عائد إلى العقل والعلاقات المنطقية الجامدة.

*** إذن يمكن القول بأن العلاقة الأولى التي تحكم الأدب، هي العاطفة.**

فإذا كانت العلاقات المنطقية، الصادرة عن التفكير والإمعان في التحليل العقلي، هي التي تميز الكلام العادي، فيجب عندئذ أن نبحث عما يميز الأدب عن الكلام العادي. فعلى سبيل المثال، عندما نقرأ نصاً شعرياً لمحمود درويش، يقول:

"خذوا أرض أمّي بالسّيف، لكنّني لن أوقّع باسمي
معاهدة الصّلح بين القتيل وقاتله، لن أوقّع باسمي
على بيع شبرٍ من الشّوك حول حقول الذّرة"[1]

سنلاحظ فوراً أننا نشعر بحالة من النشوة، تختلف عن الاستجابة التي تحدث لنا عندما نسمع ياسر عرفات يقول بأننا لن نفرط بشبر من أرض الأجداد. فرغم أننا مقتنعون، في الحالتين، بالمحتوى النفعي للرسالتين اللفظيتين؛ إلا أننا في الحالة الأولى نزيد على هذا الاقتناع بشيء آخر، هو الطرب والنشوة، وربما التحليق في عالم من الخيالات والذكريات والأحاديث الجميلة، التي سمعناها من الآباء عن حيواتهم قبل النكبة. إضافة إلى أن نص محمود درويش يضفي على المعنى النفعي مزيداً من الوضوح والتحقق؛ فحيث لا يمكن لأي فلسطيني أن يتنازل عن مجرد شبر من الشوك حول حقله الخاص . المنسوب إلى أمه . تتضح استحالة تنازله عن شرفه أو أرضه أو بيته. لأن هذا نوع من الإشارة بالقليل، إلى ما هو أكثر منه.

***يمكن القول إذن بأن العلاقة الثانية التي تحكم الأدب، هي الخيال.**

ولكي نتمكن من البحث في اشتغال الكلمات، في كل من الكلام العادي والنصوص الأدبية، سوف نستبدل لفظة (السيف)، الواردة في نص درويش بكلمة أخرى هي (البندقية)، ليغدو النص على هذه الشاكلة: خذوا أرض أمي بالبندقية ولكنني لن أوقع باسمي.

فرغم أن البندقية هي المراد الأقرب تصورياً، في الحروب الحديثة من السيف؛ إلا أن لفظة السيف هنا أبلغ في الدلالة على القوة من البندقية. وما ذاك إلا لما

---

1. من قصيدة خطبة الهندي الأحمر. ديوان محمود درويش. المجلد2. ص510.

يحمله تاريخ هذه اللفظة . السيف . في المتخيل الجمعي البشري بوجه عام، والعربي بوجه خاص.

فلنلاحظ هذا المعنى الجمالي الناشئ لدينا عن تكرار عبارة: (لن أوقع باسمي)، لنزداد يقيناً بأن هناك علاقة ثالثة تحكم الأدب، هي:

***اشتغال اللغة على نفسها، إلى جانب العالم الخارجي. فاللغة في الأدب تصبح غاية إلى جانب كونها وسيلة.**

ورغم أن تتبع الانزياحات المتعددة، بين كل من لغة الأدب ولغة العالم الواقعي، تبدو لنا كثيرة بما يصعب حصره؛ إلا أننا نعتقد بأن ما قدمناه هنا يكفي لإضاءة أهم جوانب الفروق بين اللغتين. بحيث يمكن لنا، في نهاية المطاف، تعريف الأدب بأنه: "مجموع الكتابات المرتبة بوضوح، تحت تأثير التخييل"[1].

وقد حرصنا على وصف ترتيب الكتابة الأدبية بالوضوح، حتى لا تختلط بما يمكن أن يكتبه كل غائب عن الوعي، من تهويمات لاشعورية لا قيمة جمالية لها.

ثانياً: في ضرورة الأدب للإنسان:

الإنسان مخلوق أناني في أصل تكوينه: فغريزته تنزع به نحو الحرية المطلقة، وفعل كل ما من شأنه أن يحقق مصلحته، بغض النظر عن مصالح الآخرين. من هنا فإن أي تشريعات سوف تشكل نوعاً من الضبط القسري لغرائزه. و"نحن . كمخلوقات أدبية، وحيوانات سياسية . يفترض بنا أن نعني بفهم الشعور الإنساني والعالم الاجتماعي؛ على أنهما تلك اللحظة التي يكون فيها شيء ما خارج السيطرة،

---

1. جان بيلمان نويل. التحليل النفسي والأدب. ص123.

لكنه ليس خارج الاستيعاب"[1]. فالسيطرة تعني المنع، أما الاستيعاب فيعني التصريف بطريق آمن: فمن جهة أولى، لدينا الإنسان كفرد. ثم لدينا . من الجهة الأخرى . الإنسان كمخلوق اجتماعي. وبين الفردي والاجتماعي يبرز لنا المجتمع: اختراعاً إنسانياً قامعاً. إنه إرادة سلبية عامة وخارجية، مقابل إرادة إيجابية خاصة وذاتية. وكل ضعف بشري . حسب مفاهيم المجتمع . هو نوع من بروز عواطف الفرد وغرائزه. ولأن هذه العواطف والغرائز بدائية مباشرة أنانية، فقد كان على المجتمع أن يختار في مواجهتها واحداً من حلين: إما المنع التام، وإما القبول الممكن. ومن الواضح الآن أن المجتمعات البشرية قد اختارت الحل الثاني: القبول الممكن، مع البحث عن طرق آمنة لتصريف هذه الغرائز، بما لا يتصادم مع مصالح الآخرين وغرائزهم. تلك هي اللحظة الأولى التي نشأ فيها المجتمع.

لقد أنشأ المجتمع لكل حاجة نوعاً من المؤسسة المكلفة بمعالجتها، بحيث صارت النزعة، آخر الأمر،

"تشفي غليلها في مؤسسة... ففي الزواج تقضي الشهوة الجنسية حاجتها، وفي الملكية [تقضي حاجة] الجشع. إن المؤسسة . وهي مثال أفعال . هي منظومة مجسدة سلفاً لإرضاء ممكن للحاجات... وهي منظومة وسائل، ولكن هذه الوسائل منحرفة، غير مباشرة، هي لا ترضي النزعة، من دون أن تقسرها في الوقت عينه"[2].

وإذ أدرك المشرعون مبكراً أن كبت الغرائز لا يعني التخلص منها؛ فقد كان لا بد لهم من اختلاق قوانين وتعليمات وطرائق، مهمتها إحداث نوع من التنفيس المقنن والمرضيّ عنه. وواحدة من هذه الأدوات كانت مؤسسة الأدب، ذلك الإطار

---

[1]. هومي. ك. بابا. موقع الثقافة. ص60.

[2]– جيل دولوز. التجريبية والذاتية ص57.

الجميل المقبول، الذي يمكن للفرد أن يصرح من خلاله بالعديد من أحاسيسه المكبوتة، دون أن يخشى من ملاحقة المجتمع.

ثالثاً: الصدق الواقعي والصدق الفني:

في العلم نحن نبحث عن المنفعة. أما في الفن فنحن نبحث عن المتعة. وبمعنى آخر يمكن القول بأننا في العلم نبحث عن الصدق الواقعي، أما في الفن فنبحث عن الجمال. ورغم أنه ليس من الضروري أن ينشأ التعارض بين المنفعة والمتعة، إلا أن لغة العلم ولغة الأدب سوف تختلفان، باختلاف اهتمامهما الأول. صحيح أن الصدق بحد ذاته هو مصدر لكل من اللذة والمنفعة، إلا أن هناك صدقاً فنياً، وصدقاً واقعياً. وهذان الصدقان يختلف أحدهما عن الآخر باختلاف أدواته. فالصدق الواقعي هو قول ما يمثل العالم الخارجي كما هو، بصورة موضوعية قدر الإمكان: أي بمنع الذات من إضفاء صبغتها الشخصية عليه. وفي الصدق الواقعي تكون مهمة الكلمات أن توصل الرسالة النفعية، كما هي، قدر الإمكان. أي أن اللغة هنا هي مجرد وسيلة. وهذا النوع من الصدق هو الذي نتوخاه في لغة العلم والتاريخ.

لكن هذا النوع من الصدق غير كاف من الناحية الجمالية. وما ذاك إلا لأن الفن هو "استجابة لرغبتنا في التسلية، وفي إثارة حواسنا وخيالنا، ولذلك فالصدق يدخل فيه فقط بمقدار خدمته لهذه الغايات"[1]. مما يعني أن هناك صدقاً آخر هو الصدق الفني، النابع من قدرة اللغة على التعبير الجميل عن التجربة الخيالية.

إذن، فالصدق الفني يعني: سيطرة الفنان أو الأديب على التجربة، أو قدرته على امتلاك عالمه المصنوع. إذ إن معياره ليس خارجياً، بل داخلي نابع من ذات

---

1. جورج سانتيانا. الإحساس بالجمال. ص60.

الفنان، الذي يستطيع أن يصور لنا عالماً حياً مقنعاً أكثر من الواقع[1]. فنحن كلنا نرى في (أخيل) و(هيلانة) و(أوديسيوس) و(أوديب) و(أبي زيد الهلالي) شخصيات حقيقية، نضرب بأفعالها الأمثال، رغم أنها ليست سوى شخصيات تمت صناعتها تخييلياً[*]. ومن منا لا يتذكر (سي السيد) في ثلاثية نجيب محفوظ، الذي صرنا نرى فيه شخصية واتساقاً، تركا في أذهاننا صورة محددة، يتم تمثلها والغوص في مكوناتها النفسية، عند أي حديث عن استبداد الرجل الشرقي؟. ومن منا لم يسمع عبارة الأصمعي الشهيرة: "أعذب الشعر أكذبه"؟.

رابعاً: في الأدب العربي:

رابعاً/1: تحرير المصطلح:

اللغة نظام ترميزي على قدرٍ عالٍ من التعقيد؛ فالإنسان لا يمتلك جهازاً للفكر والفهم فحسب، بل إنه يمتلك كذلك جهازاً للذاكرة، مكلفاً بعمليات الاستدعاء الشعورية واللاشعورية، من مخزن ظل يتراكم لديه منذ بدايات وعيه الأولى، بل ربما منذ مولده. ولا شك أن هذا المخزون الثقافي، لا يحتوي على ما يخص الفرد وحده، بل كذلك على ما يخص الجماعة التي ينتمي إليها، والمكان الذي يعيش فيه. كل ذلك في علاقة عضوية تتلاحم فيها هوية الفرد بالجماعة والمكان، تأثراً وتأثيراً. وفي إطار هذا التفاعل تتداخل الأشياء والأحداث والشخوص في شبكة من العلاقات، التي تتجلى فيما يُعرف بالأنظمة الرمزية في حياة الفرد والجماعة.

وإذا اعترفنا بأن الأسطورة كانت مغامرة العقل الأولى، في محاولته تفسير ظواهر العالم كلامياً؛ فإن ذلك سيؤدي بنا إلى الاعتراف بأن مولد اللغة واكب مولد

---

[1]. انظر: جورج سانتيانا. الإحساس بالجمال. ص248.

*** لمعرفة معنى التخييل انظر مسرد المصطلحات.**

الفكر، في بداياته السحرية المشبعة بالرموز: فنحن نعلم أن السحر والأسطورة كليهما قد امتزجا وتوحدا في فكر الإنسان الأول. إذن فقد ولدت اللغة ممتزجة بالسحر، وورثت أثر هذا الميلاد، حتى بعد أن تطور الفكر البشري، وتراجع دور الأسطورة في تفسير الظواهر. وهكذا يمكن أن نفهم لماذا لا تزال اللغة تبين بقدر ما تحجب، حين تحيل ما تتحدث عنه من محسوسات، إلى حزمة من الرموز المتداخلة والمتحاورة في آن[1].

لقد ظلت اللغة لعبة لتوليد المعاني، لأنها ظلت تحمل في طياتها ظلالاً من يقين الإنسان، بأن الحقيقة الكاملة ما تزال قابعة هناك، دون أن يمتلكها أحد: وكلما أحس أنها اقتربت، حاول اقتناصها باللغة. وكلما ظن أنها ابتعدت، حاول التعبير عما يحسه من شوق لها باللغة. وهكذا من فرد إلى آخر، ومن مجتمع إلى مجتمع مختلف، تعددت المحاولات، وتعددت الرموز، ونبعت التشكيلات اللغوية الجديدة، كل مرة، من رحم المجهول. والفرد في كل ذلك يحاول أن يتواصل مع من حوله، برموز يمكن لهم أن يفكوا شفراتها[2].

إذن فالتعبير الإنساني عموماً، والأدبي على وجه الخصوص، منتج فردي مرتبط بتاريخ الجماعة والمكان. وهكذا فنحن حين نتحدث عن اللغة فإننا نتحدث عن الهوية في ذات الوقت. وإن سؤال الأدب العربي هو سؤال مرتبط بالهوية كذلك: فنحن نفكر باللغة كما نتحدث بها. وفي مثل هذا المعنى ينقل لنا ساطع الحصري قول هردر:

---

[1]ـ انظر: نبيلة إبراهيم. رموز الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر. بحث منشور في كتاب لعدد من المؤلفين بعنوان: الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر. ص99ـ101.

[2]ـ انظر: نفس المصدر.

"إن اللغة القومية بمنزلة الوعاء الذي تتشكل به، وتُحفظ فيه، وتنتقل بواسطته، أفكار الشعوب. واللغة . سواء قلنا إنها خُلقت دفعة واحدة من قبل الله، أم ذهبنا إلى أنها تكونت تدريجياً بعمل العقل . لا يمكن أن يُشك في أنها الآن تخلق العقل، أو على الأقل تؤثر في التفكير تأثيراً عميقاً، وتسدده وتوجهه توجيهاً خاصاً. إن قلب الشعب ينبض في لغته. إن روح الشعب يكمن في لغة الآباء والأجداد"[1].

مما سبق يتضح لنا أن المحدِد المعتبر لهوية أدب ما هو لغته، بغض النظر عن مؤلفه أو قضاياه أو محتواه الثقافي.

*** وعلى هذا فالأدب العربي هو: مجموع الكتابات المصنفة على أنها أدبية، ومكتوبة باللغة العربية.**

وبذا نستثني من الأدب العربي كل الكتابات الأدبية التي كتبها عرب بلغة أخرى، ثم نثبت فيه ما كتبه أدباء أجانب بلغة عربية.

*** فأدب قوم ما هو الأدب المكتوب بلغتهم، لا الذي يتحدث عنهم.**

رابعاً/2: ازدهار الأدب العربي في العصر الحديث:

رابعاً/2أ: رياح التغيير:

يناقش بعض الباحثين في صحة اعتبار العصر العثماني عصر انحطاط عربي عام. لكن ما لا يستطيع أحد أن يناقش فيه، هو أنه كان عصر انحطاط أدبي

---

[1]. انظر: محمد العبد. اللغة والهوية القومية. بحث منشور في كتاب لعدد من المؤلفين بعنوان: الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر. ص44.

وثقافي، إذ عزلت الدولة العثمانية العالم العربي عن كل رياح التأثير القادمة من الغرب. وبذا فقد تكلست الثقافة العربية، وانحصرت في بعض الكتاتيب التي تحفظ القرآن في القرى، والقليل من الطلبة الذين يتمكنون من دراسة العلوم الشرعية في الأزهر. وراوحت أغراض الشعر في مكانها، من مديح وهجاء وفخر ونسيب . وإن بأدوات أضعف من سابقتها . وأولع الشعراء بالمحسنات البديعية والزركشات الكلامية والتكلف، على حساب التلقائية المنبثقة من الشعور الصادق. ولم تظهر ألوان أدبية جديدة من النثر، غير ما كان سائداً من مقامات ورسائل إخوانية...

ظل الحال على هذه الصورة، إلى أن بدأت حركة التفاعل مع العالم الخارجي تتبلور، في لبنان أولاً، ثم في مصر بعد ذلك بقليل. ففي لبنان بدأت حركة الإرساليات التبشيرية تفعل فعلها في فتح النوافذ، منذ عهد الأمير فخر الدين (1572.1635)، ودخلت أول مطبعة عربية سنة1610[1].

يمكن القول أن تلك كانت هي بواكير النهضة. أما بدايات انبعاثها الحقيقية فلن تحدث إلا بعد حملة نابوليون على مصر عام1798؛ تلك الحملة التي سوف تفتح أعين المصريين والعرب على ما وصل إليه الغرب من التقدم العلمي والحضاري، بعد أن يروا ما سيحضر معه نابليون من مجموعات العلماء ورجال الصناعة والفن والاختراع، ثم بعد أن ينشئ في مصر مدرستين ومجمعاً علمياً ومكتبة قيمة وصحيفتين[2].

صحيح أن كل ذلك إنما جاء لخدمة أهداف الحملة الاستعمارية، ولكن الصحيح أيضاً أن هذا الذي أتى إلى مصر من الغرب، قد فتح عيون المصريين على

---

1. انظر: حنا فاخوري. تاريخ الأدب العربي. ج1. ص10.11.

2. انظر: نفس المصدر.

ضرورة الأخذ بأدوات العلم الحديث، إذا ما أرادوا أن يكونوا على مستوى التحدي، في هذا الصراع الحضاري المستمر.

ومن بعد نابوليون مباشرة . وتأثراً به . حرص (محمد علي) والي مصر، على الأخذ بهذه الأدوات، فأرسل البعثات إلى أوروبا. وبذا فقد تعلم العرب أن هناك نوعاً من التعليم اسمه التعليم المدني. وظهرت المدارس المدنية إلى جانب الأزهر. كما ظهرت المدارس المهنية المتخصصة. وتأسست العديد من الجمعيات العلمية. وصار في مصر مطبعة ثم عدة مطابع، وظهرت الصحف والمكتبات الخاصة. وقدم المستشرقون، واضطلعوا بتحقيق العديد من المخطوطات القديمة، وطبعوها ونشروها.

باختصار يمكن القول: بأن محمد علي قد تعلم من الغرب . وعلم المصريين . كيفية بناء الدولة الحديثة. وبنى الدولة الحديثة بالفعل، حتى أقر له المخالفون قبل المؤيدين؛ بأنه باني مصر الحديثة دون منازع.

رابعاً.2/ب: الإحياء والتجديد والتحديث:

إذن فقد انطلقت حركة الإحياء والتجديد، في كل المناحي السياسية والاجتماعية والعسكرية والثقافية. وإذ كان فن العربية الأول هو أول الفنون الأدبية تأثراً بهذه الحركة الميمونة؛ فلقد بدأ الشعر العربي يتطور بعد كل مراحل التكلس والتقليد. ورغم أننا غير معنيين هنا برصد كل الظواهر الشعرية التي أسهمت في هذا التطور، إلا أن شخصاً كمحمود سامي البارودي (1838ـ1904) لا يمكن أن يتخطى اسمه أي باحث يتناول حركة إحياء الشعر العربي. فهو الذي أعاد فتح ديوان الشعر العربي القديم، واستلهم أجمل ما فيه، وتمثله. وهو وإن ظل مقلداً في تناوله، إلا أنه أعاد كتابة القصيدة العربية بقوة ذكرتنا بالمتنبي، ومهد الطريق لمن

جاؤوا بعده من رواد التجديد: من أمثال إسماعيل صبري (1854-1923)، وحافظ إبـراهيم (1871ــ1932)، وخليـل مطـران (1872ــ1949)، وأحمـد شـوقي (1868-1932).

ثم ظهرت، بعد هؤلاء، أجيال جديدة من الشعراء المجددين، الذين تأثروا بأسلوب خليل مطران التجديدي وأساليب الغرب، كإبراهيم ناجي (1898-1953)، وعلي محمود طه (1903-1949) من مصر؛ والأخطل الصغير (1885-1968) من لبنان؛ وإبراهيم طوقان (1905ــ1941) من فلسطين، وأبي القاسم الشابي (1909-1934) من تونس؛ وجبران خليل جبران (1883-1931)، وإيليا أبي ماضي (1889-1957) من المهجر الأمريكي؛ فأثروا الشعر والأدب بتيارات جديدة، متأثرة بالحركة الرومانسية في الغرب. حتى وصلنا إلى عصر يحب رواده تسميته بعصر الحداثة الأدبية، أو الحداثة الشعرية إن أردت الدقة.

أما في النثر فقد ظهر في لبنان كثيرون ممن ساهموا في حركة الإحياء، من أمثال سليمان البستاني (1856-1925) الذي عرب الإلياذة. كما ظهر في مصر جرجي زيدان (1861-1914)، الذي كتب العديد من الروايات التاريخية، وأسس مجلة الهلال، ولمع نجم مصطفى لطفي المنفلوطي (1876-1924) الذي كتب (النظرات) و(العبرات) وعرّب العديد من الروايات الفرنسية المترجمة من مثل (ماجدولين، أو تحت ظلال الزيزفون) و(الفضيلة، أو پول وڤيرجيني)، و(الشاعر، أو سيرانو دي برجراك)، و(في سبيل التاج)[1].

"وانطلقت حركة الصحافة، فكانت مدرسة سيارة للتثقيف والتوجيه. وكانت مصر مهدها ومنطلقها. وقد أنشأ محمد علي سنة1828 (الوقائع المصرية)،

---

[1]ــ انظر: حنا فاخوري. تاريخ الأدب العربي. ج1. ص165ــ166، وص191ــ194، وص201-202.

وأنشأ رزق الله حسون الحلبي في القسطنطينية جريدة أسبوعية أسماها (مرآة الأحوال). ولكن الصحافة الحقيقية لم تقم إلا على أيدي اللبنانيين: وقد أنشأ اسكندر شلهوب (جريدة السلطنة) سنة1857، وخليل خوري (حديقة الأخبار) سنة1858، وبطرس البستاني (نفير سوريا) سنة1860، وأحمد فارس الشدياق جريدة (الجوانب) في اسطنبول سنة1890، وسليم البستاني جريدتي (الجنّة) و(الجنينة)، وأنشأ سليم وبشارة تقلا جريدة (الأهرام) في الإسكندرية سنة1875"[1].

كما لينت الصحافة أساليب التعبير وسهلتها، وإن لم تخرجها عن هويتها الفصيحة، فظهرت أساليب جديدة في التناول، كأسلوب طه حسين الجامع بين الفخامة والجمال، وأسلوب العقاد الذي مزج العلم بلغة الصحافة.

وظهرت الرواية، كجنس أدبي جديد، بظهور رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل عام1914. ثم ظهرت من بعد ذلك أسماء روائيين جدد من أمثال محمود تيمور (1892-1921)، صاحب (نداء المجهول)، وطه حسين صاحب (دعاء الكروان) عام1934، وعباس محمود العقاد صاحب (سارة)؛ وصولاً إلى عصر ازدهار الرواية على أيدي رجال من أمثال توفيق الحكيم (1898-1987) ومحمد عبد الحليم عبد الله (1913-1970) ويوسف السباعي (1917-1978) وإحسان عبد القدوس (1919-1990) إلى أن تربعت على عرش فنون القول على يد نجيب محفوظ (1911-2006).

وواكب ظهور الرواية ظهور فن القصة القصيرة، التي برع في كتابتها العديد من كتاب الرواية الذين ذكرناهم وآخرون. وساهم الفلسطينيون في نهضة القصة والرواية، كما ساهموا في نهضة الشعر. وظهرت في سماء القص الفلسطيني أسماء

---

1. حنا فاخوري. تاريخ الأدب العربي. ج1. ص14

لامعة أثرت المشهد السردي وطورت أدواته ونظّرت لتجديده، من أمثال جبرا إبراهيم جبرا (1919.1994) وغسان كنفاني (1936.1972)، وآخرين.

وظهرت العديد من الصحف والجماعات الأدبية، في كل من مصر ولبنان، كل صحيفة تصدح بصوت أصحابها، وتروج لنهج أدبي مختلف: فظهرت مجلة (الرسالة) في مصر عام 1933، وترأس تحريرها الأديب المعروف أحمد حسن الزيات (1885–1968) وكتب فيها عباس محمود العقاد، وسيد قطب، وأحمد أمين، ومحمد فريد أبو حديد، ومصطفي عبد الرازق، ومصطفى صادق الرافعي، وطه حسين، وآخرون.

*** ويمكن تلخيص أهم السمات المميزة لمجلة الرسالة في النقاط الآتية:**

1. طابَع الرسالة هو طابَع إسلامي عروبي.
2. اعتبرت مصدراً موثوقاً لدراسة الأدب وتاريخه.
3. تابعت نشر الأدب ونقده وتقييمه.
4. فتحت أمام الأدب العالمي نافذة عربية.
5. صنعت عُشاقاً للتعابير الجزلة والرصينة.
6. أتاحت الفُرص للظواهر الأدبية والفكرية الجديدة كالشعر الحُر والشعر المرسل.
7. نشرت العديد من الفصول الأدبية التي جُمعت بعد في كتب، من مثل (وحي الرسالة) للزيات، و(البرج العاجي) لتوفيق الحكيم، و(وحي القلم) لمصطفى صادق الرافعي، إضافة إلى ترجمات (دريني خشبة) المشهورة.

كما ظهرت جماعة (الديوان)، وحملت على عاتقها مهمة الدعوة إلى تجديد الأدب والشعر، وكان من أشهر منظريها المفكر الكبير عباس محمود العقاد، الذي أصدر بالاشتراك مع إبراهيم عبد القادر المازني كتاب (الديوان) عام1921،

المحتوي على آراء الجماعة التي تضم معهما عبد الرحمن شكري. ووجه كتاب الديوان سهام النقد المر، إلى كل من مصطفى لطفي المنفلوطي، وأحمد شوقي.

*** ويمكن تلخيص أهم سمات دعوة جماعة الديوان في النقاط الآتية:**

1. الشعر تجربة شعرية لها طابعها الفردي.
2. النزوع إلى الشعر الوجداني الذي يحمل سمات صاحبه النفسية، ويبرز شخصيته المتميزة.
3. الوحدة الفنية للقصيدة، بدل استقلال البيت التقليدي.
4. الاهتمام بالخيال.
5. الدعوة إلى ما عوف في حينه بالشعر المرسل، أي أنهم رفضوا القافية باعتبارها تحدث لدى السامع رتابة وملاً.
6. كان لكل واحد من أعضاء الجماعة طابعه الفردي، المرتبط بتجاربه النفسية ومزاجه الخاص.

لكن سرعان ما انفرط عقد جماعة الديوان، بسبب الخلاف بين أقطابها، فأسس الشاعر أحمد زكي أبو شادي . على أنقاضها . في العام 1932 مجلة (أبوللو)، ناطقة باسم جماعة شعرية أدبية جديدة تحمل الاسم ذاته، وبرز من شعرائها ومنظريها . إلى جانب أبي شادي . كل من الشاعر إبراهيم ناجي الذي ستغني له أم كلثوم فيما بعد قصيدة الأطلال، وعلي محمود طه الذي سيغني له من بعد محمد عبد الوهاب قصيدة (أخي جاوز الظالمون المدى). ومن خارج مصر كان الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي يعتبر نفسه واحداً من مؤسسيها، إضافة إلى جبران خليل جبران وشعراء الرابطة القلمية في أمريكا الشمالية.

***ويمكن تلخيص أهم مبادئ جماعة أبوللو في النقاط التالية:**

1. الحنين إلى مواطن الذكريات، على طريقة الرومانسيين الإنجليز الذين تأثر بهم جيل الشعراء الشباب. وقد بلغ ذلك أوجه مع قصيدة إبراهيم ناجي (العودة).
2. الاعتماد على التجربة الذاتية والحوار الداخلي مع النفس.
3. تفجير طاقات اللغة واستخدامها استخداماً جديداً، واستحداث تعبيرات جديدة كالعطر القمري والخيال المجنح والجلسة الخضراء... إلخ.
4. العمل على تحرير القصيدة من وحدة القافية، واللجوء إلى تعدد القوافي في القصيدة الواحدة.
5. وحدة الموضوع بدلاً من استقلال البيت الشعري التقليدي.
6. الإكثار من البحور القصيرة والمجزوءة.
7. اللجوء إلى الطبيعة والولع بمناجاتها.

ثم أصدر طه حسين مجلة (الكاتب المصري) الشهرية، في أكتوبر من العام1945. ولم يقدر للمجلة أن تعيش أكثر من ثلاث سنوات . صدر خلالها اثنان وثلاثون عدداً منها . قبل أن تتوقف عن الصدور في مايو1948. وقد كتب طه حسين في افتتاحية العدد الأول ما يلي:

"لكل أدب حيّ مقوّمان أساسيان، يكفل أحدهما له الثبات والاستقرار، ويكفل ثانيهما له النمو والتطور والارتقاء... فهذه المجلة ستحرص أشد الحرص على هذين المقوّمين للأدب العربي، فتُعنى بتقديم هذا الأدب: تدرس تاريخه، وتكشف أسراره، وتحيي آثاره. وتعنى بالأدب الحديث الذي ينتجه الممتازون من كتّاب الشرق العربي: تذيعه، وتدرسه، وتنقده، وتشجّعه، وتجعله غذاء لعقول العرب وقلوبهم وأذواقهم، وتهيئة لعقول غير العرب، من أبناء الأمم الأُخرى المتحضّرة؛ بحيث يمكن أن يُنقل إلى اللغات الأوروبية المختلفة"[1].

---

1. انظر: موقع اليسار الأردني. في2009/2/28.

ولقد كان من الطبيعي مع انتشار الصحافة أن يبزغ في سماء الكتابة فن المقالة، الذي تولى من خلاله الأدباء والنقاد نشر إنتاجهم في الصحف والمجلات. واشتهرت أسماء كل من ذكرنا في هذا الفن الجديد. كما ظهرت المقالة السياسية في ظل المتغيرات الجديدة التي يشهدها الوطن العربي. واشتهرت أسماء من أمثال: مصطفى أمين وأخيه علي أمين مؤسسي دار أخبار اليوم، وزكي نجيب محمود، ومحمد التابعي، وإحسان عبد القدوس، ومحمد حسنين هيكل، وآخرين.

وظهر فن المسرح في مصر، على يد اللبناني مارون النقاش، الذي هاجر إليها عام1846. وقدم فيها أول مسرحية بعنوان (البخيل)، في العام الذي يليه مباشرة. كما ظهر في سوريا المسرحي الرائد أبو خليل القباني عام1865، وأنشأ داراً للتمثيل (مسرحاً) وأسند الأدوار النسائية إلى الفتيان المرد. لكن البداية الواعدة للمسرح لن تحدث إلا على يد يعقوب صنوع (1839-1912) الذي أرسله الأمير أحمد يكن للدراسة في إيطاليا، ثم عاد إلى مصر وأسس مسرحه، مستعيناً لأول مرة بالعناصر النسائية. وقد خلع عليه الخديوي إسماعيل لقب (موليير مصر) قبل أن يغضب منه، ويغلق مسرحه[1].

وبمناسبة افتتاح قناة السويس في العام1869، أنشأ الخديوي إسماعيل في القاهرة دار أوبرا تتسع لـ850 شخصاً، وأطلق عليها اسم (دار الأوبرا الخديوية). وكانت رغبة الخديوي متجهة إلى افتتاح الدار بأوبرا مصرية . هى أوبرا عايدة التي وضع موسيقاها الموسيقار الإيطالي الشهير فيردى . لكن الظروف حالت دون تقديمها، فاستعيض عنها بأوبرا (ريجوليتو). وحضر العرض مع الخديوي كل من الإمبراطورة أوجيني زوجة نابليون الثالث، وملك النمسا، وولى عهد بروسيا.

---

[1]- انظر: إبراهيم السعافين. مادة في كتاب دراسي لجامعة القدس المفتوحة بعنوان: مناهج تحليل النص الأدبي. ص436-439.

ثم تتابعت المسرحيات وازدهرت الحركة المسرحية، على أيدي رواد مثل جورج أبيض ويوسف وهبي وزكي طليمات. ولمعت في حقبة الستينيات . وهي أزهى عصور النهضة الأدبية والفنية والسياسية . أسماء كتاب ومخرجين وممثلين من أمثال: سعد الدين وهبة وألفريد فرج ولينين الرملي وسعد أردش وحمدي غيث وصلاح جاهين، وآخرين.

لكن الواقع السياسي العربي المتردي، أثر على الحركة المسرحية، بعد هزيمة حزيران1967: حيث تراجعت الأحلام الكبيرة، وانسحقت الطبقة المتوسطة التي هي عماد كل تغيير ذي شأن، وانتشر الفقر ليشغل الناس باليومي البسيط عن القضايا الكبرى والثقافة. بحيث يمكن القول بأن حياة المسرح . دون باقي الفنون . سريعة التأثر بواقع الانحطاط، خصوصاً بعد انحسار الناصرية والمد القومي، وانتشار ثقافة الانفتاح والسوق على يد خلفاء عبد الناصر، ممن عفّوا على آثاره في كل المجالات. ومع ذلك فقد ظل المسرح حياً وإن كان يئن. وربما ظهرت بين الفينة والأخرى مسرحية راقية هنا أو هناك، من مثل ما قدم لنا الثلاثي السوري محمد الماغوط ودريد لحام ونهاد قلعي... ولكن يصعب ضرب كثير من الأمثلة، على هذا النادر الذي يوشك أن يتداعى.

رابعاً.2/ج: شعر الحداثة:

يختلف الناس في أول من دعا إلى إعادة النظر في شكل القصيدة العربية. ثم يختلفون تبعاً لذلك في أول من كتبها. فهناك من يقول بأن العراق موطنها، وأن نازك الملائكة وبدر شاكر السياب هما أول من كتبها؛ ثم هناك من يصر على أن موطنها الأول هو مصر، وأن أول من كتبها صلاح عبد الصبور.

لكن ما يهمنا هنا هو التأكيد على أن شكلاً جديداً، للشعر العربي، بدأ يظهر وينتشر، عند عدد من الشعراء الشباب، من أمثال هؤلاء وآخرين؛ لمع منهم في مصر أحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل، وفي سوريا نزار قباني، وفي العراق عبد الوهاب البياتي، وفي فلسطين فدوى طوقان... حتى غدا هذا الشكل الجديد ظاهرة أدبية لها خصائصها وسماتها الخاصة، التي من أهمها اعتماد السطر الشعري بدل البيت، والتفعيلة بدل البحر، ووحدة القصيدة بدل استقلال البيت الشعري القديم، إضافة إلى الاتكاء على الأساطير القديمة والموروث النصي في بناء الصورة الشعرية.

هذا وقد طور هذا الشكل الشعري الجديدَ، شعراءُ كرسوا أنفسهم لقصيدة التفعيلة، لعل من أشهرهم الشاعر المصري: أحمد عبد المعطي حجازي، الذي تقدم عام1961 . للاشتراك في مهرجان الشعر المنعقد بدمشق . بقصيدة تفعيلة، فحولها الأستاذ عباس محمود العقاد إلى لجنة النثر، فنظم حجازي قصيدة عمودية خاصة لهذا الموقف، افتتحها بقوله:

من أي بحر عصيّ الريح تطلبهُ إن كنتَ تبكي عليه، فنحن نكتبهُ
يا من يحدّث في كل الأمور، ولا يكاد يحسن أمراً أو يقرِّبُهُ[1]

لكن الذروة السامقة لم تبلغها قصيدة التفعيلة، إلا بعد مجيء محمود درويش (2008.1941)، الذي واظب على الاشتغال على القصيدة، وعجنها بطين الأرض، وسما بها، حتى وصلت إلى مستوى أدرجها بين أروع ما أنتجت الشعرية العالمية.

ثم جاءت قصيدة النثر، معلنة سقوط التفعيلة والوزن الموسيقي المعهود، لتعتمد على موسيقى المشاعر والتناسق بين الكلمات. وقد ظهرت هذه المدرسة في

---

1. أحمد عبد المعطي حجازي. الأعمال الكاملة. ص177.178.

منتصف الخمسينيات من القرن العشرين على يد مؤسسي مجلة (شعر) في صيف العام1957، في بيروت، بريادة كل من يوسف الخال وخليل حاوي ونذير العظمة وأدونيس. ثم ترك خليل حاوي المجلة بعد عام واحد من تأسيسها.

وبعد ثلاث سنوات، انضم إلى جماعة شعر: شوقي أبو شقرا، وأنسي الحاج، وفؤاد رفقة، وخالد صالح . فيما اكتفى بدعمها من الخارج كل من: جبرا إبراهيم جبرا، وتوفيق صايغ، وبدر شاكر السياب، وسلمى الخضراء الجيوسي . وصرنا نقرأ في مجلة شعر قصائد من لون جديد، أهم سماتها الاهتمام باليومي والإنساني، بدل القضايا الكبرى. ولمعت أسماء من أمثال: أدونيس (علي أحمد سعيد)، ويوسف الخال، ومحمد الماغوط؛ وصرنا نقرأ لهم قصائد جديدة في إيقاعها الخاص وموسيقاها الداخلية، التي تعتمد على الألفاظ وتتابعها، والصور وتكاملها، والحالة العامة للقصيدة.

ولا شك أن ظهور قصيدة النثر جاء تأثراً بحركة الشعر الفرنسي، التي كانت قد شهدت تقبل ذلك تطوراً هائلاً. وكان العديد من شعراء قصيدة النثر في عالمنا العربي . مثل أي من المجددين المحدثين في المجالات الأخرى . متأثرين بكل هذه الرياح القادمة من الغرب، وقد سبق للعديد منهم أن قرأ الكتاب المؤسس لقصيدة النثر، بلغته الأم . قبل أن يتم نقله إلى العربية . وتأثر به؛ تأثره برامبو وبودلير وشعراء القصيدة النثرية في أوروبا.

تقول سوزان برنار في كتابها المؤسس (قصيدة النثر) ما يلي:

"تريد قصيدة النثر الذهاب إلى ما وراء اللغة وهي تستخدم اللغة. وتريد أن تحطم الأشكال وهي تخلق أشكالاً... ومما لا شك فيه أن محاولة من هذا القبيل، تنطوي على إهمال الشاعر للقيم التقليدية، والقوانين الطبيعية، والقيم الاجتماعية والإنسانية... ما معنى هذا كله، غير أن شعر هؤلاء الأدباء

يحمل طابع الاختلال، بين المطلق الذي يسعون إليه، والوسائل التي بحوزتهم؟!. إذا كان في نقطة بدء قصيدة النثر تمرد وفوضى، فإن في نهايتها . حيث ينتظر القارئ الشاعر ويحكم عليه . على الدوام تبلوراً في قصيدة"[1].

وكان للجماعة مجلس أسبوعي مفتوح للجمهور، تُعرض فيه النماذج الشعرية الجديدة، وتُناقش فيه القضايا الفكرية والنقدية، في الشعر العالمي والعربي.

وقد واصلت مجلة شعر الصدور لمدة أربعة عشر عاما، توقفت خلالها قليلاً، قبل أن تواصل مسيرتها. لكنها سرعان ما فقدت حيويتها الأولى، مع مرور الزمن، وتوقفت نهائياً في أوائل سبعينيات القرن العشرين، بعد أن طبعت بصمتها على حركة الشعر الحديث.

*** ويمكن إجمال أهم توجهات جماعة مجلة شعر في النقاط التالية:**

1. الدعوة إلى قصيدة النثر.
2. الخروج على السائد، والاهتمام بالأشياء الصغيرة، والعناية برسم الصور غير المعهودة.
3. لكل مبدع لغته الشعرية الخاصة، التي عليه أن يكتشفها، انطلاقًا من تجربته ومعاناته، لا من محاكاة النماذج السائدة.
4. لكل قصيدة رؤيتها التي تنشئ شكلها ولغتها وموسيقاها.
5. التفاعل مع التراث الشعري الإنساني، من خلال ترجماته، والرجوع إلى نصوصه الأصلية.
6. الثورة على بنية القصيدة الكلاسيكية وشكلها ومضمونها ووزنها.

---

1. سوزان برنار. قصيدة النثر. ص16.17

7. التأكيد على مسؤولية الشاعر الحضارية، باعتباره منتمياً إلى الإبداع والحرية، قبل أي شيء آخر.
8. توسيع مفهوم التراث ليشمل كلّ النتاج الحضاري من الغرب إلى الشرق ومن سومر إلى العرب. والاحتفال بالأساطير القديمة وتراث الكتب المقدسة.
9. اكتشاف التراث والهوية الحضارية من خلال التجربة الذاتية.

أخيراً: المدونات الأدبية:

لا يمكن اختتام الكلام، على حركة الصحافة العربية والأدب العربي الحديث، دون التطرق إلى تأثير التقدم العلمي على حركة الاتصال البشري. فبعد أن ظهر الإنترنت، لم يعد بالمستطاع القول بأن النشر مكفول لفئة دون أخرى، أو لجيل متقدم على جيل ناشئ. فكل من رأى في نفسه القدرة على قول ما من شأنه أن يصل إلى عواطف الناس وفكرهم، يستطيع اليوم أن ينشئ له مدونة أدبية أو موقعاً إلكترونياً، أو حتى ينشر ما يكتبه في المواقع، التي لا يكاد عددها يتوقف عن التزايد.

وقد اهتمت مجلة فصول . أهم منشور عربي في النقد الأدبي . في عددها الأخير، بنشر ملف خاص لهذه المدونات، بعنوان (المدونات ما لها وما عليها) ناقش خلاله الكثير من الباحثين الجادين عديداً من قضايا التدوين، وحللوا عديداً من النصوص المدونة. وقد كان لي شرف المساهمة في ذلك الملف، ببحث تناول ظاهرة الكتابة النسوية، في مدونة شاعرة شابة.

وهذا بعض ما كتبته افتتاحية العدد:

"لقد شغلت المدوناتُ علوماً إنسانية مختلفة. وما ذاك إلا لأنها تميزت بأنها كلام حر، وأنها تلعب دوراً مهماً في بناء المعارف العامة. شغلت المدونات

الأدبية النقد الأدبي وتحليل الخطاب، وصارت مجالاً مهماً لبحث خصوصية زوايا الخطاب الأدبي: التجربة، والكيان البنيوي، والكيان الوظيفي. من ناحية أخرى رآها علم الإعلام بديلاً، ورآها علم البلاغة صفحة جديدة لبلاغة جديدة في الكتابة، ورأتها اللسانيات مجالاً لبحث العلاقات النصية بين الفصحى والعامية والفصعامية، ورأتها السيميائيات مجالاً لبحث العلاقات بين النص وطباعته، أو بين النص وما يستخدمه من صور ورموز. لقد شاركت بعض تلك المدونات أرقى الأعمال الأدبية في رحلة الكشف عن الذات، ولكنها فارقتها ببلاغتها الخاصة"[1].

[1]. محمد العبد. فصول. افتتاحية العدد79. شتاء وربيع2011.

الفصل الثاني

في نظرية النقد الأدبي الحديث

أولاً: في ماهية النقد الأدبي:

أولاً/1: تحرير المصطلح:

لا شك أن النصوص الأدبية تنشئ لها متلقين من صنفين: صنف يكتفي بقراءتها وتحقيق الاستجابة الجمالية لها، دون أن يرهق نفسه بالبحث وراء بواعث هذه الاستجابة ومحدداتها. وصنف ثان لا يكتفي بالاستجابة الجمالية فحسب، بل يحاول البحث عن أسبابها وبواعثها في نفسه. مما يقوده في الغالب إلى تقسيم النص إلى وحدات متعددة، بغية وضع يده على تلك الجزئيات التي تمكنت . مفردة أو مجتمعة . من إثارة حواسه؛ بل ربما ذهب إلى تصنيفها بما يتناسب مع جنسها، أو دافع عنها ضد مهاجميها. وهذا الصنف الثاني هو المشتغل بالنقد الأدبي.

فمصطلح النقد الأدبي إذن يشير إلى المناقشة العقلانية للأعمال الأدبية، وإلى النشاط الذي يمكن أن يشمل الدفاع عن الأدب ضد الأخلاقيين وأصحاب الرقابة، أو تصنيف عمل ما طبقاً لنوعه الأدبي، أو تفسير معناه وتحليل بنيته وأسلوبه، أو

الحكم على قيمته بالمقارنة بأعمال أخرى، أو تقدير تأثيره المحتمل على القرار، أو تأسيس المبادئ العامة التي يمكن من خلالها للأعمال الأدبية أن تُقيَّم وأن تُفهم[1].

أولاً/2: لمحة سريعة عن تطور النظرية النقدية:

"النصوص وقائع سلطة، لا وقائع تبادل ديموقراطي"[2]. هكذا يحدد نيتشه العلاقة التقليدية للنصوص بالواقع. فالنص إما إخبار أو إنشاء. وهو في كلتا الحالتين تعبير عن سلطة، تمتلك قوة من نوع ما. ولعل هذا ينطبق على فعل الكلام بإطلاق؛ فحتى اعترافات المتهم، أمام المحقق، هي إخبار عن وقائع يجب على المحقق أن يتعامل معها. ولا يهم إن كان هذا التعامل تصديقاً أو تكذيباً، لأن نص الاعتراف هو في موقع السلطة. والمحقق في موقع الرعية، بشكل من الأشكال. ومتلقي النص . وهو المحقق هنا . لا يتعامل مع الحقائق المجردة كما هي، لأن هذه الحقائق لا وجود لها خارج النص؛ بل هو يتعامل مع ما يمثلها ويعيد إنتاجها: اللغة. فالنصوص . المكتوبة والشفاهية . هي تمثيل لعالم قائم أو متخيل. لأنها ليست ذات العالم الذي تمثله.

ورغم هذه السلطة المعطاة للنص . بصفته اللغوية . إلا أنه مرتبط بالتاريخ وعلاقات الدنيا. فالكاتب من الدنيا، والمتلقي من الدنيا، وأدوات التحليل هي الأخرى من إنتاج الدنيا. وكل ذلك هو علاقات تأثير متداخلة وممتزجة، لا يمكن استقلال أي منها عن الآخر، أو عن النص مجتمع الدراسة.

---

[1]. انظر: حسن البنا عز الدين. البعد الثقافي في نقد الأدب العربي. فصول. عدد63. شتاء وربيع 2004. ص178.

[2]. انظر: إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ص45.

وبرغم أن هذا معروف بالإحساس، إلا أن حركة التحليل النقدي، منذ أقدم العصور، ظلت تراوح بين اتجاهين: أحدهما ينصر الشكل ويعتبره هو الأدب. والآخر ينحاز إلى المضمون، باعتباره المحتوى الذي تريد الرسالة الأدبية أن توصله للمتلقي. وقد سُمي الاتجاه الأول بالاتجاه الجمالي، أو النصي، أو الشكلاني، أو اللاتاريخي. فيما أُطلق على الاتجاه الثاني اسم الاتجاه التاريخي.

ولقد شهدت بدايات القرن العشرين سيادة مناهج تاريخية كالواقعية، قبل أن تبدأ انحسارها لصالح مناهج شكلانية كالبنيوية والنصية. وصولاً إلى نهايات القرن العشرين، حيث شهدنا عودة مفاجئة للمناهج التاريخية، تحت أسماء كـ(التاريخانية الجديدة) و(النقد الثقافي) و(التفكيكية) و(ما بعد الكولونيالية) و(النقد النسوي)... إلخ.

أولاً/3: كيفية تعامل المناهج النقدية مع النصوص:

أولاً.3/أ: النقد والطبقية الثقافية:

إن المتمعن في حركة النقد العربي . قديماً وحديثاً . سوف يلاحظ وجود نوع من (الطبقية النقدية): بين ثقافة المؤسسة، وثقافة الجمهور. فلقد ظلت مؤسسة الأدب الرسمية العربية دائماً حريصة على استبعاد كل ما هو شعبي، من اعترافها وتداولها ونقدها. "وكلنا نعرف كيف جرت معاملة (ألف ليلة وليلة) التي اعتبرت مما لا يليق إلا بالصبيان والنساء وضعاف النفوس"[1].

وقد ظل هذا التصور سائداً، إلى أن جاء المستشرقون، في القرون الأخيرة، واهتموا بالكتاب، ونشروه، وترجموه إلى كل اللغات الحية. وعندئذ فقط بدأت

---

1. عبد الله الغذّامي. النقد الثقافي. ص57.58.

المؤسسة الأدبية الرسمية تعيد اكتشاف الكتاب؛ وبدأ الأدباء يعيدون قراءته بعيون جديدة. ولعل أمراً شبيهاً بهذا قد حدث مع كتابات كاتب كبير كإحسان عبد القدوس، الذي أعرض النقد الرسمي المصري والعربي عن تناوله، أو الالتفات إليه، طوال الحقبة التي تلت ثورة يوليو 1952، تمشياً مع الواقعية الاشتراكية، التي قررت أن كل أدب لا ينصر قضايا الفقراء، هو أدب رديء لا يستحق القراءة أو الإنتاج أو المناقشة.

لكن الحقيقة البديهية ظلت واقفة هناك تعلن عن نفسها بوضوح: حقيقة أن كلاً من (ألف ليلة وليلة)، وروايات إحسان عبد القدوس، ظلت تجتذب قراءً يفوقون، أضعافاً مضاعفة، عدد قراء كتب كـ(البيان والتبيين) أو روايات يوسف إدريس مجتمعة. هذا وقد وقع اختيارنا لضرب المثال بالبيان والتبيين، لما حظي به هذا الكتاب، قديماً: من تبني المؤسسة، والتأليف على منواله، ووفق مفرداته... ثم لما حظيت به كتابات يوسف إدريس من تشجيع المؤسسة المصرية: طباعة، ونشراً، وتسويقاً، ونقدا... باعتباره كاتباً يمثل . إلى حد كبير . توجيهات الواقعية الاشتراكية، المسيطرة على وسائل النشر والإعلام، طوال حقبة الستينيات والسبعينيات.

إذن فقد كان لدينا . طوال الوقت . نوع من (الطبقية الثقافية) القاضية بتهميش النموذج الشعبي، وترويج نموذج السلطة؛ رغم حقيقة أن جيلاً كاملاً من الشباب كان منكباً على قراءة إحسان عبد القدوس، بنفس النهم الذي يستمع فيه إلى أغاني عبد الحليم حافظ. ومع ذلك فقد ظلت المؤسسة غائبة عن رصد هذا الافتراق الشعبي عن ثقافتها السائدة، أو الاعتراف بوجوده.

ولئن تنبه النقد ما بعد الحداثي إلى هذه المفارقة البائسة، وقرر أن يحفر وراء أسبابها، فلقد يكفينا هنا التأكيد على حقيقة نقدية جديدة، قررتها مناهج ما بعد الحداثة، تقول: بأن الأغنية الشبابية والنكتة والإشاعة والدراما التلفزيونية.. وما إلى

ذلك، "هو ما يؤثر فعلاً، أكثر من قصيدة لأدونيس، أو غيره من الشعراء، الذين سخر النقد جهده كله فيهم، غافلاً عن الخطابات الفاعلة، لمجرد أنها ليست مما يُحسب في حساب الراقي، كما تقرره المؤسسة الأدبية، وشروطها الجمالية البلاغية". الأمر الذي حدا ببعض أساتذة الأدب للانصراف "عن دراسة (ملتون)، وعن دراسة (شكسبير)، إلى دراسة الدراما التلفزيونية soap opera"[1].

وبذا يمكن لنا رصد ملمح هام من ملامح النقد الأدبي ما بعد الحداثي: بروز الشعبي، وتراجع الرسمي. ومن هنا، فليس من الغريب أن نلتفت إلى مثل هذا التغير المنهجي، ونتجاوب معه، مختارين التعامل مع الدراما التلفزيونية بالتحليل، إذا ما لزم الأمر.

أولاً.3/ب: عزلة النص عن العالم:

لقد انشغل النقد الأدبي، طوال المرحلة البنيوية، بما يمكن تسميته التحليل المحايث، الذي ينظر إلى النص من حيث هو ذاته، وفي ذاته[2]. وهذا النوع من التحليل يمنع التحاور مع النص، أو تلقيه أو تفسيره، إلا بأدواته هو، ومن داخله هو، دون الرجوع إلى مؤلفه أو محيطه الاجتماعي أو آثاره الثقافية. ومن ثم فلم يكن غريباً أن تُطلق بعض الشعارات اللافتة من مثل (موت المؤلف) أو (لا شيء خارج النص).

كما تم قبل ذلك . ثم بالتوازي معه . استبعاد أي تأثير اجتماعي في الأدب، سواء في إنتاج النص أو تلقيه؛ في ضربة محكمة لكل المناهج التاريخية، التي نظرت

---

1. عبد الله الغذّامي. النقد الثقافي. ص15، ص17.

2. انظر مسرد المصطلحات الذي ألحقه جابر عصفور، بنهاية ترجمته لكتاب عصر البنيوية. ص391

إلى الأدب بوصفه إنتاجاً جمالياً، متأثراً بكل علاقات الإنتاج، التي تحكم حركة المجتمعات.

والحقيقة أن هذا الحرص، المبالغ فيه، كان رد فعل معاكساً لمرحلة طويلة، من سيادة مناهج، نظرت إلى الأدب بصفته محتوى راقياً، لبنية تحتية أعمق، تحكمها علاقات الإنتاج الاقتصادية. فالماركسية، التي صاغت نظريتها الأدبية وفق مقولة الانعكاس الحرفية هذه، كانت قد تلقت . حتى قبل انهيار المعسكر الاشتراكي . ضربة قوية، مع ظهور جماعة (الشكلانيين الروس) التي دعت إلى الالتفات إلى الشكل وتقديمه على المحتوى، على اعتبار أن الصياغة هي الأدب، وأن الشكل الفني وحده هو الذي يحقق الإمتاع وأدبية الأدب. وقد كانت مقولة الشكلاني الروسي (رومان ياكوبسون) هي خير ما يمثل هذا الاتجاه، حين رفض للنص أن يلتفت إلى أي محتوى خارج كلماته، وأن الجمالية الأدبية "تتجلى في كون الكلمة تُدرَك بوصفها كلمة؛ وليست مجرد بديل عن الشيء المسمَّى، ولا كانبثاق للانفعال"[1].

وهكذا انشغلت الحركة النقدية بالبحث عن علاقات النص الداخلية، المتوهمة في أغلب الحالات؛ مما قادها إلى مرحلة من غياب كل من الدلالة والمعنى، كما أدى إلى ظهور نوع من الكتابات النقدية المحتفية بذاتها، قبل أن تحتفي بالنص. ولا جرم، فقد مات مؤلف النص، ومات معه تاريخ كتابة النص، والعلاقات الاجتماعية التي أحاطت بهذا المنتَج الجمالي.

---

1. رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. ص19.

أولاً.3/ج: تحول منهجي:

لكن الدراسات الأكاديمية، التي بدأت تظهر في نهاية القرن العشرين . مع انتصار قيم السوق والشركات المتعددة الجنسيات . قد أخذت تلاحظ كيف هيمنت مراكز القوة دائماً على عمليات إنتاج النصوص وتفسيرها. وفي هذا الصدد، فقد لاحظنا كيف التفت مفكر بحجم إدوارد سعيد إلى حقيقة تأثير السلطة والمال في نصوص جوناثان سويفت . الروائي الانجليزي من القرن الثامن عشر . إذ رآه سعيد فوضوياً رجعياً، يستغل براعته البلاغية للوصول إلى مكتسبات مادية؛ الأمر الذي "اضطره . بشكل مفجع . للإذعان للتسوية والتصالح، جراء ظروفه الدنيوية، وجراء هذا الزمان"[1].

فالنص، في التحليل النهائي، ليس مجرد سؤال ذاتي استخلص جوابه من داخله، بل هو حوار وتجاوب من الداخل إلى الخارج وبالعكس. إنه سؤال موجه إلى كل من السلطة والقوة، وبيان مضاد للبيانات المؤسسية السائدة، وعلاقة بين النص ومتلقيه، وذلك لأن التقابلية بين الذات والعالم، هي من أهم ما يميز الأدب. و"قد يوصف الأدب بأنه تاريخ التجاوب الإنساني مع ما هو حيّ، وما يوشك على الموت"[2].

ولنضرب لذلك مثلاً بقصة (صمت البحر)، التي تتناول حياة أسرة فرنسية، أُجبرت على إيواء ضابط نازي، في سنوات الاحتلال الأولى لفرنسا، قبل أن تنشط المقاومة السرية للاحتلال. ولقد رأينا كيف بدأت هذه الأسرة ترى . رويداً رويداً . في الضابط النازي، إنسانية من نوع ما، وبدأت تتعايش معه من خلال صمت الكبرياء، الذي فرضه العم وزوجته وابنة أخيه على أنفسهم، في مواجهة كل محاولاته للتقرب

---

1. انظر: إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ص25، 56، 92.

2. سوزان سونتاج. أمريكا وأوروبا: خلاف أم حوار. وجهات نظر. عدد59. 2003.

منهم. ثم بعد فترة من هذا التعايش الصامت، بدأت الأسرة ترى أن بإمكان جندي الاحتلال هذا أن يكون إنساناً متحضراً، يحب الموسيقى ويقرأ شكسبير ويحترم السيدات، إلى درجة وقوع الفتاة في حبه، لكي تبدأ في معاناة نوع من التناقض الوجودي مع النفس، خصوصاً بعد علمها أن (قاهرها المحبوب) سوف يرحل عن بيتهم إلى الجبهة الروسية، فتخرج عن صمتها المقاوم لتقول: (وداعاً). وكأنه كان خطأ كل ما فعلته الأسرة من قبل. وهذا هو المقطع الذي يلي ذلك مباشرة:

"وآلمني وجه ابنة أخي، فقد كان في مثل شحوب القمر. وكانت شفتاها الشبيهتان بحواف زهرية من الخزف منفرجتين، وكانت تتركز فيهما التقطيبة التراجيدية للأقنعة الإغريقية. ورأيت عند الحد الفاصل بين الجبهة والشعر . لا أقول: تولد؛ وإنما تنبثق . نعم، تنبثق لآلئ من العرق. ولست أدري إذا ما كان فرنز فون إبرانك قد رأى ذلك. كانت حدقتا عينيه وحدقتا عيني الفتاة مشدودة بعضها إلى بعض، مثلما يوثق زورق بحلقة على الشاطئ في التيار. وكانت تبدو مشدودة بعضها إلى بعض، كما لو كان يصل بينها خيط بالغ التوتر، وبالغ الصلابة، بحيث لم يكن يجسر المرء على أن يمر بإصبعه ما بين عينيهما. وكان إبرناك قد أمسك بإحدى يديه مقبض الباب، وكان يمسك بالأخرى إطار الباب. قال، وكان صوته يخلو بصورة غريبة من أي تعبير:

. أتمنى لكما ليلة سعيدة.

اعتقدت أنه كان بسبيله إلى أن يغلق الباب ويرحل. ولكن لا، فقد كان ينظر إلى ابنة أخي. كان ينظر إليها، وقال، بل همس قائلاً:

. وداعاً.

ولم يتحرك. كان ساكناً تماماً، وفي وجهه الساكن المتوتر كانت عيناه أكثر سكوناً وتوتراً، وكانتا متعلقتين بابنة أخي البالغتي الاتساع، والبالغتي

الشحوب. ولقد دام ذلك، دام، كم من الوقت؟. دام، حتى حركت الفتاة أخيراً، حركت أخيراً شفتيها. والتمعت عينا فرنر. وسمعت:
. وداعاً.
وقد كان ينبغي على المرء أن يترصد هذه الكلمة لكي يسمعها، بيد أنني سمعتها أخيراً، وسمعها فون إبرانك أيضاً، وقد اعتدل في وقفته، وبدا أن وجهه وجسده كله قد أصابهما الاسترخاء، مثلما يحدث بعد أن يخرج الماء من حمام مريح. وابتسم، حتى أن آخر صورة حفظتها له هي صورة باسمة"[1].

لقد أعجبت هذه القصة القراء آنذاك، ونالت شهرة عظيمة لدى الفرنسيين. لكن مع بدء عمليات المقاومة، بعد ذلك، تغير الموقف .كما يقول سارتر . وحيل بين الألمان والفرنسيين بحاجز خفي من النار:

"فلم نعد نرغب في معرفة إذا ما كان الألمان... جناة أم ضحايا للنازية، ولم يعد يُكتفى حيالهم بالاحتفاظ بصمت الكبرياء. على أنهم لم يكونوا ليحتملوا هذا الصمت: ففي نقطة التحول هذه، أثناء الحرب، كان لا مناص من أن يكون المرء معهم أو ضدهم. وبدت قصة (ڤيركور)[*] وكأنها نسيج ساذج، يتغنى بألحان الحب، وسط الضرب بالقنابل والمذابح والقرى المحترقة. ففقدت القصة بذلك جمهورها: فقد كان جمهورها يتمثل فيمن عاصر عام1941، ممن استخذتهم الهزيمة، ولكنهم كانوا في دهشة مما لاقوه من لطف المحتل... وما دام [الجمهور] قد اكتشف، في دهشته، أن غالبيتهم كانوا

---

[1]. ڤيركور. صمت البحر. ص68.67.

[*] جان بريلير ڤيركور هو مؤلف قصة صمت البحر.

أناساً مثلنا؛ فكان من الواجب أن يوضح له، من جديد، أن الإخاء كان محالاً، حتى في هذه الحال"[1].

وهكذا بدا واضحاً كيف أثرت علاقات المجتمع والزمن في تلقي النص وتفسيره. ففي مرحلة ما كان يُنظر إلى القصة باعتبارها نوعاً من المقاومة . وقد بدا هذا واضحاً في عنوانها اللافت (صمت البحر) . ثم كيف تغير الحال، من بعد نهوض الأمة وممارستها هويتها النضالية، مرة أخرى، حيث بدأت تراجع مقاييس الجمال لديها، وصارت في مرحلة نهوضها تعتبر ساذجاً، ذاك الذي كانت تعتبره جميلاً في مرحلة ضعفها.

وفي هذا المثال رأينا كيف تحول الأدب إلى سلاح مقاومة، ثم كيف تحول النقد إلى سلاح مقاومة آخر. ولا جرم أن الأدب أحد أهم العلوم الإنسانية، التي تستمد قوتها وحضورها من تعبيرها عن أجمل ما يسعى الإنسان إلى تحقيقه. ونحن عندما نتذوق الأدب، فإننا نتذوق طعم الحياة. ولا طعم للحياة مع كل هذا القهر والاستغلال. ولا معنى لكل من الأدب والنقد إذا لم يتحولا إلى سلاح، يقاتل القبح، وينشر قيم الجمال. فالأدب في نهاية الأمر، هو منتَج ثقافي متأثر بالواقعين الاجتماعي والفردي، وموسوم بأثر السلطة والمؤسسة سلباً وإيجابا، أو قبولاً وتحدياً. ولا غرابة إذا ما قلنا إنه نوع من الأيديولوجيا الجميلة: فهو شكل جميل من خيال أُحسنت صياغته من جانب؛ وهو من جانب آخر أيديولوجيا . كما يقول تيري إيجلتون ـ أو وسيلة "تستخدمها مجموعات اجتماعية معينة، لتمارس وتفرض سلطتها على الآخرين"[2].

---

[1]. جان پول سارتر. ما الأدب. ص72.71.

[2]. انظر: ألڤين كرنان. موت الأدب. ص93.

وإذا كان النقد البنيوي لا يلتفت إلى التاريخ، بوصفه أمراً خارج النص، فإن النقد ما بعد البنيوي يعتبر التاريخ جنساً من أجناس التعبير، وجسداً نصوصياً، واستراتيجية قراءة، تعين على الفهم والتقييم. ذلك لأنه نظر إلى منتج النص باعتباره بشراً، مثل غيره من الناس، الذين ما زالوا يتعرضون لعملية إخضاع، تصوغ طرائق صناعتهم للأحداث، وتضعهم في شبكة اجتماعية، تفوق قدرتهم على إدراك فعلها بهم. وبذا لا يكون التاريخ مجرد حقائق وأحداث تقع خارج النص، بل هو . إلى جانب ذلك . منظومة علاماتية ألسنية، تجعل كل شيء خارج النص مؤثراً، في حالتي الإنتاج والتلقي.

إن علاقة النص بالمجتمع، هي علاقة دياليكتيكية منتِجة ومنتَجة في آن: فالنص يشارك في إنتاجه المجتمع (علاقات الإنتاج)، ويشارك هو في إعادة إنتاج المجتمع (القيم والسلوكيات). والنقد . وفق هذا التصور . هو عمل إجرائي شاق، يتخذ من السؤال اليقظ منطلقه الدائم، لاكتشاف مكامن الأزمة في أفكار النصوص، وعلاقاتها: هذه العلاقات الماكرة التي التحفت بسكوتها، وتلك الأفكار التي اعتصمت بتعاليها الجمالي، ثم فعلت أفاعيلها بعيداً عن أعين الرقابة.

وعلى هذا، فالنقد ما بعد البنيوي يهدف إلى هتك أستار هذه العلاقات والأفكار، ونثر مكوناتها أمام النقد الفاحص، تمهيداً لكشف طبيعة تأثيرها في الحياة، وفي الأفكار الإنسانية، والأحكام الجمالية، على حد سواء.

والنص . ككل جوانب الثقافة الأخرى . ذو دور مؤثر في قبول التابع منطق الإذعان، أو رفضه وتحديه. وقد ميز غرامشي بين نوعين متكاملين من وسائل فرض الهيمنة: الهيمنة باستخدام القوة العسكرية، والهيمنة باستخدام توظيف الثقافة والنصوص، كي تقنع التابع بتخلفه ودونيته، وعدم قدرته على الممانعة، مما ينتج

لديه، في نهاية المطاف، شعوراً بسيادة ثقافة السيد الغالب، وتدني ثقافة العبد المغلوب[1].

ومن هنا فقد كانت للنصوص، دوماً، تلك القدرة السحرية على المواجهة أو الاستكانة. ولعلنا نذكر جميعاً، كيف جن جنون شامير، وهو يقرأ قصيدة محمود درويش (عابرون في كلام عابر).

أولاً.3/د: النقد الدنيوي:

أمر آخر ينبغي الالتفات إليه . بالإضافة إلى كل ما سبق . وهو ضرورة الربط بين نصوص الكاتب، واعتبارها كلها، مع سيرته الذاتية، نصاً واحداً، عند أي إجراء تحليلي للنص. فقد دللت بحوث علم النفس الحديث، على أن مواقف الإنسان في كل الظروف، مترابطة بوشائج قربى لا يمكن إنكارها: فالشخص نفسه يبقى هو ذات الشخص، في المواقف المختلفة. ولا يمكن الحديث علمياً عن شخص نموذجي، يفصل بين ارتباطاته في الأنشطة المختلفة، بطرائق مختلفة تبعاً لنوع النشاط، بمعزل عن عواطفه أو مصالحه الحيوية[2].

وقد لاحظنا كيف عنون إدوارد سعيد كتابه، المثير للاهتمام، بالعنوان الدال: (العالم والنص والناقد) حيث جعل النص في منطقة وسطى بين العالم والناقد، فيما أطلق عليه مصطلح (النقد الدنيوي).

---

[1]. انظر: فريال جبوري غزول. الثقافة بين الهيمنة والمقاومة. فصول. عدد64. صيف2004. ص124.

[2]. جان بيلمان نويل. التحليل النفسي والأدب. ص14.

ثانياً: استراتيجيات تحقق النص:

"إن سلطة النص تكمن في معناه، أو في قدرته على إحداث دلالة"[1]. لذا فسوف نقترح هنا بعضاً من الشروط، التي من الممكن، إذا التزم بها الناقد كاستراتيجية تفسير، والمبدع كاستراتيجية إنتاج، أن تضبط حركة النص، وتساعد على اقترابه من المتلقي، ومن ثم تحققه في الواقع.

ثانياً/1: تاريخانية النص:

أي اعتبار النص منتجاً تاريخياً أنتجه الواقع الاجتماعي، في زمن معين وفي ظروف محددة. وهو ما يطلق عليه إدوارد سعيد مصطلح (الدنيوية)[2]. فحركة الأدب مع الواقع هي حركة تناص وتفاعل، بحيث لا يكتمل نص أدبي دون كل ما حوله من وقائع، تعتبر كلها نصية: فالنص تاريخ، والتاريخ نص وعلامة ألسنية تضيء ما حولها. أو كما يقول بورجيه: "لو أنني أُعطيت أي صفحة كُتبت اليوم... لأقرأها كما ستُقرأ عام2000، لاحتجت عندئذ لمعرفة أدب عام2000"[3]. وبذا تتم قراءة النص الأدبي في ضوء ما كنا نسميه بمناسبة النص. وللتمثيل، يمكن لنا أن نقرأ البيتين الآتيين:

فليت الغضا لم يقطع الركبُ عرضَهُ ... وليت الغضا ماشى الركاب لياليا
لقد كان في أهل الغضا لو دنا الغضا ... مزارٌ، ولكنّ الغضا ليس دانيا

فكيف يمكن أن تتحقق جمالية تكرار كلمة الغضا، في بيتي (مالك بن الريب)، إن لم نعرف مسبقاً بأن الغضا هي بلدة الشاعر، التي خرج منها غازياً في سبيل

---

[1]. عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه. ص305.

[2]. انظر: إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ص5.

[3]. انظر: عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ص63.

الله في أوائل العصر الأموي، فلدغته حية في الطريق، فنعى نفسه بالقصيدة التي منها هذان البيتان؟!. ولو ذهب بنا الذهن إلى الشجرة الصحراوية، التي تحيل إليها الكلمة معجمياً، لصار النص سخيفاً مكروراً. فلننظر الآن إلى الفرق بين الحالتين، مع أن النص واحد. وقل مثل ذلك في معلقة (عمرو بن كلثوم)، التي لن تتحقق جمالياتها على أكمل وجه، دون أن نعلم قصة أمه (ليلى بنت المهلهل)، في التاريخ وفي مناسبة انبثاق لحظتها الأولى، التي كان سببها محاولة ملك الحيرة، (عمرو بن هند اللخمي)، إلحاق الصغَار بأم الشاعر الملك، ابنة الملك، وأخت الملك، وعمها الملك*.

ثانياً/2: إعادة الاعتبار إلى المؤلف:

ونحن هنا لا نعني القول بمرجعية المؤلف، كمفسر وحيد للنص، فللقارئ دور فعلاً في إضاءة النص. ولكننا نعني أن لا يتم تحميل النص ما لا يحتمله من التفسيرات. فإعادة الاعتبار إلى المؤلف، تعني وجود قصدية لغوية ما، أو رسالة ذات محتوى نفعي؛ حتى وهي تتخذ الشكل الجميل؛ كما يعني في نفس الوقت ضرورة تفسير النص بطريقة لا تتعارض مع قواعد اللغة. فإذا حفظنا للمؤلف الاعتبار، ثم سمحنا للمتلقي بتفسير النص وفق رؤياه الخاصة؛ أمكن عندئذ أن تتعدد القصديات المحتملة للنص بقدر غناه الدلالي؛ لكن ليس إلى ما لا نهاية. فالقصديات محدودة ومنضبطة لأن اللغة في الأصل "لها طبيعة قصدية. ومن ثم فإن محاولات تفسير نص لغوي في عزلة عن المؤلف أو القصدية، محاولات عبثية عديمة الجدوى"[1]. ويمكن لنا التمعن في بيت دريد بن الصمة التالي كمثال:

---

* **ابنها عمرو فارس بني تغلب وملكها،. أما أبوها فهو الفارس الملك مهلهل بن ربيعة. في حين أن عمها هو كليب بن ربيعة أول ملك للعرب العدنانيين**

1. **عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه. ص318.**

وما أنا إلا من غُزيّةَ، إن غوتْ غويتُ، وإن ترشدْ غُزيّةُ أرشدِ

فلو قرأنا هذا البيت دون أن نعرف قائله، لتصورناه مجرد شخص عديم الرأي إمعة يُقاد فلا يقود، خامل الذكر لا سطوة لديه ولا رأي. أما إذا أدركنا بأن القائل هو سيد قومه، وفارسهم الذي لا يقطعون أمراً دونه، فسوف تختلف نظرتنا عندئذ إلى النص، ونراه قيمة عظمى في احترام رأي الأغلبية، والنزول عليه.

لدينا مثال آخر في المتنبي حين يمدح (سيف الدولة) مديحاً مدوياً يخلد على الدهر ذكراه؛ رغم أنه لم يقلده الولاية التي طلب. ورغم ذلك فعندما يرحل إلى مصر، ويكرمه حاكمها (كافور الإخشيدي) أضعاف ما أكرمه سيف الدولة، نراه يتركه ويرحل رغبة عنه، ثم يهجوه بقصائد لا يدانيها روعة إلا مدائحه السابقة في سيف الدولة. فكيف لنا أن نفسر هذا دون أن نعلم بأن المتنبي كان ذا نزعة عروبية، يرى في وصول القوميات الأخرى إلى السلطة، في بلاد العرب، أمراً مثيراً للحنق؟. وبدون ما سبق، فمن منا كان سوف يعرف سر تلبية المتنبي السريعة، لدعوة سيف الدولة له بالعودة إلى حلب، قائلاً:

أتاني كتابُك خيرُ الكتبْ فسمعاً لأمرِ أميرِ العربْ

ثانياً3: الاهتمام بمراعاة القيود الجمالية، في إنتاج النص وتفسيره:

والمقصود هنا عدم تقديم المضمون على الشكل، لأن ذلك يقتضي أن كل من كتب نصاً ذا محتوىً نبيل، يمكن اعتباره أديباً، كما فعلت الواقعية الاشتراكية مع المؤمنين بها. فالكاتب حين يكتب نصاً رديئاً مشحوناً بشعارات سياسية زاعقة، ثم يسمع الواقعيين الاشتراكيين يمتدحونه، سوف يرى أن ليس بإمكان أحد أن يبدع خيراً من كلامه هذا (النبيل مضموناً والقبيح شكلاً) دون أن يسعى إلى تطوير أدواته. فالأدب، في نهاية المطاف، شكل جميل لكلام يشتغل على نفسه، قبل أن

يشتغل بالرسالة الأيديولوجية. ولقد رأينا عديداً من الناس يكتبون قصائد صارخة، في تمجيد النضال الفلسطيني، لكن لأن قصائدهم ظلت دون المستوى الجمالي المطلوب، لم تحقق التأثير المرجو منها. وقد تنبه محمود درويش، إلى المحاباة الضارة التي يتعامل بها النقد العربي مع القصيدة الفلسطينية، لاعتبارات أخلاقية، فأطلق صرخته المشهورة: "ارحمونا من هذا الحب القاسي". وإنه لحب قاسٍ فعلاً هذا الذي يدفع إلى تشجيع نشر القصائد، ذات المستوى الجمالي المتواضع، ثم تقريظها حباً في فلسطين. حتى ظهر نتيجة لذلك ركام هائل من أدب تحمله القضية بدلاً من أن يحملها.

ثانياً/3: مراعاة المحتوى الثقافي إلى جانب الشكل الجمالي:

فلا يمكن أن تشفع الجمالية للقبح الثقافي، ولا يمكن القبول بالحكم على نص بالجودة، والترويج له تفسيرياً، وهو ملغوم بمتفجرات ثقافية، تنقض كل ما تعارفنا عليه من قيم ديموقراطية، وكل ما ندعو إليه من مساواة بين الأفراد، أو يطعن في الثوابت الوطنية والأخلاقية بحجة الجمالية. ولقد رأينا كيف اعترض عدد من (جماعة مثقفي نيويورك) عام1949، على منح جائزة بولنجتون للشاعر (عزرا پاوند) على ديوانه (أغاني بيزا).

"ومما له مغزى، أنهم لم يناقشوا المزايا الجميلة الكبيرة لشعر (پاوند) . وهم يقرّون بها . وإنما رفضوا منح الجائزة لفاشي معاد للسامية، ساند جانب موسوليني وهتلر في الحرب. وكان طرفا هذه الحادثة: الجماليات الشكلية البحتة، في مواجهة القيم الأخلاقية السياسية والليبرالية اليسارية... وبمعنى

آخر: فقد فرضت قضية پاوند على المثقفين أن يقرروا حول وزن كل من الجماليات والسياسة في النقد"[1].

وإذا كان الجمالي يتوسل بالنشوة للوصول، فيجب وضع فعل النشوة هذا نفسه موضع التساؤل والفحص، باعتباره فعلاً تم تدريبنا عليه مبكراً في سياق اجتماعي خاص، ليست السلطة السياسية مبرأة من فرضه وتسويقه[2]. كما أن النشوة ذاتها ليست مبرأة دائماً من العيوب؛ فليست كل نشوة ناتجة عن عواطف سامية: فنحن نعرف أن هناك نشوات مبتذلة تنتج عن غياب الإدراك، والانجرار الأوتوماتيكي وراء غرائز تعودنا على الاستسلام لها[3]: كالنشوة في ملاعب كرة القدم، أو حين يرى المحارب خصمه غارقاً في دمائه... ولعل النشوة التي تعود العرب على الغياب فيها عن الوعي، لدى سماعهم بيتاً من الشعر، هي من نوع هذه النشوة المرذولة أخلاقياً ونفعياً، لأنها تؤسس للقبول بسيطرة القوة، متوسلة بالبلاغة.

ثانياً/4: احترام المتلقي والحرص على ضمان التواصل معه:

فالأديب يكتب النص ليقرأه المتلقي. بل إن النص لا يحقق سلطته ومعناه دون وجود متلقٍ يحققه في الواقع. يقول موريس بيكام:

"يقال إن للعلامات شيئاً يسمونه الدلالة، أو المعنى. والعلامة . كما يقول الفرنسيون . تريد أن تقول شيئاً. ورغم ذلك، فليس باستطاعتها أن تقول شيئاً، إلا في وجود شخص يستقبلها، ويستجيب لما تريد قوله. وما لم تتوفر الاستجابة، من جانب شخص ما، لا توجد دلالة أو معنى. ومن الواضح أنه

---

[1]. ڤنسنت. ب. ليتش. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ص107.

[2]. انظر: عبد الله الغذّامي. النقد الثقافي. ص24.

[3]. انظر: ميلان كونديرا. الوصايا المغدورة. ص8.

لابد أن تندرج نظرية للعلامات، تحت نظرية للمعنى. وإذا كان المعنى لا يتحقق دون استجابة، فلا يمكن أن يكون المعنى، إذن. داخلياً. وإذا لم يكن المعنى داخلياً، فلا بد أنه من الاستجابة"[1].

وصحيح أن بعض النصوص محتاج إلى الاستعانة بخبرات قرائية متعددة لفهمه، لكن ذلك لا يعني أن يفشل المتلقون المثقفون في تفكيك شفرات النص، ثم يعتقد الكاتب بأن هذا دليل غنى. فالإبهام يشير أول ما يشير إلى وجود مشكلة عند المبدع، قبل أن يدل على وجود تخلف لدى المتلقي، خصوصاً إذا كان من القراء المدربين. ومع ذلك، فلا يمكن إطلاق حرية التلقي، في نفس الوقت الذي نطلق فيه رصاصة الموت على المؤلف؛ لأننا بهذا ننسب النص إلى غير كاتبه، ونفسره وفق علاقات تمنع تحققه: "فالقول بإطلاق حرية القارئ... قد يعني فوضى القراءة والنقد"[2]. وبالتالي غياب المعنى وعدم تمكن النص من تحقيق دلالته.

ثانياً/5: التحرر من سطوة الأيديولوجيا:

فعندما تسيطر الأيديولوجيا على التوجهات العامة للنص، فإنها تكون حتماً على حساب الشروط الجمالية. وقد رأينا أن أغلب الأدب الموجه أيديولوجياً قد سقط. وقل مثل ذلك في عملية نقد النصوص؛ بل إن النقد الأيديولوجي كثيراً ما أساء تفسير النصوص، وقيّمها تقييماً[*] لا يتطابق مع مستواها الجمالي. صحيح أن أياً من النقد أو الإبداع لا يمكن له أن يبرأ من الأيديولوجيا، لكننا نتوخى أن يتم التعامل بموضوعية . قدر الإمكان . فيما يخص علاقة الأيديولوجيا بالنصوص الأدبية. ولقد

---

1. انظر: عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه. ص111.

2. عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة. ص327.

*** التقييم هو قياس القيمة. وقد شاع مؤخراً الاعتقاد بأن هذا التعبير خاطئ، لكن هذا التخطيئ هو الخاطئ. انظر: المعجم الوسيط. مادة قوم.**

حاول تاريخ النقد العربي عموماً، والفلسطيني على وجه الخصوص، وضع كل من محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد في سلة واحدة، فأبت طبيعة الموهبة إلا أن تقفز بمحمود درويش عن زميليه بما لا يقاس، رغم أن الآلة الإعلامية التي روجت للثلاثة كانت ذات طبيعة أيديولوجية واحدة.

ثالثاً: الخطوات الإجرائية:

انطلاقاً من كل ما مضى، يمكن القول بأن الملامح الأساسية، لمنهج النقد الذي سوف نتبناه في قراءة النصوص، التي بين أيدينا، يتلخص في النقاط الآتية:

1. النص ساحة تتميز بالحيوية، فهو يشبه الكائن الحي، أكثر مما يشبه مجموعة كلمات تملك استقلالها الذاتي ومرجعيتها الداخلية.
2. النص مرتبط بصلات القربى مع العالم الخارجي، المكون من كل من الكاتب والقارئ والظروف التاريخية والزمنية، كما هو مرتبط كذلك بالنصوص السابقة عليه، والنصوص المواكبة له؛ سواء كانت لنفس المؤلف، أم لمؤلفين آخرين، حتى في موضوع مختلف.
3. التعامل مع النص كوحدة جمالية واحدة لا تتجزأ، بحيث لا يُسمح باختلاق التعارض بين أجزائه.

الفصل الثالث

نموذج من قصيدة التفعيلة

للشاعر أمل دنقل

أولاً: الشاعر:

ولد الشاعر أمل دنقل في عام1940 بقرية القلعة، مركز (فقط) بمحافظة قنا في صعيد مصر.

كان والده عالما من علماء الأزهر الشريف، الأمر الذي ألقى بظلاله على شخصية الولد، فورث عنه موهبة القريض.

بعد أن أنهى دراسته الثانوية، ارتحل إلى القاهرة، وألتحق بكلية الآداب، لكن مطالب الحياة أجبرته على الانقطاع عن التحصيل الجامعي فعمل موظفا بالحكومة. ولطالما ترك عمله منصرفاً إلى كتابة الشعر.

دفعته نزعته العروبية إلى مخالفة كل معاصريه من الشعراء المجددين: فلئن ظهرت في شعرهم الكثير من تأثيرات الميثولوجيا الغربية . والأساطير اليونانية بوجه

خاص . فلقد تميز شعر أمل بالتحامه المباشر بالتراث العربي، وتناصه[*] المفعم بالدلالات معه.

يعتبر أمل دنقل من جيل الشباب الذي نشأ في حضن ثورة يوليو المصرية، وأحلام الناصرية في التحرر والوحدة والتطور والعدالة. وقد أنتهى به انتماؤه العربي إلى صدمة ساحقة . ككل جيل ذلك الزمان . حين انكسرت أحلام ناصر والعرب بهزيمة مصر في حرب يونيو 1967. وعبر عن ذلك في قصيدته الرائعة: (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، وما تلاها من شعره.

شاهد أمل دنقل بعينيه نصر أكتوبر العظيم سنة 1973، وشاهد كيف تم تضييع ثمار هذا النصر، بالاتصالات السرية التي تواترت خلال الحرب وبعدها بين النظام السياسي المصري والعدو الصهيوني، وتنبأ بأن كل ذلك سائق إلى نوع من المصالحة بين حكومة مصر وعدو الأمة العربية[*]. فصرخ صرخته . القصيدة: (لا تصالح) في شهر نوفمبر 1976 قبل زيارة السادات للقدس وخطابه في الكنيست بحوالي عام.

تحولت هذه القصيدة إلى مانفيستو رفض شعبي عارم، ضد زيارة السادات للقدس وضد المفاوضات مع إسرائيل وضد كامب ديفيد، حتى صارت الجماهير المصرية تهتف بها في تظاهراتها، ضد النظام السياسي المصري طوال عهد السادات وما تلاه.

أصيب بالسرطان، وكافحه بنبل وإصرار مدة تقارب السنوات الأربع. وقد ظهر أثر ذلك في مجموعته الشعرية (أوراق الغرفة8): تلك المجموعة التي سماها على

*** لمعرفة معنى التناص راجع مسرد المصطلحات.**

*** زار السادات القدس المحتلة وخطب في الكنيست الصهيوني بتاريخ 1977/11/20.**

اسم غرفته في المعهد القومي للأورام. وهكذا يتضح أن المرض لم يستطع أن يوهن من عزيمة هذا الصعيدي العروبي العنيد، حتى وصف الشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي الصراع بين الشاعر والسرطان بقوله: "إنه صراع بين متكافئين: الموت والشعر".

وأخيراً آن للمسافر أن يصل إلى بيته. ووصل أمل فعلاً إلى بيته بدار الحق في21 مايو1983. لتنتهي معاناته وتناقضاته، مع كل ما يحيط به من وقائع، ظل يحاربها إلى اللحظة الأخيرة، وقد أنطق اليمامة الصامتة بشهادتها على كل دعوات (السلام) بقوله:

"أبي.. لا مزيدْ!.
أريد أبي عند بوابة القصرِ، فوق حصان الحقيقةِ،
منتصباً.. من جديدْ.
... ولا أطلب المستحيلَ، ولكنه العدلُ...
أقول لكم: لا نهاية للدمِ..
هل في المدينة يُضرب بالبوقِ،
ثم يظلُّ الجنودُ على سُرُرِ النوم؟...
إن الحمام المطوّقَ لا يقدم بيضته للثعابين، حتى يسود السلام.
فكيف أقدم رأس أبي ثمناً؟.
من يطالبني أن أقدم رأس أبي ثمناً،
لتمر القوافلُ آمنةً،
وتبيعَ بسوق دمشق حريراً من الهندِ،
أسلحةً من بخارى،

وتبتاع من بيت جالا العبيدْ؟"[1].

ثانياً: النص:

مقتل كليب

الوصايا العشر[*]

.. فنظر (كليب) حوله وتحسّر، وذرف دمعةً وتعبّر. ورأى عبداً واقفاً، فقال له: أريد منك يا عبد الخير، قبل أن تسلبني، أن تسحبني إلى هذه البلاطة القريبة من هذا الغدير، لأكتب وصيتي إلى أخي الأمير: سالم الزير، فأوصيه بأولادي وفلذة كبدي. فسحبه العبد إلى قرب البلاطة، والرمح غارس في ظهره، والدم يقطر من جنبه.. فغمس (كليب) إصبعه في الدم، وخط على البلاطة، وأنشأ يقول.

قصة الأمير سالم الزير

لا تصالح

.1

لا تصالحْ!
.. ولو منحوك الذهبْ
أترى حين أفقأ عينيكَ،
ثم أثبِّتُ جوهرتين مكانَهما..
هل ترى..؟

---

[1]. أمل دنقل. الأعمال الشعرية. ص413.

*** أمل دنقل. الأعمال الشعرية. ص408393**

هي أشياء لا تُشترى:
ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،
حسُّكما . فجأةً . بالرجولةِ،
هذا الحياء الذي يكبت الشوقَ.. حين تعانقُهُ،
الصمتُ . مبتسمين . لتأنيبِ أمِّكما..
وكأنكما ما تزالان طفلين!
تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:
أنَّ سيفانِ سيفَكَ..
صوتانِ صوتَكَ
أنك إن متَّ:
للبيت ربٌّ
وللطفل أبْ
هل يصير دمي . بين عينيك . ماءً؟
أتنسى ردائي الملطَّخَ..
تلبس . فوق دمائي . ثيابًا مطرَّزَةً بالقصبْ؟
إنها الحربُ!
قد تثقل القلبَ..
لكنّ خلفك عارَ العربْ..
لا تصالحْ..
ولا تتوخَّ الهرَبْ!

.2

لا تصالحْ على الدمِ.. حتى بدمْ!
لا تصالح! ولو قيل رأسٌ برأسٍ

أكلّ الرؤوس سواءٌ؟
أقلبُ الغريبِ كقلبِ أخيكَ؟!
أعيناهُ عينا أخيكَ؟!
وهل تتساوى يدٌ.. سيفُها كان لكْ
بيدٍ سيفها أثْكَلك؟
سيقولون:
جئناك كي تحقن الدمْ..
جئناك. كُنْ . يا أميرُ . الحَكَمْ
سيقولون:
ها نحن أبناء عمْ.
قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومةَ فيمن هلَكْ.
واغرسِ السيفَ في جبهةِ الصحراءِ..
إلى أن يجيبَ العَدمْ.
إنني كنت لكْ
فارساً،
وأخاً،
وأباً،
ومَلِكْ!

3.

لا تصالحْ..
ولو حَرَمَتْكَ الرقادْ
صرخاتُ الندامةْ.
وتذكَّرْ..

(إذا لانَ قلبُك للنسوةِ اللابساتِ السوادْ، ولأطفالهن الذين تخاصمهم الابتسامةْ)
أنّ بنتَ أخيك (اليمامة)
زهرةٌ تتسربل . في سنوات الصبا . بثياب الحداد
كنتُ، إن عدتُ:
تعدو على دَرَجِ القصر،
تمسك ساقيَّ عند نزولي..
فأرفعها . وهي ضاحكةٌ .
فوق ظهر الجوادْ.
ها هي الآن.. صامتةٌ
حرمتها يدُ الغدرِ:
من كلمات أبيها،
ارتداءِ الثياب الجديدةِ،
من أن يكون لها . ذات يوم . أخٌ!
من أبٍ يتبسَّم في عرسها..
وتعودُ إليه إذا الزوجُ أغضبها..
وإذا زارها.. يتسابق أحفادُه نحو أحضانهْ،
لينالوا الهدايا..
ويلهوا بلحيته (وهو مستسلمٌ)
ويشدُّوا العمامةْ.
لا تصالح!
فما ذنب تلك اليمامةْ
لترى العشَّ محترقًا.. فجأةً،
وهي تجلس فوق الرماد؟!

.4

لا تصالحْ،
ولو توَّجوك بتاج الإمارةْ.
كيف تخطو على جثة ابن أبيكَ..؟
وكيف تصير المليكَ..
على أوجُهِ البهجةِ المستعارةْ؟
كيف تنظر في يد من صافحوكَ..
فلا تبصر الدمَ..
في كل كفْ؟
إن سهمًا أتاني من الخلفْ..
سوف يجيئُكَ من ألفِ خلفْ.
فالدم . الآن . صار وساماً وشارةْ
لا تصالحْ،
ولو توَّجوك بتاج الإمارةْ.
إن عرشَكَ: سيفٌ
وسيفَكَ: زيفٌ
إذا لم تزنْ . بذؤابته . لحظاتِ الشرفْ،
واستطبت الترفْ.

.5

لا تصالحْ،
ولو قال من مالَ عند الصدامْ:
".. ما بنا طاقةٌ لامتشاق الحسامْ.."

عندما يملأ الحقُ قلبَكَ:

تندلع النارُ إن تتنفَّسْ.

ولسانُ الخيانة يخرسْ.

لا تصالحْ،

ولو قيل ما قيل من كلمات السلامْ.

كيف تستنشقُ الرئتانِ النسيمَ المدنَّسْ؟

كيف تنظر في عيني امرأة،

أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟

كيف تصبح فارسَها في الغرامْ؟

كيف ترجو غداً.. لوليدٍ ينامْ،

كيف تحلم أو تتغنى بمستقبلٍ لغلام

وهو يكبر . بين يديك . بقلب مُنكَّس؟

لا تصالحْ،

ولا تقتسم مع من قتلوك الطعامْ.

وارْوِ قلبك بالدمْ..

وارِوِ التراب المقدَّسْ..

وارِوِ أسلافَكَ الراقدينَ..

إلى أن تردَّ عليك العِظامْ!

.6

لا تصالحْ،

ولو ناشدتك القبيلةْ،

باسم حزن "الجليلةْ"

أن تسوق الدهاءَ،

وتُبدي . لمن قصدوك القبولْ.
سيقولون:
ها أنت تطلب ثأرًا يطولْ.
فخذ . الآن . ما تستطيعُ:
قليلاً من الحقِّ..
في هذه السنوات القليلةْ.
إنه ليس ثأرك وحدك،
لكنه ثأر جيلٍ فجيلْ.
وغداً..
سوف يولدُ من يلبسُ الدرعَ كاملةً،
يوقد النار شاملةً،
يطلب الثأرَ،
يستولد الحقَّ،
من أَضْلُع المستحيلْ.
لا تصالحْ،
ولو قيل: إنّ التصالح حيلةْ.
إنه الثأرُ.
تبهتُ شعلته في الضلوعِ..
إذا ما توالت عليها الفصولْ..
ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمسِ)
فوق الجباهِ الذليلة!

.7.

لا تصالحْ،

ولو حذَّرتْكَ النجومْ
ورمى لك كهَّانُها بالنبأ..
كنتُ أغفرُ لو أنني مِتُّ..
ما بين خيطِ الصوابِ وخيطِ الخطأ.
لم أكن غازياً،
لم أكن أتسلل قرب مضاربهمْ،
أو أحوم وراء التخومْ،
لم أمد يداً لثمار الكرومْ،
أرضَ بستانِهم لم أطأْ،
لم يصح قاتلي بي: "انتبِهْ"!
كان يمشي معي..
ثم صافحني..
ثم سار قليلا،
ولكنه في الغصونِ اختبأْ!
فجأةً:
ثقبتني قشعريرةٌ بين ضلعين..
واهتزَّ قلبي . كفقاعة . وانفثأْ.
وتحاملتُ، حتى احتملت على ساعديَّ
فرأيتُ: ابن عمي الزنيمْ،
واقفًا يتشفَّى بوجهٍ لئيمْ.
لم يكن في يدي حربةٌ،
أو سلاح قديمْ،
لم يكن غيرُ غيظي الذي يتشكَّى الظمأْ.

.8.

لا تصالحْ،
إلى أن يعودَ الوجودُ لدورته الدائرةْ:
النجوم.. لميقاتها
والطيور.. لأصواتها
والرمال.. لذراتها
والقتيل لطفلته الناظرةْ.
كل شيء تحطم في لحظة عابرة:
الصبا . بهجةُ الأهلِ . صوتُ الحصانِ . التعرُّفُ بالضيفِ . همهمةُ القلبِ حين يرى برعماً في الحديقة يذوي . الصلاةُ لكي ينزل المطر الموسميُّ . مراوغةُ القلبِ حين يرى طائرَ الموتِ
وهو يرفرفُ فوق المبارزة الكاسرةْ.
كلُّ شيءٍ تحطَّم في نزوةٍ فاجرةْ.
والذي اغتالني: ليس ربًا..
ليقتلني بمشيئتهْ،
ليس أنبل مني.. ليقتلني بسكينتهْ،
ليس أمهر مني.. ليقتلني باستدارتِهِ الماكرةْ.
لا تصالحْ،
فما الصلح إلا معاهدةٌ بين ندَّينْ..
(في شرف القلب)
لا تُنتقَصْ
والذي اغتالني مَحضُ لصْ
سرقَ الأرضَ من بين عينيَّ

والصمتُ يطلقُ ضحكته الساخرةْ!

.9.

لا تصالحْ،
ولو وقفت ضدَّ سيفِكَ كلُّ الشيوخْ،
والرجالُ التي ملأتها الشروخْ،
هؤلاء الذين يحبون طَعم الثريدْ، وامتطاء العبيدْ،
هؤلاء الذين تدلت عمائمُهم فوق أعينهم،
وسيوفُهم العربيةُ قد نسيتْ سنواتِ الشموخْ.
لا تصالحْ،
فليس سوى أن تريدْ..
أنت فارسُ هذا الزمان الوحيدْ،
وسواك.. المسوخْ!

.10.

لا تصالحْ
لا تصالحْ!

القاهرة. نوفمبر. 1976

ثالثاً: التحليل:

ثالثاً/1: وحدات القصيدة:

القصيدة كما نرى مكونة من عشر وحدات متوالية، بعدد وصايا كليب لأخيه الزير. وهي وصايا ذات نبرة حادة، جديرة بملك فارس مغدور، لأخ فارس يعرف معنى كلام الملوك. حيث تبدأ كل وحدة من الوحدات العشر بلا الناهية، يليها فعل أمر مضمر، أشد حضوراً في غيابه من حضوره:

ففي الوحدة الأولى، يأمره برفض الذهب ثمناً للشرف. وفي الوحدة الثانية، يأمره برفض قبول القَوَد، لأن فيه شبهة المساواة. وفي الوحدة الثالثة، يأمره بتذكر آلام ابنة أخيه اليمامة، في مواجهة دعاوى الإنسانية الكاذبة. وفي الوحدة الرابعة، يأمره برفض التاج ثمناً لجثة أخيه. وفي الوحدة الخامسة، يأمره بشجب دعوات الاستسلام من داخل الصف. وفي الوحدة السادسة، يأمره برفض قبول الحق مقسطاً وعلى أجيال. وفي الوحدة السابعة، يحذره من التلهي عن الثأر بالخرافات. وفي الوحدة الثامنة، يأمره بالدينونة باستحالة المصالحة. وفي الوحدة التاسعة، يأمره بمواصلة القتال ولو كان وحيداً. أما الوحدة العاشرة، فتعيد تكرار النهي عن المصالحة مرتين، كأنها تختصر كل ما فات، وتعيد صياغته في كلمات مأثورة، أوقع في النفس.

ثالثاً/2: الصورة:

يرسم كليبُ القصيدةِ العديد من الصور الموحية المؤثرة، التي تنوب عنه في إيصال الرسالة. إنه يكتب وصيته ويموت. ولكن من يضمن أن تنفذ هذه الوصية؟. لا يضمن ذلك إلا تحويل مشاعر الموصى له إلى نار مضطرمة، لا يهدأ أوارها على تقادم الزمن. لذا تنوب الصورة عن المصور، في البقاء أطول مدة ممكنة. وهذه بعضها:

1. ففي الوحدة الأولى، نرى صورة الأخوين الطفلين، وقد وقفا بين يدي أمهما ينالان التقريع المشترك، ويبتسمان في تآمر لطيف. ثم نرى عيني أحدهما وقد ثقبتا من بعد، وثبتت مكانهما جوهرتان باردتان... ثم بعد سيل الصور هذا، نرى الأخ الحي يلبس ثياب الحرير ويرفل فوق دم أخيه.
2. أما في الوحدة الثانية، فنرى صورة الفارس الأسطوري، وقد رفع ساعده في فضاء الصحراء، وغرس السيف في جبهتها، منتظراً سماع صوت العدم، الذي كان هو مصير أخيه المغدور.
3. وفي الوحدة الثالثة، نرى الجد يلاعب أحفاده، فيشدون عمامته ويلهون بلحيته، وهو ساكن مستسلم سعيد. ونرى اليمامة ـ رمز الحب والسلام ـ تطير فزعة وقد احترق عشها.
4. وفي الوحدة الرابعة، نرى الأيدي الملطخة بالدم وقد صافحها عدوها مغضياً عينيه عن الدم الذي يبرق بين الأصابع التي تصافحه.
5. وفي الوحدة الخامسة، تواجهنا صورة الرجل الذي لا يستطيع النظر في عيني زوجته، لأنها فقدت ثقتها في قدرته على حمايتها.
6. وفي الوحدة السادسة، نرى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمسِ) فوق جبهة الأمير المستسلم.
7. وفي الوحدة السابعة، نرى جساساً الغادر مختبئاً بين الغصونِ، قبل أن يطعن ابن عمه، وكليب يتحامل على ساعديه متلفتاً، ليرى نظرة التشفي في عيني الغادر.
8. وفي الوحدة الثامنة، نرى مشهداً كونياً يحاول فيه الوجود أن يعود القهقرى دون جدوى.
9. وفي الوحدة التاسعة، نرى صورة ممسوخة لأمراء الهوان العربي، وهم يمتطون العبيد ويلتهمون اللحم.

ثالثاً/3: الموسيقى:

القصيدة هي قصيدة تفعيلة كما هو واضح. وقوامها هو تفعيلة بحر المتدارك: فاعلن (. ب .) المتكررة طوال مقاطع القصيدة، والتي لا تتوانى عن وصل الأسطر بعضها ببعض، على عادة القصيدة الحديثة، في عدم اعترافها بالقاعدة القديمة القاضية باستقلال البيت الشعري.

لكنها . على غير ما هو حال قصيدة النثر . تحافظ على نوع من القافية، مهمتها منح القصيدة إيقاعاً قوياً يناسب مضمون القصيدة. فكأن طبول الحرب تقرعها القوافي الصارخة، مشاركة كليبَ القصيدة في تقريع كل من تسول له نفسه القبول بالصلح، الذي هو قرين الاستسلام.

ففي السطر الثاني من الوحدة الأولى تواجهنا كلمة (الذهب) وبعد عدة أسطر تطلع علينا الكلمات (رب، أب، القصب، العرب، الهرب). وفي الوحدة الثانية تواجهنا القوافي التالية (بدم، الحكم، العدم). وغني عن القول أن قوة الإيقاع، الناتج عن تكرار حرف الميم الصامت، تشي بالكثير من التصميم، المعهود من حركة زم الشفتين المعروفة عند أشد لحظات العناد. وهكذا هو الحال في الكلمات من نفس الوحدة: (لك، أتكلك، هلك، لك، ملك)، كما هو في باقي الوحدات؛ وإن بطريقة مغايرة بعض الشيء.

رابعاً: بنية النص:

رابعاً/1: البنية الخارجية: الهيكل العام:

تتكون بنية القصيدة الخارجية من ثنائية فاعلة، تتكرر على طول القصيدة: المصالحة والحرب. المصالحة هنا لا تُذكر بصيغة الإثبات، والحرب لا تذكر مباشرة. وكلاهما . المصالحة والحرب . لا يردان في القصيدة مجردين عن فواعلهما النفسية. إن المتكلم يبدأ في كل مقطع . وأحياناً في وسط المقطع . بالنهي الآمر عن المصالحة. ولأن قناع الملك القتيل هو الذي يتكلم في القصيدة، ولأنه مدرك أنه الآن يموت ويتجرد من سلطته، فإنه يستعين بسلطة أشد نفاذاً، خصوصاً في هذا الموقف: سلطة الأخوة وذكريات الصبا والمشاعر المشتركة. هكذا فعل كليب في السيرة، وهكذا يفعل قناعه في القصيدة:

"لا تصالحْ، ولو منحوك الذهبْ: أترى حين أفقأ عينيكَ، ثم أثبِّتُ جوهرتين مكانَهما، هل ترى؟". "لا تصالحْ على الدمِ، حتى بدمْ!. لا تصالح! ولو قيل رأسٌ برأسٍ: أكلّ الرؤوس سواءٌ؟". "لا تصالحْ، ولو حَرَمَتْكَ الرقادْ، صرخاتُ الندامةْ: وتذكَّرْ... أنّ بنتَ أخيك "اليمامة" زهرةٌ تتسربل . في سنوات الصبا . بثياب الحداد".

هكذا تُذكر المصالحة بصيغة النهي. أما الحرب فلا تُذكر مباشرة إلا مرة واحدة في الوحدة الأولى: (إنها الحربُ!. قد تثقل القلبَ.. لكنّ خلفك عارَ العربْ.. لا تصالحْ.. ولا تتوخَّ الهرَبْ!). في حين تلح القصيدة، طوال أسطرها، على فواعل الحرب النفسية ولوازمها؛ كالسيف والدم: (اغرسِ السيفَ في جبهةِ الصحراءِ، إلى أن يجيبَ العَدمْ . فالدم الآن صار وساماً وشارةْ . ارْوِ قلبك بالدمْ، وارْوِ التراب المقدَّسْ. وارْوِ أسلافَكَ الراقدين).

التكرار إرادة تأكيدٍ توقف سيرورة الزمن. فحين نلجأ في الواقع إلى تكرار عبارة ما، فإنما نحن في الحقيقة نعيد إنتاج اللحظة السابقة. وإذا كانت وصية كل من كليب وأمل دنقل مشبعة بالتكرار، كما نرى؛ فإن لنا أن نقرر شكل حالة القصيدة هنا بأنه (لحظة توقف في حركة الزمن)، تهدف إلى إيقاف سيرورة الحياة، عند المشهد الأبدي حيث كليب منكب على وجهه وسط رمل الصحراء والرمح منغرس في ظهره، فيما جساس ينظر إليه بتشف وقحة بالغين.

أرأيتك هذا القبح الأبدي!. إنه هو الذي ينطق الوصية لتقول؛ بأنه لا ينبغي للعالم أن يتحرك، قبل أن يعيد ترتيب العلاقات، وفق ما كانت عليه في السابق، قبل أن يطعن القبح الكلي (جساس) مثال الجمال الكلي (كليب).

هذه هي لحظة الزمن المستمر (continuous) التي تتوقف فيها سيولة الحركة، وتسمو فيها اللحظة "إلى مرتبة العام، أو الجوهر، أو الإله". ها نحن الآن أمام نوع من (الأبدية) أو (القيمة المطلقة) التي تستمد قيمتها من ذاتها. وإن لحظة الزمن المستمر هذه لمعروفة ومألوفة[1]. يمكن القول بأنها تقنية قديمة متجددة: فلطالما اجترحتها الآثار الأدبية والفنية القديمة، ولسوف يستمر الفن في الولع بها في المستقبل.

ها نحن نرى كيف تعزز الوصية الماضية، مقولاً يخاطب الحاضر، حين تدفع زمنين متوازيين إلى نتيجة واحدة: الحرب المستمرة حفاظاً على الشرف، وهروباً من العار. وإذا كان عار الزير، في قبوله المتوقع للمصالحة، يمثل مقدمة للقضية محل الجدل . كما يقول المناطقة . فإن قبول القيادة المصرية الحالية توقيع اتفاقيات سياسية للمصالحة مع إسرائيل، يمثل النتيجة المقبوحة أخلاقياً، والمرفوضة شعرياً.

---

1. انظر: غيورغي غاتشف. الوعي والفن. ص31.

رابعاً/2: مخيال القصيدة: البنية الداخلية:

قصة الزير سالم هي ملحمة البطولة والثأر: بطولة البطل الكامل، الذي لا يتبدى كماله تاماً إلا بمقابلته بنقيضه المتآمر الشرير. والثأر الذي يطلب العدل التام والحق غير المنتقص. هكذا كان الأمر منذ بدء الخليقة، وهكذا تريد لنا قصة الزير سالم أن تقول.

وقد امتدت فكرة البطولة ونقيضها، وفكرة الثأر واحتمالات التفريط فيه، على طول حكاية الزير سالم. فبعد أن سيطر التبّع حسان اليماني على منطقة الجزيرة، التي تسكنها القبائل العدنانية، نجد الراوي يقدم لما سيحدث بما يمكن تسميته بـ(تاريخ السلالة) حين يجعل والد البطل بطلاً، ووالد الشرير خنوعاً ماكراً لئيماً. فـ(ربيعة) أبو كل من كليب والزير يموت شنقاً على يد الملك الغازي . في رفض ذي دلالات لا تخفى . بينما أخوه مرّة والد الشرير جساس يعلن الخضوع للسلطة الغازية، ويقبل بشروط الاستسلام، ويقول: "الأمان يا ملك الزمان. نحن الآن عبيدك وطوع يديك، وجميع أمورنا راجعة إليك"[1].

ولأن الاستملاك هدف أساسي من أهداف السيطرة، فإن التبع حسان لا بد له من أن يعجب بجمال الجليلة بنت مرة، فيقرر الزواج منها، رغم علمه بأنه مخطوبة لابن عمها كليب ابن الأمير المشنوق، وشقيق الزير سالم. ومن هنا تبدأ الأحداث بالتصاعد، وصولاً إلى تدبير كليب قتل التبع حسان، وسط بيته وليلة عرسه، واستعادة خطيبته وملك آبائه المغتصب.

علمت سعاد (البسوس) بمقتل أخيها التبع، فسعت في إيقاع الفتنة بين بني مرة وأبناء ربيعة، تمهيداً لنوال ثأرها. فهجرت بلادها، وقدمت إلى جساس بن مرة،

---

1. الزير أبو ليلى المهلهل بن ربيعة. ص43.

وقدمت له نفسها كشاعرة جوالة تمدح العظماء. فأعجب بفصاحتها، وقرّبها إليه، وصارت في حمايته. ثم استغلت كل ذلك، فجعلت ناقتها الجرباء ترعى في حديقة الملك كليب، إلى أن أجبرته على عقرها. فاستثارت البسوس جيرة جساس، وفرضت عليه الثأر لها، الأمر الذي دفعه إلى الغدر بابن عمه كليب وقتله، بعد أن أوهمه أنه قادم للهو معه في حديقته. وهكذا قامت حرب البسوس بين أبناء العمومة، واستمرت جذعة أربعين عاماً متواصلة.

هذا هو قوام السيرة الشعبية، التي ظلت الأجيال تتداولها منذ قرون. ورغم الاختلافات المتعددة بين أحداثها وأحداث الواقعة التاريخية . في بعض المفاصل . إلا أن ما يهمنا هنا، ويدور البحث حوله، هو السيرة الشعبية؛ باعتبارها المؤثر (hypotext) الذي تتناص معه هذه القصيدة. إذن فنحن في مواجهة سيرة شعبية، تتحول شكلاً ومحتوى، بما يتوافق والتحولات التاريخية في المنطقة، والضمير العربي المعاصر. أي أننا نقف الآن مقابل معادل موضوعي.

رابعاً/3: المعادل الموضوعي:

يقول ت. سٍ. إليوت: "إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن المشاعر فينا هي إيجاد موقف، أو سلسلة من الأحداث والشخصيات، التي تعتبر المقابل المادي لتلك العاطفة"[1].

إن للشاعر مخيلةً خاصة به، نابعة من وعيه الفردي. وإن لأمته مخيلة جمعية، مرتبطة بالهزيمة الممضة التي عانتها، والأرض السليبة التي ضاعت منها. والشاعر هنا . باستحضاره لصورة كليب وائل الماضية . مدرك سلفاً أنه ينشئ في ذهن المتلقي العربي واحدة من علاقات التداعي بينها وبين صورة حاضره المثلوم.

---

1. محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة. ص54.

ومن هنا فإنه متوقع منا ألا نصدق بأنه يتحدث لنا عن ملك مغدور في الزمن البائد، يكتب وصاياه على بلاطة بدمه.

إننا أمام عالمين متوازيين إذن: الملك المغدور كليب وائل في زمن الجاهلية، مقابل الشرف العربي المطعون في الزمن الحاضر. سنسمي عالم الملك المغدور (عالم الصورة)، لأنه هو الحكاية، ومنه يستمد الشاعر قناعه. وسنطلق على عالم الشاعر الحاضر (عالم الأصل)، لأنه هو الذي يحيل إليه مضمر خطاب القصيدة. فهو المقصود من كل هذا النشيد المشتعل بالغضب.

إذن فنحن في هذه القصيدة نواجه شاعراً يرتدي قناعاً. أي أننا في لحظة من لحظات المونولوج، حيث يقف البطل على خشبة المسرح، وقد استبانت له الحقائق الكلية فجأة، وصار الآن ينطق بالحكمة.

يتلبس القناعُ الممثلَ ويُنطقه. ثمة بطل مغدور مطعون ينزف ويكتب وصاياه، فيما الحربة منقوعة في ظهره. وهذا البطل القادم من التاريخ يتلبس الشاعر القادم من الحاضر. والقناع هنا ليس مجرد قطعة قماش (mask) يتخفى وراءها الممثل؛ بل هو الشخصية التاريخية ذاتها (persona)، وإن على مسرح القصيدة[1].

نحن الآن أمام سقوط مأساوي للبطل. وإن مأساوية هذا السقوط هي التي تحفزنا إلى التوحد مع كفاحه، وتطلق فينا أعظم الطاقات الإنسانية، وأرفع البطولات، كما يقول لوكاش[2]. نقول هذا إقراراً لواقع دنيوي، حادث بالفعل في وعي الشاعر، وهو يسرد قصة المشابهة بين حالتي الحاضر: حيث الشرف العربي السليب، وحالة الماضي: حيث انتصار الغدر في هذا المشهد الحزين.

---

1. انظر: خلدون الشمعة. تقنية القناع. فصول. مجلد 16. عدد1. صيف1972. ص74.
2. انظر: جورج لوكاش. الرواية التاريخية. ص133.

يقول أمل دنقل في تعليقه على المجموعة، التي جاءت هذه القصيدة واسطة عقدها:

"حاولت أن أقدم، في هذه المجموعة، حربَ البسوس . التي استمرت أربعين سنة . عن طريق رؤيا معاصرة. وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة، التي تريد أن تعود للحياة مرة أخرى، ولا نرى سبيلاً لعودتها . أو بالأحرى لإعادتها . إلا بالدم.. وبالدم وحده"[1].

وفي المقطع الثامن نرى كيف يؤكد الشاعر ذلك، إذ يقول:

"لا تصالحْ،/ إلى أن يعودَ الوجودُ لدورته الدائرةْ:/ النجوم.. لميقاتها/ والطيور.. لأصواتها/ والرمال.. لذراتها/ والقتيل لطفلته الناظرةْ".

في عالم الصورة يخاطب كليب وائل أخاه من خلال الكتابة. فالقتيل يمثل البطل التراجيدي في نهاية المسرحية. ولكننا . في عالم الأصل . نرى الشرف العربي الفقيد، هو الذي يخاطب عالماً غائباً ينوب عنه جمهور المشاهدين. والفرق بين بطل القصيدة الحاضرة والبطل التراجيدي يكمن في اختلاف النهاية فحسب.

البنية الداخلية للقصيدة هي بنية مثالية، يمثل الثأر (الذي هو الخير) قيمتها العظمى. لذا فقد توجب عليها أن تمهد لانتصار الخير، في عالم الضمير، بعد إذ تعذر تحققه في عالم الواقع. ولئن بدا واضحاً، لدى الشاعر، إلى أي جانب يقف الجمهور، فقد توجب عليه أن يعلن قيمة المثال:

---

1. المقصود مجموعة (أقوال جديدة في حرب البسوس). ضمن حوار أجرته معه مجلة (آفاق عربية) في العام1981، ونشر مقتطفاً منه ناشرو أعمال الشاعر. ص427.

"أترى حين أفقأ عينيكَ،/ ثم أثبِّتُ جوهرتين مكانَهما../ هل ترى..؟/ هي أشياء لا تُشترى:/ ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك،/ حسُّكما، فجأةً، بالرجولةِ،/ هذا الحياء الذي يكبت الشوقَ.. حين تعانقُهُ،/ الصمتُ، مبتسمين، لتأنيبِ أمِّكما../ وكأنكما/ ما تزالان طفلين!/ تلك الطمأنينة الأبدية بينكما:/ أنَّ سيفانِ سيفَكَ../ صوتانِ صوتَكَ"

ها نحن نرى هنا نوعاً من الانزياح، بين صوت الملك الممسرح وصوت الشاعر العربي المضمر. وهو انزياح تصر القصيدة على تأكيده، رفضاً لما يتوقعه الشاعر العروبي الناصري من امتطاء السادات . المعادل الموضوعي للزير سالم . قطار الهزيمة.

نرصد هذا الانزياح في قوله: (لا تصالحْ،/ فليس سوى أن تريدْ../ أنت فارسُ هذا الزمان الوحيدْ، وسواك.. المسوخْ!).

فالشاعر يعلم أن بطل السيرة لم يهادن، بل ظل يقاتل حتى تحقق له النصر الكامل.

وإن لهذا الانزياح لوظيفة أيديولوجية . كما هو شأن كل القصائد السياسية . تقول بأن على من يحكم الشقيقة الكبرى و(أم الدنيا) أن لا يقبل بأقل من عودة حياة الشرف، تامة كاملة غير منقوصة. وأن ذلك إن لم يعد متوقعاً في عالم الأصل، فإنه قد حدث بالتأكيد في عالم الصورة. وحتى العدد عشرة . الذي تتألف منه وحدات القصيدة . يستلهمه الشاعر من عدد وصايا كليب لأخيه. حيث تورد السيرة الشعبية هذه الوصايا بالكلمات الآتية:

"واسمع ما أقلك يا مهلهل وصايا عشر افهم المقصودِ
فأول شرط: اخوي لا تصالح ولو أعطوك زينات النهودِ

وثاني شرط: اخوي لا تصالح ولو أعطوك مالا مع عقودِ
وثالث شرط: اخوي لا تصالح ولو أعطوك نوقا مع كاعودِ
ورابع شرط: اخوي لا تصالح واحفظ زمامي مع عهودِ
وخامس شرط: اخوي لا تصالح وقد زادت نيراني وقودِ
وسادس شرط: اخوي لا تصالح فإن صالحت لست أخي أكيدِ
وسابع شرط: اخوي لا تصالح واسفك دمهم في وسط بيدِ
وثامن شرط: اخوي لا تصالح واحصد جمعهم مثل الحصيدِ
وتاسع شرط: اخوي لا تصالح فإني اليوم في ألمٍ شديدِ
وعاشر شرط: اخوي لا تصالح وإلا قد شكوتك للمجيدِ"(*)

فالمتوالية اللفظية (لا تصالح)، في كل من القصيدة والسيرة الشعبية، تبرز الإلحاح على مضمونها، في مشترك معنوي، يخشى كل من الشاعر والملك المغدور من حدوثه؛ بناء على ما سبق لهما رؤيته، في كل من الصورة الزير سالم والأصل أنور السادات[1].

ولئن كان قميناً بمن أردته رماح الغدر أن يمتلئ بكل مشاعر الانتقام؛ فلقد لا يمكن لنا الاكتفاء بهذا التبسيط المخل. فكليب موته موت رجل، أما موت الأرض . بالاغتصاب . فموت شرف الأمة. إنه يشبه حالة اغتصاب كبرى يمارسها اليهود بحق نساء الجماعة. هكذا الأمر هو في الضمير العام، وهكذا الأمر . بل أشد . في ضمير الشاعر الصعيدي بصورة خاصة. ولذا نراه يشرع في جعل الثأر قيمة عظمى لأمته، لا من منطلق النزعة فحسب، بل كذلك من منطلق الحاجة إلى استعادة التوازن النفسي. إنه يؤكد أن قيمة المشاعر الإنسانية تنبع من ذاتها، لا من

*** من الأدب المروي شفاهياً.**

1. علينا ألا ننسى أن القصيدة كتبت ونشرت قبل حادثة الزيارة والخطبة، كما بينا سابقاً.

شيء خارج عنها. فالمشاعر . كالمبادئ . غير قابلة للبيع*: (أترى حين أفقأ عينيكَ/ ثم أثبِّتُ جوهرتين مكانَهما../ هل ترى..؟/ هي أشياء لا تُشترى). وهل يمكن لأحد أن يبيع بصره. أم هل يمكن لأحد أن يشتري العواطف!: (إنني كنت لكْ/ فارساً،/ وأخاً،/ وأباً،/ ومَلِكْ!).

رابعاً/4: الولع الحسي:

القصيدة مولعة بالتركيز على الأبعاد الحسية، للعالم الذي تريد أن تقدمه للمتلقي: وإذا كان المجرد وعياً نفسياً غير محدد بالحدود المادية الفيزيائية، فإن مهمة الصورة هنا استحضار هذا الوعي النفسي إلى عالم الشهادة. فلننظر في الأمثلة التالية:

1. اغرسِ السيفَ في جبهةِ الصحراءِ../ إلى أن يجيبَ العَدمْ.
2. كيف تخطو على جثة ابن أبيكَ..؟/ كيف تصير المليكَ../ على أوجُهِ البهجةِ المستعارةْ؟.
3. كيف تنظر في يد من صافحوكَ../ فلا تبصر الدمَ../ في كل كفْ؟.
4. عندما يملأ الحقُ قلبَكَ:/ تندلع النارُ إن تتنفَّسْ.
5. ارْوِ قلبك بالدمْ../ وارْوِ التراب المقدَّسْ..
6. ارْوِ أسلافَكَ الراقدينَ../ إلى أن تردَّ عليك العِظامْ!.
7. ثم تبقى يد العار مرسومة (بأصابعها الخمسِ)/ فوق الجباهِ الذليلة!.
8. سرقَ الأرضَ من بين عينيَّ/ والصمتُ يطلقُ ضحكته الساخرةْ!.

---

* **اشترى وباع من أسماء الأضداد. أي أن كل كلمة منهما تحمل المعنى ونقيضه، حيث تأتي اشترى بمعنى باع، وتأتي باع بمعنى اشترى. انظر: القاموس المحيط. مادة (شراه).**

ثم لنتساءل: ما الدلالات النفسية والشعورية التي تحيل إليها هذه الصور الحسية؟. لماذا يطلب الشاعر من البطل أن يغرس السيف في جبهة الصحراء إلى أن يجيب العدم؟.

الصحراء عدم. والسيف صانع العدم. والمخاطب بهذا هو البطل الذي رأى كيف حول الغدر أخاه إلى عدم. إن مهمة الصورة هنا تجسيد العدم وإعطاؤه الفرصة للكلام. إذن فالشاعر، الذي تتقمصه روح كليب، يطلب من أخيه ألا يصالح، إلى أن يرضى صاحب الحق. وهيهات له أن يرضى بغير الحق الكامل.

إن لنا أن نتصور مدى الغضب المسيطر على الشاعر، وهو يرى إرهاصات المصالحة في أروقة السياسة.

سنعود إلى تذكر أن كليباً هو المعادل للحقوق العربية المسلوبة، وأن الزير هو المعادل للبطل الذي عليه أن يحذر من دعوات المصالحة. لكأننا أمام هرقل عربي يغرس قدميه في الأرض، ويرفع سيفه في وجه الكون!. هكذا يريد الشاعر من البطل العربي أن يكون. وهو يستلهم في ذلك قصة الزير التي تقول:

"فلما طال المطالْ، واشتدت على (بكر) الأهوالْ، اجتمعت أكابر الناسْ، مع الأمير جساسْ، وأخذوا يتفاوضون كيف يتخلصون من هذه الحرب الملعونة... فقال سلطان لأخيه جساس: اعلم يا أخي بأن الزير في كل صباح، يمر على قبر أخيه كليب فيحييه بالسلام، ويقول له: قد قتلت في ثأرك فلان وفلان، فهل اكتفيت أم لا؟. فلا يجيبه أحد. فالرأي عندي أن تنتخبوا رجلاً وتضعوه داخل القبر، بحيث لا يراه أحد. فإذا مر الزير على القبر، حسب عادته، وسأل أخاه ذلك السؤال، أجابه الرجل بصوت خفيفْ،

من قلب ضعيفْ: لقد اكتفيت يا أخي، فاغمد سيفك من هذا اليومْ، عن قتال القومْ، وإياك وأذية البشرْ، فإن ذلك مما يجلب عليَّ الضررْ..."[1].

في المثالين الثاني والثالث، يحول الشاعر المصالحة . وهي شيء معنوي مجرد . إلى واقع، حسي تمثله خطوات الأخ على جثة أخيه، فيما يتعمد ألا يرى دم أخيه النازف. ولنا أن نتصور حجم الخزي، الذي تجلل به القصيدة وجه الأخ المصافح، المتناسي حق أخيه المغدور. وهكذا في باقي الأمثلة.

1. الزير أبو ليلى المهلهل. ص113.

الفصل الرابع

نموذج من قصيدة النثر

للشاعر محمد الماغوط

أولاً: الشاعر:

محمد الماغوط شاعر وأديب سوري، ولد بمدينة (سلمية) التابعة لمحافظة حماة عام1934، وتوفي في دمشق في 3 أبريل 2006.

تلقى تعليمه في سلمية وحماة، وعمل في الصحافة رئيساً لتحرير مجلة الشرطة. ويعتبر أحد أهم شعراء قصيدة النثر وروادها.

عاش الماغوط سيد كوابيسه وأحزانه، وظلت ذكريات سجنه المبكر نبعاً للمرارة والسخرية والحكمة. حتى صار الخوف في لغته نقمة على الفساد والبؤس، تهز القارئ بقوة، وتقفه أمام ذاته: ناقداً أو باكياً أو ضاحكاً. وتملؤه قلقاً وأسئلة.

في قصائده ومقالاته ومسرحياته وأفلامه، ظل محمد الماغوط حريصاً على تقديم نفسه طائراً يغرد خارج السرب . لا يستعير لغته من أحد، ولا يراقب إلا نفسه . وفيّاً

لعذاباته وعذابات المهمشين، قوي الحدس، شجاعاً في اختراق الحصار، منحازاً إلى قيم الحب والحق والخير والجمال.

لمحمد الماغوط طقسه الخاص في حب الوطن، ربما يعبر عنه أفضل تعبير عنوان كتابه الصادم: (سأخون وطني). حيث يعلن . منذ العنوان . أن وطناً يمتلكه الطغيان يغري الفقراء بخيانته، إذ المواطنة حقوق للفرد كما هي واجبات عليه.

محمد الماغوط شاعر الإنسان البسيط والتفاصيل اليومية الصغيرة. ولذا فقد رأيناه يرسم في قصائده صور كل ما صادفه في حياته، من صور الأرصفة والحانات والأقبية، والصالونات والفنادق والمقاهي، والصحف ودور النشر والكتاب والرسامين والصحفيين، وعمال المقاهي وشرطة المرور والسجانين وقطاع الطرق والبغايا، والنساء اللاتي قبلن به، والنساء اللاتي احتقرن مظهره الريفي البائس فاخترن مصادقة غيره. ولذا نراه لا يتحرج في الحديث عن نفسه مع مراسلة الجزيرة بالطريقة التالية: "سمعت عن مجلة الآداب ليوسف إدريس. كنت أنا طالب زراعة. قلت لنفسي: شو طالب زراعة!؟. فكتبت: محمد الماغوط دكتور في الزراعة. وأرسلت القصيدة، فنشروها".

غزير الإنتاج: كتب الخاطرة والقصيدة، والرواية والمسرحية والمسلسل الدرامي. شاعر في كل نصوصه وتفاصيل حياته. حزين إلى آخر الدمع، عاشق إلى آخر حدود الشراسة، باحث عن حرية لا تهددها سجون الطغاة. يحتفظ بطفولة يندر مثيلها، ويسافر كل يوم إلى نفسه وذكرياته، ويستعيد صور أحبته وأصدقائه وعذابات عمره الحميمة، ويداوي نفسه بالكتابة والمكاشفة، فتولد نصوصه ينبعث منها دخان الحرائق.

مدهش متفرد الأسلوب والموهبة، يتبارى الآخرون في الاحتفاء به شاعراً ضليلاً، يعبر عن أشواقهم البوهيمية المكبوتة. من أشهر مؤلفاته: قصيدة حزن في ضوء

القمر، وروايـة الأرجوحـة، ومسـرحياته التـي مثلهـا دريـد لحـام: (ضـيعة تشـرين)، و(غربة)، و(كاسك يا وطن)، وفيلمي: (الحدود) و(التقرير)[1].

ثانياً: القصيدة:

القتل(*)

ضع قدمك الحجريةَ على قلبي يا سيدي..
الجريمةُ تضرب باب القفص، والخوفُ يصدحُ كالكروان..
ها هي عربةُ الطاغية تدفعها الرياح،
وها نحن نتقدم كالسيف الذي يخترقُ الجمجمة.
أيها الجرادُ المتناسلُ على رخام القصور والكنائس
أيتها السهولُ المنحدرة كمؤخرة الفرس
المأساةُ تنحني كالراهبة (...)(**)
كان الدودُ يغمر المستنقعات والمدارس (...)
من كل مكان، الدود ينهمرُ ويتلوى كالعجين (...)
أنامُ وعلى وسادتي وردتان من الحبر.
الخريفُ يتدحرج كالقارب الذهبي، والساعات المرعبة تلتهبُ بين العظام
يدي مغلقة على الدم،
وطبقةٌ كثيفة من النواح الكئيب تهدر بين الأجساد المتلاصقة كالرمل
مستاءةً من النداء المتعفّن في شفاه غليظة تثير الغثيان

---

1. انظر: ويكبيديا. 2009/1/30. وانظر: الجزيرة نت. 2006/4/10.

***موقع الموسوعة العالمية للشعر العربي. 2011/8/11.**

****كلما وجدت هذه النقاط كانت دليلاً على وجود محذوف من أسطر القصيدة. وقد فعلنا ذلك هروباً من التطويل.**

حيث تصطكُّ العيونُ والأرجل
وأنين متواصل في مجاري المياه
شفاه غليظة ورجال قساة
انحدروا من أكماتِ العنف والحرمان ليلعقوا ماء الحياة عن وجوهنا
كنا رجالاً بلا شرفٍ ولا مال
وقطعاناً بربرية تثغو مكرهة عبر المآسي
هكذا تحكي الشفاه الغليظةُ يا ليلى
أنت لا تعرفينها، ولم تشمي رائحتها القويةَ السافلة (...)
نمشي ونحن نيام
غفاة على البلاط المكسو بالبصاق والمحارم
نرقد على بطوننا المضروبة بأسلاك الحديد
ونشرب الشاي القاحلَ في هدوءٍ لعين (...)
كنا كنزاً عظيماً ومناهلَ سخية بالدهن والبغضاء
نتشاجرُ في المراحيض، ونتعانق كالعشاق (...)
نتحدثُ عن أشياء تافهة،
وأخرى عظيمة كالسلاسل التي تصرُّ وراء الأبواب (...)
نتثاءبُ ونتقيأُ وننظر كالدجاجِ إلى الأفق
لقد مات الحنان
وذابت الشفقة من بؤبؤ الوحشِ الإنساني، القابعِ وراء الزريبة،
يأكل ويأكل (...)
آه ما أتعسني،
إلى الجحيم أيها الوطن الساكن في قلبي
منذ أجيال لم أرَ زهره.
الليالي طويلة والشتاءُ كالجمر (...)

وأنا مستلقٍ على قفاي لا أحدَ يزورني
أثرثرُ كالأرملة عن الحرب والأفلام الخليعة ونكران الذات
والخفير المطهَّم، يتأمل قدميَ الحافيتين (...)
بالله لا تعودي
شيءٌ يمزقني أن أراهم يلمسونك بغلظة
أن يشتهوك يا ليلى
سألكمُ الحديد والجباه الدنيئة
سأصرخُ كالطفل وأصيح كالبغي
عيناكِ لي منذ الطفولة تأسرانني حتى الموت (...)
أوّاه لِم زرتني يا ليلى؟
وأنت أشدُّ فتنةً من نجمة الشمال، وأحلى رواءً من عناقيد العسل
لا تكتبي شيئاً سأموتُ بعد أيام
القلبُ يخفق كالمحرمة
ولا تزال الشمس تشرق، هكذا نتخيل
إننا لا نراها
على حافة الباب الخارجي
ساقيةٌ من العشب الصغير الأخضر تستحمُّ في الضوء
وثمة أحذية براقة تنتقل على رؤوس الأزهار
كانت لامعة وتحمل معها رائحة الشارع ودور السينما
كانت تدوس بحرية (...)
وأنا أسير أمام الرؤوس المطرقة منذ شهور،
والعيون المبلَّلة منذ بدء التاريخ ماذا تثير بي؟
لا شيء
إنني رجلٌ من الصفيح (...)

بالأنفاس الكريهة والأجساد المنطوية كالحلزونات،
بقوى الأوباش النائمة بين المراحيض،
سنبني جنينة للأطفال، وبيوتاً نظيفة للمتسكعين وماسحي الأحذية (...)
آلاف العيون الصفراء
تفتِّشُ بين الساعات المرعبة العاقة عن عاهرةٍ اسمها الإنسانية
والرؤوس البيضاء مليئة بالأخاديد.
يا رب تشرق الشمس،
يا إلهي يطلع النجم،
دعه يغني لنا إننا تعساء
عذبْنا ما استطعت
القملُ في حواجبنا
وأنت يا ليلى لا تنظري في المرآة كثيراً
أعرفك شهيةً وناضجة
كوني عاقلة وإلا قتلتك يا حبيبة.
ملايين الإبر تسبح في اللحم (...)
أين كنتَ يوم الحادثة؟
كنت ألاحقُ امرأةً في الطريق يا سيدي
طويلةً سمراء وذات عجيزة مُدمْلَجة
إنني الوحيد الذي يمرُّ في الشارع دون أن يحييه أحد
دعني لا أعرف شيئاً
أطلق سراحي يا سيدي أبي مات من يومين (...)
الجريمة تعدو كالمهر البري
وأنا مازلت ألعقُ الدم المتجمدَ على الشفة العليا
مالحاً كان، من عيوني يسيل

من عيون أمي يسيل
سطّحوه على الأرض
الأشرعة تتساقط كالبلح
إنني على الأرض منذ أجيال
أتسكع بين الوحوش والأسنان المحطمة
اضربه على صدره إنه كالثور
سفلة، دعني آكل من لحمه
بشدةٍ كان الألم يتجه في ذراعي
بشدة، بشدة،
نحن عبيد يا ليلى
كنت في تلك اللحظة أذوق طعم الضجيج الإنساني في أقسى مراحله
مئات السياط والأقدام اليابسة انهمرتْ على جسدي اللاهث وذراعي الممددة كالحبل (...)
لقد فقدنا حاسة الشرف أمام الأقدام العاريةِ والثياب الممزقة
أمام السياط التي ترضعُ من لحم طفلةٍ بعمر الورد
تجلد عاريةً أمام سيدي القاضي
وعدة رجال ترشحُ من عيونهم نتانةُ الشبق والهياج الجنسي
وجوه طويلة كقضبان الحديد تركتني وحيداً في غرفة مقفلةٍ،
أمضغ دمي وأبحث عن حقد عميق للذكرى.
الألمُ يتجول في شتى الأنحاء (...)
رأسي على حافة النافورة
وماؤها الفضي يسيلُ حزينا على الجوانب
من وراء المياه والمرمر يلوحُ شعرُ قاسيون المتطاير مع الريح
وغمامةٌ من المقاهي والحانات المغرورقة بالسكارى

تلوح بنعومة ورفقٍ عبر السهول المطأطئة الجباه (...)
أنقذني يا قمر أيار الحزين.
استيقظي أيتها المدينة المنخفضة
فتيانك مرضى،
نساؤك يجهضن على الأرصفة (...)
بردى الذي ينساب كسهلٍ من الزنبق البلوري لم يعد يضحك كما كان
لم أعد أسمع بائع الصحف الشاب
ينادي عند مواقف الباصات (...)
ضعْ قدمك الحجريةَ على قلبي يا سيدي
الريحُ تصفر على جليد المعسكرات
وثمة رجل هزيل يرفع ياقته
يشرب القهوة ويبكي كامرأة فقدت رضيعها (...)
وداعاً،
وداعاً إخوتي الصغار
أنا راحلٌ وقلبي راجعٌ مع دخان القطار.

دمشق. سجن المزة. 1955

ثالثاً: التحليل:

ثالثاً/1: المفارقة:

في اللغة الوظيفية، تتشابه الكلمات في آليات إحالتها إلى المعاني، أما في الشعر فالوضع مختلف تماماً: إذ الكلمة ليست مجرد علامة لغوية على ما تحيل إليه، بل هي جوهر في ذاتها، وجوهر في علاقاتها. إن المنظومة التي تحكم الكلمة

بين أخواتها في السياق هي ما يقول في الأدب؛ لا المفردة، ولا حتى الجملة في سياقها العادي. وهذه المنظومة هي ما يطلق عليه البنيويون مصطلح (البنية)[*]. أو هي ما سبق أن قال فيها الناقد العربي الكبير عبد القاهر الجرجاني: "إنها خصوصية في نظم الكلم، وضم بعضها إلى بعض، على طريق مخصوصة، أو على وجوه تظهر بها الفائدة"[1]. نافياً بذلك تعلق الفصاحة بمجرد اللفظ، حيث يواصل قائلاً: "كيف، والألفاظ لا تتغير حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويُعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب؟!"[2].

فلنلاحظ كيف يفعل محمد الماغوط ذلك في قصيدة القتل:

"ضع قدمك الحجريةَ على قلبي يا سيدي/ الجريمةُ تضرب باب القفص، والخوفُ يصدحُ كالكروان/ ها هي عربةُ الطاغية تدفعها الرياح/ وها نحن نتقدم كالسيف الذي يخترقُ الجمجمة/ أيها الجرادُ المتناسلُ على رخام القصور والكنائس/ أيتها السهولُ المنحدرة كمؤخرة الفرس/ المأساةُ تنحني كالراهبة/ كان الدودُ يغمر المستنقعات والمدارس/ من كل مكان، الدود ينهمرُ ويتلوى كالعجين".

لدينا هنا كلمات عادية تماماً: (القدم، الحجر، السيد، الخوف، الطاغية، الجراد، السهول... إلخ). فما الذي يجعل من هذه الكلمات العادية شعراً؟. التركيب بالتأكيد، وضع الكلمة إلى جانب الكلمة، والعلاقة الرابطة بينهما: فالقدم لفظ معروف وعادي يومي، وكذا الحجر. لكن عندما تقرن القدم بالحجر، وتصبح القدم حجرية؛ ينتج الشعر، أو تنتج الدهشة المتأملة التي تسخن العادي فيلتهب. القدم الحجرية لا

*** انظر: مسرد المصطلحات.**

1. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص36.

2. عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص8.

ترحم، القدم الحجرية ثقيلة وباردة، القدم الحجرية متسيدة على الإنسان، إنها ليست قدم إنسان تطأ قلب إنسان آخر، بل هي لا تملك أدنى إحساس إنساني، ومع ذلك يخاطبها السياق بـ(يا سيدي)!.

أرأيتك كيف تنبثق الغرابة هنا؟.

إن لدينا هنا نوعاً من المفارقة. والمفارقة "تعبير بلاغي يرتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما يعتمد على تحقيق العلاقة النغمية أو التشكيلية"[1]. وهذه العلاقة الذهنية مرتكزها أمران: السخرية، والاستخدام المراوغ للغة: فالشاعر يقول للجلاد (يا سيدي) فيما هو يتوقع منا أن نفهم من ذلك أنه يسخر من هذا (العبد) حين يخاطَب بعكس ما يستحق. وإلا فهل يمكن للجلاد أن يكون سيداً للأحرار؟.

ثالثاً/2: المونتاج:

القصيدة مكتوبة في السجن عن السجن، لكن الصور فيها تتوالى على طريقة التداعي الحر، منبثقة من الواقع المهشم، فتربط بينها بطريقة المونتاج[*]، حيث يصبح السجن هو العالم، أو يصبح كل العالم سجناً. لدينا هنا عملية قص ولصق لربط المشاهد المتعاكسة المختلفة بعضها ببعض، بهدف إحداث الصدمة. فرغم أن الكلام موجه لـ(السيد) السجان، الذي يضع الآن قدمه على صدر الشاعر، إلا أن وعيه يمتلك القدرة على استدعاء صورة عربة الطاغية، خارج السجن، تدفعها الرياح؛ فيما يحلم الممدد على الأرض بتقدم الفقراء، كالسيف يخترق الجمجمة ويقضي على الطغيان، ويرى تناسل الجراد على رخام القصور والكنائس، ويرى

---

[1]. نبيلة إبراهيم. المفارقة. فصول. م7. ع3+4. 1987. ص132.

*** انظر مسرد المصطلحات.**

كذلك المأساة التي تخفي تحت هدوئها قسوة حجرية، فيشبه انحناءها بانحناء الراهبة. ولا شك أن هذا الربط بين كل من الراهبة والمأساة هو ربط عشوائي، على طريقة المونتاج آنفة الذكر، هدفه حث التفكير لتذكر كم هو متناقض هذا الربط.

إذن فنحن أمام تركيب غير عادي للكلمات، يحقق الدهشة ويستثيرنا للتأمل. إننا نصاب بالدهشة حين نقرأ الشعر. ولكن تفكيرنا يأتي من بعد ذلك. وهذا هو المطلوب شعرياً.

لكن الدهشات تتوالى، ونحن نرى الدودُ يغمر المستنقعات والمدارس، وينهمرُ ويتلوى كالعجين، فيما النواح الكئيب يهدر بين أجساد السجناء المتلاصقة كالرمل، والبطون المضروبة بأسلاك الحديد... إلخ.

ثالثاً/3: خطورة اليأس:

هكذا يفقد المواطن العربي، في المعتقلات العربية إنسانيته، حيث لا ينفعه شرف ولا مال، إنه ليس أكثر من رقم ملصق بين أرقام، ملقاة على الأرض، حيث (تصطك العيون والأرجل)، ويرتفع الأنين، أنين رجال تحيط بهم المجاري من كل جانب، كما نرى في هذا المقطع:

"أنامُ وعلى وسادتي وردتان من الحبر/ الخريفُ يتدحرج كالقارب الذهبي، والساعات المرعبة تلتهبُ بين العظام/ يدي مغلقة على الدم/ وطبقةٌ كثيفة من النواح الكئيب تهدر بين الأجساد المتلاصقة كالرمل/ مستاءةً من النداء المتعفّن في شفاه غليظة تثير الغثيان/ حيث تصطكُّ العيونُ والأرجل/ وأنين متواصل في مجاري المياه/ شفاه غليظة ورجال قساة/ انحدروا من أكماتِ العنف والحرمان ليلعقوا ماء الحياة عن وجوهنا/ كنا رجالاً بلا شرفٍ ولا مال/

وقطعاناً بربرية تثغو مكرهة عبر المآسي/ هكذا تحكي الشفاه الغليظةُ يا ليلى/ أنت لا تعرفينها، ولم تشمي رائحتها القويةَ السافلة"

هي ذي صورة بدون ألوان سوى الأبيض والأسود: الأبيض حلم العربي المهدور، والأسود راهنه المستحيل، حيث يتم انتقاء الجلادين من (أكمات العنف) ليلعقوا ماء الحياة عن وجوه الناس، ويحولوهم إلى مخلوقات بلا شرف ولا مال، لا همّ لهم إلا أن يعيشوا أية حياة، كقطعان الحيوانات التي تقاد من أخطامها، إلى ما لا تريد.

هكذا هم الأوغاد في بلادنا يا ليلى، وهذا هو واقعنا الذي لم تواجهيه في السجن، وهذه هي المخلوقات التي تقدر مقاديرنا اليوم، في ظل النظام العربي من المحيط إلى الخليج.

صورة قاتمة لليأس حين يقدر له أن يصرخ. الشاعر يتحدث عن اليأس علناً. فماذا يريد؟. هل يريد أن يوقعنا معه في دوامة اليأس والإحباط بالفعل؟. لو كان ذلك هو المقصود، أو لو أحسسنا بأن اليأس . بذاته ولذاته . هو المقصود شعرياً، لما وقعت منا هذه القصيدة موقعها الجمالي المميز. لكن لدينا شفرة هنا، وينبغي فك رموزها. ينبغي أن نحاول أن نفهم لماذا يتحدث الشاعر عن اليأس أمام الملأ؟. ربما يمكن لنا منح التأييد لملاحظة المؤرخ الفرنسي من القرن السابع عشر . (ن. شورييه) . التي تقول: "إن ذاك الذي يتحدث عن اليأس، أمام مليكه، إنما هو في الحقيقة يهدده"[1].

---

[1]. انظر: جيمس سكوت. المقاومة بالحيلة. ص124.

ثالثاً/4: صور متسارعة:

ها نحن ندرك الآن لماذا يكره طغاة العصر هذا النوع من الشعر، الذي يبدو في ظاهره شديد الذاتية. قصيدة تتكلم بطريقة موغلة في الذاتية، ولكنها تهدر في داخلها بالعام، بعد أن يعاد إنتاجه بطريقة جديدة. وإن للطغاة أدواتهم الثقافية، من مفسري النصوص وطفيليات الفئة الحاكمة، القادرين على تفكيك هذه الشفرات (الخطرة) وجعل مفاتيحها في أيدي أرباب النعمة. أما المفكرون العضويون(*) فلهم يأسهم وكفى. وإنه ليأس قاتل، حريّ به أن يحمل كل هذه الشحنة الهائلة من التدمير الذاتي، إلى جانب تدمير الموضوع: عطيل يعشق ديدمونة، لكنه يقتل نفسه حين يقتلها. فلنتأمل:

"نمشي ونحن نيام/ غفاة على البلاط المكسو بالبصاق والمحارم/ نرقد على بطوننا المضروبة بأسلاك الحديد/ ونشرب الشاي القاحلَ في هدوءٍ لعين/ كنا كنزاً عظيماً ومناهلَ سخية بالدهن والبغضاء/ نتشاجرُ في المراحيض، ونتعانق كالعشاق/ نتحدثُ عن أشياء تافهة، وأخرى عظيمة كالسلاسل التي تصرُّ وراء الأبواب/ نتثاءبُ ونتقيأُ وننظر كالدجاجِ إلى الأفق/ لقد مات الحنان/ وذابت الشفقة من بؤبؤ الوحشِ الإنساني، القابعِ وراء الزريبة، يأكل ويأكل/ آه ما أتعسني/ إلى الجحيم أيها الوطن الساكن في قلبي"

هكذا تمر الصور من أمامنا متسارعة، صور للمعتقل العربي الكبير من المحيط إلى الخليج. لقد دخل أناس كثيرون السجن، ولكن أغلبهم لم يستطع أن يقدم له مثل هذه الصورة القاتمة، والعواطف المتضاربة، والعلاقات المتناقضة: السجين في السجن العربي كنز سخي للسجانين، أقفية المعتقلين العرب تغري المرضى النفسيين وأذناب الطغاة بصفعها، ليتمتعوا. وعلاقات المسجونين ببعضهم . في هذا الزحام

*** انظر مسرد المصطلحات.**

القاتل . تفرز مشاجرات إنسانية، تحاول التنفيس عن ضيقها بإلقائه على المثيل، رفيق العذاب، ثم تعود إلى رشدها فتعانقه!..

في وسط هذه العلاقات غير الصحية، وبسبب من أن أغلب المسجونين إنما هم مسجونون، لمصلحة الوطن . كذا يزعم الشعار العربي في الغالب . لا يعود للوطن ثمة قيمة. الوطن في الحقيقة هو المحبوبة ليلى، لكن الوطن أصبح الآن مصدر عذاب، بدل أن يكون مصدر رحمة.

لقد حول الطغيان علاقة المواطن بالوطن إلى نوع من الابتزاز الرخيص: كن معي أو لن تكون وطنياً. شيء يذكرنا بما يحدث في سوريا اليوم. من هنا يصرخ تمرد القصيدة قائلاً: (إلى الجحيم أيها الوطن الساكن في قلبي).

ثالثاً/5: كلاب النثر السوداء:

هي ذي قصيدة النثر، التي ولدت من معاشرة المدن الكبيرة على الرصيف، ترسم صور المارين عليه، بلغة متوحشة متمردة، تسعى للبحث عن شكلها، واستكشاف عالمها الداخلي وفضحه. تقول سوزان برنار في كتابها الذائع الصيت:

"إن الشعر أزليٌّ، ولكن الصور التي يطالعنا بها مختلفة على الدوام. والشاعر الذي يعتقد أنه يتصرف مراراً ضد الميول والأذواق الظاهرة لعصره، يقدم لنا . على عكس عصره . الوجه الأكثر غموضاً وتعقيداً وحقيقة: وذلك بالتعبير عن الطموحات الدقيقة، والإنكارات الخفية، وحركات الروح الغامضة"[1].

---

1. سوزان برنار. قصيدة النثر. ص21.20.

وهل هناك أكثر غموضاً من أن يجتمع في القلب حب وكره في آن!: فليذهب الوطن إلى الجحيم رغم أنه ساكن في القلب. شيء يشبه قتل العاشق للمعشوق، من شدة الحب. وكل ذلك من فعل الطغيان.

"بالله لا تعودي/ شيءٌ يمزقني أن أراهم يلمسونك بغلظة/ أن يشتهوك يا ليلى/ سألكمُ الحديد والجباه الدنيئة/ سأصرخُ كالطفل وأصيح كالبغي/ عيناكِ لي منذ الطفولة تأسرانني حتى الموت/ أوّاه لِم زرتني يا ليلى/ وأنت أشدُّ فتنةً من نجمة الشمال، وأحلى رواءً من عناقيد العسل/ على حافة الباب الخارجي/ ساقيةٌ من العشب الصغير الأخضر تستحمُّ في الضوء/ وثمة أحذية براقة تنتقل على رؤوس الأزهار/ كانت لامعة وتحمل معها رائحة الشارع ودور السينما/ كانت تدوس بحرية"

ليست الغيرة وحدها ما يدفع الشاعر إلى الطلب من المحبوبة ألا تزوره، فهذا طلب عادي من أناس عاديين، لكن الأكثر أهمية أن نعلم بأنه يتساءل مستغرباً، عن سبب زيارتها لموطن القبح (السجن)، فيما هي مثال الجمال الخالص!. الشاعر ضنين هنا برؤية الجمال إلى جانب القبح، كأنه يخاف عليه من العدوى. وإن حضورها ليذكره بالحرية، البعيدة القريبة، على حافة الباب الخارجي حيث (ساقيةٌ من العشب الصغير الأخضر تستحمُّ في الضوء) والأقدام تدوس الأرض بحرية.

الحرية!.. هذه هي الثيمة المترددة على طول القصيدة. الحرية!.. هي أثمن ما يفتقده هذا العالم العربي الحزين المقيد. والشاعر يبحث عنها وحيداً وبلا سند من قوة أو سلطة غير الشعر.

في لقاء مع محمد الماغوط . أجراه أحمد الزين لقناة العربية . اعترف الشاعر بأنه لم يغادر بيته منذ خمس سنوات؛ مدمناً على الخمر والتدخين. لقد امتلأ قلبه

مرارة من هذا العالم القاسي، الذي فقد كل ركائزه القديمة، ثم لم يجد له عصر الحداثة ركائز بديلة. ورغم أنه من عشاق فيروز، إلا أنه انقطع عن سماعها كذلك.

لم يفهمه أحد بقدر ما فهمته زوجته الشاعرة سمية صالح، التي قالت قبل أن تغادره إلى عالم لا رجعة منه:

"إنه ولد في غرفة مسدلة الستائر اسمها الشرق الأوسط. ومنذ مجموعته الأولى (حزن في ضوء القمر) وهو يحاول إيجاد بعض الكوى، أو توسيع ما بين قضبان النوافذ، ليرى العالم، ويتنسم بعض الحرية. وذروة هذه المأساة هي في إصراره على تغيير هذا الواقع وحيداً، ولا يملك من أسلحة التغيير إلا الشعر"[1].

نعم الشعر، حيث يأمل الشاعر . على الأقل في وعي القصيدة . أن يحرر هذا العالم المنتن من نتانته، بالفقراء. من هنا نراه يعلن ثورة الفقراء والمهمشين قائلاً:

"بالأنفاس الكريهة والأجساد المنطوية كالحلزونات بقوى الأوباش النائمة بين المراحيض/ سنبني جنينة للأطفال/ وبيوتاً نظيفة للمتسكعين وماسحي الأحذية".

وهؤلاء الأوباش هم عدته وعتاده، كما القصيدة. ها هو منطق الثورة الطاغي يتسلل أخيراً إلى أسطر القصيدة، ورغم أنه تسلل مؤقت وسط قصيدة مترعة بالحزن الفردي، إلا أنه لافت ويقول شيئاً، كأنه يريد أن يخاطب الطغاة . للحظة . بخطابهم. نحن بين يدي نوع من المحاكاة الساخرة، يحاكي الشاعر خطاب الطغاة، ليبين كم هو مخادع هذا الخطاب.

---

1. العربية نت. 2009/2/27.

يقول خطاب النظام العربي إنه سيبني أمة من الأحرار، لكنه لا يفعل شيئاً سوى وأد الحرية، مستعيناً ببضعة منتفعين، ممن تكرشت بطونهم ولمعت وجوههم واتسعت حدائق بيوتهم!. هؤلاء لم يعودوا محط أنظار القصيدة، لأنهم ليسوا إلا قلة منتفعة بالشعار. إن محط أنظار القصيدة هو المواطن البسيط، الذي يرى فيه النظام العربي مجرد حشرة. بهؤلاء ستبني القصيدة مجتمع الحرية.

"ملايين الإبر تسبح في اللحم/ أين كنتَ يوم الحادثة؟/ كنت ألاحقُ امرأةً في الطريق يا سيدي/ طويلةً سمراء وذات عجيزة مدملجة/ إنني الوحيد الذي يمرُّ في الشارع دون أن يحييه أحد/ دعني لا أعرف شيئاً/ أطلق سراحي يا سيدي أبي مات من يومين"

هذه صورة من محضر التحقيق، صورة لما يقوله كل ساعة محقق لمتهم سياسي، وصورة لما يقوله المتهم السياسي للمحقق. هذه صورة يومية لكلام الشارع الذي تحتفل به قصيدة النثر. لم يعد الشعر في نظر قصيدة النثر مجبراً على اختيار الألفاظ الكبيرة، أو مخاطبة عظماء الناس، فلا مديح هنا ولا استجداء، بل حتى لا غزل.

لقد تراجعت كل الأساليب أمام صعود أسلوب المهمشين واليوميين، في تعبيرهم عن حيواتهم وحاجاتهم. ولنتذكر سوياً ما قاله الشاعر الفرنسي الكبير (ڤيكتور هوغو) عندما سئل: لماذا تخلى عن الأسلوب الفخم في قصائده الجديدة؟. قال: "لقد ألقيت بالشعر السامي إلى كلاب النثر السوداء"[1].

1. سوزان برنار. قصيدة النثر. ص49.

ثالثاً/6: الوداع تشظياً:

"أنقذني يا قمر أيار الحزين/ استيقظي أيتها المدينة المنخفضة/ فتيانك مرضى/ نساؤك يجهضن على الأرصفة/ بردى الذي ينساب كسهلٍ من الزنبق البلوري لم يعد يضحك كما كان/ لم أعد أسمع بائع الصحف الشاب/ ينادي عند مواقف الباصات/ الريحُ تصفر على جليد المعسكرات/ وثمة رجل هزيل يرفع ياقته/ يشرب القهوة ويبكي كامرأة فقدت رضيعها/ وداعاً/ وداعاً إخوتي الصغار/ أنا راحلٌ وقلبي راجعٌ مع دخان القطار"

لدينا قمر حزين، ومدينة منخفضة، فتيانها مرضى، ونساؤها مشردات، يجهضن على الأرصفة، فيما لم يعد النهر يضحك كما كان، وبائع الصحف الشاب لا ينادي عند موقف الباصات، كما كان يفعل في الماضي. ووسط هذه الريح الداهمة، والعالم المتشظي، نرى رجلاً هزيلاً كهزال المدينة، يرفع ياقته ويبكي ويشرب القهوة، مثل امرأة فقدت رضيعها...

نحن الآن . كما كنا دائماً . أمام عديد من المناظر المتسارعة الغريبة. لكأن الشاعر طفل ينظر، من وراء زجاج السيارة المسرعة، إلى مناظر تتراجع جرياً، تغادره فيما هو الذي يغادرها في الواقع. فالشاعر يغادر الوطن ويودعه ويتذكره في دهشة طفل، امتلأ قلبه بالأسئلة التي لا إجابات لها..

هاهنا وصل بين مشاهد غير مترابطة في الواقع، وتلك هي تقنية المونتاج التي تكلمنا عنها آنفاً. تنتقل القصيدة من مشهد إلى آخر، دون أي نوع من التمهيد.

ورغم أننا نحس، في هذه السطور الشعرية، بأننا نقف بين يدي غنائية شديدة البكاء . كطفل ينشج مطالباً بكل الأشياء المتناقضة معا . إلا أننا نحب هذا الشعر ونطرب له ونبكي معه، كما نفعل في علاقاتنا مع ضحكات الأطفال، وبكاء

الأطفال، حين يتعرضون لبعض العمليات الجراحية الطفيفة، فينادون آباءهم لينقذوهم من حقنة المخدر ومبضع الجراح.

القصيدة هنا مشاعر بكر لم تشذب. أما المونتاج فمهمته . بالتقطيع والتوصيل والتشويه المتعمد . أن يزيل هالة التقديس عن هذه الموضوعات الإنسانية التي كانت يوماً حميمة، ثم جاءت قصيدة النثر علامة محزنة على تجزؤ التكامل الإنساني، في ظل الحياة المدنية الحاضرة.

ذهب الوطن مع الطغاة الذين استلبوه، ولا يعود الشاعر أكثر من صعلوك يهجر العالم ويهجره العالم. "أحب الشهيق والزفير ورياضة الصباح، ولكنني أحب السعال والتدخين أكثر"[1].

1. انظر: موقع عنقاء فلسطين. 2009/2/27.

الفصل الخامس

نموذج من المقالة

للكاتب خضر محجز

أولاً: النص:

كلمات في حب مصر

لملايين القلوب الجميلة في ميدان التحرير مرحى. لملايين الفقراء في ميدان عبد المنعم رياض مرحى. لملايين المفترشين أرصفة الشوارع في قاهرة المعز مرحى. لملايين الحفاة يطرقون الطريق من مصر العليا إلى المحروسة مرحى.

للنيل يحث خطواته متلهفاً من الجنوب ليسقى العطشى في ميادين (أم الدنيا) مرحى.

لضباط وجنود قوات العز العربي، في جيش مصر، يحمون شعبهم من الطغاة مرحى.

لأجمل نساء الدنيا تزرع ابتسامتهن الأمل في قلوب شباب مصر مرحى.

لأطفال العتبة والوايلي والسيدة زينب والحسين والمدبح ومصر القديمة وبولاق الدكرور وفيصل والموسكي وشبرا ورمسيس والقللي وباب الحديد وإمبابة والدرب الأحمر والباطنية مرحى. لباب الشعرية وباب النصر وباب زويلة وباب الفتوح والقلعة وعابدين ومحمد علي وعماد الدين ووسط البلد وقصر النيل والزمالك والدقي والمهندسين والعجوزة ومصر الجديدة مرحى. لشحاذي السيدة وسكان المقابر والعشوائيات وأطفال مترو الأنفاق مرحى.

لمن لا يملكون في مصر إلا فقرهم وحبها مرحى. لمرضى السكري الذين لا يجدون جرعة الأنسولين مرحى. لمن سُرقت كلاهم في المستشفيات الاستثمارية مرحى. لمن بيعت مصانعهم بأرخص من ثمن الأرض التي قامت عليها مرحى. لمن نزعت أرضهم لصالح مستثمري الحزب الواحد مرحى. لمن عز عليهم الوصول إلى طبق الفول على العربات الفقيرة، في أغنى دولة عربية، مرحى. لخريجي الجامعات يشتغلون شيالين في الأسواق مرحى. لأرواح علماء مصر المغتالين مرحى. لأيدٍ تُلف بالحرير تُجبر على الهجرة مرحى. للشباب وللفتيات يضيع عمرهم بحثاً عن شقة يتزوجون فيها مرحى.

لمن بيع انتصارهم لعدوهم قهراً مرحى. لمثوى جمال عبد الناصر والسيدة تحية، وسط زهور الفلاحين الزائرين حباً، مرحى.

لعائلة عبد الناصر، تكظم غيظها ويراقبها أمن الدولة منذ سنوات، مرحى.

لخالد وعبد الحكيم وهدى، ومن لم أحفظ أسماءهم من أبناء الزعيم الذي طُعنت ثورته في قلبها، مرحى.

للأزهر يسدد خطى مصر ويقود ثوراتها مرحى.

لعبد المنعم رياض يقف شامخاً وسط الثائرين مرحى.

لأبطال رأس العش رفعوا رأس مصر والعروبة في عز الليل مرحى. لأهل السويس ولحافظ سلامة مرحى. لبور سعيد بأطفالها ونسائها وتاريخها المعروف مرحى. لقنال مصر يحتضن أعظم أسطورة عبور عسكرية في القرن العشرين مرحى. لدشم خط بارليف المحطمة شاهدة على عظمة المصري مرحى.

لأهل الصعيد بجلابيبهم مرحى. لأهل الدلتا بمقاطفهم مرحى. لأهل النوبة بسمرتهم مرحى. لكل المسلمين والأقباط مرحى.

للمقطم العظيم يحتضن المحرومين في سفحه مرحى.

لبهية وناعسة وزكية وزينب وعلية مرحى. لمحمدين وحسنين وعطية ومخلوف والنص ودرش وأبو علي وأبو حميد مرحى. لعلي عوض والأسطى برعي والمعلم السنهوري والواد سمكة والباشمهندس سلامة مرحى. للبت نعيمة والبت زوبة والبت سنية والبت عجمية مرحى. للست قمر والست بلابل ومدام توحيدة مرحى. للعم عواد والبواب عثمان والشيال زينهم مرحى.

لبياع البطاطا وبياع الدرة وبياع اللب مرحى. للواد بتاع الكازوزة والبت بياعة المناديل مرحى. للطالبة المتفوقة التي تستعين على ثمن الكتب ببيع الفل على الكورنيش مرحى. لأساتذة الجامعات القادمين إلى عملهم مشياً على الأقدام مرحى. لجامعي أعقاب السجائر مرحى. لعمال المحلة وكل مصانع مصر مرحى.

لتمثال رمسيس مرحى. للأهرام وأبي الهول مرحى. للقناطر والسد العالي مرحى. للمتحف وللأوبرا مرحى. لإبراهيم باشا يقف وسط ميدان الأوبرا شامخاً مرحى.

لأحمد عرابي وطلعت حرب ومصطفى كامل ومحمد فريد وسعد زغلول مرحى. للسيدة زينب والسيدة عائشة وسيدنا الحسين وآل البيت مرحى. للسيد البدوي والمرسي أبو العباس مرحى.

لقطارات السكة الحديد، والمترو، والتاكس، والأوتوبيس، والميكروباص، والتكتك، والنقل النهري، والعبارات، مرحى. للكشري، والفطير المشلتت، والمش، والمومبار، والكوارع، والطعمية، وحمص الشام، وحب العزيز، وحلاوة المولد، مرحى.

مصر، يا مصر، يا وطن العز والخلود، هل أستطيع أن أحصي كل من يستحقون الترحيب فيك؟.

مصر، يا مصر، يا أرض الفخر والأمل، هل أوفيك حقك بكلمات؟. هيهات هيهيات. ولكنها بضاعة محب لا يقدر على غيرها.

سلمت يا مصر.. سلمت على مدى الدهور والآباد.. سلمت لشعبك، وسلمت لعربك، وسلمت لإسلامك، وسلمت لسماحتك، وسلمت لحضارتك، وسلمت لأهل الله ولسلام العز الذي يحبه الله لشعبه.

دمت يا مصر فوق رؤوسنا، ولا أصبح علينا صبح يثلم فيه عزك، أو يصاب فيه ركنك.

اللهم امنح مصر كل ما تراه لها خيراً. آمنها من خوف، أشبعها من جوع، اختر لها حكماً صالحاً بعد كل ما مرت به من ظلم وفساد. اللهم آمين.

ثانياً: التعليق:

هذه ليست المقالة الأولى التي أنشرها تعاطفاً مع الثورة المصرية الأخيرة التي أطاحت بنظام الرئيس السابق حسني مبارك، فقد كنت قد بدأت بنشر مقالاتي في دعم الثورة منذ أيامها الأولى[1] مخاطراً بما يضن به الكثيرون من متثاقفي هذا الزمن العربي الوبيل.

تنطلق هذه المقالة من مبدأين مركزيين:

1. إيمان لا حدود له بأن لا تحرير ولا تنمية ولا حرية في العالم العربي وفلسطين ممكن التحقق دون أن تقود ذلك مصر وتحققه. ودليل ذلك أنه ما من معركة خاضها العرب دون مصر إلا وخسرت، وما من معركة خاضها العرب بمصر إلا وحققت النصر[*]. وليست حرب أكتوبر المجيدة عنا ببعيد.
2. حب شديد للشعب المصري الطيب والعظيم، وعطف على قضيته العادلة، وكراهية عميقة لكل ما رأيته في مصر، من نهب منظم، يمارسه حكام أغنى بلد عربي، على شعب كان جديراً به أن يغنى فيفقرونه ويجيعونه، وقمع أسود على أمة يليق بها أن تكون في صدارة الأمم، فيلحقونها بذيل دويلة صغيرة غير متحققة هي إسرائيل.

وتتميز هذه المقالة بوعيين: وعي وجداني، ووعي تاريخي.

---

[1]. انطلقت الثورة من ميدان التحرير يوم 2011/1/25. ونشرت مقالتي الأولى (صلاة من أجل مصر) في 2011/1/30. أما هذه المقالة فبعدها بثلاثة أيام في 2011/2/2.

*** قد يعترض أحدهم بأن حرب حزيران 1967 انتهت بكارثة وطنية وقومية، لكننا نعلم جميعاً أن الجندي المصري لم يخض تلك الحرب، لأن الفساد السلطوي أمره بالانسحاب.**

أما الوجدان فهو مادة هذه المقالة وحبرها: نلاحظ ذلك في هذا الاستعراض الواسع لمظاهر مصرية يومية اكتنزها الوجدان منذ أيام الزيارات الأولى لأم الدنيا، حيث تظهر رموزاً حاضرة في الذهن، كأسماء الأمكنة والميادين (التحرير، عبد المنعم رياض، رمسيس، الأوبرا، السيدة زينب، الوايلي، وسط البلد، المدبح...)، وأسماء شخصيات مصرية خالصة (درش، البت زوبة، الواد حنفي، برعي، الست بلابل، مدام توحيدة...)، والرموز التاريخية والنهضوية المشهورة (جمال عبد الناصر، سعد زغلول، السد العالي، القناطر، السيد البدوي، السيدة عائشة، الحسين...)؛ بل وأسماء أطعمة مصرية تحمل هوية شعب مصر (الفطير المشلتت، المش، المومبار، الكوارع، الطعمية، حمص الشام، حب العزيز، وحلاوة المولد...)... إلخ.

وأما التاريخ فهو عقل هذه المادة، الذي يشكل جوهر أمل العرب في مصر حاضراً، كما شكل جوهر نهضتهم بها في الماضي: نلاحظ ذلك في حشد معالم لها تاريخ لافت في الوعي العربي، من مثل: (الأزهر، رأس العش، العبور، القنال، دشم خط بارليف...).

الفصل السادس

نموذج قصصي

للكاتب أحمد حسين

أولاً: المؤلف:

أحمد حسين قاص وشاعر ومحلل سياسي وناقد أدبي معروف. وهو أخو الشاعر المعروف راشد حسين.

ولد في قرية (مصمص) من قرى أم الفحم. ثم انتقلت العائلة إلى حيفا سنة 1944، وانتقل معها أحمد. ولكن الأمر لم يطل بالعائلة، إذ اندلعت حرب عام 1948، وكانت حيفا في مهب المواجهات. فانتقلت العائلة مرة أخرى إلى مسقط رأسها في مصمص، حيث استقر أحمد إلى اليوم.

ينتمي أحمد حسين لجيل الوطنيين الفلسطينيين الناصريين، الذين أسسوا في سنوات النكبة الأولى جماعة سياسية باسم (حركة الأرض)، وأصدروا نشرات عديدة، وسيطروا على الشارع السياسي الفلسطيني؛ لولا أن تنبهت سلطات الحكم العسكري الصهيوني لخطورة الجماعة، وشنت عليها حرباً (قانونية) وملاحقات بوليسية، أدت في النهاية إلى سجن عدد من زعمائها، وتشريد الآخرين. إلى أن

أدى الأمر في نهاية المطاف إلى صدور القرار الصهيوني بحل الحركة، واعتبارها حركة سياسية محظورة. هذا، ولا زالت السلطات الصهيونية تراقب من تبقى من أعضاء الحركة إلى الآن، وتضيق عليهم سبل الحياة في الدولة اليهودية.

لم تحظ إنتاجات أحمد حسين الكتابية بالانتشار المتوقع منها، بسبب عدم وجود حزب سياسي يقف من ورائه، خصوصاً وأن كل الصحف العربية، في الدولة اليهودية هي إما مملوكة للدولة، أو للحزب الشيوعي الإسرائيلي، الذي خاض بدوره حرباً إعلامية قاسية، ضد حركة الأرض، طوال السنوات الماضية.

ثانياً: النص:

الشوط الرابع(*)

. طيري يا حبيبتي... طيري.

وطرت أنا. حقيقة طرت. وضحكت من الأشجار والحجارة من حولي وقد دبّت فيها الحياة وأخذت تتواثب مسرعة إلى أوكارها. وبدا لي أن أصرخ بها لأزيد من ذعرها، ولكنني لم أكن مستعداً لأن أفلت ولو للحظة واحدة ألذ إحساس عرفته... الإحساس بأنني أطير. كل شيء يتحرك ما عداي. ومع ذلك فأنا وحدي الذي كنت أطير.

لم يكن عليّ إلاّ أن أحفظ رجليّ في وضع لا تصطدمان فيه مع البدّالتين اللتين كانتا تقومان بحركة غير مرئية. وحتى هذا الجهد الصغير فقد كانت تمتصه تلك الموهبة السحرية، التي كانت تحوّل الثقل نفسه إلى قوة دفع، ويصبح هو الآخر

*** أحمد حسين. الوجه والعجيزة. ص6649.**

دفعاً جديداً، يزيد من سرعة العجلات المجنونة، ويجعل الطريق المنحدر الذي شقه الجيش البريطاني أقصر ما كان في حياته.

وانشقت عنه الأرض عند قمة المنحدر.

. بسكليت؟؟؟ يا ابـ...ن العرص!!

كل الاختلاف بين ما توقعته طيلة الليل وبين ما يحدث الآن هو في الكلمات فقط.

. وبثلاث عجال!! هات أسوق.. هات.

وطغى الحسد على الخوف... يتكلم كرجل حقيقي! كلماته لا تهتزّ أبداً. لماذا لا أستطيع أن أتكلم مثله! أمي تقول بأنني أكبره بنصف سنة على الأقل، وذلك يعني أنني أكبره بأكثر من سنة. وأنا أطول منه وأعرض، ومع ذلك فلم أقل له كما قررت الليلة الفائتة:

. تريّح! ما فيش ركوب.

وهو كالعادة لا ينتظر.. امتدت يده واستولت على الدراجة، وقبل أن أنجح في استجماع قدْر من الشجاعة لأقول له: "دير بالك... أوعى تخرّبه" كان قد طار.

يا ابن الشرموطة... يا ابن القوادة... يا أخو العاهرة... يا للي إمّك بتضرب في البساتين. ونجحت الخدعة. وتوقفت الدموع التي كادت تنفجر. وكان هو يصغر رويداً رويداً، حتى أصبح نقطة معتمة قرب أسفل المنحدر. ورغماً عني كانت تعود إليّ شجاعتي الكاذبة... كنت أتشبث بالاستسلام فليس هناك من فائدة على الإطلاق. سوف أفرغ من شجاعتي كما تفرغ الجرة حينما تتكفئ على بابها.

إنه ابن كلب، لا يجرؤ أحد منا على أن يتحدّاه. وما دام مصطفى وشاكر وخضر يخضعون له فليس هناك معنى لأن أتصدى له أنا. إن ترتيبي من حيث القوة يأتي بعدهم.. نظام متفق عليه بين الجماعة. كل يعرف حدوده ولا حاجة لاستباق الأمور، فأي تغيير يقتضيه الواقع لا بد أن يحدث تلقائياً، واللحظة المناسبة تأتي دائماً... وفي وقتها الصحيح، كأن هناك عاملاً خفياً يسيّر الأمور.

وعندما أحضر لي والدي الدراجة كنت أعرف سلفاً من سيكون لهم الحق في استعمالها، فلن يكون بوسعي أن أرفض طلب أي واحد من الأربعة، ابتداءً منه.. من عوض وإلى خضر في ركوبة، ولكنني لم أكن أشعر بشيء من القلق بالنسبة للثلاثة الآخرين. فهم لا يبالغون في تقدير حقهم المكتسب.. شوط واحد لكل منهم.. وانتهى. أمّا هو فقد ظل يبعث القشعريرة في جسدي معظم الليل. وحينما غفوت أخيراً أفقت بعد قليل وأنا أبكي.. فقط حطّم الدراجة.

وهذا هو الذي توقعته طيلة الوقت. سيستولي على الدراجة.. ولن يشبع منها أبداً إلى أن تصبح حطاماً. وإذا لم تصبح كذلك بالصدفة، فإنه لن يكون صدفة أبداً أن يطلب بقاءها في حوزته حتى الغد: فإن تسلطه . إذا كان سيعرف حده أخيراً . فليس من الممكن أن يكون هناك حد لسماجته.. ولم أتصور أن إنساناً من لحم ودم يمكن أن يكون سمجاً بهذا الشكل، بحيث يثير الشعور بالقسوة اللامتناهية، فيجعل الواحد يشعر بلذة حقيقية وطاغية، وهو يتصور أنه يضرب رأسه بحجر ثقيل، إلى أن يستحيل إلى مجرد لطخة حمراء مسطحة إلى أبعد حد ممكن.

لم يكن هناك فاصل في نظره بين ما يملكه هو أو يملكه الآخرون. وليس هناك من مجال للمناقشة على الإطلاق، فما يقوله أو يدّعيه هو شيء يختلف . بدون حدود . عما يقوله أو يدّعيه الآخرون...

. شايف يا حمار أنا أطول منك بقدّيش!

ويكون واقفاً على حجر أو على رؤوس أصابعه.

. سبقتك! هات البنّورة.

ويكون بينهما وبين الغاية أكثر من نصف المسافة.

. برتقان. أنا اللي دلّيت إمّك ع البيّاع... لا. أنا بَقْسِم.

والدرّاجة! سيقول بأن العجلة كانت ستفلت من مكانها، لولا أنه ثبّتها! وهذا يكفي لتصبح ملكاً له.

. ياه...

كان يلهث من التعب، ولكن البهجة كانت تلمع حتى في حبات العرق على وجهه. وخفق قلبي بشدة... هل يعيد الكرّة؟

. استنّى لمّا أتريّح شويّ.

ولم يعد هناك مجال لعدم الخوف.

. منلّك ايّاه؟

. جابه أبوي.

. منين؟

. أعطاه اياه خالي.

. أعطاه اياه خالك؟ طز.. هاذ سرقة.

قلت بدون احتجاج:

. أبوي بسرقش. أبوي بصلّي.

. وما يكون. بسرق.

وقلت محاولاً تغيير الحديث:

. تعبت؟

ونظر إليّ مستنكراً

. أنا بتعبش.

. بدي أروّح.

. روّح.

وابتدأ الشوط الثاني. ولأول مرّة شعرت بالأسف لأنني أملك دراجة. وتمنيت أن يحطمها فعلاً، أو أن أتركها له وأقول لأهلي إنها تحطمت. وشعرت بحاجة شديدة إلى البكاء، وكنت على وشك ذلك..

. شو بتساوي هون.

ولا أدري لماذا شعرت ببعض الاطمئنان لوجود خضر.

. بستنّى عوض.

. وينه.

. هناك. راكب ع البسكليت.

. بسكليت! شو البسكليت؟.

. بسكليت إلى. جابه أبوي.

. عن صِحْ؟

وأقسمت بدون حماس:

. والله العظيم.

وكان الحماس والتوتر يستوليان عليه بشكل واضح:

. بسكليت جديد؟

. كأنه جديد.

. تخليني أركب شوط؟

وأحسست بشيء من الراحة وأنا أقول:

. خذه من عوض.

فقال وقد اختفى الكثير من حماسه:
. خذه أنت وأعطيني اياه.

ثم أضاف بخبث:
. ولاّ مش مستجري تقول له هاته؟

ومرّة أخرى شعرت بحاجة إلى البكاء.
. خايف منه! ما أنت أكبر منه.

الدجّال! وتمنيت لو أنه كان مكاني لأرى ما سيفعل. وكدت أقول له ذلك، ولكنني لم أكن في وضع يسمح لي بكسب أعداء جدد. ووجدتني أقول صادقاً:

. لو بعرقلش! ....

ولم يكن في قولي أي أثر لخداع النفس، بل لعلّ كل الحقيقة كانت فيما قلت، فهو لم يكن يملك قوة جسمية تفوق قوة أي منا، وحينما قذفت به الحرب في أفواهنا . وفي الأيام الأولى . عقدنا جلسات متكررة لنقرّر كيفية التعامل معه، وهل سنستعمل القوة منذ البداية، أم نبدأ بالرشوة والإقناع؟. أما بالنسبة للتعامل فيما بيننا فقد كان الأمر مقرراً تلقائياً: الترتيب ذاته، مصطفى أولاً، ثم الشاكر، ثم خضر، وأنا. وكان يبدو أنه يجب التوقف هنا قليلاً، وحسم الأمر نهائياً بالطريقة المتبعة. ولكن يبدو أننا قررنا إهمال ذلك إلى أن تتضح الأمور بالنسبة للقضية الأولى. وقد اتضحت سريعاً.

. مالك! شو صار؟

كان الدم يسيل من أنفه وأسنانه، بينما كانت آثار الغبار على ملابسه ووجنتيه . وحتى على شعره المنفوش . تدلّ دلالة واضحة على أنه قد عانق التراب أكثر من مرّة. ولم نكد نصدّق: المدني يتغلب على مصطفى!.

. بعرقل ابن العرص.

قالها وهو يمسح الدم عن يديه بملابسه المتربة.

وشعرنا برهبة ممزوجة بكثير من عدم التصديق، الذي امّحى نهائياً بعد أن شاهدنا شاكر يمرّ بنفس التجربة.

لا تكاد تمسك به حتى ينضغط إليك بحركة سريعة، تكون رجله خلالها قد التفت بحركة أسرع خلف رجليك. ثم... حركة خفيفة، لا تكاد تشعر بها، وإذا أنت على الأرض. كل شيء واضح، ما عدا السرعة التي كان يحدث بها كل شيء، والتي ظلت حتى الآن سراً يملكه عوض لوحده. أمّا إذا قوّس أحدنا ظهره وأبعد رجليه عن متناول رجله، فإن النتيجة تختلف، إذ إنه في هذه المرة يسقط على وجهه، ويخرج بوجه مدمىً حتماً. وقد كان هو وحده فقط الذي يعرف سر اللحظة المناسبة، التي يجب أن يوقف بها الضغط، ويستغلها جميعاً . وبحركة سريعة أيضاً . في حركة السقوط الإيجابية، التي يكون من نتيجتها دائماً عناق حارّ جداً، بين جسم خصمه وبين الأرض. وكانت نتيجة محاولاتنا تقليده، أننا أصبحنا نُلحق ببعضنا أضراراً أشد، حينما نتشاجر، بينما يظل هو يسخر من تلك المحاولات ويشجعها. وانقلبت الموازين بصورة جذرية، حيث أصبح هو يقف على القمة.

وصاح وهو لا يزال على بعد عشرين خطوة أو أكثر، وكأنه يريد أن يلفت انتباه خضر:

. أوعى! .. أوعى!

وكان يدفع الدراجة بيديه وجسمه بسرعة فائقة، رغم أنه كان يقطر عرقاً، ولهاثه يصل إلينا واضحاً كلهاث كلب صغير. ومع ذلك فيبدو أنه كان شديد اللهفة لإثارة خضر. فما كاد يصل القمة حتى جلس على مقعد الدراجة واندفع بها. وبدأ الشوط الثالث. وكانت خيبة الأمل واضحة في وجه خضر. وقال بجدية:

. عيّط!

. لليش؟

. بلكي يعطيك اياه.

وشعرت بثورة غير متوقعة. كانت الإهانة جارحة إلى حد بعيد. ولعلّ البساطة التي قالها بها هي التي جعلتها مؤلمة إلى حد لا يُحتمل.. عيّط! هكذا وببساطة.. ولماذا! لكي تحصل على دراجتك من خصم أصغر منك. ونظرت إليه بقسوة صدمته. فقال باستهزاء هذه المرة:

. طيّب ورّيني كيف بدّك تاخذها منّو!

ورغم ثورتي فإنني لم أكن مستعداً لأن ألتزم بأي تعهّد من هذه الناحية، وفضّلت الصمت. ورغم أنني كنت متأكداً من الفشل سلفاً، إلاّ أنني كنت كالغريق أحاول أن أتشبث بأي شيء. ومن هنا فقط اقترحت على خضر:

. تيجي تاخذها منه؟ بركّبك شوطين.

فقال وهو يتظاهر بعدم الفهم:

. بعطيناش!

. بنفتله!

. والله لا قول لُه!

ودنوت من حافة اليأس. وصحت وأنا أفقد أعصابي:
. قل لُه!

وفي الحقيقة، فقد شعرت في تلك اللحظة أنني يجب أن أذهب إلى البيت وأنسى الدراجة. سيقول له ابن العاهرة حتماً. إنها فرصته الوحيدة للحصول على الشوط. وأخذت أشعر مقدّماً بالضربات على جلدي، وامتدت يدي تمسح أنفي وتتحسّسه..
. وين البسكليت؟
. حسن؟

وشعرت بأنني أنسحق. وبدأ الدم يتجمع في وجهي ويضغط عيني وأرنبة أنفي بإلحاح:
. وين البسكليت؟

واختنقت وأنا أقول:
. مع عوض.
. مع عوض! ما قلت بدكش تعطيه، وإن حكى بدّك تدبحُه؟!

وسمعت ضحكة خضر قبل أن تخرج إلى حيّز التنفيذ:
. يذبحه؟ يا عيني!

ونظر إليّ أخي الصغير متسائلاً، فقلت وكأنني أقفز من مكان عال:
. آه بذبحه.. وهسّه بورّيك.
كان هذا هو الالتزام الثاني أمام أخي. وقد كان هذه المرّة على أرض المعركة، أما في المرة الأولى فقد كان بعيداً عنها. كان على أرض معركة وهمية في البيت،

بل وعلى الفراش. ورغم أنني . حتى في المرة الأولى . كنت أشعر ببعض الشك في مقدرتي على تنفيذ هذا الالتزام، إلاّ أنني هذه المرة شعرت بالبرودة تسري في جسدي. هناك في البيت يختلف الأمر. فقد كان أمامي فسحة زمنية على الأقل. أمّا الآن، وأمام خضر!. وفكرت بالهرب.

. بتحسّب بغدرلوش؟.. هسّه بتشوف!

وكان حسن يتكلم بثقة تامّة. فقد لمس بنفسه بأي حماس وقوة كنت ألقي به على الفرشة.

. هيك!

وأضمّه إلى صدري، ثم تمتد رجلي بحركة سريعة خلف رجليه ثم...

. آخ... يا خي خلص بدّيش.

وكنت أضطر كل مرة إلى رفع السعر:

. خمس أشواط!

. بديش.

. وبدلّك ع العشّ.

. إحلف!

. على عيني.

. والله العظيم؟

. والله العظيم!

ونبدأ من جديد..

واستمرت التدريبات حتى منتصف الليل، وقطعت في نهايتها التزاماً على نفسي بأن أذبح عوض، إذا فكر أن يمد يده إلى الدراجة:

. بدّي أروّح أشرب.

ولكن أين! كان ابن العاهرة مستعداً لكل شيء:
. هُو هُو.. بدّه يشرُد.

وقال حسن:
. تشرب؟ ... أنا بَجيب لَك.
وانطلق يعدو.

وفقدت رجلاي قوّتهما نهائياً عندما أصبح على بعد خطوات من القمة. وبدأ قلبي يدقّ بعنف وغباوة. ونظر إليّ خضر مبتسماً:
. "عوض" تعال أقول لَك.

ورماني للمرة الثانية وبنفس الابتسامة. ولا أدري لماذا بدأت أشعر ببعض الوعي... بل وببعض الهدوء مع اقتراب الخطر:
. قال صالح بدّو البسكليت!

ورفع إليّ عينين ساخرتين، وكان وجهه غارقاً في الغبار والعرق، وكأنه كان يحفر في الأرض:
. قال؟؟

ولا أدري إذا كان سمعني أحد وأنا أقول:
. آه.. خلص بقدّيك.. بدّي أروّح.
. ما تنقلع!
. بدي البسكليت!
. تا ترجع.

. لا. هسّه.

. خذه!

وشبك يديه ووقف ينظر إليّ بتحدّ ساخر. ولعلني حاولت أن أمدّ يديّ لآخذه، ولكنهما حتماً لم تطاوعاني، فقد ظللت جامداً في مكاني. وقال خضر وصوته يقطر تشفياً وسخرية:

. خذه!... ما بقول لك خذه.

وطاوعتني يداي هذه المرة، وأمسكت بمقود الدراجة. وقبل أن أشدّها نحوي قال بصوت هادئ مليء بالتحذير:

. أوعى! أوعى!

. بقول لَك دشّر!

وكان صوته هذه المرّة أكثر حدّة وأشدّ نذيراً. وأخذ جسمي يتجمع وينكمش في انتظار الضربة الأولى. وقال خضر:

. قال بدّه يذبحك.

وبدأ إحساسي بالخوف يتلاشى تدريجياً، تاركاً مكانه لإحساس جديد أكثر إلحاحاً: الإحساس بالخطر. فلم يعد الآن مجال للشك أو الأمل، فالمعركة محققة بعد أن وفى خضر بوعده، ووضعه أمام هذا التحدي الخطير، الذي لا يمكن أن يتجاهله. وكانت القضية الآن بالنسبة إليّ هي إيجاد طريقة لحماية نفسي.

. صحيح!

وفكّ يديه وأخذ يقترب منّي ببطء:

. استنّى تا يشرب، وبعدين قاتلُه.

كان حسن يقف على بعد خطوات قليلة منا، وهو يمسك بحذر كيلة الماء. ولم يُعرْه عوض أي اهتمام:

. كنّك زلمة استنّى تيشربّ

. روح إنت. يلعن أبوك!

ولم يكن أي أثر للتردّد أو الخوف في اللهجة التي ردّ بها:

. يلعن أبو أبوك!

واندفع عوض نحوه. فقلت وأنا أعترضه بدون أن أفلت مقود الدراجة وكأنني أحتمي به:

. دَشّرُه.

وكانت أسنانه تكاد تمزّق شفته السفلى:

. مش من جيلك.

وكان صوتي واضحاً ومسموعاً، وشعرت بأنني أمتلئ. ولم تؤلمني الرفسة، فقد حالت الدراجة بينه وبين هدفه:

. هات أمسك البسكليت.

وانحنى حسن يمسك بمقود الدراجة ويجرها بعيداً عن أرض المعركة. كان مكشوفاً تماماً للرفسة التي وجّهها إليه، فاندفع إلى الأرض بشدة، بينما طارت الدراجة من بين يديه وانقلبت على جانبها. ويبدو أنني فقدت إحساسي بأي شيء، وأنني مع الدموع التي انهمرت من عيني وجّهت قبضتي إلى وجهه. فقد صحوت على صرخته وهو يغطي وجهه بكلتا يديه، بينما كانت قبضتي لا تزال مضمومة وقد كانت أشبه بالعصا. وحينما رفع إليّ وجهه المدمّى، نزلت العصا مرة أخرى وثالثة ورابعة وخامسة.

وأخذ يضرب بيديه في الهواء، محاولاً أن يمسك بي. ولكن عبثاً، فقد كانت يداي الطويلتان تدفعان به بعيداً مع كل ضربة. وكنت لا أزال أبكي، ولكن بدون صوت. فقد كان صوت اللذة الحاقدة هو الذي يرافق ضرباتي. حشرجة غريبة متقطعة أشبه بموسيقى وحشية، ترافق كل ضربة. وحينما نجح أن يمسك بي أخيراً، كان قد انتهى. وحدث كل شيء بسرعة فائقة: ضمة إلى الصدر، حركة التفاف الرجْل السريعة، ثم... واندفع إلى الأرض بشدّة.. وكانت اليدان تعملان بحرّية أكبر الآن. وكان وجهه يفقد صورته، في طوفان الدم والدموع والكدمات... ولكن هذا لا يكفي أيضاً..

. "حسن"! ناولني حجر...

. دخل النبيـ يـ يـ يـ ..

وامتدّت يداه إلى وجهه ورأسه تضمّانهما بجنون.

. ناولني حجر...

وشعرت بيد تشدّني إلى الخلف.

مصطفى!! وقلت بوحشية:

. ماذا تريد؟؟.

وقال برجاء وخوف:

. حرام.. مش الحجر.. بِموت.

. ما يموت! خلّيه.. ناولني حجر بقول لك يا حسن!

. دخل النبيـ يـ يـ ...

. حرام يا صالح. حرام. بقدّيه.

وحينما رضيت أن أتركه، كان أشبه بجسم غير واضح الشكل، يغمره التراب. ومضت لحظات طويلة قبل أن يستطيع القيام ويمضي، وهو يردّد صيحات متقطعة أشبه بالعواء.

. شايف! مش قلت لك بذبحُه...

قالها حسن، بينما كان خضر ومصطفى ينفضان عن ملابسي الغبار.. وبعد لحظات، كنت أطير.. لقد بدأ الشوط الرابع..

ثالثاً: التحليل:

ثالثاً/1: الثيمة الأساسية:

الحرية = الحياة. والقهر = الموت. ولا يضمن الحرية سوى القوة. هذه هي الثيمة(*) الأساسية التي يدور حولها النص، من مبتدئه إلى منتهاه. وسنرى الآن كيف راودت هذه الفكرة الوسواسية، بإلحاح، لاشعور الراوي: (طيري يا حبيبتي... طيري... وطرتُ أنا. حقيقة طرت).

الطيارة تطير إلى فوق. هكذا يقول منطق الأشياء في الواقع الدنيوي. لكن عندما تطير الطيارة إلى تحت، فنحن عندئذ في واقع تخييلي. ربما يستلهم أدوات الدنيا، أو بعضها، لكنه لا يزال محاولاً التعالي على سلطتها القاهرة. واللغة هنا أداة هذا التعالي.

لكن اللغة، في النص الإبداعي، لا تتعالى على الواقع من تلقاء ذاتها، ولا بفعل العقل الواعي . خصوصاً في المفاصل الرئيسية . بل إنها، حين تفعل ذلك، تكون

---

* انظر: مسرد المصطلحات.

منطلقة "من أعماق اللاشعور، أو من مملكة الأمهات. بعبارة أخرى: كلما سادت القوةُ المبدعة؛ تحكم اللاشعور بالحياة الإنسانية وقولبها، من دون الإرادة الفاعلة؛ وعندئذ يلقي اللاشعور بالأنا الواعية إلى تيار الأعماق، بما هي ليست أكثر من مراقب للحوادث"[1]. مفسحاً المجال أمام سيادة ثيمات لغوية، تعبر عن مركز الاهتمام المكبوت.

عندما طارت الدراجة الجديدة بالصبي، دبت الحياة في الأشياء الجامدة، كما رأيناها في قوله: (وضحكتُ من الأشجار والحجارة، من حولي، وقد دبّت فيها الحياة). فلماذا كان ذلك كذلك؟. سوف نكتشف أن الصبي شعر بالحرية فجأة: الحرية في أن يفعل بدراجته ما يحلو له، وقد كان متخوفاً . بفعل خبرات سابقة . من أن لا يتمكن من ذلك.

الحياة متوثبة هنا. والسعادة غامرة، كما نراها في الكلمات المطبوعة. لكن الطيارة تطير إلى تحت، باتجاه (قمة المنحدر)، التي يؤدي إليها (الطريق المنحدر، الذي شقه الجيش البريطاني).

وعندما ندرك أن الكاتب هو أحمد حسين، المفكر والمناضل القومي، الذي يعيش على أرضه، في دولة ليست هي دولته، نفهم تماماً لماذا كان على أي طريق، يشقه الجيش البريطاني، أن يتوجه نحو المنحدر. فالجيش البريطاني هو الذي أنشأ هذا الواقع المرفوض. فالتعبير هنا خارج بالفعل من لاشعور الكلمات، التي طال كبتها ورميها في الأعماق المظلمة السفلى للكاتب. وفق هذه الآلية:

---

1. كارل يونج. علم النفس التحليلي. ص278.

1. التركيب النحوي الحقيقي للكلمات . في الأصل . هو أن دراجة تطير على طريق شقه الاحتلال، سوف يكون اتجاه طيرانها إلى تحت. فالعلاقات، بين المقهور وقاهره، لا يمكن لها أن تقلع نحو أي أفق.
2. لكن هذا التركيب النحوي لا يصلح لإقامة واقع تخييلي سردي، بسبب ضرورات فنية، تطلب من العقل الواعي الاستجابة لشرط الإيهام بالحياة.
3. لهذا فقد قام العقل الواعي بكبت الرغبة الأولى (التركيب النحوي الحقيقي للكلمات) وقال لها: استقري هنا في الأعماق. فهناك حارس على الباب (العقل الواعي) يمنعنا من الخروج. وها هو جوهر عملية الكبت هنا(*).

ولأن "ما يُقمع يظل باقياً، عند أسوياء الناس وشواذهم، ويظل قادراً على النشاط النفسي"[1]؛ فإن إعادة تأسيس استمرارية الخطاب الواعي . إبداعياً . سيتيح للاشعور أن يثور ويرتقي إلى السطح، متفلتاً من رقابة اللغة. وبذا تصبح مهمة التفسير قراءة كل هذا التاريخ السري للكلمات المطبوعة. وهكذا كان من الطبيعي أن يوصل هذا النوع من الطيران إلى القبح، ثم الصورة المعهودة للشيطان في الوعي الجمعي: (وانشقت عنه الأرض عند قمة المنحدر: بسكليت؟؟؟ يا ابـ...ن العرص!!).

ثالثاً/2: المثقف العضوي:

ليس أحمد حسين مجرد كاتب عادي، ليستخدم الكلمات في سياقها النفعي فحسب، ولا هو قليل الجرأة في مواجهة الواقع الحقيقي وتحليل علاقاته؛ بل هو مبدع أداته اللغة، جريء في قدرته على البوح. وهذان شرطان ضروريان لإنتاج أي نص متقن. ولا شك أن النص المتقن لا يستطيع إرهاق نفسه بالزركشة الكلامية؛ بل يهتم بالنفاذ إلى حقائق التجربة البشرية، في موقف بعينه، معادياً القيم الآفلة . أو

*** لمعرفة معنى الكبت راجع مسرد المصطلحات.**

1. سيجموند فرويد. تفسير الأحلام. ص591.

التي يبذل المثقف العضوي مسعاه ليضمن أفولها . ومنحازاً إلى القيم الجديدة الصاعدة، التي ينبغي لها أن تحقق العدالة[1]. ولقد يمكن أن تكون إحدى الوسائل التي يلجأ المبدع، من هذا النوع، إلى استخدامها في هذا السبيل، نزع الأقنعة عن جملة الحيل، التي تتخفى وراءها علاقات القوة في النص. فلننظر الآن كيف يفعل المؤلف ذلك:

"وطغى الحسد على الخوف... يتكلم كرجل حقيقي! كلماته لا تهتز أبدًا. لماذا لا أستطيع أن أتكلم مثله!... يا ابن الشرموطة... يا ابن القوادة... يا أخو العاهرة... يا للي إمّك بتضرب في البساتين... كنت أتشبث بالاستسلام، فليس هناك من فائدة على الإطلاق. سوف أفرغ من شجاعتي، كما تفرغ الجرة حينما تتكفئ على بابها. إنه ابن كلب، لا يجرؤ أحد منا على أن يتحدّاه".

نلاحظ أننا هنا أمام نوع من الكتابة التعبيرية، التي تعكس العالم من خلال الذات، لتصور صراعاتها النفسية. بحيث نستطيع الزعم بأن الكلمات هنا مقتبسة مباشرة من داخل العقل: لا من منطقة اللغة فقط؛ ولكن من الوعي كله. ولا ريب أن أفضل تقنية يمكن لهذا النوع من الكتابة الذاتية استخدامها، سوف تكون تيار الوعي: تلك الطريقة في السرد التي يلجأ خلالها الراوي إلى تقديم "محتوى الوعي، في مرحلته غير المكتملة، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام عن قصد"[2].

إننا إذن في مرحلة ما قبل اللغة. وإن حديث ما قبل اللغة للصيقٌ بالنفس، يناجيها وينطق بلسانها، قبل أن تؤثر عليه وقائع التاريخ (إنه ابن كلب، لا يجرؤ

---

[1]ـ انظر: تيري إيجلتون. الماركسية والنقد الأدبي. ترجمة جابر عصفور. فصول. مجلد5. عدد3: ابريل/ مايو/ يونيو 1985.

[2]. روبرت همفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ص44.

أحد منا على أن يتحدّاه) هنا بالذات تتحرر الأنا من القهر، وتمارس حريتها المطلقة في التعبير، مما يمكن له أن يشكل خطاباً يتسم بالصدق الواقعي، إن اعتبرنا الصدق الواقعي موافقة التعبير لما في النفس.

وإذ لا تسمح علاقات القوة، لهذا الصدق الواقعي، بالإعلان عن نفسه، فلقد يتراجع إلى أغوار النفس، بعد أن يأمره الوعي الظاهر بالصمت، مؤكداً له . بلغة فرويد . أن الذات ليست سيدة بيتها الخاص، بل إن السيد هو القوي (وما دام مصطفى وشاكر وخضر يخضعون له، فليس هناك معنى لأن أتصدى له أنا). ومن المؤكد أن الوعي الأدبي . من منظور جمالي . مفطور على الإعجاب بما هو قوي جسدياً. وكلنا يعرف كيف وصفت العرب قديماً الشاعر الجميل بأنه شاعر فحل. والحكاية معروفة، في كتب الأدب.

لقد تحول خوف الشخصية، من الخصم القوي، إلى إعجاب مبطن، لا يظهر إلا في خطاب الذات. وإذ لا يمكن للذات أن تعلن صَغارها على الملأ، فإنها تقنع نفسها بأن هذا الشعور فطري، تمنعه الثقافة المتمثلة هنا في الأم (لماذا لا أستطيع أن أتكلم مثله!. أمي تقول بأنني أكبره بنصف سنة على الأقل). لكن من هو الذي قال بأن الثقافة أضعف تأثيراً من الفطرة؟. فهنا على الأقل، يقول الصراع الدائر داخل وعي الفتى غير ذلك؛ إذ نراه يثور فجأة، مستحضراً كل أنواع الشتائم، التي كان قد قرر بالأمس أن يوجهها إلى الخصم، في مسعى تمثيلي يعيد إنتاج التجربة، وفق علاقات متمناة، تكبح نهر الدموع، الذي أوشك على الانهمال.

ثالثاً/3: الصراع وعلاقات القوة:

يمكن لنا هنا رؤية صراع بين إرادتين أصيلتين، في وعي الفتى: إرادة التحدي، وإرادة الاستسلام. ولسوف يستعين وعي الفتى، في هذا الصراع، بتحليل آلياته التي خبرها منذ زمن بعيد. لسوف يستعين بالمعرفة كقوة: معرفة أنه لا يمتلك إلا شجاعة كاذبة: (ورغمًا عني، كانت تعود إليّ شجاعتي الكاذبة) حيث لا يمكن فهم هذا التقريع للذات، إلا باعتباره أداة استنهاض، تستعين بخبرات مؤلمة سابقة وتستحضرها، بهدف تحذير الذات مما هو متوقع، فيما لو استسلمت لمنطق القوة. ومعلوم أن استعادة خبرات الألم، تحدث توتراً، سوف يؤدي في النهاية إلى نوع من التنفيس الانفعالي . كما تقول عزيزة صالح حافظ . يطهر النفس، ويمهد من ثم لاستعادة الحياة السوية [1].

في العالم الذي يسعى المثقف العضوي إلى تغييره، تقوم العلاقات وفق تراتبية تنازلية، من الأعلى إلى الأدنى. ومن المنطقي، والحالة هذه، أن يبدأ الصراع داخل الذات، في المنطقة الآمنة نسبياً؛ حيث تتوفر حاضنة الثورة، التي تبدأ في التصاعد، إلى أن تبلغ من القوة ما يدفعها إلى الظهور. يبدأ وعي الفتى بإقامة العالم القديم داخلياً . كما هو بالفعل . قائماً على رأسه. ومن ثم يبدأ في تحليل العلاقات:

"وعندما أحضر لي والدي الدراجة كنت أعرف سلفًا من سيكون لهم الحق في استعمالها، فلن يكون بوسعي أن أرفض طلب أي واحد من الأربعة... شوط واحد لكل منهم، وانتهى. أمّا هو فقد ظل يبعث القشعريرة في جسدي معظم الليل. وحينما غفوت أخيرًا أفقت بعد قليل وأنا أبكي.. فقد حطّم الدراجة...

---

1. انظر: عزيزة صالح حافظ. نحو منهج للنقد الثقافي. دراسة في كتاب لعدة مؤلفين، بعنوان: النقد الثقافي والنقد النسوي. ص29.31.

يكن هناك فاصل في نظره بين ما يملكه هو أو يملكه الآخرون. وليس هناك من مجال للمناقشة على الإطلاق".

لكن الوعي وحده لا يصنع الثورة؛ إذ لا بد من إرادة التحدي. وإرادة التحدي بحد ذاتها قوة. لكن أحمد حسين المبدع لا يمكن له أن يصنع عالماً مثالياً، في قصة تخييلية: فقد مضى عهد الفروسية، مذ حطمت علاقات العالم الحديث سيف دون كيشوت، وجعلته يتكسر على طواحين الهواء. إن العالم الحديث عالم شديد قسوة (العقلانية). وكل مبدع يسعى لإقامة عالم يحاكي أفعال الكتابة التاريخية، لا بد له أن يوهم بالإمكان الظرفي: أي أن يضمّن عالمه ما يتوافق مع علاقات الدنيا، في الزمن المحكي. ولذا فلا يمكن للفتى صالح . الشخصية الرئيسية . أن يصحو من نومه ذات صباح، فيجد نفسه قادراً على سحق الخصم القوي عوض، باستخدام التمنيات الجميلة!. بل لا بد أن تحيا الشخصية واقعها، وتتصرف وفق ظرفها الموضوعي، كما يحدث في الدنيا؛ فيبدأ بالتأسف على واقع أتاح له كسباً لا يستطيع المحافظة عليه، قبل أن ينتقل إلى تمني زواله، خوفاً من أن يجد نفسه مضطراً إلى قبول تحدٍ، هو أكبر من قدراته المحسوسة. يقول الراوي من خلال وعي صالح:

"ولأول مرّة شعرت بالأسف لأنني أملك دراجة. وتمنيت أن يحطمها فعلاً، أو أن أتركها له وأقول لأهلي إنها تحطمت. وشعرت بحاجة شديدة إلى البكاء، وكنت على وشك ذلك".

لكن تطورات الواقع الدنيوي لا تترك مجالاً للضعيف، إذا ما أراد المحافظة على إنسانيته، إلا أن يواجه منطق القوة بما يكافئه. وهنا نرى أن التحدي . كما هو في الدنيا . يُفرض في الغالب على الضعيف فرضاً، إذ ينحاز العالم، الذي يرى الجمال

في القوة، إلى الجانب القوي، غير متيح للضعيف إلا أحد خيارين: المواجهة أو الموت. ألا نرى أن منطق القوة ما زال هو هو منذ عهد قابيل وهابيل!.

إن إحدى المواطن، التي تظهر فيها براعة الكاتب، هي تلك التي يرسم فيها صورة للشخصية. ها نحن نرى أننا بإزاء شخصية مرسومة بنوع من الإتقان، المعتمد على بلورة إحساس الشخصية كلامياً. إن وضوح إحساس الشخصية هنا، هو الذي أعطى هذا الموقف قيمته الجمالية.

"ومع أن هذه الصورة قد تكون ناقصة وغير كافية؛ إلا أن الإحساس الذي تولده في نفوسنا، قد يكون إحساساً واضحاً، يوحي بنواح أخرى من الشخصية. فعلى الرغم من أن الصفات... لا تصف جوهر الموضوع غالباً... إلا أنها . فيما يبدو . تسترجع الإحساس، وتكسب القصة حيوية: فعن طريق إحضار القارئ أمام الموضوع، من خلال حاسة واحدة، توحي هذه الصفات بأن هناك نواحي أخرى سيتم اكتشافها"[1].

يجري هذا في القصة القصيرة والرواية، كما يجري في حيوات الأفراد العاديين. أما الشخصيات المثالية، فيمكن لها أن تختار واقعاً غير دنيوي. لكن هذا يحدث فقط في موضعين: الأساطير والأديان. ومعلوم أن كليهما يحيل إلى علاقات لاتاريخية. وإذ كان شأن السرد الدنيوي أنه لا يحتمل إلا علاقات التاريخ؛ فلقد نرى محدودية قدرة هابيل على تجنب المعركة. إن الثورة التي أفرزتها الإهانة . خلافاً لما تمليه علاقات الكتاب المقدس . هي التي سهلت للشيطان خضر أن يوسوس لهابيل بضرورة البكاء، إذا ما أراد استعادة الدراجة من قابيل. ونحن ندرك بطبيعة الحال أن خضر لا يطلب من صالح البكاء، إلا بهدف استثارته وتحريضه ضد الخصم القوي، الذي لا يستطيع هو مواجهته:

---

1. جورج ساتيانا. الإحساس بالجمال. ص247.

"وقال بجدية: عيّط!... بلكي يعطيك اياه. وشعرت بثورة غير متوقعة. كانت الإهانة جارحة إلى حد بعيد، ولعلّ البساطة التي قالها بها هي التي جعلتها مؤلمة إلى حد لا يُحتمل.. عيّط!. هكذا وببساطة!. ولماذا!. لكي تحصل على دراجتك، من خصم أصغر منك؟".

لقد تمت إقامة علاقات جديدة الآن، وقابلة للتطور . يجب ألا ننسى أنها علاقات قوة . علاقات جعلت التراجع عن الثورة أمراً بعيد المنال. الراوي هنا يستنزف من العلاقات أقصى منطقها؛ لكي يضمن حتمية التحول التاريخي، مواصلاً جلد وعي الفتى:

"وفي الحقيقة، فقد شعرت في تلك اللحظة، أنني يجب أن أذهب إلى البيت وأنسى الدراجة. سيقول له ابن العاهرة حتمًا. إنها فرصته الوحيدة للحصول على الشوط. وأخذت أشعر مقدّمًا بالضربات على جلدي، وامتدت يدي تمسح أنفي وتتحسّسه".

حسناً. نحن هنا ما نزال نرى كيف يتطور الصراع، داخل وعي الفتى، تطوراً تصاعدياً، ولكن بتدرج بطيء، ينطلق من الشعور بالإهانة، إلى الشتائم المكتومة، وصولاً إلى الشعور بالأذى الجسدي المحتمل، حيث لم يزل الفتى في طور ما يمكن له أن يطيقه. لكن منطق التحدي يواصل تدحرجه نحو النهاية المحتومة، حين يعود صالح إلى البيت دون دراجته. وإذ يسأله أخوه الأصغر حسن عنها، ينزلق إلى قرار جديد: أن (يذبح) عوضاً فيما لو استلب منه الدراجة، مرة أخرى، خصوصاً وقد كان التزم لأخيه الأصغر بمثل ذلك في السابق، ثم لم يفعل:

". ما قلت بدكش تعطيه، وإن حكى بدّك تدبحُه؟!
وسمعت ضحكة "خضر" قبل أن تخرج إلى حيّز التنفيذ.
. يذبحه؟ يا عيني!

ونظر إليّ أخي الصغير متسائلاً، فقلت وكأنني أقفز من مكان عال:
. آه بذبحه.. وهسّه بورّيك.
كان هذا هو الالتزام الثاني أمام أخي... وقد كان هذه المرّة على أرض المعركة، أما في المرة الأولى فقد كان بعيدًا عنها".

وإذ شعر الراوي بأن هذا الالتزام وحده لا يكفي لدخول المعركة، فقد دفع الحركة السردية باتجاه تصاعدي أكثر، حين وظف شخصية خضر لتقوم بدور المحرض الخارجي على الفعل، فقام بإبلاغ محتوى هذا التهديد إلى عوض ليضمن حدوث المواجهة. أما لماذا يفعل خضر ذلك فمعروف: لكي لا يظل يجلد نفسه على صغاره الشخصي أمام عوض الأقوى بين أفراد الشلة، مستمداً من هزيمة صالح . المتوقعة . ذريعة لاستمرار قبول حكم القوة. لكن ما حدث بعد ذلك كان مفاجئاً لخضر، رغم أنه متسق مع طبيعة الموقف: نفسياً وسردياً:

"وبدأ إحساسي بالخوف يتلاشى تدريجيًا، تاركًا مكانه لإحساس جديد أكثر إلحاحًا.. الإحساس بالخطر. فلم يعد الآن مجال للشك أو الأمل... ويبدو أنني فقدت إحساسي بأي شيء، وأنني مع الدموع التي انهمرت من عيني وجّهت قبضتي إلى وجهه. فقد صحوت على صرخته وهو يغطي وجهه بكلتا يديه بينما كانت قبضتي لا تزال مضمومة وقد كانت أشبه بالعصا. وحينما رفع إليّ وجهه المدمّى.. نزلت العصا مرة أخرى، وثالثة ورابعة وخامسة".

وذهب الإحساس بالخطر، ليحل محله شعور وحشي بالنشوة، ملقياً الضوء على الخطر الكامن، في علاقات قوة تتخلى عن منطق الأخلاق. لقد تحول المقهور إلى قاهر، لم يعد مكتفياً باسترداد ما له، بل صار يمعن في فعل نشوة مرذول، يعطي لصاحبه حقاً ليس له، إلا أن يعيد ترتيب العلاقات، في نفس المعادلة التي أراد لها أن تزول من الأصل. يقول الراوي من خلال وعي صالح:

"وأخذ يضرب بيديه في الهواء، محاولاً أن يمسك بي.. ولكن عبثًا، فقد كانت يداي الطويلتان تدفعان به بعيدًا مع كل ضربة. وكنت لا أزال أبكي، ولكن بدون صوت. فقد كان صوت اللذة الحاقدة هو الذي يرافق ضرباتي.. حشرجة غريبة متقطعة أشبه بموسيقى وحشية ترافق كل ضربة.

. ما يموت! خلّيه.. ناولني حجر بقول لك يا حسن!

. دخل النبيـ يـ يـ يـ ...

. حرام يا صالح. حرام. بقدّيه.

وحينما رضيت أن أتركه، كان أشبه بجسم غير واضح الشكل، يغمره التراب".

"لا تصل الطبيعة إلى غاياتها إلا بواسطة الثقافة. ولا ترضي النزعة نفسها إلا عبر المؤسسة. بهذا المعنى يكون التاريخ طبيعة بشرية"[1]. فالنزعة صنو الطبيعة البكر. والثقافة صنو المؤسسة، التي هي فعل حضاري وسم تاريخ الإنسان، منذ نزوله عن الشجرة. لقد طلبت الغرائز من صالح أن ينتقم، انتقاماً يفوق كل حدود العدالة، مستعينة بالمؤسسة، التي مثلتها الأم، التي حرضت الصبي على مواجهة القهر بمثله. ولأن المؤسسة إنتاج حضاري، فلم يدر بخلدها أن يصل حب الانتقام بالصبي إلى تخوم القتل. والصبي، بدوره، لم يكن ليطلق العنان لغريزته المارقة، لولا اطمئنانه إلى أنه محمي بالمؤسسة . الأم . غير مدرك أنه متجاوز للحدود: حدود المؤسسة ذاتها.

ثالثاً/ 4: الغريزة والرقابة:

لكن للغريزة انفعالاتها، التي تخرجها أحياناً عن رقابة المؤسسة. والنشوة أهم هذه الانفعالات. لقد انتشى صالح، بانطلاق غرائزه الكامنة فجأة، بعد إذ ظنها تحت

---

1. جيل دولوز. التجريبية والذاتية. ص52.

الضبط: (حشرجة غريبة متقطعة أشبه بموسيقى وحشية ترافق كل ضربة)؛ وبدأ ينزلق نحو قتل الخصم، بعد أن رآه ضعيفاً غير قادر على المقاومة: (ما يموت! خلّيه.. ناولني حجر بقول لك يا حسن).

ورغم اعتياد الناس على ربط فعل النشوة بالإشراقات الصوفية العظيمة، إلا أن ذلك لا يلغي حقيقة أن هناك نوعاً من النشوة المرذولة أخلاقياً، مرجعها إلى الغرائز الأولى، كنشوة الانتقام مثلاً. إن النشوة هنا مجرد غريزة منحطة أولى. ولئن شئت مثالاً فانظر إلى ما تفعله جماهير منتشية بهيجانها بعد أن أخرجها خطيب ديماغوجي(*) عن وعيها، وقذف بها في حمأة رسوباتها الطينية الأولى. فلننعم النظر، مرة أخرى، في هذا المشهد:

"وأخذ يضرب بيديه في الهواء، محاولاً أن يمسك بي.. ولكن عبثًا، فقد كانت يداي الطويلتان تدفعان به بعيدًا مع كل ضربة. وكنت لا أزال أبكي، ولكن بدون صوت. فقد كان صوت اللذة الحاقدة هو الذي يرافق ضرباتي.. حشرجة غريبة متقطعة أشبه بموسيقى وحشية ترافق كل ضربة".

لماذا نشعر بغير قليل من المتعة ونحن نتأمل مشهداً بهذه القسوة؟. فلنتأمل كيف تعاونت الألوان والأصوات مع الحركة، في إضفاء الحياة على هذا الفعل المرذول؛ لندرك كم "تغلغل في الأدب هذا التبجيل لمن هو أقوى، من الناحية الجسدية"، كما يقول توماس كارليل(1).

*** لمعرفة معنى الديماغوجيا راجع مسرد المصطلحات.**

1. انظر: رايموند وليامز. الثقافة والمجتمع. ص92.

هو ذا قبح أخلاقي مصور بأسلوب جمالي، شخّصه تشخيصاً، كأنه حاضر بيننا الساعة. فلنحاول أن نستكشف لماذا طرب المؤلف الضمني(*) معنا، وهو الذي يحاول أن يقدم عن نفسه صورة مثالية؟. يمكن القول بأنه يريد مضاعفة جرعة القبح في صوت اللذة الحاقدة هذا . وهو المتعاطف مع الشخصية الرئيسية صالح . ليتمكن من وهب الجمال الأخلاقي نهاية جميلة، لم يكن ممكناً لها الحدوث قبل حصول الفتى على توازنه النفسي:

"وحينما رضيت أن أتركه، كان أشبه بجسم غير واضح الشكل يغمره التراب.. ومضت لحظات طويلة قبل أن يستطيع القيام ويمضي، وهو يردّد صيحات متقطعة أشبه بالعواء... وبعد لحظات، كنت أطير".

لقد صدق رسول الله صلى الله عليه وسلم حين قال: "إن من البيان لسحراً".

للغريزة انفعالاتها. وهي مرذولة في أكير الأحيان. ولكن الكاتب هنا ينجح في توظيفها جمالياً من ناحية، ثم ينجح في توظيفها نفعياً من الناحية الأخرى، حين تحيلنا كل هذه الروعة التصويرية، في الخطاب الظاهر، إلى مضمر يقول بأن (ما يؤخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة). وقمين بمن كان مبدعاً فلسطينياً، يعيش في الدولة اليهودية . كمواطن من الدرجة الثانية . أن تتمحور كل نصوصه، كما شعوره، حول هذا المعنى.

*** لمعرفة معنى المؤلف الضمني راجع مسرد المصطلحات.**

الفصل السابع

نموذج مسرحي

للكاتب ألفريد فرج

أولاً: الكاتب:

ولد ألفريد فرج في العام 1929 بمحافظة الشرقية، لكن نشأته وتعليمه كانا في الإسكندرية.

تخرج في كلية الآداب بجامعة الإسكندرية قسم اللغة الانجليزية، عام 1949.

شهد صعود المد القومي بزعامة عبد الناصر العظيم، فأصبح واحداً من أولئك الأبناء العظام للثورة الناصريّة، الذين ستحمل إبداعاتهم . فيما بعد . وهج نورها، وترفع شعاراتها، وتؤمن بمشروعها التحرري، وجاءت مسرحياته لتنطق بكل هذا ولتغني له، مغترفة من تراث الأمة قصصاً تحمل خطاباً معاصراً، يتطلع إلى الغد.

يعتبر واحداً من آخر الكبار الذين صنعوا العصر الذهبي للمسرح العربي، إذ بلغ عدد المسرحيات التي كتبها اثنتين وخمسين مسرحية، تلقفتها أيدي المخرجين

الكبار، وعرضت على مسارح القاهرة والعالم العربي مرات عدة، إضافة إلى تأليفه عدداً من الروايات والقصص القصيرة.

اعتقل وسجن خمس سنوات، لكنه يخرج أشد إيماناً بالثورة والتحرير وعبد الناصر، ومناوئاً للسادات ولاتفاقية كامب ديفيد.

بعد فتور موجة الصعود المسرحي في عهد السادات، رحل إلى لندن، وبقي فيها، إلى أن وافته المنية في نوفمبر 2006، بعد صراع طويل مع المرض.

عرضت مسرحية الزير سالم على خشبة المسرح القومي أول مرة عام 1967. ثم انطلقت من هناك إلى أغلب العواصم العربية، فعرضت على مسارحها، ونالت شهرة غير مسبوقة.

عايش الثوار الفلسطينيين معايشة ميدانية، قبل أن يؤلف مسرحيته (النار والزيتون) عن نكبة فلسطين وثورتها. وقد عرضت المسرحية على خشبة المسرح القومي بالقاهرة.

ثانياً: مسرحية الزير سالم:

ثانياً/1: مقدمة لا بد منها:

المسرحية، كما هو واضح من اسمها، تدور أحداثها في شمال الجزيرة العربية، لتحكي قصة الصراع المرير بين الزير سالم، أمير تغلب وفارسها، وقتلة أخيه البكريين أبناء عمومته، في القرن الخامس الميلادي.

لأمر ما جعل الكاتب نهاية الحدث تحل بعد سبعة عشر عاماً من بداية الحرب، خلافاً للتاريخ الذي قال إن الحرب استمرت أربعين عاماً، ربما ليتوافق مع ما تقوله

السيرة الشعبية من أن النهاية حلت فور أن بلغ الفتى هجرس ابن كليب سبعة عشر عاماً.

النص الذي سنقتطعه من المسرحية مكون من بضعة مشاهد من الفصل الثالث الأخير، حيث شاهدنا في نهاية الفصل الثاني، كيف استطاعت عصابة من البكريين، وبتدبير من جساس، الغدر بالزير سالم، وقتله وحمل جثته إلى أخته (أسما) . المتزوجة في بكر، والتي سبق للزير أن قتل زوجها وابنها في الحرب . لتشفي منه غليلها. لكن أسما تسلم جثة أخيها لخادمه عجيب. فيقوم عجيب على رعاية الفارس الذي سنتبين أن به رمقاً من الروح، ويعرضه على الحكيم الذي يقرر أنه لن يصحو إلا بعد سبع سنوات، فاقداً للذاكرة.

من جهة أخرى كنا قد رأينا كيف احتالت الجليلة . أرملة كليب وأخت جساس . على وضع مولودها بعيداً عن عين جساس، فأعطته للأمير منجد بن وائل ليرعاه، بعد أن أخبرته بحقيقته. وقد أدى الأمير منجد المهمة على خير حال، وربى الغلام هجرس وعلمه فنون الحرب. لكن جساس علم أخيراً بأن الهجرس حي، فبعث يبحث عنه، ليقتله.

عند هذه النقطة من الفصل الثالث الذي نعرضه هنا يكون قد حدث الآتي:

1. بنو تغلب يعيشون في ذل تحت حكم جساس والبكريين، فيما فرسان جساس يبحثون عن هجرس.
2. أما هجرس فلا يعلم من هو أبوه الحقيقي، بل يظن أنه الفارس (شاليش) البكري، الذي قتله الزير سالم، وفقاً لما أخبرته به أمه الجليلة.
3. وأما اليمامة ابنة كليب والجليلة، فتزور الآن ضريح أبيها سراً، وتناجيه منتظرة قدوم أخيها، الذي تعلم أنه موجود وحي، دون أن تعرف مكانه.

4. وأما الزير سالم، فقد أفاق من غيبوبته الطويلة، دون أن يستعيد ذاكرته. لذا فقد أخبره خادمه (عجيب) بأنه مجرد شاعر مداح. وخلال مسيره يصادف فرسان الأمير جساس يحاولون اعتقال هجرس، للتحقق من شخصيته؛ فيقتل أحدهم ويفر الباقون. ويكافئه هجرس بإهدائه سيفه، سيف كليب الذي أعطته إياه أمه، والذي كان كاهن جساس قد تنبأ بأنه لا يموت إلا بطعنة منه. أي أن سيف كليب صار الآن في يد سالم الفاقد للذاكرة.
5. كل ذلك فيما يستعد جساس لتزويج ابنه زيد من اليمامة عنوة، كي يستقر له الملك.

ثانياً/2: النص(*):

(تتغير الإضاءة. يبرز من الخلف: ضريح كليب، يمامة، وهجرس)

يمامة: بس.

هجرس: (يلتفت) أيناديني أحد؟.

يمامة: هنا أيها الفارس، أسرع.

هجرس: من أنت؟.

يمامة: أسرع.

هجرس: ما الأمر؟ (يقترب).

يمامة: اختبئ. (تجذبه لأسفل) شش.

(تدخل دورية الفرسان البكريين)

الأول: سمعت صوتاً.

الثاني: لم أرَ شيئاً.

الأول: ولكني سمعت.

*** ألفريد فرج. مؤلفات ألفريد فرج (2). ص265.280.**

الثاني: أصوات تتناهى إلينا من احتفالات المدينة. ونحن هنا مع الأشباح، نقضي الليل. هيا بنا إلى الربوة نتساقى بعض الخمر.

الأول: أخشى أن...

الثاني: لا تخش شيئاً. ليس هنا غير ذئاب خائفة. هيا.

(يخرجون)

هجرس: ذهبوا. تعالي.

يمامة: كن على حذر.

هجرس: عم يبحثون؟

يمامة: أجئت لزيارة الضريح ولا تعلم!.

هجرس: الحقيقة أنني مجرد عابر سبيل ولا أعلم.

يمامة: إذن لم يكن قصدك الضريح؟

هجرس: لا.

يمامة: أنت غريب أيها الفارس.

هجرس: وصلت الآن من بعيد.

يمامة: وكيف كان سفرك؟.

هجرس: لا بأس (يضرب بكفه على كتفه) مجرد خدش بسيط.

يمامة: سلامتك. ومرحباً.

هجرس: أيبحثان عنك؟.

يمامة: بل الزيارة هنا محظورة.

هجرس: لم؟.

يمامة: لأن الملك هو القاتل.

هجرس: يا طيبة، ماذا تفعلين أنت هنا في الليل، فهميني؟.

يمامة: أبكي حبيبي، وأسقيه، وأناجيه.

هجرس: قريبك؟.

يمامة: أبي.

هجرس: عيناك محمرتان. أبكيت كفايتك؟.

يمامة: لا بكاء يكفيني.

هجرس: لا أراك في ملابس الحداد!.

يمامة: لا حداد يليق بي.

هجرس: وحين مات أبوك، أما لبستِ الحداد؟.

يمامة: أبي لم يمت، بل سيعود بمعجزة.

هجرس: قول لطيف. منذ متى رحل عنك؟.

يمامة: سبعة عشر عاماً.

هجرس: هذا مقدار عمري بالضبط. دهر طويل

يمامة: ولكني ما زلت أذكر اللحظة كأنها الآن.

هجرس: سبعة عشر عاماً!. أيمكن أن تكون لحظة واحدة هي كل ما يعيش عليه المرء بعدها طول العمر!. أن تكون لحظة واحدة هي كل حياة الذهن!.

يمامة: ورجل واحد هو كل حياة القلب.

هجرس: تظلمين نفسك يا طيبة، فقلب العذراء لم يُسوَّ على هذا النحو، إنما سُوِّي للحب.

يمامة: صدقت: للحب.

هجرس: (يضحك) ولكن الأب!. ذاك شيء آخر.

يمامة: هو كل شيء.

هجرس: القلب ينطوي على شيء آخر أيضاً، أن تنظري في مكنون قلبك.

يمامة: أرى أي شيء؟.

هجرس: الهوى؟.

يمامة: أبي.

هجرس: لا تحيريني، فأنا أتخير أعف الكلمات.

يمامة: لا تتحير.

هجرس: أنا أيضاً مات أبي، وإن كنت لم أره أبداً، فقد مات قبل مولدي بقليل.

يمامة: لا تحزن.

هجرس: أنا غير حزين. أنت الحزينة.

يمامة: لا لست حزينة. أبي سيعود. ولكني أخافهم.

هجرس: أليس لك أخ او عم؟.

يمامة: لا أدري.

هجرس: كيف لا تدرين؟.

يمامة: اختفى عمي منذ سبع سنين، ويقولون إن لي أخاً لم يظهر بعد. طيف أرجوه.

هجرس: أهو مسافر؟

يمامة: لا، مختبئ حتى يشتد ساعده.

هجرس: لم؟

يمامة: سيقتلونه إن عثروا عليه.

هجرس: من سيقتله؟

يمامة: قاتل أبي. يخافه لأنه صاحب الثأر.

هجرس: وأمك، ألا ترعاك؟.

يمامة: ليس لي أم.

هجرس: ماتت؟

يمامة: لا.

هجرس: وإذن؟.

يمامة: كيف تعرف بنت أمها؟.

هجرس: كل بنت تعرف أمها التي ولدتها.

يمامة: لو كنت أذكر أنني رأيت رحمها، وأنا فيه، فلعلي كنت أعرف أمي.

هجرس: والحنان؟

يمامة: أخت قاتل أبي.

هجرس: أهي أخت قاتل أبيك؟.

يمامة: بنت أبيه.

هجرس: لعلها بريئة. فلأي سبب تحقدين عليها؟

يمامة: لا أحقد عليها.

هجرس: تتكرينها.

يمامة: لم أعد حتى أعرف ملامحها.

هجرس: أتعيش بعيداً عنك؟

يمامة: لا، معي، ولكن تعساً لعيني إن وقعت عليها.

هجرس: لا تنظرين إليها؟!. ولكن إذا تصادف والتقيتما في الحديقة، أو في المدخل.

يمامة: تتجاوزها عيني.

هجرس: وهي، ألا تخاطبك، ألا تتلطف معك؟.

يمامة: أذني صماء.

هجرس: ولكنك تسمعينني جيداً.

يمامة: ذلك أني أنظر إليك.

هجرس: لحظة. (يضحك) كيف تريننني؟

يمامة: فارس جميل أشتهي أن تكون أخي.

هجرس: تعالي، اقتربي مني أكثر، فما ألطفك مع ذلك!.

يمامة: كيف تراني؟

هجرس: جميلة وغريبة.

يمامة: ما اسمك؟.

هجرس: هجرس. وأنت؟

يمامة: يمامة.

(يهدل لها مداعباً)

يمامة: (تضحك من أعماقها) كما كان أبي يناديني.

هجرس: يا طيبة، وددت لو كانت لي أخت مثلك.

يمامة: (مشفقة) ولكن أمي قاسية.

هجرس: لا، لا أرضى أنا ببديل عن أمي، فما أحناها علي!.

يمامة: وما أفظع أمي!. طالما قربت أخاها القاتل ودللته، بينما كانت تكره عمي وتقصيه، حتى تمكنت من إبعاده عن البيت، فخلا الجو للقاتل ليرتكب جريمته.

هجرس: يا للغدر!. حين مات أبي، أرسلتني أمي إلى نجد بن وائل، وهو أمير عظيم وأب بمعنى الكلمة، ليعلمني الحكمة والفروسية. كانت تقول لي: أشتهي يا ولدي أن تكون سيد العرب كلهم عقلاً وشجاعة، وأن تكون باراً ببني جنسك.

يمامة: وهان عليها فراقك؟

هجرس: يقول لي الأمير منجد إنها أقصتني عن بلاد الناس، حتى لا أشب على حب المظالم.

يمامة: عله على حق.

هجرس: تزورني وأزورها من حين لآخر، وما أعز وأنبل دموعها وهي تودعني!.

يمامة: ليتها كانت أمي.

هجرس: لعلك تجدين في الزوج عوضاً.

يمامة: لا لا، أتوسل إليك، فهم يريدون تزويجي قسراً.

هجرس: من؟.

يمامة: خالي.

هجرس: ممن؟

يمامة: من ولده.

هجرس: تتزوجين ابن قاتل أبيك؟.

يمامة: تصور!.

هجرس: جنون القسوة.

يمامة: نعم.

هجرس: ارفضي، اصرخي بأعلى صوتك: لا.

يمامة: بعد سبع سنين من الإذلال!.. لا نوقد ناراً في الليل.

هجرس: لا تخافي، سأنقذك، اهربي معي إلى قصر الأمير منجد.

يمامة: سيطلبونني ولو كنت في فارس.

هجرس: لا يستطيعون، فالأمير له عزوة.

يمامة: ولكنهم أقوى منه.

هجرس: من؟

يمامة: جساس وإخوته.

هجرس: من؟!.. انتظري لحظة. عمن تتكلمين؟!.

يمامة: خالي جساس.

هجرس: وأمك!.. من تكون امك؟.

يمامة: جليلة البكرية.

هجرس: انتظري لحظة.. أهذه من تصفينها بالقسوة؟.

يمامة: نعم أيها الشاب، أتعرفها؟.

هجرس: تجنّيتِ وأي جناية!. مجنونة تسكن مقبرة.

يمامة: ما دهاك؟.

هجرس: تتكلمين بهذا السفه عن أمي، أيتها الضالة؟.

يمامة: أمك؟. جليلة بنت مرة؟!. أمك أنت؟!.

هجرس: وعمك من يكون؟

يمامة: أنت مخطئ، في الأمر خطأ..

هجرس: أيكون عمك سالم الزير قاتل أبي؟.

يمامة: أبوك من؟.

هجرس: شاليش الفارس البكري. من أبوك؟. أكان لأمي زواج آخر قبل أبي؟.

يمامة: شاليش من أيها التعس؟. هل رأيته؟.

هجرس: لا. مات قبل أن أولد.

يمامة: أيمكن أن!.. آه مما بي.

هجرس: ماذا دهاك؟.

يمامة: ابتعد.. بل اقترب.. آه (تجري مبتعدة).

هجرس: من أبوك؟. تكلمي.

يمامة: (جانباً) أيمكن أن؟.. ناداني بهديل الحمامة كأبي.. كان أبي إن رميته بتفاحة يقسمها اثنين بضربة واحدة، على مقبض سيفه، ويلقي لي بنصفها، ويقضم نصفها. يا رب!.. (لهجرس): أيها الشاب الطيب، لا تعتب عليّ. إليك بتفاحة.

(ترمي إليه التفاحة، فيكسرها نصفين، بضربة واحدة على مقبض سيفه، وليقي إليها بنصفها)

هجرس: لا عليك، القطي.

يمامة: أيها التعس، أنت هجرس بن كليب ملك العرب. أيها المسكين الحبيب التعس، أنت أخي لأمي وأبي، أخي لأبي وأمي.

هجرس: ماذا قلتِ؟.

يمامة: صاحب الثأر وملك العرب.

هجرس: (جانباً) أنا أرتعش.

يمامة: اركع، فأنت على قبر أبيك تلتقي بأختك.

هجرس: أنتِ مجنونة؟!.

يمامة: اركع، فهل تتصور أن جليلة ،ملكة العرب، كانت للتزوج بعد كليب نكرة يدعى شاليش، في نفس السنة التي مات فيها أبي؟. كم سنك؟.

هجرس: سبعة عشر عاماً.

يمامة: سبعة عشر عاماً بالضبط. وما أخفتك إلا خوفاً عليك، من القاتل جساس، أن يقتل ابن قتيله صاحب الثأر. أكنت تقابلها جهاراً أم خفية عن الناس؟.

هجرس: كنا نلتقي خفية عن العيون.

يمامة: املأ قلبك إذن بالفرح وبالحزن وبالجزع وبالغضب، فأنت ابن كليب يا أخي.

هجرس: من هناك؟

(تدخل ثلة الفرسان البكريين ويحيطون بهما)

الأول: هو، هجرس بن كليب. الآن لا نجاة لك.

هجرس: من أنتم؟

الثاني: كان لا بد أن نفكر أنه يزور الضريح.

هجرس: كنت ماراً فقط.

الثالث: ها.. أليس اسمك هجرس؟.

هجرس: نعم، اسمي هجرس.

الأول: وأبوك؟. من أبوك؟.

هجرس: أبي شاليش البكري.

الثاني: شاليش مات منذ ثلاثين سنة. ما سنك؟.

هجرس: سبعة عشر.

الثالث: ما اسم أمك التي ولدتك؟.

هجرس: جليلة بنت مرة.

يمامة: إلى الفرار يا أخي.

هجرس: لا، لا فرار. لماذا تضحكون؟!.

الثاني: من سذاجتك أيها الطفل الشرير. أتظن أن أمك . وهي ملكة العرب . كانت لتتزوج بعد كليب إلا ملكاً؟. هيا، احذروا مخالب البنت. سيكون تتويج جساس حافلاً الليلة.. ها.. ها.

الأول: سنكافأ مكافأة!.

الثالث: سيجعلنا قادة الجيش. ها.. ها.. ها..

هجرس: تعالي يا يمامة (يحتضنها) أيها الحراس، إني أمشي معكم على خاطري، فلشد ما أشتهي الآن لقاء جساس!. الزموا الأدب في رحلتنا لتضمنوا حياتكم، وتذكروا أن الذي يمشي الآن بينكم هو الأمير هجرس بن كليب.

(تتغير الإضاءة. يختفي الضريح، بينما تظهر قاعة العرش. جساس ثملاً على العرش، وخلفه سلطان وزيد وأمراء وحراس وهدايا)

جساس: رجالي، أصدقائي، أخوتي، الليلة نهاية رحلتنا، العرش، وبه يحق لنا ما نملكه، ونقبل الهدايا متكرمين. أرني، أرني، أهذه كل الهدايا؟.

أمير: نعم يا مولاي.

جساس: قدم ومن ومن؟.

الأمير: كل السادات والأعيان.

جساس: ألم يكن عندهم ما هو أغلى وأثمن؟.

الأمير: لا يا مولاي.

جساس: كيف تعرف؟.

(بلهجة ذات مغزى) تأكدنا بأنفسنا.

جساس: (يضحك بجنون) لا بأس.. ذهب، جواهر. هاتوا ثروات كليب وثرواتي كلها هنا. أريد أن أتوسط مالي، وأن أخاطبه.. أيها الحراس..

(يهرول الحراس خارجين، وسرعان ما يأتون بالصناديق ويفتحونها)

جساس: والإبل، اربطوها على الأبواب. كل شيء، كل شيء. سأرى بنفسي كم أنا غني... كل ما اقتناه الذين قبلي، ويقتنيه الذي بعدي. زيد، اقترب، اغرف، اغرف. أتعصاني؟. اغرف (يضربه على ظهره، يكاد يوقعه) كلها لك من بعدي، واللئيمة لم تكن تريدك، سأجعلها ترتمي تحت أقدامك. هل وجدتموها؟.

الأمير: البحث جارٍ يا مولاي.

زيد: ولكني لا أريد أن أتزوجها يا أبتي.

جساس: ستريد لأنني أريد. هيا تكلموا جميعاً في نفس الوقت، وأدخلوا المعنيات والراقصات جميعاً في الحال. تكلموا (الجميع يتكلمون. وتدخل الراقصات. والمغنيات يغنين) أي رفقة!. أي صخب!. أي أنس!. اخرجوا. أنا شقي (يهرولون خارجين) أنا وحيد لأن حولي فراغاً... (يركل كل شيء بقدميه) الخمر (يهرول الخدم يقدمون الكؤوس فيشرب) الشعراء!.

الأمير: بالباب شاعر يا مولاي.

جساس: هاته (يدخل سالم يدفعه الحراس) وأنت، ما عندك؟.

سالم: كلمات.

جساس: وما ترى عندي؟.

سالم: ثروات.

جساس: وما تطلب؟.

سالم: صلة الأمير.

جساس: بكل كلمة كلمة، تمدح ونشكرك.

سالم: كلمة الشكر أغلى من الذهب.

جساس: منافق.

سالم: لا إهانات.

جساس: سيغضب من كلمة!.

سالم: لكل كلمة وزنها.

جساس: والذهب؟.

سالم: لا شيء.

جساس: هذا قول يعزيني. لا بأس. أعندك كلمة أثقل من درة؟.

سالم: ما الدرة إلا تراب متبلور.

جساس: لا إهانات للدر يا سفيه.

سالم: أنت سكران.

جساس: ماذا قلت؟ (الحراس يحيطون بسالم).

سالم: قفوا (يشهر سيفه).

جساس: لمن الصوت؟. أمعك أحد؟.

سالم: كبريائي.

جساس: من؟ سالم؟.

سالم: جساس؟.

جساس: اقتلوه.

سالم: الموت لك (يلتحمان. يطعن كل منهما الآخر).

جساس: آه. قتلتني. في يدك سيف كليب.

سالم: سيف من؟.

(يهجم الفرسان بينما يدخل مرة)

مرة: فليرفع كل منكم سيفه، فهذه هي النهاية.

(يدخل الحراس بهجرس ويمامة يحيط بهما الفرسان)

حارس: سيدي الملك.

سلطان: (ينحني على جساس) أخي!.

مرة: سكوتاً واحتراماً لأميرين يحتضران.

هجرس: (ينحني على سالم) عماه!. هل شفيت؟.
سالم: (يتأمله، يسلمه سيفه) بعض كليب، بعض العدالة. آه لدمعتين.

ثالثا: التحليل:

كنا قد تكلمنا عن مأساة الزير سالم خلال حديثنا على قصيدة أمل دنقل (لا تصالح) بما يغني عن الإعادة هنا. تكلمنا وقلنا بأن ما يهم الأدب هو السيرة الشعبية باعتبارها المؤثر (hypotext) الذي يتحول . شكلاً ومحتوى . بما يتوافق والتحولات التاريخية في المنطقة، والضمير العربي المعاصر.

إن زمن تأليف المسرحية هو لحظة نهوض عربي، يبحث عن أصله ليتواصل معه فيتم ما انقطع من مسيرة النهضة؛ زمن يبحث فيه العرب عن العدالة، فناسب أن يستوحي ألفريد فرج من سيرة البطل الزير سالم ما يعيد تمثله اليوم.

كما أن السيرة الشعبية لا تتوافق بالضرورة مع التاريخ، فإن المسرحية ليس لها بالضرورة أن تتوافق مع السيرة أو التاريخ، فلأن كاتب السيرة الشعبية أنتجها في زمن يحتاج إلى غرس قيم البطولة في الشعب، زمن الحملات الصليبية والغزو التتري، فقد كان عليه أن يصطنع البطل الكامل في مواجهة الشر الكامل. لم يكن جساس مستطيعاً أن يكون شخصاً عادياً في سيرة شعبية، لسبب بسيط: أنه مكلف بتمثيل دور الشرير، في مواجهة الخير.

أمر شبيه بهذا يحدث اليوم مع ألفريد فرج، إنه يريد أن يتناول سيرة البطل في صراعه مع أخوته العرب. ولأن الزمن الثوري الناصري لا يحتمل صراع الأخوة، فقد وجب على المؤلف أن يبحث عن حل للمأساة.

لقد كانت مأساة السيرة والتاريخ أن سالم يطلب حلاً مستحيلاً: كليب حياً. ولأن هذا الهدف مستحيل التحقق فقد اشتعلت الحرب بين الأخوة أربعين عاماً. فهل يوافق ألفريد فرج . في الزمن الناصري . على أن يتطاحن العرب أربعين عاماً أخرى، وفلسطين تنتظر؟. أللهم لا. من هنا فقد كان لا بد من نهاية مرضية تجمع بين أمرين: إعادة وحدة العشيرة، وإرضاء البطل سالم. وهذا ما حققته المسرحية باقتدار لافت، حين ختمت المسرحية بقبول سالم بوضع الحرب بين أبناء العمومة، بعد قتل جساساً، ورأى هجرس واعتبره بعضاً من كليب وبقية منه وعوضاً عنه. لكأن طلبه (كليب حيا) قد تحقق أخيرا وهو على فراش الموت.

يمكن القول هنا بأن طريقة تناول ألفريد فرج للسيرة في مسرحيته، مختلفة كثيراً عن طريقة أمل دنقل في قصيدته. وما ذاك إلا بسبب اختلاف زمني تأليف كل منهما:

فأمل دنقل قال قصيدته في زمن رديء كان السادات ميالاً إلى التصالح مع (أبناء العمومة الإسرائيليين) فيما يعني إقراره إياهم على دوام احتلال فلسطين. ومن هنا فقد كان على الشاعر ألا يقبل بالمصالحة، لأنها نقيض الشرف، وبداية الفرقة العربية.

أما ألفريد فرج فقد كتب مسرحيته قبل ذلك، في زمن جميل كان فيه عبد الناصر يسعى إلى توحيد كلمة العرب، في مواجهة التحديات المتعددة. ومن هنا فقد كان على ألفريد فرج أن يقبل بمصالحة الأخوة لتتحقق الوحدة، ولو كان العدل نسبياً: بعض كليب بدلاً من كله.

في قصيدة أمل دنقل كان قوم جساس معادلاً موضوعياً للاحتلال الصهيوني، أما في مسرحية ألفريد فرج، فإن قوم جساس هم أخوة بغاة يمكن القبول بهم بعد إعطاء الحقوق. وشتان ما بين تصورين وتناولين.

الفصل الثامن: نموذج روائي

للكاتب غسان كنفاني

أولاً: الكاتب:

ولد غسان كنفاني في عكا عام 1936.

عاش بواكير طفولته وصباه مع أهله في يافا.

بعد النكبة لجأ مع أسرته إلى لبنان، ثم سوريا، حيث بات مسؤولا عن تأمين لقمة العيش لها.

خلال دراسته مل في مهن شتى، إلى أن حصل على الشهادة الإعدادية، فعمل بها معلما في مدارس وكالة الغوث.

تابع تعليمه الجامعي جامعة دمشق، في قسم اللغة العربية.

انتسب في العام 1955 إلى حركة القوميين العرب، التي كانت في طور التأسيس.

سافر إلى الكويت ليعمل فيها خمس سنوات في تدريس مادتي الرياضة والرسم. وبعدها عاد إلى بيروت ليتفرغ لينضم إلى هيئة تحرير مجلة (الحرية) الناطقة باسم القوميين العرب في ذلك الحين.

شارك مع المرحوم جورج حبش في تأسيس الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، وشارك في كتابة برنامجها السياسي، وأصدر مجلة (الهدف) الناطقة باسمها الناطقة باسمها في العام 1969.

في العام 1972، فجر عملاء الصهاينة سيارته في بيروت، فسقط شهيداً.

ثانياً: ما تبقى لكم: ما يشبه النص(*):

المكان: أحد مخيمات اللاجئين في قطاع غزة.

الزمن: نهايات العام 1956 امتداداً إلى الشهور الأولى من العام 1957. وتحديداً تلك الفترة التي شهدت احتلال الصهاينة للقطاع، خلال العدوان الثلاثي على مصر.

الشخصيات: حامد المدرس بإحدى مدارس وكالة الغوث، ومريم أخته التي تمر بها السنوات نحو العنوسة، وزكريا العميل المتزوج وله خمسة أولاد ويشي بالمناضلين لقوات الاحتلال.

الحدث: يبدأ النص مع سقوط مريم في حبائل زكريا، الذي يفتك بها فتحمل منه سفاحاً، وبذلك يجبر أخاها على أن يزوجه منها ليسترها. فلا يجد حامد بداً من الموافقة ووضع يده في يد العميل.

*** انظر: غسان كنفاني. الآثار الكاملة. المجلد الأول. ص153.233.**

يتفاعل تأثير ذلك في وعي حامد، إلى أن يدفعه إلى حافة اليأس، مقرراً مغادرة القطاع إلى الأردن، متسللاً خلال صحراء النقب.

يعتبر المؤلف الصحراء شخصية، وذلك لما لها من حضور فاعل في الصراع، فبدلاً من أن تخبئ لحامد الموت، تساعده على اكتشاف ذاته، حين تدفعه إلى الاصطدام بعدوه الحقيقي: جندي إسرائيلي تائه، يقبض عليه حامد، ويسلبه سكينه، منتظراً اللحظة التي لا بد منها.

حامد والجندي الصهيوني والصحراء في الليل. هكذا هو المشهد الآن. حامد يفكر فيم عليه أن يفعل، خصوصاً وقد أصبح الوصول إلى الأردن مستحيلاً، وفي نفس الوقت . في غزة . مريم تفكر فيم عليها فعله، في مواجهة رفض زكريا لحملها، وغدره بها، ورحيل أخيها المهيض بسببها.

حامد يجلله عاران: عاره الشخصي بأخته، التي أسلمها لجاسوس بعد استشهاد خطيبها فتحي، وعاره الوطني باحتلال أرضه وتشرده من يافا إلى المخيم. كذلك مريم التي تبدأ أزمتها بالتصاعد مع سفر أخيها. ولا يتجاوز أي منهما عاره إلا بالمواجهة: مواجهة حامد لأصل الأزمة، الاحتلال الذي تسبب في كل ذلك، ومواجهة مريم لزكريا فرع الأصل الذي هو الاحتلال. تريد الرواية القول بأنه لولا الاحتلال لما استشهد فتحي ولما كان لجوء ولما كان عملاء كزكريا، تقع في حبائلهم فتيات طاهرات كمريم. وأخيراً لما رحل حامد إلى الصحراء بحثاً عن حل لأزمته.

هنا يبدأ الفعل الحقيقي، وهنا تدور الصراعات في دواخل الشخصيات، ومن هنا سوف يكتشف حامد طريقه إلى حل مشكلته المزدوجة: لا حل إلا في المواجهة. في لحظة واحدة يطعن حامد الجندي الصهيوني، وسط الصحراء، وتطعن مريم زكريا وسط بيت المخيم.

ثالثاً: التحليل:

ثالثاً/1: البطل في رواية عالم منحط:

"لا يتطابق الكلام (parole) مع اللغة (langue) أبداً؛ كذلك الإدراك الأيديولوجي مع المحتمل. ولا يمكن أبداً أن يكون التحرر من قبضة الأيديولوجيا كاملاً ونهائياً: ففي موضع ما تظل منتجات الذهن مرتبطة دائماً بأسلوب عصرها، بل إنه [أسلوب العصر] يتحقق فيها بشكل نموذجي"[1].

هذان المصطلحان السوسيريان . اللغة والكلام . حاسمان هنا في دراستنا لهذه القصة.

من المكرور الممل قول ما هو مقول منذ زمن بعيد؛ من أن راوي غسان قد استخدم، في هذه الرواية، تقنية تيار الوعي. وحين يواجه المتلقي هذه التقنية الحديثة، في رواية قاص وسياسي كغسان؛ فمن البديهي أن يسأل نفسه: هل خدمت هذه التقنية المحتوى الأيديولوجي للقصة؟. هذا ما سنحاول أن نبحث عن إجابته.

الكلام في النص ينبع من الإدراك الأيديولوجي. ورغم أن الإدراك الأيديولوجي، في أصله، نابع من منظومة القيم التي يؤمن بها المؤلف الضمني، وتحكم خياراته الواعية؛ إلا أن تجلياته في النص تشبه أن تكون انبثاقات لاشعورية. والكلام في النص هو هذه الانبثاقات اللاشعورية قبل ولوجها في مرحلة الكلام المنظم عن قصد[2]، فيما تحاول اللغة تنظيم هذا المحتوى الكلامي، وتقديمه وفق ضوابطها المؤسسية الصارمة. يمكن القول بأن كلام النص واقف في منطقة العتمة، فيما

---

[1]ـ يوزف بيتر شتيرن. حول الأدب والأيديولوجيا. ترجمة باهر الجواهري. فصول. عدد3. مجلد5. إبريل/مايو/يونيو1985. ص17.

[2]. انظر: روبرت همفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ص44.

اللغة واقفة في بؤرة الضوء. من هنا تبدأ مهمة الناقد العسيرة: إخراج الكلام من هذه العتمة.

إن وعي غسان بالشكل واضح ومنصوص عليه، داخل النص المكتوب: فهو يقول منذ المقدمة:

"الأبطال الخمسة في هذه الرواية . حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء . لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة، كما سيبدو للوهلة الأولى؛ ولكن في خطوط متقاطعة، تلتحم أحياناً إلى حد تبدو وكأنها تكون في مجموعها خطين فحسب. وهذا الالتحام يشمل أيضاً الزمان والمكان، بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة، وأحياناً بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد"[1].

إذن فاختيار هذه التقنية كان عن قصد وتدبير، إنه يختار التقنية التي يرى أنها أقدر على تقديم المحتوى النفسي للشخصيات. ففي العمل الفني "يمكننا التأمل والتساؤل، عما إذا كان الشكل يلبي الفكرة؟. إذن يمكننا السيطرة عليه"[2]. أما إذا لم نستطع أن نسيطر على الشكل . والكلام لهيجل . فإن السبب هو عيب الفكرة ذاتها. لأن"عيب الشكل ينشأ غالباً عن عيب المضمون"[3].

الشخصيات عند غسان حوامل الفكرة. صحيح أنه يقبع داخل كل هذه الشخصيات ويوجهها، لكنه في النهاية صانع، يريد أن يخرج مادته بالشكل

---

[1]. غسان كنفاني. الآثار الكاملة. ج1. ص159.

[2]. هيجل. محاضرات في تاريخ الفلسفة. ص86.

[3]ـ انظر: تيري إيجلتون. الماركسية والنقد الأدبي. ترجمة جابر عصفور. فصول. عدد3. مجلد5. إبريل/مايو/يونيو1985. ص27.

الأفضل، والأكثر متانة وقدرة على تقديم المنفعة. نحن هنا بين يدي أسلوب متعة شرقي، لا يقدم الإكسسوارات على السيدة.

تحاول تقنية تيار الوعي، في الرواية الحديثة، رصد الأفكار كما هي في وعي الشخصية، قبل أن تتبلور في لغة منظمة، أي أنها تحاول تقديم اللغة البكر، أو الكلام بلغة سوسير؛ كما يهجس به الوعي الداخلي للشخصية. فالكاتب في هذا النوع من الكتابة "ينسحب إلى الوراء، انسحاباً يكاد يكون تاماً، ويكاد كل ما يقال يبدو انعكاساً في وعي شخصيات الرواية"[1].

ومن الطبيعي هنا أن نقول إن اختيار المؤلف، لهذه التقنية، تكمن وراءه قناعة واعية، بأن هذه الطريقة هي الأقدر على سبر غور الشخصية، وتقديم أزمتها، في قالب أكثر إقناعاً للمتلقي.

هذا من ناحية أولى. لكننا نعرف . من الناحية الأخرى . أن وعي الشخصية في الرواية يختلف عن وعي البطل في الملحمة: ففي الملحمة هناك كمال العلاقات، كمال البطولة. البطل في الملحمة تتصاع له الأشياء. وقد رأينا كيف انصاعت قوانين الطبيعة، وإرادات الآلهة لأوديسيوس آخر الأمر، وأعادته إلى إيثاكا. أما في الرواية، فالأمر على خلاف ذلك تماماً، لأن كل الأشياء أقوى من البطل: العلاقات، الناس، روح العصر، بل حتى طواحين الهواء، أقوى من دون كيشوت؛ وما ذاك إلا لأن الرواية خالية من البطولة: إنها ملحمة البرجوازية المنتصرة على علاقات العالم القديم، حيث السلعة أهم من الإنسان، وحيث يبحث البطل الإشكالي . ممروراً . عن قيم أصيلة في عالم منحط، كما يقول جورج لوكاش[2].

---

[1]. إيريش أورباخ. محاكاة. ص571.

[2]. انظر: محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية. ص206.

فالسرد الحديث يتناول حياة أبطال لا بطولة لهم، مأزومين كما هو عالمهم، يبحثون عن تحقيق ذواتهم، في زمن لم تعد فيه الأنا سيدة بيتها الخاص، فضلاً عن تحققها في العالم.

لكن للعالم المنحط أدواته كذلك، حيث غياب القيم يولد الاغتراب (Alienation) لدى الأفراد المتميزين. وهذا الاغتراب له نتيجتان: أحداهما سلبية تؤدي إلى العزلة، والأخرى إيجابية تؤدي إلى الإبداع أو الثورة. والنتيجتان متعاكستان بالتأكيد: فإما أن يكون المغترب منعزلاً سلبياً خائر القوى، وإما أن يكون منتشياً بذاته المتمردة. والأخير هو غسان: المثقف الذي هو بطل رواياته. دعونا نرَ كيف يضع نيتشه النشوة شرطاً للإبداع. يقول:

"الأساسي في النشوة هو الإحساس، هو تكثيف القوة، تكثيف الكمال... الإنسان الذي يعرف هذه الحالة يغير ملامح الأشياء، إلى أن تعكس له صورة قوته، إلى أن تصير مجرد انعكاسات لكماله... في الفن يجني الإنسان متعة من رؤية نفسه كاملاً"[1].

إن مثل هذا الغضب المنتشي، في غسان البطل، هو الذي يدفعه إلى صناعة أبطال ملحميين لروايات العالم المنحط. إنه هو دون كيشوت العصر الحديث "رمز النبالة الساعية في خير الإنسانية، ولكن وسائلها العاجزة لا تستطيع تحقيق أمانيها، رمز للمثل الأعلى الإنساني، الذي دائماً يصطدم بالواقع الكالح، فينتهي بالإخفاق"[2]. إن غسان هو ذلك البطل الإشكالي، لا شخصياته. من هنا نراه يراوح، في بنائه لشخصية حامد، بين النموذجين: فهو يريد لبطله أن يحقق قيمه

---

[1]. فريدريك نيتشه. أفول الأصنام. ص84.85.

[2]. عبد الرحمن بدوي في مقدمة ترجمته لرواية دون كيخوته. ج1. ص21.

الخاصة . قيم غسان . فيما يتأبى الواقع على ذلك تأبياً تراجيدياً. هي ذي أزمة النص، وأزمة التمرد الشخصي، بل أزمة الثورة الفلسطينية بعامة.

من ناحية أولى، تبدو لنا شخصية حامد مأزومة مغتربة، تبحث عن حل لأزمتها الفردية بالهروب من وجه الفضيحة؛ لكنها . من ناحية مقابلة . تكتشف في هروبها بأنها تحقق وعي الثورة/ المجتمع. يوجد هنا نوع من التوحد بين الوعيين، والأزمة هنا عامة بقدر ما هي شخصية. هذا ما يريد غسان أن يقوله في أدبه الملتزم.

يتحقق اغتراب حامد منذ البداية، فهو مسافر هارب من عار أخته، التي حملت سفاحاً من العميل زكريا: مسافر، هارب، متسلل، في عتمة الليل... إلخ. وكلها أوصاف لحالة من الاغتراب المفجع، فمنذ الصفحة الثانية نقرأ:

"وبعيداً وراءه غابت غزة في ليلها العادي، غابت مدرسته بادئ الأمر ثم غاب بيته، وانطوى الشاطئُ الفضيُّ متراجعاً إلى قلب الظلام. وبقيت أضواء الشارع معلقة هنيهة، متعبة وواهنة، ثم انطفأت بدورها واحداً وراء الآخر. فخطا إلى الأمام، تاركاً لخطواته أن تُصدر فحيحاً مخنوقاً، مستشعراً ذلك الإحساس الذي كان يملؤه دائماً حين كان يلقي بنفسه في أحضان الموج: قوياً وضخماً ويتدفق بصلابة لا تصدق، ولكنه مملوءٌ، أيضاً، بالعجز المهيض الكامل"(ص162).

ثالثاً/2: الشخصية:

ثالثاً.2/أ: حامد:

لقد تعودنا على كون الرواية ابنة للتاريخ: تحاوره، أو تعيد إنتاجه، أو تحاكيه، أو حتى تنشئ مثالاً موازياً له. لكن غسان في (ما تبقى لكم) يقلب العلاقات، فينشئ روايات ثم يطلب من الواقع أن يشبهها: إنه يطلب من الواقع أن ينصاع لشرط الثوري فيه، حين يعكس المقولات، في سبيل إنشاء عالم مثالي: الأنا فيه رمز الإيجاب المطلق، والآخر فيه رمز السلب المطلق. الأخت فيه رمز الطهارة، والبطل فيه رمز القوة والشرف، والخصم فيه متجرد من كل ذلك. لا يشبه هذا بناء الرواية الحديثة، ولكنه يشبه بناء الملحمة. ولكي نتحقق من هذا أكثر دعونا نتفحص الصفات التي أسبغها الراوي الثقة[1] على البطل:

* فحامد . من جهة أولى . تسبغ عليه الصفات الملحمية الآتية:

1. فهو يولد تاماً مكتمل البطولة: "صغيراً وشجاعاً، بصورة لا تصدق، و... ينظر بعينيه الحادتين إلى الرجال نظرة الند... كأنه درع صغير من الفولاذ يرصد سن الرمح". (ص186).
2. ورغم كونه كالموج "قوياً وضخماً ويتدفق بصلابة لا تُصَدّق" . وتلك من صفات الملحمية . إلا أنه، مع ذلك وخلاله، لا يزال يشعر بأنه "مملوء أيضاً بالعجز المهيض الكامل". (ص162).
3. وهو في شبابه، مغامر شجاع يدق بوابة المجهول ولا يخاف ولا يتردد. (انظر :ص169، 173، 178، 194).

---

1. الراوي الثقة هو الذي يتصرف بالتطابق مع مفاهيم المؤلف.

4. والعالم كله مسرحه، حيث لا تغيب عن عينه نأمة ولا سكنة، و"ليس بوسع أي شيء إلا أن يكون صغيراً وواضحاً وأليفاً في هذا العالم الواسع المفتوح على وسعه". (ص169).
5. وهو متوحد بالأرض يستقي منها انتصابه وخطواته . الصورة هنا تذكر بهرقل في السينما . فيما قدماه منغرستان فيها كجذعي شجرة لا تقتلع. (انظر: ص180، 195).
6. كما أنه فحل تعشق سفاده الأرض، حين يلفح لهاثها المستثار وجنتيه، وتستسلم لشبابه ولخطواته، تدق في لحمها، بل تصل بجسده المستلقي فوقها إلى لحظة الذروة فترتعش كعذراء. (انظر: ص173، 169).
7. وعشق الأرض له يدفعها إلى تقمص شخصية المانح (Helper)؛ إذ تعطيه من وحشيتها الطبيعية ما يحوله إلى كائن تام الصنعة، يعمل بأدواته الخاصة. (انظر: ص177).
8. وهو ندّ لليل يخوض معه مواجهة مباشرة، إذا ما لزم الأمر. (انظر: ص190).
9. ويملك بنية جسدية تتمتع بالخارق: فكفاه كبيرتان وصلبتان تستطيعان عصر زكريا بمجرد الإطباق حول خصره، فيما جسده متين ومتحفز كجسد قط. (انظر: ص167، ص196).
10. بل لقد وصل تسامي الصفات إلى معطفه، فأصبح بلون الخيش وضراوته. (انظر: ص196).
11. وهو كامل في انتمائه إلى مجتمعه، لا يفكر في الزواج قبل أن يجمع شتات العائلة الممزقة في بيت أفضل. (انظر: ص198).
12. وفي شخصه تُختصر الأمة، فهو قانونها ودولتها. نرى ذلك في قوله عن العميل زكريا: "لو كنت أملك خشبة وشبر أرض، لأعدمته". (ص216).

* لكنه . من جهة أخرى . مجرد فرد معاصر، يعاني أزمة علاقات العالم المنحط. لذا فهو:

1. مثل البشر اليوميين، عندما لا يستطيع شيئاً، يكتفي بنقيضه، فيقول للصحراء: "ليس بمقدوري أن أكرهك، ولكن هل سأحبك؟. أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة. إنني أختار حبك. إنني مجبر على اختيار حبك. ليس ثمة من تبقى لي غيرك". (ص170).
2. وما ذاك إلا لأنه "مثلهم كلهم" يخاف من اتساع الصحراء الذي لا نهاية له (ص173)، على العكس من أوديسيوس، الذي رأيناه يخوض معاركه ضد الطبيعة بجرأة وتصميم، يخضع الآلهة لإرادة البطل.
3. وهو يسرق الساعة ولا يشتريها. (انظر: ص171). ولا أدري لماذا أراد له غسان ذلك، إلا أن يكون وراء ذلك دافع لاشعوري بالقول بأننا أمام بطل بشري يومي، حتى وهو يتخذ من الملحمي قناعاً. ولكن هل كان ضروريا لغسان أن يجعل بطله . الذي يحمل قيم الكاتب . سارقاً، في سبيل نفي الملحمية عنه؟. لا يعجبني هذا.
4. ووعيه . بخلاف البطل الملحمي . يصارع وعي المجتمع، ولا يصنعه. ومن ثم فهو يبحث عن نفسه بفك خيوط الصوف التي لفها حوله المجتمع، طوال ستة عشر عاما، حتى حولته إلى مجرد كرة. (انظر: ص162).
5. وهو كالبشر اليوميين، يفعل الفعل أحياناً تحت وطأة إرادة مترددة، آملاً أن ينقذه الآخرون من خطر اختياراته: فعندما أعلن . تحت وطأة الفضيحة . أنه سيغادر غداً مساءً، "أراد وهو يهبط السلم أن يستمع إلى أي نداء، أن يلحقه صوت مريم: عد يا حامد، أن تصيح، أن تقول شيئاً".(ص168).
6. ثم يتوقف النص قبيل النهاية، تاركاً لنا توقع نهاية البطل، بالطريقة التي يتقبلها الواقع المحكي، خلافاً للنهاية المعهودة والمليئة بالعظمة، التي تسم نهايات

الأبطال الملحميين. ولتبين كيف تقدم الملحمة نهاية البطل الملحمي، يمكننا تأمل كيف اجتمعت الآلهة لتتشاور في شأن مصرع هكتور . بطل الطرواديين في الأوديسا . وكيف ظل نص الملحمة يصفه، طوال الوقت، بأوصاف من مثل: الجريء، المجيد، مستأنس الجياد، العظيم، ابن بريام المنحدر من كبير الآلهة زيوس... إلخ[1].

تلك هي بعض الصفات المتعارضة في شخصية حامد. لكن هل هذا التعارض دليل ضعف في بناء الشخصية، أم هو شيء آخر؟.

في البداية دعونا نقل: إن غسان يقدم لنا شخصية حامد باعتباره بطلاً تاريخياً، أو بطل رواية تاريخية، أكثر منه بطلاً إشكالياً لرواية حديثة. وهذا الاستنتاج وحده هو ما يزيل ذلك التناقض الذي بيناه في السطور السابقة؛ إذ لا شك في أن الثوريين مهمومون بتغيير العلاقات التاريخية، مهمومون بإعادة خلق العالم على الشاكلة التي يحلمون بها. ومن هنا يقف البطل التاريخي في المنطقة الوسطى بين الملحمية والروائية: فهو يستمد من الملحمة ما يرى أنه جدير به، ثم يجبره الواقع على ما هو جدير بالدنيا. يظهر البطل التاريخي في الرواية،

"ممثل حركة ذات مغزى، تضم أقساماً من السكان كبيرة. وهو عظيم لأن عاطفته الشخصية، وهدفه الشخصي، يتوافقان مع هذه الحركة التاريخية العظيمة... وحين نفهم على وجه الدقة الأسباب التي قامت الأزمة [المجتمعية] بها... حينئذ فقط يدخل البطل التاريخي الكبير مسرح الرواية.

---

1. انظر على سبيل المثال الصفحات الآتية من الإلياذة: 504، 505، 506.

وإذن فقد يكون؛ بل الحقيقة يجب أن يكون، كاملاً . بمعنى نفسي . حين يظهر أمامنا: لأنه يظهر لينجز مهمته التاريخية في الأزمة"[1].

من هنا تظهر لنا جدوى استخدام تقنية تيار الوعي في (ما تبقى لكم). باعتبارها مقوماً قوياً من مقومات الحيوية، يتيح الإحساس بالحضور، الذي يولده كون الكتابة منبثقة من منطقة الوعي مباشرة، الأمر الذي يكسبها نوعاً من الفورية تعوضها عما تفتقده، لدى الكتابة بالأساليب الأخرى. إن غسان يعتقد أن هذه التقنية تتيح بالفعل سهولة التماهي، أو التوحد، بالشخصية؛ حيث يصبح المتلقي مشاركاً في كل من المعاناة والخلق. إنها عملية سيكيولوجية في جوهرها: فعندما ينغمس حامد في مناجاة، يلج المتلقي في عقل هذه الشخصية ويشاركها معاناتها، فيما يشبه عملية التطهير الأرسطية المشهورة[*].

فحامد وسط الصحراء بعيداً عن غزة،

"ينظر مباشرة إلى قرص الشمس معلقاً على سطح الأفق، يذوب كشعلة أرجوانية تغطس في الماء "حيث تطبق السماء فوقه، وتتراجع المدينة حتى تستحيل إلى نقطة سوداء في نهاية الأفق، وحيث يتنفس جسد الصحراء، فيحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها". (ص161).

يقفز وعي حامد فجأة، ودون مقدمات، إلى مرحلة الكلام الداخلي قبل التنظيم، فتبدأ مصاريع نفسه الداخلية في الانفتاح أمام المتلقي، ليغوص معه، "في الليل، مثل كرة من خيوط الصوف مربوط أولها إلى بيته في غزة". ثم ها هو الآن . في الصحراء . يفك تلك الخيوط، مستحضراً زمناً ماضياً إلى زمن الحاضر، حيث

---

[1]. جورج لوكاش. الرواية التاريخية. ص39،40

*** لمعرفة معنى كل من التماهي والتطهير راجع مسرد المصطلحات.**

"العيون تأكل ظهره" وصوت المأذون الذي عقد لزكريا على مريم يلقنه: "كرر ورائي: زوجتك أختي مريم، زوجتك أختي مريم، على صداق قدره، على صداق قدره، عشرة جنيهات، عشرة جنيهات، كله مؤجل، كله مؤجل". (ص162).

ثم تردد نفسه الداخلية:

"كله مؤجل، طبعاً. فالمعجل هو جنين يخبط في رحمها... وغداً ستقول لابن الحرام الذي ستضعه في فراشها: لو كانت جدتك هنا!. ثم يكبر ويتزوج وينجب ويقول لابنه: لو كانت جدتك الكبيرة هنا!. لو.. لو.. منذ ستة عشر عاماً، وهو يقول لها: لو كانت أمك هنا، إذا تشاجرا قال لها: لو كانت أمك هنا؛ إذا ضحكا، إذا انتابها الألم، إذا عجزت عن الطبخ، إذا طردوه من عمله، إذا وجد عملاً: لو كانت أمك هنا، لو كانت أمك هنا... طوال شهرين علك وهماً كان يلجأ إليه كلما اجتاحته حُمَّى الغيظ: يحمل سكيناً طويلة ويندفع إلى سريرها، يكشف عن وجهها، فتفتح محجريها تاركة الجنون يطلّ منهما، يمسكها من شعرها ويقول لها شيئاً، ينظر إليها فقط، فتفهم كل شيء، ثم يطعنها طعنة واحدة في القلب تماماً، ويندفع إلى خارج الدار يبحث عنه: صهره. زوجتك أختي مريم، على صداق قدره عشرة جنيهات، كله مؤجل... لقد تركته يلوثها، أعطته نفسها في ربع ساعة مسروقة منه، وحين زرع الطفل في رحمها، كان قد أمسك به من عنقه: أنت حر، زوجنيها أو لا تفعل، فلست أنا الذي يخسر". (ص165.167).

ثالثاً.2/ب: زكريا:

لقد رأينا كيف أسبغ وعي الأيديولوجيا على البطل مجمل الصفات الإيجابية، في كل أحواله، إشكالياً كان أم ملحمياً. فكيف كان على هذا الوعي أن يصور شخصية العميل؟.

كنا قد رأينا، في بعض نماذج القص الفلسطيني، صوراً خاصة للعميل، كما في متشائل إميل حبيبي، على سبيل المثال؛ ثم ها نحن نرى نموذجاً مختلفاً له في (ما تبقى لكم). والفرق واضح في بناء الشخصيتين، وضوحه في اختلاف طبيعة كل من المؤلفين: غسان وإميل. فلئن حاولت (المتشائل) تصوير العميل بالصورة التي يراها فيه السياسي البراغماتي، مركزة على جوانب الضعف الإنساني فيه؛ لقد جاءت (ما تبقى لكم) لتبني شخصية هذا العميل وفق الصورة التي على الثوري أن يراه فيها: قبحاً تاماً، ومنتهى السلبية.

لم يكن العميل، سعيد أبو النحس المتشائل، واقفاً عند حد محدود، فهو إنسان طبيعي في وعي النص. ورغم أن السلب هو لب شخصيته، كما يراه وعي الثورة؛ إلا أن إميل يذهب إلى غير ذلك بالمرة، فينحت له اسمه (المتشائل) من لفظتين مختلفتين . التشاؤم والتفاؤل . تأكيداً على ضرورة حضور المفردتين عند حضوره. الأمر الذي يحمل المتلقي على الوقوف بين حدين مختلفين، فلا يدين العميل باعتباره متشائماً، ولا يمتدحه باعتباره متفائلاً[1].

وإذ لم يكن باستطاعة غسان، الثوري والقائد المناضل، أن يتصور وجود فلسطيني يقول بهذا، فقد كان عليه بالفعل أن يتعرض لسخرية إميل، السياسي

---

[1]. انظر: خضر محجز. إميل حبيبي: الوهم والحقيقة. ص304305.

البراغماتي، في دفاعه عن الجندي الصهيوني (دوف)[1]، الذي كان ذات يوم رضيعاً فلسطينياً اسمه (خلدون) . في رواية (عائد إلى حيفا) . فقده والداه لحظة النزوح الكبير، فكبر في أحضان العدو، ودخل الجيش الإسرائيلي ليحارب أخاه (خالد) الفدائي!.

فزكريا في (ما تبقى لكم) مثال للقبح والسلبية والانتهازية والجبن، وشخصيته مبنية منذ البدء وفق منطق سلبي شديد السواد:

1. فهو نتن. وهذه الصفة التي يطلقها حامد عليه، تلاحقه في أكثر من موطن. (انظر: ص173، 175، 186، 217).
2. وهو يرتعد لمجرد رؤية الفدائي سالم بجواره (انظر: ص200).
3. بل يصل به الجبن إلى حد الاعتراف العلني بالعمالة أمام الناس، إنقاذاً لحياته: إذ يركع أمام ضابط الاحتلال صارخاً: "أنا أدلكم على سالم". (ص176).
4. من هنا فقد كان على أيديولوجيا النص أن تحوله إلى مجرد كلب ينبح. (انظر: ص166).
5. ثم تمنحه من الصفات الخلقية ما يؤهله لأن يظل مزدرى: فهو ضئيل بشع كالقرد، بل هو مجرد لطخة مصادفة، وسط شعب من المناضلين. (انظر: ص167).
6. لذلك فهو صغير و"كلهم يقولون ذلك". (ص199).
7. وتافه "كفقاعة هواء عائمة، حيث لا يراها أحد، وحيث لا تستطيع أن تختار طريقها". (ص199.200).

---

[1]. انظر: إلياس خوري. الأخطاء والأضداد. مجلة الطريق. عدد3. ص152.153.

8. ويمضي عمره راكعاً، مكباً، يكاد جبينه يمس الأرض، بانتظار أن تركله قدم ثقيلة فينتصب واقفاً . كما فعل حين وشى بسالم . والذل يتآكله في جسده كالجرب. (انظر: ص200).
9. من هنا فقد كان على نهايته أن تكون بائسة كحياته، وأن تقتله مريم، في سعيها نحو التطهر. (انظر: ص230).

هكذا يبني غسان شخصياته، الإيجابية منها والسلبية على حد سواء: حد الواقعية التي "يتعذر فيها الفصل أحياناً، بين الواقع الحضاري والواقع الفني"، بطريقة لاوثائقية، تعيد ترتيب عناصر الواقع الحضاري، "بحيث تجيء خلقاً جديداً"، هو الواقع اللاحرفي الذي يراه فنان ملتزم[1]. ولعل هذا هو أحد أسباب غضب السياسي إميل حبيبي وسخريته منه[2].

ثالثاً.2/ج: مريم:

يبني غسان شخصية مريم بكثير من المهنية، فهي مأزومة بالمحيط وثائرة عليه في آن واحد. إنها مثال المرأة في المجتمع الشرقي. وحين تبحث عن حل لأزمتها، لا تجده إلا من خلال التماهي في شخصية الأخ الأصغر حامد. إن المجتمع في نظرها هو حامد. وهي إذ تجعل علاقات هذا المجتمع طاغية، فإنها في ذلك تنطلق من طبيعتها كأنثى شرقية، لا ترى نفسها إلا في مرآة السائد. وحين يصطدم هذا السائد برغبتها، تنكسر رغبتها وينتصر السائد. تنمحي الشخصية هنا لصالح المجتمع/ الثورة.

---

[1]. انظر: إحسان عباس. في تقديمه للرواية. ص12.

[2]. انظر: إلياس خوري. الأخطاء والأضداد. مجلة الطريق. عدد3. ص152.153.

كان على مريم أن تكون هكذا. فهي في نظر حامد شيء، وفي نظر نفسها شيء مختلف تماماً. فأي المنظورين على غسان أن ينصر؟.

1. إنها، في منظور حامد، الطهارة الأصلية، ماء المطر قبل أن ينزل إلى الأرض. لقد زاوج حامد بين أخته مريم والطهارة . يجب ألا ننسى هنا أن الطهارة في وعي غسان هي فلسطين . ورغم ذلك، ولأسباب قاهرة، تتلوث هذه الطهارة بزكريا. (انظر: ص167). إن مريم هي أخته وحبيبته، والمعادل الموضوعي لـ(الأم/الوطن)، قبل أن (تضيع/تتلوث)،
2. كما أنها . من الجهة الأخرى . تمثل أزمة حامد، بعد أن ضاعت بالنكبة، أو تلوثت بفقدان الشرف. يقول النص من داخل وعي حامد: "أنت يا وردة المنشية بأكملها، الطموحة المتعلمة، ذات الأصل والفصل، أي حياة تعيسة جعلتك تقبلين زكريا . بأعوامه كلها، وزوجته وأولاده . زوجاً؟. يا حبيبتي الصغيرة، يا حبيبتي". (ص195).

نقول هذا بعد أن تأملنا كيف استعاد كل من (حامد/ البطل) و(مريم/ الوطن) وعيهما المستلب، بقتل الخصمين . زكريا والجندي الصهيوني . في نهاية الرواية.

تلك هي مريم من منظور حامد. أما من منظور نفسها، فهي امرأة أولاً وأخيراً، شاء حامد ذلك أم أباه. فهي:

1. امرأة ولها جسد خصب وله متطلبات، كما يقول النص من داخل وعيها: "ما الذي كنت تعتقده يا حامد المسكين؟. أن يظل المحراث محرماً على هذه الأرض الخصبة؟. أن أصرف حياتي أمام سروالك المعلق، أستوحي فيه رجلاً اسمه فتحي، كان يحضّر بصمت وكبرياء مهراً يليق بابنة أبي حامد؟. لقد ضاعت يافا أيها التعيس، ضاعت، ضاعت، وضاع فتحي، وضاع كل شيء". (ص194.195).

2. وهي التي في يأسها تركت أخاها حامد يرحل، دون أن تحاول منعه بكلمة، مؤثرة سؤال جسدها على سؤال المجتمع، كما يقول النص من وعيها: "وقد تركناه يغادرنا كلنا دون كلمة واحدة". (ص171).

لكن هذين المنظورين . منظور حامد ومنظور مريم . سرعان ما يتحدان مرة أخرى، لتحقيق وعي الأيديولوجيا، فلا ترى مريم خلاصها إلا في قتل زكريا، بالضبط كما يفعل أخوها في مكان آخر مع الجندي الصهيوني.

إن كلاهما عدو في الحقيقة. ولا يتحقق الخلاص من العدو إلا بالمواجهة. ينتصر حامد على نفسه وأزمته وضياعه بقتل العدو، وتنتصر مريم لشرفها المهدور بقتل العميل. وكلاهما . العدو والعميل . وجهان لعملة واحدة. وهكذا ينتصر منطق الثورة أخيراً، بعد كل هذا العناء.

ثالثاً/3: النشوة كشرط للإبداع:

وأخيراً . وإذا ما قررنا تقبل مقولة نيتشه السابقة في شرطية النشوة للإبداع . دعونا نرى كيف تستبد نشوة الغضب، بالمناضل الفنان، فيصور لحظة الصراع بين الفلسطيني وخصمه، في نهاية الرواية . من خلال وعي الشخصيتين حامد ومريم معاً . بطريقة متزامنة، كما هي في النص الذي لا نجد بداً من إثباته تاماً:

"ولمعت أمامي بنصلها الطويل المتوقد، فوق الطاولة. فردني الجدار إليها، كأنني لعبة مطاط. واحتوتها قبضتاي معاً، وانسدل ذراعاي فوق كفّيّ المطبقتين على مقبضها حتى أسفل بطني: متشنجتين قاسيتين. واندفعنا مرة واحدة ونحن ننظر في عيني بعضنا مباشرة. كان النصل مندفعاً من بين كفيّ المحكمتي الإغلاق، وأحسست به حين ارتطمنا يغوص فيه. وأنّ أنيناً طويلاً، وحاول أن يرتد، إلا أن النصل جذبه من جديد، فأنزل كفيه

ووضعهما فوق كفيّ المتشنجتين، فوق المقبض، وأغمض عينيه. عندها تركت المقبض وارتددت إلى الوراء. كان النصل يغوص في عانته، فوق فخذيه مباشرة. وحاول أن ينتزعه، إلا أن كفيه . اللتين أخذتا تزرقان وترجفان . عجزتا عن الإمساك بالمقبض، فانحنى، واستند بذراعيه إلى الطاولة، فيما أخذ الدم يبلل سرواله، وينتشر قانياً لامعاً فوق ساقيه. وفي اللحظة التالية، فتح عينيه بوهن ونظر إليّ، فاستندت وأمسكته من كتفيه، ودفعته نحو الحائط، فالتصق جسده هناك، محنياً بعض الشيء، وقد سقط ذراعاه إلى جنبيه، فيما ألصق جبينه على الحائط، محاولاً أن يبعد المقبض عن الوصول إلى الجدار. ولكنني ثبّتُ كتفيه بكفيّ، ووضعت ركبتيّ على ظهره، ودفعته نحو الحائط بكل ما فيّ من قوة. وسمعت صوت النصل يغوص في لحمه بطيئاً، ولكن ثابتاً، مرتفقاً بصوت خشب المقبض وهو يحك الجدار بضراوة. فشخر كأنه يصحو من نومه، وتناهى إليّ صوت نزيز الدم يتدافع حول النصل، ثم انتفض وتساقط وتكوم بين قدمي الطاولة. وأضاء شعاع الشمس المتسرب من النافذة خطاً رفيعاً من الدم، كان يزحف برأس مدبب، وسط بلاط المطبخ الناصع البياض. ودوى صوت الصمت فجأة، حين أخذت الكلاب خارج النافذة تنبح نباحاً مسعوراً لا ينقطع، ولم تصمت إلا حين جاءت خطواته، مثلما كانت دائماً، خارج ذلك النعش المعلق فوق الجدار: تدق في جبيني إصرارها القاسي الذي لا يرحم. تدق فوقه مكوماً هناك قطعة من الموت. تدق، تدق، تدق". (ص230.233).

تتبدى النشوة هنا مبدعاً من لحم ودم، تقول بغضب كل ما يهجس به لاجئ فلسطيني، اقتُلع من بيته في يافا، أو من مزرعته في قرية لا اسم لها، ليلقى عارياً جائعاً فاقد الكرامة والاسم والهوية، في خيمة بائسة من خيام الأمم المتحدة.

تتوهج نشوة الغضب في وعي الشخصيتين سوياً، في زمن واحد، في مكانين مختلفين، وتخلق الفعل من العدم. مريم الممرورة بالفقد طوال الرواية . فقد الإرادة، فقد الشرف، فقد الأخ . يتخلق على يديها الفعل الحتمي، حيث تحتوي قبضتاها (لا ذاتها) السكين، وينسدل ذراعاها (لا إرادتها) على القبضتين، ليزيدا من قوتهما في القبض على السكين/ الحل. وبعد أن تنفذ الطعنة في قلب العميل فقط، تبدأ الفتاة باكتشاف إرادتها بالتدريج، منتقلة من كونها تابعة لقبضتيها، إلى مشاركة في الفعل: (واندفعنا مرة واحدة ونحن ننظر في عيني بعضنا مباشرة)؛ وصولاً إلى خلق الفعل: (وفي اللحظة التالية، فتح عينيه بوهن ونظر إليّ، فاستندت وأمسكته من كتفيه، ودفعته نحو الحائط، فالتصق جسده هناك).

علينا أن نلاحظ كيف يتطور الفعل هنا بقوة النشوة. إن أسلوب الكاتب هنا يشي بغضب لا محدود، طال كبته قبل أن يكتشف متنفسه وينفجر. فإذا كان الأسلوب هو الرجل، كما يقولون؛ أفلا نرى هنا غسان ذاته؟. إن النشوة في هذا المقطع لا تخلق أسلوبها فحسب، بل ألفاظها كذلك:

1. ففي العبارة: (ولمعت أمامي بنصلها الطويل المتوقد) نرى السكين . في وعي ذاتها . تلمع، فيما نصلها ليس مجرد طويل فحسب، بل (متوقد) كذلك.
2. ثم يُمنح الجدار وعي إنسان يتفوق على وعي الشخصية، فيرد مريم إلى السكين، كما نرى في عبارة: (فردني الجدار إليها، كأنني لعبة مطاط).
3. كما تستقل الذراعان بوعي ذاتي متميز عن وعي الشخصية، كأن الغضب المتشنج القاسي هو الذي يفعل لا الشخصية، كما نرى في قول مريم: (وانسدل ذراعاي فوق كفّيّ، المطبقتين على مقبضها حتى أسفل بطني: متشنجتين قاسيتين).

4. كل ذلك لكي تكتشف الشخصية ذاتها، وتستعيد إرادة الفعل، عن قصد ومعرفة وسبق إصرار، لتمنح الصراع الإنساني مداه الأوسع، كما تقول العبارة من وعي مريم: (واندفعنا مرة واحدة ونحن ننظر في عيني بعضنا مباشرة).

وعلى صعيد مقابل، يمكن قراءة المقطع، باعتباره خارجاً من وعي حامد، في لحظة صراعه مع عدوه الصهيوني في الصحراء. لقد خرج من غزة باحثاً عن قيمه، في هذا العالم المنحط، فلم يجدها إلا من خلال الصراع مع سالب كينونته. إنه يطعن عدوه في نفس الموضع الذي تطعن فيه أخته الآن عدوها العميل.

يتشابه المسرحان في هذه اللحظة النصية:

1. يوجد لدينا في الصحراء فتىً مشحون بنشوة الغضب، تقف مقابله أخته في المخيم، مشحونة مثله. فوق رأسها ساعة معلقة على الجدار تدق، وإلى جانبه في الرمل ساعة ألقاها من يده وهي تدق.
2. يوجد لدينا في الصحراء سكين نصلها الفولاذي يتوهج في الضوء، تقف مقابلها سكين أخرى في بيت مريم، تلمع بنصلها الطويل المتوقد وتندفع بذاتها، كما رأينا في المقطع.
3. يوجد لدينا في الصحراء، أمام حامد، عدو هو المقابل النقيض لتحقق الذات؛ يقف بالتوازي مع عدو مماثل من نفس معسكر الخصم، هو المقابل النقيض للشرف.
4. من هنا كان لا بد من طعن مشترك، بسكينين متشابهتين، في نفس اللحظة.

"إن الفلسطيني عرّف هويته وميّزها، من خلال صراعه مع الحركة الصهيونية... ما يميّز الهوية الفلسطينية هو التشريد وعدم الأمان؛ إضافة إلى خبرات النكبة، التي تنتقل من جيل إلى آخر. ولذلك فإن عملية بناء الكيان الفلسطيني ارتبطت بالكفاح المسلح: بمقاومة الاحتلال يصبح أحدهم

فلسطينياً. وبالتالي، فإن أي فلسطيني يولد وفيه شعور بأن له الحق في المقاومة"[1].

تدق ساعتان في مكانين مختلفين فوق جثتين . هما في الحقيقة جثة واحدة لنفس الشخص ـ ليجترح الفلسطيني حياته من موتهما. هكذا يتحرر الفلسطيني من وهم السلب، ليدخل منطقة فعل الإرادة، ويصنع الثورة.

[1]– عاصم خليل. على ضوء الواقع الفلسطيني: قراءة حديثة لنظرية السلطة الدستورية. رؤية. عدد28. ص36.

مسرد المصطلحات

ملاحظة: لقد تم ترتيب المصطلحات هنا ترتيباً تصاعدياً، حسب ورود المصطلح في الكتاب.

1. الأدب (literature): هو مجموع الكتابات المرتبة بوضوح، تحت تأثير التخييل.

2. الصدق الفني (artistic sincerity): هو سيطرة الفنان على التجربة، أو قدرته على امتلاك عالمه المصنوع، وإقناع المتلقي بأنه صادق في إحساسه بما يقول أو يبدع، بغض النظر عن إمكان حدوث ما يقول في الواقع من عدمه.

3. الصدق الواقعي (real sincerity): هو قول ما يمثل العالم الخارجي كما هو، بصورة موضوعية قدر الإمكان: أي بمنع الذات من إضفاء صبغتها الشخصية عليه.

4. الكتابة التخييلية (fictional writing): هي الكتابة التي يكون محورها اختلاق عالم وهمي . بشروط خاصة . بغية إحداث المتعة، كالقصص والروايات والمسرحيات...

5. النقد الأدبي (literary criticism): هو المناقشة العقلانية للنصوص الأدبية، والدفاع عنها ضد الرقابة، وتصنيفها وفقاً لنوعها، وتفسيرها وتحليل بنيتها وأسلوبها، والحكم على قيمتها مقارنة بنصوص أخرى، وتقدير تأثيرها على العالم.

6ـ التاريخ (History): بالحرف الكبير: هو مجموع المؤثرات المادية والنفسية المنتجة للظاهرة أو للفعل الإنساني. ومنها التاريخانية (historicism) التي تعنى بدراسة النصوص في تأثرها بالعالم.

7. الجمالية (aestheticism): نزعة تهتم بالاعتبارات الفنية الشكلية، دون اعتبار للمحتوى الأخلاقي أو الفلسفي أو النفعي. وأشهر شعار للجمالية هو: (الفن للفن).

8ـ النقد التاريخي (historical criticism): هو النقد الذي يفسر النص عن طريق ربطه بالعالم والنصوص في العالم. وهو نفس ما أطلق عليه إدوارد سعيد مصطلح (النقد الدنيوي).

9ـ علم التاريخ (historiography): هو العلم المهتم بتسجيل الأحداث الزمنية وكتابتها وحفظ أحداثها وأبطالها.

10. التحليل المحايث (immanence analysis): هو التحليل النقدي الذي يتناول النص من حيث هو ذاته، وفي ذاته. وهذا النوع من النقد يمنع التحاور مع النص، أو تلقيه أو تفسيره، إلا بأدواته هو، ومن داخله هو، دون الرجوع إلى مؤلفه أو محيطه الاجتماعي أو آثاره الثقافية.

11ـ الحداثة (modernism): يشير المصطلح إلى تلك النزعة العلمية المادية، التي سادت أوروبا مع بداية عصر النهضة والثورة الصناعية. ورغم أن الحداثة

نـادت بسـلطة الفرد (الديموقراطيـة) إلا أنهـا سـحقته فـي خضـم سـعيها إلـى الـتحكم بالطبيعة والمجتمعات، وتنميط الوعي الإنساني عبر إنتاج النموذج.

12ـ مـا بعـد الحداثـة (post modernism): هـي فلسـفة نقديـة لمجمـل مرحلـة الحداثة. وتعلن عدم وثوقها بالنظريات الكليانية والأيديولوجيات الساعية إلى تنميط الوعي الإنساني. وتحاول تقديم نفسها على أنها فلسفة إنسانية تحترم تعدد الثقافات.

13. موت المؤلف (death of the author): مصطلح تحول إلى شعار. وأول من أطلقه كان عالم اللسانيات الفرنسي رولان بارت عام 1968. ويعني: ضرورة إهمال المؤلـف تمامـاً عنـد أي محاولـة لتفسير نصـه، فـالنص سيد نفسـه. ممـا يحيلنـا إلـى الشعار المشابه: (لا شيء خارج النص).

14ـ علاقـات الإنتـاج الأدبيـة (literary relations of production): هـي مجموعة القوانين . المادية والرمزية . المؤثرة في إنتاج النصوص وتلقيها ونشرها ونقدها وتصنيفها ووصفها والإثابة عليها (أو العكس) في لحظة معينة من الزمان.

15ـ النقـد الـدنيوي (secular criticism): مصـطلح صـكه المفكـر إدوارد سـعيد، ويشير إلـى ذلك النوع من التحليل الذي يتعامل مع النص باعتباره مادة أنتجتها الدنيا بشروط الدنيا. ومن هنا يتضح أن مصطلح النقد الدنيوي غير بعيد عن مصطلح النقد التاريخي، رغم ما يحتويه من إحالات أكثر علمانية.

16. الأيديولوجيا (ideology): إطار عقائدي يتضمن برنامج عمل. فالأيديولوجيا مرتبطة بالفرد داخل مجموعة، تؤثر عليه وتحدد علاقته بالمجتمع، بوصفها إطاراً عقائدياً تتحدد من خلاله حزمة المبادئ التي لا تحكم سلوك الفرد فحسب، بل تسعي إلى التحكم في المجتمع كذلك.

17ـ التناص: (intertextuality): هو عملية استدعاء ذهني لنصوص استقرت طويلاً في لاشعور المؤلف، ويرى الناقد أنها مؤثرة في إنتاجه. ومن هنا فالتناص في حقيقته هو استراتيجية تلقٍ، أكثر منه استراتيجية إبداع.

18. لحظة الزمن المستمر (continuous): هي اللحظة التي يستخدم فيها الراوي الفعل المضارع في السرد بهدف إيهام المتلقين بتوقف اللحظة العابرة واتخاذها طابع الأبدية والقيمة المطلقة.

19ـ المعادل الموضوعي (objective correlative): تحويل المشاعر المجردة إلى عالم مادي مصور. فـ(بهية) مثلاً . في شعر الوطنية المصرية الحديثة . معادل موضوعي لمصر: (مصر ياما يا بهيةْ، يا امّ طرحةْ وجلابيةْ، الزمن شاب وانتي شابةْ، هوّه رايح وانتي جايةْ)... وهكذا.

20ـ القناع (persona): مصطلح صكه العالم النفسي كارل يونج، ويشير إلى الدور الذي يتبناه المرء ويتخذه ويتظاهر به، نتيجة للضغوط التي يمارسها المجتمع عليه. وهو في الفن تقمص الممثل لشخصية تخييلية على المسرح. وقد استعارت الفنون النقدية هذا المصطلح واستفادت منه.

21ـ المونولوج (monologue): مصطلح قادم من عالم المسرح الإغريقي؛ حيث يناجي البطل نفسه على الخشبة، فتتبدى أمام المشاهد محتويات نفس الشخصية في لحظة التبين.

22. البنية (structure): هي هيكل الشيء، أو التصميم الذي أقيم طبقاً له. فبنية النص هي شبكة العلاقات المتعلقة بطريقة ترتيب المكونات اللغوية. فالبنية هي العنصر الجوهري الناظم لشكل النص ويظهره على الصورة التي يبدو عليها.

23ـ المفارقة (paradox): الكلمة في أصلها اليوناني مكونة من مقطعين، هما (para) وهو الضد، و(doxa) وهو المتوقع. فالمفارقة تعني ضد المتوقع. وعلى هذا فهي تعبير بلاغي يرتكز على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ، بما يؤدي إلى ازدواجية المعنى. فالمفارقة أسلوب تعبيري متناقض في ظاهره، ويحمل شيئاً من الحقيقة في باطنه. حيث يتوقع المتكلم من المتلقي أن يبحث عما وراء كلماته من معان هي المقصودة لذاتها.

24ـ المونتاج (montage): الوصل والفصل بين العناصر غير المتشابهة بهدف إحداث صدمة في وعي المتلقي.

25ـ المفكر العضوي (organic intellectual): هو المثقف الذي يعادي القيم الآفلة في عملية التطور الاجتماعي . وينحاز إلى القيم الجديدة الصاعدة، وينظّر لانتصارها تحقيقاً للعدالة المجتمعية.

26ـ الثيمة (Theme): الفكرة الأساسية التي ترد في شكل صورة دائمة التكرار. فتفضح انشغالات الكاتب الأساسية.

27ـ الراوي (narrator): تقنية سردية يلجأ إليها المؤلف مشخصاً من خلالها ضمير القول.

28ـ اللاشعور (unconsciousness): هو مجموعة الرغبات المكبوتة التي تنكرها حياتنا الواعية (الشعور). فتظهر في الحلم ولحظات فقدان السيطرة. لهذا فكثيراً ما ينظر إلى الكتابة الأدبية على أنها لحظة اعتراف.

29ـ السرد (narrative): هو ما يقدمه المؤلف تحت اسم قصة قصيرة أو رواية، بأسلوب فني قوامه الرؤية الذاتية. مما يعني أنه قد لا يراعي تسلسل الأحداث كما هي في الأصل.

30ـ الكبت (repression): آلية دفاع للأنا، يقذف بواسطتها التصورات الممنوعة مؤسسياً إلى اللاشعور، ومن ثم ينكرها.

31ـ تيار الوعي (stream of consciousness): نوع من الحديث الحميم الخاص، الذي يدور داخل نفس الشخصية، بغية تقديم العمليات النفسية، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام المنظم.

23ـ الديماغوجيا (demagogy): خطاب لغوي غير منطقي، وغير متحضر، يعتمد على تخدير شعور الجماهير وإثارة غرائزها الأولى، لأهداف مشكوك في فائدتها العامة.

33ـ المؤلف الضمني (Implied author): هو شخصية المؤلف التي يستنتجها المتلقي من بين ثنايا النص.

34ـ المؤلف المدني (real author): يمكن تسميته بالمؤلف الواقعي: وهو الشخص الحقيقي الذي يمتلك اسماً في السجل المدني ورقما، ويعلن عن اسمه هذا كمؤلف للنص.

35ـ اللغة (language) والكلام (Parole): مصطلحان من إنتاج فيرديناند دي سوسير، أبي علم اللغة الحديث. فاللغة هي النظام النظري الذي يضم قواعد لغة قوم ما، أما الكلام فهو التحقق العيني لتلك القواعد. فاللغة نشاط جمعي عام وذو

طابع مؤسسي، في حين أن الكلام نشاط فردي، أسلوب أو طريقة كل شخص منا في التعبير عما يريد قوله. وعلى هذا فالأدب كلام يتخذ اللغة أداة.

36ـ البطل التاريخي: هو الشخصية القائدة التي تفرزها لحظة زمنية مأزومة في المجتمع، ليقود الناس إلى تحقيق أهدافهم، والخروج من الأزمة. فالبطل التاريخي يقف في منطقة وسطى بين البطل الملحمي والبطل الروائي. وربما كان قطز في رواية (واإسلاماه) ممثلاً حقيقياً للبطل التاريخي.

37ـ البطل التراجيدي: الشخصية الأولى في التراجيديا . المسرحية المأساوية القديمة ـ وهو بتعبير أرسطو (أفضل منا)، لأنه في الغالب ملك أو زعيم يتسم بالجرأة المفرطة، ويتحدى القدر، رافضاً أن يملي عليه ما يفعل ثم يعاقبه عليه. ولذا فإن نهايته دائماً حزينة، حيث يمنى بالهزيمة، أمام القوى الخارقة، ويتعاطف معه جمهور النظارة. وأهم مثال للبطل التراجيدي أوديب، في مسرحية سوفوكليس: أوديب ملكاً.

38ـ البطل الروائي: الشخصية الأولى في النص الروائي الحديث، ولا يسميه النقد الحديث بطلاً إلا تجاوزاً، لأنه شخص عادي يواجه مشاكل الدنيا بأدوات الدنيا. وهو يخفق في العادة في الوصول إلى هدفه، بسبب من تكالب المدنية الحديثة على الفرد. وأهم مثال عليه: دون كيشوت.

39ـ البطل الملحمي: الشخصية الأولى في الملاحم القومية، وهو إنسان خارق القوة، غير عادي (أحياناً هو نصف إله) يحقق الانتصار على كل ما يواجهه من عقبات طبيعية أو صناعية أو بشرية، فيصبح مثالاً وقدوة لشعبه. ومن الأبطال الملحميين: أخيل وهكتور وأوديسيوس، وأبي زيد الهلالي، والزير سالم...

40ـ الاغتراب (alienation): نوع من الشعور بالتشيؤ ينتج عنه انفصال الذات عن المجتمع. وله نتيجتان: أحداهما سلبية تؤدي إلى العزلة. والأخرى إيجابية وتؤدي إلى الإبداع أو الثورة.

41ـ التطهير (catharsis): وهو ناتج عن اندماج أفراد الجمهور بالمسرحية، وتخيل أن ما يحدث فيها هو حقيقي ويحدث لهم، الأمر الذي يحقق لديهم نوعاً من التوازن والراحة، خصوصاً بعد خروج المشاهدين من المسرحية وتأكدهم أن ما حدث لهم من ألم لم يكن حقيقياً. فالتطهير هنا شيء يشبه الراحة التي يشعر بها المسيحي بعد الاعتراف أمام الكاهن.

42ـ التماهي أو التوحد (identification): هو حالة من الاندماج الكلي بين الممثل والشخصية والجمهور. بحيث يتوهم الممثل . ويوهم الجمهور . بأن الشخصية التي يمثلها على المسرح هي ذاته هو، وليست مجرد قناع. وهذه الحالة تتبدى في أجلى معانيها في المونولوج.

المصادر والمراجع

أولا: الكتب:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون. المعجم الوسيط. استانبول. دار الدعوة. 1990.

2. أحمد حسين. الوجه والعجيزة (مجموعة قصصية). الناصرة. الصوت. 1979.

3ـ أحمد عبد المعطي حجازي. الأعمال الكاملة. الكويت. دار سعاد الصباح. 1993.

4. إدوارد سعيد. العالم والنص والناقد. ترجمة عبد الكريم محفوض. دمشق. اتحاد الكتاب العرب. .2000

5. إديث كريزويل. عصر البنيوية. ترجمة جابر عصفور. ط1. الكويت. دار سعاد الصباح. سلسلة آفاق العصر. 1993.

6. ألفريد فرج. مؤلفات ألفريد فرج (2). سليمان الحلبي، الزير سالم. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1989.

7ـ ألڤين كرنان. موت الأدب. ترجمة بدر الدين حب الله الديب. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. 2000.

8. أمل دنقل. الأعمال الشعرية. القاهرة. مكتبة مدبولي. دون تاريخ.

9ـ إيريش أورباخ. محاكاة: الواقع كما يتصوره أدب الغرب. ترجمة محمد جديد والأب روفائيل خوري. منشورات وزارة الثقافة السورية. سلسلة دراسات فكرية. دمشق. 1998.

10ـ ثربانتس. دون كيخوته. ترجمة عبد الرحمن بدوي. ط1. جزء1. دار المدى للثقافة والنشر والمجمع الثقافي. دمشق وأبو ظبي. 1998.

11. جامعة القدس المفتوحة. مناهج تحليل النص الأدبي. دون تاريخ.

12ـ جان بيلمان نويل. التحليل النفسي والأدب. ترجمة حسن المودن. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. 1997.

13ـ جان بول سارتر. ما الأدب. ترجمة وتقديم وتعليق محمد غنيمي هلال. القاهرة. نهضة مصر. دون تاريخ.

14ـ جورج سانتيانا. الإحساس بالجمال: تخطيط النظرية في علم الجمال. ترجمة محمد مصطفى بدوي. مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود. مهرجان القراءة للجميع. سلسلة: أمهات الكتب. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 2002.

15ـ جورج لوكاش. الرواية التاريخية. ترجمة صالح جواد الكاظم. طبعة خاصة. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. 2005.

16ـ جيل دولوز. التجريبية والذاتية: بحث في الطبيعة البشرية وفقاً لهيوم. ترجمة أسامة الحاج. ط1. بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. 1999.

17. جيمس سكوت. المقاومة بالحيلة: كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم. ترجمة إبراهيم العريس ومخايل خوري. ط1. بيروت. دار الساقي. .1995

18ـ حنا فاخوري. الجامع في تاريخ الأدب العربي. ج1 (الأدب الحديث). ط1. بيروت. دار الجيل. 1986.

19. خضر محجز. إميل حبيبي: الوهم والحقيقة. ط1. دار قدمس. بيروت ودمشق. 2006.

20. رايموند وليامز. الثقافة والمجتمع. ترجمة وجيه سمعان. مراجعة محمد فتحي. القاهرة. مكتبة الأسرة. مهرجان القراءة للجميع. الهيئة المصرية العامة للكتاب. سلسلة الأعمال الفكرية. 2001 .

21. روبرت همفري. تيار الوعي في الرواية الحديثة. ترجمة وتعليق وتقديم محمود الربيعي. القاهرة. مكتبة الشباب. دون تاريخ.

22ـ رومان ياكبسون. قضايا الشعرية. ترجمة محمد الولي ومبارك حنون. ط1. الدار البيضاء. دار توبقال للنشر. .1988

23ـ سوزان برنار. قصيدة النثر. ترجمة زهير مجيد مغامس. مراجعة علي جواد الطاهر. ط2. القاهرة. آفاق الترجمة. الهيئة العامة لقصور الثقافة. 1996.

24ـ سيجموند فرويد. تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان. مراجعة مصطفى زيور. ط5. القاهرة. دار المعارف. دون تاريخ.

25ـ عبد العزيز حمودة. الخروج من التيه: دراسة في سلطة النص. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة. 2000.

26. عبد العزيز حمودة. المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك. الكويت. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. 2003.

27ـ عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. تحقيق محمد الفاضلي. ط1. صيدا وبيروت. المكتبة العصرية. .1998

28. عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مكتبة الأسرة. مهرجان القراءة للجميع. سلسلة الأعمال الفكرية. 2000.

29. عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير. ط4. سلسلة دراسات أدبية. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998

30. عبد الله الغذامي. النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية. ط1. بيروت والدار البيضاء. المركز الثقافي العربي. .2000

31. غسان كنفاني. الآثار الكاملة. ط3. المجلد الأول (الروايات). مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت. 1986.

32ـ غيورغي غاتشف. الوعي والفن. ترجمة نوفل نيوف. مراجعة سعد مصلوح. الكويت. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سلسلة عالم المعرفة. 1990.

33ـ فريدريك نيتشه. أفول الأصنام. ترجمة حسان بورقية ومحمد الناجي. ط1. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. 1969.

34ـ ڤنسنت. ب. ليتش. النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات. ترجمة محمد يحيى. مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. 2000.

35ـ ڤيركور. صمت البحر. ترجمة وحيد النقاش. ط2. دار المطبوعات الحديثة. القاهرة. 1979.

36ـ كارل. ج. يونج. علم النفس التحليلي. ترجمة نهاد خياطة. القاهرة. مكتبة الأسرة. مهرجان القراءة للجميع. سلسلة أمهات الكتب. 2003.

37. مجموعة من المؤلفين. النقد الثقافي والنقد النسوي. من أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي المنعقد بالقاهرة في نوفمبر 2000. ط1. القاهرة. دار غريب للطباعة والنشر. 2003.

38. مجموعة من المؤلفين. الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر. إشراف عز الدين إسماعيل. القاهرة. معهد البحوث والدراسات العربية. 1999.

39. مجهول المؤلف. الزير أبو ليلى المهلهل بن ربيعة. بيروت. مؤسسة المعارف. 1987.

40. محمد عزام. تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية: دراسة في نقد النقد. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2003.

41ـ محمد عناني. المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي عربي. ط3. القاهرة. الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان. سلسلة أدبيات. 2003.

42ـ محمود درويش. ديوان محمود درويش. المجلد2. ط1. بيروت. دار العودة. 1994.

43ـ ميلان كونديرا. الوصايا المغدورة. ترجمة: معن عاقل. الأوائل. دمشق. 2000.

44. هومي. ك. بابا. موقع الثقافة. ترجمة ثائر ديب. ط1. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة. 2004.

45. هوميروس. الإلياذة. ترجمة أمين سلامة. ط2. دار الفكر العربي. القاهرة. 1981.

46. هيجل. محاضرات في تاريخ الفلسفة. ترجمة خليل أحمد خليل. ط1. بيروت. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. 1986.

ثانياً: المجلات:

47. رؤية. غزة. عدد28. مارس.2004

48. الطريق. بيروت. عدد3. 1996.

49. فصول القاهرية:

عدد1. مجلد16. صيف1972.

عدد3. مجلد5. إبريل/مايو/يونيو1985.

عدد4،3. مجلد7. 1987.

عدد63. شتاء وربيع 2004.

عدد64. صيف2004.

عدد79. شتاء وربيع2011.

50. وجهات نظر. القاهرة. عدد59. ديسمبر2003.

ثالثاً: مواقع الشبكة العنكبوتية (إنترنت):

51. الجزيرة نت. 2006/4/10.
http://www.aljazeera.net/NR/exeres/06835D87-79AF-4C2C-9F04-03C36CC5B920.htm.

52. ويكبيديا. 2009/1/30.
http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF_%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%A7%D8%BA%D9%88%D8%B7

53. عنقاء فلسطين. 2009/2/27.
.http://www.o2o1.com/vb/archive/index.php/t-2453.html

54. العربية نت. 27/ 2/2009.
http://www.alarabiya.net/save_print.php?save=1&cont_id=5293.

55. اليسار الأردني. 2009/2/28.
http://joleft.net/web/data/taha.doc

56. الموسوعة العالمية للشعر العربي. 2011/8/11.
http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=67783&r=&rc=27

الفهرس

مسلسل	الموضوع	الصفحة
1	مقدمة الطبعة الثانية	7
2	الفصل الأول في نظرية الأدب، والأدب العربي	9
3	أولاً: في ماهية الأدب: تحرير المصطلح	9
4	ثانياً: في ضرورة الأدب للإنسان	12
5	ثالثاً: الصدق الواقعي والصدق الفني	14
6	رابعاً: في الأدب العربي	15
7	رابعاً/1: تحرير المصطلح	15
8	رابعاً/2: ازدهار الأدب العربي في العصر الحديث	17
9	رابعاً/2/أ: رياح التغيير	17
10	رابعاً/2/ب: الإحياء والتجديد والتحديث	19
11	رابعاً/2/ج: شعر الحداثة	26
12	أخيراً: المدونات الأدبية	30
13	الفصل الثاني: في نظرية النقد الأدبي الحديث	33
14	أولاً: في ماهية النقد الأدبي	33
15	أولاً/1: تحرير المصطلح	33
16	أولاً/2: لمحة سريعة عن تطور النظرية النقدية	34
17	أولاً/3: كيفية تعامل المناهج النقدية مع النصوص	35
18	أولاً/3/أ: النقد والطبقية الثقافية	35
19	أولاً/3/ب: عزلة النص عن العالم	37
20	أولاً/3/د: النقد الدنيوي	44

مسلسل	الموضوع	الصفحة
21	ثانياً: استراتيجيات تحقق النص	45
22	ثانياً/1: تاريخانية النص	45
23	ثانياً/2: إعادة الاعتبار إلى المؤلف	46
24	ثانياً/3: مراعاة المحتوى الثقافي إلى جانب الشكل الجمالي	48
25	ثانياً/4: احترام المتلقي والحرص على ضمان التواصل معه	49
26	ثانياً/5: التحرر من سطوة الأيديولوجيا	50
27	ثالثاً: الخطوات الإجرائية	51
28	الفصل الثالث: نموذج من قصيدة التفعيلة للشاعر أمل دنق	53
29	أولاً: الشاعر	53
30	ثانياً: النص	56
31	ثالثاً: التحليل	66
32	ثالثاً/1: وحدات القصيدة	66
33	ثالثاً/2: الصورة	66
34	ثالثاً/3: الموسيقى	68
35	رابعاً: بنية النص	69
36	رابعاً/1: البنية الخارجية: الهيكل العام	69
37	رابعاً/2: مخيال القصيدة: البنية الداخلية	71
38	رابعاً/3: المعادل الموضوعي	72
39	رابعاً/4: الولع الحس	77
40	الفصل الرابع: نموذج من قصيدة النثر للشاعر محمد الماغوط	81
41	أولاً: الشاعر	81
42	ثانياً: القصيدة	83
43	ثالثاً: التحليل	88

مسلسل	الموضوع	الصفحة
44	ثالثاً/1: المفارقة	88
45	ثالثاً/2: المونتاج	90
46	ثالثاً/3: خطورة اليأس	91
47	ثالثاً/4: صور متسارعة	93
48	ثالثاً/5: كلاب النثر السوداء	94
49	ثالثاً/6: الوداع تشظياً	98
50	الفصل الخامس: نموذج من المقالة للكاتب خضر محجز	101
51	أولا: النص	101
52	ثانياً: التعليق	105
53	الفصل السادس: نموذج قصصي للكاتب أحمد حسين	107
54	أولاً: المؤلف	107
55	ثانياً: النص	108
56	ثالثاً: التحليل	121
57	ثالثاً/1: الثيمة الأساسية	121
58	ثالثاً/2: المثقف العضوي	124
59	ثالثاً/3: الصراع وعلاقات القوة	127
60	ثالثاً/4: الغريزة والرقابة	132
61	الفصل السابع: نموذج مسرحي للكاتب ألفريد فرج	135
62	أولاً: الكاتب	135
63	ثانياً: مسرحية الزير سالم	136
64	ثانياً/1: مقدمة لا بد منها	136
65	ثانياً/2: النص	138
66	ثالثا: التحليل	150

مسلسل	الموضوع	الصفحة
66	الفصل الثامن: نموذج روائي للكاتب غسان كنفاني	153
67	أولاً: الكاتب	153
68	ثانياً: ما تبقى لكم: ما يشبه النص	154
69	ثالثاً: التحليل	156
70	ثالثاً/1: البطل في رواية عالم منحط	156
71	ثالثاً/2: الشخصية	161
72	ثالثاً/2/أ: حامد	161
73	ثالثاً/2/ب: زكريا	167
74	ثالثاً/2/ج: مريم	169
75	ثالثاً/3: النشوة كشرط للإبداع	171
76	مسرد المصطلحات	177
77	المصادر والمراجع	185