بسم الله الرحمن الرحيم

عنوان النص

يهتم النقد الحديث كثيراً بما يسمّى «عتبة النص» ومنها العنوان، ويوليه عناية كبرى، حتى قامت دراسات وأبحاث حول «العنوان».. طبيعته، وأشكاله، ودلالاته. وعلى عادة النقد الحديث في تفخيم الظواهر، والمبالغة في التأويل، أعطيت قضية العنوان أكثر من حجمها.

إن عنوان النص الأدبي - على أهميته ودوره - لا ينبغي أن يقع الناقد في حبائله، أو أن يضخم من شأنه، فيعطيه أكثر مما يستحق. إنه قد يستأنس به المتلقي: ناقداً، أو قارئاً عادياً بعض الأنس، وقد يكون إضاءة خافتة أو باهرة لجوانب من سراديب النص، ولكنه يحسن ألّا يغرق في التعويل عليه، وأن يستقبله بحذر، وألّا يحمّله أكثر من طبيعته.

إن العنوان – كما شبهه دريدا ذات مرة، وهو يتحدث عن شعر الشاعر مالارميه – كالثريا المعلقة في سماء غرفة، لا تستطيع – وإن أضاءت الغرفة - أن تحدد محتوياتها، أو ترتبط بها ارتباطاً منطقياً أو موضوعياً، ومن ثَمَّ فالعنوان ليس إلا محض ضوء يسطع بياضه على سطح الكلمات لينير تعرجاتها. إنه محض هالة ضبابية تفتح لخيال الشاعر ولخيال القارئ معاً مجالات متعددة لتوليد الصور والاستعارات والكنايات.

وبعبارة أخرى لا ينبغي للعنوان أن يحدد معاني النص، أو يفرضها بصورة مسبقة، أو قاطعة، أو يغلق الفهم عليها. لا ينبغي أن يُنْظَر إليه – دائماً – على أنه وسيلة لتلخيص الموضوع، أو تقديم موجز عن قضية من القضايا، أو فكرة من الأفكار، فيقع المتلقي في حبال الوهم.

وعندما نستأنس في هذا السياق بما يقال عن «موت المؤلف» - الذي لا يمكن أن يموت في رأينا – يصبح العنوان الذي هو من وضع المؤلف أصلاً أمراً غير ذي بال، فنحن قد ألغينا من خلال موت المؤلف الذي زعمته البنيوية وغيرها جميع مقاصد المؤلف، فماذا يحملنا - بالتالي - على الاهتمام بالعنوان!؟

إن العنوان - ولا يعني كلامنا الإسقاط التام لقيمته - لا ينبغي - من خلال تضخيم قيمته كذلك - أن يكون سبباً في توجيه القارئ وجهة معينة في قراءة النص أو تفسيره، أو يكون ستاراً يحجب عنه زوايا أخرى من هذا النص. إنه - بتعبير دريدا الذي ذكرناه - يضيء كالثريا، ولكنه لا يشفّ عن كل شيء، ولا يحدد كل شيء.

ولا ننسى - في هذا السياق - أن قضية الاهتمام بالعنوان ليست قديمة في الأدب، بل ما أكثر النصوص التي وصلت إلينا، ودرسناها وتذوقناها، وهي خالية من العنوانات أصلاً! ولا سيما النصوص التراثية عندنا وعند غيرنا من الأمم.

إن العنوان - على أهميته، وعلى كونه علامة مضيئة - لا ينبغي أن يعتد به اعتداداً قوياً، فيشكل عندئذ حجر عثرة في سبيل الولوج الأعمق إلى عالم النص، وفي سبيل قراءته قراءة غير مصادَرَة مسبقاً بما يشوّش عليها، أو يحجب منها ابعاداً وزوايا أخرى

مدير التحرير

مجلة فصلية تصدر عن
رابطة الأدب الإسلامي العالمية
المجلد (٢٥) العدد (٩٧)
ربيع الآخر - جمادى الآخرة ١٤٣٩هـ
كانو الثاني (يناير)- آذار (مارس) ٢٠١٨م

رئيس التحرير
د . عبد القدوس أبو صالح

نائب رئيس التحرير
د . ناصر بن عبدالرحمن الخنين

الإخراج الفني
عيسى محمد الهلال

المراسلات باسم رئيس التحرير
المملكة العربية السعودية
الرياض ١١٥٣٤ ص ب ٥٥٤٤٦
هاتف: ٠٠٩٦٦١١٤٦٢٧٤٨٢
٤٦٣٤٣٨٨
فاكس: ٤٦٤٩٧٠٦
جوال: ٠٥٠٣٤٧٧٠٩٤
www.adabislami.org
E-mail
info@adabislami.org

الاشتراكات
للأفراد في البلاد العربية
ما يعادل ١٥ دولارا
خارج البلاد العربية
٢٥ دولارا
للمؤسسات والدوائر الحكومية
٣٠ دولارا

أسعار بيع المجلة
دول الخليج ١٠ ريالات سعودية أو ما يعادلها، الأردن دينار واحد، مصر ٦ جنيهات، لبنان ٢٥٠٠ ليرة، المغرب العربي ٩ دراهم مغربية أو ما يعادلها، اليمن ١٥٠ريالاً، السودان ٢,٥ جنيه، الدول الأوربية ما يعادل ٣ دولارات.

من كُتّاب العدد

د. منجد مصطفى بهجت

محمود أسد

د. يسري عبدالغني عبدالله

أحمد محمد أبو شاور

شروط النشر في المجلة

- تستبعد المجلة ما سبق نشره
- موضوعات المجلة تنشر في حلقة واحدة.
- تكتب الموضوعات المرسلة على الحاسوب مع ضبط الشعر، وألا يزيد على عشر صفحات.
- يرجى ذكر الاسم ثلاثياً مع العنوان المفصل.
- ترسل نبذة قصيرة عن الكاتب.
- توثيق البحوث توثيقا علميا كاملا.
- الموضوع الذي لا ينشر لا يعاد إلى صاحبه.
- إرسال صورة غلاف الكتاب،موضوع الدراسة أو العرض، أو صورة الشخصية التي تدور حولها الدراسة أو المجرى معها الحوار.

مدير التحرير
د . وليد إبراهيم قصاب

سكرتير التحرير
أ . شمس الدين درمش

هيئة التحرير
د . سعد أبو الرضا
د . عبد الله بن صالح المسعود
د . محمد عبدالعظيم بن عزوز
د . علي بن محمد الحمود

مستشارو التحرير
د . عبدالعزيز الثنيان
د . عبدالباسط بدر
د . حسن الهويمل
د . عبدالله العريني
د . رضوان بن شقرون

في هذا العدد

دراسات

❖ **الافتتاحية**
- عنوان النص — مدير التحرير — ١
- التوظيف الإسلامي للأسطورة في مسرحية مأساة أوديب لعلي أحمد باكثير — د. معتز سلامة عبدالله — ٤
- نجيب الكيلاني والسيرة النبوية — د. حلمي محمد القاعود — ٢٠
- أدبية الرسالة عند حسن الوراكلي في فيوض — د. حسن الغشتول — ٣٨
- الإبداع والتخييل في أدب الطفل المسلم — د. مصطفى عطية جمعة — ٤٤
- موقف التفكيكية من النص — نورة علي القحطاني — ٥٢
- المسجد الأموي بين شاعرين قديم مجهول ومعاصر — محمود أسد — ٦٠
- كبرياء الإيمان في مرافعة أمام الطاغوت.. الرؤية والأداة — د. مصطفى أبو طاحون — ٧٨

❖ **الورقة الأخيرة:**
- حركة الأدب الإسلامي — د. عماد الدين خليل — ١١٢

نصوص إبداعية

- قطار – شعر — محمود مفلح — ١٥
- ونمت على ضفاف العاصي – قصة — فاضل السباعي — ١٦
- سيوف العز والأقصى – شعر — مصطفى عكرمة — ١٨
- عذرا مسلمي بورما – شعر — رأفت عبيد أبو سلمى — ٢٧
- نقش على جدار الوطن – شعر — عبدالرحمن العشماوي — ٣٦
- القدس بيتنا – شعر — عبدالرحيم الماسخ — ٤٢
- أرض أنا بغراسها – شعر — سامية محمد الأمين — ٤٣
- بطعم الليمون – نثيرة — شميسة غربي — ٤٩
- العصفور والصياد – شعر — نوال مهنى — ٥١
- النهر – قصة — عمر فتال — ٥٨
- أولادي – شعر — د. أحمد صالح السديس — ٦٦
- استياء – قصة — صورية مروشي — ٧٦
- كريم حيا وميتا – مسرحية — أحمد محمد أبو شاور — ٨٨
- يا ليتني كنت قطا – قصة — مروة سعيد علي حسن — ٩٤
- وقار الشيب – شعر — محمد مصطفى البلخي — ١١١

الأبواب الثابتة

❖ **لقاء العدد:**
- مع الدكتور منجد مصطفى بهجت — حوار: التحرير — ٢٨

❖ **من التراث:**
- مصابي جليل والعزاء جميل — أبو فراس الحمداني — ٥٠

❖ **من ثمرات المطابع:**
- تأثر الآداب الأوربية بالأدب العربي والإسلامي.. رؤية مقارنة — د. يسري عبدالغني عبدالله — ٦٨

❖ **مكتبة:**
- نحو مسرح إسلامي للدكتور نجيب الكيلاني — د. وليد قصاب — ٨٥

❖ **رسالة جامعية:**
- دور الشعر التشادي في الدعوة الإسلامية — الباحث: محمد نهار زين — ٩٦

❖ **أخبار الأدب الإسلامي** — إعداد: شمس الدين درمش — ١٠٠

التوظيف الإسلامي للأسطورة

في مسرحية «مأساة أوديب» لعلي أحمد باكثير

تتمتع الأسطورة بحركة وحيوية تجعل المؤلفين يتجهون إليها؛ لتوظيفها في الكشف عن رؤيتهم وموقفهم تجاه مجتمعهم والأحداث التي تحيط بهم سواء على المستوى الشخصي أم المستوى العام، فهم في توظيفهم للأسطورة يسعون لتفسيرها تفسيرًا جديدًا يربطون بينها وبين مشكلات عصرهم ومجتمعهم، ويقربون بينها وبين الأطر الفنية السائدة.

فالأسطورة- بالنسبة للمؤلفين- بمثابة القالب الرمزي الذي تنصب داخله الأفكار البشرية، وبإعادة صياغتها من خلال لغة المؤلف ووجدانه وخياله، يتحول الرمز فيها من مدرك فلسفي- يكشف عن حركة الديمومة وحركة الصراع التي تنطبع في الأشياء فتحيلها مادة حية- إلى مدرك جمالي مفعم بالوجدان والخيال، إذ إن التصور الإبداعي اللغوي لعالم الأسطورة إنما يقوم على توحيد الأضداد والتأليف بينها في وحدة محكمة تأليفًا جديدًا إلى حد كبير. كما أن الأسطورة تتشابه إلى حد كبير مع الدراما من ناحية الصراع الذي يدور بداخلها، فكلاهما يحتوي على صراع من النوع القدري، حيث يقف البطل في كليهما يواجه قدره.[1]

د. معتز سلامة عبد الله - مصر

وتتعدد المصادر الأسطورية التي استمدها الأدباء العرب في بناء أعمالهم الأدبية، فمنهم من اعتمد على الأساطير الفرعونية مثل أسطورة (إيزيس وأوزيريس)، ومنهم من وظف الأساطير الإغريقية مثل أسطورة (أوديب) وأسطورة (بجماليون)، ومنهم من اتخذ من الأساطير الهندية منطلقا لبناء مسرحياته مثل أسطورة (إراخت)، إلى غير ذلك من

الأساطير. ولا يُعنى هذا البحث بالنسبة للأعمال الأدبية التي استلهمت الأساطير في بنائها الفني بتتبع أوجه اقترابها من الأسطورة الأم أو ابتعادها عنها، فما يَعني الباحث هو الدراسة النقدية الفنية التي تعتمد على التأويل، وتتبع العلاقات داخل العمل، بهدف إبراز أبعاد بنائه والكشف عن الوسائل التي وظفها الكاتب للتعبير عن رؤيته.

ويمكن تناول نموذج للأعمال الأدبية التي اعتمدت على الأسطورة في بنائها الدرامي مسرحية «مأساة أوديب» للكاتب الدرامي الكبير «علي أحمد باكثير»، إذ يحاول الباحث في الصفحات التالية التعرف على أهم القضايا التي حاول (باكثير) إبرازها في توظيفه لهذه الأسطورة داخل بنائه الدرامي، وإبراز إلى أي حد كان الفكر الإسلامي متحكمًا فيه أثناء كتابته لهذا العمل. ولكن قبل الشروع في فحص عمل (باكثير) سيقدم الباحث ملخصًا سريعًا لمسرحية «أوديب ملكًا» للكاتب اليوناني (سوفوكليس)؛ لكي نتعرف على مدى التغيير الذي أحدثه (باكثير) في نوعية الصراع داخل عمله.

علي أحمد باكثير

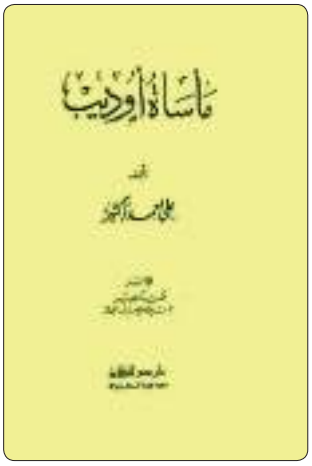
أوديب سوفوكليس:

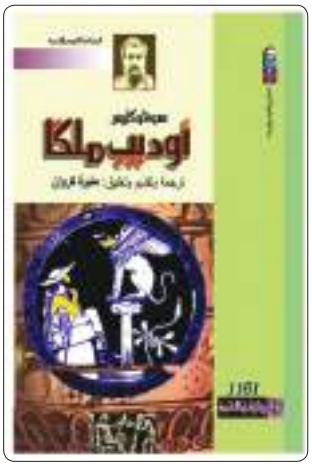
يدور الصراع في مسرحية (أوديب ملكًا) لسوفوكليس بين البشر والآلهة. فملخص القصة أن كاهنًا يتنبأ للملك (لايوس)- ملك طيبة- أن زوجته (جوكاستا) سوف تلد غلامًا، وأن هذا الغلام عندما يكبر سيقتل أباه ويتزوج أمه. وهكذا عندما ولدت (جوكاستا) ولدًا أمر (لايوس) أحد الرعاة أن يحمل الطفل إلى قمة جبل ويقيده من قدميه حتى يموت. ولكن الطفل لا يموت، بل يعثر عليه شخص ويحمله إلى قصر (بوليب) ملك كورنث، حيث عُنيت به الملكة (ميروب) التي لم تنجب أطفالاً وأسمته (أوديب) أي «متورم القدمين».

وينشأ (أوديب) وهو يعتقد أنه ابن الملك والملكة. ولكن في أحد الأيام عيَّره أحد ندمائه السكارى بأنه لقيط. فذهب إلى معبد دلف يستلهمه الحقيقة، فعرف أنه قُدِّرَ له أن يقتل أباه ويتزوج أمه ويجلب التعاسة لأهل مدينته. فيقرر (أوديب) أن لا يعود إلى كورنث، ظنًا منه أن النبوءة موجهة إلى (بوليب) و(ميروب). ويمضي به الطريق إلى مكان عنده مفترق طرق، ويرفض (أوديب) أن يفسح الطريق لعربة تحمل مسافرًا كبير السن. وتنشب معركة يقتل فيها (أوديب) ذلك الرجل الذي لم يكن سوى أبيه (لايوس).

ويصل (أوديب) إلى مدينة طيبة - مهبط رأسه- وهناك يجد (أوديب) فزعًا وارتباكًا يسودان المدينة. فقد كان هناك حيوان غريب مفزع يُطلق عليه أبا الهول، قد قبع على صخرة وراح يلقي الألغاز على كل من يمر به، ومن لا يستطع الوصول إلى الحل يكُنْ مصيره الهلاك على يد هذا الحيوان. ويأتي (أوديب) فيسأله أبو الهول: ما الحيوان الذي يسير في الصباح على أربع، وفي الظهيرة على اثنتين، وفي المساء على ثلاث؟ فيجيبه (أوديب): هذا الحيوان هو الإنسان، فهو في الطفولة يزحف على أربع، وحين يشب يمشي على اثنتين، وعندما يشيخ يتكئ في سيره على عصا. ويكون هذا هو الجواب الصحيح، ويستشيط أبو الهول غضبًا لذلك ويلقي بنفسه من فوق الصخرة فيلقى مصرعه. ويفرح أهل طيبة بهذا الشاب الذي خلَّصهم من الفزع الرابض عند مدخل مدينتهم، ويتوَّجونه ملكًا عليهم ويزوِّجونه بالملكة (جوكاستا) التي لم تكن سوى أمه.

وهكذا تتحقق النبوءة دون أن يدرك أحد، وتسير الأمور سيرًا طبيعيًا ينعم فيه الشعب بالعدل والأمان في ظل ملكهم (أوديب)، وتنجب الملكة ولدين وبنتين. وحدثت بعد ذلك مجاعة وطاعون، وتجمع الشعب أمام القصر يرجون ملكهم أن يتشفع لدى الآلهة التي كانت غاضبة على شعب طيبة. وأرسل (أوديب) يستفتي المعبد فعلم أن رجسًا يقيم في هذه المملكة لا بد أن يزال، وأنه لا بد من الكشف عن قاتل (لايوس) وعقابه. ثم علم (أوديب) أخيرًا من الكاهن (ترزياس) أن (أوديب) نفسه هو ذلك الرجس الذي ينبغي أن تتخلص منه المدينة. ولم يصدق (أوديب) في بادئ الأمر، وظل يحقق في الموضوع، واستدعى الراعي الذي كُلِفَ بقتل الطفل. وهكذا حتى تتضح له الأمور ويتيقن من أنه قد قتل أباه وتزوج أمه.





وتمضي القصة إلى غايتها، ومن ثم لم تستطع (جوكاستا) الحياة، وقد ظهرت لها حقيقة الإثم الذي تعيش فيه فتنتحر. وفقأ (أوديب) عينيه، وينفذ اللعنة التي توعد بها القاتل من قبل، فينفي نفسه، بعد أن يوصي (كريون) بأبنائه خيرًا.[٢]

وقد كانت هذه هي النهاية التي وضعها سوفوكليس لمسرحيته، وقد تعددت التفسيرات النقدية لهذه المسرحية، ولكن ما من شك أن (أوديب) سوفوكليس «يؤكد الجبرية الإغريقية في فترة من الفترات. فهو حاول أن يفر من قدره من حيث سعى إليه. فقد رفض العودة إلى كورنث حين علم بالنبوءة حتى لا تتحقق، ظناً منه أنها موجهة للملك والملكة اللذين ربياه، ولكنه وقع في النبوءة حيث فر منها.»[٣]

وهنا نأتي للسؤال الأهم: كيف استطاع (باكثير) أن يُخَلِصَ الأسطورة من أفكارها الغريبة التي- ولا شك- أنها تتعارض مع العقيدة الإسلامية الصحيحة؟ وكيف استطاع أن يلقي من خلال الأسطورة الضوء على بعض القضايا الفكرية والاجتماعية المعاصرة له؟

أوديب باكثير:

افتتح (باكثير) هذه المسرحية - كعادته في معظم أعماله الأدبية- بآية من القرآن الكريم، هي قوله تعالى: ﴿.... وَلَا تَتَّبِعُوا خُطُوَاتِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُّبِينٌ (١٦٨) إِنَّمَا يَأْمُرُكُم بِالسُّوءِ وَالْفَحْشَاءِ وَأَن تَقُولُوا عَلَى اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ (١٦٩)﴾(البقرة). وهذه الافتتاحية ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها إحدى عتبات النص التي تحملنا إلى فضاء المسرحية الذي لا تستقيم قراءتها إلا بها. فهي تختزن رؤية باكثير وموقفه من المسرحية. فهذه الافتتاحية حددت لنا زاوية النظر إلى العمل، كما حاولت إبراز العمل بوصفه ثمرة إنتاج موجه بطريقة ما، وأنه لابد من تقدير ذلك التوجيه، فهي إذن تدافع عن النص ضد عدم الفهم، وضد التأويلات المغلوطة، كما تحرص على إعادة تداوليته وإبراز رسالته.

وبعبارة أخرى تعدُّ هذه الافتتاحية افتتاحية تقريظية تتوخى توجيه القارئ نحو المعنى الذي أراده

المبدع، مع إعطائه حكمًا مسبقًا على قراءته، إذ عبرها يتم التركيز على السياق التواصلي بين المبدع والمتلقي، فبها يهدف المبدع إلى نقل معنى جديد لم يكن يعلمه المتلقي.

والمعنى الذي أراد باكثير أن ينقله لنا من خلال هذه الآية أن الإنسان مسؤول عن تصرفاته، وأن الله يحذر الإنسان من الشيطان، ويوضح له أنه في صراع دائم معه؛ فهو يمثل قوى الشر، وفطرة الإنسان السليمة وعقله يمثلان قوى الخير، وكلتا القوتين في صراع أبدي.

وفي ضوء هذا المعنى تشكّلت الصورة الجديدة للمسرحية، هذه الصورة التي عالج من خلالها (باكثير) أربع قضايا رئيسة هي: قضية الصراع بين الحق والباطل، وقضية العدالة الاجتماعية، وقضية الجبر والاختيار، وقضية الذنب والتوبة.

وسنتناول الآن كل قضية من هذه القضايا على حدة في محاولة للتعرف على الطريقة التي عرض بها (باكثير) هذه القضية، وكيف عالجها في ضوء الشكل العام للأسطورة الأصلية، وفي ضوء ثقافته الإسلامية؟

أولاً: قضية الصراع بين الحق والباطل:

ذكرنا في بداية البحث أن الصراع في (أوديب سوفوكليس يدور بين الآلهة والبشر، فأين يتركز الصراع في (أوديب) باكثير؟ يجيب د.عز الدين إسماعيل عن هذا السؤال قائلاً: «نستطيع أن نقرر ببساطة أن الصراع هنا بين قوى الشر ممثلة في الكاهن الأكبر المخادع، وقوى الخير ممثلة في (أوديب) و(ترزياس) الكاهن المصلح»[٤]. إذاً فالصراع لم يكن بين (أوديب) والآلهة، لأنه لم يكن هناك آلهة، بل إله واحد كامل لا يحمل حقداً للبشر[٥].

فالفكر الإسلامي الذي يتحرك منه (باكثير) داخل أعماله كان يفرض عليه أن يجعل هناك إلهًا واحدًا فقط، وليست عدة آلهة كما في الأسطورة الأصلية، وإذا ما كان هناك أحد ينظر إلى هذا الإله على أنه إله ظالم أو عاجز[٦]، إلا أن هذا الشخص يكتشف في النهاية أنه مخطئ في حق الإله، وأن العيب ليس في الإله، بل في رجال دين هذا الإله الذين يشوهون الدين ويضرّونه أكثر من أن ينفعوه. فهم يستغلون جهل الناس بأمور الدين، ويفرضون عليهم النذور والأوقاف ليحصل هؤلاء الرجال على هذه الأموال، وتكثر ثرواتهم، ويظل الناس فقراء يعانون من الجوع ومذلة السؤال معتقدين أنهم بذلك يرضون الإله، ويحصلون على الحسنات التي ترفع من شأنهم. بالإضافة إلى أن من يكفر ويلحد بهذا الإله يسترد صوابه في آخر المسرحية، ويؤمن بهذا الإله بعد أن تتكشف له خدعة رجال الدين الفاسدين.[٧]

والمؤامرة التي وقع (أوديب) ضحيتها كانت مؤامرة الكاهن الفاسق الذي استغل مركزه الديني في الإيقاع بـ(أوديب). وهو في كل مرحلة من مراحل هذه المؤامرة تدفعه شراهته للمال والنذور إلى أن يوقع في روع ضحاياه أن الوحي الإلهي هو الذي يريد، وأنه ليس إلا منفذاً لهذه الإرادة.[٨] وهكذا أوعز هذا الكاهن المخادع إلى الملك (لايوس) بالتخلص من ابنه حتى لا يكون وبالاً عليه. وهو في الحقيقة قد قبض ثمن ذلك من منافسه الملك (بوليب) ملك كورنث.[٩] ثم دبر الكاهن نجاة (أوديب) من القتل، وأوعز لنديمه أن يعيِّره بأنه لقيط،[١٠] ودبَّر له أن يقتل أباه ويتزوج أمه.[١١] ويظل الكاهن الأكبر مسالمًا لـ(أوديب) سبع عشرة سنة كان خلالها تتوافد عليه النذور من الملكة (جوكاستا)؛ حتى إذا كانت قصة الوباء وخشي الكاهن من عزم (أوديب) على تفريج أزمة الشعب بأن يوزع في الناس أموال المعبد، كان ذلك بداية للصراع بينهم.[١٢]

ويقرر (أوديب) مصادرة أموال المعبد غير عابئ بتهديدات الكاهن الأكبر بإشاعة تفاصيل قصته في الناس.[١٣] وينضم إلى (أوديب) في موقفه (ترزياس)

الذي طرده الكاهن الأكبر من المعبد ومن المدينة لعدم رضائه عن تصرفاته. وعندئذ يظهر لنا (أوديب) و(ترزياس) مؤمنين بالله، وكافرين بالمعبد وكهنته، وعلى رأسهم كبيرهم. ويشتد الصراع بين الجانبين، الكاهن الأكبر يهاجم (أوديب) و(ترزياس) ويغري بهما جموع الشعب، وله في ذلك وسيلته، وبين يديه حججه، و(أوديب) و(ترزياس) يهاجمانه ويكشفان للناس عن حقيقته. ويبذل الطرفان قصارى جهدهما في ذلك الصراع الذي ينتهي آخر الأمر بهزيمة الكاهن

الأكبر وافتضاح أمره، وطرده إلى قمة جبل كتيرون لا يبرحها حتى الممات، وتتوزع أموال المعبد على الناس إلى جانب المعونة التي قدمها كذلك (بوليب) ملك كورنث.[١٤]

ومن ثم يمكن أن نصف الصراع في مسرحية (باكثير) بأنه صراع بين الحق والباطل، ولكل منهم رجاله، فنحن أمام طرفين متناقضين؛ أحدهما رجال الدين الفاسدون أو من يدعون أنهم أولياء الله، ونستطيع أن نطلق عليهم أنهم شياطين الإنس الذين يفترون على الله الكذب من أجل تحقيق أطماعهم المادية، فيكنزون الذهب والفضة، ويستولون على ضياع الناس وأموالهم، ويقترفون في سبيل ذلك ألواناً من الشر والفساد، ويمثل هذا الفريق الكاهن الأكبر (لوكسياس)، وهو الفريق الذي يحذرنا منه المؤلف، فـ(لوكسياس) - بالنسبة لـ(باكثير)- شيطان من شياطين الإنس يجب على الآخرين أن يحترسوا منه حتى لا يوقعهم في الإثم؛ ولعل هذا يفسر لنا تصدير المسرحية بالآية القرآنية الكريمة التي يحذرنا فيها الله من اتباع خطوات الشيطان لأنه عدو مبين لنا.

والطرف الآخر الإنسان السوي في مجموعه العام، بما فُطِرَ عليه من نوازع الضعف البشري التي تهوي به أحياناً إلى مزالق الجريمة والإثم، وهذا هو (أوديب)، الذي ولد على الفطرة السليمة،[١٥] ولكن شياطين الإنس لا يتركونه في حاله، بل يسعون بكل قوة إلى أن يوقعوه في الإثم،[١٦] لذا فإن هذا الطرف يحتاج دائماً إلى مَنْ يساعده ويقف بجانبه، ينصحه ويقوي من موقفه ويعيده إلى الطريق المستقيم إذا ابتعد؛ لأنهم يفهمون الدين فهمًا صحيحًا، وهم دائمًا على أهبة الاستعداد للدفاع عن هذا الحق، والتصدي للباطل مهما كانت قوته وعلو أمره، ويمثل هذا النفر الكاهن (ترزياس)، الذي استخدمه (باكثير) رمزاً لرجل الدين الصالح الذي لا يرضى بالفساد، بل يحاربه قَدْرَ استطاعته، ويدعو إلى الدين القيم، فهو يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر مهما كانت العواقب، فـ(ترزياس) وقف بكل قوة أمام الكاهن الأكبر؛ لأنه أراد أن يستخدم الدين فيما ليس له، ويفتري على الله الكذب مما أدى إلى طرده من المعبد،[١٧] كما أنه وقف أمام (أوديب) ورده إلى صوابه، عندما كفر (أوديب) في أول المسرحية

بالإله؛ لأن وحيه كشف له عن إله قاس، ثم يظهر له (ترزياس) ليعيده إلى إيمانه، ويوضح له أن الله الحق لا يوحي بالشر والإثم، وإنما يوحي بالخير والبر. وأن ما يحدث في المدينة هو من جراء خدعة دبرها الكاهن الأكبر الذي يريد أن يستحوذ على أموال الناس، وليس هذا من وحي الإله الحق.[١٨]

هكذا أحدث (باكثير) تغييرًا جوهريًا في طبيعة الصراع في المسرحية، ومنحه بعدًا دينيًا أخلاقيًا قوامه حدود مسؤولية الإنسان عما يرتكبه من جرائم الشر والفساد، مع ما أودع الله فيه من عقل يميز به الخير من الشر، وإرادة تدفعه إلى القيام ببعض الأفعال وترك بعضها الآخر.[١٩]

ثانيًا: قضية العدالة الاجتماعية:

حاول (باكثير) أن يجر صراع الحق والباطل إلى منطقة الإصلاح الاجتماعي، إذ استغل جشع الكهنة واستيلاءهم على أموال الشعب ليعرض لقضية العدل الاجتماعي وحرية الملكية، وذلك حين جعل (أوديب) يستهدف من حملته على الكهنة والمعبد؛ تحقيق العدالة الاجتماعية بين طبقتي الشعب، طبقة الأغنياء الذين يعيشون عيشة مرفهة، وهم قليلون تمثلهم مجموعة كهنة المعبد، وطبقة الفقراء الذين يعانون البؤس وقلة العيش، وهي تمثل الجزء الأكبر من الشعب.

فمنذ بداية المسرحية و(أوديب) يريد أن يحل مشكلة المجاعة التي تتعرض لها البلاد بوضع يده على أموال المعبد وإعادتها للشعب. فهذه الأموال من وجهة نظر (أوديب) هي أموال الشعب حصل عليها الكهنة بدون وجه حق، بل كان هناك من علية القوم أيضاً من كانوا يتقون شر كذب كهنة المعبد بتقديم القرابين والنذور للكهنة حتى لا يدبروا حولهم المؤامرات، فها هو الكاهن الأكبر كان يبتز (جوكاستا) فتقدم للمعبد النذور والقرابين طمعاً في إسكاته حتى لا يكشف أمر النبوءة للشعب، ويعرف الشعب أن (أوديب) هو سر المجاعة التي يعيشون فيها، وأن (أوديب) هو الرجس الذي أغضب الإله.[٢٠]

وبالرغم من أن (أوديب) عاش صراعًا طويلاً بين تهديد (لوكسياس) (كبير الكهنة) له بفضح أمره وسط الشعب، فإنه استمر على موقفه بمصادرة أموال المعبد؛ لينقذ الشعب من المجاعة. وبعد أن تراكمت الأحداث وأخذت صورتها النهائية من كشف أمر (أوديب) وفضحه أمام الشعب، يرفض (أوديب) منح الكاهن الأكبر المال، ويصر على توزيعه على الشعب.[٢١]

وإذا كان (ترزياس)- صوت الدين المعتدل- قد ساعد (أوديب) في الاستمرار على موقفه وشجعه، واعتبر أن ذلك الموقف هو الحل الأمثل للمجاعة، فإنه يتكشف لنا أن محاولة (أوديب) قبل ظهور (ترزياس)، «محاولة من رجل اشتراكي يريد تحقيق حرية الملكية لجماهير شعبه، إلا أنه بعد ظهور (ترزياس) أخذ صورة الشخص المسلم الذي يريد أن يضع الأمور في نصابها، ويعيد للأهالي الحرية في أن يُطعَموا.

لقد أراد باكثير بهذا أن يعلن أن أي دعوة لحرية الملكية لجماهير الشعب هي دعوة إسلامية.»[٢٢] وكأنه كان يسعى لإسقاط أحداث هذه المسرحية على واقعه المعيش، فباكثير في هذه المسرحية ينادي بتحقيق العدالة والمساواة على المستويين الاجتماعي والاقتصادي، مطالبًا بمبدأ توزيع الثروات على كل أفراد الرعية، وعدم إيثار طبقة واحدة من الشعب بهذا الأمر، رافضًا محاولات الإقصاء والتهميش التي يقوم بها الأغنياء تجاه الفقراء. ومن ثم اتخذ من المسرحية وسيلة يوضح بها للسلطة الحاكمة آنذاك؛ أن طريق الإصلاح السليم الذي فيه النجاة لجموع الشعب المصري، هو الإصلاح الاجتماعي الملتزم بقواعد الدين الإسلامي، الذين ينقذ البلاد من

الفروق الطبقية الموجودة داخل المجتمع المصري، لا الإصلاح الاشتراكي أو الرأسمالي.

ثالثا: قضية الجبر والاختيار:

استطاع (باكثير) أن يحقق معنيين إسلاميين من خلال الصراع في هذه المسرحية:

«المعنى الأول يتحقق في الحملة على الكهانة والكهان، وكل تدليس باسم الدين يفسد على الناس حياتهم، ويتولى (أوديب) -بطبيعة الحال- هذه الحملة.»[٢٣]

والمعنى الثاني يرتبط بمشكلة المسرحية في مجملها وهي مشكلة القضاء والقدر، والحرية والاختيار، وما يتصل بذلك من العدالة الإلهية.[٢٤] فالكاهن الأكبر كان مختارًا حين دبَّر مؤامرته، ولابد أن يُسأل عن نتيجة هذا الاختيار.[٢٥] والإنسان يختار فيكون اختياره هو القدر، كما يوضح ذلك (أوديب):

أوديب: أنا اليوم.. الآن.. الساعة مختار، أقدر أن أقولها، وأقدر ألّا أقولها، فيا ليت شعري أي هذين القدر؟ إن قلتُها كان هذا هو القدر، وإن لم أقلها كان هذا هو القدر. ولكن لا أدري الآن.. لا أعرف الساعة أيهما.. هو القدر، بل إني أدري ذلك.. إن القدر الآن لمطوي في يميني: في يدي أن أجعله نعم، وفي يدي أن أجعله لا... إذن فلأعلن لها الحقيقة الآن، وليكن هذا هو القدر. لأقولن لـ(جوكاستا): أنتِ أمي.. أمي التي ولدتني من صلب (لايوس)! (يتوجه نحو الباب الثاني وهو ينادي في قلق واضطراب) جوكاستا! جوكاستا![٢٦]

فـ(أوديب) كان إنسانًا مريدًا عاقلاً حرًا في اختيار ما يصنع وما يدع. وكان يستطيع أن يفضي إلى الناس في طيبة منذ البداية بقضيته قبل أن ينصبوه ملكًا، ولكنه -كما يدلنا سياق المسرحية- لم يجد فرصة، لأن الكاهن كان قد أحكم الخطة. ولو بسط (أوديب) للناس قضيته فانتهوا فيها وفيه إلى رأي لما تزوج أمه، ولاكتُفِيَ منه بالتكفير عن قتل أبيه خطأ. ولكن (أوديب) لم يصنع هذا. وهنا نجد الباب الضيق الذي أدان به (باكثير) أوديبه، فقد كان حرًا في اختياره حين آثر السكوت، ولم يبصِّر الناس بموقفه منذ البداية.[٢٧]

وهكذا أدار (باكثير) -ببراعة فائقة- شخوص مسرحيته وأحداثها حول هذين المحورين: «فهناك إله واحد عادل حكيم وما سواه باطل، وهناك الإنسان المريد القادر العاقل الحر في اختياره المسؤول عن نتائج أعماله. وليس بين هذا الإله وذلك الإنسان أي صراع لأنه لا يبغي للإنسان إلا الخير. أما الصراع الحقيقي الذي يجب على الإنسان أن يخوضه فهو ذلك الصراع بين الحقيقة والوهم، أو بين الواقع الملموس والخرافة الغيبية. وقد خاض (أوديب) هذه المعركة وانتصر للحقيقة والواقع.»[٢٨]

إذن لا مجال لسلطة القدر الإلهي، بالمعنى الذي نراه عند سوفوكليس، فالقدر الإلهي في الإسلام أسمى من أن يطلع عليه البشر. ولقد تضمن حوار (ترزياس) مع (أوديب)، حول دور الأخير فيما ارتكب من خطأ القتل لأبيه والزواج بأمه، تحديداً لمناط الثواب والعقاب، ينبثق من المنظور الإسلامي،[٢٩] فهو يذكر له أن «الإله الحكيم الذي لا يحيط بحكمته سوء. قد خلق الخير والشر، ومنحنا عقلاً نميز به بينهما، وقدرة نأتي بها أيهما نشاء ونختار، ليبلونا أينا أحسن عملا.» فكما يقول الله عز وجل: ﴿إِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيلَ إِمَّا شَاكِرًا وَإِمَّا كَفُورًا﴾ (سورة الإنسان، الآية ٣)، وكذلك يقول الله تعالى: ﴿أَلَمْ نَجْعَل لَّهُ عَيْنَيْنِ* وَلِسَانًا وَشَفَتَيْنِ* وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ﴾ (سورة البلد الآيات ٨، ٩، ١٠).

واستنادًا إلى هذا المبدأ الإسلامي استطاع (باكثير) أن يضع (أوديب) في موقف المجبر في بعض المواقف، ولديه حرية الاختيار في مواقف أخرى. فهو أثناء قتله أباه كان مجبرًا على ذلك نتيجة للخدعة التي وقع فيها

كل من (أوديب) وأبيه، ففي الوقت الذي كان (أوديب) يسعى نحو أبيه لكي يُسلِّم عليه ويطلب منه الصفح؛ لكي يخالف النبوءة التي قيلت له، كان الأب يسعى برجاله نحوه ليقتله ويتجنب النبوءة التي أخبره بها الكاهن الأكبر، مما أدى إلى أن يشتبك (أوديب) مع رجال أبيه في قتال شديد نتج عنه مقتل أبيه ومن معه من الرجال، وبذلك يكون (باكثير) قد جعل (أوديب) يقتل أباه ولكن بغير تعمد، بل دفاعًا عن النفس.[٣٠]

بينما في زواجه من أمه فقد تم ذلك بكامل إرادته وباختياره المطلق، فلم يدفعه إليه أحد دفعًا، بل هو الذي لم يُعمِل عقله وإرادته، فهو كان يعلم سلفًا من الكاهن أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه، فكان ينبغي عليه عندما تحقق الجزء الأول من كلام الكاهن، أن يُعمل عقله ويفكر ويتحرى الأمر قبل أن يتزوج أمه، إذ كان بوسعه أن يقف أمام الناس ويخبرهم بفعله، بدلاً من ارتكابه هذا الجرم العظيم، وهذا هو ما وضحه له الكاهن (ترزياس) بعد ذلك عندما أخبره أنه كان ينبغي أن يُكاشف الناس يوم ذاك بحقيقة خطبه، ويقول لهم: إن الكاهن الأكبر قد زعم لي كذا وكذا، وإني لا أعلم من الأمر شيئًا، فماذا ترون يا أهل طيبة؟ ها أنتم أولاء ارتضيتموني ملكًا عليكم، وجعلتم لي الحق في الزواج بالملكة الأرملة. أما العرش فليس ما يمنعني من قبوله، وأما الملكة فلن أتزوجها حتى أعلم علم اليقين أنني لست طفل (لايوس)، الذي أسلمه قديمًا للقتل. هلموا أيها الملأ ابحثوا لي هذا الأمر، وأحضروا من تعرفون من الشهود. ومن ثم نستطيع أن نستنتج أن (أوديب) كان مسؤولاً عن هذا الزواج المحرم فهو وقع فيه بكامل إرادته وبإيعاز من نفسه الأمارة بالسوء التي زينت له أمر الزواج، وأقنعته بأنه ليس ابن (لايوس)، وأنه أحق بالفوز بالملكة الجميلة التي ليست أمه بلا شك، فأصبح ضعيفًا أمام نوازعه الإنسانية التي كثيرًا ما تخدع صاحبها، وهو ما لخصه (أوديب) بقوله لـ(ترزياس): «... وحق الإله الذي استحلفتني به لقد هممت يومئذ مرارًا أن أفعل بعض ما ذكرت، ولكن وُصَفَاء القصر ما لبثوا أن احتوشوني وداولوني، فهذا يغسلني، وهذا يطيبني،

وهذا يرجل شعري، وهذا يكسوني فاخر الثياب، وكلهم يترنم بمحاسن الملكة... بمحاسن أمي يا (ترزياس)! آه يا ليت أفواههم حُشيت حينئذ بأثوال من النحل الوحشي الهائم في شعف الجبال! (تتلاحق أنفاسه)، ثم لم ألبث أن دخلت عليها يا (ترزياس). فوجدتها جارية حسناء كأنها فتاة عذراء، فانمحى من قلبي كل أثر لاحتمال أن تكون أمي، بل تمثل لي حينئذ خيال (ميروب)، كأنها تقول لي عاتبة: «هل يجمل بك يا بني أن تتزوج هذه

الفتاة الحسناء، دون أن أشهد عُرسك؟ أواه..... أنى كان يمكنني الخلاص يا (ترزياس)؟[٣١]

فنحن نستطيع أن نستنتج من المشهد السابق أن (أوديب) وقع في الزواج من أمه بسبب تحريض من نفسه التي أُعجبت بالملكة من قبل أن تراها من خلال كلام وُصَفَاء القصر، فإذا ما رآها (أوديب) أوحت إليه نفسه الأمارة بالسوء بأنه أحق بهذه المرأة، فلم يُعمِلْ عقله، بل رضخ لما أوحته إليه نفسه، بالإضافة إلى تأثير الشيطان الذي تمثل له في صورة (ميروب) معاتبًا له بسبب الزواج من هذه الحسناء بدون علمها، كأنها

موافقة ضمناً على الزواج، ولكن غير راضية عن عدم إخبارها بأمر هذا الزواج، فكل من الشيطان والنفس الأمارة بالسوء دفعاه إلى الزواج بالملكة، وقد كان في استطاعة (أوديب) أن يتغلب عليهما إذا أَعمَلَ عقله، أي أن (أوديب) ليس لديه أي عذر يستطيع أن يتحجج به أمام الآخرين، بل هو المسؤول الأول عن هذا الزواج.

وقد ناقش (أوديب) بنفسه قضية الجبر والاختيار هذه عندما وضح أمام شعب طيبة أنه شك في حكمة الإله، ثم شك في وجوده جملة. ولكنه لم يشك في عقله وإرادته، بل قال لنفسه: إنه إنسان مختار، يستطيع أن يفعل الشيء، وألّا يفعله. ثم ضرب على ذلك مثالاً بقوله: «وكنت قد أدمنت الخمر في تلك الآونة أستعين بها على همي، فجعلت أصف الأكواب أمامي، فأرمي ببعضها على الأرض فيتحطم، وأترك بعضها سليماً مكانه، وأنا أقول لنفسي: هذا القدح في يدي أستطيع أن أحطمه إذا شئت، وأن أبقيه سليمًا، لاشك عندي في قدرتي على ذلك، وفي حرية اختياري، ما من أحد يقدر أن يُكرهني على كسر قدح أو إبقائه سليمًا.»[٣٢]

إن (أوديب) يمثل في هذه المسرحية إنسان العصر الذي يؤمن بعقله وإرادته أكثر من أي شيء، ويرى أنه يستطيع أن يتحكم في قدره، وأنه ليس مجبرًا على فعل شيء بعينه. الأمر الذي يؤدي إلى وقوعه في كثير من المشكلات التي لا يستطيع حلها، ومن ثم يلجأ إلى الله؛ لكي يُعينه على حل هذه المشكلات.

وبذلك يكون قد عرض (باكثير) لقضية الجبر والاختيار من منظور إسلامي يرى أن الإنسان مجبر على فعل بعض الأشياء، وأنه ليس له دخل فيها، ولا يجب أن يُعمِل عقله، بل يرضى بتلك الأشياء كما هي، وأن الإنسان لديه حرية الاختيار في مواقف أخرى، بل إن هذه المواقف تستلزم منه إعمال عقله؛ لكي يصل بنفسه إلى بر الأمان، ويحقق النجاح المنشود.

رابعًا: قضية الذنب والتوبة:

حاول علي أحمد باكثير من خلال مسرحيته مأساة أوديب أن يوضح لنا أن الإنسان يقع في الذنب وهو على معرفة به؛ لأن نفسه الأمارة بالسوء هي التي توسوس له بذلك. ولكن ليس معنى الوقوع في الذنب أن طريق العودة إلى الله أصبح مغلقًا، بل هناك طريق التوبة

الذي فتحه الله لعباده حتى يغفر لهم ذنوبهم ويرحمهم، ويرفع ما بهم من أذىً وضيق.

وهذا الأمر نجده عند (أوديب) بارزًا، ففي الوقت الذي ضاقت الدنيا عليه، بعد معرفته بما يدبره الكاهن الأكبر من ألوان الشر، نراه يتهجم على الإله مرة أخرى، ويصفه بالظلم؛ إذ ترك هذا المجرم يرتكب في حقه سلسلة من الآثام، وينزل به وبأسرته كثيرًا من الكوارث. حينئذ يرده (ترزياس) إلى طريق الصواب، ويكشف له حقيقة الأمر بعبارات تنطوي على تنزيه الإله عن الظلم، مضمنًا إياها معنى قرآنيًا نطقت به عدة آيات، إذ يقول له: «إنما ظلمك الكاهن الأكبر يا (أوديب)، ثم ظلمت أنت نفسك. إن الإله لا يظلم أحدًا، ولكن الناس أنفسهم يظلمون!»[٣٣] فـ(باكثير) بالجملة الأخيرة يقتبس من قول الله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ لا يَظلِمُ النَّاسَ شَيئًا وَلَكِنَّ النَّاسَ أَنفُسَهُم يَظلِمُونَ﴾ (سورة يونس، الآية ٤٤)، واستدعاء النص القرآني هنا ليس غرضه إبراز ثقافة باكثير الدينية، بل باكثير بوصفه أديبًا ملتزمًا التزامًا دينيًا امتص هذا النص القرآني ومعناه، ثم لجأ إلى توظيفه في هذا الموقف من أحداث المسرحية؛ ليؤكد على المعنى العام لها، وهو أن الإنسان يرتكب الذنوب بنفسه وليس بظلم من الله له، فـ(أوديب) وقع ضحية خدعة الكاهن الأكبر أولاً، ثم ظلم نفسه بعدم تحري الدقة في أمر الزواج من أمه ثانيًا، وبذلك لم يظلمه الله.

بيد أن طريق الأمل يظل مفتوحًا دائمًا أمام العصاة، فطريق التوبة لا يُسد أبداً، بل يحتاج من الإنسان بعض الجهد والعزم حتى يستطيع أن يسلكه. فها هو (ترزياس) لا يوصد أمام (أوديب) باب الأمل في التوبة، بل أشار عليه بدخول الباب، ألا وهو باب التوبة، ويدله على أول شرط من شروط التوبة الصحيحة، وهو الإقلاع الفوري عن الذنب:

ترزياس: لا تنس يا أوديب أن باب التوبة أمامك مفتوح.

أوديب: ماذا أصنع؟ ماذا نصنع؟

ترزياس: عليك وعلى أمك أن تقلعا اليوم عما أنتما فيه، وتتوبا إلى ربكما التواب الرحيم.

كما من شروط التوبة المقبولة ندم مرتكب الذنب على ما اقترفه من ذنوب وآثام، ومن ثم وجه (باكثير) (أوديب) إلى السير في طريق الندم، على أنه الطريق الصحيح إلى التوبة، وبالتالي الطريق الصحيح إلى الإيمان:

أوديب: ماذا يصنع الملك البائس للشعب البائس؟ أيما خير يرجى مني بعد؟

ترزياس: على رسلك يا أوديب. ما كان هذا الشعب يومًا قط بأحوج إلى خيرك منه اليوم، وما كنت يومًا قط بأقدر على نفعه وخدمته منك اليوم.

أوديب: والشقاء الذي أنا فيه؟

ترزياس: هون عليك يا أوديب، فلكل عسرٍ يسرٌ.

أوديب: ويلك يا هذا.. الأرض تميد بي، والسماء توشك أن تساقط كسفًا عليّ، وأنت ساكن في مكانك تقول لي: هون عليك يا أوديب!!

ترزياس: لا تبتئس، فلن يلقاك أعظم مما لقيت. إن هذا الحزن الكبير الذي يعتلج في قلبك، وتلتهب به كل قطرة من دمك، لدليل على أن الإله سيرحمك ويقبل توبتك.[٣٤]

ومن الجوانب الإسلامية التي تظهر في هذه المسرحية أيضاً تطبيق المبدأ الإسلامي «الجزاء من جنس العمل»، فـ(جوكاستا) عندما ظهرت لها الحقيقة كاملة وعلمت أن لها دوراً في الوقوع في الخطيئة لأنها كانت تعلم منذ البداية أن (أوديب) ابنها، وبالرغم من ذلك تزوجته، أسرعت إلى الانتحار بدل أن تعيش مفضوحة وسط شعبها. بينما

الكاهن الأكبر (لوكسياس)، عندما كشف (أوديب) خداعه وأكاذيبه أمام الشعب، أمر بنفيه إلى قمة جبل كتيرون، ليعيش هناك مُعَذَّبًا إلى أن يموت، وفي المقابل نجد أن (ترزياس) رجل الدين الصالح الذي يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، الذي وقف بجوار الحق إلى أن ظهر، يُكافَأ على صنيعه هذا بأن يعود إلى المعبد مرة أخرى، ويتولى رئاسته بدلاً من (لوكسياس) المخادع. بينما (أوديب) ينفي نفسه ويترك البلد كنوع من التكفير عن ذنبه، ويترك الحكم لكريون أخي زوجته الراحلة، بعد أن اطمئن على شعب طيبة، فقد أعاد إليهم أموالهم المسلوبة، ومن ثم انتهت المجاعة التي كان يعيش فيها الشعب، وانتهى أمر الطاعون.

وبذلك يتضح لنا من خلال القضايا السابقة التي عرضناها أن (باكثير) استغل أسطورة (أوديب) الإغريقية ليستعرض من خلالها قضايا إسلامية واضعًا بعض الحلول لما يواجهه الإنسان المسلم في حياته اليومية، هذا الإنسان الذي يُلقِي على القدر كل ما يواجهه في حياته، فيجعل من القدر شماعة يعلق عليها أخطاءه التي يرتكبها.

لقد كان (باكثير) على وعي كبير بنفسية الإنسان المسلم، وأراد أن يوصل له الفرق بين الجبر والاختيار عبر أحداث المسرحية، وأراد أن يحذر المسلم من رجال الدين الفاسدين الذين يستغلون بساطته وسذاجته في بعض الأحيان، وجهله بأمور دينه لتحقيق مكاسب مادية على حسابه، لقد كانت هذه المسرحية صرخة قوية ضد الفساد الديني والاجتماعي الذي كان يحيط بـ(باكثير) في هذه الفترة■

الهوامش:

(١) انظر، سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٦٦، صـ٨.

(٢) انظر، النص الأصلي المترجم في كتاب (ثلاث مسرحيات من سوفوكليس: إلكترا، أنتيجونا، أويديبوس ملكًا)، ترجمة: طه حسين، سلسلة آفاق عالمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧، صـ١٣٣) صـ١٩٧.

(٣) عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، ١٩٦٨، صـ٣٧٤.

(٤) نفسه: ص١٢٦.

(٥) نفسه: صـ ١٢٤.

(٦) علي أحمد باكثير: مسرحية مأساة أوديب، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ت)، صـ٩.

(٧) المسرحية: صـ٢٥.

(٨) عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان، صـ١٢٦)١٢٧.

(٩)المسرحية: صـ٢٩.

(١٠) المسرحية: صـ٣١.

(١١) المسرحية: صـ٣٤، ٣٥.

(١٢) المسرحية: صـ٣٠.

(١٣) المسرحية: صـ٩٧.

(١٤) المسرحية: المشهد الأول من الفصل الثالث، صـ١١٢)١٧٧.

(١٥) المسرحية: صـ١٤٨.

(١٦) المسرحية: صـ ١٥٠: ١٧٥.

(١٧) المسرحية: صـ١٣٤، ١٣٣.

(١٨) المسرحية: صـ٢٢.

(١٩) شفيع السيد: أزمة الحرية رؤية فنية في الأدب المسرحي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م، صـ٤٦ وما بعدها.

(٢٠) المسرحية: صـ١٠.

(٢١) المسرحية: صـ١١٨.

(٢٢) أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، سلسلة ذاكرة الكتاب(٢١)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ج٢، ٢٠٠٠، صـ٣٤٨.

(٢٣) عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان، صـ١٢٨.

(٢٤) نفسه: صـ١٢٩.

(٢٥) نفسه: صـ١٣٠، والمسرحية: صـ٤٣)٤٤.

(٢٦) المسرحية: صـ٦٠.

(٢٧) عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان، صـ١٣٢.

(٢٨) عبد الحكيم الزبيدي: الرمز في مسرحية مأساة أوديب، موقع رابطة أدباء الشام الإلكتروني.

(٢٩) شفيع السيد: أزمة الحرية، صـ٤٨.

(٣٠) المسرحية: صـ١٥٥.

(٣١) المسرحية: صـ٤٢.

(٣٢) المسرحية: صـ ١٥٢، ١٥٣.

(٣٣) المسرحية: صـ٤٣.

(٣٤) المسرحية: صـ٤١، ٤٢.

قطار

محمود مفلح - فلسطين

سـأبـذر أحـرفي وأقـول إني ... سـألـتُ الله يُنبتها زروعـا
فكم حمَّلتها لبناً غـزيـراً ... وكم حفلت وكم درَّتْ ضروعا
وراح البرق يصقلها سيوفاً ... ويمنحها التألقَ والسطوعا
وقـد نقيتها مـن كـل عيب ... وأقصيت المهجَّن والخليعا
فباتت في عيون الناس أحلى ... وزادوا في محبتها ولـوعـا
وجاءت في زمان الجدب ريّاً ... وفي زمن الصقيع أتت ربيعا
وصلَّتْ ركعتين على حصير ... وذابت حينما سجدت خشوعا
ولما أن عثرت أتت سريعاً ... تمد يـداً لتمنعني الوقوعا
وكنت أقص أغصاناً عِجافاً ... لأطعـم ضيفكم ثمراً يَنيعا
سلاحي حين أنكرني سلاحي ... وعكازي أهش بها القطيعا
وأشقى حين أطلقها فتأبى ... كما تأبى الضرائر أن تطيعا
فكل حصونهم سقطت تباعاً ... ويبقى حصن قافيتي منيعا
لأني قد ضممت جناح أمي ... وروتنـي به الأدب الرفيعا
وقالت كن كصخر الأرض صلباً ... وللفقراء كن حملاً وديعا
وكن يا أنت محمود السجايا ... وحـاذر أن تباع وأن تبيعا
وحاذر أن تبوس يدَيْ وضيعٍ ... فتصبح مثله هملاً وضيعا
لأني لم أكن بوقاً رخيصاً ... ولا كـان الـيراع لهم تبيعا
وكنت على حصير الجمر أمشي ... لأسأل عن سلامتكم جميعا
«أضاعوني وأي فتى أضاعوا» ... وقد مر القطار بنا سريعا

ونمت على ضفاف نهر العاصي

فاضل السباعي- سورية

ذات ليلة، في منتصف حزيران/ يونيو عام ١٩٤١م، انقطع التيار الكهربائي في مدينتنا، وعلت صفارة الإنذار تملأ أسماع الناس في حلب، كان ثمّة غارةٌ جويّة تشنّها القوات البريطانية القادمة من فلسطين المحتلة نحو سورية التي تحكمها القواتُ الفرنسية التابعة لحكومة فيشي (الخاضعة للاحتلال الألماني لفرنسا).

هُرِعنا نحن أفراد الأسرة، القاطنون في «زقاق الزهراوي»، كبارًا وصغاراً، إلى غرفة الجدّة سيّدة الدار، غرفة صغيرة وذات سقف متين وجدران سميكة، التي كان أبي والعمّان قد جرَوا على أن يقضوا سهراتهم بجوار أمّهم التي لم تكن تغادر فراشها، نسمع هدير الطائرات وهي تحوّم في سمائنا وأصوات انفجار القذائف، ونحن نرتعد خوفا، والجدّة تَحُضّنا على أن نردّد «يا لطيف! يا لطيف!» اتّقاء للأذى، إلى أن خيّم هدوء علت فيه صفارة الإنذار تبشِّر بانتهاء الغارة.

تشاورت الأسرة في اليوم التالي، فقرروا «النزوح» من حلب إلى مكان آمن يقع قرب مدينة حماة، حيث تملك أسرة الجدّة (من آل مراد آغا) مزرعة على نهر العاصي هناك.

أراد أبي، في الغداة، أن يذهب - وقد اصطحبني معه - إلى حيث شاع أن قذيفة أسقطتها الطائرة المغيرة في «حيّ العزيزيّة» على مبنى القنصلية الإيطالية، وبدا لنا أنّ القذيفة أخطأت المبنى إلى يسار الشارع فسقطت على مبنى مقابل له إلى يمين، وأذكر أني سمعت أبي (وكان يومئذ في الرابعة والثلاثين) يتساءل مستغربًا عمّا إذا كان الطيّار سكران!

مساء اليوم التالي من الغارة أو الذي بعده، خرج أفراد الأسرة إلى «محطة بغداد» (ولم يتخلّف منّا إلا جدّي)، لنسافر بالقطار إلى حماة. ولم نكد نحطّ بأمتعتنا في فناء المبنى حتى علت صفارة الإنذار تُنبي بأنّ غارة توشك أن تُشنّ على حلب، فقعدت جدتي حيث كانت، وجمعتْنا نحن الصغار والنساء حولها، حين كان الكبار في الداخل يسعون للحصول على تذاكر السفر.

ودخلنا القطار الذي كان يسير بنا قليلا ثمّ يتوقف، ليَنزل منه ركاب ويصعد آخرون، وكنت أقرأ أسماء الأماكن التي نمرّ بها: الأنصاري، الوضيحي، أبو الضهور... قمحانا، إلى أن وصلنا حماة، التي دخلناها بعد منتصف الليل، وأخذنا نضرب في طرقاتها وهي نائمة تحت الظلام. وتوزّعْنا على بيوت الأخوال والخالات في حَيَّي «الجعابرة» و«جورة حوّا».

وفي اليوم التالي جاءنا واحد من أبناء الأخوال هو «محمد مراد آغا» (الذي أصبح في منتصف الستينيّات رئيساً للاتحاد العام لنقابات العمال في القطر قبل أن يختفي أثره)، وأقلّنا بسيارته إلى مزرعة العائلة واسمها «الزُّور»، «زور المراديّة» (وفي ريف حماة يسمّى كلّ ما يُزرع من الأراضي على ضفاف النهر «بالزّور»)، تبعد عن المدينة نحو عشرة أميال شرقًا، وأذكر أنه نَقلنا على دفعتين، وربما نقل في مرة ثالثة مزيداً من الفُرش واللحف. كانت تلك أول مرة يتاح لي فيها أن أنام في أحضان الريف.

ما استرعى انتباهي في المزرعة أنّ تحت أراضيها كان يتهادى «نهر العاصي» وهو في طريقه إلى لواء الإسكندرون، وقامت على شاطئه هنا «ناعورة» من تلك التي اشتُهرت بها حماة المحميّة، ترفع الماء بدَوَرانها التلقائي من النهر، وتصبّه في تلك الساقية العالية، المارّة قريبًا من البيت الذي نزلنا فيه، تستقي منه حقول «المقاتي» بأنواعها، وكان ممتعًا لي أن أجوسها لأقطف حاجتنا من البندورة (الطماطم) والفليفلة والخيار.

وأذكر أنّ رجالاً منّا نزلوا، يومًا، يسبحون في النهر، وما كنت - وظللت - لا أعرف السباحة. ومرة أتى ابن الخالة «عبد الحسيب» بخروف وذبحه، ثمّ أخذوا مخلّفاته ورموها في الماء بمكان قريب من الشاطئ على أمل أن تتجمّع هناك الأسماك، وفجّروا الديناميت، فرأينا أجساد السمك تطفو على سطح الماء فأسرعوا يجمعونها بسلال من قصب. وإذا كان آلمني ذبح الخروف أمام أعيننا فقد أفرحني صيد السمك، مع أنّ في الحالتين قتلاً وموتاً!

لم يَطل لبثُنا في «زور المراديّة» إلا أياماً، علمنا بعدها أنّ الغارات توقفت باستسلام القوات الفرنسية في سورية للقوات البريطانية بقيادة «الجنرال ويلسون ميتلاند» وحليفه الفرنسي «الجنرال شارل ديغول». ولم تحملنا سيارة ابن الخال في رحلة العودة، بل حميرٌ وبغال ركبناها، رجالاً ونساءً وصغاراً، فوق الفُرُش التي عدنا بها إلى المدينة. وأذكر أني اعتليت واحداً منها، واستراح أخواي الصغيران «عادل» و«مالك» في سحّارتين مثبتتين على الجانبين من الدابة، سرعان ما غلبهما النعاس وهما فوق وسائد وثيرة.

وفي القطار عدنا إلى حلب.

ومن محطة بغداد، قطعنا الشوارع العريضة قبل أن نتسرّب في الأزقة الضيقة وصولاً إلى بيتنا في زقاق الزهراوي، ببِركته، وليوانه، وأشجار الياسمين فيه، والرمّان ودالية العنب، وبأشواقي إلى بيت الطفولة.

كان لي من العمر يومذاك اثنا عشر ربيعاً، وإنّ لي اليوم ثمانيةً وثمانين حولاً، ما أزال أمتح من معين ذكرياتي، لم أسأمْ! ■

سيوف العزّ والأقصى

مصطفى عكرمة - سورية

ألا قد عاد أقصانا أسيرًا ... وعنه القَومُ شأنُهمُ الشَّتاتُ!
سَراةُ القومِ عنه في سُباتٍ ... ولا يصحونَ ما طالَ السُّباتُ
وعنَّا المسلمونَ بألفِ ويلٍ ... تحيقُ بهمْ، وتلهو النائباتُ
ضفافٌ عمَّهمْ في كلِّ أرضٍ ... خلافٌ، والخلافُ هو المماتُ
وأقصانا ووا لهفي عليهِ ... مآذنُهُ الأسارى صامتاتُ
تنادينا صبايا القدسِ هُبّوا ... ألا أينَ الغيارى والأُباةُ!
ويزدادُ النداءُ ولا مُجيبٌ ... وتعلو للعذارى الحشرجاتُ
وممنْ قدَّسوا الأقصى تنادتْ ... رجالٌ من بني الوثقى ثقاتُ
وباركَ ربُّنا ما كانَ منهم ... ومن عاشوا لنصرتهِ، وماتوا
همُ الأحرارُ شبَّانًا وشيبًا ... لنجدتِهِ المصاعبُ هينات
وقبلهمُ عذارى القُدسِ هبَّتْ ... وهبَّت تفتديه الأمهاتُ
فنصرُ المسجدِ الأقصى مصيرٌ ... وليسَ بغيره تحلو الحياةُ
ووا أسفي تركناهُم فُرادى ... تصدُّ أشدَّ ما حشدَ العُتاةُ
وأحقادًا بها تغلي نفوسٌ ... تهونُ أمامهنَّ النَّازلاتُ
وأسلحةً تُذيبُ الصَّخرَ حرقًا ... وإنْ هَدَرَتْ تُدَكُّ الرَّاسياتُ
أليسَ مصيرُ أقصانا نذيرًا ... بذلٍّ ما لنا منه انفِلاتُ

* * *

ألا يا أيُّها الأقصى أعرني ... سماعًا لم تعُدْ تُجدي الشَّكاةُ
هيَ الأيَّامُ في كرٍّ، وفرٍّ ... وليسَ لها على حالٍ ثباتُ
لنا الكرَّاتُ مهما قد غفونا ... فكمْ عادَتْ لعِزَّتِها الغُفاةُ!
لئنْ صدِئتْ سيوفُ العزِّ حجباً ... لسوفَ تعيدُ فتكتَها التُّقاةُ

وما هانت وإنْ حُجِبَتْ بظلمٍ ... فسيف العزِّ ليسَ لها مماتُ
بأيدينا صنعناها فعزَّتْ ... بأيدينا إذا نحنُ الغُزاةُ
فكم كُنَّا الغُزاةَ لنشرِ دينٍ ... به تجني مُناها الكائناتُ!
فأرحمَ رحمةٍ للناسِ كانتْ ... سيوفٌ نالَ رحمتَها العُفاةُ
فسيفُ العزِّ في الأزماتِ جيشٌ ... يَفُلُّ ولا تُفلُّ له شَباةُ
وهذا شأنُ أمَّتِنا، وهذا ... صنيعٌ تقتضيهِ الواجباتُ

* * *

غدًا يا أيُّها الأقصى ترانا ... كما يُرضيكَ قد هبَّ الأباةُ
وما فيهم سوى حُرٍّ أبيٍّ ... فهم عُبَّادُ ربِّكَ والهُداةُ
لهُمْ في حُبِّكَ الأسمى قلوبٌ ... لها في البأسِ قد خُلِقَ الثَّباتُ
ومن كلِّ الجهاتِ يجيءُ جُندٌ ... تضيقُ بهم لنصرتِكَ الجهاتُ

* * *

ألا يا أيُّها الأقصى المُفدَّى ... يمينًا سوفَ تُرضيكَ التُّقاةُ
وتكتبُ جندُ ربِّكَ خيرَ نصرٍ ... وللتكبيرِ تصغي الكائناتُ
ويزهو المسجدُ الأقصى عزيزًا ... ويخزى دونَ عزَّتِهِ البُغاةُ

* * *

-١-

أخلص نجيب الكيلاني للسيرة النبوية، فكتب مجموعة من الروايات والقصص القصيرة التي تناولت جوانب عديدة، وفترات محددة من السيرة النبوية صاغها بأسلوبه الروائي الشائق، ليقربها إلى القراء، ملتزما في ذلك بحقائق التاريخ الثابتة المتفق عليها، ولم يتدخل بأي تصرف يخرج الأحداث عن سياقها التاريخي، وفقا لمنظوره الذي سنشير إليه بعد قليل.

نجيب الكيلاني والسيرة النبوية

ويمكن القول: إن الكيلاني كان شغوفا بالسيرة في أدبه بصفة عامة، فلم يكتب رواية واحدة أو قصة واحدة، ولكنه كتب عددا كبيرا من الروايات والقصص، فضلا عن الشعر الذي ضمنه ما يقرب من عشر مجموعات شعرية كانت فيها شخصية الرسول ﷺ وسيرته وأخلاقه وسلوكه وأقواله حاضرة في كثير من القصائد والأشعار.

كتب نجيب الكيلاني روايات وقصصاً مثل: نور الله (جزآن)، رجال الله، على أبواب خيبر، قاتل حمزة، عمر يظهر في القدس، والأخيرة كتبتُ عنها دراسة مطولة، في كتابي (الرواية التاريخية...). كما كتب العديد من الروايات الأخرى التي تعتمد التاريخ العربي الإسلامي القديم والحديث.

وقد جاءت روايات السيرة النبوية التي كتبها الكيلاني، في سياق عام يهتم بالتاريخ الإسلامي الذي مرت به الأمة الإسلامية منذ البعثة المحمدية، حتى التاريخ الحديث وما جرى للأمة الإسلامية في العديد من الأماكن بدءا من العالم العربي إلى امتداد العالم الإسلامي في الصين ودول آسيا الوسطى والحبشة ونيجيريا والبوسنة والهرسك.

وسأشير إلى رؤية نجيب الكيلاني في كتابة السيرة والتاريخ روائيا وقصصيا، وبعدها أعرض لبعض رواياته التي تناولت السيرة النبوية أو استلهمتها، ولكن قبل ذلك أقدم للقارئ نبذة موجزة عن حياة الرجل؛ ليكون على وعي بطبيعة الكاتب الذي نقرأ أعماله في هذه الدراسة القصيرة.

د.حلمي محمد القاعود- مصر

ولد الدكتور نجيب الكيلاني في أول (يونيو) عام ١٩٣١م بقرية (شرشابة) مركز ميت غمر، محافظة الغربية بمصر، وحفظ القرآن

الكريم في الكتّاب، وتعلم القراءة والكتابة والحساب وقدراً من الأحاديث النبوية الشريفة وسيرة الرسول ﷺ، وقصص الأنبياء وقصص القرآن.

وأصدر أول مجموعة شعرية من نظمه وهو في المرحلة الثانوية.. ثم بدأ كتابة القصة في المرحلة الجامعية، وكان متأثراً فيها بحياة أهل القرية وأخلاقهم، وخاصة علماء الدين الذين كان يجالسهم، كما كان متأثرا بالشاعر الإسلامي الأشهر «محمد إقبال»، وانبهر بكتاباته التي ترجمها «عبد الوهاب عزام» من الأردية والفارسية إلى العربية.

ينتمي الكيلاني إلى أسرة ريفية تعمل بالزراعة، وكان يساعد الأسرة في الحقل، وقضى المرحلة الثانوية في مدينة (طنطا) عاصمة محافظة الغربية، ثم التحق بكلية طب القصر العيني (جامعة القاهرة) عام ١٩٥١م، وفي السنة الرابعة بالكلية، قدم للمحاكمة في إحدى القضايا السياسية، وحكم عليه بالسجن عشر سنوات، وفي تلك الفترة جمع ديوانه الشعري (أغاني الغرباء)، ثم كتب روايته الأولى (الطريق الطويل) التي فازت بجائزة وزارة التربية، ونشرتها وزارة الثقافة والإرشاد آنذاك، وقدم لها «فتحي رضوان وزيرها حينئذ»، ثم قررتها وزارة المعارف على طلبة التعليم الثانوي في عام ١٩٥٩م، وفي المسابقة نفسها فاز بجائزة التراجم والسير عن كتابه (إقبال الشاعر الثائر) ١٩٥٧م.

وفي عام ١٩٥٨ فاز مرة أخرى بعدد من جوائز وزارة التربية والتعليم، ففي مجال الدراسات النفسية والاجتماعية فاز كتابه (المجتمع المريض) وهو دراسة متميزة عن مجتمع السجون، وفي مجال التراجم والسير فاز كتابه (شوقي في ركب الخالدين)، وفي مجال الرواية فازت قصته (في الظلام)، كما فاز بجائزة مجلة «الشبان المسلمين» في مسابقة القصة القصيرة التي أعلن عنها عام ١٩٥٧، وفي عام ١٩٥٩ فاز بجائزة القصة القصيرة بنادي القصة، والميدالية الذهبية المهداة من الدكتور طه حسين، كما فاز في العام التالي بجائزة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب عن روايته (اليوم الموعود) التي قررت على طلبة المرحلة الثانوية عام ١٩٦٠م، وأخرجت مسلسلاً إذاعياً في عام ١٩٧٣ بإذاعة الكويت، وقد أعدت مسلسلاً تلفزيونياً (من إنتاج ليبي مشترك) لتعرض في شهر رمضان (١٤١٤هـ) تحت اسم (ياقوتة ملحمة الحب والسلام) والرواية تدور أحداثها حول الحروب الصليبية أيام الملكة شجرة الدر.

د. نجيب الكيلاني

-٢-

وتعد الدعوة إلى قيام أدب إسلامي منذ أواخر الخمسينيات من أهم إسهامات الكيلاني في الأدب المعاصر، في إطار من الإدراك الواعي، والفهم المضيء، لماهية هذا الأدب ورسالته وأهدافه البناءة، وخدمة الأمة الإسلامية والعالم أجمع، دون تعصب أو جمود، مع الحفاظ على القيم الجمالية والإنسانية الصحيحة التي نادى بها الرسول ﷺ.

وقد أصدر الكيلاني في هذا المجال عدداً من الكتب النظرية، وعدداً من الإبداعات الفنية التطبيقية في الرواية والقصة والشعر، وشارك بصورة أساسية فعالة في مؤتمرات الأدب الإسلامي

التي عقدت في المملكة العربية السعودية، كما شارك في العديد من الندوات والمحاضرات حول هذا الموضوع طوال ربع قرن قبيل وفاته، وقد ترجمت معظم مؤلفاته إلى اللغات التركية والأردية والفارسية والإندونيسية والإنجليزية والإيطالية والروسية والسويدية وغيرها.

ويعد الكيلاني أول من اهتم بالمسلمين المعاصرين ومشكلاتهم في أعماله الروائية، فقد أصدر (ليالي تركستان) عن مسلمي الصين، و(عذراء جاكرتا) عن مسلمي إندونيسيا، و(عمالقة الشمال) عن مسلمي نيجيريا، و(الظل الأسود) عن مسلمي أثيوبيا، و(الرجل الذي آمن) عن مسلمي أوربة الذين يتعرفون على الإسلام من خلال الدعوة.

اهتم الكيلاني في رواياته وقصصه وشعره بصفة عامة؛ بقضايا الإنسان كالحرية والكفاية والعدل والتسامح، وأحاط في براعة بتفاصيل ودقائق الحياة في السجون، ومشاعر المقهورين ومعاناتهم في أنحاء العالم الإسلامي، وكان أدبه موضوعاً لدراسات نقدية وأدبية عديدة على امتداد العالم الإسلامي، ونوقشت مجموعة كبيرة من رسائل الماجستير والدكتوراه في جامعات مصر والعالم العربي والإسلامي وبعض الجامعات الأوربية. وكتبت عنه كتابي «الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني»؛ بالإضافة إلى مجموعة من الدراسات الأخرى حول رواياته وشخصيته الأدبية والإنسانية.

وفي ١٤١٥/١٠/٥هـ، الموافق ١٩٩٥/٣/٦م توفي الدكتور الكيلاني بعد مرض عضال عانى منه أشد المعاناة، وكان في أثناء مرضه مثال المؤمن المحتسب، بعدما خلف تراثاً أدبياً كبيراً، وترك فكرة لثلاثين رواية إسلامية، دوّنها في نوتة صغيرة عن مشكلات المجتمع المسلم، ولكنه لم يستكملها بسبب المرض والوفاة.

الكيلاني والسيرة

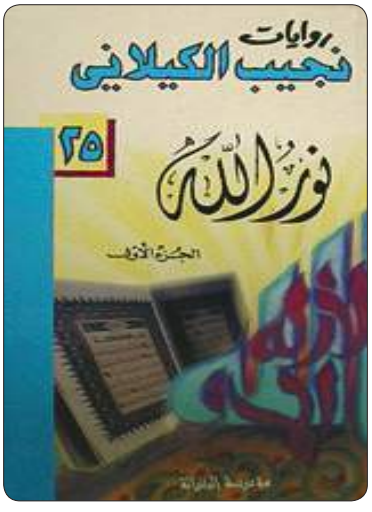
مثل أي طفل ريفي يعيش في قرى مصر، ارتبط الكيلاني بالسيرة النبوية من خلال المداحين الذين كانوا ينشدون في المواسم الإسلامية سيرة النبي ﷺ.

كانت ظاهرة الإنشاد والمديح النبوي شائعة في مصر منذ قرون، حتى أخذت في الضمور والتراجع مع نهايات القرن العشرين، لأسباب عديدة ليس مجال سردها هنا، وفي ذكرى المولد النبوي كانت تقام احتفالات شعبية، وتسير المواكب تدور حول القرى وفي شوارع المدن، وكان ذلك يملأ شعور الأطفال والكبار بمزيج من النشوة والسعادة والصفاء، وقد انقرضت هذه الاحتفالات للأسباب التي تراجع بسببها الإنشاد بالسيرة والمديح النبوي، وقد عبر نجيب الكيلاني عن هذه المشاعر في مقدمة مجموعة «رجال الله» التي ضمت عدداً من القصص التاريخية، بعضها يتناول بعض الصحابة وسيرتهم أهداها إلى الشباب المؤمنين المنافحين من أجل الحرية والمكافحين في سبيل الدين، وهؤلاء الشباب موجودون في أرجاء العالم الإسلامي، وكانوا يراسلون الكاتب، وملأت رسائلهم نفسه ثقة ورضا، وجعلته يطمئن على مستقبل أمتنا الخالدة، وذلك

الدين الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه: ﴿إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى﴾ (الكهف: ١٣).

لقد كانت النماذج التي تناولها الكيلاني في هذه المجموعة ترتبط بقضايا المجتمع ومشكلاته، وتستلهم الهدي النبوي في مواجهة ما يعترض حركة المجتمع الطبيعية، وتعبر من خلال الروح الإنساني العام عن رحابة الإسلام واتساع سماحته لتشمل الناس جميعا في كل زمان ومكان.

بعض هذه النماذج ينتمي إلى العصر النبوي مثل سعد بن أبي وقاص، وأبي خيثمة، وأبي ذر الغفاري؛ رضي الله عنهم، وبعضها يمت بصلة إلى مرحلة الخلافة الأموية والخلافة العباسية، وهناك ما ينتسب إلى العصر الحديث، ولكنها في مجملها، تسعى إلى استلهام الروح الإسلامية النقية التي كانت سائدة في عصر النبوة، لبناء المجتمع المعاصر وتنميته وتطويره إلى الأفضل.



ويرى الكيلاني أن الواقع التاريخي – ومنه السيرة النبوية بصورة ما – لا يقل روعة أو أهمية عن الواقع الراهن، فكلاهما مادة للقَصّاص يستطيع أن يضمنها ما يراه. وقد تناول من أحداث التاريخ وشخصياته لمحات معبرة أو زوايا خاصة حسب ما يقتضيه فن القص، وقد يضطره القص إلى قليل من السرد في مواضع يسيرة يقتضيها الحدث وظروفه دون إخلال بالوقائع الثابتة. وهو في كل الأحوال لا ينسى البعد الداخلي للشخصيات وتصوير انفعالاتها النفسية، وثورتها الباطنة (سنرى ذلك بوضوح في قاتل حمزة)، ومدى استجابتها لطبيعة الإنسان ومجريات الحوادث والظروف التاريخية[1].

-٣-

يقدم نجيب الكيلاني، السيرة النبوية كاملة عبر روايته «نور الله» في جزأين، ويذكر في فاتحة الرواية زمن الرواية: أيام بعثة الرسول ﷺ، ومكان الرواية: مكة المكرمة والمدينة المنورة وديار بني قريظة وبني قينقاع وبني النضير.

وشخصيات الرواية: محمد بن عبد الله ﷺ، وأبو بكر وعمر وسعد بن معاذ وسلمان الفارسي وأبو سفيان وعكرمة بن أبي جهل وغيرهم من الصحابة رضوان الله عليهم، وعبدالله بن أَبَيّ رأس المنافقين في المدينة، وكعب بن الأشرف شاعر يهودي متآمر على الدعوة، وحُيَيّ بن أخطب زعيم بني النضير من اليهود، وغيرهم من الشخصيات التي كانت حاضرة في مرحلة الدعوة وصراعاتها مع قريش واليهود وأهل الطائف.

وفي الرواية نبدأ مع المسلمين المستضعفين في مكة وهم يحاولون الهجرة هربا بدينهم إلى الحبشة، ثم المدينة المنورة حتى الفتح الأكبر وتحطيم الأصنام التي كانت حول الكعبة.

ويشير نجيب الكيلاني إلى أن تناول فترة عصر النبوة مهمة عسيرة وشاقة لأن فجر الإسلام مليء بالبطولات والأحداث، وإذا كان الأمر يبدو سهلاً بالنسبة لكاتب التاريخ فهو صعب بالنسبة للروائي؛ فإنه يقع في حرج بالغ، وتهيُّب شديد بسبب متطلبات

الرواية من الحوار والتشويق أو ما يسميه التوابل والمشهيات المطلوبة في الطعام، ولعلها تمثل الفارق الحاسم بين الرواية وكتابة التاريخ.

قد يكون الأمر مختلفا عند الغربيين حيث لا تمنعهم أية قيود من تناول ما يريدون أو يجعلون التاريخ مشجبا يعلقون عليه لوحاتهم كما يقول بعضهم. وقد كانت تجربة جرجي زيدان ولجوئه إلى الأسلوب الغربي في كتابة رواياته التي استقاها من التاريخ الإسلامي مليئة بالعوار والسوءات الموضوعية والفنية.

ويحرص الكيلاني على الحدث بوضعه التاريخي بوصفه العمود الفقري لأية رواية، ولكنه يحرص أيضاً على تقديم الانعكاس النفسي للأحداث الضخمة، الذي يلمع على صفحات النفوس الطاهرة والشريرة، المؤمنة والكافرة، لأن الأحداث موجودة في المجلدات، أما التوترات النفسية، والقلق الخالد والإيمان الصامد.. فهي أشياء يجد الروائي الجاد فيها بغيته، وينطلق فيها قلمه مع تجاهل أكثر المؤرخين لها.

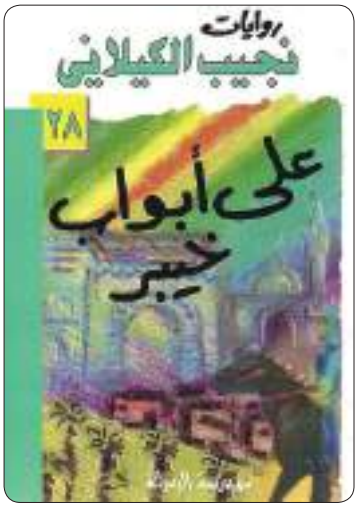
إن كُتّاب الرواية الهادفة، والأدب الملتزم، قد يرون أنفسهم حائرين بين السبك الفني، والهدف العقدي، فإذا غرق الكاتب في إغراءات الفن وشروره فقد يضر بالهدف الأسمى، وإذا ركز على الهدف وتجاهل متطلبات الفن، تحول العمل الأدبي من رواية إلى شيء آخر غير الرواية، ومن ثم لا مفر أمام الكاتب الروائي من إدارة لقاء مخلص ممتع بين الفن والهدف فيمضيان معاً متكاتفين متصافحين في هذا الطريق المقدس[٢].

وقد سار نجيب في كتابة رواياته وقصصه التي تناولت السيرة النبوية والتاريخ الإسلامي في علاقة متوازنة بين الحقائق التاريخية والمتعة الفنية، دون إخلال بالتاريخ، أو إغراق في الناحية الفنية.

-٤-

على أبواب خيبر

تهتم هذه الرواية بتقديم النفسية اليهودية التي تمتلئ بالحقد والضغينة والغدر، ولا تكف عن المؤامرات والدسائس والخيانات، وكان فتح خيبر مناسبة مهمة للتعبير عن طبيعة هذه النفسية من خلال شخصياتها وأحداثها، فقد كان علي بن أبي طالب رضي الله عنه من الفرسان الذين أبلوا بلاء حسناً في قتال اليهود المتحصنين وراء الجدران والحصون، ظنا أنها تحميهم، ولكنها سقطت وانهارت بعد أن بدأ علي بن أبي طالب خلع باب الحصن واقتحامه لتترنح قلاع الغدر والخيانة، ويستسلم أهلها أمام ضربات المسلمين واستبسالهم.



لقد كان المسلمون يتعايشون مع اليهود في المدينة (يثرب) مع ما يحمله هؤلاء من حقد وضغينة ومكر، ولم يتعلم يهود خيبر من يهود المدينة معنى المسالمة، وآثروا أن يوقدوا نار العداوة والبغضاء والدماء، وسقطت خيبر!.

ومن خلال شخصيتين نسائيتين صفية بنت حيي بن أخطب، وزينب بنت الحارث نتعرف على نموذجين: الأول يُعمل عقله ويستجيب لداعي

الهدى، والآخر ينحاز إلى تعصبه وعناده وهواه، فيعيش في ظلمات الجهل والضلال.

صفية بنت حيي بن أخطب، ترى حُلماً يتحقق، فقد رأت القمر الذي أنار لها حياتها. لقد أنقذها عقلها من الضلال. تلك المرأة اليهودية التي قال عنها الرسول ﷺ لزوجه عائشة التي وصفتها بأنها يهودية: لا تقولي هذا، فقد أسلمت وحسن إسلامها.

وفيما بعد وجد رسول الله ﷺ بخدها أثر لطمة فقال: (ما هذه؟)، فقالت: إني رأيت كأن القمر أقبل من يثرب، فسقط في حجري، فقصصت المنام على ابن عمي ابن أبي حقيق؛ فلطمني، وقال: تتمنين أن يتزوجك ملك يثرب؟ فهذه من لطمته.

وكان رسول الله ﷺ قد تزوجها، وكان يهدف من زواجها إعزازها وإكرامها ورفع مكانتها، إلى جانب تعويضها خيراً ممن فقدت من أهلها وقومها في غزو خيبر، مع إيجاد رابطة المصاهرة بينه وبين اليهود؛ لعله يخفّف من عدائهم، ويمهد لقبولهم دعوة الحق التي جاء بها[٢].

أما زينب بنت الحارث التي استسلمت لحقد قلبها، وغطرسة عقلها، فقد ضيعت دنياها وآخرتها. بل ضيعت دينها قبل ذلك حين أغرت عبداً بهواها وفعلت معه الفحشاء ظناً منها أنها تتملكه ليقتل محمداً ويشفي غليلها؛ ففشلت. قتلت عبداً ثم أسلم العبد الآخر ثم قُتِل أهلُها. حملت نفسها كل هذه الآثام وهي المرأة صاحبة المكانة في قومها لأجل حقدها! ثم تظاهرت بالإسلام وقدمت الطعام المسموم للرسول الكريم ﷺ، فعرف الرسول ﷺ ثم مرض مرضه الأخير، ولحق بالرفيق الأعلى.

وتخلص الرواية إلى بيان حكمة الإسلام في تخليص النفس البشرية من نوازع الحقد والضغينة والخداع، والعيش في ظلال السلام والأمن والرضا بمعية الله.

-٥-
عمر يظهر في القدس

تناولت هذه الرواية في كتابي «الرواية التاريخية في أدبنا الحديث: دراسة تطبيقية»، وخصصت لها فصلاً طويلاً، يعالجها من الناحية الفنية والأدبية.

وفي الرواية نرى عمر - رضي الله عنه - قد ظهر في القدس المحتلة عقب هزيمة ١٩٦٧م، ليوجه المسلمين إلى كيفية تحريرها من قبضة العدو الصهيوني.

لقد تم استدعاء عمر عبر الحلم الذي رآه أحد الفدائيين، حيث يقدم منهج رسول الله ﷺ في مواجهة الأحداث الصعبة، ويوضح من خلال تعاليم القرآن الكريم، والحديث الشريف، وسلوك الصحابة رضوان الله عليهم؛ طريقة بناء المجتمع المسلم القوي الذي يجاهد من أجل العزة والكرامة والحرية.

وقد قدّم نجيب الكيلاني للرواية في صفحتها الأولى بـ(كلمة قصيرة) قال فيها: (أعرف أن هذه الرواية قد تثير عديداً من التساؤلات الفنية والفكرية

والعقائدية، وذلك لطرافة فكرتها وخروجها عن المألوف، ولكن الكابوس الذي جثم على روح الأمة، وموجة الألم العارمة... قد فجرت ينابيع متباينة المذاق، ومهدت الطريق أمام رؤى عديدة بعضها زائف مضطرب، وبعضها أصيل غني بالخصوبة والحياة والقوة)[٤].

وقد ارتبطت القدس بعمر رضي الله عنه، فقد فتحت في عهده، وتحررت من قبضة الرومان، وكتب لأهلها العهد الشهير، ورفض الصلاة في كنيستها، ثم هو نموذج للانتصار دائماً والشجاعة الإسلامية، في مواجهة الهزائم والانكسارات. وقد التزم الكاتب فيما يتعلق بعمر وقائع التاريخ الثابتة، وأقواله المنسوبة إليه، وكلها جزء من السيرة النبوية.

عبر عمر رضي الله عنه عن سعادته لزيارة القدس حين قال الرواية:

«يا لجمالها!! لقد زرتها في حياتي، ووضعت جبهتي على ترابها وأنا أسجد لله.. لترابها عبير لم يزل عالقاً بأنفي.. ولها ذكريات.. وحاولت زيارتها مرة أخرى لكني لم أستطع.. كان الوباء متفشياً فيها.. وقررت يومها الرجوع. وقال قائدنا الهمام أبو عبيدة بن الجراح محتجاً: أتفر من قدر الله يا عمر؟! وقلت له: نفر من قدر الله إلى قدر الله.. وكان نبينا ﷺ قد أوصانا بألا نخرج من أرض أصابها الوباء (وهكذا رجعت).

واندفع المحاور باكياً وهو يقول:

يا أمير المؤمنين.. إن بالقدس وباءً خطيراً...

يهتف سيدنا عمر بإشفاق:

الطاعون؟؟؟

– الطاعون يقضي على عدد من الناس.. لكن الوباء الآن يقضي على شعب.. وتاريخ.. وقيم كبرى.. في القدس اليوم الإسرائيليون آفة العصر، وحاملو ألوية الغدر والحقد والدمار...».

ومن خلال تجوال عمر في أرجاء القدس يواجه مواقف عديدة على المستوى العام والشخصي، ولكنه يقدم الدليل العملي الذي يؤدي إلى تحرير القدس، وهو منهج الإسلام الذي وضعه نبي الرحمة وإمام المجاهدين ﷺ.

وتستعرض الرواية أيضاً أحداث الساعة والحياة اليومية، وسيدنا عمر يواكبها مستغرباً من تفشي المفاسد والمجون والخمر في قارعة الطريق، وتشبه المسلمين بالمشركين، وظهور دولة لليهود، وضعف المسلمين وخنوعهم..... وتستمر الأحداث التي يقف عمر عند تفاصيلها.. ويضع عمر من خلال الإسلام حلولاً لمواجهتها وتجاوزها ■

الهوامش:

(١) راجع: نجيب الكيلاني، رجال الله، كتاب المختار، القاهرة، ٢٠٠٨، المقدمة). ويلاحظ أن الكيلاني نشر هذه المجموعة في حياته تحت عنوان «دموع الأمير»[٢] نشر عن مؤسسة الرسالة في بيروت، ولدي الطبعة الثالثة التي صدرت عام ١٤٠٥ هـ = ١٩٨٥م. ولعل الناشر هو الذي غير العنوان في النشرة التي صدرت بعد وفاة كاتبنا.

(٢) راجع: نجيب الكيلاني، نور الله، ج١، ط ٢٠، كتاب المختار، ٢٠٠٥، المقدمة).

(٣) راجع: نجيب الكيلاني، على أبواب خيبر، ط١، دار البشير، عمّان، – ٢٠٠١).

(٤) نجيب الكيلاني، عمر يظهر في القدس، ط٤، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٠٨هـ = ١٩٨٨م).

عذراً مسلمي بورما

رأفت عبيد أبو سلمى – مصر

ألا عذراً ، فنحنُ اليومَ عُرْبانُ
غفاةٌ في عيون الدهر حِملانُ

وكم سُكِبَتْ لنا في الذلّ أفئدةٌ
وفاضت من بلاء الهمّ أحزانُ

ويُلقى في الردى قومٌ إذا لهجوا
بذِكر الله، ما ضلوا ولا خانوا

إذا وجلتْ قلوبهمُ وقد تُليتْ
على الأسماع آياتٌ وقرآنُ

ويصلى الشّيبُ آلاماً وقد ذُبِحتْ
أمام العين صبيانٌ وشبّانُ

وعائلةٍ بليل القهر قد هربتْ
فما سلمتْ، ورامَ الصيدَ ذؤبانَ

بقاياها على فجّ الأسى تُركَتْ
طعامَ الطير، ما للميّتِ أكفانُ

وأين الأمة الحيرى وهل نُسِفتْ
لها قيمٌ وتاريخٌ وإنسانُ؟!

وهل ماتت على آثار عزتنا
مشاعرُنا،وغال الحِسّ خذلانَ؟!

وهل عادت كشاة الذئب أمتنا
يلاحقها بسيف الذلّ إذعانُ؟!

وما باتت على الإيمان حارسةً
تقزّمَ في حنايا القهر إيمانُ

دمُ الإسلام صمتُ الخزي أهرقهُ
دمُ الإسلام للأوثان قربانُ

وكنا في قديم الدهر من شمم
لنا عزٌ، لنا مجدٌ، لنا شانُ

وكانت أمة الهادي مدمدمةً
تؤدّبُ كلَّ من أغراهُ طغيانُ

ولكن بعد كرّ الدهر ما فتئتْ
تهونُ، ومن يديها اختلَّ ميزانُ

فعودي دورةَ التاريخ ثانيةً
يُعُدْ مجدُ الألى عزوا وما هانوا

لظى بورما بنور الحق يطفئها
رجالٌ في ظلام الليل رهبانُ

وفرسانٌ على الإسلام غيرتُهم
أباةٌ في وجوه الشرّ شجعانُ

لئنْ عادوا ودينُ الله ديدنهم
يقودُ الفُلكَ بالإيمان رُبَّانُ

ستعلو رايةُ القرآن خافقةً
لها من فوق رأس الدهر تيجانُ

منجد مصطفى بهجت.. علامة مضيئة في مسيرة الأدب الإسلامي ورابطته العالمية، حضر عدداً من مؤتمراتها الدولية: (إسطنبول ١٩٩٦م)، و(فاس ٢٠٠٤م)، و(لاهور ٢٠١٦م)، و(ماليزيا ٢٠١٧م)، وعمل حثيثاً لتوطيد وتوطين مركزه في ماليزيا بالتعاون مع زملائه من الأدباء والأكاديميين في الجامعة الإسلامية العالمية، من الماليزيين، والعرب العاملين في الجامعة. كان دائم الصلة بمكتب رابطة الأدب الإسلامي العالمية ورئيسها الدكتور عبدالقدوس أبو صالح، وبنائبه لشؤون الإعلام، ومير تحرير مجلة الأدب الإسلامي الدكتور وليد قصاب. وقد كتب وألف وحاضر بدأب وإخلاص في نشر فكرة الأدب الإسلامي حتى آتت جهوده وجهود المخلصين معه ثمارها بفضل الله سبحانه وتوفيقه، وأصبح للرابطة في ماليزيا مكتب إقليمي رسمي معترف به من قبل الدولة.

وتجدون تفاصيل ذلك في هذا اللقاء الذي أجرته معه مجلة الأدب الإسلامي.

الدكتور منجد بهجت لـ (الأدب الإسلامي):

اسم الرابطة مرحب به بين كل من يتعرف عليها

حوار: التحرير

■■ نرجو تقديم لمحة عن سيرتكم الذاتية العلمية والعملية لقراء مجلة الأدب الإسلامي.

■ الأستاذ الدكتور منجد مصطفى بهجت، أستاذ الأدب والنقد، ولد في كركوك العراق، حصل على البكالوريوس من جامعة بغداد ١٩٦٨م، وعلى الماجستير من جامعة الأزهر١٩٧٣م، والدكتوراه من جامعة الأزهر ١٩٨٢م، ودرجة الأستاذية من جامعة الموصل ١٩٩٠م.

عمل في جامعة الموصل من عام ١٩٧٦-١٩٩٢م، وفي جامعة صنعاء من ١٩٩٢-١٩٩٤م. وعمل في الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا منذ ١٩٩٤ حتى ٢٠١٧م. وله أكثر من عشرين كتابا.... منها:

- الاتجاه الإسلامي في الشعر الأندلسي في عهد ملوك الطوائف والمرابطين، بيروت، ١٩٨٦، وهو رسالته للدكتوراه. البحر في شعر الأندلس والمغرب في عصر الطوائف والمرابطين.
- حوليات جامعة الكويت، ١٩٨٦.
- روضة المحاسن وعمدة المُحاسن وفصول من كتاب بادرة العصر وفائدة المصر، لأبي يحيى الجزار السرقسطي، دراسة وتحقيق: المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٨.
- الأدب الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة، دار الكتب بجامعة الموصل، ١٩٨٨. وهو كتاب منهجي يدرس في معظم الجامعات العراقية، طبع طبعات كثيرة.
- ديوان ابن الجنان الأنصاري الأندلسي: شاعر المديح النبوي في القرن السابع الهجري، جمع وتحقيق ودراسة، ١٩٩٠م ط٢، ٢٠٠٥.
- ديوان الرحالة ابن جبير الأندلسي وما بقي من نثره، جمع وتحقيق ودراسة، الرياض، ١٩٩٩. ط٢. ٢٠١٣.
- ديوان ابن اللبانة الأندلسي، دراسة وتحقيق، ط. بماليزيا، ٢٠٠١، وط٢. ماليزيا، ٢٠٠٦.
- أعلام نساء الأندلس ط. المنصورة، ٢٠٠٤. الأندلس، بحوث ومقالات في الأدب ونقده، ماليزيا.٢٠٠٩.

وفي الأدب الإسلامي الحديث تراجم مختارة للأدباء الإسلاميين في القرن العشرين، ط. مركز البحوث، الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، ٢٠٠١م بالاشتراك مع آخرين؛ وقد ترجم الكتاب إلى الماليزية،

المجمع اللغوي في كوالالمبور، ٢٠٠٦.

- عين أشعار الإيمان، كمالا، ترجمة من اللغة الماليزية إلى العربية بالاشتراك من د. أكمل خزيري، ود.حنفي دولة، ود.محمد الباقر، معهد الترجمة الوطني -ماليزيا ٢٠١٢.
- كتاب معروف الرصافي النقد السياسي والاجتماعي في شعره، ماليزيا ٢٠١٢. الإسلامية في الأدب والنقد، ماليزيا ٢٠١١.
- دراسات مقارنة بين العربية والملايوية، ماليزيا ٢٠١١.
- كتابان في تعليم اللغة العربية للناطقين بغيرها، لا يتسع المقام لذكر عناوينها.
- الرسائل الجامعية في قسم اللغة العربية بالجامعة الإسلامية العالمية في ماليزيا، ط الرياض٢٠١٦.

أشرف على أكثر من أربعين رسالة جامعية في الدكتوراه والماجستير، وكان ممتحناً لمثلها في جامعات مختلفة.

شارك في أكثر من أربعين مؤتمراً علمياً في جامعات مختلفة. وأكثر من ستين بحثًا محكمًا في الأدب والنقد وتعليم العربية للناطقين بغيرها في المجلات العلمية المحكمة. وراجع مناهج

عدد من الجامعات في جنوب شرقي آسيا.

■■ عشت في ماليزيا سنوات طويلة، ودرّست في أشهر جامعاتها. ما أبرز الاتجاهات الأدبية في ماليزيا؟

لما قدمت إلى ماليزيا تذكرت مقولة أبي علي القالي حين وصل القيروان: وأنا أعبر من أمر به من أهل الأمصار فأجدهم درجات في العبارات وقلة الفهم، فقلت: إن نقص أهل الاندلس عن مقادير من رأيت في أفهامهم بقدر نقص هؤلاء عمّن قبلهم، فسأحتاج إلى ترجمان في هذه الأوطان! قال ابن بسام: فبلغني أنه كان يصل كلامه بالتعجب من أهل هذا الأفق الأندلسي في ذكائهم، ويتغطى عنهم عند المباحثة والمفاتشة؟!

الجامعة الإسلامية العالمية بكوالالمبور

ويقول لهم: إن علمي علم دراية وليس بعلم رواية!!

هذه الرواية شهدت ما يماثلها، في أرض الواقع؛ إذ جاءني طالب عربي يدرس في الجامعة الإسلامية العالمية، حيث أعمل، وهو منكسر الخاطر، يطلب مني أن أعينه على مصيبته!! أعاد مادة الصرف مرتين!! وهو قاب قوسين من الفصل من الجامعة، وأول ما خطر في بالي، أن الطالب مقصّر في أدائه، وكتمت في نفسي السر كي لا أثبّط الطالب فيما هو فيه.. وتظاهرت بأن الأمر هين.. لكنني في قرارة نفسي، أعترف بأن الطالب العربي على ما يصلنا من أخبار عن مستوى أدائه، لا يمكن أن يجتاز ورقة الأسئلة التي أحضرها الطالب معه.. ويؤيد ما أقول منافسات المناظرة، التي أقيمت قبل نحو عام في بلد عربي، فكان الفريق الماليزي الثاني في التصفيات النهائية، متنافسا مع الفرق الناطقة بالعربية، وليس مع الفرق التي العربية عندها لغة ثانية.

من هنا نستطيع أن نقرر بأن ماليزيا تحتضن اللغة العربية، دون أدنى شك، وأداؤها متميز، بغض النظر عن الاختلافات النسبية بين المعاهد والجامعات التي تدرس اللغة العربية، لكن ما أبعاد هذه الظاهرة وآثارها على الجناح المهيض من جناحي اللغة العربية، أعني الأدب؟ الجواب، فعلا هو جناح مهيض، ولكن أرجو أن يكون الحال أفضل، بإذنه تعالى.. لأن حب المجتمع الماليزي للأدب وفنونه المتنوعة ليس في ذلك ريب.. ولم تنهض بالمبادرة جمعيات ذات دور فعال.

خلال العقود الأخيرة بعد الاستقلال عام ١٩٥٧؛ ظهرت جمعيات واتحادات وروابط أدبية، كان لها نشاطها وأعلامها، وتفاصيل ذلك مدون في الكتب التي أرخت للحركة الأدبية، لكنها لم تستمر على حد علمي المتواضع، من خلال اطلاعي على الحركة الأدبية.

أما عن الاتجاهات فلا أستطيع تحديد اتجاهات واضحة، وبغض النظر عن التيارات الأدبية التي

أرّخها المهتمون بالأدب، هما تياران واضحان، لا يختلفان في كثير عن التيارات المماثلة في العالم العربي، تيار علماني، وآخر إسلامي، هو الأقوى، لأنه أكثر انسجاماً مع طبيعة المجتمع الملايوي، الذي يدين بالإسلام ١٠٠٪، فإذا قلت: ملايوي، وملايوين عنيت: مسلماً ومسلمين، أما مستوى تمثل الإسلام فيمكن أن يُختلف فيه.. ومما يزيد المجتمع لحمة وتواشجاً؛ أن المجتمع الملايوي على المستوى الفقهي يتبع مذهب الإمام الشافعي، لا خلاف في ذلك، دون أن يشعر من يذهب مذهبا آخر بأيّ حرج. فقد تعايش الملايوي مع من يخالفه في الدين، بشكل هورموني، ولم أجد أية مشاعر استقطاب طيلة مدة إقامتي، بل يمكن أن يكون المجتمع الماليزي نموذجاً حياً للتعايش والتسامح بين الأديان الهندوكية والبوذية، والأجناس المختلفة. وصدق الله تعالى: ﴿قُلْ كُلٌّ يَعْمَلُ عَلَى شَاكِلَتِهِ فَرَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَنْ هُوَ أَهْدَى سَبِيلًا (٨٤)﴾ (الإسراء).

■■ ما موقع الأدب الإسلامي في الحركة الأدبية في ماليزيا؟

■ يمكن أن ندرك موقع الأدب الإسلامي، في الحركة الأدبية، من خلال منظومة المَجْمَع الملايوي اللغوي، ويسمى باللغة المحلية ديوان بهاسا دان بوستاكا، إذ يتبنى هذا المَجْمَع فكرة تكريم الأدباء المتميزين، ويقدم دورة مجمعية، وجائزة لأفضل أديب على مدى ثلاثة عقود من الزمان؛ وكان الفائزون على النحو التالي:

- داتوء كمال الدين محمد – ١٩٨١، داتوء شحنون أحمد– ١٩٨٢، داتوء.د. عثمان أوانك– ١٩٨٣م.
- عبد الصمد سعيد– ١٩٨٥، أرنـي واتي– ١٩٨٧، بروفوسور داتوء د. محمد حاج صالح ١٩٩١م.
- داتو نور الدين حسين ١٩٩٣، عبد الله حسين ١٩٩٦، د. عثمان سيد عمر كلنتان– ٢٠٠٣م.
- د.أنور رضوان– ٢٠٠٩، داتوء.د. أحمد كمال عبد الله، (كمالا) ٢٠١١، داتوء. بحر الدين زينال ٢٠١٣م.
- وكانت آخر جائزة تكريم منحت لأول امرأة تحصل على هذه الجائزة منذ تأسيسها قبل خمس وثلاثين سنة وهي: داتوء.د. زورينا حسن ٢٠١٦.

د. شحنون أحمد

وكان مشروع رابطة الأدب هو التعريف المناسب بهؤلاء الأدباء، بل بأدباء جنوب شرقي آسيا، لكن المشروع أخفق بسبب عدم وجود الدعم المادي الذي يساعد على ترجمة النصوص الأدبية، ونأمل أن يأتي اليوم الذي يتحقق فيه هذا التلاقح الحضاري، بإذنه تعالى.

ولدي ملفات غير كاملة عن الأدباء السابقين، خلال إشرافي على ثلاث رسائل علمية كان شحنون أحمد –الذي وافته المنية في ٢٠١٧/١٢/٢٦م– موضوعاً لرسالتين، عام ٢٠٠٦، وعام ٢٠٠٨ وكان عبد الصمد سعيد موضوعاً لرسالة ثالثة أنجزت سنة ٢٠١٠.

ولم يترجم من أعمال الأدباء الذين كتب عنهم الكثير بالملايوية، إلا رواية الأستاذ لعثمان كلنتن، ترجمة سلطان أحمد، ود.مجاهد مصطفى بهجت ٢٠١٠، وديوان

عين، لكمالا ٢٠١٤. اشترك في ترجمته ثلاثة من الجامعة الإسلامية العالمية، وقمت بتحرير الترجمة، ودعم طبع الكتابين معهدُ الترجمة والكتاب في ماليزيا، الذي ينهض بمهام رائعة في الترجمة من الملايوية إلى الإنجليزية، والصينية واليابانية.. لكن عنايته بخطاب العالم العربي ما يزال محدوداً. وبالطبع موقع الأدب الإسلامي من الحركة الأدبية واضح في أعمال هؤلاء الأدباء، وليسوا هم كل الأدباء، بل أبرزهم من خلال تقويم مؤسسة علمية، هي ديوان بهاسا، واختيارهم لأعلى مستوى تكريمي للدولة.

■■ حدثنا عن أبرز الأنشطة الأدبية التي يمارسها المكتب الإقليمي للرابطة في ماليزيا.

■ من الناحية التاريخية، كان للرابطة حضور مبكر، وعلمت أن رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية، عبد القدوس أبو صالح حضر مؤتمراً في ماليزيا بحدود سنة ١٩٩٢، ولم أسعد بلقائه يومها لأن حضوري إلى ماليزيا كان بعده بعامين ١٩٩٤، وكان حرصه المعهود في تأسيس رابطة في ماليزيا تنطلق من الرؤيا المماثلة.. وتتحرك في المساحة التي تسعها وتتهيأ لها. لم يتحقق هذا الحلم إلا قبل أقل من عام فقط.

والمقصود بتحقيق الحلم هو ١٠/ ٢٠١٧/٢م؛ حيث تم تسجيل الرابطة رسمياً بوصفها منظمة غير حكومية، وهذا التاريخ يمثل نقطة تحول حيوية في تاريخ الرابطة، وثمرة مباركة لجهود متواصلة، ومن الجهود المبذولة حضور آخر سنة ٢٠١٢م، حيث وضعت اللبنة الأولى بتكليف أول

د. عبدالرحمن شيك

رئيس لرابطة الأدب الإسلامي العالمية في ماليزيا، د.بدري نجيب زبير، الذي قبل المهمة، وتحمل المسؤولية، مدة عامين.. تقريباً. ثم تحولت المسؤولية إلى د.عبد الرحمن شيك، وكلاهما عضو في قسم اللغة العربية في كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، جمعا إلى مسؤولياتها الإدارية مهمة الرابطة، الأول كان عميداً للكلية، والثاني كان نائباً للعميد، لقيت الرابطة الدعم المعنوي المباشر من الرابطة الأم في الرياض، ونهضت بالنشاطات بالإمكانيات المتواضعة، ولله الحمد.

وأبرز أنشطة الرابطة منذ تشكيل نواتها هي:

- محاضرة للدكتور وليد قصاب بعنوان: تطرف المذاهب الأدبية الغربية ووسطية الأدب الإسلامي.
- تدشين ديوان عين، أشعار الإيمان (كمالا).
- مقاربات شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام في شعر الشعوب الإسلامية.
- الأدب الإسلامي في أرخبيل الملايو، محاضرات وندوة مفتوحة. ولا تحضرني تواريخ هذه النشاطات.
- عروض مسرحية باللغة العربية الفصحى، قدمها طلاب وطالبات ماليزيون، تولى رعايتها والإشراف عليها أمين سر رابطة الأدب الإسلامي الماليزية، د.وان رسلي، جرى التحكيم من لجنة من أساتذة في كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية ومعهد التربية

لأفضل ثلاث مسرحيات من مجموع ثماني مسرحيات قدمت في ١٥/ ١٢ / ٢٠١٨م.

- تنظيم مسابقة عرض للمسرحيات الإسلامية، بالتعاون مع مجلس براعم معلمي اللغة العربية ورابطة الأدب الإسلامي العالمية، في ٢٠١٧/١٢/١٥م. بمناسبة اليوم العالمي للغة العربية.

■■ **هل يُدرّس منهج الأدب الإسلامي في كلية علوم الوحي في الجامعة عندكم؟ وفي أي مرحلة؟**

■ بالتأكيد يدرس الأدب الإسلامي في قسم اللغة العربية، في مادة تحمل اسم: مقدمة في الأدب الإسلامي الحديث، برقم ٤٣١٤، ومادة أخرى بعنوان: مقدمة في الأدب الإسلامي الملايوي برقم ٤٤١١، والنظام المعتمد هو التدريس الفصلي ١٤ أسبوعاً، ويعتمد على الاختيارات، بالنسبة للطالب.

تهتم هذه المادة بمفهوم الأدب الإسلامي ومصادره، وقضاياه، وأعلامه على ضوء الدراسات الحديثة في مجال الأدب الإسلامي الحديث، حيث تتناول من خلال هذه الدراسات تعريف الأدب الإسلامي، نشأته ووظيفته وآفاقه من خلال تطوره. وتتناول الملامح الإسلاميّة في الأدب، مركزة على المفهوم، كما تناقش المناهج التقليدية، والمناهج الحديثة. وتقدم مفهومه على ضوء الإسلام، مركزة على العلاقة بين الأدب والعقيدة، وقضية الهوية الإسلاميّة، من حيث الانتماء والوعي. والالتزام في الشعر وموقف الإسلام من ذلك.

وتناقش أيضاً المذاهب الغربية من منظور نقدي إسلامي، وتفسح مجالاً للنظرية الإسلاميّة للأدب، وتقدّم تحليلات لبعض الأجناس الأدبيّة ونقدها، كما تتعرض لما استجدّ من دراسات وأفكار في هذا المجال، وتسهم في تقديم منهج مقترح لدراسة الشعر العربي من منظور إسلامي في العصر الحديث.

أما المادة الثانية فتدرس الأدب الملايوي القديم والحديث، وتقدم دراسة متعمقة حول تأثير الأدب الإسلامي على المجتمع الملايوي، وتصوره للإنسان والكون والوجود، وتشمل المنطلق التاريخي لوصول الأدب الإسلامي إلى أرخبيل الملايو، وتطور الأدب الملايوي، وأنواعه، وخصائصه، وأجناسه، والشعراء والكتاب الملايويين المشهورين، وكيف تأثر بالأدب العربي، وبغيره من العوامل الثقافية والاجتماعية المؤثرة. وتحليلاً لنماذج من النصوص الأدبية القديمة والحديثة لشعراء وكتاب

من ماليزيا وإندونيسيا وبلاد أخرى من جنوب شرق آسيا. ويكلّف الدارسون بترجمة بعض النصوص من الأدب الملايوي إلى اللغة العربية.

■■ ما العقبات التي تراها تعترض مسيرة الأدب الإسلامي؟

■ العقبات جزء طبعي من الحياة، ولا يمكن أن تنفصل عنا، والنجاحات مؤقتة بأجل، وأن يكون أبناء المنظومة على الطريق السوي، بتبني الفكرة والإيمان بها، ووضوح الرؤية، هو الخطوة الأولى للوصول إلى الهدف، أما التلاوم المستمر، وتدافع المسؤوليات، فهو من الأخطاء الشائعة في الروابط أو الجمعيات، حتى يصل الأمر إلى ما عبّر عنه الشاعر:

نعيب زماننا والعيب فينا
وما لزماننا عيب سوانا

إن حالة الانكسار أو الترهل، أو التلكؤ، حالة عامة، وأمر مشاهد لا يحتاج إلى دليل، مع أن التحديات التي تواجه مجتمعاتنا هي أعظم مما واجه في العقود السابقة، ومن هنا وجب أن نشمر عن ساعد الجد، وننهض بالمسؤوليات التي تخلى عنها الكثير ممن أدركه هذا الداء، والله المعين والمستعان.

ويمكن تشخيص بعض العقبات، وهي عامة ليست خاصة بمسيرة الأدب الإسلامي في ماليزيا، منها عدم تنظيم الأعضاء لأوقاتهم، بشكل يستثمر الوقت بشكل صحيح، والانشغالات الجانبية، التي تحيف على الجوانب الحريّة بالاهتمام، ومنها الشعور بعظم المسؤولية للرسالة التي تتبناها رابطة الأدب الإسلامي. بدأ من التأسيس حتى يومها الحاضر. كذلك

د. علاء حسني المزين

تفاعل الأجيال إذا صحّ التعبير، بالاستفادة من حكمة الشيوخ وحيوية الشباب، بعفوية وشفافية وحب متبادل. وضرورة تبني روح المسؤولية، فإذا ما شعر أي عضو بأن أداءه غير واف، ومعيق للمسيرة فمن الضروري أن ينسحب ويتيح المجال لغيره، الذي يكون به دوام جذوة المسيرة الأدبية المباركة.

وفي هذا السياق نستحضر قوله تعالى: ﴿أَوَلَمَّا أَصَابَتْكُم مُّصِيبَةٌ قَدْ أَصَبْتُم مِّثْلَيْهَا قُلْتُمْ أَنَّى هَذَا قُلْ هُوَ مِنْ عِندِ أَنفُسِكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (آل عمران: ١٦٥).

■■ مَنْ أبرزُ الكُتاب والنقاد العرب والماليزيين الذين ترى أنهم أغنوا دراسة الأدب الإسلامي والتأصيل له؟

■ لعل أفضل من يجيب عن هذا السؤال د.علاء حسني المزين الذي قدم رسالته العلمية في الجامعة الوطنية الماليزية سنة ٢٠٠١م، بعنوان: الاتجاه الإسلامي في الشعر الحديث بين مصر وماليزيا، ثم نشرته كتاباً دار النشر للجامعات سنة ٢٠١٠م، كذلك قدمت محاولات في هذا المجال من خلال رسالتين جامعيتين، واحدة في جامعة مدرسة الدراسات الاستشراقية الأفريقية في لندن- SOAS لـ(د.رحمة بنت أحمد الحاج عثمان)، والثانية في الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، بعنوان: مفهوم الأدب الإسلامي في العصر الحديث بين الأدباء العرب والملايويين، لـ(د.عدلي بن يعقوب)، وقد قدما جهودهما في كتابين طبعهما مركز البحوث الإسلامية، الأول بعنوان الإسلام والأدب الملايوي: تحليل للنقاشات

في ماليزيا، ٢٠٠٨م، والثاني بعنوان: مناهج الأدب الإسلامي عند الأدباء الملايويين والعرب، في العصر الحديث،٢٠٠٩م.

وقد قدّما عشرة أدباء ماليزيين، هم: سيد محمد نقيب العطاس، محمد أفندي حسن، شافعي أبو بكر، عثمان المحمدين، هاشم أوانج، شحنون أحمد، قاسم أحمد، ومحمد كمال حسن، ومناسيكنا، وعثمان كلنتن. وحاولا تقديم مقاربة في المقارنة بينهما وبين نقاد عرب هم: محمد قطب، وعماد الدين خليل، ونجيب الكيلاني، وسعد أبو الرضا، وعبد الحميد بو زوينة، ونصر الدين إبراهيم.. والكتابان محاولتان جريئتان لاقتحام الأدب المقارن، ولكن السمة الغالبة فيهما هي التنظير، ولا نكاد نجد في الجانب التطبيقي إلا دراسات محدودة، وسبق لي أن أشرت إلى ثلاث رسائل في الأدب المقارن بين أدباء ماليزيين وآخرين عرب.

■■ ما الإيجابيات والمبشرات في مستقبل رابطة الأدب الإسلامي؟

■ الرابطة تعمل بشكل مؤسسي يبشر بخير، تسعى للتعاون الجماعي دون إهمال للإبداع الفردي، وتحتشد لذلك، وتفاؤل الرابطة وانفتاحها على الآخر، كذلك طبيعة المنطقة تعطي خصوصية تتمثل في التنوع العرقي الذي يمنح طاقة متميزة، وهي طاقة منحت الحضارات السابقة سمة التفوق كما هو معلوم في الحضارة الأندلسية التي سادت ثمانية قرون، حتى أصبحت قبلة في التعليم والتعلم والثقافة والأدب.

وعلى سبيل المثال تجد تعددية اللغات، الطالب يتعامل مع ثلاث

د. نصر الدين إبراهيم

لغات، اللغة الأم ولغتين أخريين العربية والإنجليزية، واللغة الملايوية ينطق بها حوالي ٢٢٠ مليون مسلم، في جنوب شرقي آسيا؛ إندونيسيا وماليزيا وبروناي.. وبعض دول الجوار الأخرى، وكذلك اسم الرابطة مرحبٌ به بين كل من يتعرف عليها، وأصبح لها موقع على شبكة النِّت، ولكنه يحتاج إلى نوع من التفعيل. حب الطالب للغة العربية قيمة كبيرة تضاف للأدب العربي الإسلامي.

■■ كلمة أخيرة:

■ إن هذه الرابطة تنطلق من قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ (٢٤) تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ (٢٥) وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ (٢٦) يُثَبِّتُ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا بِالْقَوْلِ الثَّابِتِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الْآخِرَةِ وَيُضِلُّ اللَّهُ الظَّالِمِينَ وَيَفْعَلُ اللَّهُ مَا يَشَاءُ (٢٧)﴾ (إبراهيم: ٢٤-٢٧).

كذلك أذكر نفسي بقوله تعالى: ﴿رَبَّنَا آتِنَا فِي الدُّنْيَا حَسَنَةً وَفِي الْآخِرَةِ حَسَنَةً وَقِنَا عَذَابَ النَّارِ﴾ (البقرة:٢٠١).

وأرى أن الأدب الإسلامي مما يقع في حسنة الدنيا، كذلك مما يقع في قوله تعالى: ﴿وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا﴾، وقد سمعت الشيخ الندوي رحمه الله في كلمة يلقيها يبشر بمستقبل الرابطة سنة ١٩٩٨م، فيقول: إن الرابطة أصبحت لها قيمة وقامة. وصدق، وأسأل الله أن يكلأنا بعنايته، ويرعانا بعينه التي لا تنام. اللهم آمين■

نقش على جدار الوطن

د.عبد الرحمن العشماوي – السعودية

مِنْ أين أبتدىء الحديثَ عن الوطنْ
ولمن أصوغ حكايةَ الذكرى، لمنْ

من أين، والأمجاد تُشرق في دمي
نوراً من الذكرى، وتختصر الزَّمن

من أين، والإيمانُ يجري نَهرُه
عذباً، ويغسل عن مشاعرنا الدَّرَنْ

من أين أبتدئُ الحديثَ، وليلتي
تأبى على عينيّ مقاربةَ الوَسَنْ

من أين، والأشواق تحلف أنَّها
ستظلُّ تَسقيني التذكُّر والشَّجَنْ

من أين والزمن السريع يمرُّ بي
وجبينُه بدم الرَّحيل قد احتقَنْ

فمن اللُّفافةِ حين نُولَد بَدْؤُنا
في رحلة العمر القصير، إلى الكَفَنْ

قالوا ابتدئْ من وصف مكَّةَ إنّها
صَدْرٌ حَوَى نورَ الهداية واطمأنْ

ابدأْ من البيتِ العتيقِ فإنه
سَكَنٌ، لمن لم يَلْقَ في الدُّنيا سَكَنْ

وارحل بشعرك بعد هذا ناشراً
نور الهدايةِ بين سرِّك والعَلَنْ

فأجبتُهمْ شكراً سأبدأُ مِنْ هنا
من أرضنا المعطاءِ من هذا الوطنْ

من كعبةٍ رفع الإله مقامَها
وحمى حماها من طواغيتِ الفِتنْ

أنا سوف أبدأُ من مطاف نبيِّها
أتلو كتاب الله، أتّبع السُّنَنْ

أنا سوف أبدأُ من مقام خليلها
من حِجْرِ إسماعيلَ من ركن اليَمَنْ

قالت: تُراكَ بلغْتَ نجداً والحِمى
قلتُ ابشري إنّا تجاوزنا «حَضَنْ»

أَوَ ما وجدتِ من الخُزامى نَشْرَها
أَوَ ما رأيتِ مَلاحةَ الظبي الأغَنّ

أَوَ ما رأيتِ بيارقَ المجد التي
خفقتْ، فحرَّرت النفوسَ من الوَهَنْ

ما لي أراكِ تلطمين مشاعري
أنسيتِ أنَّ القلب عندك مَرْتَهَنْ

هذي بلادُكِ صانها الرحمنُ من
شركٍ ومن سوء التذلُّل للوثَنْ

هشّتْ إليك جبالُ مكّتها فما
ذلَّ العزيزُ ولا تطامَنَتِ القُنَنْ

وشدتْ «مدينتُها» بلحن وفائها
للمصطفى، ولكلِّ مَنْ فيها قَطَنْ

وتألّقتْ فوق الرِّمال «رياضُها»
في كفِّها من عزم فارسها مِجَنْ

ورَنَتْ إليكِ «تَبوكُها» و«عسيرُها»
و«الباحةُ» الخضراءُ صَيِّبُها هَتَنْ

وشدتْ «لحائلها» بلابلُ أُنسها
فاهتزَّ روضُ الحبِّ وانتفض الفَنَنْ

وتلفعَّتْ «أحساؤها» بنخيلها
حسناء تَروي الشعر عن قيسٍ وعَنْ

وأَرَتْكِ «جازانُ» الأَراكَ وحافظاً
يتلو معارجَه ويُتقن كلَّ فَنْ

هذي بلادُكِ قلبُها متفتِّحٌ
فهي التي لا تشتكي ضِيقَ العَطَنْ

إني لأرسم وردةً فوَّاحةً
منها وأغرسها على شفةِ الزَّمَنْ

وأصوغ شعراً لو تمثَّل لفظُه
رجلاً، لقال أنا المحِبُّ المُفْتَتَنْ

ولظلَّ يرفع صوتَه متمثِّلاً
بالحكمة الغرَّاءِ والقولِ الحَسَنْ

هذي بلادُكِ، دينُها متأصِّلٌ
في قلبها، والمجدُ فيها مَخْتَزَنْ

في أَرضها المِعْطَاءِ يُحْتَضَنُ الهُدَى
إنَّ المبادىء كالبراعم تُحْتَضَنْ

هي مَهْبِطُ القرآنِ تحت لوائه
سارتْ بعون الله تجتاز المِحَنْ

نشأتْ على هَدْي الإله فروحُها
تسمو بها، وبروحها يسمو البَدَنْ

رَسَمَ «الإمامان» الطريقَ، فَعِلْمُها
يمحو الضلال، وسيفُها يمحو الفِتَنْ

ومضى بها «صَقْرُ الإباءِ» فلمَّها
بعد الشتات، وردَّ منها ما شَطَنْ

وسَمَا بها الإسلامُ عن بِدَع الهوى
والشِّركِ، والقولِ الرخيصِ المُمْتَهَنْ

فيها الأَصالةُ نَخْلَةٌ ممشوقةٌ
لم يحتقرْها الناظرونَ ولم تُهَنْ

فغذاؤها التَّمْرُ المباركُ طَلْعُه
وشرابُها من ماءِ رَمْزَمَ واللَّبَنْ

منُّ الإلهِ عظيمةٌ في أرضنا
إنا لنشكرُهُ على هذي المِنَنْ

هذا هو الوطنُ الكبيرُ، حبالُهُ
موصولةٌ بالله، فَلْنَحْمِ الوطَنْ

أدبية الرسالة عند حسن الوراكلي في فيوض

سوف أتحدث عن ولعي برسائل أدبية شدتني إليها لغتها الآسرة إلى درجة أني حدت عن منوالي في القراءة، إذ من عادتي أن أقرأ والقلم بيدي، أتأمل، وأسوّد في جانب أفكاري. لكني اكتفيت هذه المرة بالسياحة في أعطاف الكلم، واعتمدت الإصغاء وحده. فكان أن صَعب علي من بعد استقصاء ما استجمعته من مواقف خبرتها، ومشاعر عايشتها، وموازين قدرتها.. ومع ذلك آثرت النظر ثانية في هذا الأثر الباني، فرجعت إليه محاولاً الاتصاف بقدر من الحياد والموضوعية في الرأي والحكم، مستهدياً بخطو منهجي لا ينفع في شيء أن يتنكر بوجه للعمل الأدبي نفسه، أو يغفل عن موضوعه الذي ينبثق من أصل لغته وتراكيبه. فلعلي أسهم بعد هذا، بحديث أضمنه استنتاجات تلخص أدبية الرسالة عند الأديب الدكتور حسن الوراكلي.

تميزت الرسائل التي تضمنتها (الفيوض)[1] بحسن البدء. وطن الكاتب للحديث، فأحاط الأزمنة والأمكنة بما يلزمها من زينة اللفظ والتصوير. وجعل للزمن مفعولاً نفسياً، فانتقل من عرض التجربة المعيشة إلى الانغماس في الزمن الأدبي بسحره الفني وأسراره الوجدانية.

د. الحسن الغشتول[*] - المغرب

إن التتبع القرائيَّ للرسالة يدلنا على أن الكاتب يتأنق في اختيار العبارة، فهو يجيد في الانتقاء لينتقل من مرحلة الصمت إلى مقام البوح. ومن ثم كان توظيفه عبارة الآهة الحرى في موقعها المناسب من حيث وظيفتها الدلالية والجمالية؛ فصدورها بعد نفيين يتقاسمهما معنى الحزن الآيل إلى

الحرمان والبَيْن، غيَّر مجرى الأمور، أو قل: حوَّل حركة البصر للعدول عن كل موصوف حسي بلا روح. كل شيء يولد ولادة طبيعية في هذا النص، لأن الكاتب مؤمن بما يقول، موقن بلوعة مشاعره، صادق كل الصدق في بوحه.

نتأمل ما ورد في هذه الرسالة، وتثبت لدينا من جديد فرضية التحام الجمال بالصدق النفسي:

«وحشية تفترسنا بفراغ فاغر فاه، وصمت غائر مداه، يلقي كلاهما بظلاله على أركان الدار وزواياه...[٢]».

فدائماً ينتهي السرد ليبدأ، وفي كل بدء تلبس العبارة أبهى حللها، وتتجاور الأصوات محدثة نغماً تلذ للسامع مؤانسته، فيدرك أنه ما أُريدَ له إلا أن يحفظ المعنى الشريف الذي ابتغاه المؤلف لما عزَّ عليه فراق ابنته وانهمر شوقه.

كيف استجاب الكاتب لهاجس فني، ومطلب روحي عاطفي؟

التماساً للجواب أقول: لا نعد العناية بالشكل ترفاً، أو متعة فنية خالصة، فلسنا بصدد شكلانية تعلن هوساً جمالياً وولعاً أسلوبياً يخلد نمطية كلاسيكية. الأمر يفوق ذلك بكثير، لأسباب كثيرة نجملها في جدة الموضوع وآنيته من جهة مواكبته لما يعاش في الحال، وما يستشرف في المستقبل، وفي قوة الصلة بين الذات المتكلمة والذات المتلقية التي يفيد تقبلها لهذا النوع الأصيل من التخاطب البياني أنه مطلب من مطالبها هي.

فالبيان لن يكون بالضرورة ميزة جاهزة معزولة عن القارئ. يعطي الوراكلي الدليل هنا على أن جمال اللغة هو مما تدعو إليه ذائقة القراء. وبهذا تكون (فيوض) توجيهاً وتأصيلاً وتدعيماً للوجهات المنتظرة في عملية الكتابة والتلقي في آن واحد. إنها دعوة ضمنية للتصالح بين المضمون الرساليِّ والوعاء الفني الذي ينضح بماء البهاء. فهما من أصل واحد، أو من نبع مشترك.

والطريف في هذا هو أن ما تتيحه لنا المادة اللغوية، ينسجم مع ما نرومه من ربط بين الأدب وآثاره الجلية والخفية، وبين هذا الأدب والطباع المتأصلة في نفس صاحبه. فالفيض عطاء موصول، وإحسان غير منقطع، والباعث عليهما حب الأب لبناته، وهو الحب الذي لن تحُدَّه أبجدية على وجه الدنيا.

حب لا تزنه بلغة ابن منظور إلا سعة فيض في مملكة اشتقاق تحمل فيه الكلمة أبعاداً غنية بإيحاءاتها. ففاض يفيض فيضاً وفيوضاً وفيضوضة، ورجل فياض جواد كثير المعروف، وغيض من فيض قليل من كثير[٣].

من أجل ذلك تؤذن الرسائل منذ الوهلة الأولى بأنها ستجود، لتكون أعطيات رمزية تقتسمها ابنة المؤلف مع قريناتها اللائي تضطلع رسالة النثر الفني الجديد بتوعيتهن وتثقيفهن ومؤانستهن.

هذا الوعي بقدرة النص المُحايث لتجربة ذاتية على الانتشار والسمو إلى تجارب أخرى، هو ما ترهص به رغبة الدكتور صابر عبدالدايم التي صارت رغبة الكاتب أيضاً، كما تكشف المقدمة، وبيان هذا أنه كان واعياً بشرط التجنيس الأدبيِّ، مدركاً لماهية الرسالة الأدبية، مستحضراً لوظائفها التأثيرية، مدركاً لإمكانات تشكلها الأسلوبية. يقول:

«... كانت الرسالة في مقدمة فنون القول التي راودت عليها ريشتي،

د. حسن الوراكلي

فأسعفت ولم تأن وما جفت محبرتها إلى يومي هذا، وكان من أهم دواعي دؤوبي على كتابة الرسالة الإخوانية والأبوية البعاد عن المنبت بما يثير عادة من الشوق إليه وإلى أهليه، فتكون الرسالة وسيلة اللقاء على التنائي[٤]».

ولعل الحرص على وحدة الجنس الأدبي في هذا العمل يوازيه حرص آخر على الارتقاء بالنص من المقام الخاص بالذات الفردية والأسرة الصغيرة، إلى مقام الذات الجماعية أو الأسرة الإسلامية والإنسانية الكبيرة. يقول :

«وبعد؛ فإن هذه العناوين التي ضمنتها (فيوضاً) مما كنت أكتب به إلى ابنتي الدكتورة ندى؛ راعيت في انتقائها شمل خطابها ابنتي وأخواتها، وهو ما يتحقق به عندي مقصد عام من كتابتها، يتمثل في توعية الفتاة المسلمة بهويتها الثقافية التي تشكل بحمولتها العقدية والفكرية رسالتها السامية في تحصيل العلم النافع المقرون بالعمل الصالح تفيد به أمتها والإنسانية كافة.[٥]».

وحدة المقصد جلية في الرسائل، وذاك أمر لا يحتاج إلى عناء ومشقة، لكن ما تدعو إليه الطبيعة الفنية للعمل، هو التفكير في الأسرار الجمالية والبلاغية التي تفسر روعة الائتلاف وقوة التساند بين رسالة وأخرى، فكأنها جمل صغيرة تتراكب فيما بينها لتؤدي جملة واحدة.

هذا المعمار الذي شاده الكاتب تصنعه قطبية فنية يغمرها الإيمان. فهي التي تشدُّ الناظر إليها في رحلة طالبات العلم في بلاد الغرب، وهي تؤمن مسيرتها وصواحبها في طريق محفوفة بالمخاطر والأهوال. تستهل الرسالة بسؤال بليغ لا يطلب السائل فيه معرفة شيء غير حاصل وقت الطلب، فتنوثب لفيض خاطر، يتراءى لنا بناءً استدلالياً مخفياً. فالسياق ليس سياق مناظرة أو جدل فكري وفلسفي. إنه موقف إمتاع وإقناع يتحصل عن طريق توجيه أسئلة منبهة ومستثيرة للهمة والضمير.

ترك الكاتب لمخاطبيه حق التفاعل مع رسالته لاختيار ما يرونه مناسباً. رافق المتلقي أثناء صوغ السؤال، وأوحى إليه بما يريد تفنيده، دون أن يخطئ كل ما يرى من حوله. واستطاع بذلك أن يقنع بأطروحته الخفية التي يؤكد فيها لابنته ضرورة التزود بالنظرة الشمولية للغرب، فكثير من الناس لم يستوعبوا تلك الشمولية، ومن ثم قلدوا الأوربيين تقليداً أعمى. فلا مناص من التمييز بين الغرب باعتباره مستعمراً، والنظر إليه باعتباره متقدماً، ثم إن هذا الغرب قابع بين أظهرنا، وهو وجهان؛ وجه يغلي غلي الحميم، ووجه يطفح بالإيجابيات.

ما سر هذا الأثر الجميل؟ ما الذي يخلده؟

ينصهر في هذا الزخم الأسلوبي الذي تهيئه لنا الرسائل؛ دليلُ العقل وأماراتُ البيان، فترتسم الفكرة خالدة في علياء النظر، مشرقة على نحو ما يستثيرنا صوت المؤذن في رسالة الميزاب. يستثيرنا عندما يصعد كَلِمُهُ، ويغدو نبراً مؤثراً شاهقاً مرتفعاً نحو عنان السماء. حينئذ، ينفذ أثر الصوت الجليل في كيان الكاتب الذي أحس بأن إيمانه يزيد بأثر

هذا البيت في توحيد المسلمين حين يعون ذاتيتهم بعمق[٦]...

لكن صاحب هذا الإحساس لا يتشوف إلى أن يعلن من خلال فيض خاطره، اتساق النص في جانبه الدلالي فقط، فيتوق إلى ما هو أسمى، وينبئ برسم معالم قارئ مرتقب، والأصح في هذا أن المرأة هنا هي المخاطبة المخصوصة في غرناطة الأندلسية؛ فمما لا نماري نحن فيه، هو أن الصورة الذهنية التي تثبت في ذهنها، تمنحها من الطاقة والإرادة ما يدل على أن الخطاب انبثق من حاجتها هي؛ لا من حاجة جنس غيرها.

فلا غرو أن تستحوذ كلمات الأب الرحيم على فؤاد ابنته؛ إذ يشاركها أحلامها، ويقتسم معها شعورها بالغربة. فمن ثم يجود الوصف الندي بما يفيد أن حب الوالد لفلذة روحه حب لا يُحد. على أن هذه الخاصية الندية للوصف لم تتأت إلا على الهيئة التي تناسب السياق. ولعل الرسالة الثامنة خير مثال على ما أذهب إليه؛ حيث ذكر الكاتب أن عينيه فاضتا من الدمع حزناً ألا تجد ابنته المغتربة في سبيل العلم المثل الرفيع في الصداقة، فسارع إلى الوضوء يسبغه، وأخذ يصلي ركعتين.. ثم وازن بين حالي الفرح والحزن، قائلاً:

«اللحظات الجذلانة فَنُنٌ أخضر المنى تتعلق به الأعين، فلا إغماض ولا إسبال!

واللحظات الأسيانة طائر موحش الصدى، تشخص لمرآه الأعين، فلا إطراف ولا إطباق!

في الليلة الأولى شغلت بالتفكير، والفرحة أحلام أرجوانية ترفُّ بسمائي، في مستقبلك الذي بدا يطلُّ بهيَّ الضياء، نديَّ النماء...

وفي الثانية شغلت بالتفكير، والحزن أمواج صاخبة تتقاذفني، في الصراع الذي تخوضينه الآن ومن قبل الآن، ضد الغربة والوحدة، فضلاً عن «جبهات» الدروس والتجارب المختبرية، والاختبارات![٧]».

والمثير في جمالية البناء الأسلوبي أن الكاتب التفت إلى كلام الشاعر حين قال:

ما بالي أرى الليل سرمداً
وإلا فَلِمْ لا ينجلي بنهار؟

استحضر ذلك دون أن يضفي على الحال وجهاً قاتماً، بل أضرب عن الحزن كله، واطمأن إلى كلمات هاديات طيبات لقنها رسولُ الله صلى الله عليه وسلم.

نعود على بدء، فنذكر بأن مؤلف (فيوض)، ينم عن تفرد فن الكتابة عند الدكتور حسن الوراكلي مبنىً ومعنىً، فقد جاء هذا العمل قمة في النضج اللغوي والإشراق البياني.

إنه عمل فني يجيش بالإحساس الصادق، ويعتمد على مبدأ المراوحة بين المعاني، وينزع منزعاً فريداً يجمع صاحبه فيه بين الرسالة والوصية، انسجاماً مع مقصدية تكون نتاج التجاوب العميق بين طرفي الخطاب، باعتبار أن المنتظر الموعود في كل حال، هو أن تصان الذات المسلمة كلما عرفت بإيمانها وذوقها ما لها وما عليها ■

الهوامش:

(١) فيوض. رسائل أب لابنته المغتربة في طلب العلم. للأستاذ الدكتور حسن الوراكلي، مطبوعات ندوة زمزم الجمعية. رقم ١٦. مطبعة تطوان. ٢٠١٣م.

(٢) فيوض. ص ١٤.

(٣) انظر: لسان العرب لمحمد بن مكرم، ابن منظور الأفريقي. المتوفى عام ٧١١ هـ. دار صادر. بيروت. المجلد ٧. ص ٢١٠ – ٢١١.

(٤) المصدر نفسه. ص ٧.

(٥) نفسه. ص ٩.

(٦) نفسه. ص ٣٢.

(٧) نفسه. ص ٧٤.

عبد الرحيم الماسخ - مصر

القدسُ بيتُنا

القدسُ لي والقدسُ لكْ، والقدسُ يحرُسها الملَكْ
والقدسُ بيتُ الأنبياءِ الكونُ في دمها فلَكْ
والقدسُ للتاريخِ خارطةٌ تُفَصِّلُ ما ملكْ
فلها الوجودُ مُوَجَّهُ الأنظارِ ما هدأ ارتبكْ
ومسيرةُ الدنيا إليها الأرضُ في الأقدامِ شكْ
فالقدسُ صوتُ الشمسِ يرعى النورَ في حقلِ الحَلكْ
ويثورُ.. ما اختلفَ الزمانُ.. يدورُ.. ما الصمتُ احتبكْ
وقفَ الزمانُ ببابها، التاريخُ بابُ المُعترِكْ
فهي البناءُ الخالدُ المُختارُ ما فقدَ امتلكْ
وهي العطاءُ، بظِلِّه الدنيا تتابعُ ما سلكْ
فخُطاهُ غرْسُ الوقتِ حاورَ أو تحوَّل أو هلكْ
فالمسجدُ الأقصى نداءُ اللهِ بالكونِ اشتبكْ
فعبيرهُ ذكرى وطلعتهُ لُمَنْفلتِ شبكْ
أبداً يردُّ التائبين لجنَّةٍ لا تُنْتَهَكْ
وكفاهُ أنَّ القبلتينِ بهِ ارتقاءٌ مُشتركْ
للنورِ نورِ اللهِ في بحرٍ من الظلماءِ فكْ
أسرى إليهِ محمدٌ والليلُ يجمعُ ما تركْ
فمُرَحِّباً تركَ انتظاراً طال، عانقَ وانهمكْ
ربطَ البُراقَ بحلْقةٍ بجدارِ كنزٍ لا يُفَكْ
والأنبياءُ لهُ يقولونَ: اقتربْ ما أجملكْ!
فأقامَ فيهم ركعتين قيامَ شمسٍ في فلكْ
والصخرةُ القُدْسيّةُ احتضنتهُ قالتْ: هيتَ لكْ
وبحِجْرها المعراجُ ضمَ عليهِ أجنحةَ المَلكْ
فوراءهُ صاحتْ.. وحطّتْ.. لن تحلَّ يدي يدَكْ

* * *

يا بيتَ لحمِ أين عيسى كي يُنيلكَ مطمحكْ؟
ولدتهُ مريمُ في رَحابتِكَ المحبَّةَ أودعكْ
في المهدِ كلَّمَ.. يا فصاحته.. الحُشودَ فأسمعكْ
وتفجَّرتْ آياتُ ربِّ الكونِ في يدهِ معكْ
يُحيي ويُبرئُ، يكشفُ الأسرارَ كمْ ستراً هتكْ
بهُدى.. فحاربهُ يهوذا بالضلالِ وما تركْ
فرمى عليه اللهُ صورتهُ ليسقطَ في الشَركْ

* * *

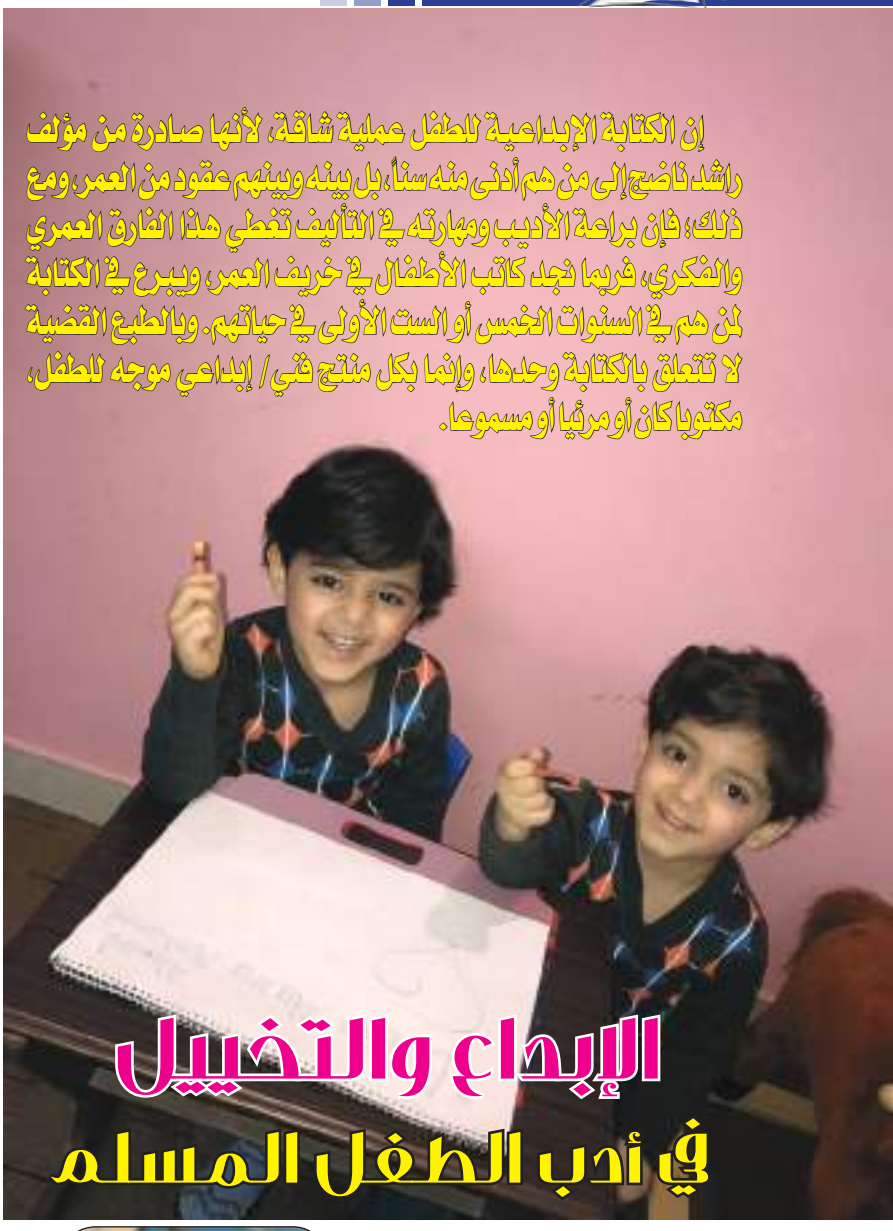
يا قدسُ يا صُوَرَ العبادةِ.. والفناءُ على وشكْ
لوعادكِ الفاروقُ جدّدَ للأمانةِ ألفَ صكْ
فأعادَ للناسِ الأمانَ وللحياةِ دماً هلكْ
فالناسُ يأكلُ بعضُهُمْ بعضاً كما يحيا السمكْ
وأصاب من كنعانَ إسرائيلُ غدراً.. ما ملكْ
فأبادَ أطفالاً، ليهتفَ أهلهُ: ما أشجعكْ!
فعلا فزادَ، دمَ العبادِ بكلِّ جارحةٍ سفكْ
فأقامَ بيتَ العنكبوتِ لصَيْدِنا هدْماً ودكْ
وصلاحُ أينَ؟ تصيحُ حطّينٌ به: ما أروعكْ!
ليُعيدَ للشرقِ الأمانَ بهمَّةٍ لا تُحْتَنَكْ
وبسيفهِ يرعى المحبَّةَ في رياضِ المُنْسَلكْ
فالقدسُ يحرسُها الملَكْ، والقدسُ لي والقدسُ لكْ

* * *

أرضٌ أنا بغراسِها

سامية محمد الأمين - السودان

هي بذرة وبَذَرْتَها ... ما كنت فيها الجانيةْ
فعلام أنت تلومُني ... إن نلتَ بنتًا حانيةْ؟
أرضٌ أنا بغراسِها ... فازرعْ حقولي الناميةْ
أغرست يوماً زنبقًا ... وحصدت منه الباميةْ؟
ما لي أنا من قدرة ... أن أنتقي أبنَائيةْ
ماذا هنالك في البنا ... ت سِوى الزهور النادية؟
البنت في ضحكاتها ... تحكي الطيور الشَّادية
وإذا بكت فسحابة ... هتّانة أو هامية
وهي المطيعةُ عمْرها ... وهي الظلالُ الدانيةْ
الله في قرآنه ... شرحَ الأُمور الخافيةْ
قسم الذراري وحده ... بين الأنام كما هِيهْ
وهب البناتِ لزمرةٍ ... وكذا البنينَ لثانيةْ
أو قد يزاوج بينها ... في حكْمةٍ متناهيةْ
ولربما عقِم الفتى ... فعلامَ تشْنأ حاليةْ؟
أتريد ينبهُ ذكرُكم ... بفتًى.. دليلَ العافيةْ؟
أترى الخلود محتّمًا ... لك إن رُزقت ثمانيةْ؟
لغدا الوليدُ مبجَّلا ... طول القرونِ الماضيةْ
لكنّه مذمُومةٌ ... أفعالُه للقاضيةْ
هتف الشقيّ بحسْرةٍ: ... لم يغنِ عنِّي ماليةْ
أوَ قد فدته عشيرةٌ؟ ... لم تبقَ منهُ باقيةْ
قدَّمْتُ كلَّ قرينةٍ ... أن لستُ فيها الجانيةْ
فلئن فهمتَ فمرحبًا ... بك في رحابي ثانيةْ
أو لا فسرّحْني فما ... أنا بالدنيّة راضيةْ
فلربما أجِدُ الذي ... مِنه المحامِدُ هامِيةْ
فيحيطني بحنانه ... وأحيطه بحنانِيةْ
فالله يبدِلُ حالتي ... خيرًا ويسْعدُ ثانيةْ



الإبداع والتخييل في أدب الطفل المسلم

إن الكتابة الإبداعية للطفل عملية شاقة، لأنها صادرة من مؤلف راشد ناضج إلى من هم أدنى منه سناً، بل بينه وبينهم عقود من العمر، ومع ذلك؛ فإن براعة الأديب ومهارته في التأليف تغطي هذا الفارق العمري والفكري، فربما نجد كاتب الأطفال في خريف العمر، ويبرع في الكتابة لمن هم في السنوات الخمس أو الست الأولى في حياتهم. وبالطبع القضية لا تتعلق بالكتابة وحدها، وإنما بكل منتج فني/ إبداعي موجه للطفل، مكتوبا كان أو مرئيا أو مسموعا.

د.مصطفى عطية جمعة- الكويت

ووفق منظور علم الاتصال؛ فإن المستقبِلين هم الأطفال في شرائح أعمارهم المختلفة، والمرسلون/ المبدعون/ المؤلفون هم الكبار في تفاوتهم العمري، فالإشكالية ليست في الزمن، ولا المعلومات، ولا الرؤية الفكرية، وإنما في القدرة على الاتصال/ التواصل بين المؤلف وقرائه من الأطفال، من خلال العملية الإبداعية.

فجوهر عملية الاتصال أنها سبيل لانتقال المعلومات والحقائق والأفكار والمشاعر من المرسل إلى المستقبل، فالاتصال عملية تشمل أنشطة ذهنية، وسيكولوجية، وثقافية، وسوسيولوجية[1]، ولنا أن نتأمل الإبداع المقدم إلى الطفل، لنكتشف أنه يحوي المضمون الفكري، والأبعاد النفسية الخاصة بعالم الأطفال، والأبعاد الثقافية التي تشمل ترسيخ عدد من القيم والاتجاهات، وكذلك الجانب الاجتماعي الذي يُعْنى بالنسق الاجتماعي الذي يقدم من خلاله.

وبالطبع هذه الأنشطة السابقة متداخلة ممتزجة بعضها ببعض، أي يشملها النص الإبداعي بشكل كلي، وما النظرة التفصيلية إلا تحليل لها. ويضاف لتلك الأنشطة الجانب الجمالي المختص بجماليات النص الإبداعي، ليجذب الطفل إليه، وينمي حاسة التذوق، ويرتقي بوجدانه ومشاعره، فالأغنية الموجهة للطفل، بها كلمات موزونة

مقفاة، وألحـان عذبة، وكلما كان اللحن ماتعاً، والكلمات سهلة، والمعاني راقية؛ كانت للطفل جاذبة، فيحفظها ويرددها، وتترسخ في أعماقه.

فيمكن ترجمة القضية الأساسية في الإبداع الموجه للطفل في ثلاثة أسئلة: ما مفهوم الوعي عند الكتابة للطفل؟ وكيف يتكون هذا الوعي؟ وكيف يُعَبَّر عنه إبداعيا عند الكتابة للطفل؟

وكي نجيب عن تلك الأسئلة، علينا أن نؤكد بداية أن الظن الخطأ الذي يسقط فيه الكثير من المبدعين الكبار عندما يتوجهون للكتابة للطفل يتمثل في تخيّلهم أن الكتابة للأطفال هي عملية «تبسيط»[٢] للمعلومات والقصص والأشعار والفنون عامة كي يفهمها الطفل بشكل تيسير. ولكن الأمر، غير ذلك، فالقضية هنا تتصل في جوهرها بأطراف العملية الإبداعية الثلاثة: وهم المرسل (المؤلف)، والنص، والمستقبل وهم الأطفال. وبالتالي، على المؤلف أن ينظر إلى من يستقبلون رسالته، كي يصوغ نصه الإبداعي في ضوء عقلية المتلقي/ الطفل ونفسيته.

فيجب أن يكون كاتب قصص الأطفال وناقدها أيضا؛ على وعي تام بطبيعة الجمهور الذي يكتب له، أو ينتقي أو يختار، وهو جمهور شديد الحساسية ينمو بين عام وآخر بطريقة ساحرة، وإن كانت محكومة بقوانين موضوعية، تتصل جوانب النمو المختلفة: الجسدي، والعقلي، والنفسي، والاجتماعي، والعاطفي، واللغوي، للطفل الذي يتوجه إليه، فعمر الطفل ومرحلته تحددان طبيعة النص[٣].

وساعتها سيكون النص الإبداعي الموجه للطفل في حالة تشكل مستمر من قبل صانع النص ومبدعه، وهو المؤلف، لأنه يجب عليه أن يضع القارئ المستقبل الذي يلزم وجوده بكل مستوياته وذائقته ومرجعياته، وهذا يصدق على النص المكتوب، ويصدق أكثر على النص الشفاهي الموجه للطفل مباشرة، مثل رواية الحكايات عبر الإذاعة والتلفاز، أو من خلال معلمي الأطفال في المدارس وغيرها.

وبالتالي فإن وعي الكتابة للطفل يعني مدى إدراك المؤلف لاحتياجات المرحلة العمرية: نفسيا، ومعرفيا، وإبداعيا، وهذا يتأتى من خلال الموهبة أولاً، والتي تعني الرغبة في التوجه بالتأليف الإبداعي نحو الأطفال، ثم التواصل مع الأطفال أنفسهم بشكل مباشر، قبل عملية الإبداع أو بعدها، أو من خلال مواقف الحياة المختلفة في المدرسة، وفي العائلة، وفي الأندية، وفي البرامج، ويكون الحوار معهم إحدى سبل تكوين وعي الأديب، وصياغة رسالته الإبداعية.

ونستحضر في هذا الصدد ما ذكره الأديب الفرنسي (المغربي الأصل) الطاهر بن جلون، الذي ألّف كتابا للأطفال حقق أعلى مبيعات في فرنسا؛ بأنه قد أعاد صياغة الكتابة/ تأليفه حوالي سبعين مرة، وفي كل مرة، كان يعطي مسوداته لعدد من الأطفال، فيقرؤونه، ومن ثم يناقشهم في مدى استيعابهم لرسالة النص، وهل حقق التشويق المقصود؟ وتلك تجربة جيدة، ساهمت في تشكيل وعي مؤلف مثل الطاهر بن جلون، كانت غالبية مؤلفاته الأدبية للكبار، ولكنه خاض التجربة، وقبل التحدي، وصبر حتى جنى الثمرة.

وهذا المفهوم هو الذي ترجمه «أحمد نجيب» في أسئلة ثلاثة: لمن نكتب؟ ولماذا نكتب؟ وكيف نكتب؟[٤] فالأول يختص بطبيعة الطفل المستقبل، والثاني يختص بالشكل الإبداعي، والثالث ينصرف إلى البعد الجمالي.

ونرى أن البعد الجمالي هو الأساس الذي ينطلق منه المؤلف للطفل، فعلى قدر امتلاك الكاتب لموهبة الكتابة يأتي إبداعه متميزا، فقصص الأطفال

تحتاج إلى الفكرة والحبكة والتشويق ورسم الشخصيات والبناء السليم، وهو نفس ما تتطلبه المسرحية، ويضاف إليها تصور أنه يمكن تقديمها على خشبة المسرح. أما أشعار الطفل ففيها الوزن الجاذب، الذي يجذب الطفل لحفظه، والأفكار والكلمات والتعبيرات الجميلة، ويضاف إلى ذلك أن المؤلف ينتقل بوعيه وإدراكه إلى عالم الطفولة، بكل ما فيه من خيال وتصورات، وما أمتع هذا العالم! لأن الخيال أساس فيه، أيا كانت مرحلة الطفولة، فالخيال أساس في وعي الطفل وحياته وإدراكه وألعابه، وإن كان يقل ويتحول كلما كبر الطفل، ومال أكثر نحو العالم الواقعي.

ويظل الخيال مع الإنسان، متى عاش، وفكر، وتنقّل، فيمكن القول: إن الخيال هو الوجه الآخر للتفكير، فالإنسان إذا فكّر في مشكلة ما فهو يستحضرها بخياله أحداثا وشخصيات وأفكاراً، وإذا فكّر في الحل فإن الخيال سيكون السيناريو المتوقع، بل يقال: إن الإنسان «كائن متخيل»، والعقل نفسه من إبداع المخيلة[٥].

والطفل يدخل عالم الخيال مبكرا، ربما من السنة الثانية في حياته، حيث يبدأ بسماع القصص، واللعب الإيهامي الخيالي، ومشاهدة أفلام الكارتون بكل عوالمها الخيالية المختلفة[٦]. وعلى كاتب الأطفال أن يعي هذا البعد ويدرسه جيدا، ويستحضره متى شرع في التأليف والإبداع للطفل، خاصة أن الخيال أنواع عديدة، أبرزها الخيال التشكيلي المختص بالصور والبعد الجمالي البصري، وخيال التجريدات الانفعالية والذي يتصل بانطباعات الفعل ووجدانه واتجاهاته، والخيال العددي ويتمثل في الاستخدام الرمزي للأرقام. وبعض هذه الأرقام له حمولات أسطورية ودينية وثقافية، والخيال العلمي ويشتمل على أنواع فرعية مثل خيالات الهندسة، والكيمياء، والفيزياء، وهناك خيالات تقوم على الملاحظة والفرض والتحقق والإثبات، أيضا هناك الخيال الميكانيكي، وهذا يعتمد على المرونة العقلية، من أجل صناعة الابتكارات العلمية والتقنية، والخيال الاجتماعي والأخلاقي ويتعلق بالأحكام الأخلاقية والاجتماعية، وهناك أيضاً الخيال الجغرافي الذي هو نوافذ معرفية نبتكر من خلالها المجتمعات الجغرافية التصورية، مثل تخيل حياة الناس في القارات الأخرى، أو الغابات أو فوق قمم الجبال، والخيال التاريخي: كيف نكتب عن الماضي، ونتخيل أحداثه التي حدثت في الماضي. ويمكن للمؤلف أن يضع نفسه مكان القادة أو الشعوب أو جماعة من الناس، وبالتالي يصوغ أحداث قصته. وهناك الخيال التجريبي، ويتمثل في عرض الأطفال فهمهم الخاص للأشكال المنتظمة في العالم الواقعي، ويغيرون

من أجل الوصول إلى معنى ما خاص بالاحتمالات الجديدة داخل إطار متوهم أو إيهامي[٧].

يمكن وسم عالم الخيال الطفولي بالتدرج في المرحلة العمرية التي يمر بها الطفل، وإذا أردنا أن نصف هذه المرحلة، فيمكن أن نجعلها أشبه بالهرم المقلوب، رأسه الخيال، وقاعدته الواقع، ولكن الرأس سيكون مع البدايات الأولى لإدراك الطفل في الحياة، فمع وعيه بما ومَن حوله، يبدأ الرأس الخيالي في الظهور، وكلما نما وتتابعت به السنون انحدر الخيال إلى الواقع، تارة يمتزج به، وتارة يستقل عنه، حتى يصل إلى سن النضج، ليكون الواقع هو المسيطر عليه، ولكن دون نفي الخيال، فالخيال متحقق في سن الرشد، ولكنه يأخذ أشكالاً وأفكاراً وإبداعات مختلفة.

يتحرك الطفل في سنواته الأولى في عالم محدود ممتطياً خياله الحاد، ومن ثم يتحرك إلى مرحلة الاكتشاف والتعرف ساعياً إلى حب الاستطلاع ليتعرف على ما حوله في البيئة، أما وقد عرف فإنه يصبح توّاقاً إلى السيطرة والتجاوز، فيتطلع إلى التمرد والرغبة، وعشق المغامرة والبطولة، لينتهي الحلم بعالم مثالي يتجاوز الواقع المثقل بالقلق والآلام والإحباط، بحلم بمجتمع عادل منظم جميل[٨].

ومن فهم أبعاد التخييل، نصل إلى مفهوم «الإيهام» في عالم الطفل، والتي هي «نوع من النشاط العقلي والانفعالي الذي يقوم على أساس الخيال، والذي يسقط على نحو مقصود على شيء ما»[٩]، فالطفل يستخدم أشياء عديدة يتخيل منها مشابهات لعالم الكبار، فإذا أمسك العصا وركبها فهي حصان، بل إن كثيراً من ألعاب الأطفال تعتمد على الإيهام المباشر، سواء كانت ألعاباً جماعية أو فردية، ونفس الأمر نجده في الإبداع الموجه للطفل، فالحيوانات تنطق، والطيور تتحاور، والأحجار تعبر عن نفسها، والشمس تبتسم، والقمر يتراقص، والنجوم تنزل من عليائها. ويقبل الأطفال على هذا الإبداع بشغف وهم يرون تلك الكائنات متكلمة.

إن مفهوم الإيهام شرط من شروط العمل الإبداعي خاصة في القص والمسرح والحكايات لأنه يقدم الإدراك بطريقة تختلف عن الطريقة التي يوجد بها ذلك الموضوع في الواقع، والإيهام الفني يشير إلى أعراف/ مواضعات تقدم عمداً وبالضرورة أشياء هي وهمية بالفعل مثل الأشخاص والحوارات والمناظر والفصول. وكل الأوهام الأدبية تتضمن نسجاً من الخيال، ودون تلك الأوهام يستحيل على الأدب أن يُبدَع، أو يصبح مفهوما ومثيراً للإمتاع[١٠].

فيمكن القول: إن جوهر التأليف للطفل قائم على الإيهام، وكلما برع المؤلف في إيهامه زاد تشويقه للطفل، وصنع عالماً إبداعياً يأخذ بلب الطفل، ويظل معه. وكلنا يتذكر أبرز الروايات والقصص التي كنا نقرؤها صغاراً عن المغامرين الخمسة والشياطين الـ(١٣)، وكيف أنها قامت على الإيهام بعالم البطولة والمغامرات، ومساعدة الشرطة، وعاشت الشخصيات المبتكرة في تلك القصص في أعماقنا، وظلت معنا حتى كبرنا، لأنها حققت إشباعاً نفسياً وفكرياً وتشويقياً من خلال بنية الإيهام الفريدة فيها.

ومن هنا يمكن القول: إن أساس عملية الإبداع الكتابي هو التخيلُ الإبداعي من قبل المؤلف، الذي يشبع به التخيل عند الطفل.

ويتوقف الإيهام في تحققه فنياً على نوعية الإبداع المقدم إلى الطفل، فالإيهام في القصة يخالف الإيهام في المسرح، أو الرواية، أو أفلام الكارتون، أو

سينما الأطفال ومسلسلاتهم، فيما يسمى الشكل أو القالب الفني والـذي يعني طريقة وأسلوب ترتيب أجـزاء التأليف الأدبـي والتنسيق بينها، وهو أيضاً النسق البنائي لعمل من أعمال الفن، فالشكل الروائي – مثلاً – ينطبق على ترتيب الوقائع والأحداث في تقسيمات أوسع، فهو التكامل البنائي بأجمعه في التعبير والفكر؛ علماً بأن شكل العمل الأدبي يصاغ من داخله، ولا يفرض عليه من الخارج، وفي الأعمال الأدبية ذات المستوى الرفيع، يصهر الشكل مع المادة ويكونان كُلاً واحداً[١١]. فلكل شكل ظروفه/ مواصفاته المعينة، وإمكاناته الخاصة، التي يجب أن يراعيها المؤلف، فتقديم المـادة القصصية للطفل يختلف مـن القصة في كتاب عنه في مسرحية درامية أو تمثيلية في الإذاعة، أو مسلسلة في حلقات بمجلة[١٢].

وتكمن براعة المؤلف في قدرته على بناء حكاية/ قصة/ مسرحية بطريقة جاذبة، متناسبة لعمر الأطفال وإدراكهم، متخطيا في ذلك آفة التبسيط التي نجدها عند الكثيرين من كتاب الأطفال، وتتمثل في إعادة إنتاج حكايات شعبية مثلاً بأسلوب سهل في قاموسه اللغوي، بسيط في تركيبته الفنية، ولاشك في أن هذا مطلوب بشكل أو بآخر، ولكن يؤخذ عليه أنه يبسّط عوالم الكبار للأطفال، ولا يقوم على التأليف المبتكر للطفل، بمعنى أنه ينظر إلى عالم الطفل، واحتياجاته الفكرية والنفسية والمعرفية، ومن ثم يصوغ النص لها، أي ينطلق من عالم الطفل ليصوغ مادته الحكائية، فيتكون المفردات، والرموز، والإشارات، والأحداث، والشخصيات متناسبة مع عالم الطفل، وهنا يمكننا أن نميز إبداعاً عن إبداع، ومؤلفاً عن مؤلف، لأن الابتكارية هي المعيار، فما أيسر التبسيط أو إعادة الإنتاج! وما أصعب بناء النص من واقع خيال الطفل! ومن ثم جذبه بالإيهام الفني، عبر تقديم بنية سردية/ حكائية، من زوايا عديدة.

فالكتابة للطفل إبداع موجه في الأساس إلى الطفل، وليس منتزعاً من عالم الكبار وأدبهم، أي ليس تنازلاً من الكبار كي يقدموا للطفل إبداعاً. وربما يرى بعض النقاد أن الأطفال يغرمون بأفلام الكبار ومسرحياتهم ومسلسلاتهم، ويرغبون في مشاهدتها، ويحرصون على متابعتها. وهذا صحيح وواقع بلاشك، ولكن السؤال هل اطلاع الطفل على الفنون الموجهة للكبار يشبع الحاجات الفكرية والنفسية والمعرفية والتخييلية للطفل؟ أم أن المسألة أشبه برغبة التطلع عند الطفل لمعرفة ما لدى الكبار في فنونهم، وخاصة الفنون ذات الجاذبية العالية مثل الكوميديا والأفلام البوليسية والمغامرات وغيرها؛ أو لأن الأطفال لا يجدون أحياناً من فنونهم ما يشبع تطلعاتهم الفنية والأدبية، مما يضطرهم

إلى متابعة المتوافر أمامهم في عالم الكبار، وفي جميع الأحوال ستتولد أسئلة في نفوسهم، وتبقى احتياجات يلزم إشباعها.

لذا؛ يجب على أديب الأطفال المتوجه إلى الطفل المسلم أن يكون ملماً بشكل معمق بالثقافة العربية الإسلامية، وقيمها السامية، وما فيها من سرديات، وأخبار، وعظماء وفتوحات، ومواقف، وإبداعات؛ ليستلهم منها ما يتوجه به في كتابته للطفل المسلم■

الهوامش:

(١) مدخل إلى علم الاتصال، د. منال طلعت محمود، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠١ م، ص١٨.

(٢) قصص الأطفال ومسرحهم، د.محمد حسن عبد الله، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص٦٤.

(٣) المرجع السابق، ص٦٥.

(٤) أدب الأطفال علم وفن، أحمد نجيب، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩١م، ص٢٥ -٣١.

(٥) الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٩م، ص٦٠.

(٦) المرجع السابق، ص١٢٨.

(٧) انظر: المرجع السابق، ص٥٥ -٦٥. وهناك خيالات أخرى مثل: الخيال الموسيقي، خيال التفاصيل والمتمثل في المزيد من التخيل في الوصف التفصيلي للأشياء والأحداث والشخصيات، والخيال الفلسفي ويعنى بالأنساق الفلسفية، والتجريد حول العالم والإنسان والغيب، وأبرز ما فيه أنه ينمي التأمل.

(٨) قصص الأطفال ومسرحهم، ص٦٣.

(٩) المرجع السابق، ص١٠١.

(١٠) معجم المصطلحات الأدبية، إعداد: إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، ١٩٨٦م، ص٥٨.

(١١) السابق، ص٢١٤.

(١٢) أدب الأطفال علم وفن، أحمد نجيب، ص٣٢. وقد استخدم المؤلف هنا مفهوم الوسيط بديلاً عن الشكل، وهو في رأينا غير دقيق، فالشكل مصطلح راسخ في الأدب والنقد، وكل الأشكال الإبداعية لها قواعد ومعايير واضحة، يبدع المؤلف من خلالها.

بِطعمِ الليمون

شميسة غربي - الجزائر

مِنْ وَرَقِ التّوت؛ صَنعْتُ زَوْرَقي.. ومِنْ خمائِلِ الوَادي؛ نَسجْتُ مِجْدَافِي..

وعلى أمْوَاجِ البحْر؛ قرعْتُ بابَ السّنْدِباد..

مِنْ وَرَقِ التُّوت.. صنعْتُ غابتِي..

غرَسْتُ الأشْجارَ.. حملتُ الماءَ.. سقيْتُ التُّرْبَ والأعْشابَ.. رسمتُ الأدْغالَ.. ناديْتُ الشمُوسَ والأقمارَ..

ناشدْتُ الرِّياحَ؛ اسْتحْلفتُها:

بِرَبّكِ..! يا رياحُ؛ لا تُحَطّمي الأعْشاشَ.. فإنّ طائراً لي في بَعْضِهَا..

ينْسُجُ من خيوط الفجر؛ تَرَاتيل الأيّام والليَالي، وعلى إيقاع الذّاكرَة.. يسْكُبُ جِرارَ الأحْلام..

يشدو على أوْتارِ الحرْفِ.. نبوءاتِ الزمان..

يُعلّقُ أمَانيَ الأسْمارِ.. على الأسْوَارِ.. ويَعْلو..

يَعْلو.. مُحَلّقاً في سَماءِ الأنْوَار.. يُصافح النجومَ.. يَصْنَعُ الاسْتِثناء.. على بساطٍ منَ الفسيفساء..

بِربِّكِ؛ يا رِياحُ؛ لا تُرْبِكي الأعْشاشَ.. لا.. لا تَقْرَبيها..! فإنَّ طائراً لي في بعضها..

يطير.. ويطيرُ.. ثُمَّ.. يعودُ.. يعودُ.. يَرُشُّ بيْنَ الأعْوَادِ.. والقشِّ؛ أمَانيَ بِطَعْمِ الليْمُون..!

على وَرَقِ التّوت..

كتبتُ قصّتي.. وقصّةَ طائرِي..

فاض خاطرِي، عانقتُ الغمامَ.. وغنّيتُ بِلا وَتَرٍ..!

مُصَابي جَلِيلٌ، وَالعَزَاءُ جَمِيلُ(*)

أبو فراس الحمداني

مُصَابي جَلِيلٌ، وَالعَزَاءُ جَمِيلُ، وَظَنّي بِأنّ اللهَ سَوْفَ يُدِيلَ
جِرَاحٌ، تحَامَاها الأسَاةُ ، مَخوفَةٌ، وسقمانِ: بادٍ، منهما ودخيلُ
وأسرٌ أقاسيه، وليلٌ نجومهُ، أرَى كُلّ شَيْءٍ، غَيرَهُنّ، يَزُولُ
تطولُ بي الساعاتُ، وهي قصيرة؛ وفي كلِّ دهرٍ لا يسركَ طولُ!
تَنَاسَانيَ الأصْحَابُ، إلا عُصَيْبَةً ستلحقُ بالأخرى، غداً، وتحولُ!
ومن ذا الذي يبقى على العهدِ؟ إنهمْ، وإنْ كثرتْ دعواهمُ، لقليلُ!
أقلبُ طرفي لا أرى غيرَ صاحب، يميلُ معَ النعماءِ حيثُ تميلُ
وصرنا نرى: أن المتاركَ محسنٌ؛ وَأنّ صَديقاً لا يُضِرّ خَليلُ
فكلُّ خليلٍ، هكذا، غيرُ منصفٍ! وَكُلّ زَمَانٍ بِالكِرَامِ بَخِيلُ!
نعمْ، دعتِ الدنيا إلى الغدرِ دعوةً، أجابَ إليها عالمٌ، وجهولُ
فَيَا حَسْرَتَا، مَنْ لي بخلٍّ مُوَافِقٍ أقُولُ بِشَجوِي، مَرّةً، وَيَقُولُ!
وَإنّ، وَرَاءَ السّتْرِ، أُمّاً بُكَاؤهَا عَلَيّ، وَإنْ طالَ الزّمَانُ، طَوِيلُ!
فَيَا أُمّتَا، لا تَعْدَمي الصّبرَ، إنّهُ إلى الخَيرِ وَالنُّجْحِ القَرِيبِ رَسُولُ!
وَيَا أُمّتَا، لا تُخْطِئي الأجْرَ! إنّهُ على قدرِ الصبرِ الجميلِ جزيلُ
أما لكِ في «ذاتِ النطاقينِ» أسوةٌ، بـ«مكةَ» والحربُ العوانُ تجولُ؟
أرَادَ ابنُها أخْذَ الأمَانِ فَلَمْ تُجِبْ وتعلمُ، علماً أنهُ لقتيلُ!
تأسّيْ! كَفَاكِ اللهُ ما تَحْذَرِينَهُ، فقَد غالَ هذا النّاسَ قبلكِ غُولُ!
وكوني كما كانتْ بـ «أحدٍ» «صفيةٌ» ولمْ يشفَ منها بالبكاءِ غليلُ!
ولوْ ردَّ، يوماً «حمزةَ الخيرِ» حزنها إذاً مَا عَلَتْهَا رَنّةٌ وَعَوِيلُ
لَقِيتُ نُجُومَ الأفقِ وَهيَ صَوارِمٌ، وَخُضْتُ سَوَادَ اللّيْلِ، وَهْوَ خيولُ
وَلَمْ أرْعَ للنّفْسِ الكَرِيمَةِ خِلّةً، عشيةَ لمْ يعطفْ عليَّ خليلُ
ولكنْ لقيتُ الموتَ، حتى تركتها، وَفِيهَا وَفِي حَدّ الحُسَامِ فُلولُ
ومَنْ لمْ يوقِّ اللّهُ فهوَ ممزقٌ! ومَنْ لمْ يعزِّ اللهُ، فهوَ ذليلُ!
ومَنْ لمْ يردهُ اللّهُ، في الأمرِ كلهِ، فليسَ لمخلوقٍ إليهِ سبيلُ

(*) ديوان أبي فراس الحمداني، ٢/٢١٧-٢١٨، حينما ثقل من الجراح التي نالته وهو أسير، كتب إلى والدته بهذه القصيدة يعزيها.

العصفور والصياد

نوال مهني - مصر

عصفورٌ أخضر كالزهرةْ ... يقتات سعيدا من ثمرةْ
يشدو ويزقزق مسروراً ... في أعلى الأفنان النضرةْ
للنور يرفرف مبتهجاً ... لخرير الماء وللخضرةْ
لكن الصائد يرصدهُ ... ويعد شراكه من فترةْ
فزع العصفور لرؤيتهِ ... وانسالت من عينه قطرةْ
سقط المسكين بقبضتهِ ... يبكي وبنفس منكسرةْ

* * *

قال العصفور لقانصهِ: ... أعتقني من تلك العثرةْ
ولأجل جميلك في عنقي ... أهديك نصائح معتبرةْ
أولها الآن وثانيها ... من عشي من فوق الشجرةْ
وإذا حلَّقتُ سأكملها ... . ومقولتي جدّاً مبتكرةْ
سخر الصياد وأمهلهُ ... والفكرة كانت مختمرةْ
قال العصفور: فلا تحزنْ ... إنّ خيرٌ فاتَكَ ذي مرةْ
أصغى الصياد وأطلقهُ ... إذ راقت في نفسه عِبرةْ
قال العصفور ولا تفرحْ ... من شيءٍ قد تسمع خبرةْ
عجب الصياد لفطنتهِ ... ودعاه يعجِّل بالأخرى

* * *

قال العصفور: ففي جوفي ... جوهرة فائقة النُّدرةْ
عض الصياد أصابعهُ ... ندماً وتجهّمَ في حسرةْ
صاح العصفور: أيا أسفا ... أنسيت نصائح مختصرةْ؟!
من أين لمخلوقٍ مثلي ... أن يحمل في جوفه درةْ؟!
قد خاب الأحمق من يحيا ... لا يعرف دوره أو قدرةْ

* * *

موقفُ التفكيكية من النصّ

نورة بنت علي القحطاني - السعودية

(في مرحلة ما بعد الحداثة العقل ليس مرآة ولا فانوسًا ولا نافورة، وإنّما هو كلّ شيء ولا شيء مثل الحاسب الذي يختزن كل شيء ولا يعي شيئًا!!!(*)).

د. عبد الوهاب المسيري

حين تُشحن القراءة الناقدة بمفردات من مثل: خلخلة المعرفة، النقض، الهدم، ثورة الهوامش، تفتيت المركز، التبعثر، الانفلات؛ فإن من الحتمي أن تحيا هذه القراءة سياقا نادًا؛ يتجاوز الأصل، والثابت بالإحالة على الشكّ، وتقويض المسلّمات، استنادًا إلى رؤية عدميّة اصطُلِح على تسميتها (التفكيكية)؛ وهي من أطروحات ما بعد الحداثة، وقد بدأت «بطرح سلبي، مفاده: أن لا وجود في النصّ لأي معنى موحّد محدد، فما يوجد في النصّ، هو عملية لا نهاية لها من انتشار المعنى وتشتته، وإطاحة متواصلة بالمعنى المألوف»(١).

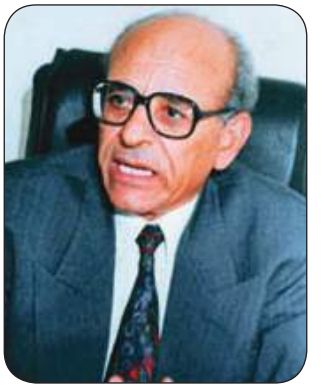
الجذور والنشأة:

تعود أصول التفكيكية إلى هايدغر، الذي استعمل المصطلح أول مرّة سنة ١٩٥٥م في فرنسا(٢)، كما تعدّ التفكيكية امتدادًا لأعمال نيتشه، وعالمي النفس فرويد، وجاك لاكان، وقد شاعت في فرنسا على المستوى الفلسفي، إلا أنها اكتسحت السّاحة النقديّة الأمريكية في المجال الأدبي حين تبنتها جامعة ييل، خصوصًا بعد قدوم دريدا، وبول دو مان إليها(٣)! وقد كان المزاج الأمريكي أكثر استعدادًا لاستقبال التفكيكية؛ لأنها وافقت عقيدته المقدّسة للذات والفرديّة.(٤)

وقد رأى هايدغر أن إضفاء الطابع الأنثروبولوجي على الوجود أنتج جميع آفات الحداثة، ومنها العلم والتقنية الرأسمالية، والشيوعية وغيرها، ولذلك عدّت التفكيكية ما أنتجته الحداثة عبئًا ثقيلًا لم يكن بالإمكان إزاحته إلّا بتحطيم وتفكيك

التراث الميتافيزيقي، وجعل الإنسان يدرك تمامًا أنه ليس سيّد الوجود؛ بل راعيه، وبهذا تنظر التفكيكية إلى التراث الفلسفي نظرة شكّ وريبة،[٥] ولعلّ أصدق ما وُصف به التفكيك ما قاله عبد العزيز حمودة: التفكيك كالثور الهائج، أطلقه عصر الشكّ الشّامل من مربطه يحطّم كلّ شيء، فلا شيء معتمد، ولا شيء موثوق، ولا شيء مقدّس. وحينما حاول التفكيكيون تقديم بديل نقدي سرعان ما اتضح أنّه بديل مشرذم غير متكامل من ناحية، ولا يقدّم جديدًا من ناحية أخرى.[٦]

والتفكيك هو الاسم الذي يُطلق على العملية النقديّة التي يمكن بواسطتها تقويض التقابلات جزئيًّا، أو إظهار أنها تقوّض بعضها جزئيًّا في سياق المعنى النصّي، فمثلًا: المرأة هي مقابل الرجل، أو (آخر) الرجل: إنّها لا-رجل، أو رجل ناقص، تُخصص بقيمة سلبية أساسية مع المبدأ الأولي الرجولي. بيد أن الرجل –أيضًا– ليس ما هو عليه إلّا بفضل إيصاد متواصل للباب في وجه هذا الآخر، أو المقابل فيعرّف نفسه في نقيضها، لذا فإن هويّته برمتها مهددة وواقعة في شراك ما يسعى من خلاله إلى تأكيد وجوده الفرديّ والمستقل، فالمرأة ليست مجرّد آخر؛ بمعنى أنّها أبعد من إدراك أو فهم الرجل، وإنّما هي آخر متعلّق به صميميًّا بوصفها الصّورة لما ليس هو، ولذا فهي بمنزلة تذكرة جوهرية بما هو عليه، وهكذا يحتاج الرجل هذا الآخر حتى وهو يرفسه، ويضطر لأن يمنح هويّة إيجابية إلى ما يعدّه بمنزلة (لا شيء)، ليس لأن كينونته الخاصّة معتمدة بصورة طفيلية على المرأة، وعلى إقصائها وإخضاعها



عبدالعزيز حمودة

فحسب، وإنما لأن أحد الأسباب التي تجعل هذا الإقصاء ضروريًّا هو أن المرأة في النهاية قد لا تكون آخر بما يكفي تمامًا.[٧]

وفي هذا السياق، يقول ليتش: إن التفكيكية المعاصرة باعتبارها صيغة لنظرية النصّ والتحليل تخرب كل شيء في التقاليد تقريبًا، وتشكك في الأفكار الموروثة عن العلامة، واللغة والنص، والسياق، والمؤلف، والقارئ، ودور التاريخ، وعملية التفسير، وأشكال الكتابة النقدية، وفي هذا المشروع فإن المادي ينهار ليخرج شيء فظيع.[٨]

أعلام التفكيك:

اقترن مصطلح التفكيك باسم دريدا، إذ برز حضوره عام ١٩٦٦م حين أعلن في محاضرة له عن (البنيوية) موت البنيوية،[٩] وطرح مشروعه الذي يتلخص في محاولة الوصول إلى حالة السيولة المطلقة، ومحو الحدود بين اللغة والواقع[١٠] فضلًا عن إسهامات الأمريكيّين جوزف ميلر، وهارولد بلوم، والبلجيكي بول دو مان[١١]، كما أن من أهم أعلام التفكيك رولان بارت صاحب نظريّة (موت المؤلف) التي تصبّ في معنى التفكيكية، إذ قوّض أحد أقطاب العملية التواصليّة، بهزّه سلطةَ المؤلف في حين أبقى للنصّ حضوره، ولكنّه حضور مؤقت، حيث لم يلبث بارت أن بدّل لبوسه الفكري بعد أن كان «بنيويًّا يملأ الدّنيا عندنا ببنيويته التي انتشرت فينا انتشار النّار في الهشيم، كان يؤمن –وقد آمنا معه– بتماسك النصّ، وانضباطه، ومركزيّته، ثم قلب لذلك كلّه ظهر المِجَنّ، فقلبنا، يتحدّث عن نصّ لا وجود له، نصّ ليس ثمّة معنى معيّن له، بل ليس له معنى على الإطلاق، إذ إن كلّ دلالة تخطر على بال المتلقي تُسلّم إلى دلالة أخرى،

حتى يستحيل النصّ – كما يقول هذا البارت– إلى مجرّة من الدلالات غير المتناهية.»[١٢]

موقف التفكيكية من النصّ:

إن النصّ لدى التفكيكيين لا وجودَ مستقلًا له إلّا بالمتلقي، فهو مرتبط به، بل إن كينونته تتحقق بوجود قارئ يقرؤه، ومؤوِّل يفسّره، بالقارئ يحيا النص، ويتحقق وجوده، وهو لذلك السيّد المطلق عليه، يؤوِّله كيف يشاء، كما أحسّ به ووصل إليه، كما فهمه وغاص وراء أسراره الخفيّة، ولأن القارئ هو سيّد النص، فكأنّه يفكّه ويعيد بناءه وتركيبه، والنصّ ليس له مركز ثابت، والمعاني فيه ملتبسة متناثرة مبعثرة على سطوح النصّ، ولذلك يستنبط القارئ منها ما يريد.[١٣]

ولذا فإن مفهوم النصّ، ليس هو المفهوم السائد عند جمهور القراء، إذ لا يراه التفكيكيون جسدًا من الكتابة، أو شيئًا من المضمون محشورًا في كتاب أو في حدود، بل نسيجًا مرجأ يعود بشكل لا متناه، أكثر من رجوعه إلى نفسه، إلى آثار مرجأة أخرى، إن دريدا يحاول تأكيد أهمية تحطيم (تفكيك/ تعويض) كل جاهز ومؤطر، ونظامي سواء كان نظريًّا أو مؤسسيًّا، أو سياسيًّا، أو أي نظام آخر، والإرجاء الذي يتحدث عنه دريدا يجعل هناك فارقًا بين المعنى والدلالة، فالنص لا يحمل معنى مستقرًا، ولكنه يحمل دلالة منزلقة يستحيل الإمساك بها، فالدلالة مرجأة أبدًا، والعثور عليها مجازيًا، هو الموت نفسه.[١٤]

ولذا منح التفكيكيون القارئ منزلة تعلو على منزلتي المؤلف والنصّ، فأصبح منتجًا، فاعلًا، مؤوِّلًا يتعدى دور الاستهلاك والانفعال،

بول دي مان

وذلك على حساب النصّ؛ يقول أحد نقّاد التفكيك الكبار، وهو الأمريكي بول دي مان: إنّه قد انتهى زمان تسلّط العمل الأدبي[١٥]، وعن العلاقة المستحدثة بين أقطاب الرسالة التواصلية «يذهب التفكيكيون إلى القول بأن عمليّة القراءة عمليّة توحُّدٍ صوفي بين النصّ والقارئ، تختفي فيها المسافة وهامش الخطأ، ولهذا فإن القول بأن كلّ قراءة إساءة قراءة، يعني أيضًا أن كل قراءة للنصّ قراءة صحيحة»[١٦] ويؤكد رولان بارت ذلك في كتابه (س/ز)، يقول: «لا قراءة أولى هناك، حتّى لو سعى النصّ جاهدًا لإيهامنا بذلك... لم تبق تلك القراءة استهلاكًا، إنما صارت لعبة، هذه اللعبة هي رجوع المختلف»[١٧] وبذا يتخلى النصّ عن خاصية الضبط الذاتي المسهمة في انغلاق بنيته.

وقد طرح دريدا التفكيك (Deconstraction) وعلم الكتابة (Gramatology) بوصفهما حلّين بديلين عن البنيوية، وتجاوز لها في آن، حيث يستبدل (علم العلامات) البنيوي بـ(علم الكتابة) التفكيكي، ويستبدل منهج التحليل البنيوي بمنهج التحليل التفكيكي الذي يوجّه اهتمامه إلى نصوص بعينها، فيسعى في قراءتها إلى الكشف عن منطق لغة النصّ، بدلاً من منطق ادعاءات مؤلف النصّ، مشيراً إلى التناقضات الحتمية، وإلى التعارضات الميتافيزيقية في النصّ[١٨].

وهذا الموقف الفلسفي القائم على رفض ميتافيزيقا الحضور في الفلسفة الغربيّة، وانفراط عقد الكون هو الذي يفسّر إستراتيجيته التفكيكية، بما في ذلك نظرته إلى العلامة اللغوية، حيث أدى التحول إلى نسف العلاقة بين الدال والمدلول، وإلى تحويل المدلول إلى

شيء مراوغ يصعب تثبيته في نطاق دلالة محددة.[١٩]

ولعلّ السبب الذي دفع دريدا إلى ذلك – حسب رؤية إبراهيم الحيدري- خوفه العميق من الحداثة، والعقلانية، والتنوير؛ فاستند إلى الوهم، وإزاحة المعنى؛ حتّى تستحيل معرفة الحقيقة، وتبرير السّكوت عن القضايا الأساسية والمصيريّة التي تتّصل بالسياسة والاقتصاد والفلسفة، وتترك الإنسان غير قادر على التصرّف المسؤول وصنع القرار العقلاني الرشيد.[٢٠]

وفي السياق ذاته يرى سعد البازعي أن التفكيك محصّلة نقدية – فلسفية للتراث الفلسفي للتوراة، أي بوصفه رؤية يهودية عقلانية أو لا دينية للعالم، ومصدر هذه الرؤية التي يعبّر عنها دريدا في تعليقه على (قصائد جابيه) اليهودي هو الأرضية المشتركة لتجربة الشتات اليهودي.[٢١] كما أن المثقف اليهودي في الغرب – حسب أطروحة سوزان هندلمان- وظيفته أن يحطم النصوص المقدّسة وغير المقدّسة انتقامًا من الحضارة الغربية التي أخرجته من (فلسطين)، مع هدم الهيكل على يد الرومان.[٢٢]

مصطلحات التفكيك:

إن تركيز التفكيك على مفهوم القراءة والقارئ أوسعَ دائرة دلالة النص، وأبقى المعنى المعلّق عرضة لسيل من الدلالات لا انقضاء لها، فظهر على إثر ذلك مقولات ومصطلحات تعضد هذه الرؤية وتثبتها في مصطلحات قارّة؛ لترسية منهج التفكيك أسوة بالمناهج النقدية الأخرى، فكان الاختلاف، الإرجاء/ التأجيل، والتشتت والانتشار، وفكرة الحضور والغياب، وفكرة الكتابة.

سعد البازعي

الإرجاء (التأجيل): إنّ الإرجاء الذي يُتحدّث عنه في التفكيك والتلقي ينتج عن الاختلاف، اختلاف الدّوالّ، والتداخل بينها، وفي ظلّ ما قام به التفكيك من زعزعة للعلاقة بين الدّال والمدلول يبقى معنى النصّ دائمًا مرجأ غائبًا؛ لأن الدال لا يحيل عندئذ إلى أصل ثابت، أو معنى محدد.[٢٣]

التشتت والانتشار: يعني أن المعنى –بسبب غياب مركزيّة النصّ، والعلاقة اليقينية بين الدّال والمدلول- يبقى المعنى متناثرًا، مبعثرًا، منتشرًا، يصعب ضبطه أو التحكم فيه.[٢٤]

فكرة الحضور والغياب:

لعل جذور هذا المصطلح ظهرت لدى هيدغر كنقطة انطلاق لإعادة تركيب ذلك الجانب التفكيكي من رؤيته الفلسفية،[٢٥] وقد تولّد عن تشكيك التفكيك في العلاقة بين الدالّ والمدلول التشكيكُ في فكرة «الحضور»، أي حضور المعنى من خلال الدالّ، وأصبح هذا المعنى في حالة «غياب» دائمة، ولا يمكن لأية قراءة أن تدعي أنها قبضت على المعنى، أو مركزيّة المعنى على الأقل، أو قل: الفكرة العامة للنص.[٢٦]

فكرة الكتابة: حلّت الكتابة محلّ الكلام؛ لأن الكتابة لا تحتاج «إلى حضور الكاتب، في مقابل الكلام الذي يتضمّن دائمًا حضورًا مباشرًا، أضف إلى ذلك أن الأصوات التي تصدر عن المتكلّم تتبدد في الهواء، ولا تترك أثرًا إلّا إذا سجّلت،»[٢٧] ويبدو أن التفات دريدا إلى الكتابة مردّه إلى أنه رأى في الازدواج بين الكتابة والكلام «تراتبيًّا قهريًّا»، فللكلام مرتبة الحضور الكامل في مقابل المرتبة الثانوية التي تحتلها الكتابة، التي تهدد ماديتها بتعكّر نقاء الكلام.[٢٨]، وفي رأيي أن هذا

الاحتفاء بالكتابة مقابل هزّ منزلة الكلام يعود إلى أن جاك دريدا يحاول هزّ المواضعات المتمركزة في الثقافة الغربية؛ لما تحدث في نفسه من انتصار للهامش، الذي يمثّله هو على الحقيقة بوصفه يهوديًّا يعيش على هامش المركزيّة الأوربية الغربية.

وما المقولة المحوريّة في الإستراتيجية التفكيكية -التي تنصّ على أن لا قراءة موثوقة، أو معتمدة أو نهائية[٢٩]، فضلًا عن مقولات اللعب الحرّ، واختفاء المركز- إلّا شعار يتيح لكل القراء -باختلافاتهم المرجعيّة، والفكريّة التي يصدرون عنها- ممارسة القراءة والتأويل بلا حدود، فتعمّ الفوضى، ويفضي النقد إلى مرحلةٍ تبدو كأنّها منتزعة من عصور الجهل الأولى والتلقي الفطري/ البدائي، حيث يفقد النصّ وظيفتَه المرجعيّة والانفعالية، وتذوب هويته تبعًا لذوبان هوية مؤلفه؛ بل -على نحو أدق- انعدامها، ويُمنح كلّ قارئ الحقّ المطلق في الترويج لقناعاته، وربّما انحرافاته، وما (علي حرب) منّا ببعيد؛ الذي حاول زعزعة الثوابت بنزوعه إلى تفكيك النصوص المقدّسة وقراءتها بأهم سمات التفكيكية، وهي سمة (الاختلاف)، يقول في (نقد الحقيقة): «فالقرآن ليس واحدًا تمامًا، إذ قرئ قراءات سبعًا كما أحصاها علماء التفسير، وأما على المستوى الدلالي، فالنص ليس سوى اختلافه، إذ هو، بهذا الاعتبار، لا يُقرأ إلا على نحو مختلف، ولا يولد إلّا تحوّله ونسخه، إذا جاز القول»[٣٠].

ويقول في السياق ذاته: «وإذا كانت أحاديّة المعنى هي خداع على المستوى المعرفي، فإن مآلها الاستبداد

علي حرب

السياسي، والاضطهاد الدّيني، والارهاب العقائدي أو الفكري، كما يشهد على ذلك تاريخ الأديان والعقائد والأيديولوجيات قديمًا وحديثًا... من هنا، فإن قراءة النصوص قراءة أحادية، تبحث عن معنى وحيد هو المعنى الأصلي الذي يحتمله الكلام، الذي ينبغي العثور عليه والتماهي معه وتجسيده، قد وجدت ترجمتها في الحروب الدينية، والفتن المذهبية، والتصفيات العقائدية؛ وذلك حين يعتقد كلّ مذهب بأنه الأكثر تطابقًا مع حرفية النص.»[٣١]

وعلي حرب في هذا النصّ يتهم النصّ القرآني الصّريح بدمويته، ويلجأ إلى التفكيك إيهامًا للقارئ بأن ثمّة دلالات غائبة تحثّ على السلميّة، وتروج لها بخلاف ظاهر القرآن، وعلى ما في هذا القول من تجنٍّ منغرس في تضاعيف القراءة، فإن صريح قوله ينصّ على أن القرآن نصٌّ ذو دلالات متعددة ولا نهائية، وهذا النزوع إلى التعامل مع القرآن بوصفه نصًا يحتكم إلى الأهواء نزوعٌ «خطير، وتعميم في الحكم غير مقبول، فليس كلّ نصّ حافلًا بفجوات وفضاءات تجعله قابلًا للفكّ والتأويل، بل هنالك نصوص محكمة قطعية الدلالة، وقد قسّم القرآن الكريم – وهو أصدق من كلّ من يقول– آياته إلى نوعين: محكم، ومتشابه.»[٣٢]

وفي سياق لا نهائية الدلالة الذي يناقض المسلّمات والثوابت؛ يقول علي حرب: «فنحن إذ نقرأ... لا نبحث عن جواهر ثابتة، أو عن حقائق نهائية، ولا نذعن لأقانيم مقدّسة، أو نتعبّد لأصنام عقائدية، وإنّما نقرأ الوقائع لكي نخلق حقائق جديدة قد يتغيّر معها مفهوم الحقيقة بالذات.»[٣٣]

ولا ريب أن لهذا القول دوافعَه التي يلجأ إليها مثل هذا الرجل،

متوسّلًا بالتفكيك؛ فيصرح ويلمح في آن، ظانًا أن التذرع بمثل هذه المناهج كافٍ لأن يسعه العذر في ازدراء القيم الثابتة، والشرائع المقدّسة، بحجّة اقتفاء الجديد، والتثاقف؛ ولا ريب أن مثل هذه الأقاويل تُلبس على حديث الطلب، وهنا يكمن الخطر، فمثل هذه المناهج تجد سبيلها للنفاذ إلى المعتقدات والثوابت، من خلال الهدم والتقويض وتفكيك السائد لإحلال الشاذ والمنبت من الجذور■

الهوامش:

(*) سوزان حريفي، حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري: العلمانية والحداثة والعولمة، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط١، ١٤٣٤هـ/ ٢٠١٣م، ص٢١٩.

(١) عز الدين مناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي، عمان، ط١، ١٤٢٨هـ/ ٢٠٠٧م، ص٥٥٢.

(٢) سعيد يقطين، الفكر الأدبي العربي: البنيات والأنساق، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م، ص٩٦.

(٣) يُنظر: نبيل أيّوب، نص القارئ المختلف (٢) وسيميائية الخطاب النقدي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ٢٠١١م، ص١٤٣، ١٤٤.

(٤) عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، مجلة عالم المعرفة، عالم المعرفة/٢٣٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص٢٧٤.

(٥) يُنظر: إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠١٢م، ص٣٧٧.

(٦) عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٢٠٧.

(٧) يُنظر: تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د. ط، د.ت، ص٢٢٧، ٢٢٨.

(٨) يُنظر: عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص٢٥٤.

(٩) يُنظر: إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠١٢م، ص٣٧٧.

(١٠) يُنظر: سوزان حريفي، حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، ص٢٣٣

(١١) يُنظر: نبيل أيّوب، نص القارئ المختلف (٢) وسيميائية الخطاب النقدي، ص١٤٣.

(١٢) وليد قصّاب، مقالات في النقد الإسلامي، مكتبة الرشد، الرياض، ط٣، ١٤٣٧هـ، ص٩٠.

(١٣) يُنظر: وليد قصّاب، مقالات في النقد الإسلامي، ص ٩٣، ٩٤.

(١٤) يُنظر: حلمي القاعود، النقد الأدبي الحديث: بداياته وتطوراته، دار النشر الدولي، الرياض، ط١، ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م، ص٢٩٨، ٢٩٩.

(١٥) يُنظر: وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط٢، ٢٠٠٩م، ص١٨٢.

(١٦) عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص٢٧٤.

(١٧) رولان بارت، س/ ز، ترجمة: محمد بن الرأفة البُكري، الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ٢٠١٦م، ص٥١.

(١٨) يُنظر: محمد عزّام، النص المفتوح: التفكيك أنموذجًا، مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهريّة تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ع ٣٩٨، حزيران ٢٠٠٤م.

(١٩) يُنظر: عبدالعزيز حمودة، الخروج من التيه: دراسة في النص، عالم المعرفة/ ٢٩٨، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص١٥٢.

(٢٠) يُنظر: إبراهيم الحيدري، النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، ص٣١٨.

(٢١) يُنظر: أحمد عطيّة، جاك دريدا والتفكيك، الفارابي، بيروت، ط٢، ٢٠١٥م، ص١٣٥.

(٢٢) يُنظر: سوزان حريفي، حوارات مع الدكتور عبد الوهاب المسيري، ص٢٣٥.

(٢٣) يُنظر: وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، ص١٩٤، ١٩٥.

(٢٤) يُنظر: السابق، ص ١٩٦.

(٢٥) يُنظر: عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص٢٦٣.

(٢٦) يُنظر: وليد قصّاب، مناهج النقد الأدبي الحديث: رؤية إسلامية، ص ١٩٨.

(٢٧) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، مدينة العاشر من رمضان، د.ط، ١٩٩٨م، ص١٣٧.

(٢٨) يُنظر: السابق، ص١٣٧.

(٢٩) يُنظر: عبدالعزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص ٢٥٨، ٢٦٨.

(٣٠) علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، ٢٠١١م، ص٢٦.

(٣١) السابق، ص٢٧.

(٣٢) وليد قصّاب، مناهج النقد الحديث: رؤية إسلاميّة، ص٢٠٩، ٢١٠.

(٣٣) علي حرب، هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠١٠م، ص١٣.

النهر

عمر فتال - المغرب

اعتاد أن يقطع الطريق إلى المعمل، في سيارته الجميلة، بذات السرعة، وعلى المنوال نفسه: يداه مثبتتان على عجلة القيادة، وعيناه تتنقلان في هدوء بين جانبي الطريق لتلقي هنا نظرة متفحصة، وهناك نظرة عجلى؛ حتى إذا عاين أحدا من السكان خفض السرعة أكثر فأكثر، ولا يلبث أن يفتح الزجاج مبتسما يرد على التحية بأحسن منها، ثم يفتح هذه المرة أذنيه ليتلقى سيلا من عبارات الشكر والثناء؛ تختلف في الصياغة، وتلتقي جميعها عند المضمون عينه:

- أحسن الله إليك يا سيدي..

- أغناك الله من فضله يا نور قريتنا..

- الله يعطيك ويزيدك من خيراته.. لقد شغلت أبناءنا، ويسرت حياتنا. مثلك مثل ذاك النهر - تشير اليد إلى جهة بعينها - من مائه إكسير أغراسنا، ومن مالك الكثير أضاءت بيوتنا، وتنور أبناؤنا، وشفي مرضانا.. انظر- يا سيدي - سواء على جانب الطريق الأيمن أم الأيسر، كل من عطائك.

يتمتم فاغرا فاه: كل من فضل الله نور السماوات والأرض..! قبل أن يواصل المسير،

ناظرا من جديد إلى ما تم إنشاؤه جنبا إلى جنب مع المشروع الكبير الذي أقامه، والمتمثل في المعمل المنتصب هناك على الهضبة بشمال القرية، ابتداء من الطريق الذي يقطعه، ومرورا بالمدرسة، وانتهاء بالمستشفى؛ مترقبا في الآن نفسه خروج فرد أو مجموعة أفراد من بين الأغراس، لإلقاء التحية مشفوعة بالدعاء الخالص له بطول العمر، والزيادة في الثراء...

صباح ذلك اليوم الصيفي الحار، وهو في الطريق إلى المعمل، لم يكن غريبا أن يتوقف مرات لذات الغاية. قطع لحظتها تقريبا ثلثي المسافة، وبعدما أشرف على الجسر المقام على النهر خرج عليه هذه المرة من بين الأشجار أربعة أطفال في نهاية مرحلة الطفولة المتأخرة، وما لبث أن توقف، وقد طلب منه ذلك أحدهم على شاكلة ما يفعل باقي سكان القرية..! ابتسم، قبل أن يفتح كالعادة الزجاج وأذنيه لاستقبال عبارات المدح مرفوقة بالدعاء المستفيض.

اقترب الأطفال الأربعة أكثر، وبصوت غاضب مرتفع صاحوا: أنت مجرم.. مجرم.. مجرم.. مجرم!!!! وكما لو أن هذه الكلمات قيلت داخل كهف عميق، تردد صداها في أذنيه، وتردد؛ أما هم فقد لاذوا بالفرار، وسرعان ما غيبتهم الأشجار.

شل الذهول حركته لحظات، قبل أن ينتبه لنفسه، وكأنه مستيقظ من غفوة عابرة، حرك رأسه متنهدا. انطلقت السيارة، وانطلقت معها في أعماقه جملة تساؤلات ملحاحة:

ما هذا الذي سمعت!؟ ما الذي فعلت في حقكم يا صغاري؟ أيكون هذا هو اللب المر للكلام المعسول الذي أسمعه على طول الطريق؟ أهي النظرة الحقيقية التي ينظر بها إليّ هؤلاء الذين قربت لهم البعيد، ويسرت أمامهم الشاق. ووفرت لهم فرص الشغل، فانتشلت بذلك أبناءهم من وهاد الفراغ والعطالة؟ ألا تكون هذه الكلمات الجارحة شكاً مبطناً في الثروة التي استقدمتها من وراء البحار بعد سنوات عديدة من الدراسة في أشهر المعاهد العلمية، وما تلاها من عمل جاد ودؤوب في كبريات الشركات العلمية؟!.

قطع ما تبقى من المسافة دون أن يشعر. عند البوابة الكبيرة للمعمل حياه الحارسان في احترام.. دخل.. أوقف السيارة.. تنقل بين أهم المرافق مشتت الانتباه. ولما همت الشمس باعتلاء قبة السماء، عاد من حيث أتى، إلا أنه لم يكن هادئ البال، كما اعتاد في سالف الأيام.

بعد دقائق معدودة من دوران عجلات السيارة، خفق قلبه خفقات متتابعة، وقد بدا له الأطفال الأربعة جلوسا على بعض الصخور قرب الجسر. أوقف السيارة.. ترجل.. خطا خطوات وفي نيته الاقتراب منهم، ليعرف - قبل كل شيء - الدافع وراء وصفهم له بتلك الكلمة الجارحة.. دنا منهم أكثر فأكثر دون أن ينتبهوا إليه، كأنهم في غفلة تامة عما يجري خلفهم، أوشك أن يخاطبهم عندما استوقفه منظرهم.. أجسادهم أنصاف العارية تستقبل أشعة شمس الزوال الحارقة.. أيديهم على خدودهم، وأعينهم مركزة في مياه النهر، وقد استقبلت لتوها بعض ما لفظته مجاري الصرف الخاصة بالمعمل الجاثم فوق الهضبة..!

بهدوء تام عاد إلى السيارة.. ركب.. أحكم إغلاق الزجاج والباب معاً.. أدار المحرك، ثم انطلق... الذين رأوه في ذلك الزوال أجمعوا كلهم على أنه كان يقود سيارته بسرعة جنونية، كما لو أن أحدا يطارده في إصرار بالغ■

المسجد الأموي

بين شاعرين قديم مجهول ومعاصر

محمود أسد – سورية

في الديوان الدمشقي أكثر من قصيدة تصف المسجد الأموي الذي تشتهر به دمشق، ويعتبر إحدى العلامات البارزة في تاريخ دمشق ماضياً وحاضراً... جاء وصفه في قصائد ومقطوعات متفردة، وجاء وصفه في طيّ بعض القصائد المطوّلة.

وأحاط به الشعراء من كلِّ جانب؛ وصفوا عمارته ومآذنه وساحته، ومجالسِ العلم، وذكروا التاريخ المجيد العريق له ولرجالاته. وذكَروا ما تعرَّضه من نوائب ونكبات، والجامع الأموي أو ما يسمى – مسجد بني أميَّة – شرع ببنائه (الوليد بن عبد الملك)، وأنجز في عهد (سليمان)، وأُنْفِقَ عليه أموالٌ كثيرة حتى أصبح آية في الروعة والجمال. وهناك أكثر من دراسة تخصُّه وصفاً ودراسة منها كتاب «الشيخ علي الطنطاوي»، والدكتور «صلاح الدين المنجد».

هذا المسجد لما له من مكانة ما زال يستقبل الضيوف من المحافظات والعربِ الوافدين والسائحين. والقصائد التي وصفته تشكّل لوحات مكملة بعضها بعضاً. ولكنني سأستعرضه في قصيدتين. الأولى قديمة لشاعر غير معروف، وقد وردت في مجموعة من الكتب التراثية كما ذكر جامعُ وشارح ((الديوان الدمشقي)) فيذكر: أنها وجدت في كتاب تاريخ ابن عساكر، المجلّدة الثانية القسم الأول (ص ٣٨)، وفي كتاب تهذيب ابن عساكر (ج ١، ص ٢٠٨)، وفي كتاب الأعلاق الخطيرة تاريخ مدينة دمشق (ص ٦٨ – ٦٩)، وفي كتاب البداية والنهاية (ج ٩، ص ١٥٢ – ١٥٣)، وفي كتاب نهاية الأدب (ج ١، ص ٣٤٠ – ٣٤٣). مع إشارة من الجامع إلى بعض الأبيات التي فيها تعديل أو اختلاف.

وجود القصيدة في كلِّ هذه الكتب يدل على تداولها ومعرفتها بين الناس. وقد جاءت في سبعة وعشرين بيتاً. تصدّرتها عبارة قال (ابن عساكر): أنشدني بعض أهل الأدب في جامع دمشق: (ص ٢٤٥) ومطلعها: على البحر المنسرح.

(*) كاتب وباحث من

دمشقُ قد شاعَ حُسْنُ جامِعِها
وما حوتْهُ رُبا ربائعِها

أمّا القصيدة الثانية فهي للشاعر الدمشقي المعاصر (عدنان مردم بك) قالها في الجامع الأموي. وللشاعر عدّة قصائد في دمشق، ويخلص إليها بحبِّه وفنِّه، وقد رَصَد الكثيرَ من الجوانب المتوارية عن الأنظار في دمشق، وقد خَصَصْتُها بمقالة وردت في هذا الكتاب، وفيها تعريف بالشاعر. والقصيدة المختارة للدراسة والمقاربة عدد أبياتها اثنان وأربعون بيتاً، وهي من البحر الكامل ومطلعها: (ص ٣٧٥)

ضمنَ البناةُ لك الخلودَ على السنينْ
أترى الرجالَ وَفَوا وكانوا صادقين

وكنت متردِّداً بينها وبين قصيدة للشاعر «أبي الفضل الكتاني» في وصف دمشق وعمائرها ومدارسها وجامعها. ولكنني فضلت قصيدة (عدنان مردم بك) لفارق التاريخ بين القصيدة الأولى والثانية، فأحببت تناول قصيدة قديمة، وشدَّتني المجهولة لأنها متفرِّدة بالموضوع إلى جانب قصيدة معاصرة تقتصر على وصف المسجدِ فلم أعثر إلّا على قصيدة (عدنان مردم بك).

عدنان مردم بك

الشاعران أبديا الإعجاب بالمسجدِ، وربطا ذلك بالجمال والبراعة، وحسن الخلق والقيم. فالقصيدة الأولى تشيد بالجامع والأرض والأهل: (ص ٢٤٥)

دمشقُ قد شاع حُسْنُ جامِعِها
وما حوتْهُ رُبا ربائعِها
بديعة المُدْنِ في الكمالِ لما
يدركُهُ الطرفُ من بدائعها
طيِّبة أرضُها، مباركةٌ
باليمنِ والسَّعْدِ أخْذُ طالِعِها
جامِعُها جامعُ المحاسنِ قد
فاقت به المُدْنَ في جوامعها

فالشاعر يعقد صلة متينة بين دمشق والمسجدِ، فحسنُ المسجدِ من حسنِ المدينة. والمدينة تفتخر، وتتفوق على أقرانها بمحاسن جامِعِها، وهذا جانب هام من الوصف. فالصانع والمصنوع يشكِّلان حالةً وجدانية شفيفة المعاني.

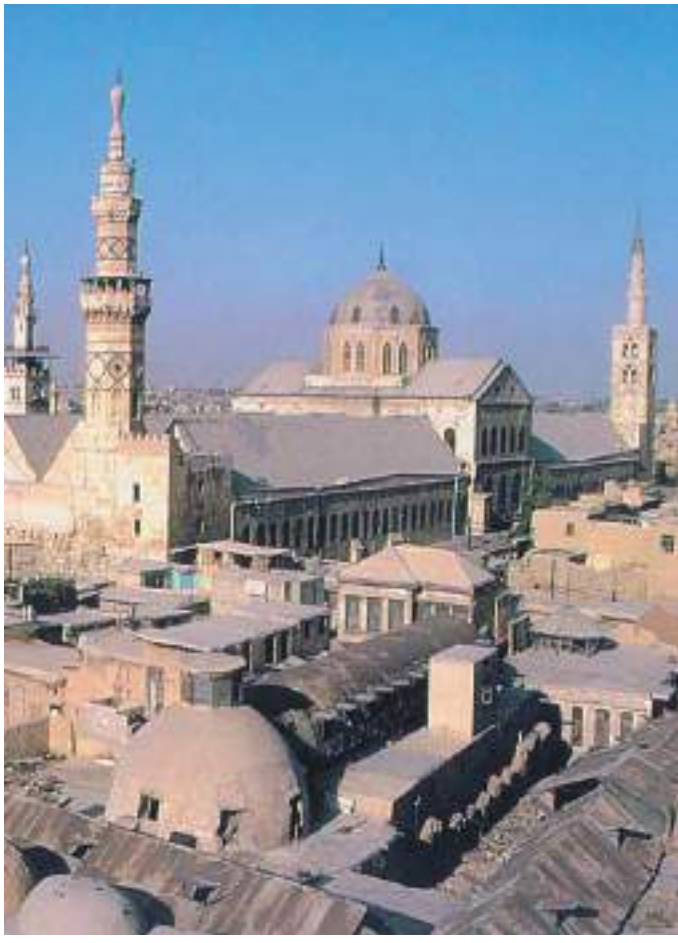
أما قصيدة (عدنان مردم بك) فكان الاندماج بين ثلاثة عناصر متعاضدة بين يقينه وإعجابه، وقد عبَّر عنه القسم الأول، وبين إتقان الصانعين وتقواهم، وهذا تفرُّد له، فالبناء جاء عن إيمان ويقين.

والعنصر الثالث روعة البناء ودقّتُهُ، وعبَّرَ عن الخلودِ الذي يصنعه الإيمان والثقة فيقول: (ص ٢٧٥)

ضمنَ البناةُ لكَ الخلودَ على السنين
أتَرى الرجالَ وَفَوا وكانوا صادقين

بيتٌ تتعدَّد وتتشعَّب دلالاته من خلال السؤال الذي يكشف الجواب، ثم يتابع وهو يجيب عن سؤاله:

رفعوا جدارك عالياً كيقينهم
فعلوتَ مثل النجم منقطع القرين
وكسوْك من أحلامهم وشبابهم
ثوباً قشيباً يستجدُّ على القرون



عجزت يد الأيّام عنه وقصَّرتْ
عن خَلْق جدّته يد الدهرِ الحرون

فالشاعر (عدنان مردم بك) شدَّ عُرا الجانب الروحي والمادي على مستوى الصانعين وعلى مستوى المصنوع.

القصيدة المجهول قائلها تقترب ممَّا اقتربَ منه، وتوسَّع بذكره الشاعر مردم بك. فيقارن بين شأنين للمسجد؛ كيف كان قبل أن يتعرَّض للحريق الذي آذاه وهدَّمه فإننا أمام لوحة البراعة والإتقان، ثم تليها لوحة الخسران والأذى:

وبَنِيَّةٍ بالإتقانِ قد وُضِعَتْ
لا ضيَّع الله سقي واضِعِها
تذكرُ في فضلِهِ ورفعتِهِ
أخبار صدقٍ راقت لسامعها
قد كان قبل الحريق مدهشةً
فغيَّرتْهُ نارُ بلاقِعِها
فأذهبَتْ بالحريق بهجته
فليس يرجى إيابُ راجعِها

إذاً هناك صورة قاتمة وحزينةٌ آلمت الشاعر، ورمَتْ سوادَها كسوادِ الحريق، ولكنه بقيَ يستشفُّ ويلتقط أماكن السحر والبراعةِ في هذا المسجد.

وهذا الجانب عبَّرَ عنه الشاعران ببراعةٍ متناهيةٍ مع فارقٍ هامٍ وبارز لدى الشاعر (عدنان مردم بك) الذي وَظَّفَ الصورة والبيان للتعبير عن إعجابِهِ ودهشته حيث تملكته روعة البناء.

وفي وصف جزئيات وجوانب الجامع أخذ كلٌّ منهما جانباً اتفقا ببعضها، فالشاعر المجهول نقلنا إلى عالم الزخرفة والفسيفساء التي تعرِّش على قبب وجدران المسجد فيقول في وصفها، وكان حاذقاً كالبنائين:

إذا تفكَّرْتَ في الفصوص وما
فيها تيقَّنْتَ حِذْق راصِعِها

أشجارُها لا تزال مُثمرةً
لا تذهَبُ الريحُ في مدافعها
كأنَّها من زمُرُّدٍ غُرِسَتْ
في أرضِ تبرٍ تُغْشى بنافِعها
فيها ثمارٌ تخالها يَنِعَت
وليسَ يُخْشى فسادُ يانعها
تقطف باللحظ لا بجارحة الـ
أيدي ولا تجتنى لبائعها

حقيقةً أجدُ لوحة بديعة الوصف، قرَّبها إلينا الشاعر بما يملك من مقدرة تذكِّرنا بوصف (البحتري) لإيوان كسرى ولوحة معركة أنطاكية بين الروم والفرس. وهذا الوصف الدقيق يضاهي الكثيرَ من القصائد، هذا الجانب لم يتوقَّف عنده الشاعر مردم بك.

وهناك وصف بديع آخر للشاعر (عدنان مردم بك) في وصف المآذن الثلاث للمسجد، وهذا لم يذكره الشاعر المجهول:

وأرى مآذنك الثلاثَ تشوَّفَتْ
مزهوَّةً بمطارفِ المتكبرينْ
راحت محلّقة فطاولتِ السُّها
مفتونةً صَلَفاً بزهو الفاتحينْ
هي سلّم الإيمان يرقى فوقه
لمطالعِ الجوزاءِ أصوات اليقينْ
نُصِبَتْ لتحمل للسماء رسالةً
وتبينَ عن شكوى وتُفْصحَ عن شجونْ
قامت رسولاً للسماء عن الثرى
يا نعم ما حملت إلى الروح الأمينْ

لم يلتفت الشاعر إلى طراز العمران وهندسته وروعته، بل أضاف إلى المئذنة الجانبَ الروحي متجاوزاً الجانبَ الماديَّ من حجارة ونقوشٍ وزخرفةٍ، ولكنه أراد أن يقدِّم لنا ما تعنيه المئذنة من دلالات روحية توصل العبد بالربِّ.

وهذا الجانب الروحي يبرز بشكل واضح في قصيدة الشاعر (عدنان مردم بك). فهناك فلسفة روحية، ووظيفةٌ ألمَّ بها الشاعرُ وهي وظيفة المسجدِ من ناحية؛ إلى جانب وظيفة الشعرِ التي نستشفُّها.

الشاعران وصفا قبَّة المسجدِ وأحاطا بمعالمها الجماليةِ، وسحرِ شكلها، وروعةِ زخرفتها، واعتبرها الشاعر المجهول آيةً بالإبداعِ تجعلك مدهوشاً ومتحيِّراً. والأهمُّ من ذلك استطاع أن ينقلك إلى جزئيات صنعها من نوافذ ومسارب للهواء وزجاج:

وإن تفكَّرْتَ في قناطِره
وسقفه بان حذقُ رافعِها
وإن تبيَّنْتَ حسن قبَّته
تحيَّرَ اللُّبُّ في أضالِعِها
تخترقُ الريحُ في مَخارمها
عَصْفاً فتقوى على زعازعِها

لم يتوسَّع الشاعر بوصفها كما وصف روعة الفسيفساء. هذا الجانب بَرَزَ في قصيدة (عدنان مردم بك) حيث أحاط به، وأبدع بوصفِهِ كما أبدع الحاذقون بالبناء:

وترى السقوف تبسَّمَتْ قسماتُها
عن روعة الإبداع والفنِّ المبينْ
من كلِّ لونٍ راحَ يشرقُ عن سنىً
ويضيء عن فجرٍ، ويسطع عن فتونْ
وتخالُه من جدَّة ونضارة
قطعَ الرياضِ أطلَّها المُزْنُ الهَتونْ
وكأنَّ قُبَّتَكَ المنيفةَ مُقْلةٌ
لا تعرفُ الإغفاءَ أو غمضَ الجفونْ
ترعى النجومَ على اللّيالي في الدُجى
وتراقبُ الأيّامَ في حذر الضنينْ

الشاعر (عدنان مردم بك) أنطق الحجارة والقبَّة، وألبسها ثوباً إنسانياً، فشخّصها لتكون بمثابة

عين التاريخ، وعين الأبناء المتفتحة. والشاعران وصفا لنا الأعمدة والفناء والرخام، فيقول الشاعر المجهول بعد وصفه القبّة:

وتحتها من رخامةٍ قِطَعٌ
لا قطعَ اللهُ كفَّ قاطِعِها
أحكمَ ترخيمَها المُرَخِّمُ قدْ
بانَ عليها إحكامُ صانِعِها
وأرضُهُ بالرُّخام قد فُرِشَتْ
ينفسحُ الطرفُ في مواضِعِها

ويضيف إلى ذلك وصف (المطهِّران) الموضّأ والحمامات عند كل بابٍ فيقول:

وكلُّ بابٍ عليه مَطْهَرَةٌ
قد أمنَ الناسُ دفعَ مانِعِها
يرتفقُ الخَلْقُ من مرافقِها
ولا يُصَدُّون عَنْ منافِعِها
ولا تزالُ المياهُ جاريةً
فيها لما شُقَّ من مشارِعِها

ويطيل الشاعرُ (عدنان مردم بك) وصفه للفناء والعواميد، ويضيف إلى القصيدة روعةَ حضورِهِ في صُلْبِ النصِّ وعمقِ دلالاتِهِ:

وفِناؤكَ الأفقُ الفسيحُ رحابُهُ
ضَلَّتْ بمدرجِهِ من الرائي العيونْ
أنّى التفتَّ رأيتَ في أرجائِهِ
عُمُداً مشيَّدةً تروعُ الناظرينْ
حَضَنتكَ مِنْ حَدَبٍ كأمٍّ طوَّقَتْ
بذراعِها حَذَرَ النوى جيدَ البنينْ
عُمُدٌ مشرَّعةُ الذُّرا كمنارةٍ
ضَفَرَ الغمامُ لها الغلائلَ باليمينْ

إنَّ خيال الشاعر يقظٌ ونشيط، فهو قادر على استحضارِ أيّةِ صورةٍ تدعم المعنى ليشكلا معاً لوحة بديعة، فصُوَرُ الشاعرِ طريفةٌ، وأحسن الشاعر توظيفها، وهذا يدلُّ على امتلاكه ناصية الشعرِ لغةً ورؤىً وصورةً:

وإخالُ حيطانَ الرُّخامِ مطارِفاً
لعرائسٍ يَخْطُرْنَ في خَفَرٍ ولينْ
صُقِلَتْ حواشيها، وشَفَّ دقيقُها
فبدَتْ كمرآةٍ تسُرُّ الناظرينْ
وتُخالُ عن بُعْدٍ رُكامَ غمامةٍ
أو غارباً من لُجّةٍ بيضاءَ جَوْنْ

القصيدتان مع تفاوت الفترة الزمنية بينهما، ومع جهلنا بقائل القصيدة الأولى تستمدّان من المسجدِ قدرتهما على الوصف مع اختلاف لا بدَّ منه في الشعر. كلتاهما أشادتا ببراعةِ الصناعِ ومهارتهم، وأشادتا بروعة بنائِهِ وزخرفتِهِ، والشاعران سكبا مشاعرهما الفيَّاضة، ولكن بدرجات متفاوتة، فالشاعر المجهول أراه خجولاً في إقحام ذاتِهِ التي بدَتْ باهتةً، وكأنه يصف بعض الجوانب كأداء واجب رغم لغته العذبة الصافية، وجملِهِ السيَّالةِ كدفقِ ماءٍ عذبٍ، وهو شاعرٌ قادر على الوصف. ولكن الشاعرَ (عدنان مردم بك) كان أكثرَ مغامرةً وقدرةً على الغوصِ والاتّكاء على التاريخ.

ويقيني أن هذا عائدٌ لفهمه وظيفة الشعرِ التي طُرِحَتْ بقوَّة ووضوح في العصر الحديث. فهو لا يكتفي بالوصفِ وهو البارعُ في ذلك. لأنه يمتلك معجماً لغويًّا غنيًّا بمفرداته الدالَّة التي يحسن توظيفها. جملُهُ رصينةٌ وواضحة، وصورُهُ ليست ترفاً، وليسَتْ خارجةً عن مدلولِ النصِّ. فهناك تواشُجٌ وعناقٌ بين الذات والآخر، وبين الشكل والمضمون، وبين الجانب المادي المحسوس والجانب المعنوي. وهذا هو الجانب الأبرز الذي خيَّم كسحابة ماطرة على مناخِ القصيدة، وهو ما لم أرَهُ بقصيدة الشاعر المجهول باستثناء البيت الأخير من قصيدته:

دامَتْ برغمِ العدى مُسْلِمَةً
وحاطَها اللهُ من قوارِعِها

الشاعر (عدنان مردم بك) اصطحبنا معه لأنه تجاوز الحجارة إلى الروحِ، ولأنه تجاوز الماضي ووصَلَهُ بالحاضرِ، ولأنه حمل رؤيته ونظرته للحياة، وهذا ما تفرَّدت به القصيدة، فقد عبَّرَ عن الصراع بين الدهرِ والإنسان وحقيقة الخلود:

والـدهـرُ لا يـنـفـكُّ يُمْـعِـنُ دائـبـاً
في هـدمِ مـا رفـع الـرجـالُ الـنابهونْ
فـكـأنَّ ثـأراً لـلـزمـانِ عـلـى الصِّـبـا
فـبـمـا يُـصَـبُّ عـليـهِ مـن حـقـدٍ دفـينْ
كـلٌّ يـؤولُ إلى الـفـنـاءِ، ويـنـقـضـي
بـدداً سـوى مـا شَـيَّـدَ الـخُـلُـقُ المكينْ
والخُـلْـدُ مـرهـونٌ عـلـى مـا شَـيَّـدتْ
هِـمَـمٌ كـبـارٌ مـن رجـالٍ نـابغينْ

فالشاعر يعبِّرُ عمَّا يجول في نفسهِ من أفكارٍ فلسفية تلاحق أيَّ إنسانٍ يتوقَّفُ عند معلمٍ بارزٍ، ولذلك نراه يقدِّم صورة من صور الصراع الدائم بين الناس ومحيطهم، وبين المعلوم والمجهول، وبين الواقع والمتوقّع.

واتَّضَحَتْ سماتُ شخصية الشاعر (عدنان مردم بك) في المقطع الأخير، هذا المقطع يلخّصُ الكثيرَ ممَّا يحملُهُ في ذهنِهِ وأعماقِهِ؛ إلى جانب القدرة الشعريّة يبدو إحساسُهُ وانتماؤه وغيرتُه، فإني لا أميل إلى القصيدة التي يقف فيها الشاعر حياديّاً ممَّا يرى، أو يمارِسُ دور الناسخ دون أن يضع بصماتِهِ. فالشعر فنٌّ ومقولة، وهذا بارز في قصائد (عدنان مردم بك):

طَـوَّفْـتُ في أرجـاء ربـعـك خاشعاً
أستنطق الأحجارَ عن ماضٍ ثمينْ
وأسـائـل الآثـارَ هـل مـن مُـخْـبِرٍ
عـن عـبـدِ شمسٍ والملوكِ الغابرينْ
في كـلِّ زاويـةٍ رسـومُ حـضـارةٍ
تومي إلى الماضي وتكشفُ عن معينْ
وإخـالُ أبـصِـرُ مـن أميَّـةَ مـا انطوى
في لجَّـةِ الأحـقـابِ مـن عـرشٍ مكينْ
مجـدٌ تـصَـرَّمَ وانـقـضَـتْ أيَّـامُـهُ
بـدداً كـحـلـم في جـفـونِ الـنـاعسينْ
لم يبق من عَرْشِ الجُدودِ وملكهمْ
إلّا رسـومٌ تـبـعـثُ الألمَ الـدفـينْ
سـبـحـانَ مَـنْ لا عـزَّ إلّا مـلـكُـهُ
يبقى مع الدنيا على كرِّ السنينْ

الشاعران أبدعا وعبَّرا ووصفا رغم فارق الزمن. الشاعران اتَّجها إلى معلم من معالم المسلمين في سوريا (دمشـــــق)، واتَّجها بما يملكان من لغةٍ موفّقةٍ سلسةٍ، ومعانٍ رقيقة نبيلة، ولكنَّ (عدنان مردم بك) استطاعَ أن يكون مع الحاضرِ، ومع قراءة التاريخ، واستخلاص العِبَرْ. فلم تشغله الفسيفساء والرخام والقبب والمآذن عن إسقاطِ رؤيته، وهنا مربط الفرسِ، وبيتُ القصيد ■

أولادي

د. أحمد بن صالح السديس - السعودية

عُمْري بعُمْر رُؤاكَ العُمْرُ يا عُمَرُ ... وأنتَ أنتَ هناكَ السمعُ والبصرُ

ولي بذكركَ أنْـــداءٌ مُعَطَّرةٌ ... والأفْقُ والليلُ والأنواءُ والمطرُ

وفي شَذَاكَ يطيبُ العمرُ مُبْتَهِجًا ... والشمسُ تبْسمُ لي والنجمُ والقمرُ

أغدو على الدّار منهوكًا وبي ألمٌ ... قد نالني قَلَقٌ وانتابني ضَجَرُ

الكَونُ! ما الكونُ إنْ ضاقَ الفؤادُ ولم ... يكنْ سِوى حمَمٍ في القلْبِ تَسْتَعِرُ؟!

والـدّارُ! يا لَلدّارِ لا ضِفافَ لها ... لا يصدقُ الوصفُ بل لا تستوي الدُّرَرُ

ضيقُ الأماكنِ آفاقٌ ليَ اتَّسَعتْ ... إنْ كان يَسكنُها أحبابيَ الزَّهَرُ

تجري تعانقُني، أوَّاهُ يا كَبِدي! ... قلْبي يسابقُني، أم خانني الخبَرُ؟!

تدنُو لِتُطلِعَني رسْمًا أُسَرُّ بِهِ ... بهِ النجومُ وفيه الطُّولُ والقِصَرُ!

تسعى لتُسمعَني همْسًا تُسِرُّ بِهِ ... شكواكَ غاضبةً منْ إخوةٍ هَجَرُوا!

تبكي لتخدعَني مَعْ أعينٍ فَضَحَتْ ... فيكَ الخصامُ ومنكَ الحكمُ والنَّظرُ!

آوي إلى قِصَصٍ كاللحن تنطقُها ... طابَ الحديثُ بها واللثْغُ والسَّمَرُ

كَمْ ذا أردِّدُ في نفسي خواطرَها ... يزْهو بها عُمُري والبَوحُ والسَّهرُ

أعوامُكَ السَّبْعُ مَا أنْدَى تَتَابُعَها! ... هي السنابلُ فيها الحَبُّ والبُشُرُ

أمضيتُها وعَصَا التِّرحالِ شاهدَةٌ ... والشرقُ يحضُنُني والغربُ والسَّفَرُ

والطِّفلُ في خَلَدي ذكْراهُ تأسِرُني ... لم تُغْنِنِي دُوَلٌ أو تَحْوِني جُزُرُ

أعودُ و«العِزُّ» في عيني يلوّح لي ... عبدُالعزيزِ مثالُ السَّعدِ والخِيَرُ

يَبقَى يُرَاسِلُني في أحْرفٍ مُزِجَتْ ... في عينيَ الدَّوحُ لا حُورٌ ولا حَوَرُ

لا يَشتكي سَهَرًا إنْ كان يَرقُبُني ... بالبِشْرِ يَحْضُنُني كالجيشِ إذْ ظَفِرُوا

يَبقَى بِمكتبَتِي يَشْتَمُّ رائحتي ... ما زالَ ينظُرُ لي بالشِّبْهِ يَفتَخِرُ!

يُحْيي برِفْقَتِهِ ذِكْرى الحبيبِ أبي ... كمْ ذا أنِسْتُ بها، فَلْتَخْلُدِ العِبَرُ!

رُوحي بِهِ اتّصلَتْ لله ما وَصلتْ ... والوصْلُ متّصلٌ بالفرعِ مُنصهَرُ

أسميتُ من ولدي باسمٍ بِهِ حَسُنا ... يا صالحُ الفرْعُ كم تحيا بكَ السِّيَرُ

البرُّ منكَ لهُ سَبْقٌ ومَرْحَمَةٌ ... - للهِ أنتَ! - كَمِثْلِ الغَيثِ يَنهَمِرُ

ما أعذبَ البِشْرَ ما فارقْتَه أبَدًا ... حتى تراني قد أعْيا بِيَ الضَّرَرُ

ترنو بمُقلتِكَ الخَجْلَى على أدبٍ ... نحْوي لتخدِمَني والقومُ ما شَعَروا

وذا مُعاذٌ لهُ في صَمتِهِ حِكَمٌ ... ما كان يَحجُبُهُ جهلٌ ولا بَطَرُ

عُنوانُه الجِدُّ إنْ ساقَتْهُ مَكرُمَةٌ ... إلى المعالي فلا يَأْسٌ ولا خَوَرُ

أحلامُ مُقتَبَلي في كَفِّهِ جُمِعَتْ ... فالعِلمُ رايتُهُ والبَذْلُ والثَّمَرُ

ما زِلْتُ أذكُرُهُ طفلاً بهِ شَغَفِي ... لهُ الحَكَايَا وشَطْرُ الحُبِّ والصُّورُ

أولاديَ الغُرُّ همْ دُنيايَ مُقبِلَةً ... كأنّهمْ في فؤادي الماءُ والشَّجَرُ

هُمُ القَصِيدُ إذا أشْرَعْتُ قَافيتي ... وهُم حُدَائي فلا قَوسٌ ولا وَتَرُ

تَخبُو المشاعرُ إنْ تُبْذَلْ لأجلِ دُنًا ... لكنّها مِن أبٍ يجري بها نَهَرُ!

تأثر الآداب الأوربية بالأدب العربي والإسلامي

(رؤية مقارنة) (*)

د. يسري عبد الغني عبد الله - مصر
(باحث و خبير في التراث الثقافي)

للأدب العربي في مشرقه ومغربه آثار بارزة في الأدب الأوربي، فقد انتقلت بعض خصائصه إلى هذه الآداب، وأدت إلى ظهور الجانب الإنساني الواقعي فيها بعد أن كانت سمتها البارزة تتمثل في الجانب الوثني المستمد من الأدب اليوناني القديم.

وعلى الرغم من أن كثيراً من النقاد والباحثين الأوربيين يعزفون عن الاعتراف الصريح بفضل العرب على أوربا في هذا الجانب الأوربي، كما هو ديدنهم دائماً في إنكار فضل الحضارة العربية على أوربا، فإن الوقائع والأحداث التاريخية والأدبية تشهد ببروز تأثير الأدب العربي والحضارة الإسلامية على الغرب.

والمتأمل فيما سجله التاريخ الإنساني يعرف بجلاء أن حضارة الشرق الأوسط كان لها تأثير بالغ ومهم في حضارة الغرب الأوربي بوجه عام، فالشرق مهد الحضارات ومهبط الأديان السماوية، هذه الحضارات العالمية القديمة يعرف الجميع أثرها الممتد إلى العصور الحديثة.

فالفلسفة التي ظهرت بواكيرها في القرن السادس قبل الميلاد هي امتداد للتطور الفكري والعلمي في الشرق، ثم انتقل أثر ذلك إلى الغرب الأوربي.

وبهذا يسلم الرأي الذي يذهب إلى أن الفلسفة اليونانية قامت على أسس من الحضارة الشرقية، وإلا فكيف نفسر وصول الفلسفة اليونانية إلى ذروتها أو إلى قمتها؟ وهل حدث ذلك على سبيل الطفرة الفجائية كما يزعم بعض القائلين باستقلالية الفكر اليوناني؟!

لا مناص من القول بأن التفكير اليوناني استمد أصوله من فكر الشرق وعلومه، وهذا من الحقائق الثابتة تاريخياً.

ومن المعروف أن أفلاطون ذلك الفيلسوف اليوناني الكبير زار مناطق متعددة في المشرق، وبخاصة مصر، وأفاد كثيراً من علوم الشرق ومعارفه.

وإذا كان التأثر اليوناني بالفكر المشرقي حقيقة لا مراء فيها، بل لا يمكن لأي باحث إنكارها، فإذا قلنا بتأثر الغرب بفكر اليونان وثقافته، فتكون النتيجة المنطقية لذلك أن الغرب يعد مديناً للشرق بالفضل الأول، حيث قامت الفلسفة الإغريقية على التأثر بثقافة الشرق، ويقرر ذلك بعض مؤرخي الغرب أنفسهم.

فنضج الثقافة الغربية برز جلياً حين دخلت الثقافة العربية إلى البلاد الأوربية في القرن الثاني عشر الميلادي، ونقلت معها كثيراً من علوم العرب وآدابهم، مما جعل أوربا تعزف عن ثقافة اليونان، وتتجه إلى المعين الجديد من الثقافة العربية[1].

هذا، وقد ثبت تاريخياً اتصال الأوربيين بالعرب في فترات تاريخية متعددة تبعاً لأحداث معروفة، فالعهد الأموي العربي يمثل مرحلة ارتفع فيها مستوى الحياة والحضارة العربية في جوانبها المادية والعلمية والصناعية.

وبلغ العرب مجداً مزدهراً في العصر العباسي، وقد امتد أثر ذلك كله إبان فتح الأندلس حتى جاوز جبال البرانس، ووصل إلى جنوب فرنسا في القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين، وامتد هذا النفوذ إلى إيطاليا وألمانيا شرقاً، وإلى باقي أنحاء فرنسا شمالاً، وانتقل منها إلى إنجلترا وما يجاورها، وعلى أثر ذلك ازدهر الأدب في تلك البلاد.

ويعد هذا الازدهار الأدبي المتأثر بالأدب العربي ثمرة من ثمرات نقل الحضارة العربية إلى أوربا التي كانت تعيش في ظلام دامس خلال فترة العصور الوسيطة، ثم نهضت إلى العصر الحديث نتيجة معرفتها العميقة بعلوم العرب وآدابهم، والتي انتقلت إلى أوربا خلال القرن الثاني عشر الميلادي.

وقد نقلت أصول الصناعات والمعارف، وفنون الملاحة، وعلوم الرياضيات، والفلك، والطب، والفيزياء، والكيمياء، والجغرافيا إلى الأوربيين، وكما نقلت إليهم مؤلفات أرسطو اليوناني، نقلت إليهم مؤلفات الشيخ الرئيس/ ابن سينا، ورائد النزعة العقلية في الفلسفة/ ابن رشد، وغيرهم من علماء المسلمين الذين استفادوا منهم كثيراً، في نفس الوقت الذي انتقل فيه أهل أوربا إلى بلاد العرب بحثاً عن العلم والفكر في شتى مناحيه.

ومن الذين ذهبوا إلى بلاد العرب للبحث عن العلم العربي، والسعي إلى معرفته: دانيال دي مورلي، وجيراردي جيرمون، وريجيو موفيانوس.

والذي كان يبحث عن جدول لمواقع الأفلاك أدى إلى أن يجوب المحيطات (هنري الملاح) و(فاسكو دي جاما) و(كريستوف كولومبوس)، كما ذهب (أيدل هارد) إلى قرطبة الأندلسية، ليحصل على النسخة الخطية من كتاب (إقليدس) الذي ظل يدرس في معاهد العلم الأوربية حتى سنة ١٥٣٣م.

وإذا كان اللقاء بدأ مع ابن سينا، فقد امتد إلى الفارابي وابن رشد، الذين التقى بهم بعض الأوربيين من أجل دراسة الفلسفة والعلوم، كل هذا وغيره كان له أثره الكبير في نقل العلوم والمعارف العربية إلى أوربا.

وعندما خالط العرب الأوربيين في الأندلس، وفي إقليم البروفانس الذي أقاموا به، وخالطوا أهله، أكثر من قرنين، قامت علاقات وروابط وثيقة بين أمراء العرب وأمراء البروفانس، كما توطدت بينهم الصداقة والتحالف الذي كان يقوم أحياناً بين أمير عربي وأمير أوربي.

ولم تظهر أي بوادر للتعصب الديني بين الإسلام والمسيحية خلال الفترة التي عاشوها معاً جنباً إلى جنب خلال ثلاثة قرون من الزمان،

كانوا يتزاوجون ويتزاورون، وصحب كلَّ أمير شعراؤه ومنشدوه عند القيام بزيارته للأمير الآخر، وفي كثير من الأحيان التقى الشعراء العرب بالأمراء الأوربيين في البروفانس أو أسبانيا، حيث كانوا يجتمعون في الحفلات والمنتديات والملتقيات، يتحدثون، ويتحاورون، وينشدون أشعارهم.

ويذكر أن بلاط الملك (سايكو الرابع) كان يضم بين جنباته ١٣ شاعراً عربياً، و١٢ شاعراً أوربياً مسيحياً.

ومن هنا تبدو الصلة واضحة جلية بين الشعراء العرب والشعراء الأوربيين، مما كان له أكبر الأثر في تأثر شعراء أوربا بالشعر العربي.

ويعد إقليم بروفانس موطناً للشعراء التروبادور، وهم تلك الجماعة من الشعراء التي بدا تأثرها بالشعر العربي.

والتسمية نفسها (تروبا دوري) تشهد لهذا التأثر، فكلمة (تروبادور) مركبة من (تروب) المأخوذة من الكلمة العربية (طرب)، يضاف إليها الأداة الدالة على اسم الفاعل اللاتينية وهي (أدوار)، فالمراد بهذه التسمية الشعراء المطربون، والمقصود الذين ينشدون الشعر الغنائي.

وتأثر الشعراء التروبادور بالأدب العربي واضح جداً في كثير من المنظومات الغربية، ويبدو ذلك في ملحمة أغنية (رولان) الفرنسية، فهي متأثرة باتصال الأوربيين بعرب الأندلس.

وأغنية رولان مستوحاة من المعارك الحربية التي نشبت بين العرب والأسبان منذ أوائل القرن الحادي عشر الميلادي إلى أوائل القرن الثاني عشر الميلادي، واشترك فيها عدد من الفرسان الفرنسيين.

والقارئ لهذه الملحمة يلاحظ استعمالها لنظام القافية الموحدة، وهذا مأخوذ من نظام القصيدة العربية الملتزمة دائماً بالوزن الواحد والقافية الواحدة.

ومن أوائل الشعراء التروبادور في التأثر بالشعر العربي، الشاعر/ جيوم دي جواتييه، الذي نظم الشعر بلغة بلاده العامية، وبعده جاء كل من الشاعر/ تركامون، والشاعر/ مركيرور، وغيرهم من الشعراء الذين دعموا أساس فن الشعر البروفانسي.

وقد تغنى شعراء بروفانس بالشعر العاطفي الذي قلدوا فيه العرب، واستخدمت في إنشاده آلات العزف، وبدت فيه مظاهر الأناقة والأبهة التي تنم عن الذوق المهذب، فظهرت عند الأوربيين أشعار عاطفية ذات معان سامية، منتقاة، بالإضافة إلى الصياغة المدروسة المتقنة.

وبهذا هبت على الأدب الأوربي نفحات إلهام غنائي جديد، تأثراً بسمو المشاعر العربية، وجرياً وراء أبهة المشرقيين في أسبانيا، وقد

أمدت هذه المنظومات العاطفية الغنائية الشعراء الشبان في الغرب الأوربي بنماذج أدبية تردد صداها في شعر ذلك العصر.

كما رأينا هذا الصدى مسموعاً في شعر وأغاني المنشدين المتجولين في الشمال الفرنسي، وامتد أثر ذلك في ألمانيا وإنجلترا وإيطاليا وغيرها من البلاد الأوربية (الكاتب الفرنسي/ روبير بريفو، كلامه الذي ورد في كتاب: التروبادور والعاطفة الرومانسية).

ولم تكن متابعة شعراء بروفانس للشعراء العرب في الأندلس مقصورة على التعبير عن العواطف الرومانسية فقط لا غير، بل إنهم تابعوها كذلك في استخدام القافية الموحدة، التي لم تكن تعرفها أوربا حتى ذلك الوقت.

وقد أشار إلى ذلك (دي ساس) في كتابه: (بحث أولي في العروض عند العرب)، فقد ذهب إلى أن العرب هم الذين نقلوا القافية الموحدة إلى الشعر الأوربي.

كما تعدى الشعراء التروبادور ذلك إلى نظم الشعر باللغة الدارجة متابعين بذلك طريقة بعض الشعراء العرب، حيث نظموا على نظام الزجل الذي اشتهر به أهل الأندلس، وكان ابن قزمان الأندلسي أشهر ناظمي الزجل الأندلسي.

فمن المؤكد أن الشعراء التروبادور نسجوا على منوال أزجال ابن قزمان في أوزانها، وترتيب قوافيها.

كما انتقل هذا التأثير إلى بعض أدباء فرنسا الذين ترجموا أعمالاً أدبية مختارة من اللغة اللاتينية إلى اللغة الفرنسية الدارجة، وانتقل بذلك تأثير الأدب اللاتيني إلى الشعوب الأوربية في مرحلة تالية لتأثرهم بالأدب العربي.

وقد تأثر الشعر الإنجليزي قُبيل عصر شوسر، وفي عصره بالشعر العربي عن طريق تأثره بالشعر البروفانسي الذي لا يختلف عن الشعر العربي في شكله ومضمونه، ويتبين ذلك من خلال دراسة المقطوعات الشعرية الإنجليزية التي تتجه الاتجاه العاطفي، وتأثر كذلك من بعد تشوسر العديد من الشعراء الإنجليز بهذا اللون من القصائد العاطفية مثل: شكسبير وشيلي وغيرهما.

والرافد الثاني الذي أدى إلى انتقال أثر الأدب العربي إلى أوربا يتأتى عن طريق دخول العرب إلى جزيرة صقلية الإيطالية، وقد بلغت مدة إقامة العرب هناك زهاء قرنين من الزمان، وعد الحكم الإسلامي هناك فترة نهضة وازدهار اعترف بها الإيطاليون، وأفاد منها أهلها، وظلوا مدينين لما خلفه المسلمون هناك من الحضارة التي أعجبوا بها إعجاباً كبيراً.

وقد انتهت سيطرة العرب على جزيرة صقلية بغزو النورمانديين لها في أواخر القرن الحادي عشر، وإن ظل أثر المسلمين بادياً بعد جلائهم عنها مدة قرن من الزمان.

والرافد الثالث للدور الحضاري العربي الإسلامي في ثقافة الأوربيين وآدابهم حدث نتيجة للحروب الصليبية التي شنها الأوربيون على الشام ومصر، وإذا كانت تلك الحروب لم تحقق أهدافها السياسية والمطامع الأوربية التي جاءت من أجلها، فإنها فتحت المجال لاكتساب جوانب حضارية إسلامية عربية، وقد أفاد الأوربيون من حضارة المسلمين التي بهرت الصليبيين، وكانت باعثاً لاهتمام أوربا بالعالم الإسلامي وإقبالهم على دراسة لغاته، والاهتمام بآدابه وتراثه[٢].

ومن هنا كانت سوريا ومصر في المشرق العربي مصدراً هب منه تيار الحضارة وتأثير الأدب العربي على الأدب الأوربي.

يذكر جورجي زيدان أن العرب أقوى الأمم شاعرية، وأقدرهم على نظم الشعر الغنائي، والدليل على ذلك عدد شعرائهم، وضروب الشعر الذي نظموه في قرن واحد وبعض القرن قبل هجرة الرسول محمد

(صلى الله عليه وسلم) من مكة إلى المدينة، ولذلك أسباب نذكر منها:

١ – العربي بفطرته ذو نفس مرهفة، وشعور راق، وأريحية واثقة، سريع الطرب، سريع الغضب، ولذلك كان أكثر شعر العرب غنائياً أو موسيقياً يعبرون به عن إحساسهم، ويصورون به شعورهم.

٢ – إن لغتهم شعرية لما فيها من أساليب الكتابة، والاستعارة، ودقة التعبير، وكثرة المترادفات التي تيسر وجود القافية.

٣ – صفاء جوهم وتفرغهم للتأمل في الطبيعة، فإن أهل الجو الصافي تكون أذهانهم صافية لا سيما إذا كانوا أهل خيال وتصور مثل العرب، والصفاء يزيدهم شاعرية، وكذلك يدفعهم إلى قول الشعر ما كان يدور بينهم من حروب ومنافسات[٢].

ومن هنا يلاحظ صدق الشاعر العربي القديم في تصويره للواقع،

فإن أشعر بيت أنت قائله

بيت يقال إذا أنشدته صدقا

على حد قول زهير بن سلمى الشاعر الجاهلي.

ولذا وجدنا أن الشاعر البدوي إذا وصف مشاعر الشوق والهيام لا يبالغ، بل يمثل ما يشعر به ويعبر عن واقعه، ومن هنا قال عبد الرحمن ابن خلدون: «إن الشعر ديوان علوم العرب وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطئهم، وأصل يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم».

فالشعر العربي يمثل الاتجاه الواقعي على حين أن الشعر الإغريقي الملحمي كان يصور اتجاهاً وهمياً لا يمت للحقيقة أو الواقع بصلة، فهو يصف الآلهة والعمالقة والفرسان الذين يتسمون بقدرات خارقة، ويحلقون في خيالات أسطورية لا تؤدي إلا إلى التسلية والإمتاع للمستمعين إليها أو قارئيها.

ذلك بخلاف الشعر العربي الذي يعتمد على الحقائق والوقائع، ويدل على يقظة العرب العقلية بعكس الأدب الأسطوري الذي يشطح فيه الخيال، ويجنح إلى التهويل والإغراب، ويلجأ إلى الدعاوى الكاذبة في تلك البطولات الحربية الوهمية، بعكس العربي الذي يأنف الكذب بطبعه حتى أمام أعدائه الذين يحاربهم.

وكانت للفارس العربي مكانته التي ارتفعت في نفوس أهله وناسه، وعلت مكانة المرأة عنده، فتمنعت ودلت وعفت، فألهب ذلك حماسته، وولد عنده مشاعر الحب والهيام بالمحبوبة ممزوجاً بالتقدير والإجلال والاحترام، ومثال على ذلك: فرسان العصر الجاهلي، ومنهم عنترة بن شداد العبسي، شاعر الحب والحرية، وكذلك في العصر العباسي نجد أبا فراس الحمداني.

وقد اقتبست أوربا هذه الخصال وتلك الصفات عن العرب في العصور الوسيطة، وانتقلت بها أوربا من عدم التحضر إلى التحضر، وانعكس هذا على الشعر الأوربي، فبدأ الشعراء يهيمون بالجمال المعنوي، ونفحات الرياض، ووقع الألحان، ونما هذا في الشعر العاطفي الغنائي الراقص، الذين صادف هوى في نفوس الأوربيين الذي أخذوا بأسباب الحضارة العربية، وما عرفوه عند أهل الأندلس العربية.

وقد بدا ذلك واضحاً في الشعر التروبادوري العاطفي، يقول (بيرديكس) في كتابه (القصة في سبعة قرون) عن الشعر الأوربي: لقد تبدل العالم الإغريقي الوثني في هذا الشعر الجديد، وبدا صوت المرأة يتردد في أبياته العاطفية، في حين كان ذلك الصوت لا يعلو في الشعر القديم إلا ليتبادر بالويل والثبور.

وقال أيضاً: عرفت الطبقة الفرنسية ذات السلطان في مطلع القرن الحادي عشر ذلك اللون الجديد من الحب العف السامي، وخضع الأدب فيه كل الخضوع لاتجاهات الشعراء التروبادور.

ويضيف قائلاً: ونشأ في أوربا لون جديد من الشعر يسمو على ما سبقه من منظومات، ويعرض عن ذكر آلهة الملاحم القديمة، وأساطير (أوفيد)، ويستبدل بها الحقائق الواقعية.

وبهذا يبدو التأثير العربي من ناحية المضمون، أما من ناحية الشكل فقد بدا تأثير الشعر العربي في الآداب الأوربية واضحاً في النظم الشعري، وكانت الموشحات الأندلسية المتنوعة القوافي ذات صلة وثيقة بأوليات الشعر الأوربي عند الشعراء التروبادور، وقد لقيت من الأوربيين مع الزجل الأندلسي قبولاً كبيراً ، واهتماماً متميزاً.

والمعروف لنا: أن الزجل ينظم بالعامية، أما الشعر فينظم باللغة العربية الفصحى، ولكن الزجل الأندلسي كان أيضاً ينظم باللغة العربية الفصحى باستثناء كلمات قليلة أسقطت بعض أحرفها للتخفيف في النطق، ولم تبد فوارق ملحوظة بين الزجل والشعر الأندلسي إلا في تطبيق بعض القواعد، فاللغة العامية في الأندلس كانت تهمل التنوين الذي تتمسك به الفصحى، ولعل خير مثال لذلك ما نجده في أزجال الشاعر/ ابن قزمان أمير الزجل الأندلسي.

والأزجال لا تخرج عن الشعر العربي إلا في تركها العمود الشعري التقليدي، ونظام القافية الواحدة، وهي تسلك في ذلك مسلك الموشحات الأندلسية، ولجأ الوشاحون والزجالون إلى ذلك لمناسبة الغناء والرقص والحاجة إلى تنوع الأنغام الموسيقية، وللموشحات أنواع وأغراض متعددة.

يذكر (هارت مان) في كتابه (بحور الشعر العربي): أن هذا اللون الجديد من الشعر (الموشحات) انتشر حتى وصل إلى مصر وغيرها من بلاد الشرق العربي.

ومن المؤكد أن العرب هم الذين نقلوا نظام القافية في الشعر إلى أوربا، إذ إن الشعر الأوربي لم يكن يعرف نظام القافية قبل أن يعرف القصيدة العربية الموزونة المقفاة.

وقد تأثر الشعراء التروبادور بالنظام التقليدي للشعر العربي وبخاصة الأزجال والموشحات، فبعض ما وصلنا من شعر (جيوم دي بواتيه) صيغ على نمط الموشحات والأزجال الأندلسية، وبعضها لا يختلف عنها إلا اختلافاً يسيراً.

وبناء منظومات الشعراء التروبادور يطابق بناء الشعر العربي عموماً، ويقع كل منهما في زهاء عشرين بيتاً من روي واحد، ويتخذ شكل القصيدة العربية[٤].

ومنظومات (تركامون) و(مركبيرو) أو أغلبها تطابق الزجل الأندلسي من حيث الشكل، وقد وصلنا من منظومات (مركبيرو) ما يقرب من أربعين منظومة تتبع قوالب الزجل في نظامها، ويشيع ذلك في أغلب أعمال الشعراء التروبادور.

وفي جانب التعبير والصور نعرف أن الشعر العربي يتميز بما لا تعرفه الآداب العالمية من تصوير للواقع عن طرائق شتى من ألوان التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، في صور حية متحركة، ويعد هذا تصويراً يبعث الإحساس والحيوية، ويحرك المشاعر الإنسانية، وهذا لا نظير له في الشعر الإغريقي الذي كان يهتم أول ما يهتم بتجسيد الخرافات، ويبعد عن والواقع المعيش للإنسان.

فالعربي كان يصور الواقع ويوضحه، ويعطي تصويراً دقيقاً على نحو عميق، فيعطي للقارئ أو للسامع معاني تشف عن النزعات الإنسانية والميول والرغبات، كاشفاً بها عن الحقائق الإنسانية المعيشة.

أما الأدب الإغريقي فكان يفسر الحياة تفسيراً غير سليم، وينسب أحداثها إلى الأساطير التي تتكلم عن الآلهة الوثنية والشخصيات الخرافية، فيمحو من السامع والقارئ جوانب الواقع والعلم، ويرين على قلبه بكل صنوف الجهالة، وهو بذلك يضع الخرافات مكان الحقائق في عالم وهمي أسطوري.

ومما لا ريب فيه أن الأدب الحق هو ذلك الأدب الذي يربط السامع والقارئ بالفكر والواقع والحياة الحقيقية، ويوجه المجتمع إلى الأحسن والأفضل، ويسمو بالمشاعر والأحاسيس، ولعل ذلك ما جعل بعض النقاد الألمان يقولون: إن محاكاة النماذج الإغريقية والأدب الإغريقي يعتبر نوعاً من عدم التحضر في عصرنا الحديث!.

وتتجلى واقعية الشاعر العربي في أسلوبه الصادق الذي يمكن إدراكه والوعي به، ومن يراجع الشعر العربي يتأكد من ذلك.

كما تميز أسلوب الشعر العربي بجمعه بين السهولة ودقة الصياغة، وتأدية المعنى من وجه بلاغي ينقل

إلى السامع إحساس الشاعر دون اللجوء إلى أساليب التهويل والتضخيم الجوفاء.

ولذا بهر به شعراء أوربا حينما اطلعوا عليه وعرفوه، وقد بدا ذلك واضحاً جلياً في الشعراء التروبادور.

ويذكر أن تشوسر الشاعر الإنجليزي تأثر عن طريق الأدب الفرنسي بالأدب العربي في الافتتان بالقافية، وفي اختيار الألفاظ السهلة الموحية، وحسن الصياغة، وأخذ الصدق في الاعتبار، والإيجاز في التعبير، وتجنب أساليب المبالغة، والاتجاه إلى تصوير العواطف الإنسانية بصدق وموضعية، من أجل الكشف عن الحقيقة والواقع.

وبذلك تمكن شوسر من أن يعكس ظواهر الحياة بجلاء ووضوح، ولو ظل هذا الشاعر متأثراً بتيار الأدب الإغريقي وحده لأضحى شعره منتحياً جانباً وهمياً زائفاً في تناول الأحاسيس والمشاعر الإنسانية، وفي إطار خيال خادع، وعالم خرافي، لا حقيقة له، ولا صلة له بحياة البشر.

وفي مجال القصة نلاحظ أن الأدب الأوربي كان لا يعرف قبل احتكاكه بالعرب غير القصص الخرافية والملاحم الأسطورية، حيث إنهم لا يعترفون بغير الأدب الإغريقي أو اللاتيني.

وعندما انتقلت الحضارة العربية إلى بلاد الأندلس وتأثر بها الأوربيون في جنوب فرنسا وازدهرت نهضتهم احتذوا بالعرب في حركاتهم وسكناتهم، وباطلاعهم على الشعر العربي تحولوا إلى اليقظة بعد السبات العميق.

فمالوا إلى الشعر العاطفي الصادق، وتولد مع ذلك نوع أدبي مستحدث ألا وهو القصة الشعرية العاطفية التي تعبر عن الواقع الجديد.

وبذلك تغير ذوق الأوربيين، وتركوا الخرافات والأوهام، واتجهوا إلى تلك القصص المنظومة التي نشطت في فرنسا حركة أدبية كبرى.

يقول (بيبرديكس): إن هذه الحركة الأدبية الكبرى التي نشطت في فرنسا تدل على اتخاذ موقف تجاه العالم الواقعي أقرب بلا شك إلى الإدراك العقلي السليم.

ويقول الكاتب الفرنسي/ جوستاف كوهين: إن النهضة القصصية انبثقت من روح الشعر الغنائي العاطفي الذي شاع في فرنسا وقت ذاك.

ويقول (جان فرايه): إن قصة (كليجيه) تتميز بالواقعية البادية عليها فليس فيها أساطير، ولا حكايات خرافية، ولا شطحات متعذرة التصديق، ولا تركيب سحري غريب الأثر، وهي تتميز أيضاً بمسحة علمية، وتجمع بين الحقيقة التاريخية والخيال القصصي.

والرافد الأساسي الذي تدفق على فرنسا، وأنبت فيها أدبها الجديد، قد أتى من الأندلس.

وعلى الرغم من إنكار بعض الباحثين الغربيين والعرب عملية التأثير هذه، فإنها واضحة جلية من جانب العرب وآدابهم في الأوربيين وآدابهم ولا سيما في القصة، ولا يعوز إثبات ذلك الأدلة والبراهين.

ومما يذكر في هذا الصدد أن الأوربيين استهواهم هذا الفن من الأدب، وقد أخذوا بعض الأقاصيص والحكايات التي كانت تجري على ألسنة التجار وجنود الحروب الصليبية، وتأثروا بها ولا سيما في مجال الرحلات وعجائب المخلوقات.

وممن تأثروا بهذه الحكايات (يوكاشيو) و(تشوسر) في قصته (حكاية الفارس) التي دارت كما حكاها ببلاد التتار.

ومن القصص والحكايات التي تأثروا بها قديماً حكايات كليلة ودمنة التي ترجمت إلى اللغة العربية، ووصلت عن طريق العرب إلى أوربا، وتأثر بها لافونتين الفرنسي في كثير من حكاياته على ألسنة الطير والحيوان.

وكذلك المقامات العربية التي وصلت إلى أسبانيا، وظهرت على أثرها الحكايات والقصص التي تتحدث عن الشطار والمشردين والصعاليك، وراج هذا اللون من القصص في القرن السابع عشر.

وكذلك الليالي أو حكايات ألف ليلة وليلة التي كان لها الأثر الكبير في الأدب القصصي والروائي والمسرحي في أوربا.

ومما لاشك فيه أن كل ذلك فتح مجالاً للنسج على منواله من جانب الكتاب الأوربيين، ولعله من الغريب أو الطريف أن بعض الكتاب الأوربيين نسب قصصاً مؤلفة على نظام ألف ليلة وليلة إلى الشرق.

وقد كثر إقبال أدباء أوربا على الإفادة من قصص ألف ليلة وليلة بشكل كبير وواضح، ومن هؤلاء: ولهلم هاوف، وهانس كريستيان أندرس.

وقد أعجب كثير من الأدباء الأوربيين والأمريكيين بلغة هذه القصص، والمعاني التي تؤديها الألفاظ فيها، وتعبيرها عن المشاعر الإنسانية.

كما أن هذه القصص قد أثارت خيال قراء الغرب ووجهتهم إلى لون جديد من ألوان الأدب لم يعرف أو يعهد عندهم من قبل.

وغني عن البيان بعد ذلك القول بأن الآداب اللاتينية واليونانية لم تكن مؤثرة في قراء الغرب الأوربي بمثل ما أثرت به هذه القصص الشرقية■

الهوامش:

(١) فؤاد زكريا، نحن وثقافة الغرب، بحث منشور في مجلة الفكر المعاصر، العدد التاسع، نوفمبر، ١٩٦٥ م، بتصرف).

(٢) (طه ندا، الأدب المقارن ص ٢٤٩، بتصرف).

(٣) (جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة، ١ / ٢٨، بتصرف).

(٤) (روبير بريف، بحث أولي في العروض العربي، ص ٣٦، بتصرف).

استياء

صورية مروشي - الجزائر

في فندق سياحي كبير ببلد اعتاد السواح الإقبال عليه بكثرة لما يوفره من خدمات ترفيهية وسياحية، جلست سيدة في العقد السادس من عمرها على طاولة تنظر إلى المسبح المقابل لها وهو يعج بخلق كثير من نساء ورجال وأطفال يستمتعون بالسباحة تحت شمس حارقة من شهر تموز (جويليه).

كانت تضع نظارات شمسية سوداء على عينيها كي تقي نفسها من أشعة الشمس الملتهبة في هذا الصيف الحار، وكي تحدق فيمن حولها على راحتها ولا يراها الآخرون أين تنظر! كانت تبتسم حينا، وتعبس حينا آخر على غير وعي منها. فهي تبتسم كلما رأت طفلاً يتعلم السباحة أول مرة، كيف يدربه والداه، أو أحدهما، على السباحة، وكيف هو متعلق بالرقاب يخاف خوفا شديدا أن يفلته فيسقط في ماء يعلم يقينا أنه سيغرق في أعماقه، وسيشرب منه الكثير، وربما مات قبل أن ينتبه له أحد! ثم هي تعبس لمناظر العري من النساء خاصة... ألا يستحين من أنفسهن؟! يا لوقاحتهن! أن يعرضن أجسادهن هكذا أمام الملأ يتفرجون عليهن وعلى ما كان جديراً بالإخفاء. ومن شدة استيائها أنها كانت تدير رأسها كلما مرت أمامها سيدة أو فتاة شبه عارية إلا مما تستر به عورتها.

لفت نظرها شاب في الثلاثين من عمره يصطحب معه فتاتين صغيرتين يدربهما على السباحة بدوره. لم تكن زوجته معه، بل والدان كبيران في السن يجلسان على طاولة غير بعيد عنهم يرقبان مبتسمين.

من المؤكد أنه طلق زوجته، أو أنها ماتت، وإلا لكانت معهم الآن.

طالت نظراتها للشاب الأعزب، ولفرط انجذابها إليه نزعت نظارتها الشمسية، وبقيت تحدق فيه لا تلتفت يمنة أو يسرة.. حتى جاء وقت الغداء، فانصرف الجميع في طابور طويل في مطعم فسيح اجتمع فيه خلق كثير بين آكل وشارب، ومتحدث وصامت، وجالس وحده أو مع جماعة من الناس.

وتتالت الأيام في ذلك الفندق، والسيدة تبحث عن الشاب في كل مكان حتى إذا رأته لاحقته بالنظرات، وربما اجتهدت حتى تجلس بقربه في ساحة الفندق أو على طاولة في المطعم أو أي مكان يكون فيه.. وشعر بالحرج الكبير وهو ينتبه لنظراتها الملحة إليه.

ماذا تريد هذه السيدة مني؟ لِمَ تلاحقني بنظراتها أينما كنت؟

هذا ما حدث به نفسه.

حاول تفادي نظراتها، والهروب منها قدر المستطاع، لكنها كان تجلس هادئة مطمئنة تنظر إليه فحسب!

أتراها معجبة بي؟ أنسيت عمرها أم تناسته!؟؟

وشعر بالاستياء الشديد..

هذا ما كان ينقصني!!

أما هي فلم تكن تبالي.. نظراتها إليه لا تتوقف، وابتسامة باهتة على شفتيها كأنها تمارس إحدى هواياتها المفضلة.. كانت تجلس دائماً وحدها ولم يكن برفقتها أحد.. ولم تكن تبدو عليها التعاسة أو ضيق الحال، بل كانت في أحسن حال حتى لكأنها تبدو أصغر من عمرها بسنوات لولا حزن آسر لا يمكن أن يلمسه إلا من تعامل معها وعرفها عن قرب.

لم يظهر لها استياؤه بادي الأمر، فظلت في إلحاحها المقيت تلاحقه عيناها من مكان إلى مكان. وشعر بحريته تتقيد بنظراتها المريبة فأخذ يتهرب منها، فهو جاء للاصطياف والاسترخاء بعد عام من التعب والعمل المضني، وهو غير مستعد لأي شيء يفسد عليه عطلته، ويقيد حريته، ويحرمه من متعة استرخائه في هذا الفندق الجميل.. لكن دون أن يشعر كانت نظراته لها تمتلئ غضباً كلما مر بقربها ولسان حاله يقول لها:

ألا تخجلين من نفسك!؟

ثم في مرة أخرى تمنى لو صرخ في وجهها:

هل تريدين أن أحضر لك مرآة أيتها العجوز الشمطاء؟!

فكانت تشيعه بابتسامة باهتة، ونظرات حالمة، حتى نفد صبره، فجاءها ذات صباح وقد حزم أمتعته للرحيل:

هل يمكنني أن أعرف لم تلحّين في ملاحقتي بنظراتك؟

قالت بصوت خفيض تحاول الإنكار:

أنا؟!

قال وقد غلى الدم في عروقه:

نعم.. أنت!

ابتسمت بثقة وهي تقول:

قل: صباح الخير أولاً!

سكت على مضض ولم يجب.

فهدوؤها العجيب جعل الشك يدبُّ في قلبه أنه قد يكون مخطئاً في توهمه، فربما لم تكن تقصده.. ربما لم تكن تنظر إليه..

قالت بلهجة آمرة:

تفضل بالجلوس.

جلس كأنه طفل صغير أمامها.

قالت بعد لحظة صمت:

أعترف أنني كنت أنظر إليك طوال الوقت.. سامحني لم أقصد إيذاءك.

لم يكن اعتذارها كافياً، فقد أفسدت عليه عطلته بتصرفها.

قالت كأنها قرأت أفكاره:

لم تكن نيتي أن أفسد عليك عطلتك.. أعتذر!

ظل صامتاً كأن الطير على رأسه. غير أن سؤالاً صريحاً قرأته على صفحة وجهه، فقالت تجيبه:

أنت تشبه ابني المتوفى بشكل كبير.. مات منذ ثلاث سنوات في حادث سيارة!

بُهِتَ الشابُّ، وأُسْقِطَ في يده، فطأطأ خجلاً من نفسه أن أساء الظن بها.

قالت مبتسمة ابتسامتها الهادئة:

سبحان الله! يخلق من الشبه أربعين كما يقولون!.. والله كأنك ابني جالس معي الآن!

ثم أعادت نظارتها السوداء تخفي عبراتها:

جئت للاصطياف عساني أفلح في نسيانه فوجدتك أمامي تذكرني به.. ليته تزوج وأنجب لكان في ذلك بعض العزاء، لكنّ القَدَرَ لم يمهله.

نطق أخيراً والدموع تترقرق في عينيه:

أعتذر عن فظاظتي.. وسوء ظني.. أنا فعلاً آسف.. آسف حقاً..

وانصرف مهرولاً كأنه يهرب من ذنب اقترفه، تاركاً العجوز غارقة في دموعها ■

كبرياء الإيمان في «مرافعة أمام الطاغوت»

الرؤية والأداة

أدهشني وأثار في نفسي كثيراً من التلذاذ وجداني نصّ «مرافعة أمام الطاغوت»[1] للمبدع عبد السلام كامل عبد السلام[2].

وتتشكل رؤية الشاعر بالقصيدة عبر ثنائية ضدّية، أعلنتْ عنها منذ البداية عتبة النص الرئيسة (العنوان) التي كشفت أن للنص طرفين يتصارعان، أحدهما «ذو المرافعة»: مقاومٌ واعٍ، يمتلك الإرادة والإيمان، وثانيهما «الطاغوت»: عدوانيٌ متسلطٌ، يمتلك القوة والسلطان، ويكشف «الظرف» (أمام) عن مدى جرأة المقاوم وجسارة المواجهة.

د.مصطفى أبو طاحون- مصر

مرافعة ← أمام ← الطاغوت

نكرة متمكنة بتنوينها... «جسارة المترافع» معرفة مخفوضة

هي البادئة

والمشجر يشي على نحوٍ ما بانحياز المبدع للمترافع.. المترفِّع! وكأنهما واحد.

تعزز هذه الدلالةَ عتبةُ النص التشكيلية المصاحبة، والتي تبرز في مربَّعٍ، تشغله يدان لشخصين متصارعين، تُمسك اليمنى منهما سوطًا قد ارتخى.. بفعل إمساك اليسرى به في قوة وحزم.. بعد أن كسرت قيدًا، ظلّ باقيًا بها شيءٌ منه.

واليدان معًا تتلونان بالأبيض والأسود، ربما في إشارة إلى ثبات المكونات الأصلية الربانية/ الإنسانية لجميع البشر، على اختلافهم وتصارعهم.. ويبدو البياض أثرًا لنورٍ يوشك أن يعمَّ الأنحاء. ويصبغ اللونُ الأحمر القاني غالبَ مساحة الصورة، في حين يتمركز الأسود بإطارها، في دلالة قد تكون ظلامية الظلم، ودموية العدوان، وسواد المآل!.

في عتبة ثالثة لغوية.. نثرية.. قوامها شعريٌّ، يكشف المبدع في جلاء عن جوِّ التجربة، بما يشبه خطابَ تدشين للدراما، وتهيئةً لجوِّها على عادة المسرحيين؛ إذ يقول «بالخط العريض»: (يعطيهم فتاتَ النقود، ويستذلُّ كبرياءهم، ويستغل حاجاتهم، وتنتفخ دفاتر شيكاته من دموع المساكين .. ولا يأبَهُ!).

وتجسِّدُ العتبةُ صراعَ الطرفين، أو بالأحرى استغلال الطاغوت لقطاع عريض من الكادحين المسالمين؛ إذ تبدأ العتبة بجملة فعلية خادعة، مضلِّلَةٌ تُوهِمُ بكرم!.

«يعطيهم» يعدِّل مفعولُها من مسار دلالتها، فتتجسد حقيقةُ أنانية الطاغوت الفاعل.. تضيء المشهدَ باعتمادها على إطار المفارقة الجملةُ الثانيةُ «يستذل كبرياءهم».. وهكذا تمضي الجملُ التالية تصاعدية من الوجهة الدلالية على مسار الوصف، كاشفة عن عدوان الطاغوت.. وقسوته.

يعطيهم	فتات النقود	يستذل	«يستغل ولا يأبه
مضللة	معدِّلة	مضيئة محددة	فاضحة
(+)	(-+)	(-)	(-)

ومع قناعتي أن «القصيدة «حالة» فنية تؤخذ كاملةً، وتُقرأ بوصفها كُلًّا، وأنها - إن جُزئت - ضاع أثرها؛ فهي كاللوحة للرسام، لا بد أن تراها كاملة، حتى وإن تكونت من عناصر أولية متعددة»[٣]، فإن عمليتي التلقي والتحليل، للقارئ والناقد، تستحيلان مع استبعاد التجزيء الذي تقتضيه ضرورات التحليل، نعم تتوجب القراءة الكلية.. لكن عبر آليات إجرائية، على التوالي، وليس التوازي، تقصد إلى مقاربة مستويات بناء النص الأسلوبية، دون تعمد لتمزيقها، وإنما تفكيكها لتركيبها مجدَّدًا وفق استجابات الناقد الجمالية للنص ورؤاه الموضوعية.

لقد أشار «الغذامي» في نصه السالف إلى تكون القصيدة من عناصر أولية، الأمر الذي يستحيل معه معالجتها معًا؛ إذ حدد منطلقات النظر إلى العمل الأدبي (فيما يخصُّ الشعر) بأمور هي:

- اللغة.
- استخدام الأسطورة بوصفها تعبيرًا مجازيًّا عن مقصد الشاعر.
- الصورة.
- الإيقاع[٤].

وفضلًا عن استحالة تناول هاتيك دفعة واحدة، فماذا لو لم يستخدم الشاعر تقنية الأسطورة؟ وهل تنتفي عنه ساعتئذٍ مقاصديتُهُ؟

.. تستوعب تجربةَ الشاعر خمسة وعشرون سطرًا (بيتًا) شعريًّا، والقصيدة دفقة متصلة، أشبه بأنَّة المُعاتب المترفِّع.. الرقيق.. الشفيق، وجَّهها لطاغوت البطش والجبروت، وتتمحور الأبيات - فيما أرى - عبر ثلاثة مقاطع:

المقطع (١) الأبيات ١: ٤ «عتاب وخصام». ←(توصيف مبدئي)
المقطع (٢) الأبيات ٥: ١٢ «تحدي الإيمان للطغيان». ←(فضح ألاعيب)
المقطع (٣) الأبيات ١٣: ٢٥ «مآل سلطان الطغيان». ←(مواجهة ومكاشفة)[٥]

في المقطع الأول توصيف للمأساة، وبيان بالأزمة، عبر تحولات أسلوبية عدة تتكئ على المراوحة بين الفعل والاسم تارة، وبين الاستفهام الصريح والمتضمن تارة أخرى[٦]، مستخدمًا الضمير ببراعةٍ تتواءم مع واقع المُشْكِل.

العنصر المتكرر / البيت	الفعل	الضمير	الاسم	الإجمالي
الأول	٢	٢	١	٥
الثاني	٤	٥	١	١٠
الثالث	١	٤	٥	١٠
الرابع	١	١+٢	٥	٩
الإجمالي	٨	١٤	١٢	٣٤

يتردد دومًا بالمقطع، الفعل .. مضارعيًّا.. مشيرًا بزمنيَّتِهِ إلى آنية المشهد، وذلك لثماني مرات، تتمركز جميعها بأبيات أطراف المقطع (١، ٢، ٤) مكرِّسةً لامتلاك الآخر «الطاغوت» زمام الفعل دومًا (تسحقني، تدوس)، وامتلاك الذات «المبدع» ردة الفعل الهينة.. المَهينة، المفروضة عليه من الآخر؛ إذ لا حيلة له.. (أجثو، أبكي)، ويجسد الاستفهام (أتسحقني؟) فكرة القهر والعدوان.. والتعالي والطغيان، باستضعاف «الذات» المخالفة في الفكر أو المعتقد أو الجنس أو الكُنْه عن الطاغية، ويدعم امتلاكَ الآخر زمام الفعل من الوجهة الأسلوبية أمران: أولهما: استئثار أفعاله بمواقع الصدارة «تسحقني، تأمرني، تضنُّ»، ثانيهما: إسهام الضمائر بالمقطع في تجسيد واقعِ طرفَي الأزمة، أسلوبيًا، كما بالحقيقة.. إذ جاء الآخر الطاغوتي دومًا فاعلًا قاهرًا حين يصحب الفعل تأمرني، أو أنانيًا بخيلًا «تضن»، أو مالكًا «مناديلك».

عبدالسلام كامل

وبالبيت الثالث المفارق ببنيته الاسمية لسابقَيْهِ ولاحِقِهِ إبرازٌ لأمنية بعيدة.. تتلبَّسُ الذاتَ عبر أداة التمني الاستهلالية (لعل)، وتأكيد على أنانية الآخر وعدوانيته وخبثه عبر تقنية المفارقة «فؤادك المملوء، قليلا»، وعبر الوصف بشبه الجملة (بالأحقاد). تتعزَّزُ هذه الأنانية لدى الآخر ببخله الواضح في البيت الرابع «تضن ... بالخبز!»، ويلخص الفعل «يمنحني» المشكل، حين يغرد متناغمًا لتعزيز مقصد المقطع في التوصيف وفيه:

(ي)	منحن	(ي)
إلماحة لضمير الآخر	التملك	الذات
(الفاعلية)	«الأنانية»+«قليلا»	المفعولية

والمقطع على النحو الإبداعي الوارد، نجح في تدشين كثير من تعاطف المتلقي مع الذات المبدعة، ومن تمثله، حين كشف عن تواضع آمال الذات وطغيان الآخر!

وبختام المقطع تعلو وتيرةُ الخطاب، حين يتردد النداء مرتين معًا، أولاهما تحقيرية كاشفة عن جاهلية منحى الآخر السلوكية، وربما وثنيَّتُهُ «يا بعضًا من العُزَّى»، وثانيتهما فاضحة دامغة «طاغوت هذا العصر».

وتبدأ الذات المبدعة مقطعها الثاني.. ثائرًا، في تصاعدٍ درامي، يبلغ مداه بالمطلع عبر استفهام رباعي متتابع يقصد إلى دلالاتٍ عدة منها: حضور الإيمان بالمعادلة عند الذات حين نصَّصَ روح آيات «الواقعة»، وهو ملمح رئيس يشكل قوام رؤية المبدع، وقد خصص له المقطع الأخير بكامله، ومنها كدُّ الذات وجهادها في البناء والإنتاج، ومنها «ضمنًا» تطفل الآخر واستيلاؤه على ثمار جهود الآخرين، فيما يدعمه البيت التالي. والطغاة – كما يرى المبدع – لا يرفقون برعاياهم، بل هم يمتصُّون جهود الكادحين، ويمهدون جهادهم، ويتعمدون إذلال أرواحهم وأجسادهم!!

وعبر مفارقة مستملحة تُلْمَحُ من بين السطور جسَّد المبدعُ تخالف الذات مع الآخر، ومباينتها إياه من الوجهة الإنسانية والنفسية والحضارية الإجمالية، ففي حين فُطِرَتْ الذاتُ على العطاء

والصبر والإيمان والاحتمال، جُبِلَ الآخرُ على النهب والمادية والقسوة والنذالة، يُبرِزُ النهبَ والمادية كليهما، باستفهام فاضح في قوله: لماذا لا ترى عيناك غيرَ المال تسرقُهُ؟ في حين يبرز القسوة والنذالة عبر تقنيات ثلاثة متآزرة هي: النفي والفعلية والوصف في قوله[٧] :

ولا عيناك ترتجفان

لا أهدابها ارتعشت.. كأنّ عيناك جامدتان!

ومجددًا فإن الطاغية يتاجر بآلام الذات، وهو شحيح في عطائه.. وإن كان ثمة عطاء فإن الطاغية يستثمره في إذلال المقاوِمين.. المترافعين.. المترفِّعين؛ إذ هو:

العطاء القليل من مال السحت المسروق، وهو:

لا يعطيهم (إلا) فتاتَ النقود

ولا يمنحهم (إلا) قليلا من المناديل «لزوم إبكائهم..!»

وها هو هنا يقيِّدهم ويكبِّلهم ببعضٍ من دنانير.

ومع قرب ختام المقطع تتجلى ذورة الألم، كما تمرَّرت به الذات.. إنها رغبة الطاغوت في إذلال الروح. والختام مفارقٌ لختام المقطعين الطرفيين (١، ٣)؛ إذ يأتي وحده خبريًّا؛ تأكيدًا لحقيقة واقعة تُمَيِّزُ الطاغوت دومًا في سعيه الدؤوب «تود، تذل» إلى قهر الإرادات، وتغيير المعتقدات، والعبث بالقناعات. فعنده إمَّا أن توافق، وإما أن تنافق، وإما أن تفارق!.

وبالمقطع موضعان، تردد فيهما الفعلُ مَثْنَى مثنى، دون رابط لغوي أو فاصل دلالي، «تقيدني تكبلني.. تودُّ تذلُّ»، وفضلًا عن دلالة التأكيد وتصاعد القسوة الطاغوتية بالأول، ومساهمة التتابع في إسقاط الرابط المصدري (أن) في الثاني لتجسيد فساد إرادة الطاغوت سريعًا دون إمهال بالفاصل، وهي سرعة تتوافق على الحقيقة مع وتيرة الطغيان القارَّةِ في إذلال الذات – فإن المسلك الأسلوبي ما قصد إلا تحقيقًا لغاية المقطع في فضح ألاعيب الطاغوت. وبمختتم المقطع بيانٌ بترفع الذات المترافعة وتحديها ومواجهتها للطاغوت: ألا كلَّا فقلبي لم يَزَلْ حُرًا.

وهو بيت لئن لم يكن.. لَعِيبَ على النص إرجاءُ المترافع مواجهتَهُ الطاغوتَ إلى ما بعد الموت تواكلًا.. أو جبنًا! وهو ما لم يكن في تجربة النص؛ إذ جاءت إيجابية.. متوازنة.. متسامحة.. مكتملة.. حين أبرزت قدرة الذات في صراعها مع الطاغوت على صيانة روحها وحماية فكرها، والدفاع عن معتقدها وثوابتها.

وبالركن الثالث الأخير .. من كيان النص، تتحول الذات المترفعة إلى مواجهة من نوع مختلف.. مجاله مختلف، والحاكم فيه مختلف.. والمآل لكلا الطرفين جِدٌّ جِدٌّ مختلف، إنه تحوُّلُ المآلاتِ بعد الممات. وابتداءً، لم تكن الذات المترفعة منشغلةً بضرورة التحولات؛ نصرةً للمقهور في الدنيا، أو انتقامًا من الطاغوت في الحياة، بل هي منشغلة وقد فقهت المعادلةَ على نحوٍ دقيق؛ ففضحت ممارسات الطاغوت، واستمسكت بحريتها دومًا على الأقل! فلم ينل الطاغوت منها! هنا.. وهنا فقط، تحرص الذات على تذكير الآخر بما يردعه عن غَيِّهِ، وبما ينقله إلى صفوف المترفعين، إن هو أنصت لصوت الفطرة.. والعقل.. ثم اهتدى.

وفي ملمح إيماني، لا يُؤَتَاهُ إلا شعراءُ الرسالة، وأدباء العقيدة، يُنهي الشاعر رؤياه الإبداعية بالتحذير من وخامة مآل الطاغوت بعد الموت، فيفتتح مقطعه الأخير بتساؤل مضيءٍ.. هادئ.. مخلص.. موجّهٍ للطاغوت، فيه:

تُرى ماذا تقول إذا بها قد حَشْرَجَ الصدرُ؟

والمقطع الخاتم ملتهب، مفعَمٌ بالإنشاء، ففي أسلوبه تنوُّعٌ وفضل وتميُّزٌ، اتكأ فيه المبدع إلى جوار الإنشاء على الخبر، والحوار، وتقنية التكرار، وقد بلغ الإيقاع بالمقطع سُمُوًّا وتناغمًا مائزين يلتقيان بختام مرافعة رفيعة.

أما الإنشاء فيبدأ المقطع ويختمه، كالأول، وينماز عنه باحتوائه، ولأول مرة، بنية الأمر.. وهو تحول أسلوبي ذو دلالة على تحول الذات من موضع الاستجداء إلى منصة المساءلة، وامتلاك زمام المبادأة! بحيث بدت الذات، ومع نهاية المواجهة، هي الموجِّهة الآمرة والمسائِلة، ذلك ما نلمحه في قوله:

تذكر أيها السلطان، قُلْ لي أين سلطانُك؟

أما التناوب بين الخبر والإنشاء فكاشفٌ عن مبدع يمتلك أدواته الفنية بامتياز، سمح له باستثمارها على نحوٍ بديع تبادلي:

الإنشاء بالأبيات: (١٣/١٦/١٧/١٨/٢٣/٢٤/٢٥).

الخبر بالأبيات: (١٤/١٥/١٦/١٩/٢٠/٢١/٢٢).

بحيث دشَّن الإنشاءُ دومًا المشهد، ونبَّه إليه، في حين قرر الخبرُ المآلَ الوخيم والنهاية الفاجعة للآخر.

ترى ماذا تقول إذا بها قد حشرج الصدر؟

= (إنشاء يدشن للمشهد).

وغاب البطشُ والجبروت/ غاب النطق والنَّبْرُ

= (أصبح الآخر عاريًا من مظاهر القوة، ضعيفًا يحتضر).

وهو ما دعمه الخبر مجددًا في تناوبه الثاني مع الإنشاء، بالأبيات (١٩- ٢٢) في أكبر رقعة يتخلف عنها الإنشاءُ بالنص؛ إذ صور الطاغوتَ فقيرًا من عملٍ صالح.. مرتجفًا.. مرتعدًا، لا يملك ما يدفع به عن نفسه الهلاك، يقول:

هناك العملة الأولى هي الإحساس يُدَّخَرُ

وما في كل ما كتبوه من سطرٍ به الإحسانُ مُسْتَطَرُ

إذًا تصطَكُّ أسنانُك

إذًا تتقلَّصُ الشفتانِ.. لا تُجْدِيك أموالُكْ

وبالأبيات من أمارات تماسك النص وتناغمه، التكرار، كما في تكرير (إذًا)، وكما في (هناك) الرابط بين مكوني التناوب الثالث للإنشاء والخبر.

وقد لعبت بنية التكرار بالنص دورًا دلاليًا تمثّل في التأكيد، ودورًا إيقاعيًا تمثل في تطريب مقطع المنتهي خاصة، كما في تكرير «غاب»، وتعاطف الاسمين في:

وغاب البطش والجبروت

غاب النطق والنبر

وتؤدي بنية تكرار التركيب دورًا إيقاعيا أرقى، حين تتعدد عناصره، فيتعاظم الأثر الصوتي خاصة حينما يتوازن بالتركيبين إيقاعُ التفعيلة زحافًا وسلامةً، كما في:

مِنَ الممصوص من جسدي.. مِنَ المنساب من عَرَقِي

فقد أصاب «العصْب» التفعيلة الأولى من التركيب في كل مرة؛ فسكّنَ خامسُ كليهما، فبدا التركيبان شطرَيْ بيت متوازنَيْن تركيبًا وإيقاعًا، متآزرَيْن دلاليا.

ومنه قوله بالختام في نبرة عتابية تذكيرية عالية، تهزأ بالطاغوت، وتقِفُهُ على حقيقة المآل الفاجع له:

قل لي أيـ/ـن سلطانكْ؟/ O/O/O// O/O/O/

قل لي أيـ/ـن عنوانـكْ؟/ O/O/O// O/O/O/

والتناغم الإيقاعي بين التركيبين تامٌّ على زنة (فالاتن مفاعيلن).

ومن منابع الإيقاع بالنص أيضا التقسيم، وفيه تتوافق لحظة الاكتمال الدلالية بنهاية دال، مع الوفاء بحق التفعيلة، وموضعه الأبرز بالنص، قوله:

ألا كلَّا / فقلبي لم / يزل حرّا

0/0/0// 0/0/0// 0/0/0//

ومن مظانّ الإيقاع بالنص كذلك «التجانسُ» كما بين (الإحساس والإحسان) متناظرَي الموقع إيقاعيًا، ومتَّحِدَي الوزن (0/0/0/)، ويردفهما زنة (0//0/) في البيتين (١٩، ٢٠).

ويتعزز أثر القافية وتمركزها بالنهاية؛ إذ تستقطب المقطعَ قافيتان، أولاهما رائية بسيطة مطلقة بالضم في الأبيات (١٦، ٢٠)، «الفقر، تنتظر، تعتذر، يدخر، مستطر»، وثانيتهما كافية مقيَّدَةٌ (أقرب إلى لزوم ما لا يلزم) بالأبيات (٢١ – ٢٥)؛ إذ هي مؤسَّسةٌ دخيلها نونيٌّ ثابتٌ في أربعة كاملة من محطاتها الخمس (أسنانك، سلطانك، عنوانك»٢»)، وجميعها بموضع القافية على زنة (فالاتن)، الأمر الذي أسهم في تطريب نهاية النهاية، وكشف عن مدى قناعة المبدع بمضمون خطابه، وفحوى رسالته، متوافقًا مع ضرورة الاحتشاد بنهاية المرافعة، وادِّخار أمضى الآليات لتحقيق البراءة والظفر.

وقد أحسن المبدع إفراغ تجربته على بحر (الوافر) لتوافر حركاته.. ووفور أجزائه[٨]، مما سمح بانسياب التجربة في إطار إيقاعي فضفاض يتسع لحوارها، وتصاعد لهجتها.

لقد وُفِّقَ الشاعر «عبد السلام كامل» في قصيدته

(يعطيهم فتات النقود، ويستذل كبرياءهم، ويستغل حاجتهم، وتنتفخ دفاتر شيكاته من دموع المساكين.. ولا يأبه!)

أتسعفني؟ تدوس عليّ بالقدمين
ذأمرُني بأن أجثو وأن أبكي وأستجديك من شفقة؟
لعل فؤادك المملوء بالأحقاد يمنحُني قليلا من مناديلك
تضنُّ عليَّ يا بعضًا من العُزّى ويا طاغوت هذا العصر بالخبز؟
أأنت زرعته قمحا؟ أأنت بذرته في الأرض؟ أنت حرثتها أرضا؟ أنت سقيتها عرقا؟
لماذا لا ترى عيناك غير المال تسرقه
من المغموس من جسدي.. من القسماب من عرقي
ولا عيناك ترتجفان
لا أهدابها ارتعشت.. كأنّ عيناك جامدتانْ
إنْ أعطاك مالٌ السحت حقًا أن تقيدني تكبلني ببعض من دنانير؟
تود تدلُّ من روحي كما أذللت من جسدي
ألا كلا.. فقلبي لم يزل حرّا
ترى ماذا تقول إذا بها قد حشرج الصدرُ؟
وغاب البطش والجبروت..
غاب النطقُ والقبرُ
تقول: الجمع أذعن لي؟ بلى قد أذعن الفقر
أهذا اليومَ تنتظرُ؟
تظن هناك تعتذر؟
هناك العملة الأولى هي الإحساس يدّخر
وما بقي كل ما كنزوه من سطر به الإحسانُ مستطرُ
إذا تعسملكَ أسنانك
إذا تقلصُّ الشفتان.. لا تجديك أموالك
تذكرْ أيها السلطانُ قل لي أين سلطانك؟
وأين ثراك؟ أين هناك عنوانُك؟
وما تبقى سوى الأحزان.. قل لي أين عنوانك؟

مرافعة أمام الطاغوت

عبد السلام كامل عبد السلام - السودان

في التعبير عن تجربة صادقة في لحظة تاريخية يلتهب فيها الصراع بين حقٍّ وباطلٍ، بين أُصَلاءَ وأدعياء، بين ذوي حقوق ومدَّعِي إنجازات، وذلك على نحوٍ جماليٍّ إبداعيٍّ، أبرز المَوَائِزَ الجوهرية بين طرفَيْ المعادلة، ممثلة في الذات والآخر (الطاغوت)؛ فالطاغية بالنص: عدوانيٌّ (أتسحقني؟) حقودٌ.. قاسٍ.. متحجِّرُ المشاعر والقَسَماتِ (عيناك جامدتان)، أنانيٌّ (تضن عليَّ)، ماديٌّ.. جشع.. غافل وغبيٌّ (تظنُّ هناك تعتذرُ؟)

أما الذات المؤمنة المترافعة، فمن المؤمنين الذين هم: صُبُرٌ.. أحرارٌ.. ثابتون.. واعون.. يحتسبون عند الله صعوباتِ يومهم، لِغَدٍ مفعمٍ بالعدل والأمان.

والقصيدة بالمجمل نموذجٌ ممتاز للشعر الإسلامي الحر الحديث[٩] الذي يمتلك الرؤية والأداة والجمال وأمارات الإبداع، كما يمتلك الجسارة على تناول ميادين الصراع الآنية، والقدرة على الإسهام في تشكيل الوعي وتعزيز الإرادة، فيما يترافق بالتجربة الإقناعُ والإمتاع واللذة الجمالية.

وبعد .. فهل تفلح المرافعةُ في ردع الطاغوت؟

أمّا على مستوى الإبداع، فاللّهمّ نعم■

الهوامش:

(١) نشرت القصيدة بمجلة الأدب الإسلامي، تصدرها رابطة الأدب الإسلامي العالمية، العدد (٩٠)، يونيو ٢٠١٦م، ص:١١٠.

(٢) شاعر سوداني، وُلِدَ في ١٩٥٤، في حلة الحمد بالخرطوم، عضو اتحاد الأدباء السودانيين ورابطة الأدب الإسلامي العالمية، يعمل بالتلفاز السوداني. يراجع في ذلك: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٢م، ٣/٢٢٢.

(٣) عبد الله الغذامي، كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة "فصول" القاهرية، تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الرابع، يوليو ١٩٨٤، ص:٩٨.

(٤) نفسه ٩٧، ويراجع مهملا تقنيةَ الأسطورة: مناهج في قراءة الشعر وتذوقه، تحرير محمد مصطفى أبو شوارب، مؤسسة البابطين للإبداع الشعري بالكويت، ٢٠٠٤م، ص:٥، وفيها أن "أهم ما ينبغي أن يلفت قارئ الشعر.. قدرة كل شاعر على توظيف عناصر الأداء الفني: اللغة، الصورة، الإيقاع، البناء، في سبيل تقديم رؤياه الفنية، والتعبير عن الغاية الإنسانية التي يطرحها شعره".

(٥) تتآزر مقاطع النص دومًا من الوجهة الأسلوبية والدلالية، ففي المقطع الثاني توصيف للآخر والذات أيضًا، وبالثالث كذلك توصيف وفضح لألاعيب الآخر. فالنص دفقة متصلة، لا دفقات منفصلة، وما جزِّئَ إلا لضرورة التحليل.

(٦) يتردد الاستفهام الصريح بالنص اثنتي عشرة مرة، من المطلع إلى المقطع، وذلك بذكر الأداة في الأبيات (١، ٥، ٦، ١٠، ١٣، ١٦، ٢٣، ٢٤، ٢٥).

والاستفهام المتضمن "المقدر" يرد في خمسة مواضع، تتخلل أبيات النص من رديف المطلع حتى البيت (١٨)؛ وذلك حينما تحذف الأداة لفظًا لا دلالةً في الأبيات (٢، ٤، ٥، ١٦، ١٨).

ومن الوجهة الشكلية سقطت علامة الاستفهام (؟) من البيت (٧) لتتابع مفردات المشهد المصور، وضرورة تدوير البيت مع تاليه (٨، ٩) لتكتمل الفكرة.

ولم تخل أبيات النص من الاستفهام دومًا، إلا لتفسح للوصف المجال كما في (٣، ١٩، ٢٢)، وقد تنوعت أداة الاستفهام بالنص ما بين الهمزة والتنغيم، ولماذا وأين.

(٧) من اضطلاع الوصف بالنص أيضا في ترسيم المشهد، قوله: (فؤادك المملوء بالأحقاد).

(٨) محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق بالقاهرة، الطبعة الأولى ١٩٩٩م، ص:٣٤.

(٩) الشعر العربي الحر راقٍ ومن الكثرة بحيث يحتاج إلى من يتوفر على دراسته قطريًّا وإقليميًّا، وستحقق الدراسة التي بدأتُ في التحضير لمعالجتها فوائدُ جمّةٌ، إبداعيا، وتوعويًا، ونقديًا على مسارات تاريخ الأدب الحديث.

نحو مسرح إسلامي

للدكتور نجيب الكيلاني

تتبوأ اليوم وسائل الإعلام – ولا سيما المسموع والمرئي منها – مكانة هامة متميزة عند كل فرد، ولدى كل أسرة. ولو تتبع دارسٌ عدد الساعات التي يقضيها الناس أمام القنوات الفضائية التلفازية يتفرجون على أفلام ومسرحيات وتمثيليات ومسلسلات لهاله الأمر، ولأدرك مدى تأثير (الدراما) بأشكالها المختلفة في عقول الناس وأفئدتهم ووجدانهم، وقدرتها الفائقة على صياغتهم صياغة فكرية وشعورية معينة، وذلك لما تتمتع به من التشويق والإثارة، ومن الإمتاع والإبهار، ومن الجذب والإطراب.

وفي ضوء هذا لا يبدو فن (الدراما) مجرد أداة للتسلية والترفيه بل هي، في حقيقة الأمر – أراد صناعها أم لم يريدوا – أداة هامة ناجعة من أدوات التوجيه والتعليم، وفي نشر الأفكار والمعتقدات، بل قل في ترسيخ أنماط من السلوك والتفكير، والقيم والعادات..

ولكن المتتبع لهذا النشاط الإعلامي المؤثر يلاحظ بيسر أن الادب الإسلامي غائب عنه أو يكاد، وأن حضوره فيه – إن وجد – لا يكاد يؤثر. لماذا تستأسر بالغالبية العظمى من الكتابات التمثيلية والمسرحية أفلام اتجاهات فلسفية كثيرة أقلها وأهونها شأنا القلم الإسلامي الهادف الملتزم؟.

إن سموما كثيرة، وأفكارا هدامة، وعشرات من القيم والتصورات السقيمة الهجينة التي تشكل اعتداء سافرا على دين الأمة وهويتها الفكرية الأصيلة تحملها هذه المسرحيات والمسلسلات والأفلام التي تبث علينا ليل نهار بأسلوب شائق مثير يبهر الكبير والصغير ويجذب الحليم والسفيه، ولا ينجو من سلطانها المكتسح رجل ولا امرأة ولا طفل.

أين الدراما الإسلامية؟ أين المسرح الإسلامي الذي يقدم إلينا البديل، ويغنينا عن هذا الغث المفسد الذي يطفح به هذا النشاط المؤثر؟

إن هذا كله هو ما يحاول الكتاب الذي نعرض له في هذا المقال أن يتصدى له، وهو كتاب (نحو مسرح إسلامي) للقاص المعروف والأديب الكبير الدكتور نجيب الكيلاني رحمه الله تعالى، الذي أغنى المكتبة العربية، ولا سيما مكتبة الأدب الإسلامي، بعشرات الروايات والقصص والكتب والدراسات.

د. وليد قصاب

***

قسم المؤلف كتابه قسمين وخاتمة، تحدث في القسم الأول عن الحساسية التي يواجه بها بعض المسلمين مصطلح (المسرح الإسلامي)، وأشار إلى بعض من آراء رجال المسرح وعلماء الدين

في هذا الفن وقضاياه المختلفة، وحاول الإجابة عن كثير من التساؤلات والشبه التي تثور في أذهان بعض الناس حول كل ما هو إسلامي لسبب أو لآخر.

وتحدث في هذا القسم عن عدد من القضايا، مثل: المسرح بين الغاية والوسيلة، لماذا المسرح الإسلامي؟ وقضية الدين والإيديولوجيا وصلة المسرح بكل منهما.

وقف المؤلف موقف المعارض لرأي فئة قليلة من العلماء التي رفضت المسرح جملة، وحرمته، وعدته بدعة مستوردة من الغرب، وأيد قول الشيخ أحمد الشرباصي: (على رجال الدين أن يتفننوا، وعلى رجال الفن أن يتدينوا) وبين أن الموقف المتصلب من المسرح – من غير ضوابط أو قيود – يحرم الدعوة الدينية نفسها من وسائل قوية، وعصرية تطرح بها قضاياها على الناس بأسلوب شائق مؤثر.

وطمأن الفريقين معا: أخل الدين، وأهل الأدب والفن، بأن المسرح الإسلامي المنشود لا يخرج على قواعد الشرع وضوابطه الثابتة العريضة، وهو في الوقت نفسه – لا يخرج على قواعد الفن وجمالياته. إذ هو ليس مجموعة من الخطب والموعظ، وهو ليس مجرد سوق لأفكار ساذجة، بل هو مسرح فني يحترم التقاليد المسرحية العريقة باعتبارها ميراثا عالميا وتراثا مشتركا، ويؤمن بأن لكل جنس أدبي مواصفاته الخاصة، وسماته العامة، وهي قابلة للتطور والتجديد باستمرار، وللإغناء والاستفادة من تجارب الآخرين.

ويبين المؤلف في هذا القسم أن المسرح أول ما نشأ عند الغرب كان مرتبطا بالدين، وقد نما وترعرع في أحضانه، وكان الجمهور القديم يأتي المسرح ليتلقى على يديه النصائح والتعليم والإرشاد وقواعد الدين، ولكن سلطان الدين تراجع في الغرب الحديث، وشاعت فيه أفكار وفلسفات كثيرة تتنكر للدين وتعاديه، ونشب صراع حاد بين رجال الكنيسة ورجال العلم أسفر عن إقصاء الدين عن الحياة، وتسلط المفاهيم المادية الإلحادية التي حملت معها عشرات الأفكار المنحرفة التي راح المسرح الغربي الحديث يعكسها، من مثل: خيبة الأمل، وضياع اليقين، وانعدام معنى الحياة، وضياع المثل العليا، والاهتمام بموضوعات الموت، والعزلة والتغريب والقلق والخيبة والعبث وغيرها من الأفكار المرضية... وقد تسللت هذه الأفكار إلى المسرح العربي الحديث الذي تأثر بالمسرح الغربي وقلده وهو في أوج انحرافه، فعجز عن أداء رسالته في أن يكون أداة بناء وتثقيف وتربية، إضافة إلى كونه أداة ترفيه وتسلية.

إن المسرح المعاصر اليوم بعيد كثيرا عن قيم الأمة الأصيلة وأخلاقها ودينها، وهو – إذا يرفه، أو يسلي – يهدم كثيرا من القيم الخيرة، ويروج للفساد والشرور والرذيلة.

في ظل ذلك تبرز أهمية الدعوة إلى مسرح إسلامي هادف أصيل، مسرح مستوف لشروط الفن والمضمون، لا ينفصل في كليهما عن الرؤية الإسلامية المرتبطة بعقيدتنا، وهو ما يدعو إليه مؤلف الكتاب الدكتور نجيب الكيلاني رحمه الله تعالى.

ما المسرح الإسلامي المنشود؟

يقدم المؤلف في القسم الثاني مقترحات وآراء هامة لإنشاء هذا المسرح، وهو يبين – أولاً – أن التنظير لمثل هذا المسرح لن ينشأ من فراغ، إذ إننا نملك رصيدا من التجارب المسرحية في كل من الأدبين الغربي والعربي، بل إن هناك تجارب مسرحية لا تخلوا من توجه إسلامي، وإن من الممكن استثمار ذلك كله والبناء على الصالح منه وتصحيح المنحرف وتعديل مساره.

ولكن هذا التنظير يحتاج إلى جهود طائفة مختلفة من الناس من علماء الدين، والأدبـاء، والفنانين، والمخرجين، والممثلين، والمشاهدين، على أن يجتمع في هؤلاء جميعا الحماسة لهذا اللون الأدبي، والإحساس بخطره، والتفيؤ بظلال العقيدة وتعاليم الإسلام.

خطوات إنشاء مسرح إسلامي:

وأما أهم المقترحات والآراء التي قدمها الدكتور نجيب الكيلاني – رحمه الله – في سبيل التنظير لهذا المسرح الإسلامي المأمول فهي:

١- توضيح مفهوم المسرح الإسلامي وتأصيله من خلال جهود طائفة من المهتمين كما ذكرنا.

٢- إبراز حقيقة الرؤية الإسلامية على وجهها الصحيح بعيدا عن العصبية وضيق الأفق.

٣- إنشـاء مـراكـز أو مؤسسات تعليمية وتدريبية خاصة بالمسرح الإسلامي تربى فيها الكوادر الفنية المختلفة، وتخرج فيها مؤهلة قادرة.

٤- العمل على إحياء رموز خاصة بالمسرح الإسلامي بعد أن امتلأ هذا الفن بعشرات الرموز الهجينة، والاهتمام بإحياء الشخصية الإسلامية السليمة.

٥- محاولة استحداث مصطلحات فنية مبتكرة تساهم في التأصيل وتحديد الهوية إذا لزم الأمر.

٦- الاهتمام بمسرح الطفل، فالطفولة أشد احتياجا للمسرح من الكبار، ودوره بالغ التأثير فيهم.

٧- الاهتمام بالمسرح الإسلامي المدرسي، والمسرح التعليمي، والمسرح التاريخي، والاهتمام بالموروث الشعبي القائم على قيم أصيلة وعادات خيرة، ومثل رفيعة عليا، يمكن توظيفها بمهارة وفنية في المسرح.

وعرض المؤلف في خاتمة هذا القسم الثاني لبعض القضايا والمشكلات الهامة التي تتعلق بالتنظير للمسرح الإسلامي، ومن أبرز هذه القضايا قضيتان هما: لغة المسرح، والمرأة في المسرح.

لغة المسرح: بين المؤلف أن الفصحى هي اللغة الأساسية للمسرح الإسلامي، لأنها لغة القرآن، ووعاء العقيدة، وعد الكتابة بالعامية مرحلة طارئة مؤقتة، قد تناسب بعض الموضوعات، ولكنها ليست أصلا، وإذا اعتمدت فلا بد من صقلها وتشذيبها لتقترب من الفصحى.

د. نجيب الكيلاني

وعـرض لمشـكلـة **المـرأة والمسرح:** فتحدث عن دور المرأة في المجتمع، وضرورة أن يكون لها دور في المسرح بشكل شرعي يتفق على صيغة مقبولة له بين أهل الفقه والدين وأهل الأدب إن أمكن.

ويختم المؤلف كلامه قائلا: (إن ما قدمناه من أفكار وآراء حول الرؤية الإسلامية، أو مفهوم المسرح الإسلامي هو دعوة إلى (أسلمة) المسرح الراهن، لأن هذا المسرح فيه ما يتفق مع رؤية الإسلام ولكن فيه إلى جانب ذلك الكثير الكثير مما يخالف هذه الرؤية ويتجافى عنها..

كتاب رائد في بابه، يفتح أبوابا من التساؤل، ويثير أموراً تحتاج إلى دراسة متأنية عميقة، فالمسرح الإسلامي ما يزال إشكالية كبرى، لما يحسم فيها القول، وهو – على أهميته الكبرى – لمَّا يول الاهتمام المطلوب■

كريمٌ حيّاً وميّتاً

تمثيلية إذاعية تاريخية اجتماعية:

أحمد محمد أبو شاور - الأردن

الممثلون:

١- أبو العفيفة: في السبعين من عمره، بصوته ضعف ظاهر للمستمع.

٢- أبو الخيبري دون الستين بقليل، صوته جهوري قوي.

٣ – أبو سُليم في الخمسين، بصوته لثغة تقلب حرف الراء غينا.

٤ – عُمير: في العشرين بصوته رقة ونعومة!

٥- الراوي.

(مؤثرات صوتية لرياح تشتد شيئا فشيئا)

أبو الخيبري من فوق راحلته:

ستطوى البيدُ للرحـّال طيًا

إذا ما افترَّ للأصحاب رجزا

أبو العفيفة (**من فوق راحلته**): صدقت والله يا أبا الخيبري فبالرجز تقصر المسافات، وتهون الشدائد، ولتبدأ يا أبا الخيبري!

أبو الخيبري (راجزا):

لأفرِّجَنَّ اليومَ كلَّ الغُمَمِ!

أبو سُليم (**مطرقاً قليلاً ثم راجزاً**):

مِنْ سبيهم في الليل كلَّ الحُرَمِ!

أبو العفيفة (**مطرقا قليلا ثم راجزاً**):

صبرا إلى ما ينظرون مقدمي!

عُمير (**وقد استوعب الموضوع، راجزا**):

إني أبا البَرَّاق فوقَ الأدهمِ!

أبو الخيبري (راجزا):

لأرجعن اليوم ذات المبسم!

أبو سُليم (راجزا):

بنتَ لكيزَ الوائليِّ الأرقم!

عُمير (راجزا):

تلك التي أفدي بروحي حسنها!

أبو العفيفة (راجزا):

والحمد لله إلهي المنعم!

(تشتد الرياح أكثر فأكثر)

أبو العفيفة: يا قوم! أخشى أن تقتلعني الريح من فوق راحلتي!

عُمير: تشبث بقوائم الرحل يا أبا العفيفة!

أبو العفيفة: الرحل ذاته لم يعد في مكانه!

عمير: على رسلك يا أبا العفيفة سأشد أحزمة راحلتك!

(الراوي: ينزل عمير عن راحلته، ويبدأ بشد أحزمة

راحلة أبي العفيفة التي دفعتها الرياح القوية للوراء، ثم يتوجه لشد رواحل أبي سُليم وأبي الخيبري)

أبو الخيبري: ألا أساعدك يا عُمير؟

عُمير: شكرا لك يا أبا الخيبري! فقد أنجزت العمل!

أبو العفيفة: جزاك الله خيرا يا عمير!

أبو سُليم: أرى أن السير على الأقدام أجدى من البقاء على راحلة تؤزُّها الريح أزًّا!

أبو الخيبري: نقع الغبار يزداد بفعل الريح مع كل خطوة تخطوها يا أبا سُليم!

أبو سُليم: سأنزل عن راحلتي وأشد الأحزمة!

عُمير: لا يا أبا سُليم! أنا من سيشد أحزمة راحلتك!

أبو العفيفة: ما الرأي في أن نحط رحالنا ها هنا؟

أبو الخيبري: أرى أن نمضي قُدُماً لمسافة نصف فرسخ فنتوارى من الريح بعوارض الجبل.

أبو العفيفة: ألم ندرك ديار طيء يا قوم؟

أبو الخيبري: بل بلغناها منذ وقت ليس بالقصير!

أبو سُليم: ألا ترى معي أن تسميتك بأبي الخيبري فيها شيءٌ من الظرافة والطرافة يا أبا الخيبري!

أبو الخيبري: (**ضاحكاً**) قد صدقت والله يا أبا سُليم!

أبو العفيفة: أود أن أسمعها يا أبا الخيبري!

أبو الخيبري: بعد عام من زواجي، أردت زيارة المسجد النبوي في المدينة المنورة، وزيارة قبر رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم، (**مؤثرات صوتية لأناس كثر يرددون صلى الله عليه وسلم**)

أبو الخيبري (**متابعاً حديثه**): وكانت امرأتي حاملاً، وحينما جلسنا للغداء قالت امرأتي: إذا رزقني الله بغلام فسأسميه حنظلة، وإن رزقت ببُنَيّة فسأسميها العنود!

قلت: بل نسمي الذكر باسم أبي، وإن كانت أنثى فباسم أمي!

قالت: لا!

قلت: بلى!

ولم نزل على خلاف إلى أن قلت: فما رأيك أن نسمي المولود ذكرا كان أم أنثى باسم المكان الذي تنجبين فيه؟ فوافقت على مضض!

عُمير: كأنها أنجبت وأنتما في طريقكما إلى خيبر!

أبو الخيبري: بل في خيبر ذاتها، لهذا اتفقنا على أن نسمي غلامنا خيبريًّا.

أبو العفيفة: ما سمعت باسم كهذا من قبل!

أبوسُليم: وقد لا نسمع بهذا مستقبلاً!

أبو العفيفة: إن صدق ظني فنحن الآن في ديار طيء.

أبو سُليم: أليست هذه عوارض الجبل؟

أبو الخيبري: بلى!

عمير: ما أرى أحداً من طيء!

أبو العفيفة: كأن منازل طيء خلف العوارض!

أبو الخيبري: هي كذلك، وإن كانت تمتد لما وراء الجبل بفرسخين أو أكثر.

أبوسُليم: هاهي ذي الشمس قد غربت، وبدأ الظلام يلقي علينا ظلاله، ألا نحط الرواحل!؟

أبو العفيفة: بلى.

عُمير: نعم الرأي.

أبو سُليم: ناقتي ربضت عند هذا القبر من تلقاء نفسها.

عُمير: ثمة قبر آخر هناك.

أبو سُليم: لا شك في أنهما لأعرابيين ضلا الطريق فماتا هنا جوعاً.

أبو العفيفة: ما يموت أحدٌ جوعاً في ديار طيء!. أين أبو الخيبري؟

عُمير: هو هناك! يفك أحزمة تعقدت في راحلته.

أبو العفيفة: نعمَ الرجل أبو الخيبري!

عُمير: هاهو ذا قادم!

أبو العفيفة: لن نضل طريقنا ما دمت فينا يا أبا الخيبري.

أبو الخيبري: مررت بهذه الديار قبل بضعة أعوام..

أبو العفيفة: بارك الله لك في ذاكرتك!

أبو الخيبري: أكنت تضل طريقك لو جئت بعد حولين؟

أبو العفيفة: أضل لو جئت بعد شهرين، فما عادت ذاكرتي إلا كقربة مثقوبة!

أبو الخيبري: هو العمر يا أبا العفيفة، ألم تسمع قول رب العزة والجلال: (**ومن نعمره ننكسه في الخلق**)

أبو العفيفة: صدق الله العظيم.

أبو الخيبري: لنصلِّ المغرب يا قوم!

عُمير: سأتيمم، فما لدينا من الماء قد لا يكفي لشربنا.

(مؤثرات صوتية لأناس يذكرون الله ويسبحون بحمده)

أبو العفيفة: بلغني أن حاتماً الطائي حيٌّ يرزق في بلاد الروم!

أبو الخيبري: بل مات منذ زمن بعيد!

أبو الخيبري: متى؟

أبو الخيبري: في عام الفيل، وها أنذا أقف عند رأسه!

أبو العفيفة: أحقا ما تقول!؟

أبو الخيبري: أجل، وهذا قبره، وذاك الأصغر قبر حفيده!

عُمير: أنخرج ما لدينا من طعام! يا قوم؟

أبو سُليم: أخشى أن تكون الرياح والرمال قد أتلفته!

أبو الخيبري: بل أتلفته وأفسدته يقينا!

أبو العفيفة: وهل سننام على الطوى؟

أبو سُليم (لأبي العفيفة): انفض ما وقع على خبزك من رمال، ثم كُلْ.

أبو العفيفة: قد فعلت دون طائل! خذ ما لدي وكل منه إن استطعت!

أبو سُليم: حتى ما لدي من لبن أصبح خَلّا لا يذاق!

(الراوي: يترك أبو الخيبري طعامه، ثم يوجه بصره إلى الآفاق)

عُمير: عمَّ تبحث يا أبا الخيبري؟

أبو الخيبري: عن نار تستدعي الجائعين لقرى!

أبو سُليم: كأن نار طيء انطفأت بموت حاتم!

أبو العفيفة: ما انطفأت نار طيء قط حتى في الشدائد!

عُمير: فما بالهم لا يوقدون النار؟

أبو الخيبري: منازلهم خلف عوارض الجبل، فلا تُرى من هنا!

أبو سُليم: فلنرحل من هنا، وننزل حيث نرى نارا تُقرينا!

أبو العفيفة: ما أرى هذا بالرأي السديد!

عُمير: المبيت على الطوى خير من التخبط في بيداء كثيرة الهوام والوحوش ليلا! ما قولك يا أبا الخيبري؟

أبو الخيبري: قلبي يحدثني بأن الفرج من عند الله قريب!

أبو سُليم: إن استطعتم النوم على الطوى فافعلوا!

أبو العفيفة: ما لقينا من إرهاق ينيمنا وإن كنا جوعى، تصبحون على خير!

(الراوي: أبو الخيبري يروح ويجيء في المكان، ثم يتوقف عند سلسلة من الأحجار حول قبر حاتم الطائي يضرب حجرا بآخر بقدمه)

(صوت ارتطام الحجر بآخر) قائلاً:

يا أبا الجعد! أَقْرِنا!

أبو سُليم: ما دعاك أن تعرض لرجل ميت يا أبا الخيبري؟

أبو الخيبري: الجوعُ يا أبا سُليم! الجوع قاتله الله!

أبو سُليم: ها هو ذا عمير قد بدأ يغط في نوم عميق!

أبو الخيبري: ليتني أستطيع النوم!

أبو سُليم: بل تستطيع أن تقرأ ما تحفظ من كتاب الله!

(صوت أبي الخيبري وهو يتلو: ﴿الله لا إله إلا هو الحي القيوم لاتأخذه سنة ولا نوم...﴾، ثم يتحول الصوت إلى تثاؤبات فشخير.. مؤثرات صوتية لذئاب تعوي عن بعد، وصوت رياح خفت شدتها، ثم صوت تحول أبي الخيبري من جنب إلى جنب، ثم تسود لحظات من الصمت)

أبو الخيبري (**فزعا**): وا راحلتاه!

أبو سُليم (**فزعا**) من؟ أأبو الخيبري؟ ما بك؟

أبو الخيبري: ناقتي يا أبا سُليم ناقتي!

أبو سُليم: ما بها؟

أبو الخيبري: عُقرت يا أبا سُليم عُقرت! وا مصيبتاه!

أبو سُليم: أحقاً ما تقول؟ ومن فعلها؟

أبو الخيبري: حاتم الطائي!

أبو سُليم: استعذ بالله من الشيطان، ونم!

أبو الخيبري: ما حدث ليس بحلم يا أبا سُليم! ولقد رأيت حاتم الطائي وقد عقرها بسيفه!

أبو العفيفة: ألا تتركوني لأنام قليلاً يا قوم!

أبوسُليم لأبي العفيفة: أما سمعت ما يقول أبو الخيبري يا أبا عفيفة؟

أبو العفيفة: دعه يحلُم!

أبو الخيبري: أنا لا أحلم! وها هي ذي ناقتي قد عقرت بالفعل! تعالوا وانظروها أليست نكوص عقير!

عُمير: وقد استيقظ من نومه فزعاً: ما الأمر يا قوم؟ ومن عقر ناقة أبي.. أبي.. سُليم؟

أبو سُليم: بل ناقة أبي الخيبري التي عقرت!

عُمير: كيف؟

أبو الخيبري: عقرها حاتم الطائي بسيفه!

عُمير: قاتل الله الجوع! فهو كافر، ويحدث في النفوس ما لا تحمد عقباه!

أبو سُليم: صدقت والله يا أبا الخيبري، فها هو ذا الدم يسيل من تحت الناقة!

عُمير لأبي العفيفة: استيقظ يا أبا العفيفة!

أبو العفيفة: دعني وشأني يا عمير! ما هذا بوقت مزاح!

عُمير: ما كنت لأمزح في أمر عظيم يا أبا العفيفة!

أبو العفيفة: وما ذاك الأمر العظيم يا عُمير؟

عُمير: أن تعقر ناقة أبي الخيبري بيننا!

أبو العفيفة: من عقرها؟

عُمير: حاتم الطائي! وها هما أبو الخيبري وأبو سُليم يشاهدان دمها وقد سال من تحتها.!

أبو العفيفة: هات يدك ليعتدل ظهري!

(الراوي: يتجه عمير ثم يتبعه أبو العفيفة ليقفا مع الآخرين على حقيقة الأمر ويريا دماء الناقة)

أبو العفيفة لأبي الخيبري: قل شيئا غير ما قلت يا أبا الخيبري!

أبو الخيبري: مثل ماذا؟

أبو العفيفة: أي شيء! كأن تقول: إن وحشا عقرها.. أما أن تقول: إن حاتمًا الطائي هو من فعلها، فهذا ما لا يصدقه عقل بشر!

أبو الخيبري: أقسم لك ما فعلها أحدٌ سوى حاتم الطائي، وأنا أنظر إليه، ولقد أنشدني شعرا أحفظه، حيث قال:

أبــو الخــيــبريّ وأنــتَ أمــرؤٌ
ظـلـومُ الـعـشـيرةِ شـتـامُـها
أتـيـتَ بصحبكَ تبغي القرى
لـدى حـفـرة صُـدِّعـت هـامُـها
أتـبـغـي لي الـذمَّ عـنـد المبيت
وحــولِيَ طــيءٌ وأنـعـامُـهـا
فـإنّـا سـنـشـبـعُ أضـيـافَـنـا
ونـأتـي المـطـيَّ فـنـعـتـامُـها

أبو العفيفة: صدق والله فيما قاله!

أبو الخيبري: لا والذي نفسي بيده، ما أنا بظلومِ العشيرة، وما أنا بشتامِها!

أبو العفيفة: لعل حاتمًا قالها ليثأر منك!

أبو الخيبري: يثأر مني! ولم؟

أبو العفيفة: أنسيت ما فعلته بحجارة قبره؟

(الراوي: يستل أبو الخيبري خنجره ويتفقد شدة حدته، ثم يعيده إلى مكانه قائلاً لأبي سُليم)

أبو الخيبري: أرني خنجرك؟

أبو سُليم: خنجر عُمير أحد من خنجري!

(الراوي: يستل عُمير خنجره ويدفعه إلى أبي الخيبري الذي يتفقد حدته ثم يسمي الله)

صوت أبي الخيبري (**وهو يسمي الله**): بسم الله.

(الراوي: ينحر أبو الخيبري الناقة قائلاً):

أبو الخيبري: إذا وجبت جنوبها فكلوا منها هنيئا مريئا حتى يطلع النهار!

عُمير: سأجمع الحطب!

أبو سُليم: وأنا سأسلخ الجلد عن اللحم!

أبو العفيفة: وأنا من يقطع اللحم!

أبو الخيبري: وأنا سأشعل النار وأنضج الشواء!

أبو العفيفة: عوضك الله خيراً منها يا أبا الخيبري!

أبو سُليم: لا تأبه بشيء يا أبا الخيبري، فأنا من يردفك خلفه على ناقته.

أبو العفيفة: بل أنا الذي أردفه على ناقتي.

أبو الخيبري: جزاكما الله خيراً.

أبو سُليم: كم بقي علينا حتى نصل إلى حائل يا أبا الخيبري؟

أبو الخيبري: بضعة فراسخ، إن سرنا مع طلوع الشمس قد نصلها عصرا.

أبو سُليم: هاهي ذي الشمس قد ارتفعت بمقدار رمحين أو ثلاثة!

عُمير: ها أنذا قد جهزت راحلتي للسفر، تعال يا أبا الخيبري وخذ مكاني على الراحلة!

أبو الخيبري: وأنت؟

عُمير: بي رغبة أن أمشي على قدميَّ ساعة أو ساعتين!

أبو سُليم: الحق مع عُمير، فالمشي يساعده على هضم ما التهم من لحم!

(الراوي: يأخذ أبو الخيبري مكانه على الرحل، يقود عُمير الناقة فيما يقوم الآخران بامتطاء ناقتيهما واللحاق بعُمير الذي سرعان ما يتوقف عند مفترق طرق درستها رياح الأمس، ينظر في كل الاتجاهات فيتوقف نظره على أعرابي يقبل من بعيد يركب جملاً ويقود آخر، فيهُمُّ بالاتجاه نحو الأعرابي فيستوقفه أبو الخيبري قائلاً):

أبو الخيبري: قد ضللت الطريق يا عُمير! سر في الطريق التي عن يمينك.

عمير: ظننت أني أسير في الطريق الصحيح التي يجيء منها ذلك الأعرابي، أتراه يا أبا الخيبري؟

أبو الخيبري: أجل، لكنه بدأ يتوارى خلف الأكمة التي تفصلنا عنه.

(الراوي: ينعطف عمير بالناقة نحو اليمين حيث يبدأ الأعرابي بالظهور مع كل خطوة يقترب

فيها وما إن يظهر حتى ينادي بأعلى صوته):

الأعرابي: يا قوم! على رسلكم يا قوم!

(الراوي: عمير وأبو الخيبري يلتفتان نحو مصدر الصوت فيتوقفان ويتبعهما أبو العفيفة وأبو سُليم بالتوقف، يقترب الأعرابي قائلاً):

الأعرابي: السلام عليكم يا قوم!

أبو سُليم: وعليك السلام يا أخا العرب!

الأعرابي: ممن القوم؟

أبوسُليم: من عبد قيس!

الأعرابي: مرحباً بكم في ديار طيء!

أبو سُليم: بك رحَّب الله!

الأعرابي: أأنتم من بتم عند القبر ليلة البارحة؟

(الراوي: يتبادل أبو الخيبري نظرات الاستفهام والتعجب مع زملائه، ثم يشير أبو سُليم لهم بالتريث)

أبو سُليم: أأنت من أهل الديار أم من أهل نجد؟

الأعرابي: بل أنا من قبيلة طيء!

(الراوي: يعود أبو الخيبري وصحبه لتبادل النظرات حيث يستطرد الأعرابي):

الأعرابي: أعيد سؤالي! أأنتم من بتم بجوار قبر أبي؟

(الراوي: يتبادل القوم النظرات، ثم الهمسات هو إذن ابن حاتم الطائي هو عدي أو أحد إخوانه)

أبو العفيفة: فما شأنك فيمن بات عند قبر أبيك؟

الأعرابي: كل الشأن!

أبو العفيفة (**معاتباً بهمس لأبي الخيبري**): لو لم تركل قبر أبيه بقدمك، لما اضطررنا لهذا الموقف!

الأعرابي: إن لم تناموا ليلة البارحة عند القبر فلا حاجة لي بكم، واذهبوا راشدين!

أبو العفيفة: كأنك عدي!

عدي: أجل أنا عدي! ألا تحيرون لي جوابا يا قوم؟

أبو الخيبري (**يهمس لأبي العفيفة**): هو واحد ونحن أربعة رجال، فإن أراد خيرا فهو خير، وإن أراد شرا فلن يقدر علينا وسنطالبه بثمن ناقتي التي عقرها أبوه.

أبو العفيفة: نحن من بتنا عند قبر أبيك! فما تريد منا؟

عدي: لا شأن لي إلا بواحد منكم! هو أبو الخيبري!

أبو العفيفة: وما بلغك عنه!

عدي: ليس قبل أن أراه! فمن يكون منكم؟

(الراوي: يتهامس الرجال الأربعة فيما سيؤول إليه أمر الكشف عن هوية أبي الخيبري ثم يتخذون ما ينبغي اتخاذه من تدابير تجنب أبا الخيبري شرَّ عدي. يتفرس عدي في الوجوه، ثم لا يلبث أن يتقدم من أبي الخيبري قائلا):

عدي: أنت أبو الخيبري! أليس كذلك؟

أبو الخيبري (**يرتبك أبو الخيبري قليلا ثم يتمالك نفسه فيقول**): أنا أبو الخيبري!

(الراوي يأخذ عدي برسن الناقة، يشده إلى الأسفل بقوة فتبرك وينزل عنها أبو الخيبري وقد اصفر وجهه، يقبل عليه عدي مصافحاً ثم معانقا بحرارة هدّأت فرائص القوم، يأخذ عدي بيد أبي الخيبري ويضع فيها رسن البعير الذي كان يقتاده قائلا:

عدي: هذا البعير لك يا أبا الخيبري عوضا عن ناقتك التي عقرها أبي لقراكم ليلة البارحة!

أبو العفيفة: وما أدراك بالأمر؟

عدي: جاءني أبي في المنام وأمرني أن أفعل ما رأيتم!

يتقدم عُمير من عدي منشدا:

أبوكَ أبو سبَّاقة الخير لم يزل

لدنْ شبَّ حتى مات في الخير راغبا

قرى قبرُه الأضيافَ إذ نزلوا به

ولم يُقْرِ قبرٌ مثله الدهر راكبا

النهاية

يا ليتني كنت قطّاً

مروة سعيد علي حسن- مصر

استيقظت من نومي ككل صباح لأقف في طابور المرحاض حتى يأتي دوري، وما إن دخلته حتى علت الصيحات والطرق على الباب لأسرع في الخروج؛ ليدخله غيري من باقي أفراد أسرتي المكونة من تسعة أشقاء وأبي وأمي وجدتي التي طال بها المكوث معنا في شقة أبي المتواضعة جدًا المكونة من غرفتين وصالة، ثم ذهبت إلى عملي في أحد المحال الكبرى، فهذا أول يوم لي فيه، أضع البضائع على الأرفف المخصصة لها، لم يكن العمل شاقًا، فقد فرغت من أرفف التوابل سريعًا، وذهبت إلى أرفف الأسماك المعلبة لأضع كل صنف في مكانه الخاص، فإذا بحديث يهاجم أذني من سيدتين تقفان بجوار علب الأسماك، تتحدثان عن أجود الأنواع لشرائها للقطط التي تتبناها هاتان السيدتان.

– لقد اشتريت من هذا النوع من قبل، ولكن قطي لم يرغب في تناوله ورفضه رفضًا تامًا فألقيت به في سلة المهملات.

– للقطط حاسة تذوق تميز بها بين الجيد والرديء من الطعام، كان عليكِ شراء النوع المستورد لأنه الأكثر جودة.

– ليس للقطط حاسة تذوق فحسب، بل حواس عدة، فأنا إن لم أضع لقطي العطر في الرمال التي يقضي فيها حاجته يرفض الاقتراب منها ولا يكف عن الصراخ.

«يرفض الاقتراب من الرمال التي يقضي فيها حاجته إن لم تكن معطرة»!

ما هذا؟ أهذا حلم؟ أم أنني جذبت إلى درب من دروب الهذيان، وتفحصت بناظريّ لأرى إلى أي أنواع القطط ينتمي صاحب الحس المرهف، فإذا به قط يقترب طوله من المتر.. مكتظ باللحم والشحم.. لا ينقصه إلا سيجار ليبدو كالمتعجرفين من بني الإنسان، وعدت إلى عملي متجاهلا ما يقتحم أذني من كلمات.

– هل يعجبك هذا يا صغيري؟ أراك مبتسمًا سأحضر منه ثلاثة صناديق.

– منذ متى وقطكِ لم يتزوج؟.

– منذ عدة أشهر، أتت إلى بيتي قطة تنتمي لأسرة من الأصدقاء ولكنها أبت، ابتعدت عنه ورفضت أن يقترب منها، فقد كانت صغيرة السن ولم يعجبها

لكبر سنه، ومنذ ذلك الوقت وهو يعاني من الاكتئاب، وتساقطت منه عدة شعرات فهرولت به إلى الطبيب وأحضرت له الدواء ولكن دون جدوى.

– لن يخرجه من هذه المعاناة غير التزاوج من قطة أخرى، لي صديقة لديها قطة تقترب منه في العمر، سأخبرها عنه عسى أن ينجذب كل منهما للآخر.

– أتمنى أن يحدث هذا، أرجوكِ أسرعي في الاتصال بها فهو يعاني من الوحدة كثيرًا.

«يعاني من الوحدة!»..

ارتطمت هذه الكلمات بقلبي وعقلي في آن واحد، واغرورقت منها بالدمع عيوني، وتطلعت لهذا القط مرة أخرى لأراه يتثاءب مخرجًا لي لسانه.. نعم إنه يسخر مني.. يسخر من دمعي الذي ملأ الأجفان، وبالطبع لم تكن دموعي من أجله ومما يعانيه من الوحدة والاكتئاب.. بل كانت من أجلي، فأنا شاب في الثامنة والثلاثين من العمر، ومنذ بلوغي لم أقترب من فتاة، أحببت في الماضي وتفرقنا بعد خطبة دامت أربع سنوات لضيق الحال، ولم أفكر في الارتباط مرة أخرى حفاظًا على ماء الوجه الذي أوشكت التجاعيد أن تهاجمه.. والشيب يئد شباب قلبي منذ سنوات، وأيقظتني صرخات مديري من غفوتي في وادي الذكريات المزوجة بالحسرة، وعدت إلى عملي حتى لا أفقد وظيفتي غير مبالٍ بحوارهما الذي يثير الأشجان، ولكن الأقدار لم تمنحني الفرصة لأفر بسمعي بعيدًا عنهما، وعاد الحديث إلى أذني:

– هيا هيا يا صغيري، لنبحث عن منتجات الألبان، فأنا أراك ضعيفًا تحتاج إلى الفيتامينات.

– هناك عروض على أجود أنواع الأجبان مثلثة الشكل، فالقطط تحبها كثيرًا، لقد اشتريت في الأسبوع الماضي بمئة جنيه منها، وأوشكت جميعها على الانتهاء.

– في العام الماضي كان لقطي هذا أخ توأم، كان يحب الأجبان ولكنه مرض مرضًا خطيرًا.

– يا للهول، ماذا دهاه!؟

– أصابه تعسر في الإخراج، أجريت له جراحة ولكنها لم تنجح، آه لا أحتمل تذكره وهو يتألم، وبعد عدة أيام من الجراحة فارقني وفارق الحياة، بكيت من أجله حتى تورمت عيوني، وإلى يومي هذا أبكي كلما استيقظت في الصباح وتذكرته وهو يداعب قدمي ويلعق وجهي.. كم كان ودودًا! هكذا دومًا يرحل الأحباب.

تصاعدت أنفاسي عندما ابتعدتا عني، وحمدت ربي لأنهما رحلتا، ورحلت أنا أيضًا بعد انتهاء يومي في الكفاح، وخرجت من مقر عملي أنتظر الحافلة لتقلني إلى بيتي، فإذا بها تأتي مسرعة دون توقف فأسرعت بالركض لألحق بها، فتعلقت في الهواء قدمي التي لم يكن لها على سلم الحافلة – الذي يتدلى منه الركاب – مكان.

وفي المساء استلقيت على أريكتي لأنام فإذا بطيف القط يهاجم مخيلتي وهو يلاحق القطة ويداعبها ويتودد إليها لينال منها المراد، والسيدتان تترقبان بشغف ثمار هذا اللقاء!.

حاولت – وأنا غارق في بحر خيالي – أن أنام على ظهري لأرتاح من عناء يومي متناسيًا أن أريكتي تتدلى منها أقدامي إن تجرأت وبسطت عليها جسدي، وعدت أتخيل القط وهو مستلقٍ في فراش سيدته وهي تدلك له جسده.. ما أسعد هذا القط! بل ما أسعد القطط جميعًا! وإن كانت تعيش في الطرقات، فكل واحد منها يجد له على هذه الأرض مأوى يكفيه، ويجد قطة تؤنس وحدته، ولا يعاني أي منها مثلي من الكبت والحرمان.. يا ليتني كنت قطًا! ■

دور الشعر التشادي في الدعوة الإسلامية

بحث لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، تخصص الأدب بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، بكلية اللغات، قسم اللغة العربية

إشراف الدكتور: عمر سعيد محمد

الباحث: محمد نهار زين

تضمنت خطة البحث مقدمة تحتوي على أمرين، هما: سبب اختيار هذا الموضوع، والهدف من اختياره. واتبع الباحث في عمله منهج البحث الوصفي التحليلي. وفي التمهيد، قدم الباحث لمحات سريعة عن شعر العصور الماضية، التي تضمنت: لمحة عن شعر العصر الجاهلي، بتعريف الشعر لغة واصطلاحا، ونشأة الشعر العربي وتطوره. ولمحة عن شعر صدر الإسلام، ولمحة عن شعر العصر الأموي، ولمحة عن شعر العصر العباسي، ولمحة عن شعر العصر العثماني، ولمحة عن شعر العصر الحديث.

واحتوى البحث: على مدخل وأربعة فصول، وتحت كل فصل مباحث، وتحت كل مبحث موضوعات.

وفي الفصل الأول تحدث عن مراحل الشعر التشادي القديم، في أربعة مباحث:

المبحث الأول: نبذة تاريخية عن مملكة كانم في فترة الأسرة السيفية، وتحدث فيه عن أهمية دراسة تاريخ مملكة كانم. وظهور مملكة كانم على يد الأسرة السيفية، وموقعها الجغرافي. وأهم القبائل التي قطنت مملكة كانم. ودور سلاطين مملكة كانم لنشر الثقافةالإسلامية في الفترة السيفية.

المبحث الثاني: نبذة تاريخية عن مملكة كانم في فترة الأسرة الكانمية، وتحت هذا المبحث أربعة موضوعات هي: مؤسس دولة الأسرة الكانمية. وتثبيت سلطة الكانمي ونهوضه ببرنو. وفترة الشيخ عمر بن محمد الأمين الكانمي. وسقوط الدولة الكانمية على يد رابح بن فضل الله السوداني.

المبحث الثالث: تاريخ بداية الشعر في إمبراطورية كانم وأبرزالشعراء فيها، وفي هذا المبحث ثلاثة موضوعات هي: تاريخ بداية الشعروأبرز الشعراء. وطبيعة الشعر في هذه المرحلة. ونماذج من دور شعركانم الدعوي.

المبحث الرابع: شعر عصر مملكة باقرمي، وفيه ثلاثة موضوعات هي: نبذة تاريخية عن مملكة باقرمي، وموقعها الجغرافي. وتاريخ بداية الشعر وطبيعته في العصر الباقرمي. وأبرز الشعراء في باقرمي ونماذج من دور ذلك الشعر في الدعوة.

الفصل الثاني: مراحل الشعر في عهد مملكة وداي؛ وتحت هذا الفصل: أربعة مباحث هي:

المبحث الأول: بداية الشعر في مملكة وداي إلى مرحلة اليقظة الأولى، ويحتوي على أربعة موضوعات هي: نبذة تاريخية عن مملكة وداي وموقعها الجغرافي. وتاريخ بداية شعر مملكة وداي من البداية المتصلة إلى اليقظة الأولى. وأبرز الشعراء في هذه المرحلة وطبيعة شعرهم. ونماذج من دور شعرهم الدعوي.

المبحث الثاني: مرحلة اليقظة الأولى والازدهار إلى حادثة كبكب: وفيه أربعة موضوعات هي: أبرز الشعراء في هذه المرحلة وطبيعة شعرهم. ونماذج من دورشعرهم الدعوي في هذه الفترة. والشعر في أثناء مواجهة الفرنسيين وبعد سقوط المملكة تحت براثن المستعمر. والسلطان تاج الدين.

المبحث الثالث: حادثة كبكب وأثرها السيئ في المجتمع. وتضمن خمسة موضوعات هي: أسباب حادثة كبكب وملابساتها. وصورة حادثة كبكب: بشاعتها وأسلوب تنفيذها. والحالة النفسية والاجتماعية وتأثير هذه المأساة في الشعر. والوضع السياسي بعد الحادثة. وأبرز الشعراء وطبيعة الشعر ونماذج من دور شعرهم الدعوي في هذا الظرف المؤلم.

المبحث الرابع مرحلة التجديد أو اليقظة الثانية، وتشمل فئتين من الشعراء. ويحتوي على أربعة موضوعات هي: بداية تجديد الشعر، والظروف التي واجهته، وأسباب التجديد، وأول من تحرك لذلك. وأبرز الشعراء وطبيعة شعر الفئة الأولى. ونماذج من دورشعر الفئة الاولى الدعوي. أبرز الشعراء وطبيعة شعر الفئة الثانية. ونماذج من دورشعر الفئة الثانية الدعوي.

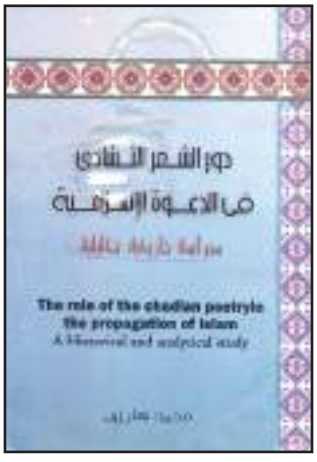
الفصل الثالث: الشعر بعد ولادة جامعة الملك فيصل. ويحتوي على مبحثين:

المبحث الأول: تاريخ إنشاء جامعة الملك فيصل، وفيه ثلاثة موضوعات هي: أسباب إنشائها والمشاكل التي واجهته. والشخصيات التي أدت دورا فعالا في إنشائها. والشخصيات التي قادت سفينتها إلى الآن.

المبحث الثاني: نتاج جامعة الملك فيصل، وفيه ثلاثة موضوعات هي: طبيعة الشعر في جامعة الملك فيصل. وأبرز الشعراء فيها. وأبرز الشعراء الذين تخرجوا فيها وطبيعة شعرهم ودور شعرهم الدعوي.

الفصل الرابع: تقويم الشعر وأهميته في الدعوة. ويحتوي على أربعة مباحث:

المبحث الأول: توجيه الشعر لصالح الدعوة الإسلامية، وفيه ثلاثة موضوعات: دور الشعر في نشر الإسلام والدفاع عنه. وادعاء أن الدين لم يثر الشعر، أو أن الشعر الديني لا يحرك المشاعر. والتاريخ يشهد أن الشعر دافع عن الإسلام وعن رسول الله ﷺ.



المبحث الثاني: أهمية دراسة الشعر دعويا وثقافيا بمنظور إسلامي.

المبحث الثالث: مجالات استخدام الشعر لصالح الإسلام، ويحتوي على عشرة موضوعات هي: استخدام الشعر في محاسن الإسلام وعدالته وجمال الشريعة. واستخدامه في وصف شخصيات إسلامية. واستخدامه في الزهد والورع. واستخدامه في توحيد الله

وعظمته. واستخدامه في وصف الصور الجمالية للآيات القرآنية والأحاديث النبوية. واستخدامه في رثاء الأمة في هذا العصر. واستخدامه في تصوير ما يفعله أعداء الإسلام بأطفال ونساء المسلمين. واستخدامه في أفعال المنافقين من القبائح والفضائح. واستخدامه في الجهاد وأبطاله وفوائده. واستخدامه في تصوير تاريخ الإسلام في عصور قوته وضعفه.

المبحث الرابع: الصورة الفنية في الشعر الدعوي، وتحته أربعة موضوعات هي: الألفاظ في الشعر الدعوي. والأساليب البلاغية في الشعر الدعوي. والعاطفة والخيال في الشعر الدعوي. والصور البلاغية: المعاني.

مملكة كانمي

الخاتمة:

وفي الخاتمة توصل الباحث إلى النتائج والتوصيات الآتية:

أولاً: أن النبي ﷺ قد وضع ضوابط الشعر في صدر الاسلام ولم يحرم الشعر مطلقا، إنما وجهه إلى الدعوة والخير، وطبق هذا التوجيه خلفاؤه الراشدون، ومن بعدهم الخليفة الراشد عمر بن عبدالعزيز في فترة خلافته القصيرة.

ثانياً: أن الشعر لم يضعف في صدر الإسلام عند التحقيق، إنما غير مساره كما غيرت حياة العرب إلى مسارٍ مضيء، وإلى مسلك رشيد، وإلى أغراض نبيلة وأهداف سامية، والشعر - كما يقال - وليد بيئته.

ثالثاً: أن أغلب الشعراء الفحول بعد عصر النبوة والخلافة الراشدة شعرهم موافق للقيم الإسلامية، لا ضد القيم الإسلامية.

رابعاً: رغم تأكيد الباحثين أن لتشاد المتمثلة في ممالكها الثلاث شعراً ناضجاً قوياً مستدلين على ذلك بأبيات قليلة لإبراهيم الكانمي يرجع تاريخها إلى القرن الخامس الهجري، وصف هذه الأبيات بالجودة وبالجمال الفني، ولكنهم لم يعثروا على شيء من عمل شعري إلى أن عثر على بعض منظومات الفقهاء في القرن الرابع عشر الميلادي، ولكنها قليلة أيضاً، ولم ترق إلى مستوى أبيات إبراهيم الكانمي من ناحية المقومات الشعرية. فكثر الشعر وقوي في أواخر القرن التاسع عشر بقيادة عبد الحق سنوسي.

ثم أصابه ركود أو قُل: انقطاع بفعل المستعمر، وبسبب مجزرة العلماء.

خامساً: بدأ الشعر بداية حقيقية بعداليقظة الثانية كمًّا وكيفًا، وتطور تطوراً قوياً بعوامل سياسية وثقافية، ومازال في ازدياد وتقدم، وأدت جامعة الملك فيصل دورًا رياديًا ومستمرًّا.

سادساً: أغراض الشعر التشادي:

أ- لم تتعدد أغراض الشعر التشادي قبل اليقظة الأولى، إنما انحصرت في مديح النبي ﷺ، والشيخ أحمد التيجاني، وشيوخ الطريقة التيجانية، والتوسل بهم والابتهالات، والدعاء على الأعداء، وهذه هي السمة البارزة مع قلته، ودوره الدعوي ضعيف.

ب- وقد تعددت الأغراض بعد اليقظة الأولى وخاصة عند عبدالحق سنوسي.

ج- وتعددت الأغراض بعد اليقظة الثانية، وخاصة عندالفئة الثانية، وصار لها دور دعوي وإصلاحي بارز.

د- مضمون الشعر التشادي وُصف أنه شعر ديني صوفي بالدرجة الأولى، ومن سمات الشعر الصوفي المبالغة في المديح والتوسل بالشيوخ والصالحين.

ه- بعد اليقظة الثانية ظهر الشعر الدعوي والإصلاحي بكل جدارة مصبوغاً بالسنة، وخاصة في أوساط الفئة الثانية.

و- والخلاصة: الشعر التشادي شعر نزيه من المجون والفجور في الغالب، ويصدق عليه أنه شعر ديني صوفي في الأول، وشعر ديني دعوي في الآخِر.

وقدم الباحث عدداً من الاقتراحات، أهمها:

- إنشاء مراكز تعتني بالشعر الإسلامي وتطويره ونقده في كل قطر من الأقطار الإسلامية.
- تكوين اتحادات وروابط للأدب الإسلامي بمعناه الواسع.
- محاولة ربط جهود المراكز والروابط الأدبية الإسلامية لغرض توزيع الأدوار وتبادل الخبرات.
- على الاتجاهات الإسلامية الوقوف وراء هذا الفكر مادياً ومعنوياً حتى يرجع الأدب إلى الضوابط النبوية، ودراسة الأدب الإسلامي بصفته فناً مستقلاً أو توجهاً معاصراً.
- إجراء بحوث علمية أدبية في الشعر القديم والحديث للوقوف على مدى خدمة الأدب، وخاصة الشعر للإسلام، ومدى انحرافه عن جادة الطريق على مر العصور.
- إقامة مؤتمرات وملتقيات لتطوير الأدب الإسلامي وتقويمه.
- تنظيم برامجَ أدبٍ إسلامي ومناشط أدبية بصور مختلفة مصبوغة بصبغة إسلامية.
- وضع مناهج لدراسة الأدب الإسلامي بعد مراجعة المناهج والأساليب الدراسية في كافة المؤسسات التعليمية.
- إقامة دورات تأهيلية أدبية حتى يصبح الأديب المسلم مؤثِّراً قبل أن يكون متأثراً.
- القيام بدراسات تأصيلية لأدلة مسائل الشعر من الناحية الثبوتية والاستدلال؛ لسبب التساهل الواضح من النقاد والأدباء في الاستشهاد بأحاديث وآثار لم تعرف ثبوتها، كأنَّ الأدب لا علاقة له بالأدلة الشرعية، على سبيل المثال: استشهاد بقصيدة «بانت سعاد» قالها كعب بن زهير بحضور النبي ﷺ وأقرها، لتجويز الغزل، وإقراره على هذه الجزئية الغزلية يحتاج إلى ثبوت، وهذا ما لا يلتفت إليه النقاد■

مملكة باقرمي

إعداد: شمس الدين درمش

ماليزيا – كوالالمبور- مكتب الرابطة:

المؤتمر العالمي السادس للغة العربية وآدابها

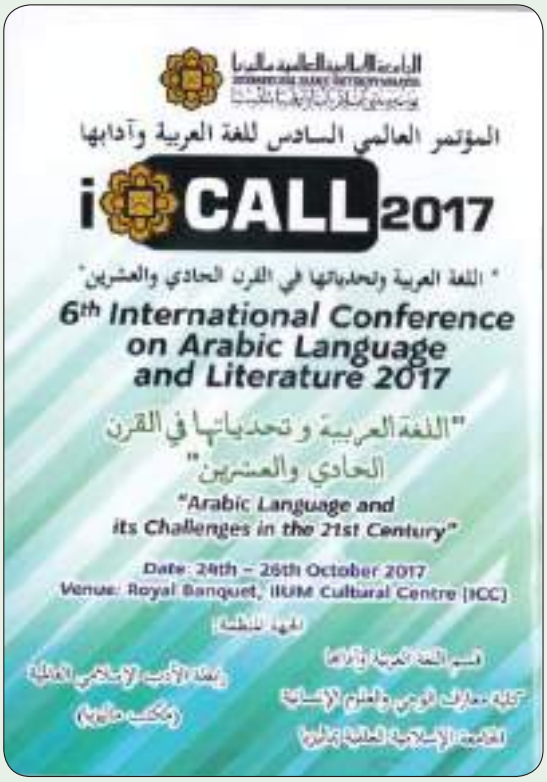
نظمت كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، في الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، بالتعاون مع المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية بماليزيا، المؤتمر العالمي السادس للغة العربية وآدابها ٢٠١٧م، تحت عنوان: اللغة العربية وتحدياتها في القرن الحادي والعشرين. وذلك في المدة: ٢٤- ٢٦/١٠/٢٠١٧م، الموافق ٤-٦ /٢/١٤٣٩هـ.

وفيما يأتي تفاصيل حفل الافتتاح، والجلسات العلمية:

محاور المؤتمر:

- المناهج التراثية في التعامل مع الدراسات اللغوية والنحوية والصرفية وتحدياتها.
- المناهج الحديثة في التعامل مع الدراسات اللغوية والنحوية والصرفية وتحدياتها.
- التراث العربي الأدبي الشعري على امتداد تاريخ الأدب، وإسهاماته في الدراسات الأدبية، وتحدياته.
- التراث العربي الأدبي النثري على امتداد تاريخ الأدب، وإسهاماته في الدراسات الأدبية، وتحدياته.
- تضمين العناصر الثقافية في تعليم اللغة العربية وتحدياتها.
- تضمين العناصر الثقافية في الدراسات اللغوية والأدبية وتحدياتها.
- التقنيات الحديثة في تعليم اللغة العربية على امتداد عصورها، وتنوعها، وتحدياتها.
- التقنيات الحديثة في الدراسات اللغوية والأدبية، تنوعها، وتحدياتها.

بدأ المؤتمر بكلمة ترحيبية من عريف الحفل وتلاوة عطرة من القرآن الكريم، ثم أعقبتها كلمتا رئيس المؤتمر



الأستاذ المشارك الدكتور محمد فهام محمد غالب، فكلمة مديرة الجامعة داتوء سري الأستاذة الدكتورة زاليخا قمر الدين ألقاها نيابة عنها الأستاذ المشارك الدكتور شمس الجميلي.

ثم كانت كلمة افتتاح المؤتمر لضيف الشرف مدير مركز الترجمة والكتاب الماليزي السيد خير نجيرون، وانتهى حفل الافتتاح بتقديم الهدايا التذكارية. وبعد استراحة قصيرة بدأت جلسات المؤتمر السادس، وكان حضور رئيس وأعضاء رابطة الأدب الإسلامي العالمية الماليزية واضحا في المؤتمر على مستوى اللجان القائمة على المؤتمر، فرئيس المؤتمر أ.م.د. محمد فهام بن محمد غالب عضو في الرابطة، وكذلك كل من أ.م.د. عبد الرحمن شيك، رئيس المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية في ماليزيا، وأ.د. عاصم شحادة

علي، ود. وان رسلي، ود. عبد الحليم بن صالح، وأ.م.د. حنفي بن دولة، ود. عبد الحميد زرؤم، ود. محمد أنور بن أحمد، و أ.م.د إسماعيل حسنين أحمد، و أ.م.د فؤاد رواش، هم جميعاً أعضاء في الرابطة.

وكانت المحاضرتان الرئيستان لرابطة الأدب الإسلامي العالمية على النحو الآتي:

أ. د. وليد إبراهيم قصاب (نائب رئيس رابطة الأدب الإسلامي العالمية) بعنوان: أزمة النّقد الأدبيّ الحديث تحدي المنهج الإسلاميّ البديل. في اليوم الأول للمؤتمر.

أ.م.د. عبدالرحمن شيك (رئيس المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية في ماليزيا) بعنوان: تعزيز الجودة في تعليم اللغة العربية للناطقين بلغات أخرى في جنوب شرق آسيا: تحديات وآفاق. في اليوم الثاني للمؤتمر.

وفضلاً عن المحاضرين السابقين كانت محاضرة: أ.د. رحمة حاج أحمد عثمان (نائبة رئيس الجامعة الإسلامية للبحث والابتكار) بعنوان: الأساليب المعاصرة

في تدريس الأدب العربي للناطقين بغيرها. في اليوم الثاني للمؤتمر.

وبلغ عدد الأوراق المشاركة حوالي خمسين ورقة، وكان معظمها في الدراسات اللغوية، وفي الاتجاه التعليمي، ويطلق عليه مصطلح علم اللغة التطبيقي، وكانت الأبحاث الأدبية خمسة، وهي:

- إسهام الحديث النبوي الشريف في تذوق الفن البلاغي، أ.د. نصرالدين إبراهيم أحمد حسين.
- البعد الأيديولوجي للرواية الفلسطينية المعاصرة في الشتات، رواية الأستاذ نعمان نموذجاً، د.نهلة الحرتاني.
- أدباء المهجر في القرن الحادي والعشرين: «شربل بعيني» أنموذجًا، د. هيام المعمريّ.
- قراءة في الأدب الإسلاميّ: لغة الأدب ومعتقد الأديب، د. محمّد أنور بن أحمد وآخرون.
- نشأة المقال وازدهاره في الأدب العربي، أ.م.د. عدلي يعقوب، جمال عبد الغفار إبراهيم بدوي.

وشارك في هذه الدورة باحثون من تسع دول عربية هي: العراق والأردن وفلسطين والسعودية والإمارات وقطر وعمان والبحرين والجزائر، ومن ثماني دول إسلامية هي: تركيا، والهند، وباكستان، وبنجلاديش، وإندونيسيا، وتايلند، والمالديف. ومن بلاد الغرب: أمريكا، وإنجلترا، وكندا، إضافة إلى ماليزيا الدولة المضيفة.

وقد مثّل رابطة الأدب الإسلامي العالمية أ.د. وليد قصاب، في المحاضرة الافتتاحية الأولى، ومثّل المكتب الإقليمي للرابطة أ.د. عبد الرحمن شيك في المحاضرة الافتتاحية الثانية، ووزع عدد من مطبوعات الرابطة التي تمثل منهجها في تبني الفكر الإسلامي المعتدل، من خلال الفنون الأدبية المتنوعة التي تعبر عنها الشعوب الإسلامية الناطقة بغير العربية فضلاً عن الأدب العربي الأصيل.

وفي ختام المؤتمر قرأ رئيس اللجنة التحضيرية الأستاذ المشارك الدكتور محمد فهام محمد غالب توصيات المؤتمر، وفيما يأتي ملخص عن توصيات المؤتمر:

- إن الاهتمام بتعليم اللغة العربيّة وفروعها وفنونها، يساعد على فهم التشريع الإسلامي الذي كُتب وأُنزل باللغة العربيّة، لغة القرآن التي كرّمها الله سبحانه وتعالى.
- دعم الحكومات والمؤسسات لمشاريع اللغة العربيّة،

والعمل على تأسيس مراكز لها، تساعد في تعليم الشعوب الناطقة بغير اللغة العربيّة.

- يؤكد المؤتمر أن من يعمل على إقصاء اللغة العربية، وتهميشها يُعدّ مخالفاً لوحدة الشعوب الإسلاميّة، التي تمثّل لغة القرآن الكريم مصدراً مهماً في تكوينها، واتحادها.
- يؤكد المؤتمر أنّ الأدب الإسلامي، أدب شامل لجميع لغات العالم، وهو بذلك أدبٌ عالميٌّ شاملٌ لكل الأعمال الفنيّة التي تخدم الإسلام، وتسير على نهجه.
- دعوة وزارات التربية والتعليم إلى إعادة النظر في طرق وآليات التدريس باللغة العربية، والعمل على إعادة النظر في الخطط الدراسية في النسبة المعيارية لعدد الحصص والساعات المعتمدة لتدريس اللغة العربية مقارنة بغيرها من المواد الدراسية.
- دعوة أقسام اللغة العربية في الجامعات إلى مراجعة الخطط الدراسية وفق معايير وضوابط علمية تركز على اللغة بوصفها تخصصًا، وبما يعود بالمصلحة على اللغة العربية وعلومها المختلفة.
- دعوة الدولة لتبني العمل على نشر الوعي اللغوي الصحيح، عبر الرسائل التي تنشرها بعض المواقع الإلكترونية على الشبكات العالميّة.
- يدعو المؤتمر إلى فرض رقابة لغوية على البرامج والنشاطات الموجهة للأطفال، وبخاصة البرامج المقدمة في الإذاعة، والتلفاز، والقنوات الفضائية.
- يوصي المؤتمر باستخدام العلوم اللغوية والبلاغيّة في دراسة مفاهيم الوسطيّة، لحل المشكلات المعاصرة التي كانت نتيجة للفهم اللغوي الخاطئ.
- دعوة أقسام اللغة العربية إلى وضع ضوابط تضمن الجودة والنوعية والتأهيل العلمي والبحثي الكافي، للأساتذة العاملين في أقسام اللغة العربية.
- يدعو المؤتمر الجميع إلى المشاركة في المؤتمر العالمي السابع للغة العربية وآدابها، والمقرر عقده بقسم اللغة العربية وآدابها في عام ٢٠١٩م بالجامعة الإسلاميّة العالميّة بماليزيا.

وعلى هامش المؤتمر تم تدشين المقر الجديد للمكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي في ماليزيا بحضور الدكتور وليد قصاب وأعضاء الرابطة، كما تم عقد اجتماع نوقشت فيه أمور الرابطة، وقدمت فيه بعض المقترحات.

أسبوع الأدب الإسلامي الرابع في السودان

أقام المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية في السودان فعاليات أسبوع الأدب الإسلامي الرابع بالتعاون مع جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم بولاية الجزيرة، في المدة من ٩-١٠ صفر١٤٣٩هـ، الموافق ٢٩-٣٠ أكتوبر ٢٠١٧م، في إطار الاحتفاء بسنار عاصمة الثقافة الإسلامية للعام ٢٠١٧م. وتم عقد (ملتقى الأدب الإسلامي الرابع) تحت رعاية والي ولاية الجزيرة (د.محمد طاهر إيلا، وتشريف وزيرة الثقافة أ.إنعام حسن عبدالحفيظ)، وإشراف (د.محمود مهدي الشريف) مدير جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم.

وقد شرف الجلسة الافتتاحية بالحضور أعضاء حكومة الولاية من الوزراء، ومديرو الجامعات، ومدير عام وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، وأمانة سنار، والأدباء والشعراء. وعدد كبير من أعضاء الرابطة، وفي مقدمتهم الأستاذ الدكتور محمد عثمان صالح رئيس المكتب، وأعضاء الهيئة الإدارية

اشتمل البرنامج على أوراق علمية، وقراءات شعرية، وندوة عن التحصين الفكري وتحديات العولمة، وندوة كبرى عن الغلو والتطرف من منظور العلماء والأدباء وغيره من البرامج في الإلقاء الشعري؛ شارك فيه عدد كبير من الأدباء والطلاب.

وقد بعث الدكتور وليد قصاب بحثاً نشر في أعمال الملتقى، وعنوانه «الوسطية في منهج الأدب الإسلامي».

وقد توصل الملتقى إلى عدد من التوصيات؛ أهمها:

- الاهتمام بالمدونات الثقافية والفكرية والاجتماعية من خلال الأمثال والحكم والرسائل الأدبية في الدولة السنارية.
- إعادة استكمال وحصر ومراجعة الأوراق العلمية التي قدمت ونوقشت في الأدب الإسلامي من خلال الدولة السنارية، وتنقيحها وإكمال النقص، واستكتاب العلماء والأدباء في هذا الشأن.
- إقامة متحف لكل وثائق وموروثات ومخطوطات ومؤلفات ومطبوعات سنار.
- إقامة مسابقة سنوية بحثية في مجال تاريخ الدولة السنارية يتنافس فيها الباحثون والأدباء من داخل السودان وخارجه، وتخصيص جوائز سنوية لذلك الغرض.
- تضمين المناهج الدراسية بعض النماذج عن تاريخ وأدب السلطنة الزرقاء.
- تكريم بعض البيوتات التي أسهمت في نشأة استمرار حكم الدولة السنارية.
- أن تقوم جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم بتأصيل النتاج الأدبي والفني للدولة السنارية.
- أن تقوم وزارة التعليم العالي بتوجيه مديري الجامعات بالعمل على تخصيص منح دراسية في الدراسات التي تتعلق بتراث الدولة السنارية.
- تكوين فرع لرابطة الأدب الإسلامي العالمية بولاية الجزيرة؛ تحت إشراف ورعاية جامعة القرآن الكريم وتأصيل العلوم.

عالَمُ علي أحمد باكثير الأدبي في جامعة كاليكوت بالهند

خصصت مجلة (كاليكوت) التي تصدر عن قسم اللغة العربية في جامعة (كاليكوت)، في ولاية(كيرالا) بالهند؛ خصصت العدد الثالث، من المجلد السابع، لشهر سبتمبر، عام ٢٠١٧م، لإلقاء الضوء على الأعمال الأدبية للأديب الكبير (علي أحمد باكثير).

وقد استكتبت المجلة أصحاب الأقلام المهتمة بأدب باكثير، وأقامت ندوة حضرها عدد كبير من الباحثين والمشاركين من داخل الهند وخارجها. وكان من بين المشاركين والمحتفى بهم الدكتور محمد أبو بكر حميد، الذي عمل طيلة سنوات على إخراج أعمال باكثير إلى النور، ونشرها. والدكتور عبد الحكيم الزبيدي الذي أنشأ موقعاً إلكترونياً خاصاً بالأديب علي أحمد باكثير، رحمه الله.

فجزى الله خيراً القائمين على هذه الندوة، في قسم اللغة العربية بجامعة كاليكوت، ومجلة كاليكوت.

ويسر مجلة الأدب الإسلامي الإلكترونية، وموقع رابطة الأدب الإسلامي أن تنشر عناوين البحوث المشاركة والمنشورة في المجلة، فيما يأتي:

- عالم علي أحمد باكثير الأدبي، رئيس التحرير.
- شخصية باكثير وعبقريته، الأستاذ. محمد سخاوت حسين البشري.
- تجربتي مع علي أحمد باكثير رحمه الله، د. شهاب غانم.
- علي أحمد باكثير مراحل حياته ورياداته .. تطوره الفني وثباته الفكري ..د.محمد أبو بكر حميد.
- النكوص الإبداعي في أدب علي أحمد باكثير، د. عبدالحكيم عبد الله الزُّبيدي.
- علي أحمد باكثير من منظور فني جمالي، د. عمر عبد العزيز.
- العشق الشبقي والصوفي في شعر باكثير، د. أحمد عبدالله السومحي.
- الاتجاه الإسلامي في الروايات التاريخية لعلي أحمد باكثير، د.محمد عباس عرابي.
- النقد الفني لروايات باكثير التاريخية، زويد بن معيوض الزايدي.
- قضية المرأة كما تتجلى في أعمال علي أحمد باكثير، غلام نبي.
- حياة علي أحمد باكثير في مراحلها المختلفة، رفعت فاضل.
- فلسطين واليهود في مسرحيات باكثير، مزمل كريم.
- إسهامات باكثير في تطوير الروايات التاريخية الإسلامية (الفارس الجميل) نموذجا، محمد حسن.
- التناص القرآني في مسرحية «فاوست الجديد» لعلي أحمد باكثير، سيد علي حر كامونبوري.

- ريادة علي أحمد باكثير في الرواية التاريخية الإسلامية، عبد الرشيد الوافي فوكلت.
- تصوير المقاومة الفلسطينية بعد النكبة في مسرحيتين قصيرتين لعلي أحمد باكثير، معاذ مبارك رمزي القادري.
- صورة المرأة في روايات علي أحمد باكثير، بشارت أحمد شاهين.
- علي أحمد باكثير والاتجاه الإسلامي في رواياته، الدكتور سجّاد أحمد الندوي.
- علي أحمد باكثير ومكانته في فن المسرحية، محمد فريد.
- علي أحمد باكثير واهتمامه في واقع الروايات التاريخية الإسلامية، سوميت سيرئيامان.
- إنتاجات علي أحمد باكثير في الأدب العربي، نصرت خالق.
- ملامح الاتجاه الإسلامي في روايات باكثير التاريخية (سلامة القس نموذجا) محمد فوّاز كي.
- المديح النبوي في شعر علي أحمد باكثير، محمد آصف جيلاني.
- علي أحمد باكثير شاعرا، د. يونس سليم.
- الحقيقة والخيال في رواية (وا إسلاماه) لعلي أحمد باكثير، نوشاد يم ب.
- علي أحمد باكثير رائد القضية الفلسطينية، محمد عياض.
- علي أحمد باكثير والأسطورة سر شهر زاد أنموذجا، محمد شاهد.
- الأديب علي أحمد باكثير رائد المسرح الإسلامي، محمد سهيل.
- شخصية الأديب الإسلامي الكبير علي أحمد باكثير واتجاهه الاجتماعي في ضوء رواياته، فاطمة عثماني.

***

وجاء في كلمة رئيس التحرير الأستاذ عالم علي أحمد باكثير الأدبي قوله: «يرحّب بكم قسم اللغة العربية في الندوة الدولية: عالم علي أحمد باكثير الأدبي» التي تدور حول إبداعات وريادة هذا الألمعي الربّاني.

وقال: «ومن الملحوظ أن الأدب الإسلامي صار في هذه الآونة خطابا أكاديميا عاما حتى في الأوساط العلمانية، كما يعتبر الإسلام مشروعا حضاريا ذا طابع عالمي شامل»

وقال: «والأعمال الأدبية للكتاب العرب البارزين تمتاز بعديد من المزايا، كما أنها مقروءة عالميا في نطاق واسع، بل هي مدروسة وخاضعة للبحث والنقد في الساحات الأكاديمية الأدبية في شتى أنحاء العالم. ونظرا لهذه العالمية للأدب العربي يتابع قسم اللغة العربية بجامعة كاليكوت جهوده المتواصلة المتواضعة في عقد الندوات والمؤتمرات الدولية التي تدور حول محاور متجددة وقضايا حية متعلقة بالأدب العربي، ويشارك فيها المتخصصون والباحثون من داخل الهند وخارجها»

ورحب بالضيوف المشاركين من الدول العربية المهتمين بأدب علي أحمد باكثير قائلاً: «وسوف يشرفنا بالحضور ورئاسة الجلسات في الندوة كل من الدكتور محمد أبو بكر حميد الذي إليه يرجع الفضل في إصدار أعمال باكثير المجهولة، ومنها ديوان باكثير الأول «أزهار الربى في أشعار الصبا»، والناقد الإماراتي الدكتور عبد الحكيم الزُّبيدي، مؤسس موقع باكثير على الإنترنت، والدكتور عمر عبدالعزيز، رئيس قسم البحوث والدراسات بدائرة الثقافة والإعلام بالشارقة. ويأتي الشاعر الإماراتي الدكتور غانم شهاب المعروف عندنا بسفير الثقافات العالمية، ليحدثنا عن علاقته الشخصية بباكثير رحمه الله، وسينوّر الندوة الدكتور عبد الرحيم بن عبد الرحمن إيدي (أبو راشد)، من أعضاء هيئة التدريس بكلية الدعوة وأصول الدين من جامعة أمّ القرى».

مكتب عمان- اللجنة الإعلامية:

أشعار في الحب الإلهي

قدم الدكتور الشاعر والإعلامي هشام الدباغ مساء يوم السبت الموافق ٢٠١٧/١٠/١٤م في مقر رابطة الأدب الاسلامي العالمية في عرجان بعمان، محاضرة حول موضوع (أشعار في الحب الإلهي: عرض وتحليل)، فشد انتباه الحضور بقوة عرضه وتحليله واستشهاداته المتعددة وقراءاته الشعرية الصوفية بأسلوبه المتمكن.

والمعروف أن د.هشام متخصص بالفلسفة والتصوف الإسلامي، فيصف الحدس بالشعور الداخلي الغاص بالمعاني والرؤى، فيأتي التعبير عنها ممتزجا بقوة البيان وصدق الإيمان.

ولقد أفرد د.الدباغ فصلاً عن المعرفة والعرفان.. واصفاً المعرفة بالثقافة المكتسبة، والعرفان بمعارف حدسية لا يتدخل بها العقل كونها معارف ذوقية لا تخضع لبرهان، حسب وجهة نظره.

كان الحوار غنياً مع الدكتور هشام الدباغ، فبدا كأنما هو محاضرة بحد ذاته، فالموضوع مشوق ومحفز للخوض في تفاصيله إلى أقصى مدى.

أدار الأمسية د.جميل بني عطا رئيس الهيئة الإدارية للرابطة، الذي أفرد في وصف الدباغ بما يليق به المقام، وعرج على جوانب من الموضوع أثرى الأمسية، وأنار الكثير من جوانبها.

الموسيقى في الإنشاد بين ضرورات الفن والفقه الإسلامي

في أمسية جدلية جريئة ألقى عضو الرابطة الناقد الأدبي الأستاذ عباس مناصرة محاضرة حول الموسيقى في الإنشاد بين ضرورات الفن والفقه الإسلامي، وذلك السبت ٢٢ صفر ١٤٣٩هـ، الموافق ٢٠١٧/١١/١١م، والتي أدارها عضو الهيئة الإدارية الأستاذ الدكتور عدنان حسونة. وقد طوف بنا الأستاذ مناصرة في فضاءات عدة حول الموسيقى والغناء.

وقال: إن طبقات الإنشاد أربع: طبقة الوزن الشعري وهي طبقة الأوزان والإيقاع الداخلي، وطبقة الصوت الجميل وهي المتعلقة بالمنشد والملقي الشعري، وطبقة الأصوات التي مصدرها الآلات الموسيقية، وطبقة اللغة، وهي وعاء المعنى من فصاحة اللفظ واختيار المعنى. وقد كان تفاعل الحضور كبيراً مناقشة ومداخلات.

الحداثة والأدب الإسلامي وثقافة الانتخاب

استضافت رابطة الأدب الإسلامي مساء السبت ٢٠١٧/١٠/٢١م الموافق للأول من شهر صفر ١٤٣٩هـ؛ أحد أعضائها المؤسسين وهو الأستاذ الدكتور مصطفى عليان، في أمسية ماتعة جميلة، ألقى فيها الضيف محاضرة في النقد بعنوان «الحداثة والأدب الإسلامي». وفي مستهل تقديمه للضيف وجه الدكتور مأمون جرار الذي تولى إدارة الأمسية تحية إلى الحاضرين، وقدم نبذة عن السيرة الذاتية العلمية للمحاضر.

ابتدأ الدكتور عليان، المحاضرة بسؤال: هل الحداثة رجس من عمل الشيطان؟ أم أنها ضرورة للأدب الإسلامي!؟ ثم أجمل محاضرته في محاور خمسة هي: المنطلقات التأسيسية للأدب الإسلامي ونقده (الثوابت والمتغيرات). والاستعانة بالأجنبي في مراحل العقم الأدبي والنقدي. والمذاهب الأدبية الحديثة والمناهج النقدية الحداثية والفارق بينهما. ونموذج نقدي إسلامي لعدد من كتاب الرابطة هو (قصة وعشرة نقاد). ومأزق الأدب الإسلامي والحل وهو (ثقافة الانتخاب).

وقد فصل المحاضر القول في المحور الأول بتقسيمه إلى ثلاثة منطلقات، هي: ما جاء في كتاب الله تعالى من آيات تعالج الموضوع، وأهمها الآيات الواردة في أواخر سورة الشعراء. ومن الجدير بالذكر أن هذه السورة وآياتها الأواخر التي جاء فيها ذكر الشعراء كانت موضوعا لمحاضرة ألقاها الدكتور عليان في الرابطة قبل ما يزيد على عشر سنوات بعنوان (تجربة الشاعر المسلم في ظلال سورة الشعراء).

وقدم المحاضر قراءة تحليلية استقصائية حول مضمون وأسلوب الشعر الإسلامي كما تقرره الآيات الأواخر من السورة الكريمة؛ عبر تتبعه لأقوال بعض الصحابة رضي الله عنهم، والتابعين وجملة من علماء السلف من الفقهاء والمحدثين وأهل اللغة والبلاغة ؛ حيث أظهرت أقوالهم أن هناك تطورات وتحولات في فهم وتأويل تلك الآيات الكريمة اقتضاها اختلاف الزمان والمكان وأنماط الحياة الجديدة، الأمر الذي ينطبق تماما على أحاديث ومواقف النبي صلى الله عليه وسلم من الشعر والشعراء، وهو ما بينه المحاضر في المنطلق الثاني، ثم في المنطلق الثالث.

اللحظة الجمالية في أدب الأطفال

أقام مكتب الأردن الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية يوم السبت: ٢٠١٧/١٢/٢م محاضرةً بعنوان «اللحظة الجمالية في أدب الأطفال»، قدمها الأستاذ الدكتور ناصر جابر أستاذ الأدب الحديث في الجامعة الهاشمية والمتخصص في أدب الأطفال. وقد ناقش المحاضر قضايا عدة تتعلق بالمهارات التي يجب أن توضع بين يدي الأطفال، وأنواع القصص التي يقرؤها الطفل خلال المراحل النمائية.

وقد دار حوارٌ بين المحاضر والجمهور أثاروا فيه قضايا عدة حول اللحظة الجمالية في أدب الأطفال وصفات الكتابة الجيدة لأدب الأطفال. وأدار الحوار أمين سر مكتب الأردن الدكتور عبدالله الخطيب.

التناقض والاختلاف في الترجمة ما بين المجال الأكاديمي وسوق العمل

استضاف المكتب الإقليمي للرابطة في الأردن الأستاذ الدكتور عمر عطاري، حيث تحدث عن التناقض والاختلاف في الترجمة ما بين المجال الأكاديمي وسوق العمل، ثم لخص هذه القضية في عدة نقاط، منها: عزلة القطاع الأكاديمي القائم على تدريس الترجمة. ضعف التواصل ما بين المؤسسات، عدم الاتفاق على صيغ ترجمة موحدة، ودقيقة للكلمات والنصوص. غياب الإجماع على مناهج تدريس مواد الترجمة في القطاع الأكاديمي، وغياب وجود منظومة المفاهيم والمصطلحات الموحدة لمبادئ الترجمة. ضعف عملية إعداد المترجم أكاديمياً، حيث لا يتم تدريس طلاب الترجمة مواد اللغة العربية؛ من علم الدلالة والبلاغة والنحو والصرف. النصوص المترجمة تتناول ترجمة الكلمة والجملة، دون وجود نظرة شمولية للنص والخطاب، لذا نجد غموضاً في النص المترجم وافتقاره لتسلسل الأفكار اللغوية السليمة. هناك غياب في التقويم، وهو شرط أساسي لنجاح كافة عمليات الترجمة.

وهناك مغالطة تقول: يشترط في المترجم أن يكون متخصصاً في مجال ما، في الحقيقة عليه أن يستعين بمختصين في مجال نص المترجم، وهذا أفضل وأقوم من أن يعمل محام في الترجمة القانونية أو طبيب في الترجمة الطبية.

وأفاض الدكتور عطاري، في الموضوع وقدم الحلول للمشكلات التي تعترض هذا العمل. وكانت المحاضرة تفاعلية، تبادل فيها المحاضر الدكتور عمر عطاري، ومديرة المحاضرة مزنة حسناوي، والحضور؛ آراءهم وملاحظاتهم حول الترجمة، في محاولة لتشخيص القضايا والمشكلات التي يواجهها المترجمون وإيجاد آليات للتعامل مع مختلف الإشكاليات.

أمسية شعرية عن الهجرة النبوية

احتفاءً بذكرى هجرة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، أقامت رابطة الأدب الإسلامي في الأردن مهرجانا شعريا مساء يوم السبت ٢٠١٧/١٠/٧، شارك فيه عدد من شعرائها بقصائد متنوعة. والمناسبة جعلت قصائد الأمسية كأنها بنت الساعة على الرغم من تفاوت زمان صياغتها، فالمناسبة وحدت الزمن واختصرت المسافات، كما أنها جمعت بين وجدان الشعراء ومشاعر الجمهور، إذ ظهر ذلك في تفاعلٍ مستمرٍ استدعى التصفيق إعجاباً من حينٍ إلى آخر.

نحن والتراث

بحضورٍ حاشد من أعضاء رابطة الأدب الإسلامي – مكتب الأردن الإقليمي في عمان، والمثقفين والمهتمين، ألقى أستاذ الأدب والنقد المعروف الأستاذ الدكتور عبدالقادر الرباعي محاضرةً قيمةً بعنوان «نحن والتراث»، في مكتب الرابطة بمنطقة عرجان، يوم السبت ٢٠١٧/١١/١٨م، في سياق الموسم الثقافي والأدبي للرابطة.

وقدم الدكتور جميل بني عطا رئيس المكتب الإقليمي للرابطة؛ الأستاذ المحاضر، مُبرزاً دوره الفاعل في الحياة الأدبية والنقدية في الأردن والعالم العربي وفي خدمة اللغة العربية وآدابها،

وفي بداية المحاضرة عرض المحاضر مفهومه للتراث، و«هو مجموع ما أبدعته الأمة من منجزات في بنائها على امتداد تاريخها، ومدى ما حققته الأمة من طرائق للمحافظة على هذا التراث من العبث والتزييف». مستبعداً القرآن الكريم، والحديث النبوي الصحيح المقطوع بصحته من مفهوم التراث، إذ القرآن «هو رسالة ربانية خالدة إلى الإنسانية كافة، ولا دور للأمة فيه سوى أنه جاء بلغتها»، والحديث الثابت يدخل في هذه الدائرة الرسالة الإنسانية، كون النبي صلى الله عليه وسلم «لا ينطق عن الهوى إن هو

إلا وحيٌ يوحى». أما الدراسات القرآنية والحديثية وما فيها من شروح وتفاسير فهي جزءٌ من التراث، ويخضعُ للبحث والنقاش.

هذا وقد قسم المحاضر حديثه عن التراث إلى ثلاثة حقول، هي: الحقل الديني. والحقل الحضاري. وحقل الأدب واللغة. ونبه المحاضر إلى نظرتنا المعكوسة للتراث، حيث نتعامل عاطفياً مع ما هو عقلي، والعكس صحيح.

وتحدث المحاضر عن الحقل الأول، ولم يتسع الوقت لإتمام المحاضرة بالحديث عن الحقلين الآخرين، على أمل استكمال الموضوع في محاضرةٍ أخرى يُتَفقُ عليها لاحقاً.

وفي نهاية المحاضرة أتيح المجال للجمهور الذي أبدى ملاحظاتٍ ومداخلاتٍ قيمة، وطرح آراء وأسئلة جيدة، عقَّب عليها المحاضر، وأجاب عنها مشكوراً.

وشارك في المهرجان خمسةُ شعراءٍ وشاعرةٌ واحدة هي السيدة هيفاء علوان التي قرأت قصيدةً بعنوان (هجرة المختار)، وألقى الدكتور سليم ارزيقات قصيدته (يارسول الله)، وخالد فوزي عبده (في ذكرى الهجرة النبوية)، ومحمود إبراهيم (هجرة الهادي سلاما)، وصالح البوريني (الهجرة النبوية)، وعلي فهيم الكيلاني ألقى قصيدةً بعنوان (من وحي الهجرة ذكرياتٌ وعبر) من ديوانه الأخير (ارجع البصر).

قدم الأستاذ عبدالرحمن المبيضين للأمسية، ودعا الشعراء إلى المنصة بعد إضاءاتٍ على سِيَرهم الذاتية، ثم فتح المجال لعدد من المداخلات القيمة والاقتراحات الوجيهة التي لقيت صدى طيباً وترحيباً من الجميع، وأضاف الأستاذ المبيضين أن الغاية التي تسعى إليها الرابطة من إحياء المناسبات الوطنية والإسلامية ولا سيّما مناسبة الهجرة النبوية هي الإفادة من دروسها والاستنارة بعبرها الجليلة.

مكتب القاهرة- اللجنة الإعلامية:

أضواء على حياة العلامة
نصرالله مبشر الطرازي وجهوده العلمية

أقام المكتب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي بالقاهرة محاضرة عن (البروفسور نصر الله مبشر الطرازي: خبير المخطوطات الدولي وأستاذ اللغات الشرقية الإسلامية)، ألقاها الأستاذ الباحث الأديب عبد اللطيف الجوهري، وذلك برعاية وتمهيد من الدكتور صابر عبد الدايم رئيس جمعية الأدب الإسلامي بالقاهرة، وتقديم الشاعرة نوال مهني أحمد، وحضور كريم من الأسرة الطرازية، وجمع من الأدباء والنقاد والباحثين وطلبة العلم. وكانت المحاضرة مساء الاثنين: ١٩/ ١٤٣٩/٠١هـ، الموافق ٢٠١٧/١٠/٠٩م.

وكان في صدارة الحضور الأستاذ الدكتور سعد أبو الرضا نائب رئيس الجمعية، والدكتور زهران جبر، والشاعر محمد فايد عثمان، والشاعر إسماعيل بخيت. وحضر من الأسرة الطرازية السيد مبارك نصر الله الطرازي، وحضرت كريمته الأديبة الأستاذة مريم نصر الله مبشر الطرازي، وابنتها غادة الطهطاوي، والدكتورة نورهان فؤاد من دار الكتيب، والدكتور محمد الوكيل أستاذ تعليم العربية للقازقيين من مركز التحقيق والمخطوطات بجامعة

القاهرة. والأستاذ الدكتور بسيم عبد العظيم أستاذ الأدب الأندلسي بجامعة المنوفية. وجمع من أعضاء الرابطة، ومتابعي فعاليات جمعية الأدب الإسلامي بالقاهرة.

وكان البروفسور نصر الله مبشر الطرازي صاحب همة عالية في طلب العلم وتعليمه، وخدمة تراث الأمة المخطوط والمطبوع تحقيقًا وفهرسة وترجمة من اللغات الشرقية سواء كان بالفارسية، أو التركية العثمانية أو الحديثة، وتدريسًا لطلبة الدراسات الشرقية في الجامعات المصرية لاسيما في جامعتي الأزهر وعين شمس وغيرهما في القاهرة والإسكندرية. وتناول المحاضر حياة العلامة مبشر الطرازي في عدة محاور، هي: أبحاث حول حياة العلامة الطرازي وآثاره. وأبحاث حول الجهاد والدعوة الإسلامية. وأبحاث حول الآداب الشرقية الإسلامية. وأبحاث حول تاريخ المشرق العربي.

أدب الشعوب الإسلامية

أقام مكتب الرابطة بمصر، أمسية أدبية ثقافية متميزة بعنوان ـ أدب الشعوب الإسلامية ـ وذلك مساء الاثنين ٢٣/ ١٠ / ٢٠١٧م، كان الضيف المتحدث العالم الجليل أ.د.أحمد درويش، الأستاذ بكلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة ـ وقد تناول آداب الشعوب الإسلامية وصلتها بالآداب العربية والعوامل المشتركة بينهما، وتحدث عن كيفية التقارب بينهما من خلال الأدب، باعتباره وسيلة جيدة بما يحمله من فكر وثقافة وعاطفة إسلامية. أعدت الندوة وقدمتها الشاعرة نوال مهني نائب رئيس مكتب الربطة بمصر. وحضرها جمهور كبير من الأعضاء ورواد الندوة .

محمد مصطفى البلخي - سورية

وقار الشيب

يا حسرتي ماذا يَحِلُّ بداري ... هَتَك المَشِيبُ غَلائلَ الأستارِ

من ذا يصُدُّ جيوشَهُ إذْ أحْرَقَتْ ... روضَ الشبابِ بمَفْرِقي وعِذاري

قالوا هي الحِنّاءُ خيرُ وسيلةٍ ... سَيَلوذُ مِنْ ألوانِها بفرارِ

فأجبْتُهم هيهاتَ يا أهلَ النُّهى ... أنْ تأْخُذَ الأصباغُ منهُ بثاري

لن أستطيعَ النَّيْلَ من راياتِهِ ... ولوِ اسْتَجَرْتُ بعُصبَتي وجِواري

فالشيبُ يُشْهِرُ كلَّ حينٍ نَصْلَةً ... في وجهِ راعيها تقولُ حَذارِ

كم صَبغَةٍ كاللَّيلِ ظِلُّ قَتامِها ... هُزِمتْ أمامَ عديدِهِ الجرّارِ

وجيوشُهُ الخَرْساءُ تَزْحَفُ خِلْسَةً ... أمواجُها كالصُّبْحِ في الإسفارِ

وتَراجُعُ اللّيْلِ البهيمِ أمامَها ... يوحي بأنَّ النصْرَ للأحْرارِ

ولذا عقدتُ العزمَ أنْ أرْضَى بهِ ... خِلًّا وأُطْلِعَهُ على أسراري

كَمْ مرَّةٍ عبرَ المَرايا شَدَّني ... فَأراهُ رمزَ مهابتي ووقاري

لا بلْ أراهُ هَدِيَّةً أو نعمةً ... تَجْري بأمرِ مُقَدِّرِ الأقدارِ

ولذا أعاملُهُ كخِلٍّ ناصِحٍ ... دوماً يُذكِّرُني بدارِ قراري

سبحانَ من برأ الخلائق كُلَّها ... محكومةً بتتابُعِ الأطوارِ

لتدُلَّ أنَّ اللهَ وَحْدَهُ كاملٌ ... لا يعْتريهِ النَّقْصُ كالأغيارِ

والخيرُ كُلُّ الخيْرِ أنْ نرضى بها ... ونَصونَها من لَوْثَةِ الأشرارِ

كنزُ الرِّضا أُسُّ السَّعادَةِ والهنا ... وبِهِ أفُكُّ من القيودِ إساري

حركة الأدب الإسلامي

د.عماد الدين خليل- العراق

حركة الأدب الإسلامي بأمس الحاجة إلى المزيد من الجهد النقدي لإضاءة النصوص.. لقد أخذ يبدو أكثر فأكثر أن المعطيات الإبداعية أكبر بكثير من المتابعات النقدية، فإن لم يتحقق قدر من التوازن المطلوب، وتتم التغطية النقدية بنسبة معقولة فإننا سنخسر مرتين.. سنخسر الطاقات الواعدة التي تنتظر من يعكس صوتها أو يسمعه في الأقل، فتكف عن الخفقان. وسنخسر الفرصة الضرورية لتحسين معطياتنا الإبداعية، وجعلها أكثر قدرة في وتائرها الفنية، ولتجاوز أخطائنا وقصورنا وعثراتنا وضعفنا من جهة أخرى.

لقد عرف الآخرون كيف يوظفون أداة النقد لكي يمسك بعضهم بعضاً وينتشله من الصمت والعزلة.. إنهم يعملون بروح الفريق؛ فلماذا لا نتعلم منهم؟ لماذا لا نزال مصرين على مبدأ (اقتله بالصمت).. رسائل عديدة كانت تصلني من الأدباء الجدد.. بعضهم كان يعد بقدرة متألقة على العطاء.. وإذ لم يستجب أحد لندائهم انطفؤوا.

إننا جميعاً لن نقدر على مواصلة الطريق بالصيغ المرتجاة دونما إضاءة النقد. إنه ضرورة من الضرورات، فهو الدافع والمعلم. وللأسف الشديد فإن الكثير من النقاد الإسلاميين لا يدركون هذه الحقيقة التي هي أخص ما يخصهم، أو هم قد يدركونها ولكنّ أسباباً شتى، ربما يكون الكسل، أو زحمة المشاغل، أو العوامل الشخصية، ما يجعلهم يقعدون عن ملاحقة ما تطرحه الساحة من أعمال إبداعية.

إن مخاطر سلبية كهذه قد لا تشل أولئك الذين قطعوا شوطاً من الطريق، لكنها قد تقضي على العناصر الشابة الجديدة التي تضع خطواتها الأولى على الدرب، وهي تملك رصيداً مذخوراً وطموحاً كبيراً، لكن ليس ثمة من يسمع صوتها أو يأخذ بيدها.. لقد تلقيت رسائل شتى من هؤلاء كانوا يستغيثون فيها، وكنت تحس إزاءهم كما لو أنهم يجدفون وحدهم في بئر عميقة.. وأنهم سيختنقون.. سيضيعون إلى الأبد.

إننا لا زلنا بحاجة – بعد – إلى مزيد من التنظير، والتنظير يعني التأسيس. وحركتنا الأدبية ما لم تتحقق بتأسيسات غنية، متبلورة، واضحة، ومقنعة، فإن معمارها سيعلو متأرجحاً، قلقاً مهزوزاً.. قد ينفذ التنظير بعيداً عن التعامل المباشر مع النص الإبداعي، وقد يجيء موازياً أو تالياً له.. وهو في الحالتين يقدم إضاءة لابدّ منها للأدباء الإسلاميين■

الأدب الإسلامي

٩٧

مجلة فصلية تصدر عن «رابطة الأدب الإسلامي العالمية» - العدد (٩٧) - ١٤٣٩هـ / ٢٠١٨م

التوظيف الإسلامي للأسطورة في مسرحية مأساة أوديب لعلي أحمد باكثير

د. معتز سلامة عبدالله

نجيب الكيلاني والسيرة النبوية

د. حلمي محمد القاعود

أدبية الرسالة عند حسن الوراكلي في فيوض

د. حسن الغشتول

الإبداع والتخييل في أدب الطفل

د. مصطفى عطية جمعة