المحاضرة الأولى

محاور المحاضرة

المحور الأوَّل: لماذا ندرس نصوصاً من الأدب العربي المعاصر في قسم الترجمة؟

المحور الثاني: الأدب العربي المعاصر وأجناسه الأدبية.

المحور الثالث: قراءة تحليلية لقصيدة (لأنِّي غريب) للشاعر بدر شاكر السياب.

المحور الأوَّل

لماذا ندرس نصوصاً من الأدب العربي المعاصر في قسم الترجمة؟

سؤالٌ مشروعٌ يدور في نفس كل طالب في قسم الترجمة: لماذا ندرس نصوصاً من الأدب العربي؟ وأتوقَّع أن يجد الطالب ضالَّته في السطور الآتية:

١) لأنَّك طالبٌ في قسم الترجمة، وجب عليك أن تكون لغتك الأم (اللغة العربية) سليمةً سائغةً مرنةً حتى تتمكن من ترجمة النصوص الأجنبية إليها.

٢) تعميق المعارف الثقافية والفكرية والفنية في ذاكرة المترجم، فلا يقع في التلعثم أو التلكُّؤ أو القصور أو مجانبة الدقة سواء في الترجمة المكتوبة أو الفورية.

٣) بعض المقررات لا صلة لها بالنحو العربي ـــ كمقررنا ـــ لكنَّه يرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة الرقيقة العذبة والدقيقة الواضحة لطلبة الترجمة بما يساعدهم على نقل المعنى من المصدر إلى لغة المتلقي.

٤) لا شكَّ أن المترجم المبدع أشدُّ حاجةً إلى مفرداتٍ دلالية، وصياغاتٍ أسلوبية وبنياتٍ قواعدية من أي إنسانٍ آخر؛ فإعادة صياغة معنىً ما يرتبط بطبيعة السياق الثقافي

والعملي والفكري بمثل ما ترتبط بطبيعة التواصل بين لغة المصدر ولغة المتلقي والمقدرة على التفاعل معهما.

٥) وجب على المترجم أن يعتلي عرش الأدب المقارن والنقد المقارن والنحو المقارن حتّى يمسكَ بنواصي اللغة، ويعيد بناء النص إلى اللغة المتَرجَم إليها بناءً سليماً منسجماً مع البُنى الفكرية واللغوية مع الحفاظ على الأمانة العلمية في نقل النص من اللغة الأم.

٦) وحتَّى يعتلي المترجم ناصية اللغة وجب عليه دراسة النصوص الأدبية لأنَّ فيها صياغات لغوية وأسلوبية، ودلالات وظيفية شتَّى، فالنصوص الدبية تمثل التوافق بين اللفظ والمعنى، وتستحضر التآلف بين الأساليب وإيحاءاتها بأنماطٍ متوازنة، فضلاً عن إثارة الجمال. وبهذا تجمع وظائف متعددة: جمالية ودلالية.

٧) قراءة نصوص أدبية من الأدب العربي المعاصر يمنح المترجم ذخيرةً لغويةَ تنبض بالحياة، تغذي فكره وتقوم لسانه وتربطه بالحركة الأدبية المعاصرة واصطلاحاتها.

وكلُّ ما سبق ينصب في بوتقة إتقان الترجمة وإجادتها.

وهذا يفرض سؤالاً: ما هو الأدب العربي المعاصر، وما هي أجناسه الأدبية؟

المحور الثاني:

الأدب العربي المعاصر
وأجناسه الأدبية

الأدب فيض مستمر تنتجه الأمم الحية ما عاشت، ولأنه كذلك فإنه يستعان على دراسته بتقسيمه إلى وحدات تبعا لمعايير خارجة عنه كالزمان والمكان، أو وفقا لمعايير داخلية تمليها الأعمال الأدبية نفسها.

وتصنيف الأدب تبعا لمعايير من التنظيم أو البنية الداخليين قديم قدم أفلاطون، ومستمر استمرار هذه الظاهرة الإنسانية في مختلف التقاليد الأدبية القومية، وأرسطو، وهوراس، وكوينتيليان، ورجال عصر النهضة من أمثال دانتي وسواه ومن تلاه من مفسري النظرية الكلاسية في الأجناس الأدبية، وأعلام الكلاسية الجديدة والثائرين بها من نقاد الرومنتية، ونقاد القرن العشرين من الشكليين الروس، والأرسطيين الجدد من نقاد شيكاغو، ونورثروب فراي وسواه يشكلون صوى بارزة في محاولات النظر في هذا التصنيف عبر العصور.

والواقع أن كل جنس أدبي رئيسي أو فرعي، عريق أو حديث، مستمر أو منسي، غدا في واقع الأمر **مؤسسة تعني الكثير للمعنيين بالأدب أدباء ونقادا** وقراء. وهم يتعاملون مع هذه المؤسسة مثلما يتعاملون مع أية مؤسسة خلقها المجتمع الإنساني، يعبرون عن أنفسهم ويعملون من خلالها أحيانا، ويعيدون تشكيلها من داخلها أحيانا أخرى، ويثورون بها ويسعون إلى خلق مؤسسات بديلة عنها في أحيان ثالثة، يستجيبون في ذلك كله لحاجاتهم الفنية من جانب، وللحوافز التي يقدمها النقاد والقراء من جانب ثان، وللشروط السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية السائدة في مجتمعهم من جانب ثالث.

وفي تتبع المرء لمسيرة مؤسسة الأجناس الأدبية يمكنه أن يميز الأجناس التالية:

١- الشعر الغنائي: Lyrical Poetry وهو جنس أدبي رئيسي قوامه القصيدة والمقطعة. ويعتقد أنه أقدم الأجناس الأدبية، اتصلت نشأته بالغناء في معظم التقاليد الأدبية. وعلى الرغم من أنه كان في بداية نشأته يتوجه، في جزء غير يسير منه، إلى الجمهور ويسعى إلى الاستجابة لذوقه واهتماماته، فقد بات يغلب عليه انصراف الشاعر للتعبير عن ذاته، وهو لهذا جنس أدبي ذاتي. وجل الشعر شعر غنائي يعبر فيه الشاعر عن ذاته، ويفصح فيه عن كوامنها. ولكنه بسبب نشأته الغنائية وغلبة طابع الإنشاء عليه، ظل يأخذ اهتمامات جمهوره وذوقه بعين الحسبان وذلك بعد تبنيها والإفصاح عنها من خلال أنا الشعر التي قد تتسع لتشمل الجماعة كما في الشعر الجاهلي أو شعر المناسبات.

٢- الملحمة: Epic وهي جنس أدبي شعري موضوعي قديم يقوم على القصيدة القصصية الطويلة التي تسجل حقبة مهمة من تاريخ الأمة التي ينتمي إليها الشاعر أو الأمم التي اتصلت بها، ويمثل أبطالها قيم الأمة ومثلها العليا، أو تدور حول البطولة والمغامرات لشخصية اسطورية من شخصيات الأمة تستهوي الأفئدة، أو تتناول المصير الإنساني وخاصة في بعده الروحي. ويغلب على الملحمة الأسلوب القوي والسامي عادة، ولكن بعضها، كما في الملاحم الشعبية العربية، يمكن أن تكتب نثرا مرصعا بالشعر وربما بلغة أقل سموا نتيجة غلبة الطابع الجمعي التراكمي على تأليفها.

٣- المسرحية: Drama وهي جنس أدبي موضوعي أكثر حداثة نسبيا من الجنسين المتقدمين كانت أداته الغالبة هي الشعر حتى القرن التاسع عشر، وله أنواعه المختلفة التي ربما كان من أهمها المأساة tragedy، والملهاة comedy، والمأساة-الملهاة tragic-comedy، والفارس أو المسرحية الهزلية farce، والمسلاة entertainment play (وهي مسرحية يغلب عليها الرقص والغناء

لشغل الجمهور أثناء العروض الرئيسية أو قبلها)، ومسرحية المعجزات miracle play (التي تمثل مشاهد من حياة الأولياء والقديسين ومآثرهم)، ومسرحية آلام المسيح passion play (التي تصور الأيام الأخيرة من حياة المسيح)، ومسرحية الأسرار المقدسة mystery play، (التي يصدر مؤلفوها فيها عن قصص الكتاب المقدس)، وغيرها.

وثمة فضلا عن هذه الأنواع المتصلة أساسا بالشكل اليوناني والتي تشكل تطويرا له، أشكال أخرى كمسرح النو، والكابوكي اليابانيين، ومسرح خيال الظل التركي والعربي، وشعر التعزية الفارسي وغيرها. وعلى الرغم من وجود ظواهر مسرحية عديدة في الأدب العربي القديم فإن المسرحية في الأدب العربي الحديث مستلهمة أساسا من التجربة الأوربية بعيد المواجهة العربية الأوربية في منعطف القرن التاسع عشر أكثر مما هي تطوير لهذه الظواهر القديمة.

٤- القصة: Fiction وهي جنس أدبي نثري موضوعي له أشكال متفاوتة في طولها وأسلوبها، من بينها -- الرواية the novel وهي سرد تخييلي طويل عادة يجتمع فيه الحديث والتحليل النفسي للشخصيات وتصوير المجتمعات والعالم الخارجي، والأفكار، والمسحة الشاعرية، على تفاوت في أهمية هذه العناصر تبعا لتنوع الرواية. وللرواية، أنواع عديدة منها الرواية البوليسية detective novel، والرواية التاريخية historical novel، ورواية تكوين الشخصية أو bildungsroman، ورواية راعي البقر western، والرواية العاطفية sentimental novel، والرواية النفسية psychological novel، والرواية المثيرة thriller، وغيرها.

والقصة القصيرة short story وهي سرد قصصي حديث نسبيا ظهر في أواخر القرن التاسع عشر تكاد تكون لقطة تصويرية موضوعها في الغالب تلك

اللحظات العابرة القصيرة في الحياة الإنسانية. وهي جنس صعب جدا بسبب دقة مقوماته وحساسية لغته وتركيزها الشديد. والرواية القصيرة (النوفيلا) novella وهي جنس أدبي فرعي طوره أساسا الكاتب الإيطالي بوكاتشو، في مجموعته المرسومة بـ" الأيام العشرة Decamerone، التي استلهم فيها "الف ليلة وليلة". واستهوى شكلها بعضا من أبرز كتاب النثر الأمريكيين مثل هرمن ملفل H. Melville ، وهنري جيمس، H. James، والعرب مثل غسان كنفاني، وعبد السلام العجيلي، ويحيى حقي وغيرهم.

والرومانسي romance وهي سرد طويل يغلب عليه التغني بالحب والبطولة. وثمة الحكاية tale وهي سرد خيالي بسيط، والحكاية الرمزية fable والخرافة وغيرها.

٥- السيرة **biography**، والسيرة الذاتية autobiography، والأولى منهما ترجمة لحياة شخص ما أدى دورا مهما في مجتمعه، والثانية ترجمة لحياة مؤلفها.

٦- المقالة essay وهي جنس أدبي نثري حديث نسبيا أدب الصحافة دورا كبيرا في تطويره بأشكاله المختلفة، ويطلق المصطلح في الأدب الإنكليزي على المعالجات الجادة لموضوع ما بأسلوب رفيع محكم وتصل المقالة حجم الكتاب المستقل أحيانا.

٧- وفضلا عن الأجناس الأدبية المتقدم ذكرها والتي تكاد تكون قاسما مشتركا الآداب القومية المختلفة بما فيها الأدب العربي، هناك أجناس أدبية تكاد تكون مقتصرة عليه منها المقامة وهي قصة قصيرة مسجوعة تتضمن عظة أو ملحة أو نادرة تتخذ معرضا للبراعة اللغوية والأدبية، وأصل معناها "المجلس"، والجماعة من الناس وأشهر كتابها بديع الزمان الهمذاني ت ٣٩٨هـ، والحريري ت ٥١٠هـ، والموضح وسمي كذلك تشبيها له بالوشاح

أو القلادة التي تنظم حباتها من الأحجار الكريمة، وهو جنس أدبي شعري نشأ في الأندلس نتيجة عوامل عديدة يختلف دارسوه في تقدير أهميتها من بينها انتشار الغناء والموسيقى في الأندلس، والبيئة الأندلسية، والاحتكاك بالآخر وسواها من العوامل.

وما لبث أن انتقل إلى المشرق ليغدو واحدا من الفنون السبعة في الأدب العربي التي تضم إلى جانبه الموالیا، وكان ما كان، والقوما، والدوبيت، والسلة، والزجل، وهي أجناس شعرية مختلفة ظهرت في عصور مختلفة نتيجة لمؤثرات داخلية وخارجية متنوعة، ويظهر بعضها تحللا ملحوظا من اللغة والعروض السائدين، وهي على وجه الإجمال أجناس فرعية عاشت، خلا الموشح والزجل، على هامش الأجناس الأدبية العربية الأساسية.

الشعر

لأني غريب

لـــ: بدر شاكر السياب

بدر شاكر السياب:

شاعر عربي حديث من القطر العراقي ولد في قرية "جيكور" جنوبي البصرة عام ١٩٢٦، وفيها تلقى دروسه الابتدائية. أتم دراسته الثانوية في البصرة، والتحق بعدها بدار المعلمين عام ١٩٤٣ حيث درس العربية والإنكليزية وتشقه في آدابهما. عمل في بداية حياته مدرسا لفترة وجيزة، انصرف بعدها للعمل الحكومي (موظفا في دوائر مختلفة) والصحافة. عانى أواخر حياته من مرض عضال أتى على جهازه العصبي بالتدريج، ليقضي نحبه في المستشفى الأميري في الكويت، ويدفن في الزبير عام ١٩٦٤.

انضم للحزب الشيوعي في مطلع نشاطه السياسي، ولكنه لم يلبث أن غادره ليعمل ضمن التيار القومي العربي، بدأ شعره رومنتيا، وتحول إلى الواقعية الاشتراكية فيما بعد، وانشغل بالقضايا القومية والوطنية والاجتماعية فضلا عن معاناته الشخصية مظهرا في شعره المتأخر من تغير حساسيته الفنية والنفسية نتيجة تماسه مع الشعر الأوربي (وبخاصة إليوت، وسبتويل، وشيلي وغيرهم) بتحفيز من جبرا إبراهيم جبرا؛ وهو بالتأكيد واحد من رواد شعر الحداثة المعروف بالشعر الحر.

للسياب مجموعات شعرية كثيرة منها: أزهار ذابلة ١٩٤٧، أساطير ١٩٥٠ أنشودة المطر ١٩٦٠، المعبد الغريق ١٩٦٢، منزل الأقنان ١٩٦٣، شناشيل ابنة الجلبي ١٩٦٤ إقبال ١٩٦٥، وغيرها. وله أيضا ترجمات مختلفة لأراغون وناظم حكمت، وإديث سيتويل وغيرهم.

درس السياب على نحو واسع وكتبت عنه مجموعة من الرسائل الجامعية في الوطن العربي وخارجه وربما كان من أبرز دارسيه إحسان عباس، وعيسى بلاطة، وعبد الكريم حسن. وهو مترجم على نحو واسع إلى منظم اللغات الأوربية وبخاصة الإنكليزية والفرنسية.

القصيدة:

لأني غريب

لأني غريب
لأن العراق الحبيب
بعيد، وأني هنا في اشتياق
إليه، إليها، أنادي عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تعجز عنه الصدى
أحس بأني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي،
وإما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى
حجار
حجار وما من ثمار،
وحتى العيون
حجار، وحتى الهواء الرطيب

حجار يندبه بعض الدم
حجار ندائي، وصخر فمي
ورجلاي ريح تجوب القفار.

❖ ❖ ❖

خيط الموروث في نسيج القصيدة:

تبدأ القصيدة من لحظة القطيعة المادية والنفسية التي يشمل الوطن والحبيبة وتتنامى، بعد تفاعلاتها المختلفة في نفس الشاعر، وتتمدد في كل الاتجاهات لتأتي على عالم الشاعر بمن فيه وما فيه وتحوله إلى حجارة، هي تجسيد لذروة هذه القطيعة.

ثمة في البداية انقطاع عن الآخر (وطنا وحبيبة)، وشعور عميق بالغربة لدى الشاعر عمن حوله وما حوله بسبب وجود هذه المسافة المادية (كان الشاعر في بيروت للاستشفاء) والنفسية بينه وبين الآخر الذي يجهد للتواصل معه. وإذ يكثف المرض غربته وبالتالي شعوره بالعجز والضعف والحاجة إلى الآخر يذوب حنينا نحوه، ويتجمع هذا الحنين في بؤرة تصدر عنها هذه الصرخة الضارعة:

أنادي، عراقْ

ولكن ما هي حصيلة هذا التمدد باتجاه الآخر وذاك النداء الحار له؟ إنها النحيب، رجع الموت. وهكذا يزداد شعور السياب بالقطيعة عمقا واتساعا، وتلفه مأساوية جديدة تضاف إلى مأساوية الموقف الأساسي (تزامن الغربة والمرض)، ولاسيما أن بعد الآخر(الوطن) لا يد للسياب فيه فيما يزعم - فالعراق هو البعيد، وليس الشاعر الذي قصد بيروت طلبا للشفاء.

إن هذا الشعور بالقطيعة مع الآخر، (وطنا وحبيبة)، واستحالة التواصل معه بسبب الموت الذي يسقطه الشاعر على الآخر، يضعان الشاعر في موقف يشبه إلى

حد كبير موقف السيدة مريم عليها السلام التي تدرجت قطيعتها مع الآخر وتعمقت واتسعت على نحو مماثل.

ولنقرأ ما ورد من آيات كريمة بشأنها. يقول الله عز وجل:

" واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا❖ فاتخذت من دونهم حجابا فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا❖ قالت إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيا❖ قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاما زكيا❖ قالت أنى يكون لي غلام ولم يمسسني بشر ولم أك بغيا❖ قال كذلك قال ربك هو علي هين ولنجعله آية للناس ورحمة منا وكان أمرا مقضيا❖ فحملته فانتبذت به مكانا قصيا❖ فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا❖ فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا❖ وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا❖ فكلي واشربي وقري عينا" (القرآن الكريم، سورة مريم، الآيات ١٦-٢٦).

وكما يتبين من قراءة الآيات المتقدمة، فإن نقاط التشابه في الموقفين لا تقتصر على الانقطاع عن الآخر- ذاك الانقطاع المتكثف تدريجيا (السيدة مريم عليه السلام تنتبذ من أهلها مكانا شرقيا ، وتتخذ من دونهم حجابا، ثم تنتبذ بعد حملها بجنينها مكانا قصيا، والسياب منقطع عن الوطن والحبيبة لغربته، ومنقطع عنهما بضعفه وعجزه لمرضه)، بل تشمل حضور الموت (السيدة مريم عليها السلام تتمناه لنفسها، وهو شفاء دائها الوحيد، والسياب يضرع إلى عالم من ردى لا يجيب حنينه إليه، وهو إلى جانب ذلك مسكون في مرضه بشبح الموت الذي يلوح في الأفق القريب). وأهم من ذلك كله مأساوية الموقف نتيجة تعمق الشعور بالحاجة إلى الآخر من ناحية، وإدراك أن التواصل معه أمر شبه مستحيل من ناحية أخرى، بسبب طبيعة الظرف الخاص بكليهما (البعد الفاصل بين بيروت وبغداد لدى السياب المريض العاجز، والحمل غير المعهود والذي لا سبيل إلى تفسيره للآخرين هو عقبة التواصل معهم لدى السيدة مريم عليها السلام).

هز الغصون لم يكن، كما كان الشاعر يرجو، بداية نهاية معاناته، بل بداية تنامي القطيعة التي هي نفسه، زحفها في جميع الاتجاهات، واحتوائها لعالمه الذي يعصف به الموت من أطرافه كلها، ويأتي عليه في النهاية. وحتى الدم الذي يندي الحجارة، والذي يمكن أن يكون آية وجود حياة ما، يصبح آية إراقتها. إن تنامي القطيعة يتخذ لبوس تحجر الكون التدريجي الذي لا يملك الشاعر إلا أن يفر منه. ولكن أين المفر؟

وهكذا يجد القارئ لهذه القصيدة نفسه في مواجهة نصين يؤكد كل منهما الآخر، وينفيه في آن معا. فعلى الرغم من أن نص القصيدة يؤكد حضور النص القرآني فيه إلا أنه في النهاية ينفيه. وكذا الشأن في النص القرآني الذي يؤكد حضور نص القصيدة بتوضعه خلفية تتحرك مقابلها امامية النص السيابي من جهة، وينفيه من جهة أخرى لأنه يقيم معه في النهاية علاقة تناقض حاد، لا سبيل إلى حلها.

وهكذا يتبين أن السياب استطاع أن يوظف النص القرآني الذي يشكل جزءا أساسيا من المخزون الثقافي الجمعي للقارئ العربي ليكون أرضية لنصه يتحرك أمامها، ولكن في اتجاه مخالف تماما لتوقعات القارئ، أي أنه استطاع أن ينطلق بنصه خارج آفاق توقعات قارئه على نحو مثير. فهو من ناحية حطم رتابة الصورة المألوفة، وشحنها، من ناحية أخرى، ومن خلال علاقات التناص الجديدة التي أقامها في قصيدته، بطاقة تعبيرية هائلة. لقد أطلقت هذه العلاقات النص الجديد في اتجاه معاكس تماما لمساراته الممكنة في آفاق توقعات القارئ.

بعبارة أخرى، لقد راكم السياب، باستحضاره للنص القرآني، جملة من التوقعات، ثم ما لبث أن انعطف بها انعطافا حادا هيأ له بالموقف الذي صاغه بإحكام صانع خبير. وهكذا كان تنامي القصيدة، على هذا النحو المباين جدا لتوقعات القارئ المسكون بالنص القرآني، جد حتمي، فرضه منطق القصيدة.

◆ ◆ ◆

وفي قراءة تحليل ذاك الخيط الموروث في بنية القصيدة نقول:

إنَّ دراسة الظواهر الأسلوبية في الشعر يفيد في وضع جزئيات النص تحت مجهر النقد الأدبي، ويسهم في تفكيك عناصر بنائه لدراسة كلٌّ منها على حدة، ثم اكتشاف خيوط الربط اللامرئية بين جزيئات العمل الأدبي، وتقدير مدى متانتها وقوة جذبها لعناصر البناء. إنَّ عملية الإبداع الأدبي تعتمد على الثروة اللغوية والمعرفية التي تمتزج بالفكرة وتخلق أدباً جديداً متألقاً، وفي الحقيقة إنَّ كلمات الأدب الوليد وتراكيبه وصوره تكون قد سكنت آلاف الأنواع الأدبية من قبل أن تستقر فيه، وكلَّما زاد الأدب روعةً كانت ذاكرة المبدع تفيض بألوان الثقافة والمعرفة. إن حضور التراث في الشعر يعدُّ سمةً فنيَّةً متميّزةً، أطلق عليها النقد الغربي اسم **التناصّ**، ولهذا المفهوم له جذورٌ عريقةٌ في النقد العربي القديم. واستطاع الشعر بأطواره المختلفة أن يصهر في بوتقته كمَّاً غزيراً من المعرفة التي حصل عليها من ينابيعها المختلفة.

وظهر مصطلح **التناص Intertextuality** إلى الوجود على يد جوليا كرستيفا في بحوثها التي كتبتها بين عامي ١٩٦٦ و١٩٦٧ متأثِّرةً بأعمال باختين حول الحوارية، وقد عبَّرت عنه بقولها: "**في فضاء نصٍّ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى**"[١] وتطلق كرستيفا على عملية **تقاطع أقوال معينة مع أقوال وملفوظات أخرى اسم (إيديولوجيم)**[٢] وهو الوظيفة التي تربط بنية أدبية معينة ببنية أو بُنى أدبية أخرى، فالتناص هو تفاعل النصوص الأدبية داخل النص الواحد. ويمكن القول إنَّ ميخائيل باختين (ت١٩٧٥) سبق كرستيفا في صياغة نظرية تداخل النصوص، ولكنَّه لم يستخدم مصطلح التناص صراحةً، **وإنَّما استخدم مصطلح الحوارية Dialogism، للدلالة على علاقة التداخل بين التعابير المختلفة، على حين أن جوليا كرستيفا قد استحدثت هذا المصطلح (التناص) عند تقديمها لكتاب ميخائيل باختين عن ديستوفسكي**[٣]**. وتتم العلاقة الحوارية بين النصوص أو التعبيرات من خلال دخول فعلين /لفظين/ تعبيرين اثنين في نوع خاص من العلاقة الدلالية التي يسميها باختين بالعلاقة الحوارية**[٤]**.** واستناداً إلى مصطلح حوارية النصوص فإنَّ عملية الإبداع الأدبي تعتمد على محاورة نصوص الآخرين. إنَّ مصطلح الحوارية عند

---

[١] كريستفا، جوليا ، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل الناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧، ص٢١.

[٢] **المرجع السابق**، ص٢٢.

[٣] توردوف، **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦، ص١٢١.

[٤] توردوف، **ميخائيل باختين، المبدأ الحواري**، ص١٢٢.

باختين يتلخَّص في استحالة وجود نص نقي، فكل نص يحمل بذور نصوص أخرى في ضمنه، " **وكل نص يقع عند ملتقى عدد من النصـوص، وهو بإزائها في نفس الوقت، قراءة ثانية، وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق**"[٥]. وللتناص جذورٌ ضـاربةٌ في عمق النقد العربي؛ لأنَّ فكرة الإبداع الشـعري أو النثري تنفي وجودَ فكرة نصٍ مسـتقلٍ مكتفٍ بذاته منغلق على نفسـه، ومن أوائل إشـارات التناص في النقد العربي قول عليٌ بن أبي طالب –كرَّم الله وجهه–: **لولا أن الكلام يُعاد لنفد**. فأيُّ نصٍّ أدبيٍّ هو مزيجٌ من ثقافات متنوعة، ترسَّبت في ذهن المؤلف. ولا يستطيع أي إنسان أن يتجنَّب الكلام المُكرر، أو أن يصف إنتاجه الأدبي "بالعذرية"، لأنَّه –وبحسب رأي باختين–:" **آدم فقط الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنَّب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخصُّ خطاب الآخر، الذي يقع في الطريق إلى موضـوعه؛ لأنَّ آدم كان يُقارب عالماً يتسـم بالعذرية، ولم يكن قد تُكلِّم فيه، وانتُهك بوسـاطة الخطاب الأول**".[٦] إنَّ وجود مفهوم التناص في النقد العربي أعمق من الفهم التقليدي السـطحي المتمثل بفكرة السـرقات أو التضـمين أو النحل أو غيرها؛ لأنَّ التناص يؤثر في البنية الدلالية للنص ويوضِّـح مفاهيم تأثَّر بها المؤلف أكثر بعداً من تلك القريبة البسـيطة، وبعبارة الدكتور عبد النبي اصـطيف: "**النصـوص لا تتفاعل بوصـفها مجرد نصـوص ولو كانت كذلك لصـحَّ النظر إلى تفاعلها على أنَّه مجرَّد اقتباس أو تضـمين أو تأثر بمصـادر معيَّنة يسـتطيع أن يحددها القارئ المطلع والخبير، لكنَّها تتفاعل بوصـفها ممارسـات دلالية متماسـكة**"[٧]. ولم يغبْ مفهوم التناص عن النقد العربي القديم، ولكن لم يعرِّفوه بدقَّة، فقد اعتمد في توجيه الشـعراء وتعليم الشـعر على شـروطٍ تسـتند في مضـمونها على مفهوم التناص استناداً كلياً؛ فالشاعر يجب عليه أن يستوعب تجارب السابقين استيعاباً تامَّاً ثم يبدأ بكتابة شعره الذي يضفي عليه بصمته الخاصة، **وهذا ما حصل مع الشاعر الفذ أبي نواس عندما استأذن خلف الأحمر بكتابة الشعر فلم يأذن له حتى يحفظ ألف مقطَّعة من شعر العرب، ثمَّ ينساهم وبعدها يبدأ بكتابة الشعر**، بهذه الطريقة يكون قد تشرَّب التجارب الشعرية وتكيَّفت النفس مع استعمالها، وبذلك يكون التناص بمفهومهم ليس خارجياً يُلمح مباشرةً؛ بل يكون من الجينات الأساسية المُعتمد عليها في خلق النص الأدبي، يحمل في مورّثات خلايا النص المبتكر صفات وخصائص النصوص الغائبة.

---

[٥] ودوبيا زيبيير، **نظرية التناصّية**، ترجمة: عبد الرحيم الرحوتي، مجلة علامات، جدة، م٦، ج٢١، سبتمبر، ١٩٩٦، ص٣٠٩و٣١٠

[٦] **توردوف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ص١٢٥

[٧] اصطيف، عبد النبي، **التناص القرآني في الإنشاء الشعري**، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد ٨٩، ص٣٧٥.

المحاضرة الثانية: من شعراء المهجر.

جبران خليل جبران

شاعر وكاتب وفيلسوف ورسَّام ونحَّات لبناني، وُلدَ عام ١٨٣٣ في قرية بشري في شمال لبنان، في سوريا العثمانية، وتُوفِّيَ في الولايات المتحدة عام ١٩٣١ بمرض السل، ودفن في لبنان في دير مارسركيس، الذي عُرِفَ لاحقاً باسم متحف جبران، وقد أوصى أن يكتب على قبره: (أنا حيٌّ مثلك، أنا واقفٌ الآن إلى جانبك، فأغمضْ عينيك والتفتْ تراني أمامك).

مؤلَّفاته:

صدرت أولى رواياته عام ١٩١٢ وهي الأجنحة المتكسرة، ولاقت رواجاً كبيراً وأصداءً كثيرة في العالم العربي. وفي العام ذاته قرَّرَ جبران أن يكتب باللغة الإنكليزية، وكانت أولى منشوراته نصوص من قصة (المجنون)، وفي عام ١٩١٨ صدر كتاب (المجنون) كاملاً، وتتابع إنتاج جبران الأدبي باللغتين العربية والإنكليزية، ومن مؤلَّفاته **باللغة الإنكليزية**: المجنون، النبي، السابق، التائه، آلهة الأرض، يسوع ابن الإنسان، حديقة النبي، رمل وزبد. ومن **مؤلَّفاته باللغة العربية**: الأجنحة المتكسرة، المواكب، دمعة وابتسامة، عرائس المروج، الأرواح المتمرِّدة، الشعلة الزرقاء (رسائل جبران لمي زيادة)، العواصف، الموسيقى،...

ترجمت مؤلَّفات جبران إلى عشرات اللغات، ولاقت رواجاً عالمياً لأنه تحدَّث بلغةٍ إنسانية، مزجها بالثقافات الإنسانية التي ترسَّخت في نفسه، والعقائد الدينية التي نشأ في أجوائها، لذلك كانت مبيعات مؤلَّفات جبران في المرتبة الثانية في الولايات المتحدة، حتى إنَّ بعض مؤلَّفاته لاقت رواجاً في الترجمة إلى الصينية، مثل: رمل وزبد، الأجنحة المتكسرة.

بصمته الخاصة في آدابه:

استخدم جبران في أدبه لغة الرمز والمصطلحات الروحية، ولم يلتزم بلونٍ أدبي واحدٍ؛ بل تعدَّدت كتاباته في جميع الأجناس الأدبية من شعرٍ وروايةٍ وقصةٍ قصيرةٍ، وقد أبدع في فنِّ الرسائل، وكتب في غيرِ نوعٍ من المقالات، منها المقالة السياسية، والمقالة الاجتماعية، والمقالة الفكرية الفلسفية.

قامت مؤلفات جبران على أسس **المدرسة الرومانسية**، التي بسطت نفوذها في أدبه باقترانها باحتياجات الإنسان الروحية، وهي:

الحاجة إلى الإفصاح الحاجة إلى الحقيقة.

الحاجة إلى الجمال. الحاجة إلى الموسيقا.

وهي معايير جودة الشعر من منظور المدرسة الرومانسية. وقد تركت هذه المدرسة آثاراً واضحة في شعر جبران، نذكر منها:

١) **الولوع بالطبيعة والهروب إليها**: وجد جبران في الطبيعة ملاذاً آمناً من صخب الحياة المادية، ومن ضجيج شعر المناسبات، التي تطفئ شعلة العاطفة، وتطغى على عالم الروح الذي ينتقل بالشاعر إلى عالمٍ مختلفٍ عن محيطه.

٢) **استعمال اللغة استعمالاً مجازياً وفق آليات تعبيرية من أبرزها:**

تراسل الحواس

التجسيد والتشخيص

استخدام الكلمات العذبة الرقيقة التي تطرب السمع وتلامس شغاف القلب.

٣) **تعددت موضوعاته بين وصف الطبيعة والمرأة والشكوى والندب والمعاناة وابتعد عن السياسة:** اختار جبران التوجُّه الإنساني في شعره، لذا اختار الولوج إلى قلب النفس البشرية، وحلَّق في عالم الروح، ونقل ما يختلج في نفس الإنسان، دون الخوض في المواضيع الاجتماعية وشعر المناسبات السياسية.

٤) **العناية بالتصوير الفني**: اعتنى الرومانسيون بالصورة، ولاسيما جبران، حتى غدت جوهر الشعر عندهم، وأسهمت بنقل المتلقي خارج حدود الزمان والمكان، ليتفاعلَ مع المبدع في أحاسيسه، ويشاركه في آماله وآلامه.

٥) **غلبة التشاؤم والحزن والانكسار**: هذه صبغةٌ اصطبغ بها أدب جبران، يشعر بها المتلقي عند قراءته لأيٍّ من آدابه الشعرية أو النثرية.

٦) **الميل إلى الموسيقا الهادئة في ضبط إيقاع القصيدة:** إنَّ ميل جبران إلى الموضوعات الإنسانية، وغلبة الحزن في كلماته، واختياره لمعجم مفردات الرقة والعذوبة فرض عليه اختيار نوع من الموسيقا الهادئة تتناسب مع الجو العام للقصيدة.

٧) **تحرير القصيدة من وحدة الوزن والقافية:** وهذه سمة اتسم فيها الشعر الرومانسي، الذي ثار على المدرسة الكلاسيكية في اتباع القصيدة العربية شكلاً ومضموناً، وفي شعر جبران نجد أنَّ قصيدة المواكب هي القصيدة الوحيدة المكتوبة على نظام الشطرين.

قصيدة المواكب

تتألف المواكب من ستِّ مقطوعات شعرية، المقطوعات الخمس الأولى متشابهة في البناء والتركيب، أمَّا المقطوعة السادسة فتختلف عن سابقاتها، وصف فيها جبران شوقه إلى طبيعة لبنان الخلَّابة، وأثار هذا الوصف لواعج الشوق لدى المتلقي، فقد استفاض جبران بحديث الجمال الممزوج بالطبيعة، ودعا البشر إلى الالتحام معها، والنهل من فيض خيرها وحُسنها. وقد بناها على بحري: البسيط ومجزوء الرمَل.

أمَّا مقطوعات القصيدة، فلكلٍّ منها موضوعٌ تناقشه من وجه نظر جبران، والموضوعات هي:

مقطوعة الخير، ومقطوعة السعادة، ومقطوعة الدين، ومقطوعة العدل، ومقطوعة العلم، ومقطوعة وصف الطبيعة والغاب. ولأنَّها قصيدة غنائية طويلة اجتزأنا منها بعض المقاطع كأنموذج من أجل التحليل الأدبي.

المواكب

الخيرُ في الناس مصنوعٌ إذا جبروا والشرُّ في الناس لا يفنى وإن قُبروا

وأكثرُ النـــاسِ آلاتٌ تحرِّكها أصـــابع الدهر يوماً ثمَّ تنكسرُ

فلا تقولـــنَّ هذا عالمٌ عَلمٌ ولا تقولنَّ هذا الســـيدُ الوقرُ

فأفضلُ الناسِ قطعانٌ يسير بها صوتُ الرعاةِ ومن لم يمشِ يندثرُ

ليس في الغابات راعٍ لا ولا فيها القطيع

فالشتا يمشي ولكن لا يجاريهِ الربيع

خُلقَ الناس عبيداً للذي يأبى الخضوع

فإذا ما هبَّ يوماً سائراً سار الجميع

أعطني الناي وغنِّ فالغنا يرعى العقول

وأنين الناي أبقى من مجيدٍ أو ذليل

****

والعدلُ في الأرضِ يبكي الجنَّ لو سمعوا به ويستضحك المواتُ لو نظروا

فالسجنُ والموتُ للجانين إن صغروا والمجد والفخر والإثراء إن كبروا

فســـارقُ الزهر مذمومٌ ومحتقـــرٌ وسارقُ الحقل يدعى الباسلُ الخطرُ

وقاتلُ الجســـم مقتولٌ بفعلته وقاتلُ الروح لا تدري به البشر

ليس في الغابات عدلٌ لا ولا فيها العقاب

فإذا الصفصاف ألقى ظلَّله فوق التراب

لا يقول السروُ هذي بدعةٌ ضد الكتاب

إنَّ عدل الناس ثلجٌ عن رأته الشمس ذاب

أعطني الناي وغنِّ فالغنا عدل القلوب

وأنين الناي يبقى بعد أن تفنى الذنوب

والموتُ في الأرضِ لابنِ الأرضِ خاتمةٌ وللأثيريِّ فهو البدءُ والظفرُ

فمن يعـــــانقُ في أحلامه سَحَراً يبقى ومن نامَ كلَّ الليل يندثر

ومَن يـــلازمُ تربْاً حـــــال يقظته يعانق الترب حتى تخمد الزُّهرُ

فالموت كالبحر، مَن خفَّت عناصره يجتازه، وأخو الأثقال ينحدرُ

ليس في الغابات موتٌ لا ولا فيها القبور

فإذا نيســـان ولَّى لم يمت معه السرور

إنَّ هولَ الموتِ وهمٌ ينثني طيَّ الصدور

فالذي عاش ربيعاً كالذي عاش الدهور

أعطني الناي وغنِّ فالغنا سرُّ الخلود

وأنين الناي يبقى بعد أن يفنى الوجود

أعطني الناي وغنِّ وانسَ ما قلتُ وقلنا

إنَّما النطق هباءٌ فأفِدْني ما فعلنا

****

هل تخذتَ الغاب مثلي منزلاً دون القصور

فتتبَّعتَ السواقي وتسلَّقت الصخور

هل تحمَّمت بعطرٍ وتنشَّفتَ بنــور

وشربتَ الفجرَ خمراً بكؤوسٍ من أثير

هل جلستَ العصر مثلي بينَ جفناتِ العنب

والعناقيد تدلَّت كثُرَيَّاتِ الذهب

فهي للصادي عيونٌ ولمنْ جاع الطعام

وهي شهدٌ وهي عطرٌ ولمنْ شاءَ المدام

هل فرشتَ العشبَ ليلاً وتلحَّفتَ الفضا

زاهداً فيما سيأتي ناسياً ما قد مضى

وسكونُ الليل بحرٌ موجُهُ في مسمعك

وبصدرِ الليل قلبٌ خافقٌ في مضجعك

أعطني الناي وغنِّ وانسَ داءً ودواء

إنما الناسُ سطورٌ كُتِبَتْ لكن بماء

ليت شعري أي نفعٍ في اجتماعٍ وزحام

وجدالٍ وضجيجٍ واحتجاجٍ وخصام؟

كلُّها أنفاق خلدٍ وخيوط العنكبوت

فالذي يحيا بعجزٍ فهوَ في بطءٍ يموت

قصيدة المواكب قصيدة رومانسية وجدانية طويلة، كانت نتيجة شوق جبران للالتحام مع الطبيعة ونفوره من عالم الماديات، إذ دعا إلى نبذِ ذاك العالم المزيف، معلِّلاً ذلك أن الطبيعة هي سبب السعادة المطلقة، ونموذج للعالم المثالي الذي يبتعد عن الشرِّ والزيف.

سُمِّيت المواكب بهذا الاسم نسبةً إلى الجموع البشرية المتهافتة على عالم الماديات، ذي التقاليد الزائفة والحضارة المصطنعة. دعا جبران إلى العودة لعالم الطبيعة عالم الفطرة الإنسانية، التي لم تتشوه بالحضارة الزائفة والأخلاق البائسة.

من أبرز عناصر البناء التكويني في قصيدة المواكب التضاد:

تقوم المواكب في جوهرها على ثنائية ضدية كلية بين الواقع والحلم، فهي في مجملها تضادٌّ على مستوى صوتين متحدثين في القصيدة، ولذلك جاءت كل لوحة (مقطوعة) مجسدة لهذه الثنائية، فالصوت الأول هو صوت الحياة المجتمعية المادية التي تأسر الإنسان بقيودها، وتحجبه عن تلبية نداء الروح، والصوت الثاني هو صوت

حياة الغاب التي تمثل الفطرة الإنسانية ببساطتها وشفافيتها وسهولتها، واحتياج الإنسان إليها على الرغم من إنكاره لها.

- هذه ظاهرة بنيوية، قصدها جبران، واستعملها بصورةٍ مطردةٍ، والتكرار في هذه القصيدة كشف عن ثنائيات متضادة، وعالمين متقابلين، وموقفين متعاديين: ومن هذه الثنائيات المتضادة:

النور والظلام، الحياة والموت، العلم والجهل، السعادة والشقاء، الحرية والعبودية، الخير والشر، التراث والحداثة...

- كان التكرار في المواكب وليدَ الباعث الشعري في إبراز المعاني، واستغلَّه جبران في تلميع مواقفه من قضايا فلسفية ووجودية، وتشويه الموقف المضاد له، لذلك لم يسبب هذا التكرار رتابةً في طرح الموضوعات الثنائية، ولم يسبب للمتلقي مللاً أو ثقلاً؛ لأن جبران يعرض مقارنةً شعريةً بين الأضداد، ويستولي على قرار المتلقي في تحديد الجهة الغالبة من المقارنة، باستخدامه قالباً تصورياً جذاباً ، يعكس في كلماته آفاقاً في النفس البشرية، يدعو المتلقي إلى التحليق بها، بعد كسر قيود المادية.
- تعددت ألوان التضاد في المواكب: فهناك التضاد اللفظي أو المعجمي، والتضاد السياقي، والتضاد القائم على الصورة،...
- وقد أسهم التضاد في خلق فضاءات دلالية جديدة جعلت كل مقطوعة قابلة للقراءة من وجوه متنوعة.
- أسهمت الثنائيات الضدية في إثراء المواكب ومنحه الحيوية، حتى غدا دفقات شعورية تعبيرية متتابعة، تدفع المتلقي إلى اكتشاف المعاني المختبئة وراء أستر الكلمات.
- وأخيراً كشفت هذه الثنائيات الضدية عن مدى قلق جبران وحيرته وانفعالاته التي باتت تتصارع في أعماق ذاته الشاعرة، وعبر عن هذه الصراعات في كل مقطوعة من مواكبه.

المحاضرة الثالثة:

سـوق القـرية

لـ: عبد الوهاب البياتي

عبد الوهاب البياتي:

ولد البياتي في بغداد عام ١٩٢٦، وتخرج في دار المعلمين العامة فيها عام ١٩٥٠ مدرساً للغة العربية. ولكنه ما لبث أن تحول إلى الصحافة لتكون منبراً له يعبر من خلاله عن معارضته للنظام الملكي في القطر العراقي من جهة، وعن أفكاره اليسارية من جهة أخرى. وقد حصد البياتي نتيجة نشاطه السياسي هذا اغتراباً متجدداً عن وطنه حمله إلى سورية ومصر ولبنان والنمسا والاتحاد السوفييتي وأوربا الشرقية وإسبانيا، والأردن وسورية حيث وافته المنية في عاصمتها دمشق في الثالث من شهر آب عام ١٩٩٩ م.

عين البياتي عقب انتصار ثورة تموز ١٩٥٨م ملحقاً ثقافياً في السفارة العراقية في موسكو، ولكنه سرعان ما تخلى عن هذا المنصب ليدرّس في جامعة الشعوب الإفريقية والآسيوية في موسكو. وتابع بعد ذلك حياة الانتقال والاغتراب التي حفزت الكثير من إنتاجه الشعري الذي كان غزيراً بشكل عام.

نشر البياتي عدداً كبيراً من الدواوين الشعرية وذلك إضافة إلى ترجماته للشعر الأجنبي (بول إيلوار Paul Eluard ولويس أراغون Louis Aragon وغيرهما) ودراساته عنه، ومسرحية يتيمة هي "محاكمة في نيسابور" ظهرت عام ١٩٦٣.

من بين مجموعاته الشعرية: ملائكة وشياطين ١٩٥٠، وأباريق مهشمة ١٩٥٤، والمجد للأطفال والزيتون ١٩٥٦، وأشعار في المنفى ١٩٥٧، وعشرون قصيدة من برلين ١٩٥٩، وكلمات لا تموت ١٩٦٠، والنار والكلمات ١٩٦٤، وسفر الفقر والثورة

١٩٦٥، والذي يأتي ولا يأتي ١٩٦٦، والموت في الحياة ١٩٦٨، والكتابة على الطين ١٩٧٠ ، عيون الكلاب الميتة ١٩٦٩، بكائية إلى شمس حزيران والمرتزقة ١٩٦٩، الكتابة على الطين ١٩٧٠، يوميات سياسي محترف ١٩٧٠، قصائد حب على بوابات العالم السبع ١٩٧١، سيرة ذاتية لسارق النار ١٩٧٤، كتاب البحر ١٩٧٥، قمر شيراز ١٩٧٥، صوت السنوات الضوئية ١٩٧٩، بستان عائشة ١٩٨٩، ونصوص شرقية الذي صدر قبيل وفاته، وله كذلك في السيرة الذاتية تجربتي الشعرية التي صدرت عام ١٩٦٨ .

ترجمت قصائد البياتي، الذي يعد بحق أبرز شعراء مدرسة الواقعية الاشتراكية إلى الروسية والصينية والفرنسية والإسبانية وغيرها من لغات أوربة الشرعية. أما أبرز دارسيه من العرب المحدثين فهم إحسان عباس، محيي الدين صبحي، وصبري حافظ، وخلدون الشمعة وكما أبو ديب.

❖ ❖ ❖

القصيدة

سـوق القـرية

الشمس، والحمر الهزيلة، والذباب
وحذاء جندي قديم
يتداول الأيدي، وفلاح يحدق في الفراغ:
في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتماً بالنقود
وساشتري هذا الحذاء،
وصياح ديك فر من قفص، وقديس صغير:

'ما حك جلدك مثل ظفرك' و 'الطريق إلى الجحيم
من جثة الفردوس أقرب' والذباب
والحاصدون المتعبون:
'زرعوا، ولم نأكل
ونزرع، صاغرين: فياكلون'
والعائدون من المدينة: 'يالها وحشاً ضرير
صرعاه موتانا، وأجساد النساء
والحالمون الطيبون'
وخوار أبقار: وبائعة الأساور والعطور
كالخنفساء تدب: 'قبرتي العزيزة، يا سدوم![1]'
لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم'
وبنادق سود، ومحراث، ونار
تخبو وحداد يراود جفنه الداسي النعاس:
'أبداً، على أشكالها تقع الطيور
والبحر لا يقوى على غسل الخطايا، والدموع'
والشمس في كبد السماء
وبائعات الكرم يجمعن السلال:
'عينا حبيبي كوكبان
وصدره ورد الربيع'
والسوق يقفر، والحوانيت الصغيرة والذباب
يصطاده الأطفال، والأفق البعيد

---

[1] سدوم في التوراة مدينة قديمة دمرتها النيران بسبب إغراق أهلها في الخطيئة.

والحياة معاً.

- **قصيدة متعددة الصوت Polyphonic Poem**

والواقع أن سر هذه الحياة التي تزخر بها القصيدة يكمن في تعدد الأصوات فيها. فعلى حين أننا نجد "أنا" الشاعر، هي السائدة في القصيدة العربية الكلاسية، سواء أكان يغني ذاته، أم ينقل لنا على نحو غير مباشر عوالم الآخرين ممن تضمهم قصيدته، نفاجأ، في قصيدة البياتي، بوجود أكثر من "أنا" تطل علينا، وتملأ المشهد حيوية وتعددية واجتماعية في آن واحد.

فهناك أولاً صوت الفلاح الذي يتداول حذاء الجندي القديم بيديه مثلما يتناول الأيدي الأخرى، يحدث نفسه حديثاً مسرفاً في سذاجته الساحرة:

"في مطلع العام الجديد
يداي تمتلئان حتماً بالنقود
وسأشتري هذا الحذاء"

وهناك ثانياً هذا القديس الصغير – شبه المتعلم، كما يصفه الدكتور إحسان عباس- الذي يوزع الحكمة في هذه السوق الحقيرة، بنشر ما كان قد تعلمه، يردده دون كبير تفكير أمثالاً تنسجم غاية الانسجام مع المشهد بجملته:

"ماحك جلدك مثل ظفرك" و
"الطريق إلى الجحيم من جنة الفردوس أقرب"

وهناك ثالثاً صوت أولئك الحاصدين المتعبين، يحدثون أنفسهم حديثاً يبعث على الأسى من جانب، والتمرد والثورة من جانب آخر:

"زرعوا، ولم نأكل
ونزرع، صاغرين: فيأكلون"

وهناك رابعاً صوت العائدين من المدينة، يرثون ضحاياها. إنها الوحش الذي أخفقوا في حل لغزه، وبالتالي انضموا إلى صرعاه:

يا لها وحشاً ضريراً

صرعاه موتانا، وأجساد النساء

والحالمون الطيبون

وهناك خامساً الصوت الذي يخاطب بائعة العطور:

قبرتي العزيزة، يا سدوم!

لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر النشوم

وهناك سادساً الحداد الذي أرهق عينيه النهاس؛ والحر، والتعب، فأرسل حكمته، ينفث فيها شجونه، ويسري عن نفسه بها:

أبداً على شكلها أشكالها تقع الطيور،

والبحر لا يقوى على غسل الخطايا، والدموع

وهناك سابعاً، أغنية الصبايا، بائعات الكرم التي تتدفق دفئاً وحنيناً وتطلعاً إلى الآخر، وحباً له:

عينا حبيب كوكبان

وصدره ورد الربيع

وإضافة إلى جميع هذه الأصوات، هناك أصوات الحمر الهزيلة، وطنين الذباب، وصياح الديك، وخوار البقر، وطرق الحديد وأوار نار الكير، وصخب الأطفال. وكل ذلك يشيع في المشهد حياة، أقل ما يقال أنها مثيرة للفضول، لما فيها من جدة وغنى وتنوع.

- **تقرير مصور**

والواقع أن القصيدة تكاد تكون تقريراً مصوراً حملته إلينا كاميرا مصوّر تلفازي ركزت على لقطات موحية جداً من حياة سوق القرية، التي تبدأ بظهور الشمس وتنتهي بعيد الظهر وقد عاد كل مشارك فيها إلى كوخه الحقير الذي يتشاءب كلاً في

غاب النخيل. وربما كان هذا النمط من التصوير سر درامية القصيدة من جهة، وموضوعيتها من جهة أخرى.

- **موضوعية صارخة**

وهذه الموضوعية لا تكمن فقط في الحيز الضئيل الذي يشغله السرد narrative في القصيدة، ولا في الأصوات المتعددة التي تملؤها حياة وحسب، ولا في اللقطات الموحية المثيرة ببراعتها وسذاجتها وعمقها في آن معاً فقط، بل في الانسلاخ التام الذي يباشر فيه الشاعر قصيدته أيضاً. لقد حقق البياتي انفصالاً يكاد يكون تماماً بين آناه الشاعرة وبين عالم قصيدته، فلم يكد يتدخل في شيء. إن القصيدة غنائية Lyrical وقصصية narrative ، ومسرحية dramatic في الوقت نفسه. إنها على نحو من الأنحاء جماع لعالم الشعر، أو لنقل ارتدادة إلى أصوله الأولى. وربما كان هذا أحد أسباب جاذبيتها، واستمرار حياتها في ذهن المتلقي لمدة طويلة.

- **انغماس في الواقع**

وإضافة إلى كل ما تقدم، نلاحظ أن القصيدة غارقة إلى أذنيها في الواقع. وإذا ما تساءل المرء عن مواصفات هذا الواقع، فإنه سيجد أنه الواقع الحقير الذي طالما ابتعد عن عالم شعرنا. إنه الواقع الذي ما سما يوماً ليبلغ الشعر، وما ارتقى من قبل ليسمق إلى عالم الفن.

- **قصيدة مفارقات**

وكما هو شأن الواقع، فإن القصيدة تزخر بالمفارقات Ironies. فحذاء الجندي القديم تتناوله أقدام العديد من الجنود قبل أن يستنفد حياته في الخدمة

العسكرية. ولكنه في القصيدة، وما إن يستنفد حياته الأولى، ويبدأ مواته، حتى يمارس دوراً إيجابياً على خلاف دوره هناك في الجيش. إنه هو الذي يتداول هنا، ولكنه لا يتداول الأقدام، بل الأيدي. فهل ثمة مفارقة أكثر عمقاً من هذه المفارقة؟ إنه عالم الفقر الحافل بالمفارقات.

والحكمة تصدر عادة عن الخبرة والنضج، ولكنها في هذا العالم تأتي من القديسين الصغار الذين لم يؤتوا خبرة، ولا علماً حقيقياً، إنهم كالببغاوات يرددون ما سبق أن تعلموه، أو لقنوه، في المدارس.

وكذلك فإننا كثيراً ما نردد 'من زرع حصد'، ولكن هذا المثل الواسع الشيوع يتحول في عالم القصيدة 'من يزرع لا يحصد، وإنما من يحصد هو غيره'. وأكثر من هذا فإن هذا الغير لا يمت بأية صلة قرابة، أو ما شابهها إلى أولئك الزارعين. إن الفلاح لا يمكن أن يحلم حتى بأن يحصد أبناؤه أو أحفاده زرعه.

وبائعة الأساور والعطور، واهبة الجمال لكل ما أفسده ومن أفسده الدهر، تدب كالخنفساء. وهل ثمة مفارقة أعمق من هذا التناقض الذي يسخر الشاعر من خلاله من هذا الواقع وعلى نحو خفي عندما يجعل صوتاً ما يناديها مشفقاً ومتشفياً، وهادئاً في آن معاً:

'قبرتي العزيزة يا سدوم!

لن يصلح العطار ما قد أفسد الدهر الغشوم'.

- **إلفة حميمة**

وربما كان من المهم الإشارة في النهاية إلى أن المواجهة لهذا العالم – عالم سوق القرية – لا يملك إلا أن يجب ما فيه، ومن فيه من جهة، ويثور بما فيه وبمن فيه من جهة أخرى. إنه الفن الذي يحفز الإنسان على التغيير، على التجاوز، على البحث عن عالم مغاير لعالمه الذي يسود فيه الظلم والفقر والبؤس والجهل والبراءة أيضاً.

تضيق بنا الأرض

لـــ: محمود درويش

محمود درويش:

يعد محمود درويش أبرز شعراء فلسطين بل الشعراء العرب المعاصرين، وربما كان من أكثرهم شهرة ونشاطاً، ولد عام ١٩٤١ م في قرية "البروة" في فلسطين المحتلة، وتلقى دراسته الابتدائية في مدرسة الـــ"الأونروا" في مخيم الدامور في لبنان، والثانوية في مدينة الناصرة في فلسطين المحتلة عام ١٩٤٩ م. وكان أبرز ناشطي الحركة اليسارية فيها إلى أن خرج منها واختار الحياة في المنفى متنقلاً بين العواصم العربية والأوربية، ومشاركاً فعالاً في النضال الوطني لاستعادة حقوق الشعب العربي الفلسطيني المشروعة في تقرير مصيره وإقامة دولته المستقلة. وقد اكسبه فنه ونضاله مكانة مرموقة في الوطن العربي والعالم، ورشح للعديد من الجوائز العربية والعالمية. يقيم الآن في رام الله حيث يصدر منها مجلة الكرمل الفصلية. من أبرز أعماله:

المؤلفات الشعرية:

أوراق الزيتون ١٩٦٤، عاشق من فلسطين ١٩٦٦، آخر الليل ١٩٦٧، العصافير تموت في الجليل ١٩٦٩، حبيبتي تنهض من نومها ١٩٧٠، أحبك او لا أحبك ١٩٧٢، محاولة رقم (٧) ١٩٧٣، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ١٩٧٥، أعراس ١٩٧٧، مديح الظل العالي ١٩٨٣، حصار لمدائح البحر ١٩٨٤، هي اغنية هي اغنية ١٩٨٦، ورد اقل ١٩٨٧، ارى ما اريد ١٩٨٨، احد عشر كوكباً ١٩٩٢، لماذا تركت الحصان وحيداً ١٩٩٥، سرير الغريبة ١٩٩٩، جدارية ٢٠٠٠، حالة حصار ٢٠٠٢، لا تعتذر عما فعلت ٢٠٠٤.

المؤلفات النثرية:

ذاكرة للنسيان ١٩٨٩، الرسائل: محمود درويش ١٩٩٠، شيء عن الوطن ١٩٧١، عابرون في كلام عابر ١٩٩١، في وصف حالتنا ١٩٨٧، وداعاً أيتها الحرب، وداعاً أيها السلام ١٩٧٤، يوميات الحزن العادي ١٩٨٤.

ومن أبرز دارسيه عبد الكريم حسن، ورجاء النقاش، سعيد أبو خضرة، إبراهيم خليل، أحمد الزعبي، تهاني شاكر، آفنان القاسم، شاكر النابلسي، وغيرهم كثير.

❖ ❖ ❖

القصيدة:

تضيق بنا الأرض

تضيق بنا الأرض. تحشرنا في الممر الأخير، فنخلع أعضاءنا كي نمر
وتعصرنا الأرض. يا ليتنا فمحها كي نموت ونحيا. ويا ليتها أمنا
لترحمنا أمنا. ليتنا صور للصخور التي سوف يحملها حلمنا
مرايا. رأينا وجوه الذين سيقتلهم في الدفاع الأخير عن الروح أخرنا
بكينا على عيد أطفالهم. ورأينا وجوه الذين سيرمون أطفالنا
من نوافذ هذا الفضاء الأخير. مرايا سيصقلها نجمنا.
إلى أين نذهب بعد الحدود الأخيرة؟
أين تطير العصافير بعد السماء الأخيرة أين تنام النباتات بعد الهواء الأخير؟
سنكتب أسماءنا بالبخار الملون بالقرمزي
سنقطع كف النشيد ليكمله لحمنا.
هنا سنموت.
هنا في الممر الأخير.
هنا أو هنا سوف يغرس زيتونة... دمنا.

تدريبات

اقرأ نص القصيدة وأجب على ما يلي من أسئلة بدقة ووضوح:

١- يشكو الشاعر الأرض لأنها تضيق بقومه، وتعصرهم. فهل هي الأرض حقاً من يفعل ذلك؟ أم أن طرفاً آخر يقوم بذلك؟

٢- كيف يموت القمح ويحيا؟ اشرح ذلك.

٣- يقتل الشاعر وقومه الآخرين في دفاعهم الأخير عن الروح، ثم يبكون على عيد أطفالهم. ويرمي الآخرون أطفال الشاعر وقومه من نوافذ هذا الفضاء الأخير. هل تروقك هذه المقارنة؟ ماذا يعجبك فيها؟ اشرح ما تنطوي عليه من مفارقات.

٤- 'بعد السماء الأخيرة'، 'بعد الهواء الأخير'، ماذا يكمن في رأيك؟ هل يشير الشاعر بذلك إلى عبث المضي إلى ما بعد السماء الأخيرة والهواء الأخير؟، وما الخيار الذي يرشحه النص؟

٥- ماذا يعني الشاعر بكتابة الأسماء بالبخار الملون بالقرمزي؟

٦- 'هنا سنموت': هذا ما يراه الشاعر، ولكن هل الموت هو النهاية حقاً؟

٧- ماذا يحمل الزيتون من دلالة في رأيك؟

٨- ضع عنواناً بديلاً للقصيدة.

٩- أي شاعر يمكن أن يكون صاحب هذه القصيدة؟

١٠- أجمل صورة راقتك في النص؟ اشرحها وبين موطن الجمال فيها.