

براءة الخنائب

قصة / جمال الدين إلتيش.
ترجمة: حسين عمر سباهيتش.

«قصة واقعية من ذكريات شهود عيان — حوار بين كاتب المقالة والمرأة التي نجت من مذابح الصرب».

المكان: القرى المسلمة الواقعة في جنوب غرب البوسنة والهرسك.
الزمان: أثناء الحرب العالمية الثانية.

- داموا القرية، يا بني. باغتنا قبل ليلتين. محرم أوسميتش وخديجة أوسميتش ورجاله - تقول، وتحكي حديث الهاربين أمام الصرب: الموت للنازيين، يا محرم - يصرخ حسن غورانش.

- الموت للشعب البري يا حسن - صرخت خديجة.

- يا محرم، ما الذي تقوله هذه. يا أخي في الله؟ - يسأله حسن.

- لا شيء - أجاب - دعك عن هذيان النساء. - قل لنا، يا محرم يا بني، إذا كان لكلامها أي معنى؟

- ليس له معنى، يا أخي!

- وكانوا كلهم هاربين أمام عصابات الصرب الشتيك.

- هل كان محرم قد انضم إلى جيش التحرير؟

- نعم، كان في جيش التحرير، وهو على قيد الحياة إلى الآن. هو ومصطفى، وقد قُتل عثمان، وصالح، ورجب، وعمر، ومات إبراهيم. كلهم من بيت أوسميتش.

- وكانوا جميعهم في جيش التحرير؟

- نعم، جميعهم. عندما لحق بهم مصطفى في زافنو (عضية مجاورة للقرية) كان سابعهم. وقبلها كان أجيرا عند جول آغا بروزور (٢)، وهرب منه، ثم لحق بجيش التحرير في زافنو. كان سابعهم. وهكذا. كيف يسمونه؟ هذا رفعت غوروفيتش، نعم، كان سادسهم، ومصطفى أوسميتش سابعهم.

- ومن أين رفعت غوروفيتش هذا؟ من بروزور؟ - من بروزور نفسها، كانوا يحصدون ويرصون زرم السبيل على الكومة. ثم جيء إليهم بالسلاح

فبدأوا يدافعون عن القرى. وهؤلاء من كوفاتش بوليه (٣).

كانوا يصرخون: الموت للنازيين - محرم هذا. فأجاب حسن غورانشيش، وكانت بنته قاضية زوجة لفاضل: الموت للنازيين يا محرم! فأجاب خديجة: الموت للشعب، يا حسن.

- وما الذي قصده بكلماتها تلك؟

- وهي الأخرى كانت في جيش التحرير. هربت مع ابن عمها محرم، تسَلَّت من نافذة البيت. وكان زميله زوباتس (كرواتي كاثوليكي) يعني: يا خديجة، يا جمالك. سيأتي ميله ليأخذك! عدو الله، يريد اختطافها وأخذها إلى قريته.

- وكان يضرب المثل بجمالها؟

- نعم، كانت الكلمات تعجز عن وصف جمالها.

- ولكن قل لي: ما الذي أردت بقولها - الموت للشعب؟

- أردت بذلك أن الصرب الشتيك يطاردونهم، ولكنها خافت من محرم أن تنصح عن ذلك صراحة. جاء محرم مع رجاله إلى قرية بلوشه على مقربة من قريتنا، ثم هاجم الصرب قريتنا! كانوا ثمانية عشر ألفا!

- ثمانية عشر ألفا!

نزلوا في كوفاتش بوليه، وكان ذلك يوم الخميس بعد صلاة العصر، وخرجوا من القرية صباح يوم الاثنين.

- ومن أين جاء هؤلاء الشتيك السفاكون؟

- جاءوا من كل مكان. من الجبل الأسود (٤) اجتمعوا من كل مكان. ثم ذبحوا رجال قريتنا ذبحوا ستة وستين مسلماً في قرية كوفاتش بوليه وحدها.

معاذ الله!

- بعد رجوعنا إلى القرية وجدناهم مذبحين، وقد جمعوهم في شكل الكومة، وحدث زوجي مرمياً هكذا (تشير بيدها). قبض رجله هكذا وأرسل رجله اليسرى. ويده اليمنى على صدره

وينزف الدم من رقبته، ولم أجِد قطرة دم على قميصه! أحضروه آخرهم، ثم ذبحوه. فلما رأى الآخرين المذبحين المكومين، عرف مصيره، فصاح: يا فاطمة: ويل لأولادي الأربعة! يا سبعة جروحي (٥) فانقضوا عليه وأضجعوه وذبحوه! نعم، يا بني!

- رحمة الله عليه، وكان زوجك؟ وكم كان عمره آنذاك؟

- كان قد بلغ الثمانية والثلاثين أو الأربعين. أظنه ولد سنة ١٩٠٦ م.

- ومتى حدث هذا، في أي وقت؟

- يا بني، لست أذكر تماماً الآن، ولكن مضى عن ذلك ما بين ست وأربعين إلى ثمان وأربعين سنة.

- وذبحوا ستة وستين مسلماً؟

- نعم، ذبحوا ستة وستين مسلماً من قريتنا، في ذلك اليوم. وقبله ليلة حاصروا القرية، وأشعلوا النيران من جميع الجهات، حتى لا يفلت منهم أحد. وقد أمسكوا محمد دوفنيك ووضعوا السكين على نحره، فصاح: يا ويلي.

من أين سيعيش تسعة أولادي، فلذات كبدي؟ - فصنعه السفاك الصربي وصرخ في وجهه: قم واذهب - فأخذ أولاده إلى الغابة القريبة. وكان مصطفى طباقي قد لاذ بالغابة أيضاً، ولكن

المسكين التفت وأبصر القرية تلتهمها ألسنة النيران فرجع إليها. - إذا أحرقوا عائلتي وكل ما أملك، ليس لحياتي بقية بعدهم! - قال ذلك ورجع. وما أن دخل القرية حتى أمسكوا به من رقبته وذبحوه.

- وأنت؟

- ثم أحرقوا الناس والبيوت. وكنا خمس نسوة وقد صعدنا إلى تل قريب. ومروا بأخي وإبراهيم أمامي، فنظر أخي إليّ وعيناه تذرفان، وما أن مروا بنا خطوات حتى أطلقوا عليه النار من البندقية وقتلوه، ثم أخذوا إبراهيم وذبحوه، ورأينا أنه لا نجاة لنا، فانتظرنا حتى لحقت بنا عجوز وقالت: - يا بني، قد حاصرت النار بنتي زلاته في الاصطبل، ستحترق!

- أين؟ قلت، وأخذت ابني الكبير يوسف، وميرث من تحت شجرة، ولم أر منهم أحداً، حتى قال لي ابني يوسف إنه رأى الصرب يحرقون شجرة سكن تقطر دم، وأنقذت زلاته من الاصطبل

وأخرجتهما من الباب الخلفي، وكان أحد جانيهما قد اصفر من شدة النار؛ لأنها قررت البقاء وفضلت الاحتراق في النار على الوقوع في أيدي الصرب. مخافة أن ينالوا من عرضها - وهي على قيد الحياة إلى الآن. ثم أخذنا من بقي من البنات الصغار وتوجهنا فوق المراعي إلى ينبوع قريب. واختبئنا في الغابة. ومن هناك قصدنا قرية أوراشاس وطنناها قد سلمت من السفاكين؛ لأنها تقع على المرتفع فوق قريننا. وعندما اقتربنا منها وجدناها تحترق مثل قريننا، فبتنا ليلتنا تلك في الغابة. نحن خمس نسوة وأربع بنات صغار.

- ولم تنتظري ذهاب الشتيك من القرية؟

- بلى. انظرنا ذهابهم. ورأينا أن كل شيء قد احترق. وفي الصباح رجعنا إلى القرية ووجدنا أربعة بيوت فقط قد سلمت، ففترقنا فيها. ولم نجد فيها بساطاً نترشمة، ولا لزمة أكل ولا شربة ماء ولا ما تستر به ولا ما نتغله. وكان في حجري ثلاثة من أولادي الصغار وفي بطني ولد رابع!

- وأين كان رجالك؟

- ذبحوا.

- ولم تصل الجنازة عليهم أحد؟

- كيف بضائي عليهم، يا بني. ونحن نلتفت بسمة ويسرة من أين سيباغثوننا ليقضوا علينا وعلى هؤلاء الأولاد الصغار الذين لم يبق لنا سواهم؟ - ولكن. وضحي لي هذا: عندما اقترب الصرب من القرية أين كنت وأين كان زوجك، ورحمة الله عليه؟

- كنا في البيت.

- هل عرفتم شيئاً عن هجومهم؟

- نعم. عرفنا؛ لأنهم حاصروا القرية وأشعلوا النيران حولها، وجاء محمد آخر زوجي يسأل: ما العمل، يا محرم؟

- ما العمل؟ اهرب من البيت!

- ولكن ما مصيرك ومصير الصغار؟

- ليكن ما يكون، عليك أن تنقذ نفسك؟ فقال محمد: يا الله، بسم الله الرحمن الرحيم، وقفر من الشافدة، ولكن صاحبت زوجته باكية - قطع الله لسانها: - لمن تركنا؟ فرجع وجلس معنا. ثم داهسوا البيت وصرخوا: هنا اختبأتم؟ هكذا تجلسون وتحدثون؟ وأمسكوا بزوجي فلم أدر عنه شيئاً حتى رأيته ميتاً.

- وكانوا يأخذون الرجال فقط؟

- أخذوهم جميعاً، جمعوهم وذهبوا بهم ليلاً. أعد الله شرهم عن كل الناس! أدعو الله أن تسترني بربة القبر قبل أن أشهد الحرب ثانية! من لم يعيش أيامها لا يمكن أن ينجل أهوالها!

- وكيف عشت مع صغارك بعد ذلك؟

- عشت أيام الفقر والبؤس والحسرة. أخذوا مني ثوباً وبقرة، وبقيت لي ثمران وشيء من

العلف. وجاء شقيقني الذي بقي على قيد الحياة وباع ثوباً أو شيئاً من العلف، ثم أعطاني ثمن ذلك، فكننت أحضر للأولاد كسرة خبز أقسمها بينهم. ولست أنا وحدي، بل تحمل معي هذا الفقر والبؤس أكثر من أربعين امرأة ترملن في مجزرة القرية.

- ومن كان قائدهم؟

- كان يدعى "لوغو". له لحية كثيفة. وأنا لم أره، ولكن سمعت أنه كان يتقدمهم ويحمل فوق عصي الراية الصربية رأس أحد المسلمين. وقع ذلك في الصباح الباكر. يطلقون النار من البنادق من كل الجهات، ويغنون ويفرحون. يغنون بكل ما يؤذي المسلمين ويدنس مقدساتهم. ثم هربنا إلى الغابة القريبة.

- يفرحون وهم يقتلون ويحرقون؟

- كيف لا يفرحون وقد ذبحوا المسلمين في القرى؟

- وهل كانت هناك قرى كرواتية (كاثوليكية)؟

- نعم ولكن لم يبق منها شيء. لم ينج من الذبح غير رجل واحد. حمل الشتيك (الصرب) أمامهم علماً كرواثياً، فخرج أهالي القرى لاستقبالهم. فأخذهم الصرب وذبحوهم واحداً واحداً. هذا جيشكم قادم - قالوا للكرواتيين. - هل انضم الكرواتيون إلى كتائب أوستاشا (٦).

- نعم. انضم أكثرهم. وذهب بعضهم إلى جيش التحرير بقيادة تيتو الرئيس الشيوعي السنك. قبل ذلك بأيام جاء ثلاثة منهم. وقال أحدهم لزوجتي أخي: لم لم تذهبي إلى جيش التحرير (مستهزئين بها)؟ فقلت له: أنت الذي أخذت الرغيف من أمام أطفالي قبل يومين! فضحك وخرج قائلاً: لا، لست أنا.

- وهل كان الكرواتيون "أوستاشا" يقتلون ويذبحون المسلمين؟

- نعم. كانوا يفعلون مثلما يفعله الصرب الشتيك. كلهم على نمط واحد. ليس بينهم فرق.

- أنت ولدت هنا في قرية كوفاشيفوبولي. وهنا تزوجت، ولكنني لا أعرف اسمك كاملاً؟

- اسمي فاطمة زهيش. بنت سليمان وسالمة. ورحمة الله عليهما.

- وبعد المذبحة كيف عشت مع الأطفال الصغار؟

- كنت أحضر لهم العشب وأضجعه على النار وتأكل. ثم دعانا فرانكو (كرواتي من قرية أخرى) فأعطانا شيئاً من السلاح والسكر وبعض النقود وقابلنا على الباب ميله روباتس (كرواتي) وقال: ما هذا، بالينكا (٧)؟ هكذا يقول! استغفر الله وأتوب إليه! فصاح فرانكو في وجهه: امسك. احبس يا

حمار ابتعد عن الأيتام والمساكين! دع المساكين يدخلون بيتي لأعطيهم لقمة يستردون بها أنفاسهم من الجوع، بعد أيام كان ميله زوباس أول من قتل في بروزور.

- وهل كان ميله في عصابات أوستاشا؟

- نعم. وبعد ما نقلوا فرانكو إلى وظيفة أخرى، إلى بحيرة راما. استدعانا هناك. وفي الطريق رأينا رجال أوستاشا (الكرواتيين) وقد قبضوا على خديجة؛ لأنها كانت تطبخ لجيش التحرير. وهي الآن زوجة ويسيل علبتش في سرايفو. وأرادوا قتلها مع زوجها، فقلت لفرانكو باكية قبضوا على خديجة ويريدون قتلها! فخرج ولحق بهم وأنقذها. هكذا كان قلبه رحيماً وعطوفاً على الأيتام. عاش في راما وهناك مات بعد الحرب.

- هذه الناحية، هل كانت فيها قرى مسلمة فقط؟

- نعم. كلها قرى المسلمين. وهناك في وادي النهر سكن الكاثوليك الكرواتيون وتحولوا إلى كتائب أوستاشا. كلهم. كم تحملنا من الخوف والنزع آنذاك؟ ذات صباح خرجت من البيت ورأيت أربعة من الكرواتيين، وعلى قبعاتهم حرف "يو".

- شعاع عصابات أوستاشا الكرواتية المتطرفة فقلت لا حول ولا قوة إلا بالله. ورجعت إلى البيت فزعة. يا حسن، يا حسن! كنت أنادي دون جدوى. وكان لنا فتحت الباب برجلي وأيقظته: يا حسن، ها هم أوستاشا أمام باب البيت. نكلت أمك! فقام وأمسك باليدقيبة وهرب. ثم قبضوا على عمر وبكر وأرادوا اقتيادهما إلى القرية الكرواتية، فاعترض طريقهم محمد أو سميتش وقال: أحلوا سبيلهم. وإلا أحرق قريبتكم بمن فيها - فأطلقهم الكرواتيون. وذات يوم كان رجال جيش التحرير يلاحقون بوزو الصربي من قرية مجاورة، فصحب بي. يا زوجة محرم، أنقذي، مالي في الدين عرك! فتلفت له حظيرة الدجاج فاحتبأ هناك حتى مر رجال الجيش. ثم أحضرت له نصف رغيف في الليل. بعدها بأربعة أشهر جاء يادي.

- من هناك - قلت - بوزو - أجاب: حدث لشهيد لي عند محمد في بروزور أنني لم أقتل أحداً، كي أمسكهم. ومن بعد رجعت وخرج في الطريق إلى أمه، قلت له:

- انتظروا هب، مسسكك إلى أمك لأحد معها هدية الشجرة بمقدك. وكذب أمه تصال اليوم في محال واحداً سرح - وسكني عبد - بوزو، يا ودي، - حرج فمي! - صرح -

ولو كان قلب الأسفل صحح لي على حالهم - اسمها يوش. أعد الله ذراهم ذبحهم عدا! قلت لها: أي شهيد الشجرة! هب - هب - ففاد!

صبرا

سليمان سالم السناني

وتسّر قلبي وأهدبني سفين
وبأحداقي بحاراً من أنين
عزف الحزن بقلبي لحنة
فتوارى في لظى اليم السفين
عندها.. لاحت لعيني طفلة
تنقش النضر بأحجار وطن
قلت: «يا صبرا» - كذا سميتها -
أذهبي للهـ وخلي الثاثرين
* * *
هتفت: «يا عام» أتى لي يد
تطلب اللهـ وبطل المعتدين
أبعدوا قومي ضحى عن أرضهم
ففؤاد القديس مقطوع السوتين
كيف ترجو مقلّة نوماً وفي
أرض إبراهيم مقهـ وورّ سجين
أشعلوا النيران كي يلقوه في
جمهرها فارتاح في ذاك الكمين
إذ غدا برداً.. سلاماً.. رحمة
لخليل الرب.. يضلّي الحاقدين
شعب إبراهيم أمسى جندوة
من بكاء.. من مضاء.. من حنين
ساقه للنار وغد حنينا
جف ماء العزّ وانحطّ الجبين
أين أنتم؟.. قد سألنا لم نجد
من يداوي غصة القلب الحزين
قيل: ماتوا قيل: آتون إلى
نصركم والعزم منهم لا يلين
لم نصدق بل تمنينا بأن
نجرع الصبر بكأس من يقين
كي تذوب اللهفة الحريّ فلا
نرتجي بعد انتفاض الخاملين
أبشري أرض النبوات إذن
سوف نهدي الأرض باسم الأمنين
سوف نحيا في حمى أعدائنا
ما ألدّ الذلّ عند الميتين!
* * *
تسركتني طفلتي «الشكلى» وقد
خلقت قلبي - بما قلت - طعين!
لست أدري أي جرح أشككي
جرح «صبرا» أم جراح «المعدين»

فقامت تبكي وتقبلني كأنني بنتها. وبعدها كانوا
يعتنون بي ويساعدوني، ثم، يا جمال يا بني،
أصابته صاعقة على باب البيت يوم عيد الإضحى،
فمات.

- وهكذا انتهى!

- نعم، يا بني، كم تحمّلنا وكم دقنا من مرّ
الأيام؟ سترك وحفظك يا رب!

- ودفتم سنة وستين رجلاً من رجال القرية؟

- نعم، نحن النساء دفناهم في القبور، ودفنا
زوجي محرماً. رحمة الله عليه. لا أدري كيف لم
يفارقني عقلي وصوايي! وأولادي صغار لم
تخف في الغابة لما بقي معنا من الذكور غير هؤلاء
الأولاد الصغار.

- كم كانت أعمارهم؟

- ابني يوسف كان قد بلغ التاسعة، وإبراهيم
كان في الخامسة، وبنتي قاصية كانت في
السابعة، كلهم صغار أيتام.

- ومتى أنجبت الولد الرابع؟

- بعد أن أحرقت الشتيك قرينتنا بأربعة أشد
أنجبت الولد الرابع، عاش سنة ومات. الحمد لله
يا بني إذ قدر له أن يموت! وأنا مسكينة ماذا أفعل
به؟

- وهل كان في مسجدمك إمام؟

- نعم، ولكن ذبحه الصرب الشتيك.

- وماذا كان يسمى؟

- كان يسمى مصطفى يوسف. ومات الإمام
الذي كان قبله. وكان يدعى حسين غورانشيتش.
لا أذكر متى ذهب ليدرس في مدرسة الأئمة
والخطباء. ولكن أذكر عودته جيداً. وكان يطلب
العلم في اسطنبول ثماني عشرة سنة، ثم مات،
وجاء مكانه ابنه يوسف. وأنا تعلمت أسس الدين
وتلاوة القرآن عنده. وبعد وفاته جاء حسين
بوكفيتش، وبعده جاء الإمام مصطفى. عمرنا له
بيتاً قرب المسجد، وعاش معنا حتى ذبحه
الشتيك.

- ذبحه الشتيك؟

- نعم، الصرب، يا بني. أطلقوا عليه النار من
البندقية، ثم أمسكوا به وذبحوه! وكانوا يقتلون
ذبحاً أكثر مما كانوا يطلقون النار عليهم. يعتبرون
إطلاق الرصاص على المسلم رحمة، لذلك كانوا
يذبحون بالسكاكين، نعم يا بني، يا جمال، هكذا
كان..

(١) ثوار تيتو كان يقال لهم: بارتيزاني أي الحزبيون

(٢) مدينة صغيرة في غربي البوسنة.

(٣) اسم القرية

(٤) جمهورية تقع جنوب شرقي البوسنة.

(٥) كلمة يعبر بها عن شدة الألم والتحسر.

(٦) هي العصابات الكرواتية المتطرفة.

(٧) كلمة تحقير للمسلمين والأتراك.

قراءة

نقدية

لقصيدة

صبرا

عماد حمزة الربيع

بين أيدينا الآن قصيدة للشاعر «سليمان السناني»، وهي تعالج موضوعاً حاسماً في حياتنا الإسلامية وهو: واقعنا المؤلم، سوى أنها تناولته جزءاً لا كلاً؛ وذلك عن طريق طرح مأساة إخوتنا المبعدين عن أرضهم في فلسطين.

يقيم الشاعر حواراً في خياله بينه وبين طفلة فلسطينية يختار لها اسم (صبرا) تشخيصاً لأبعاد القضية في صوت هذه الطفلة الجريحة. ثم يطلق الاسم نفسه عنواناً للقصيدة، تأكيداً للقضية نفسها.

مدخل

يبدأ الشاعر قصيدته بداية رقيقة، فيرسم لنا: وترّاً، وسفيناً، وبحراً. ويحدّد لنا معالم المشهد حين يربط هذه العناصر بشعوره؛ فيجعل قلبه ذلك الوتر، وأهدابه تلك السفين، وحين نتساءل عن بقية هذا المشهد الجميل، نصطدم بمראה الألم؛ فذلك الوتر عازفه (الحزن)، وهذه السفين تغرق في (بحار الأنين)!

ولا نكاد نفقّ من هذه الصدمة حتى نلمح مع الشاعر طفلة «تنقش النصر بأحجار وطن» فيصوّر لنا الشاعر (أطفال الحجارة) من خلال هذا الشطر البارع، فهؤلاء الأطفال لا يقذفون أحجاراً، وإنما ينقشون وجه النصر بأيديهم الصغيرة.

وهنا يتركنا الشاعر لبدأ حوار مع طفلة التي دعاها (صبرا) تجسّداً لذلك المخيم الذي أنهكته المذابح، فلم تُبق من أهله سوى هذه الطفلة. وحين يدعوها الشاعر إلى ترك الحجر، واللهو بدمية، تحييه بكلمات تظهر لنا من خلالها تلك الطفلة، وليس فيها من معاني الطفولة سوى هذا الوجه البريء، وهذا الجسد الغضّ، أما العقل والفؤاد فكهل وشيخ. وتستمر الطفلة في سرد أحزانها، فتشكو إبعاد قومها عن أرضهم، وزجهم في السجون، وبؤس هذا الشعب وآلامه، كل ذلك ولا مجيب لهم من إخوانهم، أو غيرهم.

ثم تستحيل نبرة الألم في صوت هذه الطفلة إلى يأس، وتهكم، لتختتمها بحكمة موجعة: «ما ألدّ الذل عند الميتين!..».

وها هنا ينتهي المشهد، ويسدل الشاعر ستاره بسؤال حائر ينقله إلينا عبر كل هذه الرحلة الشعرية، ويلخصه لنا في قوله:

«لست أدري أيّ جرح أشتكي .. جرح صبرا أم جراح المبعدين».

فلا نملك إلا أن نشعر بالسؤال نفسه، ونفس الحيرة تتابنا، وتشعل في أفئدتنا جمرّة لا تنطفئ!

١ - الأسلوب

يقول أحد النقاد: وما الشاعر إلا راو يخبر في قالب جميل عن انفعالات نفسه وتموجات عواطفه وآماله وتقلّبات أفكاره في كل ما يسمعه ويراها ويشعر به^(١).

فالشاعر - أولاً وأخيراً - إنما هو ناقلٌ للعواطف، وأحاسيس القلوب، وهو يتخذ لذلك أساليب متعددة، ومراكب مختلفة لشعوره.

شاعرنا سليمان في قلبه حرقة، وفي حلقه غصة، وهو يرفض أن يحترق قلبه بمفرده، وأن يغصّ بالألم وحده، بل يريد أن ينقل إلينا الألم نفسه، فلا يخاطبنا بلسان نفسه، وإنما يتخذ لمشاعره قناعاً مؤثراً، هو هذه الطفلة التي أسماها «صبرا»، وليست - في الحقيقة - سوى نفسه الجريحة، وكل شكاوى صبرا وآلامها إنما هي شكاوى الشاعر وآلامه، يثبها عبر هذا الإطار الحوارية الذي يتسع لاستيعاب شتى مخبات الشاعر.

٢ - البناء الفني

يبني الشاعر قصيدته على شكل حوارٍ قصصي. ينقسم في هيكله العام خمسة أقسام:

- القسم الأول: هو مبتدأ القصيدة ومطلعها، وقد أحسن الشاعر فيه بهذه المناجاة اللطيفة التي يذلف منها إلى القلوب:

وترّ قلبي وأهدابي سفيس .. وبأحداقي يحارب من أين
عزف الحزن بقلبي لحناً .. فتوازي في لظى التهم السفين
وليس يغصّ من شأن هذا المطلع سوى اضطراب الترتيب في بعض

لجاء معناه أتم؛ فالهوان إنما هو موت لا خمول!

- ثم تتحول نبرة الشاعر في القسم الرابع إلى وجهة مختلفة تماماً، فيقلب الألم تهكماً وبأساً حين تبشر الطفلة قومها - لا بجيش جرار، أو نصر مبين - بل بهزيمة أخرى، وهوان جديد، وهو تسليم الأرض إلى المعتدين، بل (إهداؤها إليهم)، وباسم من؟ باسم (الأمنين)؛ فتؤدي لفظنا (تهدي، والأمين) دوراً كبيراً في المعنى، وإن كان لم يؤد في الحقيقة إلا من خلال البيت بعده؛ فالبيت الأول لم يحدد لنا صورة الأعداء الذين أهديت إليهم الأرض، حيث يقول:

«أبشري أرض الثبوت إذن .: سوف نهدي الأرض باسم الأمنين»

لكن البيت الثاني هو الذي يرسم لنا هذه الصورة حيث يقول:

«واضطجعنا في حمى أعدائنا .: ما ألد الذل عند الميتين!»

ولو أكمل الشاعر صورة مقدساتنا وهي تهدي لأعدائنا في سياق متصل، لكان ادعى لإثارة العاطفة بدلاً من توزيع الشعور بين البيتين بحثاً عن المعنى. ثم يختم الشاعر هذا القسم، وينهي المحاوراة بتأكيد لاستساغتنا لهذا الذل حين «اضطجعنا في حمى أعدائنا» ثم بصورة حكمية رائعة «ما ألد الذل عند الميتين!»، والتي تحكي أنفاس بيت المتني المتقدم.

- أما القسم الخامس فهو نهاية القصيدة، والحوار، وأثر كلام الطفلة في نفس الشاعر حين تركت قلبه (طعناً بما قالت). ورغم أن القافية قد اضطرت الشاعر أن يسكن الحال المنصوبة (طعين) إلا أن هذه الوقفة في السكون تصور لنا الوقفة نفسها التي وقفها الشاعر متأملاً طفلة وهي تبتعد.

كما تظهر لنا براعة الشاعر في هذا الشطر من حركة الشد والجذب التي صنعها بالجملة الاعتراضية التي فصلت بين الصفة وموصوفها في البيت، يقول:

«تركنتي طفلتي الثكلي وقد .: خلفت قلبي - بما قالت - طعين .

٣ - الغرض :

وينهي الشاعر قصيدته بسؤال يلخص لنا لب القضية التي أراد إثارتها، وهي قضية المبعدين، إضافة إلى قضية تلك الطفلة وأماليها الذين يعيشون الذل والهوان . ويرون أجليهم يدبحون بأيدي عصابة من الأوغاد، إضافة إلى عدم شعورهم بأي رباط يربطهم بإخوانهم في الدين والعقيدة، أو إنسانية ترعى حقوقهم المهضومة، وتأسر جراحهم النازقة!

٤ - أدوات الشاعر الفنية

يستخدم الشاعر لنقل كل هذا الزخم الانفعالي: عدة أدوات.

- فاداته الفنية الأولى هي لغته القوية النسيج، المحكمة البناء، والتي نلاحظ فيها جانب السهولة والعذوبة أكثر من جانب الجزالة والفخامة. فلا يكاد يوجد بيت في القصيدة يستغل قلباً، أو تركيباً يعضلنا، أو لفظة تنفر عنا، مع ملاحظة أن الألفاظ في كل قسم من القصيدة ملائمة لطابع هذا القسم، ونبرة الشعور فيه.

- ثانياً: الصورة: وتكاد الصورة تكون أداة الشاعر المفضلة في قصيدته، بل قد يدهشك أن تعلم أن أكثر من نصف أبيات القصيدة إنما هي صور شعيرية! ونلمح براعة الشاعر في هذا الجانب من خلال روعة تلك الصور، مثل:

«وتر قلبي، أهدابي سفين، بأحدقي بحار من أنين، تنقش النصر، شعب إبراهيم أمسى جدوة، جف ماء العز، انحط الجبين، .: إلى آخر تلك الصور».

كما تلمحها في: صورته المركبة، كقولته: «وبأحدقي بحار من أنين»

معانيه؛ إذ إن في الشطر الأول: «وتر قلبي، وأهدابي سفين»، معنيين لم يكتملاً، ونجد الشاعر يخبر في الشطر الثاني عن المعنى الثاني (المعطوف) «وأهدابي سفين»، فيقول: «وأحدقي بحار من أنين»، فتتعلق السفين بالبحر، لكنه لا يخبر عن المعنى الأول «وتر قلبي» وهو (المعطوف عليه) إلا في البيت الثاني حيث يقول: «عزف الحزن بقلبي لحنه»، فيكتمل لدينا مشهد الوتر والعازف، بعد هذا الاضطراب الذي اضطّر الشاعر اضطراباً إلى إعادة لفظة «السفين» مرة أخرى في عجز البيت الثاني، بل وفي المكان نفسه من الصراع، وكان المعنى مرتبطاً في أعماق الشاعر، إلا أن لغته قد خانت في حكاية هذا الترتيب.

- القسم الثاني: هو بداية الحوار أو القصة، يبدؤها الشاعر بداية طبيعية حين يلمح تلك الطفلة وقد استلّت حجراً مكان اللعبة، فبدأ في محاورتها لتجيب هي برصانة تنفي عنها صفة الطفولة، وتؤكد أن الشاعر إنما استخدمها رمزاً يحكي آلامه التي تتوزع في هذا القسم الذي يحكي آلام المبعدين، والمعتقلين، عن طريق المداخلة الزمانية والمكانية البارعة بين قصة إبراهيم عليه السلام في القديم، وقصة هذا السجين المقهور في (أرض إبراهيم)، فيكتمل البعدان: الزماني والمكاني، يقول:

«كيف تـرجو مقلّة نوماً وفي .: أرض إبراهيم مقهور سجين؟ أشعلوا النيران كي يلقوه في .: جمرها فارتاح في ذاك الكمين .: إذ غدا برداً، سلاماً، رحممة .: لخليل الرب يصلي الحاقدين» ويكاد يكتمل إعجابنا بهذا المقطع لولا أن لفظة (ارتاح) تنشئ ثغرة فيه؛ فيجاء أتمها لا تتناسب ومعنى البيت؛ لأن الموقف هنا موقف خوف وأمن، لا تعب وراحة!

ومراد الشاعر أن يصف حال من ألقى في النار فأيقن الهلكة حتى تداركته رحمة الله فاطمأن بها، وغاية ما يشعر به هو الأمن والطمأنينة، لا الراحة والسكون! كما أن الكمين هو المكان الذي يستأمن فيه حتى تحين لحظة الانقضاض، وليس الكمين مكاناً يستراح فيه، أو يُخلد إليه!

- ويحكي القسم الثالث جانباً من آلام الشاعر، وهو هوان المسلمين، وتركهم إخوانهم يعانون. والشاعر لا ينتقل إلى هذا القسم بفجاجة، بل يتخلص من القسم السابق ببراعة حين يجعل هذا الهوان طرفاً يسوق فيه (وغداً) شعب إبراهيم إلى النار، يقول:

«شعب إبراهيم أمسى جدوة .: من بكاء من مضاء من حنين، ساقه للنار «وغداً» حينما .: جف ماء العز وانحط الجبين» ويستمر الشاعر في حكاية قصة الهوان عن طريق سؤال يطرحه على لسان الطفلة: «أين أتم؟ قد سألنا لم نجد .: من يداوي غصة القلب الحزين

[ثم تجيب عنهم]

قيل ماتوا، قيل أتون إلى .: نصركم والعزم منهم لا يلين .

[ثم تخلص إلى النتيجة] :

لم تصدق بل تمسينا بأن .: نرجع الصبر بكأس من يقين . كي تذوب للهفة الحري فلا .: نرتجي بعد انتفاض الخاملين» ولو ختم الشاعر هذا القسم بلفظة غير (الخاملين) لكان أدل على المعنى؛ إذ إن المسلمين اليوم لا يعانون خمولا، بل سباتاً على أقل تقدير، ولفظة (الخاملين) ضعيفة الدلالة على هذا المعنى، وليست تلائم مقصود الشاعر.

ولو وعى الشاعر استخدام المتني البارع لإحياءات (الموت) في نفس المعنى حين قال: من يهن يسهل الهوان عليه .: ما لجرح يميت إيلام

وفي جمعه لعدة صور في البيت الواحد، كالبيت الأول، والثاني مثلاً. وكذلك في جمعه بين المتناقضات في بعضها، مثل: «الظلي اليم، عزف الحزن، طفلي التكللي».

فالصورة لدى الشاعر هي مركبة المنفصل لنقل شعوره؛ فهو لا يخاطب السامع، أو يكلمه مباشرة، وإنما يكتفي بوحز شعوره، ودفعه للاشتراك بالآلم، وأحزانه، عن طريق هذه الصور التي تنقل إليه شحنة الانفعال.

- ثالثاً: الاقتباس لدى الشاعر ثقافة إسلامية جيدة، تدلنا عليها بعض اقتباساته القرآنية في المعنى مثل: «مقطع الوتين، غدا برداً سلاماً» وفي الأسلوب: كالنبيش بعكس أماني السامع، كقوله:

«أبشري أرض النبوات إذن... سوف نهدي الأرض...»

وهو أسلوب شائع في القرآن الكريم.

وكذلك اقتباسه التاريخي لقصة إبراهيم عليه السلام مع قومه.

رابعاً: الإيقاع: للإيقاع أثر في النفس، ودلالة في الشعر، وهو عملية داخلية في ذات الشاعر، تقوم فيها النفس بانتقاء الوزن والقافية الملائمين للموضوع والشعور، وهي عملية تغدو تلقائية لا «ميكانيكية» فيها عند الشاعر المبدع.

- وشاعرنا هنا انتقى بحر (الرمز) لقصيدته، هذا البحر الذي يتميز بتتابع تفعيلاته المتشابهة: «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن» والتي تلائم تطورات القصة، وتوالي أحداثها.

- كما اختار لقافيته المذ البائي، وروي النون، ذلك الحرف الذي ينسرب من النفس عبر جيوب الأنف، ليتسع لكلمات الأنيب والألم المتكاثرة في لغتنا، كما اختار له حركة السكون، وكأنه يهيب بالسامع أن يقف عند كل بيت، ويتأمل المعنى من ثلاث جهات: مدة النفس في اليباء، وحرف الغنة الشاكي، ووقف السكون الحائرة، فأوجدت القافية بذلك توازناً بين سرعة تفعيلات البحر، وهدهو التأمل في المعنى.

٥ - العاطفة

عاطفة الشاعر هنا متوسطة المدى، فليس في القصيدة مظاهر لألم فؤار أو جانحة محترقة، بل القصيدة هنا أقرب للتأمل منها إلى الحماسة، ولا أدل على ذلك من مطلع القصيدة.

كما يدلنا عليه ذلك القدر الهائل من الصور في القصيدة، والتي لا تتأتى كلها ساعة الانفجار الشعري، وإنما بعد التأمل والفحص.

وكذلك نستشف من انتقاء الشاعر لبحر الرمل الذي تصنف تفعيلاته المتشابهة بالانتقال الرتيب من الحركة إلى السكون، والذي يحكي هدوء التأمل في تناول الأفكار، والانتقال إليها.

ولعل هذا الوزن هو الأنسب لطابع القصص التأملية الذي تميزت به القصيدة؛ ذلك أن العاطفة هنا تبدو مستوية الوحدات، لا تضاريس حادة فيها تستلزم إيقاعاً متنوع النغم يؤدي اضطرابات الشعور المتردد بين الارتفاع والانخفاض.

ولعمري ما ذلك بالذي يعيب القصيدة أو يرخي أدها، وإنما يدلنا على تنوع الإيقاع العربي لاستيعاب شتى المعاني، وقدرة الشاعر على صب انفعالاته فيما يناسبها من القوالب الموسيقية الأصلية.

٦ - شخصية الشاعر

إن كان الشعر مرآة تعكس ملامح الشاعر، فأمامي الآن دليل على ذلك. فقصيدتنا هذه إنما تحكي شيئاً من نفس الشاعر، فتبين لنا مقدار رهاقتها. فشاعرنا يرى الأحداث بعين حالمة رقيقة، فنجد في موضوع ساخن كهذا يبكي عبر ألفاظ عذبة، وصور جميلة، وخيالات محلقة، ونراه ينشج بصوت طفلة بريئة. وكأنه يقول لنا: انظروا! انظروا إلى هذه الطفلة البريئة كيف تحطفتها أيدي الأعداء!

فراه عاجزاً عن احتمال دمة الطفولة فضلاً عن غيرها، فيتبين لنا مقدار حساسية الشاعر تجاه الألم؛ إذ هو لا يحتمله لحظة الانفعال ليصبه في قوالب النار، وإنما يفضل أن يتركه حتى يبرد في دمه، ويستحيل أشباحاً، وخيالات، يفرغها في هذه الصور الشعرية البارعة، فتأتي أقرب إلى الحكمة الموجهة، والصورة المرئية، لا الطعنة المباشرة، والصوت الخطابي.

وإذا كان التأمل خطوة تالية للانفعال، فبإمكاننا أن أقول إن شاعرنا قد كتب قصيدته في مرحلة التأمل لا الانفعال!

بيد أن الشاعر - ورغم حساسيته تلك - لم يتنبه إلى ناحية خطيرة من بناءه الشعري، فيغفل عن صغر صوت الطفولة عن احتمال كل القضايا التي شحنت بها، وهنا يظهر الخلل في عمله.

فالطفلة - في الواقع - لا تبكي أرضاً، أو عزاً مسلوباً، وإنما تبكي لعبة تحطمت، وأماً ذبحت، وداراً أحرقت، وباختصار: كل ما يعني طفلة في هذا العمر.

الطفلة لا تنادي أمة أو تدعو شعباً؛ فالطفولة أضعف من احتمال هذه الدعوات الكبيرة، وعقلها الوليد أكثر انشغالاً عن مثل ذلك، وكان على الشعر أن يراعي هذا الواقع، فيقبس منه المقدار الذي يمتح قصيدته المصدافية لدى القارئ، ثم ينطلق بعد ذلك إلى أجواء الخيال.

وكان على الشاعر - في نظري - أن يتقنص شبح الطفلة، فيبكي دماها التي فقدتها، وأترابها الذين قتلوا، وملاعبها التي هدمت، ولا يبكي هوان أمة أو ضعة شعوب!

وإذا استنصر بلسانها، فلا يستنصر جيوشاً تذبح الأعداء، وتعيد الوطن، وتقيم العزة؛ فالطفلة لا تريد الجيش لهذا، وإنما تريد الجيش كي يعيد إليها لعبها، وضيائها، وأترابها.

هذا هو منطق الطفولة، لا منطقنا نحن، وعليها أن تمنحهم حق التفكير بهذا المنطق، ونحترم فيهم هذا الشعور، فلا نلبسهم ثيابنا، ونمنحهم الستة! ولو أراد الشاعر أن يخبرنا عن فقد الطفولة لمعانيها في هذا العصر المر؛ فإن قوله على لسان طفلته:-

.. يا عم أتى لي يـدّ .. تطلب اللهو بظل المعتدين؟

وإشارته: «طفلي التكللي»، هما ومضات ضئيلة الإشعاع لهذا المعنى، وليست تدلنا على مراد الشاعر - لو كان ذلك مراده - بصوت الشعر؛ بل بنبذة التقرير (في البيت خصوصاً).

وكان على الشاعر أن يبسط هذه القضية - لو قصد إليها - بأسلوب أذكى، وفي أنحاء عدة من المعاني التي يسوق عليها الحجج من عالم الشعر، مقتبساً شيئاً من ذلك الواقع المر؛ الذي ذبح كل معاني الطفولة! فلو فطن شاعرنا المبدع لهذه الناحية من بناءه الشعري، فإن قصيدته ستكون أكثر تضجاً، وتأثيراً فينا.

ومن هنا نتبين صفة أخرى للشاعر، وهي سرعته في إفراغ معانيه في قوالب الكلام، فرغم حساسية الشاعر تجاه الألم، وتفضيله التأمل على الانفعال، إلا أنه لم يتأمل أدواته بما فيه الكفاية.

ولو تمهل في إصدار مشاعره، وحك بعضها على محك الواقع، لأتى شعره غنياً بأكثر من الصور والخيال.

وهذا ما نأمل، ونرجو أن بتحفظنا به في القريب كما أتجنب بهذه القصيدة الرائعة الآن، ونحن واثقون من ذلك.

المشرد !!!

صالح علي محمد العربي

يشكو التعاسة في ربيع زمانه
سفنٌ يكوّمها على شطآنه
وسقته سم الموت في ريعانه
كتبت معاني السهد في أجفانه
نقشت مثالبها على جذرانه
إلا تعاسته وعص بنانه
قسمات أشهره إلى عدوانه
والهم كُله في وجدانه
وسعت عساكرها إلى حرمانه
ضحك المكان على اعوجاج لسانه
وصدى الوحوش يعج في وجدانه
ومغرد يشدو على أغصانه
وتبسم الآمال في ألوانه
ودم النهار ملطخ بلبابه
وتشله الآمال من غيانه
وتدينه الأحداث من هذيانه
فيزيده شجنا إلى أشجانه
ومعاول التهديم في بنيانه
والضيّق يفري في فسيح جنانه
تشقّق هذا الكون في إنسانه
لمشرد يهفو إلى أوطانه
ويرى السلامة في عرى أكفانه
واستبدلت بالبؤس كل كيانه
فاحنوا عليها قبل فؤت أوانه
لم يستمد العزم من إيمانه
وعوامل التمكين في قرانه

من للفؤاد الغض في أحزانه
عجبا لهذا الدهر كيف تكسرت
أبدت له الأحداث كل فجيعه
الهم والليل الطويل وفكره
وأظافر الأيام أدمت عمره
وقوافل الآلام ما أبقت له
عست له كل الدنى وتجهزت
يمشي حسير الرأس مجهول الخطا
أخفت له الدنيا كمائن عثرة
وإذا تحدثت والفضا مضغ له
يمشي وحيد الهم بين كهوفه
ما عاد ينعشه عير أراه
ما عاد يبهجه الربيع بلطفه
أبرق من شفق المساء فؤاده
ترمي به النكبات في بيد الضنى
ويذله بأش الزمان وجرعته
ويخاف من غده المريب تجهما
ما عاد يؤنسّه تحصن داره
ما عاد يُوسعه الفضاء بؤسعه
يا هذه الدنيا فؤادك جائر
هذي مشاعر مهجة مغلوقة
يبكي بكاء الطفل من فرط الأسى
أفنت بشاشته وبسمة ثغره
تلكم مآسي مهجة مظلومة
ما أضعف الإنسان في الدنيا إذا
واحسرتاه على فؤاد ضائع

البناء

اللغوي في

المتنحلي الإسلامي : «الغربة نموذجاً»

د. سعد أبو الرضا

- يعمل الأدب الإسلامي على أن تحقق الكلمة الطيبة أثراً يترك بصماته في حياتنا الفكرية
- الاغتراب ظاهرة إنسانية نتيجة تفاعل الذات مع الواقع الخارجي . . لكن بضوابط . . وفي حدود
- تدفق تيار الوعي عند الشاعر النحوي ضاعف تجسيد جريمة اغتصاب بلاده
- مفردات الشاعر تعبیر ملموس واستنكاري عن الجرائم التي حلت بالمسلمين في العالم



د. سعد أبو الرضا

ما سبق إلا علاقات لغوية بنائية (٢). بل إن الصور الفنية نفسها التي تشكل ، ليست إلا امتداداً لهذه العلاقات ، لكنها تقوم على أساس المجاز والصلة بين الكلمات والأشياء العينية ، بعد إدراك الاتصال بين هذه الأشياء بعضها وبعض ، بذلك تصبح الصور «كنجوم شمسية ثابتة خاضعة لنظام

وقوانين غير تابعة من ذاتها» (٣) وإنما يحكمها المبدأ التنظيمي للنص

وقد يحقق اختيار الشاعر بعض مفرداته ، وصياغته العلاقات بينه وبين القارئ خاصة يسهم في ثراء دلالات هذه العلاقات المتشكلة ، التي يترجمها جميعاً ، مع غيرها من الوسائل التعبيرية التي أشرنا إليها سابقاً ، يتجلى البناء الدعوي الشعري بعلاقاته وتكثيفاته ، وصوره ، وهو بناء خاص متفرد .

بذلك يتم إفساح المجال للنص كي يتحدث عن نفسه ، ويسر حواسه الفريدة ، بدلاً من أن نحل مفهوماتنا ونظمنا محله ، ونخضع فحواه للتجريدية عليه ، بل يمكن لهذه القراءات أن تسمع دعوى من المحادثات

تعني مقولة البناء اللغوي ، توظيف اللغة لتشكيل كيان دلالي متفرد ينتجه الشاعر الفنان ، ويحاول القارئ الناقد له أن يحيط بكثير من تجلياته اللصيقة ، بالفن ، للاتصال بما فيه من إبداع للرؤية ، ويمكن أن تحقق عمليات القراءة من استكشافية ، واسترجاعية تأويلية وغيرها رصد جوانب هذا البناء اللغوي ، بالوقوف على المبدأ التنظيمي الذي يتكون في النص مشكلاً علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى في سياق آخر (١) .

وهذا المبدأ التنظيمي هو عصب النص ، الذي يحكام القارئ الناقد قبضته عليه ، يستطيع أن يتبعه خلال التشكيل للكشف عن العلاقات الداخلية التي ينظمها هذا المبدأ ، فتجلى الركائز الأساسية التي منها ينطلق الشاعر ، وبها يقيم جدلياته البنائية التي تبرزها اللغة الموظفة عندما يستخدم مفردات معينة تشكل أبعاد النص بدلالاتها المتعددة ، كما تصاحبها مفردات أخرى تدور في فلكها ، وتجسد العلاقة بين هذه وتلك رؤية الشاعر للقيمة الحضارية التي يجليها عمله .

وتجلى هذه العلاقة بتوظيف الشاعر الوسائل التعبيرية التي تمكنه من ذلك كالرمز مثلاً ، أو بعض قيم البلاغة التي يمكن لها أن تسهم في عملية الإبداع من هذه القيم مثلاً : التكرار ، أو التقابل ، أو الحذف . . وغيرها فليس

الآخرين للشعر^(٤)، عندما ينتظم النص مشاعرهم، وتحقق المشاركة الوجدانية.

وفي هذا الصدد ينبغي التمييز بين الأحكام - برغم قتلها - والأوصاف والتفسيرات، فإذا كان الصديق لازماً في الأول، فهو لا يعد شرطاً كافياً بالنسبة للبيانات الوصفية والتفسيرية استناداً إلى العلاقات المعرفية بين المتحدث والموضوع.

وتتصل نماذج الأدب الإسلامي بكل ما سبق، وهي تشكل أبنيتها اللغوية وتعدد مطلقاتها، كما تلتي هذه النماذج جميعاً على الإسلام وسيلة وغاية. وهي تعالج كل قضايا الإنسان، ما جل منها وما صغر، ويتراءى في معالجاتها تمثلاً لأساليب القرآن الكريم، وحديث المصطفى ﷺ، وما يوجد من قيم جمالية فنية في أرقى أشكال الأدب حيثما كان؛ بغية أن يحقق الأدب الإسلامي مفهوم الكلمة الطيبة الجميلة المعبرة، ذات الأصل الثابت، والفرع الممتد إلى عنان السماء^(٥).

من هنا فإن ما يعالجه الأدب الإسلامي بأشكاله المختلفة يتمثل الدعوة الإسلامية تمثلاً يربطها بغاياته العليا التي من أجلها نزل، والتي منها ﴿ولقد كرّمنا بني آدم وحملناهم في البر والبحر ورزقناهم من الطيبات، وفضلناهم على كثير ممن خلقنا تفضيلاً﴾. كما تسعى هذه النماذج لإيجاد الأكرم والاتقى، والفاعل البناء الهادف، الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر حيثما كان عمله، وأينما كانت حياته؛ بغية تحقيق المجتمع المسلم الصحيح.

لكن هذه الفاعلية قد تواجه بمتغيرات تعوق تقدمها، فترتد إلى داخلها متأملة راجية، منتظرة متأبهة، مستشعرة قيم الإسلامية ومبادئه، دون أن تفقد سلامة الرؤية أو تتهاون في عقيدة أو مبدأ.

ولقد شكلت هذه الفاعلية كثيراً من نماذج الأدب الإسلامي اليوم، وخصوصاً في مجال الشعر متخذة من «الغربة» عنواناً لها.

النحوي نموذجاً:

وينطلق شعر الغربة في الأدب الإسلامي من حديث رسول الله ﷺ: «بدأ الإسلام غريباً، وسيعود غريباً كما بدأ، فطوبى للغرباء»^(٦) وتتمثل هذه الغربة في استشعار الإنسان تفرداً بما يحمل من مبادئ سامية، وما يتجلى في مسلكه من قيم الحق والعدل والخير، ويصبح تمسكه بما يؤمن به مصدر زيادة في الخير، بينما يتدنّى الآخرون في هذا المجال، ومن ثم يرقى المسلم في مدارج التقوى والفاعلية، التي تشكل الحياة السوية، وتبني المجتمع الصالح.

ولقد أصبح هذا التوجه هو الصورة الإيجابية التي توصلت إليها كثير من البحوث والدراسات النفسية التي اهتمت بظاهرة «الاعتراب»، بوصفها ظاهرة إنسانية نتيجة التفاعل بين الذات والواقع الخارجي، بين الداخل والخارج، مما قد يكشف عن ثراء إنساني، وإمكانية إبداعية لها حضورها التعبيري، بما يعطي الحياة معنى وهدفاً وقيمة^(٧).

وقد برز ذلك في نصوص متعددة من الأدب الإسلامي يمكن أن نشير إلى نموذج يتضح فيه نص الغربة كياناً لغوياً متكاملًا، واستجابة جمالية تعكسها الصور الفنية، وظاهرة حضارية تسهم في تشكيل الفكر السوي^(٨).

وإذا كانت مادة «الغربة» قد تكررت في حديث الرسول ﷺ السابق

مشكلة في أبعاد الزمن الثلاثة، فسوف نجد المادة نفسها تدور في بنية هذا الشعر متصلة بمسؤولياتها، عندما تصبح «رمزاً» لتوق المسلم إلى ما وعد الرسول ﷺ به «الغرباء» من خير وسعادة، لقاء تمسكهم بالحق والعدل والخير، وهنا تسري بعض صور الصياغة القرآنية في هذا الشعر بألفاظها جينا، وإيحاءاتها حيناً آخر، مشكلة لكثير من رؤى الإسلام لهذا الموقف الحياتي الكاشف عن الولاء للدين وقيمته، وإن تنكر المنكرون، وتجاوز الظالمون.

يتضح ذلك في ملحمة الغرباء للشاعر عدنان النحوي^(٩)، التي تتألف من مائة وأربعة عشر بيتاً، حيث يتجلى فيها أربعة محاور وستكون الأبيات التي تمثل الأول منها مجالاً لهذه الدراسة، وهذه المحاور هي:

١ - اغتصاب القدس في الأبيات من ١ - ١٣.

٢ - العدوان على لبنان في الأبيات من ١٤ - ٤٠.

٣ - التدخل الأجنبي في أفغانستان في الأبيات من ٤١ - ٦٥.

٤ - جدلية الغربة والواقع في الأبيات من ٦٦ - ١١٤.

وإذا كانت المحاور الثلاثة الأولى تمثل جريمة اغتصاب ومساحتها، فإن المحور الرابع يتراءى فيه صدى الموقف السوي تجاه ذلك الاغتصاب، عندما تتكشف ملامح الغربة في صورة المسلم الراض للظلم والعدوان، والمناضل من أجل الحق والحقيقة، بينما الآخرون غارقون فيما يبعد بهم عن ذلك.

ومما يربط بين هذه المحاور أيضاً اختتام الثلاثة الأولى منها بما يضيء موقف هذا المسلم المغترب من انتهاك حقوقه، ورفضه للظلم، لتتصل هذه الخواتيم الثلاثة بالمحور الرابع، الذي تتنامى فيه جدلية الغربة والواقع كاشفة عن الخلاص ورؤية الشاعر له.

بذلك تتجلى وحدة عضوية في هذا النص انطلاقاً من وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسي، لتؤكد أن الشعر الإسلامي، وهو يلتزم المبادئ السوية، ويجلي غايات الإسلام لا يفتقد هذه الوحدة، بل إنه يوظفها لجلاء غاياته توظيفاً فنياً.

أما أبيات المحور الأول فهي:

- ١ - هذه الجريمة... من أورى مواقدها
في الدار... في السباح... في الأغوار... في القمم؟!!
- ٢ - من أشعل النار في كوخى وشردني
وقلّع الشوكة المشدود من خيمي؟!!
- ٣ - من الذي قطع الأوصال...؟! فانفجرت
من العروق رؤى مصبوغة بدم
- ٤ - هنا بقية أشباح بقاقلّة
تغيّب في أفق داج وفي حمم
- ٥ - تكساد تختنق الأفق من دخن
وترتمي حشرجات الموت في ضرم
- ٦ - كأنها عمود مادت على عمود
في زاحف من سواد الليل ملتطم
- ٧ - تكساد تقتلع التاريخ... تطرحه
وتنزع التماس من واد ومن علم

- ٨ - يا ربوة المسجد الأقصى وساحتها
يا لفتة الدار... يا أهوال مقتحم
٩ - تكاد تصرخ أين المؤمنون... وهل
هناك من لفتة للدار والحرم!!
١٠ - هنا الجلال... وأبواب الجنان هنا
وجولة الحق في ساحي وفي أكمي
١١ - يا دفقة من دم الأجيال يسكبها
ملء الزمان نـزيف غـير ملتئم
١٢ - من ذا يبيع مع الألبام مهجة
على يـسد رجفت في ذل متهم
١٣ - أنا الغريب... وديني اللجوء... فكم
نصبت في السـدرب أو سـزقت من خيم
وسوف نجد الأبيات السابقة تمثل فيما بينها اتلافا منطقيا، يتصل بمفهوم
الوحدة، على مستوى الأجزاء المكونة لبنية النص كله، يتضح ذلك في
الأفكار المكونة لبنية هذا المحور الأول كما يلي:

١ - الجريمة (١ - ٣)

٢ - آثارها (٤ - ٩)

٣ - رد الفعل (١٠ - ١٣)

حيث يتضح كيف شكل الشاعر فعل الجريمة وفظاعته، ثم تبعه لآثاره
في المكان وإنسانيته، وموقف هذا الأخير المتمثل في رد فعله إزاء هذا العدوان
بتصديده له، وهي وحدة تكشف عن التسلسل على مستوى الأجزاء، مما يبرز
عاطفة الشاعر الحزينة المتألمة، وحماسه القوي وتوقه إلى العدوان.
وإذا كان علم اللغة الإثنوميثودولوجي ينهض على أساس ربط العمليات
الكلامية الحية بعقلانية الأفراد الذين تصدر عنهم تلك العمليات (١٠). فقد
تجلى في النص اغتصاب العدو للقدس ولبنان وأفغانستان ممثلا فداحة
الجريمة ضد الإسلام والمسلمين، وقد روعت الشاعر أيما روع، من ثم فقد
سادت بنية القصيدة في المحور الأول لفظة «الاشتعال» مرتبطة ومتناوية مع
لفظة «الجريمة» بحروفهما أو الضمائر التي تعود عليهما للكشف عن
اغتصاب الوطن، وما يصاحب هاتين اللفظتين المتناويتين من أفعال تجسد
القضاء على كل ساكن ومتحرك، والتهامه لكل أمن وسكينة، وإخفاء لكل
حق وحقيقة، وبعض هذه الأفعال ماضية تؤكد الحدوث والتمكن مثل:
(أورى - أشعل - شرد - قلع - قطع - انفجر)، وهي أفعال مزيده صريفا زيادة
توحي بشدة آثار هذا «الاشتعال» وانطلاقها منه في بدءا بالتشريد والطرود إلى
التمزيق والانفجار؛ بغية القضاء على الإنسان وقد اغتصبت أرضه ومقدساته،
وذلك في الأبيات (١ - ٣).

ويلاحظ أن علامات الترقيم في هذه الأبيات الثلاثة، من نقط متجاورة
وعلامات استفهام وتعجب، قد وظفها الشاعر للكشف عن تدفق تيار الوعي
ليضاعف من تجسيد هذه الجريمة، وفظاعة الإحساس بآثارها التي كانت
غربة الشاعر دفعا لها، ومحاولة للتغلب عليها.

مادية ومعنوية:

ويوازن الشاعر بين جانبي الصباغة المادي والمعنوي، عندما تقرن

الأفعال السابقة، بمجموعة أخرى من الأفعال المضارعة في الأبيات من
(٩-٤) منها: (تغيب - تختنق - ترمي - تقتلع - تنزع - تصرخ) فتأخذ المشكلة
بعدا آخر من أبعاد الجريمة المروعة، وهو بعد معنوي مائل، يستغرق
الحاضر، ويتمثل في الانسحاق والضياع وتزييف التاريخ، ومن ثم يستصرخ
الشاعر المؤمنين على لسان المسجد الأقصى للدفاع عن المقدسات
المغتصبة، ويسري بين الأفعال السابقة إيقاع خاص مرده إلى بنيتها الصرفية،
وهو إيقاع يدعم تأثير الإحساس بغربة الشاعر لدى المتلقي.

ولو رجعنا مرة أخرى إلى بداية النص لوجدنا الفعل (أورى) يمكن أن
يتصل «بالإخفاء» - قبل الاشتعال - ليكشف عن إخفاء مقومات هذه الجريمة
كمستفجرات دلالية، فإذا ما تم الاشتعال اجتاحت كل الأماكن الغالية العزيرة...
ما صغر منها وما كبر، وما انخفض منها وما ارتفع، فما أعظمها من جريمة.
إنها اغتصاب القدس... التاريخ... والمقدسات، والشاعر بذلك إنما
يضاعف الإحساس لدى «المتلقي بآثار» الاشتعال» المادية والمعنوية في
الإنسان والمكان، ليجسد أبعاد الجريمة التي مهما عظمت فلن تـرحـج
المسلم عن ثباته، ولن تحوله عن إيمانه وصموده، ومقاومة مغتصبه، ولو
أدت به فاعليته إلى أن يصبح لاجئا في خيمة، منها المنطلق، وفيها يستعيد
تأهبه، ليحقق «الخلاص» المرتجى، وإن افتقد النصر، إلا من الله، الصادق
الوعد، وهكذا تتجلى آلاء غريبته، خلال هذا الكيان اللغوي الكاشف عن
الجريمة وصياغة الشاعر الفنية لها في هذا المحور.

ويأتي «تمزيق» الحياة في نهاية هذا المحور «فعلا» لا مبرر له، اللهم إلا
لما يمكن أن يوحي به من تنقل وتشتد أمام ضربات المعتدين، ووسيلة لعقد
الاتصال بين هذا المحور وما يليه، حيث يجمعهما تراثي موقف المسلم من
اغتصاب مقدساته وقيمه بما يجلي غريبته، وإيجابية مسعاه نحو الخلاص
والتححرر، كما سبق أن أوضحنا.

ويتجاوز الكيان اللغوي لبنية هذه القصيدة الأفعال الموظفة إلى الأسماء
نفسها إذ تتصل بهذه الأفعال، في تشكيل البنية الفنية كاشفة عن رؤية
الشاعر، وهي أسماء متنوعة؛ كالأعلام وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة
والمصادر والمشتقات، وغيرها.

ظواهر أسلوبية:

ويشكل هذا الاتصال بين الأسماء والأفعال ظواهر أسلوبية تجلي الرؤية
خلال بنية القصيدة منها: اتباع الاستفهامات الإنكارية. في مستهلها (١ - ٣)
لتكشف عن ثورة الشاعر ضد هؤلاء المغتصبين وجريمتهم النكراء التي أنزلوها
بالمسلمين، وخصوصا عندما تشكل مساحة أرض الجريمة من مفردات
لغوية هي كل ما يستطيع المرء أن يلمسه من مكان (الخيمة... الدار...
الساحة... الربوة... الأغوار... القمم)، ويؤكد ما بين هذه المفردات من
تدرج واتصال هذا الانتشار للجريمة في كل مكان، إنها جريمة العدوان على
المسلمين أرضا وقيمة، وتحرف المسلم للدفاع، ويجسدها داخل القصيدة
المرتكزات الثلاثة: اغتصاب القدس - العدوان على لسان - التدخل الأجنبي
في أفغانستان، ولئن كانت الجريمة ظاهرة للعيان من خلال تجسيد هذه
الأعلام «للمكان» بصورة مادية، فإنها توحي في الوقت نفسه بانسداد هذا
العدوان معنويا في النفوس، عندما يقتقد الشاعر المصير، وتستصرخ ربوة
المسجد الأقصى المؤمنين.

حيث يتكرر هذا الظرف الإشاري «هنا»، وكذلك حرف الجر (في) مؤذنين بانشار الجلال، واستنقاذ مقدسات المسلمين في كل مكان، الذين تنسكب دماؤهم ويبيعون أرواحهم، ولا تتوقف هذه الدماء حتى يهزم العدو المرتجف. ولكن هل هذا واقع أم خيال؟ إنهما معا يتداخلان في عقل الشاعر وفنه للكشف عن رؤيته «للخلاص» وبوصفه لونا من «التعويض» النفسي عن الواقع المعيش، المتعم بالآلام، لذلك يختتم هذا المحور بالاعتصام بهوية المسلم الصادق المناضل اليوم، التواق إلى الحق، وإلى ما وعد الرسول ﷺ به، «إنه غريب» سواء كان في فلسطين أو في لبنان أو في أفغانستان أو في أي مكان للمسلمين «أوري» فيه المغتصبون مواقف جريمتهم، وسواء كان معنى «الإبراء» هنا الإخفاء أو الإشعال.

وقد تجتذب المتلقي لمثل هذه النصوص الشعرية من الأدب الإسلامي ما يسودها من جو «ملحمي» تشكله أبيات مثل:

الجنان هنا... وجولة الحق في ساحي وفي أكمي
يا دفقة من دم الأجيال يسكبها... ملء الزمان نزيه غير ملتئم
ولكن هل هذه «المسحة الملحمية» كافية لأن تصبح «الملحمة» عنوانا لمثل هذه النصوص، مع ما هو معروف عن الملحمة وبنائها الفني الموضوعي وشكلها العضوي وطولها، وعناصرها التاريخية والأسطورية والواقعية وغير ذلك (١)؟.

في تصوري أنه يجب إعادة النظر في مثل هذه العناوين، لا سيما وقد أصبح الشكل الملحمي في عداد التاريخ، اللهم إلا إذا كان الغرض استلهاام روح الملحمة في الصياغة الفنية، وتحقق جوهرها في تشكيل بنية هذه النصوص.

وتبقى مثل هذه المعالجات الشعرية التي تتمثل «الغربة» انطلاقا من حديث المصطفى عليه الصلاة والسلام، مضيفة على طريق الأدب الإسلامي لترد على من يتصور أن الالتزام بالإسلام قد يخفي معه الفن.

المراجع:

- (١) أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة مدخل إلى السيميوطيقا - مقالات مترجمة ودراسات، إشراف سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد - دار إلياس العصرية - القاهرة سنة ١٩٨٦ ص ٢١٤ وما بعدها.
- (٢) انظر للمؤلف في البنية والدلالة - رؤية لنظام العلاقات في البلاغة العربية - نشر منشأة المعارف الإسكندرية سنة ١٩٨٧ م.
- (٣) سبيل دي لوس - الصورة الشعرية - ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم - مراجعة د. عدنان غزوان إسماعيل - مؤسسة الخليج للطباعة والنشر - الكويت سنة ١٩٨٢ م ص ٢١، ٢٩.
- (٤) انظر: بول هيرنادي (إعداد وتقديم) ما هو النقاد؟ ترجمة سلافة حجازي - مراجعة د. عبد الوهاب الوكيل - سلسلة المائة كتاب - دار الشئون الثقافية العامة العراق سنة ١٩٨٩ م، ص ٣٨، وكذلك المرجع السابق.
- (٥) انظر للمؤلف الأدب الإسلامي وكيفية وبناء تشرع عالم المعرفة حدة ١٩٨٣ م/ ١٤٠٣ هـ ص ٧ وما بعدها.
- (٦) ابن قيم الجوزية - مدارج السالكين ج ٣ تحقيق محمد حامد الفقي، نشر دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان - ص ١٩٤ وما بعدها.
- (٧) انظر على سبيل المثال: د. إبراهيم عيد - الاغتراب النفسي سنة ١٩٩٠ م ص ٩٧ وما بعدها.
- (٨) د. عدنان خالد عبد الله - النقد التطبيقي التحليلي - دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام - العراق - بغداد - المقدمة ص ٦.
- (٩) د. عدنان علي رضا النحوي - ملحمة الغبراء ط ٢ سنة ١٤٠٨ هـ - ١٩٨٧ م - مطبعة دار النحوي للنشر والتوزيع.
- (١٠) د. محمد العبد - اللغة المكتوبة واللغة المتطوقة - دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ط ١ سنة ١٩٩١ م ص ٢٠، ٢١.
- (١١) انظر: د. محمد غنيم هلال - النقد الأدبي الحديث - ط ٢ سنة ١٩٧٩ م، مكتبة دار نهضة مصر - القاهرة من ص ٩٠ - ٩١، ص ٤٦٤، ٤٦٨.

وتجلى لفظة «الجريمة» بتعريفها متصدرة استهلال القصيدة في سياق إشاري ثر بالدلالة على قضاعتها، كما تحتل هذه اللفظة وما يرتبط بها من تجاوز وعنف وقهر مركز الشعور في نفس الشاعر، ويمثل تصويرها في البيت الأول مركزية هذه الصورة خلال النص، عندما تتولد منها كل الصور المشكلة الجانب الجمالي في القصيدة - وبخاصة أبيات هذا المحور -، وتتصل كاشفة عن أبعادها المادية والمعنوية التي أشرنا إليها، وموقف المسلم الذي يستشعر الغربة في مواجهتها، وهي غربة محققة لجوهر حديث الرسول ﷺ الذي انطلقنا منه في بداية هذه الدراسة، واستلهمنا منه الملامح النفسية للمسلم، وبعض الخصائص اللغوية للصياغة.

وهكذا اتخذت الجريمة صورة «الاشتعال» الذي يسري في كل مكان، وما يترتب عليه من تشرد، وتمزق، .. بل وانفجار، يتجاوز المادي إلى المعنوي، حتى تتجلى «الرؤى»، وهي تمثل الموقف الصلب للمسلم، فإذا ما اصطبغت بالدم كشفت عن شدة المقاومة وفضاعة الجريمة في الوقت نفسه.

ويستدعي هذا «الاشتعال» مصاحبات لغوية «كالدخن، والصرم والحمم» ونتيجتها «الموت»، ليستمر توالد الصور التي تشكل مبنية أثار الجريمة فيمن خلفتهم من الشر، وهي صور يمتزج فيها المادي بالمعنوي، إذ قد فقدوا معالمهم حتى أصبحوا «أشباحا»، بل بقية أشباح، غارقة في الظلم والظلام، والقهر والحمم، والعمد - وهي جمع كثرة - المائلة بعضها على بعض، وقد استغرق هذه الأشباح سواد الليل الزاحف الملتطم.

ويتضاعف الإحساس بأثر هذه الصور المتتابعة المترابطة، وخصوصا وهي تتجلى إثر ظرفية إشارية في مطلع البيت الرابع مثلتها لفظة (هنا) فكشفت عن تشبث هذه البقية من البشر بأرضهم وقيمهم برغم ما يحيط بهم من غربة.

فإذا تعامل الشاعر مع «الاشتعال» الجريمة فإنه يجلي أثرها خلال عدة صور أخرى هي: تزييف التاريخ وإطراحه، واقتلاع الناس من أرضهم باغتصابها، وبشكل التقابل في هذه الصورة بين واد وعلم (جبل) ما نزل بالمسلمين من طرد وتشريد:

تَكَادُ تَقْتُلُ التَّارِيخُ تَطْرَحُهُ

وتتوزع النصوص على أساس من واد ومن علم تكاد تصرخ أين المؤمنون... وهل هناك من لفتة للصدار والحرم!!

من ثم يعود الشاعر للمكان: الدار، الساحة... الربوة، قارنا إياها بالمسجد الأقصى، مناديا لها، لافتا إليها الأنظار والعقول والقلوب المؤمنة، مجسدا «لجريمة الاغتصاب»، إذ تكاد هذه الأماكن المقدسة «تصرخ» مستغيثة مستنجدة، ومما يدعم تجلي هذه الصور استفهامان كاشفان عما يوحى بانتقال «المقاربة» إلى «الشروع»، فيتضح عمق المأساة، وفضاعة الجريمة، فما سلب لا يحل انتهاكه أبدا.

من هنا تتكامل صور «الاشتعال»: «الجريمة»: «الاغتصاب» مع مجموعة أخرى من الصور تمثل تراثي «رد الفعل» لكل ما سبق، وتتحوّل الغربة إلى معاشية للواقع والانتصار للحق، وبإلوان التعبيرية نفسها التي جسدت العدوان، وبخاصة (هنا) الظرفية الإشارية للصيقة بالمكان: الساح... الروابي... إلخ، حيث تشرع بقية الأشباح ومن استجاب من المؤمنين في المجالدة لتحقيق النصر، الذي يستشرف أبواب الجنة، ويصبح «التكرار» واستحياء «الصياغة والمعاني القرآنية» من وسائل الشاعر في تشكيل رد الفعل