الأديب
سلمان فرّاج

حين يسافر الشّوق عبر خبايا التناص القروي

دراسة في أدب سلمان فرّاج

2007-1941

راوية بربارة

سلمان يوسف فرّاج:[1] وُلِدَ في الأوّل من آذار سنة 1941، في قرية الرامة الجليليّة، وتعلّم في مدرستيها؛ الابتدائيّة والثانوية، بعدها التحق بدار المعلّمين العرب في يافا، وتخرّج منها بنجاحٍ سنة 1962. تزوّج سنة 1966 من ابنة عمّه ناعمة فرج فرّاج، وأنجبا - قبل أن تخطفها يد المنون سنة 1976 - بنتًا واحدة وأربعة أبناء (ميسون، يوسف، شادي، هشام وبلال)، ثمّ تزوّج بأختها نهى وأنجبا جليلاً أخًا لميسون وإخوتها الأربعة.

عمل مدرّسًا في قرية نحف، ثمّ في المدرسة الابتدائيّة في الرامة، ثمّ في الثانويّة حتى عام 1983، واصل دراسته الجامعيّة وتخرّج من جامعة حيفا سنة 1972 حاصلا على اللقب الأوّل في اللغة والأدب العربي وتاريخ الشرق الأوسط، وأتمّ دراسته الجامعيّة للّقب الثاني في الأدب العربي سنة 2002. عُيّن مفتّشًا لموضوع اللغة العربيّة منذ العام 1978، ثمّ مفتّشًا إداريًّا لبعض المدارس في قرى الجليل، ثمّ مفتّشًا مركّزًا لتدريس اللغة العربيّة في الوسط الدرزي.

نشاطاته:

كان سلمان من مؤسّسي المسرح في قريته الرامة، وقد أجاد وأبدع في هذا المجال وحصل على جوائز تكريميّة، من مسرحيّاته "الأبناء والبنون" و"سليمان الحكيم"؛ عمل مع زميليه د. فايز عزّام وجمال قبلان على إصدار المجلة الثقافيّة "الهدى" وكان رئيس تحريرها لسنوات عديدة. كان عضوًا في هيئة تحرير مجلة "الشرق"، وشارك د. سلمان فلاح في إصدار مجموعة "ظلّ الصوت" وهي عبارة عن مختارات شعريّة وقصص اجتماعيّة؛ عمل محاضرًا

[1] أُخذت هذه المادّة عن الكتيب الذي أُعدّ في الذكرى السنويّة الأولى لرحيله، ص. 3-7.

في الكلية الأكاديميّة "غوردون" في حيفا، ومحاضرًا في الكلية الأكاديميّة العربيّة، حيفا؛ ترأّس لجنة المناهج التعليميّة وطواقم واضعي الكتب التدريسيّة في اللغة العربيّة من السابع حتى الثاني عشر في الوسط الدرزي، عمل معيدًا في جامعة حيفا في الدراسات الشرق أوسطيّة، كما وعمل في الإذاعة ضمن برنامج "معلّم في الاستوديو" البرنامج الذي تمّ بثّه مباشرة مع الأستاذ نايف خوري.

كان عضوًا في هيئة رابطة الاتّحاد العام للأدباء، وعضوًا في سكرتارية رابطة الأدباء الفلسطينيين، ورئيسًا وعضوًا (لأكثر من مرّة) في هيئة الحكّام لجائزة الإبداع والتفرّغ للكتابة في اللغة العربيّة.

إصداراته:

له العديد من الدراسات الأدبيّة والنقديّة التي نشرت في الصحف والمجلات (العمامة، في التراث والبادية، المجتمع، مرايا،[2] المواقف، المواكب، ومجلة الدروز، والشرق[3]). نُشر له عدد من الأعمال الشعريّة في معجم "البابطين" المجلّد الثاني للشعراء العرب المعاصرين (مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعريّ) الطبعة الأولى 1995-الكويت.

قام بترجمة كتاب "الدروز في إسرائيل" عن العبريّة هو وزميله د. فايز عزام.

أصدر مجموعتين شعريتين؛ "نقوش عبر الإطار" إصدار دائرة الثقافة والفنون 1992، وديوان "عِدال" إصدار دار المشرق، شفاعمرو 2001.

أصدر مجموعة قصص قصيرة بعنوان "كلام للبيع"- الرامة 2003.

---

[2] سلمان فرّاج. الخطاب النسويّ في ديوان "خواتم الملح" للشاعرة ندا خوري. **مرايا في النقد، دراسات في الأدب الفلسطيني.** إعداد محمود غنايم، مركز دراسات الأدب العربي و أ. دار الهدى، بيت بيرل_كفر قرع. 2000. ص.169-334.

[3] سلمان فرّاج. قراءة في شعر سعاد قرمان. في العدد الخاصّ "سبعون سنة على تكريم سعاد قرمان"، **الشرق**، العدد 4، تشرين أوّل- كانون أوّل. 1997.

أصدر قصصًا للأطفال "طيري يا طيّارة"، وثلاثة أجزاء من "حكايات هيا"،[4] وله مجموعة قصص لم تنشر بعد. (لن أتطرّق في دراستي هذه لأدب الأطفال عند سلمان فرّاج، إذ إنّني أعمل وعائلته على نشر ما لم يُنشر منه، وبعد النشر سأخصّه بدراسةٍ خاصّة).

شوقٌ عبر الإطار

"ديوان نقوش عبر الإطار":[5] للديوان خاصيّة لا نجدها في أغلب الدواوين الشّعريّة، فهو مقسّم إلى ستة أبواب، يجمع كلّ بابٍ عددًا من القصائد يربطها موضوع واحد مشترك، بدءًا من المدخل، ثمّ منطق الشّعر الذي يتحدّث فيه عن كيفيّة كتابة الشّعر بقصائد ميتا شعريّة، ومنها ينطلق واعيًا ليثرثر "ثرثرة من حرير"، و "ليغنّي للريح"، و "يعتذر لجدّه آدم"، ويغازل "مغازلة عصريّة"؛ متّبعًا طريقة تقسيم القصيدة الواحدة إلى قسميْن/ قصيدتيْن، كلّ قصيدة بعنوان مختلف، ثمّ ينتقل لباب "أدوار" وعنوان الباب يحمل تورية جميلةً، فالمعنى القريب غير المقصود هو الدور الترتيبي، أمّا المعنى البعيد المقصود فهو الأدوار التي تعيشها الروح منتقلة من جسد إلى آخر حين موت الجسد، والأدوار الدينيّة كدور آدم، ونوح وإبراهيم وكلّ ما يؤمن به الشّاعر دينيًّا. ويعنون الباب الخامس "ممّا يملأ القلب والعين" وفيه عدّة قصائد بدأها بـ "ثنائيّات"، وأنهاها بـ "صائم على مائدة الدهر"، أمّا الباب الأخير فيتناول فيه "قراءات"، بدءًا من "سورة الوعي" حتى قصيدة "وعي".

[4] سلمان فرّاج. **حكايات هيا** 1، **هيا ودنيا، أرسم وأتمتم** (شعر)؛ **حكايات هيا** 2، **الوجه، أبني بيتًا** (شعر)؛ **حكايات هيا** 3، **عندي حاسوب** (شعر). مركز دراسات الأدب العربي ومركز أدب الأطفال، المعهد الأكاديمي، بيت بيرل. كفر قرع: أ، دار الهدى.2003.

[5] سلمان فرّاج. **نقوش عبر الإطار**. حيفا: دائرة الثقافة والفنون. 1992.

مدخل لديوان "نقوش عبر الإطار"[6]:

اختار الشّاعر سلمان فرّاج أن يُدخلنا عتبة ديوانه بمقولةٍ لأرسطو "وفي الضوء فقط تُدرَك ألوان الأشياء"،[7] وهذا المدخل تلميحيٌّ، يشي للقارئ أنّ وراء الكلمة ما وراءها، وأنّه إذا ألقينا ضوء ثقافتنا وتجربتنا ومفاهيمنا سنشارك الشّاعر عمليّة الإبداع لننتج نصًّا جديدًا يختفي خلف المعاني الظاهرة للعيان، وعنوان الديوان يؤكّد صحّة هذا التلميح؛ لأنّ الـ"نقوش عبر الإطار"، فهذا النقش الشّعريّ يتجاوز التأطير بمفاهيم يبثّها الشّاعر في "المدخل"/في قصيدة "أصل الكلام"، حين يخبرنا:

أنا من زماني نكهة لم يضق بها إطارٌ، ولم تهرعْ عراءً لِما يلي[8]

هذا الانزياح الكلاميّ جميلٌ، فالنكهة عادةً لا تحتلّ حيّزًا مكانيًّا، لكنّها في العنوان تحوّلت من مجرّد حاسّة إلى شيء محسوس لا يمكن أن يُحدَّ بإطارٍ، يعتبر الشاعرُ شعره نكهة، ذوقًا، طريقةً، وأسلوبًا، لا يضيق بإطارٍ تقليديّ أو نظريّة أدبيّة معيّنة؛ وفي المقابل لا يركض الشاعر معرّيًا كلّ المفاهيم المتعارف عليها ليخرج عن المألوف. وهو يعرف أنّ شغفَ الأيّام التبدّل والتغيّر وعدم الثبات:

ومن يكُ خِلوًا فَلْتَهِمَّ حصاتُهُ فما شغف الأيّامِ غيرُ التبدّلِ[9]

يعلم الشّاعر علم اليقين أنّ لا شيء يبقى على حاله، بل التبدّل هو حالة شغف عند الأيّام، وبما أنّ الأدب مرآة الواقع، والواقع متبدّل، إذًا الأدب متبدّل، وهذا ما يلمسه قارئ دواوين الشاعر سلمان فرّاج.

---

[6] فرّاج. **نقوش عبر الإطار**. حيفا: دائرة الثقافة والفنون. 1992.

[7] أرسطو. **النفس**. الكتاب الثاني، الفصل السابع.

[8] فرّاج. **نقوش عبر الإطار**. قصيدة "أصل الكلام". ص. 10

[9] ن.م. ص.10.

ميتا شِعر في "نقوش عبر الإطار":

لأنّ النقوشَ عبر الإطار ارتأى الشّاعر أن يُخبرنا عن عمليّة كتابة الشّعر وعن منطق الشّعر،[10] ففي قصيدة "أصل الكلام" يخبرنا:

أفــضّ جــواريري وأنفــض مغزلـي على شجنٍ من موسم الشوقِ مُثقَلِ
أنفّـضُ عـن عشـقي خطايـايَ كلَّهـا وأمسـحُ عــن عينـيَّ ظـلَّ التراحــلِ

ما قد خبّأه الشاعر في جوارير الذاكرة وجوارير مكتبه يفضّه ليعاود صياغته من جديد؛ صياغةً شِعريّةً، وفضُّ الجوارير أدّى إلى نفض المغزل؛ إنّها طقوس الملء (Plerosis) والتفريغ (Kenosis)، التي أشار إليها تيودور جاستر عن النمط الموسمي،[11] والتي يمكن أن نتبنّاها في الطقس الموسميّ لكتابة الشّعر،[12] ففي طقوس التفريغ التي ترمز إلى أفول الحياة، يفرّغ الشاعر حسرته وأشواقه وأحزانه، معلنًا بدء شعائر الملء وطقوس الإنعاش، بتحويل أفكاره ومشاعره إلى كلمات مكتوبة، إذ يفرّغ الشّاعر ما في جعبته ليملأ جعبة القارئ بمعانٍ وكلمات وأفكار يغزلها على مغزل الشِّعر، يجهّز الشاعر مغزله ليحيك قصائده المثقلة بالأشواق، والشوق هو الموتيف الذي تعجّ به قصائد الديوان، وهو الخيط الذي يربط كلّ النسيج الشعري؛ كلّ القصائد على اختلاف موضوعاتها. ولأنّ الشّعر هو لحظات صدقٍ مع الذات ومع الآخر ومع المشاعر، بعيدًا عن القول المأثور "أعذب الشّعر أكذبه"، نجد الشّاعر ينفّض الخطايا عن عشقه، معترفًا بها، ومعترفًا بعشقه لا ندري لمن ولما، وذلك رغبةً منه أن يكون شعره شفّافًا، فكلّ ما جناه في حياته من غِلّةٍ لم يشفِ غُلّتَهُ ونهمه العاتي إلى الكتابة، ولا كونه مشغولا أجاز له ألاّ يمارس كتابة الشّعر.

---

[10] ن.م. ص. 9-23.

[11] *Ancient Near East* .New York: Norton & Co. 1977. P.23. Gaster Theodor H. *Thespis: Ritual . Myth and Drama in the*

[12] فرّاج. **نقوش عبر الإطار**. ص. 9: "على شجنٍ من موسم الشوق مثقل".

يشبّه الشّاعر عمليّة ولادة القصيدة بعمليّة تلاقح ما بين كلمات بكر عذراء، كلمات أصيلة، صور شعريّة مبتكرة، وما بين الشّاعر. ولخوفه على هذه المعشوقة/ القصيدة يغزل من براءة الأفكار وبراءة الكلمات عباءة شعريّة تغطّي رعونة الأشياء التي ترتاع بالشاعر، وهذه الكلمات البكر ما هي إلاّ الأشواق التي تململ برمةً في فمه:

من شوقه...
يتململ القلق المغرّب ...في فمي...
برمًا،
فألهثه مِلاءَهْ
ترمي على نوئي بَكارتها
لتحضنَهُ،
فأغزلُ من براءتها عباءهْ[13]

نستنتج أنّ مدخل الديوان كان عدا عتبته وعنوانه، قصائدَ حدّثتنا عن عمليّة الكتابة وهيّأتنا لفهم ما يعتمل في قلب الشّاعر لحظة الإبداع، ولمحت لنا أنّ "الشوق" للكتابة، للقصيدة، للمحبوبة، ولأشياء وأشخاص عدّة ستكشفهم لنا القراءة، هذا الشوق كان سبب كتابة القصائد.

وينظم الشّاعر قصيدةً ثانية تخبرنا عن ماهيّة الشّعر، فهو نصلٌ وطيب؛[14] العنوان تيماتي يقوم على علاقة الضديّة، فالشاعر أراد من كلماته أن تكون سيفًا مشْرَعًا، لذا يحاور "نصل قافيته ليغرزه"، لكنّه يعيا من وقع هذا الكلام/السيف فينشر طيب مِبخرته أعزلَ "تغسل الشوكَ عيونُه"؛ كما يكون الشّعر حادًّا جارحًا، كذا يكون طيبًا فوّاحًا، شذيًّا؛

[13] سلمان. **نقوش عبر الإطار**. ص.13.

[14] فرّاج، **الديوان**، قصيدة نصل وطيب، ص. 16-18.

يستعمل الشاعر حاسّة اللمس (يغرس النصل)، وحاسة الشمّ (يسوح الطيب)، وحاسة النظر (عيونه)[15] لأنّ الشعر يُعمِل الحواس على صعيدَي الناظم والقارئ، المرسل والمتلقّي.

وإذا ربطنا بين قصائد الديوان معنويًّا، نجد أنّ الكلمات البكر الأصيلة التي يُلبسها الشاعر عباءة ليغطي عري رعونتها هي نصل وطيب، لكنّها بمفارقة ظريفةٍ تصبح ثرثرةً، "ثرثرة في الزمن الآخر"[16] فالكلام المكرّر المعاد الذي لا جديد فيه لا ينفع في تقعّره، لذا يريد الشاعر أن يكسر مرآته وأن يشرّع عاهاته ويلوّنها، يلمّح لنا بأنّه يريد أن يجدّدَ في شعره، حتى لو اعتُبر هذا الجديد ثرثرةً في الزمن الآخر. وهذه القصيدة ذاتها تطرح الجديد على مستوى المبنى، إذ تجمع بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة بتناوب لا نظام فيه، وعلى مستوى اللغة يتلاعب بالألفاظ، مستعملا الإرداف الخلفيoxymoron[17] في قوله "صَبَح الليل ولَيَل الصبح"، والإغراب في تبديل الأفعال؛ فبدلَ أنْ يقول طلع الصبح، قال طلع الليل وذهب الصبح، وكأنّها إشارات العالم المقلوب:

يأتي ليلٌ يأتي صبحٌ
طلع الليل ذهب الصبح
صبَحَ الليلُ لَيَلَ الصبحُ
والشمس تجرجر شهوتها،
وتعيد هوايتها...
وتعيدْ،
هل باضتْ في كتف الأفقِ؟
والقمرُ المدمن في عينيْ

[15] ن.م.ص. 17-18.

[16] ن. م. ص.

[17] أبو جابر ريما. **الإرداف الخلفي في الشعر العربي الحديث ومساهمته في بناء المعنى**. أطروحة دكتوراه، جامعة حيفا. 2010.

ما كفّ عن الألقِ
وأنا من آدم أعدو...أعدو، ما
حطّ الرحل على قدمَيْ.
المرحى اجترأت قصّتَها والحبكة صارت غائيّة
والصبح استليلَ والليلُ استضحى،
والمرحى مرحى أزليّة[18]

يتحدّى الشاعر قارئه في ثلاث قصائد ميتا شعريّة هي مدخل ديوانه، بعدها ينتقل لعنوان آخر يجمع قسمًا من قصائده وهو "ألوان من الوعي"، وفي هذا العنوان تورية يعتمدها الشّاعر على امتداد قصائده خوفًا مِن كشف كلّ أوراقه، لكلّ القرّاء، لذا فهو يحاور كلّ قارئ بمفاهيمه، وهنا تكمن جماليّة هذا الشعر المفضوح المتستّر؛ فيمكننا قراءة "ألوان من الوعي" على أنّها أنواع مختلفة من وعينا ونظرتنا للأمور، وهذا هو المعنى القريب، أمّا المعنى البعيد المقصود، فيُعيدنا إلى قول أرسطو في مدخل الديوان: "في الضوء فقط تُدرَك ألوان الأشياء"، وهذا الضوء هو وعينا كقرّاء، وعينا في تعاملنا مع النصّ ووعينا في عمليّة إنتاج النصّ من جديد بتفسيرنا وتحليلنا، هكذا فقط نُدرك الألوان/المعاني المخبّأة التي يكشفها الضوء/الوعي.

بعد أن حدّثَنا في قصيدة سابقة عن "ثرثرة في الزمن الآخر"، يأخذنا الآن في ثرثرة من نوعٍ آخر، "ثرثرة من حرير"، والعنوان فيه نعومة وانزلاق وجمال وصوتُ ثرثرةٍ وملمسُ حريرٍ وتماوجُ ألوانٍ، وفيه التفات إلى المثل المعروف "الحديث ذو شجون"، لأنّ الثرثرة إذا كانت حريرية لا بدّ أن تنزلق لنعومتها حتى تصل بيت القصيد، وعندما نباشر القراءة نرى أنّ الثرثرة عبارة عن هواجس وتساؤلات الشّاعر، هواجس الوجود والحياة والزمان، تذكّرنا

[18] فرّاج، **نقوش عبر الإطار**. ص. 20-21.

بطلاسم إيليا أبو ماضي، إذ أن السؤال الصغير يفرّ بيقظتنا باحثًا عن إجابات لأسئلةٍ وجوديّة صغيرة تقلقنا:

نسائلُ: كيف نَحُدُّ؟

وكيف نَمُدُّ؟

وكيف نطيرْ؟

وكيف نرصّع أيامنا "بالخميرة"؟

ومن سقفنا تتدلى أمور كثيرة

أمورٌ تمورُ وتملؤنا بالرخاء[19]

وهذه الأسئلة الصغيرة التي تشغلنا وترهقنا "كبرنا بها من زمان"، اعتدناها، ولكننا لا نكلّ وراء سؤال صغير؛ هو حبّ الإنسان لمعرفة المجهول، فرغم أنّ الأسئلة التي نطرحها صغيرة إلاّ أنّها تلحّ وترفّ علينا من حيث لا ندري ولا نتوقّع.

ومثل تلك الأسئلة الصغيرة، هناك أمور صغيرة تدور في حياتنا وتملؤنا بالرخاء كعينٍ ترفّ لنا، وأنامل تُرهفنا واحتراقٌ ورجعُ تلاوةِ فجرٍ تطيّب قهوتنا، إذًا قدْرَ ما ترفّه قناعتنا بالأمور الصغيرة حياتنا و "ترصّع أيّامنا بالخميرة"، إلاّ أنّ الطموح يحملنا على أجنحةِ أسئلةٍ صغيرة ليعبّئنا بالحياة ويبعثنا كالطيور، وهذا التناقض الذي تحمله القصيدة ما بين القناعة والطموح، وما بين صِغر الأمور وكِبر متعتنا ما هو إلاّ "ثرثرة من حرير".

تجلّيات موتيف الشوق في الديوان:

يغلب موتيف الشوق على قصائد الديوان، وللشوق موسم إذا ما حان نفض الشاعر مغزله لحياكة قصيدة جديدة؛ فالشوق باعثٌ للكتابة؛ والشوق الأوّل الذي يصرّح به الكاتب هو "شوق الرحيل":

حانٍ على مددي...أنا

[19] فرّاج، **نقوش**. ص. 28.

حانٍ على زمني...
معرّى كاهلي
لتهجُّرِ الأرواحِ في شوق الرحيل
أذُبُّ عن وجعي حُداءَه[20]

يتحدّث الشاعر بمستويين؛ فتهجُّر الأرواح في شوق الرحيل، هو شوق الأرواح إلى الأجساد؛ شوق الأرواح إلى أجساد الأحبّة الذين فقدناهم، وشوق الأرواح إلى الأجساد التي كانت تعيش بها سابقًا (إيمان الطائفة الدرزية بأنّ الجسد قميصٌ للروح، وبأنّ الروح تنتقل من جسدٍ إلى جسد، ومن جيلٍ إلى جيل؛ التقمّص)، وهذا الشوق مؤلم موجِع، وهذا الشوق يولّد عند الشّاعر هواجسَ تغزو المدى، ويولّد القلقَ الذي يلملم الشاعر أحرفه ويغزل من براءتها عباءة، إذًا بعباءة الكلمات يستر الشّاعر شوق روحه إلى الرحيل.

نلاحظ أنّ الشوق يبعث الشاعر على عدم الاستقرار، على النزوح والرحيل والتحليق.

وإذا كانت "الصورة الشعريّة ليست إلاّ تعبيرًا عن حالة نفسيّة معيّنة يعانيها الشاعر إزاء موقف معيّن من مواقفه مع الحياة، وإنّ أي صورة داخل العمل الفني إنّما تحمل من الإحساس وتؤدّي من الوظيفة ما تحمله الصورة الجزئيّة الأخرى المجاورة لها، وإنّ من مجموع هذه الصور الجزئيّة تتألّف الصورة الكليّة التي تنتهي إليها القصيدة"[21] فإنّ شاعرنا سلمان فرّاج، عبّر عن هذه الحالة على امتداد قصائد الديوان، ليجعل منها عملا واحدًا مترابطًا عن طريق موتيف الشوق الذي ينقسم إلى مستويْن؛ الشوق إلى المحسوس، والشوق إلى المجرّد، ويتجلّى هذا التقسيم في المفردات المستعملة للتعبير عن كلّ نوع من الشوق؛ فحين تحدّث عن شوقه إلى الكتابة، كانت المفردات؛ موسم الشوق، النهم

[20] فرّاج، **نقوش عبر الإطار**. ص. 14.

[21] كولردج، **سيرة ذاتيّة، الجزء الثاني**، ترجمة محمد مصطفى البدوي. القاهرة: دار المعارف بمصر. د.ت. ص. 168.

العاتي.[22] شوق **القلق: يتململ**.[23] وحين تحدّث عن شوقه إلى المجرّد، إلى الرحيل؛ **تهجّر الأرواح، أذبّ عن وجعي**.[24] **وشوقي الذي غرقت على نصلي شجونه**.[25] وتحوّلت هذه المفردات إلى حسيّة فيها غرور واشتهاء في اشتياقه (إلى الحياة، إلى المعرفة)؛ **وألف اشتهاء، وألف غرور وألف غرام**.[26] أمّا في حنينه فيقول: **جلّ أن يتوهْ، شدّ معصم النجاة واستوى يُمسّح الوجوه**،[27] **لهفةٌ بلا وطن.. ضلّ أمس عن غرورها، وفاتها الزمن**،[28] هو حنين إلى اللامكان (لهفة بلا وطن)، لهفة تتخطّى حدود المكان وحدود الزمان (ضلّ أمسٍ عن غرورها وفاتها الزمن، ولولب الزمن). وفي حنين الروح؛ **ولهفة طاقتها للبوح وإبداع الغايات**.[29] وحنين الانطلاق؛ شوق الشعاع إلى البُعد: **لا تحتويه الحدود**،[30] شوق مدد الرؤيا: **وتهاوى مددُ الرؤيا الذي كم شبّ بي شوقًا، وكم قد أمتعك، شوق النواصي لطموحٍ أبدعك**.[31]

وفي شوق آخر للطموح ولحاق موكب التقدّم، يتحدّث في قصيدة غربة عن صديق رآه في آخر الموكب ناضر الخطى ويطفح الرضى، وقد نصحه هذا الصديق قائلا **"إن تُسرع الخطى قد تسبق الموكبَ...لكن ربما يشوقك الرضى"**.[32]

---

[22] فرّاج، **نقوش عبر الإطار**. ص. 9.

[23] ن.م. ص. 13.

[24] ن.م. ص. 14.

[25] ن.م. ص. 17.

[26] ن.م. ص. 29.

[27] ن.م. ص. 31.

[28] ن.م. ص.32.

[29] ن.م. ص. 35.

[30] ن.م. ص. 43.

[31] ن.م. ص.50.

[32] ن.م. ص. 71.

يتحدّث في هذه القصيدة عمّن سبق موكب زمانه كيف يعيش قلقًا مشتاقًا للرضى من مجتمعه وأهله، وينتابه شعور بالغربة إذا ما كان قد سبق الآخرين بشِعره، بتصرّفاته، بمفاهيمه...

وهو يؤكّد هذه الفكرة في قصيدة "تعثّر بين حدود الرغبة"؛ فيقول:

أتعثّر بينَ حدود الرغبة
أشقى في روغان الفكر
لا خمرَ اليومَ، وليس غدا
فالعمر برمَّته قد أصبح أمرْ
لا أقوى أن أتبصّر ذاتي فيه، فهل؟...
غفرانك يا ربي!!!
فالزحمة أقوى من نبض حنيني إذ
يهفو،
وصفائي البكر.[33]

إنّ الرغبةَ هي شوقٌ إلى شيء ما، وهنا يتعثّر الشاعر بين حدود رغبته، وهذا التعثّر يشقيه، فأنصاب الكفر قد ملأت دربه، ألهته عن نفسه، فأضاع الحكمة من ضعفه، وهو لا يقوى أن يتبصّر ذاته في هذا العمر، وينبض حنينه إلى عمرٍ يعيشه على هواه، لكنّه يستغفر ربّه، لأنّ زحمة الأفكار وزحمة المجتمع وزحمة الحياة بكلّ مفهومٍ أقوى من نبضِ حنينه وصفائه البكر. إنّ الطباق بين كلمتي صفاء وزحمة هو طباق يحمل مدلولا لِما أراده الشاعر من معنى كلمة "زحمة"، فالزحمة هي العكر، هي عدم الصفاء الروحي، هي أنصاب الكفر التي ملأت دربَهُ.

[33] ن.م. ص. 83.

إذًا الرغبة والحنين في هذه القصيدة من مفردات الشوق إلى حياةٍ قد غدت كلّها أمر بالتناص مع مقولة شاعر المعلّقات امرئ القيس عندما كان يلهو ويعبث وقُتل والده، وحين علِم بالأمر قال مقولته المشهورة "اليوم خمر وغدًا أمر"، أمّا شاعرنا "فلا خمر اليوم ولا غدا"، لأنّ العمر كلّه قد أصبح أمر، وهذا التناصّ إنّما وُظّف هنا بحكمةٍ لينبّه القارئ إلى ما يحنّ ويشتاق إليه ويرغب فيه الشاعر في زمن الزحمة الذي لا يرحم، ويشير الشّاعر إلى هذه الزحمة في قصيدة "صائم في مائدة الدهر"؛ فيقول:

يا مغرمًا بالعقل في هندسة النعمى،

وفي فوضى العجالة!..،

إنّ العقل بالمفهوم الديني عند الطائفة الدرزية هو ممثول الله، والشاعر مغرم بالحياة الدينيّة لكنّه في فوضى العجالة والزحمة الحياتيّة هو شيخٌ صائمٌ في مائدة الدّهر، لأنّ أمور الحياة ما زالت تهمّه وتلحّ عليه، وذلك لأنّ طبيعة بناء الشعر الحديث تقوم على الارتباط بالعالم، أو بمعنى آخر تقوم على رؤية الشاعر الذاتيّة، وغالبًا ما يتمّ هذا الربط برصد عمليّات التوحّد والتصادم".[34]

ومن هذا الشوق إلى اللامحسوس، إلى الحياة الدينيّة، يأخذنا في آخر الديوان إلى شوق من نوعٍ آخر، شوقه إلى والده وإلى زمن هذا الوالد، زمن الرجال:

وإنّي أضيعُ مع النمط الذي يستبيح هوايَ،

فأزجي خطايَ،

وألهث شوقًا إليه،

أهزُّ المداخلَ،

أشقى، أعاني ظلاله،

وأحلم من لهفٍ أن أطالهْ

مضى زمن الأنبياء،

[34] محمّد عبد المطلّب، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**، القاهرة: دار المعارف، 1993. ص. 149.

مضى زمن الأتقياء،[35]

ومن شوقه إلى والده، ينتقل في آخر قصيدتيْن في الديوان إلى شوقه إلى المحبوبة البعيدة عنه، التي يلوّح الشوق في خاطره:

يلفّني حلمٌ كعينيكِ آتٍ من الغابرِ

"شبّ على الطوق"..،

ولوّح بالشوقِ في خاطري[36]

وهو في قصيدة "وعي" يرتعش كلّما هبّت الريح وذكّرته بها، وكأنّه بشوقه إليها يغالب ما غالَب المتنبي عجبًا من الهجر وعجبًا من الوصال:

أغالب فيكَ الشوقَ والشوقُ أغلبُ وأعجبُ من ذا الهجرِ والوصلُ أعجبُ

إذًا يعجّ ديوان "نقوش عبر الإطار" بمفردات الشوق على اختلاف صياغتها، غربة، حنين، تذكُّر، نهَم، وهذا الشوق يتوزّع بين المحسوس (الكتابة، الأب، المحبوبة، الدين والفكر) وبين المجرّد (حنين الروح، شوق القلق، شوق الرحيل، شوق النواصي...)، وفي كلّ حالات الشوق هناك تراوح زمنيّ، فشوق يرحل فيه بعيدًا إلى المشتاق إليه، وشوقٌ يجعله لا يبارح زمانه ومكانه ومجتمعه، شوقٌ يحمله إلى عوالم أخرى ربّما كان الشاعر يعيشها في أجيال غابرة، إيمانًا منه، كإيمان طائفته، بانتقال الأرواح من جسد إلى آخر بعد موت الجسد، وهذا الشوق الذي ولّد عنده غربة الزمان والمكان في أغلب قصائده، وهذا يفسّر لنا لماذا كانت "النقوش عبر الإطار"، عبر إطار الزمكنيّة، وعبر إطار الواقع، وعبر إطار الموجود، وعبر إطار المجتمع، إذ حين حاول الشاعر العربي الحديث كإنسان معاصر أن يكون مخلصًا لذاته[37] "اهتزّ أمامه النظام الخارجيّ واهتزّت القيم والمعايير التقليديّة".[38]

---

[35] ن.م. ص. 103.

[36] ن.م. ص. 110.

[37] الورقي، سعيد. **لغة الشعر العربي الحديث**. بيروت: دار النهضة، ط.3. 1984. ص. 228.

[38] عز الدين، إسماعيل. **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، القاهرة: دار الكاتب العربي. 1967. ص. 374.

اتّكاءٌ على التناص في ديوان "عِدال":[39]

لا يخلو ديوان "نقوش عبر الإطار" من بعض تناصّ هنا وهناك كما ذكرنا سابقًا، وكما يظهر في قصيدة "نعشق القمر" التي تأخذنا مباشرة إلى نزار قباني في "خبز وحشيش وقمر"، لكنّ ديوان عِدال يتّكئ بشكلٍ كبير على التناصّ، هذا المبدأ الفني المتحكّم في بناء نصوص الديوان، وهو التوليد المؤسس على التفاعل بين النصوص،[40] والنصّ بهذا الاعتبار كتابة وقراءة في آن،[41] فنحن كقرّاء حين نتعامل مع نصوص "عِدال" لا بدّ لنا أن نفهم سرّ توظيف الشاعر للنصوص السابقة، ونكون بذلك قد أعدنا صياغة القصائد من جديد حسب مفاهيمنا وثقافتنا، ذلك أنّ كلّ قراءة للنص لا يمكن أن تكون إلاّ إعادة كتابة لجميع العناصر اللغويّة وغير اللغويّة المساهمة في بنائه.[42]

يمكننا أن نميّز عدّة أنواع من التناصّ في الديوان:

- **التناص التراثي**: قصّة القمقم وسليمان الحكيم.[43] وقصّة شهريار وشهرزاد.[44]
- **التناصّ الديني**؛ من **القرآن**، "أبحث عن قراءة تحمل نبض قوله: اقرَأ ولا تخب في زمان،[45] ومن **التوراة** "كان صبح وكان مساء"،[46] و"قيل من البدء "..يكن نور".[47] وتناصّ

---

[39] فرّاج، سلمان. **عدال**. شفاعمرو 2001.

[40] بقشي عبد القادر. **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظريّة وتطبيقيّة**. المغرب: أفريقيا الشرق، 2007. ص. 15.

[41] منذر عياش، **الكتابة الثانية، فاتحة المتعة**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998. ص.5.

[42] تيري إجلتون، ما هو الأدب. **مجلة علامات**، عدد 8، مكناس 1997. ص. 86.

[43] سلمان، فرّاج. **عدال**. ص. 14.

[44] ن.م. ص. 40.

[45] ن.م. ص. 16.

[46] ن.م. ص. 10.

[47] ن.م. ص. 31.

دينيّ من **الإنجيل**: "أبانا الذي في السماء"،[48] و "كان البدء كلام"[49] الذي يذكّرنا بإنجيل يوحنا "في البدء كان الكلمة"، [50] و "لما تحن ساعتي بعد"،[51] و "صوت يصرخ في البريّة".[52]

- **تناص مع النثر القديم:** تناصّ مع الجاحظ في كتاب الحيوان، "يحكى أنّ الجاحظ قال: "بعض صفات الناس موزّعة في الحيوان، ولكن للإنسان جميع صفات الأحياء".[53]
- **تناصّ مع الشعر القديم:** تناص مع معلّقة امرئ القيس

قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فيقول شاعرنا:

عينٌ مؤرجحة على الرؤيا
وعين تنزف الدمعَ على "سقط اللوى".[54]

ويذهب مع معلّقة ثانية ومع الصعاليك قائلا:

"وطلولا من برقة ثهمد
أو صيحة هوْل أو
مسعى صعلوك أسود"[55]

يعيدنا الشاعر إلى طرفة بن العبد في معلّقته:

---

[48] ن.م. ص. 19.
[49] ن.م. ص. 23.
[50] إنجيل يوحنا، الإصحاح 1.
[51] فرّاج، عدال. ص. 39.
[52] ن.م. ص. 6.
[53] ن.م. ص. 35.
[54] ن.م. ص. 37.
[55] ن.م. ص. 64.

لـخـولـة أطـلال بـبـرقـة ثـهـمـد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[56]

- **تناصّ مع الأدب الحديث:** مع توفيق الحكيم في مسرحيّة "أشواك السلام"، ومع نجيب محفوظ في "أولاد حارتنا"؛ فيقول فرّاج:

أحكي عن "أشواك سلام" كنتُ قرأت حكايتها
أحكي عن "أولاد الحارة"- لم يتّعظوا.[57]

ويتابع مع رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيّب صالح السوداني، فيقول: "موسم الهمّ نعرفُه من شمالْ".[58]

ما هو سرّ توظيف كلّ هذا التناص في الديوان؟

لقد حاول العديد من الباحثين فهم اتّكاء الشعراء على التراث والتاريخ، فقال أحدهم: "لا يستطيع الإنسان بحال أن يتبرّأ من المؤثّرات النفسيّة والعضوية المنحدرة إليه. فالتاريخ بكلّ امتداداته يعيش في الحاضر. لا يدين في إبداعه للحظة الحاضرة التي يصدر عنها ويمارس فيها إبداعه الفني فحسب، بل هو مدين مع ذلك وإلى حدّ كبير إلى زمان مركّب يمدّ جذوره طولا وعرضًا في أعماق التاريخ وخزائنه".[59]

أمّا الباحث سعيد الورقي فقال: "نظر الشاعر إلى التراث الإنساني على أنّه كيان له أبعاده الفكريّة والإنسانيّة وأحسّ أنّ عليه كفنان معاصر أن يعي هذا التراث ويتفهمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني".[60]

---

[56] الزوزني، **شرح المعلّقات السبع**. ص. 47.

[57] فرّاج، **عِدال**. ص. 6.

[58] ن.م. ص. 53.

[59] محمد زكي العشماوي. **الأدب وقيم الحياة المعاصرة**، الإسكندرية: الهيئة المصرية العامّة، ط.2. 1974. ص. 154-155.

[60] سعيد الورقي. **لغة الشعر العربي الحديث**. دار النهضة. ص. 39.

ونحن كقرّاء نتساءل، ماذا قال الشعراء عن اتّكائهم على التناص التراثي؟ فنجد الإجابة عند صلاح عبد الصبور: "إنّ على الشاعر المعاصر أن يهضم التراث وأن يعيه حتى يتغلغل هذا التراث في نفسه بحيث يصبح جزءًا من تكوينه يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاصّ، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة، فيضيف إليه جديدًا ولا يأوي إلى ظلّه بل يخرج إلى ساحة التجربة الواسعة ويحسّ إحساسا عميقًا بسيطرته على اللغة بل على الشّعر".[61]

وقد وظّف سلمان فرّاج قصّة المارد وسليمان الحكيم، ليشير إلى حالتنا الاجتماعيّة التي تشعر بالبرد والظلم، وقد عبّر ذلك بصورة غير مباشرة عندما طلب منّا:

لنختمِ القمقم بالرصاص ونوقد الشموع
فالشمس تبدو طفلة،[62]

لقد فسّر لنا لماذا يريدنا أن نوقد الشموع، لأنّ الشمس مصدر النور والحرارة، ما زالت طفلة، لا تنير لنا بما فيه الكفاية ولا نشعر بدفئها وحرارتها، لذا يريدنا الشاعر أن نضع مارد دخاننا في قمقم ونسدّ عليه كما فعل الملك سليمان:

لنختم القمقم لا تحترف العيونُ فينا سيرة الندم
فمن قِدَم
سدّ سليمان الحكيم مارد الدخان في القمقم من قِدم[63]

إذًا يريدنا الشاعر أن نضع دخان حياتنا وبرد أيّامنا وظلمنا وظلامنا في قمقم ونسدّ عليه، وذلك لأنّنا نرى الظلم والمذلّة لكنّ عيوننا لا تحترف سيرة الندم.

أظنّ أنّ الشاعر إنّما استعمل هذا التناص لثلاثة أسباب:

---

[61] ن.م. ص. 40.

[62] فرّاج، **عدال**. ص. 14.

[63] ن.م. ص.14.

- سليمان الحكيم هو الذي ختم على المارد داخل القمقم، ونحن لو كنّا بمثل حكمته لفعلنا مثله وختمنا على مارد تفاهاتنا وسيّئاتنا داخل قمقم.
- مارد الدخان، هو إشارة لدخان نارنا الاجتماعيّة التي نشعلها لأتفه الأسباب، عملا بقولنا المأثور "لا دخان دون نار".
- ختم القمقم؛ عبارة عن التنازل عن بعض عاداتنا القديمة التي تقضي على أزهارنا وأغانينا ونورنا ودفء حياتنا.

ولا يستثني الشاعر نفسه باعتباره ابن هذا المجتمع وابن تلك البيئة، لذلك يدخل النصّ بعتبة المتكلمين (نحن) مع التمنّي معنونًا قصيدته "لعلّنا"، متابعًا مع نفس الضمير على امتداد القصيدة.

أمّا التوظيف الثاني في الديوان فهو لقصّة شهريار وشهرزاد، قصّة "ألف ليلة وليلة"، يقسّم الشاعر قصيدته إلى ثلاثة عناوين؛ الأوّل "قراءة"[64] يقرأ لنا فيها الشاعر احتمال كون شهريار ما زال ظالما يتزوّج كلّ ليلة امرأة ويقتلها انتقامًا لكبريائه المخدوع من زوجته الخائنة، واحتمال كون شهرزاد ما زالت تنثر الحكايات في المخدع الوثير، وتبدأ بينهما حماقة السرير، فينهي البركان مدّه ويرخي الموج شدّه.

العنوان الثاني "انفعال"[65] يتحدّث عن بعد زمان العهر إذ يسأل الصغار: أنى كان ذا؟ ...ومتى؟ نقول: ذا من كان يا ما كان.

العنوان الثالث "حلم"[66] يرى فيه الشاعر أنّه بعد سلطة العاهل وحنكة شهرزاد أتى الأطفال و "لا ملك ولا جاه ولا الدنيا تساوي فرح الأطفال".

---

[64] فرّاج. **عدال**. ص. 40-41.

[65] ن.م. ص. 41.

[66] ن.م. ص. 43.

جاء التناصّ ليخدم معنى أراده الشاعر، فبعيدًا عن حكايا الكبار، وعن حكايا الخيانة، وحكايا ألف ليلة وليلة والقتل والانتقام، يبقى الحل في هذا العالم في الأطفال لأنّهم الفرح، لذا نبتلع الريق مرارا...نتحاشى أن نرى حيرتهم، نقول: ذا من كان يا ما كان.

وهذا التأكيد على أنّ ما كان قد انتهى يحمل في طيّاته العكس تمامًا، فما كان هو ما زال حتى يومنا هذا، لكنّ وجود الأطفال في ساحاتنا هو الفرح.

إنّ التناصّ باختلاف حالاته جاء في الديوان بآليّاته الثلاث؛ التحقيق والتحويل والخرق.[67]

وكان للخرق كآلية تناصيّة حصّة الأسد إذ أنّ الشاعر يمحو بشكلٍ ممنهج مكوّنات الذاكرة الجاهزة ويعيد كتابتها من جديد، ويصرّح الشّاعر في ذلك في قصيدته "لا" التي يفتتح بها ديوانه، فيقول:

لا عندي خبرٌ أحكيه اليوم ولا عندي...
لكني اليومَ قؤولْ:
هبْ أنّ التاريخ تجلّى
هل فيه سوى الأشباح تشدّ خطانا وسوى وجع نحمله
ونصول به ونجول؟!
قالوا: التاريخ يعلّمنا الحكمة، هل
خفّ الوجع الناشب في العظم...؟وهل
حرّكت الأشباح رؤى...؟[68]

[67] انظر في هذا المجال: سعيد يقطين. **انفتاح النص الروائي، النصّ والسياق**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1989. ص. 26؛ وانظر بقشي، **التناص**. ص. 26؛ والحبيب الدائم ربي، **الكتابة والتناص في الرواية العربية**. المغرب: منشورات اتّحاد كتاب المغرب. 2004. ص. 68-71.

[68] فرّاج، **عدال**. ص. 5.

يصرّح بأنّ اتّكاءه على التناص التاريخي والتراثي، هو خرق للألم الناشب في العظم ممّا كان، وفي نفس القصيدة التي يتخلّى فيها عن حكايات التاريخ، يخبرنا بأنّه يريد أن يحكي عن مسرحيّة "أشواك السلام" لتوفيق الحكيم، ذلك أنّها تعرّي الأشواك التي تقف في وجه السلام وتحقيقه، ومنها ينتقل ليحكي لنا عن "أولاد حارتنا" رواية نجيب محفوظ التي عرّضته لمحاولة الاغتيال، الرواية التي تعرّي حقائق واقع الشارع المصري،[69] ونلاحظ واضحًا آلية التحويل اللغوي إذ يتخلّى عن الـ التعريف في "أشواك سلام"، و"أولاد الحارة" متخلّيًا عن ضمير الملكيّة "أولاد حارتنا".

وإذا بقينا مع التناصّ الأدبي نراه يستعمل المناص[70]Paratexte مع عنوان رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" ليقول بأنّ الشمال هو سبب مآسي جنوب هذا العالم.[71] أمّا التناص الدينيّ فقد استعمله الشاعر في قصائده التي يشكر فيها الخالق على ما صنعت يداه، مؤمنًا بقصّة الخلق، عاشقًا للحياة التي وهبه إيّاها الخالق منتقدًا ما شوّهته السنون في العالم منذ بدء الخليقة،[72] ومتابعًا نفس الفكرة المنتقدة للعالم نراه يقلب معايير النقد سائلا الله عن وضع الناس في الأرض، هل تغنى قلوبهم رضًى بالكفاف كما في السماء؟

يقلب الشاعر الطرح ليشدّ انتباهنا بأنّ الأمور التي ننتظرها في السماء يمكننا تحقيقها على الأرض، مستعملا نفس الصلاة التي يتوجّه بها المسيحي إلى ربّه مع بعض الانزياحات، ولم يأتِ الاختيار عبثًا، إنّما أراد الشاعر أن يقول بأنّنا نبتهل ونصلّي لله لنحقّق على الأرض حياة كريمة:

---

[69] انظر دراسة حسين حمزة عن رواية أولاد حارتنا. **العين الثالثة، دراسات في الأدب**. مواقف، 2005. 131-150.

[70] بقشي. **التناصّ**. ص. 22: "المناص: ويشمل جميع المكوّنات التي تهمّ عتبات النصّ نحو: العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف، إضافة إلى كلّ العمليّات التي تتمّ قبل إنتاج النصّ من مسوّدات وتصاميم وغيرهما".

[71] فرّاج، **عدال**. ص.53.

[72] فرّاج. **عدال**. ص. 10-11.

أبانا الذي في السماء
تقدّس في وعينا ما أذِنتم به... هل
كما في السماء
كذلك في الأرض تَغْنى القلوب رضًى بالكفاف
وتخشى مراودة التجربة؟[73]

بينما في الصلاة الحقيقة يقول المؤمن: "أبانا الذي في السماء ليتقدّس اسمك، ليأت ملكوتك، لتكن مشيئتك كما في السماء كذلك على الأرض، أعطنا خبزنا كفاف يومنا، واترك لنا ما علينا..."

يعكس هذا التناص الديني أمرين؛ إيمان الشاعر بالله من جهة، وعدم رضاه عن وضع الإنسان والإنسانيّة من جهة أخرى.

نستنتج أنّ نصوص فرّاج الحداثيّة شأنها شأن بقيّة هذا الجانر من النصوص اتّخذت من التناص متّكأ لها كونها كما قال بروفسور إبراهيم طه عاجزة أن تؤدّي الرسالة كاملةً بنفسها، فتجد نفسها ملزمةً بالعودة إلى الوراء للاستعانة بنصوص أخرى، وهذا يدلّ أنّ النصّ الحداثي يعترف من باب التنظير أنّه لا يمكنه أن يكون كلاً متكاملاً، التناصّ هو اعتراف بعجز النصّ الأدبي بقدرته على إيفاء الدلالة حقّها الكامل، والنصّ الحداثي يقوم على مبدأ العجز والإنقاص والتجزيء والتشطير.[74]

[73] ن.م. ص. 19.

[74] طه إبراهيم، **الحداثة وما بعد الحداثة**، مساق في قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة حيفا. 2003.

أصوات القرية الجليليّة كما ظهرت في "كلام للبيع"[75]

تعجّ مجموعة "كلام للبيع" بأصوات أهل القرية على اختلاف جنسهم وعمرهم وفئاتهم، هي أصوات محتجّة، صارخة باحثة عمّن يسمعها ويميّز ذبذباتها، وقد اختار كاتبنا القرية الجليليّة لأنّنا لا نستطيع تناول حياة الإنسان بمعزلٍ عن بيئته، فهناك علاقة حميمة بين المكان والإنسان،[76] فالمكان يحدّد شكل حركة الإنسان، وشكل تصرّفاته، والمكان يملي على الإنسان مخاوفه وأفكاره ولغته وأصواته.

هذه الأصوات نسمعها إمّا بصوت الراوي المتحدّث بضمير (الأنا) وإمّا بصوت الراوي المتحدّث عن غيرِه، لكنّنا نشعر في الحالتيْن بأنّه الراوي العالم بكل شيء؛ رغم أنّه يتركنا نكتشف الأحداث على امتداد النصّ، ويوهمنا بأنّه يكتشفها معنا.

أوّل صوتٍ نسمعه في المجموعة هو صوت زوجة مسعود، المرأة الدرزيّة التي تفترش زاوية في ساحة المبنى التجاريّ، تقعد على "الطراحة" تخبز مناقيش الزعتر على الصاج الغازي، تبيعها لتعيل "مسخوط"، كما تسمّيه، وعائلتها. هذه المرأة تشعر بالقلق من شابيْن يرمقانها، تعتقد أنّهما يريدان سرقة الغلّة، وبعد أن تيأس من عودة مسعود تسوّي هندامها، فتكتشف أنّ أزرار ثوبها محلولة و"لولا الشلحة لكانت فضيحة بجلاجل.. آه منك يا "سبع الرجال"! الشلحة أحمش منّك"،[77] فتظنّ أنّ هذا هو سبب نظر الشابيْن إليها، لكن في لحظة التنوير في آخر القصّة تحدث المفاجأة التي لم نكن نحن كقرّاء نتوقّعها، ولا زوجة مسعود تتخيّلها، إذ يمرّ الشابان، يتمتمان ويبصق أحدهما بشدّة إلى جهتها، هذان الشابان درزيان مصعوقان من حقيقة "تفحيج" امرأة أمام الخلق لتستر تقصير زوجها الذي تنعته بـ "ملعون

[75] سلمان فرّاج. **كلام للبيع، قصص قصيرة**. كفر قرع:دار الهدى للطباعة والنشر. 2003.

[76] إسماعيل، م.س. **بناء فضاء المكان في القصّة العربيّة القصيرة**. الشارقة: دار الثقافة والإعلام. 2002.

[77] فرّاج، **كلام للبيع**. ص. 10.

الوالدين"، "بهيم"، "لوح"، "هذا الزوج الذي لا يفهم أنّ الحياة اليوم لم تعد مجرّد "كل واشرب" كما يقولون".[78]

نسمع في هذه القصّة أكثر من صوت:

- صوت المرأة المغلوب على أمرها والتي زُوّجتْ لهذا "البطّال" لأنّه يملك بيتًا (طز) ورثه عن أمّه، وعندما رجعت "زعلانة" لأهلها أرجعوها بحجّة أنّ "السترة واجب".
- الصوت الثاني الذي نسمعه، هو صوت المجتمع؛ نسمعه بنبرتيْن، بشخصيّتيْن تمثيليّتيْن، نبرة الأم التي يهمّها أن تتزوّج ابنتها من أيّ رجل "ولو صورة"؛ ونبرة الجارة التي جاءت إلى الأم لتنبّهها: "بنتك على الدروب، وهذا غير مناسب، وفهمك كفاية"،[79] وقد سمعنا هذه النبرة من صوت رجل، أبي جودت الذي قال: "الطمع في الدين يا أم نورا، "تفحيج" النسوان على الشوارع أمر عظيم".
- صوت الرجل لذي لا يأبه لشيء، فعندما سمع كلام الجارة وأبي جودت "قهقه مسعود وسبّ الناس ثمّ سرعان ما غفا وهو قاعد وراح يشخر كالثور"؛[80] "ها هو يهلهل ببنطاله القصير حتى الركبتيْن وكرشه المنفوخ فوق ساقيْن رفيعتيْن معوجّتيْن يكسوهما الشعر الأسود".[81]
- صوت البصقة؛ صوت الجيل الشاب الذي اعتاد أن يرى أمّه وأخته في البيت، مستورة، ولم يهن عليه أن يراها تعرض نفسها أمام الجميع.

تعتمد القصّة أسلوب المفارقة (بين كون الشخصيّة المركزيّة امرأة قويّة تعيل بيتها وزوجها، حتى لو اضطرت أن "تفحّج" في الشارع، وأن تسمع كلام الناس، وأن تُحلّ أزرار ثوبها لأنها

---

[78] ن.م. ص. 8.

[79] ن.م. ص. 9.

[80] ن.م. ص. 9.

[81] ن.م. ص. 11.

عملت اليوم دون توقّف "مثل الفرنينة"؛ وبين هذا الرجل الذي يرتدي بنطالا قصيرًا ويمشي مترنحًا دون خجل)، وأسلوب الساتيرا حين تهكّمت من الشابيْن اللذين يرمقانها وبصق أحدهما باتّجاهها قائلة لهما: "عندي زوج أكبر من الفيل. انقلعا إلى جهنم يا ...!"[82]

وتراوح لغةً بين العاميّة (يا بنت النوَر تحمَّلي القرف)، والفصحى (إنّهما يمشيان متقاربيْن، وتبدو عليهما الدهشة)، واللغة الثالثة (لا يحس ولا يفهم!...كم فهمته ولا يفهم!... بهيم... لوح... آه من حظي! كم أنا معثرة...! الله يسامحك يا أمي!... كيف أقنعتني يومها؟) والعبريّة (شالوم نوره، بيته زعتر ببَكَشا)، ممّا يقرّبها جدًّا من واقع القرية العربيّة، والمجتمع العربي، ويجعلنا نسمع وقع الجمل ووقع الكلمات بنبراتها الحزينة (كم أنا معثّرة) أو الساخرة ("أم علي تقلع وأبو علي يبلع" ماذا يهمّك؟ على مهلك... على مهلك يا قضيب القصب).

بعد هذا الصوت النسوي الصارخ، نسمع صوتًا ناعمًا آخر، صوت أم العريس التي تريد أن تطلق "زغروطة" في عرس ابنها، تريد أن تلعلع...هذا الصوت هو صوت أولئك المتمسّكين بالعادات والتقاليد الجميلة التي لم نعد ننتبه إليها في خضمّ الحياة المندفعة قدمًا نحو التجديد؛ صوت الزغرودة التي أطلقتها أم العريس و"ذاب الصوت في ضجيج مكبّرات الصوت التي كانت تردد بعناد هتاف الحادي وشباب القرية"، إذًا هو الصراع بين العادات والحضارة الجديدة، بين الزغرودة الصادرة من قلب الأم، وبين صوت الحداة.

أمّا في قصّة "كلام للبيع" فنسمع صوت اليهودي الذي يبيع الدرزي الكلام الذي يحبّ أن يشتريه، كما يفعل تمامًا مع المسلم، فيقول للراوي الدرزي: " لأ...لأ... مالي أصدكاء عربيم. أنا لا أخب العربيم".[83]

ويتّضح أنّ هذا الخواجا يقول لمحمود ولكل المحاميد الذين عملوا عنده نفس الكلام، وهو يستغلّ هذا وذاك في استضافته في بيوتهم، وفي إطعامه وإطعام عائلته وشراء الهدايا لهم!

[82] ن.م. ص. 11.

[83] ن.م. ص. 19.

ويتابع معنا الراوي في رحلته القرويّة، لنسمع صوتًا جديدًا ونرى شابًا "يقف الصقر على طرف شاربه ومع ذلك فإنّه ليس ممّن يُحسب حسابه"، هي صورة المعتزّ بهيبته الفارغة، بشاربه، بصوته الذي "يلعلع" في الأفراح، لكنّه مجرّد "حاشية"، كما هو عنوان القصّة، فعندما أراد أن يتزوّج رباب؛ الفتاة التي يحبّ، قالت له أم رباب: "تعيش يا كديش تتشوف الحشيش، وأدارت له ظهرها وهي تتمتم ليسمع: "شوفوني وشوفوا طولي وشوفوا رنّات حجولي".[84]

ونسمع في قصّة "أصدق دموع" صوت المرأة القويّة، الآمرة الناهية "لا لكن ولا بطيخ، حامد كان صديقك وابن صفك، سنسهر عندهم لتطق أختك إنصاف ويطق زوجها الذي لا يعجبه العجب"،[85] تلك المرأة التي بدأ قطار العمر يفوتها، وهزائمها الجسديّة والاجتماعيّة جعلتها تبكي بكاء صادقًا، وكانت تلك هي المرّة التي طالما تمنّاها زوجها عندما "ارتمت على كتفه تبكي بكاء صامتًا غريبًا لم يألفه من قبل، وأحسّ بحرارة دموعها المنهمرة على فميصه الحرير، فسرت في كيانه رعشة طالما تمنّاها".[86]

ومن الصور الجميلة التي نراها في القرية هي صورة "قريد العش"،[87] الذي "رضع من ثدي أمّه عشر سنين إلى أن تخطّت سني الخصوبة"، والذي أخذ يلعب مع البنات في الروضة: "قرد، سمج...العب مع الصبيان! هذي اللعبة للبنات"،[88] هذا الولد الذي بسبب دلال أمّه له لم يعد يعرف أن يتصرّف وحده، وكان على استعداد لإطاعة أولاد الحارة كي يكون واحدًا منهم: "حتى أنت يا قريد العش، صرت تسرق اللوز الأخضر مثل العفاريت التي خلقها ربنا؟!"

---

[84] ن.م. ص. 22.

[85] ن.م. ص. 29.

[86] ن.م. ص. 30.

[87] ن.م. عنوان القصّة ص. 35.

[88] ن.م. ص. 37.

- خرّبتِ الولد! صار بنوته بسبب دلالك الزائد.
- فأل الله ولا فألك! قالت الأم، ماله؟ خزيت العين عنه...إنّه زينة أولاد الحارة.
- الولد في سنه يكون عفريتًا وهو لا يحسن إلا الدلع والغنج، كيف يصير رجلا إذا ظلّ على هذا الموال؟! غضبت الزوجة واستدارت وهي تتمتم:
- لا يعجبك العجب! هو عفريت وأكثر من عفريت...لكنك...! نسيت فعلتك معه يوم لوزات الوقف؟! حرام! حرام!"[89]

إذًا نرى في الحوار السابق صورة المجتمع العربي الذي يربّي أبناءه على الدلال، فلا الأمّ ترى عيوب أولادها، ولا الأب يفقه أسلوب تربيةٍ مناسب، ومن كثرة الدلال لم يعد للولد هويّة تميّزه فلا هو بالكبير ولا بالصغير، لا بالولد ولا بالبنت، هو "قريد العش".

وفي قصّة "لماذا يضحكان"،[90] نرى صورة المجتمع الذي يوجّه تهمه للإنسان البسيط، الهادئ، الذي لا خوف منه، خوفًا من اتّهام المتّهم الحقيقيّ، يعرض الكاتب صورة للسرقات في القرية ولعدم الطمأنينة بمفارقة بين خوف الناس من كشف المجرم الحقيقي، وسخريتهم من كشف شخصٍ لا يمكن أن يكون مجرمًا.

كما ونرى صورة المغترب الذي يريد العودة ليموت في قريته لكن عائلته التي اعتادت الحياة في الغربة، لا توافقه على العودة.[91]

وصورة الأم التي تحتسي قهوتها صباحًا وحيدة لأنّ أولادها لا وقت لديهم لمجالستها، لكنّها كلّ صباح تنتظرهم مجهّزةً القهوة، يمرّون بها مسرعين لا وقت لديهم؛ وتكون المفارقة يوم لم تعدّ القهوة الصباحيّة، دخل ابنها ليحتسي القهوة معها لأنّه سمع عن شكواها للجيران، لكنّه حين لم يجدّ القهوة جاهزة، ذهب: "يا قبّاري لحظة...لحظة وتكون جاهزة. لكنّه نظر

[89] ن.م. ص. 38-39.

[90] ن.م. ص. 40-46.

[91] ن.م. ص. 47-51. قصّة "شجون الزمن الضائع".

إلى ساعة يده وألحّ عليها أن لا تفعل لأنّه لا وقت لديه. خرج معتذرًا فلحقت به حافية وهي تلعن السرعة وتلوم نفسها على كسلها في صنع القهوة هذا الصباح، وعندما تهيّأ للسفر خلف المقود كانت يدها تمتدّ إليه عبر شبّاك السيّارة بخصلة حبق عبقت رائحتها الطيّبة وملأت صدره. وعندما أخذت السيّارة تبتعد به إلى الأمام رأى في المرآة كثرة التجاعيد على وجهها هذه المرّة".[92]

إذًا هي صورة القرية الحديثة، بأفرادها المشغولين بأعباء الحياة، يسرعون إلى العمل والمادّة، ولا يرون التجاعيد في وجه من ربّاهم!

في نهاية المجموعة يورد سلمان فرّاج مجموعة من القصص الرمزيّة الحداثيّة، وهي قصص قصيرة جدًّا أحيانًا، وتعتمد على المبنى الرمزي المتكامل (أليجوريا) لتنتقد مجتمعنا.[93]

أظنّ أنّ أجمل صوتٍ نسمعه في هذه القصص هو صوت الكلمات العاميّة التي تتحدّث بها الشخصيّات والتي لا نستطيع استبدالها، لأنّ الفصحى تبقى عاجزة أمام ترجمة كلماتنا العامية القرويّة والمدنيّة التي تعكس خبايا حياتنا الاجتماعيّة وشوقنا لبساطة تلك الأيام الغابرة التي مهما نسافر قدمًا نبقى نحنّ إليها، نشمّ روائحها، ونسمع أصواتها.

[92] ن.م. ص. 54.

[93] للتوسّع انظر/ي، راوية بربارة. التناصّ وقدرة النصّ الحداثي على التواصل. **مواقف**، عدد 66-67. ص. 46-67.

ببليوغرافيا

الإنجيل

- أبو جابر، ريما. **الإرداف الخلفي في الشعر العربي الحديث ومساهمته في بناء المعنى**. أطروحة دكتوراه، جامعة حيفا، 2010.
- أرسطو. **النفس**. الكتاب الثاني، الفصل السابع.
- إسماعيل، محمد السيد. **بناء فضاء المكان في القصّة العربيّة القصيرة**. الشارقة: دار الثقافة والإعلام، 2002.
- بقشي، عبد القادر. **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظريّة وتطبيقيّة**. المغرب: أفريقيا الشرق، 2007.
- بربارة، راوية. التناصّ وقدرة النصّ الحداثي على التواصل. **مواقف**، عدد 66-67.
- تيري إجلتون، ما هو الأدب. **مجلة علامات**، عدد 8، مكناس 1997.
- الحبيب الدائم ربي، **الكتابة والتناص في الرواية العربية**. المغرب: منشورات اتّحاد كتاب المغرب، 2004.
- حمزة، حسين. العين الثالثة، دراسات في الأدب. **مواقف**، 2005.
- الزوزني. **شرح المعلّقات السبع**.
- طه، إبراهيم. **الحداثة وما بعد الحداثة**. مساق في قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة حيفا، 2003.
- عبد المطلّب، محمّد. **بناء الأسلوب في شعر الحداثة**. القاهرة: دار المعارف، 1993.
- عز الدين، إسماعيل. **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**. القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967.
- العشماوي، محمد زكي. **الأدب وقيم الحياة المعاصرة**. ط2. الإسكندريّة: الهيئة المصرية العامّة، 1974.
- عياش، منذر. **الكتابة الثانية، فاتحة المتعة**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1998.

- **سلمان فرّاج، الكتيب الذي أُعدّ في الذكرى السنويّة الأولى لرحيله**، 2007.
- فرّاج، سلمان. **حكايات هيا 1، هيا ودنيا، أرسم وأتمتم** (شعر). مركز دراسات الأدب العربي ومركز أدب الأطفال، المعهد الأكاديمي، بيت بيرل. كفر قرع: أ، دار الهدى، 2003.
- فرّاج، سلمان. **حكايات هيا 2، الوجه، أبني بيتًا** (شعر). مركز دراسات الأدب العربي ومركز أدب الأطفال، المعهد **الأكاديمي**، بيت بيرل. كفر قرع: أ، دار الهدى، 2003.
- فرّاج، سلمان. **حكايات هيا 3، عندي حاسوب** (شعر). مركز دراسات الأدب العربي ومركز أدب الأطفال، المعهد الأكاديمي، بيت بيرل. كفر قرع: أ، دار الهدى، 2003.
- فرّاج، سلمان. **كلام للبيع، قصص قصيرة**. كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر، 2003.
- فرّاج، سلمان. الخطاب النسويّ في ديوان "خواتم الملح" للشاعرة ندا خوري. **مرايا في النقد، دراسات في الأدب الفلسطيني**. إعداد: محمود غنايم، مركز دراسات الأدب العربي وأ. دار الهدى، بيت بيرل- كفر قرع، 2000.
- فرّاج، سلمان. **عِدال**. شفاعمرو: د.ن، 2001.
- فرّاج، سلمان. قراءة في شعر سعاد قرمان ، في العدد الخاصّ "سبعون سنة على تكريم سعاد قرمان". **الشرق**، العدد 4، تشرين أوّل_ كانون أوّل 1997.
- فرّاج، سلمان. **نقوش عبر الإطار**. حيفا: دائرة الثقافة والفنون، 1992.
- كولردج، **سيرة ذاتيّة**، الجزء الثاني، ترجمة محمد مصطفى البدوي. القاهرة: دار المعارف بمصر، د.ت.
- الورقي، سعيد. **لغة الشعر العربي الحديث** ط.3.. بيروت: دار النهضة للطباعة والنشر، 1984.
- يقطين، سعيد. **انفتاح النص الروائي، النصّ والسياق**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1989.