أفكار
AFKAR

ملف العدد

قـــراءاتٌ في المـــشروع الـــفلـــسـفـــي
لـــلمـــفـــكـــر د. سحبـــان خليـفـــات

تمـــــوز 2023 | العـــــدد 414

ثقافية شهرية -تصدر عن وزارة الثقافة منذ 1966
المـــمـــلـــكـــة الأردنـــيـــة الـــهاشـــمـــيـــة

414

تأمـل هيئـة تحريـر المجلـة مـن الكتّـاب مراعـاة مـا يـلي:

• ترسـل المـادة المطبوعـة ألكترونيـاً مشـفوعة بصـورة للهويـة الشـخصية، أو لجـواز السّـفر لغـير الأردنيـين عـلى عنـوان البريـد الإلكـتروني للمجلـة.

• أن لا تكون المادة قد نشرت سابقًا.

• أن لا يتجـاوز عـدد كلـمات المـادة 2000 كلمـة في حـده الأقـصى.

• الصـور المرسـلة للـمادة يجـب أن تكـون عاليـة الدقـة والوضـوح عـلى أن لا تقـل عـن 1 ميجـا بايـت.

• هيئـة التحريـر هـي الجهـة المخوّلـة بقبـول المـادة للنـشر أو الاعتـذار عـن عـدم نشرهـا.

• تحتفـظ المجلـة بحقهـا في التـصرف بالمـواد التـي تنشرهـا ويشـمل هـذا الحـق الطباعةالورقيـة والنـشر الإلكـتروني، ولا يجـوز إعـادة نـشر مـواد مجلـة «أفـكار» دون إذن مسـبق مـن هيئـة تحريـر المجلـة.

• يرسـل الكاتـب اسـمه الثـلاثي، واسـم الشـهرة الـذي يُعـرف بـه، ورقمـه الوطنّـي (للكتّـاب الأردنيـين)، ونبـذة عـن سـيرته الذاتيـة (للمـرة الأولى فقـط).

• يرفـق مـع المـواد المترجمـة نبـذة عـن سـيرة مؤلّـف النـص المترجَـم، ويُشـار إلى المصـدر المترجَـم عنـه.

• يخضـع ترتيـب المـواد المنشـورة لاعتبـارات موضوعيـة وفنيـة.

مجلّة أفكار

مجلّة شهرية ثقافية
تصدر عن وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية

414 / تموز 2023

الموقع الإلكتروني لمجلة أفكار:
http://www.afkar.jo
كما يمكن تصفّح المجلة على موقع الوزارة:
www.culture.gov.jo
المراسلات باسم رئيس التحرير:
E.mail: afkar@culture.gov.jo
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة:
(1090) 2010 / د
العنوان البريدي:
الأردن - عمّان ص.ب: 6140
الرمز البريدي: 11118

رئيس التحرير / د. غسان عبد الخالق
مدير التحرير / أ. مـخلـد بـركـات
سكرتيرة التحرير / أ. منـــال حـمـدي

هيئة التحرير / د. ابراهيم بدران
/ أ. سميحة خريس
/ أ. إبراهيم غرايبة
/ د. رزان ابراهيم
/ د. أماني سليمان

الإخراج الفنّي / هزار مرجي
لوحتا الغلافين الأمامي والخلفي / الفنان شوقي دلال - لبنان

المـواد المنشـورة في هـذا العـدد تعـبّر عـن آراء كتّابهـا، ولا تعـبر بالـضرورة عـن رأي وزراة الثقافـة الأردنيـة.

ملف العدد / قراءاتٌ في المشروع الفلسفي للمفكر د. سحبان خليفات

مفتتح 4

ملف العدد: 6
قراءاتٌ في المشروع
الفلسفي للمفكر
د. سحبان خليفات

دراسات 27
ومقالات

إبداع 110

نوافذ ثقافية 124

المحتويات

4 **مفتتح: /د. مهند مبيضين**

ملف العدد: قراءاتٌ في المشروع الفلسفي للمفكر د.سحبان خليفات

7 تقديم: **مجدي ممدوح**

9 د. سحبان خليفات؛ فيلسوفُ الأصالةِ وتوكيدِ الذاتِ الفلسفيّة العربيّة /**د. عفيف عثمان**

13 جدلُ اللغة والفكر من منظور سحبان خليفات /**د. أشرف حزين**

16 نقدُ "سحبان خليفات" لفلسفات التاريخ /**مجدي ممدوح**

19 الألوهيَّةُ ومعضلةُ الشرِّ الأخلاقي؛ قراءةٌ في تأويليَّة المعريّ للدكتور سحبان خليفات /**د.مالك المكانين**

22 الفلسفةُ التحليليّةُ؛ اللغويّةُ والأخلاقيّةُ في فكر سحبان خليفات /**د.أماني غازي جرار**

دراسات ومقالات

28 لماذا بكى "لي كوان يو"؟ /**د. سلطان الخضور**

34 الأديبُ الغريبُ والوطن /**سارة السهيل**

39 الأدبُ والفنُّ في السينما /**حميد المصباحي**

42 قصيدةُ النثر والفراغُ النقدي /**صالح لبريني**

48 ملامحُ الريفِ والبادية الأردنيّة في منتصف القرن العشرين /**مريم ملهي النويران**

56 من الحلم إلى الحضور المطلق؛ قولٌ في تاريخيّة تقنيات الإعلام /**د. عبد الصمد زهور**

62 المسرحُ والتقنية؛ أو كيف نصحّح أخطاء المسرحيين؟ /**حاتم التليلي محمودي**

66 دراسة في قصة "حدث غريب في وسط البلد" للقاصة إيمان مرزوق /**محمد دلكي**

69 "حوارُ الوردِ والبنادق"*- للشاعرة الكويتية الكبيرة سعاد الصباح /**عِذاب الركابيّ**

76 الاقتصادُ الرقميّ للموسيقى الشعبيّة العربية في سياق الجائحة /**محمد الإدريسي**

82 فيلم "دون/الكثيب"2021: تكاملٌ سينمائيّ، وتمثيلٌ استحواذي /**م. مهند النابلسي**

89 متحفُ "بيت الزبير" في سلطنة عُمان /**غازي انعيم**

93 فنُّ التبُوريدَة؛ رمزُ الهُويّة المغربيّة عبر التاريخ /**محمد العساوي**

98 أماكن من الذاكرة: "مقام الشيخ ارشيد" في مدينة الرمثا /**نداء الخزعلي**

103 الذاكرةُ تستعيدُ "عين التيس" /**صالح حمدوني**

106 الكونُ بين قصيدتين: قراءةٌ في قصيدة "الكونُ قصيدةٌ عمودية" /**طارق النعمان**

إبداع

111 ضانا /**نزيه القسوس**

113 مسافرٌ على حصانٍ خشبي /**محمد عرب صالح**

115 ويسيلُ العُمرُ عليكْ.! /**مازن شديد**

117 يرتدُّ لي طرفي /**أحمد نمر الخطيب**

119 مؤثراتٌ صوتيّة/**فيوليت أبو الجلد**

120 لا لا مستحيل /**تغريد شاهين**

122 مِفْتَاح مُعَلَّق برَقَبَة شَفَّافَة /**عبد الهادي شعلان**

124 **نوافذ ثقافية /محمد سلام جميعان**

مفتتح

الانتماءُ للإنسانيّة طريقٌ للترقي

د. مهند مبيضين*

يقول أبو العلاء المعريّ:" وينبغي لمحبِّ الكمال أيضًا أن يعوّد نفسه صحبة الناس أجمع... فإنَّ الناسَ قبيل متناسبون، تجمعهم الإنسانيّة وتحلّهم قوّة إلهيّة هي في جميعهم، وفي كلِّ واحدٍ منهم، وهي النفس العاقلة، وبهذه النفس صار الإنسانُ إنسانًا، وينبغي لمحبِّ الكمال أن يجعل همّته فعل الخير مع جميع الناس ويتحرز من فعل الشر. فإنَّه إذا حاسب نفسه على أن من يفعل الشر فإنَّما يفعله لخير يعتقد أنَّه يصل إليه بذلك الشر...".

ما يبوح به النصُّ أعلاه، جليٌّ واضحٌ، بأنَّ الاجتماعيّ الإنسانيّ في الملة الإنسانيّة هو الطبع، وأنَّ فعل الخير مطلوب، والأهم في كمال البشرية صُحبة الناس، وقد أفاض المعريّ في بحث مسألة النفس العاقلة التي صيّرت الناس بشرًا، ولعلّ ما يؤكد حسن طالع مجلة "أفكار" لهذا العدد الذي وضع جهدٌ كبيرٌ فيه، لدراسة ومراجعة تراث أبي العلاء المعري لا من حيث نصوصه أو منجزه، بل من خلال الوقوف على مسيرة وتجربة أحد أهم الباحثين والشارحين لأفكار أبي العلاء المعري وهو الراحل الدكتور سحبان خليفات.

ومن حظِّ قراء مجلة "أفكار" في هذا العدد الجديد، أن يطالعوا وجبةً ثقافيّةً دسمة، وأن يعاينوا أبوابًا متعددة من الفلسفة والفكر وإبداع النص في المكان، وتجليات الشعر والقصّ، ولكن الأهم في هذا العدد، وقفُ الطيبين على من مروا من علماء الوطن والأمة، والوفاء للذوات الكبار، وتقدير العقل، وهو ما تجلّى في ملف العدد الذي اختصّ بالراحل الكبير الأستاذ الدكتور سحبان خليفات، أحد روّاد البحث والدرس الفلسفيّ في الأردن، الذي نذر بواكير جهده البحثيّ في التنقيب في الفكر الفلسفيّ العربيّ وتجليات الفلسفة العربيّة، بالإضافة لانفتاحه على فلاسفة الغرب.

وقد بذل- رحمه الله- عنايةً خاصة وتعلّقًا كبيرًا بفلسفة أبي العلاء المعري، وحقّق ونشر رسال أبي الحسن العامري وشذراته الفلسفيّة، وحين نتحدث عن سحبان خليفات نتحدث عن دور المثقف في مجتمعه وعن أدواره المختلفة، وعن تجليات المكانة والموثوقيّة العالية التي منحها لطلبته.

وبالعودة لأفكار المجلة والمشروع المستمر لوزارة الثقافة، فهي تؤكد دومًا أنَّ العمل المؤسسيّ في الثقافة يجدي خيرًا كبيرًا، ويحقّق الأهداف وينجز المهمات، وقد شرفتنا هيئة التحرير بتكليف الكتابة لافتتاحية العدد(414) الذي جاء ممتلئًا وغنيًّا في ملفه ودراساته وإبداع النصوص. هنا نجد حضور المبدع الباحث مع الشاعر والقاص والمفكر، وهكذا فقد جاء العدد بحلة جميلة وتبويب متسق ومواد غاية في الأهمية.

* أكاديمي وباحث أردني

"أفكار" منبرٌ للإبداع والتثقيف المشمول بدعم ورعاية وزارة الثقافة؛ وهو انتصارٌ كبيرٌ للزمن الثقافيّ ولثقافتنا العربية بعامة والأردنية بخاصة، وانتصار للقامات العلمية التي اعتادت "أفكار" أن تحتفي بها وبمنجزها المعرفي.

هل كان الراحل سحبان خليفات قاصدًا أن يعيدنا إلى بواكير الفلسفة؟ وأن يختار نماذج مثل ابن هندو وأبي الحسن العامري وأبي العلاء المعري ليقدم منجزهم الفلسفيّ للقارئ العربيّ؟ هل كانت الفلسفة سؤالاً مطروحًا على المجتمع كي يعيه بصيغ عديدة؟ ربما كلّ ذلك كان في وعي سحبان خليفات الذي مثّل سيرة الباحث الفلسفيّ الجاد بكلِّ مهنيّة وموضوعيّة والتزامٍ علميٍّ بالقيم الأخلاقيّة والمعرفيّة.

لقد جالت مواد ملف هذا العدد في أسئلة الاهتمام المعرفي وتنوّعه عند سحبان خليفات، ولعلَّ الجهد المبذول في الملف كافٍ للإجابة عن الأسئلة السابقة التي طرحناها حول المنجز الفلسفي للراحل سحبان خليفات.

لعلّ المطروح اليوم ثقافيًّا على المشهد العربي هو أمرٌ كبيرٌ، وتحديات جمّة في زمن الذكاء الاصطناعي وفي زمن الحروب الجديدة التي تأخذ صيغة عابرة للدول لم تكن معهودة من قبل، وهنا يدور الحديث عن مستقبل الثقافة وأدوار المثقفين في مجتمعاتهم وفي مسؤوليتهم الأخلاقية تجاه السياسة، ولا أريد العودة هنا لطرح مسألة المثقف والسلطة، وإنَّما التذكير بقدرتنا على توفير الحماية الثقافية لأبناء جلدتنا من أهل الصنعة من أرباب القلم في أزمنة عربية صعبة في أكثر من قطر عربي.

نعم نحن في زمن عربي صعب، وفي زمن عالميّ يتصارع فيه الغرب بمعزل عنا، وكأنَّنا مجرد تابع متأثر بصراعاته وخياراته، وليس لدينا الحق في الحديث عن مصير الإنسانيّة وما يهدّدها، ولعلَّ هذا يتطلب من المثقفين العرب أدوارًا جديدة في التأثير من خلال أمكنة الهجرة التي يعيشون بها، ومن خلال المسارات المفتوحة أمامهم، سواء عبر المؤسسات الوطنية، أو العابرة للدول، أو من خلال مؤسسات العمل الثقافيّ في المجتمع المدني.

للأسف اليوم تتراجع أدوار الإعلام، وتخبو منابر وتصعد أخرى، لكن المهم تكوين شبكة اتصالٍ عربيٍّ ثقافيٍّ بين النخب تكون مدنية وغير حكومية لإعادة زيارة العقل الثقافي الرسمي والتأثير فيه لصالح المشروع الثقافي الوطني لكل بلد؛ المنسجم قطعًا مع مشروعنا الحضاريّ العربيّ، ومع القيم الإنسانيّة التي ترتكز إلى سؤال الحرية أولاً، والكرامة والعدالة والإحسان. وهو قطعًا ما تطالب به تعاليم الشرائع السماوية ورسالة الأنبياء عليهم السلام.

إنَّنا في زمنٍ حرج عربيًّا وإسلاميًّا وإنسانيًّا، ولا بدَّ من إعادة إحياء مفردات وعناوين طرحها مثقفون عرب أفذاذ مثل "الثقافة التي نريد" و"الزمن الثقافي" و"مستقبل الثقافة" و"النهضة العربيّة" على أن تكون إعادة الطرح مقصودة ومحدّدة الأهداف بما ينتهي بوثيقة خاصة بالتجديد الثقافي العربي المنشود لكي نحقّق ما دعا إليه أبو العلاء المعري من ضرورة فعل الخير والصحبة الخيرة التي تحدّد معالم الانتماء للإنسانيّة كطريقٍ وحيدٍ للترقي.

قراءاتٌ في المشروع الفلسفي للمفكر د. سحبان خليفات

مجـدي ممـدوح / د. عفيـف عثـمان /
د. أشرف حزيـن / د. مالـك المكانـين /
د. أماني غازي جرار

تقديم:
قراءاتٌ في المشروعِ الفلسفيّ للمفكّر د. سحبان خليفات

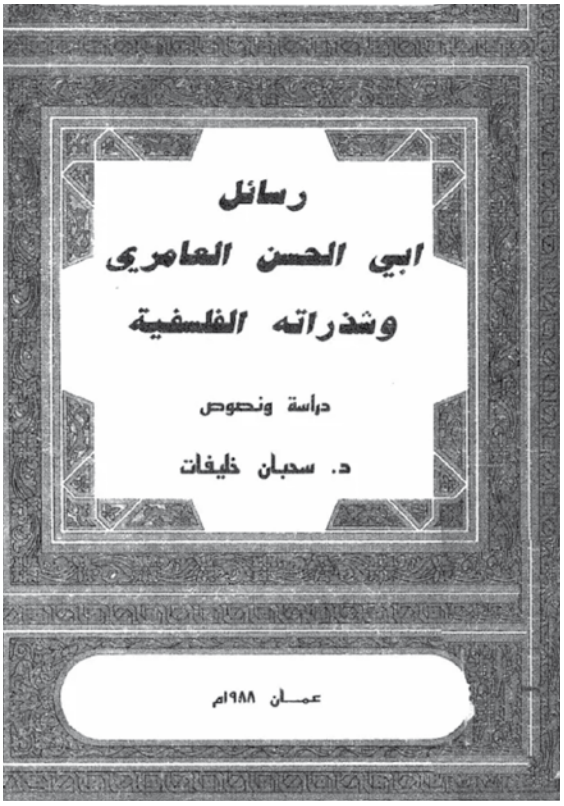
مجدي ممدوح*

تنـوّع النتـاج الفكـري للمفكـر خليفـات خـلال مسـيرته الفكريـة. فقـد بـدأ مشروعـه في البحـث في جـذور التحليـل اللغـوي المنطقـي في الفكـر العـربي الإسـلامي، وأنتـج في هـذا السـياق سـفره النفيـس بأجزائـه الثلاثـة، وقـد تطرقـت أغلـب القـراءات المقدمـة في هـذا الملـف إلى هـذا الجانـب الجوهـري في نتـاج خليفـات الفلسـفي. في مرحلـة لاحقـة تفـرغ خليفـات لنقـد ودراسـة فلسـفة الأخـلاق والتحليـل اللغـوي في الفكـر الغـربي المعـاصر، وتنـاول بالتحليـل والنقـد أهـم فلاسـفة هـذا التيـار مـن أمثـال "لودفيـج فتجنشـتين" و"برترانـد رسـل". كـما ظهـر في وقـت لاحـق اهتمامـه بتحقيـق الكتـب والمخطوطـات، حيـث أنجـز مؤلفًـا مهـمًّا عـن الفيلسـوف العـربي ابـن هنـدو، بالإضافـة لتحقيقـه لرسـائل أبي الحسـن العامـري، ومقـالات يحيـى بـن عـدي. كـما أنَّ خليفـات أنجـز تحقيقًـا لرسـالة الفـارابي المعنونـة " التنبيـه عـلى سـبيل السـعادة"، والتـي تضمنـت أفـكار الفـارابي في فلسـفة الأخـلاق.

تطـرق الملـف إلى قضيـة مهمّـة احتلـت حيّـزًا في السـجال الفلسـفي في الفكـر الإسـلامي الوسـيط، وهـي قضيـة المفاضلـة بـين المنطـق اليونـاني والنحـو العـربي، ومـدى صلاحيـة كل منهـما في قـراءة النصـوص المؤسسـة في الحضـارة الإسـلامية، خاصـة النصـوص الدينيـة ومـا يترتـب عليهـا مـن أحـكام وتشريعـات فقهيـة. وقـد تنـاول الملـف المحـاورة الأشـهر في الفكـر العـربي، والتـي جـرت بـين "متـي بـن يونـس" المؤيـد لتوظيـف المنطـق اليونـاني في فهـم النصـوص، و"أبي سـعيد السـيرافي" الـذي كان يـرى أنَّ النحـو العـربي وليـس المنطـق اليونـاني هـو المعـول عليـه في فهـم وتفسـير النصـوص الإسـلامية؛ لأنَّ المنطـق اليونـاني مشـتق مـن قواعـد النحـو اليونـاني ولا يصلـح في الحالـة العربيـة. ورد في الملـف عـرضٌ لآراء خليفـات حـول العلاقـة بـين الفكـر واللغـة، والتـي تعتـبر مـن القضايـا الشـائكة في عصور التفلسـف كافـة. ويمكـن اختصـار رأي خليفـات حـول هـذه المسـألة بالقـول إنَّـه تبنّـى رؤيـة جدليـة حـول العلاقـة بـين اللغـة والفكـر، وأنَّ الفكـر واللغـة هـما وجهـان لعملـة واحـدة، وأنَّ مـن المسـتحيل الفصـل بينهـما، ولا يمكـن تخيّل أحدهـما دون الآخـر. ويشـير خليفـات في هـذا السـياق إلى حقيقـة أنَّ الفكـر لا ينبثـق في العقـل الإنسـانيّ إلا مترافقًـا مـع قالبـه اللغـوي، وأنَّـه لا وجـود لفكـرٍ مجـردٍ بحـتٍ منفصـل عـن التعبـير اللغـوي.

أسـهم خليفـات بتحليـلات متماسـكة حـول تطـوّر فلسـفات التاريـخ عـبر العصـور. ويشـير خليفـات إلى أنَّ فلسـفات التاريـخ تطـوّرت مـن التصـوّرات اللاهوتيـة ثـم التصـورات المثاليـة التـي كانـت تـرى أنَّ العقـل هـو محـرك التاريـخ والـذي مثّلـه بوضـوح الفيلسـوفان الألمانيـان "جـورج هيجـل" و"فريدريـك شـلنغ". بعـد ذلـك ظهـر المذهـب

* **كاتب وباحث أردني**



الحيـويّ الـذي مثلـه "أوشـفالد اشـبنجلر" و"هـنري برجسـون". يعتقـد "اشـبنجلر" أنَّ الحضـارة كائـنٌ عضـويٌّ يمتلـك كل صفـات الكائـن العضـوي، ولـكل حضـارة طفولتها وشـبابها ونضجهـا وشـيخوختها، أو أنَّ لهـا ربيعهـا وصيفهـا وخريفهـا ثـم أخـيرًا شـتاءها. ويشـير "اشـبنجلر" إلى أنَّ الحضـارة تـذوي وتمـوت بعـد أن تكـون قـد حقّقـت جميـع مـا بهـا مـن إمكانـات عـلى هيئـة شـعوبٍ ولغـاتٍ ومذاهبَ دينيـة وفنـونٍ وعلـومٍ ودول. وهـذه النظـرة للتاريـخ تعـدُّ تشـاؤمية لأنَّهـا تسـدُّ الطريـق عـلى التواصـل والتـمازج بـين الحضـارات، حيـث كل حضـارة تولـد وتمـوت منعزلـة عـن غيرهـا. أمَّـا "هـنري برجسـون" فـكان أكـثر تفـاؤلاً حيـث كان يؤمـن بتقدميـة التاريـخ ولا يتفـق مـع "اشـبنجلر" حـول النهايـة الحتميـة للحضـارات. ثـم قـدّم خليفـات نقـدًا وتحليـلاً معمقًـا للتصـوّر الماركـسي للتاريـخ، بالإضافـة لنقـد التيـار الوضعـيّ الـذي مثلـه في العـصر الحديـث المـؤرخ البريطـاني "أرنولـد توينبـي".

بحـث خليفـات في شـعر المعـري نقـدًا وتحليـلًا، محـاولًا اسـتجلاء معضلـة الـشر الأخلاقـي وعلاقتـه بالألوهيـة. وقـد توصـل خليفـات بعـد دراسـته لشـعر المعـري إلى حقيقـة أنَّ المعـري كان يعتقـد بعلاقـة تلازميّـة بـين ماهيـة الإنسـان وبنيتـه ونزعـة الـشر فيـه. وهـو يـرى أنَّ اللـه لحكمـة أرادهـا زرع هـذه النزعـة في الإنسـان عـن سـابق تدبـير. وبالتـالي فـإنَّ اللـه يعلـم ويريـد مـا سـيصدر عـن الإنسـان مـن شرور وفـق ماهيتـه المخلوقـة مـن قبـل اللـه. ويستشـهد خليفـات بمـا جـاء في لزوميـات المعـري، حيـث يقـول: "لَـو حاطَنـا اللَـهُ لَـم نَحفِـل بِمَرزِيَـةٍ وَكَيـفَ يَخـشى رَزايـا الدَهـرِ مَـن حاطـا".

د. سحبان خليفات؛ فيلسوفُ الأصالةِ وتوكيدِ الذاتِ الفلسفيّة العربيّة

د. عفيف عثمان*

شغل الراحل الدكتور خليفات (2012 - 1943)[1] مكاناً متقدّماً في المشهد الفلسفي الأردني، ومن الصعب إدراج انشغاله في خانة أحد المشاريع الكبرى التي عرفها الفكر الفلسفي العربي المعاصر، ولا تفيه صفة "المفكر الإسلامي كامل حقه"[2]، كما لا يمكن حصر نظره الفلسفي كذلك في موضوع واحد هو "فلسفة التحليل اللغوي والفلسفة الأخلاقيّة".

واذا كان من انهمامٍ أساسيٍّ، في زعمي، فهو في إثبات موقع الفكر العربي والإسلامي في الحضارة الإنسانية، من خلال تقديم البراهين على منجزات هذا الفكر وإسهامه في العمارة الفكرية الكونية، وأحد الأدلة الساطعة عمله على "التحليل اللغوي" وفلسفة اللغة[3]، حيث يساجل الفكر الغربيّ، ويذهب في النتيجة إلى " أنَّ منهج التحليل اللغوي المنطقي ذو أصول عربيّة إسلاميّة وتحديداً عن علماء أصول الفقه، فيقول معتداً بثقافته العربية الإسلامية: أنا أعلم أنَّهم اكتشفوا الذرّة، ولكنّي أريد أن أقول إنَّ المهم - واسأل في هذا أيّ عالم شئت- هو المنهجُ وليس المعلومات، فجميعُ المناهج التي عرفتها البشرية هي اختراعٌ عربيّ، فالمنهج الرياضي من اختراع علماء العرب والمسلمين، ومنهج التحليل اللغوي المنطقي من اختراع علماء أصول الفقه. إذا كان العرب قد أبدعوا كلَّ هذه المناهج فنحن لنا أصالة، ولا يجوز أن نقف موقفًا دونيًّا من هذا السّبق"[4].

فواضحٌ ذلك الاعتداد بالذات العربية وذلك الشغف بإثبات أصالتها وعمقها الحضاري، وما الذهاب إلى التراث تحقيقاً وبحثاً إلا استكمالاً لهذا السعي لاستكناه الزمن العربي – الإسلامي الذهبي، في محاولة لإبراز أنقى ما فيه، وقد تسلّح بعدة الفيلسوف ورؤاه. ولم يُغرق د. خليفات نفسه في كتب الفقه والاعتقاد والجدل الكلامي، بل غاص في لجة الفلسفة، إجابةً عن أسئلة الحاضر، استئناساً بقمة الفكر عند أجدادنا، محاكياً ابن طرابلس الفيحاء، اللبناني فرح أنطون (1922 - 1874)، حين أيقظ أفكار ابن رشد الحفيد (1198 - 1126) في بحثه عن النهضة والعقلانية وعن تعالق الديني والسياسي. فتوظيف التراث جائزٌ في معركة ترسيخ قيم التنوير والحداثة والديمقراطية، وسياسة (أو سياسات) الهُويّة[5] ضرورية كي تكون نداً في عالم مترابط ويزداد ترابطاً يوماً بعد يوم، ويسألك في كل لحظة: من أنت؟ أخذ ابن السلط على عاتقه مهمات الفيلسوف المشتبك مع واقعه العربي، الواعي لمشاكله وعثرات نهوضه واستنهاضه، وأدرك بعمق دور الفلسفة القائم، في أحد مهامها، على نقد الواقع، والنقد في حقيقته بيّان لوجوه الخلل وإظهار العطب الهيكلي المعطل لحركة الإبداع العربي، بحثاً عن حلول من داخل النسق نفسه.

* **أكاديمي وباحث لبناني**

والحال، وعلى د. خليفات دور الفيلسوف الاجتماعي، وهذا الدور، في رأي الأستاذ إبراهيم العجلوني، كان "الهاجس الرئيس" في دراساته ومقالاته، وسآخذ من موضوعات كتاب" الفكر العربي المعاصر: دراسات ومواقف"، الذي لم ينشر، والذي أشار إليه الأديب إبراهيم العجلوني[6] إثباتاً آخر على تعدّد انشغالاته البحثية وفكره القلق وشعوره بعظم المسؤولية إزاء مجتمعه وأمته، ما دفعه إلى المغامرة السياسية في المشاركة في تأسيس حزب أردني جديد، وأسهم مع د. سلمان البدور في وضع ميثاق له" يقوم على رؤية لما يجب أن يكون عليه الأردن في المستقبل"، وكان خليفات "مبدعاً في اجتراح الوسائل الكفيلة للوصول إلى الغايات، إذ كان لديه أمل في الإصلاح"، بحسب ما يقول د. سلمان البدور[7].

وفي مسار البحث عن مواطن العقلانية في التراث العربي الإسلامي، قام فيلسوفنا بتحقيق رسالة أبي القاسم بن علي بن داوود بن الجراح ونشرها(302 هـ/ 914 م – 391 هـ/ 1001 م) التي كتبها عام 370 هـ في مواجهة موجة التنجيم والأفكار اللاعقلانية التي سادت في القرن الرابع الهجري. وهذا الفيلسوف البغدادي تلميذ ليحيى بن عدي (974 م- 893 م)، المتتلمذ بدوره على يد الفارابي، وهو أيضاً تلميذ الكندي (873 م- 805 م) وأبي زيد البلخي (934 م - 849 م). فصاحب الرسالة يُنكر أي تأثير لـ"النجوم في الأحداث التي تخصُّ الإنسان"[8]، حيث سادت هذه النظرة في الفكر العربي الإسلامي في فترة تاريخيّة وسمت بالانحدار، مستنداً في ذلك إلى نصوص الفلاسفة وإلى القرآن الكريم وسُنة الرسول، ويكفي استشهاده بالآية "قُلْ لَا يَعْلَمُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ الْغَيْبَ إِلَّا اللَّه " (النمل/ 65).

كما أسلفت، حاول د. خليفات، الحفر في التراث، لا عودة إلى الماضي، بل لاستلهام الأفكار الفلسفية التي تساعد في النهوض، ومنها اهتمامه بأبي العلاء المعري (1057 م- 973 م)، بوصفه فيلسوفاً عقلياً، وأراد كما باحثين آخرين، رد الاعتبار إليه، بتوكيد فلسفته والإقرار بها، فأكثر المقاربات ركّزت على الجانب الأدبي واللغوي عنده. وقد ظُلم أبو العلاء من طرف القدماء الذين حرّفوا نصوصه وقوّلوه ما لم يصرح به، والطعن في عقيدة المعري الدينية، يرمي في رأي خليفات، الى "إخفاء الموقف العقلي والخلقي له من الحياتين الدينية والسياسية السائدتيّن في مجتمعه"[9].

ويعتقد الفيلسوف الأردني أنَّ فقدان معظم مؤلفات المعري سهّل إطلاق الأحكام الظالمة بحقه، ووسمه بالكفر والإلحاد. ويعرض ببراعة لجلِّ ما كتب عن ابن المعرة ويخضعه للنقد والتمحيص ويفنده، ليثبت أنَّ له فلسفة رغم أنف المشككيّن، وهو في زعمه "فيلسوف عقلي، جعل العقل الأداة الرئيسة للمعرفة اليقينية، إن

لم تكن الوسيلة الوحيدة إليها"[10]، وتبدت له فلسفة رهيّن المحبسيّن " فلسفة تأملية وليست نقلاً أو توفيقاً أو تلفيقاً لفلسفات ما"[11] . ويصل إلى نتيجة مفادها أنَّ فلسفته هي" فلسفة تُرسّخ القيم الخلقيّة وتُحارب التديّن الشكلي"، ولديه "مذهب متكامل يغطي مجال الميتافيزيقا والطبيعة والإنسان والقيم"[12].

حقّق د. خليفات رسالة الفارابي (950 م – 874 م)" التنبيه على سبيل السعادة"، لأهمية الكتاب وإفصاحه عن "الآراء الأخيرة" و"القضايا الكبرى"[13] للمعلم الثاني، ولما لها من تأثير كبير في الفكر الفلسفي العربي والإسلامي نقلاً واقتباساً. كما أنَّه يتابع هنا اهتمامه بالفكر الأخلاقي الذي أوجزه الفارابي في رسالته هذه أواخر حياته[14]، حيث أنَّ نيل السعادة يتطلب أفعالاً فاضلة بالضرورة، كما الاهتمام بالعقل الذي به تُدرك الأشياء.

كما ذهب د. خليفات إلى الفيلسوف العربي المسيحي، يحيى بن عدي (974 م / 893)[15] من القرن العاشر بحثاً عن أفكاره الفلسفية وعن النزعة الإنسانية عنده، حيث الإنسان أساس:" اِعلَمْ أَنَّ الإنسان، مِنْ بَيْنِ سَائِرِ الحَيَوانِ، ذُو فِكْرٍ وتَمْيِيزٍ. وهُوَ أَبَدًا يُحِبُّ مِنَ الأُمُورِ أَفْضَلَهَا، ومِنَ المَرَاتِبِ أَشْرَفَهَا، ومِنَ المُقْتَنَيَاتِ أَنْفَسَهَا، إِذَا لَمْ يَعْدِلْ عَنِ التَّمْيِيزِ فِي اخْتِيَارِهِ، ولَمْ يَغْلِبْهُ هَوَاهُ فِي اتِّبَاعِ أَغْرَاضِهِ"[16]. والفلسفة الإنسانيّة التي طرحها ابن عديّ في كتاب تهذيب الأخلاق، كما يقول الباحث اللبناني، الأب سميح رعد: "هي حالة من حالات الشبع الفكريّ، أو نوع من أنواع الامتلاء أو البلوغ، أو حتّى يمكن اعتبارها انتصارًا للفكر النقديّ الحسّيّ"[17].

لقد بذل د. خليفات جهداً كبيراً في إعادة تكوينّ فلسفة أبي الحسن العامري (992 م – 913 م) من خلال نشر رسائله ولملمة شذراته المبعثرة في بطون الكتب وفي متن نصوص الفلاسفة الآخرين، بما يبيّن مكانته في تاريخ الفلسفة الإسلاميّة، ويعطي صورةً واضحةً عن "آرائه في الميتافيزيقا والأخلاق والتصوّف والمنطق والطبيعة، كما تثبت بالدليل القاطع أنَّه كان واحداً من أبرز فلاسفة الأفلاطونية المحدثة في الإسلام"[18]، وفي تقصيّ د. خليفات لسيّرة العامري يرسم لنا لوحةً رائعةً عن البيئة الثقافية والفلسفية والمناظرات الفكرية في القرن الرابع الهجري.

وتندرج إعادة بناء سيرة، تلميذ العامري، ابن هندو[19] وآرائه الفلسفيّة (من القرن الرابع الهجري) في إطار الإسهام في الإضاءة على التاريخ الفلسفي لأمتنا، وكما يقول هو بلسانه "خدمة لتراث عظيم نحن أحوج ما

نكـون للكشـف عـن كنـوزه في هـذا الزمـن الـرديء الـذي تـآكل فيـه العقـل العـربيّ،... واللـه أسـأل أن يرفـع الغمّـة عـن هـذه الأمّـة، ويعيـد إليهـا الوعـي بحقوقهـا، ويمنحهـا القـدرة عـلى بنـاء نفسـها وتخليـص مصيرهـا مـن أيـدي اللاهـين بهـا"[20].

وفي المقـام الأخـير، فـإنَّ أفضـل تكريـم للفيلسـوف الأردني الراحـل هـو الانكبـاب عـلى دراسـة منجـزه الفكـري ومتابعـة جهـوده في تحقيـق الـتراث الفلسـفيّ والعقـلانيّ.

الهوامش:

1. وُلد سحبان محمود خليفات يوم 8/11/1943 في السلط، حصل على شهادة البكالوريوس في الدراسات الفلسفية والاجتماعية من جامعة دمشق عام 1966، وشهادة الماجستير في الدراسات الفلسفية والنفسية من جامعة القاهرة عام 1972، وشهادة الدكتوراه في الفلسفة من الجامعة نفسها في العم 1978 . عمل مدرّساً في الجامعة الأردنية، وعضواً في اللجنة الاستشارية لمشروع السلطان قابوس للأسماء العربية (-1988 1985). مُنح من الديوان الملكي وسام الاستقلال من الدرجة الأولى سنة 1992 لجهوده خلال عضويته في اللجنة الملَكية لصياغة الميثاق الوطني (1990). كان عضواً في رابطة الكتّاب الأردنيين، وأميناً عاماً لاتحاد الكتّاب والأدباء الأردنيين (1988).
توفِّي يوم 22/7/2012 في عمّان، ودُفن في السلط. وله بحوث ودراسات كثيرة تزيد على خمس وخمسين دراسة محكمة وسبع دراسات فلسفية مترجمة، وأكثر من عشر دراسات أدبية وسبع دراسات اجتماعية وتاريخية إضافة إلى دراسات لم تر النور. وثبت مؤلفاته المنشورة متوافر على الشبكة العكبوتية وفي أوراق الباحثين المهتمين بسيرته الذاتية، وكثير من التفاصيل متوافرة في: الموقع الإلكتروني لوزارة الثقافة: www.culture.gov.jo
2. المقصود كتابه: منهج التحليل اللغوي- المنطقي في الفكر العربي الإسلامي: النظرية والتطبيق" (ثلاثة أجزاء)، (لجامعة الأردنية، عمّان، 2004).
3. ابراهيم السواعير،"عصارة فيلسوف"، المجلة العربية، 2012.
4. الإقتباس نقلاً عن بحث د. أحمد العجارمة، "واقع الفلسفة في الأردن."، مجلة أفكار (تصدر عن وزارة الثقافة الأردنية)، العدد 386، 2021. والإستنتاج المذكور الذي أوردناه من الباحث يستند الى دراسة خلدون الشرقاوي، "سحبان خليفات إذ يُعيد منهج التحليل اللغوي إلى أصوله العربية الإسلامية"، موقع حفريات، 2018.
5. تستخدم الهوية كأداة لتأطير المطالب السياسية، أو الترويج للإيديولوجيات السياسية، أو لتحفيز وتوجيه العمل الاجتماعي والسياسي، عادة في سياق أكبر من عدم المساواة أو الظلم، وبهدف تأكيد تمايز المجموعة والانتماء واكتساب القوة والاعتراف.
6. ابراهيم العجلوني، "حين لا يكتم الفيلسوف شهادته ذكرى من سحبان خليفات"، أخبار البلد، 2017.
7. نقلاً عن كلام د. البدور الوارد في المقالة الصحافية: "البدور: سحبان خليفات مدرسة فكرية سماتها الحكمة"، صحيفة الغد- عمان، 13-11-2012.
8. د. سحبان خليفات، دراسة وتحقيق "رسالة في "إبطال أحكام النجوم" للفيلسوف البغدادي أبي القاسم عيسى بن علي. مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد 32، العام 1987، ص 132. (-121 151).
9. د. سحبان خليفات،" دراسة نقدية لبعض المعالجات الرئيسية لكتابات المعري"، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، العدد -19 20، العام 1983. ص 64. (61 – 106).
10. المصدر نفسه، ص 84.
11. المصدر نفسه، ص 91.
12. المصدر نفسه، ص 99. وقد تابع د. خليفات حفره في فلسفة المعري، فكتب عن :"ميتافيزيقا العلو والطبيعة في فلسفة أبي العلاء" (1987) في مجلة الجامعة الأردنية "دراسات".
13. د. سحبان خليفات، دراسة وتحقيق، الفارابي، رسالة التنبيه على سبيل السعادة، (عمان، منشورات الجامعة الأردنية، ط1، 1987). ص 5.
14. المصدر نفسه، ص 50. (من المقدمة النقدية).
15. د. سحبان خليفات، مقالات يحيى بن عديّ الفلسفيّة، الطبعة الأولى، عمان، منشورات الجامعة الأردنيّة، 1988.
16. يحيى بن عديّ، تهذيب الأخلاق، تحقيق الأب سمير خليل اليسوعيّ، سلسلة "التراث العربيّ المسيحيّ"، القاهرة، مؤسّسة القدّيس أنطونيوس، 1994. الفقرة 2- 4.
17. سميح رعد، "الفلسفة الأخلاقيّة الإنسانيّة في كتاب تهذيب الأخلاق ليحيى بن عدي"، دار لمشرق (اللبنانية)، 2014. (النص متوافر على الشبكة العنكبوتية).
18. د. سحبان خليفات، دراسة وتحقيق، رسائل أبي الحسن العامري وشذراته الفلسفية – دراسة ونصوص، (عمان، الجامعة الأردنية، 1988). ص 5.
19. ابن هِنْدُو، علي بن الحسين (335 هـ/ 946 م – 423 هـ /1031م)، أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد بن هندو، من أكبر فلاسفة شرقي الدولة العربية الإسلامية في القرنين الرابع والخامس الهجريين، وهو أديب وشاعر أيضاً. عاصر البيروني وابن سينا وابن العميد .ولد ابن هندو في مدينة (قم) الإيرانية، ونشأ بالري، ومات في أَستراباد، ويرجح معظم المؤرخين أنه كان من أصل عربي . توجه ابن هندو نحو عام 372/373هـ إلى نيسابور حيث أمضى نحو عامين في دراسة الفلسفة والمنطق على أكبر فلاسفة العالم الإسلامي في ذلك الوقت الفيلسوف أبي الحسن محمد ابن يوسف العامري(ت 381هـ)، ثم توجه عام 375هـ إلى بغداد حيث درس الطب على يد واحد من أبرز الأطباء في ذلك العصر وهو ابن الخمار أبو الخير الحسن بن سوّار (ت 407هـ)، وأتم دراسته في بغداد نحو عام 380هـ فغادرها عائداً إلى نيسابور والتحق بخدمة شمس المعالي قابوس بن وشمكير.
أما مؤلفاته الفلسفية فهي كثيرة أهمها كتاب "أنموذج الحكمة"، وله "الرسالة المشرقية"، وكتاب "النفس والكلم الروحانية من الحكم اليونانية" (دمشق، 1900).
ومن مؤلفاته الطبية كتاب "مفتاح الطب" الذي حقق وطبع في إيران عام 1989. و"مقالة الفرق" وفيه عرض لمدارس الطب الثلاث: أصحاب التجربة، وأصحاب القياس، وأصحاب الحيل. وله كتاب "الشافي" وهو مفصل في الطب. نقلاً عن الموسوعة العربية.
20. د. سحبان خليفات، ابن هندو، سيرته، آراؤه الفلسفية، مؤلفاته (جزءان)، دراسة ونصوص، (الجامعة الأردنية، عمّان، 1995 – 1996). المقدمة، ص 9.

جدلُ اللغة والفكر من منظور سحبان خليفات

د. أشرف حزين*

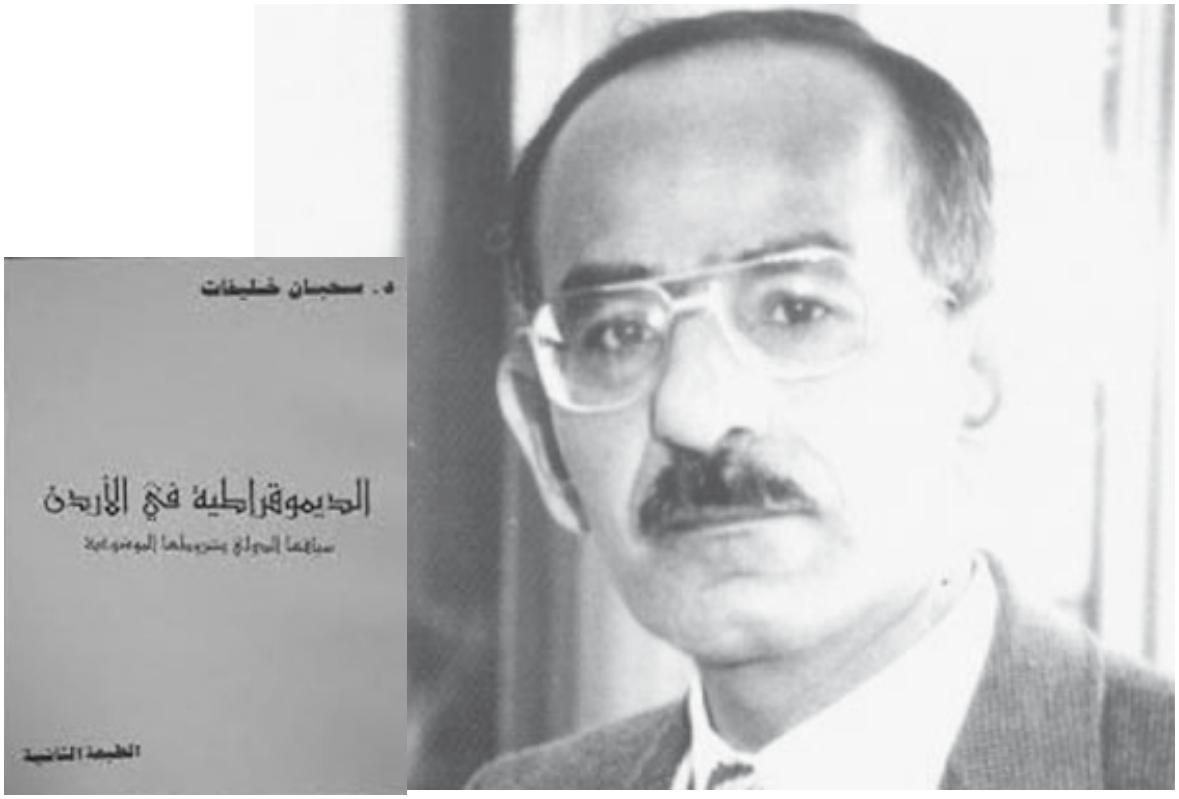
يـرى خليفـات أنَّ اللغـة والفكـر وجهـان لعملـة واحـدة، ومـن الصعـب تخيـل أحدهـما دون الآخـر. فمـن المسـتحيل قيـام فكـر مـن دون لغـة. إنَّ غايـة الفكـر، أي فكـر، هـي إنتـاج المعنـى، والمعنـى مـن السـمات الأساسـية للوجـود الإنسـانيّ، ولا يمكـن للإنسـان أن يعيـش في هـذا الوجـود بـلا معنـى. وبمـا أنَّ الوجـود الـذي يحيـط بالإنسـان هـو وجـود أعجـم لا معنـى فيـه، فـإنَّ عـبء إنتـاج المعنـى يقـع عـلى عاتـق الموجـود الإنسـاني. وقـد اعتـبر الشـاعر "لامارتـين" أنَّ الإنسـان قـد وجـد لـكي يلـد المعـاني كـما ينبـت الشـجر الثمـر. وهكـذا فـإنَّ اللغـة هـي الشـكل الظاهـر للمعنـى، بينـما يكـون جوهـر المعنـى مدفـون في أعماقنـا.

هـل الصـوت والمعنـى متطابقـان؟ بمعنـى هـل ثمـة علاقـة سـببية بـين الصـوت المعـبر عـن الكلمـة ومعناهـا؟. يـرى خليفـات أنَّ لا علاقـة سـببية بينهـما، بـل أنَّ العلاقـة بينهـما اتفاقيـة، يتفـق عليهـا أفـراد مجموعـة بشريـة وينقلونهـا للأجيـال اللاحقـة. وهنـا يتفـق خليفـات مـع نظريـة "فرديناند دي سوسـير" في اللغـة، والـذي اعتـبر أنَّ اختيـار العلامـة اللغويـة هـو اختيـارٌ اعتباطـيٌّ. ويـرى خليفـات في هـذه الخاصيـة ميـزةً عظيمـةً تمكّـن اللغـة مـن التطـوّر والنمـو، فلـو كانـت العلاقـة بـين المفـردة اللغويـة والدلالـة سـببية لاتخـذت شـكلها النهـائي منـذ البدايـة، ولما كان بالإمـكان تغيـير هـذه العلاقـة وتجاوزهـا. فـما دامـت علاقـة اتفاقيـة محضـة وتخضـع لأعـراف مجتمعيـة، فـإنَّ ثمـة إمكانيـة لتطويرهـا وفـق اتفاقـات جديـدة. وفـق هـذا التصـوّر، فـإنَّ اللغـة والفكـر يرتبطـان بعلاقـة تلازميّـة ناميـة ومتصاعـدة. إنَّ الفكـر الـذي لا يمكـن التعبـير عنـه باللغـة هـو ظـلالٌ وهواجـس لا قيمـة لهـا، والمفـردات اللغويـة الخاليـة مـن الفكـر هـي مفـردات ميتـة لا حيـاة فيهـا.

يتسـاءل خليفـات: هـل يوجـد فكـرٌ مجـردٌ عـارٍ عـن اللغـة؟ هـل الأفـكار تولـد داخـل العقـل الإنسـانيّ ثـم تبحـث لهـا عـن قالـب لغـوي تتعـين مـن خلالـه؟. يؤكـد خليفـات أنَّ هـذه الرؤيـة التقليديـة للغـة لم تعـد مقبولـة بعـد الثـورة الألسـنية. إنَّ الأفـكار تظهـر منـذ البدايـة متضمنـة في الألفـاظ. يشـير "ميرلـو بونتـي" في هـذا الصـدد إلى أنَّ الخطيـب لا يفكّـر قبـل أن يتكلـم، ولا يفكّـر بينـما هـو يتكلـم، بـل إنَّ كلامـه هـو عينـه التفكـير.

يشـير خليفـات في سـياق حديثـة عـن فلسـفة "فتجنشـتين" أنَّ الميتافيزيقـا تنشـأ بسـبب سـوء اسـتخدام اللغـة. إنَّ حـدود اللغـة هـي حـدود العـالم الـذي تعيـش فيـه، وعندما نسـتعمل اللغـة اسـتعمالاً مقننـاً وصحيحـاً، فـإنَّ اللغـة تبقـى معـبرة عـن وقائـع حقيقيـة لهـا رصيـد في الواقـع، ولكنَّنـا لا نتقيـد بحـدود اللغـة، بـل أنَّنـا نصـلُ للتخـوم ثـم نخـرج خـارج حـدود اللغـة؛ فنخلـق عـوالم تخيليـة لغويـة لا رصيـد لهـا مـن الواقـع. هكـذا تنشـأ الميتافيزيقـا بسـبب انزلاقنـا خـارج اللغـة الواقعيـة. إنَّ الاسـتعارات والمجـازات تخلـق عـوالم غـير حقيقيـة، ونحـن نعلـم في البدايـة أنَّهـا عـوالم غـير حقيقيـة، ولكنَّنـا مـع الزمـن ننـسى ذلـك وتتكرس

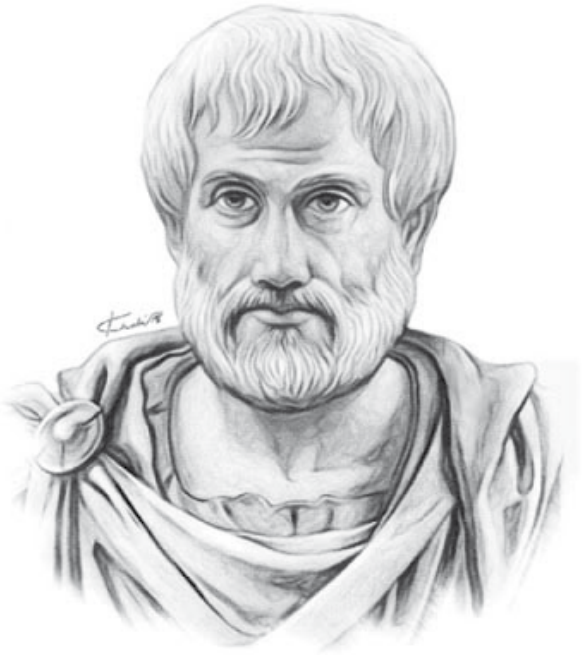
* **أكاديمي وباحث أردني**



شـيئاً فشـيئاً وتصبـح جـزءاً مـن وجودنـا. يشـير "جـاك دريـدا" أنَّ الميتافيزيقـي يقبـع في قلـب الاسـتعاريّ. إنَّ المجاز والاسـتعارة مناسـبتان لأغـراض التعبـير الشـعري، شريطـة أن لا ننـسى أنَّ العـوالم الشـعرية هـي عـوالم داخـل اللغـة فقـط ولا يوجـد مقابـل لهـا في الواقـع، وهـي أشـبه بالعملـة الورقيـة التـي لا تملـك تغطيـة.

يشـير خليفـات إلى أنَّ علـم الـكلام الإسـلاميّ قـد ناقـش هـذه القضيـة مـن خـلال الجـدل الـذي دار بـين المعتزلـة والأشـاعرة حـول طبيعـة الـكلام الإلهـي. وبالرغـم مـن أنَّ النقاشـات اتّخـذت في البدايـة طابعـاً دينيّـاً، إلا أنَّهـا تحوّلـت لاحقـاً لنقاشـات حـول طبيعـة العلاقـة بـين اللغـة والفكـر مـن منظـور فلسـفي. تبنّـى المعتزلـة رؤيـة تقـوم عـلى التوحيـد بـين اللغـة والفكـر، واعتبرتهـما شـيئاً واحداً بسـيطاً لا يقبـل القسـمة. فالـكلام برأيهـم هـو فكـر منطـوق، وكلُّ الفعاليـات العقليـة هـي فعاليـات لغويـة. وبنـاءً عـلى هـذا التصـوّر، فـإنَّ مـن المسـتحيل، بـرأي المعتزلـة، أن يوجـد فكر سـابق عـلى اللغـة. بالمقابـل، تبنّـى الأشـاعرة رؤيـة مختلفـة تقـوم عـلى التمييـز بـين اللغـة والفكـر، واسـتدلوا عـلى ذلـك مـن خـلال ملاحظـة أنَّ المعنـى الواحـد يمكـن التعبـير عنـه بألفـاظ متعـددة. لا ينكـر المعتزلـة أنَّ جُـلَّ الأفـكار مصوغـةٌ عـلى شـكل ألفـاظ، ولكـن ثمـة- أيضـاً- أفـكار عاريـة لم ترتـد ثـوب اللفـظ، وهـي لم تـزل المعـاني النفيسـة التـي لا وجـود لهـا إلا في مخيلتنـا.

يشـير خليفـات إلى أنَّ نشـأة النحـو العـربي كانـت مرتبطـة بالفقـه. ولهـذا السـبب؛ فـإنَّ النحـو كان هـو المعـوّل عليـه في فهـم النـص القـرآني وتفسـيره. وقـد كان المذهـب النحـوي للأصوليـين يسـتند إلى تحديـد المعنـى اسـتناداً للنحـو. وهـذا يعنـي بعبـارة أوضـح أنَّ قواعـد النحـو هـي علـل أو أسـباب للمعـاني. ولهـذا السـبب، فـإنَّ الأصوليـين رفضـوا منهـج القيـاس في القضايـا الفقهيـة، لأنَّ القيـاس يتجاهـل



مبادئ النحو ويستند للعلة العقليّة. على نحو مغاير، دشن "الخليل" تياراً جديداً قائماً على أولوية المعنى، وأنَّ المعنى هو الذي يحدّد النحو وليس العكس. وقد توصل "الخليل" لهذا الاستنتاج من خلال دراسته المعمقة للغة العربية.

ينحاز خليفات لرأي "السيرافي" فيما يتعلق بالسجال الذي حصل حول صلاحية المنطق الأرسطي للنظر في قواعد الدلالة في النصوص العربية. وقد تجسّد هذا السجال في المناظرة الكبرى التي حصلت بين كبير المناطقة "متي بن يونس"، الذي كان يؤيد استعمال المنطق الأرسطي في فهم النصوص الدينية وتفسيرها، و"السيرافي" الذي كان يرى أنَّ المنطق الأرسطي هو منطق اللغة اليونانية، وهو ليس منطقاً كونيّاً يصلح لكل اللغات. كان "السيرافي" يرى أنَّ قواعد النحو العربي هي المعوّل عليها في سبر أغوار النصوص. ويشير "السيرافي" أنَّ الحكماء قبل "أرسطو" وبعده استدلوا على الحقائق دون منطقه، ما يعني أنَّ من الممكن الاستغناء عن المنطق واستحالة الاستغناء عن قواعد النحو التي بها يتحدّد الكلام. وبالرغم من قناعة خليفات بعدم كونية المنطق الأرسطي، إلا أنَّه لا يذهب لنهاية الشوط مع "السيرافي" الذي كان يرى أنَّ المنطق برمته صناعة فاسدة.

لم يكن "السيرافي" متفرداً في معاداته للمنطق الأرسطي، بل أنّ خليفات يورد العديد من أعلام الحضارة العربية الإسلامية ممن كان لهم تحفظ حيال توظيف المنطق في الأمور الفقهية، وأهمهم الإمام الشافعي. يقول الإمام الشافعي: "ما جهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطوطاليس". والشافعي يشير هنا إلى الغلو الذي حصل في عهد المأمون حول قضايا مرتبطة بالعقيدة مثل قضية خلق القرآن ونفي رؤية الله. ويرى الشافعي أنَّ منشأ كل هذه البدع هو الجهل باللغة العربية وبأسرار البلاغة المبثوثة فيها.

في خضم السجال السابق بين النحويين والمناطقة، تبرز إشكالية لا يمكن تجاهلها، وهي الإشكالية المرتبطة بأمانة الترجمة من اليونانية ودقتها. كيف تأتى للمترجمين نقل المعاني من اللغة اليونانية للغة العربية بالرغم مما بينهما من اختلاف كبير؟ فلا يوجد لغة تطابق لغة أخرى من جميع الوجوه. وقد اتّهم "السيرافي" "متي بن يونس" بالجهل باللغتين اليونانية والعربية. إنَّ مختلف الترجمات التي ظهرت باللغة العربية لكتاب أرسطو في المنطق "الأورغانون" كانت ترجمات رديئة برأي السيرافي. ويشير خليفات إلى حقيقة أنَّ الترجمات الحديثة للأورغانون قد أثبتت صوابية ما ذهب إليه السيرافي حول رداءة الترجمات في العصر العباسي.

نقدُ "سحبان خليفات" لفلسفات التاريخ

مجدي ممدوح*

فلسفةُ التاريخ بالنسبة للمفكر خليفات هي فلسفة الحضارة والثقافة والمدنية معًا. وبهذا المعنى، فإنَّ أولى فلسفات التاريخ وأكثرها بدائيّة هي الفلسفات اللاهوتية، حيث تكون حركة التاريخ عبارة عن تجليات لإرادة الإله الواحد أو الآلهة المتعددة. مثال ذلك أنَّ المصري القديم كان يعتقد أنَّ الملك هو الابن الجسدي لإله الشمس "رع"، ما يجعل مصر تصبح مشمولة برعاية "رع" وعدله. وكذا كان يعتقد البابليون أنَّ الأرض تُدار من قبل برلمان من الآلهة.

مع انحسار الحقبة اللاهوتيّة، انبثق التصوّر المثالي للتاريخ، والذي يقوم على تفسير تطوّر التاريخ من خلال تطور الطبائع والأفكار والآراء. وهذا يستتبع القول إنَّ تطوّر الرأي العام هو السببُ الأساسُ والعميق لحركة التاريخ. وهذا النزوع نحو تمجيد العقل ودوره المركزي نجده واضحًا لدى الفيلسوفين "هيجل" و"شيلنج". يعتقد خليفات أنَّ التصوّر المثالي للتاريخ فيه جزءٌ من الحقيقة، فلا خلاف حول حقيقة أنَّ الرأي هو الذي يحكم العالم، ولكنَّه يتساءل: هل أنَّ الرأي شيء مستقل أم يحكمه شيء آخر. إنَّ الرأي ليس فطريًّا بحسب الفلاسفة التجريبيين وعلى رأسهم "جون لوك" الذي أوضح أنَّ المبادئ والمفاهيم تُستمد جميعها من الواقع نفسه. فالآراء لا يمكن أن تتشكل إلا بما يصب بفائدة ومصلحة منتجي هذه الآراء.

يشير خليفات إلى أنَّ الانبثاق المفاجئ للثورة الفرنسية بوصفها حدثًا مفاجئًا خارج التنبؤات، وغير قابلة للتفسير وفق التصورين السابقين- اللاهوتي والمثالي، أدى لبروز التصوّر الحيوي للتاريخ. وقد كان "اشبنجلر" و"برجسون" من أبرز الممثلين لهذا التيار. يعتقد "اشبنجلر" أنَّ الحضارة كائنٌ عضويٌّ يمتلك كل صفات الكائن العضوي، ولكل حضارة طفولتها وشبابها ونضجها وشيخوختها، أو أنَّ لها ربيعها وصيفها وخريفها ثم أخيرًا شتاءها. ويشير "اشبنجلر" إلى أنَّ الحضارة تذوي وتموت بعد أن تكون قد حقّقت جميع ما بها من إمكانات على هيئة شعوب ولغات ومذاهب دينية وفنون وعلوم ودول. ويذهب "اشبنجلر" للقول إنَّ لكل حضارة شخصيتها وفرادتها التي تميزها وتعزلها عن الحضارات الأخرى، والحضارات برأيه تنشأ وتنمو باستقلالية تامة عن بعضها البعض، ولا يمكن لحضارة أن تؤثر بأخرى إلا فيما يتلاءم مع جوهرها. أمَّا "برجسون" فيعدُّ أكثر تفاءلًا، حيث يؤمن بتقدمية التاريخ. وحركة التاريخ عنده لا تحكمها قوانين حتمية، بل هي حركة حرة في جوهرها. يشير سحبان خليفات إلى أنَّ هذه التصوّرات الحيويّة قد انبثقت من نظرية داروين في التطوّر، ويرى أنَّها كانت أقرب لفلسفات العلم منها لفلسفات التاريخ. أمَّا تصورات "اشبنجلر" حول استقلالية الحضارات وانعزالها وصراعها، فإنَّ خليقات يرى أنَّ ظروف الصراع في الحرب العالمية هي التي قادت "اشبنجلر" إلى هذه الرؤية التشاؤمية. أمَّا تصورات "برجسون"، فإنَّ خليفات يرى أنَّها لم تكن علمية، لأنَّه لم يقدم تصورًا علميًّا حول انبثاق الحياة من المادة الجامدة.

أمَّا التيار الوضعي في فلسفة التاريخ، فإنَّ خليفات يشير إلى حقيقة أنَّ جذور هذا التيار نجدها في فلسفة أرسطو السياسية، والتي قرّر فيها أنَّ دستور بقاء أي نظام وعلته هو المساواة التامة بين المواطنين. وفيما يتعلق بالعصور الحديثة، فإنَّ أفكار "أوغست كونت" الوضعية قد مثلت تصورات هذا التيار خير تمثيل. يشير "كونت" إلى أن تطور التاريخ يمرُّ بمراحل ثلاث: اللاهوتية والميتافيزيقية والوضعية. والوضعية عند "كونت" مرتبطة ارتباطًا كاملًا بالعلم منهجًا وموضوعًا. وتصبُّ نظرية "أرنولد توينبي"، والقائمة على التحدّي والاستجابة، في هذا التيار الوضعي. يقدم خليفات شواهد عديدة لا تؤيد نظرية توينبي، فليس بالضرورة أنَّ الاستجابة للتحديات هي التي تقود حركة التاريخ، وليس بالضرورة أنَّه كلما زاد التحدي اشتد الحافز. لقد فشل إنسان أوروبا الشمالية في التحدي لظروف البيئة القاسية، وفشلت قرطاجنة في مواجهة التحدي القادم من روما. والتحدي الإيجابي برأي خليفات يجب أن يكون متناسبًا مع قدرات المجتمع وإلا تحوّل لكارثة حضارية.

التيار الخامس في فلسفة التاريخ يقوم على التصوّرات الاقتصادية، حيث يعتقد طيف واسع من الفلاسفة أنَّ العامل الاقتصادي هو المحرك لصيرورة التاريخ. ويعرض خليفات لثلاث رؤى هي الماركسية والخلدونية بالإضافة لتحليلات "سان سيمون". فقد أكّد ابن خلدون على أهمية الوقائع الاقتصادية والجغرافية. وبالرغم من إدراجه للعوامل النفسية، إلا أنَّه كان يرى أنَّها نتيجة أو انعكاس للواقع الاقتصادي والجغرافي. والتاريخ برأي ابن خلدون لا يتحرك إلا تحت تأثير الحاجة الإنسانية لتلبية الاحتياجات والخيرات المادية، وأنَّ تشكّل المجتمعات قد جاء لخدمة توفير مستلزمات الحياة. ويشير خليفات أنَّ هذا التحليل الخلدوني سيكون في قلب التصورات الماركسية وتحليلات "سان سيمون".

يشير "سان سيمون" إلى أنَّ استشفاف المستقبل لا يتحقّق إلا من خلال معرفة التراكم التاريخي لنضالات طبقة الصناعيين والتي هي مزيج من البرجوازيين والفلاحين والعمال، ضد الطبقة الارستقراطية المتحالفة مع طبقة الإكليروس. ومن الواضح أنَّ تنظيرات "سان سيمون" مستوحاة من الثورة الفرنسية التي أسقط فيها الشعب بفئاته الثلاث الحكم الملكي المطلق.

على النقيض من التيار المثالي، يقرّر "ماركس" أنَّ وعي الناس ليس هو المحدّد لطبيعة معيشتهم، بل إنَّ معيشتهم هي التي تفرز وعيهم. وقد اعتبر "ماركس" أنَّ الجوانب السياسية والحقوقية هي عبارة

عـن بنـى فوقيـة، في حـين تتشـكل البنـى التحتيـة مـن البناء الاقتصـادي. وقـد شـيّد ماركـس فلسـفته حـول التاريـخ مـن خـلال الماديـة التاريخيـة والماديـة الجدليـة. تشـير الماديـة التاريخيـة أنَّ الحيـاة الماديـة هـي الدعامـة الأولى لـكل مجتمـع، وأنَّ الحيـاة الفكريـة هـي مفـرز مـن مفـرزات الحيـاة الفكريـة. ولكـن لا بـدَّ مـن الإشـارة إلى حقيقـة أنَّ "ماركـس" لم يقـرر أنَّ شروط الحيـاة الماديـة هـي الوحيـدة التـي تملـك التأثـير، بـل أنَّـه أشـار إلى أنَّ هـذه الـشروط هـي الأشـد أهميـة ولهـا الأولويـة القصـوى في التحليـل. ثمـة إشـارات في كتابـات "ماركـس" تشـير إلى أهميـة الفكـر في تبديـل الواقـع.

يعتـبر صراع الطبقـات ركنًـا أساسـيًّا في بناء الماديـة التاريخية، وهـو صراع بـين القـوى المسـتغِلة والقـوى المسـتغَلة. كـما أنَّ فائـض القيمـة يعـد هـو الآخـر ركنًـا أساسـيًّا في الماديـة التاريخيـة. وتنـصُّ نظريـة فائـض القيمـة إلى وجـود فـرق بـين الأجـر المدفـوع للعامـل وقيمـة الـشيء المصنـوع. وهـذا الفـرق أو فائـض القيمـة يسـتأثر بـه صاحـب رأس المـال كشـكل بشـع مـن أشـكال الاسـتغلال. ويسـتنتج "ماركـس" مـن ذلـك أنَّ النظـام الرأسـمالي هـو نظـام اسـتغلالي يعـلي مـن قيمـة رأس المـال ويجعلهـا فـوق سـائر القيم الإنسـانية.

يشـير خليفـات إلى وجـود إخفاقـات متعـددة في التصـوّر الماركـسي للتاريـخ. مثـال ذلـك إهـمال الماركسـية للعامـل القومـي في الـصراع، حيـث أنَّ طبقـة العـمال ربمـا لا تصطف مـع طبقـات العـمال مـن شـعوب أخـرى، وربمـا يفضلـون التحالـف مـع صاحـب رأس المـال المنتمـي لقومتهـم ضـد الدخيـل الأجنبـي. ويشـير خليفـات أيضًـا إلى حقيقـة أنَّ "ماركـس" بنـى تصـوّره المـادي التاريخـي انطلاقًـا مـن ظـروف المجتمـع الرأسـمالي الغـربي في القـرن التاسـع عـشر، وهـي ظـروف ربمـا لا تنطبـق عـلى مجتمعـات أخـرى لا تعيـش الـصراع الطبقـي.

خلاصـة النظريـات السـابقة في فلسـفات التاريـخ بـرأي خليفـات أنَّهـا تنقسـم لفئتـين: فئـة تقـول إنَّ الإنسـان هـو الـذي يصنـع حركـة التاريـخ، وفئـة أخـرى تقـول إنَّ حركـة التاريـخ هـي التـي تصنـع الإنسـان. ويميـل خليفـات لتبنـي كل تصـوّر علمـيّ يمنـح الإنسـان أمـلًا، ويسـتنكر كلَّ تصـوّرٍ متشـائمٍ ينظـر للإنسـان بكونـه ألعوبـةً بيـد قـوى غامضـة لا حيلـة لـه أمامهـا.

الألوهيَّةُ ومعضلةُ الشرِّ الأخلاقيّ
قراءةٌ في تأويليَّة المعريّ للدكتور سحبان خليفات

د. مالك المكانين*

كانت معضلة الشر هي الأكثر إحراجًا للتصورات الدينية كافة، فلماذا ثمَّة شر في عالم معلول لعلّة خيِّرة وتامة؟ بهذا السؤال يمكن أن أبدأ مقالي عن قراءة الدكتور الراحل سحبان خليفات لموقف المعريّ من مشكل الشر الخلقي وعلاقتها بمفهوم الألوهيّة.

ينزع المعري للاعتقاد بأنَّ الله علّة خيّرة وتامة، وبأنَّ الإنسان كائن حر، ما يعني نفي صفة الجبرية عن الفعل الإنساني، وطالما ذلك كذلك، لا يمكن أن يكون الشر الصادر عن الإنسان بموجب خلل في طبيعته؛ لأنَّ الله علة تامة، أو بموجب قسر ينفي القول بحرية الإرادة.

وهنا يرى خليفات "تعارضًا خفيًّا" لدى المعري بين قوله بأنَّ الله علة فاعلة في العالم بواسطة العلل، ما يعني أنَّه فاعل للشر، وبين القول بخيرية الله بوصفة علة خيّرة وتامة.

بدايةً يرى المعريّ أنَّ الخير هو المقصد النهائي لله، وهذا يعني إمَّا أنَّ الله يعلم بالشر، أو لا يعلم. فإذا كان عالمًا فنحن أمام أمرين: فإمَّا أن يكون مريدًا له أو لا، وإن كان مريدًا فهو بمثابة الفاعل. وإن كان غير مريد، فهذا يعني أنَّ ثمّة في العالم ما لا يريده الله، أو لا يعلمه، أو يعلمه ولا يستطيع منعه.

لكن المعري يعتقد بأنَّ الله علة تامة العلم والقدرة، أي أنّ كلَّ الخيارات السابقة خاطئة، لذلك يرى خليفات أنَّ المعري يميل إلى القول بأنَّ الله مريدٌ (بمعنى ما) لوجود الشر رغم كرهه له. ولكن كيف؟

لقد منح الله الإنسان حرية الإرادة كيما يكون مسؤولًا أخلاقيًّا عن أفعاله الصادرة عنه، وبالتالي الله لا يتدخل في الفعل الإنسانيّ الاختياريّ بموجب من العدالة الإلهيَّة، وللحفاظ على المشروعيّة الأخلاقية لمسؤوليَّة الفرد عن أفعاله، وهكذا يرى المعري أنَّ الله خير لا يريد الشر مع قدرته على منعه، وهذه القدرة لا تتدخل بموجب من العدالة الإلهيَّة، والمسؤوليَّة الإنسانيَّة الأخلاقيَّة.

وهنا يتساءل خليفات: هل استطاع المعري حلّ مشكل الشر؟ ويجيب أنَّ الحلَّ النهائي لم يتم بعد. فالله هو "المصمّم" لهذا الكون بكلِّ حركاته طبقًا لمبدأ السببيّة. فالقول بأنَّ الله لا يريد الشر مع علمه به واستطاعته على منعه، يفضي بنا إلى القول بأن ثمَّة أفعالٌ غير محدَّدة سببيًّا من قبل الله، أو العكس بأنَّ كلَّ الأفعال محدّدة طبقًا لمبدأ السببيَّة الذي هو من صنع الله، أي أنّ الله هو الفاعل للشر بشكلٍ غير مباشر (بمعنى ما) وبالتالي مريد له. إذن كيف يُفهم هذا الأمر مع قول المعري بأنَّ الله علة خيّرة وتامة، ما يعني امتناع أن يكون الله مريدًا للشر؟ هنا يعتقد خليفات أنَّ فهم موقف المعري يتوقف على إمكانية وجود اتساق بين حرية الإرادة، وبين ميكانيكية الكون الإلهي.

إنَّ تحليل المعري لمفهوم الشر الخلقي يجعله يعتقد بعلاقة بين الشر، وبين مفهوم البنية أو التركيب الذي

* أكاديمي وباحث أردني

وجد عليه الإنسان من قبل الله، فالله أراد هذه البنية للإنسان، وعلى هذا التركيب تحديدًا، وبالتالي هو يريد هذه البنية للإنسان، ويعلم ما سيصدر عنها من شر، ولذلك هو مريد (بمعنى ما) للشر، وآية ذلك قول المعري في اللزوميات: (لو حاطنا الله لم نحفل بمرزية، وكيف يخشى رزايا الدهر من حاطا).

إذن مفهوم البنية أو التركيب، هو الطبع أو الميل الذي يتمتع به الإنسان ويمارسه، فوجودُ الشر مرتبطٌ بطبيعة الجسد؛ أي الميل العضوي أو الغريزي، وليس بطبيعة العقل أو النفس، وهذا الميل للشر، ليس عن قصور أو خطأ إلهي، وإنَّما عن قصد (بعلم إلهي كلنا دنس). فالله صنع الإنسان على هذه البنية، وبيَّن له ما يجب أن يفعله، وما يجب أن يتجنبه، فالشر هو اختيار الإنسان للميل نحو تركيبته الجسدية، فالشر لا يصدر حتميًّا عن بنية الإنسان، وإنَّما عن استجابة حرَّة لهذه البنية. وهذا لا يحدث إلا في غياب أو ضعف العقل أو النفس في التحكم بميول البنية الإنسانية.

إنَّ تعريف الشر لدى المعري هو استجابة الإنسان لميول الجسد، وكيلا يعتقد البعض أنَّ الحديث هنا عن مبدأ الجبر – الحتميَّة بسبب علاقة الشر بالبنية (ما فسدت أخلاقنا باختيارنا ولكن بأمر سببته المقادر)، و(في الأصل غش والفروع توابع)، وبأنّ الإنسان (جبلة بالفساد واشجة، إن لامها المرء لام جابلها)، يوضح خليفات رفض المعري لهذا المبدأ لأمرين: أولًا: القول بالجبر هو طعن في قضية يقرُّ بها المعري وهي خيرية الله المطلقة. ثانيًا: صدور الشر عن الإنسان ليس جبرًا وإنَّما هو إمكانية واختيار، فالشر فعل مُرجَّح ومُحتمل، والإنسان هو من يميل لبنيته باختياره، وذلك ليُجنِّب المعري صفة الشر عن صانع هذه البنية (كذب امرؤ نسب القبيح إلى الذي خلق الأنام).

ويوضح خليفات رأي المعري أكثر بقوله: فإن تكون لنا بنية ذات إمكانيات ما شيء، وأن تصدر الأفعال ذاتيًّا عن هذه البنية بلا إرادة منَّا أو قدرة على الامتناع هو شيء آخر. وبالتالي ثمَّة إمكانيات في البنية الإنسانية لا تظهر في الفعل الخلقي إلا باختيار الإنسان لها، ولذلك كان فاعلًا أخلاقيًّا، ومسؤولًا عن النتائج المترتبة على أفعاله.

إنَّ للإنسان طبيعة ثنائية، فهو بنية أو جسد ينزع نحو الشر، وعقل أو نفس تنزع نحو الخير، تقودهما إرادة حرّة أو قدرة على الفعل، والإنسان باختياره إمَّا يرجح نزوع الجسد، أو نزوع النفس. فهو ليس شرًّا بالمطلق، ولا خيّر بالمطلق، وإنَّما هو "مزيج" بين الخير والشر (والنفع مذ كان، ممزوج به الضرر) و(تناقض في بني الدنيا كدهرهم)، لذلك ليس من الحق أن نتصوّر إنسانًا بخيرية مطلقة وفقًا لهذه الثنائية، فلو كانت جميع ميول الإنسان خيّرة لأصبح مَلكًا، يفعل الخير اضطرارًا، (لو شاء ربي لصاغني ملكًا)، ولكن الميل للشر أمر ضروري لدى المعري لتحقيق الفعل الحر، فهذه الثنائية من الخير والشر لحكمة (حكم جرى للمليك فينا)، فالتأرجح بين الخير والشر هو ديدن الإنسان، وبالتالي هذه الطبيعة الثنائية هي دليل خير وشر، وحتمية وحرية. والسؤال الذي قد يتبادر إلى الذهن: كيف نفهم المذهب القائل بكل هذه الأضداد؟

يجيب خليفات أنَّ قول المعري بالشر التابع لبنية – جسد الإنسان هو دليلٌ لإيجاد الخير، وهذا الأمر دليل على حرية الإرادة، في ترجيح كفة الخير على الشر في هذه الثنائية. ففي معالجة المعري لمفهوم الألوهية وعلاقتها بمشكل الشر، يعتقد بأنَّ الله خلق لكلٍّ

حالة إنسانيّة قوانينها الذاتية، وهنا مبدأ الحتمية، وفي المقابل لكلّ إنسان حرية اختيار الحالة التي يريدها من بين قوانين البنية أو قوانين النفس وهنا تظهر الحرية. ولذلك يصف المعري فلسفته بأنَّها بعيدة عن مذهب الحرية المطلقة، كبعدها عن مذهب الحتمية أو الجبرية.

يرى خليفات أنَّ المعري إلى هذا الحد استطاع معالجة مشكل الشر الخلقي دون أن يمسّ مبدأي خيرية الله المطلقة وقدرته التامة. كما بيَّن إمكانية الترقي الخلقي بالإشارة إلى عواملٍ مسببة لحالة الانحطاط الخلقي. فالعقل والإرادة هما أساسا الفلسفة الخلقية عند المعري، فالعقل هو المصدر والمعيار للقيمة الخلقية، كما أنَّ الإرادة هي لاحقة أو استجابة لهذا العقل، ولكن هذان الأساسان ليسا سيِّدين للفعل دائمًا، فالعقل قد يضعف أو يفسد، والإرادة قد تعجز وتتكاسل، وهنا مدخل الشر المرتبط بتجلي البنية أو الغريزة في الفعل، نتيجة لحالة مرضية قد تعتري العقل، وهذه الحالة مردّها: 1-التقليد 2-الحرية غير المقيَّدة بالمعرفة 3-الخضوع المطلق للحاجة 4-سيطرة مبدأ اللذة والمنفعة على السلوك. والقاسم المشترك بين هذه العوامل هو غياب العقل، ما يعني سيادة متطلبات البنية على السلوك.

إنَّ الألوهيَّة عند المعري، فيما يرى خليفات، هي أساس التخلُّق، فهذه الألوهيّة تمنح الإنسان كفاعل خلقي القدرة على تحديد واختيار سلوكه، كما تمنحه من خلال فكرة الحساب الآخروي دافعًا يجعله يختار طريق الخير الصاعد، بالإضافة إلى أنّ الألوهيّة تقدم للإنسان المثال الخلقي الذي يمكن من خلال محاكاته أن يحقّق علوه الخاص.

خلاصة القول: الإنسان هو مسرحٌ لصراع الأضداد [الخير والشر] بين العقل أو النفس من جهة، وبين البنية الجسدية أو الطبع الغريزي من جهة أخرى، وفي لزومياته يقول المعري: (فالعقل والطبع حتى الموت، خصمان)، وبالتالي طريق الأخلاق شاق وعسير في هذا الصراع الثنائي. فالبنية أو الغريزة هي التحلّل من قواعد العقل، فإذا كانت البنية أو الغريزة تروم ما هو كائن جسديًّا، فالعقل ينزع نحو ما ينبغي أن يكون، بما في ذلك نشاطات الغريزة الإنسانيّة؛ لذلك ربط المعري مفهوم الشر باللاعقلانية أو غياب العقل.

على هذا النحو، يرى سحبان خليفات، أنَّ المعري يقرّر في كتابه (سقط الزند)، أنَّ الوجود الحقيقي للإنسان، هو الوجود العقلي وليس الوجود الغريزي؛ لأنَّ هذا الأخير يأخذ بالإنسان إلى مستوى الحياة البهيمية، والإنسان هو حيوان لا يرتقي لمرتبة الإنسانية إلا بالعقل الذي يفرض قيمًا أخلاقية على الغريزة، بينما القدرة على الترقي الخلقي هي آية وجود الإرادة الحرة القادرة على هذا الترقي. وبالتالي يصبح الإنسان إنسانًا حين يتسامى على وجوده الغريزيّ بفضل استقامته الأخلاقية، فالوجودُ الإنساني هو وجودٌ خلقيّ بالدرجة الأولى.

الفلسفةُ التحليليّةُ؛ اللغويّةُ والأخلاقيّةُ في فكر سحبان خليفات

د. أماني غازي جرار*

كأحد أهم أعلام الفكر العربيّ، كان سحبان خليفات يعي تماماً ما خاضه العرب من إشكالات فكريّة وعقائديّة منذ عصر النهضة، ليقدم رؤيته الفلسفيّة في مفهوم النقد الحضاري من منظور ثلاثي الأبعاد؛ فلسفي، وأخلاقي، ولغوي. ومستخدماً بذلك أسلوب التحليل اللغوي في محاولة فهمه لفلسفة الأخلاق من منظور عدد من فلاسفة الغرب، ليطرح من جديد رؤيته لأثر الفلسفة الغربية على الواقع الفكري العربي، محاولاً الاستفادة من فكر الغرب ونقده من منظور الفكر العربي في الإجابة عن المشكلات الأخلاقية والتحديات المختلفة لهذا الواقع وآفاقه في ظلِّ عالمٍ متغير فكرياً. لقد قدّم سحبان مشروعاً فلسفياً يتمحور حول فلسفة التحليل اللغوي والفلسفة الأخلاقية؛ إذ يمكن اعتباره من المفكرين العرب القلائل الذين اشتبكوا مع الإشكاليات الفلسفية المرتبطة باللغة. حيث أنَّ مشروع سحبان الفكري الذي ضمّنه في مؤلفاته المتعددة يستحق المزيد من الدراسات ويستحق أن يقدم فيه رسائل جامعية تحدّد معالمه وتحدّد رؤية سحبان الفلسفيّة.

هذا وقد أبدى خليفات اهتماماً استثنائياً بالفلسفة التحليلية والفلسفة الأخلاقية المرتبطة بها.

وقد تنبّه سحبان إلى أنَّ الحبكة التي تلتقي عندها جميع التيارات التحليلية اللغوية هي فلسفة النمساوي "لودفيج فتجنشتين"، حيث أدرك سحبان الأهمية المركزية لفلسفة "فتجنشتين" في التيارات الفلسفية المعاصرة، وأولاها اهتماماً خاصاً، ففي مبحثه الخاص بعنوان (دراسات في فلسفة الأخلاق والتحليل اللغوي في الفكر الغربي المعاصر)، رأى خليفات أنَّ لغة الفلسفة الأخلاقية خضعت لسوء الاستعمال من قبل المشرعين في الأخلاق، حيث أنَّ اللغة الأخلاقية هي لغة ميتافيزيقية يغلب عليها الاستخدام المتعسف للغة الذي يتجاوز عالمنا ومفاهيمه ومفرداته ودلالاته (خليفات، 2012). وقد اعتبر خليفات أنَّ منظومات الأخلاق لا يمكن النظر إليها بوصفها منظومات عقلانية، لأنَّ مفاهيم الأخلاق لا يمكن إثباتها عن طريق العقل، ويرى كذلك أنَّ الطريقة المثلى لإدراك القضية الأخلاقية هي الحدس، حيث يجب أن يتمَّ تمثل القضية الأخلاقية بشكل مباشر، ودون إخضاعها للتحليل، وأنَّ اللغة الفلسفية يجب أن تخضع للتحليل اللغوي المنطقي من أجل الكشف عن الأخطاء وسوء استخدام اللغة الذي ترافق مع الكتابة الفلسفية. حيث اعتبر "فتجنشتين" أنَّ الفلاسفة قد تجاوزوا جميع الأسوار والحدود المرسومة للغة، وخرجوا خارج نطاق اللغة ليخلقوا لنا كيانات ميتافيزيقية ظلّت تتراكم حتى جعلت من النتاج الفلسفي نتاجاً خالياً من المعنى ولا يستند إلى الوجود الواقعي (خليفات، 2005).

واسترسل خليفات، وبعمق شديد بحثه في الأخلاق؛ فمن منظوره يُدرس الحكم الخلقي من جهة الأسس العقلانية التي يرتكز إليها المنظور الخلقي الموضوعي؛ والافتراضات المسبَّقة لهذه الأحكام، ويعني هنا أحكام

* أكاديمية وباحثة أردنية

الواجـب، وصلـة الحكـم بالغايـة التـي يسـعى لدفـع المخاطـب نحوهـا، وارتبـاط هـذه الغايـة "بالمنفعـة" منظـوراً إليهـا مـن جهـة محـدَّدة دون سـواها. إنَّ تعريـف الحكـم الخلقـي قـد يكـون ببيـان مكوّناتـه، وطبيعتـه، أو بتمييـزه مـن غـيره. ومـن هنـا جـاءت دراسـته الموسـومة بالموقـف (غـير الخلقـي)، لتكـون أداة مهمَّـة لفهـم أدق وأوضـح للحكـم الخلقـي مـن خـلال التمييـز بـين السـبب والعلَّـة (1979).

ويـرى خليفـات أنَّـه إذا كانـت "المنفعـة الشـخصية المسـتنيرة" لا تتطابـق مـع المنظـور الخلقـي، فـإنَّ تعـارض هـذا المنظـور مـع ميـول الفـرد ومصلحتـه الشـخصية أسـاس الأخلاقيـة في كثـير مـن الحـالات، حيـث أنَّ "المصلحـة الخلقيـة" ليسـت هـي المصلحـة الغريزيّـة، بـل هـي مصلحة ترمـي إلى تحقيـق غايـات أساسـية تتمثـل في الحفـاظ عـلى الـذات البشريـة، والعقـل، والنسـل، والمـال. كـما أنَّ كلَّ مـا يتضمَّـن حفـظ هـذه الأمـور مصلحـة، وكل مـا يفوِّتهـا مفسـدة، وبالتـالي فـإن دفعـه مصلحـة. ويـرى سـحبان أنَّ هنـاك شـواهد كثـيرة تـدل عـلى أنَّ منفعـة المنظـور الخلقـي موضوعيـة، وليسـت وليـدة الشـهوة والهـوى الفـردي، فالإنسـانُ كائـنٌ جوهـر المنظـور الخلقـي لديـه هـو مـا يفيد إخراجـه عـن دواعـي هـذه الأهـواء والميـول. وبهـذا تتضـح المصالـح التـي ترعاهـا الأخلاقيـة عنـد سـحبان بالنظـر إلى المقومـات الضروريـة للحيـاة الإنسـانية العاقلـة (خليفـات، 1988).

وهـو يـرى أنَّ قيمـة الأحـكام الخلقيـة لا تتعلـق بالفـرد الـذي يطلقهـا أو سـلطته، بـل بالغايـة. وهكـذا يتضـح التفسـير الخلقـي عنـد سـحبان في ظـلِّ التصـوّر الغـائي، "فالمسـتقبل هـو الـذي يحـدِّد الحـاضر في تلـك الأفعـال، بـدلاً مـن أن المـاضي هـو الـذي يفـرض نفسـه". فالإنسـانُ كائـنٌ تجذبـه الغايـات الاجتماعيـة أكـثر مـما تدفعـه، والفاعـل الخلقـي "يفعـل طبقـاً لغايـة اجتماعيـة حصـل عليهـا مـن خـلال التزاماتـه المتعلقـة بالحيـاة". وليـس هـذا الالتـزام بالغايـة قـراراً فرديـاً أو تعسـفياً بقـدر مـا هـو التـزام عقـلي بالدرجـة الأولى، التـزام مقـرّر في ضـوء طبيعـة الـضرورات الأساسـية (خليفـات، 1981).

وفي الحضـارة، يـرى خليفـات أنَّ الحضـارة تولـد في اللحظـة التـي تسـتيقظ فيهـا روح كبـيرة، وتمـوت الحضـارة حـين تحقّـق الـروح كل مـا فيهـا مـن إمكانـات عـلى هيئـة شـعوبٍ، ولغـاتٍ، ومذاهـب دينيـة، وفنـون، وعلـوم. وأنَّ الغائيـة توجِّـه سـير التطـور الحضـاري لإيجـاد كائـن ذي ضمـير وأخـلاق وروح، وإنَّ معيـار التطـوّر هـو حريتنـا. وتتلخـص فلسـفة التاريـخ عنـد خليفـات في عوامل أساسـية، هـي محـركات الحضـارة والتاريـخ معـاً، وأهمهـا الأفـكار. ومـن منظـوره أنَّـه قـد بحـث قانـون "أوجسـت كونـت" الخـاص بالمراحـل الثـلاث التـي مـرَّت بهـا البشريـة، وهـي المرحلـة اللاهوتيـة، والميتافيزيقيـة، والوضعيـة، خـير مثـال عـلى التصـور الوضعـي للتاريـخ، وكذلـك تحليـل "أرنولـد توينبـي" لذلـك التصـوّر الوضعـي، وفقـاً لنظريـة التحـدي والاسـتجابة. وخليفـات بذلـك يقـارن ذلـك بفلسـفة التاريـخ عنـد ابـن خلـدون، والتـي ارتبطـت بصنفـين مـن الوقائـع: الوقائـع الاقتصاديـة والجغرافيـة، والوقائـع النفسـية. ويسـتطرد سـحبان ليصـل إلى أحـدث التصـوّرات المعـاصرة للتاريـخ وفـق التصـوّر الماركـسي؛ حيـث رأى "كارل ماركـس" أنَّ الـذي يحـدّد معيشـة النـاس هـي تلـك التـي تحـدِّد وعيهـم. إلا أنَّ سـحبان ينقـد "ماركـس" بقولـه إنَّ العامـل الاقتصـادي في التاريـخ الإنسـاني ليـس العامـل الوحيـد عـلى الرغـم مـن أثـره البالـغ في التطـور الحضـاري، فهـو يـرى أنَّ العامـل الاقتصـادي ليس العامـل الحاسـم في كل المجتمعات، إنَّـه أكـثر انطباقـاً في مجتمعـات أوروبـا الغربيـة منـه في المجتمعـات الشرقيـة. ويعتقـد هنـا سـحبان أنَّـه إذا كانـت العلَّـة الأساسـية لحركـة التاريـخ هـي تطـوّر أدوات الإنتـاج، وكان العقـل هـو الصانـع لهـا، فـإنَّ العقـل يصـير سـابقاً للـمادة، وهـذا خـلاف دعـوى "ماركـس". وهـو يـرى أنَّ التطـوّرات الأخـيرة أثبتـت أنَّـه لابـدَّ مـن رؤيـة جديـدة لحركـة التاريـخ.

ويشـير خليفـات هنـا إلى الفيلسـوف "بـول زيـف" والـذي يـرى أن "الحـدس" أداة للمعرفـة. وقـد اسـتعرض تاريـخ المذهـب الحـدسي في المعرفـة. ففـي الفكـر العـربي تميـزت الحدسـية الفلسـفية التـي ظهـرت في صـورة الحدسـية الحسـيَّة بكونهـا صادقـة ويقينيَّـة، كـما هـي عنـد الفـارابي، وابـن سـينا، وابـن رشـد. وهنـاك الحدسـيَّة العامـة، وهـي معرفـة بكيفيـة غـير طبيعيـة تخـصُّ فئـة مـن الأشـياء أو الأفعـال، وهـي تماثـل الحـدوس عنـد "جـورج مـور" في الفلسـفة الغربيـة، ومثـال ذلـك العلـم بواجـب بـرِّ الوالدين، وشـكر المُنعـم. وهنـاك الحدسـيَّة الكليـة التـي نـدرك بهـا المسـلَّمات القصـوى للفكريـن الريـاضي، والأخلاقـي، والعلـل الأولى للكـون. ويضيـف أنَّـه إلى جانـب الحدسـيَّة الفلسـفية السـابقة ظهـرت في الفكـر العـربي "الحدسـيَّة الصوفيـة"، التـي توجِّـه اهتمامهـا نحـو إدراك الحقيقـة المطلقـة بواسـطة "القلـب"، لا بوسـاطة الحـواس أو العقـل. وتبـدو

حقائـق "اللـوح المحفـوظ" عنـد المتصوِّفـة وكأنَّهـا المُثـل الأفلاطونيـة. وقـد تنبّـه خليفـات إلى أنَّـه في الفكـر الغـربي تبلـور المذهـب الحـدسي في صراعـه مـع مذهبـي اللـذة والمنفعـة. فالدراسـات المقارنـة أثبتـت تبايـن مفاهيـم "الخـير" و"الـشر"، و"الصـواب" و"الخطـأ". وهـو يـرى أنَّ المذهـب التطـوّري، كـما ظهـر عنـد "برغسـون" يجعـل "العقـل" داخـل "الغريـزة"، حيـث يميّـز طبيعـة المعرفـة الحدسـيَّة بأنَّهـا معرفـة الـشيء مـن الداخـل بالنفـاذ إلى باطنـه، بعيـداً عـن أي تصـوّرات أو أفـكار مسـبَّقة عنـه. وهكـذا يـرى سـحبان أنَّ المذهـب الحـدسي "فـوق عقـلاني" أو "لا عقـلاني"، يفهـم مـن حيـث الحـدس باعتبـاره فعـلاً أنطولوجيـاً نـدرك بـه واقعـاً فـوق عقـلاني أو لا عقـلاني. وقـد تطـرق سـحبان أيضـاً إلى أنَّ الحديـث عـن المذهـب الحـدسي الريـاضي مـن حيـث المبـادئ الأوليـة، والمسـلَّمات، والبديهيـات، كلُّهـا أمـور مدركـة بالحـدس، وبـيّن أنَّـه لم ينجـح "جـون سـتيوارت مـل" في إثبـات انبثـاق الرياضيـات مـن التجربـة، بـل نجـح لاحقـاً "رسـل" في إثبـات صلـة الرياضيـات بالمنطـق (خليفـات، 1984).

وقـد تحـدّث سـحبان عـن الحدسـية الرياضيـة، فقـد ميّـز أنَّ تاريـخ المذهـب الحـدسي الريـاضي، مـرَّ بـين مرحلتـين، الأولى هـي المرحلـة التقليديـة، كـما ظهـرت عنـد اليونـان والعـرب، وعنـد "ديـكارت"، في الفكـر الغـربي الحديـث، الـذي جعـل وسـيلة المعرفـة اليقينيـة هـي الحـدس والاسـتنباط (الاسـتدلال الريـاضي)، وجعـل شرط صـدق القضيـة تميُّزهـا، ووضوحهـا الـذاتي. وقـد تعمَّـق "كانـط"، في مرحلـة لاحقـة، في التفسـير الديـكارتي للكينونـة الرياضيـة، فميَّـز بـين القضايـا التحليليـة والتركيبيـة، ويضـم النـوع الأخـير قضايـا قبليـة كالقضايـا الرياضيـة، حيـث أنَّ الحـدس، هـو الـذي جعـل التركيـب القبـلي هـذا ممكنـاً.

وفي مقابـل المعرفـة الحدسـية الرياضيـة تحـدث سـحبان أيضـاً عـن المعرفـة الحدسـية الأخلاقيـة، ذلـك المذهـب الـذي يفـترض وجـود "حاسَّـة" أو "ملكـة" مـا في الإنسـان (الحـدس الخلقـي)، قـادرة عـلى إدراك الموضـوع الخلقـي إدراكاً مبـاشراً، أي بـدون أي عمليـات اسـتدلالية، مشـيراً إلى "مدرسـة الحـسّ الخلقـي" التـي أنشـأها "شافتسـبري" و"بتلـر"، و"هيتشنسـون"، و"سـجويك". فهـم يـرون أن "الحـسَّ الخلقـي" أحكامـه موضوعيـة وكليـة، وأنَّـه مـا يمكننـا مـن التمييـز بـين الأفعـال الخـيِّرة والشريـرة. وقـد بـين سـحبان كيـف أثبـت "بتلـر" أنَّ معرفـة "الصـواب" و"الخطـأ" أمـرٌ يتّصـلُ بالعقـل أكـثر مـما يتصـل بالشـعور، فطـرح فكـرة "الضمـير" باعتبـاره إدراكاً حدسـيَّاً للقيمـة الخلقيـة للأشـياء والأفعـال، وكيـف أنَّـه بفعـل هـذا الإدراك يصـدر الضمـير أحكامـه. وهـو يشـير إلى المذهـب الحـدسي الاسـتطيقي، و"الحدسـيَّة الدجماطيـة" عنـد "ريتشـارد بـيرس"، و"تومـاس ريـد"، حيـث أنَّ مـا نعرفـه بطريقـة حدسـيَّة إنَّمـا هـو صـواب أو خطـأ. لكـن هـذه الدعـوى ليسـت موضوعيـة وكليَّـة بقـدر مـا هـي قاعـدة تقريبيـة لأنَّهـا لا تعطـي اهتمامـاً للظـروف التـي يقـع فيهـا الفعـل. أمَّـا الحدسـيَّة الخلقيـة الفلسـفية فمحورهـا القـول إنَّ مـا يُـدرك حدسـياً إنَّمـا هـو قضايـا كليـة تـدور حـول مـا هـو صـواب أو خطـأ، خـير أو شر، أي أنَّ موضـوع الحـدس الفلسـفي مبـدأ خلقـي كليٌّ، وهكـذا فهـم سـحبان الحدسـية الأخلاقيـة (خليفـات، 1988).

ويـرى سـحبان أنَّـه لإصلاح المجتمعـات العربيـة، فإنَّـه لابـدَّ مـن الدعـوة لفلسـفة جديـدة تأخـذ في اعتبارهـا المشـاكل الرئيسـة في النظـام الاقتصـادي وكذلـك السـياسي، بحيـث تعالـج مشـكلة الافتقـار إلى القيـم الإنسـانية والحريـة.

ويشـير سـحبان إلى الدعـوى السوفسـطائية القائلـة إنَّ الإنسـان الفـرد هـو مقيـاس الأشـياء جميعـاً، موضحـاً مـا جـاء بـه "سـارتر" في دراسـته الموسـومة بـ "فلسـفة سـارتر في الأخـلاق والسياسـة" بـأنَّ حريـة الفـرد هـي الأسـاس الفريـد للقيـم وأنَّهـا المسـوِّغ لهـا. وهـو يتفهـم مواءمـة "سـارتر" لمفهـوم الحريـة، حيـث بـدأ التحـوُّل نحـو ضرورة احـترام حريـة الآخريـن متمثِّلـة في المبـدأ الكانطـي، القائـل (إنَّنـي لا أسـتطيع أن أجعـل حريتـي هـدفي/ مـا لم أجعـل حريـة الآخريـن هدفـاً لي بالمثـل، وأنَّ اختيـاري لفعـلٍ مـا هـو بمثابـة التشريـع للإنسـانيّة جمعـاء). ويؤيـد سـحبان مـا فـسّره المفكـر "جـورج لـوكاش" بـأنَّ هنـاك حالـة تناقـض، حيـث أنَّ فلسـفة "سـارتر" فرديـة تمامـاً، والقـول بأخـلاق اجتماعيـة أمـرٌ يتناقـض وأسسـها (خليفـات، 1988).

إنَّ أسـلوب التحليـل اللغـوي الـذي اتبعـه سـحبان خليفـات في محاولـة فهمـه لفلسـفة الأخـلاق مـن منظـور عـدد مـن فلاسـفة الغـرب، وتمثّلـه لمفهـوم النقـد الحضـاري مـن المنظـور ثـلاثي الأبعـاد: الفلسـفي، والأخلاقـي، واللغـوي، هـي عبـارة عـن توضيـح لمـشروع سـحبان خليفـات الفكـري الـذي حـاول فيـه الاسـتفادة مـن فكـر الغـرب ونقـده مـن منظـور الفكـر العـربي في الإجابـة عـن المشـكلات الأخلاقيـة والتحديـات المختلفـة لهـذا الواقـع وآفاقـه في ظـلِّ عـالمٍ متغـيّر فكريـاً، مـن خـلال بحـث المقاربـات الفكريـة وتداخلاتهـا الأخلاقيـة واللغويـة النقديـة. وأخـيراً ينتهـي المطـاف بالمفكـر سـحبان خليفـات الـذي بـدأ باحثـاً في المنظـور الأخلاقـي في الفكـر العـربي ليمـرَّ بالتحليـل اللغـوي، وينتهـي بالفكـر الأخلاقـي مـن جديـد مسـتوعباً بذلـك الفكـر الغـربي في الأخـلاق.

المصادر والمراجع:

1. خليفات، سحبان. (2012). دراسات في فلسفة الأخلاق والتحليل اللغوي في الفكر الغربي المعاصر. منشورات وزارة الثقافة. عمان، الأردن.
2. خليفات، سحبان. (2005). نقاط الضعف في التحليل اللغوي. مجلة المجمع الجزائري للغة العربية - الجزائر: مج 1: ع 1.
3. خليفات، سحبان، النظرية الأخلاقية المعاصرة: دراسة تحليلية لنظرية ستيفنسون الانفعالية، المجلة الثقافية، الجامعة الاردنية، (القسم الثاني)، العدد (الرابع عشر – الخامس عشر) ، 1988، 137-125.
4. خليفات، سحبان، الحرية الاخلاقية في ضوء الحتمية واللاحتمية، مجلة " أفكار" العدد الثالث والأربعون، 1979، 133-110 .
5. خليفات، سحبان، المسؤولية وفكرة النسق. مجلة الباحث، المجلد الرابع، العدد الرابع آذار، 1981، 70-51.
6. خليفات، سحبان، الحدسية (المذهب الحدسي)، الموسوعة الفلسفية العربية، المجلد الثاني، القسم الاول، ط1 ، معهد الانماط العربي، 1988 ، 5-488

دراسات ومقالات

د. سـلطان الخضـور / سـارة السـهيل / حميـد المصباحـي / صالـح لبرينـي / مريـم ملهـي النويـران / د. عبـد الصمـد زهـور / حاتـم التليـلي محمـودي / محمد دلكي / عِذاب الركابيّ / محمد الإدريسي / م. مهند النابلسي / غـازي انعـيم / محمد العساوي / نداء الخزعلي / صالح حمدوني / طارق النعمان

لماذا بكى "لي كوان يو"؟

د. سلطان الخضور*

"لي كوان يو" هو صانعُ نهضة سنغافورة الحديثة، ومن مواليدها عام ألف وتسعمئة وثلاثة وعشرين، من أبوين صينيين عاشا في سنغافورة من القرن التاسع عشر، وبغض النظر عن موقفنا من سياسات الأشخاص ومن مواقف الدول، نستطيع التأكيد أنَّ " لي كوان يو" هو صانعُ " سنغافورة" الحديثة كدولة لها وزنها وتأثيرها ومركزها بين دول العالم.

أمَّا الذي جعل" لي كوان يو" يجهش بالبكاء، هو أنَّ الرجل في حينه، لم يستطع إخفاء الحرقة التي اشتعلت في قلبه حين عاد إلى موطنه، بعد أن أكمل دراسته، فكان لا بدَّ أن تسيل الدموع من عينيه، ويضع رأسه بين كفيه وهو يرى الوضع المأساوي الذي يلفُّ كل بقعة من بقاع الجزيرة التي ينتمي إليها، وكان لا بدَّ أن يسمع كلُّ من حضر من الإعلاميين صوته، وهو يبكي؛ لأنَّه كان يبكي بصوتٍ مرتفعٍ لم يستطع " لي كوان يو" إخفاءه.

الدمّل الذي كان يعتمل في الصدر انفجر منذ اللحظة الأولى لوصول صاحب الإرادة ومفجّر ثورة التّغيير في بلاده، حيث تجدّد ما اعتمل في الرئتين من هواء، ودخلت كميات كبيرة من الأوكسجين المنقّى إلى رئتيه، لكن كل ذرة منها كانت مصبوغة بلون العزيمة والإرادة والتصميم على التغيير بدافع الغيرة على الوطن.

لم يبك "لي كوان يو"، العائد من الدراسة في الخارج، وتحديدًا من جامعة كامبردج في بريطانيا حيث درس القانون، من فاقةٍ أصابت ذاته، أو من مرضٍ ألمّ به؛ بل بسبب شعور الانتماء العميق الذي استوطن عقله، والأحاسيس المتألمة التي كانت تشدّه باستمرار لعمل ما يمكنه عمله لخدمة وطنه الذي أحب.

هذا الذي شدَّ مآزر النجاح والعزيمة والإرادة والمثابرة، وشمّر عن ساعديه. هذا المواطن العصاميّ الذي أدرك معنى المواطنة، والذي ترشّح فصار رئيساً للوزراء في سنغافورة، فحكم وعدل، ونحن ندرك معنى العدالة ومدى فعاليّة نتائج تطبيقها، وهو الشخص الذي أظهر نجاحًا منقطع النظير، وعلَّم العالم أنَّ الإرادة هي صانعة التغيير، وأنَّ المقتل الحقيقي للشعوب هو الاستسلام للواقع، هذا الذي حلم به " لي كوان يو"؛ فحقّق الحلم واستطاع انتشال بلاده من القاع ليصل بها إلى القمة، والذي استطاعت بلاده في وقتٍ قياسيٍّ أن تكون محورًا عالميًا مهمًّا في دنيا الاقتصاد.

لم يكن بكاؤه لسبب شخصي، أو بدافع الحسرة على موقف سبب له أزمة لا يستطيع الخروج منها؛ إنَّما كان القلق على مستقبل الجزيرة التي كانت عشّه الذي رأى النور فيه، حيث معاناته خلال سيطرة اليابان على المنطقة خلال الحرب العالمية الثانية، إذ بُنيت شخصيته منذ صغره على رفض الخضوع والاستسلام أمام الأجنبي، ورفض فَكَرة الظلم والاستعمار والمستعمرين.

كان ذلك عام الف وتسعمئة وخمسة وستين، عندما تُركت سنغافورة لينهشها الفقر، ويذوي جسدها ويتهالك أمام العالم بسبب الفساد الذي تفشّى فيها بشتى أشكاله وصوره، حيث وصفت في حينه بأنَّها

* **ناقد وباحث أردني**

مـن أخطـر الأماكـن في العـالم بسـبب الفلتـان الأمنـي المـروّع الـذي نتـج عـن هـذا الفسـاد، وباتـت تشـتهر بكـثرة الجرائـم، وبـات سـكانها عرضـة للنهـب والسرقـات، وبـات النـاس يتقنـون هـدر المـال العـام، ويحفظـون حكايـات اللصوصيـة وعـدم الانتـماء عـن ظهـر قلـب.

بـكى " لي كـوان يـو" عـلى إثـر قـرار ماليزيـا التخـلي عـن بلـده للأسـباب التـي ذكـرت سـابقًا، والتـي كانـت قـد انضمـت اليهـا عـام ألـف وتسـعمئة وثلاثـة وسـتين بعـد أن رحـل عنهـا المسـتعمر البريطـاني وتركهـا في ظـلام دامـس وفـوضى عارمـة، وجهـل مسـتطير. وهـي الجزيـرة الفقـيرة محـدودة المـوارد، حيـث كانـت تشـكل عبئًـا عـلى ماليزيـا. لم يكـن أهلهـا البالـغ عددهـم خمسـة مليـون ونصـف مـن البـشر يرتـوون حتـى مـن المـاء، ولم تكـن شـوارعها لتخلـو مـن النفايـات وبقايـا الطعـام ومخلفـات الـصرف الصحـي، بـل كانـت القـذارة هـي السّـمة الرئيسـة التـي تميّـز سـطح الجزيـرة.

وقـد كان تخـلي ماليزيـا عنهـا لـذات الأسـباب، وخوفًـا مـن اختـلال تركيبتهـا السـكانية، إضافـةً لخشـيتها مـن المـدِّ الشـيوعيّ في ذلـك الوقـت كونهـا ذات أكثريـة مالاويـة مسـلمة، واسـتجابة لطلـب المثقفـين السـنغافوريين ورغبتهم بالانفصـال، وظهـور صدامـات عرقيـة بينهـم وبـين الصينيـين، كان السـبب الرئيـس للقلـق الـذي اعـترى" يـو" وجـرح قلبـه لدرجـة البـكاء المعلـن، ومـما يـروى عنـه أنّـه كان يطمـح لبقـاء سـنغافورة في وحـدة مـع ماليزيـا، إلا أنَّ ذلـك لم يكـن، وكان لا بـدَّ لماليزيـا أن تأخـذ قـرار التخـلي عـن سـنغافورة، وتتركهـا لمسـتقبل مجهـول مـن الواضـح أنَّ معالمـه سـتكون مؤلمـة، وهـي اللحظـة التـي جعلتـه يجهـش بالبـكاء. فهـل تُـترك الجزيـرة جثـةً هامـدةً لتنهشـها الوحـوش؟

بـكى" يـو " لأنَّـه كان إنسـانًا حالمًـا يريـد أن يـرى بلـده تتخلـص مـن وضعهـا المـتردي، وترتفـع برأسـها لتنافـس أعـلى اقتصاديـات العـالم مرتبـةً، فتحوّلـت الدمـوع إلى حـبرٍ يكتـبُ تاريخًـا ويصنـعُ مجـدًا ويسـهمُ في التقـدّم ويرتقـي بسـنغافورة، لتقيـم مـع مثيلاتهـا مـن الـدول المتقدمـة عـلى صعيـد البنـاء والمـال والأعـمال، ولتصبـح سـيدة جميلـة

Photo Sreehari Devadas on Unsplash

يعشقها كل من يراها، فهل كان لدى " يو " خلطة سحرية استمتع السنغافوريون بمذاقها، أم ماذا فعل؟ تحوّلت إحدى قطرات دموع " يو" إلى مجموعةٍ من القوانين التي فُرضت بقوة وعدالة على الجميع، وتحقّق النصر للدولة العادلة، ووضع الرجلُ المناسب في المكان المناسب، وبات القومُ بحكم تطبيق القانون بعدالة على الجميع وبحكم صرامته وتطبيقه بحزم وعزيمة، منضبطين في سلوكياتهم.

ارتقى القوم بسلوكهم وبأخلاقهم، فصار حتى البصق في الشارع محرم لديهم ويعاقب عليه القانون، ولا يقطعون الشارع إلا من الممر المخصص للمشاة، وصاروا يحرصون على نظافة الأماكن العامة وكأنَّها ملكية خاصة، وصار النظام سيّد الموقف، والعدالة محط اهتمام الجميع، حتى تمكن صاحب الفكر من تغيير نمط الفكرة، وحوّل وجه بلاده الذي كان بائسًا إلى وجه دائم الابتسام، ولتُعرف على مستوى العالم ببلد القانون. وباتت سنغافورة تنام بهدوء ولم يعد أهلوها يحلمون أحلامًا مزعجة، بل بات لحافهم طويلاً فيمدون أرجلهم، وينامون بأمن وأمان لا يخشون الوحوش سواء كانت وحوش الغابة من الحيوانات، أو وحوش المنازل من البشر.

وفي ظلِّ ما ذكرنا لم تكن مهمّة "يو" سهلةً عندما تحوّلت دمعة أخرى من دموعه وانسابت على شكل فكرة تجلّت بالالتفات للتّنمية البشرية، فكان المواطن هو الهدف، حيث أدرك " يو" مقولة أساسها أنَّ النهضة بالوطن لا تكون إلا من خلال النهضة بالمواطن، فتعلم المواطن وتدرب، وابتُعث الكثيرون للخارج للدراسة والبحث، واستُغلت الكفاءات المحلية للمساهمة في الرّقي والنّمو والتّقدم على الصعد كافة وفي شتى المجالات، وتم التّركيز على المناهج التّعليمية وبناء المعلم كقاعدة صلبة تبنى عليها الأجيال، وبات المواطن السنغافوري مثقفًا، متعلمًا ومؤهلاً ليس للبناء فقط؛ بل لمحاربة كل اشكال الرشوة والفساد والواسطة والمحسوبيّة ومناضلاً في سبيل التغيير.

لم تكن مهمة" يو" سهلةً، حيث وجد نفسه في جزيرة صغيرة لا تتعدى مساحتها السبعمئة وتسعة عشر كيلومترًا مربعًا، وسكانها متعددو الأعراق واللغات والأديان، ما بين صيني وهندي ومالاوي، ينطقون أربع لغات هي الإنجليزية والصينية والماليزية والتاميلية، ويدونون بالإسلام والبوذية والمسيحية والطاوية والهندوسية واللادينية. لكنَّه استطاع تحويل التهديدات إلى مكتسبات، فاستغل دفء المكان المداري الرطب ومعقولية درجة الحرارة في معظم شهور السنة، وإطلالته على المحيط الهندي من جميع الجهات، وعدم وجود حدود برية، ووجوده على مضيق " ملاكا" الذي يفصل ماليزيا عن جزيرة سومطرة الأندونيسية؛ لتكون ميناء عالميًّا ذا موقع استراتيجي مهم لدول شرق آسيا وللعالم، جعلها متنوعة الثقافات وحلقة وصل لهذه الدول مع أوروبا وأمريكا، ومحطة لشحن البضائع للعديد من الدول لا سيّما استراليا والصين، وموطنًا للتكنولوجيا الحديثة، ومحطة مهمة في عالم المال والأعمال والاستثمار.

ولم يكن " لي كوان يو" باني النهضة السنغافورية لينجح لو لم تتوزع عبراته على كل مساحات الوطن، فغرس معنى المواطنة، وفرش حقول التنمية بتراب مجبول بالعدالة والمساواة وتكافؤ الفرص، وأخمد النزاعات العرقية التي كانت تعصف بالبلاد، وتوحدت لغة الجميع، وصار لسان حالهم يلهج بلغة واحدة تنطق باسم سنغافورة، حتى تمكّن من العمل على استثمار

الموارد البشرية والمادية المتاحة. وبرزت سنغافورة كمورد اقتصادي مهم، وباتت العين تتجه لتحويلها من قرية للصّيادين إلى ميناء بحري عالمي متميز وضروري للكثير من الدول المجاورة، وصارت محجًّا للسّفن القادمة من الشّرق ومن الغرب من ستمئة ميناء في العالم، فميناء جوي يرتبط مع معظم دول العالم، وما كان ذلك ليكون لولا استثمار العقل البشري الذي أدرك قيمة الموقع فخطط ونجح.

وكانت دموع "يو" فيها من الإلهام ما يفرد على قطاع النقل والمواصلات؛ فتوسعت سنغافورة في شبكة المواصلات، وحدّثت هذه الشبكة، وبات الوصول إلى العمل في الوقت المحدّد متاحًا وسهلاً وبأرخص التكاليف، في حين رُفعت عائدات الجمارك على السيارات؛ فتخلى الناس عن وسائل النقل الخاصة إلى وسائل النقل العامة، ودارت عجلة الإنتاج بأقل كلفة في الوقت والجهد والمال، ونهض القطاع الصناعي والتجاري والزراعي متكئًا على التّدريب وعلى قطاع المواصلات.

وكان القطاع السّياحي من روافد الاقتصاد السنغافوري، فقد تساوى عدد السياح مع عدد السكان أي بمعدل خمسة ونصف مليون سائح سنويًّا، يجدون الفندقة الرّاقية والخدمات على أعلى المستويات، والالتزام بالوقت والجو الصيفي الذي يسهّل الحركة ويسهّل على السائح قضاء فترة زمنية تتّسم بالرّاحة والطّمأنينة والاستمتاع بالمناظر الخلّابة والمباني الشّاهقة، ومتعة التسوق في واحدة من أنظف مدن العالم ومن أكثرها جمالاً، وتحولت بيوت الفقر إلى ناطحات سحاب بأشكال هندسية حديثة وباتت أرضها حديقة غناء تسرّ النّاظرين.

ويبدو أن" يو" وهو يبكي كان الموقع السياحي المهم يجول في خلده، فالتفت إلى كيفية استثماره، فقد أسهم القطاع السياحي كغيره من القطاعات في عملية النهوض التي انعكست بشكل مباشر على دخل الفرد ليرتفع إلى

Photo Meric Dagli on Unsplash

Photo by Coleen Rivas on Unsplash

أربعة وستين ألف دولار سنويًّا. فبرزت المعالم السياحية الحديثة مثل متحف سنغافورة الوطني، و"فوت كاننغ" و"الميريليون بارك"، وحدائق الطيور والنبات والحيوانات، و"نايت سفاري"، وحدائق الخليج، وجزيرة "سنتوسا".

وبتشاركية القطاعات انحدرت نسبة البطالة إلى ثلاث بالمئة واستقرت لتصبح من أقل النسب في العالم، بل تحوّلت نسب البطالة إلى فرص للنجاح، وانقلبت الأمّيّة إلى أدوات للتكنولوجيا الحديثة تستخدمها يد واثقة لم تعد ترتجف من القهر أو من الجوع أو من الخشية على مستقبل كان الظّلام سمته الأساس.

بدموع " لي كوان يو" خطّت سنغافورة طريقها لمستقبل واعد؛ لتتبوأ المركز الإنمائيّ الرابع في العالم، والخامس من بين أغنى دول العالم في احتياطي العملات الصعبة، والمركز الثالث كأكبر مصدر للعملات الأجنبية.

هل كانت الصُّدف أم أنَّ الدموع جُبلت بها الأفكار؟

Photo Hu Chen on Unsplash

قطعًا كانت دموع الألم تختلط بدموع الأمل، وخلفت وراءها بعد النظر، وجذبت الكل السنغافوري للمشاركة بالمسؤولية وصناعة القرار، وسار الكل في هذا المسار، وتطلّع الكل لمستقبل مبتسم. شبكة عنكبوتية خارجية بحرية وجوية، وشبكة طرق داخلية، وبنية تحتية وتكنولوجيا متطورة وحوافز للقطاع الخاص، مع العزيمة والإخلاص، جعلت من سنغافورة نموذجًا صناعيًّا وتجاريًّا وسياحيًّا يُحتذى.

وقد مات الأب الروحي لسنغافورة وباني نهضتها عام ألف وتسعمئة وخمسة عشر، عن عمر يناهز الواحد والتسعين عامًا، بعد أن تولى منصب رئيس الوزراء ما ناف عن الثلاثة عقود.

المصادر والمراجع:

1. إسراء ربحي – معلومات عن سنغافورة.
2. سناء الدويكات – أين تقع سنغافورة .
3. الشرق الأوسط – عن مؤسس سنغافورة الحديثة.
4. مدونات البنك الدولي – ثلاثة عوامل حولت سنغافورة إلى مركز عالمي.

الأديبُ الغريبُ والوطن

سارة السهيل*

عـاش الإنسـانُ الأوّلُ رحّـالًا بحثًـا عـن المـاء والغـذاء، ومـع نشـوء الحضـارات والاسـتقرار ذاق الإنسـانُ معنـى الوطـن وتشربـه في نسـيجه الروحـي والوجـداني حتـى صـار جـزءًا أصيـلًا منـه، فـإن فارقـه شـعر وكأنَّـه قـد خـسر روحـه.
فلفـراق الأوطـان نتيجـة أي ظـرفٍ حرب أو دراسـة، أو بحث عـن لقمـة عيـش أو فـرار مـن اضطهـاد سـياسي وغـيره، آلام نفسـية يصعـب عـلى الإنسـان تجاوزهـا، خاصـةً لـدى الأدباء حيـث المشـاعر الفياضـة التـي تحيـي إنسـانيتهم وتمدّهـم بالإبداع.

وكلـما زاد ابتعـاد الحبيـب عـن محبوبـه كلـما توقـدت الأشـواق الملتهبـة للقائـه؛ هكـذا حـال الأديـب العاشـق لوطنـه، فكاسـات عذابـات اغـتراب الأدبـاء عـن أوطانهـم تفيـض بمدامـع الأشـواق والحنـين الدائـم، كحنـين الطفـل الرضيـع إلى أمـه، حينـما يشـعر بالأمـان. وقـد يجـد الأديـب في البلـد التـي هاجـر إليهـا مظاهـر حقيقيـة للأمـان الظاهـري، لكنَّـه ليـس أمانًـا داخليًـا حقيقيًـا، فـلا شـعور مطلـق بالأمـان لديـه إلا في أحضـان الوطـن الأم.
وكان ابـن الرومـي مـن الشـعراء الذيـن عايشـوا المحـن مـن وفـاة أقاربـه، وأبنائـه، واحـتراق أرضـه، ومـن أشـهر الذيـن كتبـوا عـن الحنـين إلى الأوطـان قائـلًا:

"ولي وطنٌ آليتُ ألّا أبيعَهُ
وألّا أرى غيري له الدهرَ مالكا
عهدتُ به شرخَ الشبـابِ ونعمةً
كنعمةِ قومٍ أصبحُوا في ظلالِكا
وحبَّبَ أوطانَ الرجالِ إليهمُ
مآربُ قضّاها الشبابُ هنالكا
فقد ألفته النفسُ حتى كأنَّهُ
لها جسدٌ إن بان غودرَتْ هالكا".

ولا شـكَّ أنَّ عشـق الأوطـان فطـرة مسـكونة فينـا، لكنَّهـا تتجـلّى أكـثر عندمـا نفارقهـا ونغـترب عنهـا، فالإنسـان لا يـدرك قيمـة الأشـياء إلا إذا افتقدهـا. وهـذه الفطـرة قـد أكّدهـا تاريـخ الشـعر العـربي، منـذ الجاهليـة والإسـلام حتـى عصرنـا الراهـن، حيـث زخـر بشـعراء الغربـة مثـل مؤسـس الدولـة الأمويـة بالأندلـس عبـد الرحمـن الداخـل، حـين ناجـى النخلـة في الغربـة التـي جُلبـت لـه مـن المـشرق ليزرعهـا في رصافـة الأندلـس فيقـول:

"يا نخلُ أنتِ غريبة مثلي
في الغربِ نائية عن الأصلِ
فابكي وهل تبكي مكمّمةٌ
عجماءُ لم تُطْبَعْ على خبْلِ
لو أنّها تبكي إذًا لبكَتْ
ماءَ الفراتِ ومنْبَت النخْلِ".

كما قال أيضًا:

"تبدَّتْ لنا وسْطَ الرصافة نخلةٌ
تناءت بأرضِ الغربِ عن بلدِ النخْلِ
فقلتُ شبيهي في التغرّبِ والنوى
وطول التنائي عنْ بنِّي وعنْ أهلي
نشأتِ بأرضٍ أنتِ فيها غريبةٌ
فمثلكِ في الأقصاءِ والمنتأى مثْلي".

* كاتبة أردنية

بدر شاكر السياب

عبدالرحمن الداخل

ويترجم الشاعر أبو تمَّام حب الأوطان بالألفة في الغربة والحنين قائلاً:

"كمْ منْزِلٍ في الأرضِ يألفُهُ الفتى وحنينهُ أبداً لأوَّلِ منْزِلِ".

بينما يعبّر الشاعر العباس ابن الأحنف عن آلامه في الغربة لفقد الوطن بالبكاء:

"يا غريبَ الدار عن وطنهْ
مُفْرداً يبكي على شجنِهْ
ولقد زاد الفؤاد شجى
طائر يبكي على فننهْ
شفهُ ما شفني فبكى
كلنا يبكي على سكَنِهْ".

لذلك نجد في إبداعات أدباء المهجر أو المغتربين فيوضات جيّاشة من حبِّ الوطن بمذاقات صوفيّة عذبة قد لا نجدها لدى غيرهم من الأدباء المبدعين المحليين. فالحنينُ للأوطان في الغربة أشبه بتيار جارف يجرف الأديب في هوة الأشواق واشتعال حرائقها بالوجدان، لا تطفئه سوى العودة للوطن لقليل من الوقت عبر زيارات عابرة، وسرعان ما يتجدد لهيب الأشواق بالعودة إلى المهجر مجدّدًا.

فالوطنُ للأديب هو الأمل وبراءة الطفولة ونشأة الصبا وأحلامه الوردية، وهو الأهل والأحبة كما قال أمير الشعراء أحمد شوقي بعد أن عانى ويلات النفي والاغتراب:

"ويا وطني لقيتكَ بعد يأس — كأنِّي قد لقيتُ بك الشبابا
وكلُّ مسافر سيؤوبُ يومًا — إذا رُزقَ السلامة والإيابا
كأن القلبَ بعدَهُمُ غريبٌ — إذا عادَتْه ذكرى الأهلِ ذابا
ولا ينبيكَ عن خُلُقِ الليالي — كمن فقد الأحبةَ والصِّحابا."

والإيمانُ بالوطن لدى المبدعين يمثّل الشرع والفريضة كما قال عدنان مردم:

"حبُّ الديارِ شريعةٌ لأبوة — في سالفٍ وفريضةٌ لجدودِ".

محمود درويش

بـل إنَّ حـبَّ الوطـن يطغـى عـلى مـا يجـده الإنسـان مـن عذابـات أو آلام فيـه كـما قـال قتـادة بـن إدريـس:

"بلادي وإن جارتْ عليَّ عزيزة
وأهلي وإن ضَنُّوا عليَّ كرامُ".

عـرف عالمنـا العـربي مـع نهايـات ق 19، وبدايـة ق ال 20، موجـة هجـرة كبـيرة إلى الأمريكيتـين، منطلقهـا بـلاد الشـام، خاصـةً لبنـان، عاشـوا في بـلاد المهجـر، وكتبـوا أعـمالاً بلغـاتٍ أجنبيـة، لاقـت رواجًـا كبـيرًا، كـما تابعـوا الكتابـة باللغـة العربيـة، وأسّسـوا عـدة روابـط ثقافيّـة وأدبيّـة، يجمعهـم رابـط الهجـر؛ فعُـرف بـأدب المهجـر، أو أدب الاغـتراب، أو أدب المنـافي.

وفي مقدمـة هـؤلاء الأدبـاء الشـاعر اللبنـاني (إيليـا أبـو مـاضي)، وهـو مـن أهـم مـن كتـب قصائـد الشـوق، والحنين للوطـن، وعـن هـذا الحنـين يقـول:

"أرضُ آبائِنا عَليكِ سَلامٌ
وسَقَى الله أنفُسَ الآباءِ
ما هَجرنَاكِ إذ هَجرنَاكِ طَوعاً
لا تَظُنِّي العُقوقَ في الأبْنَاءِ
يُسأمُ الخُلدُ والحياةُ نَعيمٌ
أفترضَى الخُلودَ في البَأساءِ؟".

وهـا هـو الشـاعر السـوري نسـيب العريـضي يرجـو العـودة للوطـن ولـو عـلى كفـن:

"يا دهرُ قد طالَ البُعادُ عن الوطن
هل عَودةٌ تُرجى وقد فات الظَعَن؟
عُد بي إلى حِمص ولو حَشوَ الكَفَن
واهتِف أتيتُ بعاثِرٍ مَردودِ
واجعَل ضريحي من حِجارٍ سُودِ".

أمَّـا الشـاعر القـروي اللبنـاني سـليم الخـوري فأبـدع حنينًـا لوطنـه بهـذه الأبيـات المـتألقة في سـماوات الأشـواق قائـلاً:

"يا نَسِيمَ البَحرِ البَليلَ سَلامُ زارَكَ اليومَ صَبُّكَ المُسْتَهامُ
إنْ تَكُنْ ما عَرَفْتَني فَلَكَ العُذْرُ فقدْ غَيَّرَ المُحِبَّ السِّقامُ
أَوَلا تَذْكُرُ الغُلامَ رَشيداً إنني يا نَسيمُ ذاكَ الغلامُ
طالَما زُرْتَني إذا انْتَصَفَ الليلُ بِلُبنانَ والأَنامُ نِيامُ
ورَفَعْتَ الغِطاءَ عنّي قليلاً فأَحَسَّتْ بِمَزْحِكَ الأَقدامُ

وتَنَبَّهْتُ فاتِحاً لكَ صَدْراً شبَّ فيهِ إلى لِقاكَ ضِرامُ
فَتَغَلْغَلْتَ في الأضلاعِ أَنفاساً لِطافاً تَهْفو إليها العِظامُ
ولَثَمْتَ الفُؤادَ ثَغْراً لِثغرٍ ولكَمْ حَجَّبَ الثُّغورَ لِثامُ
يا لَشَوْقي إلى مَحاسِنِ قُطْرٍ هَبَطَ الوَحْيُ فيهِ والإلْهامُ
وكُرومٍ إنْ مَرَّ فيها غَريبٌ يَتَوارى من وجْهِهِ الكَرَّامُ
لَو قَضَمْتُ الرَّغيفَ فيهِ قَفاراً فالرّضى والسّرورُ نِعمَ الإدامُ
أَيُّها النَّازِحونَ عَوْداً إليهِ حالَما يَسْتَتِبُّ فيهِ السّلامُ
كلُّ حَيٍّ إلى الشَّآمِ سَيَمْضي حينَ يُقْضى، إنَّ السَّماءَ الشَّآمُ".

وتبقى تجربة إبداع الشاعر الفلسطيني محمود درويش نابضة بعشق الوطن؛ وهو الأم التي ناجاها بكل آيات الحنين والتقديس في رائعته " إلى أمّي".

"أحنُّ إلى خبز أمي
وقهوة أُمّي
ولمسة أُمّي..
وتكبر فيَّ الطفولةُ
يوماً على صدر يوم
وأعشَقُ عمري لأنَّي
إذا مُتُّ
أخجل من دمع أُمّي!
خذيني، إذا عدتُ يوماً
وشاحاً لهُدْبِكْ
وغطّي عظامي بعشبٍ
تعمَّد من طهر كعبك
وشُدّي وثاقي..
بخصلة شعرٍ..
بخيطٍ يلوَّح في ذيل ثوبك..
عساني أصيرُ إلهاً
إلهاً أصيرْ.
إذا ما لمستُ قرارة قلبك!
ضعيني، إذا ما رجعتُ
وقوداً بتنور نارِكْ...
وحبلَ غسيلٍ على سطح دارك
لأنّي فقدتُ الوقوفَ
بدون صلاة نهارك
هَرِمْتُ، فردّي نجوم الطفولة
حتى أُشارك
صغار العصافير
درب الرجوع ...
لعُشِّ انتظارِك!".

أمّا شعراء المهجر اللبناني جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضي وسعيد عقل ونعمة الله الحاج فقد صدحوا بآلامهم عبر أقلامهم، ونقلوا مواجعهم في الغربة والحنين إلى الوطن. قال إلياس فرحات:

"دار العروبة دار الحب والغزل
هاجرت منك وقلبي فيك لم يزل
هلا منت بلقيا استرد بها فجر
الشباب فشمس العمر في الطفل".

أمَّا الشاعر الأردني المغترب محمد عرموش الذي كتب قصيدة حب في الأردن بعنوان (طائر الغربة)، وهو مغترب في أميركا:

"كم بكى الطيرُ المهاجرُ بين كفيها وغنّى
كم تمنى ليلة العرس الطويلة
إنَّما الدنيا البخيلة شردتنا".

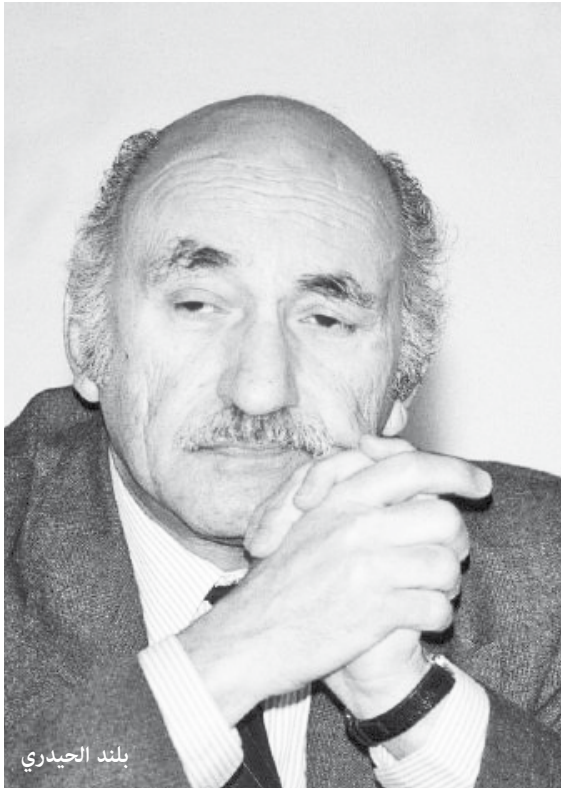
يقول الشاعر العراقي بلند الحيدري: "هذا أنا ملقى هناك حقيبتان، وخطى تجوسُ على رصيفٍ لا يعودُ

جبران خليل جبران

إلى مـكانْ، مـن ألـفِ ميناءٍ أتيـتُ ولألـفِ ميناءٍ أصـارْ، وبناظـري ألـفُ انتظـارْ، لا مـا انتهيـتُ لا مـا انتهيـتُ، فلـم تـزلْ حبـلى كرومـكَ يـا طريـقُ ولم تـزلْ عطـشَى الدنـانْ. أنـا أخـاف أخـافُ أنْ تصحـو ليـاليَّ الصموتـات الحـزانْ، فـإذا الحيـاةُ كـما تقـولُ لنـا الحيـاةُ: يـدٌ تلـوِّح في رصيـفٍ لا يعـودُ إلى مـكانْ".

أمَّـا الشـاعر العراقـي بـدر شـاكر السـياب حيـث قـال في الغربـة:

"كالمدِّ يصعدُ، كالسحابةِ كالدموعِ إلى العيونْ
الريحُ تصرخُ بي عراقْ
والموجُ يُعوِلُ بي: عراق، عراق، ليسَ سوى عراقْ
البحرُ أوسع ما يكون
وأنتَ أبعد ما تكونْ
والبحرُ دونك يا عراقْ."


بلند الحيدري

وأختـمُ بطفلـةٍ ذهبـت لزيـارة بيـت جدهـا في بلـد عـربي برحلـة قصيـرة مغتربـة عـن (عـمان) فكتبـت قصيـدة تشـبه كل شيء إلا القصيـدة ولكنَّهـا مشـاعر حقيقيـة تنبـع مـن روح الطفلـة التـي سـافرت عـن عَـمّان لبضعـة أسـابيع صيفيّـة.

"على جبل من جبال الحب السبعة
ولدت أنا
وكبرت وإخوتي سبعة
عن جبل اسمه عمان
كبرت وغربني الزمان
أبكي على ذكرياتي في مدينة
أنا كلي لها مدينة
لهوائها وترابها والسماء
لأرضها وأهلها سواء." وكنت أنا تلك الطفلة."

الأدبُ والفنُّ في السينما

حميد المصباحي*

تتفاعـلُ كلُّ الفنـون مـع بعضهـا، وتتأثـر بـالآداب، مـن منطلـق المشـترك كخيـال، بمـا يعنيـه مـن إبداعيّـة في الصور، سـواء كانـت فنيـة أو تعبيريـة، فالمسرحُ عـلى سـبيل المثـال، يمكنـه أن يمتـح مـن اللغـة الشـعريّة، كـما يمكـن للسـينما أن تتعامـل مـع الخيـال الـروائي، تاريخيًّا، فتغنـي فـنَّ الـسرد وتغتنـي بـه في الوقـت نفسـه، كـما أنَّ القصـة القصـيرة، صار بالإمـكان تحويلهـا لحـدث بالصـورة، السـاخرة أو المثـيرة لقضيـة مـا، فـما هـو حـال هـذا التفاعـل في المغـرب؟ هـل هـو حـادثٌ أم غائـبٌ؟ ومـا هـي أسـباب التنافـر المحتملـة بـين الفنـيّ والأدبيّ؟

السينما والرواية

للروايـة في المغـرب تاريخُهـا الخـاص، فقـد انتقلـت مـن الواقعـيّ بشـكل عـام، للتجريبـي، وفـق آليات تأثـرت بالنقد المغـربي، فخلقـت توجّهـين، واحـدًا مـال لجماليـة اللغـة، باسـتحضار التجـارب المشرقيّـة، المصريّـة والسـوريّة، وآخـر حـاول الانفتـاح عـلى الفكـر الغـربي الأوروبي، وبينهـا نشـأ الحـسُّ التجريبـيّ، أمَّـا في مجـال السـينما، فمـن الصعـب تصـوّر وجـود تيـارات أو تصـوّرات حتـى في تاريـخ السـينما القصـير نسـبيًّا، وربمـا لهـذه الأسـباب وجـدت السـينما في المغـرب، تتشـابه مـع المـسرح، في اتجاهـه الفرجـاوي، اللهـم بعـض الاختراقـات التـي تجـاوزت منطـق الفرجـة، بالاقـتراب مـما هـو واقعـيّ، في اللغـة وبعـض القضايـا، بجرعـة زائـدة مـن الجـرأة التـي لم تفهـم بعـد أنَّ منطـق الحداثـة ليـس في خـدش الشـعور العـام، بأيـة وسـيلة، بـل إنَّ السـينما كـما وصفهـا "ماركـوس دجـس"، تؤكّـد أنَّهـا الفـن الـذي يجعـل مـن لحظـة الوعـي متعـة، وربمـا مـن لحظـة المتعـة وعيًّـا، وهنـا المشـترك مـع الروايـة، فالسـينما كي تسـتطيع توظيـف الروايـة المغربيّـة، لا تحقّـق ذلـك بمجـرد رغبـة المخرجـين، بـل إنَّ هـذه المهمـة يمارسـها السيناريسـت، القـارئ للآداب، وليـس ذاك الملـم بتقنيـات الحـوار، والمتعـاون مـع مصـوّر في صيغـة مخـرج، وبذلـك لم يحـاول السـيناريو بالمغـرب التعامـل مـع الروايـة المغربيـة، مـع أنَّ الوقـت الراهـن يثبـت أنَّ أغلـب النجاحـات التـي حقّقتهـا السـينما العالميـة كان مـن خـلال الروايـات التـي حُوّلـت لأفـلامٍ سـينمائيّة، هـذه الحقيقـة يتهـرب منـه المخـرج المغـربي، الباحـث عـن تجنـب التعـاون مـع الروائيـين، بخـوف غـير مـبرر وغـير مفهـوم، فالمخـرج يعتـبر نفسـه قـادرًا عـلى ترتيـب أمـوره، محـاولًا إقنـاع النـاس أنَّ السـينما صناعـة وتقنيـة، والـروائي يشـاهد الأفـلام المغربيـة بمـرارة، ففـي الكثـير منهـا هنـاك غيـاب الخياليّـة المبدعـة، وأقـصى مـا تصـل إليـه فنيًّـا هـو تلـك الواقعيّـة، القريبـة مـن برنامـج أخطـر المجرمـين، في مجـالات الجريمـة، إضافـةً لتحويـل بعـض الروايـات البوليسـية لأفـلام، انتهـت بـدون أن تمتـدَّ لأعـمال تراجيديـة أخـرى، ليكتسـب السيناريسـت تجربـة في هـذا المجـال، غـير أنَّ كُتّـاب السـيناريو يشـكون هـم الآخـرون مـن سـطوة المخرجـين، و تدخلاتهـم في كلِّ شيء.

* **كاتب وباحث مغربي**

القصة والسينما

ربما ينطبق الأمر نفسه على تعامل صنّاع الفيلم القصير مع القصة القصيرة، مع إضافة معطى جديد، وهو أنَّ القصة المغربية في صيغها التجريبية الحالية في المغرب، لا يمكن تطويعها للفيلم القصير، من منطلق محاولاتها التخلص من الحكاية، واستحضار اللاحدث، أو ما لا يمكن اعتباره حكاية، والفيلم القصير لا يمكنه الاستغناء عن صيغة من صيغ الحدث أو الحكاية القصيرة، كما أنَّ صناعة الفيلم القصير بالمغرب، لم تبرز في السنين الأخيرة، وقد كانت هناك تجربة لخلق التوليفات الضرورية في رمضان السابق، شكّلت حقيقة تقدمًا من خلال الممثل الثنائي، حسن الفذ، والممثلة دنيا...وهي شبيهة بما كان يعرضه التلفزيون السوري والمعروف ببقعة ضوء، هي ربما التجربة المغربية التي بدت لي فيها طريقة متقدمة لاستفادة الفيلم القصير في صيغة حلقات، المترابطة كسلسلة دالة على تناقضات منسية افتراضية أو حتى واقعية، وبذلك بقي مشكل الترابط بين الفن السينمائي والإبداع الروائيّ والقصصي قائمًا، وفي جزئه الأكبر هو مرتبط بإمكانات المخرجين وميولهم الأدبية، التي لم يولوها الاهتمام اللازم، كما حدث على الأقل بمصر، من خلال تجربة يوسف شاهين وغيره من المخرجين الذي صنعوا باختياراتهم، كتّاب سيناريو، بينما في المغرب نجد مفارقات غريبة، فالخيال الروائي والقصصي المغربي ينتزع اعتراف منتديات الآداب، بينما السينما المغربية تكتفي باستعراض الواقعي لافتعال صراعات ضد القديم، أو تنحو لمنطق الفرجة المسرحي، لربح العيون المستهلكة، والساخرة من واقعها بدون تمكينها من الوعي به لخلق متعة فنية، تسمح بتطوير الفن السينمائيّ، وتخرجه من رهان البحث عن التميّز وفق منطقٍ تهريبيّ، يبرر العجز بضعف الإمكانات والكل يعرف تلك الموجة التي ظهرت مع التراجيديا السورية، التي عملت على العودة للتاريخ الافتراضي، بما هو تمثّل لقيم إنسانية بعيدة عن تراجيديا الديني في الفيلم المصري الديني التاريخي، بإمكانات متواضعة، لكنها كانت إبداعية في تجسيدها للتراجيديا الإنسانية بدون استحضار التاريخي الخاص.

المسرحية الأدبية والمسرحية الممثلة

الوضع في هذه الحالة ليس مربكًا، من منطلق أنَّ الأديب بإمكانه كتابة مسرحيات، تُقرأ كما تُقرأ أية قصة قصيرة، كما أنَّ المخرجين في المجالات المسرحيّة يبحثون ويعلنون اهتمامهم بما يكتبه الأدباء من مسرحيات، ويحاولون جهدهم الاستفادة مما تعرفه الساحة الأدبية من كتابات، كما أنَّهم ربما بفعل علاقاتهم بالكُتّاب في مجالات القصة والمسرح، صارت

لهـم اهتمامـات أدبيـة ونقديـة، عـلى الضـد مـن المخرجـين السـينمائيين وكُتّـاب السـيناريو، لكـن مشـكلة المسرحيـين تكمـن في غيـاب مؤسسـات داعمـة للمـسرح، كـما هـو الحـال بالنسـبة للسـينما، إضافـةً إلى انقـراض المسـارح أو اقترابهـا مـن ذلـك.

التشكيل والنقد الفنيّ

عـرف التشـكيليون تطويـرًا لمعرفتهـم التاريخيّـة بتطـوّر فكر الصـورة، وانخرطـوا بذلـك فيـما يُعـرف بتاريـخ الأفـكار، دون أن ننكـر وجـود تجـارب انطباعيـة تحتكـم لمنطـق الخـبرات، والصمـت النقـدي عـمَّا يُقـال حـول الأعـمال، وهنـا يبـدو أنَّ الفـنَّ التشـكيليّ المغـربيّ يتقـدم مقارنـة مـع التجـارب المشرقيـة، بفعـل ظهـور جيـل جديـد مـن التشـكيليين، المهتمـين بأصنـاف الفنـون الأخـرى الأدبيـة وحتـى الفكريـة والنقديـة، وإصرارهـم عـلى متابعـة الفكـر النقـدي التشـكيلي الغـربي، مـع ظهـور بعـض النزعـات التـي تحـاول تأكيـد خصوصيـات الفـن التشـكيليّ المغـربيّ بغيـة إبعـاده عـن النمـوذج الغـربيّ، ليتطـوّر بطريقتـه، ويخلـق علاقاتـه الخاصـة مـع مختلـف إبداعـات الآداب، وقـد بـدا ذلـك واضحًـا في وسـائل التواصـل الاجتماعـيّ، بحيـث تجـد الصـور التشـكيليّة كعتبـات لقصائـد شـعريّة وقصـص تحـاول توظيـف الفنـي أدبيًّـا وربمـا العكـس أيضًـا.

خلاصات

هـذه العلاقـات بـين الأدبي والفنـي في المغـرب، محكومـة بتوتـرات سوسـيوثقافية، ورهانـات سياسـية، فالمؤسسـات الراعيـة للسـينما المغربيـة، لا يمكنهـا التفريـط في سـلطة السـينما باعتبارهـا صـورة، والعـالم عـرف تحـولات بفعـل الصـور، وقـد انتبـه السـينمائيون القدامـى لهـذه الفكـرة، إذ قـال أحـد حـماة هوليـود العالميـة: إنَّ مـن يسـيطر عـلى السـينما، يمتلـك أقـوى وسـيلة للتأثـير في الجماهـير.

قصيدةُ النثر والفراغُ النقدي

صالح لبريني*

(1) قَصِيدَةُ النَّثْرِ وَمَنْفَى اللُّغَةِ

ما تحياه قصيدة النثر من غبنٍ نقديّ؛ وسعي الكثير من حرّاس النمطية إلى محاربة هذه الكتابة الشعرية بكل ما ملكت أيمان ذائقتهم، يثير سؤالًا جوهريًّا يتعلق بالذهنية العربيّة، التي مازالت كافرة بالتّحويل الذي تعرفه سيرورة التاريخ والحياة، وفي الوقت ذاته مؤمنة بعقيدة الثابت، مما يطرح على شعراء قصيدة النثر مآلات ما يبدعون في ظلِّ الغيبوبة، التي يوجد فيها النقد العربيّ، ودون استعادة ما قيل منذ ما يزيد عن خمسة عقود أو أكثر؛ لأنَّها كتابة شعرية قائمة الذات والكينونة، وليس في حاجة إلى جواز الاعتراف، الأمر الذي يفضي بنا إلى ضرورة مساءلة هذه الكتابة في جوهرها الإبدالي والجمالي.

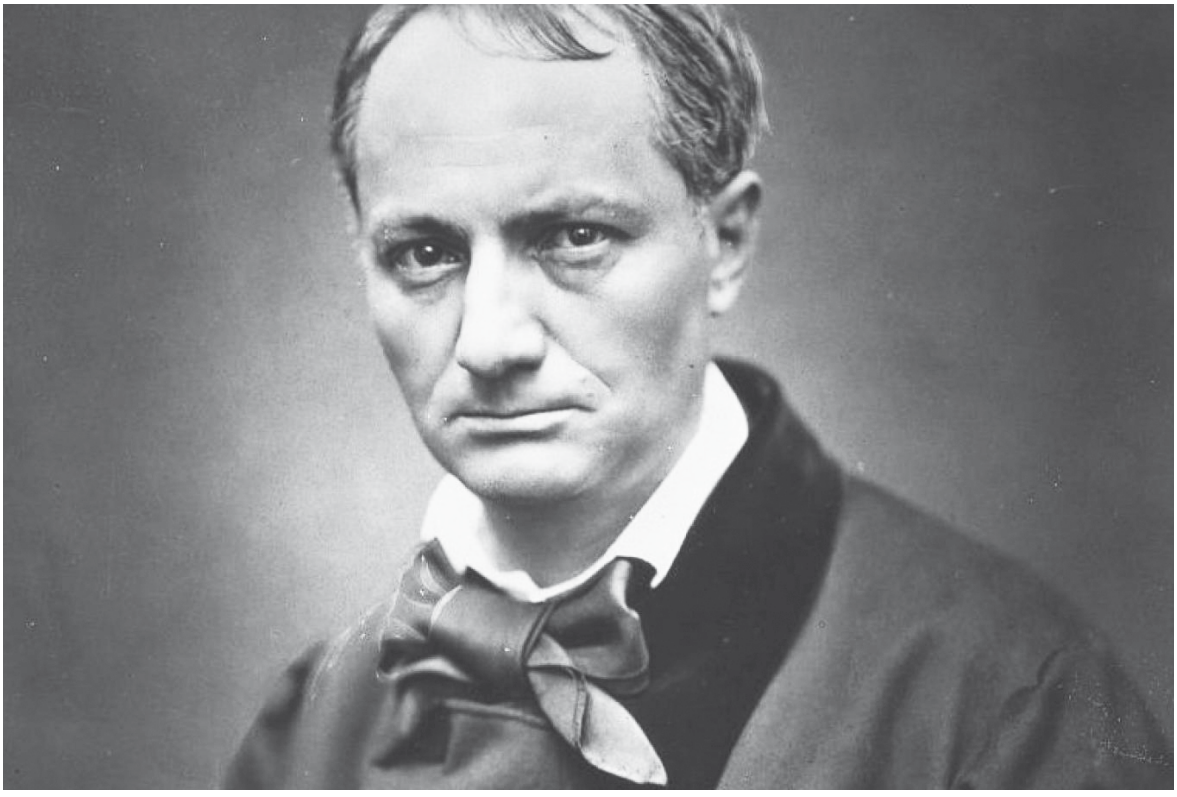
ونؤكّد أنَّ صيرورة الإبداع غير منتهية، بل ممتدة دائمًا في تغيير آلياتها الأسلوبيّة بنَفَس آخر يستجيب لإبدالات تاريخيّة وحضاريّة، اجتماعيّة ومعرفيّة، مما يحتّم اختيار الأشكال المناسبة لهذه التحويلات، وهنا مكمن وجوهر الكتابة الإبداعيّة.

وكلّ كتابة شعريّة، لا تمتلك وعيًّا عميقًا بالتراث الشعريّ، يستحيل عليها إضافة شيء جديد، وأن تكون منفتحة على المستقبل، لأنَّ الوعي بالهُوية الشعرية ضرورة حتمية تخصّب تجربة قصيدة النثر وتثريها بالغنى الجمالي والفني، وتكون سندًا لمتغيرات شكلية قادمة لا محالة. كما أنّ تجسير الصلة بها يمنحها القدرة على حلحلة اليقين الشكلي والجمالي، بمقترحات إبداعيّة تجعل الشعرية العربية في مواجهة الأسئلة العميقة، التي تحتّمها العلاقة المنسوجة بين الذات والعالم بوساطة اللغة، التي تقوم بعملية تحويل الوجود إلى كائن لغوي بمتخيّل وتجربة مصقولة.

إنَّ الإدراك بمفاصل التراث والفجوات، التي يخلّفها صانعوه ومبدعوه؛ يؤدي مهامًا أساسيّة في تثوير قصيدة النثر، وجعلها أكثر قابلية لاحتواء هذه العوالم؛ برؤية إبداعيّة تجترح أفقًا لشعريّة جديدة تنهل من معين الانتماء الشعري؛ لتروي جغرافيات جمالية بماء الشعر الجاري في وإلى أَبَدِيَتِهِ. هذا الموقف منْبعُه الوعي الحصيف بأهمية إحياء الأب دون السعي إلى قتله، ولكن باختيار الشكل الملائم للحظة قصيدة النثر بوسائل تعبيرية متولّدة من رحم الواقع والحاضر وسياقاته .

ولست من مناصري التمييز بين التعبيرات الشعرية المتجلية في العمود الشعري وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وغيرها من الأشكال الأخرى، بل إنَّ هذه الأشكال متخلّقة من رحم واحدة، ولكن مسارات الوجود والموجود، والرّجات التاريخية والحضارية والاجتماعية والثقافية؛ تبدع شكْلها الشّعري المعبّر عن رؤاها تجاه الذات والعالَم؛ وعليه فإنَّ قصيدة النثر جاءت بشعرية مغايرة وغير مألوفة، كما أنَّ التجارب الشعرية السابقة

* **كاتب وناقد مغربي**



كانت في مرحلتها فتْحاً جديداً، لكنَّها في هذه اللحظة، من وجهة أنصار قصيدة النثر، قديمة، وفي هذا الاختلاف كُنْهُ التّحويل الشعري.

وأعتقدُ أنَّ الشعرية العربية شعرية الفتوحات النصية، التي لا تحصر وجودها في نوعٍ أدبيٍّ دون غيره، بل تشمل كل الألوان التعبيرية، وهذا ينسجم مع ما يشهده المجتمع من طفرات حضارية تستدعي خلق نص إبداعيّ؛ بإمكانه استيعاب هذا التّحوّل. فالحركية سمة المجتمعات الحيّة، كذلك أنَّ الشّكل المتحوّل والمحتوى المتعدّد سمة من سمات الكتابة الإبداعية الجانحة صوْب الجِدّة والتّجديد، من هنا يمكن الحديث عن كون الشعرية العربية ميزتها تتجلّى في التحطيم للأشكال الثابتة بصوغ أشكال لا تظلُّ رهينةً ما هو قائم، فإذا كان النصُّ الشعري، عبر مراحل التاريخ، تميز بالاختلاف والإتيان بالمختلِف النصي، وهي حتمية تاريخية وصيرورة متناغمة مع المستجدات الناجمة عن التغيّر، وذلك وفق منظور خارج عن التصورات السالفة، فإنّ هذا يدعو إلى إعادة النظر في القائم النصي للشعر العربي، ولعلَّ قصيدة النثر تندرج ضمن سياقٍ تحوليّ رهيب موغل في التفتيت للشكل وتشظيه، هذه الكتابة التي أتت مستجيبة للحظتها التاريخية، التي تؤكّد على أنَّ الحياة لا تعرف السُّكونية بقدْر ما تشهد دينامية تؤكّد على ضرورة التجديد، وتغيير التّنميط والتّحنيط بزرْع روح الإبداع والابتكار، تذهب بعيدًا في هذا المنحى في كتابة تاريخ الذات والعالم، فهي بمثابة التربة الحاضنة

لـكل كائنـات الطبيعـة، أي أنَّ قصيـدة النـثر هُويتهـا في جوانيتهـا، وفي قدرتهـا عـلى المتـح مـن تعدّديـة كتابيـة مفعمـة بالحيـاة. وكينونتهـا تصنعهـا مـن الجوهـر الإبـدالي، هـذا الجوهـر الـذي يشـيّد بنيـة نـص شـعري لا ينتمـي إلا لذاتـه، ولا يعـبّر إلا عـن ذات متشـظية مقيمـة في منفـى اللغـة، ومكـسّرة لتشـكُّلها القابـع في قوالـب محنطـة.

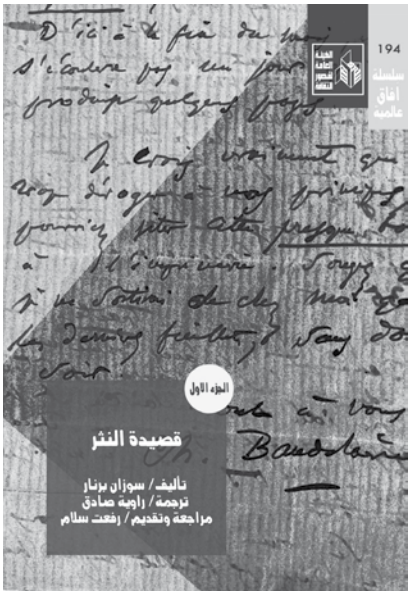
إنَّهـا قصيـدة شـبحية أي متغـيّرة ، و" يتميّـز الشـبح بكونـه غـير سـاكن فهـو دائـم الانتقـال والارتـداد مثـل ظلِّ الإنسـان الـذي يتمـدّد أو يتقلـص بتغـير الأوقـات بـين الصبـح والظهـيرة أو العـصر والمغـرب" ومـن ثـم فهـي مخاتلـة، يصعـب القبـض عليهـا؛ لأنَّهـا منفلتـة ومراوغـة، ولا تحيـا إلا خـارج الشـكل، وهـذا لا يعنـي أنَّهـا بـدون جينومـات إبداعيـة، بـل أصلهـا نابـت في الشـعريات المبتدَعـة والخلّاقة، إلا أنَّهـا لا تحتـذي هـذه الشـعريات وإنَّمـا تتجاوزهـا تجـاوزًا فيـه قطيعـة مـع السـاكن ومتجـاورة مـع النابـض والمتمـرّد، بعبـارة أخـرى نصيـة شـعرية تقـوم عـلى أسـاس هـدم الكائـن النـصي وبنـاء ممكـن شـعري يخـوّل للـذات والعـالم أن يتشـكلّا بـكل حريـة وانسـيابية عميقـة في توليـد الـدلالات المفتوحـة عـلى أكـثر مـن تأويـل، وهنـا مكمـن إبداعيتهـا.

فإبداعيَّـة قصيـدة النـثر مربطهـا الخـروج عـن الصنميـة المتحجـرة في الكتابـة الشـعرية، والذهـاب بعيدًا في اكتشـاف قـارات جديـدة في الإبـداع، وهـذه السـمة التجديديـة لم تخلـق مـن فـراغ بقـدر مـا تعـود إلى التحـولات الثقافيـة والإبـدالات التـي عرفتهـا المذاهـب الفنيـة في الأربعينيـات، مـن خـلال هيمنـة النزعـة الرومانسـية التـي أضافت للشـعر العـربي جماليـات فنيـة محورهـا الـذات والنـزوع نحـو الاحتفـاء بعنـاصر الطبيعـة، في ترابـط وشـيج مـع الغربـة والضيـاع؛ إذ غـدت الـذات رهينـة هـذا الشـعور المفـرط في نرجسـية شـعرية بلغـت أوجهـا وأعلنـت عـن الإفـلاس، مـما فسـح المجـال لـبروز تعبـيرات جديـدة تنتـصر لشـكلية غـير عموديـة، وإنَّمـا لشـكلية تعتمـد السـطر الشـعري عـلى مسـتوى البنيـة النصيـة، وظهـور القصيـدة التفعيليـة التـي هـي الأخـرى قامـت بدورهـا في فتـح أفـق جديـد لكتابـة شـعرية متأثـرة بالمثاقفـة الآخريـة؛ منهـا التجربـة الفرنسـية التـي خلقـت خطابًـا شـعريًّا يؤسـس لمرحلـة أخـرى، بعـد مخاضـات عسـيرة عرفتهـا القصيـدة، فـكان "رامبـو" و"بودلـير" مـن رمـوز هـذه الشـعرية الجديـدة المتمثلـة في قصيـدة النـثر، والتـي أبـرزت ملامحهـا "سـوزان برنـار" مـن خـلال مقوماتهـا المتجليـة في المجانيـة والكثافـة والتوهـج وغيرهـا وكذلـك التجربـة الأنجلوسكسـونية، وقـد أسـهم أدونيـس في التعريـف بهـذه القصيـدة عـبر ترجمـة أهـم المكونـات المقترحـة مـن لـدن "سـوزان برنـار"، مـما منـح للشـعرية العربيـة أن تخلـق كتابـة شـعرية متأثـرة بمـا تمـت الإشـارة إليـه سـابقًا. غـير أنَّ الطـرح المقـر بتأثـير الثقافـة

الغربيــة يقابلــه طــرح عــربي يؤكّــد عــلى أنَّ إرهاصــات قصيــدة النــثر نجدهــا في الكتابــات الصوفيــة للنفــري وابــن عــربي وغيرهــما، ومــع ذلــك يمكــن التأكيــد أنَّهــا نتــاج مرحلــة تاريخيــة وثقافيــة متســمة بالتحــول كانــت وراء هــذه التجربــة.

(2) قَصِيدَةُ النَّثْرِ النَّصِّيَّةُ الْمُخَاتِلَةُ

لا منــاص مــن التأكيــد أنَّ الإطــار المرجعــي لقصيــدة النــثر العربيــة، هــو مــا جــاءت بــه تنظــيرات "ســوزان برنــار" حــول هــذا النــوع الإبداعــي؛ إضافــة إلى المرجعيــة الأنجلوساكســونية. فهاتــان دعامتــان أساســيتان دون إغفــال المــوروث الصــوفي الــذي يمكــن اعتبــاره رافــدًا هــو الآخــر في تشــكُّل هــذه الكتابــة الجديــدة؛ ذات الحساســية المفرطــة في عــدم قبــول القالــب التعبــيري لشــعر التفعيلــة. فــإذا كانــت



البدايــات الأولى لهــذه الــولادة مرتبطــة بمــا ســلف؛ فــإنَّ لاحقهــا لم يبــق لــه أي اتصــال معهــا، نظــرًا لكونهــا غــدت تعــبّر عــن شروط ثقافيــة وحضاريــة جديــدة ، خصوصًــا مرحلــة التســعينيات، التــي تميــزت بأحــداث خلقــت انهيــارًا تامًّــا لمــشروع الأمــة العربيــة الموحــدة، فكانــت حــرب الخليــج الأولى الناجمــة عــن اجتيــاح العــراق للكويــت، ومــا نجــم عنهــا مــن إبــدالات هــزّت عــرش اليقينيــات الوهميــة، التــي تــرزح تحــت ثقلهــا الــذات العربيــة، بعــد نكســة 1967 وماتلاهــا مــن خيبــات واتفاقيــة " كامــب ديفيــد"، التــي كرّســت واقــع غيــاب الزعامــات الكاريزماتيــة، إضافــةً إلى حــرب الخليــج الثانيــة التــي قوّضــت مــا بقــي مــن آمــال عربيــة، فجــاء النــص الشــعري مفارقًــا للكائــن الشــعري الســالف، وخالقًــا لممكــن شــعري منفتــح عــلى ثقافــة جديــدة؛ تتمثــل في ثقافــة الانعزاليــة والاغــتراب والميديــا؛ مــما شــكّل أســئلة جديــدة ومختلفــة حــول دور الــذات في صياغــة الهُويــة الشــعرية بعيــدًا عــن الإيديولوجيــا، رغــم أنَّ النــصَّ هــو حــمّال إيديولوجيتــه المتمــرّدة عــن إيديولوجيــة شــعر التفعيلــة، وهــذا يتســاوق مــع رغبــة الذات في تشــكيل

عـوالم شـعرية ورؤى منطلقهـا الأسـاس الـذات؛ بتجلياتهـا المنفتحـة عـلى البحـث الـدؤوب عـن وجودهـا الشـعري، ومعـبّرة " عـن عنـف الصدمـة وانهيـار الحلـم، كان عنـف ردات فعـل في تحـوّلات الوعـي الثقـافيّ والاجتماعـيّ، وتجـلّى ذلـك بأكـثر مـن صيغـة في الوعـي العـربي".

إنَّ حـدّة الوعـي بالإبـدالات العنيفـة كان لهـا الأثـر الجـلي عـلى الـذات، إذ جعلهـا تنكفـئ حـول نفسـها، هاربـة مـن واقـع متحـوّل لِتُقِيـمَ في عزلـة قاتلـة وقاسـية، مـما كان لـه انعـكاس عـلى الرؤيـة، التـي توشّـحت بسـوداوية قاتمـة، وتصـوُّر ينتـصر لتحطيـم القائـم. مـما خلـق نصيـة شـعرية متشـظية وممزّقـة؛ وعليـه يمكـن القـول بتعبـير بوجمعـة العـوفي إنَّ القصيـدة " تخلّـت عـن لغـة الوصـف لصالـح لغـة التوصيـف والحفـر في شـعرية القصيـدة نفسـها، حتـى أضحـت الجماليـة سـؤال الكتابة، والشـعرية سـؤال الشـعر". فالأمـر غـدا مرتبطًـا بأسـئلة حارقـة تضفـي جماليـات عـلى قصيـدة النـثر، وتفتـح أفقًـا متّسـمًا بالخـروج عـن التنميـط الشـعري، ذلـك أنَّ هـذه القصيـدة لا تؤمـن بمنطـق النمطية في الكتابـة، بقـدر مـا تدعـو إلى كتابـة منفتحـة وخارقـة وغـير ظاهـرة المعـالم، وهـذا مـا منحهـا الاسـتطاعة في تشـكيل رؤيـة حـول الكتابـة الشـعرية؛ كاسـتجابة شـعرية للعُنـف الاجتماعـي والسـياسي والثقـافي، الـذي تعرضـت لـه الـذات في صراعهـا مـع العالَـم؛ الـشيء الـذي حفّـز شـاعر قصيـدة النـثر عـلى الحفْـر عميقًـا في جغرافيـات كتابيّـة لا تعـترف بالحـدود، وإنَّمـا تؤمـن بالإقامـة في التخـوم، وتلـك فضيلـة هـذه النّصيّـة المباغتـة، اللولبيـة، المخاتلـة .

وعليـه؛ فقصيـدة النـثر كتابـة خارجـة عـن التنميـط؛ بعبـارة أخـرى، إنَّهـا ترفـض الإقامـة في قالـب تعبـيري واحـد، بـل دائمـة البحـث والحفْـر والكشْـف عـن جغرافيـات جديـدة في الكتابـة الشـعرية، ولعـلَّ هـذا مـا أضفـى عليهـا صفـة التجـدّد والانفـلات مـن كل تصنيـف محـدّد ومنغلـق، بعيـدة عـن شـعرية الـتراث المسـوّرة بشـكلية قـارة تخنـق الـذات لإسـماع صوتهـا الباطنـي، وكبـح جمـوح الدّفْـق الشـعوري وقريبـة مـن شـعرية الحيـاة. هـذه الأخـيرة المقصـود بهـا القـدرة عـلى تحطيـم قيـود التابـوت الشـعري

وخلق الحياة في شرايين التجربة، عبر التفاعل بين الذات والكون، وانتهاك اللغة بوساطة تجاوز لغة القواميس والمعاجم إلى لغة منبثقة من صلب التّجربة المرتبطة بكينونة الذات. وهنا مكْمن مُخاتلة هذه النصية، التي تجاوزت الصنمية في الشكل والرؤى والجماليات بالتجاور مع خصوصية الانفتاح والعبور النصي المغيّر، فهي لم يعد هاجسها نقل الواقع إلى الشعر بلغة محمد عبد المطلب، وإنَّما تحويل هذا الواقع جماليًّا داخل التجربة الشعرية.

(3) قَصِيدَةُ النَّثْرِ وَالْإِقَامَةُ فِي التُّخُومِ

ثمة إشارة لا بدَّ منها؛ يتعلق الأمر بكون هذا النوع من الكتابة الشعرية، يروم الابتعاد عن المنجز الشعري القائم في الشعرية العربية، والاقتراب من منجز مؤسس على أساس وعي شعري مارق متمرد؛ للتعبير عن كينونة شعرية منشغلة بأسئلة الذات والعالم، وفق زاوية نظر، تنطلق من كوْن الإبداعية تتخلّق من رحم الاختلاف وإضافة الجدّة المفارقة ، ولعلَّ هذا - في اعتقادي- ما نجحت فيه هذه النصية الحداثية وما بعد الحداثية، لأنَّها تجربة تستقي وجودها من داخل صيرورة شعرية؛ خالقة " في النثر جمالًا لم تقصده، وحقّقت إيقاعها من خلال تشكّل النصوص داخليًّا، ولم تحضن الإيقاع الجاهز الخارجي"، على حدِّ قول عبد الناصر هلال . بل يمكن القول إنَّ قصيدة النثر - بعيدًا عن التنظيرات الغربية والعربية - تقف في المناطق المتاخمة للمدهش والخارق والمستفز، مما عرّضها لهجومات غير نقدية من لدن أهل الكهف الشعري العربي، وأعتقد أنَّ في هذه الهجمة مجْلى مناعة قصيدة النثر في الاستمرارية والحياة .

إنَّها قصيدة تشيّد خطابها من اليومي والمعيش دون محاكاته وفي الوقت ذاته تحجبه، وتؤسطره وتجوّده جماليًّا وفنّيًّا، والتجارب الشعرية في هذا النمط الشعري؛ أعطت نَفَساً جديدًا للبنية النصية، وكذلك للجوانب الجمالية والفنية، أضف إلى هذا أنَّها تجاوزت مقولة النقاء الأجناسي، عبْر، القدرة في استرفاد الأنواع الأدبية إلى حضنها كافة، وهذا -في اعتقادنا- ما جعل هذه القصيدة أكثر حيوية وديناميةً في صياغة الذات والعالَم برؤية يغلب عليها طابع المتعة والذهاب بعيدًا في اجتراح طُرق جديدة في البناء والأساليب، هكذا تؤسس هذه القصيدة لحياة شعرية منذورة للمربك والمفاجئ، لبلاغة جديدة تتجاوز السمة الزخرفية التزيينية إلى بلاغة تجعل من الشّعر مجالا للإمتاع والإقناع في الآن ذاته.

الْأُفُقُ الْمَفْتُوحُ

تبقى قصيدة النثر تطوّرًا طبيعيًّا؛ لما بلغته الشعرية العربية من تحويلات وإبدالات، كان لها الأثر في وسْم حطابها الشّعري بخصائص جمالية تُحدث حقيقة مفادها أنَّها استمرارية لمنجز هذه الشعرية، التي عرفت، تاريخيًّا، منعطفات في سيرورة قصيدة النثر وأفقها التحوّلي. فحياة النصّ الشعري لا تكمن في قدرته على السّيْر بمنطق السّلَف، وإنَّما بالمنطق المغاير والمغامر، كما تحتضن قصيدة النثر آليات سردية والتصوير المشهدي والحوار الذي يمنح النص دراميته، ومن ثمّ بعدًا غنائيًّا يخصّبُ خطابها ويثوّر اللغة ويجعلها أكثر اقتدارًا على امتصاص النصوص، واستلهام الحياة اليومية، والاحتفاء بالهامشي والسيري، والعابر كمقومات لبناء قصيدة النثر، وتأسيس خطاب شعري متفرّد ومختلف.

ملامحُ الريفِ والبادية الأردنيّة في منتصف القرن العشرين؛ من خلال الأغنية الشعبيّة

مريم ملهي النويران*

ينـدرج الغنـاءُ الشـعبيُّ الأردنيُّ ضمـن اللـون الغنـائي الـتراثي لبـلاد الشـام، إذ لم يختلـف هـذا اللـون عن مثيلـه في كلٍّ من فلسـطين وسـوريا ولبنـان، وكان هنـاك قوالـب غنائيـة عامـة معروفـة، ولكـن تختلـف كلماتهـا مـن منطقـة لأخـرى، ومن أمثلـة ذلـك أغـاني "الميجنـا والعتابـا والدلعونـة"، وكلُّ هـذه الأغـاني كانـت مرتبطـةً بالحيـاة اليوميّـة للأريـاف والقـرى إذ كان الغنـاءُ يشـكّل جـزءاً مـن يومياتهـم، حيـث يصـف الحقـل ومواسـم الحصـاد والرعـي والغـلال والمنتجـات الزراعيـة وعيـون المـاء والطبيعـة بتفاصيلهـا كافـة.

أمَّـا الأغنيـة التراثيـة الأردنيّـة فـكان لهـا عمـقٌ تاريخـيٌّ فريـد؛ فالأغنيـة الأردنيـة لم تكـن تشـكّل الحالـة العاطفيـة أو الاختلاجـات النفسـية للشـاعر فقـط، بـل كانـت عبـارة عـن بانوراما كاملـة لشـكل الحيـاة الاجتماعيّـة في الأريـاف والبـوادي الأردنيـة، وبالتمعـن في كلـمات الأغـاني التراثيـة الأردنيـة نجـد في خباياهـا شـكلاً أوضـح لأسـلوب الحيـاة بتفاصيلهـا الدقيقـة، إذ أنَّ كلَّ أغنيـةٍ تراثيّـةٍ تحمـل العديـد مـن الألفـاظ والمصطلحـات والصـور الشـعرية التـي تنقـل لنـا بشـكل أو بآخـر قالـب الحيـاة في فـترة كانـت تسـيطر عليهـا مظاهـر الحيـاة الريفيـة البسـيطة التـي لهـا مدلولاتهـا.

وهـذه المقالـةُ كُتبـت لمحاولـة فهـم شـكل الحيـاة مـن خـلال كلـمات الأغـاني التراثيـة التـي مـا زالـت تتناقلهـا الأجيـال حتـى وقتنـا الحـاضر.

إنَّ الأغـاني التراثيـة غنيّـةٌ بالمصطلحـات والصـور الشـعرية التـي تعـبّر عـن حالـة مـن الاسـتقرار المعيـشي والاقتصـادي نوعـاً مـا في شرق الأردن، فشـكلُ الأغنيـة الأردنيّـة هـو أقـلُّ وحشـة مـن نظيرتهـا العربيـة، فنـادراً مـا نجـد أغنيـة أردنية ترتبـط بذكـرى أليمـة أو بأحـداث مأسـاوية إذا مـا قورنـت بمصطلحـات الأغنيـة التراثيـة الفلسـطينيّة أو السـورية أو اللبنانيـة عـلى سـبيل المثـال؛ لذلـك نسـتطيع أن نلمـح مـن خـلال الأغنيـة الأردنيـة الشـكل الهـادئ والمسـتقر للحيـاة بشـكل عـام.

ومـن خـلال التمعـن في شـكل الحيـاة الاجتماعيـة للأريـاف الأردنيـة فالواضـح مـن أغلـب كلـمات الأغـاني أنَّ الحيـاة كانـت تعتمـد عـلى الطبيعـة الريفيـة البسـيطة، وهـذا مـا يظهـر واضحـاً عنـد الكثـير مـن المطربـين؛ فهـا هـو توفيـق النمـري يذكـر في الكثـير مـن أغانيـه شـكل الحيـاة الريفيـة البسـيطة ويتغنّـى بجـمال الفتيـات الريفيـات، ففـي إحـدى أغانيـه يقـول: "ويـلي محلاهـا البنـت الريفيـة، ويـلي محلاهـا عـلى نبـع الميـه". وفي أغنيـة أخـرى يقـول: " ريفيـة وحاملـة جـرة تتمايـل عـلى الجنبـين.. سـلبت عقـلي بالمـرة يـا أخـوي برمـش العـين"، بينـما يصـف عبـده مـوسى حالـة الفتيـات عـلى نبـع المـاء بقولـه: " يـا غـزلان عـلى العـين مـا شـفتولي محبـوبي؟". ويرتبـط تواجـد الفتيـات عـلى عـين المـاء بطبيعـة الحيـاة التـي تقتـضي مـن الفتيـات جلـب الميـاه بشـكلٍ يومـي، ومـن ذلـك أغنيـة: "ثـلاث غـزلان بعينـي وردن عـلى عـمان.. مثـل الشـمس طلـنِ والقامـة غصـن البـان".

* **كاتبة وباحثة أردنية**

كذلك كانت دروب الواردات معروفة لدى القرويين؛ وهي الطريق التي تذهب منها الفتاة صوب النبعة أو العين حتى تملأ جرارها بالماء، ففي إحدى الأغاني التراثيّة والتي كان مطلعها: "ع درب منيفة انكسر قنديلي.. يا دمع عيني ملا منديلي". يصف القائل اختلاجاته العاطفيّة بالبكاء الصامت دون أن يبوح لمحبوبته بمشاعره بل يكتفي بمراقبة دربها عندما تذهب وتجيء.

كذلك ترتبط حياة القرويات بجلب المياه من البئر، وها هي أغنية: " خاتم حبيبي وقع بالبير لو رنة.. واللي سمع رنته مرهونة له الجنة ". لتصف كيف أنَّ القروية لا بدَّ أن تفقد بعض أغراضها خلال عملية نشل الماء من البئر. وفي أغنية "عالعين موليتين وطنعش مولية.. جسر الحديد انقطع من دوس رجليا". نلمح من خلالها الطبيعة الوعرة في منطقة وادي الأردن حيث

كانت الجسور الحديدية واسطة للتنقل بين الأرياف. وبالرجوع لملاحظات بعض المستشرقين والرحالة الأجانب نجد أنَّهم دوّنوا الكثير عن عادات جلب المياه في الريف والبادية الأردنية، فرأى الرحالة الفرنسي "أنطون جوسان" في كتابه "عادات العرب في بلاد مؤاب" أنَّ العملية تحتاج للجهد والوقت، إذ عادةً ما كان " منزل العرب " يبعد ساعةً إلى ساعتين عن أقرب تجمعٍ مائيّ، وفي ساعات الفجر الأولى تقوم النساء بالخروج ضمن مجموعات مكوّنة من عشر إلى خمس عشرة امرأة لجلب الماء، وكن يحملن "الروايا" على الجمال أو القرب على الحمير، وكان يُطلق عليهن مصطلح " الورادات " في الذهاب، و" الصادرات " في الإياب، وعادةً ما يعدن قبل الظهر بقليل، وكن يذهبن " للميراد" مرةً واحدةً صباحاً، وتوزع الماء للضيوف ولفرس الشيخ وللمواشي المريضة ولحاجات البيت، وإذا ما نفد الماء عليك أن تنتظر حتى اليوم التالي ظهراً لتحصل عليه.

فيما يقول عالم الآثار الأمريكي "سيلاه ميريل" في كتابه "شرق الأردن سجل رحلات وملاحظات في بلاد مؤاب وجلعاد وباشان": "كانت المياه تُنقل للبيوت بواسطة الحمير باستخدام قِرب جلديّة، إذ عادةً ما يبعد الماء عن مقر العشيرة حوالي ثلاثة أميال، وكان هدف البدو من إبعاد الماء عن البيوت لعدة أسباب: منها عدم مضايقة المواشي والإبل عند الورود، والمحافظة على أطفالهم الصغار من الغرق في الماء، وإعطاء الحرية لأيِّ شخصٍ يرغب في الاستحمام، أمَّا إذا كانت المسافة قريبة بين البيوت ومصدر الماء وهو أمرٌ نادرُ الحدوث فتقوم النساء بنقل القرب على ظهورهن، ويعتبر جلب الماء من قبل الرجال "نقيصة" إذ كان الرجال يمتنعون عن ذلك إلا المضطر كأن يكون وحيداً أو يسكن مع والدته العجوز، أو تكون زوجته مريضة، أو يكون خادماً عند أحد الشيوخ، ما عدا ذلك يحرم على الرجال جلب الماء أو الحطب".

أمَّا فيما يخصُّ مواسم الزراعة والحصاد ووصف البساتين بشكل عام فلم تبخل الأغاني الأردنيّة بذلك؛ فعلى سبيل المثال أغنية عبده موسى والتي يذكر فيها نزول الفتيات على البساتين من أجل التنزّه، فيقول: " نزلن على البستان يا عنيد يا يابه .. والله وحلّن شعرهن، كل البنات نجوم يا عنيد يابه.. والله وهي قمرهن". ومن الأغاني التي تخاطب جمال الطبيعة الأردنية أغنية " الورد فتح يا زارعين الورد الورد فتح فتح وما شاء الله.. والولف روح والورد فوق الخد والولف روح الله معه الله ". كذلك من الأغاني التي يناجي فيها العاشق الأشجار أغنية توفيق النمري "دخلك يا زيزفونة .. ما عينتِ المزيونة".

وفي أغنية أخرى لعبده موسى يقول فيها: " لا تغربلين القمح.. لا تضمرين زنودك " كنايةً عن الأعمال التي كانت تقوم بها الفتاة الريفيّة في موسم الحصاد، وهي غربلة القمح؛ أي فصل حبات القمح عن القش، وهذا العمل كان من الأعمال التي تقوم بها الفتيات في فصل الصيف من كل عام، وهو عملٌ شاقٌّ بدلالة قوله: " لا تضمرين زنودك"؛ أي لا تعرضي زنديك إلى المشقة والتعب.

ومن الأغاني التي تصفُ فترة الحصاد أغنية " دوّر ماتورك دوّر والحقني على الحَماري.. والي هويان بنية لازم يأخذها جباري"، كذلك أغنية " منجلي يا منجلاه.. راح للصايغ جلاه"؛ وهي من الأغاني التي كانت تحمّس الحصّادين أثناء جمع المحصول.

كذلك أغنية " هب الهوى يا ياسين.. يا عذاب الدراسين"؛ وهي أغنيةٌ تصفُ أثر هبوب الريح في تعطيل عملية درس المحصول وفصل القمح أو الشعير عن القش، إذ يُعتبر هبوب الريح مُعطّلاً لهذه العملية. وتتابع كلمات

Photo Ahmad Ajmis on Unsplash

الأغنية لتصف تفاصيل الحياة الريفيّة فتأتي على ذكر شعيرة ذبح الأضاحي لدى المسلمين، وتذكّر أيضاً عملية جمع جروم الحطب للتدفئة وما إلى ذلك.

بالإضافة لأغنية " عالبيدر يلي وعالبيدر يلي.. أنتِ نعنوعة وبيّك متغلي.. لأدفع سياقك ذهب عصملي.. كله عشانك يا أسمر اللون"، وفي ثناياها نلمح أنَّ الذهب العصملي أو الليرات العثمانية هي من المدخرات الثمينة التي كان يحافظ عليها أهل الريف للحاجات الضرورية كدفع مهر الفتيات.

ومن الأغاني الحماسية " ولع الباطون ولع.. اشتغل وإلا تقلع " وهي أغنية تدعو العمال إلى إتقان العمل والإنجاز بسرعة، ويذكر مقطع من الأغنية أهمية الشاي لدى العمال فيقول: " يا معلم هاتوا هاتوا.. إبريق الشاي وكاساته"، كما تدعو الأغنية إلى ضرورة دفع أجرة العمال في حينها إذ تقول: " يا معلم هات وحلينا تا نقبقب كلينا" وكلمة "نقبقب" تعني نرجع إلى بيوتنا في آخر النهار بعد انتهاء العمل.

ويذكر الرحالة البريطاني "ارتشيبولد فوردر" ملاحظاته عن أهمية القمح لأهالي شرق الأردن في كتابه " مغامرات بين العرب"، فيقول: "يُعدُّ القمح من مقوّمات الحياة لدى البدو، فكان البدو يقومون بطحن الحبوب بشكل يدويّ ثم تعبأ بأكياس من الخيش لتستخدم طوال السنة". كما يصف مواطنه "وليم بالجريف" في كتابه " وسط الجزيرة العربية وشرقها " موسم الحصاد فيذكر أنَّ جميع أفراد العائلة من رجال ونساء وأطفال تخرج لجمع المحصول في هذا الموسم، كذلك من الواجبات الرئيسة لدى البدو شجيرات "المصع" وشجيرات "السمح" التي تتكاثر في شهر تموز.

ويرى الفرنسي "جوسان" أنَّ أهمية القمح لدى سكان الريف الأردني تنطلق من حاجتهم وحاجة حيواناتهم على مدار العام، إذ أنَّ قاعدة الغذاء الأولى لديهم هي الخبز، ومع ذلك كانت تمرُّ فترات من السنة يعانون فيها من ندرة الخبز حسب المحصول السنوي الذي يتفاوت من سنة لأخرى، كما كان الاعتماد على منبوتات الأرض كنبتة " التمير" وهي نبتة شبيهة بالبطاطا، كان البدو يجمعونها ويستهلكونها وقت الحاجة، وفي حال انقطاع أي من وسائل التغذية فإنَّ الأغلب يلجأ إلى التمر والحليب كأسلوبٍ غذائيٍّ بسيطٍ ومتواجد بكثرة بين أيديهم.

أمَّا حياة السمر في الريف الأردني فكانت محور كلمات الكثير من الأغاني، فعلى سبيل المثال هناك أغنية جمعت بين المطربة سلوى العاص والملحن جميل العاص جاء في مطلعها " بين الدوالي بالكرم العالي"، تصف هذه الأغنية ليالي السهر في الصيف حين يجتمع السمار ويتبادلون الشعر والغناء، وفي بعض الأحيان الدبكة، كما تصف الأغنية القهوة التي تشارك الأردنيين في كل مناسباتهم فتقول الأغنية "صباب القهوة دور بدلتها.. وهالسهرة الحلوة ما بنفوتها"، وهذا يدلُّ على قدسية التجمعات في الأرياف في فصل الصيف بعد انتهاء مواسم الحصاد، إذ كانت هذه التجمعات تشكل المتنفس لأبناء القرية بعد نهار عمل شاق وطويل.

كذلك أغنية "محلا الدار والديرة ونبع الفوّار.. والزينات

ع النبعة يملن جرار.. هب الشوق ما عاد لي بالغربة قعود.. شو مشتاق يروينـي إبريق الفخار"، وتصف هذه الأغنية تفاصيل الحياة اليومية للقرويين، فتذكر البساتين ومزارع الزيتون، كما تصف رعي الماعز وصيد طائر الشنار، هذا الطائر البريّ الذي كان ينتظره القرويون في المواسم لكي يقوموا باصطياده، والذي يُعرف في بعض الثقافات باسم طير الحجل، كما تصف الأغنية السهرات الريفية بالقول:" محلا أفراح ديرتنا والسحجة صف.. والزينات بتغني وترقص ع الدف". وفي أغنية أخرى لتوفيق النمري يصف ليالي السمر بقوله: " سهراتنا شعلة نور وبدور تحاكي بدور". كذلك من الأغاني التي يذكر فيها الجلوس تحت عرائش الدوالي في موسم العنب أغنية " تلولحي يا دالية.. يا أم الغصون العالية"، في وصفٍ للموسم الصيفيّ الذي تدور فيه السهرات حتى ساعات متأخرة من الليل.

أمَّا فيما يتعلق بالقهوة والكرم فقد اشتهرت أغنية سميرة توفيق " بالله تصبوا هالقهوة"، وهذه الأغنية تذكر في تفاصيلها عادات الكرم والجود لدى العرب، وتصف أهمية القهوة لدى البدو، وما المعاني التي تحملها القهوة في حياتهم، وحسب تعبير الأمريكي "ميريل": فالقهوة تُعتبر من المشروبات المرتبطة بالهُوية البدويّة، فمع أنَّها المشروب الرئيس في المناسبات كافة، إلا أنَّها ترتبط أيضاً بعادات قبلية كثيرة كحالات الجاهات، ورد الثأر، والترحيب بالضيوف والخطبة وغيرها، وللقهوة البدويّة مذاقٌ رائعٌ، فيندر أن يتذوقَ الإنسانُ شيئاً ألذ من القهوة البدوية التي تُعدُّ في حوران وشرق الأردن. فيما يقول البريطاني "بالجريف": "تعتبر القهوة مصدر فخر للبدو، فكان من مباعث الفخر لديهم امتلاك دلة القهوة وصنعها باستمرار". أمَّا الرحالة الإيطالي "كارلو كلاوديو جوارماني" فيقول في كتابه" نجد الشمالي رحلة من القدس إلى عنيزة في القصيم": "كانت القهوة لدى البدو كالهواء الذين يتنفسونه، وكانت القهوة لديهم نوعين: القهوة السوداء وهي مكونة من حبوب البن المحمص والهيل، والقهوة البيضاء وهي عبارة عن محلول منبه جداً يتم غليه من قرفة وكباش القرنفل والسكر، وهذا المحلول له قوة سحرية كمنبّه قوي؛ لذا على الضيف الذي يريد أن يخلد للراحة أن يتجنب تناوله".

ومن الأغاني التي تذكر القهوة وارتباطها بالكرم والترحيب الضيف أغنية "دق المهباش يا سويلم وادعق نيران مشبوبة.. ودلال العز ما تعدم ع جناب النار منصوبة"، وتدور كلمات هذه الأغنية حول عادة صبِّ القهوة للضيوف، وكيفية صناعتها بمعايير معينة لكي تنال استحسان الضيوف، ومن الأغاني التي تدلُّ على الكرم أغنية " رحبي بضيوف أبوكِ يا فلانة يا أم الإسوارة.. يا هلا بضيوف أبوكِ لو كانوا ملات الحارة "، وهي تدلُّ على عادة الترحيب بالضيف واستقبالهم على أحسن ما يكون.

وفي وصف حياة البداوة هناك مجموعة من الأغاني التراثية الأردنية التي تصف بعض الملامح الاجتماعية لديهم، ففي أغنية لعبده موسى مع المطربة هيام يونس، تقول فيها هيام يونس: "يا طير يلي طاير سلم لي عالحبايب.. فرقتهم طالت كثير وقلبي من الفرقة ذايب"؛ كنايةً عن التنقل الدائم للبدو والرحيل من منطقة إلى أخرى، فيما يقول عبده موسى في الأغنية

Photo Sergey Pesterev on Unsplash

نفسها: " حس المرياع يلالي ما بين جبال السود.. يا شوق توكل بالله بلكي الزمان يعود"، ويعطي هذا المقطع دلالةً على شكل حياة التنقل لدى البدو، خاصةً مع نزول البدوي في مناطق مهجورة، وهذا واضحٌ في عبارة " حس المرياع يلالي " دلالة على الصدى المتردد بين الجبال، وهي المناطق التي كان يفضل البدو النزول فيها من أجل حماية أنفسهم من السيل والعواصف في الشتاء.

وتلتقي هذه الأغنية مع أغنية أخرى أيضاً لهيام يونس وعبده موسى وكان في مطلعها " سافر يا حبيبي وارجع.. لا تطول بلله الغيبة"، تصف كلماتها حالة الفراق بين الأحبة سواءً في السفر الطويل أو في التفرق في مواسم الحصاد، أو الرحيل، أو الابتعاد عن الحِمى، وهذا ما وصفه الرحالة البريطاني "دوغلاس كاروثرز" في كتابه " مغامرة في الجزيرة العرب عبر صحراء النفود بحثاً عن الوضيحي" بقوله: "إنَّ الحياة الريفية والبدوية بشكل عام في شرق الأردن كانت تتصف بتقسيم السنة إلى موسمين؛ موسم العودة إلى بيوت الطين، أو وموسم الرحيل والسكن في بيوت الصوف بالقرب من المزارع أو حقول القمح لجمع المحصول، وما إلى ذلك من الأعمال الزراعية التي كانوا يقومون بها".

ومن الآداب الظاهرة في الحياة الاجتماعيّة الأردنيّة هو تلاقي الأحبة دون الخروج عن أدبيات المجتمع وعاداته وتقاليده، إذ لم تخرج مصطلحات الأغنية الأردنيّة عن الأدب الاجتماعي الذي يظهر فيه الحياء والخجل حتى خلال التعبير عن الحالة العاطفية، ففي أغنية " مرعية يا البنت مرعية؟ "، يخجل الشاب أن يسأل الفتاة بشكلٍ مباشرٍ عن حالتها العاطفية، فيستعيض عن ذلك بجملة " مرعية يا البنت؟" وتجيبه بدورها نافية: "

Photo by Polina Rytova on Unsplash

قالت وحياتك ماني مرعي"، ثم تجدّد له عهد الوفاء بقولها: " لغيرك ما وسد اذراعي"، وهذا دلالة على الوفاء بين الأحبة. وكانت المصطلحات المستخدمة تدلُّ على الحياء والتورية، وهذا ما يتمتع به أبناء الريف الأردني الذين كانت سمة الخجل هي أبرز سماتهم.

وفي أغنية أخرى تقول "بسك تجي حارتنا.. وتتلفت حوالينا، عينك على جارتنا.. وإلا عينك علينا؟"، ويبدو في مصطلحات هذه الأغنية الخجل عند الشبان من التعبير عن مشاعرهم العاطفية، بل يكتفي بالذهاب إلى الحي الذي تسكن فيه المحبوبة والمكوث هناك بعض الوقت دون أن يبدي أي أفعال مشينة بحقه أو بحق المحبوبة، مما يدعو إلى التساؤل أنَّه أي الفتيات يقصد فهي تتساءل " عينك على جارتنا ولا عينك علينا؟"؛ دلالةً على الحيرة بسبب عدم تعبير الشاب عن مراده. كذلك أغنية "يا أبو قميص رمادي"، وتدور قصة هذه الأغنية حول الشاب الذي يتمشّى بالقرب من بيت المحبوبة دون أن يصرّح بذلك، فتخبره بعدم رضا أهلها عنه وتقول له:" يا أبو قميص رمادي.. لا تتمشى بالوادي، هيلي ما يريدونك.. روّح بلا عناد، بالليل يا عيني بالليل".

وفي أغنية " يا أبو رشيد قلبينا اليوم مجروح.. جرح غميق وبالحشا مستقري"، يصف القائل حالته العاطفية بأنَّها شبيهة بحالة المريض الذي يحتاج إلى طبيب لكي يداويه من دون أن يبوح بباقي التفاصيل، ولكنَّه يكتم مشاعره في قلبه دون أن يعلم من هو بجواره بما يشعر به، بسبب الفضيلة التي كانوا يتحلون بها، فيظنّه الجميع مريضاً ويمددونه على اللوح حتى يكشف عليه الطبيب، وهذا النوع من الخجل المستحب جداً في رمزيّة معظم الأغاني.

كذلك أغنية توفيق النمري " شيلي منديلك شيلي.. وبرمش عيونك حاكيني"، فهو يدعو المحبوبة إلى أن تعطيه نظرة فقط دون الدخول معه في حديث قد يسيء إليها، كذلك يستعير بعض الصور التشبيهيّة من الطبيعة لكي يصف محبوبته فيقول: " الخد ورد البستان.. والعود مطرق رمان"، فيشبهها بالطبيعة الجميلة من ورود البساتين وأغصان الأشجار اليانعة. ومن الأغاني الشعبية التي تذكر المحبوبة بقداسة أغنية " وينك وينك بين إربد والصريح؟.. وينك وينك قلبي وقع جريح؟"، وهذه الأغنية ذكرت مساحة واسعة من البلاد دون أن يحدّد القائل مكان المحبوبة بالضبط، لخشيته على سمعتها.

وبالرغم من عدم تناول هذا المقال جميع الأغاني الشعبية الأردنية، ولكن هذه الإضاءات على بعض أغاني تراثنا الجميل، جعلت المتمعن في كلماتها يفهم جزءاً بسيطاً من أسلوب الحياة في تلك الفترة.

من الحلم إلى الحضور المطلق؛ قولٌ في تاريخيّة تقنيات الإعلام والاتصال

د. عبد الصمد زهور*

تعالج هذه المقالة تطوّر شكل حضور تقنيات الإعلام والاتصال وأثرها في المجتمعات الإنسانية، فهي تقارب هذه التقنيات تاريخيًّا لأجل الكشف عن السيرورة التي تحوّلت بمقتضاها من طموح وحلم إلى واقع مطلق الحضور، وربما يحتاج إلى مراجعات نقدية لأجل جعله في خدمة الإنسانية، علمًا أنَّ التقنيات المقصودة في هذا الصدد هي التي تنهض بمهمتي الإعلام والاتصال، في اتصالهما لا في انفصالهما.

1. الصحافة

الصحافة هي "كتابة وجمع وإعداد وتوزيع للأخبار والتعاليق المرتبطة بها، وكان هذا المصطلح يطلق على وجه التحديد على الربورتجات الخاصة بالأحداث المطبوعة على الصحف، فاتسع ليشمل فيما بعد أشكالاً أخرى من قبيل (الصحافة الإذاعيّة، الصحافة التلفزيّة، والصحافة الإلكترونيّة)"[1] ، مرّت عبر تاريخها بتطوّرات مختلفة فما بين سنتي 1830 و1870 "اخترعت الصحافة النبأ الراهن، كما حددت للصحافيين، في الوقت نفسه مهمتهم، القول (ما يجري) ما قد جرى وما سيجري"[2]، وهكذا تعدّدت أشكال العمل الصحفي بين صحافة مهنية ويومية ودوريات ومجلات بأعداد خاصة.

تعتبر الصحيفة اليومية من أبرز هذه الأشكال وأكثرها حضورًا، كانت بدايتها مع جريدة فرنسا de France Gazette التي أسّسها Theophrase Renaudot، وفي ألمانيا مع "لايبزيغر زايتونغ" Leipziger Zeitung عام 1660، ثم ظهرت في فرنسا بعد ذلك Journal de Paris، قبل أن تظهر نماذج حقيقية في القرن 19، من خلال La presse التي أسسها Emile de Girardin ثم Le siècle مع Dutacq سنة 1836. وفي أمريكا New York Sun وNew York Herald سنتي 1833 و1835، وفي انجلترا بداية من سنة 1855 Liverpool Daily Post و-Lon don Evening News.

إنَّ "المولود الجديد لوسائل الاتصال الجماهيرية هو الصحيفة اليومية: إنَّها النموذج الأساسي للاتصال الجماهيري"[3]. رافقت تطوّر الصحافة مسيرة نضالية غايتها توسيع نطاق التحرّر من خلال رفع مطالب الطباعة بدون إذن مسبق، ورفع الرسوم، وحقّ عدم الكشف عن مصادر المعلومات، وهو ما تُوّج بضمان حرية الصحافة دستوريًّا سنة 1791 بعد ثورة 1789 بفرنسا، ليصير لها حق الشهادة والفعل، وهو ما أقره "هيغل" عندما قال بأنَّ دور الصحافة هو الشهادة على الحوادث والفاعلية فيها. وهو ما انتصرت له أسماء أخرى دعمت حرية الصحافة والإعلام عبرها، من قبيل Victor Hugo وTocqueville وEmile Zola.

إلى حدود "عتبة القرن العشرين يمتزج تاريخ الصحافة بتاريخ الحرية الأصلية (الأساسية)... باعتبارها شرطًا لوجود الحريات الأخرى، المدنية أو السياسية، الشخصية أو العامة"[4]. فبماذا يمتزج تاريخ الصحافة قبيل وفيما بعد القرن العشرين؟ هذا السؤال يقود إلى الوقوف عند انقلاب المهمة التي حدّدتها الصحافة لنفسها في

* أكاديمي وباحث مغربي

البدايـة فـ "الصحافـة أو أيـة وسـيلة عموميـة للتواصـل يمكـن أن تسـتعمل أحيانًـا لأهـداف غـير نبيلـة"[5]. إنَّ النقـد الـذي يرافـق الصحافـة، يعيـد النظـر ليـس فقـط في اسـتعمالاتها وأشـكال حضورهـا بـل في مهمتهـا الأصـل التـي بمقتضاهـا "تتمثـل المجتمـع كمجموعـة مـن الأحـداث الجاريـة المرتبطـة بتاريـخ وسـاعات وقوعهـا"[6].

2. السينما

ظهـرت السـينما كتقنيـة أو صناعـة، كانـت الـولادة مـع الإخـوة "لوميـير" August et louis lumière سـنة 1895، فقـد ظهـرت عـلى شـاكلة "اسـتمرار للمـسرح الشـعبي بوسـائل أُخـر، ولكنَّهـا أصبحـت بسرعـة صناعـة ووسـيلة إعلاميـة"[7]. مـرت عـبر تاريخهـا بطفـرات متعـددة، حيـث انتـشرت في فرنسـا مـع Georges Méliès وفي أمريـكا مـع Edwin Porter و David Griffith، وأصبحـت لهـا قاعـات خاصـة مثـل Nickelodeon الشـهيرة. أضفـى عليهـا اخـتراع التلويـن Technicolor سـنة 1938 صبغـة خاصـة، قـوّت مـن حضورهـا حيـث ارتفـع عـدد المنتجـين والأفـلام وقاعات العـرض، وتـم التحـول نحـو السـينما الناطقـة بعدمـا ظهـرت في البدايـة صامتـة.

بفعـل مختلـف هـذه التطـوّرات المختـصرة في العبـارات السـابقة، أصبحـت السـينما صناعـةً منظمـةً غـزت السـوق العالميـة. وهـو الغـزو الـذي وضـع السـينما عـلى مفـترق طـرق، لمّـح لـه وزيـر الثقافـة الفرنـسي مـا بـين 1958 و André Malraux 1969 قائـلا "إنهـا فـن، ولكنَّهـا صناعـة أيضًـا... وأثـر فكـري"[8] وثقـافي وترفيهـي، لكنَّهـا أيضًـا تحمـل بـوادر تجـارة تشـكّل خطـرًا عـلى المشـاهد، يزيـد منـه تدخـل الدولـة في السـينما، وهـو مـا عـبّر عنـه "لينـين وسـتالين" Lénine et Staline بقولهـما: إنَّهـا وسـيلةٌ للتحريـك الجماهـيري.

اسـتفحل حضورهـا بعـد ظهـور التلفزيـون سـنة 1950، فهـذا الأخـير لم يشـكّل خطـرًا عليهـا وإنَّمـا إمكانًـا جديـدًا مـن إمكانـات حضورهـا الواسـع. هـذا التعـدّدُ في المصالـح والـرؤى الموجّهـة نحـو السـينما جعـل منهـا مـدار تسـاؤلٍ

مركـزيٍّ حـول منتجهـا الـذي هـو الفيلـم: فهـل الفيلـم سـلعة أم وسـيلة دعايـة أم عمـل إبداعـي؟ هـذا التسـاؤل وغـيره مـن التسـاؤلات، يحـوي مفارقـة تضـع السـينما بـين الفـن والتجـارة، وهـو مـا يسـتدعي تفكـيرًا جديًّـا للوقـوف عـلى مـدى إمكانيـة تخليـص السـينما مـما يناقـض قيـم الفـن والإنسـانيّة، وهـو مـا نجـد بـوادره عنـد "برغسـون" و"دولـوز"، ففـي "سـنة 1907 كان برغسـون أوّل مـن تحسّـس في كتابـه التطـوّر المبـدع سـيرورة الجمـع الممكنـة بـين التفكـير وشـكل السـينما"[9]، تابعـه في ذلـك "دولـوز" الـذي كتـب كتابـين حـول السـينما: السـينما 1 (الصـورة-الحركـة)؛ السـينما 2 (الصـورة- الزمـن). فـرأى في السـينما إمكانًـا مـن إمكانـات العمـل الفلسـفي، بتعبـير "مـاك لوهـان" هـي: "عـالم منسـوج حـول شريـط"[10].

3. الراديو

إنَّ الراديـو "تحويـل للأصـوات بجعلهـا موجـات كهرومغناطيسـية تمـرُّ عـبر الفضـاء لتصـلَّ إلى المتلقـي عـبر جهـازٍ يحوّلهـا مـرةً أخـرى إلى أصـوات"[11]، يمكـن القـول إنَّـه "خـلال الحـرب العالميـة الأولى دخـل الراديـو التاريـخ كوسـيلة اتصـال، ففـي نوفمـبر 1917 أعلـن الراديـو مـن الطـراد أورور (Aurore) أنَّ سـوفيات بتروغـراد Petrograd يقـود المقاومـة ضـد الحكومـة الشرعيـة"[12]. فقـد ارتبـط الراديـو أو البـث الصـوتي عـبر الأثـير في بدايتـه بالتشـبه بالهاتـف مـن خـلال الاتصـال بـين العسـكريين، شـهد نقلـة مهمـة سـنة 1899 مـع Marcconi Guglielmo الـذي أقـام تلغرافًـا بـلا سـلك مـن انجلـترا إلى فرنسـا. ظهـرت أول محطـة خاصـة للراديـو سـنة 1922 لصاحبهـا Emile Gerardeau الـذي أطلـق عليهـا اسـم راديـولا Radiola. إنَّ حضـور الراديـو في السـاحة العموميـة أسـهم في إحـلال

"المبـاشر محـل المؤجـل، والفوريـة أزاحـت الوسـاطة، ولامادية الموجـات سـجلت قوتهـا مقارنـة بمادية ورق الصحيفـة أو ماديـة قاعـة العـرض للسـينما"[13]. ظهـر الراديـو كوسـيلة اتصـال قـادرة عـلى الوصـول إلى أكـبر قـدر مـن الجمهـور المشـتت في أماكـن مختلفـة. وجـد الراديـو نفسـه أيضًـا بـين مفـترق طـرق، رسـمت ملامحـه الاسـتعمالات السياسـية كـما يتضـح ذلـك تاريخيًّـا مـع الاتحـاد السـوفياتي والنظـام النـازي. كـما رسـمت ملامحـه بعـض الإجـراءات التـي حـدّت مـن الاسـتعمال التجـاري لـه، مثـل مـا فعلـت قنـاة الـ "بي بي سي BBC" البريطانيـة، إذ اختـارت لنفسـها العيـش دون اللجـوء إلى الدعايـة، عكـس أمريـكا التـي فتحـت الراديـو عـلى التنافـس الحـر، وافترقـت باقـي بلـدان أوربـا، حيـث سـارت إمَّـا عـلى نهـج بريطانيـا أو عـلى نهـج أمريـكا الـذي بمقتضـاه تمـول بعـض الرديوهـات مـن الدعايـة.

حمـل الراديـو منـد نشـأته بـوادر إمكانـين، إمـكان تحريـريّ وإمـكان هيمنـة، يقـول "فرنسـيس بـال" إنَّ الراديـو قـدم "لبعـض المجموعـات أو لبعـض القبائـل الاجتماعيّـة إمكانيـة تأكيـد ذاتهـا والإعـلان عـن نفسـها، وحتـى إمكانيـة أن تعـي وجودهـا"[14]. لكنَّـه يذهـب بعـد ذلـك إلى القـول بـأنَّ الراديـو صـار وسـيلةً مبتذلـةً مـن جـراء الاسـتعمال

والتآكل، وعدم القدرة على مسايرة وتيرة التطور التي تطبع باقي تقنيات الإعلام والاتصال. رغم ذلك فإنَّه ما زال للراديو مستمعون من نوع خاص. إذ أنَّ الكثيرين ينتصرون له كحامل للواء الثقافة في مقابل التلفزيون، فهو "يجعلنا نسبح في عالم سمعي، وهذا هو موضوعه الرئيس"[15]. في هذا العالم السمعي لا إعمال لغير الفكر وتدقيق الإنصات، فهو وسيط ساخن Médium chaude حدثت بمقتضى حضوره تحوّلات في مجالات مختلفة، إذ اضطرت إلى تنويع البرامج حتى لا تتآكل قوة حضورها مقارنة بالراديو.

4. التلفزيون

إنَّ التلفزيون ذلك الجبّار الخجول Le géante timide بلغة "ماك لوهان" هو "الأكثر عائلية ربما والأكثر وجدانية"[16]، وصفه منذ البداية بكونه جبارًا خجولًا دليل على حمله لمفارقة. دلّت كلمة تلفزيون في البداية

على "نقل الصور المتحركة والأصوات إلى مسافة بعيدة"[17]. قبل أن يطبع القرن العشرين حيث صارت له قدرة هائلة على التأثير، وحضر في كل منزل بفعل ربطه بأقمار صناعية ضخمة، خصوصًا وأنَّه شمل مهمات مختلف التقنيات. فاعتماده النشرات الإخبارية بالصوت والصورة جعل الصحافة والراديو تابعين له، واعتماده سياسة الترفيه والفرجة عبر الأفلام ضم السينما إليه. لكنَّه رغم ذلك لم يؤدِ إلى زوالهم بل أسهم في تطورهم. ففي أقل من عشر سنوات أصبح وسيلة اتصال جماهيرية، فانتقل من كونه فضولية تقنية قبل العام 1950 إلى غزو أكبر عدد من المشاهدين، ففرض قواعده في مجالات الإعلام والترفيه، غير أنَّه خضع لأهواء الشركات التجارية، مما أدى إلى صعود المحطات الخاصة فلم يعد بالإمكان الحديث عن تلفزيون بصيغة المفرد، وإنَّما بصيغة الجمع والتعدد، بحيث لم تستطع التلفزيونات الرسمية -أبدًا- كسب مصداقية على الصعيد الإعلامي، مما جعل احتكارها فجأة موضع شك. كما أنَّ ظهور المحطات التلفزية الخاصة ولّد مجموعة من الانتقادات من قبيل: رفض المزج أثناء بث البرامج بين الدعاية والإعلام والعرض الترفيهي، خصوصًا وأنَّ الإشهارات لا تتم الإشارة إليها في قائمة البرامج التي ستعرض عند بداية البث التلفزي، مما يطبعها بطابع الفجائية، ويؤدي إلى الإقرار بكونها تفرض على المشاهدين رغمًا عن أنوفهم، فتحوّلهم بمقتضى هذه العملية إلى أهداف مشروعة، وزبائن محتملين لشركات تجارية دون أن تكون لهم حرية الاختيار.

إنَّ التلفزيون أيضًا باعتباره تقنية حامل لمفارقة، يجسّد ما سبق شقها الأول، والشق الثاني تمثله قدرته الهائلة على الوصول إلى الجمهور وبالتالي تسهم إمكانية

استعماله المعقلن في توسيع نطاق العقلنة. غير أنَّ هذا التوسيع لا يكون بغير الفهم العميق لما يجري في كواليس المحطات التلفزية، وهو ما تكشف عنه مجموع التساؤلات التي يطرحها "فرنسيس بال"، من قبيل: من هم الفاعلون في إنشاء المؤسسات التي تعرض برامج تلفزيونية على الجمهور؟ من يموّل هذه المؤسسات؟ بأي درجة من الحرية تتمتع المحطات لإعداد برامجها ولتحديد محتوى هذه البرامج؟ وهل يفتح التلفزيون نفسه أمام كل تيارات الرأي؟[18]

إنَّ التوسيع من دائرة هذه الأسئلة، والعمل على تقديم إيضاحات بخصوصها، كفيل بالتأسيس لمساءلة فلسفية للتلفزيون، تقف على حدود وإمكانات إلحاق الفلسفة به، خصوصًا وأنَّه كان مدار التساؤل من قبل فلاسفة وازنين أمثال "بورديو" و"كارل بوبر". إذ رأى فيه الأول تلاعبًا بالعقول والثاني خطرًا على الديمقراطية. وهو ما يعكسه أيضًا قول Jean Cazeneuve بأنَّ هناك دعاوى متعددة رفعت ضد التلفزيون، وأنَّ من أسبابها "استقلاليته النسبية، تذوّقه للعرض المسرحي، ديماغوجيته، إثارته للانفعال، احتقاره للثقافة، ممارسته أشكال متعددة من العنف و أفضلياته للترفيه"[19].

5. الانترنيت والحاسوب

الانترنيت "شبكة الشبكات، يربط ملايين أجهزة الكومبيوتر بجميع أنحاء العالم"[20]، يندرج في إطار ما يسمّى اليوم بالملتيميديا، أو تقنيات الإعلام والاتصال المتعددة الاستعمالات، التي تقوم على المزج بين أشكال مختلفة من الاتصال. كانت بدايته كما الراديو بداية عسكرية داخل شبكة البانتغون الأمريكية، حيث اعتمدته وزارة الدفاع لتأمين معلومات الحرب، وانتقل بعد ذلك ليستخدم في ميادين أخرى. حيث أُحدِثت سنة 1971 أول شبكة للبريد الإلكتروني للدردشة، مما أسهم في انتشاره الواسع خصوصًا بعد ربطه بالشبكات التلفزية. كان الانتقال الأكبر بالتحوّل من الاستخدام المحتكر للحواسيب إلى إنتاج حواسيب شخصية (pc) Personal Computer للجمهور، فـ"لم يعد الحاسوب موجودًا فقط في المكتب، بل في المنزل أيضًا والمدرسة"[21]، بهذا الانتقال الأكبر "أصبح الانترنيت شبكة الشبكات، تمكن من ربط الحواسيب فيما بينها في العالم كله.... ولم تعد بالتالي وسيلة تعبير واتصال فقط، ومع الويب Web، أصبح الانترنيت أكبر صحيفة عالمية ومكتوبة، ثم أكبر عدد من الكتب وسوقًا ضخمة"[22]. فقد فتح الانترنيت آفاقًا جديدة للتواصل الإنسانيّ، فهو "يفتح أمامنا إمكانات جديدة للحصول على المعلومات في العلاقة مع الآخرين، ويتقدم باعتباره وسيطًا تكنولوجيًّا من خلاله تعبر الجماعات كما الأفراد عن نفسها وحاجياتها"[23].

هكذا يظهر أنَّ الانترنيت يحمل من بين إمكاناته إمكانًا رئيسًا، تمسّكت به الشعوب والأمم كسبيل لخلق تواصل كوكبي ومحلي، من شأنه التعبير عن الإرادة العامة، وعن الحاجيات الفردية والجماعية بكل حرية، لكن هذا الإمكان سرعان ما أصبح يراجع ذاته، بناء على مجموعة من الحقائق منها التوزيع اللامتكافئ للثروة التكنولوجية، إذ تتمركز في يد دول الشمال، وهو التمركز الذي ينعكس على حرية التعبير وإبداء المواقف، إذ تقام اليوم استطلاعات كوكبية للرأي حول قضايا محلية وكوكبية، اعتقادًا من القائمين بها في كوكبية الانترنيت وعمومية استعماله، لكنَّها في الحقيقة لا تعكس سوى وجهة نظر دول الشمال، وقد تنضاف إليها ثلة من

القادريـن عـلى امتـلاك هـذه التكنولوجيـات مـن دول الجنـوب، فقـد ثبـت أنَّ البلـدان الخمسـة الأولى سـنة 2002 مـن حيـث عـدد الـرواد هـي: الولايـات المتحـدة الأمريكيـة، اليابـان، الصـين، ألمانيـا وانجلـترا. مـما يحـدُّ مـن اعتبـار الانترنيـت وسـيلة اتصـال عالميـة لا مركزيـة. ناهيـك عـن عمليـات المراقبـة والتجسـس التـي تخضـع لهـا المعلومـات المـدلى بهـا عـلى شـبكة الانترنيـت، بـل الأخطـر مـن هـذا أنَّ الحاسـوب الشـخصيّ أصبـح دليـلاً عـلى مـكان وجـود صاحبـه، مـما يسـهل عمليًّا القبـض عـلى المخالفـين وحتـى تصفيتهـم، حيـث تسـتعمل لهـذا الغـرض تقنيـات تحديـد الموقـع عاليـة الدقـة، مثـل (JPS).

فهـل نحـن أحـرار أثنـاء تعاملنـا التلقـائيّ مـع الانترنيـت؟ وهـل بإمكاننـا أن نناقـش كل القضايـا المطروحـة للنقـاش بـكل تلقائيـة وبـكل حريـة؟ إنَّ هـذا السـؤال مـن بـين الأسـئلة الكـبرى الموجّهـة للنقـاش الدائـر اليوم حـول الحرية في علاقتهـا بتقنيـات الإعـلام والاتصـال الجديـدة التـي يتربـع عـلى عرشـها الانترنيـت. ناهيـك عـن مـا يسـمح بـه الانترنيـت مـن فبركـة للصـور ونـشر المعلومـات المغلوطـة وتضليـل الـرأي العـام. إذ أنَّـه فضـاء مفتـوح يسـتوعب كل أنمـاط الخطـاب ومحتوياتـه، ويؤمـن انتشـارها بسرعـة فائقـة وبدقـة عاليـة، ناهيـك عـن الصـور والفيديوهـات. إنَّ الانترنيـت فضاء مفتـوح، لكنَّـه في الوقـت نفسـه مراقب، مـما يعكـس تضمنـه لمفارقـة، هـي نفسـها التـي وقـف عليهـا "مارتـن هايدغـر" في سـؤاله عـن التقنيـة عندمـا ميّـز فيهـا بـين الجانـب الأداتي والجانـب الماهـوي الـذي يشـكل خطـرًا عـلى الإنسـان. إنَّ الانترنيـت فضـاءٌ للحريـة وقمـعٌ للحريـة في الوقـت نفسـه.

الهوامش:

1. Danesi, Marcel, Sharpe, M. E, dictionary of media and commu-nication, Armonk, New York, London, England 2009, P: 166.
2. بال، فرنسيس، الميديا، ترجمة فؤاد شاهين، دار الكتب الجديدة المتحدة، 2008، ص 11.
3. المرجع نفسه، ص 13.
4. المرجع نفسه، ص 14.
5. Mc Luhan, Marshall, pour comprendre des média, Ibid. P 231.
6. Ibid. P 235.
7. بال، فرنسيس، الميديا، مرجع سابق، ص 22.
8. المرجع نفسه، ص: 29.
9. Mc Luhan, Marshall, pour comprendre des média, op. cit. P : 323.
10. Ibid. P 311.
11. Danesi, Marcel, Sharpe, M. E, dictionary of media and commu-nication, op. cit. P: 246.
12. بال، فرنسيس، الميديا، مرجع سابق، ص 32.
13. المرجع نفسه ، ص: 34.
14. المرجع نفسه، ص: 38.
15. Mc Luhan, Marshall, pour comprendre des média, op. cit. P 327.
16. Ibid. P 337.
17. بال، فرنسيس ، الميديا، مرجع سابق، ص: 39- 40.
18. المرجع نفسه، ص 41- 44.
19. المرجع نفسه، ص: 46.
20. Danesi, Marcel, Sharpe, M. E, dictionary of media and commu-nication, op. cit, P 246.
21. بال، فرنسيس، الميديا، مرجع سابق، ص 52.
22. المرجع نفسه، ص 57.
23. Haddon, Leslie, The internet An Introduction to New Media, New York, Lelia Green, Berg Oxford, 2010. P 1.

المسرحُ والتقنية؛
أو كيف نصحّح أخطاء المسرحيين؟

حاتم التليلي محمودي*

من وجهة نظر مسرحية، يجب أن لا نصدّق تلك السردية القائلة بأنّنا تحوّلنا إلى مجرّد كائنات افتراضيّة رغم الثورة الرقميّة التي خيّمت على العالم بأسره. أمّا أن نسلّم بهذا الأمر فمحض تحريف دمويّ من شأنه تقطيع أوصال الفنّ المسرحي والزجّ به داخل تابوت نهايته. ليس من شأن هذا الفنّ الإيمان بوجوده خارج أفق الدم والقصد من هذا تعلّقه الأبدي بالآدمية، إنّه وليدُ القلق البشريّ منذ أوّل قربان تمّ توقيعه باسمه، ومنذ أن أصبح الممثل هو البديل المتعالي لهذا القربان، ومنذ أن تمّ تسطير وجوده بين المجموعات الاجتماعية. أن نتحدث اليوم عن مسرح رقمي يعني أنّنا نسجّل في معرض الوداع ذلك اللقاء الحيّ بين الأنا والآخر؛ ويعني أنّنا إزاء تهجين هذا الفنِّ بإبعاده عن مهماته الحقيقية. إنّ الحقيقة المريعة التي يسعى المسرحيون إلى إغفالها هو أنّ الفنّ المسرحي فنّ أرضيّ وبطيء، ولذلك ليس من شأنه الركض وراء حياة البشر المتسارعة نتيجة التقنية والمنعطفات التكنولوجية المرعبة، بل إنّ مهمته الحقيقية تكمن في مسرحة فواجع هذه الحياة عينها. في حالة كهذه، صار يجب توجيه النقد اللاذع ضدّ كلّ ادعاء من شأنه الدفاع عن المسرحيين لا المسرح، فهؤلاء لن يتورّعوا إطلاقًا في الدفاع عن وجودهم الخاص أمام تخلّيهم عن هذا الفن. وكثيرة هي الوقائع التي تكشف عن حجم الخراب الذي ألحقه المسرحيون بالفنّ المسرحي، ولنا مثال ليس بعيدًا عن عصرنا، إذ كان السؤالُ المريعُ الذّي فجّر النقاش بين المسرحيين يدور في فلك الاستشكال التالي: **هل تكون التقنية بديلاً في ضوء تجميد الفضاء العمومي نتيجة الوباء الأخير؟** ولكن سرعان ما تمّ تجميد هذا السّؤال إذ عادت الحياة نسبيًّا إلى الفنّ المسرحيّ بعودة المهرجانات والفعاليات المسرحية.

سؤالٌ كان من الممكن أن يكون حاسمًا في تاريخ الفنّ المسرحي ومصيره بالإجهاز عليه: إنّ مجرّد طرحه ووضعه محلّ إمكانية قد يكشف عن رغبة هائلة من المسرحيين في الاستمرار ولو بشكل يفضي إلى "تحريف الفنّ المسرحي" أو إفراغه من جوهره.

لقد ولد هذا الفن من قلق البشر. ولهذا؛ فإنّ مهمّته الحقيقيّة تكمن في طمأنة الإنسانيّة. ولكن، كيف له أن يحقّق ذلك والحال أنّه مشطوبٌ من الوجود بعودة النّوع البشري إلى البيت وفراغ المدن من حركة الإنسان بعد أن اشتدّت وطأة الحجر الصحي على العالم برمّته؟ يبدو أنَّ المسألة محسومةٌ منذ أوّلها، فالمسرح ينتهي بنهاية الإنسان ويعود بعودته، ولذلك؛ فإنّ اللحظة التي توقّف فيها ما هي إلّا علامة على انتظار الحياة وعودتها بالشكل المعتاد. على عكس هذا الفن الذي توغّل في وفائه للإنسان، لم يتوقف المسرحيون عن محاولاتهم في تشغيل المسرح، ولأنَّهم أصبحوا سكّانا أصليين في عوالم الديجتال والتقنية والافتراضي، فقد جرّوا معهم هذا الفنّ إلى سكنهم الجديد، ومن ثمّ تمّ طرح السؤال عن التقنية بوصفها بديلاً عن الفضاء العمومي الموطن الشرعي للمسرح.

* **كاتب وناقد مسرحي تونسي**

لم يكن لهذا السؤال أن يُطرح بالجدّية الكافية إلّا بعد أن تمّ انتزاع صفة المسرح عن المسرحيين لأنّهم أصبحوا مجرّد مواطنين يسكنهم الرّعب، ولم تعد تفصلهم فاصلة عن البشر العاديين، وبشكل أدقّ: لقد فقدوا ما كان يميّزهم على عكس الأطباء أو العلماء أو الفلاسفة الذين انخرطوا في تقديم حلول إلى العالم أو محاولة تفسيره. هكذا تقرّر شطب المسرح من الوجود، أمّا المسرحيون فقد انهارت قلاعهم الإبداعيّة مثلما انهارت طروادة، ولم يعد لهم من دور غير دور النائحات في مسرحية الطرواديات التي وقّعها "سينيكا". لقد ناح المسرحيون بدل الغناء. ربّ نوح رافض للكارثة لم ينتج غير كارثة جديدة مارسها هؤلاء، إذ حدث أن ولد طاعون آخر لا يقلّ خطورة عن المسرح، طاعون وجد تحقّقه من داخل هذا الفنّ إذ تمّ ترذيله بشكل صارخ، وإلّا كيف نفسّر تجريده من آدميته وإدخاله قرى الديجتال؟ هل تحوّل البشريّ إلى كائن آليّ أو رقم افتراضي حتّى يتحوّل معه هذا الفنّ الملتصق به منذ قرون غابرة؟ كلّا، لم يحدث ذلك على الإطلاق.

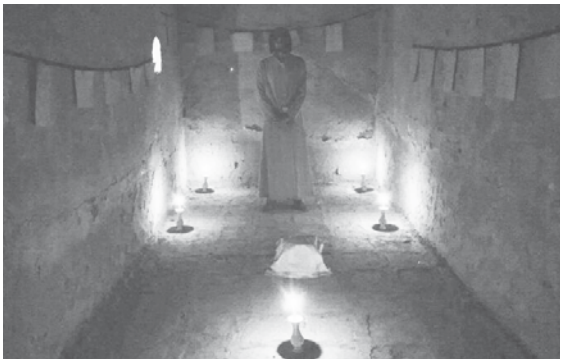
لقد انتقل العالم برمّته إلى السكن في الفضاء الرقميّ وهو ما يرفضه المسرح بوصفه واقعة فنية وجمالية لا تتحقق إلا عبر التواصل المباشر، أمّا أن نحاول ترحيله إلى ذلك الأفق الرقمي فضرب من الوهم الذي مارسه المسرحيون حتّى يتسنّى لهم تخطّي فزعهم النفسي أمام هول ما يحدث، لقد كان الأمر أشبه بعزاء مسرحي: استحضار لأعمال قديمة في محيطات العالم الأقيانوسي، وتشغيل لندوات ومهرجانات افتراضية قابلها وجه "فالتر بنيامين" الساخر وقد عادت إلى السطح مقولته الدامغة: موت الهالة، إذ **"في اللحظة التي يتمّ فيها إفراغ العمل الفنّي من عبقه لأسباب أو عوامل تقنية محضة، يضيع هذا العمل ويتلاشى"**. لا معنى للحديث عن المسرح دون فرجة تلتحم فيها الأجساد، ولا معنى للحديث عن المسرح ونحن أمام شاشات الحواسيب، ولا

معنى للحديث عن المسرح دون لقاء حيّ بين مؤدين وجمهور: هكذا تمّت عملية تعذيب هذا الفن في سياق هذه الحرب المفهومية بعد أن اشتعلت أقلام النقّاد بخصوص هذه المسألة على مستوى عربي وعالمي، وأفرزت المئات من المقالات تفرّقت في مواقع التواصل الاجتماعي والصفحات المهتمة بالشأن المسرحي. نعم، لقد تمّ تقطيع جسد هذا الفنّ كما لو أنَّه جسدٌ بشريّ ضربه الطاعون فاشتدّت عليه وطأة السعال والحمّى ومن ثمّ انفجرت رئته نتيجة ذلك الفيروس المروّع. قال "أدورنو": **"القيام الذّاتي الذي كان الفنّ قد بلغه بعد أنّ تخلّص من وظيفته الطقسية وأشباهها، كان يتغذّى من فكرة الإنسانية. لكنّه تزعزع بقدر ما صار المجتمع أقلّ إنسانية"**، فتساءل "شيللر": **"ما هي الواقعة التي تعلن عن ولوج المتوحّش إلى مجال الإنسانيّة؟"**، وأجاب المسكيني متحدثًا عن الإنسان بوصفه أسيرًا للقشتال **"المرعب الذي امتصّ كلّ تأويل ممكن لمستقبل البشرية بما هي كذلك"**.

يجب أن لا نغفل أنّ هذه القضية لم تطرح من قبل - قضية المسرح والتقنية ونهاية الآدمية على الركح المسرحي-، لقد طرحت هذه السنوات في ضوء رعب المسرحيين، وها هي الآن تتلاشى بعودة الحياة نسبيًّا. أمّا سابقًا - ربما منذ اعتراض المصمّم والمسرحي "جوردن جريك" على الممثل واستبداله بالدمية، وربما منذ لحظة ازدهار التكنولوجيا واكتساحها حياة الإنسان-، فقد طرحت من زاوية جمالية بالتأكيد، ومن زاوية علاقة هذا الفن الجامع الذي يرفد إليه الفلسفة والعلوم الإنسانية والفنّ التشكيلي والتكنولوجيا بتوظيفها في خطابه، إذ هو على استعداد دائم لهدم نفسه وتجديدها بتجدّد الحياة البشريّة. نعم، إنّ من سماته تهريب ما ليس له في متنه، ولكن ليس من سماته الهجرة إلى فنّ آخر؛ ولهذا فإنّ مسألة دخول التكنولوجيا أو الديجتال والرقمنة إلى عوالمه ما هي إلّا استثمار منه شريطة عدم نفي الممثّل من الركح ومن العملية المسرحية، الممثل بوصفه البديل المتعالي عن القربان القديم، والممثل بوصفه هو روح "الديثرامب" أصل المسرح.

من الممكن القول على لسان الناقد الفرنسي "باتريس بافيس": **"إنّ المسرح لا يمكن أن يكون محميًّا من أي وسائل اتصال، وأنّ "العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج التقنية" (بنجامين) لا يمكن أن يفلت من السيطرة التكنولوجية الاقتصادية – الاجتماعية التي تحدّد بعده الجمالي. إنَّ التلويث الجمالي والتكنولوجي لا مفرَّ منه، سواء كان تفاعلاً مؤثرًا بين تقنيات وسائل الاتصال، أو رغبة عارمة في الاحتفاظ بخصوصية المسرح أو فقره (جروتوفسكي)، لقد فات الوقت بالنسبة للوقائية الفنية"**. نلاحظ من خلال هذه الشذرة أنّ ما يجري هو شأن جمالي، متعلّق بشكل خاص حول نهاية نقاوة الفنّ وتقوقعه على أناه بانفتاحه على مجالات أخرى كالتلفزيون والسينما والمحيط الأقيانوسي لعوالم الأنترنات والشبكات الخوارزمية، وهي من شأنها أن تعطينا تصوّرًا جديدًا على حضور المسرح في الفضاء العمومي، ومفهومات مغايرة للأداء التمثيلي، ولكن ليس من شأنها إطلاقًا نفي الممثل من المسرح واستبداله؛ لأنَّها على هذا النّحو ستجعل من المسرح شيئًا آخر، وستنفي عنه حضور الآدمية بوصفها سرّه وإكسير خلوده منذ نشأته حتى الآن.

لقد علت صرخة "ألفريد جاري" بالقول: **"لا بدَّ لنا من القضاء على أمور بشعة غاية البشاعة، مستغلقة غاية الاستغلاق، تزدحم فوق المنصّة بلا جدوى، وأعني بها**



في الدرجة الأولى الديكور والممثلين". إنَّ القصد من وراء هذه الرؤية هو نفي الممثل الإنسان، وبمجرد أن يحدث ذلك فعلامة جذرية على سيطرة الآلة وسيطرة التقنية بسقوط البشرية للسكن في مدن الديجتال، أين يكون الإنسان؟ مجرد رقم افتراضي. ولكن هذا لا يصلح مع المسرح لأنَّه بعبارة عبد الكريم برشيد **"فعل حيوي، هو انحياز إلى ديونيزوس كما يؤكد ذلك نيتشه، فهذا الإله الإغريقي هو إله الفرح والنشوة والرقص، مقابل إله الكآبة والمسكنة والضعف"**. نعم، يستحيل اليوم إنكار التجاذب بين الفنّ المسرحي والتقنية، ولكنَّه تجاذب خاضع في المقام الأوّل إلى شكل سكننا الحديث في العالم، وخاضع في المقام الثاني إلى طبيعة هذا الفنّ بوصفه هادمًا لنفسه باستمرار، وحاملاً لأسئلة الإنسانية وقلقها، ومانحًا لنفسه الحقّ في التجدّد، ولهذا فهو حين يظهر لنا في هذه الأزمنة الحديثة يكون قد قدم تصوّرات فكرية وجمالية جديدة من خلال استفادته من التطوّر التكنولوجي وتوظيفه في خطابه وبخاصة على المستوى السينوغرافي.

إنَّ سؤال الآدمية في المسرح، هو سؤالٌ ليس حديث العهد، بل قديم منذ أوّل هذا الفنّ، ولهذا سيظل دائمًا مستبطنًا حضور الممثل الإنساني على الخشبة أو الركح، وإلّا فإنّنا سنتحدث عن مولد فنّ آخر لا هو بالمسرح أو السينما. نعم، ها هي "إيريكا فيشر -ليشته" تحيلنا في كتابها الموسوم بـ"جماليات الأداء" إلى مسألة في غاية الأهمية بالقول: **"لقد ذهبت آلين هاريسون رئيسة ما يسمى بمجموعة المتمسكين بالطقوس، في جامعة كامبريدج- إلى أبعد من ذلك، حيث حاولت إثبات صلة النسب الجينية المباشرة بين الطقس والمسرح"**. ليس الطقس سوى ذلك الحدث الأسطوري/ الديني حيث يصبح فيه الإنسان مأخوذًا بقوّة روحية خلاقة للتعبير عن قلقه إزاء ظواهر العالم، وأن يكون المسرح نابعًا من هذه الرحم القديمة، فهذا علامة جذرية على انتمائه إلى الدم الآدمي مهما تحوّلت حياة الإنسان بسكنه في قلب الغابة الرقمية.

في حالة كهذه، يجب أن لا نمارس إسقاطات مفهومية على المسرح، فالفنّ الرقمي كما تعجّ به الآن محيطات الوجود الافتراضي ينتمي إلى "زمن زائل" بعبارة بنشيخة المسكيني، وعلى الرغم من أنَّه قادرٌ على توفير مساحات شاسعة للإبداع كالربط بين الفنون والثقافات، وتدمير الأصل بإظهار الهامش، إلا أنّه لا يستطيع ابتلاع المسرح لأنَّ هذا الأخير فنّ أرضي مثله مثل الإنسان الذي خلق من طين.

ليس المسرح حدثًا رقميًّا زائلاً، وليست الخشبة أو الركح سكنًا للشاشات والحواسيب. المسرح هو ما يقوله الإنسانُ للإنسان بشكلٍ تواصليٍّ مباشر، والمسرحُ هو ما تقوله قضايا الفضاء العمومي للبشرية التي ترمي إلى تشغيل مآسيها وعذاباتها وقولها على نحو جمالي لا غير.

دراسة في قصة "حدث غريب في وسط البلد" للقاصة إيمان مرزوق

مُحَمّد دَلْكي*

"حدث غريب في وسط البلد" عنوان خاطفٌ مشوّق لقصة الأطفال الصادرةِ عن وزارة الثّقافة الأردنيّة ضمنَ سلسلة شغف 2022 للأديبة الأردنية: إيمان مرزوق. إذ إنَّ العنوان، الذي كتبت فيه كلمة "غريب" كتابة مائلة بلون أحمر مخالف لبقية كلماته الخضراء، والغلاف -الذي يمثّل عتبة نصية أخرى تنقل الناظر، ربما إلى مدخل "سوق الندى" أو بقالات بيع السكاكر والحلقوم ومنتجات الزمن الماضي الجميل، في وسط البلد- يتضافران كلاهما (العنوان والغلاف) لخلق تلك الغرابة في مكان يألفه كلُّ أردني، خاصةً كل عَمّاني. وهنا، تبدأ الدهشة والمفارقة والتشويق!

يزيد من ذلك التشويقِ صورةُ الطفلِ في الغلاف الداخلي للكتاب، والذي يبدو فيها وهو ينظر تجاه شيء ما باحثًا عن إجابة، وقد التصق خدّاه وكفّاه بالزجاج إمعانًا في دخوله جوَّ مشكلةٍ ما، ثم إنَّ الإهداء -الذي جاء بصيغة التنكير ليوسّع من آفاقه ودوائره فيغدو دعوةً من نوعٍ ما- قد ألمح إلى أنَّ هنالك مشكلة أو مشكلات، ولكن الأهم أنَّه قد أشار كذلك إلى أن الحل سيكون بسيطًا، فقد جاء هكذا: "إهداء إلى أولئك الذين يبادرون لحلِّ المشكلات.. ببساطة!" (مرزوق 1)، إذن، فهذا التصدير هو روح هذه القصة التي تريد أن تبسط الأمور في نظر الطفل وتبتعد به عن شراك التعقيد. وهذه العتبات أو النصوص الموازية هي ما حدّده "جيرار جينيت" بقوله: "محايثة أو ملازمة النص الموازي هي ذات طبيعة نصية مثل التمهيد، أو أيقونية مثل الرسوم التوضيحيّة، أو ماديّة مثل اختيار نوعية الطباعة (أي الورق)؛ حجم الخط؛ نوعه؛ وقد تكون حدثية (factuelle) بمعنى أنَّ التعرف على حدث ما سيعدّل القراءة نفسها وداخل هذا التعرف الموسع سيصبح كل سياق نصًّا موازيًا. (مونتالبيتي، 108)

إنَّ هذا الكتاب يمثّل قصة مصوّرة للأطفال. وهو موجّه للفئة العمرية 12-8 سنة، ويقع في 42 صفحة، وهو إذ يحاول -دائمًا- أن يكون طبيعيًّا وحقيقيًّا وملامسًا لبيئة وسط البلد الأردنية؛ فإنَّ رسوماته التي نقشتها الفنانة: بيان زريقات قد جاءت على ذلك النحو -أيضًا- فهي طبيعية لا تقترب كثيرًا من الرسم الحاسوبيّ؛ الخطوط فيها أشبه برسم الرصاص الذي نحسُّ فيه روحًا لا نجدها في إفرازات العصر الرقميّ، كما أنَّه يحملنا للزمن الجميل الذي يُعدُّ "وسط البلد" جزءًا منه؛ فكلُّ أردنيّ يذهب إلى وسط البلد يشعر أنَّه قد عاد إلى الزمن الجميل. فتتعاضد الرسوم والكلمات لتشكيل صورة المكان وتعكس تجلياته، ولإظهار صورة الإنسان الأردني بتمظهراتها كافة: كطراز لبسه، وطريقة تفكيره، وكيفية تعاطيه مع المشكلات، وكيف يكون حاله وهو في أزمة وسط البلد محاولاً ألا ينفد راتبه؛ فضوله تجاه الأشياء والأحداث، وكيف أنَّه يحبُّ المساعدة دومًا، و.... إنَّ أهمَّ ما يواجه أديب الأطفال أن يتغلب على الرتابة والمباشرة، فهو -في العادة- لا بدَّ أن يُحَمّل نصَّه قيمة

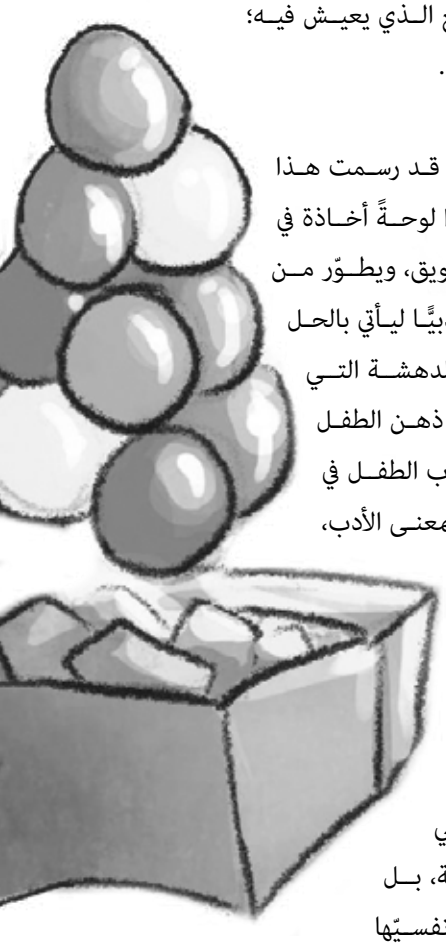
* **شاعر وناقد أردني**

تربويـة لقارئـه الطفـل، وهـذه القيـم التـي تشـكّل، بحسـب "وايـت"، "هدفًـا أو معيـار حكـم يكـون بالنسـبة لثقافـة معينـة شـيئًا مرغوبًـا، أو غـير مرغـوب لذاتـه" (كنعـان 201)، لا تغنـى -بالطبـع- بحمـولات أدبيـة، ولكـن الكاتبـة اسـتطاعت أن توصـل القيمـة التربويـة للطفـل بقالـب أدبيٍّ مشـوّق معتمـدة عـلى أسـلوب إضـمار جـزء مـن الحقيقـة وإظهـار بعضـه، وهـذا كلـه يحـرك خيـال الطفـل خاصـة في هـذه المرحلـة العمرية مـما يـشي بوعـي الكاتبـة بالخصائـص النمائيـة والنفسـية للطفـل، فهـي تخاطبـه لتحـرك خيالـه فيغـدو هـو كاتـب القصـة أو لنقـلْ: سـيناريوهاتها المحتملـة، وبذلـك يصبـح منتجًـا لا متلقيًّـا فحسـب أو قارئًـا مشـاركًا في الإبـداع، وهـذا بحـد ذاتـه إنجـاز للكاتبـة. الطفـل في الصفحـات العـشر الأُوَلِ يحـاول التخمـين ويشـغل آفـاق خيالـه فالكاتبـة تطالعـه بحـدث يشـغل الجميع وتجعلـه جـزءًا منـه، لكنَّهـا تخفـي عنـه حقيقـة ذلـك الـشيء العالـق في داخـل الـدكان المغلـق، ثـم تومـئ إلى أنَّهـا قطـةٌ إيمـاء بقولهـا: "كان صـدى اسـتغاثتها عميقًـا، وصـدى موائهـا يخـترق جـدران المحـلِّ الخـاوي." (مـرزوق 12)، فيفطـن الطفـل إلى أنَّ الحبيـس قطـة.

عنـصرٌ آخـر اسـتطاعت الكاتبـة العمـل عليـه عمـلًا جيـدًا يتصـل بالناحيـة النفسـية، فقـد عرضـت لاختـلاف النـاس في تعاطيهـم مـع المشـكلة. فالسـيدة ذات الثـوب المطـرز افترضـت أنَّ صاحـب المحـل هـو الـذي قـد حبـس القطـة (مـرزوق 14)، وأمَّـا الرجـل المسـن (مـرزوق 16) فقـد رمـى صاحـب الـدكان بعـدم الخـوف مـن اللـه، وهـما يمثـلان جيـلاً واحـدًا، في حـين أنَّ صاحـب البقالـة المقابلـة حـاول تحليـل المشـكلة ونفـي الاتهـام عـن جـاره، فجـاره لم يـأت منـذ يومـين والقطـة لم تكـن هنـا (مـرزوق 18)، وأمَّـا الفتـى وهـو مـن جيـل آخـر فقـد بـدا محتـارًا (مـرزوق 20) بسـبب هـذه الحـيرة التـي اكتسـبها مـن الكبـار في تعاطيهـم مـع المشـكلة، وبالنسـبة لأبي أيمـن فقـد بـدأ بتحليـل طريقـة دخولهـا أي القطـة عـبر درج الطـوارئ (مـرزوق 22) وانشـغل بذلـك. وفي الحقيقـة، إنَّ كلَّ هـذا الحـوارات تعكـس هُويـة ثقافيّـة لمجتمعٍ بـدأ يركّـز عـلى المشـاكل لا الحلـول، أو لنقـل إنَّ هنـاك ثقافـة مجتمعيـة سـائدة هـي ثقافـة تصعيـب الأشـياء مـع أنَّهـا قـد تكـون بسـيطة الحـل، أو أنَّهـا ليسـت بالمشـكلات الكبـيرة.

يؤكّـد مـا سـبق أنَّ "القهوجـي" في القصـة قـد ردَّ عـلى حـلِّ أبي أيمـن بـأنَّ "المسـافة بعيـدة ولـن تسـتطيع الوصـول إليهـا" (مـرزوق 24)، وحتـى حـل أبي أيمـن فقـد كان خياليًّـا ويتكـئ عـلى أشـياء غـير متوفـرة (الولـع بالمفقـود) أي الشـال، والشـال الـذي سـيُمدُّ للقطـة غـير موجـود، فـلا بـدَّ مـن شرائـه مـن "النوفوتيـه" الـذي أغلـق وأصبـح صيدليـة، ثـم تطـوّر الأمـر -وهـم في مكانهـم- إلى خشـية عـلى حيـاة

القطـة! في هـذه الأجـواء المعقـدة، تـأتي الكاتبـة بالحـل وببراعـة، إذ تجعلـه عـلى يـد أصغـر القـوم: أيمـن. فأيمـن ابتعـد عـن كل التعقيـدات وبـدأ بحـل المشـكلة حـلاً علميًّا يسـتند إلى حـصر الاحتـمالات التـي يمكـن إنقـاذ القطـة باسـتخدامها مبتدئًـا مـن الأسـهل فالأصعـب، ومـن المنطقـيّ أن يبـدأ بالبـاب فيختـبره إن كان مقفـلاً أم لا، جَـرّب وأدار المقبـض ووجـد البـاب ينفتـح إذ إنَّـه قـد كان مغلقًـا ولم يكـن مقفـلاً، وهنـا إشـارة تربويـة إلى الطفـل بأنَّنـا نبـدأ بحـلِّ المشـكلة مـن الأسـهل إلى الأصعـب، إضافـةً إلى أنَّ المشـاكل قـد تبـدو كبـيرة لكنَّهـا بسـيطة الحـل، في الواقـع. إنَّ مثـل هـذه الرسـائل التربويـة المضمنـة في قالـب فنـي أدبي جميـل لتغيّر- حقًـا - في ذهنيّـة الطفـل الـذي يواجـه كل هـذا التعقيـد في عقليـة المجتمـع الـذي يعيـش فيـه؛ مجتمـع يعقـد المشـكلات ويضخمهـا.



ويمكـن القـول، في الختـام، إنَّ الكاتبـة قـد رسـمت هـذا النـص بكلماتهـا رسـمًا متقنًـا، فغـدا لوحـةً أخـاذة في عيـون الطفـل.. نصًّـا يتسـم بالتشـويق، ويطـوّر مـن حبكتـه شـيئًا فشـيئًا، يعقّـد الأمـور أدبيًّـا ليـأتي بالحـل بسـيطًا في مفارقـة قشـيبة تخلـق الدهشـة التـي تجعـل الحقيقـة التربويـة مسـتقرة في ذهـن الطفـل وقلبـه، وهـذا فعـلاً مـا يحتاجـه أدب الطفـل في هـذه المرحلـة؛ أعنـي أن يكـون أدبًـا بمعنـى الأدب، وموجهًـا وفاعـلًا تربويًّـا ليصـير أداة مـن أدوات الإنتـاج والتغيـير لا مجـرد فذلـكات لغويـة أو متـع أدبيـة. إنَّ هـذا الكتـاب يمثّـل إضافـة نوعيـة لأدب الطفـل فهـو يقـوم عـلى رؤيـة حقيقيـة وواضحـة، ولا يرمـي معلومـات تربويـة في قوالـب أدبيـة، بـل يصهـر الجوانـب علميّهـا وتربويّهـا ونفسـيّها في إطـار أدبي لم يغفـل السـلامة اللغويـة والدقـة النحويـة.

المصادر والمراجع:

1. كنعان، أحمد. القيم التربوية السائدة في شعر الأطفال، رسالة دكتوراه دولة، جامعة دمشق، 1990.
2. مرزوق، إيمان. حدث غريب في وسط البلد، وزارة الثقافة الأردنية، 2022.
3. مونتالبيتي، كرستين. جيرار جينيت-نحو شعرية منفتحة، ترجمة غسان السيد ووائل بركات، ط1، الجمعية التعاونية للطباعة، توزيع دار الرحاب، 2001.

"حوارُ الوردِ والبنادق"*
للشاعرة الكويتية الكبيرة سعاد الصباح؛
القصيدة تعويذة! (قراءة رؤيوية جديدة)

عِذاب الركابيّ*

"إنَّ الكلماتِ كانتْ سحرية في البدءِ، وتُعادُ إلى السحرِ على يدِ الشعراء" – بورخيس!

"سوفَ أبقى دائماً
أنتظرُ الوردَ الّذي..
يطلعُ من تحتِ الخراب" سعاد الصباح !

إذا كانت ولادة القصيدة، كما حالةِ الطَلَقِ - والأنثى بينَ الحياة والموت - فهيَ ليست حالةً بيلوجيةً عاديةً، أو هي مجرّد تهذيبٍ أو ترتيبِ مفاصلِ الجسدِ، أو جمع شظاياهُ.. وليستْ تجديدًا أوْ لحظة إحياءِ نسيجِ لحمِ الروحِ فحسب، فثورة القصيدة لدى الشاعرة الكبيرة د. سعاد الصباح هي بركانُ حريّة، بلْ حريةُ الحريّةِ، وتلكَ هي حقيقة الشعرِ، وشعرُ الحقيقة و" لا توجدُ حقيقة خارجَ الشعر"– كما يقولُ نزار قبّاني.. والحقيقة ومعادلُها الموضوعي objective correltive في وضوح الشمس فـ" الشمسُ تغنّي كدأبها مِنَ الأزل" – بتعبير "غوته" في "فاوست".. !

حقيقة أنْ ينبتَ الورد ويزهر ويهندس ألوانه، ويفيض بعطرهِ في ترابِ الخرابِ، وهو تناصٌّ interxtuality رائع أيضاً مع فقهِ الإنجيلِ في شذرتهِ الكونيّةِ: "وينبثقُ النورُ من الظلمات".. وشغبُ القصيدة مرهونٌ بالولادةِ الحياة، وهُما يُراوغانِ كلّ ما للموتِ من حيلٍ وخُططٍ خادعةٍ.

تلكَ هي الألوانُ الصاخبة الظلال، والفرشاة المشاغبة في "حوار الوردِ والبنادق" والتي تفضّلُ الشاعرة الكبيرة سعاد الصباح في رسمِ بورتريهٍ، يُشاهدُ ويُقرأ في آنٍ للذات المتشظيّةِ، أسيرةِ عشقٍ لوطنينِ أزليينِ، مرئي "الأمّ" ولا مرئيّ " الوطن"، وللواقعِ المعيش أيضاً، وهي تراوغهُ بوليمةِ أحاسيسٍ، ثمرتهُا كلماتٌ بعدَ الكلماتِ، وخيالٌ بعدَ الخيالِ، لتبدو القصيدة المكتوبة والمنطوقة بصرية في آنٍ:

"كانَ التشابهُ بينَ أمّي الأولى، وأمّي الثانية
صارخاً..
فكثافة الحُبّ واحدةْ..
وحرارة اللمساتِ واحدةْ..
وتمتمة الصلوات واحدةْ..
والنجوم الّتي تضيء في عينيّ أمّي السوداوين،
كالنجومِ الّتي تضيءُ ليالي وطني
وصوتُ أمّي المائيّ،
يُشبهُ صوتَ المجاديف وهي تعبرُ في شراييني
إنّهُ مأزقٌ عاطفيٌّ كبيرٌ
حتّى إنَّ جميعَ الأطباء الّذين حلّلوا دمي
لمْ يجدوا فارقاً.. بينَ فصيلةِ دمي
وفصيلةِ دمِها..
أمّي الثانية.. هيَ الكويتُ" – ص 17.

* كاتب وناقد عراقي

"الوطنُ هوَ المحلُ الهندسيّ للعقلِ الكُلّي، وللحريةِ العُليّا"- "تيري أجيلتن"!

والوطـنُ بفقـهِ القصيـدةِ ليـسَ أوراقـا ومسـتندات، ولا شـهادة ميـلادٍ أو جـواز سـفرٍ، هـو "تشـكيلة مركبـة مـن الأشـياء اللانهائيـة" – بتعبـير "جوليـان فوكـس".. وهـو هُويـة حُـبّ وعاطفـة كونيّـة، فاقـت في أبجديتهـا كلّ مقّـدسٍ في ميثيولجيـات العـالم، عاطفـة لا سـلطان عليهـا، وهـي تأمـرُ الـروح والجسـد بتأديـةِ صـلاةٍ، مـن وضوئهـا عطـر مشـاعر لا حـصرَ لهـا، وقِبلتهـا واحـدة لايُمكـنُ تغييرهـا هـي الوطـن، "وحـدة مصـير كونيّـة"، وهـوَ في رحمـهِ الـدافيء المجـازي ينافـسُ، بـلْ يطغـى عـلى نفحـاتِ عطـرِ وكهربـاءِ نبضـاتِ الرحـمِ الحقيقـيّ.. نـوعٌ مـن العشـقِ الإلهـي الكـونيّ وهـو يتخـذُ مـن جسـدِ الشـاعرةِ سـكناً، بـلْ ماكنـة حيـاةٍ وولادةٍ دائبـة في اللازمـان.

والوطـنُ بفقـهِ قصيـدة – سـعاد الصبـاح.. كلمـة ذاتُ كبريـاء..!! " لا تكُـنْ بـلا حُـبّ، كيْ لا تشـعرُ بأنّـكَ ميّـتٌ، مُتْ في الحُـبِّ، وابقـى حيّـاً إلى الأبـدْ" – جـلال الديـن الرومـيّ!

الشعرُ والحُبُّ هُما كُلُّ المعاني.. !!

حسـب "فاليري" فـإنَّ: " الشـعرَ كلـماتٌ تُمـارسُ الحُـبَّ"..! وبفقـهِ قصيـدةِ الشـاعرة الكبـيرة سـعاد الصبـاح، فـإنَّ الحـبَّ كـما الكتابـةِ لحظـة انتـزاع مـن المسـتحيل.. وكـما الحلـمِ يصعـبُ تأجيلـهُ، أو سـجنهُ، براكـين رؤى وأحـلامٍ، كلـماتٌ وقـدْ تمرغـتْ بمشـاعر وأحاسـيس لا حـصرَ لهـا.. والحُـبّ بـكلّ سرديـاتِ المثيولوجيـاتِ الإنسـانية هـوَ كلُّ شيء، المنتـصر الوحيـد، ولا قـوة تقـوى عـلى هزيمـةِ جنـدهِ الملائكيـين.

وحُـبّ العـراق هنـا، عـبرَ مخـزون ذاكـرة القصيـدة والقلـبِ معـاً، ووفـقَ ترمومـتر مشـاعر وأحاسـيس الشـاعرة الكبـيرة، هـوَ حُـبُّ الأرض – الحضـارة، والإنسـان – الحـالم، وقـدْ اسـتيقظ عـلى صـوتِ فجـرٍ عـربيّ نـديّ، عابـرٍ للحـدودِ والنفـوسِ، الإنسـان الّـذي توضـأ بعبـير الحريـةِ، وهـوَ يحـرقُ كلّ خطـى الطغيـان وأوراق وأضابـير الجـبروتِ ونرجسـية السـلطان المقيتـة، والسـلطة مصـدر الـشرور– حسـب "أوسـكار وايلـد".. وهـو حُـبّ التاريـخ الـذي وضـعَ "حمـورابي" قوانينـه الإنسـانية العادلـة، والـذي لم يسـتطع الـرواةُ مهـما تعـدّدوا وتذاكـوا أنْ يفـسّروا سـحرَ قصصـهِ وحكاياتـهِ وأحداثـهِ، وهـو حُـبٌّ مُـؤرّخٌ في أول قصيـدة حُـبٍّ كتبهـا السـومريّ "جلجامـش" العظيـم، وقـدْ فاقـتْ موسـيقى قوافيهـا عطـرَ عشـبةِ الخلـود التـي بحـثَ عنهـا، وتجـاوزتْ عمـقَ حزنـهِ العظيـمِ عـلى صديقـهِ "إنكيـدو":

"أنا امرأة
قرّرت أنْ تُحبَّ العراقْ
فمنذ الطفولةِ
كُنتُ أكحّلُ عينيّ بليلِ العراقْ
وكُنتُ أحنّي يديّ بطينِ العراقْ
وأتركُ شعريَ طويلاً
لِيُشبهُ نخل العراقْ
أنا امرأةٌ
لا تُشبهُ أيَّ امرأةْ
أنا البحرُ.. والشمسُ .. واللؤلؤةْ" – ص21.

والحُـبُّ بفلسـفةِ الشـعرِ، وفقـهِ الكلـماتِ، وبـكلّ مـا في الخيـال الواقـع مـن جنـوحٍ، ليـسَ مشـاعرَ طارئـةً، تـأتي هكـذا في إيقـاعٍ مشـاغبٍ، لتزلـزلَ جبـالَ الـروحِ؛ بـلْ هـو وجهـة نظـر في العـالمِ.. في الحيـاة.. في الكـون.. ومنطـاد نجـاة الإنسـان الحـالم، وتلـك هـيَ كيميـاء قصيـدة الشـاعرة الكبـيرة د. سـعاد الصبـاح:

"مزاجي أنْ أتزوجَ يوماً

صهيلَ الخيولِ الجميلةْ
فكيفَ أقيمُ علاقة حُبٍّ
إذا لمْ تُعمّدُ بماءِ البطولةْ؟
زواجي جرى تحتَ ظلّ السيوفِ وضوءِ المشاعلْ
ومهري كانَ حصاناً، وخمسَ سنابلْ
وماذا تُريدُ النساءِ مِنَ الحُبّ إلاّ
قصيدة شعرٍ..
ووقفة عزٍّ..
وسيفاً يُقاتلْ؟"- ص24.

يقـولُ أدونيـس: " الكلمـةُ في الشـعرِ تعلـو عـلى ذاتِهـا، تزخـرُ بأكـثر مّـما تعـدُ بـهِ، وأنْ تشـيرَ إلى أكـثر مـا نقـول"...! وفي "حـوار الـوردِ والبنـادق" والكلـماتُ في إيقاعِها الحميميّ الانتـمائي يتجسّـدُ الوطـن خـارج كلّ خرائـط الجغرافيـا، وفرضيـات القوانـين، حُـبّ الحُـبّ بعيـداً عـن تعويـذاتِ الوقـتِ.. والحُـبُّ وطـنٌ أيضـاً، وكلاهـما حفـرٌ عـلى آنيـةِ القلـب، وكهربـاء جسـدٍ، وبـينَ الوطـن والحُـبّ والشـعرِ معـادلات لانفعـالات إنسـانيّة، خلاصـة رياضـة الـروح.. وحُـبّ الوطـن الأصغـر – الكويـت أولُ الحُـبِّ، بـلا آخـر حتّـى انتهـاءِ الزمـان:

"كويتُ .. كويتُ
إذا ما ذكرتُكِ أورقَ في شفتيّ الشجَرْ
فكيفَ سألغي شعوري
وحُبُّكِ مثلُ القضاءِ..
ومثلُ القَدرْ؟" - ص26.

في "حـوار الـوردِ والبنـادق" القصيـدة في إيقـاعٍ نسـتولجي nostalagie جـماليّ!! وأنَّ عبقريـة هـذا الجـمال في الشـعرِ معـادلات رياضيـة، لانفعـالاتٍ إنسـانية – حسـب "آزرا باونـد"، نـوعٌ مـن الكتابـةِ الحفـر "كتابـة للمقاربـة ،

وللإنصات"، والشاعرة الكبيرة وهيَ مؤمنة بأنَّ الكتابة - والشعر على وجهِ الخصوص- سيكونُ لهُ معنى في الحياة، والكتابة هي الباقية " حتّى ونحنُ على أبواب القيامة" – كما يُعبّر "إمبرتو إيكو"..!

والقصيدة – تعويذة لدى سعاد الصباح بمهارةٍ عاليةٍ، لغة تتعدى الكلماتِ، صفوة اللغة ورحيقها، لحظة إحساس تعبيري جمالي إيحائي allusion. وحسب "هنري ميشوينك" " جرسُ ضوءٍ داخل اللغة".. في بوحٍ – عبقرية روحٍ في صلاة عشقٍ واجبةٍ وجائزة لأنْ تكون قِبلتها كلّ الاتجاهات . يقولُ "نيتشه":" أدين بفلسفتي لألمي"، وكأنّي بالشاعرة الكبيرة تعيدُ صوغ هذهِ العبارة إلى " أدين بشعري لألمي" لما عانتهُ نفسياً في الواقع العربي المعيش:

"أعطني سيفاً
وخُذْ منّي دواوين جميعِ الشعراءْ
أعطني عدلاً..
وخُذْ منّي تعاليمَ جميعِ الأدباءْ
أعطني الشعبَ..
وخُذْ تيجانَ كُلّ الحُلفاءْ"– ص32.

معادلات لانفعالاتٍ في أسلوب سمة ثابتة نتاجُ " كلّ كلمةٍ وعبارةٍ وجملةٍ وفقرةٍ أنْ تنتظمَ في متوالية منطيقيّة" – حسب تنظير "روبرت لويس ستيفنسن" في " فنّ الكتابة".. هوَ الانتظامُ المثاليّ للكلماتِ بامتياز!!، ولكنّ هذهِ المرّة نتاجُ ذاكرة القلب التي لا تطالها رطوبة الوقت المهادن، والّتي لم تكشفُ عنها، وتحدّدُ ملامحَها إلاّ قوافي القصيدة التي تمرّدت على حبرِها، وحروفِها، وأوازانِها، لتضحي صوتاً، إيقاعاً متفرداً، أوركسترا شعرية كونيّة:

"أعطني شبراً مِنَ الأرضِ يُسمّى وطناً
ما بهِ مشنقةٌ.. أوْ مخبرونْ
أعطني شبراً مِنَ الأرضِ يُسمّى وطناً
لا تُغطّيه المنافي والسجونْ
وصلَ السيفُ إلى الحلقِ..
ومازالَ لديْنا شعراءُ يكتبونْ
وصلَ السُّلُ إلى العظمِ..
ومازالَ لديْنا شعراءُ يكذبونْ
ويقولونَ على الأوراقِ.. ما لايفعلونْ" – ص35.

"حوار الوردِ والبنادق" .. والقصيدة تعويذة ..!!

والشاعرةُ في ثوبِ كاهنٍ مهمتهُ القصوى: " أنَّهُ يخدمُ إلهاً هوَ الحقيقة والجمال" – حسب تعبير ميخائيل نُعيمة ..!! والشعرُ تفجيرٌ لا يقتصرُ على اللغةِ، وهندسةِ الكلماتِ، ولحظة تماثل semmetria بينَ الألفاظِ والمعاني وحسب، وهوَ يؤاخي بينها على جمرِ المشاعر.. ليسَ تجديداً زُخرفياً بإيقاعٍ باهتٍ، بلْ رؤى – إيقاعات بركانيّة ضدّ الجمود والتكرار والرتابة والخيانة.. والشاعرُ – الرائي سارقُ النار " بروميثيوس" العصر، لمْ يعُد قناة تصدّرُ الكلماتِ والرؤى والأحلام الخُلبيّة؛ بلْ سيف لبريقهِ رهبة سكينة الأنبياءِ والقديسين، المبشرين بالغدِ

والأمـلِ والحُريّـةِ، جوهـر العيـش الرغيـد، وسرُّ العـالمِ يكمـنُ
في أعـماق القصائـدِ:
"أيُّها السادةُ
ماذا يفعلُ الشعرُ هُنا
بينَ ريحانِ البساتين.. وريحانِ الخُدودْ؟
ما الذي ينشدهُ الشاعرُ
في عصرِ الخياناتِ وفي عصرِ الجحودْ؟
فصديقٌ فضّلَ الغربُ عليْنا
وصديقٌ فضّلَ السكنى بحاراتِ اليهودْ
أتُرى نحنُ نُغنّي عصرَنا،
أمْ نُغنّي عصرَ عادٍ وثمودْ؟" - ص48.

ومـعَ الشـاعرةِ الكبـيرةِ د. سـعاد الصبـاح لا تبـدو القصيـدة غـير ألمٍ فيزيـائي، ومعـادلات لانفعـالات نفسـية بحـق، لـوْ عـادَ " فيثاغـروس" وعباقـرة الرياضـة والحاسـوب والـذكاء الصناعـي، لمـا اسـتطاعوا أنْ يأتـوا برمـزٍ واحـدٍ مـن رموزهـا، وقـدْ أضحـت بفعـل الإيحـاء التعبـيري والإثـارة -excita tion والجـمال، واللعـب الفنّـي الغريـزي – الّـذي هدفـهُ الوصـول إلى غايـة الجـمال والحُريّـة - واقعـاً مسـتفِزاً في شـغبٍ ضروريّ مُحبّـب، مسـتفيدة مـن تقنيـة الـسرد -nar rative وما فاضـت بـهِ قرائـح السـاردين مـن خيـالٍ منتـجٍ، ليُقـرأ الواقـع المعيـش سرياليـاً وخليطـاً بديعـاً مـن الواقـع الخيـال، والخيـال الواقـع، والقصيـدة منتميـة ومحرضـة في آن:

"أيُّها الشعرُ الّذي
يحرق بالكبريتِ أشجارَ السّماءْ
يا الّذي يأكلُ من قلبي صباحاً ومساءْ
يا الّذي يحفُرني حتّى العياءْ
كيفَ ترضى موقفَ الذُّلِ؟
أليسَ الشعرُ ابنَ الكبرياءْ؟
*****
أعطني صوتَ الأعاصيرِ
وخُذْ منّي غناء العندليبْ
أعطني الجُرحَ الّذي
يُزهرُ في معركةِ الحقِّ
وخُذْ ثغرَ الحبيبْ "– ص51.

في "حـوار الـوردِ والبنـادق" الشـعرُ لغـةٌ داخـل لغـةٍ، كيميـاءُ كلـماتٍ وهـي تعلـو عـلى ذاتِهـا، ولـدى الشـاعرة الكبـيرة لحظـة حـرثٍ مضـنٍ في تربـةِ الحلـم، حيـث اللغـة – بلاغـة بيضـاء، يتجـاوزُ فيهـا الشـعرُ براكـين الأحاسـيس إلى لغـة – صمـت اللسـان، تفـوقُ مـا يدعونـهُ جـرس الـكلام والقـوافي، وللصمـتِ نوتـه، في القصيـدة حـرفٌ صـوتي، ولـدى الشـاعرةِ الكبـيرة سـعاد الصبـاح حـرفٌ صـوتي سـاحر، في إيقـاعٍ تأمّـلي حُلمـي، مبتهـج أحيانـاً، وحسـب سِـفر الخـروج مـن التـوراة: "يـرى كُلّ النـاس الأصـوات" ، ويجـد القـراء في قصائـدِ الشـاعرة الكبـيرة سِـفراً شـائقاً، سـحر لغـةٍ شـعريةٍ ممتـدٍّ إلى اللازمـان.. يصبـحُ الصمـتُ موسـيقى، حيـث ينطـقُ الجـمادُ، وتُـزّودُ المخلوقـات وحتـى ظواهـر الطبيعـة بعقـولٍ وذاكـرات، صـارتْ للخيـول أرواح، ومشـاعر، ووجهـات نظـر، ورُبّمـا هـي الأخـرى تتقيّـأ همـومَ الواقـع العـربي المعيـش، وهـي تفيـضُ دمعـاً لؤلؤيـاً.

في "حـوار الـوردِ والبنـادق" القصيـدة لحظـةُ تجـلٍّ بطقـوسِ الصـلاة، وللكلـماتِ هيبـةٌ ووقـار وهـي تتبـارى بحـماسٍ وحُـبٍّ عـلى أصابـع الشـاعرة الكبـيرة، أو وهـي تلـدُ كلـماتٍ عـلى حـرارةِ قريحتهـا، وتبـدو للقـاريء القصيـدة تكتـبُ نفسّـها بنفسِـها في تناغـمٍ، وفي لغـةٍ شـعريةٍ متفـردةٍ، لا تُنسـبُ إلاّ لهـا، وهـي في طـربِ روحٍ وانتشـاء جسـدٍ وكأنّهـا تتـذوقُ الكلـماتِ عـلى لسـانِها:

"افتحوا القلبَ للحصانِ العربيّ
فللخيلِ أدمعٌ .. ومشاعرْ

أطعموهُ قمحاً، ولوزاً، وتيناً
واتركوهُ ينامُ بينَ المحاجرْ
هوَ ذا يحرقُ المسافة شوقاً
فعلى الشمسِ حافرٌ من شموخٍ
وعلى جبهةِ الكواكبِ حافرْ" – ص55.

مع الشاعرة الكبيرة د. سعاد الصباح، القاريء لا يبحث عن الشعر – البلاغة البيضاء وحسب؛ بلْ البحث عن الحياةِ المكونةِ من الشعرِ، أوركسترا مشاعر وأحاسيس، وهذا ينهي سلطة الكلام المزخرفةِ حروفهُ بالخوف والنفاق والخيانة، يسقط دعاتهُ من أجندة الوقت والتاريخ والحياة، وينتصرُ للشعرِ- لغة اللغة، وهوَ يولدُ على أصابع الشاعرة الكبيرة سيوفاً ورماحاً ورصاصاً ذكياً لا يخطيء هدفَهُ الأسمى، حيث تنتهي كُلّ سلطةٍ طارئةٍ زخرفيةٍ خادعةٍ وشاحبةٍ للكلام، ويصبحُ للصمت حرارة

وصوت وفعل البراكين:
"وامنحونا الصَّمتَ الجميلَ قليلاً
واستردوا أسماءَكم والضمائرْ
لا تُريدُ الخيولُ صرفاً ونحواً
تكرهُ الخيولُ ثرثراتِ المنابرْ
لا مكانَ هُنا للزاحفينَ على البطنِ
نفاقاً والحاملينَ المباخرْ
أصبحَ الشعرُ بينَ أيدي المماليكِ
ومحظيةً لكلّ القياصرْ"- ص56.

"حوار الوردِ والبنادق" القصيدة تعويذة.. والشاعرة قدّيسة..!

والقوافي الّتي يلونُ فسفورُ حروفِها أصابع الشاعرة في شغبٍ مُحبّبٍ، ولعبةِ كلماتٍ غريزية، تأسيساً للخراب الضروريّ الّذي قدحَ جمرَ أبجديته شاعرُ الحداثةِ الكبير "آرتور رامبو" المغامر الّذي انتعلَ الريحَ، ساعيةً لا لتغيير الواقع المعيش، بلْ تغيير العيون الّتي تراه.. تُقرأ القصيدة أيضاً شعوذة ضروريّة ليلكيةَ الإيقاعِ.. والشاعرة صوتُ الأنثى هدير الوجود – حسب تعبير "لوران غسبار"، والكلماتُ النيزيكية لديها مواقف، سلطة أزليّة، عندها يسقطُ الفرق تماماً بينَ جمالِ العيون، وسحر قعقعةِ السلاح، عبرَ لعبٍ فنّي غريزي في " لغةٍ غريزيةٍ نابعةٍ من الأحشاءِ، لغة ملتحمة بحميمنا السريّ، الشيء الّذي هو أقربُ مايكونُ لنا" – حسب تنظير السيميائي "رولان بارت":
"سلامٌ عليكنَّ .. يا سيداتِ الندى والسّماحْ
سلامٌ على شجرِ الرازقيّ
وميسِ العباءاتِ عندَ الصّباحْ
سلامٌ عليكنَّ في كُلّ وقتٍ

فقدْ سقطَ الفرقُ بينَ جمالِ العيونِ
وبينَ جمالِ السلاحْ" – ص71.

هـذا النـصّ الشـعري السـحري الخُـرافيّ، وكيميـاء قوافيـه سـحرُ صـوت الأنثـى – الشـكل الأسـمى للوجـود – بـرؤى فيلسـوفنا ابـن عـربي، وهـي الشـكل الأمثـل للحيـاة والكـون شـعرياً أيضـاً.. فهـلْ قـالَ "سـقراط" عبارتـه " فتّـش عـن المـرأة" مصادفـةً.. أبـداً !! فالعـالمُ يبـدو مختـلاً إذا مـا فقـدَ كهربـاءَ أنوثتـهِ، والمـكانُ والكـونُ والعـالم إذا لم يؤنثـوا لا يُعـوّلُ عليهـم:

"سلامٌ عليكنَّ.. أيّتها الواقفات
كأشجارِ وردٍ بوجهِ الرزايا
سلامٌ عليكُنَّ.. أيّتها الضاحكات
أمامَ حصارِ المنايا
سلامٌ عليكُنَّ..
يا حارسات مداخل هذا الوطنْ
يا بائعات أساورهنَّ
ليسلمِ هذا الوطنْ
ويا فاتحات ضفائرهنَّ الطويلة
حتّى ينامَ الوطنْ" – 74.

ومـن "جسـدِ المـرأةِ يتدفـقُ تيـارُ الحيـاة" يقـول "ج.م. كوتـسي"..!! وللحيـاةِ والوجـود في إيقاعهـما الأنثـوي كيميـاءُ أخـرى، حـينَ تزهـرُ الـوردة وتتفتـحُ عـلى صـدر أنثـى، والسـيفُ أعمـق بريقـاً في كـفِّ أنثى، والحياة والوجـود أكثر ابتسـاماً وهـدوءاً وأمانـاً عـلى صـوتِ طلـق الأنثـى.. وإذا مـا بـدا الزمـنُ العـربيّ مختـلاً أو فاقـداً للمكمـلِ الغـذائي مـن الكبريـاء والشـموخ، لحظتهـا تحـزنُ الأرضُ، ويجمـعُ الوطـنُ أوراقـهُ، حـينَ يتـمّ اغتيـال الطفولـة في " غـزة" وفي اللامـكان مـن الوطـن، فـإنَّ السـيف أجمـلُ مـا تتزيـنُ وتتجمـلُ بـهِ النسـاءُ، وقافيـة التمـرّد وحدهـا مـا يليـق بقـوافي القصيـدة:

"سلامٌ عليكُنَّ في ورشةِ الشغلِ
إنَّ الحمائمَ أيضاً تجيدُ البناءْ
فعندَ الكرامِ مكانٌ لكُلّ النساءْ
ومَنْ قالَ إنَّ الحروبَ تُخيفُ الظباءْ؟
سلامٌ على السيفِ في كفِّ أنثى
وقدْ يُصبحُ السيفُ أجملَ
ما تتجمّلُ فيهِ النساءْ
*****
سلامٌ عيلكّنَّ في زمنٍ عربيٍّ
يُريدون فيهِ اغتيالَ الخيولْ
وقتلَ الصهيلْ..
سلامٌ عليكُنّ في زمنٍ عربيٍّ
تُدافعُ فيه الحجارةُ عن نفسِها
وتّذبحُ فيهِ الطفولة في غزّةَ، والخليلْ
سلامٌ عليكُنَّ في زمنٍ عربيٍّ
تنكرَ فيهِ الشقيقُ
وقلَّ الوفاءُ، وغابَ الأصيلُ.. الأصيلْ" – ص76.

---

*حـوار الـورد والبنـادق – شـعر – سـعاد الصبـاح – الطبعـة الثانيـة والعـشرون 2022، دار سـعاد الصبـاح للنـشر والتوزيـع/ الكويـت .

الاقتصادُ الرقميّ للموسيقى الشعبيّة العربية في سياق الجائحة؛ منظورٌ جديد لمهننة القطاع

محمد الإدريسي*

فرضت صدمة الجائحة على مختلف الفاعلين في قطاع الصناعات الموسيقيّة الدخول في سبات قهري بعد فرض الحجر الصحي الشامل وتوقف معظم الأنشطة الاقتصاديّة الحيوية. لهذا، تم تعليق الجولات والعروض الفنية، تراجعت نسب المبيعات المادية ووجد جل الفنانين أنفسهم في عطالة قصرية. مع ذلك، سيحقّق القطاع خلال فترة الجائحة رقم معاملات قياسي، مقارنة بالسنوات الماضية، بالاستفادة من إمكانات الثورة الصناعية الخامسة وسيطرة الاقتصاد الرقميّ للموسيقى على شروط إنتاج "الصناعة" من جهة، وانتقال مركزيات الموسيقى الشعبيّة نحو أقطار ومجتمعات هامشية (أمريكا اللاتينية، منطقة بحر الكاريبي، كوريا الجنوبية، وغيرها) من جهة أخرى. لكن، بالنسبة للمنطقة العربية، ما يزال "القطاع" في ركود مستمر، لم تعمل صدمة الجائحة سوى على تعميقه وتهميش مختلف الفاعلين فيه والتشكيك في وجود مقوّمات اقتصاد حقيقي قادر على الاستفادة من تحوّلات العصر الرقميّ وتجاوز التعاطي التراثي والفولكلوري مع الفن عمومًا، وضمان موقع ريادي للموسيقى ضمن نسق المشاريع التنموية المحلية. فما هو وضع الموسيقى الشعبيّة (بمختلف تلويناتها وأجناسها) داخل المنطقة العربية في سياق الجائحة؟ وهل يمكن الرهان على الاقتصاد الرقمي للموسيقى الشعبية لقيادة المرحلة؟ وأي مستقبل للمنطقة العربية ضمن سيرورة إعادة توطين عواصم الموسيقى الشعبية العالمية؟

بدءًا، لا بدَّ من الإشارة إلى أنّنا سنتحدث في هذا السياق عن الموسيقى الشعبية (Popular Music) في معناها [المعاصر] الواسع أخذًا بعين الاعتبار تلاقحها وتقاطعها المستمرين مع الموسيقى الفولكلورية (Folk Music) وجزء كبير من الموسيقى الشبابية (Urban Music)، في بعدها المحلي أو البديل. صحيح أنَّ الشرط التاريخيّ لتطوّر الموسيقى الشعبيّة يربطها بالتحوّلات الثقافيّة والاجتماعيّة التي أسهمت في ظهور الثقافة الشعبية (Popular Culture) بالمجتمعات الأوروبية خلال فترة ستينيات القرن الماضي، كرد فعل "فني" من الطبقات الوسطى ضد هيمنة الثقافة العليا (High Culture) على مدخلات ومخرجات الحياة الاجتماعية والثقافية بدول الشمال، في حين أنَّ الموسيقى الفولكلورية ظلّت مقترنة بتحديات حياة الهامش، إلا أنَّ الصدمات التي أعقبت تلقي المجتمعات العربية للحداثة وما بعدها، على المستويات كافة، غياب الحدود الفنية والهوياتية بين أنماط الموسيقى العربية خلال العقود الأخيرة، وضعف مأسسة الشروط الموضوعية لاقتصاد حقيقي للقطاع الفني بالمنطقة، سيجعلنا نسلّط الضوء على واقع "الممارسة الموسيقية" ككل، بالعالم العربي، على أساس تشابه واقع العالم الفني بما يفيد وجود أزمة حقيقية. لذلك، يمكن القول بأنَّ هشاشة قطاع الموسيقى الشعبيّة بالمنطقة العربية وعدم الاعتراف الجمعي بأهميته من

* **كاتب وباحث مغربي**

جهـة، وسـيادة التعاطـي الـتراثي والفلكلـوري معـه مـن جهـة ثانيـة، يضيـع مـوردًا اقتصاديًـا وتنمويًـا مهـمًّا يمكـن أن يغـيّر أوجـه النظـر إلى الـذات والآخـر ويفتـح المجـال أمـام اسـتثمار الخصوصيـات الثقافيـة بأفـق أكـثر كونيـة.

في حقيقـة الأمـر، يكمـن جوهـر المشـكل في غيـاب طبقـة وسـطى، فاعلـة ثقافيًـا وفنيًـا، الأمـر الـذي يجعـل اللاشـعور الجمعـي يتمثـل مختلـف الأنمـاط الموسـيقية المنتجـة خـارج دوائـر الثقافـة العليـا بوصفهـا إنتاجـات "شـعبية"، شـبابية ومحليـة أو عـلى الأقـل تسـبح في فلـك التهميـش. صحيـح أنَّ التداخـل الفنـيّ بـين الأنمـاط الموسـيقيّة المعـاصرة شرط رئيـس لمهننـة القطـاع (البـوب الكـوري عـلى سـبيل المثـال)، إلا أنَّ الوعـي بالخصوصيـات التاريخيـة والثقافيـة لـكلِّ جنـسٍ فنـيّ ضرورة سوسـيولوجية لفهـم مختلـف تمفصـلات إنتـاج العـالم الفنـي في سـياق الانشـباك الرقمـي.

راهنـت الموسـيقى الشـعبيّة والفولكلوريـة بالعـالم العـربي، طيلـة العقـود الأربعـة الأخـيرة، عـلى ثلاثـة مدخـلات رئيسـة مـن أجـل ربـط "الحرفيـة الفنيـة" بالـشروط الدنيـا لمـا يمكـن أن نطلـق عليـه "الاقتصـاد الكلاسـيكي للموسـيقى": أولًا، الرقابـة النقديـة. أسـهم الحـوار المسـتمر بـين الفنانـين والنقّـاد في ضـمان ترابـط "صناعـة النجوميّـة" مـع المقومـات الفنيـة قبـل الاقتصاديـة وتعزيـز "حرفيـة" الممارسـة الفنيـة نفسـها وحصرهـا بـين فئـة "النخبـة"، الأمـر الـذي سـاعد عـلى اسـتدماج الموسـيقى الشـعبية في اللاشـعور الجمعـي كمكـون هويـاتي أسـاسي حامـل لقيـم وطنيـة وقوميـة تجعـل مـن القضايـا السياسـية والمسـائل الاجتماعيـة جـزءًا مـن سـيرورة إنتـاج الأعـمال الفنيـة، وتحويـل الفعـل الفنـي إلى فعـل نضـالي بالـضرورة. لكـن، ومـع تراجـع مكانـة وموقـع الممارسـة الموسـيقية ضمـن سـيرورة الإبـداع الفنـي عمومًـا، خـلال العقـود الأخـيرة [أو قـل منـذ صدمـة النكسـة]، سـتصبح هـذه الرقابـة عائقًـا أمـام تطـوّر الموسـيقى العربيـة وتلاقحهـا مـع التحـوّلات الكونيـة التـي عرفهـا القطـاع. وفي الوقـت نفسـه، ستسـيطر عـلى اللاشـعور الجمعـي للجماعـات الفنيـة والنقديـة العربيـة مقـولات "الأصالـة" و"الكلاسـيكية" التـي لم تعمـل فقـط عـلى مقاومة سـيرورة التغـير التـي تعرفهـا "الصناعـة" عالميًـا، وإنَّمـا جعلت الزمـن الموسـيقي العـربي يتوقـف عنـد الفـترة الممتـدة مـا بـين ثلاثينيـات وسـتينيات القـرن الفـارط. إضافـةً إلى ذلـك، سـتلقي هـذه الرقابـة بظلهـا عـلى سـيرورة "تجديـد الـروّاد" وصناعـة النجوميّـة الموسـيقيّة، بالشـكل الـذي سـينتصر مـن جديـد لأصنـاف وأنمـاط وأذواق فنيـة بعينهـا دون أخـرى. كل هـذا سـينتج عنـه تحكـم شركات الإنتـاج والقيمـين عـلى القطـاع في شروط إنتـاج الأعـمال الفنيـة وبنـاء الأذواق العامـة طيلـة عقـود. وعـلاوةً عـلى ذلـك، سـيكون لتحويـل الموسـيقى مـن مكـوّن هويـاتي ومنبـع للقوميـة والمـشروع النهضـوي العـربي إلى جـزء مـن الـتراث والثقافـة الفولكلوريـة أثـر سـلبي في حـصر الإبـداع ضمـن نطـاق الطلـب السـياحي والاجتماعـي أكـثر مـن الطلـب الفنـي أو حتـى الاقتصـادي بالـضرورة.

ثانياً، شبح القرصنة. شكّلت فترة التسعينيات وبداية الألفية الجديدة لحظة رعب حقيقية بالنسبة لصناع الموسيقى نتيجة انتشار شبح القرصنة استنادًا إلى إمكانات الثورة الصناعية الثالثة. على خلاف عواصم الموسيقى الشعبية الكلاسيكية (أوروبا وأمريكا)، حيث تم التفاعل مع تحوّلات العصر الرقمي والاستثمار في مقولة المجانية، "الستريمنغ"، البيانات الضخمة ومأسسة الاقتصاد الرقمي للموسيقى خلال العقد الأخير، ظلّت القرصنة أكبر عائق أمام مهننة القطاع بالوطن العربي. في الواقع، يرجع انتشار الظاهرة في جزء منه

إلى "تقاعس" الفاعلين في القطاع [صنّاع الموسيقى] أنفسهم. أمام ضعف الصناعة، رقابة النقاد وغياب مقولة العيش بالموسيقى، ستقدم القرصنة فرصة ذهبية لفئات مختلفة من المهمشين وصغار الفنانين لبناء نجوميّة اجتماعيّة خارج الدوار الكلاسيكية للنجاح الفني. إضافةً إلى ذلك، وفي ظلِّ هشاشة عقود العمل مع المنتجين وشركات الإنتاج، وغيابها في كثير من الأحيان، سيراهن جزءٌ كبيرٌ من الفنانين على انتشار أعمالهم بين العموم من أجل كسب شرعية اجتماعية يتم تحوّلها إلى شرعية فنية تفتح الباب أمام عقود عمل، عروض أداء وطنية ودولية سرعان ما تنتهي بنجومية ظرفية أقرب إلى الكلاوت الموسيقي. لهذا؛ لم يتم التصدي لشبح القرصنة عبر الاستثمار في مقومات الاقتصاد الرقمي للموسيقى بقدر ما تم التعويل عليه لنشر الإبداعات الموسيقية وبناء قاعدة اجتماعية هشّة للموسيقيين لم تسهم سوى في هجرة اللاشعور الموسيقي المحلي نحو عواصم الموسيقى الشعبية العالمية. رغم انتشار منصات "الستريمنغ" الموسيقي بالمنطقة خلال السنوات الأخيرة، إلا أنَّ "تأثير القرصنة" ما زال عائقًا أمام نظر العموم إلى الإبداعات الرقمية بوصفها إبداعات محمية قانونيًّا

مـن جهـة، وقابلـة للاسـتهلاك والمنافسـة عـلى نطـاق كـوني مـن جهـة أخـرى. ولا بـدَّ مـن الإشـارة كذلـك إلى أنَّ ضعـف تعاطـي الفاعلـين أنفسـهم مـع هـذه المنصّـات الرقميـة – أو التعاطـي الفولكلـوري البعيـد عـن الرهانـات الفنيـة أو حتـى الاقتصاديـة- يزيـد مـن هشاشـة القطـاع في ظـلِّ تحـوّلات عـالم الأنفوسـفير.

ثالثـاً، الاسـتثمار في النسـاء والشـباب. لا جـدال في أنَّ النسـاء والشـباب عنـاصر فاعلـة ضمـن مختلـف محطـات تاريـخ الموسـيقى العربيـة المعـاصرة. منـذ تسـعينيات القـرن المـاضي، قـادت مجموعـة مـن الفنانـات بمحـور لبنان-مصر-البلـدان المغاربيـة "ثـورة" حقيقيـة في مجـال الموسـيقى الشـعبية العربيـة عـبر التخلـص النسـبي مـن الرقابـة الفنيـة، الانفتـاح عـلى تحـوّلات الموسـيقى العالميـة والاحتفـاء بالمحـلي سـبيلًا نحـو الكونيـة. صحيـح أنَّ الأمـر قـد أدى إلى انفصـال الممارسـة الفنيـة عـن بعدهـا النضـالي والقومـي، إلا أنَّـه فتـح البـاب لمحـاولات مأسسـة القطـاع واسـترجاع الشرعيـة الاجتماعيّـة للفـن؛ عـلى الأقـل بـين الشـباب. بالنسـبة للشـباب، فقـد وجـدوا في الموسـيقى الحضريـة وعـوالم "الهيـب هـوب" فرصـة لربـط الإبـداع الفنـيّ بهمـوم وتطلعـات الأجيـال الجديـدة. رغـم التهميـش الـذي مـا زال يعيشـه القطـاع، إلى اليـوم، بفعـل سـيطرة الرغبـة في المحـاكاة والتقليـد عـلى كسـب الشرعيـة الفنيـة والاجتماعيـة، أو حتـى توطينهـا لتتكامـل مـع الخصوصيـات المحليـة والتعاطـي الفولكلـوري والـتراثي مـع هـذه الأنمـاط الموسـيقية البديلـة، إلا أنَّـه اسـتطاع، نسـبيًّا، التكيـف مـع تحـولات الاقتصـاد الرقمـي للموسـيقى العالميـة مـن خـلال الانفتـاح عـلى المنصّـات الرقميـة والرهـان عـلى الإنتـاج الفـردي، النجوميـة المنبثقـة وثقافـة الـكلاوت بغيـة ضـمان تآلـف الممارسـة الفنيـة مـع رهـان السـوق المفتـوح. في الواقـع، لا ننفـي دور مختلـف الأنمـاط الموسـيقية الجديـدة في ردِّ الاعتبـار للممارسـة والإنتـاج الفنـي العـربيّ، إلا أنَّهـا قـد أسـهمت في انفصـال شـبه كلي للمحتـوى الموسـيقي عـن "التوجيهـات" النقديـة والفنيـة، انتظـارات المجتمـع وحتـى رهانـات السـوق الاقتصـادي نفسـه. لذلـك؛ سنشـهد زيـادة في الإنتـاج، ضعـف في الجـودة وغيـاب للقـدرة عـلى المنافسـة ضمـن السـياقات الإقليميـة قبـل الدوليـة.

إنَّ المنطقـة العربيـة تزخـر بأنمـاط موسـيقية محليـة كثـيرة ومتنوعـة تظهـر مسـاهمة مختلـف المجتمعـات القطريـة في صناعـة مسـتقبل الموسـيقى الشـعبية العربيـة. لقـد أسـهم انتقـال العواصـم والمركزيـات الفنيـة، مـن محـور لبنان-مـصر نحـو عواصـم دول الخليـج العـربي، في تسـليط الضـوء عـلى الموسـيقى الخليجيـة والفولكلـور الخليجـي بألـوان وأصـوات عربيـة تبـين بجـلاء غنـى وتعدديـة الثقافـة العربيـة والحاجـة إلى النظـر للمحتويـات الموسـيقية كجـزء مـن أي مـشروع تنمـوي محـلي. لكـن، سـيادة التعاطـي الاحتفـالي والـتراثي مـع سـيرورة هـذا الانتقـال، رغـم أهميتـه، مـا زال غـير كاف لمهننـة القطـاع بالشـكل المطلـوب. يفتـح الفلكلـور الموسـيقي المحـلي إمكانـات سـياحية لا بـأس بهـا لربـط الموسـيقى بالـرؤى السـياحية التنمويـة، لكنَّـه يقـدّم المحتويـات الفنيـة لـ"الآخـر" مـن منظـور غرائبـي يحـصر مدلولاتـه ومعانيـه في مقـولات "الـشرق السـاحر". لهـذا؛ يصبـح الإبـداع الفنـيّ نفسـه وسـيلةً أكـثر مـن كونـه غايـة في ذاتـه، وتظـل الممارسـة الموسـيقية رهينـة الاحتفـاء الانتقـائي بلحظـات تاريخيـة وهوياتيـة معينـة ومفتقـدة لمـشروع أو أفـق فنـي بعينـه. إضافـةً إلى ذلـك، غالبًـا مـا تنحـصر الاسـتفادة مـن الطابـع الـتراثي للإبـداع الفنـي بـين صفـوف فئـات وأنمـاط موسـيقية خاصـة، الأمـر الـذي يزيـد مـن هشاشـة باقـي الفاعلـين ويفتـح المجـال أمـام مدخـل

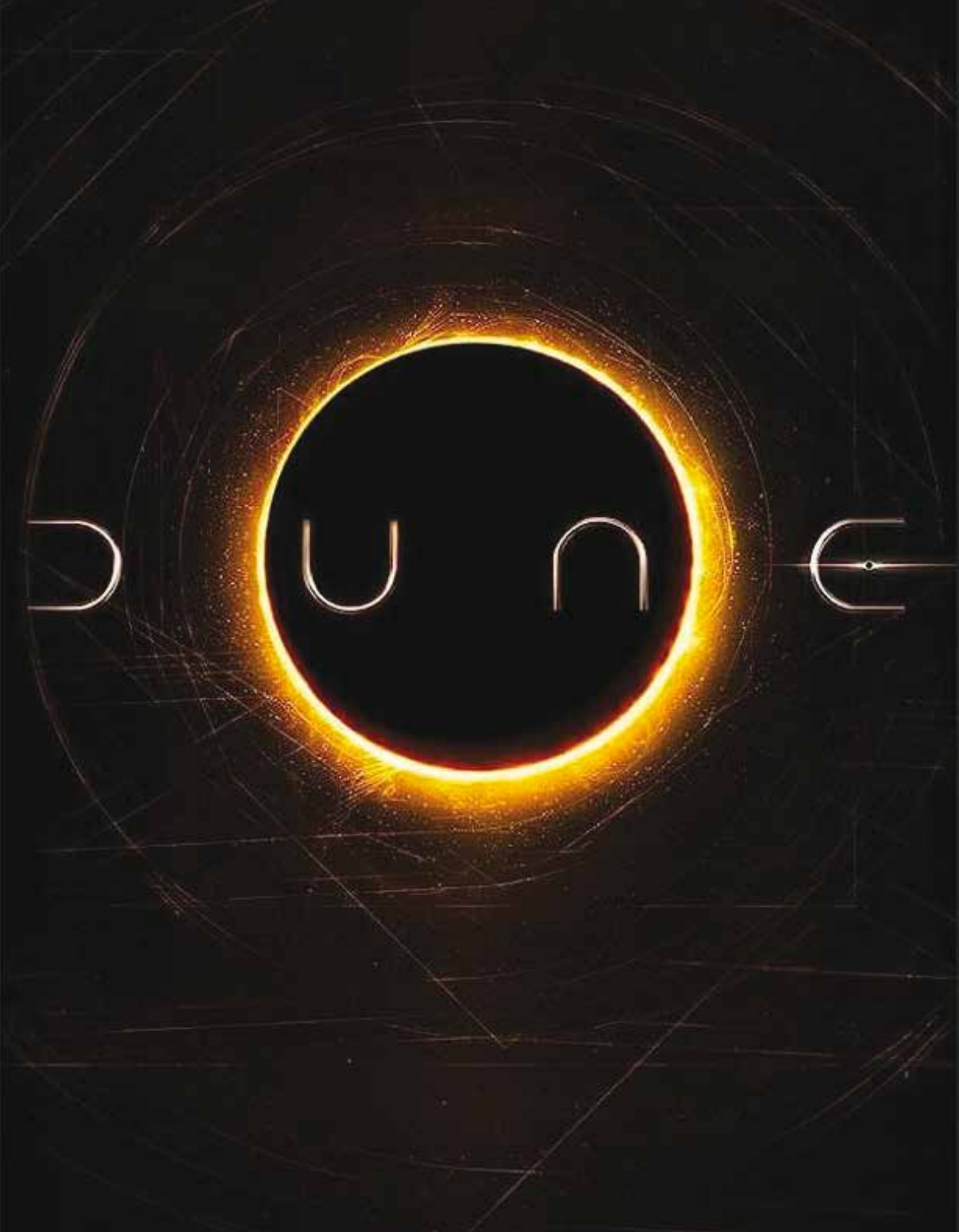
الإنتـاج الفـردي لقيـادة القطـاع. وعليـه، تفقـد الممارسـة الموسـيقية حرفيتهـا وتضيـع مسـار مهنتهـا لتسـقط في فـخِّ "لحظيـة الثقافـة الاسـتهلاكية".

لقـد أظهـرت صدمـة الجائحـة هشاشـة قطـاع الصناعـات الموسـيقية بالوطـن العـربي بوجـه عـام: عقـود عمـل هشّـة وفئويـة، اعتـماد شـبه كلي عـلى عـروض الأداء والإنتـاج الفـردي، ضعـف ثقافـة "الستريمنغ" خـارج دوائـر الموسـيقى الشـبابية، انتشـار اقتصـاد الريـع وارتهـان حيـاة ومـوت القطـاع بالدعـم الرسـمي، انتشـار القرصنـة، غيـاب الترابـط الفنـي والنقـدي بـين الجيـل السـابق والأجيـال الحاليـة، وغيرهـا. وعليـه، وبعـد فـرض الحجـر الصحـي، سـيدخل القطـاع، بمختلـف مكوناتـه، في عطالـة قصريـة مـا زالـت آثارهـا ممتـدة إلى اليـوم. ونظـرًا لانتشـار نمـط الإنتـاج الفـردي، هامشـية القطـاع، انحـصر الدعـم الرسـمي إبّـان الجائحـة بـين فئـات وأنمـاط موسـيقية بعينهـا. ومـن جديـد، أظهـر التعاطـي الـتراثي مـع المكـوّن الموسـيقي محدوديتـه. فبعـد توقـف الحركة السـياحيّة، لم يسـتطع الفـن الفلكلوريّ عمومًـا الرهـان عـلى العـصر الرقمـي لتحقيق عائـدات مادية تجعـل مـن مقولـة العيـش بالفـن قائمـة، بفعـل ضعـف ربـط القطـاع بهـذا البعـد. لقـد ولّى زمـان كانـت فيـه مـدن مثـل القاهـرة، بـيروت ودمشـق عواصـم للموسـيقى العربية والعالميـة (عـلى غـرار عـالم النـشر والتأليـف). أمَّـا اليـوم، فـما زال هنـاك سـوقٌ خصـبٌ يضـمُّ حـوالي نصـف مليـار نسـمة خـارج ترتيـب الأسـواق الموسـيقية الأكـثر تأثـيرًا عالميًّـا، وبعيـدًا عـن تصنيفـات "البيلبـورد" (Billboard)، مقارنـةً بـدول ناميـة أخـرى ككوريـا، المكسـيك والبرازيـل التـي أصبحـت تعتمـد عـلى عائـدات الصناعـات الموسـيقية كجـزء رئيـس مـن ديناميـة الاقتصاديـات الوطنيـة. لهـذا؛ تعـدُّ مهننـة القطـاع والاسـتفادة مـن تجـارب دول الجـوار أولى الخطـوات الأسـاس لبنـاء اقتصـاد رقمـي للموسـيقى العربيـة منفتـح عـلى الثـورة الصناعيـة الخامسـة.

قصـارى القـول؛ لا بـدَّ مـن الاعـتراف بأنَّ الموسـيقى الشـعبية والفولكلوريـة العربيـة، بمختلـف تلويناتهـا وأجناسـها، تملـك مـن المقوّمـات مـا يجعلهـا قـادرةً عـلى المنافسـة إقليميًّـا ودوليًّـا؛ ليـس فقـط كجـزء مـن الهُويـة العربيّـة وإنمـا كأسـاس لاقتصـاد المسـتقبل كذلـك. كان لانتقـال المركزيـات الفنيـة نحـو عواصـم دول الخليـج دور كبـير في ردِّ الاعتبـار للمكـوّن الفنـي ضمـن نسـق المشـاريع التنمويـة المحليـة، إلا أنَّ مسـار المهننـة يجـب أن يتجـاوز التعاطـي الـتراثيّ والفولكلـوريّ مـع الإنتاجـات الموسـيقيّة نحـو ربـط الممارسـة الفنيـة نفسـها بتحـوّلات العـصر الرقمـي والثـورة الصناعيـة الخامسـة. إنَّ مسـتقبلَ الموسـيقى رهـينٌ بمأسسـة القطـاع وجعلـه منفتحًـا عـلى مرتكـزات الاقتصـاد الرقمـي (السـتريمينغ، صناعـة النجوميّـة، المنصـات الرقميـة، وغيرها). لقـد أثبتـت تجـارب الـدول الهامشـية (بورتوريكـو) الناميـة (المكسـيك، البرازيـل، وغيرهـا) أنَّ الطريـق نحـو العالميّـة لا يتـم بالتماهـي مـع التنميطـات الفنيـة الكونيـة (البـوب الأنجلوساكسـوني، اللغـة الإنجليزيـة...) بقـدر مـا يرتهـن بتثمـين المكونـات والخصوصيـات الثقافيـة واللسـنية المحلية بأفـق عالمـي يصالـح بـين النقـديّ والاقتصـاديّ، يسـتثمر في النسـاء والشـباب وموسـيقى الهامـش ويسـتدمجهم ضمـن مختلـف الاسـتراتيجيات التنمويـة المحليـة. متـى اسـتطعنا النظـر إلى الموسـيقى خـارج إطـار سـلطة المـاضي أو ضغـط الترفيـه، حينئـذ سنسـتطيع حـلَّ معادلـة "التنميـة الموسـيقيّة" وردّ الاعتبـار للممارسـة الفنيـة كجـزء مـن سـيرورة بنـاء "الإنسـان".

المصادر والمراجع:

1. Global Music Report 2021 : State of the Industry, International Federation of The Phonographic Industry (IFPI), UK, 2021.
https://www.billboard.com


DUNE

ZENDAYA
OSCAR ISAAC
REBECCA FERGUSON
TIMOTHÉE CHALAMET
JOSH BROLIN
DUNE
DIRECTED BY
DENIS VILLENEUVE
DOLBY DIGITAL
1.10.2021
IMAX THEATRE
© 2020 LEGENDARY AND WARNER BROS. ENTERTAINMENT INC. ALL RIGHTS RESERVED

فيلم "دون/الكثيب"/2021: تكاملٌ سينمائيّ، وتمثيلٌ استحواذي مع نمطِ إخراجٍ غير مسبوق في تاريخ السينما

م. مهند النابلسي*

***تحفة الخيال العلميّ الجديدة/2021/ التي تتنافس لأول مرة على عشر جوائز أوسكار...**

***"الملكية للأفلام": التضاريس الأردنية الخلابة أسهمت في نجاح فيلم "دون"!**

***الكثيب: رواية عرضت لبعض حوارات وأحداث فيلم "دون" المحوريّة: سرد واقعي جديد سلس حي ومتتابع لاهث لحقيقة ما يجري على الشاشة، كما يحسُّ به ويعايشه المشاهد الشغوف.**

*الكثيب هي (رواية) خيال علمي، تتحدث عن المؤامرة في المستقبل البعيد للبشرية، حيث يقبل الدوق "ليتو أتريدس" الإشراف على كوكب الصحراء الخطير: (آراكيس)Arrakis، المعروف أيضًا باسم (دون) Dun، المصدر الوحيد لأهم مادة في الكون وهي "التوابل"، حيث يوجد عقار يطيل عمر الإنسان ويوفر طاقة خارقة لمستويات الحركة والتفكير، ويجعل السفر أسرع من الضوء ممكنًا. على الرغم من أنَّ "ليتو" يعرف أنَّ الفرصة هي فخٌّ معقدٌ نصبه له أعداؤه، فإنَّه يأخذ زعيمة منظمة "بيني جيسريت" ليدي جيسيكا، وابنه الصغير ووريثه "بول"، والمستشارين الأكثر ثقة ل"أراكيس". ليتحكم "ليتو" في عملية تعدين التوابل، والتي أصبحت محفوفة بالمخاطر بسبب وجود ديدان رملية عملاقة تعمل كحارسة. ثم تقود خيانة مريرة ل"بول" و"جيسيكا" إلى قبضة عشيرة "الفريمن"، وهم سكان "أراكيس" الأصليين الذين يعيشون في الصحراء العميقة.

"بول أتريدس"، شاب لامع وموهوب ولد ليتلقى مصيرًا عظيمًا يفوق إدراكه، لذا يجب أن يسافر إلى أخطر كوكب في الكون لضمان مستقبل عائلته وشعبه. بينما تنفجر القوى الحاقدة في صراع حول الإمداد الحصري للكوكب بأثمن مورد موجود، لن ينجو سوى أولئك الجسورين الذين يستطيعون التغلب على مخاوفهم: ربما استبدل الكاتب مفهوم وفرة "النفط والغاز" في الصحاري العربية بمفهوم وجود كوكب صحراوي غني بالتوابل؛ كقصة توابل الهند وآسيا وطريق الحرير، تحرسه ديدان هائلة تجوب باطن رماله، إنَّها بالحق فكرة فانتازية مذهلة...

تضع قيمة مزيج التوابل الخاصة هذه كوكب "آراكيس" Arrakis الصحراوي في قلب صراع ضار، ما يُسمّى حاليًّا بالصراع الجيوبوليتيكي على السلطة على غرار ملحمة Game of Thrones بين العائلات النبيلة المختلفة مثل "بيت آتريدس" House Atreides ومنافسيهم الألداء في "بيت الهاركونين"House Harkonnen. ولكن كما سيتعلم بولس الشاب القيادي الواعد، فإنَّ الصراع الأكثر قسوةً هو الصراع الذي تخوضه القبائل البدوية المعروفة باسم "الفريمن" التي تسكن "أراكيس". يكيف "الفريمن" مجتمعهم بأكمله لهدف وحيد، وهو البقاء

* كاتب وباحث وناقد سينمائي أردني

عـلى قيـد الحيـاة في الصحـراء القاتلـة، حيـث إذا لم تقتلـك الحـرارة، فربمـا سـتفعل ذلـك الديـدان الرمليـة العملاقـة. يمكـن التعـرف عـلى الفريمـين مـن خـلال "البـذلات" التـي يرتدونهـا (والتـي تحافـظ عـلى ميـاه الجسـم عـن طريـق إعـادة تدويـر كل جـزء مـن الرطوبـة الزائـدة) ومـن عيونهـم الزرقـاء النقيـة، وهـو تأثـير لاحـق للتعـرض المطـول للخليـط.

في تكييـف الكتـاب (الروايـة) الـذي كُتـب في سـتينيات القـرن الحـادي والعشريـن، أراد المخـرج فيلنـوف (صاحـب فيلمـي "آرايفـال وبليـد رانـر 2049 " وقـد سـبق وكتبـت عنهـما): التفكـير في الحقائـق التـي حدثـت فيـما يتعلـق بالاسـتغلال المفـرط لـلأرض وموارهـا "البيئية/التعدينيـة"، واعتـبر سـيناريو كتابـه "قصـة قادمـة، ولكنَّـه أيضًـا دعـوة للعمـل مـن أجـل الشـباب والبيئـة". وشـملت التغيـرات الأخـرى تغيـير بعـض أقـواس الشـخصيات النسـائية في الكتـاب. وفقًـا ل"ريبيـكا فيرغسـون"، التـي اختـيرت بـدور السـيدة جيسـيكا، "كان دينيـس محترمًـا وملتزمـا جـدًّا لعمـل فرانـك في الكتـاب، [ولكـن] تمـت ترقيـة جـودة الأداء بالنسـبة لكثـير مـن النسـاء إلى مسـتوى مهنـي جديـد. كان هنـاك بعـض التحـوّلات التـي قـام بهـا، وقـد صـوّرت بشـكل جميـل وواقعـي الآن. " مُنحـت السـيدة "جيسـيكا" دورًا موسّـعًا كجنـدي بالإضافـة إلى كونهـا جـزءًا مـن منظمـة "بينـي جسريـت" Bene Gesserit، والتـي وصفهـا الأسـتوديو بأنَّهـا" كاهنـة محاربـة"، مقارنـة بـتسمية قديمـة غـير محبـذة: "كراهبـة الفضـاء"... شـعر "فيلنـوف" أنَّ الكتـاب أعطاهـا إيّاهـا بحـق. كـما مُنحـت الدكتـورة "ليـت كاينـس"Liet Kynes ، عالمـة البيئـة في "كوكـب آراكيـس" Arrakis وقـد ذكـرت في الروايـة، دورًا جديـدًا موسـعًا كقائـدة للمسـاعدة في توسـيع تنـوع فريـق التمثيـل. فقـد أراد فيلنـوف أيضًـا نقـل البـارون "فلاديميرهاركونـين" مـن كونـه "كاريكاتيرًا/كارتونيـا" كـما قُـدّم في الروايـة إلى خصـم أكـثر تعقيـدًا كشـخصية واقعيـة متنفـذة.

ونسـمع الدكتـورة "كاتيـز"؛ عالمـة البيئـة السـمراء وهـي تـشرح وتوجّـه لهـم النصائـح لكيفيـة التعامـل مـع بـدلات الكوكـب العازلـة: إنَّهـا تـبرّد الجسـد وتعيـد تدويـر ميـاه التعريـق للتبريـد والـشرب، ومـا الجديـد في هـذا الطـرح المعروف؟...ويسـألونها إن كانـت مـن "الفريمـن"، ونشـاهد مناظـر خلابـة للكثبـان الرمليـة مـن الأعـلى كـما نسـتدل عـلى منظـر التوابـل الصحـراوي الآخـاذ.

نشـاهد رجـلًا ضخـمًا أصلـعَ يذكرنـا بسـحنة "برانـدو" الشـهيرة في "أبوكاليبـس نـاو"- فيلـم القيامـة الآن الشـهير عـن حـرب فيتنـام-1979- كـما يبـدو كرشـه منتفخًـا، وهـو يتوعـد سـامعيه بأنَّـه لـن يبقـي أحـدًا مـن هـؤلاء بـدو "التريديـس"، ويبـدو جالسًـا بهيبـة عـلى كنبـة طويلـة، ثـم نلاحـظ طولـه الفـارع غـير العـادي عندمـا يقـف منتصبًـا أخـيرًا.

وننتقـل لاجتـماعٍ محـوريٍّ يتحـدث عـن مسـتودعات التوابـل وضرورة مـلء كل صنـدوق خـلال 25 يومًـا فقـط، ثـم تهبـط طائـرات "هليوكوبـتر" بأجنحـة ناموسـية دوّارة، وشـخص يخبرنـا بأنَّـه عـاش مـع الفريمـن لأربعـة أسـابيع وعـرف أسرارهـم، وحديـث عـن توفـير مـالي بقيمـة 10 مليـار "سـولاري"- اسـم وحـدة العملـة المسـتخدمة حينهـا-، ونـداء: "اتركـوا الصحـراء للفريمـن، إنَّهـم يملكـون قـوة الصحـراء المخيفـة"، ونـرى في ختـام مشـاهد السـاعة الأولى القائـد "سـتيلغار" قادمًـا بردائـه الصحـراوي، وهـو يقـول لهـم: "أنتـم غربـاء تأتـون مـن أجـل التوابـل فقـط، ولا تقدمـون لنـا شـيئًا بالمقابـل". ويُطلـب منـه البقـاء ولكنَّـه يعتـذر باسـتياء لارتباطـه بموعـد آخـر مهـم..

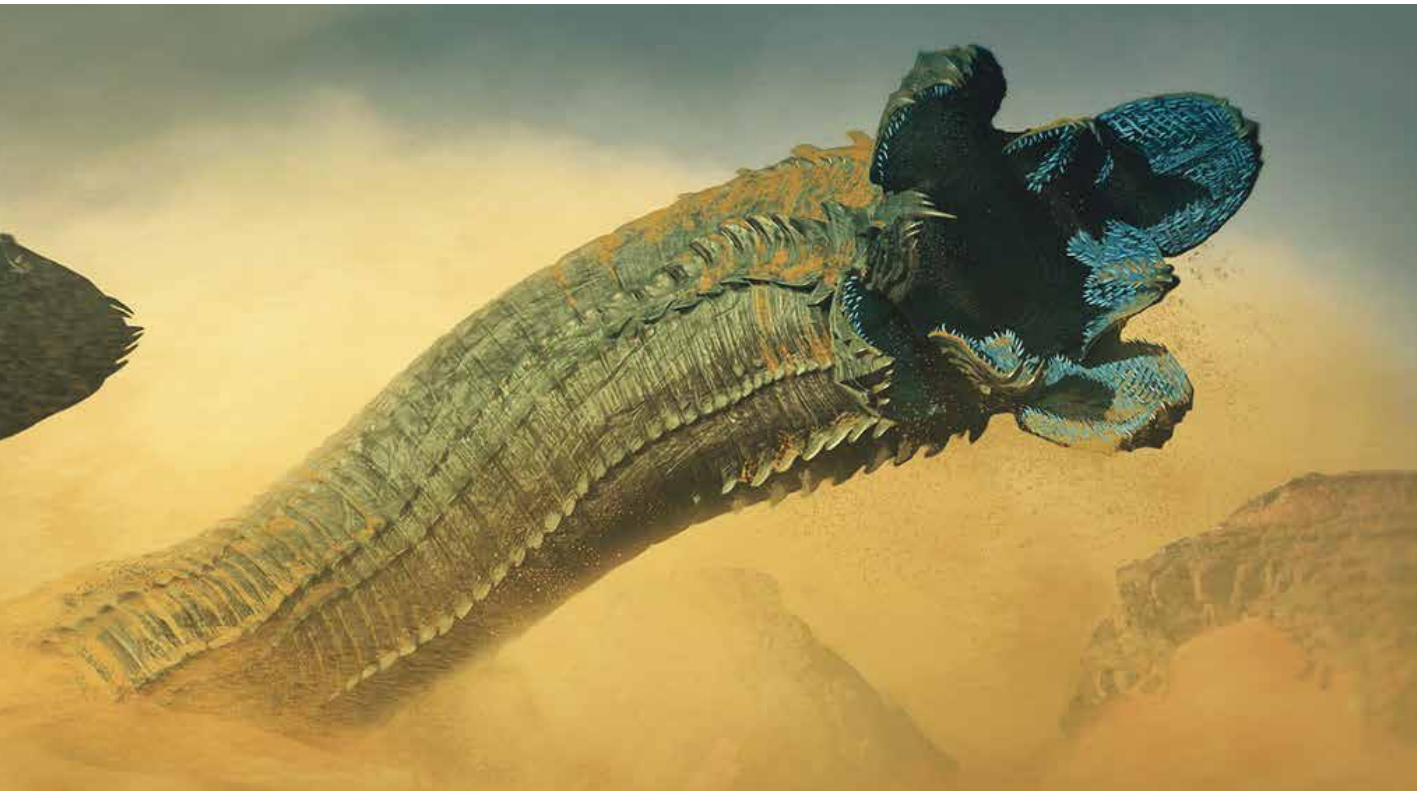
تصبـح "جيسـيكا" الأم الموقـرة لعشـيرة "الفريمـن" مـن خلال تنـاول مـاء الحيـاة، وهـو سـمٌّ قاتـلٌ تجعلـه غـير ضـار

باستخدام قدرات "بيني جيسريت" السحرية. ثم في حلم استبصاري، علم بولس بمؤامرة الإمبراطور لقتله. ويرى أيضًا أنَّهم يخشون أن يستهلك ماء الحياة. عندما تتوقف أحلام "بول" فجأة، يشرب ماء الحياة ويقضي رحلة عميقة في الصحراء. يكتسب قوى نفسيّة قوية وقدرة على التحكم في ديدان الرمل التي يدرك أنَّها مصدر التوابل. ثم حشد الإمبراطور المسيطر أسطول غزو ضخم فوق "أراكيس" للقضاء على "الفريمين" واستعادة السيطرة على الكوكب. وقام بقطع رأس "رابان"؛ "الجاسوس المتمرد" واستدعى البارون "هاركونين" لشرح سبب توقف التنقيب عن التوابل. لكن "بول" شنَّ هجومًا أخيرًا على "آل هاركونين" وجيوش الإمبراطور "سارداوكار" في "أراكين"، العاصمة. ومن خلال الركوب فوق الديدان الرملية والتلويح بالأسلحة الصوتية، يهزم محاربو"باول" Paul's Fremen بسهولة مع دعم جحافل الإمبراطور، ثم بجروح مميتة يخرج البارون هاركونين من المعركة. لكن بولس يواجه الإمبراطور المهزوم ويقاتل القائد الأسمر "فيد-الروثا" في مبارزة مصيرية حتى الموت. ثم بعد قتل "فيد" ودفنه في كفن أبيض مهيب مع طقوس جنائزية معبرة، أظهر بولس أخيرًا قواه المكتشفة حديثًا محقّقا "نبوءة الفريمن" من خلال التسبّب في سقوط المطر على "أراكيس": الكوكب الصحراوي الجاف!

أعتقد -ربما- أنَّ كاتب الرواية قد استند لخيالة الروائيّ الفانتازيّ الخصب وللمرويات الفروسية "القروسطية" والدينية الأسطوريّة، ولقصص الأفلام المختلفة في كتابة فحوى روايته اللافتة، وربما لم يلجأ لمراجع علميّة فضائيّة معتمدة لتبرير مكوّنات الأحداث باعتبارها ستجري في المستقبل البعيد، ولا ننسى أنَّه في زمن ظهور الرواية في العام 1965 لم يكن الانترنت متاحًا كما هو حاليًّا للبحث والتنقيب، لذا من الصعب في اعتقادي تصنيف الرواية والفيلم تباعًا كخيالٍ علميٍّ محتمل، وإنَّما هي مزيجٌ من الفانتازيا والفروسية ومعارك القرون الوسطى البطولية مع بعض المعطيات البيئية والأساطير الدينية مع الخيال العلمي المحدود، وقد خلط كل هذه المكوّنات بمهارة ليحقّق هذا النمط من الأدب الروائيّ الشيّق الحافل بالبعد الحضاري-الإنساني والنكهة الأسطورية، وهذا ما يجب الاعتراف به، وتجاوز تقديس الرواية وتبجيلها... وكذلك "تقييم" الفيلم الذي التزم بنصها حرفيًّا مع الحد الأدنى من التعديل...علمًا بأنَّهم يعملون حاليًّا على إنتاج الجزء الثاني المكمل لنصِّ الرواية وإخراجه!

• آخر نصف ساعة

يقول "ليو": "نحن على ارتفاع 5000 متر عن الأرض"، وهو يقود طائرة "الثوبتر" مقتحمًا الأفق، ويبدو وكأنَّها فقدت جناحًا، ثم يطلب من أمه: "عندما نهبط اركضي نحو الصخور"، ونرى مناظر خلابة فريدة لتضاريس "وادي رم" في جنوب الأردن...ثم يتابع: "يجب إيجاد الفريمن"، ويضعان كمامات لمواجهة أغبرة الرمال الخانقة، ثم يسيران بانزلاق فوق الرمال ويستريحان لبرهة، ونرى البدوية الخلاسية الجميلة ذات العينين الزرقاوين تعلق على مشهد فئر صحراوي صغير يسعى للنجاة وكأنَّه مؤشر لهم، ونرى سيفًا تراثيًّا ملقى على الرمال، ثم "سأريك طرق الصحراء"، يقول أحدهم ويشير لملجأ "الدايكن"، مما يؤكّد أنَّ "الفريمن" يعيشون هناك، ثم سنعبر الصحراء وسندخل منطقة الديدان الخطرة، لكن علينا السير بحذر على الرمال بأسلوب "الزكزاك"، الركض الاتجاهي يمينًا ويسارًا، لكي



نتجنب ملاحقة الدودة الرملية ونضمن الوصول بآمان، ونشاهد فجأة زوبعةً رمليّةً كاسحةً تلاحقهم، ونتمكن أخيرًا من مشاهدة دودة رملية هائلة ماصّة تلاحقهم... لكنَّه "الضارب" الذي أبعدها عنهم، فقائدهم شغّل ما يسمّى "الضارب" الذي يبدو وكأنَّه شيء "سحري" يبعدها، ثم يقال بأنَّ أحدهم قد استدعاها، فلسنا وحدنا هنا، ونسمع نصيحةً بعدم الركض واستهلاك مياه جسدهما المحدودة، وتساؤلاً غريبًا: "كيف يمكن أن يكون لسان الغيب هو الذي فعل ذلك؟"؛ تعبير عربي كغيره من المصطلحات التي استخدمها الكاتب خلال روايته بغموض وتكرار ورغبة في إقحام البعد الأسطوري الصحراوي على ثنايا أحداث روايته الغريبة، (فهناك مناظر خلابة لصحراء "أبو ظبي" كذلك)... ثم تقول البدوية إنَّه جهاز "الضارب" الذي أنقذ حياتكما! ولا نعرف كنه هذا الجهاز ولا شكله، ثم يطلبان باستعطاف: "ساعدونا للمغادرة إلى كوكب "كالادان"، ثم يتصارع "ليو" مع متحديه الأسمر المستنفر ب(شبريّة) مع كلٍّ منهما أمام جمعٍ متحمّس: "كدت تذبحني"!.. ويستل ليو مسدسًا صغيرًا للدفاع عن نفسه، ويتصاحب ذلك مع تعليق بلغة صحراوية... "أراك مهتاجًا لكنَّك تبدو كفتى صغير! فلماذا اخترت الحياة الصعبة؟"... ولا تراجع عن مواجهة "جاميس" المقاتل الجاهز، فيتصارعان معًا، ونعود ونرى سيفًا ملقيًّا على الرمال، ويبدأ النزال، ويقول القائد المراقب بأنَّه لا توجد رحمة قط، فالموت يحسم التحدي... ثم يقتل خصمه مجبرًا، فتقول الفتاة: "لا أصدق أنك لسان الغيب"، ونسمع اسم "كويستاز هايدراخ" وتعابير مثل: "يجب أن يموت أحدهما". ووصف لسكين كريس بأنَّه مصنوعٌ من معدن خاص، كما نسمع اسم "شاي هولود" يتردّد ولا نعرف مغزاه... وفي خلفية المشهد الذي صُوّر ببطء مقصود

ومـع نغـمات موسـيقى تصويريـة آخـاذة للموسـيقي العالمـي الشـهير "هانـز زيمـر"، ومـع صـوت أوبـرالي أنثـوي جماعـي حزيـن معـبر يحفـل بالنـواح البـدويّ، ويقـال لـه أخـيرًا: "لقـد أصبحـت واحـدًا منـا"؛ حسـب تعبـير القائـد الممثـل البـارع "خافـير بـاردم". ثـم نسـمع: "لم يـأتِ أحـد إلى هنـا مـن أجـل التوابـل فقـط، بـل لمصلحـة شـعبكم"، ثـم يسـيرون جميعًـا بهيبـة في الصحـراء بعـد أن حملـوا نعـش القتيـل المكفـن. ونشـاهد عـبر الغبـار دودة رمليـة تجتـاز الرمـال بصمـت وكأنَّهـا تتابعهـم عـن كثب..."إنَّهـا البدايـة فقـط" تقـول الفتـاة، فيبتسـم بهـدوء ثـم يقـول: إنَّهـا قـوة الصحـراء!.

وهكـذا ينتهـي الجـزء الأول وبانتظـار الجـزء الثـاني لتكملـة قصـة الروايـة التـي لا تسـتحق (مـن وجهـة نظـري الشـخصيّة) كلَّ هـذا الاحتفـاء والتبجيـل والضجيـج، خاصـةً مـع خلـط الـروائي للمكوّنـات والسـمات والصراعـات والتقنيـات، وكأنَّهـا بالفعـل خلطـة "توابـل"!

ملخص نقدي شامل

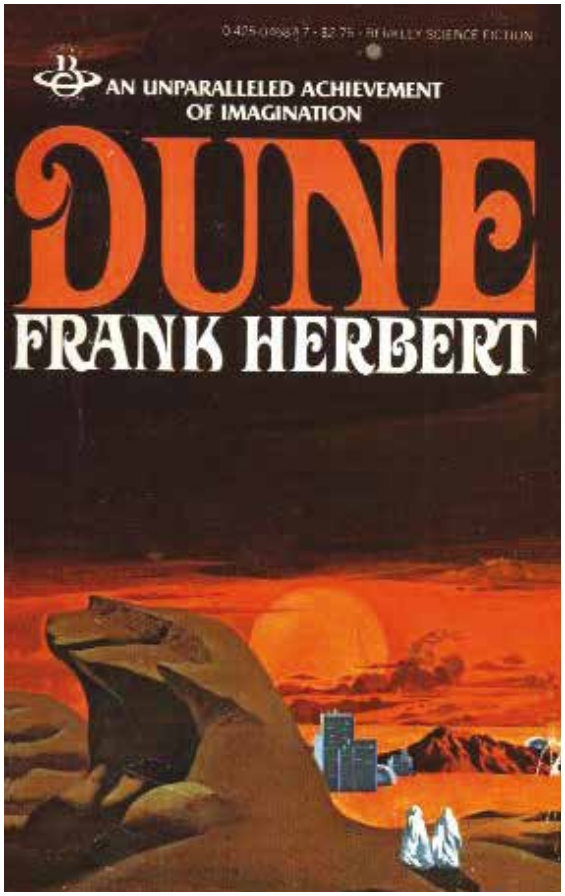
الفيلـمُ ليـس "لورنـس العـرب في الفضـاء"، لكنَّـه يقـترب كثـيرًا مـن ذلـك مشـهديًّا ومجازيًّـا، وأنـا أقـول ذلك كشـخصٍ دخـل في تيـهٍ وشـكٍّ ومقارنـة. لكنَّـه افتقـد لنـماذج "بيـتر أوتـول وعمـر الشريـف" وكذلـك لعبقريـة الإخـراج تحديـدًا! أنـا معجـبٌ بـأيِّ مخـرجٍ قـادرٍ عـلى خلـق عـالم قائـم بذاتـه بهـذا الحجـم المذهـل الأخـاذ، لكـن هـذه ملحمـة للعـين وليـس للقلـب، وهـي تفتقـد حقًّـا لرؤيـا المخـرج الإبداعيّـة الـذي التـزم بالنـصِّ الـروائي.

"الكثبـان الرمليّـة" هـي وليمـةٌ مطلقـة للعيـون والأذنـين، تصويـرٌ سـينمائيٌّ مذهـلٌ مصحـوبٌ بموسـيقى تصويريـة غامـرة تناسـب كلَّ مشـهدٍ مثـل القفـازات. بالنسـبة لأولئـك الذيـن حالفهـم الحـظ لقـراءة الروايـة، سـتتم مكافأتهـم. لقـد كنَّـا ننتظـر منـذ أكـثر مـن نصـف قـرن مـا أعتـبره أفضـل قصـة خيـال علمـي فانتـازيّ عـلى الإطـلاق. وبتنـا نـدرك الآن كيـف يلعـب التقـادم الزمنـي مـع أولئـك الذيـن لا يعرفـون القصـة بعمـق، مثـل أولئـك الذيـن قرأوهـا بشـغف وفضـول وأولهـم المخـرج "فيلينـوف" نفسـه.

الجهـاز والأزيـاء والتكنولوجيـا تتحقّـق بشـكل خيـالي مذهـل. عـلى الرغـم مـن تقـدم تقنيـة المؤثـرات الخاصـة بحيـث يمكـن تحقيـق ذلـك، فـإنَّ المخـرج "دينيـس فيلينـوف" Denis Villeneuve وفريقـه يسـتحقون التنويـه للرؤيـة الإبداعيـة في التكيـف مـن سرد الكتـاب إلى الشاشـة بأقـل قـدر مـن الخـدع السـينمائية المعروفـة. فعـلى سـبيل المثـال؛ لم أسـتطع أبـدًا تخيّـل "اوميثوبـترز" "-ornithop ters" - السـفن الطائـرة الأصغـر عـلى كوكـب Arrakis كـما ظهـرت في الشريـط بشـكل واقعـي ممكـن ومتوقـع.

هنا يتم تمثيلهم على أنَّهم أجنحة X تشبه اليعسوب، وهي ساحرةٌ بحق وممكنة التطبيق تقنيًّا. ثم هناك البذلات الفضائية الثابتة، و"الباحث عن الصياد" مفهومٌ غامضٌ ورد في نصِّ الرواية، وكل ممثل عليه أن يجلب لعبته معه، لكن "ريبيكا فيرغسون" بدور جيسيكا، و"تيموثي شالاميت" في دور بول، فقد كانا رائعين حقًّا، لكنَّني أشكُّ في ذلك! فهناك مشهد مبدع في الرواية حيث يخضع بول لاختبار Gom Jabbar، أعتقدُ -والله أعلم- أنَّ كاتب الرواية قد اقتبس هذا المفهوم من تعبير "قوم جبارين" " العربي -الإسلامي" القرآني تحديدًا"، وهو اختبار حياة أو موت. حيث يتطلب المشهد من كل من "جيسيكا وتيموثي" أن يعبّرا عن نفسيهما فقط من خلال تعابير وجههما وحركاتهما الجسدية، وكانا رائعين بتقمص هذا المشهد الذي أثبت مهارتهما التمثيلية المدهشة، (لكن هناك مبالغة مقصودة في تقدير عظمة هذا المشهد وكأنَّه غير مسبوق في تاريخ السينما من وجهة نظري الشخصية).

أخيرًا؛ وفي قناعتي الخاصة فأعتقدُ أنَّ المخرج نجح في اختيار معظم الشخصيات التي أدت أدوارها ببراعة كبيرة وتقمصت الشخصية تمامًا، إلا باختياره لدور "الدوق ليو"/بول "الأساسي" فلم يوفّق أبدًا، ولم يكن "تيموثي تشالاميت" مقنعًا، وبدا كطفل متحمس على أعتاب المراهقة... يلعب دورًا محوريًّا صعبًا للغاية... يفوق مظهره العام البريء "غير البطوليّ إطلاقًا" وإمكاناته التمثيلية المتواضعة بالمقارنة مع الآخرين المشاركين، وربما لا يتفق الكثيرون مع وجهة نظري هذه. علمًا أنَّ إعجاب المخرج وشغفه بممثلٍ ما، لا يكفي هنا؛ وخاصةً في عمل ملحميّ جدليّ عالميّ "باهظ التكاليف"... والجدير بالذكر أنَّ ناقدة سينمائيّة "يوتيوبية" غربية قد



استغربت كثيرًا من عدم مشاركة ممثل "شرق أوسطي" واحد في الطاقم التمثيلي، بالرغم من أنَّه صُوّر جزءٌ كبيرٌ منه في "وادي رم، جنوب الأردن، وصحراء (أبو ظبي)" الإماراتية، وبالرغم من أنَّ الشريط يتحدث عن أحداث تجري في كوكب صحراوي مقفر تسكنه عشائر بدوية، فقط لنتخيل "لورنس العرب" دون مشاركة الفنان العربي-المصري "عمر الشريف" كممثال معبر في دور "الشيخ علي" المحوريّ على سبيل المثال!

متحـفُ "بيـت الزبـير" في سلطنة عُمان: صـرحٌ من الزمن وتاريخٌ من الأصالة

غازي انعيم*

يُعـدُّ متحـف "بيـت الزبـير" الواقـع في العثمـة في شـارع السـيدية الثقـافي بمنطقـة ميناء مسـقط القديمـة، وبالقـرب مـن سـوقٍ شـعبيّ تـراثيّ، مـن أهـم مراكـز الثقافـة والفنـون والآداب في سـلطنة عُـمان، بفضـل مـا يحتويـه مـن قطـعٍ أثريّـةٍ ثمينـة ونـادرة، وهـذا المتحـف الـذي افتُتـح في عـام 1998 م. والممـول بالكامـل مـن قبـل مؤسسـيه، عائلـة " الزبـير " يُعـدُّ جـزءًا مهمًّـا مـن تاريـخ الحضـارة الإنسـانيّة.

وفي عـام 2005 أنشـأت العائلـة مؤسسـة "بيـت الزبـير" لتكـون الـذراع الثقـافيّ والاجتماعـيّ للمؤسسـة التجاريـة التـي تملكهـا الأسرة. بالإضافـة إلى مشروعـات أخـرى متعلقـة بالثقافـة والفنـون وخدمـة المجتمـع، ويُعـدُّ المتحـف أيضًـا أحـد الرمـوز المعماريـة الحضاريـة، حيـث حصـل في عـام 1999 م، عـلى جائـزة السـلطان قابـوس للتميّـز المعـماريّ، وكانـت تلـك المـرة الأولى التـي تُمنـح فيهـا هـذه الجائـزة..

ويحتـوي المتحـف عـلى مجموعـات خاصـة مـن التحـف العُمانيـة القديمـة التـي تعـود لعائلـة الزبـير، وهـي تكشـف عـن المـيراث التاريخـي للعائلـة، وتاريـخ عُـمان مـن المـاضي حتـى الوقـت الحـاضر.. ويضـمُّ مجمـع المتحـف أربعـة مبـان مسـتقلة، هـي:

ـــ بيـت البـاغ: (ويعنـي بيـت الحدائـق) وقـد افتتـح في عـام 1998 م، وهـو المبنـى الأسـاسي للمتحـف، وقـد أُنشـئ أصـلاً في عـام 1914 كبيـتٍ خـاصٍّ للعائلـة مـن قبـل الشـيخ الزبـير بـن عـلي، الـذي عمـل مـع ثلاثـة سـلاطين كوزيـر ومستشـار. وكان البيـت ملتقـى للنخبـة في المجتمـع. وقـد أُعيـد بنائـه ليناسـب دوره الجديـد كمتحـف، تتضمـن معروضاتـه معلومـات عـن السـلالة البوسـعيدية مـع صـور للسـلطان الراحـل قابـوس بـن سـعيد وعـدد مـن السـلاطين.

وتوجـد في المبنـى الرئيـس 6 صـالات عـرض، حيـث يشـتمل الطابـق الأرضي عـلى نمـاذج مـن الخناجـر العُمانيـة، والأزيـاء التقليديّـة النسـائية، والرجاليـة، والسـيوف، والخناجـر، والأسـلحة الناريـة التقليديـة، والمجوهـرات، والتحـف والأدوات المنزليـة القديمـة المختلفـة، المهبـاش، ومسـتلزمات العـرس العُـماني، صناديـق خشـبية مزخرفـة، وفخاريـات، والآلات الموسـيقية التقليديـة، والمخطوطـات والوثائـق التاريخيّـة التـي تعـود إلى القـرن السـادس عـشر، والبطاقـات البريديـة، وأغطيـة الـرأس، والعطـور، إضافـةً إلى مكتبـة مرجعيـة متخصّصـة بالبحـوث، ومجموعـة مـن الطوابـع للمرحـوم محمـد الجـمالي.

- بيـت الدلاليـل (نسـبة إلى حـارة الدلاليـل التـي يقـع فيهـا بيـت الزبـير) فقـد أُعيـد ترميمـه وتجديـده عـام 2008 م، ليجسّـد الفـنَّ الحقيقـيَّ للمعـمار التقليـديّ في عُـمان. ويمكِّـن هـذا المعلـم الـزوّار مـن الرجـوع إلى الـوراء والإحسـاس بالحيـاة التـي عاشـها بعـض العُمانيـين قبـل أكـثر مـن مئـة عـام. ويتكـوّن البيـتُ مـن مجلـس وغرفـة نـوم ومخـزن للتمـر.

- بيـت العـود: افتُتـح في عـام 2008 بمناسـبة مـرور 10 سـنوات عـلى افتتـاح المتحـف، وهـو يتكـوّن مـن ثلاثـة طوابـق، صُمّـم مـن وحـي بيـت الأسرة الأصـليّ في مسـقط

* **تشكيليّ وناقد أردني**

الـذي سـكنه الشـيخ عـلي بـن جمعـة (والـد الشـيخ الزبـير بـن عـلي)، وعائلتـه في القرنـين التاسـع عـشر وأوائـل القـرن العشريـن، الـذي هُـدم في أواخـر الأربعينيـات مـن القـرن المـاضي لتسـهيل مـرور السـيارات إلى القـصر. ويضـمُّ هـذا الجـزء مـن المتحـف قاعـة عـرض كبـيرة صُمّمـت لإقامـة الفعاليـات الثقافيـة والمعـارض الفنيـة.

ويضـمُّ الطابـقُ الأولُ قاعـاتِ عـرضٍ دائمـة تُعـرض فيهـا خرائـط أوروبيـة قديمـة لشـبه الجزيـرة العربيـة، ونمـاذج مـن الأثـاث الـذي كان مسـتخدمًا في مسـقط قديمـًا.

أمَّـا الطابـقُ الثـاني فيضـمُّ قاعـاتٍ تحـوي رسـومًا قديمـة لشـبه الجزيـرة العربيـة وشرق أفريقيـة، مـع صـورٍ قديمـة لمسـقط، وللعائلـة المالكـة وعائلـة الزبـير، بالإضافـة إلى مجموعـة مـن الكاميـرات القديمـة.

- بيـت النهضـة: افتُتـح في عـام 2011 م، وهـو يتكـوّن مـن أربعـة طوابـق، وأُطلـق عليـه هـذا الاسـم إجـلالاً للنهضـة المباركـة التـي قادهـا المرحـوم السـلطان قابـوس بـن سـعيد. ويهـدف هـذا المبنـى الـذي يحتـوي عـلى المجموعـة الفنيـة المتناميـة لمتحـف بيـت الزبـير إلى تطويـر الفنـون في سـلطنة عُـمان.

ويحتـوي الطابـق الأول مـن البيـت عـلى قاعـة متنوعـة الاسـتخدامات تتسـع لأكـثر مـن ثلاثمائـة وخمسـين مقعـدًا مجهّـزة تجهيـزًا كامـلاً بأحـدث التقنيـات والأجهـزة

السمعية والبصرية لإقامة مختلف أنواع الفنون الأدائية والاجتماعات.

ويعرض بيت النهضة بشكل دائم في قاعاته المتعددة لوحات لأكثر من ثلاثين فنانًا عُمانيًّا، بالإضافة إلى بعض الفنانين من خارج عُمان، كما يضمُّ أيضاً صورًا فوتوغرافية خلابة التقطها محمد الزبير من أماكن مختلفة من العالم تحت عنوان "عالمنا الجميل".

يمكن ترتيب عقد حفلات في جو عُماني تقليدي بالمتحف مع عروض موسيقيّة وفنية وغيرها من الفنون التقليديّة، لقد استضاف المتحف حفلاتٍ متعددةً منذ افتتاحه، بالإضافة إلى دورات تدريب، ومؤتمرات صحفية، واجتماعات، وورش عمل، وعروض أزياء، ومعارض تجارية، بالإضافة إلى حفلات لتدشين كتب ومنتجات، ومحاضرات، وحفلات للأطفال.

ـــــ جاليري سارة: افتُتح عام 2013 م، ليكون حاضنةً للفنِّ العُماني والعربي والعالمي، فضلاً عن استضافة ورش فنية وندوات لدعم المشهد الفني المتنامي في السلطنة، ويلعب الجاليري دورًا مهمًّا في إثراء المشهد الفنّي العُماني، وإتاحة الفرصة للفنانين العُمانيين الاحتكاك بالفنانين العالميين وتبادل الخبرات.

أمَّا حديقة المتحف فتشتمل على كوخ تقليديّ "عريش" مصنوع من جريد النخيل، يحتوي على فُرش ووسائد تقليديّة، ونموذجين لأسرة الأطفال، والعريش يستخدم كمطعم يقدم أشهى الوجبات التقليدية العُمانية.

وعلى الجانب القريب من العريش يوجد نموذج لقرية عُمانية مجسّمة، وتُظهر أنماطَ الحياة الزراعيّة الأولى كنظام الأفلاج في عُمان، وهو نظام تقليدي قديم لتوزيع المياه، حيث يشاهد الزائر تدفقات المياه الطبيعيّة والتي تمرُّ من بين الحصون والقلاع، ويمكن للمرء أن يشاهدَ كيف تُسقى الأرض عن طريق المياه عبر الأفلاج حيث تمرُّ عبر القنوات قادمة من الجبال والينابيع.

وهناك نموذجٌ لسوقٍ عُماني، ونماذج لقوارب قديمة، ومجسّم لدلة قهوة، كما تتميز الحديقة بوجود نباتات وزهور عُمانية نادرة، بالإضافة إلى شجر النخيل، والليمون، واللبان، وتزيّن المدخل تماثيل لحيوانات "المها" مزخرفة بالألوان من قبل الفنانين العُمانيين.

لقد لعب متحف الزبير دورًا فعالًا في تلاقح الثقافات والأفكار بين الشعوب من خلال ما وفّره من الفائدة والاستمتاع معًا، وهو أيضًا يُعدُّ فرصةً رائعةً للاطلاع على إبداعات وتاريخ سلطنة عُمان، كما أصبح هذا المتحف عامل جذبٍ سياحيٍّ مهم، يستقطب المهتمين والسياح على نحو لافت.

أخيرًا؛ وبعد قضاء وقت طويل في المتحف، ونحن نتجول في أقسامه الجميلة والرائعة تكون انتهت رحلتنا إلى واحد من أروع المراكز الثقافية التي توجد في مدينة مسقط.

فنُّ التبُوريدَة؛ رمزُ الهُويّة المغربيّة عبر التاريخ

محمد العساوي*

أدرجت منظمةُ اليونسكو في (15 ديسمبر 2021) الماضي "فن التْبُورِيدَة" (الفروسية المغربية التقليديّة) على قائمة التراث الثقافيّ غير المادي، والذي يُعدُّ كأحد أبرز الرموز الدالة عن الهُوية المغربيّة عبر التاريخ، وخلافًا للغالبية الساحقة من التقاليد والعادات التي قضت العولمة الثقافية عليها، فإنَّ هذا الفنَّ الأصيل ما يزال صامدًا ومنتشرًا بقوّة في جلِّ المناطق المغربيّة، ويتم توارثه من جيل إلى آخر، باعتباره تراثًا تاريخيًّا شَكَّلَ أداة للتسلية والفرجة ومظهرًا من مظاهر الافتخار؛ وهذا ما يؤكّد الحضور القوي للفرس في الحضارة المغربية.

يرجع تاريخ فن التبوريدة المغربيّة إلى القرن الخامس عشر الميلادي، وأصلُ تسميته مشتقة من "البَارُودْ" الذي يُراد به المادةُ المستعملة في طلقات النار، غير أنَّ أولى استعراضات التبوريدة كانت تستخدم الأقواسَ والنبال اللذين عوضتهما البنادق انطلاقًا من القرن السادس عشر الميلادي إلى غاية يومنا هذا، كما كانت التبوريدة عند نشأتها تشبه إلى حدٍّ ما الاستعراضات العسكريّة في وقتنا الحالي، والهدفُ منها بثُّ روح الحماس لحثِّ القبائل على مواجهة الاحتلالين البرتغالي والأسباني للمناطق المغربية ومقاومتهما آنذاك، وكانت أيضًا تعيد إحياء بعض الملاحم العسكرية من أجل تخليدها، خصوصًا تلك المرتبطة بالذاكرة الجماعية للقبيلة أو بالذاكرة الجماعية للوطن عامة.

وتتعدد المناسبات التي يحتفل بها المغاربة في وقتنا الراهن، والتي تتخللها عروض من فنِّ "التبوريدة" مثل حفلات الأعراس، والمواسم، والعقيقة، والختان..، وتمثّل هذه الوصلات الفنية المغرقة في الرمزية اختزالًا للطقوس الكرنفالية والفلكلورية لدى المغاربة التي ينسجم فيها اللباس مع الغناء والرقص والفروسية في سياق متناغم. إنَّ الحديث عن تقاليد فنِّ التبوريدة كنظمٍ مقنّنة تفرض على ممارسيها شروطًا معينة، وهي بمثابة تعاليم متأصلة ومتوارثة يرثها الأبناء عن الآباء ويتمرنون عليها منذ نعومة أظافرهم حتى يشتدّ عودهم ويصبحون فرسانًا مهرة، وأولى هذه الشروط متعلقةٌ بالفرس الذي يجب أن تتوفر فيه مجموعة من المواصفات حتى يتمكن من القيام والاستجابة لضوابط التبوريدة ومن ضمنها: صغر سنه لأنَّ عدم حمله للسرج من قبل يعني أنَّ عملية الترويض ستكون أسهل، كما يجب أن يكون حرًّا، والمقصود بذلك أن يكون عزيز النفس، ويملك الرفعة، ومن مواصفاته كذلك أن يتميّز بقامة طويلة، وعضلات مفتولة، وذيل طويل ينتهي بخصلة من الشعر الطويل التي تسمّى "السَّلْهَامْ"، ويجب أن يتمتع بوساعة الصدر وركبتين عريضتين، ورأس مرفوع، ويستحسن أن يكون لونه إمَّا أشقر أدهم، أو مذهب اللون، أو أسود.

* **كاتب وباحث مغربي**

أمَّا ثاني شروط فن التبوريدة فتخصُّ الفرسان المعروفين محليًّا ب "البَّارْدِيَة" الذين يتشكلون عادة ما بين (11 إلى 15 فردًا) مكوّنين مجموعة منسجمة تدعى "السَّرْبَة"، يتقدمها أو يتوسطها "العَلاَّمْ"، وينعت كذلك ب "المْقَدَّمْ"؛ وهو الفارسُ الذي توكل إليه مهمة التسيير والقيادة داخل السربة، ويشترط فيه الأقدمية في الممارسة وإتقان مهارات التبوريدة كاليقظة والانتباه والصوت الحسن والحرص على أداء كل الطقوس في شكلها اللائق، وإلى جانب العلام هناك "العَمَّارْ"، وهو الشخص الذي يتكلف بحشو بنادق الفرسان، التي تكون مرصّعةً بالفضة؛ ولهذا فهو يرافق السربة طيلة مدة أنشطتها السنوية.

ويتمثّل ثالث الشروط في سرج الفرس الذي يتم اختياره وفق قواعد محدّدة، إذ يجب أن يزيّن الفرس بأجمل طريقة ممكنة، حيث يستخدم اللبد الذي هو عبارة عن نسيج صوفي ناعم محليّ الصنع يتم وضعه على صهوة الفرس، بالإضافة إلى "الطْرَاشَحْ"، الذي هو عبارة عن ست سجاجيد من المَلْفِ تحمي صهوة الفرس من الاحتكاك ب "القَرْبُوسْ"، أمَّا هذا الأخير فهو العنصرُ الأكثر أهمية في السرج الذي يتم ربطه في مقدمة البطن بإحكام وبآخر من صدر الفرس.

ويشكّل لباس الفرسان الشرط الرابع في عملية التبوريدة، حيث يرتدي الفارس زيًّا تقليديًّا، يكون موحدًا بين أفراد المجموعة، ويتكون في الغالب من جلباب أبيض رقيق، وسروال عربي واسع، ثم بُرْنُسْ رقيق، ويضع عمامةً ترصّع رأسه، ويستعمل أيضًا حبالًا حريريّة حمراء تُدعى محليًّا "الحَرَّافْ"، ثم يحمل خنجرًا

وحقيبةً جلديّة تقليدية، أمَّا الحذاء فيكون مصنوعًا من الجلد يصل إلى ما دون الركبة، تربط فيه من جهة القدم مهاميز لنقر الخيل في حالة تقاعسها.

وأخيرًا يمثّل الميدان أو المضمار الذي ستجرى فيه عملية التبوريدة الشرط الخامس، حيث إنَّ نجاحَ هذا الفن رهينٌ بالفضاء الذي سيحتضنه، إذ يجب أن يتميّز بشساعته، وغالبًا ما يكون في البوادي، وعلى هوامش هذه الميادين تُنصب الخِيامُ لاحتضان المتفرجين، وكانت تُنسج من صوف الغنم والماعز محليّة الصنع من طرف نساء الأسر المالكة للخيول.

إنَّ الإخراج النهائي لعملية التبوريدة يمرُّ عبر لحظتين أساسيتين، تتجلّى الأولى في تقديم الفرسان تحيّة رسمية للجمهور الحاضر ولا يطلقون فيها البارود، أمَّا الثانية فهي الخرجة الرسمية التي لها قواعدها الصارمة، فكلُّ المجموعات المشاركة تصطفُ في بداية المضمار تنتظر دورها بعد أن تكون البنادق محشوّة بالبارود، فيتجه العَلاَّمْ إلى نقطة الانطلاق بشكل منفرد، ثم يلحق به أعضاء السربة الذين يصطفون في صفٍّ واحد مع احترام تراتبية الأقدمية، فالفرسان القدماء يصطفون إلى جانب العلام.

عندما يعطي العلام إشارته قائلاً "وَالحَافِظْ الله" يشرع الفرسان في ترقيص الخيول مظهرين مهارتهم في هذا المجال، وفي الوقت عينه يتحكّم العَلاَّمْ بزمام حركة الخيول سواء من ناحية التقدم أو التأخر، وبعد قطع مسافة معينة تبدأ عملية تحريك البنادق إلى الأمام، ثم إلى الخلف، وعندما يصرخ العلّام تركض الخيول بأسرع سرعة ممكنة مع المحافظة على توازنها، وخلال عملية قطع المسافة هذه يقومون بتحريك بنادقهم وفق إشارات صوتيّة من العَلاَّمْ، فتنقل من اليد اليمنى إلى الكتف الأيسر والعكس، ثم إلى الخلف وباتّجاه الأرض ببراعة فائقة.

ومع انطلاق إشارة العَلاَّمْ الصوتية الأخيرة يتم إطلاق النار في تناغم تام، وفي حال لاحظ أحد الفرسان أنَّه متأخرٌ عن الآخرين لا يقوم بإطلاق النار كي لا يشوش على التناغم المثالي هذا، وللإشارة ففنّ التبوريدة لا يقتصر على الرجال فقط، بل نجد حتى النساء يمارسن طقوس هذا الموروث المغربيّ الأصيل.

المصادر والمراجع:

1. ركوك علال، "أصالة الفروسية بالمغرب"، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد.10، صيف 2010م.
2. جودات محمد، "فنون الفروسية المغربية بين الاحتفالية والدلالات الرمزية"، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، العدد.50، صيف 2020م.
3. الحجري إبراهيم، "فن التبوريدة... تراث مغربي أصيل"، الموقع الإلكتروني للجزيرة، مقال منشور بتاريخ: الثلاثاء 27 يوليوز 2012م، اطلع عليه بتاريخ: 22 فبراير 2022م، متاح على الرابط التالي:
https://www.aljazeera.net/news/culturean-dart/2012/7/27/%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%A8%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%AA%D8%B1%D8%A7%D8%AB-%D9%85%D8%BA%D8%B1%D8%A8%D9%8A-%D8%A3%D8%B5%D9%8A%D9%84

* الصور: مأخوذة من الموقع الإلكتروني: www.pinterest.com

أماكن من الذاكرة: "مقام الشيخ ارشيد" في مدينة الرمثا؛ الأبعادُ الاجتماعيّة والثقافيّة والدينيّة والاقتصاديّة

نداء الخزعلي*

أصبح التاريخُ الشفهي ومع بداية السبعينيات من القرن الماضي علمًا قائمًا في مجالات العلوم الإنسانيّة والأدب، ولاقى رواجًا في الأواسط العملية المختلفة، وأُسّس له كحقلٍ معرفيٍّ أكاديميٍّ مستقلٍ في عدد من الجامعات الغربية، وتكمن أهميته لكونه أداةً مهمّةً في تسجيل الشهادات الحية حول قضايا مختلفة، وأحد طرق البحث التاريخيّ الذي يعزّز التعددية في تناول الخبر التاريخيّ، كما أنَّه يظهر جانباً مهمشاً في جوانب الحياة الاجتماعية والإنسانية.

لا يزال التأريخ الشفهي مصدرًا أساسيًّا للتأريخ في الأردن في معظم المدن والقرى، فهناك بعض المناطق تَعُد الرواية المتعلقة بتاريخها ميزة خاصة بها، وتأخذ حيزًا كبيرًا في ذاكرتها، وتحرص على تواترها من جيل إلى آخر، كونها الوسيلة الوحيدة لإعادة رسم الحياة والأحداث القديمة بتفاصيلها سواءً أكانت أحداثاً سياسيّة أو اجتماعيّة أو اقتصاديّة، أو حتى ثقافيّة.

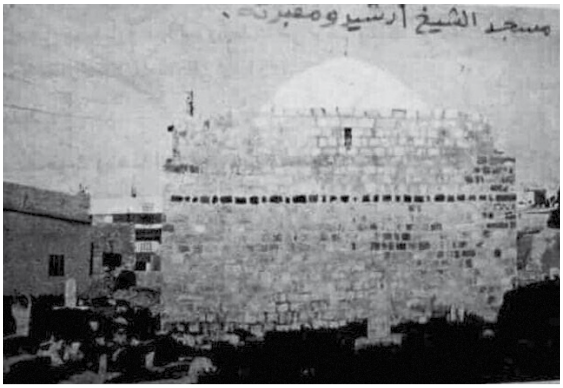
ما يزال مقامُ الشيخ ارشيد منذ ما يقارب ثلاثمائة سنة شاهدًا على الكثير من الذكريات والوقائع التي حدثت في مدينة الرمثا، وسطّرت تاريخًا مهمًّا لحياة المدينة من الناحية الاجتماعيّة والثقافيّة والدينيّة والاقتصاديّة حتى. "يعني هي (مدينة الرمثا) مركزها عنده، هي أول منطقة سُكنت بسببه وصارت المركز المدينة"؛ هكذا أجاب الحاج منصور الطلاق على سؤال: هل مقام

(صورة لمقام الشيخ ارشيد عام 1995)

الشيخ ارشيد سبب في نشأة وازدهار مدينة الرمثا قديما، بحيث أصبحت المنطقة التي يقع فيها المقام تعرف اليوم بوسط السوق الرمثا أو مركز المدينة؟. والشيخ ارشيد هو رشيد إبراهيم بن مصطفى بن إبراهيم بن مصطفى بن يوسف بن مصطفى بن بكر بن الشيخ عماد الدين بن علي المقرفص، من أوائل من استقروا وسكنوا في الرمثا، ولا يُعرف إلى الآن من أين هاجر إليها وفي أيّ سنة.

بُني مقام الشيخ رشيد أو ما يُعرف باللهجة المحلية "مقام الشيخ ارشيد"، سنة 1191هـ/ 1776م، على يد حسن النابلسي من فلسطين، على شكل غرفة واحدة مربعة من الحجر المشذّب الجيري وبعض البازلت

* كاتبة وباحثة أردنية



صورة لمقام الشيخ ارشيد عام 1980

الأسود والطين، يعلوها قبة سداسية، ويتوسط واجهتها الأمامية باب ينتهي بأقواس، وعلى واجهتها الشمالية والجنوبية نافذتان كبيرتان بعتبة داخلية كبيرة تنتهيان بأقواس مجزأة من الخارج، وبُني داخل الغرفة في منتصف الجدار المواجه للقبلة محراب متوسط الحجم. هذه العناصر البنائيّة أعطت للمقام مكانةً مميزةً وفريدةً في ذلك الوقت، فقد كان أهالي الرمثا حينها يسكنون في كهوف لا يتجاوز عددها 100 كهف، ويقال إنَّ ارشيد شارك في بناء المقام مع أهالي الرمثا والعمال من فلسطين.

نصُّ النقش:

نقش يوثق تاريخ بناء المقام، يوجد أعلى المدخل

بسم الله الرحمن الرحيم
بأمر من الله و...
عمر هذا المقام....
الشيخ رشيد (أبو موسى؟)
رشيد الزعبي 1191هـ (1776م)

حول بناء المقام وترحيب الأهالي بذلك، هنالك عددٌ من الروايات، منها رواية عن زيارة أحمد باشا الجزار (1722-1804) لمدينة الرمثا، ويؤكد بعض الأهالي أنَّ المقام بُني بأمر من الباشا أحمد الجزار بعد زيارته للرمثا والإقامة فيها ثلاثة أيام وإعفائهم من الضرائب والرسوم لمدة عام وذلك في سنة 1785م، من قبيل الشكر والعرفان لأهل الرمثا عامةً وللشيخ رشيد بن مصطفى الزعبي (ارشيد) بشكلٍ خاص الذي شاركه في حصار عكا، وأبدى من القوة والعزم ما لم يعهده الجزار قبلاً، فقد "كان يتنقل بين الجنود بسرعة وخفّة، وكان بعد انتهاء المعركة يختفي، والجزار طلب من أحد قياداته أن يراقبه ويتعرف عليه؛ فعرفوا وقتها أنَّه رجلٌ صالحٌ وهذه كرامة له"، وقيل "لما جاء الجزار على الرمثا سأل الشيخ ارشيد شو أعملك....شو بدك؟".

طلب الشيخ رشيد من أحمد باشا الجزار بناء بركة

مـاء لأهـالي مدينـة الرمثـا عُرِفَـت في ذلـك الوقـت "ببركـة المحـاسي"، لم يبـق منهـا أي شيء بسـبب إخـراج حجارتهـا وبيعهـا مـن قبـل أهـالي الرمثـا في إحـدى سـنوات القحـط، ومطحنـة هوائيـة لطحـن الحبـوب، كذلـك لم يبـق أي أثـر لهـا، وأخـيراً طلـب منـه بنـاء مسـجد لـه مـكان مغارتـه ليتعبـد فيـه، ويعلِّـم القـرآن والحديـث، وليكـون المـكان الـذي يجتمـع فيـه مـع شـيوخ المدينـة "للصلحـات وحـلّ المشـاكل وينـام فيـه الغريـب عـن المنطقـة وخصوصـاً أيـام الحـج، وكانـوا أحيانـاً يقولـوا إنَّـه بـدق العـدة وبنشـد فيـه". أمَّـا الروايـة الثانيـة فتتطـرق لسياسـة الدولـة العثمانيـة في التوسـع بالمنطقـة، وذلـك مـن خـلال تعزيـز الجانـب الروحـي والدينـي لأفرادهـا عـن طريـق بنـاء مقـام لممارسـة الطقـوس الدينيـة مـن قبـل أتبـاع الحركـة الصوفيّـة، وإثـارة الـصراع بـين البـدو والفلاحـين في منطقـة الرمثـا، وذلـك لإشـغال البـدو عـن الدولـة العثمانيّـة "كان البـدو يغـيرون عـلى القوافـل والأراضي الزراعيـة ويطلبـون خـاوات فأتعبـوا الدولـة العثمانيّـة"، "بعدمـا سـمع أحمـد باشـا الجـزار بوفاة الشـيخ ارشـيد، وأنَّ هنـاك مجموعـة مـن الدراويـش يقيمون حلقـات ذكـر في خلـوات، ويـرددون الموشـحات الدينيـة والأناشـيد الصوفيـة القادريـة، أمـر ببنـاء المـزار مـكان بيـت الشـيخ ارشـيد، وكان يُضـاء كلَّ اثنـين وخميـس بالفوانيـس، وتُقـام بـه حـضرات مـن قبـل الدراويـش"، "واللـه أحيانـاً يكـون المقـام فـاضي يـوم الاثنـين والخميـس بـس تسـمع فيـه أصـوات حـضرة طبـل ودف... سـبحان اللـه".

عاش الشـيخ ارشـيد 50 سـنة درويشًـا عُـرِفَ بورعـه وأخلاقه

مجموعة من أغلفة الكتب التي استخدمها الشيخ ارشيد، والشبرية الخاصة به

الحميدة، ويحمل مجموعة من الكرامات التي بسببها ذاع صيته في بلاد الشام عامةً، ومنطقة الرمثا وحوران خاصةً، "والله في ناس شافته بالعمرة وبنفس الوقت هاج جمل بالحارة بس اطلع عليه الشيخ ارشيد وحط ايديه عليه هدي"، "كان يعرف إذا حدا بدو يزوره قبل ما يصل عليه"، "كان ينتقل بسرعة بين الرمثا ودرعا أيام حصار عكا".

وقد زاره مجموعةٌ من الناس من داخل الرمثا وخارجها مثل فلسطين والعراق من أجل العلاج "بتفلة البركة" و"التكبيس"، أو الدعاء للحصول على شيء ما، أو درء الشر "فهو صاحب بركة وزلمة صالح وتقي"، أو من أجل تعليم القرآن والحديث "مرة جدتي قالتلي أنَّه أخذوا زلمة كان مريض عليه وأخذو من علقه، وثاني يوم طاب الزلمة صحي ولا كأنَّه في شي، طبعاً هاي بجوز صدفة ".

وعند وفاة الشيخ ارشيد "توفى لأنَّه أخوه كشف سر أنَّه درويش وظل يحكي أنه عنده كرامات" دفن في المقام، ثم دفن بعده بفترة وجيزة صديقه زبن شرعة، وتلاه أخوه الشيخ شريدة الزعبي وهو من وجهاء الرمثا حينها. ويضمُّ المسجد من الداخل حاليًّا تسعة قبور جميعها لعائلة الزعبي والمقربين من الشيخ ارشيد وكل قبر يحتوي على أربعة أو خمسة أموات، ويمتاز ضريح الشيخ ارشيد بأنَّه مغطّى بقماش لونه أخضر يأتي به الناس الذين يرغبون بأخذ البركة، أمَّا باقي القبور الموجودة في الغرفة فتغطّى بسجاد أسود مقصّب كُتِبَ عليه آيات من القرآن، إلا أنَّ أبناء منصور الطلاق وهم القائمون على المقام اليوم -بسبب ارتباطهم مع الشيخ ارشيد بالجد الثامن - يوزعون الأثواب القديمة على القبور الأخرى الموجودة داخل المقام، ويضعون الثوب الجديد على قبر الشيخ ارشيد عندما يصبح على القبر أكثر من خمسة أثواب، وخارج المقام يوجد عدد كبير من القبور وجميعها تنتمي إلى عائلة الزعبي.

كثيرًا ما ترتبط ذكريات السكان بالأماكن وتصبح جزءاً منها، لتغدوا مع مرور الوقت علامةً فارقةً في تاريخ المدينة لارتباطها العميق بالعادات والتقاليد الاجتماعيّة المحلية والطقوس الدينيّة، وعليه تصبح هذه العادات والطقوس موروثًا ثقافيًّا قيمًا لدى السكان يرتبط بالمكان الذي أصبح يشكل جزءًا من هوية المنطقة وسكانها، ويبنى عليه الكثير من القصص والروايات التي تتناقلها الأجيال.

ازدادت أهمية المكان لدى سكان مدينة الرمثا بعد وفاة الشيخ ارشيد بمئة سنة تقريبًا، وأخذوا يمارسون طقوس دينية وعادات اجتماعية مختلفة جميعها ارتبطت بالمقام، ومن هذه العادات طقس الزواج، إذ ارتبط بالحضور أمام الساحة الخارجية للشيخ ارشيد من أجل مباركة الزواج، أو المرور من أمامه "بالزفة" والتي كانت على الأقدام، وورد اسم الشيخ رشيد في كثير من أغاني الزواج منها أغنية "رحت أزور الشيخ ارشيد ناصب خيمته والهوا يذرب على كل الأطناب على مدلل يا قلب واسحن وهات، اخطية العزبان برقبة البنات"، وأغنية "يا زريف الطول وين رايح تروح جرحت قلبي وغمقت الجروح، قلت لها اسمك قالت عود التين، قلت لها ريقك يسقي المريضين، نروح الشيخ ارشيد تنحلف يمين ما يخش البيت غير أنا وانتِ".

ومن العادات التي ما تزال حاضرة في ذاكرة أهالي

الرمثا، وارتبطت بالمقام عادة (الزوّارة) وحدثتنا عنها الحاجة جملية بقولها: "كنا نزف الولد من منزله إلى مقام الشيخ ارشيد على فرس وهو يرتدي ثوب أبيض وعقال مقصب ومن خلفه الرجال والنسوان يغنون، ويوم نفوت عليه (مقام الشيخ ارشيد) نجيب طاقية ارشيد ونلبسها للولد ونأخذ من الثوب الأخضر اللي عليه كل واحد موجود يؤخذ شقفة ويحطها برقبته أو يشيلها بيده، ونحط على الولد الصغير كمان، يعني من أثره للشيخ ارشيد نزوروه، بعدين نروح على الدار زفة للولد ويكون على الفرس ومن وراه الزلم وبعدين النسوان والجيران ترش حلو والنسوان يزغرتوا".

وقبل (الزوّارة) وجدت عادة مرتبطة بها وهي (غز الرايات)، وعنها ذكرت لنا الحاجة وداد أنَّها تصاحب مجموعة من الأغاني، "أنا كنت أشوفهم بس ولا مرة رحت معهم على المقام، كنا نزين الحارة وخصوصًا الدار اللي عندهم ولد بدهم يطهروا، ونرش حلو ونغز رايات مكتوب عليها آيات أو عبارات مباركة على السطح ونغني غزينا الرايات يا ربي غزينا الرايات تمحي السيئات عن فلان" وفي أغنية " يا من يغز الريش تبارك الولد ويعيش".

وفي حديثنا عن الطقوس التي ارتبطت بالمكان كذلك والتي كان يمارسها أهالي الرمثا قديمًا (الغياث)، وهو طقس يمارس عند احتباس المطر لفترات طويلة، إذ يقوم أهالي المنطقة "بتجمعوا عند مقام الشيخ ارشيد بعدين بمشوا بين الحارات وقدامهم أطفال صغار شايلين رايات لونها أخضر نسبة إلى الشيخ ارشيد، والنسوان برشوا المي على الرايات، والأطفال والرجال طوال الطريق حتى يصلوا إلى الساحة الكبيرة ويدعون: يا رب الغيث يا ربي تسقي زريعنا الغربي".

ومن الطقوس الفرديّة التي ارتبطت بالمقام عادةً أخذ من التراب الموجود في المقام من قبل النساء والاحتفاظ به كنوع من أنواع التبريك، أو النذور داخل المقام "إذا زبط النذر بترجع المرأة بتحط الحنة على باب المقام والشبابيك"، "وبعد الخمسينات والستينات من القرن العشرين صاروا يوزعوا مساعدات يعني أي شي بيجي على المقام رز وسكر ذبيحة بتوزع ع المحتاجين".

رُمّم المقام سنة 1995 من قبل فواز الزعبي بعدما تعرض للتخريب والسرقة وكسر الشواهد، وهذا بطلب من شيوخ الرمثا بدلًا من بناء مضافة للمنطقة، إذ أُضيف للمقام سورٌ خارجي وساحة وباب كبير، وبعد ترميم المقام أصبح استخدامه قليلاً جدًا، وانحصر على الاستخدام بشكل فردي، وتستخدم ساحة المقام الخارجية اليوم كمقبرة عائلية لعائلة الزعبي.

يبقى للشيخ ارشيد ومقامه الفضل في جعل منطقة الرمثا منطقة حيوية ومزدهرة فخلال 1785م، هاجر إلى الرمثا واستقر فيها عدد من العائلات والعشائر من فلسطين والكفارات وبني عبيد ليصبح عدد سكان الرمثا 500 شخص، وذلك من أجل الضريبة التي رفعت عن المنطقة بسببه.

هي أماكن لا تموت بل تنبض بذكرى أصحابها، فلكلِّ جدار قديم رواية لا يعرف حقيقتها سوى أصحابها، ولكلِّ بيت بقايا متشبثة بجذور الأرض تحنُّ إلى ساكنيها، ولكلِّ حي قصص تؤصل تاريخه وحضارته وعاداته، وتروي كيف ارتبطت الأماكن بالأحداث والأهالي وأصبحت جزءاً من ذاكرتهم.

الذاكرةُ تستعيدُ "عين التيس"

صالح حمدوني*

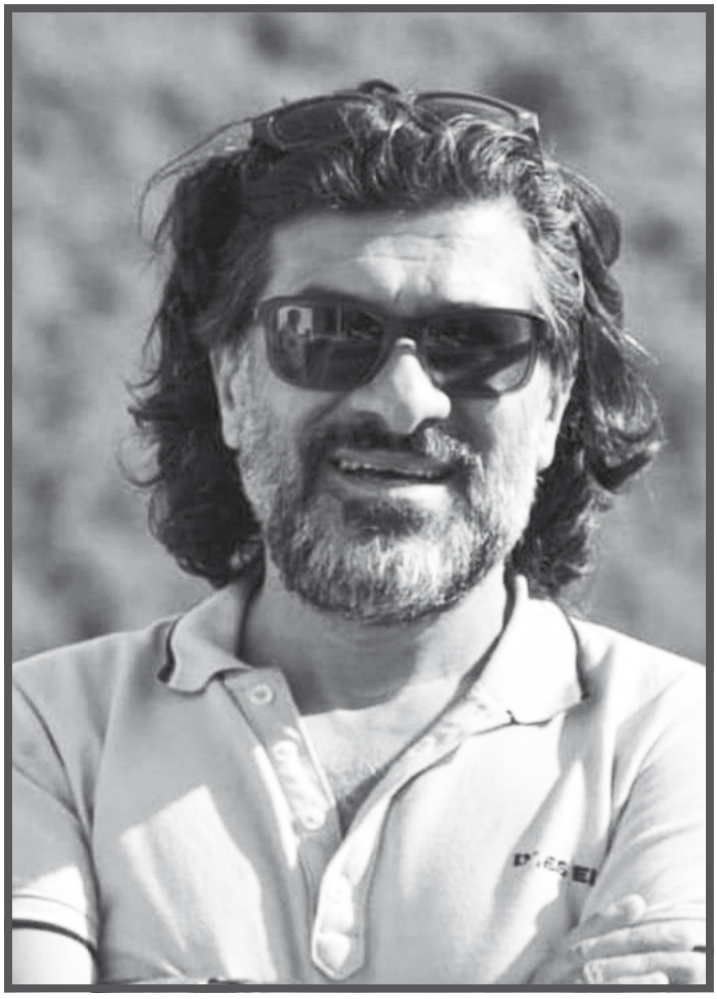
يصدف أن يهاجر أقاربي من قريتهم على سفح الكرمل إلى قرية في الجهة المقابلة على سفوح جبال عجلون، فيقيموا في قرية عين جنّا ويعملوا في تصنيع الفحم لمدة ستة شهور، فتنشأ بينهم وبين أهالي القرية علاقةُ صداقةٍ ومحبةٍ وجيرة استمرت طويلاً حتى توفي مجايلوهم.

في ذاكرتي كانت أوّل رحلة شاركت فيها إلى عجلون برفقة أقاربي، وبالسيارة الأولى والوحيدة لدى أحد الأقارب وكان قادماً بها من الكويت. بعد نزول المنحدر المتعرّج الذي يبدأ من مثلث اشتفينا، وقبل الوصول إلى عجلون، علّق قريبي "هاي عين التيس"، وأشار إلى جهة اليسار نزلنا جميعاً وشربنا من ماء النبع وملأنا أوعية الماء بعد أن أفرغناها من الماء الذي كان فيها .للآن ، كل مرة أذهب فيها إلى عجلون، وعند عين التيس بالذات ألتفت إليها. لماذا ألتفت؟
إنَّها الذاكرة .

الذاكرةُ استمرارُ استدعاء الوقائع والصور الذهنيّة التي كانت واقعاً يوماً ما. قوة نفسية تستجيب لمحفزّات عقلية لإعادة إنتاج حالة وعي سابقة. وفلسفيّاً الذاكرة هي حفظ الذات لنتائج تفاعلها مع العالم الخارجي. لكن السؤال الذي ما زال قيد الخلاف والدراسة؛ هو هل الذاكرة هي الوعي نفسه؟. الذاكرةُ فعلٌ جمعيّ، علاقةٌ بالمجتمع والمعايير السائدة الاجتماعية والثقافية والسياسية. الذاكرة إعادةُ إنتاج الماضي بمفاهيم الحاضر. هل "عين التيس" الرواية هي ذاكرة عقد ثمانينيات القرن الماضي بمفاهيم العشرية الثالثة من القرن الحادي والعشرين؟ هل يحاول الكاتب أن يعود إلى ماضٍ شهد فيه تحولات كبرى وأثار أسئلةً قد تكون شكّلت وعيه؟. انتشار التديّن ودعوات الجهاد في أفغانستان، هزيمة الثورة الفلسطينية في بيروت، الانفتاح الأول على الكتب في مرحلة أولى، ثم على العالم خارج القرية " إربد، جامعة اليرموك .. "، وانفتاح على عالم المرأة وجرأة المراهق على اقتحامه واقتحام عالم السياسة والنضال الطلابي في جامعة اليرموك أواسط الثمانينات، اقتحام عالم مختلف اجتماعيّاً وثقافيّاً في الجامعة الأردنية والتعرف على فئات اجتماعية لا تمتُّ لعالم القرية بصلة. وبزوغ أمل جديد مع انتفاضة ١٩٨٧ والتأرجح بين التيارات السياسية اليسارية والإسلامية والحكومية. وصولاً إلى تجلّي حالة وعي وفهم تدرك مخاطر المغامرات السياسية التي أوصلتنا إلى هزائم متتالية بداية من غزو الكويت وحصار العراق.

هذه الأسئلة / الإشكاليات / التجارب هي ما شكلت وعي سامي وصاغت ثقافته ومواقفه.
في روايته الأولى " عين التيس " للشاعر سمير القضاة يعرض تجربة الفتى سامي المليان ابن قرية عبين العجلونية، ولد سامي في عائلة بسيطة فلاحية، محافظة بلا غلوٍ ككل العائلات قبل أن تبدأ " تقديس

* كاتب وباحث أردني



الشيوخ أكثر من النصوص، والأحاديث والسِّيَر أكثر من القرآن ذاته، لتقاعسهم عن البحث عن الحقيقة، فبات الخطيب منزهاً ومندوباً من السماء على الأرض ومن عليها." (ص185).

تعلّم سامي في قريته على أيدي معلميه، ومارس حياته العادية ككل فتية القرية بين الدراسة واللعب في سهول وتلال القرية وما يحيطها، إلا أنَّه كان يحب القراءة ومجالسة جدّيه. ومثل كل مراهق تتفتح عيناه على ابنة القرية التي يختلس منها قبلة، ويزور جامعة اليرموك برفقة عمه الطالب فيها في ذروة العمل الطلابي، لينكشف أمامه عالم المرأة الواسع بعد علاقة مع طالبة يسارية من الجامعة، تحفّز عنده تنوّع القراءة والاقتراب من النضال الطلابي والسياسي العام. ثم يلتحق بالجامعة الأردنية ليدرس الهندسة فيها ويخوض تجربة إضافية سياسية واجتماعية وثقافية وعاطفية، يزداد الوعي وتتعمّق التجربة وتنفتح الآفاق الذهنية وتتكشّف تحوّلات البلاد على كل الأصعدة، مع تلاحق الأحداث السياسية في المنطقة.

تأكيداً على قدرة اللغة البسيطة العادية اليومية على قول كلام بليغ والتعبير عن تجربةٍ ثريّةٍ وبوعيٍّ لافت بعيداً عن اللغة المقعّرة والفذلكة التعبيرية. يستخدم

سمير القضاة لغة خطاب وتركيب لغوي بسيط للتعبير عن شخصية سامي وذكرياته، وهي اللغة التي تتوافق مع الفئة العمرية التي يمثّلها سامي في تجربته التي تمتدّ زمنياً – حسب الرواية – لعشر سنوات تقريباً. لذا تبدو الرواية وعبر تقسيمها إلى فصول قصيرة " غالبيتها العظمى بحدود أربع صفحات من القطع المتوسط " كمن يحكي قصة بعفوية وتلقائية وبساطة، لا يخفي في الوقت نفسه الجهد المبذول من الكاتب لمحاكاة الواقع في أصالة وصدق. وأعتقد أنَّه لو استخدم بعض التعابير باللهجة المحكية فإنَّه كان سيضيف للسرد عمقاً وواقعية أكبر، مثل تعليقات أم سامي أو جدّته ووالده، الذين أصرّ سمير القضاة على أن يكتب تعليقاتهم باللغة الفصحى، وتلك مسألة فيها خلاف ومفاضلة بين النقّاد ولاعتبارات عديدة.

تبدو الأمكنة في الرواية مثل خلفية، لم تحظَ بأية بطولة رغم تعدّدها وأُلفتها في النصوص التي حضرت فيها، حضور ضروري لتعميق السرد وتحديد مكانه. فقد ذُكرت إربد كثيراً في الرواية، لكنَّها حضور المدينة التي يزورها القرويّ لقضاء حاجاته، وأخذت مكانها في ذاكرة سامي كمكان استعرض فيه خطواته الأولى نحو الرجولة المبكرة، حضوراً أخذ طابع الوصف الأدبي بعيداً عن التفاصيل: " وقف بانتظار الباص، وسهول الحنطة تتمايل مع بداية العتمة كشَعر ليندا الخرّوبي، إربد يا حبيبة الحورانيين، أنت أكبر من مدينة وأقلّ من عاصمة. " ص174

بلغة تقريرية تثير الأسئلة أكثر مما تقدم معرفة، يقول الروائي كلمته في نهاية كثير من فصول الرواية، أسئلة نتجت عن تجربة ثقافية وتنامي حالة وعي. لذا سيكون من السهل القول إنَّ الروائيَّ كتب روايته كساردٍ عليم، يعرف مسبقاً مآلات شخصياته وتطوّرها النفسي والذهني، كما أنَّه كتب عن زمن ماضٍ بفهم ووعي الحاضر. " ليست العبودية هي فقط ما تصوّره الأفلام عن عهود الرقّ في أفريقيا، إنَّها موجودة هنا في كثير من البيوت، زوجات يمتهنّ أنفسهنّ وكرامتهنّ يوميّاً في أحضان رجال لا يحببنهم". ص260

عبر تجربة سامي يحاول الكاتب استعادة دور الجامعة كمَظْهَر سياسي وثقافي واجتماعي. سامي ابن القرية العجلونية يقيم مع ابن الضفة وابن الكرك الجنوبي في شقة واحدة، تتآلف أرواحهم وتختلف بحب واحترام، يتبادلون التجربة الاجتماعية والثقافية دون مزايدات أو مفاضلات. تنسجم التيارات السياسية وتختلف في حدود تحترم الاختلاف وتبتعد عن الشحن الإقليميّ، يمارس فيها الطلبة من كل الأطياف دورهم في القضايا التي تجمعهم. هذه الاستعادة الضرورية التي تؤكد على تراجع هذا الجانب الذي كانت الجامعات قادرة على ممارسته في زمن مضى بعد أن اشتغلت على إلغائه سياساتٌ عديدة.

يتنقل العمل مع تتابع الأحداث، يؤرخها بالحدث لا بأرقام السنوات، يتنقل بين الحكايات ويربطها جميعاً بخيط سامي، وفي الوقت نفسه حافظت على ذاتها كحكايات مستقلة، وربما هذا ما أعطى الرواية صفةَ السلاسة والإمتاع والخفّة.

الكونُ بين قصيدتين: قراءةٌ في قصيدة "الكونُ قصيدةٌ عمودية" لعبد المقصود عبد الكريم

طارق النعمان*

"في البَدْءِ كان الكَونُ قَصيدةً نَثْريةً
تَبتكرُ الحُبَّ وتَمرحُ فيه،
قَصيدةً تَتبدَّلُ كلَّ لحظةٍ لتَفرَّ من الرَّتَابةْ،
في البَدْءِ كانتِ القَصيدةُ طَقْسًا وحياة
وكانَ الكَونُ يَدورُ طِبْقًا لهوَاها."

(كانَ يُمكِنُ للشَّاعرِ، مثلًا، أن يَستَدعِي الشَّمْسَ بقصيدةٍ نثريةٍ ويَصْرفَها بقصيدةٍ نثريةٍ، يُمكنُه أن يزوِّجَ النهارَ من الليلِ ليُنْجِبَا أيَّامًا صَغيرةً وبَهيَّةً، أيَّامًا يَحتضِنُها دِفْءُ
الشَّمْسِ وترضعُ من أثداء القمرْ.
أيَّامًا لا تتشابهُ حدَّ الرتابةْ
وكُلَّما شاختْ تَرحلُ وتَأتي أيَّامٌ يافعةٌ
بقمرٍ جَديدٍ وشمسٍ جَديدةْ.

ولما تضخَّمَ غباءُ الإنسانِ، وشاخَ وِجْدانُه، قلَّم أَطرافَ الكَونِ وقيَّد قلبَه بكوكبةٍ من القواعدِ المنتظِمةِ ليُصبحَ الكَونُ رتيبًا مثل قصيدةٍ عموديةٍ.)
"وربما قبلَ أنْ يختنقَ الكونُ
ويلفظَ آخرَ أنفاسِه في تفعيلةٍ أو قافيةٍ
يكتشف الإنسانُ خطيئتَه
ليصبحَ الكونُ مرةً أخرى،
قصيدةً نثريةً
تبتكرُ الحبَّ وتمرحُ فيه."

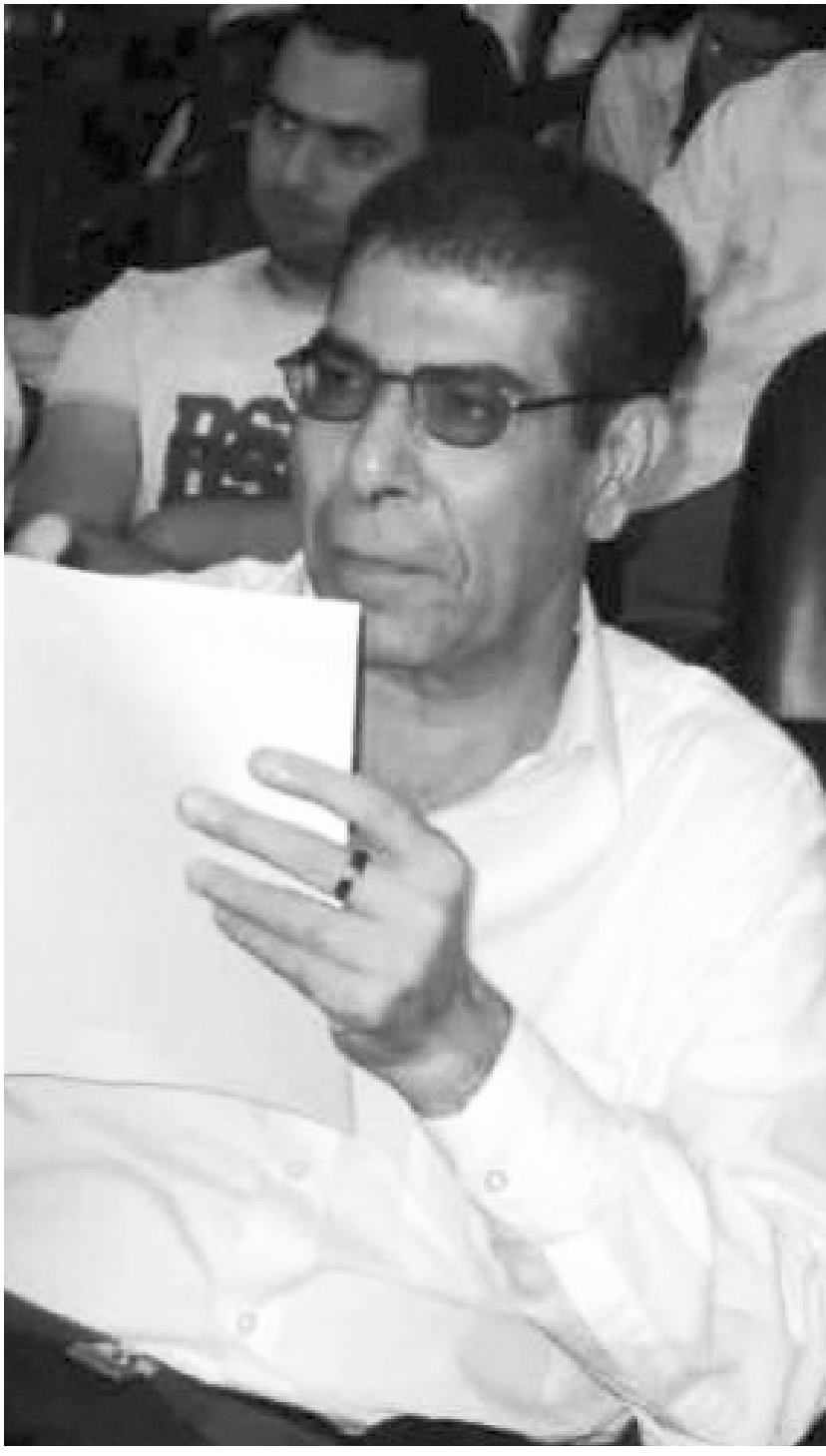
انطلاقًا من عنوان هذه القصيدة نتوهم، للوهلة الأولى، أنَّنا إزاء إدراك شعري مباشر للكون، الكون بوصفه شعرًا، أو الكون بوصفه قصيدة على نحو ما يُحِيلنا عليه طرفا الجملة الاسمية الأساسية الحاضرة في عنوان القصيدة "الكون قصيدة عمودية"؛ لكن ما أن نُكْمِل قراءة العنوان ونصل إلى وصف الخبر أو وصف القصيدة، وأنَّها "قصيدة عمودية"، على نحو ما تُنْبِئُنا عتبة القصيدة الأولى الماثلة في العنوان، حتى يراودنا نوعٌ من الشك تجاه شعريّة هذا الكون، وكأنَّ العنوانَ ينقض نفسه بنفسه، أو ينفي الشعرية عن هذا الكون عبر وصف العمودية هذا. إذ ما نلبث ننتقل إلى السطر الأول من القصيدة، حتى يتكشَّف لنا أنَّ شعرية الكون التي توهَّمْناها في العنوان ليست هي شعرية الكون التي نواجهها في السطر الأول من القصيدة، مثلما ندرك أيضًا أنَّنا إزاء كونين مختلفين، بل ضدين، كون العنوان الذي يشير إلى الحاضر ويحيل عليه، وعلى شعريته العمودية، وكون البدايات الذي انطلق من شعرية أخرى مغايرة هي شعرية قصيدة النثر. هكذا تُؤسِّس القصيدة تعارضاتها من البداية، ابتداءً من العنوان والسطر الأول من القصيدة، لنجدنا في حضرة قصيدتين على النقيض تمامًا من بعضهما البعض؛ وبالتبعية في حضرة كونين متباينين تمامًا نتاج تباين هاتين القصيدتين. مثلما نجدنا أيضًا في حضرة زمنين نقيضين، زمن القصيدة العمودية

* كاتب وباحث مصري

الحـاضر، وزمـن البدايـات الماثـل في زمـن قصيـدة النـثر. وعـبر هـذا التعـارض تخلـق القصيـدة، التـي ليسـت سـوى قصيـدة نـثر، أسـطورتها الخاصـة التـي هـي في الواقـع أسـطورة قصيـدة النـثر، كأسـطورة جديدة تُضاف إلى أساطير البدايـات وأوائـل الخلـق، وتُماهِـي هكـذا بين كـون البدايات وقصيـدة النـثر، لتصبـح قصيـدة النـثر، وفـق أسـطر ورؤى هـذه القصيـدة، طاقـةَ خلـقٍ سـحريّة قـادرة عـلى اللعـب بمفـردات الكـون المختلفـة عـبر طقـوس مختلفـة ومتنوعـة مـن طقـوس اللعـب والحـب، وكأنَّ تلـك القصيـدة رُقْيَـاتٌ أو تعاويـذُ سـحريةٌ قـادرة عـلى كـسر الرَّتابـة والملـل، مـن خـلال تبديـل وتحويـل الكائنـات، لنصبـح في حـضرة قصيـدة النـثر وكأنَّنـا في عـالم أوفيـدي بـكل معنـى الكلمـة، عـالم لا يكـف عـن الخلـق والإبـداع والتحويـل والتبديـل، عـالم لا يكـف عـن التحـول مـن صـورة إلى صـورة، ومـن ماهيـة إلى أخـرى، وكأنَّ قصيـدة النـثر هـي في جوهرهـا فعـل التكويـن والكينونـة، وكأنَّهـا الفعـل "كُـن" في سـفر التكويـن الـذي تتوالـد مـن رحمـه أو مـن نونـه الأشـياء والأحيـاء جميعًـا، حيـث القصيـدة ليسـت مجـرد مجموعـة كلـمات تحيـل عـلى مجموعـة مـن الـدلالات، وإنَّمـا طقـسٌ مـن طقـوس الحيـاة وشـعيرة مـن شـعائر الخلـق، طقـس يفـرض أهـواءه عـلى الوجـود فيصـوغ الوجـود عـلى هـواه؛ وكأنَّنـا نتنـاص بصـورة مـا مـع مُفتتـح إنجيـل يوحنـا: "في البـدء كان الكلمـة. ... كل شيء بـه كان وبغـيره لم يكـن شيء مـما كان. فيـه كانـت الحيـاة والحيـاة كانـت نـور النـاس" (يوحنـا، الإصحـاح الأول، 4-1) ولكـن مـع اسـتبدال قصيـدة النـثر بالكلمـة؛ إذ كان يمكـن للشـاعر أن يجلـب الشـمس بقصيدة نثريـة ويصرفهـا أيضًـا بقصيـدة نثريـة أخـرى، يمكنـه أن يُزوِّج النهـار مـن الليـل فينجبـا أيامًـا صغـيرة بهيـة، وكأنَّ اليـوم ذاتـه في حـضرة قصيـدة النـثر كان لـه حضـور آخـر مغايـر ومختلـف عـن ذاك الحضـور الـذي صـار لـه مـع القصيـدة الأخـرى الدخيلـة عـلى فضـاء الشـعر، تلـك القصيـدة التـي فرضـت إيقاعاتهـا الرتيبـة المنتظمـة عـلى شـعريّة الكـون، وكأنَّ إيقـاع الزمـن نفسـه وسـطحه قـد اختلفـا مـا بـين القصيدتـين، مـن الصغـر والبهـاء إلى نقائـض الصغـر والبهـاء، أو إلى الاسـتطالة والدمامـة، بينـما في حـضرة قصيـدة النـثر تحتضـن الأيـامُ دفءَ الشـمس، وترضـع مـن أثـداء القمـر، وكأنَّ الأيـام ابنـة هـذا اللقـاء الحميـم بـين إلـه هـو الشـمس وإلهـة هـي القمـر، والزمـن يولـد وينسـاب مـن ثنايـا هـذا اللقـاء النـوراني الفريـد، المُفعـم بالحـب، والتجـدد، زمـن لا يعـرف الرتابـة ولا يحكمـه مبـدأ التكـرار أو العـود الأبـدي، زمـن متفـرد، يُنـوِّع إيقاعاتـه وفـق حـرارة الحـب، زمـن آخـر لا يكـرّر نفسـه، زمـن آخـر يبتكـر أيامـه وإيقاعاتـه الخاصـة، كلـما شـاخت أيامـه ارتحلـت وحلَّـت محلهـا أيـام يافعـة فتيـة، أقمارهـا جديـدة، مُتْرَعَـةٌ بالحليـب وبالحـب، وشموسـها أيضًـا جديـدة وعفيـة.

هكـذا هـو الكـون في صحبـة قصيـدة النـثر، كـون مـن التجـدد واللعـب والبهـاء، كـون مـن التبـدل والتحـول والصـيرورة، كـون لا يكـف عـن التجـدد والخصوبـة، والتوالد والعطـاء، كـون لا يعيـد نفسـه، بـل كـون لا تكـف كائناتـه عـن الحـب والتـزاوج عـلى نحـو مـا يتجـلّى في اسـتعارات النـص الضمنيـة والصريحـة، كـون لا تعـرف مفرداتـه التشـابه أو التكـرار؛ ومـن ثـم لا يعـرف الرتابـة ولا ينتابـه الملـل، كـون تـدور مفرداتـه طبقًـا لاعتبـارات وإيقاعـات أهـواء قصائـده النثريـة.

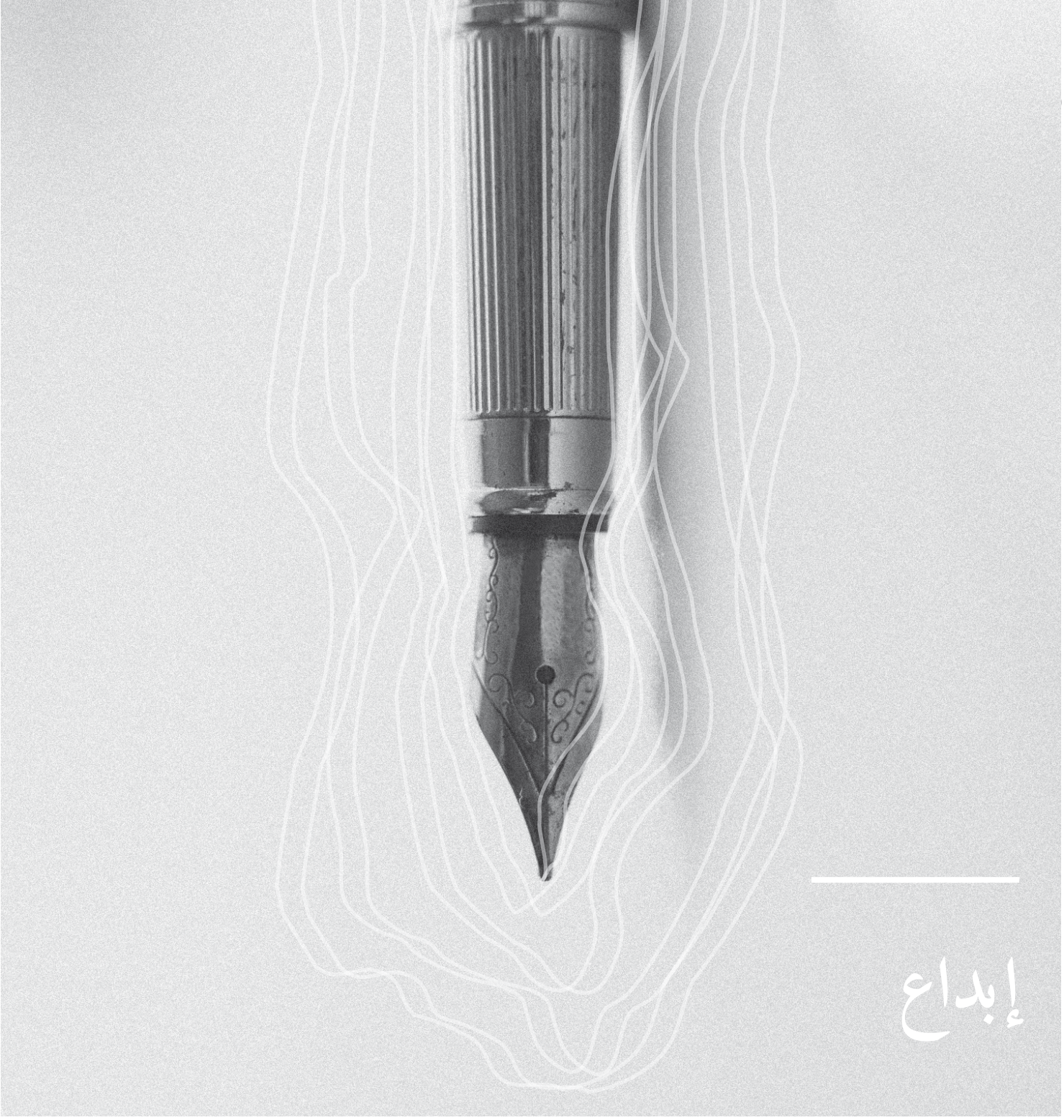
إلا أنَّ ثمـة مـا يبـدو أنَّـه قـد اعـترض وشـوَّش تلـك الإيقاعـات الحـرة الطليقـة، وذلـك التفـرد الفريـد لمفـردات



الكـون، واختزلهـا في إيقاعـات ثابتـة متكـررة لا تحيـد عنهـا، إنَّهـا مفـردة واحـدة، وهـي الغبـاء، ذلـك الغبـاء الإنسـاني القـادر دومًـا عـلى إفسـاد الجـمال، والمسـتأنس دومًـا بالتكـرار. وهكـذا يتراكـم ويتضخـم هـذا الغبـاء الـذي تتجـاور معـه أيضًـا شـيخوخة الوجـدان، فهـل الغبـاء هـو الـذي يُفـضِي إلى شـيخوخة الوجـدان أم أنَّ شـيخوخة الوجـدان هـي التـي تُولِّـد الغبـاء؛ ومن ثـم ينتاب الكـون مـا ينتابـه مـن خلـل وقبـح ودمامـة، ومـن تحـوّل في إيقاعاتـه مـن الانطـلاق والتدفـق والحريـة إلى الرتابـة والتصلـب والجمـود؟ أم أنَّ الغبـاء وشـيخوخة الوجـدان كليهـما وليـد فاعـل آخـر، هـو تراجـع طقـوس الحـب وغيابهـا؟ هكـذا تحمـل القصيـدة في ثناياهـا أسـئلتها وإجابـات هـذه الأسـئلة؛ فالغبـاء الإنسـاني وشـيخوخة الوجـدان كلاهـما عـلى متصـل ببعضهـما البعـض، إلا أنَّهـما معًـا مُكوِّنـان مـن مُكوِّنـات معادلـة غيـاب الحـب واسـتبدال طقـوس أخـرى نقيضـة بطقـوس الحـب. إنَّ هـذا التحـوّل ينقـل الكـون مـن آفـاق الحريـة والتحـرر والسـيولة إلى تكلّـسٍ وتصلّـبٍ وانغـلاق القواعـد الصارمـة التـي يبـدو مَثَلُهـا ونموذجُهـا الأعـلى مـن منظـور قصيـدة النـثر هـو القصيـدة العموديـة، قصيـدة الصرامـة الإيقاعيـة والتكـرار الرتيـب التـي تخلـق، بدورهـا، وعـلى العكـس مِـمَّا خلقـتْ قصيـدة النـثر، كونًـا آخـر رتيبًـا عـلى غرارهـا، رتيبًـا إلى حـد يُشـارِف الاختنـاق.

إلا أنَّ هـذه المُشَـارَفةَ ذاتَهـا قـد تكمـن فيهـا وتتوالـد منهـا نهايـة هـذا الكـون، كـون القصيـدة

العموديـة، وولادة قصيـدة أخـرى، هـي قصيـدة النـثر التـي تبـدو وكأنَّهـا العنقـاء التـي تولـد مـرة أخـرى، بعـد أن حرقهـا الغبـاء الإنسـاني، مـن رمادهـا. قـد تولـد مـن جديـد والكـون عـلى حافـة النهايـة أو التداعـي والسـقوط، وفي تلـك اللحظـة الفارقـة بـين إمـكان الوجـود والعـدم، وقبـل أن يلفـظ هـذا الكـون الرتيـب الكئيـب آخـر أنفاسـه في تفعيلـة أو قافيـة، وكأنَّ التفعيلـة أو القافيـة وفـق الاسـتعارة الضمنيـة لا تعـدو أن تكـون فضـاءً مغلقًـا لا يتجـدّد فيـه الهـواء، في تلـك اللحظـة تحديـدًا ربمـا يكتشـف الإنسـان خطيئتـه الماثلـة، وفـق منظـور القصيـدة، ليـس فقـط في القصيـدة العموديـة الأحاديـة القافيـة وإنَّمـا أيضًـا في قصيدة التفعيلـة، قبـل هـذه اللحظـة أو في تلـك اللحظـة الأخـيرة، قـد يُكفِّـر الإنسـان عـن خطيئتـه، عـن غبائـه الأصيـل، ويُحـوِّل الكـون مـرةً أخـرى إلى قصيـدة نـثر تُبْـدِع الحـب وتبتكـره للإنسـان وللكـون مـن جديـد بعـد أن تَغَـرَّب عنـه، واغـترب في إيقاعـات الرتابـة والجمـود والملـل، ربمـا أمكنـه في تلـك اللحظـة، وفي تلـك اللحظـة فقـط التـي يُشَـارِف فيها حافـة الهاويـة أن يتجـاوز آفـاق ذلـك الكـون المسـجون وراء أسـوار القصيـدة العموديـة وقضبـان قصيـدة التفعيلـة إلى أكـوان قصائـد النـثر المنفتحـة عـلى كل الفضـاءات التـي تمـرح في الحـب، وكأنَّـه لا تيمـة لتلـك القصائـد سـوى تلـك التيمـة الطقسـية الماثلـة في الحـب بـكل مـا تنطـوي عليـه وتحظـى بـه مـن خصوبـة وإمكانيـات لا نهائية لـكلِّ طاقات التوالـد الكامنـة في شـعائر وطقـوس الحـب التـي ليسـت سـوى طقـوس وشـعائر للفـرح والمـرح واللعـب، إلا أنَّ هـذا الاحتـمال يبـدو مشروطًـا بمشـارفة الحافـة وبلـوغ حـد النهايـة، ويظـلُّ مجـرد حضـور بالقـوّة يتأرجـح في غياهـب الغيـاب والإمـكان، عـلى نحـو مـا تُنْبِئُنـا كلمـة "ربمـا" بـكل مـا تنطـوي عليـه مـن وهـن وهشاشـة واحتـمال. إلا أنَّ افتتـاح القصيـدة بقصيـدة النـثر وختـام القصيـدة بقصيـدة النـثر لا يعنـي أنَّنـا إزاء نـوعٍ مـن رد العَجُـز عـلى الصـدر، أو أنَّنـا إزاء عـود عـلى بـدء، أو أنَّنـا في حـضرة النهايـات السـعيدة، ذلـك أنَّ النهايـة السـعيدة تقـع هنـاك في عـالم الاحتـمال والإمـكان المـشروط بملامسـة الحافـة؛ ومشـارفة المـوت؛ ومـن ثـم يظـلُّ الكـون، كـون البدايـات السـعيدة، في حـضرة "ربمـا"، طـي الغيـب، وحبيـس الكـون الآخـر، يتأرجـح بـين الإمـكان وعـدم الإمـكان. هكـذا تبـدو قصيـدة النـثر، قصيـدة الأسـاطير والشـعائر والطقـوس، قصيـدة البدايـات الأولى مغتربـة تمامًـا في كـون القصيـدة العموديـة التـي تتجـاوز، بدورهـا هنـا ومـن منظـور هـذه القصيـدة، نطـاق الاسـتعارة لتصبـح أيقونـة مـن أيقونـات الرتابـة والتكلـس والجمـود والملـل، أو تجسـيدًا آخـر لعـوالم السـأم التـي جسـدها عبـد الصبـور في قصيـدة الظـل والصليـب، فـلا تحيـل إلا عـلى كـون نقيـض، كـون عـلى حـد عبـارات عبـد الصبـور في أحـلام الفـارس القديـم "خـلا مـن الوَسـامة" يكسـبنا "التعتيـمَ والجهامـة". هكـذا تنقـض قصيـدة النـثر كل الدعـاوى المناهضـة لهـا نقضًـا شـعريًّا وجماليًّـا وتُؤسِّـس نفسـها عـلى أنقـاض مـا عداهـا مـن أشـكال شـعرية أخـرى، مـن خـلال صياغـة أسـطورتها الخاصـة التـي تبـدو في هـذه القصيـدة وكأنَّهـا واحـدة مـن أسـاطير البدايـات العديـدة في هـذا العـالم الحافـل بالـصراع وبأشـكال التأويـل المختلفـة، أو لنقـل أنَّهـا تواجـه الأيديولوجيـات الشـعرية الأخـرى الناقضـة والمناقضـة لهـا بصناعـة أسـطورتها الخاصـة، وفضائهـا الجـمالي والإنسـاني الرحيـب.



إبداع

نزيــه القســوس / محمــد عــرب صالــح / مــازن شــديد / أحمـد نمـر الخطيـب / فيوليـت أبـو الجلـد / تغريد شـاهين / عبد الهادي شعلان

ضانا

نزيه القسوس*

من سحرهـا يتعجب الإنسانُ
فكأنَّما قد صاغهـــا فنـانُ
وديانهـا وجبالهـــا وهضابهـا
منذ الخليقة لم تزل تــزدانُ
بطيورها ونسورها وزهورهـا
بسمائها تتسابق العقبــانُ
لم يُستبح خدرٌ لهـــا فـكأنَّهـــا
بِكْرٌ يغازل ودهـــا الشبـانُ
حتى الندى إن جاء يغسل وجهها
متباطئاً فـكأنــَّه خجــلانُ
والليلُ فيهـــا غير ليـل بلادنـــا
فإذا نطقت تجاوبت وديانُ
وإذا أطلَّ البدرُ تشعر أنـــَّه
بسكونها وهدوئها هيمــانُ
ضانا عروسٌ لم تزل في خدرهـا
بخدودهـا يتفتح الريحانُ
يأتي الضبابُ كأنَّــه ثوبٌ لهـــا
تتداخل الأطيافُ والألوانُ
وطيورها تشـــدو مرنمةً لــهـا
في شدوها تتناغم الألحــانُ

* شاعر أردني

فكأنَّما بدءُ الخليقة من هنـــا
أو لم تزل تتشكل الأكـوانُ؟
ضانا طهارةُ أرضنا ونقاؤهـــا
هي للمحبـة دائمًـا عنوانُ
هي موطنُ السحر الذي نشتاقه
بهضابهـــا تتحلق الغزلانُ
في سفح تلٍ نبعـــةٌ رقراقــةٌ
تجري تظلل وجهها الأغصانُ
تنساب صوت خريرها أنشودة
من مائها لا يرتوي العطشانُ
ضانا بطهرك تستحم قلوبنـــا
وتُطَهَّرُ الأرواحُ والأبـــدانُ.

مسافرٌ على حصانٍ خشبيٍّ

محمد عرب صالح*

كبَا الجوادُ وضاعَ الدَّربُ حينَ كبَا
فقيَّدوا حُلْمَهم في الظِّلِّ وهو أبَى
صادفتهُ في أواني الوردِ مُبتهجاً
وفي معيَّةِ مزمارٍ مقامَ صَبا
قالَ الحصانُ: أنا رافقتهُ عُمُراً
مذ كان طفلاً وكنتُ "اللعبةَ الخشبَا"
حتَّى دعاني إلى حربٍ بذاتِ مسا
وكنتُ أحسبُها من غفلتي لعبَا
أرخيتُ طرفَ لجامي وامتثلتُ لهُ
حدَّ التَّدلُّلِ حتَّى خِلتهُ رِكِبا
فصارَ عودَ ثقابٍ فجأةً لمعتْ
عيونهُ وأنا من تحتهِ حطبَا

وقالَ شيخٌ روائيٌّ: أقامَ معي
بينَ السُّطورِ،
تبدَّى قدرَ ما احتجبَا
ضاقَ المكانُ عليهِ والرؤى
ركضتْ
إلى يديهِ سراعاً والزَّمانُ حبَا
حتَّى وصلنا قُبيلَ الحبكةِ
ارتعدتْ
أوصالهُ فهجاني بعدما هربَا
وحينَ مرَّتْ عليهِ الذِّكرياتُ
نمتْ
في قلبهِ وردةٌ وانسالَ ريحَ صَبا
ولم تكلِّمهُ لكن صافحتْ
ومضتْ
كما يصافحُ صيادٌ قطيعَ ظِبا

***

مرَّتْ وعيناهُ إثرَ الكعبِ

* شاعر مصري

سارحةٌ
تتلو على معشرِ الأشجارِ ما
كتبَا
يا كعبَها .. ورؤوسُ العشبِ
حائرةٌ
ألؤلؤاً كانَ نبتُ الخطوِ أمْ عِنبَا
وأيُّ عينيكِ -سهواً- حرَّرتْ
شفتي
من الملامِ وأيُّ الحاجبينِ سبَى
لا شاعراً لنراهُ الآنَ منسرباً
بين الكلام يواخي الصَّمتَ
والصَّخبَا
أو لوحةً دونها الألوانُ، أو
حجراً
كنَّتْ له نخلةٌ في صدرها عتبَا
لا ماطراً لتغنِّي تحتهُ امرأةٌ
وتدَّعي أنَّ من أسلافهِ السُّحُبا
لكنَّهُ ما رأى في الرَّملِ وحشتَهُ
إلَّا تشبَّهَ بالغيماتِ وانسكبا
****
فأمُّهُ في صباهُ خبَّأتْ وطناً
في رَحلهِ يرتديهِ حيثما ذهبَا
كانتْ خطاهُ مُنادى والطَّريقُ
فماً
وظلُّهُ نحوَ نجمٍ عالقٍ وثبَا
فلا الأماني التي راودنَهُ صدَقتْ
ولا الأغاني التي واعدْنَهُ طربا
أصغى طويلاً إلى أنْ صارَ أُغنيةً
وظلَّ في زحمةِ النَّاياتِ مُغتربَا
فلم يزل للسَّهارى الحائرينَ
أخاً
ولليتامى إذا حانَ البُكاءُ أبَا
وعندما اختارَ درباً صوبَ
بلدتهِ
كبَا الجوادُ وضاع الدَّربُ حينَ
كبَا.
***

Photo Oscar Helgstrand on Unsplash

ويسيلُ العمرُ عليكْ..!

مازن شديد*

ها أنتَ تشيخُ بصمتْ
هي ذي روحكَ تشهقُ،
بين سَديم العتمةِ،
وحقول النارْ
ها أنتَ كما لا أنتَ تريدْ
ترقد في شرنقةِ الحزن،
يحاصركَ الإعصارْ
ها أنت كما لا أنتَ تريد
تهجركَ طيوركَ وخيولكْ
يهجركَ كلامكْ
وتُلملم دمعك بين يديكْ
ويسيلُ العمر عليكْ..!
منك يسيل العمر عليكْ
ويغمرُ أغصانكْ
تُحصي فيه سنينكَ مع خيباتكْ
وتُفلّي فيه عظامكْ
قبل رحيلك نحو جهاتٍ
مجهولة
تفقد فيها لونكَ ولُغاتكْ...!

***

ها أنت تُعدّ العُدّة،
كي لا تنطفئ وحيدًا،
وبعيدًا عنكْ
كما لا أنت تريدْ
تبحث في العتمة عن خيمةِ
ظِلْ
ونبضك يوميّا في قلبكَ
يصهلْ....!!

***

ها أنت تدُقّ البابْ
وتعلم أن لا باب أمامكْ
وأن لا أحد وراء البابْ
فتصرخُ في البريّة وحدكْ
وتكتب من نزفكَ:
يا ربْ
يا حارس هذا الكوكبْ

* شاعر أردني

زمّلني يا رب بآياتكْ
خلّصني من زمن الصّلبْ
مسعورٌ هذا الزمن ومجنون
لا معنى فيه لنا
ومواسمه تهجرنا
والمنطق فيه بلا منطق
أو أحدبُ أو أجربْ....!!
***
ها أنت تدقّ الباب
وتعلم أن لا بابَ أمامكْ
فتمهّل قبل مجيء ختامكْ
كي لا يُدميكْ
شانئكَ الأبترْ
فالقادم غيم أحمرْ.!
***
يا هذا لا تتمهلْ
وابدأ من ليلكَ وحدكْ
واقرعْ كل الأجراسْ
فوق رؤوس الناسْ
كي يصحو الناسْ
يا هذا...
لا تتأخرْ!!.

Photo Dan Roizer on Unsplash

يرتدُّ لي طرفي

أحمد نمر الخطيب*

لا بأس
نحن الآن في ملكوتهِ
نصفٌ حيارى
ثمّ نصفٌ في الترابْ!
لا بأس قافيتي مجزّأةٌ على
كتفينِ من ثقَلِ السرابْ!
غرّبتُ في قولي
ولكنْ شاقني شرقٌ قصيٌّ
قلتُ: أسترعي انتباهَ الماء في
حضن السحابْ!
العابرونَ إلى السماء تجذّروا في
لوحة التشريقِ
فانكسر الغيابْ!
لا بأس أنْ أحتلَّ مرتبةً،
أجاورها، إذا
ما مرَّ من خلفي غرابْ!
ليضجَّ بي وترٌ على أشجارهِ
خيلٌ، وفي أعماقهِ ظلٌّ، وفي
محرابهِ
ولدٌ مصابْ!
***
لا تستريحي، قال مُختلٌّ
لامرأةٍ،
لقد وقَعَ الحنينُ على جسور
الليلِ، لم يأنس بها،
والليلُ عاقبهُ، فخرَّ النجمُ في
أرضٍ يبابْ!
أنا ذلك المأسورُ بالعنّابِ، لا
أهذي
ولا أتوسّط المعنى، فقد كَثُرَ
العتابْ!
لا بأس أنْ يرتدَّ لي طرْفي
فألقى خامة المعنى أمامي
شارعًا
يصطفُّ فيهِ العابرونَ إلى
الحدائق متعبينَ،

*شاعر أردني

Photo Engin Akyurt on Unsplash

ولستُ مبنيًّا على الإعرابْ!
هم هكذا
ولِدوا فُرادى، قال مُختلٌّ
لامرأةٍ، ولمْ
يُغلِقْ عليها البابْ!
***
الطائراتُ كثيرةٌ وبريئةٌ
والرملُ محشوٌّ بمائدة الخرابْ!
***
وهنا سأسألُ: لو هُمُ ناموا على
مضضٍ، ولم
يستصلحوا وزنًا جديدًا، ما
الذي سيقولهُ المنفيُّ

للمنفى إذا كُشِفَ
الحِجابْ؟!
أيقولُ قد وقعت حوافِرُنا
على النسيانِ
أيقولُ أشعلنا ثِقابَ
الشمسِ في ليلٍ غريبْ
أيقولُ فاض الصمتُ عن
كتِفِ الزمانْ
أيقولُ، ليس يقولُ، قلتُ
يقولُ، ليس يقولُ
لكنّ المنافي علَّمتْهُ الآنَ
تفسيرَ الكتابْ!

مؤثراتٌ صوتيّة

فيوليت أبو الجلد*

(1)
ماذا تفعلُ امرأةٌ مثلي
في فيلم رعبٍ قديم؟
لماذا أتنقّل هكذا بثوبٍ
أبيض
وسحنةٍ شاحبة؟
الشموع المضاءة
المؤثرات الصوتية
الموسيقى التي تخرج
من شقوقٍ في الأرض
لأخاف وأخيف
كأنّي بين الحياة والموت
أطوف بين الجدران
بجسدٍ ليّن وأحزان خصبة
كأنّما روحٌ ما تتعذب في
روحي.
فتاة صغيرة بيدها دمية
منذ الأزل في الغرفة
العلويّة
منذ الأزل لا أريد أن
أكبر
لكنّي كبرتُ
بقيَت الفتاة تطوف
بيدها لعبة وعالم آخر
يخافون مني وأخافهم
لا هم أسلافي ولا أبنائي،
زائرون .. عابرون ..
غرباء
ماذا تفعل شاعرةٌ مثلي
في منزلٍ بلا قراصنة، لا
لصوص، لا قُطّاع طرق
في مصيدة الرعب
القديمة
ثمة فيلم سيبدأ
دمية وحيدة
وامرأة.

(2)
لا أحد معي في الغرفة
لا في البيت
لا في الحب
لا في المدينة
تطرق بابي كائناتٌ
مخيفة.
رجلٌ أعمى لا يتوقف
عن مناداتي بأسماء
أعدائي،
امرأةٌ تلهثُ هاربةً من
عشّاقها،
عشاقها الواصلين واحداً
تلو الآخر
أطفال لم أنجبهم وأيد
صغيرة تمتد وتبكي.
من النافذة يأتي صوت
الكمان من اللامكان.
في المطبخ عجوزٌ تعدُّ
المائدة وهي تغني ... لا
أراها
لا أحد معي الآن
أكتب كي لا ينتهي هذا
المشهد
كي لا يأخذ الغرباءُ
مظلاتهم
الأقرباءُ قبعاتهم؛
لأنَّ الشعرَ عتبةٌ بين
مستحيلَين،
رهانٌ خاسرٌ بين عالَمين
وأنا أبالي
أكتبُ لأنَّ حياتي تطرقُ
الباب
موتي يطلُّ من النافذة
لأنَّ كائناتي عمياء
وأنا أرى.

*شاعرة لبنانية

لا لا مستحيل

تغريد شاهين*

"معقول يكون بخيلاً؟؟...لا لا مستحيل"
كررت الممثلة في إحدى لوحات المسلسل الكوميدي الناقد "بقعة ضوء" هذه العبارة على مدار الحلقة، كانت تروي قبلها قصصاً تدين زوجها بالبخل وبشكل لا يقبل الشك، ثم تتساءل ببلاهة:
"معقول يكون بخيلاً"،ثم تنهيها بالنفي القاطع: "لا لا... مستحيل"
ربما كانت من أكثر الحلقات التي أضحكتها، حتى أنَّها استخدمت لازمتها بين أصدقائها عندما كانوا يتحدثون عن أمر واضح جداً لكن يتم نفيه لسبب ما، وكانت تنتهي من الجملة بضحك يعادل ضحكها على الحلقة كلها.
لم تتذكر ذلك وهي تحدث نفسها: "معقول يكون بيحبني... لا لا مستحيل"
الهاتف في يدها...

أزالت قرطي الفضة اللذين قدمهما لها بدون مناسبة، فقط لأنَّها عندما جربتهما في محل الأنتيكات، لمعت عيناها إعجاباً بهما فخاف أن تبكي كلما مرّا أمام المحل؛ لذا وفر على نفسه علب المناديل واشترى القرطين.
هذه كانت روايته الساخرة وفي عينيه رواية أخرى.
في يدها وضع ياسمينات صغيرات فواحات، قال: "بيشبهوك"...ردت: "شو حلوة ريحتهون"
بعد أن أمسك يدها وقربها من أنفه. قال: "الله !! شوفي شو عملوا ايديك بالياسمين"
هذه أيضاً اعتبرتها مجرد لطف مبالغ فيه.
"معقول يكون بيحبني؟؟... لا لا مستحيل"

الوقت الذي كان يقضيه بالاستماع إلى قصصها، أحلامها، أحزانها، حتى الأشياء السخيفة منها، كانت تعتبره من أفضال لطفه فقط، لطفه الذي يوزعه على الجميع وهي منهم، ولا يعني شيئاً أنَّه كان يقتص من وقته دوماً لأجلها، أو أنَّه كان لا يخرج أبداً إن كان هناك احتمال واحد أن تتصل هي، أو أنَّه اشترى هاتفه النقال بعد أن احتاجت أن تكلمه ولم تجده في البيت، فراح يعتذر لها وأقسم أنَّه سيجلب هاتفاً نقالاً فقط لكي لا يتكرر الموقف.

تذكرت تلك المرة التي كان يحاول فيها تهدئتها عبثاً، كانت تبكي بحرقة، عندما انهار أخيراً وبكى معها، تفاجأت طبعاً فهو لا يبكي، وليس أمام أحد. (ربما لديه ما يحزنه)..

"شلعتيلي قلبي بدموعك" جملته التي قالها في لحظات انهيارهما لم تسمعها بجدية كافية...
"معقول يكون بيحبني؟؟.... لا لا مستحيل"
اتصل بها مرة وهي تقرأ رواية "الغريب" لألبير كامو، أخبرته بذلك وأخبرته أنَّ النسخة التي معها تجاريّة

* **قاصة سورية**

جداً وتنغص عليها متعتها، ففاجأها في اليوم التالي بالمرور عليها قبل ذهابه للعمل وفي يده الرواية بترجمة أدبية محترفة....

لم تتساءل لم فعل ذلك، فاللطف المحايد كان التفسير الجاهز الآمن لها..

"معقول يكون بيحبني ؟؟... لا لا مستحيل"

الكتب التي قرأتها قرأها هو أيضاً كلها وتحدثا بشأنها ساعات، الأفلام التي أحبتها، شاهدها هو وأثنى عليها، الموسيقى التي كانت تطربها أصبحت المفضلة لديه، ولم يعد يمانع أن يذهب مشياً إلى عمله كنوع من الرياضة الوحيدة التي يمارسها حسب نصائحها التي لا تنتهي عن الصحة... لطالما ظنت أنها تثير ضجره بها وفقط...

ملابسه التي بدلها كلها بتدرجات الأخضر الزيتي بعد أن علم أنَّه لونها الرجالي المفضل، وعطره الذي بدله بنسخة مخففة لأنَّها تتضايق من الروائح النافذة حتى لو كانت جميلة...

"معقول يكون بيحبني؟؟"

واجهت كل ذلك دفعة واحدة وهي تضع الهاتف متراجعةً عن اتصالها به خوفاً من أن تشغله عن أمر أهم.....كذلك فعلت على مدار الأشهر الماضية بعد آخر لقاء لهما..

"معقول يكون بيحبني؟؟

إن كان يحبها فلماذا لم يقل ذلك ببساطة، لماذا يفعل كل ذلك لأجلها؟ ولا يقول: أحبك. أمسكت الهاتف مرة أخرى واتصلت به بسرعة قبل أن تغير رأيها، سمعت صوته على الجهة الأخرى..: "معقول تكون بتحبني؟" سألته دون مقدمات.

صرخ: "ولك أي أي أي بحبك، لسا ما عرفت إنِّي بحبك... والله بحبك... بحبك ..بحبك، اليوم وبعد كل شي عم تسألي: "معقول كون بحبك؟"

ردّت بصوتٍ مخنوق وهي تضعُ السماعة: "لا لا مستحيل " .

مِفْتَاح مُعَلَّق برَقَبَة شَفَّافَة

عبد الهادي شعلان*

المـرأة العجـوز الطيبـة كريشـة، تحـب البسـتان وترتـدي الأبيـض الناصـع المخلـوط بزهـور سـماوية، تجلـس عـلى المقعـد الأخـضر بلـون الـزرع الطـازج وتتحـدث للطيـور الزرقـاء التـي تعـرف المـرأة العجـوز وتقـف عـلى زهـور فسـتانها، تلتقـط الحَـبّ مـن قلـب يدهـا ولا تطـير حتـى تقـف العجـوز وترحـل.

حـين أرادت الخـروج مـن البسـتان وجـدت زهـرة بيضـاء عالقـة في ملابسـها فابتسـمت للعصفـور الـذي اقتطفهـا مـن الشـجرة وأحضرهـا إليهـا، رفـرف العصفـور وضحـك مشـيراً بجناحيـه أنَّـه في انتظارهـا في الغـد، تلفَّتـت يمينـاً ويسـاراً تبحـث عـن ابنهـا ليوصلهـا للبيـت فتذكـرت أنَّهـا أتـت بمفردهـا فقبضـت عـلى المفتـاح المُعَلَّـق في صدرهـا ولم تبتسـم، ويدهـا الأخـرى تمسـك ورقـة تضغـط عليهـا بـكل أعصابهـا الضعيفـة وراحـت تعتصرهـا لتسـتخرج منهـا شـيئاً وتلفَّتـت مـرة أخـرى.

خَطَـتْ خطـوات ضعيفـة خـارج البسـتان وحركـة قدميهـا تشـبه الخـواء والهشاشـة، لكنَّهـا تماسـكت وانتقلـت للميدان المفتـوح عـلى أكـثر مـن شـارع، تسـمَّرت في منتصـف دائـرة الميـدان وشـمَّت الـوردة البيضـاء التـي منحهـا لهـا العصفـور واسـتردَّت كيانهـا، وأرادت أن تُنْبِـت لهـا الحيـاة جناحـين فتطـير الآن لبيتهـا وتسـكن كـما العصافـير في العـش، زادت حيرتهـا مـن رؤيـة الشـوارع المتعـددة فقـررت أن تذهـب

* قاص مصري

حيث يدفعها قلبها لأي الطرق، وأنَّه وَجَبَ عليها الآن أن تسير حيث تقودها روحها وعيونها مغلقة؛ فأغلقت عينيها فسارت بقلب مفتوح وروح صاحية وهشاشة وصلت لجفون عينيها.

لم تسمع مناغاة عصفور رقيق، وصرخ في أذنيها صوت سيارة ففتحت عينيها ونزل من السيارة رجل طيب، وقبل أن يعاتبها نظر في نور وجهها وشاهد روح النور تنطلق منها وشم رائحة وردة نادرة؛ فابتسم لها وقال: "أين ستذهبين يا أمي؟" نظرت في قلبه وكان قلبه قلب ابن فقالت: "أنا ذاهبة لبيتي" وشدَّت على المفتاح المعلَّق في عنقها الشفاف ففهم أنَّه مفتاح بيتها، فتح باب السيارة وقال: "يمكنني أن أوصلك لأي مكان تريدينه، أنت كأمّي" لا تعرف لماذا أحَبَّت قلب هذا الرجل وتمنَّت أن يكون ابنها فضغطت على روحها بقوّة وفتحت يدها اليسرى فظهرت ورقة أعطتها له وهمست: "إنَّه عنوان بيتي، كتبه ابني حتى إذا ضعت في الطريق يمكنني أن أعود."

أخذ منها الورقة، ونظر فيها وتحدَّرت من قلب عينيه دمعه، مسحت على يديه وأخذت منه الورقة ونظرت في عمقها فرأتها بيضاء كالحليب وبقع الحبر سائلة كزهور سماوية متطابقة تماماً مع زهور فستانها الأبيض السماوي، تبسَّمت وقالت: "زهور جميلة" كاد الرجل أن ينحني من شيء انكسر داخله وأراد أن يربت على ظهرها، وأن يأخذها معه فقالت والابتسامة ما تزال تنير ضياء وجهها "لقد تذكرت العنوان، يمكنك أن ترحل يا ولدي" فركب الرجل الطيب سيارته وظلَّ يلتفت إليها حتى غاب.

وجدت نفسها في قلب الميدان، فتحركت بهدوء والورقة في يدها تنظر لها وتضعها بجانب الفستان وتحاول أن تتذكر من رسم هذه الزهور السماوية على الورقة والفستان؟! تحركت بهشاشتها ورِقَّتها وضوئها ونورها وفستانها السماوي، ودخلت البستان وقبضت على المفتاح برجفة تشبه الرجفة التي كتب بها ابنها العنوان، وأخرجتْ من جيبها الحَبّ، وجلست على المقعد الأخضر بلون الزرع الطازج وتجمَّعت حولها العصافير الزرقاء.

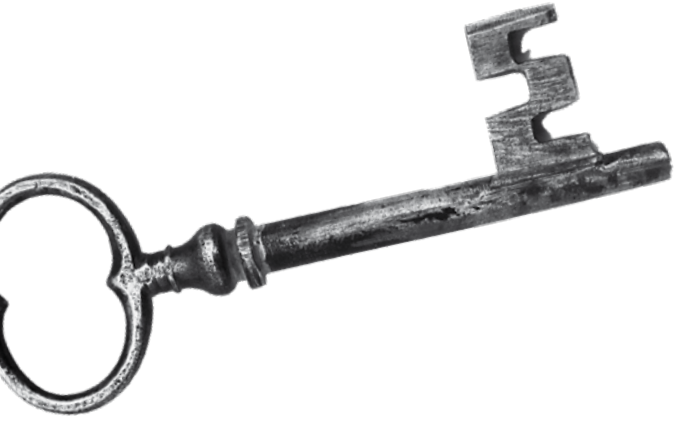


Photo Everyday Basics on Unsplash

نوافذ ثقافية

محمد سلّام جميعان*

ثقافة عربيّة

أنماط الرواية العربية الجديدة / شكري عزيز الماضي

عبر أحد عشر فصلاً وخاتمة مشفوعة بالمصادر والمراجع، يكشف المؤلف عن منعرجات الرواية الجديدة وماهيّتها وخصائصها وأنساقها، وفلسفتها الجمالية الخاصة بها، ويطرح سؤالاً يوقظ ذاكرة المتلقي، وهو: هل الرواية الجديدة تُعدُّ تطوراً طبيعياً لمسار الرواية العربية الحديثة، أم أنَّها حلقة جديدة تمثّل انقطاعاً في ذلك المسار؟

هذه الثيمات وما يتفرَّع عنها هي محور الكتاب، الذي يقف عند تجارب روائية جديدة لا تنحصر في بيئة عربية محدّدة. وعبر التدرج التالي في مسارات الرواية العربية: الرواية التقليدية تصميم يعيد إنتاج الوعي السائد، والرواية الحديثة تصميم يجسّد رؤية وثوقية العالم، والرواية الجديدة تجسيد لرؤية لا يقينية العالم، يشتبك الكتاب مع الطبيعة السردية المُفارقة في العناوين والبناء والشخصيات والأسلوب الساخر، وذلك من خلال تناوله لروايات إميل حبيبي.

وبعد ذلك يعاين السرد الغنائي في الرواية بسؤال العالم الروائي وانحرافات السرد وتداخله وانكسار الزمن الروائي واختزاله، كما يبدو في روايات سليم بركات. وفي منعرجات أخرى من الكتاب يتوقف الباحث عند روايات إبراهيم نصر الله وتيسير سبول ومؤنس الرزاز.

ويخلص الباحث إلى أنَّ ظهور الرواية الجديدة لم ينحصر في بيئة عربية بعينها، ورفض أصحاب هذه التجارب للتقاليد الجمالية الراسية بل تتمرد على المنظومات الفكرية والإيديولوجية المألوفة، باعتمادها على سرديات جديدة تتيح قراءتها قراءات متعددة، لكنَّه لا يغفل المخاطر التي يمكن أن تقع فيها، وأخطرها التضحية بالقارئ.

في العناوين الفرعية لكلِّ فصلٍ من فصول الكتاب رؤى نقدية نبيهة، تحتاج من القارئ التأنّي لالتقاطها، لمعرفة المسار الفكري الذي يتجلى فيه قلم الكاتب لإثبات رؤاه بليغة المعنى والرؤية.

* شاعر وناقد أردني

المائت/ لطفي الشابّي

حـين يكـون شرطُ الحريـة هـو المـوت، نسـير مـع الشـخصية الرئيسـة (أدهـم الصـافي) في هـذه الروايـة لنكتشـف كيـف يكـون مطلـب الحريـة مفضيـاً إلى المـوت، عـبر صراعـات الشـك واليقـين في نفـس البطـل الـروائي، وتقلّباتـه النفسـية والمكانيـة بـين معلّـق في جبـل وثنايـا المدينـة وبعـض ملامحهـا العمرانيـة. فأدهـم الصـافي إعلامـي صـادق متشـبِّث بمبادئـه التـي تفـرض عليـه الالتـزام بخدمـة قضايـا مجتمعـه، لكنـه يجـد نفسـه ممزقـاً بـين التـوق إلى القيـام بواجبـه عـلى النحـو الـذي يـرضي ضميـره، وبـين شِـباكٍ شـتّى ينصبهـا لـه الحاكمـون بأمرهـم، فينجحـون في الإيقـاع بـه والتواطـؤ بقلمـه أو الصمـت، حتـى ينتهـي بـه التفكـير إلى وضـع حـدّ لحياتـه كشـكل أخـير مـن أشـكال المقاومـة. فحـين يعجـز الإنسـان عـن المقاومـة في الحيـاة، يصبـح المـوت هـو شرط الحيـاة وشرط المقاومـة معـاً.

هـذا مـا تقولـه الروايـة في فحواهـا العـام. وفي مقاييـس الكتابـة الروائيـة، فـإنّ هـذه الروايـة تعـدّ ذات نسـق بنيـوي تتداخـل فيـه سرديـات الحـدث، إلى درجـة يصـحُّ إسـقاطها عـلى كثـير مـن مشـاهد الحيـاة. وهـي تعتمـد لغـة موازيـة للغـة الواقـع وقنواتـه اللغويـة التواصليـة، مـع إحـكام البنـاء الـذي لم تُهـدِرْهُ اللغـة الشـعرية في تجلياتهـا في إبـراز مكامـن الـصراع الشـعوري في وجـدان الشـخصية الرئيسـة، فقـد تـدرّج الكاتـب في البنـاء النفـسي للشـخصية الرئيسـة عـلى نحـو عـزّز اسـتمرار القـارئ في التلقّـي.

البنية الثقافية والاجتماعية والاقتصادية في القدس / عبد الله كنعان ونصر الشقيرات

يتماسُّ هذا الكتاب بنيوياً مع الهُوية الثقافية لمدينة القدس بكل تفاعلاتها الدينية واللغوية وإنتاجات العمل والفنون والعمارة والآداب والتراث والقيم، وذلك في سبيل الحفظ على الهُوية الحضارية لمدينة القدس التي تتعرّض للتشويه والحذف، لوقوعها تحت الاحتلال، الذي يعمد إلى تسويق الرواية الصهيونية وتضليل الرأي العام.

ويكشف هذا الكتاب الأوضاع التي يعانيها القطاع الثقافي والاجتماعي في مدينة القدس. ويتضمن عدداً من الإحصائيات التي تؤكّد بصورة رقميّة مدى ما تتعرض له المدينة من انتهاكات.

ويترسّم الكتاب خطىً تعتمد الوحدة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية بين الأردن وفلسطين باعتبارهما وحدة جغرافية واحدة من بلاد الشام، تجمعهما وحدة العيش المشترك. ثم ينعطف الكتاب إلى الحديث عن البنية الاجتماعية والثقافية والاقتصادية تحت الاحتلال وآثاره السلبية، مشيراً إلى سبل الحفاظ على الثقافة والتراث المقدسي على مختلف الصعد المحلية والعربية والدولية.

وهذا الكتاب الذي بالرغم من أنَّه يقع في 155 صفحة من القطع المتوسط، لكنّه يقدّم حقائق معزّزة بالأرقام عن واقع المدينة، ويستوفي من جانب آخر تفاصيل الحالة المقدسية في وجودها وما يتهدّد هذا الوجود. ويمكن اعتباره مهاداً ومنطلقاً للتوسع في استقراء الحالة المقدسية.

ثقافة عالميّة

الروح ترقص في مهدها/ نيس هاو، ترجمة نزار سرطاوي

يشتمل هذا الكتاب على أربعين قصيدة للقاص والشاعر الدنماركي "نيلس هاو"، أحد أهمّ الأصوات الشعرية البارزة في المشهد الأدبي الإسكندنافي. وقد أضاء المترجِم في مقدِّمته للكتاب، جوانب واسعة من حياة الشاعر، الحياتية والشعرية، وعلاقته به من خلال مراسلاته معه عبر زمن مديد.

الصورة التي يخلُص إليها قارئ هذه المختارات الشعرية، هي أنَّ الشاعر يعتمد فلسفة البساطة في تناوله للقضايا التي يطرحها في شعره، ويتبدّى ذلك من خلال المفردات والصور الشعرية المشهديّة التي تتراءى له وينجذب إليها، وهو يعبّر عن قضايا الإنسان وهمومه وتفاعلاته مع الحياة المعاصرة.

ويرى المترجم أنَّ هذه البساطة التعبيرية في تجربة "نيلس" الشعرية نابعة من بساطته وبُعده عن الغموض في جوهر شخصيته التي تنفر من التعقيد في مظهره الشخصيّ.

ويجد القارئ في هذه القصائد الميل إلى السخرية اللاذعة التي تنطوي على فكاهة مريرة، فضلاً عن اشتمال قصائده على قضايا ذات طابع فلسفي كالزمن والحياة والموت، دون أن يقع في الرمزية والغرائبية في الصور، ويبدو ذلك في سردياته الشعرية كما في قصيدته (زيارة في نوفمبر) التي يصوّر فيها اللحظات الأخيرة له مع والده حين كان الأخير يُحتضر في المشفى. ف"نيلس" في هذه القصيدة يحضر فيه الشاعر أكثر من حضور الفيلسوف، فحين يخرج من المشفى بعد موت والده، يتّجه إلى محطة القطار وقد غمره الأسى، ومع ذلك يصف الحالة الجوية السائدة في تلك اللحظات، وكأنّ الطبيعة تشاركه الحزن:

"تهاوى كل شيء، سرتُ إلى محطة القطار
عبر شوارع خالية، حيث كان الإعصار يزمجر
بغضب
يحطّم المنازل، والأشجار، وملابسي.
انزلقت الأنقاض عبر الإسفلت
كما لو أنَّ العالم يتمزق إرباً إرباً".

تُعمّق هذه الترجمات العلاقة بين شعراء العالم وأدبائه والقارئ العربي، خاصةً الذين يدينون بحسّ إنساني تجاه عالمنا العربي ولغتنا العربية التي افتتن بها "نيلس" لرحابة تعبيراتها. وهو ما حدا بمؤسسة البابطين لاستضافته في إحدى فعالياتها الثقافية، من منطلق التعايش من خلال الشعر.

لوحة للفنان اللبناني شوقي دلال

وزارة الثقافة