ملف العدد

الأسطورة وأثرها في حياتنا اليومية

ثقافية شهرية
كانون الثاني 2021 | العدد 384
تصدر عن وزارة الثقافة - المملكة الأردنية الهاشمية منذ 1966

أفكار
AFKAR



- الحياة اليوميّة كما نفكّر فيها: وجهات نظر فلسفيّة بصدد اليومي
- محمد أمين: الصَّوت الإعلاميّ الجريء
- عِنْدَمَا يَسْتَمْتِع المَوت بالحُب والحَياة

384

مجلة أفكار

مجلة شهرية ثقافية
تصدر عن وزارة
الثقافة / المملكة
الأردنية الهاشمية

384 / كانون الثاني 2021

للنشر في مجلة أفكار تأمل هيئة تحرير المجلة من الكتاب مراعاة ما يلي:

• ترسل المادة المطبوعة الكترونياً مشفوعة بصورة عن الهوية الشخصية، أو صورة لجواز السّفر لغير الأردنيين على عنوان البريد الإلكتروني للمجلة.

• ألا تكون المادة قد نشرت سابقاً

• ألا يتجاوز عدد كلمات المادة 2000 كلمة في حدها الأقصى.

• الصور المرسلة للمادة يجب أن تكون عالية الدقة والوضوح على أن لا تقل عن 1 ميجا بايت.

• هيئة التحرير هي الجهة المخوّلة بقبول المادة للنشر أو الاعتذار عن عدم نشرها.

• تحتفظ المجلة بحقها في التصرف بالمواد التي تنشرها ويشمل هذا الحق الطباعةالورقية والنشر الإلكتروني، ولا يجوز إعادة نشر مواد مجلة «أفكار» دون إذن مسبق من هيئة تحرير المجلة.

• يرسل الكاتب اسمه الثلاثي، واسم الشهرة الذي يُعرف به، ورقمه الوطنّي (للكتّاب الأردنيين)، ونبذة من سيرته الذاتية (للمرة الأولى فقط).

• يرفق مع المواد المترجمة نبذة عن سيرة مؤلف النص المترجَم، والإشارة إلى المصدر المترجَم عنه.

• يخضع ترتيب المواد المنشورة لاعتبارات فنية فقط.

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. يوسف ربابعة
مديرة التحرير / مجدولين أبو الرُّب
سكرتيرة التحرير / منال حمدي

هيئة التحرير / د. حكمت النوايسة
/ د. خلدون امنيعم
/ يوسف ضمرة
/ سامح المحاريق

الإخراج الفنّي / هزار مرجي

رسومات الغلافين الأمامي والخلفي / تسنيم العمري

المواد المنشورة في هذا العدد تعبّر عن رأي كتّابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

ملف العدد

الأسطورة وأثرها في حياتنا اليومية

المحتويات

أفكار 384 / كانون الثاني 2021

مفتتح

5 "أفكار" العزيزة... ذكرى وتحيّة / إبراهيم العجلوني

ملف العدد: الأسطورة وأثرها في حياتنا اليوميّة

7 مقدمة الملف / يوسف ضمرة

8 القرابين.. بكر الكائنات / د.موفق محادين

19 التربية الأسطوريّة وأثرها في الحياة اليوميّة / مجدي ممدوح

22 الأسطورة والفنّ / د. خالد الحمزة

27 توظيف الأسطورة في المسرح / د. يحيى البشتاوي

32 استلهام الأسطورة في مسرحية «الباب» لغسان كنفاني / د. عدنان مشاقبة

38 الأسطورة مكوِّن رئيس في البنية الاجتماعيّة بتفرُّعاتها / يوسف ضمرة

دراسات ومقالات

44 الحياة اليوميّة كما نفكّر فيها- وجهات نظر فلسفيّة بصدد اليومي / الحسين أخدوش

48 الرِّواية بعد «كورونا»: أسئلة المصير / جلال برجس

53 أخلاقيّات الغموض عند «سيمون دي بوفوار» / د. يسرى وجيه السعيد

58 قراءة في قصيدة «تحوُّلات» لحميد سعيد / د. ضياء خضير

63 جماليّات الأسطورة في رواية «قربان مؤاب» / إبراهيم محمد أبوحماد

67 «بندورة الحيّة»: بين تقاطع الأحداث وخيط البطولة / يوسف حسن ناجي

70 الوعي الجمعي وثقافة الهامش في رواية «جماعة الرب» / عزيز العرباوي

74 «الكاتبون بالضّوء»: قَبَسٌ يضيء تجارب تنويريّة فذّة / سمير أحمد الشريف

78 شخصيّات إعلاميّة: الإعلامي محمد أمين / عامر الصمادي

84 عِنْدَمَا يَسْتَمْتِع المَوت بالحُب والحَياة / عبد الهادي شعلان

89 عندما يُبدع المُخرِج / أحمد طمليه

92 موسيقات البارود ورقصات الفروسيّة :فولكلوريّات مغربيّة / د. هدى ميموني

99 جحيم الآخرين في رواية «شمس بيضاء باردة» / عبدالمجيد محمد خلف

إبداع

104 وميضٌ على رأسِ السَّنة- شعر / إيهاب الشلبي

106 غابَةٌ تضيءُ عُزْلَةَ الْبَيَاضِ- شعر / صالح لبريني

110 أُسِّ الجنون- شعر / غمكين مراد

114 على ضفافك- شعر / سامي أبو بدر

116 عدوّ الله- قصة / د. أحمد الزعبي

118 النساء غير المكتملات- نص / فداء العايدي

120 انطلاق- قصة/ نادية أحمد محمد

122 الضاحك- قصة مترجمة / عاطف أحمد عريقات

124 **نوافذ ثقافية**

محمد سلام جميعان

«أفكار» العزيزة... ذكرى وتحيّة

قبل اثنتين وأربعين سنة كنتُ قد كتبتُ افتتاحية للعزيزة «أفكار»، ذهبتُ فيها إلى أنَّ ممّا أطمح إليه -وهو طموح شاركني فيه نخبة من مثقفي الأردن، أذكر منهم الراحلين الكبيرين، الدكتور سحبان خليفات والشاعر نايف أبوعبيد والدكتور سمير قطامي أطال الله عمره- أنْ تكونَ هذه المجلة منبرًا للفكر الخالص، يعكس الحضور الثقافي الرَّفيع لأبناء هذا البلد العربيّ الأمين، ويكون إلى جانب ذلك منصّة للعقل العربي على مشارف القرن الجديد، أو مضمارًا لما يُنتظر لهذا العقل تحقيقه من فتوح معرفيّة على مستوى التَّأصيل وعلى مستوى التَّجديد على حدّ سواء.

ولقد أفدتُ إفادةً قصوى من تجربتي هذه في «أفكار» حين أصدرتُ مجلة «المواقف» بعد عشر سنوات، وتنوَّرت لها بُعدًا مزيجًا من الفكر والوجدان، أوحى به اسمها على نحو ما بيَّنتُ في افتتاحيّة عددها الأوّل، إذْ جعلته قبسًا مُساقيًا لكتابين جليلين من تراثنا العظيم، هما: كتاب «المواقف في علم الكلام» للإيجي، وكتاب «المواقف والمخاطبات» للنّفّري.

وأقول: أفدتُ من تجربة «أفكار» لأنها أظهرتني على أهميّة الملفات الخاصة، على نحو ما نرى في هذا العهد الجديد من مسيرة المجلّة.
ولعلّي أستذكرُ في هذا المقام ذلك العدد البعيد من «أفكار» عام 1978 الذي اشتمل على محور فلسفي بعنوان «دراسات في الدين»، كتب فيه، فيما أذكر، كلّ من الأستاذ سعد جمعة والدكتور سحبان خليفات والدكتور محمود السمرة والأستاذ حسني فريز، رحمهم الله جميعًا.

وأذكر كم أفدتُ من تقليدٍ «احترازيٍّ» رائع، حبّذا لو نرى تمثُّلًا له في جميع منابرنا الثقافية والإعلامية، وذلكم هو إحالة موادّ المجلة جملة إلى الراحل الكبير العلامة روكس بن زائد العزيزي، رحمه الله، لينظر في عربيّتها.. وكم كان في ذلك من إفادات، وكم كان فيه من اعتبارات.

وإنني إذ أستذكر ذلك كله، فإنني أتمنى لِـ«أفكار» في مستهلِّ عامها الجديد أنْ تكونَ كِفاءَ ما نُلقيه عليها من آمال، أو ما نتوسّمه في هيئتها من كفايات، مع خالص التقدير لرئيس تحريرها المتوقّد حماسةً للعربيّة وآدابها.

إبراهيم العجلوني
كاتب وشاعر وصحافي اردني

الأسطورة وأثرها في حياتنا اليومية

يوسف ضمرة / د.موفق محادين / مجدي ممدوح / د. خالد الحمزة / د. يحيى البشتاوي / د. عدنان مشاقبة

مقدمة الملف

شـكّل الغمـوض الكـوني منـذ طفولـة البشريّـة، دافعًـا للبحـث عـن إجابـات ملموسـة أو مؤكـدة، لأنَّ الإنسـان لا يسـتطيع الاسـتمرار دون إجابـات، حتـى لـو لم تكـن تلـك الإجابـات علميّـة ومؤكَّـدة في نهايـة المطـاف.

كانـت الماورائيّـات ومـا تـزال توفِّـر إجابـات ولـو مؤقَّتـة، فقـد تمكَّـن العقـل البـشري مـن صياغـة قصـص وحكايـات تنطـوي في أعماقهـا عـلى تفسـير لكثـير مـن أشـكال الغمـوض التـي تحيـط بالبشريّـة. ولأنَّ هـذه التفسـيرات تعـود إلى مصـادر غيبيّـة، فإنَّهـا كانـت مؤهَّلـة عـلى الـدَّوام لارتـداء ثـوب القداسـة.

وقـد ارتبطـت الأسـاطير هـذه بحيـاة الإنسـان ارتباطًـا وثيقًـا، وظلَّـت كذلـك، إلى أنْ تفتَّـح الوعـي البـشري، وتطـوَّرت العلـوم وارتفـع منسـوب الإدراك العلمـي في البشريّـة. وأصبحـت الأسـاطير بأشـكالها البدائيّـة تنحسـر كلَّـما تقـدَّم العلـم وازداد الإدراك. لكـن هـذا لا يعنـي زوال الأسـاطير بشـكل مطلـق.

لقـد انحفـرت الأسـاطير في العقـل البـشري، وأخـذت تتحـوَّر وتتطـوَّر بتطـوُّر الحيـاة، وتمكَّنـت مـن صياغـة ميكانيزمـات دفاعيّـة ضـدّ التّـلاشي. ومـن ذلـك أنهـا تمكَّنـت مـن حفـر ملامحهـا في اللاوعـي الجمعـي للبشريّـة. فهنالـك حتـى اليـوم سـلوكيّات ممهـورة بملامـح أسـطوريّة، حتـى وإنْ لم تَبـدُ كذلـك.

ولعـلَّ الآداب والفنـون تُعـدُّ مـن أكـثر الحواضـن التـي حافظـت عـلى حضـور الأسـاطير، وقـد اسـتلهم المـسرح والسـينما والفنـون التشـكيليّة والأدب كالرِّوايـات والشِّـعر، الأسـاطير العربيّـة والعالميّـة في أشـكال عـدّة، لتفسـير الواقـع المعيـش، ولتوفـير زوايـا جديـدة لرؤيـة الحيـاة وكشـف أسرارهـا.

لقـد حاولنـا في هـذا الملـف التطـرُّق إلى جوانـب أساسـيّة تتعلـق بالأسـطورة، كالكشـف عـن أثـر الأسـطورة في السُّـلوك البـشريّ المعـاصر، وعلاقـة الأسـطورة بالأفـكار والمفاهيـم المتطـوِّرة، ومـدى اسـتجابة الفنـون والآداب للقيـم والمفاهيم الأسـطوريّة، بغـضّ الطّـرف عـن المحتويـات والمضامـين المعـاصرة.

وقـد حاولنـا كذلـك العـودة إلى الجـذور الأولى للأسـاطير، لـكي نفهـم بشـكل أوضـح قيمـة الأسـطورة ودورهـا في تشـكُّل الوعـي البـشري، عـلى الرّغـم مـن التطـوُّر العلمـي الـذي حقَّقتـه البشريّـة، وعـلى الرّغـم مـن المعرفـة البشريّـة التـي ظلَّـت في جوهرهـا تشـكِّل درعًـا صلبًـا في مواجهـة الأسـطورة وتداعياتهـا.

ولكـن، وبالرّغـم مـن هـذا كلّـه، فقـد تمكَّنـت الأسـطورة بمراوغتهـا التاريخيّـة، مـن التسـلُّل إلى العقـل البـشريّ في صيـغ وأشـكال عـدّة. ولأنَّ الأسـطورة تتكـئ أساسًـا عـلى الماورائيّـات، فقـد منحهـا ذلـك فرصـة الخلـط بينهـا وبـين بعـض الجوانـب الدينيّـة، خصوصًـا عنـد الجماعـات قليلـة الثقافـة والمعرفـة. وظـلَّ ذلـك يحـدث إلى يومنـا هـذا كلّـما ابتعـدت الجماعـات عـن مراكـز المعرفـة والتَّنويـر، وهـو مـا نلحظـه بوضـوح في التجمُّعـات الريفيّـة حيـث الازديـاد الملحـوظ في نسـب الأميّـة وتـردّي التعليـم، خصوصًـا في المجتمعـات العربيّـة.

لقـد أردنـا في هـذا الملـف الكشـف عـن مظاهـر الأسـطورة في حياتنـا اليوميّـة، لتعبيـد الطريـق أمـام التطـوُّر المجتمعـي الـذي تقـف الأسـطورة دائمًـا في طريقـه. كـما أردنـا تنقيـة حياتنـا اليوميّـة مـن الشّـوائب الأسـطوريّة التـي تضيِّـق رؤيتنـا للحيـاة، وتعـوق ارتقاءنـا في المجـالات كافّـة، وتشـكِّل قـوّة جـذب اجتماعيّـة إلى الخلـف.

كـما تطـرَّق الملف إلى اسـتخدام الأسـطورة في الفنّ التشـكيليّ والمـسرح، والقرابـين، وجـرى إسـقاطها عـلى الحـاضر المعيش، مـع نـزع ثـوب القداسـة عنهـا أينـما وجدت.

أخـيرًا لا نسـتطيع الادِّعـاء بـأنَّ هـذا الملـف يحيط بالأسـطورة مـن جوانبهـا المتعـدِّدة، ولا يمتلـك الإجابـات الشـافية كلهـا، تلـك التـي مـا يـزال المختصّـون يبحثـون فيهـا إلى يومنـا هـذا. ولكنَّنـا ندَّعـي أننـا طرقنـا بابًـا قـلَّ مـا انفتـح في حياتنـا الثقافيّـة بشـكل واضـح، آملـين أن تتـاح لنـا فرصـة ثانيـة وثالثـة لكشـف المزيـد مـمّا لم نتطـرَّق إليـه الآن، وهنـا.

يوسف ضمرة
كاتب وروائي أردني
youaadam@gmail.com

القرابين
بكر الكائنات

يميِّز هذا المقال بين دلالات القربان في الدّين وفي السِّحر والأسطورة، ويتناول موضوع القرابين البشريّة التي عرفتها معظم الجماعات البدائيّة، ومنها القربان البكر البشري وقرابين الأطفال. كما يتطرَّق إلى مفهوم «الاستبدال الرمزي» في القرابين البشرية، ويبيِّن الدلالات الرمزية المرتبطة بها. وهو يرى أنَّ القرابين الحيوانيّة لا تختلف في وظيفتها عن القرابين البشريّة: التكفير والندم، الاندماج بالإله، طرد الأذى وقوى الشر، الإخصاب...

ابتداءً لا بدَّ من التَّمييز بين دلالات القربان ووظيفته في الدّين وفي السِّحر والأسطورة؛ فالقربان الديني، قربان استرضائي، فيما القربان البدائي، قربان استدعائي كما يشتركان في وظائف أخرى مثل:

أوَّلًا: التوحُّد مع الإله بأكل الحيوان الذي يمثِّله والشُّرب من دمه. وليس تقطيع الخبز الذي قام به يسوع في العشاء الأخير إلا رمزًا لقربانِه المباشر نفسه.

ومن ذلك الاحتفال بموت «ديونسيوس» عندما تصعد النساء إلى التلال ويشربن الخمر مع دم ماعز أو ثور لاعتقادهنّ أنَّ الإله سيدخل إلى أجسامهن. وكذلك الوليمة المقدَّسة عند الشنتو اليابانية. فهي دلالة على تناول الطعام مع «كامي» وتتم كما المسيحية بتناول الأرز (يساوي الفطير) مع قطرات قليلة من الخمر(1).

ثانيًا: الافتداء لمسح الخطيئة أو دفع الأذى على اعتبار أنَّ القربان يتحمَّل الخطيئة والأذى عن الآخرين على نحو ذبائح الجان المعروفة لدى الجاهليّة.

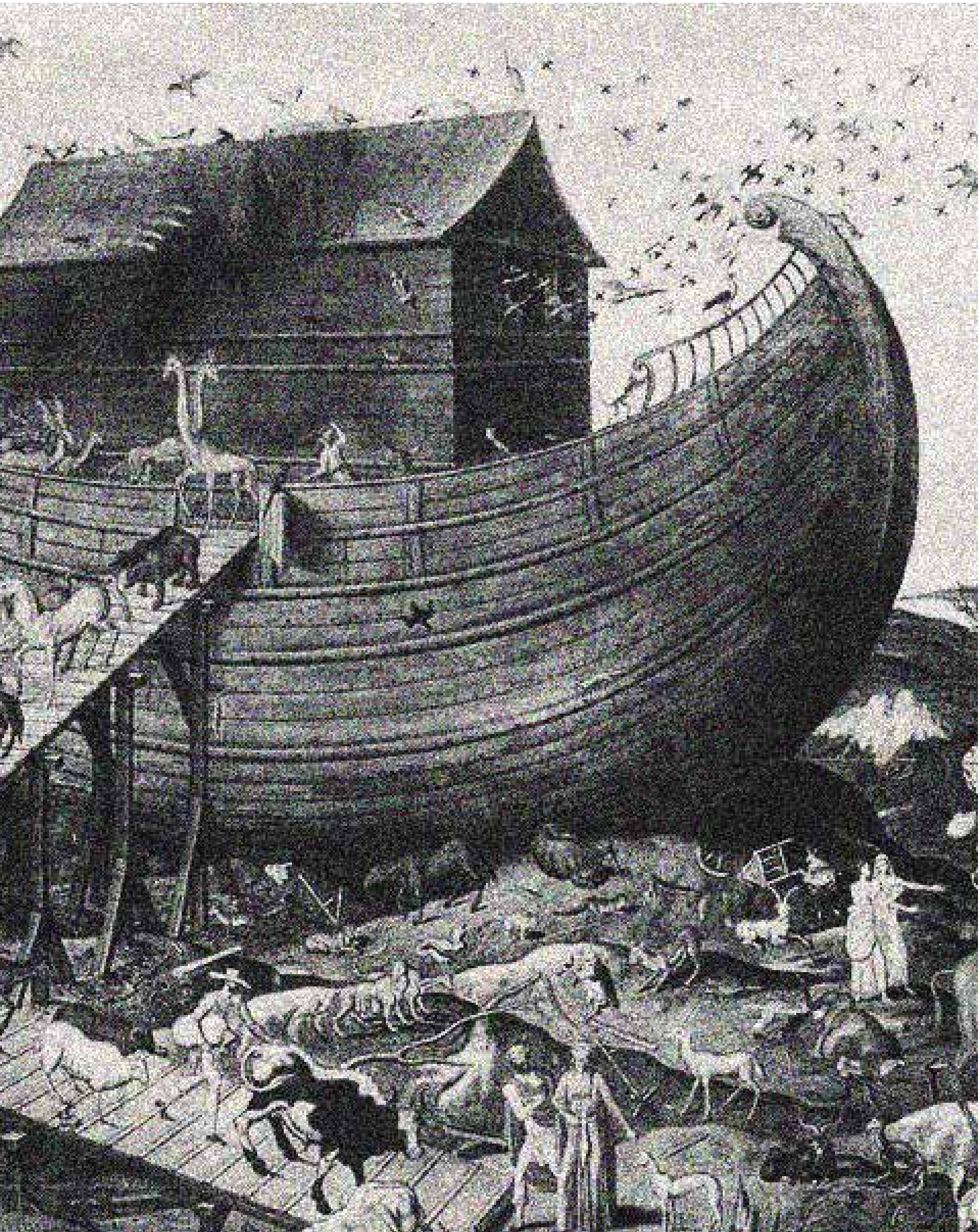
وتعبِّر المسيحية عن هذه الفكرة بامتياز. وكذلك الطقوس الشيعيّة في كربلاء، وقبلها الطقوس البابلية والطقوس المؤابية. وكانت العرب تفقأ عين الفحل من الحيوانات لطرد الشيطان.

ثالثًا: القربان للتطويب المقدَّس، على غرار ما فعل نوح بعد أن هبط على الرّبوة أو البرّ الأوّل (تكوين: ص218)، وما يفعل الناس حتى اليوم بعد الانتهاء من بناء مساكنهم، وعلى غرار ما فعل الإسرائيليون القدامى بتأثيرات مصريّة.

بحسب (اللاويين: ص22) لمّا خرج بنو إسرائيل من أرض مصر، أمر الرب موسى أن يصنع خيمة، دُعيت خيمة الاجتماع، لكي يجتمع فيها رؤساء الكهنة يناجون ربهم، وأمره أيضًا أن يقيم أمامها مذبحًا من نحاس لكي تقدَّم عليه الذبائح، وذبيحة السبت وذبيحة الفصح، وذبيحة الكفارة، وذبيحة عيد المظال، وغيرها من الذبائح. وكان ما يُقدَّم من هذه الذبائح سنويًا يفوق الحصر والتعداد. وفي اللاويين؛ فمن «أخطأ وخان خيانة بالرب وجحد صاحبه أمانة أو مسلوبًا، أو اغتصب من صاحبه، أو وجد لقطة وجحدها وحلف كاذبًا... يأتي إلى الرب بذبيحة لإثمه كبشًا صحيحًا من الغنم، ذبيحة إثم للكاهن، فيكفِّر عنه الكاهن أمام الرب فيصفح عنها»(اللاويين 6.1:6)، وحتى ذنوب القوم يمكن غسلها جميعًا، وفق الطقس المعروف بطقس تيس الخطيئة: «ويضع هرون يديه على رأس التيس الحي ويقر عليه بكل ذنوب بني إسرائيل، وكل سيئاتهم مع كل خطاياهم، ويجعلها على رأس التيس ويرسله بيد من يلاقيه إلى البرية، ليحمل التيس عليه كل ذنوبهم إلى أرض مقفرة. (اللاويين: -21 22).

وفي المقابل، فإنَّ ابني «هارون» -وهو الكاهن الأكبر- يموتان فورًا لتعدّيهما حدًّا من حدود التابو: «وأخذ ابنا هارون كل منهما مجمرته وجعلا فيهما نارًا ووضعا عليها بخوراص وقربا أمام الرب نارًا غريبة لم يأمرهما بها، فخرجت نار من عند الرب وأكلتهما فماتا أمام الرب» (اللاويين 2:1:10). ويعتبر يوم الغفران اليهودي صورة رمزية للتكفير عن خطايا إسرائيل الدورية.

د.موفق محادين
كاتب أردني
adwan125@gmail.com



القرابين البشريّة

عرفت معظم الجماعات البدائية القربان البشري ابتداءً من الابن البكر الذي كان يمثل ابن الإله أو الملك غالبًا. إنَّ أحد البواعث التي دعت إلى وجود هذه العادة الغريبة وهي قتل الإله هو الاعتقاد بأنَّ الشقاء والذنوب المتراكمة على الناس بأجمعهم توضع أحيانًا على الإله المقتول الذي يُفترض أن يحملها بعيدًا إلى الأبد تاركًا الناس مطهَّرين وسعداء.

وكانت فكرة نذر المولود الأول للإله واضحة الدلالة في الديانة المصريّة، وكان «آمون» نفسه يُعرف بخروف الله، ومن الجماعات التي كانت تقدم ابن الإله أو الملك قربانًا للاسترضاء أو دفع الأذى أو حمل الخطيئة عن الجماعة «مؤاب» التي قدَّمت ابن الملك «ميشع» قربانًا لردّ القبائل اليهودية (الملوك الثاني، الإصحاح الثالث)(2). وشعوب الأقيانوس(3) وعباد أيل.

وواضحة جدًا حكاية الابن البكر «كينجو» الذي ضحَّت به الآلهة وصنعت الإنسان من دمه. وكان من عادة الساميين -بحسب «فريزر» في دراسته عن أدونيس- أن يضحوا بالابن البكر جزية منتظمة للآلهة أو تسكينًا لها (ابن ميشع، تضحية ملوك قرطاجة وروما بأنفسهم هملقار، هيرقل) وموت «ديدونه» حزنًا على رحيل «إينياس»، ذبح «تانتالوس» لابنه وتقديمه طعامًا في وليمة الهية... موت ملكة آشور (سميراميس) وملك ليديا خلال حربه مع الفرس.

وتقدَّم القرابين البشرية في تاهيتي خوفًا من غضب إله الجفاف(4). وكذلك عرفت القبائل الأفريقية هذا النوع من القرابين وظلّت قبائل لوكبارا تمارسها حتى عام 1930(5).

كما عرف الإغريق هذا القربان أو تمثّلوه (سقراط). وبالإضافة لحكاية «أغامنون» ملك أرجو وقيامه بقتل ابنته «إيفغيني» في ميناء أوليس، قام «كرونوس» بقتل ابنه الوحيد حرقًا وكان من عادة الإغريق، في عيد الثأر الإغريقي، «جيليا»، أن يزين مواطن فقير أو أجنبي بالملابس والأغصان المقدّسة ويُلقى من على صخرة كتعويذة ضدّ مرض أو قحط.

ولا يستجيب إله الأزتك (الشمس) إلا لدماء القلوب. ويذكر شوقي عبدالحكيم في كتابه «مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية» كيف كان الملوك المقدسون، يقدمون أنفسهم للقتل والتضحية بهم، عند قبائل «الشيومي» في الكنغو. ويعتقد أنَّ الفاكهة تنبت من قدرة هؤلاء الملوك على التضحية بأنفسهم، لذا كانت توهب لهم أوَّل قطفة من الفاكهة، وأوَّل حصاد، وتناول للطعام وكلّ ما يتصل بتابوات البدء، كما هو شائع في ممارستنا العربيّة.

وكان من المعتقد أنَّ الجدود من الملوك المقدَّسين في أثيوبيا يرسلون رسلهم المتوالية لسلفهم أو جدّهم الملك الحالي، بأن يقدِم على التضحية بنفسه ليلحق بأسلافه. وينسب للملك «أون» ملك السويد أنه ضحى بأولاده التسعة على التوالي.

وممّا قاله «بلوتارخ»، إنَّ القرطاجيين، كانوا يشترون أطفالًا أبكارًا، ويضحّون بهم، أما إذا حدث وبكت أم الطفل المضحّى به، فإنَّ الشعيرة تفقد معناها وتبطل على الفور، وعلى الرجل المضحى شراء طفل آخر. وهكذا.

وكانت الأساطير الهلينية، تسمح للملك الأب باستبدال التضحية به، بابنه الحبيب، كما حدث في حالة «ديونسيوس»، ابن «زيوس» و«هيرا»، الذي صوّرته الحفريات وقد أخذ مكان أبيه، بعد أن ارتدى زيّه الملكيّ، آخذًا مكان أبيه «زيوس» ليضحي بنفسه بدلًا عنه.

وفي حديثه حول الآزتك، يذكر (كورتل)(6) أنَّ تقديم الضحايا كان جزءًا من طقوسهم اليوميّة، وكانت الحروب التي يقومون بها ضدّ المدن المنافسة هي للقبض على الأسرى والتضحية بهم، وسمِّيت تلك الحروب «حروب الزهرة» أو «القلب المتفتِّح» حيث كانوا يقدِّمون دماء ضحاياهم إلى الآلهة، خاصة إله الشمس الذي يحتاج إلى كل القوّة التي يمنحها له أتباعه لإدامة الكون- وبإطعام الآلهة بالدّم واتِّباعهم نظامًا جنونيًّا صارمًا في التصرُّف الاجتماعي كانوا يديمون الآلهة. وكانوا شعبًا بدائيًا عندما وصلوا إلى هضبة المكسيك وقد ضخموا قوة المعتقد المحلي الذي ورثوه ومزجوه بصراع روحي.

وغير القربان البكر البشري، عرفت جماعات بدائية كثيرة قرابين الأطفال ووأدهم الذي يرجح أن يكون نوعًا من القرابين. وقد عرفه الفينيقيون والقبائل في تاهيتي والمابايا في البرازيل.

وفي بعض القبائل، يحتم قتل أحد التوأمين، ويفضَّل وأد التوأم الأنثى والنساء عند قبائل «الشاكو»، رغم تحريم القرآن لوأد البنات، وهي قبائل ظلّت محتفظة بأصلها العربي حتى القرن السادس عشر الميلادي.

وفي بعض القبائل الأفريقية يؤكل ثاني طفل قبل فطام الأول، وعند الصينيين الذين كانوا يؤمنون بتناسخ الأرواح، كان يجري قتل البنات بالدفن داخل المقابر أحياء لفترات محددة، بما يحقق لهن فرص معاودة الولادة كذكور.

وعند قبائل «كانار» في الإكوادور، عادة التضحية السنوية بمائة طفل، وهي عادة مرتبطة بما يسمى عندهم «عيد الحصاد». وعند بعض القبائل المكسيكية، كانت تختار التضحيات البشرية، بحيث تتساوى مع عمر المحصول، فيضحّى بالأطفال حديثي الولادة في فترات استنبات المحصول، وبالأولاد الكبار قبل موعد الحصاد، ثم العجائز في أعياد الحصاد(7).

ووأد البنات أو ذبح العاشر من الأولاد عادة كانت معروفة عند العرب أيضًا، وقد وُجدت هذه الشعائر عند الكنعانيين- الفلسطينيين والفينيقيين والمؤابيين، والإسرائيليين. واكتشف الأركيولجيون خنق الكنعانيين للأطفال حديثي الولادة بكثرة شديدة داخل الكهوف وإلى جوارهم أواني الطعام والشراب، وذلك ترضية للآلهة والآلهات التي تهب الطعام والأطفال، مثل «مولش» و«ميلكوم» و«ميلكارث» و«ميليش» و«يهوه» أو رب الجنود إلهًا فينيقيًا. وكذلك لِ«بعل» و«كرونس» عند الكنعانيين الفلسطينيين والسوريين(8).

ومن العرب من كان ينذر إذا بلغ بنوه العشرة، نحر واحد منهم وقصة عبدالمطلب مشهورة في ذلك، وإليها أشار النبي محمد عليه السلام: «أنا ابن الذبيحين»؛ يعني أباه عبدالله، وجدّه إسماعيل.

يُروى عن عبدالمطلب، أنه نذر متى رزق عشرة أولاد ذكورًا، ورآهم بين يديه رجالًا ينحر أحدهم شكرًا لربه، وذلك على باب الكعبة. فلما استكمل ولده العدد، وصاروا رجالًا قال لهم: يا بني كنتُ نذرت نذرًا علمتموه قبل اليوم، فما تقولون؟ قالوا: الأمر لك وإليك يا أبي ونحن بين يديك(9).

ومثل ذلك ما يُنسب إلى كهنة حران، وقصة إبراهيم وإسماعيل (إسحق بحسب التوراة):

«رَبِّ هَبْ لِي مِنَ الصَّالِحِينَ(100) فَبَشَّرْنَاهُ بِغُلَامٍ حَلِيمٍ(101) فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ(102) فَلَمَّا أَسْلَمَا وَتَلَّهُ لِلْجَبِينِ(103) وَنَادَيْنَاهُ أَنْ يَا إِبْرَاهِيمُ(104) قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيَا إِنَّا كَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ(105) إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْبَلَاءُ الْمُبِينُ(106) وَفَدَيْنَاهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ»(قرآن كريم: سورة الصافات)

القربان البكر البشري في اليهودية والمسيحية

في العهد القديم اعتبر اليهود انتقام يهوه من الابن الأكبر لفرعون ردًا على انتقام فرعون من الابن الأكبر يهوه(بنو إسرائيل).

وظلت هذه الفكرة مسيطرة على القبائل اليهودية في صراعاتهم الخارجية والداخلية.

فعندما حلَّ القحط بإسرائيل حمل «داود» ذلك لِ«شاؤول» الميت وأولاده الأحياء وقام بشنق هؤلاء كرقية للمطر.

وبعد أن حاصر العمونيّون «يفتاح» نذر «يفتاح» نذرًا للرب قائلًا: إن دفعت بنى عمون ليديّ فالخارج الذي يخرج للقائي عند رجوعي بالسلامة من عند بني عمون، يكون للرب وأصعده محرقة. ثم أتى «يفتاح» إلى المصفاة إلى بيته، وإذا بابنته خارجه للقائه، وهي وحيدته، ولم يكن له ابن ولا ابنة غيرها، ففعل بها نذره الذي نذر».

كذلك نجد النبي (أرميا) يؤكد في سفره أنَّ بني إسرائيل كانوا يقدِّمون أطفالهم قرابين، تذبح وتحرق على مذبح الإله (بعل مولك) أي السيد الملك(القضاة ص124).

أمّا في المسيحية، فالفكرة الأساسية أنَّ الله افتدى شعبه بابنه المسيح: خروف الله، وكذلك بولس في رسالة إلى رومية (مات المسيح لأجلنا).

وفي إنجيل يوحنا (الإصحاح 6) يقول المسيح: «من يأكل جسدي ويشرب دمي فله حياة أبدية».

الاستبدال الرمزي ـ البشري

يتَّخذ الاستبدال الرمزي للقربان البشري أحد الأشكال التالية:

1.الإخصاء.

2.العمى.

3.الختان ـ ذكور ـ إناث.

4.العرج

5.البغاء المقدس + اللواط المقدس.

6.قص الشعر.


«من يأكل
جسدي ويشرب
دمي فله حياة
أبدية».



الإخصاء

الإخصاء إمّا ظاهرة ندم وتكفير ذاتي وإحساس بالدنس والخطيئة تستدعي التضحية، ابتداءً، التضحية بالذكورة والكبت الجنسي، وإخضاع الجسد للروح الطاهرة (الصوفيّة) وتصعيد الإيروس (الحب) إلى مستوى روحاني (أفلاطون) أو إلغاء الإيروس تمامًا(المسيحية)(10).

وإمّا ظاهرة عدوانيّة دفاعيّة كما يفعل الأسد مع صغاره حفاظًا على زوجته، وقد عرف عرب الجاهلية إلهًا خصيًّا هو هبل(11).

العمى

العمى في أكثر من أسطورة ظاهرة رمزية من ظواهر الندم القرباني كما يمثلها الإله صموئيل(سامائيل)(12). وهي واضحة جدًا في العمل الشهير (أوديب) الذي يقوم بفقأ عينيه والتجوال في البرية عقابًا على خطيئته (الخطيئة الأصلية عند الجمع بحسب فرويد) بقتل والده والزواج من والدته.

الختان

الختان: قطع الغفلة أو القلفة ودفنها حتى لا تدنَّس. وكما يقول البكر، فقد تطوَّر الختان من القربان البشري عن طريق بتر هذا الجزء الحسّاس بما يرمز له جنسيًّا وكانت فكرة نذر المولود للإله واضحة في الديانة المصرية خصوصًا(13).

وليس مصادفة أن يُعرف الختان بالطهور وما يرمز له من طهارة جنسيّة، وكان الاحتفال به صورة من الاحتفال ببعث «تموز» و»أدونيس».

ولم تعره المسيحية أي اهتمام بسبب رفضها لفكرة خطيئة «أدونيس» الجسد، بل الروح والفداء المسيحي للمؤمنين. وبالإضافة للمصريين فقد عرفت شعوب عديدة هذه العادة وبالدلالة نفسها، مثل الهنود الحمر(14). وقبائل أستراليا القديمة(15). والعرب قبل الإسلام واليهود الذين أخذوها عن المصريين وحوّلوها إلى علاقة مع الرب(موسى والتوحيد)(16).

وحول ختان النساء، وفي رواية عن أم عطية، أنَّ امرأة كانت تختن النساء في المدينة، فقال لها الرسول: «أشمي ولا تنهكي، فإن ذلك أحظى للمرأة وأحب إلى البعل»(17). والإشمام هو قطع جزء بسيط من لحمية البظر، النهك هو المبالغة في القطع(18).

العرج

من القرابين الرمزية الأخرى العرج بدل قتل الملك، ومن ذلك أنَّ الإله «هيفستوس» كان إلهًا أعرجًا بعد أن رماه والده «زيوس» بسهم من السماء لدفاعه عن «هيرا»(19).

وكذلك «دايونيسوس» إله الضوء الأعرج، وتتحدث الأسطورية اليونانية عن «دايونيسوس» -ابن زيفس- وكأنه جدي طبخ بلبن أمه. فبعد أن جاءت به أمه «سيميله» إلى الدنيا تملكت الغيرة ضرّتها «هيرا» فأنفذت هذه الأخيرة أمرها إلى الجبابرة Titans بالقضاء على «دايونيسوس» الذي وُلد وله قرنان (وهو دليل على اقترانه بالجدي، أو الخروف، أو الثور، في بعض الروايات)، فتمكنوا منه برغم استحالاته المتعددة، ومزّقوه أشلاء، ثم سلقوه في قدر، لكنه انتُشل وتمّ إنقاذه(20).

ومن المعروف أيضًا قصة «يعقوب» بعد صراعه مع الرب في مخاضة الأردن، كما كان «ماني».

ويولي «فريزر» أهمية ملحوظة لنماذج من شرق الأردن أبرزها حكاية يعقوب مع روح النهر التي ردَّتها التوراة إلى «يهوه»، وملخَّصها عند «فريزر» أنَّ «يعقوب» عندما وجد نفسه في صراع داخل نهر برما (برما الحالية قرب جرش). مع قوة غريبة متجسدة في شخص غامض ولم يطلقه هذا الرجل الغريب حتى باركه ومسّ قدمه فصار أعرجًا. فإنه أيْ يعقوب الذي حوَّلته التوراة إلى (مُصارع الرب- إسرائيل) كان في صراع مع روح النهر التي قد تكون مقدَّسة أو شيطانيّة.

ومن المفارقات الأخرى ارتباط العرج بشخصيّات اعتُبرت من أقران الشيطان سواءً في الأدب أو التاريخ، مثل «تيمور لنك» و»بايرون» (شاعر الشيطان) والربان الأعرج «أخاب» في عمل «ملفيل» الشهير «موبي ديك»، وكان قد فقد إحدى قدميه في الصراع مع الحوت الأبيض.

البغاء المقدَّس واللّواط المقدَّس

يُنسب البغاء المقدس إلى «عشتار» وهو غير العلاقات في المشاعات البدائيّة، وكان يُمارَس في المعابد مع الغرباء لخدمة هذه المعابد التي لم تكتفِ بالمنذورات لهذه الخدمة، بل غالبًا ما كانت تشتري إماء لممارسة البغاء (21).

ويعتقد «كامبي» أنَّ مقابض الأبواب في المعابد والبيوت المقدَّسة المصمّمة على شكل قضيب كانت دلالة رمزية على هذه الوظيفة.

وقد شاع البغاء المقدَّس، بحسب فريزر (22)، في جميع أنحاء آسيا الغربية واقترن بعباءة آلهة الخصب وخاصة «أدونيس»، وكانت المنذورات في الهند يمارسن الرقص والغناء أيضًا، كما كان القانون الآموري ينص على أنَّ المرأة التي تنوي الزواج عليها أن تقضي في الزنا أسبوعًا عند بوابة الهيكل. ومن الجماعات والمناطق الأخرى التي عرفت البغاء المقدس المعابد السومرية(23)، ومعابد البغاء الأفروديتية في قبرص وكورنثا. وقد قُدِّرت إيرادات الكنيسة من بيوت البغاء العائدة لها في ألمانيا أكثر بأربع مرّات من عائدات بيع صكوك الغفران كما يقول (كامبي)(24).

كما ينقل «سيد القمني» عن «ول ديورانت» أنَّ العهد المقدَّس والمنذورات له كانت طقوسًا تُمارَس في الهيكل(25).
بالمقابل شاعت نماذج أخرى من اللّواط المقدس لخدمة يهوه(26).
كما عرف الكريتيون هذه العادة، فكان الشاب لا يدخل مجتمع البالغين إلا بعد أن يجد عاشقًا. كما عرفه المصريون في طيبة، ولم يمانع الصابئة في أن يهوى رجل رجلًا أو امرأة امرأة(27).
ومن التعبيرات الرمزية الجنسية الأخرى، حق التفخذ والافتراع المقدس.

القرابين الطوطميّة: (قرابين الاستدعاء)

القربان الحيواني

يميِّز «فريزر» بين نمطين من القرابين الحيوانية: قرابين تُقتل وتُؤكل وقرابين لا تُمَسّ، وهي النذر السائبة المنذورة للآلهة مثل ناقة صالح وناقة البسوس الشهيرة، أمّا القرابين التي تؤكل فمردّها الاعتقاد بحلول روح الميت في الذين يأكلون من ذبيحته.
ولا تختلف القرابين الحيوانية البديلة، في وظيفتها عن القرابين البشرية: التكفير والندم، الاندماج بالإله، طرد الأذى وقوى الشر، الإخصاب... الخ.

وبحسب «الحوت»، فإنَّ أقدم المذابح عند الساميين في الشمال، وعند العرب أنفسهم في بلاد العرب كان -كما يرى «سمث»- حجرًا ضخمًا من الحجارة أو ركامًا تسفك عليه دماء العتيرة، وهذا السّفك البسيط على هذا الركام، أو ذاك الحجر، يقدِّس الذَّبح ويجعل العتيرة قربانًا شرعيًّا.
ولقد امتدَّت عادة الذبح في منى أيام الحج إلى ما بعد الإسلام، حيث يقول تعالى: «لن ينال اللهَ لحومُها ولا دماؤها ولكن يناله التقوى منكم»(سورة الحج، آية37).
وكان الأقدمون يعتقدون أنَّ القربان الحيواني أقرب للرِّضا الإلهي من القربان النباتي كما تدلل على ذلك قصة هابيل وقابيل وجذورها السومريّة، حين اختارت السماء قربان الرّاعي وفضّلته على القربان النباتي للمزارع. ومثل ذلك الرِّضا السماوي الكامل عن نوح بعد أن أحرق الأضاحي على الجودي وتنسّم الرب رائحتها. وتشدِّد الطقوس والجماعات المختلفة على استيفاء القرابين الحيوانية لكل شروط البكر الذكر التي تتماهى مع اكتمال الخلق في الابن السماوي الأول.. في كتاب إحياء علوم الدين للإمام الغزالي «وقال أبو هريرة لا يضحين بالعرجاء والعضباء والجرباء والشرقاء والخرقاء، والمقابلة، والمدابرة، والعجفاء، الجدع في الأنف، والقطع فيهما والعضب القرن، وفي نقصان القوائم والشرقاء المشقوقة الأذن من فوق والخرقاء من أسفل». وجاء في كتاب الفقه على المذاهب الأربعة ج1 «ويجب أن يكون الصنف الذي يضحّى به جيدًا، من أغلى النعم، وأكمله، وأن يكون من مال طيب ويكره جزّ صوفها وشرب لبنها قبل الذبح»(28)، وهذه الشروط تشبه الشروط الواردة عند اللاويين.
ويعود بكر القرابين الحيوانية على الاعتقاد بأنَّ روح القطيع تتركّز في أوّل حيوان يولد في الموسم.

وكانت قواعد وطقوس تقديم الضحايا تُتَّبع بصرامة. فقبل ذبح الأضحية كان ينثر خليط خاص من الحبوب المقلية والملح على رأس الحيوان، ثم يزيّن بإكليل من الورد، بينما تُطلى قرون الثيران والخراف وذكور الماعز بالألوان. كما يرتدي الشخص الذي يقدِّم القربان إكليلًا من الورد أيضًا. وإذا كانت الأضحية مقدمة للآلهة التي تسكن السماوات، فإنّ رأسها كان يرفع للأعلى قبل ذبحها، أمّا إذا كانت مقدمة للآلهة التي تسكن العالم السفلي (الأرض) فإن رأسها كان ينكّس إلى الأسفل قبل الذبح.

بالتدريج تطوَّرت التفاصيل الإجرائية لتقديم القربان للآلهة. وفق كل ذلك، كان هناك عدد كبير من الكهنة الذين كانوا يقومون باتخاذ الإجراءات اللازمة لتقديم القربان. فإذا ما جرت طقوس الأضحية بواسطة أحد الكهنة بشكل أولي، فتتقدم فيما بعد مجموعة من هؤلاء الكهنة بشكل أولي، فستتقدم فيما بعد مجموعة من هؤلاء الكهنة لإتمام جميع الإجراءات اللازمة، أحدهم يحمل الأمر الإلهي بهذه المناسبة، والثاني يضرب الحيوان القربان بالهراوة القاتلة، بينما يقوم الآخرون بقطع حنجرة الحيوان، وإشعال النار، ومن ثم سلخ جلد الحيوان، وهكذا(29).

1. القربان الأكبر

وكانت حيوانات القربان تُحرق على منصّات خاصة ليصعد دخان المحرقة إلى مساكن الآلهة ويزوِّدهم بالغذاء اللازم لهم. ولدينا في ملحمة «جلجامش» وصف حيوي لكيفية صنع مثل هذه المحارق، فبعد أن حطَّت السفينة ببطل الطوفان البابلي «أوتنابشتم» على قمة جبل نصير بعد أن تراجع الطوفان، نقرأ ما يلي:

فأطلقت الجميع إلى الجهات الأربعة وقدَّمت أضحية
سكبت خمر القربان على قمة الجبل...
وضعت سبعة قدور وسبعًا أخر...
جمعت تحتها القصب الحلو وخشب الأرز والآس...
كي تشمّ الآلهة الرائحة...
شمّت الآلهة الرائحة الزكيّة...
فتجمّعت على الأضحية كالذباب...

ولدى الفينيقيين وسكان الغرب السوري عمومًا، كانت أمثال هذه الطقوس تجري على قمة المرتفعات وعند مقامات مقدسة مفتوحة على الهواء الطلق قرب مصادر الماء والأشجار العملاقة والصخور. واعتبرت الأشجار الضخمة المعمّرة، بشكل خاص، رمزًا للآلهة(30). وكان العرب -بحسب الحوت- يرون في التضحية عاملين رئيسين: الأول انتقال دم الضحية الحار إلى المعبود الذي يكتفي به، ولهذا نراهم يصبّون الدماء على رؤوس الأنصاب والأصنام تسكينًا لغضب الإله وطلبًا لرضاه. والثاني انحلال لحمها ودمها في لحوم العباد ودمائها. أما الحيوانات الطوطمية المنذورة أو التي كانت تُقتل وتُؤكل كقرابين للتوحد مع الآلهة أو لمسح الخطايا أو الإخصاب... فكانت محددة غالبًا بالأكباش والخراف والثيران والغزلان والإبل؛ ومن ذلك كبش نوح وإبراهيم وخروف الله في آمون والمسيح وجدي الضارعات التموزيات والثور الذي ظل يُذبح لافتداء الإمبراطور حتى القرن الثالث والماعز والخراف التي تذبح حتى الآن عن العين أو لاسترضاء الآلهة أو لاستدرار المطر(31).

2. القربان النباتي

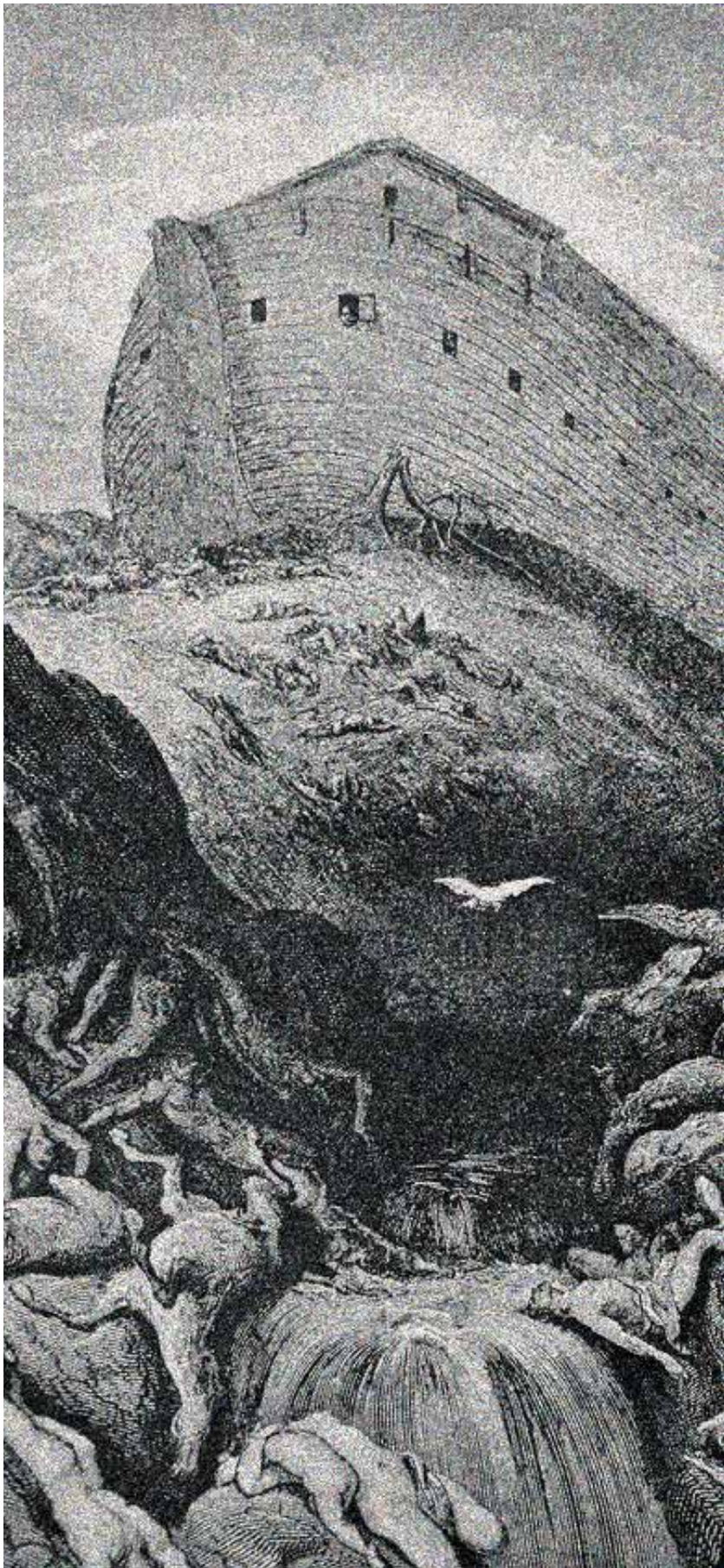
يعود القربان النباتي إلى فترة السيادة الأمومية الزراعية، ولا يزال قائمًا عند جماعات عديدة (أوّل الثمار بتطوِّل الأعمار).

وهو نوعان: العُشر، وبكر الثمار. ويعود العُشر الذي يساوي الزكاة إلى الحصص العينيّة من الأرض التي كانت تُدفع للمعابد بواقع العَشر عند العرب الجنوبيين، أما بكر الثمار، فكان يقدَّم إلى الكهنة في مصر(32).

وذلك شيء كان يعرفه موسى جيدًا من أيام كان كاهنًا من كهنة أتون (أخناتون في هليوبوليس...) ولذا نجد أنّ من أوائل تعليمات يهوه إلى موسى «على رأس الجبل» على بني إسرائيل إحضار أبكار غلّاتهم إلى بيت الرب(سفر الخروج، ص23)(33).

وفي المسيحية، فإنَّ المسيح هو الثمرة الأولى للشجرة الأبدية، ويرى «كامبل» أن قصة المسيح تعد تصعيدًا لما كان في الأصل صورة نباتية صلبة، المسيح على الصليب المقدّس، الشجرة، وهو ذاته ثمرة الشجرة، يسوع هو ثمرة الحياة الأبدية التي كانت الثمرة الثانية المحرّمة في جنة عدن. عندما أكل الإنسان من ثمرة الشجرة الأولى، أي شجرة معرفة الخير والشر، طُرد من الجنة. الجنة مكان وحدة الكائنات، لا توجد فيها ثنائية الذكر والأنثى، أو الخير والشر، الإله والموجودات الإنسانية، أنت تأكل الثنائية وتُطرد خارجًا ويُلقى بك على الطريق، أمّا



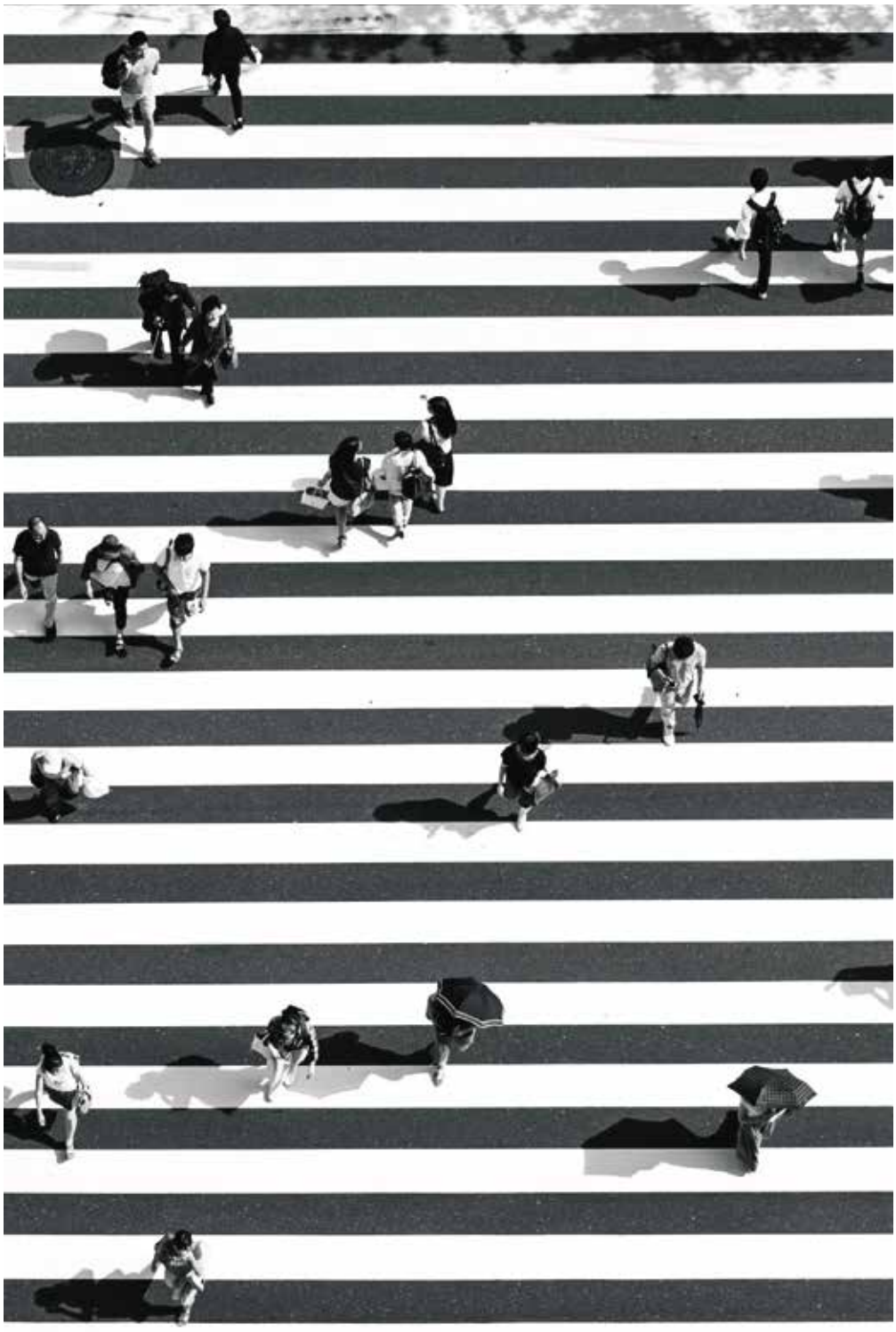


شـجرة العـودة إلى الجنـة فهـي شـجرة الحيـاة الأبديـة، حيـث تعـرف أنّ الأنـا والأب واحـد.
كـما يُرمـز للمسـيح بشـجرة اللـوز التـي تُعـدُّ بكـر الأشـجار البريـة، ويجـري الاحتفـاء بـه عنـد جماعـات وشـعوب ومؤمنـين مـن مختلـف الديانـات مـن خـلال مـا يُعـرف بالمصنـع أو المزيـن، وهـي سـفيفة مـن الصـوف المصبـوغ بالأحمـر والمزيَّـن بالـودع الأزرق والشراشـب الحمـراء... وكان يجـري وضـع المصنـع عـلى غصـن شـجرة لـوز وأحيانًـا بطـم...

ومـن مراسـيم الاحتفـاء بـه محاولـة عـدد مـن الفرسـان رميـه عـلى الأرض، فيـما تقـوم نسـوة بالدفـاع عنـه.

وقـد يرافـق هـذا الاحتفـال الختـان عنـد المسـلمين أو عيـد الشـعانين الـذي يمثِّـل بعـث المسـيح و»أودونيـس».

1. جفري بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، عالم المعرفة، الكويت، 1973، ص234.
2. فريزر، أدونيس، ص99.
3. كورتل، أساطير قاموس العالم، ص244.
4. كورتل، ص239.
5. كورتل، ص215-214.
6. كورتل، ص180.
7. شوقي عبدالحكيم، مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، ص164.
8. شوقي، ص167.
9. حسين الحاج حسين، الأسطورة عند العرب، ص101.
10. كامبي، العشق الجنسي والمقدس، ص161.
11. حسين الحاج حسين، الأسطورة عند العرب، ص154.
12. كامبل، ص96.
13. محمود البكر، الروح الخضراء، ص135-130.
14. كورتل، ص177.|
15. الياد، أسطورة العودة، ص39.
16. سفر التكوين والإصحاح، ص17.
17. الصواف، ص117.
18. فؤاد خوري، أيديولوجيا الجسد، ص74.
19.فكتور هيغو، مقدمة كروميول، ص81.
20.الشوك، في أقاليم اللغة والأسطورة، ص89.
21. كامبي، في العشق الجنسي والمقدس، ص39.
22. فريزر، ادونيس، ص63/60-44.
23. من الوعي الأسطوري، ص162.
24. كامبي، ص114.
25. سيد القمني، الأسطورة والتراث، ص64.
26. كامبي، ص77.
27. كامبي، ص252.
28. الرأي، 12/7/1996.
29. الأسطورة والمعنى، ص138.
30. الأسطورة والمعنى، ص152.
31. كامبي، مصدر سابق، ص186.
32. شفيق مقار، مصدر سابق، ص137.
33. كامبل، مصدر سابق، ص151.



«الحقيقة أنّ كافة الإشارات حول تقدُّم المجتمعات تفيد أنّ الأساطير، وخاصة المرتبطة بالنصوص المؤسِّسة للشعوب، ستبقى حيّة في النسيج الاجتماعي إلى أمد غير منظور»

التربية الأسطوريّة وأثرها في الحياة اليوميّة

لا يمكن الادِّعاء أنَّ كل جوانب التربية الأسطوريّة هي جوانب سلبيّة على المجتمعات. فهذه التربية هي التي تشكِّل الصَّمغ اللّاصق للمجتمع، لأنَّ أيّ مجموعة بشريّة لا يمكن أن تتماسك وتتضامن إلّا من خلال الاجتماع على حكاية كبرى تكون قِبلةً لكلِّ أفئدة هذه المجموعة. كما تُسهم التربية الأسطوريّة في شحذ خيال الفرد، وهي ربَّما تكون مفيدة في ظهور عبقريّات شعريّة وسرديّة داخل المجتمعات، لأنَّ الإنتاج الأدبي يعتمد في الأساس على الخيال الجامح.

ربَّما يكون أفضل وصف للأسطورة هو ذلك الوصف الذي قدَّمه الباحث فراس السواح حين نَعتَها بِـ"مغامرة العقل الأولى". وهذا الوصف يجعلها تفترق عن الخرافة التي هي "لا عقل" محض. وبالرَّغم من أنَّ بعضهم يعرِّف الأسطورة بوصفها المفهوم المُضاد للعقل، إلّا أنَّ هذا الوصف ربَّما لا يكون دقيقًا تمامًا، فالأسطورة هي في جوهرها محاولة عقليّة جريئة في عصر لا تكون معطيات العلم كافية لتفسير الواقع، ومع تقدُّم العلم، فإنَّ هذا العلم يحلّ شيئًا فشيئًا مكان الأسطورة، وهذا يقودنا للاستنتاج، مع بعض التحفُّظات؛ أنَّ العلم في كثير من الأحيان، ينبثق من رحم الأسطورة، ثم ينجح في نقطة ما بالانفصال والاستقلال عندما يمتلك موضوعًا محدَّدًا ومنهجيّة خاصة لمقاربة موضوعه.

فالأسطورة هي المرحلة الأولى والأطوَل من مراحل تطوُّر الإنسان، والتي امتدَّت منذ فجر التاريخ وحتى بزوغ المرحلة الميتافيزيقية في الحقبة اليونانيّة، والتي امتدَّت بدورها لحين انبثاق عصر العلم الحديث قبل خمسة قرون. وقد كان الفيلسوف "أوغست كونت" قد قسَّم مراحل تطوُّر الإنسان إلى ثلاث مراحل: الأسطوريّة، الميتافيزيقيّة، والعلميّة. معنى ذلك، أنَّ التصوُّرات الأسطوريّة كانت في حقبة ما بديلًا عن العلم الذي لم يكن قد اشتدَّ عوده بعد.

على الرّغم من دخولنا عصر العلم، إلّا أنَّ الأساطير لم تختفِ تمامًا من حياتنا، حيث ما زالت الأسطورة ببنائها المتماسك ووحدتها وجمالها وسحرها تجتذب العقول في حضارتنا الرّاهنة. ما زال الإنسان لغاية اليوم يحنُّ للعالم القديم الذي كان يلفُّه السِّحر. هذا السِّحر الذي سعت حداثتنا جاهدة لسَحبِه من حياتنا وإحلال التصوُّرات العقلانيّة محلّه، حتى إنَّ تعريف الحداثة اتَّخذ تعبيرًا اختزاليًّا وهو إفراغ العالم من السِّحر.

هكذا إذن، لقد أفلحت الحداثة في إفراغ عالمنا من الأساطير، ولكن ليس تمامًا. فبالإضافة لجمال الأسطورة وسحرها، فإنَّ لها مظهرًا آخر من مظاهر القوّة، وهو كونها تمثِّل النص المؤسِّس لأغلب شعوب الأرض.
عندما نتحرّى البدايات الأولى لنشأة الشعوب، فإنَّنا سنصل حتمًا لبداية أسطوريّة. فالنص المؤسِّس للشعب اليوناني هو النص الهوميري. أمّا النص المؤسس للشعب الروماني، الذي بنى امبراطورية سيطرت على رقعة هائلة من العالم القديم والوسيط، فهو أيضًا نص أسطوري هو ملحمة الإنياذة التي سطرها "فيرجيل". وتقوم هذه الأسطورة على وجود ناجٍ وحيد من الشعب الطروادي الذي أباده الأثينيون في مكيدة الحصان المشهورة، وأنَّ الناجي الوحيد من هذه المجزرة هو "إنياس" الذي هرب من طروادة إلى إيطاليا وبدأ به عصر الرومان.

مجدي ممدوح
كاتب أردني
majdimam@hotmail.com

وهكـذا، فـإنَّ الأسـطورة تتغلغـل في الوجـدان الشـعبي لأغلـب شـعوب العـالم، وتدخـل كمكـوِّن أسـاسي في البرامـج التربويـة والتعليميـة. ومـما يزيـد مـن قـوة الأسـطورة وسـطوتها لـدى بعـض الشـعوب، أنهـا دخلـت في النصـوص المقدسـة لهـذه الشـعوب، مـما يشـكل سـطوة مضافـة للأسـطورة. إن العقـل الحديـث، وبالرغـم مـن امتلاكـه أدوات جبـارة في فحـص النصـوص وتفكيكهـا واكتشـاف العنـاصر غـير العقلانيـة فيهـا، إلا أنـه يقـف عاجـزًا أمـام النصـوص المقدسـة التـي لا يجـوز وضعهـا وضـع مسـاءلة أو تحليـل أو فحـص، لأنَّهـا "دوجـما" قطعيّـة لا يجـوز مناقشـتها.

لا يمكـن الادِّعـاء أنَّ كل جوانـب التربيـة الأسـطوريّة هـي جوانـب سـلبية عـلى المجتمعـات. فهـذه التربيـة هـي التـي تشـكل الصمـغ اللاصـق للمجتمـع، لأنَّ أي مجموعـة بشريـة لا يمكن أن تتماسـك وتتضامـن إلا مـن خـلال الاجتـماع عـلى حكايـة كـبرى تكـون قبلـة لـكل أفئـدة هـذه المجموعـة. فالعلـم والعقلانيـة مهـما شـاعا بـين الأفـراد لا يمكـن لهـما أن يجمعاهـم. مـا يجمـع الأفـراد هـو العنـصر الأيديولوجـي الـذي هـو في جلِّـه لا ينتمـي للوعـي، بـل للاوعـي الجمعـي. وبالرغـم مـن فائدتهـا السـابقة في خلـق هويـة موحـدة للشـعوب، إلا أن بإمـكان التربيـة الأسـطوريّة أن تكـون عاملًا معوِّقًـا في نهضـة المجتمعـات في حالـة كانـت هـي الوعـي السـائد لـدى الأفـراد.

ثمّـة كتـاب مهـم في الثقافـة العربيـة عالـج هـذه المسـألة بعمـق، هو كتـاب الباحـث مصطفى حجـازي "التخلـف الاجتماعـي.. مدخـل إلى سـيكولوجية الإنسـان المقهـور". وقـد طبَّـق حجـازي في هـذا الكتـاب المنهـج الفرويـدي بكفـاءة عاليـة لتقـصّي آثـار التربيـة الأسـطوريّة عـلى الفـرد في المجتمعـات العربيـة. لقـد اكتشـف حجـازي أنَّ لـبّ الفـرد العـربي هـو لـبّ أسـطوري، وأنَّ العقـل الـذي يتشـكّل لاحقًـا في المدرسـة والجامعـة هـو عبـارة عـن قـشرة خارجيّـة تحيـط بهـذا اللـب الأسـطوري. صحيـح أنَّ الفـرد العـربي المتعلـم والمثقـف ثقافـة عقلانيـة جيـدة يسـلك سـلوكًا عقلانيًـا مقبـولًا في حياتـه اليوميّـة، إلا أنـه عندمـا يتعـرَّض لمحنـة كبـيرة في حياتـه، فإنـه يعـود إلى لبِّـه الأسـطوريّ. وهكـذا فـإنَّ القـشرة العقلانيـة غـير السـميكة معرَّضـة عـلى الـدوام للاختفـاء. ويمكـن ملاحظـة أنَّ الكثـير مـن الأفـراد الذيـن تلقـوا تعليـمًا جامعيًـا أوليًـا أو عاليًـا، قـد اسـتعانوا ببعـض السـحرة والمشـعوذين لحـلّ بعـض المشـاكل المسـتعصية في حياتهـم، وخاصـة تلـك المشـاكل المتعلقـة بالإنجـاب والحيـاة العاطفيـة والأمـراض المسـتعصية. وهـذا يؤكـد المخـاوف التـي أبانهـا حجـازي في كتابـه حـول هشاشـة التكويـن العقـلاني للفـرد العـربي.

تُسـهم التربيـة الأسـطوريّة في شـحذ خيـال الفـرد، وهـي ربمـا تكون مفيـدة في ظهـور عبقريات شـعرية وسرديـة داخـل المجتمعـات، لأن الإنتـاج الأدبي يعتمـد في الأسـاس عـلى الخيـال الجامـح. اسـتنادًا لتحليلنـا السـابق، فثمـة فـرق بـين المجتمعـات المتقدمـة والمجتمعـات المتخلفـة في الـدور الـذي تلعبـه الأسـطورة في هـذه المجتمعـات. نسـتطيع القـول إنَّ الفـرد في المجتمعـات المتقدمـة يمتلـك القـدرة، بحكـم تربيتـه العقلانيـة المبكـرة، عـلى فـرز العنـاصر الأسـطوريّة مـن العنـاصر العقلانيـة، ووضـع كل منهـما في السـياق الصحيـح.

«الأسطورة هي المرحلة الأولى والأطوَل من مراحل تطوُّر الإنسان، والتي امتدَّت منذ فجر التاريخ وحتى بزوغ المرحلة الميتافيزيقية في الحقبة اليونانيّة، والتي امتدَّت بدورها لحين انبثاق عصر العلم الحديث قبل خمسة قرون»

إنَّ التشابك المربك بين الأسطورة والعلم يولِّد خلطًا كبيرًا يسيء للعلم ويعيق تأهيل الأفراد تأهيلًا علميًّا عصريًّا. لقد تشابكت أساطير الخلق تشابكًا مربكًا مع نظريات التطور والعلوم االبيولوجية. لقد تعرَّضت نظرية التطوُّر لهجوم كبير من العديد من المرجعيّات الدينيّة لأنَّها لا تتفق من القصص الدينية التي تقول إنَّ عمر الإنسان على الأرض يقدَّر بسبعة آلاف سنة، بينما تقول نظرية التطوُّر إنَّ وجوده على الأرض يمتد لمئات الألوف من السنين. هذه المشكلة موجودة في كل المجتمعات المتقدمة والمتخلفة، ولكنها في المجتمعات المتخلفة أكثر حدّة، لأنَّ الفرد في المجتمعات المتقدمة يحتكم في نهاية المطاف للسببيّة العلميّة، بينما يحتدم الصراع في الدول المتخلفة وربما يصل للصدام. والحقيقة أنَّ مجتمعنا الأردني شهد هذا النوع من الصراع بسبب بعض التعديلات في المناهج الدراسية. هناك بعض النصوص في المناهج المدرسية حاولت وصف المساعدة العسكريّة التي تلقّاها المسلمون من الملائكة بأنها عبارة عن أسطورة. وهنا علينا الانتباه أنَّ هذا القول يتعارض مع نص ديني صريح.

إنَّ الإشكاليّات السابقة ليست جديدة تمامًا على المجتمعات العربيّة، فثمة قصص مشابهة في التاريخ العربي الإسلامي ظهر فيها تعارض ظاهري بين النص والعقل، وكان الحل الذي اقترحه العقلانيون من أمثال ابن رشد والمعتزلة هو التأويل. نستطيع بواسطة التأويل أن نوفِّق بين العقل والنقل. والتأويل مخرج ممتاز لكل فرد يروم الحفاظ على النص الديني كما هو؛ ثم إعطائه معنى جديدًا يتوافق مع العقلانية المعاصرة.

لقد استطاعت المجتمعات الإسلامية دائمًا ردم الفجوة بين العقل والنقل من خلال التأويل، وقد وصلنا من التراث العربي نصوص لا حصر لها تشير على المعارك التي شهدها التأويل. ولكن توقُّف التأويل في مجتمعاتنا أدّى إلى اتِّساع هذه الفجوة بين النص والعقل حتى وصلنا للنقطة التي نصف فيها النصوص المقدسة بأنها أساطير.



الحقيقة أنّ كافة الإشارات حول تقدُّم المجتمعات تفيد أنَّ الأساطير، وخاصة المرتبطة بالنصوص المؤسِّسة للشعوب، ستبقى حيّة في النسيج الاجتماعي إلى أمد غير منظور. وإذا ما أضفنا لذلك خلوّ الأسطورة من عنصري الزمان والمكان، فإنَّ هذا يجعلها عابرة للأزمان وقادرة على التعايش مع طيف واسع من الحقب الزمنيّة. وهنا يمكن ملاحظة أنَّ الأسطورة أقدر على الصمود في المجتمعات من الحكاية الشعبيّة، لأنَّ الأخيرة مرتبطة بزمان ومكان محدَّدان، وتفقد سطوتها مع انقضاء زمانها وانمحاء مكانها.

الأسطورة والفن

تجسّـدت الأسـاطير أو حلقـات مـن أحداثهـا في العـمارة والنَّحـت والنَّقـش والتَّصويـر في كل الحضـارات القديمـة وذلـك قبـل تدوينهـا بـآلاف السـنين، وتتجـلّى بعـض تفاصيـل الأسـاطير في العـمارة، كـما ظهـرت بعـض أحداثهـا محفـورة وملوّنـة، أو ظهـر بعـض أبطالهـا في منحوتـات مجسّـمة في كل تلـك الحضـارات، وثُبِّتـت بعـض موضوعاتهـا بالرَّسـم والتَّلويـن عـلى سـطوح الجـدران والأواني والأدوات وغيرهـا.

وُجـدت الأسـاطير في كل المجتمعـات قديمهـا وحديثهـا، إذ مـا زال الإنسـان أمـام التعميـة الغامـرة بخصـوص حالـه كإنسـان تدفعـه لخلـق أسـطورته أو أسـاطيره. وتجـد كذلـك المجتمعـات أمـام انشـغالها بقضايـا يصعـب فـك ألغازهـا تعمـل عـلى أسـطرتها لترتـاح مـن همهـا. ويبـدو أنَّ الإنسـان، منـذ وجـوده عـلى هـذه الأرض ولمعالجـة مسـائله المتعلقـة بالحيـاة والمـوت وبالطبيعـة وبحاجاتـه الحياتيـة الملحّـة، قـام بمحـاولات لفهـم العـالم الـذي يعيـش فيـه بـكل مـا يحويـه ويؤثـر عـلى حياتـه، وبـذا وُجـدت الأسـاطير. ولا شـك بـأن لـكل ثقافـة أسـاطيرها الخاصـة بهـا عـلى الرغـم مـن وجـود تشـابهات في تفاصيـل بعـض الأحـداث أو صفـات بعـض الأبطـال فيـما بينهـا. وتـمَّ نقـل تلـك الأسـاطير شـفاهة بـين الأجيـال في الثقافـة الواحـدة، وأخـذت في التغـير وفقًـا لتغـيُّر الأحـوال وتأثُّرهـا بأسـاطير الثقافـات الأخـرى عـبر التواصـل بينهـا. ولم تـدوَّن الأسـاطير إلا عنـد الإغريـق وذلـك كـما في "الإليـاذة" و"الأوديسـا" للمؤلـف أو الجامـع لهـا هوميـروس.

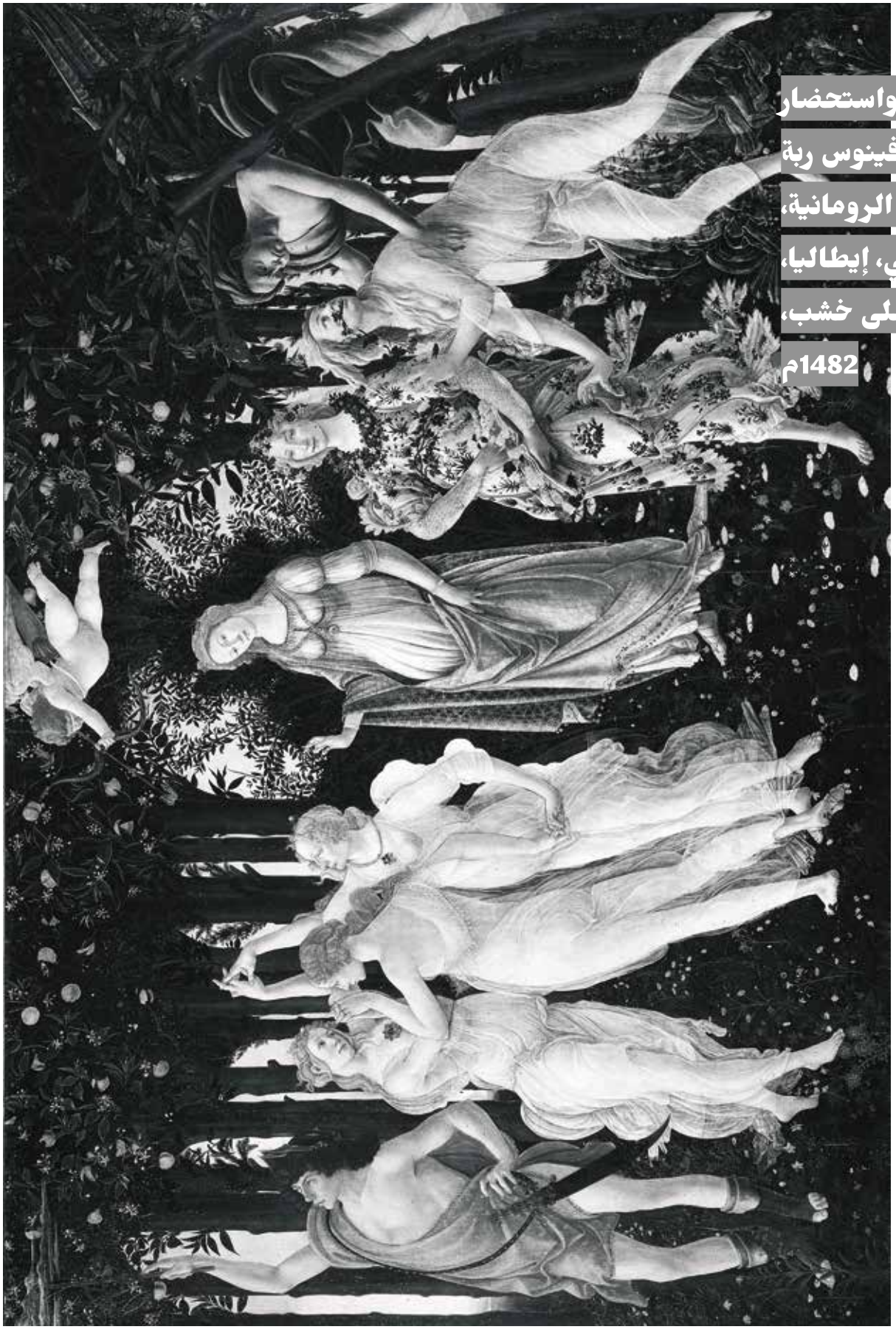
لقـد تجسّـدت الأسـاطير أو حلقـات مـن أحداثهـا في العـمارة والنحـت والنقـش والتصويـر في كل الحضـارات القديمـة وذلـك قبـل تدوينهـا بـآلاف السـنين. وتتجـلى عـلى سـبيل المثـال بعـض تفاصيـل الأسـاطير في عـمارة معابـد الفراعنـة وزقـورات الرافديـين القدامـى والمبـاني المقدسـة في حضـارات الصـين والهنـد القديمـة ومعابـد الإغريـق والرومـان وغيرهـا مـن الحضـارات. كـما ظهـرت بعـض أحـداث تلـك الأسـاطير محفـورة وملونـة، أو بعـض أبطالهـا منحوتـة بالتجسـيم في كل تلـك الحضـارات. ولقـد ثبتـت بعـض موضوعاتهـا بالرسـم والتلويـن عـلى سـطوح الجـدران والأواني والأدوات وغيرهـا. وتزخـر المراجـع المتخصصـة بتاريـخ العـمارة والفـن بـالآلاف مـن الأمثلـة التـي وصلـت إلينـا مـن تلـك الحضـارات.

تقـف أهرامـات الجيـزة المصريـة القديمـة وزقـورة أورنامـو في العـراق وسـتونج هنـج في جنـوب إنكلـترا -إذا أردنـا ذكـر بعضهـا- كصروح بـارزة اسـتنفدت الكثـير مـن الجهـد والوقـت والمـواد لتشـفّ عـن بعـض الأسـاطير خلف إنشـائها. أمّـا في مجـال النحـت فأحـداث وأبطـال كـثر وجدناهـم وقـد وُضعـوا في المعابـد وسـاحات المـدن. ويمكـن أن نذكـر تماثيـل الثقافـات البدائيـة التـي تعـود لعـشرة آلاف عـام تقريبًـا كتمثـال فينـوس ولنـدروف، وهـي السـيدة التـي سـميت باسـم الموقـع الـذي عـثر عليهـا فيـه. ونذكـر تماثيـل الآلهـة الفرعونيـة رع وآمـون وإيزيـس وآنـون، والرافديـة آنـو وأنليـل وشـمش، والإغريقيـة أبولـو وأثينـا وزيـوس ونبتـون، والهنديـة شـيفا وفيشـنو وبراهـما، وهنـاك غيرهـا الكثـير.

لم يـترك لنـا الإغريـق تصويـرًا جداريًّـا، ولـذا يتـم الاعتـماد في تاريـخ الفـن عـلى الرسـوم والصـور التـي طبقـت عـلى الأواني الخزفيـة لمعرفـة جانـب مـن فنِّهـم في هـذا المجـال. هنـاك الآلاف مـن الأواني الإغريقيـة المعروفـة بمسـمياتها كالأمفـورا والكيلاكـس والهيدريـا والبيـلاك، وهـي متعـددة الأغـراض والأحجـام، وحـوت رسـومات عـلى سـطوحها بهـا الكثـير مـن المقتطفـات مـن الأسـاطير بأحداثهـا وأبطالهـا. ولقـد قسـمت هـذه الرسـومات في تاريـخ الفـن إلى أسـاليب وفـترات تاريخيـة عـدة كالرسـوم الظليـة والخطيـة والملونـة. وتـم التعـرف عـلى بعـض مصوّريهـا مـن تكـرار أسـلوب

د.خالد الحمزة
أكاديمي وفنان تشكيلي أردني

hisoart45@hotmail.com



الربيع واستحضار فينوس ربة الجمال الرومانية، بوتشيللي، إيطاليا، تمبرا على خشب، 1482م

الرسام في أكثر من عمل. وهناك مواقع على شبكة الإنترنت مخصّصة لهذه الأواني وما عليها من رسومات مع شروح لموضوعاتها الأسطورية.

أعجب الرومان بكل ما هو إغريقي في الثقافة والفن، وعملوا الكثير من النسخ عن التماثيل الإغريقية وحتى أنهم استعملوا، على الأقل في بداية حكمهم، فنانين يونانيين لتنفيذها. وتغيرت أسماء بعض الآلهة في عهدهم، ولكن بقي لها الكثير من سماتها وقدراتها.

انحدرت مكانة الآلهة الوثنية بعد انتشار المسيحية، ولكن استمر بعضها في الظهور في النقش على التوابيت الحجرية أو الرخامية التي أوصى بعملها القادرون المسيحيون منذ عام 140م. والأمثلة على ذلك كثيرة، منها استعمال رمزية انتصار الخير على الشر مقتطفة من حروب هيردوس مع الأمازون، واستعمال رمزية الخلود بوضع صورة ديونوسس والكرمة. ثم استمر الاعتماد عليها كمصدر للفن في مجالات فنية عديدة حتى بعد توسع انتشار المسيحية وتوطدها.

وهناك لوحة فسيفسائية في الفاتيكان في روما تمثل السيد المسيح صاعدًا السماء في عربة الشمس متقلدًا متعلقات أبولو كإله الشمس والصليب، ويوجد في خلفية المنظر كرمة ديونوسس. أما في كاتاكومبس، وهي المقابر المحفورة في سراديب تحت أرض روما من القرن الرابع الميلادي، نجد هرقل يقتل هيدرا. وظهرت استحضارات هرقل والأسد، وديونوسس وغريمه، على أواني الفضة، ومحفورة على صناديق العاج، ومطبقة على الأواني الخزفية، ومنسوجة في قطع الأقمشة وغيرها من الأدوات التي استخدمت لأغراض يومية وطقسية. وقد كان ظهورها بأشكالها القديمة محورًا، ولكن ظهورها في فنون بيزنطة كان أكثر قربًا من الأصل من مثيلاتها في الغرب المسيحي.

عندما ترجم العرب المجسطي، وهو كتاب فلكي بمواقع النجوم، نقلوا صور الأشخاص الأسطورية، ولكنهم عرّبوها وذلك بهيئة الشخص وملامحه وملابسه كالسروال والعباءة والعمامة، وذلك كما في صورة هرقل. وظهر التعديل على صورة بيرسوس حيث جعلوه ممسكًا في يده رأسًا كثيف الشعر ومخيف الطلعة يطلق عليه الغول بدلًا من رأس جورقن. ورسموا الكواكب مثل عطارد ككاتب، والمشترى كقاض، وذلك باستعمال رموز من أساطير بابلية قديمة حيث كان نيبو كاتبًا ومردوك قاضيًا. أمّا في أوروبا فقد شاعت الكتب المساعدة في التعريف بالأساطير الإغريقية، ترجم بعضها عن العربية ووضعت الأخرى، وحاولت الدقة في شرحها لضمان فائدتها في التنجيم والسحر.

عاد تمثيل الأساطير الإغريقية مع جهود الإنسانيين في إيطاليا وبعض البلاد الأوروبية في عصر النهضة. لقد عملت العودة إلى التراث الإغريقي الروماني في الفلسفة والآداب والعلوم على ظهور شخصيات الأساطير الإغريقية كما في الأصل. وقام فنانو النهضة العظام بوتشيللي وجيورجوني وتشان ومايكلأنجلو وكوروجيو وفيرونيزه بتصوير العديد من الأساطير. واستمر اعتبار الأساطير الإغريقية كمصدر ثري للتصوير في عصر الباروك، ويظهر ذلك جليًّا في أغلب أعمال الفنان المصور "روبنز" الذي ترك لنا عددًا ضخمًا من اللوحات والرسوم التحضيرية في موضوعات الأساطير، ولقد ساعدته في ذلك معرفته الواسعة بالأدب اللاتيني وصلته الوثيقة بالإنسانيين.



إيزيس ربة الحياة ترضع وليدها حورس، مصري قديم، نحاس، القرن السابع أو الثامن ق. م

اعتمد "روبنز" كثيرًا على كتاب أوفيد "التحولات"، أو "مسخ الكائنات" إذا أخذنا عنونة هذا الكتاب كما وضعه ثروت عكاشة في ترجمته له. وكان المصور الفرنسي "بوسان" كذلك من أهم الذين صوروا اعتمادًا على الموضوعات الأسطورية بفهم عميق؛ مما جعله حجة للفنانين اللاحقين في هذا المجال.

استمرّ الاستلهام من الأساطير في الفن الغربي الحديث في القرن العشرين وحتى اليوم. ونجد الفنانين "براك" و"بيكاسو" على سبيل المثال من أكثر المهتمين بالأساطير الكلاسيكية، فقد ظهرت في الكثير من أعمالهما عامة، وفي الفترة المبكرة والوسطى من إنتاجهما خاصة. وتشتهر في هذا المجال أعمال "بيكاسو" عن الحرب الأهلية الإسبانية في الثلاثينات من القرن العشرين. لقد استخدم في هذه الصور الميناتور للتعليق على الوحشية والرعب والدمار الذي تلحقه الحروب بالإنسان والمكان.

لم يحفل الفن التشكيلي في مجالي التصوير والنحت في البلاد العربية بالأسطورة، في حدود علمنا، إلا ما ندر. نقول ذلك عند النظر في حضورها الكبير في المسرح وفي الشعر. وظهر هذا القليل من الاحتفاء بالأسطورة في التصوير وندر في النحت. ونجد من هذا التصوير اهتمامًا كبيرًا بالأساطير التي تسرّبت وتشبّعت بها الذاكرة الشعبية مثل أعمال عبدالهادي الجزار في مصر منذ أربعينات وحتى ستينات القرن المنقضي، الذي انغمس في الحياة الشعبية عميقًا وتفاعل معها في أعماله. ونجد مثل ذلك الاحتفاء بالأسطورة الشعبية أيضًا، ولكن بمزجها بسريالية خاصة به، كما في أعمال المصور حامد ندا منذ خمسينات القرن المنصرم وحتى الثمانينات منه. وتميّز كل من هذين الفنانين بأسلوب فريد استفاد منه فنانون مصريون وعرب.

أمّا في العراق فقد اهتمّ المصورون والنحاتون بالنهل من أساطير الرافدين القديمة وتضمينها في أعمالهم بلبوس القضايا المعاصرة، وظهر ذلك في أعمال جواد سليم وفي أعمال الكثير من الفنانين اللاحقين.

ويمكن القول إنّه مع ابتعاد النحت والتصوير في السنوات الأخيرة عن التشخيص، بالإضافة إلى عوامل أخرى كالافتتان بالشكلانية البحتة التي تركز على التكوين المرئي كما قدمها أغلب فناني الحداثة الأوروبية، قد خفت حضور الأسطورة، أيًا كان مصدرها، في الفن المعاصر في البلاد العربية.

كنتُ قد نقلت مما قلته في مجلة "دبي الثقافية" إلى كتلوج معرض لأعمالي الفنية بعنوان "أساطير معاصرة"، قبل عقد من الزمان تقريبًا، التالي: "يحاول الإنسان دومًا وعلى مر العصور أن يجد تفسيرًا للظواهر التي يلاحظها حوله سواء أكانت اجتماعية أو طبيعية أو غيرها. وهو بذا يعمل خياله وعقله في سبيل تحقيق علاقات بين الأشياء محاولًا أن تكون مقنعة بحسب حالة العصر الثقافية وحاجات الإنسان للفهم وكذلك المعطيات المتوفرة لديه. ونحن نتكلم هنا عن رؤية أو رؤيا أو تشكيل لفكرة ما أو أسطورة إذا أردنا تسميتها بذلك. ومسألة الأسطورة ليست نقيض العلم، ولكن يرى بعضهم أنها مقدمة لما قد يأتي به العلم لاحقًا أو على الأقل لم يتعامل العلم بعد مع فرضيات تفسيره على النحو الذي يقنعه.... الأسطورة اقتناع لحظي، بالمعنى التاريخي للحظة، ريثما تخلق أسطورة أكثر عصريّة".



ديونوسس في قاربه، كيلاكس إغريقي، للخزاف إكسكياس، 540 ق.م


15

توظيف الأسطورة في المسرح

على مَرِّ التاريخ أفادَ المسرح من الأسطورة، حيث وظَّفها رمزيًّا أو إشاريًّا، أو بما يشكِّل منها حالات رؤيويّة تفاوتت بين الاستخدام الإبداعي والاستخدام الوظيفي النَّصي بحسب كيفيّة التعامل مع الرَّمز الأسطوري، وكان ممّا هيَّأ الإمكانات لتوظيف الأسطورة في المسرح هو مرونتها التي تسمح بتطويعها لكثير من غايات الفنّ والأدب.

د. يحيى البشتاوي
أكاديمي ومخرج وناقد مسرحي أردني

ارْتَبَطَت ولادة الأسطورة بولادة العقليّة الإنسانيّة وطفولتها؛ حيث تحقَّقت من خلالها أولى مراحل التفكير الفلسفي، فشكَّلت وسيلة للتأمُّل وفهم الطبيعة وظواهرها وكشف أسرارها في الوقت الذي لم يكن فيه الإنسان قادرًا على تحليل الظواهر الكونيّة، والوصول إلى نتائج منطقيّة في تفسيرها، ممّا جعله يصفها في شكل رموز تعبِّر عن خوفه وقلقه الوجوديّ.

ولم تتوقَّف عند ذلك، بل أخذت الأسطورة حيِّزًا زمانيًّا ومكانيًّا مهمًّا في تاريخ الحضارات الإنسانية والفكر البشري منذ تشكُّلاته الأولى، لتشكِّل بذلك نتاجًا معرفيًّا جماعيًّا جسَّد وضعًا معرفيًّا أنثروبولوجيًّا، ومرجعًا ثقافيًّا متميِّزًا تنهل منه الكثير من الدراسات الاجتماعية والفكرية والتاريخية والفولكلورية، بل تعدّاها إلى أنواع الفنون كافّة، ومعظم الأجناس الأدبيّة.

وإذا كانت الأسطورة قد اتَّخذت من تصوير الأحداث السياسية والاجتماعية وظيفة رئيسة، فإنه لا يمكن تجاوز الوظيفة التعليمية للأسطورة، فمنذ فجر التاريخ تمَّ استخدام الأسطورة من قبل الفلاسفة والحكماء بوصفها وسيلة لتعليم المعرفة للآخرين، وفي إثارة المشاعر الوطنيّة بتذكير الناس بتاريخهم كي يتَّخذوا العِبَر من هذا التاريخ، وبذلك «فقد قامت الأسطورة بإضفاء الحيويّة والديناميكيّة في استحضارها لسيرة الأسلاف، وترسُّخ التفكير الميثولوجي في الوعي الاجتماعي للشعوب -وإنْ كان بدرجات متفاوتة- وتوارثته الأجيال حيث أصبح الماضي مشاركًا في الحاضر، وأصبح الأسلاف الموتى -حتى مَن لم يدفعوا منهم حركة التاريخ في الماضي- هم الذين يتحكّمون ويسيطرون ويديرون دفَّة الزمن الحاضر كنماذج يتوجَّب احتذاؤها»(1).

ومنذ الولادة الأولى للمسرح الإغريقي، سعى روّاده إلى توظيف الميثولوجيا في عملية الخلق الدرامي، فقد اعتمد روّاد التراجيديا الإغريقية (أسخيلوس، سوفوكلس، ويوربيدس) على ملاحم الشاعر الإغريقي (هوميروس) في بنائهم لنصوصهم المسرحيّة؛ ممّا هيَّأ لهم عرض قضايا المجتمع الإغريقي بوعي ونجاح، ويعود ذلك للأحداث التي حفلت بها الأسطورة، والتي عبَّرت عن قيم فلسفية وفكرية عميقة، «ولم يكن توظيف الأسطورة في المسرح الإغريقي توظيفًا للأسطورة برمَّتها، وإنَّما كان توظيفًا لجزء معيَّن منها. أي أنَّ المسرحية تُقام على حدث معيَّن من أحداث الأسطورة، أو على موقفٍ من مواقفها. ولعلَّ هذا راجع إلى تأثر التراجيديا بالملحمة، حيث أنَّ الملحمة نفسها لا تتعرَّض لأساطير بأكملها»(2)، وبذلك فقد كان للتوظيف الميثولوجي في المسرح أثره في معالجة العديد من الموضوعات الأسطورية المقاربة في بنائها للبناء المسرحي، إذ اعتمد روّاد المسرح في عملهم المسرحي على المعطيات الأسطورية، لاسيما تلك الأحداث والحقائق التي يمكن تفسيرها دينيًّا ودنيويًّا، وذلك ببنائهم لشكل مسرحي يقوم على رؤية حضارية تتناسب مع الواقع.

وكان ممّا هيَّأ للأسطورة إمكانات الخلق الدرامي هو جوانبها الوظيفيّة الغنيّة، فهي تتمتَّع بمستويات مختلفة من الوعي ودرجات من الوضوح تؤهِّلها في عملية

dryahya_bashtawi@yahoo.com

تفسير المعتقدات والقيم الاجتماعية، فكل المجتمعات الإنسانية يتأسّس فكرها الإنساني على الأساطير، التي يمكن من خلال تحليلها تكوين وجهة نظر موضوعيّة عن مجتمع معيّن.

وذهب «أرنست كاسيرر» إلى أنَّ الأسطورة تشكِّل تعبيرًا عن قوّة حياة الروح الإنسانية في مرحلة معيّنة من تطوُّرها، وتُعدُّ من أبرز المؤثرات في الحضارة الإنسانية لعلاقتها الوثيقة بالأفعال الإنسانية، فلا يمكن فصل الشعر والفن والتاريخ عنها، إنها تجسيد للتعبير عن المشاعر الإنسانية، ومن ثم فإنها لغة رمزية من المشاعر، تعبِّر عن وحدة وتواصل التجربة من خلال حقيقة ذاتية نفسية تشكل نمطًا من الاعتقاد، والذي قد تكون له وظيفة اجتماعية عامة تتعلق بتكوين توازن داخلي وبإقامة علاقة بين الذات والنظام الاجتماعي من خلال الأسطورة، كما هي الحال في النظرية الوظيفية(3)، وهو يرفض التجريدات العلمية بوصفها انعكاسًا للواقع، ويتعامل مع العالم المادي على أنه مقولات تنتمي للفكر مستبدلًا قوانينه باستقلال وظيفي ذي تفسيرٍ مثالي.

لكن «رولان بارت» أكَّد أنَّ الأسطورة يمكن أنْ تعبِّر عن الأشياء ولا تنكرها، «إنها ببساطة تعمل على تطهيرها من الشوائب وجعلها نقيّة وتثبِّتها في الطبيعة والأبدية وتضفي عليها وضوحًا، وليس المقصود بذلك وضوح التفسير، بل وضوح التعبير. وبالتحوُّل من التاريخ إلى الطبيعة توفر الأسطورة جهدًا: فهي تلغي تعقيد الفعل البشري وتسبغ عليه بساطة أوليّة، فهي تتصدّى لكل جدل أو أي شيء من شأنه أن يبتعد بنا وراء ما هو منظور بشكل مباشر. إنها تنظِّم عالمًا دون تعقيدات نظرًا لأنَّ العالم من دون عمق سوف يتكشّف على حقيقته»(4).

لكن قد نجد شمولًا في تعداد وظائف الأسطورة وعلم الأساطير، وذلك من خلال التصنيف الذي ورد في الموسوعة البريطانية، حيث تمَّ تقسيم وظائف الأسطورة إلى:

-1 وظيفة الأسطورة التفسيرية والقصصية، فالأسطورة تتولّى مهمّة شرح الحقائق الطبيعية والاجتماعية والثقافية والحياتية، وهذا لا يعني اقترانها بالقصص السببيّة (التعليليّة).

-2 وظيفة الأسطورة في التبرير والإثبات، فهي تجيب عن الأسئلة المتعلقة بطبيعة وأصل الطقوس الدينية والتعبُّدية.

-3 وظيفة الأسطورة في الوصف، والتي ترتبط بالتمثيل الجازم للحقائق، فبإمكان الأساطير أن تصف أصل العالم ونهايته، وأن تصف ما لا يمكن للأشخاص من مشاهدته في أنفسهم.

4ـ وظيفة الأسطورة في خلق الكون ونظامه.

5ـ الوظيفة السحرية والفنية الشعرية للأسطورة(5).

لقد أدّى الاختلاف في تحديد ماهية الأسطورة وبواعثها ومكوناتها إلى إخضاعها لمناهج فكرية عديدة تعاملت معها وفسرتها، وقد خضعت هذه المناهج بدورها لنزعات الرؤية الفردية ذات الاتجاهات المتباينة، «وإذا كان علماء الأسطورة قد اختلفوا في تفسيرهم لها من اعتبارها ذاكرة الإنسان (ليسز)، أو علمًا بدائيًا يهدف إلى تفسير الحياة والكون (فريزر)، أو هيكلًا لحدث تاريخي (مالينوفسكي)، أو اختزالًا للخبرة البشرية الفكرية (نيتشه)، أو تعبيرًا عن اللاشعور الجمعي (يونغ)، أو لغة الرمز التي تشكل نظامًا فكريًا استوعب قلق الإنسان الوجودي واختزل حياته الروحية والفكرية (فروم)، وتعبيرًا عن حالات الكبت يشبه الحلم (فرويد)، فإنَّ كل تلك التفسيرات تجعلها حقلًا نموذجيًا للاستلهام المسرحي»(6).

وعلى مرِّ التاريخ أفاد المسرح من الأسطورة، حيث وظَّفها رمزيًا أو إشاريًا، أو بما يشكل منها حالات رؤيوية تفاوتت بين الاستخدام الإبداعي والاستخدام الوظيفي النصي بحسب كيفيّة التعامل مع الرمز الأسطوري، وكان ممّا هيَّأ الإمكانات لتوظيف الأسطورة في المسرح هو مرونتها التي تسمح بتطويعها لكثير من غايات الفن والأدب، وقد أخذ مفهوم الأسطورة عند بعض المسرحيين مزيدًا من الابتكار، حيث تجاوزت في أحيان كثيرة الجوانب الرمزية والدلالية لتأخذ دلالات أخرى جديدة بعيدًا عن دلالاتها المعرفية السائدة. وإذا كانت الأسطورة قد شكّلت المرجع الرئيس للمسرح عند الإغريق القدماء حينما استقى شعراء التراجيديا (أسخيلوس، سوفوكلس،

ويوربيـدس) موضوعاتهـم مـن ملاحـم الشـاعر اليونـاني هومـيروس، فـإنَّ الاهتـمام بهـا قـد عـاد في عـصر النهضـة، ثـم في العصـور اللاحقـة، حيـث ظهـر توظيفهـا في المـسرح الغـربي عنـد عـدد مـن المؤلفـين منهـم: «أندريـه جيـد»، «جـان جـيرودو»، «جـان بـول سـارتر»، وغيرهـم.

وتـمَّ توظيـف الأسـطورة في المـسرح العـربي المعـاصر منـذ النصـف الأول مـن القـرن العشريـن، حيـث تـم اسـتلهام أسـاطير إغريقيـة وفرعونيـة وسـومرية وبابليـة وعربيـة وغربيـة، وظهـر ذلـك مـن خـلال كتابـات عـدد مـن المسرحيين منهـم: عزيـز أباظـة، عـلي أحمـد باكثـير، توفيـق الحكيـم، محمـود تيمـور، غسـان كنفـاني، معـين بسيسـو، عـلي سـالم، ولـد عبدالرحمـن كاكي، محمـد الكغـاط، لطفيـة الدليمـي، معـد الجبـوري، خزعـل الماجـدي، سـلطان القاسـمي، عـلي الشرقـاوي، حمـد الرميحـي، وغيرهـم..

ووظَّـف توفيـق الحكيـم الأسـاطير في عـدد مـن نصوصـه المسرحيـة مثـل: «أهـل الكهـف»، «بيجماليـون»، «أوديـب الملـك»، «إيزيـس»، و«سـليمان الحكيـم»، ليعالـج مـن خلالهـا قضايـا شـائكة ارتبطـت بالواقـع العـربي، معـبِّرًا بذلـك عـن رؤيـة حضاريـة جديـدة مهمّتهـا إدانـة نظـام سـياسي أو اجتماعـي معـيَّن.

واهتـمَّ الحكيـم بدراسـة المـسرح الإغريقـي ومرجعيّاتـه الأسـطورية، وقـدَّم جـزءًا منـه للجمهـور العـربي ضمـن قيـم فكريـة اسـتندت للعقيـدة الإسـلامية، فجـاءت مسرحيـة (بجماليـون) عـام 1942م؛ وهـي مسرحيـة ذهنيـة ارتكـز الحكيـم عـند كتابتهـا عـلى أسـطورة يونانيـة قديمـة؛ حيـث طـرح فيهـا مبـدأه التعـادليّ للوقـوف عنـد مجموعـة مـن القضايـا ومناقشـة مضمونهـا الاجتماعـي والذهنـي والفنـي، أمّـا مسرحيـة (الملـك أوديـب) عـام 1949م، فقـد جرَّدهـا الحكيـم مـن بعـض المعتقـدات الخرافيـة التـي لا تتوافـق مـع العقليـة العربيـة الإسـلامية. ولم يتوقـف توظيـف أسـطورة أوديـب عنـد (الحكيـم) وإنمـا اسـتلهمها عـدد مـن الكتـاب العـرب مثـل: عـلي أحمـد باكثـير في مسرحيـة (مأسـاة أوديـب)، وفـوزي فهمـي في مسرحيـة (عـودة الغائـب)، وعـلي سـالم في مسرحيـة (انـت الـلي قتلـت الوحـش- كوميديـا أوديـب)، وفـؤاد التكـرلي في مسرحيـة (أوديـب الملـك السـعيد)، ووليـد اخـلاصي في مسرحيـة (أوديـب مأسـاة عصريـة)، وغيرهـم.





الأديب المصري
توفيق الحكيم





الأديب والشاعر الفلسطيني
معين بسيسو





الشيخ الدكتور
سلطان بن محمد القاسمي

وفي العراق ظهر توظيف الأسطورة الرافدينية عند الشاعر خزعل الماجدي كما في مسرحيات: «موزائيك»، «ليليث»، «سيدرا»، «بيرام وتسيبا»، «تموز في الأعالي»، و»نزول عشتار إلى ملجأ العامرية»، وقد اعتمد الماجدي صيغتين في كتابة نصوصه، إحداهما صيغة إبداعية تتمثّل بإعادة إنتاج الأساطير، أو تأويلها دراميًّا وفق رؤية معاصرة أحدثت تغييرًا في أحداثها، أو شخصياتها، أو نواتها الأساسية، أو منظوراتها، لتتناغم ومشاغل عصرنا الحالي، وقضاياه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، انطلاقًا من منظومة الأفكار والتصوُّرات التي يحملها. والثانية صيغة افتراضية انتزع فيها الشخصيات الأسطورية من محاضنها وزرعها في الحاضر، وافترض لها وجودًا ومواقف وأفكارًا متخيّلة، ووضعها في فضاءات معاصرة، وزجّها في صراعات مع شخصيات معاصرة، وفي كلا الصيغتين نسف الماجدي البنية النصيّة للأساطير، بعد امتصاصها، ليؤسّس نصوصه الدرامية، وإظهار رموز لها وظائف جديدة تنسجم مع أفكاره ورؤاه(7).

ومن الأساطير الخالدة في التراث الإنساني، والتي تم توظيفها في المسرح العربي، تبرز أسطورة شمشون بأبعادها الدينية، والتي أخذت اهتمامًا خاصًا في الأدب المعاصر على اختلاف أجناسه، وجاء توظيفها في النص المسرحي العربي للوقوف على طبيعة الصراع بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وتم توظيفها في مسرحية (شمشون ودليلة) عام 1979م للأديب والشاعر الفلسطيني (معين بسيسو)، وجاء استخدامه للأسطورة استخدامًا سياسيًا واجتماعيًا لمناقشة قضية معاصرة ترتبط باحتلال الكيان الصهيوني لفلسطين وللأراضي العربية الأخرى، ثم أنّ المؤلف قد وظّف في مسرحيته عددًا من القصص من التراثين الإسلامي والمسيحي مثل: قصة سيدنا يونس عليه السلام الواردة في القرآن الكريم، وقصة العذراء مريم بوصفها رمزًا معبِّرًا عن كثير من القيم الفكرية على الصعيد الإنساني، إضافة إلى توظيفه للتراث الشعبي كسيرة عنترة بن شداد، وللتراث التاريخي كقصة طارق بن زياد حينما أحرق السفن لإجبار جنوده على قتال الأعداء بكل شجاعة، إضافة إلى ذكر مأساة الحسين في كربلاء، ونضال بعض الشعوب المقهورة مثل الشعب الفيتنامي(8).

تقاسمت الأحداث في المسرحية عدد من الشخصيات الرئيسة مثل: شخصية شمشون، دليلة، الأب، مازن، عاصم، ريم، وعدد من الشخصيات الثانوية منها: الوجه الأول، الوجه الثاني، الوجه الثالث، الرجل ذو الأربطة البيضاء، الكمساري، المرأة، السائق، الراكب، الرجل البانيو، الرجل ذو المعطف، الجوقة، راحيل، الحارس، وجاءت المسرحية على جزئين، وإذا كان الجزء الأول منها قد اقتصر على عرض الراهن الفلسطيني ضمن سياق رمزي، فإنَّ ظهور شخصية «شمشون» قد جاء في اللوحة الثانية من الجزء الثاني، وهو ظهور متأخر نوعًا ما؛ حيث أراد المؤلف من خلاله أن يحيلنا إلى أنَّ الراهن لا ينفصل في حقيقته عن الماضي، وأنَّ الإرهاب الصهيوني هو صورة عن إرهاب شمشون

وجاء توظيف أسطورة شمشون في مسرحية (شمشون الجبار) عام 2008م للشيخ سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة، حيث اقتبس مادة مسرحيته من نصوص الإنجيل، وإذا كان قد استلهم أحداث مسرحيته من مصدر ديني، فإنه قد كان أمينًا ودقيقًا في تناول معطيات هذا النص، إذ استثمرها بوعي فني وإتقان عبّر عن إمكانات فنية فائقة في الكتابة المسرحية.

لجأ (القاسمي) في جميع نصوصه المسرحية التي كتبها إلى استلهام شخصيات قديمة وأحداث تاريخية وأسطورية معروفة لدى الذاكرة الثقافية العربية، منطلقًا من معرفة عميقة بقدرة هذه التقنية الدرامية على الوصول إلى المتلقي بعيدًا عن متاهات التعقيد ودروب التفسيرات الوعرة، وقد جاءت المسرحية في ثلاثة فصول، وشخصياتها هي: شمشون، دليلة، حشود من اليهود، حشود ومجاميع من الفلسطينيين وحكامهم ومرافقيهم، القاضي صموئيل، الملك شاؤول وأبناؤه الثلاثة، جنود إسرائيليون، جنود فلسطينيون، محاربون فلسطينيون، وغيرهم.

إنَّ رؤيــة القاســمي لجوهــر الــصراع بــين الفلســطينيين والإسرائيليــين قــد عــبَّرت عــن موقفــه مــن الواقــع الــذي تفرضــه طبيعــة الأحــداث السياســية والاجتماعيــة المرتبطــة بالإنســان الفلســطيني، وهــو بذلــك يقــدِّم رؤيــة شــمولية واعيــة بجوهــر القضيــة، وظروفهــا الموضوعيــة ضمــن حركــة التاريــخ والصراعــات الناشــئة بــين القــوى المختلفــة، فمسرحيــة (شمشــون الجبــار) ترتبــط ارتباطًــا وثيقًــا بالظــروف التاريخيــة التــي كُتبــت فيهــا، والتــي تحــدِّد مجموعــة المظاهــر المعكوســة ومبــدأ انتقــاء المؤلــف لهــذه المظاهــر وتقييمهــا ووجهــة نظــره فيهــا، أي أنهــا تحــدِّد نظرة المؤلــف والنَّهــج الــذي انتهجــه وطبيعــة الفــن الــذي اختــاره، ومــن هنــا تتأســس ضرورة الفهــم التاريخــي الصحيــح لكافــة جوانــب الشــكل والمضمــون في المسرحيــة، وإدراك الأســس الفكريــة والتكوينيــة لهــا، ودراســة الشــخصيات الأدبيــة التــي تتقاســم الأحــداث فيهــا(9). وبذلــك فــإنَّ القاســمي قــد وظَّــف الأســطورة التــي تلتصــق أحداثهــا بوجــدان الجماهــير العربيــة، وقدَّمهــا لنــا ضمــن منهــج نقــدي ملتــزم يقــوم عــلى الجــدل، الــذي يؤسِّــس لوعــي الجماعــة ومدركاتهــا للأحــداث اليوميــة والمســتقبلية.



شمشون يقتل أسدًا بيديه العاريتين- لوحة للفنان بيتر باول روبنس

1. أبو السعود، عطيات، الوعي التاريخي بين الماضي والمستقبل، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مجلة عالم الفكر، المجلد29، العدد4، نيسان- أيار/ إبريل- مايو 2001، ص92.
2. لوليدي، يونس، الأسطورة الإغريقية والمسرح، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب مجلة عالم الفكر، المجلد29، العدد4، نيسان- أيار/ إبريل- مايو 2001، ص261.
3. انظر: كاسيرر، أرنست، الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص41.
4. رايتر، وليم، الأسطورة والأدب، ترجمة صبار سعدون، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1992، ص(26-25).
5. انظر: الموسوعة البريطانية، الأسطورة وعلم الأساطير، ترجمة عبدالناصر محمد نوري، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986، (ص30-23).
6. عطية، حياة، المؤثر الأسطوري في المسرح، في: المسرح الأردني واقع وتطلعات، عمان: وزارة الثقافة، ملتقى عمان الثقافي الرابع، 1999، ص100.
7. عواد، علي، أساطيرنا والمسرح، صحيفة العرب، بتاريخ 15/ 4/ 2018.
8. انظر: يحيى عيسى البشتاوي، توظيف أسطورة شمشون في النص المسرحي العربي، الشارقة: مجلة شؤون اجتماعية، العدد127، 2015، ص192.
9. المصدر نفسه، ص208.

استلهام الأسطورة في مسرحية «الباب» لغسان كنفاني

كتب غسان كنفاني مسرحية «الباب» بالارتكاز على أسطورة عربيَّة قديمة تتعلّق بقوم «عاد» ووريثه «شدّاد» الّذي بني مدينة (إرم) ثم ابنه «مرثد». وقد تجلَّت من خلال شخصيات (عاد، شداد، ومرثد) ملامح البطل الأسطوري المتمثلة بالشجاعة والتحدي، فالبطل الأسطوري له صفات خارقة، ويتشابه مع البطل الثوري من حيث دفاعهما عن المبادئ النبيلة حتى الاستشهاد من أجلها، وقد أراد (كنفاني) من خلال خياراته المسرحية أن يبحث عن دلالة الإنسان السويّ الذي يستمر في المقاومة ويرفض أن يسيطر عليه الإحساس بالتشاؤم والسأم من الواقع الذي يعيشه.

أثَّرَ الواقع الفلسطيني بكلِّ تشعُّباته الاجتماعية والسياسية في تجربة الكتابة عند الأديب الشهيد غسان كنفاني، حيث قدَّم نماذج عديدة تمثل فئات متعددة من الشعب الفلسطيني، فهناك أنموذج الأب والأم والجد والفلاح والبرجوازي والمقاوِم وغيرهم.. وقد تمكَّن من إعطاء المعاناة الفلسطينية ملامح تاريخية مركَّبة وامتدادات فلسفية تدور حول أسئلة وجودية تتعلق بالمصير والإرادة، وقدرة الإنسان على التدخُّل في اللحظة الحاسمة لتقرير مصيره الفردي والعام، متجاوزًا كل أساليب القمع والتقييد. وقد تركَّزت جهود كنفاني في كتاباته الروائية والقصصية والمسرحية على تأكيد الفعل المقاوِم لخيار طرد المحتل الصهيوني، فجاءت مسرحية «الباب» عام 1964م لتؤكِّد ذلك، حيث كتبها من خلال الارتكاز على أسطورة عربيَّة قديمة.

وبالعودة إلى تلك الأسطورة، يذكر المؤرخون أنَّ قوم «عاد» كانوا يعيشون في منطقة تُسمّى (الأحقاف)، تقع في الجزء الجنوبيّ من الرّبع الخالي لشبه الجزيرة العربيّة، و«عاد» هو ابن عوص (أو عوض) بن إرم بن سام بن نوح، وهو ملك هذه القبيلة، وهو الحفيد الثاني للنبيّ نوح، وقد كان قوم «عاد» يعبدون ثلاثة أوثان، هي: (صدّاء، صمود، وهَباء)، فبعث الله لهم نبيًّا اسمه «هود» ليهديهم إلى الدين، لكنّهم رفضوا هذه الهداية، فعاقبهم الله بأنْ منع عنهم المطر، فأصابهم القحط والجفاف؛ فأرسل «عاد» وفدًا إلى مكّة ليستسقي الماء، لكنّ الوفد الّذي نزل ضيفًا على معاوية بن بكر في مكّة، نسي المهمّة الّتي جاء من أجلها؛ إذ أقاموا عنده شهرًا يشربون الخمر ويستمتعون بغناء جاريتين أكرمهم بهما معاوية، وكانتا تُسَمَّيان (الجرادتين). ولمّا طالت إقامتهم بينما الجفاف يقتل قبيلتهم في الأحقاف، اضطرّ معاوية إلى أن يجعل الجرادتين تذكِّران الوفد بالمهمّة الّتي جاؤوا من أجلها، عن طريق تضمين ذلك في الغناء. وعندما خرجوا للاستسقاء، كان في الوفد مَنْ يؤمن باللّه الّذي دعا إليه النبيّ «هود»، فاستجاب الله لدعائه، فقدّم له ثلاث غيمات في السماء، بيضاء وحمراء وسوداء، ليختار واحدة منها، فاختار السوداء معتقدًا أنّها الأكثر حملًا للمطر، إلّا أنّها كانت تحمل الموت لقوم «عاد». وجَرَت السحابة من مكّة إلى أن وصلت الأحقاف، فأهلكت قوم «عاد»، ويرث «عاد» ولده «شديد» الّذي ما يلبث أن يموت، فيرثه أخوه «شدّاد» الّذي يبني مدينة تنافس جنّة الله، وهي مدينة (إرم) الّتي وُصفت في القرآن {إرم ذات العماد، الّتي لم يُخلَقْ مثلُها في البلاد}. أمّا «شدّاد» فلا يستطيع دخولها بسبب غضب الآلهة، وحين يُصرّ على ذلك يرسل إليه الله أصواتًا قاتلة؛ فيموت وتتهاوى المدينة(1).

د. عدنان مشاقبة
أكاديمي وناقد مسرحي أردني

mash.ad@hotmail.com



ومـن خـلال معالجـة «كنفـاني» للأسـطورة في مسرحيَّتـه بـشيء مـن التـصرُّف، نجـده يعـبِّر عـن مغـزاه السـياسي، حيـث يعـرض بأسـلوب رمـزي صـورًا مـن المُجابهـة الجماعيّة التـي تتوارثهـا ثلاثـة أجيـال متعاقبـة هـي جيـل الجـد «عـاد»، وجيـل الابـن «شـداد»، وجيـل الحفيـد «مرثـد»، وكلهـم يـصرّون عـلى رفـض الطاعـة والخنـوع، ويقـرِّرون مجابهـة الإلـه «هَبـا»، لأنـه سـلبهم مدينـة «إرم»، ويمكـن القـول إنَّ مـا يلفـت النظـر في مسرحيـات كنفـاني أنهـا لا تذكـر فلسـطين، أو اسـمًا لمـكان فلسـطيني كـما عهدنـاه في كتاباتـه الأدبيـة الأخـرى، وإنَّمـا يظهـر ذلـك عـلى نحـو رمـزي أحيانًـا، وتجريـدي أحيانًـا أخـرى، وهكـذا فـإنَّ «إرم» هـي رمـز لفلسـطين التـي سـلبها المحتـل، والأجيـال الثلاثـة المتعاقبـة مـن الملـوك هـي رمـوز لاسـتمراريّة المقاومـة لذلـك المحتـل.

ومنـذ البدايـة يظهـر رجـلان في خـلاء صحـراوي هـما: «قيل» رئيـس وفـد عـاد لاستسـقاء مـاء الحجـاز، وصديقـه «رعـد»، حيـث يتبـادلان الحديـث حـول هيامهـما بغنـاء الجاريتـين الـذي يشـبِّهه «رعـد» بأنـه مثـل أناشـيد الآلهـة، مـمّا كان لـه الأثـر في انشـغالهما عـن استسـقاء (آلهـة مكـة)، التـي لجـأ إليهـا «عـاد»، والتـي ترمـز هنـا إلى القـوى العربيّـة، وحينـما يعلـم عـاد بـأنَّ الوفـد الـذي أرسـله إلى مكـة قـد استسـقى «هبـا»، ينتفـض غاضبًـا معلنًـا رفضـه ومواجهتـه للإلـه بحالـة مـن التحـدّي، وقـد جـاء بشـأن هـذا الملـك حكايـات أسـطوريّة عـدّة حيـث ذُكـر أنـه «كان رجـلًا جبّـارًا، وقـد عمَّـر ألـف سـنة ومائتـي سـنة أخـرى، وكان يعبـد القمـر، وأنـه تـزوَّج ألـف امـرأة ورأى مـن صلبـه أربعـة آلاف ولـدًا، وقـد بسـط نفـوذ ملكـه عـلى بـلاد الأحقـاف، وهـي بـلاد تتَّصـل باليمـن وعُـمان وحضرمـوت وتُـشرف عـلى الصحـراء»(2).

ويختـار «عـاد» مقاومـة الإلـه رافضًـا هباتـه وعطايـاه، ويُعـدُّ موقفـه هـذا اختيـارًا للمـوت، وحينـما يختـار «عـاد» المـوت، نجـد أنَّ اختيـاره نابـعٌ مـن رفضـه العيـش بـذلّ، لذلـك تتبلـور لديـه حالـة التحـدّي للإلـه حتـى يسـقط صريعًـا عـلى الأرض، وبموتِـه يتسـلّم الحُكـم مـن بعـده (شـدّاد بـن عـاد)، وهـو «شـخصيّة غـير مألوفـة، وقـد ذُكـر أنـه كان ملـكًا جبّـارًا عمَّـر خمسـمائة سـنة أو تسـعمائة، ويقـرن بـذي القرنـين والإسـكندر، ويكفـي أنـه بنـى (إرم ذات العـماد) التـي تـدلّ عـلى قوّتـه وإرادتـه وجبروتـه، إلى حـدّ أنـه أراد مـن مدينتـه أن تضاهـي جنّـة السـماء»(3). ومنـذ ظهـوره الأوَّل يثـير «شـداد» الشـك والريبـة بتصرُّفاتـه في نفـس أمِّـه، لا سـيّما حينـما يعقـد حزامـه العريـض ويتقلّـد سـيفه ويعـدّ عدّتـه للخـروج، وتحـاول (الأم) معرفـة مبتغـاه ومـا يـدور في خلـده، فهـي دائمًـا تشـهد الأحـداث بمأسـاويّتها منـذ البدايـة إلى النهايـة، يقـول شـداد مخاطبًـا أمـه: «اسـتمعي إليّ جيـدًا يـا أمـي.. اسـتمعي إليّ.. إننـي لم أبْـنِ تلـك المدينـة لأتركهـا مـأوى للطيـور والضبـاع والخنافـس.. هـل فكّـرتِ يومًـا بذلـك.. هـل تسـاءلتِ عـن السـبب الـذي أحرقـتُ بـه شـبابي لأبنـي إرم؟»(4).

وإذا كان الجـد «عـاد» قـد رفـض عطيّـة الإلـه «هبـا» والخـير الـذي يمكـن أن يـأتي مـن عنـده، وبقـي كذلـك إلى أن أرسـل إليـه «هبـا» عاصفـة هوجـاء فقتلتـه، فـإنَّ حالـة المجابهـة عنـده قـد جـاءت أقـلّ ضراوة منهـا عند البطـل المقـاوِم الثاني (شـدّاد) الـذي أخـذ سـلاحه واتَّجـه إلى «هبـا» لمواجهتـه، وعـلى الرغـم مـن إيمانـه بقـوّة «هبـا» وأنـه ميـت لا محالـة، فـإنَّ موقفـه يـأتي نتيجـة لقناعاتـه بـأنَّ المـوت في سـاحة المعركـة يبعـث عـلى الفخـر والاعتـزاز أكـثر مـن البقـاء في صمـت وخنـوع والمـوت موتًـا مجانيًـا، وهـذا الموقـف الـذي استلهمَه (كنفـاني) مـن الأسـطورة لـكلٍّ مـن الجـدّ والابـن، أراد مـن خلالـه أن يـؤرِّخ لتطـوُّر حركـة النضـال الوطنـي الفلسـطيني التـي شـكَّل غسـان جـزءًا منهـا.

وباختيـار المؤلـف لشـخصية الحفيـد «مرثـد»، فإنـه يختـار التأكيـد عـلى اسـتمراريّة المقاومـة، وولادة البطـل المقـاوِم من خـلال الأجيـال المتعاقبـة، ومثلـما تنمـو فكـرة مجابهـة الإلـه «هبـا» في داخـل «شـداد» كـما تنمـو شـجرة الزيتـون التـي هـي رمـز للعطـاء والديمومـة، عـادت هـذه الفكـرة لتنمـو عنـد «مرثـد» أيضًـا، الـذي يحسـد الأم عـلى الاطمئنـان والقناعـة اللتـين تعيـش فيهـما، تقـول الأم مخاطبـة «مرثـد»: «إننـي أشـهد البدايـة دائمًـا، وأعيـش لأشـهد النهايـة... ودائمًـا ينتـصر هبـا، ودائمًـا تنهزمـون.. دون أن تعرفـوا بأنكـم إنَّمـا تحكمـون عـلى هـذه الجنّـات بالدمـار»(5).

وبمـا أنَّ الأم تؤمـن بقـوَّة وسـطوة «هبـا» وتـرى أنَّ كل مَـن يفكـر بمُجابهتـه، إنَّمـا يلقـي نفسـه في طريـق الهـلاك الأبـديّ، فـإنَّ سياسـتها تبقـى قائمـة عـلى رفـض مبـدأ المقاومـة لأنهـا

لا تُجدي نفعًا، فكلّ مَن يقاوم «هبا» نهايته الموت، وكلّما مات بطل وُلد بطل مُقاوم جديد، وليس هذا فقط، بل إنَّ «شداد» يولد ولادة أخرى في عالم الأموات، وهو عالم من صُنع خيال الكاتب، ووفقًا لذلك فإنَّ هذه الشخصية تعبِّر عن إطار فلسفي وجودي، إذْ أنه حينما يلتقي «شداد» برجلين يجلسان في عالم الأموات سرعان ما يجلس بملابسه المهلهلة مجرَّدًا من سيفه الذي تركه في عالم الأحياء، ويحاول الجميع معرفة الأسباب التي أوصلتهم لعالم الأموات؛ لنكتشف أنَّ الرجلين قد وصلا إلى هنا نتيجة صراعهما على حُبّ فتاة، وممّا يبدو في صدر الغرفة التي يجلسون بها أنه يوجد بها باب مغلق يدلُّ شكلُه على مدى ثقله ومتانته، «ويشكِّل الباب في أدب غسان رمزًا للهزيمة، لكلّ العوائق التي تقف حائلًا بين الإنسان وبين الفعل. هذا الاستخدام الخاص يلتقي مع دلالة الرمز العامة»(6)، فالباب هنا هو مشكلة البطل ومشكلة المسرحية في آن واحد معًا، لكونه يشكِّل سجنًا لِـ«شداد» في عالم الإله «هبا»، وهذه الأجواء لا تختلف عمّا جاء في مسرحية (الأبواب المقفلة) 1944م لسارتر، والتي استلهم فيها الأسطورة الدينية، حينما عرض لنا الأحداث في الجحيم من خلال ثلاث شخصيّات رئيسة تنتمي لعالم الأموات، وتلتقي في غرفة استقبال من طراز قديم، لها باب قد أغلق من الخارج بإحكام، ومع ذلك تتقبَّل الشخصيات هذا الواقع على مضض، ليكتشفوا أنَّ هذه الحجرة التي تجمعهم ليست في حقيقتها إلا الجحيم.

وتبقى صفة المقاومة في مسرحية (الباب) ملازمة لشخصية «شداد» في عالم الأموات، فهو لا يقاوم وهو حيّ فقط، وإنَّما يقاوم أيضًا وهو ميت، وهذه الفكرة تتطابق مع معتقد في الفكر الصهيوني، يرى في أنَّ روح الإنسان الفلسطيني المقاوِم تبقى تقاوِم حتى بعد موته، وممّا يدلل على هذه الفكرة هو موقف «شداد» من «هبا» حينما يظهر إليه في عالم الأموات. ويتحرَّر «شداد» من شخصيَّته الأسطورية ليقدِّم شخصية معاصرة ثائرة تطرح قضية تتعلق بالوجود، وهو يجدّ في طلب الموت لكنه لم يرد الوصول إليه تمامًا، ويشكِّل كلّ من «عاد» و«شداد» ضحيتين لإله تقليدي يمارس عليهما كل ممارسات الإذلال والتعسُّف، فكلاهما يعبِّر عن إرادة واعية لطبيعة الفعل المقاوم الذي يقومان به، ومأساتهما أقرب إلى مأساة البطل الإغريقي، إلّا أنَّ درجة مسير كل منهما نحو الموت تتفاوت تفاوتًا ملحوظًا نتيجة للاستعداد النفسي ولطبيعة التكوين الأيديولوجي عند كلّ منهما، وإذا كان أمل «شداد» أن ينازل «هبا» فإنه لم يكن يتصوَّر بأنَّ «هبا» سيسلِّط عليه كل قواه، وينفرد به بكل الأسلحة التي لم يتوقَّعها، لينتهي الأمر به إلى أن يصبح رمادًا نتيجة لتأثير عاصفة الصوت التي اقتحمها وهو يبحث عن «هبا»، وحينما يدخل «هبا» إلى عالم الأموات نجده يدخل بصورة مُغايرة للصورة التي ظهر عليها «شداد»، إذ يبدو جذّابًا قويّ الملامح طويل القامة غزير الشَّعر، ويبرِّر «هبا» النهاية المأساوية التي انتهت إليها مدينة «إرم» حينما يقرّ بأنّ المرء حينما يموت إنّما تموت أيضًا كل الأشياء المقترنة به، ويرى أنَّ في موت الآخرين وإلغاء وجودهم حياةً له، لذلك فهو لم يكن رحيمًا في نزاله مع كل من «عاد» و«شداد»، يقول «هبا»: «أنتم تبدأ حياتكم بالولادة وتنتهي بالموت.. أمّا أنا فتبدأ حياتي بالموت، وتنتهي بالولادة»(7).

لقد حاول «هبا» أن يجعل من وجود الشخصيات وجودًا عبثيًّا، فلا يمكن لها أن تستقل بقراراتها، بل تبقى محكومة للمسار الذي يحدِّده هو لها، وهذا الواقع يتَّضح في حديثه عن فكرة المقابل، إذ أنه يرى في أنَّ «شداد» يريد أن يحصل على تعويض عن كل شيء يقوم به، لذلك فهو يقترح عليه أن يأخذ كرة كبيرة من المطّاط حيث يواظب على قذفها إلى الحائط كي ترتدّ إليه من جديد مثلها في ذلك مثل صخرة سيزيف، وهذا العمل من شأنه أن يُلهي «شداد» عن محاولاته في اقتحام الباب الذي يظلّ حائلًا دون عودته إلى الحياة، ويبقى خيار المقاومة المتمثل في «مرثد» قائمًا، حيث يعبِّر عنه «شداد» في مواجهة داخل الغرفة مع الإله «هبا» حين يؤكد وهو يشير إلى الباب قائلًا:

«شداد: لسوف أنهد على الباب حتى أحطمه أو يحطمني.. ولسوف ينهدون هم عليه من الخارج.. هم الأحياء، مرثد وابن مرثد وحفيد مرثد، ولسوف نجعله يشفّ بين أكتافنا حتى يذوب»(8).

لقد تجلَّت من خلال شخصيات (عاد، شداد، ومرثد) ملامح البطل الأسطوري المتمثلة بالشجاعة والتحدي، فالبطل الأسطوري له صفات خارقة، ويتشابه مع البطل

الثـوري مـن حيـث دفاعهـما عـن المبـادئ النبيلـة حتـى الاستشـهاد مـن أجلهـا، وقـد أراد (كنفـاني) مـن خـلال خياراتـه المسرحيـة أن يبحـث عـن دلالـة الإنسـان السـويّ الـذي يرفـض أن يسـيطر عليـه الإحسـاس بالتشـاؤم والسـأم مـن الواقـع الـذي يعيشـه، وهـو بذلـك إنَّمـا يؤكـد عـلى الحريـة بالنسـبة للإنسـان الفلسـطيني، لذلـك «تُعـدُّ مشـكلة الحريـة أهـم المشـكلات الإنسـانية التـي شـخَّصتها مسرحيـة البـاب، وشـغلت تفكـير عـدد مـن شـخصيّاتها، ولاسـيّما الشـخصيات المحوريـة وهـي «عـاد» و»شـداد» و»مرثـد»، بدرجـات متفاوتـة، وقـد بلـغ الإحسـاس بالـضرورة القصـوى للحريـة لـدى «شـداد» أعـلى درجـة مـن التحـدي واختيـار المـوت مقابـل التحـرُّر مـن أقـدار تكبِّلـه، مـمّا يجعـل التأمُّـل يذهـب إلى وصـف شـخصيّة «شـداد» بأنهـا تجسـيد للبطـل الوجـودي، ويبـدو أنـه بُنـي عـلى أسـاس تجسـيد بعـض القضايـا التـي يؤمـن بهـا المؤلـف ذاتـه»(9)، وإذا كانـت الحريـة التـي يبحـث عنهـا غسـان كنفـاني هـي التـي عـززت الخـلاف بـين «هبـا» و»شـداد» بسـبب السـعي للسـيادة على «إرم» بعـد أن تكـوَّن لـدى «شـداد» الوعـي الأيديولوجـي، إلا أنـه لم ينجـح في ذلـك، حيـث تهدَّمـت «إرم» كـما لـو أحرقتهـا الصاعقـة، وعـلى الرغـم مـن أنَّ الحفيـد (مرثـد) لم يختـر طريقـه بعـد، إلا أنـه سـيبدأ عـلى الأغلـب بوعـي أفضـل مـن سـابقيه، إذ سـيختار الخيـار النضـالي، ومـمّا يعـزز ذلـك قناعاتـه بـأن والـده قـد ربـح المعركـة حيًّـا لأنـه نفَّـذ إرادتـه وقاتـل «هبـا» ودمَّـر جنَّتـه، لذلـك فهـو يثنـي عـلى حكمتـه وشـجاعته وخيـاره في المقاومـة.








1. انظر: أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تاريخ الأمم والملوك والرسل، تحقيق محمّد أبوالفضل إبراهيم، ج1 (مصر: دار المعارف، د.ت)، ص(232-216).
2. انظر: أبو الحسن علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجواهر، ج2، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت، المكتبة العصرية، 1988، ص41.
3. انظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب- عن الجاهلية ودلالاتها، ج2، تونس، العربية محمد علي للنشر والتوزيع، بيروت، دار الفارابي، 1994، ص118.
4. غسان كنفاني، المسرحيات- مسرحية الباب، المجلد 3، بيروت، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1978، ص60.
5. المصدر نفسه، ص(84-83).
6. فيحاء عبد الهادي، وعد الغد- دراسة في أدب غسان كنفاني، عمّان، دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1987، ص42.
7 . غسان كنفاني، المسرحيات- مسرحية الباب، ص110.
8. المصدر نفسه، ص119.
9. شعث، الأسطورة والخطاب الأيديولوجي في مسرحية "الباب" لغسان كنفاني، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مجلد5، ع1، الخليل، 2010، ص176


أيها الناس . إقرأوا قصص غسان كنفاني مرّتين . مرّة لتعرفوا أنكم موتى بلا قبور . ومرّة أخرى لتعرفوا أن قبوركم تجهز وترمّم وأنتم لا تدرون
قبور الثقافة بلا ثورة و الثورة بلا ثقافة
الفجعة والبنى عائد الى حيفا . الرجل الذي لم يمت . العطش . ثمانية دقائق
الجنون . اكتاف الاعزين
قلعة العبيد . ستة ضبو
القط . الافق وراء البوا
الخراف المصلوبة كو
بعد من الحدود . الط
السلاح المحرم . عشر
ثلاث اوراق
من فلسطين
ورقة من
ورقة من الطير
ورقة من عز
الاحفر والاهم
ارض البرتقال
الحزين
عالم ليس لنا
ذراعه وكفه وا
عليه زجاج واحد
عطش الافعى
لو كنت حصانا
ضيف العالم . الحم
اليومية في غرفة بعيدة . الشاطئ
شيء لا يذهب . رسالة من مسعد
منتصف ايار . جيش . الدروس
تعال نحل الصيف
في جنازتي
الارجوحة
الناذف في المخيم
عن الرجال والنادف . مدخل . الصغير يستعير ربطة خاله ويشرّف لي صفد
الدكتور قاسم يتحدث لريفا عن منصور الذي وصل الى صفد . ابو الحسن
يقوّس على سيارة انكليزية . الصغير وابوه وامرتينه يذهبون الى قلعة
حدّين . الصغير يذهب الى المخيم . الصغير يكتشف ان المفتاح يشبه القاموس
صديق ساحان يتعلم الشيار كثيرة في ليلة واحدة . حامد يكف عن سماع قصص
المخيم المسروق . الى ان نعود . اطلاق . درب الى خانيونس . يدفن الغبر
موجز . كان يوم ذاك طفلاً

الأسطورة مكوّن رئيس في البنية الاجتماعيّة بتفرُّعاتها

عـلى الرّغـم مـن تقـدُّم الحضـارة البشريّـة، إلّا أنَّ أثـر الأسـطورة مـا زال ماثـلًا في المجتمعـات لا يمّحـي بسـهولة. فمـع مـا يختزنـه اللاوعـي الجمعـي، صـار مـن السَّـهل عـلى العقـل البـشري أسْـطَرَة الكثـير مـن الوقائـع والأحـداث حتـى في المجتمعـات الأكـثر حداثـة. ولأنَّ الأسـطورة تتعلَّـق بـكل مـا هـو غـير معلَّـل، فـإنَّ المخيـال الشـعبي يتدخَّـل ليصـوغ لنـا أفـكارًا ومفاهيـم لسـنا قادريـن عـلى دحضِهـا بالمُطلـق، لأنّنـا لا نمتلـك البديـل المعلّـل.

يوسف ضمرة
قاص وروائي أردني

ليْسَ هنالـك تعريـف محـدَّد للأسـطورة، ولكـن التعريفـات كلهـا تُجمـع عـلى عنـاصر أساسـيّة فيهـا، ينبغـي توافرهـا في النـص أو الحكايـة كي تنتمـي إلى الأسـطورة. وتعتبر القداسـة واحـدة مـن هـذه العنـاصر الأساسـية. فبدايـة ظهـور الأسـطورة ارتبطـت بالغيبـي والأرواح الطيِّبـة والشريـرة وبخلـق الأشـياء وظهورهـا، بفضـل قـوة خارقـة تـمَّ تقديسـها بالـضرورة.

ولكـنَّ مكانـة القداسـة، فيـما بعـد، أخـذت تتراجـع شـيئًا فشـيئًا، مـع تقـدُّم الحضـارة البشريّـة، وأصبحـت الكثـير مـن الأسـاطير جـزءًا مـن المـاضي البـشري، وإنْ احتفـظ العديـد منهـا بقـوَّة تأثيريّـة تبعًـا لتقـدُّم المجتمعـات ومـدى الثقافـة الـذي وصلـت إليـه. وهـو مـا يجعـل المجتمـع الواحـد منقسـمًا حيـال بعـض الأسـاطير ومـدى تأثيرهـا. وهنـا يـأتي دور العامـل الطَّبقـي في المقـام الأوَّل. فالطبقـات الشـعبيّة والفقـيرة لم تنَـل نصيبهـا مـن التعليـم والثقافـة، فظلّـت بعيـدة إلى حـدّ كبـير مـن الحصـول عـلى معرفـة علميّـة بحقائـق الأمـور، وهـو مـا يجعلهـا تتمسّـك بمعرفتهـا الموروثـة، وهـي معرفـة قائمـة عـلى مفاهيـم أسـطوريّة وخرافـات شـعبيّة. وعـلى سـبيل المثـال، لا تُلصـق العرائـس الآن كلهـنّ في المجتمـع الواحـد -الأردن نموذجًـا- قطعـة عجـين عـلى بوّابـة المنـزل الجديـد. ويحـدث هـذا تبعًـا للمسـتوى الثقـافي والفـوارق الطبقيّـة التـي أنتجتـه. فالعـروس المنتميـة إلى الطبقـة العليـا لا تفعـل ذلـك، بـل هـي لا تدخـل بيـت الزوجيّـة في اليـوم الأوَّل، ورمّـا لأسـابيع. بينـما تقـوم العـروس في المناطـق الشـعبيّة بالحفـاظ عـلى هـذا المـوروث حتـى اليـوم. ومَـن يشـتري سـيارة جديـدة مـن الطبقـة العليـا لا يشـعر بـه أحـد، لأنـه كثـيرًا مـا يبـدِّل ويغـيِّر سـيارته بحسـب الموديـلات الجديـدة حينًـا، وبحسـب رغبـة زوجتـه أو صديقتـه حينًـا آخـر، بـل وبحسـب مزاجـه الشـخصي في كثـير مـن الأحيـان. بينـما في الطبقـات الشـعبيّة، يقـوم المُشـتري بذبـح أضحيـة عـلى مقدّمـة سـيارته الجديـدة، وتبقـى آثـار الدمـاء عليهـا وقتًـا طويـلًا، اتِّقـاء للحسـد وضربـة العَـيْن ومـا شـابَه ذلـك، مـن خـلال أضحيـة للـرَّب ابتغـاء مرضاتِـه.

لكـنَّ أثـر الأسـطورة المتبقّـي في المجتمعات لا يمّحـي ولا يزول بسـهولة. ولأنَّ لدينـا خـبرات قبْليّـة مـع الأسـطورة، فإنـه يصبـح مـن السَّـهل أسْـطَرَة الكثـير مـن الوقائـع والأحـداث حتـى في المجتمعـات الأكـثر حداثـة.

فاختفـاء المهـدي عنـد الشـيعة، يعـود في جـذورِه إلى أسـاطير متوارثـة، كاختفـاء «تمـوز» و«باخـوس» و«أوزيريـس». واللافـت هـو أنَّ عـودة هـؤلاء دائمًـا تشـكِّل مفتـاح الفـرج للمظلومـين والمقهوريـن، مـا يعنـي تحقيـق العدالـة التـي جـرى انتهاكهـا عـلى مـدى قـرون أو عقـود أو سـنوات أو شـهور. مـن هنـا يبـدو المهـدي هـو المنقـذ الـذي سـوف يحقِّـق العـدل، ويقـود النـاس إلى الفـردوس بعـد غيبـة مجهولـة.

youaadam@gmail.com



هـذا التَّغييـب، قابلـه في المجتمعـات الحديثـة، تغييـب مُشـابه للعديـد مـن الشـخصيّات التـي كان لهـا تأثـير في الحيـاة العامـة؛ مثـل «كنـدي» و«عبدالنـاصر» و«بـن لادن» و«صـدام حسـين».

يتعلّـق الأمـر هنـا بقـوّة التَّأثـير الـذي مارسـته هـذه الشـخصيات في حياتهـا، وبتحـوُّلات اجتماعيّـة وسياسـيّة واقتصاديّـة، وبأحـداث ووقائـع غريبـة كانـوا هـم أبطالهـا وعلاماتهـا. ويبـدو أنَّ العقـل البـشري لا يستسـيغ فكـرة مـوت شـخصيّات مثـل هـذه، بـصرف النَّظـر عـن خيرِهـا وشرِّهـا. فمَـن كان يتـوق إلى التخلُّـص مـن «هتلـر» مثـلًا، كان ممتلئًـا باليـأس مـن زوالِـه، وحـين يحـدث ذلـك، فـإنَّ أيّ كلمـة أو إشـارة عـن بقائِـه حيًّـا تفعـل فعلهـا لديـه. وكذلـك الأمـر مـع الطَّـرف الآخـر، الـذي لا يريـد أن يصـدِّق أنَّ حلمـه قـد انتهـى.

مـن هنـا وُلـدت فكـرة الشَّـبيه في مجتمعاتنـا. فصـار لبعـض الحـكّام أكـثر مـن شـبيه، وبفضـل عمليّـات تجميليّـة صـار مـن الصعـب التفريـق بينهـم وبـين الأصـل. وهـي فكـرة لهـا جـذور أسـطوريّة في اللاوعـي الجمعـي. وهـي مسـتوحاة مـن التَّنانـين والأفاعـي متعـدِّدة الـرُّؤوس، التـي كلّـما قطعـتَ رأسًـا منهـا نبـت لهـا رأسٌ آخـر.
لقـد اسـتعرض «مارسـا إليـاد» العديـد مـن مظاهـر الأسـطورة في حياتنـا اليوميّـة، ولكنـه ربَّمـا بالـغ في بعـض المواقـع، ونقصتـه الخـبرة حـول مجتمعـات لا يعرفهـا ولم يقُـم بدراسـات وأبحـاث عنهـا. كالمجتمعـات العربيّـة مثـلًا. تتعلّـق الأسـطورة بـكل مـا هـو غـير معلَّـل. وهنـا يتدخَّـل المخيـال الشـعبي المتكـئ عـلى اللاوعـي الجمعـي، ليصـوغ لنـا أفـكارًا ومفاهيـم لسـنا قادريـن عـلى دحضِهـا بالمُطلـق، لأنّنـا لا نمتلـك البديـل المعلّـل. وهـو مـا يتيـح لهـذه الأفـكار والمفاهيـم فرصـة التغلغـل في الطبقـات الشـعبيّة الأقـل ثقافـة ومعرفـة وعلـمًا. ونسـتطيع بسـهولة أن نحـصي كثـيرًا مـن الحـوادث الغريبـة التـي اضطـرَّت الصحافـة ووسـائل الإعـلام الأخـرى إلى ملاحقتهـا، بالنَّظـر إلى شـيوعها بـين النـاس عـلى نطـاق واسـع لا يمكـن التنكُّـر لمـدى تأثـيره البالـغ. ونتذكَّـر مثـلًا في بلـد كالأردن حكايـة النّـار التـي تهـبُّ فجـأةً مـن جـدارٍ عـادي، ونتذكَّـر كلـمات العـذراء التـي تناقلتهـا العامّـة في إحـدى الكنائـس، ونتذكَّـر الفتـاة التـي تـذرف الزجـاج بـدلًا مـن الدَّمـع...

ولكـن اللافـت غالبًـا، لئـلّا أقـول دائمًـا، هـو أنَّ هـذه الأحـداث ذات الأبعـاد الأسـطوريّة، تظهـر في أوقـات مُريبـة.. في ظـلِّ ارتفـاع كبـير للأسـعار مثـلًا، وفي ظِّـل قمـع السـلطة لبعـض الحـركات أو الأحـزاب السياسـية، وفي ظـلِّ مناخـات دوليـة تهيـئ لمشـاريع قاسـية قادمـة. وهنـا سـيجد منتقـدو المؤامـرة فرصـة لتوجيـه انتقـاد مبـاشر بـأنَّ مـا نكتبـه نابـع مـن نظريـة المؤامـرة. ولكـن السـؤال –الـرد- عـلى انتقـاد كهـذا هـو: كيـف تختفـي مثـل هـذه الظواهـر فجـأة ويغيِّبها النسـيان؟ مـاذا حـلَّ بالفتـاة التـي تـذرف الزُّجـاج مثـلًا؟ لا أحـد يعـرف ذلـك. مـاذا حـلَّ بالجـدار النـاريّ؟ لا أحـد يعـرف ذلـك... هـذا الاختفـاء المفاجـئ يجعـل مـن الظاهـرة أقـرب مـا تكـون إلى الافتعـال منهـا إلى الحقيقـة. ولكـن، وفي الأحـوال كلهـا، فـإنَّ مثـل هـذه الظواهـر الغيبيّـة شـكلًا ومضمونًـا، تشـكِّل حاضنـة متينـة في لحظـة مـا لنـوع مـن الأسـطرة.

والأسـطرة في نهايـة المطـاف، هـي أقـدار لا طاقـة لأحـد عـلى التصـدّي لهـا أو مواجهتهـا. فحـين يأمـر إلـه الريـح جيوشـه بالتحـرُّك، تبـدأ الريـاح في التلاعـب بالسُّـفن وراكبيهـا كـما كان يحـدث في حـروب الإغريـق. ولم يكـن ثمّـة خـلاص إلا بتدخُّـل إلـه آخـر. أي إنَّ البـشر سـيظلّون أسرى ذلـك القـدر مـا لم تتدخَّـل الآلهـة.

وفي المجتمعـات الحديثـة، التـي تـوارت فيهـا الأسـطورة جانبًـا، حتـى وإن أطلّـت برأسـها بـين حـين وآخـر، نجـد أنَّ دولًا تمكَّنـت مـن احتـلال قمّـة الأوليمـب، والجلـوس عـلى عـرش أبوللـو، ولكـن بالقـوّة أولًا. ولكـن هـذه القـوّة تحوَّلت تدريجيًّـا إلى مـا يشـبه القـدر الإغريقـي نفسـه، حيـث مـن الصعـب أن تجـد مَـن يصـدِّق أنَّ أمـيركا مثـلًا قابلـة للهزيمـة، عـلى الرغـم مـن كل التحليـلات السياسـية التـي قـد تشـير إلى ذلـك. لقـد تحوَّلـت دولـة كهـذه خـلال عقـود، إلى مـا يشـبه الأسـطورة بالفعـل، بحيـث نجـد دول العـالم الأخـرى تسـارع لاسـترضائها، ولا نجـد مَـن يقـف أمامهـا، حتـى لـو لم تفوضهـا الأمـم المتحـدة في القيـام بعمـل عسـكري مـا، كـما حـدث في العـراق. فقـد أدارت الظهـر للعـالم كلـه وغـزت العـراق واحتلتـه دون أيّ تحفُّـظ،، بـل وسـارعت بعـض الـدول التـي تحفَّظـت في البدايـات، إلى الالتحـاق بأشـكال عـدّة بالمـشروع الأمـيركي نفسـه.








ولا ينبغي لنا أن ننسى أنَّ أسطورة أرض الميعاد، أو الأرض الموعودة، لعبت دورًا بارزًا في استقطاب اليهود وجمعهم حول المشروع الصهيوني الإمبريالي. فقد استغلّت الحركة الصهيونية أساطير التوراة استغلالًا مثاليًا في هذا السياق، مستفيدة من كوارث الحربين الكونيّتين، وبخاصة الثانية، التي تعرَّض اليهود فيها إلى بعض التنكيل والمضايقات، شأنهم في ذلك شأن غيرهم من الإثنيّات كالغجر مثلًا، لئلا نقول الأعراق!!

وفي سبيله إلى المضيّ قدمًا في المشروع الأميركي الإمبريالي الذي وضعه المحافظون الجُدُد في واشنطن، لم يتردَّد الرئيس الأميركي السابق «جورج بوش» الإبن، في التصريح بأنه يتلقّى أوامر الرَّب مباشرة ودون وسيط، مستغلًا حادثة البُرجين في الحادي عشر من سبتمبر2001. الأمر الذي جعل كثيرًا من الأميركيّين يصدِّقون خزعبلاته وهذيانه. ولكنَّ الأميركيّين لم يتمكّنوا من التجرُّؤ على هذه الهذيانات والخزعبلات إلا عند رؤيتهم بلادهم تغرق في خسائر ذكَّرتهم بمآسيهم في فيتنام من قبل. وعلى الرغم من ذلك تظلّ هذه الدولة على يقين بأنَّها «أبوللو» الأكبر في آلهة الأولمب، فتذهب في ارتكاب الحماقة تلو الأخرى، ما يعني أنَّ مصيرها آجلًا أو عاجلًا سيكون شبيهًا بمصير «أبوللو» نفسه الذي طواه النسيان.

دراسات ومقالات

الحسين أخدوش / جلال برجس / د.يسرى وجيه السعيد / د.ضياء خضير / إبراهيم محمد أبو حماد /
يوسف حسن ناجي / عزيز العرباي / سمير أحمد الشريف / عامر الصمادي / عبد الهادي الشعلان /
أحمد طملية / د. هدى ميموني | عبد المجيد محمد خلف



"يجلس للكتابة، فيجد المشهد جاهزاً. يكتبه ببطء محاولًا أن يجعل كل عبارة استجابةً للهفة داخليّة تسعى للتجسُد بكلمات"

غالب هلسا

الحياة اليوميّة كما نفكّر فيها
وجهات نظر فلسفيّة بصدد اليومي

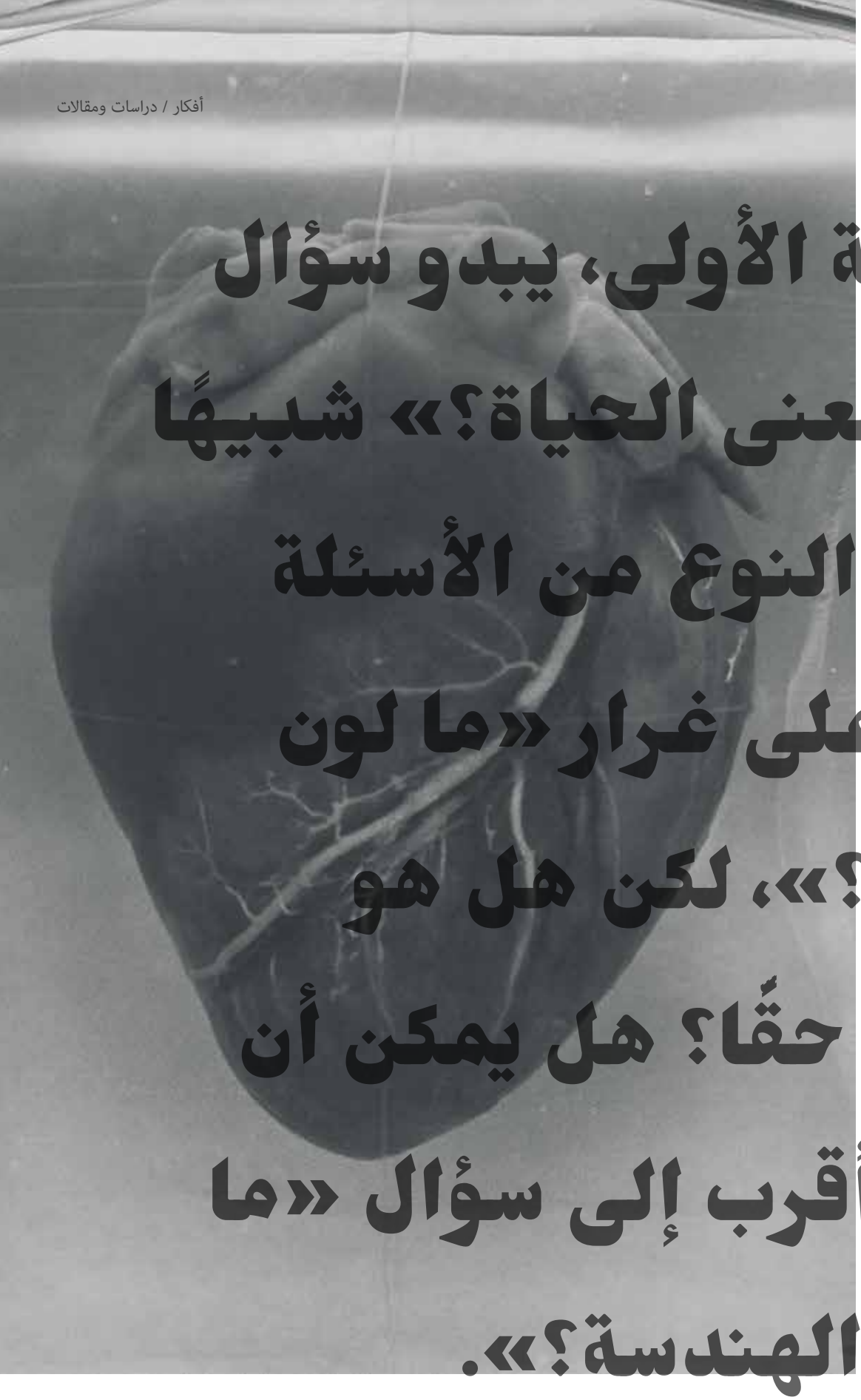
لئن كانت الفلسفة مُرتبطة بالمدرسة والجامعة بسبب ارتباطها بصفوف الدِّراسة في سياقِنا الثقافيّ، فذلك لا يلزم منه حصرها داخل أسوار تلك المؤسّسات؛ بل ينبغي انفتاحها على ضفاف الحياة العامّة كي يتأتّى لها مُساءلة قضايا الناس الآنيّة والفعليّة، قدر الإمكان. ومن هنا، سيكون من المتاح تجاوُز مسألة نخبويّة الفلسفة المزعومة للوصول إلى أكبر قدر ممكن من تجارب الناس الفعليّة: أي معيشهم اليوميّ.

ما معنى الحياة اليوميّة؟ قد تعني هذه الحياة «مجموعة من الوظائف الحيويّة التي تُقاوم الموت»(1)، وقد تُشير إلى الشكل الذي يتَّخذه مجرى الأمور الاعتياديّة في اليوميّ، إلخ. تدلّ الحياة بهذه المعاني على المعيش اليومي للإنسان، إنّها هذا الذي يشكّله النشاط البشري وتصوغه الفاعليّة الإنسانيّة: الطريقة التي يتصرَّف بها الناس، ويشعرون ويفكرون بشكل عام كلّ يوم، أو خلال دورة الـ«24 ساعة» الدائمة. لذا، فالمَعيش اليومي يتميَّز عن الحياة، بكونه حصيلة الوعي بها(2)؛ إنّه يتَّخذ مظاهر الحياة اليوميّة التي نتصرّف وفقًا لها على شكل عادات وذكريات وتصرُّفات. ولذلك فهو ما يمثّل محتوى الحياة اليوميّة للإنسان.

لا تقتصر الحياة اليوميّة للناس كلّها على الالتزامات والقيود، وإنّما أيضًا هناك أنشطة تلقائيّة وترفيهيّة وحتى عبثيّة. ويَطرح معنى هذه الحياة الأسئلة الأكثر أصالةً وعمقًا، حيث الوجود البشري يبحث عن معناه الغائي والميتافيزيقي. غالبًا ما تُطرح القضايا الميتافيزيقية في شكل سلسلة من الأسئلة البسيطة والشائكة معًا: «من نحن؟»، «من أين نأتي؟»، «إلى أين نصير؟»، إلخ. خلال مسار الثقافات البشريّة، تناول العديد من التيارات الدينيّة والفكريّة والفلسفيّة والعلميّة والفنيّة هذه الأسئلة، وذلك في سبل تقديم معالجة لها بحسب كلّ تصوُّر وفهم وتأويل لمجرى الأحداث في هذه الحياة. ولقد أدّى كلّ ذلك إلى ظهور العديد من الأساليب والاستجابات المختلفة لقضايا هذه الحياة في تجانسها وتناقضاتها.

تمثِّل الحياة اليوميّة موضوعة للعديد من الدراسات العلميّة وغير العلميّة، ويمكن الإشارة إلى بعضها على سبيل المثال؛ دراسة «كلود جافو» حول «سوسيولجية الحياة اليوميّة»(3)، ودراسة «هنري لوفيبر» حول «نقد الحياة اليوميّة»(4)، كما توجد هنالك دراسات قيّمة للطبيب النفسي «سيجموند فرويد» تحت عنوان «علم النفس المرضي للحياة اليوميّة»(5). وبالإضافة إلى ذلك، هناك محاولات فلسفيّة تقارب موضوع الحياة اليوميّة، أبرزها دراسة «بيير ماشيري» بعنوان «اليومي موضوعًا للفلسفة»، حيث يعرِّف الحياة اليوميّة بكونها «مخطّط ينعقد على ضوئه لقاء الكوني بالخصوصي الذي يأخذ شكل تَعارُض مكشوف بدلًا من وضعهما مع بعضهما بعضًا بشكل توافقي مستمرّ، فيأخذ شكل تعارُض مكشوف على خلفيّة الغرابة المقلقة لأيّ انقلابات فجائية»(6).

الحسين أخدوش
كاتب ومترجم مغربي
akhdouhocine@gmail.com



للوهلة الأولى، يبدو سؤال «ما معنى الحياة؟» شبيهًا بذلك النوع من الأسئلة التي على غرار «ما لون العاج؟»، لكن هل هو كذلك حقًا؟ هل يمكن أن يكون أقرب إلى سؤال «ما مذاق الهندسة؟».

تيري إيجلتون

لـئن كانـت الفلسـفة مُرتبطـة بالمدرسـة والجامعـة بسـبب ارتباطهـا بصفـوف الدِّراسـة في سـياقنا الثقـافي، فذلـك لا يلـزم منـه حصرهـا داخـل أسـوار تلـك المؤسّسـات؛ بـل ينبغـي انفتاحهـا عـلى ضفـاف الحيـاة العامّـة كي يتـأتّى لهـا مسـاءلة قضايـا النـاس الآنيّـة والفعليّـة، قـدر الإمـكان. مـن هنـا، سـيكون مـن المُتـاح تجـاوز مسـألة نخبويّـة الفلسـفة المزعومـة للوصـول إلى أكـبر قـدر ممكـن مـن تجـارب النـاس الفعليـة: أي معيشـهم اليومـي. في هـذه الحالـة، سـيكون فيلسـوف مثـل «سـبينوزا» قـادرًا عـلى شرح جمـوح اسـتهلاكنا اليومـي عـبْر مبـدأ الـ»conatus» الـذي يحكـم تصرُّفاتنـا وأفعالنـا دون وعـي منّـا؛ حينهـا، سـيكون عمـل هـذا الأخـير تقريـب الفلسـفة إلى أكـبر عـدد مـن النـاس، فيدركـون أهميَّتهـا في حياتهـم اليوميّـة. وربَّمـا سـتحصل لديهـم بعـد ذلـك الرّغبـة في التفكـير بمفردهـم في مسـائل هـذه الحيـاة.

مـن وجهـة نظـر «هيغليّـة» صرفـة، يلـزم أن تشـمل الفلسـفة كل مـا هـو واقعـي، وأن تفهـم الواقعـي في كليّتـه عـبر التفكـير في التاريـخ والوقائـع. لذلـك كلّ فلسـفة تفكّـر في الحيـاة تسـتحق أن تكـون كونيّـة، وسـتكون الفلسـفة بهـذا المعنـى هـي التفكـير في الحيـاة بشـموليّتها. وأيضًـا، سـيكون هنالـك، مـن وجهـة نظـر أخـرى ممكنـة، أنّ مَـن يريـد ممارسـة الفلسـفة، يتوجّـب عليـه أن يفهـم المسـألة عـلى النحـو الآتي: «أن يتفلسـف المـرء، يعنـي أن يفكّـر في حياتـه، ويعيشـها بأفـكاره»(7).

وفقًـا لهـذه الدعـوى، يتحـوّل الفكـر إلى نمـط مـن الحيـاة أكـثر نشـاطًا ووضوحًـا وحريّـة؛ أي أنّـه يسـتحيل إلى نـوع مـن التمريـن الفلسـفي الروحـي كـما عنـد «بيـير آدو». والواقـع أنّ هـذا الأمـر ليـس مـن قبيـل المصادفـة، ذلـك أنّ الاهتـمام بالحيـاة اليوميّـة هـو في حقيقتـه رجـع صـدى دعـوى أخـرى مضـادة للفلسـفة، وهـي أطروحـة نهايـة الفلسـفة. وبالفعـل، فمـع بـروز هـذا القلـق مـن انحسـار دور الفلسـفة، وبالأخـصّ طريقـة معيَّنـة في التفلسـف، بـدت فكـرة التماريـن الفلسـفيّة الروحيـة تهـيّء الظـروف لإحيـاء نهـج فكـري قديـم ظـلّ عـلى هامـش التاريـخ الرَّسـمي للفلسـفة (تحديـدًا النَّهـج التأمُّـلي العمـلي لـدى بعـض المـدارس الفلسـفيّة القديمـة: الرواقيـة، الكلبيـة، الأبيقوريـة، إلـخ).

يمكـن اسـتثمار المفهـوم الفلسـفي للحيـاة اليوميّـة في مسـألة تربويّـة مهمّـة، وهـي ربـط الـدرس الفلسـفي بالتماريـن الروحيّـة مـن خـلال مختلـف أشـكال التماريـن الفلسـفيّة. وقـد يفيـد هـذا الأمـر في وصـل الفلسـفة بالحيـاة الفعليّـة للمتعلّمـين، وفي الوقـت نفسـه تحقيـق قـدر إيجـابي مـن تعليـم الفلسـفة مـن خـلال الاهتـمام بصـور الحيـاة، كـما تحـدّث عنهـا «لدفيـغ فتجنشـتين»، وجعلهـا هدفًـا أساسـيًّا لممارسـة التماريـن الفلسـفيّة. لكـن أيضًـا يمكـن للفلسـفة المدرسـيّة أن تقلـق بشـأن الحيـاة اليوميّـة بالقـول إنّ في ذلـك تحويـر مجـازف لـدور الفلسـفة في المنهـاج الـدراسي، وإنّ الحيـاة اليوميّـة في حركيّتهـا المسـتمرّة والمتنوّعـة قـد يـؤدّي بهـا إلى التخـلّي عـن تميُّزهـا النظـري وقيامهـا عـلى مسـافة نقديّـة مـن الأشـياء المتبدّلـة والمتغـيّرة.

إنّ مـا يجعـل موضـوع الحيـاة العاديـة مهـمًّا مـن الناحيـة الفلسـفيّة هـو أنّـه لا ينكشـف ولا يظهـر إلاّ عـبر رفـع حُجُـب الجهـل التـي تغطّـي غرابتـه وأصالتـه(8). هـذا الإظهـار للأشـياء، برفـع «حجـب إزيـس» عنهـا، هـو مـا يتـأتى بالتحديـد عـبر ممارسـة التماريـن الفلسـفيّة كنشـاط فكـري روحـي يُعيـد للأشـياء البسـيطة والتافهـة طابعهـا الغامـض والعميـق أيضًـا. وهـذا مـا يجعـل مفهـوم التماريـن الفلسـفيّة مترابـط مـع مفهـوم الحيـاة، وبالأخـص الحيـاة اليوميّـة التـي تتكشّـف عبرهـا كلّ التوتـرات التـي ينطـوي عليهـا الوجـود البـشري.

هـذه الطريقـة في رؤيـة الحيـاة العاديّـة، كمجـال واقعـي للمعيـش الإنسـاني، هـو مـا يعهـد إلى الفلسـفة مهمّـة استكشـاف هـذا المعيـش اليومـي عـبر فعاليّتهـا النقديّـة والمفهوميّـة(9). لكـن في سـبيل القيـام بهـذه المهمّـة، لا يمكـن تجنُّـب مواجهـة صعوبـة المسـألة الآتيـة: كيـف يمكـن ممارسـة فعـل التفلسُـف عـلى الحيـاة البشريـة العاديـة علـمًا أنّهـا لا تنحـصر في صـورة محـدّدة؟

تمثّل الحياة توليفة واقعيّة، إلّا أنّها تبقى غير متناهية، فهي في تحوُّل دائم في الفعل والفكر. لذا، فمفارقة حضورنا في هذا العالم هي ما يجعلنا لا نألف نمط عيش معيَّن فيه، حتى نتخلّى عن تجريب كلّ محاولة أخرى. فهل يلزمنا التوقّف عن التفكير للعمل وتصبح الحياة بذلك خفيّة؟ أم أنّه يلزم التوقُّف عن العمل للتفكير، فتتكشّف الحياة على ضوء هذا الموت المترتب عن عدم المشاركة فيها؟ وكيف لنا بالخروج من هذه الازدواجيّة؟ هل نستطيع الكلام عن الحياة اليوميّة دون تحطيم شأنها في الوقت نفسه؟ ما السبيل إلى إظهار الحياة دون أن تفقد جوهرها؟ هل من الممكن رفع كل الحجب عن إيزيس دون تعنيفها؟(10)

تثير هذه المسألة اهتمام بعض الفلاسفة بالحياة العادية وبتفاصيلها الدقيقة، غير أنّ شكوكًا أخرى قد تجعل المرء يعتقد بسهولة أنها لا يمكن أن تكون الموضوع الراهني للفلسفة. فالشُّروع في ممارسة التفلسف بصدد اليومي هو مخاطرة بالتفكير في عدم الاستقرار، والتحوُّل والغموض لدى بعضهم، حيث تحدث فقط توليفات جزئية نتائجها لا يمكن أن تكون موضوعًا لتوليف كلّي. إنَّ عالم الحياة اليوميّة مجال لما هو غير متوقع، بالتالي ليس قابلًا لأن يتلاءم مع مجموعة منهجيّة من الممارسات الخاضعة للانتظاميات الثابتة للفكر والمعرفة.

إنّ الحياة اليوميّة معرَّضة دائمًا لخطر المخالفات، وهذا ما يجعلها شكلًا غير محدود، ونمط وجود ذاتي متغاير ومتمايز من فرد إلى آخر. من هنا، سيكون التواجد المشترك الدائم وغير المحدود في اليومي مصدر مفاجأة وتوتر للأفراد، وهذا الذي يشكل نسيج حياتنا اليوميّة، هو ذاته الذي يجعل الحياة كما نفكّر فيها، لا كما نريدها. في هذه الحياة يتشابك اليقين والشكّ بشكل لا يقبل للتحديد(11)، ولذلك يتوجّب على التفكير الذاتي الاستجابة، بقدر حجم الأسئلة الفلسفيّة اللصيقة بالمعيش اليوميّ.

---

1. André Comte-Sponville, Dictionnaire philosophique, Éditions PUF, 2013, p.3451
2. Ibid, p.3405.
3. Claude Javeau, Sociologie de la vie quotidienne, édition puf , Collection: Que sais-je, Paris, 2003, p. 13.
4. Henri Lefebvre, Critique de la vie quotidienne, t. I (Introduction), éd. L'Arche, 1958, p. 224
5. Sigmund Freud, Psychopathologie de la vie quotidienne, tr Abraham A. Brill, éd Prospekt, 2015, p.56.
6. Pierre Macherey, « Le quotidien, objet philosophique ? », Articulo - Journal of Urban Research, 2005, Online since 24 October 2005, connection on 04 May 2020. URL: http://journals.openedition.org/articulo/871 ; DOI: https://doi.org/10.4000/articulo.871
7. André Comte-Sponville, Dictionnaire philosophique, Éditions PUF, 2013, p1120.
8. Pierre Dulau, Thierry Formet, Martin Steffens, Une journée de philosophie: les grandes notions vues à travers le quotidien, éditions ellipses, Paris, 2013, p7.
9. Daniele Lorenzini, La vie comme "réel" de la philosophie. Cavell, Foucault, Hadot et les techniques de l'ordinaire, Variétés du perfectionnisme moral, Presses Universitaires de France, pp.469-487, 2010. halshs-00742693, p.474.
10. Ibid, p.8.
11. Pierre Macherey, « Le quotidien, objet philosophique ? », op, cite, p.15.

الرِّواية بعد «كورونا»
أسئلة المصير

إنَّ تفشّي وباء كورونا، وما تمخَّض عنه من آثار سلبيّة على الإنسان، سيؤدّي إلى انزياحات وتغييرات كثيرة؛ منها انزياحات على صعيد الرِّواية، ويتوقَّع كاتب هذا المقال أنْ يكونَ للتَّغيير شكلان؛ حيث سيذهب النَّمط القادم إلى تأمُّل اللّحظة الرّاهنة واللّحظة المستقبليّة بوعي سردي مفتوح ينسف العناصر الروائيّة التي كانت سائدة، لكن سيقابل هذا الشكل الروائيّ المُرتقب شكل روائي رقميّ يتَّكئ على الرُّؤية العالميّة في الذِّهاب بالإنسان إلى أقصى حدود الرَّقمنة.

مقدِّمة

بعد أسابيع من استباحة فيروس (كوفيد 19) الأرض ومَن عليها، تشكَّل لدينا إحساس -أقرب إلى الأمنية من كونه تحليلًا يخضع للمنطق- أنه سيغادرنا في غضون أشهر قليلة، لكنَّ الأمر لم يسِر على هذا النَّحو، بل طال مكوثه وأصبحنا نحسُّ بما فعل، ليس على صعيد صحّة البدن فقط، بل امتدَّ أيضًا إلى مناحٍ جديدة، فقد صار الإنسان وهو في عزلته رهين إحساس بالسجن؛ إذْ بدا له العالم كسجن كبير بلا قضبان وبلا سجّانين، وتخلَّق على نحو غريب شكل جديد من أشكال الغربة، غربة عن الجسد عندما لا يمكنكَ الحركة بحرِّية، ولمس وجهكَ والتعاطي معه كما كنتَ تفعل سابقًا، وغربة عن الآخر مثيلكَ في الحياة، فقد فرضت شراسة هذا الفيروس مسافة المتر بكل أبعادها المادية والمعنوية؛ فلا مصافحة، ولا عناق، الأمر الذي خلق إلى جانب الغربة وحشة ذات أبعاد على الأقل طرحت أمام الإنسان سؤالًا متعلقًا بالمصير؛ فالإنسان مهدَّد، ومكانه مهدَّد، وبالتالي فإنه أمام زمن ملتبس يشير إلى أنَّنا مُقبلون على عالم جديد نسمع حياله أصواتًا منها ما يبشِّر بنقلة حميدة للإنسان، ومنها ما يحذِّر من نقلة خبيثة ستدمِّر الإنسانية، أصوات تتداخل وتتقاطع فلا نجني إلا شكلًا جديدًا من أشكال الصخب، ويقينًا بأننا لسنا أولئك الذين كنّا قبل تخلُّق هذا الفيروس، بل حتى بتنا نتمنى العودة إلى ما كنّا عليه؛ إذ نحلم باستعادة حياتنا التي افتقدناها، على الرغم من اعتقادي أنَّ العالم قبل كورنا شيء، وما بعده شيء آخر.

تبدُّلات ليست مُباغتة

سواء كانت الطبيعة أو أناسها وراء ما يحيق بالأرض جرّاء فيروس ضئيل الحجم، فإنَّ تغيرات لافتة في طريقها إلينا؛ إذ سيخضع العالم لشكلين جديدين من التبدُّلات، أوَّلهما قسريّة تدفع بالعالم اقتصاديًا وسياسيًا إلى منحى جديد يغاير ما كان عليه، وثانيهما تبدُّلات ذات ردّ فعل على ما حدث طوال مدَّة «الحرب» مع الفيروس، ومجمل التبدُّلات الثانية اجتماعية وثقافية تشمل رؤية الإنسان عبر استعادته لما حدث، واستشرافه لما سيحدث مقرونًا بمساءلة حول شكل المصير القادم كون الفيروس هذه المرَّة جعل العالم قرية واحدة بمستوى غير مستوى بدايات التنظير إلى مفهوم القطبيّة الواحدة.

جلال برجس
روائي أردني
jalalghlelat@yahoo.com

وفي الأدب، وخاصة الرِّواية، فإنَّها ستكون واحدة من العناصر التي سيطالها التغيير كردّ فعل على الكارثة التي فاجأت الإنسانيّة، فالذي حدث بمثابة هزَّة كونيّة ستفرز على الصعيد الثقافي تجديدات على غرار ما حدث إثر انتهاء الحرب العالميّة الثانية، حيث ظهرت الحداثة في الرِّواية كردّ فعل على الانهيار الكوني بشقَّيه الخارجي والداخلي، وبدَّلت كثيرًا من العناصر التي كانت تُعدُّ مسلَّمات آنذاك. لكن، أيّ تغيير سيطرأ على الرِّواية وقد شهدنا خلال الشهور الماضية ولادة نصوص سرديّة جزء منها يتأمَّل بذهول ما يحدث، والجزء الآخر يحاول التوثيق للَّحظة الحرجة للإنسان وقد بدا سجينًا وحريَّته مهدَّدة مقابل تراجع مستوى عنصرين مهمّين من عناصر العيش (الغذاء والدواء)؟ كثير من الناس ماتوا في الشوارع مع غياب المآوي الصحيّة، ومع تقاتُل الكثيرين على نيْل غذائهم وقد ارتدّوا إلى غريزتهم متجاوزين مفهوم الإنسان الحضاري.

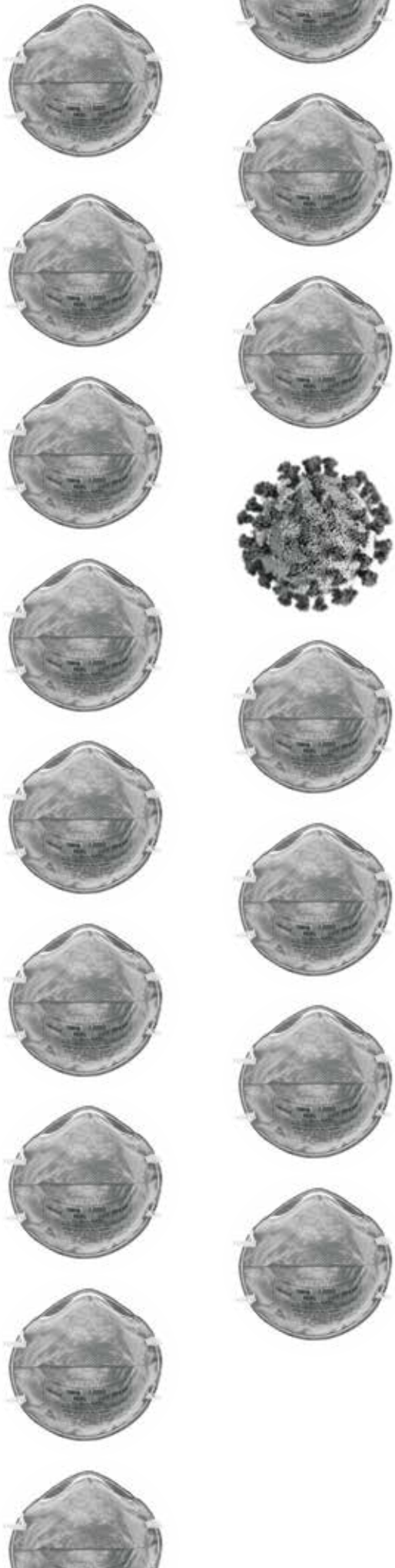
تبدُّلات على الرِّواية

تجيء التغيُّرات والتبدُّلات على الرِّواية عادة من رحم ما يطرأ على المجتمع، بل إنها عادة ما تكون ردّ فعل على ما حدث، وهذا ما جرى إثر الحربين العالميتين بكل ما جرَّتهما من ويلات على الإنسان وسُبُل عيشِه واستقراره، وبالتالي طرائق تفكيره، فكانت الحداثة التي رغم جذورها المقدّماتية، إلا أنَّ انهيار منظومة الإنسان ومكانه إثر هاتين الحربين كانت السبب في انبثاقها بسرعة حين ظهرت كثورة على ما كان سائدًا آنذاك؛ فمنذ ذلك الحين أخذت الرِّواية بصفتها جنسًا أدبيًّا راصدًا عبر أدوات المخيّلة والواقع تمضي في طرق تطوُّراتها، فتمخَّضت عنها مدارس جديدة، وأساليب ولغة جديدين، ولهذا ولّدت رؤى مختلفة في معاينة الإنسان وانكساراته وأحلامه بالعيش، بحيث تسنّى لها أن تُغاير الأدوات الكلاسيكية مثل: (الحارس في حقل الشوفان) لـ«جيروم ديفيد سالينجر»، و(عوليس) لـ«جيمس جويس»، وكثير من الأعمال لـ«هاينرش بول»، و«غونتر غراس»، و«زجفريد لينتس»، و«مارتن فالسر»، و «ت.س. أليوت»، و«فيرجينيا ولف»، وفيما بعد عربيًّا (اللص والكلاب) لـ«نجيب محفوظ».

الرِّواية بعد كورونا

بعد مضيّ أسبوع على عزلة الإنسان في منزله تفاديًا لشرور الـ(كورونا) أخذنا نشهد ظهور نصوص تأمليّة على وسائل (التواصل الاجتماعي) لكُتّاب مغمورين وكُتّاب مكرَّسين للحال التي يعيشونها وراء أبواب منازلهم وأمام شاشات التلفاز مراقبين أخبار الوباء، بل حتى ظهرت نصوص لقرّاء لا يدرجون أنفسهم في خانة الكتّاب. أمّا على صعيد القرّاء فقد التفتوا إلى روايات الوباء على سبيل المثل لا الحصر: (دفتر أحوال عام الطاعون) للإنجليزي «دانييل ديفو»، و(الحب في زمن الكوليرا) لـ«ماركيز»، و(الطاعون) لـ«ألبير كامو»، و)استئصال) للروائي المغربي «الطاهر بن جلون»، و(أيبولا 76) للروائي السوداني «أمير تاج السر». ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل ظهرت أصوات روائيّة تنوي الكتابة عن مرحلة كورونا على الرغم من عدم انقضائها، بل حتى مع مضيّ أشهر ظهر على الصَّعيد العربي عدد من الروايات أخذت موضوعاتها من هذه المنطقة التي جوبهت بتحذير من تسريد الـ«كورونا» في هذه المرحلة؛ لأنَّ هذا الأمر فيه مغامرة لأسباب كثيرة؛ أهمّها أنَّ الشرط الزمني لم يتحقَّق بعد إزاء هذه المسألة، لكنَّ كل ما سلف ذكره يُعدُّ إشارات مهمّة إلى طبيعة النمط الروائي القادم.

يستقي الرِّوائي مادته لخلق روايته من ثلاث جهات: الماضي، والحاضر والمستقبل عبْر أدواته التي أنتجتها خبرته وموهبته، فإمّا نقرأ له رواية تاريخيّة، وإمّا رواية تُعاين الواقع بحسب أدواته، وإمّا رواية (دستوبيا)، لكن في زمن الكورونا، وحيث وجد الروائي نفسه مثله مثل سائر البشر يركن لهذا الشكل الغريب من أشكال العزلة، فإنه وبالتأكيد سينحاز إلى تأمُّل أبعاد الكون: (نفسه، مكانه، وزمانه) وهذا التأمُّل بالطبع سيفضي إلى سؤال المصير الذي لن يؤدّي إلى إجابة إلّا على المدى الطويل، وهذا عائد إلى طبيعة المرحلة وتعقيداتها.



إنَّ مسألة التَّباعد ستحفر عميقًا في نفس الكاتب وذهنيّته، وسيجد نفسه -بوعي غير مباشر- قبالة مُساءلة نفسه أوّلًا، مساءلة بالطبع تقود إلى الجديد الباحث عن إجابة والمتأمِّل بمستوى غير نمطي، سيتأمَّل طفولته، وشبابه، وكهولته، وحتى سيؤدّي به هذا إلى تأمُّل فكرة الموت التي ازداد التفكير بها والفيروس يتربَّص بكل واحد على وجه هذه البسيطة.

ربَّما تأتي التغييرات على الرِّواية من جهتين، وسيكون للتغيير شكلان؛ حيث سيذهب النَّمط القادم إلى تأمُّل اللّحظة الرّاهنة واللّحظة المستقبليّة بوعي سردي مفتوح ينسف العناصر الروائيّة التي كانت سائدة، لكن سيقابل هذا الشكل الروائي المرتقب شكل روائي رقمي يتَّكئ على الرُّؤية العالميّة في الذِّهاب بالإنسان إلى أقصى حدود الرَّقمنة، ويأخذ شرعيّته منها؛ فقد هيأت طبيعة المرحلة الإنسان إلى تغييرات من هذا النوع؛ إذْ ارتفعت أسهم الكتاب الإلكتروني والتسوُّق عبر الإنترنت وتسديد الفواتير، والمعاملات المالية الإلكترونية، وتراجَعَ مقابل ذلك الإقبال على الكتاب الورقي بنسبة تضاف إلى النِّسب السابقة في التناقص المستمرّ لعدد المقتنين له. يعتقد كثيرون أنَّ الحال ستعود إلى ما كانت عليه قبل كورونا، لكنَّني أرى أنَّ الإنسان كما يعيش حربًا في هذه المرحلة، فإنه سيخوض حربًا قادمة، للآن ليس واضحًا مَن سينتصر فيها. ومن هنا أرى أنَّ الشكل السردي للرِّواية سيكون حرًّا وربَّما يُبنى على شيء من شكل رواية الحداثة التي نسفت ما قبلها من أشكال كلاسيكية، وهذا بالطبع قادم من رفض شكل مرحلة الكورونا بكل ما خلّفته على الروائي الذي عانى عزلة قسرية لم تكن مناسبة لا للكتابة ولا للقراءة؛ لأنَّ شرط الاستقرار لم يتوفَّر، بل جوبِه بحالة قصوى من القلق، وحينما نقول: «شكلًا حرًّا» فهذا يعني الابتعاد المتعمَّد عن الالتزام بشكل الرِّواية سابقًا، لأنَّ الأشكال السابقة لا تخدم التوجُّه الروائي الجديد، فهو تأملي يغوص بالذات الإنسانيّة قبالة عالم هدَّدها بشراسة، ليس على صعيد ما تمخَّض عن فيرورس كورونا فقط، بل عمّا تمخَّض عن التحوُّلات العالميّة أيضًا، والتي شيَّأت الإنسان وراحت تسعى إلى تصفيته من كثير من العناصر التي لا تتوافق مع متطلبات السوق، وهذا الغوص يُراد له لغة تقع في المنطقة الوسطى بين لحظة الدراما التأمليّة ولحظة الشِّعر، فبرأيي لن يصبح للُّغة الواصفة للمكان وللشكل

الخارجي للشخصيات أيّ نفع أمام هذه اللغة التي تغور عميقًا في مجاهيل الإنسان، وهذا بالطبع سيقرِّبها من علم النفس وخاصة (كارل غوستاف يونغ) الذي تتطابق طروحاته فيما يخص الذاكرة الجمعيّة مع ما أفرزته مرحلة الكورونا من تساؤلات وحيرة بشريّة أمام التكهُّنات بمصير العالم الذي تتعالى حياله آراء تتعلق برقمنته، وبضرورة تصعيد العلم والابتكارات الجينيّة بمعزل عن الرفوضات التي تتكئ إمّا على رؤى دينيّة أو إنسانيّة.

هنا يمكنني القول إنَّ هذا التيار الروائي القادم ربما يأخذ من أساليب وشكل ولغة روايات الحداثة وروايات ما بعد الحداثة بعض العناصر، فقد نجد روايات فيها جانب من تيار الوعي، والحساسية الجديدة، وتلك الروايات التي خرجت على كل عناصر الرِّواية الكلاسيكية، لكن هل سيمضي هذا النمط الروائي الجديد لوحده في هذه الدرب؟ بالطبع لا، فكما قلنا سابقًا سيوازيه نمط روائي رقمي، فقد سبق وأن ظهرت أوَّل رواية رقميّة للكاتب الأردني «محمد سناجلة» (ظلال الواحد)، وتبعه عدد من الكتاب العرب، وثمّة إرهاصات على الصعيد العالمي لهكذا نمط روائي، الأمر لن يقف عند الشكل الذي نعرفه من الكتاب الإلكتروني، إنما سيمتد إلى رواية رقمية ذات محتوى مختلف يتوافق مع ما يحدث وما سيحدث من تبدُّلات وتطورات على الصعيد العالمي.
في هذه الأيام وما سبقها لم يحدث أي صراع بين الرِّواية الرقمية والرِّواية التي اعتدنا عليها في كتاب ورقي أو ملف إلكتروني مثلما حدثت سابقًا صراعات بين الرِّواية الكلاسيكية والرِّواية الحديثة، وحدثت سجالات كثيرة على هذا الصعيد، لكن المرحلة المقبلة برأيي ربما تشهد شيئًا من هذا القبيل لأنَّ القادم من الأيام سينتصر للرواية الرقمية شئنًا أم أبينا، وسينتصر لكل الأشكال الرقمية المتعلقة بالكتابة، لكن هذا لن يطلعنا على مَن سيسود في النهاية، خاصة أننا أمام تراجُع عالمي في نسبة القراءة، فما عادت على سبيل المثال وسائل النقل في لندن تشهد ذلك العدد اللافت من القرّاء أثناء رحلاتهم، بل تشهد تبدُّل الكتاب بالهاتف والحاسوب المحمولين لصالح تطبيقات لا علاقة لها بالكتاب والكتابة، وبرأيي سيتبدّل الأمر بنسب أكثر ممّا كان عليه.

خلاصة

من المتعارف عليه أنَّ التبدُّلات الكبرى تُفضي إلى تبدُّلات أكبر، وأنَّ ما من زلزال إلا ويؤدّي إلى انزياح في إحدى طبقات الأرض بما أنه جرّاء انزياح لطبقة أخرى، وتفشّي وباء كورونا، ومن ثم ما تمخَّض عنه من آثار سلبيّة على الإنسان بكل هذه الكارثية، لا بدَّ وأنْ يؤدّي إلى انزياحات كثيرة؛ منها انزياحات على صعيد الرِّواية التي باتت في هذه الأيام من أكثر الأنماط الأدبيّة تداولًا على صعيد الكتابة والقراءة، ولا بدَّ لما سيجيء من انزياح/تبدُّل إلّا وأن يكون خارجًا على السّائد لا مستمرًا به، لهذا أزعم أنَّ الراوية في المستقبل القريب ستبنى على تأمُّل الإنسان لذاته وعبر أدوات جديدة ربَّما تُبقي على بعض ملامح ما كان منها، إلّا أنَّها ستكون ذات شكل ولغة وأسلوب جديد: رواية تأمليّة ستطرح المزيد من الأسئلة حول مصير الإنسان.


خلقها ليست مُطلقة،
نَّها تـ جاهدة لتزويد
ش كنا استخدامه
بالغ. تقول: «الأخلاق
وصفات أكثر من
يمكن للمرء

أخلاقيّات الغموض عند «سيمون دي بوفوار»

يُعـدُّ كتـاب الفيلسـوفة الفرنسـية «سـيمون دي بوفـوار» (أخلاقيّـات الغمـوض) Ethics of Ambiguity الصـادر عـام ١٩٤٧، والمترجَـم للإنجليزيـة فقـط، واحـدًا مـن أكـثر أعـمال «دي بوفـوار» الفلسـفيّة إثـارةً للاهتـمام. كـما يُعـدُّ مدخـلًا مـن المَداخـل المعرفيّـة الأهـمّ للوجوديّـة الفرنسـيّة؛ حيـث يتميَّـز ببسـاطته التـي جعلتـه قابـلًا للفهـم. ويهـدف هـذا المقـال إلى عـرض وتحليـل بعـض الأفـكار التـي دافعـت عنهـا الكاتبـة في كتابهـا.

في كتابِهـا «أخلاقيّـات الغمـوض» واجهـت «سـيمون دي بوفـوار»(1) المعضلـة الوجوديّـة للحريّـة المطلقـة مقابـل الظـروف المقيِّـدة. وطـوَّرت نظريّـة أخلاقيّـة وجوديّـة أدانـت فيهـا الـروح الجديّـة the spirit of seriousness التـي بموجبهـا يتـمّ تشـخيص الأشـخاص بسـهولة وفـق بعـض التَّجريـدات، فتبـدأ «سـيمون دي بوفـوار» كتابهـا بمقولـة MONTAIGNE «مونتايـن»: «الحيـاة في حـدّ ذاتهـا ليسـت خـيرًا ولا شرًّا. إنَّهـا مـكان الخـير والـشر عـلى حسـب مـا تصنعونـه».

ويمكـن قـراءة «أخلاقيّـات الغمـوض» كـردّ فعـل عـلى الحرب العالميـة الثانيـة، وهـو محاولـة لفهـم كل مـا تنطـوي عليـه الحـرب، وبالتـالي؛ علَّمنـا الكتـاب مـا يعنيـه أن تكـون إنسـانًا في مواجهـة أسـوأ الفظائـع التـي يمكـن أن نتخيَّلهـا، كـما تحـاول مؤلفـة الكتـاب أن تستكشـف التوتُّـر الوجـودي بـين حريّـة الاختيـار المُطلَقـة وقيـود مُعطيـات الحيـاة، فالكتـاب معنـي بالحريّـة؛ مـاذا يعنـي أن تكـون حـرًّا؟ وأخلاقيّـات تلـك الحريّـة. وهكـذا تعمـل «دي بوفـوار» عـلى منحنـا نظامًـا أخلاقيًّـا يمكننـا اسـتخدامه، وتتحقَّـق الحريّـة فقـط -برأيهـا- مـن خـلال العـودة إلى الإيجـابي، أي مـن خـلال إعطـاء نفسـها مضمونًـا(2).

وذكـرت موسـوعة سـتانفورد للفلسـفة في مقـال لهـا عـن «سـيمون دي بوفـوار» نُـشر لأول مـرَّة يـوم الثلاثـاء 17 آب/ أغسـطس 2004؛ أنَّ «أخلاقيّـات الغمـوض»، محاولـة لنـشر فهـم فريـد للوعـي كنشـاط مقصـود، ووصفـت «بوفـوار» الوعـي بأنـه غامـض، وعرَّفـت غموضنـا بفكـرة الفشـل. اذْ لا يمكننـا أبـدًا أن نلبّـي شـغفنا بالمعنـى في أيٍّ مـن تعبيراتـه المقصـودة؛ أي أنَّنـا لـن ننجـح أبـدًا في الكشـف الكامـل عـن معنـى العـالم. إنَّ «أخلاقيّـات الغمـوض» لـدى «بوفـوار» علمانيّـة ترفـض أفكارنـا عـن اللـه، وتـرى أنَّ أفـكار المؤمنـين تُخفـي -عـلى اختلافاتهـم الواضحـة- جوهـرًا مشـتركًا: كلاهما يدَّعـي أنـه حـدَّد مصـدرًا مطلقًـا، ومـبرِّرات لمعتقداتنـا وأفعالنـا. إنَّهـا تسـمح لنـا بالتهـرُّب مـن المسـؤولية عـن خلق ظـروف وجودنـا والهـروب مـن مخـاوف الغمـوض. وسـواء كان يطلـق عليـه عـصر المسـيح أو المجتمـع غـير الطبقـي، فـإنَّ هـذه النـداءات إلى مصـير طوبـاوي تشـجِّعنا عـلى التفكـير مـن حيـث الغايـات التـي تـبرِّر الوسـائل. إنهـم يدعوننـا للتضحيـة بالحـاضر مـن أجـل المسـتقبل. إنهـم مـواد محاكـم التفتيـش والإمبرياليـة. إنَّ تفضيـل المسـتقبل عـلى الحـاضر يفسـد علاقتنـا بالوقـت، ويفسـد علاقتنـا مـع بعضنـا بعضًـا ومـع أنفسـنا.

ترفـض «بوفـوار» الاتِّهـام المألـوف ضـدّ العلمانيـة الـذي اشـتهر بـه محقـق «دوستويفسـكي» الكبـير(3): «إذا كان اللـه ميتًـا فـكل شيء جائـز». كـما تـرى أنـه دون أن يغفـر اللـه لنـا عـن «خطايانـا» فإنَّنـا نتحمَّـل المسـؤولية الكاملـة وغـير المـبرَّرة عـن أفعالنـا. لقـد كان «دوستويفسـكي» مخطئًـا باعتقادهـا، وتـرى أنَّ مشـكلة العلمانيّـة هـي مشـكلة الـ»نحـن». هـل يمكـن للأفـراد الحاليـين أن يكونـوا ملزمـين ببعضهـم بعضًـا؟ هـل يمكنهـم صياغـة قوانـين مُلزمـة للجميـع؟ «أخلاقيّـات الغمـوض» تُـصرُّ عـلى أنهـم يسـتطيعون. يكـون ذلـك مـن خـلال القـول إنَّ الـشر يكمـن في إنـكار الحريّـة (حريتـي وحريّـة الآخريـن)، وإنَّنـا

د. يسرى وجيه السعيد
كاتبة وأكاديمية سورية
d.yusrasaeid@gmail.com

مسـؤولون عـن ضـمان وجـود شروط الحريّـة (الظـروف الماديّـة للحـد الأدنى مـن مسـتوى المعيشـة والظـروف السياسـيّة للخطـاب غـير الخاضـع للرقابـة)، وأنَّ الفـرد لا يسـتطيع أن يؤكـد حريَّتـه ولا أن يعيشـها دون التأكيـد أيضًـا عـلى حريّـة الآخريـن.

وفي هـذا السـياق، ومـن أجـل استكشـاف مـا يمكـن القـول إنَّـه مقاربـات غـير أخلاقيـة للحيـاة، تُـبرز «بوفـوار» خمسـة أنـواع مختلفـة مـن الأشـخاص:

1. «الرجـل الفرعـي»: الرجـل الفرعـي هـو شـخص لديـه خـوف مـن الوجـود، وبالتـالي؛ يرفضـه بفعـل سـوء النيّـة. والأشـخاص الذيـن يعيشـون مـع هـذا الخـوف هـم عُرضـة للخطـاب والأيديولوجيّـة. الرجـل الفرعـي «رجـل بعيـد عـن الحريّـة مـن خـلال الرفـض المسـتمر لامتـلاك وجـوده في العـالم، الرجـل الفرعـي ليـس واضحًـا جـدًا بشـأن مـا يجـب أن يخسره، نظـرًا لأنـه لا يملـك شـيئًا، لكـن هـذا الغمـوض الشـديد يُعيـد فـرض رُعبـه. في الواقـع، مـا يخشـاه هـو أنَّ صدمـة غـير متوقَّعـة قـد تذكِّـره بوعـي نفسـه المـؤلم»(4).

2. «الرجـل الجـاد»: يعطـي الرجـل الجـاد الأولويـة لمجموعـة أو أيديولوجيـا معيَّنـة عـلى الفرد. الاسـم مشـتق مـن مناصب مثـل القـادة العسـكريين أو البيروقراطيـين الوطنيـين، الذيـن باسـم المثـال الأعـلى، يكونـون عـلى اسـتعداد للتضحيـة بالآخريـن لتحقيـق هـذا الهـدف، هـذا الرجـل هـو الـذي يلـف قيمـة وجـوده في هـدف خارجـيّ (المـال، والسـلطة، والموقـع، والغـزو)، وهـو فقـط مـن خـلال تحقيـق هـذه الأشـياء الخارجيـة، يشـعر أنـه سـيتمّ التحقُّـق مـن صحـة وجـوده. والنتيجـة أنـه لم يحصـل عـلى هـذه المصادقـة أبـدًا لأنـه يوجـد دائمًـا شـخص لديـه المزيـد. إنَّ السـعي وراء الحيـاة بهـذه الطريقـة هـو أن تُلعـن بإحـدى حلقـات الجحيـم لـ«دانتـي»؛ وَصْفـة لضـمان التعاسـة الدائمـة.
لا يمكـن للرجـل الجـاد أن يعـترف أبـدًا بذاتيّـة أهدافـه، وأنـه هـو نفسـه قـد حدَّدهـا عـلى هـذا النَّحـو، لأنَّ القيـام بذلـك يعنـي الاعـتراف بذاتيّـة وجـوده(5)، ينزلـق «الرجـل الجـاد» إلى موقـف «الرجـل الفرعـي». ويحفـظ نفسـه مـن الوجـود لأنـه غـير قـادر عـلى الوجـود دون ضـمان(6).

3. «الرجـل السريـالي»: هـو الشـخص الـذي يخطـو خطـوة أبعـد مـن «الرجـل الفرعـي». في مواجهـة وجـود لا معنـى لـه، فـإنَّ هـؤلاء يتخلّـون عـن أيّ قيـم ويعلنـون أنَّ لا شيء مهـمّ.

4. «الرجـل المغامـر»: المغامـر يخـدم الـذات ويهـدف إلى اللـذّة والمجـد. وقـد يسـعى شـخص مـن هـذا النـوع إلى الـثروة الماديّـة والترويـج الـذاتي دون الكثـير مـن التفكـير في كيفيّـة تأثيره عـلى الآخريـن. المغامـر رجـل يُلقـي بنفسـه في مهامِـه بحماسـة، في الاستكشـاف، والغـزو، والحـرب، والمضاربـة، والحـب، والسياسـة، لكنـه لا يربـط نفسـه بالغايـة التـي يهـدف إليهـا؛ فقـط «الفتـح». يؤكـد حريَّتـه بقـوَّة تامّـة. المشـكلة هـي أنـه غالبًـا مـا يقـوِّض حريّـة الآخريـن في هـذه العمليـة. وأن تكـون لـك حريتـك عـلى حسـاب الآخريـن يعنـي أنْ تشـارك في الظلـم.

5. «الرجـل العاطفـي»: يحـاول الرجـل العاطفـي أن يكـون كامـلًا مـن خـلال السـعي وراء «المشـاريع». وقـد يكـرِّس هـؤلاء أنفسـهم بالكامـل لوظائفهـم أو لهوايـة أو علاقـة.
كل أسـاليب الحيـاة غـير الأخلاقيـة -كـما تـرى «بوفـوار»- هـي محـاولات للهـروب مـن الحريّـة. وفي ارتـداد جبـان، فـإنَّ الشـخص المفتقـر للحريّـة يريـد الآخريـن أيضًـا أن يفتقـروا إليهـا.

إذا أردنـا تجنُّـب أسـاليب الحيـاة هـذه، فعلينـا (كـما ذكرنـا سـابقًا) أن نتحمَّـل المسـؤولية الكاملـة، ونحـاول التصرُّف بطريقـة تسـمح بحريّـة الآخريـن. ويجـب أن نحـاول تجنُّـب فرض قيـود مـن شـأنها أن تؤثـر عـلى الخيـارات المسـتقبليّة للآخريـن، ويجـب علينـا القيـام بذلـك مـع العلـم أنَّنـا لـن نحقِّـق الكـمال أبـدًا؛ هـذا هـو غمـوض حالتنـا.

الاعـتراض الواضـح عـلى الأخـلاق الوجوديّـة هـو إثـارة مشـكلة «طاغيـة» لا يهتـمّ بـأي حـال بحريّـة الأفـراد الآخريـن. وبالتأكيـد، لا يُتوقـع منّـا أنْ نسـمح لشـخص مـا باتخـاذ خيـار حُـرّ وصـادق لإسـاءة معاملـة الآخريـن أو قتلهـم أو اسـتعبادهم.
في وقتهـا، كان مفهـوم «الطاغيـة» حقيقيًّـا للغايـة في أعقـاب الحـرب العالميـة الثانيـة ومحاولة «هتلـر» القضـاء عـلى اليهـود وقهـر أوروبا.
وقـد يبـدو، لمتفائـل سـاذج، أنـه يمكنـكَ التحـدُّث بعقلانيـة مـع الفاشـيّين وتغيـير رأيهـم. والمشـكلة التـي تواجـه المتفائـل هـي الوقـت، حيـث تتطلّـب المناقشـة قـدرًا هائـلًا مـن الجهـد والوقـت، وقـد تعالـج بعـض العقبـات فقـط ولا توقـف المصـدر. لذلـك، حتـى لـو لم يفهـم النـازي الشـاب تمامًـا كراهيّتـه للآخـر، يجـب إيقافـه.

وباتبـاع منطـق المبـادئ الوجوديّـة الأولى، يمكنـك مسـامحة «السرياليـة» عـلى الاعتقـاد بـأنَّ لا شيء مهـمّ وأنَّ جميـع القيـم ذاتيّـة بالكامـل. إذا كان هـذا صحيحًـا، فيمكـن تبنّـي العدميّـة وأيّ شيء تفعلـه لـن يكـون جيـدًا ولا سـيئًا.
ولكـن، كـما ناقشـنا سـابقًا، تقـول «سـيمون دي بوفـوار» إنَّ الأمـر ببسـاطة لا يمكـن أن يكـون كذلـك. حتـى العدميّ عـلى مـا يبـدو يريـد أن يكـون حـرًّا!

تبدأ حجة «بوفوار» حول الحريّة الأخلاقية بالإشارة إلى حقيقة أساسية عن الحالة الإنسانية. نبدأ حياتنا كأطفال نعتمد على الآخرين، ومنغمسين في عالم يتمتَّع بالفعل بالمعنى. فقد وُلدنا في الحالة التي تسمّيها بوفوار «العالم الجاد». هذا عالم من القيم الجاهزة والسلطات الراسخة. هذا عالم حيث الطاعة مطلوبة بالنسبة للأطفال، هذا العالم ليس مُستبعِدًا ولا خانقًا لأنهم أصغر من أن يتحمّلوا مسؤوليات الحريّة. بصفتنا أطفال يصنعون عوالم خياليّة، فإنَّنا في الواقع نتعلم دروس الحريّة؛ أنَّنا صانعو معنى وقيمة العالم. يتمتَّع الأطفال بحريّة اللعب، ويطوِّرون قدراتهم الإبداعية وقدراتهم على صنع المعنى دون أن يكونوا، مع ذلك، مسؤولين عن العوالم التي يخلقونها.

وبالنَّظر إلى هذين البعدين لحياة الأطفال، وحريتهم الخيالية وتحررهم من المسؤولية، تحدِّد «بوفوار» أنَّ الطفل يعيش حياة متميزة ميتافيزيقية. الأطفال، كما تقول، يختبرون أفراحًا، ولكن ليس هموم الحريّة. ومع ذلك، تصف «بوفوار» الأطفال أيضًا بأنهم محيّرون. تعني بهذا أنهم يؤمنون بأنّ أسس العالم آمنة، وأنّ مكانهم في العالم يتم إعطاؤه بشكل طبيعي، وغير قابل للتغيير. وتشير «بوفوار» إلى المراهَقَة باعتبارها نهاية هذا العصر الشاعري. إنه وقت القرار الأخلاقي. بدخول عالم الكبار، نحن مدعوّون الآن إلى نبذ العالم الجاد، ورفض غموض الطفولة وتحمُّل المسؤوليّة عن خياراتنا، «يقول ديكارت إنَّ تعاسة الرجل ناتجة عن كونه طفلًا في البداية. وبالفعل لا يمكن تفسير الخيارات المؤسفة التي يتَّخذها معظم الرجال إلا من خلال حقيقة أنَّها حدثت على أساس الطفولة»(7).

ترى «بوفوار» أنَّنا جميعًا نمرُّ في سن المراهقة، ولا نتبنى جميعًا مطالبها الأخلاقية. وهي استراتيجيات واهنة ننكر بها حريّتنا الوجوديّة ومسؤوليّتنا الأخلاقية. ويتهرَّب بعض منّا من مسؤوليّات الحريّة باختيارِهم البقاء أطفالًا، أي الخضوع لسلطة الآخرين.

لا تعترض «بوفوار» على غموض الطفولة. وهي تُقرُّ بأنَّ السلطة الأبوية ضرورية لبقاء الطفل على قيد الحياة. ومع ذلك، فإنَّ معاملة البالغين كأطفال هو أمر غير أخلاقي وشرير، تحمِّلنا «بوفوار» المسؤولية عن استجابتنا لتجربة الحريّة. إذ لا يمكننا استخدام مخاوف الحريّة كذريعة لمشاركتنا الفعالة في مسألة ما، أو قبولنا السلبي لاستغلال الآخرين. الاختباء وراء سلطة الآخرين أو ترسيخ أنفسنا كسلطات على الآخرين هي جرائم على حدٍّ تعبيرها.

نحن نعلم أنه يجب علينا التصرُّف بحريّة، ولكن ما هي الغاية؟ مرَّة أخرى، إنَّها الحريّة، والرغبة في حريّة الآخرين. والسبب في ذلك هو أنَّ «حريّة الآخرين فقط تمنع كل واحد منّا من التصلُّب في عبثيّة الواقعيّة»، وباختصار تقول «بوفوار»: «أنْ يكون المرء حرًّا هو أيضًا أنْ يحرِّر الآخرين»(8).

وفي وصفها للطُّرُق المختلفة التي يتمّ بها التهرُّب من الحريّة أو إساءة استخدامها، تميّز «بوفوار» الأنطولوجيا عن الحريّة الأخلاقية. وتوضِّح لنا أنَّ الاعتراف بحريتنا هو شرط ضروري، ولكنه ليس شرطًا كافيًا للفعل الأخلاقي. ولتحقيق الشروط الأخلاقية، يجب استخدام الحريّة بشكل صحيح. ويجب، وفقًا لـ»بوفوار»، أن تتبنّى الحريّة الروابط التي تربطني بالآخرين. وبرأيها يجسِّد الفنانون والكُتاب المثال الأخلاقي في عدة جوانب؛ إذ يعبِّر عملهم عن الشغف الذاتي الذي يؤسس للحياة الأخلاقية. يصفون الطُّرُق التي يمكن أن تؤدّي بها التعقيدات المادية والسياسية لمواقفنا إلى إبعادنا عن حريتنا أو الانفتاح عليها، من خلال تصوُّر المستقبل على أنه مفتوح، كما يتحدّى الفنانون والكتاب الغموض الذي يبرِّر التضحية بالحاضر من أجل المستقبل. إنهم يؤسِّسون العلاقة الأساسيّة بين حريَّتي وحريّة الآخرين.

وفي كتابها، فإنَّ أخلاقيّات الغموض لا تتجنَّب مسألة العنف. إنَّ العنف ضروري في بعض الأحيان، وتستخدم «بوفوار» مثال الجندي النازي الشاب الذي يقول إنه لتحرير المظلومين قد نضطرّ إلى تدمير مضطهِديهم. وهي تُعرِّف الآن العنف على أنه اعتداء على حريّة الآخر، وعلى هذا النحو يشير هذا العنف إلى فشلنا في احترام الـ»نحن» المتعلقة بإنسانيّتنا. وهكذا، يقدِّم كتاب «أخلاقيّات الغموض» تحليلًا لوضعنا الوجودي والأخلاقي الذي ينضمّ إلى الواقعيّة المتشدِّدة (العنف حقيقة لا مفرّ منها لحالتنا) بمتطلبات ملحّة. ومع ذلك، فهي فريدة من نوعها في التوفيق بين هذه الواقعيّة وتلك المتطلبات:

- نحن أحرار، على عكس الأشياء.
- نحن نخلق القيم والمعنى.
- يجب أن نتحمّل المسؤولية عن حريتنا.
-هناك تضارب مع الوعي الآخر قد يؤدي إلى التشيُّؤ.

تؤكد «سيمون» أنه يجب عدم الخلط بين مفهوم الغموض والعبثيّة. إنَّ إعلان أنَّ الوجود عبثيّ يعني إنكار إمكانيّة إعطائه معنى(9).

وبالانتقال إلى مفهوم المستقبل، ترى بأنه منقسم: يتخيَّل الناس المستقبل على أنه استمرار الأمل، حيث ينزل «المجد، السعادة، أو العدالة» بطريقة سحريّة على الأرض. هذا المفهوم الأخير للمستقبل هو تمامًا ما يمكن أن يُقنِع الناس بالتضحية بالحاضر، لكنه يقوم على أمل زائف في الكمال، في حين أنَّ كل جهد بشري في الواقع محدود، والغموض سمة ثابتة للوجود. يستفيد السياسيون من أمنيات الناس وضعفهم في الحصول على المثل، ويعدونهم بمستقبل مثالي لتحويلهم إلى أدوات؛ هذه هي الطريقة التي برَّرت بها أوروبا الاستعمار، على سبيل المثال. بدلًا من ذلك، تصرّ «دي بوفوار» على أنه يجب على الناس الاحتفال بوجودهم، ومشاريعهم المحدودة وإراداتهم المحدودة، بدلًا من ترك أنفسهم عُرضةً لإغراء الوعد اللانهائي.
في القسم الأخير من الكتاب، تعود «دي بوفوار» إلى مسألة الغموض وتحقِّق بعمق أكبر في ما يتطلّبه اتخاذ القرار الأخلاقي. وهي ترى أنَّ مثل هذه القرارات يجب أن تهدف إلى حريّة «الفرد على هذا النحو»، وقبول العنف فقط عندما «يفتح إمكانيات ملموسة للحريّة التي أحاول إنقاذها». تقدِّم السياسة الفرنسية كمثال: الأشخاص الذين يعتبرون أنفسهم «نُخبًا مُستنيرة» يتظاهرون بالحكم نيابة عن رعايا فرنسا الاستعمارية، لكنهم في الواقع يستخدمون إيماءاتهم تجاه رفاهية الشعب المستعمَر كواجهة لمواصلة قمعهم واستغلالهم. ثم نظرَت إلى الاتحاد السوفييتي، الذي استخدم بسهولة أهداف ثورته كذريعة لقمع الناس، على الرغم من أنه من الممكن نظريًّا أن يكون الاضطهاد أحيانًا أخلاقيًّا من أجل المساعدة في دفع تحرير الناس إلى الأمام. إنَّ اتِّباع هذا القرار الصَّعب -استخدام العنف والقمع لمحاربة العنف والقمع- يعني تحمُّل مسؤولية جسيمة واليقظة الشديدة والتفصيل والتفكير. وغنيّ عن القول إنَّ معظم السياسيين والثوريين لا يتقيَّدون بهذا المعيار، ولهذا السبب هم أيضًا بحاجة إلى النقد والنقاد: بقدر ما يحترمون الحريّة، يجب عليهم تبنّي المقاومة الحرة لأساليبهم الخاصة.

وفي ختام موجز، تقدِّم «دي بوفوار» بعض الملاحظات ذات الصورة الكبيرة حول علاقة الأخلاق الوجوديّة بمنتقديها والأنظمة الأخلاقية الأخرى. بينما تركز الوجوديّة على الفرد، نظرًا لأنَّ الفرد هو الذي يتَّخذ القرارات الحرّة، ويسعى إلى تنفيذ مشاريعه الخاصة، فإنها تُصرّ على أنَّ الوجوديّة ليست أنانيّة لأنَّها ترى أنَّ حريّة الآخرين ضرورية لأيّ فرد. تتساءل عمّا إذا كان المفهوم الوجودي للقيمة الأخلاقية الذاتية ذا مغزى حقًا، لكنّها تذكِّر القارئ بأنه لا يوجد شيء ذو مغزى خارج المنظورات البشرية الذاتية، وأنه ببساطة لا معنى لإبقاء الأخلاق البشرية وفقًا لمعيار الحقيقة الموضوعيّة، ومن خلال تركيز الأخلاق على العمل الملموس والمشاريع المحدودة للناس، تستنتج «دي بوفوار»، تأكيد الوجوديين على قدرة الأفراد على تقديم مساهمات ملموسة للعالم واحتضان حريّتهم؛ إذا فعل الجميع هذا، يمكن للناس أن يتوقَّفوا أخيرًا عن الحلم بمدينة فاضلة مجانيّة تمامًا، لأنهم سيحصلون عليها.
ويبدو أنَّ حجة «سيمون» في كتابها «أخلاقيّات الغموض» توفِّر موردًا قيّمًا للنسويّات اللواتي يتناولنَ حاليًّا مسألة شرعيّة العنف السياسي، سواء من الدولة أو غير ذلك. السبب ليس أنَّ «بوفوار» تقدِّم إجابة نهائيّة عن هذا السؤال، ولكن بسبب الطُّرُق التي تفكِّكه بها. في تمكين قارئها من تقدير ما تفترضه سياسة مقاوِمَة تتبنّى العنف كأداة لها، وتسلط «بوفوار» الضوء على المشاكل التي تواجهها أنواع الحجج «الواقعية والإيجابية» و«المثالية والأخلاقية» التي يتم من خلالها استخدام العنف في السياسة. كما توضِّح «بوفوار» أنَّ تفكيك مسألة شرعيّة العنف لا يعني إبعادها أو حلّها. وهي لا تقدِّم وصفة لتحديد شرعية أو عدم شرعية استخدام العنف في السياسة بشكل عام. وبدلًا من ذلك، تُبرز الصعوبة التي لا يمكن علاجها وحتميّة مثل هذه الأحكام في عالم عنيف ومتصلِّب.
يُعاني البشر أيضًا من الغموض فيما يتعلق بطبيعتنا المزدوجة، والتي تعتبرها «دي بوفوار» مؤلَّفة من كلٍّ

مـن المـادة والفكـر (أو الجسـد والوعـي). بالنِّسـبة إلى «دي بوفـوار»، فـإنَّ الوعـي البـشري يعتمـد عـلى الجوانـب الجسـدية أو الماديـة لكياننـا، ولكنـه غـير متطابـق معـه. الجسـد هـو جانـب آخـر لا مفـرّ منـه للواقعيـة البشريـة. أو كـما يُقـال، «يمكـن للبـشر أن يتجـاوزوا أصلهـم المـادي في الفكـر، كـما هـم في الأرض، لكـن لا يمكنهـم الهـروب منـه أبـدًا». إنَّ قدرتنـا عـلى تجـاوز حدودنـا الجسـدية مـن خـلال التفكـير هـي مـا يولِّـد الحريّـة والالتـزام الأخلاقـي. ومـع ذلـك، مثـل العديـد مـن المفكريـن النسـويين الآخريـن، تـرى «دي بوفـوار» أنَّ الميْـل المتأصِّـل في التقليـد الفلسـفي الغـربي إلى إعطـاء الأولويـة لجانـب واحـد مـن ثنائيّـة ظاهـرة، مثـل الـروح عـلى المـادة، أو الـذات عـلى الآخـر، أو الفـرد عـلى الجماعـة. تقـول «دي بوفـوار» إنَّ الميـل لإدراك الازدواجيّـة هـو «بـدائي مثـل الوعـي نفسـه». ومـع ذلـك، فـإنَّ جـزءًا مـن غمـوض الوجـود البـشري هـو أنَّنـا نمتلـك مزيجًـا مـن هـذه الأقطـاب، بمـا في ذلـك المعاملـة بالمثـل بـين الـذات والآخـر. وعندمـا يتـمّ فحـص غموضنـا، يتَّضـح أنـه عـلى الرغـم مـن أنَّ الإدراك البـشري يسـعى إلى الثنائيّـات، فـلا داعـي لإعطـاء الأولويـة لأي واحـد عـلى الآخـر. يشـكل هـذا النقـد جـزءًا مـن أسـاس نظريـة «دي بوفـوار» النسـويّة، وكذلـك أسـاس أخلاقيّاتهـا.

أخلاقيّـات الغمـوض لـدى «بوفـوار» لا تلبـي معايـير الذاتيـة الأخلاقيـة. لتذكيركَ، هـذه المعايـير ليسـت «معايـير أخلاقيـة نهائيـة»، و»الأحـكام الأخلاقيـة مبنيّـة فقـط عـلى رأي فـردي». بـادئ ذي بـدء، تقـترح «سـيمون» معايـير عالميـة نهائيـة لتحديـد مـا إذا كان الاختيـار أو الفعـل أخلاقيًّـا أم لا. المعايـير هـي، مـا إذا كانـت تقـدِّم الحريّـة الأخلاقيـة للآخرين أم لا، ومـا إذا كانـت تتعامـل مـع الآخـر عـلى أنـه «لذاتـه» أم لا. وثانيًـا؛ لا تسـتند أخلاقيّـات «دي بوفـوار» إلى الـرأي الفـردي حسـب. بـدلًا مـن ذلـك، فـإنَّ مفهومهـا للـذات هـو مفهـوم علائقـي ومتبـادل، وهـذا هـو أحـد جوانـب غمـوض الحالـة الإنسـانية. لا يوجـد شيء اسـمه رأي فـرد منعـزل، لأنـه لا يوجـد شيء اسـمه فـرد منعـزل.

بالنسـبة إلى «دو بوفـوار»، تـأتي الحريّـة في محاولـة أن تكـون حـرًا وقبـول أنَّ هـذه الرّحلـة هـي الحريّـة. إنَّهـا العمليـة وليسـت النتيجـة. يـؤدي هـذا بطبيعـة الحـال إلى أسـئلة الأخـلاق لأنَّنـي إذا كنـتُ أريـد حريّـة الآخريـن في السَّـعي وراء حريّتـي، يجـب أن يكـون لـديّ نظـام لتقييـم النزاعـات. «أن تكـون حـرًا لا يعنـي أن تكـون لديـكَ القـدرة عـلى فعـل أيّ شيء تريـده؛ أن تكـون قـادرًا عـلى تجـاوز المُعطـى نحـو مسـتقبل مفتـوح؛ إنَّ وجـود الآخريـن كحريّـة يحـدِّد وضعـي وهـو حتـى شرط حريّتـي. أنـا مضطهَـد إذا ألقيـتُ في السـجن، ولكـن ليـس إذا مُنعـت مـن إلقـاء جـاري في السـجن»(10).

أخلاقهـا ليسـت مُطلقـة، إنَّهـا تسـعى جاهـدة لتزويدنـا بـشيء يمكننـا اسـتخدامه بالفعـل. تقـول: «الأخـلاق لا تقـدِّم وصفـات أكـثر مـن العلـم والفـنّ. يمكـن للمـرء أنْ يقـترحَ فقـط أسـاليب».

1. سيمون- إرنستين، لوسي ماري برتراند دي بوفوار، تدعى سيمون دي بوفوار (-1908 1986)، كاتبة ومفكرة فرنسية، وفيلسوفة وجوديّة، وناشطة سياسية، ونسوية، إضافة إلى أنها منظرة اجتماعية. ورغم أنها لا تعتبر نفسها فيلسوفة إلا أنَّ لها تأثيرًا ملحوظًا في النسوية والوجوديّة النسوية.

3. "في أواخر حياته، وضع الكاتب الروسي فيودور دوستويفسكي (1881-1821) رائعته العالمية "الإخوة كارامازوف"، فجاءت هذه الرواية لتتوج أعماله السردية وتكون خاتمة مسيرة طويلة أمضاها في الكتابة ومعالجة الدواخل الإنسانية من روابط عائلية وعواطف جارفة مرورًا بشؤون السياسة والفلسفة والروحانيات. وأنجز دوستويفسكي روايته الطويلة هذه قبل أربعة أشهر فقط من وفاته، وراح ينشرها في فصول ظهرت بالتتالي على صفحات مجلة "الرسول الروسي" أواخر عام 1880 (ابتداءً من نوفمبر- تشرين الثاني). ولا يمكن الحديث عن هذه الرواية دون التوقف عند قصة قصيرة وردت داخلها على لسان "إيفان" أحد الإخوة كارامازوف، كفصل داخل الرواية بعنوان "المحقق الأكبر". المحقق الأكبر "عمل مسرحي، يضارع بقيمته الفنية النص الأصلي الوارد في رواية دوستويفسكي، عمل يطرح أسئلة جوهرية على الإنسان لا بد أن نستعيدها في زمننا هذا: هل يمكن للإنسان أن يكون حرًا وسعيدًا في الوقت نفسه؟ هل تمنح ديكتاتوريات العالم الإنسان ما عجز عن منحه إياه الدين؟ هل الخبز السماوي كافٍ؟ هل يحل الخبز محل الحريّة؟"، اقتباس من مقال: قصة "المحقق الأكبر" لدوستويفسكي تحمل أسئلتها الشائكة إلى المسرح، كاتيا الطويل، الاثنين 19 أكتوبر 2020 21:37، independent عربية.

٥. المصدر السابق

2.THE ETHICS OF AMBIGUITY, Simone de Beauvoir, translated from the French by BERNARD FRECHTMANPublished by Citadel Press, A division of Lyle Stuart Inc. 120 Enterprise Ave. Secaucus, N.J. 07094 Copyright 1948 by Philosophical Library,page12.

4. https://fs.blog/2017/05/simone-de-beauvoir-ethics-freedom/

6. THE ETHICS OF AMBIGUITY,p22

7. THE ETHICS OF AMBIGUITY, p 14

8. https://plato.stanford.edu/entries/beauvoir

9. https://medium.com/@andrewhorton_85407/lessons-from-simone-de-beauvoir-part-1-b817a36265ab

10. THE ETHICS OF AMBIGUITY, Simone de Beauvoir, 69

قراءة في قصيدة «تحوُّلات» لحميد سعيد

في مسار التطوُّر الذي ترسمه هذه القصيدة- القصة، يتأمّل حميد سعيد التحوُّلات التي تشهدها الشخصية هنا: طفلة، ثم صبيّة، ثم امرأة تكبر وتخفي مفاتنها، ثم امرأة تحمل طفلها. هذه القصيدة حصيلة تجربة حقيقيّة عاشها الشاعر بمعتزلِه في العاصمة الأردنيّة عمّان. وتختلف شخصيّة الفتاة التي يدور السَّرد حولها هنا عن تلك الشخصيّات الروائيّة التي كتب عنها حميد سعيد في ديوانه (أولئك أصحابي)، فالسارد هنا لا يتماهى مع هذه الشخصيّة، ولا يتخذ منها رمزًا أو معادلًا موضوعيًّا يرى نفسه أو بعض جوانبها من خلاله.

تندرج قصيدة «تحوُّلات» للشاعر حميد سعيد في إطار النصوص التي تتخذ طابع السرد القصصي الذي نتابع فيه رسم حالات ومصائر شخصيات ونماذج بشرية، وما تنتهي إليه في تحوُّلاتها التي يلعب عامل الزمن دورًا في تحديد المساحة التي يتحرك فيها الفعل السردي، وما ينتهي إليه من فراغات يُناط بالقارئ ملؤها.

فالقصيدة ليست كالقصة أو الرواية في نوع أداتها اللغوية المستخدمة، أو مساحتها الكتابية والزمانية المتوفرة، وطريقتها الموجزة في السرد، ونوع العقدة التي ينتهي إليها الحدث، وما يتصل به من تطوُّر درامي نصل معه إلى منطقة الذّروة التي تُبقي القارئ عند حدود الاندهاش والتساؤل عن حقيقة ما يحدث على صعيد الفعل السردي والنوايا الخبيئة المرافقة له.

القصيدة، كما أخبرني راويها الشاعر، حصيلة تجربة حقيقيّة عاشها بمعتزلِه في العاصمة الأردنيّة عمّان، والمقهى التي كان يختلف إليها قريبًا من بيته هناك. وشخصيّة الفتاة التي يدور السرد حولها تختلف عن تلك الشخصيات الروائية التي كتب عنها الشاعر نفسه في ديوانه (أولئك أصحابي) الصادر عام 2015، وفي دواوين أخرى متفرقة. فالسارد لا يتماهى مع هذه الشخصية، ولا يتخذ منها رمزًا أو معادلًا موضوعيًّا يرى نفسه أو بعض جوانبها من خلاله، والتعبير عن رؤيته لها وما تنطوي عليه من قيم سردية أخلاقية وفكرية مهيمنة.

الشخصية التي رصد الشاعر هنا ملامحها وتحوُّلاتها السردية السريعة من طفلة صغيرة إلى صبيّة، وامرأة جميلة ناضجة «تزهو بما اكتنزت من عجائب أمر النساء»، حتى اللحظة التي رآها فيها تحمل طفلًا، تختلف، كما قلت، عن تلك الشخصيات الروائيّة المصنوعة من الخيال، بصرف النَّظر عن تاريخها ومصادرها وإيحاءاتها الواقعيّة. فهي شخصية حقيقية ملتقطة من واقع الحياة ومليئة بحرارته، وليست مستلّة من الورق أو من محض المتخيّل السردي؛ شخصية حيّة من لحم ودم، ومن تلك النماذج البشرية العربية المتروكة في العراء بسبب الفقر والحرب ومخيمات اللجوء والهجرة القسرية، والتي نصادفها هذه الأيام مقذوفة في شوارع المدن العربية تدور بين مقاهيها وأسواقها وحاراتها بحثًا عن لقمة العيش.

والحوار شبه الصامت الذي كان يدور طوال الوقت بين الشاعر في مجلسه اليومي، في تلك المقهى، وبين تلك الفتاة الصغيرة التي تأتي لتبيعه أشياء لا يريدها، وتأخذ منه ما توفّر في جيبه من نقود قليلة، ينطوي على مُفارقات لا تخلو من طرافة وقوّة في دلالتها.

اذْ على الرغم من الفارق في العمر بين رجل كبير وطفلة صغيرة، نجد أنَّ هناك توحّدًا قد لا يكون مُعلنًا في المشاعر مصدره كون الشخصيتين كلتيهما تعيشان واقع الحال نفسه على مستوى فقر الحال وغنى المشاعر، والنَّفي خارج البلاد فيما يتَّصل برجل المقهى.

د. ضياء خضير
قاص وناقد عراقي
dhiaalenzi@hotmail.com

والارتباط الخارجي الخفيف بينهما على صعيد العلاقة المحدَّدة في حيّز المكان حيث الأصدقاء والأصحاب، والمدى الزمني الذي تستغرقه زيارة الفتاة العابرة للمقهى، صار يتعدّى العلاقة الاعتباطية المتصلة بالبيع والشراء الزائدة، والمال القليل الذي يأتي ولا يأتي به الغيب للرجل الواهب، على الرغم من قلة ذات يده، إلى نوع من الارتباط الحميم بين ذاتين بشريّتين تتعاطفان بحكم وضعهما الإنساني المشترك، مع بعضهما بعضًا، وتتخذان من ذلك المال القليل والبضائع التي يعرفان كلاهما أن لا نفع فيها تعلّةً ووسيلة لدوام العلاقة واستمرار سببها، قبل أن نكتشف ما يخبِّئه الغيب من مفارقات سردية أخرى لم تكن تخطر على بال الرجل الجالس في مقهاه، مراقبًا نموّ جسد تلك الطفلة وتحوُّلها الدراماتيكي الغريب، دون تمهيد، إلى امرأة تحمل طفلًا على صدرها.

«حيثُ يجلسُ كلّ صباحٍ..
تَمُرُ به طفلةٌ
لتبيعَ له أيّ شيءٍ سيتركهُ
حين يغدو إلى البيتِ
يمنحها.. كلّ ما كان في
الجيبْ
وهو قليلٌ قليلٌ
ويعرِفُ.. أنْ ليسَ شيئًا من
المال.. يأتي به الغيبْ».

«يومَ يقولُ لها بالإشارة.. لا مالَ
عندي
تخاصمهُ وتغادرُ
تخرجُ من دون أنْ تترضّاهُ
لكنها.. ستعود
«يقول لِمَن معهُ..
وهي تخفي مفاتنها..
هذه طفلةُ الأمسِ
تزهو بما اكتنزتْ من عجائب أمر
النساءْ».
«كُنْتَ أبًا طيّبًا..
وكلُّ الذي كان بيني وبينكَ..
يا سيدي.. إننا فقراء».

ولنستعرض قصة هذه العلاقة في مقاطعها أو تحوُّلاتها ومراحلها الأربع:

طفلة،
وصبيّة،
وامرأة تكبر وتخفي مفاتنها،
ثم امرأة تحمل طفلها وتفاجئ صاحبها بالقول إنه أبٌ طيّب لهذا الطفل!

وكما نرى، لا تنطوي لغةُ هذه القصيدة في ظاهرها على أيّ تعقيد لفظي أو بلاغي يتساوق مع طبيعة العلاقة القائمة بين الشخصيتين الموصوفتين في واقعهما الملموس. وقد يكون السبب في ذلك أنَّ هذا التعقيد لا يظهر، هو الآخر، على سطح هذه العلاقة في نسختها الواقعيّة. فهي تنطوي عليه، أو على شيء منه في بنيتها الداخليّة المتموِّجة كتموُّج العلاقة الصامتة أو المسكوت عنها بين طرفيها.
والخصام الذي يحدث بينهما حين يقول لها: «لا مال عندي» يمثِّل نوعًا من المُناكدة والمُناكفة الشخصيّة، ويعكس قوّة العلاقة وطبيعة ما وصلته من (ميانة) أكثر ممّا يصف ضعفها أو انعدامها.

فالفتاة تخاصم الرجل بسبب عدم إعطائها المال، وتخرج دون أن «تترضّاه»، ولكنها «ستعود» إليه في اليوم التالي على الرغم من ذلك. وكأنَّ ما تريده منه كان شيئًا أكثر من المال، وأكثر من بيع تلك الأشياء التي تعرف أنه سيتركها حين يغادر موضعه في تلك المقهى.

«يومَ يقولُ لها بالإشارة.. لا مالَ عندي
تخاصمهُ وتغادرُ
تخرجُ من دون أنْ تترضّاهُ
لكنها.. ستعود».

وثمّة فراغات زمنيّة مفهومة في هذه القصة التي تمتد سرديّاتها المتقطّعة، من وجهة نظر راويها، لسنوات، وليس لأيام وشهور. وحين يحدّث الرجل أصحابه في المقهى عن طفلة الأمس حين تطلُّ عليه بعد غياب طويل وهي تخفي مفاتنها، وتزهو بما اكتنزت من عجائب أمر النساء، فإنه يركِّز، كعادة الرجال، على الجانب الأنثوي الذي تحمله هذه الطفلة- المرأة دون أن تكون مسؤولة عنه.

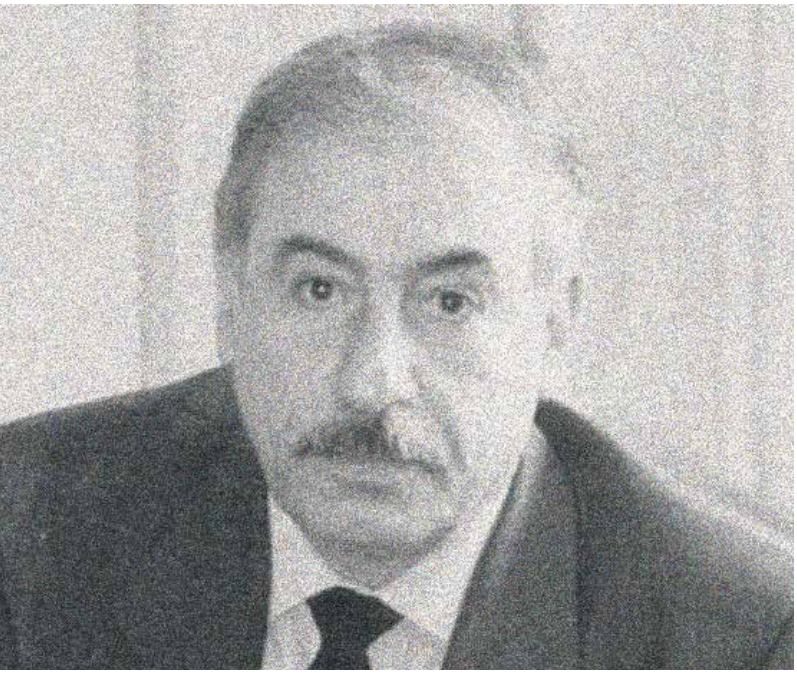
فهي تتطوَّر وتنضج وتصبح مثل وردة عطرة أو فاكهة شهيّة تستثير الآخرين بشكلها وطعمها بفعل الطبيعة، وليس بإرادتها الخاصة. غير أنَّ ذلك لا يتعدّى الملاحظة الموضوعيّة، أو الطبيعية المهتمّة برؤية التحوُّل في وضع هذه المرأة وجسدها خلال هذه المدة الزمنية الطويلة، وما يتخلّلها من انقطاع وتواصل يحدث في المكان نفسه، وليس أكثر من ذلك.

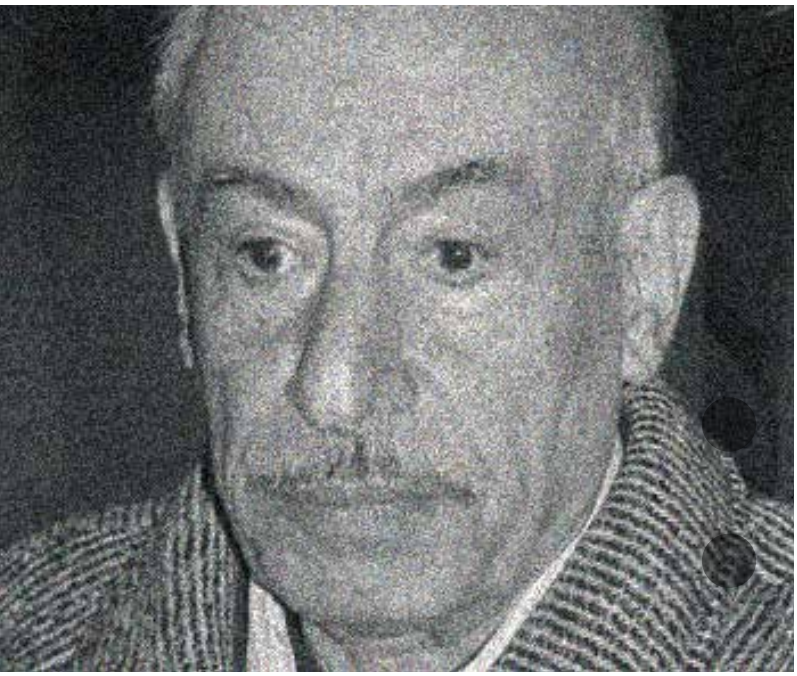
«يقول لِمَن معهُ..
وهي تخفي مفاتنها..
هذه طفلةُ الأمسِ
تزهو بما اكتنزتْ من عجائب أمر النساءْ».

وكل ذلك يبدو طبيعيًّا في مسار التطوُّر الذي ترسمه هذه القصيدة- القصة. غير أنَّ ما يأتي في المقطع الأخير منها هو الذي يبعث على الانتباه والتأمُّل:

«كُنْتَ أبًا طيِّبًا..
وكلُّ الذي كان بيني وبينكَ..
يا سيدي.. إننا فقراء».

فهذا المقطع الأخير من مقاطع القصيدة هو الذي يفجِّر المفاجأة، ويرسم آخر فصول تحوُّلاتها الواقعيّة والمجازيّة. فهو يجسّد مأساة واقعنا العربيّ في قمّة صورتها الميلودرامية الفاضحة، حيث قسوة الظروف والذئاب البشرية المترصدة التي لا بدّ أن تكون قد عبثت بجسد الفتاة ودنّست نقاء هذه الطفلة- المرأة، وانتهكت عرضها وأولدتها هذا الطفل الذي لا أب معروفًا له فيما يبدو، ويبقى مع أمِّه في صورتهما الرّاهنة وهما يدوران بين المقاهي والشوارع مثل علامة استفهام حيّة عمّا حصل ويحصل في بؤس واقعنا السياسي والاقتصادي العربي.





وهـو، في الوقـت نفسـه، تحـوُّل مجـازي؛ لأنَّ الفتـاة لا تعـرف نسـبة طفلهـا الوليـد إلى أب غـير هـذا الرجـل الكبـير الطيِّـب الـذي كانـت تأتيـة كـما تـأتي غـيره، وهـو في مجلسـه الأبـديّ في هـذه المقهـى لتسـأله العطـاء لنفسـها ولعائلتهـا التـي لا بـدَّ أن تكـون موجـودة في انتظارهـا في مـكانٍ مـا مـن أحـد مخيّـمات اللّجـوء أومـدن الفقـر في العواصـم العربيّـة.
والقول الأخير المستخدم للتَّبرير:

«يا سيدي إننا فقراء»

لا يخلـو مـن مفارقـة سـاخرة، عـلى الرّغـم مـن صحَّتـه. فهـو يوحـي للقـارئ بـأنَّ هـذا الرجـل (الغنـيّ) لا يريـد الاعـتراف بأبوَّتـه لهـذه المـرأة وطفلهـا الوليـد بسـبب فقرهـا واختـلاف موقعهـا منـه باعتبـاره مانحًـا، ومـن طبقـة أخـرى تختلـف عـن طبقتهـا الاجتماعيـة باعتبارهـا ممنوحـة ومتسـوّلة مـن طبقـة أدنى.

ونحـن نعلـم أنَّ هـذه (الأبـوّة) مجازيّـة كـما هـو واضـح، عـلى الرّغـم مـمّا يمكـن أن تحملـه هـذه العبـارة الأخـيرة مـن خـداع وتضليـل تحـاول الفتـاة اليائسـة أن تغطّـي بهـما عـلى مـا حصـل لهـا في مـكان وزمـان وشـخص أو أشـخاص آخريـن، لا علاقـة لصاحبهـا الجالـس في هـذه المقهـى قـرب بيتـه بـه مـن قريـب أو بعيـد، وعـلى الرّغـم مـن وعـي صاحبهـا الرجـل بمـا حصـل لهـا واهتمامـه بمـا صـارت إليـه.

«كُتب نقش ميشع باللهجة المؤابية، والتي تعتبر إحدى اللهجات الكنعانية، لا كما يصفها «ولفنسون» باللغة العبرية القديمة، ويدلّ على ذلك أنَّ آلهة المؤابيّين «كموش» وثنيّة، وبأنَّ المؤابيين يؤمنون بتعدُّد الآلهة، وأنَّ العبرانيين موحدون ووثنيون، ويوضح الكاتب بأن العلاقة العدائية بينهما تثبت بأن ديانة كل منهما وقوميتهما ولغتهما مختلفة، وحيث أن للمؤلف كتابًا باللغة المؤابية فيُستنتج منه أنَّ المؤابية ليست إحدى الكتابات التي تطورت إلى العربية، وبالنتيجة فإن ذلك يطرح أسئلة عن عروبة المؤابيين، ويطرح تطوير علم الآثار الأردني لبيان لغتهم وحضارتهم وموجوداتهم الحضارية وكائناتهم وديانتهم، بما يعطي صورة واضحة عن المؤابيين، وتجسيده بشكل مادي متحفي أو سينمائي مرئي ليعطي تصوُّرًا أوضح عنهم، مما تترشّح معه هذه الرواية، لكتابتها بشكل سيناريو وانتاجها تمثيلاً»

جماليّات الأسطورة في رواية «قربان مؤاب»

تُبحر رواية «قربان مؤاب»، لكاتبها يحيى عبابنة، في ميثولوجيا الملك المؤابي ميشع، وتحاول بيان أنَّ العداء تاريخي وجودي بين الاحتلال الصهيوني والشعب المؤابي والفلسطيني والشعوب التي سكنت حوران من العمالقة الباشانيين، وتناقش الرواية أسطورة الحدث والمكان والشخصيات والكائنات والموجودات الأسطورية، ويعالجها الكاتب يحيى عبابنة المتخصص بالساميات بشكل روائي خيالي.

في روايته «قربان مؤاب»، يحاول الدكتور يحيى عبابنة أن يعيد تشكيل الهويّة الأردنيّة، فالتاريخ العربي القديم هو جزء من هويّتنا، والصراع العربي الصهيوني صراع وجودي لاحتلاله الأرض، ومحاولة الهيمنة المستمرّة على المنطقة، وإحلال شعب غريب محلّ الشعوب الأصليّة، وتآمر الإمبريالية الاستعمارية على الحق الفلسطيني في الأرض والحريّة.

وتُشكِّل رواية «قربان مؤاب»، منشورات وزارة الثقافة الأردنية (2014)، ردًّا كتابيًّا على ادِّعاءات «إسرائيل ولفنسون» في كتابه «تاريخ اللغات السامية»، بأنَّ التقارب بين اللغتين العبرية والمؤابية يدلّل على قرابة بين الإسرائيليين والمؤابيين(ص101)، ويؤكِّد يحيى عبابنة بأنَّ اللغة العبرية مسروقة من اللغة الكنعانيّة، فالعبرانيون قوم بدو رحَّل سرقوا اللغة والآلهة الكنعانيّة «بعل» والحضارة الكنعانيّة.

ويضيف بأنَّ اكتشاف نقش الملك ميشع في ذيبان في العام 1868م، يكشف عن حقيقة العلاقة بين العبرانيين والمؤابيين، وزيادة على ذلك فإنَّ الكاتب ينحو نحو الأسطرة ليتجاوز العقل، ويروي لنا أسطورة مطويّة في الزّمن. فبينما التوراة تذكر بأنّ نصر الملك المؤابي بسبب غضب الرب على ملوك إسرائيل، فالرواية والنقش يبيِّن الصراع القومي والاقتصادي ومقاومة المؤابيين لهذه الهيمنة، التي تشكل في جزء منها امتدادًا لصراع اليوم. وكما يؤكد العبابنة في روايته، ورشاد الشامي في كتابه «رؤى إسرائيلية في إشكاليات التاريخ والفكر الديني اليهودي» بأنَّ الأدوميين حُملوا قسرًا على اعتناق الديانة اليهودية، ممّا ينفي أيّ ادِّعاءات بالهويّة العرقيّة الموحَّدة لليهودية(ص50)، وما يزال البحث متواصلًا لبيان سبب اندثار المؤابيين والأدوميين؛ فيذكر «ولفنسون»: بأنَّ ذلك يرجع لكونها أمم صُغرى مقارنة بغيرها من الأشوريين والبابليين والفراعنة، وأمّا التوراة فتزعم هلاك الأدوميين لتحقق الرؤى التوراتية، بهيمنة يعقوب على عيسو، الذي من أحفاده أدوم.

كُتب نقش ميشع باللهجة المؤابية، والتي تعتبر إحدى اللهجات الكنعانية، لا كما يصفها «ولفنسون» باللغة العبرية القديمة، ويدلّ على ذلك أنَّ آلهة المؤابيّين «كموش» وثنيّة، وبأنَّ المؤابيين يؤمنون بتعدُّد الآلهة، وأنَّ العبرانيين موحدون ووثنيون، ويوضح الكاتب بأن العلاقة العدائية بينهما تثبت بأن ديانة كل منهما وقوميتهما ولغتهما مختلفة، وحيث أن للمؤلف كتابًا باللغة المؤابية فيُستنتج منه أنَّ المؤابية ليست إحدى الكتابات التي تطورت إلى العربية، وبالنتيجة فإن ذلك يطرح أسئلة عن عروبة المؤابيين، ويطرح تطوير علم الآثار الأردني لبيان لغتهم وحضارتهم وموجوداتهم الحضارية وكائناتهم وديانتهم، بما يعطي صورة واضحة عن المؤابيين، وتجسيده بشكل مادي متحفي أو سينمائي مرئي ليعطي تصوُّرًا أوضح عنهم، مما تترشّح معه هذه الرواية، لكتابتها بشكل سيناريو وانتاجها تمثيلًا.

إبراهيم محمد أبوحماد
محامي وكاتب أردني
ibrahimabohammad12@gmail.com

وإنّ الكاتب أدرج نقش ميشع وترجمته وقائمة بأسماء الأماكن المؤابية، وهو يطرح رؤية أردنية للحضارة المؤابية من خلال نقش ميشع، والذي يُعرفنا على لغتهم وصرفها وأصواتها، وأماكنهم وديانتهم، ولقد قُدِّمت العديد من الدراسات حول المؤابيين للبحث في حضارتهم، وما ورد عنهم في النقوش الفرعونية والأشورية والتوراتية، وإن الطرح التوراتي يُبين الحقد التوراتي على العمونيين والمؤابيين، واتهامهم بأنهم أبناء زنا، ويُقدم الكاتب طرح القربان البشري في الرواية، وتعليله الأسطوري الذي يتمثل في استثارة الشعب المؤابي للتضحية والقتال ضد العبرانيين. وهناك إشكاليات عديدة وردت في التوراة تتحدث عن ديانة المؤابيين والبغاء الديني، ولذا فإن التوراة تتحدث عن أمور مستقبلية، فالتوراة لم تنته كتابتها وأسطرتها بعد.

وفي الخيال الأسطوري، فإن الكاتب قدم الحقيقة التاريخية من مصادرها العلمية، ونقد الرواية التوراتية، ومع اكتمال الرواية من حيث عدم خلق الأسماء للملوك الأدوميين، وبخيال أدبي يُمتع القارئ في تلقي هذه الرواية التاريخية الأسطورية، مع إسقاطها على أرض الواقع، فهي تاريخية تناقش الحاضر والصراع العربي الصهيوني. ينقل لنا اللُغوي يحيى عبابنة أسطورة الملك المؤابي ميشع بشكل روائي، بما تتضمن الأسطورة من خيال أدبي وديني، بهدف تحقيق التوازن النفسي للقارئ الحالي في الصراع العربي الصهيوني، فهذه الرواية التاريخية، لا تخاطب الماضي، بل تناقش وتسائل المعاصر والمستقبل، وبما يتوافق مع المجتمعات الحديثة البرجوازية، المرتبطة بالمجتمع البرجوازي، وانتقاله من الملاحم البدائية إلى هذا الفن وفق ما يذكره «هيجل»، ومن الممكن بيان الصراع الطبقي في التوراة بحيث أنَّ العبرانيين كانوا يهدفون إلى السيطرة الاقتصادية على مملكة المؤابيين، فالصراع الطبقي الاقتصادي يمكن تفسيره في هذه الرواية، وما زالت هذه المحاولات قائمة لغاية الآن بالسيطرة على الأرض ومواردها الطبيعية، وبما يحقق أكبر عائد ممكن، مع استعمال السكان في العمالة أو طردهم وفق مصالحهم، مما ينطبق عليها مفهوم الرواية التاريخية بالتفسير المذكور برؤية «لوكاتش».

لقد كان لنجيب محفوظ دور مهم في تقديم الرواية التاريخية المعاصرة، وفي ذلك دراسات، نذكر منها دراسة د.سناء شعلان عن «الأسطورة في روايات نجيب محفوظ» من منشورات نادي الجسرة الثقافي، وهناك العديد من الدراسات لروايات إبراهيم الكوني والطاهر وطار، وفي الشعر لدى محمود درويش وبدر شاكر السياب، وتُشكل هياكل هذه الدراسات نموذجًا يحتذى به في دراسة النزوع الأسطوري الروائي، وكيفية تشكله في العمل الأدبي شعرًا أو نثرًا في المكان والزمان والكائنات والحدث والموجودات والشخصيات والكائنات واللغة والبناء الفني والرمز والوصف الأسطوري، إلا أنَّ مصر تزخر في تجسيد ذلك ماديًّا في متاحفها ومكتباتها والمعالم الأثرية المتحققة للعيان، وهذا ما يعوزنا لتمثيله كواقع مادي ملموس، سواء في البتراء أو جبل القلعة أو أم قيس وغيرها من الأماكن لبناء اللوفر الأردني، ممّا يثري السائح والمواطن والباحث، والمبدع، أو تقديمها كأسطورة للأطفال، وفي محاولة لبيان جماليات الأسطورة في رواية «قربان مؤاب»، نرصد الملامح التالية.

1. المكان الأسطوري

قدّمت الكاتبة حنين أبداح في دراستها «جماليات المكان في رواية قربان مؤاب» المنشورة في مجلة ثقافات الإلكترونية ما يبين جماليات المكان حيث أفرد الروائي لهذه الأمكنة قائمة بها (217) مكانًا، باعتبار الأسطورة تمثل العقل الجمعي لمقاتلي مؤاب وباشان والفلسطينيين وفق تفسير «يونج» النفسي، وبذلك فالمكان يمثل الحدث الأسطوري الذي يدور عليه الصراع برفض الهيمنة العبرانية، وصراع الوجود، ورفض الاستغلال الاقتصادي الذي يمارسه العبري مثل دفع الجزية الظالمة، وبذلك فالمكان يقدم تصور عربي غير توراتي لهذه الأمكنة.

2. الزمن الأسطوري

يستهل الكاتب الرواية بتقنية «الفلاش باك» والتذكر لخادم الفاكهة أدوني بحيث يسرد الصراع بين المؤابيين والعبرانيين، وثنائية الآلهة لدى اليهود بعبادة الآلهة بعل، آلهة الكنعانيين، وتتوالى عملية الاستذكار في حديث الملك الأدومي يقشان والملك عمري في سرد الصراع بين العبرانيين والمؤابيين، واستخدَم عبابنة تقنية الاستباق

والتوقف في الوصف «كانت شمس تموز حارقة تنصب على الأراضي التي تحيط ببحيرة الملح بلا هوادة فتضرب الأغوار بسهامها الحارقة، وتسقط على الأدمغة فتكاد تغلي من شدة الحرارة، وكان القادة اليهود...».

3. الحدث الأسطوري

يتمثّل الحدث الأسطوري في قوة المؤابيين عند رفضهم الاستغلال العبري، وبناء قوتهم، لا كما تبينه التوراة بأنه غضب الآلهة على ملوكها الطغاة، مما يبين أهمية العمل والعقل، لا انتظار الخلاص.

4. الشخصية الأسطورية

تتمثل الشخصية الأسطورية بالملك ميشع، وبيان أنَّ عمله لم يكن فرديًّا، وإنَّما من الشعب المؤابي وقادته من شخصيات أسطورية مثل داثار وأشهاد وبالاق وحاروش وسباق وبلسام، وحوران قائد جيوش باشان، وبلسطونيوس قائد القوات الفلسطينية، والذين أفرد لهم عبابنة قائمة في نهاية الرواية(215).

5. الكائنات الأسطورية

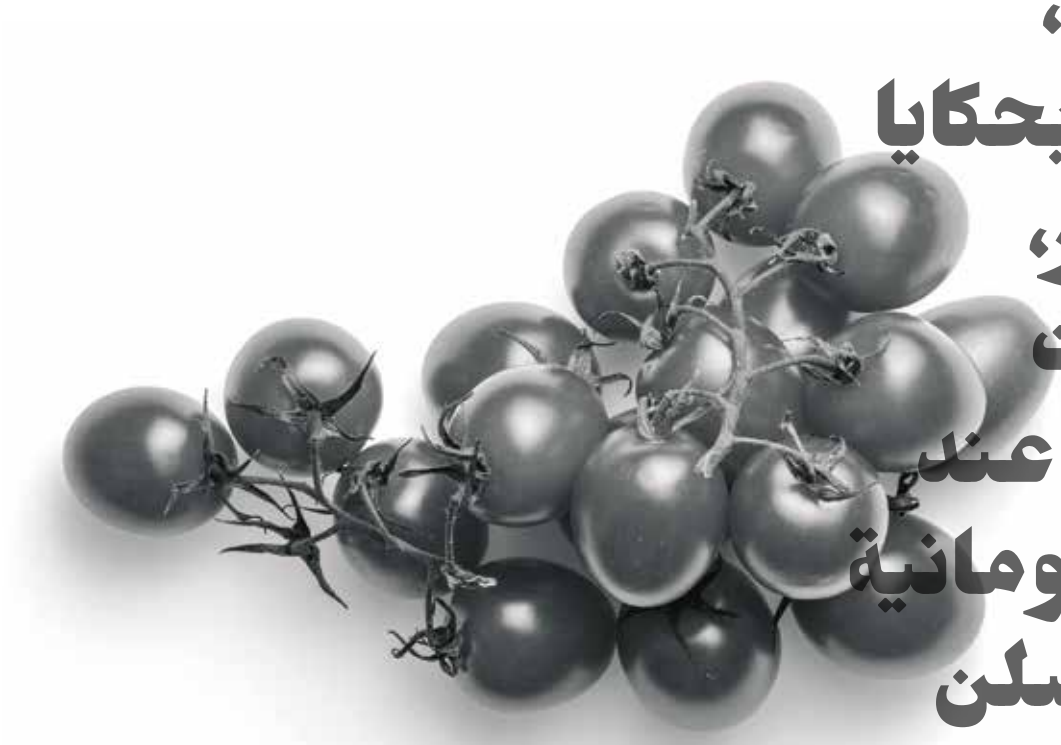
تزخر الرواية بالكائنات الأسطورية التي تقدم قرابين للآلهة ومنها الأكباش والخراف، وتقديم القربان البشري الأمير بلسام لاسترضاء الآلهة كموش «آيها الألهة كموش
لقد أرسلت إليك فلذة كبدي بيدي هاتين
هل رضيت الآن يا كموش؟
هي مشيئتك!»(203-202).

6. اللغة الأسطورية

تنحو اللغة الأسطورية في الرواية نحو اللغة الفصحى في لغة السرد والسارد، ممّا يعطيها جمالًا أدبيًّا في الطرح.
وعلى سبيل الختم فإنَّ الرواية تقدِّم رؤية نقدية أدبية ماتعة لتاريخ المؤابيين، وتسرد نقش ميشع بحكائية، تؤسس لسردية أردنية جديدة، ولتكشف حقائق وأماكن، وتردّ على الرواية التوراتية، ويا حبذا نقل العمل إلى الدراما التلفزيونية، وقصص الأطفال.



«هو ينتظر
قدوم صبحا
ببقجتها
الطاهرة،
المليئة بحكايا
النواطير،
ودردشات
الأمهات عند
الآبار الرومانية
وهنّ يغسلن
صوف الأغنام،
ويدعسنه
بأقدامهنّ
العارية
ليشعّ أبيض
كالشحم»



«بندورة الحيّة»
بين تقاطع الأحداث وخيط البطولة

تمتلك الشخصيات في «بندورة الحية» سحرها الخاص، بحيث يجد فيها القارئ متعة كبيرة، ومع أنَّ الكاتب مخلد بركات اتَّكأ على الواقع في ترسيم هذه الشخصيات، إلا أنه تجاوز الواقع وكأنَّ تلك الشخصيات قفزت من مخياله وراحت تتجوَّل في بيوت القرية ونواحيها، لتنبعث منها وتتحلّق حولها عناصر السَّرد، فيبقى أثرها محفورًا في ذاكرة القارئ الذي يقع تحت سطوة الاسترسال في تأمُّلها، هي شخصيات أغنى ثراؤها النص فكريًا وجماليًا.

يوسف حسن ناجي
كاتب أردني

ليسَ من السَّهل قراءة رواية الأديب مخلد بركات «بندورة الحيّة»؛ فلم يترك الكاتب للقارئ فرصة يتنفَّس منها رائحة التوقُّف والتبصُّر، بل سحبه معه لاهثًا وراء الأحداث المتقاطعة ليرتقها بخيط حركة الأبطال والشخوص الذين لعبوا أدوارًا رائعة في تنظيم الحدث الأكبر للرواية.

الرِّواية بنت بيئة اكتملت فصول ثقافتها، وترسَّخت عند ساكنيها، وهذا ما يُحسب للكاتب بمحافظته على النَّبض الحيّ لهذه الثقافة من خلال الصور الحيّة التي تترجم واقع الحال، والمصطلحات ذات الدلالة المعبِّرة عن جغرافية المكان، إضافة إلى إثراء الرواية بشخصيات ليست هامشيّة بل هي فاعلة وهي بصمة من بصمات المكان الذي وُلدت فيه وتعيشه، وحتى نكون قريبين أمام قارئ هذا النص لا بدّ من الإشارة إلى هذه الدلالات التي أجاد الكاتب في رسمها وتوظيفها دون رتوش.

مَن يحاول رسم نبض حياة المكان عليه أنْ يدرك أنَّ أبطال روايته ليس بالضرورة أن يكونوا من البشر فقط، لأنَّ الصورة التي يريدها لا تكتمل بذلك، فلا بدَّ من مشاركة المكان، والشجر، والحيوان وأيضًا الصور الوصفيّة التي تكمل المشهد، وهذا ما وعاه كاتبنا والتفت إليه، وعمل على توظيفه.

نبدأ بشخوصه -بحسب درجة حضورهم- من أجل رتق تقاطع الأحداث كما أسلفنا، فحركة الشخوص في النهاية تؤلِّف الصورة الكليّة للمشهد الدرامي في القرية التي اختارها ميدانًا خصبًا لروايته.

«صبحا»؛ البطل الغائب الحاضر في الرواية، والكل ينتظر عودتها، وهنا أراها تتشابك قليلًا مع مفهوم شخصية «غودو» في مسرحية «صموئيل بيكت» المسمّاة «في انتظار غودو»، فهي الغائبة التي ينتظر الجميع عودتها، «هو ينتظر قدوم صبحا ببقجتها الطاهرة، المليئة بحكايا النواطير، ودردشات الأمهات عند الآبار الرومانية وهنّ يغسلن صوف الأغنام، ويدعسنه بأقدامهنّ العارية ليشعّ أبيض كالشحم»(ص33).

هذه «صبحا» التي وُلدت ذات خميس والجميع بانتظارها، لكنَّ الكاتب لم يترك صورتها منفردة، بل هي جزء من اللوحة التي يرسمها، ونلاحظ الصور الحياتيّة المرسومة ببراعة، فحكايا النواطير والبقجة، وغسيل الصوف بالدَّعس، إنها لقطة لحالة تعيشها القرية وقت جزّ الصوف، و«صبحا» الغائبة لن تعود، وهي تثري حديث الناس في القرية، وفي العادة يكون هناك في القرية غائب ليطول الحديث عنه، واختار الكاتب «صبحا». «فلاح»، شقيق «صبحا» الغامض في حضوره، والغامض

yousef.naji.poet@gmail.com



في غيابه، وكأنه شخصيّة دون هويّة، ومثل هذه الشخصية تلازم القرية، فهو الوحيد الذي أكمل علمه، وكان الأوّل في مرحلة التوجيهي، ولكن غموضه ترك الألسن للتحدُّث عنه بما ليس فيه، وهو غير عابئ بما يقولون، وقد حسبه بعضهم بديلًا لِـ«سلامة»، وألبسه بعضهم ثوب العلم والطب، حتى معلم المدرسة يقول: «واحتاروا في أمره، في سرِّه الباتع، ظلّ قابعًا في حجرته بعيد العليّة يؤمّه المرضى من القرى البعيدة، كي يشفي أوصابهم من وراء حجاب، شهرته طارت إلى الآفاق»(ص25).



«حمدان» و«هلالة» والدا «صبحا» و«فلاح» اختار الكاتب من حياتهما الصُّور الجوانيّة غير المُعلنة وغير المُباحة عند كثير من المجتمعات، وقد تكون أحيانًا من المحظورات، لكنَّها صور مُعاشة في البيئة التي يتحدَّث عنها الكاتب، وبالتالي يتحدَّث بها الكل علنًا ضمن ثقافة اجتماعيّة «وتندسّ بجانبه، يشمّر عن ثوب أكلته الحقول... وتعلو همهمات مكبوتة والخرابيش القريبة مفتوحة على الحكايات وآهات مكبوتة»(ص10). إذن الخرابيش مفتوحة على الحكايات، وأصحابها يعرفون كلّ شيء «كثيرًا ما تناول رجال القرى مناقب هلالة، ومكامن الجاذبيّة فيها»(ص41)، من هنا ندرك أنَّ الحديث عن خصوصيّات العلاقات الأسرية ليست حكرًا على النساء، بل أيضًا هي حكايات يتداولها الرِّجال.



«سلامة» وزوجته، «سلامة» عرّاف القرية وساحرها وهو شخصية ذات حضور في كل القرى الأردنية؛ لذلك حرص الكاتب على حضوره، أمّا زوجته، ففي العادة يكون دورها هامشيًّا، وهنا هو كذلك، لأنَّ العرّاف لا يسمح لأحد أن ينتزع الأضواء عنه حتى لو كانت زوجته، والشخصية هنا مهلهلة حتى لا تكون أسطوريّة، وهناك مَن يتطاول عليها، ومَن يطعن بقدرته على العمل الخارق، حتى زوجته، وقد لمسنا ذلك حين ذبح الديك متوهِّمًا أنه قد ذبح «فلاح»، فتصرخ بوجهه: «أنت ذبحت ديكنا اللي ما لنا غيره»(ص32)، وأرى أنَّ فكرة ذبح «فلاح» من قِبل «سلامة» أمرٌ طبيعيّ، فهو لا يريد منافسًا له، خاصة بعد أن سمع في القرية مَن يقول: «فلاح يبرئ الأكمة»(ص26)، وعلى الرغم من تطاول بعضهم على «سلامة» إلا أنَّهم لا يستغنون عنه عند المصاعب، وتبقى له عزوته في ذلك، ونلمس هذا عند ذهاب «هلالة» إليه لتسأله عن ابنها «فلاح».

الأستاذ، وهو في العادة يكون من خارج القرية، وهنا نسبه الكاتب إلى بلاد الشام، وهذ الأمر مألوف، واعتادته كل القرى، وأقول هنا لقد تأخَّر الكاتب عن ذكر اسم الأستاذ واكتفى بكلمتي أستاذ أو معلم حتى صفحة 45، أي بعد مرور ثلثي الرواية، ومع ذلك، فقد تمّ رسم هذه الشخصية بدقَّة من خلال علاقتها بمَن حولها؛ الطلاب، الأهالي، العادات، ونلمس حوارات الأستاذ مع التلاميذ وكأنّها دروس حول ما يدور في القرية بعيدًا عن التعليم، ومستلزماته التربوية. أمّا خروج الأستاذ من هذه اللعبة الروائية وعودته إلى بلده، فإنَّني أراه خروجًا موفَّقًا، وجاء ضمن سياق الأحداث فعلًا مألوفًا.

«نعـمان»، أو الفتـى الأعمـى، وهنـا أتوقـف قليـلًا لأقـول إنـه في كل قريـة شـخصيّة هزليّـة كوميديّـة، لكـن الكاتـب أراد الخـروج عـن المألـوف ليكـون الفتـى الأعمـى بديـلًا عـن تلـك الشـخصيّة التـي اعتادهـا النـاس خاصـة في حكايـات الأفـلام المصريّـة، وهـو هنـا أعمـى وبصـير في الوقـت ذاتـه، إنـه يقـود درّاجتـه بـين الأزقّـة، وامتلاكـه دراجـة في الوقـت الـذي لم تتـمّ الإشـارة إلى وجـود سـيارة في القريـة دليـل عـلى تميُّـزه عـن أقرانـه بفعـلٍ لا يسـتطيعون عملـه، قيـادة درّاجـة وهـو أعمـى، و»نعـمان» متميِّـز أيضًـا بقوّتـه بـين أقرانـه، وتفوّقـه عليهـم بالمواجهـة، إضافـة إلى ركـوب الدراجـة التـي لم يكـن أحـد يتقـن قيادتهـا «هجـم التلاميـذ عـلى الطفـل الأعمـى لكنـه لاكمهـم ببسـالة، وطرحهـم أرضًـا تباعًـا»(ص17)، وهـو خـارج حسـبة اللّـوم والتّقريـع والعقـاب، كـما سـمعناه يتطـاول عـلى المعلـم أكـثر مـن مـرّة، خاصّـة عندمـا وصفـه المعلـم بصفـات جيـدة «قُـل أيهـا الأعمـى الصغـير، فأنـت لوحـة خلفيّـة لحكايـات القـرى التـي سـوف تُـروى في يـوم مـا»(ص39)، فـيردّ عليـه «نعـمان» بالبصـق في وجهـه، وهـذا غـير مألـوف إلّا لشـخصية مثـل شـخصية «نعـمان»، ثـم مناداتـه باسـمه: «الإطـار معتـم ومثقـوب يـا لطفـي، ومـزع يمزعـك»(ص39).

الثمانيـة وتاسـعهم كلبهـم؛ هـؤلاء شـخصيات في القريـة تمثّـل مجموعـة مـن الشـباب تَوافقـوا عـلى كل شيء جيـد ورديء بمسـمّى العصابـة، ويكـون بينهـم التابـع وهـو هنـا الكلـب، كانـت هـذه الشـخصيات مكمِّلـة لصـورة النـاس الذيـن يعيشـون في القريـة، وهنـا قـد يمثلـون دور الـرّاوي أو الحكـواتي في المـسرح الشـعبي، فنسـمعهم عنـد كل ظهـور لهـم يُنشـدون «تـاج وليـدك الأنـوار لا الذهـب، سـيصلب منـه حـب الآخريـن، سـيبرئ الأعمـى، ويبعـث مـن قـرار القـبر ميتًـا هـدّه التعـب»(ص14)، ومثـل هـذه الأناشـيد نسـمعها أكـثر مـن مـرّة ونلمـس فيهـا الإشـارة إلى السـيد المسـيح عيـسى عليـه السـلام.

الخرّوبـة، الديـك، الدجاجـات، الحصينـي، أبـو سـعد، الثـيران، الخيـول، كل بيـت في القريـة يمتلـك شـجرة خـرّوب في وسـطه، وقـد كادت تمتلـك صفـة القداسـة عنـد بعضهـم، ولهـذا فقـد مـرَّ ذِكْرُهـا أكـثر مـن مـرّة، وأهـم الصـور البانوراميـة لشـجرة الخـرّوب هـي «الخرّوبـة شـجرة الأحـلام، شـجرة اليتـمان، وجوقـة المـوتى، تكاثـرت أعشـاش الـدوري وعصافـير التـين فيهـا، وتخشّـنت مناقـير أفـراخ أبي زريـق فيهـا «زريـاب الأوراسي»، حتـى غـدت غربانًـا بيضـاء منقّطـة»(ص55).

الديـك عنـد القرويّـين مهـم جـدًا، فهـو السـبب الوحيـد للتكاثـر، وكان أهـل القـرى يتفاخرون بعـدد دجاجاتهـم كـما يتفاخـرون بخيلهـم، وكانـت حراسـة الدجاجـات مهمـة جـدًا مـن الثعلـب «الحصينـي» العـدوّ الأكـبر للدجاجـات، وفي العـادة يُكـرم القرويـون الضّيـف بذبـح الدجـاج وليـس الديـوك، ونـرى غضـب زوجـة «سـلامة» عظيـمًا عنـد ذبحـه للديـك، وجـاء عـلى لسـان الأسـتاذ: «الديـك هنـا مشـبع بالرُّمـوز والـدّلالات الميثولوجيّـة، الديـك كاهـن عتيـق عندمـا يصيـح تسـكت القـرى عـن الـكلام المُبـاح احتفـاءً بالأنـوار المخبّـأة في دياجـير الظـلام»(ص 33).



هـذا التتبُّـع لخيـط البطولـة -كـما قلـت- كان لرتـق تقاطعيّـة الأحـداث، ولتكتمـل عنـد القـارئ صـورة الرِّوايـة كاملـة بنبضهـا الجغـرافي الحقيقـي، وأظـن مـن حـق القـارئ أن يتلمَّـس هـذه الصُّـور حتـى يصـل في النهايـة إلى نقطـة يسـتطيع معهـا قـراءة النـص بسـهولة أكـثر ومتعـة متزايـدة.

الوعي الجمعي وثقافة الهامش في رواية «جماعة الرب» للرِّوائي عبدالسلام إبراهيم

تَلتئمُ الأماكن والفضاءات في رواية «جماعة الرب» للروائي المصري عبدالسلام إبراهيم لتضمّ تلك الديناميّة المختزلة للوعي الجمعي والشُّعور بالوجود والحضور الطاغي لإنسان الهامش. فمفهوم الفضاء في الرِّواية متعلِّق بحضور الكائن البشري وتفاعله وبروز وجوده الثقافي والاجتماعي داخله. ومعناه مرتبط بالأساس بوجود تبادل رمزي يشكِّل دعامة واعية للتَّعبير والتَّفكير والتَّفاعل.

هناك علاقة قويّة بين المكان والإنسان، يحدِّدها الروائي عبدالسلام إبراهيم من خلال خلق علاقة مع المجال الحيوي المجدِّد لنشاطات الإنسان وطقوسه الشعبيّة وإنتاجاته الثقافيّة البسيطة والمفتقرة إلى الوعي العالِم. فالحياة العلائقيّة التي تربط الناس في الأحياء الشعبيّة والحَواري والفضاءات الشعبيّة تمتدّ لتُنتج نوعًا من الوعي الجمعي تعبِّر عن الواقع في إطار رمزيَّته الماديّة والمعنويّة.

إنَّ الحياة في المجتمع المصري البسيط تحتفظ بتلك القدرة على منح مجال كبير من الحرية للتعبير والتفكير والممارسة. فهي أكثر من كونها أماكن للارتباط الاجتماعي فقط، وإنَّما كونها مجالًا لممارسة الاستقلاليّة والانفتاح على الآخر مع وضع ضوابط مجتمعيّة تحقِّق نوعًا من التوازن الثقافي والاجتماعي وحتى الاقتصادي بين أفراد المجتمع.

من هنا، يبدو لنا أنَّ الروائي عبدالسلام إبراهيم قد فَهِمَ هذا المجتمع من خلال وقوفه على قيمه الاجتماعية والفضائية والثقافية. لقد انطلق من هذا الفهم العام ليصل إلى تحديد شبكات العلاقات العامة والخاصة في هذا المجتمع. وهو في روايته «جماعة الرب»(*) نجح إلى أبعد تقدير في التعبير عن الوعي الجمعي وعن ثقافة الهامش في المجتمع المصري دون مركّب نقص أو السقوط في الرقابة الذاتيّة القاتلة للإبداع الحقيقي.

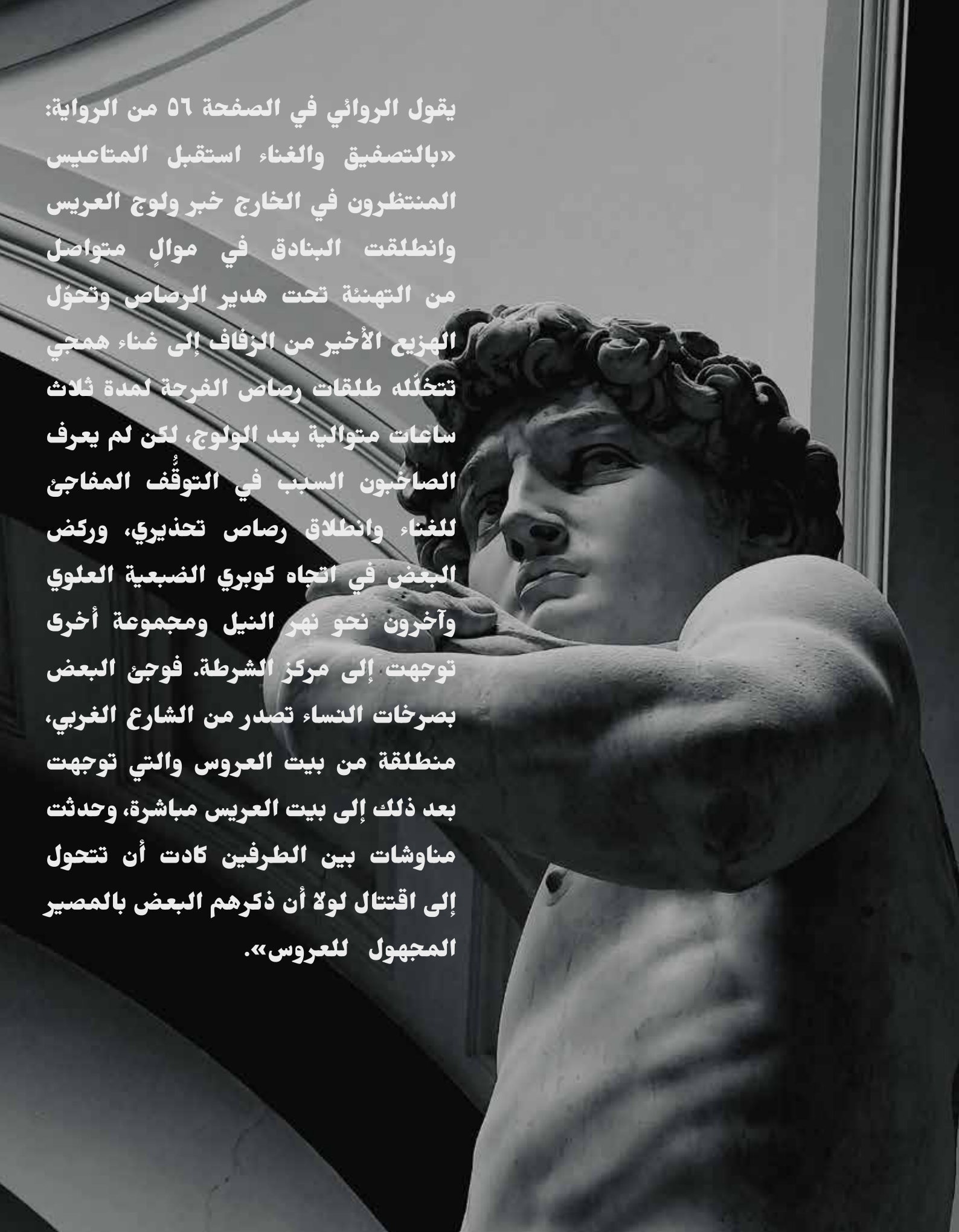
عزيز العرباوي
كاتب وناقد مغربي

من السُّلطة الدينيّة إلى سلطة الهامش

عالم الأحياء الشعبيّة والحواري عالم مليء وديناميّ إلى أبعد الحدود. عالم متحرِّك لا تتوقف فيه الحركة ولا تغادره الأحداث المثيرة والمؤثرة التي تخلق نوعًا من الصدمة لدى المتتبِّع وحتى لدى ساكنيها أنفسهم. عالم يتميز بالوفرة في الوقائع والأحداث التي تثقل كاهل الجميع وتخلق نوعًا من الدهشة العظيمة في العقول والقلوب. فحالة «عصمت عطيتو» مثلًا، الذي تعرَّض لعقاب شديد (طبَّقته عليه جماعة دينيّة تدَّعي المحافظة على الأخلاق...) أفقده خصيتيه جزاء له على تحرُّشه ببائعة الخبز، هي حالة إنسانية تعبِّر عن معاناة الرجل الشرقي المحروم من الحياة البسيطة والعاديّة، من حياة سعيدة تقيه الفقر والفاقة والحاجة إلى رغباته الإنسانية الجنسية والبطنية. فبمجرَّد أن يعبِّر الإنسان المقهور في المجتمع المقهور عن رغباته يصير مُدانًا ومجرمًا ويُعاقَب عقابًا شديدًا لأنه تجرَّأ وأفصح عنها علنًا.

إنَّ سلطة المجتمع قوَّة يلجأ إليها الحاكم لخلق نوع من التبعيّة واستعباد الضعفاء، وبالتالي التنصُّل من واجباته تجاه الناس والشعب، فمثل هذه السياسات هي مَن تخلق نوعًا من الوعي الجمعي بتكريس سلطة أخلاقيّة تُراقب الناس في حركاتهم وسكناتهم حتى المِمات. بل تكرِّس ثقافة مجتمعيّة ترسم الحدود وتبدع القوانين وتؤطِّر العلاقات بإيعاز من السلطة العليا وبمباركتها.

azizelarbaoui017@gmail.com



يقول الروائي في الصفحة ٥٦ من الرواية: «بالتصفيق والغناء استقبل المتاعيس المنتظرون في الخارج خبر ولوج العريس وانطلقت البنادق في موالٍ متواصل من التهنئة تحت هدير الرصاص وتحوّل الهزيع الأخير من الزفاف إلى غناء همجي تتخلّله طلقات رصاص الفرحة لمدة ثلاث ساعات متوالية بعد الولوج، لكن لم يعرف الصاخبون السبب في التوقُّف المفاجئ للغناء وانطلاق رصاص تحذيري، وركض البعض في اتجاه كوبري الضبعية العلوي وآخرون نحو نهر النيل ومجموعة أخرى توجهت إلى مركز الشرطة. فوجئ البعض بصرخات النساء تصدر من الشارع الغربي، منطلقة من بيت العروس والتي توجهت بعد ذلك إلى بيت العريس مباشرة، وحدثت مناوشات بين الطرفين كادت أن تتحول إلى اقتتال لولا أن ذكرهم البعض بالمصير المجهول للعروس».

هـذه اللحظـة مـن الـسرد توحـي بـأنَّ هنـاك امتـلاء فكـري لـدى الكاتـب يحـاول تصريفـه لقارئـه بطريقـة مـا، بأسـلوب شـيِّق مفعـم بالأحاسـيس والمشـاعر المؤثِّـرة فيـه. هنـاك وعي بوجـود لحظـات إنسـانية توحـي بـالألم والإنهـاك والفـوضى، لكنهـا في الوقـت نفسـه، لحظـات تؤكـد نوعًـا مـن التأسـيس لثقافـة شـعبيّة، ثقافـة هامشـية يصعـب اختراقهـا أو حتـى توجيههـا إلى وجهـة أخـرى. هنـاك سـبُل وقنـوات لتكريـس الشـهوات واللذائـذ التـي لا تتوقـف مصحوبـة بالمعانـاة والجـراح والآلام قـد تقـود إلى العـدم والانغـلاق، لكـن النـاس لا يرعـوون ولا يـترددون قيـد أنملـة عـن ذلـك. إنهـم يبحثـون عـن خلاصهـم في عذاباتهـم وآلامهـم، كأنهـم في جحيـم لا يطـاق وفي نعيـم في آنٍ واحـدٍ.

هنـاك نـوع مـن الفـوضى عـلى مسـتوى المشـاعر والسـلوكات والوعـي يتجـلّى بوضـوح في كامـل النـص الـروائي، وكأنَّنـا بالـروائي عبدالسـلام إبراهيـم يهـدف إلى نقـد الواقـع الاجتماعـي في مـصر مـا بعـد الثـورة، وإلى مهاجمـة السـلطة الدينيـة التـي أفرزتهـا الثـورة وجعلتهـا تتحكَّـم في رقـاب النـاس وفي أعضائهـم الحميميـة وتحاسـبهم عـلى نواياهـم وأحلامهـم.

يشـعر أفـراد المجتمـع البسـطاء منهـم والفقـراء والضعفـاء الذيـن يقضـون جـزءًا مـن حياتهـم في البحـث عـن لقمـة العيـش وإمكانيـة الاسـتمرار في الحيـاة مـع فئـات مـوسرة متسـلطة عـلى جميـع المسـتويات، سياسـيًا واقتصاديًـا واجتماعيًـا، بالظلـم والإهانـة. إنهـم غـير قادريـن عـلى مواجهـة هـذه السـلطة الجبـارة، نظـرًا لعـدم اسـتطاعتهم مواجهـة أكـثر مـن فئـة وأكـثر مـن مظلمـة، فيحتكمـون إلى الاستسـلام والبقـاء في الظِّـل دون أن يُسـمع لهـم صـوت أو حـسّ، حيـث نجدهـم يلجـأون إلى ممارسـة الطقـوس الشـعبيّة التـي يجـدون فيهـا الراحـة والسـلام الروحـي، وإلى البحـث عـن خـلاص لهـم في فضـاءات دينيـة محـدَّدة كالأضرحـة والزوايـا، مـمّا يجعلهـم يتعرَّضـون إلى الاسـتغلال مـن طـرف جماعـات دينيـة وفئـات سياسـية لتحقيـق مآربهـا وغاياتهـا السياسـية والاقتصاديـة التـي تعـود عليهـا بالنفـع والربـح الكبـير. فحتـى أفراحهـم وحفلاتهـم تغـرق في الطقـوس الشـعبيّة المرفوضـة ثقافيًـا والقريبـة إلى الجهـل والتخلـف. مـمّا يـؤدي بهـم إلى السـقوط في الصراعـات الكثـيرة والجرائـم الخطـيرة التـي تـودي إلى الهـلاك والضيـاع.

المرأة المصريّة والبحث عن الخلاص

مـاذا يـدور في خيـال المـرأة عمومًـا وفي ذهنهـا عندمـا تشـعر بـألم مـا أو بفقْـدٍ يـكاد يقتلهـا ويُحيلهـا إلى سراب؟ أهـو البحـث عـن خـلاص نهـائي؟ أم البحـث عـن لحظـات مليئـة باللـذة والمتعـة والخـروج مـن الورطـة القاتلـة؟

عمومًـا، وبنظـرة تحليليـة إلى الواقـع، وإلى مـا جـاء في روايـة «جماعـة الـرب»، نجـد أنَّ المـرأة العربيـة عامـة، والمصريـة خاصـة، قـد انخرطـت في الثـورة عـلى القيـم السـائدة اجتماعيًـا والتـي جعلتهـا أسـيرة تقاليـد ذكوريّـة اسـتعباديّة واعتبارهـا متاعًـا ومـوردًا للمتعـة وإطفـاء الشـهوة. تمـرَّدت عـلى ذلـك بـكل مـا تملـك مـن قـوة وحيلـة، تـارة بالخـروج في الثـورات والمظاهـرات، وتـارة أخـرى بالهـروب إلى بلـدان أخـرى وتـرك الجَمَـل بمـا حَمَـل، خاصـة إذا أحسَّـت بالوحـدة والعجـز وعـدم القـدرة عـلى الحب أو الشـعور بـه في مجتمع يعتـبر الحـب شـيئًا ممنوعًـا، فـما بالـك بالبـوحِ بـه والكشـف عنـه؟ يقـول الـروائي عـلى لسـان السـاردة التـي تعيـش معانـاة مـن نـوع خـاص، معانـاة البحـث عـن ابـن الحـلال، عـن الحـب، عـن الخـلاص الـذي يـأبى أن يأتيهـا، عـن ملجـأ لهـا يقيهـا الحاجـة إلى الاسـتمتاع بأنوثتهـا الباذخـة: «حاولتُ صناعـة ابـن الحـلال مثـل ماهيتـاب؛ لكـن بحرفيـة متناهيـة الدقـة، إذا نظـرتِ إلى شـاب لا تجعليـه يظـن أنـكِ تنظريـن إليـه، بـل انظـري إلى مـا وراءه حينئـذٍ سـوف ترينـه، دون أن تلتقـيَ عينـاك بعينيـه، النظـرة الخاطفـة التـي لا تسـتغرق ربـع ثانيـة سـوف تمكنـكِ مـن رؤيتـه تمامًـا وفي الوقـت نفسـه تلفتـين انتباهـه، ولـن يحسـب أنـكِ نظـرتِ إليـه، لأنَّ الطـرف الآخـر يسـتغرق ثانيـة كاملـة إذا شـعر أنَّ هنـاك مَـن ينظـر إليـه، تلـك الموهبـة التـي اختـصّ بهـا اللـه النسـاء لمـاذا لا نسـتغلها في البحـث عـن ابـن الحـلال دون أن يقلِّـل ذلـك مـن شـأن أنوثتنـا التـي نحافـظ عليهـا دائمًـا؟ لمـدة سـتة شـهور ظللـتُ أحـاول صناعـة ابـن الحـلال، وفشـلتُ كثـيرًا وكأنَّ صناعتـه تحتـاج لتدريبـات شـاقة حتـى يخـرج مـن بـين يديـكِ ابـن حـلال، يظـلّ مؤمنًـا حتـى نهايـة عمـره بأنـكِ صنعتِـه، ولا يمكـن أن تتمـرَّد الآلـة عـلى صانعهـا حتـى تتعطّـل».

عندما يصير ابن الحلال، والزواج هو عنوان الخلاص للمرأة الشرقية، فإنه من الصعب الحديث عن تحوُّلٍ اجتماعي وثقافي ينتهي بتطور في الوعي الفري والجمعي معًا. مثل هذه الأفكار والرغبات قد تُنتج نوعًا من النكوص في بناء مجتمع متطور حديث يقوم على المساواة والعدالة والكرامة الإنسانية. فما دامت المرأة تمثل نصف المجتمع، وهي قاصرة على تحقيق نوع من الاستقلالية في ممارسة حقوقها، فإنه من السهل جعلها في حكم التابعة للرجل ونظرته الاستمتاعية لها.

إنَّ المرأة التي لا تجد خلاصها إلا في زواج كيفما كانت ظروفه وطبيعته، هي امرأة قابلة للاحتكار الذكوري والتحكُّم في مصيرها ومستقبلها. تتوقّف حياتها في حيِّز ضيِّق ملؤه الصخب والإنجاب والجنس والاهتمام بالآخرين دون التفكير في الذات وتحقيقها بطريقة أخرى. المرأة العربية، والمصرية على الخصوص، ينبغي أن تكتب قصَّتها وتبدع روايتها الخاصة من خلال مواقفها واختياراتها الكبرى البعيدة عن سقوطها بشكل عفوي في حبائل الرجل والاستقرار بين يديه كجارية.

الروائي عبدالسلام إبراهيم، وهو يستحضر العديد من الأحداث التي تعرَّضت لها العديد من النساء، سواء المصريات منهنّ أم السوريات الهاربات من جحيم الحرب المدمِّرة، يبحث عن التأكيد على فشل المجتمع العربي عمومًا في حماية نصفه الآخر، وإكسابه مناعة قويّة تجعله في منأىً عن الاستغلال والامتهان. يقول على لسان الساردة في الصفحة 219 من الرواية: «على الرّغم من أنني أبيْتُ أن أتحدث مع نسرين في اليوم التالي لزواجها من أبي؛ إلا أنني كنتُ أستمع لحديثها ومحاولاتها المستميتة لإرضائي، وكانت تؤكد لي أنها لم تأتِ لتحلّ محلّ أمي، بل جاءتْ لتلوذ وتستكين بمكانها كعابر طريق اشتدّ عليه الحَرّ في صحراء لا ترحم آدميًّا تحت شمس كونيّة أرسلتْ أشعتها لتؤدِّب كل مَن أتتْ به الأقدار في هذا الطريق، وحينما بلغ به القنوط أشده عثر على شجرة وارفة استظلَّ بها ثلاثة أيام متتالية، وهيّأ لنفسه تحتها مجلسًا اندملتْ عليه كل الجروح والبثور التي خلّفتها الرمال الملتهبة، وحينما رحل عابر السبيل هذا جاء بعده عابر آخر؛ لا ليحتلّ مكان الرجل، بل جاء لينعم هو الآخر بالظِّل وبالمجلس الذي أعدّه، وتلك هي الحياة تمضي، ويرحل عابرون، ليحلّ محلهم قادمون آخرون».

بالطبع، هناك وعي لدى الروائي يتجلّى في أنَّ المرأة المصرية تعاني في كل شيء، في كونها الفرد الأكثر عطاء، والشخص الذي يتعرَّض للنقد مجتمعيًّا في كل فشل قد يصيب الأسرة وأفرادها الآخرين. وبالتالي، فهي في فوَّهة البندقيّة دائمًا، وفي موقع الانتقاد على جميع المستويات. إنَّها الفرد الأكثر عُرضة للظلم والاحتقار سواء كانت زوجة، أم عاملة، أم فتاة متعلمة... لأنَّها غالبًا ما لا تردّ على الإهانات التي تتعرَّض لها وتحاول ردعها، وهذا ما يخلق لديها نوعًا من النكوص والإحساس بالدونيّة والضعف في مجتمعها الصغير والكبير.



(*) عبدالسلام إبراهيم، جماعة الرب، رواية، دار عرب للنشر والترجمة، ط1، القاهرة، 2018.

«الكاتبون بالضّوء»
قَبَسٌ يضيء تجارب تنويريّة فذّة

في كتابه «الكاتبون بالضوء» يُطلعُنا كايد هاشم على تجارب قامات ثقافيّة وأدبيّة وفكريّة، أسَّست لحياتنا الثقافيّة بتفانٍ وإخلاص؛ تجارب ستظلّ بصمتُها ماثلة في الساحة الثقافيّة الأردنيّة والعربيّة، تميَّز أصحابُها بالعصاميّة والمواقف الوطنيّة والانفتاح على الثقافة الإنسانيّة. وهذا ليس بغريب على مشروع كايد هاشم الفكري والثقافي والذي يأتي في أولويّاته البحث والتوثيق للثقافة الوطنيّة في مرحلة التأسيس والبناء للأردن الحديث.

يُعدُّ كتاب الأديب الباحث كايد هاشم الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر «الكاتبون بالضوء»، مدماكًا جديدًا في التأريخ للأدب المحلي الأردني، وهو بمثابة رسوم قلميّة تُسلِّط الأضواء على تجارب تربط الواقع بوشائج الفكر والأدب وقضاياه على الساحة الثقافيّة فيما يعبِّر عن الإنسان العربي فكرًا وطموحًا وإنجازًا، وقف فيه على محطات مفصليّة في تجربة رجال كانت لهم بصمتهم في الساحة الثقافيّة الأردنية والعربية. ونحن في هذه العجالة سنتوقف مع بعض هذه القامات الأدبية والفكرية التي وثّق الباحث لها.

من هؤلاء «حسن الكرمي»؛ الرجل الموسوعي الذي يمثل حالة استثنائية غير عادية في الثقافة والفكر، توقف الباحث أمام مذكّرات «حسن الكرمي» التي تحكمها خطوط ثلاثة؛ أوّلها الخط السير ذاتي الحياتي المعروف، ثم الجانب المرتبط بالحياة العامة التي انعكست على حياته سلبًا وإيجابًا كأحداث فلسطين وتداعيات الحربين الكونيّتين، فيما تمثَّل البُعد الثالث في الجانب الفكري العقلي وتجربة الكرمي الثقافية وأثر البيئة عليها، ورحلاته إلى بريطانيا وعمله في إذاعتها، وعكوفِه على منجزه الأهمّ في مجال المعاجم واللغة، ودعوته المخلصة الصريحة بضرورة إصلاح المعجم العربي بما يتوافق مع روح العصر.

وأمام منجز «عقيل أبوالشعر»، نجد الكاتب يقف وقفة اندهاش وحيرة من عدم وجود آثار للرجل وغيابها عن المتابعة والدَّرس، على الرّغم ممّا يمثله «أبوالشعر» من حالة متفرِّدة من الوعي الفكري للقضايا العربية القوميّة لدرجة يمكن القول معها إنَّ «عقيل أبوالشعر» بكتاباته يشكل سلاحًا مقاومًا وخبرة مميزة بالاتصال بالعالم الخارجي في فترة تاريخيّة مفصليّة، ويكفي التَّنويه لروايته المطبوعة في باريس سنة 1921 التي تشير إلى أنَّ الرجل كان رائدًا من روّاد الوعي العميق للخطر الصهيوني على فلسطين.

و«عيسى الناعوري»، الذي تربطه أواصر وثيقة بالثقافة الأجنبية، خاصة اللغة الإيطالية والإنجليزية؛ فكان يتقنهما بحيث يكتب بهما مباشرة، ناهيك عن تمكُّنه من الترجمة من العربية للّغة الأجنبية والعكس، ثم جهوده الفذّة التي بذلها في دراسة الآداب الأجنبية، والتواصل مع رموزها ودراسة نتاجاتهم، وبخاصة في الأدب الإيطالي. وممّا يلفت نظر المتابع، في مجال الترجمة، ترجمات الناعوري لمختارات من قصائد عربيّة وإيطاليّة للإنجليزية، ظهرت ضمن منشورات المؤتمر العالمي الثاني للشعراء في الصين سنة 1973، تلك الترجمات تشي بأنَّ الناعوري كان من السبّاقين الذين التفتوا لشعر المقاومة الفلسطينيّة، وأنه آمن بروح التفاعل بين الشرق والغرب، وحقَّق ذلك عمليًّا وهو مدرك ما لذلك من دور إنساني، يتجاوز السياسي والاقتصادي، ومن هنا كانت له إطلالات ووقفات مع الأدب الإسباني والبرتغالي،

سمير أحمد الشريف
قاص وكاتب أردني
sameer1255@yahoo.com





وعلاقات مميّزة مع الكثير من المستشرقين والمستعربين. لم يقف الكاتب مع «جبرا إبراهيم جبرا» مع رواياته وترجماته وقصصه ولوحاته وأشعاره، بل وقف مع نصّ نثري له تحت عنوان «القدس: الزّمان المجسّد» والذي جعله «جبرا» فصلًا لدراسته النقدية ضمن كتابه «الرحلة الثامنة» بعد نشره في مجلة «حوار»، مصوِّرًا التطور العمراني والديمغرافي للقدس في العصر الحديث من جهاتها الأربع خارج أسوار المدينة القديمة واتّصالها بضواحي المدينة خلال القرن التاسع عشر، موضِّحًا تأكيد المقدسيّين على عروبة مدينتهم، معتمدًا على شهادته من خلال مشاهد من ذكرياته خلال السنوات التي عاشها وعائلته في القدس الجديدة في حي «جورة العناب» وسجَّل ذلك إبداعيًّا في روايته «البحث عن وليد مسعود» ومنحه مسمّى آخر «جورة النسناس» واصفًا المنزل الذي سكنته العائلة والطرقات التي سلكها «جبرا» للمدرسة الرشيدية والمحالّ والمعالم التي يمرُّ بها، كان «جبرا» ورفاق كليَّته يقفون من مكانهم التنسُّكي على ذلك الجبل الذي وقف عليه يومًا الخليفة «عمر بن الخطاب» ليرى بيت المقدس للمرَّة الأولى، منوِّهًا لشعور كل فلسطيني بحلم العودة كاسترداد للذات والنفس المفقودة، حتى أصبحت عبارة «لا بدَّ من العودة» توحي في واحد من معانيها وتلتصق بالمعنى الروحي الإيماني، حيث يرى «جبرا ابراهيم جبرا» في القدس معجزة تاريخية.

«سليمان الموسى»، الفتى الذي عشق الحرف والكتاب، وترك القرية سعيًا لتحقيق طموحاته وآماله ودخول عالم الثقافة السحري؛ هرب إلى حيفا ويافا حيث الكتاب والصحيفة والمجلة وآفاق الثقافة وتجاذباتها، وتشاء الأقدار أن يتمّ في يافا مشروعه الكتابي الأوَّل عن الحسين بن علي والثورة العربية وهو ما زال في سن لم تتجاوز العشرين عامًا.

للراحل «الموسى» آثار تاريخية وأدبية لعلَّ في مقدِّمتها سيرته التي تشير لعصاميّته ومتابعته وجَلَده في البحث والتأليف، خاصة في ظلّ بيئة فقيرة بسيطة الإمكانيات وما رافق ذلك من بدايات تأسيس الدولة الأردنية انطلاقًا للأفق العربي والعالمي دون وجود مؤسسات ثقافية، وبلا إمكانيات ماديّة تلبي تلك الطموحات، ممّا جعل «الموسى» كغيره يعتمد على نشاطه وجهده الشخصي ليشقّ الطريق حتى يحقِّق المساواة مع قرينه في الدول العربية الأخرى.

ممّا يلفت النظر هنا تلازُم التاريخي بالأدبي في تجربة «الموسى» في اشتغال مميّز يوظّف فيه أسلوبه الأدبي في كتابة التاريخ ويوظف التاريخ لطرح أسلوبه الأدبي السردي، دون أن يهمل أيّ من هذين الجانبين، وظلَّ وفيًّا لكتابة التاريخ وعينه على الأدب.

تنوَّعت اهتمامات «الموسى» الكتابيّة، فقد تناول سيرة «برنارد شو» التي أغرم بها كثيرًا، وعُرف عنه اهتمامه بكتابة التمثيليّة الإذاعيّة، ولا ننسى إعجابه بالكاتب والمسرحي الإنجليزي «سومرست موم» وترجمته لبعض قصصه كقصه «عقد اللولو»، إضافة لترجمة سيرة «موم» ملخَّصة، وكذلك إعجابه بالكاتب المصري «سلامة موسى». توقَّف الباحث كايد هاشم مع الأستاذ «مفيد نحلة» في كتابه «تأشيرة سفر» والذي يقدِّم فيه صورة غير تقليدية من أدب الرحلة؛ لما فيه من مغامرات غير مألوفة في حياة الأدباء المعاصرين، مدفوعة بعاطفة الحنين والاشتياق للوطن، ليقدِّم صورة بلاغيّة عصريّة، كاشفًا قدرة الإنسان على تحدّي نفسه وقدرته على مقاومة ضعفه وتشبُّثه ببصيص الأمل، حيث قرَّر «مفيد نحلة» العودة للأردن بعد إقامته في ألمانيا وتنقُّله بين عدد من مدنها والمدن الهولنديّة برًّا بسيارة صغيرة مستعملة، وخارطة للطريق سار عليها وحيدًا، منطلقًا من مدينة «فوبرتال» شمالي ألمانيا الغربي متَّجهًا للنمسا عبورًا بيوغسلافيا فبلغاريا وتركيا وصولًا لأنطاكيا ثم إلى حلب ودمشق وعمّان، وما يتيحه ذلك للمسافر من الاقتراب من نفسه والغوص في دهاليز ذاته وتأمُّلها ومراجعتها والحوار معها بفعل الوحدة، وما يمثِّله

-مـن جانـب آخـر- مـن الاتِّصـال الإنسـاني التَّعويـضي الـذي يجـد فيـه الغريـب مـا يُزيـل عنـه بعـض مـا يضايقـه مـن وحـدة وشـعور بالخـوف، وذلـك بلغـة شـعريّة تكتـسي بملامـح فكريّـة وصـور وجدانيّـة مشـحونة بطاقـات تعبيريّـة بديعـة، وبـسرد قصـصي يجعـل مـن الكتـاب نصًّـا لا يخضـع للتَّجنيـس الأدبي.

وفي تناولـه لتجربـة الدكتـور «يوسـف بـكار»، يـرى كايـد هاشـم أنَّ أهـمّ مـا يركـز عليـه «بـكار» في كتبـه ومحاضراتـه تأكيـده عـلى أنَّ النَّقـد السـليم ليـس عمليّـة تحكمهـا قواعـد ومنهجيّـات لتحليـل النـص، بقـدر مـا هـي عمليـة أخلاقيّـة ومسـؤوليّة علميّـة تجـاه الثقافـة والمجتمـع والـذات، فقـد اتَّخـذ الدكتـور «بـكار» لنفسـه أسـلوبًا خاصًّـا في الكتابـة والتأليـف، كان فيـه نسـيج خـاص، يعـبِّر عـن رؤيتِـه وطبعِـه، ولم يكـن مقلِّـدًا لمدرسـة بعيْنهـا.

وهنـاك الكثـير الـذي يتعلّمـه المـرء مـن مدرسـة الدكتـور «بـكار»؛ مـن ذلـك: أدب الاختـلاف ونزاهـة الـرأي واحـترام الـرأي الآخـر، وعـلى رأس كل ذلـك التواضـع والتعامـل بأبويّـة وحميميّـة مـع طلبتـه ومحاوريـه، ناهيـك عـن تمتُّـع الرجـل بثقافـة موسـوعيّة في القديـم والحديـث، نسـتطيع معهـا أن نُطلـق عليـه «النّاقـد المعلِّـم». يـروي كايـد هاشـم موقفًـا حـدث مـع الدكتـور «يوسـف بـكار» يدلّـل عـلى متابعتـه واهتمامـه، يقـول: «لقـد فاجـأني في جلسـة اسـتراحة في مؤتمـر أدبي، بعـد أن سـلَّمت عليـه وعرَّفتـه بنفـسي، أنـه قـرأ كتابًـا لي، وأثنـى عليـه، ولم يكُـن يومهـا قـد وصلتنـي نسـخة مـن الكتـاب بعـد». وفي موضـع آخـر يضيـف كايـد هاشـم: إنَّ مِـن المُلفـت في نقـد أسـتاذنا «بـكار» انحيـازه ومتابعتـه للشِّـعر ونقـده بنسـبة لا توازيهـا اهتماماتـه ومتابعتـه للـسَّرد.

«تيسـير سـبول» مـن الكُتّـاب النادريـن الذيـن كان لسـيرتهم سـطوةٌ وتأثـيرٌ عـلى المتلقّـي تـوازي أهميّـة نصوصهـم الإبداعيّـة التـي تحتـاج في هـذه الحالـة لأكـثر مـن مدرسـة نقديّـة للتعامـل معهـا، وإنْ كان لـكلّ نـصّ فضـاؤه ومفاتيحه التـي تُتيـح للناقـد أنْ يتعامـلَ مـع النـص مـن خلالهـا.

تحـضُر هنـا وبقـوَّة، عنـد الحديـث عـن «تيسـير سـبول»، الطريقـة التـي أنهـى بهـا حياتـه؛ والتـي كان لهـا كبـير الأثـر في إضـاءة إبداعـه بعمـق وتمحيـص، والمعـروف أنـه حـاول الانتحـار قبـل محاولتـه التـي أنهـت حياتـه.

كثـيرون تناولـوا حيـاة «السـبول» وأدبـه، وعـلى رأسـهم أسـتاذنا الدكتـور إحسـان عبـاس والدكتـور سـليمان الأزرعـي الـذي عُـرض كتابـه «الشـاعر القتيـل/ دراسـة في حياتـه وآثـاره»، في برنامـج «ثمـرات المطابـع» الـذي كان يُبـثّ مـن القسـم العـربي في إذاعـة لنـدن.

السـؤال الـذي يحـضر هنـا وبقـوَّة: لمـاذا حظيـت روايـة «أنـت منـذ اليـوم» لتيسـير السـبول بهـذا الكـم مـن الاهتمام والمتابعـة النقديّـة، هـل هنـاك مبالغـة في قبـول النـص فنيًّـا؟ هـل لانتحـار الرجـل علاقـة بزيـادة هـذا الاهتـمام؟ خاصـة إذا عرفنـا أنَّ روايـة «تيسـير سـبول» فـازت بجائـزة «النهـار» (1968) في حينـه مناصفـة مـع روايـة «الكابـوس» لأمـين شـنّار، وقـد صُنِّـفَ العمـلان معًـا ضمـن خانـة «الروايـة الحديثـة»، وحظيـت «أنـت منـذ اليـوم» بمُتابعـة لافتـة، في حـين نـسي النَّقـد أو تنـاسى العمـل الـذي اقتسـم الجائـزة مناصفـة؟



شخصيّات إعلاميّة
الإعلامي محمد أمين

في عملِه الإذاعي والتلفزيوني، قدَّم الإعلامي الأردني «محمد أمين» (١٩٤٣-١٩٩٨) عشرات البرامج الوثائقيّة، ومنها برامج وتحقيقات تلفزيونيّة اتّسمَت بالجرأة والمسؤوليّة وحفظتها ذاكرة الجمهور في حينه وهي تؤشِّر على الخلل في الحياة العامّة؛ من أشهرها برنامج (ريبورتاج الأسبوع) الذي يُعتبر، حتى يومنا هذا، واحدًا من أجرأ البرامج التلفزيونيّة التي قُدِّمت من خلال شاشة التلفزيون الأردني. وما هذه إلا لمحة من سيرة الإعلامي الفذّ التي سيجد فيها القارئ المزيد عبر هذا المقال.

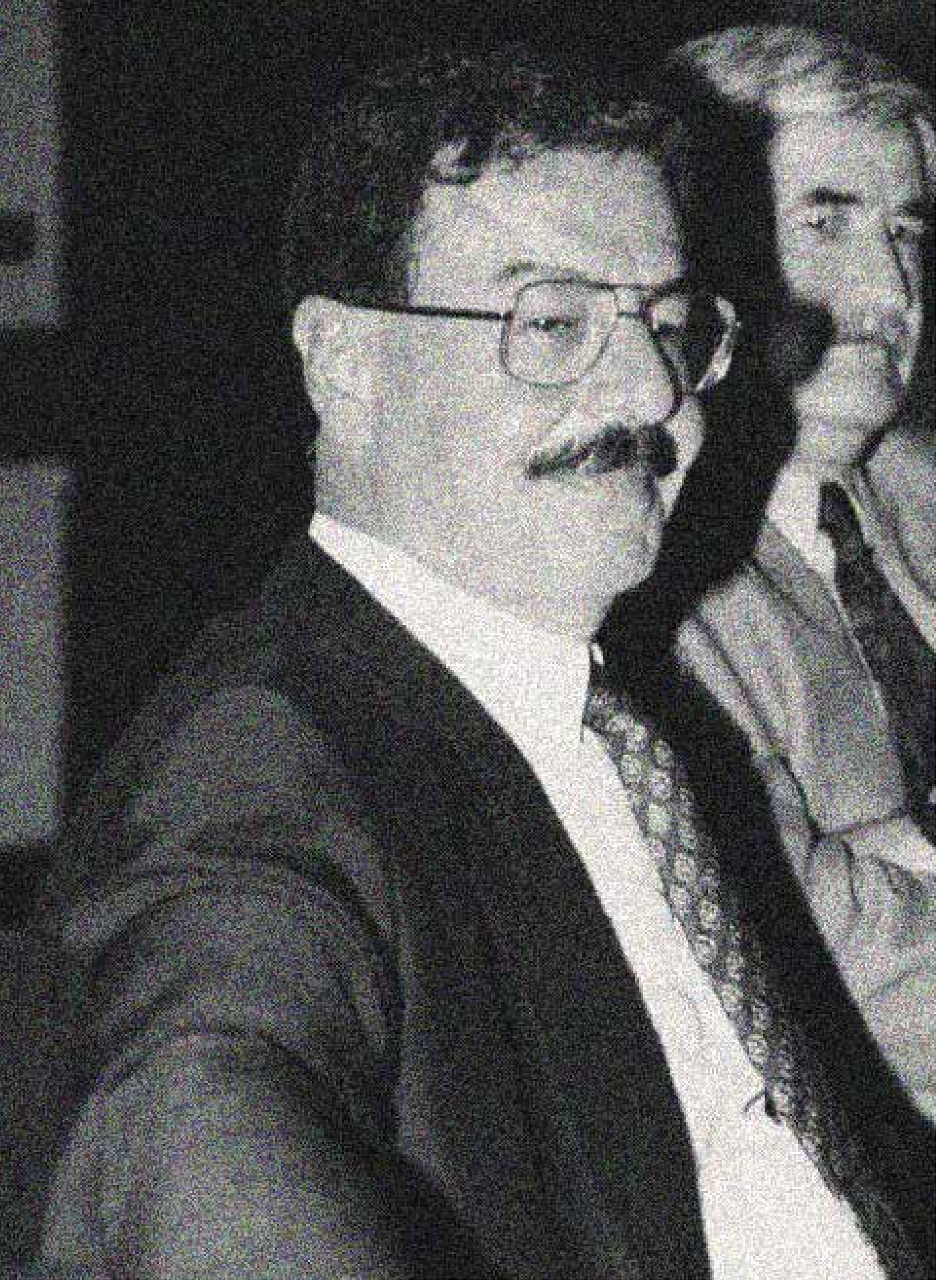
يُعتبر الإعلامي «محمد أمين سقف الحيط» واحدًا من أبرز الإعلاميين الأردنيين الذين تركوا بصمات واضحة في العمل الإخباري الأردني والعربي من خلال عمله الذي امتدَّ لما يقرب من ثمانية وثلاثين عامًا في وسائل إعلاميّة متعدِّدة. كان عمره سبعة عشر عامًا عندما بدأ مشواره في الإذاعة الأردنية في عمّان عام 1960، ليعمل مذيعًا ورئيس برامج ومنوّعات في كل من إذاعة عمّان، والتلفزيون السعودي، ثم إذاعة صوت أميركا التي كانت تبثّ من جزيرة رودس اليونانية(1) حتى عام 1974، لينتقل بعدها إلى «التلفزيون الأردني» محرّرًا ومذيعًا ومديرًا للأخبار والبرامج، قبل أن يصبح في عام 1990 مديرًا للتلفزيون.

وُلد «محمد أمين» -وهو الاسم الذي عُرف به طوال عمله الإعلامي- في نابلس عام 1943 ودرس في مدارسها. حصل أثناء عمله بالوظيفة الرسميّة على بكالوريوس في التاريخ من جامعة بيروت العربيّة، وقد عمل في بداية انطلاقة إذاعة عمّان «إذاعة المملكة الأردنية الهاشمية فيما بعد» مع عدد من الرموز والكفاءات الإعلاميّة المعروفة التي تركت بصمات واضحة على مسيرة الإعلام الرسمي الأردني(2).

في عمله الإذاعي والتلفزيوني، قدَّم محمد أمين عشرات البرامج الوثائقيّة، ومنها بعض البرامج والتحقيقات التلفزيونية التي اتّسمت بالجرأة والمسؤوليّة وحفظتها ذاكرة الجمهور في حينه وهي تؤشِّر على الخلل في الحياة العامّة؛ من أشهرها برنامج (ريبورتاج الأسبوع)، الذي يُعتبر، حتى يومنا هذا، واحدًا من أجرأ البرامج التلفزيونية التي قُدِّمت من خلال شاشة التلفزيون الأردني، والذي قدَّمه محمد أمين في ثمانينات القرن الماضي، وتناول فيه قضايا كانت تُعتبر حسّاسة وانتقد من خلالها عمل الوزارات ومؤسسات الدولة، وكان يؤشِّر على مواطن الخلل دون تخوُّف من أحد، وكل ذلك في زمن الأحكام العرفيّة؛ الزمن الذي لم يكن فيه أيّ إعلامي يجرؤ على توجيه انتقاد لأيّ مسؤول مهما صغرت مرتبته.

كما عمل محمد أمين قارئًا للأخبار والتعليقات السياسية، وقاد عمله في الإعلام المرئي والمسموع لنسج علاقة لم تنقطع مع الصحافة المقروءة التي نَشَرَت له سلسلة من المقالات في صحف ومطبوعات أردنيّة وعربيّة. كما كتب العديد من الأغاني والأشعار الوطنيّة والأوبريتات الوطنيّة ليكتمل ثالوث إختصاصه الإعلامي.

عامر الصمادي
إعلامي وكاتب أردني
amer2003@hotmail.com



تنقَّل محمد أمين في عدد من المناصب، فعُيِّن مستشارًا لوزير الإعلام، ثم مديرًا للمطبوعات والنشر لمدة خمس سنوات، ليعيَّن بعدها أمينًا عامًا لوزارة الإعلام، حيث توفي وهو على رأس عمله عام 1998(3).

تميَّزت سيرة محمد أمين العمليّة بمهنيّة عالية في المجال الصحفي الإخباري، حيث كان يصرّ على تطبيق مبادئ وأخلاقيّات العمل الصحفي في عمله، وفي عمل مرؤوسيه فيما بعد عندما أصبح مديرًا للأخبار ومديرًا للتلفزيون، وكان لا يتوانى عن رفض الكثير من الأخبار في بعض الأحيان، أو شطب معظمها أحيانًا أخرى لأسباب مهنيّة بحتة، وهو ما كان يثير حفيظة العاملين معه، إلا أنهم كانوا يُدركون السبب فيما بعد.

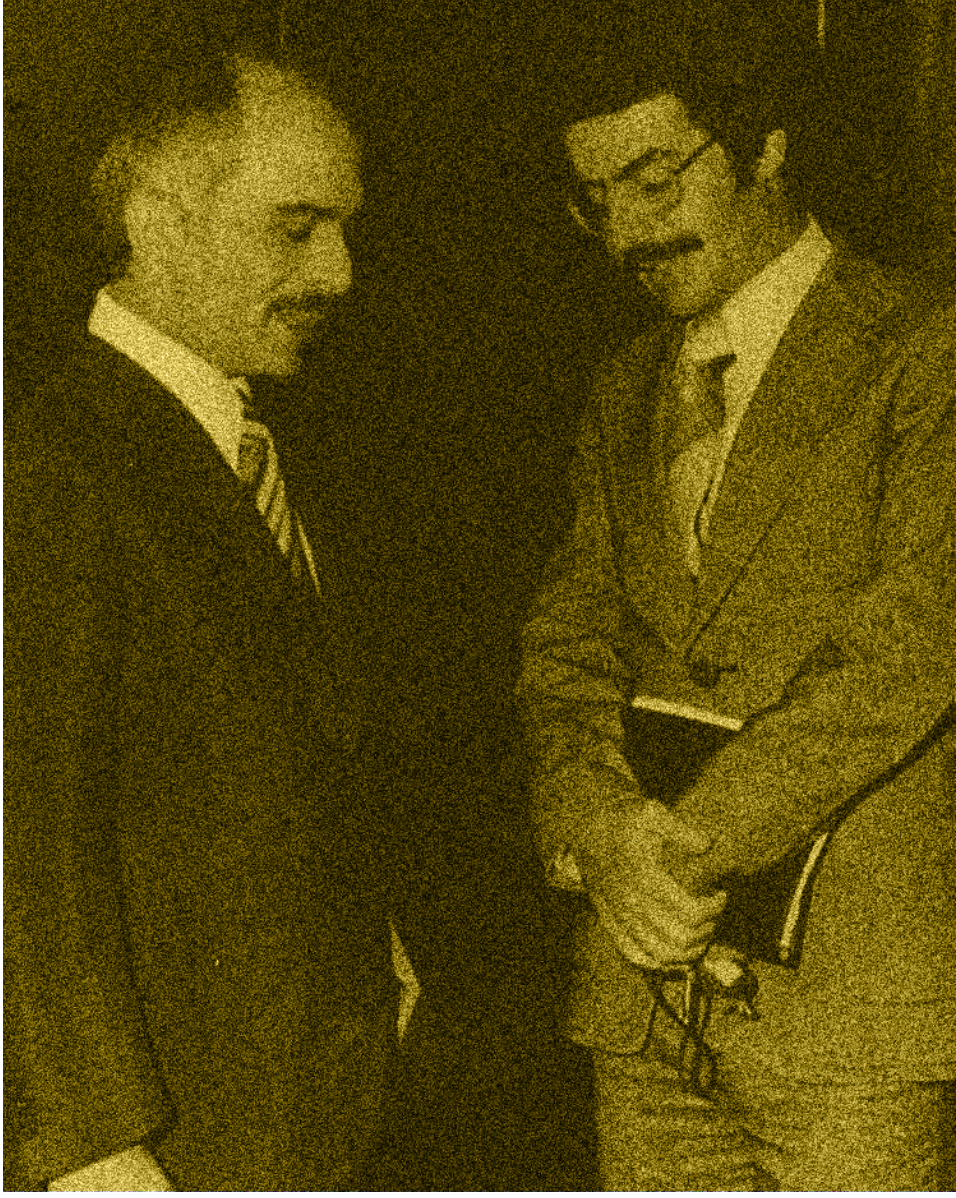
يقول الإعلامي «ألفرد عصفور» وهو ممّن عملوا بمعيّة محمد أمين كمحرر، ثم أصبح فيما بعد رئيس تحرير ومديرًا للأخبار، إنه كان يصرّ على اختبار أيّ شخص يريد العمل في المجال الإخباري بنفسه، وكان يضع عددًا من الأسئلة باللغتين العربية والإنجليزية، ثم يطلب ترجمة بين اللغتين كي يضمن أنَّ أيّ محرِّر سيعمل معه سيكون قادرًا على فهم الأخبار بلغتها الواردة بها، وإتقان نقلها وتحريرها بالعربيّة(4).

كما كان محمد أمين يصرّ على اعتماد مصدرين لأيّ خبر قبل بثّه إذا لم يكن واردًا من مصدر رسمي، بالإضافة إلى تحرّي الدقّة وأهميّة الخبر بالنسبة للمُشاهد. وكان يستدعي المحرِّر إلى مكتبه ويسأل عن مصادر الخبر وفي أيّ الوكالات ورد، ثم يسأل: لماذا تريد أن تبدأ الخبر بهذه الجملة أو تلك؟ كما يقول عبدالحليم عربيات مدير الأخبار الأسبق في التلفزيون الأردني، وأحد تلاميذ أمين في العمل الإعلامي(5).

ومن مبادئه بالعمل الإعلامي أنه كان لا يسمح للعاطفة أن تتغلَّب على حسّ الصحفي أو المحرِّر، فتنعكس على خبره، حيث كان يؤمن أنَّ الصحفي يجب أن يكون حياديًّا إلى أبعد حدّ في تعامله مع الأحداث التي يغطّيها، ويروي ألفرد عصفور أنه وأثناء الغزو الإسرائيلي لجنوب لبنان عام 1982 كان يحرِّر أخبارًا حول ذلك العدوان يعكس بها بعض العواطف الجيّاشة في دعم المقاومين ونعت الغزاة بأبشع الألقاب والأوصاف تماشيًا مع حالة الغليان في الشارع وشعوره الوطنيّ، لكنَّ أخباره كانت تعود من مكتب محمد أمين وقد حُذف الكثير منها أو حُرِّرت بطريقة مختلفة، فضاق ألفرد بذلك ذرعًا، وأصبح ينتقد ذلك معتبرًا إيّاه تكميمًا للأفواه وتدخُّلًا بعمله الصحفيّ، ووصل الأمر إلى محمد أمين الذي صادفه بقاعة الأخبار، ووضع يده على كتفه بطريقة أوحت بأنه سيوجِّه إليه عقوبةً أو تأنيبًا، لكنه قال له بكل هدوء: لا تعتقد للحظة واحدة أنكَ أكثر وطنيّة من زملائكَ أو منّا، لكن هناك مبادئ في العمل الإعلامي لا بدّ أن نتّبعها، وغدًا عندما تصبح مسؤولًا ستعرف حقيقة ما أفعله الآن(6).

تميَّزت طبيعة شخصية محمد أمين بالهدوء، خاصة وقت الأزمات أو المواقف الحرجة، وبحكم عمله الإعلامي الطويل، وعلى الهواء، كان يدرك أنَّ الانفعال لحظة المشكلة لن يحلّها، بل سيزيدها تعقيدًا وقد يؤدّي إلى كوارث تظهر للمُشاهد على الشاشة، وهو ما يُعتبر من المحرَّمات لدى المحطات المحترمة. وتروي المترجمة رغدة عزيزية قصة حدثت معها يومًا عندما كان أمين مديرًا للتلفزيون، حيث كلّفها بتنفيذ ترجمة لكلمة الملك الراحل الحسين بن طلال التي سَمّاها «رسالة سلام إلى الشعب الأميركي» في أعقاب الغزو الأميركي للعراق عام 1990 وذلك بالتنسيق مع محطة CNN الأميركية، وبسبب تأخُّر عمليّة الترجمة، فقد تقرَّر أنْ يتمّ تنفيذ الترجمة على الهواء مباشرة، حيث سيحضرها الملك الراحل أثناء البثّ، وحدث أنَّ المترجمة اغفلت جملة من الجُمَل، فلم تعُد قادرة على تنسيق ظهور الترجمة مع النص باللغة الإنجليزية، فارتبكت وكاد يغمى عليها لعظم الموقف، وخلال ثوانٍ كان محمد أمين يقف إلى جانبها مهدّئًا لها ودافعًا لها لعدم الارتباك، ومواصلة العمل كأنَّ شيئًا لم يكن، حتى تمكّنت من استعادة الموقف وتنسيق ظهور الترجمة مع الكلام الأصلي، ثم أعيد التسجيل مرَّة أخرى بعد انتهاء البث المباشر ليُعاد بثّ الكلمة مرَّة أخرى، وبعد هدوء العاصفة طلب تقريرًا مفصّلًا لمعرفة السبب ومحاسبة المقصّرين.
حصل محمد أمين خلال حياته على عدة أوسمة رفيعة منها وسام الاستقلال الأردني من الدرجة الثانية، وفاز برنامج كتبه عن الإعلام في حرب الخليج الأولى بجائزة هيروشيما اليابانية.

كان محمد أمين يؤمن أنَّ التحضير الجيِّد هو سبب التفوُّق في كل شيء؛ حيث كان يوصي كل الذين سيشاركون بمؤتمرات دولية أو أحداث عالمية أن يكونوا مستعدّين دائمًا للإجابة عن أي أسئلة تتعلق بالأردن أو مواقفه السياسية، وذلك من خلال توقُّع عدد من الأسئلة ووضْع الإجابات الشافية لها قبل السَّفر أو المشاركة، بحيث يكون الشخص واثقًا من نفسه وقدراته على مواجهة أيّ موقف.

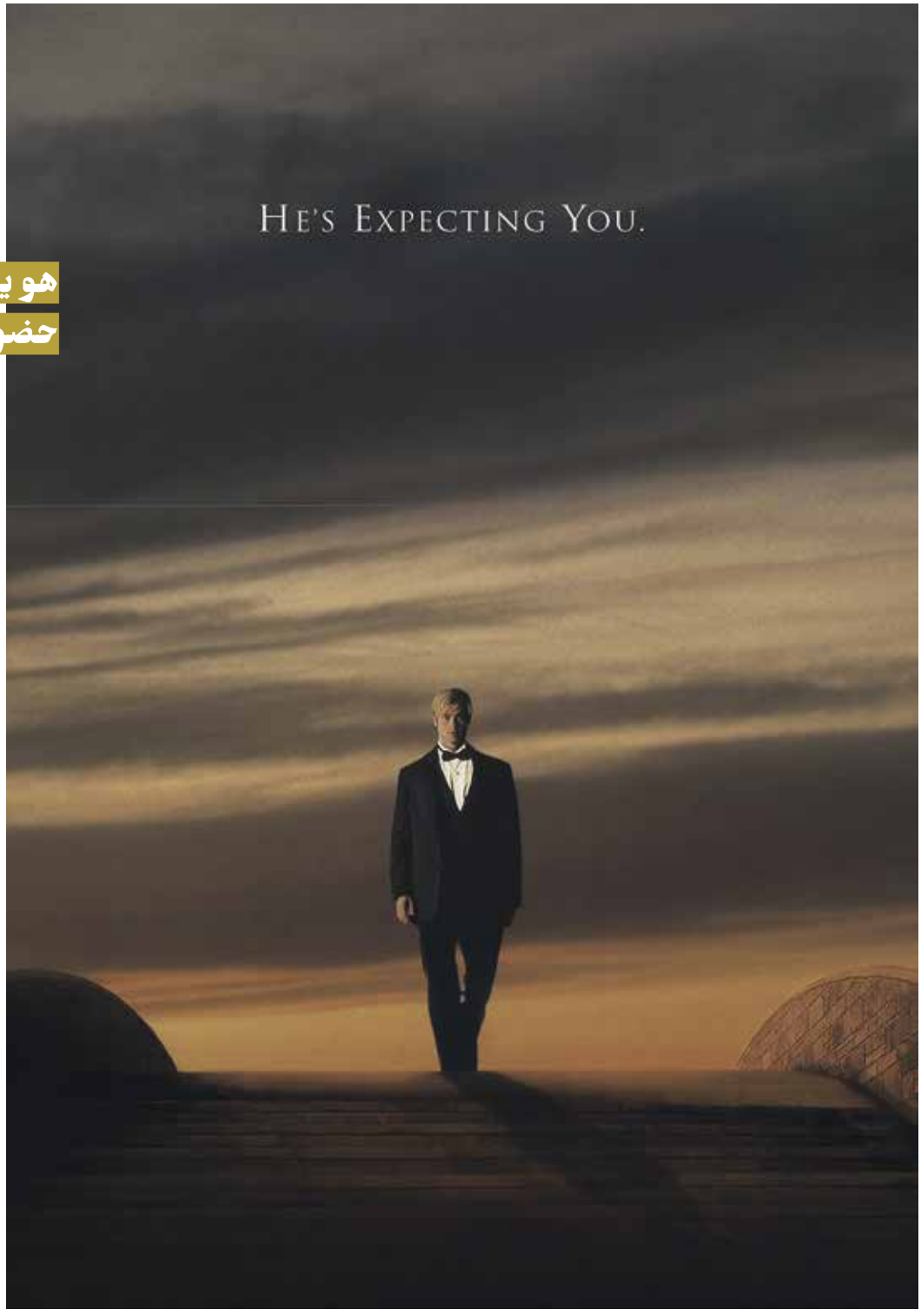






1. الزواوي، محمود، خمسون عامًا من الإعلام، سيرة ذاتية غير منشورة.
2. كما يقول ابنه عادل محمد أمين في مقابلة خاصة أجريتها معه، عمّان، 20-11-2018.
3. أمين، عادل محمد، مقابلة خاصة.
4. عصفور، ألفرد، ذكريات إعلامية، نصوص غير منشورة.
5. عربيات، عبدالحليم، اتصال هاتفي، عمان، 25-11-2018.
6. عصفور، ألفرد، مرجع سابق.

في اللحظة التي
سيفارق فيها
الموت الحياة،
وسيترك الأرض
التي عاش فيها
بضعة أيام، كان
الموت حزينًا، وكل
ما يحيط به يغمره
الحزن الشفيف،
فالمقعد الذي كان
يجلس عليه رخام
رمادي مزخرف،
يشي بحالة النهاية



هو يتوقع حضورك

عِنْدَمَا يَسْتَمْتِع المَوت بالحُب والحَياة

في الفيلم السينمائي Meet Joe Black أو «لقاء جو بلاك»، يتلبّس الموت جسد شاب صدمته سيّارة، في رغبة منه بتجربة حياة البشر ولو لمدة ساعات. تنقضي الساعات بعد أن اختبر فيها الموت أو «جو بلاك» لذَّة الحياة على هذه الأرض، وحان وقت رحيله، فكيف له أن يترك الحياة بعد أن تذوَّق مُتعها ومباهجها؟! الأداء المميز للممثل «براد بيت» بَعَثَ لنا الرسالة؛ لقد بكى الموت على الدنيا، ثم مَسَحَ دموعه، فالواجب واجب وقد وَجَبَ عليه أن يرحل، لا مفرّ. والفيلم على الرّغم من فكرته الغرائبيّة بتجسيد الموت على الأرض، إلّا أنه دعوة صريحة للحياة.

الموت لا يريد أن يترك الحياة، لقد أحسَّ الموت بلذَّة الدنيا، فأراد أن يمكث فيها، أن يستمتع بالفَرَح، بالمشاعر الإنسانية القوية، يستشعر الحضن الدافئ، والقبلة الرائعة. يعيش الموت في الحياة وكأنه قد أخذ إجازة على جزيرة.

هل يمكن أن يسير الموت إلى جانبك؟ لقد قرَّر أن يخطف حياتك، وفي الوقت نفسه تكون لديه الرغبة بأن يعيش في هذه الحياة وقتًا قصيرًا؛ كي يُجَرِّب الحياة، وبالتالي يمنحكَ قليلًا من الوقت مقابل أن يعيشَ معك ساعات فوق هذه الأرض، ربَّما هذه فكرة مجنونة، لكن هذا ما حدث في فيلم «لقاء جو بلاك» الذي تمَّ إنتاجه عام 1998 وقام بإخراجه «مارتن بريست»، وكتب له السيناريو «رون أسبون» و«جيف رينو»، وقام بالبطولة «براد بيت» والعملاق «أنتوني هوبكنز»، والممثلة الإنجليزية «كلير فورلاني». وحصد الفيلم أرباح توازي 143 مليون دولار من عرضه في جميع أنحاء العالم.

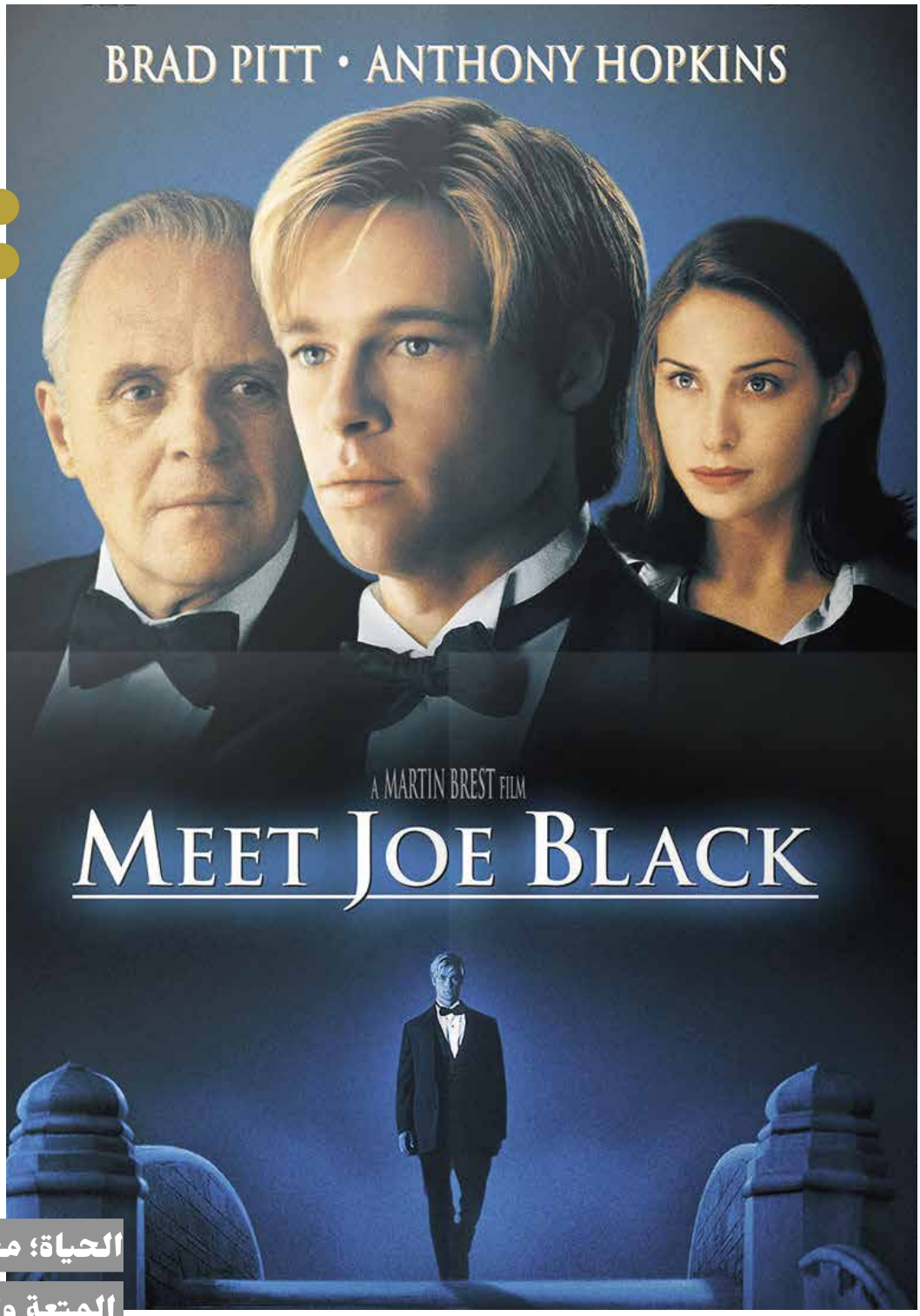
يتجسَّد الموت في الفيلم رجلًا كاملًا، بعد أن تَلَبَّس جسد شاب صدمته سيارة. ذهب الموت، الذي سُمّي في الفيلم «جو بلاك»، للقاء رجل الأعمال «بيل باريش» الذي كان على وشك الاحتفال بمرور خمسة وستين عامًا على مولده، ومن هذه اللحظة والموت يتحرَّك أمامنا على الشاشة في صورة الشاب «جو بلاك» أو «براد بيت»، شاب وسيم وجميل، يمكنك أن تحب طلّته، وتنسى أنه الموت، يتعامل مع الحياة بلذّة غريبة، تعجبه زبدة الفستق، ويستلذّ بحضن الفتاة التي تحبّه؛ الموت الآن معجب بالحياة.

في نهايات الفيلم الذي استغرق حوالى ثلاث ساعات، وفي اللحظة التي سيفارق فيها الموت الحياة، وسيترك الأرض التي عاش فيها بضعة أيام، كان الموت حزينًا، وكل ما يحيط به يغمره الحزن الشفيف، فالمقعد الذي كان يجلس عليه رخام رمادي مزخرف، يشي بحالة نهاية الفيلم ونهاية حياة الموت المسمّى «جو بلاك»، وحياة «بيل». ألوان المشهد كلها في الجانب الذي كان يجلس فيه «جو بلاك» توحي بالفناء، وكأنَّها ساعة الفجر، لحظة انسلاخ الظلام، وكأنَّ هناك ضوء يقاوم ظلمة السماء بشراسة كي يظهر، على العكس تمامًا، في الجانب الآخر، فالإضاءة المزهرة تضجُّ بالفرح والحياة بمناسبة عيد ميلاد «بيل»، الذي حان ميعاد موته الآن.

أدَّى «براد بيت» لحظة الاستعداد لمفارقة الحياة ببراعة، وسيطر على المشهد بدمعة سقطت من عينيه، وفي اللحظة نفسها ظهر داخل عينيه بريق الإضاءة الموجود على الجانب الآخر، إنَّها الدنيا فَرِحَة ومزهرة، وجميلة، تعيش في لحظة فارقة في عيد ميلاد إنسان يوشك على ترك العالم، والآن سيرحل الموت عن هذه الأرض أيضًا، لقد جاء في زيارة قصيرة، والزيارة أعجبته وأثَّرت في روح الموت، وقلبه، لقد تذوّق الموت طعم الحياة، والحنان، والدفء، وشَعَرَ بحضن المرأة التي أحبّته، ذاق القُبْلة، فكيف له أن يترك الحياة بعد هذا التذوق اللذيذ؟!

الأداء المميز لِـ«براد بيت» بَعَثَ لنا الرسالة؛ لقد بكى الموت على الدنيا، ثم مَسَحَ دموعه، فالواجب واجب وقد وَجَبَ عليه أن يرحل، لا مفرّ.

عبد الهادي شعلان
كاتب مصري
shalaan6666@gmail.com



الحياة؛ معترك المتعة واللذة، والبهجة والرغبة



مناسبة عيد الميلاد هي مناسبة الوفاة، وتلك رسالة ضمنيَّة بأنَّ الموت هو بداية عيد جديد للمتوفى، رسالة تقول إنَّ هناك حياة أخرى، ففي يوم المولد يموت، وسيخرج من الموت ليولد من جديد، فالحياة تخرج من الموت، والموت يخرج من الحياة.

هذا يذكرنا بمشهد المرأة العجوز التي قابلها «جو بلاك» في المستشفى، فقد قالت إنها مثله، تعني مثل الموت، ليست في المكان الصحيح، مكانها الذي ترغب فيه هو العالم الآخر، تريد أن ترحل وتترك هذا العالم، وأن تذهب للعالم الذي يناسبها، كانت سعيدة وهي تترك هذا العالم، ماتت مبتسمة، مع أنها في البداية كانت تظنّ أنَّ الموت روح شريرة، ظهر لها ولنا أنَّ الموت ليس روحًا شريرة. لقد أدَّت الممثلة «لويس كيلي ميلر» المشهد بعفويَّة حتى إنها عُرفت في هذا الفيلم بميت «جو بلاك»، فقد جعلتنا نشكّ بالفعل أنها ماتت وهي تؤدّي الدور، وأنّ روحها قد سُحبت منها بهدوء وسلاسة، وأنّها ذهبت حيث النعيم وهي تحمل داخل قلبها كل الصُّور الجميلة التي عاشتها في هذه الحياة.

أحسنت «كلير فورلاني» في دور «سوزان» ابنة «بيل»، ساعدها على أداء دورها وجهها البريء وملامحها المريحة المحبوبة للكاميرا، كانت طوال الفيلم مُحِبَّة، عَاشقة، في حالة سلام دائم مع الحياة، ومع نفسها ومع الآخرين، تسبِّب السعادة والفرح بِطَلَّتِها على الجميع، حتى إنها أحبَّت الموت، وأحبّها الموت، هذا الذي استغربه الجميع ورأوا فيه أعمالًا غرائبيّة. أحبَّته هذه المُحِبَّة بالفطرة. تمتَّعت كلير بحياء وبشاشة حتى إنك طوال الفيلم تخشى أن يكون «جو بلاك» الموت سيأخذها هي، وعندما أراد ذلك، انزعج الأب «بيل» وانزعجنا معه، فنحن لا نريد لكل هذه الرِّقة أن تموت.

كان الموت ممتنًّا للأب «بيل» لأنه مَنَحَه فترة طويلة في الحياة معه، لم يكن الموت يدرك أنَّ هذه الحياة جميلة بهذه الروعة، «بيل» عامل الموت بكل احترام ومحبَّة، لم يفزع منه، لم ينزعج، لذلك كان الموت ممتنًّا لِـ»بيل»؛ لأنه استقبله بترحاب شديد وبرضى تام.

في النهاية حين ينظر «بيل» والموت إلى الدنيا وهي تزهر وتطلق صواريخها الملوَّنة أمامهما يقول «بيل» لِـ»جو بلاك»: «يَصْعُب الرحيل، أليس كذلك؟»، إنه يدرك حلاوة رونقها، ويدرك جمالها، ويعلم أنَّ حلاوتها قد سيطرت على روح الموت، يجيب الموت: «إنه كذلك يا بيل»، يقرِّر «بيل»: «تلك هي الحياة.. صدِّقني».

حين يتساءل «بيل» وهو ينظر في عين الموت: «هل ينبغي أن أخاف؟»، فهو ذاهب للموت، وتارك للحياة، ولا يعلم بالضبط شيئًا عن هذه الطريق الفارقة بين الحياة والموت ومدى صعوبتها، لكنَّ الموت يطمئنه بأنَّ الخوف، ليس لرجل مثله، فهو قد عاش الحياة وترك فيها كَمًّا هائلًا من الحب والمحبَّة، أولاده ومَن يعملون معه، كلهم يحبّونه. يبتسم «بيل» ويصعد السلالم الرّمادية بينهما مساحة خضراء، يقترب من مساحة كبوّابة تؤدّي لضوء رائق. هو يصعد السلالم لأنَّ روحه ستصعد، وسَيَدْلِف من بوّابة مُضَاءة بضوء ناعم وجميل، سيصل لعالم آخر مريح ومضيء.

يعود الفيلم في الدقائق الأخيرة ليمنحنا الشكّ الطّريف، فالموت يعود مرَّة أخرى للفتاة، في صورة الفتى الذي قابلته في المقهى في بداية الفيلم، ربَّما ما حدث طوال الفيلم حدث داخل خيالنا نحن المشاهدين، فما كان الموت ليس هو الموت، ربّما عاد فتى المقهى الذي دخل الموت جسده، وينزل «جو بلاك» مع «سوزان»، نزولًا للحياة عكس الصعود الذي صعده الأب «بيل»، يذهبان معًا نحو النور، نحو الصواريخ المضيئة التي تبهر السماء.

هل اتَّحَدَ الموت بالحياة؟ النهاية موحية، سواء كان الشاب هو الموت أو لم يكن، ففي النهاية انتصرت الحياة، وازدهرت السماء بالصواريخ وملأت الألوان المبهجة الشاشة ووضعت في قلوبنا فرحًا شفيفًا.

ينتهي الفيلم بالنزول للحياة؛ معترك المتعة واللذة، والبهجة والرغبة، إنها الحياة، ينبغي أن ننزل إليها وأن نعيش فيها ونعيشها في وقت واحد، ونترك الموت وراءنا. الفيلم على الرّغم من فكرته المجنونة بتجسيد الموت على الأرض، إلا أنه دعوة صريحة للحياة، فالموت نفسه أُعْجِب بالحياة، ولم يكن يريد أن يتركها. إلى جانب ذلك فالفيلم لا يدعو لكراهية الموت، بالعكس، فالموت جاء شابًا وسيمًا، وليس شريرًا. ومن جانب آخر فهو يُطَمْئِن الذين يفعلون ما يؤدّي للمحبَّة، فهؤلاء لا خوف عليهم مثل «بيل»، ومثل السيدة العجوز في المستشفى، كلهم ومَن على شاكلتهم سيرحلون عن هذا العالم بسلام وعلى وجوههم ابتسامة رائقة لاستقبال عالم آخر مليء بالنور والخضرة.

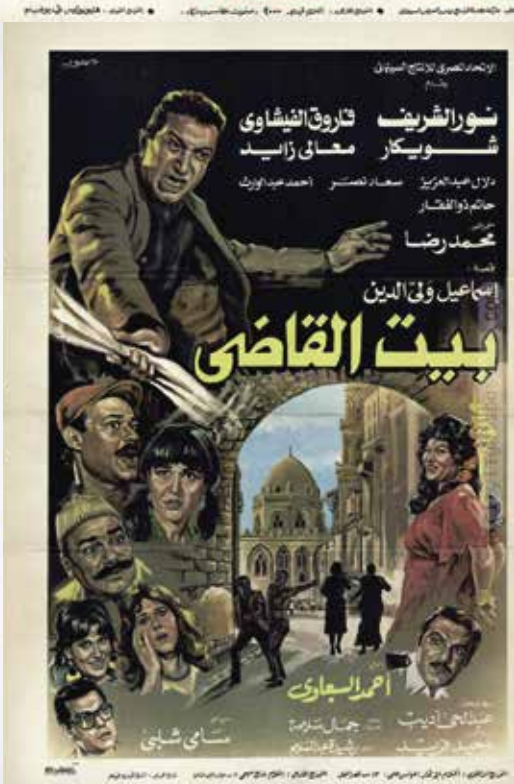

سعاد حسنى
حسين فهمى
خلى بالك من زوزو
بالألوان الطبيعية
صلاح جاهين
حلمى الإمام
عبد المنعم نصر


ماجده الروى
عودة الإبن الضال
يوسف شاهين


صلاح قابيل
جميل راتب
إلهام شاهين
ممدوح عبد العليم
البرئ
وحيد حامد
عاطف الطيب


مريم فخر الدين
كمال الشناوى
حسين رياض
الأرض الطيبة
محمود ذو الفقار


نور الشريف
لبلبه
سيد زيادة
حسن الأسمر
عزة أبو عوف
ليلة ساخنة
عاطف الطيب


نور الشريف
فاروق الفيشاوى
شويكار
معالى زايد
إسماعيل ولى الدين
بيت القاضى
أحمد السبعاوى


محمود ياسين
مديحه كامل
جميل راتب


أم كلثوم
فريد شوقى
عماد حمدى
حسين رياض
نبيله


اسماعيل يس
طروب
بالألوان الطبيعية

عندما يُبدع المُخرِج: كيف يتحوَّل الممثِّل من دُمية إلى قلب نابض.. والعكس

على المخرج أنْ يضخَّ الروح في العمل الفنيّ، وأنْ يضخَّ الحياة في شخوصِه، وعليه أنْ يستعينَ بما تمتلكه مخيّلته من إبداع لإضفاء لمساته الخاصّة التي تميِّزه عن غيره من المخرجين، وتجعل من الإخراج إبداعًا وليس مهنةً حسب، فالمخرج المبدع يستطيع أنْ يصنَعَ من حكاية بسيطة تحفة سينمائيّة، أمّا المخرج غير المبدع فلو وضعتَ بين يديه كل الإمكانيّات فلن يقدِّم أكثر من صور متحرِّكة عديمة الحياة، على الشاشة.

تتمثَّلُ مهمَّة المُخرِج، كما هو مُتداوَل، في أنْ يروي القصة المكتوبة على الورق من خلال الصور المتجسِّدة على الشاشة، غير أنَّ هذا التعبير يظلُّ ناقصًا، فأيّ مخرج محترف، وقبل ذلك دَرَسَ هذه المهنة أكاديميًّا، يستطيع أن ينقل الكلام إلى صور، ولكن هل معنى ذلك أنه قدَّم فيلمًا سينمائيًّا متكاملًا؟ وقبل ذلك، إذا كانت الأدوات الفنيّة متشابهة، فما الذي يميِّز هذا المخرج عن ذاك؟ ولماذا نجد القلّة المهتمّة تبحث عن المُخرج أوَّلًا قبل السؤال عن بقيّة طاقم العمل؟ وكيف يمكن لمُخرج أن يذهب إلى الناس العاديين في مواقعهم ويصنع من تفاصيل حياتهم فيلمًا سينمائيًّا، كما فعل المخرج الصيني «زانغ ييمو» في فيلم «الطريق إلى البيت» أو في فيلم «ولا أقل من واحد»، حين استعاض عن الممثلين المحترفين بأناس قرويين وسكان مدن عاديين وقدَّم من خلالهم فيلمًا حقيقيًّا؟

إنَّ وظيفة المخرج الأساسية هي ضخّ الروح في العمل الفني، أي أن يجعل من السينما واقعًا ولكن بلغة السينما، وليس المقصود هنا الواقعيّة البحتة، بل إضفاء المصداقية على المشهد، على النحو الذي يبدو فيه طبيعيًّا حتى لو كان ضربًا من العبث، أو صنعًا من الخيال. ولتحقيق ذلك، فإنَّ أهمّ ميزة يجب أن يتحلّى بها المخرج هي قدرته على التخيُّل؛ أن يمتلكَ مخيّلة مبدعة تتيح له تخيُّل ما يريد الوصول إليه، أو بالأحرى ابتداع أفضل السُّبل في تنفيذ المشاهد. وهنا لبّ الموضوع، فإذا تخيَّل المخرج مشهده على نحوٍ ركيك وساذج، فستكون النتيجة مشهدًا ركيكًا وساذجًا، أمّا إذا تيسَّر له شيء من الإبداع في تخيُّله للمشهد، فسينعكس ذلك على المشهد برمّته بما في ذلك أصحاب أدوار الكومبارس، حيث سيظهرون على النَّحو الذي يليق. وسواء أبدع المخرج أو أخفق فسينعكس ذلك بشكل واضح على أداء الممثلين، فأحيانًا نراهم في منتهى إبداعهم، وأحيانًا نراهم أصغر من حجم طاقاتهم، إذْ يظهر الواحد منهم عديم الحيلة أقرب إلى الشخصية المحنَّطة التي تفتقد الحيويّة والحياة.

نستشهد على ذلك بأداء الممثل هشام سليم الذي قدَّمه المخرج يوسف شاهين في فيلم «عودة الابن الضال»، فلفت أداؤه الأنظار، وقدَّم دورًا ينبض بالحياة، وقد تعايش المُشاهد مع شخصيّة «إبراهيم» التي أدّاها هشام سليم، الباحث عن حلم السفر إلى

أحمد طمليه
كاتب وناقد سينمائي أردني
ahmad.tommaleh65@gmail.com

الخارج، وظلَّ «إبراهيم» في الذاكرة على الرغم من انتهاء مدّة عرض الفيلم، أحيانًا نراه في الشوارع، أو في البيوت التي نزورها، وقد نصادفه في زقاق. وقد نتعرَّف عليه في عمل فني آخر، لمخرج آخر، وقد تقمَّص دوره ممثل آخر، فالشخصية الحيّة تبقى حيّة في الوجدان.

في المقابل، فإنّنا نرثي الحال التي ظهر عليها هشام سليم في فيلم داود عبدالسيد «أرض الأحلام»، فعلى أهميّة الفيلم، وأهميّة المخرج، إلا أنَّ الدور الذي أدّاه هشام سليم، وهو الشاب الذي يحثّ والدته على السفر إلى أميركا لعلّها تحقِّق له فرصة العمر إذا ما استقطبته لاحقًا، بدا محنَّطًا يفقد لمسات المخرج الخاصة، فسقط هشام سليم ضحيّة رؤية المخرج الضيِّقة لهذا الدور.

ومن إبداعات المخرجين على الممثلين نستذكر كيف أظهر المخرج الراحل عاطف الطيب الممثلة لبلبة في فيلم «ليلة ساخنة»، فعلى الرغم من الباع الطويلة لهذه الممثلة في مجال التمثيل، وهي باع تمتد لعقود، إلا أنَّ مخرجًا لم يكشف عن موهبة لبلبة في التمثيل كما كشف عنها عاطف الطيب وهو يقدِّمها بدور فتاة ليل مفعمة بالحياة.

ونتذكَّر في هذا السياق أيضًا الفيلم المتميز «موظف ومخبر وحرامي» للمخرج داود عبدالسيد، فالمخرج هنا خرج عن المألوف وقدَّم فنتازيا سينمائية الهدف منها عرض شرائح اجتماعية دون أن يرتبط بخيط درامي محدَّد.

إذًا، على المخرج أنْ يضخَّ الروح في العمل الفنيّ، وأنْ يضخَّ الحياة في شخوصه، وعليه أن يستعين بما تمتلكه مخيّلته من إبداع لإضفاء لمساته الخاصة التي تميِّزه عن غيره من المخرجين، وتجعل من الإخراج إبداعًا وليس مهنةً حسب، ولنتذكَّر ما قاله المخرج نجدت أنزور في لقاء تلفزيوني: «يكفي أن ينظر المشاهد إلى الشاشة ومن أوَّل لقطة يعرف أنَّ ما هو معروض هو أحد أعمالي». ولنتذكَّر أيضًا أنه إذا ما تمكَّن المخرج المبدع من أدواته فإنه يستطيع أن ينهض بالعمل برمَّته وليس بحاجة للاستعانة بأحد. ولنأخذ تجربة المخرج الإيراني ماجد الماجدي في فيلم «لون الفردوس»، فباستثناء الدور الذي أدّاه الأب، وهو ممثل إيراني محترف، فإنَّ جميع الأدوار الأخرى تقاسمها أناس عاديون يظهرون على الشاشة لأوّل مرّة، ومع ذلك فقد نجح المخرج في تقديم عمل فني متكامل.

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أنَّ كل ما هو مطلوب من المخرج يتأتّى من خلال الإبداع وليس من خلال أيّ شيء آخر، والإبداع هو الشرط المستحيل لغير المبدع، بمعنى يستطيع المخرج المبدع أن يصنع من «حدّوتة» بسيطة تحفة سينمائية، أمّا المخرج غير المبدع فلو وضعتَ بين يديه كل الإمكانيات فلن يقدِّم أكثر من صور متحرِّكة عديمة الحياة، على الشاشة. وإذا ما أخذنا بهذه المفاهيم وأسقطناها على الساحة الفنية العربية، فإنَّ عدد المخرجين المبدعين بالكاد يعدّون على الأصابع، وما هم دون ذلك مجرَّد فنيين يقدِّمون صورة، ولكنها صورة غير حيّة بالتأكيد. وقد تسبَّب ذلك في شيوع أفلام تكشف عن قباحة الوجه الآخر للعملة، ألا وهو الوجه الذي يفتقد الإبداع.

واللافت أنَّ أعداد المخرجين الفنيين اللذين يفتقدون الإبداع في ازديادٍ متنامٍ وهم غزيرو الإنتاج، فما من عام إلا وتجد للواحد منهم فيلمًا وربما أكثر، ربّما ليغطّوا بذلك على افتقارهم للإبداع والحرفيّة. في حين أننا نجد المخرج المبدع مقلّ في إنتاجه وهذه مفارقة غريبة، واللافت أكثر أنَّ مثل هؤلاء المخرجين يجدون دومًا من المنتجين مَن يموِّل أفلامهم ومن الممثلين مَن يلتفّ حولهم ويشاركهم العمل، مع العلم أنَّ المكتوب يُقرأ من عنوانه، واسم المخرج يكفي لأنْ يدلّ على مضمون الفيلم، وإذا سألتَ أحد الممثلين عن سبب قبوله العمل مع هذا المخرج في عملٍ ما، يستعيد الممثل مقولة قديمة جديدة مفادها «الانتشار ومن ثم الاختيار»؛ أي أنهم مضطرّون أن يقبلوا بالأدوار التي تُسند إليهم بغية الانتشار الذي قد يُتيح لهم لاحقًا اختيار الأدوار التي يريدون، وهم لا يعرفون أنه بانتشارهم هذا إنَّما

«يحرقـون» أنفسـهم أمـام الجمهـور.
وحتـى نقـترب مـن الصـورة أكـثر نقـول: إنَّ السـينما تحتـاج إلى مخـرج مبـدع أكـثر مـن حاجتهـا إلى ممثـل، ومـن الأمثلـة عـلى ذلـك «ريغـان» الـذي كان ممثـلًا تلفزيونيًـا وسـينمائيًا، وقـد اعـترف ذات يـوم، بتأثـير موهبتـه كممثـل عـلى عملـه كرئيـس للولايـات المتحـدة حـين صرَّح قائـلًا: «كيـف يمكـن لرئيـس الاضطـلاع بمهـام عملـه إذا لم يكـن ممثـلًا». وهـو مُحـق في ذلـك، فالأصـل في عمـل الرئيـس أن يؤثـر بالجمهـور. وهنـاك قصـة الرئيـس الأمـيركي «كلينتـون» مـع عشـيقته «مونيـكا»، إحـدى المتدربـات في البيـت الأبيـض، فهـي قصـة سـينمائية قبـل أن تكـون حدثًـا واقعيًـا، فيهـا الكثـير مـن مقومـات الفيلـم السـينمائي بـدءًا مـن الحبكـة، مـرورًا بالعقـدة، ثـم ذروة العقـدة، فالتفاصيـل العديـدة المتداخلـة التـي يغلـب عليهـا المبالغـة والتهويـل وصـولًا إلى النهايـة السـعيدة، تمامًـا كـما يحـدث في السـينما، فالرئيـس زادت شـعبيّته أمـام جماهـيره ونظـر إلى نزوتـه بالكثـير مـن الـود والتعاطـف، والزوجـة سـامحت زوجهـا بهـدوء ودون مشـاكل تُذكـر، والفتـاة المخدوعـة بحـب الرئيـس غـدت شـخصية شـهيرة تلاحقهـا عدسـات الكاميـرات، وتفـرد لهـا صفحـات الجرائـد. أليسـت هـذه سـينما؟
وفي جميـع الحـالات، مـا يحـدث مـع الرؤسـاء مشـابه لمـا يحـدث مـع نجـوم السـينما، فالمعـروف أنَّ الممثـل النجـم، ولـكي يحافـظ عـلى نجوميّتـه، مضطـر لإقامـة علاقـات معينـة عاطفيـة عـلى مـرأى ومسـمع مـن جمهـوره، وتجـده يكشـف عـن الهوايـة التـي يمارسـها، والنشـاطات التـي تحظـى باهتماماتـه، سـواء هواياتـه الرياضيـة أو حتـى طريقـة ارتدائـه لملابسـه، وكثـيرًا مـا يضطـرّ لأن يخـترع مأسـاة حياتيّـة تثـير التعاطـف معـه، ولنتذكَّـر في هـذا السـياق القصيـدة التـي أهداهـا الرئيـس الأمـيركي جـورج بـوش لزوجتـه في حينـه وهـي في إجازتهـا الخاصـة للإيحـاء بالجانـب العاطفـي مـن شـخصيّته لجماهـيره ومعجبيـه. المطلـوب مـن الرئيـس، كـما هـو المطلـوب مـن النجـم السـينمائي: ممارسـة أنـواع كثـيرة مـن التمثيـل الحيـاتي للمحافظـة عـلى مكانتـه وعـلى الوضـع الـذي اكتسـبه كنجـم محبـوب.
في أمـيركا، ينجـح الممثلـون بتـولي مناصـب سياسـية مسـتفيدين مـن قدراتهـم عـلى التمثيـل، ذلـك أن الدعايـة الانتخابيـة تعتمـد بالدرجـة الأولى عـلى التمثيـل، فعـلى الرغـم مـن الخـراب الروحـي داخـل المجتمـع الأمـيركي إلا أن المرشـح يجـب أن يظهـر في دعايتـه الانتخابيـة إلى جـوار زوجتـه الأنيقـة، وأن يبـدو هـو أيضًـا أنيقًـا وجذابًـا، ويـا حبّـذا لـو كان لديـه بنـت أو ولـد ليوظّفهـما في دعايتـه الانتخابيـة ممّا يظهـره أبًـا صالحًـا. وعـلى الرغـم مـن الأزمـة الوجوديـة التـي يعيشـها أغلـب الشـعب الأمـيركي بسـبب تسـيّد المـادي عـلى الجوانـب الروحانيـة إلا أنّ المرشـح يظهـر في دعايتـه الانتخابيـة وهـو بعيـد عـن كل هـذه العقـد والمشـاكل؛ إذ نـراه وهـو يصيـد السـمك، أو وهـو يرعـى الأطفـال في حفـل خـيري مـا، أو يصافـح معاقًـا، أو يلقـي نكتـة يضحـك لهـا المسـتمعون إليـه. وعـلى الرغـم مـن ابتعـاد الشـعب الأمـيركي عـن الاهتـمام بالشـؤون الخارجيـة، وفـق مـا هـو مسـجّل بدراسـات وإحصـاءات رسـمية، إلا أنّ الرئيـس بمجـرّد أن يتبـوّأ منصبـه يصبـح هاجسـه «حـشر أنفـه» بـكل كبـيرة وصغـيرة في قضايـا العـالم مـن حولـه!
الحيـاة في أمـيركا تشـبه السـينما مـن حيـث الإيقـاع السريـع في الأحـداث، والتصرفـات، وردود الأفعـال، والحـوارات، والموسـيقى، والديكـور، والأداء، ولكنهـا سـينما هوليوديّـة، سـينما «أكشـن»: فيهـا حركـة أكـثر ممّا فيهـا مضمـون، وفيهـا إبهـار أكـثر ممّا فيهـا إقنـاع، وفيهـا نجـوم يظهـرون كل يـوم عـلى شاشـات التلفزيـون: يهـدّدون، ويعربـدون، ويزبـدون، ويمثلـون، وبمجـرد أن تُطفـأ الأضـواء يغيبـون عـن الشاشـة... يغيبـون عـن الذاكـرة.

ويبقى السؤال: أين المخرج في الفقرات الأخيرة الواردة أعلاه؟
أجيب: موجود ولكنه لم يظهر لأسباب فنيّة.

موسيقات البارود ورقصات الفروسيّة فولكلوريّات مغربيّة

تزخر المملكة المغربيّة بفنون تراثيّة وغنائيّة وفلكلوريّة متنوِّعة، فلا تخلو منطقه فيها من نوع فنّي يؤصّل لتقاليدها وعراقة حضارتها الضّاربة في جذور التاريخ.. وتشتهر رقصة وممارسة «التبوريدة» في المغرب، التي ارتبطت منذ قرون بالمَواسم، على أنَّها رمز أساسي لكل الاحتفالات والمهرجانات السنويّة. ورقصة «التبوريدة» التي كانت ولا تزال الفُرجة الرَّئيسة خلال تلك المواسم فرضت نفسها منذ تسعينات القرن الماضي؛ وذلك باعتمادها ضمن المسابقات الرسميّة للجامعة الملكيّة المغربيّة حتى أصبحت ضمن فنون الفروسيّة التقليديّة.

لم يعُد فنّ التبوريدة حكرًا على الرجال، ولم تعُد حلبات ركوب الخيل بمواسم الأولياء الصالحين والأعراس والمناسبات الوطنيّة فضاءً فولكلوريًّا رجاليًّا بحتًا، تكتفي فيه النساء بالتطلُّع لفنون وطقوس فولكلور الفرسان وشموخ خيولهم من وراء جلابيب أزواجهنّ، وإطلاق الزغاريد بين الفينة والأخرى للافتخار والتَّباهي بما يقدِّمه الذكور داخل حلبات فولكلورية تراثية ظلَّت لعقود طويلة حكرًا على الجنس الخشن. لقد اقتحم الجنس الناعم أخيرًا هذا المجال وأصبح يضاهي أكثر الفرسان حنكةً وتجربةً وفنًّا.

تُعدُّ حليمة البحراوي، حين كانت في الثانية والعشرين من عمرها، أوَّل فارسة مغربيّة تغزو عالم الفانتازيا وتدخل (محرّك) الخيّالة ممتطية فرسًا شامخةً وحاملة بندقية البارود التي طالما أرعبها صوتُها لتعزف به أحلى الموسيقات الحربيّة ذات الرقصات العسكريّة بالخيول.. حليمة التي لم تتمكّن من متابعة دراستها بالتعليم العمومي، بعد أن استحوذت التبوريدة وطقوسها على تفكيرها اليومي، استطاعت أن تتأقلم مع الأجواء الرجاليّة داخل «السربة»، وتعلّمت أصولها وأتقنت تفاصيلها، ولم يعُد أحد من أفراد السربة أو الأسرة أو المستمتعين بأجواء التبوريدة يشكّ في قدراتها الكبيرة التي ميّزتها وسط فريق من الذكور يفوق العشرين فارسًا.

بمرور الأيام ضاعفت حليمة من تجربتها وإتقانها لفن التبوريدة، وشكّلت فريقًا من الفتيات الرشيقات اللواتي قبلن التدريب على ركوب الخيل والرقص به وحمل السلاح وإطلاقه بنغمات معيّنة، ولم يتأخّر الوقت حتى اكتسبت مكانة مهمّة في حلبات الفروسيّة، وأصبحت اسمًا لامعًا في عالم التبوريدة.

شكلت حليمة أول فريق خيالة من الإناث سنة 2002، وأسست داخل (محركها) بالبادية مدرسة لتعليم الفتيات فنون الرقص بركوب الخيل وممارسة طقوس التبوريدة، وقد لقيت مدرستها إقبالًا كبيرًا فاق العشرين طالبة، معظمهم طفلات صغيرات السن، وأصبحت مقدمة «سرية» الإناث التي غزت بها كل المعارك الفنية المغربية.

لم تكتف بذلك حسب، بل فضَّلت متابعة دروس في اللغات الحيّة لتكون سفيرة مغربيّة لفن التبوريدة خارج أرض الوطن، وهذا ما جعلها تصبح قدوة لعدة فتيات في العديد من مدن المملكة المغربية على اتساع جغرافيّتها اللائي سرن على دربها وشكّلت معهنّ فرقة (سربة) نسائية أصبحت تضاهي أكبر الفرق الذكوريّة، وقد أرغم حب حليمة لعالم رقص الخيول وتفانيها في خدمته، والدها على حب الفروسية أيضًا، والرَّقص بركوب الخيل، حيث التحق بها في سربة واحدة، وبدأ معها رحلة مثيرة في عالم التبوريدة الذي لم يكن يومًا يظن أنه سيتآلف بحصان.

د. هدى ميموني
باحثة وناقدة مغربيّة


H. BOSSABOUN

أنماط مغربيّة مختلفة

في وقتنا الحاضر برعت فرق عديدة، منها فرقة المقدمة البحراوي النسائيّة، التي تحمل اسم «سربة نادي السلام»، في طريقة سباقها ونوعيّة لباسها الذي يمزج الأصالة بالمعاصرة، وكانت في كل عرض ترسم لوحات نسائيّة أعادت الثقة في الجنس اللطيف، وخاصة في عالم القرى، حيث تكون طلقاتهنّ الباروديّة أدق من طلقات الفرق الرجاليّة. وهي تضمّ في صفوفها الفارسة مريم كحيل، التي تُعدُّ أصغر فارسة في المغرب الآن، ذلك أنَّ عمرها لا يتجاوز 14 عامًا، وذلك بعد أن أدمنت الرقص بركوب الخيل، وتفرَّغت لحمل بندقية البارود، واستعراض مهارتها فوق حصان العائلة.

تمارس حليمة التبوريدة الخايطيّة، نسبة إلى الشرفاء الخايطة بإقليم ابن سليمان، وتتميّز بطقوسها الخاصة من حيث اللباس وأداء الفارسات، فعند انطلاق السربة تنقل الفارسة البندقية في حركة دورانيّة انتقاليّة من يد لأخرى يمينًا وشمالًا، وعند الاقتراب من النهاية تضع أسفل البندقيّة (وهو ما يسمى «الراية») على صدرها، ثم ترفع البندقية نحو الأعلى وتطلق البارود في الوقت نفسه مع رفيقاتها. وخلال هذا الاستعراض تتزيَّن الفارسة بقفطان مغربي وبغطاء للرأس يسمى (الشد) يكون من لون ثوب القفطان نفسه، وبسروال طويل من لون القفطان والشد نفسه أيضًا، إضافة إلى حذاء جلدي تقليدى (بلغة بوتير) وتغطّي الكوعين وجزءًا من الساقين بما يسمى (التماك). وتتمثل في ثلاث استعراضات هجوميّة متتالية (حركات، جمع حركة)، بمعايير تنقيط مواءمة بحسب تقاليد منطقة كل سربة مشاركة. كل حركة تنقط وفق المعايير الفرعية لتناسق الانطلاق والتسارع وانسجام الفرسان في الحركات، ومزامنة إطلاق النار. ولأنَّ المغرب يزخر بالعديد من الأنماط الموسيقية التراثية، التي تعتبر ذخيرة فنية حيّة، ومخزونًا ثقافيًا وطنيًا، من حيث هو علامة وشهادة على مستوى ما بلغه الإبداع الفني في المغرب منذ زمن بعيد، فقد ابتدع المغاربة في هذا المجال قوالب موسيقية شكّلت بدورها رافدًا من روافد الموسيقى العالمية.

ويمكن الجزم بأنه ليس من السَّهل استحضار الخصائص العامة للتراث الموسيقي المغربي وحصرها، وذلك لاعتبارات متعددة أهمها الغنى على صعيد الأنماط، والتنوُّع داخل كل شكل، ناهيك عن التعدُّد اللغوي، والثراء الشكلي (آلات ولباسًا وطقوسًا)، دون إغفال ذلك التباين على الصعيد الموسيقي الصرف، من حيث الإيقاعات والمقامات. ويشتهر الجنوب برقصات أحواش و(الكدرة) والأدب الحساني، فيما يحضن الشمال ألوانًا فنيّة مختلفة من بينها (العيطة الجبليّة) التي تتقاطع مع عيطات (المارساوي) بمناطق أخرى، بينما تشتهر مناطق الأطلس في الأوسط بفن أحيدوس، والمناطق الشرقية برقصة الركادة والراي، فيما تشكل (الدقة المراكشية) وسام أهالى مدينة مراكش ونواحيها.

ولعلَّ من أشهر الفنون المماثلة التي تشكل خارطة طريق التراث الفكلورى المغربي فن (الهيت) الذي تشتهر به مناطق بعينها في إقليمي تازة وتاونات المجاورين في الشمال الشرقي، وهي مرتبطه بشكل وثيق مع ألعاب الفروسية التقليديه أو (التبوريدة) التي يُقام لها مهرجان سنوي في مدينة تيسة التي توصف بـ(مدينة الخيل والملح). ولطرافة وأهمية هذا الفن التقليدي المحض الذي تشتهر به قبائل الحياينة قبل غيرها يمكننا أن نلامس الجوانب الواضحة والخفيّة من فن متأصل في التقاليد المحليّة.

كـما تشـتهر قبائـل الحياينـة الواقعـة بمنطقـة تيسـة في إقليـم تاونـات عـلى بعـد حـوالى 55 كيلـو مـتر مـن العاصمـة العلميـة المغربيـه فـاس، والمعروفـة بجيادهـا الأصيلـة التـي جعلـت منهـا (مهـد الخيـل)، بفـن الهيـت أو (الهايتـي)، كـما تعـرف محليًـا، ويـرى فيـه أهـل المنطقـة (خليـلًا للفـرس وربيبًـا للجـواد) وفلكلـورًا شـعبيًا متوارثًـا عـن الأجـداد يطبـع الفـارس ويبصـم خطواتـه وإيقاعاتـه رقصـه وتحرُّكاتـه، ولا تـكاد دار بالحيايـن تخلـو مـن فرقـة مختصّـة في هـذا الفـنّ الإبداعـي الـذي أضحـى (مظهـرًا مـن مظاهـر الجهـر بالـزواج والفرحـة بالانتصـار).

أهـالي منطقـة تيسـة يسـكنهم حـب (الهيـت)، ويتوارثـون حبـه والتعلـق بـه وبالخيـل والفروسـية التقليديـة أو(التبوريـدة) و(الزهـو) و(النخـوة) أبًـا عـن جـدّ، ويُعـدُّ الحفـل مـن دون فـرق مختصّـة في هـذا الفـن أو مـا يسـمى بـ(الباعـة) كأنـه (طعـام دون ملـح ولا توابـل) نظـرًا إلى الفرحـة التـي تخلقهـا، خاصـة في الأعـراس والحفـلات، لكـن أمـام الواقـع الـذي يعيشـه هـذا الفـن الجميـل المتغلغـل في أفئـدة محترفيـه لا يخفـي النـاس تخوُّفهـم مـن انقراضـه، خصوصًـا أمـام عـزوف الشـباب عـن تعلُّمـه والحفـاظ عـلى اسـتمراريّته ودوامـه.

فروسيّة البارود تُبهر «دولاكروا»

لقـد اهتـمَّ الفنانـون العالميـون منـذ قـرون، بهـذه الفنـون حيـث كان تصويـر فروسـيّة البـارود، إحـدى الثيـمات المفضَّلـة لرسّـامي تلـك الفـترة. وهـا هـو «أوجـين دولاكـروا»، الـذي يُعتـبر أوّل فنـان تشـكيلي اهتـم بثيمـة الرقصـات الحربيّـة، التـي كانـت موضوعًـا للعديـد مـن لوحاتـه، بـين سـنتي 1833 و1847، وقـد اسـتلهم «دولاكـروا» أعمالـه مـن تدوينـات رحلتـه المغربيّـة سـنة 1832 وخصوصًـا في سـيدي قاسـم والقـصر الكبـير ومكنـاس، التـي شـهد فيهـا اسـتعراضات تبوريـدة.

وقـارَبَ «دولاكـروا» تلـك الفنتازيـا بأسـلوب الرَّسـم التاريخـي والحـربي، مركّـزًا عـلى الألـوان القويّـة لإظهـار جماليّـة حركيّـة الخيـول، كـما في لوحـة فنتازيـا (1832 (بتثمـين أبعاد التناسـق والحركيـة والسـياق الحـربي، ويتجـلّى ذلـك بالخصـوص في لوحاتـه) منـاورات عسـكرية مغربيـة) المسـمّاة أيضـا «فنتازيـا مغربيـة».

وطـأت أقـدام «دولاكـروا» أرض المغـرب في 25 كانـون الثـاني/ ينايـر1832، ولم تكـد تمـضي ثلاثـة شـهور عـلى وصولـه حتـى صـار متيّـمًا بأرضهـا، فأرسـل إلى شـقيقه خطابًـا قـال لـه فيـه: «وداعًـا، أخـي الطبيـب، الإفريقـي يُرسـل لـك محبّتـه،» وقـد قـضى «دولاكـروا» سـتة أشـهر في المغـرب كان إنتاجـه فيهـا مـن اللوحـات غزيـرًا. وقـد مثّلـت تلـك اللوحـات الـروح العربيّـة والبيئـة العربيّـة الثائـرة.

وفي تلـك الأشـهر السـتة غـدت المغـرب جـزءًا مـن حيـاة «دولاكـروا»، فتسـلّح بفرشـاته لجمـع وتسـجيل كل مـا وقعـت عليـه عيناه مـن ألـوان وأزيـاء واحتفـالات ومناظـر طبيعيـة بتفاصيلهـا الدقيقـة. وبـرع في تصويـر العلاقـة الحميميـة بـين العـربي وحصانـه. ولكـن ككل الأشـخاص المفرطـين في الرومانسـية سرعـان مـا تحـوَّل موقـف «دولاكـروا» إلى النقيـض، فمـلَّ الحيـاة في المغـرب، وبـدأ يُفكـر في العـودة إلى فرنسـا.



مناورات عسكرية مغربية- للفنان دولاكروا



فروسية التبوريدة المغربية



حليمة البحراوي من فارسات التبوريدة

ظـنَّ «دولاكـروا» أنَّ بعودتـه إلى فرنسـا سـتصبح لوحاتـه كجـذور الأشـجار المنزوعـة مـن تربتهـا، فـما إن يبتعـد بهـا عـن المغـرب حتـى تفقـد معناهـا وتبـدو مجـرّد رسـوم وألـوان لا تحمـل في طيّاتهـا روح أفريقيـا، ولكـنّ مخـاوف «دولاكـروا» ذهبـت أدراج الريـاح، فسرعـان مـا أصبحـت مجموعـة اللوحـات التـي سـجّلتها ريشـته، والتـي تعـدّت المائـة لوحـة، تعبيرًا عـن الكيفيّـة التـي ينظـر بهـا العـربي إلى الخيـول وإلى حياتـه. لم يكـن «دولاكـروا» مدرِّبًـا للخيـول ولا فارسًـا، ولكنـه كان ينظـر إلى الخيـل مـن وجهـة نظـر العـرب إليهـا، فهـم يعتبرونهـا فـردًا مـن العائلـة ولهـا بالنسـبة لهـم دلالات روحانيّـة ودينيّـة عديـدة، لذلـك اسـتطاع «دولاكـروا» التعبيـر عـن الأبعـاد العميقـة لمعنـى الخيـول في حيـاة العـرب، وبذلـك اختلـف تصويـره للبيئـة العربيّـة عـن مَـن سـبقه ممَّـن حـاول تصويـر تلـك العلاقـة بـين العـربي وحصانـه.

ثمّـة مقولـة تـرى أنَّ الـتراث والتعامـل معـه «قضيّـة فاشـلة إن لم أقـل متجـاوزة»، وإنَّ الانجـذاب إلى هـذا الـتراث هـو «عمليـة للحـدّ مـن الطاقـة الإبداعيّـة للمبدعـين، لأنـه لا يوفِّـر لهـم مجـالًا للابتـكار الخـلّاق»، وأنَّ «هـذا الخلـق والابتـكار لـن يكـون نشـازًا خارجًـا عـن المؤثـرات المحليّـة الذاتيّـة الضّاغطـة مسـبقًا عـلى مشـاعر المبـدع وأحاسيسـه الفنيّـة رغـمًا عنـه». لكنَّنـا نـرى أنَّ المغـرب في حاجـة إلى مبدعـين قادريـن عـلى تلبيـة انتظـارات المغاربـة الخلاقـة الرائقـة، لـذا ندعـو إلى تجـاوز معـوق اللغـة الإبداعيّـة التبسـيطيّة، والعمـل في مجـالات أرحـب وأوسـع، دون السـقوط في العشـوائيّة أو محاولـة التوطـين الموسـيقي التعسُّـفي، الـذي يـسيء إلى المـادة الإبداعيّـة ولا يخـدم لا الـتراث ولا الإبـداع عـلى حـدّ سـواء.

ولا يمكـن في أيّ بلـد -وخاصـة المغـرب المعـروف بتنـوُّع روافـده الموسـيقية- يريـد الحفـاظ عـلى هويّتـه وصيانـة مقومـات وجـوده، الاسـتغناء عـن الـتراث عنـد أي إبـداع موسـيقي، ذلـك أنـه يجـب، حتميًّـا، الانطـلاق مـن أسـاس الهويـة الموسـيقية المتمثلـة في هـذا الـتراث نفسـه، الـذي يجـب الحفـاظ عليـه وصيانتـه لأنـه في البـدء والختـام أصـل الهويـة ومـرآة فـن كل بلـد. فالإبـداع لا يـأتي مـن عـدم، بـل يسـتنبط مـن الـتراث وخاصـة منـه القوالـب التقليديـة، باعتبـار ذلـك هـو الهويـة الحقيقيـة لـكل مبـدع، ولـذا مـن المسـتحب تطويـر هـذا الـتراث والأنمـاط التـي تنـدرج ضمنـه، ليـس لمحـوه أو لتعويضـه، بـل لإثـراء الإبداعـات والاقتبـاس منـه، مـن أجـل خلـق آفـاق جديـدة ورؤيـة معـاصرة للفـن.

إنَّ المـوروث الفنـي والثقـافي هـو مفخـرة كل بلـد أصيـل، ومـا يُـروَّج لـه حاليًّـا في السـاحة الفنيّـة مـا هـو إلا تقليـد وإعـادة صياغـة لـتراث أجنبـي تـمَّ تطويره في بلـد مـا، أمّـا في البـلاد العربيـة فهنـاك شـعور بنفـور «مبدعينـا مـن تراثنـا مخافـة أن يُتَّهمـوا بالمتخلفـين أو السـاذجين».

إن التوثيـق لـكل الفنـون الجميلـة والأنمـاط الموسـيقية التراثيـة في كل المناطـق المغربيـة، عـن طريـق الأبحـاث والنصـوص، والصـوت والصـورة، أصبـح اليـوم ضرورة ملحـة مـن أجـل الحفـاظ عـلى الذاكـرة الموسـيقية والغنائيـة المغربيـة، ودفـع أجيـال مـن الشـباب إلى التصالـح مـع تـراث الأجـداد، وإلقـاء أضـواء كاشـفة عـن أهـم ملامـح هـذه الأنمـاط وأبـرز روادهـا ومـا يتوسـلون بـه مـن آلات وتريـة وإيقاعيـة، والمصطلحـات المسـتعملة في هـذه الأنمـاط التراثيـة وبنياتهـا وأدوارهـا اللحنيـة. تلـك دعـوة موجهـة لـكل باحـث وفنـان غيـور على تـراث بلـده، مـن أجـل إنقـاذ المـوروث الموسـيقي التقليـدي بمختلـف عنـاصره في الفنـون الحربيـة الموسـيقية والاسـتعراضية والحفـاظ عليـه واسـتدامته.

1.موسوعة الفنتازيا المغربية والعربية .

2-Marc-Antoine Jullien, Auguste Jullien et Hippolyte Carnot, Revue encyclopédique: liberté, égalité, association, vol. 40, Paris, Arthus-Bertrand,

3-M. Peyron, «Fantasia», dans Encyclopédie berbère, vol. 18, Aix-en-Provence, Édisud,2019. 45-Marie-Pascale Rauzier, Cécile Tréal et Jean-Michel Ruiz, Moussems et fêtes traditionnelles au, Morocco Courbevoie, ACR Edition, 2019.

5- L'histoire des Arabes de Nessadiou dévoilée, sur Nouvelles Calédoniennes, 2018.

7- Houda Maimouni , Une approche de la problématique de l'identité: le Maghreb arabe contemporain, Paris, L'Harmattan, 2014.

"اللَّعنة تعرف طريقها إليّ... اقتربت المرأة منّي وأنا أُغلق باب غرفتي التي استأجرتها، وانتقلت إليها تلتوّ، وسألتني: هل أنت مستأجر جديد لهذه الغرفة؟ أجبتها: نعم، فأخبرتني بأنها جارتي، وتقيم بالمنزل المجاور، وراحت بعد ذلك تحدثني عن رجل عجوز كان يقيم بهذه الغرفة قبلي. قالت إنه مات فيها قبل شهر، ولولا الرائحة الكريهة التي انبعثت منها بعد أيام من وفاته، لما علم بموته أحد"

جحيم الآخرين في رواية «شمس بيضاء باردة» لِـ«كفى الزعبي»

تَضَعُنا الكاتبة كفى الزعبي أمام جملة من الأسئلة التي لا بدّ من الإجابة عنها، والبحث في الأسباب التي أدَّت إليها في الرواية، من خلال حكاية بطلها «راعي»، المثقّف، الذي تدفعه ظروفه إلى الانتقال من القرية إلى المدينة، لتبدأ رحلة بحثه في الحياة عن ذاته؛ وذلك عبر رحلة وجودية يصفها بطل الرواية بِـ«اللّعنة».

عبد المجيد محمد خلف
روائي وناقد سوري

«اللّعنة تعرف طريقها إليّ... اقتربت المرأة منّي وأنا أغلق باب غرفتي التي استأجرتها، وانتقلت إليها للتوّ، وسألتني: هل أنت مستأجر جديد لهذه الغرفة؟ أجبتها: نعم، فأخبرتني بأنها جارتي، وتقيم بالمنزل المجاور، وراحت بعد ذلك تحدثني عن رجل عجوز كان يقيم بهذه الغرفة قبلي. قالت إنه مات فيها قبل شهر، ولولا الرائحة الكريهة التي انبعثت منها بعد أيام من وفاته، لما علم بموته أحد»، يروي لنا «راعي» بطل الرواية عن نفسه، وعن ملازمة الحزن والألم له، منذ أول لحظة فتح فيها عينه على الحياة، وأول لحظة انتقل فيها من القرية -التي شهدت تنشئته الأولى، وأمعنت في عذابه- إلى المدينة التي دأبت على قتل روحه شيئًا فشيئًا، لتكمل مشهد العذاب في رحلته الوجودية، واصفًا إياها باللّعنة، وهي بالفعل لعنة حلّت عليه، وأحاطته بدوّامتها من الجهات كافة؛ ليضيع في دروب تلك اللعنة -والتي قصد بها المجتمع من حوله- وبين أناسها الذين لم تعرف الرحمة إلى قلوبهم سبيلًا، ولم يدركوا معاناته، وعذابه اللامتناهي في الحياة، بل وحتى قيمة ثقافته، واهتماماته.

عالم مسكون بالشرّ، مدينة تنال منه، ومن أمثاله الذين لا شيء لهم في الدنيا، لا منقذ لهم، ولا سند يلتجئون إليه في ظروف كتلك الظروف التي وُضع فيها «راعي»؛ بطل الرواية، الذي أخذ يسرد قصة حياته، في اللحظة التي انتقل فيها إلى الغرفة التي استأجرها، ليعود بعدها بنا إلى التفاصيل الصغيرة التي دفعت به إلى مغادرة قريته، والنأي بنفسه عنها، وعن كل ما يمت لأهله بصِلة، وخاصة والده الذي أمعن في تعذيبه، وما كان الشقاء الذي يعانيه إلا بسببه فقط، هو وحده من كان مسؤولًا عن الوضع الذي آل إليه ابنه «راعي»؛ فعدم الاهتمام به، إهماله، ونبذه، ونبذ، ورفض رغباته، واهتماماته بالعلم والثقافة، ونعته إياه بالحمق وعدم الفائدة، ومحاولة جعله -مثله مثل غيره من الآباء في المجتمع- أن يكون على شاكلته، ويمضي في الطريق التي يرسمها له، ليكون ناجحًا بحسب رأيه في الحياة، ليتمّ وأد أحلامه، وقتلها، فيغدو محلًّا لسخرية الآخرين به، فلا يكتمل نضوجه العقلي، ولا العاطفي، نتيجة النبذ والطرد والإهمال، فيدخل في دائرة الضياع، ويدور حول نفسه في حلقة مفرغة لا نهاية لها، ويكون مصيره الاغتراب عن المجتمع، والناس الذين من حوله، والذين هم أيضًا بدورهم أهملوه، وسخروا منه، ليصل به الأمر إلى درجة الجنون والتيه عن الوجود كله

«غرباء!...الغياب. الغرباء هم أولئك الذين ينتمون إلى (هناك ما)، وليس إلى (هنا)، وهذا الـ(هناك ما) غائب، وهذا الـ(هنا) حاضر، وفي حضوره نحن غرباء. وهؤلاء الغرباء كلهم أنا، والغياب كله أنتِ».

abd.almegid.xelef@gmail.com



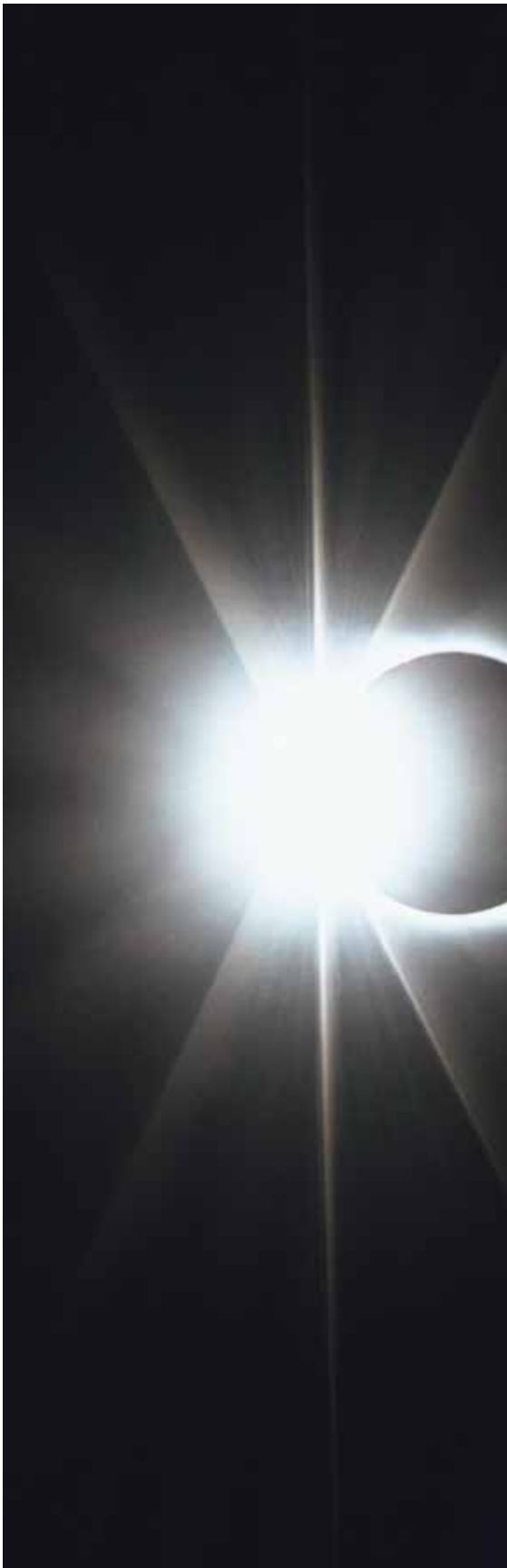
أسئلة لا بدّ منها

قلق وجودي، مسيرة حياتيّة يرافقها الكثير من الوجع، غربة روحيّة، محاولة الابتعاد عن الناس، والعيش في عزلة تامة بعدما برهنوا أنهم أصبّوا الجحيم بالنسبة إليه، رحلة البحث عن الأمان، الحرية، الخلاص، طرح أسئلة كثيرة بحاجة إلى الإجابة عنها في ظل هذا الضياع الإنساني، وانشغال الناس بالأمور المادية، ونبذ الثقافة والمعرفة، وكرهها، معاداة الكتب، وقرّاءها، واقع سوداوي مؤلم، صراعات لا تنتهي، وواقع يؤدّي إلى الوقوع تحت سطوته، وسلطته التي لا ترحم، بيئة محافظة على التزلُّف والخداع، وتعيش في نفاق، وكل ما حوله مظاهر برّاقة، ووهمية، وأفراد يدّعون بما ليس فيهم، ابتداء من الحلقة الضيقة التي يعيش فيها الشاب المثقف «راعي»، وهي الأسرة، وتأثير والده فيه، وجبروته وقسوته عليه وعلى أمه، وانتهاء بالحلقة الأكبر، وهي المجتمع بأكمله، الذي لا يتركه وشأنه، ويمعن في تعذيبه، واغترابه؛ لتزداد الهوّة بينه، وبين الآخرين الذين يحيطون به.

تضعنا الكاتبة كفى الزعبي أمام جملة من الأسئلة التي لا بدّ من الإجابة عنها، والبحث في الأسباب التي أدَّت إليها في الرواية، من خلال حكاية بطلها «راعي»، المثقّف، الذي تدفعه ظروفه إلى الانتقال من القرية إلى المدينة، لتبدأ رحلة بحثه في الحياة عن ذاته، وسعادته، ليصطدم في خطوته الأولى من جولته، عندما يستأجر غرفة بسعر زهيد في مدينة عمّان.

معاداة الثقافة

في واقع كالواقع الذي وصفته لنا الكاتبة، تصبح الثقافة أمرًا يدعو إلى السخرية، وكل ذلك بسبب الجهل المستشري فيه، والذي يؤدي إلى تسلُّط التديُّن، والأفكار السلبيّة تجاه العلم والقراءة، فوالده الجاهل كان يكره الكتب، ويدّعي الالتزام بالدين، ولا يفقه شيئًا فيه، ويعادي ابنه لشرائه لها، ويعتقد بأنها هي التي دفعت به إلى الإلحاد والزندقة، والفشل في حياته، ويصرف وقته دون فائدة عليها؛ لأنه كان يريد له أن يعمل مثل باقي أبناء جيله، يكسب المال، ويتزوج من امرأة، ويقضي عمره برفقتها، كما فعل هو مع أمه، وبنجب أطفالًا، ويلبي غرائزه ورغباته، ولكنه لم يفعل، بل سلك طريقًا مناقضةً تمامًا للطريق التي رسمها له الأب، لأنه كان يجد ضالته في الكتب وعشقه، ورغبته في الخلاص من هذا العالم الذي يخنقه بالوعي والثقافة، ومن جهل يحيط به، لذلك كان ينطلق قاصدًا المكتبة في جبل عمّان، ليحقّق حلمه، وينفكّ من أسر التشاؤم الذي ينغزه «كسوسة دءوب»؛ على حدّ قوله، ليجسّد هذا الشخص صورة جيل بأكمله، يعاني من هذه الحالة، وهذه الأزمة المتمثّلة بالمتزمِّتين، وضعاف النفوس، والمتمسكين بالجهل إلى أبعد درجة، ليصبح ضحية لهم.



تفاصيل وأحداث

حب الكتب، والتعلّق بها يدفع بطل الرواية إلى بذل كل جهده لاقتنائها، على الرغم من معاداة الأب لذلك، لجهله وبخله. تزورهم «أم عائشة» قريبتهم، يكره الوالد زياراتها، ويطلب من زوجته ألّا تستقبلها في الدار، وبموت «أم عائشة» بحادث سيارة، يطمع الوالد بأموالها، تصبح ابنتها «عائشة» يتيمة، وهي بنت بلهاء، لديها مشكلة في عقلها، يقرِّر الوالد أن تعيش معهم في البيت، طمعًا في الاستيلاء على أرضها التي ورثتها بعد وفاة والديها، ويضع يده بالفعل على أموالها بلا وازع من ضمير. يعمل «راعي» وهو ابن سبع عشرة سنة ليكسب بعض المال، فيشتري به الكتب، ومن خلال حديثه مع العمال يسمع بقصص عن الجنس لأوّل مرّة في حياته، يدفع به الأمر إلى ارتكاب الخطيئة مع «عائشة» لأكثر من مرة، بدافع من غريزته المكبوتة، وحرمانه من العاطفة في المنزل، حين تدخل إلى غرفته في الليل، وتنام معه في الفراش إلى جانبه، يعرف أهله بالأمر الذي جرى بينهما، يقوم الأب بضربه بشدة، وتوبّخه أمه وتقرّعه، يبحث الأب بعدها عن زوج ساذج مثلها ليزوِّجها به، ويضربها حتى يسقط الجنين الذي في بطنها، لتموت على إثر ذلك، ليبدأ «راعي» بلوم نفسه على موتها، فيتمنى موت والده الذي قتلها، ويفكر كثيرًا في الانتحار: «لطالما فكرتُ في الموت والانتحار، خطر لي أنه بعد هذا العرض لا بد لي -أنا الميت- من الاحتفال باحتساء كأس من الخمرة، كأنه ليس مشهد النهاية، بل مشهد لبداية أخرى، يدرك فيها العالم الخطايا التي ارتكبها بحقّي، ويبكي أسفًا عليّ، ثم يغمرني بالحياة».

لتكتمل الأحداث بعدها في الرواية مع «راعي» الذي يعمل (مدرّسًا) عن صديقه «أحمد» الذى كان يعمل معه في المدرسة، ويخوض معه في مواضيع كثيرة، يسهر معه، ويشرب، ولكن هذا الشرب لن يتسبب له بترك صلاته.



قصائد وقصص

إبداع

إيهاب الشلبي / صالح لبريني / غمكين مراد / سامي أبو بدر / د.أحمد الزعبي / فداء العايدي / نادية أحمد محمد / عاطف أحمد عريقات

«أُيمِّمُ نحوَ تُخُومِ النِّهاية نبيًا غريبَ الملامِحِ أمضي، إلى غير غاية»

تيسير السبول



وميض على رأسِ السَّنة

إيهاب الشلبي
شاعر أردني

1/ وأنا أرقبُ سنةً تذوي

تبدو لي كعجوزٍ طاعنةٍ في الخيبة

تمضي بخطىً واهنةٍ..

تستندُ إلى عُكَّازَين

هي أخذت زينتَها عند المرآةِ

وبعضًا منّي..

وطَوَت معها من عمري سطرين.

2/ خمسونَ مِن تلك الخِرافِ البِيضِ خلفي

كُلُّها تثغو معًا..

عَطْشَى إلى ثدي السماء

ومعي أنا طيفي.. عصا عمري

أَهُشُّ على القطيعِ

ليعْبُرَن كهفي.

3/ وَرَقٌ أبيَضُ مِن ثَلْجِ سُكوني

يُشبهُ رأسَ السنةِ الواقفةِ على الباب

أتوسَّلُ غيمات عيوني

أن تمطرَ حبرًا..

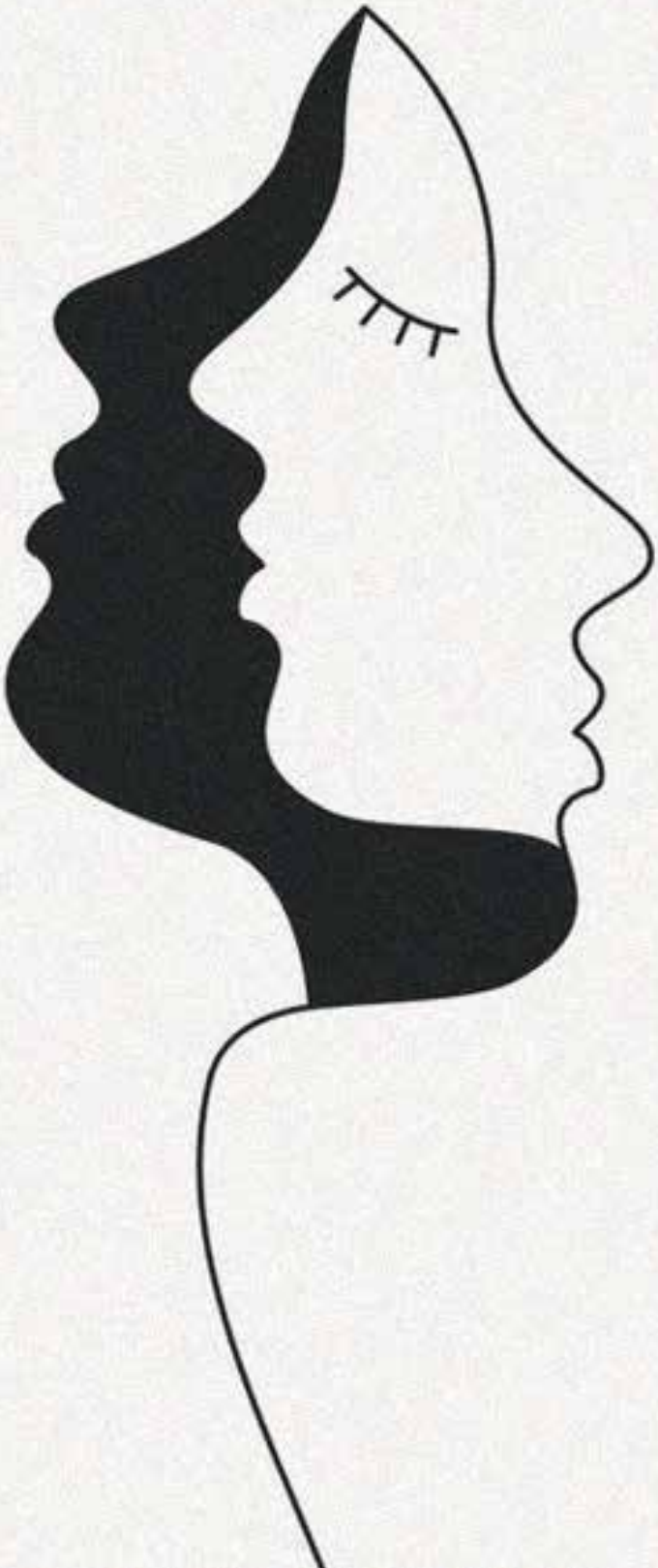
لغةً لا تلبسُ حزني

iyhabshalabi@gmail.com

لم تألف نوبات الألم الكامن فيَّ..

فكُوني أجملَ من شغَفِ الشاعرِ

بحروفِ العلَّةِ.. كُوني.



4/ سنةٌ على أيَّامِها تَهْوِي

وتَتْرُكُ في المدى.. رَجْعَ الصدى

لِذئابِها تَعوي.

سنةٌ مُمَزَّقَةُ الجَسَدْ

ووَريدُهَا في البحرِ صَبَّ نزيفَهُ

لَكِنَّ أَبْيَضَ رأسِها.. كانَ الزَبَدْ.

5/ لم نعُدْ نحنُ.. نحنُ

كبرنا على حين غفلةْ

كبرنا ثلاثين حزنًا

وخمسين عامًا..

على حين يومٍ مشَظَّى.. ومتعَب

وأوغل فينا..

كثيرٌ من الليلِ والحبر.. والأسئلةْ

هل تُرانا نسير بعكس خُطانا

لندركَ في آخر السطرِ

كم أنَّ أعمارنا مهزلة؟!!

غابَةٌ تضيءُ عُزْلَةَ الْبَيَاضِ

شعر: صالح لبريني
شاعر من المغرب

لَنْ أفتحَ صُنْدُوقَ الْحيَاة

سَأبْعثُ بِمَا تَبَقّى مِنْ رَسائِلَ

سَأَحْفِر هاويةً لِلْحَنِينِ بِلَا مَنَاسِك

وبِصمْت ورِعٍ فِي عَقِيدَتِه

سَأرفعُ صَوْتِي فِي وَجْهِ هَذا الْفَرَاغ

وَأَدْعُو القُبّرَاتِ كَيْ تَشْهَدَ عَلَى انْتِحَارِ الْخَطَاطِيف

وَضَآلَة حَفِيفِ الرِّيحِ سَاعَةَ الْعُزلَة

أَظلُّ كَمَا أنَا مُتَفَرِّدًا فِي شَارِعٍ يَصْهلُ بِدَلَالِ الظَّهِيرَة

وَيَكْنسُ خَطَوَاتِي التّائِهَةَ علَى الرَّصِيف

لَا أَحَدَ مَعِي سِوَى ظِلّ خَجُول مِنْ شَمْسٍ تُوَدِّعُ الْمَدِينَة

وتَنَامُ عَلَى نَاصِيَةِ النِّسْيَان

آنَذاكَ

لَنْ أَغْلِقَ النَّوافِذ/ الْأَبْوَابَ/ الْمَفَاتِيحَ سَأَدَعُها تَرْتاحُ عَلَى مِسْمار

مَغْروزٍ فِي بَيْتِنا الْقَديم

لَنْ أُرْبِكَ الْغُرْفَة، خَزائِنَ الذِّكْريات،

لَنْ أُطْفِئَ حَرائِقَ التِّيه، وَجَعَ الْأَرْض، دَهْشَةَ السَّمَاءِ مِنْ عَرَبَاتِ

الموْتى الْقادِمَةِ مِنْ حَرْبٍ بَارِدَة

لَنْ أَمْدَح الرِّيح/ الشِّتاء/ الشَّمْس/ النَّهَار/ كُشْكَ الصُّحُف/ مَكْتَبَةَ

الْأَوْهَامِ الْمُزْدَانَةَ بِخَيَالِ الشُّعَرَاء،

labrinisalah2011@gmail.com

وَحَيَاةِ شَخْصِيَاتٍ فَاشِلةٍ فِي تَكْسِيرِ بَرْنامَجِهَا السَّرْدِيِّ، وَخَلْقِ أُفُقٍ مُشْرَع عَلَى التَّأْوِيل/ قَاعَاتِ السِّينِمَا

الَّتِي تَفْتِلُ عَنَاكِبَ الْفَرَاغ/ خَشَبَاتِ الْمَسْرَحِ الَّتِي خَانَتِ النَّصَّ، وَنَامَتْ عَلَى خَرَسِ الْأَضْوَاء/ الْجِبَالَ الّتِي

تَمَلَّصَتْ مِنْ حَقِيقَة الْمَاء، والْتَحَفَتْ رَمْلَ السَّرَاب.

لَنْ أَخُونَ بَيَاضَ اللُّغَة/ أَشْعارَ هُومِيرُوس/ جَحِيمَ دانْتي/ الْمَرْكَبَ السَّكْرَانَ لِرَامْبُو/ الشَّكَّ الدِّيكارْتِي/ صَيْدِلِيَةَ أَفْلَاطُون/ بَيْتَ الْمَعرِّي الْمُشْتَعِلَ بِاسْتِعَارَاتِ الْعَمَى/ أَمَانِي الْمُتَنَبِّي الَّتِي لَعقَهَا خَيْبَةً فِي انْتِظَارِ كَافُورَ الْإِخْشِيدِي/ مَطَرَ السَّيّاب الَّذِي غَادَرَ الْعِرَاق/ حِصَانَ مَحْمُودَ دَرْوِيشٍ الَّذِي تَرَكَهُ وَحيدًا قُرْبَ مَوْتِ الْعَشيرَة بِلا لِجامٍ/ صَالِحَ الشَّكْدالي لِعَبْدِاللهِ رَاجِع الْوَلِيِّ الّذِي تَأَبَّطَ جُنُونَه الْمُعَقْلَنَ وَتَاهَ فِي الصَّحراء/وَكَأْسَ الْمَجَاطِي نِكايَةً فِي ضَيْقِ الْعِبَارَة...

وَهَا أنَا أُرَتِّبُ الْعَالَمَ عَلَى إِيقَاعِ الرَّتَابَة

أَمْسَحُ وَجْهَ الْحَيَاةِ بِعِنَايَة فَائِقَة

أَرْكُلُ الْهَوَاءَ بِقَدَمِي اليُمْنَى حَتّى يَتَهَاوَى أمَامِي

أضْحَكُ بِمِلْء فَمِي شَمَاتَةً فِي مَوْتٍ قَادِم،

وَأَعْزِف مُوسِيقَى عَلَى كَمَانٍ مَجْرُوحِ ٱلْأَوْتَار

لِلْعَرَبَاتِ الْعَابِرَة/ لِلْخُيُولِ الْمُطَهّمَة/ لِلْحُوذِي السَّكْرانِ بِنَبِيذِ الْبَارِحَة/ لِلْجُنُودِ الْعَائِدِينَ مِنْ نُزْهَةِ الْحَرْب/ لِلْحَبِيبَةِ الّتِي تَلُوكُ عُنُوسَتَهَا فِي انْتِظَارِ عَوْدَةِ قِطَارِ الْحَيَاة/ لِشَجَرَةِ التُّوتِ الّتِي تُرتِّلُ أَنَاشِيدَ الْكَنَائِسِ/تَهَالِيلَ اللَّه/ لِامْرَأَةٍ تَدُقُّ جَرَسَ الْمَسَاء/ أَرْعَى السُّهُولَ الَّتِي تَرْتَدِي سحْنَةَ الْخَرِيف/ الشَّوَاطِئَ الْعَارِيَةَ مِنَ النَّوَارِس/ الْأَنْهَارَ الَّتِي تَعْلَقُ الرَّمْل/ الْعَاصِفَةَ الَّتِي

تَتَجَرَّدُ مِنْ الرِّيح/ الْجَبَّانَاتِ الَّتِي تُعِدُّ مَائِدَةَ الْعَشَاءِ الْأَخِير/

الصَّمْتَ الرَّاسِبَ فِي صِرَاطِ الصَّخَب/ وَالْغَابَةَ الَّتِي تُضِيءُ قَلَقَ

الْأَيَائِل/ الَّتِي تُفشِي عُزْلَةَ الْعَابِرِينَ.

لَنْ أُغَيِّرَ مَجْرَى الطَّرِيقَ/ لَنْ أَفْتِكَ بِغُبَارِ الْعَشِيرَة/ لَنْ أُشْعِلَ

مَصَابِيحَ الْحَيْرَةِ تَحْتَ أَعْمِدَةِ الْكَهْرَبَاء.

سَأَبْتَسِمُ فِي عُيُونِ الطُّفُولَة/ سَأَطْرُدُ الشُّيُوخَ مِنْ بَيَاضِ اللُّغَة/

وَأَحْرُثُ أَرْضَ جُمُوحِي بِاسْتعارَاتِ التيّه.

وَأَنَا فِي غَابَة هَذَا اللّيْل

أُسرّحُ ذَاكِرَتِي فِي مَاءِ الْعُمْر

أَرَانِي مَحْفُوفًا بِأَشْجَارِ الدِّفْلَى

وَأَعْشَابِ الْبَرَارِي

وَذِئَابِ السُّهُوب

وَعَصَايَ تَقُودُنِي إِلَى فِجَاجِ تَنْتَخِبُ الصَّمْتَ

وَتَنْتَبِذُ زَاوِيَةَ الْهُدْنَةِ

هُنَاكَ عَلَّمْتَنِي النُّسُورُ لُغَةَ الْأَعَالِي

الْعَصَافِيرُ مَجَازَ السَّمَاءِ

الْجِبَالُ كَيْفَ أَفْتَحَ مَنَازِلَ الآتِي

وَلَا أَلْتَفِتَ خَلْفِي

حَيْثُ الْكِلَابُ تَعْوِي عَلَى قَوَافِلِ الْغُنْبَاز

وَالنّعِيقُ يَشْدُو خَرَابَ الْأَرْضِ

وَقُدّامِي سُحُبٌ تُلَقِّحُهَا أَمْصَالُ الْمَوْتَى

وَلَا يَدَ تَنْتَشِلُ صَوْتِي الْهَارِبَ فِي الْمُنْحَدَرَات

خَطْوِي الْغَارِقَ فِي طَمْيِ التُّرَاب

ظِلِّيَ الضَّئِيلَ فِي عَتَمَاتِ الشَّمْسِ

فَتَرَانِي الْأَرْضُ مُجَرَّدَ غَابَةٍ تُمَزِّقُ خَيْطَ الْأُكْسِجِين

تَخْنُقُ الْمَسَالِكَ بِضَلَالَةِ الْمَجَانِين

وَتَرْمِي تَجَاوِيفَ الْجَحِيمِ بِقَذَائِفِ اللَّعَنَات

هِيَ قِيَامَةٌ أُخْرَى

الْجَثَامِينُ تُصَوِّبُ أَكْفَانَهَا خَارِجَ الْمَقَابِرُ

تَنْسَلِخُ مِنْ طِينِهَا الْأَوَّلِ

تَكْتُبُ بِصَلْصَالِ الْبِدَايَاتِ عَوْدَهَا الْأَبَدِي

تَصُولُ بِأَعْلَى حَيَاتِهَا فِي أَرْضٍ تُبَدِّلُ تُرَابَهَا/ مَاءَهَا/ هَوَاءَهَا/

سِيرَتَهَا الْأُولَى

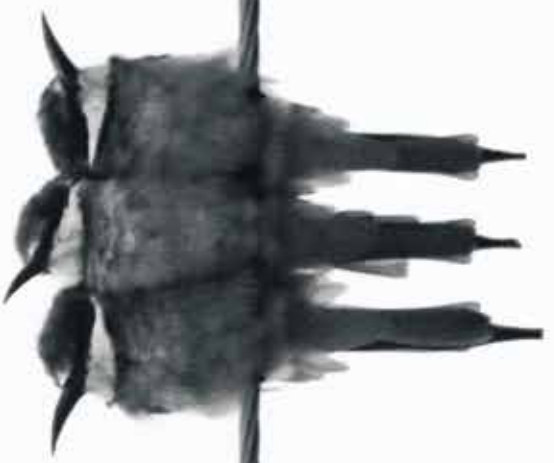
وَتُشْعِلُ نَارَ النِّهَايَات

وَأَنْتَ تُطِلُّ مِنْ جُثَّتِكَ فَارِغَ الذِّكْرَيَاتِ

مُثْقَلًا بِفَائِضِ الدَّهْشَةِ

تَرَى الْخَرَابَ يَنْتَعِلُ الْأَرْضَ

وَيَفْتَرِسُ وَرْدَ الشُّرُفَات



وُلِدْتُ فِي صَيْفٍ نَحِيلٍ

لَا أَبَ لِي

لَقِيطُ الْحَيَاةِ

طُرِدْتُ مِنْ رَحِمِ امْرَأَةٍ لَمْ تَقْتَرِفْ خَطِيئَةَ

أَحَبَّتْ أَبِي الْمَجْهُولَ

وَكَانَ الَّذِي أَكُونُ:

ظِلٌّ فِي غَابَةٍ كَثِيفَةِ الْهُدْنَة

مَاءٌ ذَاهِبٌ إِلَى مَجَارِيهِ دُون كَلَل

نَشِيدٌ يَعْلَقُ عَلَى نَاصِيَةِ الْجِبَالِ الْبَعِيدَة

مُشَرّدٌ عَلَى رَصِيفٍ قَانِتٍ فِي الْخَوَاءِ

بَارِدٍ كَثَلْجِ فَبْرَايِر

قُرْبَ نَافُورَةٍ تَعْرِفُ مَلَامِحَ ظِلِّي

أَرْتَدِي فَرَاغَ اللَّيْلِ

عُرْيَ النَّهَارِ

وَأَبْتَسِمُ لِلْبَعِيدِ الْمُسْتَحِيلِ

أَنْفُضُ عَنِّي خَطَايَا أَبِي

وَأَدُسُّ فِي جِرَابِي بَعْضَ صُرَاخِي

وَأَبْكِي فِي دَوَاخِلِي كُؤُوسَ الْعَدَم.

أُسِّ الجنون

غمكين مراد
شاعر سوري

محضُ طريق

محضُ عبثٍ

محضُ خِواءٍ

قلبُكَ المتروكُ على ضفةِ نهرِ الرُّوحِ من عُمركَ

قلبُكَ:

ساحةُ حربٍ لبيادقِ فكرتكَ

فكرتُكَ:

قيامةٌ كجُثثِ الشرق

قلبُكَ:

حانَةُ نسيانكَ

فكرُكَ:

سَكْرَةُ ذاكِرتِكَ

كيف تنجو من ألمِ ذاكِرَتِكَ في قلبكَ؟

كيف تصلُ إلى ما لا تعرِفُهُ فيكَ ويُعرِفُكَ؟

قلبُكَ طريقٌ

فكرُكَ اعوجاجٌ

نسيانُكَ استقامةٌ

ذاكِرتُكَ مكانٌ

أنتَ ذاتُكَ أنتَ

ghamgeen77@yahoo.com

انقلابُ اللّوعةِ على ذاتِها

ومنكَ على ذاتِكَ؟

قلبُكَ:

المهووسِ بقياسِ الحبِّ

أيُّ مَحْفلٍ للعذابِ يسلُك؟

فكرُكَ:

الغارقُ في ظلامِ الشكِّ

أيُّ بساطٍ للريح يحمل؟

أيُّ رُوحٍ لهُ تنسى؟

سيِّان:

سُخريةُ الحياةِ أمامكَ

جِديِّةُ الموتِ في انتظاركَ

أنتَ بين الحياةِ والموت أُرجوحةُ هبائكَ

سيِّان:

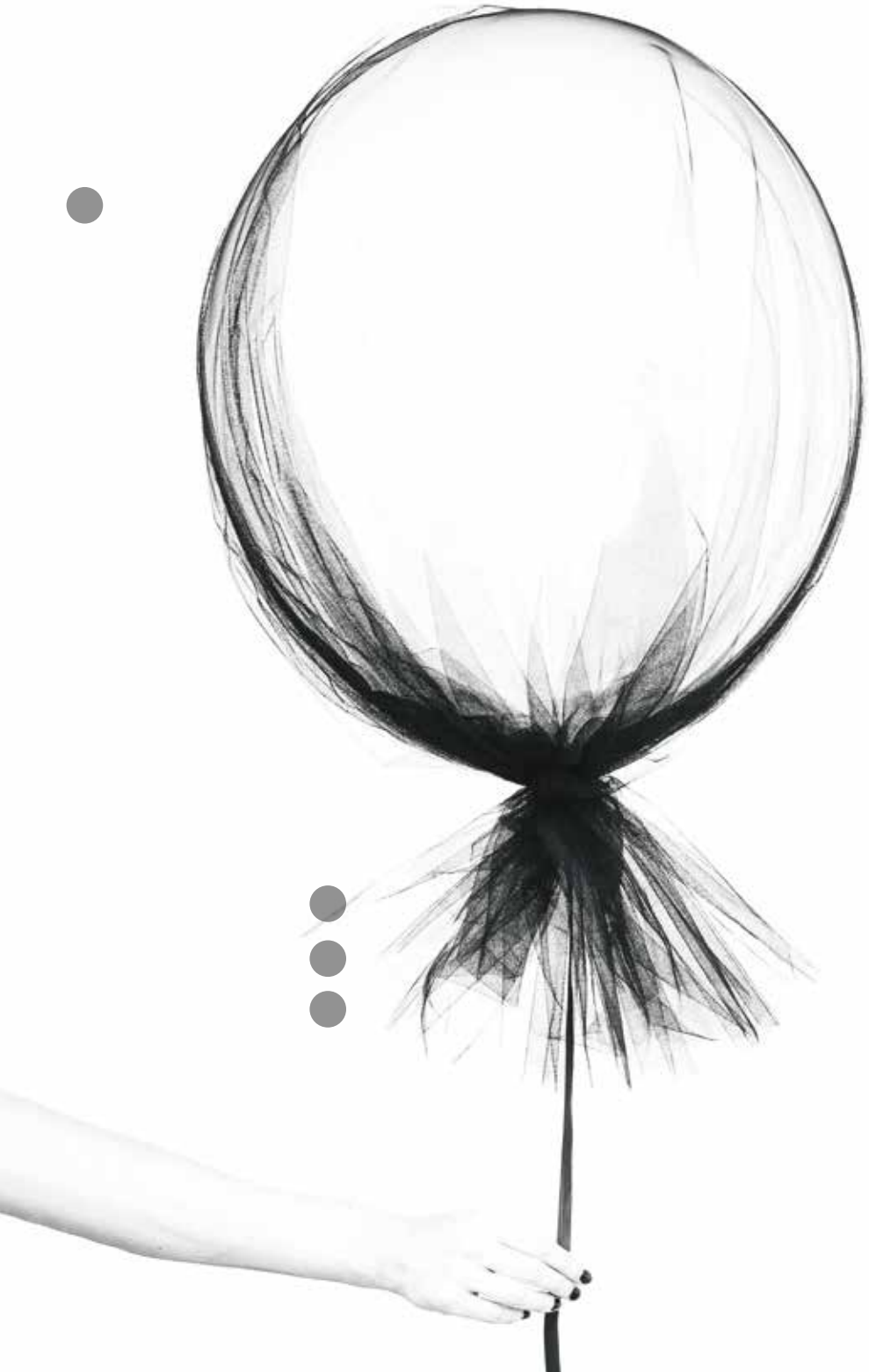
أن تنجو

أن تصل

ليسَ إلا بداية

قلبُكَ:

الدائِرُ على صهوةِ المنفى منكَ عنكَ



فكرُكَ:

المُتَمَرِّدُ على ما في الجنونِ فيكَ

ساهيينِ عن شغفِ الطفولةِ فيكَ

قلبُكَ:

المُتاخِمُ لهاويةِ الحياةِ فيكَ

فكرُكَ:

الرّاسي على أُسِّ الجنونِ منكَ فيكَ

غائرينِ كأنكَ الوتدُ لخيمةِ البقاءِ من عُمركَ اللحظةِ!

كيفَ بكَ أن تكونَ دونكَ؟

كيف لدونكَ أن يكون إلا غيركَ؟

قلبُكَ:

السَّبيُ من غزواتِ الحُبِّ عليكَ..

فكرُكَ:

المُتأرجِحُ بين ما لكَ وما ليس لكَ..

نَهمينِ:

يخترقانِ ما فيكَ من لذّةٍ

يُرعِشانِ ما فيكَ من نشوةٍ

يتركانِ ما لكَ وفيكَ من صمتٍ

كيفَ أنتَ حين أنتَ لم تكُنْ أنتَ؟

كيف أنتَ حينَ أنتَ الكُلُّ في كُلِّ ما أنتَ؟

كيف أنتَ كُنتَ أنتَ وصرتَ غيرَ أنتَ؟

قلبُكَ:

المغروزُ مسمارًا في جُدرانِ الحياةِ

فكرُكَ:

المُعَلَّقُ صورةً على ذاك الجدار

أيُّ نوسةٍ تَزِنُ ثقلَ وجودِكَ؟

أيُّ دَورٍ يُعيدُ للحياةِ فيكَ رقصتها؟

سيّان:

قلبُكَ

فكرُكَ

الذاهلينِ بما لكَ فيكَ

الغارقينِ بما عنكَ فيكَ

التائهينِ في جولةِ العُمرِ على مضمارِ حياتِكَ

إيـــــــــهٍ:

منكَ حيثُ أنتَ لستَ أنتَ

إيـــــــــهٍ:

لكَ حيثُ أنتَ كُلُّ ما فيكَ

إيـــــــــهٍ:

قلبُكَ جَلَبَةُ الهارِّبُ منكَ

إيـــــــــهٍ:

فكرُكَ حجُّ القادمِ إليكَ

إيـــــــــهٍ:

قلبُكَ

فكرُكَ

سائحينِ على مُدنِ الحُزنِ في روحِكَ، على روحِكَ، لروحِكَ

دائرينِ على صهوةِ الآهةِ فيكَ، منكَ، لكَ، عنكَ، إليكَ

دافعينِ شرائحَ أنفاسكَ، لحمكَ، على مائدةِ الغدِ لألمكَ

خازِنينِ القليل جدًا منكَ مُهَرَّبًا

لئلا تكون الحياةُ دونَ أثر

لئلا تكون الحياةُ دون تُحفةٍ

حُنِّطتَ في مُتحفٍ كمومياء

هي كُلُّ مآلاتِ ذاتِكَ

هي كُلُّ السيّرةِ الهارِّبةِ منكَ إليكَ.

على ضِفافِك

(احتفاءً باليوم العالمي للّغة العربيّة)

سامي أبوبدر
شاعر مصري





رَاوَدتُّ حُسنَكِ عازفًا أَلحانِي

ونَظمْتُ مِن دُرَرِ الكلامِ بَيانِي

ووَرَدتُّ أَنهَلُ مِن مَعِينِكِ مَا بِهِ

أَحيَا أُغَرِّدُ مَا استَقامَ لِسانِي

فعلَى ضِفافِك تَستحِيلُ خَواطِري

سَيْلًا مِنَ الإيناسِ في وِجدانِي

وإذا الوُجودُ تَظاهرَتْ آفاقُهُ

طَرَفَاهُ بينَ يَدَيكِ يَلتَقِيانِ

أَسعَى هُنالكَ دُونَ عَرشِكَ شَاعرًا

مُستَعصِمًا بجَلالِكِ النُّورَانِي

فلَأَنتِ أَوَّلُ مَا هَمَستُ بِهِ إِلى

نَفسِي، وآخِرُ ما يَخطُّ بَنانِي

وسَكَنتِ قلبي فامتلَكتِ جَوانحِي

كَدَمِي هَواكِ يُقِيمُ فِي شَريانِي

حُيِّيتِ سَيِّدَةَ اللُّغاتِ، ومَنْ لَها

مِنهُنَّ ما لَكِ مِن عظيمِ مَكانِ؟

تَبقِينَ ما بقِيَ الزَّمانُ شَريفةً،

وعَزيزةً، ومَنيعةَ البُنيانِ

غَرسًا سَقاهُ المجدُ مِن عَليائِهِ

فغَدَا وَرِيفَ الظِّلِّ والأغصانِ

samyabubadr@yahoo.com

لُغتِي (أُحِبُّكِ) فاقبلِيني عاشِقًا

أَشدُو بها فِي السِّرِ والإعلانِ

والحبُّ فِيكِ فَضيلةٌ أزهُو بها

وبها أُتِمُّ شَعائِرَ الإيمانِ

لُغتِي أَضَأتِ الأرضَ بعدَ ظَلامِها

وأَثَرْتِ نَبضَ الحقِّ فِي الإنسَانِ

وأَقَمتِ لِلدِّينِ الحَنِيفِ بِناءَهُ

صَرْحًا مَشِيدًا واثِقَ الأركانِ

مِن فَجرِ «اقرَأ باسمِ» حتَّى «واتَّقُوا»

سَطَّرتِ نُورَ اللهِ فِي القُرآنِ

ثُمَّ اهتدَى بكِ لِلحقيقَةِ حَائرٌ

وغَدَا يُرتِّلُ حَرفَكِ الثَّقَلانِ

وبكِ اطمَأَنَّ القَومُ خَلفَ إِمامِهم

بالذِّكرِ يُربكُ حِيلَةَ الشَّيطانِ

ولِواؤُكِ الخفَّاقُ صَافحَهُ المدَى

فأَعَزَّنا فِي النَّاسِ بَعدَ هَوانِ

عدوّ الله

قصة: د. أحمد الزعبي
كاتب وأكاديمي أردني

كنتُ جالسًا في شرفة بيتي أتناول قهوتي في الصباح، وأطالع صحف اليوم، حين سقط على أرض الشرفة أمامي هاتف «موبايل» بشكل مفاجئ. تناولتُ «الموبايل» ونظرتُ إلى البيوت والشقق القريبة منّي، وفي ظنّي أنه سقط سهوًا من أحدهم واستقرَّ في شرفتي... لكنّي لم أرَ أحدًا. أعدتُ النَّظر إلى الشارع وتفحّصتُ المارّة لعلّ أحدًا يبدو عليه القلق أو البحث عن شيء فقده... ولكنّي لم ألمح أيّ شخص يبدو عليه أنه قد فقد شيئًا ما.

انتظرتُ قليلًا... لعلّ أحدًا يطرق بابي يسأل عن «تلفونه» الذي سقط منه دون قصد...أو أنّ أحدًا رماه في لحظة انفعال أو صدام مع آخر... لكنّ شيئًا من هذا لم يحدث. قلتُ في نفسي: أفتح «الموبايل»... وأتّصل بأحد الأرقام، وأسأل عن صاحب هذا الرقم بعد أن أشرح الأمر لِمَن يردّ... مثلما يحدث معنا حين نعثر على أيّ «موبايل» في الشارع.

لكنَّ المفاجأة... أنني حين فتحتُ «الموبايل» ظهَرَتْ صورة لشاب في منتصف العشرينات من العمر يبعث برسالة صوتيّة إلى كل مواقع التواصل الاجتماعي... وال»واتس أب».. وأخيرًا إلى مَن يعثر على هذا «الموبايل»... يقول في رسالته:
(أنا فلان الفلاني -وذَكَرَ اسمه كاملًا وعنوانه مفصَّلًا- أرجو ممَّن يعثر على هذا التلفون أن يسلّمه إلى أسرتي في العنوان المذكور... ففيه تسجيل بالصَّوت والصُّورة لِما حدث معي... حتى لا يتَّهم الأهل أحدًا بقتلي... وحتى تعرف الدُّنيا كلّها حقيقة المأساة).
أُصبتُ بالدهشة... وانتابني الذُّعر من هذه الكلمات التي بدت كالألغاز حينًا... أو أنَّ كارثة قد وقعت حينًا آخر... ودفعني الفضول والخوف إلى مشاهدة التسجيل الذي ذكره بالصوت والصورة تحسُّبًا لأيّ خطر... وتجنُّبًا لأيّ مصيبة قد تقع على رأسي...
وفعلًا فتحتُ زرّ التسجيل، وظهر الشاب نفسه... يقف مذعورًا أمام مدرسة للأطفال... ويبدو أنّ هناك احتفالًا ما، حيث يحتشد مئات الأطفال وعدد من المدرّسين والمدرّسات، يتوسّطهم ضيف أو مسؤول كبير يُلقي كلمة في هذا الحفل... بدا الشاب قلقًا... كأنّه يُخفي شيئًا ما في جيبِه... وفجأة أخرج تلفونه من جيبِه الآخر -لاحظتُ أنه التلفون نفسه الذي سقط في شرفتي- وتحدّث مع شخص ما:

الشاب: ألو... هل أستطيع التحدّث مع الأمير؟
الأمير: نعم... أنا معك.
الشاب: هل يمكن تأجيل المهمّة... فالهدف... المسؤول... (عدوّ الله) يتوسَّط مئات الأطفال والمدرّسين... وأيّ تفجير... صحيح أنه سيصيب الهدف... ولكنه سيصيب الكثير من الأبرياء... ويُزهق كثيرًا من الأرواح... مرّة أخرى أرجو تأجيل المهمّة.

dr.aalzubi@gmail.com

الأمير: مَن كلّفك بالمهمّة؟
الشاب: حضرتكم.
الأمير: وما واجبك؟
الشاب: السَّمع والطاعة والتنفيذ.
الأمير: إذن... اسمع وأطِع ونفّذ... فالغاية تُبرّر الوسيلة... لا تُضِع الفرصة... فعدوّ الله أمامك... أمّا القتلى الآخرون... الأطفال... أحباب الله.... فهُم شهداء....
وأُغلَقَ التلفون.

وقف الشاب حائرًا... يده تقبض بقوّة ورعشة على قنبلة فتّاكة في جيبه... ورأسه يمور بصور ومشاعر لا حصر لها... كيف يختار اللحظة المناسبة لإصابة الهدف؟ ثم كيف يُحدد اللحظة التي تكون فيها خسائر الأطفال أقل؟ ثم كيف يفرّ من المكان وينجو بجلده؟ ثم كيف...؟ وكيف....؟ وكيف....؟

تجمَّد الشاب مكانه... وانتابته رجفة حادة... ثم قال: (في تلك اللحظة انبثق من أعماقي طفل كالعفريت... انتصب أمامي... تسرّب في دمائي... تجوّل في كل أزمنتي... الماضية والحاضرة والقادمة... زكمتني رائحة الدماء المتناثرة على وجهي وملابسي... أفقدني النطق والسمع عويل الأمهات وصرخات الأطفال... وفرَّت منّي الذاكرة بعيدًا... فحين كنتُ قبل قرابة عشرين عامًا بين هؤلاء الأطفال... ألعب... وأقرأ... وأعزف... وأغني... وآكل (سندوتش) أمي... كبرَت صورة الطفل في أعماقي ورأسي... ومسحَت جنوني في هذه اللحظة العمياء... وحلّت محلّها لحظة طفوليّة أخرى أعادتني إلى طبيعتي... إلى آدميّتي... أقسمتُ لنفسي أمام نفسي أنّني بشر... أعدتُ القسم ثلاثًا... إنّني والله بشر... بشر... بشر... ومَن يغلب مَن....

وغلبني الطفل العفريت الآدمي... فانسحبتُ بهدوء من المكان... يدي على قنبلتي العمياء في جيبي... وضحكات الأطفال ترنّ في وجداني... تُعيد إليّ آدميّتي وطفولتي... وها أنا ذا... أذهب بعيدًا... إلى مكانٍ خالٍ من البشر والشجر والحجر... وقد أفجّر نفسي بقنبلتي... أو أفجّر قنبلتي بنفسي... لا فرق... فإذا كانت الحال اليوم هي هكذا... فكيف ستكون الحال إذن غدًا؟ إنّني لا أريدُ أن أسمع عنكم شيئًا... فما عدتُ أعرفُ مَن هو عدوّ الله الحقيقيّ... مَن هم أعداء الله... ومَن هم أحباب الله... وها أنا أرمي هذا «الموبايل» -الوثيقة- إلى هذه الشرفة التي أمامي... راجيًا ممّن يعثر عليه أن يلبّي طلبي... وينشره في كل الدنيا.... فإنْ عُدتُ أكون له من الشاكرين... وإن لم أعُد أكون له من الشاكرين أيضًا.

ملاحظة:
لم يكن هذا الشاب يعلم أنَّ ابنه الصغير قد أُحضِرَ إلى الاحتفال من مدرسته القريبة، مع أطفال آخرين من مدارس مجاورة، ليتسلّموا جائزة التفوُّق في الموسيقى وفي مواهب أخرى...







النساء غير المُكتملات

نص: فداء العايدي
كاتبة ومترجمة أردنية وباحثة
في النقد الحديث

تَعَرَّفتُ في مهرجانٍ صغير في ألمانيا، على مغنِّيةٍ بريطانيةٍ مغمورة، اسمها «كاتي ميلوا».

كانت تؤدّي بثقةٍ احترافيّة، تستند إلى صِدقٍ باذخ، أغنيةً، تقول فيها:

Piece by piece
Is how I›ll let go of you

وقبل بضع سنوات، كنتُ بحاجةٍ لا عقلانيّةٍ ماسّة، لاستحضار أغنيتها، لتكون الرّاعي الرّسمي لجرحي. مثلما كنتُ بحاجةٍ إلى استدعاء خطّة أمل دنقل، في طرد المرض من جسدِه، بإغماض عينيه، وتخيُّل السَّرطان يسيل من خلاياه، عبْر أطرافِه.
وذلك في مقاربةٍ مسكينة، لانتشال قلبي من حقل عوسجٍ جاف.

يظنُّ كثيرون أنَّ ألم النساء في الرحيل، مردُّه عجزهنّ عن استرجاع الرّاحل. أو حزنهنّ على مغادرته. حسْب.
ولا يعلمون أنَّ مصدر ألمهنّ الأكبر، هو ما يحرق أرواحهنّ من لسع الشَّفقة، ومُرِّ سلاف القلب.
الصِّراع القطبيّ المرير، الذي يعجنُ أرواحهنّ، في سعيهنّ لتنظيف قلوبهنّ من المادة المخدِّرة، بين كرامة الذات، ومطالبها الباكية المكبوحة، ووعيهنّ الدمويّ، بزيفِ الأمل، في نشوة المخدّر.
قد يتصرَّف البشر بنمطيّة، وقد يشذّون عن النَّمط.
لا أعلم إنْ كنتُ أقرب إلى نمطٍ كبير، أو إلى نمطٍ صغير، أو إلى اللّانمط، عندما أسأل الله، أنْ يمنَحَني القدرة على استلالِ قلبي، من بطن شجيرة شوك، فوْرَ اشتباكه فيها، حتى وإنْ دَمِيَ.

fida_aidi@yahoo.com



ليـس لأجـل حـقّ القلـب فقـط؛ بـل لأنَّ تحـوُّل الـورد إلى شـوك، هـو علامـة انتهـاء الرَّبيـع، وطـرد المـسرّات.
لطالمـا كنـتُ أخـشى أنْ أكـونَ مثـل «بيـلي واتلينـغ» Belle Watling، بالنِّسـبة لِـ»ريت بتلـر» Rhett Butler في «ذهب مـع الرّيـح».
لكنّني وللأمانة الروائيّة، أفضل منها بقليل.
إنني أهمّ من «كومبارس»، وأقلّ من ممثلةٍ مُساندِة.
لكن هذا لا يمنع أنْ أُنتِجَ فيلمي الخاص.

أيها الجمهور:
لقد كنتُ في دنياي الهادئة، أتذكَّر غياب أبي، فأبرُد، ويُعجزني انكسار ظهري. فألوذ ببقايا العائلة.
وأستلطفُ قربَ البحر. وحنوّ أمواجِه على بوْحي.
إلى أنْ تورَّطتُ بتتبُّعي، لندائه. فابتلَعَني.
لقد تورَّطتُ بتتبُّعي، لنداء بحرٍ ابتلَعَني.
وفي الأعماق، طوَّقني فخُّ الزَّمن.
فتحسَّستُ أنوثتي، وامتحنتُ عقلي، وتأمَّلْتُني، بكلِّ ما في تعامل شرطيٍّ متعسِّف، مع مواطنٍ محترم، من إهانة.
ثم عدَلَ البحرُ عن تتويجي، قبطانًا على عرشِ الموج.
واحتَجَزَني في غياهِبِه المُعتمة مثل نفق. لا يتوِّجني، ولا يحرِّرني.

هذا هو سيناريو فيلم «النساء غير المكتملات».

انطلاق

قصة: نادية أحمد محمد
كاتبة مصرية

حينـما تحوَّلَـت «فتحيـة» إلى نمـرة غاضبـة تحوَّلـتُ -رغـمًا عنّـي- إلى فـأر مذعـور، عيناهـا المتأجِّجتـان صبَّتـا نارهـما فـوق وجهـي، قالـت إنَّهـا لم تعُـد تتحمَّـل المـكان، الرُّطوبـة سـتقتلها وقـد قـرَّرَتْ أن تتركنـي.

تهاويـتُ، تفتَّـت جسـدي قطعًـا مغسـولة بمـاء القلـق، حدَّقـتُ في لمعـة عينيهـا السـوداوين، فيهـما حـدَّة قـرار لا رجعـة فيـه، أنـا أعـرف عنادهـا، وجههـا الصغـير بتعرُّجاتـه الناعمـة الملسـاء ومكوِّناتـه الدقيقـة التكويـن يرسـم لوحـة تنطـق بـالإصرار.
حدَّقـتُ في الولـد البـاكي داخـل إطـاره المعلَّـق عـلى الجـدار متسـائلًا كيـف أثنيهـا عـمّا انتوتـه، أجبرُهـا عـلى التَّراجـع عنـه، أحثُّهـا عـلى البقـاء حيـث نحـن الآن في «البـدروم»، وأقنعهـا بالرِّضـا بوجودنـا في هـذه الحجـرة؟

هـذا هـو المـكان الـذي اختـاره صاحـب العـمارة لي، أمـرني أن أسـتلمه بمجـرَّد اسـتلامي العمـل بوّابًـا ففرحـتُ، في هـذه المنطقـة لا يوجـد سـكن للفقـراء إلا في «البـدروم» أو عـلى السَّـطح، أمّـا مـا بينهـما فـلا يحـقُّ لـك التفكـير فيـه.

الغريـب أنَّ «فتحيـة» منـذ اليـوم الأوَّل لهـا هنـا لم تفـرح مثـلي، ولم تقبِّـل يدهـا ظهـرًا وباطنًـا، وأطلقـت شـكواها طيـورًا زاعقـة في فضـاء الحجـرة تذكِّـرني ليـل نهـار برفضهـا لـه وإنكارهـا لبقائنـا فيـه، الصُّعـود مثـل بقيّـة النـاس إلى مـا فـوق الأرض، ذلـك أملهـا منـذ أتينـا إلى هنـا.

حينـما حدَّثتُهـا عـن القناعـة والصَّـبر وضرورة انتظـار فرصـة ننتهزهـا وننتقـل لمـكان آخـر كـما تريـد، صرَخَـتْ مُطالِبـةً بصعـود الدَّرَجـات القليلـة الفاصلـة بيننـا وبـين أرض الحـارة فـورًا، أضـاءت المصبـاح الهزيـل لتكسـر حـدّة العتمـة المُسـيطرة في وضـح النهـار عـلى حجرتنـا الصغـيرة، وأبانـت ذراعيهـا آثـار سـطو الحـشرات الطائـرة المتوطِّنـة حجرتنـا عـلى دمائهـا شـديدة الوضـوح. حدَّقـتُ في بـراح وجههـا متأمِّـلًا مـا آل إليـه حالـه، كان يومًـا رائـق البيـاض كنهـار يفيـض بالضَّحـو، تتبـارى عـلى صفحتـه ملاحـة الشُّـروق مـع صفـاء السّـحر مـع روعـة المسـاء في أحضـان ضـوء البـدر وإطـلالات النجـوم، الآن صـارت كائنـة ليليّـة، تصاحـب الظلمة أسـفل الدَّرجـات القليلـة بيننـا وبـين نـاس مـا فـوق الأرض، ولا تمتلـك إلّا اختلاسـات تختلسـها بـين الحـين والآخـر لتنفـذ بعينيهـا مـن فتحـات شـبّاك حجرتنـا الصغـير الـذي يكتفـي بتعقُّـب أقـدام المـارّة وبقايـا أشـلاء الضـوء المترامـي عـلى تـراب الطريـق، تضـع مقعـدًا بجـوار الشـبّاك تقـف عليـه، ترقـب الخطـوات المـارّة إلى الدَّرجـة التـي صـارت فيهـا خبـيرة في تحديـد نـاس مـا فـوق الأرض مـن دقّـات خطواتهـم، قائلـة إنَّ لـكلٍّ منهـا ملامـح لا تخطئهـا أذن.

nornadia63@yahoo.com

وقـد كنـتُ كثيرًا مـا أراهـا تقـف أمـام الشـبّاك مـن الخـارج تحـدِّد بعصـا صغـيرة في يدِهـا حـدود مسـتطيل صغـير أمامـه، قائلـة إنَّهـا تحلـم أن تتَّصـل بنـاس مـا فـوق الأرض بهـذا المسـتطيل. أسـألها:

- كيف؟

تقول لي:

- نحـوِّل هـذا الشـبّاك إلى بـاب، أمامـه درجـات قليلـة صاعـدة إلى الطريـق تتقافـز عليهـا أشـعة الشـمس نـاشرة نورهـا في أركان الحجـرة.

تذكَّـرتُ هـذا، عـدتُ إليهـا وقـد أشرق ضيـاء الأمـل في صـدري، قلـتُ بقـوّة وأنـا أرجـو أن تتقبَّـل وعـدي مثـل كلّ مـرَّة وتتراجـع عـن تصميمهـا:

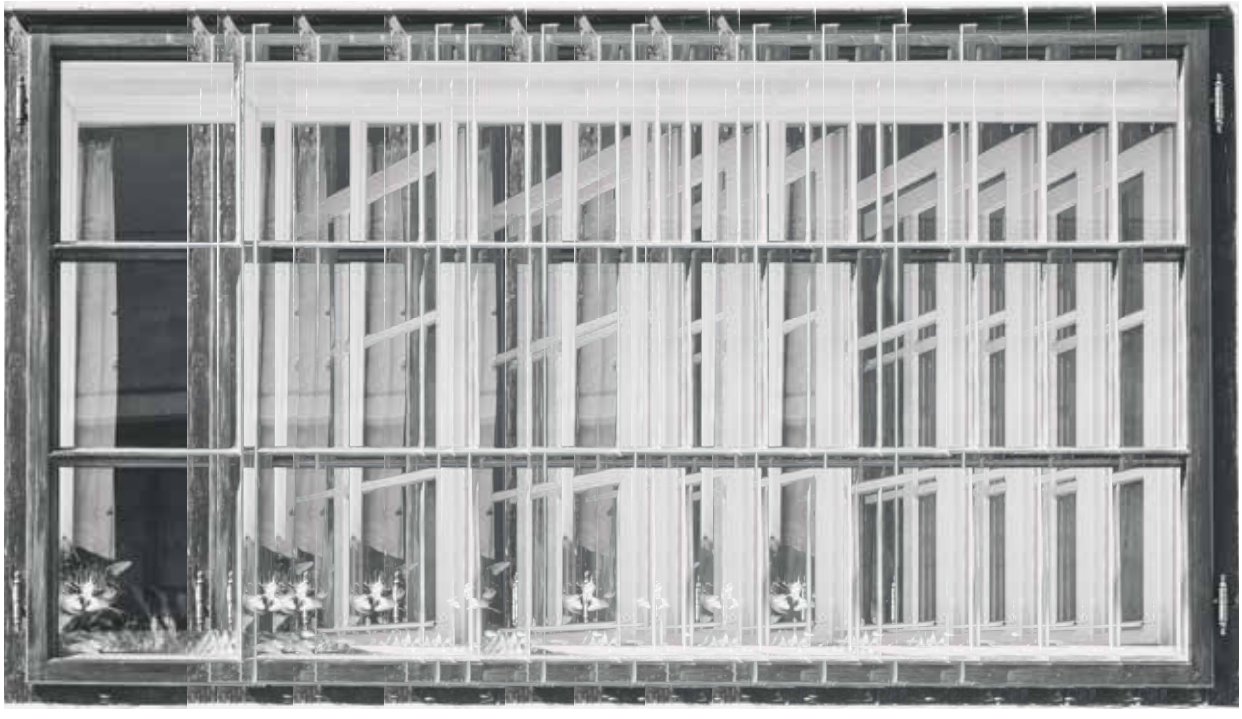
- سأحوِّل الشبّاك إلى باب، أمامه درجات تجعلنا من ناس ما فوق الأرض.

رأيتُها تتبسم لي برثاء.

نفختُ في كلماتي حرارة أكثر راجيًا أن تلين.

لم تكن تنظر إليّ، ولم تنبس بحرف.

فـردَتْ ذراعيهـا مـن جديـد، رفرفـا في فضـاء الحجـرة، دارَتْ دورتـين باحثـةً عـن مخـرج، اتَّجهـت عيناهـا إلى مـا خلـف القضبـان، انطلَقَـتْ!!



الضاحك

قصة: هاينرش بُل
ترجمها عن الألمانيّة: عاطف أحمد عريقات
شاعر ومترجم أردني

عندما أُسأل عن مهنتي، يعتريني الارتباك؛ فيحمرُّ وجهي وأتلعثم، أنا ذاك المعروف عني شدّة ثقتي بنفسي. أحسدُ أولئك الناس الذين بوسعهم أن يقولوا: "أنا بنّاء". "مصففو الشعر" و"ماسكو الدفاتر" و"الكتّاب" أحسدهم على سهولة إجاباتهم، لأنَّ هذه المهن جميعًا تفصح عن ذاتها بذاتها، ولا يتطلب ذلك إيضاحات طويلة. لكنني مرغم على أن أجيب عن أسئلة كهذه: "أنا ضاحك". إجابة كهذه تتطلب ما هو أكثر من ذلك، لأنه يجب عليّ أن أجيب صادقًا بِـ"نعم" على السؤال الثاني "أو تعيش من ذلك جيدًا؟". حقيقةً أنا أعيش من ضحكي، بل وأعيش جيدًا، لأنّ ضحكي -بالتعبير الاقتصادي- مطلوب. فأنا ضاحك جيِّد ومتعلم، وما من أحد هناك غيري يستطيع أن يضحك كضحكي، أو يتقن مثلي خفايا فنّي هذا. لفترة طويلة كنتُ أصفُ نفسي بالممثِّل لأتجنَّب التوضيحات المزعجة، ولكنّ قدراتي التمثيلية والكلامية من الضّآلة، بحيث أنّ هذا الوصف يبدو لي غير مطابق للحقيقة، وأنا أحب الحقيقة، والحقيقة هي: أنا ضاحك فقط. فأنا لستُ مهرِّجًا ولا كوميديًّا، ولا أسلّي الناس، وإنَّما أجسِّد الفرح: فأضحك كإمبراطور روماني أو كتلميذ توجيهي حسّاس، وضحك القرن السابع عشر عادي لديّ كضحك القرن التاسع عشر، وإذا تطلَّب الأمر، فإني أضحك ضحك القرون جميعها، وضحك جميع طبقات المجتمع وكل الفئات العمريّة: فلقد تعلّمتُ كل ذلك بمنتهى السهولة. ضحك أميركا مستقرّ في صدري، وكذلك ضحك أفريقيا، ضحك أبيض وأحمر وأصفر- ومقابل مكافأة مناسبة، أطلقه مجلجلًا كما يحتِّم الإخراج. لقد أصبح من غير الممكن الاستغناء عنّي، فأنا أضحك في الأسطوانات، وفي أشرطة التسجيل، ومخرجو التمثيليات الإذاعية يعاملونني ببالغ الاحترام. أضحك بانكسار، وباعتدال، وبشكل هستيريّ- وأضحك كما يضحك محصِّل المترو أو كمتدرِّب في فرع المواد الغذائية، ضحك في الصباح، وضحك في المساء، ضحك ليليّ، وضحك ساعة السّحر، باختصار: فأنا أقوم بكل ذلك، متى وأين يجب أن يكون هناك ضحك.

ستصدقونني أنَّ مهنة كهذه لمهنة شاقّة، وخاصة -لأنّ هذا تخصُّصي- أنّني أتقن نقل عدوى الضحك، لقد أصبح من غير الممكن أن يستغني عني الكوميديون من الدرجة الثالثة والرابعة القلقون بحقّ على ذروة عروضهم، فأجلس هناك على المسرح كمصفِّق ماهر لأضحك في النقاط الضعيفة من البرنامج ناقلًا عدوى الضحك. والعمل يجب أن يكون محسوبًا بدقّة: فضحكي الوحشي المنبعث من القلب، يجب ألّا ينطلق مبكرًا أو متأخرًا أيضًا، وإنّما في اللحظة الصحيحة- فأنفجر ضاحكًا بحسب البرنامج المُعَدّ، وينفجر معي جمهور المستمعين بالضحك، وهكذا يتم إنقاذ العرض.
وأتسلَّل بعد ذلك إلى غرفة تغيير الملابس منهكًا، فأرتدي معطفي سعيدًا بنهاية يوم عمل. وفي البيت غالبًا ما أجد برقيّات موجَّهة لي: "نحتاج إلى ضحكك على وجه السرعة. التسجيل يوم الثلاثاء". وبعدها بعدة ساعات أجد نفسي جالسًا في القطار السريع المدفّأ أكثر من اللازم، نادبًا حظّي.

Atef.eregat@gmail.com



من السهل الإدراك أنّني بعد الفراغ من العمل أو في أيام العطلات، أحسُّ بالقليل من الرغبة في الضحك: البنّاء سيكون سعيدًا لو تمكَّن من نسيان الملاط، وعادة ما يكون في بيوت النجّارين أبواب لا تعمل أو أدراج لا تفتح إلا بصعوبة. الحلوانيّون يحبّون الخيار المخلّل، وكذلك فإنّ القصّابين يحبّون المارزبان(*)، والخبّاز يفضِّل النقانق على الخبز، مصارعو الثيران يحبّون التعامل مع الحمائم، ويعلو الشُّحوب وجوه الملاكمين عندما يرون أنوف أطفالهم تنزف: أنا أدرك كل هذا، لأني لا أضحك خارج العمل. أنا إنسان جادّ للغاية، والناس -ولربَّما يكونون على حق- يعتبرونني متشائمًا.

في السنوات الأولى من زواجنا كانت زوجتي تلحُّ عليّ قائلة: "أرجوك، اضحك ولو لمرة واحدة". ولكن مع مرور الزمن أصبح من الواضح لديها أنَّني لا أستطيع أن ألبّي لها تلك الرغبة. تغمرني السعادة عندما أريح عضلات وجهي المرهقة وأحاسيسي المتعبة بأن أسترخي من خلال الجديّة العميقة. نعم إنّ ضحك الآخرين يثير أعصابي أيضًا، لأنه يذكِّرني بمهنتي بقوة. وهكذا فنحن نعيش زواجًا هادئًا سعيدًا، لأنّ زوجتي فقدت قدرتها على الضحك: بين الفينة والأخرى أضبطها متلبّسة بابتسامة، وعندها أبتسم أيضًا. ونتحدّث فيما بيننا بصوت خافت، لأنني أكره ضجيج المسارح، وأكره كذلك الضجيج المنبعث من قاعات التسجيل. الناس الذين لا يعرفونني يعتبرونني منطويًا على ذاتي. ولربما أكون كذلك، لأنّي غالبًا ما أجد نفسي مجبرًا على فتح فمي للضحك. بملامح صارمة أمضي في حياتي الخاصة، وأسمح لنفسي بين الفينة والأخرى بابتسامة خفيفة، وأفكر أحيانًا فيما إذا كنتُ قد ضحكتُ قط؛ أظن: لا. لقد أشاع إخوتي عنّي بأنَّني كنتُ على الدّوام فتى جادًّا.

وهكذا فأنا أضحك بمختلف الطرق، غير أنّي لا أعرف ضحكتي الخاصة بي.

عن المؤلف: هاينرش بُل (١٩١٧- ١٩٨٥): روائي ألماني غزير الإنتاج وُلد في كولونيا على الراين، حائز على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٧٢. من أشهر رواياته "أين كنت يا آدم" و"شرف كاترينا بلوم الضائع". تتناول أعماله أوضاع ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية التي خرجت منها مدمَّرة، وهو ما يُعرف بأدب الأنقاض

(*) كلمة ألمانية من أصل عربي وتعني حلوى مكوّنة من اللوز ومسحوق السكر وماء الورد.

ثقافة عربيّة

من حوران إلى حيفا/ د. زياد محمد الزعبي

المكان هو الجوهر الأصيل والركيزة المنيعة في هذا السرد القصصي المخاتِل، ففي جغرافيا مدينة العسكر ثمَّة حكايا تشرب من نبع الحياة الاجتماعية والرومانسية والسياسية، تمتزج بالمكان على نحو فريد يبدو فيه التاريخ الاجتماعي للمدينة لافتًا، فلكلّ حيٍّ من أحياء مدينة الزرقاء حكاية تقطر منها عذوبة السرد ومفاجآته المصطخبة بما يمور في وجدان الناس، الذين ربّما معظمهم قد نسوا التفاصيل الأولى لتشكّلات الأمكنة. لكن السارد يزاوج بين الفن القصصي والتاريخ على نحو يبدو سرده معمارًا فنّيًا مغايرًا في تشكيل بنية القص، ومغايرًا لمن استهوتهم الكتابة المجّانية الباردة عن المكان. فالشخصيات لصيقة مع المكان، والمكان ليس معزولًا عما تتحرك به الشخصيات من أحداث تقوم في مجملها على المفارقة في البدايات العذبة والمصير الفاجع أحيانًا. ثمة شخصيات تحمل براءتها، وأخرى تحمل ذنوبها. لكن ذاكرة الناس المتأرجحة بين التذكر والنسيان تنغمر في تيه التناسي أمام الزحف العمراني الجديد، فيغدون بلا ذاكرة.

تكشف القصص عن بنيات الحراك الاجتماعي في الأمكنة، وتعيد للأمكنة أسباب مسمّياتها، وتقطف ثيمة للفعل القصصي الحياتي الذي تتناوب فيه الواقعة كما هي متمثلة في الواقع لكن الخيال يضفي عليها رونقه الشفيف، وهي حيلة فنية ألبست السارد طوق النجاة من يد الرقيب الداخلي والخارجي، فأعاد تشكيل الذاكرة الوطنية الأردنية بعامة والزرقاوية المحلية بخاصة بما يعيدها إلى حقائق الوقائع كما تجلّت في زمانها.



محمد سلام جميعان
شاعر وناقد أردني
mjomian@gmail.com

أوراق الاعتماد لملك صادق/ فؤاد البطاينة

ليس هذا كتابًا تقليديًّا عن القدس، بل هو كتاب ينقض الرواية التوراتية التي تدّعي ملكية القدس على أسس معتقدية ودينية، فرضها المتطرفون اليهود في مرحلة لاحقة وأيّدها الغرب المسيحي اليميني، ووقع في فخّها بعض الباحثين العرب.

يطلق الكتاب في نقض الرواية التوراتية من البرهنة على القصة الغامضة لملك صادق ولقائه مع سيدنا إبراهيم عليه السلام، وهو ما سمح لاحقًا بمركَزَةِ القدس في الصراع على أساس ديني. بهذا يعود المؤلف بالقدس إلى مسارها المدني التاريخي والقانوني لإعْمال حق السيادة عليها. وتتجلّى هذه الحقيقة والبرهنة العلمية والتاريخية عليها لدى المؤلف في سبعة فصول، يناقش أولها أنّ القدس ليست مقرًا لاعتماد الأديان بدليل نفي حكاية ملك صادق التي روّجت لها الكتابات التوراتية بعد تدوين الأسفار التوراتية الخمسة، والتي نفت أي علاقة لإبراهيم بالقدس من خلال نفي حقيقة ملك صادق الذي تزعم التوراة الجديدة حُكمَه للقدس ووفود إبراهيم عليه السلام، عليه، وكيف أنَّ المسيحية أبرزت دوره وقرنته بدور عيسى عليه السلام في علاقته بالقدس.
في الفصل الثاني من الكتاب تبدو البراهين أكثر إحكامًا من خلال البرهنة على تكريس حقيقة أنّ التوراة نفسها تثبت أنّ القدس ليست في شيء من تاريخ اليهود فيها، معرّجًا على مناقشة طبيعة الديانة اليهودية واللغة والهيكل، ومسار التاريخ اليهودي العام. وهو ما يتعزّز بصورة أجلى وأوضح في الفصل الثالث الذي يُعدّ نافيًا لتقديس القدس وتقديسها في الديانة اليهودية، بعد طواف المؤلف بالمصادر التوراتية ابتداء من موسى عليه السلام ومرورًا بحقبة القضاة ويوشع وداود وسليمان عليهم السلام.

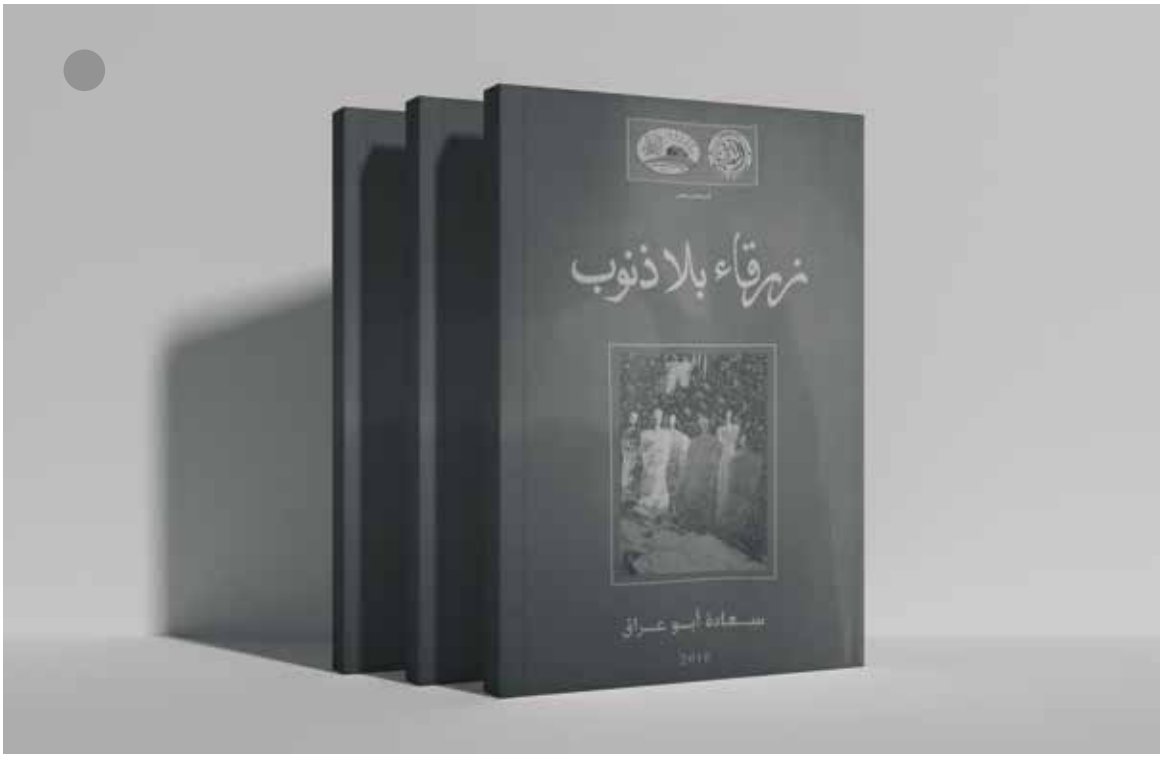
ويجيب الفصل الرابع عن حقيقة أصول العرب واليهود التاريخية وعلاقتهم بالقدس وفلسطين، ليكون مهادًا منطقيًّا للفصل الخامس الذي تناول فيه المؤلف القدس بعد استعادة الحكم العربي للقدس ودخول الإسلام لها. وبهذا تتّضح قضية القدس للقارئ على المسرح الدولي وفي حلبة الصراع كما ينفض عنها الغبار في الفصل السادس مشفوعًا بالشروحات التي يتضمّنها الفصل السابع والأخير.



زرقاء بلا ذنوب/ سعادة أبو عراق

المكان هو الجوهر الأصيل والركيزة المنيعة في هذا السرد القصصي المخاتِل، ففي جغرافيا مدينة العسكر ثمَّة حكايا تشرب من نبع الحياة الاجتماعية والرومانسية والسياسية، تمتزج بالمكان على نحو فريد يبدو فيه التاريخ الاجتماعي للمدينة لافتًا، فلكلّ حيٍّ من أحياء مدينة الزرقاء حكاية تقطر منها عذوبة السرد ومفاجآته المصطخبة بما يمور في وجدان الناس، الذين ربّما معظمهم قد نسوا التفاصيل الأولى لتشكّلات الأمكنة. لكن السارد يزاوج بين الفن القصصي والتاريخ على نحو يبدو سرده معمارًا فنّيًا مغايرًا في تشكيل بنية القص، ومغايرًا لمن استهوتهم الكتابة المجّانية الباردة عن المكان. فالشخصيات لصيقة مع المكان، والمكان ليس معزولًا عما تتحرك به الشخصيات من أحداث تقوم في مجملها على المفارقة في البدايات العذبة والمصير الفاجع أحيانًا. ثمة شخصيات تحمل براءتها، وأخرى تحمل ذنوبها. لكن ذاكرة الناس المتأرجحة بين التذكر والنسيان تنغمر في تيه التناسي أمام الزحف العمراني الجديد، فيغدون بلا ذاكرة.

تكشف القصص عن بنيات الحراك الاجتماعي في الأمكنة، وتعيد للأمكنة أسباب مسمّياتها، وتقطف ثيمة للفعل القصصي الحياتي الذي تتناوب فيه الواقعة كما هي متمثلة في الواقع لكن الخيال يضفي عليها رونقه الشفيف، وهي حيلة فنية ألبست السارد طوق النجاة من يد الرقيب الداخلي والخارجي، فأعاد تشكيل الذاكرة الوطنية الأردنية بعامة والزرقاوية المحلية بخاصة بما يعيدها إلى حقائق الوقائع كما تجلّت في زمانها.



ثقافة عالميّة

معجم المعتقدات والخرافات/ فيليبا وارنغ، ترجمة: رمضان مهلهل سدخان

يـرى المؤلـف أنَّ المعتقـدات والخرافـات هـي محـض غرائـز ذهنيّـة تشـكّل سـلوكنا، وطوّحـت بعقولنـا منـذ آلاف السـنين بغـضّ النظـر عـن مـدى تقدُّمنـا في مجـالي العلـم والتكنولوجيـا. ويشـير في تصديـر كتابـه إلى آراء باحثـين آخريـن في تفسـير الخرافـة والمعتقـدات الشـعبية، خلاصتهـا أنهـا موجـودة في محاولـة الإنسـان الأول لتفسـير الطبيعـة ووجودهـا رغبـة منـه في إرضـاء القـدر وجلـب الحـظ، ودرء الـشرور التـي لا يـدرك كنههـا.

ويحـدد المؤلـف ثلاثـة أشـكال للخرافـة، لينتقـل بعدهـا لعـرض مجموعـة واسـعة مـن الخرافـات والمعتقـدات التـي مـا زالـت مهيمنـة عـلى العقـل الغـربي، بعضهـا قديـم وبعضهـا الآخـر جديـد ارتبطـت بالتطـورات الحديثـة، جمعهـا المؤلـف مـن مصـادر متعـددة. ويضـم الكتـاب بـين دفتيـه أكـثر مـن 500 مـادة تجعـل منـه عمـلًا موسـوعيًّا.

ومـن أطـرف المعتقـدات والخرافـات التـي يرويهـا الكتـاب أنّ لـدى فتيـات «مدينـة السّـحر» خرافـة تقـول إنـه عندمـا تدوسـين صُدفـةً عـلى عَقِـب سـيجار فإنـكِ سـوف تتزوجـين أول رجـل تلتقينـه بعـد ذلـك.



