أفكار
AFKAR

وزارة الثقافة

2025 - كانون أول | العـــدد 443
ثقافية شهرية -تصدر عن وزارة الثقافة منذ 1966
المـمـلـكـة الأردنـيـة الـهاشـمـيـة

ملف العدد

جماليات المكان وتحوّلاته في الأدب الأردنيّ

من مواد العدد:

النصُّ في المكان - المكانُ في النصِّ

المرأةُ في الأدب النثري والروائي العربي؛ نماذج مختارة

443

أفكار

مجلة شهرية ثقافية

تصدر عن وزارة الثقافة

المملكة الأردنية الهاشمية

443 / كانون أول 2025

رئيس التحرير

أ. سميحة خريس

مدير التحرير

د. مخلد بركات

سكرتيرة وعضو تحرير

أ. منال حمدي

هيئة التحرير

د. إبراهيم بدران

د. إبراهيم خليل

أ. أكرم الزعبي

د. راشد عيسى

د. هاشم مناع

الإخراج الفنّي

حنان الطوس

لوحتا الغلافين الأمامي والخلفي/ للفنانة رجاء المكحل/ الأردن

تأمل هيئة تحرير المجلة من الكتّاب مراعاة ما يلي:

- ترسل المادة المطبوعة ألكترونياً مشفوعة بصورة للهوية الشخصية، أو لجواز السّفر لغير الأردنيين على عنوان البريد الإلكتروني للمجلة.
- أن لا تكون المادة قد نشرت سابقًا.
- ألا يتجاوز عدد كلمات المادة 2500 كلمة وألا يقل عن 1500 كلمة في حده 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.
- هيئة التحرير غير ملزمة بإبداء أسباب الاعتذار عن عدم النشر.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي، واسم الشهرة الذي يُعرف به، ورقمه الوطنّي (للكتّاب الأردنيين)، ونبذة عن سيرته الذاتية (للمرة الأولى فقط).
- يرفق مع المواد المترجمة نبذة عن سيرة مؤلّف النص المترجَم، ويُشار إلى المصدر المترجَم عنه.
- يخضع ترتيب المواد المنشورة لاعتبارات موضوعية وفنية.
- بخصوص التوثيق في المقالات والدراسات المرسلة للمجلة أن تكون الهوامش في الصفحة الأخيرة منها.

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

المحتويات

8

مفتتح ____ 4

المكانُ في الثقافة العربيّة/ د. صبري ربيحات

14

ملف العدد ____ 6

جمالياتُ المكان وتحوّلاته في الأدب الأردنيّ / إعداد وتقديم: سامية العطعوط

تقديم: جمالياتُ المكان وتحوّلاته في الأدب الأردنيّ/ سامية العطعوط 7

بطولةُ المكان العمّاني وجماليّاته في رواية (الشهبندر)/ د. أماني داود 12

"النُّباح الأخير": استعادةُ أسطورة المكان بجماليات الحكاية وتاريخها/ حسين نشوان 19

المكان: تحوّلاته ودلالاته؛ رواية (رغبات ذاك الخريف) لليلى الأطرش أنموذجًا تحليليًّا/ أ.د. حنان العمايرة 26

تشظّي الذات واغترابُ الأمكنة: حبيب الزيودي في ديوان (غيم على العالوك) أنموذجًا/ د. علي المومني 32

النصُّ في المكان - المكانُ في النصّ/ محمد العامري 36

سَردياتُ عمان: المدينةُ إذ تُبعث بحكاياتها!/ مفلح العدوان 44

سطوةُ المكان في استدعاء الشخوص في رواية (يحيى)/ نايف النوايسة 49

19

48

المواد المنشورة في هذا العدد تعبّر عن آراء كتّابها،

ولا تعبر بالضرورة عن رأي وزراة الثقافة الأردنية.

مقالات ودراسات 54

خواطر في العمل الرّوائي/ د. حكمت النوايسة 55

بيتك هو مدينتك/ إبراهيم غرايبة 57

الغربُ بعيونٍ عربيّة مشرقيّة: نماذجُ من آراء المفكرين العرب/عبدالرحمن الطورة 62

المرأةُ في الأدب النثري والروائي العربي؛ نماذج مختارة/هدى الفوالجة 67

(المرجع في اللسانيات): آفاق نظرية تحليليّة ومرجعيات تطبيقيّة ثريّـة/د. راشد الزيودي 72

رواية "كزهر اللّي" توثّق حياة المرأة الشيشانية/د. محمد السماعنة 77

كتاب (الدونجوان) وما لا نعرفه عن رشدي أباظة/د. رجاء أبو شادي 82

(إيتالو كالفينو): سحرُ الكلاسيكيات والجمالُ الفاتن/ د. عبد الكريم الفرحي 86

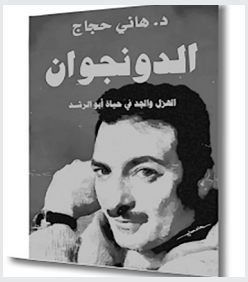
مستقبلنا الافتراضي ورهاناتُ الوجود؛ تأملاتٌ في كتاب (العهد الآتي)/ د.عباس عبد الحليم 92

جماليّاتُ النص وفتنةُ المعنى: قراءةٌ في رباعية للشاعر يحيى السماوي/ أنور بن حسين 97

الإبداعُ وإشكالياتُ التأويل: الشعرُ نموذجاً/ د. أحمد شقيرات 101

وِقفْة مع كتاب (لوحات كركيّة مُضيئة)/ د. نعمات الطّراونة 106

62



83

108

126

إبـــــــداع 110

لم أرَ مُنشداً يشدو/ حميد سعيد 111

البترا؛ نشيدُ الذاكرة الحجريّة/ سمير اليوسف 112

أمّي كاتبةُ نصوص/ عيد بنات 114

جدّي العزيز/ مصطفى القرنة 115

عتبات/ أحمد الصمادي 117

ساعةُ المطبخ/ قصة: (ڤولفجانج بورشرت)/ ترجمها عن الألمانية: عاطف عريقات 118

نوافذ ثقافية: محمد جميعان 120

مدارات البوح: في الطفولةِ هناك؛ أنأى بنفسي عن العالم!! /حسام الرشيد 124

مفتتح

المكانُ في الثقافة العربيّة

د. صبري ربيحات*

من الصعب علينا أن نحدّدَ معنى ثابتًا وقيمةً راسخةً للمكان ودلالاته في العقليّة العربيّة؛ ويعود ذلك لعوامل متنوعة، وأسباب مختلفة يأتي في مقدمتها طبيعة المنطقة الصحراوية التي شكّلت موطنًا أصليًّا لأعداد كبيرة من القبائل العربية التي اضطرت غالبيتها إلى الهجرة، وإلى ترك موطنها الأصليّ، ومن جهةٍ أخرى يرتبط بعضها الآخر باتساع رقعة الأرض التي وقعت تحت نفوذ الدولة العربيّة الإسلاميّة، وكذلك دخول مفهوم الدعوة الذي أعطى للعربي المسلم سببًا ودافعًا للانعتاق من علاقته الأزلية بالمكان لحساب علاقة أخرى أكبر مكانةً وأجدى ثوابًا، ولا حدود جغرافية لمجالها ولا مواقيت معينة للترحال فيها.. فيما أصبح يُعرف بـ"بلاد الله الواسعة".

ومع كل ذلك؛ فقد تعرضت علاقة العربي بالمكان إلى تحوّلاتٍ جذرية، وأشكالٍ من التغيّرات، وذلك عبر رحلته الطويلة على هذه الأرض، ففي معتقداته الروحية توجد معالم ثابتة ذات تقدير روحي وقدسية بالغة، وما سواها فالمكان لا قيمة له إلا بالمقدار الذي يحوي تجارب وخبرات الأحبة والأعزاء والحنين إليهم، ولنا شاهدٌ فيما أنشده طرفة بن العبد؛ الشاعر الجاهلي:

" لخولةَ أطلالٌ ببرقة ثهمد
تلوحُ كباقي الوشم في ظاهر اليد
وُقوفاً بِها صَحبي عَلَيَّ مطيّهم
يَقولونَ لا تَهلِك أسىً وتجلَّدِ".

أو في قول الشاعر:

"إنَّ بِالشعبِ الذي دونَ سلعٍ
لَقتيلاً دَمُه ما يُطَلُّ".

نعم؛ منذ فجر التاريخ وعبر مسيرة الإنسان كان للمكان المعاني المتنوعة والزاخرة بالدلالات في حياته وعقله وتفكيره، وحتى في استخداماته المختلفة. ففي الوقت الذي كان العربيُّ فيه كائنًا متنقلاً يبحث عن الماء والكلأ الذي يحتاج إليه ليسند بقاءه ويساعده على العبور من موسم إلى موسم، ومن حالة إلى أخرى، كان للعربي ديارٌ يحميها ويحبّها ويعود إليها، وكانت الحِمى "الأرض" مثل العرض في الأهمية والقيمة والأُلفة والتعلّق، فهو يعتمد عليها في البقاء ولا يهجرها إلا إذا غشاه الجدب وأصبح غير قادر على دعم وجوده، أو اجتاحته أقوامٌ

* كاتب وباحث؛ وزير الثقافة الأسبق

واستولت عليها .

المشــكلة أنَّ هناك عوامل عديــدة منها؛ تداخل فكرة الاستقرار وانتشار ألوان حياة التحضر، ودخول مفاهيــم الحيازات الفردية للأراضي وتقاســمها مع كيانات الدول، قد عملت على ارتباك نظرة الإنسان العربي للمكان، فلا أحد يعرف بالضبط المكان الذي ينتمي إليه خصوصًا أولئك الذين انتقلوا من المناطق البدويّة والريفيّة إلى المــدن، أو أولئك الذين جاءوا مــن أماكن بعيدة وتنقّلوا عــبر أماكن متعددة قبل استقرارهم الأخير في مكانٍ ما .

وهنا لا بدَّ من الإشارة؛ أنَّ العربيَّ- وبشكلٍ عام- ما يــزال من بين أقل شــعوب الدنيــا تفاعلات مع الأرض، وقراءة لمحتوى المكان واســتنطاقه ومعرفة مــا فيه من كنوز ودلالات، فهو يقيم على ســطحها ولا تأثــير يُذكر له على ما بعد ســطحها إلا بأدوات ووســائل وتكنولوجيــا وخبرات أجنبيــة، وحتى في مجال الزراعــة؛ وهي المجال الحيــوي للعيش، فما تزال شعوبنا لا تقدّرها حقَّ قدرها، وزراعتنا بعيدة عــن التكنولوجيــا والإفــادة منها بالمســتوى الذي اختبرته أوروبا والصــين وبقية أجزاء العالم، فقطعوا أشواطًا بعيدة في التطوير والتحسين والاكتشاف.

في مواقف كثيرة يدهشني توجّه المئات في جاهات الخطوبــة أو في إصــلاح ذات البين بــين الناس، إلى صالات مستأجرة لرجال أعمال، وفي قاعات فندقية وغير فندقية، وفيها نرى ونســمع مخاطبة الجاهة التــي تكــد للجاهة المســتقبلة بعبــارة "قَدِمنا إلى مضاربكــم" في محاولةٍ لخلق إحســاسٍ جمعيٍّ بأنَّ المكان الذي نحن فيه مكانكم أو دياركم.. متناســين أو متغافلين أنَّهم يمارســون طقوسَ مجتمعٍ قبليٍّ في فضــاء حضري لا شيء فيه يشــبه الخطاب الذي ما يزال يستخدمه الفرقاء لتنظيم نشاطاتهم وإدارتها.

صحيحٌ أنَّ الفرد والثقافة يلتقيان دائمًا عند نقاط على فضاءات المكان، وأنَّ هذا المكان يشــكّل وعاءً وإطــارًا لخبراتنا المعيشــة، وأنَّنا نحمــل في ذاكرتنا ووجداننا التجارب والخبرات ومتعلقاتها بما في ذلك المكان والزمان والناس.

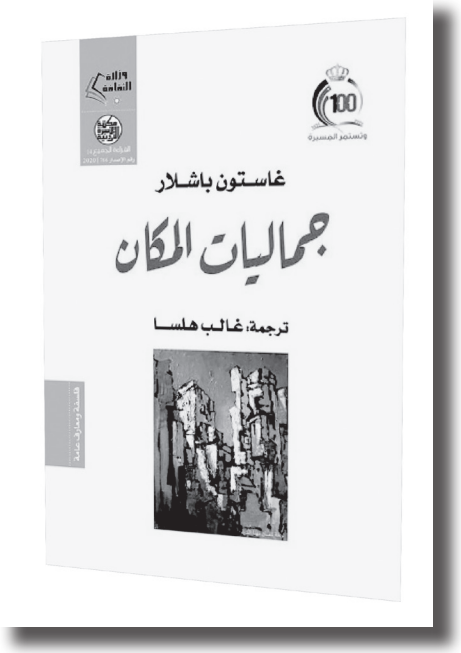
إلا أنَّــه من المؤســف حقًــا؛ أنَّنا نعيــش في زمن الســيولة التي تحــاول أن تمحو أي صلة للإنســان بالمــكان، مــن ناحية الاكتشــاف والتغنــي وقراءة تفاصيله بعناية، وتحويل محتوى ثقافتنا إلى أشكال افتراضيــة تغيب فيهــا الخصوصية، ويــذوب فيها المعنى لحســاب الســيولة المفرطة التي تجتاح كل شيء في هــذا العصر، فيصير الحنــينُ إلى الماضي من المهــارب للنفس التواقة، وتغدو الذكرياتُ حالةً من اســتعادة رمزيات الأزمنة الجميلة والأمكنة الغنية بالتفاصيل، ودهشة الاكتشاف!.

ملف العدد

جماليات المكان وتحوّلاته في الأدب الأردني

- سامية العطعوط
- د. أماني داود
- حسين نشوان
- أ.د. حنان العمايرة
- د. علي المومني
- محمد العامري
- مفلح العدوان
- نايف النوايسة

نقد



جمالياتُ المكان وتحوّلاته في الأدب الأردنيّ

سامية العطعوط*

منذ أن بدأت الحضاراتُ، لم تجد الإنسانية بدّاً من الاعتراف بأهمية الجَمال بل وبقدسيّته.! فألّهت الجَمال وأردفته بالحب والعشق، وابتدعت له آلهةً وصوّرتها. فمِن إنانا لدى السومريين وعشتروت لدى الفينيقيين، إلى أفروديت في الحضارة اليونانية، وفينوس لدى الرومان، ولم تقتصر أدوار هذه الآلهة على الجَمال، بل شملت أيضاً الحب والحرب والخصوبة والموسيقى وغيرها.

ومَن منّا مَنْ لا يعشقُ الجَمال؟! ولكنْ، ما هو الجَمال كمفردة وهل هو مصطلح أم مفهوم؟. ما هي أنواعه؟. وهل تطوّر مفهومنا للجَمال عبر التاريخ، أم بقي على حاله؟. وما هي جماليات المكان في الأدب الأردني؟. تعبّر مفردة الجَمال" عن "مفهومٍ" أساسيٍّ وشامل، ولكنَّها قد تُستخدم كمصطلحٍ في سياقات فلسفية أو علمية محدّدة. فهي تعبّر ببساطةٍ عن صفةٍ تبعث فينا السرور والإحساس بالتناغم، وهي واحدةٌ من المفاهيم الثلاثة التي تُنسب إليها أحكام القيم (الجمال، الحقّ، الخير).

* قاصة وباحثة أردنية

موقع سبيل الحوريات/ وسط عمان

والجَمال كمفهوم يتعلّقُ بالشــعور الذاتي، حيث يختلف إدراك الــشيء الجميل من شــخصٍ إلى آخر، ويتأثر بالظروف والخلفيات الثقافيّة والشخصيّة. ويشمل هذا الشعور الجوانب الحسية مثل (الشكل واللون) وجوانب روحية وأخلاقية مثل (طيبة النفس وجمال الخلق). أمَّا كمصطلح، فيمكن أن يشير إلى علم الجمال (Aesthetics)، وهو فرعٌ أكاديمي من فروع الفلســفة يدرس الجمال ومقاييســه ونظرياته، كما يُستخدم في سياقات أخرى لتحديد معايير معينة، مثل "ملكة الجمال" التي تُنتخب بنــاءً على مقاييس محــدّدة. وهناك أنواع من الجمال، كمثل جمال الأخــلاق والجمال المادي ومنه الجمال في الطبيعــة أو الفنون المختلفة، وهناك قيمة باطنية للجمال تتعلّق بالجمال غير المادي، كجمال الروح.

ويأتي هذا الملف في ســياق اهتــمام (مجلة أفكار) بقراءة الظواهــر الأدبية مــن زواياها الجماليــة والفكرية، وفي هذا العدد نتوقّــف عند جماليات المــكان في الأدب الأردني، وبما يتيحــه هذا المحــور من مقاربة تجمع بين الفلســفة والنقد والتجربة الإبداعية.

منذ بدايات التفكير الفلسفي ظلّ الجمالُ واحداً من أكثر المفاهيم استعصاءً وإغراءً في آن واحد. وقد تغيّر هذا المفهوم عــبر التاريخ، فمــن جماليــات الأنثى الآلهــة في الحضارات القديمة، إلى إشراقٍ للمثــال الأعلى عند أفلاطون، إلى ارتباطه بالتناسب والانسجام بين ثلاثة عناصر (النسق، الرسم، اللون) بحسب تصوّرات (أرسطو). في حين رأى (إيمانويل كانط) أنَّه تجربةٌ ذاتيــة تماماً، قائمة على ملَكَةِ الحكــم والذوق. أمَّا في الفكر الماركسي، فقد ارتبط الجَمال بالعمل الإنســاني المنتج؛ فالفــن ليس ترفاً شــكليّاً، بــل امتداداً لفاعلية الإنســان مع الأعمال الفنية والطبيعة والبشر الآخرين، وخصائص النشاط الجــمالي، الهــادف إلى تغيــير الطبيعة والإنســان والمجتمع ويسهم في تغيير العالم، أي أنَّه تعبيرٌ عن الصراع الطبقي بقدر مــا هو صياغة للحلم. ومن جانب آخر، ولعلَّ اللافت في هذا المجال الاهتمام برؤية (غاســتون باشــلار)، الذي منح المكان بُعــداً جمالياً عميقاً، كحاضنٍ للخيــال والذاكرة، فالبيت مثلاً ليس جدراناً وأبواباً فحسب، بل هو كونٌ شعوريٌّ كامل، نلجأ إليه بالحنين ونســتدعيه بالصور والأحلام، كما أشار في كتابه (جماليات المكان).

أمَّا في الأدب، يصبح الجَمالُ ممارســةً لغوية وحسّية معاً.

ومن أبرز عناصر التشـكيل الجمالي في الأدب يأتي المكان، إذ لم يعُـد فضاءً محايداً أو خلفية للأحداث، بل شريكاً في إنتاج المعنى. المكان هو الذي يمنح الشـخصيات ملامحها، ويحدّد إيقـاع الـسرد، وهو الذي يفتـح أمام القارئ منافـذَ التأمل والحلـم، وأحياناً قد يتصدر المكان البطولة المطلقة في أعمال أدبية.

في الروايـة العالميـة نجد أمثلة بـارزة: ف(باريس) عند بلزاك هي شـخصيةٌ نابضة بقدر ما هي مدينة، بينما تحضر (دبلن) عند جيمس جويس بكل تفاصيلها، أمَّا (بطرسـبرغ) دوستويفسكي فهي فضاءٌ قلقٌ يعكس صراع الأرواح المعذبة. وفي الروايـة العربية، تـبرز (القاهرة) عنـد نجيب محفوظ بوصفهـا كياناً متحركاً يمزج الواقع بالأسـطورة، و(الخرطوم) عند الطيب صالح تغدو مسرحاً لتقاطع الثقافات والذكريات، و(بيروت) في روايات إليـاس خوري نصٌّ مفتوحٌ على الحرب والذاكرة والمنفى.

أمَّـا في الأدب الأردني، فإنَّ المكان يكتسـب أبعاداً خاصة تتراوح بين الجغرافيا والرمز. في شـعر تيسـير سبول وقصصه نلمـس المكان الممزق بين حلم الوحدة الذي آمن به الكاتب وانكسـارات الواقع. وتعيد سـميحة خريـس صياغة المكان الصحـراوي والقـروي، بما يحملـه من أسـاطير وامتدادات في دول وأعـمال مختلفـة. ويمنح إبراهيم نـصر الله المكان الفلسـطيني والأردني معـاً حضوره الملحمـي، حيث المخيم فضاء للمنفى، كذلـك في كتابات مؤنس الرزاز وجمال ناجي وزياد قاسـم الروائية وغيرهم. حتى في الكتابات الشـعرية والقصصية القصيرة، يحضر المكان كوشم دائم، سواء كان بيتاً صغيراً، أو مقهى في وسـط البلد، أو صحراء تفتح على أسئلة الوجود والحرية.

إنَّ جماليـات المكان ليسـت في دقّة وصف الشـوارع أو الجبـال أو البيوت، بل في القدرة عـلى تحويلها إلى جغرافيا ثانيـة متخيلـة، يختلط فيهـا الحـسي بالرمـزي، والخاص بالجمعـي وتنبض بالحيـاة. وفي هذا السـياق، يقدّم الأدب الأردني تنويعاتٍ غنيةً للمـكان، من حضوره المقدس بصفته بـؤرة روحية، إلى المكان المديني الذي يعكس تحولات عمّان في نصف قرن، إلى المكان الصحراوي الذي يطلّ على اللانهاية، إلى المـكان المنفـي في المخيمات حيث الذاكرة الفلسـطينية تتجدّد عبر النصوص.

ويـأتي هـذا الملـفُ الـذي يضـمُّ سـبع أوراق لكاتبات وكتّـاب أردنيين ليقارب جماليات المـكان من زوايا متعددة: مـكان الطفولة والذاكرة، والمـكان في القصة ذات المدلولات الأسطورية، والمكان المديني بتحولاته عبر العقود، والمكان في الشـعر عبر الزمن، وتأثر الشـخصيات والسرد بتغير الأمكنة. ومع تنوع الأصوات والرؤى، يبقى القاسـم المشترك أنَّ الأدب لا يكتفـي بتمثيل المـكان كموضوع مسـتقل ومنفصل عن النتاج الأدبي، بل يبتكـر جمالياته الخاصة، فيجعل منه مرآةً للـذات ونافـذةً على العـالم في آن واحد، بـل ويمنحه صفة الأنسنة والبطولة في أحيان كثيرة.

تضيء الدكتورة "أماني سـليمان داود" في دراستها (بطولة المـكان العـمّاني وجمالياتـه في رواية "الشـهبندر" لهاشـم غرايبة)، ملامـح عمّان بوصفها بطلةً فنيـة وروحية تتجاوز كونها فضاءً جغرافيًا إلى أن تصبح كائنًا نابضًا بالحياة، إذ ترى الباحثـة أنَّ الرواية قدّمت "عمّان ثلاثينيـات القرن الماضي" مدينةً في طور الـولادة، تجمع المتناقضات: البداوة والحضر، الدين والانفتاح، الطفولـة والنهوض، وذلك من خلال حبكة تبدأ بمقتل الشـهبندر وتمتد إلى حياته السابقة. يمزج غرايبة الواقعي بالتخيلي، وينسـج فسيفساء لغوية غنية بالأصوات واللهجات والمأثورات الشـعبية، فتتحدث الحجارة والمقاهي والأشـياء كما يتحدث البشر، لتغدو المدينة ذات روح سردية حية.

وتتجلّى "عمّان في الرواية كذاكرة جماعية" تختزن تحولات الإنسـان والمكان معاً، ولا تغفل الرواية التنوع السـكاني من بدو وشـوام وشركس وغجر، وانصهارهم في نسـيج حضاري واحـد، ولا عن "المنظور الجندري"، إذ تُبرز نسـاءً متمرّدات مثـل "سـلمى" ابنة الشـهبندر، كما تضيء ملامـح العادات والتقاليد في رمضان واللباس والاحتفال واللغة اليومية.

وفي دراسـته المعنونة "النُّباح الأخير": اسـتعادةُ أسطورة المكان بجماليات الحكاية وتاريخها. يبين الكاتب والتشكيلي

حسين نشوان أنَّ الأديب مفلح العدوان مسكونٌ بالمكان، وفي جُلِّ مؤلفاتــه كان المكان حاضرًا، بــل كان المكان هو البطلُ المطلــقُ، وأنَّ القرية كانت تاريخيّاً، تمثّــل منبعاً للحكايات، وفضاء للأســاطير، ومن المؤكد أنَّ مجموعــة "النباح الأخير"، هي واحدةٌ من تجليات الفيض التي كُتبت في سياقات تاريخ المكان وجمالياته، وشــكّلت محاولة لفهم تحولاته، ومن هنا يأخذنــا العدوان، في جولة للمــكان في الأردن عبر لغة أقرب مــا تكون إلى اللغة الطقوســية/ الصوفيــة التي تتماهى مع النصوص التــي تتابع تاريخيًّا ضمن مــدى زمني منذ القرن الثالث الميلادي إلى مطلع الألفية الثالثة، ومع أنَّها تقع ضمن جغرافيــا الأردن، إلا أنَّهــا تنفتــح على بلاد الشــام والمغرب والخليج والجزيرة العربية وأوروبا، لتشــكّل شــبكة تاريخية لنسج النص الذي يقع بين القص والرواية والتاريخ والأسطورة في دوائر الحكي، وهي التي تغني المتن جماليّاً.

تنهــي د. حنــان العمايــرة ورقتها المعدّة حــول (دلالات المكان وتحوّلاته في رواية (رغبات ذلك الخريف) للكاتبة ليلي الأطرش،) بأنَّ المكان في هذه الرواية يشــكّل عنصراً أساســياً في البناء الــسردي، حيث تعدّدت دلالاته النفســية والمادية والإيدلوجيــة والاجتماعيــة. فالمكان بحســب د. حنان أكثر من مجرد موقع جغرافي؛ فهو عنصرٌ فاعلٌ يســهم في تشكيل الأحــداث وكشــف الشــخصيات وانفعالاتهــا، ويصبح مرآة للتاريخ والذاكرة الجمعية، بدءًا من وصف عمّان وأســواقها وضواحيهــا، مــرورًا بالمخيّمات كمخيم الحســين، وصولاً إلى المدن الغربية مثل أيوا في أمريكا وباريس في فرنسا.

وتســتعرض د. حنان التحوّلات التي طــرأت على الأفراد والمجتمــع في النــص الــروائي عــبر الزمــن، وكيــف ترتبط الشــخصيات بالأمكنة، فالمخيّم يعكس المعاناة الفلســطينية وهُويتها، بينما تمثل المستشــفيات في أمريكا التقدّم العلمي، في حين تبرز الصالونات النســائية (كوافير) كوســيلة لتمكين المرأة واســتقلاليتها، بينما يرمز المطار للتغيّر والهجرة والأمل. وأشــارت الباحثــة إلى أنَّ بعــض الأمكنــة في الروايــة كانت مزدوجة الدلالة، حيث تعكس التناقض في نظرة كل شخصية لهــا، فالمخيم كمــكان يجمع ما بين الشــعور بالأمان لإحدى الشخصيات، والشعور بأنَّه سجنٌ كبيرٌ لشخصية أخرى.

وفي الختام، تؤكّد د. حنان، أنَّ المكان شــكّل عنصرًا أساسيًّا في هــذه الروايــة بدلالاته النفســية والماديــة والإيدلوجية والاجتماعية المتعددة، مما منح النص السردي أبعاداً مختلفة لحركة الشخصيات وربطها بسياقها التاريخي والاجتماعي.

في ورقتــه بعنــوان (تشــظّي الذات واغــتراب الأمكنة في الشــعر الأردني المعاصر/ حبيب الزيودي في ديوان (غيم على العالــوك) أنموذجا) يشــير الدكتور علي المومني إلى الشــاعر حبيب الزيودي، كواحد من أبرز الأصوات الشــعرية الأردنية التي عبّرت بصدق وعمق عن تشــظي الذات واغتراب المكان في الشــعر المعــاصر. في ديوانه «غيم عــلى العالوك» تتجلّى معاناة الشاعر بين الواقع والمُتخيَّل، إذ يتكئ على الألم ليحول الغربة النفســية والمكانية إلى طاقة خلاقة تولّد شعراً مشبعاً بالحنين والانتماء. يســتحضر الزيودي المــكان بوصفه ذاكرة وهُوية، فتغــدو الأرض جزءاً من كيانه الوجداني، ويعبّر عنها بلغــة تتداخل فيهــا الرموز الدينيــة والميثولوجية والعاطفة الوطنية. يمتاز شــعره بالإيقاع القوي والموســيقى الداخلية، وبالصــور التي تمزج بين الحسّ والمعنــى، مما يعكس التوتر بين الانكسار الداخلي والتماسك الظاهري.

في شــعره، يتحــول الاغتراب إلى وعي وإبــداع، إذ يرى في الألم طريقاً للسموّ، وفي التشظي وسيلة لتجديد الذات واللغة معاً. لقد جسّد الزيودي روح الأردني المرتبط بأرضه وتاريخه، واســتطاع أن يجعــل من قصيدتــه مرآةً للكرامــة والصدق والعشــق الصــوفي للوطن، جامعــاً بين الأصالــة والمعاصرة، والبســاطة والعمق، والذات والهوية في نســيج شعري واحد نابض بالحياة.

في قراءته لجماليات المكان في الأدب، يقدّم الكاتب محمد العامري قراءته الجمالية في الشــعر العربي بعنوان (النصّ في المــكان – المكان في النصّ)، منذ عصــور الجاهلية وما حمله شعر تلك المرحلة من وقوف على الأطلال. وبحسب العامري، فإنَّ المكان يُشــكّل عنصراً محوريّاً في النص الأدبي، إذ يعكس هُويته ويدمج بين الواقع والمخيلة. فالمكان ليس مجرد فضاء مادي، بل يحتوي عــلى ذكريات وتجارب حياتية تنعكس في

تفاصيله: البيت، النهر، الشجرة، الشرفة، الروائح، والفضاءات الداخلية والخارجية. وفي الأدب العربي القديم، مثل الشعر الجاهلي، كان الوقوف على الأطلال والبيت الذكري يحمل دلالات الحب والفقد والوفاء، حيث اكتسب المكان رمزيةً تمثل إحساس القبيلة أو الأمة وأحيوا به الجماد ليصبح نابضاً بالحياة.

ومع تطور الأدب، أصبح المكان وسيلةً للتعبير عن الذات الإنسانية، كما يرى (هيغل) في مفهوم "عودة الروح إلى البيت"، إذ يعكس المصالحة مع الذات بعد الانفصال والاغتراب، ويصبح حضور المكان امتداداً لعواطف وذكريات الكاتب. أما في الشعر الحديث، مثل أعمال راشد عيسى وعمر العامري وعيد بنات، يتحول البيت من مغارة أو بيت طيني إلى خيمة متحركة أو مساحة رمزية، حيث يعكس الحنين، الغربة، الفقد، وحركة الزمن النفسي. فيصبح البيت كائناً حيّاً يتفاعل مع الشاعر، ويُجسّد تداخل الواقع والخيال، وحضور المشاعر الإنسانية في نصوص الشعر.

في ورقة الأستاذ مفلح العدوان بعنوان (سرديات عمان: المدينة إذ تُبعث بحكاياتها)، تنهض عمان التي تم توثيقها في الكتب العتيقة، منذ أن كانت تُعرف بفيلادلفيا و"ربة عمون" بسرديّاتها الخاصة، بدءًا من قصة الفتية السبعة النائمين في الكهف، مرورًا بالقلعة الرومانية والمدرج، وصولًا إلى أزقتها الحديثة. فالمدينة لم تكن مجرد فضاء جغرافي، بل موطنًا لتجارب إنسانية وثقافية متعدّدة، حيث يشكّل الصوت والحجر والشجر والبشر روايات متداخلة تتجاوز الزمن، وتعكس تعدد ألسن الروائيين والمبدعين الذين مرّوا بها أو أقاموا فيها.

ومع تأسيس الدولة الأردنية الحديثة عام 1921، أصبحت عمان عاصمة الحلم العربي والإبداعي، وموئلًا للسرديات المختلفة، كلٌ بأسلوبه الخاص، من رواية وقصة وشعر ومقالة، لتتحوّل المدينة إلى مخطوط لكل تلك السرديات. ووفق هذا الإرث المكاني، اختار روائيون مثل زياد قاسم وعلي حسين الصفدي القلعة والمدرج الروماني لإعادة بناء سرديات عمان في خمسينيات القرن الماضي، بينما تناول عبد الرحمن منيف المدينة في الأربعينات مستندًا إلى ذاكرة المكان، وعالج تفاصيل الحياة في ظلِّ الحرب العالمية الثانية والحروب العربية الإسرائيلية الأولى. كما وثّقت سميحة خريس وهاشم غرايبة الذاكرة العمانية في أعمالهما، والمستوحاة من وثائقيات دفاتر التجار وأحداث المدينة.

ليظهر جيل آخر من الكتاب، بينهم مؤنس الرزاز وإلياس فركوح، حينما أضفيا على عمان حضوراً شخصيّاً وإبداعيّاً في رواياتهما، مستعرضين تفاصيل الحياة اليومية والمشاهد الثقافية والاجتماعية والسياسية، بينما استكشف جمال ناجي وقاسم توفيق وغيرهما، التحولات الحديثة للمدينة.

في ورقته المعدّة حول (سطوة المكان في رواية (يحيى) للروائية سميحة خريس)، أشار الباحث نايف النوايسة إلى أنَّ المكان عنصرٌ محوريٌّ في الرواية، إذ يحتضن باقي العناصر السردية مثل الزمان والشخصيات والأحداث، ويعكس مفاهيم الحرية والسجن والأمل والضياع والقهر. وقد أشار المفكرون، من ابن خلدون إلى مالك بن نبي، إلى أنَّ المكان والإنسان والزمن عناصر أساسية في تكوين الحضارة، وهو ما يجعل الرواية تشبه البناء الحضاري الذي يشيد الكاتب من خلاله رؤيته للعالم. وقد ظهر هذا بوضوح في أعمال روائيين عرب مثل نجيب محفوظ، عبد الرحمن منيف، وجبرا إبراهيم جبرا، الذين أعطوا للمكان دوراً فاعلاً في توجيه الأحداث وحركة الشخصيات.

في رواية "يحيى" لسميحة خريس، يمتلك المكان حضوراً قويّاً يخدم الغاية الفنية للرواية ويعكس رؤية الكاتبة للحياة والحرية والعقل. اختارت خريس اسم "يحيى" بعناية ليصبح رمزاً لإبداعها، وحوّلت شخصية تاريخية مقتضبة (يحيى الكركي) إلى تمثال روائي كامل يحمل معاني الإنسان والحرية والمعرفة. وقد صاغت المكان بعناية ليحتضن رحلة البطل من ولادته في قرية جلجول، مروراً بمحن المرض والفقر والحسد، وصولاً إلى مصر والجزيرة العربية وسوريا، حيث واجه التحديات والعداء السياسي والديني. مما يجعل "يحيى" عملاً روائياً متكامل الأبعاد، يجمع بين التاريخ والثقافة والفن السردي في قالب محكم ومؤثر.

بطولةُ المكان العمّاني وجماليّاته في رواية (الشهبندر) لهاشم غرايبة

د. أماني داود*

تقديم

تحضر مدينةُ عمّان في رواية هاشم غرايبة (الشهبندر/دار الآداب، 2003) لا مجرد خلفية مكانية تتحرك فيها شخوص الرواية بتنويعاتها المختلفة، بل كمرآة قادرة على احتضان واستبطان تفصيلات هذه الشخوص النفسية والاجتماعية والثقافية والسياسية ومن ثم إعادة إنتاجها كمفردات في لوحةٍ لمدينةٍ تنهض وتنمو وتتسع، وتسعى لإثبات حضورها وكينونتها.

وتقدّم هذه القراءة تمثيلات المكان العمّاني وعلاقاته وتعالقاته مع سكان هذه المدينة ومع من حولها؛ تمثيلات جزئية في جوانب محدّدة تتصل بالمكان جغرافيًّا واقتصاديًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا شكّلت جميعها نسقًا اجتماعيًّا وفكريًّا وَسَمَ سكان المكان، وأسّس لمستقبله وطبيعة حضوره الإنساني في قابل الأيام. تتبدّى الأنساق الثقافية - التي مثّلها المكان العمّاني في زمانٍ بعينه يتحرك في أواخر ثلاثينيات القرن المنصرم - في منظومة القيم والعادات والتقاليد والحياة الاجتماعية والاقتصادية والبنى الحضارية والفكرية والثقافية وأنماط السلطة والجَنْدر؛ فالمكان لم يظهر مكانًا مُجرّدًا أو جغرافيًّا خالصًا، بل بدا مختلطًا بالتجربة الإنسانية؛ وهذا جوهر الفكرة التي تمنح المكان جمالياته، وتبثّ فيه روحًا وكينونةً، وتصنع منه وجودًا فنّيًّا حيًّا.

* أكاديمية وباحثة أردنية

منظورُ الرواية وحبكتها السردية

تختار الرواية نقطة سردية حيوية تنطلق منها حيث يُقدّم البطل (الشـهبندر) مقتولاً، فتمضي الرواية - بين آليـات سرديـة تجمع التخييـلي بالتأريخـي - في سرد استرجاعي من منظور السرد الذاتي لحياة البطل ما قبل الموت، وتنتهي إلى اللحظة التي سيلج فيها الزمن الآخر/ الجنة، لتكون خاتمةُ الرواية إيماءةً لبداية جزءٍ تالٍ أنجزه الروائي لاحقًا تحت عنوان: (جنة الشهبندر) التي ستقدم أسئلة فلسفية حول الموت، والحياة وعوالم البرزخ.

ومـن هذا الاختيار السردي تنطلـق الرواية التي بين أيدينا، بتقديـم مقترحاتها السرديـة منزاحة عن البنى التقليديـة للكتابـة الروائيـة؛ إذ تنهض عـلى تقنيات التقطيـع والتجـزيء، وتقديم الشـخصيات والأحداث بجرعات صغـيرة قصيرة متفرقة تتداخـل فيها الأزمنة، كما تتعدّد فيها أصوات الرواة، مشكّلةً نسيجًا اجتماعيًّا عمّانيًّـا خليطًـا في اللغـة واللهجات المحليـة والأمثال والأهازيج والمقولات السـائرة والتعابير الشـعبية التي تمثّل ذوات المتكلّمين ومستوياتهم الفكرية والاجتماعية والاقتصاديـة، بمـا يتطابق مـع رؤية (باختـين) لتعدّد الأصوات في الرواية، وبما يشي بعالمٍ واقعيٍّ ملموس.

ولعلَّ اللافت أنَّ الأحداث في الرواية تنحصر في مدينة عمّان، إذ مهما تحركت الشـخوص مبتعدةً فإنَّها ستدور في فلك هذه المدينة التي تحفر الروايةُ في سجلّات نشأتِها وتكوينها الحديث، وترسم لوحة فسيفسائية لتفاصيلها البشريـة والمادية، فيُنطِق فيها البشر، كما يُنطِق الحَجَرَ (الأشـياء والجمادات)، ويمنحها أصواتًـا لتروي أخبارها ومشاهداتها متفاعلةً مع ما حولها مُبديةً آراءها كما لو كان يبثّ فيها روحًا ويشخّص منها كائنات حيّة، فيكسر الـروائي بذلك أفق توقع القـارئ ومنها: مقهى حمدان، سوق السكّر، شـهر رمضان، الدامر، المطر، الوتد، الليل، هلال شوّال، والثلج.

وفي مواطن عديدة من الرواية قطع الروائي أسـلوب الـسرد مُضفيًا بلغة غير سردية مقاطـعَ تقريريةً لصالح تقديم معلومات تاريخية وأسطورية عن أماكن وأحداث عابـرة للأزمـان، فأرّخ على سـبيل المثـال لمدينة عمّان التاريخية وتسـمياتها التي أُطلقت عليها في الحضارات والأزمنة التي عبرتها (فيلادلفيا، ربة عمّون،...)

عمّانُ حلقةُ الوصل

تقـدّم الرواية صـورةً جدليةً تصل المكان بالإنسـان وتتيح الفرصة للاطلاع على تفاصيل ثرية تختزنها ذاكرة عمّان، هذه المدينة النازعة إلى التحوُّل والتقلّب بشـكل استثنائي في تسـارعه، حيث تقدم الرواية المعمار الأولي لهذه المدينة الناشـئة، وتضيء على التنويعات البشرية التي تسـكن فيها وتشـكّل بنيتها الديمغرافية (من بدو وفلاحين وشـوام وشركس وغجر)، وعلى ذلك النسـيج الاجتماعـي الذي تَشَـكَّل من التنويعـات الدينية التي وُجـدت في عـمّان، فهناك المسـيحي وهنـاك المتدين المرن، والمتدين المتشـدّد/ المتعصـب. وهناك الطبقات الاجتماعية المختلفة والخليط من المنابت والأصول التي وَجَدَتْ في عمّان مستقَرًّا بالاختيار أو بضرورات الحروب والصراعات السياسية.

وتُلقـي الروايةُ ضـوءًا على الخليط الحِـرَفي والمهني الذي كان يتحرك فيها وعلى أنماط التجارة التي شـكّلت بدايات النهوض الاقتصادي في عمّان، وبذلك بدا المكان الفنـي في الرواية ذا علاقة وثيقة بالمكان الحقيقي، بكل ما فيه من ملامح وإشارات إلى متعلقات حضارية تتصل بالتعليم والتجارة، ووسائل التنقل والمواصلات، والعمارة والبناء، والبنـى الاجتماعية، والملابـس والأزياء، راصدًا التحولات المختلفة في كل هذه التكوينات الحيويّة.

وقـد منح الوقـوفُ الجليُّ عند عـمّان الروايةَ هُويةً

وثقافــةً خاصة، ففي الوقت الــذي تَظهَر فيها الأعمال الإبداعية الزمنية أعمالاً تجريدية فلســفية تبهت فيها الهُوية يتصدّى السرد المكاني لتمثيل التجربة الشخصية والإنسانية ويغدو وسيلةً للحفاظ على الهُوية.

عمّانُ البدايات

تُظهــر الرواية التــوازي بين نهوض المــكان ونهوض سكانه، وكأنَّما يشتركان في طفولتهما ويكبران سويًا خطوةً بعد أخرى؛ ففي الوقــت الذي تنهض فيه عمّان ينهض (الشــهبندر) في حياته الاجتماعية والاقتصادية ويتدرّج في تجارته إلى أن يبرز اســمه بين النــاس ويحصد مجدًا مذكورًا في الســوق. فنشــهد تعالقًا بــين البنية المكانية والبنية الإنسانية والنفســية والحضارية لسكان المكان ونتابع تحولات كلٍّ منهما.

تعــرض الرواية بعضًا من ملامح طفولة عمّان الأولى، عمّان الوليدة تحبو باتجاه نموّها ونهوضها، وتتشكل صبيّــة لهــا أهلهــا المتنوعــون، القادمون من أحــداب متغايرة، متنافرة في كثير من الأحيان، ليغدو المكان/ عمّان بتكوينه العصيّ المتفرّد هو القاســمُ المشتركُ الذي يجمع الناس على اختلاف منابعهم ومشاربهم.

تلك المرحلةُ من طفولة المدينة تشكّل جزءًا من مفردات رواية (الشــهبندر) التي تعرض بعضًا من ذاكرة عمّان في تحوّلها وتقلّبها الديناميكي وعلاقتها بإنسانها، فتشير إلى جبل اللويبدة وجبل عمّان وجبل القلعة وطلوع المصدار، ووادي الرمم، وشــارع الرضا، وشارع فيصــل، مقهــى حمــدان والأشرفية وجبل النصر والجوفة وغيرها، وتركّز الرواية عــلى تفاصيل الحياة اليومية/ الشــعبية/ الهامشــية في وســط البلد ومنطقة الســيل وهما المكانان اللذان يَرِدان في الرواية بوصفهما منبعًا أساســيًّا لطفولة المكان وطفولة أبطال الرواية، ومن ثم نضوجهم وكهولتهم.

ويتمثــل ذلك في أحد مقاطع الروايــة التي ترد على لسان بطل الرواية (الشــهبندر) في حديثه عن تحولات عــمّان وتبدلات الحياة وســبل المعيشــة والتنقل فيها، فيقول: "علمك بعمّان قرية، كان السيل والزراعة سَنَدَيْ عمّان لتكون، والتجارة ســندها لكي تنهض، فمنذ كانت عــمّان أيام العمونيين ثم الآشــوريين ثم البطالمة علامة على (طريق الملوك)، التي صار اســمها (طريق تراجان الجديدة) في العهد الروماني، إلى أن صار اسمها (طريق الحــج الســلطاني) في العهــد العثماني، وعــمّان تنهض بنهــوض التجارة من حولها، وتكبــو بنكوص التُّجار عن

الروائي هاشم غرايبة

المــرور بها، عمّان تجارة، وداعًا لقوافل الجِمال، ومرحى لعربات القطار" ص41.

تحوّلاتُ البنية التحتية في عمّان

وفي إشارة إلى مناطق عمّانية بعينها أضفت التحولاتُ في بنيتها التحتية تســهيلاتٍ على حياة سكانها فدفعت أفرادَ طبقاتٍ معيّنة للحاق بما اســتجد منها، كما تجلّى في حالــة (الشــهبندر) الــذي يفصح عــن الغاية التي دفعته للانتقال إلى منطقة جبل عمّان في المقطع التالي: "بصراحة لم أسكن جبل عمّان إلا رغبة بالتنعم بمعطيات الحضارة: التلفون والكهرباء، وصنبور الماء، منذ أن بنى الإنكليز الحاووز الكبير هناك، وصارت المياه تتدفق عبر المواســير لسكان هذا الجبل؛ قررت بناء منزلي هنا". ص 43.

وبالرغم من التنقلات التي يستلزمها البعد البراغماتي للطبقات وللأفــراد إلا أنَّ الــروائي لا يفوته التعبير عن حنين الفــرد إلى بيت الطفولة؛ إذ يصــف بطلُ الرواية بيــتَ والده في جبــل القلعة الذي قضى فيــه طفولته قبل انتقاله إلى جبــال عمّان الجديدة، قائلاً: "كان بيتنا عــلى ريف جبل القلعة يصطف مــع البيوت المتلاصقة عن يمينه ويســاره، فتبدو مع تموّج الأشجار من حولها وحركــة الغيوم من فوقها كأنَّها تؤدي دبكة شــعبية...، دائمًــا أحــنُّ إلى بيتنا الذي ورثته عــن أبي، زيارة إلياس أفندي تعني بالنســبة لي التواصل مع بيتنا القديم، بين هــذه الخرائب والأعمــدة الأثرية، والمعابد الدارســة، قضيــت أيام طفولتــي، ولطالما أثــارت مخيلتي صغيرًا، وحرضتني على البحــث والتنقيب يافعًا". ص 45 و46. ويبدو المكان مؤثرًا في الشخصية ومرتبطًا بالإنسان فيها، فعــمّان مكانٌ واقعي، لكنَّه في الرواية مكانٌ فنيٌّ جمالي يتأســس على التجربة الإنســانية وعلى الحسِّ الإنساني، فاكتسب قيمته من تجربة بطل الرواية الإنسانية معه، فبدا له مكانًا أليفًا أشــبه ببيت الطفولة وفق ما تجلّى عند (غاســتون باشــلار) في كتابه (جماليّــات المكان). فنلحظ أنَّ جبــل القلعة يمثل بيــت الطفولة وعلاقاته الإنســانية الأليفة، أمَّا جبل عمّان فيمثل بيت الحداثة بما يتيحه من أساليب حديثة في العيش والحياة.

عمّانُ وحركةُ التجارة والاقتصاد

يرسم الروائي صورةً جليّةً لعمّان من جهاتها المختلفة وشــوارعها وأبرز معالمها وما يحتشــد فيها من أسواق، فيقول (الشــهبندر): "ونصلي أحيانًا في كنيســة اللاتين الواقعــة آخر طلوع مصــدار عيشــة، أي نقطع عمّان من شــمالها إلى جنوبها، نهبط من طريق وادي الســير إلى وادي خريس، فشــارع فيصل، ثم شــارع الســعادة حيث يعجبها أن نتسكع قليلاً، ...، كانت مغرمة بالمرايا ومشــابك الشعر العاجية تشــتريها من سوق البخارية أمــام الجامع الكبير، نتجه جنوبًــا في طريق المهاجرين، لوليتــا تحــب الازدحــام، ولا تتذمــر من معاكســات العابرين. يسمونه درب النملة لازدحامه بالخلق، اسمه الرســمي شــارع طلال، هنا تصب الكثير من الأســواق الفرعية فيض زبائنها، مثل ســوق السكّر خلف الجامع الكبير، وســوق البخارية أمام الجامع وســوق الشوام، وســوق الحدادة. نعــبر منطقــة المطاحــن، وبجانبها المنشية الكبرى، فالمنشية الصغرى، ثم سينما أبو صياح، فمصبغة الحاج ســليم، ثم سوق الحلال، وحمام النصر، وجسر الحمام..." ص 125.

كما تضيء الرواية حركــة التجارة وأنماطها وبضائعها وألفاظها المســتخدمة في عمّان واتصالها بالدول القريبة والبعيدة عبر "طريق حرير" جديدة وجسر من التجارة المهمة في الاقتصاد الذي شــكّل عمّان في زمن نشــأتها: "رســمت خطًا جديدًا للتوابل والبهــارات القادمة من الهنــد، وللبضائع الحديثة رخيصة الثمــن القادمة من

اليابان، وشالات الكشمير والسجاد الأصفهاني، وحرير القزّ، وجلود الخزّ القادمة من بلاد العجم، إضافةً إلى تمور البصرة الفاخرة، والعباءات البغدادية (الخاشية) التي تمرُّ من عروة الخاتم، ومنتجات شركة نفط العراق التي يتعاظم الطلب عليها، تجار لبنان وفلسطين ومصر يتجهون غربًا، إنَّهم مبهورون بالسلع الأوروبية، إذا اتجه سوق عمّان شرقًا فسيكون لنا نصيب وافر من المنافسة، وستنهض عمّان بقوة" ص 42. وتشير الرواية إلى مجموع الأسواق التي برزت في زمن النشأة وما بعدها واختصاص كل سوق منها كسوق السكر، والبخارية، ووادي السرور، وسوق اليمنية، وسوق الغلال، والحلال، والصاغة، والأنتيكا، ومواد البناء الحديث وغيرها.

وفي ترسيم حراك أسواق مدينة عمّان وتفاعل الأفراد فيها، يرسم الروائي مشهدًا سرديًّا تفاعليًّا يجري في دكّان محدّد من السوق وسط البلد: "استرخيت على الكرسي وأسبلت جفوني تاركًا الطقوس اليومية تسير بمساراتها المعتادة: شهاب يطوي لفّات القماش ويعيدها إلى الرفوف، سالم ينظف كفّتي الميزان، ويزيّت مفاصل القبّان، ورزق الله يحضر لي فنجان قهوة عصملي، وجُبة هال طازجة تسبح بأناقة بين سحب البخار العبق على سطح الفنجان، ومحسن ينقل الشوالات والبراميل من على الرصيف إلى داخل المحل استعدادًا للتشطيب فنهار الشتاء قصير" ص 31.

عمّانُ والمنظورُ الجندري

تظهر المرأةُ فاعلةً وذات دور حيوي في مجالات مختلفة، ورغم حداثة نشوء المكان إلا أنَّ الرواية تتخيّر إبرازَ شخصيات نسائية مهمة في حضورها الاجتماعي والثقافي والسلوكي، تملك منظورها وإرادتها وأحلامها الخاصة التي تبدو فيها ناتئة ومتمردة على سطوة المجتمع التقليدي الناشئ، فظهرت نماذج مثّلتها بنات الشهبندر اللاتي تلقين التعليم الأساسي وترحَّلْن بين مدن عربية مركزية آنذاك لنيل التعليم الجامعي أو ابتدأن مشاريعهن الخاصة، فخضن غمار العمل في مجتمعات ذكورية معارضة لعمل المرأة، وقدّمن نماذج نسوية إيجابية قادرة على القيادة ومالكة الجرأة للتعبير عن عواطفها وعوالمها الداخلية المضمرة، وقد تمثّل ذلك في شخصية (سلمى) التي كُنّيَ الشهبندر باسمها في مجتمعات يكنَّى فيها الرجل باسم الذكر حتى لو لم يولد. وسلمى تفتح مشغلاً للخياطة وتدخل عالم الأعمال مثبتة نفسها غير آبهة بما تتعرض له المرأة في المجتمعات المغلقة، فتغدو علامة في السوق بعملها الخاص من جهة وبمتابعتها لأعمال والدها الشهبندر ومحافظتها على حضور تجارته حين نَزَعَ إلى العزلة في زمن تالٍ من حياته.

وفي سياق إبراز موقف الدين والمجتمع من عمل المرأة في السوق يمكننا تأمل المقطعين الروائيين التاليين:

• ففي السياق الديني المتمثل في موقف بعض شيوخ الدين، يقول الشيخ بدري في الرواية معلّقًا على عمل سلمى ابنة الشهبندر:"من إيمتى البنات عندنا ينزلوا يشتغلوا بالسوق (مشغل سلمى الشهبندر)، قارما على قدّ الحيط، لا حيا، ولا دخان جلّة!" ص 78.

• وفي السياق الاجتماعي يتبدّى الموقف من عمل المرأة من خلال الحوار الذي تنقله سلمى بينها وبين والدها الشهبندر:

- "قال الشهبندر: سأبيع محل الأقمشة لشهاب العبكيكي، وتابع بسخرية مرة: (مش غلط).

- قلتُ بثقة وتصميم: أنا أشتريه..

- لا حول ولا قوة إلا بالله، إنتِ بتفكري النزلة ع السوق سهلة؟ محلنا على مدخل السوق، الداخل والخارج رح يقول: شوفو بنت الشهبندر" ص 167.

عمّانُ وبنيتها المعمارية

تقــف الرواية عند جماليات عــمّان المادية وطبيعة عمارتهــا، وأدوات البنــاء، وأنواع الحجارة المســتخدمة فيها، والاعتماد على استيرادها من أماكن بعيدة لغايات تجميــل البنــاء، مثلــما نجد في قــول الــراوي: "الأرض المرتفعــة تبدي ما عليها أكبر من حجمه الطبيعي، حين أقــف بباب الدكّان، وأنظرُ إلى الغرب أســتطيع أن أرى الجــدار الشرقي لبيتي الجديد، المبني من حجر قباطية المائل للحمرة، وتزهو نفسي بالقرميد الأحمر وهو يرمي بظلّه على مربع الشــبّاك الصغــير الدّاكن للمطبخ. أرى الآن ابنتي ليلى تلمّع الحديد الأخضر لشبّاكيْ (المضيف) الطويلين المتجاورين كحارسين تركيين بخوذة مشتركة.." ص 30.

عمّانُ والموضة

أمَّــا ما يتصل بالموضة عند الرجال والنســاء وطبيعة الأزياء والملابس ومواصفاتها وعادات ارتداء أنماط منها دون أخرى، يمكن الإشــارة إلى الملابس بعامة وإلى دلالة ارتــداء أغطية الرأس عند الرجال ومــا يحمله كل نوع مــن وظائف ثقافية وطبقية، ومن الإشــارات الصريحة إلى ذلك ما جاء على لســان شــخصية النوري، إذ يقول: " قــال شــو؟ بضاعته أحســن بضاعة: مزانيــك ما فيها ولا طعجــة، تنانير ما فيها ولا نتشــة، شــماغات تقف على ســيفها، طرابيش تَدْحَل من المدرســة العســبلية عنــد أوتيل أنطوان نزال ما يصــير عليها شي، بحكي عن طربوش الدكتــور التوتنجي اللي من الخجل راح تخبّى بدكّان الحلّاق أبو جابر حتــى جابوا له الطربوش". أمَّا على لسان شخصية المختار، فيقول ساخرًا من الشهبندر: "اليوم يلبس شــماغًا وفوق حطة بيضــاء، ويضع عقالاً ثقيلاً...، يا للمنافق!" ص 39.

كما جاء على لسان شخصية (شمس) زوجة الشهبندر الشــامية ما يفصّــل الأمر في ملابس عــمّان وما أضيف إليها من تنويعات وموضات بسبب تنوع أنماط السكان والانفتاح والتبــادل التجاري ومــا يقتضيه من تغيرات ثقافيــة وحضاريــة:" ما أجمــل عمّان! كأنَّمــا الناس في عرس دائم، ضجيج وصخب، أزياء الشرق وأزياء الغرب تختلط: طرابيش وشــماغات، قلبــق شركسي، وفيصلية عراقية، عمامة عربية وبرنيطة غربية، عباءات ودوامر، وبدلات داكنة بصداري زاهية.. التواك الشامي للنساء إلى جانــب الأثواب البلدية المطرزة، والحطّات المقصّبة، البيرمــة والمدرقة، والملفــع، والأحذية المتينــة الواطئة للبدويــات والفلاحات. البرنــس المغــربي، والفرمليات المصرية، ..." ص161.

عمّانُ ومنظومةُ القيم والعادات والتقاليد

تضيء الرواية في ســياق الوقوف على أنســاق عمّان الثقافية ما يتصل بمنظومة القيــم والعادات والتقاليد، نختــار منها ما يتصل ببعض العادات في شــهر رمضان، فيأتي على لسان شخصية (شهر رمضان) (الشهر هو مَنْ يروي هنا) :"أُحِبُّ نفــسي في عمّان، إذ ينتشر الناس في الأسواق نهارًا وقبيل آذان المغرب تتبادل البيوت صحون الطعام الســاخنة، وأباريق الخشــاف الباردة بودّ وكرم، وفي الليل تصــير أدراج اللويبدة وجبل عمّان والأشرفية والقلعة والطهطور والجوفة والنصر ملتقى الجارات بين أشجار الصنوبر، برعاية عبق شجيرات الياسمين، وحضور كؤوس العصائر وصــواني القطايف، ويخرج الرجال إلى المقاهي، ويسرح الأطفال في الســاحات فرحًا بقدومي، وتصــير عمّان في مهرجــان يجمع البخــاري ع المغربي، والشركــسي ع الســوداني.. أنــا والقمردين والخشّــاف والقطايــف نكاد لا ننفصل عن بعضنــا في عمّان.." ص 175. وهــي صورة مكثفة للثقافة العمّانية في ثلاثينيات القرن الماضي، تُــبرز جانبًا من الاحتفال بشــهر رمضان

في كرنفاليــة متجــدّدة يتداخــل فيها الدينــي بالثقافي والتجاري، وتتسارع في ظلِّ ذلك تداخلات الناس وطرق تواصلهم وتبادلهم للبضائع والثقافات.

عمّانُ والمنظور السياسي

تشــير الرواية إلى عمّان بوصفهــا مكانًا لعب دورًا في تلقي نتائج التوترات السياســية والصراعات في المناطق المحيطــة بعمّان ســواء منها القريــب أو البعيد؛ كتلك الهجــرات المختلفة التي أســهمت في تنويــع التكوين الثقــافي والاجتماعــي في المدينــة، فعــمّان مثّلت قبيل نشأتها نهاية المطاف لرحلة الشراكسة الذين هُجّروا من بلادهــم أو فــرّوا من بطش القيصر ليتشــتتوا في أنحاء متفرقة من الأرض، حيث أخذت الطريق جزءًا منهم إلى عمّان، فشــهدوا وساهموا في ترسيم الوجه الأول لعمّان التي غدت فيما بعد مدينة تنشد اكتمالها. يقول (ميرزا) أحد شــخصيات الرواية: "أنا لســت حائــرًا في هُويتي، أنــا عمّاني الانتماء والهوى والمولــد، ...، غالبية الشركس هاجروا من ديــار الكفر إلى ديار الإســلام، وهربوا من جور القيصر إلى عدل الســلطان، يقــول الشركس: جئنا عمّان، وكانت قرية.." ص 295.

إذن تعكس الرواية صورة التكوين العمّاني المبنيّ على اختلاط ثقافي سِلْمي وتداخل بين أجناس وأنماط مختلفة من البــشر، ممن تعدّدت أســباب وصولهــم للمكان، ولكنَّهم تعاونوا في تكوين هُويّة المكان دون صراعات أو أزمات، كما حــدث أو يحدث في المدن الكبرى متعددة الأعــراق والهُويّات. وبهذا المعنى تقــدّم الرواية مدينة عمّان بوصفها مثالاً للمدينة متعددة الثقافات والأعراق، ولكنَّه تعدد أفضى إلى صورة من صور الوحدة والتمازج دون إلغاء التمايزات والخصوصيات التي حافظت عليها التكوينات العمّانية حتى اليوم.

من جانب ثانٍ لا يغفل هاشم غرايبة عن إبراز تعالق المــكان العمّاني مع محيطه القومــي؛ إذ يتماس أفراده وينشــغلون بالقضايا المركزية التي تنشــغل بها الدول القريبة، ويتحسسون دورهم على سبيل المثال في ضرورة مقاومة الاســتعمار البريطاني بوصفه دورًا نضاليًّا وطنيًّا وقوميًّا يسعى إلى الدفاع عن الوجدان الجمعي والهُوية الوطنيــة والعربيــة، فكانت عــمّان ملتقــى القوميين والوطنيــين (ص93)، كــما شــهدت محــاولات تهريب الســلاح إلى فلســطين تمثلت في الرواية في شــخصيتي (ســليم الدقر) و(الأرمني إلياس أفندي)، فتُقدم عمّان كمكانٍ حيويٍّ فيه حراكٌ على المســتويات كافة، منفتحٍ غير منغلــق، متفاعلٍ مــع محيطه من المــدن القريبة والبعيدة، ومع فئات المجتمعات المختلفة، وبذلك تبدو المدينة مرنة قابلة للتطور والتعديل المستمر في شؤونها الحيوية كافة.

وتلمح الرواية إلى ما يتصل بالسلطة والمعارضة ونظام الجبايــة في المدينة، مــا يجعل الرواية شاســعة الرؤية واســعة الرصد لمفردات المدينة الناهضة بمنظور نقدي واقعي، يتحسس تفاصيل المكان إنسانًا وجمادات.

خاتمة

في النهاية فإن عمّان وفق (الشــهبندر): "ليست سيل ماء، وينابيع ثرة، وآثارًا شامخة، وبيادر وأبنية وبشر، عمّان ليست ســوقًا، وقطار بضائع، ومحطة ســفر للعابرين، عمّان ليست مجرد دور ســياسي في المنطقة، وليســت رمية نرد، أو فرشــة إسفنجية تمتص فائض الأزمات من حولها: عمّان أسلوب حياة، ونمط عيش، فإمّا أن نحبها أو نحبها" ص 341.

وكذلك؛ فــإنَّ شــخصيات الرواية لا تمثل ذواتهــا بوصفها أفرادًا، بقدر ما تمثل رموزًا للجماعة وللوعي الجمعي في مرحلة زمنية حرجــة من عمر عمّان، المدينة التي ولدت وقد نهضت في الوطن العربي تحديــاتٌ وصراعاتٌ خطيرة وعميقة، ما زلنا نشهد آثارها حتى هذه اللحظة.

"النُّباح الأخير": استعادةُ أسطورة المكان بجماليات الحكاية وتاريخها

حسين نشوان*

مقدمة

الأديب مفلح العدوان مسكونٌ بالمكان، وفي جُلِّ مؤلفاته كان المكان حاضرًا، بل كان المكان هو البطلُ المطلقُ، وتجلّى ذلك في "عمان الذاكرة"، و"الرحى" و"الدواج"، و"سماء الفينيق"، وفي أعماله المسرحية وكتاباته الصحفية، وأكثر ما تجلّت في رواية "العتبات"، وفي الدراسة الموسوعيّة "بوح القرى"، وهي الاشتغالاتُ التي تدلنا على الكيفية التي تُقرأ فيها مجموعة "النباح الأخير".

* كاتب وفنان تشكيلي أردني

القريةُ أم الحكاية!

لقد كانــت القرية تاريخيًّا، تمثّــل منبعًا للحكايات، وفضاء للأساطير، وشكّل "بوح القرى"، في تجربة الكاتب مفلــح العدوان محطةً مهمّــة، فهي جهد أدبي وعلمي موســوعي ومتميز في التأريخ للقريــة الأردنية، حيث دوّن العدوان ســجلًا مهمًا بعد التطواف على أكثر من 350 قرية من شــمال الأردن إلى جنوبه، وشرقه وغربه، تناولت قراءة تاريخيــة وجغرافية، ومقابلات مع أهل تلــك القرى، ولم يكتفِ بذلك، بــل عمّق تلك الجولات بمــادة بحثية تحفر في طبقات المكان. وهي المادةُ التي شكّلت ثروةً وكنزًا معرفيًا يفيض نصوصًا إبداعية.

ومــن المؤكد أنَّ مجموعة "النبــاح الأخير"، (*) هي واحدةٌ من تجليات الفيض التي كُتبت في سياقات تاريخ المكان وجمالياته، وشكلت محاولة لفهم تحولاته، ومن هنــا يأخذنا القاص مفلح العدوان، في جولة للمكان في الأردن عــبر لغة أقرب ما تكون إلى اللغة الطقوســية/ الصوفية التي تتماهى مع النصوص التي تتابع تاريخيًّا ضمن مدى زمني منذ القرن الثالث الميلادي إلى مطلع الألفية الثالثة، ومع أنَّها تقع ضمن جغرافيا الأردن، إلا أنَّها تنفتح على بلاد الشــام والمغرب والخليج والجزيرة العربية وأوروبا، لتشــكّل شــبكة تاريخية لنسج النص الــذي يقع بين القص والرواية والتاريخ والأســطورة في دوائر الحكي، وهي التي تغني المتن جماليًّا.

يذهب العــدوان في "النباح الأخير"، إلى الاســتفادة من خبرته البحثية والتوثيقية والروائية وفضاء المسرح إلى أســطرة المكان، حيث تتكون الأسطورة من عناصر رئيسة تشــمل: الشخصيات (كالأبطال والآلهة)، المكان والزمــان، والــصراع الذي يــؤدي إلى تحــولات ظواهر طبيعية أو بشرية تنعكس على المكان. وتحويل المكان مــن حاضنة للأحداث إلى بطل مطلق، يعبّر عن الزمان والتاريخ والأحداث والوقائع والهُوية والثقافة.

ومــن هنا يتحــول المكان إلى قوة مؤثــرة في السرد، متجــاوزًا موقعه المادي والحسي الطوبوغرافي إلى البعد المثيولوجي الرمزي الذي يحوز جذرًا قداسيًّا، هو جذر النص الأول، الذي ينتــج المعنى البكر بجماليات اللغة والسرد.

في البدء

لا بدَّ من القول: إنَّ المكان يعبّر عن متخيل، والمكان صورة بصرية تقيم في الذاكرة، والمكان حاضنة حســية للإنســان، وحاضنــة الذكريات.. هو تاريــخ، وانعكاس للثقافة، وصانع لهــا..ولا يمكن أن تُتخيل الحكاية دون المكان..

والمكان يشبه اللوحة التشكيلية بعناصره التي تتصل بالخلفيــة والفراغ والكتل والظل والنــور؛ وبالتالي فهو ينطوي على صــورة قابلة للقــراءة بأبجديــة اللوحة، وقابل للكتابة بأســلوب الحفر والنقش والحرف، ولأنَّه كذلك، فهو يمثل مدونةً وأرشــيفًا تاريخيًّا لأثر الإنسان، الذي قرأه (ميشيل فوكو) ضمن طبقات تتراصف فوق بعضها بعضًا، وتتداخل النصوص، وتتشــابك، لتشــكّل متنًا مختلفًا ينتمي لسابقيه، ويحمل جزءًا من سماتهما، ولكنَّــه يفارقهما إلى أفق آخر. وهذا الأفق الآخر/ النص المخبوء هو الذي حاول مفلح العدوان قراءته.

وهكذا حاول العدوان أن يقرأ المكان، بوصفه إنشاء وتشكيلًا جديدًا تتداخل فيه الأحداث والتاريخ والذاكرة والرواية، حيث يأخذ المكان ملامح الإنســان وســماته، ويمنح الإنســان طبعه وخصائصه، وربما يشكل هُويته، فالمكان يحــضرُ في الثقافة ويصبح عنــصرًا من عناصر تشكيلِها، وتسيطر دلالة المكانِ على بقية الدلالات.

ونحــن حينما نكتب عــن المكان، فإنَّنــا نعيد بناءه بمشــاهداتنا، لكنَّنــا لا ننسى أن نتحــرى الرواية الأولى للمــكان، وتحولاته، وتبدلاته، فالمــكان يمكن أن يكون

لك، أو يكــون عليك، والكتابة عن المــكان، شيءٌ مغرٍ، ولكنَّه ينطوي على كثــير من الفخاخ.. لأنَّ المكان ليس واحدًا.

قبــل القراءة للمــتن، لا بدَّ من الانتبــاه لما ذكّرنا به الكاتب، في بداية المجموعة من ســيميائيات وإشارات وعلامــات، بقوله: "الهامش مفتــاح المتن، فلا تهملوه"، هنــا يحرضنا على قراءة الإحــالات للمصادر التي تقود الحدث وتفسره وتشرحه وتفك غموضه بسبب تداخل النصوص.. أو المتون. أو بســبب النسيان، حيث يقول: "الذاكرة في طريقها إلى خزائن النســيان، قصص المكان موزّعــة بــين الآلهة والبشر.. ولا شــاهد عليهــا إلا ما تبقّى مــن نقوش الحَجَر!". وهنا نعــود إلى (فوكو) في أركيولوجيا المعرفة، حيث أنَّ "التاريخ المعرفي لا يتطوّر خطيًّــا، بل عــبر انقطاعــات وتحولات تحــدّد المعرفة الســائدة في كل عصر"، وهو يرى أنَّ النصوص المكوّنة للخطــاب لا تقتصر على اللغة، وإنَّمــا تهتم بالطبقات الصامتة للأرشــيف التي تُبرز الانقطاعات المعرفية، وكيف تتداخل النصــوص فوق بعضها بعضًا، الذي يحتاج معه الأمر للحفر وسبر غور مكان النص.

ولكن أكثر الإشــارات وضوحًا هــو الغلاف الأول الذي صور رســمًا لمنحوتة عراقية قديمة لكلب، وفي خلفية جدار لحروفيات مسمارية على رقاع طينية، تحمــل بصر القارئ والمتلقــي إلى مُناخات الكتاب الأسطورية القديمة.

العنوان

يمثل العنوانُ عتبةَ النص، ولكنَّه أيضًا يلعب دور الشــبكة العصبية التي تتصل بالمتون الداخلية لمجمــل المجموعة القصصيــة وعناوينها، وفي اختيــار العنــوان المكوّن من مبتــدأ وخبر/ (صفة) "النبــاح الأخير"، الذي يعني النداء، أو الإنــذار، وهو يدلُّ عــلى التحذير من خطر، ويعني مشــاعر الخوف، والأخير، الذي يعنــي الفرصة التي لا تتكرر، النهائية.

وأظــن أنَّ اختياره لعنــوان المجموعــة في ارتباطها بقصة "أهل الكهف" تشي بالتضــاد بين النوم، والنداء الأخير، النباح الذي يدلُّ على اليقظة، ويرمز في المقابل إلى التحذيــر مــن الظلم، ويدعو إلى التمــرد ومحاولة الانعتاق والحرية.

وتشكّل القصصُ الأربع عشرة، قراءةً في تاريخ المكان وجمالياتــه وارتباطه بالشــخوص والوقائع والأحداث، وســبر غور التراث، ورصد مُناخات الاســتبداد والظلم، وتشــوّف الرغبــة في التحــرّر، ليخلص إلى أنَّ أســماء الأمكنة التي تمثل تجليات لأثر الشــخوص الذين مروا من المكان وتركــوا ظلاله عليه، ومنهم: الخضر، إلياس، عجلون، ...

وتتجلّى جمالياتُ المكان في:

- النســج اللغوي للنص، والتصويــر الكتابي للمكان

الكاتب مفلح العدوان

بوصفــه نصًّــا موازيــا للأبعــاد الفيزيائيــة للجغرافيا والتضاريس والطبيعة.

- تراصفات المكان وطبقاته التي تشكّلت عبر الأزمان والحقــب نصوصًا بصرية، متداخلــة، ونتيجة للتداخل فقد ولدت نصوصٌ جديدة تكشــف عن هُوية ملتبسة وأحيانًا غامضة للمكان لأســباب تتصل بالزمان والأنواء وتأثيرات الطبيعة، وأخرى نتيجة التدخل القهري للقوة.

- طبيعــة العلاقــة بين المــكان وملامح الشــخوص وســماتهم وهُوياتهم، والأثــر الذي تكــوّن في المكان، بحيث تأخذ ملامح الإنسان صورة المكان، ويعبر المكان عن ثقافة الإنسان.

- تصويــر طبيعــة الصراع بــين الاســتبداد والظلم والتمرد ومحاولات الانعتاق وجماليات انعكاســه على اســم المكان وصفاته، فاختيار المكان يكشــف عن نية المقيم..

- التداخــلات بين الدنيوي والمقدس، ودور المكان في تشكيل الوعي الجمعي.

ومن المؤكــد أنَّ جماليات المــكان أول ما تتبدى في التصويــر اللغوي، حيــث تتماهى اللغة المســتخدمة في النــص مع طبيعــة الموضوع التاريخي الأســطوري، وتتداخــل مع شــكل النــص الــذي يحتشــد بالرموز والمعتقدات، من خلال اللغة الشــعرية التي تتكئ على المجاز والتأويل.

وبظنــي أنَّ كل كلمة في المجموعة تحمل جيوشًــا من المعاني والتأويلات التي تنفتح على دلالات مفتوحة على كل الجهات.. وتحديــدًا حينما يذهب في الكتابة/ الرســم إلى المدرسة السريالية التي تعتمد في بنيتها على العقل الباطن واللاوعــي من خلال الأحلام والتصورات العجائبية.

وفي قصــة "بُرج الناقة"، تتجلّى الصورة الســوريالية التي يكون فيها الكاتب راســمًا ومرســومًا، فهو خارج النــص حينًا، وداخــل النص حينًا آخر، فهــو ابن النص وكاتبه.

"راغبًا في الرؤيا..
منبثقًا من جوف الصخر، ولا أحد سواي!
بريشتي أرسم المكان..
قُدِدْتُ من صخر، وأنا وليــد عرس الرمل والضياء..
أنا عصارة السماء!
أعلنتُ ذاتي، على غفلة من الفجر، وتلفَّعتُ بجسدي قبل أن يدري المساء..
جالساً هنا..
دائماً، أنــا هنا؛ حينًا في «نبع العَين»، وآخر في «جبل الخَزعلي»، وثالثاً في «المَعبد»، لكنّي لا أخرج من حدود «وادي رَم». ص15

ما فتنةُ الراء والميم؟!

ويعيد الكاتب العــدوان ترتيب المكان وفق حروف اللغــة بما تحمل مــن أسرار، "رَم.. كَرَفَّــة عين.. حرفان، ووثنُ الغواية.. رملٌ، وشــبقُ النور.. صخرٌ، ومجوســيّةُ اللون.. قمرٌ، وســكينةُ الملائكة.. ريحٌ، واستنطاقُ الأبد.. راءٌ، ميمٌ.. رَم!". "رتّلتُ الاســم عالياً كأنّه آيةٌ، فوجدتُ أنَّني أُردِّد اسمي في المكان نفسه الذي تسامى معي..

ها أنا هو، ها هو أنا، ها نحن «رَم».. حينئذٍ، تذكَّرتُ النقــش مرة أخــرى، ذاك الذي رأيتُه أســفلَ الجبل!". ص16

الجمالُ مضارعًا للقوة

وإذا كان الفــنُّ، هو إعادة تشــكيل المرئي، أو رؤية مــا لا يرى، فإنَّ الكاتب في قصــة "عرس ابنة الخوري"، لا يكــرّر الواقع كما هو، بل يأخــذ العناصر الموجودة، الحكاية والشــخوص والأشــكال، الألوان، المواد، ويعيد تشــكيلها بطريقة مبتكرة، إنَّها عملية تحويل مادي أو

بصري لشيء موجود بالفعل.

وفي القصة، فهو يصوّر طبيعة الصراع بين الاستبداد والظلم والتمرد ومحاولات الانعتاق.. حيث يتبدى المكان تجسيدًا لنبضهم التائق للحرية، فالطبيعة بجمالها وبركاتها وقداستها، هي التي تمنح المكان فلسفته وجماله، وفي الوقت قوته لمواجهة الظلم، فالجمال هنا يمثل مضارعًا للقوة.

"يُغمِض عيناً ويفتح قلباً، فَيَلِج البرزخ بين بَركة الزيتون، وقداسة العنب، سامعاً رَبّة الفحيص، وكأنَّها تُبارك مسيرته في بحثه عن المُخلّص للمدينة من قلقها وجَور الظالمين عليها." ص82

النقوشُ إذ تمنح المكانَ سرَّها

وفي قصة "المجوس يحرقون البازلت" يذهب الكاتب إلى أنَّ الإنسان هو الذي يمنح الطبيعة هيبتها، وجمالها أيضًا، حيث تتناسل سلالة الإله كموش في ميشع ملك ذيبان الذي ينتصر على أبناء عِمري، وتتداخل الأزمنة ليباع تراث ميشع للغرباء، وتبقى المسلة التي دوّن عليها انتصاره شاهدةً على بطولة الرجل الذي منح الجمال للأشياء. ويأتي الحفيد ليقرأ العلاقة بين المكان وملامح الشخوص وسماتهم وهُوياتهم، والأثر الذي تكوّن نقشًا في التراب والماء والصخر وفي المدن التي تحمل سر ميشع الذي يعطي للشجر زَهوه، وللتراب مهابته، وللماء نقاءه، وللهواء رحابته، ولمؤاب تاجها..

"أي كموش.. لا سرّ يَبقى بعد عُمرٍ من السنين! التُّراب يدري.. والماء، والصخر، والدماء التي أريقت على أبواب ذيبان، وميدبا، ومعان، وبصرى، وعرعر، وأم العمد، وحسبان.. كلها أماكن تدري السرّ الذي جعل الأفئدة تنبض تَوقاً كُلما جاء ذِكر ميشع، خليفتك، وظلك في مؤاب!

هكذا تكون تَتِمّة الدرب.. وَحدك، أي كموش، مَن كان يعرف أنَّ لا شاكم لسطوة عِمري إلا ميشع الذي يعطي للشجر زَهوه، وللتراب مهابته، وللماء نقاءه، وللهواء رحابته، ولمؤاب تاجها الذي ما رسخ على رأسها إلا حين حَنّت شعرها بالدم، وضَفرت بشعاع النَّصل جدائلها." ص93

الأنثى المكان

بين الإنسان والمكان ثمة علاقة تتصل بمكونات الطبيعة وعناصرها الأربعة، الماء والهواء والنار والتراب، والإنسان من تراب، ومن ماء، يعيش بالهواء، وسر استمرار حياته، حينما يتجلّى في النار، ويرى (غاستون باشلار) أنَّ اكتشاف الإنسان البدائي للنار ارتبط بتجربة الاحتكاك الذي ينتج حرارة. وكانت الأنثى جزءًا من طبع النار، وهي ربة عمون التي تمنح المكان جماله، كما يقول ابن عربي .."كل مكان لا يؤنث لا يعول عليه.."

"أتأمَّل الرسم.. هذا حُبٌّ من أوّل خط، وكأنَّ للّونِ سِحْرَ النظرة العذراء! متى كان هذا؟!. مَرَّة حين تَجَشَّمت عَناء المَسير وَحيداً بين سقف السيل، ودرَج فرعون، مروراً بسبيل الحوريات، وسط البلد؛ مدينتي عمّان، وَمَرَّة أخرى عندما قرأت أنَّ الصبايا كُنّ يَلهَثن فِتنةً وَيَزدَدن حُسنًا ما إن يَدخُلن رُخام السَّبيل فتلتحم أجسادهن رسمًا على حُلم المكان. أُراوغ النبض.. أتملَّى نُقوش الفتنة هناك. لم يَكُنَّ بلا أرواح، وكأنَّ أُنثاي التي أعشق هي إحداهنّ، وهذه تجربتي الأولى في وَلَهٍ أسمّيه «تَوقًا»، وينعتونه «استلابًا وأسرًا».. تلك أنثاي، وهذا حُب، لا حبر على ورق!" ص95

من يملك الاسمَ يملك المكان

وفي "عربات لعساكر الفراعنة"، يتفرد المكان من جماليات الحكاية ذاتها، حيث يتم اختياره تبعًا

للرغبة في الحرية، هكذا تم اختيار الكهف، وحسبان والفحيص، والفدين/ المفرق وهكذا ارتبط الاسم نتيجة لقهر العدو، حيث "وضع الإسكندر يده على المدينة"، ويتساءل الكاتب، "لماذا ينادون مدينتي باسم بيلا."، هو الصراع على الأسماء، ومن يطلق الاسم يملك المكان ويحوز عليه، وبالتالي يصبح الصراع، صراع أسماء وصفات، بمعنى صراع ومعركة سرديات وروايات. وتغدو الحكاية، تعبّر عن سيرة المتمردين الباحثين عن الحرية والتحرّر من الغزاة، وكأنَّ كل الأماكن في مسرود مفلح العدوان في "النباح الأخير"، هي تجليات لرفض الظلم والاستبداد، ومقاومة الغزو والعدوان والاحتلال..

"همس له أقربُ الملاصقين له: «لم تَعُدْ مدينَتَك يا بعل، لكنَّهم يُقَدِّرون الورد الذي يغطّيها ربيعًا، فأسموها (بيلّا)؛ زهرة الأمكنة. صمت بعل.. غَفا.. ونام طويلاً. لم يعُد لمتابعة كلامه إلّا حين نبّهه مَن حوله إلى جيشٍ جديد يزحف إلى (فحلو) وصوت من حوله يصيح: «أنقِذْ مدينتك يا بعل». ص77

المكانُ والهُوية

وفي "شهادة وفاة"، ثمة مساءلة لأثر الحدث على تبدل أسماء الأماكن وهُويتها، وأحيانًا يحقُّ لك أن تتساءل: ماذا كان اسم هذا المكان قبل ألف عام أو مئة سنة..؟!. "أواصل الانحدار بين حُلم اليقظةِ وحضن البحر الميت، عميقًا حتى أخفض بقعة في الأرض.. ترى ماذا يختفي تحته؟ ما اسمه قبل أن يكون ميتاً؟". ص62

تراصفُ الحكايات

يقال إنَّ دخول الطعام على الطعام يفسده، ووقع الحافر على الحافر في قصة، يشي بالسرقة، ودخول الكلام على الكلام يشوّهه، وكتابة النص على النص تخفي السابق، ويمكن أن تشوّه التاريخ، وفي "نبوءات راهب الزرقاء"، فإنَّ الأماكن تتغيّر كما البشر، ومن البشر، فقد استطاع شبيب بن تبع الحميري أن "يمحو لمسة الرومان عن القلعة"، ويغيّر وظيفته "حتى أصبح اسمها قصرًا". "وقلت للراهب: أكمل.. ابتسم، وكأنَّه فهم غُصَّتي، فأكمل: «الأقاويل أبقى من البشر.. كما أنَّه صادر الاسم ماحيًا من ذاكرة الحجارة سيرة (الحارث)، ليحلَّ العنوان الجديد علامةً على ذاك المكان الذي غدا اسمه (قصر شبيب)، وهنا يتبدّى الصراع على المكان الذي يمنحه اسمه وقيمته وجماله، حيث صادر الحميري الاسم ماحيًا من ذاكرة الحجارة اسم الحارث وسيرته". ص59

المعرفةُ السريّةُ

وفي قصة "لفائف القلعة"، يستعيد تاريخ المكان، بقصة النبي الخضر الذي يوصف بأنَّه حارس البحر ومعلم المعرفة السريّة، وبأنّه يساعد الذين هم في محنة، فهو يجتاز المصاعب لأجل الآخرين.. "كأنَّه يجتاز ظلمات العالم السفلي، إلى أن يتلمّس حافة السور العلوي للقلعة.. قمم الجبال وقد غطَّاها الظلام.. تساءل: " كلّ هذه الجبال لوَّنها الخِضْر بخُضرته".. "تابع نقطةَ نور تقترب وسط أثير السواد.. رصدها وهي تأتي.. سار بنظره معها، حتى سمع رفرفة أجنحتها.. أمسكها، وفضّ اللفافة من قدمها، ثم بسطها بين يديه، فتغيرت ملامح وجهه عبوسًا وهو يقرأها: «من قاتل بني عوف؟".

وبني عوف كما يقول الكاتب قبائل من قضاعة ومن بني وهران، استقرت في جبل عجلون زمن الخلافة الفاطمية، كانوا ذوي بأس شديد، سيطروا على الجبل، وأصبحت المنطقة تُعرف باسمهم. عندما بدأ أسامة بن منقذ (أحد قادة صلاح الدين الأيوبي) بناءَ قلعة عجلون عام 1184م، كثُرت تحرُّشات بني عوف بجيوشه، فصمَّم على إزالة خطرهم، وكان أن دعا شيوخهم إلى وليمة في

القلعــة، وحين فرغوا من الطعــام، أمر جنوده بالقبض عليهم وسجنهم وقتل مَن يقاومهم.

سؤالُ الهُوية

وفي "الموءودة الغريقة"، يسائل الهُوية بنصٍّ شعري، يقرأ فيه الذاكرة التي تحاكي نبض الأزل..

"مُتَّكَئي مُرجان أيلة.. وَكَأنِّي أَتوسّــد زند البحر، أَتبع حُلمــي الأَزَليّ هناك، حَيث الرُّســومات عــلى جُدران كُهوف الذاكرة، والموسيقى بدائية الإيقاع تحاكي النبض الأول، حــين تفتحت أنوار عينَيّ عليَّ.. أذرع البر والبحر توقًا إلى الاستراحة في حاضرة مجاورة للبحر. هل أحلم، أم أتذكّــر، في خلوتي أمــام أيلة؟ ها أنا أتبع تَجسُّــدي الأول... كنعانيًّا اســتراح على الشِّــعاب المرجانية ذاتها التي أَنفض الغبار عن ذاكــرتي من عليها كُلّما صعدتُ كي أتأمّلها. مَن أنا الآن؟". ص99

ويجيــب عن الاســتهلال الذي عاين المــكان بوجد الصــوفي، بوصفه حــارس المدينة وذاكرتهــا ووجوهها المتعــددة.. "ما أنقــى اللحظة.. حين انتبــه إلى حلولي وأصبح خاشعاً لمهابة حضوري..".ص99

المكانُ مختبرُ الحكاية

في كل نصوص مفلــح العدوان في مجموعته الأخيرة "النباح الأخير"، يغدو المــكان مختبر الحكاية.. وحامل الأسرار، ومفتاحهــا أيضًا، ويمسي المــكان بوتقة التاريخ الذي يسقط معه الماضي على الحاضر. وفي جُلِّ القصص، التي شكَّل العنوان شبكة عصبية لربطها معًا في المكان بتعــدّد الزمان، حاول الكاتب قــراءة هُوية المكان من خلال استعادة الحكايات التي تتصل به، بقراءة التاريخ الــذي تم إخفاؤه لأســباب تتصل بالظلم والاســتبداد، ولأســباب تتعلق بالمحتل الغازي، وهي النصوص التي دوّنها المنتصر، ومفلح يحاول تفكيك نصّ المنتصر الذي زوّر تاريــخ المــكان وهُويته، وفي هذا التزوير تشــويه للمكان.

حيــث يقول في قصة "بانتظــار المخلص" "ثَمّة نُبوءة لا بــد من تحقُّقهــا، الآن، أو غداً، وحتــى آخر الزمان، لكن البداية كانت في هذا المــكان. قال الكهل كلماته، واستمر في تتبع الأَزِقّة القديمة، طارقًا بعُكّازته تارةً على حجارتها المرصوفة هناك منــذ أول صَرخة طفل، وتارةً يدق بها على الأبواب أملاً في أن يخرج له الذي ينتظره منذ مئات السنين مُجَسّداً كأنَّه مولود الآن أمام عينيه. يُعيد الكهل التذكير بالنبوءة، ويســتفيض مُتَرَنّمًا بالاسم الذي تارةً هو «إلياس»، وأخرى هو «إيليا»، وثالثة هو «إيــل يس» أو «يس بن إيل». "وما إن بدأ حتى بدأت تصطــفُّ حوله خيالاتُ شــخوص، فيهــم بعض ملامح إلياس، ولكن بهم روائح بلدان ومدن أخرى، كُلُّ واحد منهــم يريد أن يَسرد قصته التي تشــبه قصة إلياس في غيابه المفاجئ، على وعــدٍ بأن يعود مُخَلِّصًا للبشر من شرور الظالمين".

هل يتحدث الآن عن هذا المكان الذي يحجز مُتكَّأه فيــه، أم عن ذاكرة المُخَلِّصين في كلّ الحضارات والأزمنة من خلال المُخلِّص ابن «لِسْتِب» الذي اسمه «إلياس»؟.

يقسّــم غالب هلســا (**) المكان إلى ثلاثــة أنواع، وبحسب علاقة الرواية به، وهي:

1 - المــكان المجــازي: وهــو محض ســاحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح، ولا يعبّر عن تفاعل الشخصيات والحوادث كما نجده في رواية الأحداث.

2 - المكان الهندسي: وهو الذي تصوّره الرواية بدقة محايــدة، فتنقل أبعــاده البصريــة وجزئياته، وتعيش مسافاته، من دون أن تعيش فيه.

3 - المكان بكونه تجربةً تحمل معاناة الشــخصيات وأفكارهــا ورؤيتهــا للمــكان، وتثــير خيــال المتلقــي فيستحضره بوصفه مكانًا خاصًا متميّزًا.

(*) مفلح العدوان. النباح الأخير، الآن ناشرون وموزعون، عمان ط2، 2025

(**)غالب هلســا: عذابات السجن والمنفى واهتمامه بالمكان، الهدف، الأربعاء 29 يوليو 2015.

المكان: تحوّلاته ودلالاته؛ رواية (رغبات ذاك الخريف) لليلى الأطرش أنموذجًا تحليليًّا

أ.د. حنان العمايرة*

يُعدّ المكانُ عنصرًا مهمًّا من عناصر النصِّ الروائي، وله أثره في إظهار فاعليّة الزمن، وتأطير الأحداث والكشف عن الشخصيات وانفعالاتها، في لغةٍ تجسّد الرؤية التي يسعى الكاتب لإيصالها عبر سيرورة سردية تؤطّر لمنظور جديد ومختلف للأمكنة الموصوفة، فلا يُعدُّ المكان مجرّد بقعة جغرافية تجري فيها الأحداث، وإنَّما يصبح لهذه الأمكنة دلالاتها ووظائفها في النصِّ الروائي.

* أكاديمية أردنية/ جامعة البلقاء التطبيقية/ كلية السلط

وفي روايــة "رغبــات ذاك الخريف" تبتدئ " ليلى الأطــرش " روايتهــا التســجيليّة " الواقعيّة" بوصف عــمان، بقولهــا: "إنَّها مدينــة من حجــر[1] " فتقف عند بيوتها وأســواقها وضواحيهــا ومدرّجها الروماني؛ لتخلق شــبكةً من العلاقات بين الأمكنة والشــخوص فتعكــس بأوصافها أبعــادًا دلالية متعــدّدة، وتُفْضي إلى كُنــه العلاقــات التي تربط المكان بســاكنيه، فما بين الأوصاف الجغرافيــة والأبعاد الفنية تجتهد ليلى الأطرش في انتقاء أمكنة تنســجم مع طبيعة الأحداث التي تجسّدها الشخصيات، فما بين الحقيقة الواقعيّة، والذاكــرة التاريخيّة نجد المكان مــرآةً للتاريخ تنقل المتلقي من فلسطين حيث نكبة 1948م إلى تفجيرات عمّان عام 2005 م.

والمــكانُ الروائيُّ لا يقف عند حــدود طوبوغرافية الأرض بأوصافها الهندســية؛ وإنَّما هو وسيلةٌ للكشف عن الأمكنــة من منظور دلالي، فيصبــح المكانُ قادرًا على اكتناه أحاسيس الشــخصيات وانفعالاتها داخل النصّ السرّدي فيعزّز القيمة للتعالق بين المكان وسائر العناصر السردية الأخــرى، وفي هذه الرواية تعدّدت دلالات الأمكنة، لتحقّق رؤية الكاتبة وثيمتها في هذا النص، فالاغترابُ المكانيُّ تمثّل في خروج "غيث وموسى" من حدود وطنهما " الأردن" إلى أمريكا وفرنسا لتحقيق أحلامهما، وأمَّا المكان الحافل بالمعاناة رغم ما فيه من ســعي لتحقيق الذات والحفاظ عــلى الكرامة فتمثّل بمخيّم الحســين وتجسّد بشــخوصه من مثل: "أحمد ونوال". وما بين بيروت وعمّان نجد "رجاء" تعكس في سيرتها التغيّرات الفكرية، وفي الكويت أظهرت عائلة... أثر المال في تغيّر الســلوك الاجتماعي. وهكذا نجد أنَّ الأمكنة في هذه الرواية تتسع لتجسّد مشاهد تعكس أثر البيئة في تشــكيل الشخصية الروائية وتغيّراتها مع مرور الزّمن.

ورغــم أنَّ أحــداث الروايــة دارت في فــترة زمنية معاصرة ما بين عام "2002م – 2005م" إلا أنَّ الروائية اســتطاعت أن تنظم الأحداث في نســيج زمني ممتدّ يربط مــا بين التاريخ الماضي والمعاصر في حلقة وصل لا تنقطع عمّا تعيشه الشخصيّات الروائية، فالأحداثُ تــدور في فلك مــكانيّ أُطِّرَ لــه عبر العتبــات النصيّة الفرعية، مما شــكّل رافدًا يغذّي الثيمة الرئيسة التي دارت حول التغيّرات التي طرأت على أماكن متعددة؛ كالمخيّــمات في الأردن، والمستشــفيات في أمريــكا، وأشــارت إلى أثر التغيّرات السياســيّة في الواقع الذي تعيشه الشخصيات على اختلاف أمكنتهم، مثل خروج عدد من الفلسطينيّين من أرض الكويت بعد الاحتلال العراقي لها، وأشارت إلى أثر اتّفاقية أوسلو في تشكيل رؤية جديدة في العودة إلى فلســطين، وكشــفت عن أثر الأحداث السّياسية التي حوّلت الآمال إلى خيبات كحادثــة حصار إسرائيــل لياسر عرفــات في رام الله، فتصبح الرغباتُ مكبوتةً بواقع سياسي مؤلم.

العتبات النصّية:

تشــكّل العتبــةُ النصّيّــةُ مفتاحًا في قــراءة النّص والوقوف على أبعــاده الدلالية، ولعلّ عنوان الرواية يشــير إلى مكامن النفس في زمن التغيّرات والتحوّلات الفكريــة والاجتماعيــة، وهــذه هي "رغبــات ذاك الخريف"؛ عنــوانٌ يوحي بالتغيّرات التي طرأت على العالم العربي بشكل عام وعلى عمّان وأهلها على وجه

الخصــوص، إذ لم يكن خريفُ عــمّان في عام 2005م اعتياديًّا، فقد أحدثت سلســلة الهجمات والتفجيرات الإرهابيــة في فنــادق العاصمة تغييرًا في شــخصيات الرواية ورؤاها، ولهذا نجد عثمان الذي يحلم بالأبوّة منــذ زمن بعيــد، يعلن في نهاية الروايــة أنَّه لم يعُد يســعى لإنجاب طفل في هذا العالم المجنون الذي لا يمكن التنبؤ بأحداثه.

فالرغبــاتُ التي مثّلتها شــخصياتُ الرواية ســواء أكانت واقعية كشــخصية العقّاد مخرج فيلم الرسالة أم شخصيات خيالية اختلقتها الروائية لتُظْهِر التباين الإيدولوجــي والثقــافي والاجتماعــي في المجتمعات الأردنيــة، بقيت مطويّــةً بين جــدران الفنادق التي عصفت بهــا التفجيرات فأصبحــت ركامًا يعكس أثر الإرهاب في مختلف فئات المجتمع.

أمَّــا العتَبــات الفرعية فقد تكوّنت من خمســةٍ وعشرين فصلًا؛ ابتدأت بـ: "عمّان، ثم مخيّم الحسين، وانتهت ب " ذاك الخريف".

وعــبر هذه العتبات الفرعيــة تمضي ليلى الأطرش لترســم معاناة الطبقات الاجتماعية المختلفة، ليبقى الحسُّ الوطنيُّ والقوميُّ هو القاســمُ المشــتركُ الذي يكشف عن التلاحم الاجتماعي بين عائلتي الطيراوي القادمة من فلسطين وبيت الحمود في السلط. وتتسع بؤرة التلاحم بين الأماكن العمّانية:" مخيّم الحســين، العبدلي، وحي الياسمين" والأماكن الخارجية:"السلط، الكرك، مادبــا" والأماكــن الغربية: "أيَوا، واشــنطن، باريــس" والأماكن العربية: "الكويــت، بيروت، اللد، يافا".

وضمن حركة الشــخصيات في هذه الأمكنة تتجلّى جمالياتُ الأمكنة بأوصافها وتجليّاتها، ومن بين عتبات المخيّــم نتأكّد مــن أنَّ علاقة الفلســطينيين مع أهل الســلط ســبقت هجرة اللاجئين؛ فهي تمتدُّ إلى بداية القــرن العشرين بعد الحــرب العالمية الأولى، فكانت الهجرةُ عكســيّةً من الســلط إلى نابلــس، وفي قراءة التاريخ نقف عند تفاصيل الحياة في هذه الأمكنة، ولا تغيب صور المقاومة في اللد ودير ياســين عن مشهد حكايــات الجدّة التي اســتقرّت في حيّ الكمالية بعد عودتها من الكويت، فتســترجع مشاهد البطولة في الأمكنة المختلفة وترويها لحفيدتها، وتستمرّ الروائية في قــراءة أثــر المكان في ســلوك الشــخصيات؛ ففي جبال مؤاب يتجسّــد الظلم الذي يقع على عشيرة... وتتكشّــف فيها تفاصيل الجلوة العشائرية للعائلات المســيحية التــي انتقلت من الكــرك إلى مادبا حيث يبدأ خريفها الحزين، وتتســاقط أوراقُ النسيان لمحو خطيئة الفتاة... التي هربت... ليلة زفافها.

الأمكنة ودلالاتها:

تتّســع دلالاتُ الأمكنة في النــصّ السردي وتتجاوز الوظيفــة الجغرافيــة الهندســية المتعــارف عليهــا، فيصبــح وصف المــكان بتفاصيله الدقيقة انعكاسًــا للانفعالات الحسّــية والنفســيّة التي كانت تعيشها الشــخصيات في هذا المكان، ومن هنا نجد أنَّ الكاتبة حين قدّمت وصفًا لمخيّم الحسين، وقفت عند دقائق التفاصيل الوصفيــة المكانية لتعكس معاناة اللاجئين الفلســطينيين، وبين تفاصيل الوصف تكمن الدلالة؛ فمنزل أحمد عبارة عن "غرفتين تشــتاقان النور صيفًا وشــتاءً، نهــارًا وليلاً [2] ". انعكــس ظلام البيت على

حياة أحمد، وأصبح غياب النور معادلاً موضوعيًّا لغياب الوطن، فأخذ يثبت ذاته في كل مكان يسكنه تقول الأم: "فالفلسطيني يبثّ جذوره في كل أرض، والفلسطيني وين ما راح بيزرع حتى في الصحراء، يمكن؛ لأنَّهم خلعونا من أرضنا صرنا نمدّ شروشنا في التراب[3] ". ولعلّ هذا التفسير النفسي لارتباط الفلسطينيّ في أي أرضٍ يعيش فيها، وكأنَّ من لا يملك وطنًا بحدود جغرافيّة يصبح العالم كلّه وطنه.

وقد يصبح المكان ذا دلالة إنسانية واجتماعية، وهذا ما حدث حين خرجت نوال من حدود بيت الزوجية الذي تعرّضت فيه للتعذيب والعنف، فخرجت من هذا القيد إلى الصالون الذي كشف عن مهارتها في تصفيف الشعر وإثبات الذات، وأسهم في الاطلاع على تجارب الآخرين والاستفادة منها والاقتداء بالنماذج الإيجابية؛ واستطاعت أن تتجاوز العادات والتقاليد فقرّرت أن تطلب الطلاق؛ فالصالون مكّن الشخصيّة النسويّة من مهاراتها وقراراتها وانفعالاتها وهذا ما دفعها للتخلّص من سلطة زوجها الرجل الشاذّ، وكأنَّ المكان وسيلة لخلاص المرأة من قيود السلطة الأبوية.

وقد يشير المكان إلى التقدّم العلمي فهو من أهم الدلالات التي كشفت عنها المستشفيات في عمّان، وهذا ما دعا عثمان "السوداني" لأن يأتي إلى مستشفى "الكيلاني" ليقوم بعملية زراعة نطفة تتحول لطفل في بلدٍ عُرف بتقدّمه العلمي.

وفي الكويت "ظهرت دلالة جديدة للمكان، حيث استطاع المهندس "سامي محمود" أن يستغلّ قدراته للحصول على المال بعدّة طرق، ولعل دلالات استغلال الأمكنة بموجوداتها تشير إلى سرعة تأقلم الشخصية الفلسطينية مع البيئة الجيدة، وهذا ما ظهر في التغيّرات التي طرأت على عائلة الطيرواي منذ النكبة إلى أن عادت الجدّة إلى الكمالية وعرضت هذه الأحداث، وكأنَّها تشير إلى أنَّ حركة الإنسان هي التي تحدّد جماليات المكان، فتتحوّل الأمكنة ودلالتها؛ ورغم هذه التحوّلات تبقى ثيمتها واحدة وهي أنَّ لكل مكان خريفًا يغيّر ملامحه ومعالمه، فالثبات لا يدوم في أمكنة تتغيّر شخوصها وأحداثها، والبقاء الحقيقي للإنجازات التي يحققها الإنسان في هذه الأمكنة وللذكريات التي يصنعها فيها.

الروائية الراحلة ليلى الأطرش

ازدواجيةُ دلالات المكان الروائي:

شــكّلت بعــضُ الأمكنــة في هذه الروايــة دلالاتٍ مزدوجةً اتّســعت فيهــا الرؤية الروائية لنقل رســائل متعدّدة حملتها الشخصيات في الأمكنة ذاتها، فالمطار اتّســع للقاء الشــابين "مــوسى، وغيــث " اللذين قرّرا الهجــرة من الوطــن بحثًا عن فرصــةٍ أفضل في هذه الحيــاة، ورغم الحزن الذي حملته مشــاهد الوداع في أرض المطــار، إلا أنَّه كان ســبيلاً للتغــيّر والانتقال إلى واقع يســعيان إليه، أمَّا الطائرة وعــلى الرغم من أنَّها "جبال ثلج من غمام تعلّق بفضائها تحت الطائرة" إلا أنَّها كانت مكانًا للتعلّق بالآمال فقد ترك موسى وراءه ماضيًا يمقته ودفع ثمنًا باهظًا ليكون في هذه الطائرة[4].

والصالون الذي كان يعمل فيه موسى شــكّل دلالةً مزدوجةً؛ فقــد كان رمزًا للتجربة الأولى التي حملت معهــا دلالات التعنيــف والخــوف حيث بــدأ فيه بالتنظيف والكنس وغســل الرأس وإعــداد القهوة، إلا أنَّه بعــد أن كان منبوذًا فيه أصبح في هذا المكان مطلوبًــا عنــد الكثير مــن الزبائن لما اشــتُهر به من إتقان في رسم اللوحات فوق رؤوس النساء، "فما بين الخوف والتمكّن والقوة" تتجلّى شــخصيّة موسى في هذا الصالون، ورغم أنَّ هذا المكان كان مصدرًا لرزقه إلا أنَّه تعرّض للســخرية بســببه؛ لأنَّ صنعة الكوافير للشباب" المايص" ولا يليق بأبناء اللاجئين أن يعملوا في هذا المكان.

والأمكنــةُ الروائيّةُ تكشــفُ الانفعالات الحسّــية والنفســية، وتتجاوز حــدود الطوبوغرافيــا المادّية، فمخيّم الحســين مثّل لأم أحمــد الهُويّة التي عبّرت عنها بقولها: "المخيّم هو إحنا[5]". أمَّا أحمد فاختلفت نظرته للمخيم، فأصبح يراه معادلاً موضوعيًّا للسجن، فقد ضاقت حياته حتــى الاختناق لأنَّه بقي فيه ولم يجرّب الخروج منه.

فقد كانوا يظنّون أنَّ المخيّم مؤقت وســيرجعون إلى البلاد؛ إلا أنَّ هذا الأمل ضاع؛ ليتحوّل المخيّم بعد ذلك إلى مكانٍ تتأقلم فيــه الأم ويرفضه الابن؛ الذي تعلّــم منذ وعى أنَّ "عالمه المغلق ســفحٌ لأحد جبال عــمّان الســبعة، وأنَّ العاصمة تكبر وتمتــد وتتجلّى بعيداً عنه[6]".

ولأنَّ الزمــن لا ينفصل عن المكان، فإنَّ الازدواجية تتكشّف بشــكل أكبر بفعل الزمن، فالمخيّمُ يكشف عــن البنية الفكرية والاتجاه الديني لســلوك أبنائه، وبعد أن كانت سمة المخيّم الانفتاح ومواكبة الموضة، نجد التغيّرات طالت زبونات ســوق جبل الحســين.. حيث " اختفت منه نســاء الموضة وانتشرت محلات ملابس المحجّبات[7]".

ولا يمكن فصــل فاعليّة الزمن وتأثيرها في المكان، ففي التســعينيات مــن القرن المــاضي تقلّص حجم مخيّم الحسين حتى الثلثين، وتبدّلت الوجوه وتغيّرت العادات، وخلط ناسه السياسة بالدين.

وفي قصر العدل نجد المكان يتّســع للكشــف عن رؤية المجتمــع للمرأة، وهو مكانٌ فيــه العديد من التناقضــات، فما بين رؤية الأغنيــاء والفقراء للزواج والطــلاق تظهــر التناقضات؛ فهناك مــن يطلّق بعد أســبوعين من الزواج لأنَّ العريس ليس من الأثرياء، وهناك مــن يرى الطلاق نهايةً لحياة المرأة ويعارضه كأم نوال التي رفضت طلاق ابنتها من رجل شــاذٌ لا يعطيها حقّها.

ولعلّ قصر العدل مكان يكشــف التباين في القيم بين الماضي والحاضر، وكما يقول أبو محمود: "النساء منذ أن أصبح في أيديهنّ مصاري لا يصبرن ونســوان زمــان ملائكة[8]". وهو يرى أنَّ القانون الجديد يحابي المرأة. وفي قصر العدل اســتطاعت نوال أن تكشــف عن ازدواجية الــزوج الذي يدّعي الدين، وفي الوقت ذاته يطلب ممارسة الأعمال الشاذة، وفي هذا المكان تتّسع الرؤية لتحقيق صورة العدل التي تتناوب على رسمها شخصيات الرواية.

أمَّا "أَيَــوَا" مدينة العلم والثقافة والآداب والفنون ففيهــا (جامعة أيوا) التي يزيد عمرها عن مئة عام، وفيهــا مركز للبحــث العلمي يتضمّــن أجهزة طبيّة متطوّرة، وقد ســعى " غيــث " للحصول على منحة الابتعاث إليها.

ولكــن حين اكتشــف غيــث هــوس الأمريكيين بالبيانات والأوراق رغم التقــدّم التكنولوجي الهائل في هــذه البلاد، أدرك أنَّ هــذه البيروقراطية تتناقض مع هذا التقدّم التكنولوجــي، بدأ يغيّر من أهدافه، نتيجــة الازدواجية التي وجدها في هــذا المكان فما بين هوس المعلومات وســلطة الضرائــب يتحوّل في غايتــه إلى أن ينتهي به المطاف إلى ترك مركز البحث العلمي وتأســيس شركة عالمية للعقارات مع صديقه موسى الذي اقترح عليه اســتغلال الطفرة الاقتصادية في أمريكا، ولعلّ التحــوّلات التي طرأت على موسى وغيث تشــير إلى التغيّرات التي طالــت أبناء العرب نتيجــة التحوّلات الاقتصاديــة في العالم الغربيّ، وهذا الواقع له فرضيّاته التي تركت أثرًا في أبناء العرب، ولم يعُد موسى مهتمًّا بإبراز موهبته في تصفيف الشعر.. وتــزوج امرأة تكبره في الســن مقابــل الحصول على الإقامــة في باريس، أمَّا غيث عالم الجينات الذي قبل أن يتشارك مع موسى من أجل توسيع شركة العقارات ليصبح التحّول في المكان تغيّرًا في الفكر والأهداف في عالم سيطرت عليه التغيّرات الاقتصادية.

وهكــذا نجد أنَّ المــكان في هذه الرواية يشــكّل عنصرًا أساسيًّا في البناء السردي، فقد تعددت دلالاته النفســية والمادية والإيدلوجيــة والاجتماعية، ورغم الازدواجية التي تجسّــدت في بعــض الأمكنة إلا أنَّها بقيت منســجمةً مع ثيمــة الروايــة وأهدافها التي تجسّدت عبر شخصيّاتها.

المراجع:

(1) رغبات ذاك الخريف ، ليلى الأطرش، وزارة الثقافة ، 2010 ، ص (50)

(2) انظر : الرواية ، ص 20

(3) الرواية ص (29) .

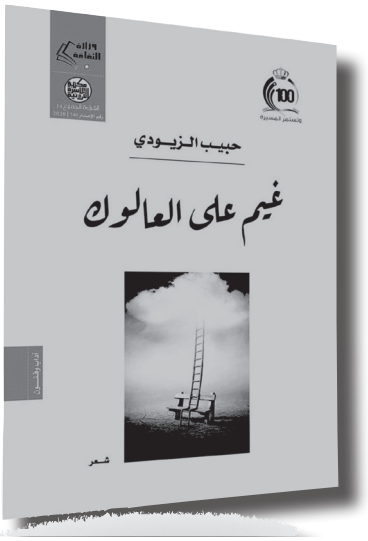
(4) الرواية ، ص (16)

(5) الرواية ، ص (25)

(6) الرواية ص (20)

(7) الرواية ص (21)

(8) الرواية ، ص (42)



تشظّي الذات واغترابُ الأمكنة: حبيب الزيودي* في ديوان (غيم على العالوك) أنموذجًا

د. علي المومني*

يُعدُّ الشاعرُ حبيب الزيودي من الشعراء الأردنيين الذين بذلوا أرواحهم وشاعريّتهم في التعبير عن مواقف مغرقة في الذات والمكان، ومتأصلة في طبقات الذات المتعمّقة في الأمكنة، والمعبرة عن أتون الحياة ومفاصل العيش الغارق في وهم الذات والمواقف الحياتية المستفزة للشاعر، ذلك الألمُ الداخليُّ يستفزُّ الشاعر كلما أراد أن يستيقظ من واقع مؤلم ليستنهض فيه عزيمةً لا تنام ولا تموت.

هذا الاغترابُ النفسيُّ والمكانيُّ في شعر حبيب الزيودي لم يأتِ عبثًا، ولم يستقصده الشاعر ليعبّر عن جراح آلمته في لحظات الاصطدام بين الحقيقة والمتخيل، بل هي معاناةٌ تقع في الطبقات العميقة للذات المتجهّمة والمحبة في الآن نفسه في عالمٍ يشعر كل من فيه بضجيج نفسي.. يلحُّ على الشاعر ليخرجه من غربته النفسية والمكانية والذاتية.

* كاتب وباحث أردني

وإذا كان الاغـترابُ يوجـد في الجانب السـلبي في حيـاة الفرد والجماعة "غـير أنَّ هناك نمطًا من الاغتراب ذا ثمـار جمالية وفكرية إبداعية عظيمة، ألا وهو اغتراب الشـاعر والروائي والفنان والفيلسـوف؛ الذين يعانـون من التناقض بين الواقـع الكائن وبين وعيهـم بعالمٍ جديـد، حيث يشـعرون باغترابهم عن العـالم فيتجـاوزون اغترابهم عـبر إبداعاتهم. ها هنا يتحـوّل الشـعور بالاغـتراب إلى فيـض أدبي وفكري لا يبلى غالبًـا، حتى ليمكن القـول إنَّ كل الإنجازات الأدبية والفنية والفلسـفية ليسـت إلا ثمرة الشـعور بهذا الاغتراب والعيش فيه، غير أنَّ هناك أمرًا في غاية الأهمية هو دور المبدع في خلق الوعي لدى المغتربين باغترابهـم. فكيف لعبد أن يثور عـلى عبوديته إذا لم يكن شـاعرًا بعبوديته؟. كيف يمكن لشخص لا يشعر بفقـدان الحريـة أن يتمـرد على الاسـتبداد؟. كيف لجماعـات نكوصية أن تعمل عـلى الدخول إلى روح العصر وتعمل من وحـي معقوليّته إذا لم تكن واعية لاغترابها ونكوصها[1]. المبـدع يمارس كتاباته وإبداعه بحريـة مطلقـة، وإذا لم يكتب بهذه الحرية فلن يكـون مبدعًا حقًّا، ولن يسـتطيع التأثير في العالم الخارجي الذي يعيشه المتلقي.

لقد اسـتطاع حبيـب الزيودي أن يحـوّل الألم إلى بشـائر، يتبدى في موقفه من القضايا المصيرية وتعلّقه بالأرض والمـكان، بأصول السـنديان وعبـير الزهور السـاكنة فوق جبالـه وهضابه..هذا الشـاعر الأردني الـذي لم يمهله القدر إذ أخـذه على حين غرة؛ فكانت النهاية بجسد متألم ومتهالك في طيات الزمن الموحش، ومشاعر تضيق بصاحبها وتأخذه إلى عوالم قصية.

لقـد كان حبيب الزيودي شـاعرًا مفتونًا بحبِّ الوطـن أرضًا وسـماءً وأحجـارًا وهـواءً، ومنتميًا إلى التاريخ المتأصل في الوفاء للناس الطيبين الذين يكدّون ويجهـدون في سـبيل الاسـتمرار في الحياة والسـعي بكل ما أوتوا لينالوا عيشًـا كريمًا ممتدًا عبر الزمان والمكان، هذا المكان الذي ما عرف سوى التضحيات في سبيل قضاياه المصيرية.

نلاحـظ التكـرار داخـل النص الشـعري الذي جاء دفقة شـعرية واحدة، ويتجلّى ذلك في "الأماكن الأكـثر وضوحًـا في النص، وتشـكّل أماكـن انطلاق التأويل، وبتحديد أكثر إنَّها توفّر نقاط الإرسـاء التي تسـمح بتطبيق هـذا التأويل عـلى النص، وتتمثل في العناويـن وإشـارات الأجناس (روايـة وحكاية ودراما)، وتوابع الوحدات الدلالية التي تسـتطيع أن تكون مدركة داخل علاقة تشـابه كالتكرار وغيرها مـن الأمثلـة"[2]. إنَّ تكرار المعـاني المتدفقة الدالة على الشـعور العارم بـتراب الأرض، وتلك العاطفة الممزوجة بكيان الشاعر تشكّل دلالة حسية ومعنوية لتوحّـد الدلالات المعرفية والثقافيـة في بنية النص الشـعري، وهذا يحيل ويوضّح أنَّ الشـاعر عبّر عن تلك الوحدات الدلالية المترابطة بما يشـعر به من حالات التشظي الزمكاني المتراكم في أعماقه، ولكنَّه يبـدو متماسـكًا قويًّـا في ظاهر نصِّـه الإبداعي؛ وهذا بالتالي يبيّن للقارىء المتمرس تصدّع الشخصية المبدعـة في بواطـن القول، وتغليـف ذلك التصدّع بالمشاعر الجياشة والتعبيرات العاطفية.

إنَّ قضية الدفاع عن تراب الوطن مشرقة وغنية في ظلِّ كلِّ التحديات التي تحاول أن تجعله مسـتنزَفًا ضعيفًا يهوي بين مطرقة الضغوطات السياسية والمثل العليـا التي يبثها في كلماته وألحانـه، وينقلنا إلى حالة الدهشة والانبهار.

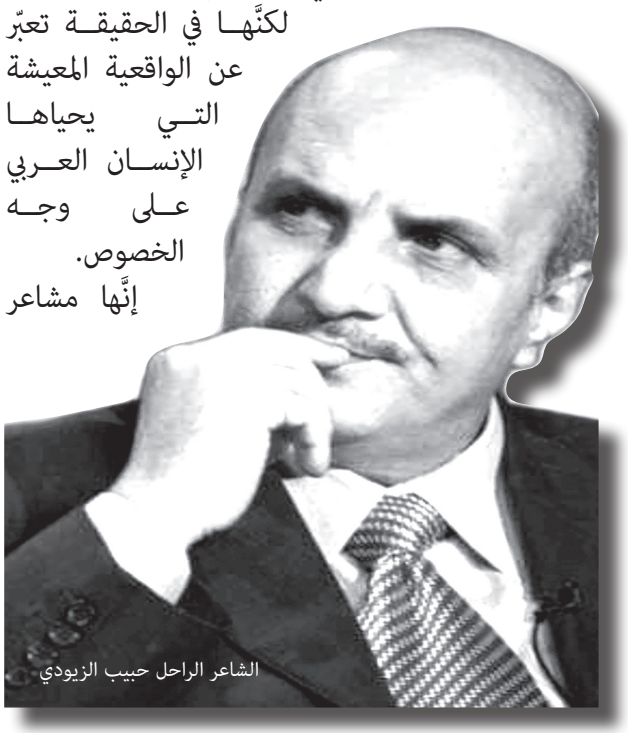
يقول حبيب الزيودي:

"أردن يا بلدي ويا ضوع الحروف على فمي
يا دار فاطمة التي تبكي لدمعة مريم
هزَّ المسيحي الصليب فرقّ قلب المسلم
من غير نبعك ما ارتوى قلبي الظمي".

ولو تساءلنا ما هي وظيفة الأدب؟. وهل يستطيع الكاتـب أن يزجَّ أفكاره خـلاف حركية الواقع؟. أم

أنَّ وظيفة الأدب الجيد خلخلة الثوابت وحسب؟. يقول شكري عزيز ماضي: " فالأدبُ المعافى الذي يمتلك مسوغ وجوده، هو الأدبُ الذي يجسّد حقائق فنية جديدة، ويزيد من معرفة المتلقين وخبرتهم بماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم. وبهذا المعنى فإنَّ معادلة الاستشراف/ النص المتلقي تصلح لأن تكون معيارًا نقديًّا مهمّا (مشتقًّا من خصوصية الحركة الإبداعية العربية وخصوصية الواقع الذي أنتجها) على صحة الأدب وصواب العلاقة مع المتلقي - في حال تحقّقها - من اتساع دائرة المتلقين بدلاً من ضمورها.. فالقرّاء/ المتلقون يقبلون على الأدب عندما يلبي حاجاتهم الجمالية الاجتماعية الأساسية. وأعتقد أنَّ انسحاب المتلقين من حقل الأدب والنقد يدلُّ على انشغال أدبنا العربي بغير مهامه المنشودة؛ أي يدلُّ على عدم القدرة على تمكين المتلقين من استشراف حركة الواقع".[3]

ومن هنا نجد أنَّ النصوص الشعرية مخاتلة ترصد الحركات الواقعية التي تدور في أذهان المبدعين، لكنَّها في الحقيقة تعبّر عن الواقعية المعيشة التي يحياها الإنسان العربي على وجه الخصوص. إنَّها مشاعر تجسّد العلاقة بين روح الشاعر وحبه لوطنه، وتتجلّى هذه العلاقة بحالة العشق التي تبقي الشاعر غارقًا في حبه، فهو لا يرتوي أبدًا من ذلك العشق والحنين. إنَّها علاقةٌ حميمةٌ راسخةٌ في الأصالة بين شاعر وأرض، وبين شاعر وسماء، حتى إنَّه يفرّق بين كل ذلك، فإذا ما لوّعه الشقاء وأخشاه الفقر ازداد حبًّا وعشقًا، إنَّها الروح التي لا يمكن أن تحيل أو تهجر معالم الكبرياء والاعتزاز إلا لتعود أكثر تعلقًا بالذات المرتبطة روحًا وجسدًا وكبرياء بتراب الأرض وعبق الروح. إنَّ شعر حبيب الزيودي يعبّر عن حالة الانسجام العاطفي والروحي بين مكوّنات الإنسان الأردني العربي الذي يعيش فوق ترابه، بل إنَّها مشاعر متوحدة هائجة وأصيلة في الوقت نفسه، ومع كل هذا الشوق نجد ذلك الاضطراب الذي يعبّر عنه في الحياة الثقافية والاجتماعية.


الشاعر الراحل حبيب الزيودي

يقول حبيب:

"أهلوك، من هطلوا على الأيام كالمطر الهمي
وتوضأوا يوم النفير على ثغورك بالدم
صفّوا لطالبهم، وعفوا عنه يوم المغنم
بوركت يا أرض الجدود أنا لوشمك أنتمي
حملوا مصاحفهم وقالوا للرماح تكلمي".

إنَّ الاعتزازَ بالأهل والقومية لدى حبيب الزيودي سمةٌ أساسيةٌ، فهو يرى أهله في شيوع الخير كأنَّهم المطر الغزير الهاطل على أرض عطشى، وهم يحملون رسالة الجندية للدفاع عن كل ذرة من تراب الوطن، يحملهم على ذلك الإيمان بالله والدفاع عن الحق ومجابهة الأعداء إذا ما حدثتهم أنفسهم للنيل من كرامة الإنسان الأردني. وتتضح النزعة الوطنية الصادقة والنابعة من قلب الشاعر الذي يعبّر عن حالات نفسية قاهرة هو يعلمها في ذاته، ناشئة عن ذلك التقهقر النفس مكاني، وحالة الانكسار النفسي الذي يشعر به حبيب في باطن روحه.

يقول:

"من أقسموا للسنديان بألف عهد مبرم
الطالعون على الليالي ضيغمًا من ضيغم
إنَّا نقشنا العهد يا عمان فوق المعصم
عهدًا ترتله المآذنُ كالكتاب المحكم".

إنَّهما القسم والعهد اللذان أخذهما الشاعر على نفسه، وكذلك الإحساس بالقومية حين يصيب الأرض السوء والاعتداء.

ويلحظ في شعر حبيب الزيودي التعبيرات الميثولوجية، وذكر الأساليب التي يستخدمها المحارب في الدفاع عن الكرامة والوطن والتاريخ، إنَّها تعبيراتٌ نابعةٌ من شاعر شغوف بحب الوطن، مستغرق في تاريخه وكبريائه رغم حالة الفصام التي يعيشها لتجعله يعبّر بكبرياء شجر السنديان المتأصل في الأرض، ولكن أغصانه تتسامق إلى عنان السماء. إنَّ الشاعر الراحل عبّر عن الضمير الحي الذي يحمله الإنسان العربي تجاه قضايا وطنه المصيرية، فجاء شعره بوحًا لتلك الروح المليئة بالضمير الحي والصدق والشرف والرجولة في مواجهة كل التحديات المبهمة والاعتداءات الظالمة على تاريخ الأمة وحاضرها ومستقبل أبنائها. ويؤكّد حبيب على حبّه لوطنه حين يقول:

"أردن يا بلدي ويا ضوع الحروف على فمي
وأنا المتيم في هواك وفقت كلَّ متيم
غنيت حبك كلما وقفوا على متردم
أسعى وأخشع في فجاجك كالمحلِّ المحرم".

لقد كانت قصائده بوحًا نفسيًّا ذاتيًّا صادقًا معبرًا عن ذلك الخشوع والتعلّق بحبه لوطنه وهذه رسالة الشاعر حبيب الزيودي التي عبّر عنها طوال حياته. لقد تميّز شعره بقوة الإيقاع والإيحاء اللغوي والموسيقى والبناء اللغوي المتراكب، وتناغم الصور التعبيرية المرتبطة بالموضوع والفكرة الأساسية. هذه الصور المتراكبة جاءت دفقًا شعوريًّا عذبًا بالرغم من حالة التشظي الزمكاني الذي أحسَّ به الشاعر في كل حالاته.

***حبيب الزيودي (1963 - 2012)**

شاعر وأديب أردني اشتهر بتمسكه بالهُوية الأردنية وفصاحة لغته التي تجمع بين الفصحى والعامية، مع تميّز شعره بالغنائية والوطنية والشجن. تميّزت حياته العملية بالعمل في المؤسسات الثقافية الأردنية مثل الإذاعة والتلفزيون ووزارة الثقافة، بالإضافة إلى تأسيسه لبيت الشعر الأردني في عمان. شعره امتاز بالبساطة والعمق، واستلهم من الطفولة والريف والبادية، وتناولت أعماله قضايا وطنية وعاطفية، وكتب كذلك الكثير من الأغاني الوطنية التي تغنى بها فنانون عرب وأردنيون.

ولد في الزرقاء عام 1963 وترعرع في قرية العالوك. وحصل على بكالوريوس الأدب العربي في الجامعة الأردنية عام 1987، ثم الماجستير في الجامعة الهاشمية.

عمل في القسم الثقافي بالإذاعة الأردنية (1989-1987)، ثم في وزارة الثقافة حتى عام 1990، وفي التلفزيون الأردني، ومستشارًا ثقافيًا في وزارة الثقافة، وأسَّس وأدار بيت الشعر الأردني. توفي في 27 أكتوبر 2012. تنوّعت موضوعاته بين الوطنيّة والغزليّة، إلى جانب قصائد الحنين إلى البادية والأهل والمكان. تميّز بشعره الفصيح وله أشعارٌ باللهجة العامية، وأصدر دواوين شعرية عديدة؛ منها: "الشيخ يحلم بالمطر" (1986)، "طواف المغني" (1990)،"منازل أهلي" (1997) "ناي الراعي" (1990)،"غيم على العالوك" (2012).

المصادر والمراجع:

1 - https://www.lesemeurs.com/Lecture-zen-acv.aspx?ID=1205

2 - انظر غريب اسكندر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

3 - د. شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد: ط2، دار ورد/ عمان 2008.

النصُّ في المكان - المكانُ في النصِّ

محمد العامري*

"البيــتُ ركننــا في العالم، إنَّه وكما قيل مــراراً، كوننا الأول، كــونٌ حقيقيٌّ بكل مــا للكلمة من معنى". (غاستون باشلار).

"اقترن أو لا تقترن ببيتك[1] "

"مغطىً بالقصب، مكسوّاً بالقش، يماثل البيت الليل[2]"

مكتوبٌ فوق بابي: "أقطنُ بيتي الخاص، ولم أقلّد أحداً في شيء قطُّ، وأسخر من كل معلم لم يعرف كيف يسخر من نفسه[3]" .

يشــكّل المكانُ الشــاغلَ الأهم في تردّد نبضات النصوص المنتجة في ســياقها الواقعي والمتخيل، تردّدات أقرب إلى خيط من الحنين، خيط غير قابل للنسيان فهو الماكثُ في تفاصيل النصِّ وكاتبه على حدٍّ سواء. ما الذي يحدّد الهُوية الكونية للنص، وكذا موقعه المتميز في سياق المدونة الثقافيّة لأي شعب؟.

* شاعر وفنان تشكيلي أردني

فهـل تأتي المحـدّداتُ في مُناخات محـدّدة وبائنة؟. أم هـي مجموعةٌ مـن المركبات والتشـابكات البصرية والنفسـية والذكريات وصولاً إلى جسـد الرائحة الذي يخصُّ المـكان عن دونه، في مسـارات متبادلـة التأثير والتأثـر، والتي تعكـس كذلك مجموعةً مـن العناصر والمفـردات المتكـرّرة في النص كهُوية لغوية في سـياق التراكيب التي تنتج معاني وصيغاً يتفرد فيها عن غيره؟، أم هو تلك الصيغُ الفنيّةُ التي يستخدمها الكاتب بشكل متفـرّد؟، أم نوعية الأسـلوب الذي يميـزه عن غيره من المبدعـين؟، أم هو تلـك الحدوس والتجـارب الحياتية الغائرة في المكان بشـتى أشكاله: البيت، النهر، الشجرة، السـلُّم، البـاب والنافذة، الشرفة، رائحة البيت، شـكل الفضاء الداخلي والخارجي، طبيعة النباتات والزهور، إلى جانب بعض المعاني كالقسـوة واللين المرتبطة بالحروب والموت والمقابر، المواقف والمرويات المتخيلة؟، وهل هو شـكل المكان الذي يصبغ النصَّ بلونٍ مـا؟، أم تفاصيل الإيقاع اليومي في حيـاة الناس وحركاتهم داخل أفضية المـكان؟. كل هذه الأسـئلة هـي محض خـزّان لواقع الأمكنة ومخيلتها في سياق التأويل المتقدم لاختبار وهج النص وأقنعته العديدة.

فلـم يكن المـكانُ منفصلاً عن تاريـخ الأدب العربي بعامة، بل شكّل عتبات القصيدة في فترة ما قبل الإسلام/ "العـصر الجاهلي"؛ المكان الممسرح الـذي ينطلق منه النص كمكان يمتلك ذكرياته البعيدة والمرتبطة بمواقف الحب والفقد والخذلانات كذلك، فالوقوفُ على الأطلال هو قيمةٌ رئيسـةٌ في تلك الحقبة، مفتتح في غالب الأمر مليء بالبكاء والندب والرحيل، على سبيل المثال معلقة امرئ القيس الشهيرة:

"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
بسقط اللوى بين الدخول فحومل
فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها
لما نسجته من جنوب وشمأل".

حيـث يتمظهر المـكانُ جليّـاً كصيغـة محورية في انسكاب الألم في القصيدة بدءاً من مطلعها الطللي، فلم ينمحِ ولم يذهب أثرها؛ كما لو أنَّ المكان هو أحد أقنعة العشيقة التي تتمثل المكان وذكرياته.

كان الحديـثُ عن المكان في الشـعر العربيّ القديم، يبيّن لنـا الضغط العاطفي والوجـداني الذي يضغط به على مخيلة الشـعراء القدامى. ونتج عن هذا الضغط، أن اكتسـب المكانُ دلالةً رمزيةً بعد شحنه بمعاني ذاتيّة تعبّر عن أحاسيس الحبّ والوفاء والولاء للمكان بوصفه جزءاً من هُوية القبيلة أو الأمّة. ولذلك، شخّصوا المكان والموجودات الجماد، وضخّوا فيهـا دماء الحياة لتتمتع بحيوية البقاء والخلود. يحـاول هذا البحث أنْ يجيب عن سـؤال يتعلق بتطـوّر مفهوم المـكان في القصيدة العربية الحديثة. وهذا الجوابُ له أهميةٌ خاصةٌ بسبب الحضـور الكثيف للمكان في النصّ الشـعريّ، وإنَّ رصْد هذا التطـوّر يضيء جانباً من جوانـب التمثيل الرمزي للمكان[4] .

وهو ما أشـار إليه (هيغل) في كتابه "فينومينولوجيا الروح" عن «عودة الروح إلى البيت»، وتسـعى العودة التي يتناولها (هيغـل) إلى التغلّب على حالة الانفصال والاغـتراب التي تعـاني منها الـذات البشرية في العصر الحديث، معتبراً العـودةَ نوعاً من المصالحة التي تلتئم فيهـا الجروح والندوب التي تركها الاغتراب والانسـلاخ اللذان تعاني منهـما الذات المعاصرة، وتبدو الفلسـفة

بالنسبة إليه كتلك الرغبة بإحداث المصالحة بين الذات وذاتها.

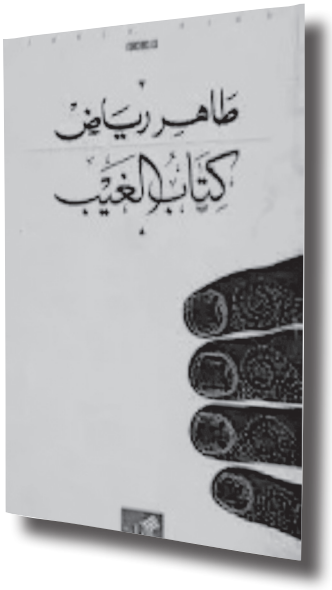
لقــد أنتجتْ مخيلةُ الأدباء، صوراً عن المكان كصيغة من صفات الذات الإنســانية، وهــي علاقةٌ عضوية غير قابلة للانســلاخ، لتفصحَ عن الطبيعة العقلية والروحية للأديب في متن النص.

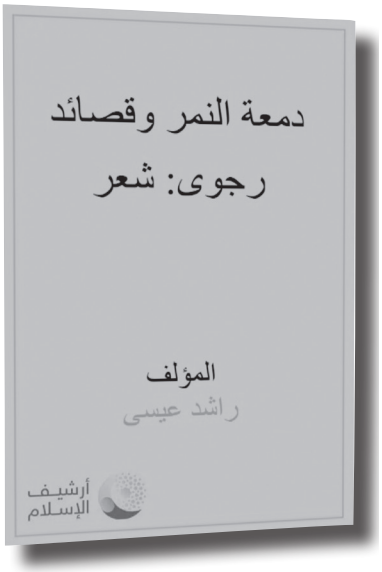
تزدحم في المكان العواطفُ والذكرياتُ، وتحضر فيه الشــخوصُ والأحداثُ كما لو أنَّها تتحــرك أمام ناظري الأديب. فالمكان هو الذات بعينها، وحضور المكان ليس حضوراً مجرّداً؛ وإنَّما هو حضورٌ لقيم تتعلق بالإنســان والحيــوان والحياة والمــوت والحبّ الــذي يمثل صورةً أوليّةً من صور حبّ الوطن والحبيبة.

وللمكانِ وفقَ المفهومِ العامِّ دلالاتٌ متعدّدةٌ، منها ما هو طبيعيٌّ جغرافيٌّ أو ماديٌّ أو اجتماعيٌّ أو تاريخيٌّ أو ثقافيٌّ، وهذا الثّراءُ الــدّلاليُّ يعتمدُ على التّوظيفِ النّصِّيْ للمكانِ من قبلِ الشّعراءِ، فكلُّ شاعرٍ له رؤاه الخاصة في التّوظيفِ النّصّيِّ للمكانِ من قبلِ الشّــعراء، وكلُّ شاعرٍ له أســلوبهُ في وصفِ تجلّياتِ المــكانِ وإضفاء الرّمزيّة عليهــا، وإلباسِــهِ زيّاً مــن الرّمزيّةِ، وذلــك انطلاقاً من اســتيعابهم لتعددية المدلولات للدال الواحد في ميدان الأدب الذي يخترق هذا القانون، فيجعل للدال إمكانية تعدّد مدلولاته، وهو ما عبّر عنه الأســلوبيون بمصطلح (الاتساع)[5].

إنَّ الأبعاد الهندسية التي تحدثت عنها (شكمان) ما كان لهــا أثرها الفني الفاعل مــا لم يُعد المبدع الأديب صياغتهــا وفقــاً لرؤيته الأدبيــة؛ وعلى هــذا فالمكان في الأدب تشــكيلٌ رؤيــوي وليس مســاحةً ذات أبعاد هندسية، ولهذا يصبح المكان (جزءاً من التجربة الذاتية بعد أن يفقد صفاته الواقعية ارتباطاً باللحظة النفسيّة)[6].

إنَّ أهــم ما يميز شــعرية المــكان أو توظيف المكان شعرياً؛ أنَّه يقع بين زاويتين هما زاوية التشكيل الشعري وزاوية التأويل. الزاوية الأولى تتشكل وفقاً لرؤية شعريّة غالباً ما يتحكم فيها الخيال ليمنحها بعداً تأثيريّاً جماليّاً،





وضمن الزاوية الثانية يكون لأحاسيس المتلقي ورؤيته الذوقية وأسسه النقدية أثرٌ في صياغة تجربة الشاعر؛ وبهذا يكون المكان المدمج في بنية القصيدة منفتحاً على عالم التخييل عند المتلقي[7].

لكن لا بدَّ من الإشارة إلى خصوصية كل أديب في تناوله لمكان ما، بكون المكان متعدّد الحضور وحسب طبيعة النظر إليه أو الزاوية التي يرتكز عليها الأديب في التعبير عنه، حيث ينعكس على أسلوبية الكتابة وطبيعة المعاني والمآلات التأويلية، يقول (إدواردو غاليانو): "ينبغي أن تبدأ حقوق الإنسان في المنزل".

في قصيدة الشاعر راشد عيسى "نصف طفل" يقول:

"بيتنا قبل ستين عاماً مغارة
وما من أثاث غير قدر نحيل،
وصحن عليل وقنديل كاز مريض،
وشاة فقيرة
ونصف حصيرة وإبريق شاي،
وصاع طحين، وموقد نار ودمعة أمي،
وناي أبي حين كان يداوي الحنين بشهقة لحن صغيرة
وصار لنا خيمة من شراع قديم،
رمتْه سفينة عندما خان البحر شواطئه وانتحر،
خيمة - دون شك - حمتنا من الحرِّ والزمهرير وشوك الأماني الحزينة،
ولكنَّها مرضت فجأةً عندما شهدت أسرتي،
تكوّم فيها غبار الضجر، ولم يبق منها سوى نصف متر يلاعب ريح الشمال، ويرقص مع زخة من مطر، ومن سوء حظي كبرت بلا ذنب، كما تشتهي شهقات العمر، فصار لنا بيتُ طينٍ يطل على غابة نائمة، يوزع بين المساكين أحلامهم، بناه أبي من شظايا الحصى ومن اللبْن والتبن والدمعة الحاسمة"[8].

يتمحور بيت راشد عيسى في هذه القصيدة حول صورة البيت الأولى الذي بدأ من مغارة في إبط الجبل، وتعكس مفردة المغارة بساطة البيت وفقر أدواته التي تقيم أود العيش، حيث يحاول راشد عيسى تأثيث مغارته بأشياء مؤنسنة، حيث حضور دمعة الأم كبيت للحنين، وكسقيا للحزن لفقد البيت الأول، ويبدو الأب الذي جاء في سياق ترميم الغربة بنايه الذي قُدّ من حنجرة الذئب، حيث يداوي الفقد بمعزوفته المحتشدة بالأنين، كما لو أنَّ أنين ناي الأب تذكرةٌ لريح نفخها في فراغ الروح، أو كنقش حجري لم يفارق جدران الصخرة، حيث ما زالت تلك الصورة تلاحق الشاعر في معظم كتاباته، فقد أطلق على أحد كتبه "مفتاح الباب المخلوع" الذي يقودنا إلى هجران عتباته وفقدانه لساكنيه، فهي طفولةٌ إغوائيّةٌ تجرُّ الشاعر للتورط فيها.

في القصيدة نرى تحولات البيت من صورة لأخرى، حيث صار خيمةً من قماش تضربها الريح في فراغ التهجير والابتعاد عن الوطن الأم، وهي دلالة على الفقد الأكبر، فقدان ملاعب الصبا وفقدان مساقط ظلِّ الروح، والركون إلى بيت متحرك لا جذور له، فالخيمةُ صورةٌ من صور عري البيت الذي يتحرك من مكان لآخر حسب ظروف العيش، والخيمة من شراع قديم؛ وهنا نرى صفة الشراع الذي يقودنا إلى فكرة الرحيل الدائم، فالشراع يتعاضد مع الخيمة فيما يخصُّ تعرضه للريح التي تقوده إلى مناطق في كثير من الأحايين غامضة، إنَّها الرحلة الواقعية التي لا تنتهي والرحلة النفسية المحشوة في وسائد الذاكرة، فهناك رحلتان رحلة الواقع المحسوس في الانتقال من مكان إلى مكان، والرحلة

النفسية والشعور بالغربة عن مسقط الظل. وهي الرحلة الأقسى، ورغم تجذّر البيت في غربته إلا أنَّه يبقى في الحالة الذاكراتية صورة للقلق والفقد حيث بناه الأب من التبن والدمعة الحاسمة، فالدمعةُ هنا حسرةٌ مقيمةٌ في الذات على ماضي البيت الأول وذكرياته، كما أنَّ المنفى تعميق لصورة البيت الأول ومشاغباته.

إنَّ وجهة النظر، التي يستحضرها إدوارد سعيد في كتاباته العديدة حول المنفى، تحتفي باعتباره طريقةً لحدس الكون وتعبيراً عن طبيعة الوجود الإنساني الذي عليه أن يستوعب عدم ملكيّته للأشياء، يمنح طبيعتنا العابرة في هذا العالم طابعها الذاتي، مشدّداً على أهمية الهامشيّة والمنفى كبعد ضروري كي يستقيم النقد. لكن في حين يؤسس الراهب (سانت فكتور) لهذا الموقف دينيّاً، فإنّ إدوارد سعيد يؤسس له علمانيّاً. ويلتقي سعيد بنقده كلَّ فكر يوغل في التمركز في البيت، بنقد كل فكر هوياتي يوغل في مديح الهُوية. والهُوية في نهاية المطاف نوعٌ من الشعور في البيت، ومن شعور الأنا بالراحة المطلقة مع ذاتها من دون إضافة أو نقصان. لكن الأنا، كما يشير (فرويد)، في حالة صراع دائم — منشطرة، منقسمة، متعدّدة، وما «الأنا» المزعومة سوى محاولاتٍ للأنوات المتعددة داخل «الأنا» كي تنتظم علاقتها ببعضها البعض، فداخل كل أنا «أنواتٌ» أخرى، وداخل كلّ بيت منفى، وكلُّ هُوية مجموعةٌ من الهُويات المتصارعة. يعبّر هذا المنطق والفهم عن نظرة جمالية للعالم تقوم على احتضان جراحنا المفتوحة غير القابلة أبداً للتضميد. وبدل العودة أو الحنين المستمر إلى عالم تلتئم فيه الجراح، وتعود فيه الروح إلى مساكنها الآمنة، يُفترض معانقة الاغتراب المستمر واحتضانه باعتباره مصدر قلق إيجابي يحفّز على الحياة ويشكّل وقودها المستمر[9].

بينما يذهب طاهر رياض في قصيدة (البيوت) إلى إرجاع البيت إلى صفاته الأولى كصورة من صور الحنين، في هذا المقطع الشعري الذي ينتمي إلى قصيدة للشاعر طاهر رياض بعنوان "البيوت" يكون فيه المعنى على أكثر من محمل بما يختص صورة البيت وكنهه، حيث يبدو البيت بتكوينه الأول ككهف نوافذه كون يدور، كناية عن عين الكهف التي من خللها تتلفت الأعين المطمئنة والخائفة في آن، حتى إنَّ الأبواب تتأنسن وتصبح تتلفت بعيونها على الداخل والخارج، كما لو أنَّها الديدبان الذي يحرس تلك الحفرة "الكهف" حيث تقوم القصيدة على تحولات إدراكية تجمع بين الواقع والمتخيل في فكرة المأوى، وعلى استلهام الخصائص البنائية والفنية للقصيدة المعاصرة، وعملت على بعث طاقة تعبيريّة قوية عن البيت ودلالاته العديدة/ النموذج وأجواء النص المرتبطة بشكل عضوي في رسم صورة عالية تتكشف في ثنايا النص عبر انسيابية أقرب إلى تراجيديا مشوبة بالحزن والفقد والبُعد عن المأوى، مما مكنته من إحياء الصورة بوسائل تعتبر جديدة في رؤيتها وأمدائها التأويلية، حيث تدلنا القصيدة على صورة تشرق من مكان لمكان، مما يجعلنا نسري في حركة حيوية في مسارات المعاني والتأويلات العديدة، وجعل النص والشاعر يستعيدان المكانة القصوى للمعنى وتشعباته الفاعلة.

ففي النصّ الشعري انتقالاتٌ ذكيّةٌ حول غار في الأرض، وما تجوف فيه في وجه الجبل، فهو يتحوّل من مكان لآخر فيصير حفرةً غائرةً في الأرض، والحفرةُ مكان

تَسَترٌ واختباء، والقبر كذلك حفرة أو بيت أبدي لا فكاك منــه حيث لا إمكانيــة لانتقاله، ثابــت بأبدية الإقامة، لكنَّه معرض للمحو، فهل الحفرة صورة من صور البيت الأبدي؟ حيث يقول:

"البيــوت إذن حفر وأنا أحســب أنَّ البيوت شــجر" فالنصُّ هنــا ببنائه ووجوده يحتــاج إلى خاصية نوعية وعميقة في قراءته بعيداً عــن القراءة الخارجية لقشرة النص، وهنا أســتذكر قولاً يُنســب لعلي بن أبي طالب:" إذا فلقت أي بذرة في قلبها شــمس" وهي دعوة لإقصاء قــشرة النــص مــن الاســتلذاذ والذهــاب إلى جوانيته وجوهــره، وهــذا الأمــر لا يتــأتى من خــلال مفعول الكلــمات المبثوثة فيه فحســب، بل مــن خلال عمق التجربة الشعرية المتحقّقة في ذات الشاعر، التي تعطي لصاحبهــا الحقَّ في الولــوج إلى غابات النص وتجاوزاته، تجتمع فيها الموهبة المتوقّدة والصنعة في آن، من خلال جمــع محمولات المعاني والصــور والتراكيب التي يزخر فيها النصّ الشعري.

"هكذا هي كل البيوت،
كهوف نوافذها لا تكف عن الدوران،
وأبوابها تتلفت بين الدخول وبين الخروج،
ويقطنها بشرٌ خائفون،
يزورهم خائفون بشر،
البيــوت إذن حفــر وأنا كنت أحســب أنَّ البيوت شجر"(10) .

بهذا المعنى، البيتُ هو نوعٌ من المساحة الآمنة التي تؤهّل المرء لأن يتعثّر ويقف على رجليه، وتسمح له بأن يلثــغ بالخطى دون أن يقع في الهاوية، وليس صدفةً أن تربط اللغة العربية — كما يلفت النظر الشاعر شوقي بزيع — بين البيت بصفته مسكناً، وبين السكون، فالبيت بهذا الوصف هو منطقة الســكون والراحة والطمأنينة. وليــس صدفةً كذلك أنّ اللغــة العربية تربط بين بيت الســكن وبيت الشِــعر لإدراكها أهمية الشِعر وأهمية اللغة بصفتها حيّزاً يجد المرء فيه نفسه، وتسكن الروح اللغة كما يسكن الجسد البيت.

فقــد أخــذ البيــتُ الحيّــزَ الأكبر في تلــك النصوص بوصفه الرحم الأول لطفولة الكائن، والمأوى الأكثر أماناً وطمأنينةً، فهو شــاهد الصرخــة الأولى "الولادة" أي أنَّه خرج من رحم أمومــي إلى رحم آخر يتخذ من الأمومة صفاتاً له.

يقول توماس مور: "الفنون العادية التي نمارسها كل يوم في المنزل هي أكثر أهمية على الروح مما قد توحيه بساطتها".

الشاعر عمر العامري في قصيدته البيت يقول:

"في الليل أشتاقُ الكلام الأخضرا
باباً يجلّيه الغموضُ لأنظرا
عمداً نسيتُ البابَ نصف موارِبٍ
حتى يمرَّ بيّ النشيد ونسهرا
ويمرُّ بي بيتي القديم قصائداً
أو غيمةً تسري بقلبي كوثرا".

يقــف الشــاعر د.العامــري هنــا موقــف الحب والانغــراس في علاقــة وجودية مع البيــت مرتكزة على الباب الذي أصبح كائناً حيّاً بالنسبة للشاعر، فمن شدة الوضــوح لبيته الذي يحب يحاول المواربة في النســيان "عمداً نسيت الباب نصف موارب". فهذا المقطع يقدّم قمة في عدم النســيان واســتحالته، فالبيت الأول الذي وصفه الشــاعر بالقدم هو ذاته الذي شهد مرابع الصبا ويسري نهراً في ذات الشاعر، نهراً جنّاتياً مغلفاً بالقداسة، كيــف لا وهو الرحم الذي دخلته الذات في أولى تعثرها على أديمه، وكذا يكــون البيت الأول جملة من حنين لا ينتهي، ذاكرة غير قابلة للمحــو، قائم بالمخيلة، ومعافى من النســيان، حيث يمر البيت في بال الشــاعر "ويمر بي بيتي القديم قصائــداً" كناية عن ركوز البيت في الذات البعيــدة، الــذات الغائــرة والمحفورة في ذاكــرة البيت نفسه، وشــبّه البيت الذي يســتيقظ في ذاكرته كغيمة تسري في ضمير الشاعر كنهر من أنهار الجنة.

وإذا كان النــصُّ الشــعريُّ عنــد عمــر العامــري، زاخراً بالحنــين ويمثّل مرحلةً غنيّــةً بالصور والتمثلات الرومانسية في موضوع القصيدة "البيت" كما ذكرنا، فإنّ النصّ يشكل تمثيلاً للأحاسيس الوجودية التي تتحسّس التماهي الوجداني مع تمثــلات البيت ووجوده في حياة الشــاعر، فالمكان وتوظيفه هنا، ليس اســتعمالاً عاديّاً، وإنّــما هو استعمالٌ رمزيٌّ وجماليٌّ لمعاني يريد الشاعر الإفصاح عنها بقوة المعنى والتأويل.

إنَّ وظيفة الوصف هنا هي في قدرته على التجســيم والتمثيل ومــزج الانفعال الداخلي بالخارجي، وهو كما يقول قدامة بن جعفر: "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئــات، ولمّا كان أكثر وصف الشــعراء إنَّما يقع على الأشــياء المركّبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شــعره بأكثر المعاني التي الموصــوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسّ بنعته"[11] .

يقول الشــاعر عيد بنات في قصيدتــه "بيتنا الذي في آخر الشارع ":

"بيتُنا الذي في آخرِ الشارعِ
حينَ كانَ صغيراً،
كانَ يحبو كالماءِ
ويبكي كالماء
كلَّ صباحٍ كان يجمعُ ابتساماتِنا الصغيرة
ويَغرِسُها في أُصُصِ النرجسِ
يُودِّعُنا أمامَ البابِ واحداً... واحداً

وحين نعودُ، يغلقُ درفةَ الليلِ علينا
لتحك قلوبنا حكايات أمِّيَ
التي تلمعُ مثلَ خيولٍ مضيئةٍ
على الجدرانْ".

يواصــل عيد بنات في قصيدتــه باثّاً وجعه الخاص في علاقته مــع البيت الذي عاش فيه طفولته الأولى ليعود البيت في القصيدة كذاكرة جمالية ترمِّم قســوةَ الواقع عبر أنسنته ومخاطبته ككائن حي.

يقدّم الشــاعر عيد بنات بيتــه كأم، ويركّز في بداية النصِّ على وصف مكان البيت وطفولة البيت في الوقت نفســه، حيث يحبو البيت كطفل صغير، فقد ساوى بين طفولته وطفولة البيت كجزء من التحام الذات الشاعر في جســد البيت وروحه، حيث يتحول النص إلى صورة من صور الأم التي تحرس أطفالها وتجمع ابتســاماتهم وتودعهم كل صباح. فالعلاقةُ بين الأمِّ والبيت تتشابه في فكــرة المأوى الحسي في البيــت والمعنى الرمزي في بيت الرحم "أحشــاء الأم"، فوصف الشاعر الجانب العاطفي الرؤوم في البيت، ومدى تأثرها بنفســيته، إذا كان هذا الأمــر يتمركز حول الأفكار الجزئية؛ فإنَّ المضمون العام ينحصر في تجســيد الشــاعر لبيتــه ولحالته النفســية في آن، فلغــةُ النــصِّ تتَّضــح في معجــم القصيدة الذي يتــوزَّع إلى حقلين معجميين دلاليــين دالين؛ هما (حقل الــذات)، و(حقــل البيت)؛ فكل ما في البيت منســجمٌ مع ذاته، ونلحَــظ أنَّ لغة القصيدة لغةٌ وِجدانيّةٌ نابعةٌ مــن بواطن النفــس، إذْ لغته تعبِّر عــن الزمن النفسي للحظة الإبداعية، فهو يغمس ألفاظ قصيدته في محبرته الوجدانية والنفســية، فتظهر كلغة منســابة وسلســة، رقراقة وهامسة، بعيدة عن الجزالة والتقعيد اللغوي.

فالنصُّ يتحرك في رؤية عميقة في أنماط الشعر الجديد؛ بكونه يرتبط بالظاهر والمحسوس واليومي، فيما الشاعر يســعى إلى تشــييد رؤيا من خلال اســتشراف الصورة والغوص في عمق حقيقة البيت ومدلولاته، بالإضافة إلى الطابع السردي والوصفي لمضمون "البيت".

الهوامش:

(1) رونيه شار، صفحات هيبنوس، بالمجلة الشعرية، 1995.
(2) لوي رونو، تراتيل، وصلوات فيدا.
(3) نيتشه من كتابه- العلم المرح.
(4) د. نجود هاشم الربيعي، عود الند: العدد الفصلي 06: خريف 2017 - تطوّر دلالة المكان في الشّعر العربيّ الحديث.
(5) عاطف العيايدة، إيقاعات المكان في ثنايا الأدب، مؤسسة عبدالحميد شومان، 2023.
(6) الفضاء الروائي جبرا إبراهيم جبرا – د. إبراهيم جنداري بغداد ط1 – 2001.
(7) د. علي متعب جاسم ود. منى شفيق توفيق، فاعلية المكان في الصورة الشعرية، مجلة ديالا، العدد الأربعون، 2009.
(8)كتاب دمعة النمر- راشد عيسى.
(9) رائف أبو زريق، مجلة بدايات لكل فصول التغيير الإلكترونية، العدد2022-34.
(10) كتاب الغيب- طاهر رياض- الدار الأهلية للنشر والتوزيع- 2017.
(11) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

سَردياتُ عمان: المدينةُ إذ تُبعث بحكاياتها!

مفلح العدوان*

مفتتح: حديثُ القداسة!

كانــت عمان عنوانَ أقدم السرديات التي تم توثيقها في الكتب العتيقة، تلك السردية المقدســة آن كان اســمها فيلادلفيا، وكان الفتية الســبعة النائمون هم من أبنائها، وهم شخوصُ تلك المدونة الأقدم التي تم توثيقها في القرآن الكريم كقصة في ســورة الكهف، هذا الكهــف الذي هرب إليه أولئك الفتية حفاظًا على دينهم التوحيديّ في مواجهة دين الرومان الوثني، وهم ذاتهم الذين وردت ســيرتهم في الموروث المسيحي تحت عنوان "الفتية السبعة النائمون".

ســيتغيّر اســم فيلادلفيا في القادم من الأيام التي تتالت على تلك السردية، لن تمرَّ المدينة باســمها الذي كانت عليه سابقًا، سيتم نحت اسم جديد لها، بالعودة إلى تاريخها الأقدم، حين كانت "ربة عمون"، عاصمة مملكة العمونيين، ولكن ســتبقى سرديتها متعلقة بقلعتها الرومانية أيضًا، بوســط البلد، بالمدرج الروماني، بسبيل الحوريات، وبما يحيط عمان.

* كاتب وقاص أردني

سيأتي أقوامٌ يمرّون بها وآخرون يبقون فيها، كل سيكتب سرديته الخاصة بعمان، هذه المدينة المرسومة بسبعة جبال في البدء، ثم امتدت لتتوسع نحو كل التلال حولها، وهي تستقبل كلَّ من يجيء باتجاهها، ومع أهلها، صارت تكتب روايتها العمانية الخاصة، التي كان أهم ما يميّزها تعدّد لسان الرواة فيها، ذلك أنَّ سرد المدن لا يُكتب بتعداد عناوين كتب الأدب التي تحدثت عنها فقط، بل يتم توثيقه بكل ما يتاح من تعبير عن الحياة، عن الإنسان والمكان، عن المشهدية التي تشكّلت فيها تلك المدن، فالصوتُ له دلالةٌ، وللشجر والحجر والبشر روايات وقصص وحكايات لا يمحوها الزمن، سيأتي كُتّابٌ وساردون كُثر إلى عمان، سيواطنونها، سيكون لهم ما يكتبونه عنها، بعضهم يبقى فيها، وكثير منهم يرتحل.

تجليّاتُ المكان

ثم يكون تأسيس الدولة الأردنية الحديثة عام 1921م، ومثلما كان البناء والتأسيس على حلم عربي بدولة عربية واحدة، وتحقيق الاستقلال، كان هناك حلمٌ ثقافيٌّ إبداعيٌّ سرديّ قوامه أهل البلاد، ومن جاء إلى هذه البلاد بأحلامهم أيضًا، فصاروا كلهم سربًا واحدًا، صارت عمان عاصمةً لهذه الأحلام والمشاريع والسرديات، لتتشكل منها سردية الوطن، وتبدأ كتابة رواية الأردن الحديث، وعاصمته عمان، ولكن بعدة ألسن، وبتجارب مختلفة، يوحّدهم المكان، ولكن كل له أسلوبه في جوانب السرد التي يختارها للكتابة قصةً أو روايةً أو مسرحًا أو نصًّا مكتوبًا ومقالةً وخطبة أو لوحة وقصيدة كانت أم ملحمة.

عمان هي مخطوطُ كل تلك السرديات، وكأنَّ (تايكي) ربة المدينة، حامية عمان، تشير بأحرف المحبة إلى كل ما يُكتب عن المدينة، أو فيها، أو معها، أو على ضفاف نهرها الذي كان هادرًا، ثم سقفوه، فبقيت تجليّاتُ أمكنتها حاضرةً بجبالها وبالقلعة وبالمدرج الروماني وبالدروب التي عايشها أهلها، وفي عمان يمكن القول عن كل من مرَّ بهذه المدينة أنَّهم أهلها، وكل ما كتبوه عنها هو لها وهو بعض سيرتهم فيها، إنَّها حقيقيّةٌ تلك العلاقة الوجدانية والعاطفية والعملية بكل إرهاصاتها وجمالياتها، في عمان.

مناجاةُ "أبناء القلعة" لـ"درج فرعون"

وفق هذا الإرث المكاني، والتداعي التاريخي، والنبض الإنساني، سيتكيء الروائي زياد قاسم على دلالة قلعة عمان التي تقع على قمة أعلى جبالها، تلك القلعة الرومانيّة التي كانت فيها حامية المدينة ومقر قادتها ومعسكر جنودها، ثم يتشكّل حديثًا حولها حي القلعة، وتنشأ هناك بيوتات الأردنيين مع دولتهم الحديثة، فيسمّي زياد قاسم روايته (أبناء القلعة)، عن عمان القديمة التي امتدت عند سفح جبل القلعة، سيتتبع حكايات العمانيين وفسيفساء ثقافتهم بين الأعوام 1952-1967م، حاراتها وأزقتها التي ضمّت تركيبة سكانية فريدة من نوعها، جمعت بين البدوي والفلاح والشامي والعراقي والشركسي والشيشاني والأرمني والحجازي، وفي الرواية يمرُّ على أحداث سياسية مفصلية في تاريخ الدولة الأردنية الحديثة، أهمها تعريب الجيش، والحياة الحزبيّة في الأردن والدول المجاورة، وهو يعود إلى عمان أيضًا في رواية "الزوبعة" ليوثّقها بتفاصيل أكثر في سياق مشروع روائي ضخم من عدة أجزاء.

وإذا كان زياد قاسم اتّخذ من القلعة متكأً لعنوان روايته (أبناء القلعة)، وروى من خلالها حكايات العمانيين وقصصهم، فإنَّ الكاتب علي حسين الصفدي جعل من المدرج الروماني مرجعًا ليقدّم من خلال فارس، بطل سرديته، سيرة عمان في الخمسينيات، في كتابته التي عنونها باسم (درج فرعون)، هذا المدرج/ الدرج الذي كان شاهدًا على ما جرى من وقائع وأحداث وتفاعلات وتطورات تاريخية وسياسية واجتماعية، مما جعله أشبه بالكائن الحي، ينبض بمشاعر التاريخ، ويحتضن بشكله نصف الدائري أهل عمان،كما احتضن من قبل أجيال آبائهم وأجدادهم منذ تشييد بنيانه الذي يعود إلى عهد الإمبراطور الروماني (أنطونيوس بيوس)، الذي أشاده خلال فترة حكمه الواقعة ما بين (161-138م). وقد كانت التسمية الشائعة للمدرج الروماني في الخمسينيات من القرن الماضي (درج فرعون) بالرغم من عدم وجود علاقة لفرعون مصر بالدرج، بينما سمّاه الجغرافيون العرب (مدرج سليمان).

(سيرة مدينة).. عمّانُ الأربعينيات

سيزور الروائيُّ عبد الرحمن منيف عمان عام 1992م، بدعوة من مؤسسة شومان بعد غياب 37 عامًا، آنذاك كان أسعد عبد الرحمن مديرًا للمؤسسة، وحيث أنَّ عبد الرحمن منيف من مواليد عمان عام 1933م، سيكتب ورقة عنوانها (عمان في الأربعينيات).

يقول عبد الرحمن منيف في مقدمة روايته (سيرة مدينة)، عن كتابته عن عمان في ندوة مؤسسة شومان: "كان هذا الحديثُ بداية تورّطي، خاصةً وإنَّني قطعت وعدًا أن أكتب وفاءً لدَين عليّ لهذه المدينة، ثم جاءت دعوة الجامعة الأردنية بالتعاون مع المركز الفرنسي للأبحاث (سيراموك)، وطلب إليّ مدير هذا المركز، المسيو (جان انوبيه)، المشاركة في ندوة عن (عمان-المدينة والمجتمع)، فكانت ورقة (عمان مدينة المياه)".

رواية (سيرة مدينة.. عمان في الأربعينات) كتبها عبد الرحمن منيف، ونشرت في طبعتها الأولى عام 1994م، وهذا الكتاب كما يصفه مؤلفه: "عبارة عن سيرة لمدينة، هي عمان، وليس سيرة ذاتية لكاتبه، وإن تقاطعت السيرتان، بسرعة وجزئيًّا، في بعض المحطات. كما أنَّه ليس رواية، لأنَّ الخيال فيه محدود، وإن استعار من الرواية بعض أدواتها، كطريقة العرض والبناء. إنَّه كتابٌ يحاول أن يستعيد ملامح مكان في زمن معين، اعتمادًا على الذاكرة. والذاكرةُ- مهما حاول الإنسان الدقة والأمانة- خداعةٌ، شديدةُ المكر، لأنَّها تقول الأشياء التي تعنيها، ما تعتبره أكثر أهمية، ضمن مقاييسها الخاصة. لذلك فإنَّ بعض الوقائع الواردة ربما تحصل بهذا الشكل تمامًا، لكن هكذا بدت لمن رآها، أو هكذا استقرت في الذاكرة، دون أن تكون هناك أية نية أو رغبة بتحويرها، أو إعادة تشكيلها ضمن نسق مختلف".

غطّت "سيرة مدينة" عقد الأربعينات في عمان، في ظلِّ الحرب العالمية الثانية، وظلِّ الحرب العربية الإسرائيلية الأولى، "كان العقد طويلاً وصعبًا وثقيلاً، عانى الناس كثيرًا، خيّم الحزن وطال الانتظار، أمَّا الفرح فكان قليلاً وعابرًا، كبر الصغار فيه قبل الأوان، وفي غفلة من الزمن، أمَّا المسنون فقد هرموا أكثر مما يحصل في الأماكن الأخرى، أو في أزمنة مختلفة".

كتابُ التاجر؛ بين "الشهبندر" و"دفاتر الطوفان"

هذه السيرة العمانية التي كتبها عبد الرحمن منيف، التي تمرُّ على ذاكرة سيل عمان، تنبش في المدينة التي كانت تسمى مدينة المياه، هي ذاتها التي كتبتها الروائية سميحة خريس في روايتها دفاتر الطوفان، وهي حاضرةٌ عند الروائي هاشم غرايبة في روايته "الشهبندر". ولهذين العملين الروائيين حكاية، فتحت آفاق الكاتبين لسرد سيرة عمان روائيًّا:

من هنا تبدأ القصة..

هناك عند الفنان خلدون الداود، مؤسس وصاحب رواق البلقاء في مدينة الفحيص، قرب عمان.. هو سادن الأماكن القديمة، وراعي المهمل من الأشياء، إنَّه يحسُّ بها، يرى بعين قلبه أنَّ هناك زمنًا سيأتي تصبح فيه تلك المقتنيات روحًا تنطق المخبوء من الذاكرة، وهذا ما كان: أكثر من مرة كنتُ في الفحيص عند هذا الصديق، تارةً أرى جديده لوحةً، وأحيانًا حجر رحى، ومرات كثيرة بعض جدران قديمة، وقطع خزف، أو هياكل خشب فيها بقايا أرواح عتيقة تتجدّد بين يديه.. هذه المرة اختلق الجديد العتيق!

قلت: ماذا لديك يا خلدون الداود؟!

كان هذا السؤال الذي تمدّد على رأس لساني، ما إن رأيت الكتاب الضخم على الطاولة الكهلة المنتظرة أمام مكتبه.. تأنيت قليلاً قبل أن أدخل محرابه.

تأملت الكتاب؛ غلافه سميك، وهو أقدم بعشرات السنين من تلك اللحظة التي أتلمسه فيها، ربما أحسست لحظتها بأطراف أصابع صاحبه حين اشتراه في الثلاثينيات من بداية القرن الماضي قرب سيل عمان، ثم حمله إلى متجره، قبل أن يبدأ تسجيل حسابات الدكان التي يمتلكها، من مشتريات ومصروفات، وسلع وأسماء زبائنه آنذاك.. لم يمهلني خلدون الداود كثيرًا لأسرح في تفاصيل الجدول المرسوم داخل صفحات الكتاب، إذ ما أن وصلت إلى سماع لحظة العتاب من كل هذا الإهمال، التي كان الدفتر يريد أن يبوح بها لي، لولا أن وقف صديقي كما الرصد بجانبي، وسحبني مع الكتاب إلى مكتبه مجيبًا على سؤالي دون أن أطرحه: ماذا لديك يا خلدون الداود؟! وما جدوى الاحتفاظ

بمثل هذا الدفتر الآن؟!

لم يقل إنَّــك لن تطيق معي صبرا.. بل قال: أمَّا الدفتر فهو لتاجر عماني، وربما هو شــيخ تجّار المدينة، دوّن فيه ســجلاته التجاريــة في الثلاثينيات مــن القرن الماضي، وأمَّــا الغرض من الاحتفاظ به، فلأنَّه سيكون نواة عمل روائي مشــترك يجمع في روايــة (عمانية) واحدة، أو روايتين اثنتين، للروائيين، هاشــم غرايبة، وســميحة خريس. وبالفعل هــذا ما كان، وتلك هي البــذرةُ الأولى لروايتــيّ "دفاتر الطوفان" و"الشهبندر"!

مؤنس الرزاز و"مدينة الحب الأخوي"

ودائمًــا تحضر عــمان، ومعهــا يحضر مؤنــس الــرزاز، المولود في الســلط، الذي عاش أيام صباه في جبل اللويبدة في عمان، غاب عنها ســنوات، ثم عاد ليستقر فيها، وتكون هي شرارة الإبداع لكثير من رواياته. قال عنه الشــاعر أمجد ناصر في مقاله الوداعي حين رحل مؤنس الرزاز "شيء ما ينقص عمان". أقام مؤنس في عــمان عام 1982م، وكان بحالة نفســية صعبة، شاعرًا بالمرارة مما جرى لوالده منيف الرزاز في إقامته الجبرية في بغداد.

وعــمان كانت حاضنةً لكثــير من أعمالــه الروائيّة، واصفًا إقامته في عمان بقوله "انتقلت من حيز الفعل إلى حيز التأمل؛ وهذا ما يفسّر غــزارة إنتاجي الروائي؛ إذ تفرغت تمامًا للإبداع واحترفته في أجواء سكينة واستقرار، بينما كنت في السابق أشبه ما أكون بمراســل صحفي حربي يغطي مشــاهد وأنباء المعارك الطاحنة".

كان مؤنس يصف عمان بأنَّها "مدينة الحب الأخوي"، وكان يلتقي المبدعين والمثقفين والسياسيين في مكانه الأثير في مقهى العاصمــة وســط البلد، حيث تتســلّل الشــخصياتُ والأمكنةُ والأدراجُ إلى نصوصــه الروائيّة، فتكون عمان حاضرةً في معظم كتاباتــه، حتى أنَّه كتب عن رفاق مقهاه العماني رواية "عصابة الوردة الداميــة"، كما كتب عمان بإبداع في " جمعة القفاري- يوميات نكرة"، وفي "الذاكرة المستباحة".

(أرض اليمبوس).. حيث إلياس فركوح

حين تحضر سيرة مؤنس الرزاز، بالضرورة يجيء معه الروائي إلياس فركوح، العمانيّ بامتياز مولدًا ونشأةً واســتقرارًا وحياة، وبين الاثنين مراســلاتٌ تنبــض فيها عــمان بذاكرتهما المشــتركة، نشرها إلياس فركوح تحت عنوان "رسائلنا ليست مكاتيب".

كان جــد إليــاس فركوح لأبيــه يونانيًّا، يعمل طبيبًا في الجيش التركي، هو (باســيل ســيداراكودس) تزوج مــن عفيفة فركوح، ســيكون أحد أبنائه خياطًا نســائيًّا اســمه جورج، سيرحل من الشام حيث إقامة أبيه، ويأخــذ معه مهنته ولقب أمّــه فركوح، إلى عــمان، وتكون مخيطته قرب ســيل عمان، وتنجب العائلة هناك إليــاس فركوح، الذي عرف كل تفاصيل عمان كأحد أكثر الكتّاب الذين وثّقوا تفاصيل المدينة في جميع كتاباتــه، وكان قاصًّا بامتيــاز منــذ أولى مجموعاته القصصية "الصفعــة"، ثم بعدها "طيور عــمان تحلق منخفضة"، وكذلك "إحــدى وعشرون طلقة للنبــي"، وغيرهــا، وفي الرواية أصدر العديــد منهــا، إضافــةً إلى الترجــمات، لكنَّــه في رواية "أرض اليمبــوس" تتجــلّى عمان حــاضرةً جليّةً في متن هــذه الرواية المبدعة المعبرة عن كثير من تجليات إلياس فركوح ورؤاه.

إنَّهم يكتبون عمان..

أمَّا الــروائي والقاص جــمال ناجي ففي سردياتــه وكتاباته يعايــن عمان الحديثة، يدخل في تفاصيــل رأس المال، يتحدّث عــن العولمة، وعن الإرهاب، كما هــو في رائعته رواية "عندما تشيخ الذئاب"، وأيضًا في روايته "مخلفات الزوابع الأخيرة"، وفي "الحياة على ذمة الموت".

والقاصة بســمة النسور في مجاميعها القصصية هي المتيمة بعمان ودروبها، ولا بدَّ هنا من الإشارة إلى القاص عدي مدانات

في قصصة التشيخوفيّة، هو يكتب عن عمان التي عايشها بكل تحوّلاتها، وفي روايته الأخيرة "الآنسة ازدهار وأنا" اختار عمان فضاءات لروايته، وتتبع بلغة سلسة حياة أفراد وجماعات عاديين كاشفًا من خلال الرواية آلامهم.

سيكون أيضًا للروائي قاسم توفيق كثير من الكتابات عن عمان في رواياته، كاتبًا عن المدينة عمان بجرأة، طارحًا الموضوعات المسكوت عنها، مع امتلاكه القدرة على خلط الأسطورة بالواقع كما هو في روايته "البوكس" التي رصد فيها أجواء وتناقضات وسط مدينة عمان من خلال بطل روايته، كاشفًا الكثير من الصراعات والأحداث، وتحضر عمان أيضًا في كل من رواياته "أرض أكثر جمالاً" و"عمان ورد أخير"، وغيرها.

بينما عند القاص خليل قنديل تحضر عمان ببساطة ناسها وبالمهمشين فيها، هذا الكاتب المخلص لفنّ القصة، هو كما يعبّر عن نفسه بأنَّه "تل من الحكايات"، جاءت عمان معشوقةً يؤثّث بها كل قصصه وسردياته.

ولعلَّ الروائي رمضان الرواشدة أكثر تركيزًا على الجوانب السياسية في عمان، إذ أنَّه في روايته "المهطوان" اشتغل على حفر نفسي ومعرفي في تحولات عمان، التي تحضر في روايتيه "الحمراوي" و"النهر لا يفصلني عنك".

وكذا الروائي إبرهيم نصر الله، وهو من مواليد عمان، هو في كثير من رواياته يكتب من جوانب أخرى عن عمان، خاصة روايته "حارس المدينة الضائعة".

جلال وهزاع.. كتابةٌ بأفقٍ مختلف

إنَّهم جيل توثيق عمان بكل تفاصيلها، وبعدهم سيحضر روائيون مثل الروائي هزاع البراري في رواية (أعالي الخوف)، وفي (حواء مرة أخرى) ورواية (الغربال)، وها هو الروائي جلال برجس الفائز بجائزة بوكر لعام 2020 عن روايته (دفاتر الوراق) التي هي عمانية وكل أحداثها في عمان وعن شخوص يتحركون فيها، إضافةً إلى روايته السابقة (سيدات الحواس الخمس) التي تركّز على التغيرات التي طرأت على عمان والتبدلات التي أصابتها.

الروائي الراحل مؤنس الرزاز

وهناك أسماء كثيرة كتبت عن عمان، ومن وحيها، كما هو الروائي محمد عبد الله القواسمة في رواية "شارع الثلاثين"، وغصون رحال في رواية "موزاييك"، وعايدة النجار في كتاب "بنات عمان في الخمسينات"، وثريا ملحس في كتاب "أراقيم معلقة/ سيرة ذاتية"، وزهرة عمر في رواية "الخروج من سوسروقة".

عمّانُ الذاكرة.. الذاتُ والمدينة

وعندما أردت أنا كتابة عماني التي عاينتها منذ طفولتي كتبتُ فيها وعنها كتابًا أسميته "عمان الذاكرة"، رصدت فيه كثيراً من الأمكنة والتفاصيل التي عايشتها في عمان ودروبها وشخوصها وسيرتها التي أعشق، كتبتها واقعًا وأسطورةً، حلمًا وحياةً: "التي هَزَت سريري بغنائها، هي أُمّي. وأُمي عجوزٌ بعُمرِ أقدم نقش في سبيل الحوريات، تعشق الزيتون والياسمين، وتَترنّم (بسواليف) عمان حين تبذرها في أذني قبل أن أنام. وأنا طفل عمان المُشَظّى بين عباءة البداوة، وعتبة المخيم، المتأرجح بين الصليب والهلال، الموزّع على خيوط (قُلبق)، أو نسيج (كوفيّة)، أو زغرودة فرح.. كهل وطفل أنا من كثرة ما مرّت عَليّ الهجرات فلا أستطيع خروجًا من طفولة إلا وأدخل إلى طفولة أخرى مُتجدداً (كالفينيق) حاملاً حلمي معي، وأمي عجوز هاجسها أن تسعد الأطفال وتسميهم باسمها، (وتسولف) لهم دائمًا ما تيّسر من سيرة العاصمة.. أنا طفل عمان!".

إنَّها إطلالةٌ سريعةٌ على السرد والرواية في عمان، وهو مرورٌ فيه بعض الانتقائية لأعمال كانت عمان هي محور أحداثها، وشخوصها تتحرك في فضاءات المدينة وتعبّر عنها، حيث أنَّه ما من كاتب مرَّ على الأردن أو من أبنائها إلا وكانت لعمان حصّة في سرديته وإبداعه.

سطوةُ المكان في استدعاء الشخوص في رواية (يحيى) لسميحة خريس

نايف النوايسة*

تمهيد

لا آتي بجديــدٍ إذا قلــتُ إنَّ المكان هو العنصرُ الرئيسُ في أيِّ عمــلٍ روائي أو قصصي، ويحمل على عاتقه بقية العناصر الأخرى في الرواية أو القصة مثل الزمن والشــخصيات والأحداث. ولا يبعد هذا الفهم كثيراً عمّا يذهب إليه العديدُ من المفكرين الذين نظروا في مسيرة الحضارة الإنسانية وشخّصوا بداياتها واختفاء بعضها وبيان عناصر قيامها وبذور يناعتها وانتهاءً إلى العلل التي تمرُّ بها وتؤدي إلى غيابهــا؛ وكان من هؤلاء ابن خلدون في مقدمته الشــهيرة، وفي عصرنا الحديث حدّد المفكر الجزائري مالــك بن نبــي في كتابه (شروط النهضة) أضــلاع المثلث التي تقوم عليها الحضارة وهي(الإنســان والتراب والوقت)؛ وهذا ما يجعلني أقول إنَّ الرواية والقصة تشبهان البناء الحضاري، إذ إنَّ الكاتب يشيد في روايته عالمه ورؤاه ونظرته الكلية للحياة. ويعكس المكانُ مفاهيمَ تحملها الرواية ذات صلة بالحرية والسجن والألم والأمل والضياع والتشرد والقهر والاستعباد.

* كاتب وباحث أردني

ومن خلال الاطـلاع على العديد مـن الروايات العربية والعالمية وجدت أنَّ المكان يشـكّل محفّزاً لولادة الأحداث، وتوجّه حركة الشخصيات وتناميها، ويساعد على بناء الحبكة الروائيّة وتطوّرها. والمكانُ له سـطوته في استدعاء شخوص الروايـة بالقدر الذي يتحقّق منه الصـدق الفني ومنطقية العلاقة بين الشـخوص ذاتهم مع تنامي الأحداث وتواترها، بحيث ينبثق من هذه العلاقة عوالم فنية تُمكّن الكاتب من التعبير عن رؤيته للعالم بوضوح، فضلاً عن علاقته بالأطياف المختلفة في المجتمع بكل تفاصيلها.

لا يسـاورني أدنى شـكّ بأنَّ الروائيَّ العربيَّ المصري نجيب محفـوظ كان يمتلك رؤيةً إنسـانيّةً عظيمة وشـاملة لأمور الحيـاة وهو يكابـد في كتابة رواياته التـي أعطت للمكان المـصري اعتباره وقيمته، فمـن يقرأ (زقـاق المدق، وخان الخليلي، وبين القصريـن، والكرنك...) وغيرها من الروايات، سـيجد المكانَ ماثلاً بكامل سـطوته، ومثلـه عدد كبير من الروائيين العرب مثـل عبد الرحمن منيف في رواياته (شرق المتوسط.. مدن الملح، التيه، الأخدود، تقاسيم الليل والنهار، المنبـت، بادية الظلمات، وعـروة الزمان الباهي ونحو ذلك من رواياته. والروائي جـبرا إبراهيم جبرا في رواياته (البحث عن وليد مسعود، عالم بلا خرائط، والسفينة، ونحو ذلك من رواياته)، وإبراهيم الكوني في رواياته ذات النكهة الصحراوية مثل (جرعة من دم، شـجرة الرتم، رباعية الخسـوف، التبر، ونزيـف الحجر وناقـة الله، والكثير مـن رواياته) والطيب صالح في رواياته (موسم الهجرة إلى الشمال، ومريود، وعرس الزين.. وغيرها من الروايات)، وعند الروائيين الأردنيين مثل مؤنس الرزاز وسليمان القوابعة وتيسير السبول وأمين شنار وسـميحة خريس. وقـد ظهرت بصمةُ المـكان في رواياتهم بسـطوتها المهيمنة على مسـار الأحداث وحركة الأشخاص، والأمـر كما وصفه أرسـطو في بعـض مقولاته بـأنَّ المكان (محل) للفعل الإنساني بالمجمل.

وأمَّا المكان في بعده الفلسـفي فهو ما يحلّ فيه الشيء أو يحويـه ويميّزه ويحـدّه، أي أنَّه في مفاهيـم النقد ذلك العنصر الذي يحمل عناصر السرد الأخرى كافة؛ مثل الزمان والأحداث والشـخصيات، فهذه جميعها لا تولد من العدم ولا تقع في كيانات غير مفهومة، إنَّها تتشكل في المكان الذي يحضن الرواية بكل عناصرها ولا يحيد عنه الكاتب حتى لا يقع في عبثية ما يكتب.

رواية (يحيى)

كان لابدّ من هذا الحديث بين يديّ البحث في موضوعة المـكان في روايـة (يحيـى) للروائية سـميحة خريس التي وجدتُ فيها حضوراً قوياً للمكان بالقدر الذي يخدم الغاية مـن تأليفها، ويعزّز مـن قيمتها الفنّية التـي تعكس رؤى خريس تجاه الحياة ومكانة العقل ومعاني الحرية. في البدء استوقفني اسم (يحيى) الذي اختارته خريس عنواناً للرواية، فما الذي يختبئ وراء هذا العنوان الذي جاء منتصباً فرداً لا يسبقه كلام ولا يلحقه، وتبين لي بعد القراءة المعمّقة للرواية قصديّـة الروائية خريس إلى هذا الاختيار، وما أظنّها وقعت في حيرةِ اختيار الاسم لأنَّها منذ لمحت عينها المعلومة العابرة عن(يحيى الكركي) وجدت في الاسـم ما يريحها من البحث عن عنوان آخر، وكأنَّها بذلك اقتربت إلى من سبقها في إبداع أعمال مماثلة تحمل معاني كبيرة مثل (مايكل انجلو) وتمثاله (موسى)، ومثل الشاعر المصري علي محمود طه في قصيدته (التمثال) التي صوّر فيها الإنسـان صانعاً الأمل، وينحته من قلبه وروحه وما يلبث أن يأتيه السيل ويحطمه.

فـإذا كان الصخر هو مادّة تمثال موسى لأنجلو، والكلمة هي مادة تمثال قصيدة الأمل للشـاعر علي محمود طه، فما هي مادةُ تمثال (يحيى) رواية سميحة خريس؟.

وبعـد جملة قراءات لهذه الروايـة وجدتُ أنَّ الموقد الإبداعـي لخريس قد صهر المعلومـة القصيرة المتوفرة عن يحيـى بن عيسى الطحّـان الكركي التـي وردت مقتضبةً في بعض المصـادر التاريخيّة، فجعلت منها خريس تمثالاً حمل اسـم (يحيى)، وحمّلت هذه الواقعة التاريخيّة غايةً ساميةً تحقّقت في روايتها تجاه وظيفة الإنسـان في بناء الحياة من

نافذة العقل ومحاكمة المسلّمات، ومواجهة سدنة الجهل بالحجج الدامغة.

خيطُ المكان

والأمرُ لا يتسنى للروائية بسويّته الفنية إلاّ إذا اختارت المكان المناسب لاحتضان المسيرة السردية بكامل عناصرها. فالمكانُ في رواية (يحيى) هو الجسدُ الذي تحركت فيه روح (يحيى الكركي)، وكأنَّني وأنا أنظرُ في عمق الرواية أدخلُ في باطن الشعور المُستكن للروائيّة خريس، وهي تبحث عن أمكنة الرواية مثل مهندس بارع لتجري فيها حركة الأشخاص الذين حملوا على عاتقهم عبء تطور الأحداث المصاحبة لرحلة البطل من الميلاد إلى الوفاة.

يحيى بن عيسى الكركي هو الخيطُ الذي كان مُلْقىً في كثير من كتب التاريخ التي أرّخت لأحداث القرن السادس عشر الميلادي، فأمسكت به الروائية خريس وحوّلتْه في مختبرها السردي إلى عمل روائي كبير.. يتصف هذا القرن الذي عاش فيه يحيى بأنَّه من الفترات المضطربة التي مرّت على بلادنا من حيث الفوضى في الحكم، والظلم المُتسيّد، وكان الناس ضائعين بين الحكم الظالم وسلطان المرض والجهل والفقر..

وُصف (يحيى) عند مؤرخي السلاطين بأنَّه رجلٌ كافرٌ، غلبت عليه اعتقادات فاسدة، وكتب أوراقاً تشتمل على عبارات سيئة التراكيب مختلفة المعاني وتتضمن كثيراً من المكفرات والموجبات للردّة، وخشي العلماء من الفتنة فاجتمعوا في دار الإفتاء بدمشق وواجهوه بما يدّعي فلم ينكره، فحكموا عليه بالقتل، وضربوا عنقه لإطفاء ضلالته المعتمة حسب رأيهم..

وتتواكب صورة المكان مع أحداث الرواية وحركة شخصياتها، تبدأ أحداث الرواية في قرية (جلجول) الواقعة غربي بلدة مؤتة، وهي قرية مفترضة لولادة يحيى، وقد صوّرت الأديبة خريس هذه القرية تصويراً دقيقاً في مختلف مفاصل الرواية حتى تكون المهاد الرئيس لانطلاق الرحلة السردية المتمكنة.

في (جلجول) كان الطاعون والحمّى والفقر والجهل وسلطة الإقطاع، وظلم الدولة آنذاك كتمهيد لولادة زمن جديد بدأ بولادة يحيى في وسط عائلي متواضع، وحشدت خريس لبناء الصورة المكانية ما أمكنها من معارف ولغة وفنية عالية في السرد، وقدرة فائقة على الإمساك بناظم الرؤية حتى لا يفلت منها ويتهدم بناء الرواية لكثافة الأحداث المسرودة وتناميها، وحيوية الشخصيات وعدم الاضطراب في حركتها داخل تلك الأحداث.

عاش يحيى في قرية (جلجول) وكان الخوف عليه كبيراً من أن يصرعه المرض الذي صرع أمّه ومعظم أبناء القرية، وعملت أخته مريم المستحيل حتى يظلَّ على قيد الحياة، ورعته حقَّ الرعاية، وظهر من نبوغه ما يلفت النظر، فحسده أولاد الإقطاعي صايل، فيتآمرون عليه فيهرب يحيى إلى سيناء ثم إلى مصر، وهناك تنفتح أمامه الحياة بكل أبوابها؛ في الحرفة التي وجدها في القاهرة والعلم الذي وجده في الأزهر والحب الذي سلب عقله مع جمان جارية مواطنته (هفوف) التي باعها مختار قريته (جلجول) للحاكم التركي.

حمل عليه علماءُ الأزهر لأنَّه فاقهم علماً وثقافةً وخُلقاً، وناصبوه العداء وضيّقوا عليه المنافذ، فهرب من مصر هو والشيخ الصالحي مع قافلة الحج إلى مكة المكرمة التي ستمر بسيناء ودير سانت كاترين، وبعد حين عاد إلى (جلجول) مرةً أخرى..

هذه العودة لم تعجب أولاد صايل بخاصة حين طالبهم بأرضه التي صادروها من شقيقته مريم، فدبروا له بليل، فتمت محاكمته في عجلون، وعوقب وهُدّد بالقتل، فهرب إلى الشام للقاء الشيخ الصالحي الذي ترافق وإيّاه في قافلة الحج، وكان الصالحي قد أقام في جلجول فترة من الزمن ثم عاد إلى دمشق.. وكان يحيى يأمل أن يلقى هذا الشيخ كما كان يأمل لقاء الشيخ الميداني أحد شيوخ المسجد الأموي، وظنَّ أنَّه سيرتاح في دمشق ويعيش بأمان منتظراً حبيبته جمان..

دير سانت كاترين / سيناء - مصر

وأجـزم مــن وجهة نظري أنَّ هــذه الرواية هي رواية الأمكنة التي استوعبت حركة يحيى من بدايات نضج عقله إلى أن تنبّه له الكائدون في كل مكان حلّ به. وفي الســويداء يلتقي الشيخ علاّن الصوفي الذي سيكون الشخصية الحاسمة في ظاهرة الشــاب (يحيى) وتنتهي حياته بســببه.. إذاً، من الســويداء ابتدأت رحلة المــوت وإن كانت قد صاحبته من جلجول/ الوبــاء والإقطاع، ومن عجلون/ المحاكمة والحبس والهروب، ومن مصر/ الحسد والكيد.

وفي دمشــق يلتقي الشيخ الصالحي، وكان علاّن يأمل في أن يزوج ابنته من يحيى.. وتأخذه الأحداث بتشــابكها، إلى أن اتصل بأبي سندس صاحب بستان الورد. وفي بستان الورد كان المريــدون من كل لون وجنــس وعقيدة يجتمعون إلى يحيى، الأمر الذي لم يعجب علاّن الذي رافقه من السويداء إلى دمشق، فسعى به عند قاضي القضاة الشيخ العيثاوي..

واســتدعاه قــاضي القضاة، وجــرى بينهما حوار واســع طويل، كانت الحجــة البالغة فيه ليحيى ـــ وفق ما ورد في الرواية ـــ لكن قاضي القضاة حكم عليه بالسجن في المشفى القيمري وهو خاصٌّ بالمجانين.. وتمكّن يحيى صاحب العقل وربّــان الفكــر من جذب المــرضى في هذا المشــفى ليلتفوا مــن حوله ويؤثر بهم تأثيراً كبيراً، فلم يعجب ذلك ســاعور المشــفى (المديــر) الذي كان يغــار من الطبيب الســلطي المنحاز ل(يحيى).. وهو انحياز المكان للمبدأ. وعايش ألواناً من العذاب تقشّعر منها الأبدان.

ويُحاكــم يحيى مرةً أخرى، ويُطلــب منه أن يتوب وإذا رفض فأنَّه ســيُعدم، وفي هذه الأثنــاء يحضر المكان كله مع جمان القادمة من مصر والمارة ب(جلجول) في رحلة بحثها عن(يحيى)، وتتمنــى أن تلقى الحبيــب وكانت تحلم بأن تعيش معه حياةً هانئةً بعد كل هذا العذاب الذي حصلت في نهايته على صكٍّ عتقها. أمَّا (يحيى)، فبعد أن رفض طلب القــاضي بالتوبة حُكم عليه بالموت، وقطع الســيّافُ رأســه ورماه في ســاحة المحكمة في الثامن من ذي القعدة من عام 1018هـ.

وأمســكت الأديبة خريس بخيط المكان في هذه الرواية، ابتداءً من الإهداء في الصفحة الســابعة مــن الرواية الذي نلمــس منه أنَّ المدخل إلى فضــاءات الرواية هو من مكان عالٍ سامق؛ هو القلعة، التي تعني قلعة الكرك ليس غيرها، ونعتتهــا خريس بقلعة الحرية، وينــصرف النعت إلى بابها الذي أُســند إليه الــدم الحر المقاوم.. وتأخذنــا الرواية من

(جلجــول) إلى كل المناطق المحيطة التي لها بريقٌ خاصٌ في بؤرة الإشعاع والمقاومة قديماً وحديثاً؛ كمؤتة والربة والقصر والموجــب والقطرانــة والغــور.. ثم إلى عجلــون والمناطق المحيطة بها.

وفي الهــروب إلى ســيناء، نتذكــر كلَّ أشــكال الهــروب والهجرة في سبيل المبدأ والمعتقد والحرية، وما جرى للأنبياء والصالحين والمناضلين، من موسى إلى المسيح عليهما السلام، إلى عبور ســيناء، إلى الأديرة التي يلوذ بهــا الرهبان ك(دير ســانت كاترينا)، والمساجد القريبة، وتردّد ذكر قرية (نخل) كثيراً، وهي في وسط سيناء بين السويس وطابا، وحين ندخل مصر تتجول بنا المركبة السردية في القاهرة القديمة، حتى أنَّ الذي خبر المنطقة جيداً يأخــذه المكان الروائي كما فعل بنا نجيب محفوظ في كل رواياته.. في قلعة الجبل، شارع المعز، الجمالية، البيــوت القديمة، باب زويلــة، النيل، الأهرامات، قنوات العيون..

وفي الاتجاه شمالاً إلى دمشق، يقف المتلقي في السويداء، ودرعا، ودمشــق بكل حاراتها التي نعرفها والجامع الأموي، وقاســيون، ومقام محي الدين بن عــربي.. وللمكان وظيفة حسّاســة يلجأ إليها الروائي أو تقتضيها الرحلة السردية من أجل إبطاء التســارع السردي لغايــات ومقاصد نبيلة، هي تشريب رؤية الروائي ببطء مدروس كتعاطي الدواء تماماً..

هذا النمط من الروايات يتشــظّى بصــورة مزرية إن لم تحكم رؤيته بناظم مكاني متين مجدول بلغة عالية المستوى، وفنيات سرديــة تنهض بأعباء هذا الناظــم، وقدرة معرفية تُثقّف لوحــات الرواية، وتُعمّق أثرهــا في اللذاذة الجمالية التي ينشــدها القارئ من جهة، وتحقنه من حيث لا يدري بثقافة موســوعية، يكون لها تأثيرها فيما بعد. حقاً، رحلتُ مــع رواية (يحيى) إلى محنة العقل في دولة الجهل والظلم، واستعدتُ من التاريخ الثقافي والعقل العربي لوحات تغيب وتحضر.

تمكنــت الروائيــة ســميحة خريس من توجيــه أمكنتها الكثيفــة توجيهــاً حاذقاً لخدمة الرواية، وأن تكون ســطوة هذه الأمكنــة موجهةً لدفقات من الجــمال السردي، لا أن تكون عبئاً وفضــلاً زائداً من الكلام، إنَّهــا لعبةُ الذكاء التي مارســتها خريس في الرواية، وكأنَّها حائكٌ ماهرٌ؛ فأمســكت بخيوط روايتها ولم يفلت منها خيطٌ أو نســجت خيوطها في مكان لا يخــدم هذه القطعة الفنية التــي حاكتها في تمثال (يحيى) السردي.

لاحظتُ في الرواية أربــع مجدولات من الأمكنة تناوبت وفق رؤية الكاتبة على إنجاز هذا العمل على نحو حقّق له غايته الإبداعية النبيلة.

وضمت مجدولة الأمكنة الأردنية (قلعة الحرية/ الكرك، جلجول، كثربا، مؤتة، الغور الربة، القصر، الموجب، القطرانة، عجلون.. وفي هذه المجدولة كان الميلاد وحياة الخوف والقلق والهــروب. ثم مجدولة الأمكنة المصريــة (القاهرة القديمة، والأزهــر، وخان الخليلي، وشــارع المعز، وســيناء، وســانت كاترينا ونخل..)، وفيها الأمان والتعليم ومكائد النساء، ولقاء حبيبتــه جمان ثم الهروب.. ثــم مجدولة الأمكنة الحجازية التي فيها ســكينة الحج وروحانية المثــول بين يدي الأمكنة المقدســة. ثم العودة من جديد إلى الأردن، ثم الهروب منه ثانيــةً إلى مجدولة الأمكنة الشــامية التي تجلى فيها النضج العقلي ل(يحيــى)، وكانت نهايته المؤلمــة فيها وهي (درعا والســويداء ودمشق والمســجد الأموي ومشــفى القيمري وقاسيون وبستان ورد).

هــذه الأمكنة هــي في حقيقتهــا تحمل صفتــي الألفة والمعاداة على النحو الذي فصّل فيه (جاســتون باشــلار) في كتابه (جماليات المكان) الذي ترجمه الروائي غالب هلســا، فهــذه الأمكنة أليفة ل(يحيى) عنــد الولادة واحتضان الأب وشــقيقته مريم له بعد وفاة والدته، ثم تصبح معادية بعد حين بســبب المرض وأولاد الاقطاعي والحسّــاد والكائدين، ومثلهــا بقية الأمكنة التي مرت الإشــارة إليهــا، فهي أليفةٌ ومعاديــةٌ في الوقت ذاتــه. فالأمكنةُ في (يحيــى) مجدولةٌ متناظرةٌ خدمــت الرواية ورفعت أعمــدة نجاحها الجمالي والموضوعي بصورة فنية بعيدة.

دراسات ومقالات

- د. حكمت النوايسة
- إبراهيم غرايبة
- عبدالرحمن الطورة
- هدى الفوالجة
- د. راشد الزيودي
- د. محمد السماعنة
- د. رجاء أبو شادي
- د. عبد الكريم الفرحي
- د.عباس عبد الحليم
- أنور بن حسين
- د.أحمد شقيرات
- د. نعمات الطّراونة

خواطر في العمل الرّوائي

د. حكمت النوايسة*

عشــتُ الحياة طولاً وعرضًــا، وعندما أتحدّث في أمر فنــي فيلمًا أم غيره من الأعــمال الدرامية، فإنَّني أتحدث برؤية الناقد الذي يبحث عن ديمقراطيّة الفنّ استنادًا إلى المرجعيّة التي اتكأت عليها السينما وهي الروايــة، والتعريف الأكثر اختصارًا للرواية هو أنَّها فنٌّ ديمقراطــي، معنيٌّ بتعدّد الأصوات/وجهات النّظر، فــإن كان في الحــارة أو الحي أو القرية شــاذّون فلا بدّ من أن يكون فيها من هــم غير ذلك، كما أنَّ جَرح الوعي واجتراحه لا يكون بالتركيز على الشــاذ الذي لا ينكر أحد وجوده، كما أنّ تغييب الســياق المرجعي/ القيــم والتقاليد/ المتواضَــع عليها يضع العمل في الفضاء، هكذا، معلقًــا في الغيب، لا أريد من عمل فنّي، مهما بلغت براعته، أن يسرقني منّي... الادّعاء بالبراعة وما إلى ذلك لا يختلف عليه اثنان كبراعة الساسة في التمثيل وإتقان أدوارهم إلى أبعد الحدود...

* كاتب وباحث أردني

هناك أعــمال عظيمة تناولت موضوعات ووقائع أســوأ مما جاء في بعض الروايات التي اتّكأت على (الشــاذ) لكنّها التزمت بخطاطة التواصل الأساســية في أي عمل فني، كتابةً أو دراما، والخطاطة التي أشير إليها هي المعادلة الآتية:

مرسل- رسالة - مستقبل

فماذا يريد المرسل؟ كاتبًا أو مخرجًا.

وما الرسالة؟

ومن المُستقبِل المقصود؟

إن أردت أن تقول لي إنَّ هذا موجود. سأقول لك: أعرف. ولكنّني ســأقول، بعد رويّــة، ومغالبة في قراءة الفن الروائي، سأقول: إنَّ المســتقبل هو الذي ينتج الرسالة بعد أن تصله، فإن قلت له إنَّ الســماء زرقاء إن خلت من الغيوم. سيقول لك: ما شاء الله! ما هذا الاكتشاف المُبهِر!!!

لكنّك لو قلت: السماء زرقاء نهارًا سواء أكانت صافية أم غير صافية، فإنَّك تترك له مجالاً لإنتاج الرسالة...

وإن قدمت الجملة السابقة بصوتين فإنَّك تشرك المتلقي/ المستقبِل بصورة أخرى في إنتاج الدلالة/ الرسالة.

وهذا الأمر يغيب كثيرًا، عن كثير من الروائيين، وسأتطرق لهــذا الأمر بشيء من التفصيل، لكي لا يكون تعدّد الأصوات، وهــو مدار الروايــة الديمقراطيــة، المدار الــذي ميّزها عن الشــعر، لكي لا يكون بديلًا عن إشراك المتلقي، المرسَل إليه، في إنتــاج الدلالــة، أو إنتــاج دلالته الخاصّة، هــذه الدلالة الخاضعــة لمرجعيّاتــه الثقافية والإنســانية، وما يحمله من تصوّر عامّ للكون، فقد يفــرح كثيرون عندما يقرؤون رواية تكسر التابوات، كما يقولون، وتدخل في كشــف النقاب عن (المســكوت عنه) وغالبًا ما يكون الجنــس، أو الدين، وكأنّ الجنس والدين مســكوت عنهما، فلــو كان الجنس والدين مسكوتًا عنهما لما تزوّج الناس، ولما ذهب الناس إلى المساجد والكنائــس، أو لم يذهبوا، ولمــا تناقش الناس في أمور الدين، ولما اشتملت المدوّنة الشعبية على الكثير من الأمثال والنوادر التي تســتخفّ بالدين المزور، وتتناول الجنس بكل صراحة، ويســمعها الطفل من أبيه أو أمّه، هذا قبل انتشــار الدين الملتــزم، المتزمّت إلى حد، الذي يــرى أنّ هذه الأمور ينبغي عدم نقاشها في البيت، أو عدم جعل الأولاد يسمعون مثلها.

انظر إلى المتلقي وضعه في المكان الذي يستحقه، فإن كان جاهلاً فاجرحْ وعيَه بما يُفيده، وإن كان عارفًا فاحترمْ عقله.

كيــف يكون هذا لكاتب رواية لا يعرف من ســيقرؤها؟ لا بدّ من أن يكون هذا الســؤال متولّدًا من العبارة السابقة، وهو ضروريّ لإيضاحها.

لــدى الكاتب قارئ نموذجي، وهذا القارئ ليس شــخصًا بعينه، وإنَّما أيّ شــخص، ومن الممكن أن يكون من المثقفين، ومــن الممكن أن يكون من محــدودي الثقافة، ويلتقيان في قراءة هذا العمل أو ذاك.

على ماذا يلتقيان؟

السؤال الجوهري للعمل الروائي، والقصصي على السواء.

إن البَوْأرة المجانبة للصواب هي تلك التي تنقل الهامش وتجعله متنًا معزولاً عن سياقه الحاضن، السياق الاجتماعي، وأي عمــل في بــؤرة واحدة هو عمل (غنــائي)؛ بمعنى أنّه لا يقــدّم إلا رؤية واحدة بصوت واحد، وتعدّد البُؤر هو الذي يعطي للعمل، أي عمل، المســاحة الديمقراطية التي يتحرك فيها...

لدينا اصطلاحان في عالم الكتابة والدراما، وهما متضادّان، وهما:

- الغنائيّة.
- تعدّد الأصوات.

والغنائيــة تعبّر عن وجهة نظر واحــدة، فهي مُؤدلجلة، وعندما تســتدخل صوتًــا، فإنَّما يكون للزينة حســب، وأمَّا تعــدّد الأصوات، فــإنّ صانع العمل يختفــي تمامًا ويضعك وجهًــا لوجه مــع العمل، منتجًا ثانيًا لــه من خلال تفكيك إرسالياته.

بيتك هو مدينتك

إبراهيم غرايبة*

تأتي كلمة بيت بمعنى المسجد، والبلدة، والأسرة، والمنزل، قال تعالى "فليعبدوا ربَّ هذا البيت" - سورة قريش آية3 - " إنَّ الصفا والمروة من شعائر الله فمن حجَّ البيت أو اعتمر.." - آية 158 سورة البقرة- ويوجد في بلاد الشام عدد كبير من المدن والبلدات تبدأ بكلمة بيت، مثل بيت إيدس، بيت لحم، بيت إيل.. والشاهدُ في هذه المقدمة أنَّ البيوت في فكرتها وتسميتها محملة بالقداسة والأهمية الجوهرية في الفكر والحياة كما التخطيط والعناية، فالبيوت لها منزلةٌ مستمدةٌ من منزلة المعبد والمدينة والعائلة أو الذات. أنت بيتك، نحن بيوتنا.

البيتُ بمفهومه فنًّا وجمالاً يجب أن ينقل في تصميمه وطبيعته فكرته الأساسية وأن يعكس المفهوم والرؤية التي نحملها تجاه أنفسنا، بل إنَّ تصميم البيت كالفن يجب أن يكون أكثر وضوحًا وتجليةً للفكرة، فقد تكون في أذهاننا مجردة أو مشوشة فيحولها البيت إلى تعبير حسي واضح.

ماذا سيحدث للمدن والأسر والعلاقات، عندما يعمل ناسٌ كثيرون، وربما معظمهم في بيوتهم، أو قريبًا منها، وعندما لا يحتاج الأطفال أن يذهبوا إلى المدارس كل يوم، وفي مواعيد محدّدة، وربما لن يحتاجوا أن يذهبوا إليها؟.

* كاتب وباحث أردني

تتضاءل الحاجة إلى الشوارع ووسائل النقل، ويتمركز الإنسان في بيته، ما يجعل هذا البيت موضع إعادة نظر وتصميم، ليلائم العمل والدراسة، ومكوثاً طويلاً فيه. سوف تتسع البيوت وتنكفئ، وتضيق الشوارع إن لم تنحسر، ولا تعود ثمة حاجة إلى إقامة في المدن، فتزدهر الضواحي والأرياف، طالما أنَّ الإنسان يمكنه أن يعمل ويتعلّم في أي مكان، ولا يحتاج لأجل ذلك سوى "لوح".. كأنَّنا نتقدم عائدين إلى عصر الألواح، عندما كان الأطفال يتعلمون، وفي يد كل واحد منهم لوح. اليوم، نعمل ونتعلم وفي يد كل واحد منا لوح، لكنَّه إلكتروني يقدّم لنا المحاضرات والعلوم والأعمال والموسيقى والأفلام والألعاب والمراجع والمكتبات والأخبار والاتصالات، وقل ما شئت، وكما تشاء، عما يمكن لهذا اللوح أن يفعله.

البيوت تُبنى لتلبية احتياجات السكن والإقامة والمعيشة، والخصوصية والحماية من الحر والبرد (التدفئة والتبريد والإضاءة، والعمل والتعليم في البيت، والشعور بالسعادة والراحة...)

وأولت الحضارات والمجتمعات قضية العمارة والبناء أولوية كبرى، ولدينا اليوم تراثٌ إنسانيٌّ هائلٌ من العمارة، وبرغم ذلك فإنَّ البيوت تُصمّم وتُبنى في بلادنا بمعزل عن اعتبارات السكن المفترضة، وعن رأي ومشورة الساكنين وتوقعاتهم واحتياجاتهم وأولوياتهم ورغباتهم وقدراتهم المادية.

والأصلُ في البناء أن يستخدم مواد وموارد متاحة ومتجددة بأقل تكلفة ممكنة وملاءمة البيئة المحيطة، فتختار مواد البناء من البيئة المحيطة بلا نزف أو هدر، وتُصمّم وتُبنى على النحو الذي يتيح الاستفادة من الفضاء والنور والهواء للحصول على الإضاءة والتدفئة والتهوية البيئية والطبيعية بلا تكاليف أو طاقة إضافية ولا تدخل تقني مكلف وملوث.

كيف نعيش في بيوتنا على النحو الذي يحقّق الأهداف المطلوبة والراحة والهدوء والخصوصية؟. كيف نبني بيوتنا وفق هذه الأهداف بأقل تكلفة ممكنة وبالاستفادة من الموارد المتاحة والمجانية؟.

يشيع اليوم مصطلح العمارة الخضراء، أي العمارة التي تحترم موارد الأرض وجمالها الطبيعي، وتوفر احتياجات مستعمليها، وتحقّق المحافظة على الصحة، والشعور بالرضا وتلبية الاحتياجات اليومية والمعيشية والروحية والجمالية أيضًا.

فتُصمّم البيوت والمباني على النحو الذي يوظف الشمس والهواء والجو لتوفير الراحة والدفء والإضاءة ويحمي من التلوث، فيتاح للشمس أن تدخل البيوت، وتكون النوافذ مصممة لالتقاط الهواء وتشكيل نظام تهوية يتيح دخول الهواء وخروجه، ويمكن أيضًا من الحماية من الحر والبرد، وتُصمّم الجدران والسقوف على النحو الذي يعزل البيت ويمنحه الخصوصية والهدوء ويساعد على الاحتفاظ بدرجة الحرارة عند المستوى المطلوب صيفًا وشتاءً.

وتُختار مواد البناء من مصادر غير ملوثة للبيئة أو تضر بصحة الإنسان، ولا تحتاج إلى طاقة إضافية للتبريد والتدفئة، ويمكن تجديدها، ولا تشكل عبئًا أو نزفًا للموارد والطبيعة، وليست مكلفة أو مستوردة، وبذلك لا تتحول البيوت إلى عبء على الأرض والطبيعة والموارد، ولا تكون سببًا في التلوث والهدر، ويمكن تقليل انبعاث غاز ثاني أكسيد الكربون بسبب تقليل استخدام الطاقة الإضافية.

وتُختار مواقع البيوت وتُخطّط الأحياء والبلدات والمدن على النحو الذي يحمي الموارد الطبيعية والمياه والأراضي الزراعية والأودية والسيول وأحواضها، فتجنب هذه المناطق كل أشكال البناء والطرق والاعتداء عليها والإضرار بها، وتُصمّم الطرق على النحو الذي يمنح الحي

الهدوء والخصوصية.

الشمس بالإضافة إلى أنَّها مصدر مباشر للإضاءة والتدفئة؛ يمكن أن تكون مصدرًا مجانيًّا لطاقة إضافية للتدفئة والتبريد وتسخين المياه، والأخشاب يمكن أن تكون مصدرًا متجددًا للبناء والأثاث وبديلًا بنسبة كبيرة للحديد، وبذلك يمكن تخفيض النفقات وتخفيف الاعتماد على مواد مستوردة ومستنفدة باستخدام مواد متاحة ومتجددة.

ربما يزيد التصميم في تكاليف البناء، لكنَّها زيادةٌ لا بأس بها لأجل الحصول على منافع طويلة الأمد تجعل المبنى أكثر جمالًا وراحةً وملاءمة للاحتياجات المادية والروحية. ويمكن أن يُضاف إلى تكاليف البناء مجموعة من التقنيات والمواد، توفر على المدى البعيد كثيرًا من التكاليف، وتوفر الراحة والسلامة البيئية، مثل المواد العازلة للحرارة، وصنابير المياه التي تعمل بالخلية الضوئية وتتوقف تلقائيًّا بعد فترة من الزمن لأجل تقليل استخدام المياه، وأنظمة الصرف الصحي المتعدّدة حسب مصادرها، فيمكن بذلك إعادة تدوير المياه واستخدامها للري بسهولة وتقنيات بسيطة.

يجب النظر إلى التصميم باعتباره فلسفةً تعبّر عن الثقافة والتاريخ والأشواق الروحية والاحتياجات المادية والتطلعات نحو السعادة والراحة، واستخدام المصادر المتاحة للطاقة والتهوية والإضاءة والرطوبة، والاستفادة من الطبيعة المحيطة في البناء والحياة، ومراعاة الطبيعة الجغرافية والمُناخية، الصحراء والجبال والسهول، والحرارة والبرودة، والفصول الأربعة، والليل والنهار، ومراعاة الأهداف والأغراض التي أُقيم لأجلها المبنى، السكن، التعليم، التجارة، الإدارة، وإدارة المخلفات والنفايات وتدويرها، وبعضها يمكن إعادة استخدامه بسهولة، وبعضها الآخر إلى معالجة تقنية.

يحتل الجزء المخصّص للضيوف مساحةً مهمةً من البيوت، وفي غالب الأحيان تتحول غرفة الضيوف إلى مكان مهجور، أو ملاذ للأبناء الكبار، وهذا ليس سيئًا، لكنَّها فكرة تعكس غياب الخصوصية للأبناء في البيت وبخاصة في مرحلة الشباب، وهما مثالان من أمثلة كثيرة تقيس حضور الدور الوظيفي والروحي للبيوت في حياتنا، وهي مسائل ليست ترفية، فأن تكون البيوت مكانًا مريحًا للحياة والروح يجعلها مصدرًا للرضا، والعكس صحيح أيضًا، فقد تؤدي البيوت في عدم ملاءمتها للاحتياجات والتطلعات إلى الشعور بالضيق والتعاسة، كما أنَّها حالة تعكس العلاقة بين المهندسين والمقاولين من جهة وبين الساكنين في البيوت، وإلى أي مدى يشارك الناس في تصميم بيوتهم التي يعيشون فيها ومدى إدراك الناس ووعيهم لاحتياجاتهم وتطلعاتهم، ومدى إدراك المهندسين والمقاولين والحرفيين لاحتياجات الناس وتطلعاتهم...

يمكن تصميم البيت بحيث تكون كل غرفة مع حمامها الخاص بمساحة 18متر مربع، وصالة بمساحة 35 متر مربع، ومطبخ بمساحة 18 متر مربع، ويظل ثمة حاجة ملحة لأن يكون في البيت "شرفة" مطلة على الفضاء الخارجي. وفي حدود ملاحظاتي فإنَّ فكرة الجمع بين صالة المعيشة والضيوف معًا تلاقي قبولاً واسعًا ومتزايدًا.

تحذر دراسات علمية من الملوثات البيئية في بيوتنا ومبانينا، وما يمكن أن تؤدي إليه من أمراض وإصابات وخسائر، مثل الحساسية وتهيّج العين والأنف والأذن والحنجرة، والصداع والغثيان والدوار والتهاب المجاري التنفسية، وذلك بسبب مواد البناء المستخدمة والوقود وأدوات التنظيف والأجهزة الكهربائية والديكور والزخرفة والطهو.

يحتاج الإنسان يوميًّا إلى 12 ألف لتر من الهواء للتنفس، وفي ذلك فإنَّ البيئة الملوثة يمكن أن تدخل

في جسـم الإنسـان عن طريق التنفس كميات كبيرة من المـواد الضارة التي تمتلئ بها البيئة المحيط بنا في البيوت والمكاتب والمباني، مثل أول أكسـيد الكربون، وأكاسـيد الكبريت وأكاسيد النتروجين والأتربة والغبار، والجسيمات الدقيقـة، والميكروبات، وكذا الحرارة والأصوات والأضواء الزائدة عن الحدّ.

تقول وكالـةُ حماية البيئة الأمريكية إنَّ نسـبة تركيز الملوثـات في داخل البيوت والمباني أكـثر منها في الفضاء الخارجي بحوالي الضعف إلى خمسـة أضعاف، وقد تصل في حـالات إجراء الصيانة أو الصباغة أو اسـتخدام المواد الكيماويـة إلى مائة ضعـف! فإذا علمنـا أنَّ أهل المدن يقضون في المبـاني أكثر من 90 في المائة من أوقاتهم، وأنَّ ثلثـي هذا الوقت نقضيه في المنـازل ندرك حجم الخطر الصحـي والنفسي الذي يمكن أن تـؤدي إليه بيئة المباني والبيوت وخاصةً بالنسـبة للأطفال وكبار السـن والنساء الحوامل والمرضى.

يمكن الاستدلال على تلوث المباني بالحواس المباشرة من خلال التنفس أو الشعور بالرطوبة أو الروائح غير المألوفة أو نقص الأكسـيجين أو الضوء، أو عـدم حركة الهواء، أو ملاحظة المـاء والبقع والأتربة والغبار وآثار الرطوبة على الجدران والنوافذ والأثاث، والشعور بالصداع والخمول...

تنتـشر الملوثات وتتركز بسـبب الاحـتراق في المطابخ والمدافئ والورش الداخلية، والمواد الكيماوية المستخدمة في البناء والعمل المنزلي، والجسـيمات الدقيقة المتسربة إلى الهـواء، ونقص الضـوء والتهوية في البيـوت والمباني، والغازات والأبخرة والإشعاعات والكائنات الحية الدقيقة والأصـوات المحيطة من الـورش والمركبـات، والمبيدات والمنظفات ودخان السـجائر والتبغ، والطحالب، ويؤدي إغلاق النوافذ أو نقص التهوية والشمس إلى زيادة تركيز الغازات الضارة والبكتيريا والفيروسات وترسبات المعادن الضارة مثل الرصاص.

في مصادر تلوث البيئة الداخلية للبيوت والمباني تذكر الدراسـات أجهزة التدفئـة والطهو، وألياف الاسبسـت المسـتخدمة في مواد البناء والديكـور والملابس والأثاث والأخشاب المضغوطة والسـجاد والمفروشات والمنتجات المنزليـة، وأنظمـة التهويـة والتبريد والتسـخين ومواد التنظيـف والتلميـع ولأصباغ والأحبار والمـواد اللاصقة، والتدخين ومواد الرسم والتلوين والتزيين ونباتات الزينة والحيوانات الأليفة والأجهزة والمكائن المنتجة للإشعاعات، والأوزون والكربون والمـواد العضوية المتطايرة والأمونيا والمبيدات الحشرية والسيارات والورش،..

وتذكر الدراسـات عشرات المـواد الملوثة المنبعثة من الأثاث ومـواد البناء، فالمواد اللاصقة والبلاط والسـجاد والألبسـة تبثُّ الكحوليات والبنزين والأوكتان والأمونيا والكربون والشـحار ومركبات عضويـة متطايرة، ومواد وعناصر أخرى كثيرة جدًّا ذات أسـماء علمية غير مألوفة تحتـاج إلى شرح وتوضيـح. وهي ملوثـات تُلحق ضررًا كبيرًا بصحة المقيمين والمسـتخدمين للبيوت والمباني، مثل الجفاف والحساسـية والالتهابات في الأجهزة التنفسـية، وتؤدي على المدى البعيد إلى السرطان.

إنَّ بيوتنا ومبانينا تتحوّل إن لم نعالجها ونصمّمها على نحـو صحي إلى تهديـد للصحة والراحـة ومصدر للهدر والنـزف المـالي، ويمكـن أن ترهقنا بدلاً مـن أن تريحنا، ونحتـاج بالتأكيـد إلى معرفة واسـعة ومهمـة في البناء والتلـوث والتصميم والوقاية، كـما نحتاج إلى مراجعات واسـعة واسـتراتيجية في أنظمة البناء والتخطي العمراني والحضري.

نسـتطيع أن نفعل الكثـير من غير تكاليـف إضافية لنجعـل بيوتنـا ومدننـا أكثر ملاءمـة للحيـاة الصحية والأفضل. من الأسـاسي والبدهي أن تكون البيوت تتمتع

بالتهويــة الكافية والملائمة وأن تصل إليها الشــمس فترة زمنية كافية.

يشــكل الاستهلاك مصدرًا أساســيًّا للنفايات والتلوث، وبطبيعة الحال فإنَّ ترشــيد الاستهلاك يقلّل من النفايات والتلوث، ويمكن الاعتماد على الليمون والخل والمنظفات الخالية مــن الكيماويات في تنظيف الأواني والتخلص من البقع، ويمكن بالعودة إلى منصّات الانترنت خاصةً يوتيوب الحصول على وصفات إرشادية وتفصيلية للبدائل الممكن استخدامها في التنظيف والصيانة.

على مســتوى التخطيط الحــضري والعمراني يجب إبعاد الأحياء الســكنية عــن الطــرق السريعة والاوتوســترادات، والمناطق الصناعية والمطارات وخطوط الكهرباء ذات الضغط العالي، وتوسعة مســاحات الحدائق والغابات داخل المدن، وأن تُخصّص الشــوارع في المناطق المزدحمة للمشــاة فقط، وأن يكون للمشــاة والدراجات الهوائية في جميع الشــوارع والمناطق ممرات خاصــة وآمنة، وتطبيق كودات ومواد بناء تســاعد على العزل وتقليل الضوضاء والتلــوث، ومنع مواد البناء والدهــان التي تضر بالصحة، واســتخدام فلاتر المياه المنزلية ذات الكفاءة العالية للتخلص من الترسبات العضوية والميكروبات، واستخدام خزانات مصنوعة من عناصر ومواد أكثر ملاءمة للنظافة والتفاعــل الكيمياوي مع الماء والهواء، واستخدام شبكات مياه مقاومة للصدأ.

وقــد وضعت الجمعية الأميركية للتســخين والتكييف معدلات قياســية مناســبة للتهوية داخــل المباني، بحيث تكون الأنظمة عالية الكفاءة، وتحافظ على معدلات ملائمة للرطوبــة (30 – 50 في المائــة) حتى لا يشــجع التكييف على نمو وتنشــيط البكتيريا والحشرات، والاهتمام بصيانة وتنظيف المجاري الهوائية لأجهزة التكييف والفلاتر حتى لا تتحول إلى أماكن صالحة لنمو الميكروبات.

ويمكــن أن تكــون المطابــخ والمدافئ مصــدرًا خطيرًا للتلوث، والحلّ في أنظمة تهوية وسحب الهواء إلى الخارج، والامتناع عن استخدام الفحم والخشب للتدفئة في داخل المنازل، وهناك أنظمة تكنولوجية تقلّل من انبعاث الغاز المستخدم في الطهو والتدفئة.

وفي مجــال الديكور والأثاث تنصح الدراســات بوجود نباتات داخلية، واســتخدام أجهزة تنقية الهواء الداخلي، وتقليل استهلاك الماء والكهرباء سواء بالاستخدام المباشر أو بأنظمــة واجهــزة التقنيــة التي توفر في الاســتهلاك، وتجنب الأصبــاغ التي تحتوي على مذيبات تضر بالصحة العامــة والبيئة، وتجنب اســتخدام الخشــب المضغوط، واستخدام الأغطية والشراشــف القطنية، ويجب المعرفة بأنَّ الإســفنج المســتخدم في الوســائد والمفارش يســبب الإصابــة بداء الالتهابات والحساســية في الجلد والأجهزة التنفسية، كما أنَّه مادةٌ قابلة للاشتعال.

يشــكّل بعض أنواع السجاد والموكيت مصدرًا للتلوث، وتخزن كميات كبيرة من الأتربة والحشرات والميكروبات والمواد المختلفة المترســبة والمتطايرة، ولذلك يجب اختيار أنواع جيدة، وتنظيفها باستمرار..

في المدن المزدحمة والبيوت صغيرة المســاحة والعمائر متعددة الطوابق والشــقق السكنية أو التجارية لا يمكن حماية البيئة إلا بعــادات من الهدوء والنظافة وتخفيض الإزعاج، وعدم التدخين داخــل المنازل والأماكن المغلقة، والاهتمام الكبــير بالتهوية والنظافــة والتخزين الصحي للملابــس والأدوات المنزلية، وتجنب اســتخدام فرشــاة الأســنان لفترة تزيد على شهر، ويفضل عدم الاحتفاظ بها في داخل الحمامــات. وعدم التعرض لأجهــزة الكمبيوتر لفــترات طويلــة، وإغــلاق الأجهــزة بعــد الانتهــاء من استخدامها، واستخدام الشاشــات الأقل إشعاعًا، ويفضل أن تكون في مكان مخصّص لها، وعدم الإفراط في استخدام أجهــزة الاتصال، وذلك للتقليل من التعرض للإشــعاعات الصادرة عنها.

الغربُ بعيونٍ عربيّة مشرقيّة: نماذجُ من آراء المفكرين العرب

عبدالرحمن الطورة*

في كتابه " تخليص الإبريز في تلخيص باريز" يصف رفاعة الطهطاوي ما شاهده وعايشه في باريس خلال إقامته فيها إمامًا وواعظًا للبعثة العلمية التي أرسلها محمد علي باشا إلى فرنسا عام 1836م حين ضمّت 34 طالبًا لدراسة العلوم الفيزيقية والإنسانيّة والاجتماعيّة. وصف الطهطاوي بنوعٍ من الاندهاش أشكالَ الحياة السياسيّة والاقتصاديّة والعلميّة والدينيّة والاجتماعيّة في باريس؛ حاضرة الغرب ومدينة الأنوار والثورة الفرنسيّة، وما طرحته من شعارات الحرية والعدالة والمساواة، حيث وصف بدقةٍ عادات الباريسيين وهم بالتأكيد يمثلون نموذجًا للحياة الغربية وقيمها، وصف عاداتهم في الطعام والشراب والفنون والعمل والتعامل مع المرأة، ويظهر الدهشة والتعجب لما شاهده مقارنةً بما هي الحال عليه في مصر التي تمثّل نمط الحياة الشرقية عمومًا والعربية خصوصًا، والسببُ في هذه الدهشة يعود إلى عدم التعوّد على ما رآه، أو نتيجة الصدمة الحضارية عند رؤيته

* كاتب وباحث أردني

لكل شيء جديد لم يألفه من قبل لا في بلده ولا حتى خطر في ذهنه ووجدانه. لقد أُعجب الطهطاوي بالقيم الطاغية في هذه المدينة خصوصًا والغرب عمومًا، وكان إعجابه أكثر في عقلانيّة الباريسيين التي استنتجها ليس من العلوم فقط، بل في كل نواحي الحياة، كما أُعجب بنظامهم السياسي الذي يوفّر اليسر والأمان وقوانينهم التي تؤمن لهم العدالة، مع العلم أنَّها غير مستقاة من كتابٍ مقدّس، ومن هنا لم يتردّد في نقد الأزهر الذي درس وتخرج فيه معبرًا عن رفضه اقتصار المعرفة على العلوم الدينية، وأسفه الشديد لغياب العلوم الدنيوية الضرورية عن برامج التدريس في الأزهر. وكمثال على إهمال الأزهر لتدريس العلوم والفنون الحديثة والاقتصار على الدراسات الدينية والأدبية يصف المؤرخ عبدالرحمن الجبرتي الأسلحة الحديثة أو أدوات الموت كما عبّر عنها التي استخدمها الفرنسيون في القتال بينهم وبين المماليك، ولم يكونوا قد شاهدوها من قبل، حيث كان السلاح المستخدم لديهم يعتمد على الأسلحة البدائية، قائلاً: " لما عاينوا - أي الجنود المصريون- القنبر ويقصد قذائف المدفع، ولم يكونوا عاينوه من قبل صاحوا: "يا خفي الألطاف نجنا مما نخاف!". وحينما عاينوا القنبر لأول مرة استفادوا من هذه الواقعة، وأخذو بالأسباب بدلاً من الدعاء وحده، فسبكوا شبابيك الجوامع والبيوت بعد عام واحد على تلك الواقعة لكي يصنعوا منها مدافع وقنابل يمنعون (كليبر) من العودة للقاهرة في ثورتها الثانية، ونظموا أول مقاومة مسلحة وسرّية انتهت بمقتل (كليبر) نفسه من قبل المواطن السوري سليمان الحلبي. لقد شاهد الطهطاوي في بلاد الغربة ما لم يشاهده من قبل، وكأنَّ الدنيا قد خلقت من جديد علومًا وعمارة وعادات وتقاليد غير التي عاشها وتربى عليها في وطنه، فهذه باريس عاصمة الفن والجمال، إنَّها المدينة الساحرة التي يطمح أن ينقل عطرها الفوّاح إلى الوطن، وإلى بلاد العرب والمسلمين جميعًا، لعلّهم يستفيدون مما هي فيه من تقدم وتطور وازدهار في مجالات الحياة كافة. وهو هنا يقول متحسرًا: "ولعمر الله أنّني مدة إقامتي بهذه البلاد في حسرة على تمتعها بذلك، وخلو ممالك المسلمين منه. فبالرغم أنَّها ديار كفر وعناد وبعيدة عنا غاية الابتعاد إلا أنَّها تتقدم ونحن في سبات ورقاد". وهو يعزو هذا التقدّم العلمي في الغرب إلى المسلمين الأوائل الذين سبقوا الغربيين في التقدم الحضاري ونقلوا علومهم إلى الغرب من خلال البعوث العلمية الأوروبية إلى الجامعات والمعاهد الإسلامية وبخاصة في الأندلس، فالفضلُ في رأيه لتقدم الغرب يعود للعرب المسلمين.

أُعجب الطهطاوي بما شاهده في فرنسا من أشكال المساواة والعدالة، فالفرنسيون قدّام الشريعة أي القانون، سواء، لا فرق بين حاكم ومحكوم، ولا بين حاكم ومواطن رفيع أو وضيع. فالحرياتُ الدينية والشخصية والتعبير والتفكير كلها مُصانة، وفي هذا البلد لا تسمع من يشكو ظلمًا أبدًا، فالعدلُ أساسُ المُلك والعمران، ورغم أنَّ قوانين الدولة ليس فيها ما في كتاب الله- عزَّ وجل- وسنة رسوله، إلا أنَّها قوانين عادلة يحترمها الجميع. ومن جانب آخر يصف حياة الباريسيين وعاداتهم وبيوتهم وأكلهم

وفنونهم وعلاقة الرجل بالمرأة، ويقارن ذلك بما هو موجود في مصر.

أمَّا الشيخ محمد عبده مفتي الديار المصرية وشيخ الجامع الأزهر سابقًا، الذي عاش فترةً من الزمن في فرنسا، فقد عبّر عن إعجابه بما رآه فيها في بداية القرن العشرين من عدالة ومساواة، وتقدّم في كل مناحي الحياة، وحينما عاد إلى مصر ووقف على الخراب الشامل الذي عمّها قال عبارته المشهورة: "وجدتُ في فرنسا إسلامًا من دون مسلمين، وهنا وجدتُ مسلمين من دون إسلام"، بمعنى أنَّ القيم والعادات السائدة في الغرب وكثيرًا من أنماط سلوكهم هي التي دعا إليها الإسلام، وتطبّق هناك رغم أنَّ الناس ليسوا مسلمين في حين أنَّ أصحاب الدين أي المسلمون بعيدون عن القيم التي دعا إليها الإسلام، رغم كونهم وادعائهم بأنَّهم مسلمون.

يقارن جمال الدين الأفغاني ما بين مسلك المسلمين ومسلك غيرهم من الشعوب غير الغربية تجاه الحضارة الغربية، فقد فتن الأولون أي المسلمون بالمظاهر السطحية لهذه الحضارة أو بقشورها وشغلوا عقولهم بالآراء الإلحادية، بينما احتفظ الآخرون بعقائدهم الوثنية وحرصوا في الوقت نفسه على تقليد الأوروبيين تقليدًا صحيحًا فأخذوا جميع علومهم، ونقلوها إلى لغتهم وطبقوها في مصانعهم. لقد خدع الاستعمار الغربي المسلمين وخدرّهم عندما أوهمهم أنَّهم أهل خيال وعاطفة لا أهل علم وصناعة، وذلك رغبةً منه في القضاء على أية محاولة لدى المسلمين لاقتباس العلوم الحديثة.

الدكتور فؤاد زكريا يرى بأنَّ هناك لدى العرب والمسلمين إيماناً واسعاً بوجود مؤامرة كونية يحيكها الغرب لنا، وأنَّ هذا الإحساس يدغدغ مشاعر الجماهير ويجلب لها سعادة لا تدانيها سعادة، فكل شيء لدينا على ما يُرام والخطأُ كله خطأُ الغرب المتآمر. بالطبع لا أحد يود أن يبرئ الغرب من محاولات السيطرة على العالم، ولكن هذه المحاولات لا تنجح إلا لدى الضعفاء وأشد مظاهر الضعف أن نستسلم لفكرة المؤامرة الغربية ضدنا نحن بالذات، وننسى أنَّ المواجهة الحقيقية لأي قوة إنَّما تكون بالعمل الشاق الدائب من أجل أن نبلغ المستوى الذي نغدو فيه أندادًا للغرب ثقافيًّا وعلميًّا وتكنولوجيًّا وسياسيًّا. وبدلاً من مواجهة الغرب بالأساليب العلمية والعملية فإنَّنا نلحظ للأسف سمة أصبحت تشيع على نحو متزايد بين مثقفينا في السنوات الأخيرة، وهي سمة الشك الأبدي في كل ما ينتمي للغرب، تلك الكلمة التي تتراكم عليها المعاني السلبية إلى حدِّ الشك أن يجعلها مرادفة للشيطان، وننسى ما في الغرب من إيجابيات. إنَّ فكرة المؤامرة الغربية علينا أدت إلى اقتناع الكثيرين منا بها لأنَّها تؤدي في حياتنا مجموعة من الوظائف النفسية المفيدة، فهي تعفينا من مواجهة عيوبنا وبذل الجهد اللازم من أجل إصلاحها ما دمنا على الدوام ضحايا لتلك المؤامرة التي هي الشغل الشاغل والهم الأبدي للغرب ضدنا. هذه الحالة النفسية تعطينا إحساسًا بالأهمية، فنحن وليس غيرنا هدف لهذه المؤامرة، فنحن دون أمم العالم الذين يخاف الغرب منهم أكثر من خوفه من الصين أو اليابان اللتين تلحقان بالغرب وتضيّقان الخناق عليه!.

وحول العلاقة بالغرب يرى الدكتور مسعود ظاهر أنَّ هناك واقعًا ملتبسًا في علاقة العرب بالغرب الذي يثير فيهم مشاعر متناقضة من الحرية والقمع ومن الديمقراطية والديكتاتورية، ومن العلوم العصرية والعنصرية القاتلة. فلم تعُد صورة الغرب لدى العرب تجسّد أفكار الثورات التحرّرية الأوروبية والأمريكية عمومًا والثورة الفرنسية وشعاراتها خصوصًا، كثورة ملهمة حول حقوق الإنسان والعدالة والإخاء والمساواة، بل حملت بصمات السيطرة الاستعمارية التي كان آخر تجلياتها قيام الكيان الصهيوني على فلسطين، وانتشار القواعد والأساطيل الأمريكية والغربية على الأراضي والبحار العربية. وهذا ما أشار إليه المفكّر المغربي الراحل محمد عابد الجابري حيث يرى بأنَّ الموقف العربي من الغرب يعاني من التناقض الوجداني، فهو موقفٌ مزدوجٌ ويتّسم بالتناقض الوجداني، الإعجاب والكراهية في الوقت نفسه، الإعجاب بالغرب بعلومه وصناعته وأفكاره التحررية والدعوة إلى اقتفاء آثاره والأخذ بأسباب تقدمه، والكراهية للغرب الغازي التوسعي الاستعماري، والدعوة إلى مقاومة نفوذه والتحرّر من هيمنته. إنَّه المحبوب المبغوض في آن واحد.

أمَّا المفكّر المغربي عبدالله العروي فيرى بأنَّ هناك ثلاثة مواقف عربية تجاه الغرب؛ منها ما يرى بأنَّ هناك تناقضًا حادًّا ما بين العالمين يصعب جسره، وهناك من يرى إمكانية التعاون بين الطرفين مع احتفاظ كل طرف بخصوصياته، وهناك من يدعو إلى الاحتواء والتجاوز كما فعلت الدول الآسيوية التي استفادت من التقدم الغربي ولكنَّها لم تختر الذوبان في ذاته، والتنكر لأصالتها وهُويتها الوطنية. كما يرى العروي بأنَّ هناك نظرة شائعة لدى العرب المسلمين أنَّ الحضارة الغربية حضارة مادية بينما الشرق الإسلامي عمومًا والعربي خصوصًا متدين، وأنَّ الطابع الطاغي في الفكر الغربي هو النزعة المادية وافتقاره إلى منظومة أخلاقية مثل التي تستند إليها الحضارة الإسلامية. فكثير من المفكرين المسلمين يعتبر الغرب مفلسًا أخلاقيًّا وأنَّ اللحظة الحاضرة مواتية لكي يقود المسلمون العالم بما لديهم من منظومة أخلاقية شاملة من أجل إنقاذ وإيقاظ النزعة الروحية الخافتة لدى الغربيين، وهو ما تقول به حركات الإسلام السياسي إذ يصف سيد قطب الحضارة الغربية بحضارة خالية من الروح وخاوية من المثل ومجردة من الأحلام.

وفي أطروحته لنيل درجة الدكتوراة في جامعة مؤتة عام 2013م والموسومة ب"جدلية العلاقة بين الشرق والغرب.." يرى عامر الصرايرة بأنَّ اللقاء بين الشرق والغرب أثّر في تكوين صورتين متناقضتين للغرب عند الشرقيين، وقد غلبت إحداها على

الأخــرى فيما يتعلق بالمنهج الفكري الأدبي والصورة الغالبة هي صورة الغرب الاســتعماري، وهي صورة مشــوهة وقائمة في ذاكرة العقل العربي، أمَّا الصورة الأخرى فهي صــورة الغرب الحضــاري حيث يبدو فيها الغرب أنَّــه ذو الملامح الإيجابيــة التي يغلب عليهــا الانبهار بالحضــارة الجديدة، وهــي النتائجُ نفسها التي توصلت إليها معظم الدراسات السابقة أو آراء الكتّــاب والمفكريــن العــرب منــذ رفاعــة الطهطاوي وحتى الآن. لقد عالجت هذه الأطروحة موضوع العلاقة بين الشرق والغرب من خلال دراسة مجموعة من الأعمال الأدبية الحديثة، كما سبق أن قام الكاتب والمفكّر الســوري جورج طرابيشي عام 1976م بإجراء دراســة بعنوان: "شرق غرب، رجولة وأنوثــة". وكذلك قــام الدكتور عبــد القادر شريف عام 2016م بإجراء دراسته "ثنائية الرجولة والأنوثة " التي ركّــز فيها على رواية الطيب صالح "موســم الهجرة إلى الشــمال". لكنَّ طرابيشي كان السبّاق في دراســة هذه الأعمال عام 1976م في دراسته المشار اليهــا أعلاه التي حلّل فيها روايات: (الحي اللاتيني) لســهيل إدريــس، و(عصفور من الــشرق) لتوفيق الحكيم، و(قنديل أم هاشــم) ليحيى حقي، إضافةً لرواية الطيب صالح (موســم الهجرة إلى الشــمال). ويمكن للمهتم بهذه الدراســات الرجوع إليها وهي موجودةٌ على الشبكة العنكبوتية.

في الختــام تلك آراء لعدد مــن المفكرين العرب حــول العلاقــة مع الغــرب والموقف مــن حضارته مــن وجهة نظر عربية عرضتهــا كما تصوّرها هؤلاء المفكرون، كل وفق الأيدولوجية التي يتبناها، فمنهم ذو التوجــه العقائدي، ومنهم ذو التوجه اليســاري الماركسي، ومنهــم ذو التوجه القومــي أو الليبرالي، التي توصلوا من خلالها رغم اختلاف منهجياتهم إلى كثير من المشــتركات، لكنَّها تبقى أطروحاتٍ خاصةً بأصحابهــا، ولا يمكن تعميمها وإنَّما يمكن دراســتها ونقدها والتحقّق منها؛ لأنَّ الدراســات الاجتماعية والسياســية لا ترقــى نتائجهــا في الدقــة واليقينية كنتائــج العلــوم الطبيعية، بســبب تأثرهــا بذاتية الباحث وميوله وأهوائه الأيدلوجية والسياسية.

المراجع:

1 - الجابري ، محمد عابد، إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط1،1989م، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان.

2 - زكريا، فؤاد، الغرب ذلك المتآمر الأزلي، مقالة في مجلة العربي، عدد492، (إصدار 11،1999م)

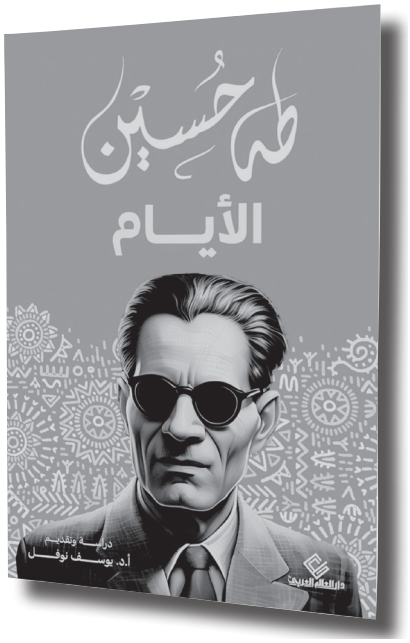
3 - الصرايــرة، عامــر جميل، جدلية العلاقة بين الشرق والغرب في نماذج مختارة من الرواية العربية المعاصرة/رســالة دكتوراة، 2013م، كلية الآداب، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.

4 - الطهطاوي، رفاعة رافع، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ط1،1993م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، جمهورية مصر العربية.

5 - طرابيشي، جورج، شرق غرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، 1997م، دار الطليعة، بيروت، لبنان.

6 - ظاهر، مسعود، اليابان بعيون عربية، ط1 ،2005م، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان.

7 - العروي، عبدالله، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، ط1، 1970، دار الحقيقة، بيروت، لبنان.



المرأةُ في الأدب النثريّ والروائيّ العربي؛ نماذج مختارة

هدى الفوالجة*

شغلت المرأة أقلام الأدباء العرب في عصر النهضة حتى عصرنا، فأخذوا يتحدثون عنها وعن قضاياها وما يشــغلها في مجتمعات همشــتها بعد أن كرمها الإســلام، وكان من بين هؤلاء الأدباء، المنفلوطي، والرافعي، وغيرهما، كما أبدعت أقلام النساء في الحديث عن قضاياهن، فبرزت مي زيادة التي عُرفت بصالونها الأدبي، الذي جمع العديد من الأدباء في مصر، وتظهر بعض قضايا المرأة في أعمال بعض الأدباء العرب كالآتي:

* كاتبة وباحثة أردنية

1. المرأة في أدب المنفلوطي (كتاب النظرات):

يعرض المنفلوطي في كتابه النظرات بعض قضايا المرأة تحت عنوان سـمّاه (البائسـات)، ففي إحـدى النظرات نقرأ عن فتاة تزوجت مرغمةً في الثانية عشر من عمرها، وقـد لقيت من زوجها وأهلها الويلات والعذاب بالضرب والإهانـة، فما كان منها إلا أن رفعت أمرها للحاكم الذي آواهـا، وفي هذا البـاب يتحدّث المنفلوطـي عن مصيبة تزويـج القـاصرات غـير المـدركات، كما يعـرض قضية تعنيـف المرأة، وطلاقها وعدم إعطائها النفقة، ثم يعرض قضية تعليم المرأة لرفـع همتها، وتعليمها من العمل ما ينفعها إذا احتاجت المـال، ومما قاله في هذا الباب: "إنَّ المرأة... شقية بائسة ولا سبب لشقائها وبؤسها إلا جهلها وضعـف مداركها"[1]، ويقول: "افتحوا لها المكاتب، وابنوا لها المـدارس، وعلموها من العلم ما يرفع همتها، ويرقي آدابها، ومن الصناعة ما يناسب قوتها، وما يشبع جوعتها، إن نبـا بها دهرٌ، أو تجهّم لها حظٌّ، علموها لتجعلوا منها مدرسـةً يتعلّم فيها أولادكم قبل المدرسة، وأدبوها ليتربى في حجرها المستقبل العظيم، للوطن الكريم"[2].

2. المرأةُ في أدب الرافعي:

أمَّا الرافعي؛ ففـي كتابه (وحي القلم) أثار قضية من قضايا المـرأة وهي قضيـة الميراث تحت عنـوان (المرأة والميراث) وقد كتب هذه المقالة ردًّا على المطالبة بالمساواة في المـيراث بين الرجل والمرأة، فيقـول في هذه المقالة إنَّ الميراث من حـقِّ المرأة في الإسـلام، وكانت حصة الرجل في الغالـب أكثر من المـرأة لأنَّه يـرى أنَّ الميراث مترتبٌ عـلى نظام الـزواج في الشريعة، فللمرأة حـقٌ واجبٌ في مال زوجها، أمَّا مالها فلها، لا تُنفق منه شـيئًا إلا بإرادتها، ويقـول: "فإذا وجب للمرأة أن تأخـذ من ناحية، وجب عليها أن تدع من ناحية تقابلها.... والدين يربأ بالرجل أن يطمع في مال المرأة أو يكون عالةً عليها، فمن ثمَّ أوجب عليـه أن يُمهرها، وأن يُنفق عليها وعلى أولادها، وأن يدع لها رأيها وعملها في أموالها"[3].

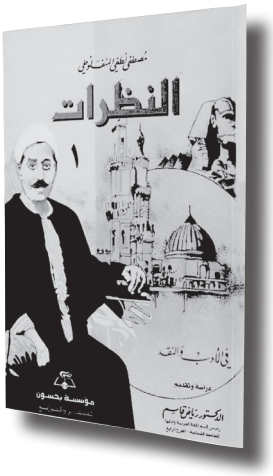
3. المرأةُ في أدب طه حُسين:

وتُظهر بعض الأعمال الأدبية لطه حسين مدى اهتمامه بقضايا المرأة كونها جزءًا من المجتمع، ففي سيرته الذاتية المعروفـة بالأيام ذكر قصته مع زوجة المفتش تلك الفتاة التـي لم تبلـغ ال16 عامًا، وتزوجت مـن رجل أربعيني، معلنًا رفضه لزواج القاصرات، إذ كانت هذه الفتاة تلعب وتلهو مع طه حسـين الطفل في ذلـك الوقت، وكأنَّ روح الطفولة قد دُفنت بتزويجهـا، يقول: "وقصَّ الصبي هذا كله على أمّه، فضحكت ورثت للفتاة قائلةً لأخت الصبي: طفلة زوجت من هذا الشـيخ لا تعرف أحدًا ولا يعرفها أحد، فهي ضيّقة الصدر في حاجة إلى اللهو والعبث"[4].

وفي الكتاب ذاته أشـار إلى قضيـة تجهيل المرأة، التي تظلّ في المجتمعات غير المتعلمة جاهلة تميل إلى التفكير الساذج، ويورد في هذا الباب حادثة لطفلة توفيت نتيجة عدم وعي أمّها بمرضها، وفي سـياق هذه الحادثة يتطرق لقضية محاولة النسـاء تجاهل الأطباء نتيجة جهلهن، ثم يتحدث عن نفسـه وعن الرمد الذي أفقده بصره نتيجة هذا الجهل"فلنسـاء القرى ومدن الأقاليم فلسـفة آثمة، وعلم ليس أقل منها إثمًا، يشـكو الطفل، وقلّما تُعنى به أمّـه... فإن عنيت به أمّه فهي تزدري الطبيب أو تجهله، وهي تعتمد على هذا العلم الآثم، علم النسـاء وأشـباه النساء"[5].

4. المرأةُ في أدب مي زيادة:

ومــن الكاتبات الــلائي اهتممن بموضــوع المرأة مي زيادة وهي مــن أبرز الأديبات في عصر النهضة العربية، وهي الأديبة المعروفة بصالونها الأدبي في مصر، كتب قلم مي زيادة في العديد من الموضوعات، وكانت قضية المرأة من أبرز ما كتبت فيه، ففي مقالها المعنون ب (أخ يقتل أخته لسوء سلوكها) تعرض لقضية مهمة تعيشها المرأة في المجتمعات العربية وهي قضية اســتباحة دم الأنثى باسم الشرف والعادات، كما انتقدت في هذا المقال نظــرة القضاء لمثل هذه الجرائم، وعرضــت أيضًا لقضيــة قتل امرأة بســبب مطالبتهــا بحقّها في المــيراث، وتقول في هذا المقــال: "وما معنى أن نكون اليوم هاتفات بتعليم المرأة، وتحرير المــرأة، وإنالة المرأة حقوقهــا الاجتماعية والأدبية -ولا نذكر إلا هذه- وتخبرنا الصحف بأنَّ النســاء تُذبح ولا نقــول للقاتــل لقد جئت شــيئًا فريًا؟ لقــد مضت قبل هذه الضحيــة ضحايا أخرى كثيرة لم تســتطع دفاعًا عن نفســها، لأنَّ الجهل والموت أخرسها"[6].



5. المرأةُ في أدب ميخائيل نعيمة:

وميخائيل نعيمة من الأدباء الذين كانت لهم بصمة في عصر النهضة العربية، وقد عبّر في بعض أعماله عن حال المرأة العربية وعن بعض قضاياها، وكانت قصة (العاقر) من مجموعته القصصية (كان ما كان) من القصص التي عالجت قضية عدم الإنجاب في المجتمعات العربية، فقد تزوجــت جميلة في القصة مــن عزيز ولقيت من النعيم والــدلال مــا لقيت، ثم انقلبــت حالها بعــد تأخرها في الإنجــاب، لتُحاربها حماتها وزوجها الذي اتخذته ســندًا لهــا، حتى أمّها التــي أنجبتها لم تكــن في صفّها، لتنتهي القصة بانتحار جميلة بطلة القصة بعد ارتكاب الخطيئة لــترضي زوجها ومجتمعها بوريــث العائلة، لتخبر زوجها برســالة أنَّه هــو من لا يُنجب، فيعــرض في هذه القصة قضية الإنجاب واتخــاذ المرأة كأداة للإنجاب فقط، دون الاهتمام بمشــاعرها وكيانها وعقلها وثقافتها، وكأنَّ حقيقة المرأة كإنسان لا تُثبت إلا من خلال ما ستهديه للمجتمع مــن أطفال، وقضيــة تحميل المرأة قضيــة عــدم الإنجــاب وكأنَّها هي المسؤولة وحدها.

ويقــول ميخائيل نعيمــة واصفًا أحوالها: "لأول مرة في حياتها ســألت نفســها ما عسى أن يعني هذا: صباها وشبابها وزواجها وظمأ روحها الدائم، وسعادة لم تكد تلمسها حتى تقلصت مــن بين يديها واختفــت إلى الأبد، وأنــين قلبها الذي لا يبطــل... وســياحاتها إلى بيروت والشــام وزحلة، وزيارة الأديرة والنذور للقديســين، وتقديم الصلوات؟ ما عسى أن يعنــي كل ذلك؟ أهذه هــي الحياة؟. وإن كانت تلك هي الحياة فما غايتها منها؟"[7].

6. المرأةُ في قصة (عيناك قدري) لغادة السمان

وتصوّر غادة الســمان في قصــة (عيناك قدري) بعض ما تعيشه المرأة العربية في المجتمع الذي يرفض أنوثتها، معبرةً عمّا تعانيه المرأة العربية من زوجها عندما تنجب

أنثى، والوعيد الذي تسمعه إذا أنجبت أنثى، فقد ذكرت القصة ما حدث عندما ولدت (طلعت) بطلة القصة، وما فعلـه والدها: "لما أبعدوه عن فراشـها عندما ثار وأرغى وأزبد وهجم عليها بسكينة يريد إرجاع الطفلة إلى بطنها بالقـوة؟ كان يريد صبيًّا بعد بناته الأربع... يريد صبيًّا لا يضطر لسجنه في الدار بعد أن يفوز بالشهادة الابتدائية، لا يخاف عليه من السـير في الشـوارع وحده"[8]، وهذه هـي حال المـرأة العربية التي تُنجب الإنـاث لا الذكور وكأنَّها هي من تختـار جنس مولودها، فبعد التعب وما تلقاه من آلام الحمل والولادة تُستقبل في دارها بالصراخ، وأحيانًا تصل الأمور إلى الطلاق.

كما تصـوّر حال المـرأة التي تخجل مـن أنوثتها لأنَّ المجتمـع يفرض عليها ما يريد، فتحاول أن تعيش حياتها مثل حيـاة الرجل لتنال السـعادة ظنًّا منهـا أنَّ مفهوم السعادة مرتبط بالرجل وحده، فتعيش حياة غير حياتها فتظل شـقية بائسة، تجمع المال وتتجنب الحب والزواج حتـى لا ترتبط برجـل يعاملها كما يُعامـل والدها أمّها وأخواتها، فتستنكر غادة السمان تقمّص المرأة لشخصية الرجل لتنجح وتنال السعادة، وهي في ذلك فاشلة خاسرة لأنَّها لن تجد نفسـها، ولأنَّهـا تعيش وفق حكم المجتمع ووعيه الجمعي، فالكاتبةُ تقول على لسـان بطلتها: "لقد انتصرتِ في أن تهزمي نفسك.. قضيتك منذ البداية كانت فاشلة... نصرك فيها أعظم فشل... أنت فاشلة كبيرة أيتها المـرأة الرجل!"[9]، ولأنَّها أنثى بقلب تقع في حبّ (عماد) لكنَّها لاختيارها أن تكـون بعيدة عن الرجال تقاوم هذا الحب حتى لا تُدفن كالنسـاء، لتغير صديقتها (سـلوى) تفكيرهـا عندما زارتها فوجدت حياتهـا مع زوجها حياة يملؤهـا الحب، وربما تريد غادة السـمان في حديثها عن استقرار البطلة (طلعت) واستسلامها أمام حبها (لعماد) أن تُشـير إلى أنَّ الحـب قادرٌ على فعـل أي شيء، وقادرٌ على أن يمنح الإنسـان السـعادة، فليسـت كل العلاقات مسـمومة قائمة عـلى اضطهـاد الرجل للمـرأة، كما أنَّ السـعادة الحقيقية هي في أن يجد الإنسـان نفسه، وأن يعيش حياته كما يريد قلبه، لا كما يريد المجتمع.

7. المرأةُ في رواية (كبرتُ ونسيت أن أنسى) لبثينة العيسى

تعـرض روايـة (كـبرت ونسـيت أن أنـسى) للكاتبة الكويتية بثينة العيسى العديد من المشـكلات التي تعاني منها المرأة العربيـة، فتحدّث عن تزويج المرأة دون أخذ رأيها وموافقتها، ففاطمة بطلة الرواية زوجت من صديق أخيها دون أن يستشـيرها أخوها أو يعرف رأيها في الأمر، وتقول فاطمة في ذلك: "لم أكن راغبة بالتعرف إلى الرجل الذي صار زوجي، ولا بهدهدة رعبه من الطريقة التي تم فيها الزفـاف، عندما تمَّ دفعي إليه، باليدِ الغليظة لأخي الكبير، وهو بالـكاد يقول: مبروك" [10]، كما تعرض قضية تضييق الخناق على الإناث باسم الدين والتدين المزيف، إذ عـيّن صقـر الأخ غير الشـقيق لفاطمة نفسـه قاضيًا عليهـا، فكان يرى أنَّها ضالة وأنَّ عليه أن يصلحها ويقوّم سـلوكها بأفكاره غير السـليمة، فتقول فاطمة: "لقد كان صقـر ماضيًا معي في مهمة نبيلة اسـمها: إنقاذ ما يمكن إنقـاذه.. كان... يضعني تحت مجهر المراقبة لكي يتحقق من حسن جريان هذه القنطرة الخرافية التي يقوم فيها بتأهيـلي حتى أصير جديرة بجنته، بـأنَّ (باربي) لم تلوث رأسي بالفجـور، وبأنَّني أزلتُ صور والـديّ من المنضدة لكي لا تطرد الملائكة، لا أرسـم الفراشـات في كرّاستي، لا أقـرأ قصص "المكتبة الخضراء" التـي تملأ رأسي بخرافاتٍ

ضــارة عن بجعات تضحــك، وأمراء يتحولــون إلى طيور وجنيات..."[11]

8. المرأةُ في رواية (شرفة العار) لإبراهيم نصر الله

وبعــض الكتّاب تطرقوا لجريمــة الشرف وهي جريمة ضحيتهــا المــرأة دائمًــا. فتناولــت رواية (شرفــة العار) لإبراهيم نــصر الله مأســاة فتاة تُدعى منــار، تعرضت للاغتصــاب من زميل أخيها انتقامًــا منه، ليحاول أخوها الذي كان الســبب فيما تعرضت له قتلها، كما يصر عمُّها وأبناء عمومتها على قتلها، لينصّبوا أنفســهم آلهةً تحكم وتقضي على فتــاة بريئة بالمــوت دون خطيئة أو ذنب، لتنتهــي الرواية بقتل أمين لأخته منار، وقد بيّنت الرواية التناقض لدى بعــض الذكور في المجتمعات العربية، فقد كان أمــين رجلًا متزوجًــا إلا أنَّه كان عــلى علاقة بامرأة أخرى غير زوجته، ولكنَّه لم يحاسب نفسه، ولم يُنظر إليه عــلى أنَّه مذنبٌ، بــل كانت منار الفتــاة التي لم ترتكب أي جــرم هي المخطئــة وهي التي حُكــم عليها بالموت. فانتهــت الروايــة بقتلها مرفوعة الــرأس لأنَّها لم ترتكب أي خطأ، وقــد غاظ ثباتُها أخاها أمــين، فيقول الكاتب: "نظرت إليــه يتقدم نحوها، لكنَّها لم تتحرك، أربكه هذا. كان يريدها أن تهرب، أن يلحق بها مُطلقًا عليها الرصاص من الخلف، لكنَّها لم تهرب. كان يريدها أن تبكي، تصرخ، تتوســل، لكنَّها بقيت صامتة، عيناها تحدقان في الداخل، حيث عويل أمّهــا يأتيها مجبولًا برائحــة الموت... تقدم أمين نحوها وضربها بكعب المسدس، تأرجحت قليلًا، ثم عــادت تنظــر إليه من جديد بصمــت. صرخ في وجهها: "اصرخــي"! لكنَّها لم تصرخ"[12] ، وحتى في هذا المشــهد يحــاول إرضاء ذكوريتــه، فيمارس الســلطة الأبوية على أخته، فبدل أن يكون ســندها للخروج من مصيبتها التي كان هو السبب فيها، أذاقها كأس الموت مرتين.

وما زالت الأقلامُ حتى اليوم تكتب في قضايا المرأة مع مــا تمرُّ به مجتمعاتنا من ابتعاد عن الأصالة وعن حقيقة الفرد كإنســان، حتى أخذت بعض الأقــلام اتجاهًا مُغاليًا يُهاجــم كل ما هو أصيل إلى أن وصلــوا إلى إخراج المرأة من إنســانيتها واتخاذها سلعةً تُســتعرض فلا تُصان ولا تُحفظ حقوقها.

الهوامش:

(1) المنفلوطي، مصطفى (1982)، النظرات، ط1، ج1، دار الآفاق الجديدة، بيروت – لبنان، ص 291.
(2) المنفلوطي، مصطفى (1982)، النظرات، مرجع سابق، ص 294.
(3) الرافعي، مصطفى (2015)، وحي القلم، ج3، دار التقوى للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة – مصر، ص 525.
(4) حسين، طه (1992)، الأيام، ط1، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة – مصر، ص 97.
(5) حسين، طه (1992)، الأيام، مرجع سابق، ص 99.
(6) زيادة، مي (2009)، كتابات منسية، إعداد وتحقيق: أنتيا زيغلر، ط1، نوفل، بيروت – لبنان، ص 747.
(7) نعيمة، ميخائيل (1949)، كان ما كان، ط2، مطبعة المناهل، ص 78.
(8) السمان، غادة (1993)، عيناك قدري، ط10، منشورات غادة السمان، بيروت – لبنان، ص 9.
(9) السمان، غادة (1993)، عيناك قدري، مرجع سابق، ص 14.
(10) العيسى، بثينة (2013)، كبرت ونسيت أن أنسى، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ص 21.
(11) العيسى، بثينة (2013)، كبرت ونسيت أن أنسى، مرجع سابق، ص 32.
(12) نصر الله، إبراهيم (2010)، شرفة العار، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ص 232.

(المرجع في اللسانيات) لعيسى برهومة: آفاق نظرية تحليليّة ومرجعيات تطبيقيّة ثريَّــة

د. راشد الزيودي*

توطئــة:

تُعدُّ اللســانيات الدراسة العلميّة للغة باعتبارها بنية تحكمها شــبكة من العلاقات الداخلية التي تربط مســتويات اللغة بعضها ببعض، وتعتمدُ الدراســة النظرية انطلاقا نحو الدراســة التطبيقية التي وصفهما برهومة في كتابه بالنظرية المضيَّقة والتطبيقيَّة الموسَّــعة، ولكثرة تشــعب المؤلفات والأبحاث والدراســات والقراءات والنظريات والإشــكاليات الاصطلاحية وغيرها، انطلق أســتاذ اللسانيات الاجتماعية في الجامعة الهاشــمية في كتابه الجديد (المرجع في اللســانيات) من أهمية مســألة اللغة عبر التاريخ الإنساني، والجهود الضخمة التي قُدّمتْ في دراستها وفهمها.

* أكاديمي أردني، باحث في اللسانيات التطبيقية والنحو العربي

والكتــابُ من القطع الكبــير؛ إذ وقــع في أربعمئة وأربع وتســعين صفحة، وتكوّن مــن أحد عشر فصــلاً، وهو صادرٌ عن دار كنــوز للمعرفة والنــشر والتوزيع في عــمّان بالأردن للعــام 2024م. أمَّا مزية هذا النظم فتتضــحُ جليَّة في ترتيب الآراء والمنجــزات زمنيًــا. فمــن الأصــول العربيــة التي أفاد منها ما نجــده في كتاب العين للخليل بــن أحمد الفراهيدي (ت170هـ)، والكتاب لسيبويه (ت180هـ)، والخصائص لابن جنــي (ت392هـ)، ودلائــل الإعجاز لعبد القاهــر الجرجاني (ت471هـ)، ومن المراجع الحديثة: نظرية النحو العربي لنهاد الموسى، ومحاضرات في علم اللسان العام لـ(دي سوسير).

أهميةُ الكتاب وفصوله:

وتكمن أهمية الكتاب في طرحه وشموليته ودقة مواضيعه وتفرعاتها؛ فهو مرجعٌ شــاملٌ وافٍ للقارئ والباحث والأستاذ الجامعي في ميدان اللغة واللســانيات، قدَّم فيه برهومة خبرة بصيرته التعليميَّة والتعلُّميّة التي مارسها عبر اطلاعه المكثّف، بــدءًا من اللغة وأهميتها واللســانيات النظريــة والتطبيقية؛ مدارسها وأعلامها وأبرز أفكارها، وصولاً إلى علاقتها بالتداولية وتحليــل الخطاب. فقد جاء الفصل الأول كاشــفًا عن مفهوم اللغة عند القدماء والمحدثين والفلاسفة وعلماء اللغة، والفرق بــين علم اللغة العامّ والخاص، وعلم اللغة وفقهها، أمّا الفصل الثاني فبيّن الجهــود اللغوية عند الهنــود والإغريق والرومان والعرب، تبعه الفصل الثالث الذي قسَّم فيه تاريخ اللسانيات وجهود اللغويين في حقبــات، فتناول عرض هذه الجهود منذ عصر النهضة حتى القرن العشرين.

وفي الفصــل الرَّابع عرض برهومة المدارس اللســانية مبيّنًا النظريات التي تبنتها كُلُّ مدرسة منها، وروادها، وأبرز آرائهم اللســانيّة في اللغــة ومؤلفاتهم وأمثلة تطبيقيَّــة تحليليَّة، أمَّا الفصلان الخامس والسادس فتناول فيهما اللسانيات بقسميها الكبيرين؛ النظريــة المضيَّقــة (Theoretical Linguistics)، واللســانيات التطبيقيّة الموسَّــعة (Applied Linguistics)؛ لأهميتهما في البحث اللغويّ العام في ضوء مستويات التحليل اللسانيّ. وفي الفصل السابع بيّن مفهوم التداولية، وأبرز روادها وتطورها، والنماذج الدراســية اللســانية نحــو التواصل عند (ياكبســون). وجاء الفصل الثامــن (تحليل الخطاب) موضحًا الفرق بين نحو النَّص وتحليل الخطاب، والمصطلحات الأساسية التي ترتكــز عليها وعناصرهــا وخصائصها، ومنهــج التحليل وآليته. أمَّا الفصل التاســع فكان نظرة اســتشرافية للسانيات، ثــم الفصل العاشر الذي ضمَّ ملاحــق الكتاب، وخُتم بالفصل الحادي عشر الذي اشتمل ثبتًا للمصادر والمراجع.

الجهودُ اللغويَّةُ عند القدماء:

أشــارت تقســيمات برهومة في هذا الفصــل إلى دقته في عرض الجهود اللغويــة التي بذلها العلماء عبر الحضارات من هنود وإغريق ورومان وعرب، فهم بناةٌ أساســيون أسهموا في وضع القواعد لمستويات اللغة: الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية، فيرى برهومة أنَّ الهنود شكَّلوا تصورات علماء اللغة التاريخيــين من بعد رائد العمل اللســاني (بانيني)، فدرســوا اللغات الهندو-أوروبية. أمَّا دور اليونانيين فيكمن في تأسيس النحو المنطقي والوظيفي، والرومان كان لهم السبق في تطوير النحو اللاتيني، وأسهم اللغويون العرب نحو الخليل بن أحمد الفراهيدي، وسيبويه، في بناء نظرياتهم اللغوية.

وقــد أبــدع في عــرض الجهــود وتحليلهــا؛ إذ شرع يحلّل المصطلحات المتعلقة بالدرس، نحــو: العربية، وعلم العربية، واللغة، واللســان، والســليقة، واللحن. وعــرض تاريخيًّا أبرز الجهــود العربية في الأصوات، وأهــمّ النتائج التي توصَّل إليها علماء اللغــة القدماء، ومن أهمها تحديــد مخارج الأصوات، ووصف الأعضاء اللغوية، وترتيب الأصوات حســب مخرجها، وتقســيم الحركات والأصوات. ومن الجهود الصرفية العربية تنــاول برهومه مصطلحه تعريفًا وتحليلًا، ثم عرض جهودهم تاريخيًّــا ليصل إلى تقســيم دقيق في مراحل تطور المســتوى الصرفي عند العــرب؛ إذ يمكن إجمالها بالمراحل الآتية:(المرجع

في اللسانيات، ص81).

مرحلــة التأســيس - مرحلة التوســيع - مرحلــة التطوير والتحديث

تبعَه عرض لجهود اللغويــين في علم النَّحو؛ إذ بيَّن مفهوم مصطلح النحو، ونشأته، ومن أهم الآراء الدقيقة الراجحة عند برهومة التي يتمســك بها وفق الأدلــة والبراهين التي تثبت صحــة ما جاء به، بأنَّ أول مُؤلَّف متكامل وصل إلينا في النحو العــربيّ هو (الكتاب) لســيبويه، فهو مرحلــة مركزية مكَّنت العلماء مــن وضع علم النَّحو واســتقراره. أمَّا في الدلالة فقد بدأ ببيان المعاجم وأهميتها، ثم البلاغة العربية وأبرز علمائها وأهمية علومها في رفد الحقل الدلالي. وبيَّن دور علم التفســير والفلسفة والأدب والنقد، فتمثلت هذه الأدوار والأهميات في إشباع دلالات الألفاظ وحجمها، وتشكيل مادة جامعة لغويّة متنوعة غنية بالشواهد الشــعرية والقرآنية والنثرية؛ للدلالة على استخدامها. (يُنظر: المرجع في اللسانيات، ص92-90).

تاريخُ اللسانيات:

قسَّم برهومة تاريخ اللسانيات بدءًا بعصر النهضة الذي يُعدُّ نقطة تحوّل رئيســة أعيد فيها إحياء الكلاسيكيات واكتشافها، وبدأ الاهتــمام باللغات العامية والمحليــة، وفي القرن الثامن عشر كانت اللسانيات ذات اهتمام شديد بالبحث والدراسة، حيث بدأ النحاة دراســاتهم اللســانية، وتصنيف اللغات إلى عائلات وأسر، وازدهار البحث في اللغة السنسكريتية، وتطوير علم اللغويــات المقارن. أمَّا في القرن التاســع عشر فقد ظهر فيــه علم اللســانيات علمًا مســتقلاً، وظهر المنهــج البنيوي، والقواميــس اللغويــة الضخمة، وفي القــرن العشرين أخذت اللســانيات تتطور وصولاً إلى صورتها المتكاملة، فكانت نقطة التطور والنضوج على يد (دي سوســير)؛ فاشــتهر هذا القرن بالدراسات الوصفية.

المدارسُ اللسانيَّة:

بيَّن برهومة في هذا الفصل أهمية المدارس في محاولة وضع المفاهيم والدراسات التي تهدف إلى فهم أعمق للغة وتوسيع تصوراتنــا، فمثَّلتْ كلُّ واحدة منها مجموعــة من النظريات المهمة في اللسانيات، ونشوء فروع علم اللغة، إذ انتقلت وفق الآتي:

اللسانيَّات غير البنيوية (أساس جغرافيّ)

اللسانيات البنيوية (أساس لسانيّ)

واشتملت المدرســة البنيوية عددًا من المدارس التي تبنت فكرها، إذ عرّف برهومة كُلَّ مدرسة منها، وعرض أبرز أعلامها، وأهم النظريات اللغويّة التي درستها، فكانت مدرسة جنيف نقطة الانطلاق.

اللسانياتُ النظريَّة:

بــيَّن برهومــة الهــدف الأســاس الذي تشــمله مادة اللسانيات النظرية؛ إذ يُعدّها مادة الباحث التطبيقية التي لا بُدَّ من الاستناد عليها، فانطلق من تحليل المستويات اللسانية، وظواهرهــا، وخصائصها، إلى مكوناتها وصفاتها وأبرز أعلامها. فقد جاء المستوى الصوتي شاملاً دقيقًا بيّن فيه أمثلة وتحليلات للجهاز الصوتي، وحدوث الــكلام وأنواع الأصوات، وفي الدرس الصرفي بيَّن أنواع المورفيمات ووظائفها وأهميتها، والتقســيم الثــلاثي للغات، وظاهــرة التغيّر اللغوي. أمَّا الــدرس النحويّ فكشــف فيه عن لمحات تتعلق بالنظريات النحويّة مع ضرب عدد من الأمثلة، ففي هذا المســتوى بيّن قواعد توليد الجمل الصحيحة والمســتخدمة، ثمّ خصّص درسًــا في النحو الوظيفي وأنماطه ومبادئه ونماذج تطبيقية، إذ يرى دورًا مهمًّا في الدرس اللساني.

تبــع الوظيفيةَ بيــانٌ لجهود النحويــين المحدثين الغربيين والعرب، ففي وظيفية الدرس النحوي العربي بيَّن برهومة دور أحمد المتوكَّل الذي قدَّم ملخَّصًا للمبادئ المنهجية الأساســية للنحو الوظيفي اشتملت العلاقات الوظيفية: دلالية، وتركيبية، وتداولية. أمَّا في المستوى الدلالي فيرى أنَّ هذا المستوى يهدف للكشــف عن المعاني الوضعية، والوقوف على ما يُشــكّل من الكلام، ثم تناول أهمّ المحاور التي شــملها علم الدلالة، نحو:

محور الدلالة، والعلاقات الدلالية، والتغير الدلالي. تبعه تحليل لمضامين المحاور السابقة مضمَّنة أمثلة توضيحيَّة.

اللسانياتُ التطبيقيَّة:

يبيّن برهومة الفروع المتنوعة التي تندرج في باب اللسانيات التي تُعنى باستخدام المعرفة اللغوية ومشكلاتها في المجتمع، وقد قسَّمها تقسيمًا دقيقًا ضمَّ فيه الفروع إلى الأصول، وقد بيّن في كلّ فرع من الفروع اللسانية التطبيقية دورًا في علاقتها بين اللغة والمجتمع، والنفس والدماغ، والحاسوب، وغير ذلك. وقد ذكر أهم روادها، وأبرز إنجازاتهم، ومع أنَّ برهومة لم يخصّص درسًا للسانيات المدونات؛ كونها فرعًا تطبيقيًّا حديثًا في اللسانيات، إلا أنَّه قد أدرجه في قبسة تشرح اللسانيات الحاسوبية؛ لأنَّه يرى بأنَّ لسانيات المدونات تنتسب في مجالها العام في باب اللسانيات الحاسوبية، مع ذلك لم يترك مجالاً في اللسانيات التطبيقية إلا بيَّنه.

التداولية وتحليل الخطاب، فصلان مستقلان:

يرى برهومة أنَّ التداولية تدرس التفاعل بين طرفي الكلام في سياق معين، فهي "تُعنى بدراسة المعنى الخفي أو الكيفية التي يتحقّق بها الناس مما يعنيه الآخرون، سواء أظهروا ذلك أم لم يظهروه كتابةً أو مشافهةً، فهي تكشف عن متكلم ومستمع محدّدين، وسياق محدّد، وظروف محددة". (يُنظر: المرجع، ص363-362). ويرى أنَّ تمكن المتلقي من تحليل الجملة المقولة يكمن في عناصر، وهي: السياق، والشيفرة، وفهم أوجه المنطوق.

وشرع يُبيّن دور السياق في الخطاب موضحًا حقيقة التداولية في بدئها؛ إذ كانت جزءًا من السيميائية المتضمنة (علم التراكيب، وعلم الدلالة، والتداولية)، ثم أصبحت تهتمّ بدراسة اللغة المستعملة في الخطاب. وامتازت بالبحث في توظيف المعنى اللغوي في الاستعمال الفعلي والوظيفي، وهي تدور في فضاءات:

التداولية اللغوية - التداولية الاجتماعية - التداولية التطبيقية - التداولية العامة

ومن الجوانب التي تدرسها التداولية الإشارة، والافتراض المسبق، والاستلزام الحواري، الأفعال الكلامية، أمَّا مبادئ قواعد الحوار فتشمل الكمية، والنوعية، والمناسبة، والطريقة. ثمَّ بيَّن نموذج (ياكبسون) في التواصل؛ فهو يرى أنَّ موضوع التواصل في اللسانيات قد أصبح محوريًّا، ومن النقاط الإيجابية التي تُحسب لهذا الكتاب أنَّ برهومة قد بيَّن خصائص المدارس والمناهج والمباحث اللسانية، ثم النقد الذي وجه لها، فهو يتحدث بموضوعية في كلّ موضوع تطرق إليه في مباحث هذا الكتاب وفصوله.

وتأتي أهمية تخصيصه فصلاً عن تحليل الخطاب بأنَّه مجال بحثي حديث مهم، يُعنى بدراسة كيفية ترابط أجزاء النّصّ وبنائه، وقد قسَّم النظرة في التحليل إلى المتعارف عليه وفق نظرة تقليدية تتعامل مع الجملة المفردة، في حين أنَّ نحو النّصّ يتعامل مع وحدة واحدة. ولأهمية نحو النَّصّ فإنَّه يتقاطع مع تحليل الخطاب في كيفية تنظيم اللغة واستخدامها التواصلي، إلا أنَّ الفروق بينهما ظاهرة في طبيعة ظروف البنية اللغوية التي يدرسها، والعناصر التي يتناولها، وتحققها ونتائجها. ولم يخلُ أسلوب برهومة في هذا الفصل من البحث في المصطلحات الأساسية في تحليل الخطاب؛ فقد بيَّن مفهوم كل من تحليل الخطاب النقدي، ونطاق الخطاب، والذات المنتجة، والأبنية الصغرى، والأبنية الكبرى الكلية، والبنيات الزمانية والمكانية والإحالية، والمرجعيات، ومقاصد الخطاب، والانسجام، والتماسك، وبناء المعنى. أمَّا عناصر الخطاب وفق رؤية برهومة فهي تتوافر في المتكلم، والسامع، والزمان والمكان.

ولعلَّ دائرة أنواع الخطاب التي بيَّنها تدور في مواضيع مختلفة، منها: السياسية، والاجتماعية، والدينية، والتعليمية، والثقافية، والأدبية. ومما ميَّز منهج هذا الفصل أنَّه وضع أربع خطوات لتحليل الخطاب لا بُدَّ منها؛ للتحقيق من المنهجية،

والانتظام في آلية التحليل. وقد جاءت الخطوات وفق الآتي:

توليد الفرضيات - الترميز - التحليل - التحقيق من صحة التحليل.

ويضع آليةً وإجراءاتٍ في التحليل النقدي للخطاب وفقًا لأهم ما وضعته (روث فوداك)، و(ميشيل ماير).

ويختم كتابه في نظرة استشرافية في مستقبل اللسانيات لحقول عدَّة، نحو: اللسانيات الحاسوبية المتقدمة في الذكاء الاصطناعي، وعلوم اللغة، واللسانيات العصبية في دراسة اضطرابات اللغة ومعالجة الدماغ لها، وحفظ اللغة وتوثيقها، والرؤى الاجتماعية والثقافية في علوم اللغة، وأخلاقيات اللغة والذكاء الاصطناعي، والتكاملية اللسانية بين اللغة والعلوم الإدراكية، واللهجات الرقمية، وغيرها من الحقول التي تهتم بها اللسانيات.

بناءُ الكتاب ومحتوياته، ميّزات منهجية:

أوَّلُ ما يلفت الانتباه في مشروع برهومة هو طريقة طرحه إشكالية المصطلح وتعدده؛ إذ حاول أن يعرض كلّ المصطلحات الرائدة في اللسانيات بين الباحث والدارسين، مرجحًا ما يراه الأجدر وفق أدلة وبراهين مستمدَّة من الأصول العلمية والمؤلفات، ومن أهمّ المصطلحات التي ناقشها وعالجها في كتاب المرجع وفق تلك الآلية والطريقة بشكل دقيق، مصطلح اللسانيات القضائية. فهو يرى أنَّ الإشكال قائم على جملة من الأسباب أهمها: اختلاف مصادر القانون، وتنوّع فروعه، وتطور مصطلحاته، وتعدد حقول القانون وتطبيقاته. ويؤكد أنَّ اللسانيين انقسموا إلى فرقين: أولٍ يسمونه لسانيات قضائية، وثانٍ يسمونه لسانيات جنائية. إلا أنَّه يميل إلى حقيقة الموضوعات التي يتناولها هذا الفرع اللساني، فيختار المصطلح الأكثر شيوعًا وانتشارًا، وهو مصطلح (اللسانيات القضائية)، إذ أوافقه الرأي؛ لأنَّ هذا المضمار يشمل قضايا عامة تندرج تحت مظلة الأساس، والقضائية أشمل وأعمّ تضمُّ نصوصًا قانونية لغوية وغير لغوية، سواء أكانت ذا بعد جنائي أو غيرها من الأقسام القانونية الأخرى، وهذا ما هو معروفٌ وشائعٌ عند القانونيين.

منحت الأنشطة التي تضمنها الكتاب دورًا تفاعليًّا بين القارئ والمادة العلمية، وتعزيز الفهم الأكاديمي، وتنمية المفاهيم العلمية التعليمية، وليكون القارئ مشاركًا فعّالاً في قضايا هذا الكتاب وموضوعاته. أمَّا القراءات الإضافية فتوفر مراجع للمصادر التي اعتبرها المؤلف إثرائية للقارئ الذي يسعى للحصول على معلومات أو فكر إضافيّ حول مشكلة البحث؛ لتفيد القارئ المهتم بالموضوعات المطروحة، فكانت تبحثُ في قضايا متّصلة بفصول الكتاب.

وقد قدَّم برهومة في الخلاصات التي انتهت بها الفصول نظرةً عامةً سريعةً شاملةً ومكثفة للبحث؛ مما ساعد القارئ في فهم مضمونها، وأهميتها للإضاءة على أهمّ الأفكار التي تتضمنها القضايا اللسانية. وفي القبْسات فقد أشارت إلى توضيح بعض القضايا التي يتحدث عنها الباحث أثناء تحليله موضوعات الفصل، فكانت توضّحُ صفات صوتية، ومصطلحات نحوية، وقضايا لسانية ونحوية وصرفية وصوتية وبلاغية ودلالية. وما ميَّز هذه القبسات أنَّها قد ذُيلت بالمصدر أو المرجع الذي استخدمه برهومة، فيُبرز أهمَّ القضايا التي قد يفكّرُ القارئ فيها أثناء قراءته للكتاب؛ ليخدمه بمزيد من التوسّع والإثراء المعلوماتي، الدالّ على شمولية هذا المرجع.

وقدّمت أسئلة الفصل دورًا مهمًّا في الإشارة المباشرة إلى هدف البحث والنتائج المراد تحقيقها عند القارئ، ووضع هذه الأهداف نصب قراءته، فجاءت منوعة في استراتيجياتها تقيس فهم القارئ ومدى استيعابه. أمَّا الأشكال والرسوم التوضيحية والجداول والخطاطات فقد أسهمت في نقل مجموعة كبيرة من البيانات بسعة مركّزة للقارئ، لعرض المادة العلمية وتبسيطها. وكانت الرسوم التوضيحية بوابات للأفكار التي قد تشتت انتباه القارئ؛ لأنَّ أغلب قضايا اللسانيات متشعبة، فكان توظيفها يخدم ذلك. وجاءت مصادر الكتاب ومراجعه منوعة شاملة وعميقة، إذ وظفها بدقة في الموضوعات كافة.

رواية "كزهر اللي" توثّق حياة المرأة الشيشانية

د. محمد السماعنة*

يقــول أحدُ الشيشــان في رواية "كزهر اللي" : "زهرة اللي، أنا وأنتِ، هــي كل ثائر، وكل معتقل، بل كل أحــرار الشيشــان" ومن هذا المنطلق والإيمان حضرت المرأة الشيشــانية بقوة في رواية ميمونة الشيشــاني "كزهر اللي"، وكان لها تأثيرٌ واضحٌ في أحداث الرواية، فهي من الشخصيات الرئيسة فيها، التي حركت كثيراً من الأحداث وكانت ســببًا فيها، فقد تحركت في الرواية في مســارات كثيرة منها البطولة والشجاعة والإبداع الشيشــاني ضمن إطار الشريعة الإسلامية والعادات والتقاليد الشيشــانية، وضمن معالجة الروائية لقضية الذكورة والأنوثة في المخيال الشيشاني، الذي يحكمه قول الله ورسوله.

* كاتب وباحث أردني

قادت الحوارات والحكايات والقصص والأحداث التي نُسجت في الرواية ضمن هذا الإطار المتلقي لتعرف مدى اهتمام الزوجة بزوجها في التراث الشيشاني[1]، وليرى كيف تحسن المرأة الشيشانية معاملة زوجها وتحرص على راحته[2]، يقول أحماد عن حبه لزوجته:" وهل أنا مجنون لأتمنى زوجة ثانية"[3]. ويصف الزوج زوجته فيقول:" تزوجت أمّك بعد سنوات كثيرة من الحب، كانت فتاة جميلة هادئة راقصة من الطراز الرفيع تجيد العزف كما تجيد الطبخ والنفخ، لا تخرج عن طاعتي وتسيّر البيت وفق إرادتي". وهي الابنة المحبة التي تحنو على جدّها وتخاف عليه من برد تشرين[4]، وتحبّه وتحرص على راحته، وتعبّر عن حبّها له بكل وضوح وصدق، يقول عمر: "أحنت جسدها نحوي... لفت ذراعها حولي، وهذه طريقتها في تحيتي"[5] . وهي الابنة البارة التي تنوب عن أبيها المريض في حراسة الآلات، وهي التي تذهب مع أبيها للعمل في الحقل وهي تلبس زي الرجال لكيلا ينتقد أحد أباها، وهي المقاتلة التي هاجمت الأعداء بشجاعة وقوة بشراسة[6]، وهي الحبيبة التي تعشق في حبيبها روحه الشيشانية ولباسه الشيشاني، يقول السارد: "تسترق النظر إلى حبيبها الذي يشرب من إبريقها النحاسي، يقول السارد[7]: "تحبُّ فيه كل شيء: الندبة التي أسفل عينه اليمنى... جسده الفتي... خلخوزه البني، خصلات شعره الهاربة من قبعته، رداؤه الدخاني، شلته الفضي، شجاعته في ميادين الوغى".

ويصف السارد إحدى النساء الشيشانيات، فيقول: "فتنته من أول نظرة...عشق تقاطيع صفحتها.. عينان سماويتان مستديرتان... حاجبان ذهبيان رقيقان.. أنف مستقيم، رشيقة كغزال، طويلة كسنديانة في عنفوان ربيعها..."، فالمرأة الشيشانية في الرواية امرأة جميلة دائمًا تستمد جمالها من طبيعة بلادها، وهي امرأة مدللة محبوبة يحرص الرجل عليها، ويفديها بروحه[8] ، فعندما شعر دقوخا بالخطر أرسل بناته إلى بيت صديقه في أكساي[9] ، وتصف مدينا آما إحدى بنات وشي بوغا فتقول[10]: " لن ننسى ضفيرتها ذات اللون الأشقر الغامق، التي تصل إلى ركبتيها... التي كادت تبلغ في عرضها جسر نهر أرغون، جمال آما غريب فعيناها فنجانان ملئا شهدًا ممتزجًا بشروق الشمس...".

وتحرص الكاتبة على رسم صورة واضحة للمرأة الشيشانية في عملها في الحقل أو في البيت أو في المؤسسات فتظهرها مدبرة مبدعة لتطبع في ذهن المتلقي صورة مشرقة للمرأة الشيشانية تتجلّى فيها امرأة متفوقة مبدعة، تقف بثبات إلى جانب الرجل، تعمل معه وتقاتل معه[11]، وترحل معه وتعيش معه برضى الحياة بمرها وحلوها، فلا تتخلّى عنه في الشدائد، وهي مطبوعة على حب العمل والتفوق وكراهة الكسل؛ تستمد ثقتها في سعيها من الله وطبيعتها الشيشانية، فهي شاركت في القتال إلى جانب زوجها، وهي وضعت المسامير في طريق عربات الجنود[12]، وفي ليلتهم الأولى في الزرقاء" علا صوت يشي آمنت وهي تأمر زوجها وشي أحماد بتدبير كيس كبير للطحين لأنَّها تريد أن تطبخ الجلنش... أشعلت يشي آمنت النار... وخبزت..."[13]، وتقول مدينا لأبيها[14]: " لا تقلق على الحقل ما دمت حية، ألم تقل لي بأنَّني عن عشرة رجال؟"، وحين نزحت مدينا إلى أكساي طلبت أن تساعد صديقتها في العناية بالأبقار ولما تكمل أيام الضيافة الثلاثة[15].

والمرأة الشيشانية في الرواية حريصة على تراث شعبها وعاداته وتقاليده، تحركها روح الذئب التي استوطنت خيالها، تقول زينب للسارد عمر: "لا تخف عليّ، لقد شحنت نفسي بقوة عظيمة...كتاب الله، ثم الذئب"[16]، ولذلك لا تستطيع أن ترفض علانيةً إصرار جدّها على الدخول من البرد[17]، وهذا التمسك بالقيم والعادات والتقاليد الشيشانية هو الذي يفرض على الفتيات

الوقوف حين دخلت كميتا غرفتهن[18].

ولا يعقّد المجتمع الشيشاني حياة المرأة فيه؛ فهي في الرواية تتحرك بحرية مسؤولة ضمن الإطار الذي وضع للأنثى، وبما يخدم أنوثتها ويزيدها، فالزوج لا يمانع اختيار زوجته ألباتو طريق الجهاد لأنَّه يراها ذئبة قوقازية تليق بها الحرية[19]، ولا تتحرج الفتاة الشيشانية من مقابلة الرجل القونخوي الذي أفعاله ترجمة لسفر الرجولة الشيشانية التي منها العفة والنقاء، وفي عينيها نظرات خجل وحياء" تطأطئ رأسها خجلاً ...فتحمر بتلات الأقحوانة بين يديها"[20]، وهي حريصة على الظهور بلباس ساتر، فحين دخل الرعاة الغرباء إلى نهر الزرقاء نبّهت بيتمت النساء كي ينزلن أكمامهن المرفوعة، ويحكمن غطاء رؤوسهن[21].

وفي لقاءات الحب اللحظية المبنية على المصادفة عند موارد الماء أو في حفلات اللوزر لا تتجاوز الفتاة الشيشانية خط القبول بالزواج وإعطاء الموافقة ووعد القبول خاتمًا أو منديلا[22]، ومع ذلك فإنَّ الرواية تكشف عن تفضيل واضح للذكر على الأنثى، ويبيّن الحوار الآتي مدى حزن المتحاورين لأنَّ دوقوخا لم يرزق بولد:[23]"- لو كانت مدينا صبيًّا لكان دوقوخا محظوظا... - المسكين تمنّى أن يُرزق بصبي، كان سيسميه على اسم جدّه الذئب عيل، لكن إرادة الله فوق كل شيء"، وتتمنى إحدى شخصيات القصة لو كان لها أخ سند في هذه الحياة، وتدرك مدينا لمَ كانت ديستي حوا تصر على أمها بمحاولة الإنجاب مرةً أخرى، وتقول لها علّه يكون غلامًا تستند على ظهره أخواته[24]، وتكشف المقارنة التي عقدتها كميتا بين مدينا والذكور عن هذا التفضيل المعلن للذكر على الأنثى في الرواية، تقول كميتا: [25] "والله لو وضع عشرة فتيان في كفه ووضعت يا مدينا بكفة لرجحت كفتك"، ويقول العاشق لمدينا حين رأى منها شجاعتها وثباتها وتضحيتها:[26]" تليق بك الذكورة أيضًا! ليتك كنت شابًا ليفرح بك وشي دوقواخا".

ولا يفارق الفقد حياة المرأة الشيشانية في الرواية فتصرخ بغضب: [27] " متى ينتهي كل هذا؟"، فهي في الرواية تعيش مواجع الفقد، وتتحرك من وداع إلى وداع، ومن فراق إلى فراق، لأنَّ الرجل الشيشاني يضطر دائمًا إلى القتال دفاعًا عن أرضه وعرضه ودينه، ولأنَّ الغزاة لم يتوقفوا عن مهاجمة الأراضي الشيشانية ومحاولة إبادة أهلها، فمنذ الصفحات الأولى لرواية "كزهر اللي" استحضر السارد مشهد مقتل أخيه يوسف أمام أمّه: "يملأ الكون صريخ أمي... يذيب الدمع عينيها"[28].

والمرأة الشيشانية امرأة صبور، تعيش دائمًا لحظات الفراق والوداع والفقد، وتحاصرها مشاعر الفقد الموجعة، يقول السارد:[29]"لكن عبرة تنضح من مآقيها وهي تذكر الأمس الذي نعقت الدنيا فيه خبر اختطاف زوجها خزبولت من قبل جنود روس"، وتقول حوزا لعمر: [30] " من المعيب ألا تكون البيكة قدوة لي، اذهب يا عمر وقاتل وعد لي منتصرًا"، وتقف النساء على شرفات البيوت لوداع أزواجهن وإخوانهن، وأبنائهن وهن ينهرن أغماد عيونهن عن إخراج سيوفها التي تفتك بقلوب الرجال " [31]، وتقول إحدى الشيشانيات بثقة: [32] "أنا أحب الرجل الذي يفدي أرضه بدمائه، الرجل الذي تحيله الشدائد ضرغاما". وتسمح يزا لزوجها بالقتال وهي التي كانت تمنعه وترفض سعيه للأخذ بثأر أخيه[33].

ويحرك المرأة الشيشانية في الرواية إيمانها بالله، فهي في الرواية امرأة مؤمنة بأنَّ حياتها كلها بيد الله فتتوجه إليه عند كل حاجة، فتدعوه وتبالغ في دعائها وتتوجه إليه، وتطلب إليه أن ييسر دربها[34]، وتوقظ مدينا صويحباتها لصلاة الفجر[35]، وترى أنَّ من ينام من غير وضوء، ومن لم يقرأ المعوذات قبل نومه سينسل الشيطان إلى فراشه[36]، وتحوقل مدينا وتقول بسم الله لإنقاذ البقرة من السقوط في المنحدر وهي تتعجب من

آثــار الوثنية في عقل صديقتهــا التي طلبت منها أن تقرأ تعويــذة درء الأرواح الشريرة؛ فعلى الرغم من قوة إيمان المــرأة الشيشــانية بالله إلا أنَّها تؤمــن ببعض الخرافات الشيشانية وترويها مثل خرافتي ألمز وأوبر[37]. وخرافات نانــا عن فتاة الغابة وألمز[38]، وخرافات ديســتي حوا [39] التي تخترعها لتمنع الأطفال من التعمق في الغابة.

والمرأة الشيشانية في "كزهر اللي" عاشقة للوطن دائمة الحنين إليه، وترتبط به ارتباطًا روحيًّا يظهر على ســلوكها ورقصها ولباســها؛ فهي حين ترقص تمارس طقوس عشقها لأرضها وشــعبها[40]، وهي في ثيابها ولباســها تســتحضر الطبيعة الشيشانية بجبالها وسهولها وأنهارها وبحيراتها، وحنين المرأة الشيشانية إلى بلادها دائم حي؛ ففي أكساي جلســت مدينا عند الســاقية وتمنت لو أنَّها تقبض على ثرى بلدتها[41]، وحين لم تســتطع مدينــا مقاومة حنينها لبلدتها لبســت ملابس الفتيان وعــادت إليها على الرغم مــن الخطر المحدق بها من الجهــات كلها، وعينا مدينا" كانتا تسرعان بالتقاط الصور... وترتجي ذاكرتها أن تحفظ كل هذا الجمال الخريفي في سجلاتها... تريد عندما تحين منيتها أن تستعيد صور جنات وطنها.."[42].

وبعد، فقد شاركت المرأة الشيشانية الرجل الشيشاني في رواية "كزهــر اللي" صفاته كلها، وظهــرت في الرواية بصــورة مشرقة تتحلّى بصفات البطولة الشيشــانية كلها وتحب مــن يتحلّى بها، وهــي في الرواية امــرأة جميلة مؤمنة مبدعة تضج بالأنوثة والجمال، وعاشــقة عفيفة، محبة لوطنها وتحنُّ إليه، وتتمســك بكل ما يقربها منه، فتلبس زيَّها القومي، وتتعلم لغتها الشيشانية، وترقص في اللوزر لاستحضار الوطن أمامها وبين عينيها.

الهوامش:

(1) انظر: الشيشاني، المصدر السابق، ص37.
(2) الشيشاني، كزهر اللي، ص36.
(3) الشيشاني، المصدر السابق، ص36
(4) الشيشاني، كزهر اللي، ص16.
(5) الشيشاني، كزهر اللي، ص15.
(6) نفسه، ص277.
(7) نفسه، ص175.
(8) المصدر نفسه، ص50.
(9) نفسه، ص53
(10) نفسه، ص70.
(11) انظر: نفسه، ص100.
(12) انظر: نفسه، ص239.
(13) نفسه، ص31، 36.
(14) نفسه، ص56.
(15) نفسه، ص78.
(16) المصدر السابق، ص15.
(17) المصدر نفسه، ص16.
(18) نفسه، ص76.
(19) نفسه، ص254.
(20) المصدر نفسه، ص23.
(21) نفسه، ص129.
(22) انظر: نفسه، ص93، 108 كمنديل إبراهيم وخاتم مدينا.
(23) انظر: الشيشاني، المصدر السابق، ص49.
(24) انظر: ص83.
(25) نفسه، ص84.
(26) نفسه، ص236.
(27) المصدر نفسه، ص426.
(28) المصدر نفسه، ص21.
(29) نفسه، ص52.
(30) نفسه، ص289.
(31) انظر: نفسه، ص289.
(32) نفسه، ص455.
(33) نفسه، ص429.
(34) نفسه، ص87.
(35) نفس، ص87.
(36) المصدر نفسه، ص48.
(37) انظر، نفسه، ص64، 79.
(38) نفسه، ص99.
(39) نفسه، ص 67،80.
(40) نفسه، ص112.
(41) نفسه، ص87.
(42) نفسه، ص65.

كتاب (الدونجوان) لهاني حجّاج؛

وما لا نعرفه عن رشدي أباظة

د. رجاء أبو شادي*

مــن خلال ما يزيد على أربعــين فصلاً، كل فصل مِن الفصــول يركّز في الغالب عــلى قصة من القصص التي مرَّ بها الفنان رشــدي أباظة في حياته، عمل الكاتب في مخطط كتاب (الدونجوان) الصادر عن دار (ريشــة) على سَردِ ما هو معروفٌ جملةً للجمهور، وهذا تحدٍّ يتَّســم بالصعوبة، من السهل أن تشدَّ انتباه الجمهور بأن تَحكي له ما لا يعرف، أمَّا أن يُخطِّط الكاتب لكسر إحســاس القارئ بالاعتياد، فيشــعر شــعورًا مختلفًا تجاه ما كان يعرف، وتتجدَّد حفاوته به، فهذا ما لا يَقدر عليه كلُّ باحث.

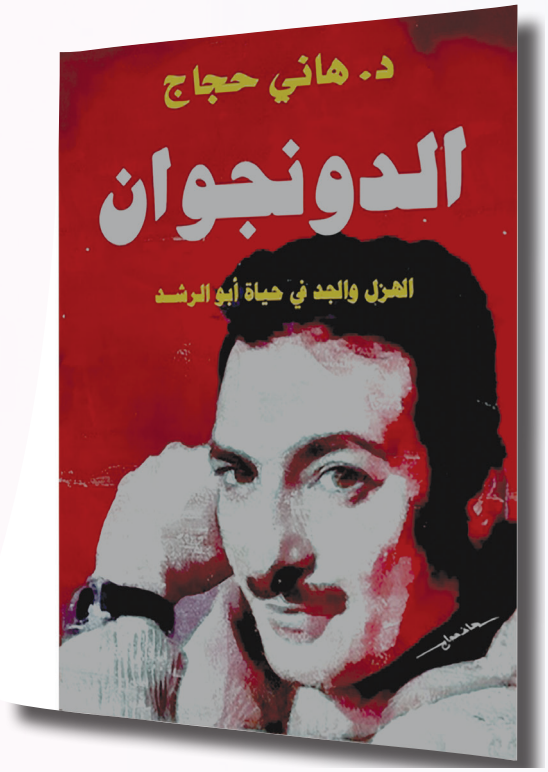
* كاتبة وباحثة مصرية

كانت شلة (رشدي) من الشُــبّان الخواجات تتجمع على ماندولين يملكه زعيمهم (بنايوتي) الذي يأخذهم إلى شــارع (قطة) حيث تسكن فتاة أحلامه (دوريس)، فإذا بذلك الفتى العجيــب الذي يبدو من الظاهر كأنَّه كازانوفا عربيد صفيق ويقــضي نصف نهاره تحت الســيارات يكشــف مــا بها من عطــب ليصلحه، فإذا بأنامل الأخ (بنايوتي) تتحوّل إلى أصابع ساحرة سحرية مسحورة ترســل على أوتار الماندولين أعذب الألحــان وأرقها. لقد مضت الأيام و(دوريس) تكتفي بتبادل النظرات مــن النافذة، تطوي عينيها على الشــوق الهادئ..، وفي مرات نادرة تتحلّى بشــجاعة طارئة فترسل إليه في الهواء

سلامًا لا يستقبله غيره. ولمّا قال لها بلغة الإشارة أنَّه يريد أن يقابلهـا، فإذا بالفتاة البريئة الحالمة تندفع إلى الداخل فيظن أنَّهـا تتحضر للقاء لكنَّها سرعان ما تعود وفي يدها مسـدس والدها (الكونسـتابل) المفترس، وكأنَّها تقول: "يقتلني أبي إن فعلـت ذلك، وقابلتك!" على أنَّ هذا لم يخمد نبض الحب في قلبـه. كان قد وقع في غرام السـنيورة الجميلة. وحتى وهي ترميـه بالهزيمة أمام كل الشـلة لأنَّ كل واحد له رفيقة.. أمَّا (رشدي) فلديه صديقة مع إيقاف التنفيذ!

الشعور بـ"معرفة حياة رشدي" هو غالبًا شعورٌ مُضلِّل، إذا ما كان القارئ يقف عند خلاصة "الحكاية"، ولم يكن يَلتفِت لما في ثناياها من كشفٍ للطبائع البشرية على اختلافها، التي أولاها الدكتور اهتمامًا واضحًا، للدرجة التي تسـاعد القارئَ على التوقف والانتباه ومساءلة نفسه عن مكانه لو كان من ضمن هذا المشـهد؛ لذا يمكن القول: إنَّ الكاتب اشتغل على تحقيق "المعرفة العميقة"، تلك المعرفة المنتِجة القادرة على تحليل نفسي وإنسـاني للفنان، مِن خلال شكل سرديٍّ مُلتزِم وجاذب. نحن نكتشـف عند القـراءة أنَّنا لم نكن نعرف عن رشـدي أباظة غير (خلاصة الحكاية) أي أنَّه كان مجرد رجل عابـث ونعرف زوجاته من الفنانـات وبعض أفلامه الكبيرة ولا شيء أكثر.

هـذه المعرفةُ الشـاملةُ قد حقَّقهـا المؤلف بشروط فنِّ الروايـة في عـدة فصول، بإبحـارٍ آمِنٍ ووديـع في الجوانب العاطفية نقرأ معها دواخل نفس الفنان وشـعوره بنفسـه وبالآخريـن، كـما لم يَنجرِف معـه السـردُ الأدبي بعيدًا عن شـواطئ الحقائق الثابتة، ولم يعتمـد الكاتب على مجداف "التفلسـف"، فيضع في فصولـه مفاصلَ سردية مما لا حاجة إليه فيقحمه على حياة رشـدي أباظة، بل اعتمد في الجملة على وقائع كعتبات لدخول في تفاصيل لتسْيِير عمله، تفاصيل



ما كنـا نعلم عنها شـيئًا ويبـدو أنَّها تطلّبت مـن الكاتب جهودًا عظيمة في البحث والتقصي؛ إنَّه يصنع المشهد الروائي المؤسَّـس على ما ورَد في حياة رشـدي من ناحية ومن داخل نفسه بوعي وبعناية وبإحساس عالٍ، وبغير أن تَسحبه نشوة "الأرشفة" إلى فضاءات سرد القوائم ومجموعات الصور وغير ذلك مما يسود في السير وحكايات الأعلام.

ويُمكن النظر لكتاب (الدونجـوان) باعتباره مُنجَزًا أدبيًّا من ناحية حسـنِ التصوير وبديع التركيـب، البناء الدرامي وجـمال العبارة، والقدرة على الجذب والتأثير، مثلما أنَّ هذا العمـل هو في أصله وبُنيانه منتجٌ أدبي فني، قائم على الدقة الصحفية والحسِّ الروائي، فلا تشعر بمرور الوقت والصفحات وهي كثيرة مدمجة ومكثفة السـطور كأنَّها مرجعٌ كبير. وقد اسـتطاع الكاتب أن يَزن كتابـه المهم بين جماليات الخطاب الأدبي وإجماليـات التحقيق الصحفي، وغايـة القول: إنَّه لم

يكــن يعمل عــلى تكييف حالــة وجدانية مؤثِّــرة يُحلِّق في فضائها القارئُ لتحقيق حالة من السمو الخالي من الاستيعاب والتدبُّر في حياة الإنســان قبل الفنان؛ كان معنيًّا في كل فصل وكل فكرة أن يكــون مُثمرًا ومُحدّدًا؛ من خلال عرض جميل باعثٍ على الراحة والنشــوة واكتساب معارف جديدة حتى لكأنَّها مكتوبة بأيدي فناني ذلك العصر.

وقــد اجتاز مؤلف الكتاب د. هــاني حجاج هذه التجرِبةَ في التأليــف بطريقة بدت هادئةً، وعميقةً، وبتقســيم يَمنع الشعور بالإنهاك، وبإحســاس قويٍّ بالمسؤولية؛ حتى يَجلس إليه قارئه بودٍّ، وثِقة، وتفهُّم، للدرجة التي شــعرت معها أنَّه بأسلوبه الجَميل السَّلِس وإشفاقه على وقت القارئ، وبُعدِه عن الحشــوِ والتطويل وإضافة قوائم سردية لا يكون القصد منهــا في كتب كثيرة غير ملء الصفحــات، وبالْتقاطه الخبيرِ، للمواقف الحاســمة والدقائق النفسية، وكأنَّه العالم ببواطن الأمــور في حياة من يتكلّم عنه - قد مدَّ يده رغم المســافات البعيدة ووضعها على كتف القارئ، لم يكن يُحاصِر قارئه، ولم يَنصِــب له شراكًا يختبر قدرته عــلى التركيز، أو يناقِش حجمَ معلوماتــه، بل كان يتجوَّل معه بروح مرشــدٍ طيب يتَّســم باللطف والاســتيعاب للدخول في بيت رشــدي أباظة طفلاً وشــابًا وزوجًا. لم يكن الدكتور هــاني حجاج فقط يتعمَّق في المعاني الثريَّة لحياة رشــدي أباظة، الذي يتَّضح من الأسلوب طولُ عهده بدراسة حياته وأعماله وعمقُ محبَّتِه له؛ إنَّما كان يَستشعِر المشهد حدَّ التبصُّر، كان يُميِّزه إحساسٌ عالٍ بالمشهَد وبقوة حضور الشخصيات.

يرصد الكاتب بريشته تلك اللحظةَ الفارقة التي تُغيِّر فيها قدرةُ الله ومُعجِزاتُه رتابةَ المعهود البشري، ســواء في مشهد رواية (الدونجوان) الأول حيث تفارق جدة رشدي الحياة (ما الموت؟ وما بعده؟ وما الذي يشــعر به الإنســان وهو يغادر حياة كاملة خلف ظهره؟. لماذا لا نشــبع من الحياة قبل أن يداهمنــا هذا اليوم المخيف، تلــك اللحظة الباردة؟. إلى أين

يذهــب الذين نضعهــم في الصناديق ونغلــق عليهم أبواب القبور؟. وهل يمكن أن تدب الحياة في جســد جدته؟. وهل يمكن أن (يشــخط) فيها جده وينهرها عن الوخم والتكاسل فتقوم طائعة؟) أو في مشــهد الختام بينما يرقد الفنان نفسه في المستشــفى، مرورًا بالمواقف كافة التــي قد يبدو بعضها فكاهيًّــا أو غير ذي بال إذا مرَّ في الحياة، لكنَّ المؤلف يربطه هنا بحياة رشدي أباظة ومصيره.

في البدايــة ضجر من أدوار (العُصْبجــي) فأراد أن يتقدم خطوة، ينتقل من الكومبارس الفتوة أو صديق البطل الجدع إلى دور يمثــل فيه (بجد). أخذ المشــوار من التمثيل بوجهه ككومبارس صامــت إلى الظهور في أدوار قصيرة جدًا في أفلام لم تنجــح واختفى أغلبها من الوجــود، لكن بالمثابرة والعمل الداخلي على تغيير طابعه نفسه من محب لحياة اللهو وسهر الرفــاق، فبدأ (ينتشر) فتحمس لرفــع أجره فجأةً من بضعة جنيهــات إلى ألفي جنيــه في الفيلم كمجاورة جريئة أشــبه بضربة خطافية في ماتــش ملاكمة، أو اقتحامه غير المدروس لزوجة خواجة في بار، والنتيجة أن أحجم عنه المنتجون وعانى البطالة في أوائل الخمســينيات. شــعر بالفشــل ولم يعترف بالخطأ التكتيكي، وهجر مصر إلى إيطاليا يجرب حظَّه هناك، لكنَّه فشــل أيضًا ولم يعاند فعــاد إلى مصر دون أحلام كبيرة في التمثيــل أو أي شيء آخر... فمال قلبه بدون مقدمات إلى راقصة جميلة اســمها (تحية كاريوكا). وتــم زواجه منها في نهاية عام 1950. وهكذا بدأت علاقات الزواج في حياته.

إنَّ الصياغــة الهادئة التــي يتميَّز بها الكاتــب، التي يتمُّ فيها مثلاً طرح الســؤال بعدة أســاليب، لا تمثِّل حشــوًا؛ إنَّما هو إيقاعٌ لاســتمالة القارئ، شيءٌ يُشبه ترديد الطيور الآمنة وهدير الموج الذي يســبّب الحسَّ بالأمان بســبب انتظامه، وســيلة صوتية يتســلَّل بها الكاتب لوجدان جمهوره، وأروع ما في الأمر عندما يأتي هذا تقديمًا لأسئلة جوهرية مثل، لماذا صــار الدونجوان دونجوانًا؟. ومــا يعجبه حقًا في المرأة، وهل زاد هــذا أو أنقص في تكوينه الفني ومســيرته الســينمائية؟ سوف نكتشف أنَّ حياة رشدي أكثر إثارةً من أفلامه بكثير.

أنت مع كتــاب يعمل كاتبه على الهمَّة والدراية العميقة بالأســاليب السردية المؤثرة والتفاصيــل الغنية، يَعمل بصبر وتــؤدة على حكِّ الصــدأ الذي عــلا عملية تدويــن التراث الســينمائي على مرِّ الســنين، كتاب يَحتفي بالإرادة الإنسانية من خلال نماذجَ إنســانية مضيئة أو مكفهرة من البشر وأهل الفــن في مصر والعــالم العربي وخارجه، وبه حفــاوةٌ عميقةٌ بإرادة المخلصــين والمحبــين وأفعالهم الإيجابية الحاســمة، وكذلك منحنيــات الضلال في ما يجيء في الأحداث، هذا من خلال لغــةٍ خضراء زاهية كاشــفة، ومع هذا فهــو قادرٌ بها عــلى أن يجتاز بقارئه مجازات الشــوك والحَصى والدم، وهو كتابٌ يمكن أن نُســميه باعتباره ســجلاً لانتصارات الإنسان على الحياة، يمكن أن نُســميه "ســجّل التحــدي"، وهو أيضًا رحلة استكشاف، يبدو فيها الكاتب كالأثريِّ المولَع بفنِّه، فلا يأخذك إلى متحف حياة رشدي أباظة؛ حيث القطع المحفوظة المرقمة، ووســائل الإبهار الصاخبة والمفتعلة، بل يذهب بك عبر سراديب العتمة، ومغاوِر الرهبة، وصمتِ الخَلاء العميق، إلى مُناخ القطعــة ومَوطنِها الأصيل، إنَّه يفعل ذلك بالمعنى، لا يضعه بمعزل عن تاريخه الكُلي والأشــياء الأخرى المرتبطة؛ إنَّما يأخذك معه للذهاب إليه، وأنا شــخصيًّا أعلن ســعادتي بالتجول معه في هذه الجولات الطيبة من خلال هذا الكتاب، الذي يَمتلِك سرَّ اســتدعاء القارئ لأكثر من قراءة واحدة، من خلال حالة التنبيــه التي يُتيحها، بصــوتٍ يبعثُ على يقظةٍ نديّةٍ؛ بغير إزعاج.

(إيتالو كالفينو): سحرُ الكلاسيكيات والجمالُ الفاتن

د. عبد الكريم الفرحي*

تقديم:

منذ متى وعشّــاق الأدب منبهرون بـ"الكلاســيكيات"؟ هل اســتطاع القراءُ في أيٍّ مِن الأعْصَار والأمْصَار أن يَسْــتغنُوا عن "كلاســيكيات الأدب"؟ مَنْ حدَّدَ أو مَنْ باستطاعته أن يحدِّدَ المساحةَ الزاخرة لهذه الجنة الفكرية النضرة؟ كيف نجد الســكينةَ والفراغَ لقراءة الكلاســيكياتِ في زمنٍ تتزاحم فيه سيولٌ من المعارفِ المتلاطمة؟ ما الذي جعلها تستحوذ على كل هذا الإغراء الفاتن؟.

* أستاذ وباحث مغربي

وصلاً لسلطةِ الإغراءِ الفاتنِ بموصولها، أذكرُ أنَّه في السنة الأخيرة من حياة (خورخي لويس بورخيس) (Jorge Luis Borges)، وقبل أن يرقد في سرير السكينة الأبدية، كان قد جَمَعَ أمرَهُ وعَقَدَ عزْمَهُ على أن يتعلّم اللغة العربية، لا لشيء إلا من أجل أن يقرأ سرديةً من أعجبِ المصنفاتِ الكلاسيكيةِ من وجهة نظره: "ألف ليلة وليلة". بيد أنَّ الأجلَ لم يُمْهِلْه؛ مات (بورخيس) صاحبُ كتابِ "الألف" في العام 1986 وفي نفسه شيءٌ من الحسرة على عدم تَمَكُّنِهِ من الإمساك مباشرةً بدُرَّةِ التَّاج في إمبراطوريته القرائية. ما الذي كان يأمله بورخيس من قراءة ألف ليلة وليلة باللغة العربية بعد أن كان قد قرأه مِرارًا شتَّى بلغاتٍ شتَّى؟ أُرَجِّحُ أن الجواب مُتَضَمَّنٌ -بمعنى من المعاني- في ما ذكره (إميل سيوران) (Emil Cioran)، إذ قال: "كان سقراط يتَمَرَّنُ على عزف الناي أثناء استخلاص السُّمِّ من الشوكران، فسُئِل: "فيمَ سينفعك العزفُ وأنت هالكٌ لا محالة"؟ فأجاب قائلاً: "يكفيني عزْفُ هذا اللحن قبل مماتي"[1]. بالنسبة إلى بورخيس، لا شكَّ في أنَّ قراءةَ نصٍّ أصيلٍ في مَظِنَّتِهِ الأولى يمثل استجابةً مُضْمَرَةً لسلطةِ اللحنِ الأصيل في النَّزْعِ الأخير من سيرورة حياة[2]. هل ينطبق هذا الحكمُ على مجمل الكتب الكلاسيكية؟ يُقَرِّرُ (إيتالو كالفينو) (Italo Calvino) جازمًا بعْدَ أربَعَ عَشْرَةَ محاولةً لتحديد معنى "الكتب الكلاسيكية" أنَّ: "السبب الوحيد لقراءة الكتب الكلاسيكية هو أنَّ قراءتها أفضل من عدم قراءتها"[3].

1. كلاسيكياتُ الأدب من القراءة إلى إعادة القراءة:

كتب إيتالو كالفينو مقالاً بعنوان "أيّها الإيطاليون، أحثُّكُم على قراءة الكلاسيكيات" نشرته صحيفة لسبريسيو بتاريخ 28 يونيو 1981، ثم أُعيد إدراجه ضمن كتاب "لماذا نقرأ الأدب الكلاسيكي؟" للكاتب نفسه. وقد صدرت الترجمة العربية لهذا الكتاب عن دار المدى، سنة 2021. أي بعد حوالي ثلاثين عامًا من كتابة النص الأصلي[4]، بيد أنَّ السؤال ما يزال متجدّدًا، ولا يخصُّ الإيطاليين وحدَهم، بل يعني جموعَ القراء في كل الأحقاب والعصور؛ لماذا نقرأ الكتب الكلاسيكية؟.

يستهل كالفينو محاولاتِه من أجل القبض على تعريف تقريبيّ للكتب الكلاسيكية قائلاً: "إنّ الكتب الكلاسيكية هي تلك التي يشير إليها أغلب الناس بصيغة "أنا أعيد قراءة..."، وليس "أنا أقرأ...". بيد أنَّ هذا لا يحدثُ عادةً إلا مع القرّاء "واسعي الاطلاع"، أولئك الذين يؤمنون بأنَّ قراءةً واحدةً لا يمكنها مطلقًا أن تستنفد دلالات المكتوب وجمالياته، فيضطرون إلى "إعادة القراءة"، لعلّهم يستبصرون ما ظل مَحْجوبًا مُسْتَسَرًّا خلف الأسطح الظاهرة للغة. أمَّا الذين لم يسبق لهم قراءةُ كتابٍ كلاسيكيّ "ذائعِ الصيت" فقد يجدون أنفسَهم في حرج[5] بإزاء سؤالٍ من قبيل: هل "أعدْتَ قراءةَ" هذا الكتاب؟ دفعًا للحرج، ولطمأنتهم، يؤكّد (كالفينو): "مهمّا تنوّعت قراءاتُ المرء، سيظلّ هنالك عددٌ هائل من أُمهَّاتِ الكتب التي لم يقرأها". لا شكَّ أنَّ دائمًا ثمة قائمة طويلة من العناوين في انتظار القرّاء الجدّد، وأخمن أنَّ ثمة قائمةً أطول (مما يتعيَّنُ إعادةُ قراءتِه) في

انتظار القرّاء المتمرسين الذين يستهويهم "ثراء" فعل إعادة القراءة.

اســتنادًا إلى جزئية "الــثراء" الكامن في فعل إعادة القراءة، تتشــكل نواةُ صيغةٍ ثانيةٍ لمحاولة التعريف؛ "الكتب الكلاسيكية بمنزلة ثروة لمن قرأوها وعشقوها، وقيمتها أقل لمن حالفهم الحظ وقرأوها مرة واحدة". في رأي إيتالــو كالفينــو، قد لا تعود قــراءاتُ مرحلة الشباب بالنفع العميم المرجو منها، بالنظر إلى سرعة الضجر، وكثرة الســهو، وضعف الخبرة في التعامل مع المقــروء، وما ينتظم ضمن هذا النســق من النقائص المرْكُــوزَةِ في طبائــع الشــباب. لكنَّ تلــك القراءاتِ ســتكون بلا شك "تأسيســيةً" من ناحيةِ منحِ تجاربِ الشابِّ المستقبليةِ شكلاً عبر توفيرها لنماذج معرفية، ومصطلحات للمقارنة، ومراتب تصنيف، وتدريجات للقيمة، وأمثلة على الجمال. وســواء تذكرنا تفاصيلَ المقروء، أو اليســيرَ فقط منها، أو نسيناها تمامًا، فإنَّ "إعــادة قراءة تلــك الكتب في مرحلــة النضج تعني أنَّ العناصر المكونة لها تســتصبح جزءًا من كينونتنا" حتى لو جَهِلْنَا مصدرَها. لذا فإنَّ لهذه القراءات "قوةً كامنة"؛ إنَّها ترغمنا على نســيانها في الظاهر، بيد أنَّها في الآن ذاتــه "تزرعُ بذورَها في باطننا"، دون أن نعي ذلك في أغلب الأحيان.

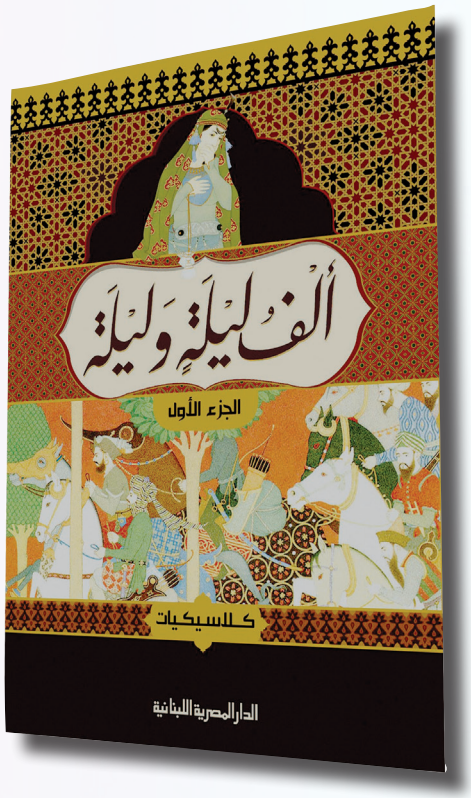
وصلاً بمسألة تشكيل المقروء للاوعي، يتمهّد السبيلُ إلى محاولة تعريفيّة جديدة؛ "للكتب الكلاسيكية وقعٌ يميزها، ســواء أدمغت في ذاكرتنا دمغًــا لا يندثر، أم تنكرت بين تلافيف الذاكرة على هيئة لاوعي جمعيّ أو فــرديّ". ولعلَّ هذا يقتضي -عــلى جهة الضرورة- تخصيصَ أوقــاتٍ في أزمنةِ النضج لإعادة قراءة بعض الكتب. وإذا استشعرنا أنَّ إعادة القراءة تمثّل "تجربةً جديدةً كليًّا"، فسندرك آنئذٍ أنَّ الكتاب ينتسب -بناءً عــلى تحيُّزاتِنا وتفضيلاتنــا الفكريــة والجمالية- إلى مصفوفةِ كتبِنا الكلاسيكية. وبالموازاة مع ذلك سندرك بناءً على مقتضيات "التجربة الجديدة كليًّا" أنَّ الفارق بين الفعلين: "قرأتُ" و"أعدْتُ قراءةَ..." تكاد تشــاكل صعوبةَ التمييز بين "اكتشفتُ" و"أعدْتُ اكتشافَ...". ومن ثمَّ فإنَّ "الكتاب الكلاســيكي هو الذي تكتشف جديــدًا فيه كلما أعدتَ قراءتــه"، أو هو "ذاك الذي إذا قرأته للمرة الأولى، ينتابك شــعور بأنَّك قد قرأته من قبل".

2. الكلاسيكياتُ أعمقُ غورًا وأبعدُ شَأْوًا:

من مستخلصات التعريفين السابقيْن، يمكن القول في تعريف آخر: إنَّ "الكتاب الكلاســيكي هو كتابٌ لا ينضب محتواه". أو إنَّ "الكتب الكلاســيكية هي تلك الكتب التــي نلاحظ فيها تأثرها بكتب ســبقتها من ناحيــة، ونلمس تأثيرها في ثقافة أو مجموعة ثقافات من ناحية أخرى". ضمن هذا السياق، مَنْ مِنَّا لم يراوده -ولو على سبيل الــمَسَرّاتِ التي تثيرها مسألةُ إدراكِ التشــابهاتِ- طيْــفُ وصْلٍ بين "مغامرات الســندباد البحري" في "ألف ليلة وليلة"، و"رحلات يوليسيز" في "الأوديسة" الهوميرية، أو بين حكاية "حي ابن يقظان" لابن طفيل وسردية "روبنســون كروزو" لدنيال ديفو (Daniel Defoe). أو بين "رسائل الغفران" لأبي العلاء المعري و"الكوميديا الإلهية" لدانتي ألجييري (Dante Alighieri). مــع بعض التحرُّز من جدوى الأســئلة

الموصولة بفكـرة "الأب الأدبي" للنصِّ التخييلي، وعما إذا كانت النصوصُ تحتمل هذه التأويلاتِ المسـتندة إلى جزئية المشابهة والتمايز.

بالإضافـة إلى كل ما تقدّم، ثمة ميزة أخرى للكتاب الكلاسـيكي، تتمثل في كونه يباغتُ "تصوراتِنا المسـبقة عنه". لذا يُلحُّ كالفينو على قـراءة النصـوص الأصيلة مباشرةً، ويحـثُّ على عدم الاكتفاء بقـراءة التحليلات النقدية عنهـا، أو الاقتصار على حواشـيها أو شروحها أو المقدمـات الممهدة لها. فليس ذلك كلُّه إلا سـتائرَ تحجب "معنى النص الذي لن تدركه عبر وسيط يدعي أنَّ علمـه يفوق مـا يريد الكتابُ قولَـه". إنَّ الكتاب الكلاسيكي بهذا المعنى هو "الكتاب الذي يثير قتامَ نقْدِ الآخرين لـه، ثم يزيحه"، كما لو أنَّـه يتحدّى القراء والنقاد جميعًا.



قد يخامرُنا إحساسٌ -أحيانًا- أنَّنا أحطنا بمضمون كتـاب مـا، انطلاقًا مما يَحُـفُّ حولَه مـن مَقُولٍ أو مَكْتـوب. غـير أنَّ الكتـب الكلاسـيكية في الحقيقة تفاجئنا بكونها "أكثرَ أصالةً" وأعمقَ غورًا وأبْعَدَ شأوًا مما تَرَسَّبَ في مُسْبقاتِ تقديراتِنا وتوقعاتِنا. وفي هذه الحالة فإنَّنا ما نَفْتَأُ نُؤسس علاقةً شخصية مع المقروء بعد أن تنْقَـدِحَ شرارةُ حبِّـه في دواخلنا. ضمن هذا السـياق، ذكر (ألبرتو مانغويـل) (Alberto Manguel) أنَّ كتابه الشـخصيّ ما بَرِحَ يَتَغَيَّر؛ "فتارةً كان كتـابَ "المقـالات" لمونتيني، وتارةً كتـابَ "آليس في بـلاد العجائب"، وتارةً كتابَ "التخيلات" لبورخيس، أو كتـابَ "دون كيخوته"، أو كتابَ "ألف ليلة وليلـة"، أو كتابَ "جبل السحر" لتوماس مان. أمَّا الآن(...) فإنَّ الكتاب الجامع المانع بالنسبة إليّ هو الكوميديا لدانتي". يستطرد (مانغويل) قائـلاً: "وصلتُ متأخرًا إلى الكوميديـا [الإلهيـة]، حـدث ذلك وأنا على أعتاب الستين، ومنذ القراءة الأولى، أصبح [هذا] الكتابُ بالنسبة إليَّ كتابًا شخصيًّا"[6].

ارتباطًا بهـذا الوَصْلِ الحميميّ المتولدِ عن علاقة شخصية مباشرة، يغـدو مـن غـير المفيـد "قـراءةُ الكلاسـيكيات بدافع الواجب أو الاحترام "المرْتَسِـمِ مُسْـبقًا، بل يجـب أن نقرأها بدافـع الانجذاب لها والتعشُّقِ بها. ولربما مِنْ ضِدِّ هذا المنزعِ تتأتى ضروبٌ من العَنَتِ والاستِعْصاء إلى "الكلاسيكيات" التي تُقْرَأ بدافـع الواجب والإلـزام في المقررات المدرسـية[7]. أُرَجِّحُ أنَّ أفضلَ ما يمكن أن تتيحه المدارس هو لَفْتُ الانتباه إلى وجود "أُمّهاتِ الكتب" التي لا شكَّ في أنَّ

مــن ضمنها ما يوافق نوازع القراء أو نوازغهم. وصلاً بهذا النسق، يقرّر كالفينو "لن تعثر على الكتاب الذي سيصبح "كتابَكَ" إلا بقراءة طوعية".

بالقراءة الطوعية تكتشــفُ كينونَتَك المشمولةَ في كَوْنِ كتابِك الشــامل. إنَّ الكتاب الشامل بمثابة البحر المحيــط وأنــتَ بإزائِه بمثابة الأثر أو الطلســم الذي يختزل المحيط. بحســبِ كالفينو "الكتب الكلاسيكية صِنْــوُ الكــون، إنَّما تُنعت بالكلاســيكية لأنَّها تشــبه الطلاسم الأثرية". ففيها أجناسٌ وأشكالٌ وأطيافٌ من المؤتلف والمختلف، وهــي -من هذه الزاوية- تعيننا عــلى تعريف ذواتنــا في ضوء تآلفنا معهــا واختلافنا عنها.

3. تَعَالُقُ الكلاسيكياتِ ولا زمنيتها:

بالرغــم من كل المحاولات التعريفية الســابقة ما تــزال في طريقنا عقبــةٌ كأداء صعبــةُ المرتقى تَخُصُّ مصطلحَ "كلاسيكي"، بالنظر إلى الظلال الدلالية الحَافَّةِ من حَوْلِه، لا سيّما ما تَعَلَّقَ منها بالتعارض الزمني بين "التليد" و"الطريف"، "العتيق" و"المحدث". من أجل تَجَــاوُز هذا التعارضِ يَنْحُو كالفينــو مَنْحًى اختراقيًّا، ويقترح معيارَ "الامتداد الثقافيّ"؛ فالكتابُ الكلاسيكيّ متعالقٌ بباقي الكلاسيكيات ومُخْتَرِقٌ لزمنياتها. وَصْلًا بهــذا المعنــى، إنَّ "كتابك الكلاســيكي يتصــدر بقيةَ الكلاسيكيات، لكنَّك لن تدرك مكانته بمعزل عن قراءة الكلاسيكيات الأخرى". قد يبدو هذا الاحتجاجُ مقبولاً في تمهيد الســبيل نحو عبور الجزء الأول من العقبة، وليــس كلَّ العقبة. ذلك أنَّ ســؤالاً ثانيًا ما يزال ماثلاً أمامنــا: لماذا ننجــذب إلى قراءة الكتب الكلاســيكية عوضًا عن قراءة الكتب التي تعيننا على فهم زماننا؟. كيف نجد الســكينةَ والوداعةَ وهــدوءَ البال والجهدَ المسْــتَفْرَغَ لقراءة الكلاســيكيات، لا سيّما مع وجود "سيْلٍ يغمرنا من الأخبار المطبوعة اليوم"؟ قد يفترض البعضُ أنَّ العالم المعاصر تافهٌ وضَحْلٌ ومُضْجِر، ولكنَّه ما يزال -بالرغم منــا- مَرْجِعَنا الوحيد لقياس تقدمنا أو تخلفنــا مــع الأزمنة الســابقة. من هــذه الزاوية "تستوجب قراءةُ الكلاســيكيات تحديدَ "إحداثياتها" في زمن قراءتها، وإلا ســيضيع كلٌّ من الكتاب وقارئه في متاهة سرمديــة". وهكذا يغــدو في مُكْنَةِ القارئ "اســتخلاصُ أقصى منفعة من الكتاب الكلاســيكي إذا قــرأه بتبادل ماهــر وبجرعات دقيقة مــع الكتابات المعاصرة".

في حمأة الأحداث المتشابكة والضوضاء المعاصرة، ليــس ثمة ما هو أمتــع وأروع مــن "تَدَفُّقِ الخطاب الكلاسيكي" بصفاء وسكينة في فراديس عزلتنا المتاخمة لجحيم متاعبنا. ارتباطًا بهذا المعنى، يمكن القول: إنَّ "الكتب الكلاســيكية هي التي تحوّل متاعب الحاضر إلى خلفيــة صوتيــة"، وتــؤدي مفاعيلهــا في حياتنا "كموسيقى خلفية مهما اشتدتْ نوازلُ الدهر".

خاتمة:

بعد اســتقصاءِ أربــعَ عشرةَ محاولــةً للقبض على معنى "الكتب الكلاسيكية"، هل أفلح (إيتالو كالفينو) في حــصر القائمة؟. في واقع الأمر، لا تُحْصَرُ القوائمُ إلا لكي تظلَّ مفتوحةً. لقد قرَّرَ (أمبرتو إيكو) (Umber-to Eco) في كتابــه "لا نهايــة القوائم من هوميروس

حتى جويــس" [8] أنَّ كلَّ القوائمِ مُقَدَّرٌ لها ألا تنتهي إلا بعبـــارة "إلى آخــره...". أمَّــا (غوليــوم أبولينير) (Guillaume Apollinaire) فقد كثَّفَ هذا المعنى في صيغة تضرّعٍ شعريٍّ ضمن قصيدة "الحسناء ذات الشعر الأحمر"، إذ قال:

"فَارْأَفِي بِمَنْ يُقاتل دائمًا على تُخُومِ
اللانهائيّ والمسْتَقْبَل
وارْأَفِي بأَخْطَائِنَا وخَطَايَانَا"[9].

لا شكَّ في أنَّنا إذا ما استفرغنا الجهدَ كلَّه من أجل حصْرٍ نهائيّ لقوائم الكتب الكلاسيكية -سواء في ثَقَافَتِنَا أو في تَثَاقُفِنــا مع الآخر- ســنكون قد ارتمينا دون أن ندري في أشــنع أخطائنا وخطايانا؛ لأنَّ الكلاسيكيات ليست مكتوبةً -قطْعًا- بلغة الرياضيات.

الهوامش:

(1) - أوردهــا إيتالو كالفينو في: لمــاذا نقرأ الأدب الكلاســيكي؟ ترجمة دلال نصر الله، دار المدى، بيروت، ط1، 2021، ص16.

(2) - وصــلا بهــذه الفكرة، لعله من المناســب أن أذكر أيضــا أن الكاتــب الكولومبي نيكــولاس غوميز دافيلا (1913-1994م) -وهو الذي كان يتقن اليونانية واللاتينية والفرنســية والألمانية والإسبانية والإنجليزية والبرتغالية- قد كان حريصا قبل وفاته بمدة وجيزة على تعلُّم اللغــة الدنماركية، لا لــشيء إلا لكي "يتمكن من قراءة أعمال ســورن كيركغورد بلغتــه الأصلية". ينظر: نيكولاس غوميز دافيلا، شــذرات فلســفية وسياســية، ترجمة حيدر عبد الواحد راشــد، منشورات نابو للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2019، ص7.

(3) - إيتالــو كالفينو، لماذا نقرأ الأدب الكلاســيكي؟ ص15.

(4) - إيتالــو كالفينو، لماذا نقرأ الأدب الكلاســيكي؟ من ص09 إلى ص16.

(5) - يقــول هــنري ميللــر -في ســياق حديثه عن الكتب الكلاســيكية التي تسكن في أذهاننا بالرغم من أننا لم نقرأها قط- "يشــعر المرء عادة بالخجل من أنه لم يقرأها قط". هــنري ميللر، الكتب في حياتي، ترجمة أسامة منزلجي، دار المدى، بيروت، ط1، 2012، ص36.

(6) - ألبرتــو مانغويــل، الفضــول، ترجمة إبراهيم قعدوني، دار الساقي، بيروت، ط1، 2017، ص15.

(7) - في علاقة بفكرة القراءة بدافع الواجب والإلزام في المقررات المدرسية، يذكر نيكولاس غوميز دافيلا، إنّه "حين يُوضَعُ مُؤَلَّفٌ ما في منهاج دراسي، سيخلد اسمه، لكــن عمله يمــوت". نيكولاس غوميز دافيلا، شــذرات فلسفية وسياسية، ص148.

(8) - أمبرتــو إيكو، لا نهائية القوائم من هوميروس حتى جويــس، ترجمة نــاصر مصطفى أبــو الهيجاء، منشورات كلمة، أبو ظبي، ط1، 2013، ص09.

(9) - أمبرتــو إيكو، لا نهائية القوائم من هوميروس حتى جويس، ص466.

مستقبلنا الافتراضي ورهاناتُ الوجود والتقدّم؛ تأملاتٌ في كتاب (العهد الآتي)

د.عباس عبد الحليم*

لعلَّ الكتابةَ عن الثورة الصناعيّة الرابعة المتمثلة بعصر الذكاء الاصطناعي وتجلياته في مختلف العلوم والمعارف والمجـالات أمرٌ مربكٌ، ويقوم على مغامرة غير محسـوبة النتائج، فمن يكتب عن هـذا العصر كمن يدخل غابة متشابكة الأعضان والأشجار، ويُخشى عليه من أن يضلَّ الطريق، لكن قراءتي لكتاب محمد سناجلة "العهد الآتي" (في ظـلِّ الثـورة الصناعية الرابعـة) ترك لديَّ انطباعاً واضحـاً بأنَّ المؤلف دخل إلى موضوعـه واثقاً من معارفه، وممسكاً بجوانب قضيته، وقادراً على التنقل من طرف إلى آخر. لقد أوضح سناجلة في مدخل الكتاب أنَّنا ما نزال في فجـر هـذه الثورة/ الذكاء الاصطناعي (الـ AI).. لكن لا أدري كيف يحكم بعضهم -كما نقل سـناجلة- بأنَّ هـذه الثورة هي الأكثر تطوّراً وتأثيراً في تاريخ البشرية، حيث سترسـم معالم مسـتقبل الوجود الإنسـاني في هذا الكون، وتعيد تشـكيله وخلقه من جديد، وربما كان هذا الحكم سـابقاً لأوانه، إذ من يدري ما الذي سيكون فيما بعد، أي بعد هذه الثورة؟!. على أية حال لا يمكن التقليل من شـأن هذه الثورة وما تتضمنه من تحوّلات جذرية في العوالم السـيبرانية، والحوسـبة الكمومية، التي تتجاوز قياس البيانات الحاسوبي التقليدي إلى قياسها الكمومي المعتمد على ميكانيكا الكم، لبناء وتنفيذ التعليمات والعمليات على هذه البيانات. ولا شـك أنَّ هذا المدخل بدا ضرورياً لنتعرف إلى مفاهيم جديدة يطرحها المؤلف (كالإنسـان المنغمس) وعلاقته بالعالم الافتراضي، والـ (إنسا - آلي) وغير ذلك من مفاهيم.

* أكاديمي وباحث أردني

وتتّضح أهميةُ المدخل حين نضمه إلى التقديم الذي كتبه د. سعيد يقطين، وهو من الكتّاب الروّاد في المجال الثقافي للحوسبة والرقمنة في فكرنا العربي، فهو صاحب كتاب مرجعي في هذا الإطار بعنوان (من النص إلى النص المترابط): مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي. وكتاب (النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية) وهو بمثابة أحد مؤسسي نظرية النقد الرقمي، يهمنا في تقديمه المشار إليه وصفه للمؤلف محمد سناجلة بـ(الرائد والمغامر) فقد كان لي شخصياً -كاتب هذه السطور-تجربة سابقة حين أضفت إلى منهاج اللغة العربية في الجامعة التي عملت فيها سابقاً، فصلاً عن (الأدب والتكنولوجيا) تعرضت فيه لصدمة الشعر الحديث في مواجهة التكنولوجيا (الطائرة، والقطار، والمذياع، والحاسوب... وغيرها). وكذلك أشرت فيه إلى علاقة الأدب العربي بالخيال العلمي، وختمت الفصل ب(الرواية الرقمية) التي كان سناجلة رائدها عربياً، وبعد عام نشرتُ دراسته منفصلة عن (الرواية الرقمية عند محمد سناجلة) في المجلة الأردنية للغة العربية وآدابها الصادرة عن جامعة مؤتة، وقدمتها في مؤتمر بماليزيا عام 2017. وكنتُ في ذلك كله أحاول أن ألفت نظر طلبة الجامعات والمعنيين بالحقل الأكاديمي إلى هذا الواقع الافتراضي الجديد... وبالعودة إلى تقديم سعيد يقطين فإنَّنا نجد لديه محاولة لتأويل عنوان الكتاب (العهد الآتي) على أنَّه رؤيةٌ استشرافيةٌ لمستقبل ظهرت إرهاصاته قبل نصف قرن تقريباً، أي في ثمانينات القرن الماضي. ثم راح يتطور بوتيرة يصعب مواكبتها، ليخلص يقطين إلى أمرين مهمين في هذا السياق، يلمسان لبّ الكتاب وجوهره وهما:

- استيعاب السناجلة لمعلومات كثيرة ومتفرقة حول المستقبل الذي تتغير معالمه بوتيرة غير مسبوقة.
- فتح إمكانات للحوار العربي حول هذا المستقبل الذي بات يُصنع ويُخطّط له خارج مجال مساهمتنا العربية، فهو يغزونا ويدخل بيوتنا ونحن لا نمتلك أي رؤية أو تصور خاص بنا فيما يتعلق به.

ويتابع سعيد يقطين بأنَّ هذا الواقع التكنولوجي الجديد يمثّل أحلامنا التي طالما جسّدتها نصوصنا السردية والإبداعية، فكان كتاب سناجلة دعوة واضحة للحوار، وفتحاً لآفاق التفكير والنقاش في هذه المستجدات، وما ستؤول إليها مستقبلاً، وربما كان تركيز السناجلة على موضوعي (الحياة والموت) يتضمن تصوّراً مكثفاً لكل المسائل التي تقبع بينهما، مع الأخذ بعين الاعتبار تركيزه الواضح على تحفيزنا نحن العرب على ضرورة الانتقال من الاستهلاك إلى الإنتاج، أي (أن نكون أو لا نكون.. تلك هي المسألة!).

يبدأ سناجله فصله الأول بعنوان (مستقبل الموت) ويتساءل كما تساءل آخرون قبله عن إمكانية الخلود، ولاسيّما أنَّ هناك كائنات لا تموت، أو قادرة على العيش آلاف السنين كما أوضح العلم، وهنا يطرح سؤالاً جوهرياً هو :كيف يمكن الاستفادة من هذه الكائنات لنتفادى الموت ونتجنب الشيخوخة؟. وبيّن في أثناء إجابتة عن هذا السؤال طبيعة البحوث التي أُجريت أو ما تزال بغرض مكافحة الشيخوخة، وهنا يتحدث عن إعادة برمجة الخلايا، التي تجدّدها لأعوام عديدة. ويدخل في نقاش حول مشروع جريء هو (غوغل كاليكو) الهادف إلى مكافحة الشيخوخة حيث توصل باحثوه إلى عدة مقترحات يمكن لها أن تمنح الإنسان القدرة على العيش للأبد، ومنها:

١- الطباعة ثلاثية الأبعاد للخلايا وتجديد أجزاء الجسم.

2 -العيش داخل روبوت، بحيث يتم ربط عقولنا بعالم الآلة.

لكن السؤال الذي يأتي من خلال نزعة (ما بعد

الإنسانية) التي يلعب علماؤها دوراً بارزاً في تطوير تقنيات إطالة الحياة، من خلال تحميل بياناتك الذهنية على ملفات حاسوبية، وتطوير جلد اصطناعي وغير ذلك، مما يسوق عليه أمثلة عديدة في كتابه (العهد الآتي) وهو مما يدخل في (عالم المستقبليات).

وفي الفصل الثاني (مستقبل الطب والمرض) يؤكّد المؤلف أنّ عالم التكنولوجيا سيتدخل بشكل مباشر في أمراضنا؛ لأنَّ الذكاء الاصطناعي سيساعد بدقة على اكتشاف المشاكل الصحية، حيث تشير الدراسات إلى أنَّ متوسط عمر الإنسان سيصل عام 2050 إلى 115 عاماً. لكن الخبر السيّئ هو الانتقال من (المشاكل الصحية) إلى (المشاكل النفسية والعقلية) ولا سيّما (الاكتئاب)... وفي خضم ذلك كله بشير المؤلف إلى (الرقاقة المدمجة) داخل جسم الإنسان، والطب النّانوي الذي يعتمد على الروبوتات النانوية، أمَّا التحرير الجيني والطباعة الحيوية فسيتم عبرها تغيير بنية الحمض النووي لإزالة أو إضافة تسلسلات جديدة، مما يحدث تغيّراً عظيماً وتطوراتٍ مدهشةً في الهندسة الوراثية، مما يبشّر بإتاحة الفرص لاستعادة السمع والبصر وعلاج أمراض باركنسون والزهايمر والشلل وغيرها من الأمراض التي كانت مستعصيةً على العلاج سابقاً.

وهنا يوضّح الكتاب كيف سيتغير مفهوم (الحضارة) فبعضهم يراها بالبنيان، وبعضهم بحقوق الإنسان، وبعضهم بقتل الإنسانية، وبعضهم يرونها بمقاييس أرقى وأهم وهي (القضاء على الأمراض والآلام) التي فتكت بالبشر وما تزال. مؤكداً أنَّ ما سبق من تقنيات رقمية وروبوتية، إضافةً إلى ما نشهده من تطوّرٍ للطب الرقمي، والعلاج عن بعد، هي ما تم استثمارهما بشكل ضخم في جائحة كورونا، كل ذلك سيغير وجه المنظومة الصحية في العالم. ويضيف أنَّ الطبَّ الرقميَّ النسويَّ من أكثر المجالات تقدماً في توظيف تقنيات الذكاء الاصطناعي، في دعم وتحسين صحة النساء، مما أوصلنا إلى عهد جديد من الرعاية الصحية للنساء. أمَّا في مجال طب الأسنان، فقد أدى بحث العلماء عن تكنولوجيا جديدة لابتكار أسنان صناعية ذكية قادرة على البقاء ربما للأبد. وبالمثل أدت البيولوجيا الرقمية إلى فتح آفاق رحبة في صناعة دوائية مستقبلية، استناداً إلى تقنيات متطورة وفرها عمالقة التكنولوجيا الدوائية .

ويأتي الفصل الثالث (مستقبل الوظائف والعمل) متكاملاً مع ما سبق من فصول؛ لأنَّ الحديث عن تزايد الاعتماد على التكنولوجيا سيؤدي حسب بعض النظريات إلى خلخلة في أعداد العمالة البشرية، وحلول الروبوتات وتكنولوجيا الذكاء الاصطناعي محلَّ الإنسان، ومن هذا المنطلق وضع د. سناجلة هذا الفصل ليتساءل عن المهن المهدّدة بالاندثار، وعن دور الجامعات والحكومات في التخطيط لسوق العمل، بحثاً عن الحلول الممكنة. معتمداً على كثير من التقارير والدراسات ليصل إلى نتيجة مفادها أنَّنا الآن في عالم جديد يختلف عنه قبل 20 عاماً، نحن أمام مجتمع رقمي افتراضي هائل الاتساع.. فيؤكّد أنَّ حكم الروبوتات على الأبواب؛ ويتساءل: هل نحن مستعدون؟!. ثم يطرح السؤال الجوهري عن سرقة التكنولوجيا لوظائفنا، وينظر إليه بطريقة فلسفية وحضارية وليس فقط اقتصادية، ليجد أنَّ الإجابة ليست سهلةً بل إنَّها تضعنا أمام (عقد اجتماعي جديد) يلزم الحكومات بتوفير (منظومة شاملة للحماية الاجتماعية) .وهو يفكّر في حلول ممكنة، فيتحدث عن (أهم 10 مهارات يطلبها سوق العمل) في السنوات العشر القادمة، كدعوة الناس لتطوير مهاراتهم وقدراتهم بشكل دائم ومستمر، وهنا يستشهد بكتاب (برنارد مار) عن 20 مهارة في هذا السياق .

وينقلنا الفصل الرابع للحديث عن (مستقبل الزراعة والغذاء) ليربط هذا الأمر بالموضوع الرقمي؛ لأنَّ التكنولوجيا الزراعية في تطوّرٍ مستمر، من لحوم مزروعة بوروبوتات عاملة في المزارع، وملايين الدولارات

للاستثمار في الزراعة الرقمية التي تقدّم وعوداً لا حدَّ لها لمضاعفة الإنتاج الغذائي على مساحة أقل من الأرض، وحماية البيئة، والزراعة الدفيئة، والإضاءة الذكية، والزراعة المائية...وغير ذلك مما سيشكّل ملامح مستقبل الكوكب في هذا المجال.

وإذا تأملنا الفصل الخامس (مستقبل الإنترنت) فلا شك أنَّنا سندرك الصدمة الحقيقية عما سيكون عليه اللقاء بين الواقع الافتراضي والواقع المعزّز، بحيث سيعمل مفهوم (الميتافيرس) على شكل الإنترنت بطريقة لا يمكن تخيلها، فالميتافيرس هو الخطوة التالية للهواتف الذكية والإنترنت الحالي، فهو عالم ثلاثي الأبعاد لا تصلح له الهواتف الذكية المتوافرة لدينا، كما أنَّ منصّات التواصل الاجتماعي الحالية ستختفي لتحلَّ محلها منصّات أخرى، مثل ديسنترا، وساند بوكس وغيرهما.. لذلك كله فإنَّ الشركات الآن في صراع للدخول إلى هذا العالم الجديد، الذي ستصل استثماراته إلى 13 تريليون دولار بحلول عام 2030، ويشير سناجلة إلى أنَّ موضوع الميتافيرس لن يقتصر عن تغيير جذري في الهواتف الذكية والمنصّات فحسب، بل سيخترق جدران العملات المشفرة، وبيع وشراء العقارات الافتراضية، وغير ذلك من مناشط الحياة البشرية .

ويربط الفصل الخامس بموضوع لا ينفك عنه وهو (الذكاء الاصطناعي) موضوع الفصل السادس الذي وصفه المؤلف بأنَّه (المستقبل) بل هو جوهر هذا الكتاب. حيث يتلخص بأربعة أسئلة (سابرة وعميقة) أولها: هل يمكن للذكاء الاصطناعي التفكير مثل البشر؟. وقد تلخصت الأبحاث بأنَّ الذكاء الاصطناعي ينتج حلولاً من خلال التفكير المجرد القائم على التدريب المكثف، وفي مناطق معينه يتم تدريبه عليها، لكن الذكاء الحقيقي لديه (القدرة على التصميم) التي لا يملكها الذكاء الاصطناعي، بل يعاني منها بشدّة .أمَّا السؤال الثاني فهو: هل للبرامج والروبوتات روحٌ كالبشر؟.

وهــي النقاشــاتُ التي تتأمــل مســألة (الوعي) في روبوتات الذكاء الاصطناعي، وكذلك مسألة (الإحساس) حيــث يرى بعضهــم أنَّ هذا الأمر ليس هــو الموضوع الجوهري في الذكاء الاصطناعي، بل الجوهري هو التركيز على المخاطر التي قد تنتج عن الذكاء الاصطناعي نفسه، لــذا كان ثالث الأســئلة يدور حول الــذكاء الاصطناعي وآفــاق الاندمــاج. فهل ســيتكامل الــذكاء الاصطناعي مع الطبيعي؟.. ربما ســيتم ذلك من خلال الحواســيب (العصبيــة) المربوطة ب(الدماغ البــشري). وهنا يفكّر المختصّون ببعض العقبات التي ما تزال بحاجة إلى حل .

كل ماسبق تساؤلات تقنية، في حين أن السؤال الرابع عند الســناجلة هو ســؤال أخلاقي؛ لأنَّ الاســتراتيجيات الأخلاقية التي تضعها الشركات لا ينقصها التنظير، ولكن التطبيق!. وهو ما يناقش سناجلة تفرعاته لدى شركات عظمى مثل جوجــل وغيرها، متنــاولاً المعايير الثقافية والاجتماعية والقانونية ذات العلاقة بالمنظومة الأخلاقية الخاصة باستخدامات الذكاء الاصطناعي.

ويختم كتابه بالفصل الســابع عن مســتقبل الأدب والروايــة في ظلِّ الثورة الصناعية الرابعة، مثيراً مجموعة من الأســئلة المهمّــة والجوهريــة في كل هــذه الثورة الرقمية، فهل نحن بحاجة إلى الرواية أصلاً؟. وهل نحتاج إلى الشعر، إلى المسرح، إلى القصة، إلى السيناريو، وحتى الســينما؟. هل نحتاج إلى الأدب بصيغته المعهودة؟، أم أنَّنــا نحتاج إلى (أدب) آخر مغاير ومختلف؟!.. لمعرفة الإجابات عن هذه الأســئلة جميعها يســتعرض المؤلف حركية الخطاب الأدبي وتحولاته نحو الرقمية، فيتحدث لنا عن الرواية الكلاسيكية الرقمية بأنواعها، ثم الواقعية الرقميــة التي دمجت الإبــداع الأدبي بالمالتــي -ميديا، حيث أصبحت الكلمة مجرد عنصر ضمن عناصر أخرى في العمــل الإبداعي، لذلك يــرى أنَّ (الواقعية الرقمية) هــي أدبُ المســتقبل، موضحاً في كتاب ســابق له بهذا العنوان بأنَّ العصرَ الرقميَّ أنتج مجتمعاً جديداً وإنساناً جديداً .

وختامــاً؛ فــإنَّ هذا الكتــاب (العهــد الآتي) لمحمد ســناجلة كتابٌ رائدٌ في مناقشــة قضايــا العصر التقني الجديــد، ومســتقبل الإنســان والمؤسســات والمجتمع في إطــار هذا العصر، وقبلها كان محمد ســناجله رائداً أردنياً وعربياً ومبتكــراً ل(الرواية الرقمية)، وهو كذلك رائد ومبتكر في مجال النقاش الفكري الذي يتناول واقع الإنسان المعاصر في ظلِّ التكنولوجيا الرقمية وتكنولوجيا الإنترنت، من خــلال هذا العمل الذي جمــع فيه قدراً كبيراً من القضايا الإشــكالية في هذا السياق، وهي قضايا لم يضع محمد سناجلة النقاط النهائية في نقاشها، بل قد نجح في وضع هذه القضايا على طاولة الحوار والنقاش، بوصفها تأملات مستقبلية. وقد أثار الكتاب دهشتنا في قدرته على الجمع بــين موضوعات قد تبدو لأول وهلة أنَّها متفرقات، لكنَّها في حقيقة الأمر ليســت كذلك، كما اتضح الجهد الكبير للمؤلف في ملاحقة المصادر والمراجع التي يصعب على المثقف العادي الوصول إليها، وأشــير هنا إلى أنَّ وزارة التربية والتعليم قد رأت هذه الأيام أنَّ من الضرورة بمكان تقرير منهاج (الثقافة الرقمية) على طلبة المدارس، وهو أمرٌ يُحمد للوزارة، حيث عمل المركز الوطني لتطوير المناهج على إعداد هذا المقرّر، وفي هذا الســياق أقترح أن يكون هذا الكتاب (العهد الآتي) أو بعــض فصوله منهاجاً مقرّراً أو مرجعاً أساســياً في هذه المدارس، والأمر نفسه اقترحه على جامعاتنا ليكون هذا الكتاب ضمن أساسيات ثقافة الطلبة ومراجعهم المهمة في تشــكيل معارفهم ومهاراتهم الحالية والمستقبلية في مجال العصر الرقميّ الذي اقتحم علينا - وما يزال - كل تفاصيل الحياة.

جماليات النص وفتنةُ المعنى: قراءةٌ في رباعية للشاعر العراقي يحيى السماوي

أنور بن حسين*

لمحة عن الشاعر يحيى السماوي:

قبل الخوض في النصِّ الشـعري، لا بدَّ من تقديم لمحة عن الشـاعر العراقي يحيى السـماوي لأنَّ النصَّ كُتب مؤخرًا، ولكن تجربة الشاعر ممتدة ومرت بمراحل عديدة. تجربة ثرية زاخرة تقوم على التعدد والتنوع، كما أنَّها مسيرة شعرية متفردة حافلة بالإنجازات. هو شاعر ولد عام 1949 في مدينة السماوة بالعراق، وتخرج في جامعة المسـتنصرية/ العراق عـام 1974. وهو غزير الإنتاج، في رصيده أكثر من عشرين ديوانًا شـعريًّا وحضيت تجربته الإبداعيـة بعـدد من البحوث والدراسـات الجامعية.. وها هو بعد تجربة عامرة نـراه مواصلاً في غمار التجريب والبحث عن تخوم جديدة، فالكتابة تبدو شغله الشاغل، يتنفس عطرها ويبثُّ فيها من روحه الحالمة، فهو كائنٌ يتنفس شـعرًا، يعيش الصور والخيالات كأنَّها حقيقة لا مفرَّ منها. هي من التجارب الشـعرية المعاصرة التي لا بدَّ من المرور عليها لأنَّها تمثل امتدادًا لشعر الحداثة وصولاً إلى عوالم القصيدة المعاصرة.

* شاعر وباحث تونسي

قراءةٌ في الرباعية:

"شكوتُ من المكانِ إلى زَمانِي
ومنْ زمنِي شكوتُ إلى مَكانِي
وفي الحالينِ كنتُ أسأتُ ظَنّا
فمَا جاوزتُ في الشّكوَى لسانِي
أرَانِي لو طلبتُ سوَى نصيبِي
منَ الأيّامِ لمْ أضِفِ الثّوانِي
ومنْ سألَ الخليقةَ غير حالٍ
كمنْ سألَ المزيدَ منَ الهوانِ".

إنَّ هذه الرباعية ليست الأولى التي كتبها الشاعر يحيى السماوي، وهي تبرز اطلاعه على التجارب الشعرية من التراث العربي، ونعني بذلك الرباعيات التي أخذها العرب عن الفرس ولا سيّما من كتابات عمر الخيام التي نجد صداها اليوم في قصيدة الومضة وقصيدة الهايكو.

ورباعياته تختزل تعلّقه بالتراث الشعري العربي، وشوقه نحو عالم شعري معاصر ومغاير. وعلى ضوء هذا سنتبين مفاتن الرباعية وأبعادها الفنية. والرباعية هي شكلٌ من أشكال الكتابة العروضية العمودية التي دأب على كتابتها السابقون إلا أنَّها لم تكن واسعة الانتشار في الوسط الشعري آنذاك. وهي نصٌّ يتكون من بيتين إلى أربعة أبيات يعتمد فيها الشاعر التكثيف وعادةً ما تنزع إلى الحكمة أو تعبّر عن أحاسيس يكون فيها التعبير مختزلًا وفي الآن نفسه غنيًّا بالمعاني. ووردت هذه الرباعية التي نحن بصدد تحليلها على بحر الوافر، وكما نعرف أنَّ بحر الوافر من البحور الشعرية التي تتميز بتعدد حركاتها وهو ما يفتح أجنحة للشاعر ليحلق عاليًا بمعانيه وأحاسيسه.

وفي هذه القراءة التحليلية سنتوقف على الأدوات التي وظفها الشاعر والإيحاءات التي من ورائها نفهم مغزى الشاعر ودلالاته ومدى قدرته على تحقيق انتظارات القارئ.

منذ المطلع نتبين أنَّ الشاعر يدعونا للتأمل في الزمان والمكان:

شكوتُ من المكان إلى زماني
ومن زمني شكوت إلى مكاني

يستهل الشاعر المقطع الشعري بفعل "شكا" الذي يحمل دلالات عديدة، فشكا همّه أي أبداه وبثّه متوجعًا، وهكذا نكتشف أنَّ الشاعر متأزم منذ الوهلة الأولى يشحن القارئ بموجات من الحزن تجعله يقف متأملاً في واقعه المتناقض بين رغبة الذات وتوقها للتحرّر وبين الموجود الذي يحاصر الذات ويجبرها على الاستسلام لواقعها المرير. فالشكوى في ظاهرها رفضٌ للواقع الذي يحياه الشاعر من خلال تجربته الشخصية وفي عمقها تمثل هاجس الإنسان ورفضه لقيود المكان والزمان. الشكوى كذلك تحيلنا إلى مرجع ديني من خلال الآية الكريمة، قَالَ تعالى: "إِنَّمَا أَشْكُو بَثِّي وَحُزْنِي إِلَى اللَّهِ وَأَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ". /(86)يوسف، وبذلك نتبين أنَّ معاناة الإنسان مستمرة عبر الزمن، أزلية منذ نزول آدم من الفردوس، وتبقى شعورًا إنسانيًّا متجدّدًا ومتواصلاً في صيرورة الحياة، نعبّر عنها بأشكال مختلفة حسب السياقات التاريخية والثقافية. وفي هذا البيت يربط الشاعر المكان بالزمان؛ ذلك أنَّ لكل مكان أزمنة مرت عليه ومكان الشاعر هو المطلق والمطلق زمنٌ لا حدود له، هو خيال الشاعر وعالمه. إنَّ في عدم تحديد المكان رمزية تجعل من المكان الكون الذي نحيا فيه بكل

تناقضاته وتفاصيله، بانتصاراتنا وانكساراتنا، ننعم فيه بالحياة والرخاء ونواجه فيه الموت والفناء. أمَّا المكان الذي نعرفه فهو الأرض التي يحيا عليها الإنسان، هذا الإنسان الذي جُبل على المحن لا يفلت منها حتى وإن عاش زمنًا في رغدٍ من العيش. واللافت للانتباه في هذا المقطع الشعري هو اقتصاره على ثنائية المكان والزمان ويقوم على اللعب بالكلمات حتى أنَّ التكرار فيه يحقّق وظيفته الأسمى. ومن خلال تقنية الاشتقاق نستشف مفارقة بين زمن الشاعر الذي يعبّر عن ذاته وهواجسه وأحزانه وتجربته الخاصة في الحياة، وبين الزمان الذي يعبّر عن الإطلاق. فزمن الشاعر مؤقتٌ زمن الاستغراق البشري، والزمان مفتوح على العالم. والأمكنة مكانان مكان الشاعر الذي يحيا فيه ويمارس فيه طقوسه ومكان يتسع لكل المخلوقات. إذن هناك مراوحة بين ما هو ذاتي وبين ما هو موضوعي، بين ما هو فردي وبين ما هو مشترك. كما أنَّ هذا البيت الشعري يحيلنا على أبيات تختزل في مضمونها المعنى الشامل الذي يتجدّد مع كل عصر، لكن أساليب التعبير تختلف من خلال طبيعة التركيب والسياق التاريخي، ومن الأبيات التي يمكن أن نذكرها على سبيل المثال لا الحصر، البيت الذي اشتهر به أبو البقاء الرّندي في رثاء الأندلس:

"هي الأمور كما شاهدتها دول

من سرّه زمنٌ ساءته أزمانُ".

ونقاطُ التشابه في استعمال لفظتي "الزمن" و"الزمان" وما يوحي به البيت من شكوى الزمن الذي أودى بالأندلس إلى السقوط والتراجع بعد الشموخ والرفعة. وبذلك نستنتج أنَّ الزمن عند العرب ينقسم إلى زمنين، زمن القوة والأوج وزمن الضعف والهوان.

يستدرك الشاعر في البيت الثاني ويتوصل إلى حقيقة وجودية، وهي أنَّ الشكوى لا تنفع لذلك لم تتجاوز شكواه لسانه، بل بقيت حبيسةً لديه في غياب المتلقي الحقيقي الذي يفقه شكواه ويقدر على ترميم جراحاته. ومن هنا نكتشف أنَّ الشاعر يعطينا حكمةً من حكم الحياة، لأنَّ البيت هو امتدادٌ لتراث إنساني وعربي من خلال إيحاءاته ومعانيه الذي يمكن أن نجد ظلاله في البيت الشعري لأبي تمام:

"شكوتُ وما الشكوى لمثلي عادة

ولكن تفيض النفسُ عند امتلائها".

وبذلك يتفطّن الشاعرُ إلى أنَّ الحزنَ مسألةٌ ذاتيةٌ عرضيةٌ عليه أن يواجهها بنفسه ويتحمل أعباءها بمفرده، وربما هو يؤمن بالقول المعروف: "الشكوى لغير الله مذلة". فما نكتبه هو امتدادٌ للثقافة التي ننتمي إليها وإلى التراكمات الإنسانية عبر التاريخ. هذه التراكمات والاطلاع على ثقافات الشعوب هي التي تخلق الفارق في التجربة الإبداعية. فالشاعر ليس كائنًا معزولاً عن محيطه بل هو يتفاعل معه مما يفرز تجربةً ذاتية مشحونة بتراكمات الآخرين. إنَّ استعمال عبارة "كنت أسأتُ ظنّا" تكتنز في عمقها شعورًا بعدم الرضا مما استوجب مراجعة ذاتية، وبالتالي نستنتج أنَّ كل إنسان خطّاء بطبعه. فالكمالُ المنشودُ لا يمكن بلوغه لأنَّ الإنسان جُبل على النقصان. وهنا تكمن وظيفة الشعر المثلى في الارتفاع بالإنسان إلى عالم المثل والخروج به من ضيق الأمكنة إلى عالم أرحب، ومن الشعور بالنقص والعجز إلى الشعور بالرغبة في الحياة والاستمرار.

وفي البيت الثالث يدرك الشاعر أنَّ مصيره ليس بيده وأنَّ الأقدار تلعب دورها وتحول الوجهة التي يطلبها.

فالإنســان ليس مخيّرًا في كل أموره. وهــذا لا يعني أنَّ الشاعر يروّج لثقافة الاستسلام والهزيمة، ولكنَّه يريد أن يثبت أنَّ المحاولة لا تعدو أن تكون تجربةً قابلةً للنجاح والفشــل، وقيمة الإنســان تكمن في طموحه وتمسـكه بأحلامه رغم ما يلقاه في طريقه من عقبات وانكسارات، وأنَّ القناعــة كنزٌ لا يفنى لأنَّها تشــحننا بطاقة إيجابية للتجاوز. في النهاية تحتكم شــخصية الشــاعر إلى واقع الإنسان المتأرجح بين الضعف والقوة وبين المادة والروح. هذا الإنســان الذي لا يهدأ له بال فبعضه غرائز وفطرة وبعضه الآخر أحاسيس وفكر، وهو بين هذا وذاك كيان تتحــدّد هُويته من خلال تفاعله مــع الكون الذي يحيا فيه ومع الطموح الذي يسكنه.

"أراني لو طلبتُ سوى نصيبي

من الأيام لم أضف الثواني"

يبدأ الشــاعر البيــت بفعل "رأى" الذي ينســبه إلى ضمير المفرد المتكلم. إذ أنّ الشــاعر يرى نفســه قبل أن يــرى غيره لأنَّه من ذاته يرى العــالم، كما أنَّه في الحركة الخارجيــة مــن العالم إلى ذاته تتشــكّل رؤيتــه للحياة وقناعاته وتتوســع معرفته بالأشــياء. هذه الرؤية التي نستشــف منها بذور الحكمة فيصبح كلام الشاعر كلامًا مطلقًا صالحًا لكل زمان ومكان. ويلي فعل "رأى" حرف الــشرط "لو" وهو حرف مصــدري بمنزلــة "أن" فيقِيمُ الشــاعر فرضية تقــرب من الفرضيــة الرياضية، ويضع مصيره في معادلة تجمع بين الموجود والمنشــود. الشاعر يعرف مســبقًا أنَّه لو طلب سوى نصيبه لما نال ما يصبو إليه؛ فيجعل من الحياة معادلة تحتكم إلى قوانين غيبية تفوق قدرة الإنســان وتتجــاوزه، وبذلك يقرُّ بمحدودية الكائن البشري وضعفه، وضمنيًّا نفهم أنَّ قوة الإنســان تكمــن في العقل الذي يجعله قــادرًا على مجاراة العالم بقوانينه الثابتة والمتحولة.

أمَّا البيت الأخير فمثّل موقف الشــاعر واستنتاجاته بعد إعمال العقل والتفكــر في مظاهر الحياة وتقلباتها وعدم اســتقرار الإنســان على حال معــين، وعجزه عن الهيمنــة المطلقــة والتحكــم في مصيره، وأنَّ الشــكوى للناس لا تغني من جــوع لأنَّهم غير قادرين على تغيير أحــوال البــشر وأقدارهم. بل يذهب يقين الشــاعر إلى أنَّ من يســأل الورى إنَّما هو مجلبــة لمزيد من الهوان. ويســتعمل التشــبيه في هذا البيت ليقرب الصورة من المتلقي وليجعله يفقه حكمةً بحجم الكون مع توظيف التكــرار الذي يقوم على تكرار فعل "ســأل". والســؤال هنا يفيد الطلب والتوســل، وفعل "سأل" له إيحاءاتٌ عديدةٌ لا يمكن حصرها في مجرد الطلب، فهو البحثُ عــن جواب لشيء لا نعرفه أو نرغب في معرفته. هذا الســؤال هو عمليــة بحث عن وســيلة للخلاص من الحيرة التي تنتاب الإنســان ومن الرغبة التي تتملكه لســبر أغوار المجهول. إنَّه سعيٌّ حثيثٌ لكشف أسرار الوجود. وقد ورد فعل "ســأل" في عديد السياقات في النص القــرآني، من مثل: "وأقبــل بعضهم على بعض يتساءلون" (الصافات الآية 27).

فالســؤالُ هو مغامرةٌ نشقُّ بها طريقنا نحو الحقيقة لنحقــق ما نصبو إليه، ونجد أجوبة لما نخفيه في أعماقنا الدفينة؛ ولذلك وجب أن يكون الســؤال دقيقًا ومحملاً بأهداف ســامية، وأن يكون في الزمن والمكان المناسبين. وبين الشكوى والسؤال عالمٌ بأسره فيه ما فيه من الأشياء التي لا تتكشــف بمجرد التفكير فيها، بل تتطلب تحديد المفارقات التي تتجسّد فيها نقاطُ الائتلاف والاختلاف.

الشاعر الراحل أمل دنقل

الإبداعُ وإشكالياتُ التأويل: الشعرُ نموذجاً

د.أحمد شقيرات*

مقدمة

إنَّ شيوع القول بأنَّ "الأديب هو ابن بيئته" يتأثر بها كما يؤثر فيها ليس فقط بين الباحثين الأدبيين وطلبة الأدب؛ بل حتى بين العامة، يدلُّ إلى أي مدى يتصف هذا القول بميزة الشمول بحيث يبلغ إلى مرتبة الحقيقة البدهية التي لا جدال في صحتها. فلا عجب والحالة هذه أن نرى بعض الباحثين يولون هذه الظاهرة الإنسانية في صحيحها معنى يتعدى نطاق مظاهر الكلام العابر ليصل إلى ميدان الكلام العلمي المسؤول، ويجهل من الأدب في ركائزه الثلاث - الأديب، والنتاج الأدبي، والقارئ موضوعاً لفرع من علم الاجتماع، فتميّز نوعيّاً عن غيره، وهو علم اجتماع الأدب، أو سيكولوجيا الأدب.

* كاتب وباحث أردني

علمُ اجتماع الأدب:

مــا يزال هذا العلــمُ في عهد الطفولــة، يلتمس طريقاً واضحاً في الشعاب المتعددة التي تفتقر إليها الركائز الثلاث التي أشرنا إليها، ويشــير (ســكاربيث) إلى هذه الشــعاب عندمــا يقول: "إنَّ وجود أفراد مبدعين يطرح مشــاكل في التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي، كما يطرح الآثار نفســها، من مشــاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية".

أمَّا وجــود الجماعة الجمهور فيطرح مشــاكل ذات طابع تاريخي وســياسي واجتماعي واقتصــادي أيضًا هناك، على الأقــل، (3) آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته[1].

التأويلُ لغويّاً:

اتّخــذ التعبــيرُ اللغــويُّ مكانتــه في الثقافة العربية لأنَّه مرتبطٌ ارتباطاً وثيقاً بمــا نصطلح عليه في عصرنــا بالخطاب، وذلــك أنَّ اللغــة هي التي تهيــئ للفــروض الاحتمالية، مما يجعلهــا مادة التأويل الأساســية، ولهذا فإنَّ المقصود بالخطــاب هنا، هــو النصُّ الذي يُحدث إشــكالاً في ذهن المتلقي، أو الذي يتأبى عــلى تقديم دلالة واحدة محدّدة، لأن تكــون الدلالة إيجابية وليســت تقريرية صارمة؛ مما يجعله محتاجاً إلى التأويل.

وقد التفت الشــاطبي إلى مثل هذه الضرورة، فرأى أنَّ النصَّ القرآني الذي جــاء متواتراً لا لبس فيه ليس محتاجاً إلى التأويل، في حين أنَّ النصوص التي تتلقاها الأسماع تلقيّاً مختلفاً كتلك النصوص الاســتعارية، الكنائية مثلاً، تحتاج إلى التأويل، ليتبين السامع المقاصد والغايات.[2]

أمَّا التأويلُ اصطلاحاً:

فقد عُرّف لدى الغربيــين تحت مصطلحين هما: hermeneutics و interpretation وقــد عرّبها بعض النقاد تحــت مصطلحــين: الأول التأويل. في حــين ألقى بعضهم الاسم على صيغته الغربية فسمّوه الهيرمنيوطيقيا، تعريباً للمصطلح السابق[3] .

لغةُ الشعر وإشكاليّةُ التأويل:

تواجــه المتلقــي في ســعيه للوصول إلى مقاصــد المبدعــين، أو تحــري تلك المقاصــد وتحريــر ملامحها، إشــكالاتٌ تأويليــة متعدّدة، خصوصــاً حين يواجه المتلقي نصوصاً إبداعية تراوغ في تقديم مقاصدها إليه مباشرةً، ولا سيّما النصوص التــي حقّقت قــدراً عالياً من الســمات الأدبية – الشــعرية – الإيحــاء والعمق والإبهام والرمز، إذ إنَّ درجة انزياح بعض النصوص عن الحدود المعيارية التي تسم النــص النثري – العلمــي – الذي يهدف إلى تقديم مقاصد محددة لا مجال فيها للاختــلاف والتأويل – تكون درجــة الانزياح هذه بعيدة وتتحكّم في التأويل عواملُ مختلفة، عمر السياق الشعري الحديــث الزمني، والمتلقي ذاته حيث احتل دوراً مهمّاً في الدراسات النقدية لدى البنيويين والتفكيكيين الشكلانيين الجدّد. لأنَّه يشارك إلى حدٍّ بعيد في توجيه النص، حتى لقد سُمّي لدى بعض المناهج التي تعنى بالتأويل منتجاً للنص، والعامل الثالث هو ما يرتبط بلغة النص الشعري[4].

ومــن المحــاور التــي جــاءت بســبب طبيعــة اللغة محورالرمز الشعري: محمود درويش:

يقول:

"تَنامُ ريتا في حَديقَة جِسْمِها
توتُ السَّياجِ على أَظافِرِها يضيءُ
المِلْحَ في جَسَدي. أُحبّك

نامَ عُصْفورانِ تحت يَدَيّ....
نامَتْ مَوْجةُ القَمْحِ النبيل على تَنَفُّسها البطيءِ".

ولنتوقف عند بعض الرموز في النص لتبيين صعوبة توجيه الرمز إلى فهم أحادي الدلالة، ومن تلك الرموز (ريتا)، وعصفوران، والقمح، ويبقى هذا النصُّ مفتوحاً على احتمالات متعددة، وذلك لدخول عناصر فيه من حقول مختلفة لم تكن الذاكرة قد ألفت اجتماعها معاً، إضافةً إلى أنَّ الدوال لا تقدّم مدلولات على نحو راسخ أو مطمئن، ما يجعل النصَّ الشعريَّ حقلاً مفتوحاً على شتى التأويلات التي هيأها النظام السيميائي للغة الشعرية، أو فلنقل بسبب الفجوة الكبيرة بين النظام المعياري الذي ألفناه والنظام الشعري الذي يفاجئنا به الشاعر الحديث[5].

بدر شاكر السياب وكثافةُ الرموز:

عُدّ السيّاب النموذج الأبرز في هذا المنحنى إذ وصف بأنَّه يجسّد الرموزَ في نصّه بهدف استعراض ثقافته، مما جعلها تقف حاجزاً بينه وبين القارئ، وقد صرّح بعضهم محتجّاً على مثل هذه الإشكاليّة، فقال: " حتى الإنسان يجد حرجاً في كثير من الأحيان أو حاجة إلى البحث حتى يفهم قصائده، ومثالاً على ذلك قصيدة (المومس العمياء).

يقول السيّاب:

"وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيحُ الطريق
كعيون «ميدوزا»، تحجِّر كل قلب بالضغينهْ
وكأنها نذرٌ تبشر أهل «بابل» بالحريق".

يقدّم النصُّ صورة ليل مرعب، إذ تتفتح مصابيح الطريق، ونفترض بها عندئذ أن تشع الضياء والطمأنينة في نفوس الناس، لكنَّها تؤدي دوراً يختلف عما يتوقعه المرءُ منها خارجَ النص، لأنَّها تبدو كعيون (ميدوزا) التي تحجّر كلَّ قلبٍ بالضغينة، ويشكّل رمز (ميدوزا بحدِّ ذاته عقبةً استقباليّةً)، وذلك بسبب غرابته على المتلقي، وقد اضطر الشاعر إلى تفسيره في حاشية النص، فوصف (ميدوزا) بأنَّها أسطورة يونانية تحوّل عيناها كلَّ شيء تقع عليه حجراً، وهذا يستدعي منا أن نؤول النصَّ على هذا الفهم[6].

عنوانُ النصِّ مظهراً بصرياً:

لعلّ وضع عنوان للنص قد أحدث إشكالاً تأويليّاً، لأنَّ الشعراء حين يضعون عنواناً وهو ما يقصدون به دلالةً وصدقاً، ويحمّلون العنوانَ جزءاً أساسيّاً من رسالة النص، وقد لخص (شارل جرنفال) وظائف العنوان في ثلاثة أمور؛ هي: التحديد والإيحاء، ومنح النص الأكبر قيمته، زيادة على ذلك مما قاله (رولان بارت) من أنَّ العنوان يفتح شهية المتلقي[7].

الحذفُ إيحاءٌ تأويليٌّ:

يمثّل الحذفُ جانباً مهمّاً نسميه البياض والسواد، ويلجأ كثيرٌ من الشعراء إلى وضع إشارة الحذف (النقط) في نصوصهم، وتتأتى هذه الظاهرة لأحد سببين هما: الأول يخصُّ الرقابة في الدولة التي منحت العمل الشعري وخصّته الصدور والنشر، فيلجأ الشاعر إلى الحذف إذا رُفضت بعض العبارات أو الكلمات لسبب من الأسباب ويستغني عنها بالنقط، مما يجعل النص المستغنى عنه على قدر عال من الأهمية، لأنَّ الشاعر أراد أن يلفت انتباه المتلقي إلى أنَّ جزءاً من النص قد استُبعد وحقّه الحضور، وعلامته ماثلة أمامنا، وعلى المتلقي أن يجتهد في استحضاره وتخيّله، مما يفتح المجال لتأويلات متعدّدة، أمَّا الثاني فإنَّ الحذف فيه يكون مقصوداً، وضعه الشاعر قاصداً أن يحفز المتلقي للمشاركة باجتهادات خاصة به، وهذا نموذج من شعر أمل دنقل يقول من قصيدة عنوانها (مقابلة خاصة مع ابن نوح):

"جاء طوفانُ نوحْ!
المدينةُ تغْرقُ شيئاً.. فشيئاً"[8]

وكما يقول من قصيدة (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة):

"أيتها العرافة المقدَّسةْ..

جئتُ إليك.. مثخناً بالطعنات والدماءْ
أزحفُ في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدّسة
منكسرَ السيف، مغبَّر الجبين والأعضاءْ"[9].

ومن أمثلة الانقطاع والتشتّت والتحوّلات الحادة في شعر أمل دنقل هذا المثال:

"جاءَ طوفانُ نوحْ.
هاهمُ "الحكماءُ" يفرّونَ نحوَ السَّفينهْ
حاملُ السيف راقصةُ المعبدِ
(ابتهجَت عندما انتشلتْ شعرَها المُسْتعارْ)
جباةُ الضرائبِ، مستوردو شَحناتِ السّلاحِ![10]

الانزياحُ في رباعيات محمود درويش

من إشكاليات التأويل اللغوي عند درويش الانزياح الإسنادي والدلالي في رباعياته كما يرى صبحي شحروري، حيث يقول: "والانزياح الذي يخلق الصورة الأدبية قائم هنا في جملة (تمشّطها) فالريح لا تمشّط ولا السنابل تمشّط في قول محمود درويش (جدائل قمحٍ تمشّطها الريح) وفي الرباعية التاسعة يقول الشاعر:

"أرى ما أريد من الحب ... إنّي أرى
خيولاً ترقص سهلاً، وخمسين جيتارةً تتنهد.
وسرب من النحل يمتصُّ توتَ البراري، فأغمض عينيّ
حتى أرى ظلّنا خلف هذا المكان المشرد".

فعبارات (تتنهد) و(ترقص) ذات انزياحات بلاغية تخلق الحركة والتوثب داخل الرباعية. ويتساءل شحروري: كيف امتدت الصورة الحسّيّة إلى السطر الثالث، وجاءت الصورة في السطر الرابع تتويجاً يقوم على التباين[11].

الغموضُ والتلقي في شعر محمود درويش:

يرى الباحث د.سامح الرواشدة أنَّ دواوين درويش الأخيرة (حصار لمدائح البحر) و(هي أغنية هي أغنية) و(أحد عشر كوكباً) و(لماذا تركت الحصان وحيداً) و(حافلة بشعر يلفّه الغموض)، في حين أنَّ دراسته الخاصة بدرويش عند نماذج من شعره تتجاوز الإشكالية المتحقّق فيها حدود الغموض الذي يحيل إلى دلالة أبعد عند إمعان النظر مليّاً فيها إلى حدود التعمية – أحياناً – التي تحدُّ من التلقي، أو تفتح فضاءاتٍ متعددةً واحتمالات كثيرة أمام المتلقي، ولعلَّ هذا السبب دعاه للقول: "هو الذي نحا به لتسميتها التعمية بدلاً من الغموض، ظنّاً منه أنَّ التعمية درجة أبعد من الغموض يصعب معها على المتلقي تأويل النصوص إلى مدلولات تطمئن إليها النفوس، مما يفضي إلى اختبارات تحفز مهارات المتلقي، وتستفز أداءاته التأويلية، وآلياته التفسيرية، مما يسهم على نحو مباشر في إشراك المتلقي بما نسميه (إنتاح النص)"[12].

أمَّا عند الناقد العلاق، فإنَّ الغموض خصيصته شعرية حقّه، تترشّح فرادتهما وتوترهما عن جماع العمل الشعري، من بنائه ورؤياه، وتنبثق من القصيدة الصادرة عن الانفعال في تعقيده ورهافته، وهو حين يشعُّ من ثنايا النص ومُناخه القصي فإنَّه يعزّز من قوة القصيدة وجاذبيتها: ويضاعف من امتنان القارئ لها. ويشير الجرجاني في إحدى لفتاته الثاقبة، كما يقول العلّاق: "إنَّ من المركوز في الطبع أنَّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف"[13].

القناعُ وجهٌ آخر للغموض عند درويش:

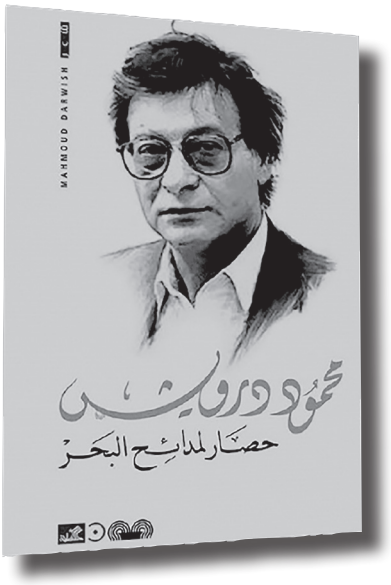
يقول علي جعفر العلّاق الناقد[14]: "كان لا بدَّ للقصيدة العربية الحديثة وهي تتوغل في وحدة الذات وما فيها من ذعر وأمل، أن تبحث عن وسائل جديدة في الأداء الشعري وتقنيات لم تدخل مختبر القصيدة بعد، وربما كان القناع أكثر هذه الوسائل والتقنيات فاعليةً. والقناعُ تقنية عني باستخدامها شعراء مهمون في العالم، مثل إزرا باوند، وت.س إليوت".

إنَّ القناع في العمل الأدبي أو الشعري، هو الشخصية

السرديــة الأولى، أو (المتحــدث الغنــائي)[15] الذي نصغي إلى صوته في القصيدة الغنائية، ومع التطوّر في اســتخدام القناع، في الشــعر الحديث صار في مقدور الشــاعر ابتكار قناع خــاص به ابتكاراً محضاً، أو اســتعارة شــخصية من الماضي والتعبير من خلالها باعتبارها قناعاً.

وقد أفاد محمود درويش من موضوعة الأندلس، فائدة كبــيرة – كما يقول العّــلاق – وعاود اســتخدامها، أحداثاً ورمــوزاً في أكثر مــن قصيدة مثل (اللقــاء الأخير في روما) وقصيــدة (بــيروت) و(إذا كان لي أن أعيد البداية)، وحين تــرد الأندلــس، في هذه القصائد لا ترد إلا إشــارة أو رمزاً. وربما اســتعاض الشاعر عنها بملمح من ملامحها أو بمدينة مــن مدنها كغرناطة أو قرطبة، يقول محمود درويش من قصيــدة (بيروت) مثالاً رابطاً بينها وبين قرطبة، واصلاً بين هجرتين(فلسطينية وأندلســية) تجمعان الماضي والحاضر في مشهد فجائعي واحد – كما يرى العلاق–:

"بيروتُ! من أين الطريقُ إلى نوافذ قُرْطُبهْ
أنا لا أُهاجرُ مَرتَّين
ولا أرى في البحر غير البحر...
لكنّي أُحوِّمُ حول أحلامي
وأدعو الأرض جمجمةً لروحي المتعبهْ
وأُريد أن أمشي



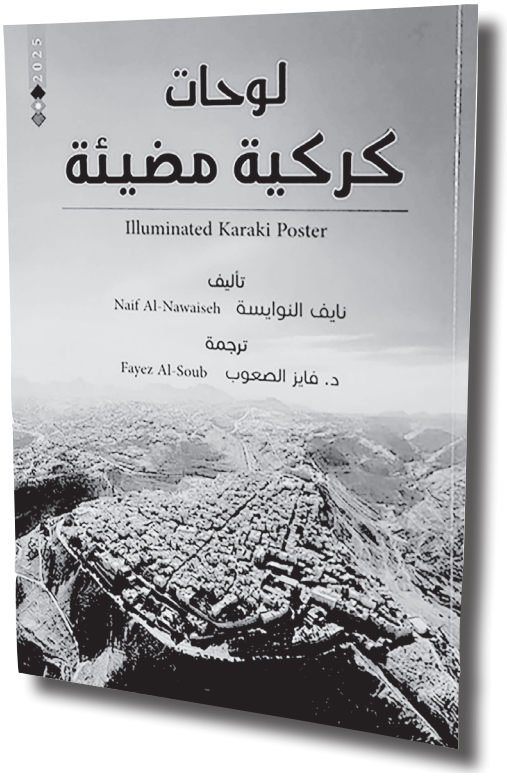
لأمشي
ثم أسقط في الطريق
إلى نوافذ قرطبهْ"[16]

خلاصة:

وهكــذا تنجــح بنيــةُ القنــاع في الصعود مــع مقاطع القصيــدة، لتعــبّر عن تنامي ضيــاع الفلســطيني العربي ووصوله إلى نهايته المريرة، كما تنجح في الربط بين عذاب الإنسان وكفاحه العظيم، في الحاضر والماضي وعبر الأمكنة المتباينة حتى تبدو لنا الحياة الإنســانية تياراً متدفقاً من المجد والمعاناة في ترابطٍ مخيف[17].

المراجع:

1 - د. رديــنة عبدالإله: ســيكولوجية الأدب، دار الخليج – عمان – الأردن، 2003، ص6 – ص7.
2 - د. ســامح الرواشــدة: إشــكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان – الأردن، 2001، ص11 – ص12.
3 - المصدر السابق، ص11.
4 - المصدر السابق، ص47.
5 - المصدر السابق، ص49 – ص57.
6 - المصدر السابق، ص71 – ص72.
7 - المصدر السابق، ص96.
8 - المصدر السابق، ص109 – ص 111.
9 - فخري صالح (تحرير وتقديم) دراسات نقدية في أعمال السياب، د.حاوي، ود.دنقل، وجبرا، المؤسســة العربية للدراســات والنشر، بيروت 1996، ص102، ص103.
10 - الرواشدة، مصدر سابق، ص62.
11 - صبحي شــحروري، في تأويل الشــعر المحلي، نابلس، فلسطين، 1995، ص 48 – ص 49.
12 - الرواشدة، مصدر سابق ، ص143 – ص 144.
13 - د. علي جعفر العلّاق: الشــعر والتلقي – دراســات نقدية، دار الشروق، رام الله، فلسطين، 1997، ص69.
14 - الرواشدة: مصدر سابق، ص147.
15 - العلّاق: مصدر سابق، 105.
16 - المصدر السابق، ص 107 – ص108.
17 - المصدر السابق، ص111 – ص125.



وِقفْة مع كتاب (لوحات كركيّة مُضيئة)

د. نعمات الطّراونة*

كتاب ألّفه الأديب نايف النّوايسة، وترجمه إلى اللّغة الإنجليزيّة د. فايز الصّعوب، يُصنّف الكتاب في منهجه ضمن حقل(أدب الرّحلات)، فقد كتب المؤلّف(تاريخ محافظة الكرك) و(السّـجلّ المُصوّر للواجِهَات المعماريّة التراثيّة في الكرك والطّفيلة ومعان والعقبة)، وهذا جعله يزور بلدات المحافظات الجنوبيّـة الأربع، ويتعرّف إلى مواقعهـا التاريخيّة والأثريّة والتراثيّة والطبيعيّة، ويدوّن مشـاهداته مرفقًا ذلك بالصّور الفوتوغرافيّة.

* أكاديمية وباحثة أردنية

تجلّى في هذا الكتاب التّاريخ، وجماليات المكان، والتّراث، والنّصّ الأدبيّ بلغة أدبيّة مُشوِّقة تشدّ القارئ لقراءة اللّوحات بلا ملل، وبأسلوب مُبسّط يُسَهِّل فهم المعلومة التّاريخيّة واستيعابها، فمن يُسرِّح الطّرف بين هذه اللّوحات يجد أنّ المؤلّف رسمها بقلم المبدع الذي أجاد الوصف بلغة انثالت إليه مفرداتها انثيالاً، وانقادت له صورها طائعة؛ لتمنح القارئ فرصة قراءة التّاريخ بنكهة الأدب.

تضمّن الكتاب تسعًا وعشرين لوحة مضيئة، اقتصرت على بلدات محافظة الكرك من الموجب حتى سيل الحسا، ومن الأغوار الجنوبيّة حتى البادية الشّرقيّة، وهذه اللوحات كُتبت لتُنشَر في(السّرديّة التّاريخيّة والجغرافيّة للكرك) التي ستُعرَض في مديريّة ثقافة الكرك، ولكن المؤلف الذي كتب السّرديّة ارتأى أن تُنشَر هذه النّصوص منفردة في كتاب.

رتّب المؤلف اللّوحات على طريقة لافتة حيث بدأ بالحديث عن بلدة مؤتة، بوابة الفتح الإسلامي الأولى، التي احتضنت أجنحة النُّور التي أُرسلت من المدينة المنوّرة إلى بلادنا عندما تنفّس صُبح الإسلام. ثم انتقل إلى شمال محافظة الكرك ليتحدث عن (خربة البالوع) التي تبعد عن الكرك 45كم تقريبًا، وتعود أهميّتها إلى اكتشاف المسلّة على يد الرّحالة(هيد) سنة 1930، ويعود تاريخ هذه المسلّة إلى سنة 1200ق.م، وهي عبارة عن حجر بازلتيّ يحمل رسمًا للملك المؤابيّ الذي يتسلّم الصولجان من الإله(رع) وخلفه الإله(حاتور)، وتعود المسلّة إلى فترة حكم الفرعون المصري تحتمس الثالث.

يرسم المؤلف لوحة مدينة الكرك، التي تتربّع على مرتفع جبليّ تحيطه الأودية السّحيقة، ويشير إلى طبيعة البناء فيها وتراصّه وتمازجه مع الآثار القديمة ليعرض لوحةً باهرةً تُعبّر عن التّمسّك بالمكان بصورة لا مثيل لها، ويذكر هيبة هذه المدينة ومكانتها التاريخيّة، فمن يدخلها تتراءى أمام ناظريه صورة أبنائها الأحرار وهم يُعدمون برميهم من أسوارها إلى الأودية السّحيقة التي تُحيط بها، وترنّ في أذنه عبارة:" ارفع رأسك أنت في الكرك"، أمّا القلعة أو الحصن فيفردها في لوحة وحدها، وكذلك مدرستها(أمّ المدارس)، فقد احتلّت لوحة تشي بجمال فنّ العمارة الذي بُنيت عليه.

ثم تحمل المؤلف الطّريق المتعرّجة إلى قرية(مومياء) هذه القرية التي تُعانق قلعة الكرك من بعيد، تستوقف القارئ تلك اللغة التي وصف بها الكاتب هذه القرية وكأنّه العاشق الذي يتفنّن في رسم صورة للمعشوقة. ومن هناك يعود أدراجه ليقف على بوابة قرى مؤاب، فيستعرض قراها ذاكرًا كلّ المعالم الأثريّة والتاريخيّة فيها، وقد أفرد منطقة العينا(فيحاء الجنوب) بلوحة فائقة الجمال.

أراه ينتقل بين لوحة في شمال الكرك تارةً، ليرسم لها نظيرةً في الجنوب تارة أخرى، فمن مؤاب إلى أدر تلك اللّوحة النادرة التي جمعت على كفّها النّديّ المخضّب فرادة الأثر، وعظمة اللُّحمة القوميّة التي تضمنتها وثيقة الوقف والتّآلف بين إخوة الوطن والمصير.

أمّا لوحة الكواكب الذّهبيّة الثلاث، فتصف بلدات(الثّنيّة، والغوير، وزحوم)، ثمّ(اللّجون، والقطرانة)، القطرانة التي تستقبل المسافر أو تودعه من الكرك وإليها. أمّا نسمات الصّباح فلا تحلو إلاّ في قريتي حمود والسّماكيّة، فهما لوحتان تنطقان بالأصالة والاعتزاز.

ومن على ذروة جبل شيحان الأشمّ يرسم لوحات مضيئة لقرى الحمايدة (فقوع، وإمرع، والزّهراء، ومجدولين، وصرفا)، وبلدة القصر، والرّبة، والياروت، ووادي ابن حماد

جبل شيحان/ الكرك

تلك اللوحة الطبيعيّة المدهشة التي صاغها الباري -سبحانه وتعالى-، ووادي الموجب، هذا الوادي المرعب والمخيف، لكنَّه مدهــشٌ وجميلٌ لعشّــاق الرحلات. ثمّ لوحــة قرى العمرو التي وسمها بـ(عناقيد الضوء).

وفي طريق العودة من شمال المحافظة إلى جنوبها وقف يلوّن بريشته لوحة بوح الدّهشة التي تضم ثلاث بلدات هنّ لآلئ من عقد المكان الأردني السّــاحر، احتفت بهنّ شــيخة المدن(الكرك) فهنّ في الوجدان حواضر كركيّة ذات دهشــة وكبرياء(راكين، وبتير، وبذّان).

وفي قُــرى الحِزمَان(عــيّ، وجوزا، وكثربــا) لوحات تأسر النّاظر بجــمال طبيعتها، وروعة منظــر المغيب من منطقة الســليمانيّة، وإطلالتها على منطقة الأغوار الجنوبيّة والبحر الميت. أمّا قرية (عيّ) فهي ســيدةٌ افترشت الهضاب لتكون مع الزّمان ذات مكانة وحضور، وبجوارها قرية العراق التي سـجّل لها التاريخ بطــولات عظيمة، فقد قدمت الشّــهداء ليكونــوا منارًا على طريــق الحريّة، ومنهــا إلى قرية الطّيبة بأســمائها القديمة(خنيزيــرا، وخان زينا، وخــان زيرا)، بلد الخُطبان(المدرسين في الكتاتيب).

وفي لوحات للدّراري الصحراويّة، يصف القصور التي تُنبئ عــن عظمة المــكان والزّمان، فهذه لوحــة لقصر ابن هداية الذي يقع على ربوة شــمال غربي بلدة محي، وقصر خشــم الصــيرة، وقصر أبو ركبة بين ثنايا الفــجّ، وقصور العال، وأبو الخرق، وقصر بشــير أو قصر أبشير الذي يعود للأنباط غربي بلدة القطرانة، وهنا أقف عند مناشدة الكاتب للباحثين إلى زيارة هذه الدّراري الحضاريّة وتوثيقها والكتابة عنها.

وثمّــة لوحــة ناطقة لمرايا الخلــود تجلّــت بالمثول أمام العتبــات الجنوبيّة وادي فلقا الذي شــقّ الجبل واســتقرّت بلدة الهاشميّة(الدّويخلة) على كتفه الغربيّ، واستقرّت بلدة

الحسـينية (رجم الصّخريّ) على كتفه الشّرقيّ، ومن منطقة العكـوزة تراءت قرية مجـرا، وصرارة، والدّبة، وعين النّزف، ومن الـشرق تجلّت خربة عبـدة التي تُشرف عـلى العينا، وهناك من بعيد يظهر وادي الحسا بمراياه الخالدة.

ولم يفت المؤلّف جعل المزار الجنوبيّ واسطة العقد، فهي تقسـم المملكة الأردنيّة الهاشـميّة إلى قسـمين، ما شمالها الشّـمال، وما جنوبهـا الجنوب، هذه البلـدة التي تحتضن مراقـد الصّحابـة الذين قـادوا معركة مؤتـة_ زيد وجعفر وعبدالله_، بوابة الفتح، وفاتحة المجد العربي خارج الجزيرة العربيّة، ومن أفقها الغربيّ تلوح فلسـطين بشـذاها المبارك، وجراحها النّديّة، وأنفاس شهدائها الزّكيّة.

مـن يذكر الأغـوار الجنوبيّـة، يتبـادر إلى ذهنه أخفض منطقـة في العالم، تحتضـن البحر الميت الـذي تُحاذيه من الغرب جبال فلسـطين، وفيها أجمل المناظـر الطبيعية، إلى جانـب الآثار التـي تُنبئ عن الحضارات التـي عَمَرت هذه المنطقة، فهناك كهف نبي الله لوط، وطواحين السّكّر وسيق نميرة، فكانـت لوحتها مضيئة حقًّا عندما أطلق عليها اسـم (لوحة البصائر الدّريّة).

عـرّج المؤلـف في لوحـة (نهـار الطّحّان)، عـلى البابور (مطاحـن القمح) التي تنتشر في معظم بلدات الكرك، فذكر مواقعها، وأسماء مالكيها، وكيفية إدارتها، فوصفها بأنّها جزءٌ من وجداننا الشّـعبيّ لا يغيب مـن الذّاكرة الجمعيّة؛ فهي ترتبط بمادّة الحياة التي لا غنى عنها (الطّحين).

ويُجيد المؤلّف كشف مكنون البيوت الطّينيّة وأسرارها في لوحة بوح القناطر، فيصف مكونات البيت الطيّني، وطريقة بنائـه، وما يتّصل به مـن الخارج من حـوش وحظيرة غنم وطابون، هذه البيوت هـي حكايةُ أهلنا الطّيبين مع الحياة ومواجهة شظف العيش.

طُبع هذا الكتـاب عام 2025م بدعم من جمعيّة تواصل الثّقافيّة التي تبنّت موضوع الـدّارات الثّقافيّة التّكريميّة في الأردن.

قصور بشير/ القطرانة

- حميد سعيد
- سمير اليوسف
- عيد بنات
- مصطفى القرنة
- أحمد الصمادي
- عاطف عريقات

لم أرَ مُنشداً يشدو

حميد سعيد*

وفي حُلُمٍ
رأيت البلبل الحجريَّ
ينفضُ ريشَهُ ويحاولُ الطيرانَ
يخرُجُ من جدار المعبد الوثنيِّ...
غَرَّدَ...
لكنّي سمعتُ صدى بكاءٍ...
حينَ تُطلِقُهُ الحجارةُ في فضاءات القصيدةِ
كلُّ ما فيها يُخاطِبُ أرجوانَ الضوءِ...
يَفتَحُ أبجديتها على الآتي
ليكتبَ في ظلال حروفِها الشعراءُ
أزمنةٌ توالى
والقصيدةُ في بهاءِ قميصِها الذهبيِّ...
تبحثُ عن جديدٍ
كلما انطوت القصيدةُ
كانَ شاعِرُها...
يُعيدُ إلى الحروفِ رُواءها
تتفتَّحُ الأزهارُ
في ما تُفصِحُ اللغةُ القصيَّةُ عَنْهُ
من معنى...
ومما يفتريهِ الشعرُ في لججِ الكلامِ
حاورتُ آخرَ ما قرأتُ على المياهِ
فما استطعتُ القولَ
كيفَ أقولُ ما في النفسِ
يا وطني...!!
وقد نضبت مياهي
آخيتُ بين الحزنِ والنسيانِ
في المدُنِ التي اغتصبت أناشيدي
فضيَّعَني الطريقُ

وكلما حاولتُ ترويضَ العواصفِ
كي أرى سُفُني...
تعودُ إلى موانئها
استبَدَّ عنادُها عَصفاً
وشبَّ بها حريقٌ
ماذا سأكتبُ؟
بعدَ أن كُسِرَت أزاميلي
وهاجرت الحجارةُ
واستعارَ القولُ مُعجَمَ ما تردّد في المنافي
(هـ هـ هـ)
كُنتُ اصطحبتُ البلبلَ الحجريَّ
حيثُ أقَمْتُ
يسبقُني إلى ما كان يخطرُ لي...
ويَفتَحُ لي الطريقَ
إلى ما كنتُ أبحثُ عنه من المعاني.
حينَ فارَقَني
وعادَ إلى جدار المعبد الوثنيِّ.
لم تعُد القصيدةُ
تقتفي أثرَ الأناشيد التي ضاعت
ولم أرَ مُنشِداً يشدو
وعمَّ الصمتُ
واختارَ المحبونَ الرحيل
(هـ هـ هـ)
ولربما عدنا
وعاد البلبلُ الحجريُّ...
إلى فضاءاتٍ جفتنا...
واستعدنا ما مضى...
مما نسينا من كلام!.

4/11/2025

* شاعر عراقي

البترا؛ نشيدُ الذاكرة الحجريّة

سمير اليوسف*

في البــترا، حيثُ تتنفس الصُّخــورُ ذكرياتِ العصور، وتهمــسُ بحكاياتٍ لم تُحكَ بعد، تبــدأ حكاية الحجر والظلّ.

افتتاحية

بين صخور الذاكرة، حيث لا يتكلّم ســوى الصمت، ينشــقُّ الجبلُ عن سرّه، يُخفي في صــدره حكاياتٍ لم يجــرؤ أحدٌ على قولها، ويترك للأحجار أن تصوغ لغتها الخاصة، لغةً لا تُقرأ إلا بالعروق المرتجفة، ولا تُســمع إلا بــآذانٍ من حنينٍ قديم، حنــينٍ إلى زمنٍ لم يولد فيه البشر، لكنَّهم تركوا أثرهم في كل شقٍّ وصخرة.

هنا، تنزل الشــمسُ لتختبــئ في تجاويف الصخور، وتصعدُ العتمةُ ســلّمًا من وهجٍ وردي، فتولدُ ألوانٌ لم يعرفها الطيف قط، تتســلّل بين الحجر والظلّ، فتلمعُ الواجهاتُ كأنَّها تروي قصصًا لا يسمعها سوى من ضاعَ في سِــحرِ الحجر، وعادَ منه وهو يحملُ صدى الخلود. فيشــعر أنَّ المكان نفســه يتنفس، وكل صخرة تحمل نبضًا، وكل شــقٍّ يحمل همسًا، وكل ظلٍّ صدى للزمن المندثر خلف الأفق.

هنا، يتكسّر الزمنُ على واجهاتٍ عالية، كأنَّ الماضي لم يَمضِ، وكأنَّ الحاضر ظلٌّ لصوتٍ لا يتوقف عن الترديد، وصوتٌ يحكي عن أولئــك الذين مرّوا ولم يعودوا، عن أولئك الذين صاغوا المكان بصمتهم، وتركوه معلقًا بين الوجود والغياب.

لا طرقــاتُ الرمل ولا أقدامُ العابرين تســتطيع أن تنالَ من هذا السرّ، فهو يحرس نفســه بنفسه، ويترك لــكلّ من يقترب أن يغرقَ أكثرَ في الحيرة، ليدركَ أنَّ ما يقف أمامه ليس مجرد صخر، بل ذاكرةٌ حيّةٌ، وجســدٌ يتنفــس منذ الأزل، ويخبئ بــين طياته كل ما لم يُقال، ويعلــم أنّ الطريق هنا ليس مجرد عبور، بل رحلة في عمــق النفس، حيــث يصبح كل صــوتٍ داخليٍّ، وكل نبضةٍ، جزءًا من الحكاية الخالدة التي لا تنتهي.

السيق

ممرٌّ طويل، كشقٍّ مفتوحٍ منذ الخلق،
يحتضن العابرين بين كتفين صخريين شاهقين
يمتصّ خطاهم ويتركها نقشًا على جدرانه
كأنَّ الصخور نفسها تتعلّم لغة البشر

* كاتب أردني

وتعيد صياغة خطواتهم

لتصبح جزءًا من ذاكرة المكان

ثم يبعثهم كولادةٍ ثانية بين ظلال الحجر

حيث تصبح الحركة صمتًا، والصمت حركة،

والعابر ليس وحده!

فالممرُ يحمله ويعيد تشكيله في كل ثانية.

الجدران تقترب وتبتعد

تتنفس معه وكأنَّها كائنٌ حيّ

تحتويه، تختــبره، وتعلّمه أنّ كل خطــوةٍ تترك أثرًا أبديًّا

والضوء يتسلّل كحبالٍ رقيقة

يتلوّى بين الشقوق، يرسم خطوطًا لا يمكن لمسها

فتصبح الخطوة صلاةً

والصمت ترتيلةً أقدم من الكتب

وصدى كل نفسٍ يتردّد في الحجر والهواء والفراغ

ليعلّمَ العابرَ أنّ الممر ليس مجرد طريقٍ

بل جسدٌ حيٌّ، روحٌ خفية، زمنٌ متجمّدٌ في صخرة

حيث يصبح العبورُ اختبارًا للروح

ومحنةً لإدراك أنّ كلَّ ما يمرُّ به الإنســانُ محفورٌ في ذاكرة الكون!!.

أمّي كاتبةُ نصوص

عيد بنات*

تمدّ أمّي ملابسي على الحبل
قطعةً قطعةً
كأنَّها تنشر الغيوم على سطح البيت
وحين تهبُّ الريح
أجد قلبي يتأرجح على الحبل
مربوطًا بمشبك صغير.

***

كنتُ أظنُّ أنَّ أمّي بخيلةٌ
كانت تضع القليل من السكر في أكوابنا
ملعقة واحدة فقط لكل واحد من إخوتي
ثم تتذوق الشاي
لتتأكد من حلاوته
لكنَّها لا تضع شيئًا في فنجانها
اكتشفتُ لاحقًا
أنَّها تشرب مرارتنا بدلاً منا.

***

حين ينام إخوتي
تظلّ أمي مستيقظةً
تخيطُ الليلَ بخيطٍ تنسجه من دموعها
كي لا تسقط الكوابيس علينا
وحين يغلبها النومُ
تضعه وسادةً
تحت رأسها

***

في اليوم الذي لم يكن فيه أبي
كانت أمّي تضع كعك العيد
على الطاولة.
نضحكُ جميعًا ونأكلُ
لكنَّها تظلّ تنظر إلى الكرسي الفارغ
وكأنّه يلتهم قلبها

***

قبل أن أسافر
في منتصف الليل
سمعتها تهمس
لم أفهم كلماتها
حتى أدركت أنَّها كانت
تحيك لي طريقًا أخضر
من الدعاء

***

أمّي لم تكن تضمني
لكنَّها مرةً واحدةً
فعلت ذلك
شعرتُ حينها
أنَّني أتنفّسُ مرتين
مرّةً بروحي...
ومرّة بروحها!!.

1-10-2025

* شاعر ومصمّم غرافيك أردني

جدّي العزيز

مصطفى القرنة*

كان جدّي، في نظر الناس، رجلًا بسيطًا. يلبس الجلباب نفسه كل يوم، ويمشي بخطى واثقة كأنَّها حفرت الأرض من تكرارها. لكنَّه، في عيني، كان رجلًا من زمن مختلف؛ زمن يؤمن أنَّ الكرامة تسكن الكتب، وأنَّ العلم خلاص لا تراجع فيه. أنا حفيده. يتيم منذ زمنٍ لم يكن يُعدّ بالسنوات، بل بالأيام التي كنت أتمنى أن لا أستيقظ فيها على خواء في المائدة، وثوب يخجل من جسدي قبل أن يخجلني.

كان جدّي يحبني على طريقته: لا يعانقني، ولا يربت على كتفي، لكنَّه يقشِّر لي البرتقال في الصيف القائظ، كما لو أنَّ لمسة ماء البرتقال تكفي لتروي قلبًا متعبًا. وكنت، برغم كل شيء، أحبّه حبًّا خفيًّا، يشبه احترامًا عميقًا أكثر من العاطفة. غير أنَّ ذلك الحب اصطدم بشيءٍ لا مفر منه. كان جدّي يرى التعليم طوق نجاة. وكان يرى أنَّني، كمسعود ابن القرية، أستحق أن أتعلم، أن أكون شيئًا. ولم أكن أملك سوى السكوت كلما ذكر مسعودًا، ذاك الطفل الذي له أبٌ حيٌّ يشتري له الكتب، ويغسل له الزي المدرسي.

قال لي جدّي ذات صباح:

-"سنذهب إلى مدرسة الحكومة. هناك الكل فقراء مثلك، لا خجل في ذلك."

لم أرد أن أجرحه، لكنَّه لم يكن يدرك أنَّ الفقر، وإن جمع بيننا، لا يُساوي بيننا. حتى بين الفقراء، هناك درجات من الانكسار. وكنتُ بثوبي المرقّع، الدرجة الأخيرة في السلّم.

دخلتُ الصف، فاستقبلتني العيون قبل الألسن. لم يسألني أحد عن اسمي، بل عن فقري، عن ثوبي، عن كوني لا أنتمي إليهم. كانت النظرات تشبه الصفعات، والضحكات المتخفية كالسكاكين. المعلم عبد الرحمن، صديق جدّي، حاول أن يُسكت سخرية التلاميذ، لكن عبثًا. كلما صاح، ازدادوا ضحكًا. كأنَّ كلماته تزيدهم لهيبًا. ثم، فجأةً، لم تكتفِ الضحكات بأن تبقى في أماكنها. اقترب أحدُ التلاميذ مني، مائلًا بجسده، وصوته يقطرُ سخريةً:

-"دعني ألمس هذا الثوب... يبدو أنَّ له حكايات أكثر من الكتب!"

مدّ يده إلى طرف ثوبي، وحرّكه كمن يختبر خامة قماش نادر، ثم قلدني في طريقتي بالمشي، بخطوات مفتعلة، بطيئة، وكأنَّ جسده مثقل بالجوع واليتم.

ارتفعت الضحكات من كل الجهات.

قال أحدهم ساخرًا:

"هذا ليس ثوبًا... إنَّه خريطةٌ ممزقةٌ لفقرٍ قديم!"

ثم صاح آخر:

* روائي وقاص أردني

"أقسم أنَّه سينقطع لو تنفست!"

امتلأ الصف بالصراخ والضحك، كانوا يتسابقون على إذلالي، لا على الدراسة. لم يعُد الأمر مزاحًا، بل حفلة إهانة مكشوفة. وكلما تحركت يدٌ إلى ثوبي، شعرتُ أنَّ شـيئًا داخلي يتمزّق. لم أبكِ، لم أصرخ. فقـط... غضبت. كان الغضـب في داخلي كقنبلة صامتة.

نظرتُ إلى الباب.

الباب لم يكن مخرجًا فقط، كان وعدًا بالنجاة.

قمـت، ومشـيت بهدوء. لم أركـض، لم ألتفت. خرجـت. قصدت السـور الخلفي، قفـزت عنه، وبدأت أمشي. كنت لا أهرب من التعليم، بل من نظـام لا يعرف الرحمة. مـن تربية تُعلّم الأطفال كيف يسـحقون من لا يملك، وتسـمّي ذلك ذكاءً اجتماعيًّـا. مررتُ في طرقات القرية كأنَّني ظلٌّ، لا جسد. خطاي كانت خفيفة، لكنها في داخلي كانت تصرخ. سمعت "الشنارة"، تلك المجنونة الجميلة، تغنّي قرب الشجرة الكبيرة. جلست عندها. كانت أغنيتها بلهجة غريبة، لكنَّها بدت لي مفهومةً أكثر من كل كتب النحو: "الشمس تلبس النار... وأنت بلا ظلّ!"

نظرت إلى الشمس، وتخيلت القمر، وحسدته: لا يحتاج لباسًـا ليضيء. عاد جدّي مساءً، ووجدني حيـث كنـت. لم يسـألني أين كنت، بل سـألني بهدوء: "هربت!".

قلت له، بصوت أقرب إلى التنهيدة: "لم أهرب. فقط... رفضت أن أُهان."

جلس إلى جواري، صامتًا، ثم قال:

- "سـآخذك إلى صديقي إسـكندر، في مدرسـة المدينة. محترمة. سيقبلك."

أدركتُ مـا يعنيه ذلـك: أبناء الـذوات، الزي الموحّد، سخرية أهدأ، لكنَّها أعمق. تكرار للعذاب، في شـكلٍ أكـثر أناقة. نظرتُ إليـه، وصوتي بالكاد يُسمع:

- "جـدّي، لا أريد أن أكـون اليتيم الفقير الذي يُقبَـل شـفقةً. لا أريـد أن أخجل مـن مرآتي كل صباح. أريد أن أتعلّم بطريقتي. في الحقول، تحت هذه الشـجرة، من الكتـب القديمة، ومن صوتك حين تحكي لي."

قال:

- "لكن المدرسة هي الطريق الوحيد."

أجبته، وعيناي لا تغادران الأغصان:

- "ومـا الفائدةُ من الطريق إذا أضاع الإنسـان نفسه فيه؟"

صمت، ثم وضع يده على رأسي، ولم يقل شيئًا.

كانت يده خشـنة، لكنَّها دافئـة.. كأنَّها تقول: "افعل ما تراه صوابًا."

في تلك اللحظة، شـعرتُ أنَّني انتصرت، لا على جدّي، بل على الخوف. أدركت أنَّ الهروب أحيانًا ليس ضعفًا بل اختيارًا شجاعًا. وأنَّ الوقوف خارج الصـف، لا يعني الجهل، بل قـد يعني بدء درس من نوع آخر. وأنَّني، وإن لم أملك ثوبًا جيدًا، فقد بدأت أملك فكرة. وأحيانًا... الفكرة أهم من ألف مدرسة.

عتبات

أحمد الصمادي*

خمسةُ أحذيةٍ جديدة وحذاءٌ واحد قديم... مدخلٌ يوحي بالعراقة وروائحِ البخورِ المحشوِّ في زوايا الغرفة، سريرٌ يحتلُّ زاويةَ الغرفةِ البعيدةِ، فراشٌ أرضيٌّ متواضعٌ، كوبُ شايٍ على طاولةٍ بلاستيكية لم يُمسّ، سلَّةُ مهملاتٍ، مليئة بالمناديل البيضاء المستعملةِ، أصواتٌ هنا وهناك، همسٌ في زاويةٍ، وكلامٌ مرتفعٌ في زاويةٍ أخرى، والسريرُ صامتٌ مثل صاحبِهِ .

أربعةُ أحذيةٍ جديدةٍ، وحذاءٌ واحدٌ قديمٌ، مدخلٌ يوحي بالغرابةِ، بردٌ ما يتسلَّلُ هُنا وهناكَ خلسةً بين الحاضرينَ، همساتٌ هنا وهناك، ضحكاتٌ مصطنعةٌ كُلَّ حينٍ، السريرُ صامتٌ، مثل صاحبهِ تمامًا، يتنفس ببطءٍ شديدٍ.. علبةٌ معدنيّةٌ فيها بعض الحلوى تكاد تنتهي.

حذاءان جديدان عند العتبةِ وحذاءٌ واحدٌ قديم، وجعان صامتان ينظران في شاشتين زرقاوتين، يتجهمان في تفاصيلَ تافهةٍ دونَ معنى، السرير صامتٌ مثلَ صاحبِه يتنفّسُ نفسًا ثقيلًا مشوبًا بالسُّعال، وجهان يبتسمان لبعضهما البعض، وينظران إلى السريرِ..

حذاءٌ واحدٌ جديدٌ، يتعاقب كل حينٍ بنوعٍ جديد، حذاءٌ قديمٌ واحدٌ... السريرُ صامتٌ جدًّا... صامت يحتشي بضجيج الكونِ، وعيونٌ تنظر إلى السقف طويلًا، تتأمَّلُ الضوءَ كيف يدخلُ مع الصُّبحِ وينسلُّ هاربًا مساءً، الأصواتُ ليست مفهومةً أبدًا، بينَ مُتكلِّم وقطعةٍ إلكترونيَّةٍ تُصدر أصواتًا غريبة،... تبدو كهاتف محمول، ويبدو صاحبها مُبرمجًا على وقت الذهاب والإياب.

حذاءٌ قديمٌ... واحدٌ فقط... حذاءٌ مُصابٌ بالعطبِ، يحمل ترابَ السِّنين، تَعبَ العُمرِ، وروائحَ العَرَق والشَّقاءِ، واحدٌ فقط.. مصابٌ بتخمةٍ من الذِّكريات والطرقات، والأطفالِ، مُصاب بوجعٍ ثقيلٍ، ممتد على مدى عمرٍ منهكٍ بالضَّحكِ والبكاءِ، يحملُ أثَرًا لإصبعين رقيقين كانا يحملانه عن العتبة كلّ صباحٍ....ومساء.

عتبةٌ فارغةٌ من حذائها القديم... الكثيرُ من الأحذيةِ الجديدةِ... الكثيرُ من الصَّخبِ، النِّسوة باكياتٌ، الذكور يبالغون في حزنهم الواهي، النَّدمُ يجلسُ في زاوية صغيرة على مقربةٍ من العتبةِ، يبحث عن السريرِ الصامت، يبحث عن صاحبه، عن الحذاء القديم..!

عتبةٌ فارغة... بابٌ مغلق،...ندمٌ ما يحوم حول الشجر الذابل، والتُّراب اللاجئ للعتبة المغلقة، ما زال البخور يحمي رائحته كشبحٍ يقيم في الزمن والمكان دون أنْ يُغادر، لا شيء قديم هناك، لا حذاء، لا سرير، لا ذاكرة.

* قاص أردني

ساعةُ المطبخ

قصة: (ڤولفجانج بورشرت)*
ترجمها عن الألمانية: عاطف عريقات**

لقد أبــصروه قادمًــا نحوهم مــن بعيد، فهــو مثيرٌ للانتباه، لقد كان له وجهٌ عجوزٌ طاعنٌ في الســن، ولكن مشيته تشي بأنَّه لم يبلغ العشرين إلا للتو، جلس بوجهه العجــوز إلى جانبهم على المقعد، وأراهــم بعد ذلك ما الذي كان يحمله بيده.

"لقد كانت هذه ســاعة مطبخنا" قال ذلك ونظر إلى أولئك الذين يجلسون في الشمس على المقعد الواحد تلو الآخر،"نعــم لقد وجدتها للتو، وهــي كل ما بقي"، كان ممسكًا بساعة مطبخ مستديرة كأنَّها صحن، نقر بإصبعه على الأرقام المطلية بالأزرق، "لم تعُد تســاوي شيئًا" قال معتذرًا: "وأنا أعلم ذلك أيضًا، وأعلم أنَّها ليســت جميلةً عــلى نحو غير عادي فما هي إلا صحن قد طُلي بالأبيض، ولكنَّي أجد أنَّ الأرقــام الزرقاء تبدو رائعةً، أمَّا العقارب فليست بالطبع إلا من الصاج، هي كذلك لم تعُد تعمل، كلا، إنَّهــا معطلة في الداخل، وهــذا شيء مؤكّد، ولكنَّها تبــدو كما كانت عليه دائمًا في الســابق، وإن كانت الآن لا تعمــل"، ومرَّ بطرف إصبعه على حافتها بحذر، وقال هامسًا: "وهي كل ما تبقى".

لم ينظر إليه أحدٌ من هؤلاء الجالسين في الشمس على المقعــد، نظر أحدهم إلى حذائــه، والمرأة حدَّقت بعربة الأطفال، عندئذ قال أحدهم: "لربما فقدت كل شيء؟".

"نعــم، نعم" قال فرحًا، "تخيــلْ، كل شيء! عدا هذه، هي كل ما تبقى"، ورفع الســاعة ثانيةً إلى الأعلى كما لو أنّ الآخريــن لم يكونوا قد رأوها من قبل "ولكنَّها لم تعُد تعمل" قالت المرأة.

"كلا، كلا، إنَّها لا تعمل، أنا أعرف هذا، ولكن مع ذلك فإنَّها تبدو على حالها ســابقًا: بالأزرق والأبيض" وعرض عليهم ساعته مرةً أخرى، وتابع قائلاً بانفعال: "والأجمل هــو ما لم أخبركم بــه بعد، والأجمل ســيأتي لاحقًا: لقد توقفــت في الثانية والنصف، تمامًــا في الثانية والنصف، تخيّلــوا ذلــك". "إذن فإنَّ بيتــك قد أُصيــب في الثانية والنصف"، قال الرجل وقلّب شــفته الســفلى إلى الأمام، "لقد سمعتُ عن ذلك كثيرًا، عندما تهبط القنبلة تتوقف الساعات، وذلك ناتجٌ عن الضغط".

تمعن في ساعته وهزَّ رأسه متأملاً: "كلا يا سيدي العزيز كلا، إنَّــك لعلى خطأ، فلا علاقة للقنابل بذلك، وعليك ألا تتكلــم دائمًا عن القنابــل، في الثانية والنصف كان هناك شيء آخر أنت لا تعرفه، والمضحك أنَّها توقفت في الثانية والنصــف، وليس في الرابعة والربع أو في الســابعة، فأنا أصــلُ إلى البيت دائمًا في الثانية والنصــف تقريبًا، أعني ليلاً، دائمًا تقريبًا في الثانية والنصف، وهذا هو المضحك،" ثم نظر إلى الآخرين. ولكنَّهم أشاحوا بأبصارهم عنه، ولم يجدهم، بعد ذلك أومأ برأسه لساعته، "لقد كنتُ بالطبع جائعًا، أليس كذلك؟ وكنت أتّجه من فوري نحو المطبخ،

**قاص ومترجم أردني

كان الوقت تقريبًا الثانيــة والنصف، وبعد ذلك تأتي أمّي، كنت أســتطيع فتح الباب بهدوء، ولكنَّها كانت تســمعني دائمًا، عندما كنت أبحث في المطبخ المظلم عــن شيء يــؤكل، ينبعث الضوء فجــأةً، كانت تقف هناك بســترتها الصوفية، ملتفة بشالٍ أحمر، وكانت حافيــةً، دائمًــا حافية رغــم أنَّ مطبخنــا كان مبلطًا وكانت تضيِّقُ عينيها لأنَّ الضوء كان ســاطعًا، ولأنَّها كانت نائمة، فالوقت كان ليلاً".

"قالــت تأخرت كثيرًا، مــرةً أخرى"، ولم تكن تقول أكــثر من ذلك أبدًا، فقط كانــت تقول "تأخرت كثيرًا مــرة أخرى". وبعد ذلك كانت تســخّن لي العشــاء، وتنظر إليَّ كيــف آكل، كانت تفرك قدميها ببعضهما البعــض، لأنَّ البــلاط كان باردًا جــدًّا، لم تكن ترتدي أحذيــةً في الليل أبدًا، كانت تجلس إلى جانبي إلى أن أشبع، وكنت أسمعها بعد ذلك تزيح الصحون عندما أطفــئ النــور في غرفتــي، كان هذا شــأننا كل ليلة، وغالبًا مــا يكون ذلك في الثانيــة والنصف، لقد كان ذلك طبيعيًّا أن تُعــدَّ لي طعامي في المطبخ في الثانية والنصــف، لقد وجدت أنَّ ذلك طبيعي تمامًا، لقد كانت تقوم بذلك دائمًا، ولم تكن تقول أكثر من: "تأخرت كثيرًا، مرةً أخرى". ولكنَّها كانت تردّد ذلك دائمًا، وكنت أظن أنَّ لا نهاية لذلك، لقد كان ذلك مفهومًا لديَّ تمامًا".

خيَّــم الهدوءُ على المقعد لفترة قصــيرة، فقال عندئذ "والآن؟" ونظــر إلى الآخرين ولكنَّه لم يجدهم، وهنا قال للســاعة ناظرًا في وجهها الدائري الأبيض المزرقّ: " الآن، أنــا أعلمُ الآن أنَّ تلك كانت الجنّــة، وخيّم الهدوء التام على المقعد، هنا سألت المرأة: "وماذا عن عائلتك؟".

ابتسم لها مرتبكًا: " آه أتعنين والديَّ؟ نعم لقد اختفيا،

كل شيء قــد اختفى، كل شيء، تصــوّري ذلك، كل شيء قد اختفى،" وابتسم مرتبكًا متنقلًا ببصره من الواحد إلى الآخر، ولكنَّهم لم ينظروا إليه.

لم يَفُهْ بعدها بــشيء، لقد كان له وجهٌ عجوزٌ.. الذي كان يجلس إلى جانبه، نظر إلى حذائه، ولكنَّه هو نفســه لم ينظر إلى حذائه، وظلَّ يفكّر طويلاً بكلمة الجنّة.

***(ڤولفجانج بورشرت): (1921-1947) كاتب ألماني من جيل ما يُســمّى بأدب الأنقاض الذي يصوّر الأوضــاع في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية. نشر هذه القصة عام 1947 يصوّر فيها المجاعة ونقص المواد الغذائية بعد تلك الحرب.**

نوافذ ثقافية

محمد جميعان *

ثقافة عربية

أسئلة الإبداع وإشكالاته/ د. حسين جمعة

يتقصّى المؤلف في كتابه هذا بعض أسرار الإبداع الروحي التي ما يزال يكتنفها الغموض والالتباس، ويستجلي ماهيته ومادته وسيكولوجيته المعقّدة بوصفها من مكونات المعرفة الإنسانية، التي تحتاج إلى بحث واستقصاء، لتشابك مساقات المعرفة المتباينة، فيقف على الفنِّ ودوره، والعوامل الذاتية التي تنهض بدور أساسي في ظهور حوافز الإبداع ودوافعه وسيرورته.

ويجد القارئ في زوايا مختلفة من هذا الكتاب السمات السيكولوجية والجمالية لذات المبدع، ونقاشاً مستفيضاً للأحاسيس الجمالية والإلهام والحدس والذائقة، وغيرها من الأفهومات الملتبسة والمبهمة، إلى جانب حرية المبدع ومنظاره الفني وإيديولوجيته ومنجهه الإبداعي وما شابه ذلك.

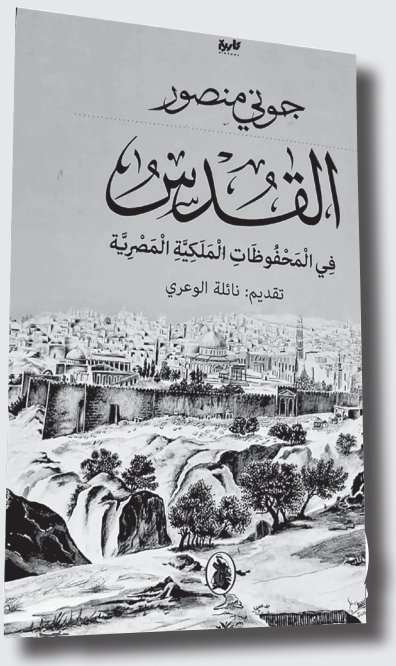
واعتمد المؤلفُ في مقارباته الدرسَ النسقيَّ القائمَ على المنهج الجدلي، لجلاء السيرورة الإبداعية والمراحل التي تجتازها من بواكير التماعات القصد إلى إفراغ الحمل وولادة الأثر الفني، معزّزاً ذلك بمقاربة بعض الإشكاليات المهمة، فقام بنقل عدد من الدراسات وترجمتها إلى العربية وتثبيتها في الكتاب لتكون مرجعاً

* كاتب وباحث أردني

للـــدارس والقــارئ الذي يتطلــع إلى مزيد من المعلومــات والحفــر في الموضوعــات المطروقة، ومن أبرزها أبحاث عالم النفس الروسي الأشــهر (ياكوف بونا ماريوف) لمراحل العملية الإبداعية.

ولأنَّ الفلولكلور يمثّل الركائز الرئيسة المحصنة والأعمــدة الصخريــة لأي أمــة تعتــد بثقافتها القومية وتاريخها الوطنــي وأصالتها الحضارية، وتمســكها بترابها وثوابتها الراســخة في حدودها الجغرافية وامتدادهــا التاريخي العميق، تناول المؤلف الفلكلور بكل ما فيه من القيم الروحية والمادية التي تتجاوز الاستعلاء الطائفي والديني ، ليؤكّــد أنَّ الإبداع ســيرورة وعمليــة دينامية متحركة تستوجب إظهار الخفي وتقريب البعيد وإيضــاح الملتبس واســتكناه المبهــم، من خلال الاشــتباك المعرفي مــع مدارس نقديــة توظّف الفلســفة وعلم النفس وعلم الجمال والاجتماع والمعــارف الفنيــة بــكل تفرعاتهــا واتجاهاتها وامتداداتهــا وارتباطهــا بعلــم الأدب، وبخاصة البنيويــة ومثيولوجيــة الأدب، والبنيوية والفن، للإفادة من المنهجية التي اســتظلَّ بها في رؤيته لهذا الموضوع المهم.

القدس في المخطوطات المَلَكيّة المصرية/ جوني منصور



هذا الكتابُ بحثٌ رصينٌ في المادة الببليوغرافية للوثائــق المحفوظــة في القــصر الملــكي المصري والدوائر الرسمية التابعة له، التي تؤرخ للعلاقات التي انتظمــت بين مصر وبلاد الشــام منذ عام 1810م، ومــا رافقهــا مــن تطــورات اقتصادية واجتماعية وسياســية، وبخاصة ما قدّمه رســتم من عرضــه المركّز للوثائــق المصرية خلال حكم محمد علي باشــا، والتي تهم الشــام، وجعلها في متناول اليد.

ويكشف الكتاب عن أبعاد العمل الموسوعي الــذي أنجزه رســتم عــام 1940م، وخصوصاً في

تسلسلها الزمني وشموليتها وموضوعيتها، واتصالها الموضوعي بمصادر فلسطين الأولية المتزامنة أو اللاحقة لفترة الحكم المصري في بلاد الشام، وفي مقدمتها سجلات المحاكم الشرعية ودفاتر الأوقاف والطوابع العثمانية فيما يتعلق بالقضايا الحساسة كمداولات مجلس الشورى في القدس ومراسلاتها الحثيثة بين حكومة دمشق المحلية المكلفة بإدارة جميع ولايات بلاد الشام وقصر محمد علي باشا وحكومته المركزية في القاهرة بشأن مطالب الثري اليهودي، وعضو البرلمان البريطاني السير موسى منتفيوري لتبليط زقاق البراق وشراء الأراضي، واستئجار المباني من جانب القناصل الأوروبيين في مدينة القدس، والتمرد الشعبي على السلطة الحاكمة عام 1834م وغيرها من المدن الساحلية.

ويضع المؤلف يده على أهم حقبة زمنية في مسيرة فلسطين التاريخية بعامة وعاصمتها القدس بخاصة، وما شهدته من تحولات جذرية في جميع المجالات، ومن أبرزها التحولات السياسية، والاقتصادية والاجتماعية وأثرها في تنحية التطورات الرأسمالية التي اجتاحت العالم بفعل تدفق منتجات الثورة الصناعية إلى المنطقة عبر ميناء يافا، وتحول المدينة من اقتصاد الخدمات القائمة على خدمة الحجاج والزوار والأماكن الدينية المقدسة إلى وسيط تجاري يعمل بين مناطق الإنتاج في فلسطين وشرق الأردن والأسواق الأوروبية والمساهمة في حركة الاستيراد، فكانت القدس أول مدينة في بلاد الشام تحظى ببناء طاحونة قمح تعمل بطاقة الرياح لتزويد الجيش المصري بالدقيق، وما تزال مشاهدها الأثرية بادية للعيان، وتُعرف باسم «طواحين الهوى» حتى اليوم.

كما عمد المؤلف إلى التدقيق في قيود وسجلات الأراضي بما فيها الأوقاف إيذاناً بالإصلاحات الضريبية كإلغاء ضريبة الغفارة التي تقاضتها (أسرة أبو غوش) من الحجّاج والمسافرين على طريق يافا - القدس، والتشجيع على الزراعة وإصلاح الأراضي المعطلة والموات، ومحاربة الاحتكار وفتح الباب على مصراعيه أمام حركة الاستيراد والتصدير.

وفي الجانب السياسي وقف المؤلف على منعرجات الصراع والهيمنة الاستعمارية، مما يكشف للباحثين جوانب مهمة من تاريخ بلاد الشام خلال هذه الفترة، التي كان لتحولاتها أثرٌ واضحٌ في مسيرة المنطقة حتى يومنا هذا.

نوافذ ثقافية

ثقافة عالمية

الحياة مشيًا على الأقدام/ (دافيد لوبروطون)، ترجمة: فريد الزاهي

هذا الكتابُ رحلةٌ أنثروبولوجية عميقة تكشف عن بنية الوجود الإنساني بأسرها: المشي. فالمشي ممارسة وجودية تُعيد الجسد إلى إيقاعه الطبيعي، وتفتح أمامه منفذاً نحو الطمأنينة والمصالحة مع العالم. فالمؤلف يرى أنّ الحضارة المعاصرة، فرضت على الإنسان فترات جلوس طويل وارتباط مرضيٍّ بالشاشات والآلات، وحوّلت جسد الإنسان إلى شيء يُنقَل بدل أن يكون الجسد هو حامل الإنسان. فالمشي وسيلة مقاومة لإحياء الحواس وتأكيد الذات وتثبيتها. فالمشي يسمح للجسد بأن يستعيد طبيعته الأولى، ويجعل الإنسان يُصغي إلى نفسه من خلال حركة بطيئة ومنتظمة تمنح الذهن صفاءً نادراً، وبهذا يتصالح الإنسان مع كل ما يحيط به، ويشعر بانسياب العالم داخله عبر الحواس التي تُستفز وتستيقظ من سباتها.

ويحلّل الكتاب التحوّل الكبير الذي أصاب الجسد في عصر التقنية، فقد أصبح الجسد سكونياً وثقيلاً، يُنقَل من مكان لآخر من دون أن يتحمّل مجهوداً يُذكر، بينما كانت وظيفته الطبيعية هي الحركة. يشير (لوبروطون) إلى أنَّ هذا السكون لم يعُد مشكلة فردية، بل صار شأناً صحياً عمومياً يُقوِّض البنية النفسية والعاطفية للبشر، فكل خطوة هي إعلان خفيف عن استرجاع الإرادة وعن استعادة علاقة متوازنة بين الجسد والعالم.

فحين يمشي الإنسان، يتفكّك ضغط اليومي ويذوب في حركة الجسد المنتظمة، وتستعيد الذات حوارها الصامت مع نفسها. ويتيح المشي أيضاً الخروج من الانغلاق الاجتماعي، والانفتاح على الطبيعة والآفاق الواسعة التي تمنح الإنسان شعوراً مبهجاً بالانتماء إلى الكون.

والكتاب أولاً وآخراً يمثّل دعوة صريحة إلى إعادة التفكير في علاقتنا بأجسادنا وبالعالم من حولنا. إنّه تأمّلٌ في فعلٍ بسيطٍ يمنح الوجود عمقه، ويعيد صياغة العلاقة بين الذات وفضائها الداخلي والخارجي.

مـدارات البـوح

الروائي والقاص حسام الرشيد

في الطفولةِ هناك؛ أنأى بنفسي عن العالم!!

حسام الرشيد*

لتغفروا لي ما سأدلي به في حضرتكم من بوح، لأنَّي أعدكم أنَّي لن أعمد إلى الكلام المنمق، ولن أضفي على نفسي هالةً من القداسة، ولن أستعين بشهادات مبدعين آخرين حتى أبرهن لكم أنَّي أتقن أكثر من لغة، ومطّلع على الآداب الغربية التي صقلت موهبتي وأغنت تجربتي.

لن أقول لكم إنَّي ولدت فقيراً لا أكاد أسدُّ رمقي، ولا مشردًا ضرب في الآفاق ينام في الكهوف، ولا متلهفًا للعلم في ظلال الفوانيس يقرأ حتى عميت عيناه، ولا نابغة العصر وفريد الزمان، الذي نهل من معارف الأقدمين والمحدثين، فوقع على أخبار المِلل والنِحل، وسير الأعلام والنبلاء، وطبقات الأدباء والمتأدبين، والموازنات بينهم، فناله منها نصيبٌ.

* روائي وقاص أردني

ولكنَّــي أقول لكم إنَّي منــذ طفولتي ضقت ذرعًا بالمدرسة، ونفرت من أســاتذتها، وكنت أجيد الفرار مــن الحصص، ولكنَّــي كنت ألوذ بأمــين المكتبة في المدرســة الــذي أذكره بنظارته الســوداء الشــبيهة بنظارة طه حسين وصلعته العريضة كلسان العجل، كنت أجلس بجــواره وهو منكب على كتاب يقرؤه، لعلَّــه الفتوحــات المكيــة لابــن عربي، وبيــده تلك العدســة الكبيرة التــي يمرُّ بها على الســطور، وكان -رحمــه اللــه- عطوفًــا رؤوفًا، لا تــرى في يــده عصــا ولا في وجهه دمامــة، كان أمــين المكتبــة هذا لا يدعنــي أبرح مجلســه، حتى يعــيرني كتابًا للعقّاد أو المازني أو جبران أو نجيب محفوظ ، كنت أستعير الكتب منه على مضاضة وأتظاهر بقراءتها بالبيت، حتى لا يصيبنــي من أبي توبيــخٌ، أنَّي أهجــر كتبي ودفاتري، فوجدت نفــسي وقــد انزلقت مــن حيث لا أحتسب، من التظاهر بقراءة الكتب إلى الإدمان على قراءتها، فلازمتني هذه العادة حتى يومي هذا.

مع توالي الأيــام صرت قارئًا نهمًا، أدوّن على دفتر ملاحظاتي الكثير مما أقف عليه في قراءاتي ومشاهداتي ومجالساتي، وأعتقد أنَّه سيعود عليَّ بالنفع في يومٍ ما، وأمَّــا الآن وقد مال العمرُ إلى خطِّ الزوال، ولاحت لي أســدافُ النهاية، فلا أقرأ إلا ما أظنَّه جديرًا بالقراءة، ويحــدث أنَّي أقف بين رفوف مكتبتــي حتى أنتقي كتابًا واحــدًا، فقد ولى الزمان الذي كنت أقرأ فيه ما هبَّ ودبَّ من كتب.

في مســيرتي الكتابية، ســأظلُّ مدينًا بالعرفان بعد اللــه عزَّ وجــلَّ ، إلى هؤلاء؛ لوالــديّ اللذين احتملا نزقي وطيشي، أمّي التي عكفت رغم ضيــق ذات اليد ، على شراء القصــص المصــورة لي من مكتبة قديمة بجوار المســجد الحسيني بعــمان، وأبي الــذي اشــترى لي ديوان الشــوقيات كهديةٍ في عيد ميلادي الحــادي العشر، وما زلتُ أحتفظ به في مكان أثير بين رفوف مكتبتي.

ســاظلُّ مدينًا بالعرفــان لأمين المكتبة في المدرســة، الذي شجّعني على اســتعارة الكتب وقراءتها، جــزاه الله عني خير الجزاء، وأسكنه أعالي الفراديس.

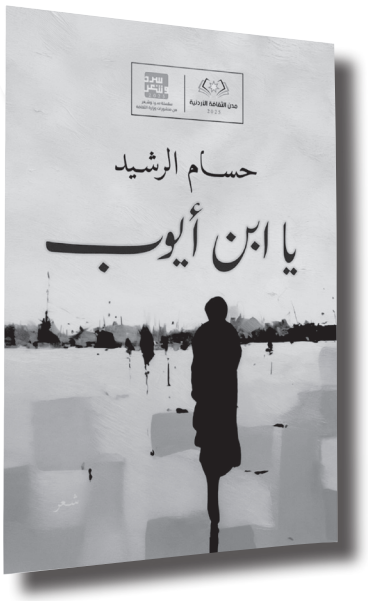
ســأظلُّ مدينًا بالعرفان للجامعة الأردنية التي ما إن وطئت قدماي بوابتها بقبابها البيض، حتى شعرت

وإن لم أخلـع نعـلي، كأنَّي بالـوادي المقدس طوى، فقد التحقت أنا الفتى القادم من القرية، بالدراسـة فيهـا عـام 1988م، ولهـا الفضلُ الكبـيرُ في أن أرى العالم من حولي بمنظـارٍ مختلف، حقًا كان لجامعتـي الحبيبة التي كانت بأساتذتها وطلبتها ومكتبتها الباذخـة وأيامهـا الرائعـة التي عشـتها فيهـا مترنحًا بـين اليأس والرجاء، أنَّها غيّرت من نظرتي إلى نفسي والعـالم، وأمدتني بالكثير مـن التجـارب التـي هذّبتنـي وأحسنت تهذيبي، وكانت لي خير زاد فيما سيأتي من أيام.

سـأظلُّ مدينًا بالعرفان لكل كتـاب قرأته، ولـكل حماقة ارتكبتهـا، ولكل عجوز جالسـته، ولكل تجربة قاسـية مـررت بها في هذه الحياة.

أخـيرًا، حصيلتي في الإبداع ثلاثة عشر كتابًا، وهي خمس روايات، وأربع مجموعات قصصية وديوانان شعريان، وكتاب في الأدب الساخر وثلاث مسرحيات، راق للبعض ما أكتب فأطنبوا في مدحهم لي، ولم يرُق للبعض ما أكتب، فأطنبـوا في نقدهم الجارح لي، في الحالين كنت سعيدًا بهؤلاء وهؤلاء.

بعد ثلاثين عامًا من الكتابة، أعترفُ بالفم الملآن أنَّي لا أجلس في برجٍ عاجي، ولا أتقن الرقص على الحبال، ولا أنتمـي إلى عُصبة، ولا أسـتلب المنافع شـاردها وواردهـا، أحلم في هـذا العمر بالعودة إلى الطفولة، والجلوس إلى أمين المكتبـة، بقراءة قصص أمّي المصوّرة، بحفظ قصيدة من ديوان الشوقيات الذي أهداه لي أبي في عيد ميلادي الحادي عشر.

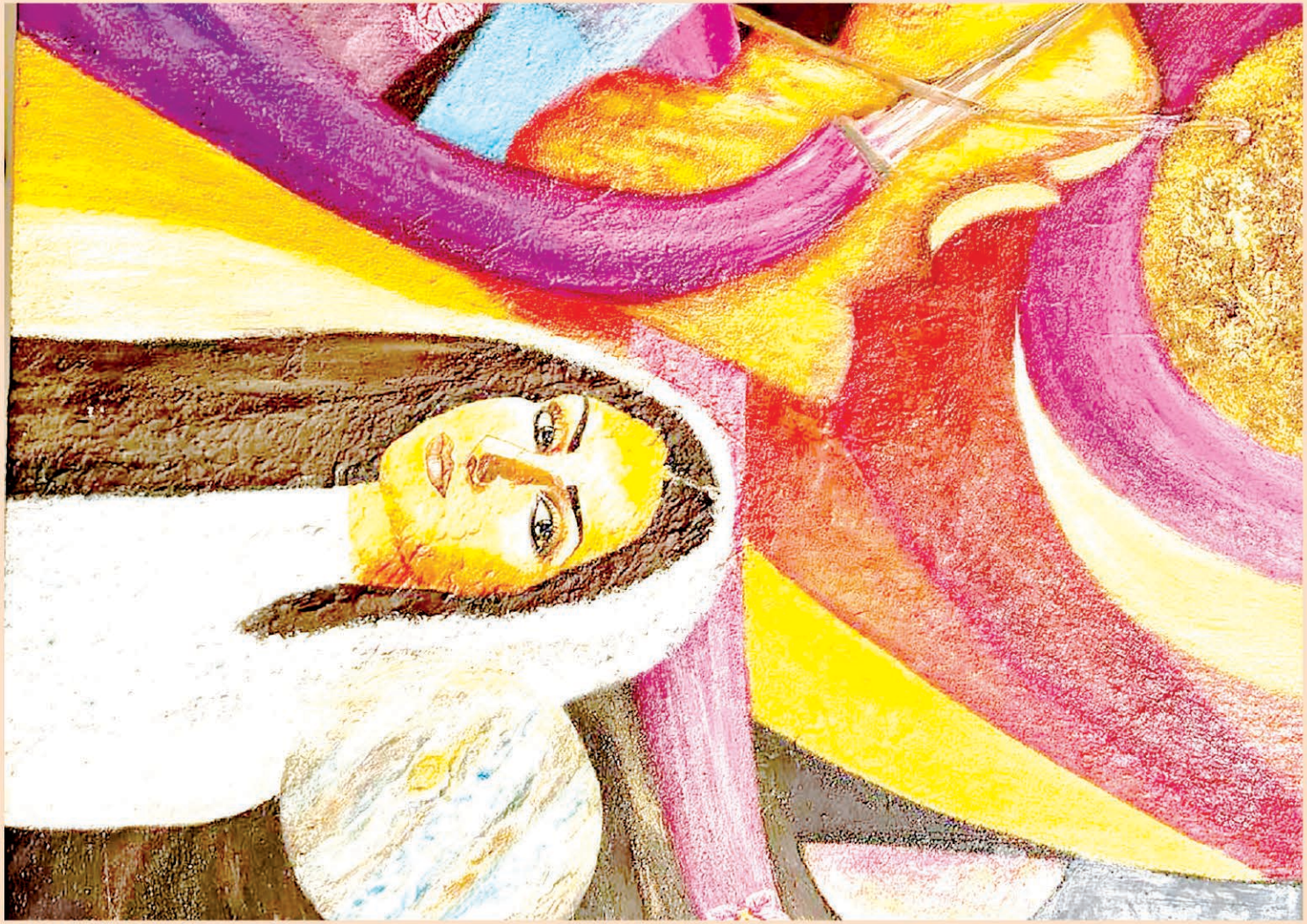


أمَّا وقد اشـتعل الرأس شـيبا وعزَّ الطالب والمطلوب، فقسـت الحياة عـليَّ بتقلباتهـا وأهوائها، فـلا أراني إلا أن أنـأى بنفسي عن هـذا العـالم، أقترف جرائمي في الكتابة، خلسـةً عن العيون، مستمتعًا بما أكتب، في كل حرف أخطّه، أمارس لعبة الخفاء والتجلّي، بين ما كنت وما سأكون، بالكتابـة وحدها نغيّر أنفسـنا والعالم من حولنا، ما دمنا متمسكين بأهداب الأمل.

هذا بعضٌ من بوحي، تلوته عليكم بقلب صادق، إن كنـت قد أصبت، فهذا مـما أتوخى وأرجو، وإن كنت قـد أخطأت وجانبـت الصواب، فأسـأل الله العفو والمغفرة، إليه المنقلب وهو أحكم الحاكمين.

اللوحة للفنانة التشكيلية رجاء المكحل/الأردن

• • • أفكار 443/2025



مطبعة الفنار