أفكار
AFKAR

شباط 2024 | العـــدد 421
ثقافية شهرية -تصدر عن وزارة الثقافة منذ 1966
المـمـلـكـة الأردنـيـة الـهاشـمـيـة

421

ملف العدد

التكنولوجيا
وحماية مشروع
الثقافة العلمية

من مواد الملف:

عربيتنا في عصر
الذكاء الاصطناعي

الخيال العلمي في
الثقافة العربية

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.

• أن لا يتجاوز عدد كلمات المادة 2000 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.

• 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.

مجلة أفكار

مجلة شهرية ثقافية
تصدر عن وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية

421 / شباط 2024

الموقع الإلكتروني لمجلة أفكار:

http://www.afkar.jo

كما يمكن تصفّح المجلة على موقع الوزارة:

www.culture.gov.jo

المراسلات باسم رئيس التحرير:

E.mail: afkar@culture.gov.jo

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة:

(1090) 2010 / د

العنوان البريدي:

الأردن - عمّان ص.ب: 6140

الرمز البريدي: 11118

رئيس التحرير / **أ. سميـحة خريـس**
مدير التحرير / **أ. مـخلـد بـركـات**
سكرتيرة التحرير / **أ. منـال حـمـدي**

هيئة التحرير / **د. إبراهيم بدران**
/ د. إبراهيم خليل
/ أ. أكـرم الـزعبـي
/ د. راشـد عـيسى

الإخراج الفنّي / **حنان الطوس**
لوحتا الغلافين الأمامي والخلفي / **الفنان إدريس السعد/ الأردن**

المواد المنشورة في هذا العدد تعبّر عن آراء كتّابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي وزراة الثقافة الأردنية.

ملف العدد / التكنولوجيا وحماية مشروع الثقافة العلمية

مفتتح ٤

ملف العدد: ٦
التكنولوجيا وحماية
مشروع الثقافة العلمية

دراسات ومقالات ٣٢

إبداع ١١٠

نوافذ ثقافية ١٢٠

مدارات البوح ١٢٥

المحتويات

4 المفتتح: د. إبراهيم بدران

6 ملف العدد: التكنولوجيا وحماية مشروع الثقافة العلمية

7 التكنولوجيا وحماية مشروع الثقافة العلمية/ د. عبدالله يوسف الزعبي
12 عربيتنا في عصر الذكاء الاصطناعي/ د. صبري الشبول و د. سهيل الحباشنة
16 الخيال العلمي في الثقافة العربية؛ الأبعاد الحضارية/ د. خالد غرايبة
20 الثورة الحاسوبية والصحة/ د. عمار خالد يوسف داود
24 تكنولوجيا إنترنت الأشياء وتطبيقاتها/ د. علاء فتحي خليفة
28 تجربتي في عالم إنترنت الأشياء/ م. عفيف الخوري

32 مقالات ودراسات
33 رسول حمزاتوف"... رائدُ الـحُبّ العالي والانتماء الإنسانيّ/ د. محمد الحوراني
40 رفقة دودين.. وعشر سنوات على الرحيل / شوقي بدر يوسف
46 دراسة تفكيكية لقصيدة (صنعتي) للشاعرة مها العتوم./ ياسر وقاد
52 سردية الأرض في روايات غسان كنفاني/ د. نادية هناوي
60 درويش وقطُّوس والكينونة المغيَّبة: الناقد يكتبُ ذاته/ جعفر عمرو محمد اللقطة
66 "مركز الحسن الثقافي" في الكرك؛ منارةٌ ثقافيّةٌ بارزة./ عروبة الشمايلة
72 الأردن ودعم الإنتاج الفني العربي خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين/ مريم ملهي النويران.
82 المخرج المستبصر الأنيق "إيليا سليمان" يقدم "فلسطين في القلب"/ مهند النابلسي
88 جزيرة فيلكا وآثارها/ د. أحمد عبدالرازق عبدالعزيز محمد
92 الفيلم الآيسلندي (أرض الرب): كل ألوان الطيف الأبيض/ د. هاني حجاج
98 مضامين تغيّر خطاب الذّاتي والمشترك في تجربة سناء الجّمالي أعماري/ د. محمّد المبروك عمراني.
104 الخريف ودلالاته في الشعر العربي/ هندة محمد

110 إبداع
111 كريشة يحملها هواء خفيف/ موسى حوامدة
112 كوخ من الأبنوس في غابة/ محمد سمحان
113 بيوت مستأجرة/ دخيل الخليفة
114 "بيت بيوت"/ مجدولين أبو الرب.
117 البكاء على كتف النبع/ حنين أبداح
118 متواليات عشر على مسرح الحياة/ علي حزين.

120 نوافذ ثقافية: محمد سلام جميعان
125 مدارات البوح: مفلح العدوان

مفتتح

العلمُ والثقافة المجتمعيّة

د. إبراهيم بدران*

من منظورٍ عمليّ يمكن القول إنَّ الثقافة المجتمعيّة هي تلك الرؤى والمفاهيم والمقاربات التي يصنع المجتمع من خلالها، أو انطلاقًا منها مواقفه وقراراته. وهذا يعني أنَّ الثقافة الأكثر أهمية على الصعيد العملي هي ليست ثقافة النخبة بقدر ما هي ثقافة المجتمع التي يجب أن تسعى الدولة ومؤسساتها ومثقفوها إلى تحريكها على مسار الارتقاء والتقدم والتناغم مع المستقبل. وهذا ما يبرر اهتمام الدول بمؤسساتها الرسمية والأهلية بالثقافة وسعيها الدائب إلى تشجيعها ومن ثم الإنفاق عليها والاستثمار فيها. ونلاحظ أنَّ الدول الأكثر تقدمًا هي الأكثر إنفاقًا على الثقافة المجتمعية بكلِّ مكوناتها؛ ابتداءً من الكلمة المكتوبة والمنشورة في كتاب أو صحيفة، والكلمة المسموعة والمرئية بكل الوسائل المتاحة، مرورًا بالنشاطات الثقافيّة من موسيقى ومسرح ومتاحف ومعارض، وانتهاءً بالصناعات والبرامج الثقافية على كل صعيد. وتلعب النخبة من المثقفين الدور البارز في إغناء هذه الثقافة والإضافة إليها.

غير أنَّه منذ القرن السادس عشر حين انطلقت الثورة العلمية لتتبعها الثورات الصناعية والتكنولوجية المتتالية انخرط العالم في فضاء العلم والتكنولوجيا؛ لتصبح جميع مفردات الحياة الإنسانية متأثرة أشدَّ التأثر بما يكتشفه العلم وتنجزه التكنولوجيا وتقدمه منظومات الإنتاج. ومن هنا غدت مجتمعات العالم، وبدرجات متفاوتة، في احتكاك متواصل مع العلم والتكنولوجيا بكل إبداعاتها الحاضرة والمستقبلية. وغدا كلُّ فردٍ في مواجهة لحظية مع ما يحمله العلم من معارف وما تقدمه التكنولوجيا من تركيبات، سواءً في الغذاء الذي يتناوله أو الكلمة التي ينقلها من أقصى المعمورة إلى أقصاها من خلال هاتفه الجوّال أو من خلال الطائرة التي يقطع بها آلاف الكيلومترات في ساعاتٍ قليلة، أو من خلال الدواء، أو الماء... والقائمة لا تنتهي.

والسؤالُ: ماذا عن ثقافة المجتمع؟ وأين ستكون من كل المستجدات التي تغيّر من أنماط الحياة بكل تفاصيلها؟. هل يمكن اليوم أن يُتّخذَ قرارٌ أو يتحدد موقفٌ أو يوضع برنامج يمكن الاطمئنان إليه بعيدًا عن قواعد العلم؟ وبالتالي هل يمكن لمجتمع أن يتقدم إذا استمرت ثقافته بعيدة عن العلم بأساسياته لا بتفاصيله؟. وحتى نخرج من العموميات فإنَّ ثقافة العلم في أيِّ مجتمعٍ لها محركاتُها التي تتمثّل في التعليم ومقدار الإنفاق على البحث العلمي والتطوير التكنولوجي، والإنتاج الوطني من السلع والخدمات، والأوراق العلمية المنشورة، وحجم التوظيف في التكنولوجيا المتقدمة، والمعارض العلمية والتكنولوجية في المدارس والجامعات وخارجها، والمجلات والنشرات العلمية التثقيفية التي تصل إلى الإنسان العادي، وكتب الخيال العلمي والمتاحف العلمية، واهتمام الإعلام بالثقافة العلمية، والمسارح والفنون، واللغة الوطنية بمصطلحاتها العلمية، والمتاحف العلمية، والوثائقيات العلمية المقروءة والمكتوبة والمسموعة،

* أكاديمي وباحث أردني/ عضو هيئة تحرير مجلة أفكار

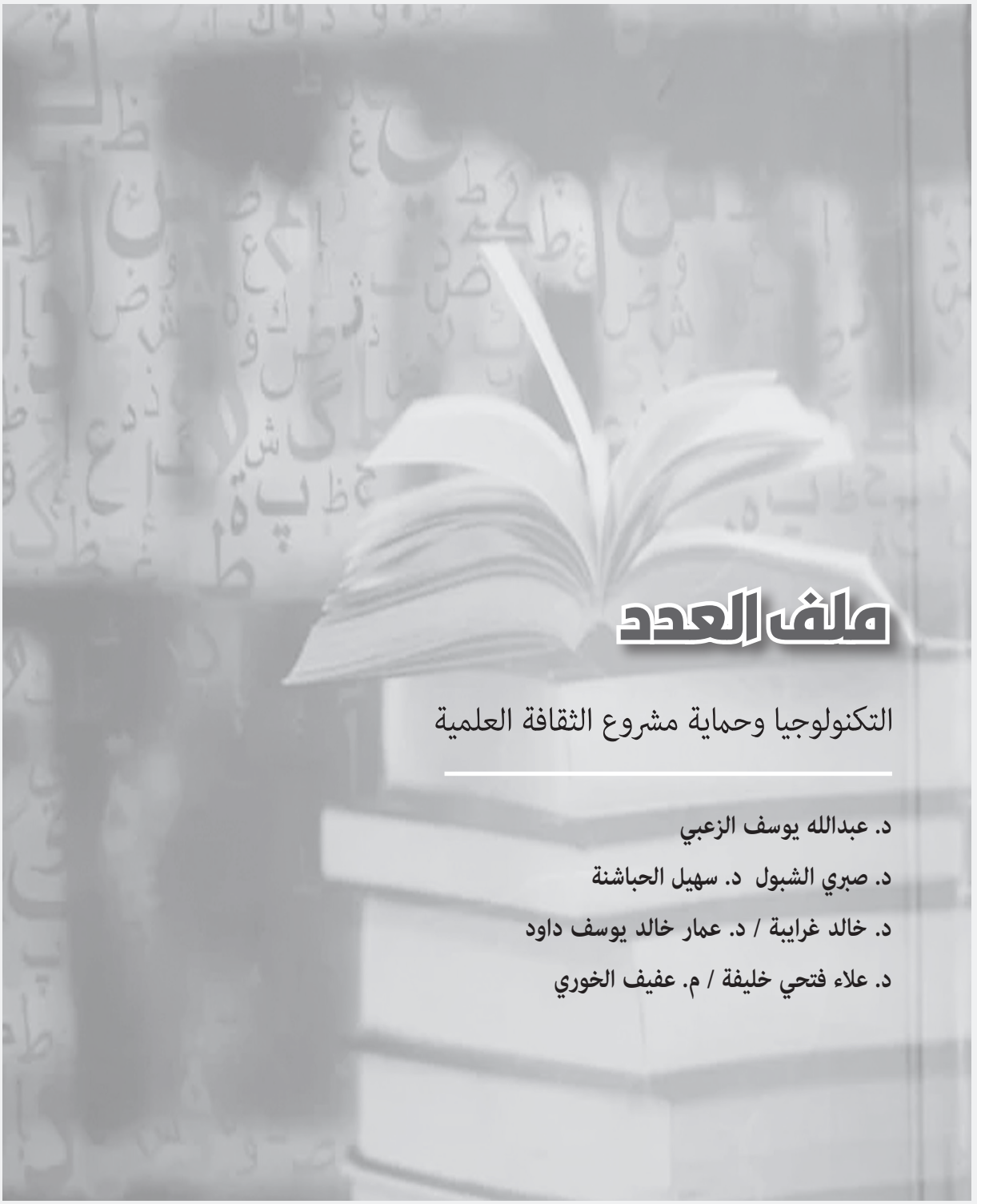
والمؤلفات والكتب العلمية التي تدور بين أفراد المجتمع، وغير ذلك.

في عام 1959 حين سبق الاتحاد السوفياتي العالم بالوصول إلى الفضاء الخارجي استدعى الرئيسُ «جون كنيدي» العلماء ليستشيرهم. وفي عام 1967 تألمت رئيسة وزراء الهند آنذاك «أنديرا غاندي» لحالة الجوع التي كانت تسيطر على الهند. فما كان منها إلا أن دعت مجموعة من العلماء، وليس السياسيين والإداريين، للبحث عن الحل. فكان الجوابُ «على الهند تطوير الزراعة بكل الوسائل التكنولوجية والعلمية الحديثة». فكانت الثورة الخضراء التي نقلت الهند من دولة مستوردة إلى دولة مصدرة للغذاء. والسؤال: ما الذي يجعل رئيسة وزراء الهند تستدعي العلماء وليس السياسيين لتحلَّ مشكلة الغذاء؟ ويجعل رئيس الولايات المتحدة الأمريكية يستدعي العلماء لينظروا لماذا تقدم الاتحاد السوفياتي على أمريكا؟. وبالمقابل فإنَّ الأقطار العربية تنوء بالمشكلات المعقدة كالمياه والغذاء والتصحر وغير ذلك. ولكن المسؤول العربي غالبًا ما لا يستدعي العلماء لتطوير الحلول. قد تكون هناك أسبابٌ كثيرةٌ وراء ذلك، ولكن السبب الرئيس يتمثل في إشكالية تعمّق العقل العلمي والثقافة العلمية التي تجعل المسؤول يدرك بشكل قطعي أنَّ العلم والتكنولوجيا هما الطريق لحلِّ المشكلات أيًّا كان حجمها وشكلها. ولكن غياب الثقافة العلمية على مستوى المجتمع، ناهيك عن الإدارات وصنّاع القرار تدفع باتجاه البحث عن حلول تائهة بين الإداري والسياسي والشخصي والموضوعي. إنَّ واحدًا من أهم محصلات الثقافة العلمية تتمثل في الاهتمام بالرقم ومدلولاته، والتعرف على موقع الدولة أو المؤسسة من خلال الرقم، خاصةً وأنَّ العالم وصل إلى مرحلة جعل كل شيء فيها قابلاً للقياس وبالرقم. ليس هناك اليوم من ظاهرة اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو نفسية أو طبيعية إلا ولها مؤشرات رقمية.. هل يمكن للرقم أن تكون له قيمة أو تأثير أو صدمة في عقل الإنسان حين يكون بعيدًا عن ثقافة العلم والعقل العلمي؟ هل يمكن للرقم أن يغير من السلوك المجتمعي في غياب الثقافة العلمية؟ بالتأكيد لا. فعلى سبيل المثال نجد أنَّ دولاً مثل السويد وفنلندا وسويسرا تحتل المراتب الأعلى في ثقافة العلم، وهي دول في صدر قائمة الدول المتقدمة. وهذا يبيّن أنَّ العلاقة بين ثقافة العلم وبين التقدم هي علاقة ديناميكية طردية. وقبل85 عاماً قال «روبرت أينشتاين»: « إذا كان للعلم أن يؤدي رسالته كاملة وتامة كالفنِّ؛ فإنَّ مفاهيم العلم بمعناها الجوهري وليس بشكل سطحي يجب أن تدخل في ضمائر الناس»؛ أي أن تصبح جزءًا من الثقافة المجتمعية.

ما الذي يدفع بعض الدول للإنفاق على البحث العلمي والتطوير التكنولوجي أموالاً طائلة قد تصل 5% من الناتج المحليّ بينما الأقطار العربية لا يتعدى الإنفاق فيها 0.6% من الناتج المحلي؟ قد يكون الجواب هو ضعف الإمكانات. لكنَّ «جواهر لال نهرو» حين سُئل: لماذا ينفق على البحث العلمي بدلاً من الإنفاق على الفقراء؟ أجاب: «أنا أنفق على البحث العلمي لكي انتشلهم من مستنقع الفقر، وإذا لم أفعل فسوف يبقون فقراء إلى الأبد».

وإذا نظرنا إلى المستقبل بما فيه من اختراعات وذكاء اصطناعي، و«روبوطية»، ورقمية وزراعة مائية، وتغيرات مُناخية الخ. فهل يستطيع المجتمع أن يواجه المستقبل بعيدًا عن العقل و العلم والثقافة العلمية؟ بالتأكيد لا.

وقد آن الأوان أن يستعيد العرب مكانتهم، وآن الأوان أن تُعطى الثقافة العلمية على المستوى المجتمعي الاهتمام الكافي لنكون شركاء فاعلين في الحضارة الإنسانية لا مستهلكين لما ينتجه الآخرون.



ملف العدد

التكنولوجيا وحماية مشروع الثقافة العلمية

د. عبدالله يوسف الزعبي

د. صبري الشبول د. سهيل الحباشنة

د. خالد غرايبة / د. عمار خالد يوسف داود

د. علاء فتحي خليفة / م. عفيف الخوري

تقديم:

التكنولوجيا وحماية مشروع الثقافة العلميّة

د. عبدالله يوسف الزعبي*

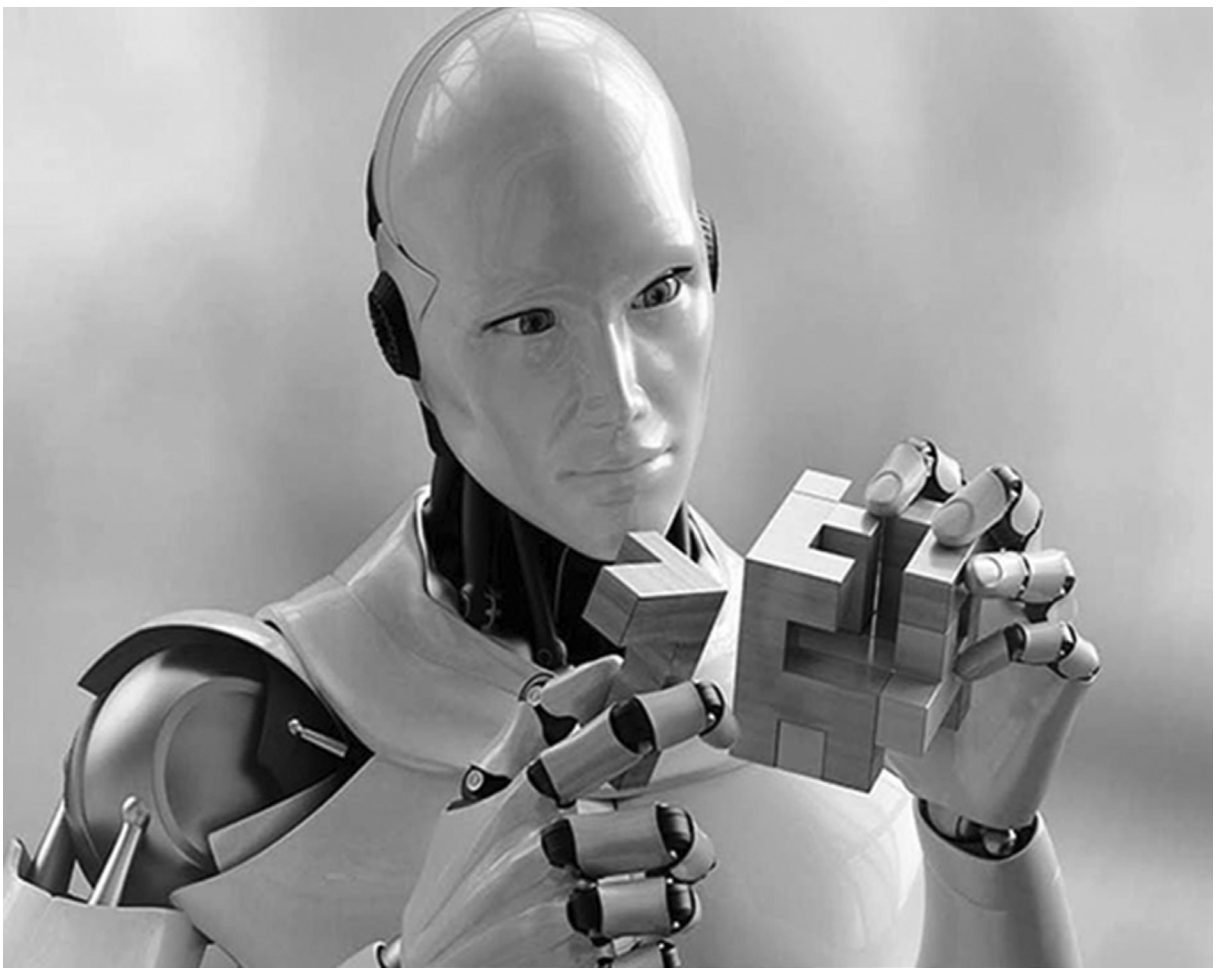
د. هشام غصيب

نهاد شريف

ذات يوم من بواقي عام 2019، أطلت الراحلة أم كلثوم على مسامع افتقدتها مع كلِّ أصيل في الموسيقى الشرقية الشجية؛ إذ تمكنت «دار أوبرا دبي» من أن تستحضر شخصية كوكب الشرق بعد غيابٍ -بعُد وطال- عبر تقنية «الهولوجرام». سبق ذلك بعامين ويزيد أن زارت «صوفيا» المملكة العربية السعودية التي منحتها جنسيتها، وما «صوفيا» سوى «روبوت» يشبه البشر في مظهره وسلوكه يستخدم الذكاء الاصطناعي ويتصل بالإنترنت على الدوام. تطبيق «شركة جوجل» المترجم «سيري» يتيح كذلك لمستخدميه التفاعل مع الهواتف الذكية والأجهزة اللوحية والحاسوب الشخصي عبر أوامر صوتية للقيام بمجموعة مهام من مثل إجراء المكالمات وإرسال الرسائل وإعطاء معلومات حول الطقس والأخبار وتشغيل الموسيقى، والمزيد. تلك مجرد أمثلة من مجموعة ضخمة يطرحها العلم على الإنسان المعاصر تحمل في طياتها عاصفة هوجاء من التكنولوجيات الناشئة التي تتضافر معاً في لحظة تاريخية راهنة تنبيء بتحولات جذرية في وسائل الإنتاج ونسائج المجتمع ومنظومة الثوابت الأخلاقية والقيم الحضارية لشعوب الأرض كافة.

لقد أسهمت التكنولوجيا في تطوّر الثقافة الإنسانية على مرِّ القرون؛ إذ شهد العالم ثلاث مراحل أساسية للتغير الثقافي، إبتداءً من الثورة الزراعية ونشوء الحضارة التي توجت في ابتكار الكتابة، مروراً بولادة المطبعة في القرون الوسطى وحتى

* أكاديمي وباحث أردني



اختراع «الترانسيستور» في منتصف القرن العشرين وظهور الإنترنت في نهايته. انتشر نمط ثقافي مميز في كلٍّ تلك المراحل التاريخية وتأثر بالأدوات التكنولوجية السائدة وأضفى عليها سمات بارزة وصفات معينة، في الوقت التي احتفظت فيه الحضارات والشعوب بخصوصيات بعينها خلقت تمايزاً واضحاً بين الثقافات ومنحت كل منها شخصية فريدة. تقف البشرية اليوم على شفا بزوغ شمس الثورة الصناعية الرابعة التي تحمل في طياتها بشائر التقدم ومحاذير التغيير في كل ما يمسُّ الإنسان وحياته؛ ما يفضي إلى مرحلة رابعة من التطور الثقافي يمكن تسميتها الثقافة 4.0، تتسم بالغموض في طبيعتها والخطورة في تداعياتها وتشي بزوال حواجز الخصوصية الثقافية كافة بين الشعوب، وربما توطيد هيمنة الغرب على المسرح الثقافي العالمي. تمثل تبعات الثورة الصناعية الرابعة تهديداً وجودياً للثقافة العربية الإسلامية كما توحي المؤشرات الأولية.

وصف عالم الفلك الأمريكي «كارل ساغان» ذات مرة المجتمع الحديث وعلاقته بالعلم وصفاً واقعياً دقيقاً حين قال: «إنَّنا نعيش في مجتمع يعتمد بشكل رائع على العلم والتكنولوجيا، حيث لا يكاد أحد يعرف أي شيء عن العلم والتكنولوجيا»، ذلك الاقتباس الذي يسلط الضوء على مفارقة المجتمع

المعاصر، حيث الإنسان يعتمد كلياً على العلم والتكنولوجيا في مختلف جوانب الحياة، ومع ذلك؛ فإنَّ معظم الناس تفتقر إلى الفهم العميق لهذه الجوانب وهذه المجالات. يؤثر هذا الانقسام بين الاعتماد على العلم والمعرفة المحدودة به على تقدم المجتمع وتشكيل اتجاهات الرأي العام وعملية صنع القرار فيه، كما يحدّد مدى انفتاحه على الأمم والثقافات وقابليته لتقبل الآخر واستيعاب الجديد. يؤكد الاقتباس كذلك على أهمية تعزيز الثقافة العلمية في المجتمع، ففي عالم متزايد التعقيد يتشكل أساساً بالتقدم العلمي والنكنولوجي، فإنَّ الفهم الأساس للمبادئ العلمية يمكن الأفراد من اتخاذ خيارات مستنيرة، والمشاركة في التفكير النقدي، والإسهام بشكل هادف في المناقشات حول المواضيع الحيوية ذات الأهمية للفرد والمجتمع على حدٍّ سواء. إنَّه أمرٌ محزن حقاً أنَّ العلم يولد المعرفة بشكل أسرع بكثير من مقدرة المجتمع على اكتساب الحكمة، وبتعبير أجمل حسب الفرنسي «كلود برنارد»، مؤسس المدرسة التجريبيّة العلميّة: «الأدب هو أنا؛ العلم هو نحن».

يذهب «كلاوس شواب»، مؤسس منتدى الاقتصاد العالمي أبعد من ذلك؛ إذ يتوقع أن تؤثر الثورة الصناعية الرابعة؛ حاضنة تلك التكنولوجيات الناشئة، على الإنسان بصورة هائلة وعلى طريقة تفكيره وأنماط عيشه وعلاقاته مع نفسه والآخرين والمجتمع والدولة كذلك، وتؤدي بالنتيجة إلى تحولات عميقة في ثقافة الشعوب لم تشهدها من قبل، أو كما وصفها عالم المستقبليات الأمريكي «آلفن توفلر» في كتابه «الموجة الحضارية الثالثة» باعتبارها نقطة الفصل التاريخية التي ستأتي بسلسلة من الصراعات التي ستهز العالم وتفضي إلى حضارة ما بعد الصناعة التي سادت العالم عبر القرون الثلاثة الماضية، وهي حضارة جديدة تختلف جذرياً عن سابقتها؛ إذ تتسم بوعيٍّ إنسانيٍّ مميز، وأنماط عائلية جديدة، وأساليب مختلفة لمزاولة العمل والإنتاج واقتصاد مبتكر، وصراعات سياسية حادة، وفوران اجتماعي عميق، وإعادة بناء شاملة للتاريخ.

وكما تنبأ «توفلر»، توحي التطوّرات التكنولوجية المتسارعة على أنَّ الثورة الصناعية الرابعة التي تجري أحداثها حالياً وتتميز بسرعتها الأسية الهائلة في عالم مترابط ومتعدد الأوجه، وحيث تكنولوجيا تولد أخرى أحدث منها وأكثر قدرة وتعقيداً. كما أنَّها تتميز باتساعها وعمقها، فهي مبنية على الثورة الرقمية وتجمع بين تقنيات متعددة تؤدي إلى تحولات جوهرية لم يسبق لها مثيل في الاقتصاد والأعمال التجارية والمجتمع والأفراد، تغييراً ليس فقط في "كيف" و "لماذا" نفعل الأشياء ولكن أيضاً تطرح تساؤلات عميقة حول الذات ومعناها. كما أنَّ أثرها على النظم كبير؛ إذ تنطوي على تحولات جذرية داخل وعبر البلدان والشركات والصناعات والمجتمع بأكمله، وأهمها على الإطلاق ما ستحدثه على ثقافة الأمم من تقلب وتغيير.

يحتاج المجتمع إذن إلى بناء وعي ذاتي بأهمية العلم في صياغة مشروع الأمة الحضاري وإعادة تركيب دورها الإنساني في الإسهام في تقدم البشرية عوضاً عن الاكتفاء بدورها الهامشي الذي ارتضته على مدى قرون طوال. فثمة تحديات عظام تواجه الأمة اليوم، منها القديم المستعصي والجديد المستصعب. ولعلَّ الثورة الصناعية الرابعة، وما تحمله في جعبتها من إشكاليات ومسائل بدت تتمدد وتخترق بينة القيم الثقافية والروحية وربما تهدّد استقرار الأمة وازدهارها وحتى وجودها، يمنحها فرصة تاريخية لإعادة ذاك المشروع الذي يصقل عقل الإنسان العربي ويمنحه ميزة التفكير النقدي، ويوفر له المعرفة بأساليب ونتائج العلم، والإلمام بالتكنولوجيات الناشئة وتطبيقاتها التي تتعلق بنواحي الحياة كافة، كما يوفر له المشروع القدرة على ممارسة منهج التفكير العلمي ومتابعة تطوراته. يعتبر مشروع الثقافة العلمية إذن وعياً شاملاً تنشده الشعوب العربية، خصوصاً وأنَّها تعاني من فقر معرفي وتواجه إضطراباً فكرياً على جميع الصعد الاجتماعية والسياسية والثقافية.

لقد عملت الجهات الثقافية الرسمية في الدول العربية ممثلة بوزارات الثقافة والهيئات الحكومية والأهلية الأخرى، خصوصاً المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم (الكسو)، على نشر الثقافة العلمية والتقانية عبر وضع استراتيجية وبرنامج عمل يتسق مع الثوابت الثقافية والإرث الحضاري العربي، وينسجم مع منظومة المعتقدات الدينية والقيم الأخلاقية. كما حاول كثير من الخبراء والمفكرين الناشطين التأسيس لمشروع الثقافة العلمية والتقنية ونشره في الوطن العربي، وبذلوا جهداً عظيماً لتحقيقه من مثل الراحل الكبير أنطوان زحلان، ونهاد شريف، وإبراهيم بدران، ومعين حمزة، ونضال قسوم، وعمر البزري، وإيهاب خليفة، وغيرهم الكثير، معتبرين المشروع اللبنة الأساسية من شروط نهضة الأمة واستفاقتها من سباتها الحضاري الطويل. هذه الجهود العظيمة لم تتحول إلى تيار مؤسسي شامل بسبب إخفاق الأمة التاريخي في تملك الحداثة وتحقيق التنمية رغم كل الجهود التي بذلت.

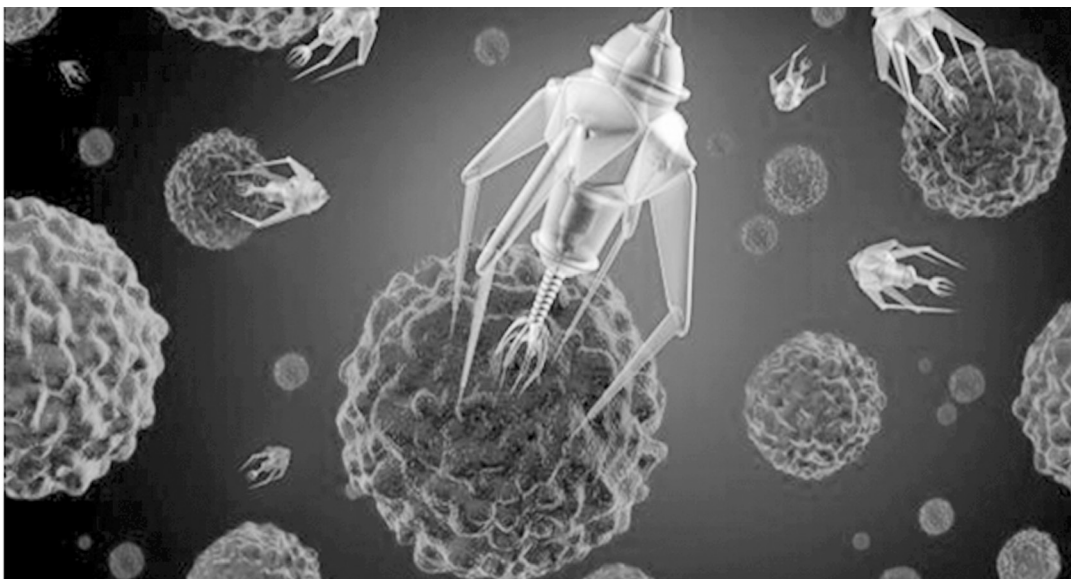
يعتبر الأستاذ الدكتور هشام غصيب رائد مشروع الثقافة العلمية في الأردن، إذ شرع في إقامته منذ منتصف سبعينات القرن الماضي، منجزاً عديد الكتب منها "جدل الوعي العلمي والعقل والمنهج في الثورة العلمية الكبرى" و"المغزى الحضاري التاريخي للعلم والثقافة العلمية". اعتبر "غصيب" المشروع الثقافي بوصفه وعياً عضوياً ينبع من قلب التاريخ وقوة تغيير عظيمة تستطيع استيعاب تطوراته في الحضارة الغربية، وتحوله إلى قوة أساسية ومحور جوهري في الحياة تمكن المجتمع من بناء وعي جمعي وعقل بحثي ناقد يقود إلى صناعة المعرفة. وقد سعى "غصيب" إلى تفكيك الشروط الثقافية اللازمة لإقامة المشروع العلمي العربي، مثلما حدَّد معالمه وغايته التفصيلية له مجملاً ضرورة تفجير الكوامن التعبيرية في اللغة العربية وإتقان فن التعبير العلمي الدقيق، وإزالة غبار الركود التاريخي والسبات الحضاري. كما أجمل "غصيب" أهمية إبراز المنطويات الاجتماعية والفكرية للعلم والكيفية التي تركب بها النظريات والمفهومات العلمية وتختبر بها الأفكار الناشئة، وكذلك العقلانية العلمية وبيان جوهرها المتمثل في العلاقة الجدلية بين النظرية المريّضة والقياس المقداري الدقيق، إضافةً لأدوات الممارسة العلمية ومعناها وشرعيتها، مثل الاستنتاج والاستقراء والاشتقاق والتركيب الجدلي والاختبار العملي والاختبار المخيالي والنقد والملاحظة الذكية.

إذن؛ تتعاظم مسؤولية المثقف العربي المعاصر في حمل راية المشروع الثقافي العلمي العربي في أفياء الثقافة 4.0 وهيمنتها على المشهد العالمي، خصوصاً في ظلال الفوضى التي تسببها وسائل التواصل الاجتماعي والفوضى المضادة التي تضيفها قوانين الجرائم الإلكترونية؛ ما قد يؤدي إلى فوت فرصة الإفادة مما يمكن أن تخلقه التجربة المثيرة التي تجمع بين الهُوية الثقافية والتطور الحديث، وما قد ينتج عن الثقافة 4.0 من تعزيز التعلم والتفاعل الثقافي، وتشكيل واقع ثقافي متطور ومتنوع، وتوفير مساحة للإبداع الرقمي والتعبير الفني عبر وسائل متقدمة من مثل الواقع الافتراضي والواقع المعزز. تتعاظم هذه المسؤولية كذلك لدرء المخاطر والسلبيات التي ربما تؤثر على الثقافة العربية ووجوب مراعاتها من مثل فقدان الهُوية والشخصية الثقافية المتمايزة، والتأثير على اللغة والتواصل، والانعكاسات الاقتصادية والاجتماعية، وتهديد التراث الثقافي التقليدي حين يتجاوزه الشباب نتيجة التركيز الكبير على الثقافة الرقمية والتكنولوجية، إضافة إلى التهديدات الأمنية واختراق الخصوصية واتساع الفجوة الرقمية بين الفئات الاقتصادية المختلفة؛ ما يمكن أن يؤثر على وصول الطلبة إلى تعليم عالي الجودة.

وفي الختام؛ فإنَّ العالم يشهد طوراً جديداً من سيرة الإنسان في الأرض تزول فيه الخطوط الفاصلة بين الشعوب وتتلاشى حواجز اللغة وتتنحى الفواصل الثقافية؛ ما يستوجب تبني استراتيجيات واعية للتوازن بين التقدم التكنولوجي والحفاظ على الهُوية الثقافية والقيم الحضارية العربية؛ عبر نشر التوعية حول استخدام التكنولوجيا بطرق تعزّز تلك القيم والمبادئ، وتوجيه الجهود نحو وضع مشروع الثقافة العلمية في مقدمة أولويات العربي، مواطناً ومثقفاً ومجتمعاً ودولةً وأمّة.

عربيتنا في عصر الذكاء الاصطناعي

د. صبري الشبول*
د. سهيل الحباشنة*



منذ فجر التاريخ والإنسان يسعى للتعبير عن ذاته بأدوات وطرق متباينة، وقد احتلت اللغة مكانة رفيعة كأداة للتعبير والتواصل. ومع انبثاق حضارات وأفول أخرى؛ فإنَّ حركة البندول اللغوي قد حملت في طياتها صعوداً للغات وانحساراً لأخرى. ولطالما سعت الأمم لفرض لغتها أو الترويج لها كجزء من هُويتها. ولا تشكل اللغة العربية استثناءً على هذا الصعيد حيث مرت بمراحل مدٍّ وجزرٍ من حيث شيوعها وانتشارها. والناظر في تاريخ اللغة العربية كوعاء للمعرفة الإنسانية يجد أنَّها مرت بفترة ذهبية مع نزول القرآن الكريم بصفته كتاب سماوي أعاد تنظيم اللغة بحيث أصبحت اللغة المعيارية، والوعاء الذي يتميز بقدرته على التفاعل مع الفكر الإنساني بعيداً عن الحدود الجغرافية والفكرية. ومما أفاد اللغة العربية ذاك الترابط العضوي بينها وبين الدين؛ سيّما وأنَّ القرآن الكريم ككتاب سماوي نزل بلسان عربي مبين غير ذي عوج؛ مما استدعى أن تكون اللغة العربية جواز السفرالوحيد للقراءة التعبدية للقرآن الكريم. وهذه العلاقة التلازمية لا توجد بين أي ديانة ولغة أخريين. كما أكّد استمرارية هذا الترابط ذاك التعهد الإلهي بحفظ القرآن؛ مما يعني بالضرورة حفظ اللغة العربية مصداقاً لقوله تعالى: «إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ».

** أكاديميان وباحثان أردنيان

إنَّ اتكاءنا على هذا العهد الإلهي بالتكفل بحفظ اللغة العربية لا يعني بالضرورة التخلي عن حمل المسؤولية تجاه لغتنا، وقد ثبت ذلك عبر العصور منذ فجر الإسلام حيث شهد التاريخ بتلازمية مدى انتشار العربية بنبوغ وإبداع أبنائها؛ بحيث ارتبطت رفعتها برفعتهم وانحسارها بانكفائهم. وتجنباً للدخول في سجال ذي طابع تاريخي محض؛ فإنَّه حري بنا النظر في واقع اللغة العربية من حيث مستوى حضورها مقارنة باللغات العالمية الأخرى.تحتل اللغة العربية مرتبة مرموقة بين أول خمس لغات عالمية معترف بها في الأمم المتحدة. والسؤال المطروح في هذا السياق هو: ما هي المكانة التي باتت تتمتع بها اللغة العربية في عالم ذابت فيه الأيدولوجيا لصالح التكنولوجيا التي أصبحت تشكّل القوة المسيطرة في إعادة تشكيل العالم من جديد؟.

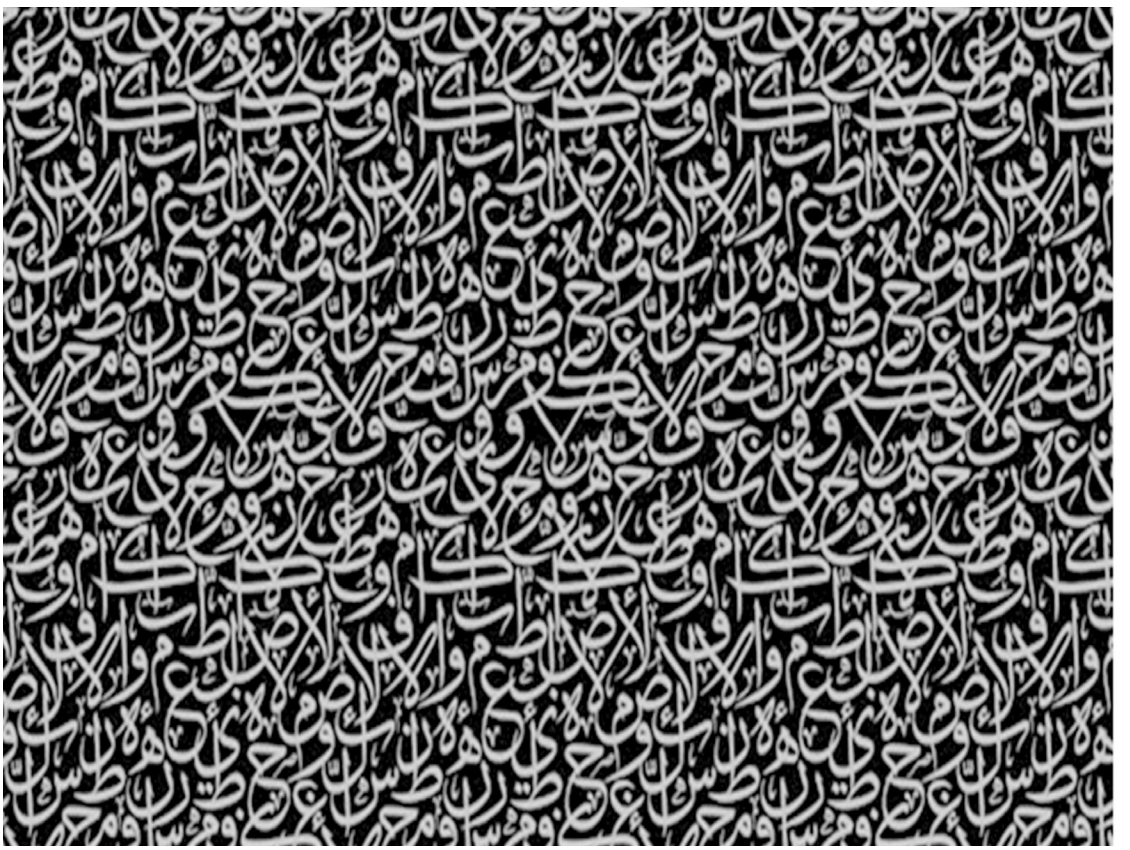
وبالرغم من أنَّ اللغة العربية هي اللغة الأولى لأكثر من 450 مليون شخص واللغة الثانية (أو الأجنبية) لأكثر من مليار شخص حول العالم، كما أنَّها تحتل المرتبة الخامسة بين سائر لغات العالم بعد المندرين الصينية والهندية والاسبانية والإنجليزية على الترتيب، إلا أنَّها مازالت غير قادرة على أخذ دور أكبر في مجال الذكاء الاصطناعي، والمشكلة لا تكمن في قصور المحتوى العربي، بل تكمن في مستوى الجهود المبذولة لإحلالها في فضاء البيانات المطلوبة لبرامج الذكاء الاصطناعي. لقد كان لموقع "موضوع" على الشبكة العنكبوتية والذي أُطلق عام 2012 الدور الأكبر عربياً في حضور المحتوى العربي بشكل ملحوظ لدرجة أنَّه قد وضع الأردن في مقدمة الدول العربية في الإسهام في تعزيز المحتوى العربي على الشبكة العنكبوتية. إلا إنَّ هذه التجربة لم تعد كافية لجعل المحتوى العربي منافساً مقارنة باللغات الأخرى؛ وذلك لعدة أسباب: منها أنَّ هذا المحتوى يقتصر فقط على إتاحة المحتوى العربي على مستوى البحث عن المعلومة ومعرفة موقعها وتصنيفها والمحتوى المشابه لها في الشبكة العنكبوتية. وهذا بدوره قد لا يساعد على تكثيف تواجد المحتوى العربي للولوج لعالم الذكاء الاصطناعي.

في ظلِّ هذه المعطيات؛ لا بدَّ من الإشارة إلى ضرورة التحوّل في واقع اللغة العربية بطريقة تسهم في تواجدها في عالم الذكاء الاصطناعي والنمذجة اللغوية. هناك العديد من الدراسات التي أُجريت لمعرفة السلوك اللغوي لدى الناطقين باللغة العربية وعلاقته بمستوى معرفة سلوك العصبونات الدماغية وقدرتها على تفعيل النظام الإعرابي والبنيوي في إنتاج اللغة واكتسابها على حد سواء.

لقد تمكن الباحثون من معرفة كيفية انتظام النموذج الصرفي في آلية محددة تتعامل مع الصيغ المنتظمة وغير المنتظمة في التمثلات الدماغية المتباينة. لقد أثبتت هذه الدراسات وبشكل واضح أنَّ اللغة العربية تتسم بالقدرة على اتباع سلوك مغاير للغات الهندوأوروبية من توافر الصيغ الصرفية وإتاحتها لتشكل نموذجاً متسقاً من حيث التشابه وإمكانية إيجاد أنظمة صرفية بديلة لتلك التي توصل إليها الباحثون في الشأن اللساني الغربي.

تبدو أهمية مثل هذه الدراسات واضحة في ظلِّ توجه حكومة "أبو ظبي" لإطلاق نموذج الذكاء الاصطناعي (JAIS) ثنائي اللغة بين اللغتين العربية والإنجليزية والذي يتميز بدقته الفائقة مقارنةًببقية الأنظمة. ويتميز "نظام جيس" بقدرته على التعرف إلى التفاصيل اللغوية للهجات العربية المختلفة، وفهم اللغة والسياق والإشارات الثقافية؛ مما يجعل هذا النظام أكثر دقة وارتباطاً سياقياً بالمقارنة مع النماذج الأخرى.لقد دُرب "برنامج جيس"باستخدام ذخيرة كبيرة من البيانات على برنامج "جالاكسي كوندور" (Condor Galaxy) والذي يتميز بأنَّه "أكبر حاسوب ذكاء اصطناعي في العالم". في أثناء عملية التدريب أُستخدم 116 مليار رمز من الذخائر من اللغة العربية،و279 مليار رمز من اللغة الإنجليزية.

بالرغم من قدرة هذا النظام على التوسع وبشكل ينسجم مع البنية الخوارزمية للنظام الذكي،إلا أنَّه ما زالت هناك بعض



التحديات التي تقلّل من فرص منافسة اللغة العربية مع غيرها من اللغات الأخرى.تتمثل هذه التحديات بعدم وجود معجم عربي موحد ينظم التباين الدلالي والثقافي المرتبط بالسياق الاجتماعي لاستعمال اللهجات العربية. تظهر هذه المشكلة جلياً في ظلِّ التباين اللهجي بين المناطق اللغوية في المنطقة العربية والتفاوت -إن جاز التعبير- بين اللغة الفصيحة الحاضنة واللهجة الملازمة لها في السياق اللغوي والجغرافي. يمكن تجاوز مثل هذه التحديات على مستويين رئيسيين: أولهما هو توحيد المصطلح العربي بشكل معياري بحيث يتجاوز هذا المصطلح تأثير البعد المفروض من قبل اللهجات وقدرتها على تفسير المفردات الاصطلاحية مقارنةً بقدرة تلك المصطلحات على التعايش مع أي لفظة جديدة مأخوذة من لغات أخرى. إنَّ مثل هذه الإجراءات في توحيد المصطلح العربي تجعل من السهل تشكيل ذخائر لغوية قادرة على الدخول كبيانات في برمجيات الذكاء الاصطناعي. وأمَّا التحدي الآخر فيتجلّى في عدم قدرة خوارزميات هذا النظام على الاستجابة لعملية "التجذير" (Stemming). تتصف اللغة العربية بامتلاكها نظاماً اشتقاقياً غنياً يعزّز النمط الإعرابي فيها ويجعله يمتلك نظاماً صرفياً يؤدي الأغراض اللغوية كافة بسهولة ويسر. هذا النظام الاشتقاقي يؤثر على العلاقة بين المفردات ونظيراتها سواءً أكانت أفعالاً أو أسماءً او أية أنماط أخرى. وهذا بدوره يؤثر على قدرة الخوارزميات الحاسوبية على التنبؤ بشكل منتظم بالنمط الإعرابي أو البنائي للكلمة. طبعاً هذا لا ينفي عدم قدرة

النظام اللغوي للغة العربية على الاستجابة لمنظومات الذكاء الاصطناعي؛ سيّما وأنَّ كثيراً من اللغات المشابهة لها قد احتلت مكانة غير مسبوقة في تلك المنظومات الذكية. وأخيراً؛ فإنَّه لابدَّ من توحيد مجامع اللغة العربية في الدول الناطقة باللغة العربية كافة. تتجلّى أهمية مثل هذه الخطوة في توحيد المحتوى العربي المتعلق بتأصيل المفردات المقترضة من اللغات الأخرى وضمان سيولة مثل هذه المفردات ضمن إطار لغوي منتظم على المستويين اللغوي والتربوي. فضلاً عن ذلك؛ فإنَّ عملية توحيد المجامع العربية تسهم بدورها في ضمان توحيد عمليات التخطيط اللغوي بأشكاله كافة؛ وخصوصاً تلك المتعلقة بتنظيم معيارية الألفاظ اللغوية بين الناطقين باللغة العربية كافة، وتقعيدها بشكل بتناسب مع المحتوى الإعلامي والأكاديمي والسياسي...؛ بتوحيد مدخلات اللغة من أجل التعامل مع الخوارزميات المناسبة لذلك.

وكخلاصة؛فإنَّ الجهود المبذولة في خدمة اللغة العربية لم تعد كافية للنظر إليها على أنَّها لغة مبنية على أرضية أيديولوجية فقط، بل يجب أن ينظر إليها على أنَّها لغة مبنية على بعد تكنولوجي أيضاً. في ظلِّ هذا المفهوم الثنائي، يسهل علينا العمل بشكل مكثف على صنع ذخائر لغوية ملائمة لعصر الخوارزميات الرقمية من أجل مستقبل واضح وعملي للتخطيط السليم.

الخيالُ العلميُّ في الثقافة العربيّة؛ الأبعادُ الحضاريّةُ ومستقبل الثقافة في العالم العربي

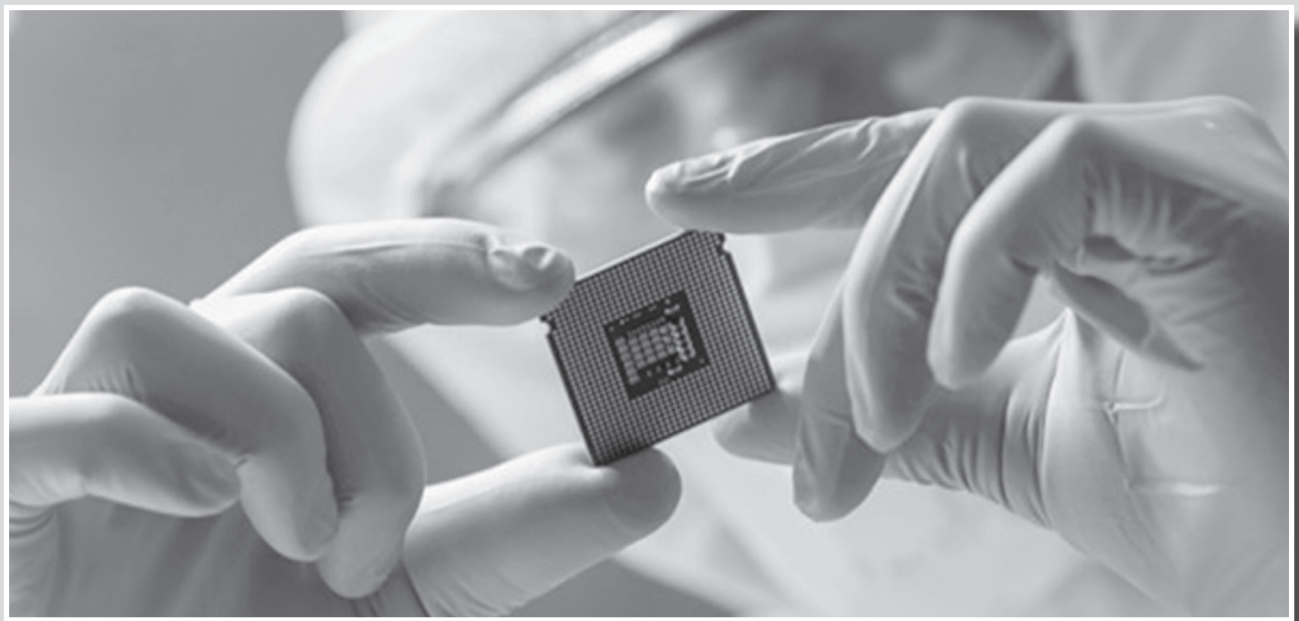
د. خالد غرايبة*

استطاع فيلم «اوبنهايمر»، الذي عُرض مؤخراً في دور السينما والذي يتحدث عن قصة صناعة القنبلة الذرية وما رافقها من إرهاصات أخلاقية،أن يجذب انتباه العالم ويحقق إيرادات فاقت التوقعات. ولكن ربما لا يعرف الكثيرون قصة كاتب الخيال العلمي «كليف كارتميل» (1908-1964) التي تزامنت مع أحداث الفيلم.

فقد نشر «كارتميل» في العام 1944 روايته «الموعد النهائي»، والتي وصفت بتفاصيل مذهلة صناعة قنبلة ذرية تنفجر بقوّة شديدة، ويمكنها أن تنهي الحرب العالمية الثانية في الوقت الذي كان «أوبنهايمر» يعمل بسرية تامة في «مشروع مانهاتن لصناعة القنبلة الذرية»؛ الأمر الذي جعل المخابرات الأميركية تشك في أنَّ الكاتب قد تسلل إلى المعلومات السرية الخاصة بصناعة هذه القنبلة. إلا إنَّ التحقيقات اثبتت أنَّ الرواية وما تحتويه من تفاصيل لم تكن سوى شطحات من خيال الكاتب الخصب الذي استطاع توقع ما كان يحدث في مشروع إنتاج القنبلة الذرية.

الخيالُ العلميُّ موضوع قد يراه البعض ضرباً من الأدب الذي يدر دخلاً كبيراً على كتّاب ومنتجي الأفلام السينمائية، إلا إنَّ الناظر إلى تاريخ الخيال العلمي يجد علاقات مذهلة بينه وبين تطور الأمم وتقدمها العلمي والحضاري؛ إذ أنَّ الخيال العلمي كان ومايزال عاملاً مهماً في إلهام العلماء لتطوير نظرياتهم واختراعاتهم التي غيرت العالم خصوصاً في المائتي عام الماضية. فكثيرٌ من الاكتشافات والإنجازات العلمية والتكنولوجية التي تحققت خلال النصف الثاني من القرن العشرين كان قد سبق التنبؤ بها في أعمال الخيال العلمي منذ أواخر القرن التاسع عشر، مثل أشعة الليزر والذكاء الاصطناعي والروبوت، وصناعة القنبلة الذرية، وبطاقات الائتمان وغزو الفضاء وزراعة الأعضاء البشرية، وأطفال الأنابيب، والهندسة الوراثية، والعلاج الجيني والاستنساخ، والنانوتكنولوجي، وغيرها. والأمثلة في ذلك لا تُعدُّ ولا تُحصى، فقد أسّس عالم الفيزياء الأميركي المجري المولد" ليو زيلارد" (1898-1964)، الذي كان أحد علماء "مشروع مانهاتن"، معادلات نظرية مبنية على تنبؤات رائد الخيال العلمي البريطاني الشهير "هـ ج. ويلز"(1866-1946) في روايته "العالم تحرر" (The World Set Free) عام 1914 التي تنبأ فيها باكتشاف الطاقة الذرية وتحرّرها والإشعاع الصناعي وتطوّر القنابل الذرية قبل "فيرن" بعقود، وكان أول من صاغ واستخدم مصطلح "القنبلة الذرية". وفي مثال آخر؛ يقول العالم المصري فاروق الباز: "إنَّ"ناسا" وجدت أثناء العمل على "برنامج أبولو" أنَّ تصميم "مركبات أبولو" والهبوط على سطح القمر الذي توصلت إليه في الستينيات، تتشابه بشكل كبير مع الرسومات التي قدّمها الكاتب الفرنسي "جول فيرن" (1822-1905) في روايته

* أكاديمي وباحث أردني

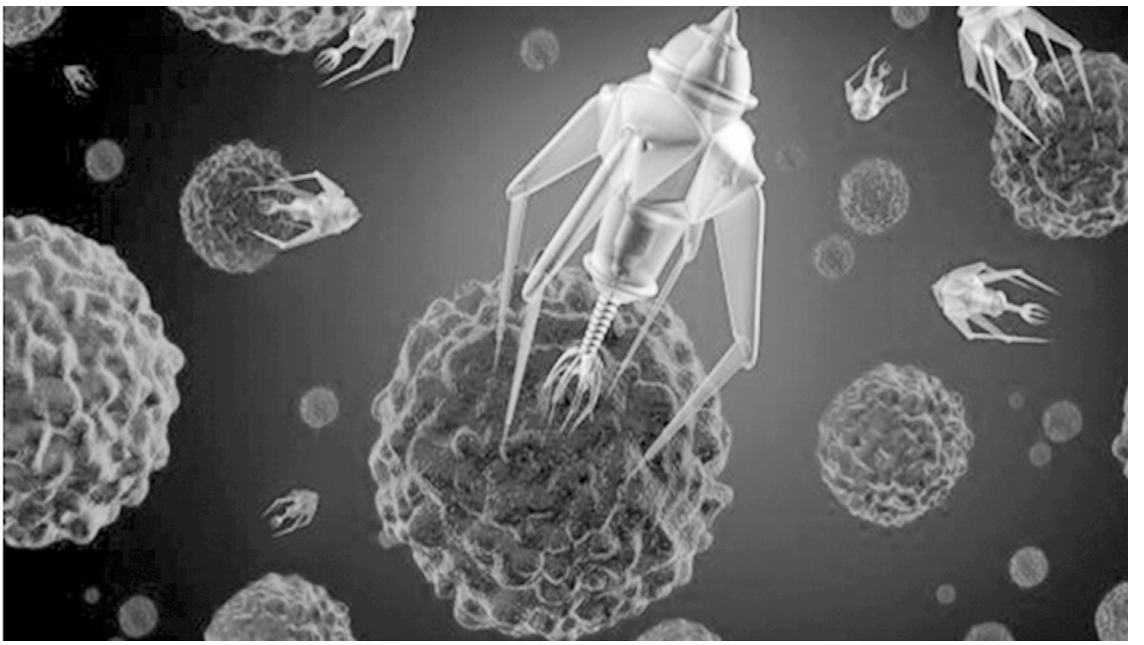


"من الأرض إلى القمر" التي كتبها عام 1865."

ولا يقتصر دور الخيال العلمي على إلهام العلماء للقيام باختراعاتهم بل يتعداها إلى استشراف المستقبل وتنمية التفكير العلمي ومهارات التفكير الإبداعي، والتوجه نحو دراسة العلوم وإشاعة المنهج العلمي في المجتمع وإكسابه الرؤية المستقبلية الواعية. كما أنَّ الخيال العلمي يسهم في تهيئة الإنسان لمواجهة تحديات المستقبل وتجنب الصدمة الناجمة عن الابتكارات التكنولوجية المستقبلية وما يرافقها من قضايا أخلاقية؛ كالتي تحاول تصويرها الروايات المستقبلية التي تتناول مثلاً قضايا التلاعب الجيني والاستنساخ وتحوّل الآلات إلى كائنات متحكمة في المصير البشري.

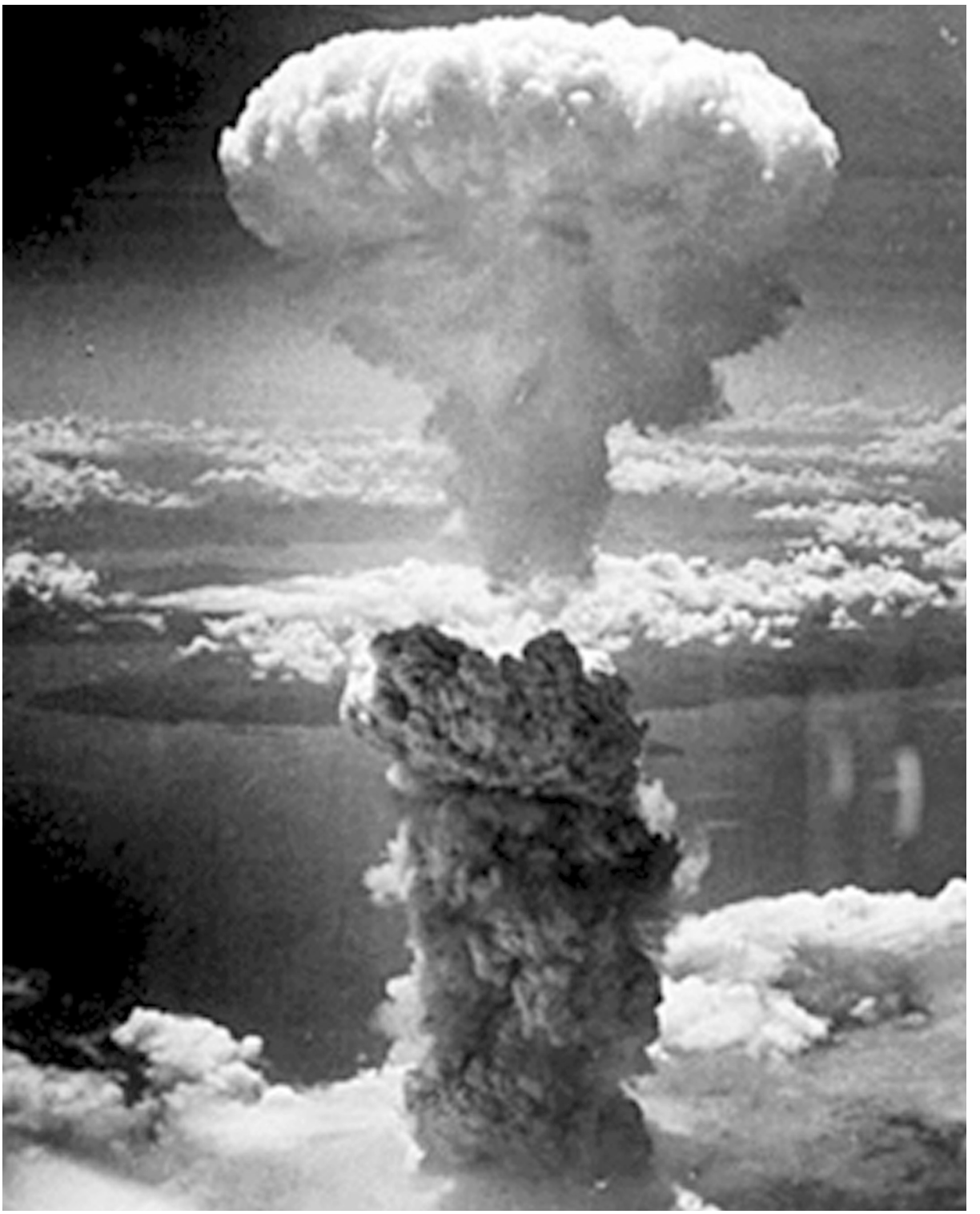
إذن؛ فالخيال العلمي يمثل ظاهرة فريدة للتفاعل بين العلم والخيال، فمن ناحية فإنَّ الأمثلة كثيرة على أنَّ الخيال العلمي أسهم في التطوّر التكنولوجي الذي يقود إلى تقدم المجتمعات، وفي الوقت نفسه، يمكن للمرء أن ينظر إلى تلك الظاهرة على أنَّها نتيجة حتمية لتقدم المجتمعات المبني على العلم، والذي يقود إلى تطوّر خيال الأدباء لما يقدمه التطوّر التكنولوجي من أفكار يمكن أن تتفاعل لتقود إلى اختراعات قد تكون خيالية في نقطة معينة من الزمن.

إنَّ هذه الجدلية تقود إلى التفكير في راهن أدب الخيال العلمي العربي الذي غاب عن ساحة الأدب العربي المعاصر والسينما العربية، ربما لأسباب موضوعية بالرغم من عديد المحاولات لأدباء عرب حاولوا تلمس طريق أدب الخيال العلمي. فقد قدّم عددٌ قليلٌ من الأدباء العرب المعاصرين إسهامات مهمة في أدب الخيال العلمي؛ كنهاد شريف (الملقب بعميد أدب الخيال العلمي العربي)، وطالب عمران، ونبيل فاروق، ومصطفى محمود، ورؤوف وصفي، وقبلهم ويوسف عزالدين عيسى، وتوفيق الحكيم، ويوسف السباعي، وفتحي غانم. وقد قدّم هؤلاء عدداً من الروايات تناولت العديد من مواضيع الخيال العلمي، فمثلاً قدّم نهاد شريف عدداً كبيراً من الروايات التي تتحدث عن تطورات العلم المستقبلية في الطب كرواية "قاهر الزمن" التي تحدثت عن موضوع تجميد البشر. وقدّم طالب عمران عدداً آخر من روايات الخيال العلمي من مثل رواية "رواد الكوكب



الأحمر"، ورواية "في كوكب شبيه بالأرض" التي عالجت موضوع غزو الفضاء في عالم المستقبل، فيما قدم نبيل فاروق رواياته "ظل الأرض" و"شمس منتصف الليل"، و"صرع" التي تناولت فكرة الانتقال عبر الزمن وما يرافقه من أبعاد أخلاقية. والملاحظ في إسهامات الكتّاب العرب الذين تخصّصوا في أدب الخيال العلمي أنَّ إنتاجهم الأدبي تميّز بالضحالة مقارنة مع مثيله الغربي، فعدد كتابه لم يتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، كما أنَّه كان في غالبه متأثراً بالأدب العالمي. ويبدو أنَّ لذلك أسباباً موضوعية، فهذا النوع من الأدب بدا غريباً على ثقافة المجتمعات العربية التي فرضت قيوداً اجتماعية وثقافية على حرية الأدباء، ربما لتخلف العالم العربي عن ركب العلم والتكنولوجيا، ولا أدل على ذلك سوى تعرض أولئك الأدباء إلى الكثير من النقد وتقليل الشأن، أو وصفهم بالهرطقة والدجل أو حتى الشعوذة، أو اعتبار أعمالهم من البعض مجرد شكل من أشكال الكتابة للأطفال والمراهقين؛ مما يعني أنَّ أدب الخيال العلمي في مجتمعاتنا العربية ما زال في طور التجريب.

ولعلَّ الناظر إلى قصور أدب الخيال العلمي لدى العرب يجد أنَّ الجدلية المذكورة في العلاقة بين العلم والخيال العلمي يمكن أن تشكّل قاعدة لمعرفة أسباب ذلك القصور، وفي الوقت نفسه قاعدة لإيجاد الحل. فمن ناحية فإنَّ أبرز أسباب ذلك القصور هو التراجع الحضاري الذي يشهده عالمنا العربي والذي أدى إلى تراجع العلوم وعدم القدرة على الإسهام في الجهد الإنساني لتطوير التكنولوجيا؛ ومن ناحية أخرى فإنَّ عدم تصدي الأدباء ومن قبلهم النظام التعليمي والتربوي لموضوع الخيال العلمي ربما كان من أسباب عدم تطور العلوم وتطبيقاتها التكنولوجية. فقد بينت الدراسات الحديثة والممارسات العالمية في مجال التربية والتعليم أنَّ تدريس قصص وأفلام الخيال العلمي يعدان ضرورة تربوية مستقبلية؛ حيث تمكّن المادة الأدبية في الخيال العلمي الطلاب من إدراك واستيعاب وفهم المفاهيم والحقائق العلمية، كما تشكّل أهمية خاصة وضرورة ملحة من ضرورات تنمية التفكير العلمي ومهارات التفكير الإبداعي، والتوجه نحو دراسة العلوم وإشاعة المنهج العلمي في المجتمع وإكسابه الرؤية المستقبلية الواعية. إنَّ أدب الخيال العلمي وتشخيصه في الأعمال السينمائية والدرامية بات ضرورة ملحة يجب أن يحمل لواءها كل من الأدباء والعلماء والتربويين والفنانين ممن يهمهم الإسهام في النهضة الحضاريّة العربيّة في القرن الواحد والعشرين؛ لما للخيال العلمي من دورٍ كبيرٍ في تأهيل الجيل الصاعد للإبداع، واللحاق بركب التقدم العلميّ والتكنولوجيّ العالميّ.



الثورة الحاسوبيّة والصحة

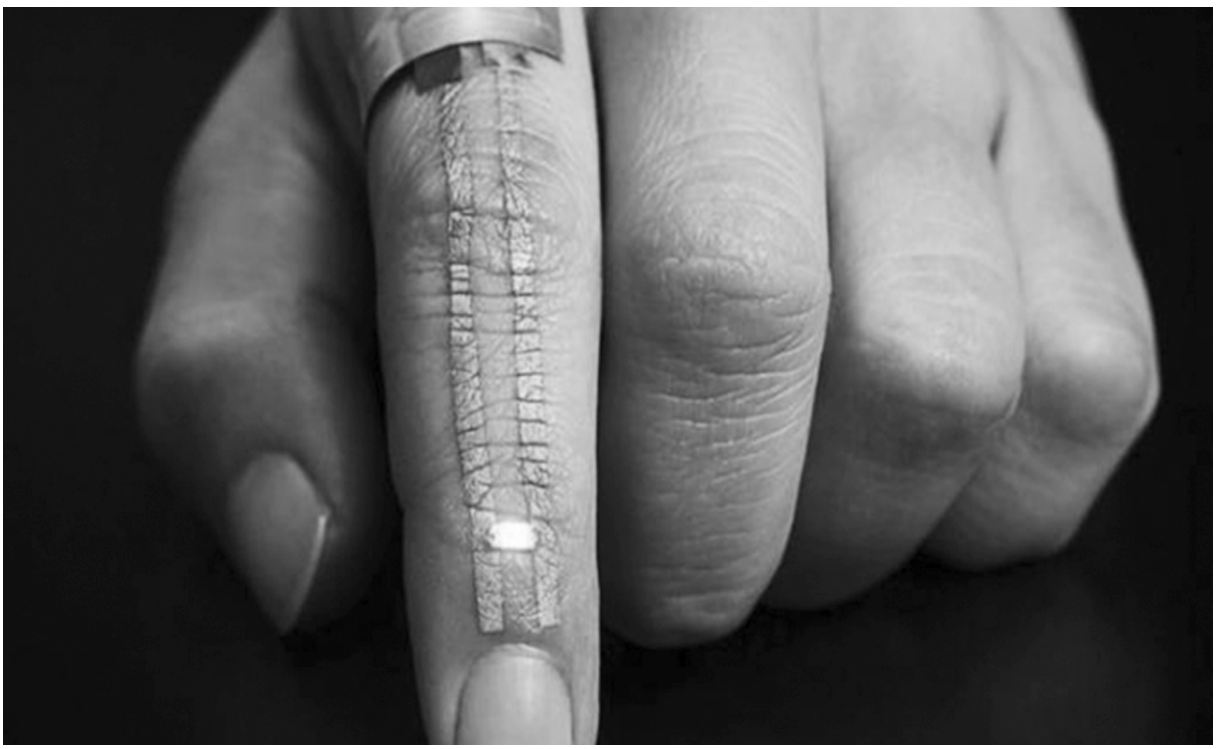
د. عمار خالد يوسف داود*

لعلَّ أهم تغير حضاري شهدته في حياتي شخصيّاً هو ثورة استخدام الحاسوب في مناحي الحياة كافة. عندما كنت طالباً في كلية الطب في جامعة الكويت في القرن الفائت كان الحاسوب جهازاً يصل حجمه لحجم ثلاجة هائلة والتعامل معه صعب، وأدخلت بياناتي فيه على الأوراق المثقبة وخرجت نتائج الدراسة ورقياً من طرفه الآخر. والآن يدخل الحاسوب الذكي في كل شيء، فكما يقال؛ فإنَّ قدرات الحاسوب في الهاتف الذكي بحجم كف الواحد منا أقوى بأضعاف من الحاسوب الذي أوصل الصاروخ إلى القمر وأصبح الهاتف يحلُّ محلاً ليس أقل من عشرين جهازاً كنّا نحتاجها، فأصبح وسيلةَ اتصالٍ صوتي، ومنبهاً للوقت، ومصدراً للضوء عند انقطاع الكهرباء، وخريطة للطريق الموصل للهدف ووسيلة مهمة للتواصل الاجتماعي ونقل الأخبار، ومذياعاً وجهازاً مرئياً، وفيه مكتبتي المتنقلة ومراجعي للدراسة والعمل وغيرها كثير. الحاسوب هو فقط امتداد لقدرات الإنسان فعندما تكون قادراً على أداء معادلة رياضية معينة فإنَّ هذا الجهاز سيجعلك قادراً على أدائها ملايين ومليارات المرات؛ بحيث قبل استخدامه احتجت أعماراً إلى عمرك لعمل هذه الحسابات مع احتمال الخطأ البشري الوارد، وعلى هذا دخل الحاسوب حياتنا مختارين ومجبرين وفي مناحيها كافة؛ وليس الصحة والطب عن هذه المجالات ببعيدين.

يشتكي بعضُ الأطباء في ممارسات الطب الحديث في أنَّهم يقضون وقتهم أمام شاشات الحاسوب أكثر من وقتهم مع المرضى، ففي مستشفيات متقدمة ومراكز صحية كثيرة يكون التاريخ المرضي ونتائج الفحص السريري. وقد سجلت من قبل أحد أفراد الفريق هي المرجع الذي يكاد يكون وحيداً للمعلومات وعلى هذه الشاشة نفسها نتائج الفحوصات المخبرية والشعاعية؛ بحيث أصبحت الحاجة للعودة للمريض أقل. ولو تغير الوضع في أنَّ إعطاء الدواء بشتى أشكاله يتم بطريقة آلية لانتفت الحاجة لرؤية المريض ومعرفته، كما يشتكي حالياً أطباء الأشعة الذين يقوم كثير منهم بالتشخيص الطبي فقط. ولو تخيّل الواحدُ منا نفسه مريضاً في مستشفى يمرُّ على محطات حاسوبية متتالية (فتح الملف والتأكد من البيانات الشخصية ثم معلومات التأمين الصحي، ثم عمل الاستقبال للطبيب المعالج الذي يقرّر له الفحوصات المطلوبة والأدوية الضرورية حاسوبياً، وليقوم بعدها بتنفيذ هذه التوجيهات في المواقع المتعددة). قد يكون المريض قد أخذ موعداً مع الطبيب اللازم بواسطة تطبيق حاسوبي وأتته رسالة تذكير مبرمجة، واستخدم تطبيقاً ليقود سيارته لموقع المركز أو المستشفى إن كان يجهله. وكل هذا يذكرني بالدعابة التي تكاد تكون حقيقة من أنَّك عند اتصالك مع مركز طلبات "البيتزا" تجد نفسك تتواصل مع جهة تعلم عنك أدق التفاصيل من تفضيلاتك في الطعام حسب آخر طلباتك، وتقدم لك نصائح حول الطعام بسبب أمراضك وحالتك الصحية ونتائج فحوصاتك المخبرية وآخر الأدوية الموصوفة لك بسبب تواصل هذه الجهات مع بعضها البعض!

كنَّا سابقاً نعطي الملف الطبي الورقي أهمية كبيرة (وما زال كثير من المرضى يحضرون ملفهم الطبي الورقي بيدهم كأنَّه ملك لهم؛ مع أنَّه ملك للمستشفى ولا يحق لهم أخذه بأكمله وإنَّما يجوز له طلب صورة ورقية عنه- وما زلت أستمتع شخصياً بتدوين إجابات وتفاصيل المرضى خطيّاً على الورق كما تعلمت مبكراً في تدريبي الطبي). والآن؛ فإنَّ المعلومات المطلوبة هي

* أكاديمي وطبيب أردني



على النظام الحاسوبي؛ لأنَّ علاج المرضى يعتمد على معرفة التاريخ المرضي الكامل وتشارك المعلومات الصحيحة والدقيقة بين مقدمي الخدمة كافة. ومن الطموحات المرجوة إمكانية هذا التشارك بين مقدمي الخدمات الطبية في الأردن؛ من وزارة الصحة والخدمات الطبية الملكية والمستشفيات الجامعية والقطاع الخاص. فالحاسوب عند تطابق الأنظمة عند المؤسسات يستطيع مشاركة كل من يحتاج للوصول للمعلومة وتوفيرها ضمن إطار معين؛ مثلاً الرقم الوطني المميز لكل فرد منا. ولك أن تتخيل الوفر المتحقق من خلال تقليل الهدر في الفحوصات والأشعات والاستشارات الطبية لو تحقق هذا التكامل الحاسوبي على مستوى الوطن؛ وهي أمنية أظنّها قريبة وممكنة.

مررنا جميعاً (على مستوى العالم) بتجربة قاسية في جائحة "الكورونا كوفيد 19"، ونتج عنها تطوير وتغيير في الطب والعلاج عن بعد (كغيره من تعليم وتواصل اجتماعي وحتى عبادة عن بعد) لهذه الضرورة؛ تطورت وسائل التواصل من استشارات ومعالجات عن بعد بحيث اضطرت أنظمة التأمين في دول كثيرة لمعاملة التواصل مع الطبيب صوتياً ومرئياً منزلة الزيارة الجسدية في العيادة؛وذلك بالتعويض والمكافأة. وألاحظ زيادة الاعتماد في علاج بعض المرضى على وسائل التواصل الاجتماعي؛ مثل مرضى الجلطات الوريدية التي يحتاجون فيها لأدوية مميعة للدم، وتُحددُ كمية العلاج وجرعته بدرجة التميع في الفحص، فكثير من هؤلاء المرضى يتواصل معي بنتيجة الفحص المخبري وجرعة دوائه الحالية لأعطيه القرار بالنسبة لتعديل الجرعة إن كان هناك داع لتغييرها. وقس على ذلك؛ فهناك أنماط كثيرة من المعالجات الطبية من خلال العلاج والاستشارة عن بعد، وهذا ناجح في تخصصات وأنماط دون أخرى، وما زلت أذكر أول محاضرة عن بعد حضرتها بواسطة الأقمار الصناعية مع جامعة مرموقة في أمريكا في الخدمات الطبية الملكية منذ سنين

كثيرة، وخصوصاً حول تطبيق أحدث البروتوكولات في علاج مرضى السرطان. وفي هذا أصبح العالم مثل القرية الصغيرة من ناحية سهولة نقل المعلومة وتوصيلها لمحتاجها، فبعد أن كانت كتب دراسة الطب مثل الجبل، وبطول قامة الواحد منا من كتب وملخصات ونشرات؛ إلى أنَّها اليوم بأكملها في جهاز واحد. وبعد الجهد البدني وتقليب الصفحات ذوات العدد للوصول للمعلومة أصبحت على بعد بضع نقرات على لوحة المفاتيح، وبغير إكمال السؤال يعطيك اقتراحات مكملة لأسئلة سؤلت من آخرين قبلك. ومن أحدث الخبرات العالقة لي هو ذلك المريض الذي يعاني من مرض نقصان مناعة أولي نادر للغاية لم أر مثله من قبل (وأنا الخبير والمرجع في أمراض المناعة ونقصانها) من شدة الالتهابات والعدوى في الجلد، ونقص في بعض أنواع الخلايا المناعية في الدم، وفشل أدويتنا المضادة الحيوية في علاجه رغم تعددها وطول استخدامها؛ ليكون الحل في فحص التركيب الجيني له بالكامل الذي عمل في مختبر في الولايات المتحدة الأمريكية؛ ليتم اكتشاف مرض لم أسمع عنه من قبل هو GATA2 Deficiency وأنَّ العلاج الوحيد والأمثل له هو في نقل نخاع عظم له متطابق، ويقوم أطباء الأورام وأمراض الدم في مستشفى الملكة علياء بمحاولة القيام بذلك (أسأل الله تعالى له الشفاء التام والعاجل) ليكون مثالاً على فائدة وضرورة التواصل مع العالم أجمع في القطاع الصحي لخير البشرية.

يدور الحديثُ عن المستقبل بحيث سيكون لمبادئ الذكاء الصناعي والتعليم الآلي اليد الطولى؛ وهناك مؤشرات على نجاح هذه المساعي في مجالات مثل الأشعة التشخيصية وقراءة أفلامها وصورها كمثال لاستخدامها في التشخيص العام. يمكنك تجربة برامج للذكاء الصناعي مثل ChatGPT للمحادثة الشيقة وللتفاعل بشكل قريب جداً مع شخص ذكي وعاقل وموسوعي، وللآن عندما تم استخدام هذا الذكاء في مهام معقدة مثل الطب ثبت فشله في الإحلال محل البشر في علاج مرضى السرطان، وأنَّ قرارات وتوصيات هذه البرمجيات كانت خاطئة في تجارب حتى الزمن القريب. ولكن حتى هذا

الفشل في العالم لا ينفي الحاجة لأن نكون مشاركين وفاعلين في هذه الجهود، وأن نكون متنبهين لخواص مجتمعاتنا وثقافتنا وحضارتنا، وأن نستفيد منها لخير وطننا وأهله، وألا تكون هذه العلوم حكراً على غيرنا لنكون عالة ومتلقين فقط للنتائج دون دور حقيقي في بنائها واستيعابها؛ وخصوصاً أنَّها سهلة وميسرة لمن يشارك في تطويرها واستخدامها كما نستخدم الأنظمة الأخرى من أنظمة في المستشفيات والصحة وقطاعات الحكومة والقطاع الخاص في مناحي كثيرة لا تخفى على أحد. لدينا -وبحمد الله- مصادر كثيرة في هذا البلد وأهمها العنصر البشري المثقف والمتعلم تعليماً عالياً يشارك في البناء في العالم بأكمله البعيد والقريب، والحصول على مصادر مادية وقدرات حاسوبية، وليس صعباً لنكون جزءاً من هذه الثورة الحاسوبية ومشاركين ومستفيدين منها.

تكنولوجيا إنترنت الأشياء وتطبيقاتها

د. علاء فتحي خليفة *

إنترنت الأشياء هي تقنيةٌ ناشئةٌ تم نشرها وتنفيذها في السنوات القليلة الماضية في العديد من أنشطتنا وتطبيقاتنا اليومية من مثل المدن الذكية، والزراعة، والسلامة والأمن، وأتمتة المنازل، والتصنيع، والرعاية الصحية،إلخ.

الفكرة الأساسية لإنترنت الأشياء هي بناء نظام مدمج يحتوي على العديد من أجهزة الاستشعار التي تستخدم لاستشعار البيئة المحيطة، ثم نقل البيانات المجمعة إلى الإنترنت لمزيد من المعالجة. علاوةً على ذلك، يمكن استخدام إنترنت الأشياء ليس فقط للحصول على البيانات ولكن أيضًا للتحكم واتخاذ الإجراءات. على سبيل المثال، يمكن لنظام قفل الباب الذكي لبيت الضيافة التقاط صورة الضيف، وإرسالها عبر الإنترنت لخادم حاسوبي بعيد لتحليلها، ومن ثم يمكن اتخاذ قرار بشأن السماح للضيف بدخول المنزل أم لا.

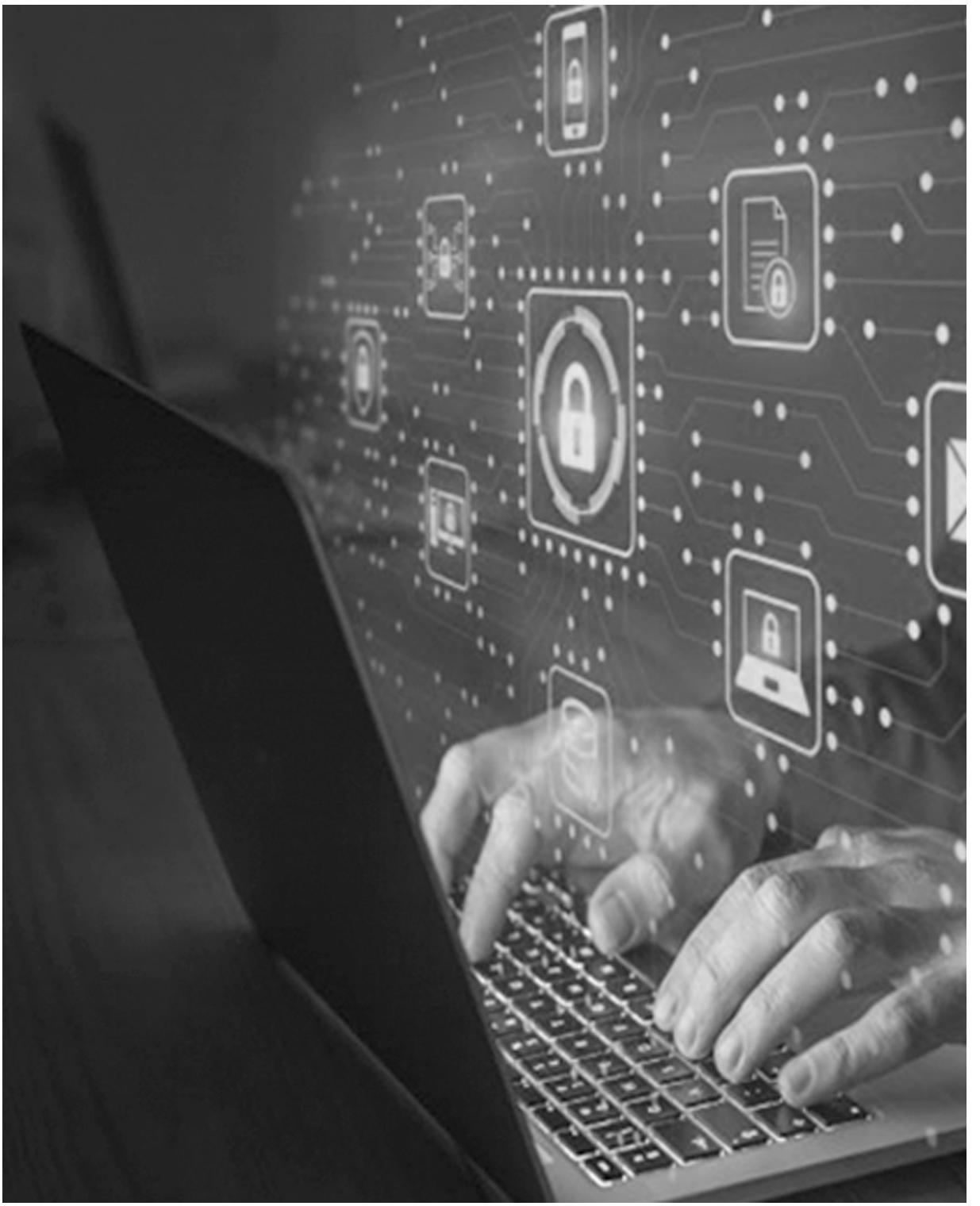
إذا كان القرار هو السماح بدخول الضيف، فيجب أن يكون نظام إنترنت الأشياء قادرًا على التحكّم في القفل وفتح الباب، وبالتالي فإنَّ نظام إنترنت الأشياء هذا لا يجمع البيانات فقط (صورة الضيف في هذه الحالة)، ولكنَّه يتخذ أيضًا إجراءً ويفتح الباب له. علاوةً على ذلك؛ فإنَّ تصميم نظام فعال لإنترنت الأشياء يواجه بعض التحديات من مثل الموارد الحسابية المحدودة، ومصادر الطاقة المحدودة، والتكلفة والأمن.

يعتمد نظام إنترنت الأشياء عادةً على نظام مضمن يتمتع بقدرات حسابية محدودة من حيث قوة المعالجة وسرعتها وحجم الذاكرة وعدد محدود من مداخل الإدخال والإخراج الطرفية. لذلك؛ يجب على مهندسي إنترنت الأشياء أن يأخذوا في الاعتبار هذه القيود عند تصميم نظام إنترنت الأشياء من حيث وجود بروتوكولات وخوارزميات وبرامج فعالة. ترتبط القضايا الحيوية الأخرى بوجود نظام فعال من حيث التكلفة مع قيود أمنية وموثوقية عالية. وأخيرًا؛ تُعدُّ محدودية إمدادات الطاقة عاملاً حيويًا آخر يجب أخذه بعين الاعتبار، خاصةً أنَّه في كثير من الحالات، تكون أنظمة إنترنت الأشياء عبارة عن أجهزة تعمل بالبطاريات وتفتقر إلى توفر مصادر دائمة للطاقة. ولذلك؛ ينبغي أن تؤخذ في الاعتبار حلول الطاقة المبتكرة مثل استخدام الطاقة الشمسية وموارد الطاقة الأخرى. بالإضافة إلى ذلك؛ تُعدُّ البروتوكولات والخوارزميات الموفرة للطاقة التي تسمح لنظام إنترنت الأشياء بالسكون والحفاظ على الطاقة طريقة أخرى لإطالة عمر النظام وتقليل التدخل البشري المطلوب في حالة استبدال بطاريات أجهزة إنترنت الأشياء أو شحنها. التطبيقات والسيناريوهات التي يمكن فيها استخدام إنترنت الأشياء هائلة ولا حصر لها. وفيما يلي نسلط الضوء على

* اكاديمي وباحث أردني

بعض هذه التطبيقات التي لها تأثير مباشر على حياة الناس اليومية وتغير حياتهم. وسنسلط الضوء على وجه الخصوص على المدن الذكية والزراعة والكشف عن الحرائق وأتمتة المنازل وقطاعات الرعاية الصحية.

تتمتع إنترنت الأشياء بالعديد من التطبيقات المحتملة التي يمكن الاستفادة منها لجعل مدننا أكثر تمكينًا للتكنولوجيا، الأمر الذي لا يسهل حياتنا اليومية فحسب، بل يعمل أيضًا على تحسين جودة المعيشة. ويمكن إثبات ذلك في العديد من التطبيقات مثل القياس الذكي ومراقبة جودة الطقس ومواقف السيارات الذكية. وتأتي العدادات الذكية لتحل مشكلة الحصول على قراءات حديثة لعدادات المياه والكهرباء، دون الحاجة لأي تدخل بشري. في العدادات الكلاسيكية، يجب على موظف شركات الماء والكهرباء زيارة موقع العداد والحصول على قراءات العدادات وإرسالها إلى شركات الماء والكهرباء. هذه العملية لا تستغرق وقتًا طويلاً فحسب، بل تكلف أموالًا وتحتاج إلى شخص متخصص للقيام بهذه المهمة. بالإضافة إلى ذلك؛ فإنَّ قراءات العدادات لن تكون محدثة ولن يتم تحديثها بشكل متكرر. وجاءت العدادات الذكية لتحل هذه العوائق، حيث يستطيع العداد الذكي إرسال



القراءات الملتقطة إلى شركات الماء والكهرباء عبر الإنترنت وباستخدام التكنولوجيا اللاسلكية مما يوفر الوقت والمال. التحدي الرئيس الذي تواجهه العدادات الذكية هو التكلفة العالية المرتبطة باستبدال العدادات الكلاسيكية، وكذلك تكلفة التشغيل للحفاظ على الاتصال اللاسلكي الذي يربط العدادات بشركات خدمات المياه والكهرباء. هناك تطبيق ناشئ آخر لإنترنت الأشياء في نطاق المدن الذكية وهو مجال مراقبة الطقس، حيث يمكن تركيب محطة أرصاد جوية في عدة مواقع في المدينة، والتي يمكن استخدامها لقياس جودة الهواء والعوامل الأخرى المتعلقة بالطقس مثل درجة الحرارة والرطوبة والضغط وسرعة الرياح واتجاهها. ويمكن استخدام هذه القياسات لتقييم جودة الهواء ومستوى التلوث، والتي يمكن استخدامها لفرض اللوائح والقواعد اللازمة للحفاظ على البيئة وتحسين حياة الناس. بالإضافة إلى ذلك؛ يمكن استخدام المعلمات المتعلقة بالطقس للتنبؤ بالظروف الجوية ولأغراض التنبؤ، وهو أمر بالغ الأهمية في العديد من التطبيقات، مثل الري والسياحة والطيران.

تُعدُّ الزراعة الذكية أو الزراعة الدقيقة تطبيقًا مهمًا آخر لإنترنت الأشياء. ويمكن تحقيق ذلك من خلال استخدام أجهزة الاستشعار ذات الصلة بالزراعة مثل رطوبة التربة والظروف الجوية لمساعدة المزارعين على تحسين عملية الري وتوفير المياه. علاوةً على ذلك؛ يمكن استخدام أجهزة الاستشعار لتقدير كمية الأسمدة اللازمة للتربة لتحسين إنتاجية المزرعة وجعلها أكثر ربحية للمزارعين.

هناك تطبيق آخر مهم لإنترنت الأشياء وهو مجال الأمن والاستشعار عن بعد. ويمكن تحقيق ذلك في العديد من السيناريوهات مثل الكشف عن حرائق الغابات، حيث يمكن استخدام أجهزة إنترنت الأشياء لمراقبة الغابة، على سبيل المثال؛ قياس كميه ثاني أكسيد الكربون، ودرجة الحرارة، والرطوبة، والتقاط صور حية، حيث يتم إرسال هذه القياسات إلى خوادم سحابية لمزيد من المعالجة واتخاذ القرار، حيث يمكن اكتشاف الحريق وإطلاق إشارة إنذار لرجال الإطفاء. نظام المراقبة هذا سوف ينقذ الغابة من الحريق؛ لأنَّه سيكتشف الحريق مبكرًا، وبالتالي يمكن تمييز الحريق مبكرًا وبالتالي إنقاذ الغابة.

كذلك التحكم في أضواء المنزل وأنظمة التدفئة والقهوة وغسالات الأطباق وآلات الغسيل عن بعد أثناء وجود صاحبه بعيدًا عن المنزل. هذه الوظائف ممكنة مع إنترنت الأشياء، حيث يتم استخدام أجهزة استشعار ومشغلات إنترنت الأشياء لتزويد أصحاب المنازل بالقدرة على إجراء المراقبة والتحكم عن بعد لمنازلهم. يمكن أن يكون لاستخدام إنترنت الأشياء في المنازل العديد من المزايا مثل توفير الطاقة وزيادة أمن المنازل وسلامتها.

هناك قطاع آخر مهم في مجال استخدام تكنولوجيا إنترنت الأشياء وهو مجال مراقبة وتشخيص الصحة. يمكن استخدام إنترنت الأشياء لمراقبة الحالة الصحية لكبار السن من خلال وجود أجهزة استشعار يمكن ارتداؤها حيث تقوم بقياس العلامات الحيوية الصحية الحرجة مثل ضغط الدم ودرجة حرارة الجسم والكشف عن أي حالات صحية غير طبيعية مثل نوبة قلبية محتملة أو جلطات دموية. علاوةً على ذلك؛ يمكن استخدام مستشعرات الحركة للكشف عن حالات السقوط غير الطبيعية التي قد يتعرض لها كبار السن، وبالتالي يتم استدعاء الطبيب لاتخاذ إجراء فوري وإنقاذ الشخص المسن.

أحد التطبيقات الأخرى المهمة لإنترنت الأشياء هو المراقبة التلقائية لجودة المياه. يمكن استخدام أجهزة استشعار جودة المياه لقياس جودة المياه بشكل دوري واكتشاف ما إذا كان هناك أي تلوث محتمل. تعتبر هذه العملية شاقة إذا تم إجراؤها يدويًا بواسطة الإنسان. واستخدام نظام إنترنت الأشياء لتحقيقها يسهل العملية ويجعلها في متناول أيدي الناس.

تجربتي في عالم إنترنت الأشياء

م. عفيف الخوري*

منذ تخرجي علم 2006، عملت مهندساً كهربائياً في مجال نقل وتوزيع الطاقة الكهربائية لأكثر من ستة عشر عاماً، اكتسبت أثناءها خبرة واسعة وتعلمت الكثير عن تكنولوجيا النقل والتوزيع، لكنَّني كنت دائماً مولعاً بالإلكترونيات والمعالجات الدقيقة وبرمجة الحواسيب. كان شغفي هذا هو ما دفعني إلى استكشاف عالم إنترنت الأشياء (IoT)؛ ذلك أنَّ إنترنت الأشياء يمثّل تطوراً استثنائياً في العالم التكنولوجي، حيث تتيح للأشياء اليومية أن تتواصل مع بعضها ومعنا عبر شبكة الإنترنت. تمكنت عبر رحلتي في عالم إنترنت الأشياء من دمج خبرتي في الهندسة مع مهاراتي في البرمجة لبناء منظومات مبتكرة، وواجهت تحديات جمة أثناء تطوير المشاريع خاصتي مما أحدث تحولاً في مختلف مجالات الحياة.

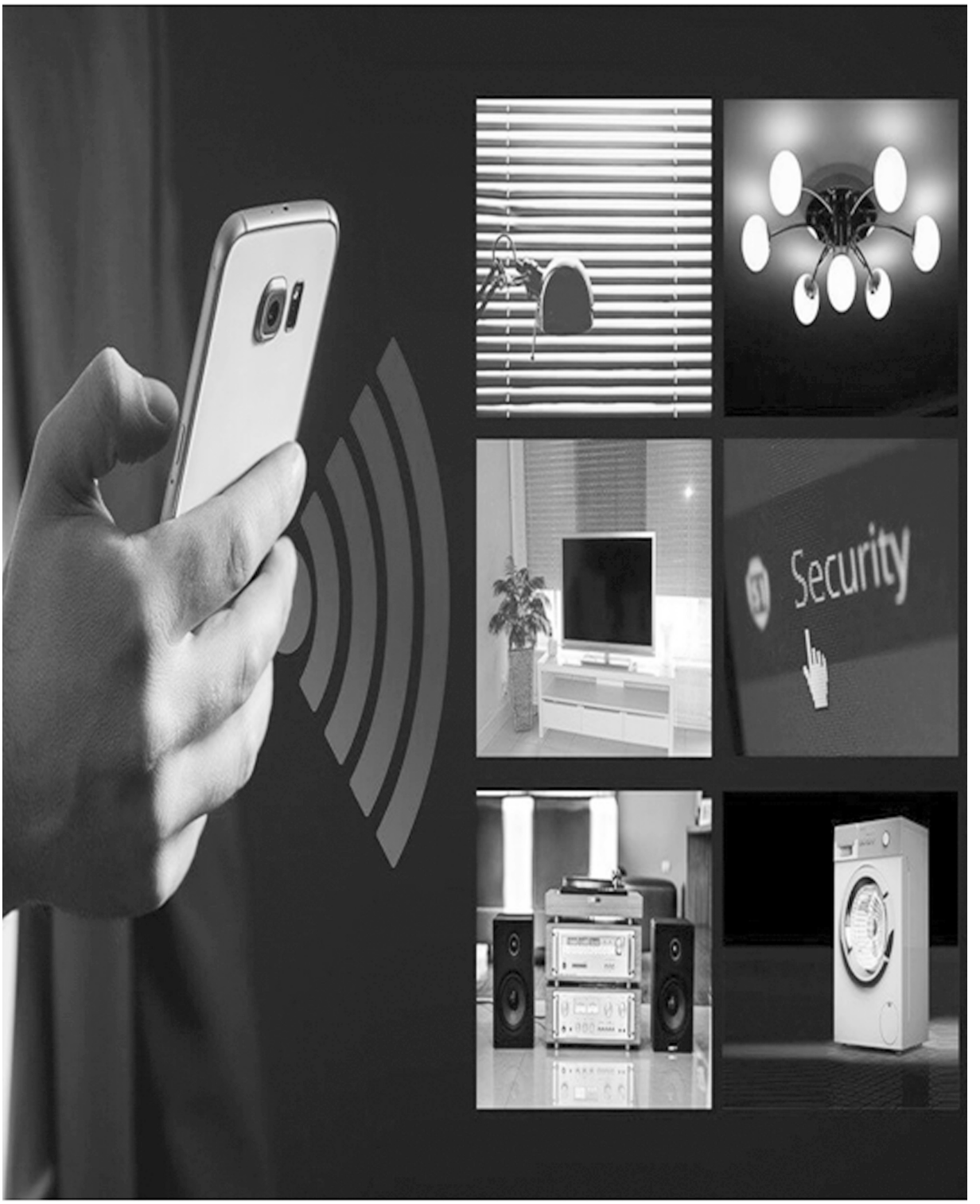
يمثل عام 2017 منعطفاً حاسماً في رحلتي في عالم إنترنت الأشياء، حيث كانت إحدى زياراتي لدولة الصين هي البداية. كان هدف زيارتي هو إجراء الفحوصات المصنعية لمحوّلات القدرة الموردة لأحد مشاريع شركة الكهرباء الوطنية، إذ كلفتني إدارة الشركة وقتها بهذه المهمة. أثناء الزيارة، انتابتني الدهشة عندما لاحظت أنَّ كثيراً من الناس في الصين يستخدمون التطبيقات الذكية لشراء البضائع المتنوعة من متاجر "تطبيق تاو باو"، فأشعلت تلك اللحظة شرارة فضولي لاستكشاف هذا العالم الجديد. قابلت شخصاً خلال أحد اللقاءات عرفني على عالم التطبيقات الذكية وكيفية استخدامها للشراء داخل الصين. لم يكتفِ بذلك؛ بل علّمني كيفية استخدام تطبيقات معينة للشراء والتفاعل معها. وفي هذه المرحلة، قررت الغوص في عالم التطبيقات الذكية بكل تفاصيلها.

من هنا؛ جاءت نقطة التحول حيث اقتنيت مفتاحاً تلامسياً ذكياً. في بادئ الأمر، لم أكن ملماً بمحتواه أو كيفية عمله؛ لكن من خلال قراءة دليل المستخدم، أصبحت الخطوات الأساسية لربطه بالإنترنت والتحكم به عبر تطبيق على هاتفي الذكي واضحة لي. بعد عودتي إلى الأردن، شرعت في تركيب المفتاح وتوصيله بالتيار الكهربائي باستخدام أدواتي الكهربائية البسيطة. تجاوزت العديد من المحاولات الفاشلة قبل أن أتمكن أخيراً من تحقيق التواصل بين المفتاح والتطبيق بنجاح. بعد تجارب مكثفة، تمكنت من ربطه والتحكم فيه من خلال تطبيق على هاتفي الذكي.

تجربتي مع تلك المفاتيح الذكية في البداية كانت بمثابة تحدياً يجمع بين المهارات الهندسية والبرمجية. ومع هذه البداية، بدأت أدرك إمكانيات إنترنت الأشياء وتأثيرها المحتمل على حياتنا اليومية. قمت بعد ذلك بشراء مجموعة من المفاتيح التلامسية من دولة الصين وشحنها إلى الأردن، فقررت حينها تحويل منزلي التقليدي إلى منزل ذكي بشكل كامل. قمت بتركيب وحدات إضاءة ومفاتيح ذكية على بوابة الموقف الخاصة بالعمارة التي أقطن فيها، وكذلك على المدخل الرئيس للعمارة. كانت هذه الخطوة هي بداية تحول منزلي إلى بيئة ذكية تستجيب لاحتياجاتي بشكل ذكي وفعّال. ولضمان التواصل السلس والفعّالية في تطبيقات إنترنت الأشياء والأجهزة المادية المحيطة، قمت بتغطية المنطقة بأكملها بأجهزة تقوية إشارة "الواي فاي"، وقد ساعد هذا الإجراء في تحسين التواصل بين الأجهزة المختلفة وتحسين أداء الشبكة اللاسلكية.

في هذه الأثناء؛ قررت دراسة مبدأ عمل وتركيب المفاتيح الذكية، واكتشفت أنَّ معظمها يعتمد على متحكمات دقيقة

* مهندس وخبير أردني/ شركة الكهرباء الوطنية


Security

من مثل "الأردوينو" ومثيلاته من المتحكمات المرتبطة بال"واي فاي" المدمجة؛ مما يسمح لها بالاتصال بالإنترنت والتفاعل مع التطبيقات الذكية بكفاءة. عندما نتحدث عن هذه المتحكمات، يتعين أن نشير أيضاً إلى أنَّ هناك تشكيلة واسعة من لوحات التطوير الإلكترونية المختلفة التي يمكن استخدامها في تطبيقات إنترنت الأشياء. هذه اللوحات تساعد المطورين على بناء أنظمة متنوعة وتنفيذ مشاريع إنترنت الأشياء بسهولة وفعالية، ومنها "راسبيري باي" الذي يُعَدّ من بين أشهر لوحات التطوير الإلكترونية في مجال إنترنت الأشياء. إنَّه جهاز صغير يعمل ب"نظام تشغيل لينكس" ويتضمن مدخلات ومخرجات متعددة. يمكن استخدام "راسبيري باي" لتشغيل مؤتمت في المنازل الذكية، ومراقبة الحساسات، وإنشاء أنظمة الأمان وأجهزة الكشف عن الحركة. بفضل قدراته المتعددة، يُعَدّ "راسبيري باي" أداة مثالية لإنشاء تطبيقات إنترنت الأشياء المعقدة. المعالجات الدقيقة ذات وحدات "الواي فاي" المدمجة من نوع ESP8266 والنوع ESP32 .

الجدير بالذكر أنَّ هذه المتحكمات الدقيقة تتميز بحجمها الصغير واستهلاك الطاقة المنخفض، مما يجعلها مثالية لتنفيذ أجهزة إنترنت الأشياء المحمولة والمنتشرة. تمتلك هذه اللوحات وحدات "وايفاي" مدمجة مما يسهل اتصالها بالإنترنت وجمع البيانات من الأجهزة الذكية، كما تعتبر خيارات اقتصادية وفعّالة من حيث التكلفة لبناء أنظمة إنترنت الأشياء. باستخدام هذه المكونات والتكنولوجيا، نجحت في تحقيق رؤيتي لبيت ذكي يوفر لي الراحة والأمان والتحكم الكامل في جميع جوانبه.

عبر رحلتي الاستكشافية، بدأت بتعلم لغات برمجة متنوعة التي تلعب دوراً أساسياً في عالم إنترنت الأشياء، إذ قمت بالاستماع إلى العديد من الفيديوهات التعليمية على "منصة يوتيوب" وقراءة العديد من الكتب لتطوير مهاراتي. وما يجعل هذا الإنجاز أكثر إثارة هو أنَّ هذا الجهد جاء بمجهود شخصي من دون دورات تدريبية. نجحت على إثرها بتعلم "لغة البرمجة بايثون" التي تُعتبر واحدة من أهم اللغات في عالم إنترنت الأشياء نظرًا لقدرتها على التعامل مع البيانات والأجهزة بكفاءة. كما قمت بالتعرف على لغة برمجة "الأردوينو" واستفدت منها في بناء تطبيقاتي وأنظمتي الذكية.

كان هناك تحد كبير أمامي تمثل في موقد الغاز الذي يعمل بشكل يدوي تماماً في منزلي، ولم يكن هناك أي نظام آمن يضمن عدم حدوث مشاكل في تشغيله نتيجة تسرب الغاز أو إطفائه بدون وجود شعلة. لكن هذا التحدي لم يكن كافياً ليقف في وجه شغفي بعالم إنترنت الأشياء. فبدأت مسيرتي في تطوير نظام ذكي مؤتمت لموقد الغاز الذي استند إلى توظيف صمام غاز كهربائي، يُشغَّل ويُطفأ بواسطة معالج دقيق صممته ليتزامن بسلاسة مع لوحة مرحلات كهربائية تُشغِّل مشعلاً كهربائياً لإشعال اللهب. ولمزيد من الأمان، تم تجهيز النظام بحساس للشعلة، وهذا الحساس يضمن استمرار تشغيل النظام عند اكتشاف الشعلة ويُطفئه فورًا إذا لم تكن هناك شعلة لتشغيل النظام؛ مما يمنع تسرب الغاز دون وجودها.

تحديات عديدة واجهتني أثناء تطوير هذا النظام، إذ كان عليّ كتابة برمجيات مُعقَّدة للتأكد من تناغم وتوافق كل جزء من النظام. كانت مهمة تجميع وتركيب الأجزاء الكهربائية وتوصيلها داخل الموقد مهمة صعبة، لذا بنيت واجهة مستخدم على الهواتف الذكية باستخدام "منصة بلينك" التي أتاحت فرصة التحكم في الموقد عن بعد بأمان تام، ما كان ضرورياً خصوصًا للأطفال. لقد تمكنت من تطوير نظام ذكي آمن وموثوق، وهو الآن جاهز للاستخدام التجاري.

استمرت مغامرتي في عالم إنترنت الأشياء في الفترة من عام 2019 حتى عام 2021، إذ قررت تصميم وتصنيع حساس ذكي يعمل ضد السرقة عبر إنشاء جهاز صغير الحجم يعمل بشكل لاسلكي ويعتمد على البطاريات. كان هدف هذا الحساس الذكي توفير الأمان والحماية للمنزل من خلال قراءة حالة النوافذ والأبواب. فبمجرد إغلاق جميع النوافذ والأبواب يقوم بإرسال تنبيه إغلاق ومن ثم يتوقف تلقائياً عن العمل لتوفير البطارية، وفور فتح أي باب أو نافذة يعود الحساس للعمل ويرسل تنبيه فتح.

لم يكن المشروع مجرد تجربة فنية وهندسية، بل كان مغامرة مثيرة ومجزية حيث أظهر لي كيف يمكن تحويل فكرة إلى واقع عملي، وكيف أنَّ الإصرار والتفاني في تحقيق أهداف التكنولوجيا يؤدي إلى نتائج مثمرة. والآن؛ يمكنني الاعتماد على هذا الحساس الذكي لحماية منزلي وزيادة الأمان فيه بشكل كبير.

بعد نجاح المشروع وتصميمه المبدئي، بدأت في التفكير في كيفية تحويله إلى منتج تجاري قابل للتسويق. قررت بدء هذه المرحلة عبر تصميم وتصنيع لوحة إلكترونية مطبوعة خاصة بهذا المنتج. ولتنفيذ ذلك؛استخدمت برامج متخصصة في الدوائر المطبوعة واستفدت من "برنامج الأوتوكاد" لإنشاء تصاميم دقيقة للوحات الإلكترونية. قمت بعد ذلك بإرسالها للتصنيع في الصين بكميات متواضعة في البداية. بعد ذلك؛ قمت بتجميع المكونات الإلكترونية اللازمة، بشراء بعضها من السوق المحلي، بينما الآخر من الصين لضمان الجودة والتوافق. واصلت سعينا الدؤوب للتغلب على التحديات في تصميم وتصنيع العلب الكهربائية لحمل الحساسات الذكية، أغلبها جودة المواد ودقة الطباعة، والبحث عن بدائل لتصنيع هذه العلب بجودة عالية وبتكلفة معقولة. وجدت في الصين مصنعاً يستخدم تقنية الطباعة ثلاثية الأبعاد باستخدام مادة "الريزين"، والذي وفر جودة عالية وأسعارا منافسة، بالإضافة إلى تكلفة شحن معقولة. لذا؛ لم أتردد في طلب المزيد من العلب. بعد انتهاء عملية تصنيع عشر وحدات ذات الجودة العالية والتفاصيل الدقيقة أصبحت جاهزة للاختبار والتسويق.

في الختام؛ نجد أنَّ ريادة الأعمال في مجال إنترنت الأشياء تحتاج إلى شغف ورغبة في التعلم والابتكار؛ مما يمكن الأفراد ذوي الموارد المحدودة أن يبدأوا رحلتهم ويجعلوا من مشاريعهم واقعاً تجارياً ناجحاً. والأمثلة من جميع أنحاء العالم تثبت ذلك، ونحن في الأردن لسنا استثناءً حيث لدينا الإمكانات لتحقيق النجاح في هذا المجال لنستمر في العمل بجد، ونكون مصدر إلهام للأجيال القادمة من روّاد الأعمال في عالم التكنولوجيا.

دراسات ومقالات

د. محمد الحوراني / شوقي بدر يوسف

ياسر وقاد / د. نادية هناوي

جعفر عمرو اللقطة/ عروبة الشمايلة

مريم ملهي النويران / مهند النابلسي

د.أحمد عبدالرازق عبدالعزيز / د. هاني حجاج

د. محمّد المبروك عمراني / هندة محمد

«رسول حمزاتوف».. رائدُ الـحُبّ العالي والانتماء الإنسانيّ

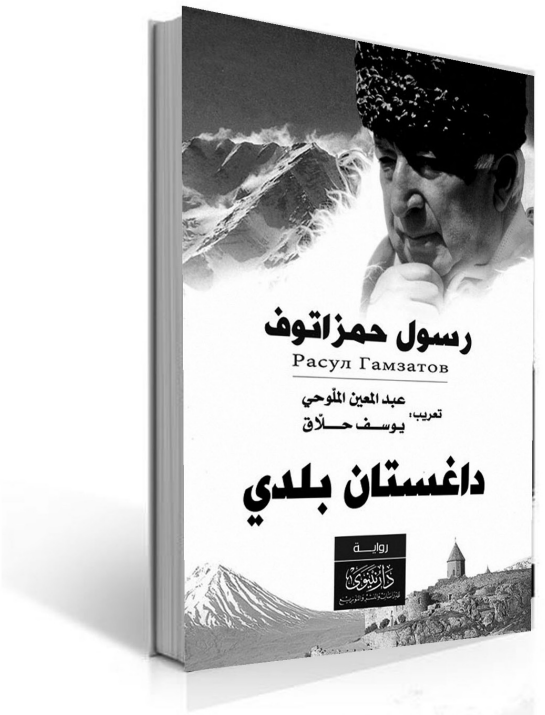
د. محمد الحوراني*

أن تتحدّثَ عن «داغستان» يعني أن تتحدّثَ عن بلد العلم والثقافة والأدب والجمال والانتماء وعشق اللغة العربيّة، وهو حديثٌ يقودُ المرءَ إلى الفخر بأصالةِ شعبِها وعُمقِ انتمائِه، كيفَ لا، وهو الشعبُ الذي ما فتئَ يَقْبِضُ على لُغتِهِ وعاداتِهِ وتقاليدِهِ على الرغم مِنْ أنّ بلادَ الداغستان «مُتعدِّدةُ اللغات... ولسان العلم في جبال الداغستان هو اللسانُ العربيّ، وهو اللسانُ الذي يَتكاتَبُ بهِ أعيانُ الأمة» كما يقولُ الأميرُ شكيب أرسلان في كتابه «حاضر العالم الإسلامي»، وهي البلادُ التي أنجبَتْ خِيرةَ العُلماء والشُّعراء والمُبدعين، أمثال: «أبو طالب وحمزة تساداسا وسُلَيمان ستالسكي وباثيراي وأرجي كازاك وأتم أمين وأفندي كاييف»، وغيرهم؟! كما كانَ قادَتُها العسكريُّونَ من خِيرةِ القادةِ المُثقّفين أيضاً، فالإمامُ «شامل» قائدُ حركةِ التحرُّر الوطنيّ في الحقبةِ القيصريّة عالـمٌ بأصولِ اللغة العربية ومُثقّفٌ رفيع، وكان يُصرُّ على أن تُرافِقَهُ مكتبةٌ كبيرة، قيلَ إنّها كانت تُحمَـلُ على ثمانيةِ أحصنةٍ في أثناءِ حَمَلاتِهِ العسكرية.

ويبدو أنَّ مفهومَ الانتماء عندَ الداغستانيّين قد اشْتُغِلَ

* أكاديمي وباحث أردني

على هندسَتِهِ بطريقةٍ مُحكَمة وإحساسٍ جماليّ باذخِ البهاءِ وعميقِ التجذُّر، فإذا كانَ المُثقَّفُ والقارئُ والأديبُ العربيُّ قد تعرّفَ رسولَ الشِّعرِ والبلاغةِ والنقاءِ والأصالةِ في داغستان من خلالِ تُحْفَتِهِ الفنيّةِ الرائعة وملحمتِهِ الوطنيّة «داغستان بلدي» فإنَّ كثيرينَ قد أُعجِبُوا بإخلاصِ «حمزاتوف» لقريتِهِ الصغيرة «تسادا» التي رُبّما لم يسمعْ بها إلّا القليل القليل قبلَ قراءةِ أدبِه، لكنّهُ نجحَ في إطلاقِها إلى العالم وجَعْلِها حاضرةً في غالبيّة كتاباتِ الأدباءِ والشعراء والمُبدعينَ المُنتَمينَ إلى الإنسانية، وقد نجحَ أيّما نجاحٍ في توظيفِ جمالِ الطبيعةِ والجبال في داغستان تماماً كما نجحَ في إلانةِ صُخورِها، وتحويلِ مَراراتِ أهلِها ومُعاناتِهم عبرَ التاريخ إلى قصصٍ وحكاياتٍ وموروثٍ يفخرُ بهِ الداغستانيُّونَ جميعاً، بعدَ أن أضافَ إليها كثيراً من سُمُوِّ رُوحِهِ وحنانِ قلبِهِ وحكمةِ عقلِه، حتّى غدَتْ داغستان مُرتبطةً ارتباطاً وثيقاً بالأدب والشِّعرِ «الحمزاتوفيّ» العابقِ حُبّاً وعشقاً وهُياماً في بلادِه، التي احتضَنَها في نَبْضِهِ وحَرْفِهِ من خلالِ تَغزُّلِهِ بطبيعتِها الساحرةِ ووديانِها وجبالِها وجمالِ النِّساءِ فيها، وهو جمالٌ ممزوجٌ بالأصالةِ والنقاءِ والبُطولةِ المُستقاةِ من حكاياتِ الرِّجالِ والأبطالِ عُشّاقِ الأرض، وصُنّاعِ الحياة مِمّنْ كانوا الكُماةَ الحُماة، فاستَحقُّوا أن يكونوا نُورَ الحرف وشُعاعَ الإلهامِ في أدبِ «رسول حمزاتوف»، وهم نبعُ الفخر والاعتزاز عندَهُ، أمّا أُمُّهُ التي تعلّقَ بها تعلُّقَهُ ببلادِهِ وعظمتها، وفَخَرَ بها كثيراً، فكانَ لها الحضورُ الأبهى في نُصوصِه، بل إنّ كُلَّ ما يتعلّقُ بأمِّهِ كانَ يَسْري في شرايينِهِ، فلا يكادُ يمرُّ يومٌ أو دقيقةٌ واحدةٌ دُونَ أن تحيا في نفسِهِ تلكَ الأغنيةُ التي غنَّتْها لهُ أُمُّهُ فوقَ مَهْدِهِ، وهي مهدُ كُلِّ الأغنيات، أغنياتِ البُطولةِ والأصالةِ والانتماء والفخر بالتاريخ والقيم الإنسانيّة النبيلة، ولهذا حَمَلَها معَهُ أينما توجّهَ وسار، وكانتِ المخدّةَ التي يسندُ إليها رأسَهُ المُتْعَبَ، والنَّبْعَ الذي ينهلُ منهُ في عطشِهِ، تماماً كما هي الموقد الذي يُدفِّئُه، ويحملُ دفئَهُ في حياته.



هذا الحُبُّ والوفاءُ لأمِّهِ سيَجِدُهُ القارئُ عندَ «رسول» نحوَ مُرْضِعَتِهِ في قرية «أراديريخ»، التي اضطُرَّ والدُهُ إلى السفر إليها برفقةِ زوجتِهِ ورضيعها «رسول». يقولُ «حمزاتوف»: «بعدَ أنْ وَصَلْنا، مَرِضَتْ أمّي مرَضاً شديداً، وفي القرية التي انتقَلْنا إليها حَدَثَ أنْ وُجِدَتِ امْرأةٌ وحيدةٌ ماتَ صغيرُها منذُ مُدّة. هذه المرأةُ أخذَتْ تُرضِعُني، فأصبحَتْ مُرْضِعَتي وأمّي الثانية. وهكذا أنا مَدِينٌ للامْرأتَينِ على هذه الأرض، فدَينُ الأبناءِ لا نهايةَ له. هاتانِ المرأتانِ إحداهُما أمّي، تلكَ التي وَلَدَتْني، وأوَّلُ مَنْ هزَّ سريري، وغنَّى لي أولى الأغنيات، وتلك الأُخرى، التي قدّمَتْ إليَّ صَدْرَها لـمّـا كانَ محكوماً عليَّ بالموت، فبدأ دفءُ الحياةِ يسري في بدَني، وتحوّلتُ مِن دَرْبِ الموتِ الضَّيِّقِ إلى طريقِ الحياةِ، هيَ أيضاً أمّي».

إنّها أخلاقُ الشاعرِ المُثقّفِ، والمُبدعِ الحقيقيّ، والمُثقّفِ الكبير، الذي أخلصَ لأرضِهِ كما أخلصَ لأمِّه، فغدا شمسَ الثقافة التي تبعثُ النورَ والأملَ والدفءَ للبشريّة جمعاء،

إنّهُ الشاعرُ العُضويُّ الذي أعلنَ أكثرَ من مرة أنَّ الشُّعراءَ ليسُوا طُيوراً مُهاجرةً، وأنَّ الشِّعرَ دُونَ التُّربةِ الأمِّ، ودُونَ الإرْثِ والوطنِ، شجرةٌ مِن دُونِ جذور، وطائرٌ من دُونِ عُشّ، ولهذا كانت داغستان، الأرض والإنسان، العادات والتقاليد، الجبال والوديان، نبضَ أعمالِهِ الإبداعية ودواوينه الشعرية، كما هي أمُّهُ التي عاشَ وماتَ، وحبُّها يسري في هَمْسِ شِفاهِهِ ونبضِ رُوحِه.

وانطلاقاً من الرؤية «الرسوليّة» هذه يُمكنُنا أن نفهمَ تأكيدَهُ العلاقةَ بينَ الوطنِ والأم، إذ ليسَ هناكَ أكبرُ مِنْ فاجعةِ أنْ يُحرَمَ الإنسانُ من وطنه، فالوطنُ كما الأمّ يُعطى لمرّة واحدة، ونحنُ لا نختارُها، وإنما ننشأُ منها، لذا فإنَّ الوطنَ يتطلّعُ بألمٍ وحُرْقَةٍ إلى أبنائِهِ الذين يُضطرُّونَ إلى الرحيل ومُغادرةِ الجبال العالية الغالية. كلُّ ما هُوَ ثمينٌ وصادقٌ يجتازُ العواصفَ والخُطوبَ، كما لو أنّهُ طائرُ الفينيق. هذا هو النُّورُ الذي تَمسَّكَ بهِ «حمزاتوف»، وتلكَ هيَ الأمُّ التي احتَضَنَها، حتّى مات، وذلك هو الوطنُ الذي أوصانا بالحفاظ عليه وحِمايتِه:

«نجومٌ كثيرةٌ... وقمرٌ واحد...

نساءٌ كثيراتٌ... وأمٌّ واحدة...

بلادٌ كثيرةٌ... ووطنٌ واحد...».

يا لها من تربيةٍ باذخةِ البهاء! تربية انعكسَتْ عِشْقاً وتماهياً معَ تُرابِ الوطن، وفخراً بتاريخ أُمّتِهِ العظيم، وإخلاصاً للقيم والعادات والتقاليد التي ترعرعَ عليها، وهي القيمُ التي جعلَتْهُ وفيّاً لأمِّه، ومُخلِصاً لزوجتِه، فقد رأى وجه أمه وقد شارفت على الثمانين أنقى من صفاء عيون جبال داغستان، وأكثر ربيعاً من ربوع تلك البلاد، وكانت أمه لحناً شجياً لا يفارق روحه حتى بعد رحيلها بسنوات.

كم «جنكيز خان»! كم «تيمورلنك»! كم «بونابرت»! اختَفَوا جميعاً كالرمل المُنْهار، ذَراهُمُ الزمنُ تِباعاً. ما الذي بقيَ أخيراً إلّا الأغنية والحنان؟ هل بقيَ أخيراً إلا «فاطمة»؟

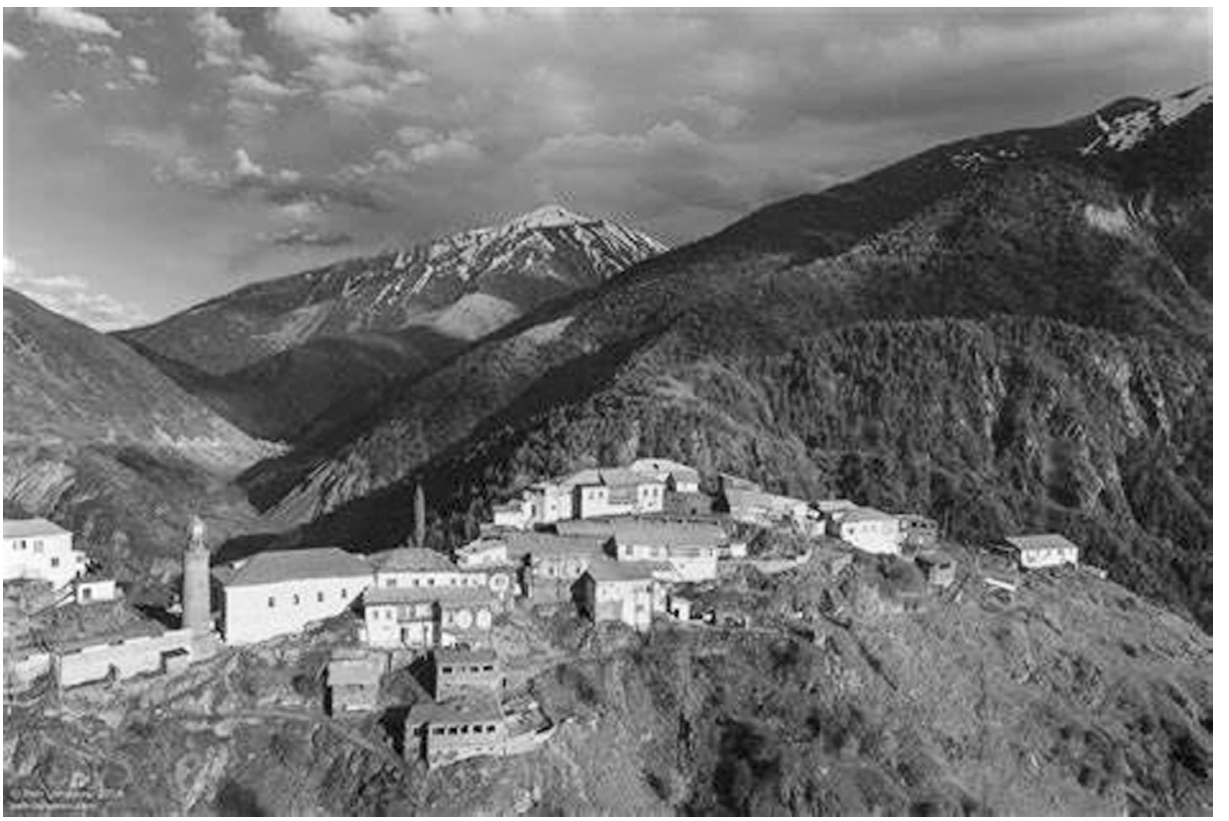
وهكذا غدَتْ داغستان برجالِها ونسائها، بأطفالِها وشبابِهـا، بـ «أبيه، وأمِّه، ومَهْدِهِ» أيقونةً، تَمسَّكَ بها، تَمسُّكَ الرضيعِ بثدي أمِّهِ وعشقه لحنانها، ولهذا صلّى لأجلِها، وأحبَّها، وتقاسَمَ معها كُلَّ ما قدّمَهُ الناسُ إليه، وعلّقَ أوْسِمَتَهُ وجوائزَهُ التي حصلَ عليها على قِمَمِها الشامخة.

ولأنَّه كذلك فقد وَصَفَهُ الرّئيسُ الرُّوسي «فلاديمير بوتين» بأنَه «ابنٌ عظيمٌ من أبناءِ روسيا وكلماتهُ تخاطِبُنا اليومَ وكأنَّه بَيْنَنَا، مؤكداً أنَّه يجبُ على كلِّ إنسانٍ يعيشُ في بلادنا ألّا يَنْسى معتَقَده ودينَه، وألّا يَنْسى انتماءَه العِرْقي. ولكنْ ينبغي عليهِ قبلَ أيِّ شيءٍ أنْ يكونَ مُواطناً في بلدٍ عظيمٍ – روسيا. فالوحدةُ منْ خلالِ التنوّع – ضمانةٌ لقوةِ ونجاحِ بلادنا، لجبروتِ دولتِنا، ولِهَيْبَتِها ونُفُوذِها على المستوى الدُّولي»، ويضيفُ «الرئيس بوتين»: «كانَ شاعرنا العظيم «رسول حمزاتوف»، وأنا أريد أن أشدِّد على هذا الكلام، يقول: «كنت أنْطَلِق ودائمًا أنْطَلِق من إدراك أنَّ أرضاً واحدَةً هي التي احتضنتنا وأوقفتنا جميعاً على أقْدَامِنا، وأنَّ حياتَنا سوفَ تكونُ موفقةً وناجحةً عندما نكون متحدين مع بَعْضِنا فقط».

يا له من شاعرٍ عظيمٍ، ويا لها من كلماتٍ عظيمةٍ ورائعة!

المرأةُ المُلْهِمَة:

ولم يَكُنْ مفهومُ الحُبِّ عندَ «حمزاتوف» كما هو عندَ غيرِهِ من الشعراء الذينَ سلَّعُوا المرأةَ، وكان جسدُها مُلهِماً لبُطولاتِهم الوهميّةِ الفارغة، بل كانَ الأديبَ الأريبَ، والشاعرَ الوطنيَّ المُلتزمَ بقضايا أمّتِهِ، فالمرأةُ عندَهُ مُقدَّسَةٌ تماماً كالوطن، ولا يُمكِنُ للوطنيِّ أن يَعْشَقَ أرْضَهُ وتُرابَ وطنِهِ، ويَخُونَ امرأةً أحبَّها، فلا فَرْقَ بينَ أنْ تُحِبَّ وطناً أنتَ مُفردَةٌ من مُفرداتِهِ، وبينَ أنْ تُحِبَّ امرأةً تَسْكُنُ أعماقَ رُوحِكَ، أو تُحبّ مُسافراً قد يَمُرُّ ببيتِكَ، وأنتَ لا تَعْرِفُهُ، بل إنَّ فلسفتَهُ في حُبِّ المرأة تكادُ تكونُ فريدةً، إذ يَعُدُّ الحفاظَ على كرامةِ داغستان من الحفاظِ على كرامة النِّساءِ الجميلات، ولهذا كتبَ في آخرِ



رسالةٍ قبلَ رحيلِهِ وصيّةً من أروعِ الوصايا في موضوعها، يقولُ فيها:

«أيُّها الداغستانيُّون! احفَظُوا كرامةَ داغستان والنِّساء الجميلات»، فالمرأةُ هي المُلْهِمَةُ، وهي التي تمنحُ الكاتبَ جمالَ جُمَلِهِ وألَقَ إبداعِه، ولهذا نَجِدُ عناوينَ أعمالِهِ، كما هو مضمونها، يفوحُ منها عطرُ المرأة ونُبلها وأصالتها فهي البنتُ الجبليّة، والسمراءُ، والنجومُ العالية، وشُعلةُ الحُبّ، وهي الأمُّ قبلَ هذا وذاك، ولهذا أوصانا بأن نَصُونَ أمّهاتِنا وبناتِنا وزوجاتِنا، وكانَ رائداً ومُعلِّماً في هذا، وهو ما يظهرُ بوضوحٍ وجلاءٍ في قصائدِهِ التي كتبَها في حُبِّ زوجتِهِ وحبيبتِهِ فاطمة «فاتمات»، التي غادرَتِ الحياةَ قبلَهُ بثلاثِ سنواتٍ بعدَ أن رافقَتْهُ في مرَضِهِ، وكانت الوحيدةَ التي تسمعُ لحنَ أنينِهِ وموسيقى وجَعِهِ، كما كانت رفيقةَ دربِهِ المُصرّةَ على إدخالِهِ المشفى، والقيام بواجباته حينَ تراهُ عاجزاً عن تحمُّلِ ألمِهِ، نتيجةَ المرض الذي ألـمَّ به في آخرِ حياته، وكانتْ تستنطقُ فلسفتَهُ وحِكَمَهُ، حتّى في مرضِه، فقد سألَتْهُ ذاتَ مرّة لمّا كانتْ تُرافِقُهُ في المشفى:

- كيفَ هيَ صحّتُكَ اليومَ يا رسول؟!

فأجابَها مِنْ فَوْرِه:

- لا يليقُ بالمرء أن يكونَ سليماً في مُجتمعٍ مريض، كما لا يجوزُ إعطاءُ قيمةٍ عالميّةٍ لمرضِك الخاصّ.

هذه هي فلسفةُ الرُّسُلِ وأخلاقهم، ولأنّهُ هكذا فقد هامَ في حُبِّها والإخلاص لها، حتى بعدَ رحيلها، وقال فيها:

«إذا ما شاءَ القدرُ، وقذفَ بي إلى الغابات

وكان مسموحاً لي أنْ آخُذَ معي

كُلَّ ما أنا في حاجةٍ إليه

كُلَّ ما أُريدُ، فإنِّي سآخذُ صُورتَكِ
سوفَ أحفظُها
كما التعويذة في المطر وفي الضباب...
أنا لا أعرفُ ماذا يُرسِلُ إلى سيّدتِهِ
السَّيِّدُ أو النبيلُ الإنكليزيُّ من الغابات
أمّا أنا فسأكتبُ على ورقةِ نخيل
على وقْعِ الصَّفير الساحرِ لسوناتا بتراركي
وسأضيفُ إليها أشعاري
معَ ابتهالٍ خاشع:
لا تَنْسَيْنِي!
وسأُرسِلُها إليكِ».

نَعم لَقد دَخَلَتِ المرأةُ وعشقُها إلى شِعْرِه بطريقةٍ قويةٍ وعظيمةٍ، وبأسلوبٍ متناغمٍ وساحرٍ، وبقيتْ المرأةُ والشغَفُ بها في إبداعهِ إلى الأبدِ. ويؤكد «ماغوميد أحميدوف» رئيس اتحاد كُتّاب داغستان السابق ورفيق «رسول حمزاتوف» أن صورةَ الأمِّ وهي تنحني فوق مَهدِ طِفْلها، والمرأةُ الجبلية وهي تُضرمُ النارَ في الموقدِ، والحبيبةُ وهي على استعدادٍ لأن تغفرَ للشاعرِ جميعَ خطاياه، تحولت جميعُها إلى رموزٍ وعلاماتٍ فارقةٍ في شعرِ «رسول حمزاتوف». وهنّ اللاتي مَنَحنه النارَ والماءَ، الأرضَ والسماءَ، الخبزَ والأغنيةَ، العظمةَ والقوةَ والكبرياءَ:

«أريدُ أنْ أعلنَ الحبَّ وطنًا،
يعيشُ فيه الجميعُ في وئامٍ ومودّة».

بحيث أنَّ شعاره سوف يبدأ بسطرٍ:

«الحبُّ أسمى شيءٍ في الوجود!».

رسولُ العالم:

نعم، لقد نجحَ «رسول حمزاتوف» في أن يكونَ خيرَ مُراسلٍ وسفير وحكيم تُرسِلُهُ داغستانُ إلى العالم، كما كانَ مُراسلاً خاصّاً للثقافة الإنسانيّة كُلِّها، ورسولَ وطنِهِ كُلِّه، بل رسولَ العالمِ بأسره، بعد أن أرسى قيمَ العدالة والمحبة والتسامح والإنسانية، ورفضَ تقسيمَ الناس حسبَ انتماءاتهم القوميّة أو العِرْقيّة أو الطبقية أو الدينية أو السياسية، ولهذا كان يَصرُخُ مِلْءَ فمِهِ رافعاً يديه إلى السماء:

«كثيراً ما أُفكِّرُ في أنّ الأرضَ كُلَّها وطني، بيتي، أينما وُجِدَتِ المعاركُ والنّارُ ورَعْدُ المدافعِ يحترقُ بيتي... يحترقُ بيتي!».

وكتبَ في منابعِ حُبِّ الأرض والإنسان والمرأة، فالأرضُ مِحْوَرُها داغستان، والإنسان يَجِدُهُ بَدْءاً بالأقرب، ويدعُو القريبَ والبعيدَ إلى الغناء، أمّا الحُبُّ فهُوَ الخُلُقُ الأقربُ إلى رُوحِهِ، والأقربُ إلى قلبِهِ، وهو حُبٌّ للطبيعةِ والجمال والإنسانية والمرأة سواء.

إنَّ صدقَ انتماءِ شاعرِ داغستان الوطنيّ وأصالتَهُ وإخلاصَهُ لبلادِهِ، جعلَ منهُ شاعراً عالميّاً وإنسانياً، لامسَتْ أشعارُهُ قلوبَ البشر، وخفّفتْ من أوجاعهم، بما تُمثِّلُهُ من صدقٍ في الكلمة وتَعاطُفٍ في الإحساس، بل إنَّ «حمزاتوف» استطاعَ أن يأسِرَ بأدبِهِ وثقافته كبارَ الكُتّاب العرب والعالميّين، فها هو ذا الروائيُّ السوريُّ حنّا مينه يقفُ بخشوعٍ وإجلالٍ أمامَ أدَبِ عظيمِ داغستان وشاعرِها، ويقولُ له:

«أنتَ بمثلِ هذه الحساسية المُرهَفة، الكاشفة، تعرفُ الفرْقَ بينَ رَجُلٍ ورَجُل، امرأةٍ وامرأة، ماءٍ وماء، شجرةٍ وشجرةٍ في وطنِك، حتّى ليُخيَّل لقارئك أنك عرفتَ في داغستانك كلَّ الرجال، كلَّ النساء، كل المياه، كل الأشجار، وفوقها كل الطيور والزهور والأعشاب والأغاني وهدهدات الأطفال، والكتابات على الأبواب وعلى أغلفة الكتب، وأنّ نبضَ داغستان هو نبضُك».

ثم يسألُهُ، وهو الكاتبُ الحاذقُ والروائيُّ المُبدع:

«ولكنْ قُلْ لي يا حمزاتوف! كيف تُصبحُ الأيائلُ في شِعْرِكَ مُؤَنْسَنَةً إلى هذا الحدّ؟ وكيفَ بأبياتٍ قليلةٍ من الشِّعر تَرسُمُ داغستان وروسيا وفلسطينَ والحُزْنَ والفرحَ والعذوبة؟ وكيفَ الطبيعةُ ذاتُ اللغةِ المُعادية، تصبحُ صديقةً،

والطغيانُ يخلعُ عنهُ ثوبَ العُنف، وتغدُو الكائناتُ مُروَّضةً، ثم جامحةً، ثم ثائرةً، ومرّةً أُخرى حُلوةً، نبيلةً، حبيبةً إلى هذه الدرجة؟».

«اسمُكَ يا حمزاتوف من نار، واسمي من بحر، وكلاهُما في الطبيعة عُنصرُ قُوّة، لكنَّ الشِّعرَ أقوى، والرواية أقوى، ما دامَتِ الكلمةُ هي الأقوى، وما دُمْنا بها نرسمُ خريطةَ العالم ووجهَ الحبيبة، فشِعرُك يَدْخُلُ القُلوبَ دُونَ مراسِمَ على الأبواب!».

إنّ ما قدّمَهُ «رسول حمزاتوف» في أدبِهِ عامّةً، وفي «داغستان بلدي» خاصّةً يستحقُّ أن نُطلِقَ عليه اسمَ «نصوص مُقدَّسَة في حُبِّ الأرض والإنسان»، وهي نصوصٌ تحملُ الحُبَّ لبلاده والفخرَ بها، كما تحملُ تاريخَها وتُراثَها وطبيعتَها ولهَجاتها وتنوُّعَها الإثني وأبطالَها العظام، وفي طليعتهم الإمام شامل، هذا القائدُ الأسطوريُّ الذي ما كانَ لهُ أن يَسْقُطَ عن ناقتِهِ في الصحراء العربية «لو كان بالقرب منهُ نبعٌ داغستانيّ»، تماماً كما أنّ فلسطينَ التي أحبَّها «رسول حمزاتوف» ما كانَ لها أن تسقُطَ على أيدي الصهاينة، لو كانَ فيها قادةٌ أجلّاء وثُوّارٌ مُخلِصُونَ لقضيّتِهم مثل الإمام شامل، ولن تتحرر فلسطين إلاّ بجهود أبنائها المخلصين المقاومين أمثال الإمام شامل.

«رسول حمزاتوف»! اسمحْ لي في الذِّكرى المئويّة الأولى لميلادِك، وفي الذِّكرى العشرينَ لرحيلِك، أن أقولَ لك:

لقد نجحتَ في جَعْلِنا نَهيمُ حُبّاً وعِشْقاً بداغستان، بسِحْرِ طبيعتِها، وكبرياءِ جبالِها، وطُهْرِ نسائِها، وبُطولاتِ أهلِها وعِشْقِهم لأرضهم، وإذا كنتُ خلال مسيرةِ حياتي أُصلّي لأجلِ وطني سورية، وأحبُّها، وأتقاسَمُ فرحَها وأوجاعَها، فاليومَ سأصلّي أيضاً لداغستان، موطنِ البهاءِ والجمالِ والأصالة والانتماء، ومُلهمةِ البطولة، وناسجةِ حكاياتِ عشقِ الأرض، والفخرِ ببُطولاتِ الأجداد، «وسأكونُ ضميراً مُتوهِّجاً لأولئك الذينَ أخذَتْهُمُ الحربُ بعيداً».

ما أحوجَنا إلى قراءةِ أدبِكَ الإنسانيِّ وإبداعك الشِّعريّ والتبحُّر فيه «لإنقاذ البصيرة الإنسانيّة الغارقة في الأمواج العَكِرَة المسعورة».

طُوبى لداغستان التي أنجبَتْ شاعراً عالميّاً، حافظَ على نكهتِهِ القوميّةِ المُطعَّمةِ برُوحٍ إنسانيّةٍ تُعانقُ السماء.

طُوبى لداغستان التي عشقَها الرسولُ الإنسانُ «حمزاتوف»، وزرعَها حُبّاً لم يَسْبِقْهُ إليهِ أحد.

طُوبى لك، وأنتَ الذي جَعلْتَنا نَزُورُ داغستانَكَ قبلَ أن نأتيَ إليها، زُرْناها من خلالِ أشعارِكَ وقِصَصِكَ وحِكاياتِكَ التي جَعَلَتْ داغستانَ حاضرةً في أنحاءِ العالم كُلِّها، وفي قُلوبِ النَّاسِ جميعاً.

محظوظون أنَّنا في زمانك، يا رسول الشعر، نعيش وننهل من نبع أفكارك الطاهرة، ومن قيمك الأخلاقية التي لا يتمتع بها إلا الشعراء الحقيقيون. شكراً لنقاء وبياض ثلوج داغستان التي أنجبت دفء القيمة والقامة السامقة، فغدا اسمه راسخاً في العقول والقلوب رسوخ الجبال الداغستانية في أرض الطهر والأصالة.

أيّها الرسول: نحن يتامى لولاك، لأنَّك زرعت الحبّ وكنت حريصاً أن يعمّ على الجميع، لا لن يموت ذكرك وإبداعك، وسيبقى شعرك نجوماً متلألئةً في صدور الباحثين عن العلم والمعرفةِ والأخلاق النبيلة، فالجداول والألحان لا تموت مع الوقت، بل تزداد عطاءً وجمالاً ورسوخاً في العقول والقلوب، ومع إشراقة شمس كل يوم يزداد حضورك بهاءً، لأنك غدوت واحداً من الغرانيق البيض التي اختارت التحليق في علياء السماوات فوق قمم الجبال الشاهقة، وما زالت تبعث إلينا نداء الأخلاق والقيم الإنسانية والدعوة إلى التمسك بالأرض والإمساك بها، طوبى لسرب الغرانيق أنك معهم في الظلمة الزرقاء، طوبى لها وهي تواصل تحليقها عبر الحدود والبلدان بعد عشرين عاماً من رحيلك جسداً وبقائك روحاً وسيرةً عطرةً نتعطر بياسمينها الفوّاح.

وأختم بما قالته «مارينا أحميدوفا» شاعرة الشعب في

داغستان: «ستبقى داغستان راسخةً على هذه الأرض بكل عظمة وكبرياء، مثلما هي شامخة هذه الجبال! طالما أنّ سكان الجبال فيها قادرون على أن يلدوا مثل هكذا أبناء».

إحالات البحث:

1- أوجاع رسول حمزاتوف، مجموعة شعرية، وزارة الثقافة السورية، دمشق 1985، ترجمها وقدّم لها د. إبراهيم الجرادي، تقديم حنا مينه.

2- الحاج حمزاتوف شاعر داغستان، جهاد فاضل، مجلة العربي الكويتية الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 549، الكويت، آب 2004.

3- من الأشعار الأخيرة لرسول حمزاتوف، ترجمة: شاهر أحمد نصر، دار السوسن، دمشق 2004.

4- رسول حمزاتوف: آخر فرسان العصر، د. إبراهيم استنبولي، مجلة الموقف الأدبي، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 427 تشرين الثاني 2006.

5- رسول حمزاتوف، مختارات شعرية، الهيئة العامة السورية للكتاب، الكتاب الشهري رقم 32، دمشق 2010، ترجمة وإعداد د. إبراهيم استنبولي.

6- رسول حمزاتوف... مجنون داغستان، محمد الغزي، مجلة العربي الكويتية الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العددِ 673، الكويت، كانون الأول 2014.

7- قلبي في الجبال، رسول حمزاتوف، إعداد وترجمة: د. إبراهيم استنبولي، اتحاد الكتاب العرب في سورية، دمشق، ط1، 2023.

«رفقة دودين».. عشر سنواتٍ على الرحيل

شوقي بدر يوسف *

عشرُ سنواتٍ مرّت على رحيل الكاتبة الدكتورة رفقة محمد دودين إحدى العلامات البارزة في الأدب الأردني المعاصر، وإحدى قاماته السامقة التي كانت لها بصمة شديدة التميز مهرت بها المشهد السردي الأردني إبداعًا ونقدًا بتنوّعٍ سرديٍّ غير مسبوق شمل القصة والرواية والنقد.

ففي مساء التاسع من سبتمبر 2013 رحلت رفقة دودين أثناء مشاركتها في فعاليات مؤتمر حقوق الإنسان في مدينة بروكسل عاصمة بلجيكا، وفقد الأردن في ذلك الوقت واحدةً من كاتباته الرائدات اللائي حققن له جانبًا ثريًّا من الإبداع والنقد في مرحلة من أهم مراحل أدبه الحديث.

ولدت الدكتورة رفقة محمد دودين بـبلدة "راكين"، محافظة الكرك في الأول من مايو عام 1958، حصلت على الثانوية العامة عام 1979، وبكالوريوس اللغة العربية في الجامعة الأردنية عام 1981، وعلى ماجستير اللغة في جامعة مؤتة عام 1996، وعلى الدكتوراه من الجامعة نفسها عام 2004. عملت الراحلة في حقل التدريس ثم مديرة لمدرسة "أدر" الثانوية للبنات منذ تخرجها في الجامعة الأردنية وحتى عام 2004، ثم أصبحت مستشارةً في وزارة التنمية السياسية منذ عام 2008. نالت في مسيرتها الإبداعيّة عدة جوائز؛ منها جائزة التأليف من اللجنة العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية عام 2002 عن روايتها "سيرة الفتى العربي في أمريكا"، وجائزة رابطة الكتاب الأردنيين لغير الأعضاء في حقل القصة عام 1987.

كانت حياتها الخاصة والعامة رحلة حياة اتسمت منذ بداياتها بطموحات ومثابرة لا حدود لها في عشقٍ للعلم والتحصيل حتى أوصلتها طبيعتها الطموحة إلى ما وصلت إليه من حضور أدبي وثقافي كبيرين في المشهدين الأردني والعربي، كما تميزت أعمالها بروح الإرادة الصلبة المعبرة عن مخزون فكري وعلمي كبير، ووعي سوسيولوجي عميق تاقت كثيرًا لترويجه في عالمها السردي.

وتخليدًا لاسمها ومكانتها

* كاتب وناقد مصري

الأدبية الرفيعة أنشأت رابطة الكتاب الأردنيين جائزة سنوية حملت اسمها تُمنح في ثلاثة حقول: الإبداع السردي، النقد الأدبي، العمل التطوعي، وهي تقتصر فقط على الشأن الثقافي الداخلي عند المبدعين الأردنيين.

راكمت الراحلة المشهد الأدبي الأردني بالعديد من الإبداعات السردية في مجالات القصة القصيرة والرواية والنقد الأدبي، ففي مجال القصة القصيرة صدرت لها مجموعة "قلق مشروع" 1990، وفي مجال الرواية صدرت لها أربعُ رواياتٍ هي: "مجدور العربان" 1994، "أعواد ثقاب" 2000، "سيرة الفتى العربي في أمريكا" 2002، "أهل الخطوة" 2013، وفي مجال النقد صدر لها "توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة"، 1996، و"خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة" 2007، و"دراسات في الأدب الأردني الرؤية والتشكيل" 2009.

بدأت رفقة دودين رحلة الإبداع بالقصة القصيرة في نهاية الثمانينيات بمجموعة "قلق مشروع" وهي مجموعةٌ ضمّت أربع عشرة قصة قصيرة وضعت فيها الكاتبة ملامح البعد الأنثروبولوجي للواقع العشائري في ريف الأردن، وانسحاق المرأة تحت وطأة هذا الواقع، وقد شغل السرد الواقعي القائم على أطر تقليدية حيزًا كبيرًا في قصص المجموعة، وكان هاجس انشغال الكاتبة بقضايا المرأة والمجتمع هو الشغل الشاغل لبدايات رفقة دودين في حقل الإبداع، وقد ظهرت بداياته جلية في هذه المجموعة القصصية التي حاولت فيها أن تحيط بمنحى البيئة الريفية وإنسانها، وما يتعرض له في ظلِّ حياة لها هواجسها وتأزماتها، وكان الاشتباك الموضوعي للمجموعة من وجهة نظر محددة؛ هي هموم الحياة الريفية بآلامها وذكرياتها وما تحتويه من تأزمات عانت منها رفقة نفسها في بحثها الدؤوب عن العلم والثقافة منذ حداثة عهدها بالمدرسة في قريتها "راكين" حتى أنَّها قالت في ذلك: "في المدرسة أحسست أنَّني أحيا، وعندما التحقت بالجامعة، شعرت كأنَّني خرجت من الظلمات إلى النور، إذ إنَّ تعليم المرأة في ذلك الوقت كان يضحى به، فإذا ما (طوّلت) الفتاة، يُقال لأهلها: "صارت البنت طويلة، ولا بدَّ أن تخرج من المدرسة"، وتضيف بحسرة: "يبدو أنَّنا نعادي القامات"، [1] وذكرت أنَّها: "في الرابع الابتدائي كتبت أول محاولة إبداعية بعنوان "هذه أسطورة كركية" سارت فيها على منوال قصة الراعي الذي استطاع بمزماره أن يجمع الفئران التي هاجمت حقول القرية، ويجرّها ضاحكًا عليها بالتطريب إلى البحر". كما كان لجدها الشاعر الشعبي دورٌ مهمٌ في بناء ذاكرتها التاريخية، ما أسهم في صوغ مفردات ذاكرتها جماليًّا، وأبقاها في منطقة بين فصيحة نخبوية بنبرة الصهيل، وعامية بجماليات ثرية وسرديات شفاهية لا تقلُّ أهميةً عن أدبيات السرد الحديث. [2]

وفي مجال الرواية كانت باكورة أعمالها هي رواية "مجدور العربان"، وهو نصٌّ قصصيٌّ شبه روائي بحسب ما ذكرت الكاتبة، تحتكم في فضائه السردي سوسيولوجيا البيئة الريفية في مكوناته وشخوصه وأحداثه، كما أنَّه يلملم أنثروبولوجيا العادات والتقاليد وطبيعة ما تحتويه البيئة بموروثاتها وصورها الشعبية التي برعت دودين في رسم دقائقها من خلال تجسيد صورة الحارة والزقاق الريفي والفلاح والمخيم، وواقع المرأة المزري، وظلال قرى الجنوب بمكوناتها وهمومها وإشكاليات قضاياها الاجتماعية ولغتها، وما تحتويه حياة القرية من تفاصيلها العامة والخاصة، كما عاشتها في بلدها "راكين".

وفي روايتها الثانية "أعواد ثقاب"، تتحدث الرواية عن الحقبة السياسية المبكرة في عمر الأردن، وكيف كانت القضية الفلسطينية والنازحين حاضرة بقوة كعادتها في أغلب الأعمال الأردنية، خاصةً تلك الفترة التي عبرت عنها رفقة في أعمالها الروائية، وكانت مدن الأردن في ذلك الوقت أكثرها استقبالاً لأفواج النازحين الفلسطينيين الذين تركوا ديارهم قسرًا وقهرًا إلى الشتات الذي كان الأردن أبرز تجمعاته لقربه من الأرض المحتلة الفلسطينية. كما كانت المضامين السياسية التي تواجدت في السرد الروائي عند رفقة دودين المحكي عن الحرية والثورة على العبودية، والعمل حتى في الأعمال الصعبة مثل المحاجر وما إلى ذلك، وكان يعمل فيها الكثير

من أبناء المجتمع: "أكل المحجر مني وما شرب، ولم تكن لي حيلة ب(المهدّة)، (المهدّة) هدّت حيلي تمامًا". [3] كما تعتبر الرواية مرحلة تاريخية موثقة بجانب أنَّها تسجّل أحداث النزوح وأحوال النازحين، فإنَّها تمثل أيضًا السمات التسجيلية لهذه الأحداث حيث شخصيات الرواية في أحلامهم المتخيلة للوطن السليب، وما يعايشونه من قهر وظلم وانكسار، لقد كانت الشخصيات النمطية العادية في نسيج الرواية هي المواطن الذي ترك وطنه وهو يمسك بمفتاح داره كرمز للعودة لا يفارقه مهما كانت الظروف والأحوال. وتذكر الرواية في ذلك "أم أحمد الداية"، "الحاج عبد الله"، "الحاج بدوي" الذي رفض ما حدث ولفظ أنفاسه وهو في الطريق. الرواية في مجموعها تمثل بعض المذكرات الشخصية الموثقة لمرحلة مصيرية في تاريخ النزوح والشتات والصراع الذي لن ينتهي بين العربي والإسرائيلي.

وفي روايتها "سيرة الفتى العربي في أمريكا" التي فازت مناصفةً مع رواية الكاتب جمال حمدان بجائزة مسابقة اللجنة الوطنية العليا لعمان عاصمة للثقافة العربية، ومع ذلك صادرها الرقيب ومنعها من دخول البلاد بعد أن أصدرتها في بيروت "المؤسسة العربية للدراسات والنشر عام 2002، والرواية في مجملها تستند إلى سيرة الفتى "عبد رمضان" منذ انتمائه وهو في الصف الخامس الابتدائي إلى جماعة إسلامية سلفية من خلال ابن عمٍ له، لكنَّه لا يلبث أن ينسحب من الجماعة بضغط من والده، وحين تحدث مصادمات بين الحكومة والجماعات الأصولية، وتجرى عدة اعتقالات ومطاردات، وتنشط الأجهزة الأمنية في البحث عن أفراد هذه الجماعات واعتقالهم. يُعتقل الفتى بتهمة التحريض والتخريب خلال الحوادث التي حدثت للممتلكات العامة والخاصة، خاصةً بعد إجراءات رفع أسعار الخبز، في تلك الفترة، وتتواتر الأحداث حين ينتقل الفتى إلى بغداد للدراسة، ومن ثم تتوقف الرواية في عدة مواقف حول حرب العراق، ثم لا تلبث الأحداث أن تنتقل إلى أمريكا حين يُبتعث الفتى لاستكمال الدراسات العليا، وهناك يتعرف إلى الفتاة الأمريكية "سندى"، ونراه بعد ذلك ضمن وفد في مؤتمر المرأة في بكين، وتنتقل الأحداث إلى فلسطين ضمن وفد طبي أردني يتابع شؤون الانتفاضة والجرحى والشهداء، ومن ثم يكتشف ارتباطه بجذوره هناك في قرية من قرى الخليل هي قرية (دورا) وهي القرية نفسها التي انحدرت منها عائلة الكاتبة. ويستشعر الفتى أجواء جديدة حين يرى أنَّه في البترا، وأن لا فارق بين جنوب الأردن الذي عاشه في طفولته وجنوب فلسطين الذي جرى تهجير أهله منه، ويكتشف خلال ذلك تقارب الشبه بين وحدتي المكان، وتنتهي الرواية بنشيد محمود درويش عن أجمل الأمهات التي انتظرت ابنها وعاد شهيدًا.

أمَّا رواية "أهل الخطوة" وهي الرواية الأخيرة في منجزها الروائي والتي صدرت بعد رحيلها عن مكتبة الأسرة عام 2013، فتجسد هي الأخرى البعد الأنثربولوجي الخاص بحياة البيئة الريفية العشائرية شأنها شأن الرواية الأولى "مجدور العربان"، وهي تبرز إلى حدٍّ كبير القرية الجنوبية بلغتها وعاداتها ومكونات همومها وما تعايشه وتتفاعل معه، حيث المعاناة التي يعيشها الناس في طبيعة حياتهم الخاصة والعامة خلال الفترة الزمنية التي تحدثت عنها الرواية من خلال "يعقوب الأرمني" الذي فزع الكركية له عندما ولدته أمه على طريق القطرانة في القطار، وتداعيات الحياة في هذه المنطقة حيث تظهر الصورة السردية ظاهرة "الفزعة" التي تجمع حولها الجميع في مثل هذه الظروف الطارئة، وما حدث من تواتر أحداث الرواية على الصورة التي جاءت بها.

وفي أعمالها النقدية كان كتاب "توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة" 1997 والتي خلصت فيه: "إلى أنَّ النصوص الروائية الأردنية قد أفادت من مجمل الموروث الديني والتاريخي السامي، والفكري والأدبي؛ منتجةً ما يُسمّى بقوانين تناص المعرفة، كما تناقش إجرائيًّا تفكيك بعض جوانب هذا الموروث وإعادة بنائه في متون روائية توسّع من آفاقها الإبداعية وتثري تجربتها، وتغنيها أصالة ومعاصرة،

حيث أنَّ جاهزية المادة الموروثة كونها حاضرة مما يتيح للروائي فرصة التنويع والإجادة، كما وأفادت الرواية الأردنية المعاصرة من معطيات ومفردات مدرسة التحليل النفسي التي تعنى بلا شعور المبدع ولا شعور النص الأدبي المنطلق من اللاشعور الجمعي، بعيدًا عن الاجترار والاستنساخ لتجارب ماضية تحققت سلطتها الأدبية. ومن ثم كانت الرواية الأردنية في تماسها الحضاري وفي لقائها مع الموروث كغيرها من الروايات العربية التي تحاول التأسيس لسردية عربية مفيدة في موروثها، غير مغلقة النوافذ أمام ما يستجد على ساحة الأدب والنقد والفكر العالمي". [4]

واستكمالاً لرؤيتها النقدية حول الرواية الأردنية في منعطفاتها الآنية كان كتابها "خطاب الرواية النسائية العربية المعاصرة.. ثيمات وتقنيات". وتناولت فيه رفقة دودين الرواية النسوية العربية من خلال نماذج روائية انتخبتها برؤية نقدية واعية، حاولت أن تضع فيها قراءة صحيحة لتجربة الكتابة النسوية العربية في ضوء طروحات المنهج النسوي الذي أفاد من مختلف طروحات فكر ما بعد الحداثة، والذي انتقل من منطق الشبيه الحداثي إلى منطق المختلف وما بعد الحداثي، حيث جذور النسوية الحديثة التي تمتد في أعمال "سيمون دي بوفوار" والتي صاغت السؤال الأساسي لنظرية النسوية

والمتمثل بكون المرأة هي الجنس الثاني. الذي يسعى الجنس الأول إلى مصادرة غيريته ممتحنة الدراسة هذه المقولة وغيرها من المقولات التي انبنت عليها بالاستناد إلى عينات مختارة من الرواية النسوية العربية". [5] كان أبرز هذه الروايات "وصف البلبل" للمصرية سلوى بكر، و"حكاية زهرة" للبنانية حنان الشيخ، وقد طرحت دودين في هاتين الروايتين جدل التحرر في كتابات المرأة وطبيعة استقلاليتها الخاصة والعامة. أمَّا روايتي "وسمية تخرج من البحر" للكويتية ليلى العثمان، و"من يرث الفردوس" للعراقية لطفية الدليمي فقد تناولت فيهما القضايا المجتمعية المرتبطة بسوسيولوجيا حياة البيئة والمجتمع، كما عرجت على البعد السياسي المغلّف بالفانتازيا في رواية الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي في روايتها "فوضى الحواس"، ورواية "خشخاش" للروائية الأردنية سميحة خريس، حيث أبرزت البنية الميتا سردية والترميز في أبعاده المحسوسة قائمًا ومؤولاً، كما كان اللقاء مع الغرب بملامحه الاجتماعية والسياسية مثار قراءة لرؤية الكاتبة السورية "حميدة نعنع" في روايتها "الوطن في العينين"، والكاتبة التونسية آمال مختار في روايتها "نخب الحياة"، والكاتبة الفلسطينية سحر خليفة في روايتها "الميراث"، وقد راعت الدكتورة دودين تحليل هذه النصوص من خلال منهج النقد النسوي القائم على معايير عدة أهمها تبنيها لقضايا المرأة وموقعها في نسيج المجتمع، ومحاولة ضبط المصطلح النقدي المرتبط بهذه الظاهرة في حقول معايير التناول.

وحول أدب المرأة بصفة عامة تقول دودين: "إنَّ الأدب النسوي يعني الكتابة بإيجابية عن المرأة وقضاياها، بقصدية مسبقّة تروم إلى تغيير النظرة السائدة عن المرأة وإشكاليات قضاياها، وخلخلة الخطاب السائد حول هذا الموضوع، وذلك بتبني ثقافة "أندروجينيه" تتلاعب بين الذكورة والأنوثة بما يلغى الثبات والجوهرية، فحتى "سقراط" حدّد معايير الفضيلة بالاستناد إلى الرجل، فثمة ميراث من أنثروبولوجيا التفرقة الإنسانية تراكم عبر أزمنة طويلة تعايش فيها الأسطوري والمقدس والمدنّس والأيديولوجي والأنثروبولوجي مفرزًا سياسات جنسانية تعطي أحد الجنسين حق الهيمنة على الجنس الآخر اجتماعيًا وأيديولوجيًا ونفسيًا وثقافيًا. ومثل هذه المنظومة الراسخة لا يمكن تفكيكها إلا بدخول الهوامش بخطاب أصيل يغاير ويختلف، أمَّا الأدب الذي تكتبه المرأة فهو أدبٌ يتعامل معه كأي أدب في ساحة الإبداع، ويُحتكم فيه لأعراف المؤسسة النقدية الأكاديمية. [6]

وحول المركزية والأطراف في الشأن الثقافي، أجابت دودين على هذه الإشكالية المهمة للغاية والمتواجدة في كلِّ المشاهد الثقافية والإبداعية على إطلاقها حين حاورها المحاور بقوله: "تعيشين في جنوب الأردن "الكرك" بعيدًا عن العاصمة ومركزيتها الثقافية، كيف تبدو لك مسألة العلاقة مابين العاصمة والأطراف؟، هل ثمة ظلم يقع على الكاتب الذي يعيش في تلك المناطق من ناحية الاهتمام بتجربته وتسويقها؟، وقد أجابت دودين على هذا السؤال بقولها: "هذا السؤال يطرح إشكالية العلاقة ما بين الغنى الثقافي والإبداعي في العاصمة حدَّ التخمة، والفقر الثقافي في الأطراف حدَّ الجوع، وهي كالعلاقة ما بين القلب والرأس والأطراف، الأطراف جسمٌ كبيرٌ وممتدٌ برأس صغير أشبه بالديناصور، وفي العاصمة يكون العكس تمامًا، العاصمة الزخم والوهج، وفرص "التسويق" تسويق الإبداع مع تحفظي الشديد على المفردة واضطراري لاستخدامها، وفي الأطراف والأرياف ومدن الأرياف اغترابٌ شديدٌ للكاتب وإبداعه معًا؛ لأنَّه قد لا يشكل أولوية قصوى، وفرصة التعليم، ثمة مسألة أخرى على غاية من الأهمية: الأطراف تهتم بما هو ساخن من الفعاليات والأحداث، العناوين السياسية الآنية المرتبطة بأحداث ساخنة، جاذبة، وناجحة ومستقطبة، ثم يأتي دور الإبداع والثقافة المتخصّصة، هل نقول إنَّنا ننحت في الصخر، وإنَّنا نرضى أحيانًا من الغنيمة بالإياب، والبعيد عن العين بعيد عن القلب كما يقال، جعلتنا نحن كتّاب الأطراف "شكّائين بكّائين"، رغم أنَّ مثل هذا الأسى لا يليق بنا، نعتمد الحمام الزاجل في إيصال كلماتنا إلى المنابر الثقافية المهمة في العاصمة، ولكن هذا ليس على إطلاقه، ولا يعني أنَّ الأطراف تخلو من أقلام تصافح الظلمة بأصابع من نار ونور، وأنَّ الفراديس الملفقة لوهج آني زائف لا يغرينا بالاقتراب، فكثيرًا ما سرق الوهج والعمل الإعلامي الكثير والكثير من المواهب الإبداعية المهمة، ورغم ذلك فنحن لا نكره عاصمتنا الحبيبة وكتابها سفراء لنا، يعينوننا ويوصلون كلماتنا، كما أنَّ أطرافنا في تغيّر وتقّدم جميلين، ولم تعد الأريافُ معاقلَ للاستبداد والتزمت بالتأكيد". [7]

الإحالات

1- رفقة دودين الكلمة ملاذا ومناه، حسين نشوان، مجلة السجل، ع 8 فبراير 2010 ص 14

2- المصدر السابق ص 15

3- أعواد ثقاب (رواية)، ص 31

4- توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، وزارة الثقافة، عمّان/الأردن 1997 ص 123

5- خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمّان/الأردن، الغلاف الأخير.

6- ذاكرة الينابيع.. حوارات الثقافة والأدب، عزيزة على، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، 2005 ص 91

7- رفقة دودين (حوار) أنا مثل شهرزاد أكتب لكي أحيا، المحرر، القدس العربي، لندن، ع 3826 س 13، 31 أغسطس 2018 ص 10)

دراسةٌ تفكيكيّةٌ لقصيدة (صنعتي) للشاعرة مها العتوم

ياسر وقاد*

تقديم

تسعى التفكيكية لأن تكون استراتيجيةً لقراءة النصِّ في معزل عن كاتبه، وأحيانًا عن النصِّ ذاته، وفق أدوات القارئ المعرفية وحده. ولا تعترف بنفسها كمنهج ذي أصول مثبتة مسبقًا، لكونها ترفض المركزية، وتسعى إلى تسليط الضوء على المناطق الهامشية، التي تحمل آثارًا مسكوتًا عنها، فتقوم بتفكيكها، وإيجاد علاقات جديدة، تبرز قيمًا تنتج الدوال الجديدة، تشير إلى مدلولات لم تكن حاضرة في ظاهر الخطاب الأدبي، وفق إجراءات هدم وبناء مستمر، ينتج قراءاتٍ متعددة، تغيّب كل قراءة منها سابقتها. فدور التفكيك يبدأ من «الهدم والتخريب»، وهي دلالاتٌ تقترن عادةً بالأشياء المادية والمرئية، لكنَّه في مستواه الدلالي العميق، يدلُّ على تفكيك الخطابات والنظم المعرفية، والاستغراق فيها وصولًا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها»[1] فهي _ التفكيكية _ قراءة تهدف إلى «إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه»[2] للدخول إلى أعماق صامتة في النص، تؤكد على عدم وجود الحقيقة المطلقة النهائية، التي ترتكز على أحادية المعنى، ودحض الآخر. مما يجعل منها - التفكيكية- استراتيجية قائمة على نفي مركزية العقل، والاعتراف باللامعقول، ومن ثم البحث فيه عن دوال ومدلولات غائبة، نتيجة للحضور القصري للعقل، بوصفه مرجعية وحيدة للمعرفة، التي ينبثق منها المعنى. فالتفكيك « قراءة في محنة المعنى وفضائحه، للكشف عن نقائض العقل، وأنقاض الواقع.. ولا يعني هذا إحلال طرف من الثنائية محل طرف، وتغليب نقيض على آخر. إنَّه القبض على المعنى الذي هو دومًا مثال الاختلاف والتعدد، أو الانتهاك والخروج، أو الالتباس، أو التعارض»[3]

مها العتوم، شاعرةٌ وأكاديميّةٌ أردنيّةٌ، صدر لها ستة دواوين شعرية: دوائر الطين، نصفها ليلك، أشبه أحلامها، أسفل النهر، غرف علوية، وحياتي ذاكرة والكتابة نسيانها؛ الديوان

* كاتب وباحث أردني

الذي ضمَّ بين طياته القصيدة موضوع الدراسة: (صنعتي).

تتألف القصيدة من أربعة مقاطع، ينتهي كل منها بالوقفة العروضية: القافية التي تنتهي بالميم الساكنة، المردوفة بألف صائتة. وهذا ما سنتحدث عنه لاحقًا في البنية الصوتية. ما يهمنا في البداية دراسة اللفظة (صنعة) التي جاءت استهلالاً في كل مقطع شعري، مسبوقة باسم الإشارة (هذه)، وأخذت دور العتبة النصية، واللازمة، والخاتمة. المقطع الأول من القصيدة استهلته الشاعرة بالجملة الاسمية (هذه صنعة الليل) ومن ثم (هذه صنعتي). وفي المقطع الثاني أيضًا استهلته بالجملة ذاتها مع تغيير طفيف على المضاف إليه (هذه صنعة الورد). ومن ثم تكرار الصيغة ذاتها السابقة الخاصة بالمتكلم (هذه صنعتي). وكذلك الأمر في المقطع الثالث الذي استُهل بـ(هذه صنعة الحرب) مع حذف اسم الإشارة الخاص باللازمة المتعلقة بالمتكلم؛ لتصبح(صنعتي). وهذا ما تكرّر أيضًا في المقطع الرابع (هذه صنعة الشعر) ... (صنعتي).

أولاً: العنوان؛ صنعتي

شغل العنوان نحويًّا محل المبتدأ المعرف بالإضافة. وهو ركنٌ من أركان الجملة الاسمية، لا خبر له. مما جعل المعنى غير تام، والخبر الذي لم يصّرح به، كان الغياب الأول الذي يواجه القارئ، قبل الدخول إلى القصيدة. ومن هنا تبدأ المماحكة الأولى للقارئ مع النصِّ. وتبدأ الرقصة الأولى كما يصفها «بولمان» بين العنوان غير التام من حيث المعنى، مع القارئ من خلال آلية التأويل، التي يصبح أولى مهامها، إيجاد المخبر عنه لإتمام المعنى.

ثانيًا: تعريف الصنعة

الصنعة هي عملُ الصانع. وهي المهنةُ أو الحرفة. المثير للاهتمام أنَّ الشاعرة اختارت لفظة (صنعة) وكان في مقدورها أن تستخدم لفظة (حرفة) دون أن يختلَّ الوزن. وهذا ما يقودنا لمسألة مهمة أو فارقٍ جوهريٍّ بين الصنعة والحرفة. فالصنعةُ أنْ تُوجِدَ معدومًا، كصانع الأكواب، أو صانع النَّجَفَ، أو صانع الكراسي، أمَّا الذي يقوم على صيانة الصنعة فهو الحرفيُّ. أي أنَّ الحرفة هي العمل بما هو موجود مسبقًا أو ما هو مصنوع. وفي السياق القرآني جاءت لفظة الصنعة للدلالة على الابتكار (وعلمناه صنعة لبوس لكم) [4] وفي سياق آخر(واصنع الفلك بأعيننا ووحينا)[5]. ولعلَّ القصد من وراء هذا إضفاء نوع من القدسية، على الذات التي تواجه أو تصارع شؤون كونية ووجودية كما سيتبدى لاحقًا. والصنعةُ مصدرٌ، والمصادر تشير إلى فعلها، لكن دون دلالة زمنية. وتفيد الثبوت حالها حال الأسماء. والقارئ للقصيدة يلاحظ التكرار المكثف للفظة (صنعة) ابتداءً من العنوان، وحتى آخر القصيدة. مما يستدعي التوقف عندها، والبحث عن دلالاتها، بعيدًا عن مركزية حضورها النصّي، من خلال ارتباطاتها اللغوية، خاصةً ارتباطها باسم الإشارة (هذه). واسم الإشارة «اسم يعيّن مدلوله تعيينًا مقرونًا بإشارة حسيّة .. إن كان المشار إليه حاضرًا.. وإشارة معنوية إذا كان المشار إليه معنى، أو ذاتًا غير حاضرة"»[6] يتكوّن اسم الإشارة (هذه) من هاء التنبيه، و(ذي) التي تفيد الإشارة إلى القريب الحسي أو المعنوي، ويساندها في ذلك التنبيه. لكن ثمة مدلولات أخرى هامشية تتعلق باسم الإشارة (هذه). فقد تأتي في مواضع الذم للمشار إليه كما في قوله تعالى (قالوا ما هذا إلا رجل يريد أن يصدكم عما كان يعبد آباؤكم)[7]. وفي موضع آخر (أهذا الذي بعث الله رسولا)[8]. وقد تستخدم أيضًا في سياق المدح والتعظيم كما في قوله تعالى (إنّ هذا القرآن يهدي للتي هي أقوم)[9]. ولو تأملنا المقطع الأول، والثالث من القصيدة، سنجد أنَّ المشار إليه (الليل، والحرب) كلاهما بغيض وكريه على النفس، وكلاهما يحمل مدلولاتٍ لا نهائية للاغتراب والخوف والقلق والتشظي في مواجهتهما. وفي المقابل نجد أنَّ اسم الإشارة (هذه) حمل معنى التعظيم والمدح في المقطعين الثاني والرابع، حيث أشار إلى ذاتين أو قيمتين جماليتين: الورد والشعر.. (هذه صنعة الورد)، (هذه صنعة الشعر) . فالوردُ

جاء في سياق (ينفث السرَّ في غرفتي)، والشعر جاء في سياق (يولم الأرض للحب).

ثالثًا: الحضور والغياب / طمس الأثر السابق بأثر لاحق.

منهجية الحضور والغياب في القصيدة، جاءت بؤرة للحراك في القصيدة، بين متناقضات تتصارع بينها، ليدحضَ كلٌّ طرفٍ منها الآخر، ويشغل مكانه. فنجد أنَّ بنية القصيدة الرئيسة قامت على هذا الحراك المنضبط بين نقيضين؛ فالذات الساردة تقف موقف الأنا والهو. فمرةً تتحدث عن ذوات أخرى مشار إليها وتبرزها، ومرةً تطمسها لتبرز نفسها، بوصفها النقيض. وهنا تتبدى قصدية الحضور والغياب، بوصفها ثيمةً أساسية في بنية القصيدة، تسعى إلى تجديدها، ومنحها فضاءً واسعًا يتناسب مع كثرة القراءات التي يحدثها غياب الأثر السابق بأثر لاحق، أو المعنى السابق بمعنى جديد.

وفيما يلي شواهد ذلك:

- المقطع الأول: صنعة الليل الذي يأوي إلى وحدة الشاعرة، تقابله صنعة الشاعرة التي تهرب منه (أقضيه خارجها). فالأثر الثاني طمس فاعلية الأثر الأول.

- المقطع الثاني: صنعة الورد الذي ينفث السرَّ في المكان، تقابله صنعة الشاعر التي تفضحه في الكلام (هذه صنعتي فضحه في الكلام) . نلاحظ أنَّ الأثر الثاني طمس فاعلية الأثر الأول، وهدم معناه.

- المقطع الثالث: صنعة الحرب التي تقابلها صنعة الشاعرة التي تبحث عن السلام. نلاحظ أيضًا أنَّ الأثر الثاني طمس الأثر الأول، وقوّض وجوده.

- المقطع الرابع: صنعة الشعر الذي يولم الأرض للحب تقابله صنعة الشاعرة التي تدل الحمام. الملاحظ في هذا المقطع أنَّ المقابلة بين الأثرين أو المعنيين فقدت حدتها وتوترها إلى حد بعيد، بلغ معنى المساندة، لكن في سياق يبقي أو يحافظ على الدور الذي تلعبه الشاعرة، ذلك الذي ينتج أثرًا خاصًا بها. ومن المظاهر الدلالية البارزة في هذا المقطع، ذلك الالتباس بين الشعر والحب والحمام. فالشعر هو ذات الشاعرة، والشعر مسعىً للحب، والحمام رسول هذا الحب. وذكر الحمام في هذا السياق أيضًا علاوةً على رمزيته، يشير إلى الحركة، فاستدعاؤه ما هو إلا استدعاء للحرية في ثنائيتي الصعود والهبوط التي تشي بالحراك الذي بدوره يؤدي وظيفة وجودية، دونها تأسن الحياة وتفسد. ثم إنَّ الحراك الذي يستدعيه (الحمام) حراكًا تزامنيًّا علاوةً على كونه تعاقبيًّا. وهذا ما تفيد به صيغة الجمع. فلم يذكر الحمام لفظًا مفردًا. مما يثير في الذهن معاني أخرى تتعلق باتساع الحياة في الحب والشعر وكثرتها وتمايزها وديمومتها. ومن هنا تبدأ المشاكلة مع الوجود ككل، ذلك أنَّ الحركة وإن بدأت تعاقبية، إلا أنَّها تزامنية في صورتها الأعمق بفعل تعداد الذوات الوجودية، لا وحدانيتها.

من الجدير ذكره في هذا السياق، أنَّ الذات الساردة أشارت إلى نفسها مرتين باسم الإشارة (هذه) الذي شغل نحويًّا موضع المبتدأ، وذلك في المقطعين الأول والثاني: (هذه صنعتي). بينما حُذف اسم الإشارة (هذه) المتعلق بالذات المخبرة مرتين في المقطع الثالث والرابع: صنعتي. وحذفُ المبتدأ هنا جاء من باب العناية بالخبر والتعجيل به لغايات المسرة، كما أنَّه أيضًا «من الأساليب البلاغية المتبعة لإنشاء المدح والذم»[10]وهذا ما نستكنه من السياق: صنعتي أن أفتش عن صنعة للسلام، وصنعتي أن أدلَّ الحمام.

رابعًا: ياء المتكلم/ الملكية.

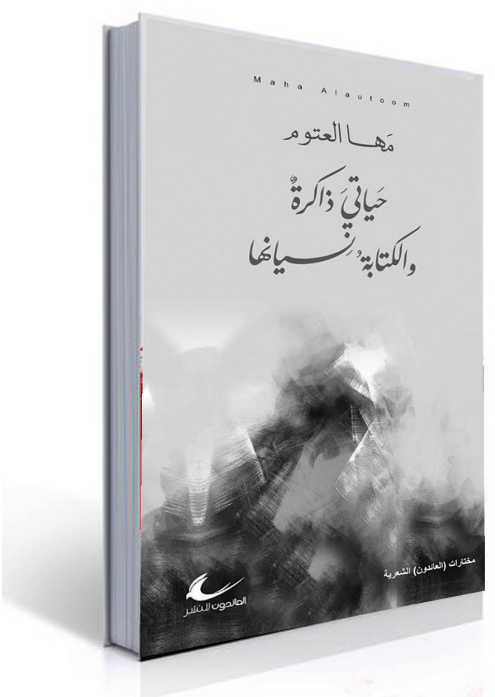
وتعرف ب «ياء الإضافة.. وياء المتكلم وهي ضمير متصل بالاسم والفعل والحرف»[11] فإذا اتصلت بالاسم تكون ياء الملكية. ظهرت الذات المخبرة من خلال ياء المتكلم، وهي ياء تفيد التملك. وتدل على ارتباط الشاعرة بالكلمة (صنعة)، وبذلك تبرز قيمة الأنا المتكلمة، لتكون محورًا للحضور الذي يفيد العلو في المنزلة والقوة والسيطرة. وهنا تتوهج الذات الساردة (الأنا) وتتغلب في خطابها على الذوات

الأخرى المخبر عنها، التي تأتي في منزلة المستكين. مما يخلق ثنائية جديدة، طرفيها القوة والضعف، تمنح القصيدة نوعًا من الصراع الخلاق الذي يبقي على تماسك النص، في جو من الحراك الذي يمنع تأسن المعنى أو الخطاب.

خامسًا: البنية الزمنيّة

وردت الأفعال المضارعة في القصيدة أربع مرات (يأوي، أقضيه، يضل، تبذره). بينما وردت الأفعال المعطلة زمنيًا؛ تلك إلى تدلُّ على الحدث مجردًا من الزمان (الأفعال المؤولة) أربع مرات (أن ينفث، أن أفتش، أن يولم، أن أدل) وهي مصادر صريحة تُعنى بالحدث دون التطرق إلى زمنه. أمَّا الأفعال المعطلة من حيث الحدث والزمن (المنفية) فقد وردت مرة واحدة (لا أنام).

ولعلَّ هذا التساوي بين الأحداث المجردة من الزمن، والأحداث المستمرة تحت غطاء زمني (الأفعال المضارعة) تشكّل بنية هندسية، أفقية ثابتة على طول القصيدة، تختصُّ بالحدث المصدري الثابت، وبنية أخرى رأسية تتعلق بالمضارعة. مما أسهم في خلق حراك داخلي حافظ على تماسك القصيدة من جهة، وقابليتها للتطور بفعل الاستمرارية التي تنشأ عن الأفعال المضارعة من جهة أخرى. وهذا يقودنا إلى حركة المعنى، وتوتره أيضًا وقدرته على المراوغة التي من خلالها يتجدد باستمرار، في قراءات تختلف وفقًا لثقافة المتلقي، ودربته. وهذا بدوره يشكّل سياقًا للهدم والبناء وفقًا للإجراءات التأويلية التي تبحث عن المعنى، مع حفاظ القصيدة على بنيتها وديمومتها. فالنصُّ بقدر ما هو منغلق على ذاته، منفتح على المتلقي من خلال علاقات خاصة، ومعايير نقدية مختلفة، تسوقه إلى الدلالة المتبدلة في كل قراءة جديدة.



سادسًا: ثنائية السرد الشعري

في القصيدة نجد أنَّ المتكلم (المخبر) ذات واحدة تمارس الفعل الشعري - السردي مرةً بالحديث عن ذات أخرى غير عاقلة، ومرةً عن ذاتها العاقلة، في متوالية شعرية سردية، تبقي على هذا التعاقب منضبطًا وفق منهجية واحدة؛ فتتجه الذات الشعرية الساردة أولاً للحديث عن ذات غير عاقلة، ثم تقوض هذا الحديث، بالعودة إلى حديث آخر عن ذاتها الخاصة. والملاحظ أنَّ ثمة علاقة واضحة، وارتباطاً وثيقاً بين شكلي السرد الشعري، فالذات المخبر عنها تبني صورة تهدمها الذات المخبرة، بانتقالها إلى(صنعتها) التي تبني من خلالها صورة مضادة للصورة المهدومة.

سابعًا: البنية الإيقاعيّة

نظمت القصيدة على بحر المتدارك، وهو بحر ذو صخب وضجيج، يلائم الصراع الداخلي في القصيدة. ما يهمنا هنا هو النظر إلى القافية وهي «فاصلة موسيقية تنتهي عندها موجة النغم وسيل الإيقاع»[11] والرويّ؛ الحرف الأخير من القافية المأخوذ من الارتواء، لأنَّه تمام البيت الذي يقع به الارتواء»[12]. اللافت للنظر أنَّ القصيدة مكوّنة من أربعة مقاطع، نهاية كل منها قافية مقيدة موحدة الرويّ؛ الميم الساكنة المردوفة بألف صائتة. وهي القافية التي تمثل العصب الحقيقي للبنية الإيقاعية في القصيدة، رغم وجود قواف أخرى فيها مختلفة في الروي. المثير للاهتمام أنَّ هذه القوافي الأربعة المقيدة، تغيب لعدة أسطر، ثم تعود لتحضر خاتمة للمقطع الشعري، كقفلة موسيقية، بين غيابها وحضورها تتشكل مساحة للعب الموسيقي الحر، الذي تتنوع فيه الأصوات، وتسترخي فيه الدفقات الشعورية، قبل توترها الذي يبلغ أوجه في آخر المقطع الشعري، عند بلوغ القافية التي تشكل نهاية للحركة الدائبة، بوقوفها على الميم الساكنة؛ والميم من الأصوات المجهورة التي تمتلك حدة وارتفاعًا في شدة الصوت، ما يثير اهتمام السامع ويعكس حدة الصراع في القصيدة بين النقائض التي تتصارع ما بينها.

ففي المقطع الأول تظهر القافية في السطر الخامس (نام)، وفي المقطع الثاني تعود القافية في السطر الرابع (لام)، وفي المقطع الثالث تعود القافية في السطر الخامس (لام)، وفي المقطع الرابع تحضر القافية في السطر الرابع (مام) ثم تغيب في السطر الخامس، لتحضر في السادس (مام).

ثامنًا: مضمون القصيدة

التعبير باستخدام اسم الإشارة، المقترن بهاء التنبيه التي تفيد القرب، عن صنعات ترتبط بذوات غير عاقلة (الليل، الورد، الحرب، الحب) ما هي إلا تعابير مجازية، تغيّب خلفها حضورًا لحقائق تتعلق بالمستوى الباطني للذات العاقلة للشاعرة، فهي تنقلها من حالة التماهي والغياب الداخلي، لحالة التجلي الخارجي القريب، لاستحضارها من جهة، وجعلها موضوعًا للفعل السردي- الشعري، من جهة أخرى. وهذا بدوره يقودنا إلى معان تتعلق بالجانب الجواني للنفس، ومتناقضاتها، وصراعها مع الأضداد. فدالة الليل تشير إلى مدلولها: الخوف، والحرب للشر، والورد للجمال، والحب للعطاء. وهي جميعها صفات تلازم الإنسان، لا يمكن عزلها عنه، لأنَّها جوهر الفاعلية التي تجعل من الإنسان ذاتًا قائمة. ومن هنا نعثر على أثر للمماحكة بين العقل المكلف، والغريزة غير المكلفة. فالعقل هو داعي التكليف، الذي يهدم ما تبنيه الغريزة من فعائل (صنعات) بوصفه متحكمًا ومراقبًا رئيسًا للأحداث. فهو يجابه الليل/ الخوف، والحرب/ الشر، ويؤازر الورد/ الجمال، والحب/ العطاء. وهذا ما نلحظه في المقاطع الشعرية الأربعة.

خاتمة: القصيدة.

صنعتي

هذه صنعة الليل
يأوي مساء إلى وحدتي
وأقضّيه خارجها

هذه صنعتي..
لا أنـامْ
هذه صنعة الورد:
أن ينفث السرّ في غرفتي
هذه صنعتي..
فضحه في الكلامْ
هذه صنعة الحرب
كالموت غامضة
صنعتي..
أن أفتش في السخريات القديمة
عن صنعة للسلامْ
هذه صنعة الشّعر:
أن يُولم الأرضَ للحبّ
والريح تبذره في الطريق
لئلا يضلّ الحمامْ
صنعتي..
أن أدلّ الحمامْ.[13]

الهوامش

1- عبدالله عادل : التفكيكية سلطة العقل و إدارة الاختلاف، دار الحصاد، دمشق،ط1 17/2007 ص147

2- الرويلي،، ميجان و البارعي، سعد د: دليل الناقد الأدبي، ط2 2005،ص 108

3- حرب، علي: هكذا أقرأ ما بعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 2005،ص26-27.

4- القرآن الكريم ، الأنبياء ، الآية 8.

5- القرآن الكريم، هود ، الآية 37.

6- ينظر شرح المفصل لابن يعيش، 348/3.

7- القرآن الكريم، سبأ، آية 43.

8- القرآن الكريم، الفرقان. آية 41.

9 - القرآن الكريم، الإسراء، آية 9.

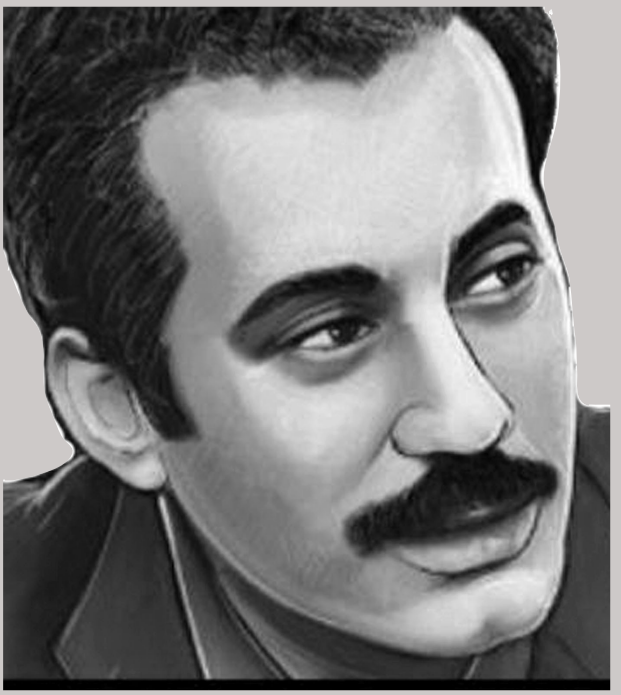
10 - حذف المبتدأ، السكاكين، مفتاح العلوم،176/1.

11- النشر في القراءات العشر،237/2 ، ابن الجوزي.

12- راوية يحياوي، البنية و الدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر، الجزائر، ط2، ص207.

13- حسن نصار، القافية في العروض و الأدب، ط1، 2002، ص41.

14- ديوان حياتي ذاكرة والكتابة نسيانها، مها العتوم، ص13/12.



سردية الأرض في روايات غسان كنفاني

د. نادية هناوي*

مدخل

للأرضِ معانٍ مباشرة وحقيقية كالثبوت والارتكاز والقوة والحرارة والدوران كما أنّ لها معانيَ غير مباشرة تدل على قيم معنوية كالارتباط بالوطن والانتساب إلى رحم ودم والالتصاق بأطلال وآثار.. ولعلَّ أول شاعر ذكر الأرض في شعره هو أمرؤ القيس في بيت اغتر فيه أنّ ذيل فرسه ليس بالقصير[1]، ووظف الشاعر الحديث مفردة الأرض باستعمالات شتى حقيقية ومجازية، واشتهرت قصيدة (الأرض اليباب) لـ ت. س. اليوت المنشورة عام 1922 كواحدة من أهم قصائد القرن العشرين، كما أنّ شاعراً كان الأكثر إحساساً بجسامة فقد الأرض هو محمود درويش، فناداها سيدتي في رائعته(قصيدة الأرض)[2]. ولعلَّ أول عمل روائي حمل عنوان(الأرض) كان (اليد والأرض والماء) 1948 لذي النون أيوب و(الأرض) 1954 لعبد الرحمن الشرقاوي.

* أكاديمية وباحثة عراقية

وعلى الشاكلة ذاتها أُستعملت مفردة الأرض في الآداب الأخرى قديمها وحديثها، ومن قصة هبوط آدم وحواء إلى الأرض بدأت علاقة الانسان بالأرض، واستعملها "فولتير" كمرادف ضدي لمعنى الجنة(بعد أن طرد كانديد من الجنة على الأرض مشى طويلاً من دون أن يعرف إلى أين يذهب باكيًا ورافعًا عينيه إلى السماء.. ونام وسط الحقول بين خطي محراث)[3]

وأعطى المفكرون والفلاسفة للأرض اهتمامًا خاصًا في كتاباتهم، ومنهم "غاستون باشلار" الذي وجد أنَّ للأرض في أشعار "نوفاليس" دلالة حرارية وأنَّه كمهندس وشاعر لبّى(نداء الأعماق المنبعث من الأرض لكي يعود إلى الحرارة الصميمية .. يتغنى بالأرض: بها يحسُّ ارتباطه واتحاده.. يحسُّ الشغف نفسه الذي يحسه نحو خطيبته)[4] والأرض عند "ادجار موران" رحم الحياة وفيها تاريخ البشرية ومنها النشأة الذاتية التي منها الكائن الحي[5].

ويتأصل معنى الأرض عند أغلب المفكرين العرب كثنائية مع مفردة السماء، فمحمود أمين العالم يرى أنَّ هذه الثنائية متوازية ومتوازنة متجاورة في أغلب روايات نجيب محفوظ، بل يكاد عالم محفوظ أن يكون عالم الثنائيات المتوازنة وتكاد المأساة في هذه العالم أن تكون في الخروج من طرف هذه الثنائية المتوازنة[6]. ووجد في هذه الثنائية وغيرها مواقف مزدوجة بسببها صار سؤال النهضة العربية مجهضًا (هل استطيع أن أقول إنَّ مستقبل العالم العربي وإمكانية تحريره من التخلف والاستقلال والتبعية رهن بحسم هذه الثنائية المزدوجة في الواقع العربي والفكر العربي على سواء ؟)[7]

وقد يغدو معقودًا عليها حسم سؤال النهضة ذاك، نظرًا لما تحمله من أدلة وما تعكسه من محصلات هي أكيدة إن لم نقل قاطعة. أولاً لأنَّ هذه الاستثناءات خرجت من شرنقة الثنائيات الضدية التي شغف الفكر العربي المعاصر بالانقياد إليها، وثانيًا لأنَّ هذه الاستثناءات نماذج صالحة لأن تكون أمثلة يمكن تعميمها على القضايا العربية كلها. ومن هذه الاستثناءات غسان كنفاني(1936ــ 1972) وما مثلته أعماله السردية الستة عشر من مشروع فكري مغاير، بسبب ما تمتع به من سيماء فكرية، فلم يكن من(المكترثين بزج شخصه في صورة المناضل والسوبرمان والأسطورة والتمثال، بل كان العكس هو الصحيح قولًا وفعلاً وكتابة)[8].

ولا غرابة في أنَّ تشكل الأرض مركزًا وحدها في أعمال غسان كنفاني السردية، وبداخلها تتبأر الثيمات كلها ومنها تنطلق التحليلات وعليها تتوقف التأويلات ومن خلالها تتمرأى التجارب والمحصلات. فالأرضُ بالنسبة إلى كنفاني هي الغاية وهي الأداة، وهي الحياة التي يصنعها سرًا وعلانية، وهي الوظيفة التي يؤديها حبًا وواجبًا، وهي الحق المستلب لا العيش المخترع.

فسرديةُ الأرض عند كنفاني متسعة اسمًا ومسمّى، ومتمركزة حدودًا وأطرًا وموضوعاتٍ وأشكالاً، فهي الخصوبة والعشق والهُوية والانتماء والكيان الذي فيه تتجلى الأم والحبيبة والبوصلة التي تهدي إلى الحقيقة، والنواة التي منها تخرج الأطراف وعندها تلتم الحدوس والانبجاسات، والعنوان الذي فيه يتمظهر الجمال وتتضح المنابع وتتحدد المعالم والأرجاء.

تمفصلاتُ سردية الأرض

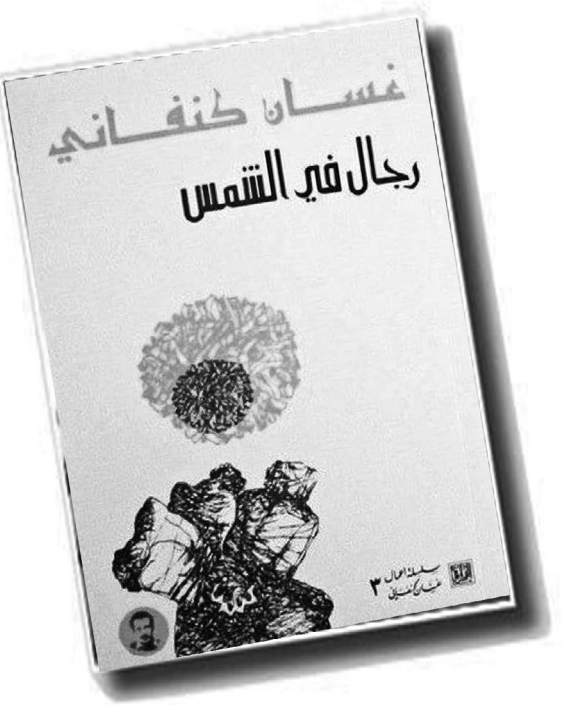
يرى "تيري ايغلتون" أنَّ المعاني لا تكمن في الأشياء كما يتواجد الحبر في الزجاجة، بل قد يكون هناك مقصد ذو دلالة في مكان ما من العالم لا نعرفه، فالمعاني المتأصلة هي ببساطة أجزاء اللغة التي تستهدف إدراك ما هو قائم. والحديث عنها هو الحديث عن محاولة وصف ما هو قائم بالفعل في الواقع[9].

وتتعدد معاني الأرض في روايات غسان كنفاني لكنها بمجموعها تشير إلى معنى إجمالي وتأصيلي واحد هو الوطن. ومن هذا المعنى الإجمالي تتفرع جزئيات هي بمثابة تمفصلات معنوية، وكل تمفصل هو تأصيل لذلك الإجمال وترسيخ له. وعادةً ما تكون التمفصلات مركزية في محتوياتها ومتنوعة في جزئياتها ثقافيًا ونفسيًا واجتماعيًا وميتافيزيقيًا.

1ـ التمفصلُ الوجودي

فيه الأرض ليست اسمًا لمكان أو صفة لمكين، بل الأرض كائن هو المكان والمكين معا. وإذا كانت للكائن صفات بها تُعرف فعاليته ويتحقق وجوده، فإنَّ الأرض كائن موجود حقيقة وفاعل بفاعلية الكائنات بكل ما لها من إحساسات وتماهيات. وأول تلك الكائنات فاعلية وأكثرها صلة بالأرض هو الإنسان(الذي يعبر عن حضوره في العالم باعتباره..صانعا لتاريخ فردي وجماعي)[10].

ويحضر هذا التمفصل الوجودي للأرض بقوة في رواية (رجال في الشمس) ونلمسه في مفتتح الرواية وقد وجد البطل راحته في الأرض التي رآها شاخصةً من لحم ودم تخفق وترتجف، منغرسة في كل خلية من خلاياه، فهي قلبه الذي لا حياة له من دونه(أراح أبو قيس صدره فوق التراب الندي فبدأت



الأرض تخفق من تحته: ضربات قلب متعب تطوف في ذرات الرمل مرتجة ثم تعبر إلى خلاياه. في كل مرة يرمي بصدره فوق التراب يحسُّ ذلك الوجيب كأنَّما قلب الأرض ما زال منذ أن استلقي هناك أول مرة يشق طريقًا قاسيًا إلى النور قادمًا من أعمق أعماق الجحيم حين قال ذلك مرة لجاره الذي كان يشاطره الحقل هناك في الأرض التي تركها منذ عشر سنوات أجابه ساخرًا: هذا صوت قلبك أنت تسمعه حين تلصق صدرك بالأرض)[11]. وبسبب هذه الشخصانية تغدو الأرض جزءًا من كيان أبي قيس وهو جزء منها، يشعر بشعورها، ويتألم لفقدها. ومن تلك الجزئيات النداوة التي ذكَّرت أبا قيس بأرض تركها وراءه مرغمًا وأرض يسكنها الآن، فتساءل(نحن في آب إذن لماذا هذه الرطوبة في الأرض؟ إنَّه الشط)[12] فللأرض رائحة ولترابها نداوة، وهي معادل موضوعي للوطن والزوجة. وتغيرت أحاسيس أبي قيس مع تغير لون التراب(فارتمى ملقيًا صدره فوق التراب الندي الذي أخذ يخفق تحته من جديد بينما انسابت رائحة الأرض إلى أنفه وانصبت في شرايينه كالطوفان)[13].

ولا مفر لأبي قيس من الغربة والوحشة إلا باسترجاع مشهد زوجته وهي تضع وليدها، وحاله وهو يسمع صوت الوليد لأول مرة وفجأة صدمه الحاضر فـ(قام ونفض التراب عن ملابسه ووقف يحدق إلى النهر، أحسَّ أكثر من أي وقت مضى بأنَّه غريب وصغير. وراء هذا الشط وراءه فقط توجد كل الأشياء التي حرمها هناك، توجد الكويت الشيء الذي لم يعش في ذهنه إلا مثل الحلم والتصور)[14]

وتراود مشاعر الحنين للأرض أبا قيس فيرى نفسه في صحراء بعيدة كل البعد عن أرض البرتقال(أحسَّ أنَّه وحيد في كل هذا العالم..اجتاز بقاعًا صلبة من صخور بنية..ثم صعد كثبانًا واطئة ذات قمم مسطحة من تراب أصفر ناعم كالطحين.. الصحراء موجودة في كل مكان)[15]

وفي رواية (ما تبقى لكم) تعتري السارد الذاتي حامد مشاعر مخيفة من خطر غامض يترصده، فلم يجد كيانًا به يحتمي

وإليه تطمئن نفسه غير الأرض(سيطرتُ تمامًا ودفعة واحدة على أنفاسي وحركاتي ورأسي واستلقيتُ على الأرض شادًا نفسي إليها قدر ما في جسدي بأجمعه أن يفعل .. فها أنذا أشد جسدي إلى الأرض وما وسعني ذلك كي لا أُكتشف..)[16] فالأرض وحامد كيان واحد، بلحمة أحادية ورابطة مصيرية فيها يتمفصل الواحد في الآخر وجوديًّا، كمعادلة فيها الطرف الأول (الذات) وفي الطرف الثاني(الأرض) وأي اختلال في طرف يعني اختلالًا في الطرف المقابل.

2 ـ التمفصلُ الفكريّ

وفيه الأرض باعثة على التأمل ومولدة للأفكار، لا من ناحية ما يواجهه البطل من مصير مجهول، بل من ناحية المؤلف أيضًا وما يسعى إليه من مركزة الأرض كشكل ومحتوى. فليست الأرض بالنسبة إلى الروائي مجرد فكرة يريد أن يكتبها، ومن بعد ذلك يبحث عن الكيفية التي بها يقول ما يريد، بل هذه الكيفية هي الغاية وهي الوسيلة أيضًا. ولقد انتقد "الآن روب غرييه" من يعتقد أنَّ الكيف تأتي بعد الفكرة. وعدّ هذا الاعتقاد من الأخطاء المناقضة للحقيقة، لأنَّ (هذه الكيف هي بالضبط مشروع الكاتب، هذا المشروع الغامض الذي يصير بعد ذلك المضمون المبهم الذي يحتويه الكاتب.)[17].

ومشروع غسان كنفاني السردي هو مشروع فكري فيه فلسطين "هتروتوبيا" كأرض مغايرة لأي أرض، فلا هي الجنة الموعودة ولا هي جهنم المنبوذة.

وفي رواية (رجال في الشمس) تغدو الأرض "هتروتوبيا" حين يصبح كل مكون أرضي- كالطريق والقيظ والهواء والتراب - فاعلاً سرديًّا، يتعاون على رسم فضاء أرضي جهنمي. فترتجف السيارة وتزأر(من قال إنَّ محرك السيارة يتحمل مثل هذه السرعة في مثل هذا الجو وهذه الأرض) و(هدر المحرك ومضت السيارة الكبيرة ترسم في الصحراء خطًّا من الضباب يتعالى ثم يذوب في القيظ)[18] ويتوهج الزجاج ويحرق العرق العينين وتذوب أجساد الرجال تحت الشمس فتتداعى الأفكار،

وتتأزم الحبكة ويتغير مجرى الأحداث، ويستبطن السارد ما دار في خلد أحدهم، متعجبًا من قسوة هذه الأرض الصحراوية، قائلاً:(كيف يمكن لقمة هضبة ما، أن تعني كل هذه المشاعر التي تموج في شرايينه وتصب لهبها على جلده الملوث بالوحل عرقًا مالحًا؟)[19].

ولا يعكس هذا المشهد الهتروتوبي حالة إنسانية حسب، بل يعكس أيضًا تفكيرًا في الحالة نفسها، وتتأزم حبكة الرواية في فصل(الصفقة) وفيه يقرّر الفلسطينيون الثلاثة الهرب سرًّا عبر الصحراء، تنازعتهم مشاعر فقد الأرض؛ فيتذكر أبو قيس عائلته ويفتقد أسعد والدته ويفتقد المهرب أبو خيزران رجولته التي هي وفقد الأرض حالة واحدة(وما النفع لقد ضاعت رجولته وضاع الوطن وتبًّا لكل شيء في هذا الكون الملعون)[20]

وهذه هي "هتروتوبية" فلسطين كأرض تتغاير لكن النتيجة واحدة وهي أنَّها الموطن الذي فيه يجد الفلسطيني العيش الرغيد. ولهذا انتهى الثلاثة الذين أرادوا تغيير هذه المعادلة

نهاية مأساوية، وتحوّل حلمهم اليوتوبي إلى دستوبيا قبر لا مفر منه(مضى يتدحرج في طريق رملي داخل الصحراء لقد قرّ قراره منذ الظهيرة أن يدفنهم واحدًا واحدًا في ثلاثة قبور..لماذا لم يدقوا جدران الخزان؟ دار حول نفسه دورة لكنَّه خشي أن يقع.. لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقولوا؟ لماذا وفجأة بدأت الصحراء كلها تردد الصدى: لماذا لم تدقوا جدران الخزان؟ لماذا لم تقرعوا جدران الخزان؟ لماذا، لماذا، لماذا؟.)[21]

وهذا البعد الرمزي الذي حملته رواية(رجال في الشمس) المنشورة عام 1963 كان البداية وستتبعه روايات لاحقة وبها يكتمل المشروع الفكري الهتروتوبي عند غسان كنفاني. ويمكن أن نصف هذا المشروع بأنَّه (الحق في الأرض) تيمنًا بمشروع المفكر "لوفيفر"(الحق في المدينة) ويعني جماعات (المستأجرين وذوي الدخول المنخفضة من مجتمعات الملونين الذين يناضلون من أجل نوع من التنمية قادر على تلبية احتياجاتهم ورغباتهم والمشردين الذين ينظمون أنفسهم للدفاع عن حقهم في السكن والخدمات الأساسية)[22]، وإذ شبه "لوفيفر" السعي وراء هتروتوبيا (الحق في المدينة) بالعنقاء في إشارة إلى خرافية هذا المشروع، فإنَّ غسان كنفاني جسّد مشروعه الهتروتوبي من خلال أبطال رواياته.

وتُعدُّ رواية(ما تبقى لكم) المنشورة عام 1966 مثالاً على "هتروتوبيا" الحق في الأرض. وفيها تقاسمت شخصية حامد هواجس متضاربة؛ فإمَّا يقبل بالهزيمة أو يصمد ويواجه الواقع، فاختار في البدء الفرار من واقع أجبره على الموافقة على زواج أخته مريم من زكريا. وهما أي حامد ومريم يعلمان أنَّ زكريا خائن يساعد العدو المحتل. وتشارك مريم أخاها حامد إحساسه بالهزيمة. ولكنَّ حامدًا بدلاً من أن يقاوم الواقع، يقرّر الهرب عبر الصحراء مشيًا على الأقدام. وتتصاعد حبكة الرواية باستعمال تقانة التداعي الحر، فتتراءى الأرض لحامد مثل طوق النجاة الذي سينقذه من الخوف واليأس (حدّق إلى السماء خيمة سوداء مثقبة وبدا له المدى غامضًا مثل هاوية.. ليس بمقدور أي شيء في هذا المدى المبسوط أنَّ يكون مفاجئًا، ليس بوسع أي شيء أن يكون إلا صفيرًا واضحًا وأليفًا في هذا العالم الواسع المفتوح)[23].

وما بين الوعي واللاوعي يكتشف حامد أنَّ الأرض صارت تضاده وترفض خوفه وهوانه(ربما كان أفضل لك أن تمضي عمرك راكعًا... بانتظار أن تركلك قدم ثقيلة فتنتصب واقفًا والذل يتآكلك في جسدك كالجرب)[24] أمَّا مريم فتتحول إلى ساردة ذاتية وتبوح بكل خيانات زكريا عبر التداعي الحر لأفكارها، فيغدو زكريا كأرض جرداء لا تنتج إلا شرًّا(تتكسر كل أنصال الفولاذ في العالم إذا مرت فوق صدرك الأصفر العاري، كل أنصال الفولاذ في العالم ليس بمقدورها أن تحصد من فوقك عرقًا واحدًا ولكنَّها تتكسر واحدًا وراء الآخر أمام حصادك الصلب النامي أكثر فأكثر)[25] وتنفرج الحبكة حين ينبثق الضوء ويسود الصمت وتبدو الأرض لا نهاية لها فتقرر مريم استرداد حقها من زكريا. وتنتهي الرواية ومريم تطعن زكريا، فيغدو شعاع الشمس كخيط من الدم وعندها (دوّى صوت الصمت فجأة)[26] في إشارة إلى أنَّ الحق في الأرض لا يسترد إلا بالقوة وبإنزال القصاص بالخونة.

3ـ التمفصلُ الأنثوي

فيه تكون الأرض امرأة هي الأم والحبيبة، وتتجسد فيها القيم والمبادئ. وما من تناف بين تسريد الأرض كأنثى والالتزام الواقعي، بل قد يصبح التمفصل الأنثوي أكثر التمفصلات قدرةً على تمثيل التزام غسان كنفاني الواقعي بقضيته المصيرية. ليس لأنَّ الأرض مؤنثة وإنَّما هي متاحات الفن في التعبير عن الأيديولوجيا وتجسيد الثورة. ولقد جادل "لوي التوسير" في ماهية الفن والأيديولوجيا ورأى أنَّ الفنَّ ذو علاقة متميزة وخاصة مع الأيديولوجية مثلما هو ذو علاقة خاصة مع المعرفة لا كعلاقة تماثل بل كعلاقة اختلاف[27].

ولا يقوم الالتزام في الفن على اقتناص فكرة حياتية حسب، بل

قبل ذلك وعي الكاتب بأهمية الالتزام و(بدلاً من أن يكون الالتزام ذا طبيعة سياسية يصبح بالنسبة للكاتب وعيًا تامًّا بالمشاكل الحالية للغته الخاصة واقتناع بأهميتها ورغبة في حل هذه المشاكل من الداخل)[28]

وفي روايات غسان كنفاني لا يتعارض الالتزام مع العاطفة ومن ثم يكون التمفصل الأنثوي شكلاً من أشكال تسريد الأرض(استلقى على الأرض وأحسَّ بها تحته ترتعش كعذراء.. استدار ومرّر شفتيه فوق التراب الدافئ ليس بمقدوري أن أكرهك ولكن هل سأحبك؟ أنت تبتلعين عشرة رجال من أمثالي في ليلة واحدة..)[29]، وهذه التساؤلات التي يوجهها (حامد) للأرض تعبر عن تعلق وجداني، فيه تحولت الأرض إلى امرأة هي حبيبة ومن ثم لا مجال للافتراق عنها إلا إذا كانت الظروف قاهرة.

وقد لا نغالي إذا قلنا إنَّ رواية (أم سعد) المنشورة عام 1969 هي أكثر روايات كنفاني تمثيلاً للتمفصل الأنثوي حيث الأرض هي أم سعد، وأم سعد هي الأرض)[30] ومرةً ثانية في بسالة أفعال أم سعد التي فيها تتجلى بسالة الأرض(مثل دقات الساعة جاءت هذه المرأة تجيء دائمًا تصعد من قلب الأرض وكأنَّها ترتقي سلمًا لانهاية له)[31] ومرةً ثالثة في إحساس أم سعد بالأرض وما فيها من حياة(إنَّها تأخذ ماءها من رطوبة التراب ورطوبة الهواء ثم تعطي دون حساب..والزيتون لا يحتاج إلى ماء أيضًا، إنَّه يمتص ماءه عميقًا في بطن الأرض من رطوبة التراب)[32]

ومهما كانت الظروف قاسية فإنَّ أم سعد تظل تتابع أخبار ابنها المعتقل ورفاقه الأربعة تمامًا، كما تتابع عمليات المقاومة

(يجمعون قطع الحديد بأيديهم العارية ويقذفون بها إلى الرمل وبسرعة انتشروا كالأشباح على طول الطريق)[33]

وتنفرج حبكة الرواية بالكمين الذي نصبه المقاتلون لسيارة إسرائيلية فتهلل وجه أم سعد فأشرقت الشمس(وسط الغيوم الداكنة مثلما يشق المحراث ثلمًا في الأرض.. سقطت الشمس على وجهها.. لقد ابتسمت وبدت قوّية وشابة..)[34]

وتنتهي الرواية وقد نما برعم الدالية الذي زرعته أم سعد(خطوت نحو الباب حيث كانت أم سعد مكبة فوق التراب حيث غرست منذ زمن...)[35] فكان عطاء أم سعد هو عطاء فلسطين الذي يأتي بلا منة ولا ادعاء تعبيرًا عن طيبة الاثنتين المرأة والأرض.

وفي رواية(ما تبقى لكم) تغدو الأرض أنثى تنتقم ممن خانها وتخلّى عنها، وهو ما عبّر عنه السارد بمشهد الصحراء وهي تتحول إلى وحش مروّع(وفجأة جاءت الصحراء رآها الآن لأول مرة مخلوقًا يتنفس على امتداد البصر غامضًا مريعًا وأليفًا... في وقت واحد يتقلب في تموّج الضوء الذي أخذ يرمد منسحبًا خطوة خطوة أمام نزول السماء السوداء من فوق.[36]

وتغدو الأرض غريبة وبعيدة بالنسبة إلى سعيد بطل رواية(عائد إلى حيفا) كنوع من العتاب وربما المعاقبة على الانهزام(دخل إلى الطريق الرئيس انهار الجدار كله وضاعت الطريق وراء ستار من الدموع ووجد نفسه يقول لزوجته صفية: هذه هي حيفا يا صفية)[37]

إنَّ أهمية التمفصل الأنثوي في تسريد الأرض تتأتى من أنَّ هذه الأرض هي الحاضن الأمومي الذي منه تخرج كل التمفصلات الأخرى؛ فيغدو السرد عميقاً بدلالاته، ورحباً في حرارة وجدانياته وقوة استعاراته تمامًا كما قال محمود درويش:

(لا أرضَ فوق الأرضِ تحملني، فيحملني كلامي
طائراً متفرعاً مني، ويبني عشَّ رحلته أمامي
في حطامي، في حطام العالم السحري من حولي،
على ريح وقفتُ. وطال بي ليلي الطويلُ.)[38]

الهوامش:

1- ضليع إذا استدبرته سد فرجه بضاف فويق الأرض ليس بأعزل

2- من سطورها: (آذار يأتي من باطن الأرض/ يأتي،... / أنا الأرض والأرض أنت / خديجة لا تدخلي في الغياب / سنطردهم من إناء الزهور / وحبل الغسيل/ في شهر آذار قالت: / لنا الأرض أسرارها / في شهر آذار تنتشر الأرض فينا/ في شهر آذار تكتشف / الأرض أنهارها/ قالت لنا الأرض / أسرارها الدموية/ طفلتي الأرض/ أنا الأرض يا أيها العابرون/على الأرض في صحوها/ لن تمروا..)

3- كانديد أو التفاؤل فولتير، ترجمة انا ماريا شقير(بيروت: دار الهلال، 2005) ص38.

4- النار في التحليل النفسي، غاستون باشلار، ترجمة نهاد خياطة (بيروت: دار الأندلس، ط1، 1984) ص41 . عُرف نوفاليس باسم شاعر الزهرة الصغيرة الزرقاء.

5- تحديات القرن الحادي والعشرين، ادجار موران، ترجمة وتعليق حسين شريف(مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001) ص219.

6- ينظر: الوعي والوعي الزائف في الفكر العربي المعاصر، محمود أمين العالم، pdf، ص724 .

7- المصدر السابق، ص737

8-غسان كنفاني اليوميات 1960ـ1965 ، تقديم صبحي حديدي (حيفا: دار راية للنشر ، ط1 ، 2018)ص13.

9- معنى الحياة مقدمة قصيرة جدا، تيري ايغلتون، ترجمة شيماء طه الريدي(مصر: مؤسسة هنداوي،

2014) ص67 .

10- من الكائن إلى الشخص دراسات في الشخصانية الواقعية، محمد عزيز الحبابي(مصر: دار المعارف، 1968) ص21.

11- رجال في الشمس رواية، غسان كنفاني(قبرص: دار منشورات الرمال، 2015) ص7

12- الرواية، ص8

13- الرواية، ص20

14- الرواية، ص15

15- الرواية، ص25

16- ما تبقى لكم رواية، غسان كنفاني(قبرص: دار منشورات الرمال، 2013) ص58.

17- نحو رواية جديدة، الان روب غرييه، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى(مصر، دار المعارف، د.ت) ص126.

18- رجال في الشمس رواية، ص78 و85.

19- الرواية، ص80.

20- الرواية، ص68.

21- الرواية، ص105.

22- مدن متمردة، ديفيد هارفي، ترجمة لبنى صبري (بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2017) ص24 . وطرح لوفيفر هذا المشروع في(الذكرى المئوية لصدور كتاب رأس المال لماركس وأراد به استفزاز الفكر الماركسي التقليدي الذي لم يتفق قط على أهمية الحضر في استراتيجيات الثورة على الرغم من أنه صنع أسطورة من كومونة باريس) ص20.

23- ما تبقى لكم رواية، غسان كنفاني(قبرص: دار منشورات الرمال،2014) ص16.

24- الرواية، ص53

25- الرواية، ص31

26- الرواية، ص87

27- ينظر: النقد والايديولوجية، تيري ايغلتون، ترجمة فخري صالح(عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992) ص.103

28- نحو رواية جديدة، ص47، يقول الان روب غرييه: (النقد شيء صعب، بل اصعب من الفن) ص127.

29- ما تبقى لكم رواية، ص17

30- الرواية، ص8

31- الرواية، ص9

32- أم سعد رواية، غسان كنفاني(قبرص : دار منشورات الرمال، 2013) ص11 و12 و15 على التوالي.

33- الرواية، ص44

34- الرواية، ص31

35- الرواية، ص75

36- ما تبقى لكم رواية، ص9ـ10.

37- عائد إلى حيفا رواية، غسان كنفاني(قبرص: دار منشورات الرمال، ط1، 2013) ص7.

38- من قصيدة «قافية من أجل المعلقات» لمحمود درويش.

"درويش وقطُّوس" والكينونة المغيَّبة: الناقد يكتبُ ذاته؛ مقاربة لكتاب بسام قطوس الموسوم بـ"درويش على تخوم الفلسفة"

جعفر عمرو اللقطة *

"درويش على تخوم الفلسفة أسئلة الفلسفةِ في شعر محمود درويش"، هو الإصدارُ الثاني عشر من الكتب النقدية في مشروع الأستاذ الدكتور بسام قطوس، وربما كان العمل الأربعين من دراساته النقدية التي قاربت معظم الجغرافيا العربية في دراسة الشعراء والروائيين. ويقع الكتاب في مئة وست وستين صفحة من القطع المتوسط، صدر عن دار فضاءات للنشر والتوزيع، عام 2019. وقد خصّصه للبحث عن أسئلة الفلسفة في نماذج متخيرة من شعر محمود درويش. وبدءاً بالعنوان وهو العتبة الأولى من عتبات الدخول إلى هذا المُنجز النقدي نجد العنوان الرئيس وهو"درويش على تخوم الفلسفة".

فالتخوم بمقارنتها بالحدود مثلاً، هي منطقة سياسية أو جغرافية قريبة من الحدود؛ فإذا كانت الحدود تدلُّ على شكل ثابت وجامد وواضح يفصل بين شيئين لئلا يختلط أحدهما بالآخر، وتقوم باتجاه الداخل، فإنَّ التخوم متحركةٌ لأنَّها تخضع للتغيير، وتقوم باتجاه الخارج، وهذا ما تغيّاه العنوان الرئيس ليوحي بأنَّ اتصال درويش بالفلسفة، هو من باب القراءة والتثقف لرفد مدوَّنته الشعرية، دون أن يشكِّل معها حدّاً ثابتاً، وإنَّما هو على تخومها كقارئٍ مثقفٍ، يدرك ضرورة تعميق نصه الشعري.

* كاتب وباحث أردني

أمَّا العنوان الفرعي فقد خصّصه لتلك الأسئلة الفلسفية الحارقة في شعر درويش، كسؤال الهُوية، وسؤال الوجود، وسؤال الموت... إلخ.

وذهاباً إلى العتبة الثانية وهي عتبة الغلاف (الوجه) باعتبارها عتبة مهمَّة، أو نصَّاً موازياً خارجياً (Epitexte)، أو نصَّاً محيطاً مُلحقاً بالنص الأساسي، ولكنَّه منفصلٌ عنه خاضع لسلطة غير سلطة المؤلف، ربما لسلطة الناشر أو مصمِّم الغلاف، لنجد أنفسنا بإزاء صورة محمود درويش تحتلُّ الجهة اليسرى من وجه الغلاف إلى يمينها من أعلى الصفحة اسم المؤلف بسام قطوس، ويجلس تحت الاسم درويش بالخط الأحمر وتحت اسم درويش مباشرة على تخوم الفلسفة بالخط الأحمر، وتحتها مباشرة بعد فراغ أسئلة الفلسفة في شعر محمود درويش بالخط الأحمر ثانية. أمَّا على صفحة الغلاف (القفا) فنلتقي بصورة المؤلف بسَّام قطوس إلى يمين الصفحة، وقد وقعت الكتابة التقديمية إلى يسار الصورة، حيث خَطَّ المؤلف:" هذا الكتاب محاولة تؤمّل أن تقرِّبنا من المحاججة الجمالية والفلسفية والأخلاقية الطويلة التي خاضها درويش مع الحياة وتناقضاتها، واللغة ورموزها، والنضال وسقطاته، والأعداء والأصدقاء، وأخيراً مع عدوه اللدود(الموت)

الذي وإن كان قد سلبه هشاشة الجسد، فإنَّه لم يقو على سلبه عبقرية الروح وجمالها الخالد!..إلخ".

ولعلَّ هذه العتبةَ تؤطر طريقة الناقد بسام قطوس في مَفْهمة المفاهيم (وهو المصطلح الأثير لديه في جلِّ كتبه) من خلال الاستهلال في الجملة الأولى التي يبدو فيها تواضع الباحث العالم الذي لا يريد أن يقطع برأي جازم في قوله:"هذا الكتاب محاولة"... ثم "تؤمّل أن تقربنا"؛ إذن هي مقاربة لم يشأ أن يجعل منها قولاً أكيداً. ثم مِمَّ تقربنا؟ من المحاججة الجمالية والفلسفية والأخلاقية الطويلة، إذن نحن مقبلون على حجاج، والحجاج شغل المناطقة والفلاسفة، ولكن دون قطع بأسبقية محاجج على آخر، لهذا أردف بقوله عن عبقرية كتابة درويش التي حفرها في الكتابة، "بوصفها مغامرة الذات في البحث عن ذاتها مثلما هي مغامرة اللغة في البحث عن كينونتها"، وهنا مربط الفرس في كتابة درويش، توازيها كتابة قطوس على الكتابة؛ فإذا كانت مغامرة الذات في البحث عن ذاتها عبر لغة تبحث عن كينونتها هي ديدن درويش، فما هو ديدن قطوس في الكتابة عن تلك الذات؟ إنَّه دون أدنى شك يكتبُ ذاته، من خلال الذات المكتوب عنها!

أمَّا الصورتان فتنبئان لي، وأنا أقاربهما من خلال وعيي على شعر درويش، وإدراكي لكتابات قطوس، وقد تتلمذت على يديه في الدراسات العليا، وقرأت له معظم ما كتبه وحاضر به عن درويش سواء داخل الأردن أم خارجه، في كتبه أو بحوثه العلمية المحكّمة،عن أنَّهما وجهان لعملة واحدة؛إنَّها العملة الفلسطينية المغيّبة تماماً، أو التي أريد لها أن تغيب. وإنَّ كلا منهما الشاعر المبدع الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، ربما أكثر من الأكاديمي والناقد أقصد (قارئه)، وهذا شيء طبيعي، وبخاصة لشاعر مثل محمود درويش، دون أن نقلل من منزلة القارئ الثقف الحصيف في الناقد أو الأكاديمي، أقول إنَّ كلاً منهما عمل بجد على استحضار المكبوت الغائب، وكلٌّ بأدواته الإبداعية. فالأول درويش يعيد تشكيل الوجود بالشعر/الكتابة، وقارئه يعيد تأويل ما تأوله الشاعر، وكلاهما يبحث عن الكينونة الضائعة، وفلسطين المغيَّبة، كل بأسئلته الفلسفية الحارقة. هكذا يلتقي الموضوع الواحد في ذاتين مختلفتين، ولكنَّهما تعاينان، أو يسكنهما موضوع واحد، هو موضوع الكينونة الفلسطينية، وقبل ذلك كينونة الوجود التي تقضُّ مضجع كليهما، مثلما تقضُّ مضجع كل موجود يعي موته على هذه الأرض.

وذهاباً إلى الإهداء الذي توّج به الناقد كتابه إلى أستاذه المرحوم "محمود السَّمرة"، الذي ينمُّ عن عراقة الخلق العلمي، وتواصل الأجيال، نجدنا بإزاء إهداء رفيع المستوى يكشف عن عمق أسئلة الفلسفة التي يريد المؤلف مقاربتها في شعر درويش،يقول:

"إلى روح من علَّمني في حضوره معنى الاختلاف،
شيخي وأستاذي محمود السمرة:
كان السؤال في حضورك صيغة لإعادة بناء الذات!
صار السؤال في غيابك توقاً للأبدية!
إليكها في عليائك:أسئلة الفلسفة؛أسئلتي يا من لم تضق بأسئلتي!"

وهو اعترافٌ صريحٌ بأشياء منها: اعتراف بحرية التفكير مع أستاذه السَّمرة الذي لم يكن يضيق بأسئلة تلامذته، ولم يفرض رأيه بالقوة، ولم يضق بالاختلاف، بل علَّم تلامذته فلسفة الاختلاف، لهذا كان سؤال التلميذ للأستاذ في حضوره هدفه تشكيل رصيد معرفي يبني فيه ذاته، ثم تحوّل السؤال في الغياب (عند الموت) إلى سؤال فلسفي أكثر عمقاً؛ لأنَّه سؤال التائق إلى الأبدية. والثاني اعتراف بفضل محاضرات السمرة وندواته التي كانت تضمُّ نخبةً من المثقفين فكرياً وفلسفياً، وذلك يُعزى فيه الفضل للأستاذ الذي لم يضق بأسئلة المريد، لهذا وجب على هذا المريد وقد اشتد عوده، أن يعيد فضل أسئلة الفلسفة لصاحبها، لذا قال له:"إليكها في عليائك!". لله كم نحن بحاجة إلى هذا الأدب العلميِّ في أيامنا هذه!

وعندما نتخطَّى عتبة الإهداء إلى المتن نجد أنفسنا في داخل عمارة فنية نقدية هيَّأ لها صاحبها من أدوات الناقد كلَّ ما تحتاجه من مَفْهمة المفاهيم، وتأسيس المصطلحات التي سيقيم عليها درسه النقدي في البحث عن أسئلة الفلسفة التي قارب بها درويش موضوعاته الشعرية.

وذهاباً إلى عتباته الأولية التي توّج بها كتابه، نجدنا بإزاء اختيارات لفلاسفة ومفكرين تنبئ عن أن اختيار المرء قطعة من

قلبه وعقله، بما يشكل عتبة الدخول إلى هذا الصرح الممرد، فيأتي اختياره الأول للفيلسوف والشاعر الألماني "نوفاليس" في قوله:" ستكون إساءة إلى الشعراء كما إلى الفلاسفة إن نحن عملنا على التمييز بينهم". ثم يختار قولاً للفيلسوف الفرنسي "جاستونباشلر" في قوله:" كم سيتعلم الفلاسفة لو وافقوا على قراءة الشعراء"، ثم يختار للفيلسوف الألماني "فريدريك شيلنغ" قوله:"إنَّ على الفيلسوف أن يمتلك من القوة الجمالية قدر ما يمتلك الشاعر".

وهي عتبات مؤطرة لما يريد أن يبحثه في أسئلة الشعر وأسئلة الفلسفة. ففي فصله الأول الموسوم بـ"أسئلة الشعر وأسئلة الفلسفة" يقارب المؤلف تلك العلاقة الملتبسة بين الشعر والفلسفة، فيدرس تبادل التهميش بين الفلسفة والشعر منذ "أفلاطون" الذي طرد الشعراء من جمهوريته، أي بدءاً بلحظات الفلسفة الإغريقية، ويمضي لمناقشة نظرة الفلسفة الألمانية الممتدة من "كانط" إلى "هيجل" ومن "فيختة" إلى "شيلنج"، مروراً بالفلسفة المثالية فالواقعية، وانتهاء أو ليس انتهاء بلحظة الفلسفة الفرنسية المعاصرة، التي تحمل، وفق المؤلف، روح المغامرة والدعوة لتغيير سياسة الفلسفة وجعلها تنكتب داخل الحداثة، وذلك ما يعني إخراجها من أسوار الجامعة والأكاديمية الصارمة، ليتم تداولها في حياة الناس.. ويتساءل المؤلف: كيف يمكن التوفيق بين الخطاب الفلسفي، وهو خطاب عقلاني منطقي، والخطاب الشعري، الذي يتخذ من الخيال والإيحاء والصورة ميداناً له؟ ولكنَّه لا يستعجل الجواب، بل يصبر على الحفر على التماثلات والاختلافات والتقاطعات، ليخلص في فصله الأول إلى أنَّ سؤال الشعر يأتي موازياً لسؤال الفلسفة من حيث ارتباطه بالرؤية والتأمل والحدس، وكذلك ارتباطه بالأخلاق، وبحثه عن المطلق، وربطه بين المرئي (الفيزيقي) وغير المرئي (الميتافيزيقي)، بين الحاضر والغائب، بين الانكشاف والاحتجاب، ومن ثم "تأسيس الوجود باللغة" وهو عين ما ذهب إليه "هايدجر" في تأويله شعر "هولدرلن". ويذهب قطوس إلى أكثر من ذلك حين يرى أنَّ الشعر لم يعد بناء فنياً استعارياً وحسب، وإنَّما هو بناء فكري ورؤية للعالم والذات؛ إذ لم يعد العقل والفكر منفصلين عن الخيال والحدس، بل هما يحلان ضمن بنيته التأسيسية، قبل أن يكونا تأسيساً للخيال؛ لأنَّ الخيال أو التخييل يصبح آلية من آليات توصيل الفكر، وتأسيس الوجود بالفعل، أي تأسيس الواقع عبر التخييل.

أمَّا الفصل الثاني فيوقفه قطوس على عدد من أسئلة الذات في متاهة الوجود، فيقف على عديد الأسئلة التي سألها درويش مثل: سؤال الوجود/الكينونة، وسؤال الإيتيقا، وسؤال الخفة الوجودية، وسؤال المحو، وسؤال التشيؤ، وسؤال الاكتمال الناقص. ويذهب الفصل الثالث لأسئلة الأنا والآخر، ليرى أنَّ مقاربات درويش للأنا والآخر قد تعددت بتعدد مراحل الصراع، وعلى وفق نضج الرؤية، ومراحل النضال الفلسطيني، والصراع الحضاري. أمَّا الفصل الرابع والأخير فيقف فيه المؤلف على أسئلة الماهية وسؤال المعرفة؛ فعبر درويش فيه تعبيراً فلسفياً صادقاً عن انكسار الحلم الفلسطيني بطرق كثيرة؛ وعلى رأسها الحوار وإعادة صوغ الأسئلة المعرفية، والوجودية، مستغرقاً في مراجعة كل شيء، لما للسؤال من أهمية في استكناه طبيعة الأشياء، والوصول إلى المعرفة، مما دفعه إلى عدم الاكتفاء بالسؤال عن الشيء بل بالسؤال عن اللاشيء، تعبيراً عن انكسار الحلم الفلسطيني الإنساني البسيط، كما في قوله:

"الحُلْمُ ما هو؟
ما هو اللاشيءُ هذا
عابرُ الزمنِ،
البهيُّ كنجمةٍ في أول الحبِّ،
الشَّهيُّ كصورة امرأةٍ تدلِّك نفسها بالشمس؟/
ما هو لا أكاد أراه حتى
يختفي في الأمس/
لا هو واقعٌ لأعيش وطأته وخفَّتَهُ
ولا هو عكسُهُ لأطير حرَّاً
في فضاء الحَدْس/
ما هُوَ، ما هُوَ اللاشيءُ، هذا الهشُّ
هذا اللانهائيُّ الضعيفُ، الباطنيُّ
الزائرُ، المتطايرُ، المتناثرُ،
المتجدِّدُ، المتعدِّدُ اللاشكلِ".

فالشاعرُ ماضٍ في أسئلته في نزوع حزائني وجودي مُترع بالرؤى، وسيلته في ذلك تجريد المحسوس، ومحسسة المجرّد، باحثاً عن

بصيص مساحة من حرية تليق به وبإنسانيته وإبداعه، ليتجاوز ذاته المحاصرة بهذا "اللاشيء" الذي عرّفه بقوله:

"لا هو واقع لأعيش وطأته وخفّته
ولا هو عكسه لأطير حراً
في فضاء الحدْس".

ويأتي الفصل الثالث على سؤال الأنا والآخر؛ فيبدأ كعادته في البحث العلمي بمَفْهَمة مفاهيمه، الذي طالما كان يطلبه من تلامذته في البحث العلمي، ليحفر على (مرحلة المرآة) عند "لاكان" فيرى أنَّ علاقة الأنا بالآخر تبدأ عندما ينظر الإنسان إلى ذاته فيشعر بأنَّه أنا لآخر، بل أنا آخر، وهذه أول مراحل تكوّن الشخصية، التي تسمى بـ"مرحلة المرآة عند لاكان".( ) ويصل إلى إنَّ وجود أنا يتطلب وجود آخر، ووجود آخر يتطلب وجود أنا مستقلة عنه. وثمة مستويات إدراكية متعددة لوعي الأنا، مثلما هناك مستويات عديدة لوعي الآخر. وقد تختلف أو تتشابك أو تتعارض علاقة الأنا بالآخر حسب الظروف والملابسات الواقعية، وقد تنتقل من الحبّ إلى العداوة، أو من القبول إلى الرفض، أو من الإيمان إلى التشكك.( ) وقد تبدو العلاقة جدلية بين الأنا والآخر؛ فحضور أحدهما قد يستوجب حضور الآخر، ولا يمكن تصور "أنا" دون "آخر"، فكلاهما مرآة الآخر، والآخر يمثل جزءاً من وجودنا ذاته، مثلما نمثل نحن جزءاً من وجوده.

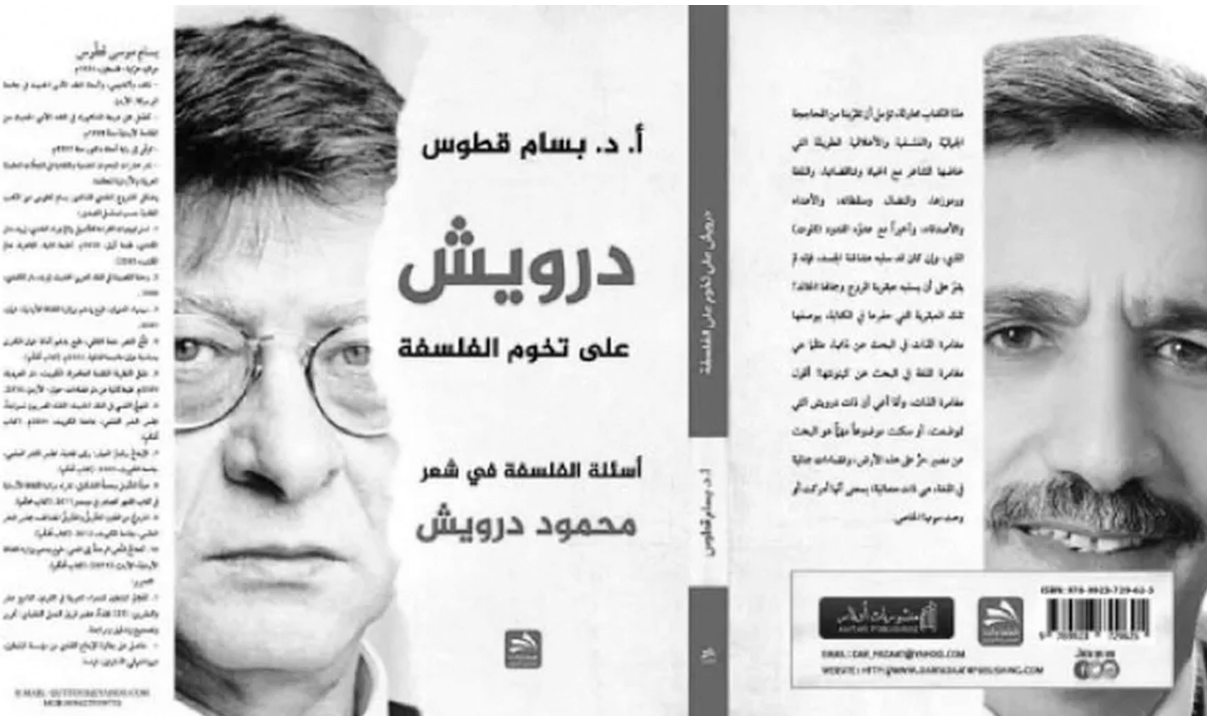
ثم يذهب إلى أنَّ الأنا تمثل، في بعض وجوهها، الهُوية أو الثقافة أو الحضارة، ويكون الآخر بالنسبة لهذه الأنا هو الهُويات الأخرى، أو الثقافات الأخرى، أو الحضارات الأخرى. وفي حالة درويش يجد أنَّه يجسّد في كثير من أشعاره فكرة الأنا المنقسمة على ذاتها، فثمة متصارعان: داخل وخارج لتصير أناه حالة متأرجحة من التأكيد للذات ونفيها، حالة إيجابية وسلبية في الوقت نفسه. كما جسدها في كثير من أشعاره، وقصائده: كقصيدة الظلّ، والشبح، والقرين، وسواها.وهي مرحلة التأمل الفلسفي في الذات التي بدأ التأسيس لها بُعَيْد "الخروج من بيروت"، ثم تأصَّلت في مجموعاته اللاحقة، يقول درويش في قصائد الخروج من بيروت:

"كلُّ من يرحل في الليل إلى الليل - أنا
كل ناي قسم الحقل إلى اثنين:
منادٍ ومنادىً لا يناديه - أنا
كل ما يعجبني يحتله الظل هنا
كل من تطلب مني قبلة عابرة
تسرق روحي... وخطايْ
كل طير عابر يأكل خبزي من جروحي
ويغني لسوايْ (...)
كل أرض أتمناها سريراً
تتدلّى مشنقة!".

فالأنا هنا في مقاومة الآخر (سواي) ولكن مع رجحان كفّة الآخر بسبب ظلم الواقع وانكساره على رأس الفلسطيني كما حدث في إخراج الثورة الفلسطينية من بيروت عام 1982! ثم يقدم قطوس عدداً من الأمثلة يضيق المقام عن تناولها.

وفي الفصل الرابع الذي حمل عنوان:"أسئلة الماهية وسؤال المعرفة"، يرى قطوس أنَّ أسئلة درويش عن الماهية قد تمثلت عدة استراتيجيات، أولها تبدأ من السؤال عن الماهية كخطوة أولى تأكيداً على الخصوصية التي يمثلها الشعر المسكون بأسئلة الفلسفة بشكل خاص وبأسئلة المعرفة بشكل عام. فقد وضع كلّ شيء موضع تساؤل: الشعر والحلم، والأنا والآخر، والمركز والهامش، والحضور والغياب، فغدت أسئلة الفلسفة على يديه أسئلة للشعر، أو غدت أسئلة الشعر كأنَّها أسئلة الفلسفة، بغية تفكيك مثاليات الشعر، أو إن شئت أوهامه الميتافيزيقية، ليسكن الشاعر في الفيلسوف دون أن يصيره، ويصير عمل الشاعر أشبه بعمل الفيلسوف عملاً جينيالوجيّا يروم إزالة الأقنعة، والنأي عن الأسئلة المثالية الساذجة الواهمة كوهم العقلانية والحرية والمساواة وحقوق الإنسان، وسواها ممّا يطرحه عالم العولمة المنافق. وذلك نقل دوره إلى دور آخر للشاعر دور يشبه دور الفيلسوف، وهو دور إيتيقي/أخلاقي بامتياز يتمثل في تجاوز الميتافيزيقا على المستوى الأنطولوجي، وتعرية مجتمعات الزمن الحاضر التي لم تمتثل لهذه الفلسفة أو تلك.

لقد عبّر درويش تعبيراً فلسفياً صادقاً عن انكسار الحلم هذا بطرائق كثيرة ومنوعة، وعلى رأسها الحوار وإعادة صوغ الأسئلة المعرفية، والوجودية، حتى إنّه بدأ، في أخريات أيامه، يتساءل عن ماهية كل شيء، حتى عن اسمه، ويقع في خصومة فلسفيّة معه،



وليس فقط مع المصائر والمآلات، بل وعن الحلم وكنهه، وكأنَّه مستغرقٌ في مراجعة كل شيء ومعاودة الأسئلة، لما للسؤال من أهمية في استكناه طبيعة الأشياء، والوصول إلى المعرفة، معرفة الحقيقة، ولا يتمّ ذلك إلا بالبحث في أغوار الذات والنفس والعالم، يقول:

"الآن، أنت اثنان، أنت ثلاثةٌ، عشرون
ألفٌ، كيف تعرف في زحامك من تكون؟
الآن كنت
الآن، سوف تكون
فاعرف من تكون... لكي تكون".

ولا يكتفي درويش بالتساؤل عن "الماهية"، وإنَّما ذهب للتساؤل عن ماهية "اللاشيء" في محاولة منه للتعبير عن انكسار الحلم جامعاً بين الحلم بمعناه المجرّد ومعناه المحسوس في الواقع، في قصيدته: "الحلم، ما هو":

"الحُلْمُ ما هو؟
ما هو اللاشيءُ هذا
عابرُ الزمنِ،
البهيُّ كنجمةٍ في أول الحبِّ،
الشَّهيُّ كصورة امرأةٍ تدلِّك نفسها بالشمس؟/
ما هو لا أكاد أراه حتى
يختفي في الأمس/
لا هو واقعٌ لأعيش وطأته وخفَّتَهُ
ولا هو عكسُهُ لأطير حرّاً
في فضاء الحَدْس/
ما هُوَ، ما هُوَ اللاشيءُ، هذا الهشُّ
هذا اللانهائيُّ الضعيفُ، الباطنيُّ
الزائرُ، المتطايرُ، المتناثرُ،
المتجدِّدُ، المتعدِّدُ اللاشكلِ؟".
وبعـــــــد؛

فإذا كانت إسهامة درويش في صوغ الوعي بالقضية الفلسطينية واضحة، فيما قدمه من مشروع شعري وجمالي؛ فإنَّ مقاربات قطوس في دراساته المتعددة عن جماليات شعر درويش، وغيره من شعراء الجغرافيا العربية، قد أسهمت في فتح كثيرٍ من نوافذ الإبداع والرؤى أمام الباحثين والمهتمين في الشأن الشعريّ والفكريّ والرؤيويّ.

«مركز الحسن الثقافي» في الكرك؛ منارةٌ ثقافيّةٌ بارزة

عروبة الشمايلة*

يصنع المثقفُ من حوله هالةً مضيئةً من منارات العقل والفكر، ويواجه ظلمة الاعتياد ومهادنة الأبعاد، وحيثما توطّن المثقف أنار ومأسس للبوح والحقيقة سككًا من أشعة إبداع وتوقّد، ومتى ما آمن المكان والإنسان بالمثقف وجد ضالة الزمان، أينما وجد موئلاً لضروب مخيلته وتمرّده على الواقع.

إنَّ تجربة تركيز حدقة الثقافة في معقل واحد لمدينة تضجُّ بالحضارة والكلمة، يعني استدامة لسيل من التراث والتوثيق وسياحة العقل في فضاءات الفن.

إنَّ ما حققَّه مركز الحسن الثقافي/ مديرية ثقافة الكرك من نقلةٍ نوعيّةٍ وحقيقيّةٍ في محافظة الكرك وخدمة أهلها من خلال الأنشطة التي يُقدمها المركز يشهد له مثقفو الكرك، وذلك إيمانًا منّا بأنّ الثّقافةَ تنمو بقدر ما يتم الاهتمام بها، وهذا يؤدي إلى صناعة هُوية ثقافية تعبر عن المحافظة وثقافتها. من هنا سعى مركز الحسن الثقافي / مديرية ثقافة الكرك إلى تقديم كل ما يخدم الهُوية الثقافية للمحافظة ويُعززها؛ ممّا أدّى ذلك إلى جذب مجتمعي وعربي وتفاعل

* مديرة مديرية ثقافة الكرك

شبابي مع جميع الأنشطة التي سعت المديرية إلى إبرازها.

إنَّ مركز الحسن الثقافي يلعب دورًا محوريًا في تنمية وتعزيز الحياة الثقافية في المنطقة. إذ يهدف المركز إلى تعزيز التواصل الاجتماعي والتوثيق الثقافي في المنطقة والمملكة الأردنية بشكل عام.

يتّخذ المركزُ من الأنشطة الثقافية والفنية محورًا رئيسيًا في عمله حيث يقوم بتنظيم واستضافة معارض فنية، وعروض موسيقية ومسرحية، وورش عمل فنية تسهم في تعزيز مهارات الفنانين المحليين وتشجيع المواهب الشابة على عرض أعمالهم.

بالإضافة إلى الجوانب الفنية، يولي المركز اهتمامًا خاصًا بالتوثيق الثقافي، ويقوم بجمع وتوثيق التراث الثقافي والتاريخي للمنطقة، ويشجع على مشاركة المجتمع المحلي في مشروعات التوثيق وإنشاء مكتبة ثقافية وأرشيف.

من خلال برامجه التعليمية وورش العمل، يقدم المركز فرصًا لزيادة المعرفة والوعي الثقافي بين الشباب والكبار. حيث يهدف إلى توجيه الشباب نحو فهم أعمق للثقافة والفن، وتطوير مهاراتهم في هذه المجالات.

تشمل أهم الأدوار التي يلعبها مركز الحسن الثقافي في الكرك:

1. المحور الثقافي والفني: المركز يقوم بتنظيم واستضافة فعاليات ثقافية وفنية متنوعة، مثل المعارض الفنية والعروض الموسيقية والعروض المسرحية وورش العمل الفنية. يتيح ذلك للمثقفين المحليين والمواهب الشابة فرصةً لعرض أعمالهم وتطوير مهاراتهم.

2. التوثيق الثقافي: المركز يعمل على جمع وتوثيق التراث الثقافي والتاريخي للمنطقة. يشجع على حفظ التراث وتوثيقه من خلال مشاركة المجتمع المحلي في مشروعات التوثيق وإنشاء مكتبة ثقافية وأرشيف.

3. التدريب وورش العمل: يقدم المركز ورش عمل وبرامج تعليمية في مجموعة متنوعة من المجالات الثقافية والفنية. هذه البرامج تهدف إلى نشر المعرفة وزيادة الوعي الثقافي بين الشباب والكبار.

4. الأنشطة الاجتماعية والثقافية: يقوم المركز بتنظيم فعاليات اجتماعية وثقافية مختلفة، مثل المحاضرات والمناقشات والعروض السينمائية والمعارض الثقافية. يعمل هذا على تعزيز التواصل الاجتماعي والثقافي في المنطقة.

أهم وأبرز الفعاليات والأنشطة:

1. التعاليل الكركيّة: نسعى من خلالها إلى توثيق تاريخ الأجداد وقصص التراث ودمج الأجيال بمعارف وتجارب حقيقية.

2. الحواريات الأدبيّة والعلميّة: التي نسعى من خلال لنقاش موضوع يستهدف فئة ما؛ كي نؤسس من خلالها لتبادل وجهات النظر والخروج بتوصيات مهمة.

3. قراءات الكتب: نستمع إلى الكاتب نفسه نناقشه ونتبادل الآراء حول ما كتب مما يعزّز بيئة نقدية متميزة تخدم الكاتب.

برنامج مكتبة مركز الحسن الثقافي:

- نقاشات الكتب العالمية (فكرة وكتاب): نسعى لصنع جيل واع وقادر على مناقشة الأفكار ونقدها والخروج بمجموعة من الأفكار التي تعبّر عنه.

- برنامج الأطفال: الأطفال نور هذا العالم وقوّته، وإنَّ رسم مسار صحيح لهم من الصغر يعني لنا الكثير فنعد برنامج متكامل لهم يشمل: القراءة القصصية للأطفال، التعلّم من خلال اللعب، المشاهدة البصرية من خلال أفلام الانيميشن، التعلّم من خلال الرسم، توفير مساحة آمنة لأجلهم.

- صديقي الكتاب: منذ عام ٢٠١٩ أسسنا في مركز الحسن الثقافي ركنًا حقيقيًّا يخدم فئة الأطفال بأنشطة متنوعة تُنمّي نشاطهم البدني والذهني وتعزّز مهارات الاكتشاف والتواصل لخلق حالة إبداعية يصنعها هؤلاء الأطفال.

مركز الحسن الثقافي أصبح اليوم جزءًا مهمًّا من حياتهم، وجزءًا من ثقة أهاليهم، والأهل هم الجزء المهم والأساس في اختيار الأماكن التي يطمئنون بها على نمو أطفالهم وتحقيق الهدف والغاية ليكونوا مبدعين.. ونحن اليوم كسبنا هذه الثقة من خلال التغيّر المتميز الذي حققه أطفالهم.

مركز الحسن الثقافي يفكّر دائمًا بالإمكانات التي من خلالها يقدّم كل ما يخدم فئة الأطفال ويكون لبنة أساسية في نمو إبداعهم.

4 - عروض الأفلام: إنَّها من وسائل الإعلام التي يمكنها توضيح القضايا الاجتماعية ونشر صوتها بشكل موضوعي مما يلفت الشباب إلى حل مشاكلهم بالغالب من خلال الفكرة التي يقدمها الفيلم .

5. ورشات التصوير وصناعة الأفلام: لإبراز أهمية الصورة الفوتوغرافية في توثيق الأحداث والمشاعر والأفكار، لأنَّها تشكّل الجزء الأكثر وضوحًا في الذاكرة؛ ومثل هذه الورشات لها موجات كبيرة من التأثير، باعتباره وسيلة لإخبار الحقائق في الأوقات الصعبة حين يتعذر الكلام، أو وسيلة لكشف المشاهد المزعجة وزيادة الوعي.

6. الورشات الإعلامية وأسس الصحافة: وذلك لصناعة جيل قادر على التعامل مع الخبر ونشره وآلية التواصل الاجتماعي في ظلِّ التطوّر الرقمي، وإشراكه في عملية صنع «البودكاست» الصوتي والخبر، واستهداف شريحة جديدة للوصول.

7. ورشة الموسيقى: لتطوير أساسيات العزف على الآلات الموسيقية؛ كالعود والاورج، وخلق ثقافة موسيقية لدى الأجيال؛ بما يؤسس لخلق بيئة موسيقية تصنع الجمال والإبداع والتفكير مستقبلاً بزيادة التدريب على الآت موسيقية متنوعة.

8. ورشات الفسيفساء: لتوثيق الجمال وتنمية القدرات لامتلاك حرفة يدوية تسهم في تشغيل الشباب.

9. ورشات الرسم: نسعى لتطوير موهبة الرسم لدى الأجيال المتعاقبة، لإيماننا بأنَّ هذا الجيل قادر على صنع الجمال، وتعزيز دوره في تنمية محافظته جماليًا.

10. السينما: الصورة تمنحنا الكثير من الأفكار، لذلك نقدم دائمًا الفكرة لشبابنا إيمانًا منا بأنَّه يقدر على صناعة روح الإبداع، بإشراكه في عملية صنع الأفلام.

11. المسرح: همومنا ومشاكلنا نحتاج لحلها، نمنح الخشبة للشباب ليصنع ما يليق به؛ مما يسهم في طرح العديد من المشاكل التي تحتاج إلى تكاتف المجتمع لحلّها. وقد أسهمت ورشات المسرح في خلق بيئة عظيمة في سرد الأحداث بطريقة مفهومة وخلق فرص عمل للشباب.

12. المعارض الفنية: لدمج المجتمع مع موهبة المبدع؛ مما يساعد الموهوب على حصوله على دعم مجتمعي يعزّز موهبته.

13. مهرجان مؤاب الشعري الخامس: مهرجان مُخصّص للشعر، يساعد على بناء بيئة تجمع بين الشعر المحلي والعربي تسهم في دمج العالم والاستماع لصور مختلفة من الإبداع وإيصال رسالة مهمة من خلال ذلك.. حقّق المهرجان تفاعلاً كبيرًا على المستوى المحلي والدولي لِمَ له من دور كبير في حفظ الذاكرة الشعرية وتعريف العالم العربي بالشعراء وتعزيز إبداعهم.

14. رسم الجداريات وتكوينها: كي نوصل العديد من الأفكار في جدارية واحدة تشرح روح الإنسان الحقيقي وتاريخه.

15. الملتقى الإبداعي للطلبة: لتوسيع دائرة الالتقاء بين الطلبة المبدعين، وتنمية روح المنافسة بينهم في حقول الشعر والقصة والرسم.

16. "البودكاست" الصوتي: وذلك بتوفير منصة مثقف لدينا، والهدف من ذلك أنَّ «البودكاست» يمنحنا ميزة التحكم في استخدامه وقتما نريد، واختيار المحتوى الذي نريده على العكس من الإذاعات التقليدية وبرامج التلفاز؛ حيث أنَّ الوسائل التقليدية تملي علينا ما يجب أن نسمع وفي الوقت الذي تحدده هي، وقد تفوتنا بعض الحلقات التي نرغب في الاستماع إليها. وقد بدأنا بتسجيل النصوص القوية لتكوين قاعدة استماع جيدة لتطويرها مستقبلاً بتسجيل أغلب الأنشطة التي نؤمن بأهمية وصولها للمجتمع ككل؛ مثل فكرة وكتاب، والمهرجانات الشعرية، وقراءات الكتب،

والندوات، والحواريات.

17. وهج المكان (نبض الأمكنة): برنامج وثائقي؛ فكرة وإعداد وإنتاج مديرية ثقافة الكرك/ مركز الحسن الثقافي، يُسلّط الضوء من خلاله على العديد من الأمكنة ذات الصبغة التاريخية والدينية في محافظة الكرك للإسهام في وضعها على الخارطة الثقافية والسياحية.

18. حكاية مكان (أثر وتاريخ): وهو نصوص تاريخية تتحدث عن المكان بمرافقة الصوت والصورة في كل من (الثنية، صرفا، الربة، المزار، محي، وادي الكرك/عين سارة، مرود، العراق، الشهابية، غور الذراع، والطواحين، أساطير الوادي، حمود، ذات راس، عي، القطرانة/المحطة).

19. حوار مع مثقف: باستضافة أحد أبناء الكرك المثقفين في مجال الأدب أو التاريخ أو التراث، ومدى ارتباط المثقف بالكرك وقلعتها وتاريخها، ومدى علاقة ما يختزن فكره عن الكرك عبر التاريخ، لكلِّ حلقةٍ من حلقات برنامج (حوار مع مثقف) عنوانٌ فرعيٌّ يحمل مضامين المجال الثقافي الذي تختزنه ذاكرة الضيف عن الكرك.

20. المسارات الثقافية السياحية: أطلقت مديرية ثقافة الكرك مشروعًا لتوثيق الصناعات الثقافية بالأغوار الجنوبية يأتي ضمن برنامج المسارات الثقافية السياحية للتعرف على قصص الإبداع والإنتاج في منطقة الأغوار الجنوبية ذات التنوع الثقافي؛ لما تضيفه هذه الصناعات من قيمة للأفراد والمجتمعات، ويهدف المشروع بشكل أساس إلى رعاية الإبداع والمبدعين لتمكينهم من المحافظة على تنوعهم الثقافي، وتحسين أدائهم الاقتصادي وتحسين دخل الأفراد.

وترتكز الصناعات الثقافية على المعرفة والتوظيف الكثيف للأفراد لتوفير فرص العمل للمتعطلين، وتحسين مستوى دخلهم، والمحافظة على الموروث الثقافي وتنميته.

"صافي كرافتس" قصصٌ من الإبداع تشكّلت حيث تم تدريب السيدات على الصباغة بالمواد الطبيعية من التراب والنباتات، وعلى التسويق والإدارة، والأمور المالية. وتم استيراد بذور النيلة من الهند بعد أن وجدت بودرة النيلة على الفخاريات الأثرية الموجودة بالمنطقة، وتم تدريب السيدات على الزراعة، وعلى استخراج البودرة على أيدي خبراء عُمانيين وفرنسيين.

واليوم الأغوار تزرع هذه النبتة وتحصدها وتنتج خطًّا إنتاجيًّا يروي قصص نجاح سيدات رسمن أثرًا لأنفسهنّ لا ينمحي..

إنَّ صناعة الطعام تُعدُّ من مكونات التراث الشعبي بمنطقة الأغوار الجنوبية لارتباطها بحرفة الزراعة المهنة الرئيسة لأبناء المنطقة وما تملكه من خيرات، حيث كانت فكرة عبد الجواد العشيبات مشرف مطبخ غور الصافي نموذجاً للصناعات الثقافية بالمنطقة.

إنَّ الزراعة تركت بصمةً واضحةً في نفوس أبناء المنطقة لأنَّها المهنة الرئيسة المتأصلة بوجدانهم، ويشترك جميع أفراد الأسرة بالعمل بها، ولمواجهة التحديات المعيشية جاءت فكرة إقامة مطبخ إنتاجي من قبل مجموعة من الأشخاص للربط بين الزراعة والسياحة والثقافة. يعمل في المشروع عشرون سيدة، ويقدم خدمات الطعام المكوّن من منتجات الأرض الزراعية للسياح، ويعمل أيضًا على تطوير ثقافات العاملات من خلال تعليمهن اللغة الإنجليزية لإتقان التعامل والتخاطب مع السياح، والمشروع أسهم بترويج وتسويق المنطقة سياحيًّا، وأبرز عناصرها الثقافية وخاصةً ثقافة الطعام الطازج .

وما زلنا في مركز الحسن الثقافي / مديرية ثقافة الكرك نسعى وبكل ما لدينا من جهد وإمكانات متاحة لإبراز الدور الحضاري والثقافي والتاريخي لمحافظة الكرك ليكون المركز الفضاء الإبداعي الحر لكل مثقف وباحث وفنان.

للاطلاع على فعاليات وأنشطة مركز الحسن الثقافي / مديرية ثقافة الكرك؛ يرجى زيارة الصفحة الرسمية بالمركز والمديرية على موقع الـ Facebook

مديرية ثقافة الكرك

https://www.facebook.com/Karak.thaqafa

الأردن ودعم الإنتاج الفني العربي خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين

مريم ملهي النويران *

شارة البداية للبرنامج اللبناني "ساعة وغنية"

لقد عانت مجموعةٌ من الدول العربية في سبعينيات القرن الماضي من اضطرابات سياسية أدت لاندلاع أزمات عسكرية في المنطقة؛ الأمر الذي ترك انعكاسه السلبي على الحركة الفنية العربية وتراجعها لارتباطها بالأحوال السياسية والاقتصادية المتردية، مما ضيق المناخ العام على الفنانين العرب؛ وهنا كان لجلالة المغفور له الملك الحسين بن طلال - طيب الله ثراه - الدور الأكبر في دعم حركة الفنانين والمسرحيين العرب إذ شهدت الأردن حركة نشاط فني واضح عندما احتضنت الأشقاء العرب، وقدّمت لهم الاستديوهات والمسارح ودور السينما؛ لعرض إنتاجاتهم الفنية التي ما زالت منقوشة في ذاكرة المشاهد العربي، كما بقيت تشهد إقبالاً جماهيريّاً كبيراً ومشاهداتٍ عالية على منصة «يوتيوب» في وقتنا الحاضر، وسيتم خلال هذا المقال مناقشة مجموعة من الأمثلة عن دور الأردن في دعم حركة الفن العربي في العقود الأخيرة من القرن الماضي، ويتعذر ذكر جميع الأعمال الفنية لكثرتها ولضيق المقام، ولكن ما هي إلا محاولة لتسليط الضوء على الإنتاج الفني في الأردن في تلك الفترة.

فعلى صعيد المسرح العربي ظهر لدينا مجموعة من المسرحيين السوريين الذين تركوا بصمة واضحة في تاريخ

* كاتبة وباحثة أردنية

السيدة فيروز برفقة عاصي ومنصور الرحباني

المسرح العربي، عندما شكّل كلٌّ من الفنان دريد لحام، والفنان الراحل نهاد قلعي، والمؤلف الراحل محمد الماغوط، ظاهرةً مسرحيّةً فريدة تستحق التوقف عندها كثيراً بالتمعن والتحليل، إذ استطاع هؤلاء الثلاثة وفرقتهم الفنية «مسرح تشرين»، إيجاد نمط جديد في المسرح العربي من خلال مناقشة التحديات التي كانت تواجه الأمة العربية آنذاك بقالب كوميدي. وكانت الأردن حاضنة لهذه الظاهرة الفنية الجديدة؛ فقد أنتج هذا الثلاثي الفني مجموعة من المسرحيات كان في مطلعها مسرحية «ضيعة تشرين» التي عُرضت لأول مرة على خشبة المسرح عام 1974م، وكان العرض الأول في دمشق ثم انتقلت العروض إلى لبنان واستقر بها الحال في الأردن، حيث هيأت التقنيات الفنية في الأردن لإخراجها تلفزيونياً من قبل المخرج السوري الراحل خلدون المالح، وبعد ذلك توالت الأعمال المسرحية وكانت على التوالي مسرحية «غربة» عام 1976م التي تم تصويرها تلفزيونياً بالتقنيات الملونة في الأردن. وبعد أن أبعد المرض الفنان نهاد قلعي عن الساحة الفنية تابع كل من الفنان دريد لحام والمؤلف محمد الماغوط أعمالهما المسرحية

بمسرحية «كاسك يا وطن» عام 1979م، ومسرحية «شقائق النعمان» عام 1987م، وكل هذه العروض كان لها حظاً وفيراًمن الإقبال الجماهيري.

كذلك كان للمسرحيين اللبنانيين بصمتهم الواضحة في تاريخ المسرح الغنائي العربي؛ وهو لونٌ فنيٌّ مختلفٌ تماماً عمّا قدمته «فرقة مسرح تشرين» السورية، وكان يناقش مواضيع ذات أبعاد اجتماعية بأسلوب عاطفي غنائي جذاب، وكان من روّاد هذا الفن المسرحي عائلة الرحباني اللبنانية الذين فتحت لهم الأردن ذراعيها لدعم النتاج الفني لديهم، فبعد عرض «مسرحية ميس الريم» للأخوين الرحباني للمرة الأولى عام 1975م على «مسرح البيكاديلي» في بيروت، اندلعت الحرب الأهلية في لبنان في العام نفسه؛ وأدت الأوضاع العسكرية المضطربة إلى نقل نشاط الأخوين رحباني الفني إلى الأردن، وتوج تواجدهم في عمان بإنتاج أقوى مسرحياتهم على الإطلاق « بترا »، من بطولة السيدة فيروز والتي عُرضت في عمان عام 1977م، واستمر عرضها لثلاث سنوات متتالية وتنقل العرض بين عمان ودمشق وبيروت، وكانت قصة المسرحية تحاكي حروب الأنباط مع روما، إذ أنَّ «مسرحية بترا» جاءت لتلقي الضوء على حقبة مهمة من تاريخ الأردن القديم بقالب فني غنائي من خلال تسليط الضوء على حضارة الأنباط وعلى أهميتها التجارية والاقتصادية والحركة البشرية فيها، ومشاريع هندسة المياه التي اشتُهر بها الأنباط، وكيف أنَّ التجّار كانوا يأتون إلى مدينة البتراء من كل أصقاع الأرض لكي يحموا أموالهم من غزو الرومان.وكيف أنَّ حضارة الأنباط في تلك الفترة كانت حضارة قوية تستحق تسليط الضوء عليها من خلال عمل فني متكامل شبيه بهذه المسرحية، ويُعتبر ذلك شكر واضح من الأخوين الرحباني لجلالة المغفور له الملك الحسين بن طلال وللشعب الأردني لاحتضانهم في هذه الفترة الصعبة. وتجدر الإشارة هنا أنَّ المغفور له جلالة الملك حسين قد

السيدة فيروز برفقة عاصي ومنصور الرحباني

أنعم على السيدة فيروز بمنحها ثلاثة أوسمة تكريمية هي: «ميدالية الكرامة» ووسام «النهضة» و «ميدالية الشرف الذهبية»، وهي أعلى وسام يمنح من المملكة الأردنية الهاشمية.

ولم يكن هذا الإنتاج الفني الوحيد للرحابنة؛ بل احتضنت استديوهات عمان مجموعةً كبيرةً من الأعمال الفنية والسهرات الغنائية التي ضمّت كلا من السيدة فيروز، والراحل الكبير وديع الصافي، والراحل الكبير نصري شمس الدين، والفنانة الراحلة صباح، كذلك مجموعة من فنانين لبنان البارزين آنذاك أمثال: (هدى حداد، ورجا بدر، وجورجيت صايغ، والراحل أيلي شويري، وإنطوان كرباج، والراحل وليم حسواني، والراحل إيلي صنيفر، ورونزا، والراحلة سلوى قطريب، وسميرة توفيق،...) وغيرهم كثير.

كما شهدت عمان انطلاقة مجموعة من الفنانين اللبنانيين الصاعدين في فترة السبعينات أمثال الفنان الراحل ملحم بركات الذي خرج من لبنان بسبب الحرب الأهلية واستقر في عمان، ثم بدأ بتصوير سلسلة من أبرز أغانيه في منتزهات عمان كأغنية «لا تهزي كبوش التوتة» وأغنية «حنا السكران «اللتين أذيعتا في برنامج «ساعة وغنية» والتي عُرضت أولى حلقاته عام 1979م؛ هذا البرنامج الذي تم تصويره في مركز الإنتاج في التلفزيون الأردني، وهو من إعداد عاصي ومنصور وإلياس وزياد الرحباني، وتقديم الراحل رياض شرارة وهدى حداد، وإخراج الراحل إنطوان س ريمي، وشارك فيه نخبة من نجوم الفن اللبناني والأردني.

وأغنية «حلي عني» التي أُذيعت في حفل التلفزيون الأردني عام 1988م، كذلك الفنان جوزيف عازار الذي قّدم للأردن أجمل الأغاني الوطنية حيث غنّى لجلالة المغفور له الملك الحسين أغنية «راية مجدك»، وأغنية «عرشك مرمر»، كذلك الفنان الراحل محمد جمال الذي أهدى الأردن أغنية «على ذرى أردننا الخصيب». أمَّا بالنسبة للفنان فؤاد حجازي فهو من أكثر الفنانين اللبنانيين تأثيراً على الساحة الفنية الأردنية؛ فكانت انطلاقته الحقيقة من استديوهات عمان، وبقي محافظاً على ارتباطه بهذا البلد إلى وقتنا الحالي، إذ قدّم مجموعة كبيرة من الأغاني، فلا يمكن إنكار شعور الفنانين اللبنانيين بالعرفان لما قدمته لهم الأردن في فترة عصيبة مضطربة، وكانت الحركة الفنية المزدهرة في الأردن قد وفرت لهم المُناخ الجيد لعدم الانقطاع عن الجمهور العربي في فترة صعودهم الفني بالرغم من الظروف الصعبة في بلادهم.

الفنانة اللبنانية مارسيل مارينا والفنان الراحل أسامة المشيني في مسلسل «شمس الأغوار».

ولم يكتفِ اللبنانيون بإنتاج أعمالهم الفنية في الأردن؛ بل عمل معهم مجموعة من الفنانين الأردنيين فعلى سبيل المثال «مسلسل من يوم ليوم» الذي قام بكتابه نصه الراحل منصور الرحباني، وقام بأداء الأغاني فيه رجا بدر تم تصويره في الأردن، من بطولة هدى حداد ووحيد جلال وإنطوان كرباج؛ حيث صُوّرت المشاهد الداخلية في استديوهات عمان والمشاهد الخارجية في منتزهات عمان وأحيائها، وفي هذا المسلسل شارك الفنان الأردني خليل مصطفى الذي قام بدور مساعد المحقق، بينما شارك كل من الفنان ربيع شهاب والفنانة عبير عيسى في سلسلة السهرات التلفزيونية التي ألفها الأخوان رحباني، وتم عرضها على تلفزيون لبنان والمشرق في سبعينيات القرن الماضي. كما قام الأخوان رحباني بتأليف «ميدلي موسيقى» من التراث الأردني يحوي بانوراما مختصرة لأجمل الأغاني التراثية الأردنية، وقدمت هذه البانوراما في عمان من قبل الفنانين اللبنانيين رجا بدر ورونزا، وجاء في المطلع مقطع من أغنية السيدة فيروز "عمان في القلب".

وبالنسبة للأغاني الوطنية التي قدمتها السيدة فيروز للأردن كانت أغاني ذات عمق وطني ومدلول حضاري يدلُّ على مدى عرفان الرحابنة وشكرهم للأردن؛ فقد قدّمت كلاً من أغنية "أردن أرض العزم" من كلمات الشاعر الراحل سعيد عقل، وأغنية "عمان في القلب" أيضاً من كلمات الشاعر سعيد عقل، وتلحين الراحل عاصي الرحباني، ومجدت السيدة فيروز معركة الكرامة في أغنيتها الشهيرة "القصة الكبيرة" التي بُثّت عبر أثير إذاعة عمان لأول مرة عام 1969م احتفالاً بالذكرى الأولى لمعركة الكرامة الخالدة.

ولم يكتفِ الفنانون اللبنانيون بالغناء على مسارح الأردن؛ بل نتج عن وجودهم فيها تعاونٌ فنيٌّ كبيرٌ بين كل من الملحن

الراحل عزت العلايلي ونبيل الحلفاوي في الفيلم المصري «الطريق إلى إيلات».

مسرحية ضيعة تشرين، إخراج خلدون المالح

الأردني الراحل جميل العاص، والملحن والفنان الراحل توفيق النمري، وكل من الفنان الراحل نصري شمس الدين، والفنانة الراحلة صباح، والفنان الراحل وديع الصافي، ونتج عن هذا التعاون الفني روائع خالدة في الفن الغنائي العربي.

أمَّا بالنسبة للسينما العربية فقد كانت الأردن حاضرة وبقوة في إنتاج أبرز الأفلام العربية؛ ولعلَّ أشهر فيلم تم تصويره على الأراضي الأردنية هو الفيلم المصري " الطريق إلى إيلات"، من إنتاج عام 1993م ، إخراج المصرية إنعام محمد علي، وتأليف المصري ياسر عبد الرحمن، وبطولة الفنان الراحل عزت العلايلي، والفنان نبيل الحلفاوي، وهو قصة مقتبسة عن حادثة حقيقية لعملية نفذتها المخابرات المصرية على سواحل مدينة إيلات عام 1969م، وتم تصوير الجزء الأكبر من الفيلم في عمان والنقب والعقبة، وكانت قصة الفيلم تدور حول محاولة دخول فرقة ضفادع بشرية تابعة للمخابرات المصرية عبر الأراضي الأردنية إلى سواحل مدينة إيلات على البحر الأحمر.

وكان للأردن دورٌ كبيرٌ في دعم ونشر الدراما العربية إذ كانت الإنتاجات الأردنية هي الأقوى في السبعينيات والثمانينيات ومطلع التسعينيات، وقد كان العديد من نجوم العرب في تلك الفترة يحضرون إلى الأردن من أجل المشاركة في الأعمال الدرامية؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر يمكن ذكر مجموعة من الأمثلة: كمسلسل "شمس الأغوار" من إنتاج العام 1981م، إخراج الراحل سعود الفياض خليفات وتأليف الفنان محمود الزيودي، وبطولة الراحل أسامة المشيني، والذي ضم الفنانة اللبنانية مارسيل المارينا، كذلك الفنانة اللبنانية ديانا رحمة التي كانت انطلاقتها الفنية من الأردن وما تزال إلى يومنا هذا مرتبطة فنيّاً بالإعمال الفنية الأردنية.

كذلك الفنانة العالمية منى واصف التي شاركت في مجموعة من الأعمال الدرامية الأردنية على رأسها مسلسل "محاكم بلا السجون"، وهو من أجمل الأعمال الدرامية التي وثّقت للقضاء العشائري الأردني بأسلوب درامي سردي شيق، وكان هذا المسلسل من إخراج السوري نجدت أنزور، وهو من إنتاج عام 1985م وشارك في بطولته الفنان السوري رشيد عساف، والفنانة جيانا عيد، والفنانة الراحلة نجاح العبدالله، والفنانة سمر سامي...، كذلك من أبرز الأعمال الدرامية البدوية مسلسل "راعي الأولة" من إنتاج عام 1986م، وهو من إخراج محمد العوالي وبطولة الفنان محمد العبادي، وشاركت في البطولة الفنانة السورية الراحلة إنطوانيت نجيب.

إضافةً لمسلسل "أوراق الدالية" من إنتاج العام 1986م، إخراج حسن أبو شعيرة، وبطولة الفنان روحي الصفدي، وشاركت فيه كل من الفنانة السورية الراحلة يولاند أسمر، والفنانة وفاء موصلي، والفنانة أمانة الوالي، ومسلسل "البيادر" من إنتاج العام 1988 م، من إخراج محمد يوسف العبادي، وبطولة الفنان الراحل محمود سعيد، وشارك فيه كل من الفنانة السورية الراحلة نجاح العبد الله، والفنانة فاديا خطاب، والفنانة فيلدا سمور، كذلك مسلسل "الكف والمخرز" من إنتاج عام 1992م؛ من إخراج السوري نجدت أنزور، وبطولة الفنان الراحل جميل عواد، وشارك في المسلسل نخبة من ألمع ممثلين دراما السورية على رأسهم الفنان بسام كوسا، والفنانة الراحلة نجاح العبد الله، والفنانة الراحلة نجوى صدقي، والفنان الراحل عبد الرحمن أبو قاسم، والفنانة سمر سامي وغيرهم.

ولم تتوقف الأعمال المشتركة بين الدراما الأردنية والسورية حتى يومنا هذا، وكان من أشهرها على الإطلاق مسلسل "جواهر" من إنتاج المركز العربي للخدمات السمعية البصرية في عمان، وانطلق الجزء الأول منه عام 1994م، من إخراج الإماراتي عبد الله النقي، وضمَّ مجموعةً كبيرةً من الفنانين السوريين، وكان العمل من بطولة الفنان مازن الناطور، والفنانة مرح جبر، إضافةً للفنانة منى واصف، والفنان

الفنان الراحل عبدالرحمن أبو القاسم، والفنان هشام حمادة، والفنان بسام كوسا في مسلسل» الكف والمخرز».

السيدة فيروز والراحل نصري شمس الدين في مسرحية بترا

الراحل ملحم بركات أثناء أداء أغنية» لا تهزي كبوش التوتة».

شارة البداية لفيلم «الطريق إلى إيلات» المصري

الإعلامي الراحل رياض شرارة والفنانة هدى حداد أثناء تقديم برنامج «ساعة وغنية»

الراحل عبد الرحمن آل رشي، والفنان الراحل سليم كلاس، والفنان عارف الطويل، والفنانة واحة الراهب وغيرهم.

ولم يقتصر الإنتاج الفني الأردني عند هذا الحد؛ فلم تزل الذاكرة العربية تزخر بالعديد من الأعمال الفنية التي خرجت من الأردن لتسكن بيت كلّ مواطن عربي، وما كان لهذا الازدهار الفني أن يحصل لولا تفاني الأردن والأردنيين في حماية المشهد الفني العربي من الاندثار.

المصادر والمراجع:

1- أرشيف التلفزيون الأردني

2- لقاء مع الفنان دريد لحام، تقديم توفيق الحلاق، التلفزيون الأردني.

3- أرشيف برنامج ساعة وغنية، تلفزيون لبنان والمشرق.

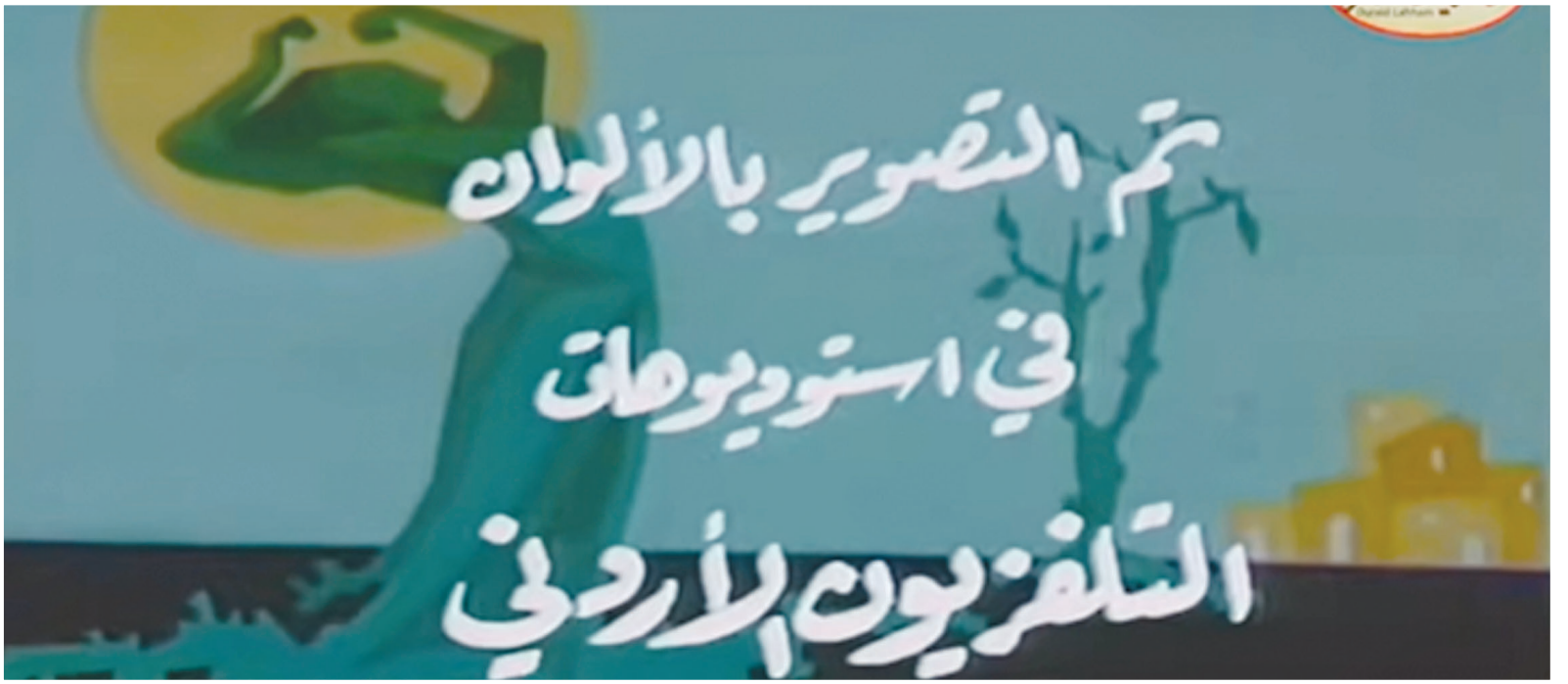
4- دردير، أحمد ضياء، فيروز وما قالته الصورة، صحيفة الأخبار اللبنانية، بيروت، السبت 5/ 9 / 2020 م.

5- حداد، فيفيان، جوانب خفية في حياة الأخوين رحباني وفيروز، زواج المغنية اللبنانية بعاصي أثمر الكثير من الأعمال الفنية، صحيفة الشرق الأوسط، لندن، الأثنين 25/12/ 2017م .

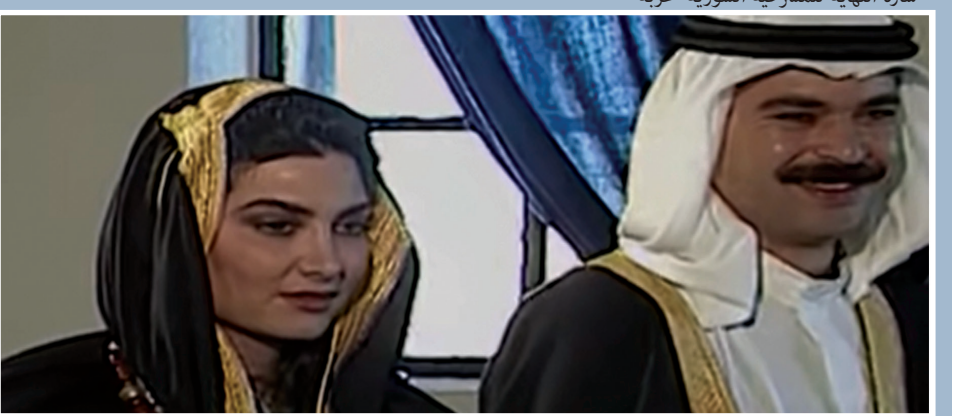
6- فيروز رفيقة صباحاتنا الجميلة وسفيرتنا إلى النجوم تدخل عامها الخامس والثمانين، صحيفة الدستور الأردنية، عمان، الجمعة 22/ 11/ 2019م.

7- المصور زهراب يستذكر مفاجأة الملك الحسين للفنانة فيروز هذا ما حدث، جفرا نيوز، الجمعة، 12/3/ 2021م.

8- موقع عربي بوست، بعد تكريم الرئيس ماكرون تعرّف على الأوسمة والجوائز التي حصدتها فيروز، 3/ 9 / 2020 م.



شارة النهاية للمسرحية السورية "غربة"



الفنان مازن الناطور والفنانة مرح جبر في مسلسل «جواهر».

الفنانة منى واصف في مسلسل "محاكم بلا سجون

الفنان ربيع شهاب والفنانة عبير عيسى في برنامج «ساعة وغنية»

الراحل عزت العلايلي ونبيل الحلفاوي ومادلين طبر كواليس فيلم «الطريق إلى إيلات»، ويظهر على قبعة عزت العلايلي شعار الجيش العربي الأردني.

المخرجُ المستبصرُ "إيليا سليمان" يقدّم "فلسطين في القلب"

مرةً أخرى بطريقةٍ غير مسبوقة

* كاتب وناقد سينمائي أردني

مهند النابلسي *

" إن شئت كما في السماء" للمخرج « إيليا سليمان» يستعرض أحداثًا واقعية في كلٍّ من الناصرة وباريس ونيويورك،ويأخذنا في رحلة تأملٍ تعبيريٍّ صامت بليغ لباريسيات يتمخطرن بغنج، جميلات في الشوارع الأنيقة، وأمريكانيات يتسوقن وهن مسلحات،مع مشاهد احتلال صهيوني؛ قمعي كاتم وزعران وحواديت جيران وكحول وتجوّل في أنحاء بلدة الناصرة... فنرى المثقف الفلسطيني التائه يهاجر هربًا من معاناته اليوميّة هذه/ ثم يتحوّل إلى رمز معبر صامت ومتأمل عابر للقارات والمنافي، في سياق جذاب لعمل يحفل بالكوميديا المعبرة والرقص والغناء الجميل الصادح والمجاز الكامن؛إنَّه العملُ السينمائيُّ الفذُّ الثالث في استعراض إخراجي فريد ولافت يتماثل ربما مع أساليب كلٍّ من «وودي الن وترانس مالك» والكوميدي العتيق «بوستر كيتون»، حيث حميمية وصراحة الأول ومناجاة الثاني المونولوجية وبحلقة الثالث الصامت ذات الدلالة: فنراه ينجح تمامًا هنا بتقديم سحر سينمائي خالص ومشاهد مجازية ذات دلالة؛ كالطير الصغير الطريف اللحوح كإشارة ربما للشعب الفلسطيني المسجون تحت الاحتلال، أو كالشرطي النيويوركي البهلوان، والأمريكية المتمردة ذات الجناحين التي تهرب من ملاحقة الشرطة في حديقة عامة، وصولاً لسائق التاكسي الأمريكي الأسمر الذي ينبهر لملاقاته الفريدة لفلسطيني في نيويورك ويبلغ زوجته بحفاوة، أو للموظف الفرنسي البيروقراطي اللامبالي الممل المتنصل من الدعم والمؤازرة، والأمريكيةالسينمائية المتعالية التي لا تعنيها فلسطين شيئًا، فيما تصرُّ على إحياء ذكرى الإسباني المحتل «كورتيز» بفيلم جديد يتحدث بالانجليزية مع ممثل صديق إسباني (لاتيني) لا يتقنها، ولكنَّه مدمن للرقص التأملي الصامت، مطلقًا الأحكام من أمثال: أنَّ الفلسطيني التائه يشرب (عكس الآخرين) ليتذكر فلسطينه وليس لينسى... وبأنَّ فلسطين ستبقى منطبعة في ذاكرته وبأنَّها ستبقى وتنتصر ولكن ليس في عصرنا الراهن، ثم ليذكرنا بصياد الناصرة العجوز الخرف الطريف وقصصه الخرافية وملاسنته البذيئة مع ابنه الشاب العاق، وانتهاءً بقصة جاره اللص المزارع الذي يقدّم له النصائح ويسقي الحديقة ويسرق الثمار مستهبلاً مخرجنا (صاحب الحديقة)!

***لا بدَّأنَّها الجنة/2019:**

هجرةٌ اختيارية من الناصرة ومن وطنه المحتل فلسطين.

مهاجرًا لباريس ونيويورك، فالمخرج يعاين هنا بمنهجية واقعية وسيريالية معًا ثلاث مدن، مطلقًا خياله الإبداعي الانتقائي، متعمقًا بحالة رجل مأزووم ومطارد دومًا بالتهجير وعدم الاستقرار، ظلّ هاربًا ومنزعجًا من ملاحقة الشرطة وسلوكيات الجيران، يستعرض في كوميديا ساخرة عميقة فكرة أنَّ هذه المدن العالمية البراقة ليست جنة كما يعتقد الجميع: مقارنًا ما يراه فيها عمّا يحدث دومًا بوطنه المستباح في فلسطين المحتلة، حيث الاستنفار الأمني المزمن وملاحقات الأجانب والتفتيش اليومي المزعج للأجانب والنازحين كأنَّهم مشبوهون هاربون، متلمسًا القمع وملاحقة البوليس في كل مكان (سواء في باحة مقهى باريسي أنيق أو في فضاء منتزه نيويوركي شاسع جميل)، ابتداءً من جنة باريس المدينة الأنيقة، مواجهًا نمط الإشكالات نفسه في نيويورك، فيضطر للعودة محبطًا للناصرة مسقط رأسه، وهو بطرحه السينمائي الشيق لم يركز أبدًا على مغريات المجتمع الاستهلاكي الغربي البراقة، بل بقي مصرًا على البحث عن الهُوية والجنسية والانتماء والاستقرار الحياتي الآمن بعد مرور أكثر من عقد تقريبًا على فيلمه الثاني اللافت «الزمن الباقي» في العام 2009 (والذي سبق وكتبت عنه).

«إيليا سليمان» يواجه مجريات الأحداث حوله بحيادية جذابة متأملاً كل ذلك بنظرات معبرة ذكية متفوقًا على إيماءآت الكوميدي العتيق من أيام السينما الصامتة «بوستر كيتون»، كما أنَّه ذكرني ربما بروائي ياباني عبقري «نكد» شهير كنت قد قرأت عنه مؤخرًا، ويُقال إنَّه لا يتحدث أبدًا بمقابلاته الصحفية النادرة بل يرمق محدثه بنظرات عميقة غامضة؛ حتى إنَّ الصحفية التي زارته انفجرت بالبكاء هاربةً بعد عدة دقائق... لكن سليمان مختلف هنا بطرافة نظراته وإيماءاته، حيث لا يغفل أبدًا عن

التفاصيل الصغيرة والطريفة كافة، مستنفرًا بقصد العواطف الحميمية والسوادوية الساخرة والكوميدية والمتناقضة، قادرًا دومًا على إبهارنا بمشاهد صاخبة غير متوقعة كالألعاب النارية في سماء باريس، واحتفالات قوس النصر المتألقة: «سليمان» يبدو هنا كمعلم ساحر كاريزمي قادر على إضافة تحفة سينمائية فريدة عالمية المغزى والمضمون، يستعرض فيها تجارب البداوة الحضارية المعاصرة وتجارب الوطن الجميل، والمنافي والهجرة والاغتراب بطريقة غير مسبوقة، عاكس بعمق الشخصية الفلسطينية المسالمة الحضارية، مبتعد بقصد عن قصص الحب والعائلة والعنف والدراما العاطفية، لافت انتباه العالم اللامبالي لمأساة فلسطين المزمنة المتجددة بهدوء وبلا زعيق واستنفار عاطفي وتسوّل عاطفي مسرحي حزين «وميلو درامي»!

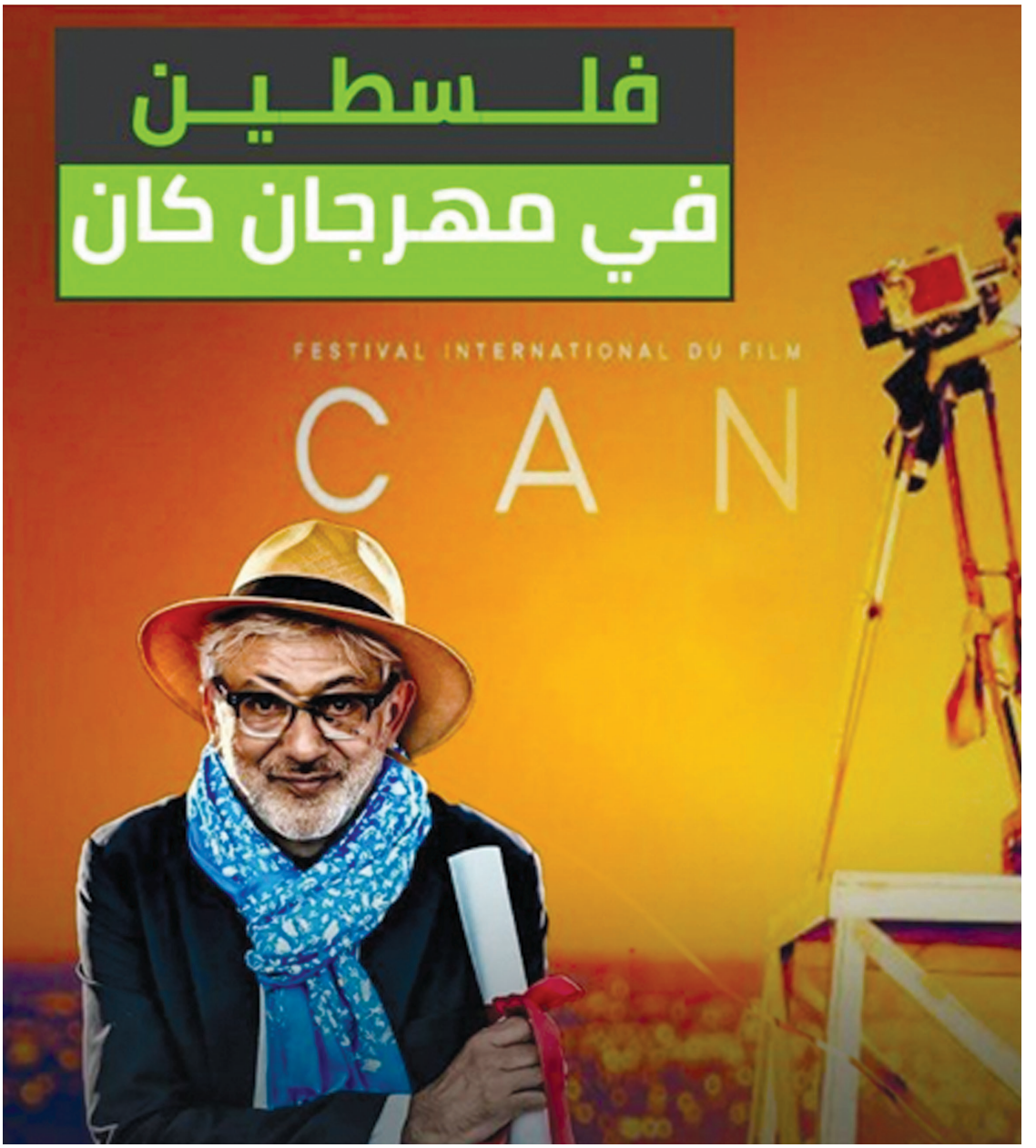
***المقاومةُ السلميّةُ واللامبالاةُ الغربيّة تجاه الاحتلال الغاشم والتركيزعلى ترهات محلية.**

ربما التزامًا بتسهيل إنتاج الشريط داخل الناصرة والتزامًا مبالغًا فيه بضوابط التمويل العربية والغربية بالإضافة لرغبة الريادة العالمية بإنجاز عمل فريد مسالم مجازي، فكل هذه العناصر ربما منعت المخرج النبيه من تصوير مشاهد ترقى لمستوى «التصوير الواقعي» لجرائم الاحتلال هناك التي نسمع عنها يوميًّا والتي تتعدى مجرد كونها ملاحقات أمنية تتماثل مع ممارسات شبيهة بمدن غربية كبرى كباريس ونيويورك، فقد رأينا أنَّ الصهاينة يعتقلون الأطفال ويعذبونهم ويفجرون المنازل ويهجّرون السكان ويسببون العمى للصحفيين الشرفاء بالرصاص المطاطي في عيونهم،كما لا يرحمون أبدًا حتى المقعدين والمعاقين من المقاومين،كما أنَّهم يقتلون أحيانًا المواطن الفلسطيني عن بعد ويقنصونه لمجردالتباهي وإرسال الصور لصديقاتهم بالموبايل، كل هذه الممارسات الإجرامية تجاهلها المخرج القدير بقصد ربما، وركّز أكثر على مداخلات وتناقضات عادية «سخيفة ربما» داخل المجتمع الفلسطيني المستكين في بلدة الناصرة، علمًا أنَّ العالم الغربي برمته كان سيصفق له مؤيدًا لو نجح بالتركيز على بعض ممارسات القمع الصهيونية اليومية المعروفة، والتي ضجَّ العالم في شرقه وغربه وجنوبه منها بلا استثناء، إلا الصهيوني اليميني المتغطرس والغرب اليميني العنصري المتطرف «وترامب وعصابته الخارج منهزمًا من البيت الأبيض»، وربما بالتأكيد بعض العرب الداعمين اللامبالين «المتسترين» على أنفسهم والمنافقين والمهرولين للتطبيع الخياني الآثم تباعًا!

كما أنِّي للحق لم أستطع فهم بعض اللقطات ومغزاها ومنها حيادية جنود الاحتلال تجاه شابفلسطيني عصبي يقذف بقنينة «البيرا» الفارغة على جدار بالقرب منهم ليستفزهم دون أن يبالوا فيما يستغرقون بالنظر عبر مناظيرهم المكبرة لمكان ما بعيد... ثم مشهد شباب متمردين فلسطينيين وتحرشهم ببعضهم البعض في أزقة الناصرة، ومشهد سيريالي يعبر عن شكوى شاربي «ويسكي» في مطعم فاخر من تقديم دجاجة مطبوخة بالكحول لسيدة برفقتهم، ناهيك عن محاولة جار له سرقة ثمار حديقته مرارًا والاعتداء على حديقته استفزازًا، وهذيان جار عجوز ثرثار كحولي آخر في استهلال الشريط، عندما تحدّث بشغف عن قصة الأفعى التي نفخت له إطارات سيارته عرفانًا له بجميل قدمه لها؛ علمًا أنَّ كلَّ هذه المشاهد و«الحواديت» تدين المجتمع الفلسطيني بشكل ما وتشير بأنَّه غارقٌ في السخافة واللامبالاة

واللامعنى، وربما يتعاطف الاحتلال وبعض الغرب المتحيز مع وجهة النظر هذه، فهذه المشاهد هي أقرب للتهريج المجاني، ولا تقدم شيئًا جليًّا معبرًا لفيلم فلسطيني عالمي يتحدث عن معاناة من الاحتلال الاستيطاني الغاشم، طبعًا فكل هذا السرد العجيب الكوميدي الساخر يفسّر لنا بالمحصلة سبب تقدير مهرجان «كان النقدي» الخاص للفيلم والسماح بانطلاق عروض تجارية للفيلم، فهو في نهاية المطاف لا يدين أبدًا ممارسات الاحتلال الصهيوني بصورتها الراهنة المرعبة بل يتجاهلها ويحيدها تمامًا، بل ويشير بمجاز بأنَّ كل ما يحدث هناك يتماثل ربما مع ممارسات وملاحقات الشرطة في مدن الغرب الحضارية الكبرى وربما أقل إزعاجًا واستعراضًا، وقد أزعجني ذلك تمامًا بحق وقادني لكتابتي النقدية المغايرة هذه، لكنَّي وجدت في الخلاصة الأخيرة (أدناه) مغزى بالغ الدلالة!

*رسالة مجازية بالغة الدلالة وربما غير مقصودة: يوصلها هذا الشريط الشيق بلا قصد ربما، وهي موجهة لكل الأخوة الفلسطينيين «المسيحيين» تحديدًا مفادها: الرجاء عودوا لوطنكم الحبيب فلسطين في هجرة عكسية كبيرة، فهو ينتظركم وتحمّلوا مضايقات بعضكم لبعض وانسداد الأفق والفرص والحرية في ظلِّ الاحتلال الكاتم للأنفاس البغيض، فإذا ما كانت عواصم الغرب تحفل بالملاحقات البوليسية هذه ومضايقات الهجرة والنزوح وقلة الفرص، فالأولى أن تعودوا أنتم لأوطانكم ومدنكم وتراثكم وتتحملوا قرف الاحتلال ومساعيه الهادفة لـ «تطفيشكم» (التي لم نشاهدها تحديدًا في هذا الفيلم)، وأنتم تتحملون مسؤولية القيام بدور تنويري حضاري في مدنكم ومجتمعاتكم، وإذا ما أخذنا بالاعتبار الإحصائيات المفزعة التي تتحدث عن وجود ما يقارب ال83% من الأخوة الفلسطينيين المسيحيين خارج فلسطين التاريخية، مشتتين في الأمريكتين واستراليا وكندا ونيوزلندا وأوربا

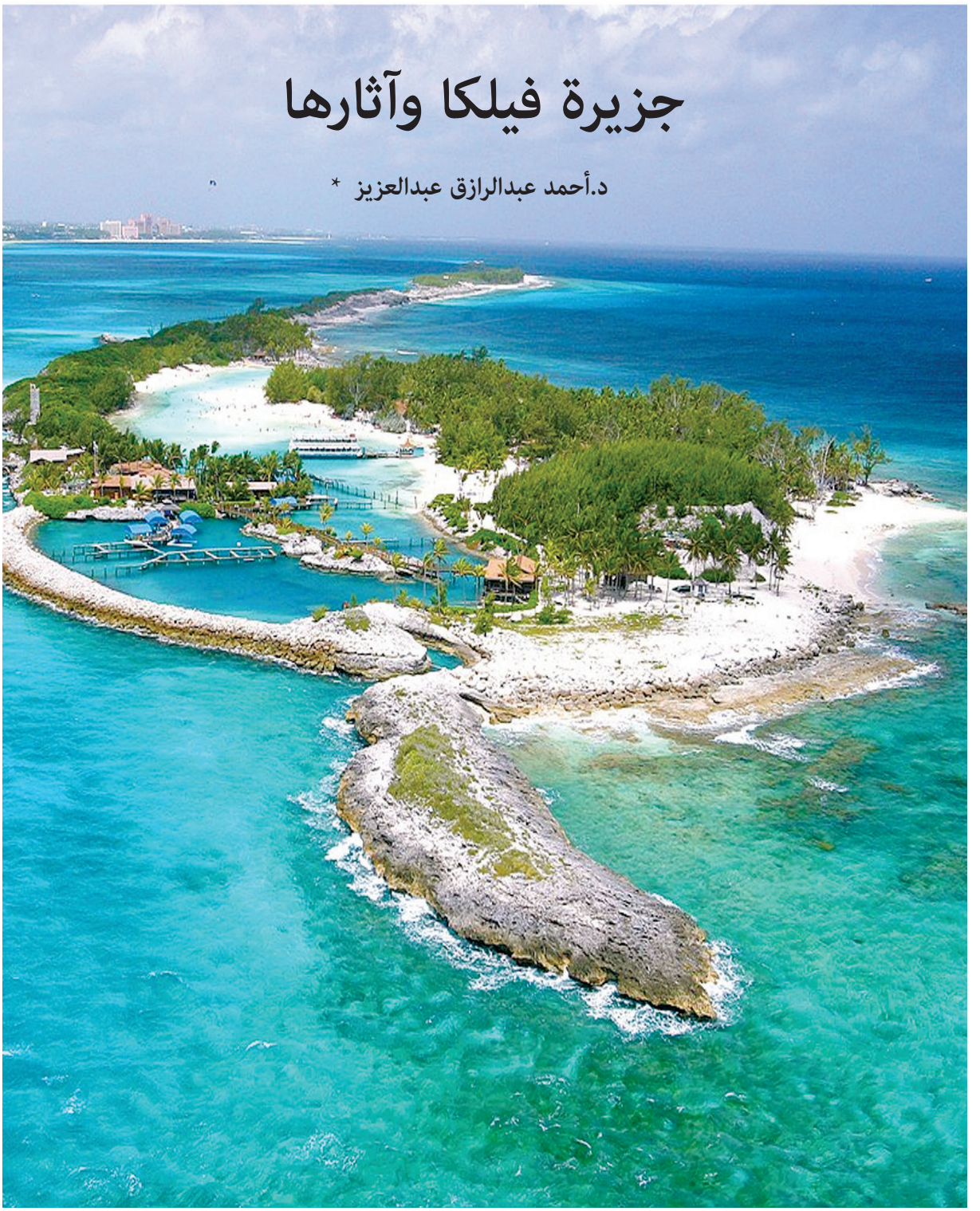


وغيرها، وهذا ما يسعى له الاحتلال تحديدًا وخاصةً مع مشاريع الضم وصفقة القرن القادمة، وتطنيش التطبيع العربي الذليل، فهو يسعى لـ «تطفيش» ماتبقى منهم مع الآخرين بشتى الطرق والوسائل...

فخذوا «رحلة وهجرة ومعاناة» المخرج الفلسطيني الفذ» إيليا سليمان» هذه كما قدمها لنا كقدوة هنا في فيلمه اللافت هذا، وعودوا لوطنكم الحبيب أولاً، تهاجر البقية الباقية منكم (على الأقل)، وهذه هيأعظم رسالة مجازية «غامضة» يحملها هذا الفيلم اللافت وتغفر له كل عيوبه وطروحاته، وربما لم ينتبه أحد لهذا المغزى الكامن ضمن الحبكة والمضمون والسياق والسيناريو.

جزيرة فيلكا وآثارها

د.أحمد عبدالرازق عبدالعزيز *



* كاتب وباحث مصري

تُعدُّجزيرة "فيلكا" أهم جزر الكويت؛ لأنَّها إحدى المراكز الحضارية في منطقة الخليج العربي، ورغم أنَّ الدراسات عنها قليلة إلا أنَّنا سنحاول عرض لهذه الجزيرة بشكل عام، مع ذكر أهم آثار هذه الجزيرة.

عموماً يُعتبر الخليج العربي من أهم مناطق الشرق الأوسط التي كانت تمرُّ بها الطرق التجارية القديمة، ويعتبرهمزة الوصل بين حضارات وادي السند، وحضارات وادي الرافدين وحوض البحر المتوسط؛ وبالرغم من أهمية هذه المنطقة التي مازالت قوية بارزة، حيث أنَّ الحركة التجارية بين الشرق الأوسط، وبقية بلدان العالم التي تعتمد على هذا الطريق الدولي نشطة قوية.

تاريخها

حظيت فيلكا منذ القدم بمكانة مرموقة بين جزر الخليج العربي، وفيلكا هي تسمية يونانية تعني الجزيرة البيضاء، وتُسمّى الجزيرة تاريخيًّا (إيكاروس)[1] Ikaros ويقول المؤرخُ الشهيرُ"Arrian ": إنَّ "الاسكندر" قبل وفاته عام 323 ق.م أخذ يرسل البعوث الصغيرة إلى الخليج العربي لاستكشاف سواحله وجزره، وكان من خططه إعمار المناطق الساحلية الواقعة على الخليج العربي مع جزره، وإخضاعها لسلطانه، لاعتقاده بأنَّها سوف لا تقلُّ ثروتها بعد إعمارها عن ثروة فينيقية. وكان غرضه إرسال الأسطول إلى الخليج، وإخضاع العرب الذين لم يرسلوا إليه الوفود لإعلان طاعتهم له، وهكذا كانت "إيكاروس" إحدى مراكز الحضارة الهلنستية، ولكن ما زالت المعلومات حول الوجه الحضاري لهذه الجزيرة قليلة"[2]

أهميتها وآثارها

تقدر مساحة الجزيرة بأربعة وأربعين كيلو متر مربع، وهى تتخذ شكل المثلث قاعدته في الشمال الغربي، ورأسه في الجنوب الشرقي، وهى على بعد عشرين كيلومترا من الكويت، وطولها اثنا عشر كيلومترا، وعرضها ستة كيلومترا، وبها تلالٌ أثريّةٌ، ومياهها عذبةٌ، وتربتها خصبةٌ، ولها موانئ طبيعية صالحة لحماية المراكب عند هبوب الرياح، وحيث أنَّها كانت واقعة على الطرق البحرية التجارية بين وادي الرافدين وبقية مناطق الخليج، لذلك فقد توفّرت فيها جميع الأسباب لقيام حضارة غنية تعتمد على التبادل التجاري، ونظراً لكثرة تلالها الأثرية قرّرت حكومة الكويت استدعاء البعثة الدنماركية للتنقيب فيها، وقد عرفت الجزيرة بحكم موقعها الملائم على طريقة الملاحة الرئيس في الخليج العربي كمرفأ للسفن التجارية منذ القدم، ومن ثم بدأت البعثة عملها لتكتشف بوجود تلال عديدة يعود بعضها إلى العصر البرونزي القديم؛ أهمها تلال سعد والتل الشمالي[3] وقد قال أحد المستشرقين الأمريكان عن جزيرة فيلكا:»أينما تحفر؛ فإنَّك تجد الآثار حيث إنَّها متحف أثري هائل مليء بالقيم التاريخية المجهولة، وهذه الكنوز الأثرية تقتصر على جزيرة فيلكا ولا تشاركها الجزر الأخرى». وعلى الرغم من أنَّ هذه الآثار المكتشفة لا تشمل سوى 15% من جملة الآثار التي لم يكشف عنها كما يقول علماء الآثار، إلا أنَّها دلّت على وجود سلسلة من الحضارات المتصلة والمتعاقبة لشعوب بحرية عديدة استقرت بالجزيرة منذ عصور ما قبل التاريخ، ومن أبرز المواقع الأثرية الحاوية لحضارة هذا العصر في الجزيرة ما نجده ممثلاً في آثار (تل سعد)، (التل الشمالي) وهي عبارة عن مجموعة من الأواني الفخارية ، وبعض القطع النحاسية، والأختام العديدة المصنوعة من حجر (الأستاتيت) الهشّ، هذا بالإضافة إلى مجموعة من الحراب البرونزية، ومجموعة من الكتابات والنقوش المدونة على حجر «إيكاروس»، وبعض مظاهر الفن المعماري، الممثل في الزخارف والتيجان المتعددة، علاوةًعلى مجموعة من الأختام المستديرة والمتنوعة، والتي يعود تاريخ بعضها إلى عام 2500ق.م إلى جانب مجموعة كبيرة من التماثيل، من بينها تمثال واضح لرأس الاسكندر.[4]

وفي عام 1962م أظهرت الحفائر في تل سعيد (القلعة اليونانية) التي يرجع عهدها إلى القرن الثالث قبل الميلاد؛ يحيطها خندقٌ دقيق الصنع، والقلعة على شكل مربع، ولها بوابتان واحدة شمالية والأخرى جنوبية، وعلى مقربة من هذه التلال تم اكتشاف آثار بيت مؤلف من اثنتي عشرة غرفة، وهى مبنية في بعض أجزائها من الآجر المربع من النوع المعروف في بابل، وأحد الغرف بها ورشة حدادة وقوالب وجد فيه صور الاسكندر، وقوالب أخرى بها تماثيل صغيرة، كما وجدت بالدار كميات كبيرة من الفخار المكسور، وهذا ما كشفت عنه الحفريات الأثرية باسم دار الضيافة (الخان) في الجنوب الغربي، وهو المكان الذي كان يأوي إليه بحارة

السفن، بعد تجوالهم الطويل في مياه الخليج حيث ينزل طاقم السفن للجزيرة ليجدوا الماء والطعام، وهو في طريقهم إلى بلدان المشرق وعند عودهم منها، وفي زمن الاسكندر استخدمها قاعده لجنده، واستفاد من دار الضيافة كي ينال جنده قسطًا من الراحة لمواصلة طريقهم بجدية ونشاط، وذلك أثناء توسعه في الشرق [5].وتدلُّ الآثار التي عُثر عليها أنَّ حضارة الجزيرة كانت معاصرة لأقدم الحضارات المجاورة في بلاد الرافدين وفارس، كما أنَّها تشبه حضارة البحرين، لدرجة أنَّه اتفق على وضعها في نطاق الحضارة الدلونية. وكانت هذه التسمية تُطلق على الإقليم الممتد من البحرين جنوبًا حتى جزيرة فيلكا شمالاً، وعدت فيلكا مركزًا لتلك الحضارة في الغالب، بحكم موقعها المناسب، فقد توفّر للإنسان القاطن في الجزيرة جميع الأسباب المؤدية لقيام حضارة، لها طابعها المحلي، ويظهر بها تأثيرات حضارية محلية. [6]

سياحتها

تُعدُّ فيلكا وتوابعها (عوهة ومسجان) نقط مراقبة بحرية أمامية، حيث تقوم زوارق الأمن الكويتية بالتردد عليها، للحفاظ على الأمن ووقف التسلل غير المشروع من خلالها إلى البلاد، ونظرًا لقرب الجزيرة من الكويت اتخذها السكان مكانًا مناسبًا لقضاء أوقات الفراغ ، وطلبًا للراحة والاستجمام، حيث الشواطئ الرملية، والهدوء التام، هذا ويلاحظ توافد أعداد كبيرة من الزائرين إلى الجزيرة، خلال أشهر الصيف، والأعياد الرسمية والعطل، وبشكل عام فإنَّ طبيعة المياه الساحلية من حيث قلة الشعاب المرجانية، وأعماق المياه المناسبة، مع تعرجات خط الساحل كلها ساعدت على إقامة العديد من الموانئ؛ بالإضافة لذلك وفرة المياه العذبة في الجزيرة وعلى أعماق قليلة، وقديمًا كان ينظر إلى فيلكا على أنَّها مقر لإله المياه العذبة «إنكي» Inki عند السومريين، ويعود تاريخه إلى 4000 عام، وما زالت فيلكا إلى الوقت الحاضر تحمل طابعًا مقدسًا؛ حيث يقول "لورِمر"Loimer: "تُعرف فيلكا بكثرة أضرحتها ومزاراتها، حيث يوجد فيها قبور الأولياء الذين لعبوا دورًا كبيرًا في تاريخ الجزيرة، ومن هؤلاء

نحو 70-60 مقبرة حول قرية الزور[7] بالإضافة لذلك صحة وجود مقام الخضر، والذي تم إزالته في صيف 1977م بناءً على طلب من وزارة الأوقاف؛ لأنَّ هذا المقام مشكوك في صحته، وكان هذا المقام من أشهر المزارات الدينية، وكان يفد إليه العديد من العائلات من البلدان المختلفة، وقد اتفق البعض مع رأي أنَّ هذا المقام مشكوك في صحته، حيث يشير الشيخ عبدالله النوري (رئيس لجنة الفتوي بدولة الكويت)، أنَّ للخضر مقامات عديدة، ففي العراق وحده رأيت مقامات منها ما بين الناصرية، والسماوة في قرية سميت باسمه، وفي الموصل له مقام ومسجد، وغير ذلك من مقامات منتشرة بالدول العربية منها الشام، والأردن، ومصر، وليبيا. ثم يسأل أي من هذه المقامات صحيح؟. وللأسف لا نملك الإجابة على سؤاله [8] عمومًا تمتعت جزيرة فيلكا بدولة الكويت بطبيعة ساحرة، ومناظر خلابة بفضل موقعها الجغرافي، والملاحي ومناخها المعتدل؛ بالإضافة لآثارها؛ إلى أن تصبح أحد أهم المزارات السياحية بالوطن العربيّ.

الهوامش:

(1) حمد محمد السعيدان، الموسوعة الكويتية المختصرة،(دار لبنان، الكويت، 1972م)، ج3، ص1155.

(2) تقرير شامل عن الحفريات الأثرية في جزيرة فيلكا عام 1958-1963م ،(وزارة الآثار والأنباء، ادارة الآثار والمتاحف، الكويت)، ص6، 7.

(3) نفسه، ص12-9.

(4) عمر ذيب مصطفى، جزيرة فيلكا، (ادارة التأليف والنشر، الكويت، 1988م)، ص46-42، 48.

(5) تقرير شامل عن الحفريات، ص18،12-9.

(6) سليمان البدر، منطقة الخليج العربي خلال الألفين الرابع والثالث ق.م،(ذات السلاسل للطباعة، الكويت، 1974م)، ص104.

(7) عمر ذيب، المرجع السابق، المرجع السابق، ص41، 42، 52؛ ج.جلوريمر، دليل الخليج،(القسم الجغرافي، الدار العربية، بيروت، 1969م)، ج2، ص66.

(8) عمر ذيب، المرجع السابق، ص53؛ أحمد بن عبدالعزيز الحصين، جزيرة فيلكا وخرافة أثر الخضر فيها،(الدار السلفية، الكويت، د.ت)، ص64.

الفيلمُ الآيسلندي (أرض الرب): كل ألوان الطيف الأبيض

د. هاني حجاج*

(أرض الرب)؛ من إخراج المخرج الأيسلندي «هلينور باماسون»، مستوحى من الصور الأولى التي تم العثور عليها في مستوطنة مبكرة في جنوب غرب أيسلندا. يتميّز الفيلم بخصائص رائعة ومذهلة تميّز العديد من الأفلام التي تم تصويرها في الدولة/ الجزيرة البركانية النشطة. في الواقع، في كل مكان، يعود "باماسون" ومديرة تصويره الأثيرة "ماريا فون هوسفولف" إلى الكاميرا الخاصة بهما، بأسلوب تصوير كامل الإطار واحتفاء لا نهائي باللون الأبيض، ليكون الفيلم سينمائيًا مثل قطعة الجحيم الجليدي. لكنَّها ليست الطبيعة اللطيفة والمقبلة للشمس التي نراها في أفلام "تيرينس مالك". بدلاً من ذلك، إنَّها بيئة لا ترحم، ساحقة، ومهددة تمامًا. هناك القليل من الشعر أو القصائد الغنائية بمطابقة هذه الخلفية، لا يدور الفيلم حول إيمان رجل واحد مثير للإعجاب لا يتزعزع أو حب دائم للحقيقة. إنَّها تتعلق بالذنب، والحسد، والكبرياء، والتحيّز، وعدم الثقة، والشهوة... وبعبارة أخرى، الإنسانية باختصار، وعدم أهميتها تجاه الطبيعة الأم. يتلقى الكاهن الدنماركي الشاب لوكاس (إليوت كروسيت هوف) أمرًا بالسفر إلى أيسلندا، التي كانت منطقة دنماركية نائية في أواخر القرن التاسع عشر، لبناء كنيسة للمستوطنة الدنماركية الصغيرة هناك. تم تعيين مترجم هو الممثل "هيلمار جوجونسون" (Hilmar Guðjónsson) وهو نصف دنماركي ونصف آيسلندي، وطاقم صغير من العمال الأيسلنديين. مع وجود كاميرته الكبيرة ذات اللوحة الكبيرة المربوطة دائمًا بظهره (مع وجود حامل ثلاثي القوائم مقلوب على رأسه وكتفيه كنوع من التحف الدينية)، فهو يمثل مباراة غير متكافئة ضد طاقم قذر من العمال المخضرمين. عندما يصلون إلى شاطئ آيسلندا، يتواصلون مع "راجنار" (إنجفار سيجوردسون)، وهو رجل آيسلندي متوحش، كمرشد لهم. تعتبر أخلاقيات العامل الواقعي لدى "راجنار" ومعرفته المحليّة بالأرض تناقضًا صارخًا مع كاهن مستجد، "لوكاس"، من الحضارة المزعومة. لا يرون الأشياء وجهًا لوجه في العديد من المناسبات. في البداية، يبدو من المعقول القيام برحلة في المناطق المحيطة الوعرة، حيث ينغمسون في روح الجمال والمغامرة. لكن الأشياء تنهار بسرعة عندما تصل المسيرة إلى معبر نهر. خلافًا لنصيحة "راجنار"، أمر" لوكاس" الحفلة بعبور النهر الهائج. جرفت بعض الخيول التي تحمل المؤن في المنحدرات، مما أدى إلى غرق المترجم الذي أقام الكاهن معه نوعًا من الصداقة. يشعر "لوكاس" بالذنب، ويعاني من انهيار عصبي بعد ذلك بوقت قصير، ويصاب بمرض خطير." راجنار" هو الذي يحمل "لوكاس"، مربوطاً بظهر الحصان، وصولاً إلى المستوطنة. يتم استرداد "لوكاس" في رعاية آنا (فيك كارمن سون) و"إيدا" (أودا مكين هلينسدوتير)، ابنتان لكارل (جاكوب لومان)، رجل دولة في المستوطنة يساعد في بناء الكنيسة بجوار منزله. يشعر كارل بالذهول لأنَّ لوكاس وطاقمه جاءوا على طول الطريق سيرًا على الأقدام، بدلاً من الإبحار إلى المستوطنة التي ستكون أسهل بكثير وأسرع. «لرؤية الأرض والتعرف على سكانها؟» إنَّه يفكّر في حيرة. لوكاس مغرم بالابنة الكبرى آنا. يشعر كارل بوجود ضعف في شخصية لوكاس، ويحذرها من الاقتراب منه. يقول إنَّ هؤلاء الناس يأتون ويذهبون. لكن آنا تتوق سرًا إلى العودة إلى الوطن الأم، والعودة إلى الحضارة. مع اقتراب بناء الكنيسة من الانتهاء، ويوشك "راجنار" وطاقمه على العودة إلى مساكنهم، تتوتر الأمور بين "لوكاس" و"راجنار".

* كاتب وناقد فلسطيني

أولاً، يسخر لوكاس من فكرة اهتمام راجنار بالمسيحية. يواجهون بعضهم البعض في احتفال محلي حيث يشاركون في مباراة المصارعة التقليدية أمام جميع المستوطنين والعمال. ثم يرفض لوكاس التقاط صور لراجنار كهدية فراق. تظهر تحيزات لوكاس العميقة المصنفة على السطح. هؤلاء المتوحشون الأيسلنديون لا يستحقون محبة الله. عدادات راجنار بإجراءات متطرفة. مع انتهاء دائرة الحياة؛ فإنَّ قصة Godland (أرض الرب) هي تأمل في الوجود العابر لنا كبشر على الأرض. بالمعنى "الهيرتسوجي" الحقيقي، بضربات فرشاة كبيرة، يرسم بالماسون قصة رمزية كبرى أنَّنا في نهاية المطاف، حتمًا عنصريون.

• أغنية للشتاء القادم

كما هو الحال في دراسات بالماسون السابقة عن شخصيات ذكورية تبدو معتدلة السلوك لكنَّها على شفا فورة عنف، في "أشقاء الشتاء" «Brothers Winter» و"يوم أبيض، أبيض" «White A, Day White"، فإنَّ أحدث خرائطه السينمائية تشير إلى الانحلال العقلي والجسدي للوكاس (إليوت كروسيت هوف)، كاهن دنماركي من الديانة اللوثرية من القرن التاسع عشر مكلف بالإشراف على بناء كنيسة في زاوية نائية من أيسلندا، كانت في ذلك الوقت لا تزال جزءًا من مملكة الدنمارك. كما هو الحال في فيلميه الأخريين، يستخدم المخرج المناظر الطبيعية الشاسعة والظروف الجوية القاسية في كثير من الأحيان للإعدادات التي اختارها كعناصر محددة تؤثر على هياكل رجاله العاطفية المضطربة.

يوضح النصُّ باللغتين الدنماركية والأيسلندية أنَّ أساس هذا الرواية هو مجموعة من سبع صور فوتوغرافية مبللة تظل بمثابة توثيق وحيد لملحمة رجل متدين. بمجرد أن يكون

لوكاس في طريقه إلى الجزيرة، يظهر عنوان الفيلم باللغتين الدنماركية والأيسلندية، ليس في الوقت نفسه، ولكن كل لغة في بطاقة عنوان منفصلة ومرمزة بالألوان. هذا التمييز بمثابة إشارة أولى إلى أنَّ هذه في الواقع رحلة مزدوجة، مع راجنار (إينجفار سيجوردسون)، المرشد الأيسلندي الفخور والأكبر سناً الذي تم تعيينه لإيصال لوكاس إلى وجهته، بصفته الكيان الموازي على طول الرحلة الغادرة.

في كلٍّ من الموضوع والشكل، فإنَّ "Godland" تذكرنا كثيرًا بـ "جويا Jauja" ليساندرو ألونسو، وأيضًا عن رجل دنماركي في أرض أجنبية غير مرحب بها (الأرجنتين في هذه الحالة)، على الرغم من أنَّها تستدعي أيضًا "زاما Zama" للوكريسيا مارتيل أو حتى "الصمت" لمارتن سكورسيزي - أفلام عن الغرباء العنيدين المصممين على قهر أو تبشير المجتمعات والبيئات التي ترفضهم. مثلما فعل ألونسو لـ "جويا"، بالماسون يختار نسبة العرض إلى الارتفاع 1.33.1 الصندوقية في "أرض الرب"، والتي تحاكي بدورها صورة لوكاس عن شعب آيسلندا وآفاقها الشعبية.

علاماتٌ أخرى متكررة في لغة بالماسون السينمائية، لا سيّما بسبب تعاونه المستمر مع المصورة السينمائية السويدية الموهوبة (ماريا فون هوسفولف). هناك لقطات تتابع على مهل لتكشف ببطء عن بانوراما كبيرة من المعلومات المرئية، أو تسلسل لوحات جميع الشخصيات التي واجهناها من خلال القصة، أو مونتاج للمواسم المتغيرة التي تسلط الضوء على الجوانب غير المنقولة للصورة أيضًا كمتغيرات غير دائمة، والتي تظهر أيضًا في فيلميه السابقين "Brothers Winter" و"White A، Day White".

بسبب عدم درايته بالشؤون العملية، يفشل لوكاس في الاستيلاء على هذه الأرض بشروطه الخاصة، مع الروعة الوعرة لتضاريسها التي لا ترحم، وبدلاً من ذلك يطالبها بأن تطيع إرادته. بالنسبة لرجل الله، فإنَّ غروره وإحساسه بالتفوق على الآيسلنديين هما القوة التي تحرك قضيته. تتطلب الصور التي يجمعها بحماسة سكونًا غير طبيعي في عالم يزدهر بالفوضى الداخلية، مما يمثل محاولة لتخليد ما يُفترض أن يلتهمه مُرغما فيتغير معتقده بمرور الوقت وبواسطة الأرض نفسها. عند اختيار المخرج ما يجب تضمينه في إطار كادراته البيضاء، فإنَّه يمنح أشياء معينة قيمة مضافة وليس أشياء أخرى.

يضطر نظيره، راجنار، إلى التواصل مع ما لا يقهر، وقبول القوى التي لا يمكننا كبشر السيطرة عليها، وبالتالي فقد عزّز علاقة مع الطبيعة تؤدي بتواضع واحترام إلى حالة تفاهم. إنَّه يعرف كيف يصطاد السمك، ومتى يعبر النهر، وكيف يعيش بشكل مريح نسبيًا في أرض ولادته غير المضيافة بشكل لافت للنظر. لفترة من الوقت، يمكن للمرء أن يجادل بأنَّ راجنار هو رجل تقوى أكثر من لوكاس، بالنظر إلى أنَّه يدرك عدم أهميته ووجوده المعيب بالفطرة. إذا اخترنا تفسير حالته الروحانية بهذه الطريقة، فإنَّ لوكاس يبدو ساذجًا وعقيدة المسيحية تظهر على أنَّها أكثر بدائية من إيمان راجنار الجوهري العميق.

في البداية، يُظهر لوكاس نزعة شبه مفتوحة لتجربة عجائب آيسلندا البكر على يد المترجم (هيلمار جويونسون) الذي لا يسهّل التواصل فحسب، بل التبادل الثقافي وفهم خفايا القوم. ولكن بمجرد وقوع المأساة وعدم توفر ترجمة، فإنَّ عدم قدرة لوكاس على التواصل وعدم رغبته في فهم راجنار يتولى ضباب اللاوعي زمام الأمور. عندما يحاول كل طرف الوصول إلى مجال الطرف الآخر، ينشأ الخلاف، كما يحدث عندما يكشف لوكاس عن عدم قدرته على ركوب الخيل، مما يؤدي إلى الإذلال؛ أو عندما يطلب راجنار من لوكاس أن يلتقط صورته، فإنَّ طلبه يتخذه الدانماركي بتعاطف شديد بينما ما يزال التحفظ القومي يتراكم ويتراكم تحت السطح، مثل بركان على وشك الانفجار الكارثي.

في النهاية؛ سيخوض الاثنان مشادة جسدية خاضعة للرقابة، تحت العين الساهرة لرجل ثالث، الأب (جاكوب هوبرج لوهمان)، الأكثر انسجامًا مع العيش في مكان ما بين الفهم الدنماركي للحضارة والارتباط الأيسلندي بالعنصر البشري. ولكن عندما تتلاشى بقايا تأدب راجنار مع الكاهن، يعلن ازدراءه لكلِّ الأشياء الدنماركية، بما في ذلك اللغة التي تعلمها ضد إرادته. لا يعني ذلك أنَّ لوكاس قد قمع ازدراءه لأيسلندا، لكن اعتراف راجنار أنَّه لعب دور الرب أيضًا، وأخذ نسخته المشوهة من العدالة ضد الظالم ليحقق العدالة بيده، مما يرفع كراهيتهم البطيئة لأعلى ويدفعها إلى الحافة.

جمع بالماسون الممثلين معًا لأول مرة في الفيلم القصير لعام 2014، "رسام"، حيث لعب "سيجوردسون" دور أب محبط في فيلم Hove Crosset. وكعامل مضطرب في منجم من الحجر الجيري في الدنمارك في أشقاء الشتاء "Broth- Winter ers" وعمل مع "سيجوردسون" كضابط شرطة سابق وأرمل في الفيلم الأيسلندي "يوم أبيض، أبيض". إنَّ إعادة صياغة توجيه الممثل من أجل "Godland" شكّلت طبقة تعريف مقنعة متزامنة مع الازدواجية الشاملة في اللعب السينمائي بين القصة والصورة هنا.

على الرغم من أنَّ أعمال "بالماسون" تفحص بشكل متكرر الدوافع العدوانية للرجال المولودين ولديهم أسوأ أشكال الذكورة عدائية، فإنَّ النساء في أفلامه، بما في ذلك (أرض الرب)، يقدمن انخراطًا أكثر حكمة وهدوءًا في محن الحياة. الأختان آنا (فيك كارمن سون) وأيدا (إيدا مكين هلينسدوتير)، اللتان كانتا على اتصال بلوكاس عند وصوله إلى مستوطنة صغيرة حيث سيتم تشييد الكنيسة، هما نتاج العلاقة نفسها التي تتخلل بقية القصة، بنات لأب دنماركي وأم آيسلندية.

"في يوم من الأيام سأسافر من منزلي في أيسلندا إلى منزلي في الدنمارك"، هكذا تقول آنا للوكاس عن كيفية تفكيرها في مكانتها في العالم. ولدت في الدنمارك، وتفضل التحدث باللغة الدنماركية، في حين أن آيدا الصغرى والأكثر جرأة لم تعرف موطنًا آخر غير أيسلندا. خارج الشاشة، تجسد الممثلتان القائمتان أيضًا انقسام "بالماسون": تألقت سون، من الدنمارك، في "أشقاء الشتاء" وإيدا، من أيسلندا، في "يوم أبيض، أبيض".

يعتمد ما إذا كان مصطلح أرض الرب يشير إلى المراعي الأيسلندية المجمدة، أو البر الرئيس الدنماركي المتخلف، على ما نقدره منهما -ثقافيًا- أكثر. ومع ذلك، بالنسبة للغرباء، غير المطلعين على الديناميات بين الثقافات لهاتين الدولتين اللتين يتشابك تاريخهما على مرِّ القرون، فإنَّ النزاع بين أيسلندا والدنمارك على الشاشة، الذي تم تجسيده في لوكاس وراجنار، يمكن تطبيقه على خطوط العرض الأخرى، لأنَّه يتوقف في جوهره على ثقة المستعمر في أنَّ أسلوب حياته يسود، فقط ليتم إثبات خطأه. تخبرنا صور لوكاس عن رغبته في السيطرة أكثر مما تتحدث عن عيوب الآيسلنديين.

• معركةٌ ناصعةُ البياض

مع «أرض الرب»، يأخذنا «بالماسون» - أحد أبرز الشخصيات في السينما الآيسلندية جنبًا إلى جنب مع «بنديكت إرلينجسون» (مخرج «عن الخيول والرجال»، «امرأة في الحرب») - لرحلة من الروعة البصرية، مرعبة بقدر ما تخطف الأنفاس، وتضعنا في حالة من التأمل. في السينما، وجدا منطقة محايدة حيث يمكن أن يكون هناك حوار عميق بين رؤيتين متعارضتين. «أرض الرب» مليئة بعجائب الطبيعة الوحشية - الطبوغرافية والنفسية - دراما «بالماسون» المثيرة للإعجاب في تضاريس آيسلندا الجميلة القاسية في ربوع قصة ساحرة عن الغرور المجنون والغزو الضال في أواخر القرن التاسع عشر. إنَّها رحلةٌ فخمةٌ ليست كذلك؛ إنَّه فحص مذهل بصريًا للروح، للدفع/السحب الفضولي بين البشر والبيئة.

مع مناظرها الطبيعية من البراكين والأراضي المنخفضة والجليد والرحلات المتغطرسة التي تتميز بصدامات محكوم عليها بالفشل المعيشي والنعمة الجمالية الجليلة، فإنَّ «أرض الرب» الثلجية - تصويرها السينمائي المهيب بنسبة أكاديمية كبيرة بشكل مثالي يجعلها أقرب للحالة النفسية والبصرية لمشهدية رواية (ثلج) لأورهان باموق - والفيلم نوع من العمل الجريء الذي يمكن للمرء أن يفعله باستخدام المزيج المنمق من الحشوية السردية والغموض اللوني (أبيض/ أبيض/ ودرجات الأبيض)، مما يبشر بموهبة تدرك تمامًا كيفية تحقيق رواية

قصص طموحة مع تنفيذ لا يُنسى.

بطل الرواية لوكاس (إليوت كروسيت هوف) هو كاهن دنماركي شاب مكلف بإنشاء كنيسة في قرية نائية على الساحل الجنوبي الشرقي لأيسلندا، وهي تحت حكم الدنمارك. وقبل مهمته، يحذره رئيسه من أنَّه من الأفضل أن يتعلم كيفية التكيف مع الظروف القاسية للجزيرة مثل الطقس والأرض وشخصية أهلها. ومع ذلك؛ فإنَّ أول مذاق لنا لغطرسة لوكاس الاستعمارية الراسخة هو في رحلة بحرية عندما أوقف مترجمه (هيلمار جويونسون) عن تعليمه جميع الكلمات الأيسلندية التي تعني «مطر/ رزاز»، ويتمتم بازدراء، «اتخذوا قراراتكم بوضوح!».

يتم إرجاع السخرية في شكل المرشد الأيسلندي المعين من لوكاس راجنار (إنجفار سيجوروسون)، رجل عجوز متقشر من الأرض (مع كلب لطيف) والذي سرعان ما يزيد من حجم شحنته المتغطرسة وصلفه المتعالي باعتباره «الشيطان الدنماركي» غير المناسب لرحلة شاقة. يريد لوكاس السفر براً، حتى يتمكن من توثيق الأشخاص بكاميراه الجديدة المرهقة ذات اللوحة الرطبة، ويشعر بالارتباط نوعا ما بالجزيرة. إنَّ كونه يتقدم على البشر في صوره، بدلاً من المناظر الطبيعية، هو أحد المؤشرات على المكان الذي يرى فيه القوة في أي علاقة بين الإنسان والطبيعة. (غالبًا ما يركز «بالماسون» على توجيه ممثليه أيضًا نحو هذا التجرد الأبيض حيث تختفي ألوان الطيف كافة، ولكن بتعاطف رسام بورتريه أو صانع أفلام صامتة، وليس بتفوق المستعمر). وغني عن القول، إنَّ المشي عبر الهضاب والجبال والأنهار الجليدية في أيسلندا هو بمثابة صدمة لمشاعر لوكاس التي يريحها الله، وفي الوقت نفسه، تتواصل المصورة السينمائية «ماريا فون هوسوفولف» مع الصور المليئة بالدوار والمزخرفة والملونة باللون الأخضر الكثيف في المنطقة ما يثير فينا رهبة وتواضع. في مدار بزاوية 360 درجة تدور الكاميرا بهدوء، يضيق ببطء مشهد قاتم وواسع حتى يتركنا على وجه لوكاس المنهار، بالقرب من حافة الموت.

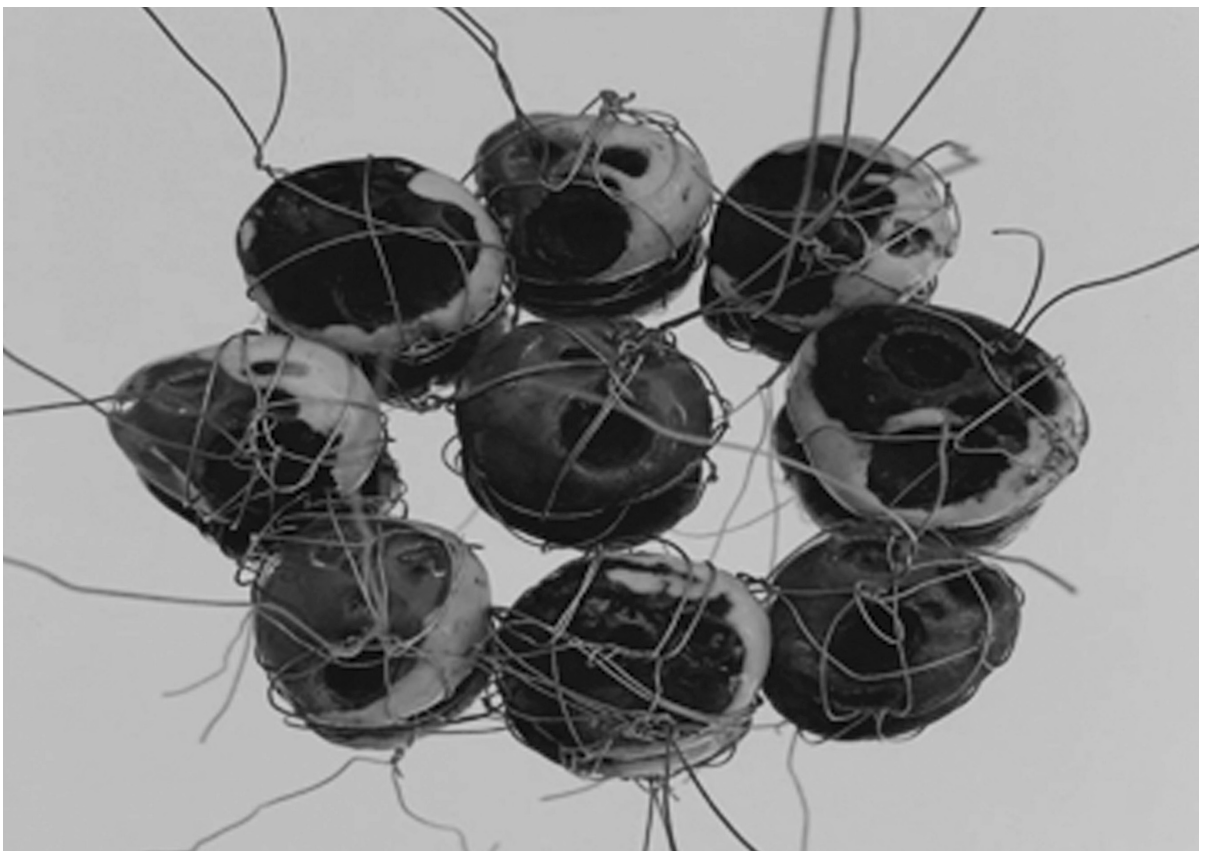
هذا هو النصف الأول فقط من «أرض الرب»؛ أمَّا النصف الثاني فيقع على الساحل الخلاب حيث يشرف لوكاس المتعافي على بناء الكنيسة كضيف للمزارع الدنماركي الثري كارل (جاكوب هاوبيرج) وابنتيه، آنا البالغة التي لا تهدأ (فتاة مغناطيسية دائما الانفعال) وأصغرها، آيدا. في هذه البيئة، أكثر ملاءمة لمزاج لوكاس المسيطر ومهاراته الاجتماعية. تعود حركة الكاميرا بزاوية 360 درجة، كأنَّ كل شيء يعود لأصله ولنقطة البدء، هذه المرة للاحتفال بالحياة في حفل زفاف. أصبح راجنار الوحشي فجأة غريبًا، مجبرًا على التعامل مع حياة منعزلة تدين بالفضل للطبيعة.

لا يمكن الالتفاف حول الفكرة القائلة بأنَّ سرد «بالماسون» المتشعب يشبه المواجهة الاستعمارية وانتقال أيسلندا من الهيمنة الصارمة والعناصر الموضوعة ضد الإصرار المتعالي والحضاري للدنماركيين. (هناك بطاقات للعناوين باللغتين أيضًا، في كل من تتر البداية والنهاية). ومع ذلك، فإنَّ الأحكام التاريخية أقل أهمية بالنسبة لصانع الأفلام من تصوير التأثير الأساسي للطبيعة على البشر، حتى بعد النقطة التي يكون فيها الوعي موضع نقاش: القطع على جسد مدفون تعرض فجأةً لموجة نهر صاعد، ولقطات متتابعة لاحقًا لحصان متحلل، تذكرنا بالكيفية التي تنتهي بها كل هذه الصراعات دائمًا: الخلافات لا نتيجة لها سوى الفناء.

إنَّ استخدام «بالماسون» للموسيقى جدير بالملاحظة أيضًا، بدءًا من فكرة الملحن «أليكس زانج هانجتاي» ذات النفير في قرن وعل مشوه التي تطارد النصف الأول، إلى الأغاني التي تلعبها الشخصيات في السرد، والتجاور النهائي تقريبًا بشكل هزلي في تألقها الملخص: نغمة دنماركية فخمة ووطنية تم عزفها. سلسلة متوالية من الصور المهجورة لأيسلندا، تليها أغنية آيسلندية كورالية خطيرة على نهاية الاقتباسات التي تبدو ممزقة من حلم الفايكنج (يُسمى «فيتار بيك بيرنينو»)، إنَّه نداء من أحد البحارة للحصول على ملاذ آمن في عاصفة مرعبة، هذا ينطبق على جميع الشخصيات في»أرض الرب»، أينما كانوا، يشعرون بالبرد والاغتراب ومع ذلك فهم متحمسون للخلاص والاندماج في الذات. ولكن كما توضح هذه الملحمة الغنية بالتأمل والنشاط النفسي: الخطط هي حماقة الإنسان، وأعمال البقاء على قيد الحياة أكثر غموضًا بشكل لا نهائي.

مضامينُ تغيّر خطاب الذّاتي والمشترك في تجربة الصّرخة والمكان بخزفيّات "سناء الجّمالي أعماري"

د. محمّد المبروك عمراني*



المقدّمة: على سبيل صرخة

الهجين والعجين، أو صراخ الطين... من هذه وتلك، تقتنص الرّحلة بلاغة الصّمت...، أو الصّرخة الضّاحكة كما نراها متعالية عن تربتها؛ فروع من الأرض تولد من السّماء متدلّيّة بإسهاب روحي ومتعطّش لإملاء كلمات الوجع، وكلمات الفرح. لا نعلم أتتدلى أكوام الطين شنقًا أم هي وُلدت اشتياقاً؟!... الطين يُبعث من جديد بأنامل أنثى حالمة. ربّما هي الصّرخة الأولى للوليد، حيث لا أحد يتكهّن أهي فرحة ابتهاج بوهج الحياة أم هي صرخة خوف من المجهول؟. وبكلّ الأحوال هي صرخة ولدت على صخب أنامل خزّافة... إتحاف الحياة والوجع، وإتحاف الصراع والأمل حينما لا تناقض الطّينة أسياخًا تخنقها. فلا تتوانى الصرخات عن الاستهزاء من قدرها، لأنَّ الحياة تلوّح بأشكالٍ

* أكاديمي وباحث تونسي

عديدة... صراخ لذّة ومتعة، أمصراخألم ووجع؟

وَهْمُ الحواس

أصبح ثراء العنصر البصري من مداخل الفنّ المعاصر والتّجديد فيه. فتداخلت الخامات، وأصبحت الصّورة مخالفة لما كانت عليه استثارة للحواسّ واستنطاقًا للطاقة الحيويّة بالمادّة. الطّين والحديد خامات مختلفة ولكنّها تتعايش وتتناقل صورًا مختلفة المعاني. ولأنَّ لكلّ خامة خصوصياتها وتعبيرها الخاص، فقد كان للخزف التونسي المعاصر أن يبحث عن نقاط انعتاق يسعى فيها للتّراجع عن نواميس القـــيود وضوابط تقنية رسمها السابقون حيث يصعب الإفلات من مواضعاتها أو الخروج عنها. فلم تعد الممارسة الفنّيّة المعاصرة رهينة صبغة ثقافيّة ذاتية يتواصل فيها الخزّاف مع العجين من أجل إعادة إنتاج الرّمز، بل أضحت مبحثًا في جوهر المادّة من منطلق التّجريب وتعدّد وسائط التّعبير وأساليب الأداء على ضوء تداخل المواد ضمن بيئة جامعة يمتدّ فيها اللّمسيّ إلى عالم الخيال.

ولكي نتمكن من دراسة البناء الخزفي كإنشاء تعبيري يعتمد التّجديد كان حرّي أن نتطرق إلى تقنيّات الإنشاء وممكنات أداء الخامات المضافة بأعمال الفنّانة التشكيليّة والخزّافة «سناء الجمّالي أعماري» في تشكيل الصّرخة وعرض علاقة النّار كقوّة تعبيريّة نرصد من خلالها أهّم التّحوّلات والتّغيّرات الّتي تحدثها الخامات المضافة على شكل ومضمون المنجز الفني الخزفي. وفي هذا السّياق سنحاول النظر في التّجربة نفسها «الصرخة» للخزّافة سناء الجمّالي أعماري من زاوية مغايرة تتجاوز نواميس الصّنعةوالتّكلّف نحو تشكيل رؤية مبحثها.. «صرخة» تستنطق أسس التّمايز بين القيمة الثّقافية والقيمة الإبداعيّة قصد إقامة علاقة تشكيليّة مع المادّة أساسها توتّر يؤسّس للإبداع، ويوسّع مقبوليّة التّعامل مع الأشياء لنقلها من الصورة «الشّكل» إلى صورة «المشكل».

ونظرًا لأهميّة التّقنية في تأسيس عمليّة التّواصل، والتّفاعل، والاندماج فقد تراءت المجسّمات الخزفيّة مشحونة بغرائبيّة تستحوذ على عوالم الذّات وتساكنها من خلال تمثّل عميق للعالم الخارجي. ومثّلت الأجسام الصّاخبة والوجوه الصارخة فضاءات بصريّة تشاركيّة تسمح بتبادليّة بصريّة وحواريّة تقدّم استراتيجية تنشيط جوانب الفكر واستفزاز المعاني والمفاهيم الصانعة لمضمون الحياة. فتكتظ الألوان وقد تعلّقت بتصوّر الاستفزاز البصري وحركة المشاهدة؛ إذ لا صور ثابتة، ولا ثبات جامد.

يُعدُّ اللّون والفضاء عنصرين هامّين لارتباطهما بمعنى الإثارة والتّفاعل؛ بمعنى توسيع مخارج التّقبل ارتكازًا على نقطتي استيعابيّة المكان والزّمان. وقد عدّدت الخزّافة من أساليب التّواصل مع المادّة والآخر بهدف إيجاد علاقة تُفاعل مباشرتيّة بين المواد المدمجة بعيدًا عن التّعقيد. وكان أسلوب البساطة دافع تفاعل لتحقيق خدعة وهم الحواس. فيتيح الفضاء الخارجي وكثافة عنصر الضوء فيه مجالاً واسعًا للحركة وإحساسًا باللامتحدّد، و»يكون الخيال في لحظة مصدرًا لكلّ أشكال الأمل والإلهام»[2] . (عبد الحميد: 2009، ص 303)

أجساد ووجوه غير واجمة خاصّتها صرخات تروّج تراكيبَ فنّيّة تعجّ بأطر نفسيّة مختلفة يتشابك فيها الظاهر والباطن وقد انصهرا في نظام تفاعليّ داخلي وخفيّ. انعكس هذا التّواشج على ترجمة الأحاسيس والأفكار على بيانات الممارسة. وهنا ارتأت الخزّافة أن توسّع من ممكنات محاورة الخامة بطرق تسعى إلى تجسيد الصّوت بصريًّا... إنَّه استنطاق الصّمت بمقروئيّة بصريّة تتولّد عن حركة مسموعة تستدرج الخيال والإحساس في تداخل بينيّ يحقّق نوعًا من التّفاعل دون حدود واضحة للأمكنة. وقد أضحى الحديث عن المكان محور مساءلة بين الاحتواء البصري والاحتواء النّفسي لسلطة الخزّافة على استهداف حواسّ المتلقّي للانعتاق بالشكل الخزفي من مستوى الممارسة إلى الفضاء الاستيعابي، ونقله من المجال البصري إلى الحقل الفكري ليكون بمثابة البرهان على التّواجد والإحساس المتجلي الّذي يمكّن من بسط سبل تواصل مع المادّة، يدفع بالّتوترّ بين الفكر والممارسة والتّجربة التّفاعليّة إلى أقصاه؛ فتنتقل المجسّمات من سجل تأثيري ذوقي إلى سجل معرفي متعي يحتوي لبس التّضارب والانسجام، وتباين الواقع والخيال. ويقيم هذا دمجًا بين إنشاء الحركة الباطنيّة والحسّيّة وبين الفكر؛ لأنَّه ضرورة للخروج بالتجربة الخزفيّة من قيمتها الثّقافيّة إلى قيمة إبداعية لابدَّ من البحث لها عن نقطة هروب للانعتاق بها من بوتقة الممارسة والانغلاق. فتنهض الممارسة

الإبداعيّة والتّشكيليّة عند «سناء الجمّالي أعماري» في تجربة المكان والصّرخة على قيم إشكالية تقر مداخل انفعاليّة في هذا المجال، ويمكن أن يفضي هذه التآلفإلى توليد مُمكانات تعبيريّة تسهم في الإقرار بأهمية استحداث قيم إبداعيّة وجماليّة معاصرة، وحلول تشكيليّة لممارسة خزفية.

أهميّة الفضاء في تدعيم الحركة البصرية من خلال تفعيل فعل التّجانس بين الخامات وتآلفها

ظلّت التّجربة الانفعاليّة محورَ اهتمام الخزّافة في ممارساتها، لم تكن في حقيقة الأمر بمعزل عن قيمة إبداعية تشرع للبحث عن مبرّرات هذا النّهج، وتستدعي تصور التّمثّلات التعبيرية، والإنشائية، فهي السبيل البصري الّذي يوالف بين العمل الفنّي والخامة قصد إيجاد آليات ومقاصد الربط بين التّقنيّة والقيمة الإبداعيّة؛ بما يُمْكن أن يحدّد العلاقة الإجرائيّة بالمفهوم الجمالي التّعبيري كتقنيات تعالج ممارسة خزفية رهانها المعاصرة والتّجدّدو"التّوتّر" المستمّر.

لم تكن صياغة الصّرخة بعيدة عن مسار أركيولوجي يغوص في الأرض ويبحث فيها قصد تحقيق القيمة التعبيرية، وطرح قطبية العلاقة بين الخامة والأثر والمكان. وفي هذا دفع نحو تصور العلاقة بين صيرورة إنشائيّة ومسار أركيولوجي للأرض ضمن تصور تشكيلي يعرج بممارسة خزفية معاصرة تربط بين التقنية من جهة والناحية التعبيرية والتّشكيليّة من جهة ثانية. إنّ التّطرّق للمادّة ضمن مسار "الصّرخة" وتجلّياتها هو في الأصل عودة للنشأة، أو هو بحث في طبيعة المادّة الغفل وإعادة قراءتها ضمن سياقها الطبيعي الذي يستعير من الأرض رطوبتها وحرارتها، ولينها وصلابتها لتكون مجسّمات خزفية تصور الأرض والإنسان بفكر "سناء الجمّالي أعماري". أجسام خُلقت من أرض عجينيّة تنبض بالحركة والحياة بعد أن غادر الماء شرايين الطين منها إلى غير رجعة، ولكنّها مغادرة فيزيائيّة ترصد الخزّافة من خلالها باقة أخرى من ألوان الحياة والحركة ووومضات من صرخات سورياليّة. فبين الطين والأرض عاطفة ملتهبة تتخذ من المادّة مسارًا أركيولوجيًّا يتلبّس بباطنها ويكشف عما ينبض به سطحها من معنى التّواصل، أو إنّه استعارة الصّرخة والتّراب والبحث عن معادن خفية للتّجانس يمكن رصدها من خلال تفاعل الموادّ تحت تأثير الحرارة فيها بغية تحوير الخامات وتحويلها؛ كي تعيد تشكيل ذاتها بذاتها في صياغة جديدة بما يدفع نحو تواصل بالحواس والفكر. ولا تخضع تجربة "الصّرخة" عند الخزّافة إلى المنهج المتفّق عليه، بل سعت لتصديع أسسه، وخلخلة ثوابته كي تلج لممكنات التحوّل التي تربط بين الذاتي والموضوعي، وتجلّى هذا التّزاوج والالتقاء مباشرة مع المادّة فتندمج فيها كليًّا أو جزئيًّا وتصير "الصّرخة التّرابيّة" قاسمًا بين عديد الفضاءات والأزمنة بحثًا عن مناهج التعبيريّة الّتي تربط بين الأرض والممارسة في اختيار المواد وطرق توظيفها وصياغتها أو تفعيلها كخواص لونية وإبصارات فيزيائية؛ حتى يعبّر المبدع بالمادّة من حيث هي وسيلة إلى حيث هي غاية، لأنَّ هذه الغائية هي تجاوز لفكرة الرّغبة في مجرّد الممارسة، بل هي تحوّل الأفكار إلى موجودات حسية... إنَّها إلحاح الضرورة التي تهب المادّة وضعًا مرئيًّا جديدًا وتحيل البحث فيها إلى بحث في الذاتية وجواهر الأشياء التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالأشياء ذاتها... هي الجواهر الّتي تتجاوز الهُوّة الفاصلة بين ذاتيّة الفنّان و"ذاتيّة المادّة" الّتي تثير فضولنا وتحوّل المواقف إلى مرئيات وأشكال تستوعب تجربة مباشرة تتداخل فيها المادّة مع الإدراكات الحسّيّة؛ بما يحيط ذات الخزّافة برغبة الولوج داخل المادّة وسبر أغوارها وعرضها في تجارب تستبعد الثّوابت والقيم الجماليّة الكلاسيكية، وتستقرئ الذّات في مرآة مادّة تروم أن تصبح أكثر تعبيريّة عن بواطن الخزّاف الذاتيّة، وترصد خواصّه وانطباعاته الإيحائية والحُبلى بكثير من الرؤى والاستنباطات الواعية بضرورة تحرير الخامة في سياق ينم عن حالة من استبطان... حالة خلاقة من الوعي بالوجود كمصدر من مصادر البحث انطلاقًا من كونية مادّة الطين التي لا يمكن تجاهلها مما سمح بتمظهر الوعي الباطني، ووقع تحويل صبغته إلى جوهر ذاتي يلتحم بذاتية المادّة كمصدر من مصادر التعبير عنها بصيغ مختلفة من الأشكال التي تتجرد من كل غائية، إلا من المادّة كموضوع والذي تتحوّل وفقه إلى مركز وجوهر قد لا يعبّر أحيانًا عن نوازع نفسية أو ضرورة داخلية إلا ما شاءت الخزّافة أن تحوّله إلى تأمل وتجربة وتعبير يحدث خللًا على مستوى المكان والزمن... وجوه "تعزف" صرخة بمثابة نغمة تنتشر أصواتها

داخل أزقة روح باطنيّة لا أحد يقدر أن يمسك أطرافها، هي سلسلة تُشغل الجزء التّفاعلي بالذّات والّذي يتّجه نحو الخلق والتّجديد بوجود ميزة إدراكيّة مزدوجة، إنّه البحث عن أمكنة سوريالية يقطنها الخيال تنتهي فيها الكلمة وتعود فيها الخزّافة مراهقة طفوليّة تصبح هي نفسها استراتيجيّة إبداع.

تستحيل خامة الطين إلى صرخة حقيقيّة... الخزّافة والمادّة واحد... إنّها سبيلٌ إلى إدراك ومعرفة إمكانات الذات... هنالك طور عميق يتحقق بالتواصل مع المادّة... وصمة خاصة تعتري الذّات الفاعلة حينما تتحسّسها وتلامسها، أو حتى حينما يحتد الصراع بينهما، فتعلو صيحات الصراع وتولد صرخات البعث من معركة الوجود والتّواجد... وإذا أردنا تفسير هذه العلاقة فلا حائل لنا إلا أن نتحدّث عن مواجهة الخزّافة لمادّة غفل، سلسلة في تحولها إلى أداة تواصل، فكل فعل في المادّة هو في حد ذاته انفعالاً، وأنّ الانفعال هو جزء من تغيير النظرة إلى الذات، فقد بات لها أن تكون وسط الخامة وتجعل المتقبّل شريكًا وشاهدًا على هذا الصّراع... وكأنَّ الكلّ يقيم فيها أبدًا على حد عبارة "باشلار": "إذا سمحنا لأنفسنا بالاستغراق في أحلام يقظة الحجر المصقول فلن ننتهي أبدًا..."[3] (باشلار: 2006، 118)

ولمّا كان للتّواصل بين الخزّافة والمادّة أن يحدث نوعًا من الصراع ليس بين أقطاب العمل، وتستفز انفعالات حميمة قصد إبداع علاقة تشكيليّة تعبّر عنها وتروي صراعًا خفيًا أبت اللّغة الاستجابة إلى جوهر كنهه... بل هي لغة المشكل والمادّة... علاقة سريّة تجمعها بمادّة الطين وبصرخة تراها العين وتلامسها الروح... إنّها صرخة متلازمة تعكس علاقة بينيّة كعلاقة الطين بالأديم. وهي لغة التّشكيل وحبل التّواصل الخفيّ الذي يربط الرّوح بالجسد... كلاهما من طين...

أوجدت الخزّافة «سناء الجمّالي أعماري» حاجتها بالقيمة الحسّيّة في تشكيل مادّة طين تغري بالولوج إليها، وإلى تحسّس أعماقها بأشكال تتوالد... تتكرّر فيها صرخات تنقل الحركة الباطنيّة إلى حركة حسيّة بصريّة تعكس تجلّيات ممارسة تسعى إلى بناء إيقاع متحرّك من الالتقاطات البصريّة. تأسّس هذا الإيقاع على تزاوج بين الخامات واحتضن الطّبيعة في فضائها الرّحب المنفتح والمفتوح كالفيه، مفتوحًا بصرخة، ومنفتحًا على ضروب مختلفة من اللّغة والتّعابير في مسار مختلف متغيّر؛ نتحدّث عن بيانات التّجديد في الخزف التونسي المعاصر.

أهميّةُ الفضاء وكثافةُ عنصر ضوء في تدعيم فعل المشاهدة والتّقبل

نجد أنَّ مجسمات الصّرخة تمثّل كونًا مصغرًا (ماء، تراب، هواء، نار) ولكنّهكون يصرخ ويصرخ، حتى يخترق الصّوت الحدود ومقاييس الزمن والمكان بما يحملانه من فكرة وإحساس. فتعتنق الأشكال الخزفيّة من قيود التاريخ وتنفلت عواطف الذات الفاعلة من الحصر في حقبة زمانية أو مجال مكاني معين. ها هنا الزمن الذاتي يقطع الحدود وينفلت من رفوف النسيان إلى الخلود فينفلت المجسم بصرخاته من لحظة حلم الخزّافة وطوق تاريخية التشكيل لينفتح على مجال الحديث عن زمن التفاعل بينها والمادّة؛ لينشأ حوار وتحاور بينهما لتفعيل بقية الفضاءات الأخرى؛ فتصبح الصرخات وليدة جملة من الصراعات البينيّة... تتزاوج فيها أنامل «سناء الجمّالي أعماري» ومادّة الطين. فتباشرها، وتقيم فيها، ولكن خارج سياق المألوف بل إنّها إقامة استعاريّة، تحمل سرًّا من أسرار سحر الغموض يتميز بأبعاد روحية مبهمة المعالم، ولا أحد يعلم لماذا صرخت «سناء الجمّالي أعماري»؟ أمن أجل وطنها المثقل بعذابات خيبات السّياسة، أم من أجل مرض أصاب الإنسانيّة؟

امتزاجيّةُ المكان

إنَّ إقبال الخزّافة على مادّة الطّين ليس بالأمر الهيّن، ولا أيضًا بالدّرب المعقّد بما أنّه يفتح مصرعي الباب على جملة الصراعات؛ أولها الصراع بينها والمادّة المحسوسة. فتتضارب فيه مستوى العلاقات؛ من علاقة أولى أفقية أساسها السعي إلى خلق التآلف والتواصل مع المادّة لتشكيل أثر فني، إلى علاقة ثانية عمودية تندرج ضمن داخلي الذّات الفاعلة وتنفتح على بواطنها؛ لذلك كانت صرخات طينتها فعلًا شخصيًّا لا يقبل القسمة والمشاركة من جهة، ولكنَّه ينفتح على الآخر في قدرة على الاستجابة للخارج وافتكاك التّبطّن الذي يدفع بتشكيلها لمادّة الطين نحو المرئية والحضور؛ لذا فقد كانت العلاقة الحميمة بينها والمادّة الغفل هي ميثاق قراءة أولى تقوم على مبدأ الإثارة

والاستجابة بما هي علاقة تنزح نحو الانصهارية والاستيعابية: علاقة تماهي بينيّة قطعًا للمسافة الفاصلة بين المتعة والذوق، وهذا ما يعطي القدرة في تحويل أجسام الطّين وصرخاتها من لا متعدية جامدة إلي متعدية ذات بعد إيحائي يكتسي قدرة على المرونة في القراءة والتأويل والتمثيل بالخامة إلى التمثل فيها، لأرمي من خلالها إلى تطويع المادّة وفرض نوع من الجبر والترويض وفقًا للرغبات الذاتية.

تشريع التحوّل في خصوصيّة المكان
في تكامل التشكيلي والطّبيعي

حتّم وجودُ المثير بما هو طين وجودَ استجابة مدارها الإقبال على المادّة لتحميلها جملة من الصرخات بأحاسيس والاضطرابات متباينة تزيدها الألوان والخامات المضافة حدّةً،وتملأ فراغ السّكون فيها. فتسقط الذات انفعالاتها وأحاسيسها، وقد أوقع عليها الفعل حركةوأوجد منها انفعالًا وتفاعلاً يحاكي البواطن.لقد ألزمت الخزّافة الطين صراعًا آخر وهو الصراع مع بقية الفضاءات كفضاء الطّبيعة وربطه بحركة المادّة لتعمل علة تغيير خصوصيتها وربطها بخطاب تشكيلي متنوّع الأبعاد؛ رغبة في استنطاق تعبيريّة المكان بهدف الولوج إلى "مقصورات اللاوعي"[1] (باشلار: 1984، ص 39).»وكلّ ما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدًا كلّما أصبحت أوضح.»[2] (باشلار: 1984، ص 39)

كانت الطّبيعة الفضاء الآخر الّذي يحتد الصراخ فيه، وتحضر فيه المجسّمات وأجساد الطّين تكثيفًا للتّفاعل بما يفتح حلقة التشكيل وسلسلة النشأة على أفق جديدة من القراءة والتأويل. ولعلَّ المكان هو ذاته حرارة التواصل التي تتأجج في ذات الخزّافة وتقطن مجسّماتها شوقًا لمساكنة الآخر وتوقًا لحوار التّلاقي المغيّر لكينونتها؛ لأنَّ المادّة الطينية تلبست بالمكان وتشبعت بروحه وتهضّمت روحانيته فمازجها، وتشعّب بكل تفاصيلها، وترك ظلاله إن لم يكن قد ترك هُويته فيها، وليس المكان فحسب قرين الطين ورحمه، بل الزمان رفيق وشريك، كثيرًا ما فعل في الموجودات إنسانًا وجمادًا وفرض عليها سلطته ونواميسه، غير أنَّ له مع المادّة الطينية رابطة مغايرة، فالزمن الذي يلزم الموجودات نهايتها إلى الفناء، يقلع عن سننه الوجودية مع الطين الذي يغير نهجه المعهود ليكتسب كينونة جديدة تنقله من العصيان إلى الطواعية، ومن التمرد إلى التّفاعليّة، ومن الجموح إلى الانصياع. إنّها النقلة من العدم المجازي إلى الوجود الحقيقي؛ لأنَّ المادّة الطينية كانت مجرد شيء مادي فانتقلت إلى معنى وجودي له الشّكل والتّعبير عن مضامين الليّن والصّلابة. فلم تكن أسياخ الحديد أكثر جموحًا وحدّة ولا صلابة أو لينًا من صرخات تبدو صامتة، بيد أنّ هذا الصّمت يخرج عن الأطر المتعارف عليها للمكان. وهي ليست مجرّد علامات بصريّة تلتقطها العين بالنّظر للّون وحركة المادّة، بل يلوح تكامل بين الأسياخ والطّين بمنزلة الكلمة والتّعبير على مختلف المسارات بما يغيّر هُويّة المكان ويحرّر الأشكال من المادّي من أجل النّظر في إمكانيّة إيجاد خيارات أخرى تجعل الفضاء في خدمة مقصد التّكامل لصور حيّة من لون، وشكل، وخامات، ونصّ له أفق تقبّليّة مفتوحة، إذتستحيل عملية الاستحواذ على المكان والبحث عن صيغة مساكنة له إلى صراع مبدأه الفعل ورد الفعل؛ ذلك أن زجّت الخزّافة بمجسّماتها في مواجهة مخصوصة تنهض على كيان «صرخة وأجسام» من جسد وفعل وإحساس، فاقتحام المكان على صخب «صيحات طينيّة» ليس حدثًا حركيًّا مارست فيه الخزّافة القوة مع الفضاء والمادّة، وإنَّما هو فعل هادف نابع من انفعالات باطنية تجاه الطين والمكان بما تتولد عنها من أفاق مفتوحة على التمثّل وتمليه كوامن داخلية تستفزها تجاه الخامة والمكان والآخر، بعبث طفوليّ أو شيء ما من أحلام المراهقة.

تشكّل مفهوم «اللّعبي»[1] و«المراهقة» الإبداعيّة أو اللّعب بالخامة ملامح منظومة تعبيريّة تضع الخطوط العريضة لجزء كبير من طبيعة غامرة تبني أشياء بطابع مركّب من طين، ومن غيره. أسهم المكان في خلق فضاء إدراكي مكّن من تعزيز الوعي البصري وإنشاء حوار ينسجم فيه المتلقّي مع المثير الخزفي بشيء من التّفاعل والانفتاح. فلا نستطيع أن نتجاهل دور الطبيعة في تركيب المعنى لتكون بوابة حركة متغيّرة لا تقتصر فيها المثيرات على «صرخة من طين»؛ بل نتحدّث عن مشروع صمت صارخ يقوم على فعل تعميق الرؤيا وتنويع أساليب التّلقي وتحديثه بتفعيل كثافة عنصر الضوء الذي

يخترق المكان، ويلفّ ما حوله، وهذا رغبة في اختراق كلّ داخل وتحريك كلّ ساكن، لأنّ المشروعَ انعتاقٌ وانتصارٌ لمنهج التّشارك، والتّفاعل، ونقل التّجربة الوجدانيّة بهدف إرباك عمليّة التواصل بطمس مسافة التلقي وما إلى ذلك من معايير الاستهلاك الجبهي. وقد كانت الطبيعة أكثر من مساحة التقاء في مكان واحد فقط، وإنّما هي استمرارية في الولادة والبقاء، ويتعلق الأمر باستراتيجيّة ولادة وتبادل من خلال الاشتغال على تطوير ملكات التملّص من العوائق الفيزيائيّة، ووضع بنية تحتيّة لملامح تؤسّس لعمران بشري تكون الوجوه مدينته المركزيّة، ومنها إلى «آلة» لإنتاج صورٍ من طين.

على سبيل الخاتمة

هناك أشياء «جميلة» تلفّنا؛ وتتلقفّها صرخة طين، تلفّ أعماق الأرض وقد تردّدت فيها أساليب تحدّي قدر جمود الخامة، وكان «الانتقام» بأنامل الخزافة «سناء الجمالي أعماري» وقد تجاوزت صرخات الطّين نحو نفحات منه... لندقّق جيّدًا. صخب وهجيع، لا شيء في الطّبيعة وُلد ساكنًا، هكذا أرادت الفنّانة أن تعيد ترتيب حركات وسكنات مادّة غفل عصيّة على الإذعان. ولا شيء كذلك وُلد مبتسمًا... فحتّى تلك الصّرخة، تنبش في التّراب بحثًا عن شيء متحرّك يثير الفضول لديها ويدفع للتأمّل: أمر ما يعيد ترتيب أولويّات النّظر... ما ولد صارخًا يحيا مبتسمًا... فالنّارُ لم تكن أبدًا تمثّلًا للجحيم.

المراجع والهوامش

1- د. شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009

2- غاستونباشلار، ترجمة غادة بهلسة، جمالية المكان، مجدالمؤسّسة الجامعيّة للدراسات والتوزيع، ط،6 2006

3- غاستون باشلار، تر. غالب هلسا، جماليّات المكان، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر،والتّوزيع، الحمراء، بيروت لبنان، ط 2، 1984

الخريفُ ودلالاتُه في الشّعر العربيّ

هندة محمد *

لكلِّ فصلٍ من فصول السّنة جماله ودلالاته، والخريفُ هو أجملُ فصول السّنة وأكثرها سحراً، هذه التّوليفة الطّبيعيّة الجميلة بين الدّفء والبرد، بين نهاية الصّيف وبداية الشّتاء، إنّه فصل التّغيير في الطّبيعة والإنسان والمُناخ واللّحظات التّاريخيّة الفارقة، هذا التجرّد من حلّة الجمر لِلباس حلّة الماء، هو لحظةٌ فارقةٌ مليئة بالتّساؤلات الصّعبة والرّؤى العميقة، فصل وجد لصناعة التغيّرات الجادّة والبدايات الجميلة، وعندما نتمعّن في الشّعر العربي القديم والمعاصر، نجد أنّ أغلب الشّعراء ألبسوا الخريفَ حلّةَ الموت والنّهايات الحزينة، ولطالما جعلوا منه حمّالاً لحالات الذّبول والانكسار، أوراق الشّجر الأصفر المتساقطة الشّبيهة بأوراق العمر، الاغتراب والرّحيل والغياب والفراق، الكراسي الشّريدة الفارغة، إلى غير ذلك من دلالات الكآبة والحزن.

عن بدايات النّهايات، عن الدّروب المتجدّدة، وعن الحبّ في الخريف، سنغوص في أغوار القصائد البديعة الخالدة، فإذا بحثنا في الشّعر العربيّ القديم سنجد أنّ الخريف بدأ يلقي بسحره على الشّعراء و يستفزّ حروفهم منذ العصر الجاهليّ .. فهذا "عُدي ابن زيد التّميميّ" والذي يعرف عنه أنّه أحد دهاة الجاهليّة وأصلبهم وأشجعهم قال:

"ومجُودٍ قد اسجهرّ تناوير
كلونِ العهون في الأعلاقِ
عن خريف سقاهُ نوءٌ من الدّلو
تدلّى ولم تُوار العراقِي
لم يُعبه الأداحيُّ فقد وبَّر
بعضُ الرّئال في الأفلاقِ".

وقد جاءت القصيدة صلبة البناء والمفردات والمعنى نظراً للطبيعة المُناخيّة والاجتماعيّة والجغرافيّة التي كتبت فيها؛ ولذلك نرى الشّاعر هنا يحدّثنا عن خريفه بمعجم قد يبدو لنا غريباً ولكنّه لا يخلو من الطّرافة والإبداع.

وقالت «الخنساءُ» تُماضر بنت عمرو بن الحارث السّلميّة الشّهيرة في رثاء أخيها:

« أيّها الموتُ لو تجافيت عن
صخرٍ لألفيته نقيّاً عفيفا
رحمة الله والسّلام عليه
وسقى قبره الرّبيع خريفا"

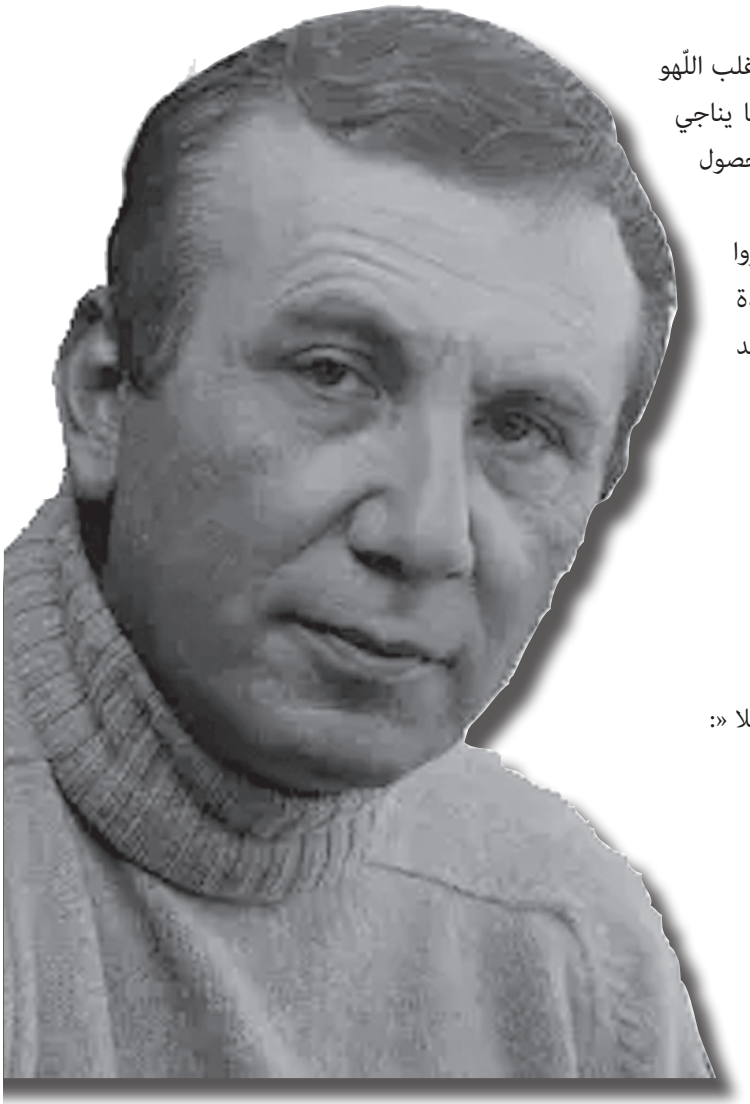
وهي شاعرةٌ عاشت أكثر حياتها في الجاهليّة في جزيرة العرب ثمّ لحقت ركب الإسلام فأسلمت وعاشت في المدينة المنوّرة؛ لذلك فقد يبدو شعرها مخضرماً بين قسوة الصّحراء ومُناخها الحارّ وبين رقّة الحضر وعذوبته؛ لتجيء صورة الخريف هنا صورة مبتكرة في غاية الجمال.

أمّا في العصر الأمويّ فقد كان «مالك ابن الرّيب بن قرط المازني التّميمي» أشهر شعراء عصره وخاصّةً في أوائله، وهو من أبرز من تحدّث عن الخريف في تلك الحقبة ولا سيّما عندما قال:

«هبّت شمالٌ خريفٌ أسقطت ورقاً
واصفرّ في القاع بعد الخضرةِ الشّيحُ
فارحل هُديت ولا تجعل غنيمتنا
ثلجاً تصفّقه بالتّرمذِ الرّيحُ
إنّ الشّتاء عدوٌّ ما نقاتله
فارحل هُديت وثوب الدّفء مطروحُ".

يا لعذوبة وجمال هذا الشّعر!! وهو ما عُرف به أغلب الشّعراء الأمويّين خاصّةً؛ وقد انتقلت الخلافة الإسلامية من الحجاز

* كاتبة وباحثة تونسية



إلى أرض الشّام وتغيّرت بذلك الميولات والطّباع وغلب اللّهو على الجدّ عند أغلب الشّعراء، فنرى الشاعر هنا يناجي الخريف حتى يرحل ولا يمنعهم مُناخه من الحصول على الغنيمة وهو قاطع الطريق المعروف.

أمّا "البحتري" كان أكثر شعراء عصره ممّن ذكروا الخريف في قصائدهم، يقول البحتري "أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التّنوخي الطّائي " أحد أشهر شعراء العصر العبّاسيّ:

"وأمرٌّ من عللي تخلّى ناظري
عن حسن وجه خليفة الرّحمانِ
البرح في رجب وفي تمّوزه
والعيش في آبٍ وفي شعبانِ
من حيث أطلقت الشّمال عقالها
ودنا الخريف بقطرها المتداني".

كما يقول في قصيدته «عهد لعلوة باللّوى قد أشكلا «:

"لاحت تباشيرُ الخريف وأعرضت
قطع الغيوم، وشارفت أن تهطلا».

أو في قصيدة "أنزاعاً في الحبّ بعد نزوع":

«وليالي الخريف خضرٌ، ولكن
رغّبتنا عنها ليالي الرّبيع".

ولعلّ هذه الأبيات الأخيرة يحاول الشّاعر أن يوضّح تميّز ليالي الرّبيع عن ليالي الخريف رغم خصوبتها واخضرارها إذ لا ننسى أبداً أنّنا في حقبة زمنيّة أغلب شعرائها ومبدعيها احتفوا بالرّبيع وخضرته وعطوره.

هذه نماذجُ من استحضار البحتري للخريف في شعره، وأبرز ما يمكن أن نلاحظه هنا، أنّه مجرّد استحضار للخريف بعيداً عن الانزياحات والدّلالات الشّعريّة العميقة، وقد يعود ذلك إلى أنّ أغلب شعراء ذلك العصر كان اهتمامهم واستحضارهم كما قلنا للرّبيع بما فيه من رياض وزهر أكثر من باقي الفصول.

أمّا خريف "صفيّ الدّين الحلّي" فسنجد فيه مآرب ودلالات أخرى تختلف عن سابقاتها، فالتغيّرات الاجتماعيّة والجغرافية السّياسيّة لها دائماً تأثيراتها وإسقاطاتها على الشّعر والآثار الأدبيّة عموماً.

خريف صفيّ الدّين الحلي:

هو "عبد العزيز بن سرايا بن أبي القاسم السّنبسيّ الطّائي"، ينسب إلى مدينة الحلّة العراقيّة التي ولد فيها، وقد عاش في الفترة التي تلت مباشرة دخول المغول إلى بغداد وتدمير الخلافة العبّاسيّة، ونجده في أبياته الشّهيرة يشبّه صاحبه السيّء بالخريف:

« **ولي صاحب كهواء الخريف**
يضرّ وإن كان يستعذب

له منطق كليالي الشّتاء
طويل على برده مسهبُ
بذلت له خلُقاً كالرّبيع
يطيب ومخبره أطيبُ.»

وما أجمل الصّورة التي تشبّه الصّاحب بالخريف هنا!!، وإن كانت مليئة بالذمّ لكنّها بديعة عالية الشّعريّة، وكأنّها جاءت لتخبرنا عن هذا التغيّر والتجدّد الذي طرأ على الأرض والقصيدة على حدٍّ سواء.

خريف عرقلة الدّمشقي:

وأمّا خريف "عرقلة الدّمشقيّ "، ففيه استحضارٌ للقهوة ونكهتها الخريفيّة وهو "أبو النّدى حسّان بن نمير بن عجل بن بني وبرة بن الحلاّج الكلبيّ الدّمشقيّ"، شاعر من دمشق عاش في العصر العبّاسي الثّاني، وما أجمل وأبدع ما كتبه هذا الشّاعر عن الخريف وهو يقارن بين اصفرار أوراق الأشجار وقهوته التي تشبه في اصفرارها الشّمس في اللّهب!!:

«خرف الخريفُ وأنت في شغل
عن بهجة الأزمان والحقب
أوراقه صفرٌ وقهوتنا
صفراء مثل الشّمس في اللّهب
يأتي بها غيري وأشربها
ذهباً على ذهب بلا ذهبِ".

ورغم جماليّة الصّورة وفرادتها، إلاّ أنّه طغى عليها التّشاؤم والحزن، فقدوم الخريف هنا كان إعلاناً عن زوال البهجة والفرح، واصفرار الأجواء وشحوبها المحزن.

كانت هذه لمحة عن استحضار الخريف في الشّعر العربيّ القديم.

أمّا الشّعر العربيّ المعاصر فهو زاخرٌ مكتظٌّ بالدّلالات والمعاني الجديدة المتجددة والتي منحت الخريف دلالات مختلفة ومتعدّدة، فمن الشّعراء من جعله رمزاً للكآبة والحزن اللاّمتناهي في صياغات بديعة عالية الشّعريّة، مثل الشّاعر العراقي بدر شاكر السيّاب، إذ لم يتخلَّ عن المفهوم المتداول للخريف ودلالاته الاعتياديّة من كآبة قاتلة وحزن، فأسقط ظلمة ليل الخريف على الكون كلّه وصوّر لنا حزنه وحيرته

بشحوب وريقات الخريف والضّباب الثّقيل واكتئاب بقايا الرّياح:

"في ليالي الخريف الحزين حين يطغى عليّ الحنين
كالضّباب الثّقيل، في زوايا الطّريق، في زوايا الطّريق الطّويل
حين أخلو وهذا السّكون العميق
توقد الذّكريات بابتساماتك الشّاحبات
كلّ أضواء ذاك الطّريق البعيد
حيث كان اللّقاء، في سكون المساء، هل يعود الهوى من جديد؟
عاهديني إذا عاد، يا للعذاب!!، عاهديني ومرّت بقايا رياح بالوريقات في حيرة واكتئاب، ثمّ تهوي حبال السّراج الحزين".

صورة حزينة شفيفة لروح رقيقة جدّاً تشبه الخريف في لونه الرّماديّ الموجع، فشاعرنا عرف برقّة مشاعره وعذوبة مفرداته التي اعتاد أن يستقيها من الطّبيعة التي لطالما حمّلها حالاته. ضبابيّتها وظلمتها وتشظّيه بين الموت والحياة وذلك عرفناه في أغلب قصائده.

وإذ نزورُ قصائد نازك الملائكة سنجد تقريباً الدّلالات

والإسقاطات نفسها، ظلمة وغربة وتأرجحٌ بين البداية والنّهاية، ففي قصيدتها " الغرباء:

"غرباء
أطفئ الشّمعة فالرّوحان في ليل كثيف
يسقطُ النّورُ على وجهين في ليل الخريف
أولا تُبصرُ؟ عينان ذبولٌ وبرودٌ
أوَ لا تسمعُ؟ قلبان انطفاءٌ وخمودٌ
صمتنا إنذارٌ مخيف
ساخر من أنّنا سوف نعود".

يا للغربة والوحدة والحزن الذي تعيشه الشّاعرة هنا خريف الرّحيل والفراق واليأس من لقاء مرتقب!!.

وكم هو قاتم خريف نازك الملائكة في هذا النصّ!، لا ضوء فيه ولا حتّى بصيص، ذبول الرّوح وذبول الملامح والغياب، لعنة الخريف الموجعة.

أمّا في مصر فنقرأ خريف الشّاعر "أحمد أبو شادي"، وهو أحمد زكي أبو شادي كاتب وشاعر وأديب مصري، مؤسس جماعة "أبولو" الأدبية التي دعا من خلالها إلى التّجديد في الشّعر العربيّ، حيث لا تختلف كثيراً دلالات الخريف عند أحمد زكي، إذ نجده يقول في قصيدته "كاد الخريف يموت مثل مماتي":

«كاد الخريف يموت مثل مماتي
بتساقط الأوراق والآهات
إنّي أخوه بمهجتي وبلوعتي
زفراته تشتقّ من زفراتي
إن أرْثِهِ فبنظمه وبنثرِهِ
أو أبكِهِ فلقد بكيت حياتي».

صورةٌ شاحبةٌ تكاد تطغى عليها القتامة لخريف الحياة، خريف بلا ألوان ولا عطور، ولا ملامح صاخبة، كلّ ما فيه قفر وجفاف وصمت موجع، فإذا الحياة بلا حياة، فقط الموت ولا شيء غيره.

وبأسلوب سلس عذب جميل، يكتب لنا الشّاعر نصّاً قاسياً عن خريف بلا حياة، غير أنّ دلالات الخريف تتبدّل في نصّه "الخريف الخريف ردّدت الأطيار" إذ يقول:

"الخريف الخريف رددت الأطيارُ
نشيداً مرقرقاً كالضّياء
لست أدري أكان يصحبه الخــوف
من البرد أم حواه الحياءُ؟
كلّ شيء قد ناله البعث بعد الــصيف
حلواً والشّوق في مقلتيهِ".

وما أجمل خريف التجدّد والتغيّر والبدايات هنا!، خريف الأمل واللّحظات الفارقة التي تنتشلنا من جحيم الصّيف إلى بهجة الضوء الدافئ الخافت الشّفيف الذي يمرّ بالرّوح فيملؤها نشوة وشباباً.

أمّا شاعر المرأة والحبّ والوطن والحياة، الدّمشقي نزار قبّاني فقد كان له رأي آخر عن الخريف ودلالاته وعلاقته بالحب والتجدد والحياة.

خريف نزار قبّاني:

وما أكثر وأجمل الصّور التي استحضرت الخريف في قصائده!:

«وما بين فصل الخريف وفصل الشّتاء
هنالك فصل أسميه فصل البكاء
تكون به النّفس أقرب من أيّ وقت مضى للسّماء»

ويقول في نصّه "سبتمبر":

«الشّعرُ يأتي دائماً
مع المطر
ووجهك الجميل يأتي دائماً
مع المطر
والحبّ لا يبدأ إلاّ عندما
تبدأ موسيقى المطر
إذا أتى أيلول يا حبيبتي
أسأل عن عينيك كل غيمة
كأنّ حبي لك
مربوط بتوقيت المطر
مشاهد الخريف تستفزّني
شحوبك الجميل يستفزّني".

ويقول أيضاً:

"ينتابني في أوّل الخريف

إحساس غريب بالأمان والخطر
أخاف أن تقتربي
أخاف أن تبتعدي
هل شهر أيلول من يكتبني
أم من يكتبني هو المطر؟!"

وقد نلاحظ مع كلّ حقبة زمنيّة تجدّد القصيدة العربيّة، فكلّ قصيدة «حداثيّة « في زمنها وحسب المُناخ الاجتماعيّ والسّياسيّ الذي ولدت فيه من الشّعر العموديّ إلى الشّعر الحرّ، من القديم إلى الجديد المتجدّد، من الدّلالات التّقليديّة إلى دلالات حديثة تنتمي إلى مناخها وبيئتها.

وفي خريف نزار قبّاني موعد مع الحبّ المبلّل بالمطر، خريف يستفزّ القلب والرّوح والحواسّ.

في حين يكون خريف الجميل المبدع جدّا "عمر أبو ريشة" مزيجاً بين الاغتراب والحبّ والوجع:

هو شاعرٌ سوريٌّ حلبيٌّ وأحد أهمّ الشّعراء الذين عايشوا قضايا الوطن، وقد أسهمت تجربته في إدخال سمة الحداثة على القصيدة العربية في تطويرها خاصّةً من خلال أسلوبه المتفرّد المفاجئ دائماً، ومن خلال تشبيهاته المبتكرة والنّحت في المعنى لإخراج صور شعريّة جديدة لن يتطرّق إليها غيره.

و" عمر أبو ريشة" كما تحدّث عنه أصدقاؤه وكلّ من يعرفه عن قرب يحبّ الخريف أيضاً، لكن بأسلوبه السّاحر المتجدّد الذي تمتزج فيه مشاعر الاغتراب بمشاعر الحبّ والرّوح الشّفيفة السّاحرة التي تضفي على حرفه أبعاداً دلاليّة عميقة على بساطتها وعذوبتها:

«وتلاقينا غريبينِ هنا
لم تكن أنت ولا كنت أنا
آن للنّعش الذي أودعتُه
كلّ أشلاء الصّبا أن يدفنا
امض في دربي فما أحسَبُهُ
في خريف العمر إلاّ هيّنا".

وهنا يربط الشّاعر فترة من العمر ويشبّهها بالخريف وهي الفترة التي نراها باهتة وذابلة وتتساقط فيها الأحلام كما تتساقط أوراق الشّجر.

أمّا إذا انتقلنا إلى يومنا هذا ومع الزّخم الكبير من التّحوّلات التي تشهدها القصيدة العربيّة، فسنجد أنّ كلّ شاعر من شعراء اليوم يحاول أن يمنح دلالات مغايرة؛ ولدينا الكثير من النّماذج العربيّة التي تكتب القصيدة بأسلوب جماليّ حديث ومبتكر.

فالشّاعر التّونسيّ الدّكتور خالد الوغلاني، يرى في الخريف ما يمكن أن يستلهمه كصورة للتّعبير عن أفكاره الاستشرافيّة المشرقة لغد منتظر إذ يقول:

"لا أبجديّة للظّلام، خريفهم
أوراقه الصّفراء تخذل غصنها
لن يسقطوا التّاريخ عن أفكارنا
سنفخّخ الأقلام إذ ينهونها"

وها هو الخريف هنا دلالة على الخذلان بما فيه من أوراق صفراء وغصن يابس وكلاهما يخذل الآخر.

فالشّاعر هنا استلهم صورة مبتكرة من الخريف عبّرت عن رفضه لواقع ما، وعدم قبوله ونفي الرّضوخ والاستسلام له، وضرورة مواجهته بفكر مستنير بعيداً عن العتمة والظّلاميّين، وذلك بلغة رشيقة جدّاً، بديعة جداً، وعالية الشّعريّة.

ولدى الشّاعرة السّودانيّة السّاحرة «روضة الحاج» عالمها الشّعريّ الخاص المتفرّد والذي يتميّز بدقّة الصّورة الشّعريّة وبذلك المزيج العجيب الرّائع من البساطة والعمق والذّكاء الشّعريّ. فنجدها هنا تحدّثنا عن خوفها من الخريف ومن عودته بلا حبيب بأسلوبها العذب الذي يقطر موسيقى تلامس أقصى مناطق الرّوح فتقول :

"خوفي إذا عاد الخريف وما رجعت مع المطر، خوفي إذا ما الشوق عربد داخلي وبرغم إخفائي ظهر خوفي إذا ما رحت أبحث عنكَ، ولهي ذات يوم يا صديق ولم أجد لك من أثر!"

أمّا الشّاعر اللّيبي « عمر عبد الدّايم» فقد حوّل الخريف إلى ربيع بعد اللّقاء، وذلك في نصّه «هُون».

هو شاعر من مواليد مدينة "سبها" بليبيا، وفي زيارته لمدينة "هُون" يقول وهو يتحدّث عن لقائه بها:

وقد حوّل الخريف إلى ربيع مليء بالفرح، ومتعة اللّقاء

بالأرض الموعودة، بلغة بديعة عذبة جدّاً، وصور فيها الكثير من الانتماء:

"جاءَ الخريفُ يُغنّي والهوى "هُونُ»
والنّخلُ يرقصُ فيها والعراجينُ
والقلبُ واللهفةُ الكبرى تُسابِقُهُ
في عِشقها اليومَ مفتونٌ ومجنونُ
يا دُرّةَ "الجُفرة" الأبهى وواسطة العِقدِ
الفريدِ إذا تاهتْ عناوينُ
كُلُّ الزَّمانِ ربيعٌ حينَ يجمعُنا
في حضنِكِ الوطنُ (المجروحُ) محضونُ".

هكذا حوّل الشّاعر فصل الخريف إلى زمن للمتعة والفرح، رقصت فيه القلوب وتعانقت الأرواح عناق أحبّة يلتقون بعد غياب مكتظّ بشوق ولهفة.

وإذا انتقلنا إلى الشّاعر السّوري نبيل أدهم المحمد، فسنجده بأسلوبه العذب الجميل العميق يربك الخريف ويهزُّ مشاعرنا وهو يحدّثنا عن مشاعر الخريف التي تؤثّثها الغواية فيقول:

"ومضيتُ أبحث عن غوايتنا الّتي
كانت تؤثّث
للخريفِ مشاعرهْ
وتردُ لون الروح
في ورقاتنا
كي لا تُرى أشجارنا متناثرة".

الحقيقة أنّها صورة بديعة جداً، جديدة، فنحن لطالما استلهمنا صورنا من الفصول وأسقطنا حالاتنا عليها، لكنّ وصف مشاعرها رؤية جميلة جداً لبناء بيت شعريّ حديث ومبتكر.

ويقول نبيل محمد أدهم:

«**وجهُ الخريف**
حكاية المعنى الحزين
وندبةٌ اسّاقطت في الذاكرة»

وهنا شعريّة عالية، وفكر عميق بلغة بسيطة سلسة، لا حدّ لعذوبتها.

هكذا وعلى تغيّر دلالات الخريف عند الشّعراء من العصر القديم إلى الحديث إلاّ إنّ أغلبهم اشترك في اعتباره نهاية للفرح والحياة، وعلامة على الكآبة والحزن والانتقال من مرحلة الشّباب النّشطة المفرحة إلى مرحلة الهرم والشّيخوخة، مع أنّي أرى عكس ذلك طبعاً، وأنّ هذا الفصل بالذّات هو فصلُ اللّحظات الفارقة والتّغيّرات المصيريّة على جميع الأصعدة، هو جسرٌ مهمٌّ نحو شتاء جادّ سيأتي بعده ربيع مشرق، وتبقى فصول السّنة ملهمة للشّعراء قديماً وحديثاً، وقد منحتنا كثيراً من القصائد البديعة الخالدة.

موسى حوامدة / محمد سمحان/ دخيل الخليفة
مجدولين أبو الرُّب / حنين أبداح/ علي حزين

كريشةٍ يحمُلها هواءٌ خفيف

موسى حوامدة *

* شاعر أردني

كريشةٍ يحمُلها هواءٌ خفيف
أمرُّ على ضفافِ النيل
أعبرُ أزقةَ «الحسين»
أدورُ في ميدان» طلعت
حرب»
أطيرُ عالياً إلى «السيدة
زينب»
محملاً بذكريات «الجبرتي»
و»ابن إياس»
مستذكراً آذانَ المغربِ في
شهر رمضان.
أبي لا يقتنعُ بفكِّ صيامه إلا
حين يسمعُ آذانَ القاهرة
تعيدني العاصفة إلى تلك الجبال
إلى طفولةٍ مهدورةٍ في
بلدةٍ نائيّةٍ جنوبَ الأرض
ترفعني الريحُ قليلاً
ثم تخرُّ بي نازلةً عند «ميدان
التحرير».
أشدُّ جناحَ الريشة فتمسك
نفسها قليلاً
تلفُّ الأرصفة واحداً واحداً
تنثرُ الهواءَ على وجوه
العابرين
تمسِّد وجوه النوبيين
الجميلة
تمسحُ غبارَ الأزمان عن
المباني الجاثمة.
أستذكرُ بلادَ الشام
تلك التي صارت مطاعم
شاورما هنا
أسترجعُ ذكريات المدرسة
الإبراهيمية في الخليل
أستذكرُ هراوات الجنود
الفاشيست
صرامة وجوههم الخرسانية.
أهبطُ إلى غور الأردن
أعبرُ النهرَ
أحتمي بعجز النهر عن
الفيضان
أصعدُ إلى «عمون»
تلفّني زوبعةٌ من صحراء الحنين
تحملني بعيداً
تذهبُ بي يميناً
شمالاً
عالياً
حتى أعلو
أطير.. وأعلو
ترفقي بي أيتها الزوبعة!
لا تسقطيني سريعاً بلا
شفقة
كنت أشتاقُ إلى نسيمٍ طريٍّ
يحملني برفق إلى «أرابيلا»
كي أرتاحَ قليلاً فوق تراب «حوران»
لكنَّها الريحُ تعاود الجنون!.

القاهرة
22/2/2023

كوخٌ من الأبنوس

محمد سمحان*

* شاعر أردني

كــوخٌ مِنَ الأبَنــوسِ في غــابَهْ ... من أضْــلُعي حطَّــبْتُ أخشَــابَهْ

وبنيــــتُهُ نَغَمــاً على نَغَــمٍ ... لَقَّطْتُــها مِنْ بَــــوْحِ شَبّــــابَهْ

وفَرَشْــتُهُ بحُــروفِ أغْــنِيَةٍ ... كالجَــدْولِ الرّقــراقِ مُنســابَهْ

سيّجْـت بالأهْــدابِ شُــرْفَـتَهُ ... وصَنَعْــتُ من نــارِ الجَــوى بــابَهْ

ألبَسْــتُهُ ثَــوْبَ المَجــازِ رؤىً ... فتّــــانَةَ الألــــــوانِ خَــــلَّابَهْ

حَــــجَّ الفــراشُ لهُ وبــارَكَهُ ... وأقــــامَ فــــوْقَ الوَرْدِ أسْــــرَابَهْ

طوَّبْــــتُهُ لحبيــبتــي وطَنَــًا ... وكَسَــــوْتُ بالأشــــعارِ أعْتــــابَهْ

يــا ثورةَ الحُــبِّ التي عَصَفــتْ ... كُــوني بأمْــــرِ الحُــــبِّ غَــــلَّابَهْ

وتَرَفّــقِي بِفــتىً جَوارحُــــهُ ... احْــتَرَقَتْ وأذكى الوَجْــدُ أعْصــابَهْ

كَـرْمُ الهَـوى طـابَتْ مَوَاسِـمُهُ ... فَمَــتى سَــيُدْني الوَصْــلُ أعْنــابَهْ؟!.

بيوتٌ مستأجرة

دخيل الخليفة *

* شاعر كويتي

*إلى يوسف عبدالعزيز

بيتٌ وآخرُ، كلُّ أيامي بيوتٌ في الهواءِ، وكلُّ بيتٍ مُقلةٌ تبكي وتضحكُ، ترسمُ الأعوامَ غيماً لا يملُّ من الشوارعِ، يقتفي عطرَ البناتِ، يمرُّ بين أزقّةِ الآلام، ينقشُ عمرَهُ هوَساً على الحيطانِ، هذا البيتُ طينيٌّ وذا خشبيةٌ أضلاعُه، بالٍ، وذاكَ معلّقٌ فوق الرؤوسِ، يلمُّ أضرحةَ السكوتْ.

بيتٌ من النهَوْنْدِ، بيتٌ شالَ ميراثَ النبيّ، وآخرُ اجتمعَتْ به الهِررُ السّمانُ، الرّحمُ بيتٌ آمنٌ، والعمرُ والريحُ المهولةُ والسجونُ وكلُّ أحلامِ الرعاة، صلابةُ الآجُرِّ بيتٌ في خيال المُعدَمينَ، وذا شبيهي حاملٌ بيتاً على كتفَينِ مُتْعبتَين، كانَ الكوخُ يركضُ خلفَهُ، وعيونُ من ماتوا بيوتْ.

أين اختفَى حلُمي؟ هنا مدنٌ من الورَقِ المُقوّى، هاهُنا رجلٌ تحَدّبَ لابساً جدرانَهُ مذْ باغتتْهُ الأرضُ، هذا البيتُ طينيٌّ وذا خشبيةٌ أضلاعُه؛ ماذا تبقّى فيَّ من ألمٍ أُوزّعُهُ على الأبوابِ؟ لي جسدٌ تحمَّلَ خيبتي في جفوةِ البلدانِ، لكنْ خانَني في صفْرةِ السنواتِ، كانتْ خَيبتي بيتي، تدورُ بي العواصفُ، أرتمي بين الصفيحِ، ألمُّ نفسي من سُعارِ البرْدِ، ثمّ تزورُني في الحلْمِ أشرِعةٌ وكوتْ.

بيتٌ يهرُّ على الحُفاةِ، وأخوةٌ يتقمَّصونَ عواءَ أنثى الذئب، غانيةٌ تغازلُ خصمها الطاووسَ، ثم تُحيلهُ حجَراً على حجَرٍ، كأنَّ الحُرَّ يولدُ فجأةً من رقصةِ السكرانِ فوقَ دمِ الذبيحةِ، هارباً والريح بابُ المكْر، تصرخُ من أسَى الأيام: يا غصناً تعفّرَ بالدم المغدورِ ودَّعكَ الغرابُ، وأنتَ يشربُكَ اليباسُ، يجرُّ خطْوتَكَ السرابُ، وكلما شاختْ بك الأوهامُ كنتَ ببيتِها شجراً يموتْ.

2

هَرِماً رحلْتَ اخترتَ أن تتجاوزَ الأبوابَ، من بابٍ إلى بيتٍ إلى بابٍ هنالكَ مغلقٍ، مسْتسلماً لسَذاجةِ الأوهام، فارقكَ الندَى، والسوسُ لفَّ جذوعَكَ الثكْلَى وأدْمنكَ الذبابُ، كأنَّ بيتكَ صرخةٌ في بطْنِ حوتْ.

بيتٌ يطلُّ على الفجيعةِ، آخرُ اجتمعَتْ به الهِرَرُ السمان، وأنت شحُّ الأرضِ في عينيكَ يا مغدورُ، هذا موعدُ السفر الطويلِ إلى النهايةِ، قلتَ إنَّ الغيبَ يقرأ ما تريدُ من الغيابِ، وأنتَ في الأرضِ اليبابِ، معلَّق في السقفِ، لا أحدٌ يمرُّ على غيابِكَ، لا تمدُّ لكَ البلادُ يداً ـ هنا ـ لتجرَّ من فمِكَ المخيّطِ مرةً زمناً صَموتاً ذابَ في زَمنٍ صَموتْ.

للبيت ذاكرةٌ نموتُ بمحو ضحكتِها، لنا في كلِّ بيتٍ وردةٌ، في كلّ بيتٍ طائرٌ، والبيتُ كوخ المُعدَمين، البيتُ خيمةُ عاشقَينِ، البيتُ يختٌ عائمٌ، وحبيبةٌ تهبُ المياهَ عذوبةً، وشفاهُها عسلٌ وتوتْ.

بيتٌ من القشِّ القديم، وِسادةٌ من طينِ هذا الوقتِ، والأحزانُ قوتْ!

"بيت بيوت"

مجدولين أبو الرُّب *

* قاصة أردنية

وَقَعَ الصُّندوق الخشبيّ الصَّغير من يدِه، فانفَتَحَ وانتَثَرَت قطعُ العُملات المعدنيّة على أرض الغرفة. كان لارتطامها بالبلاط رنينٌ انسَكَبَ في أذني، وعَزَفَ فجأةً على أوتار حكاياتٍ قديمة. هرعتُ أساعده. سألني متعجبًا: "ما هذه النُّقود؟ ولماذا هي مخبَّأة في صندوقٍ على السَّقيفة؟".

يداي تجمعان ما على البلاط، وعيناي تختلسان النَّظر إلى الصُّندوق الخشبيّ الذي أودعتُه سقيفة الخزين منذ زمن بعيد. كأنَّ ميقاتًا للصُّندوق قد حانَ، فدَنا منّي في الوقت الذي كُنّا نهيئ متاعَنا للرَّحيل إلى منزلٍ آخر. تابع ابني مُستغربًا وهو يشيرُ إلى إحدى العملات: "انظري، هذه عُملات لبلدان مختلفة، لِمَن هذا الصُّندوق؟".

أجبتُه: "هذا الصُّندوق لي، كانت هوايتي في صغري جمْع العُملات".

لا أستطيع أنْ أتذكَّر متى بدأ هَوَسي باقتناء العُملات، لكنَّني أستطيع أنْ أتذكَّر كيف دَخَلَتْ تلك الفكرةُ إلى حياتي.

أذكُرُ عندما بدأتُ بفكِّ الحروف وتهجئة الكلمات، ولم أكُن أعرفُ من العُملة غير القروش، كان جيرانُنا يهيِّئون ساحة الحارة التُّرابيّة لحفل زفافِ ابنِهم، وكُنّا نحن الأطفال، أو كما يسمّينا الكبار "قرودُ الحارة"، كُنّا نَلقى بهجةً ومتعةً في مناسباتِ أهل الحارة؛ في حفلات الزّفاف، وبيوت العزاء، فنأكل الحلوى والتُّمور ونشرب المشروبات الغازيّة مقابل نقلِ الكراسي، أو حملِ أباريق الماء وصواني السَّجائر التي غالبًا ما كنّا نختلسُ منها كي نقلِّدَ الكبار. كانت تصطفُّ ببابِ جيراننا سيّارة فارهة لأقارب مغتربين جاءوا من السعودية لحضور الزّفاف.

يومها أحضَرَ جيرانُنا راقصات يسمونهنّ "جَناكي"، وتحَلَّقَ الكبارُ حولهن في الساحة. لم أتمكَّن من مُشاهدة "الجناكي" من خلف قامات الحضور المتحلّقين، فكان عليَّ أنْ أتسلّلَ وأدسَّ جسدي بين الأجساد المتحلِّقة كي أشاهدَ ما يشاهدون. كان ينعصرُ جسمي، ولا أرى شيئًا من بين القامات الطويلة، لكنَّني كنتُ بارعةً في اختراق الفراغات بين الأرْجُل، أخفضُ نفسي، أحبو كلّما تطلّب الأمر، وبينما أنا أحبو بين الأقدام لمَسَتْ كفّي الصغيرة قطعةً معدنيّةً مغطّاة بالتُّراب النّاعم، التقطتُها، ودسستُها في جيبي. وأخيرًا أطلّ من بين الأقدام رأسُ طفلةٍ بِشَعْرٍ منكوشٍ مُغبَّر، هو رأسي، فتيقَّنتُ أنّ الفُرجةَ تستحقُّ عَنائي.

كانت تحت أكبر سماء مضيئة أشاهدُها في حياتي راقصات يلبسنَ أثوابًا تكشف عن صدورهنّ وسيقانهنّ، أثوابهنّ تُبرقُ وتكادُ تضيء تحت حِبال المصابيح الكهربائيّة المعلَّقة في سماء الساحة، جلستُ متربِّعةً على الأرض وثيابي معفّرة بالتُّراب، شعرتُ بأحدهم يُمسكُ يدي ويهزّها، كان أخي الصغير وكأنَّه استحمّ بالتُّراب النّاعم، وعلى خدَّيه المتَّسخين خطوطٌ شقَّتها دموعُه. دسّ جسدَه في حِجري، وأكملنا الفرجةَ وخدّه المتَّسخ ملتصقٌ بصدري.

أنا الأختُ الكُبرى لأربعة أطفال، ولم يكُن لي مَن هو أكبر منّي لأسأله غير أبي وأمي، فسألتُ: "ماذا يمكن أن أشتري بقطعة النَّقد هذه؟".

قال أبي وهو يعيد القطعة إليّ: "هذه عشر هللات، هي عملة سعوديّة، ولن يقبل أحدٌ أنْ يعطيكِ شيئًا مقابلها، البقّالات لا تقبل غير العُملة الأردنيّة".

احترتُ ماذا أفعل بها، شعرتُ أنّ فيها قيمةً ما، "يكفي أنَّني فرحتُ بلقيتها، ربَّما إذا ذهبتُ يومًا إلى السعودية سأشتري بها شيئًا هناك"، هكذا قال لي عقلي يومها.

قال ابني وهو يلفُّ حبلًا صغيرًا حول الصُّندوق: "هكذا لن تقَعَ القِطَعُ النقديّةُ منه، ماذا ستفعلي بها يا أمي؟". أجبتُه: "سأفكِّر بالأمر بعدما نُنهي الرَّحيل ونستقرّ في المنزل الجديد".

كنتُ أجلسُ في السيارة إلى جانب زوجي، وتسير خلفنا شاحنة كبيرة تحمل أثاثنا ومتاعنا. في مقعد السيارة الخلفي كان ابني يضع الصُّندوق الخشبيّ في حِجره، ويشرح لأختَيْه كيف كانت "ماما" وهي صغيرة تجمَع العُملات، ويَعِدُهُما بأنْ نتفرَّج عليها معًا.

في الطريق إلى المنزل الجديد، تذكّرتُ كيف ازدادَ تعلُّقي بجمْع العُملات، كنتُ أفرح بفكرة الاقتناء نفسها، وأبحث عن اللذّة التي تمنحني إيّاها معرفة مفرداتٍ جديدةٍ تنضافُ لقاموس كلماتي من أسماء العملات وأسماء البلدان.

انفَتَحَت في ذاكرتي أبوابُ منازلَ قديمةٍ تشبه لُعبة "بَيْت بُيوت"، وشُرِّعت الأبواب. في الصُّندوق قرشٌ فلسطينيٌّ عجيبٌ أعطتني إيّاه عمَّتي عندما عرَفَتْ أنَّني أحبُّ جمْع العُملات، كان شكلُ القرشِ غريبًا، ففي وسطِه دائرةٌ مفرَّغةٌ، وكأنَّه قرشٌ مثقوبٌ، قالت لي عمَّتي: "هذه العُملة لم يعُد أحدٌ يشتري بها، لكنَّها ستذكِّرك دائمًا بفلسطين".

ما مرّ هذا القرش في بالي إلّا ويحضر معه مشهدُ جدران بيوتٍ من أكياس السُكَّر وأكياس الدَّقيق، وجدران أخرى من قماش، ولعبة "بيت بيوت" لعبَها الكِبارُ مثلنا نحن الصِّغار في العام 1967، أو "عام النَّكسة".

في ذلك العام تدفَّقت إلى حارتنا عائلاتٌ قادمةٌ من فلسطين هاربة من الحرب، عائلاتٌ صارت بلا بيوت. كان في سفح الجبل بطرف حارتنا مغارةٌ واسعة، تقاسمت المغارةَ عائلاتٌ ثلاث ورفعوا حواجز من أكياس السُكَّر والدَّقيق لترسيم الحدود بينهم. عائلةٌ أخرى نصَبَتْ خيمةً وسكنتْها، وسمَحَت والدتي لنسائهم باستخدام الحمّام في بيتنا. أمّا عمّتي القادمة من فلسطين أيضًا، فأقامت عندنا هي وزوجها بضعة أيام، ثم استأجرا غرفة في حارتنا، كانت غرفة في منزل مُشتَرَك مع عائلة أخرى. عمَّتي تقاسَمَت الحوش ورسَّمَت الحدود مع الجارة بجدارٍ من القماش يتكوّن من شراشف ملوّنة مثبّتة بحبال مشدودة تشبه حبال الغسيل.

كنتُ صغيرةً، فظننتُ الكبار يلعبون مثلنا "بيت بيوت". تلك المَشاهد كانت مصدر دهشةٍ وتعجُّبٍ وحتى بهجة بخيمةٍ لم أرَ مثلها من قبل، وجدران منخفضة من أكياس الدَّقيق والسُكَّر في المغارة، وحائط عمّتي القماشيّ الملوَّن.

الآن أشعُرُ بالبؤس لتذكُّري تلك المَشاهد، ذلك الثُّقب في القرش الفلسطينيّ بعدما بدأتُ أعِيَ وأفهمَ صار ثُقبًا يسيلُ منه الحزن في قلبي، شعرتُ بذلك بعد النَّكسة، وبخاصة لمّا كان الكبارُ يتجمَّعون حول المِذياع ليستمعوا إلى الرَّسائل التي يرسلونها لأهلهم غرب نهر الأردن، كانت الرَّسائل تُنقل عبر الإذاعة الأردنيّة في برنامج تبدأ شارَتُه بصوت "فيروز" ينساب عبر المذياع:

"وسلامي لكُم.. وسلامي لكُم.. يا أهلَ الأرضِ المُحتلَّة.
يا مُنزرعين بمنازلكُم.. قلبي معكُم، وسلامي لكُم".

ثم ينخفض صوت الأغنية ويبدأ بثّ صوت المذيعة "كوثر النشاشيبي" وهي تقرأ الرَّسائل التي ينقلها الأثير عبر نهر الأردن، فيتواصل النّازحون مع أهاليهم بصوت "النشاشيبي"، ويبثّون أشواقهم وأخبارهم على الملأ.

أصواتُ أبنائي التي عَلَتْ من المقعد الخلفيّ نبَّهَتْني: "ها هو المنزل الجديد"، "لقد وصلنا".

بعد يومين، ناداني ابني، كان يجلس مع أختيه إلى طاولة في غرفة المعيشة، وأمامهم الصُّندوق الخشبيّ والعُملات مفرودة على الطاولة. سألتني ابنتي الكُبرى: "كيف جمعتِ كلّ هذه العُملات؟"، فأخبرتُها أنني أعلنتُ لجميع أقاربي وجيراني وصديقاتي بأنّني أهوى جمع العُملات، فأعطتني خالتي قطعة نقد كويتيّة، وجاءني والدي بقطعة نقد عراقيّة من صاحبٍ له، وفي العطلة الصيفيّة عندما كان يأتي المغتربون لقضاء إجازاتهم في الأردن كانت تنمو مجموعتي، ولا تنسوا أقاربي من الشَّباب الذين يدرسون في بلاد أجنبيّة، وعلى مدى سنوات صارَت عندي هذه المجموعة.

"ولماذا توقَّفتِ عن جمْع العملات؟"، سألت ابنتي الصغرى، فقلتُ لها: "إنّ رغبات الناس وما يستهويهم ليست أمورًا دائمة، ومن الطبيعي أن تتغيّر. فقدتُ اهتمامي بالأمر لمّا بدأتُ دراستي الجامعيّة، ولكنّني لم أفرِّط بعملاتي تلك، ولم أعرف ماذا أفعل بها، فوضعتُ الصُّندوق على السَّقيفة، ومع الأيام راح من بالي".

كان كلُّ واحدٍ منهم يُمسك بقطعة من العُملات، يقرأون أسماءها وسنوات إصدارها وأسماء دُولها، ناولتني ابنتي الصُّغرى قطعةً وسألَت: "لأيّ بلد هذه العملة يا أمي؟"، ومِن نظرة سريعة

عرفتُها جيّدًا، قلتُ لها: "هذه عملة بلغاريّة... ستجدون قطعًا كثيرةً مثلها".

مَن أعطاكِ كلّ هذه القطع البلغاريّة؟

قلتُ وأنا أمسكُ جهاز التحكُّم وأشغّل التلفاز: "ابن عمّي كان يدرس في بلغاريا، وفي كلّ صيف عندما يأتي لزيارة أهله كنتُ آخذ منه قطعًا نقديّة وأضيفها لمجموعتي".

بدوْتُ لا مُبالية عندما أجبتُ ابنتي، بل بدوتُ مشغولةً بمُشاهدة التلفاز، لكنّ هذه العملة البلغارية ذكّرتني بخيبة أمل آلمتني منذ زمن بعيد، هي الآن حكاية لم تولد لأقول إنَّها ماتت، لكنَّها في وعيي آنذاك كانت صادمة.

كان عمري ثلاث عشرة سنة لمّا كنتُ أذهب لبيت عمّي في الصيف، فيكون ابن عمّي الطالب الوسيم الذي يدرس في بلغاريا موجودًا في بيت أهلِه ليقضي إجازة الصيف. أطلبُ منه عملة بلغاريّة، فيعطيني. كنّا دائمًا نجلس مع العائلة في حديقتهم تحت شجرة كينا عملاقة، تهفهف الريح أوراقها فتُصدر صوتًا مميّزًا يشبه احتكاك أوراق منثورة بأرض الشّارع في يوم عاصف.

في تلك السنة بدأتْ بعض البنات في صفّي يتحدَّثن عن الحُبّ والعشق، وتتباهى إحداهنّ بأنَّ شابًا وسيمًا يتبعها في الطريق إلى المدرسة، وأخرى تقول إنَّ أحدَهُم غمَزَ لها بعيْنِه، وتجرَّأت أخرى على المشي مع شاب في شارعٍ بعيدٍ وراحا يتحدّثان معًا. كنتُ أستمع وأغار، وأتمنّى لو أجرِّب شيئًا من هذا الحُبّ، ووجدتُ في ابن عمّي ضالّتي، صرتُ أروح إلى بيت عمي في الصيف من أجلِه لا من أجل العُملات، وأقنعتُ نفسي أنّني أحبُّه، كنتُ سعيدةً لأنَّ لي حبيبًا مثل الأخريات. وعندما كنتُ أزور بيت عمّي في غياب ابنهم، لا يحلو لي الجلوس إلا تحت شجرة الكينا التي تذكِّرني بجلساتِه تحتها، وارتبَطَ صوت حفيف أوراق الكينا في ذاكرتي دائمًا بانتظار حبيبٍ لا يأتي. ظلَّ هذا الحُبُّ من طرفٍ واحدٍ، وغير مُعلن لمدة ثلاث سنوات، وانتهى بزواج ابن عمّي من فتاة بلغارية جاء بها إلى أهله لمّا تخرَّج من الجامعة.

فجأة قال ابني: "ماما أنتِ تقولين إنَّ جمع العملات لم يعُد يستهويكِ، صحيح؟".

صحيح.

هل تسمحين لي بأخذِها؟ لديّ فكرة مشروع لها.

أوافق إذا سمَحَتْ أخواتكَ بذلك، وإلّا ستتقاسمونها أنتُم الثلاثة.

أحدثوا جلبة في الصالة وهم يتشاورون؛ مزيج أصوات لمراهق تغيَّر صوته وخط شاربه للتوّ، وصبيّة تصغره بعامين، وطفلة أنهت الروضة منذ أسابيع تحاول أن تفهم مقلّدة أخويها. تشاوروا، ثم قرَّروا أنْ يصوّروا كلَّ قطعةٍ من العُملات، ويعرضوها للبيع على أحد المواقع على شبكة الإنترنت. كانوا متفائلين لأنَّ الكثير من قطع النَّقد تلك تحمل تواريخ إصداراتٍ قديمةٍ ترجعُ لخمسينات وستينات القرن الماضي.

لم أعترض.

لكنّي دَسَسْتُ يدي في الصُّندوق، والتقطتُ العُملة النقديّة المثقوبة، واحتضنتُها مع مقتنياتي العزيزة في خزانتي.

البكاءُ على كتفِ النبع

حنين أبداح*

* قاصة أردنية

أخذ الجهاز المُثبت فوق رأسي يُصدرُ صوتًا مُتقطعًا، يتزامن مع صوت ضربات قلبي، كان الصوتُ مُنتظمًا وهادئًا، أمعنتُ النظر في الستائر التي تفصلني عن جارتي في المكان، كانت تحملُ رسومات متشابكة تراءت لي كأفاعٍ تتدلى من السقف، وتفتح فمها نحوي، تسارع صوت الجهاز، فجاء الطبيب:

- لا داعي للقلق

وأضاف:

- الصورة ستتم بسرعة، وبدون مشاكل.

أشحتُ بنظري للجهة المقابلة بعيدًا عن الستارة فقابلتني ابتسامة صديقي الودودة... قال:

- هوني عليك، الأمور بسيطة.

قالت الممرضة:

- والآن عليك خلع ما تلبسينه من حلي.

- ماذا؟؟ لا لا .. إلا الطوق، والخاتم لا، لا أستطيع! أرجوك. كأنَّك تطلبين مني أن أخلع ذراعي من مكانها.. هذي ليست مجرد حلي، إنَّها امتداد لجسدي.

- أتفهم ذلك

قالت الممرضة، وأردفت:

- لكن ذلك يُشكل خطورة على حياتك، ولا بُدَّ من إزالتها.

هكذا قالت، ومالت برأسها إلى اليمين، كمن تتألم.

في تلك الأثناء مدَّ صديقي كفه، لا تقلقي.. اتركيها معي، دعينا ننتهي من مسألة الصورة. ففعلت.

دخلت في سرداب الصورة المُعتم، الهواء بارد وصوت طنين الأجهزة، نحلات تُحلِّق قربي وتهرب منها، عُدت طفلة هناك، وحملتني ريح خفيفة إلى طريق النبع، جلستُ ووضعتُ ساقي في مائه البارد وحطَّ عصفورٌ على ركبتي..

ثم أضاء المكان ودفعني الجهاز بلطفٍ خارج السرداب فطارَ العصفور!

في اليوم التالي؛ رأيت صديقي وشكرته.. سألته عن الحُليّ، فصمت للحظات، وقال:

- لا أعرف ما أقول.

بدأت أحثه على الكلام..

- قل. لا عليك، ماذا هنالك؟

- ابنتي احتاجت مالًا، فتشت جيوب معطفي، فلم تجد سواها، وبدأت تقفز فرحًا لظنّها أنَّها هديتي لها.. ولم أعرف ما أقول. وقد سافرت صبيحة اليوم حيث تكمل دراستها.

- هكذا ؟؟ ببساطة؟؟ قلت..

- وشاهدت أفعى تتدلى عن قميصه وتفتح فمها نحوي.

- خذي ثمنها؟

- لا .. لا المسألة لا تتعلق بالمال.

ثم رأيتني أعود من النبع حاملًا العصفور بين كفي ملويًا عنقه، وقد أسلم الروح.

كان البرد قارسًا، وكنت أبكي كما لم أفعل من قبل!!.

متواليةٌ عشر على مسرح الحياة

علي حزين*

* قاص مصري

(1)

المشهدُ ليليٌّ.. رؤية ضبابية.. المسرحُ يعجُّ بالجماهير، فجأة، تُطفأ الأنوار.. ويفتح الستار، مطر، ضباب، صقيع، أصوات عالية، هتافات، هنا وهناك، صور ممزقة، فوضى عارمة، الناس في كل مكان، أتوا من كل صوب وحدب، والشوارع مُلأت عن آخرها، وجوه كالحة عابسة، حزينة، ووجوه ناضرة، ناظرة، وهي مستبشرة، سعيدة...

(2)

سلب، نهب، ضرب، دكاكين مغلقة، شوارع فارغة، أم وهي تخاف على أولادها، تصرخ، اللصوص يملأون الشوارع، وقد خبت الأصوات قليلاً، فجأة، يظهر ملء الكادر، دخان يحجب الرؤية، الشمس تنطفئ، والأم ما زالت تصرخ، وهي خائفة عن أولادها تبحث، تتعرقل، ترتمي على الأرض من التعب، تبحث عن شربة ماء فلا تجد، تصرخ، عطشانة، يصفق الجمهور، تُضاء الأنوار، نقطة، ومن أول السطر...

(3)

يظهر البطل على خشبة المسرح، غير واضح الملامح، عليه ثياب نظيفة، تصفيق حاد من الجماهير، ينحني، يحيي الجماهير، ثم يستدير، يجلس على الكرسي الأحمر، المعد له سلفاً، برهة ترقب في حذر، ولم يزل المشهدُ غَابِشاً، مشوشاً، صمت مفتعل، يتبعه تصفيق حاد للجماهير من جديد، يضحك، فتضحك الجماهير، وهم لا يدرون لماذا يضحكون، ويعلو التصفيق، والهتاف...

(4)

تدخل الفرقة الموسيقية، تعزف مقطوعة موسيقية راقصة، ويبدأ الحفل، الرقص والغناء، والكل يجلس ليستمع، في إصغاء، وينتظر دوره في الرقص، يهزُّ الرأس، فتهزّ الناس رؤوسهم، طرباً، وقد امتلأ المسرح عن آخره، بالتصفيق، والهتاف الحار، ثم يُسدل الستار...

(5)

الناس في الشوارع، تغدوا، وهم متفائلون، تبيع وتشتري، في حركة دائبة لا تهدأ ولا تنقطع، وهم سعداء، يسلم بعضهم على بعض، يتزاورون، يتسامرون، يتهادون، ويتبادلون التهاني والتبريكات، وهم يضحكون، ويتحدثون بصوت عالٍ، وهم يحلمون، ويُمَنون أنفسهم بغدٍ جديد أفضل.. وكان المشهدُ مزدحماً.. مُزَرْكَشاً.

(6)

البطل، معتوه، يقف، يخلع سترته، ثيابه، ينقلب، يتحوّل إلى ثعبان.. يتعملق، يتمدد، بطول الطريق، يسد الشارع، ويغلق الطريق على المارة، يلتهم السيارات، وأعمدة الإنارة، واليافطات، والمحلات، والواجهات. والجالسون على الطريق، منهم من يبيع اللحم الطازج ومنهم من يبيع الخبز، والخضار، ومنهم من يبيع الفاكهة، والكلُّ يعرض ما لديه من بضاعة وسلعة كاسدة، ولا أحد يشتري، فقط ينظرون، وينتظرون، الفرج من السماء...

(7)

الثعبان يتمدد، يملأ المكان، الناس يملأها الخوف، تريد أن تمر، تعبر، ولا تستطيع، ينظر

إليهم في تحدٍ، يتوعدهم إن اقتربوا، حتى لا يأكلهم، يلقون إليه خبزهم، "يزغر" لهم من جديد يتوعدهم، فيلقون إليه اللحم، والدجاج، يلتهم أولادهم، وهم خائفون، يلقون إليه البيوت فيلتهمها، يبتلعها، يتضخم، ولا أحد يستطيع أن يقترب منه، وهو لا يشبع، ولا ينصرف، وهو ينظر إليهم نظرة تحدٍّ، والخبز الذي يأكلونه لا يكفي، وصناديق القمامة افترشت حتى غطت الأرض، والخبز الذي بأيديهم نفد، وانتشرت الأمراض، والأوبئة، وسط أكوام القمامة، المشهد .. طفل صغير يبكي، وأخوه يبحث له عن طعام.. تصفيق جديد من الجماهير؛ لكنَّه تصفيق بارد في هذه المرة، ثم يُسدل الستار...

(8)

الدكاكين مفتحة، ومفتوحة.. والمطاعم تقدم خدمتها للزبائن.. والناس على "القهاوي"، يتحدثون عن "وقفان" الحال، والقهر، والناس أصبح لا همَّ لها إلا الخوف على أولادهم وذويهم، والكل صار يتحدث عن الثعبان الذي تعملقَ فجأة، وقطع الطريق عليهم، وعن فمه الواسع، وأنيابه الكبيرة وأسنانه الحادة، وكيف أنَّه لا يشبع أبداً، مهما ألقوا إليه من طعام، وقوت يومهم.. حتى قالوا إنَّه في يوم واحد ابتلع أكثر من تمساح، حتى أصبح الناس خائفين، مرعوبين على أولادهم، وعلى البيوت التي يسكنونها من أن يلتهمها الثعبان، ويبتلعها هي الأخرى في بطنه، فهو كالطوفان الذي إذا جاء، لا يبقي ولا يذر...

(9)

الثعبان يلد ثعابين صغيرة، راحت تسعى هنا وهناك، فقد تزوج الثعبان من منطقة مجاورة، وقد طلب من الناس بأن تذهب إليه كل يوم، لتلقي إليه بالخبز، والدجاج، والبيض، فاستجاب الناس لأوامره، وراحوا كل يوم يلقون إليه الخبز والدجاج الذي بأيديهم، وينامون طاوين، خمص البطون، حتى لا يأكل المزيد من أولادهم، ويلتهم بيوتهم التي لم يعد لهم غيرها لتسترهم، فهي كل ما يملكون في هذه الحياة من حطام الدنيا، ثم طلب منهم ثيابهم فأعطوه، وطلب منهم أن يزفوه على زوجته الأفعى فزفوه، وطلب منهم راتباً شهرياً فأعطوه، وطلب ثياباً جديدة، فألبسوه، وطلب.. وطلب.. وطلب، وهم يعطونه، حتى يرضى عنهم، ويتركهم وشأنهم، ويدعهم أن يعبروا، أو يهاجروا إلى الضفة الأخرى، ولكن هيهات...

(10)

الثعبان يرتدي ثيابه الجديدة، يظهر في الشارع، كرجل وقور، يمر، يتفقد الوجوه، يجد طفلاً صغيراً يبكي.. يحمله على كتفه.. يقبله، يخرج شيئاً من جيبه، يطعمه أمام الناس، ثم يبكي، ويطلب من الناس أن تبكي معه على اليتيم، فتبكي الناس على بكائه، يتوسط الكادر وجهه العابس، فيصفق له الجميع، فيطلب من الناس أن يتبرعوا لهذا الصغير، بعض الناس تعاطفوا مع المشهد، والبعض الآخر أخرج شيئاً من جيبه وتبرع به، والبعض الثالث اكتفى بعضِّ شفتيه، وهزِّ كتفيه، ومضى...

نوافذ ثقافية

محمد سلّام جميعان *

* كاتب وباحث أردني

ثقافة عربية:

الصورةُ الفنيّةُ في شعر عمر بهاء الدين الأميري

د. محمد غسان الخليلي

ينفذ الباحث في هذا الكتاب إلى عمق الأدب الإسلامي ويضعه في سياقه العام، ويكشف عن الأفكار التي تشتمل عليها القصيدة، وكيفية تحوّلها إلى صورٍ ورموزٍ عبر نسيج أدبيّ، فيسلّط الضوء على واحد من أعلام الأدب الإسلامي امتاز شعره بـ « الإنسانيّة المؤمنة»، وامتاز بطرائقه الفنية في جعل الصورة الفنية في النصِّ الإبداعي الشعري هي المعوَّل عليها في نقل الرؤيا عبر الألفاظ الدالّة على معانيها، عبر أنساق مقصودة لذاتها وليست تجلّيات عفوية الخاطر، وهو ما يجعل الشاعر المنقود أقرب للحداثة الشعرية، وبخاصة في دواوينه الأخيرة.

ونهج الباحثُ في تحليلاته المنهجَ الوصفيّ التحليلي، وتتبّع الحال الشعورية للأنا الشاعرة، واستقرأ الصورة المحدثة للصورة الفنية في شعر الشاعر، القائمة على بيان الجوانب المشكّلة للصور الفنية والرمزية، غير مغفل أثر الصورة البلاغية كالاستعارة والتشبيه واقتفاء إيحاءاتها.

ووقف الباحث سريعاً على المعنى المعجمي والاصطلاحي للصورة الفنية في النصِّ الشعري، مستعرضاً آراء الدارسين النقديين في الأدبين العربي والغربي وأهمّ المدارس الغربية. وأضاء في الفصل الأول من كتابه الموارد المعرفية التي استقى منها الأميري منابع الصورة الفنية وبخاصة الطبيعة والثقافة الدينية. وفي الفصل الثاني يقف عند تَمَثُّل الصورة الفنية في شعر المرأة، والحنين والغربة، والزمان والمكان والحياة والموت. ويدمج الباحث كلّ هذا بالرموز التراثية والحديثة والشعبية في صورتين من أشكال التصوير؛ هما التشكيل الرمزي للصورة والتشكيل التصويري، مع إلماحة طفيفة إلى التصوير السردي الذي تمثّل في القصائد المطوّلة للشاعر، وكذلك أثر الإيقاع في تشكيل الصورة، وأثر الرمز في التشكيل الجمالي، وهو ما منح هذه الدراسة قيمة نقدية عالية.

هشيم العالم الأزرق

وداد أبو شنب

ما بين الحياة في الواقع والحياة على الورق تقع شخصيات هذه المجموعة القصصية، فيكون العلاج بالكتابة سبيلاً لإيقاظ الوعي المأسور لفتنة العالم الأزرق والخروج من منظوره الضيّق. فشخصيات قصص هذه المجموعة مصابة بلعنة العالم الأزرق، حيث تسترخي الشخصيات إلى درجة الوقوع في فخّ التقنية للتعويض عن العواطف المستلبة في الواقع. فالشخصيات جميعها تسير على حبل السيرك.

وتفصح عناوين القصص الخمس: (سقوط القناع، في اللحظة الأخيرة، تسويق أونلاين، واقع على هامش الخيال، انهيار حلم) عن حجم الخسارات التي يتعرض لها شخوص القصّ. ويتناوب الحوار الذي تغلب عليه اللغة الشعبيّة مع السرد في نقل الفكرة والمعنى، وإظهار الانحياز إلى إدانة العالم الافتراضي وعلاقاته الوهميّة. وتبدو مهارة القاصّة في الإقلال من كمية أكسجين الحياة في نفوس الشخصيات وهي تصارع الأمواج الزرقاء فتنتهي إلى الضياع أو الإحباط أو الفشل.

وتؤكّد هذه المجموعة القصصية العلاقة الحميمة بين الأدب وقضايا المجتمع، ودوره في المتغيرات والتحوّلات المجتمعيّة، من خلال إحالة الجماليات والرؤى الفنية إلى واقع لغوي يجسّد حركية الصراع بين الواقع الكائن من جهة، والواقع المأمول من جهة أخرى. فالقصُّ في هذه المجموعة عمليةٌ تأسيسيّةٌ تنطلق من الواقع باعتباره المنطلق، لتلازم علاقة الفعل والقوّة في رصدها المنحنيات السيكلوجية للشخصيات وهي تصارع عالمها الأزرق وتغرق في متاهاته.

الخطيئةُ والمغفرةُ

عبير عودة

استقرّت الخطيئة في الوعي الجمعي بالذَّنب والعار والإثم وكل ما يخرج على التعاليم الوقورة اجتماعياً ودينيّاً.

ولكن (سلمى) في هذه الرواية تملك المسوّغات التي تبيح لها الخطيئة والمغفرة معاً، فبنيتها النفسية يتجاذبها التمرُّد والخوف بتأثير التنشئة وقمعيّة الاحتلال، في تشابك قامت عليه سرديات الرواية، فثمة علاقة جدلية نجدها بين الدين والوطن والحب، تفصح عن سؤال جوهريّ: هل يجوز لنا الحب في وطن مُحتَل؟

حبُّ سلمى كان تعويضاً عن استشهاد شقيقها وعن فَقْده، فتحت سلطة القمع والاحتلالات والحروب والموت المجانيّ، تغدو أشواق الجسد ورغباته تعويضاً منطقياً وموضوعياً عن الموت... إنَّه البحثُ عن جدول الحياة في محيط الموت. هذا ما تقوله الرواية عبر سرديتها.

وسلمى في الرواية يمتزج فيها الحب بالخوف والوجع واللوعة والفقد وترقّب المجهول. فهي في كل مواقفها إزاء معادلة الوطن والحب بين موقفين حادّين إمّا المخاطرة أو الانتكاس، وكل موقف يحيل إلى الآخر من خلال جعل زمن القصة يتوازى مع زمن الحكي؛ فزمن القصة هو زمن الأحداث الجارية بصورة خَطِّيَّة. وسلمى هي البطل الذي يكون فاعلاً مركزياً في ثنايا الأحداث، تحملَ سؤالها الروائيّ والحياتيّ: «هل يجوز الحبُّ في زمن الاحتلال»؟ وهو سؤالُنا جميعاً، لأنَّنا جميعنا تحت وطأة احتلال تماهى فيه المحتلُّ مع المحتلّ على نحو غامض. فالاحتلالُ ليس عسكراً وجنداً فحسب، فتزييف مشاعرنا تحت سلطة الإيديولوجيا والوهم نمطٌ آخر من الاحتلال.

ثقافة عالميّة

الصرخةُ الصامتةُ/ «كينزابورو أوي»

ترجمة: سعدي يوسف

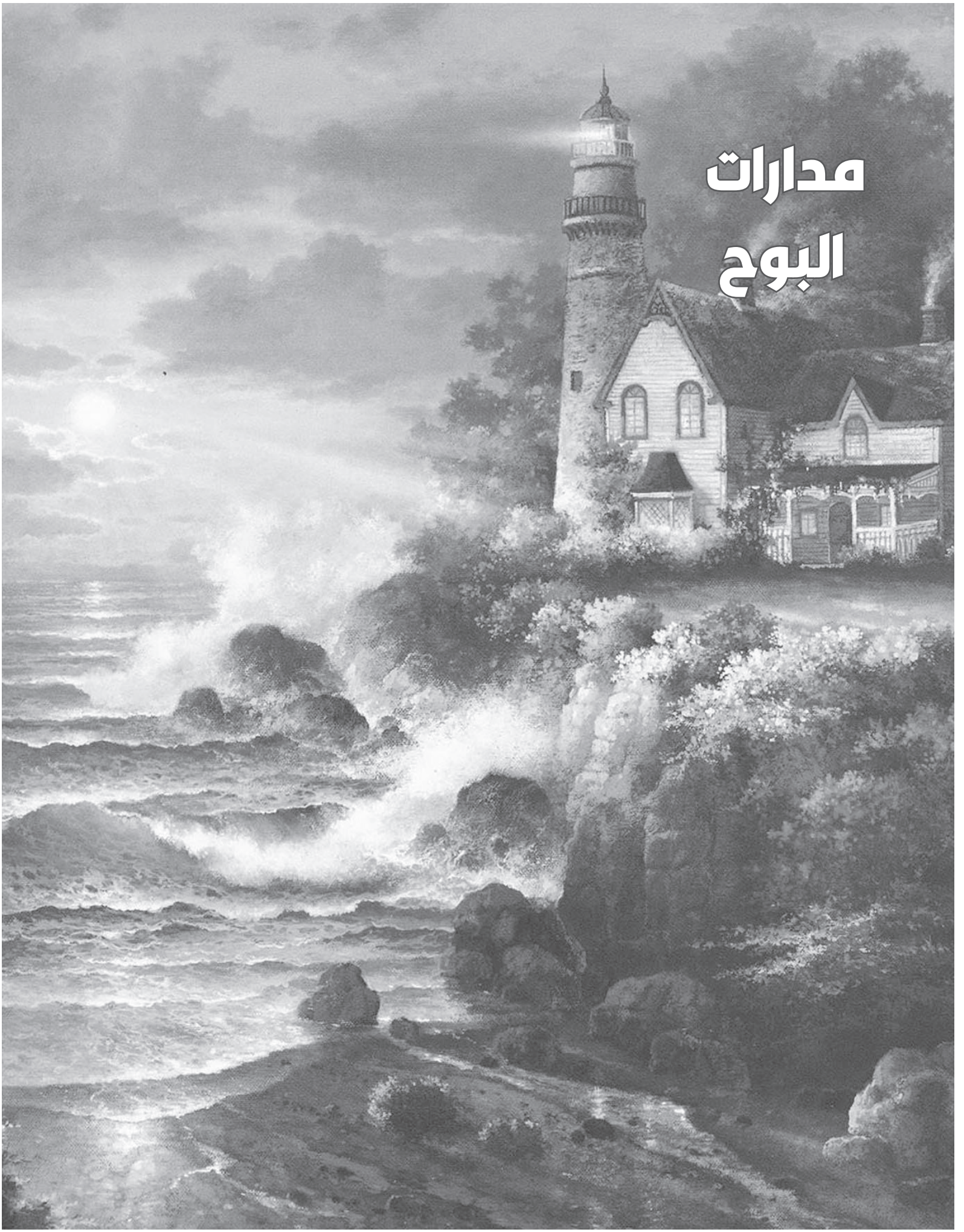
تطرح هذه الرواية فكرة تصالح الإنسان مع ذاته بعد اكتشافها وفهمها جيداً، وذلك باستلهام حيوات الأسلاف، من خلال ما يحكيه الراوي عن نفسه ومشاعره وإحباطاته وتمزقه النفسي، وما يحكيه عن بقية الشخصيات من وجهة نظر شخصيته السلبية الكئيبة، التي تميل إلى الانعزال والانطواء، وسعيه لإنهاء حياته، والبدء بحياة جديدة، فيجد خلاصة الفردي أخيراً بالتواصل مع ماضي أسلافه الذي يجعله في حالة رضا عن الذات.

يوظف الراوي لفكرته الرئيسة انتفاضة قام بها الفلاحون في قرية «أوكوبو» في 1860 بوجهة نظر سلبية من البداية، رافضاً تمرد الشباب الذين قادوا انتفاضة القرية، ويعيش صراعات تؤشر على الثنائية التي تحكم البطل السلبي ببرجوازيته وتواجه المتمرد «تاكاشي» الذي اشترك في تمرد الطلاب ضد الدولة، وظلَّ متمرداً رغم ادعائه التوبة، ليتحايل ويسافر إلى أمريكا، ثم قرّر العودة إلى قريته ليتواصل مع جذوره وأسلافه، خاصةً جده الذي قاد انتفاضة الفلاحين 1860، وأخيه « س» الذي ارتضى الموت ضرباً ليحمي أصدقاءه الشباب الذين أغاروا على مستوطنة قريبة.

بعد موت «تاكاشي» يكتشف البطل أنَّ رأيه في أسلافه غير حقيقي، وأنَّ جده المتمرد لم يخن أصدقاءه، ولم يهرب، وإنَّما عزل نفسه ثلاثين عاماً بعيداً عن الحياة في قبو تحت بيتهم الكبير، وفاءً لذكرى انتفاضته ولذكرى أصدقائه، وأنَّه حين

قامت انتفاضة أخرى في 1870 كان هو من حرّض الفلاحين عليها، وحاول في الانتفاضة الثانية تجنب أخطاء الانتفاضة الأولى.

تصوّر الرواية تحولاتِ الشخصية في العمق، كما ترصد عذاباتها ومخاوفها وآلامها الدفينة التي تحرك سلوكها وأفعالها في الحياة، كما أنَّ لغةَ الرواية لغةٌ شعريّةٌ تعبر بدقة وبراعة عن حالة البطل النفسية، من خلال التصوير والوصف واستخدام الكلمات الموحية وذات الدلالات الغنية.


مدارات
البوح

رحل النهران.. وبقيت قمصانُ الكتابة!

مفلح العدوان*

كأنَّني جُبلت من ماء ورمل وحرف..
أوازن بين ثالوث التشكيل هذا، وتلك الذاكرة التي تسكنني، فأتماهى معها وفيها، وأعودُ بالزمن إلى ومضات تلمع رغم غلبة النسيان بعد سنين عددا، تفصلني عن تلك المحطات، مذ كانت نشأتي التي أعيها بين مائين؛ سيل الزرقاء، وفي صويلح ينابيع الماء.

ثراء دفق الماء هذا، خلّاني أنظر بعين غير تلك التي درجت عليها طفولة أبناء أسلافي من سلالة الرمل والشمس، السرّ في دهشة الماء، توقيت وعيه، لا في كميته، كانت تلك الالتماعات الأولى التي تركت أثرًا في روحي، بصمةً توازي ما تتركه أعظم الأنهار في مجاوريها، إذ كان يرفد ينابيع الماء تلك، ذخيرة ماء مختلفة في بيتي، هناك نهران بجانبي يحضناني، فأخفض لهما كلَّ أجنحة نبضي ووعيي؛ أبي إذ يُرتّل القرآن حينًا، ويقرأ بمهابة صوته السيرة الهلالية، والآخر نهر أمي بوشم أخضر يعانق وجهها، تصلي وتدعو وتستذكر رحلتها من مكانها البكر في «شفا بدران» إلى قرية زوجها في «السليحي»؛ ثم ارتحالهما إلى الزرقاء ليعمل أبي في مناجم الفوسفات هناك.

تلك الشراراتُ الأولى التي أوقدت جذوة تلمس وعي الحروف، ومعرفة الأمكنة، وتشكّلات الوجدان البكر، فالمدينةُ واطنتني منذ البدايات، والقرية حفرت أكثر في الداخل رغم أنَّي لم أسكنها، بل كانت زيارات الأخوال والأعمام هي مخزوني الذي تومض به الذاكرة، حين كانت في الأفراح والأتراح، وكان فيها حميمية مواسم الدهشة لفتى عاش تلك القرى من حكايات مخيال الأم وأرغفة قصصها، ومن ذكريات الأب الذي يمزج سواليف أهل تلك القرى

* قاص ومسرحي/ رئيس مختبر السرديات الأردني

بسيرة أبي زيد الهلالي وأخته شيحة والفارس ذياب غانم، وذاك الترحال الملحمي في الأسطورة والتراث، فكان استلابي لهذا المعتق من إرث يمزج بين الإنساني والمحلي.

***

أولُ الوعي، هو التشكيلُ البكرُ لمعمار تكوين الحرف، إذ يتدرج حياتًا فينا كما أعمارنا، لكنَّه لا يهرم بل يزداد تلمسًا لحضور الإبداع منا، وهو يصهر تجاربنا، أرواحًا من قصصٍ ومسرحياتٍ وتعبيراتٍ مبدعة تبقى.

والحرفُ أكمل تشكيلي حتى مع جفاف سيل الزرقاء واختفاء عيون الماء في صويلح، حتى مع ارتقاء النهرين اللذين في بيتي؛ أبي وأمي، إلى سدرة الغيوم العلى، فقد أدت منابع الماء هذه مهمتها، وبقي الحرف نبعًا لا ينضب، كأنَّه وحده الخالد جريانًا، الحرفُ صار نهري ومائي وارتحالي ووجداني، الحرفُ استلبني لنبضه، الحرف حَرَفَني عن جادة الثبات المُسلّم به، إلى قلق الأسئلة المُختلف عليها.

والحرفُ اشتعالٌ تقمصني، فاستسلمت لسطوته..

والحرفُ صار يحمل إيقاعه الذي يفرض حضوره بعد عمر من اللهاث مع التجربة بكل تشكيلاتها وتفاصيلها، ولذا باتت المسؤولية أكبر، والرهبة أكثر، والاحتراق عذب جميل كأنَّه شوق الحبيب، هذا هو الحال الذي أتلمسه بعد سنين من أول حرف كان الاكتواء بمعاينته، وانثالت الكتابة بعده احتراقًا متكرراً، ثم انبعاثًا بعد حين!

***

إنَّها حالة غيبة، مع كلِّ نصٍّ تكون كتابته، وبعده تكون العودة إلى برزخ هو مرفأ الإبحار إلى نصٍّ آخر، قد يكون من الجنس الأدبي ذاته، أو برداء تجنيسي آخر، لكن نحلة الكتابة تبقى تبحث عن زهرة تحطُّ عليها، بحثًا عن رحيق مختلف، عن جوهر الفكرة، ليكون الواقع مُجَسّداً والخيال جامحًا، لتكون الحقيقة عارية بلا زيف، والأسئلة تتجدد جرأة وتضيف!

***

كنتُ دائمًا حين أتهيأ للكتابة يراودني مارد السؤال: ترى بأي شكل سيكون الخلق هذه المرة؟

وأنا أعرف أن المُنْتَج سيكون ترجمة للفكرة الحلم، وبأي هيئة يتم إنجازه؛ كان قصةً، أم مسرحًا، أم روايةً، أم نصًّا، أم حديثًا عابرًا، فكلها قمصان للكلمة، بينما الجوهر واحد، حيث تختلف المُسَمّيات، والأغلفة تتغير، غير أنَّها تبقى أَرْدِيَة نسميها كيفما اتُّفِق لنُعطي مترادفات للفكرة، واحتمالات للأجوبة، فلكلِّ سؤالٍ قميصُ إجابته، وله رداء حلوله الأخير، وبين كل سؤال وآخر هناك كلمات، ونصوص، وسرديات؛ مَرّةً فيها انزياحٌ عن إيمان، ومرّةً يتنامى فيها الإيمان، مرة تتلبسها الفتنة، وتارة الغواية، وأخرى السخط، وأحيانًا الفرح، ومرات الحزن، كلها تريد أن تظهر بلونها المختلف في نسيج ما يكون من إبداع، ولذا فما يصدر من كتابة يسمى تارة على شكل قميص عثمان، ولن يكون النواح دمه بل الأسطورة، ومرة قميص يوسف، وهنا موازاة بين نبوّة الكتابة، وغواية التعبير عنها، وفي ردهة أخرى على شرفة الإبداع معلقٌ قميص هرقل المسموم، وأرى ما أرى فيه خيلاء العظمة، وانكسار الخديعة، أو رداء امرىء القيس الذي أورثه القروح، وهنا حال شكل آخر من الكتابة هي بين سطور الشعر وجروح الأمر الواقع.

ولكن ماذا يكون في النهاية؟، حين يكون الشكل قد اكتمل، والفكرة نضجت، والغواية حضرت، وفتنة الاكتمال تريد أن تسطّر ذاتها نقشًا يبقى كشكل أخير من الكتابة الدالة علينا/علي.. هنا، عندي، في النهاية يكون السطر تقمّصًا لأسطورة إبداع، وتبقى تلك الأسطورة هي القميصُ الأكثر حضورًا فتتنقل بمسمّى قصة، أو على هيئة مسرحية، أو بشكل رواية، وحين يكون المكان حاضرًا يكون هذا التداخل بين كل الأجناس حتى يليق المقال بالمقام قداسةً وعمقَ وجدان.

***

ودائمًا حين أبدأ مرةً أخرى..

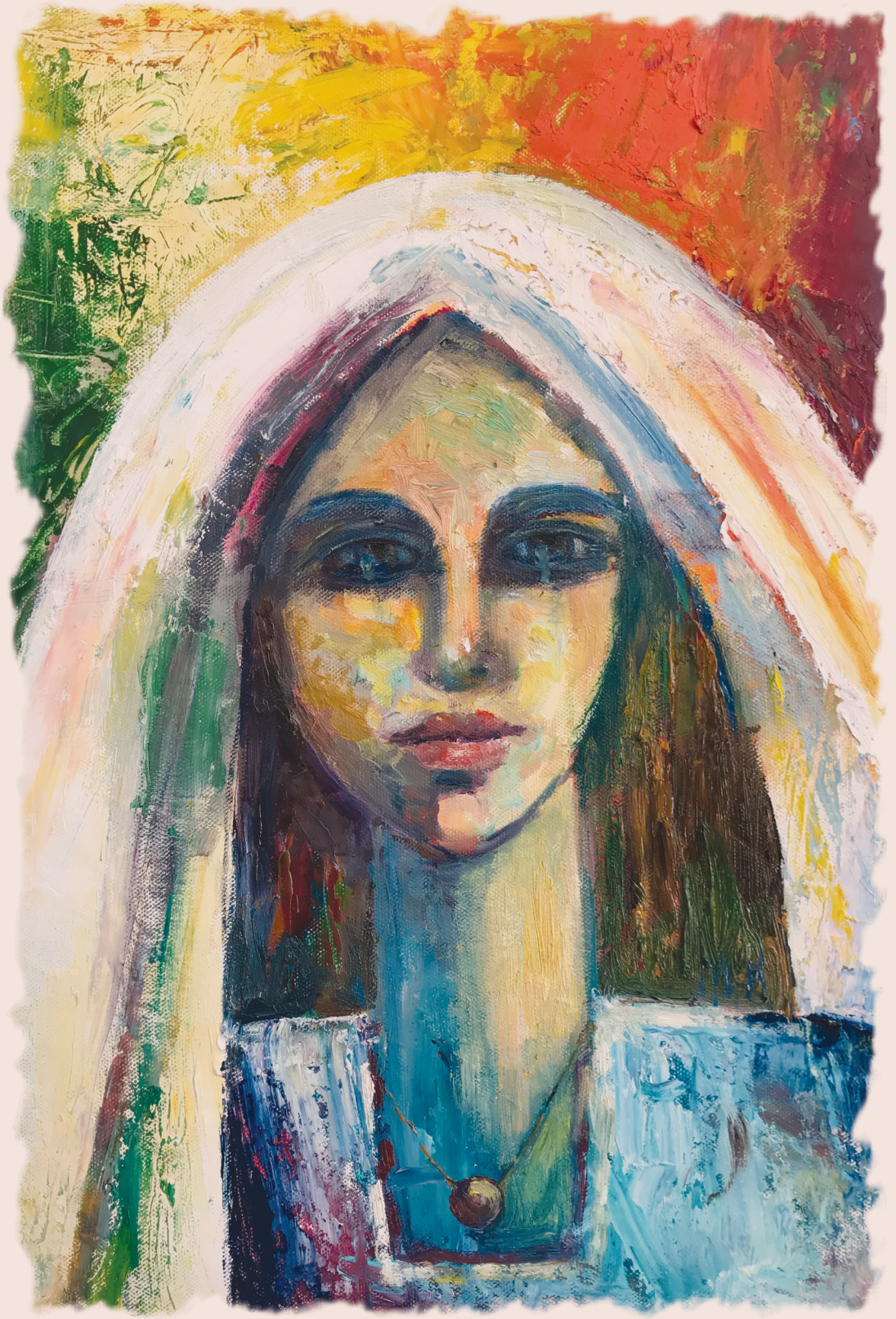
تأتي الفكرة أيضًا.. تحضر بوجع ودهشة ووجد، تحضر بقلق يتماهى بين الكربلائية والنؤاسية، هل هو جرح أم سُكر؟ دم أم نبيذ؟ أمر أم خمر؟، إذن فالحالة هي هكذا حين تكون فرحة مشوبة بألم، لعلّها ولادة.. وأستمر فيما بدأت.

ولعلَّ كتابتي للقصة القصيرة هي أول المغامرة/ التجربة/ الغواية، وقد كانت تأتي من وحي الصحراء، وكانت تحمل في إهابها ذلك الموروث الذي أستنبطه من الرؤى القديمة التي شكّلت في الوجدان والفكر إطلالةً أخرى على عالم حولي، وفي عمقي، بموازاة التماهي مع واقع هو رغم كل تناقضاته، ما زال ينهل من هذا الوعي والعمق الأكثر رسوخًا، والذي انعكس على كل مسميات العالم الحديث.

ثم بعدئذ كانت الرحلة نحو فضاءات مختلفة؛ المسرح، والسرد المكاني، والرواية، وأساطير الرقمنة الحديثة، وتجليات الأفلام الوثائقية، وكل عنوان من تلك العناوين بحاجة إلى تفصيلات لها مسوغات، وظروفها التي حكمت الشكل والمضمون.

وأبقى أحاولُ، مسكونًا بالتوق للكتابة، والترحال، والتنجيم في فضاءات الإبداع، ومحاولة تلمس لحظات الكشف والرؤية والقراءة في رمل الحياة/والآخرة أيضًا، كي تكون الكتابةُ مختلفةً، وطازجةً جديدةً رغم كلِّ الأساطير والذاكرة والتاريخ المسكون فيها.. تلك أمنيةٌ وحلمٌ، ومحاولةٌ مستمرة!!

اللوحة للفنان إدريس السعد/ الأردن



أفكار 421/2024

وزارة الثقافة

مطبعة الفنار