أفكار
AFKAR

ملف العدد

إبراهيم العجلوني؛ مثقّفًا ومفكّرًا وإنسانًا

نيسان 2023 | العدد 411

ثقافية شهرية -تصدر عن وزارة الثقافة منذ 1966

المملكة الأردنية الهاشمية

411

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.

مجلّة أفكار

مجلّة شهرية ثقافية
تصدر عن وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية

411 / نيسان 2023

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

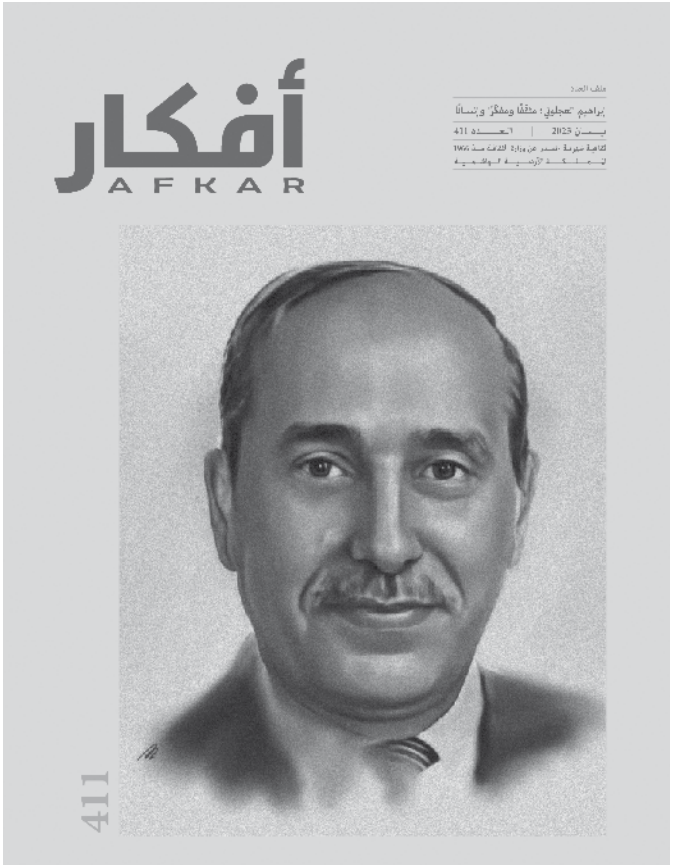
رئيس التحرير / د. غسان عبد الخالق
مدير التحرير / أ. مـخلـد بـركـات
سكرتيرة التحرير / أ. منـــال حـمـدي

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

الإخراج الفنّي / هزار مرجي
لوحتا الغلافين الأمامي والخلفي / بورتريه وصورة فوتوغرافية.

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

ملف العدد / إبراهيم العجلوني؛ مثقّفًا ومفكّرًا وإنسانًا



مفتتح 4

ملف العدد:
إبراهيم العجلوني؛
مثقّفًا ومفكّرًا وإنسانًا 6

دراسات
ومقالات 25

إبداع 109

نوافذ ثقافية 124

المحتويات

4 **مفتتح:** عن إبراهيم العجلوني الذي يشبه البحر /د. يوسف عبده

ملف العدد: إبراهيم العجلوني؛ مثقّفًا ومفكّرًا وإنسانًا

7 تقديم: إبراهيم العجلوني؛ نقشٌ في ذاكرة الثقافة العربيّة /إعداد وتقديم: جعفر العقيلي

10 العودةُ إلى الذات.. معالمُ الفكر الحضاريّ عند إبراهيم العجلون /د. رائد عكاشة

14 ملامحُ المشروع الفكريّ لإبراهيم العجلوني.. كنزٌ استراتيجيٌّ وشواخصُ هادية /سامر المجالي

19 إبراهيم العجلوني: أحبّك ميتًا! /د. جمال الشلبي

22 إبراهيم العجلوني بين الأصالةِ والتجديد /معتصم عبدالقادر الندَّاف

دراسات ومقالات

26 معمارُ المدينة العربية بين التراثِ والحداثة /علاء حليفي

33 العمودُ الشعريُّ؛ مقبرةٌ دفنت تعدديّة الفضاء الشعريّ العربيّ وتنوّعه /غازي الذيبة

39 رمزيةُ القتل في إدراك ماهية الأنسنة /جينا سلطان

42 "الماورائياتُ" في روايات يحيى القيسي /د. راشد عيسى

47 تجليات الأنثى؛ قراءة في "المرأة والتصوف والحياة" للدكتورة سعاد الحكيم /أحمد رمضان الديبـاوي

50 استراتيجياتُ الانتهاك وإعادةُ تأطير الآخر في رواية "غرفة الصين" لسانجيف ساهوتا /بسمة علاء الدين

53 مقاربة أنثروبولوجية؛ الأسطورةُ عِلمُ "الشعوب البدائيّة" /د. محمد جرادات

62 تجلياتُ أسطورة الآلهة الأنثى /دعد ديب

67 حضاراتٌ أفريقيَّة غير معروفة /د. أشرف فؤاد أدهم

71 إشكاليّةُ الجسد في الثقافة العربيّة /د. أسماء عطا جاد الله

76 الجسدُ متناوباً على الجمالِ والحربِ معاً؛ في أعمال التشكيليّ العراقيّ "أحمد السوداني" /د. إبراهيم بن نبهان

82 المسرحُ والأسئلةُ الكبيرة /بلال المصري

86 الأدب الكُرديّ المدوَّن.. لمحة تاريخية /عبد المجيد إبراهيم قاسم

93 دورُ السينما المصريّة في رصدِ المآسي الناجمةِ عن الحروب والنزاعاتِ المسلحة /فاطمة طاهري

97 بلاغةُ الفضاء المكانيّ في "ڤيرميليون" للقاص والفنان التشكيليّ محمود عبده /د. كمال اللهيب

102 إنقاذُ أعظم الكنوز؛ "كنز المعرفة"، من سفينةٍ أوغاريتيةٍ تحت الماء /سجيع قرقماز

إبداع

110 أيّها الليلُ /عمر أبو الهيجاء

111 الصحوةُ نافذةٌ للحلم /محمود عبد الصمد زكريا

113 حِصَارٌ /بهجت صميدة

115 وكنّا صغارًا /نور سليمان

116 أنينُ الرصاصة الأخيرة /هشام أزكيض

117 الصليبُ الحديديُّ /قصة: هاينر موللر/ترجمة: علي عودة

119 النداءُ الخفيُّ /هشام بن الشاوي

121 بنكُ الأحلام /عائشة بناني

124 **نوافذ ثقافية** /محمد سلام جميعان

مفتتح

عن إبراهيم العجلوني الذي يشبه البحر

د . يوسف عبده*

رجلان يربكان الكاتبَ إذا حاول أن يكتب عنهما؛ رجلٌ لا يستطيع أن يجد ما يقوله فيه، ورجلٌ لا يستطيع أن يختصر ما يعرفه عنه. ومن المسلمات في تاريخ الإنسان، أنَّ مِن أفراده مَن يعلون حتى يكونوا بأخلاق ملائكيّة، ومنهم مَن يسفلون حتى يكونوا بأخباث شيطانيّة.

الأوّلون هم أصحابُ الرسالات؛ فحياتهم للناس ولقضايا أمتهم. الآخرون هم أصحاب الشهوات؛ فحياتهم لأنفسهم وذواتهم. ولا مراء في أنَّ الأستاذ إبراهيم العجلوني قد كان من أصحاب الرسالات، وتجلّت في أخلاقه مزايا الإنسان الرفيع؛ فاتفق على نبله جميع من عرفه، وتمثّلت في كتاباته صفاتُ الكاتب الكبير، واعترف بفضله جميعُ من التقى به.

والحق أنَّ معرفتي بالأستاذ العجلوني _ من حيث المدة _ قد كانت قليلة؛ فلم أُعاشره طويلاً حتى أقول: إنَّي أعرف ما لا يعرفه غيري عنه، ولكن هذا الوقت - على بساطته - كان كفيلاً ببناء جسر من الصداقة والمعرفة فأحاطني بحبه وعلمه، حتى أنَّه هيّأ لي جميع كتبه ووقته أثناء كتابتي أطروحة الدكتوراه التي تناولت بلاغة الحِجاج في مقالاته.

الحديثُ عن الأستاذ العجلوني ليس بالمهمّة السهلة إذن، وليس اكتناه هذه الشخصية الفذة يمكن أن يتم بعشرات أو مئات الصفحات؛ لأنَّك في حضرته تجد نفسك مع إنسانٍ كالبحر، في أعماقه كلُّ ما يمكن أن يخطر ببالك من الكنوز، وعنده منجم الثقافة التراثية الأصيلة، مقترنة بالثقافة السائدة. لديه وعيٌّ عميق بالماضي، إلى جانب الانفتاح على حاضر الفكر والنقد والاجتماع، وفي حضرته ترى نفسك أمام كاتبٍ أصيل كالرافعي والزيّات وزكي مبارك. عقلاني التفكير، موضوعي الحكم، حرّ الرأي، عصيّ على الانقياد للآراء السطحية، والأحكام العاطفية، وباختصار فهو رجلٌ ضليعٌ بالثقافة والفكر والأدب والشعر والاجتماع والسياسة.

* أكاديمي وباحث أردني

وليست الكتابة عن رجلٍ بحجم الأستاذ إبراهيم العجلوني الذي أفنى عمره في البحث الجاد والتأليف العميق، يمكن أن تكون مهمّةً سهلة، لأنَّه صاغ وعي أجيال متعاقبة من الباحثين والدارسين، وأثّر في قوافل متتابعة من المثقفين العرب بما كان ينشر من نتاج أدبي وفكري، ما نزال ننهل منه عمق التحليل، وسداد الرأي، واستشراف المستقبل.

والأستاذ العجلوني شخصيّةٌ اجتمع لها من الخصائص والمميزات ما يفردها؛ فقد تشكّل عنده مخزونٌ ثقافيٌّ ومعرفيٌّ قلّما تجده عند كاتب آخر، فأصبح صاحب أسلوب لا يخطئه القارئ بين ما يقرأ من الأساليب، فهو كما وصفه الدكتور ناصر الدين الأسد صاحب المعنى الغزير في اللفظ الوجيز.

والقارئ لمقالات ومؤلفات العجلوني لا بدَّ أن يدرك غزارة معناه، وهو ينتقل بقارئه في رحاب الدنيا الواسعة؛ فتارةً تراه يعرض للقارئ أخبار اليونانيين القدماء وأساطيرهم وعلمهم، وتارةً ينتقل إلى أمر من أمور العرب والمسلمين في ماضيهم وحضارتهم ومناهجهم، ثم في أمور حاضرهم وما ينتظرهم في قابل الأيام.

وللقضايا الوطنية العربية - خاصةً قضية فلسطين - نصيبٌ وافرٌ من عنايته، وقد أفردها بالتحليل للفكر الإسرائيليّ ومرجعياته وخططه وجذوره، وكشف الممارسات الصهيونية في حق الأمة العربية والشعب الفلسطيني، وإبانة التزوير والتلاعب في المعاهدات والاتفاقات؛ ففلسطين في معتقد العجلوني ليست قضية وطنية أو قومية أو دينية أو تاريخية؛ بل هي كلُّ ذلك وأكثر.

وها هو العجلوني يحيا بيننا بمؤلفاته ومقالاته لأنَّه يستحقُّ الحياة؛ فمن كتب لحرية العقل، ومعنى الحياة، كيف به يموت؟!
باقٍ أنت يا أبا سلطان فينا، أدباً خالدًا، وشمساً تضيء عتمة العقول.

إبراهيم العجلوني؛ مثقّفًا ومفكّرًا وإنسانًا

جعفـر العقيـلي / د. رائـد عكاشـة / سـامر المجـالي /
د. جمال الشلبي / معتصم عبدالقادر الندَّاف

تقديم:
إبراهيم العجلوني؛ نقشٌ في ذاكرة الثقافة العربيّة

إعداد وتقديم: جعفر العقيلي*

عندما اتّصل بي د.غسان عبدالخالق، رئيس تحرير مجلة "أفكار"، ناقلاً إليّ قرار هيئة تحرير المجلة بإفراد ملف عن المفكر الراحل إبراهيم العجلوني، وتكليفي بإعداده، لم أتردّد في الاستجابة لهذه الدعوة، لسببين؛ أولهما أنّ للعجلوني الذي رحل عن دنيانا يوم 4 كانون الأول/ ديسمبر 2022، فضلاً عليّ لا أنساه، فقد كان أوّل ظهور لي على صفحات "الرأي" التي كان يرأس القسم الثقافي فيها، على يديه. كان ذلك في صيف عام 1994، حين نشر لي قصةً -وكنتُ آنذاك في السنة الجامعية الثانية- في الملحق الثقافيّ الأسبوعيّ ذي الأوراق الزرقاء التي تميزه عن باقي صفحات الصحيفة بيضاء اللون. ومهما كتبتُ عن تلك الحادثة التي تمثّل محطةً لا تُنسى في مسيرتي الإبداعيّة، فلن أستطيع وصف سعادة الشابّ الذي كنته وهو يقرأ اسمه إلى جوار أسماء كتّاب كبار وجدوا في الملحق منبرهم للوصول إلى القارئ، بخاصة أنَّ الصحافة الورقية في تلك الفترة كانت في أوج ازدهارها وما تزال تحظى بالمقروئيّة على المستوى الشعبي.

أمَّا السببُ الثاني الذي جعلني أتحمّس لإعداد الملف، فهو أنّني حظيتُ بالجلوس إلى الراحل في مكتبي برفقة الصديقين القاص والمترجم باسم الزعبي والروائي سامر المجالي، في لقاءٍ أحسب أنَّه الأخيرُ للمفكر العجلوني -خارج منزله- قبل رحيله (قبل ثلاثة أيام من نعي الناعي). وفي ذلك اللقاء، وهو ختام لقاءات متواترة جمعَتْنا في غير مكان منذ عام 1996، تحدّث العجلوني عن الصحافة الثقافية وتراجعها، مستشهداً بتقليص صفحات الملاحق الثقافية، وتراجع حضورها، وتوقف الدعم المالي لها من إدارات المؤسسات الصحفية، وعزوف الكتّاب المؤثرين عن النشر فيها.

وكالعادة، تطرّق الحوار الذي أثراه العجلوني ودام لأزيد من ساعة، عن اللغة، والهُوية، والمشروع الفكري العربي، وعلاقة المثقف بالسلطة، والصلة بالتراث، وأثر الحضارة العربية الإسلامية على الإنسانيّة، وسوى ذلك من مواضيع كرّس العجلوني مسيرته الحافلة لتناولها بعمق، مخلصًا لمشروعه الأدبي والفكري، ومؤمنًا بالقلم والفكر أداةً للتغيير والعبور إلى المستقبل.

وإذا كانت الإحاطة بمشروع كالذي تبنّاه العجلوني غير ممكنة من خلال بضع أوراق ومقالات -على أهمية ما تضمّنه هذا الملف من جهدٍ يستحق المشاركون فيه الشكر والثناء-، إلّا أنَّ الأملَ معقودٌ على وزارة الثقافة والمؤسسات الثقافية الرديفة لإنصاف تجربة الرجل الذي رحل عنا وهو يعاني من تصاريف الزمان وقسوة الظروف، مذكّرًا بحال المثقف عمومًا في العالم العربي، الذي يُقصى، ويُهمَّش، ويُنأى به عن التأثير في مجتمعه والاشتباك مع قضاياه، لأنّ حضورَه ليس في صالح

* **قاص وإعلامي أردني**

صانعي السياسات، ولأنّ قولةَ الحقّ غير مرغوبٍ في سماعها أو الإنصات لها.

إبراهيم العجلوني.. سيرة موجزة

وُلد إبراهيم خليل إبراهيم العجلوني يوم 1948/9/9 في بلدة الصَّريح/ إربد، أنهى الثانوية العامة في كلية الحسين بعمّان سنة 1966، وحصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة بيروت العربية سنة 1976.

رأسَ القسم الثقافي في الإذاعة الأردنية (1979)، وعمل سكرتيراً للتحرير في مجلة "أفكار" التي تُصدرها وزارة الثقافة (1976-1979)، وتولّى رئاسة تحريرها (1990)، ثمّ عُيّن مديراً للشؤون الثقافية في الوزارة (1991).

كما عمل في صحيفة "الرأي" اليوميّة؛ محررًا ثقافيًّا (1983-1994)، ثم كاتبَ عمودٍ يوميٍّ فيها بعنوان "أفق" منذ سنة 1994، بالإضافة إلى عمله مستشارًا في وزارة التعليم العالي (1991-1994)، ومسؤولاً إعلاميًّا في رئاسة الجامعة الأردنية (1994).

أسّس مجلة "المواقف" ورأسَ تحريرها (1987-1989). نال جائزة الدولة التشجيعية (حقل الفكر العربي (من وزارة الثقافة سنة 1989 عن كتابه "فصول في الفكر العربي"، وكرّمه الملتقى الحضاري الثقافي في قاعة بلدية الصريح تقديرًا لمنجزه الشعريّ والإبداعيّ والإعلاميّ والفكريّ (9 أيلول/ سبتمبر 2016).

أصدر أكثر من خمسين كتابًا في الفكر والأفكار والفلسفة والقصة والرواية والشعر والمسرح، استطعت توثيق معظمها، وكما يلي:

1. "تقاسيم على الجراح"، شعر، دار عويدات، بيروت، 1972.
2. "نظرات في الواقع الثقافي الأردني"، دار البيرق، عمّان، 1979.
3. "في الفلسفة والخطاب القرآني"، وزارة الثقافة والشباب والآثار، دائرة الثقافة والفنون، عمّان، 1984.
4. "مسلّمات في ضوء التحقُّق"، رابطة الكتّاب الأردنين، عمّان، 1984.
5. "في الفكر القومي.. مشروعنا الحضاري وسقوط الليبرالية"، دراسات، وزارة الثقافة والشباب والآثار، دائرة الثقافة والفنون، عمّان، 1985.
6. "الوجوه"، رواية وقصص، دار الكرمل، عمّان، 1986.
7. "فصول في الفكر العربي"، دراسات، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان، 1987.
8. "الرافضون.. مواقف ومخاطبات"، دار النسر للنشر والتوزيع، عمّان، 1988.
9. "نحن وثقافة المستقبل"، وزارة الثقافة والتراث القومي، عمّان، 1989.
10. "يوميات عراقية"، مقالات، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان، 1990.
11. "هموم أردنية"، مقالات، مؤسسة رم للنشر، عمّان، 1991.
12."في المسألة الديمقراطية"، دراسة، مؤسسة رم للنشر، 1991.
13. "نحو حوار معقول مع الأمريكان"، دراسة، مؤسسة رم للنشر، 1991.
14. "طائر المستحيل"، شعر، قدسية للنشر والتوزيع، إربد، 1992.
15. "دفاعًا عن العقل"، دراسات في الفكر، مؤسسة رم للنشر، عمّان، 1992.
16. "الوعي المتمرد"، دراسات، مطابع الإيمان، عمّان، 1994.

17. "أحزان مسيحية.. فصول من كتاب اليوميات"، سيرة ذهنية وجدانية، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، 1995.
18. "في عبقرية البساطة.. جولات في فكر جمعة حماد وأدبه"، المؤسسة الصحفية الأردنية (الرأي)، عمّان، 1995.
19. "الشذرات" (الكتاب الأول)، مقالات، مطابع الإيمان، عمّان، 1998؛ (الكتاب الثاني)، مطابع الإيمان، عمّان، 1999؛ (الكتاب الثالث)، دار البشير، عمّان، 2000.
20. "من مفكرة رجل يحتضر"، مسرحية وقصص قصيرة، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، 2000.
21. "العقل والدولة.. فصول في نقد الذات"، فكر، دار الأبرار، عمّان، 2004.
22. "كتب وشخصيات، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، 2004.
23. "في مرآة الإسلام: فصول في الفكر والأدب"، دار البشير ومؤسسة الرسالة، عمّان-بيروت، 1999.
24. "من مفكرة رجل يحتضر"، نص مسرحي وقصص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
25. "رجال ومناهج، دار البشير ومؤسسة الرسالة، عمّان-بيروت، 2001. ط2، دار أروقة للدراسات والنشر، 2015.
26. "شعر وشعراء"، مقالات نقدية، دار الأبرار، عمّان، 2004.
27. "اللاّ حوار مع السادة الأمريكان"، فكر وسياسة، دار الأبرار، عمّان، 2004.
28. "العقل والدولة"، دراسات، دار الأبرار، عمّان، 2004.
29. "كتب وشخصيات"، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، 2004
30. "الكتابيون في ظلال الإسلام"، مركز "الرأي" للمعلومات والدراسات، عمّان، 2004.
31. "إضاءات.. في حوار الآخر واحترام الذات"، دار المأمون، عمّان، 2007.
32. "فصول من النقد"، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، 2008.
33. "الأعمال الأدبية"، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمّان، 2009.
34. "الأعمال الفكرية"، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمّان، 2009.
35. "صوان الأحزان"، شعر، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، عمّان، 2014.
36. "وحي الآفاق" (ثلاثة أجزاء)، دار أروقة للدراسات والنشر، عمّان، 2015.
37. "نحن ومفكرو الغرب.. نظرات في المختلف"، وزارة الثقافة، عمّان، 2018.
38. "إسلام ومسلمون"، عمّان، 2018،
39. "الأعمال الشعرية"، عمّان، 2018.
40. "شيء من الفلسفة"، عمّان، 2019.
41. "دون مقام الرضا.. في الكتابة ومكابداتها"، عمّان، 2019.
42. "في الإعلام ومسؤولية الكلام"، دار هبة للنشر والتوزيع، عمّان، 2020.
43. "قطوف غير دانية"، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمّان، 2021.
44. "مسلمون وصهاينة وأمريكان"، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمّان، 2021.
45. "رؤى نقدية في الثقافة الأردنية"، 2019. ط2، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمّان، 2021.
46. "صفو الاعتبار من حصائد الأنظار"، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمّان، 2022.
47. "مقامات للصحو والشهادة"، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمّان، 2022.
48. "هذه الكتب القيّمة.. ملاحظات أولية"، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمّان، 2021.

العودةُ إلى الذات.. معالمُ الفكر الحضاريّ عند إبراهيم العجلوني

د.رائد عكاشة*

يحاول هذا المقالُ الكشفَ عن منهجية التفكير عند إبراهيم العجلوني، ومنطلقاته، وآلياته، وتلُّمس معالم الاشتباكات الفكرية التي أظهرته مفكراً إسلاميّاً حضاريّاً، ومؤطِراً معرفيّاً في المنهج والمنهجية، مُنتخِباً بعض المعالم المهمّة في هذا السياق.

التكاملُ المعرفيُّ

يمثّل التكاملُ المعرفي منهجية العقل المسلم؛ إذ تُوفّر لصاحبها رؤية كُليَّة قادرة على تفحُّص العلاقات المعرفية والوجودية والقيمية. ونستطيع تلمُّس هذه المنهجية وهذا التكامل في منهجية تعامل إبراهيم العجلوني مع مصادر المعرفة وأدواتها، ونظرته إلى العلاقة بين النَّص والكَوْن أو ما يُسمّى بالقراءتين: قراءة الكَوْن المنظور (العالَم) والكَوْن المسطور (النَّص/ القرآن الكريم).

لقد مثّل سؤالُ المصدرية وعلاقتها بالأدوات المعرفية همّاً وقلقاً كبيراً عند العجلوني؛ نظراً لتفاوت البحث في هذا الإطار المعرفي بين الفكر الإسلامي والفكر الغربي ماضياً وحاضراً، وتأليه العقل في الفكر الغربي؛ إذ رأى العجلوني أنَّ "الوعي الكوني في الإنسان مهيّأ بفطرته لنشدان أبعاده خارج حدود معطى الحِسّ والعقل" (وحي الآفاق، ج2، ص127). وهذا يعني أنَّ العجلوني على وعيٍّ يقظٍ بأنَّ ثمة حدوداً بين مصادر المعرفة وأدواتها، والخلط بينهما سيؤدي إلى خللٍ معرفي، ومن ثمَّ إلى تيهٍ وجودي، وهذا ما حدث للفكر الغربي منذ العصر اليوناني التأسيسي إلى اللحظة الراهنة.

لذلك حاول العجلوني تنظيم العلاقة بين مصادر المعرفة وأدواتها على النحو الآتي: ثمة مصدران أساسيان للمعرفة هما: الوحي والعالَم (الكَوْن)، وثمة أداتان هما: العقل والحِسّ، وهناك علاقة تفاعليّة بين المصادر ذاتها، وبين المصادر والأدوات، وعلاقة بين الأدوات ذاتها، وبين الأدوات والمصادر. وهو يستخدم هذا التنظيم المنهجي لتحقيق جملة من الأهداف أهمها:

- جناية الفكر الغربي على الفكر الإنساني والمنهجية العلمية؛ إذ حُصر التفكير فيما هو ملموسٌ ومحسوسٌ (فيزيقي)، وهذه المنهجية السقيمة "قَصَرت السَّببية على الكَوْن المنظور ووقفت بها عند حدوده، ولم تمضِ بها إلى ما وراءه، وسلبت الميتافيزيقا كل اعتبار علمي" (وحي الآفاق، ج1، ص288).

- مَنْح العقل مكانته الحقيقية بوصفه أداةً من أدوات المعرفة لا مصدراً لها، فلا يشكك العجلوني بقيمة العقل الهائلة وهذه المنحة الربانية القادرة على تسمية الأشياء وضبطها بالوعي الشامل المحيط، مما يسهم في بقاء النوع الإنساني (في مرآة الإسلام، ص29). فهو "التشكيلة الفذّة من (اللحظ) و(البصيرة) و(الحكمة) و(التجربة)" (وحي الآفاق، ج1، ص257). وقد تفحّص العجلوني مكانة العقل في الفكر الإسلامي، فلمس وعياً كبيراً عند الفلاسفة وعلماء الكلام المسلمين في النظر إلى العقل بوصفه أداةً معرفية خاضعة لحاكم أكبر وإلى سيطرة ومعرفة "وراء

* أكاديمي وباحث أردني

المعرفة الحسية والعقلية" (قطوف غير دانية، ص162) (هذه الكتب القيمة، ص21)، وأنَّ "العقل ليس سيّد الأحكام" (رجال ومناهج، ص88).

- الكشف عن أهمية أدوات المعرفة الأخرى في بناء النظر الصحيح وتكوين الشخصية السَّوية وممارسة المنهجية العلمية القويمة؛ إذ ركّز العجلوني على السِّياحة والنظر والتفكُّر بوصفها أدوات معرفية للتدبُّر والاعتبار، وهي تتفاعل مع العقل وتقرأ النَّص والكَوْن في ضوء هذه الحركية. (صحيفة "الرأي"، الأحد، 2012/11/25). كما أنَّ العقل على علاقة وطيدة بالفطرة والاستدلال القلبي، وهما يمثلان علاقة الخارج والداخل، والوعي والحدس، مما أسماه العجلوني بـ "مَنْطَقَة حدوس الفطرة الإنسانية السليمة" (وحي الآفاق، ج2، ص115).

بناءُ الذات المسلمة والهُوية الحضارية

لعلَّ المتابع لكتابات العجلوني يلحظ أنَّ جزءاً كبيراً من هذه الكتابات يمثّل ردةَ فعلٍ تجاه تلكم المقالات التي تهاجم الفكر الإسلامي أو المنظومة المعرفية العربية، وبناء عليه كان لا بدّ له من تفكيكٍ وتركيبٍ في الوقت ذاته؛ إذ قام العجلوني بمحاولة بناء مَتْن معرفي لذاتٍ مسلمة قادرة على المواجهة والبناء الحضاري. وتجلّى هذا البناء في مستويات متعددة أهمها:

- إعادة تأسيس المفاهيم: وقد تمثّل هذا في تأصيل المفاهيم والمصطلحات وتأثيلها، وإعادة النظر في المفاهيم والمصطلحات الوافدة، وإنتاج بعض المفاهيم والمصطلحات المركزية. وقد اختار العجلوني مفاهيم مركزية في الفكر الإسلامي، كان لها تمثلاتٌ فكرية وسياسية واجتماعية، وحضورٌ في بِنَى الحركات القومية والإسلامية، ومن هذه المفاهيم: التوحيد، والأمة، والهُوية الإسلامية، والأمة الوسط، والعروبة، والأعرابية (انظرها في مقالاته المهمة في صحيفة "الرأي": 2011/11/18، 2011/9/19، 2012/8/30).

وقد نبّه العجلوني إلى الحضور القوي لهذه المفاهيم في صوغ العقل المسلم وفي بناء الشخصية الإسلامية، وإلى الاتساق بين الهُوية الإسلامية والعروبة ضمن مفهوم الهُوية الجامعة والهُوية المؤسِّسة. بل يتعدى هذا إلى الهُوية الإنسانيّة والعبء الحضاري للمسلم في نقل الحكمة والمعرفة، وقد صاغ العجلوني مفهوماً عميقاً في هذا السياق أسماه "الانتداب الكوني للعقل المسلم"، وهو مفهوم ذو دلالات تنبئ عن عالمية الخطاب الإسلامي في حمل مشعل النهوض الحضاري وبناء الإنسانية. وقد نجده أحياناً يفكّك المفاهيم الوافدة ويؤثّلها بناءً على المنظومة المعرفية الإسلامية، كما نلاحظ هذا في مفهوم "الآخر" الذي يتضمن ظلالاً تحيّزية غربية، لذلك يستبدل به مفهوماً حضارياً أصيلاً هو مفهوم "المختلف"، الذي يتضمن معنى الرَّحِم الإنساني. (نحن ومفكرو الغرب، ص11).

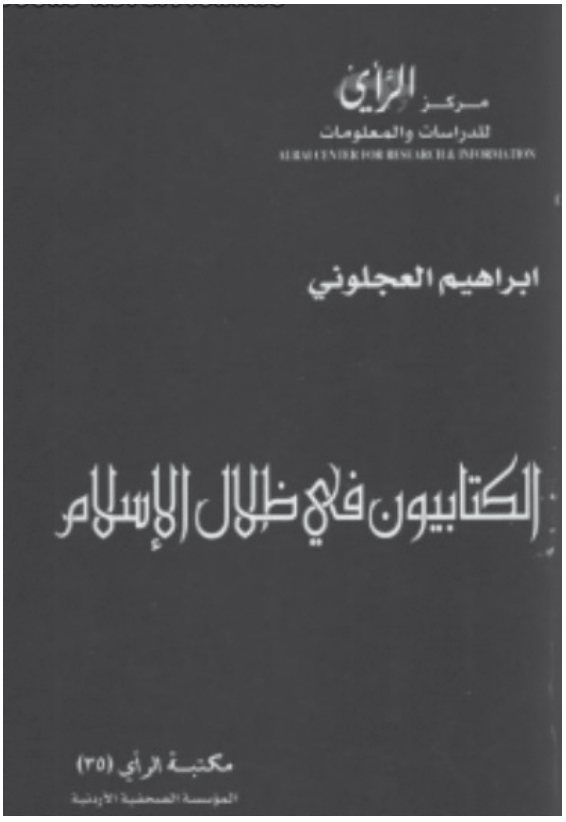
- مركزية المرجعية القرآنية في البناء: يرى العجلوني أنَّ في القرآن مبادئ ونظريات وحقائق وتوجيهات وتأسيسات لحياة طيّبة، وأنَّ العرب والمسلمين لن يستعيدوا عافيتهم العقلية بمعزل عن التجليات المعرفية التي كانت تتنوّر كتاب الله وآياته البينات (الشذرات، الكتاب الثالث، ص106)، لذلك يرى العجلوني أنَّه ينبغي أن تكون النظرية المعرفية القرآنية مرتكزاً أساساً في منطلقات التفكير الإسلامي وآلياته، وأن يُستحضر التصوّر القرآني في النظر إلى الواقع (قطوف غير دانية،

ص15)، أو في نقد المذاهب المادية والفكرية (الشذرات، الكتاب الأول، ص239-241، وحي الآفاق، ج1، ص314). ومركز هذه المبادئ والتصورات هو التوحيد بوصفه قيمةً مركزيةً حاكمة ضمن ثلاثية القيم العليا: التوحيد والتزكية والعمران. وهذه المرجعية تجعل للعقل المسلم طبيعة خاصة في المباحث الفلسفية والكلامية؛ لأنَّها تنطلق من الرؤية الكُليّة الإسلامية التي تصوغ تصوّراً محدداً للخالق وللإنسان وللكَوْن، لذلك نشأت فلسفة إسلامية خالصة ومفارقة للفلسفة اليونانية، تنحت من النظرية المعرفية القرآنية تصوراتها للوجود، وتبتعد عن مصادرات اليونان، وهي في الوقت ذاته تضمُّ بين ثناياها من مارس الإسلام ثقافةً وحضارةً مثل نصارى العرب.

وقد وعى العجلوني أهمية توضيح العلاقة بين الأصول التأسيسية (القرآن والسنة)؛ إذ أدّى الخلل في فهم هذه العلاقة إلى حروب فكرية في دائرة الفكر الإسلامي، فحسم العجلوني المسألة بقوله: "القرآن الكريم هو مرجع السيرة النبوية الأول، والسُّنة المشرفة هي بيان للقرآن، وهما متظاهران في ابتناء الإيمان في وعي المسلم، وتأتي الأحاديث القدسية منزلة بين منزلتي القرآن والحديث، وكل أولئك يفضي بعضه إلى بعض ويعضد بعضه بعضاً في بوتقة معرفية ووجدانية واحدة" (هذه الكتب القيمة، ص20، ص94).

- منهجيّة التعامل مع التراث: علاقة العجلوني مع التراث علاقة حميمة دون تقديسه، فهو كثيراً ما يستدعي المفكرين والباحثين والأعمال التراثية من باب الاستشهاد أو البناء أو المقارنة والمقاربة. وهو يصنف المفكرين إلى مفكرين منبتّين وآخرين منتمين إلى الدائرة التراثية، ويرى أنَّ دائرة الوعي المنهجي تستدعي أن يكون التراث جزءاً مهمّاً في بناء العقل المسلم العربي، وأنَّ الخلل المنهجي كامن في مبدأ القطيعة الذي تمسَّك به بعض المفكرين المنبتّين، وهو يستحضر بعض الأعلام للكشف عن هذين الملمحين ضمن ثنائيات منتسبة إلى دائرة الفكر الإسلامي، فهناك من يمثل دائرة الانتماء والاتصال مثل الأفغاني ومدرسته، وهناك من يمثل دائرة القطيعة مثل آركون والعروي ومدرستهما (انظر الشذرات، الكتاب الثالث، ص22-23، ورجال ومناهج، ص22).

وتبلغ دائرة الاتصال بالتراث ذروتها عند العجلوني عندما يرى في الجيل الأول المثال الأسمى في فهم النص ومقاصده (رجال ومناهج، ص24). وحتى تستمر دائرة الاتصال يحثُّ العجلوني على تأسيس كليات خاصة بعلم الكلام والفلسفة، لما لهذه العلوم من دور في الوصل مع منهجية التفكير الإسلامية. (هذه الكتب القيمة، 46).



مقارناتٌ ومقارباتٌ مع الفكر الغربي

تنثال في كتابات العجلوني المقاربات والمقارنات مع الفكر الغربي، ويكاد يكون هذا الأمرُ منهجاً في كتاباته، ودرساً فكرياً في منهجية التعامل مع الذات ومع المختلف؛ إذ تبرز فيها شخصية المفكِّر المسلم الذي يدافع عن إرثه الحضاري، والناقد للحضارة الغربية وأصولها التأسيسية. فنراه تارةً مقارناً بين الفكر الغربي والفكر الإسلامي في موضوع المرأة (وحي الآفاق، ج2، ص55)، وتارةً بين التنوير الغربي والتنوير الإسلامي (هذه الكتب القيمة، ص99، الشذرات، الكتاب الثالث، ص172)، ويقارن أحايين بين الكتابات التراثية والكتاب الغربية في مجالات علمية وفكرية وفلسفية، ليُظهر علو كعب التراثيين في هذا الإطار (الشذرات، الكتاب الثالث، ص86)، وكيف تعامل كلا الفكرين مع الضمير "هم" (نحن ومفكرو الغرب، ص104).

ويلجأ العجلوني أحياناً إلى الاكتفاء بنقد الفكر الغربي دون مقارنته بالفكر الإسلامي؛ إذ ينقد هذا الفكر وتحيّزاته ومصادره (هذه الكتب القيمة، ص16، وحي الآفاق،ج1،ص291). وهو يورد كثيراً من هذه المقارنات والنقد ليزيح عن كاهل المثقف العربي المسلم سطوة الانبهار الحضاري الذي أشعره بالدونية والتبعية، ويبتعد به عن الاستلاب الثقافي، وعن تبنيه تجارب الإصلاح الغربية دون وعي بالخصوصيات الثقافية للمجتمعات العربية والإسلامية.

ويستمر العجلوني في الاشتباك مع الفكر الغربي عبر تقنية المقاربات والمثاقفة، انطلاقاً من منهج الحياد والإنصاف ووحدة أصل التفكير والفطرة؛ إذ يكشف عن بعض معالم النزاهة في هذا الفكر، فهو على سبيل التمثيل يمدح الاستشراق الألماني العلمي الذي يفارق الاستشراق الإنجليزي والفرنسي (هذه الكتب القيمة، ص92)، مستأنساً بالدور الحضاري للفكر الإسلامي في بناء الحضارة الغربية (قطوف غير دانية، ص146).
وبهذا يبرز إبراهيم العجلوني مفكّراً إسلاميّاً حضاريّاً وليس كاتباً في الإسلاميات، فثمة فرق كبير بين المفهومين، وهو نموذج لعمل العقل المسلم في النصِّ والتاريخِ والواقعِ والكَوْن والحياة.

ملامحُ المشروع الفكريّ لإبراهيم العجلوني.. كنزٌ استراتيجيٌّ وشواخصُ هادية

سامر المجالي*

أولاً: السؤال

ما زال إبراهيم العجلوني -رحمه الله- حالةً لم تُرصَد معالمها بعد؛ إذ يكاد المرء لا يجد خلافًا على أنَّه أحد أفذاذ صنعة العقل[1]؛ فهو مفكِّرٌ ثاقب النظرة، وأديب رائق الحرف، وشاعر متقن السَّبك، وضليعٌ في فنِّ المقالة الصحفية؛ غير أنَّ فهمنا له ولدوره الذي لعبه حيًّا ويمكن أن يلعبه ميتًا؛ دون ما يستحقه. ولعلَّ السنوات الخمس الأخيرة من عمره؛ التي كنت خلالها قريبًا جدّاً منه، والثلاثين التي سَبَقَتْها متابِعًا له، هذا القرب والإعجاب حالا بيني وبين السؤال الذي يقول: ما معالم المشروع الفكري لإبراهيم العجلوني؟ وفيمَ تكمن أهمية هذا الرجل؟

ولعلَّ من أسباب تأخر السؤال أنَّ إبراهيم موسوعيٌّ وله ذاكرةٌ حافظة، أفكارُه شلّال ودروبُه شِعاب؛ يشغلك كلما رأيتَه بفكرة جديدة أو يكشف لك قناعَ شخصية من الشخصيات المحسوبة على صنعة الفكر؛ لذا يحتاج المرء إلى إجازة منه كي يتمكن من النظر إليه بموضوعية، وليت تلك الإجازة تأخرت وأنَّه ما زال بيننا يشعُّ معرفةً ويجيش عاطفةً ومحبة..

ثانياً: الثمرة

لننظر الآن في صفّات الثَّمرة التي قدَّمَها مفكرنا..

يصف إبراهيم العجلوني كتابه "إسلام ومسلمون" في تعريف مقتضب بالقول: **"يجمع بين سوانح هذا الكتاب ومقارباته أنَّها، وعلى ظاهر تنوُّعها، معقودة الأواصر بالإسلام؛ دينًا وحضارةً ورسالةً إنسانيَّةً، وبالمسلمين؛ تاريخًا وحضارةً ومستقبلاً"**[2].

ويقول د. عزمي طه السيد في تقديمٍ للكتاب نفسه: **"هذا الكتابُ ينبئ عن شخصية صاحبه واهتماماته وهمومه. إنَّه يقول إنَّه كاتب أديب، ومفكر حصيف، ملتزم بقضايا أمّته وهمومها، مسكون بهاجس نهضتها ومشروعها النهضوي، ومنشغل بالسؤال الكبير: كيف لهذه الأمة أن تستعيد عزّتها ودورها الحضاري الذي عاشته ردحًا من الزمن غير قليل"**[3].

هذا الذي سبق، يعرفه من عاشر إبراهيم العجلوني ساعة واحدة أو قرأ له فصلاً من كتاب؛ فهو المشغول دائمًا بمكانة أُمَّته الحضارية؛ الذي نقَّب في فلسفتها وآدابها، وتتبَّع سِيَر أعلامها، وآمن بخصوصيتها التي تخوّلها أداء دور كونيٍّ تُخرج به الناس من الظلمات إلى النور.

وفي سبيل ذلك، ساح العجلوني أيضاً في آداب الأمم الأخرى وفلسفاتها، وقدَّم رؤى نقدية رصينة تسلَّحت بمثل الإسلام العليا، فأشرفت على الآخر من علوٍّ سامق، ووقفت منه موقف الندّ، بل موقف المعلم الخبير صاحب الرؤية الحضارية.. فكان، بهذه الروح، حلقة في سلسلة من المفكّرين الأعلام الذين كرَّسوا أنفسهم للدعوة لمجد الإسلام[4]، ونذكر منهم: محمد إقبال، وشكيب أرسلان، ومحمود عباس العقاد، وأحمد أمين، ورفيق العظم.

* كاتب وباحث أردني

لنستمع إليه يقول في نفرٍ من المفكرين العرب والمسلمين ذوي موقف مهزوز أمام الآخر: **"إنَّنا نقرأ (نظام الخطاب) لميشيل فوكو؛ الفرنسي المعاصر، فنراه يعود إلى طاليس وأرسطو، وإلى أسبرطة وأثينا. ونراه يوقظ أصوله من الرميم، وينشئ خطابه عليها غير مبالٍ بأحد من العالمين، على حين نجد باحثينا في تلدُّدٍ وحيرة وفي كربٍ وبلاء عظيمين وهم يدبّجون مقدماتهم الاعتذارية بين يدي أيّ حديث عن أصولهم الحيّة القوية، حتى لكأنَّها ضربة لازب أن يعتذروا، وأن يتضاءلوا، وأن يستشعروا الضعف ويستيقنوا الإخفاق"**[5].

ولولا ضيق المساحة لأوردت عشرات الأمثلة التي لم يترك فيها العجلوني شاردة وواردة من شؤون التراث والعلاقة بالآخر، وشكَّلت هاجسه حتى

يوم من حياته.

وقد نبَّه د. سحبان خليفات -رحمه الله- في تقديمه للأعمال الفكرية الكاملة لإبراهيم العجلوني إلى هذا الملمح الدقيق عنده؛ أي مطاولة الآخر والاعتداد بالرسالة التي تحملها أمة الإسلام للعالمين؛ إذ إنَّ أزمة الفكر العربي -بحسب د.سحبان- تكمن في غياب الأنا العربية القادرة على تقديم موقف متوازن يصل تراثها بعصرها الراهن، وهو ما يُعزَى في جانب من جوانبه إلى غياب الروح النقدية، وإلى القبول غير المشروط بالثقافة الغربية على ما فيها من تناقضات وإشكاليات.. هنا يصف د.سحبان إبراهيمَ العجلوني قائلا: **"وقد فطن الكاتب منذ المقالة الأولى إلى الوقائع السابقة"**.. فأثمرت هذه الفطنة الروح التي لازمته حتى آخر يوم في حياته؛ أي: **"أن نمتلك أيديولوجيا ونتسلح بموقف نقرّر من خلالهما ما نأخذ أو نترك من التراث أو الثقافة الغربية.. المهم أن تكون الأيديولوجيا أيديولوجيتنا نحن، أو الموقف موقفنا نحن، لا أيديولوجيا مستوردة وموقفًا مستعارًا"**[6].

ثالثاً: رجل التراجم الفكريّة

لذا، أدرك إبراهيم أنَّ الأمر المنوط بالمفكر الحق أخطر من نقض الفكرة المقابلة فحسب، فهو بنيانٌ يجب أن يُشاد على أسس سليمة. حينذاك ساح في التراث، فاختصَّ بدراسة رجاله وتمحيص مناهجهم مقدِّمًا مزيجًا من الشخص وأفكاره، بل آمن أنَّ الشخص هو أفكاره.. فحفلت كتاباته بتراجم فكرية لمئات من المفكرين المسلمين والغربيين، ووضع إصبعه في كثير منها على جوهر الشخص النفسي والمعرفي. وكانت آلته في ذلك؛ إمّا مقالات مكثَّفة تشير إلى سعة اطّلاع كاتبها ولا تُخلُّ بالموضوع، وإمَّا ملاحظات هي بين المقالة والدراسة في عدد كلماتها. ويمكن العودة لكتابه "شيء من الفلسفة" للاطلاع على مجموعة كبيرة من المقالات المقتضبة التي تناول فيها مفكرين مسلمين وغربيين منهم على سبيل المثال: أبو حيان التوحيدي في مقالة "صحافة فلسفية"،

تـاج الديـن السـبكي في مقالـة "في مسـارح العقـول"، ابـن سـيد البطليـوسي في مقالـة "بـين المعلـم والفيلسـوف"، هنـتر هيـد في مقالـة "مدخـل إلى علـم المنطـق"، الفيلسـوف أبـو الحسـن العامـري في مقالـة "شـذرات مـن الفيلسـوف العامـري"، حسـن حنفـي في مقالـة "حسـن حنفـي قائـد فيلـق السياسـة".

ولقـد أحصيـتُ مـا يقـرب مـن ثلاثـين مقالـة مـن هـذا النـوع في ذاك الكتـاب وحـده[7].

بـل إنَّ الأمـر يبـدو أوضـحَ في كتابـه "إسـلام ومسـلمون"[8] الـذي تنـاول فيـه مشـاريع كاملـة لكُتّـاب مـن أمثـال محمـد أركـون، وعلـماء حديـث نبـوي مـن أمثـال شـعيب الأرنـاؤوط، ومفسِّريـن مـن أمثـال الشـيخ محمـد متـولي الشـعراوي.. وكذلـك الأمـر في "وحـي الآفـاق" الـذي نجـد فيـه أنَّ مفكـراً مثـل أبي الريحـان البـيروني أو إدوارد سـعيد أو ابـن خلـدون، قـد قُـدِّم للقـارئ في ثـلاث صفحـات مكثفـة تكثيفـاً شـديداً[9]. ولعـلَّ آخـر كتبـه التـي أصدرهـا -رحمـه اللـه- "هـذه الكتـب القيمـة.. ملاحظـات أوليـة"[10] هـو أحـد تجليـات أسـلوبه هـذا، لكنـه توسَّـع قليـلاً فيـه، فتخطّـى أسـلوب المقالـة الصحفيـة إلى مـا أسـماه "ملاحظـات أوليـة"، وهـي نصـوصٌ لم يتجـاوز أكبرهـا حجـماً خمسـة آلاف كلمـة[11]، تنـاول خلالهـا سـتة مـن المفكريـن المنتمـين إلى سـياقات زمانيـة ومكانيـة متباينـة، جميعهـم تنـاول الإسـلام أو رسـوله، وهـم: عـلي سـامي النشـار في كتابـه "نشـأة الفكـر الفلسـفي في الإسـلام"، ابـن حـزم الأندلـسي في كتابـه "الفصـل في الملـل والأهـواء والنحـل"، كاريـن أرمسـترونغ في كتابهـا "الإسـلام في مـرآة الغـرب"، آنـا مـاري شـيمل في كتابهـا "وأشـهد أنَّ محمـداً رسـول اللـه"، ونظمـي لوقـا في كتابـه "محمـد الرسـالة والرسـول"، وأبـو الحسـن العامـري في كتابـه "الإعـلام بمناقـب الإسـلام".

وبالأسـلوب نفسـه نجـد مـا قدمـه -رحمـه اللـه- في أعمالـه الفكريـة الأخـرى مثـل: "مسـلمات في ضـوء التحقـق"، "نحـن وثقافـة المسـتقبل"، "في الفلسـفة والخطـاب القـرآني"، "فصـول في الفكـر العـربي"، وسـواها، فثمـة فكـرة مكثّفـة وعميقـة، وتراجـم، تُقـدَّم كلهـا في أقـل عـدد ممكـن مـن الكلـمات، وتصلـح أن تكـون دليـلاً هاديـاً لمـن أراد الاسـتزادة..

رابعاً: صاحب القلب الجيّاش

إلى ماذا يأخذنا هذا الكلامُ؟

لعلّنـا لـن نفهـم إبراهيـم المفكّـر إلا مـروراً بإبراهيـم الأديب والشـاعر المتدفـق، ثـم نقـرن هـذا الفهـم الـذي وجدنـاه في الـورق بمعرفتنـا الشـخصية بـه، محاولـين الخـروج بفكـرة مـا.

يقول في قصيدة من ديوانه "تقاسيم على الجراح":

"عيناياَ شُرفَتا أسى على مواجع المدينةْ
بحيرتا شوق يموت الموت في غوريهما وتورق السكينةْ
وتهمس الأصداف في شطيهما أغنية حزينةْ
مترعةً بحرقة الأرض ولعنة السماءْ
تبحث عن قرارها ولا قرارْ"[12].

أسى وهمـس وحـزن وشـعور بالمسـؤولية.. ذاك هـو إبراهيـم الحقيقـي للذيـن لم يعرفـوه عـن قـرب. إنَّـه كتلـةٌ متدفقـة مـن المشـاعر، يختزنهـا في باطنـه ثـم يُخرجهـا عـلى الـورق.. ويمكـن لنـا أن نعمِّـم هـذا عـلى أشـياء كثـيرة؛ منهـا -عـلى سـبيل المثـال- موقفـه السـياسيّ ذو الشـحنة الهائلـة واليقينيـات التـي جعلتـه عـلى مبـدأ لم يتزحـزح عنـه طـوال عمـره، فهـو وحـدويٌّ، ومسـلم، وعـروبي، وأردني صميـم، ولـه موقـف إيجـابي جـدّاً وداعـم للعلاقـة الخاصـة التـي ربطـت الأردنيـين بالعائلـة الهاشـمية.. يقـول في مقالـة لـه بعنـوان "هاشـميون في أرض الربـاط": **"وكـما انجابـت ظلـمات الجاهليـة للعـرب بأنـوار هـذا السـراج لأول التنزيـل ومبعـث الرسـول، فـإنَّ ظلـمات الجاهليـة المسـتحكمة اليـوم لـن تنجـاب إلا بأنـواره (...) وهـذا مـا نـرى في ضوئـه عِظَـم المسـؤولية عـلى العـرب دون الأمـم، وعـلى أهـل بيـت رسـول اللـه -صـلى اللـه عليـه وسـلم-**

دون غيرهم، وعلى الهاشميين الذين ألقوا رحالهم في هذا البلد العربي الأمين الذي شرُف بأن يكون معسكر الفتح الإسلامي الأول وملتقى المرابطين في سبيل الله في أكناف بيت المقدس"[13].

ولا أكشف هنا سرّاً إن قلت إنَّ إبراهيم كان في آخر سنتين من عمره عاكفاً على كتاب يتناول سيرة النبي محمد -صلى الله عليه وسلم- ليقدِّم إلى العالم بعضاً من نورانيته وبهائه، ويُفنِّد ما نُسب إليه من ادعاءات على يد مفكرين عرب أو غربيين على حدٍّ سواء. ولقد هالني ما أنجزه -ذهنياً- من اطّلاع وتمحيص في سيرة المفكر الفرنسي "فولتير" الذي كان في بواكير حياته معجباً بشخصية النبي الهادي، ثم انقلب على مبدئه إثر إكراه أو إغراء واجهته بهما الكنيسة في ذلك الزمان، فشنَّع على شخصية الرسول الكريم في مجموعة من أعماله الأدبية.

لقد نقض العجلوني في غير حديث جرى بيني وبينه ادعاءات التنوير التي تُنسب جهلاً إلى "فولتير" بعد أن ثبت تواطؤه وتأدلجه ووقوفه في خندق العداء السافر للآخر وحضارته. ولكم سعدت وملأني الأنس به وأنا أرافقه إلى مكتبات عديدة باحثَين عن قاموس فولتير الفلسفي، ثم مساعدتي له في طباعته عند إحدى المكتبات بعد أن حمَّلته له من الشبكة العنكبوتية حين يأس من العثور على نسخة ورقية منه.

ولنستمع إليه يصف نفسه في كتابه "أحزان مسيحية" الذي هو أقرب إلى سيرة ذاتية مشحونة بالتأملات واستنطاق الماضي: **"ولست أعلم -لشقوتي- كيف يتفق لي أن أكون عقلانياً موزوناً فيما يتعلق بالآخرين، ثم لا ألبث أن أكون طفلاً حائراً لا يعلم كيف يعتني بنفسه"**[14].. ويقول في نصٍّ آخر شديد الكشف: **"تصعيد الإحساس بالكرب الذاتي إلى مستوى المقولة الذهنية التي تقبل الأخذ والرد قد يكون لوناً من التحايل على هذا الكرب، ولكنَّه لا يكون، ولا بأي حال، مواجهة له أو تعاملاً مباشراً معه.. وقد أمسكت بنفسي متلبساً بهذا الهروب مراراً، بل أكاد أذهب إلى أنّني أدمنت هذه اللعبة"**[15].

كان إبراهيم رجلاً جوانيّاً ذا عاطفة امتدت آثارها إلى أعماله الأدبية والفكرية معاً؛ أي أنَّه -بتقديري الشخصي- كان يكتب مشحوناً بتلك العاطفة التي قادته إلى سيرة الرسول الأعظم وإلى صحابته ورجال الفقه والاعتزال والكلام والفلسفة، وإلى المحدثين من النابهين كالمنفلوطي والعقاد والمازني وطه حسين، وإلى سبينوزا وفولتير وكانط ونيتشه وآن ماري شيمل، وغيرهم كثيرون.

ولعلَّ هذا الجانب المهم في شخصيته هو الذي رسم له طريقته في التعبير؛ فهو رجل مقالات ودراسات مقتضبة، يشعر فيكتب، يفرح أو يغضب، يبكي أو يسعد، فيفرغ حالته على الورق.. عقله تابع لقلبه، خواطره كثيرة، ووجدانه في تدفق مستمر. تحكمه الحالة، فإذا ما استودعها الورق انتقل إلى غيرها، والسوانح لا تطول، ومن ثم تناسبها هذه الطريقة المكثفة من طرق التعبير.

خامساً: هذا ميزة أم عيب؟

إجابتي عن هذا السؤال رأيٌّ شخصي أحاول فيه أن أكون موضوعيّاً قدر الإمكان.. وملخص رأيي أنَّه لا يمكن النظر إلى أي مفكر بمعزل عن محيطه الممتد في الزمان والمكان، فثمة أدوار نلعبها جميعاً داخل سياقات كبيرة، ليشكّل أحدنا تفصيلاً صغيراً في لوحة فسيفسائية هائلة. إبراهيم العجلوني بمواصفاته المذكورة آنفاً كنزٌ استراتيجيٌّ خطير؛ إذ ليس مطلوباً من كل مفكِّر أن يرأس مذهباً ويترك وراءه مدرسة ومريدين. إنَّ آلة الفلسفة تراكمية، وهي -حين تكون مشروع أمة- عمل تتجلّى فيه روح الفريق.. هذا النوع من الأشخاص توظّفه تلك الآلة ليؤدي دوراً يشبه دور ضابط الإيقاع؛ أو الدليل المرشد الذي يوثَق برأيه.. إنَّه صانع شواخص تمهّد الطريق

لأقرانه وللمفكرين القادمين من بعده، فتقدم لهم نوراً هادياً عند كل منعطف من منعطفات الطريق الذي يسيرون عليه؛ يفتح أبواباً مغلقة، أو يُذكّر بشيء غائب عن الذهن، أو يدحض فكرة سائدة لم تلقَ نصيبها من النقد والتمحيص، أو يكشف الأقنعة عن وجوه مارست الخداع على الآخرين.

لقد كانت زاويته في صحيفة "الرأي" من أثمن ما قد يبدأ به مثقفٌ صباحه. ومن عظيم صنيعه في آخر عمره أنَّه أرشف معظم مقالات تلك الزاوية التي دامت ما يزيد على أربعين عاماً، وأصدرها في مجموعة من الكتب لتكون رزقاً حلالاً طيباً تناله الأجيال القادمة من بعده.

والأمم بحاجة إلى مثل إبراهيم لسببٍ إضافي؛ ذلك أنَّ مفاتيح النهضة والسيادة مستودعةٌ في قلوب الرجال وهممهم.. الإرادة تسبق التفلسف بمعناه الضيّق الذي ينتجه عقل بارد يجلس ليحلِّل الأشياء من وراء حجاب.. نهضة الأمم تصنعها إرادة الرجال وعواطفهم الجياشة وطموحاتهم الحارقة، ثم تأتي الثمرات بعد ذلك فتقطفها الأمم علوماً ونظريات..

لقد وحَّدت أثينا وأسبارطة جهودهما العسكرية فانطلق جيشهما يحقق انتصارات مذهلة على الفرس أيام الإمبراطور "داريوس"، فما أتى العام 470 قبل الميلاد إلا وهم أهل سيادة على البر والبحر في معظم أرجاء العالم القديم.. بعد ذلك جاء سقراط وأفلاطون وأرسطو وزينون وغيرهم من أعلام الفكر الفلسفي في اليونان القديمة[16].

والأمر نفسه حصل عند العرب والمسلمين.. لقد أسقط المسلمون دولة الفرس، وأخرجوا الروم من الشام ومصر، وأسّسوا دولتهم في الأندلس، ثم مضى من الزمن ما لا يقل عن مئة وخمسين عاماً قبل أن تؤتي الترجمات أكلها، ويظهر أول فيلسوف معتبر؛ هو الكندي المتوفى في العام 265 للهجرة.

وساح الأوروبيون بأساطيلهم في بلدان العالم ومحيطاته، واستعمروا مناطقَ كثيرة، واقتحموا مجاهلَ مخيفة، ثم بعد قرون ظهر روسو وسبينوزا وكانط وهيغل ونيتشه، وسواهم من أفذاذ الفلاسفة..

لقد ترك إبراهيم نقشاً في ذاكرة الثقافة، ويجدر بنا ألّا نهيل التراب على هذا النقش كما أهلناه على صاحبه في يوم كانونيٍّ حزين.

الهوامش:

1. ظهر هذا الأمر بوضوح في وسائل التواصل الاجتماعي حين وفاته، إذ نعاه المؤيدون والخصوم مجمعين على قيمته الفكرية الكبيرة.
2. إبراهيم العجلوني، إسلام ومسلمون، ب.ن، ط1، 2018، ص7.
3. نفسه، ص9.
4. بهذا الصدد يُنظر: د. محمد رجب البيومي، النهضة الإسلامية في سير أعلامها المعاصرين، دار القلم والدار الشامية، ط1، 1995، ص7-6. وفيه أشار المؤلف إلى المسارات العامة التي انتهجها مفكرو الإسلام المعاصرون في خدمة الإسلام والعمل على تمكينه حضارياً، فمن مكافحٍ للمحتل، إلى ذائد عن الشريعة، إلى عامل على إحياء اللغة العربية، إلى مختص بالأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، إلى مهتم بإبراز مناقب أعلامه.
5. إبراهيم العجلوني، في مرآة الإسلام.. فصول في الفكر والأدب، دار البشير ومؤسسة الرسالة، ط1، 1990، ص47.
6. مقدمة د.سحبان خليفات في: إبراهيم العجلوني، الأعمال الفكرية، المجلد الأول، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2012، ص12.
7. انظر: إبراهيم العجلوني، شيء من الفلسفة، ب.ن، ط1، 2019.87. ذُكر 8. هذا المرجع سابقاً.
9. إبراهيم العجلوني، وحي الآفاق، أروقة للدراسات والنشر، 2015، الأجزاء 1، 2، 3.
10. صدر هذا الكتاب عن دار الخليج للنشر والتوزيع في عام 2022
11. تنبيه: الفكر والأدب لا يُكالان بعدد الكلمات، لكنني أشير إلى هذه السمة في منتج إبراهيم العجلوني الفكري لما لها من صلة بتكوينه الوجداني.
12. إبراهيم العجلوني، الأعمال الأدبية، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص22. عنوان القصيدة "زغرودة الألم".
13. إبراهيم العجلوني، في الثقافة الأردنية.. الرؤية والواقع، د.ن، 2019، ص23.
14. الأعمال الفكرية، المجلد الثاني، ص315.
15. نفسه، ص313.
16. انظر: ول ديورانت، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ترجمة: د.فتح الله محمد المشعشع، مكتبة المعارف، ط1، 2004.

إبراهيم العجلوني: أحبّك ميتًا!

د. جمال الشلبي*

بعد عودتي من فرنسا عام 1995 عملتُ في "معهد بيت الحكمة للعلوم السياسية" في جامعة آل البيت، وبعد ثلاث سنوات وجدت نفسي مضطرًا للاستقالة من هذه الجامعة التي كانت - وما زالت - تمثل بالنسبة لي "البيت الأول" في حياتي الإنسانية، والاجتماعية، والعملية. وقد أتاحت الظروف أن أتعرف في تلك المرحلة الممتدة بين عامي 1998 و2000 على رئيس مجلس الإدارة في المؤسسة الصحفية الأردنية (الرأي) د. خالد الكركي، المثقف والسياسي المعروف، الذي كان يستعدُّ لإعادة وهج الحياة لصحيفة "الرأي" بصفتها الناطق "شبه الرسمي" للدولة الأردنية، عبر ضخّ مزيد من الأفكار، والطروحات، والمبادرات.

وخلال تأسيس مركز "الرأي" للدراسات والمعلومات الذي اختُرت لأكون أحد أعضائه المؤسسين، تعرفت على إبراهيم العجلوني من خلال د. خالد الكركي الذي كان يكنُّ له الودَّ والاحترام والتقدير.

وهكذا، بدأت علاقاتي مع العجلوني الذي يُطلَق عليه أحياناً لقب "عقّاد الأردن" كدليلٍ على أهمية حضوره الفكريّ والثقافيّ في المشهد الأردني على منوال الكاتب الكبير عباس العقاد في مصر الشقيقة.

وقد أكرمني الصديق الجديد (العجلوني) بأن أفرد لي مقالاً خاصًا في زاويته اليوميّة "أُفق" في "الرأي" بعنوان "الشلبي وجيله الذي ننتظر منه الكثير" (14 تشرين/ نوفمبر 1999)، مثنيًا فيه على منهجيتي العلمية ورؤيتي الفكرية، بعدما اطّلع على كتابي "محمد حسنين هيكل: استمرارية أم تحوّل؟" الذي ترجمته حياة الحويك عطية، وكتاب "العرب وأوروبا: رؤية عربية معاصرة" الذي كان يُنشر آنذاك على حلقات في "الرأي".

وعلى الرغم من أن فارق العمر بيني وبين العجلوني لا يزيد عن 17 عامًا (وُلد عام 1948، في حين وُلدت عام 1965)، إلا أنَّه كان حريصًا بطبعه وشخصيته وثقافته الإنسانية أن لا يبدو هذا الفارق واضحًا في مناقشتنا حول "القضايا الجدلية" التي كانت محلّ حوارنا الدائم.

هذه السمة تكشف عن شخصية العجلوني الذي كان يملك الكثيرَ من "الأوراق الإنسانيّة" بين يديه وهو يصوغ أفكاره ورؤاه بمقالاتٍ وكتبٍ وطروحاتٍ متنوعة طيلة نصف قرن؛ فهو شخصٌ متواضعٌ، ودودٌ، قريبٌ من الآخرين، يستمع أكثر مما يتحدث، ولكنَّه في الوقت نفسه، يرى أبعد من الكثيرين ذوي الرؤى المحدودة، والأفكار المسلوقة، والقيم الظرفية.

وعندما رحل المفكّرُ والمثقفُ "النقيّ" إبراهيم العجلوني إلى السماء في 4 كانون الأول/ ديسمبر 2022 لم يدر في ذهني أو خاطري أن يحظى "أبو سلطان" بكلِّ هذا الاهتمام والمتابعة من جانب الإعلام والمؤسسات الفكرية والثقافية الأردنية بالخصوص، والعربية بالعموم.

فبعد وفاة العجلوني أصبح هناك شعورٌ عام بأنَّ شعب الأردن يعرفه أو -على الأقل- يريد أن يعرفه بعمق وبكل تفاصيله الفكرية والإنسانية بفضل وسائل الإعلام، والمقالات الصحفية والإعلامية والأكاديمية التي كُرّست لرحيله المفاجئ "نسبيًّا"، لا سيّما أنَّ عناوين المواد

* أكاديمي وباحث أردني

الإعلاميـة التـي تناولـت هـذا الرحيـل صاحبَهـا جـوٌّ مـن الحـزن الشـديد، وكلـمات معـبّرة مـن الجميـع مثـل:

"مـن هـو إبراهيـم العجلـوني الـذي هـزّت وفاتـه الأوسـاط الأردنيـة".

"معلّمنا إبراهيم العجلوني".

"إبراهيـم العجلـوني أديـبٌ ومفكّـرٌ أردنيٌّ سـخّر قلمـه لقضايـا الأمـة".

"الموت يغيّب إبراهيم العجلوني (عقّاد الأردن)".

وهنـا، أحسسـتُ بالتناقـض الواضـح بـين الواقـع والمعلَـن في وسـائل الإعـلام تجـاه "المثقـف العـربي" الـذي يعيـش ظروفًا صعبـة حالكـة في حياتـه لعـدم الاعـتراف بنشـاطه وجهـوده وإنتاجـه الذهنـي مـن ناحيـة، ليجـد نفسـه مضطـرًا للتفكير بصيغـة "المثقـف الميـت" الـذي تنتهـي قصتـه الذاتيـة عـلى الأرض ليصبـح مبـاشرةً "نجـمًا" و"علـمًا" (وربمـا بطـلاً") ومثـار اهتـمام وتقديـر ومـدح وتكريـم الجميـع مـن ناحيـة أخـرى. فهـل يجـب أن يُعلـن الكاتـب والباحـث والمفكـر العـربي موتـه لـكي يتـم الالتفـات لـه ولإنتاجـه المعـرفي والأدبي والفكـري والاحتفـاء بـه؟!

أقـول ذلـك وأنـا أرى أنَّ الراحـل الكبـير إبراهيـم العجلـوني -عـلى سـبيل المثـال- الـذي يُعـدُّ أحـدَ أعمـدة الثقافـة والفكـر في الأردن لم يحـظَ بـأيّ اهتـمامٍ أو دعـمٍ أو إشـادة ماديـة أو معنويـة حقيقيـة، لا مـن جانـب المؤسسـات والجامعـات والـوزارات ودُور الصحافـة التـي عمـل فيهـا، ولا حتـى مـن زملائـه وأصدقائـه الذيـن عمـل معهـم أكـثر مـن نصـف قـرن تقريبًـا.

وتدفعنـا السـيرة الذاتيـة للعجلـوني للقـول إنَّـه يسـتحقُّ التكريـم والتقديـر مـن الجميـع، حيـث شـكّل العجلـوني المولـود عـام 1948 في بلـدة الصّريـح شـمال الأردن حالـةً ثقافيـة وفكريـة جديـرة بالدراسـة والتحليـل والإشـادة في حياتـه وليـس بعـد وفاتـه، ليـس لكونـه يعمـل في الصحافة منـذ حصولـه عـلى درجـة البكالوريـس في اللغـة العربيـة وآدابهـا مـن جامعـة بـيروت العربيـة عـام 1976، بـل لأنَّـه صاحـبُ خـطٍ سـياسيٍّ ومنهـجٍ فكـري محـدد، متكـئ عـلى لغـة جاذبـة بـذكاء. فقـد مـارس العجلـوني أغلـب صنـوف الفـن الفكـري والأدبي والصحفـي؛ فمـن الشـعر الـذي مثّـل انطلاقتـه في عـالم الكتابـة عـبر ديـوان "تقاسـيم عـلى الجـراح" عـام 1972 إلى القصـة والمسرح (لـه مثـلاً كتـاب بعنـوان "مـن مفكـرة رجـل يحتـضر" صـدر عـام 2000 ويتضمـن نصًـا مسرحيًّـا وقصصًـا)، إلى الكتابـة في الفكـر والفلسـفة مثـل: "في الفلسـفة والخطـاب القـرآني" عـام

1984، و"الوعي المتمرد" عام 1994، و"العقل والدولة" عام 2004، و"شيء من الفلسفة" عام 2019، فضلاً عن كتب جمع فيها مقالاته الصحفية، ومنها كتاب بعنوان "وحي الآفاق" بأجزائه الثلاثة (صدر عام 2015)؛ وكلُّ هذا الإنتاج بأشكاله المختلفة يحلّل الواقع الوطنيّ والعربيّ وحتى الإنساني العالمي، للوصول إلى "المشترك" الذي يربط الإنسانية بذاتها عبر أجزائها المتناثرة هنا وهناك.

بالتأكيد، إنَّ "خريطة الإنتاج" السابقة، تمدنا بتصور حقيقي إلى حدٍّ كبير عن الإنتاج المعرفي الهائل والمهم الذي أفرزه عقل العجلوني لشعبه وأمته. بالمقابل، يمكن اعتبار تجربة العجلوني "أنموذجاً" لـ"المثقف المستبعَد" كحال أكثرية "المثقفين العضويين" في العالم العربي الذين يعيشون الواقع كما هو دون تزييف أو تعديل أو إضافة، ما يجعلهم -ومنهم العجلوني- يُستثنون من "عمليات التكريم" الضرورية التي يحتاجها المثقف والمفكر من وقت لآخر لتمدّه بالطاقة المعنوية والمادية لمتابعة المسير، والبقاء في حالة تيقُّظ وسهر تجاه قيمه الإنسانية، ومواقفه الصادقة تجاه الدولة، والشعب، والأمة.

لقد لمستُ آثار استبعاد العجلوني -المقصود وغير المقصود- من التكريم لكوني كنت قريبًا جدًّا من "الواقع الحياتي" الذي كان يكابده دون أن يجد أي يد أو دعوة أو رسالة صغيرة، أو حتى مكالمة تدعوه للمشاركة في رسم صورة حقيقية للواقع الذي يعرفه، أو بناء وعي لمجتمع يعيش حالة من الارتهان لحالة التفاهة الفكرية والثقافية والسياسية التي يروّج لها إعلام العولمة، الأمر الذي قد يسهم في تقوية "جبهة الإرادة" لدى مثقفنا العضوي المتسامي (العجلوني) لمواجهة تحديات الحياة المادية والمعنوية بعنفوان المثقف المتسلح بعقله، وقلمه، ورؤيته؛ بيد أنَّ هذه التوقعات لم تحدث للأسف الشديد في الواقع!

ربما حدث ذلك لأنَّ القيادات والزعامات التي استحوذت على المشهد الفكري والثقافي والإعلامي في الأردن منذ مطلع الألفية الثالثة ليس لديها إدراكٌ بما يمتلكه هذا المفكّر الكبير من ناحية، فلم يفكّر أحد بمنح العجلوني جائزة أو على الأقل منحه "جائزة خاصة" من الوطن ككل وليس بالضرورة من وزارة واحدة فقط، عن مجمل أعماله التي زخرت بالأفكار والطروحات والآراء التي تحتاج، بالتأكيد، لوقت طويل من التأمل والتفكيك والتركيب للوصول إلى عمق "المشروع النهضوي" الكبير ومنطقه الذي كان يسعى إليه الراحل.

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق: هل يُعقل أن يحصل إبراهيم العجلوني على جائزة الدولة التشجيعية لعام 1989؛ رغم أنَّه كان في "البدايات" ويعيش في مرحلة الأحكام العرفية وغياب الديمقراطية، ثم لا يحصل عليها في "النهايات" في ظلِّ الانفتاح والديمقراطية والعدالة الفكرية والاجتماعية التي نعتقد بوجودها في ثنايا حياتنا؟!

من هذا المنطلق، لا بدَّ من إطلاق دعوة صادقة وجادة للمؤسسات الثقافية والفكرية للاحتفاء بتجربة العجلوني من جديد؛ وذلك بتكريمه- رحمه الله- بمنحه "جائزة الدولة التقديرية"، أو أي جائزة أخرى عن مجمل أعماله الشعرية والنقدية والفكرية والثقافية والسياسية المعبَّر عنها عبر حوالي أربعين كتابًا.

باختصار، سنجد في إنتاج العجلوني "كنزًا معرفيًّا" يعبّر عن روح الأردن وكلمته، وصورة الشعب وألوان مجتمعه الزاهية، وقداسة الجغرافيا العتيقة، وحكمة القيادة الذكية، وغيرها. وهكذا تبدو صورة إبراهيم العجلوني وتتجلى كـ"مفكّر نوعيّ" يمثلنا جميعًا بكل فخر واعتزاز.

إبراهيم العجلوني
بين الأصالةِ والتجديد

معتصم عبدالقادر النداف*

كان إبراهيم العجلوني صاحبَ عقلٍ مُنير، وأسلوب مميّز، ولغة غزيرة، وألفاظ جزلة، فهو أشبه بموسوعة فكريّة شاملِة فريدة، وحالة فلسفيّة يصعُب تقليدُها، وقدْ لاحظتُ هذا منذُ أنْ جالستهُ للمرّة الأوّلى، حينها شعرتُ أنَّني أقف أمام أحد جهابذة اللُّغة والفكر والمعرفة، وكأنَّه احتسى جلّ الثقافات المُتنوّعة، ممّا دفعني لأكون المُستمع الجيّد قليل الكلام كثير الإنصات مُستغلاً الوقت لأنهل من علمه ما اسطعتُ، متمسكاً بإلحاحي وكثرة سؤالي لأفيد من علمه الواسع.

ويُعدُّ العجلوني من الكتّاب الأردنيين الذين يتَّصفون بالشموليّة والتنوّع في نتاجهم الأدبي؛ فهو شاعرٌ، وروائيّ، وقاصّ، وصحفيّ، ومسرحيّ، وكاتبٌ، وباحثٌ، ولمْ يَستقر على جنسٍ أدبيٍّ مُعين، ونجد ذلك جليّاً من خلال إصداراته المُتعددة التي نهجت التّغيير والتّشكيل والتّنوّع في نتاجه الأدبي.

وقدْ تبيّن لي بعدَ وقتٍ ليسَ بالهيّن مع العجلوني، أنَّه الأديب الفذ الذي لطالما عاد للأصالة وواكب التجديد فلمْ يغفل عن تراثنا العربي العظيم، وفي الوقت نفسه لمْ ينسَ مُجريات العصر الحديث؛ فيمكن القول إنَّه مُفكّرٌ قديم ومحدث، فكلما تحدّث عن التجديد والمعاصرة، سرعان ما عاد بنا إلى التراث العربي وتغنّى به، وكأنَّه يحمل على عاتقه تاريخ أمّته وتراثها. يقول:

دعوتُ رماح العُرب من كلَّ مأسد
وخضْتُ بأقماري دياجيرها القُترا
ومن يجهل الجلى فهذي ليوثنا
ومن يستبين المَوْتَ يشقى به خُبرا
وما هي إلا صوْلةُ الحقِّ صالها
وما هي إلا الروحُ والفتنة الكبرى

الواضح هنا أنَّ العجلوني كان مُتمسكاً بالمُعجم الشّعري القديم (مأسد، الروع، الدياجير، الجلى، صولة الحق، الألى)؛ بما يدلُّ دلالةً واضحة على أنَّه كان قاموساً في الألفاظ القديمة، تلك التي أتقن توظيفها وتشكيلها وتحقيق رؤيته.

واستطاع العجلوني من خلال ثقافته الدينيّة توظيف النّص القرآني في شعره، وإنْ دلَّ هذا على شيءٍ فإنَّما يدلُّ على ثقافة الشّاعر الدينيّة وقدرته على حسن التوفيق بين النصِّ القرآني والنّصِّ الشّعري بما يخدم المعنى ويشكل النصّ، يقول:

قاب قوسين أو أدنى في جِنان
صاغَها الرحمن من ذوب الصفاء
تبسم الأزهار فيها، والأماني
دانيات.. والصبا محض انتشاء
هتف العاشق لمّا أن رآها
نلتُ ما أرجو.. فيا ربّ السماء

* **كاتب وباحث أردني**

يستحضر العجلوني هنا سورة النجم وذلك من خلال، توظيفه للآية الكريمة "فكان قاب قوسين أو أدنى" (سورة النجم، الآية 9)، التي تتحدث عن معراج سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام إلى السماء واقتراب جبريل عليه السلام منه عندما هبطَ إلى الأرض، حيثُ كان بين النبي وجبريل قاب قوسين أو أدنى دلالةً على اقترابهما الشديد من بعضهما بعضاً، تماماً كما يحصل مع الشهيد من خلال ارتقائه إلى السماء، إذ يصبح قريباً من الوعد الصادق (الجنة التي وعدَ الله بها الشهداء)، حيثُ يعود الشهيد بالنِّعم الخالدة في الجنة والتمتع بها. ونُلاحظ أنَّ "قاب قوسين أو أدنى" يُضرب مثلاً لشدّة قرب الشيء؛ فإنَّ لكلِ قوسٍ قابَيْن وهما ما بين المقبض والسيّة، وهذا يَدُلّ دلالة على اقتراب الشهيد من منزلته في الجنة.

ونلحظ أيضاً ثقافة العجلوني الأدبيّة القديمة المميّزة، والدّالة على اطلاع الشّاعر على عيون الشعر العربي، ليضاف جنباً إلى جنب مع باقي الثقافات الأخرى. يقول في قصيدته:

"قد يحلو الهمس على أبواب مدينتنا، للحارس
والمومس والسجّانْ
قد تحلو اللقمة يا ريما لكن لكلاب السّلطان
وأنا يا أخت الغربةُ والأحزان
بالنَّسعة شدّوا لي صوتي ورموني في الجب".

يتحدث الشّاعر عن عدم مقدرته على الدفاع عن الأسيرة "ريما" في سجون الاحتلال، حيثُ أنَّ الكلام أصبح ممنوعاً عليه، ولمْ يَعُد الأمر باستطاعته، فقد ربطوا

لسانه ورموه في الجُبّ، فبات بعيداً كلّ البُعدِ عن الأسيرة، وعاجزاً عن الدفاع عنها، موظّفاً قول الشّاعر عبد يغوث بن الحارث:

أقولُ وقد شدّوا لساني بنسعةٍ:
أمعشر تيم أطلقوا عن لسانيّا

حيث أنَّ يغوث قد وقع في أسر بني تميم وأصبح عاجزاً عن الكلام والدفاع عن نفسه بعدما ربطوا لسانه بنسعة حتى لا يقوم بهجوهم، تماماً كحال الشّاعر العجلوني الذي يقول إنَّهم شدّوا لسانه وصادروا حريّته فلم يعد لديه القدرة على الكلام.

كذلك، استطاع العجلوني توظيف الحدث التّاريخي المُتمثل في قول سيدنا عمر بن الخطاب حين ألقى النداء على سارية زنيم، يحذره رغم البعد المكاني الكبير بينهما، رغبةً من الشّاعر لتحقيق رؤيته وغايته الرئيسة، ونجد ذلك جليّاً في قصيدته التي يقول فيها:

"فقدسي هنالك خلف الحدود
وكرمي هنالك والساقية
وذكرى طفولة حُبٍّ شريد
ذوى في الهجير مع الدالية
تنوس كطيف الغرام الوليد
لعينيَّ توقظ لي نارية
فتصرخ فيّ دماء الجدود
وتومض في الأفق أمجاديه
ويرسل في النفس خفق البنود
نداء يردد: يا سارية".

يتحدث الشّاعر هنا عن البعد المكاني بينه وبين فلسطين، وقد استحضر مقولة سيدنا عمر حين ردّد

بالنداء (يا سارية الجبل) مُوظّفاً الحدث التاريخي في التخاطر بين المسلمين، والذي حدث بينه وبين سارية بن زنيم أحد قادة جُيوش المُسلمين الذي كان في بلاد فارس وكان عُمر في المدينة على مِنْبر الرسول عليه الصلاة والسلام ونادى على سارية، وسمعَ سارية نداءه آنذاك، وكأنَّ الشّاعرَ يقول إنَّ نداءه لفلسطين ولأهلها مسموعٌ كما سَمِعَ سارية نداء عمر بن الخطاب، رغم البُعد المكاني بين العجلوني وبين فلسطين، ورغم قيود المحتل.

ما سبق يدلّل على ثقافة الشّاعر الواسعة، والتي يَخدمُ بها النّص الشّعري ورؤيته الخاصة من خلال توظيف النّص القرآني والنّص الأدبي، وكذلك الحدث التّاريخي، كاشفاً عن قدرته على توظيف اللُّغة وتشكيلها بشكل متوافق مع رؤيته. إلى جانب ذلك، جمع العجلوني بين الشكل التقليدي والشكل المُحدّث في شعره، لتأكيد تلك الرُّؤية التي يقوم عليها النّص الشّعري وللكشف عن المضامين التي أرادها الشّاعر، فالعجلوني اتّخذ من شعره طريقاً للوصول إلى رؤيته، وهذا يحتاج إلى مهارةٍ وقدرةٍ وسعةٍ في الثقافة.

دراسات ومقالات

علاء حليفي / غازي الذيبة / جينا سلطان / د. راشد عيسى / أحمد رمضان الديباوي / بسمة علاء الدين / د. محمد جرادات / دعد ديب / د. أشرف فؤاد أدهم / د. أسماء عطا جاد الله / د. إبراهيم بن نبهان / بلال المصري / عبد المجيد إبراهيم قاسم / فاطمة طاهري / د. كمال اللهيب / سجيع قرقماز

معمارُ المدينة العربية بين التراثِ والحداثة

علاء حليفي*

تُعتبر العمارة أحد أهم مظاهر الحضارة الإنسانية، فهي تعبير حي لهُوية أي مجتمع وتاريخه، إذ تعكس قِيمَهُ وتجلياته الفكرية والاجتماعية والاقتصادية وحتى المادية، بحيث تنمو وتتطور داخل مساحة مكانية معينة هي المدينة، التي تعد على حد تفسير ابن خلدون في نظريته للعمران، مقياساً للحضارة وأفضل وسيلة لفهم تاريخ المجتمع.

وقد شهدت المدينة العربية مثل كل حواضر العالم، تحولات وتغيرات جمة في شتى الميادين، منذ نشأتها حتى يومنا الحالي، نذكر منها التأثيرات الخارجية، الهجرات، الحملات الاستعمارية الأوروبية، وعدة أشكال أخرى من التلاقح والانفتاح الثقافي، حيث أنَّ المدينة العربية كما نراها اليوم، هي نتاجٌ تراكميٌّ ومتنوعٌ لكل ما مرّت به منذ ظهورها.

كل هذه التغيرات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي عاشتها المجتمعات العربية، والتي أثّرت بشكل مباشر على تخطيط مدنها، جعلت من العمارة العربية أحد أكثر الظواهر الحضارية تعقيداً، حيث نجد اليوم أنَّ المدينة العربية هي عبارة عن تكتل غير متجانس للمباني والنسيج العمراني، لا يعكس هُوية أو فلسفة محددة، لكن هل يعني هذا التنوع في المعمار العربي فقداناً للهُوية؟.

تُعدُّ مسألة هُوية المدن العربية من القضايا الإشكالية التي تتم معالجتها حاليًا، حيث تتعدد الرؤى والأسئلة، حول العلاقة الجدلية بين التراث والحداثة، وبين المحلي والعالمي، فما أصل هذه الأسئلة؟ وهل تعيش العمارة العربية أزمة هوية حقًا؟

التحوّلاتُ العمرانية لنسيج المدينة العربية

يتشكل النسيج العمراني للمدن العربية من مجموعة متنوعة من الأصول والأنماط المعمارية، التي نشأت وتطوّرت على مدى قرون عبر العديد من العوامل الاجتماعية والجغرافية والثقافية. لكن بشكل عام، أغلب هذه المدن تتشكل من جزئين أساسيين، مختلفين شكلاً ومضموناً: المدينة التقليدية بأحيائها القديمة، والمدينة المعاصرة ذات الأنماط المعمارية الحديثة.

المدينة التقليدية، التي في الغالب ما تعتبر اليوم بالجزء التاريخي من أي وسط حضري، لها نسيج خاص بها، بأزقتها الضيقة المتعرجة، وأحيائها شبه المعزولة والداخلية، وأسواقها الخطية، ومنازلها ذات الأفنية، كما نجد بها مناطق عامة متخصصة ذات وظائف اجتماعية متميزة توازن احتياجات المجتمع الصغير. هذه المدن التقليدية غالباً ما كانت تتمركز حول المنشآت الدينية، كما تطوّرت بطريقة أكثر عضوية أو عفوية، إذ، بدلاً من أن يتم تصميمها بشكل نهائي طبقاً لمخطط كامل، كانت تنمو هذه المدن شيئاً فشيئاً وفقًا لاحتياجات السكان.

* **مهندس معماري وباحث مغربي**

في حـين أنَّ المدينـة الحديثـة، هـي المدينـة الإسـمنتية، ذات الأنمـاط والـرؤى المعماريـة الحديثـة الشـبيهة بالمـدن الغربيـة، تكتـسي طابـع الضخامـة في شـوارعها وبناياتهـا

بين الحداثة والتراث: ناطحة سحاب زجاجية حديثة جنبا إلى جنب مع سور أثري يعود تاريخه لقرون

وحتـى كثافتهـا السـكانية، هـذه المـدن تطـورت مـع الثـورة الصناعيـة وظهـور الخرسـانة المسـلحة التـي خولـت تقدمـاً لا مثيـل لـه في تقنيـات البنـاء، والحصـول عـلى طوابـق أكـثر علـواً تُناطِـح السـحاب. كـما أنَّهـا مازالـت تزدهـر يومـاً بعـد يـوم مـع تطـور التقنيـات، والاكتظـاظ السـكاني المتزايـد الـذي يـؤدي إلى التمـدد العمـراني.

كلا المدينتـين تختلفـان في أشـياء عـدة غـير أشـكال ومـواد البنـاء أو المسـاحات، حيـث أنَّ لـكل منهـما نظـام عيـش خـاص، فالمدينـة التقليديـة تتميـز باقتصـاد متوسـط الدخـل يتمركـز غالبـاً حـول التجـارة، ونظامـاً اجتماعيًّـا تشـاركيًّا، بمنـازل تعيشـها عائـلات كـبرى مـن الجـد حتـى الحفيـد، وكـذا مسـاحات مشـتركة وسـط الأحيـاء، وعلاقـات جـوار أكـثر انفتاحـاً. في حـين أنَّ المدينـة الحديثـة، تتميّـز بالتنـوع الاقتصـادي، ومتوسـط دخـل أكـبر بكثـير، وعلاقـات اجتماعيـة أقـل انفتاحـاً عـلى الآخـر، يمكـن نسـبها بشـكل جـزئي إلى التصميـم العمـودي للبنايـات الـذي لا يتيـح مسـاحات اللقـاء والعلاقـات الاجتماعيـة سـواء بـين أفـراد العائلـة أو الجـيران.

يمكـن النظـر إلى المدينـة العربيـة اليـوم عـلى أنَّهـا مزيـج متكامـل لثقافـات متعـددة لأنَّهـا كانـت عـلى اتصـال

أسوار المدينة القديمة التقليدية لمدينة الدار البيضاء، العاصمة الاقتصادية للمغرب.

الأحياء الحديثة لمدينة الدار البيضاء، ذات الطابع الفرنسي

بالعديد من الحضارات، مما أدى في النهاية إلى الشكل المورفولوجي المتنوع والمشترك لنسيجها العمراني. لكن بالعودة إلى أصول هذه البنية، سوف نجد أنَّ المواقع الأصلية للمستوطنات العربية ظهرت لأسباب مختلفة نذكر منها توافر الموارد الطبيعية مثل إمدادات المياه، ووجودها بالمواقع والطرق التجارية، وأحيانًا بفضل أهميتها الدينية. لكن كيف تطوّرت هذه المدن العربية معمارياً لتصير كما هي عليه اليوم؟

بالعودة إلى التاريخ، سوف نجد أنَّ دخول العثمانيين إلى العالم العربي في أوائل القرن السادس عشر، قد شكّل نقطة بداية التحول في بنية المدن العربية، حيث أنَّ نظام حكمهم المركزي والموحد، كان له أثر كبير على بنية وتصميم مدنهم آنذاك، فبعدما كان لكل من البلدان العربية طابعها الخاص، فرض العثمانيون نماذج معمارية موحدة من تصميم "سنان آغا"، أحد أكبر المعماريين العثمانيين في تلك الحقبة، شُيدت من اسطنبول ليتم نسخها فيما بعد في بلدان عربية أخرى، في شكل من أشكال الاستعمار الحضري.

حتى بعد سقوط العثمانيين، سوف تستمر عملية استيراد النماذج والمبادئ المعمارية من الخارج وتطبيقها بالعالم العربي، لكن بشكل أكبر، مع اقتحام الأوروبيين لجميع الممتلكات العربية للإمبراطورية العثمانية، حيث شيّد الأوروبيون في مستعمراتهم العربية المباني على غرار

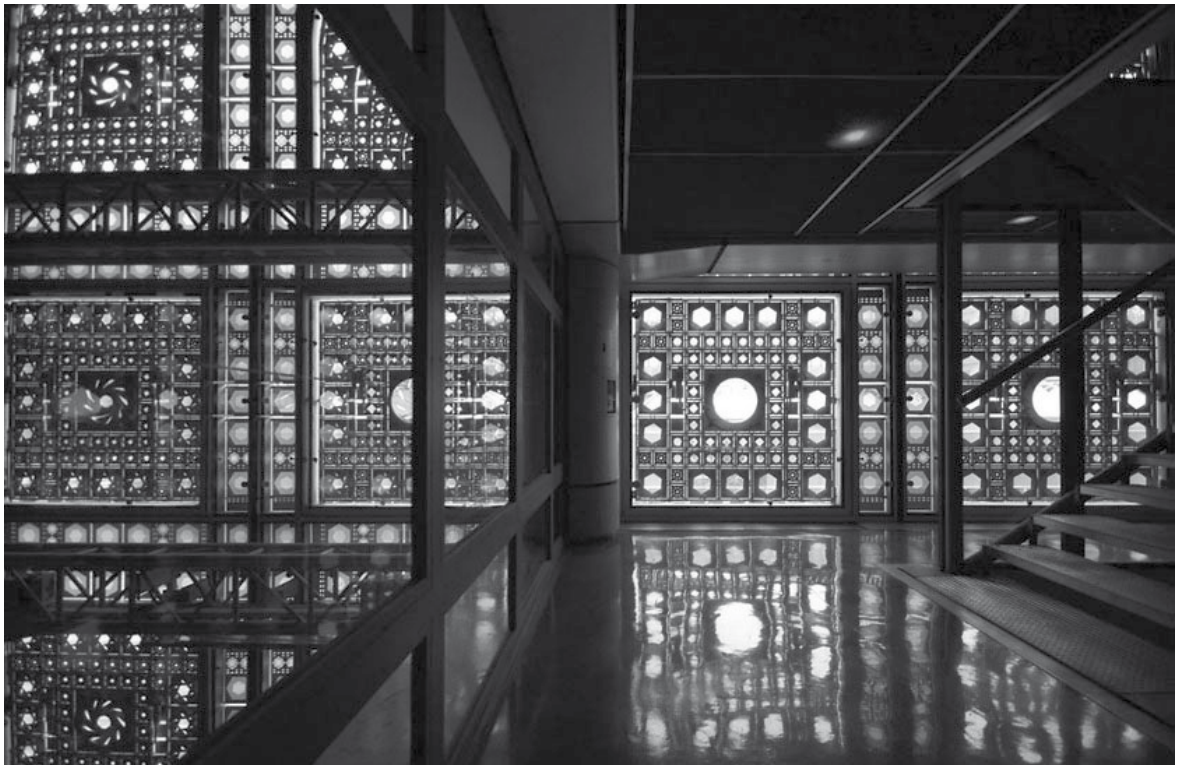
الأحياء الكولونيالية بمدينة القاهرة

التصاميم المعمارية الأوروبية، فقد كان هدفهم الاستقرار وبناء مجتمعات تمثل في جوهرها مرآة لأوطانهم. في الواقع، يمكن للمرء أن يكتشف ذلك بسهولة في جميع المناطق الحضرية العربية تقريبًا، حيث نجد في أغلب البلدان التي طالها الاستعمار، أجزاء من المدن تحت اسم "الحي الكولونيالي"، بالأنماط المعمارية الحديثة نفسها؛ مثل الآرت ديكو(Art déco)، والآرت نوفو(Art nouveau).

في بعض البلدان التي عاشت الاستعمار مثل المغرب، تم تنفيذ استراتيجيات حضرية لفصل السكان الأصليين عن مالكي الأراضي الأوروبيين الذين عاشوا في المدن العربية آنذاك، هذه السياسة التي أصدرها الجنرال "هوبير ليوطي"، أول مقيم عام فرنسي في المغرب، حيث وضع رفقة مهندسه، "هنري بروست"، خططًا لمدن مراكش وفاس ومكناس والرباط والدار البيضاء. حاولت بعض هذه المخططات فصل المدن القديمة وعزلها عن الأحياء الكولونيالية الحديثة، بشوارعها العريضة والمستقيمة والمباني السكنية والمساحات الخضراء وساحاتها التي كانت تعمل أحيانًا كطوق محيط بالمدن القديمة.

حتى بعد الاستقلال عن الاستعمار الأوروبي، تم تجاهل العمران العربي الأصيل، إذ أنَّ أول جيل من المعماريين العرب، تلقى تعليمه بأوروبا، فكانت تصاميمهم شبيهة بتلك التي درسوها، بالمبادئ والنظريات نفسها التي تلقوها دون تعديلها لتناسب البيئة المحلية العربية، حيث انصب تركيزهم على الحداثة والتقدم بدلاً من التكييف والملاءمة. في غضون ذلك، أصبح هؤلاء المعماريون

معلمين لجيل جديد من الطلاب العرب في الجامعات المحلية التي أخذت تظهر شيئاً فشيئاً في المدن العربية، وبالطبع، فقد ركّزوا على تدريس النظريات والنماذج



استلهام عناصر من العمارة العربية في معهد العالم العربي بباريس، من تصميم المعماري" جون نوفيل".

المعمارية الغربية، فكان الجيل الثاني نسخة للجيل الذي سبقه، بل حتى أنَّه أسهم في استيراد كل ما تم إنشاؤه حديثاً بأوروبا، من تيارات حداثية ومبادئ جديدة، في حين كانت هناك محاولات قليلة للتنظير حول العمارة الإسلامية، أو لخلق هُوية محلية للمدينة العربية.

المدينة العربية وإشكالية الهُوية

بعد أن حددنا الأصول التاريخية للنسيج العمراني الحالي للمدينة العربية، سوف نجد أنَّ كل هذه التراكمات التاريخية كانت لها آثارٌ واضحة على بنية وعمارة مدننا العربية اليوم، منتقلة من مركز حضري تقليدي، إلى المدينة الحديثة ذات الأصول الغربية، حيث فَسّر البعض أنَّ التغيرات العمرانية قد شكّلت تداعيات غير مباشرة على الهوية والثقافة العربية. فأين تتجلّى الهُوية الحقيقية للمدينة العربية؟ وهل تعني الحداثة بالأساس، التخلي عن هذه الهُوية؟

الهُوية تشكّل مفهوماً شاسعاً، لكنَّها بشكلٍ عام تعتمد على وجود لغة وحدود جغرافية وثقافة مشتركة لمجموعة ما. يعتمد الناس على نقل هذه الثقافة من جيل إلى جيل عبر استخدام اللغة المشتركة، مع كل التأثيرات والتحوّلات التي تعيشها. بينما يعتمد مفهوم الهُوية في الهندسة المعمارية على المبدأ النظري القائل بأنَّ العناصر والأشكال المعمارية تعكس أسلوب حياة المجتمع، بما في ذلك العادات والتقاليد وطرق التفكير والمعتقدات الدينية والمبادئ الأخلاقية والقيم الاجتماعية. لكن كمعماري، لطالما تساءلتُ لماذا لا

تطرح إشكالية الهُوية المعمارية سوى في العالم العربي الإسلامي؟ بحيث أنَّ لا أحد يتحدث عن هُوية معمارية مسيحية أو يهودية، فما أصل هذه القضية، وهل تشكل أزمة حقاً؟

تعود أصول سؤال الهُوية المعمارية العربية بالأساس إلى التفاوتات العمرانية التي تعيشها المدن العربية، حيث تبنت أنماطاً معمارية حداثية، لم تنتجها مجتمعاتها، والتي قد تبدو معاكسة لتقاليدها وثقافتها، إذ أنَّ معظم هذه المباني الحديثة التي تم إنشاؤها لا تتناسب مع الظروف البيئية والثقافية للمدن العربية، حيث تعتمد على لغة وخصوصيات العمارة المستوردة والمفردات التي تطمس الهُوية المحلية، في حين أنَّ التصاميم العربية التقليدية، كانت مصممة لتناسب البيئة المحلية بثقافتها، اقتصادها ومناخها.

في خضم هذه الإشكالية التي تحيط بالعمارة العربية، نجد إجابتين للأمر، هناك من يحاول طمس العمارة الحديثة والتمسك بالعمارة الأصيلة، بعض هذه التجارب ترتكز على استعارات للنماذج القديمة، لكن بمواد حديثة مثل الإسمنت والفولاذ، وهو ما قد لا يكون أصيلاً مئة في المئة. كما هناك من يجمع بين الاثنين، تحت شعار "العمارة العربية بين الأصالة والمعاصرة"، وهي ممارساتٌ يتمُّ فيها مزج الحرف واليد العاملة التقليدية والمواد الأصلية مع التكنولوجيا الغربية المستوردة، في غالبية الأمر تنجح هذه المشاريع في تسويق صورة أو فكرة ما، لكن في أحيان كثيرة تسقط في فخ "الفلكلور"، إذ أنَّ التمسك بإنشاء عمارة حداثية وأصيلة في الآن ذاته، قد تبخس من قيمة هذه الأخيرة، معتبرة إيّاها مجرد شكليات تقليدية من أقواس وزخارف، في حين أنَّ العمارة العربية هي أكبر من أن تُلخص فيما هو مادي.

السؤالُ والإشكالية الحقيقية التي تحيط بالعلاقة الجدلية بين الحداثة والتراث في المدينة العربية، هي أكثر أهمية من أن تُختزل في مجرد سؤال نظري مثل الهُوية، ربما من الجدير طرح القضية بعمق في ميدان العلوم الإنسانية، إلا أنَّه فيما يخصُّ ميداناً تطبيقيًّا مثل العمارة، السؤال الذي يجب أن يرافق تبني المعمار العربي للحداثة، هو سؤال "المحلية" ثقافةً ومُناخاً؛ لأنَّ الإشكالية الحقيقة التي تحيط بموضوع الحداثة والهُوية المعمارية العربية، هي أكثر عمقاً وبُعداً عن كل ما هو شكلي، فقد شكّل إدخال العمارة الغربية إلى المدن العربية مشكلة كبيرة؛ لأنَّ العمارة الحديثة بكل مبادئها، صُمّمت لتلائم احتياجات بيئة تتميز بمناخ يختلف كليًّا عن البيئة السائدة في معظم أنحاء الوطن العربي، حيث تمثل الأراضي الصحراوية ما يناهز 91٪ من مساحة الأرض العربية، لذا فقد كان استيراد العمارة الغربية مكلفاً للغاية اقتصاديًّا وبيئيًّا، وغير قادر على الاستفادة من الموارد المتاحة في البيئة المحلية من مواد بناء إيكولوجية.

عدا ذلك، يجب ألا ننسى أنَّه طُوّرت العمارة الحديثة لتعكس نظامًا معينًا من القيم والمبادئ التي تناسب المجتمع الغربي، والتي تختلف تمامًا عن نظام القيم في العالم العربي، فنجد أنَّ أساليب التخطيط الإسلامية التقليدية تعطي إحساسًا بالثقافة والمجتمع، وهو هذا الشعور الذي ينتاب الزائر بين أزقة المدن القديمة ونظام عيش سكانها التقليدي والمنفتح. بينما في الوقت نفسه، يتعارض النظام الغربي مع هذه العادات

والمعتقدات رغم أنَّه يؤدي الكفاءة والتنمية الاقتصادية المطلوبة لازدهار الحضارة.

المشكلة التي تنشأ، إذن، هي التكاملُ المناسبُ بين الاثنين، الحاجة هي حل معاصر قابل للتطبيق بين النموذج الثقافي العربي والتطور التكنولوجي التقدمي الحديث، يجب ألا نعود لما هو تقليدي، لكن أن نصنع عمارة عربية حديثة تخصنا، ألا يمكن أن تكون الحداثة هُويتنا الحقيقية؟ الإجابة عن هذا السؤال تستوجب الوعي الصحيح بالثقافة المحلية واستنباط قيمها الحقيقة بعيدًا عن الكليشيهات والصور النمطية.

يجب أن نرضخ لحقيقة أنَّ الإشكالية الحقيقية التي تمنعنا، من أن نشكل توجّهًا معماريًّا عربيًّا خالصًا، محليًّا وحداثيًّا، هو أنّنا في الأصل، نطرح السؤال الخاطئ؛ لأنَّه في الحقيقة، العمارة العربية هي أكثر تعقيدًا، وأكبر من أن يتم تلخيصها في أسئلة نظرية محضة مثل مسألة الهُوية، أو تقليصها إلى معارضة سهلة بين "محلي" و "عالمي" ، و بين "التقاليد" و "الحداثة". يجب على المعمار العربي أن يتفكك من النوستالجيا، والحنين وكل التعاريف الشكلية التي تحيط بالموضوع؛ لأنَّ تصميم مدننا العربية اليوم، والعمارة بشكل عام، تواجه مشاكل حقيقية ومادية أكثر وقعاً وأهمية من النقاشات النظرية، من قبيل التشوه العمراني، والكثافة السكانية، والأهم من كل هذا، التغيّرات المُناخية التي تلعب فيها العمارة دوراً مهمًّا، ليس فقط لكونها تتسبب في معدل مهم من التلوث، لكن أيضًا، بسبب الدور الذي قد تلعبه من أجل الحد من هذا التلوث عبر البناء الإيكولوجي والمحلي الذي يناسب كل بيئة حسب متطلباتها.

المصادر والمراجع:

1. http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.1080.2820&rep=rep1&type=pdf
2. https://iaeme.com/MasterAdmin/Journal_uploads/IJA/VOLUME_4_ISSUE_2/IJA_04_02_001.pdf
3. https://fountainmagazine.com/1998/issue-21-january-march-1998/architectural-characteristics-of-the-islamic-city
4. https://www.jstor.org/stable/26528979

مراجع الصور المستعملة

1. بين الحداثة والأصالة: ناطحة سحاب زجاجية حديثة جنبا إلى جنب مع سور أثري يعود تاريخه لقرون https://blogdaarquitetura.com/conheca-o-contraste-fantastico-entre-a-arquitetura-moderna-e-classica-em-diferentes-lugares-do-mundo/
2. أسوار المدينة القديمة التقليدية لمدينة الدار البيضاء، العاصمة الاقتصادية للمغرب .https://archiqoo.com/images/gallery/old_city_of_casablanca.jpg
3. الأحياء الحديثة لمدينة الدار البيضاء، ذات الطابع الفرنسي https://imgs-akamai.mnstatic.com/49/4d/494d-d823a27095ba1942c69e7318c278.jpg
4. الأحياء الكولونيالية بمدينة القاهرة https://www.flickr.com/photos/jeffwerner/15226528
5. استلهام عناصر من العمارة العربية في معهد العالم العربي بباريس، من تصميم المعماري جون نوفيل. https://www.flickr.com/photos/guen_k/3483843742/

العمودُ الشعريُّ؛ مقبرةٌ دفنت تعدديّة الفضاء الشعريّ العربيّ وتنوّعه

غازي الذيبة*

(1)

ما تـزال قصائـدُ "العمـود" المدرجـة عـلى مدونـة الشـعر العـربي الحديـث، مسـكونة بخفـوت صوتهـا، برغـم علـوّه في المـاضي، ومـا يـزال هـذا الشـكلُ مـن الكتابـة الشـعرية، يمتثـل لاكتمالـه بـ"الإرث"، وينـأى عـن "الحـاضر"، ويغيـب عـن "المسـتقبل"، دائخًـا في العـماء، والتـبرج ببلاغـات سـكّتها عملـة "المـوروث" والقعـود فيـه، وغلبـت عليـه اسـتعاراته النمطيـة القادمـة مـن المـاضي.

إنَّـه شـكلٌ شـعري، يـصرُّ عـلى الاحتـماء بخلـوده، ويعتقـد بأنَّـه صالـحٌ لـكل الأمكنـة والأزمنـة. لم يتفلـت شـعراؤه مـن النهـل مـن نماذجـه القـارة، ولم يحركـوا أي سـاكن في بركتـه الراكـدة. كل مـا فعلـوه، إنَّهـم وضعـوا القطـار مـكان الجمـل، وتغنـوا بالكهربـاء بـدل القمـر.

قـد يبـدو هـذا التوصيـف مجحفًـا بحـقِّ الشـعر والشـعراء العموديـين الحديثـين، لكنَّـه الأقـرب إلى وصـف حالتهم. فقد اسـتقروا عـلى مـا اسـتقر عليـه شـكل ومبنـى قصيدتهـم، وما غايـره، ممنـوع الاقـتراب منـه، أو لمسـه، مغرقـين في سـلفية متطرفـة، تذهـب إلى تكفيـر مـن يخـرج عـلى "العمـود".

منـح هـذا النمـطُ الشـعري قدسـيّةً، مـع أنَّ قوّاليـه وناظميـه، هـم مـن مختلـف الطوائـف الإسـلامية في بـلاد العـرب، تلـك التـي تكفـر بعضهـا، وتسـتبيح دم بعضهـا، لكنَّهـا في القصيـدة العموديـة، تُغيِّـب تلـك الحساسـيات الطائفيـة، ويصبـح "النمـط" بطـلاً، يُمنـع مَسُّـه أو الثـورة عليـه.

والمثـير للغرابـة، أنَّ عقـل شـعراء العمـود الحديثـين، يـصر عـلى تغييـب شـعراء مـن الكار نفسـه، كانـت لهم إسـهامات في الاختـلاف مـع هـذا النمـط الشـعري مـن ناحيـة المعنـى، معتبرينهـم مجدفـين، وخارجـين عـلى السـلف، فأبـو نـواس مثـلاً، الـذي فهـم الشـعر بعيـدًا عـن منطقـة وعـي النمـط لـه، وذهـب إلى أقـصى المناطـق الحرجـة في القـول الشـعري، محـاولاً القطـع مـع المـاضي، بهـدم الطلليـة مثـلاً، ووجّـه بالرفـض، ووضـع تحـت المجهـر في زمنـه، أمَّـا في زمننـا، فقـد غيّبـه الـدرس الشـعري العـربي الأكاديمـيّ، وتعامـل معـه بحـذر وانتقـاء.

(2)

عـاش ناظمـو القصائـد "العموديـة" في ظـلال ديمومـة الـتراث، باعتبـاره "حـي لا يمـوت". وهـذه الأخـيرة، عبـارة مشـحونة بقدسـيّة لا نهائيّـة، مـا دفـع بعـض الماكريـن في الأدب العـربي، إلى ربـط الشـعر بشـكله العمـودي ضمـن هـذا المعنـى، أي بالحيـاة الأبديّـة، وهـذه خديعـة مصفـاة، تمنـع أي اقـتراب مـن نقـض هـذا "النمـط"، لأنَّـه وضـع في مصـاف المقـدس اللانهـائيّ.

لم ينطـو التفكـير بالـتراث العـربي عـلى قـراءات مغايـرة، تفكّكـه، وتعيـد قراءتـه، وتبتكـر مسـارات بحثيـة، تحـاول فهـم آليـات إنتاجـه، وكيفيـة وصولـه إلينـا. بقـي الاعتـماد عـلى "عـصر التدويـن" كفاصلـة نهائيـة للقـول بهـذه القدسـية، قاطعًـا بذلـك أي مسـافة يمكـن أن تـأتي بمـا هـو

* **شاعر وباحث أردني**

بحور الشعر العربي

عروض الخليل

مختلـف، أو أن تقـترب مـن وصـف الـتراث، بعيـدًا عـن صفاتـه المقدسـة.

في القرنـين التاسـع عـشر والعشريـن، احتدمـت التسـاؤلات حـول القصيـدة العموديـة، ومجـرد المسـاس بـه، اعتـبر مغامـرة، وكانـت المحـاولات الحيية لإعـادة قراءتـه في سـياق قـراءة الـتراث، مهمـة شـاقة، بيـد أنَّ تلـك المحـاولات كانـت أساسًـا جيـدًا للخـروج عـلى "تـراث العمـود"، واجـتراح "أشـكال جديـدة" للقصيـدة، واسـتخدامات مغايـرة للشـعر. كل ذلـك الاحتـدام، امتثـل لتخليـق شـكل ومبنـى مختلفـين للقصيـدة العربيـة، لكنَّـه اسـتُلَّ مـن فضـاء الشـعر الغـربي، بخاصـة الفرنـسي، واعتـبر المغامـرون الأوائـل، أنَّهـم أنتجـوا شـكلاً جديـدًا في الشـعرية العربيـة الحديثـة، مغفلـين أنَّ هـذا الشـكّل، لم تنتجـه تلـك الشـعرية، فهـم جلبوهـا إمَّـا ترجمـة أو تأثـرًا مـما ترجـم، وغرقـوا في نمطيـة مـا أنتجـوه، فأضحـت مهمـة التغيـير لديهـم شـبه منتهيـة، أنتجـوا عـلى هامشـها تنظـيرات، بـدت في حينـه سريعـة، ثـم أضحـت تجتهـد في تبريـر محاولاتهـم التغييريـة تلـك.

وبعـد أن نقلـوا نموذجهـم مترجـمًا، وتأثرنـا بالترجمـة، ووقعنا في فخاخهـا، بقـي وعينـا ناقصًـا لفكـرة التغيـير والاختلاف.

صحيـحٌ أنَّ جهدهـم كان بمنزلـة الثـورة، تداعـت بعدهـا الحـركات المتمـردة عـلى الشـعرية السـائدة، لكنَّـه مـا يـزال يحتّـم علينـا أن نذهـب إلى أبعـد مـن القعـود في أثـر الترجمـة، وأن نمـضي في البحـث إلى أقصـاه، لاكتشـاف منابـع شـعريتنا وأشـكالها وفضاءاتهـا العربيـة الأولى .

كـما علينـا ألا نغيِّـب، أنَّـه في مقدمـة هـذه المحـاولات، اعـترى أولئـك المغامريـن الحيـاء في الاختـلاف، فمتحـوا مـن أسـاس الشـكل القـار للقصيـدة العموديّـة، وهـو مـا رأيناه في قصيـدة التفعيلـة، التـي يعـد جذبهـا للشـعر العـربي، فعـلاً مراوغًـا، فقـد مـدت بالـوزن، ومنحـت قافيـة متباعـدة أحيانًـا، وحريـة تخالـف مـا يتسـم بـه "العمـود" مـن ناحيـة الشـكل فقـط، وذهـب أبطالهـا إلى النـوم عـلى وسـائد تريـح فهمهـم للبيئـة العربيـة الحـاضرة، في نطـاق بلاغـي مشـدود إلى المـاضي.

هـذه المحـاولات التـي صـارت جـزءًا مـن حركـة العـرب للتغيـير، بـدت مهمـة رائـدة، وعميقـة، برغم ما اسـتتر تحت قشرتهـا مـن سـطحية، قُـدّم لنـا روادهـا وهـم يتصاروعـون حـول أسـبقية مـن أقـدم عـلى المبـادرة في التغيـير، وبـدا التأمـل لمضمـون التغيـير وشـكله حينهـا، منسرقًـا للصراعـات بينهـم.

(3)

نلمـح في صفحـات التأريـخ لمحـاولات الخـروج عـلى النمـط الشـعريّ المسـتقر في الذهنيـة العربيـة، تدوينـاتٍ بسـيطةً لمقدمـات ذلـك الخـروج في القـرن التاسـع عـشر، تتحـدث عـن القصيـدة المنثـورة، ونقـرأ نصوصًـا سـاذجة، تحـاكي بعـض الترجـمات البسـيطة لقصائـد فرنسـية وغيرهـا مـن اللغـات الحيـة، لكـن جلّهـا يشـبه الخواطـر.

كل هـذه المحـاولات، أنتجـت اليـوم، حالـة أودت نسـبيًّا بـ"العمـود"، وأرسـت شـكلاً جديـدًا للشـعر، ومضـت في بـرارٍ لم تكـن مألوفـة، غـير أنَّهـا مسـتلة في فضاءاتهـا مـن التجربـة الفرنسـية غالبًـا، وأخـرى مـن أنمـاط شـعرية مختلفـة ك"الهايكـو" اليابـاني.

(4)

منـذ مئـات السـنين، تـربى العـربي سـماعيًّا، عـلى الإصغـاء للقصيـدة العموديـة، ووصلنـا مـن هـذا المنتـج نصـوصٌ كثـيرةٌ جـدًّا، كلـما تفحصناهـا، نتلمـس قدرتنـا العجيبـة عـلى الصـبر والثبـات، ففيهـا نلمـح غيـاب العقـل العـربي عـن إنتـاج شـعر مختلـف، متعـدد الأشـكال والآفـاق، بعيـدًا

عـن "العمـود"، الشـكل المسـتقر.
وكـما لـو أنَّ هـذا الشـعر، غـير مهيـئ لأن يتغـير، أو يجـترح موازيًـا لـه أو مختلفًـا عنـه، متناسـين في غمـرة هـذا النقـاش، وغـيره مـما سـبق مـن نقاشـات، أنَّ العـرب عاشـوا حقبًـا مـن التنـوع الزاخـر في حياتهـم الثقافيـة والفنيـة والفكريـة، لكـن هـذا التنـوع لم نـر لـه أثـرًا فيـما وصلنـا مـن شـعر.
لم يسـجل تأريـخ الشـعر العـربي الكثـير مـن محـاولات الخـروج عـلى النمـط، أي العمـود، ولا حتـى القليـل منهـا. فقـد استسـلم المـؤرخ لمـا هـو ناجـز أمامـه، وأعيـاه الانتبـاه للانفلاتـات الثريـة لشـعراءعموديين، حاولـوا أن يخرجـوا على هـذا الشـكل المسـتقر، لكـن أسر النمـط، كان يحـدُّ مـن تفلتهـم، ويدفعهـم إلى "التهيـب"، ربمـا مـن المـضي أبعـد مـما هـو سـائد.
وقـد جلبـت لنـا المدائـحُ والهجائيـاتُ؛ وهـي نمـطٌ شـعريٌّ مكانتـه ضعيفـة في شـعر اليـوم؛ مـا يحمـل على أنَّهـا فرضت عـلى المجتمعـات العربيـة بالقـوة، ومكّنـت ضحاياهـا، مـن جعلهـم، فاعلـين في تمكـين القـوة السياسـية التـي تحتـاج عـادة إلى التنميـط، لـترسي معادلاتهـا في الحكـم، وهـي بذلـك ثبتـت قواعـد للشـكل الشـعري، الخـروج عليهـا، يعنـي الخـروج عـلى طاعـة ولي الأمـر.
وكان الشـاعر الخـارج عـلى ولي الأمـر، يذهـب إلى مماثلـة مـا فرضـه هـذا الـولي، في قولـه وفعلـه، ليتمكـن مـن جـذب المسـتعمين إليـه، وإقناعهـم برسـالته الثائـرة، وسـوى قلـة اسـتخدموا بلاغاتهـم النثريـة، وربمـا الشـعرية المختلفـة، فإنَّنـا لا نجـد مـما وصلنـا الكثـير مـما يدلـل عـلى خروقـات ذات بعـد مختلـف في المعنـى الشـعري.

ليـس صحيحًـا أنَّ الـتراث لا يمـوت، ومـن ينظمـون "العمـود" لم يسـألوا أنفسـهم: مـاذا كتـب الشـعراء القدامـى قبـل القصيـدة العموديـة التراثيـة، تلـك التـي وصلنـا منهـا عـشرات الآلاف مـن الأبيـات، والتـي يتـسرب في دقائـق كثـير منهـا، ذلـك التـوق للانفـلات مـن ربقـة السـائد، والاختـلاف في صناعـة معـان تبتعـد عـما اسـتقر آنـذاك.
مـا سـبق "العمـود" هـو تـراث أيضًـا، وقـد غـاب، لـن نقـول إنَّـه مـات، لكنَّـه غـير موجـود الآن، وجـزء مـن "العمـود" نفسـه، هـو تـراث، لم يعـد موجـودًا.

(5)

في زمـن أمـرئ القيـس الـذي يُستشـهد بـه كواحـد ممـن أثـروا الشـعر العـربي في العصـور القديمـة، كان ثمـة شـعراء يكتبـون بعيـدًا عـن الهندسـة الشـكلية للقصيـدة العربيـة (العمـود) ذات الشـطرين، لكـن هـؤلاء لم يصلنـا منهـم مـا يـشي بالإفصـاح عـن تنـوع شـعريتنا.
ومـا نقدمـه في هـذه المقالـة، إنَّمـا هـو محاولـة للتسـاؤل والبحـث والاسـتدراك، لنقـول إنَّ ثمـة خلـلًا غيّـب فضـاء شـعريًا كامـلاً، كان عليـه أن يسـتقر كـما "العمـود" في الشـعرية العربيـة.
لقـد قيـل إنَّ المهلهـل ابـن أبي ربيعـة (الزيـر سـالم) وفـق الروايـات غـير المسـتقرة لحقيقـة وجـود هـذه الشـخصية، هـو مـن أقـدم عـلى بنـاء القصيـدة وفـق الشـطرين، ووحـد رويهـا وقافيتهـا، ولـو صحـت هـذه الروايـة، فذلـك يعنـي أن المهلهـل، سـوى أنَّـه ثـار عـلى مـا كان سـائدًا في شـعرية ذلـك الزمـان، كان نتـاج وعـي تغيـيري سـبقه أو عـاش زمنه، مـا يعنـي أنَّ هنـاك أكـثر مـن مندفـع نحـو مـا اجترحـه هـو مـن تغيـير في القصيـدة.

وهـذه بذاتهـا، تدفـع للتسـاؤل: لِـمَ يُسـتند إلى شـخصية لم يصـل مـن شـعرها سـوى القليـل المشـكوك بصحتـه، وتحـوم الشـكوك أيضًـا حـول وجودهـا، في وضـع أسـاس النمـط الشـعري، وتقديسـه، مـن دون أن يأخـذ هـذا التقديـس

حقّه الكامل في النقاش والبحث والتساؤل حوله وحول أهميته التي دفعت بالشعر لأن يستقر على ما هو عليه لقرون طويلة؟.

إنَّه لمن المريب أن يقدم لنا مدونو الشعر العربي، ابتداءً من الفترة التي تعترف بحضور المهلهل كأول من هلهل الشعر، أي قفاه ومنحه الجِرس الموسيقي، وصفاه من السائد، السابق عليه، ثم يقودوننا للاستشهاد بصحة ما نقلوه إلى شعراء نمذجوا ما ذهبوا إليه، أبرزهم شعراء المعلقات، ليدفعوننا دفعًا إلى اعتبارهم نقاطًا مفصلية في تأريخ الشعر العربي، يفصحون فيه عن أن أول الشعر بدأ من هناك، بمعنى أنَّه لم يسبقهم غير ما استقر.

كيف إذن يمكن أن يأتي المهلهل، ليقدم لنا شكلاً في الشعر، يصبح سائدًا، بينما لا يصلنا ما سبقه مما كان يشغل شعراء أقدم منه؟ ليقرّ بما جاء به كفاعل، أسّس وعينا كل هذه المدة للشعر وشكله ومعناه، وليصبح الخروج بعدها على ما جاء به، خروجًا على المستقر، المقدس.

لم يتوقف ما خلفه استقرار النمط الشعري، عند حدٍّ بعينه، كالشكل والمعنى، بل أرسى فهمًا جامدًا في الوعي العربي اللاحق، تحتاج زحزحته إلى ثورة كي تغيره، وأغفل منجزات سابقة عليه، مُحيت من الذاكرة الشعرية العربية، ليقر بعدها بأنَّ العربي ابن هذا النمط في الشعر، وسادنه، وهذه أسهمت بسجن التفكير في الخروج على السائد، ما تجلّى في تنميط الوعي العربي، وزجّه داخل بوتقة الثبات والجمود.

ولولا ما أقدم عليه شعراء ثائرون لاحقًا، لمواجهة مُناخ حجري كهذا، لما رأينا الاختلافات الثريّة في المدونة الشعريّة العربية، برغم رسوّ النمط والتزام حتى الثائرين بشكله.

(6)

انعكس "النمط" تقريبًا على الكثير من أشكال التفكير العربي، وانتشر التفكير "العمودي" في الوعي العربي، حتى شغله بشطريه وأوزانه التي منع الخروج عليها.

وفي الوقت الذي يذهب فيه بعض الشعراء من الحقب الماضية إلى أنَّ الشعر لم يسجن في ستة عشر بحرًا وزنيًّا، وأنَّ هناك نظمًا وقولًا شعريًّا، خارج ما أقره الخليل بن أحمد الفراهيدي في أوزانه، فإنَّهم بذلك يصرخون في وجه النمط الذي استقر بتلك الأوزان على بحورها المعروفة، ويطوح بهذيان الاستقرار ليضع أمامنا فضاء مغايرًا لما فرضه المدونون، ولما استجلب من إقرار بأنَّ الشعر، ابن "العمود" وعدة بحور ضيقة الأفق، مصنوعة في نطاق، سجن الشعرية العربية في بوتقة الأوزان الفراهيدية لقرون، وسواه لا يعد شعرًا.

هل نستطيع القول إنَّ القصيدة العربية كانت بلا شطرين، وإذا كانت هناك قصائد مشطرة، فهل كانت هي البطل الذي لا يشق له غبار في منظور الشعراء القدامى؟ وفي ظلِّ هذا التساؤل، ألا يحق لنا أن نسأل: من أين خرجت القصائد المغناة آنذاك، بأشكالها التي تُضبط وفق ألحان تحتاج إلى عدم الاستقرار ضمن وزن بعينه، وإلى التفلّت من أيّ شكل، لتبقى متوهجةً، متنوعةَ الجرس، جاذبةً للمتلقي.

ثم، ألم يكن لأشكال عديدة من فنون القول، والتي تدور في فضاء شعري، أن تكون جزءًا من التنويعات الشعرية في الشكل والمعنى، كتراتيل كهنة المعابد، التي تحتمي بإيقاعات صوتية، تقربها من الشعر الموزون في الشكل والمعنى، إذ كانت تحمل أبعادًا تأملية وبلاغات مفارقة لما هو متداول في الكلام العادي؟

ثمة فنون للقول الشعري، يمكن أن نتفحص التاريخ لنستدرك أنَّها كانت موجودة، من دون عناء، فلا يعقل

أن تغيب ترانيم الأمهات لأطفالهن عن مخيلة المدوّن كنوعٍ من أنواع الشعر، حتى لو رآه بسيطًا، ولا يمكن القول إنَّ الغناء في الأعراس، كان مرتبطًا بالقول العادي، لا بألوان من الشعر الصالح للغناء، وغيرها كتأملاتِ الرعاة والهاربين من سطوة العبودية، والثائرين على قبائلهم، فمن ينتج القصيدة العمودية بفخامتها المعمارية تلك وبلاغاتها العالية، لا بدَّ وأنَّه أنتج في فضاء الشعر أنماطًا أخرى، تقاربها، أو تفارقها، لكنَّها تقع في فضاء الشعر، وتجوس وهاده التي لا تُحدُّ، ومن ينبش فيما بقي من أقوال الكهنة، سيجد مقطعاتٍ تحتمي بالتأمل والانسياب الشعري المتفعل، أي المسكون بالتفعيلة والأوزان الخارجة على البحور الستة عشر، أو الواقعة في نطاق الإيقاع الحر المنثور.

ففي شواهد ما وصلنا من الموروث الشعري العربي، هناك الكثير مما يمكن اصطياده كدالات على أنَّ القصيدة ليست نمطًا واحدًا، ولا مبنى مسكونًا بهذا الفقر الشكلي للبناء الشعري، (العمود). أمَّا المعنى، فقد تنوّعت المساحات التي انشغل بها شعر العرب القديم، وهي نتاج طبيعي للبيئة العربية ومجتمعاتها. فذاك الحارث بن حلزة مثلا، قال قصائد، يحتشد فيها الإقواء، وتبتعد عن استقامة التفعيلة، وتنتهك مسار الشطرين، وهو من الشعراء الكبار، وصاحب معلقة شهيرة. وثمة شعراء آنذاك، كانوا يجولون في براري مختلفة عما هو سائد، ومنهم من كان يتطلع للاختلاف، والتغيير في المبنى والمعنى السائدين للشعر، في المقابل، كان هناك شعراء، مهمتهم تقتضي الاستقرار داخل نمط بعينه، لفقر رؤاهم، ولضحالة تجاربهم ومحدوديتها، وهذا يحدث في كل الأزمنة.

(7)

لا أحد من المغرقين في الانتماء للقصيدة العمودية، يريد الإدراك بأنَّ الامتثال لهذا الشكل المستقر (العمود) آنذاك، هو فقرٌ حقيقيٌّ للمخيلة الشعرية العربية، التي تنبي مساحات البحث فيما وصل منها إلينا، بأنَّها صاحبة تنوّع ثريّ، يتجاوز الأشكال القارة، ويختلف عما نمّطه به اللاحقون في العصور التالية.

ولا أحد من هؤلاء يريد أن يصدق بأنَّ مثل هذا التنوّع، ليس إرثًا لما سبقه، بل هو اجتراحاتٌ، بُنيت على ما سبق، وأضافت اليه، وأنَّ العمود ليس مقدسًا، فالبرية الشعرية أكبر من أن تُحشر في شطرين، وأن تستقر في نمطٍ محدّدٍ، ولا أحد يريد أن يمتثل إلى أنَّ المنطقة العربية، لم تكن منطقة متوحدة اللغة والثقافة. فالتنوع كان ممثلاً للعرب، ولبريتهم التي يتجولون فيها عبر الثقافات واللغات العديدة التي سكنت بلادهم أو عبرتها.

وقد أفصحت المدوّناتُ التي اكتشفها آثاريون عن فيض لافت من الشعرية المكتوبة بلغات قديمة في المنطقة العربية، استخدمت أشكالاً لم تحتكم إلى هندسة الشطرين، ولم تقع في براثن الاستقرار داخل نمط بعينه، فالتراتيلُ الكنعانية مثلًا، شاهدٌ على هذا التنوّع، وكذلك أشعار السومريين والبابليين والأدوميين وغيرهم ممن قطنوا البقاع العربية، وكان لهم إنتاجٌ معرفيٌّ فيها، مثّل الشعر جزءًا منه، وقدم في بوتقات تتعلق بالعبادات والمناسبات الاجتماعية والحروب، وغيرها مما يمكن للشعر أن يمنحه حضورًا باذخًا في تاريخ تلك المجموعات الحضارية.

رمزيةُ القتل في إدراك ماهية الأنسنة

جينا سلطان*

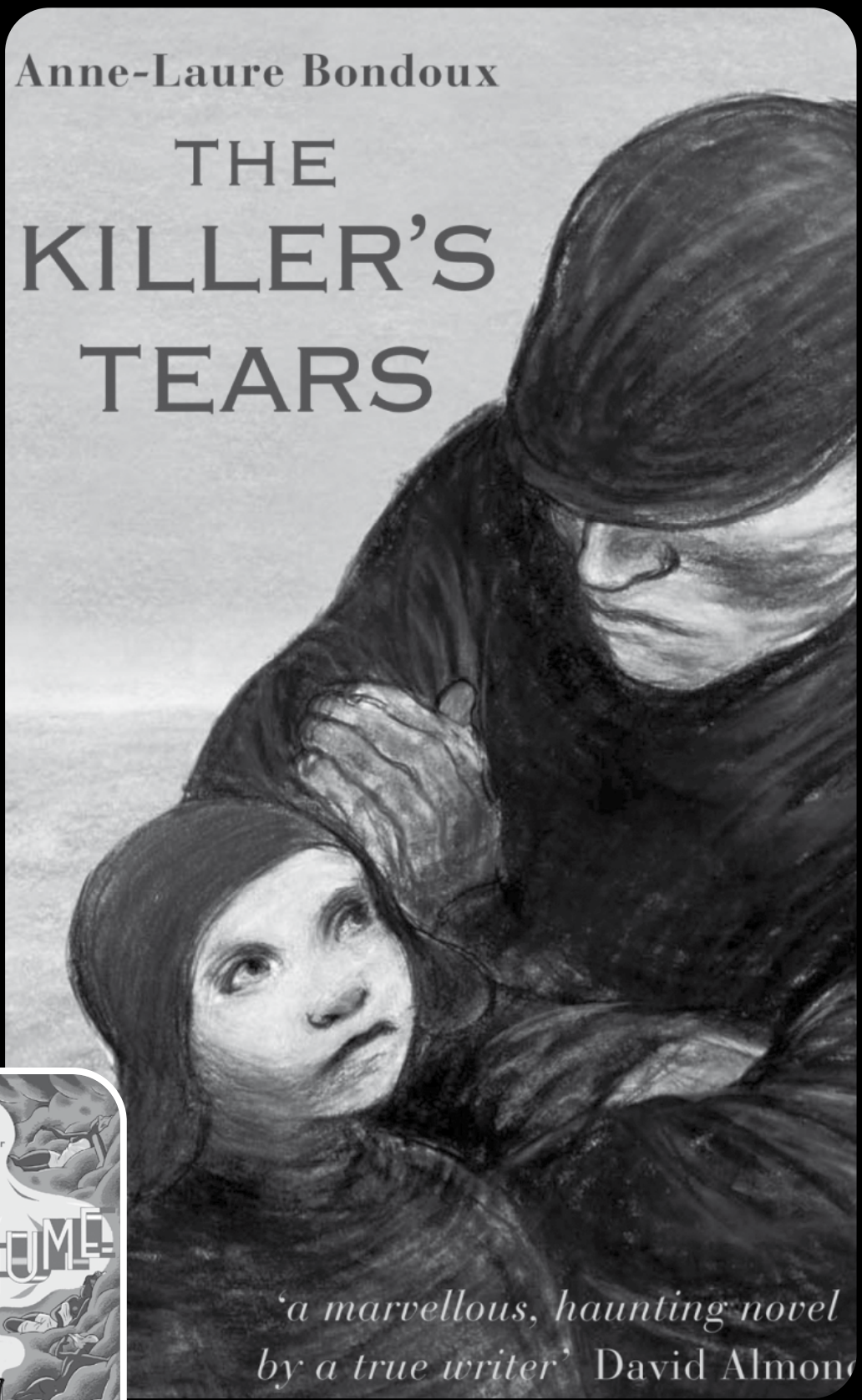
في روايـة العطـر[1] لـ"باتريـك زوسـكيند" يولـد "غرونـوي" مجـرداً مـن الاحتفـاء الإنسـاني، فيعيـش ككائـن طفيـلي، يقـارب العلقـة، ليكتشـف في مراهقتـه أهميـة الرائحـة في تمتين العلاقـات الاجتماعيـة، وبالتـالي تكريـس مكانـة الفـرد ضمـن الخارطـة العاطفيـة الجمعيـة. وباعتبـاره ينتمـي إلى النمـط المجـرد مـن خاصيـة الجـذب والاسـتقطاب، يتكـئ عـلى حاسـة الشـم القويـة لاصطيـاد العـذراوات اللـواتي يقعـن في مصـاف الأضحيـة النقيـة الصرفـة المعروفـة فلسـفيًّا باسـم "المونـاد"، والخاليـة مـن شـوائب التملـك، سـواء ارتبـط بالتسـليع الجسـدي كملكيـة للرجـل، أو تلـوث بالدنـس عـبر العلاقـة الجنسـية.

وعندمـا ينجـح في اسـتخلاص عبـق الحـب منهـن، ويصنـع عطـر الأنوثـة الخالـد، ويسـكبه عـلى نفسـه، يتألـه. وبعـد أن يعجـز عـن شـم رائحتـه يعـرض جسـده أمـام الحشـود التـي لفظتـه طفـلاً ورجـلاً، فتلتهمـه. ويصبـح فعـل القتـل بشـقيه العـذري المعـادل لانتـزاع ألـق الـروح، والجسـدي المقـدم كأضحيـة في حفلـة مجـون باخوسـية، مسـاوياً لقربان النفـس المقـدم عـلى مذبـح الانعتـاق مـن قيـود المـادة. وهـذا التغييـب الصريـح لثنائيـة الجريمـة والعقـاب يضـع "غرنـوي"، ومـن خلفـه "زوسـكيند"، عـلى طريـق صـيرورة البقـاء في الفنـاء، وإن اتّخـذ مسـلكاً معاديـاً للأعـراف، وناقـض صراحـة الوصيـة التـي تجـرّم القتـل وتدينـه.

بالمقابـل، تسـتعيد "آن ـ لـور بونـدو"[2] الترنيمـة الحزينـة ذاتهـا حـين تقـترن بميـلاد طفـل منـذور للتهميـش، وتختـزل حضـور الصغـير باولـو في روايـة "دمـوع القاتـل" بغمغمـة إنسـانية، وبـذرة زُرعـت عـلى صخـرة وقُـدّر لهـا ألا تزهـر أبـداً. وفي الوقـت نفسـه، تؤطـر حادثـة انتحـار الأب في طفولـة القاتـل "أنخـل"، عقـب بضعـة أيـام مـن تلقيـه "علقـة" سـاخنة جوابـاً عـن سـؤال المـوت، فتفقـد الحيـاة قيمتهـا الأخلاقيـة والإنسـانية ويعيـش متّبعـاً قانـون الشـوارع والأرصفـة. ولأنَّ الجريمـة حيـث ترعـرع في إحـدى مـدن التشـيلي المنسـية مـن القانـون، تجسّـدت حـلاً نهائيـاً للديـون ومعـارك السـكارى، وخيانـات النسـاء ومكـر الجـيران أو حتـى لرتابـة يـوم دون تسـلية، يقتـل والـدي باولـو ليضـع خاتمـة لأسـبوعين مـن التطـواف، والنـوم في العـراء. فقـد سـمع أنَّ هـذا المنـزل يقـدم الملجـأ لعابـري السـبيل قبـل ملاقـاة الفـلاة والبحـر، ويشـكل بالتـالي المـكان الأمثـل لرجـل مطـارد مـن ثـلاث مـدن.

ومـع أنَّهـا لم تكـن جريمـة" أنخـل" الأولى لكنّـه لم يقـدم قـط عـلى قتـل طفـل، فيصبـح بمحـض صُـدف جرائمـه أبـاً لباولـو، وبالتـالي يهبـه الحيـاة. وبينـما دأبـت ذاكرتـه عـلى إسـقاط وجـوه ضحاياه، فيـما لم تسـنح لـه الفرصـة للنظـر إلى وجهـه في المـرآة، يحتـل الصغـير قلبـه بـأسره. وتنسـج علاقـة حـذرة أواصرهـا بينهـما، قوامهـا تشـارك العمـل في المزرعـة المنعزلـة طـوال عـام كامـل، دون أن يعكـر صفوهـا دخيـل أو متطفـل. ويرتسـم تهديـد العـالم الخارجـي في صـورة المدينـة ـ الجحيـم، حيـث يعيـش النـاس مكدسـين فـوق بعضهـم، مـا يجعلهـم سريعـي الغضـب.

* **كاتبة وناقدة سورية**


Anne-Laure Bondoux
THE KILLER'S TEARS
'a marvellous, haunting novel by a true writer' David Almon

the story of a murderer
PERFUME
patrick süskind

ينـذر وصـول اللاجـئ" لويس" بعـودة دورة القتـل الجهنمية، فتتصاعـد عدائيـة "أنخـل"، بسـبب تهديـد الغـيرة المتـأتي عـن وجـود الدخيـل. وحـين يهـم بقتلـه توقفـه صيحـة باولـو: "يـا والـدي"، فيدخـل سـفاح البـشر عهـد الأنسـنة، ابتـداء بإنقـاذ عنـزة هرمـة، ثـم إخـراج هجـرس صغـير مـن مصيـدة الأرانـب وإحضـاره للطفـل كي يتقـرب منـه، فـلا ترجـح كفـة الرجـل المتمـدن. وأخـيراً يحضنـه بمشـاعر الأب الخائـف مـن فقـدان ابنـه، عندمـا يهـرب باولـو مـن البيـت خشـية تصـادم الرجلـين، فيعـادل فـرح عثـور" أنخـل " عليـه اتقـاد جـذوة الحيـاة في الحيـوات الجافـة.

يعكـس انبهـار "أنخـل" بكلـمات شـاعر يتلوهـا لويـس مـن كتابـه، نقطـة تحـول جذريـة في مـشروع الأنسـنة، تتمثـل في دمـوع القاتـل المنسـابة عـلى وجهـه، وتبلـغ رمزيتهـا حدَّهـا الأكـبر حـين يحنـي طوفـان المعرفـة ظهـره فيقـف تحـت المطـر ليتغمـد بإنسـانيته. بالمقابـل، يـدرك باولـو أنَّ لـكل شيء ثمنـاً، فقـد خـسر والديـه لكنَّـه ربـح صداقـة أنخـل وحمايتـه بعـد أن ظـلَّ مـتروكاً للإهـمال والوحـدة منـذ ولادتـه.

يحقّـق باولـو بنوتـه لأنخـل حـين يخلصـه مـن هجـوم الهجـرس عليـه، فيفـارق بقتلـه طفولتـه ويدركـه الضيـاع أسـوة بالرجلـين اللذيـن يشـاركانه المنـزل. ولاحقـاً في كـوخ الحطـاب العجـوز يقـرن ارتبـاط الحيـاة بامتـلاك عـدد كبـير مـن الكتـب، ويفـسر مـوت والديـه المفاجـئ بعـدم حيازتهـما لأيّ كتـاب. وبفضـل الحطـاب وأنخـل يتجـاوز خوفـه مـن الغابـة، وتتـاح أمامـه إمكانيـة النمـو عـبر مراكمـة الانتصـارات الصغـيرة، بعـد أن تعلـم قبـول حصـص السـعادة بصمـت، حتـى غـير المعقـول منهـا.

تحويـل أشـجار الغابـة العتيقـة إلى خـزان للأوكسـجين ممثـلاً في الكتـب، لم يمنـع رئيـس البلديـة مـن صنـع مقصلـة الخشـب، كي ترمـز إلى إصرار أهـل المدينـة عـلى المزيـد مـن العدالـة ورجـال الأمـن، الذيـن يقبضـون عـلى أنخـل بفعـل وشـاية أهـل المدينـة، فينتهـي في السـجن، ويُحكـم عليـه بالإعـدام. لكـن البـذرة تتحـول إلى زهـرة تنبـت في الصخـرة عـلى غـرار شـخصية "مـولان" في فيلـم الأنمـي الشـهير، فيلتقـي باولـو أبـاه لمـرة أخـيرة ويتذكـرا أنَّهـما ولـدا معـاً يـوم تلاقيـا. لذلـك يكرمـه كـما يليـق بالابـن البـار، فيسـمي ابنتـه الأولى باسـم أنجلينـا، تيمنـاً بمـن تشـارك معـه معاينـة الهبـة الإنسـانية داخـل الهيـكل المحـاصر بدمـاء القرابـين البشريـة. فليسـت القداسـة في أن تكـون نـوراً وأنـت نـور، كـما ذهـب "العقـاد" في كتابـه "عصفـور مـن الـشرق"، بـل أن تترنـح تحـت وطـأة الخطيئـة ثـم تجـترح معجـزة الأنسـنة مـن قعـر الطـين.

الهوامش:

1. باتريك زوسكيند (1949ـ) روائي ومسرحي ألماني، نشرت روايته العطر عام 1983، وصدرت ترجمتها العربية عن دار المدى 2006.

2. آن ـ لور بوندو (1971ـ)، روائية فرنسية صدرت روايتها دموع القاتل في عام 2003 وترجمتها مؤسسة قطر للنشر عام 2015

"الماورائياتُ" في روايات يحيى القيسي

د. راشد عيسى*

لـكلِّ أديـبٍ منابـع فكريـة ومرجعيـات ثقافيـة معينـة، تظهـر ملامحهـا في أدبـه جزئيًـا أو كليًـا. ويحيـى القيـسي مـن هـؤلاء الأدبـاء الذيـن كرّسـوا معتقداتهـم الثقافيّـة في أعمالهـم الأدبيّـة. فهـو في رواياتـه الخمـس [بـاب الحـيرة، وأبنـاء السـماء، وبعـد الحيـاة بخطـوة، والفـردوس المحـرّم، وحيـوات سـحيقة] قـد جسَّـد اتجاهـه نحـو الماورائيـات التـي تتخاطـر بالأسـئلة الكونيـة، وأكّـد نزعتـه نحـو محـاورة التأمـل الصـوفيّ بشـقّيْه الدينـي والوجـودي. مـن منطلـق إعـادة تشـكيل الواقـع عـبر اسـتدعاء الخيـال التاريخـي للأفـكار مـن نحـو، ومسـاءلة سرّانيـة الأمكنـة لاسـتنطاق مـا وراء جغرافيّتهـا مـن جهـة ثانيـة، وإعـادة اسـتنطاق الصفـوة مـن أولي الألبـاب وذوي العرفـان مـن منحـى ثالـث.

ويبـدو جليًـا أنَّ القيـسي مفتـونٌ بفكـر" محيـي الديـن بـن عـربي" الـذي يشـكّل وحـده مدرسـة معرفيـة مؤثـرة في الأنسـاق الثقافيـة العربيـة، فابـن عـربي شـاعرٌ فـذٌّ، ومفكّـرٌ فريـدٌ، وصاحـب رؤيـا إيمانيـة لا يقـف عـلى لوامعهـا العظيمـة سـوى النخبـة مـن المثقفـين. ومـا زال فكـرُه مثـارَ جـدلٍ حتـى الآن. بعـضُ الروائيـين العـرب أعـادوا كتابـة سـيرة حياتـه ومبادئـه عـن طريـق الروايـة مثـل روايـة "مـوت صغـير". وبعضهـم مثـل القيـسي اتخّـذ نحـو ابـن عـربي طريقـين، الأول فكـري خالـص يسـعى إلى تفكيـك آراء ابـن عـربي، ويـضيء عـلى مـا ورائهـا مـن أسرار دفينـة ومفارقـات معاكسـة عـلى غـرار كتابـه [ابـن عـربي في الفتـح المـكّي] إذ اجتهـد كاتبنـا في تقشـير لُبـاب بعـض المقـولات، وفضـح اتجاههـا المعاكـس وهـو الانتقـاص مـن القـدْر المحمّـدي. وأحسـبه شـخصيًّا نجـح في هـذه المهمّـة الوعـرة، فـكان باحثًـا اسـتقرائيًا متمرّسًـا في التعبـير الحجاجـي وتنسـيق الأدلـة والبراهـين المنطقيـة والعقليـة، فهـو كتـاب لخاصـة الخاصـة مـن المفكريـن.

أمَّـا الطريـق الثـاني فهـو أنّ فكْـر ابـن عـربي لاقـى قبـولًا واستحسـانًا لـدى الذائقـة العقلانيـة لكاتبنـا، ولـدى الذائقـة القلبيـة كذلـك. وإذا انتبهنـا إلى انغـماس القيـسي بمعطيـات اللُمـح الصوفيـة عنـد أقطابهـا الآخريـن كالبسـطامي والسـهْرَوَرْدي والجنيـد والحـلّاج والنِّفّـري وغيرهـم، سـنجد أن قلبانيـة العقـل عنـد صاحبنـا متآلفـة مطمئنـة إلى إشراقـات المواجيـد التصوفيـة اطمئنانًـا شـعوريًّا بالدرجـة الأولى واطمئنانًـا فكريًّـا بالدرجـة الثانيـة.

مـن هنـا نـرى أنَّ روايـات القيـسي إنَّمـا تصـدر عـن نفـسٍ إنسـانيّةٍ باحثـةٍ عـن الحقائـق الوجوديـة لا لتجدهـا، إنَّمـا لتعيـش معهـا لـذة التسـاؤل والحـوار والتأويـل والمشاكسـة، أو مـا يمكـن أن أسـميه عذوبـة القلـق المطمـئن. أو التشـكيك الممتـع في تحـوّلات الأزمنـة وفاعليتهـا في مسـيرة الإنسـان ومصـيره معًـا. وقـد وجـد القيـسي أمامـه متّسـعًا رحبًـا مـن حريـة الافـتراض والتأويـل في مجـال الفاعليـة الزمنيـة حضـورًا وغيابًـا، ذلـك أنَّ الزمـن يطمـح إلى أن يكـون فيزيائيًّـا ففشـل، وطمِـع أن ينتمـي إلى حـوزة الفلسـفة فأخفـق، فظـلَّ متأرجحًـا بـين الفيزيـاء والفلسـفة. ولمـا كانـت الفلسـفة أقـرب إلى النفـس الباحثـة عـن الأمـن

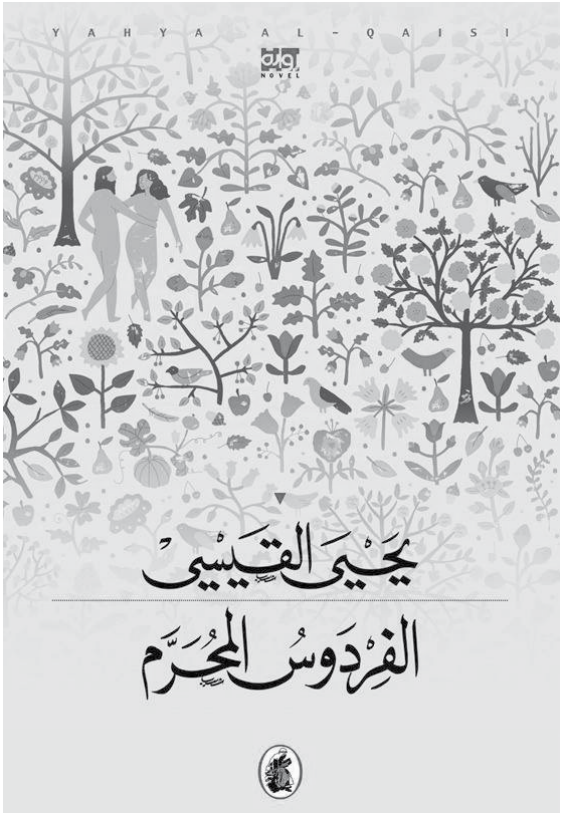
* **أكاديمي وكاتب أردني**

العقلي والقلبي معًا، فقد توغّل صاحبنا في غابات الرؤى الصوفية بصفة التصوّف منزعاً مقبولًا ومشروعًا يستطيع الانتماء إلى الفكر الفلسفي. يؤكد ذلك أنَّ الصوفية الشرقية اعتمدت المعرفة القلبية ونظرية وحدة الوجود، وظهرت كما لو أنَّها فكر ديني شاهق، في حين اتجهت الصوفية الوجودية على يد "هيدجر" إلى المعرفة العقلية.

يبدو أن القيسي اندغم بجداول التصوف وأنهاره حتى بلغ البحر الأكبر الذي يؤلف بين هذه المصادر المائية للفكر الصوفي وسبح فيه، وما زالت الأمواج تلعب بقارب طمأنينته حينًا تغرقه وحينًا تسمح له أن يعوم. وللخروج من جدلية العوم والغرق أيقظ مهجته الأدبية تجاه السرد الروائيّ حين امتلك شجاعة ابتكار أفكار أدبية تقلب موازين الاطمئنان ومصداقية الحقيقة، حاله حالُ جلال الدين الرومي الذي قال بعد رحلة مكابداته مع سؤال الوجود: [الكون معمورٌ بالوهم].

ولما كان الأدب كما يقول "تودورف" كذبٌ كأنّه صدقٌ، وصدقٌ كأنّه كذبٌ، أي أنَّه منزلة بين المنزلتين، فلا يجوز أن يدخل في امتحان الصدق والكذب من حيث هو تخيّل في نهاية الأمر. استثمر القيسي هذه اللعبة الممتعة، وكتب رواياته ليستحدث صيغاً وافتراضات أخرى لمعنى الحياة. فلم يثق أبطال رواياته فيما هو مطمأن إليه من الحقائق التاريخية والمعرفية والنفسية والجغرافية، فاتّخذ من رؤاه الفائرة [لدُنّيّة يحياويّة] خاصة، تشبه الاكتفاء الذاتي المستقل بما يصدر عن كينونته التأملية من إشعاعات إيمانية وفلسفية، وبما يَرِدُ إليها من إشراقات خيمائيّة إلهاميّة، ولذلك تتراءى إلماعاته الشعورية الفكرية في رواياته كأنَّها حوارٌ متّصلٌ بين موارد العقل ومصادر القلب. كما تتلامح في سردياته تلك البروق المستقلة في سماوات نفسٍ تتدبّر نواميس الوجود في ضوء شمعة غير عابئة بأيِّ ضوء خارجي.

إذن لدى يحيى فكر جوّاني فردانيّ تجاه مسألة الزمن التاريخي، نلمسه في أغلب رواياته، ففي روايتيه الأخيرتين "الفردوس المحرّم" و"حيوات سحيقة" حضورٌ كثيفٌ لأفكار تتعلق بالكنوز الدفينة تحت الأرض، والنبش في ذاكرة المكان التاريخي والجغرافية الأثرية. فنجد في رواية "الفردوس المحرّم" أحداثًا من الحفريات الجديدة في كلٍّ من البترا وعجلون وجلعاد والكرك والبحر الميت والغور وعراق الأمير ووادي شعيب، وهي حفريات صنعها المخيال الأدبي الثائر ليعبر هذا المخيال الجسور عن رغبات شخوص الرواية، بمعنى أنَّه ألبس الأبطال قمصان أفكاره بمزاوجة ذكية بين ما هو واقعي معلوم، وما هو عجائبي سوريالي من تخيّلاتٍ واهمة تصل حدّ الكوابيس والشطح، وترقى بالمتلقي إلى متعة التأويل بعيدًا عن حسابات العقل وقناعات المنطق. وبالإضافة إلى استدعاء الأمكنة الأردنية التاريخية تستنطق رواية "الفردوس المحرّم" أماكن شهيرة من بيئات عالمية معروفة كجبال همالايا حيث يكتشف "فيدروف" كهوفًا أخرى أعمق تؤدي إلى مدينة تسمى (شامبالا) مدينة السلام والسكينة. وقد جعل اكتشاف هذه المدينة تسويغًا لفكرة مفادها أنَّ [البشر على وجه الأرض لديهم قدرات كافية قد يتمّ إيقاظها ذات يوم قريب بعد حصول كوارث هائلة يرحل فيها كثير من الناس ويبقى قلة قد يشهدون ظهور ذلك العصر الذهبي



الـذي طـال انتظـاره، ص56]. فالكاتـب يـزاوج بـين المـكان والإنسـان مـن حيـث اختـزان كلّ منهـما الطاقـة المتجـددة لبنـاء عـالم آخـر، عـلى صعيـد جغرافيـا الأرض وجغرافيـا النفـس الإنسـانية. لذلـك تظهـر (بـاتي) الخبـيرة الروحانيـة التـي تلقـي محـاضرات تهـدف إلى إقنـاع الإنسـان بقدراتـه الباطنيـة المعطلـة التـي يمكـن أن تجـدّد حياتـه القادمـة، فهـي تقـول [هنـاك خيـوط حمـض أمينـي أخـرى مسـؤولة عـن إعـادة بنـاء أعضـاء الإنسـان في حالـة تعرضهـا للبـتر) وبذلـك يـبرز دور الخيـال العلمـي في إعـادة إنتـاج السـعادة للإنسـان.

وتقـول بـاتي:(نحـن كائنـات خربـة منـذ عصـور طويلـة، فقـد كنّـا فيـما يشـبه الفـردوس بقـدرات عُليـا نعيـش طويـلًا لا نمـرض، نـرى بوضـوح حتـى مسـافات بعيـدة، ونسـتشرف مـا يجـري في المسـتقبل عـبر الحاسّـة السادسـة المعطّلـة حاليًـا... التأمـل العميـق سـيقود إلى اكتشـاف الـذات وأعماقهـا ومـا فيهـا مـن الكنـوز وبالتـالي تنشـيطها، ص62، 63]. ومـن المعـروف أن التأمـل العميـق عقيـدة وجدانيـة ضاربـة الجـذور في الفكـر البـوذي. وبذلـك تتضـح مسـالك الخيـال الدينـي في حريتـه، وفي محاولتـه اقـتراح حلـول جذريـة لاغـتراب الإنسـان عـن وجـوده الدنيـوي ولالتبـاس النفـس عـن نفسـها.

ومـن هنـا تـبرز المزاوجـة بـين كنـوز الأرض الدفينـة وكنـوز النفـس الخبيئـة، وهـي موازجـة تشـكّل القيمـة العرفانيـة الجوهريـة في روايـات القيـسي. فنلمـح اسـتشرافات مـا ورائيـة تجسّـد لـذة الإيمـان باللامعقـول، ومتعـة الوهـم الروحـاني. يقـول: [قـرأت ذات مـرة أن روح الإنسـان الواحـد قـد تسـتطيع أن تـزوّد جسـدين أو أكـثر بطاقـة الحيـاة نفسـها، لهـذا قـد يمـضي الإنسـان حياتـه بحثًـا عـن نظـيرة، ص117]. ويقـول في موضـع آخـر: [اعلـم أنَّ الإنسـان مخلـوق مـن هـواء ومـاء وتـراب ونـار. فـإن صفـت نفسـه الهوائيـة عُلّـم منطـق الطـير.. وإن صفـت نفسـه المائيـة كلّـم الأسـماك ورفعتـه الميـاه فوقهـا فـلا يغـرق، وإن صفـت نفسـه الترابيـة كلّـم الزواحـف ودواب الأرض وخاطبتـه الجبـال، وإن صفـت نفسـه الناريـة كلّـم الكائنـات المخلوقـة مـن النـار وكانـت النـار عليـه بـردًا وسـلامًا، فـإن توازنـت أخلاطـه زاد مَـدده مـن طاقـة روحـه النورانيـة، ص135]. وفي روايـة (حيـوات سـحيقة) يتـدانى القيـسي أكـثر مـن البنيـة الروائيـة السـائدة، فيظهـر (صالـح) بطـلًا رئيسًـا مـن خـلال تحوّلاتـه الحياتيـة والفكريـة. فهـو شـاب أردني مـن المفـرق انتقـل للسـكنى مـع أهلـه في الزرقـاء، لكنَّـه يعمـل دليـلًا سـياحيًا في البـترا. وفي أثنـاء مسـاعدته فريقًـا

لتصوير فيلم سينمائي عن حياة المرأة النيوزلاندية التي جاءت إلى الأردن سائحة فتزوجت بشاب بدويّ. والقصة معروفة في كتابها [تزوجتُ بدويًّا].

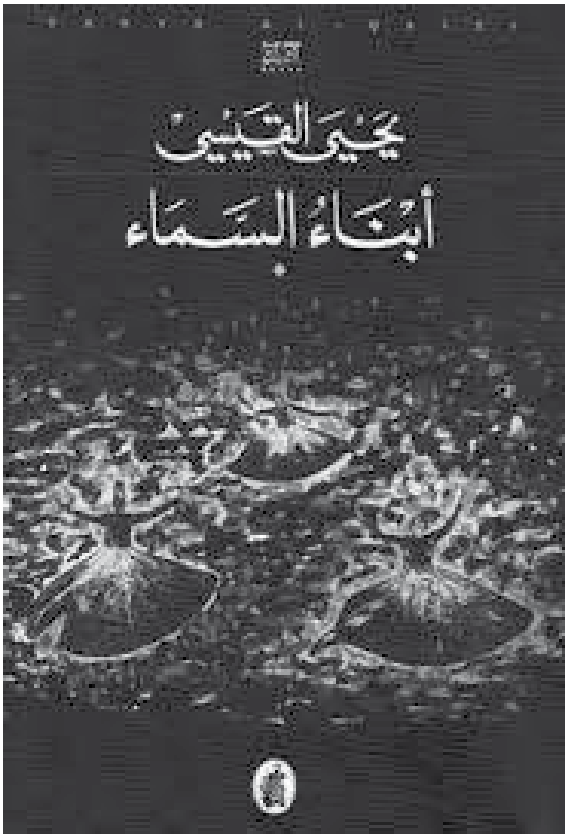
وقع صالح في حفرة غامضة وتعرّض للأذى الجسدي. فكان وقوعه فيها باعثًا على طرح سؤال باطني عميق [هل الأماكن الأثرية بما تخفيه من أسرار وكنوز قابلة لأن تكون معادلًا موضوعيًا للأفكار القديمة الثابتة فتتشابهان (أي كل من الأماكن والأفكار) في ضرورة اكتشافهما من جديد. لعلَّ في هذا الاكتشاف ما يفيد الإنسان المعاصر] كأنَّ السؤال بصيغة أخرى [لماذا لا نحرّك الثابت والمسلّم به لصالح تنوير جديد؟].

وقد تعاظم هذا السؤال عندما كشفت الرواية عن البيئة الأسرية للبطل، فأخوه الملقب بالنّمس شخص متطرف ينتمي إلى حوزات التفكير والقتل. وهنا تَبين الأحداث عن مرايا مجتمعية واقعية في البلاد سببت للبطل صراعًا نفسيًّا باهظاً وتطوّرًا ثقافيًا في شخصيته، ولا سيّما عندما عمل موظفًا باحثًا في مركز الدراسات والتوثيق وتعرّف إلى (أليس) البريطانية التي تآلفت معه وجدانيًّا وثقافيًّا إلى حدٍّ كبير، لكنَّها ظلّت تحذر نزواته وشططه.

إنَّ عمله هذا قدّم له إنارة كافية عن تاريخ التعذيب والقتل في البيئات العربية فعرضها في تقرير موجز، عبر مشهدية تفصيلية لقتل الحلّاج، وعبر ما جاء في عشرات الكتب التاريخية التي أرّخت لاتجاهات التقتيل وجرائم الطغاة. ولكن (أليس) قدّمت بالمقابل عرضًا آخر لتاريخ التعذيب والتشريد والنفي في أوروبا.

فالرواية تتّجه إلى إدانة سلطة الشّر، وإلى إعلاء حرية التفكير في الوقت نفسه، وإلى نقد تحولات الحضارة العربية التي ما زالت تتغنّى بأمجاد سلفت واندثرت فيما اتجهت الحضارة الغربية إلى تخطي الماضي الأسود إلى حاضر ينتصر لحرية الإنسان وجماليات الحياة.

وإذا كانت رواية "الفردوس المحرّم" مستندة إلى تصوير



انعكاس الخارج نحو الداخل في شخوص الرواية، من خلال الرسائل البريدية والإلكترونية، فتؤثر أفكارها في فكر البطل السري الخفي وهو الكاتب نفسه، فإنَّ رواية "حيوات سحيقة" تستند إلى انعكاس الداخل على الخارج بصورة أوسع، إلى الدرجة التي أصبح فيها (صالح) يعيش حيوات سحيقة في نفسٍ واحدةٍ مضطربة باحثة عن الحق والطمأنينة والرضا. إنَّها رواية تحكي عذاب الإنسان مع الفكر.

رواية (حيوات سحيقة) أوضح التزامًا بمعمارية الفن الروائيّ من حيث تنامي الأحداث وتنوّعها، وتطور شخصية البطل، وتجسيد الصراع الجوانيّ بين القلب والعقل والواقع والحلم. في حين اتجهت رواية "الفردوس المحرّم" إلى تقنية تجريبية تقوم على استمداد الأفكار من مصادر مختلفة ولا سيّما الرسائل الشخصية، فوقف الكاتب عند النافذة ليشاهد ما يجري في الخارج. أمَّا في "حيوات سحيقة" فانشغل بالأثاث الداخلي لغُرفه الروحانية والفكرية وراح يعرضه من النوافذ، تماماً كما يفعل الشاعر، أيضاً في "الفردوس المحرم" كان السارد نحلة يجمع العسل من الأزهار، وفي "حيوات سحيقة" كان يدل النحلة كيف تعيد العسل إلى الأزهار التي أُخذ منها.

فالروايتان تقدّمان إلماحات ناقدة للفكر المتكلّس، وإيماءات ضمنية لقلب موازين الزمن التاريخي لصالح الإنسان. على أنَّ القيسي في أغلب رواياته – كما قلت – يصدر عن قلب كونيّ وروحانية تأملية يكتنفها السفر اللذيذ في فضاءات المعرفة، كمن يستمتع بالمشي على الطريق ولا يهمّه الوصول إلى نهايتها، أو كطفل يشاهد تساقط الثمار الناضجة عن أشجارها فيودَّ لو يعيد الثمار إلى غصونها لتراجع هذه الثمار مراحل نموّها لعلها تجد أشجارًا أخرى تليق بجمالها وطعمها.

وأخيرًا؛ إذا كان "كولون ويلسون" اتّجه إلى الصوفية الوجودية الخالصة في سردياته، ونحا "الغيطاني" في تجلياته إلى الصوفية الإيمانية الدينية، فإنَّ القيسي استطاع أن يشتبك مع الاتجاهين فيجعل من قلبه عقلًا ومن عقله قلبًا في سرد مرائيه وعروج مراقيه، وكأنَّه يدلّ نهر الحياة على الجريان في أكثر من مصب، فليس لهذا النهر في النهاية سوى سعادته في المنبع والجريان وليس في بلوغ المصبّ، فهو على كل حال سيندم عندما ولد وسيندم عندما يموت.

هكذا يتجسّد الاغتراب الإيماني والفكري في روايات القيسي في أعلى تشظّياته الفؤادية ومكابداته العقلية، وهكذا يقدم الخيال الأدبي أقصى جساراته في إدانة القلق الإنساني بحيث تصبح الكتابة نفسها حالة من التطهير.

تجليات الأنثى في التصوف والحياة

قراءة في "المرأة والتصوف والحياة" للدكتورة سعاد الحكيم

أحمد رمضان الديباوي*

التصوف علم وتجربة، وانفتاح على الكون كله، ولعل الدكتورة اللبنانية سعاد الحكيم، أستاذة الفكر الإسلامي والتصوف بالجامعة اليسوعية، تجمع التصوف في جُعبتها علمًا وتجربةً وانفتاحًا بلا حدود؛ فهي، وإن تخصّصت في العلوم الصوفية بعد حصولها على الشهادة الجامعية في الفلسفة، بيْد أنها خاضت من الداخل في التجربة الصوفية؛ إذ تنتسب إلى الأسرة الصوفية المعروفة باسم " الدندراوية ، "التي أوصلت إلى رُوحها غذاءها، وأفاضَت على عقلها تفكيرا مستمرا في أحوال العالَم من حولها، وهو التفكير الذي قادها في النهاية إلى محاولة إعادة ترتيب ذلك العالم من خلال الاهتداء بالتجربة الصوفية، التي لا تعتمد على الرُّوح والعرفان فقط، بل تعتمد على المعرفة الصحيحة والفهم العميق للدين الإسلامي، الذي لا تكاد الأجيال الجديدة من الشباب تعرفه معرفة صحيحة، قائمة على العقل والوجدان والإنسانية. ولا تتأتّى هذه المعرفة – من وجهة نظر الدكتورة سعاد الحكيم – إلا من خلال الانفتاح على الكون، ولا يتأتّى هذا الانفتاح، بدوره، إلا من خلال خوض التجربة الصوفية، علمًا وعملًا، وفهمًا وتطبيقًا، وهو ما عاينته الدكتورة سعاد بنفسها، بل درَجت عليه منذ نعومة أظفارها في بيت "الدندراوية"، فجاء كتابها الهام الموسوم (المرأة والتصوف والحياة)، وهو الكتاب الذي أصدرته دار (كنز ناشرون) في بيروت عام 2017، وجاء مشتملا على 280 صفحة، تتوزّع على ثلاثة أقسام؛ الأول منها تحت عنوان "المرأة والحياة"، والثاني تحت عنوان "المرأة والإسلام"، والثالث – وهو أكبر تلك الأقسام – تحت عنوان "المرأة والتصوف".

بالطبع، لن تستوفي السطور القادمة مادة هذا الكتاب وأبعاده، لكننا على أي حال سنحاول الإلمام بالخطوط العريضة التي أرادت المؤلفة شرحها لبعث التجربة الصوفية من جديد في نفوس الأجيال الحالية والقادمة، وكذا لبيان أهمية المرأة في عالم التصوف، وكأنها معادل موضوعي للكون كله، بل للحياة بأسرها، ويأتي القسم الأول من هذا الكتاب وكأنه (نوفيلا)، أو رواية صغيرة الحجم، وفيه تحكي المؤلفة، بصيغة أدبية درامية تقترب من صيغة الروايات، حياتها مع كل من أبيها ونفسها وعمها "سمير الحكيم" وأسرتها، وأستاذها الذي تتلمذت العلوم الصوفية لديه، ولعل أهم ما يلفت انتباهنا في ذلك القسم، بعد لغته الأدبية وتعبيراته الشاعرية الممزوجة بالعاطفة والوجدان، هو حديث المؤلفة عن نفسها/ ذاتها، التي سبرت أغوارها وعرفتها حق المعرفة منذ البدايات، فعرفت أن ذاتها "ككُلّ كائن حيّ، خاضعة لكيمياء التغيُّر"، فهي عندما تخلو بنفسها وتُرجع شريط الذاكرة إلى "بدايات البناء"، ترى صورًا لها كثيرة متغيرة، تعكس ذاتها في مراحل عمرها، وتعترف بأنها ستظل تتقلّب في تلك الصور، وسيظل من ينظر إليها ويراها، يرى "تجدُّد الصور، وتولّدها من بعضها البعض"، وكل صورة جديدة تحل محل القديمة التي لا تنكرها بل

* **كاتب وباحث مصري**

تضعها في معصمها "أساور من ذهب"!

كما يلفت انتباهنا في القسم الأول من الكتاب لحظة حياتية، صاغتها الدكتورة سعاد الحكيم كما لو كانت تكتب قصة قصيرة، وجاءت تحت عنوان "باقة ورد صوفية ، "وفيها تحكي عن تجربة حياتية خاضت أحداثها في صباح يوم ربيعي في شهر رمضان أمام مبنى الإذاعة اللبنانية، فجعلتها تفكر من جديد فيما مضى من حياتها، وتحاسب ذاتها محاسبة من منطلق خُلُقي بحت، لإعادة التوازُن النفسي، وكشف الخلل السلوكي داخلها، ليكون الانكشاف الصوفي الخلقي، الذي جعلها تتجه إلى محل ورود تختار منه باقة/ طاقة ورد تقدمها إلى رجل غضبت منه غضبًا فكّرت معه في تدبير طريقة لتأديبه والانتقام منه لأنه حجز سيارتها أمام مبنى الإذاعة، الأمر الذي يجعلها تنتظر لساعات حتى يخرج هذا الرجل فيُخلي الطريق أمام سيارتها، لكنها وبعد تفكير عميق واسترجاع لمعاني مكارم الأخلاق وأقوال رجال الصوفية، ومحاسبة ذاتها من منطلقات خلقية، تراجعت عن تفكيرها في الانتقام، فانقلب الموقف كلية مع ذلك الرجل، لتهديه باقة ورد، فيستحيل الغضب والحنق إلى ودّ وصفاء وصداقة، ويكون الدرس هو "المحبة فضيلة الفضائل.. وحملت الأديان المنزَلَة رسالة محبة استكانت لها قلوب البشر".

ولم تشأ الدكتورة إنهاء هذا القسم دون أن تعرّج على أستاذها الأكبر محيي الدين بن عربي (ت 638 هـ)، الذي تعرّفت إليه عام 1970 بعد حصولها على إجازة الفلسفة العامة، وبكلمات دالّة شاعرية تقول الدكتورة: "أنا لم أختر ابن عربي، ولكن هو الذي اختارني!"، وتحصي في سبع نقاط أهم ما تعلّمته منه؛ وهو: حُسن استقبال النعمة الإلهية- قدسية الكون وكائناته- الثقة بالعقل البشري- القرآن يخاطب الإنسان بآياته- حُسن استقبال البلاء الإلهي- طاقة على الغفران غير محدودة- المعادلة الصعبة بين الجرأة والحكمة.

وأما القسم الثاني من الكتاب فهو عن "المرأة والإسلام"، وتنتصر فيه الدكتورة للمرأة المسلمة كنموذج عالمي، حسب تعبيرها، فهي شريكة الرجل في كل شيء، وقد أكّدت إجمالًا أن الإسلام لا يحظر تقدّم المرأة علميًّا وعمليًّا، وليس عائقًا أمام تحقيقها نموذجًا عالميًّا ينافس النموذج الأحادي المطروح، وقد حاولت المؤلفة، في سبيل الدفاع عن شراكة المرأة الرجل في كل شيء، اقتراح طائفة من الآليّات التي تحقق ذلك، كابتكار هندسة جديدة للمساجد – باستثناء المسجدين المكي والمدني – تجعل المساحة المخصصة للنساء مساوية للمساحة المخصصة للرجال، ويظهر لي أن الدكتورة قد وُفّقَت إلى حدّ كبير في الإجابة عن بعض التساؤلات الفقهية حول قضايا المرأة، كأحقية المرأة في تولّي منصب الإفتاء العام، لكن يبدو أن الدكتورة حاولت إمساك العصا من المنتصف، فقررت أن من الأنسب أن يظل الرجل متوليا لهذا المنصب، نظرًا لما يتطلبه من وجود مستمر، واختلاط ضروري بعالم الرجل (..)، ويبقى أفضل ما قامت به – ربما نظرًا عن

عـدم تعمقهـا في تنـاول قضيـة المسـاواة بـين الرجـل والمـرأة – هـو بناؤهـا رؤيـة أسـتاذها الأكـبر ابـن عـربي للمـرأة في الوجـود وفي التاريـخ، وهـي رؤيتـه التـي جعـل عمادهـا الجمـع بـين العقـل والقلـب في اسـتنباط الـرؤى والأحـكام، وذلـك عـبر سـتة مجـالات، نكتفـي بإحصـاء عناوينهـا فقـط، هـي:

المـرأة مبـدأ كـوني- المـرأة الكاملة- قطبيـة المـرأة، أي خلافتها في الدولـة الروحيـة- مشـيخة المـرأة- المـرأة/ الآخَـر- قضايـا المـرأة، واشـتملت عـلى نمـاذج ثلاثـة، هـي:

شـهادة المـرأة- إمامـة المـرأة في الصـلاة- ناقصـات عقـل وديـن، وقـد جـاءت تلـك العناويـن كلهـا في القسـم الثالـث والأخـير مـن الكتـاب، وهـو أكـبر أقسـام الكتـاب عـلى الإطـلاق؛ إذ يسـتغرق الصفحـات مـن 117 حتـى نهايـة الكتـاب، وفيـه أجـادت الدكتـورة بيـان علاقـة المـرأة بالتصـوف، ممهـدة لذلـك بعنوانـين، هـما : المـرأة في رؤيـة إسـلامية متنـورة، والجـمال الإنسـاني في عيـون صوفيـة، واسـتطاعت بجهـد لا نهـائي بيـان علاقـة المـرأة بالتصـوف، متنقلـة بـين العقـل والقلـب، والمنطـق والإحسـاس، ولا أدل عـلى إحساسـها ومشـاعرها الفيّاضـة مـن قصيدتهـا النثريـة الجميلـة عـن السـيدة مريـم، ثـم لا تنـسى المتصوفـة الكبـيرة رابعـة العدويـة؛ فهـي تجعـل مـن سـيرتها أنموذجًـا لتجليات المـرأة الصوفيـة، ولأنهـا تجعـل مـن المـرأة أنموذجًـا عظيـمًا للتجـلي، فقـد تناولـت في كتابهـا العارفـات والصدّيقـات في حيـاة "ذي النـون المـصري" (ت 245هـ)، وانبهـار ذي النون بولايـة النسـاء؛ لأنـه ينظـر إلى المـرأة كونهـا شـقيقة الرجـل، ومـما هـو معـروف أن "ذا النـون" قـد التقـى في مكـة السـيدة فاطمـة النيسـابورية، زوج أحمـد بـن خضرويـه البلخـي، فتلقّـى عنهـا الروحانيـات، التـي عـلى رأسـها الصـدق والإيثـار.

وكمثـل "ذي النـون" كان ابـن عـربي، ففـي حياتـه ثـلاث نسـاء؛ وليّـة (فاطمـة بنـت ابـن المثنـى القرطبـي) وفقيهـة (بلقيـس) وأنثـى (نظـام بنـت مكـين الديـن الأصفهـاني)، وقـد أودَع الرجـل في "الفتوحـات المكيـة" وفي "فصـوص الحكـم" خلاصـة نظريتـه في علاقـة الرجـل بالمـرأة، وهـي باختصـار كـما أشـارت الدكتـورة سـعاد الحكيـم (الرجـل سـيظل يشـكو نقصانـا مـا لم ترجـع أنثـاه المفارِقـة إلى مكانهـا مـن بـدن ذاتـه، وسـتظل المـرأة تشـكو غُربـةً مـا لم تعُـد إلى داخـل حـدود أرض رجلهـا)؛ فكلاهـما مكمـل للآخـر، كـما هـو مسـتفاد مـن قصـة آدم وحـواء.

بالطبـع، لـن يسـتطيع مقـال كهـذا الإحاطـة الشـاملة الكليـة بكتـاب (المـرأة والتصـوف والحيـاة)، ففيـه بحـوث ومقـالات بعضهـا كان منشـورا في الدوريـات والصحـف، وبعضهـا يُنـشَر للمـرة الأولى، لكننـا في النهايـة حاولنـا الإلمـاع إلى أهـم خطوطـه العريضـة، وبيـان لُـبّ مادتـه التـي يجمعهـا مصطلـح (المـرأة والتصـوف)، ولعلنـا نسـتطيع أن نضـع مصطلـح (سـعاد الحكيـم والتصـوف) بـدلًا منـه، لأن مؤلفتنا تناولـت التصـوف مـن زاويـة انخراطهـا فيـه كعلـم وسـلوك معًـا، منـذ نشـأتها الأولى، وفي الكتـاب فصـول هامـة جـدا عـن: السـيدة الطاهـرة فاطمـة الزهـراء، نمـوذج الكـمال الإنسـاني، وفصـلان آخـران عـن كل مـن الملكـة بلقيـس، زوج النبـي سـليمان، والسـت عجـم بنـت النفيـس، فضـلا عـن فصـليْ: الجسـد عنـد كل مـن ابـن عـربي وتريـزا الأفيليـة، كباكـورة لعلـم التصـوف المقـارن، وتحـولات الجسـد عنـد الإنسـان الصـوفي، وفي هذيـن الفصلـين فلسـفة عميقـة لفهـم طبيعـة الجسـد وإشـكاليته في الخطـاب الصـوفي.

قصـارى القـول، فـإن هـذا الكتـاب يُعـد رحلـة بديعـة في عـوالم التصـوف والوجـدان والروحانيـات ، وشـاهد إثبـات عـلى أن الإنسـان، بالأسـاس، ذاتٌ وروحٌ، وأن لا فضـل لرجـل عـلى امـرأة، فالإنسـانية تجمـع الذكـر والأنثـى، ومـا الذكـورة والأنوثـة سـوى عرضـيْن ليسـا مـن حقائـق الإنسـانية، عـلى حـدِّ تعبـير ابـن عـربي.

استراتيجياتُ الانتهاك وإعادةُ تأطير الآخر في رواية "غرفة الصين" لسانجيف ساهوتا

بسمة علاء الدين*

يكشف "سانجيف ساهوتا" في روايته الجديدة "غرفة الصين " التي رُشّحت لجائزة بوكر 2021، عن سوسيولوجيا فارقة تترجم انزياح البشر عن المبادئ والأخلاق، وكيف تسيطر القواعد الاجتماعية والبيئية على السلوك العام للأسرة عبر الأجيال؛ في هذا السرد الذي يربط بين الموضوعات المشتركة للهُوية، والوقوع في شرك هياكل السلطة الخانقة وسجنها، برمزية عودة الوعي الجمعي من حضور شخصياتها إلى الدلالة الزمنية واستدعاء الذاكرة.

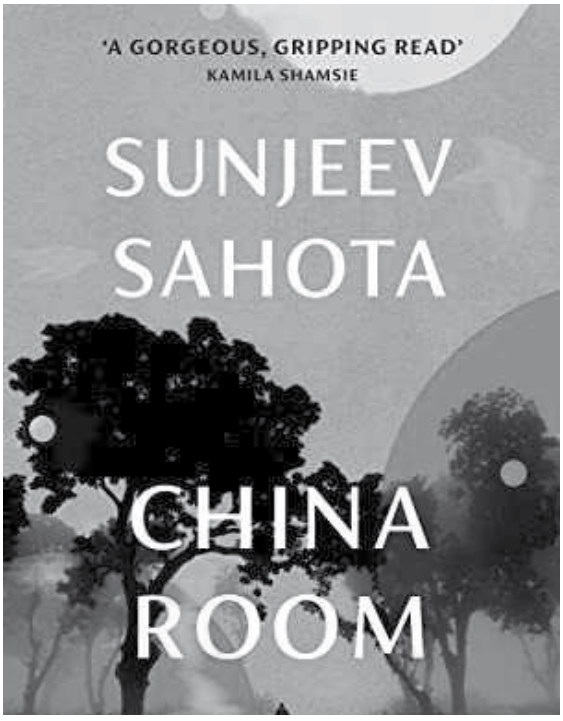
ومع ذلك فإنَّ جوهر المقاومة والمرونة الموجودة في الروح البشرية تشكل الهُوية الشخصية والاستقلال، ويركّز الموضوع الرئيس للكتاب الذي تم وضعه في عام 1929، عن الاضطهاد في الهند التي تقاوم بشكل متزايد الحكم البريطاني، التي درجنا إلى تحليل إطارها السردي الممثل في صورة عبثية للاضطهاد.

السردُ منقسمٌ بالتناوب بين الهند وبريطانيا، يتحكم فيه الحضور الواعي لذات المؤلف، الذي يظهر بنفسه في مظاهر مختلفة. تشير "غرفة الصين" إلى غرفة في الجزء الخلفي من منزل قروي في البنجاب "الهند"، قصة واحدة تدور أحداثها في أواخر العشرينيات من القرن الماضي، تحكي قصة "مهيار كور" الفتاة الأمّيّة التي تزوجت وعمرها خمسة عشر عاماً من رجل أكثر ثراءً، إلى "جيت"، حيث احتُفظ بها مثل المتاع في مزرعة عائلته، يتقاسم المزرعة مع والدته المستبدة "ماي" وشقيقيه المتزوجين.

رتبت حماتها المستقبلية لتزويج أبنائها الثلاثة في حفل واحد، حريصة على ضبط نغمة ديكتاتورية، لن تخبر "ماي" العرائس بمن يتزوجن، يتطلب الزواج عقيدة العائلة السيخية أن تكون العروس مغطاة من الرأس إلى القدم بالعباءات والستائر الذهبية، ويرتدي الرجال "سترة من القطيفة البيضاء" تحجب وجوههم.

في الأسابيع التي أعقبت الحفل، أثارت "ماي" الارتباك عندما أمرت الزوجات الصغيرات بقضاء معظم الساعات في "غرفة الصين" المزدحمة بالأسرة، حيث تقضي "مهيار" وأختا زوجها الكثير من حياتهما المحدودة، والتي سُميت بهذا الاسم نسبة لألواح الصفصاف القديمة على الرفوف. تتميز قصة "مهيار" بالفلكلور المتعصب مقيدة بجنسها كامرأة، إنَّها لا تعرف شيئًا عن العالم الأكبر، ما تعرفه هو أنَّ النساء ليس لديهن قوّة ولا خيار ولا وكالة، تم تزويج الثلاث نساء؛ "مهيار وهاربانس وجورلين"، من غرباء عن بعضهم البعض، من أبناء "ماي" الثلاثة؛ "جيت، موهان، سوراج" يقضي الأخوة السيخ وقتهم في الحقول في العمل أو في أي مكان آخر، لكن النساء الثلاث محصورات إلى حدٍّ كبير في غرفة الخزف، حيث يعدون الطعام وينامون، يرقدون بجانب

* **كاتبة وباحثة مصرية**



بعضهم البعض على خطين متوازيين. تتحكم "ماي" في كل تفاصيل حياة أبنائها وزوجاتهم، وتدير المنزل مثل سيدة بيت دعارة، مع اهتمام مسبق بالنشاط الجنسي للسكان وحصة سيدة الأعمال في إنجاب ورثة ذكور.

عندما يرغب أحد الأزواج في النوم مع زوجته، تأمر "ماي" المرأة ذات الصلة بالدخول إلى غرفة بلا نوافذ في الجزء الخلفي من المزرعة، وهي نوع من غرفة الجنس المخصّصة؛ نظرًا لأنَّ النساء محجبات ويلقمن أعينهن في حضور أزواجهن؛ لأنهنَّ لا يمارسن الحب إلا في الظلام، فلا أحد يستطيع تحديد أي شقيق هو زوجها.. النساء فضوليات بالطبع، لكن الأخوة يبدون متشابهين؛ البناء الجسدي الصغير نفسه، بأكتاف ضيقة وأعين جادة؛ وجوه جادة لا تحمل أي ارتخاء، سمات تتبع القواعد نفسها، الثلاثة ملتحون بشكل متساوٍ، وشعرهم قصير ومشدود، وطوال اليوم يرتدون عمائم فضفاضة مقطوعة من غلاف الزعفران نفسه.

تحدّد مهيار الأخ الخطأ "سوراج" كزوجٍ لها، "سوراج" ليس لديه أي مشكلة، بالنسبة إليه الجنس الاستغلالي يتعمق في العاطفة، تجد "مهيار" الحب في النهاية، ولكن ليس مع زوجها "جيت"، يلتقي العشاق في حظيرة قريبة في الحقول، حيث يمكنهم الهروب من مراقبة "ماي"، هذه المشاهد محفوفة بالمخاطر الواضحة، التهديد بالتعرض والعقاب قريب، يعرف "سوراج" أنَّه إذا علم أحد فإنَّ حياة "مهيار" ستنتهي فعليًّا، لكن هذه أيضًا لحظات الخلاص بالنسبة لهم، لغة للتعبير عن رغبتها في الرجل الذي تعتقد أنَّه زوجها، يتخيل "سوراج" أنَّ العالم يتغير، وأنَّهما قد يكونان قادرين على الفرار من المزرعة إلى مدينة كبيرة.

في ظلِّ الحكم الاستعماري الوحشي الذي يهدد بإغراق الأسرة والبلد في الفوضى - يقوم الإنجليز بابتزاز ملاك الأراضي الهنود، وتقوم ميليشيات "الهند " بتجنيد الجنود، حتى يضع العشاق خطة لهروبهما.

تتشابك قصة "مهيار" مع قصة "أخف" حفيدها بعد سبعين عامًا، يتلاقى كلا الخطين في موضوعات الهروب والسجن، سواء كان ذلك حرفيًّا أو اجتماعيًّا ونفسيًّا، ليصل الراوي الشاب المعزول إلى المناطق الريفية النائية في الهند، حيث عاشت جدته الكبرى وهو في الثامنة عشر من عمره، قرية" كالا سانغيان" في البنجاب، على بعد اثنتي عشرة ساعة بالسيارة من أقرب مدينة قد يسمع بها أي شخص، المزرعة التي حُبست فيها "مهيار" والمنزل الذي أصبح الآن مهجوراً، يحاول البالغ من العمر ثمانية عشر عامًا التخلص من عادة "الهيروين" المدمرة، وعندها يقع في حب امرأة أكبر سنًا منه "راديكا" وهي طبيبة مشغولة تعمل وسط فقر مدقع، لكنَّها تقضي إلى حدٍّ ما ساعات لا حصر لها وهي تنغمس في العلاقة مع المراهق المدلل.

ينتهز الراوي الفرصة لمكافحة إدمانه بزيارة عمه في البنجاب قبل أن يبدأ دراسته في إحدى جامعات لندن، يذهب محملاً بمجموعة مختارة من الكتب، يحوم حول القصة بأكملها، يلقي نظرة خاطفة على الأحداث وتفاصيلها في ومضات، ليترك القارئ يرسم خطًا يقوده من جيل إلى جيل، وذلك بوجود عنصر من عناصر فيلم وثائقي عن الرواية. كيف قضت "مهيار" حياتها وكيف يعيش حفيدها حياته بعد عودته إلى المنزل، الكثير يربط بين الفترتين الزمنيتين معًا، الرواية هنا توحي برمزية عودة الوعي الجمعي من حضور شخصياتها إلى الدلالة الزمنية واستدعاء الذاكرة لتجعل من السرد الأدبي حدثاً حقيقيًّا، ليُبرز التوتر السردي بالإضافة إلى التأثر، حيث نتعلم تدريجيًّا حقيقة نضال "مهيار" لتحقيق الاستقلال وما تريده.

تبني الرواية بشكل جميل جسرًا عبر الزمن يربط بين اثنين من أفراد الأسرة من أجيال مختلفة تمامًا، يكمن اتصالهم المادي الوحيد في التصوير الفوتوغرافي والذي يتميّز أيضًا بجدول زمني مزدوج، حيث يُكشف عن القرائن تدريجيًّا في القصص المتناوبة لإظهار سرد أكثر تعقيدًا ودقة للتاريخ، إنَّها تقنية سرد مؤثرة ولكن من الصعب تحقيق التوازن بين الحسابات بحيث تشعر بالتأثير نفسه لاستعادة الأمكنة والربط بقصص الماضي. ومع ذلك، فإنَّ هذا الشكل من رواية القصص تجعل القارئ يفكر بطريقة أكثر تعقيدًا وديناميكية حول الفهم المحدود للأسلاف، ومدى ضآلة المعرفة والتحديات المعقدة التي يواجهونها في حياتهم.

لذلك فإنَّ الراوي في "غرفة الصين" لديه مثل هذا التوق القوي لكشف الحقيقة والتواصل مع النسب المفقودة في صفحات التاريخ الغامضة.. القصتان متناقضتان تمامًا، وربما بدقة شديدة: الزواج الحديث المرتب مقترن بالزواج الأقدم، الجهود التطوعية للشباب في المزرعة تلقي نظرة على النسخة السابقة المفروضة، يبدو أنَّ نية "ساهوتا" الروائية هنا علاجيّة في نهاية المطاف، يتناوب بين التدبير الديني والعلماني من جهة، وهناك التشدد والمنع والعقاب الشديد من ناحية أخرى، هناك التنقل والترخيص والتسامح المعاصر. الحكاية مكتوبة بضمير الغائب المعاصر، يجرده بلطف بمنظور ضمير المتكلم الحر، الرواية بأكملها عبارة عن جديلة مترابطة من الحرية/ السجن، بأشكال سياسية وجسدية، عاطفية أو نفسية في رؤية معقدة تبدو الصفحات الأخيرة من غرفة الصين وكأنَّها لكمة بطيئة في الصندوق.

مقاربة أنثروبولوجية؛ الأسطورةُ عِلمُ "الشعوب البدائيّة"

د. محمد جرادات*

تمهيد

لا يتفق الباحثون والمختصّون في ميدان الأساطير الواسع على تعريف الأسطورة، وهذا الأمر بالتأكيد ليس غريباً أو مفاجئاً، فكثيرٌ من المفاهيم والمصطلحات في مختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية تتسم بهذه السمة، وكذلك هو الحال فيما يتعلق بنوع من التعقيدات في تعريف الأسطورة، لأسباب عدة، من بينها ما هو متعلقٌ بحداثة مناهج دراسة الأسطورة والاختلاف حول نشأتها ورموزها، فغالبية العلوم الإنسانية تناولت الأسطورة بصيغة أو بأخرى وأخضعتها للبحث والدراسة، كما فعل علماء الآثار والأنثروبولوجيا والتاريخ، وغيرهم، حيث أصبح لكلٍّ منهم رأيٌ في تفسير الأسطورة وتعريفها، وبالتالي أصبح هناك اختلاف وتباين في تعريفها من مدرسة لأخرى؛ ومن بلد لآخر، فالمدرسة الفرنسية مثلاً ترى في الأسطورة شيئاً من التاريخ، بينما تخلط المدرسة البريطانية بين الأنثروبولوجيا والآثار في تعاملها مع الأسطورة، وهي وفقاً للباحث فراس السواح، "مغامرة العقل الأولى"، حيث جهد الإنسان دوماً في كشف حقيقة العالم والحياة والبدايات، وشغلته الغايات والنهايات، فالأسطورة بحسب السواح، "هي التفكير في القوى البدئية الفاعلة الغائبة وراء هذا المظهر المبتدي للعالم وكيفية عملها وتأثيرها، وترابطها مع عالمنا وحياتنا، وهي أسلوب في المعرفة والكشف والتوصل إلى الحقائق، ووضع نظام معقول ومفهوم للوجود، يقنع به الإنسان ويجد مكانه الحقيقي ضمنه، ودوره الفعال فيه". (السواح، 2016: 20 21-). في حين نظر إليها باحثون آخرون كجهازٍ رمزيٍّ، أو سرديٍّ، يقوم بإرسال رسالة رمزية مشحونة بكثير من الدلالات، وميّز بين الأسطورة والخرافة، خصوصاً أنَّ للأسطورة أبجدية خاصة تبدو منسية، لكن لا بدَّ من تعلّمها ومعرفتها، "فنحن نعيش في قلب مجتمع ما تزال فيه الأسطورة حيّة، وهنا يجب أن نفرق بين الأسطورة والخرافة".

قد تكون الأسطورة قصة أو حكاية رمزية تلخص عدداً من المواقف المتشابهة، وتترجم قواعد السلوك عند هذه الجماعة الاجتماعية أو تلك، وتنتمي إلى العنصر المقدس لديها، "وهي تتمكن منا رغماً عنا"؛ وغالباً ما تروي تاريخاً مقدساً، وتسرد حدثاً وقع في عصور ما، في زمان غير محدّد، وتحكي بواسطة أعمال كائنات خارقة وفوق طبيعية كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة، قد تكون كل الحقيقة أو كل الواقع، مثل الكون أو العالم؛ وأبطالها كائنات خارقة يُعرفون بما حقّقوا وأنجزوا في عصر التكوين، وتعتبر تاريخاً مقدساً وحقيقياً، لأنَّها ترجع إلى حقائق دائماً؛ فالأسطورة التي تتحدث عن نشأة الكون أسطورة حقيقية يبرهن عليها وجود العالم؛ وأسطورة أصل الموت هي أيضاً حقيقية، وموت الإنسان برهان عليها، وهكذا. الأسطورة تحكي مثلاً عن

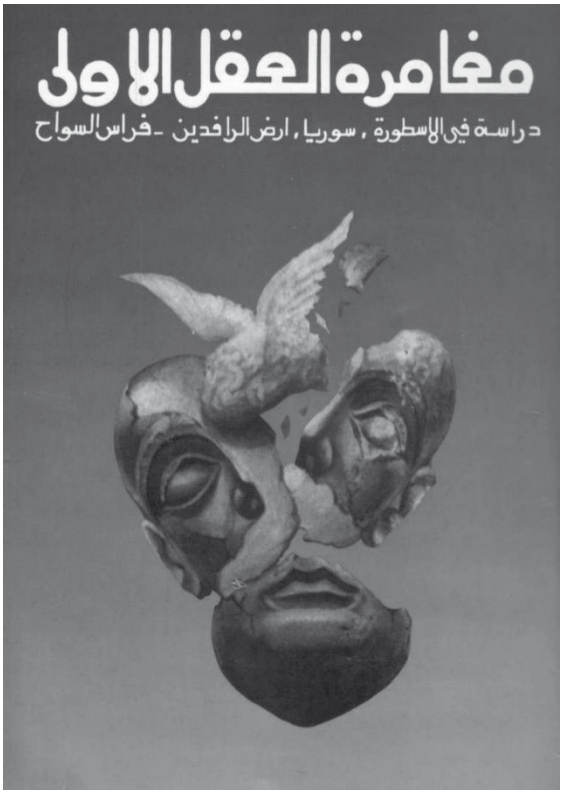
* أنثروبولوجي وإعلامي أردني

الكائنات العليا وتجلّي قدراتهم، وبالتالي تصبح النموذج المثالي لجميع أوجه النشاط البشري المحمّل بالمعنى؛ حتى أوجه السلوك ومختلف الفعاليات والنشاطات الدنيوية التي يقوم بها الإنسان تجد نماذج لها في الكائنات العليا؛ والأمثلة على ذلك كثيرة؛ مثلاً تتناول إحدى القبائل الأسترالية مأثوراً مفاده أنَّ كائنين علويين قد وضعا في زمن الحلم الأساس لجميع عاداتهم وجميع أوجه السلوك، (يونس، 37:1988).

الأسطورة بصفتها واقعة حضارية بالغة التعقيد يمكن أن تُفسَّر من منظورات متعددة قد يكمل بعضها بعضاً، وهي مثلاً، تروي ذلك التاريخ المقدس والحدث الذي جرى في الزمن "البدائي"، الخيالي، ولا تتحدث إلّا عمّا قد حدث ووقع فعلاً، وأشخاص الأساطير هم كائنات عليا خارقة نعرفهم من خلال ما صنعوه في الأزمنة القوية ذات التأثير الفعال، أزمنة البدايات، وبعد تدخل تلك الكائنات العليا صار الإنسان إلى ما صار إليه اليوم، كائناً حضارياً فانياً. هكذا تحكي الأسطورة، التي تعتبر بالنسبة لكثير من الباحثين، فلسفة وفكر وعلوم الإنسان "البدائي"؛ والمحاولة الأولى للإجابة على أسئلة عامة تتعلق بالعالم، طرحها العقل البشري والإنسان منذ أقدم العصور، ولا تزال تشغله حتى الآن، وسوف تبقى كذلك كما يبدو ما دامت الحياة؛ فهي ضربٌ من السحر يسمو عليه بإعلانه حقيقة ما؛ وضرب من التعليل العقلي يسمو عليه بأنَّه يبغي إحداث الحقيقة التي يعلن عنها؛ وضرب من الفعل لا يجد تحقيقه بالفعل نفسه، ولكن عليه أن يُعلن ويوسّع شكلاً شعرياً من أشكال الحقيقة، فتبدو الأسطورة وكأنَّها أقرب ما تكون إلى السحر، وشعر وتعليل وفعل طقسيّ لا يخلو من المعرفة. (فرانكفورت وآخرون؛ 13:1960).

في أنواع الأساطير ومعانيها

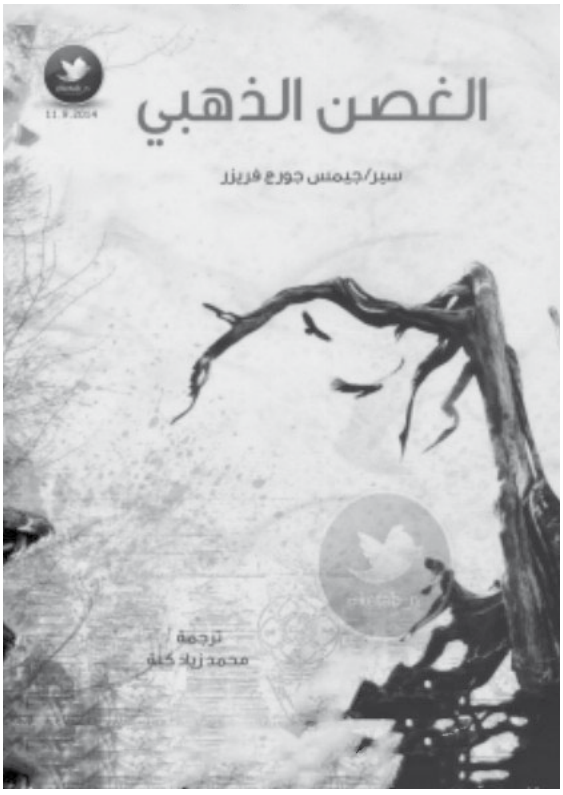
ينظر الاتجاه الطبيعي إلى الأسطورة كتعبيرٍ رمزيٍّ يجري بلغة حسية لظواهر الطبيعة، حيث اعتبرت الأسطورة في نظر بعض الباحثين تعبيراً رمزياً عن حضارات الشرق الأدنى القديم، واعتبرها بعضهم تعبيراً رمزياً عن البنى الاجتماعية الحضارية المعبرة عن الفكر الجماعي والأساليب "البدائية"، حيث تعمل الأساطير هنا بمضامينها الروحية على دعم وترسيخ النظام الاجتماعي، باعتبار أنَّ هناك ترابطاً بين النظام الديني والميثولوجيا، لكن الأنثروبولوجيين مثلاً رفضوا مثل هذا التفسير والاتجاه لأنَّه أذاب وقلّص الوظائف المتعددة للدين والأساطير. وهناك من يعتقد بأنَّ الأسطورة تعبّر عن الحاجات النفسية والتطلعات التي أحسَّ بها الإنسان "البدائي". وهناك من يؤكّد على الصلة الوثيقة بين الأساطير والطقوس، حيث تنطوي الأسطورة هنا على التبرير الرمزي والدرامي والمأساوي عن الأفعال والنشاطات الطقسية التي مارسها الإنسان "القديم". ويرى الاتجاه الأيديولوجي في الأسطورة سجلاً للنظم الأيديولوجية، خصوصاً ما يتصل معها بالحضارات الأوروبية الهندية؛ حيث يعتقد أصحاب هذا الاتجاه أنَّ الميثولوجيا بما تتمتع به من سيادة أيديولوجية تنطوي على ثلاث وظائف متداخلة هي الوظيفة المتضمنة للأبعاد السحرية والقضائية والوظيفة المرتبطة بالتنظيم الحربي والدفاعي والوظيفة الإنتاجية الاقتصادية. وهناك من يعتبر الأسطورة فكر الإنسان "البدائي" ومغامرة العقل الأولى، كما يقول فراس سواح؛ فبعد أنَّ رأى الإنسان "البدائي" النجوم وحركة الكواكب في السماء وأدهشته تضاريس الأرض ونباتها وحيواناتها وأرعبته الصواعق والرعود والبرق وداهمته الأعاصير والزلازل والبراكين، ولاحقته الضواري ورأى الموت وعاين الحياة وحيرته

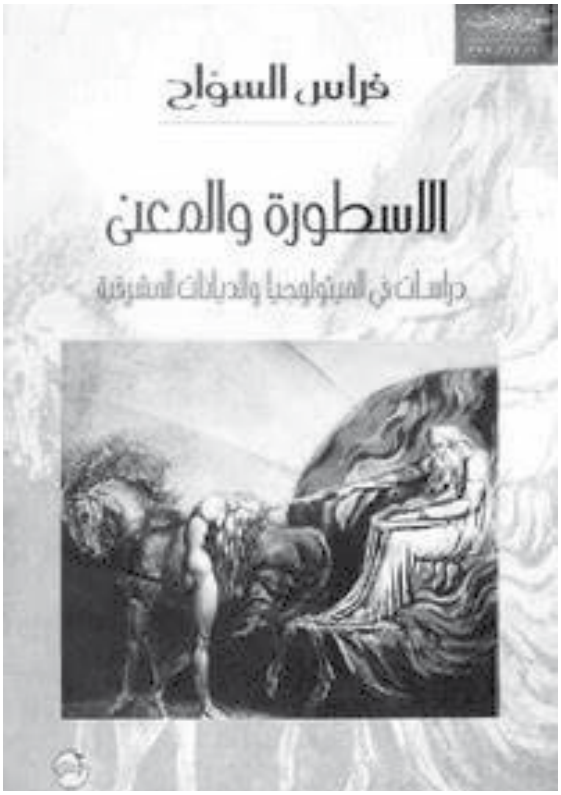


الأحـلام وداهمتـه ألغـاز في الخـارج والداخـل؛ وغمـوض يحيـط بـه، وكل المتغـيرات والتطـوّرات اللاحقـة قادتـه إلى التأمـل وبـدأ بطـرح الأسـئلة العديـدة: لمـاذا نمـوت؟ ولمـاذا نعيـش؟ ولمـاذا خُلـق الكـون، ولمـاذا...؟. حينهـا كان العقـل صفحـة بيضـاء؛ عضلـة لم تألـف الحركـة خـارج نطـاق الغريـزة وبعـد حـدود ردود الفعـل، ومـن أدواتـه البسـيطة كان عليـه أن يبـدأ مغامـرة كـبرى مـع الكـون وقفـزة أولى نحـو المعرفـة؛ فكانـت الأسـطورة. وعندمـا يئـس الإنسـان مـن السـحر كانـت الأسـطورة لـه كل شيء؛ نظامـاً فكريـاً متكامـلاً اسـتوعب قلـق الإنسـان الوجـودي وتوقـه الأبـدي لكشـف الغوامـض، فكانـت الأسـطورة ذاكـرة الجماعـة التـي تحفـظ قيمتهـا وعاداتهـا وطقوسـها وحكمتهـا وسـلوكها؛ مـا جعلهـا مغامـرة فكريـة جريئـة للإنسـان "البـدائي" تهدف إلى كشـف الحقائـق وفتـح آفـاق المعرفـة (سـواح، 1989: 18-21). وهنـاك مـن يعتـبر الأسـطورة تاريخـاً؛ وتتضمـن هـذه الفكـرة مسـألتين أساسـيتين: الأولى نظريـة مرتبطـة بانقسـام المـادة الأسـطورية إلى نوعـين مختلفـين هـما قصـص مفكّكـة توضـع واحـدة تلـو الأخـرى مـن دون أي علاقـة واضحـة بينهـا، وقصـص متجانسـة بشـكل كبـير تنقسـم إلى فصـول يتبـع واحدهـا الآخـر في تسلسـلٍ منطقـيٍّ تـام، والأسـطورة باعتبارهـا تاريخـاً ليسـت نتـاج الخيـال، بـل ترجمـة لملاحظـات واقعيـة ورصـد لحـوادث جاريـة، وعبرهـا انتقلت إلينـا تجـارب الأولـين وخبراتهـم وتعـود في أصولهـا إلى أزمـان سـحيقة سـابقة للتاريـخ المكتـوب، حيـث كانـت ذاكـرة الإنسـان قبـل الكتابـة نشـطة وحيويـة، (شـتراوس، 1985: 33-34). ومـن هنـا يبقـى السـؤال: أيـن تنتهـي الميثولوجيـا وأيـن يبـدأ التاريـخ؟ وهـذه مشـكلة مهمّـة، حيـث لدينـا حالـة تاريـخ مـن دون ملفـات ووثائـق مكتوبـة، بـل مجـرد تـراث لفظـي يسـود الزعـم بأنَّـه التاريـخ نفسـه. فلـو جربنـا مقارنـة بـين هذيـن الاتجاهـين لوجدنـا حـالات تشـابه وحـالات افـتراق. وهنـاك مـن ينظـر إلى الأسـطورة باعتبارهـا فنـاً أدبيـاً وحكمـة، وهـي هنـا عبـارة عـن تراكـم لنتـاج الفكـر الإنسـاني المبـدع في مجـال الأدب، فالأمثـال التـي يرويهـا "حكيـم القـوم" سـتُروى مـرات عديـدة وسـوف يضيـف لهـا الـراوي بعـض عنـاصر نابعـة مـن خيالـه الخاص ومـن ظـروف اجتماعيـة مسـتجدة، وعندمـا تأخـذ القصـة شـكلها المكتمـل تكـون عـبّرت عـن طابـع فنـي وفكـري وأدبي لشـعب مـن الشـعوب، ويمتلـك الشـعب عـلى ضـوء ذلـك "نظريـات في السـلوك والأخـلاق والتوجيـه والضبـط الاجتماعـي.

تحـدّث "جيمـس فريـزر" عـن اتّجـاه علاقـة الأسـطورة بالطقـس، والفكـرة هنـا تقـول بـأنَّ الأسـطورة اسـتمدت مـن الطقـوس، فبعـد مـرور زمـن طويـل عـلى ممارسـة طقـس مـا وفقـدان الاتصـال مـع الأجيـال التـي أسسـته، يبـدو الطقـس خاليـاً مـن المعنـى والسـبب والغايـة، وتُخلـق الحاجـة لإعطـاء تفسـير وتبريـر لـه، وهنـا تـأتي الأسـطورة لتبريـر طقـس مبجـل قديـم لا يريـد أصحابـه نبـذه والتخلي

عنه، (سواح، 1989: 14-15). واعتقد "برونيسلاف مالينوفسكي" أنَّ الأسطورة لم تظهر استجابة لدافع المعرفة والبحث، ولا علاقة لها بالطقس أو البواعث النفسية الكامنة، بل تنتمي للعالم الواقعي وتهدف لتحقيق نهاية عملية، فهي تُروى لترسيخ عادات قبلية معينة أو لتدعيم سيطرة عشيرة أو أسرة ما أو نظام اجتماعي ما، لذلك هي في هذه الحالة عملية في نشأتها وغايتها. وربط "فرويد" الأسطورة بالحلم حيث رأى تشابهاً في آلية العمل بينهما، وتشابه الرموز لكليهما، فهما نتاج العمليات النفسية اللاشعورية. ففي الأسطورة والحلم تقع الأحداث مرة خارج قيود وحدود الزمان والمكان، وبالتالي فإنَّه على ضوء هذا التعدّد والتنوّع في منطلقات واتجاهات البحث الخاص بالأساطير يمكن الإشارة إلى أنواع عديدة للأسطورة منها: أساطير الظواهر الطبيعية وأساطير الحيوانات، وأساطير النباتات، والأساطير الدينية، وأساطير الأصل والحياة، وأساطير الجنس، وأساطير الصحة، وأساطير الطقوس والعادات، وغيرها الكثير. ويتفق الباحثون أيضاً على وجود تقسيم آخر لأنماط وأنواع الأساطير تختلف فيما بينها في الهدف والسبب؛ ومن أهمّها أسطورة الأصل التي تعتبر الأسطورة السببية التكوينية، وتنحصر وظيفتها في إعطاء تفسير خيالي لأصل مادة ما أو اسم ما أو عادة محدّدة، وهناك أيضاً أسطورة الطقس التي يُعتقد بأنَّها الأقدم بين الأساطير، وتتولى الأسطورة هنا سرد قصة أو تصف المواقف وتجسّدها، أمَّا "أسطورة الصيت" فتقوم على تقديم هالة من الغموض والإعجاز حول بطل شعبي. وأسطورة العبادة التي تجري في معابد محلية متعددة وتقدم القرابين هنا بواسطة الكهنة. أمَّا أسطورة البعث فهي التي تقول ببعث الإنسان بعد موته مضيفة للبعث هالة من الغرائب والحوادث والمتخيلات، (باش؛





13:1988). ومع كل هذا فإنَّ الأساطير اعتبرت من قبل كثيرين دليلاً مهمّاً يسلّط الضوء على الحضارات "البدائية" ويكشف عن تاريخها.

بين القصة "الحقيقية" و "الزائفة"

تميّز الجماعات الاجتماعية التي ما تزال الأسطورة فيها حيّة، بين القصص "الحقيقية" بمعنى الأساطير، وبين القصص "الزائفة"، بمعنى الحكايات والخرافات والحدوتات؛ فمثلاً تميّز قبائل البوني بين الحقيقي والزائف في القصص ويضعون القصص التي تتحدث عن أصول العالم في مرتبة القصة الحقيقية؛ وهي قصص يكون أشخاصها كائنات إلهية خارقة سماوية أو غيبية. ويأتي بعد ذلك في المرتبة الحكايات التي تروي المغامرات العجيبة والمذهلة التي قام بها البطل، وغالباً ما يكون هذا البطل فتى متواضع النشأة ما يلبث أن يصبح مخلّصاً لشعبه ومنقذاً له من مختلف ويلات الفقر والجحيم والجوع والذل ومختلف منغصات الحياة. ويجترح مآثر أخرى تتميز بالنبل والكرم. ثم تأتي القصص التي تتعلق بالسحر وكيف اكتسب هذا الساحر أو ذاك قواه الخارقة؛ وكيف نشأت جمعية الكهانة والعرافة هذه أو تلك "الجمعية الشامانية"، وهذه جميعها تُعتبر قصصاً حقيقية. بينما القصص الزائفة فهي تلك التي تروي المغامرات والأعمال الأخرى والمؤذية عموماً. في القصص الحقيقية "الأساطير" تكون علاقتنا بالمقدس وبما يفوق الأشياء؛ أمَّا في القصص الزائفة فتكون بمضمون دنيوي. وفي الأسطورة عناصر واضحة من القصة والحكاية، فهي بنية قصصية تعتمد عناصر الإثارة والتشويق والفكرة والشخوص والأحداث، وتتعقد فيها الأحداث وتتأزم ثم تُفك بواسطة البطل المخلَّص أو المساعدين له، وعموماً تتضمن الأسطورةُ

والخرافةُ بنيتين مهمّتين من تراث الشعوب "القديمة والحديثة" وترتبطان بالطقوس والمعتقدات عند تلك الشعوب وتتداخلان مع التاريخ والأنثروبولوجيا، لذلك يصعب الفصل بينهما، فكلاهما بنية ميثولوجية تحدّدت معرفيّاً منذ بداية تشكّل المجتمعات البشرية في حضارتها الأولى، فالميثولوجيا بمعنى الخرافة والأسطورة فهي عبارة عن نَص أو وثيقة من مجموعة من الأساطير والخرافات المتصلة بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال الخرافيين والخارقين عن شعب ما أو عرق في مراحل التطور الأولى. (إلياد، 1991:19).

في دور الأسطورة ووظيفتها

تزخر حياة الجماعات الاجتماعية "البدائية" بالعناصر الغيبية والأساطير والسحرية والروحية بصورة عامة، ودفع طغيان الطابع الأسطوري والغيبي على الفكر والسلوك "البدائي" بعض المفكرين إلى الاعتقاد بأنَّ الفكر "البدائي" هو فكرٌ لا منطقي، أو أنَّه يمثّل مرحلة ما قبل المنطق. ويشير بعض الأنثروبولوجيين إلى أن الجانبين الأسطوري والديني يرتبطان ببعضهما ارتباطاً وثيقاً لا يُسمح بفصلهما عن بعضهما، وناقش أوائل الأنثروبولوجيين مثلاً النظم العقائدية "البدائية" على أساس تكامل عناصر الطقوس والعقائد الدينية والسحرية والأسطورية وحدّدوا منطلقاتهم على أساس اختيار الأساطير كنقطة البدء لفهم الحياة "البدائية" كما فعل "باخوفن"، بينما ركّز آخرون على الدين كمحور لدراساتهم مثل تايلور، أو على السحر مثل جيمس فريزر. ويتفق الباحثون عموماً على أنَّ القصص أو الحكايات الأسطورية تختلف عن باقي الحكايات باعتبار الأساطير تُعبّر عن وعي الجماعات الأساسي لذاتها، الأمر الذي يجعلها تؤدي دور الميثاق الذي ترتكز عليه الحياة الثقافية والاجتماعية للجماعات، كما أنَّ الأساطير تعكس بناء الحياة الاجتماعية وعلاقته بعالم الآلهة والقوى الغيبية، فوظيفة الأساطير الأساسية تعني أنَّها تُعّبر بصورة دراماتيكية عميقة عن أيديولوجيا الجماعات البشرية "البدائية" والتقليدية البسيطة عادة، والتي تحيا الجماعة معتمدة عليها، وبهذا تدفع الأساطير تلك الجماعات إلى التمسك بقيمها ومعاييرها ومثلها العليا التي تسعى لتحقيقها من جيل إلى آخر. وتُعبّر الأسطورة أيضاً عن وجود الجماعة ذاته وبنائها وديمومتها الحضارية والثقافية، كما تُجسِّد عناصر هذا البناء وعلاقاته، وتعمل كضوابط ومؤشرات لدعم وترسيخ القواعد والممارسات التقليدية التي يتعرض المجتمع للتحلل والتفكك بدونه (النوري، 1973:217). أشار بعضُ الأنثروبولوجيين على ضوء أبحاثهم ودراساتهم الميدانية إلى كيفية عمل الأساطير بصورة من الترابط والتأثير المتبادل، حيث تلتحم الأساطير بكل الفعاليات التجريدية في المجتمع المعين، وأكدّت الأبحاث على بطلان التفسيرات الأحادية التي تعزل الأسطورة بكل الفعاليات التجريدية في المجتمع المعين، وأكّدت الأبحاثُ على بطلان التفسيرات الأحادية التي تعزل الأسطورة عن البناء الاجتماعي الذي تعمل فيه وتعالجه من زاوية واحدة؛ وتعتبر الأساطير عناصر رمزية تمثّل الأنماط السائدة في الحضارة التي توجد فيها؛ فكثيرٌ من الباحثين، لا يُشجّع على تطبيق تفسير واحد على ظاهرة الأسطورة في جميع أنحاء العالم. أكثر الجدل المتعلق بالأساطير دار حول تيارين؛ الأول يشير إلى أنَّ الأساطير هي التي توجد الطقوس وتحدّدها، بينما يشير الآخر إلى أن الطقوس هي المصدر الأولي الذي تنبع منه الأساطير. لكن من الصعب إطلاق التعميم بأنَّ الطقوس هي السبب والأساطير هي النتيجة أو العكس؛ نظرًا لعدم تماثل الظروف الحضارية

في المجتمعات؛ وقد يكون الأكثر دقة هو التأكيد على العلاقة والتأثير المتبادل فيما بين الأساطير والطقوس. (النوري؛ 214:1973). فالأساطير تحكي لنا أصل العالم والحيوان والنبات والإنسان ومختلف الحوادث "البدائية" التي على أثرها أصبح الإنسان على ما هو عليه اليوم؛ بمعنى كائناً فانياً ذكراً وأنثى وعضواً في جماعة اجتماعية معينة مجبوراً على العمل لكي يعيش؛ ويعمل وفق قواعد معينة؛ وإن كان العالم موجوداً وكان الإنسان موجوداً فلأن الكائنات العليا أبدعت عن فعالية مبدعة في "زمن البدايات". إنَّ معرفة الأساطير تعني فيما تعنيه تعلّم سر أصل الأشياء؛ بمعنى لا يتعلم المرء كيف جاءت الأشياء إلى الوجود وحسب؛ إنَّما يتعلّم أين يجدها، وكيف يجعلها تعود إلى الظهور عندما تختفي. (إلياد؛ 1991: 28).

الأسطورةُ ميثاقٌ لفعلٍ اجتماعيّ

جذبت دراسة الأساطير الكثير من الباحثين، وكانت دوماً تلعب أدواراً فكرية واجتماعية وثقافية ومعرفية في مختلف الحضارات "القديمة"، وبقي مصطلح الأسطورة يغطي مجالاً واسعاً في بحوث ودراسات كتّاب الأنثروبولوجيا والفلكلور وعلم الاجتماع والتحليل النفسي والفنون الجميلة. وينظر بعض الكُتّاب والباحثين لميدان الأسطورة ودراستها باعتباره حقلاً مضاداً ومعاكساً لدراسة التاريخ والعلم والفلسفة والفكر الموضوعي بصورة عامة؛ لدرجة أنَّ مصطلح الأسطورة أصبح في عصر اليقظة الفكرية التي عقبت عصور الظلام الأوروبية مصطلحاً معيباً وشائناً في مدلولاته ومعانيه، باعتبار أنَّ الأسطورة ضربٌ من الخيال والفكر غير العلمي وغير الواقعي؛ غير أنَّ هذا الموقف السلبي الرافض للأسطورة تحوّل مع انتعاش الحركة الرومانتيكية في أوروبا؛ ومع زيادة التأكيد على الأساطير في كتابات العديد من الباحثين والمهتمين والمشاهير أمثال كوليريدج ونيتشه وامبرسون وغيرهم، أصبح مفهوم الأسطورة مسيطراً في مجال الأدب، وصار يُنظر إليه ليس كمفهوم مضاد للواقع أو مناقض للموضوعية العلمية والتاريخية؛ بل مكملاً لها. (النوري، 1988:18).

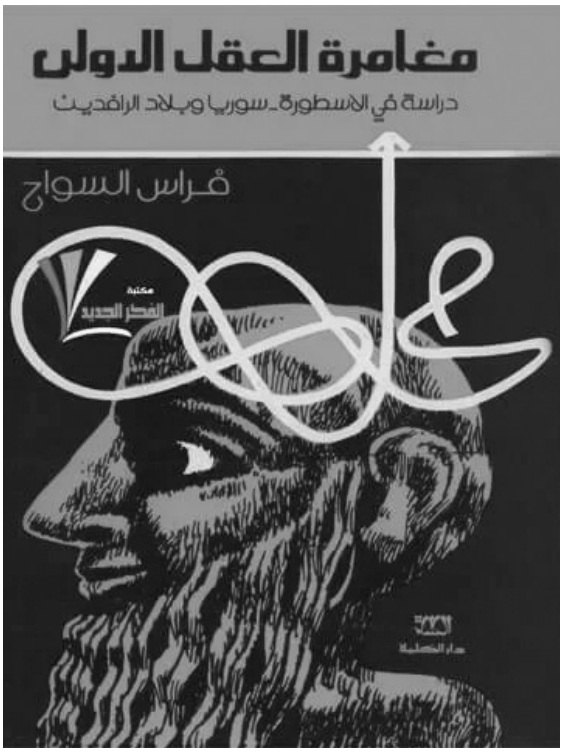
لعلَّ المهمة التي تطرحها الأسطورة لها قيمتها ومكانتها، خصوصاً أنَّنا محاطون باستمرار بالأسرار ومدفوعون بغريزتنا كي نكشف الغطاء الذي يسترها، على أمل أن نتمكن ذات مرة من اكتشاف السر الأكبر الذي لم تتمكن أجيال عديدة برغم ما بذلته من جهد ومحاولات من اكتشافه؛ وحتى يكون تاريخ الفلسفة والعلوم كاملاً، لا بدَّ من التأكيد على عرض الأساطير لما لها من أهمية باعتبارها وثائق عن التفكير الإنساني عندما كان في مرحلته "البدائية"؛ فهي تنير لنا طريق التطوّر الفكري الذي سار عليه الجنس البشري، وبالتأكيد ما زال الكثير من العمل المطلوب لأجل جمع الأساطير ومقارنتها وقراءتها وتفسيرها قبل أن نتمكن من تصنيف كل أساطير العالم وتبويبها في مجموعة كاملة "إذا استطعنا الاستمرار في الحلم والعمل" حيث نستطيع من خلال مثل هذا العرض الطموح لحفريات الفكر الإنساني، كشف النقاب عن مرحلة "بدائية" من مراحل مسيرة فكر البشرية منذ بداياته. (فريزر، 1999: 5-8).

منذ منتصف القرن الماضي أسّس العلماء منهجاً جديداً في دراسة الأسطورة يختلف عن المرحلة التي سبقتها، حيث تم العمل على تجاوز مسألة التعامل مع الأسطورة بمفهومها العادي والتقليدي، بمعنى كونها "حدوتة" وتخيلًا وتلفيقاً، إلى مستوى آخر من الفهم لها؛ حيث حاول العلماء فهمها كما كانت مفهومة في

المجتمعات "البدائية" حينما كانت الأسطورة تدلُّ على "تاريخ حقيقي" وكانت نموذجاً يُحتذى وقصة حافلة بالمعنى، يُنظر إليها بأعلى درجات الاعتبار لما تتميز به من طابع قدسي. وهذه تعتبر قيمة دلالية جديدة تُمنح للأسطورة، وليس كما هو دارج في استعمالها بمعنى التخيّل والوهم والمأثور والمقدس والوحي الأولي والنموذج المثالي، وليس كما فعل الإغريق القدامى من وضع الأسطورة "ميثوس" في حالة من التضاد للعقل "لوغوس" وانتهت بها الأمور للدلالة على كل ما ليس له وجود حقيقي؛ وبالتالي من المهم جداً العودة إلى المجتمعات التي تكون أو كانت فيها الأسطورة حتى عهد قريب حاضرة وحيّة وفاعلة، بمعنى أنَّها تتيح نماذج للسلوك البشري وتضفي على الوجود قيمة ومعنى.

على أيِّ حال يبدو أنَّ تحديد معنى الأسطورة ومفهومها أصبح اليوم أكثر صعوبة وتعقيداً بسبب الاتساع في المعنى الذي اكتسبه؛ حيث نسمع مثلاً عن شعراء ورسّامين يسعون إلى تحقيق الطابع الأسطوري في أعمالهم؛ كما نسمع أو نقرأ أيضاً عن معجزة تقدم هذا أو ذاك في مجالات العمران والتعليم والصناعة وغيرها من ميادين الحياة. ويبدو أنَّ البعض يعتقد أنَّ الإنسان اليوم لا يخلو تفكيره من النزعة الأسطورية؛ إلا أنَّ هذا التفكير أصبح سطحياً من الوجهة الميثولوجية بالقياس لفكر الأقدمين، ويرى بعض المفسرين أن "تحديث" هذا العصر واكتساح التكنولوجيا لمختلف مرافق حياة الإنسان دفعت الناس إلى التفكير بسد الفراغ الناشئ عن عدم إجابة الوسائل التقنية للتساؤلات الناشئة عن التعقيد؛ فكانت الوسيلة لذلك اللجوء إلى الأساطير الفجّة التي تروّج في الأوساط الاجتماعية في كثير من المجتمعات في عصرنا هذا؛ فبعض هذه الأساطير تتحدث عن صور حياة المستقبل البعيد التي يتطلع إليها البشر وسط أزمات حياة هذا العصر؛ فعلى الرغم من اعتبار الأساطير جزءاً من الفكر الخرافي غير العلمي أو غير الموضوعي، فإنَّ الفكر الأسطوري والمواقف الأسطورية بشكل أو بآخر لم تتلاش على الرغم من اتساع سيطرة العلم والتكنولوجيا على حياة مجتمعات هذا العصر. (النوري، 1973: 158).

يعتقد "مالينوفسكي" بأنَّه لفهم الأساطير لا بدَّ من فهم المحيط الاجتماعي الذي يجعلها جزءاً لا يتجزأ منه، والتي غالباً ما تختفي في ذلك المحيط، وبالتالي فإنَّ الأساطير تُعتبر بمثابة ميثاق ودستور أو تبرير وتسويغ للتنظيمات الاجتماعية الموجودة اليوم. وضرب مثالاً على ذلك أساطير الأصل في جزر تروبرياند؛ فكلُّ عضو في أيِّ جماعةٍ اجتماعية قرابية هناك يعرف ويميّز ويعيد رواية قصة المكان الذي خرج منه أجداده وأسلافه وظهروا من أعماق الأرض، وأساطير الأصل هذه منظّمة ومرتبة في زمن ما، "قبل بداية التاريخ". وكل واحد من هؤلاء الأسلاف جاء حاملاً مجموعة منظمة ومتميزة من الصفات التي تتضمن مواضيع خاصة ومعرفة خاصة ومهارات متنوعة عديدة، وغير ذلك، وعندما اقترب الأسلاف من سطح الأرض امتلك كلُّ واحدٍ منهم قطعة من الأرض، وهذه هي الطريقة التي يدير بها أصحاب الأرض اليوم مسألة امتلاكهم قطعة الأرض



هـذه أو تلـك، حيـث خـرج منهـا أجدادهـم وأسـلافهم. أمَّـا "ليفـي شـتراوس" فأكّـد عـلى أنَّ الأسـاطير تمتلـك بنـى كاملـة المعنـى؛ فللأسـطورة معنـى وبنـاء لا بـد مـن الاهتـمام بهـما، حيـث تسـتحق الأسـاطير الدراسـة العلميـة المعمقـة والتحليـل المتميـز، واقـترح مثـلاً أنَّـه يجـب عـلى الأسـطورة أن تقـدم توضيحـات حـول كيفيـة تفسـيرها للمواضيـع الموسـيقية؛ ففـي القطعـة الموسـيقية يظهـر المعنـى ليـس فقـط مـن اتسـاق الأصـوات واللحـن (قـراءة لأعـلى)، ولكـن أيضـاً مـن الانسـجام (قـراءة لأعـلى ولأسـفل) بمعنـى أنَّ بنيـة القطعـة الموسـيقية والطريقـة التـي مـن خلالهـا يسـهم كل خـط في الموسـيقى في اللحـن والصـوت الـكلي ضمـن حالـة مـن الارتبـاط بـين الخطـوط الأولى وهـذا كلـه يحمـل المعنـى، فتصبـح الأسـطورة أداة مفهوميـة، أي أنَّهـا ذات علاقـة بالمفاهيـم؛ واعتـبر شـتراوس الأسـاطير بمثابـة أدوات للتغلـب عـلى التناقضـات المنطقيـة التـي لا يمكـن قهرهـا بطريقـة أو أداة أخـرى؛ فهـي مكوّنـة مـن وحـدات أصغـر (تعبـيرات موجـزة وكلـمات وجمـل وعلاقـات) والتـي تكـون منظمـة بطـرق تقـدم لنـا حكايـة وقصـة (تتضمـن لحنـاً واتسـاقاً للأصـوات) متماسـكة وتتضمـن ترابطـاً منطقيـاً وتماسـكاً بنيويـاً منسـجماً، وأكّـد عـلى أنَّ البنيـة المقابلـة والمعارضـة للأسـطورة تقـدّم وتعـرض لنـا كيفيـة عمـل الدمـاغ البـشري وأسـلوبه في التعامـل مـع الخـبرات؛ وربمـا تصـف الأسـطورة رحلـة العصفـور الطائـر مـن الأرض "بيـت ومـكان الحيـاة" إلى السـماء "بيـت ومـكان المـوت"؛ فالأسـطورةُ لا تتحـدث عـن العـالم كـما هـو، بـل تصـف العـالم كـما كان، وحسـب شـتراوس فـإنَّ الأسـاطير مهمّـة وجيـدة لأجـل التفكـير، فالتفكـير الأسـطوري يمكـن أن يقـدّم لنـا عـدة طـرق للحيـاة خـلال مسـيرة حياتنـا (Schultz &Mayfield,1995:37) لذلـك يجـب أن نأخـذ الأسـطورة بعـين الاعتبـار، لأنَّهـا تكشـفُ عـن حقيقـةٍ مهمّـة، وإن تعـذر إثباتهـا؛ فهـي "حقيقـة ميتافيزيقيـة"، وتتجـلّى الناحيـة اللاعقليـة في الأسـطورة بوجـهٍ خـاصٍ عندمـا نتذكّـر أنَّ الأقدمـين لم يكتفـوا بـسرد أسـاطيرهم كقصـصٍ تحمـل الأخبـار، بـل مثّلوهـا روائيّـاً قائلـين إنَّ فيهـا قـوّة خاصـة تتنشـط بالإلقـاء الجهـوريّ التفاعـليّ.

المصادر والمراجع:

1. إلياد، مرسيا، مظاهر الأسطورة. (ترجمة نهاد خياطة)، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق 1991م.
2. الباش، حسن، الميثولوجيا الكنعانية والاغتصاب التوراتي. دار الجليل للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1988م.
3. سواح، فراس، الأعمال الكاملة 1، مغامرة العقل الأولى. دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2016.
4. شتراوس، كلود ليفي، الأسطورة والمعنى. (ترجمة صبحي الحديدي)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية 1985م.
5. فرانكفورت وآخرون، ما قبل الفلسفة الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى. (ترجمة جبرا إبراهيم جبرا)، دار مكتبة الحياة، بغداد 1960م.
6. فريزر، جيمس، أساطير في أصل النار. (ترجمة يوسف شلب الشام)، دار الكندي، 1988م.
7. النوري، قيس، الأساطير وعلم الأجناس. جامعة بغداد، 1988م.
8. النوري، قيس، طبيعة المجتمع البشري في ضوء الأنثروبولوجيا، جامعة بغداد، 1973م.
9. يونس، محمد عبد الرحمن، مفهوم الأسطورة وبعض الاتجاهات الفكرية في تفسيرها؛ الفكر العربي. عدد 91، 1988م.
10. Emily, A.Schultz & Robert H. Lavenda Mayfield. Cultural An-thropology.Publishing Company, London, 1995.

تجلياتُ أسطورة الآلهة الأنثى

دعد ديب*

بـرزت الأسـطورةُ كانعـكاسٍ لوعـي الإنسـان القديـم وتصوّراتـه عـن القـوى الخفيـة في الكـون وأشـكال صراعـه مـع الطبيعـة، بوصفهـا حكايـة مجازيـة تضمنـت في جنباتهـا معـاني الثقافـة العميقـة الغـور، إضافـة لرمزيتهـا المعـبرة عـن فلسـفة عصرهـا، ولطالمـا حفلـت الأسـاطير القديمـة بمفهـوم عبـادة الآلهـة الأنثـى أو مـا عُـرف باسـم عبـادة الأم الكـبرى؛ سـيدة الطبيعـة في أماكـن متعـددة والتـي ترجـع إلى مـاضٍ بعيـد؛ مـما يعكـس وحـدة التجربـة الروحيـة للإنسـان في تمظهـرات مختلفـة كانـت فيـه المـرأة ربـة وملكـة وحاكمـة، وفي الغالـب انعـكاس لدورهـا الأسـاس في دورة الخصـب واسـتمرارية النـوع البـشري، حيـث كانـت المحـور الـذي دارت عليـه الأسـاطير الأخـرى وفـق تعبـير فـراس السـواح، وبـروز أهميـة دورهـا الاقتصـادي المهيمـن في مرحلـة مـا مـن مراحـل التاريـخ تظهـر كأم وأنثـى كونيـة متوافقـة ومنسـجمة مـع الطبيعـة ومتبادلـة التأثـير والتأثـر.

ومـا زالـت في الذاكـرة الحيـة أسـماء الربـات " أفروديـت؛ أورنينـا؛ ننخـر سـاج؛ إيزيـس؛ وعشـتار الآلهـة الأشـهر في بـلاد الرافديـن"، ولربمـا كانـت تجسـيدًا لـكل تلـك الأسـماء في معنـى واحـد، والتـي كثـيرًا مـا صُـوّرت بشـكل مجسـم في المنحوتـات واللقـى الأثريـة بشـكل أظهـر المعـالم الأنثويـة ذات العلاقـة بالخصـب والـولادة كالحـوض والبطـن والأثداء، كـما تناقلـت النصـوص الشـعرية الرافدينيـة قصصهـا عـبر الترانيـم الملكيـة والنصـوص النثريـة والتعاويـذ السـحرية والأمثـال الشـعبية والحكايـا المتعـددة، كصـدى لحـسٍّ دينـيٍّ متأصـلٍ في لاوعـي الإنسـان، وخـبرة أوليـة لعلاقتـه مـع الآلهـة، فمعنـى عشـتار باللغـات القديمـة يتضمـن فكـرة الرحـم وبـؤرة الخلـق الأولى في مزاوجـة بـين المـرأة والأرض والطبيعـة، فكـما تحمـل الأرض في باطنهـا الخـيرات التـي تخـرج منهـا كذلـك الرحـم تخـرج منـه سـيالة الوجـود بفعـل عمليـة الخلـق والـولادة، وهـذه إحـدى الترانيـم التـي تتحـدث عشـتار عـن نفسـها:

"أنا الأول، وأنا الآخر
أنا ...، وأنا القديسة
أنا الزوجة، وأنا العذراء
أنا الأم، وأنا الابنة
أنا العاقر، وكثر هم أبنائي
أنا في عرس كبير، ولم أتخذ زوجًا
أنا القابلة ولم أنجب أحداً
وأنا سلوة أتعاب حملي
أنا العروس وأنا العريس
زوجي من أنجبني
أنا أم أبي، وأخت زوجي
وهو من نسلي".

وتُعـدُّ منظومـة "بانوگشـــب نامـه" أحـد أكـثر أشـكال ظهـور لـلأم الكـبرى في تجسـيدها للمعتقـدات والتقاليـد والثقافـة الوطنيـة للأمـة الإيرانيـة، إذ نلحـظ فيهـا شـخصية امـرأة مقاتلـة تقاتـل الرجـال وتصرعهـم، وإنَّ هـذه الأعمال الفرديـة العظيمـة تعـود إلـى نـوع مـن النـماذج العليـا والأفـكار القديمـة التـي كانـت سـائدة، وهـى جميعهـا

* **كاتبة وباحثة سورية**

ضاربة بجذورها فى العصر الزراعي فى إيران القديمة، حيث تشير إلى وضع النساء المسيطر فيها ومقدرتهن العالية في العمل الاقتصادي والفكري حيث ظهرت "بانوگشسب" ابنة آلهة تتمتع بالقدرة على أفعال وأعمال خارقة مثل المهارة فى الصيد، والشجاعة فى الحروب، وهذه القدرات مستمدة من الآلهة الأنثى فى العهود القديمة وصدى لحضورها الطاغي، أو بكلمة أخرى إحدى تجليّاتها.

ارتباطُ الآلهة الأنثى بالقمر

في العصر" النيوليتي" ظهرت رسوم وتماثيل ومدافن ومعابد كانت على هيئة امرأة حبلى، أو أم ترضع وليدها، وعكست وضع المرأة، حيث من جسدها يولد كائن آخر ومن صدرها تعطيه الغذاء، ودورتها الشهرية ثمانية وعشرين يومًا تتبع دورة القمر، وكما الأرض تختزن البذور وتخرج الزرع كذلك تكمن الحياة عند المرأة بصورة موازية هي منشأ الحياة منها وإليها ينتهي كل شيء، لذا كان القمر خالق الزمن وسيده وهو المسؤول عن نفخ الحياة بالبذور الجامدة، وبعث مياه المطر. وقد برز ذلك في الكثير من أساطير الشعوب في ارتباط المرأة بالقمر، وفي تشاركها بالدورة الشهرية في دورة ظهور وتلاشي القمر، واقتران القمر بالمرأة عظيم الدلالة لدى الإنسان القديم فكلاهما ينتمي إلى المبدأ السالب في الطبيعة الذي أطلق عليه الصينيون مبدأ(ين) ويقابله(يانغ) المبدأ الموجب الذي ينتمي إليه الشمس والذكر، ففي الين المرأة؛ الظلام؛ الغموض؛ الرطوبة؛ إذ أنَّ عالم الخلق يتسم بالغموض والرهبة والظلام، وفي اليانغ النور والحرارة والقوة والإنجاز، وفي الفكر اليوناني كان" الين " معادلاً للايروس حيث عالم الغرائز والشهوات وخفايا النفس، واليانغ هو اللوغوس حيث المنطق والتفكير العقلاني.

والأطوار الثلاثة للقمر: القمر المتزايد؛ والقمر الكامل؛

والقمر المتناقص؛ وقد عبر عنها في عقيدة التثليث للآلهة الأنثى، ووردت في النقوش البابلية. كما كان لتثليث الأم الكبرى حضورٌ في جزيرة العرب تجلى بالات والعزى ومناة اللواتي كن آلهة العرب في ذلك الزمن.

تهاوي وانقلابُ موقع الآلهة الأنثى

يعد التحوّل الجذري للإنسانية من مرحلة الصيد والتقاط الفاكهة والخضار إلى مرحلة الاستقرار الزراعي وتربية الماشية أولى لبنات الحضارة التي ترسخت في سورية الطبيعية، حيث لوحظت بداية التجمعات البشرية المستقرة في منطقة فلسطين ووادي الأردن خلال الألف التاسع والعاشر ق. م، حيث ساد المجتمع الأمومي، وكانت السيادة فيه للمرأة كتقدير عميق لدورها البيولوجي الخالق للحياة وخصائصها الإنسانية ولصفاتها المتواترة مع إيقاع الطبيعة والدور الاقتصادي المنوط بها، حيث كان نسب الأولاد يرجع إليها قبل أن يبدأ تقسيمُ العمل واحتكارُ الرجل للعمل العضلي، وبقاؤها في المنزل، وتراجع دورها، الأمر الذي أخذ شكله في الأساطير اللاحقة مثل أسطورة عشتار مع جلجامش وعشقها له ورفضه إياها، وما جرى بعدها من نزولها إلى العالم السفلي لإحياء ديموزي، أو ما عُرف باسم تموز إله الزراعة والرعي، والذي ارتبط بقدوم الصيف ونضح الفاكهة والمحاصيل.

عشق تموز أو أدونيس عشتار وتزوجها، وبارتباطهما اجتمعت أقانيم الحياة والحب والخصب والتجدّد، حيث يغيب تموز في العالم السفلي ستة أشهر هم الخريف والشتاء ليظهر بعدها في الربيع والصيف، وفكرة العودة من الموت والبعث ظهرت في الكثير من الديانات كانعكاس لدورة الطبيعة؛ كظهور المهدي، كما يرى البعض أنَّ مأساة الحسين حفيد النبي محمد وما يرافقها من طقوس ندب ورثاء تشبه إلى حدٍّ بعيد طقوس ندب ورثاء الإله تموز في الأساطير القديمة؛ لأنَّ الأسطورة في أحد جوانبها هي ذاكرة إنسانية، والكثير من أساطير الشعوب تشير إلى الانقلاب الكبير ضد العصر الأمومي وإحلال حقِّ الأب محلَّ حقِّ الأم؛ ففي الحكاية الأسطورية المتداولة عندما استفاق شعبُ "أثينا" على وجود شجرة زيتون كبيرة فارعة وأمامها نبعٌ غزير، واحتاروا في تفسير معنى ظهور كلٌّ منها، وعندما استشار الملك كاهنة معبد "دلفي" عن الأمر في هذين الحدثين قالت: إنَّ الشجرة هي الإلهة أثينا، وإنَّ النبع هو الإله بوسيدون، وإنَّ الإلهين يخيران الشعب أي الاسمين يطلقان على مدينتهم؛ فصوتت النساء لصالح أثينا والرجال لصالح بوسيدون، ولما كانت النساء أكثر عددًا فقد فازت النساء، الأمر الذي جرَّ على المدينة غضب بوسيدون بأن أغرق المدينة بالمياه المالحة، ولم يعد ينبت فيها زرع أو شجر؛ ولتهدئة خواطر الإله الشرس فرض الرجال على نساء المدينة عقوبات ثلاث وهي: الحرمان من حق التصويت، والثانية لم يعد لهن الحق بنسب أبنائهن إليهن، وإنَّما النسب للرجال فقط، والثالثة أن لا تحمل النساء لقب الأثينيات وإنَّما اللقب

للرجال فقط؛ وما يعنيه ذلك من سلب حق المواطنة لهن، ومن هذه الحكاية نستشف كيف جرى الصراع المرير بسحب حقوق النساء تدريجيًّا وشيطنة أفعالهن، وما الأسطورة إلا صورة ظليّة لما حصل في الواقع من سلب حقوق النساء في محمول تاريخي صادقت عليه القوانين والشرائع.

وتتكرّر الحادثة في أسطورة "ميدوزا" ربّةِ الحكمة والثعابين الأمازيغيّة، الجميلة التي ارتكبت الخطيئة مع "بوصيدون" في معبد أثينا، حيث نراها تتحمّل وحدها غضب أثينا فتسلبها جمالها وتحوّل شعرها إلى ثعابين، وليس هذا فحسب، بل تفرض عليها العزلة والإقصاء، حيث تطال اللعنةُ كلَّ من ينظر إليها متحولاً إلى حجر، وكانت نهايتها على يد "برسيوس" الذي قطع رأسها وأهداه إلى أثينا أثناء عودته من حرب طروادة، فنال الخلود تكريماً له.

أمّا خلاصة النقمة على المرأة "فتجسّدها أسطورة "باندورا" إذ خلق الإله زيوس المرأة الأولى باندورا من الماء والتراب، وأعطاها حظًا وافرًا من الجمال والعذوبة وقدرة فائقة على عزف الموسيقى، كما حباها بمقدرة متميزة على الإقناع، وأعطاها صندوقًا جمع فيه كل شرور الكون كالجشع والغرور والافتراء والكذب والحسد والوهن، وأوصاها بألا تفتحه كي يبقى الكون يرتع في الخير العميم، ولكن فضول النساء دفعها لفتحه وتدفقت الشرور منه، ولم تستطع الحيلولة دون ذلك، وهكذا حملت المرأة سبب الشقاء الإنسانيّ على هذه الأرض.

إنَّ أغلب الأساطير اللاحقة والديانات الذكرية المشتقة عنها حاولت طمس كل ذكرى للأم الكبرى من النظام الأسطوري، ولكنَّها لم تستطع بشكل كلي؛ فرجعت لتكون أم الإله، ومع ذلك جرى صراع عنيف بين الذكورة والأنوثة في مجمع" افسوس" قاده "نسطوريوس" الذي اعتبر بأنَّ الرحم الذي حمل الإله غير مقدس، وأنَّ القداسة للإله الذكر وحده، كما نقرأ للقديس "كيرليس الاسكندراني": "السلام عليك يا مريم، يا أمّ الله، يا كنزًا يمجده العالم، يا نورًا ساطعًا، أنت التي فيك يتمجّد الثالوث ويُعبد". كما صوّر هذا الصراع الكاتب يوسف زيدان في روايته "ظل الأفعى"، وأيضاً جرى ذكر حواء في الحكاية التوراتية بأنَّها مخلوقة من ضلع آدم وليست خالقة كما تداولتها الأساطير السابقة، وهكذا كان احتكار الذكر للأمومة والأبوة معًا، وما صراع الآلهة الشمسية مع الآلهة القمرية إلا صورة لتقويض الثقافة الأمومية والتراجع الذي طرأ على منظومتها المثيولوجية حيث أُقيمت هياكل الشمس على أنقاض هياكل القمر.

إذ تؤكد أساطير الخلق بمعظمها أنَّ البدء الأول جرى من الظلمة الأزلية، إذ كانت "تعامة" هي الرحم المائي المظلم الذي نشأ عنه الكون والآلهة، وفي حكاية التكوين التوراتية (في البدء خلق الرب السماوات والأرض وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة، وروح الرب يرفرف فوق الماء).

ارتباطُ الآلهة الأنثى مع الأفعى

تظهر المتوازيات الرمزية التي تتقاطع ما بين الأنثى

والأفعى في متشابهات عدة، فالأفعى التي تخلع جلدها رمزاً للولادة والتجدّد والديمومة، الزحف والانسحاب والتلوي أسلوب حركتها عبر الالتواء الدائري أو الجانبي أو بحركات انقباضية وكلها تشابه فعل الولادة لدى الأنثى، وقد تعددت أسماؤها من الأفعى للكوبرا ذات الأجراس والصل والحية، والحيّة عكس الميتة؛ أي دلالة الحياة يقابلها حواء رمز الاحتواء والاحتضان، وبقيت الأفعى شعارًا ورمزا للربّات والملكات في الأزمنة الأولى، وقد ظهر رمز الحيّة وفوقها الهلال في الكثير من الرسوم والنقوش، ومنها الأفعى الشافية، والأفعى القاتلة مثاله ميدوزا المرأة الأفعى والتي قام بقتلها البطل نصف الإله "بيرسيوس"، وأعطى دمها ل"اسكيلبيوس" حيث جمعهما في إنائين اليمين للشفاء والأيسر للموت، وقد ارتبط تقديس الأنثى مع الأفعى في ازدواجية الجلال والمهابة والقدرة، وهذا يؤكده وجود المعابد وهياكل العبادة في مصر القديمة التي ظهرت فيها رسوم للأفعى، وفي الترانيم المقدسة للأنثى حيث هي احتفاء وجداني طافح بالحياة تقول الترنيمة:

"يوم أفني كل ما خلقت
ستعود الأرض محيطًا بلا نهاية
مثلما كانت في البدء
وحدي أنا، سأبقى
وأصير كما كنت قبلًا
أفعى،
خفية
عصية عن الإفهام". (ترنيمة لايزيس).

فهنالك علاقةٌ قوية بين الأسطورة وبين الثقافات البدائية للشعوب، وهي وسيلةٌ ناجعةٌ لدراسة الأفكار البدائية والأحداث التاريخية وقضايا البشر عبر العصور والأزمان؛ لأنَّ الأسطورة نوعٌ من التأليه للوقائع البشرية تكشف عن اللاوعي الجمعي للبشر في مرحلة ما، وتحمل الكثير من الرموز والأسرار، وفي النهاية تقول الأسطورة إنَّ الذكر والأنثى كانا جسدًا واحدًا جرى فصلهما؛ لذا فإنَّ تيار الحياة الأزلي يقوم حول انجذاب أحدهما للآخر، وبحثهما المضني عن بعضهما البعض في دورة الخصب الكونية.

حضاراتٌ أفريقيَّة غير معروفة

د. أشرف فؤاد أدهم*

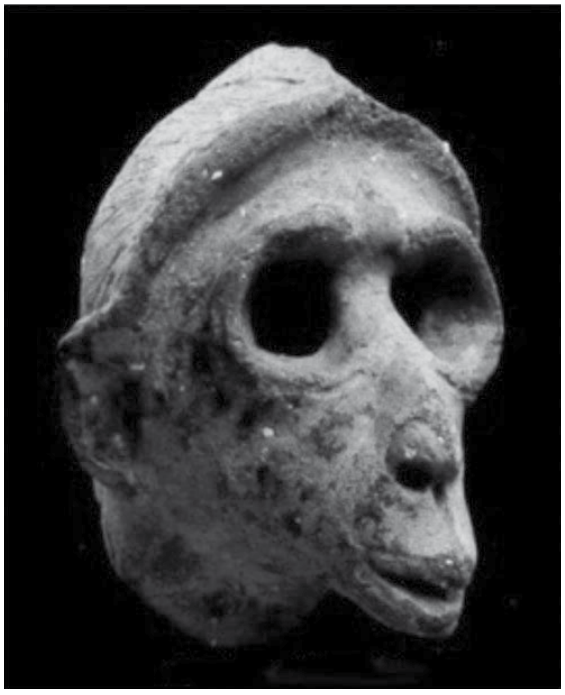
تمتاز القارةُ الأفريقية بتاريخها الطويل والحضارات المتعددة التي احتضنتها. وعلى الرغم من أنَّ الحضارة المصرية القديمة تتصدر قائمة أشهر الحضارات الأفريقية، إلا أنَّ التاريخ والحضارت الأفريقية الأخرى خاصة جنوب الصحراء، شملت ممالك وإمبراطوريات أخرى قد تكون مثلها، إن لم تتفوق عليها، ولكنَّها ما زالت تحتاج إلى المزيد من جهود البحث والدراسة والتنقيب؛ لاكتمال الصورة عن هذه الحضارات. وأهمُّ هذه الحضارات " حضارة النوك "، فى وسط نيجيريا، حيث تم اكتشاف القطع الأثرية لهذه الحضارة لأول مرة بالصدفة، أثناء أعمال التعدين للبحث عن القصدير عام 1928. وأظهرت الأبحاث أنَّها حضارة معقدة، نشأت في غرب أفريقيا منذ عام " 1000 قبل الميلاد، وانتهت عام 500 بعد الميلاد "، حيث تناقص عدد سكان النوك في ظلِّ " ظروف غامضة " حتى اختفاؤهم تمامًا. ويرى الباحثون بأنَّ هذه الحضارة كانت متقدمة للغاية، وقد اعتُبرت هذه الحضارة، أول حضارة جنوب الصحراء تنشئ أعمالاً فنية بنظام " تراكوتا* بالحجم الطبيعي ".

"رأس نوك"، من الطين المحروق، بالمتحف الوطني – لاجوس – نيجيريا

ويرجع الفضل فى اكتشاف هذه الحضارة إلى عالم الآثار البريطانى " برنارد فاج "، حيث عثر بالصدفة فى إحدى الهضاب الوعرة بمدينة " خوس "، بوسط نيجيريا على عدد من القطع الأثرية، كان أهمها " رأس قرد" من الطين المحروق، ثم وجد أنَّ السكان المحليين معهم الكثير من هذه القطع الأثرية، وقد جمع حوالي 200قطعة من " التراكوتا "، من الحفريات، أو بالشراء من السكان. وقد توصل " فاج " إلى عمر هذه القطع بطريقة الكربون المشع، وبالبحث وجد " فاج " ومعاونوه أنَّهم قد اكتشفوا حضارة غير معروفة حتى الآن، وأطلق عليها اسم " نوك "، نسبة إلى مدينة " نوك " بوسط نيجيريا، والتي اكتُشف فيها العديد من القطع الأثرية لهذه الحضارة. كما اكتشف " فاج " أيضاً في قرية " تاروجا " وهي إحدى القرى التابعة لمدينة " نوك " ثلاثة عشر فرناً بدائياً متجاورة فى صفٍّ واحد لصهر الحديد، وحولها العديد من تماثيل " التراكوتا "؛ مما يشير إلى أنَّ حضارة النوك هى أول حضارة " جنوب الصحراء الأفريقية".

* أكاديمي وباحث مصري في الحضارات الأفريقية

حضارة النوك في متحف اللوفر-باريس



تمثال رأس القرد الذى وجده "فاج"

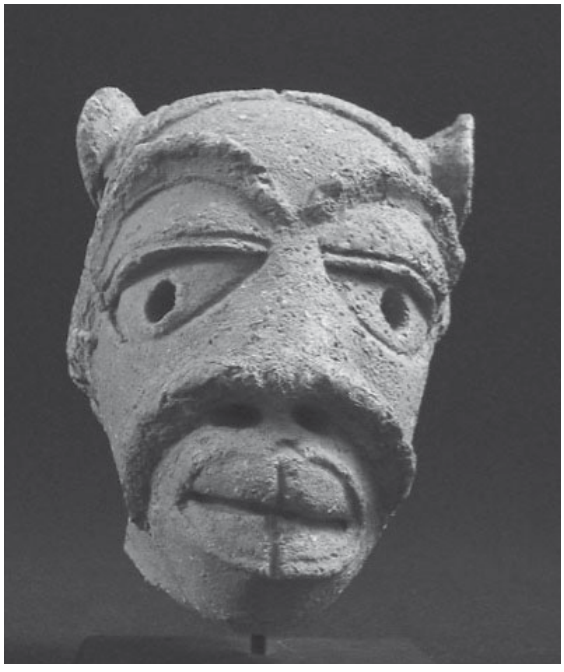
وتوصل إلى صهر الحديد في الأفران باستخدام الفحم. كما وجد عددًا كبيرًا من التراكوتا حول الأفران، وربما يكون ذلك للعبادة، لتسهيل عملية صهر الحديد. وهكذا بدأ " فاج " في استنتاج بعض العلامات الرئيسة لهذه الحضارة، وأسلوب الفن والعبادة. كما نوّه " فاج " إلى أن نهب وتهريب أثار هذه الحضارة من نيجيريا، كان له أسوأ الأثر للوصول إلى المزيد من النتائج والبحوث لهذه الحضارة. وقد استكمل العديد من علماء الأنثروبولوجي أعمال البحث والتنقيب، بعد " فاج "، مثل " روب " و " برونيج "، وتوصلا إلى أعمال فنية لا تقدر بثمن لهذه الحضارة والمعروضة بمتاحف فرنسا وأمريكا، والتي تمثل المشاعر الإنسانية كافة؛ مثل الحب، والأغاني، والمرض، والثواب والعقاب في السجون، وخلافه. وذلك من خلال العديد من القطع الفنية مثل تمثال لرجل وامرأة في لحظة توافق عاطفي، وأيضًا شخصية رجل غامض ذي شارب كثيف، وفم مشقوق، وأذنين صغيرتين، ونظرة تأمل. ويعتقد أنَّ هذه الوجوه الغريبة كانت لها علاقة بالسحر.

وآخر لرجل يعزف على الطبول ويضعها بين قدميه، وهو أقرب تصوير للدلالة على طريقة عزف الموسيقى الأفريقية في هذا الوقت.

كما تم التوصل إلى المناطق ذات الكثافة السكانية الكبيرة في إحدى التلال شمال مدينة النوك؛ وذلك كنتيجة لاكتشاف أكثر من 1700 قطعة فنية فى مساحة لا تتجاوز 450م مربع في هذا المكان، وقد يكون هذا المكان هو عاصمة الدولة. ومما يشير أيضاً إلى احتمال وجود حكومة مركزية تشمل كل أفراد شعب النوك.

إنَّه بفحص الصلصال المستخدم فى تصنيع كل أشكال التراكوتا، في أنحاء متفرقة من وسط نيجيريا، وجد أنَّه صنف واحد، وتركيبة واحدة؛ مما يشير لوجود حكومة مركزية كانت مسؤولة عن توفير كل هذه الكميات

رجل وزوجته في تواصل عاطفي



نظرة تأمل لرجل من النوك، بشفاه مشقوقة!

الكبـيرة مـن الطـين ونقلهـا إلى الأماكـن المختلفـة لأرض النـوك. كـما أنَّـه عـلى الرغـم مـن التنـوع الموضوعـي بـين أشـكال التراكوتـا إلا أنَّ لهـم بعـض الخصائـص المشـتركة، مـن خـلال سـمات أسـلوبية خاصـة مرتبطـة بشـعب النـوك.

رغـم مئـات الأميـال التـى تفصـل بـين هـذه القطـع الفنيـة مـن التراكوتـا، حيـث نجـد دائمًـا الرجـال بـرؤوس كبـيرة، وأعـين عـلى شـكل ثمـرة اللـوز، أو مثلثـة، وأنـف أفريقـي، وفـم مفتـوح غالبـاً بشـكل دائـري، وشـنب كثيـف، وتكـون الـرؤوسُ أحيانًـا بشـكل أسـطواني، والحواجـبُ واضحـة شـبه دائريـة، والشـفتان غليظتـان، وغالبًـا تكـون الأشـكال مغطـاة بلمسـة نهائيـة لامعـة، وغالبًـا مـا يكـون لديهـم أغطيـة للـرأس، وتسريحـات الشـعر المعقـدة، والمجوهـرات المزخرفـة للنسـاء التـي قـد تمثّـل الوضـع الاجتماعـي للشـخصية. وكل ذلـك لا يـدلُّ عـلى وجـود حكومـة واحـدة وشـعب متجانـس فقـط، ولكنَّـه يؤكـد أيضـاً عـلى وحـدة المعتقـدات والثقافـة المشـتركة التـى تؤكـد وجـود شـعب واحـد كان يعيـش فى هـذه المنطقـة.

شكل يمثل وجه رجل من النوك

رجل من النوك ولحظة تأمل وتفكير

تسريحات الشعر المعقدة والإفراط فى الزينة بالرقبة والصدر والذراعين

كـما وجـدت أيضًـا أدوات الحفـر الحديديـة بجـوار القليـل مـن الأدوات الحجريـة المشـابهة للغـرض نفسـه، وهـو مـا يؤكـد أنَّ أدوات الحديـد لم تحـل محـل الأدوات الحجريـة إلا بعـد تطويـر التكنولوجيـا بمـا يكفـي لتقديـم كميـات كافيـة مـن الحديـد. كـما يؤكـد اسـتخدام الحديـد والحجـر أيضـاً وجهـة نظـر معظـم علـماء الآثـار بـأنَّ أهـل غـرب أفريقيـا القدامـى انتقلـوا مـن الأدوات الحجريـة مبـاشرةً إلى الحديـد، دون عـصر تصنيـع النحـاس، وهـذه قفـزة علميـة يبـدو أنَّ الكثـير مـن أجـزاء العـالم الأخـرى لم تحققهـا في هـذه الحقبـة، حيـث لم يجـد الباحثـون أي أدلـة تشـير إلى صهـر النحـاس قبـل صهـر الحديـد في أي مـكان في غـرب أفريقيـا. وقـد حـير انتقـال النـوك مـن العـصر الحجـري إلى العـصر الحديـدي الباحثـين، حيـث إنَّ ثقافـات "أوروبـا الغربيـة وشـمال أفريقيـا" انتقلـت إلى الحديـد بعـد صهـر النحـاس؛ وذلـك لأول مـرة منـذ نحـو ألـف عـام، في حـين أنَّ ثقافـات أخـرى؛ مثـل الثقافـات الموجـودة في بـيرو، بأمريـكا الجنوبيـة صنعـت النحـاس لقـرون دون تطويـر الحديـد عـلى الإطـلاق.

---

*التراكوتـا: هـي تشـكيلاتٌ يشـكّلها الفنـان أو الصانـع، وكان بعضهـا يتـم نضجـه في الشـمس، و البعـض الآخـر يتـم حرقه في حفـر ناريـة تصـل درجـة حرارتهـا إلى 300 درجـة مئويـة.

إشكاليّةُ الجسد في الثقافة العربيّة

د. أسماء عطا جاد الله*

تُعـدُّ الثقافـةُ مـن أهـمِّ القنـوات التـي حجبـت الجسـد عـن الوجـود فـترةً مـن الزمـن، وسـقط الجسـد بمعنـاه الفيزيقـي والميتافيزيقـي في دائـرة النسـيان، وأصبحـت الأولويـة لثقافـة الـروح. وصـار العقـلُ العـربيُّ معـزولاً عـن كلِّ جسـدانية الواقـع؛ باعتبـار أنَّ الجسـدانية هـي(الشـهوة - الانحـلال - المجـون) ومـن هنـا شـوُّهت صـورة الجسـد تمامـاً، فالكتابـة عـن الجسـد لا تعنـي بالـضرورة الكتابـة عـن الشـهوة، فالشـهوة عنـصرٌ مـن عنـاصر الجسـد ولكنَّهـا لا تعنـي الجسـدانية كـما هـو متصـوّر لـدى البعـض؛ لأنَّ الجسـدانية هـي الاحتفـال بـكلِّ مـا هـو حـيٌّ وفعّـالٌ في الإنسـان؛ بالأمـل، بالرغبـة في الحلـم، بلحظـة الغنـاء والبـوح إلـخ. فالـروح واحـدةٌ، أمّـا الجسـد فمتعـدّد، وبتعـدّد الأجسـاد تتعـدد الـرؤى والتجليـات، الأمـر الـذي يفتـح بابـاً واسـعاً للاختـلاف والتنـوّع. ونخـرج مـن دائـرة النمـط والنمذجـة إلى دائـرة التحـوّل والصـيرورة. فالنظـرةُ الثقافيـة نحـو الجسـد تـرى فيـه عـورةً وجـب حجبهـا، ملـكاً وجـب إخفـاؤه؛ بمعنـى أنَّ صفتـيّ القدسـية والدنسـية وليدتـا الثقافـة، والجسـدُ حاملٌ لهـما، وليـس منتجـاً للقيـم في ظـلِّ الخطـاب الأصـولي، بـل تلحقـه وتنسـب إليـه هـذه القيـم فيكـون حامـلاً لهـا، بمـا يجعـل صـورة الجسـد صـورة ملتبسـة في الوعـي الثقـافي لكـون الخطـاب الفكـري للمجتمـع العـربي لم يسـتطع التخلـص مـن تلـك الخلفيـات المرجعيـة التقليديـة المشـوّهة لحقيقـة هُويـة الجسـد، والتـي تجعـل منـه موضوعـاً غـير قابـل للحديـث ومـن المحرمـات، هـذه الشـهوانية في النظـر إلى الجسـد نابعـة مـن المجتمـع العـربي في جزئيتـه الذكوريـة التـي تـرى في الجسـد صيغـة أنثويـة بحتـة، تـرادف فيهـا الجسـد بالأنثـى " حيـث الجسـدُ في الأسـاس جسـدٌ تُفـرغ فيـه شـحنةٌ شـعورية عاطفيـة، يخضـع فيهـا الجسـد إلى الاسـتغلال، وأصبـح ضحيـة اسـتثمار مـن قبـل المجتمـع الذكـوري ذي النظـرة الاسـتهلاكية، تغيـب فيهـا نظـرة الاحـترام لهُويـة الجسـد؛ لأنَّـه لا يـرى فيـه إلا ممارسـة جنسـية لمتعـة حسـيّة، ليسـت مجـرد نظـرة فرديـة دانيـة تحدّهـا الـشروط الفرديـة وحدهـا، بـل نظـرة عامـة تتبناهـا الحضـارة، أو الثقافـة وتشـيعها إلى النـاس، بحيـث يكـون للمجتمـع ككل نظـرة موحّـدة للجسـد بـصرف النظـر عـن اختـلاف ظـروف الأفـراد"[1].

فالثقافـةُ في وسـائلها المختلفـة تركّـز عـلى الجسـد بصـورة مبالـغ فيهـا، وحضـورُ الجسـد في الثقافـة العربيـة مبنـيٌّ عـلى التصـوّرات الثقافيـة في السرديـات العربيـة الإسـلامية؛ خاصّـةً في "طـوق الحمامـة" لابـن حـزم، و"مصـارع العشـاق" لابـن سراج، و"روضـة المحبّـين" لابـن قيـم الجوزيـة،" فحضـوره في الذهنيـة العربيـة ذو معيـار جـمالي منتقـل مـن النصـوص الفقهيـة والصوفيـة والأدبيـة التـي سـعت إلى رسـم نمـوذج صـوري للجسـد في ظـلال

* أكاديمية وباحثة مصرية

القدسية التي تكيّفه، في إطارها الحسي في السرديات التراثية وشخصياتها، الصورة التي تراوحت بين البلاغي والتخيلي، ذي الطابع الشهواني والإيحاء الرمزي، كلّها أضمرت في مختلف تشكّلاتها الخطابية استراتيجية مظهرية، تكثّف وظائف الفتنة والغواية؛ مما أدى إلى انتشارها في الثقافة الاجتماعية العربية "[2]. ومن هنا تأسست رؤية النصوص الأدبية للجسد الإنساني بوصفه كتلةً من الشهوات والنوازع والرغبات المكبوتة التي يخرجها النص من غياهب النفس وخلجاتها؛ ولعلَّ تلك الرؤية النمطية وربما القاصرة - أفقدت النصوص الشعرية امتيازها الدلالي؛ ليظلَّ جملة اعتراضية في سياق من التحريم والمنع باعتباره عائقاً، أو مجرد أداة يضطر العاقل لاستخدامها اضطراراً، وهذه النظرة الماورائية أو الميتافيزيقية غذّتها بعضُ الأديان وتبنتها الأفلاطونية؛ إذ أقامت نظرة ثنائية للوجود عامة والإنسان خاصة، حيث أقامت تقابلاً كليًّا بين العلوي والسفلي، والخير والشر، والفضيلة والرذيلة، والصواب والخطأ، ومن ثم بين الروح والجسد. فأفلاطون ينظر إلى الجسد باعتباره معروفاً ولا يستحق تفسيراً ولا يتحدث إلا عن الروح، ولا يعترف بالجسد وإن اعتبره شيئاً من الأهمية في كتابه "الجمهورية"؛ باعتباره يؤدي خدمات العبد للروح، إنَّه ذلك الجزء الغريب من الإنسان الذي لا يبدو ملتئماً مع الذات، بل هو الآخر، وهذه النظرة الماورائية تميّز بين نظامين: نظام أول هو نظام الغايات، ونظام ثان هو الوسائل، يُخضع الثاني الجسد إلى الأول، تُخضع الروح خضوع السيد للعبد، ويبقي هذا الموقف قائماً على ازدراء الجسد رغم تغيّر الأسلوب سياسيًّا وأخلاقيًّا أو فلسفيًّا... "[3].

ومن هنا جاءت نظرة الأديان إلى الجسد كالآتي:

فالديانةُ المسيحيّة: لم تقصِ الجسد من مجال التداول، بل أنصفته واعترفت به ونقلته من مجال الدنيوي إلى مجال المقدس، ووزّعته في الفضاء الكنسي رسوماتٍ وأيقوناتٍ، وربطته بالعفّة والطهارة والقداسة، من خلال جسد العذراء، وقرنته بالله إذ يتجّسد الإله بشراً هو الابن "يسوع"، ودعت المسيحية إلى العناية بالجسد. فالجسدُ هو هيكلٌ لروح القدس لا تناقض وإن بدا الأمر كذلك؛ "لأنَّ كل ما في العالم شهوة الجسد وشهوة العين وفخر الحياة، وليس ذلك من الأب، بل من العالم "فالمسيحية باهتمامها بالجسد وربطه بالمقدس أقصته عن شؤون العالم، وأدخلته في مملكة الرب، إذ حوّلته من واقع فيزيقي بحت إلى مفهوم روحاني". وأمعنت في هذا الإقصاء بجعل حدث الولادة الذي هو أصدقُ تعبير عن فعالية الجسد وأكثر تعبيرا عن ماديته، حدثاً روحانيًّا؛ فمريم حبلت دون اتصالٍ جنسي، ودون احتفال بضروب المتع والشهوات. وأمعنت فيه أيضاً باعتبار أنَّ الجسد الخاص هو مجرد عضو في جسد عام، هو الجسد الكنسي الجماعي، فالأكلُ الجماعيُّ لجسد الرب الذي هو الخبز المقدس أو القربان في كل قداس هو فعل انتماء؛ فيقولون في الكتاب المقدس: "من يأكل

من جسدي يثبت فيّ وأنا فيه "ونقرأ أيضاً: "أما تعلمون أن أجسادكم هي أعضاء المسيح ".[4]، وهذه الرؤية التي ترتب عليها الكثير من النتائج، والآثار النفسية والاجتماعية والحضارية في تحديد المفهوم الحقيقي للجسد، "إلا أنَّ الجسد ظلَّ مرتبطاً بالخطيئة منذ الأديان الأولى التي تعتبر الجسد مجرد صورة للروح وليس إلا كومة من اللحم [3].

وفي الدين الإسلامي يُستعمل كوسيلةٍ للتعبير عن المسكوت، "تابو" لا يمكن تجاوزه "عورة على الرجال والنساء"(الحشمة)، والحفاظُ عليه وتحصينه قيمٌ مفروضة على النساء والرجال، كما فرض الإسلامُ توجيهاتٍ خَلقيةً وخُلقية توحي بضبط الجسد وفق قواعد الدين والمقدس للجسد الأنثوي "[4] فهو عورةٌ وجب ستره، وعند الحديث عن الجسد لا يقصد به الدخول في نطاق المحرم والخروج عن الأعراف الإسلامية؛ فالفنونُ تفقد قيمتها حالما تفارق القيم الراقية، وأنَّ الجمال لن يكتمل إلا حين يكون مندمجاً بالقيمة كما أكّد الناقد الروسي "يوري لوتمان"، واهتمامُ الإسلام بالجسد في ستره الظاهر ما هو إلا اعترافٌ به وحفاظٌ على حمايته، فالدينُ الإسلاميُّ لم يأت إلا من أجل الحريات والوجود الحقيقي الذي يريد الإنسان أن ينعم فيه. وهذا ما دعا المتصوفة للعمل على تحريكه من ماديته باعتبار أنَّ الجسد الخالص عندهم ينبغي خلعه من أجل الوصول، لذا يبقى التشويق خارج ملذاته، فهو يفارق الشخص المحدود وينتسب إلى الكليّ الذي هو الجسد الكونيّ على اعتبار أنَّ المتصوفة وسيلتهم في المعراج الروحي هو الجسد، وكل مجاهدتهم تتم عن علاقة حيّة وفعّالة معه، فالجسدُ لديهم هو بدايةٌ للصعود إلى عالم تتوحد فيه الأشياء، ويشعر الإنسان بانتمائه العضوي مع الجسد الكوني العام[5]. وفي ذلك كان المتصوّفة هم الفئة التي نظرت إلى الجسد، وهذا غريبٌ أو قد يبدو متناقضاً باعتباره يشكّل تجليّاً من تجلّيات الله على الأرض، ولا يمكن لمس أو اكتشاف أو تنشّق عبير الروح إلاّ بملامسة الجسد والاحتفاء به، كحالة إنسانية تخرج من دائرة التحريم لتصبّ في دائرة القداسة. يقول ابن عربي: "الجسد قبّة الروح "؛ وهي مقولةٌ أخذها منه فلاسفة الغرب، ويضيف: " والروحُ معنى الجسد" أي أنَّه لا يمكن أن تتأسس الميتافيزيقيا إلاّ على الوقائع الفيزيقية الصغيرة؛ وهناك ما يُسمّى بالنكاح الكونيّ. هذا الماءُ الذي ينزل من السماء ليصب على الأرض فتهتزّ وتربو وكأنَّها الأنثى حاملة الخصوبة والتجدد. فالثقافةُ العربية ما غيّبت مفهوم الجسد بامتياز، إلاّ لتخفي وراءه كلّ ما يخيفها من معانقة العقل. فالجسدانية تعني وقائع العالم الصغيرة، وعلى العقل أن يتعامل مع هذه الوقائع ليعيد لها الوحدة.

خافت الثقافة العربية من مواجهة الجسد فأرادت أن تعامله سرّاً باعتباره شيئاً فاضحاً وعورةً ولا يمكن كشفه والتستر عليه. "ليلاً في الظلمة تقدّسُ الجسد، ونهاراً تستعيذُ منه!"[6] وامتدت نظرة الثقافة للجسد داخل الشعر القديم؛ فكان الجسد في الشعر القديم لا يتمثّل إلا في الغزل والتفنن بمحاسن المرأة المادية والعفيف الذي يبرز السمات المعنوية للمرأة، وولع العرب وشعراء الجاهلية بالجسد الأنثوي، وجمالياته فتتبعوا تفاصيله، وتاهوا في مفاتنه فنسجو لأنفسهم "نموذجاً جماليًّا للمرأة بالشكل نفسه الذي نسجوا به نموذجاً للفتوّة والرجولة، فأصبح الجسدُ لا يخصُّ إلا المرأة؛ وهذا ما دعا شعراء الحداثة بأن يتناولوا هذه القضية باعتبار أنَّ الجسد يمثّل قضية الرجل والمرأة ولا يقتصر على أحدهم دون الآخر؛ لأنَّ الجسد أصبح يمثّل حيّزاً داخل المجتمع الحياتي يتأثر بالمؤثرات الخارجية

والداخليـة،" فالجسـدُ هـو المـادة الغنيـة التـي يمكـن للشـاعر، أو الفنـان أن يحوّلهـا إلى قيمـة جماليـة تربـط بـين الواقـع والعـالم الإبداعـي والفنـي؛ مـن خـلال جميـع وضعياتـه المنفـردة، وعـن طريـق ترسـيخ وعـي الفنانـين حـول واقـع الجسـد؛ ومـن هنـا أيقـن شـاعر الحداثـة أنَّـه لا يملـك حريـةً كاملـةً إلا في جسـده، فهـو وسـيلةُ إدراكـه للعـالم، مـن خلالـه يتعـرف عـلى معطياتـه، فهـو مـا يحـدّد وجـود الإنسـان في العـالم، وأعضـاءُ الجسـم الكوني هـي الأشـياءُ الكثـيرة التـي تقـود للوحـدة، مثلـما تقودنـا أعضـاء الجسـد الإنسـاني للتعبـير عـن توحّـده الانطولوجـي وكتابـة سـيرة الجسـد /الكـون والأعضـاء؛ مـما يجعـل شـاعر الحداثـة يحيـل الجسـد إلى قيمـة أنطولوجيـة لهـا أبعـاد معرفيـة وأنثروبولوجيـا وفلسـفية وصوفيـة وغـير ذلـك. فـإذا كان الجسـد يُـدرس في مجـال العلـوم الطبيعيـة كموضـوع في حـدِّ ذاتـه ، فإنَّـه في مجـالات العلـوم الإنسـانية ومـن منظـور ثقـافي وفلسـفي يُـدرس كتعبـير عـن علاقـة يكـون الإنسـان أحـد طرفيهـا، "فالإنسـان يعـبّر عـن علاقتـه مـع العـالم عـبر جسـده، فصيانـة الجسـد بالأجهـزة والمحاليـل في أقسـام الرعايـة المركـزة عـبر عشريـن عامـاً تعكـس احـترام الإنسـان لجسـده، ومـن ثـم احترامـه لقيمـة الحيـاة، وقـد سـاعدته التكنولوجيـا الحديثـة عـلى تعديـل مفهـوم كل مـن المـوت والحيـاة"[7]، فالإنسـانُ المعـاصر أعـاد النظـر في علاقتـه بجسـده عـلى نحـو أكـثر تعقيـداً واهتمامـاً، وأكّـد أنَّ "بـين الإنسـان وجسـده صلـة لا تمحوهـا متغـيرات الزمـن ولا يقطعهـا تبـدل المـكان، فهـي ترتـدُّ إلى أعـماق كينونتـه حينـما نشـأ الوعـي بـضرورة البرهنـة عـلى دوره في الكـون، فـكان الجسـد العلامـة الأولى التـي حـدّدت صيغـة ذلـك الحضـور ماديًّـا، وكانـت اللغـة وسـيلة بلـورة الوعـي بحقيقـة واقعـه الجسـدي في العـالم رمزيًّـا وسـيميائيًّا، فيقـول "مطـاع الصفـدي" بـأنَّ الإنسـان "يصحـب منـذ البـدء مجهولـين، رفيقـين لـه في حلّـه وترحالـه، يلازمانـه، يلتصقـان بـه، يعـبران معـه كلَّ دروب الحـلال والضـلال، يجوبـان معـه رحلتـيّ الصيـف والشـتاء، ومـع ذلـك فهـو ينكرهـما ويجهل رفقتهـما ..هـما (الجسـد واللغـة). وفي هـذا المعنـى يغـدو الجسـد هُويـة الإنسـان الأولى الطبيعيـة التـي تشـكّلت بهـا كينونتـه وتتشـكل باسـتمرار الزمـن، فهـو قـوامٌ للفكـر ابتـداءً، وهـو مسـلكٌ للدلالـة والمعنـى عـبر اللغـة ثانيـاً؛ ومـن هنـا شـكّل جيـل الحداثـة مفاهيـم جديـدة حـول الكتابـة الشـعرية ومكوّناتهـا الجماليـة ورؤى الواقـع وطريقـة التعامـل معـه، وكان الجسـد واحـداً مـن أهـم الظواهـر التـي شـغلت توجّـه الشـعراء في تلـك الفـترة، وخاصّـةً الذيـن تربـوا عـلى تـراث جسـدي وافـر شـكّل نموذجـاً للحريـة عـلى مسـتوى الإنسـان والخطـاب، وأصبـح لديهـم وعـي بالمنطقـة الواقعـة بـين المطلـق الجسـدي والنسـبي، حيـث انشـغلوا بالجسـد بوصفـه- نسـبيًّا- متخلصـاً مـن التخيليـة إلى الواقعـي الـذي كـسر صمـت العـالم وسـطوة الواقـع وقسـوته، ووجـد شـعراء الحداثـة في الجسـد ضالتهـم؛ لأنَّ الحريـة الحقيقيـة والامتـلاء الأوحد

لا يكـون إلا بتحـرّر الجسـد مـن الاسـتلاب، فالحـرصُ عـلى وجـود الجسـد هـو في الآن نفسـه حـرصٌ عـلى الحيـاة، فالشـاعر يريـد أن يتعـرف عـلى الأشـياء بجسـده وهـذا مـا يؤكّـده أحـد الشـعراء " أريـدُ أن أكتـب جسـدي، أن تكـون لـه الصـدارة، أن تمـرّ كل الأشـياء الأخـرى عـبره، جسـدي هـو كلُّ مـا أظـنُّ أنّنـي أملكـه، مـا أظـنُّ أنَّـه رحلـة تعـرفي الدائمـة، مـا أظـنُّ أنَّـه يجعلنـي فـرداً..."[8]. كل ذلـك لأنَّ تصـوّرات الجسـد والمفاهيـم المتعلقـة بـه تخضـع لحالـة اجتماعيـة، ولرؤيـة العـالم ولتعريـف محـدّد للشـخص داخـل الرؤيـة.

وهذا ما عبّر عنه محمد آدم في نصّه:

"إنَّه الجسد
يشرح لي طريقة قيامته
وعدد صلواته في اليوم والليلة
وأهيئ له نفسي
والأرض
تنفرج عن أيقونة الجسد
بلا منازع أو قوّة
كيف أعلن عن قيامة أخيرة وأصطفى من النار لغة
وحيدة؟
لتكون مقامي
أيّها الجسد:
....
تصبب عليَّ
كاليواقيت.
وتشبث بجنازاتي
لا تقل لي: فبيننا علامة
ومواثيق على ما نخفي وما نعلن[*]

فالكتابـةُ هـي المظهـرُ الـذي يحقّـق الاكتشـاف والمعرفـة والتعمـق في المجهـول مـن أجـل الوجـود؛ إذ يصـل الشـاعرُ إلى حالـةٍ مـن الحـوار الممتـد مـع الجسـد لاكتشـاف مغاليقه والانفتـاح عليـه، والمـروق عـلى كل أشـكال القهـر التـي تمـارس ضـد الجسـد، فكتابـة الجسـد تسـتوجب كاتبـاً يعـرف الفـرق بـين القيـم الأخلاقيـة والقيـم الجماليـة التـي يحقّقهـا الفـن ويجمّلهـا بعيـداً عـن أيٍّ منظـورٍ سـوى الفـنِّ نفسـه "[9] ليـزرع حالـةً جماليّـةً ومعرفيّـة غائبـة دومـاً، و"خـارج معرفيـة" تقـع في الهـوة الوجوديـة الصامتـة بـين النظـام واللانظـام، بـين الحضـور والغيـاب؛ فيـذوب العقـل والمنطـق والمنهـج في الجنـون الشـعري المفـكّك لـكل شيء بمـا يرفـع المتناقضـات مـن حالـة الصـدام الجـمالي والمعـرفي إلى أنسـاق التداخـل المعـرفي، لتكـون أشـياء العـالم والوجـود ذاتهـا في حالـة نمـاء تـوازي حالـة الـذات الثائـرة.

الهوامش:

1. يُنظر عبد الناصر مباركية، مقال بعنوان" رواية مثلث الرافدين" دراسة سيمائية سردية، محاضرات الملتقي الدولي الخامس للسيماء والنص الأدبي 12-15نوفمبر 2008، منشورات قسم اللغة، الأدب العربي/ بسكرة.
2. شرف الدين مجدولين، ترويض الحكاية، بصدد قراءة التراث السردي، منشورات الاختلاف/ الجزائر/ ط 1 2007.
3. انظر: فريد الزاهي، ومحمد الحرز، "شعرية الكتابة والجسد دراسات حول الوعي الشعري والنقدي"، الانتشار العربي/ بيروت، ط1،2005.
4. حنين عبد المسيح، "من ظلام الأرثوذكسية إلى نور المسيح" سلسلة أبحاث عن البدع الأرثوذكسية، بدعة الرهبنة في القاهرة/ مصر 2009.
5. صالح مفقودة: "المرأة الجزائرية" دراسة منشورات/ قسم الأدب العربي، جامعة محمد هيصر/ بسكرة، ط1 2003.
6. أيمن تعيلب، "الحداثة وفلسفة الجمال"، موسوعة أعلام الشعراء، دار مؤسسة رسلان، ط2010.
7. حوار محمد آدم على شبكة الانترنت.
8. شوكت المصري، "شعرية الجسد"، دراسة نقدية في أعمال عفيفي مطر الشعرية، الهيئة العامة للكتاب 2012.
9. عبد الناصر هلال "خطاب الجسد في شعر الحداثة" دار الحضارة ط 2005.

(*) محمد آدم، "الأعمال الكاملة الجزء الأول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ص39.

الجسدُ متناوباً على الجمالِ والحربِ معاً؛ في أعمال التشكيليّ العراقيّ "أحمد السوداني"

د. إبراهيم بن نبهان*

يأخذنا المسارُ التشكيليّ للفنان العراقي "أحمد السوداني" إلى مدارك جماليّة جديدة، تنهلُ تعبيراتُها المعاصرة من عوالم لا هي شرقيّةً ولا غربيّةً، بل عوالم هُلامية، انتقل عبرها إلى التماهي مع الذات في أقصى مراحل التشكيل؛ ففي أعماله المتعدّدة التي تستوحي قصصاً وأساطيرَ وأحداثاً تنهلُ من الماضي والحاضر، كما تنهل من الزمان والمكان أيضاً، كحياكةٍ جديدةٍ لموضوع الجسد ضمن فضاء الأثر الفني في هجنته الأسلوبة والتقنيّة.

من حيث بناء منظومة جماليّة تحملُ في باطنها الجمالَ المضادَّ، المحتوي نسقا أسلوبياً، يحيلنا إلى تيارات الفن الحديث من التكعيبية المركّبة بالشكل، مروراً بالسرياليّة المحمّلة بالخيالي، وصولاً إلى التجريديّة المتجليّة في شكل اللوحة، وأخيراً إلى الفنِّ المعاصر في مفاهيمه المستوحاة من الواقع اليومي للعراق، من حرب وعنف ودمار... كلُّ هذه المفاهيم أسّست لبناء منظومة تشكيلية هجينةً لدى أحمد السوداني، المقيم راهناً في الولايات المتحدّة الأمريكية، فهو يشكّل الموضوعَ تشكيلاً، جاعلاً من فضاء اللوحة فضاءً مُربكاً، متداخلاً، وحاملاً رموزاً عدّة، تُحيلُ إلى حالة الجسد الغامض، أي الجمال حينما يكون مكتنزاً ببشاعة الحرب، من أشلاء وعربات محترقة.

يمكن أن نستهلَّ الحديث حول لغة التأويل الجمالي، التي تفتح أبوابها للتحليل السيميائي والنقدي والتعبيري، وإثارة جوهر الأثر وفك رموزه الباطنية لذلك؛ " إنَّ اللُغة المشفرّة، لا تحيل على كون موضوعي خارج الأثر، وفهمها ليس به قيمة إلّا في داخل الأثر ذاته، وهي تجد نفسها مشروطة ببنية هذا الأخير. إنَّ الأثر بوصفه كُلاً يقترح شروطاً لغوية جديدة؛ فيخضع لها، ويصبح هو نفسه مفتاح تشفيره الخاص."[1] وبالتالي فإنَّ تأويل الأثر وقراءته يندرج في ذات الحين في عمق التجربة الفنية ومحيطها الثقافي والاجتماعي والسياسي، لذلك لا يمكننا أنَّ ننفي تلك العوامل المتعدّدة التي أحاطت بالفنان العراقي "أحمد السوداني" ودفعت به إلى تقصيّ التمضهرات المتفشيّة في مجتمعه "العراق" الذي أثاره للاشتغال على المظاهر كافة من حوله، وتحويل وجهتها إلى الفضاء التشكيليّ، فهو يشتغل على مفهوم العنف، ليس بمستواه الضيّق، إنّما بقدر ما هو سيناريو جماليّ يتجلّى في صياغة جديدة لمظاهره البصرية الجديدة المتحرّرة ضمن فضاء التشكيل، الذي تحرّر فيه الأسلوب الفني، لكي يصبح الأثر عالماً منفتحاً على الآخر(الغربي) بما يجعله قطباً مستقطباً لصورة الشرق، هذا الفضاء الفني الذي اجتمعت فيه التقنيات الحديثة والمعاصرة فأصبح الأثر هجيناً، على مستوى الفكرة والشكل ليحمل هواجس الفنان الذاتيّة العميقة التي تعلن ظهوراً لصورها المتداخلة ضمن الإنشاء الفني.

انتهج الفنانُ العراقيُّ "أحمد السوداني" مسألةً شائكةً مفادها، البحث في إشكاليّة العنف بما هو مفهوم متعلّق بالتشكيل، هو ذاته الذي يبدع تلك التراجيديا الأيقونية المنصهرة في الفضاء والمساحة واللون والشكل، ليغدو

* **كاتب وباحث تونسي**

أحمد السوداني حفريات، 2007

العنفُ هكذا، تعبيراً عن فضاء متمسرح ثنائي الأبعاد وهجينَ التوجّهات الفنيّة، إذ يحيلنا إلى تراجيديا الحرب؛ فيبدع دراما تشكيليّة جديدة ضمن الأثر الفنيّ، فنجده سريالياً في شخوصه وأجساده تارةً، وتكعيبيّاً في أشكاله طوراً، كما نجده تبسيطيّاً في ألوانه، وتعبيريّاً في مفهومه للعمل الفني.

لقد مثّلت هذه الهجانة الأسلوبية مساراً تفاعليّاً، يحيلنا إلى ذات الفنان في البداية، إلى التمظهرات الجماليّة والمفهومية للأثر الفني لاحقاً، هذا الأخيرُ الذي أصبح أيقونةً مُعبّرة عن الجسد وصوره المتعدّدة، وعن حالته الشكليّة الهجينة، التي غابت تفاصيلها وتعددّت تعبيراتها الشكليّة والمضمونيّة. هكذا، يمكن قراءة العمل الأول "حفريات 2007":

لقد ارتكز الفنان في هذا العمل على تلك الرماديات الملّونة، في نطاق التراجيديا المأساوية للجسد، فقسّم اللوحة إلى أبعاد منبثقة بعضها من بعض؛ تقسيمات جوهرية تُمثّل صراعاً ما بين الجزء والكلّ، هو صراع الفنان مع محيطه وخيالاته التي تحوّلت الى أجساد مُشوّهة مُخيفة، هي صورٌ مُخزّنةٌ لديه اخترقت مفهومها الخيالي لتُصبح أشكالاً مُعبرّة، تندمج بعضها مع بعضٍ، فتُشكّل هالةَ الجسد الغريب عن هُويته. لقد ارتحلت الأجسادُ في هذه اللوحة من التقسيم الجزئيّ إلى الكليّ. وكأنَّ الفنانَ يحيك الحكاية عبر اللّون والشكل والخط من جهة والضبابية المُتجلية على وجوه الأجساد من جهة ثانية. ذلك هو تعبير عن ذاته المتداخلة الهادفة للتحرّر في فضاء التشكيل، ربما هو تداخلٌ بين الأزمنة بين الماضي والحاضر والمستقبل، أو هو إعادة بناء لصور الجسد العراقي بعد الحرب، هذه الأجساد المنهارة التي جاءت في شكلها المرعب والمخيف، تجرّدت من إنسانيتها وكأنّها جثثٌ هامدة، صوّرها السوداني لتكوّن شكلاً جمالياً معاصراً لصورة الجسد السكيزوفريني. لقد اشتغل الفنّان على تلك الدراما التراجيديّة للجسد العربي عامّة والجسد العراقي

خاصّة بعد الحرب، فأنتج كائنات هلامية، ليست إنسيّة ولا جنيّة، بل هي أجسادٌ منهارةٌ في فضائها التشكيلي، هذه الاستعارةُ المفهوميّةُ أنتجت مفهوماً للجميل القبيح، أو العنيف المقبول الذي شكّل معاني الجمال الجديد . ولكن في هذا الصدد، يُحيلنا التفكير لمساءلة اللوحة المعبرّة عن مضمونها المتشكّل في هيئة مسرح حربيّ، وهكذا. فهل نحن أمام مخلّفات الحرب التي أثّرت على الفنّان المرتحل من وطنه إلى الغرب؟، أم، تضعنا أمام مشهد ينبع من جذور الذاكرة لدى الفنان العراقيّ؟ أم نحن أمام صور لذاكرة الفنان تتوهج لتبرز في موطنه الجديد، على إنّها "الغربة"؟ أم هو توجيه للفنان، لكي ينفرد متمركزاً حول قضية الجسد بما هو مفردة تعبيريّة؟ ذلك هو إشكالٌ في حدِّ ذاته، يطرحه الفنان ذاته ضمن أعماله الفنية المتسلسلة من ناحية الصراع الشكلي والمفهومي.

في هذا العمل، يصوّرُ عنف الفنّان على الأثر، وهو عنف داخلي أفصح عن ذاته في تجلّيات مرتبطة بعنف الصورة الملتحفة في ذاكرتها، فقد جاءت بين الحضور والغياب معبرّة عن شظايا الجسد وبقاياه المنصهرة، فتراكمت على هذا النحو، معيدة التّشكّل في هيئة أجساد مكتظّة خيالية مريعة في وجوهها وتفاصيلها.

أحمد السوداني "على العكس 2010" فحم وأكريليك على قماش (277.8 × 311 سم.)

هـي أجسـاد تجـرّدت مـن هُويتها متقمصـة هُويـةً شـكليّة جديـدة في مشـهدية جديـدة. هـذا المريـع الحـربي الـذي أفـضى إلى تشـكيلات غريبـة وغرائبيـة، مسـتوحاة مـن مفهـوم التشـظيّ والانفجـار، فتعـود للظهـور مـن جديـد، في هُويـة فنيّـة جديـدة، يتخلّـص فيهـا مـن اللـون الواحـد ليصبـح متعـدّداً بتعـدّد الأجسـاد المركبـة. ربمـا هـي أجسـادٌ خياليّـةٌ تحيلنـا إلى أشـباح المـاضي، أو ربمـا هـي خيـالاتٌ تتصـارع عـلى الفضـاء التشـكيلي مـن أجـل البقـاء فيـه، وهكـذا، يتجـلّى الجانـب التعبـيري في تلـك الأمثولـة التراجديّـة التـي تـسرد موضـوع الحـرب بتمظهراتـه كافـة، فهـو يسـتوحى أمثولـة "غرنـكا" الأسـبانية ل"بيكاسـو" معيـداً التشـكيل الحـربي للعـراق في مقاربـة مـع تيـارات الفـن الحديـث. تغطـي الفكـرة هنـا ظاهريـاً عـلى الشـكل مـن حيـث هـو تجريـد كليّ، ولكـن إن نحـن دققنـا النظـر، فسرعـان مـا نلمـح تلـك الأجسـاد المتداخلـة في تفاصيلهـا والمحيلـة عـلى مسـاءلة السـلطة والقـوّة والحـرب والقتـال والـصراع، فكلّهـا مفاهيـم اجتمعـت لتُعـبر عـن هواجـس الـذات المغتربـة الباحثـة عـن موطـن جديـد.

هنـا، توجّـهٌ إلى خلـق فضـاء تشـكيليّ يعـبّر في ذات الحـين عـن "سـكيزوفرينا" المجتمـع مـن جهـة، و"سـكيزوفرينا" الجسـد وتشـكيلاته المتحوّلـة والتـي تمـسُّ انفعـال المتفـرج وإثارتـه مـن جهـة أخـرى. تقـول الباحثـة أم الزيـن بـن شـيخة: " مـن أجـل أن يصـير الانفعـال شـعورًا، عليـه أن يتحـرّر مـن كل مـا مـن شـأنه أن يلغـي حريـة الـذات."[2] فتحـرّر الـذات المبدعـة في تجربـة الفنـان العراقـي "أحمـد السـوداني" جعـل منـه، يفصـح مـرّة كـما يسـتبطن أحيانـاً تعبيريـةَ الشـكل وجمالياتـه التـي جـاءت في شـكلها الجديـد والمتحصّنـة بمفـردات الحـرب وببقاياهـا مُشـكّلا فضـاء تعبيريًـا جديـدًا.

هـذا التحـرّر جعـل مـن الـذات تبـدع مـن باطنهـا ومـن مخزونهـا الزمنـي سـواء مـن المـاضي المتجسّـد في صـور الذاكـرة، أو مـن الحـاضر المطّـل عـلى المسـتقبل. حيـث بنـى أيقونـةً معـاصرة تبـوح بـذاك التداخـل الشـكليّ والتعبـيريّ المشـكّل للجـماليّ " وذلـك يعنـي بخاصـة أنَّ الـذات لا ترتقي إلى مقـام الشـعور بالروعـة مـا لم تتمتـع بـضرب التطهـير الاسـتطيقي."[3] تبعـاً لهـذا يمكـن لنـا تسـليط الضـوء لقـراءة العمـل التـالي:

لقـد توجّـه الفنـان العراقـي أحمـد السـوداني إلى توظيـف صـورة الحـرب مـن زواياهـا المتعـددة كنمـطٍ تشـكيليٍّ، ينتقـل عـبره إلى تجريـد هيئـة الجسـد عـن شـكله، ليخلـق كائنـاتٍ مشـوّهة تتصـارع عـلى مسـاحة اللوحـة، هـي أجسـاد نتيجـة الحـرب، جـاءت مضطربـة مهمّشـة متكتّلـة تغيـب فيهـا تفاصيلهـا، فوضعهـا الفنـان موضـع الهجانـة الشـكلية المعـبّرة عـن اضطـراب الـذات ومـا تحملـه مـن صـور مخزونـة، أحيانـاً ضبابيـة وتـارةً يكسـوها الوضـوح. إذ نلمـح التقـارب المفهومـيّ الـذي ارتكـز عليـه "السـوداني " مـن خـلال البحـث في المقاربـة الفنيّـة التـي تطـرّق مـن خلالهـا إلى تصويـر مشـاهد، تتمظهـر عـلى مسـتوى رُموزهـا وعلاماتهـا، المحيلّـة لشُـخوص جسـدية هجينـة البنيـة غابت عنهـا تفاصيـل الوجـه، لتحـضر كمجموعـة مـن المفـردات التـي تحيلنـا عـلى خـروج الإنسـانية مـن إنسـانيتها، فيعيـد حياكـة صـورة الجسـد المتمـرّد عـلى شـكله وهيئتـه، المتحوّل إلى أثـرٍ داخـل الأثـر نفسـه، علامـة جسـدية يـراوح فيهـا الفنـان مـا بـين المـرئي واللامـرئي، جاعـلاً منهـا بعـدا للبنـاء التشـكيلي والمريـع الجـمالي المتجسّـديَن في تداخلـه الشـكلي. لقـد تجـاوز الفنـان استنسـاخَ عنـف الحـرب ومحاكاتهـا بالطريقـة التقليديـة الواضحـة، عندمـا غـاص في معنـاه

أحمد السوداني، بدون عنوان 2010، أكريليك على قماشة.

المفهومي وعايش الحربَ تشكيليًّا وشعوريًّا وتقنيًّا، ليعطي صورة مخالفة لمعنى الجمالي التشكيلي المبسط، يحتويه في شكله ومضمونه عبر التقنية من جهة والفكرة من جهة ثانية. فتوجّه إلى إثبات وجوده الفني ضمن أكبر الدول العالمية، منتجاً أسلوباً يفرده عن غيره من الفنانين نظراً لتوظيفه التمظهرات الشرقية محاولاً تأويلها تشكيليًّا وتصويرها في سياق فني جديد يحمل الأسس الجمالية والأسلوبية في صناعة الأثر الفني.

يمكن القول إنَّ البعد الجمالي في تجربة الفنان العراقي قد قام على مساءلة مفاهيم متعدّدة، كالعنف، الحرب، الصراع، السلطة والهيمنة، كلّ هذه الهجانة المفهومية شكلّت حرباً شكلية تجسيدية، لهيئة الجسد المتلاشي والمتداخل في أجزائه، فيصبح مطيّة لتعبيريّة الذات المبدعة والمتداخلة في ذاتها ومعبرّة عن جنون الفنان في تشكيله أو ربما تصرح عن "سكيزوفرينا" الجسد في حدّ ذاته، بما يحمله من تقلّبٍ وتداخلٍ وازدواج، هذا الجسدُ الباحثُ عن موطنٍ جديد وهُويةٍ جديدة يجدُ مستقره ووجوده فيها.

المصادر والمراجع:

1. إمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ، الطبعة الأولى 2001 ص 123.

3. أم الزين بن شيخة، الفن يخرج عن طوره، جداول الحمراء، الطبعة الأولى 2011، ص 76.

3. المرجع نفسه، ص 76.

المسرحُ والأسئلةُ الكبيرة

بلال المصري*

في الأصل؛ المسرحُ هو فنُّ الكشف والمرايا التى تعكس روح العصر في أبعاد مختلفة ومتعددة، من اللحظة الراهنة للزمن الذي يمثل الماضي الحاضر والحاضر الماضي إلى المستقبل، وهو من دون شك يعبّر عن هُويتنا كأفراد وجماعات، وتتماوج فيه صورتنا بكل تفاصيلها وأبعادها الإنسانية، هذا الترابط الوثيق والطبيعي بين اتجاهات الزمن بوصفها الكرات الثلاث الدائمة التدحرج التي تشكّل الوعي الإنساني على مسرح الحياة الكبير. يقول وليم شكسبير: " الدنيا مسرحٌ كبيرٌ، وكل الرجال والنساء ممثلون على هذا المسرح"؛ بالتالي يُعاد على خشبة المسرح إنتاج هذا الوعي الإنساني من خلال تكثيف اللحظة وجعلها كماً هائلاً من الزمن في سبيل الكشف الذي يجافي الإجابات والخلاصات المعلبة التى تنصر جماعة على أخرى، أو فكر على آخر، إنَّما من أجل التأثير في المتلقي بشكل يكشف له المتناقضات ويترك عنده الانطباعات التى تثير لديه الرغبة بالمعرفة، وتفتح له آفاق الأسئلة الكبيرة.

المسرحُ الحياديُّ هو الذي يطرح القضايا الكبيرة والصغيرة دون أن يهزم أيديولوجيا على حساب أُخرى، ودون أن يعطي الدروس لأنَّه يمتلك الشجاعة على تقديم الشيء ونقيضه في الوقت نفسه، وبصور مختلفة ليس بهدف إرباك المتلقي بل من أجل الاطلاع على الأفكار من زوايا متعددة، ومن اتجاهات الزمن المختلفة من خلال مشهديةٍ مسرحية ونصٍّ يحاكي المشتركات الانسانية بين مختلف الشعوب والحضارات، ومن ناحية أُخرى يضيء على القضايا الشائكة ويحرك المياه الراكدة عبر إثارة الأسئلة، فالحقائق العظيمة تكون في الأسئلة وليس في الإجابات، المسرح الذي ينطلق من الأسئلة وينتهي إليها يؤسس لعلاقة تفاعلية وصحية مع جميع الإتجاهات الفكرية والأيديولوجيا، شرط أن تكون هذه الأسئلة تحاكي وجدان الناس وعقولهم وتنطلق من خلفيات مختلفة في سبيل الإحاطة؛ أي أن تكون شاملة وكونية في أبعادها بقدر ما هي إنسانية؛ أي أنَّها على مسافة واحدة من جميع المتناقضات الفكرية والعاطفية، وهذا ضروريٌّ لإثراء مراكب الحوار على شواطئ مأهولة بالمريدين للمعرفة والحقيقة؛ تمهيداً لتحطيم الحواجز الفكرية العقائدية التى تحول دون التلاقي بين البشر على مختلف انتماءاتهم ومشاربهم؛ وسعياً لحوار يعزّز المشتركات الإنسانية ويمدّ جسور التلاقي بين الحضارات المختلفة من أجل تقليص مسافات التباعد الفكري في ما بينها، وجعل عملية البحث عن الحقائق متقدمة

* شاعر وكاتب مسرحي لبناني

على محصول الموروث العقائدي والفكري الذي يطمئن له الفرد والجماعة دون البحث والتفكر فيها وفحص صوابيتها من عدمه.

إذن للعبور إلى الضفة الأخرى لا بدَّ من التأرجح على الحبل، بمعنى آخر؛ إذا أردت الاتصال والتلاقي مع الآخر عليك ترك بعض من موروثك الفكري والعاطفي اللذين يمثلان عدة المواجهة القاسية، لا يمكن أن تعرف الحقيقة طالما أنَّك تريد هزيمة الآخر وتحطيمه.

يقول الشاعر "آرثر رامبو": "الأنا شخصٌ آخر"؛ وبالتالي كل محاولة لهزيمة الآخر وتحطيمه هي في الواقع هزيمة للذات وتحطيمها. لأنَّ الفوز الحق أن لا تهزم أحداً، تلك هي المسألة التى أغفلتها معظم حضارات العالم على مرِّ العصور، واليوم يستطيع المسرح أن يمضى في هذه الرؤى بوصفه أبا الفنون والرائد في الكشف والتنوير؛ ليكون في هذا العصر حاضراً وفاعلاً ومؤثراً في حركة الزمن، فالزمن كما يقول "شكسبير": "بطيء لمن ينتظر.. سريع جداً لمن يخشى.. طويل جداً لمن يتألم.. قصير جداً لمن يحتفل.. لكنَّه الأبدية لمن يحب".

لذلك لا بدَّ أن نتوقف عند العلاقة الوثيقة بين المسرح والحب، فقد جسّد المسرح أنبل قصص الحب

التي تمثل العلاقة بين الأنا والآخر على أساس التضحية والإخلاص والوفاء وحتى الموت من أجل الآخر الذي نحب، وهذا يقودنا إلى السؤال الكبير: ما هو الحب؟ لعلَّ الإجابة عن هذا السؤال لا تحتاج فقط لكثير من التأمل، ولكن أيضاً لمزيد من البحث والتنقيب في ماهية الوجود والإنسان، وحاجة الإنسان الملحة لشريك في الحياة يتقاسم معه كل ما لديه. يقول "صمويل بيكيت": " الطريق تبدو طويلة عندما يقطعها الإنسان وحده".

لعلَّ الملفت بهذا القول الإشارة لثقل الزمن ووحشته عندما يكون الإنسان وحيداً يرى كل شيء من حوله، ينتبه لكل التفاصيل، يتذكّر كل شيء كان في الماضي، ويظهر له أنَّ الغد بعيد لأنَّ الحياة خالية من الحب، فالحب يجعل الزمن في أقصى حدوده وأقصى حدود الزمن هو الخيال المنتج على حافة العدم، وهذا ما يفعله المسرح.

"لكن ما الذي كان سيقدمه المسرح لو لم يكن الحبُّ موجوداً؟" هذا السؤال يُطرح على الفرنسي "آلان باديو" صاحب كتاب "الكينونة والحدث" ويجيب عليه قائلاً: "يمكن أن يتحدث، مطوّلًا عن السياسة. إذن، نستطيع أن نقول إنَّ المسرح هو السياسة والحب وتقاطعاتهما عمومًا".

إنَّ تقاطع السياسة والحب تعريفٌ محتمل للتراجيديا. لكن حب المسرح هو، بالضرورة، حب الحب كذلك، لأنَّه من دون قصص الحب، ومن دون الصراع من أجل تحرير الحب من القيود، لن يضيف المسرح الكثير من الحب ."

نعم؛ لا مسرح من دون حب، ولكن ماذا عن السياسة؟ ثمة تقاطع بين السياسة والحب كما قال "باديو"، كما يقول "أوجستو بول": " كل مسرح هو سياسي بالضرورة، لأنَّ كل أنشطة الإنسان سياسية، والمسرح واحد من هذه الأنشطة، وأولئك الذين يحاولون فصل المسرح عن

السياسة يحاولون تضليلنا، وهذا نفسه موقف سياسي".

ونخلص للقول إنَّ ثمة علاقة وثيقة بين المسرح والحياة بكل تفاصيلها، إنَّه وعاء العناصر كلها، لا مسرح من دون حب، ولا مسرح من دون سياسة، ولا مسرح من دون قضية إنسانية، وأيضاً نرى أنَّه لا مسرح من دون موقف حيادي يرفض أن يستثمر اللحظة للاستحواذ على مشاعر المتلقي وعواطفه في سبيل توجيهه واستثماره على مسرح الحياة الكبير، لصالح توجّه سياسي على آخر، بل نتطلع لمسرح لا يدفع المتلقي في اتجاهات محدّدة مسبقاً، كأن نتحدث عن الحب، لكن لا نقول له من عليه أن يحب، وعن السياسة دون أن نقول له إلى أين عليه أن يذهب وماذا يجب أن يفعل، فالمتلقي في المسرح هم جماعة من الناس تترقب وتتابع المشهدية والنص المسرحي، وهذه الجماعة لكل فرد فيها خلفيته الفكرية والثقافية وموروثاته العقائدية التي يختلف وعي كل فرد فيها عن الآخر، ولكن نستطيع أن نطرح الأسئلة ليذهب المتلقي كجماعة وأفراد إلى الإجابات التي قد تكشف الحقائق وتبلور رؤيا واضحة ومنتجة تدفع الى التغيير الإيجابي في بنية المجتمعات المحلية، وفي البنية العامة للنظام العالمي الحديث الذي يؤثر فيها بشكل سلبي، بحيث أنَّ هذا النظام العالمي يفرض على المجتمعات المحلية رؤيته الخاصة عليها، وهذا يسهم في اضمحلال الهُوية الوطنية والثقافية. وهنا ثمة دور كبير يلعبه المسرح للحفاظ على الهُوية الثقافية والوطنية وذلك من خلال الإعلاء من شأن الحب، ومن شأن الإنسان، ومن شأن الوطن.

وختاماً؛ نتوقف عند نظرية الجمال السببية، التي تقول: إنَّ الشيء الجميل هو الذي يسبب المتعة؛ والمتعة هي من أروع ما ينتجه المسرح، حيث أنَّه يبعث السعادة في النفوس من خلال تصويره لجمال الحب والسياسة الرصينة، وتقديمه في لحظة من الزمن العابر في قلب الزمن إلى ما لا نهاية.

الأدب الكُرديّ المدوَّن.. لمحة تاريخية

عبد المجيد إبراهيم قاسم*

يتبوّأ الأدبُ مكانةً متقدّمة بين أنواع الفنون الثقافية عموماً، ويُعرف بالمساحة الأذكى عطراً في رياضها الفسيحة، والمرآة التي تعكس جوانب الحياة باختلافها، ومسيرة الشّعوب ونضالها الدؤوب من أجل المحافظة على كينونتها، كما يشكّل وسيلةَ الإنسان الأرقى في التعبير عن المشاعر والأحاسيس، والأجدر في تصوير واقع المجتمعات وطموحاتها، وأساليب معيشة الناس وأفكارهم وقيمهم تصويراً فنيّاً ووجدانيّاً.

والأدبُ الكردي - وفقاً لذلك - يعكس واقع مجتمعات الكرد، ويصوّر حياة إنسانها، ويعبّر عن آلامه وآماله وطموحاته أبلغ تعبير، كيف لا، وهو بمثابة (العدسة) التي رصدت قصصهم وبطولاتهم وحياتهم الاجتماعية، ويذهب رسول مصطفى إلى أن الأدب الكردي يأخذ مادته الخام من فقدان الكرد الحرية الكافية، ومن الاستغلال الطبقي الذي عاناه المجتمع الكردي طويلاً، وسياط الإقطاع التي ألهبت ظهور كادحيه[1].

ينقسم الأدبُ الكردي، شأن آداب كل الشعوب، إلى نوعين أساسيَّن: الأدب الشَّعبي أو الفولكلور، الذي ينسب إلى الذاكرة الشَّعبية، والأدب المدوّن الذي يُعرف مؤلفه أو مؤلّفوه، ويتميّز النوع الأول الذي يحتل حيزاً كبيراً جداً في ثقافة الكرد، بوفرته وثرائه وقيمته الفنية العالية، ويعدُّ أهم مصادر تطوّر الأدب المدوّن، ومنبعاً متدفّقاً لكلّ أنواعه وأجناسه، حتى أمكن القول بأنّ الغنى والثراء يظهران في الأدب الكردي كنتيجة لغزارة وثراء التراث الكردي. يقول الباحثُ الكردولوجي "باسيلي نيكتين"[2]: (إنَّ الأدب الكردي هو الفولكلور الكردي بالدرجة الأولى، وإننّا لا نجد في ذلك الفولكلور بقايا تراث الأجيال والأجداد في الماضي فحسب، بل إنَّ ذلك الفولكلور يبرهن على القدرة على الحياة التي تزيد يوماً بعد يوم.. وليس في النادر أن نجد عناصر نتاج الشعوب الجارة تصبُّ وتُغني في قالب كردي).

ويقول معروف خزنه دار في الموضوع نفسه[3]: (خدم الأدب الشعبي، كمصدر حيوي، الأدب الكردي المعاصر، بحيث دفعه إلى التوجّه والانعطاف نحو حياة الشعب وحاجاته، وأفاده في الميزات المتوافرة فيه كالواقعية، والصور الملموسة، والليونة الشعرية، وسلاسة اللغة، وأسلوب بنائها، وهي مميزات تطوّرت بكل جوانبها في الأدب الكردي المعاصر).

النوعُ الثاني، هو الأدبُ المدوّن، وهو قليلٌ نسبيّاً، بسبب الظروف السياسية العامة التي مرَّت بالشعب الكردي، إلا أنَّه بالرغم من ذلك، كان حاضراً وموجوداً في جميع الأزمنة والعصور، هذا ما يؤكده الكثير من الدبلوماسيين والمستشرقين الذين اهتموا بالأدب الشَّعبي الكردي، ومنهم الروسية مرغريت رودينكو. يقول جودت هوشيار[4]: (إنَّ أهمَّ انجازٍ حققّته رودينكو هو دحض الرأي الذي كان شائعاً في أوساط المستشرقين حتى منتصف القرن العشرين، القائل بعدم وجود تراث أدبي وفكري مدوّن للشعب الكردي، وأنَّ التراث الكردي بأسره، إنَّما هو تراث شفاهي، ولكن الآثار الأدبية الكردية الكلاسيكية التي قامت رودينكو بتحقيقها

* **كاتب وباحث سوري**

ونشرها أثبتت بأنَّ للكرد تراثاً ثقافياً مدوّناً وعظيماً).

وعلى الرغم من توافر الكثير من المقوّمات المساعدة على نضوج الأدب الكردي، كالطبيعة الخلّابة لبلاد الكرد ومظاهرها الساحرة، ومرونة اللغة الكرديَّة وقابليتها للتطوّر، وحياة الكرد أنفسهم، ونضالاتهم الدؤوبة ضدّ المستبدين والمستغلين، فإنَّ هذا الأدب عانى في سياق تطوّره من ظروفٍ صعبةٍ جدّاً، بخاصة مع مطلع القرن العشرين، وتشير الدلائل التاريخية، وبعض الدارسين والباحثين إلى عدد من العوامل التي أعاقت تطوّر الأدب الكردي، وأهم هذه العوامل:

أولاً:

الظروف السياسية المعقّدة التي أحاطت بالشعب الكردي عبر تاريخه كما سبق، وتعرّضه لممارسات شتّى، كالتنكّر لهُويته القومية، ومحاولات صهرها في بوتقة القوميات الحاكمة التي توزّعت بلادهم.

ثانياً:

عدم الاعتراف بالخصوصية الثقافية للكرد، والعمل على طمس مكوناتها بشتى الوسائل، حتى لم يُسمح لهم - أحياناً - التحدّث بلغتهم، أو تسمية أبنائهم بأسماء كردية.

ثالثاً:

قصور المؤسسات التعليمية والثقافية والإعلامية - المتواضعة أصلاً - نتيجة الظروف السياسية المذكورة، وعدم السماح للكتّاب الكرد بإصدار الكتب بلغتهم، وتعرّض الكوادر الصحافية للاعتقال والملاحقة والتضييق.

رابعاً:

ضياع الكثير من المخطوطات والنتاجات المطبوعة وإحراقها أحياناً، وتعرّض بعضها للتلف والفقدان، وقصور الاهتمام بالترجمة بشكل عام.

خامساً:

تفشّي الأمية بين الكرد، وندرة تداول اللغة الكرديّة، وتوزع الكتابة الأدبية بين عدة لهجات، وغيرها من العوامل التي وقفت حائلاً أمام تطوير الكرد لأدبهم وثقافتهم ولغتهم القومية، والانطلاق بها نحو الأفضل شكلاً ومضموناً.

إلا أنَّ ما يدعو للعجب والافتخار في الوقت نفسه أنَّ الشعب الكردي قاوم كلّ أشكال الصهر والدمج والتشويه، واستطاع الحفاظَ على لغته وثقافته، وعلى

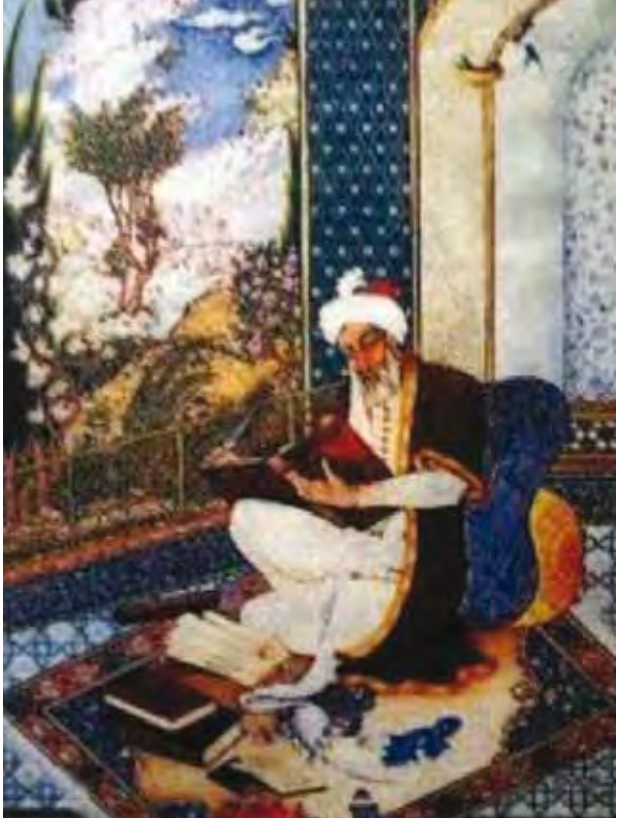
جانبٍ كبيرٍ من تراثه، بالرغم من الظروف السياسية القاسية، والمحاولات الممنهجة والمستمرة لتذويب الهُويّة الكردية.

إنَّ دراسةَ الأدب الكردي والبحث في فنونه ومفرداته، والظروف التي نما وتطوّر فيها، موضوعٌ شاسعٌ ومتشعبٌ، ليس من السهولة بمكان الإحاطة بكلّ جوانبه وحيثياته، ولكن بالإمكان إعطاء نبذة شاملة ومختصرة عن هذا الأدب.

يمكن تقسيم تاريخ الأدب الكردي - عموماً - إلى ثلاث مراحل هامة هي: الشِّفاهية أو مرحلة الإبداعات الشَّعبية الكردية، والأدب الكردي الكلاسيكي، والأدب الكردي الحديث والمعاصر، وبطبيعة الحال فإنَّ العلاقة مترابطة جدّاً بين هذه المراحل، حيث شكّل الأدب الكردي الكلاسيكي الأرضية الصلدة للأدب الكردي الحديث، مثلما شكّلت النتاجات الشفاهية أساساً لأغلب نماذج الأدب الكلاسيكي.

تطوّر الأدب الكردي - عموماً - بثلاث لهجات، هي بحسب الدكتور معروف خزنه دار: اللهجة الشمالية- الكرمانجية، وهي الأوسع انتشاراً بين اللهجات الكردية. واللهجة الجنوبية، واللهجة الگورانية، وقد تطوّر الأدب بالنسبة لكلّ لهجة في المنطقة ذاتها التي تتداول فيها، وبحسب الظروف السياسية والاجتماعية التي أُتيحت لها، ويذهب "خزنه دار" إلى أنَّ الشعر الكردي باللهجة الشمالية أكثر قدماً وأصالة، وهو الذي وضع حجر الأساس للأدب الكردي الكلاسيكي، ويقسّم الباحث نفسه الأدب الكردي المدوّن بهذه اللهجة إلى نوعين أساسين هما: الشعر الملحمي، والشعر الغنائي العاطفي، ويرى أنَّ الشعراء الكرد أخذوا مواضيع النوع الأول وصوره الفنية ومحاوره قبل كلّ شيء من الأدب الشعبي[5].

وقد ظهر في مرحلة الأدب الكلاسيكي أدباء كثيرون، كتبوا باللهجة الشمالية، التي ارتبطت تاريخياً بإمارة بوتان، إبّان عهد الدولة العثمانية، أثروا بنتاجاتهم الأدب



الكردي، وهم يمثّلون أبرز رموز الشعر الكردي عموماً، فقد غنّوا للطبيعة والحياة بكل أشكالها، وأبدعوا نماذج رائعة في الغزل والتصوّف والملاحم البطولية، ومن أشهرهم[6]:

- **Ehmedê Batê/ ملا أحمد باتي:** (توفي 1495) وهو صاحب الملحمة الشَّعبية الذائعة الصيت: بائع السلال.

- **Melayê Cizîrî/ ملاي جزيري:** ملا أحمد الجزيري، نسبةً إلى جزيرة (بوتان/ ابن عمر)، وهو يأتي على رأس المدرسة الغزلية في الأدب الكردي، كما يُعدّ من كبار شعراء الصوفية في عصره، وقد أثّر نتاجه في تطور الشعر الكردي تأثيراً بالغاً، (توفي 1640).

- **Feqiyê Teyran/ فقي تيران:** اسمه محمود، من أهالي بلدة مكس، وهو صاحب نتاج شعري كبير، امتاز بالمستوى الفنيّ الرفيع، منه الملحمة الشهيرة: شيخ صنعان، (توفي 1660).

- **Ehmedê Xanî/ أحمد خاني:** العلامةُ والشاعرُ الفذُّ، وصاحب الملحمة الشهيرة: مم وزين، التي تُعدّ مفخرة الشعر الكردي الكلاسيكي، (توفي 1708) ودفن بجوار الجامع الذي بناه في مدينته بيازيد، يعدّ خاني أول الشعراء الكرد الذين التفتوا إلى المسألة القومية في الأدب، يقول خزنه دار[7]: (إنَّ ملحمة مم وزين، هي من ألمع النماذج والكتابات الأدبية باللغة الكردية، التي استوعبت مسؤولية تطوير وصيانة اللغة الأم). كما كتب مبادئ تعليمية عامة للأطفال على شكل قاموس (كردي- عربي) صغير، أسماه: الربيع الجديد، عام 1682. ومن أبرز الشعراء الكرد باللهجة الكرمانجية الجنوبية (السورانية)، ممن أثرت نتاجاتهم المكتبة الكردية:

- **Nalî/** نالي: هو صاحب مدرسة شعرية كبيرة (توفي 1856)، وأحد الثلاثة العظماء الذين أسَّسوا الشعر باللهجة الجنوبية، وقدموه في النصف الأول من القرن التاسع عشر، إلى جانب: سالم، (توفي 1869) وكوردي، (توفي 1850).

- **Hacî Qadir Koyî/ حاجي قادر كوي:** (توفي 1894) شكّل ظهور نتاجاته انعطافاً هاماً في تاريخ الأدب الكردي، وكان من أوائل الأدباء الذين كتبوا بروح قريبة من الجماهير، وكانت أهمّ الأفكار في شعره، هي الثقافة والتنوير وانتقاد الواقع الاجتماعي والاقتصادي المتخلف، حتى أنَّه سمّي بمدرسة الشعر التنويري في تاريخ الأدب

الكـردي.

ومن أهمّ الملاحم في تاريخ الأدب الكردي:

- **ملحمـة (Dumdum/ دُم دُم):** تـروي قصـة نضـال بطـولي للكـرد، جـرت وقائعهـا عـام (1608) تقريبـاً، والمأثـرة الخالـدة لاعتصـام الأمـير "ذو اليـد الذهبيـة الواحـدة" في قلعـة دُم دُم، ومقاومتـه الباسـلة لهجـوم الشـاه الفـارسي عبـاس الأول عليهـا بجيـش كبـير، فأصبحـت تـتردّد عـلى السـنة الكـرد حتـى يومنـا هـذا.

- **ملحمـة (Zembîlfiros/ بائـع السـلال):** هـي ملحمـة عاطفيـة تحـكي قصـة غـرام بـين أمـير كـردي يهجـر قـصر أبيـه ويعيـش حيـاة التزهـد، ويتّخـذ لنفسـه مهنـة بيـع السـلال، لكـن امـرأة جميلـة تقـع في حبـه، وتطلـب منـه مبادلتهـا الحـب، ولكـن دون أن تجـد صـدى، ومـن الملاحـم الأخـرى: سـيامند وخجـي، ويوسـف وزليخـة، وشـيرين وفرهـاد، وغيرهـا الكثـير مـن الملاحـم.

أمَّـا الأدب الكـردي الحديـث والمعـاصر، الـذي تطـوّر عـلى أرضيـة الشـعر الكلاسـيكي والإبداعـات الأدبيـة الشـفاهية، فتعـود بداياتـه إلى نهايـة القـرن التاسـع عـشر وبدايـة القـرن العشريـن كـما يقـول "خزنـه دار"(8) فخـلال النصـف الأول مـن القـرن العشريـن، وإثـر تقسـيم التركـة المترامية للإمبراطوريـة العثمانيـة، وتجزئـة بـلاد الكُـرد بـين عـدة دول، تأثّـرت كلّ جوانـب حيـاة الكـرد تأثّـراً سـلبياً، وبالتحديـد الأدب والثقافـة الكرديـة.

اجتـاز الأدب الكـردي الحديـث في سـياق تطـوّره مرحلتـين: الأولى مرحلـة التكويـن والبنـاء، التـي حافـظ الأدب خلالهـا عـلى الأشـكال والأدوات الأدبيـة الفنيـة الكلاسـيكية، وبـرز فيهـا الأدبـاء: أحمـد مختـار، أحمـد حمـدي، عـلي كـمال باپـير وآخـرون. المرحلـة الثانيـة، وأهـم سـماتها: تجديـد المضامـين وشـكل ولغـة المؤلفـات، وظهـور شـعراء الجيـل الجديـد، فـبرز: گـوران، أحـد مؤسّـسي المذهـب الواقعـي في الأدب الكـردي، وبيكـس، ونـور شـيخ سـالم، ودلـدار، الـذي احتّـل الشـعر التربـويّ مكانـاً مهـماً بـين أشـعاره، وآخـرون. كـما اتسـمت إبداعـات بعـض الشـعراء بخصائـص هاتـين المرحلتـين معـاً، ونتاجـات الشـاعر العمـلاق (Pîremêrd/ پـيره مـيرد) أفضـل مثـال عـلى ذلـك، كـما يذهـب إليـه خزنـه دار[9]. ومـن الكتّـاب البارزيـن في النصـف الأول مـن القـرن العشريـن ممـن تركـوا إرثـاً أدبيـاً وفنيـاً متنوعـاً، نذكـر أيضـاً: عبـد الواحـد نـوري، الـذي نـشر مقـالات تربويـة تنويريـة مهمّـة في الصحافـة، وعبـد اللـه زيفـار، القامـة الأدبيـة الشـامخة، وسـلام، أحـد أهـم ممثـليّ الأدب الكـردي الحديـث، ودلـزار، الـذي عُـرف بترجمتـه لأفـكار الجماهـير الشـعبية، وهجـار، الـذي عكسـت إبداعاتـه الاتجـاه التقدمـيّ في تطـور الأدب الكـردي الحديـث.

أمَّـا النـثر الكـردي، خـلال أعـوام (-1918 1945) فقـد شـكّل انعطافـاً مهـماً في مسـيرة الأدب، وبـرز الأدبـاء: بـيره مـيرد، سـالم، وبيكـس، وآخـرون، وقـد نـشر هـؤلاء بفعاليـة في الصحـف والمجـلات المحليـة، كـما بـرز الصحافيـون والسّاسـة: حسـني موكريـاني وإبراهيـم أحمـد وغيرهـم. في سـورية ظهـر منـذ الثلاثينيـات مـن القـرن العشريـن بعـض الأدبـاء الأفـذاذ، وأهـم الأسـماء في تاريـخ الأدب والثقافـة الكرديـة، ومنهـم: الأخـوان جـلادت وكامـيران بدرخـان، ونـور الديـن زازا، ورشـيد كـرد، وأوصـمان صـبري، وقـدري جـان، و(Cegerxwîn/ جگرخويـن)، شـاعر الكـرد العظيـم، الـذي نـشر: (pêt û pirîsk/ اللهـب والـشرر) عـام 1945، ثـم (Sewra Azadî/ ثـورة الحريـة) عـام 1954 في سـوريا، وديوانـه الثالـث (Kîme Ez/ مـن أنـا؟) في لبنـان، عـام 1973 ومجموعـة دواويـن أخـرى، وقـد لقـب بشـاعر الشـعب، وتـوفي في السـويد، عـام 1984.

أمَّـا الأدب الكـردي في أواسـط الأربعينـات حتـى بدايـة الستينات (بشـكل خـاص في العـراق) فقـد ترافقت مسـيرته بظـروف سياسـية شـائكة، إلا أنَّ هـذه المرحلـة تركـت تأثيراً بالغـاً في تطـوّر الأدب الكـردي، وظهـرت الواقعيـة كنزعـة

أدبيـة، وبـرز مـن أهـم شـعرائها (Pîremêrd/ پـيره مـيرد). أمَّـا عـن النـثر الأدبي خـلال هـذه المرحلـة، فقـد انتـشرت الأجنـاس الأدبيـة الكرديـة النثريـة المختلفـة، وارتسـمت فيهـا أسـاليب الواقعيـة بصـورة رئيسـة، وتشـكّلت اللغـة الأدبيـة الفنيـة الكرديـة في النـثر الكـردي، وقـد ولـدت الروايـة في هـذه المرحلـة وامتلكـت قـوة فنيـة خاصـة، ومـن أبـرز كتّـاب القصـة في هـذه المرحلـة: شـاكر فتـاح: أحـد الـروّاد في النـثر الكـردي، ومؤسـس القصـة الكرديـة وأشـهر كتابهـا، وهـو يمثّـل أحـد أوائـل الأدبـاء في مجـال الكتابـة للأطفـال، إلى جانـب الشـخصيات الأدبيـة: إبراهيـم أحمـد، محـرم محمـد أمـين، والدكتـور معـروف برزنجـي، وغيرهـم. في سـورية ظهـر أيضـاً: مـلا أحمـد بالـو، وملا نوري هسـاري، كـما بـرز تيريـژ أهـمّ الشـعراء الكـرد المعاصريـن، وهـو صاحـب آثـار أدبيـة مهمـة، ثـم ظهـرت أسـماء أدبيـة أخرى، مثـل: محمـود صـبري، عبـد الـرزاق أوسي/ Rezo، كـوني ره ش، كلـش، يوسـف بـرازي، أحمـد شـيخ صالـح، عمـر لعـلي، صالـح حيـدو، دلاور زنـكي، ديـا جـوان، سـيامند إبراهيـم، وغيرهـم مـن الأدبـاء.

أمَّـا أهـم الدراسـات في المجـال الأدبي الكـردي عمومـاً، فهـي: تاريـخ الأدب الكـردي، لعـلاء الديـن سـجادي، وهـو علـم مـن أعـلام الثقافـة الكرديـة، وقـد عـدّ هـذا المؤلَّـف أهـم المؤلفـات الكرديـة في الأدب والتاريـخ والتراجـم، صـدرت الطبعـة الأولى منـه في بغـداد باللغـة الكرديـة عـام 1952، وهـو مجلـد ضخـم يسـتعرض تاريـخ الأدب الكـردي، بـدءاً مـن القـرن الحـادي عـشر حتـى السـتينات مـن القـرن العشريـن، ويبـيّن مراحـل تطـوّر هـذا الأدب وصـوره وأشـكاله، ويعـرض لأبـرز أعـلام الشـعر والأدب الكـردي، مـع الإشـارة إلى نتاجهـم الإبداعـي، كـما يُعـدّ الكتـاب أكـبر مرجـع أو موسـوعة حـول الأدب الكـردي وعلاقتـه بـالآداب الأخـرى، بـل أوسـع دائـرة معـارف كرديـة صـدرت إلى الآن، وتُذكـر أيضـاً بـكلّ التقديـر بعـض الدراسـات الأخـرى، مثـل دراسـة المـؤرخ رفيـق حلمـي، والمعنونـة بــ "الشـعر والأدب الكـردي".

الهوامش:

1. الواقعية في الأدب الكردي، باللغة العربية. تأليف الدكتور: عز الدين مصطفى رسول، ط/ 2 بيروت 1963.
2. من الفولكلور الكُردي، قصص غنائية، حكم وأمثال، الدكتور: محمد عبدو النجاري، ص23.
3. موجز تاريخ الأدب الكردي المعاصر، تأليف الدكتور: معروف خزنه دار، عام 1967، الترجمة عن اللغة الروسية الدكتور: عبد المجيد شيخو، الناشر: هوشنك كرداغي، عام 1993، ص 24 .
4. مقاله: قراءة في كتاب رودينكو (الحكايات الكردية).
5. موجز تاريخ الأدب الكردي المعاصر، مرجع سابق، ص 25 .
6. تواريخ الوفاة وفقاً لكتاب: موجز تاريخ الأدب الكردي المعاصر، مرجع سابق.
7. موجز تاريخ الأدب الكردي المعاصر، مرجع سابق، ص 26.
8. المرجع السابق، ص 25.
9. السابق، ص96.

دورُ السينما المصريّة في رصدِ المآسي الناجمةِ عن الحروب والنزاعاتِ المسلحة

فاطمة طاهري*

تظلُّ السينما مرآةً تكشف جميع الاختلالات والتجاوزات التي يقوم بها الإنسان، ومن ذلك ما تعرفه الحروب والنزاعات المسلحة من مآسٍ إنسانيّة، على أن ما تقدمه السينما يظلُّ أكثرَ عمقًا وتأثيرًا من مجرد كتابة تقرير قانونيّ أو بحثٍ حقوقيّ؛ وذلك لما تختزنه وتستبطنه السينما من أدواتٍ وأساليبَ فنيّةٍ تمنح الموضوع المتناوَل ما يستحق من عمقٍ في التعبير عن التجربة الإنسانيّة المعقدة، وذات الأبعاد المتعدّدة والمتداخلة.

1. السينما المصريّة وحرب 1948: لم تؤرخ لمآسي هذه الحرب أعمالٌ سينمائيّة كثيرة، رغم أن ما شهدته هذه الحرب من فواجع إنسانيّة قد يفوق ما عرفته مواجهات عسكريّة لاحقة من نكباتٍ إنسانيّة، وبالمقابل، اقتصر التعاطي السينمائيّ مع هذه الحرب - تقريبًا - على التركيز على الدور المصريّ فيها وأسباب هزيمة الجيش المصريّ، دون منح ما يكفي من الاهتمام الفنيّ والإبداعيّ للجرائم التي ارتكبتها العصاباتُ المكوِّنة للجيش الصهيونيّ في المدن والقرى الفلسطينيّة التي قاموا باحتلالها أثناء الحرب، ومن الأعمال الجادّة التي تطرقت لهذا الجانب الإنسانيّ فيلم "ناجي العلي"، المنتَج سنة 1991، وهو من بطولة الفنان نور الشريف، حيث تخلّلت هذا العمل مجموعةٌ من مشاهد القتل والتهجير للفلسطينيين من مدنهم وقراهم، وما تبع ذلك من مأساة مخيمات اللاجئين الفلسطينيين مثل حالة مخيم "عين الحلوة" بلبنان، والذي عاش فيه بطل الفيلم "ناجي العلي" خلال مرحلة طفولته وشبابه.

إضافة إلى بعض المشاهد الثانويّة في بعض الإنتاجات السينمائيّة الأخرى مثل الحوار العابر الذي دار بين شخصيتين من فيلم "الطريق إلى إيلات"، المنتَج سنة 1993 حول مجزرة "دير ياسين" التي نفّذتها عصابات "الأرغون" و"شتيرن" بدعم من "البالماخ" و"الهاغانا" في 9 أبريل/نيسان 1948، لتهجير سكان القرية، وبثّ الرعب في القرى والمدن الفلسطينيّة الأخرى، وهو حدثٌ شهدته فلسطين - كما هو معلوم – قبل اندلاع حرب 1948 بأيام.

2. السينما المصريّة والعدوان الثلاثيّ سنة 1956: يُعتبر فيلم "بورسعيد (المدينة الباسلة)"، والمنتَج سنة 1957، وهو من بطولة الفنان فريد شوقي، يُعتبر - في نظرنا- أحدَ أبرز الأعمال التي رصدت بعضًا من مآسي هذا العدوان؛ لا سيَّما فيما يتعلق بالدمار الذي عرفته المدينة المذكورة، والاعتداءات اللاأخلاقيّة التي قام بها المعتدون على أهالي المدينة، وبالمقابل إبراز دور المقاومة والصمود الشعبيّ النادر لهؤلاء الأهالي في وجه المحتل.

3. السينما المصريّة وحرب 1967: يُعدُّ فيلم "فتاة من إسرائيل"، والمنتَج سنة 1999، وهو من بطولة الفنانين: محمود ياسين، وفاروق الفيشاوي، وخالد النبوي، ورغدة، يُعدُّ أحدَ أهم الإنتاجات السينمائيّة التي تعرضت لانتهاك حقوق أسرى الحرب، حيث يبدأ الفيلم أحداثه بمشهد إرغام الجنود الصهاينة للجنود المصريين على حفر قبورهم بأيديهم قبل قيام الصهاينة بإعدامهم رميًا بالرصاص، وكان من بين الضحايا أخو البطل، وقد

* **كاتبة وباحثة مغربية**

استدعت والدة البطل (الشخصيّة التي أدتها رغدة) هذه الذكرى كي تمنع ابنها (الشخصيّة التي أداها بطل الفيلم خالد النبوي) من السقوط في بئر ومستنقع التطبيع بارتباطه بفتاة إسرائيليّة، كما استحضر والد البطل (الشخصيّة التي أداها محمود ياسين) هذه الذكرى في حواره مع والد الفتاة الإسرائيليّة (الشخصيّة التي أداها فاروق الفيشاوي).

4. السينما المصريّة وحرب الاستنزاف: من الأعمال التي تضمنت إشاراتٍ مهمّةً للخروقات الإنسانيّة التي عرفتها حرب الاستنزاف فيلم "مهمّة في تل أبيب"، المنتَج سنة 1992، وهو من بطولة الفنانة نادية الجندي، حيث مثّل المشهد المؤثر لسماع بطلة الفيلم الجاسوسة قصيدة الشاعر صلاح جاهين "الدرس انتهى لمّوا الكراريس"، مثّل العامل النفسيّ الأهم الذي هزَّ ضمير الجاسوسة (الشخصية التي أدت دورها نادية الجندي) وأيقظ حسَّها الوطنيّ، وجعلها تكشف نفسها للمخابرات المصريّة، بل وتتعاون معها، وقد تقصّد مخرج الفيلم أن يبين صور الأطفال ضحايا مجزرة مدرسة "بحر البقر"، ومن المعلوم أنَّ هذه المذبحة وقعت إثر قصفٍ للطيران الصهيونيّ للمدرسة المذكورة في 8 أبريل عام 1970، وقد جاءت القصيدة المشار إليها آنفًا تأريخًا لهذا الحدث المأساوي واللاإنسانيّ.

5. السينما المصريّة وحرب أكتوبر 1973: من الأعمال التي نعدُّها جادةً وذات بعدٍ إنسانيٍّ عميق، كما أنَّها خرجت عن سياق البهرجة التي ذهبت فيه مجموعة من الأفلام، نذكر فيلم "المواطن مصري"، المنتَج سنة 1991، وهو من بطولة الفنانين: عمر الشريف، وعزّت العلايلي، ومحمود عبد الله، حيث اضطرت الفاقة وحاجة الفلاح (الشخصيّة التي أداها عزّت العلايلي) إلى الحفاظ على أرضه إلى الموافقة على تجنيد ابنه (الشخصيّة التي أداها محمود عبد الله) بدل ابن

العمدة الحقيقيّ، وذلك بضغطٍ وإغراءٍ من العمدة المذكور (الشخصيّة التي أداها عمر الشريف)، وقد شاءت الأقدار أن يستشهد ابن الفلاح في حرب أكتوبر 1973، وبعد أن أوشكت الجريمة أن تُفتضح قام العمدة بالضغط على الفلاح لإنكار نسب ابنه الميت له، وكأنَّ أبناءَ الطبقة الفقيرة والمستغلَّين زمنَ السلم مقدّرٌ لهم، أيضًا، أن يتحمّلوا وحدهم مآسي الحرب، دون أبناء الأعيان والإقطاعيين المنعمين سلمًا، والسارقين لشرف الاستشهاد والتضحية حربًا.

6. السينما المصريّة والغزو الصهيونيّ للبنان سنة 1982: من أكثر الأعمال الجادّة التي تضمنت مشاهدَ ترصد الجانب الإنسانيّ في هذه الحرب فيلم "ناجي العلي"، والذي صوّر أعمال التدمير وتقتيل المدنيين وإذلال الأهاليّ وإرهابهم، فضلًا عن قمع حرية الصحافة، وذلك إبّان غزو جيش الاحتلال الصهيونيّ لمدن لبنان.

7.ملاحظات واستنتاجات وتساؤلات.

انطلاقًا مما سبق يمكن تسجيل ما يلي:

- نستخلص أنَّ السينما المصريّة لم تركّز بما يكفي على تسجيل الجانب الإنسانيّ في الأعمال التي تطرقت للحروب والنزاعات المسلحة، ولم يتحقق بعدُ ذلك التراكم الفنيّ والإبداعيّ المطلوب في هذا الجانب.

- نلفت الانتباه إلى أنَّ الإنتاجات السينمائيّة قاربت هذا الموضوع بشكلٍ مباشر، دون اللجوء إلى أساليب الرمز والإسقاط، وغير ذلك مما له قيمة دراميّة أعلى وأعمق.

- لم يمثّل موضوع المآسي الإنسانيّة للحروب القضية الأساسيّة لجلِّ الأفلام، إن لم نقل كلَّها، ذلك أنَّ هذا الموضوع ظلَّ بشكلٍ شبه دائم على هامش الأحداث وعلى هامش السياق الدراميّ العام.

- استثنينا من هذا المقال الأعمال السينمائيّة التجاريّة التي تناولت هذا الموضوع بطريقةٍ سطحيّة، أو استعراضيّة فجّة، وهي أعمالٌ كثيرة، ولا ترقى لاعتمادها مادةً خامًا لمقاربة قضيّةٍ إنسانيّةٍ عميقة كالتي نحن بصددها في هذا المقال.

كما يُمكن طرح التساؤلات التالية:

- لماذا لم يمثّل الجانب الإنسانيّ للحروب والنزاعات المسلحة العمود الفقري وصلب أحداث الأفلام التي تطرقت لهذا الموضوع، حيث ظلَّ هذا الجانب يُذكر -غالبًا- بشكلٍ عابر، أو على هامش السياق؟

- لماذا لم تتوفق السينما المصريّة إلى الآن في إنتاج أعمالٍ فنيّةٍ ترصد المآسي الناجمة عن الحروب والنزاعات المسلحة بأساليب الرمز والإسقاط، مع العلم أنَّ مثل هذه الاختيارات في المعالجة تقتضي توافر حرفيّة وكفاءة فنيّة عاليّة في القيّمين على العمل؟

- لماذا لم يتحقّق إلى يومنا هذا ذاك التراكمُ المطلوبُ في الأعمال السينمائيّة الجادّة التي تناولت موضوع مقالتنا هاته؟

- لماذا لم تحظ مثل هذه الأعمال بدعمٍ كافٍ في الإنتاج، سواء من طرف الدولة، أو الشركات، ومقاولات الإنتاج الخاصّة؟!.

قهوة أمون
قصص قصيرة
محمود عبده
دار النوبة

بلاغةُ الفضاء المكانيّ في "ڤيرميليون" للقاص والفنان التشكيليّ محمود عبده

د. كمال اللهيب *

تتكون المجموعة القصصية "ڤيرميليون" للقاص والفنان التشكيليّ محمود عبده من اثنتي عشرة قصة، تشبه في مجملها أوجه متعددة لبِلُورة واحدة، تستقر حول نواة تكتنز العناصر الرئيسة التي تمنحها الوحدة والانسجام على الرغم من اختلافها وتنوعها الظاهرين؛ وهذه العناصر هي الرجل، الأنثى، الفضاء المكاني، والتي تمثّل جوهراً سرديًّا ثلاثي الأبعاد تصدر عنه ملامح التشكيل السردي للنصوص.

المكانُ والفضاءُ المكانيّ

يتقّدم الفضاء المكاني إلى صدارة العناصر السردية في نصوص "فيرميليون"، ويؤدي أدواراً بنائية ودلالية تتجاوز كونه مجرد خلفية لظهور الشخصيات أو وقوع الأحداث، ولكن في البداية علينا أن نميز بين مصطلحي المكان والفضاء المكاني، فالمكان في إشارته إلى الواقع الخارجي المتعين يُعرف بأنَّه "كل ما يتعلق بامتداد المادة (الوجود المادي) وأبعادها ومقاييسها والمسافة بين الأبعاد واتجاه كل منها"[1]. وإذا انتقلنا إلى مجال التخييل السردي نجد أنَّ المصطلح الذي يعبّر عن مجمل الأمكنة المتضمنة في الحكي، هو مصطلح الفضاء المكاني space وهو أكثر شمولاً من المكان بمعناه الواقعي المتعين خارج التخييل، فالفضاء المكاني يمثّل "مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية"[2]. وفي ضوء هذا التمييز سوف نتناول أبرز ملامح بلاغة الفضاء المكاني في قصص مجموعة "فيرميليون" ودوره في تشكيل السرد.

الفضاءُ وبناءُ الشخصيّة السرديّة

ينتمي فنُّ الرسم إلى عائلة الفنون التشكيلية والتي هي فنون مكانية، وممارسة فن الرسم تعني قيام الذات بإنتاج فضاء جمالي جديد داخل حيز فضائها الوجودي، وتلك العلاقة الوثيقة بين الذات وممارسة الفن تصبح ذات دلالة لافتة في تشكيل وبناء الشخصية السردية عندما نجد ما يربو على نصف قصص المجموعة ترتبط شخصياتها بالفنِّ التشكيليّ ارتباطاً وثيقاً، تذوّقاً وممارسة للفن التشكيلي وقدرة على خلق فضاءات جمالية تكشف عن أبعادها الداخلية.

في قصة "ڤيرميليون" نتعرف على الملامح النفسية والفكرية للسارد عندما ينجذب إلى مقهى يقع في طريقه إلى العمل، تغطي حوائط المقهى نسخ من لوحات "موديلياني"، فيرتبط بهذا الفضاء ويكون هذا الارتباط هو أداة التعرف على الأبعاد الداخلية لشخصيته:

" تنتشر نسخٌ مطبوعة من لوحات موديلياني بالمكان، على كل مساحة من حائط توجد لوحة، وعلى كل وجه من وجوه الأعمدة العريضة عُلّقت لوحات أصغر

* كاتب وناقد مصري

تتناسب مع مساحة الخلفية المصمتة، لون الخلفية يتسق مع اللوحة التي عليه، وكل الخلفيات من مقام لوني واحد ويجمعها اتساق بديع، أعرف أسماء كل واحدة من هؤلاء، وأعرف قصتها الحقيقية، تماماً كما أعرف أصدقائي وأحبتي، عشقت موديلياني منذ سنوات دراستي الأولى، وبقيت أسير نسائه الفاتنات لفترة لم تكن قصيرة، تظهر ملامحهن في كل الوجوه التي أرسمها"[3].

قدرة السارد على خلق الفضاءات الجمالية بوصفها سمة بنائية تتجلى في اعتياده الرسم على المناديل الموضوعة على مائدة المقهى، ووجود هذه السمة البنائية في شخصية السارد/الرجل مع وجودها بالمقابل في شخصية الأنثى المجهولة التي لم يلتق بها السادر تخلق همزة الوصل بينهما، يقول السارد: **"سحبت منديلاً آخر، وجدت عليه رسماً بخطوط سريعة، نظرت ثانية، هذا المنديل نفسه الذي تركته بالأمس، وهذه آثاري التي أعرفها، لكن.. تأملت مليًّا، أضيف إليه وجه آخر من وجوه نساء موديلياني، حوله زخرفات ملوية مميزة، كان الرسم دقيقاً وبه تفصيلات وبدت الزخرفات أنثوية رقيقة"[4].**

ينفتح مجال التواصل بين السارد والأنثى بسبب ممارستهما فن الرسم ووحدة ذوقيهما الفني وقدرتهما على خلق فضاءات جمالية، وتلك كلها سمات بنائية مشتركة بين شخصيتيهما؛ مما يؤهلهما للتواصل لا باستخدام اللغة المعتادة بل بلغة الفن التشكيلي والتعليق على الرسم بالرسم، بالتبادل بين الرجل والأنثى المجهولة، قبل أن يلتقيا وجهاً لوجه، وهنا تجتمع العناصر الثلاثة الرئيسة؛

الرجل، الأنثى، داخل فضاء المقهى، في سياق رومانسي متعدد الدلالة، فالرجل والأنثى شريكان في إنتاج الرسم، الجمال، الحياة أو الوجود ذاته.

في قصة "ثم فُتِحت نوافذ" يتمثل الملمح البنائي الأبرز في شخصية الرجل في قدرته على خلق عوالم بديلة، وهذه القدرة يستمدها من ممارسة الرسم التي تصبح معادلة لفعل الخلق، فعبر ممارسة الرسم يُنشئ الرجل عوالم جمالية بديلة يضبط ملامحها، ويشكّل خلالها الفضاء المكاني الذي سيلتقي فيه بالأنثى ليكتمل ثالوث السرد.

هذا الرجل/الفنان الذي **"غشاه كثير من الملل، فأخذ قلماً وورقة كبيرة بحجم نافذة تطلُّ على بحيرة تنعكس عليها صورة قمر، رسم خطوطاً بالطول ثم قاطعها بخطوط بالعرض، نشأت أمامه مربعات وكانت فارغة فلم يتعجب، ثم شرع يكتب قصص الأيام التي تمر من حواليه"**[5].

الرجلُ هنا يخلق فضائه الجمالي ويخرجه من حيز الكمون الداخلي إلى فضاء التجسد الخارجي، ثم يأتي العنصر الثالث وهو الأنثى لتكتمل أضلاع المثلث؛ **"لم يكن في محيطه إلا فتاة وحيدة، وسطها ضامر وصدرها ناهد ينتهي إلى نقطتين تبتهل كل منها إلى سحابة في السماء"**[6].

اجتماعُ الرجل والأنثى داخل الفضاء المكاني يؤسس سياقاً رمزيًّا لسردية ذات صبغة فلسفية، حيث يبدأ الوجود بالرجل، الذي شكّل فضاءه الخاص والتقى فيه بأنثاه، ثم أعقب ذلك حالات من الشد والجذب بينهما، وتلك السردية تلقي بظلالها التأويلية على سيرورة علاقة الرجل والمرأة، أو علاقة الفنان بمثاله الجمالي المنشود ومكابدة الوصول إليه، ولكن برغم كل تلك المعاناة في الحاضر لا يحدث الفراق؛ لأنَّ هناك هدفاً أسمى يكمن المستقبل الذي لن يبلغة أحدهما بمفرده، وهو استمرارية الوجود والتوق إلى الجمال، تلك الاستمرارية التي ينتهي النص بالإشارة إليها عبر الإعلان عن مولد كائن جديد يدخل إلى حيز الفضاء الذي يسكنه الرجل وأنثاه:

"طارا معاً من جديد، فوق الأزرق والأحمر والأخضر والأصفر، فوق كل شيء كان أو لم يكن هناك، ارتفعا حتى صارا في كبد السماء، وكانت الشمس حارة، ثم أوغل الليل، ثم فتحت نوافذ، ثم وُلِد مولود.."[7].

الفضاءُ المكانيُّ ومفصلةُ الحدث

الأحداث السردية قسمان؛ أحداث نُوى مفصلية وأحداث توابع، الأولى تشكّل مرتكزات التغير الدرامي وتنقل الحدث من حالة إلى حالة أخرى فارقة على مسار السرد، والثانية تكمل المسارات التي تشتقها الأحداث المفصلية.

وقد لعبت طبيعة الفضاء المكاني دوراً في إضفاء سمة المفصلية على بعض الأحداث السردية في قصص "فيرميليون"، ففي قصة "لفحة نسيم" نجد الحدث المفصلي الذي يأخذ المسار السردي على إثره منحى مغايراً هو حدث سقوط "ناصر" من الدور العاشر والذي أودى بحياته، يقول السارد:

"جُنَّ جنوني ورفعت يدي لأهوي بها على وجهه، فأمسك بها في الهواء، التقطت ذراعه الأخرى ولويتها ودفعتُه بقوة، كان الدرابزين وراءه مباشرة وكانت الدفعة قويةً وعنيفةً بما يكفي لأن ينقلب من فوقه،

هـوى مـن الطابـق العـاشر وسـمعنا ارتطامـاتٍ تُفرقِـع متتاليـةً، يرتطـم بـالأدوار أسـفلنا في طريـق هابـط بـلا عـودة، ثـم سَـمِعنا رطمـةً واحـدة مكتومـة، وبعدهـا صمـتٌ طويـل"[8].

ولـو أنَّ تلـك المشـاجرة حدثـت في فضـاء مـكاني ذي طبيعـة مغايـرة -في الشـارع مثـلاً- لمـا كان لفعـل السـقوط الـذي نتـج عـن تلـك الدفعـة تلـك الأهميـة، ولمـا تحـوّل إلى حدث مفصـلي، وهـذا يكشـف أنَّ طبيعـة الفضـاء المـكاني الـذي وقـع فيـه الحـدث كان لـه الـدور الأهـم في إضفـاء صفـة المفصليـة عـلى الحـدث الـسردي.

الفضاءُ المكانيُّ ومشهديةُ العبث

في قصـة "التنظيـم الـسريّ" يتصـدر الفضـاء المـكانيّ بـؤرة الـسرد ويصبـح موضـوع الـسرد والرابـط المركـزي بـين الشـخصيات والحـدث؛ ليكشـف في سـخرية مريـرة عـن حالـة مـن العبثيـة المتفشّـية، والفضـاء المـكاني يرتبـط بالحـدث منـذ البدايـة حيـث يتـم اختيـار المقـر الـسري وتأمينـه وترتيـب التواجـد داخلـه، كـما يرتبـط بالشـخصيات التـي تتخـذ ذلـك المقـر الـسري لتـمارس داخلـه بطولـة وهميـة وأفعالهـا تـشي بعكـس مـا تتوهمـه، والسـخرية مـن تلـك الجماعـة العبثيـة تبـدأ منـذ اللحظـة الأولى التـي ولـدت فيهـا فكـرة المقـر الـسري في ذهـن السـارد في صبـاه عندمـا ضبطـه أخـوه في وضـع حـرج:

"منـذ طفولتـي وأنـا أحـرص عـلى السريـة في كثـير مـن تصرفـاتي، إن لم يكـن فيهـا كلهـا، ربمـا منـذ تلـك اللحظـة التـي ضُبِطـتُ فيهـا مـع صديقتـي وحبـي الأول، فاجأنـا أخـي واكتشـف مـا كنـا نفعـل"[9].

يذكـر السـارد تلـك السـقطة المخجلـة باعتبارهـا المحـرك والباعـث الأول لـشرارة عملـه البطـولي المتوهـم داخـل المقـر الـسري، الـذي يسـتقطب مجموعـة تشـاركه التفكـير العبثـي ذاتـه، وتفتقـد وجـود أي هـدف عـدا تأمـين وصـول امـدادات الـشراب والسـجائر إلى المقـر:

"في جلسـاتنا المتعـددة لم نسـتبعد ظهـور أهـداف سياسـية نسـعى إلى تحقيقهـا، فهـذا تنظيـم سري، يمتلـك بوجـوده الخفـي كثـيراً مـن القـوة والقـدرة عـلى النفـاذ، ويمكـن لهـذه القـوة أن تتضاعـف إذا تمكّنـا مـن تـولي السـلطة، فنحكـم ونأمـر ونقـود الجماهـير أو حتـى نزحـف زحفـاً مقدسـاً نحـو الخلـود والمجـد والرسـالة العظيمـة، وتلـك الأشـياء التـي تلهـب حـماس النـاس، لكـن خبرتنـا بالعمـل السـياسي كانـت تقريبـاً معدومـة، لم تتجـاوز عنـد معظمنـا محـاولات بائسـة لاسـتخراج بطاقـات انتخابيـة وكلهـا لم تكـن ناجحـة"[10].

يتعـرض أعضـاء التنظيـم الـسري لأزمـة كـبرى عندمـا تنفـد إمـدادات الـشراب والسـجائر داخـل المقـر الـسري:

"حدثـت أزمـة كبـيرة في إحـدى سـهراتنا - وكان لهـا أثرهـا فيـما بعـد- نفـد كل مـن الـشراب والسـجائر في وقـت متأخـر ولم يعـد ممكنـاً أن نحـضر إمـدادات جديـدة نظـراً لخطـورة الوضـع ولعـدم توافـر نقـود مـع أي منـا"[11].

وتتعاظـم السـخرية عندمـا يبـدأ التنظيـم الـسري في التوسـع والتشـعب لا بفضـل شيء سـوى حالـة العبـث التـي تتجسـد في فضائـه، يقـول السـارد:

"الإنسـانُ بطبعـه كائـنٌ اجتماعـي يحـب المشـاركة في كل شيء، حتـى التنظيـمات السريـة، وهـذا مـا اكتشـفناه مـن شـبكة الأعضـاء التـي ظلّـت تتمـدد بشـكل فـاق كل توقعاتنـا، فبعـض الأعضـاء كان يدعـو صديقـاً أو صديقـة مـن بـلاد أخـرى، ويأتـون لقضـاء أيـام عـدة في مـصر، غالبـاً

في الشتاء حيث يكون الجو لطيفاً ومناسباً، يقومون بجولة سياحية ويحضرون لقاء أو أكثر في مقر الممر، وغالباً ما كان المرح والوقت الممتع الذي يقضونه بين الأعضاء خير محفز لهم على السؤال عن عضوية التنظيم وكيفية الانتماء له، ومن هنا اجتاحتنا جميعاً فكرة توسع نطاق العضوية ليصبح تنظيماً سريًّا دوليًّا، وكانت هذه نقلة مبهرة لجميع الأعضاء، زادتنا جميعاً اعتزازاً وفخراً بانتمائنا إلى تنظيم كهذا، كان أيضاً حافزاً قويّاً لجميع الأعضاء على مزيد من التفاني وبذل الجهد لرفعة تنظيمنا السري الحبيب"[12].

وهكذا يصبح الفضاء المكاني مسرحاً وشاهداً ودليلَ إدانةٍ على تفشي حال عبثي يدور في فلك وهم كاذب.

الفضاءُ المكاني وبلاغةُ الدلالة على الحذف والتلخيص الدرامي

من الوظائف التي أُنيطت بالفضاء المكاني في مجموعة "فيرميليون" القيام بوظيفة الدلالة على الحذف والتلخيص الدرامي، فمشهدٌ بأكمله يمكن أن يُحذف وتتم الدلالة عليه بذكر الفضاء المكاني الذي حدث فيه، أو يتم تلخيصه بذكر أحد مكونات الفضاء المكاني. الحذف هو "إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث"[13]، وفي قصة "لفحة نسيم" يُحذف المشهد الحميم الذي تورط فيها كل من "ناصر" و"لور" نصيًّا بالكامل، ويصبح الفضاء المكاني الذي تواجدا فيه في خفاء الدرابزين دالاً على ما تم حذفه، يقول السارد:

"فتحنا باب المصعد وخرجنا، الصورة التي وجدناها أمامنا تماماً كانت للور وناصر يخطوان نازلين من السلم، رضوى لم تكن تعلم ما يمكن أن يحدث هناك، في خفاء الدرابزين، وبدر عنها اندهاشٌ عاديٌّ وابتسامة بلهاء، ولكنَّني تفاجأت لأنَّني كنت أعلم، للحظات لبثت أنظر إليهما ذاهلاً"[14].

يعقب ذلك إشارة تستغرق جملتين من زمن السرد تلخص الكثير مما حدث في زمن الحكاية، فأكثر وظائف التلخيص شيوعاً هي "العرض السريع لفترة من الماضي"[15]، يقول السارد:

"عندما اقتربا لاحظتُ أنَّ زراً من قميصها كان مفتوحاً، أقصد أنَّه بقي مفتوحاً وقميصها كان متهدلاً يشي بالأمر"[16]، فذكر بعض مفردات الفضاء المكاني على نحو مخصوص، حيث زرَّ القميص المفتوح، والقميص المتهدل كان له دور القيام بوظيفة تلخيص مجموعة من الأحداث التي لم تذكر كما وقعت في زمن الحكاية، وتم الاكتفاء بتلخيصها بإشارة موجزة.

الهوامش:

1. سامي خشبة, مصطلحات الفكر الحديث, ج2, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, مكتبة الأسرة, 2006 ص262.
2. حميد لحميداني(د), بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي, المركز الثقافي العربي, بيروت-الدار البيضاء, ط1, 1991, ص64.
3. محمود عبده, فيرميليون (مجموعة قصصية), دار الشروق, القاهرة, ط1, 2018, "قصة" فيرميليون, ص27-26.
4. قصة "فيرميليون", ص29-28.
5. قصة "ثم فتحت نوافذ" ص128.
6. قصة "ثم فتحت نوافذ" ص129.
7. قصة "ثم فتحت نوافذ", ص132.
8. قصة "لفحة نسيم", ص75.
9. قصة "التنظيم السري", ص47.
10. قصة "التنظيم السري", ص50.
11. قصة "التنظيم السري", ص51.
12. قصة "التنظيم السري", ص52.
13. لطيف زيتوني (د), معجم مصطلحات نقد الرواية, مكتبة لبنان ناشرون, لبنان, ط1, 2002, ص74.
14. قصة "لفحة نسيم", ص74.
15. لطيف زيتوني (د), معجم مصطلحات نقد الرواية, ص159.
16. قصة "لفحة نسيم", ص74.

إنقاذُ أعظم الكنوز؛ "كنز المعرفة" من سفينةٍ أوغاريتيةٍ تحت الماء

سجيع قرقماز*

السؤالُ الذي سيظلُّ يقض مضجع الإنسان في كل زمانٍ ومكانٍ هو هل تصل رسائلنا! بين أيدينا اليوم رسالة مهمة كتبتها أوغاريت؛ تقول: " إذا لم تستطع كل اللقى الأثرية تحت الأرض أن تعطيكم فكرة حقيقية عني، إليكم صورتي من تحت الماء، مع كل اللقى التي حافظ عليها البحر، لتشكّل مع بعضها رسالة تعريفٍ بحقيقتي...

إنّي أتنفس تحت الماء ولا أغرق، ولم يعد الغرق يهمني بعد أن تم التعرف على كل ما في المركب من كنوز معرفية وحضارية.

لم يعد الغرق يهمني لأؤكد للبشرية ثانيةً أهمية ما قدمت في مجالات عدة، وأنا أؤكد أنَّ هذه اللقى هي دليلٌ كبيرٌ على عراقة كنوزي، ومعظمها أُنتج في أرضي، في أوغاريت. "

(جورج. ف. باس) المختصُّ بالآثار الكلاسيكية والمدرس في جامعة تكساس في الولايات المتحدة الأمريكية باع كل ما يملك من أجل إقامة مركز الأبحاث تحت المائية، ومتابعة أبحاثه الأثرية تحت الماء في البحر الأبيض المتوسط.

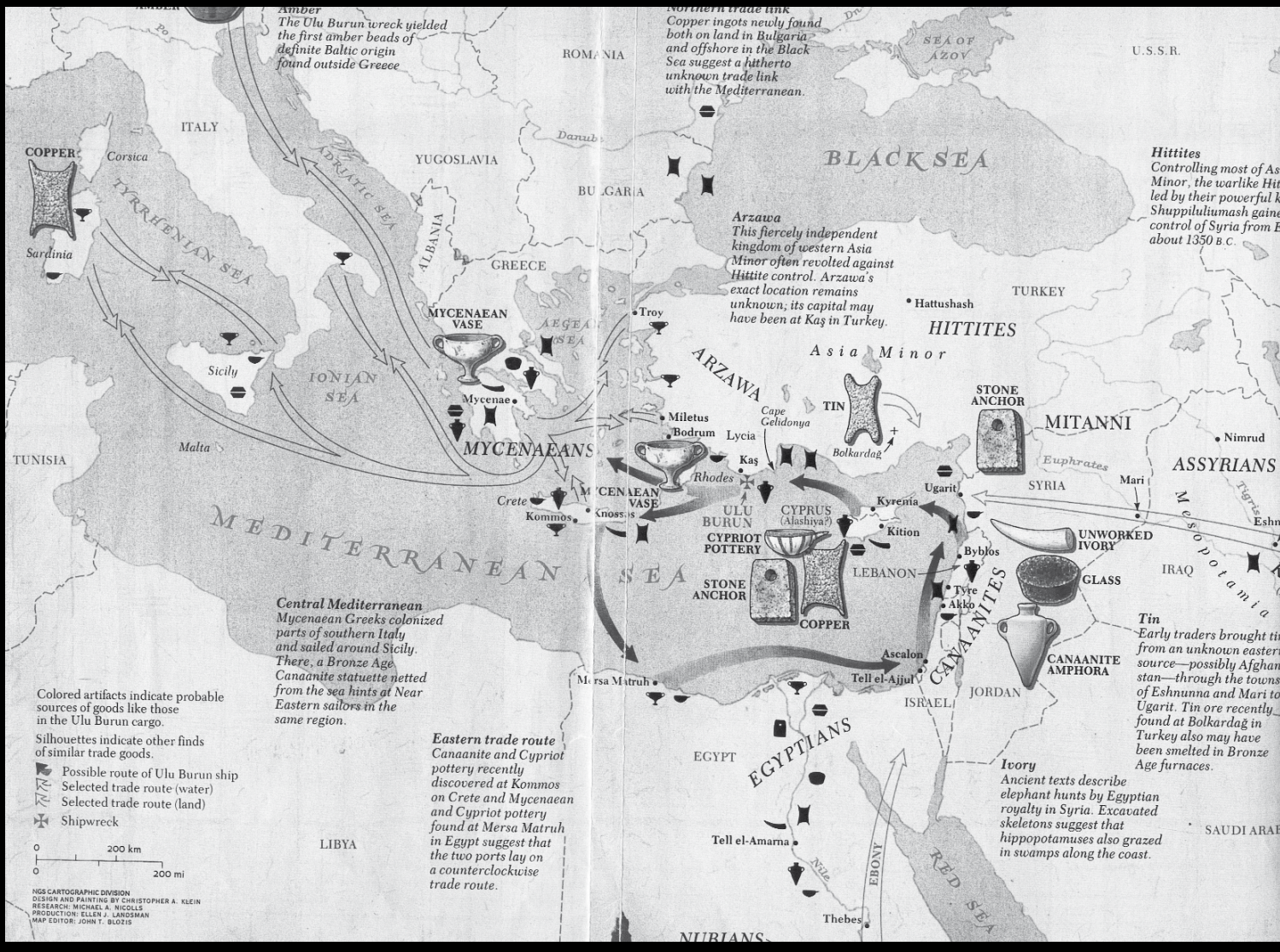
عام 1960 بدأ عمله في المياه التركية واكتشف حطاماً مهمّاً في خليج (غاليدونيا)، وآخر أهم في خليج (أولوبورون) عام 1984، وهذا الذي سنتحدث عنه بالتفصيل خاصةً بعد إقامة متحف للآثار تحت الماء في مدينة (بودروم) التركية، وفي إحدى قاعات المتحف صالة خاصة تتم فيها إعادة السفينة الأوغاريتية المكتشفة في (أولوبورون) إلى حالتها السابقة بمحتوياتها، وحسب الإمكان.

في كانون الأول عام 1991 زار (جورج. ف. باس) اللاذقية، وفي نيته متابعة تنقيباته تحت الماء على الساحل السوري واللبناني، وقد كُلّفت بمرافقته في عملية تقصي أولية للساحل السوري، حيث أجرى العديد من هذه العمليات في إحداها، وقد كان حماس السيد (باس) كبيراً لكن الظروف العامة للعمل بين سورية وتركيا ومن خلال ساحلهما في تلك الفترة لم تكن مؤاتية أبداً. أمَّا ما كان لصالحي الشخصيّ فهو تقدير جورج لمساعدتي له خلال سبعة أيام فأصرَّ على دعوتي لمتابعة عمله في مدينتي (كاش وبودروم). حيث قمتُ بجولات متعددة لموقع العمل وللمتحف في (بودروم) ومن ثم الانتقال إلى سفينة الأبحاث(فيرازون) الراسية فوق موقع السفينة الغارقة، ليشرح لي القصة بتفاصيلها.

قبل ذلك دعوني أعرفكم على تجارة المنطقة وقت غرقت السفينة، في منتصف القرن الرابع عشر قبل الميلاد، حيث كانت التجارة في حوض المتوسط هي الأولى عالميًّا: إذا أخذنا نقطة بداية (أوغاريت) واتجهنا شمالاً ستكون محطتنا التالية (قبرص) ثم (بحر إيجة) و(بودروم) التي سنتعرف عليها لاحقاً. النقطة الرابعة بعد (إيجة) هي اليونان (ميساني) ثم (مصر) لتنتهي الجولة في (كنعان) أو (فلسطين).

من خليج (كاش) المدينة التركية الصغيرة، والتي تعني

* كاتب وباحث سوري

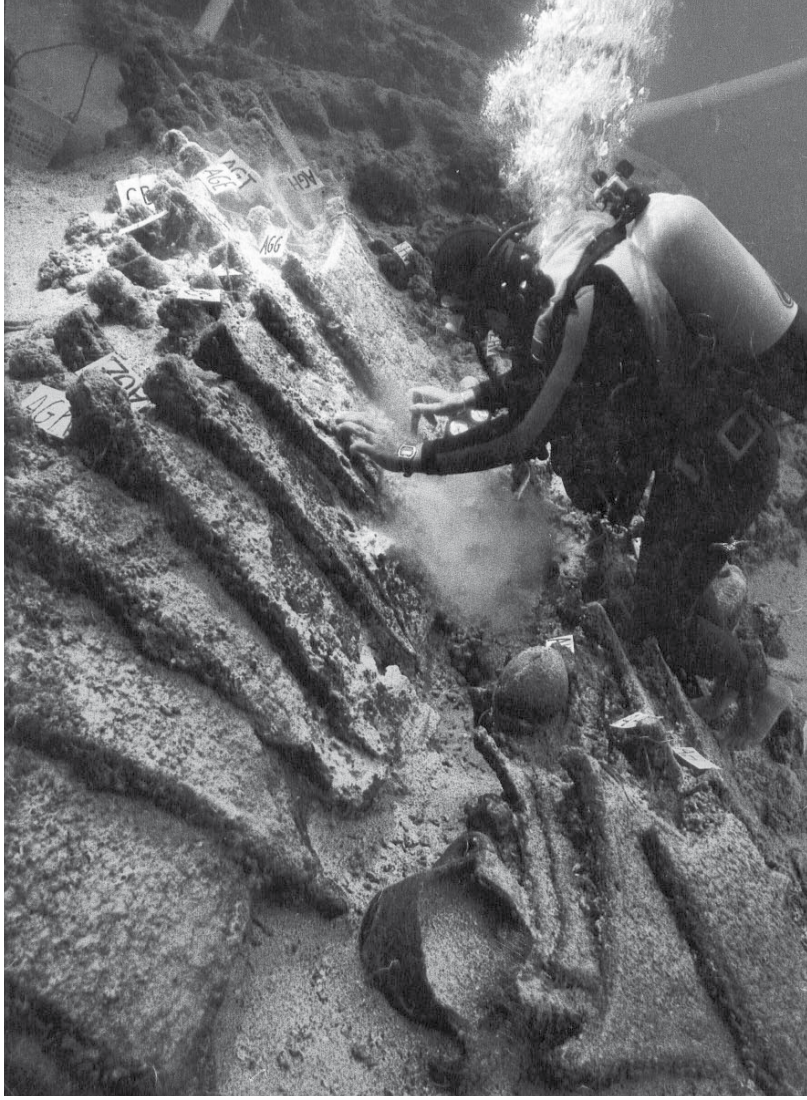

Amber
The Ulu Burun wreck yielded the first amber beads of definite Baltic origin found outside Greece
Northern trade link
Copper ingots newly found both on land in Bulgaria and offshore in the Black Sea suggest a hitherto unknown trade link with the Mediterranean.
Hittites
Controlling most of As Minor, the warlike Hit led by their powerful k Shuppiluliumash gaine control of Syria from E about 1350 B.C.
Arzawa
This fiercely independent kingdom of western Asia Minor often revolted against Hittite control. Arzawa's exact location remains unknown; its capital may have been at Kaş in Turkey.
Central Mediterranean
Mycenaean Greeks colonized parts of southern Italy and sailed around Sicily. There, a Bronze Age Canaanite statuette netted from the sea hints at Near Eastern sailors in the same region.
Eastern trade route
Canaanite and Cypriot pottery recently discovered at Kommos on Crete and Mycenaean and Cypriot pottery found at Mersa Matruh in Egypt suggest that the two ports lay on a counterclockwise trade route.
Tin
Early traders brought tin from an unknown easter source—possibly Afghan stan—through the towns of Eshnunna and Mari to Ugarit. Tin ore recently found at Bolkardağ in Turkey also may have been smelted in Bronze Age furnaces.
Ivory
Ancient texts describe elephant hunts by Egyptian royalty in Syria. Excavated skeletons suggest that hippopotamuses also grazed in swamps along the coast.
Colored artifacts indicate probable sources of goods like those in the Ulu Burun cargo.
Silhouettes indicate other finds of similar trade goods.
Possible route of Ulu Burun ship
Selected trade route (water)
Selected trade route (land)
Shipwreck
0 200 km
0 200 mi
NGS CARTOGRAPHIC DIVISION
DESIGN AND PAINTING BY CHRISTOPHER A. KLEIN
RESEARCH: MICHAEL A. NICOLLS
PRODUCTION: ELLEN J. LANDSMAN
MAP EDITOR: JOHN T. BLOZIS
ITALY
COPPER
Corsica
Sardinia
TYRRHENIAN SEA
ADRIATIC SEA
YUGOSLAVIA
ALBANIA
GREECE
BULGARIA
ROMANIA
BLACK SEA
SEA OF AZOV
U.S.S.R.
Danube
Po
MYCENAEAN VASE
Troy
AEGEAN SEA
Sicily
IONIAN SEA
Mycenae
MYCENAEANS
Malta
TUNISIA
Crete
Kommos
Knossos
MEDITERRANEAN SEA
Miletus
Bodrum
Lycia
Cape Gelidonya
TIN
Bolkardağ
ARZAWA
Asia Minor
HITTITES
Hattushash
TURKEY
Kaş
Rhodes
ULU BURUN
CYPRUS (Alashiya?)
Kyrenia
Kition
CYPRIOT POTTERY
STONE ANCHOR
COPPER
LEBANON
Byblos
Tyre
Akko
Ugarit
SYRIA
STONE ANCHOR
MITANNI
Nimrud
Euphrates
ASSYRIANS
Mari
Tigris
Mesopotamia
Eshn
UNWORKED IVORY
GLASS
IRAQ
CANAANITES
CANAANITE AMPHORA
Ascalon
Tell el-Ajjul
Mersa Matruh
ISRAEL
JORDAN
EGYPT
EGYPTIANS
Tell el-Amarna
Nile
EBONY
RED SEA
SAUDI ARAB
LIBYA
Thebes
NUBIANS

(حاجب العين) يتحرك بنا المركب، ويتجه شمال شرق حتى يصل مقابل (خليج أولوبورون)، هنا سفينة الأبحاث التابعة لمعهد آثار تحت الماء، وعلى الخليج خيمٌ لفريق العمل صُنعت بالخيش، والأهم في هذا الموقع أنَّ حطام السفينة التي نتحدث عنه يستقر على عمق حوالي 150 قدماً تحت (فيرازون) مباشرة، حيث سيتابع فريق العمل بقيادة(باس) وخبرة(دان فراي) في الغطس والاعتماد على (جمال بولاق) الأثري التركي، و(طوفان) و(مراد) الغطاسين التركيين، وبقية الباحثين والدارسين وبمساعدة من بعض علماء الآثار في أكثر من متحف في العالم. كلهم سيتابعون العمل لكشف أسرار هذه السفينة وحمولتها التي حافظ عليها الماء سليمة حوالي أربعة آلاف عام.

إذن ما هي أهم النتائج؟؛ يقول باس: "بعد حوالي 27 عاماً من البحث عن حطام السفن الغارقة والغوص في المتوسط والعثور على حطام (غاليدونيا) الذي يعود إلى القرن الثاني عشر ق.م. في عام 1960. وبعد العديد من الاستطلاعات والتحقيقات مع الغطّاسين والبحارة والصيادين الأتراك، سمعت العبارة المهمة من صيادِ إسفنج تركي؛ قال لي:

- رأيت بسكويتاً معدنيًّا ذا آذان.

وهو يقصد السبائك البرونزية التي غيّرت وجه العالم اقتصاديًّا، كان هذا عام 1982، وبدأنا بالاستطلاع والغطس في المكان الذي حدّده هذا الصياد، وعلمت مباشرة أننا أمام كنزٍ حضاريٍ مهم. لقد بدأنا الغطس



عـام 1984 وقـد كانـت غلـة الغواصـات الأولى قوالـب نحاسـية عـلى شـكل أقـراص إضافـة إلى النـوع المألـوف ذي المقابـض الأربعـة، رأس عصـا حجـري، جـرة كنعانيـة مليئـة بالخـرز الصناعـي، وجـرة أخـرى مليئـة بالرهـج الأصفـر، كـما اسـتخرجنا عينـات مـن مـادة رماديـة هشـة ثبـت أنَّهـا 99.5% مـن قصديـرٍ نقـي، وهـي المـادة التـي عجلـت بالعـصر البرونـزي، ولكـن قلـما وجـدت كـمادة خـام مـن تلـك الحقبـة.

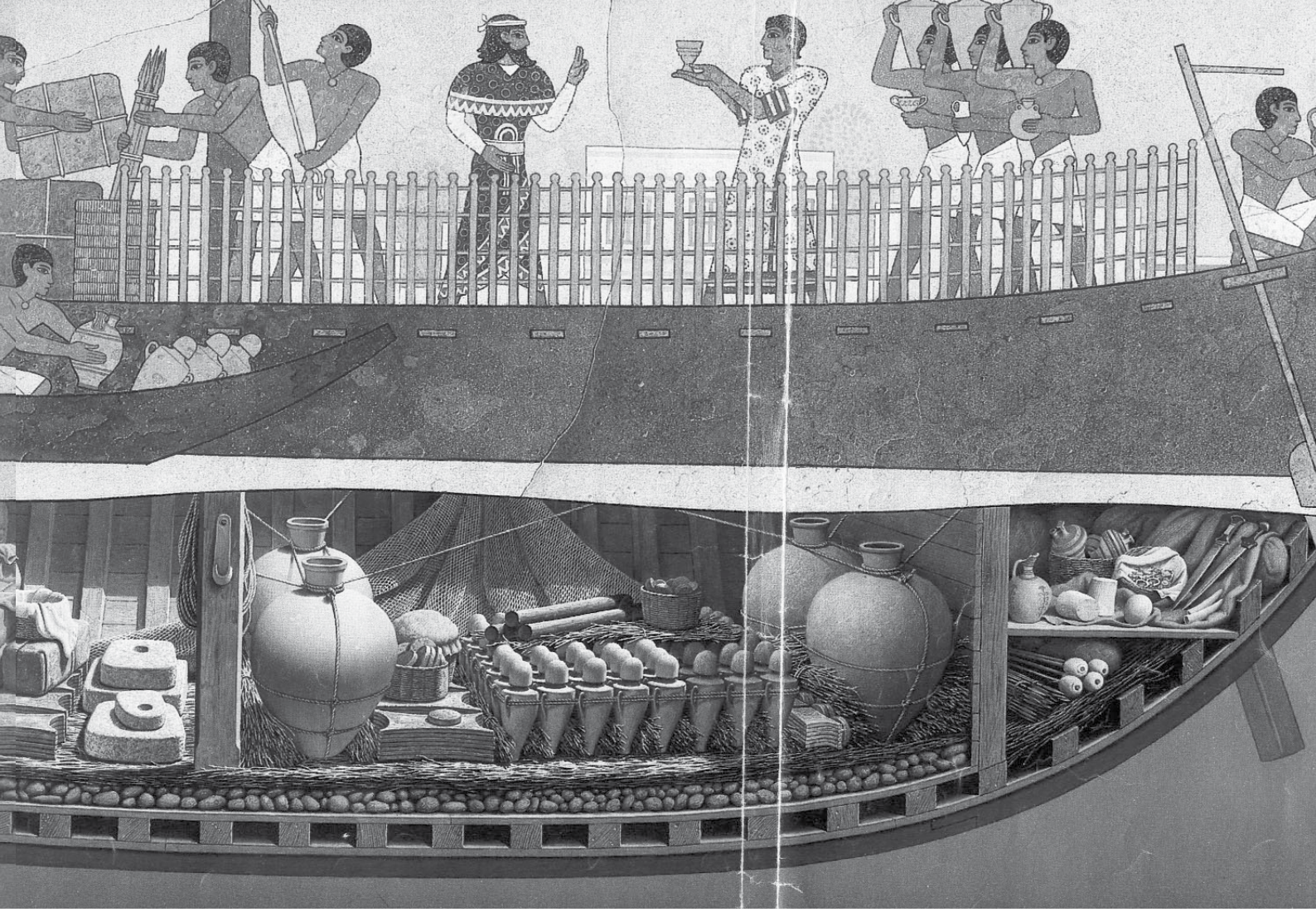
بعـد يـوم أو اثنـين اسـتخرجنا مـا بـدا وكأنَّـه خنجـر برونزي، رغـم أنَّ التحجـر مـن حولـه أخـذ كل المعـالم - غـير الشـكل العـام - وبمقارنـة مـع خناجـر أخـرى اكتشـفنا أنَّ الخنجـر كنعـاني، وهنـاك مثيـل لـه مكتشـف في فلسـطين.

إنَّ العـدد الكبـير مـن القوالـب النحاسـية في (أولوبـورون) يمكـن أن يدعـم نظريـة تبنيتهـا لأكـثر مـن ربـع قـرن، ومفادهـا أنَّ الكنعانيـين، أو فينيقيـي العـصر البرونـزي لعبـوا دوراً رئيسـاً في التجـارة البحريـة لـشرق المتوسـط. مـع أنَّ الكثـير مـن العلـماء يـصرون أنَّ الميسـينيين قامـوا باحتـكار التجـارة البحريـة خـلال عـصر البرونـز، وأقـول هـذه نصـف الحقيقـة حيـث كان هنـاك شيء مقابـل تلـك الآنيـة، وهـذا الـشيء عـاد إلى اليونـان مـن الـشرق واسـتعصى عـلى العلـماء، ومـا زلـت أعتقـد أنَّ هـذا الـشيء كان عبـارة عـن مـواد العـصر البرونـزي الخـام مثـل النحـاس والقصديـر والعـاج والزجـاج، ومـواد أخـرى حولـت لـدى وصولهـا إلى أدواتٍ وأسـلحة وأدوات زينـة وأدوات منزليـة.

إنَّ لوحـات القبـور المصريـة تصـوّر مثـل تلـك المـواد بـين أيـدي تجـار كنعانيـين (سـوريين) يسـلمونها للفراعنـة، لكـن السـلع نفسـها نـادراً مـا وجـدت، وكارثـة تحطـم هذه السـفينة هـي الـشيء الوحيـد الـذي كان يمكـن أن يحفـظ هـذه السـلع بشـكلها الأصـلي، (وهـي الرسـالة المهمـة التـي يجـب أن نهتـم بهـا).

لقـد وجدنـا مثـل هـذه المـواد في (غاليدونيـا) 1960، وبعـد دراسـةٍ متأنيـة اقتنعـتُ أنَّهـا كنعانيـة، وحلمـتُ أنَّ أحـداً مـا سيكتشـف في يـوم مـن الأيـام حطامـاً ذا دليـل أقـوى وربمـا جـاء هـذا اليـوم أخـيراً".

إذا أخذنـا بعـين الاعتبـار طبيعـة العلاقـات الدوليـة في منتصـف القـرن الرابـع عـشر قبـل الميـلاد، سـنرى أنَّ هدايـا كثـيرة كان ملـوك (أوغاريـت ومـصر وقـبرص، واليونـان) يتبادلونهـا وهـذا مـا حصـل بالنسـبة للـكأس الذهبيـة التـي يفـترض أنَّهـا هديـة لملـك مـصر مـن ملـك أوغاريـت، فهـل وصلـت الهديـة؟ وإلى أيـن؟ لقـد وصلـت إلى (أولوبـورون)! سـفينة (أولـو بـورون) أخـذت اهتمامـاً إعلاميًـا كبـيراً، وكان



ل(الناشـيونال جيوغرافيـك) في عـدد كانـون الأول 1987 لقـاء مـع (جـورج ف بـاس) حـول السـفينة ومحتوياتهـا وأهميتهـا؛ يقـول بـاس: "نعلـم مـن خـلال اللقـاء أنَّ حمولة السـفينة هـي جـرة تخزيـن ضخمـة، ومـواد خـام مـن عـصر البرونـز، سـيوف برونزيـة ورؤوس سـهام، رؤوس هـراوات حجريـة وقشـور بيـض النعـام، العـاج في مؤخـرة السـفينة، أمَّـا في الوسـط فتخـزن شـباك صيـد السـمك وسـبائك زجاجيـة زرقـاء، إضافـةً إلى جـذوع أشـجار وجـرار مليئـة بالراتينـج العطـري وسـبائك نحاسـية وقصديريـة مرتبـة أمـام الصـاري، وحيـث المـراسي الحجريـة مكدسـة أزواجـاً."

أمَّـا أهـم مـا يهمنـا هنـا فهـو السـبائك البرونزيـة التـي صهـرت مـن القصديـر والنحـاس.

"إنَّ الاكتشـاف القائـل بـأنَّ النحـاس والقصديـر يمكـن أن يمزجـا ليشـكلا معدنـاً جديـداً أقـوى يدعـى (البرونـز) غـير مجـرى التاريـخ البـشري بشـكلٍ مثـير .. فمنـذ حـوالي 3000 سـنة قبـل الميـلاد بـدأت الأدوات، والأسـلحة المصنوعـة مـن هـذا المزيـج تحـلُّ محـلَّ الأدوات الخـام المصنوعـة مـن الحجـارة والخشـب والعظـام والنحـاس، بحيـث صـار العمـل الـذي يسـتغرق مـن المـزارع أيامـاً ينجـز في سـاعات وبسرعـةٍ قياسـيةٍ اسـتطاع نجـارو السـفن اسـتخدامهم لـلأدوات البرونزيـة أن يبنـوا هيـاكل السـفن القـادرة عـلى نقـل حمـولات ضخمـة إلى مسـافات بعيـدة، تدفعهـا قـوة الريـاح فقـط. وقـد سـمحت هـذه التطـورات للتجـارة بالانتشـار عـبر العـالم المتوسـطي".

إنَّ الشـكل المميـز للسـبائك ذات المقابـض الأربعـة أو الأرجـل الأربعـة يوضـح تأثـير الـشرق الأدنى، فقالـب الصـب

الوحيد المعروف لهذه الأشكال، اكتشف قرب القصر الملكي المتهدم في مدينة أوغاريت القديمة على الساحل السوري.

هذا المكان نسميه اليوم (خليج ابن هاني) حيث قالب الصب الوحيد لهذه القوالب في العالم قد اكتشف في ثمانينات القرن العشرين.

وفي عودةٍ إلى طبيعة العلاقات التجارية الدولية في القرن الرابع عشر ق.م. فقد تمت الإشارة إلى مؤسساتٍ تجاريةٍ خاصة من خلال رقم كانت تحوي أسعاراً لبضائع وسلع مختلفة، وكانت التجارة تتم أيضاً على شكل هدايا ملكية.

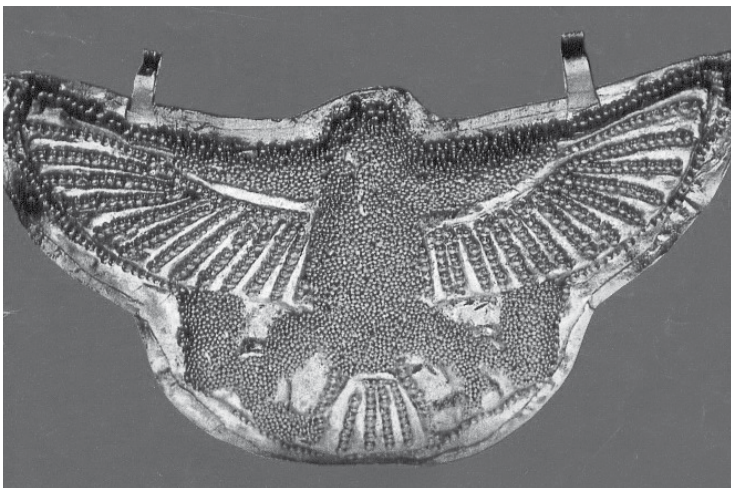
إنَّ الكثير من هذه المبادلات دوّنت على رُقم طينية اكتشفت في (تل العمارنة) وكان معظمها عبارة عن وثائق ملكية من تجار من سورية وفلسطين ومصر.

لكن خيوط هذا العالم المحكمة النسيج انحلت في الحال، ففي حوالي عام 1200 ق.م. بدأ الدمار يحصد حضارة اليونان، ويدمر قبرص والساحل السوري الفلسطيني، لكنَّه انحدر في مصر التي ردّت الغزوات. من المكتشفات المهمّة التي عثر عليها(باس) وفريقه تحت الماء:

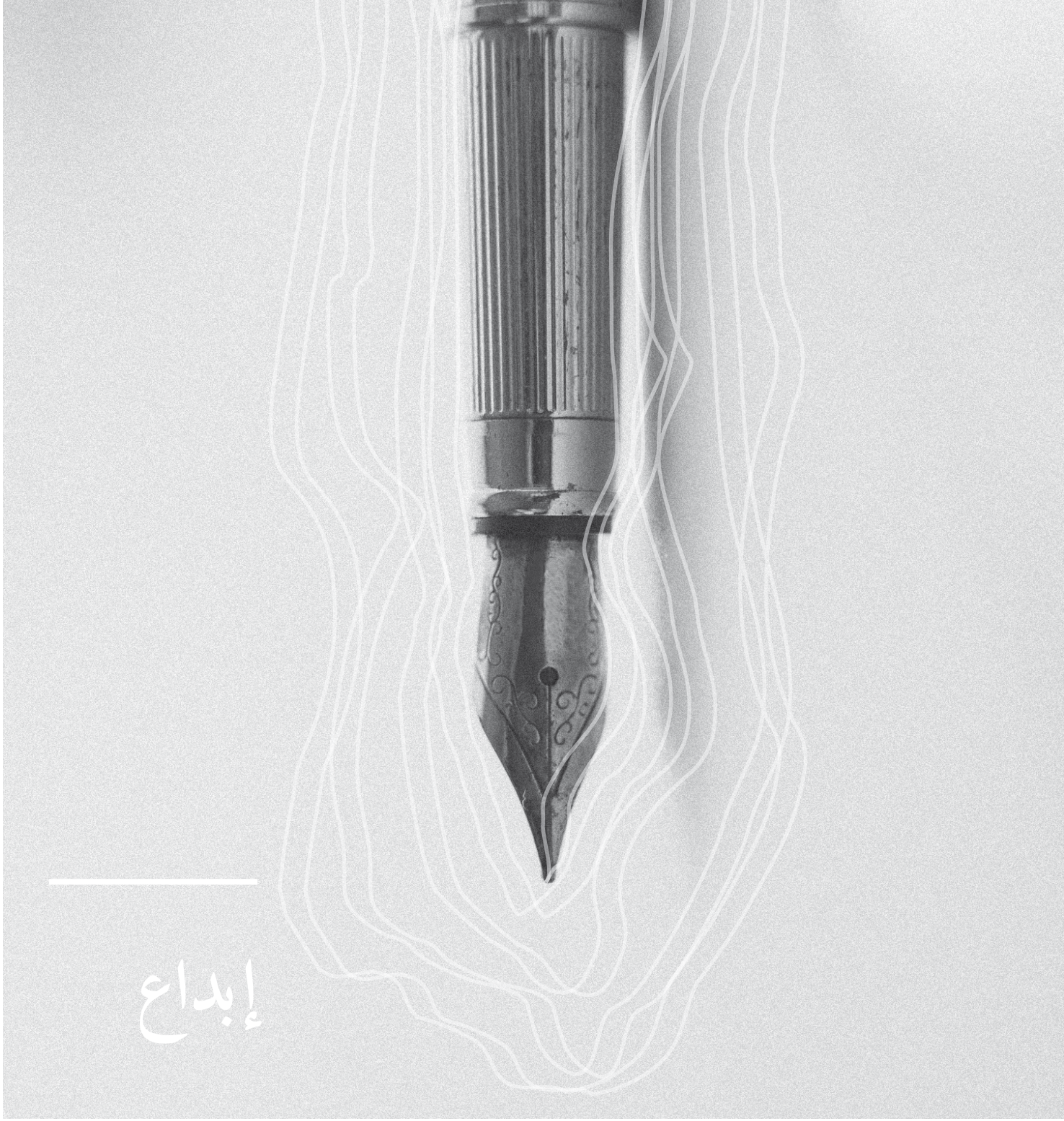
-زوجٌ من السبائك الزجاجية الزرقاء، وآنية ضخمة لتخزين المياه، والبعض الآخر يملأ بالأواني الفخارية الصغيرة، والمتعددة الاستعمالات.

-وأطنانٌ من النحاس، كانت كافية حين مزجها مع القصدير لصنع حوالي 300 خوذة برونزية، و300 درع برونزي، و3000 رأس رمح، و3000 سيف.

- كأسٌ ذهبيـة رائعـة تبـدو ككـؤوس القربـان، وأسـنان فـرس النهـر وأنيـاب فيلـة، وأسـاور فضيـة وأقـراط ذهبيـة.
-عددٌ من المراسي الحجرية.
- زرٌ تزيينـي عـلى شـكل خنفسـةٍ مصنـوع مـن العظـم أو العـاج، ومؤطـرٌ بالذهـب، منقـوشٌ بأحـرف هيروغليفيـة تزيينيـة، عـلى قاعدتـه، بجملـةٍ تقـول: " بتـاح إلـه الحقيقـة". "و"بتـاح" هـو إلـه الحرفيـين، فهـل كان أحـدٌ مـا مـن البحـارة مـن عبدتـه التـي شـاعت في تلـك الفـترة؟!
- أمَّـا أجمـل اللقـى فهـي القـلادة الذهبيـة التـي تحمـل شـكل آلهـة عاريـة تحمـل غـزالاً في كل يـد، تلـك القـلادة تشـبه بشـكلٍ ملحـوظٍ واحـدةٍ أخـرى وجـدت في موقـع أوغاريـت.
- أجمـل مـا رأينـا أيضـاً، (يقـول بـاس)، شـكلةٌ ذهبيـةٌ عـلى شـكل خنفسـة وعـلى قاعدتهـا نقـشٌ مـصري ترجمتـه: "نفرتيتـي .. نفرتيتـي.. هـل هنـاك وجـه مـن العصـور القديمـة أجمـل مـن وجـه ملكـة أخناتـون العظيمـة؟؟ "
إنَّ المـواد الخـام عـلى مـتن السـفينة، إضافـةً إلى الآنيـة القبرصيـة والجواهـر والأسـلحة والجـرار الكنعانيـة، كلُّ هـذه الأشـياء التـي لهـا صلـة وثيقة بالمتوسـط، تثبـت أنَّ السـفينة كانـت تبحـر مـن الـشرق إلى الغـرب عندمـا غرقـت.
ليـس المهـم الذهـب والفضـة في بحـث علـماء الآثـار كـما يؤكـد (جـورج بـاس) دائمـاً بـل المهـم هـو كـما يقـول:
-"إنَّنـا ننقـذ أعظـمَ الكنـوز وهـو كنـزُ المعرفـة. (إذن وصلت الرسالة).



لقـد قـام معهـد البحـوث تحـت المائيـة ببنـاء متحـفٍ خـاص في بـودروم، نُقلـت إليـه كلُّ موجـودات هـذه السـفينة بعـد أن أُعيـد بنـاء السـفينة أيضـاً.



إبداع

عمـر أبـو الهيجـاء / محمـود عبـد الصمـد زكريـا /
بهجـت صميـدة / نـور سـليمان / هشـام أزكيـض /
علي عودة / هشام بن الشاوي / عائشة بناني

أيّها الليلُ

عمر أبو الهيجاء*

هو القلبُ
مدى الأسئلة..
جمرُ البدايات
رقصةُ الحمام في المرايا
جيشٌ من الغيم
يتلو تعويذة البيوت.
هو القلبُ
يصلي وحيدًا في رؤوس التلال
وحيدًا كضوءٍ كسيحٍ
خاشعًا في حضرة الريح.
هو القلبُ
لا ينامُ ولا يستريحُ
وكلُّ حلمٍ في لحم الليل قتيلُ
ليل يصطاد الذاهبين إلى ملكوتهم
ويرشقهم بماء الصحو
أيُّ وظيفة تليق بك يا ليلُ
ترتدُّ بنا مبللين
وتقيم فينا
كأنَّك غراب العمر
يا أيّها الليلُ
يا صاحبي
هزّني الوجدُ من حكمة الفجر
حين تنفس الصبحُ
على رغيف الحالمين
كلُّ رعشةٍ على بوابة الفجر
أخذتني إلى رئة البياض
لأقول:
لا معنى للمعنى
إن لم
يكن
هذا الحلمُ
رعدًا للبداية
طريقًا للخيول
وبريدًا للمتعبين إلى الله
يا أيّها الليلُ
يااا صاحبي
تحرقنا كما الثلج الناري
في بدء النهوض
تحرقنا الآه.

* شاعر أردني

الصحوةُ نافذةٌ للحلم

محمود عبد الصمد زكريا*

(1)

ألا ليتَ هذا الذي
كان يرقصُ تحتَ المطرْ.
يعودُ إليَّ..
ألا ليتهُ في دمي يستعرْ.
جموحُ المشاعرِ في داخلي
سوف يحدو خُطايَ..
يطِنُّ كما النحلِ فوق الزهورِ
ويقطفُ من كل ليلٍ قمرْ.

(2)

رحيلٌ هو الشِعرُ نحو الطفولةِ
نحو البكارةِ..
نحو صفاء النقاءِ.
وفي حضنِهِ الرحبِ أرقى
لأنقى سماء ارتقائي.
أنا راحلٌ للبراءةِ
حيثُ البراءةُ داري..
وناري..
وستري
-ولو تعلمونَ -
وعاري!
غِنائي عنائي
وأندسُّ كالحدس
في هذيانِ انتشائي.
أنا راحلٌ منذ أوَّل سطرٍ
وأوقنُ..
لن تنتهي رحلتي
بلقاءِ.!!

(3)

الحُلمُ الطفلُ يشُبُّ
يهُبُّ..
ويكسِرُ ثأثأةَ التنهيدِ...
الحُلمُ الناهدُ
يضحى عيداً.. ومواعيد..
فهل آنَ أوانٌ يتفجَّرُ بين يديه
ومن رئتيه اليمُ...؟!
وهل حقاً آنَ أوانُ الصحوةِ
من هذا الوهمِ/ الهمِ..؟!

* شاعر مصري

هل آنَ لهذا الحُلم الناهد
أن يتدفقَ في شريانِ العالم
مثل الدم.؟!
هل آنَ ليدنو من أفقٍ تاهَ
لكي يهديه؟!
هل آنَ لكي تتفتَّحَ أصدافٌ
كقوارب، وتغامرُ فيه.؟!
الصحوةُ نافذةٌ للحُلمِ
والحُلمُ فسيحٌ يتفرَّسُ في التكوينِ
ويأبى أن ينصاعَ لعصفِ الريحِ
وعاصفةِ التلوينِ
لينزعَ شوكةَ خوفٍ
تمتدُّ من الرأسِ إلى الكعبينِ
ويرسمُ فوقَ جبينِ الكونِ بيوتاً
يسكنُ فيها الحبُّ؛ ويأمنُ..
الصحوةُ - يا سادةُ - غامرةٌ
والأجملُ..
أن يحملَ هذا الحُلمُ مفاتيحَ
ليفتح أبواباً؛ ونوافذَ
ويقود الماءَ إلى الصحراءِ..
يقود النورَ إلى الديجورِ..
يسوسُ.. يسوسنُ رائحةَ الدنيا
يمزجُ عِطرَ الكونِ
بعطرِ الحُلمْ.

(4)

قرأتُ الهواءَ الذي يتحشرجُ
في حلقِ مَنْ يحبسونَ الغِناءْ.
وياما كتبتُ..
وياما محوتُ..
وياما خرستُ..
وياما شدوتُ..
فحين تجيء أميرةُ قلبي
يطاولُ حرفي عنانَ السماءْ.
وحين تغيبُ
يغيبُ الغِناءْ.
أنا مَنْ رسمتُ الطيوفَ حروفاً
ورجعُ قصيدي
حريقٌ.. وماءْ.

حِصَارٌ

بهجت صميدة*

أُحاصَـرُ بالجلودِ..
وحين يشتَـدُّ الحصارُ،
تمـرُّ من رأسي القصائدُ للخلودِ،
تَصُبُّ بعضَ دمِي من العينينِ؛
تحمـرُّ السماءُ،
وتسبحُ الطيرُ الشهيدةُ،
فى فضاءاتِ الدماءِ،
ألـمُّ أشلائي..
وأَجْمَعُ كلَّ أعضائي؛
لأغزوَ مَنْ غزَانِي.
غيرَ أنِّي لا أراني،
أكتفي بالليلِ
أرسمُ فيه أكفاني،
أبيعُ الشعرَ للموتى،
ولا أَبتاعُ أسلحةً،
تفكُّ حصارَ قلبٍ
مزقَتْهُ الريحُ أشلاءً مفرقةً
تَـمـرُّ النارُ مِنْ عيني؛
فَتَحْرِقُ كُلَّ أشجاري،
يُـكَـوَّرُ فِي دمِي التاريخُ،
يَـبعثُ فيَّ أشخاصًا..
تنامُ على حدودِ الموتِ

ترفعُ رايةَ العصيانِ،
تستبقي مع الليلِ النهارَ
ليُنجبا صُبحًا يُغَنِّي من ولادتِهِ
وحتى مَطْلَعِ الحُلْمِ البعيدِ..
فيَكثُرُونَ،
ويرفعون السيفَ في وجهي؛
فيشربون دَمِي،
وأشربُ مثلهمْ؛
فتَفِرُّ أشلائِي إلى قلبي،
ترى الوردَ المُحاصَرَ،
يملأُ الصحراءَ في روحي تباريحَ..
تفكُّ قيودَ جسمٍ
قيَّدَتْهُ الأرضُ في أعماقِها؛
فَـنَـمَـتْ على الرأسِ الحشائشُ،
تستقرُّ بها الثعابينُ الكئيبةُ،
تسحبُ الماءَ المَعينَ بباطنِ الحُلمِ
الجميلِ؛
لِكَي تُبَخِّرَهُ على أوراقِها دَمْعًا..
يُغذِّي السُحْبَ ترياقًا..
ومِنْها يَسْقُطُ الموتُ المفاجئُ،
يملأُ الأنهارَ نيرانا،
ويغتالُ المساحاتِ المليئةَ بالخضارِ

* شاعر مصري

بِحِصْنِ عقلي؛
كي تـُحـَلـِّقَ في غياباتِ الترابِ،
ويـُخرِج الجثثَ التي انشقـَّتْ
عن التاريخِ
وارتاحتْ على صخر من الرؤيا
فيا من تخنقون النارَ
كي لا تبصروا رُوْحِي،
استعينوا بالمجاهرِ؛
عـلـَّها تـُهْدِيكمُ الوَشْمَ الذي انطبعَتْ
كتابتـُهُ
على ذراتِ قلبي؛
إنّ أحلامي الصغارَ أوقَفَتْ مَوْتِي،
وبـدَّلـَت الدماءَ بما تـَبـَقـَّى من
شراييني؛
فصارتْ كلّ ذراتِي دماءً
تنثرُ الذكرى بِدَرْبِي،
تزرعُ الوَرْدَ الجميلَ،
تَخُطُّ - قبلَ النومِ - قصةَ مَنْ تـَهـَجـَّى
الحُلْمَ
في لغةٍ تباعَدَت الحروفُ بها
كَبُعْدِ المشرقينِ؛
فصارَ في مَزْجِ الحروفِ الموتُ
حتى أعلنَ القلبُ الحِدادَ،
وأغلقَ الرئتينِ للإصلاحِ،
واستلقَى على ظَهْرِ الحياةِ
ليـُبصرَ الكونَ الحَقِيْقِيَّ المُرَادَ؛
فصارت اللغةُ اختراقًا
للمسافاتِ البعيدةِ بين قلبي والنهارِ
وأدركَ القلبُ الحصارَ..
فَشَقَّ في طرقاتـِهِ أنْهَارَ نيرانٍ
لكي تـُلقـَى على الأعداءِ؛
حتى يتركوهُ يُعيدُ تأويلَ النُّجومِ،
يَشُقُّ للكونِ الرئاتِ؛
فتختفِي الظلماتُ،
يقرأُ - جهرةً - حُلْمًا
تـَخـَطـَّى كلَّ أحلامِ اللغاتِ..
فيا جنودًا لا أراها،
طَهـِّرُوا جِلْدِي،
وَرُدُّوا كُلَّ أَسْلِحَتِي؛
لأحيا حامِلًا قلبِي،
وأُنْهِي عَنْ دَمِي بُعْدِي.

وكنّا صغارًا

نور سليمان*

وكنّا صغارًا
وكانت لأحلامنا رائحةٌ
وأرجوحةٌ زُيِّنت بالنهارات
نهرٌ يراهنُ أن نستحمَّ
بأمواجه الراقصة
وبيتٌ من الياسمين
وبعض الحكايا
وأنتِ
التي ترسمين على سُلّم البيت
عُشًّا
وأغنيةً للبراءة
قطعةَ سكر
وعصفورةً من صباحٍ جديد
تغرّدُ في شرفتي
أفتحُ القلبَ
حتى تنام على أوّلِ الحلم
تهمسُ لي
الصباح أتى
وكانت لأيامنا زقزقاتْ
احتمالاتُ عشقٍ
على أوّل الوقتِ
تُلقي ببعضِ الحكايا
وبعضِ القبل

تروح الشوارعُ
تغدو
وتأتي محمّلة بالمطر
تقبّل بعضَ البيوتِ
ونرسمُ بيتًا جميلًا..
وأرجوحةً للصغار
وبعضَ الحكايا..
وفي آخر العام
أشعلُ سيجارةً للتذكّر
الآن نكْبُرُ
تذبلُ أحلامُنا كالزهور
وينبتُ بعضُ المشيب
وأنتِ
كما كان عهْدكِ
أيقونةً تُشعلُ الضوءَ للعابرين
وتسمو على كلّ ما فعلَ الوقتُ فينا
وتعلو كما ندف الثلج
تشطبُ كلَّ العناوين
كلَّ التواريخ
تُلقي بكلِّ الزهورِ القديمةِ
إلا التي كنتِ أهديتها
فما زال يحضُنُها دفترُ الشعِّرِ
حتّى الصباح.

* كاتب وشاعر مصري

أنينُ الرصاصةِ الأخيرة

هشام أزكيض*

خلف تلك الربوة الغريبة
عيناي لم تعدا تريا هيامي،
أخذت فؤادي المهتزَّ بين أناملي
صنعتُ منه مرايا ذاكرتي،
نسيت كيف تتبخر مياه البحر،
وكيف تمرُّ السماءُ بنجومها اللامعة
خارج مملكتي المسيجة بحبات
اللوز،
وزهور اللوتس تتلألأ في أعماقي،
لتنطلق سفينة حياتي من جديد...
****

بين يديّ يتدفقُ
أنينُ الرصاصة الأخيرة،
فوق صهوة أشعاري،
وموسيقى الصباح تجعلني،
أعيد ترتيب نوتات زمني...
وقلب أخبار المساء بلهفة،
بعدما جعلت قلمي في قفص المنفى
***

أيّ صرخة تنقذني من صمتي؟
فالليلُ يسكنني خلف ستائره،
ورسائله لا تفارق قمري،
رحلتي تعاتبني خارج قصّتي
تذكرت مغامراتي اليائسة،
فتركت حصون الحاضر
انتظرت ما سيأتي...
في حالة النسيان
فرأيت فجاج النور...
تسطو على سجلّي،
سأكتبُ اسمي آلاف المرات
كي أعيدَ إلى الحياة بريقها،
هكذا أخبرني الربيعُ بوهجه،
بعدما بات الرحيلُ مستحيلا.

* شاعر وقاص مغربي

الصليبُ الحديديُّ

ترجمة: علي عودة*

في نيسان من عام 1945، في "ستارغراد، مكلنبورغ"، ودّ تاجرُ ورق وزوجتُه وابنتُه البالغةِ من العمر أربعة عشر عاماً الانتحارَ بإطلاق النار على أنفسهم. كان هذا التاجر قد سمع من أحد العملاء عن زواج هتلر وانتحاره.

كان ضابطاً احتياطيّاً في الحرب العالمية الأولى، وهو ما يزال يملكُ مسدساً ومن الذخيرة عشر طلقات. كان يقف جانب الطاولة، حينما خرجت زوجته من المطبخ مع العشاء، وثمة صليبٌ حديديٌّ على طيّة صدر معطفه، كما هو الحال في أيام الأعياد.

قال ردّاً على سؤالها، لقد اختار القائد الانتحار، وأنّه ما يزال مخلصاً له. لكن، هل كانت زوجته مستعدة لاتباعه في هذا أيضاً. أمّا بالنسبة لابنته لم يكن لديه شكٌّ في أنَّها ستفضل الموت الشريف على يد والدها بدلاً من حياة غير كريمة. فدعاها وهي ما خيّبت ظنّه. دون انتظار ردَّ المرأة، طالبهما ارتداء معطفيهما بهدوء، لأنَّه يريد أن يصطحبهما إلى مكان مناسب خارج المدينة فصدعتا لطلبه. ثم شحن المسدس، وجعل ابنته تساعده بارتداء معطفه، أغلق المنزل وألقى المفتاح من خلال فتحة صندوق البريد.

كانت السماءُ تمطر وهم يخرجون من المدينة عبر الشوارع المظلمة، يتقدمهم الرجل، دون أن يلتفت لهما خلفه، وهما يتبعانه على بُعد مسافة، كان يسمع خطواتهما على الإسفلت. بعد أن ترك الشارع وأخذ ممر المشاة باوخنفالد، استدار إلى الوراء وحثَّ خُطاه. رغم ارتفاع قوّة الرياح الليلية على السهل الخالي من الأشجار والأرض المبللة بالمطر، لم تصدر خطواتهم أية أصوات.

صرخ عليهما للمُضي قدماً، لم يقدر على اللحاق بهما، كان خائفاً، كان بمقدورهما الهرب منه، أو تمنّى، أن يهرب هو بنفسه.

لم يمضِ وقت حتى ابتعدتا في طريقهما. ولّما لم يعد بمقدوره رؤيتهما بدا عليه الخوف واضحاً أن يكونا قد هربتا، وكم تمنّى لو تفعلان ذلك. مكث واقفاً وراح يتبول.

كان يحملُ المسدس في جيب السروال، شعر ببرودته من خلال القماش الرقيق. عندما حثَّ خطاه للحاق بهما، كان المسدسُ يضرب فخذه عند كل خطوة.

تباطأ في مشيه. وعندما مدّ يده إلى جيبه لإبعاد المسدس، رأى زوجته وابنته، كانتا تقفان في منتصف الطريق تنتظرانه. كان يريد أن يفعل ذلك في الغابة، لأنَّ خطر سماع صوت الطلقات لم يكن هناك كبيراً.

عندما أخذ المسدس وفكَّ الأمان، تعلقت المرأة بعنقه باكية، كانت تقبله، لكنَّه امتلك القوة للتخلص منها. تقدم نحو الابنه التي كانت تحدق به، ووضع المسدس

* قاص ومترجم أردني

على صدغها وأغمض عينيه وضغط على الزناد. تمنّى لو لم تنطلق الرصاصة، لكنَّه سمع صوتها ورأى الفتاة تترنح وتسقط.

كانت المرأة ترتجف وتصرخ. كان عليه إسكاتها لكنَّها لم تصمت إلّا بعد الطلقة الثالثة.

صار وحيداً ولم يكن هناك مَن يأمُره بوضعِ فُوهةِ المسدس على صدغه. لم يَره الموتى ولم يَره أحد.

وضع المسدس في جيبه وانحنى على ابنته ثم انطلق جارياً. عاد إلى الطريق حتى وصل الشارع، ثم سار مسافةً قصيرة على طول الشارع، مُسنداً ظهره على شجرة وراح يُفكّر بوضعه وهو يتنفس بصعوبة. ووجد أنَّ ثمة أمل. فقط عليه أن يواصل الجري، ودائماً نحو الغرب، وتَجُنّب المدن التالية.

وفي مكان ما بمقدوره الاختباء، والأفضل أن يكون هذا في مدينة كبيرة، تحت اسم مستعار، لاجئ غير معروف، فهو متوسط القامة ومجتهد في العمل.

ألقى المسدس في حفرة على الشارع ثم نهض. أثناء مسيره تذكّر أنّه نسي أنْ يتخلص من الصليب الحديدي. فَفَعَلْ.

*هاينر موللر: ولد في آيبن دورف في منطقة ساكسن عام 1929 وتوفي في برلين عام 1995. وهو مسرحي وقاصّ. نشر مجموعات قصصية عدة منها "قصص من الإنتاج" في جزأين عام 1974 وعام 1975، "العائدة أو الحياة في الريف" عام 1975. أمّا قصة الصليب الحديدي فقد أُخذت من مجموعة "موت جيرمانيا في برلين" عام 1977.

المصدر: نُشرت هذه القصة ضمن مجموعة "خمسون قصة ألمانية معاصرة". عن دار نشر ريكلام عام 1980.

النداءُ الخفيُّ

هشام بن الشاوي*

كمن سيرمي كلَّ أوجاع العمر في مجرى الريح، نهر دابته حتى لا تتململ. عينا تلك العشرينية الملثمة، تطلان مرة أخرى على فوهة قلبه، وهو يتحسّس أغصان الشجرة الوارفة، وصمت الليل أعمق من هوة. أقسم في سرّه أنَّه لن يسمح لها ولا لأية امرأة أخرى أن تتلصص على جرحٍ لم يندمل، كلّ هذه السنوات، وهو الهاربُ من خطيئة ماضٍ بعيد. لم يعرف كيف قادته خطواته إلى هذه الشجرة، التي شهدت مباهج بكر، تحولت إلى سياط آثمة تلهب ذاكرته.

حدّقت الشابة في ندبة جبينه، بين حاجبيه... وهبَّ صوتُ الجدّة من أعماق طفولتها، كريح تثير في القلب غبار الأحزان، واهنًا، متخمًا بالانكسار والغدر.. مرارًا، طلبت منها ألا تمنح قلبها لأيّ رجل، ألا تخلع ثيابها، مهما كانت الوعود.

تمسّك الشيخ بغصن سميك، رمى حبل البردعة الاحتياطي فوق الغصن، شدّه بقوة مختبرًا قوة العقدة.. اعتادت الشابة الوحيدة أن تجلس تحت تلك الشجرة، تسأل الممر الزراعي عن خطوات فقيه الجامع، الذي أطلق ساقيه للريح، بعد أن بذر نطفتها في رحم أم، لم تحدثها عن هذه الظلال الوارفة، التي شهدت قصة حب قديمة، انتهت بندبة بين الحاجبين. ألقى الرجل نظرة أخيرة على مكان، هرب منه كل هذه السنوات، وعاد إليه، وهو مغمضُ العينين، فوق ظهر دابته، التي لم تنس خطواتها القديمة على هذا الطريق.

تحسّس الندبة: "خطوة واحدة، وينتهي كل هذا العذاب السخيف، أيها الرجل الصالح. لو كان بالإمكان أن نعود إلى الحياة مرة أخرى، أن نعيش فتوة العمر مرة ثانية.. حتمًا، سنتفادى الكثير من الأخطاء القاتلة". همس لنفسه، بينما كل الموجودات تواصل حوارها الأليف والمعتاد، منذ بداية الخلق؛ ذلك الحوار الذي لا تسمعه سوى القرى، في صمت جليل.. "حتمًا، خلق الله تعالى القرى قبل المدن"، هتف الرجل لنفسه بصوت خفيض، وشكر في سره، خالق السماوات والأرض على هذا السكون المثالي، الذي لن يعكر صفوه أي أحد. هنا، عاش أجمل لحظات الحب، تحت هذه الشجرة المنعزلة عن العالم. مثلما، عاش طوال رحلة هروبه في سكينة يحسد عليها.

لعن الشيطان، الذي أقحمه في هذه التجربة المؤلمة.. صديق شبابه، الذي أفتى عليه أن يسلب فتاة أحلامه عذريتها، حتى توافق أسرته على زواجه من "بنت الشيخة". كان شيطان آخر يدسّها في صلواته، قبل أن يهم بالسجود، فتفتح ذراعيها، ويغرق الفقيه الشاب في عسل عينيها الضاحكتين، يتنحنح المصلون من خلفه، ويستعيذ بالله من الشيطان الرجيم : "لماذا لا تأتي - الآن- أيّها الشيطان؟! أنت لم تعد في حاجة إلي، بعد أن دمرت حياتي وحياة آخرين! لن يسرق مني أي أحد طعم نهاية، لم أفكر فيها من قبل. لن تشفع لي كل هذه السنوات، التي قضيتها أعبد الله، وأنا هائم على وجهي. كانت خطواتي هي الطريق، ولا أطأ الطريق التي مشيت فيها من قبل، لأنَّنا لا نمشي في الطريق نفسه مرتين".

* **قاص مغربي**

منـذ عشريـن عامًـا، تقـف الشـابة تحـت تلـك الشـجرة، تنظـر إلى القادمـين. تمـدُّ بصرهـا إلى عمـق الطريـق. قبـل أيـام، خفـق قلبهـا، وهـي تـرى نقطـة سـوداء، تقـترب ببـطء، وتتضخـم رويـدًا رويـدًا.. هنـا، عاشـت جدتهـا شـبه منبـوذة، بسـبب مهنتهـا كراقصـة شـعبية، وكذلـك، عاشـت والدتهـا بسـبب حمـل غـير شرعـي.

لم يعـرف كيـف سـاقته خطـوات البغلـة إلى هـذا المـكان الموشـوم في القلـب والذاكـرة. كأنَّمـا تعبـت الدابـة مـن رحلة الهـروب مـن المـكان، الـذي كانـت تسـوقها الريـح إليـه، حـين يـشرد لـب راكبهـا الكهـل، الـذي شـاخ قبـل الأوان. لم يكـن يـدري أنَّـه كان يهـرب إلى المـكان نفسـه، عـبر طـرق أخـرى.. اكتشـف أنَّ عاطفـة خفيـة تشـدّه بحبـل لا مـرئي إلى هـذه القريـة أقـوى مـن كل عواطـف الحيـاة الدنيـا. كان معـول الشـوق يغـوص في أعـماق قلبـه، ويفتـت تربـة دواخلـه في لوعـة، فيسـلبه ذلـك التـوازن الداخـلي، الـذي تعكسـه مـرآة الملامـح.

ضاعت حياته في رمية نرد...

مقامـرة انتهـت بندبـة، عـلى يـد حبيبـة، تحولـت، فجـأة، إلى لبـؤة شرسـة، في وضـع حميمـي. لم يعـرف أنَّهـا تركـت فلـذة كبدهـا، بعـد الفطـام، بـين يـدي أمهـا، وألقـت بنفسـها في بـئر مهجـورة، حتـى ترتـاح مـن ألسـنة لا تكـف عـن نهـش لحـم سـمعتها.

خذلهـما الحـب سـوية، فاقتسـما الحـزن المتـوارث، الـذي لا يفـرق بـين النبـلاء والأنـذال.

أرخـى لحيتـه مثـل ولي، وغـادر قريتـه، فـارق مسـجدها، الـذي اعتـاد تشـذيب نباتاتـه بـين الصلـوات. أحيانًـا، يبيـت في الخـلاء.. التهـم زهـرة عمـره قلـق مزمـن، كأنَّـه هـارب مـن السـجن.

انتفـض قلبـه، مثـل ديـك مذبـوح، حـين حدقـت في جبينـه المـرأة العشرينيـة، التـي يتمطـط في عينيهـا القاتلتـين، يتـمٌ فـادح؛ كانـت تعتـبر جدتهـا أمهـا، لأنَّهـا لا تتذكـر ملامـح المـرأة، التـي أنجبتهـا، وعمـق هـذا اليتـم المضاعـف غربتهـا في كـوخ منعـزل عـن بقيـة المسـاكن الطينيـة.

جاءتـه في منامـه، راودتـه عـن نفسـه، رأى نفسـه يبـتر اليـد، التـي نسـيت التسـبيح، وراحـت تمسّـد شـعر الغوايـة، لكـن شـيطانه الداخـلي حرضـه عـلى أن يعـود إلى قريتـه، وينتقـم منهـا.. زُيّـن لـه أن يحمـل الأشـواك عـلى ظهـر بغلتـه، يطـوف حـول البيـت، ينـثر الحطـب أسـفل جدرانـه، وبعـود ثقـاب واحـد ينتهـي كل هـذا العبـث، سـيرتاح مـن تاريـخ خطيئـة لا تريـد أن تتقـادم، وتندثـر عـلى شـفير النسـيان: "أبونـا آدم خـرج مـن الجنـة مـرة واحـدة، فهـل سـأخرج منهـا مرتـين؟!"، واسى نفسـه. مـن فـوق ظهـر دابتـه، كان ينظـر إلى الأشـواك المتناثـرة في الحقـول الجـرداء، فتتأجـج نـيران أشـواقه إلى قريتـه، ولهـاث البغلـة يجـرف صمـت المغيـب..

في ذلـك المسـاء، لم يطلـب "ضيـف اللـه"، مثلـما كان يفعـل، منـذ عشريـن عامًـا. توقفـت البغلـة أمـام الكـوخ، والمـرأة الملثمـة، بـدت في وقفتهـا، وكأنَّهـا كانـت تنتظـره منـذ زمـن بعيـد.. التقـت النظـرات برهـة. هـما العينـان ذاتهـما، والنظـرات، والقامـة القصـيرة، التـي جعلتـه يرفعهـا، ويطويهـا تحـت تلـك الشـجرة. نخـس الدابـة، لـكي تطـوي الطريـق بحوافرهـا، انتظـر حتـى أرخـى الليـل عباءتـه عـلى القريـة. لم يعـد يسـمع نبـاح كلاب القـرى البعيـدة. عـاد إلى الشـجرة، التـي نقـش عليهـا اسـم حبيبتـه، قـرأ الحـروف للمـرة الأخـيرة، انهمـر شـلال مـن الدمـوع في قلبـه، حـين تذكـر صوتًـا واهنًـا تناهـى إلى مسـامعه مـن داخـل الكـوخ، صوتًـا أليفًـا كان يصهـل - مـن قبـل- في ليـالي القـرى البهيجـة. سـمع الجـدة المقعـدة تأمـر حفيدتهـا بالدخـول، وهـي تسـألها مـع مـن تتحـدث..

أحكـم لـفّ الربطـة حـول عنقـه، بـدأ يضيـق دائرتهـا، وهـو جـاثٍ عـلى ركبتيـه، فـوق البردعـة. لام جبنـه الطـارئ، لأنَّـه لم يسـتطع أن ينطـق باسـم ابنتـه، لكنَّـه لم ينـس هـذا الاسـم؛ إنَّـه يطـارده مثـل لعنـة. للمـرة الأخـيرة، واسى نفسـه في لوعـة: "الأم والابنـة والبغلـة. يـا اللـه! البغلـة سـتنهي كل شيء بعـد برهـة".

باعـد بـين رجليـه، مسـتعيدًا وضـع الركـوب، ثـم طلـب مـن البغلـة أن تتحـرك...

بنكُ الأحلام

عائشة بناني*

ماذا لو فتح دكانًا لبيع الأحلام؟، لطالما راودته هاته الفكرة وإن كان يعلم أنَّها فكرةٌ مجنونةٌ، لكن أليس هناك من يبيع الأوهام للناس؟ كلمات من هنا وأخرى من هناك تجعل اليأسَ جميلاً والحزنَ المتجدّد بوابةً للنسيان ... فلماذا لا يجرب حظَّه وينطلق في تجارته الجديدة بكل همّةٍ ونشاط؟، وهكذا انتقل بفكرته لمجال التطبيق، وأصبح الدكانُ يحمل لافتةً عريضةً على واجهته تحت اسم "بنك الأحلام".

في البداية استغرب المارون مما كُتب على اللافتة المعلقة، وبعد مدةٍ ليست بالطويلة، صار الزبائنُ يزداد عددهم يومًا بعد يوم. وتدخل فتاةٌ بفستان ورديّ اللون، تتّجه نحوه، تقف أمام المكتب حيث يوجد فوقه مجموعة من القارورات بأحجام وألوان مختلفة؛ بينما يجلس هو على مقعدٍ خلف المكتب يرتشف فنجان قهوته بكلِّ هدوء.

تسأله:

-هل أنت بائعُ الأحلام؟

-حسب الطلب.

-كيف؟

-قد أكونُ بائعَ أحلام وقد لا أكون.

-ألا تستطيع أن تحدّد جوابك بنعم أو لا؟

-بلى

-لماذا يحاول الجميع أن يبدو ذكيًّا أمام الغرباء، كان سؤالاً بسيطًا لا يستحقُّ كل هذا الدوران؟

-وكان جوابًا منطقيًّا لا يستحق كل هذا التذمر.

-ما هذه المتاهة من الكلمات التي لا حدود لها؟

-الأحلام هي أيضًا كلماتٌ لحكاية لا بداية لها ولا نهاية، وإنَّما مداخل لا حدود لها لعالم لا حدود له.

-كنت أعتقد أنَّ الأحلام من حبر وورق فقط.

-بل هي روح تتنفس مثلنا، تزهر وتذبل؛ لكنَّها قد تمتد لأكثر من عمرنا.

-وكيف للأحلام أن تظلَّ حيّةً حين نموت؟

-لأنَّها تنتقل من عقل لآخر، وتظلُّ حيّة من جيل لآخر، أكيد تدخل عليها تغييرات لكن الجوهر لا يتغير. فهي كشجرة تتفرع أغصانها وإن جلدتها الريح بسوطها تستمر في التنفس تستمد بقاءها منّا.

-لكن أغلبها يبقى حلمًا؛ وقد يرهقنا ذلك.

-ولهذا أنشأتُ بنك الأحلام هذا؛ ليتبادل الناس الأحلام فيما بينهم؛ ليستريح البعض في حلم الآخر حين يخبو حلمه.

تبتسم الفتاة وتنظر مباشرةً في عينيّ الرجل:

-إذن فأنت هو بائع الأحلام!

-لنقل إنِّي أعيرها فقط، فأنا لا أبيعها.

- الآن تعقدت الأمور أكثر... فكيف تعيرها؟

-كلُّ من كان له حلم لا يرغب به، أو لم يعد بحاجة إليه لسبب ما، أو ربما يكون بحاجة لحلم آخر أفضل مما

* قاصة مغربية

لديه، يقوم بمقايضته هنا في بنك الأحلام.
-بنك الأحلام!! (تردّدها الفتاة مشدوهة)
يقف ويجلس على الكرسي قبالتها:
-اسمعي سيدتي؛ هنا تُجمع الأحلام كيفما كان حجمها ونوعها ولونها، تُجمع من الحالم وتعود إليه.
-استعصى عليّ الفهم، هلّا وضحت لي أكثر كيف تُجمع منه وتعود إليه؟
-يأتي الحالمُ بحلمٍ فاض عن حاجته ويستبدله بحلم آخر لحالم آخر كان لا يرغب به، وهكذا.
- أهذا ما تقصد به بنك الأحلام؟
-نعم.
-لكن؛ ألن يرغب الجميع بنوعٍ معيّنٍ من الأحلام؟ لنقل مثلًا الأحلام السعيدة، فمن سيرغب بحلمٍ حزين، وهذا سيجعل الطلب أكثر على الأحلام المبهجة.
-ستستغربين إن أخبرتك أنَّ الطلب عليهما معًا بشكل متوازن، هناك من يرغب في الأحلام البئيسة، بل هناك من يجد في الطلب على الأحلام المزعجة والتي نسميها الكوابيس.

تظهر علاماتُ الاستغراب على وجه الفتاة، وقبل أن ترغب في الاستفسار أكثر، تدخل في تلك اللحظة طفلةٌ صغيرةٌ تملأ المكان صخبًا وهي تلهو وتمرح قبل أن تصل إليه:
-عمّو؛ أمّي تقرؤك السلام وهذا طلبها.
تمدُّ له ورقةً وقد طويت لقطعة صغيرة جدًّا، يفتحها ويقرأ ما بداخلها، يقلّب القارورات بين يديه قبل أن يمدَّ لها واحدة ويقول:
-احرصي ألا تسقط منك، لم يعد لديّ حلمٌ بالمقاس نفسه والحجم نفسه.

تأخذ الفتاة القارورة وتخفيها بين ثيابها، وقبل أن تختفي يدخل سيّدٌ أربعينيّ يخاطبه:
-لم أكن أظنُّ أنَّ الأحلام المفرحة بذاك السوء، لقد أصبحت حياتي مملة وكئيبة، أريد أن أستبدل حلمي الحالي بحلم بئيس يجعلني أعاني وأتألم؛ لم أكتب من مدة طويلة.

ينظر بائع الأحلام لصاحبة الفستان الوردي ويغمزها بطرف عينيه:
-أعلم أنَّكم معشر الكتاب أغلبكم يتّخذ الحزن خليلًا، لا تحلو لكم الكتابة إلا على الأطلال؛ ترتوون من الكآبة وتغترفون من الألم كؤوسًا تنعشكم؛ كلما زحفت عتمة المساء برفقة قهوة مرة تستدعون كلَّ الكلمات الحزينة لتوزعوها نثرًا أو شعرًا، ولتزيلوا ما خالط رؤوسكم من نشوة الصباح؛ فالفرحُ بالنسبة لكم ترفٌ لا يليق بكم.
يناوله قارورة سوداء اللون؛ يتنفس الرجلُ الأربعينيّ الصعداء ويحضن القارورة.
-الآن فقط بهذا الحلم الأسود ستتلون أيامي القادمة؛ سأمضغ الألم على مهل، وأهضم الأيام مستندًا إلى جدار الغياب؛ وأشعل مواقد الذكرى بفتيل حلمي البئيس هذا...
ينصرف أمام استغراب الفتاة وتعجبها؛ تلك التي ظلت متسمرة في مكانها تنظر إليه. يدخل رجلٌ آخر بنظارة سوداء يضرب بعصاه الأرض يتحسس المكان.
الفتاة هامسة:
-إنَّه أعمى!!
يجيبها بائع الأحلام:
-نعم؛ وهو زبون دائم لبنك الأحلام.
-جئت أعيد إليك الحلم السابق.

-ما به؟
-بـه ألـوان كثـيرة أزعجتنـي، أتعجـب كيـف لكـم أن تتحملوا رؤيـة كل هاتـه الألـوان؛ ألـوان تتبـدل باسـتمرار، توقعاتنـا معهـا تفـوق دعـوات حقائـب الراحلـين؛ لـون واحـد كنـت أرى بـه الحيـاة أبسـط وأحتمـي بـه مـن ضجيـج النهـار؛ الأحـلام الملونـة تنسـاب إلى السـطح بشـكل لا يُقـاوم؛ فتقلـب الأحـلام رأسًـا عـلى عقـب.

يأخذ نفسا عميقًا ويواصل:
- أشـتاق إلى حلمـي القديـم حـين كنـت أضعـه تحـت وسـادتي وأنـام.
- هل تفضّل لونًا معيّنًا؟
بدون تفكير يردُّ:
-اللـون الأسـود، اللـون الـذي أعرفـه ويعرفنـي؛ تعرفـه الشـمس والقمـر، الليـل والنهـار، النـور والظـلام، تعرفـه كلُّ الثقـوب التـي في الجـدران حـين أمـرُّ بهـا.
ينظـر بائـع الأحـلام للقـارورات أمامـه ويبحـث بينهـا عـن قـارورة سـوداء، بالـكاد يجـد واحـدة.
-إنَّها آخر واحدة بقيت لديَّ.
يرد البصيرُ مبتسمًا وهو ينصرف بعد أن أخذ القارورة:
-سأحافظ عليها كما أحافظ على عينيّ.
يدخـل هـذه المـرة شـابٌ يمسـك هاتفًـا نقّـالًا يتحـدث مـن خلالـه ويشـير للبائـع:
- أريد حلمًا لا لون له.
-وبماذا ستقايضه؟
-بحلمٍ أخضر.
هل أنت متأكّدٌ؟
يترك الشاب الهاتف للحظات:
-نعـم الحلـم الأخـضر أتعبنـي، كان عـليَّ أن أتعهـده بالعنايـة باسـتمرار.
ثم يعود لهاتفه.
تنظـر الفتـاة للبائـع فتلتقـي نظراتهـما قبـل أن يمـدَّ هـذا الأخـيرُ قـارورةً بيضـاء للشـاب. يبـدي الشـاب تذمـره ويتحـدث بغضـب:
-لون أبيض!! أريد حلمًا لا لون له.
-اللـونُ الأبيـضُ كـما تـرى لـونٌ صامـت؛ بـاردٌ كصباحـات الحنـين، سـيفي بالغـرض.
يأخذ الشابُ القارورة بسرعة ويمضي.
تلتفت الفتاة للبائع وتخاطبه:
-عجبًـا لهـؤلاء!! يريـدون أن يقايضـوا حلمهـم بحلـم أسـود أو بحلـم لا لـون لـه، مـا الـذي جـرى للنـاس هـل اكتفـوا مـن الأحـلام المبهجـة؟
-أو هي التي اكتفت منهم.

-لعـل دفاعاتهـم سـقطت أمـام هجـمات واقـع يشـاطرهم الشـهيق والزفـير، ويفـرض نفسـه عليهـم وعـلى أحلامهـم.
-بـل الحلـمُ الـذي لا يصـل بـك إلى وجـعٍ واغـتراب، حلـمٌ مزيـفٌ؛ لهـذا سرعـان مـا يتـلاشى ويشـتاق الواحـد منهـم لحلـمٍ حقيقـيّ؛ وأنـتِ هـل أتيـتِ لتسـتبدلي حلـمًا لـك؟
-أنـا مفتشـةُ الأحـلام، وأنـت متهـمٌ ببيـع أحـلام ملوّنـة للنـاس، أقلقـت السـلطات فباتـوا يخشـون أن يتفـشّى فـيروس التفـاؤل بـين أفـراد طبقـات الشـعب. اسـتدعوني لألقـي القبـض عليـك، لكنّـي أردت أن أتأكـد مـن الأمـر أولاً، وأنـا الآن في حـيرة مـن أمـري بعدمـا رأيتـه مـن عـزوف النـاس عـن الأحـلام المبهجـة، لكنَّنـي مرغمـةٌ وللأسـف عـلى القبـض عليـك وتسـليمك للسـلطات لمحاكمتـك.
يمـدُّ الرجـلُ يديـه للفتـاة، تضـع فيهـما الأصفـاد وتقـوده خارجًـا.

نوافذ ثقافية

محمد سلّام جميعان*

ثقافة عربيّة

تفاحةُ العابد/ جهاد أبو حشيش

تثير هذه الرواية أسئلة عميقة عن المجتمع والعلاقات الإنسانية والسلطة، وتُولي المرأة دوراً أساسياً في التغيير، كما أنَّها تؤشِّر على حالة التشظّي في الحياة والفكر والإبداع في عالمنا العربي. واستخدم الروائي تقنيات متعددة مغلّباً ضمير الغائب للشخصيات المذكرة والمؤنثة، ويستخدم أحياناً ضمير المتكلم، وهو ما أتاح إضاءة جوانب مختلفة ومتناقضة في غالب الأحيان من حيوات الشخصيات الروائية.

وتنماز رواية " تفاحة العابد" بلغتها الشاعرية والتكثيف المشهدي للأحداث، والإحالة الضمنية للمجازات التعبيرية على الواقع العربي الملتبس الذي تفتّت فيه الهُويات ودخلت فيه شعوب المنطقة في عجلة العولمة الاقتصادية. فالعنوان ذو دلالة مركّبة من النقائض، فالتفاحة هي رمز غواية العولمة وحمولاتها المعرفية التي حوّلت الإنسان من موضوع وقيمة إلى شيء، والعابد هو مثْلَنة لغوية للزاهد في المتاع الدنيوي، فكيف يقع الزاهد في غواية العولمة الاقتصادية والثقافية والفكرية، تلك هي الثيمة المركزية التي يقولها العنوان عبر مسرودات الشخصيات الروائية، وهو ما عبَّرت عنه شخصية سيف وهو يقول: (كل شيء أصبح يمشي بالمقلوب، وكأنَّنا نحمل بنادقنا ونضحي بأرواحنا، وكأنَّ كل ما كان مجرد كذبة انتهت في رمشة عين)، وتكشف الرواية في لعبة لغوية ذكية عن مفهوم تحوّل " الثورة" إلى " ثروة".

الرواية تدور أحداثها في عمان، المكان الذي تأثر، بشكل أو بآخر، بالربيع العربي، وما كان يجري في الكواليس والغرف المظلمة بعد الربيع العربي في عام 2011، وما يمكن اعتباره امتداداً حقيقياً لما قبل؛ فجاءت الرواية لتقدم نقداً صارخاً، وقراءة في تاريخ الأردن سياسيّاً واجتماعيّاً وإنسانيّاً في الفترة منذ "تفجيرات الفنادق" عام 2005 حتى اللحظة الراهنة.

* شاعر وناقد أردني

قلعةُ الأزرق/ مجدي دعيبس

تلقي الرواية الضوء على أحوال المنطقة العربيّة في سوريّا والأردن منتصف العقد الثالث من القرن العشرين، خلال الثورة السوريّة الكبرى التي اندلعت شرارتها من جبل العرب بقيادة سلطان باشا الأطرش، ووصول بعض العائلات الدرزيّة إلى قلعة الأزرق هرباً من بطش الفرنسيين وتجبّر "غورو" والجنرالات الذين جاؤوا من بعده. ويمتد زمن الرواية في بعض الفصول ليصل إلى المهندس الروماني "أرنسو" الذي شيّد القلعة في ذلك الوقت بأيدي العبيد، على أنقاض القلعة التي بناها الأنباط، فاعتمد أساساتها وتوسع فيها لتكون حصناً يخدم الإمبراطورية الرومانية في عمق الصحراء.

وتكتسب الرواية أهميتها في اتّخاذها من واحة الأزرق وقلعتها فضاء مكانياً، ودور الدروز في إحياء واحة الأزرق وتعميرها، ودورهم في الثورة السورية الكبرى وانطلاقتها عام 1925 بقيادة سلطان باشا الأطرش في جبل العرب.

وانبنت الرواية على ثلاثين فصلاً، حمل كل منها اسم أحد شخوص الرواية. وتميزت بلغة سردية تمازج فيها السردي بالتاريخي والتداخل الزمني، والتقديم والتأخير، وربط الماضي البعيد بالحاضر، وتعدد الأصوات. وللمرأة حضور مركزي في الرواية، كما تجلّى في شخصية صبحية زوجة عجاج، ونعايم زوجة ذياب، وأديبة وأمها، ودلال وأم تيسير وبيسان وغيرهن.

وبحسب كلمة الناقد سليمان الأزرعي على الغلاف الخلفي للرواية: "يبني الروائي حبكة روايته التي تستكمل خيوطها بمشاركة القارئ، ليكشف عن الملح، هذا المنتج الاقتصاديّ الطبيعيّ الذي ربط الناس بمحيطهم، والمدينة وأسواقها، والأرياف والبوادي، والثورات الشعبيّة، والحكم العثمانيّ ومن ثم قوة الانتداب الفرنسيّ. كل هذه العوامل المفصليّة صاغت بدورها وجدان الهاربين الفارّين بأرواحهم من تقلّبات الدول والحكومات والثورات الوطنية."

الإعلامُ عمّن عرفتُ من الأعلام/ إبراهيم خليل

يطوف هذا الكتاب بقارئه بمجموعة من الشهادات والإلماحات السِّيرية لمجموعة من الأعلام الأردنيين والعرب وبعض الأدباء العالميين. وعلى الرغم مما يتضمنه من معلومات مهمّة يفيض مؤلِّفه ببعض ما تنطوي عليه السير من نظرات نقدية ومَلاحظ تقييمية تبرز قيمة الكاتب أو الشاعر أو الناقد.

ومعرفة هؤلاء الأعلام الوارد ذكرهم في الكتاب جاءت عبر طرائق متعددة، تصاحبت فيها المعرفة الشخصية عبر الأمكنة بالمعرفة المعرفية من خلال مطالعة آثار بعضهم ومعايشة أوراقهم عبر الأزمنة. وتبدو الصورة القلمية التي يقدِّمها إبراهيم خليل في كتابه هذا تأطيراً ممنهجاً بدقة عالية، وفيها كثير من الإثراء المعرفي لِمُطالعه. ويتّضح هذا من خلال عنونة المقالات ومتن الحديث فيها، فقد استطاع المؤلف إقناع المختلف فكرياً مع طه حسن على سبيل المثال من تلمّس طبيعة اختلاف طه حسين في مناظيره الفكرية واتجاهاته النقدية وتجديداته الأدبية.

ويلمس القارئ وجداناً عالياً يحمل المؤلف في كثير من عبارات الكتاب تجاه الأعلام الذين يترجم لهم، ما يؤشّر على الحميمية والالتصاق الشخصي والمعرفي بهذه الشخصيات، وهي السمة التي تحفّز القارئ لمواصلة القراءة واكتشاف الأبعاد الجديدة في هؤلاء الأعلام. على أنّ مما يُلحظُ في هذا الكتاب طغيان الجانب النقدي على الجانب السيري، مما يستدعي السؤال عن سَلْكِه في باب كتب التراجم والأعلام.

ثقافة عالميّة

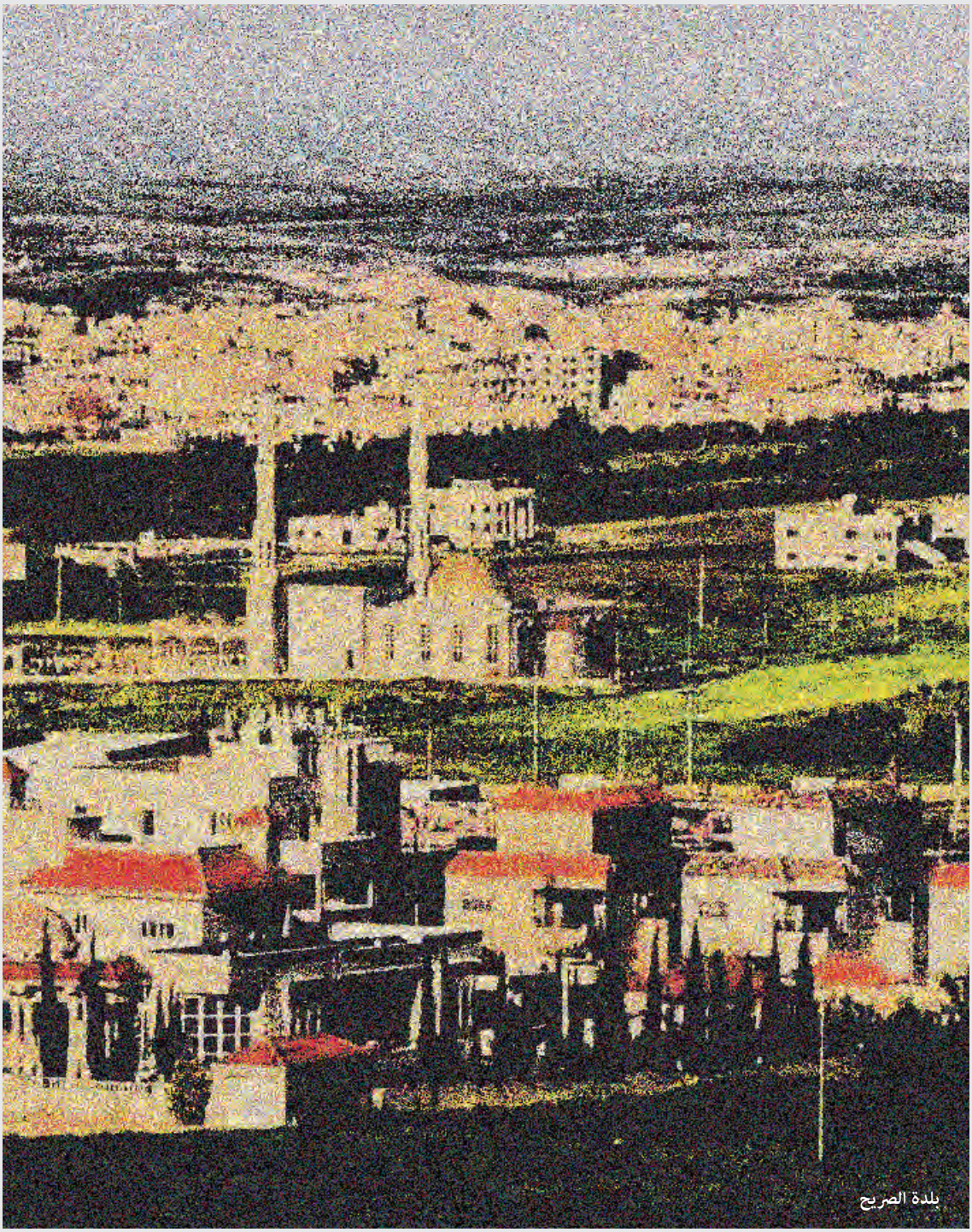
كيف تعلّمتُ الكتابة/ مكسيم غوركي، ترجمة: مالك صقور

يكشف لنا مكسيم غوركي زوايا خفيّة في الكتابة ويرى أنَّه (من الضروري أيضاً، معرفة تاريخ الأدب الأجنبي، لأنَّ الإبداع الأدبي، من حيث الجوهر، هو واحد في كل بلدان العالم) ويشير إلى الأثر الذي تركه فيه ثلاثة أدباء كبار ألهموه الكتابة (شكسبير وبلزاك وتولستوي). ويقدم الكتاب في مقالاته الخمس دروساً مهمّة للكتّاب، وخاصة الشباب في أهمية قهر المصاعب والاعتماد على الذات والبعد عن الشكوى (فالناس الذين يشتكون من الحياة، هم الذين لا يستطيعون المقاومة)، ومن الأجدر بهم كما يقول غوركي أن يعرفوا (أنَّ الثقة بالنفس تظهر دائماً، في عملية إزاحة المعوقات من الطريق، وغذّ السير نحو الأفضل، هذه الثقة هي القوة الإبداعية الحقيقية).

ويرى في "الخيال/ الحدس" معيناً خصباً في صنع النموذج الروائي، فهذه الصفة الإبداعية هي معيار الفن الحقيقي. ويؤكّد غوركي أنَّ الكاتب الكبير هو الذي يصنع نموذجه الخاص، ولا يكون أسير قوالب أدبية تنظيرية تحدّ من تدفُّق الإبداع، وتجعله قاصراً ومشوّهاً، وبهذا لا يعترف غوركي بالمذاهب الأدبية بالرغم من انحيازه للواقعية الاشتراكية.

تحتاج آراء غوركي في هذا الكتاب إلى التأمل، كونه يرى أنَّ حركة الإبداع تتكوّن من منظور شمولي، يستوعب الإنسان وقضاياه، الحياتية والدينية. ومن وصاياه المهمّة التي حذر منها الشباب، وقوعهم تحت وطأة الموروث القديم المهترئ، أو أن يكونوا ضحايا (المجتمع البرجوازي الفوضوي) الذي يعمل على (هدر مواهب الشباب) فيما لا فائدة منه. وهو ما وقع فيه الشباب للأسف في العصر الحاضر، لخضوعهم من حيث لا يشعرون للبرجوازية الجديدة والرأسمالية المتوحشة وارتباطهم ببرامج الاستهلاك والمتعة الآنية، لذلك يرى غوركي أنَّ على الشباب (تلقي العلم وتوسيع دائرة معارفهم، وتطوير قدراتهم ومواهبهم). هذا الكتاب يقول لنا بلغة غوركي(ليس في العالم ألم، أقوى من ألم الكلمة).

بلدة الصريح مسقط رأس الراحل إبراهيم العجلوني



بلدة الصريح

وزارة الثقافة