وزارة الثقافة

2026 - أيـــار | العـــدد 448

ثقافية شهرية -تصدر عن وزارة الثقافة منذ 1966

المـمـلـكـة الأردنـيـة الـهـاشـمـيـة

أفكار 60

ملف العدد :

المسرحُ الشعريُّ: تجارب ورؤى

- الروايةُ التاريخيّةُ وسلطةُ العقل
- الزمنُ والذاكرةُ والشتات في روايات جمال ناجي

448

أفكار

مجلة شهرية ثقافية

تصدر عن وزارة الثقافة

المملكة الأردنية الهاشمية

448 /أيار/ 2026

رئيس التحرير

أ. سميـحة خريـس

مدير التحرير

د. مـخلـد بـركـات

سكرتيرة وعضو تحرير

أ. منال حمدي

هيئة التحرير

د. إبراهيم بدران

د. إبراهيم خليل

أ. أكـرم الـزعبـي

د. راشــد عـيسى

د. هاشم مناع

الإخراج الفنّي

حنان الطوس

لوحتا الغلافين الأمامي والخلفي للفنانة مرام خرفان / الأردن

تأمل هيئة تحرير المجلة من الكتّاب مراعاة ما يلي:

- ترسل المادة المطبوعة ألكترونياً مشفوعة بصورة للهوية الشخصية، أو لجواز السّفر لغير الأردنيين على عنوان البريد الإلكتروني للمجلة.
- أن لا تكون المادة قد نشرت سابقًا.
- ألا يتجاوز عدد كلمات المادة 2500 كلمة وألا يقل عن 1500 كلمة في حده الأقصى.
- الصور المرسلة للمادة يجب أن تكون عالية الدقة والوضوح على أن لا تقل عن 1 ميجا بايت.
- هيئة التحرير هي الجهة المخوّلة بقبول المادة للنشر أو الاعتذار عن عدم نشرها.
- تحتفظ المجلة بحقها في التصرف بالمواد التي تنشرها ويشمل هذا الحق الطباعةالورقية والنشر الإلكتروني، ولا يجوز إعادة نشر مواد مجلة «أفكار» دون إذن مسبق من هيئة تحرير المجلة.
- هيئة التحرير غير ملزمة بإبداء أسباب الاعتذار عن عدم النشر.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي، واسم الشهرة الذي يُعرف به، ورقمه الوطنّي (للكتّاب الأردنيين)، ونبذة عن سيرته الذاتية (للمرة الأولى فقط).
- يرفق مع المواد المترجمة نبذة عن سيرة مؤلّف النص المترجَم، ويُشار إلى المصدر المترجَم عنه.
- يخضع ترتيب المواد المنشورة لاعتبارات موضوعية وفنية.
- بخصوص التوثيق في المقالات والدراسات المرسلة للمجلة أن تكون الهوامش في الصفحة الأخيرة منها.

الموقع الإلكتروني لمجلة أفكار: http://www.afkar.jo

كما يمكن تصفّح المجلة على موقع الوزارة:

www.culture.gov.jo

المراسلات باسم رئيس التحرير:

E.mail: afkar@culture.gov.jo

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة:

(1090) 2010 / د

العنوان البريدي: الأردن - عمّان ص.ب: 6140

الرمز البريدي: 11118

المحتويات

7

مفتتح ____ 4

المسرحُ والواقعُ الاجتماعيّ/ باسم دلقموني

ملف العدد ____ 6

(المسرحُ الشعريُّ: تجارب ورؤى)/ إعداد وتقديم/ د. يحيى البشتاوي

المسرحُ والشّعر/ د. يحيى البشتاوي 7

(أرسطو طاليس): الشّعرُ الإغريقيُّ وولادةُ التراجيديا/ د. عدنان مشاقبة 9

تجارب متقدمة في المسرح الشعريّ العربيّ/ هبة العلاونة 14

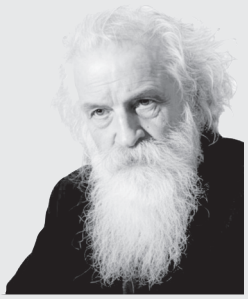
جمالياتُ الصورة الفنيّة في المسرح الشّعريّ/ د. معتصم كرابلية 20

القضيةُ الفلسطينيّةُ في المسرح الشّعريّ العربي/ د. يحيى البشتاوي 25

المسرحُ الشعريُّ في الأردن/ د. محمد نصار 32

البنيةُ الدراميّةُ في قصيدة "حفيد الجن الأزرق" للشاعر راشد عيسى/ د. صبحة علقم 38

14



20

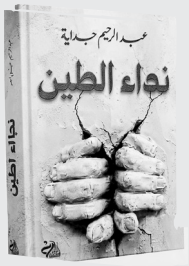
34

المواد المنشورة في هذا العدد تعبّر عن آراء كتّابها،

ولا تعبر بالضرورة عن رأي وزراة الثقافة الأردنية.

دراسات ومقالات

57



78

102

125

الروايةُ التاريخيّةُ وسلطةُ العقل/ أ.د سلطان المعاني 43

الإرهاصاتُ الفكريّةُ الأولى في تجربة غسان كنفاني/ وليد أبو بكر 50

قراءةٌ في رواية " زبيبة- الجدَّة ماكِدًا " للدكتور خالد الجبر/ د. محمد المنشـاوي 57

الزمنُ والذاكرةُ والشتات في روايات جمال ناجي/ د. زياد أبولبن 65

التنويرُ أم التثويرُ.. سؤالُ الوعي العربي!./ د. محمد الحوراني 69

المرجعيةُ الثَّقافيَّةُ التُّراثيَّةُ عند رمضان الرَّواشدة رواية " المهطوان" نموذجًا/ د. سالم الفقير 74

قراءةٌ في "نداء الطين" لعبد الرحيم جداية/ د.إيمان عطير 78

الفنانةُ التشكيليّةُ العُمانية (مريم الزدجالية).. تعزفُ على أوتار الألوان/ غازي انعـيم 82

العلاجُ بالفنون: أهدافه وأنواعه ومنهجيّاته./ د. إبراهيم الخطيب 87

ذاكرةُ النّهرِ والضّوءِ: حميد سعيد وزرياب/ سناء يحفوفي 92

الرمزُ والترميزُ وآلياتُ الاشتغال النصيّ/ د. محمد محاسنة 99

سيسيولوجيا المرأة في ديوان (امرأة الشِّعْر) بين البوح والكتمان/ د. محمد الضلع 102

"كأن تختبئ من المرآة أمامها" لمروان البطوش: الرَّقصُ على هاوِيَة الزَّوالِ!/ عبود الجابري 106

إبـــــــداع 110

غدٌ أخضرُ في ضفاف العائلة/ محمد نجيب 111

حالكٌ هذا النهار/ محمد ياسين 113

أربعينيّةُ خالتي سوسن/ د. علي الخوالدة 114

مهما كان/ يوسف خليفة 116

زيارةٌ في المنجم / قصة: فرانتس كافكا / ترجمها عن الألمانية: عاطف عريقات 118

نوافذ ثقافية: رياض أبو زايدة 120

مدارات البوح: الفنان زيد خليل مصطفى 125

مفتتح

المسرحُ والواقعُ الاجتماعيّ

باسم دلقموني*

يُعــدُّ الواقعُ الاجتماعيُّ معينًا لا ينضب من الأحداث والقصص والحكايات، التي تشــكّل رافدًا حيويًّا للأدباء على اختلافهــم، وقــد يكون أمراً طبيعيّاً أن يبدأ الفنان المسرحي نتاجاته مســتهدياً بتجاربه الشــخصية ووقائع وأحداث شــكّلت منعطفات مهمة في مســيرته الحياتية، حيث تُعدُّ تلك الوقائع هياكلَ جاهزة تعفيه من مشقة بناء كثير من تفاصيل العمل المسرحي، وهو من خلال ذلك يعبّر بحكم ماهيته وموضوعاته ومناهجه عن معطيات واقعية، حيث يوثّق للمسار البشري ضمن تحولاته المرحلية المتعددة محاولاً من خلال ذلك الوصول إلى أكبر قدر من الموضوعيّة.

إنَّ الفنــان المسرحــي يختار من واقعة اجتماعيــة أو تاريخية يعالج من خلالها الموضوع الــذي يريده، ورغم أنَّ الاختيار والانتخاب من وقائع الحياة المعاصرة يُعد صعباً، إلا أنَّ اســتلهام التاريخ يعدُّ وســيلة لحل تلك المعضلة من خلال ما يحمله من أحداث وتفاصيل وملابسات متبلورة وجاهزة، ولا تنفصل المعالجة الفنية للوقائع التاريخية هنا عــن ثنائية الأصالة والمعاصرة بوصفهما تحقّقان وحدة باطنية عضويــة تعبر عن الرؤية المعاصرة للتراث التي تفرض علينا أن نتعامل معه كمواقف وحركة مستمرة من شأنها أن تسهم في تطوير التاريخ وتقديمه بقيمه الإنسانية المثلى، وذلك لإيجاد السبيل الأفضل للأمة للتعبير عن نفسها وهُويتها وملامحها الخاصة المستقلة.

والمتأملُ في العلاقة بين المسرح والواقع، سيكتشــف أنَّ هناك علاقةً خفية تحيك وشــائج متشــابكة فيما بينهما، حالــةً من التكامل تربطهما معــاً، فإذا كان الفنان المسرحي يقدم لنا نصّاً أو عرضــاً مسرحيّاً، فإنَّ المنجز الفني يقدم لنا شريحة من الحياة ضمن ســياقات إبداعية تشكل محاكاة للواقع وترديداً حرفيّاً للطبيعة، كما أنَّ الفنان المسرحي في تعاملــه مع التاريخ إنَّما يقدّم شــاهداً آخر على الحياة يعبر عن قدرته عــلى هضم التاريخ ومعطياته دون الخلط بين التاريخ والموروث، فالمسرحُ يستطيع التقاط تلك الفجوات التاريخيّة وربطها بالحاضر، وهو يشكّل لحظة راهنة تســتقطب الماضي والمســتقبل، مما يعني أنَّ المسرح هو زمنُ الحدث المسرحي، وزمنُ الشخصية، وزمن العرض مثلما هو زمن التلقي.

وبمــا أنَّ إشــكالية تأصيل المــسرح العربي لم تنفصل عن مجموعــة التحديات التي واجهت الأمــة والمتمثلة بالمدِّ الاســتعماريّ والســلبيات التي نجمت عن الحكم العثماني للمنطقة العربية، كذلك حالة الإحســاس بالضعف أمام التقدّم الغربي، فإنَّ توظيف الأحداث السياســية والاجتماعية في المــسرح قد جاءت للوقوف على القضايا التي باتت تهمُّ أبناء الأمة، في ســبيل تقديم رؤيةٍ لاســتشراف المســتقبل، يمكن لها تحقيق الخلاص من آثار الحقب الســالفة، وإعطــاء دفعــة قوية للأمة مــن أجل النهوض والتقدم الحضــاري، ومن هذا المنطلق جاءت نتاجات أحمد شــوقي وعلي أحمد باكثير في المسرح الشــعري، وكتابات توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونوس ومحمد الماغوط ويوسف الصائغ، ويوسف العاني و(جمال أبو حمدان) وجبريل الشيخ وغيرهم.

* كاتب ومخرج مسرحي أردني

وإذا كان الفنانُ المسرحيُّ قد اعتمد الوقائع والأحداث ضمن مساحات واسعة من أنشطته الإبداعية، فإنَّه قد شكّل بذلك مورداً خصباً للتوثيق الذي يخدم تلك الوقائع سواء كانت حياتية أم تاريخية، لكونه يوثقها ويصونها من الضياع، وذلــك بســبب قدرة الذاكرة البشرية على اســتيعاب النّص الإبداعي.. وتبقى العلاقةُ بــين التجربة الواقعية والتجربة التاريخية علاقةَ اتصال وانفصال، وهناك شكلان للمسرحية المرتبطة بالتاريخ، الأول: يتمثل في ارتباط الكاتب بالتاريخ أي التجربة التاريخية زماناً ومكاناً، والثاني يمزج فيه الكاتب مزجاً واضحاً ومتعمداً بين التاريخ والواقع؛ فيتداخلان على نحــو يصنــع منهما بنية موحدة، فالوعي بالتراث لا تصبح له فعالية حقيقية إلا إذا ارتبط بوعي مماثل للواقع، لأنَّه في هــذه الحالة وحدها، يمكن أن ينشــأ جدل عميق ومثمر، إلا أنَّ معالجــة الأديب المسرحي لموضوع ما تقتضي منه أن يختار من الأحداث ما يلائم هدفه، ويترك ما لا يفيده من تلك الأحداث، وينبغي أن يكون توظيفه للأحداث نابعاً من ضرورات فنية وليس من قبيل الترف العقلي.

لقد لعب المسرحُ دوراً محورياً كوســيلة فعّالة للتغيير الاجتماعــي، حيث امتلك القدرة على إثارة الوعي وتحفيز الفكــر النقدي لدى الجمهور من خلال تصوير الواقع ومعالجة القضايا الاجتماعية بطريقة فنية مؤثرة كقضايا الفقر، والظلــم الاجتماعــي وقضايا الهُويــة والتهميش، وحاول المسرح توســيع دائرة الوعي الجماعــي وإشراك الجمهور في مناقشة التحديات التي تواجه مجتمعاتهم بحثاً عن الحلول الممكنة، وكان له دورٌ في تعزيز الشعور بالمسؤولية وتحفيز اتخاذ إجراءات عملية نحو التغيير، كما استُخدم كأداة لتحطيم الحواجز الاجتماعية وإعادة تشكيل المفاهيم المسبقة، من خلال عروض تستند إلى التجربة الإنسانية وتُظهر التنوع والتعددية كقيم أساسية.

وفي هذا السياق؛ لا يقتصر دور المسرح على مجرد كونه وسيلة فنية ترفيهية، بل هو أداة فاعلة للإشراك المجتمعي والتأثــير في الوعي الجمعي، عبر تقديــم تجربة فنية ذات بُعد تعليمي وتحفيزي، تكــون قادرة على إحداث تغييرات عميقة ومســتدامة في البنى الاجتماعية والثقافية.. وعليه؛ فقد شــكّل مسرحُ المشــاركة بين الممثل والجمهور استجابةً عاطفية وفكرية كان لها أثرها على فكرة أنَّ التغيير الاجتماعي يمكن أن يبدأ من التفاعل المباشر مع النصِّ والأداء، كما عزّز تناول القضايا السياسية والاجتماعية المرتبطة بالنضال من أجل الحقوق المدنية والعدالة الاجتماعية، من استخدام المسرح كأداة من أدوات الضغط والتوعية التي ساعدت في تأجيج الحركات الإصلاحية وإحداث تغييرات حاسمة على المســتويين القانوني والمجتمعي، في سبيل بناء مجتمعات أكثر تماسكاً واستقراراً، عبر تعزيز الوعي الاجتماعي وتشكيل أداة فعالــة للتصدي لظواهر الغلو والتطرف، ونشر قيم التســامح والتفاهم، وفتح أبواب الحوار بين مختلف الفئات الاجتماعية والثقافية، وتحســين نوعية الحياة من خلال تشــجيع الســلوكيات الإيجابية، كالعمل التطوعي والمشاركة المجتمعية، وتشكيل الهُوية الثقافية من خلال احتضان المسرح للرموز والعناصر التي تعكس التاريخ والتراث والتقاليد الوطنية، وتوظيفها كوسائل للتفاعل الحضاري، وتأكيد الانتماء المجتمعي.

ملف العدد

أ.د. يحيى البشتاوي
د. عدنان مشاقبة
هبة العلاونة
د. معتصم كرابلية
د. محمد نصار
د. صبحة علقم

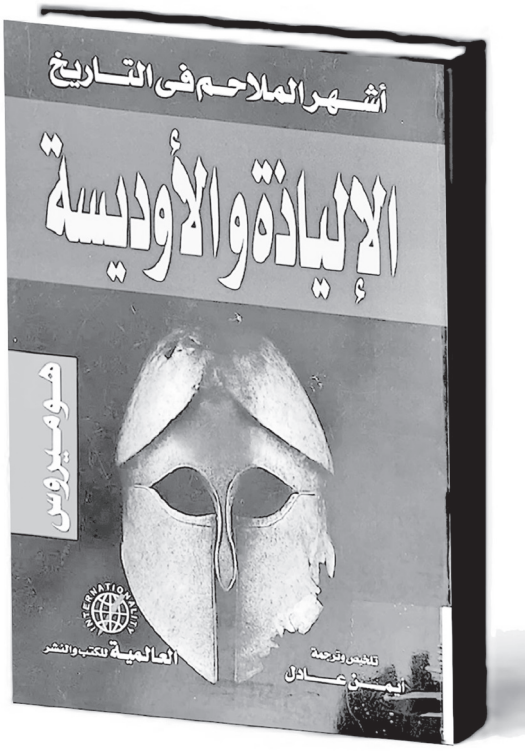
المسرحُ الشعريُّ: تجارب ورؤى

الشعرُ والمسرح

أ.د. يحيى البشتاوي *

تقديم:

نشــأ المسرحُ ملازماً للطقوس الدينيّة وما يرافقها من احتفالاتٍ وغناءٍ وأداءٍ تمثيلي، وشكّل الشعرُ وســيلةً للتعبير عنها بمــا يمتلكه مــن صــورٍ وانفعالاتٍ عــبر لغةٍ ثريّــة متفجّرة بالألــوان والصور، وعنــد تأمــل التجربة الشــعرية الإنســانية نجدهــا قــد حاورت المسرح وتشاكلت معه منذ أقدم العصور، وقد عُرف ذلك التحاور بين المــسرح والشــعر بأشــكالٍ عديدة وبأنماط تعبيريّة مختلفة، ومنــذ بدايات فــنِّ المسرح الأولى برزت الحاجة الماســة لاســتدعاء اللحظة الشعرية في بنــاء المسرحيــة منــذ اعتمد المــسرحُ الإغريقيُّ عــلى ملحمتــي (الإلياذة والأوديســة) للشــاعر (هومــيروس)، حيــث تم تلبّس الحالــة المسرحية في تلقين الشعر وطرق توصيله للمتلقي.



وظل الشــعرُ ملازماً للمسرح في محطاته التاريخية كافة، وفي المسرح العربي كانت بداية المسرح الشــعري على يد خليــل اليازجي مع نهاية القرن التاســع عشر، وقد جاء بعده أحمد شوقي حيث تشكّلت مرحلةُ نضج النصِّ المسرحــي من خلال ظهور مسرحياته الشــعرية التي مزج فيها بين الشعر والمسرح، وبنى نصّه المسرحي

* أكاديمي وباحث أردني في المسرح

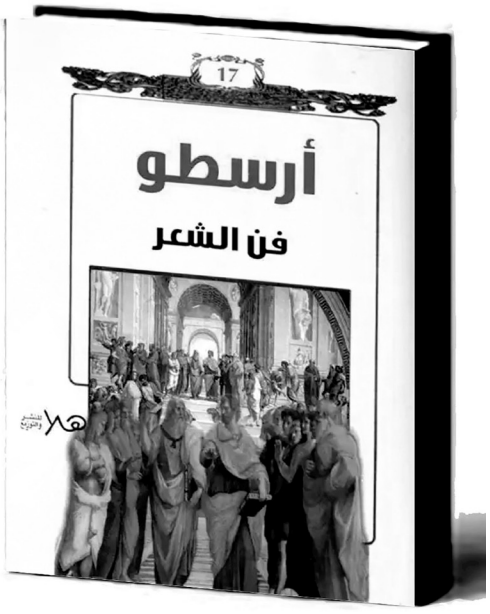
وفقاً لعلاقات الشعر فيه ولقدرة الشعر على التماهي مع خاصيّة المسرح، بكونه يمثّل ظاهرةً إنسانيةً لا يحــدُّ بدايتها تاريخٌ معينٌ، ولعلّها وجدت منذ وجود الإنســان على ظهر البســيطة لتشــكّل مرآةً تعكس الحياة بكل ما فيها من مفارقات ومتناقضات، وهو تعبيرٌ عن إحساس النفس وخلجاتها تجاه مؤثر خارجي استنبطه الشاعر فأثّر في عاطفته واصطبغ بوجدانه.

إنَّ المسرح في اعتماده على الشعر إنَّما يستمدُّ قوّته من الشعور الصادق الذي يعمل على تصوير الوجــود في جوانبه المتعددة، ومفاتنه الســاحرة، ويحلّل القضايا والمشــكلات الاجتماعية المختلفة، ويعالج النفوس والأرواح، ويجسّــد الآلام والمآسي باســتخدام الألفاظ الأنيقة والمعاني الجميلة، وكلُّ ذلك باعتماد تقنية متقدمة في الأداء وصدق التعبير، الذي يحلّق في آفاق رحبة من الشعور المطمئن وأجواء الإلهام الفسيحة.

وقد شــهد النصُّ المسرحيُّ الشــعريُّ المعاصر تغيّراً إلى حدٍّ بعيد بين معمــار الــنص المسرحي الشعري التقليدي، تبعاً لتغير الشرط الذاتي لكلِّ مبدع، وتغير الشرط الموضوعي تبعاً لتغير المجتمعات، وقد تبلور ذلك التغيّر جليّاً في اختيار مادة بناء المسرحية الشــعرية ضمن مســتويات اللغة والفكرة والشــخصيات والأحداث التي تطرحها، وما تحفل به من تقنيات موســيقية وإيقاعية تحقّق التأثير الدرامي والجمالي.

يرتكز المسرحُ الشــعريُّ على مرجعياتٍ تاريخيّةٍ قديمة أو حديثة وضعت كأســاس لبناء العمل المسرحي، ومنذ بدايات فنّ المسرح كان للشــعر دوره في إثراء كثير من التجارب المسرحية، وشــكّلت لحظةُ التقاء الشــعر مع المسرح وســيلةً تخلى فيها كلٌّ منهما عن بعض ســماته ليتجاوزا حدودهما الموروثة نحو واقع جديد مليء بالمفاجآت والرؤى والعوالم المستعارة من الشّعر.

ونظراً لأهمية المسرح الشعري في مسيرة المسرح العالمي والعربي فقد جاء هذا الملف تحت عنوان (المسرح الشــعري: تجارب ورؤى) في العدد (448) من مجلة أفــكار العريقة، وهي تحتفي بعيدها الســتين، وكانــت انطلاقتها الميمونة عام 1966، ويتضمن الملفُ عــدداً من الموضوعات التي تتناول المسرح الشعري وجوانبه الدرامية من سياقات مختلفة، شارك فيه زميلتان مبدعتان وباحثتان، وعددٌ من الزملاء ممن أسهموا في تطوير فنِّ المسرح العبقريّ الخالد!.



(أرسطو طاليس): الشعرُ الإغريقيُّ وولادة التراجيديا

د. عدنان مشاقبة *

يُعدُّ كتاب "فن الشــعر" ل(أرســطوطاليس) الكتاب الأكثر أهميةً في مجال نظرية الأدب؛ فقد ظلّ التصوّر الذي أقامه أرســطو للأنواع الأدبية- اســتناداً إلى مفهــوم المحاكاة، طوال أكثر من ألفي ســنة- مولِّداً لأفكار وتحليلات واقتراحات لا تُحصى في هذا الموضوع، فالكتابُ المذكورُ وجّه الدراســات الخاصة بالتجنيس الأدبي منذ ظهوره إلى الآن.

وقد ذهب أرسطو إلى أنَّ الأنواع الأدبية تختلف باختلاف كل من:

1 - وسائل المحاكاة، وهي: اللغة والإيقاع والانسجام.

2 - مضمــون المحاكاة، ويكون إمَّا نبيلاً أو رذيلاً؛ أي تصوير الناس بأفضل مما هم عليه أو تصويرهم بأدنى مما هم عليه.

3 - أســلوب المحاكاة، ويكون إمَّا بسرد يســتعين بضمير الغائب، أو بسرد يستعين بضمير المتكلّم، أو بحوار بين الشــخصيات التي تقوم بتمثيل الأحداث. فالملحمة تكون وســيلة المحاكاة فيهــا اللغة، ومضمونها نبيل، وصيغتها موضوعية. أمَّا الشّعرُ الغنائيُّ، فوسيلته اللغة والإيقاع، ومضمونه نبيل، وصيغته مباشرة، فيما الشعر الدرامي، يكون إمَّا مأساة، ووسيلتها اللغة، ومضمونها نبيل، وأسلوبها حواري، أو ملهاة، وتماثل المأساة إلا أنَّ مضمونها رذيل.

* أكاديمي وباحث أردني في المسرح

ويتعامــل أرســطو مع الشــعر بكونــه محاكاة، ويربط بين الشعر والصورة والخيال؛ فالقولُ الشعريُّ عند أرسطو إبداعٌ للصور من المخيلة، يستوي في نظام لغــوي إيقاعي، ورغم ذلك فإنَّ أرســطو ينفي خلال بحثه اللغة والإيقاع؛ لأنهما -حسب تقديره - عنصران لا يملكهــما الشــاعر؛ ومن ثــم لا يتبقــى إلا الصورة المتخيلة؛ فأصالة الشعر والشاعر ينبغي أن تُلتمس في الصورة التي يبتدعها المخيال الشــعري. ويمكن القول إنَّ المحاكاة ســمة لجميع أنمــاط الفنون، ولا بدّ لكلِّ فلسفة تتلقى القراءة الأرسطية للشعر، أن تلتفت إلى تحديد ماذا تمتاز به المحاكاة الشعرية عن غيرها من أشكال المحاكاة.

وفي الوقت الذي شهد فيه الإغريق القدامى البداية الحقيقية لفــنِّ المسرح وخاصــةً في القرنين الخامس والســادس قبل الميــلاد، كانت الحضــارةُ اليونانيّةُ في أوج ازدهارهــا من خلال ظهور العلوم وشــتى أنواع الفنون والفلســفة، وجاء كتاب (فن الشــعر) بجزأيه ليقــدّم لنا من خلال الجــزء الأول مفهومه وتصوراته

عــن التراجيديا، بينما يتنــاول في الجزء الثاني المفقود تصوّراته وآراءه عن الكوميديا.

ومــن الواضح أنَّ المــسرح عند الإغريــق قد كان مرتبطاً بشــكلٍ فعّــال بالطقــوس الدينيّــة وكانت المسرحية تمثّل جزءاً من الاحتفالات الدينية الرسمية وأهمهــا الاحتفــال بعيد الإلــه (ديونيزيــوس) (إله الخصــب والنماء)، وهــو الأمر الذي أكّده (أرســطو طاليس) في كتابه "فن الشــعر". وقد أدى إلى تشكّل ذلك الفن تطور عملية انفصال أحد رجال المجموعة عنها وقيامه بدور القائد أثناء الإنشاد والغناء.

كان النــاسُ يجتمعون مــن كل مكان من أجل إقامــة طقوســهم وشــعائرهم ولكي يحتفلــوا بعيد قطــاف العنــب، ويطوفوا بشــوارع أثينــا وبأنحاء القــرى والأرياف وهم يتقربون مــن الإله من خلال أناشيدهم وأغانيهم ورقصاتهم، ويقدمون له العطايا والهِبات، ويعاهدونه على الوفاء، وتتحوّل نشــوتهم إلى ما يُسمّى بالنشــوة الإلهية، كأنَّما حلَّت بِهم روح الإله، وربما شــهدت هذه الفترة ولادة فن المسرح؛ إذ أنَّ تلك الأناشــيد والأغاني كانت تتقدم للإله بحركات تمثيليّــة أو ربما كان الكاهــن يتقمّص روح الإله ذاته ويمثل دوره أمام المجموعة. وكانت الاحتفالات بأعياد (ديونيزيــوس) تجري بشــكل (كــورس)، وكان قائد الكورس ينفصل عن المجموعة ويأخذ لنفسه شخصية تمثيلية خاصة، والأرجح أنَّه أصبح لاحقاً هو الشــاعر نفســه مع العلم أنَّ الإغريق القدامى قد كان لديهم خزينٌ خاصٌّ من الشــعر لا سيّما شعر الملاحم، حيث كانوا ينشــدون الأشــعار أحياناً على أنغام الموسيقى وأحياناً على إيقاع الرقص، واستمدوا من هذا الرصيد العظيم مادتهم الأدبيــة اللازمة؛ بالإضافة الى عناصر المايــم (الحركات الإيمائيــة) والبانتومايم؛ فكان ذلك أساســاً للتكوين المسرحي العظيم الذي أتموه في فترة ازدهار المأساة.

ويورد أرســطو أنَّ هناك نوعين من الإنشــاد كان لهما الأثر في نشأة المسرحية اليونانية هما:

أولاً: أغاني (الديثرامبوس): ذهب أرســطو إلى أنَّها نوعٌ من أنواع الإنشــاد الذي كان يقوم به المحتفلون في أعيــاد الإله (ديونيزيوس)، وكلمــة (ديثرامبيوس) باليونانيــة ذات مقطعين هما: (ديــو)، وتعني اثنين. و(ثرامبيــوس)، وتعني الــضرب التوقيعــي. وبذلك تصبح الكلمة إمَّا النظم ذو المقطعين أو الإنشاد الذي يتخذ له توقيعاً خاصاً. وينســب بعض الدارسين هذا النوع من الإنشــاد الذي تردّد فيه ما يُسمّى بالأغنية العنزيــة، وهذا النوع هو الذي أعطى المأســاة هذا الاســم فكلمــة (Tragos) معناهــا باليونانية عنزة وكلمة (Dia) معناها أُغنية.

ثانيــاً: الشــاعر فوق المنصة: هناك نــوعٌ آخر من الإنشــاد وهــو قد أثــر بنشــأة المسرحيــة اليونانية ويتمثل بالشــعر الــذي كان يلقيه منشــدٌ من فوق

المنصــة، أو وهو واقفٌ وســط مســاحة خالية، وقد تكون مرتفعةً أمام جمهور من النظّارة؛ وهذا الإنشادُ يختلف عن أغنية (الديثرامبوس) الذي يقوم الكورس بإنشادها، وكان المنشــدون يستمدون أشعارهم من ملاحم (هومــيروس) العظيمة، وهي المادة نفســها تقريباً التي حوّلوهــا لاحقاً إلى تراجيديات، ويختلف الدارسون حول الطبيعة التمثيلية التي كان يتميز بها هذا النوع من الإنشــاد، وعما إذا كان المنشــد يقوم بتمثيل أشعاره أم لا، إلا إنَّه من المرجح أنَّه كان يقوم ببعض الحركات التمثيليّة والإيمائيّة التي تساعده على إيصال أشعاره إلى الجمهور.

إنَّ مهمة الشــاعر عند أرسطو ليست في رواية الأمــور كما وقعت فعلاً، بل روايــة ما يمكن أن يقع، فالأشــياء الممكنة إمّا بحســب الاحتمال أو بحســب الضرورة، ويكمن الاختلاف بين الشــاعر والفيلسوف من حيــث كون أحدهما يروي أحداثــاً وقعت فعلاً، بينــما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، وهذا هــو الفــارقُ بينهما مــن وجهة نظر أرســطو، ولهذا يقول: "الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ؛ لأنَّ الشــعر يروي الــكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي" وعليه فإنَّ الشاعر حسب أرسطو يجب أن يكون صانــع حكايات وخرافات أكــثر منه صانع أشــعار؛ لأنَّه حسب أرسطو "شــاعر بفضل المحاكاة" بحيث يحاكي أفعالاً، ولــو وقع له أن يتخذ موضوعه من الأحداث التاريخية التي وقعت فعلاً، لظل حسب أرســطو شــاعراً، إذ لا مانع أن تكون بعض الحوادث التاريخية محتملة للوقوع وممكنة.

ومن خلال ملحمتي (الإلياذة والأوديسة) للشاعر (هومــيروس)، ولدت التراجيديا الإغريقية التي كُتبت شــعراً، وذهب أرســطو في كتابه (فن الشعر) إلى أنَّ التراجيديا: هــي "محاكاة فعلٍ نبيــل، تام، ذي طول معلوم، له عِظَمٌ مــا، في كلامٍ ممتع... وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشــخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية". ومن الملاحظ أنَّ مفهوم التراجيديا عند أرســطو يقوم على أساسين هما:

1ـ المحاكاة، ويُقصد بها التمثيل أو التشخيص، أي: اتخاذ نفر من الناس لشــخصيات أو سمات أو ذوات غيرَ شخصياتهم أو سماتهم أو ذواتهم.

2ـ الفعل، وتظهر مهارة الكاتب في إلقاء الضوء على جوهر الفعل أو الحدث، ويقرّر أرسطو أنَّ هذا الفعل لا بــدّ أن يكون جليلاً عظيــماً؛ لتحتفظ التراجيديا بما يسمّى "الجلال التراجيدي". ويأتي الجلال من جوانب عدة منهــا: اختيار الموضــوع، وانتخاب الشــخصية المحورية، ودقة تركيب الحدث، واللغة.

أمَّا الكوميديا فقد ارتبطت عند أرســطو في أصلها بطقوس الخصب والتناســل البدائيــة عند الإغريق، وترجــع نشــأة الملهــاة عنــد (أرســطو) إلى مؤلفي الأناشيد الإحليلية، وقد عرفها بأنَّها: "محاكاة الأراذل

من النـــاس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قســـم من القبيح. إذ الهـــزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر؛ فالقناعُ الهزليُّ قبيحٌ مشوه، ولكن بغير إيلام"، وهذا يعني أنَّ الملهاة تهتم بالجانب المثير للضحك من الأفعـــال القبيحة التي لا تؤدي إلى ضرر في الشـــخصية، ولما كان شعراء الملاهي يحاكون أراذل الناس، فلا بدَّ من وجود أشخاص هم الممثلون الذين يفعلون ويقومون بالمحـــاكاة، ولا بدَّ أيضاً من وجود قصة وفكرة معينة يتعرضون لها.

وعـــلى النقيض من ذلك، يرى أرســـطو أنَّ هناك علاقةً بـــين التّراجيديا والملحمـــة، فالتراجيديا تحتوي كلّ خصائص الملحمة حتـــى أنّها تقبل أوزان الملحمة الشّـــعريّة، بالإضافة إلى عدد لا يُستهان به من أشكال الموسيقى التي تشكّل عاملاً حقيقيّاً في المتعة الدّراميّة، ويُبقي أرسطو على عنصريّ الموسيقى والعرض ليكونا الخاصّيّة المُمَيِّزة للتراجيديا.

لقد استند أرسطو في دراسته للتراجيديا إلى تحليل مسرحيـــة (أوديب ملـــكا) ل(ســـوفوكلس) كأنموذج متكامـــل للتراجيديـــا، وقد طرح ســـتة أســـس لبناء التراجيديا بناءً صحيحًا: ثلاثة من هذه الأسس مرتبطة بالعـــرض فالإلقاء أو مـــا يُقصد به التركيـــب النُّطقي للأبيـــات واللّحن، وهما مركّبان مرتبطان بالعرض، أمّا المركّب السّـــادس فهو العرض نفســـه. إذن، إنّ نِصْف عدد المكوّنات مرتبط بالعرض بطريقة مباشرة، وهذه العناصر الأُخرى، أيّ حسن بناء الحبكة والشّخصيّات والفكر أو المنطق الذي يُبنى داخل هذه الشّخصيات، هي عناصر ترتبط بالعرض، وإن كانت عناصر ملزمة في حـــال بناء نـــصّ مسرحي، مع أو مـــن دون الأخذ بالحسبان إمكانيّة تحويله إلى عرض.

وعندما يتكلّم أرسطو عن تركيب الأبيات الشّعريّة لتـــأتي جميلـــةً ويتكلّم عـــن أوزانها - جاعـــلًا الوزن السّـــداسيّ للملحمة أفضلها - فإنّه يعتمد بذلك على العنـــصر السّـــمعي، إذ إنّ الأوزان الشّـــعريّة إنّما هي قائمة على نوع من اللحن أو تقسيم إلى أجزاء سمعيّة، فالسّـــمع أكثر ارتباطاً بالعرض منـــه بالنّص المكتوب، خاصّةً وأنَّ القارئ عندما يقرأ إنّما هو يربط الكلمات بقيمتهـــا اللفظيّـــة أو بصورتها الصّوتيّـــة. أمّا اللحن، الذي يُعدَّه أرســـطو أوضح مـــن أن يُشرَح فقائم على شقّين: الشّق الأول هو ذاك المرتبطُ باللحن الموسيقي الذي يفضّل أرسطو وجوده، كما يحبّذ وجود الغناء في العرض التّراجيدي. أمّا الشق الآخر فهو مرتبطٌ باللحن الـــذي تفرضه الأبيات الشّـــعريّة، وهـــو مختلفٌ عن اللحن الموسيقي؛ إنّه اللحن المرتبط بالإلقاء الشّعري. في جميع الأحوال، فـــإنّ الكلام عن اللحن لا يمكن إلا أن يرتبط بالعرض ســـواء من ناحيـــة إلقاء الأبيات أو مـــن ناحية إدخال لحن موســـيقيّ على العرض، إذ لا يمكن إدخال هذا الأخير على النّص المكتوب.

أبو خليل القباني، من روّاد المسرح العربي

تجارب متقدمة في المسرح الشعريّ العربي

هبة العلاونة *

يُعَدّ المسرحُ الشعريُّ العربيُّ واحدًا من أهم أشكال التعبير الأدبي والفني التي سعت إلى الجمع بين جماليات الشعر وحيوية الفن المسرحي. وإذا كانت البدايات قد ارتبطت بمحاولات كلاسيكية تستلهم التاريخ وتعيد إنتاج البطولات الماضية، فإنّ التجارب المتقدمة أسهمت في تجديد البنية المسرحية، وتحويل الشعر من أداة تمجيد تاريخي إلى وسيلة فلسفية وجمالية لطرح قضايا الإنسان العربي المعاصر.

ويمثل المسرح الشعري العربي محاولة فنية وجمالية لدمج الشعر بالدراما، وقد مر بمراحل متعددة، من التقليد الكلاسيكي إلى التجريب الحداثي، وهذه التجارب المتقدمة لم تقتصر على الشكل الفني، بل تجاوزته لتلامس قضايا الإنسان العربي، وتعيد صياغة الشعر بوصفه وسيلة فلسفية وجمالية للتعبير، ويشكّل المسرح الشعري العربي ظاهرةً متميزةً في مسار الأدب العربي الحديث، فهو لم يكن مجرد تقليد للمسرح الغربي، ولا استمراراً للشعر العربي التقليدي، بل كان محاولة خلاقة لتوليد شكل فني يجمع بين جماليات الشعر وديناميةالمسرح.

* كاتبة وباحثة أردنية في المسرح

ترجع أولى المحاولات في المسرح الشعري إلى خليل اليازجي في عام 1876 بمسرحية " المروءة والوفاء"، والتي مُثلت عام 1888 في بيروت، وتُعد نقطة الانطلاق لهذا النوع الأدبي المسرحي، وقد تبع ذلك تطور هذا الفن على يد أحمد شوقي في الفترة من 1927 إلى 1945، من خلال مسرحيات شعرية بارزة فأنتج سبع مسرحيات، هي: مصرع كليوباترا، قمبيز، علي بك الكبير، مجنون ليلى، عنترة، أميرة الأندلس، حيث وظّف اللغة الفصحى بروح الأصالة والقوة التعبيريّة، وقد استلهم من المسرح الكلاسيكي الغربي النماذج الأولى، فكانت نصوصه الشعرية التاريخية ذات نزعة تعليمية وتمجيديّة. غير أنّ تطور الوعي الفني والفكري عند الأجيال اللاحقة، خصوصًا في خمسينيات وستينيات القرن العشرين، دفع بالشعراء إلى إعادة النظر في وظيفة الشعر المسرحي، فظهرت التجارب المتقدمة التي كسرت القوالب القديمة، وفتحت آفاقًا جديدة أمام المسرح العربي.

ويمكن القول إنَّ تجربة أحمد شوقي في المسرح الشعري قد أخذت دورها في حلقة التأصيل، وكان قرار شوقي بالاتجاه لهذا النوع بعد أن استاء من اعتقاد الناس بأنَّ اللغة العربية عامةً والشعر خاصةً في عجزٍ عن استيعاب الفنِّ المسرحي، مما جعله في السنوات الخمس الأخيرة من حياته ينصرف إلى الفن الشعري والنثري، حيث استلهم أغلب مسرحياته من التراث والتاريخ. وفي هذا السياق ظهرت تجربة الفنان السوري (أبو خليل القباني) لتؤكد ضرورة التعامل مع التراث كموقف وليس كمادة فقط. إذ أنَّ قراءة العرب لتراثهم تنطلق من إشكالية قياس الغائب على الشاهد، لأنَّهم ينظرون إلى الحاضر من خلال الماضي، ويغيبون المستقبل، لذلك فإنَّ وصف التاريخ بأنَّه أحداث غير حركية مسألة لا تاريخية، كما أنَّ التعامل مع التراث من خلال الوجدان أمر يسقطهم في الطروحات السلفية المتقدمة للتراث، وكان القباني مقتنعاً بأنَّ استلهام الحكايات التراثية المملوءة بالمواعظ، وشيء من الغناء والرقص، يمكن أن يساعد على تقريبها من مختلف الأذواق الشعبية، وقد كتب القباني عدداً من مسرحياته شعراً منطلقاً من أنَّ وظيفة المسرح لديه هي وظيفةٌ تقوم على ترسيخ القيم الأخلاقية المثلى في المجتمع، وحينما اختار التراث وحكاياته فإنَّه أراد من خلال ذلك أن يقدّم لأبناء المجتمع العربي ما يعظهم عبر تلك الحكايات القريبة من ذائقتهم، ففي مقدمة مسرحية (هارون الرشيد مع أنس الجليس) يعرض أفكاره تلك في مجموعة من الأبيات الشعرية قائلاً:

" مراسح أحرزت تمثيل من سلفوا
وعظاً وجاءت لنا عنهم كمرآة
نمثل اليوم أحوال الألى سبقوا
من طيباتٍ لهم أو من إساءات

عسى يكون لنا فيمن مضى عِبرُ

تجدي ونعلم أنا عِبرة الآتي

عسى نكون كراماً إذ يشخصنا

من بعدنا أو فيا طول الفضيحات

فالحرُّ إن مات أحيته فضائله

والوغد إن عاش مقرون بأموات

هذا هو المقصد من تمثيل من عبروا

لا اللهو والزهو والإعجاب بالذات".

وبذلك فإنَّ القباني يوظف التراث بما يحمله من تجارب جاهزة، لبث العبرة والموعظة عن طريق التمثيل أو التشخيص، وبالتالي يأخذ المسرح دوره الإصلاحي حيث يقوم بالتنوير والتثقيف لأفراد المجتمع، " والمسرح عنده منبرٌ أخلاقي، يدعو من خلاله إلى تهذيب النفس والتمسك بالفضيلة، والأخلاق الحميدة، وهو مرآة للواقع المعيش، وعامل من عوامل الإصلاح، وذلك عندما يسلّط الأضواء على الفساد الذي يسوس البلاد، بهدف تنوير المواطن ودفعه للقيام بعمل ما لتغيير هذا الواقع، ومحاولة بناء واقع أفضل".

الشاعر عزيز أباظة

لقد توجّه القباني نحو التراث العربي الذي شكل بالنسبة له مجالاً واسعاً للاستلهام المسرحي، حيث وجد فيه مقوماتٍ فكريةً وإبداعية تمكنه من التعبير عن الهموم والقضايا التي تشغله، بل وتدعم بحثه المشروع عن ثقافة عربية أصيلة تعبر عن ذاته، ومن خلال ذلك فقد وجه الاهتمام نحو كتابة مسرحياته باللغة العربية الفصحى، وذلك حفاظاً منه على الهُوية العربية في ظلِّ سطوة المستعمر الذي أراد ترسيخ ثقافته ولغته في البيئة العربية، وقد اعتمد القباني المرجعيات التاريخيّة في بعض مسرحياته، ولم يكن مكتفياً بالتوظيف الخارجي للمعطى التاريخي، حدثاً كان أو شخصية، بل عمد إلى جعله جزءاً من بنية النص، وذلك لتحقيق أهداف فنية ودلالية، هي بالتأكيد تضفي على الإبداع قيمةً مضافة، ويمكن

ملاحظة هذا التوجه في أول عرض مسرحي قدَّمه القباني في مصر لمسرحية (أُنس الجليس) عام 1884م، التي كتبها القباني نثرًا وشعرًا، ووشحها بأغانيه وألحانه، وبالحركات التوقيعية الموسيقية من رقص السماح؛ لتشكّل باكورة من بواكير الأوبريت المسرحي العربي الاستعراضي في مصر، وهذا الالتزام من قبل القباني بمعطيات رسالته، عززته قدرته في امتلاك أدوات الكتابة المسرحية البسيطة والمباشرة والواضحة التي كانت أقرب ما تكون إلى السهل الممتنع، وفي مسرحية (قوت القلوب) التي كتب القباني معظم أشعارها وموشحاتها وأغانيها، وقام بوضع جميع ألحانها، وقد عرضها باسم (قوت القلوب) تارةً، وباسم (قوت القلوب مع غانم بن أيوب) تارةً أخرى، وتم طبعها باسم (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب)، والمسرحية نصٌّ تخييليٌّ وله عقدة غرامية استلهمها القباني من حكاية (التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة) من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وهي تستغرق من الليلة الثانية والخمسين إلى الليلة الستين بعد أن خلَّصها مما يشينها من العبارات غير اللائقة، والإيحاءات الغرامية، والكلمات الفاضحة.. وما يتنافى مع الشريعة الإسلامية، وما يتعارض مع العادات العربية وتقاليدها، وما يناقض مفردات رسالته المسرحية، ويعيق تحقيق هدفه وفق مبدأ حركة الإحياء بإظهار التراث في صورة مشرقة، وتتناول المسرحية قصة غانم الذي خرج من الشام للتجارة، ولما وصل العراق حقّق كثيراً من الأرباح والمكتسبات المادية، لكن صديقه التاجر عبد الغفار مات في الطريق واضطر إلى دفنه في أحد قبور بغداد، وعندما انتهى الدفن عاد المشيعون إلى المدينة بينما تأخر هو في البكاء على صديقه وتأمل الموت، ولما عاد وجد أبواب المدينة قد أُغلقت، مما دفعه للعودة إلى المقبرة، وصار يندب حظّه العاثر:

" إلهي سيّدي مولاي كن لي

فقد فارقت خلاني وأهلي".

ويُعدُّ الكاتب المصري عزيز أباظة (1898 - 1973) أحد الشعراء الذين اهتموا بالكتابة المسرحية، وفي عام 1943م فاجأ الجمهور المصري بأول مسرحية شعرية له، وهي مسرحية (قيس ولبنى)، التي أتبعها بعدة مسرحيات شعرية أخرى استقاها من تاريخ مصر، ومن تاريخ العرب الحقيقي أو الأسطوري، قبل أن ينتهي أخيرًا إلى كتابة مسرحية (أوراق الخريف) عام 1957م، ولأباظة كذلك (من إشراقات السيرة الزكية)، وهي شعر ملحمي ثم (تسابيح قلب) عام 1974م وغيرها من المؤلفات التي نشرتها ابنته عفاف بعد وفاته.

تأثر عزيز أباظة في مسرحه الشعري بأمير الشعراء أحمد شوقي من ناحية اختيار الموضوعات وأسلوب البناء الفني، فظهرت فيها الغنائية بشكل واضح، وتم

من قبله الاحتفاء بالأسلوب، وفي الوقت الذي غلف فيه المسرحية الشعرية بصورتها الدرامية " فقد خلت مسرحيات شوقي الشعرية من تلك النزعة الدرامية، فخلت من الإثارة والانفعال المشوق والمثير، وإن بقيت نغماً يهزُّ العاطفة بالترنيم والإنشاد مع طلاوة الشعر وحسن السبك.. ولأول مرة تقوم المسرحية الشعرية في الأدب العربي على أساس درامي، وهو ما خلت منه مسرحيات شوقي وإن حفلت القصص التي قامت عليها مسرحيات شوقي بالمواقف الدرامية المثيرة ".

ويجتهد (أباظة) في بيان خصائص لغة الشعر المسرحي حيث يقول: "ولعلَّ من مميزات الشعر وفضائله أنَّ فيه مرونةً تُوسد للشاعرِ أن يلِم بمعان عديدة متشعبة في خَطْرة ذهنية واحدة، هذا إلى جانب ما له من طلاوة وإيقاع وموسيقى، تتبارى كلها في إحداث أثرها الرفيع.. إنَّ الشعر في رأيي هو أنسبُ لغةٍ للحوار على المسرح، فللسذج من النظّارة القصةُ - كما يقول (إليوت)- وللمتأدبين منهم الديباجةُ المشرقة، ولهواة الموسيقى الإيقاع وجمالُ النغم، ولذوي الحساسية المرهفة المعاني البعيدةُ التي لا تلبث أن تنجلي رويداً رويداً، إنَّ الشعر له أثره في ضروب النظّارة على تباين مشاربهم وأذواقهم، ولكنَّه أثَرٌ يختلف منفعلاً باختلاف تذوقهم واستجاباتهم. وتجمع العلاقة بين الشعر والمسرح موضوعين مميزين، ويمكن أن تتوارد في شأنهما على الأخلاد أسئلةٌ كهذه الأسئلة: إلى أي مدى يمكن أن تكون المسرحية شعراً؟ وما هو أنسب ألوان الشعر للمسرحية الحديثة؟ وهل المسرحية شعر؟ ".

وقد عمل (أباظة) على اختيار موضوعاته من التاريخ العربي والإسلامي غالبًا، ففي عام 1947م قدم مسرحية (العباسة)، وهي تتناول قصةً من القصص المتداولة في التاريخ العربي الإسلامي في إطار اجتماعي وسياسي وديني، وهي قصة العباسة أخت هارون الرشيد مع جعفر بن يحيى البرمكي التي ربطها المؤرخون العرب ربطًا وثيقًا بالنكبة التي أنزلها هارون الرشيد بالبرامكة، وربما استهوى الموقف الرومانسي شبه الأسطوري في تلك القصة عزيز أباظة، فلم يدقّق بأنَّ التاريخ لم يَخلُ من تعسُّف واضح؛ لأنَّ المؤلف المسرحي ليس ملزمًا بأن يستقصي وقائع التاريخ وحقائقه كافة، بل له أن يختار منها ما يحقّق هدفه الدرامي فحسب، إلا أنَّه يخيَّل إلينا أنَّ عزيز أباظة قد أمعن النظر في هذا الأمر، وأخذ به عندما ألف مسرحية (العباسة)، فلم يقنع في تصوير مأساة البرامكة بقصة زواج جعفر من العباسة ومخالطتها، رغم حظر الرشيد لتلك المخالطة، بل درس الأسباب العميقة لتلك المأساة، وأثبت في آخر مسرحيته قائمة بالمراجع العربية والأجنبية التي تحدَّثت عن تلك المأساة، وهي تقرب من الثلاثين مرجعًا، ومن بينها طبعًا رواية العباسة، وهي إحدى قصص جرجي زيدان التاريخيّة المعروفة.

ومن أركان حركة التطوّر في المسرح الشعري العربي تبرز تجارب علي أحمد باكثير الذي امتلك الريادة في المسرح الشعري العربي من خلال مسرحيته الأولى (هماء) أو (في عاصمة الأحقاف) سنة 1934،

ثم مسرحية (أخناتون) سنة 1940. وتُعدّ تجربة باكثير في المسرح الشعري تجربةً رائدةً وبالذات في ميدان الشعر، وربما كان مرد ذلك إلى أنَّه دخل ميدان المسرح أولاً ثم استخدم فيه الشعر. ثم ظهرت تجربةٌ أخرى في المسرح الشعري من خلال مسرحية عبدالرحمن الشرقاوي (جميلة بوحيرد) سنة 1949 لتعبر عن الصراع الدائر بين العرب والاستعمار من أجل التحرّر القومي، وكما كان هناك ثورةٌ في عالم الشعر أخذت في تكسير عمود الشعر القديم والبحث عن روافد إيقاعية وبنائية للشعر العربي، لم يكن الشرقاوي في كتابة شعره المسرحي يتحرك من فراغ، وإنَّما كانت حركته مواكبةً لثورة الشعر الجديد. كما تُعدُّ تجربة صلاح عبد الصبور في المسرح الشعري تجربةً متقدمةً نظراً لنضج التركيب الشعري عنده أكثر من سابقيه، ومن مسرحياته: مأساة الحلاج1964، مسافر ليل 1968، الأميرة تنتظر 1969 وغيرها..

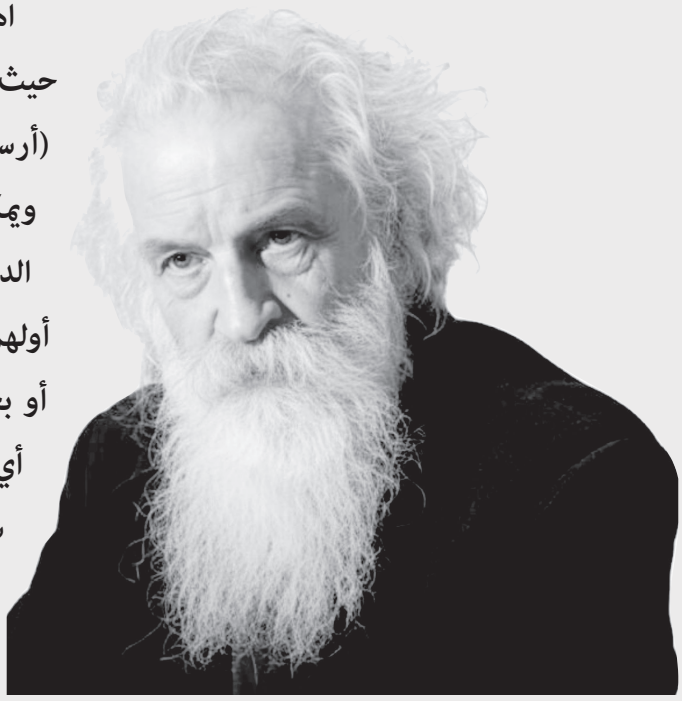
وفي السعودية، تُعد تجربة الكاتب الكبير حسين عبدالله سراج (1912 - 2007) من التجارب المهمة في المسرح الشعري العربي في الخليج، حيث كتب مسرحية (الظالم نفسه) 1932 وعدداً من المسرحيات الإذاعية في حينها، وهي مسرحياتٌ ذاتُ مستوى عالٍ وشعرية مميزة، ويُشار إلى أنَّ سراج في الأوساط الأدبية هو مؤسسُ الشعر المسرحي وعميد المسرح منذ العهد الجديد للجزيرة العربية، ومن أعماله: مسرحية (جميل وبثينة) أو الحب العذري (عام 1943م، ثم عني بالمسرحيات الشعرية فنظم مسرحية (غرام ولادة) التي نشرتها دار المعارف في القاهرة عام 1952م، ثم نشرت له دار تهامة مسرحية شعرية (الشوق إليك) عام 1974م، وقد خلف حسين سراج إرثاً أدبياً غزيراً في الشعر والمسرحية والمقالة والقصة القصيرة، وهي تشكّل نتاجاً خصباً متاحاً للدراسات الأدبية النقدية المنهجية التي يجدر أن تتسع لإنصاف مبدع أدبي من جيل الريادة الذي شارك في بناء نهضة أدبية في المنجز الحضاري الثقافي لموئل العربية والأدب العربي في الجزيرة العربية.

لقد مثّلت تجاربُ المسرح الشعري العربي قفزةً نوعيةً في مسار الأدب المسرحي، إذ استطاعت أن تجدّد البنية المسرحية، وأكدت قدرة الشعر على تأسيس التجارب في المسار التطوري من الكلاسيكية إلى الحداثة، حينما انطلق من تمجيد التاريخ، إلى أداة فلسفية وجمالية لطرح قضايا الإنسان المعاصر، مما منح المسرح الشعري العربي خصوصيته ضمن المشهد الثقافي العالمي، وشكّل من خلال قيمته الفكرية والجمالية إنجازاتٍ عميقة في الأدب العربي الحديث.

جماليات الصورة الفنيّة في المسرح الشعري

د. معتصم كرابلية *

اهتم المنظرون والفلاسفة بالصورة الشعرية حيث ظهر ذلك في كتابات عددٍ منهم مثل: (أرسطو وهيجل وهيدجر وباشلار...) وغيرهم، ويمكن القول إنَّ مفهوم الصورة الفنية في الشعر الدرامي، أو الدراما الشعرية تعني أحد أمرين؛ أولهما هو الذكر الواعي لمدركٍ حسّي سابق، كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة، أي استرجاع منظر رآه الإنسان أو صوت سمعه... بعد أن يبتعد عنه ويزول أثره المباشر على الحواس، وقد يكون التذكر شاملًا للمنظر أو الصوت أو قاصرًا على جزءٍ أو أجزاء منه.



الفيلسوف الفرنسي (غاستون باشلار)

وثانيهما هو مفهومها في الفنِّ الذي إمَّا أن يخصّصها فيعدها مرادفةً للتعبير المجازي أو الاستعاري، أو أن يعمّمها ويتوسع في نطاق دلالتها فيعني بها التعبير عن تجربةٍ حسية نُقلت بطريق البصر أو السمع أو الشم أو اللمس أو الذوق، أي إنَّ بعض هذه الحواس أو كلها مجتمعةً تدرك عناصر التجربة الخارجية فينقلها الذهن إلى الشعر بطريقةٍ من شأنها أن تثير في صدقٍ حيويةَ الإحساس الأصلي، وفي ظلِّ هذا المفهوم قد تكون الصورة الواحدة تسجيلًا لإحساسٍ مفرد.

وعند مرادفة (التصوير الفني) للتعبير المجازي أو الاستعاري، فإنَّ الصورة الفنية تعني أي شكلٍ من أشكال التشبيه أو الكناية

* أكاديمي وباحث أردني

أو الاستعارة بأنواعها. وذهب (باشلار) إلى أنَّ الصورة الشعرية هي " بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس" ، ويكوّنها الشاعر لإظهار الخفي من الوجود، وذلك من خلال هُويتها وديناميكيتها، و(باشلار) بإحالته فهم ماهية الصورة إلى الظاهراتية، إنَّما يؤكد على المعنى المستتر في داخلها، ولا يتردد من أن يوجه الآخرين إلى الأسلوب الصحيح في التذوق الجمالي للصورة.

ويربط (باشلار) الصورة الشعرية بالفلسفة، ويؤكد أنَّه من أجل إيضاح "مسألة الصورة الشعرية فلسفيًّا، علينا أن نلجأ إلى ظاهراتية الخيال، وهذا يعني دراسة ظاهراتية الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح والوجود الإنساني، محتجزة في واقع هذا الوجود"، فالشعراء هم الذين يستطيعون تأسيس صورة واضحة لحقيقة الوجود من خلال الصورة الشعرية الرائعة التي تستولي على المدركات، وإذا ما تحقّق فهمنا لجوهر الشعر، تحقق فهمنا لكينونة الإنسان وكينونة الوجود.

وعلينا في هذا الاطار ألا نغفل أنَّ الصورة المدروسة من خلال الذات لا يمكن فهم جوهرها من خلال الأصالة إلى الذات فقط، إنَّ الظاهراتية وحدها – أي دراسة بداية الصورة في الوعي الفردي – تستطيع معاونتنا في استعادة ذاتية الصورة وفي قياس مدى اكتمالها وقوتها عبر ذاتيتها"، لذلك نجده وانطلاقاً من منهج التحليل الظاهراتي يؤكد دومًا على أنَّه ينبغي دراسة الصورة الشعرية بذاتها، وذلك للوقوف على تنويعاتها، مع ضرورة الابتعاد عن محاولة وضع سوابق لها؛ لأنَّ ذلك من شأنه أن يفسر الشعر بعلم النفس الذي تتقاطع معه الظاهراتية وترفضه، ولا يغفل هنا مدى إعجابه بصورة المكان السعيد الذي يوحي بالقيمة البشرية للأماكن والأشياء، مع النزول أحياناً للبحث عن أصول الصور في النماذج اللازمنية اللاواعية العليا التي ترد في نظرية (يونغ) النفسية.

إنَّ الشعر لا يخرج عن كونه تجربة لفظية وهو يحوي في باطنه تجربةً في الرؤية والشعور، ويقوم على دقة التصوير وبراعة الصياغة، ويقتنص الشاعر رؤاه وصوره الفنية من أعماق وجدانه، وهي تعبر عن وجوده وما يكتنفه من أحداث، ويلتقي المسرح بالشعر من خلال صراع الإرادات وتقابل النوازع، مما يؤدي إلى اشتباك الأضداد وتلاقي الأشياء على اختلافها، وهذه هي رؤى الشاعر الأصيل، وهذا لونٌ من الشاعرية الأصيلة التي تغيب عنا في خضم الألوان الأخرى. ويُعدُّ الشاعر (صلاح

عبد الصبور) من أشد المناصرين للمسرحية الشعرية، وكان يردّد دائمًا أنَّ المسرح بدأ شعرًا، وسيعود شعرًا، وكان يرى أنَّ مسرحيات (إبسن) الشعرية لا تقلُّ قيمةً عن مسرحياته النثرية إن لم تزد عليها، وهكذا فإنَّ الشعر والمسرح يلتقيان في ارتكازهما على التشخيص والتجسيد والتواصل الوجداني، ووجود المسرح فرصة للشعر، ووجود الشعر بمثابة مرجعية فنية تضيف الجمال والقيمة والرصانة للحوار المسرحي.

ولا ينفصل ذلك عن وظيفة الاستعارة في المسرح الشعري، وتتضمن قوة الاستعارة في المسرح الشعري رؤيةً لا تتطلب إجهاد النفس أو العقل في المعاناة الشعورية، ولكنَّها تخرج في قالبٍ يعتمد على الحيل البلاغية التقليدية؛ إذ نجد في مسرحيات أحمد شوقي الشعرية أنَّ لون الشعر الذي حفلت به مسرحياته هو الذي يقترب من شكل الحكمة أو المثل السائر، ولا أظنُّ أنَّ ثمة ما يدعو إلى إيراد النماذج التي تمثل شتى ألوان الصور التي تحفل بها ضروب الشعر الأخرى، فمن الضروري هنا تأكيد القوة العاتية التي يكتسبها الشعر عندما يستند إلى رؤى أصيلة، ولا أظن أنَّ القارئ الملم بالتراث المسرحي الشعري سوف يجد صعوبةً في العثور عليها، فهي تمتدُّ عبر القرون حتى لتفيض منها الرؤى التي تتضمن في باطنها ذلك الصراع بين النوازع، الذي يسمونه الصراع الدرامي لأنَّه يميز كل عملٍ درامي.

ويتسم الشعر المسرحي بعددٍ من الخصائص من أهمها:

- لغة الحوار في المسرحية الشعرية لغة إيقاعية.

- تتسم المشاعر في المسرحية الشعرية بالقوة والكثافة.

- يعتمد بشكل مباشر على الغموض الذي يعزّز سيطرة الإيحاء على المسرحية.

- يعتمد على التصوير غير المحسوس وغير المرئي بشكل أكبر من النثر.

ويُعد المسرح الشعري عملاً صعباً لأنَّه يتحرك في دائرتين: دائرة المسرح ودائرة الشعر، ومن الصعوبات التي واجهت كتّاب المسرح الشعري، هو أنَّ هناك كتاباً مسرحيين لم يكونوا شعراء متميزين، وقد سقطت أعمالهم وكان ضعف الشعر سبباً لذلك السقوط، كما كان هناك شعراء مجيدون سقطت أعمالهم لأنَّها لم تكن ناجحةً فنياً، ومن هنا فإنَّ حركة المسرح الشعري لم تخرج عن دائرة الحركة الشعرية والمسرحية، لذا فإن أراد الكاتب المسرحي أن ينجح، فإنَّ عليه أن يكون شاعراً من شعراء جيله وواحداً من المسرحيين، فالشعر على

المسرح ليس هوايةً، بل هو قدرة متمكنة تفرض نفسها على الجمهور.

ويرى الشاعر والمسرحي الإنجليزي (ت. س. إليوت (1888 - 1965) أنَّ المسرحية الشعرية لم تمت في العصر الحديث، وأنَّها باقية ليس فقط في تناولها لقضايا تاريخية كمسرحية (جريمة قتل في الكاتدرائية) لإليوت، ولكنَّها تستطيع أيضًا أن تعبر عن مشاكل الإنسان الواقعية، ويكون للشعر أثرٌ كبيرٌ في إعطاء عمق للأحداث والشخصيات. ويقول (إليوت):" إن كان للدراما أن تكون دراما شعريّة حقًّا.. فينبغي أن نتوقع من شاعرٍ مسرحي مثل (شيكسبير) أن يكتب أجمل شعره في أعمق المواقف الدرامية ... وهذا هو الحال تمامًا، أي إنَّ العوامل التي تجعل الشعر شعرًا رائعًا هي العوامل نفسها التي تجعله دراميًّا عميقًا، وهكذا لا تجد من يشير إلى أنَّ بعض المسرحيات أكثر شاعريةً من سواها، وإلى أنَّ البعض الآخر أعمق من الناحية الدرامية، فالمسرحية بالغة العمق والشاعرية في الوقت ذاته، وليس هذا ثمرة التقاء لونين من ألوان النشاط الفني الخلاق، بل ثمرة للنشاط نفسه الذي ينتج الشعر والدراما في الوقت ذاته.

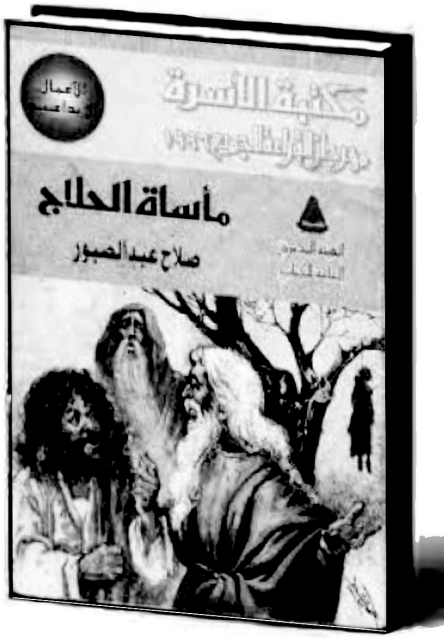
وبهذا التوحيد بين النشاط الذي ينتج الشعر والنشاط الذي ينتج الدراما يشير (إليوت) إلى مبدأ مهم: هو وحدة الحدس الفني، والوسيلة التي ينتقل عن طريقها هذا الحدس، فالشعرُ في المسرح ليس مجرد لغة أو وسيلة لغوية يطوعها الشاعر لمقتضيات مسرحيته من شخصياتٍ ومواقف...، وإنَّما ينبع الشعر أساسًا من التصوّر الدرامي الذي يتعهده الفنان حتى يتضح ويتبلور في

الشاعر والمسرحي (ت. س. إليوت)

صورته النهائية، وإذن فليس من المحتوم أن يكون الشعر المسرحي شاملًا للخصائص التي نعهدها في الشعر الغنائي أو القصصي مثلًا، وإنَّما المحتوم حقًّا هو أن يكون جوهر الدراما الشعرية شعرًا، أي شعر النفوس الحساسة، القادرة على بلورة أحاسيسها، وشعر المواقف التي تلتقي فيها المشاعر المتجانسة أو المتناقضة، وشعر الإيحاء النابع من رمزٍ خاص، وكل هذا يحتم أن تكون وسيلة الحدس الشعري لغةً شعرية.

ويؤكد (إليوت) على ضرورة ألا يشعر المتلقي بالوسيلة اللغوية التي تُكتب بها المسرحية، شعرًا كانت أم نثرًا، لأنَّ الوسيلة جزءٌ لا يتجزأ من الحدث الدرامي والمواقف بين الشخصيات وأحاسيسهم، وبالتالي فإنَّ دراسة المسرح الشعري ليست دراسةً للدراما أولًا، ثم للشعر ثانيًا أو العكس، وإنَّما هي دراسةٌ للدراما الشعرية بكونها نوعًا أدبيًّا مستقلًا لا تنفصل فيه الدراما بكل خصائصها عن الشعر بكل خصائصه.

إنَّ للصورة الفنية دورها في بناء التراجيديا ورسم الشخصية، ويمكن ملاحظة ذلك في مسرحية "الملك لير"، ففي هذه المسرحية نجد محورين يدور حولهما الحدث، وبناء الشخصيات... أمَّا الأول فهو محور الملك (لير) نفسه و(المهرج) و(إدجار) و(كنت)، فهؤلاء هم وحدهم الذين يعرفون التصوير في حديثهم، والذين تستطيع مخيلاتهم أن تخلق الصور الفنية، مع تفاوتها عند كل منهم بطبيعة الحال، والمحور التالي يضمُّ (أدموند، وجونريل، وريجان، وكورنوول)، فهؤلاء لا يستطيعون أن يعملوا عقولهم في خلق صور أو حتى في التصور الخلاق لأي شيء، فهم واقعيون جامدون لا يعرفون إلا ما يقع في نطاق تجربتهم الفعلية المباشرة. ومن الملاحظ هنا أنَّ الحدث في المسرحية يعتمد على الصور الفنية، وتعتمد هي عليه إلى درجةٍ مذهلة، حتى إنَّ الحدث ليستمد بقاءه وكيانه من طبيعة الصور وأشكال صياغتها وعلاقتها بأشخاص المسرحية. وكانت الصور الفنية في المسرح تُستخدم للتمثيل أو بوصفها لقطات استعارية تنصهر في تيار الفكرة، فتعبر عن لحظات التركيز الدرامي أو توضح المواقف المعقدة، أمَّا في مسرح (شكسبير) فتبدو الصور مستقلةً بعضها عن البعض وعن الحدث الخارجي، فكأنَّما خُلقت لذاتها، فالملك يدفع إلينا بصورةٍ بعد أخرى، كأنَّما هي رؤى مباشرة مستقلة، ثم يعتمد اعتمادًا يكاد يكون كليًّا، على الصور الفنية في تعبيره.



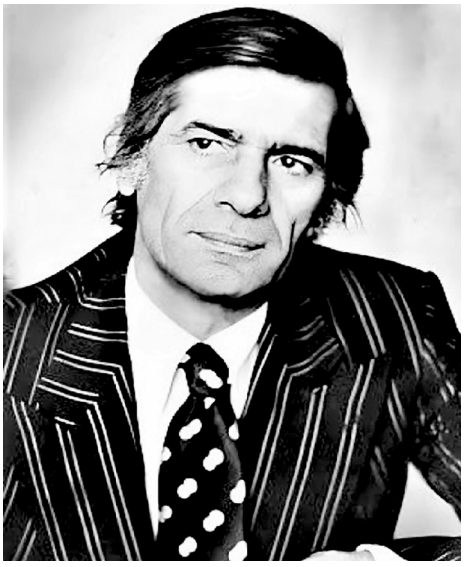
القضيةُ الفلسطينيّةُ في المسرح الشّعريّ العربي

د. يحيى البشتاوي

حضر الشّعرُ في المسرح العربي منذ بداياته الأولى، وقد تبلور ذلك الظهور، في المسرح الشعري الذي تناول القضية الفلسطينية التي شكلت واقعاً عربياً حيّاً ومتطوراً، لتصبح غائرةً في الوجدان العربي التقدمي بذلك الهم الذي انطبع على الذات العربية مخلفاً عقده العديدة، وهي بحركتها وديناميكيتها تتجه بآمال الأمة العربية إلى الأمام بالرغم من كل الظروف المحيطة بها، والناتجة عمّا يتعرض له الشعبُ الفلسطينيُّ نفسه من عمليات إبادةٍ وتدميرٍ للهُوية الوطنية، وبذلك خلفت نكبة فلسطين في الحياة العربية آثاراً عميقة، وباتت ميداناً خصباً للفنون بـأنواعها، بوصفها تقوم على رصد مشكلات الواقع الكبرى لأنَّها تُعدُّ استجابةً لروح العصر وقوانينه الخفية، ولم يكن الفنُّ المسرحيُّ بمعزل عن تناول القضية الفلسطينية، إذ عبّرت رؤية كل من الأديب والفنان المسرحي على حدٍ سواء عن موقف كل منهما من الواقع الذي تفرضه طبيعة الأحداث السياسية والاجتماعية المرتبطة بالإنسان الفلسطيني، ضمن رؤية شمولية واعية بجوهر القضية، وظروفها الموضوعية ضمن حركة التاريخ والصراعات الناشئة بين القوى المختلفة، وموقف المسرحيين منها في ضوء معالجتهم للصراع المتواصل مع المحتل، والتشرد واللجوء وحياة المخيمات، والعلاقة بالأرض وسبل تحقيق العودة إليها.

وانطلاقاً من الواقع المأساوي الفلسطيني فقد كان طبيعيّاً أن تؤثر تجارب المسرح السياسي العالمي في خلق مسرح سياسي عربي يركّز على عرض القضايا العربية السياسية منها والاقتصادية، محاولاً أخذ دوره في حركات التحرّر والنضال على الساحة العربية، وكان للقضية الفلسطينية أثرها الكبير في بلورة طروحات المسرح السياسي العربي حيث ظهر ذلك في نصوص المسرح الشعري العربي والفلسطيني عند عدد من الكُتّاب، وعند مراجعة النصِّ المسرحي الفلسطيني نجد أنَّ هناك تجارب مسرحية متعددة في المسرح الشعري الفلسطيني تناولت قضايا ترتبط بالتاريخ العربي أو بالواقع الفلسطيني.

ويرى (كمال غنيم) أنَّ المسرح الشّعري قد ظهر في فلسطين من خلال نصوص فؤاد الخطيب التي ظهرت قبل الحرب العالمية الثانية، حيث كتب مسرحية شعرية حول فتح الأندلس، وقد حظيت بإعجاب الشاعر خليل مطران، كما كتب محمد حسن علاء الدين مسرحية (امرؤ القيس بن حجر) الشّعرية عام 1945، حيث اعتمد فيها على تاريخ الشاعر الجاهلي ونهوضه من أجل الثأر لمقتل أبيه، ومع ظهور الاستيطان الصهيوني بدأ الكاتب المسرحي الفلسطيني بتناول القضية الفلسطينية وما يرتبط بها من أحداث، فقد كتب الشاعر برهان الدين العبوشي مجموعةً من المسرحيات الشّعرية كان من بينها (وطن الشهيد) عام 1947، وقد أظهر من خلالها مكانة الشهداء والمجاهدين، كما أشار إلى قضية بيع الأراضي ومؤامرات اليهود، ووحدة الصف العربي كسبيل أكيد للدفاع عن فلسطين، كما كتب



الشاعر الفلسطيني معين بسيسو

عدة مسرحيات منها: شبح الأندلس 1949، حرب القادسية 1951، والفداء 1956. وكتب محيي الدين الحاج عيسى الصفدي مسرحيته الشعرية (مصرع كليب) عام 1947، فجعل محورها حرب البسوس التي دامت ما يقارب أربعين عاماً بين بكر وتغلب، بعد أن قتل جساس كليباً بجرأته على ناقة جارته، ثم نشر في دمشق عام 1966 مسرحية (أُسرة شهيد) التي وصف فيها ما لاقته أُسرة شهيد فلسطيني من الآلام والتشريد كنموذج لما حلَّ بالشعب الفلسطيني في أثناء هجرته وتشتته في البلاد العربية وغيرها.. كما ظهرت القضية الفلسطينية في المسرحيات الشعرية للأديب عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى) (1909 - 1980) كما في مسرحية عن عز الدين القسام، التي قدّم لها إبراهيم عبد القادر المازني، ولكنَّها ضاعت ولم تُنشر، ونشرت هدية عبد الهادي عام (1955) المسرحية الشعرية "طالب الثأر ما

قعد"، ضمن مجموعة مسرحيات "معاً إلى القمة". وكتب محمد أحمد جاموس مسرحيته الشعرية (مأساة لاجئة) عام 1965، مصوّراً فيها حكاية ثريا اللاجئة من يافا، وما شهدته من مآسي النكبة، واستشهاد ولدها خالد، ورغبتها العارمة في العودة إلى الوطن، ورؤى النصر التي رأتها في المنام، وموتها حزناً وقهراً عندما استيقظت من نومها على الواقع المرير ذاته.

وشكّلت القضية الفلسطينية حضوراً كبيراً في مسرحيات معين بسيسو (1928 - 1984)، حيث نشر عام 1969 مسرحية (مأساة جيفارا) معبراً بالرمزية عن تواصل الثورة، وسار على الطريقة نفسها في كتابة مسرحية (ثورة الزنج) عام 1970، وفيها استدعى شخصية قائد ثورة الزنج (عبدالله بن محمد)، الذي ثار على الخليفة العباسي المعتمد بأمر الله في القرن الثالث الهجري في مدينة البصرة، حيث قام بها الزنوج للتحرّر من سلطة المماليك الذين كانوا يفرضون طغيانهم على خلفاء بني العباس، وقد أسقط (بسيسو) هذه الحادثة التاريخية على واقع الإنسان الفلسطيني الثائر في القرن العشرين، حيث جعل من قائد الزنج الذي استدعاه من التاريخ معادلاً موضوعيّاً للفلسطيني الذي يعاني من احتلال أرضه، والذي أرهقته حالة التشتت والاستعباد التي عاشها نتيجة للممارسات التعسفية للاحتلال الصهيوني، ومن الملاحظ أنَّ الأحداث تتحرك في المسرحية على مستويين: المستوى الأول، هو الزمنُ المعاصرُ الذي يرتبط بتاريخ الثورة الفلسطينية، حيث تظهر من خلاله الشخصيات المعادية للثورة الفلسطينية وكل الثورات من أجل تأكيد الإبقاء على القهر والعبودية بحقِّ الشعوب، أمَّا المستوى الثاني، فإنَّ أحداثه ترتبط بالتاريخ وتجري في القرن الثالث الهجري إبَّان اندلاع ثورة الزنج في البصرة.

ثم كتب مسرحية (شمشون ودليلة) عام 1971، التي صوّر فيها حال الفلسطينيين قبل إعلان الكفاح المسلح، وحالهم بعده، والمخاطر التي تحيط بالثورة الفلسطينية، والرعب الذي سيبقى المحتل فيه حتى لحظة التحرير، ثم كتب معين مجموعةً من المسرحيات القصيرة عام 1972، صوّر من خلالها في مسرحيتي "الصخرة"، و"العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع" واقع الثورة الفلسطينيّة المحاصرة في واقع عربي، يطلب منها أن تكون مجرد عَلم وشعار، لا بندقية أو قدم تتحرك وتفعل، وفي المحور نفسه دارت مسرحية "محاكمة كتاب كليلة ودمنة"، فالكلمة الثورية حتى لو كانت رمزية محكوم عليها بالحصار والموت في عالمنا.

لقد شكّلت المقاومة على المستويين القومي والاجتماعي الجوهر الشامل لأدب معين بسيسو الشعري والمسرحي، فقد حمل هموم الإنسان الفلسطيني بكل تشعباته، ووصف حياة اللاجئين وما ألمَّ بهم من جوع ومعاناة، وفي هذا السياق تُعدُّ مسرحية (شمشون ودليلة) المنشورة عام 1979م، إحدى المسرحيات التي تعرضت للواقع الفلسطيني تحت الاحتلال، وقد صوّر فيها المؤلف حال الفلسطينيين قبل إعلان الكفاح المسلح، وحالهم بعده، والمخاطر التي تحيط بالثورة الفلسطينيّة، والرعب الذي سيبقى المحتل فيه حتى لحظة التحرير، وفي هذه المسرحية وظف المؤلف (أسطورة شمشون) توظيفاً سياسيّاً واجتماعيّاً لمناقشة

قضية معاصرة ترتبط باحتلال الكيان الصهيوني لفلسطين وللأراضي العربية الأخرى، وتُعد (أسطورة شمشون) من الأساطير الخالدة في التراث الإنساني، وقد أخذت اهتماماً خاصاً في الأدب المعاصر على اختلاف أجناسه، حيث تم توظيفها لإثبات أحقية الفلسطينيين التاريخية بفلسطين عبر الوقوف على حقيقة الصراع بينهم وبين الإسرائيليين.

وإذا كانت المسرحية قد صوّرت لنا مدى المعاناة والظلم الذي لقيه الفلسطينيون بعد تشردهم من فلسطين عبر كثير من الرموز والدلالات، فإنَّ نهايتها قد جاءت لتقديم مقارنة بين نهاية شمشون في الماضي ونهاية دولة الكيان الصهيوني، فمثلما تغلب الفلسطينيون قديماً على شمشون الجبّار، فإنَّهم سيقهرون شمشون المعاصر (إسرائيل) الذي سيظل يدور حول الطاحون حتى يسقط سقوطه النهائي.

إنَّ معين بسيسو لم يتعامل مع معطيات الأسطورة بتفاصيلها، وإنَّما وظف فكرةً جزئيةً منها تتعلق بطبيعة الصراع التاريخي بين الفلسطينيين والإسرائيليين، وقد اعتمد تقنية السرد كتلك التي استخدمها (بريخت) في مسرحه الملحمي، وذلك لتقديم جوانب مهمّة من الأحداث التاريخية التي أسهمت في تشكيل الحدث المسرحي، فالمسرحيةُ محاولةٌ لتقريب الماضي من الحاضر تاريخيّاً، وتقريب الأسطورة من الواقع، بل وإسقاط مضمونها على القضية الفلسطينية، ويهدف الشاعر من ذلك إلى إظهار أنَّ اليهود يقيمون وجودهم على حساب الوجود الفلسطيني، وأنَّهم يقيمون وجودهم على مبدأ القوة العسكرية، وأنَّهم يرون أنَّ الفلسطينيين مصدر تهديد قوتهم في الحاضر، كما كانوا في الماضي مصدراً لتهديد قوة شمشون، وكل تلك الأحداث يتم سردها بلغة شعرية شكّلت طبيعة المواقف والشخصيات والأحداث المسرحية وطبيعة البناء الفني، فظهر من خلالها جرس الألفاظ نتيجة لارتفاع العبارات الشعرية، إضافةً إلى استخدام المؤلف لمستوى اللغة المكثفة التي لا تخلو من الرموز.

ونشر سميح القاسم (1939ـ 2014) مسرحيته الشعرية الأولى "قرقاش" عام 1970، حيث اشتق الاسم من اسم (قراقوش) وهي كلمة تركية تعني الطائر الأسود، وهو في التاريخ أبو سعيد قراقوش بن عبد الله الأسدي الملقب ببهاء الدين، المتوفى في القاهرة سنة 1201م، وكان وزيراً لصلاح الدين الأيوبي، وباني القلعة. لكن شخصيته التاريخية تختلف عن صورته الشعبية، فالثانية أنموذج للحاكم المستبد الذي يضطهد الشعب، ويسخّره بقسوة شديدة في تنفيذ نزواته، وهي الصورة التي وظفها سميح القاسم، وقد غيّر الاسم إلى "قرقاش" ومعناها بالتركية الحاجب الأسود، ويذهب بعض الدارسين إلى أنَّه الاسم العبري لهذا الحاكم، حتى لا يصطدم في قليل أو كثير مع شخصية "قراقوش" التاريخية، حسب رأي رجاء النقاش، لأنَّ "قراقوش" له تاريخٌ معروف، وبعضُ كبار المؤرخين يدافعون عنه، ويرون أنَّه من المظلومين وليس من الظالمين.

يرسم القاسم في المسرحية شخصية الحاكم (قرقاش) بوصفه طاغيةً ومغرماً بالحروب والقتل وسفك الدماء، وهو هنا يُقدم كرمز لسطوة الاحتلال وعجرفته، حيث لا يسمع إلا صوته ولا

يرى إلا ذاته، ويشتط في إصدار الأوامر العسكرية المنافية للإنسانية، ولا يتوانى عن البطش بولده وابنة الشعب التي أحبّها، مما يجرُّ عليه الثورة الشعبية التي تطيح به. ويسير القاسم وفقاً للرواية التي تقول إنَّ "قرقاش" قد تميّز بإصدار القوانين الحمقاء القاتلة للحريات. وهو، أي القاسم، يعدّد هنا الفرمانات والأوامر والقوانين في شكلها المعاصر، لربطها بالحاضر، حيث يمنع "قرقاش" الناس من التجول في أثناء قيامه بالرحلات، كما يمنع الغناء الشعبي، ويسوق أبناء الشعب، رغماً عنهم، إلى الخدمة العسكرية (الإلزامية)، ويشنق من يتعمد عدم الإنجاب، أو العقم، متهماً من يفعل ذلك بأنَّه ضد الدولة، ومن قوانين (قرقاش) العجيبة شنق الأطول إذا كان المجرم قصيراً، وقد أمر في أحد مشاهد المسرحية بشنق رجل طويل من مساعديه الأقربين، لأنَّ المواطن المحكوم عليه قصير بحيث لا تصل رقبته إلى حبل المشنقة، وممنوع على الشعب أن يحزن، وعلى جميع المواطنين أن يكونوا فرحين، تعبيراً عن سعادتهم بشقائهم في ظلِّ الطاغية المجنون، ولذلك عيّن وزيراً للحزن ليحزن باسم الشعب!. وفي أحد المشاهد يُلقى القبض على امرأة بكت حزناً على ابنها المقتول في الحرب، فيسخر منها "قرقاش"، ويخاطبها:

"من أين تعلمتِ الحزن ، يا بنت الخائن والبلهاء؟، ومتى أصبح في هذه الدولة، يفعل ما طاب له من شاء؟"

ثم كتب سميح القاسم مسرحيته الشعرية الثانية "هكذا استولى هنري على المطعم الذي كان

الشاعر الفلسطيني سميح القاسم

يديره رضوان وشلومو، وحوّله إلى دكان لتجارة المعلبات"، مبرزاً فكره الاشتراكي المتمثل في العلاقة الجيدة بين العرب واليهود في فلسطين، وإن شابها الظلم الطبقي عند الطرفين، قبل دخول المطامع الأوربية، التي حركت شهوة اليهود للانفراد بالبلاد، وبالتالي تحقيق رغبات الغرب الرأسمالي، وتحقيق مصالحه الخاصة. كما كتب القاسم مسرحية شعرية قصيرة بعنوان "الابن" عام 1974، صوّر فيها تواصل العطاء من أجل التحرير، والإيمان بحتمية العودة، والانتصار على الاحتلال، ثم كتب القاسم مسرحية قصيرة أخرى بعنوان "المغتَصبة" عام 1975، أبرز فيها حالة الضياع التي تعيشها فلسطين، وعزلتها، والصراع الذي يدور بين أخوتها والغولة، وتحقيق النصر لحظة التغلب على الخوف والضعف منها.

وكتب هارون هاشم رشيد عام 1973 مسرحيته

الشعرية (السؤال)، ونشر عام 1978 مسرحية أخرى هي (عاصفة على قصر مسروق)، وفي عام 1990 ظهرت له مسرحية (عصافير الشوك). وعن مسرحياته، ومن بينها "السؤال" و"خط بارليف"، استذكر رشيد قائلا: " حتى العام 1967 لم أكن قد كتبت المسرح، ولكنَّني كنتُ في فلسطين أكتب مشاهد صغيرة للطلاب في المدارس أو في الإذاعات، ولكن بعد النكسة دعاني صديقي عبد الرحمن الشرقاوي لحضور افتتاح مسرحية "وطني عكا" التي بدأت تُعرض في القاهرة وقتها، فأُعجبت بها لدرجة أنَّني شاهدتها أكثر من مرّة. أتذكر أنَّ الشرقاوي قال لي: "أنا كتبتُ وغيري سيكتب، لكن من الأجدى أن يكتب هارون هاشم رشيد مسرحاً شعريّاً بأسلوب بسيط وسهل عن فلسطين..". كتبتُ مسرحية السؤال وسلمته إيّاها، وكان وقتها رئيس مؤسسة روز اليوسف، وفوجئت بنشرها في سلسلة الكتاب الذهبي مطلع العام 1973 وفي العام ذاته اختارها صديقي كرم مطاوع لتقدّم في مسرح التلفزيون، وافتتح عرضها وزير الثقافة المصري وقتها يوسف السباعي في مسرح الجمهورية" حيث أرخ من خلال هذه المسرحية للقضية الفلسطينية منذ نشأتها إلى ما وصلت إليه وقتها، حيث أورد في آخر مسرحيته: " اليوم، ونحن على المذبح، فوق العنق السكين، من منكم معنا؟ قولوا: من ينصفنا؟ من ينصف شعب فلسطين؟. سكينٌ في الصدر، وسكينٌ في الظهر، فماذا نفعل؟ هل نستسلم، هل نلقي الأسلحة ونرحل؟ ماذا نفعل؟ ماذا نفعل؟".

كما كتب عبد الرحيم عمر عام 1984 مسرحيته

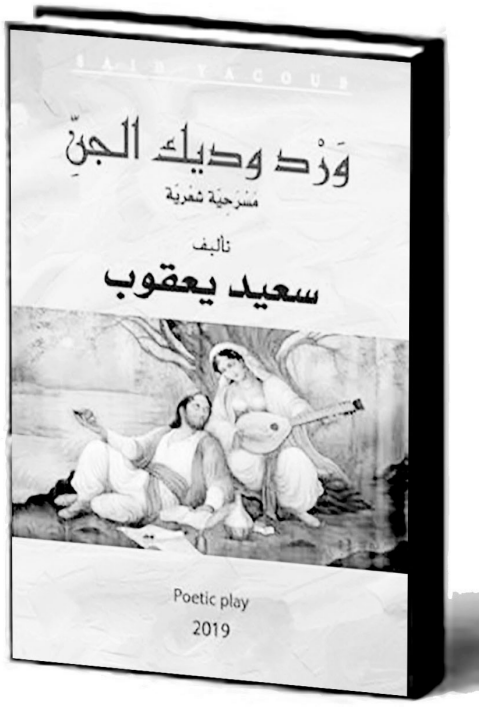
الكاتب المصري علي أحمد باكثير

الشعرية (وجه بملايين العيون)، ومن مسرحياته الأخرى: (تل العرايس، عين القصر، خالدة، وآباء وبنون). ونشرت سميرة الشرباتي عام 1991 المسرحية الشعرية (أدونيس الرافض للغربة)، حيث جعلت أسطورة أدونيس معادلاً موضوعيّاً لأسطورة الصمود الفلسطيني.

وتظهر القضية الفلسطينية في عدد من نصوص المسرح الشعري العربي، وقد ظهر ذلك واضحاً في مسرحيات الكاتب المصري علي أحمد باكثير (1910 - 1969)، سواء الشعرية أو النثرية، الطويلة أو القصيرة، قبل وقوع النكبة أو بعدها؛ لأنَّ القضية الفلسطينية كانت تجري منه مجرى الدماء في عروقه، حتى إنَّه كان ينشر عنها مسرحية قصيرة في كل أسبوع، حتى بلغت(50) مسرحية قصيرة، وخمس مسرحيات مطوّلة، ويُعد (باكثير) أوّلَ أديب

يعالج قضية فلسطين، دراماياً، في المسرح العربي وذلك بمسرحيته الطويلة (شيلوك الجديد) 1944 التي قسّمها إلى قسمين: (المشكلة) و(الحلّ)، وقد تنبّأ فيها بهزيمة العرب أمام الإسرائيليين، وقيام دولة الصهاينة على أرض فلسطين، واضطرار أهاليها إلى ترْك وطنهم للعيش لاجئين في غير وطنهم. وكتب باكثير مسرحيته المطولة الثانية عن تلك القضية عام 1956، بعنوان (شعب الله المختار) وهي كوميديا من أربعة فصول تكشف للقارئ حقيقة ذلك الشعب اللقيط الذي كان يعيش في الشتات إلى أنْ دُعِيَ، من قبل الحركة الصِّهْيونية المدعومة من قُوى الاستكبار الدَّولي، إلى إعْمار قطعة من فلسطين بعدما طُرد منها أهلها بشتى الطرق. ثم ألّف باكثير مسرحيته الطويلة الثالثة عن فلسطين وقضيتها، وهي (إله إسرائيل) التي استمد وقائعَها من مصادرَ دينية وتاريخية، لليهود ولغيرهم من القدماء والمُحْدثين، وتوخى تقديم تشخيصٍ للمشكلة اليهودية منذ أن طُرحت أولَ مرة. والمسرحية الطويلة الرابعة لباكثير، في هذا الإطار، هي (لباس العفّة) 1963، وقد ألفها عقب دعوة الرئيس التونسي الراحل الحبيب بورقيبة إلى عقد الصلح مع إسرائيل بعد سنواتٍ من النكبة، وتخيَّل، عبر مشاهدها، في كوميديا هزلية، رحلةً قام بها هذا الرئيس إلى الكِيان الإسرائيلي المُستوْطِن في فلسطين. وآخرُ مسرحية طويلة كتبها باكثير عن القضية الفلسطينية هي "التوراة الضائعة"، وذلك في أعقاب النكسة، عام 1968، وظهور المقاومة الفلسطينية التي حملت على كاهلها مهمة تحرير الأرض المغتصَبة، والوقوف في وجه الاحتلال اليهودي الذي أخذ يزحف عليها يوماً بعد يوم، ومن مسرحياته القصيرة الخمسين عن القضية نفسِها: (يوم المزاد الدولي، جلسة مع الشيطان، الهدية المسمومة، ماخور الأمم المتحدة، راشيل والثلاثة الكبار، السكرتير الأمين، شهيد القسطل، ليلة 15 مايو، معجزة إسرائيل، الخطة المزدوجة، الجولة الثانية، نصير السلام، في بلاد العم سام، وأخيراً نطق..)، ويكاد يكون علي أحمد باكثير أكثر كاتب مسرحي عربي كتب عن القضية الفلسطينية.

كما ظهر تناول القضية الفلسطينية في عدد من نصوص المسرح الشعري العربي كما في مسرحية (وطني عكا) لعبد الرحمن الشرقاوي، و(مأساة الحلاج) (1964) للشاعر صلاح عبدالصبور، التي تُعدُّ أروع مسرحية شعرية عرفها العالم العربي، وهي ذاتُ أبعادٍ سياسية إذ تدرس العلاقة بين السلطة المتحالفة مع الدين والمعارضة، وقد قدمت هذه المسرحية نبوءة حول هزيمة عام 1967 أمام العدو الصهيوني، إذ مثلت صوتاً خارجاً عن السرب في مرحلةٍ كان فيها الأدبُ العربيُّ يعيش أحلامه القومية مع المدِّ الناصري. وظهرت القضية الفلسطينية أيضاً في مسرحية (زلزال في تل أبيب) 1974 للشاعر التونسي الميداني بن صالح وغيرها من المسرحيات.



المسرحُ الشعريُّ في الأردن

د. محمد نصار *

تتنوع تجاربُ الكتابة المسرحيّة في الأردن بين عددٍ من المرجعيات التاريخيّة والسياسـيّة والاجتماعيّة، لكنَّها تبقى علامةً فارقةً في مسيرة المسرح العربي من خلال موضوعاتها ومستوياتها الفنية المتقدمة، وتظهر من بين تلك التجارب نصوص المسرح الشـعري عند عدد من الكتاب من بينهم: روكس بن زائد العزيزي، حسني فريز، سعيد يعقوب، حسن ناجي، مفلح العدوان، وغيرهم..

* أكاديمي وباحث أردني

يُعدُّ حسني فريز أحد شعراء الجيل الرائد الذين ملأوا الساحة الثقافية بالشعر والنثر. وتحملوا أعباء تأسيس القاعدة الأدبية الأولى في مستهل الربع الثاني من القرن العشرين. ولد في مدينة السلط عام 1907، لأبٍ دمشقيٍّ كان يعمل بالنحت والبناء وأسهم بزخرفة باب المسجد الحسيني في عمان، وقد نشأ في أسرة متواضعة الحال ودرس في السلط، في كتاتيبها ومدارسها الحكومية، وكان يعمل في العطلة الصيفية ببيع الخضار وأعمال البناء لمساعدة والده، تخرج في مدرسة السلط الثانوية عام1927، ثم ابتُعث من قبل دائرة المعارف للدراسة في الجامعة الأمريكية في بيروت، وحصل على البكالوريوس عام 1932، عمل في بداية حياته مدرساً للتاريخ والأدب والجغرافيا في الكرك، وفي مدرسة السلط التي أصبح فيما بعد مديراً لها عام 1938، ثم مراقباً للاستيراد والتصدير عام 1952، ووكيلاً لوزارة التعليم عام 1962، ومستشاراً أدبيّاً في وزارة الإعلام 1936، وعضواً في مجمع اللغة العربية، وعضواً للجنة المناهج الأردنية منذ عام 1966. ترأس تحرير مجلة أفكار/ وزارة الثقافة 1982، ثم أصبح رئيساً لاتحاد الكتاب الأردنيين من عام 1988 وحتى وفاته إثر تعرضه لمرض في القلب عام 1990.

وقد اهتم فريز بالتأليف بحسِّ المعلم والمربي الغيور والناقد المحب والمفكر المشتعل حماسةً ومصداقيةً لانتصار قيم الحق ومبادئ الجمال ومواقف الخير، فلقد قدّس الحبَّ في نصوصه، وغنّى للوحدة القومية والحلم العربي ونقد الواقع الاجتماعي، وأسهم في التأليف التربوي والكتب المدرسية للمراحل المختلفة أيّما إسهام، فكان لمنجزاته صداها اللامع على مساحة الوطن العربي، ومن بين مؤلفاته: ديوان هياكل الحب الذي ضمَّ في الجزء الأوَّل منه مسرحياته الشعرية: الطوفان، الحب يعلو، مع الآلهة على الأكروبول، ومسرحية (الطوفان) هي ليست مسرحية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، وإنَّما مجموعة من المقطوعات الغنائية التي ينتظمها موضوعٌ واحد، هو عشق آلهة الهواء للمرأة إينو، وبالتالي فإنَّ مرجعيات فريز في هذه المسرحية لم تخرج عن كونها مرجعيات خيالية أسطورية، أظهرت مدى معرفته وتعمقه في العلوم والمعارف الأخرى، فقد كان أول من أثرى الساحة الثقافية الأردنية والعربية بترجماته لأساطير الإغريق والرومان، وله فضلٌ في ريادة المسرح الشعري المستوحى من الموروث اليوناني والروماني.

ومن دواوينه الأخرى التي كتبها ديوان "بلادي"، وديوان "غزل وزجل"، ومن رواياته: مغامرات تائبة، حب من الفيحاء، زهر الزيزفون، وله عددٌ من المجموعات القصصية، وكتب في السيرة الغيرية، ومجموعات من القصص الموجهة للأطفال، ونظراً لجهوده فقد مُنح جائزة الدولة التقديرية عام 1989.

كان حسني فريز معارضاً للشعر الحر، ولعلَّ أهم ملمح في تجربة فريز هو تنوّع الإنتاج الأدبي وغزارته بما يتضمن ذلك الإنتاج من رؤى فكرية هادفة إلى التنوير الفكري الشامل بتشكيلاته الوطنية والإنسانية والوجدانية والاجتماعية. فلقد كتب الشعر والقصة والمقالة النقدية وأسَّس للمسرح

الشــعري ترجمةً وإبداعاً، وكتب كذلك الحواريات والأوبريتات والتمثيليات والزجل الشعبي والأغاني، وكتب للأطفال الأناشيد والقصص والحكايات، وألف أيضــاً بالإنجليزية، إضافةً إلى كتابته وإخراجه عدداً من التمثيليات والأعمال الفنية المختلفة للتلفزيون، وقد دُرِّست أعماله في عدد من دول العالم.

وفي مسرحيته "الأرض أوّلاً" 1973، يشــير المؤرّخُ والكاتــبُ الأردنيُّ روكس بن زائــد العزيزي (1903 - 2004) إلى تلقّــي إبراهيــم الضمور، زعيم مدينة الكرك، مطلع ثلاثينيات القرن التاســع عشر رسالة تهديد من إبراهيم باشا بقتل ولديه المأسوريْن لدى جيشه ما لم يسلّمه قاســم الأحمد، الذي لجأ إليه، وهو أحد أعيان نابلس المناوئين لحملته العسكرية، ولكن الشــيخ ابراهيــم الضمور أبى أن يســلم من دخلوا إلى مضاربه، وانتهت الحادثة بحرق الولدين بعد رفض الخضوع لتهديد الحاكم المصري خشــية أن يلحق العار بالكرك، لكنَّها شكّلت محطّة أساسية في وعي صاحب كتاب "الخلاصة التاريخية" (1956) الذي وُلــد لعائلة أردنية مســيحية، معتقداً بوطن حرّ مســتقلّ يزيل أبناؤه عارَهــم بالعلم والتعلّم، ليمضي قرابة ســتّة عقود في مهنة التدريس، متنقّلاً بين الأردن وفلســطين يحمل كتبه وأوراقاً ومطبعةً لم تفارقه أبداً.

ومن بين تجارب الكتابة في المسرح الشــعري في الأردن، تبرز تجربة الشــاعر (سعيد يعقوب) الذي قام بتأليف مسرحية (ورد وديك الجن)، وهو شاعرٌ مميَّــز ومرمــوق، وقد صدر له منذ عــام 1985 ما يزيد عــلى عشرين ديواناً شــعريّاً، وهو إلى جانب

الأديب الأردني حسني فريز

روكس العزيزي في بورتريه لأنس عوض (العربي الجديد)

ذلك ذو ثقافة واسعة ولغوية وتاريخية وفَّرَت له مادةً لا تنضب في مجال الكتابة الأدبية والنقدية والمسرحية، وقد استثمر إحاطته بكلّ ما يتعلق بموضوع مسرحيته وظهر ذلك واضحاً من خلال قدرته على الربط الزماني والمكاني الدقيق لأحداث المسرحيَّة، وكان لا بدَّ للمؤلِّف سعيد يعقوب وهو يكتب عن حادثة تاريخية مشهورة أن يبدأ باحثاً ومؤرِّخاً قبل أن يتحوَّل إلى شاعر ومؤلّف مسْرحيّ، وقد تَتَبَّعَ سعيد يعقوب كلَّ ما ورد في المصادر الأدبية والتاريخية عن قصة ديك الجنّ وزوجته ورد، مثل ديوان ديك الجنّ، وكتاب تزيين الأسواق في أخبار العُشَّاق لداود الأنطاكيّ، وكتاب المحبّ والمحبوب والمشموم والمشروب للسَّريّ الرَّفَّاء وغيرها. كما أطَّلع المؤلف على ما كُتب عن ديك الجنّ في الدراسات الحديثة مثل كتاب" ديك الجنّ الحمصيّ الذاتية والإبداع" للدكتور خالد الحلبوني، وكتاب "التكرار في شعر ديك الجنّ الحمصيّ" لفيصل حسين غوادرة، وكتاب "ديك الجنّ الحمصيّ" للبدوي الملَثَّم وغيرها.

كما تعرّف الشاعر يعقوب مؤلِّف هذه المسرحيَّة إلى تراث الشِّعر المسرحيّ العربيّ، ولذلك جعل إهداء هذا العمل إلى الشاعر الكبير أحمد شوقي (1868 - 1932) الذي فتح لنا باباً جديداً في الشعر العربي هو المسرحيّة الشِّعْريَّة. وقد أشارت الدراسة القيِّمة التي أعدَّها الناقد الدكتور عبد الوهاب العدواني وقدَّم بها لهذه المسرحيَّة، إلى الجهود التي سبقت مسرحيَّة سعيد يعقوب في مجال المسرح الشِّعريّ.

وعند النظر في المسرحيَّات الشِّعريَّة العربيَّة يُلاحظ أنَّ موضوعَ الحُبِّ قد احتلَّ حيِّزاً واسعاً في اهتمامات مؤلِّفِي هذه المسرحيّات، وربما كان ذلك لما يملكه موضوع الحُبِّ مِن قدرة كبيرة على شدِّ انتباه الجمهور لكسب تعاطفه، ومن بين تلك المسرحيات: مسرحية (قيس ولبنى) لعزيز أباظة، ومسرحيتا (مجنون ليلى وعنترة) لأحمد شوقي، ومسرحيّة عفراء (صاحبة عُروة بن حزام) للشاعر المصري أحمد مخيمر، ومسرحيَّة (الحُبّ يعلو) لحسني فريز، ومسرحيّة (غرام ولَّادة) لحسين باشا سراج، ومسرحيَّة (غرام الشُّعراء /عن ابن زيدون وولَّادة) لأحمد رامي، ومسرحية (ولَّادة) لعلي عبد العظيم، وكذلك مسرحية (ورد وديك الجنّ) لسعيد يعقوب.

يتخذ سعيد يعقوب من حكاية الشاعر ديك الجن الحمصي وحبيبته ورد مرتكزاً أساسياً في بناء مسرحيته الشعرية، وكان يمكن أن تؤول هذه الحكاية بعد تتويجها بالزواج إلى نسيان محقّق، لو لم تسهم الظروف المعقدة التي أحاطت بتلك العلاقة الشائكة في توفير النصاب الضروري لتحويلها إلى مأساة مروّعة ظلت ترددداتها الحزينة تتناقل بشكل دائم من جيل إلى جيل. وقد ورد في مصدر قديم أنَّ الشاعر العباسي عبد السلام بن رغبان الذي لُقِّب بديك الجن، بسبب قصيدة نظمها، أو لخضرة زائدة في عينيه، أحب جارية له نصرانية تُسمّى ورداً، ثم دعاها إلى الإسلام فأسلمت، وقد ملك جمال المرأة على الشاعر قلبه وعقله، فنظم فيها قصائد ومقطوعات عدة، لكنَّه رغم هذا الحب قد أقدم على قتلها، أمَّا سبب قتله لورد، فيُرجعه أبو الفرج

الأصفهـاني في كتاب (الأغاني) إلى مكيدة دبّرها بليْل ابنُ عمٍّ له يدعى أبا الطيب، كان الشـاعر قد هجاه بسـبب تحامله عليه وعلى زوجتـه. وإذ كان ديك الجن مسـافراً في تجارة لـه، كان ابن عمه ذاك قد حبك له دسيسـةً ماكرةً، مفادها أنَّ ورداً تخونه مع غلام له، الأمر الذي جعله يعود مسرعاً إلى حمص، ولم يكد الزوج المستشـيط غضباً يتنفس الصعداء، حين وجد امرأته وحيدةً في المنزل، حتى فوجئ بمن يقرع الباب، تنفيذاً للفصول الأشـد خطورةً من المكيدة، ثم تبادر المرأة الغافلة عما يجري بالسـؤال عما إذا مـا كان زوجها قد عاد من السـفر أم لا. فلم يكن مـن ديك الجن، وقد انطلت عليه الحيلة، ووجد في الحادثة المدبرة الدليل الملموس على خيانة زوجته، سـوى أن يمتشق سـيفه، ويحتز به عنق المرأة التي أحبّها حتى انقطاع الأنفاس.

ولم يُظهر ديك الجن في البداية أي شعور بالندم على فعْلته الشـنعاء، ربما لأنَّه أحسَّ بأن قتله لورد لم يكـن ثمرة الوسـاوس المجـردة، بل هـو إحقاق عاجل لعدالة الأرض، حيث القتل ذبحاً هو العقاب الطبيعي للزوجـة الخائنة. وهكذا، حلّ محلّ الندم شـعور ممض بالمرارة والغـم الشـديد، إزاء نزوع زوجتـه إلى الخيانة والغدر، فحرص ديك الجن على ارتداء ثـوب العفّة والوفاء، مقابل الخيانة المفترضة للزوجـة المظلومة، فيما يُجمـع المؤرخون على أنَّه كان منذ صباه منصرفاً إلى اللهو والمجون ونشـدان الملذات، وصـولاً إلى ولعه بالغلـمان، خاصة الفتى (بَكـر) الذي عمـد - وفق بعض الـرواة - إلى قتله أيضاً، بعد أن ساورته الشكوك حول علاقته بورد.

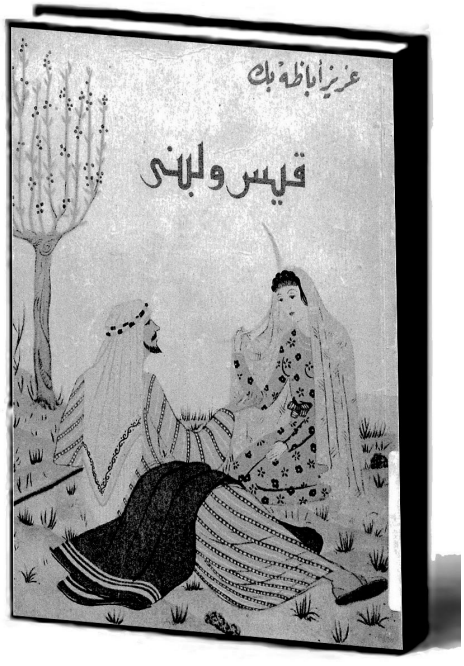
وعلى أنَّ الجانب الأكثر إيلاماً من تلك المأسـاة الصادمـة هو اكتشـاف الشـاعر بعد وقـت قليل لحقيقـة المكيـدة التي دُبّـرت ضده بليـل، والتي أوصلـت العلاقـة بينه وبـين زوجتـه إلى مصيرها الأسود. وإذ تجنبت السلطتان السياسية والقضائية في ذلك الزمن إنزال أي عقوبة تُذكر بالشاعر القاتل، تكفّل ديك الجن بالمهمة، عن طريق تبكيت الذات والنكوص الكامل باتجاه الزمن الوردي الذي تتعذر اسـتعادته. وإذا صحت أحاديـث بعض الرواة عن أنَّ ديـك الجن قد عمد إلى إحراق جثة زوجته بعد قتلها، ثم صنع من رمادها كأساً لاحتساء الندم المر، فإنَّ تلك الفعلة الغريبة هي، على الرغم من تنافيها مع الشرع الإسلامي، محاولة رمزية أخرى للحيلولة دون تسـليم الجسـد المعشـوق إلى عهدة التلاشي النهائي، وللاحتفاظ بما تبقّى منه في عهدة العاشق.

من كل هذه الأحداث التاريخية استلهم سعيد يعقوب أحـداث مسرحيتـه ليقدّم لنا الشَّـخصيَّة الرئيسـة في المسرحيَّـة، وهو ديك الجـنّ، بوصفه شـاعراً، حيث وظف في هذه المسرحية بعض أشعار ديك الجنّ المشـهورة، كـما كان بارعاً في التنويع في الأوزان والقوافي بما يناسب كلَّ موقف من المواقف في هذه المسرحيـة المتقنة النَّظْم والبنـاء، المتميِّزة في شاعريتها ولُغتها وأسـلوبها وفنيَّتها، فقدم بذلك أنموذجـاً لتداخل الفنـون في النصِّ المسرحي، حيث اجتمع فيه الشِّعر والقصَّة والمسرح والسيناريو.

وتظهـر تجارب المسرح الشـعري عنـد الكاتب المسرحي والناقد حسـن ناحي الذي قدّمها في أكثر مـن شـكل إبداعي، ويـرى أنَّ تجربتـه في الكتابة

المسرحيــة هي كتابته في فنــون متعددة، والمسرح محاولــة لفهــم مكنونــات النفــس البشرية بكل تناقضاتها ومن ثم إعادة خلقها ضمن شــخصيات قادرة عــلى التعبير عن هــذه التناقضات، وبالتالي فإنَّ فهم مكنونات أي عمل إبداعي ســيكون أقل صعوبة مــن فهم مكنونات النفــس البشرية، وفي ضوء ذلك فقد كتب نصوصاً من المسرح الشــعري مثل مسرحية (أسطورة مكاور)، ومسرحيات أخرى ترتكز على الزجل الشــعبي مثل مسرحية (البتراء)، ويفرق حسن ناجي بين المسرح الشعري، والشعر المسرحــي، معتــبراً أنَّ "الفــرق كبير جــداً، فأنت عندمــا تكتب مسرحاً شــعريّاً لا تلتفــت كثيراً إلى تزويــق القصيدة بــل تختار من الشــعر ما يخدم الحركــة الدرامية للشــخصية والحــدث معاً، ولو قرأت مسرحيات معين بسيسو لرأيت ذلك واضحاً بالمقارنــة مع شــعره، فالقصيدة عنــده لها جوها الخاص بإيقاعه الموســيقي والنفسي والجمالي، أمَّا في مسرحه الشــعري فالقصيدة تخــدم نصَّاً درامياً متنامياً، ويســعى الشــعر أن يكون نبضــاً للحالة الوجدانية والنفسية التي يعيشها الممثل، وتستطيع أن تلتقط الصورة الفنية للشــعر من خلال الحدث الدرامي فقط وليس من خلال الشعرية الموجودة في النص الشــعري ذاته، فالشــعر هنا جاء وسيلة تعبير، كما لو أنَّ المسرحية نثرية فالنثر وســيلة، أمَّا في الشعر المسرحي فالشعر هو الأساس والمسرحية هي صورة الشعر وغرضه".

الأديب حسن ناجي



الأكاديمي والشاعر د. راشد عيسى

البنيةُ الدراميّةُ في قصيدة "حفيد الجن الأزرق" للشاعر راشد عيسى

د. صبحة علقم *

العلاقةُ بين الشــعر والدراما علاقةٌ وثيقة، فالشّــعرُ في جوهره لا بدّ أن يكون دراميّاً، والدراما لا يمكن أن تتجــلّى دون اللغة الشــعرية التي تمنحها إمكانية التعبير عن الرؤى الفكريــة، والحالات الوجدانية التي لا تقوى عليها لغة السرد اليومية، فالشعر يكسب الدراما التوتر والدهشة والتأثير المنشود على المتلقي، لذلك حاولت القصيدة المعاصرة استثمار طاقات الدراما كلها وسحرها في تشكيل شعريّتها.

والقارئُ لقصيدة "حفيد الجن الأزرق"* للشاعر الأردني راشد عيسى يقف أمام بناء درامي متكامل من الحدث والشخصية والحوار والصراع والزمان والمكان، يشكّله الشاعر من خلال المزاوجة بين السرد والحوار الذي تكتفي هذه المقالة باستعراضهما بكونهما المحركين الأساسيين لدراميّة النص الشعري.

* أكاديمية، كاتبة وباحثة أردنية

1 - السرد

لا شــك أنَّ المفردة الشــعرية قادرةٌ على تجســيد الحدث، وتشكيل المشــهد الشعري، وتحريك الصراع داخل القصيدة، مما يذكي الفعل الدرامي الذي يطمح النص الإبداعي لتحقيقه.

والــسردُ في هذه القصيــدة لا يبدأ بحدثٍ عادي، بل بولادة اســتثنائية، تخرج المولود وهو الشــخصية الرئيســة وســارد الأحــداث فيها من دائــرة المألوف والاعتيادي إلى فضاء الدهشة والأسطورة. يقول:

" في صبح الرابع من شهر
حزيران
عام الواحد والخمسين
من منتصف القرن العشرين
فوق ذراع جبل يمتد
كنمر أسطوري...
صاحت أمّي وهي تزمُّ الحزمةَ فوق الرأس:
جاء مخاضي".

ثم ينهج الشــاعر نهجاً تتابعيّــاً بسرد هذا الحدث الاســتثنائي، وردود الفعــل عليه، فكأنَّنا أمام خشــبة مسرحية تتعالى فيها الأصــوات، ولكن يلجمها صوتٌ واحــدٌ هو صوت الــراوي (المولود الاســتثنائي) الذي يسرد حكايته.

واللافت للانتباه في هذا السرد أنَّ الســارد لا يؤرخ الواقع فحســب، بــل يعيد إنتاجه برؤية أســطورية لتقربنا من ذاته الشــاعرة، فهو يــسرد الأحداث غير الاعتياديــة بعدّها جزءاً من واقعه اليومي، مما يلغي المسافة بين الواقع والأسطورة. يقول:

" فرك أبي حبةَ زيتون
تحت لساني
قلتُ له: لا تقلق...
إنِّي من نسل عميد الجن الأزرق
هو يطعمني ويربيني
خافت أمّي
صرخت...
عادت أمّي للخيمة تحملني وأبي يحملها
وعميد الجن معاً يحملنا".

ويستمر الساردُ برواية حكايته وردود الفعل عليها – كما تقدم – فوالده الذي رســم لنا الساردُ صورةً له تقربه من شــخصيات مسرح العبــث، فزوجته تعاني المخــاض، وهو يحتفــي بمولوده الجديــد الذي يراه لاحقاً طفلاً غير عادي بشبابته، ويعلن هذا صراحةً:

" بشرى يا عائشتي
ولدي ليس ككل الأولاد
يطلع نور من عينيه".

وهــذا الإعــلان أول حــدث درامي يحدّد مســار الأحــداث الدرامية التي تتشــابك، لتشــكل الحبكة التي تتمثل بنبوءة العرافة التي تحدّد مهمة الســارد المستقبلية بوضوح. تقول العرافة:

" أوصيكم أن تحموا هذا الولد
سليل أبوتكم...
حلفتك يا بركوش
بأن تلهمه الشعر وحدس النار
وأسباب الماء".

فمستقبله شاعر ينساب من فمه الشعر انسياباً، وتدعوهم للاهتمام بــه، ولكنَّها في الوقت ذاته تضع قيوداً تحرم عليه النساء إلا (مانا). تقول:

" حلفتك يا زادوش بألا
يأمن لامرأةٍ إلا مانا
مانا فاكهة الجنة...
حفيدة جبرائيل...

سدوم الأردن...
ومريام القدس... "

و(مانا) هي شــخصيةٌ رمزيةٌ يســعى الشاعر من خلالها إلى تجســيد الوطن العــربي الموحد الذي يمتد مــن الفرات إلى النيل، الحلم المفقود الذي يتحقّق به الحبُّ والأمل.

لعلَّ هذا التعالق بين الرمزي والغيبي والأسطوري باســتحضار الجنِّ يقربنا أكثر من الــصراع الذي يُعدُّ أســاس البناء الدرامــي الذي لا تقــوم المسرحية من دونه، فهــو يطوّر الأحــداث، ويرقى بالشــخصيات. ويتخذ الصراع في هذه القصيدة أشكالاً متباينة منها:

الصراع الخارجي:

وهو الصراعُ بين الســارد ومحيطــه الخارجي، وبما أنَّ القصيــدة عبارة عن (مونولوج) فإنَّ هذا الصراع يظهر من خلال رؤية السارد لمحيطه الخارجي إذ يبدأ مع ولادته، وإعلانه أنَّه من نسل الجن الأزرق، وهذا يدخــل الخوف إلى قلــب أمّه، ويتصاعــد في اجتماع السحرة:

" اجتمع السحرة واتفقوا أنّي...
سوف أعقلن هذا العالم بالشعر
وسوف أكون العراف الدهري".

فيقــرّر أهله الفرار بــه، ولكنَّه يختفي فجأةً كما ظهر، ولعلَّ ذلك يذكرنا بالتقطيع المشهدي المسرحي، ومشــهد الاختفاء والعــودة يذكي من حــدة الصراع الدرامــي، لأنَّــه عندما يعود لا يجــد والديه مكترثين لغيابه بل يحتفلان مع الأشباح والجن:

" وجدتُ أبي يعزف بالشبابة
ألحاناً لنساء الجان...
كانت أمّي أيضاً ترقص
رقصةَ شاةٍ ذُبحت بالسكين".

فيقــرّر العودة إلى ذاتــه، وبذلك تنحل الحبكة الدرامية بوعي وصمت. يقول:

" فتركت الحفلة منذئذ
ورجعت أفتِّشُ عني".

الصراعُ الداخلي:

مــن المقاطع الشــعرية التي تم ذكرهــا نلحظ أنَّ السارد منذ ولادته موزع بين عالمين، عالم الواقع الذي ينتمي إليــه ويتمثل بالخيمة التي يســكنها، والعالم المتخيل المتمثل بالخوارق (الجن، السحرة، الأسطورة) القادر على إقامة تــوازن بينه وبين العالم الذي فرض عليه والذي يبدو أنَّه يرفضه بقوة النشأة والصلابة في مواجهة واقع الجــوع والتهجير، وفي حديثه مع ذاته، والاعتــداد بها بأنَّه من نســل الجــن الأزرق الذي لا يقوى عليه أحد، وبإجــماع الجميع على نبوغه طفلاً ابتداءً من والديه ومروراً بجيرانه وعالمه الافتراضي، إلا أنَّه يشعر بالتيه والضياع لأنَّه من دون وطن وهُوية. يقول:

" ورجعت إليّ أفتش عني
فعثرتُ على بعضٍ مني
وجعلتُ اللوعةَ بيتي
والدمعةَ أهلي!
وها أنذا
ابنُ امرأةٍ اسموها المجنونة...
وابنُ أبٍ لا همَّ له إلا عشق
نساء الجان".

فينكمــش عــلى ذاته في زاوية من زوايا خشــبة قصيدتــه، يتأمل بالإنســان، وجدوى وجــوده، وهذا

يذكرنا بفنِّ (المونودراما) الذي يجتهد في استبطان الذات الإنسانية وكشف خباياها.

2 - الحوار:

يمكن أن نعد القصيدة برمتها حواراً داخليّاً (مونولوجاً طويلاً) إذ يستدعي السارد شخصياته من مسرح ذهنه، ويصفها، ويستجلي أعماقها، فيشعر المتلقي بأنَّه قريبٌ من الشخصية فيتعاطف ويتفاعل معها كما يحدث في المسرح. يقول:

" يا عيوش
نحن طيورٌ لا أعشاشَ لها
لا ريش
والصيادون كثيرون
ظاهرهم إنسيون
وباطنهم غيلان ووحوش!!
ماذا نفعل للولد لكي يحيا؟!".

وهذا الحديثُ المتخيل على لسان والده يجعلنا نقف كثيراً أمام سلوكات بعض الأفراد الوحشية التي تسبب الأذى لغيرهم، وتمنعهم من العيش بسلام مع أولادهم الذين يمثلون سرَّ وجودهم وامتدادهم.

وتمتلئ القصيدة بمثل هذه الأحاديث والمونولوجات التي تعمّق الفكرة المرجوة منها في التأمل بالذات والعالم بوعي ينقل المتلقي بين زمانين واقعي وأسطوري، ويمازج بينهما بطاقة الحوار الهائلة في الكشف والتحليل والتعبير منذ نبوءة العرافة بالتميز، وانتهاءً بمصيره المحكوم بواقعه اليومي الاعتيادي:

" فاقت أمّي
ما وجدتني
قيل لها: إنَّ سحابة صيف
عبرت من ثقب الخيمة ليلاً
كي ترضعه...
فدعاها أن تأخذه معها".

وهذه الصورةُ الشّعريّةُ التي تتمثل في الصحو والعبور، والأخذ تؤكد الحيوية والحركة التي أحدثها هذا الحوار الدرامي في بنية القصيدة، وزاد من حدّتها تطعيمه بالتعويذات والأغنيات والمفردات الشعبية خصوصاً على لسان (الحاجة وطفاء) ووالديه. ناهيك أنَّه أسهم في تقطيع القصيدة إلى مشاهد مسرحية مشهد (الولادة، اجتماع السحرة، طقوس الحاجة وطفاء، هيام الأم، الرقص الصاخب في الخيمة).

وغدا السارد كالحكواتي الذي يسرد الأحداث، ويصوّر الشخصيات بلغةٍ شعريّةٍ عاليةٍ تزخر بالدلالات والإيحاءات، وتؤدي الوظيفة الدرامية المرجوة منها بالخروج من دائرة الوصف إلى دائرة الخلق والتجسيد. يقول:

" الحاجة وطفاء
امرأةٌ عيناها تقدح بشرار
ورؤوس أصابع يدها
حلزون ومحار
جبتها خيمة
نظرتها غيمة".

وهذا الخلقُ والإبداع يمتدان منذ بدء القصيدة التي يزاوج فيها الشاعر راشد عيسى بين السرد والحوار، ليخلص إلى طقس دراميٍّ يفيد من الموروث والأسطورة المعين الذي اتكأ عليه الفن المسرحي منذ نشأته، ويقترب من المسرح الذهني الذي يصدم المتلقي بأسئلة كثيرة إجابتها تسهم حتماً في زيادة وعيه بذاته وواقعه، فالشّعرُ كالمسرح معرفةٌ ودهشة!!.

*راشد عيسى، ديوان حفيد الجن، ط1، وزارة الثقافة: الأردن، 2010، ص22-7.

دراسات ومقالات

- أ.د سلطان المعاني
- وليد أبو بكر
- د. محمد المنشاوي
- د. زياد أبولبن
- د. محمد الحوراني
- د. سالم الفقير
- د. إيمان عطير
- غازي انعيم
- د. إبراهيم الخطيب
- سناء يحفوفي
- د. محمد محاسنة
- د. محمد الضلع
- عبود الجابري

الروايةُ التاريخيّةُ وسلطةُ العقل

أ.د سلطان المعاني *

تُعدُّ إشكالية الإثبات التاريخي والقبول العقلي من أعقد الإشكالات الفلسفية التي تنكشف فيها حدود المعرفة التاريخيّة أمام سلطة العقل النقدية. فالمعطى التاريخي يرتكز على وثائق وشهادات تخضع لآليات التحري والفحص والتأويل، مما يجعله بناءً معرفيًّا يُعاد تشكيله باستمرار. في المقابل، يتطلب القبول العقلي انسجامًا منطقيًا واتساقًا مع البنية المعرفية الراهنة، ما يفرض شروطًا عقلية على كل ما يُعرض بوصفه حقيقة ماضية. وتنشأ من هذا التفاعل علاقة شائكة، حيث يواجه العقل واقعة حدثت، ويختبرها بمعايير لا تنتمي بالضرورة إلى زمن وقوعها، مما يُنتج توترًا دائمًا بين صدق الحدث وإمكان تصديقه.

* أكاديمي وباحث أردني

يشير مفهوم الإثبات التاريخي إلى إقامة الدليل على وقوع حدث في الماضي اعتمادًا على وثائق وشهادات وآثار، ويشكل بذلك أساس المعرفة التاريخيّة. غير أنَّ هذا الإثبات يظلُّ محكومًا بحدود المصدر ووسيطه وظروف إنتاجه، مما يجعله بناءً معرفيًّا نسبيًّا. في المقابل، يعكس القبول العقلي قدرة الذهن على التسليم بمعقولية واقعة ما، بناءً على منطق داخلي أو خبرة مباشرة أو منظومة قيميّة مشتركة. ومن هذا التباين تنشأ مفارقة جوهرية: فالمعطى التاريخي يصدر عن بيئة معرفية جزئية، بينما العقل يشترط انسجامًا واتساقًا مع ما سبق فهمه وتوثيقه. يظهر هذا التوتر في البحث الأكاديمي، وفي المرويات التي تشكل الذاكرة الجمعية، وفي السرديات الدينيّة والأسطوريّة، وحتى في العدالة الانتقاليّة، حيث يتفاعل العقل مع معطيات متباينة، ويخضعها لمساءلة مزدوجة: حول صدقيتها، واتساقها مع مدونة المعرفة الراهنة.

تتقاطع في هذه الإشكالية مفاهيم الصدق التاريخي، الموضوعيّة، التحقّق، العقلانيّة، والمصداقيّة، لتشكّل نسقًا من الأسئلة المعرفية الدقيقة: هل تستند الحقيقة التاريخية إلى الوثيقة وحدها، أم إلى اتفاق العقول حول معقولية الحدث؟ وهل يجوز اعتبار الوقائع التي تتجاوز منطق الحاضر صحيحة من منظور التاريخ؟ وكيف يتعامل العقل مع أحداث يثبتها السجل التاريخي ويصعب استيعابها فكريًا؟. هذه التساؤلات تبلور جوهر العلاقة المعقدة بين الإثبات التاريخي والقبول العقلي، وتفتح المجال لطرحها في أفق فلسفي ومعرفي معاصر يتجاوز النص نحو أفق الفهم والتأويل.

تتجلّى الآليات التفاعلية المتقاطعة بين الإثبات التاريخي والقبول العقلي في سلسلة من العمليات المعرفية والمنهجية التي تُظهر كيف تتبادل هاتان المتضادتان الأدوار بين الصراع والتكامل. فبالرغم من تعارض طبيعتيهما – إذ يتأسس الأول على وقائع ماضية تُثبت بالأدلة، ويتأسس الثاني على معايير الحُكم العقلي الراهن – إلا أنَّهما يتقاطعان في آليات دقيقة تصنع المعنى، وتعيد تشكيل الحقيقة التاريخيّة في ضوء المنطق العقلي.

يتفاعل الإثباتُ التاريخيُّ مع القبول العقلي من خلال آليات متداخلة تشكل بنية فكرية معقدة. فحين يُطرح حدث ماضٍ، يخضع لتحقيق نقدي يُحلله العقل بحثًا عن صدقيته، انسجامه، واتساقه مع مبادئ المنطق. هذا التحقيق يمنح العقل موقعًا معياريًّا يُمكّنه من فرز المدعيات. في الوقت نفسه، يُعاد تأويل الوقائع التاريخيّة في ضوء السياقات الثقافيّة والزمنيّة، مما يمنح المعطى بعدًا معرفيًّا يتجاوز الوثيقة نحو الفهم. ومن خلال السرديات، يُعاد تشكيل الماضي بأسلوب يجعل الرواية ممكنة التصديق، منسجمة مع تصور العقل الحديث لما هو مقبول. هذا التفاعلُ يصل ذروته حين يُمارس العقل سلطة التشكيك، فيُخضع ما يُعد من المسلمات لمراجعة صارمة تكشف التناقضات أو الأبعاد الأيديولوجية. وتأتي المنظومة القيمية لتكمل هذه البنية، حيث يُعاد تقييم الوقائع التاريخيّة استنادًا إلى ما يحكم الحاضر من معايير أخلاقية وعقلية، فتُقبل أو تُرفض الوقائع بحسب ما ينسجم مع الضمير الجمعي ومعايير المعقولية.

تقوم العلاقة بين الوثيقة والعقل على تفاعل جدلي يجعل من الوثيقة مادةً أوليةً تُقرأ في ضوء عقل حاضر يُعيد تشكيلها. فهي تكتسب معناها من خلال التأويل والتحليل، حيث يتحول المعطى التاريخي

إلى بناء معـرفي يتطلب عقلًا ناقدًا يسـائله ويربطه بسياقاته. في هذا المسار، يصبح الإثبات التاريخي فعلًا عقلانيًّا يتجاوز حـدود المصدر، والقبول العقلي فعلًا مشروطًـا بمدى دقة ما يُعرض وعمقه. تُبنى الحقيقة التاريخية ضمن منطقة تفاعل بين الحدث وما يُمكن تصديقه، مـما يجعلها دائمًا في حالـة مراجعة. ولكي تحظى الرواية التاريخية بشرعيـة عقلية، تحتاج إلى بناء محكم، تعددية في الشـهادات، انسـجام داخلي، وترابط منطقي يُمكّنها من الاستقرار في الأفق المعرفي للعقل.

يُعـدُّ السـياقُ عنـصرًا أساسـيًّا في فهـم المعطى التاريخي، إذ ترتبط كل واقعة بزمنها ومُناخها الثقافي، وتُفهـم في ضـوء معتقداتها وسـلوكها الجماعي. ما يبدو غريبًا اليوم قـد يكون طبيعيًّا في زمانه. القراءةُ السياقيّةُ تفتح المجال أمام العقل لتقدير الحدث دون إسقاطات مسـبقة. كما أنَّ السرد التاريخي يكتسب مصداقيته من الحياد والتوازن، فالروايات المشـحونة بتمجيـد أو إدانة أحادية تفقد قيمتها المعرفية. ومن هنا، تظهـر أهمية تهيئة العقل لفهم الماضي بتواضع معرفي، يجعله أكثر قدرة على استيعاب تنوع التجارب دون إلغاء نقده. هـذا التمرين يُعزّز مرونة التفكير، ويُنمّـي الفهم التحليلي، حيث يتحول القبول العقلي مـن تطابق مـع منطق الحـاضر إلى إقـرار بإمكان الحدث ضمن شروطه التاريخية.

تُقبـل القصـة التاريخية عندما تنجـح في تحقيق تـوازن بين الوقائـع المثبتة والتفسـير المعقول، وبين الـسرد والفهم، مما يمنحهـا صفة المعرفـة لا مجرد الحكاية. يمارس العقل سـلطته حـين يُخضع الرواية للفحص دون تعسف، منتجًا بذلك فضاءً تفاعليًا يُعيد تشكيل المعنى. من هذا التفاعل تنبثق أبعاد جديدة تمـسُّ بنيـة الحقيقـة التاريخيّة، وتكشـف طابعها التأويلي، القابل للتشـكّل وفق زاوية النظر والمعايير الفكرية المتغـيرة. فالتاريخ يُعاد بناؤه مع كل قراءة، ويُصاغ من جديد في ضوء العقل الذي يتلقاه. في هذا السـياق، تتقاطع مفاهيم السرد، والسلطة، والهُوية، والذاكرة، لتُظهر أنَّ التاريـخ عملية انتقائية مرتبطة بالثقافة والمعرفة السائدة، وأنَّ القبول العقلي متحول، يتغير حسب الإطار المعرفي والخطابات المسيطرة.

تُعـدُّ الذاكرة الجمعية امتـدادًا للقبول العقلي في مستواه الجماعي، حيث تختار المجتمعات ما تُمجّده وما تُقصيه بحسـب حاجتها لهُوية موحدة أو سردية وطنية. هذا الاختيار قـد يتقاطع مع نتائج التحقيق التاريخي، مما يعيد توتر العلاقة بين المعطى التاريخي والمعنـى المقبول، ضمـن فضاء مشـحون بالعاطفة والسـياقات الثقافية. المعرفة التاريخيّة تتشـكل من تفاعل مستمر بين المكتشـف والمألوف، بين المعطى والعقل، وتتغـير بتغير أدوات الفهم عبر الأجيال. كل سردية تاريخية هي فعلٌ تأويليٌّ، يضطلع به العقل في سـعيه لفهم الماضي كوسيلة لتأطير الحاضر. الإنسان، ككائـن تاريخـي، يبني وعيه مـن تراكـم التجربة والذاكرة، ويجد في التاريخ مرآة لفهم واقعه وتوجيه مستقبله.

قراءة المسـتقبل ترتكز على وعـي عميق بالماضي، إذ يقوم الاسـتشراف العقلاني على تحليل المسـارات التاريخيـة، واسـتخلاص التحولات الكـبرى في البنى الفكريـة والاجتماعية والسياسـية. فالعقل لا يُبصر القادم إلا من خلال فهمه لما سـبق، والتاريخ في هذا الإطـار يصبح مرآةً للوعي ومرشـدًا لتجاوز الأوهام. كما أنَّ التجربة التاريخيّة تمثّل مختبرًا واسـعًا تتجلّى فيـه صور النجـاح والإخفاق، وتمنـح العقل معارف

متراكمة تعصمه من تكــرار ما ظنّه جديدًا. إنَّ بعض الأيديولوجيــات الحديثة انطلقت من قطيعة وهمية مع الماضي، فاستعادت أخطاءه بشكل مختلف. والزمن، في الوعــي الفلســفي والتاريخي، يتداخل في شــبكة معقدة تجعل الحاضر امتدادًا للأمس، والمستقبل بناءً عليــه. بهذا الفهم، يغتني العقل بالزمن ويصوغ وعيًّا قادرًا على التجدّد والإبداع، ممســكًا بجذوره دون أن يتجمد، ومفتوحًا على القادم دون أن يغفل التجربة.

قيادة العقل إلى هذا المســتوى من الوعي المركب تتــم عــبر التمريــن المتدرج عــلى التفكــير النقدي، والانفتاح المعــرفي، والقدرة على التعاطي مع التعقيد دون تبســيط مخــل. إنَّ العقل، بطبيعتــه، يميل إلى النظام، ويبحث عن المعنى، لكنَّه أيضًا عُرضة للكسل المعــرفي حين يُغذّى بأجوبة جاهزة، أو حين يُعزل عن الشك، والتساؤل، وإعادة النظر. ومن هنا، تبدأ قيادة العقل بتوفير مُناخ معرفي يعترف بشرعيته في المساءلة، ويمنحه الأدوات التي يحتاجها لممارســة سلطته دون خوف أو تعصب.

أُولى هذه الأدوات هي التربية على الشك المنهجي، بوصفه مرحلة تأسيسية للتمييز بين ما يُقال وما يُثبت، بين ما يُسلم به اجتماعيًّا وما يُفحص نقديًّا. فحين يُدرَّب العقل منذ الصغر على عدم قبول المعلومة لمجرد أنَّها موروثة أو شائعة، يتشكل فيه وعي حذر، لا يُسارع إلى التصديق، ولا يقبل أن يُساق إلى النتائج دون المرور عبر الأسئلة. والشك هنا يعني فتح الأفق أمام بدائل متعددة، وإمكانية إعادة النظر.

تُعدُّ القراءة التأملية وسيلة لتوسيع مدارك العقل عبر تفاعله مع الأفكار والنصوص والتجارب. حين ينفتح العقل على التاريخ والفكر والعلوم الإنسانية، ينتقل من تلقي المعرفة إلى إنتاجها، متجاوزًا البعد التقني نحو فضاء التأويل وإعادة البناء. يتطلب هذا تدريبًا على فهم السياقات وتقدير التعقيد، حيث تُفكك الثنائيات المبسطة لصالح رؤية تعددية تدرك أن الحقيقة نسيجٌ متنوع من المعاني والاحتمالات. ويزدهر العقل حين يُشرك في الحوار ويُصغي للاختلاف، مما يثري منطقه ويصقل وعيه. يُثمر هذا المسار في بيئة معرفية تؤمن بحرية التفكير، وتُعلي من قيمة التجربة، وتشجع على المحاولة والنقد، مما يُنتج عقلًا ناقدًا، متأملًا، قادرًا على تجاوز الماضي وتشخيص الحاضر بوعي متجدد.

قيادة العقل نحو أفق متكامل تمثل مشروعًا تربويًّا وفلسفيًّا يتطلب إعادة تشكيل العلاقة بين الإنسان والمعرفة، وبين الفرد والتاريخ، والعقل والواقع. هذا المسار يهدف إلى تمكين الذات من فهم الماضي ومساءلته وتحويله إلى أداة للوعي والتحرر. ويتجلى هذا التحدي بصورة أكبر حين يتعلق بالعقل الجمعي، بوصفه الوعي المشترك الذي يوجه التصورات والسلوكيات، ويُغذّى بالتربية والدين والإعلام والتاريخ الشفوي. إعادة تشكيل هذا الوعي تمر عبر تفكيك البنى الثقافية الراسخة وإعادة تأويل الرموز والمفاهيم التي تشكل الذاكرة الجماعية. المقاومة تأتي من ارتباط العقل الجمعي بذاكرة مثالية تُضفي قداسةً على الماضي، مما يفرض الحاجة إلى خطاب ثقافي جديد يتجاوز التكرار ويعتمد على التشاركيّة، ويُعيد إنتاج المعنى انطلاقًا من رموز الجماعة ذاتها، باستخدام أدوات العقل والتأويل الحواري.

إدخال التاريخ النقدي إلى الوعي العام يشكّل خطوةً أساسية لتوسيع أفق الجدل المجتمعي حول قضايا الهُوية والعدالة والذاكرة والمستقبل. في هذا الإطار، يصبح التاريخ أداةً لتربية العقل الجمعي على التعدد والتنوع، وعلى إدراك أنَّ الماضي فضاء بشري مليء بالاختيارات والتناقضات. التحدي الأكبر يكمن في الخوف من التغيير، حيث تُقابل المساءلة بالتوجّس، ويُفهم الفكر النقدي كتهديد للموروث. تجاوز هذا التحدي يتطلب بناء علاقة متوازنة بين الفرد والمجتمع، تقوم على الثقة، وتحقيق تفاعل إيجابي بين الحرية والانتماء، وبين النقد والولاء. حين يُربى المجتمع على هذا التوازن، يصبح العقل الجمعي قادرًا على التحوّل من وعي ساكن إلى وعي حضاري متجدّد.

قيادة العقل الجمعي تقتضي إصغاءً عميقًا لنمط تفكيره، ومواكبةً دقيقة لبنيته الثقافية، وتفاعلًا واعيًا مع مخاوفه وتطلعاته. هذا المسار يتطلب وقتًا وثقافةً راسخة وقيادات فكرية جماعية تؤمن بأنَّ التغيير ينبع من الداخل، من عمق الوعي وأدواته. في هذا السياق، تظهر الذاكرة المقدسة بوصفها طبقة جامدة من التاريخ، تُرفع إلى مرتبة اليقين المطلق، وتُحاط بهالة رمزية تحولها إلى مرجعية لا تُمس. هذا التصور يجعل

الذاكرة سـياجًا نفسـيًّا ومعرفيًّا يُقيّد اشتغال العقل، ويمنع المسافة الضرورية لمساءلة الذات وتاريخها. من دون هذه المسافة، تتعطل وظيفة التحليل، ويتحول التاريخ إلى سرد أسـطوري يعيد إنتاج نفسه ويُقصي المتغير. حين يُحـاط الماضي بهيبة غير قابلة للتفكيك، يفقد الحاضر قدرته على التجديد، ويُرهن المسـتقبل لإعادة تدوير النماذج القديمة. في هذا المُناخ، تنحسر المعايير العقلية أمـام هيمنة وجدانية تُقصي التفكير المختلف، ويُصـوَّر كل صوت ناقـد كتهديد للانتماء أو إنـكار للجميل. ومن ثم، يتحـول العقل من أداة فهم إلى موضع اتهام، ويُستبدل بالحكم العاطفي في توجيه الوعي الجماعي.

لكن المفارقة أنَّ المجتمعـات التي تحمي ذاكرتها بهذا الشكل الصارم، تفعل ذلك غالبًا من باب الخوف لا من باب الإيمان، من القلق على الهُوية لا من القوة في الانتماء. فالذاكرة المقدسـة تُستخدم كآلية دفاع، كقنـاع يمنع المجتمـع من مواجهة نقـاط ضعفه أو خيباتـه أو تحوّلاته. وفي ذلك تُختزل الهُوية في لحظة زمنيـة مثالية يُعاد إنتاجها باسـتمرار، ويُقمع كل ما يخالفها، ولو كان بدافع الفهم لا الرفض.

وفي اليقين المقابـل، إنَّ العقل لا يُنكر الذاكرة، ولا يدعـو إلى محوها، ويسـعى لتحريرها مـن طابعها المطلق، وإعادة إدراجها في الزمن. فهو يُطالب بحقه في مسـاءلة الماضي، وفي فهمه ضمن سـياقه لا وفق صورته المتخيلة. والعقل لا يُحاكم الأسـلاف، يريد أن يفهمهم، وأن يفكك سلطة الرموز على الحاضر، ويُميز بين مـا هو رمزي ملهم، وما هو توظيف إيديولوجي يخدم مصالح معاصرة.

إنَّ الخروج من قبضة الذاكرة المقدسة هو استرداد الحـق في امتـلاك الهُوية بحريّةٍ، في إعادة تشـكيلها بوصفها مشروعًا لا ميراثًا جامدًا. فالأمم التي تصالحت مع تاريخها، وأعـادت قراءته بعين النقد لا العاطفة، هي وحدها التي اسـتطاعت أن تبني حاضرًا متوازنًا، ومستقبلًا مفتوحًا على الاحتمال.

ومن هنا، لا يعود السـؤال: هـل نحتفظ بالذاكرة أم لا؟ وإنَّمـا: كيف نُعيد الذاكـرة إلى التاريخ؟ كيف نُخرجها من مرتبـة المقدس إلى مجال التفكير؟ كيف نجعـل منها مادةً للفهم لا للانغلاق؟ تلك هي مهمة العقـل حين يواجه ذاكرة تعلـو فوقه أن يُعيدها إلى الأرض.

المنهـج التاريخي، في جوهره، يميـل إلى العقلانية، وهي عقلانية مخصوصة، نسـبية، ومشروطة بحدود المصـدر، والسـياق، والاحتـمال. فبعكـس العلـوم الطبيعية التي تعتمد عـلى التجربة والتكرار، يعتمد المنهـج التاريخي على الشـهادة، والمقارنة، والتأويل، مـما يجعل نتائجه قريبة من المعقول أكثر من كونها يقينية. لكن رغم ذلك، فإنَّ الاشـتغال التاريخي هو فعلٌ تأويليٌّ عقلانيٌّ بالأسـاس، يُمارس الشك، ويفحص الوثائق، ويُعيد تركيب الروايات وفق منطق السببية، والتسلسل، والاحتمال.

وبالفعل، فإنَّ تناولنا للتاريخ، سـواء على مستوى البحث الأكاديمـي أو الوعي الثقافي، يبـدأ غالبًا من الشك، لا من التسليم. فنحن لا نقبل الروايات لمجرد أنَّها شائعة، ولا نُسـلّم بصحة الوقائع لمجرد تداولها. ولكنَّنا نطرح السـؤال الأولي: هل وقع هذا حقًا؟ وما الدليل على وقوعه؟ ومن نقله؟ وهل له مصلحة فيما رواه؟ ومـن عارضـه؟ وما مدى انسـجام الرواية مع السـياق الزمني الذي قيلت فيه؟. كل هذه الأسـئلة تنتمـي إلى منطقـة الشـك المنهجي، التـي لا تُنكر الحدث، لكنها تؤجل قبولـه إلى حين التحقّق. وهنا،

يُستدعى العقل ليعمل كمؤرخ يشتغل على المادة الخام ويُعيد تشكيلها.

غير أنَّ هذا الشك يسعى إلى أن يصل إلى قدر معقول من اليقين. ويقين المؤرخ هو يقينٌ نسبيٌّ، مُؤسس على قرائن متعددة، على تقاطع الشهادات، وعلى الانسجام بين المعطى والسياق. وعندما يقول المؤرخ "من المرجح أنَّ"، أو "الأرجح أنَّ كذا"، فهو يعبر عن وعي بأنَّ المعرفة التاريخية تتعامل مع بشر، ونصوص، ونوايا، ومصالح.

إنَّ المنهج التاريخي، في بعده العميق، هو تمرينٌ متواصلٌ على استخدام العقل لفهم ما وقع، ولفهم كيف رُوي ما وقع، ولماذا رُوي بهذا الشكل. وهنا يظهر البعد العقلاني بجلاء: التاريخ تسجيل للوقائع، وتحليل للتمثلات، تفكيك للخطابات، وقراءة متعددة المستويات للنصوص التي تحاول أن تُقدّم الماضي في شكل معنى.

وبذلك، فإنَّ تناولنا للتاريخ يبدأ من الشك الذي يُحرره من الانقياد، ويُدخله في تجربة بحثية تُعيد بناء الثقة على أساس نقدي. وإذا كان بعض الناس يطلبون من التاريخ أن يكون مصدر طمأنينة أو تمجيد، فإنَّ المؤرخ العقلاني يطلب منه أن يكون مجال تساؤل، وأن يُقلق الراحة الفكرية، لا أن يُعيد إنتاجها.

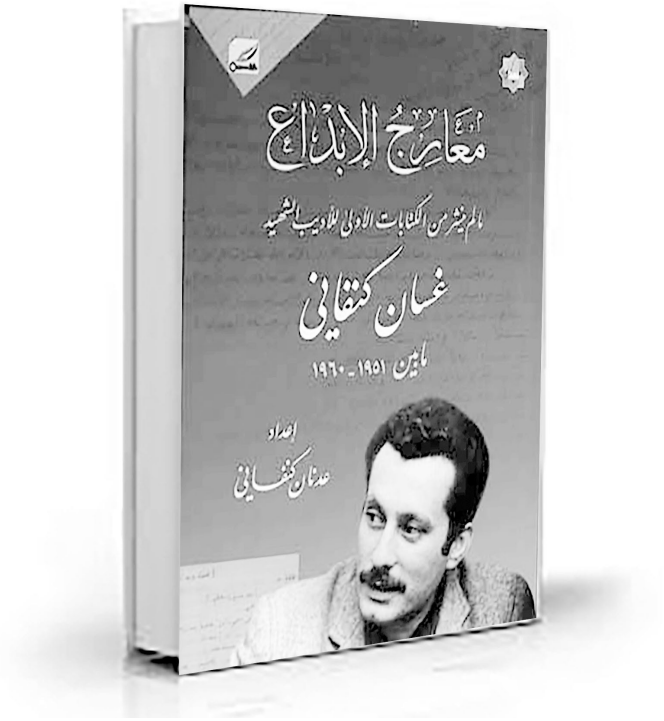
المنهج التاريخي إذًا لا يُريح العقل بقدر ما يُنشطه. ولا يُسلم له الحقيقة، ويدفعه إلى مطاردتها، مع علمه المسبق بأنَّها ليست كاملة، ولا خالصة، ولا نهائية. فالعقل في التاريخ يسعى إلى وعي تاريخي يُعيد مساءلة المعطى، ويحول الماضي من كونه سردًا مغلقًا إلى أفق مفتوح للفهم والقراءة.

في ختام هذا المسار الفكري الذي تتبّعنا فيه إشكالية العلاقة بين الإثبات التاريخي والقبول العقلي، تبيّن لنا أنَّ العقل لا يقف خارج التاريخ، كما أنَّ التاريخ لا يكتسب معناه خارج سلطة العقل. لقد رأينا أنَّ السرديّة التاريخيّة تُمنح مشروعيتها من خلال توفّر الوثيقة أو الرواية، ومن خلال مرورها عبر بوابة عقل نقدي قادر على مساءلتها، وتأويلها، وربطها بسياقاتها دون اختزال أو قداسة. ولعلَّ جوهر الإشكال يكمن في هذا التوتر الدائم بين الماضي الذي يُروى، والحاضر الذي يُحاكم، والمستقبل الذي يُنتظر.

لقد أدركنا أنَّ القبول العقلي بناءٌ معقّدٌ من المراجعة والتأويل والتفاعل مع المعنى. كما أنَّ العقل، سواء الفردي أو الجمعي، لا يعمل بفعالية إلا إذا امتلك حرية الشك، واستقلالية الحكم، ومرونة الانفتاح على التعقيد. غير أنَّ هذه الحرية لا تتوفر في ظلِّ ذاكرةٍ مقدسة تُغلق باب النقد، ولا في ظلِّ وعي جمعي مسيّج بالخوف من السؤال.

وقد اتضح أيضًا أنَّ المنهج التاريخي، وإن لم يكن عقلانيًا بمعنى رياضي أو يقيني، إلا أنَّه يحمل في طياته دعوة دائمة إلى استعمال العقل، وإلى بناء المعرفة على الشك المنهجي الذي يتحقّق؛ والذي يؤسس ليقين نسبي متجدّد، ويفتح المجال أمام تعدّد التأويلات.

ولذا؛ فإنَّ الغاية أن نُثبت ما وقع، وأن نفهم كيف ولماذا وقع، وماذا يعني أن نرويه اليوم. وأن نحفظ الذاكرة وأن نعيد تشكيلها في ضوء نقد عقلاني يسمح لنا بالتحرر منها دون أن نُغادرها، وأن نُبصر الحاضر عبرها دون أن نستنسخ أخطاءها. إنَّ الدعوة ليست إلى نسيان التاريخ، ولا إلى تأليهه، ولكن إلى استعادته كأفق للفهم، لا كأداة للتقييد.



الإرهاصاتُ الفكريّة الأولى في تجربة غسان كنفاني

وليد أبو بكر *

ما كُتب عن الأعمال الروائيّة للشهيد غسان كنفاني يفوق كثيراً ما كُتب عن القصص التي استمرّت لسنوات وسيلته الفنية للتعبير الأدبي قبل أن يتوقف عن ذلك، ويلجأ إلى الرواية. وهذه القصص، التي توقف عن كتابتها عند العام 1986، على الرغم من الاحتفاء النقدي بها، وقدرتها على تأكيد حضوره المميّز في الأدب الفلسطيني والعربي عمومًا، في الفترة التي شهدت أوسع انتشار لهذا النوع من الكتابة، فإنَّ ما تحتويه هذه القصص المنشورة في مجلد من أعماله الكاملة، قد تشير إلى تنامي موقفه الفكري، موقفًا تلو آخر، مع تنامي تجربته وثقافته. ومما يوضح هذا الرأي، هو النظر في كتاباته الأولى، التي لم تُنشر، أو حدث تعديل قبل نشرها في المجموعات القصصية، وما أعدّه شقيقه عدنان كنفاني من هذه الكتابات في "معارج الإبداع"[1] لتمثل بواكير ما أنجزه في بضع سنوات تمتدّ من 1951 إلى 1960.

* كاتب وناقد أردني

والكتــاب لا يكتفي بتقديم المحــاولات الأولى التي لم تُنشر قط، أو التي نُشرت في الصحف، ولم تُنشر في الأعمال الكاملة، أو تلك التي أجرى عليها تعديلاً قبل أن تُنشر في كتبه، ثمّ تمّ تضمينها في مجلد القصص، لكنَّه يضيف إليها ما اســتطاع الوصول إليه من حوارات، وتمثيليات إذاعية قصــيرة، هي نوعٌ مــن التوجّه المبكّــر لكتابة مسرحيتيه وتمثيليتيــه الإذاعيتــين الطويلتين اللتــين نُشرتا في مجلد المسرحيات، تُضاف إلى ذلك تجارب شــعرية بســيطة، لم يقتنع بالاستمرار فيها.

وأهــم مــا في الكتاب، مــما يتعلق ببدايــات الموقف الفكري المتنامي لغسان، ينحصر في غير قليل من المقالات التي تتعامل مع الفكر الفلسفي أو السياسي، ما يؤكد أنَّه كان مهمومًا منذ البداية بالوصول إلى وجهة نظر فلسفية عربيــة، تقف إلى جانب الفلســفات الســائدة في زمنه، بعد أن يناقشــها، ويربطها بجذورها في الفلسفة الغربية القديمــة، ويتوصل إلى رفض الكثير من مقولاتها. والهدف من مناقشــته تلك لم يكن خافيًا، فهو يبتغي التوصل إلى أنَّ هذه الفلســفات غير صالحة للبيئة العربية، ولذلك لا بدّ من البحث عن فكرة أو فلســفة غــير هجينة، يجري احتسابها فكرةً عربيةً خالصة وخاصة، يتمّ تبنيها والدعوة لها. ومن الواضح، في هذه المناقشــة، أنَّ الكاتب كان يبدأ من فكرة مســبقة يريد إثباتها، لأنــه مقتنع بها ويحاول الإقنــاع. وهذه الفكــرة في الواقع لا تختلــف عما كانت تطرحه حركة "القوميون العــرب"، التي انتمى إليها منذ مطلع شــبابه، وتعامل مع شــعارها العام "وحدة. تحرّر. ثأر"، ذلك الشــعار الذي يورده صراحةً في مقال له يحمل عنــوان "التطبيقات الثورية للقوميــة العربية"(ص127)، كتبــه في العــام 1959 في الكويــت، واحتكاكــه بالحركة القومية النشــطة هناك بقيادة الدكتور أحمد الخطيب. وهذا المقال، الذي يميل فيه إلى التأمل، ويطمح إلى وضع نظرية مــا، لا تصل إلى الوضوح المطلــوب، هو أطول ما كتبه في هذا الشــأن، خلال تلك الفترة المبكرة، كما يمكن القــول إنَّ ما كتبه ليبث قناعاتــه الأولى التي وردت فيه اســتمرّ قاعدَةً في تفكيره، ربما تطوّرت بأناة، لكن تأثيرها بقــي مســتمرًا، حتــى الوقت الــذي تبنت فيــه حركة القوميين الفكر الماركسيّ، مما يوحي بتخليه عن مضمون الشعار السابق.

مــع ذلك، يصلح هذا التحوّل كي يكون نقطة الانطلاق في التطور الفكري لغسان، إثر توسّع اطلاعه على ما كُتب عن الحرية والتحرّر وبناء المجتمع. مثلما تدلّ لهفته على المعرفة من ناحيــة، وقدرته على التأمــل الذاتي والتقاط الأحــداث والأفكار، على أنَّه ســيكون ذا شــأن في كتابته عن القضايا القومية، والإنســانية، والتزامه بهما، بطريقة ســوف تبدو جليةً في قصصه التي لا تنتمي إلى الموضوع الفلسطيني، الذي كرّس له معظم ما كتب، ولا سيّما بعد أن غــادر الكويــت في العام 1961 إلى بــيروت، ولم يكن مستغربًا أن يبدأ هذا الكاتب تأملاته انطلاقًا من التعرّف إلى وجهــة نظر واحد من أوائل من طرحوا الفكر القومي بديلاً لكلّ ما يدور في العالم من رؤى، وهو المفكر القومي ســاطع الحــصري(1879 - 1968) فقد كتــب قراءة عن كتابــه "العروبة أولاً" (ص 128) ومقالاته التي تلت ذلك تحدثت كلها عن موضوعــات مكمّلة، وفي قراءته لكتاب (جــون ســتيوارت مــل)(1806-1873) "حــول الحرية" شيء من هــذا التغيير. أمَّا طريقه مــن أجل التوصل إلى

فكــر عربي خــاص، يؤمن به، ويكون طريقًــا إلى الوحدة والتحرر، فيمكن تلمسه في مقالات ثلاث تضمّنها الكتاب، هي موضــوع تأمل كاتبهــا، تبدأ بمحاولتــه الوصول إلى "التطبيقات الثورية للقومية العربية، وتمضي إلى دراســته النقدية الفلســفية لموضــوع "الحرية"، ثمّ تســتقرّ عند دراســته عن "المنهج التطبيقي للاشــتراكية العربية"(ص 169).

مــن خلال مــا ورد في مقالاتــه، يمكــن الحديث عن موضوعات ثلاثة كانت لــه آراء جلية فيها، هي: الحرية، والاشتراكية، وصولاً إلى تكريس الفكر القومي.

طريقُ الحرية

ما خرج منه الكاتب غســان كنفــاني في قراءته لكتاب (جون ســتيوارت مل) "حــول الحرية" أمــران بديهيان: أهمهما أنَّ الحرية الفردية تنتهي، عندما يصبح الســلوك مــضرًّا بمصالح الغير، ما يســتلزم تدخــل المجتمع لفرض العقــاب القانــوني أو الاجتماعي، أمَّا ما يقــوم به الفرد، مما لا يمس غير شــخصه، فليــس للمجتمع حق للتدخل فيه. وفي دراســته للحرية[2] كان أكثر عمومية مما لخصه عن (ســتيوارت مــل)، لأنَّه بدأ تحديدًا في تأثير منافســة الآلة للإنســان، مــما يهدّد الحيــاة الخلقيــة بالانقلاب. ولأنَّ الفــرد هــو المعنــيّ بالحريــة، من خــلال علاقته بالأفراد الآخرين، داخل المجتمع، فإن (جان بول ســارتر) (1905 - 1980)Sartre ، الذي سيكون له تأثيرٌ كبيرٌ على مواقف الكاتب، في بعــض قصصه، وفي مسرحياته، يحتل موقعه في التحليل، إذ يحال الأمر إلى الاختيار، وذلك أشهر ما طرحته الفلســفة الوجودية، وعنت به "حرية الإنسان في ســلوكه"، وهو ما يرى الكاتب كنفــاني أنَّه غير عمليّ، لأنَّ تجــدّد الاختيار كل لحظة يؤدي إلى نوع من محاربة الأوهام.

ولكي يؤكد الكاتب على سلامة ما توصل إليه من حكم على رأي واحدة من أحدث الفلسفات في زمنه، تراجع في رصد ما تعنيه الحرية إلى أول الفلسفات، وتجاوز فوصل إلى الماركســية التي تحتلّ اهتمامًا خاصًا في المناقشة، على الرغم من أنَّ المحصلة لا تختلف عن الرأي المعارض الذي طرحه على غيره؛ ففي مجال الماركســية، يبدو أنَّ الكاتب لا يجد فيها ما يستحق الإيمان، وهو ما سيكرره في مواضع أخرى. أمَّا هنا فهو يتســاءل ما إذا كانت هذه الفلســفة تلغــي الفرد، رغم أنَّها تعدّه "كنز الأرض" ومع ذلك تعيد البحث فيــه إلى طريقة القرون الوســطى، فالناس كلهم "نســخ واحدة وقطيع تتســاوى فيه الــرؤوس والقرون" (ص 164). أمَّا في موضوع الحرية، فهي حريةٌ للجماهير، لا للفرد؛ وهو بذلــك يجد أنَّ حرية (ماركس) هي حريّةٌ كمية لا كيفية.

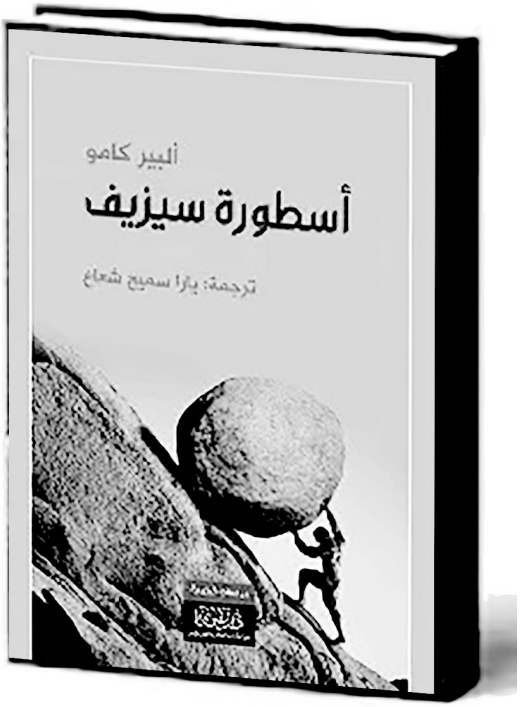
ثمّ يتوســع الكاتب في نظرته نحو الوجودية بنوع من التركيــز، وهو عــلى الرغم من عدم التصريــح بتبنيه لها، لا يعمــد إلى إدانتها كــما فعل مع المذاهب الفلســفية الأخرى التي ناقشها. وهو هنا لا يكتفي بالإشارة إلى أفكار المشــهورين ممن التزموا بها، ولكنَّه يعود إلى جذورها في الفكــر الأوروبي، ثمّ يعــود مرّةً أخــرى إلى الحديث عن (ســارتر)، الذي ابتدأ به، والذي يقول إنَّ الإنســان حرّ، أو إنَّه هو نفســه الحرية؛ لأنَّ "الإنســان بينه وبين ذاته لا يتوقــف عــن كونه حــرًّا مهما حــاول أن يتخلص من حريته" (ص166). وهو لا ينظر نظرة استخفاف إلى هذه الفلســفة، مع أنَّه يشير في نهاية دراسته إلى مقدار علمه

الكبير بالإنسان وحريته، قبل أن يقرأ هذه النظريات، ثم ينتهـي بطرح رأيه الخاص، ومفـاده أنْ "ليس أجمل من العفوية في فهم الأشياء والقيم" ص (166).

لهذا كله علاقةٌ بالفكرة المسبقة التي يؤمن بها غسان، وهي فكرةُ القومية التي تبحث لها عن فلسفة في الحياة بمجملها. ويحاول أن يطرح ما يراه مناسبًا لموضوع الحرية حتى يصبح موضوعًا قوميًّا عربيًّا ينشـله من اسـتغرابه الضائع، وهو يبحث عن حقيقته في الفراغ المريع. وفي هذا الشـأن تصبح الحرية وسيلةً لاسـتدعاء الوجود، وتأكيدًا لنوعية الإنسـانية التي تخلصه من سيطرة الأجنبي، ومن اسـتعباد الأطر الإقليمية القطرية الضيقة إلى وطن عربي واحد، ومن الإقطاع، وصولاً إلى العدالة، ومعها كل عناصر الاشـتراكية الملائمة. وهنا لا بدّ من الإشارة إلى أنَّه تجنّب الخوض في تعريف ما يمكن أن يسمى " الحرية من وجهة نظر قومية " ولم يوضح ماهية الاشتراكية الملائمة.

ما علاقة هذا بقصصه القصيرة؟

ثمة تسـاؤلٌ؛ هو هل انعكسـت أفـكار الكاتب حول الحرية على كتاباته القصصية الأولى؟. ليس لدينا ما يؤكد ذلك سـوى موضوع واحد، هو الاستلهام العفوي لعناصر معينـة من الفكر الوجودي في بعـض هذه القصص، من بينهـا عنـصر العبث، كـما ورد في كتابـات (ألبير كامو) (1913 - 1960) وعنـصر الاختيـار، كـما ورد في كتابات (سارتر)، ففي قصة "قسوة القدر" يُصاب الشاب بالعمى المؤقت الذي يخلّف لديه آثارًا نفسية تشبه ثغرة لا تُسدّ، تجعله يكره السواد لأنَّه يذكره بآلامه، وتمتدّ كراهيته إلى العمى نفسه. وحين يلمح عن بعد " فتاة تخطر في ثوبها الأبيض الناصع كفراشـة بيضاء" (ص26)، يقع بجنون في



حبّهـا، ويقنع والديـه بطلب يدها، وتوافـق الفتاة بعد أن تسـأل، لكـن والدها يصرّ على أن يدلي بسرّ للشـاب المتعجـل، فيقول له: يجب أن تعـرف يا بنيّ أنَّها عمياء! وفي هـذا مثال على تأثره بموضوع العبث، حسـب كامو. وفي قصته "مأسـاة ودموع"، يُفاجأ الشـاب بصبية تلقي بنفسـها في النهر، فيقفز لإنقاذها، ثم يستمع إلى قصتها، ويرد عليها بما يشبه (أسـطورة سيزيف) ل(كامو) (التي كانت عنوانـا لكتاب كامو الذي يتحـدث عن الانتحار) قائلاً: "الحياة سلّم على الشخص أن يصعده درجةً درجة، فإذا وقـع، عليه أن يعود فيصعـد" (ص34). أمَّا التمرّد، فإنّه لا يظهر بوضوح في قصص غسـان، وإن ورد في أحد مقالاته، عند الحديث عن "الإنسان المتمرّد" على التقاليد الانهزامية، وعلى جمود العائلة، والمندفع إلى خدمة الأمة، وذلك لا يتساوى مع الإنسان الذي قصده (كامو) في أهم كتبه الفلسفية، الذي يحمل العنوان نفسه.

أمَّا الاختيار، الذي يعني ببساطة وصول التفكير في مأزق ما، إلى المرحلة التي تطلق عليها الوجودية مسمّى "الحد الأقصى" فيكون على الفرد أن يتخذ موقفًا حاسمًا تجاهه، يختاره الإنسان بنفسه. مثل هذا الاختيار يرد في قصة "البطل الصغير"، التي يتحدث فيها الكاتب عن طفلين صديقين في العاشرة من العمر، يطرأ بينهما اختلاف عند ضفة النهر، يؤدي إلى الاشتباك والشتائم، قبل أن يفترقا. وعندما ينزلق واحدٌ منهما في النهر، ينسى صديقه القديم، وغريمه الحالي ما كان بينهما منذ برهة، ويختار الاندفاع إلى أحضان المياه، متناسيًا أنَّه لا يعرف السباحة، وغير عابئ بالخطر المحدق به.

التوجّه القومي وهاجسُ الوحدة

كل ما كتبه غسان كنفاني حول الاتجاه القومي، أو القومية العربية، مستوحى مما كان سائدًا في الزمن الذي شهد مثل هذا المدّ، مع خلافات بسيطة في الأساس، بين من تبنوه، رغم خلافاتهم في الحياة السياسية، بدءًا من حزب البعث العربي الاشتراكي، وصولاً الى حركة القوميين العرب، مع تجاوز أوليّ للماركسية التي اعتبرت نقيضًا للفكر القومي، دون تجاهل التأثير الكبير للمدّ الناصري الذي اختار هذه الفكرة بشكل عام، وحقّق من خلالها بعض الانتصارات، وعلى رأسها طرد الوجود البريطاني من مصر وتأميم قناة السويس، وانجاز الوحدة بين مصر وسوريا تحت مسمّى الجمهورية العربية المتحدة، وهو الإنجاز الذي تفاءل به الكاتب، واعتبره خطوةً أولى نحو الوحدة العربية التي يعمل هذا الاتجاه في سبيل تحقيقها.

وما يمكن أن يُستنتج عن وجهة نظر الكاتب بالقومية، يمكن اختصاره في فكرة واحدة، هي الوحدة، لأنَّ تفسير الاتجاه، باعتباره "الشخصية الجماعية للأمة العربية" كما يقول في مقاله الطويل حول "التطبيقات الثورية للقومية العربية" (ص 127) فإنَّ اللغة والتاريخ والتفكير الواحد والمشاعر المشتركة والأمل الموحد، التي يعدها عوامل تحدّد معنى القومية وتستلزم الوحدة، لا تحمل معنى الحسم، لأنَّ واقع دول أخرى موحدة، رغم تعدّد الأصول القومية فيها، ينفي ذلك. كما أنَّ مشاعر عاطفية متحمسة لدى الكاتب هي التي تغرق فيها نظرته، وتختصر مفهوم القومية، الذي لم يُحدّد نظريًّا في عملية التحرر من الاستعمار، التي ينشغل بها معظم المقال، ويعدّها معركة يقوم بها ثوريون يمهدون للوحدة، وهو بذلك يغطي ثلثي الشعار الذي ترفعه الحركة التي ينتمي إليها، دون أن يلتفت بأي نوع من التفصيل إلى العنصر الثالث في الشعار المعلن، وهو الثأر.

ولأنَّ التفاؤل كان عامًا على المستوى العربي، في العام (1959) الذي كتب فيه المقال، فإنَّ موضوع الوحدة سوف يتخذ دور "المنطلق" لدى الكاتب، ليمضي نحو تفاصيل أو شروط تحقق هذه القناعة التي تعامل معها وكأنَّها فطرة لدى كل عربي، أو فرضية طبيعية لا تحتمل المناقشة؛ وهي شروط تبدأ بالإقرار بحقِّ هذه الأمة في أن تتمتع بالوحدة، وفي أن ترفض أيّ مقاييس مادية لهذه الوحدة، مثل عرضها للاقتراع أو الاستفتاء، الذي يُعدّ "من وجهة النظر القومية العقائدية النظرية تشكيكًا بصحة النضال العربي" (ص 128) وأخيرًا في أن ترفض أية محاولة لتمزيق المجتمع بالكراهية الطبقية أو التطاحن الطائفي،

أو بالتكتلات المستوحاة من الاستراتيجية العالمية.

ومن خلال هذه "الثوريّة" ـ غير المعرّفة ـ يبين الكاتب وجهة نظره فيما يشبه خارطة طريق للعمل، تبدأ بوضع الهدف (الذي تتفرد به الوحدة) ثم التعرف على القوة المناضلة الرئيسة (المتمثلة بالشعب كله) وبعد ذلك تحديد العدو (الذي يشمل الاستعمار والمنحرفين والانتهازيين والعملاء)، وأخيرًا وسيلة المعركة التي يشارك فيها الشعب كله.

ملخص القول هو أنّ الكاتب، في جُلّ ما يتوجه إليه تفكيره في موضوع القومية، يبحث عن فكرة القومية الخالصة التي تتبناها الأمة العربية الموحدة، ولا تكون تقليدًا لأية أفكار موجودة في العالم، أو نقلاً حرفيًّا عن تلك الأفكار، لأنَّها لا تكون مناسبة للمجتمع العربي الذي تشكلت لديه خلال القرون قيمٌ يصعب أن تلغى أو أن يتنازل عنها المجتمع. ربما كان هذا الإصرار نابعًا من إحساس الكاتب بفشل تجارب كانت تحظى بالشعبية في زمنه، في أن تكون مقنعةً لمجتمع عربي تقليدي متمسك بتراثه، وعلى رأس ذلك مشاعره الدينية التي لا تتماشى مع التوجهات العلمانية لكل الحركات القومية السائدة في الغرب. وربما كان هذا البحث عن قومية عربية خاصة، وغير مقلدة لغيرها، هو الذي يقف وراء عداء الكاتب الصريح للماركسية، ووليدتها الشيوعية، لأنَّ الفكرة السائدة عنها هي أنَّها مادية، غير دينية، ولا تؤمن بالتوجّه القومي، ما يعني، في التحليل النهائي، أنَّ هذه النظرة تكاد تجعل التوجه القومي العربي بعيدًا عمّا يجري في العالم، وكأنَّه لا يؤثر فيه، مع أنَّ هذه الخصوصية جُرِّبت من قبل دول وأحزاب، عربية وغير عربية، ولم تحقّق أي نجاح عملي، على الرغم من أنَّها أُلصقت بأسماء تلك الدول أو الأحزاب إلصاقًا، ويكفي كمثال على ذلك، حزب هتلر النازي، الذي حمل اسمه الرسمي "حزب العمال القومي الاشتراكي".

الاشتراكيّةُ العربية

ويرى غسان أنَّ الاشتراكية تنبع من بدهية أولية بسيطة، "هي حقّ الناس جميعًا في أن يعيشوا حياتهم متمتعين بحقوقهم الإنسانيّة العادية" (ص169) وفي محاولته للتوصل إليها، يبدو أنَّه ينسى أنَّ الأمر يخصُّ جميع الناس، من مختلف القوميات في هذا العالم، ولذلك يكرّس جهده للتوصل إلى اشتراكية تخصّ أمة بذاتها، دون بقية الأمم، يسميها الاشتراكية العربية، ويحاول أن يضع لها منهجًا تطبيقيًّا يعتني بتفاصيلها، راغبًا في أن تشكل نظرية مكتملة، كما يوحي بذلك في مقال له منفصل، يشير شكله، بسبب تكرار عبارة "أيّها الإخوة"، إلى أنَّه خطابٌ ألقي في ندوة حول الموضوع. والواضح في هذا الطرح أنَّه نقدٌ متفاوت القوة لكل ما هو سائد من أفكار حول الاشتراكية لدى الدول الأخرى، سعيًا وراء اشتراكية تناسب المجتمع العربي، ولا تتناقض مع الثوابت فيه، حتى وإن استفادت من جزئيات ما هو معتمد في العالم من مذاهب، مع رفضه الضمني للرأسمالية رفضًا أقلَّ قوةً من رفض الحركات الاشتراكية ذاتها، ولا سيّما تلك التي تبنى على أساس من الفلسفة الماركسية.

وموقف الكاتب من الماركسية، في كتاباته المبكرة، هو أوضح مواقفه من الاتجاهات الفلسفية أو الاقتصادية المعاصرة. وهذا الموقف ليس محصورًا في مناقشته لموضوع الاشتراكية في مقال خاص بها، ولكنَّه مطروق في

جميــع مقالاته الفكرية، بدءًا مــن موضوع الحرية الذي أشير إليه ســابقًا، مرورًا بالموضوع القومي، ثم وصولاً إلى "المنهج التطبيقي" للاشــتراكية العربية. ففكرة "الكراهية الطبقيــة" التي يعــود إليها باســتمرار، بديــلًا مقصودًا لمصطلح "الــصراع الطبقي"، الذي تطرحه الماركســية، في تعبير واضح عن الكراهية التي يكنّها لهذا التوجه، بهدف عدم الربط بين اقتراح الاشــتراكية الخاصة بالأمة العربية وما تدعو إليه الماركســية من اشــتراكية يمكنها أن تكون وسيلة العالم كله للخروج من صراعاته التي لا تنقطع، بين من يملكون، ومن لا يملكون، أو بين الطبقات الفقيرة ومن يستغل جهدها من الطبقات الثرية.

في هذا السياق، يشير الكاتب إلى فشل المحاولات التي أراد بها الشــيوعيون "أن يبتعثوا الحقد الطبيعي، والذي يؤدي -بالضرورة الماركســية- إلى الصراع والتناقض داخل المجتمع الواحد" (ص 129) وهو يرى، تعليلاً لهذا الموقف، أنَّ الحرب الطبقية افتعالٌ لأمر يمكن تلافيه، وأنَّ التكاتف القومي قادرٌ على تحقيق العدالة، ورفض الصراع الطبقي من أساســه. ومن خلال هــذا الموقف، يــرى الكاتب أنَّ الخيار الأفضل هو أن ينجح "الســلام الاجتماعي" كمنهج في تطبيق الاشتراكية، دون الاضطرار لإثارة حرب طبقية.

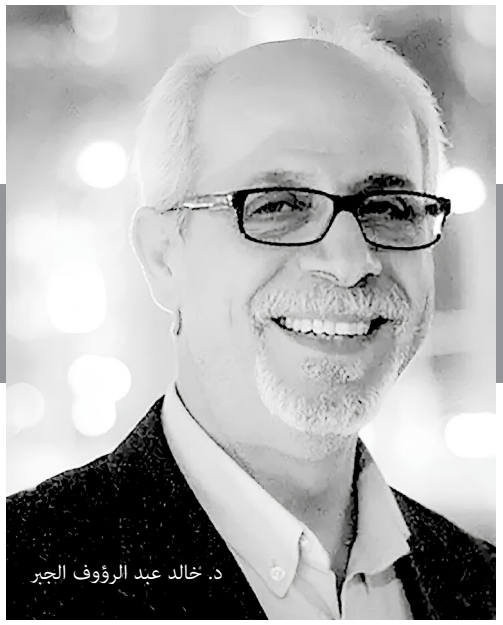
ولتأكيد هذا الموقف الرافــض، يبذل الكاتب جهدًا في إثبات فشــل التجربة السوفييتية في إقناع الشعب بنمط الاشتراكية الذي اختارته استنادًا إلى الماركسية المادية، (قبل ثلاثة عقود من هذا الفشــل) فيصف الأربعين سنة التي مرّت على التجربة بأنَّها "خطــأ متواصل" إذ "كيف يجيز إنســان لنفسه أن يقضي على حياة جيل كامل لأنَّ هنالك بعض الأفكار الجريئة تدور في رأسه لا أكثر؟" (ص169).

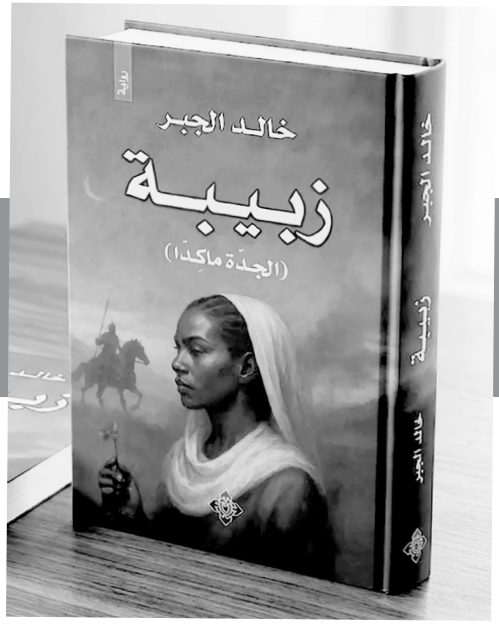
هذا الخطأ تمثّل في محاولة تطبيق الاشتراكية من خلال الأرقام التي لا تحقّق شــيئًا من السعادة للناس؛ فالاكتفاء بعدالــة الرقــم هو الشيء الســطحي في الاشــتراكية، أمَّا "الــشيء" الداخليّ الذي يعطي هذه الواجهة حياة دافقة متصلــة عميقة، فهــو متصل بعاملــين: الأول هو الحافز الذي يعطي الاشتراكية معناها، ويشكل خلفية متينة لكل الانتصارات، وهو ما فشــلت الماركسية في سوق الجماهير إليــه، بدليل لجوئهــا إلى الحافز القومي عــلاوةً على أنَّ التدين ظل متماسكًا داخل وعيها، حيث " الناس يفتشون بظمأ عن مناســبة دينية كي يتقاطروا على الكنائس حتى تضيــق بهــم" (ص 171). يضيف لهذا مــا يصفه بالبطل المؤثر، الذي لا ينفصل عن جماهيره، فهو التمثيل الكامل لهم، والنموذج الأعلى للتفاعل بين الناس، ليصل في نهاية المطاف إلى تزكية جمال عبد الناصر نموذجًا لهذا البطل.

الإحـــالات:

(1) عدنان كنفاني (إعداد)، معارج الإبداع، مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق 2009.

(2) الدراســة الوحيدة التي اســتخدم فيها المراجع، وهي أربعة: مقالة الحرية ـ جان فال، ت مجاهد عبد المنعم مجاهد، مجلة الآداب؛ مباهج الفلسفة ـ ويل ديورانت؛ حياة الحقائق ـ غوســتاف لوبون؛ الفلســفة الوجودية ـ زكريا إبراهيم، إضافة إلى (الكتب التي وردت فيها نظريات الفلاسفة المذكورين في المقال).





قراءةٌ في رواية " زبيبة– الجدَّة ماكِدَّا " للدكتور خالد الجبر

د. محمد المنشاوي *

وصَلَتْني – على سبيل الهديَّة – نُسخة ورقيَّة من رواية " زبيبة " أو "الجدَّة ماكِدَّا" لمؤلِّفها الدكتور خالد عبد الرؤوف الجبر، وهو غَنيٌّ عن التعريف فهو باحثٌ وأكاديميٌّ بارزٌ، ومُحقِّقٌ متمرِّسٌ، وشاعرٌ، وناقدٌ أدبيٌّ حصيف، وإعلاميٌّ مكين، وهو فوق ذلك روائيٌّ صاعد. أي أنَّه " كُشاجِمٌ " من " كُشاجِمة" أدبنا العربيّ، وهو لَقَبٌ نُطلِقُه على مَنْ كان غزير المعرفة، وواسِع الاطلاع، ومُتعدِّد المواهِب، وله نتاجٌ عِلميٌّ ضخم. أُطلِق هذا اللقب – أوَّل ما أُطلِق – على "أبو الفتح محمود بن الحُسَين السَّنَدي ت 360هـ" أحد شُعراء العصر العبَّاسي المشاهير، وكان من مُعاصِري أبي الطَّيِّب المُتنبِّي، ت 354هـ وأبي فراس الحمدانيّ، ت 357هـ فقد ضمَّهم مجلِسُ أميرِ حَلَب سيف الدولة الحمدانيّ. وهذا اللقب أطلقَه الشَّاعِرُ على نفسِه كاختصارٍ للفنون والعلوم التي أتقَنها وأجادها؛ فالكافُ كاتبٌ، والشِّينُ شاعرٌ، والألِفُ أديبٌ، والجيمُ جوَّادٌ، والميمُ مُنجِّمٌ. وكذلك الدكتور خالد الجبر، فهو كاتبٌ، وشاعرٌ، وأديبٌ، وجوَّادٌ (غزيرُ النِّتاج)، وإنْ كُنت أستبدل كلمة " مُنجِّم " التي تخصُّ الشَّاعرَ العبَّاسيَّ في حرف الميم بكلمة "مُحقِّق"؛ لتتناسَب مع فن التحقيق الذي يُتقِنه الدكتور الجبر.

* أكاديمي وباحث مصري/ جامعة عين شمس

تُعــدُّ رواية " زبيبة – الجــدَّة ماكِدًّا"، التي نحن بصدد الحديث عنها، تجربته الروائيَّة الأولى، صدرَت عــن دار " الآن ناشرون وموزعــون "، جاءت في مائة وواحدٍ وســبعين صفحة من الحجم المتوسِّــط، وهي دُرَّةٌ ثمينــة، ووثيقــة أدبيَّــة وتاريخيَّــة فريدة. وهي مُستوحاة من قصَّة حقيقيَّة في تُراثنا العَرَبي. مزَجَ فيها الروائي "خالد الجــبر" بين الأصالة والمُعاصَرَة، كما أنَّها مُحاولةٌ جــادَّة وموفَّقة لإحياء الــتُّراث الأدبي العربي، وتقديم قراءة جديدة مُغايرة للمألوف والسائد؛ وقد استمتعتُ بقراءتها في جِلسَةٍ واحدة؛ لأنَّها لا تُعطيك فُرصةً، ولا تمنحُكَ هُدنةً، ولا تمُنُّ عليك بســانحةٍ من وقت لكي تأخُذ نَفَسًــا وترتاح قليلًا من عناء القراءة؛ فسردُهــا الذَّاتيُّ مُشــوِّقٌ جدًا. وأســتطيعُ أنْ أعتَرِفَ فأقول: إنَّنــي لم أقرأ روايةً بهذا العُمق وبهذا الجمال منذ فترةٍ طويلة.

لم يتمكَّــن أحدٌ من الروائيين ســابقًا – حســب اطِّلاعــي – من جعْــلِ الرواية سردًا بلســانِ الضحيَّة (المرأة المُســتعبَدَة المُســتَلَبَة)، فالجميعُ يحكي عنها، ويصِــفُ ما حدَثَ لها، ويتكلَّــمُ عن آلامها وأوجاعها، ويسرِد مُعاناتهــا. لكنَّ الروائي " خالــد الجبر " جَعَلَ "زبيبــة / ماكِــدًّا " هُنا هي التي تــسرِد، وتتحكَّم في توجيه الأحداث والشخصيَّات، وسردُها فِعلُ مُقاوَمَة. وقد تعالى السَّردُ وتصاعد مــع مُقاومَتِها حتى عادت إلى وطنهــا وبيتها وقريتها " أمْكِســوم" في الحَبَشَــة. وأنقَــذَت حفيدتهــا الصغيرة "ريحانــة " التي كانت ستُوأد على يدِ جَدِّها، حين فرَّت بها إلى مسقط رأسِها في الحَبَشَــة. "ريحانــة " الصغيرة هي بقــاءُ " عنتَرَة " وامتــدادُ " زبيبة" معًا، وتتويــجٌ للانتصار على الإلغاء والاســتعباد بمنحها حيــاةً كامِلةً تبدأهــا من ولادتها حُرَّة، وفي وطنِ جدَّتِها.

اســتهلَّ المؤلِّــفُ روايته بفاتحــةٍ قصيرة هي " مدخَل إيهامي"، موظِّفًا آليَّــة " المخطوط الوهمي"، وهي حِيلة فنيَّة خادِعة ولذيذة وســاحرة في الوقت ذاته، وهي آليَّة سرديَّة شائعة في الأدبَيْن الغربي والعربي على حدٍ سواء، وأُسلوبٌ مُتَّبَعٌ عند بعض كُتَّاب الرواية التاريخيَّة، يُكسِبُ الروايةَ – عند القارئ – درجةً من الواقعيَّة؛ يوهِمُهُ أنَّ الرواية عتيقة في الزمن، وموغِلَة في القِدَم، وأنَّ الكاتبَ عَثَرَ عليها في مخطوطٍ عند أحد الورَّاقين، أو في صندوقٍ قديم وَرِثَه عن آبائه وأجداده، أو أنَّه عانى الأمَرَّيْن وظلَّ أعوامًا يبحثُ عن المخطوط هُنــا وهُناك حتى عثَرَ على هــذا الكنز الثمين وهذه الوثيقــة النادرة، أو أشــياء من هــذا القَبيل؛ لإضفاء طابع تاريخي على روايتــه، ولمَزْج الواقعي بالمُتخيَّل، ولإيهام القارئ وتشويقه وإثارته لمُتابعة القراءة. وثمَّة روايات تاريخيَّة عالميَّة كثيرة وظَّف فيها أصحابُها هذه التقنية؛ منها رواية " اســم الوردة " لـ "أمبرتو إيكو"، ورواية " تحت أنظــار غريبة " لـ "جوزيف كونراد "، و" مُذكرات كليوباترا "لــمارغريت جورج"، وغير ذلك. وثمَّة محاولات روائيَّة عربيَّة لكتابة هذا النَّمَط، أذكُر منها: رواية " العاشــق والمعشــوق " لـــ " خيري عبد الجــوَّاد "، وهي روايةٌ رائدة في هــذا النّوع، كتَبَها في تســعينيَّات القرن الماضي. ورواية "البيت الأندَلُسي "

لـ " واسيني الأعرج "، و"عزازيل" لـ " يوسف زيدان"، و"الزيني بركات " لـ "جمال الغيطاني"، .. إلخ.

والـذي يدُلُّنا عـلى أنَّ الـروائي " خالد الجَبر " وُفِّـق في الاتِّـكاء عـلى تقنية " المخطـوط الوهمي" أنَّه اسـتعان في مدخَلِـه الإيهاميِّ للرواية بشـخصيَّة الدكتور "إحسان عبَّاس " حين ذيَّلَه بحروفٍ من اسمِه (إ. ع)، وهـو عالِـمٌ ومُحقِّـقٌ كبـير، كـما أنَّ عدد الشـخصيَّات العربيَّة الحقيقيَّة الـواردة في الرواية (زبيبة، وعنترة بن شـدَّاد، وعمرو بن شدَّاد، ومالِك بن زُهَـيْر، وقيس بن زُهَيْر، وعبلة بنـت مالِك، وهَرِم بن سـنان، والنُّعمان بن المُنذِر،..إلخ)، وهي شـخصيَّاتٌ معروفةٌ بأسمائها في تُراثنا العربي؛ جَعَلَتْ القارئ يظُن ويتوهَّـم أنَّه رُبَّما يكون بالفِعـل هُناك مخطوط عُثِر عليه يوثِّـق لقصَّة "زبيبة ". وما جَعَلَ القارئَ يلتبِس عليه الأمـرُ ويطمئن لفكرة وجـود مخطوط حقيقي للروايـة؛ أنَّ المؤلِّـف – في نهاية مدخلـه الإيهاميّ – يُشـهِدُ القارئَ أنَّه مُجرَّد ناقِل للقصَّة، وناسِخ لها من مخطـوط، وأنَّه لم يتدخَّل في نسـيج السَّردِ، فيقول: " أُشـهِدُ القـارئ الكريم أنِّي التَزَمْتُ نـصَّ الحِكاية كما وجَدْتُـه، ولم أتدخَّل فيـه إلَّا في بضعة مواضِع، حيثُ اضطرَّني الإيضـاحُ أو المُقارَنَة. وقد بيَّنتُها في الهوامش دون أنْ أمُـدَّ يدي إلى نسـيج الـسَّرد. ص8 ". وهذه أدِلَّةٌ دامِغةٌ على نجاح الدكتور الجبر في إيهام القارئ، ونجاحـه في توظيف هذه التقنية الناجعة (المخطوط الوهمي) التي ربَّما يفشَل غيرُه من الروائيين في حبكِها بهذه المهارة والدقَّة العالية.

أضفَى الروائيُّ "خالد الجبر" على روايته بُعدًا تاريخيًّا حين اشـتبَكَ مع الموروث العربي الجاهلي من ناحية، والمِخيـال الحَبَشي من ناحيةٍ أُخرَى. واللغة التي كتَبَ بها روايته هـي لُغَةٌ خاصَّة؛ فلُكلِّ روايـةٍ لُغتها التي تُميِّزُها عن غيرها، واللغة التي كُتِبَت بها " زبيبة" لغةٌ تُراثيَّة عربيَّة حبشـيَّة. فحين نقرأ الأحداث التاريخيَّة الحقيقيَّـة في رواية "زبيبة"، التي يقومُ بها أشـخاصٌ حقيقيُّون معروفون بأسـمائهم في تُراثنا العربيّ؛ فإنَّنا نعيشُ الأجواء العربيَّة الجاهليَّة فكأنَّنا نقرأ ونُشاهد. وحين اختار الروائيُّ "خالد الجبر" أسماء حبشيَّة لبعض شـخصيَّاته، مثل (ما كِدَّا، سَمَالو، سمادير، زَخْرَياس، أبراهـا، أريـاط،.. إلخ) ولا أظُنُّها إلَّا أسـماء حقيقيَّة انتخبها المؤلِّفُ بعناية فائقـة من أحد معاجم اللُّغة الأمهريَّة الحبشـيَّة. وكذلك أسـماء الأماكن الحبشيَّة، مثـل: (دير ديبْرا ليبانـوس، ورُهالي، وأكْسُـوم، وتلّة السَّـابلة،..إلخ) جُلُّها أماكن حقيقيَّة في بلاد الحَبَشَة؛ فإنَّـه يجعلنا نعيش الأجواء الحبشـيَّة القديمة فكأنَّنا نقرأ ونُشاهد.

ناقَشَتْ روايةُ "زبيبة" عددًا من القضايا الاجتماعيَّة التي كانت شـائعة بـين العَرَب في العـصر الجاهلي كالرِّقِّ والسَّـبْي، واحتقار السُّـود وازدرائهم، واندلاع المعـارك والحروب الطويلة لأتفه الأسـباب، وامتهان المرأة والاتجار بها والتعامُل معها بوصفها سِلعَةً تُباعُ وتُشـتَرَى، ثم وأد البنات خشـية العار. تجلَّت قضيَّة وأد البنات في الرواية عند وصْفِ المؤلِّف حالةَ "عمرو بن شـدَّاد " وموقِفِـه من ولادة حفيدتـه " رَيحانة"

ابنــة عنترة، التي وُلِدَت بعد وفــاة أبيها، فقرَّر وأدها والتخلُّــص منها "وقَــفَ عند باب الخبــاء، نظَرَ إليها كــما ينظرُ أحدُهُم إلى عدوٍّ خَفِيّ ينهض من الحُطام. وقال ببرودٍ يكاد يُشــعِل الهواء: سوداء...مُلَوَّحَة بلون العار! ســتكون هذه مطمَحًا للعبيد. ستجلِبُ الخِزيَ لي، ولأخيها... همَسَ وهو يهمّ بالمُغادَرَة: سأمُرُّ صباحَ الغَد... غسِّــلوها... وألبِسوها بياضًا. أرضعيها يا بنتَ مالِك لا أُريــدُ أن يعلو بكاؤها. ص162". وتأتي قضيَّةُ اللــون وتعني عُنصُريَّة العَرَب البغيضة ضدَّ السُّــود، حتى لو كانوا أبناءهم. وقد اتَّضَح من موقِف "عمرو بن شــدَّاد" الرافِض للاعتراف بعنتَرَة ابنًا له خشيَة أنْ يُعيَّرَ بذلك بين العَرَب. يتَّضِح ذلك من الحوار المتخيَّل الذي برَعَ المؤلِّفُ في خَلْقِه بين " زبيبة " الأُم المقهورة، و"عمرو بن شــدَّاد" الأب الجاحِد الجافي الذي يرفض الاعتراف بابنٍ من صُلبِه لسَوادِ لَونِه. "نظَرَ إلى الطفل الملفــوف في القُماش الرقيق... حــدَّقَ في وجه الطفل طويلًا، ثمَّ تأفَّف، وقطَّبَ حاجبَيْه. قال بنبرةٍ ساخطة: ما هــذا؟ كأنَّ الليلَ تكدَّس فيه! تــردَّدْتُ لحظةً، ثمَّ تمْتَمْتُ: هــو ابنُك! ألا تحمِله؟ قاطَعَني بحِدَّة: ابني؟ لا تقوليها. لا تُعيديها على مَسْمَعي، إيَّاكِ! ص93 ".

ثــمَّ اندلاع المعارك الكُــبرَى والحروب الطويلة بين القبائل العربيَّة لأتفه الأســباب، وهو ما عُرِفَ في الجاهليَّة بـ (أيَّام العَرَب) فأشــارت الروايةُ إلى حرب "داحِس والغبراء" التي دارت رحاها بين قبيلَتَيّ عَبْسٍ وذُبْيان، بسبب انتصار أحدِهِم وهزيمة الآخَر في إجراء الخيل، واســتمرَّت الحربُ بينهما قُرابة الأربعين عامًا.

عــبَّر المؤلِّف عن هذه الســلبيَّات على لســان إحدى الشــخصيَّات الثانويَّة في الرواية، وهي شخصيَّة " أُم عَنْبَسَــة " التي رافَقَتْ بطلة الرواية (زبيبة / ماكِدًا) في مضارِب آل شــدَّاد. وهو إنكارٌ من المؤلِّف لطبيعة الحياة الدَّمويَّة التي عاشها العَرَبُ قبل مجيء الإسلام، أفضَى به على لسان "أُم عَنْبَسَة"، قالت لزبيبة: "أتعلَمينَ ما يُثيرُني في هؤلاء العَرَب؟ قُلتُ: ماذا؟ قالت: يعتنون بخيولِهِــم أكثر ممَّا يعتنون بنســائهم. إنْ ماتَ فَرَسٌ، أقامــوا مأتمًا. وإنْ ماتت امــرأة، قالوا: كانت ضعيفة. ثمَّ تابَعَتْ: يُسَــمُّون عبيدَهُم بأسماء حُلوَة: ريحانة، وطَلّ، وســلامة... ويُسَــمُّون أولادَهم بصَخْر، وحَرْب، وجــوَّاس، ولَقيــط...، يضحكون حين يــدور الشرابُ برؤوســهم، ويقتتلون حين يُفيقون، يُحِبُّون السُّيوفَ والخَمْر والنِّســاء، ويعيشــون من أجلِ ثأرٍ لا ينتهي. ص78 ". وهــذا وصــفٌ دقيقٌ لمظاهــر الحياة التي كانت شائعةً في الجاهليَّة، وانتقادٌ للشخصيَّة العربيَّة في ذلك الحين، التي كانت تهتمُّ بالفَرَس والسَّيف أكثر ممَّا تهتم بالمرأة. وكانت حياةُ العَرَب عبارة عن خمرٍ وصَيدٍ ولَهْوٍ ونِســاءٍ واقتتال. فالمؤلِّفُ يصِف، ويصوِّر، وينتقِد، ويقولُ ما يُريدُ قَولَه على لسان أبطالِ روايته وشخصيَّاتها، وهي حيلَةٌ ذكيَّة، وتكنيكٌ مُتَّبَعٌ في كتابة الفن الروائي.

توفَّــرَت في روايــة "زبيبــة" كُلُّ عُناصِر العمل الروائي من أحداث، وشخصيَّات، وفضاء زماني ومكاني، وحوار، وصِراع، وأُســلوب (لُغة السَّرد)، وراوٍ، ورسالة (فِكْرَة)، وحَبْكَة، وتشــويق، وعُقدَة وحَل. وقد وُفِّقَ

الــروائي الدكتــور خالد الجــبر في العمل عــلى جَعْل عناصر روايته أكثر انســجامًا وتكامُــلًا بحيث عَمِلَتْ معًا بسلاسةٍ وبشــكلٍ مُتناغم؛ لتقديم قصَّة متكاملة للقارئ.

وقد تنوَّعَتْ شخصيَّاتُ الرواية ما بين شخصيَّات رئيسة، وشــخصيَّات ثانويَّة، وأُخرى هامشيَّة. وتبدو براعــة المؤلِّف في توظيفه للشــخصيَّات الثانويَّة التي مَنَحَتْ الروايةَ طابعًا واقعيًّا، وجَعَلَتْ عالَمَها المتخيَّل يبدو أكثر اكتمالًا، ودَفَعَتْ وتيرة السَّرد، كما أســهَمَتْ في تطــوّر أحداث الرواية وتناميها. وقد حَرِصَ المؤلِّفُ على مَنْح شخصيَّاته الثانويَّة مساحةً خاصة من السَّرد الــذاتي؛ للتعبير عن آلامهم وأوجاعهم ومُعاناتهم، وما يتعرَّضون له من اضطهادٍ وإذلال في بلاد العَرَب، فضلًا عن حنينهم للعودة إلى موطنهم الأصلي الذي احتضنَ مرابِــعَ الطفولــة والصِّبا. ثلاث شــخصيَّات (أنيســة، وأُم عَنْبَسَــة، وغُصَيْن). ويُلاحَظ أنَّ جُلّ الشــخصيَّات الثانويَّــة من العبيد والإماء، وهم من أصحاب البشرة الســوداء. فالمؤلِّــف لا يقبــل الظُلم لذا يســعى إلى الانتصار لشــخصيَّاته فيُطلِقُ لها العَنان لتتحدَّث عن نفسِــها، أو بالأحرى (تُفَضْفِــض) عمَّا تعانيه وتكتُمه مخافــة القتل أو التعذيب. ولنبــدأ بإلقاء الضوء على شــخصيَّة "أنيســة" التي رافَقَتْ بطلة الرواية في ديار "مالك بن زُهَير". وصَفَها المؤلِّفُ على لِسان " زبيبة "، فقال: " كانت امرأةً سمراء، مُمتلئة الجسم، تتمايل... ملامحُهــا من بــلادي. ص45". إذًا هي حبشــيَّة مثل " زبيبــة "، ووُلِدَتْ حُــرَّةً مِثْلها أيضًــا، فقد اختطفها اللصوص صغيرةً وبِيعَت في أســواق الرَّقيق والسَّبايا. دار حــوارٌ بينها وبين " زبيبة " أفصَحَتْ فيه عن قصَّة اختطافهــا، وعــن مُعاناتها، وعن مُحاولاتها الفاشــلة في الهَرَب، وعن فُقدانها الأملَ في العودة إلى مســقط رأســها، وتعايُشها مع الحياة القاســية في بلاد العَرَب، ونســيانها لوطنها ونفْسِــها. قالت " أنيسة ":" أنا من بلادِك أيضًا. نظَرْتُ إليها طويلًا. سألتُها بصوتٍ خافت: أيّ بلاد؟ من أيّ قرية؟.

قالت: لا أذكُر. مرَّ زمنٌ طويلٌ. كُنْتُ صغيرةً. خطَفَني لصوص وأنا أجمع الحَطَب مع أخي. ضَرَبوه، وساقونا إلى رُهالي، وهُناك باعونا لتاجرٍ من بلاد العَرَب، عِشْتُ هُنا، نَسِيتُ كُلَّ شيء حتى نسيتُ اسمي" ص46 ".

ثمَّ تأتي شخصيَّة "غُصَيْن" العبدُ النُّوبي... الذي يرعى إبِلَ "عمرو بن شــدَّاد"، ويخدِمُ في المضارِب، ويدخُل مخادِعَ النِّساء. وهو الفارسُ المِقدام الذي درَّبَ "عنترةَ" على السَّــيف والرُّمح، وعلَّمه فنــون القتال والمُبارَزة. وقد كان حُرًّا قبــل اختطافه من قِبَل اللصوص، وكان أبوه فارسًا مِغوارًا. تطوَّرَت شخصيَّة "غُصَيْن" وتنامَت مع تنامي أحداث الروايــة؛ بدأ دائم الصَّمت، وقليل الكلام، ثم شــيئًا فشــيئًا منحه المؤلِّفُ صوتًا ومساحةً للتعبير عن نفســه، وعن ماضيه الذي يشــتاقُ إليه. قالــت "زبيبة": "قال لي ولدي يومًــا: غُصَيْن كان أبوه مُحارِبًــا من النّوبة، وُلِدَ في قبيلــة لا تعرف الضَّعْف، لكنَّــه وقَعَ في يَــدِ الصَّيَّادين، وبِيع كما تُباعُ الأشــياءُ الرَّخيصة. ص100". وكان أبوه فارسًا، قال لعنترة يومًا: " أنا لم أنْسَ. كُنتُ ابنَ فارسٍ، وهذه اليد تعرف كيف

تُرقِّص السَّيف. ص101".

ويشيرُ المؤلِّفُ إلى حنينِ "غُصَين" لِوالِدِه، وإنْ كان في حقيقته حنينًا إلى التحرُّر، وتبرُّمًا وضيقًا بحياة الـرِّقِّ والعبوديَّة التي يحياهـا في أرضِ العَرَب صباح مسـاء. هو يحنُّ إلى التحرُّر لأنَّـه يتذكَّر والدَه الذي كان حُرًّا، وكان رجُلًا مُهابًا، وفارِسًـا لا يُشـقُّ له غبار، كلَّما رأى " عنترةَ " أمامَه تذكَّر والِدَه. عبَّر عن ذلك في حوارٍ دار بينه وبين " زبيبة " جاء فيه: "تذكَّرتُ اليومَ أبي... كان من رِجال النُّوبَة، فارِسًـا طويل القامة، إذا دَخَلَ مجلِسًا قامت له الهامات". ص131".

ومن خلال شـخصيَّة " غُصَيْن " يُسـلِّطُ المؤلِّفُ عدَسَـته فيلتقط لنا صورةً من الصُّـوَر الأكثر عُنفًا في العـصر الجاهليَّ، وهي مـن الجرائمُ البشـعة التي ارتُكِبَتْ في حقِّ الإنسـانيَّة؛ ضـدَّ فحولة الرَّجُل العبد وذكورتـه لضمانِ دخوله مخادِع النِّسـاء. ولأنَّ عنترةَ وُلِدَ أسودَ اللون فقد شـكَّ أبوه "عمرو بن شدَّاد" في "زبيبة" بارتكابها الفاحشـة مع " غُصَين " الأسوَد، لولا تذكُّـره أنَّه ليس مـن الرجال بسـبب(...). جاء ذلك على لسـان "زبيبة": "وقبل أنْ يخرُجَ من باب الخِباء أمسـكَ بالعَمودِ، وحـدَّقَ فِيَّ، ثم في الوليـد، وانتَفَخَ وجهُه... وطَعَنَنـي بكلماته: لولا أنَّ هذا الغُصَيْن(...)، لما خالَجَني شكٌ!"ص94.

رافَقَ " غُصَيْنُ " " زبيبةَ " في رحلة العودة إلى أرضِ الحَبَشَـة، وكانـت عودتهما – وإنْ تأخَّرَت لسـنوات طويلة -تحرُّرًا لهما من العبوديَّة والرِّق، وإعلانًا لطيِّ صفحـاتٍ مؤلِمة من العذاب والمُعاناة في أرضٍ عربيَّةٍ غريبة، وبدايةً لحياةٍ جديدة في أرضِ الآباء والأجداد.

الشخصيَّة الثانويَّة الثالثة هي شخصيَّة "أُم عَنْبَسَة" التـي رافَقَتْ البطلـة في مضارب آل شـدَّاد، وكانت داعِمَةً لها ومُعينةً، ومُستشارةً لها في كثيرٍ من الأمور. وهي من أهمِّ الشـخصيَّات في الروايـة؛ لأنَّ المؤلِّفَ قدَّم على لِسـانها نقدًا للحيـاة الاجتماعيَّة في العصر الجاهليّ، كما قدَّم وصفًا للشـخصيَّة العربيَّة في ذلك الحين. وقد أشرنا إلى ذلك سـلَفًا. لا يختلِف حالُ "أُمِّ عَنْبَسـة" عن حـالِ غيرها من الإمـاء والعبيد في بلاد العَـرَب؛ فقد وُلِدَت حُرَّةً، ثم شـاءت الأقدار أن تُباع في سـوق الرقيق إلى سيِّدٍ من سادات العَرَب. أعطاها المؤلِّفُ مساحةً في الرواية لتُعبِّر عن مُعاناتها وأحزانها من خلال حوارٍ دار بينها وبين " زبيبة ":

" سـألتُها: وأنتِ؟ من أين جئـتِ؟ قالت: من بلاد لا أذكُـر اسـمها، ولا أُريـدُ أنْ أتذكَّره. جـيء بي وأنا صغيرة... نَسُـوني في قافِلة، ثم باعوني في الطائف، ثم صِرْتُ هُنا" ص78".

وإنْ كان المؤلِّـفُ أشـار إلى الجوانب السـلبيَّة في شـخصيَّة العَرَبيّ الجاهليّ، فلم يفُتْـهُ إلقاءُ الضوءِ على بعـضِ إيجابيَّاتهـا؛ كاتِّصاف العَرَب بالشَّـجاعة والفروسـيَّة والكَـرَم والنَّخوة والمروءة. كما أشـار في روايتـه إلى معرِفة العَـرَب الجاهليين بآداب الحروب والنِّـزال؛ فكانـوا لا يُقاتلـون إلَّا نهـارًا، ولا يُباغتون أعداءهم، ولا يكمنون لهم، بل يُنذرونهم قبل الهجوم بـدقِّ الرَّجوج (طبول الحَرب)، ونـادرًا ما يُحاربون وهم مُلثَّمـون، بل يفخرون بكشـف وجوههم عند

القتال. يبِينُ ذلك عندما باغتَ فُرسانُ ذُبيان فُرسانَ عبْسٍ فهزموهم شرَّ هزيمة؛ وحين أبدَى "عمرو بن شدَّاد " رغبةً في مهاجمة ذُبيان ليلًا ومباغتتهم في عُقرِ دارِهِم؛ هاجَ عليه القومُ خشية أنْ يُعيِّروا بين العَرَب؛ لأنَّ الكُمونَ للعدوِّ ومُباغتته ليلًا ليس من شِيَم الفُرسان، وإنَّما هي أفعالُ اللصوص والصَّعاليك.

دار الحوارُ بين " زبيبة" و"عمرو بن شدَّاد ":

"عادَ عمرو بن شدَّاد من مجلِس القبيلة وجبينُه يقطرُ غضبًا. لم ينطق بكلمة، فقط رمَى عِمامته على وسادة الجِلد، وجَلَسَ على طَرَف الخِباء، يضرِبُ الأرضَ بعصاه.

سألتُه بخفوت: ماذا جَرَى؟

قال، كمَن يُحدِّثُ نفْسَه: اختلَفوا. قُلنا نردُّ الصَّفعَةَ بلَطْمَة. نُهاجمهم ليلًا، في عُقْرِ دارِهم. نكمُنُ في الشِّعاب كما كَمَنُوا لنا. لكنَّ قيس بن زُهير وقفَ كالفحل الهادِر، وقال: لسنا لُصوصًا. نُحارِبُهُم جَهارًا نهارًا. إنْ لم ننتصِر بوجهٍ مكشوف، فلا حاجة إلى نصر" ص107.

ولا أظــنُّ العَرَبَ الجاهليــين كانوا يتعاملون في حروبهم التي خاضوها مع غــير العَرَب بتلك الآداب والخِصال الحميدة التي أشــار إليهــا مؤلِّفُ "زبيبة"، وإنَّما كانوا يفعلون ذلــك عندما تكون الحربُ عربيَّةً خالصة، أي بين قبيلةٍ عربيَّة وأُخرى. وقد عبَّرَ أبو فِراس الحمداني، عن فخره بعدم مباغتة أعدائه من القبائل العربيَّــة التي تمرَّدَت على ســيف الدولــة الحمداني، وإرساله النُّذُر إلى الأعداء قبل الإغارة عليهم، يقول:

"وَقَدَّمْتُ نُذْرِي أنْ يَقُولوا: غَدَرْتَنَا!
وَأقْبَلْتُ لَمْ أُرْهِقْ وَلَمْ أتَحَيَّلِ".

وقال في موضِعٍ آخَر:

"وَلا أُصْبِحُ الحَيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ
وَلا الجَيشَ مَا لَمْ تَأتِهِ قَبْلِيَ النُّذْرُ".

اســتخدم الــروائي " خالد الجبر " لُغةً شــعريَّةً بليغة في كتابة روايته " زبيبة "، ويندَرَجُ هذا الأُسلوب ضمن ظاهرة "الشــعريَّة في الرواية"، بل إنَّه استخدَمَ لُغةً ســاحِرة هجينة مزَجَ فيها بين جماليَّات الشِّــعْر، كاعتماده على الصُّور المجازيَّة، والتصوير الاســتعاري، والتشــبيهات البديعة، والتخييل، وصِــدْق العاطفة. وجماليَّــات النَّثر من عذوبة الألفاظ، ووضوح المعاني، وســهولة العبارات، والبُعد عن الغمــوض والتكلُّف، وتجنُّب الحشــو الزائد والتعقيد، وسلاسة السَّرد؛ ممَّا أثــرَى تجربته الروائيَّة، وخلَقَ سِــحرًا وتأثيرًا خاصًا في المتلقِّي. وهذا ليس غريبًا على شخص الدكتور الجبر؛ لأنَّــه شــاعرٌ فحلٌ، ومُحقِّــقٌ كبير، قرأ الــتُراث الأدبي فهضمَه واســتوعَبه وتشبَّع به، كما تشبَّعَ بلُغة القرآن الكريم، ولُغة الشِّعْر، والبيان العربي. وقد انعكَسَ كُلُّ ذلك – دون أدنى شــكٍّ – على أُسلوبه البديع في كتابة هذه الرواية.

ولعــلَّ ما أثار دهشَــتي وإعجابي اســتخدامه للتشــبيهات بصورة مُفرطة في روايته، فلا تكاد تخلو صفحة من صفحات الرواية، بل فقرة من فقراتها من أسلوب التشبيه. وهي تشبيهاتٌ جديدة ومُتقَنَة وغير مُســتهلَكَة قلَّما يُجيدُها روائيّ آخَر. أثــرَتْ الوصفَ، وأضفَــت عُمقًــا وحيويَّــةً على الأحداث والمشــاعر، وســاعدَتْ القارئَ على تصوُّر العالَم الخياليّ وتفهُّمه بعُمقٍ أكبر. مثــل: "انطفأ صوتُهُ كــما تنطَفئ جمْرَةٌ في كــفِّ رجُلٍ أصابها البَلَل " و" نبَتَتْ الأعشــابُ على السُّــفوح كأنَّها ردُّ الحياة على ذبــولٍ أعقَبَه جفاف" و"الفتياتُ العَذَارى كُنَّ كأنَّهُنَّ أرواحُ ماءٍ في أرضٍ من نار"، وغيرها.

كُتِبَــت رواية " زبيبة " بحِــسٍ دراميّ فريد؛ وهذا مَردُّه إلى ممارسة المؤلِّف كتابة الدِّراما التاريخيَّة قبل عشرين ســنة، وقد أسعدني الدكتور الجبر حين أخبرني بأنَّه يتهيأ لكتابة روايته الثانية، وستكون بطلتها امرأة أيضًا، وســتدور أحداثُها في نهايــات العصر الجاهليّ وبداية عصر صدر الإسلام. وهذا يؤكِّدُ احترامَ الدكتور الجــبر للمــرأة، ولعظيم دورهــا في الثقافــة العربيَّة القديمة والمُعاصِرَة على حدٍ سواء، كما يؤكِّدُ سَعيه إلى الانتصار لها وإبراز مكانتها المرموقة التي تليقُ بها.

جمال ناجي

الزمنُ والذاكرةُ والشتاتُ في روايات جمال ناجي؛ بين "عندما تشيخ الذئاب" و"غريب النهر"

د. زياد أبولبن *

مقدمة: الزمن كقلب وروح الرواية

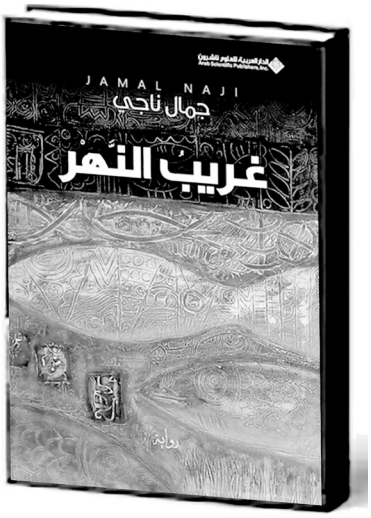
في نصــوص جمال ناجي، الزمــنُ ليس مجرد تتابع للأحداث، بل هو قلب الرواية وروحها، وعصبها الخفي الذي يربط الماضي بالحاضر والمستقبل، ويخلق مساحة للتأمل والتخييل. من "عندما تشيخ الذئاب" إلى "غريب النهر"، يصبح الزمنُ تجربةً إنســانيّةً متكاملة، حيث تتشــابك ذاكرة الفرد مع ذاكرة الجماعة، ويتحرك الواقع مع الماضي في شــبكة سردية معقدة، تشدُّ القارئ إلى أعماق الشخصيات، لتكشــف عن حياة فلسطينية جماعية، ممتدة عبر الأجيال، متشابكة مع التاريخ، ومع الأرض المفقودة والمسترجعة في الذاكرة.

* كاتب وناقد أردني

الزمــنُ عند ناجي ليس مجرد إطــار للأحداث، بل هو تجربةٌ معرفيةٌ، وســاحة لتفكيك النفس البشرية، ومعرفــة كيف يؤثــر الماضي في حاضر الشــخصيات، وكيف يظلُّ المســتقبل مفتوحًا على الاحتمالات، سواء في حياة الأفراد أو في مصير الأمة.

الزمنُ الفرديُّ والجماعيُّ في "عندما تشيخ الذئاب":

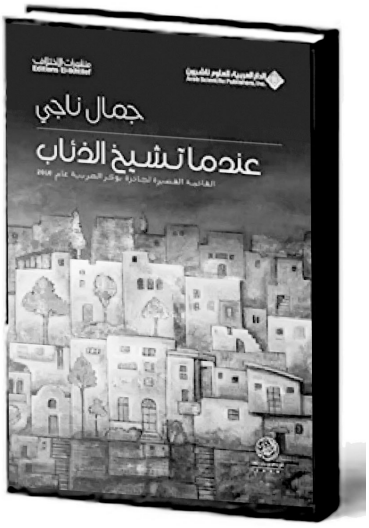
في "عندما تشــيخ الذئاب"، تتصدر البطلة سندس المشــهد بوصفهــا المحــرك الأســاسي للأحداث. العنوان وحده يشير إلى مفارقة زمنية: الأحــداث مضــت، والماضي حاضر حــيّ، لا يغادر ذاكرة الشــخصية، ويحدّد أفعالها وخياراتها. الرواية مقسّــمة إلى وحدات زمنية تحمل كل وحدة اسم شخصية، فينتقل القارئ بــين الماضي والحاضر بطريقة تجعــل الزمن خطًا متعرجًــا، لكنَّــه متماســكٌ، ويمثل تجربةً معقدةً للوعي النفسي والاجتماعي.



السنواتُ تمر، والحياة تكشــف عن ثلاث زيجات، ثــلاث محطات، كل واحدة منها تحمل أثرها في نفس الشــخصية. هذا التكرار في الزمن، هذا التشــابك بين المــاضي والحاضر، يجعل القارئ يعيش داخل التجربة الإنسانية نفسها، متأثرًا بالصراعات الداخلية، وبحركة الأحداث في نسق خطي وملتوي معًا.

"غريب النهر": الشتاتُ الفلسطينيُّ والزمنُ المتحرك:

في "غريــب النهر"، يكتســب الزمن بعــدًا جديدًا مرتبطًا بالشــتات والهجرة، إذ يصبح عنوان الرواية نفســه مفتاحًا لفهم النص: "غريب" و"النهر"، رمــزان للاغــتراب ولحركة الحياة المتواصلة. العم (إســمعين أبو حلة) يغادر أرضه في العباســية ليؤسس بيارة جديدة في الغور الأردني، وهو امتداد لتجربة فلسطينية جماعيــة، حيث يعكــس النــص الهجرات القسريــة والنكبات التاريخية، والبحث عن الذات والهُوية في فضاء الشتات الطويل.



الروايــة تمتدُّ على أربعة أجيال، كل شــخصية فيها تحمــل امتدادها الزمنــي والتاريخــي: الجيل الأول عبدالجبار وزوجته عائشة، الجيل الثاني العم إسمعين وإخوته مصطفى وحمدان، وصــولًا إلى الجيل الرابع مع شخصيات مثل شهلة وخلود. كل شخصية مرتبطة بتاريخها الشــخصي والجماعي، بما فيه من انتصارات وهجرات وانكســارات، وهو ما يجعــل الزمن عنصرًا محوريًــا لفهم البنيــة السردية، وكشــف العلاقة بين الفرد والجماعة، بين الماضي والحاضر، وبين الشخصية

والتاريخ.

الشخصياتُ؛ مرآةُ الزمن والمكان:

في الروايتين، الشـخصيات ليسـت أدوات لتقديم الأحداث فحسـب، بل هي أداة لفهم الزمن، ولإظهار الترابـط بين المـاضي والحاضر والمسـتقبل. في "عندما تشـيخ الذئاب"، يتحرك الزمن من منظور الشخصية، عبر ذاكرة سـندس، في ربط الماضي بالحاضر وتفسـير أفعالهـا. في "غريب النهر"، تتحرك الشـخصيات عبر فضاء الشـتات، لتشـكل ذاكرة جماعية حية، تجعل القارئ يدرك الترابط بين الشخصيات والأحداث، وبين الفرد والجماعة.

كل شـخصية تحمل معها زمنها الخـاص، وتجربة حياتهـا التي تعكس زمنًا أكبر، زمـن التاريخ والهُوية الوطنية، وهو ما يجعل الشـخصيات أدوات تحليلية لفهم الحركـة التاريخيّـة والاجتماعيّة. من سـندس إلى العم إسـمعين، ومن الجيـل الأول إلى الرابع، كل شخصية تسـهم في رسم شبكة زمنية متكاملة، توضح تأثـير الأحـداث التاريخية والاجتماعيـة على النفس البشرية، وعلى مسار الرواية.

البناءُ الزمنيُّ والسرديُّ: التقنيةُ والتجربة

جـمال ناجي يسـتخدم تقنيات سرديـة متقدمة: الراوي العليم، الصوت الضمني للشـخصيات، القطع السينمائي، الاسترجاع، الاسـتباق، والتنقل بين الحاضر والماضي والمسـتقبل. هذه الأدوات تمنح النص مرونةً، وتجعل الأحداث متشـابكةً، بحيث يشعر القارئ أنَّه جزءٌ من النسيج السردي، شريكٌ في صناعة الحدث.

في "غريـب النهر"، يترك الراوي مسـاحةً واسـعةً للتأويل، مما يجعل القارئ متفاعلًا، مشاركًا في صياغة معنى الروايـة. أمَّا في "عندما تشـيخ الذئاب"، فيبرز منظور الشـخصية لتقريب القـارئ من تجربة الزمن النفسي والاجتماعي، وجعل الحدث أقرب إلى الحواس والمشاعر الداخلية للشخصيات.

التاريخُ والذاكرةُ: فلسطين كإطار زمني وجغرافي

في كلتا الروايتـين، الزمن مرتبط بالحدث التاريخي الفلسـطيني، سـواء الهجرات والنكبات، أو الاحتلال والإرث الثقـافي. في "غريـب النهر"، تتقاطـع الرواية مع الخرائط العثمانيّة، والبيارات، والمواقع الجغرافية في المفـرق وأريحـا واللـد، ليصبح المـاضي حاضرًا في كل صفحـة، ويتيح للقارئ فهم التاريخ الفلسـطيني بطريقة حيّة.

وفي "عندمـا تشـيخ الذئـاب"، يظهـر الماضي من خلال ذاكرة الشخصية، ومن خلال الربط بين أحداث حياتهـا المختلفة، ليصبح الزمن أكثر من مجرد ترتيب للأحداث؛ بل تجربة معرفيـة وعاطفية تمكن القارئ من فهم النفس البشرية، وتتبع تطور الشخصيات عبر الزمن.

الزمنُ والشتاتُ: الأبعادُ الإنسانيّة والاجتماعيّة

الزمـن عند ناجـي ليس مجرد تتابـع أحداث، بل تجربة متصلة بالوجود الإنسـاني، والفقد، والانكسار، والانتصـار، والحب، والفقد. في "غريب النهر"، تتحرك الشخصيات عبر الشتات، معبرةً عن مأساة الفلسطيني في الهجرة والاغتراب، وعن التمسك بالهُوية والذاكرة. في "عندمـا تشـيخ الذئاب"، يصبح الزمـن أداةً لفهم

التداخل بين حياة الفرد والمجتمع، وتأثير الأحداث على الشخصيات، وإظهار ديناميات العلاقات الاجتماعية.

خاتمة: الزمنُ بوصفه ذاكرةً مقاومةً وهُويةً مستعادة

في ضوء هذا الامتداد السردي الذي ينسجه جمال ناجي، يغدو الزمنُ أكثرَ من مجرّد تقنية فنية أو إطار بنائي؛ إنّه يتحوّل إلى كيان حيّ، نابض، يختزن الذاكرة ويقاوم التلاشي، ويعيد تشكيل الهُوية في مواجهة التشتّت والانكسار. فبين "عندما تشيخ الذئاب" و"غريب النهر"، لا نقرأ زمنًا يُقاس بالساعات والسنوات، بل زمنًا يُقاس بالألم، وبالحنين، وبقدرة الإنسان على البقاء رغم كل ما يُفقده توازنه الوجودي.

إنّ هذا الزمن، المتشظّي ظاهريًّا، المتماسك في عمقه، يكشف عن وعي سرديّ قادر على احتواء التناقضات: زمن فرديّ يتآكل داخل النفس، وزمن جماعيّ يتوارثه الناس كما يتوارثون الحكايات، وزمن تاريخيّ يفرض حضوره كقوة لا يمكن الفكاك منها. وهنا تتجلّى براعة ناجي في تحويل الرواية إلى مساحة تلتقي فيها الأزمنة، لا لتتصادم، بل لتتحاور، فتُنتج معنى مركّبًا للوجود الإنساني، حيث لا انفصال بين ما كان وما يكون.

في "عندما تشيخ الذئاب"، يتكثّف الزمن في التجربة النفسية، في ارتدادات الذاكرة التي لا تهدأ، وفي تكرار المصائر الذي يكشف هشاشة الاختيار الإنساني حين يكون محكومًا بماضٍ لم يُحسم. أمّا في "غريب النهر"، فيتّسع الزمن ليحمل ذاكرة شعب، لا فردًا، وليغدو الشتات امتدادًا زمنيًّا مفتوحًا، لا ينتهي عند حدود الجغرافيا، بل يستقرّ في الوعي، في اللغة، في تفاصيل الحياة اليومية التي تبدو عادية، لكنّها مشبعةٌ بتاريخ الفقد.

ومن هنا؛ فإنّ الذاكرة عند ناجي ليست استرجاعًا سلبيًا لما مضى، بل فعل مقاومة، وإعادة كتابة مستمرة للذات في مواجهة النسيان. إنّها الوعاء الذي يحفظ المعنى حين تتفكّك الأمكنة، والجسر الذي يصل المنقطع بين الأجيال، بحيث يصبح الماضي موردًا حيًّا لا ينضب، لا عبئًا يُثقل الحاضر. فالشتات، رغم قسوته، لا يُلغي الانتماء، بل يعيد صياغته في صور أكثر تعقيدًا وعمقًا.

ولعلّ أهم ما تنتهي إليه هذه القراءة أنّ الرواية عند جمال ناجي ليست حكايةً تُروى بقدر ما هي تجربة تُعاش؛ تجربة زمنية تُشرك القارئ في إعادة بناء العالم، وفي مساءلة العلاقة بين الذات وتاريخها، بين الإنسان ومصيره. فالقارئ لا يخرج من هذه النصوص محمّلًا بالأحداث فحسب، بل مثقلًا بأسئلة الوجود، وبإحساس عميق بأنّ الزمن ليس خطًّا مستقيمًا، بل دائرة تتّسع كلما حاولنا الإمساك بها.

هكذا، تتكشّف الروايتان بوصفهما مشروعًا سرديًّا يتجاوز حدود الفن إلى فضاء الرؤية: رؤية ترى في الزمن مرآةً للإنسان، وفي الذاكرة بيتًا أخيرًا للمعنى، وفي الشتات امتحانًا دائمًا للهُوية. وبين هذا كلّه، يبقى الإنسان - كما يصوّره ناجي - كائنًا يسير على تخوم الماضي والحاضر، يحمل ذاكرته كقدر، ويصوغ منها- رغم كل شيء- إمكانيةَ حياة.

التنويرُ أم التثويرُ.. سؤالُ الوعي العربي!

د. محمد الحوراني *

يبدو الحديثُ في "التنوير" عند بعض المعنيين بالشأن المجتمعي والمعرفي والفكري نوعاً من العبث والعقم، أو إضاعة الجهد أمام أمرٍ قُتل بحثاً دون نتيجة، ولعلَّ هذا يعود في المقام الأول إلى فشل المحاولات التنويرية عربياً حتى اللحظة، بل إنّ إرهاصات التنوير التي شهدتها المنطقة العربية نجحت في إعادة بعض المجتمعات عقوداً إلى الوراء، ولعل السبب الرئيس في هذا الفشل يعود بشكل أساسي إلى وضع العربة أمام الحصان، والبدء بالتثوير قبل التنوير، والتحريض على الثورة دون رفع مستوى الوعي المجتمعي الأمر الذي يجعل المثقف والمفكر شريكين أساسيين بهلاك المواطن وتدمير الوطن، وهنا يبدو المثقف الثوري، وفق تعبير هاشم صالح كمن يساهم في سَوْق الجماهير إلى حتفها، ويسير بها لترتطم بواقعٍ أكثر مأساوية، لا بل إنّ فشل التعاطي يمكن أن يكوّن قناة أو مسرباً من مسارب رجوع الاستعمار بشكل مباشر أو غير مباشر، هذه الخطورة في التعاطي مع المسألة كانت السبب في الاختلاف الكبير في "حوار المشرق والمغرب" بين حنفي والجابري ولا سيّما ما يتعلق بالسؤال المحوريّ هل يمكن التثوير قبل التنوير، أم أن على الوعي أن يسبق الغضب؟. وقد بدا حسن حنفي مصرّاً على ضرورة الحفر والتنقيب بشكل حقيقي وصحيح في عمق الوجع التنويري، وإيقاظ جذوة الوعي في المجتمعات العربية قبل الدعوة إلى تثويرها، ولعل ما حدث خلال العقدين الماضيين في مسار الانتفاضات العربية وما تلاها يؤكد صوابية الرأي "الحنفي" ويعطينا تفسيراً مقنعاً للانتكاس والفشل الذي لحق بالمحاولات والجهود التنويرية في الفترة الماضية، ولهذا يؤكد الباحث الليبي عبد السلام زاقود على "ضرورة أن يسبق التنويرُ التثويرَ، وأن يتفوق عليه، وأنَّ أي (ثورة) غير مسبوقة بجهد تنويري مُضنٍ، لا يمكن اعتبارها ثورة، بل لا تعدو كونها انتفاضةً، أو هبة من الهبات التي ربّما يسفر عنها ما لا يحمد عقباه".

وهنا لا بدّ لنا أن نسأل:

هل المشكلة فقط في التوقيت؟ وهل كانت الثورات هي الخطيئة الكبرى، أم أن قمعها الدموي، ومصادرة أحلام شعوبها هو ما أفشلها؟. وهي أسئلةٌ لا يمكن القفز فوقها في معمعة البحث التنويري والتثويري. فالإشارة إلى الجهل الشعبي دون الاعتراف بدور الأنظمة في تعميمه، يُحمّل الضحية وزر الجلاد. إنَّ التنوير يبدأ من قاعدة المجتمع فقط، فيه قدر من التبسيط، لأنَّ قاعدة المجتمع ذاتها محاصرة ومصادرة، وتعاني من تربية خائفة في ظلِّ منظومات الاستبداد.

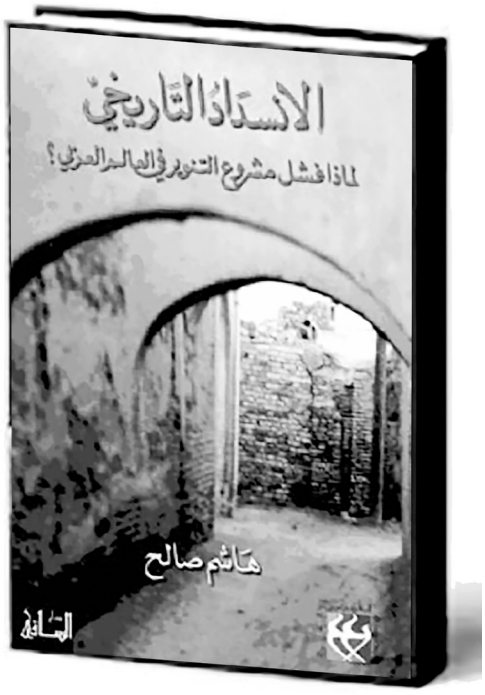
ولا يمكن بحال من الأحوال التعويل على الأنظمة الديكتاتورية القمعية في المساهمة بالتنوير ونهضة الأمم، بل إنّ هذه الأنظمة لا همَّ لها سوى إسكات الأصوات المعارضة وقمعها، وهو ما عبّر عنه (جورج أورويل) بقوله: "من المستحيل أن تؤسّس حضارةٌ على الخوف والكراهية والقسوة، فمثل هذه الحضارة إن وجدت لا يمكن أن تبقى، لأنّها ستكون خالية من أيّ حيويّة، ومن ثم ستتفسّخ وتنهار من داخلها، ولهذا كان من الضروري إحداث خرق مجتمعي في الجدار الفولاذي الذي أقامه الحاكم ليقينه أنَّ هذا الجدار القائم على التجهيل هو أحد المرتكزات الأساسية لبقاء حكمه وبطشه. وهذا الخرق لا يمكن أن يبدأ إلاّ انطلاقاً من الفرد وصولاً إلى الجماعة.. لأنَّه من خلالها يمكن

* كاتب وباحث سوري

إطلاق جذوة التنوير بعد نجاح الفرد بإحداث خرق في هذا الجدار.

ولمـا كانت الانتفاضة غالباً، حدثاً تلقائياً قائماً على الارتجال، فقد فشلت الانتفاضات العربية بتحقيق أي نوع من التنوير، بينما شـهدت أوروبا حركةً تنويريةً واعية وفاعلة، وكانت ثمارها لائقةً بنضالات الشعوب الثائـرة عـلى الظلم، والمدركـة لخطورتـه، الرافضة لاستمراره تحت أيّ شكل ومسمّى ومن أيّ جماعة أو تنظيم، فبعد عقود طويلة من الرفض والقهر الممارس من الكنيسـة، واتهام كل رافض للإيمان بها بالكفر أو الزندقة كان لا بد للشـعوب الغربية لا سيّما التابعة للكنيسـة الكاثوليكية أن تحدث خرقاً كبيراً في جدار الجهـل، من خلال ثورة لاهوتية كـبرى يتصالح فيها الوعي الأوروبي مع نفسـه ومـع العالم، وهو ما تمثل بانفتاح كبير ووضع حد للحقبة السـوداء والظلامية في الغـرب، المتمثلـة بالبطـش ومحاكـم التفتيش وتكميم الأفـواه وحرق الكتب والناس. لحظة الظلم والقمـع هذه كانـت كافية لانفجـار الوعي المفضي إلى الحريـة والعدالة والمواطنة، واعتراف الكنيسـة بالأديـان والمذاهـب الأخرى وتعزيـز حضورها من خلال تكريس مشروعيتها باعتبارها طرقاً موصلة إلى الحقيقـة ومانعة للعنف والإرهـاب وما يخلفه من توحش وآثار كارثية على الدول والمجتمعات.

في كتابه "الانسـداد التاريخي.. لماذا فشل مشروع التنوير عربياً" يؤكد الباحث السـوري هاشـم صالح أنَّ التجربـة الأوروبية كانت حصيلة مصارعة الذات لذاتهـا عـلى نحو جدلي خـلاّق، وهذا أعظـم أنواع التحريـر الذي يمثـل الخلاص الحقيقـي، وهو ما لم



يدركـه المثقفون العرب الذين هربوا من مشـكلات الـذات وقفزوا فوقهـا بتبنـي أيديولوجيات جاهزة مستوردة من الخارج، فحلُّ المشكلة الذاتية لا يكون إلا بخـوض معركـة الـصراع معها على المكشـوف، والوقوف على أرضية الأصوليين نفسها بغرض تفكيك مقولاتهم المتحجرة بشكل علمي وتاريخي دقيق.

وهو ما تمّ العمل عليه بشـكل جدي وحثيث من فلاسـفة التنوير الأوروبي، حيث اشـتعلت الساحات الثقافيـة بالمعـارك الفكريـة التي مكّنـت الباحثين والمفكرين والفلاسـفة من الوصول إلى أساس المرض وجذره تمهيداً لاسـتئصاله وعلاج أسبابه المجتمعية، وهـي الأمـراض نفسـها تقريبـاً التي تعـاني منها المجتمعات العربية وتعيق إنجاح أي مشروع تنويري نهضوي فيهـا، هذا التقاطع والتشـابه في المعطيات

والظـروف التي تعيشـها دولنا وتلك التي عاشـتها الدول الأوروبية قبل بزوغ عصر التنوير فيها، لا يعني بحال من الأحوال تماهي الواقع العربي والإسلامي مع الواقع الأوروبي، فالتماثل في بعض الحوادث والظروف يعنـي الضرورة الملحة للتغيير قبل حدوث مزيد من الحوادث المأسـاوية والولوج في مستنقعات جديدة من الجهل والتخلف، وبالتالي لا يمكن استنساخ تجربة أي مجتمع من المجتمعات لفرضها على مجتمع آخر، فلكل عصر تنويره الخاص به، ولكل مجتمع تحدياته في سياقاتها الاجتماعية والسياسية والتاريخية الخاصة بهـا، إلا أنّ هـذا لا يمنع من الاتـكاء على متطلبات التنوير الحقيقي، وهي متطلبات اشتغل عليها بعض الفلاسـفة والمفكرين العرب ومنهم "فهمي جدعان" الـذي وضع قائمةً بمتطلبات التنويـر الحقيقي، تبدأ من ضرورة إشـاعة الاسـتراتيجيات المعرفية اللازمة لتطوير الفهم والإدراك والمعرفة بواقع الذات والعالم عنـد المواطن العربي، وتشـديداً على مطلب الحرية ومكافحة الاستبداد السـياسي ونقد القيم وفوضاها وتحللهـا في القطاع الأخلاقـي، والتنبيه على انحدار الذائقة الجمالية وانحطاطها في أشكال الفن الرائجة. وهـذا لا يعني عدم وجـود إرهاصـات ومحاولات تنويرية قام بها بعض المفكرين والباحثين والفلاسفة الكبار من العرب والمسـلمين منهم: الكندي والمعري والتوحيدي وابن باجة وابن رشـد والجاحظ والحلاج والسـهروردي، وكذلك أفكار المعتزلة وغيرهم.. وهو ما يعني أنَّ أجدادنا تمكّنوا من قراءة التاريخ والواقع قراءة متبـصرة وواعية إلى أن وصلـوا إلى إرهاصات فكرية عقلانية وتنويرية اسـتفاد منها واشتغل عليها الغرب وقمنـا نحن بدفنهـا في طفولتها لأنّ فهمهم للإسـلام كان مسـتنيراً بنور العقل والمعرفة، ولأنَّهم حاولوا إعمال عقولهم بشـكل صحيح بعد أن أدركوا أنَّ التنوير العربي والإسـلامي أحبـط وتوقف عندما أُغلق بـاب الاجتهاد لتدخل الأمـة عصر الانحطاط الذي مازالـت تتخبّط فيه حتى اللحظة، مع الإصرار المسـبق عـلى وأْدِ أو إفشـال كل مـشروع تنويري ومحاولة شـيطنة صاحبـه كما هو الحال بالنسـبة للمفكر الكبير محمد أراكـون ومشروعه وهو الذي نجح بامتياز ومهارة عالية بتحليل التراث الإسـلامي وفـق أحدث المناهـج العلمية مسـلطاً الضوء على الزوايا المعتمة والإشـكالية في تاريخنا وتراثنا، محاولاً فكفكة التعقيدات التي ضاقت بحملها بطون الكتب ومجلـدات التاريـخ العـربي والإسـلامي من خلال حفرياتـه الأيديولوجيـة، ليقـوم في النهاية ويقترح حلولاً للخـروج من المأزق التاريخي الذي وقعنا فيه منذ قرون طويلة، هذا التنقيب والتحليل "الأراكوني" لا ينطلق من العدائية للإسلام، كما يرى البعض، وإنّما من عقلية الفهم الصحيح للنصوص وهو فهم سيقود بالـضرورة إلى مصالحة تاريخية نهضوية تنويرية بين العقل والحداثة والعصر، وهي المصالحة التي غدونا بأمس الحاجة إليها بعد إطباق العتمة على الأمة.

هذه المراجعةُ المعرفيـة للتاريخ والتراث لا بدَّ أن تترافق مـع ثورة فكرية وأدبية وإبداعية تسـهم في إطلاق المـشروع التنويري، وهو ما حدث أثناء عصر النهضـة والتنويـر الأوروبي، وهنـا لا يمكننا إهمال العامل الخارجي المتمثل بالاحتلالات المتعاقبة لدولنا التي سـاهمت بإعاقة المشروع التنويري وإفشـاله،

إلى جانب مـا قمنا به نحن من دور سـلبي في هذا الشـأن، فالتراكم الفكري والإبداعي والثورة المعرفية والفكريـة في المجتمعات، هي دون أدنى شـك بداية لمرحلة تنويرية لا يمكن أن تنشأ من فراغ وإنَّما ترتكز إلى تـراث فكـري هائل واكتشـافات علميـة كبيرة، وإبداع يضاهي إبداع الأمم والشعوب المتحضرة.

ولا يمكن لهذا الفكر أن يقوم على أسـاس تقليدي استنسـاخي بل هو قائـم على التنويـر البعيد عن التبعيـة والتكلس المعـرفي والعلمي، بعـد أن بلغنا مرحلة مـن الاحتياج الملحّ إلى أفـكار تلبّي حاجاتنا الثقافيـة، وتُجيب عن الأسـئلة الكـبرى التي ظلت معلّقة ومسكوتًا عنها طويلاً، بفعل قرون من القمع والاستبداد، ومنع كل محاولة لتهوية تاريخنا وتنقيته مما تراكم فيه من أدران؛ بعد أن أُجهضت كل بذور الفكر التنويري، وحوصرت كل مبادرة ثقافية تسعى لتفكيـك الانغلاقات التاريخيـة والتراثيّة.. آن الأوان لفسـح المجال أمام النـور ليبلغ العقـول، ويحررها من قيودها، ويمهّـد الطريق أمام نهوض المجتمعات انطلاقًا مـن مشروع وعي حقيقـي يصل إلى جذور العقل ومنابع الفكر.

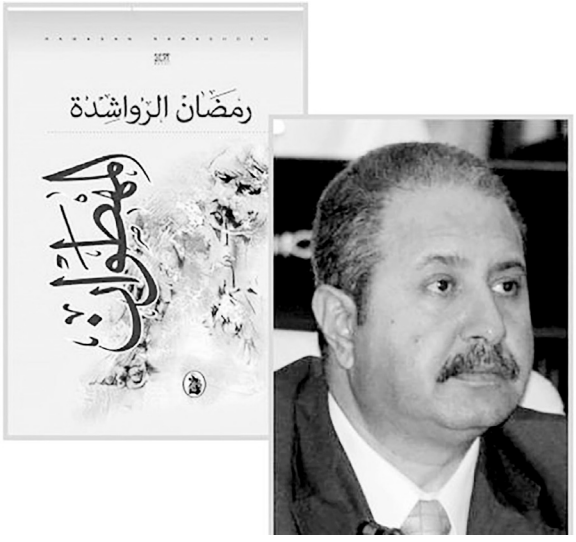
وبعـد أن عانت المجتمعات العربية والإسـلامية، ومازالـت، من الجهل والتخلـف والابتعاد عن ركب الحضـارة العالميـة، لا بل إن قسـماً كبـيراً من أبناء الأمتين ساهموا بتشويه دينهم وتاريخهم وثقافتهم، وبقي هؤلاء أسرى الفكر المتخلف والتاريخ المزيف، وبالتالي بقيت هذه المجتمعات بعيدة كل البعد عن المشـاريع التنويرية والإصلاحية، بسبب رفضها فهم الديـن فهماً صحيحاً يتوافق مـع العقل الحاضر ولا يتناقـض معه، وقبولهـا التعامل مـع الدين بصفته يقدم أفكاراً دخيلة عليه، بوصفها من صلب "رسـالة الإسلام".

إنَّ مـا تعانيه مجتمعاتنـا من حالة موات معرفي وتقهقـر أخلاقي وحضاري، يسـتدعي ثـورة ثقافية ومعرفية يتداعـى القائمون عليهـا إلى بناء منظومة أخلاقيـة ومعرفية نقدية علمية تكون نقطة الارتكاز في بنـاء المعـارف الصحيحـة على أنقـاض المعارف التقليدية المسكونة بالتخلف والخرافات، وهو ما من شأنه أن يدفع قدماً تجاه تفكيك العصبيات الحاضنة للفكر التكفيري والمشـجعة على الاقتتـال الطائفي والخصومات المذهبية، وهو ما يشكل الخطوة الأولى للمشاريع التنويرية، بعد أن سادت تاريخنا وحيواتنا الكثير من الممارسـات الظلامية التي نالت من رموز العقلانية والتنوير كما هو الحال مع أبي العلاء المعري الذي ديس تمثاله وحُطّم وكأنَّ قدره أن يعيش الظلم والمعانـاة والعداء في عزلته أثناء حياته، وفي قبره بعد مماته.

إنَّ حالة السكون المعرفي والعلمي التي يعاني منها الوطـن العربي، عـلى امتداد دوله، باتت تسـتدعي ثورةً فكرية وعلمية جذرية، تضع حدًا لحالة الترهل الداخـلي، وتردم الهوّة المعرفيـة والثقافية والعلمية التـي تفصلنا عـن العالم. وهنا لا بدّ مـن القول: إنّ القطيعة مـع الحقل المعرفي العالمـي جعلتنا خارج دائـرة الفعـل والتأثير لأسـباب عـدّة، في مقدمتها العلاقة المتوترة مع الغرب، وصدمة الاسـتعمار التي لم ننـجُ منها بعد، رغم مرور عقـود على زواله. لقد ظلت مجتمعاتنا أسيرة لتلك التجربة المريرة يقيّدها

شعور دفين بالدونية، مع نشوة عارمة ترافق تراتيل التخلف التي سكنت مسامعها بصيَغٍ ثقافية ودينية موروثة، بعيدًا عن أي إرادة جدية لتجاوز هذا الإرث الثقيل أو كسر تلك الأغلال، والسير بخطى واثقة نحو عصر جديد من التنوير العلمي والثقافي والمعرفي.

بقــي أن نقول أخــيراً إنَّ إعمال العقــل والجرأة على شــق النــدوب في تاريخنا وتراثنــا، والنجاح في استئصال الأمراض المستعصية بمباضع معرفية واعية، ومعقّمة بعيداً عن القداســة ونظيفة، من شــأنه أن يجيب عن الســؤال المعقد الذي طرحه منذ سنوات طويلة شــكيب أرســلان: "لماذا تقدم الغرب وتأخر المســلمون"، فهل نمتلك الجرأة على الإجابة العملية على حرارة الســؤال الــذي لم تُجب عليــه الأنظمة ولا الجماهــير، ولا حتى كثير من المثقفــين، أم ترانا سنفضل العيش في برودة اليأسِ الموصلة إلى التجمد الحضاري والمعرفي الأخلاقي؟!.



الإعلامي والروائي رمضان الرواشدة

المرجعيةُ الثَّقافيَّةُ التُّراثيَّةُ عند رمضان الرَّواشدة.. رواية " المهطوان" نموذجًا

د. سالم الفقير *

تأتي روايةُ المهطوان لرمضان الرواشــدة من ضمن الأعمال الروائيّة التي تقع بين القصة القصيرة، والرواية؛ نظرًا لحجمها الذي يزيد عن القصة ويقلُّ عن الرواية المتعارف عليها، وهو ما عُرف باســم: نوفيلا، أو الرواية القصيرة، حيث الرواية من القطع المتوسط، صادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر_بيروت، للعام 2022م.

• قبل البدء، مدخلٌ إلى المهطوان:

تتكئ الرواية على شــخصية "عودة"، بطل الرواية، طالب الجامعة الأردنية، ابن الكرك، جنوب المملكة الأردنية الهاشــمية، الذي أخذ لقب المهطوان؛ وجاءت التســمية "نظرًا لطولي الفارع وضخامة جثتي، وتندرهم على مقاس رجلي الـ (48) حيث كنت ألفتُ كلَّ شــوارع وســط البلد لأجد حذاء على مقاسي".[1] لتنشــأ علاقة حب بينه وبين "ســلمى" الفلســطينيّة المسيحيّة؛ لتشــكّل بذلك صراعًا مصدره القلب، متعلق بالأنثى على وجه الخصوص، حيث المرأة الأم، والمرأة الحبيبة، وبالمكان الأرض صويلح _ الجامعة الأردنية، وقبل ذلك الجنوب/الكرك، كذلك فلسطين موطن الحبيبة، وقبلة الجنوب أيضًا.

* كاتب وباحث/ مدير ثقافة الطفيلة

الروايةُ مسكونةٌ بالمكان، والتراث، وميالةٌ إلى السياسة، لكنَّها تجربةٌ جاءت بحذر، ولربما هذا ما أراد أن يوصله الكاتب _ وهو المسكون بهذا الوطن _ أن الكفر بالأوطان عادة غير مستملحة.

في الرواية كان الرواشدة قريبًا إلى الأرض، وكان بعيدًا عنها أيضًا، وتلك حالة حتمًا ستوجد كسرًا في أفق التوقع عند قراءة العمل للمرة الأولى، وهذا هو منطلقنا في الحديث عن المرجعية الثقافية التراثية عند رمضان الرواشدة، رواية " المهطوان" نموذجًا.

" أستاذي في المدرسة الثانوية في (راكين) قريتنا الكركية، عادل البريشي، كان أول من فتح آفاقي على الثقافة الوطنية بالكتب التي زودني بها بعد أن لاحظ نبوغي واهتمامي بالثقافة. كان يومها يود تنظيمي في الحزب، غير أنَّني خفتُ وأرجأتُ الأمر لما بعد تخرجي من الثانوية".[2]

المرجعياتُ الثقافيّةُ:

من المعلوم لدى الكُتَّاب والنُّقاد والقُرَّاء أنَّ الإبداعَ مقرونٌ بالمعرفة الخلفية، فكلما زادت المعرفة الخلفية في العلوم والآداب والفنون وغيرها، لدى الكاتب أو المبدع؛ كانت المساحة الثقافيّة والأدبيّة أكثر اتساعًا، ولا سيّما عند ثنائي اللغة، فتعدّد اللغات والثقافات تثري الكتابة والفنون على العموم، ولربما هذا ما يميّز كاتب عن آخر. ورمضان الرواشدة واحدٌ من الذين شكلت معرفتهم الخلفية منطلقًا للكتابة والبحث والدرس، وقد ظهر ذلك من خلال إصداراته التي بدأت عام 1989م ب"انتفاضة وقصص أخرى"، ثم "الحمراوي" عام 1995، حتى مجموعته القصصية "تلك الليلة" في ذات العام، ثم رواية "أغنية الرعاة" عام 1998، ورواية "النهر لن يفصلني عنك" عام 2006، حتى كان "الجنوبي" كعملٍ روائيٍّ عام 2019، مختتمًا المهطوان عام 2022، محط البحث والدَّرس، إضافة إلى حصوله على بكالوريوس في الأدب الإنجليزي، عام 1988، ودبلوم في الكتابة الصحفية المتقدمة من معهد ثومبسون_كاردف_بريطانيا عام 2000م.

إنَّ المتتبع لواقع الدراسات الأدبيّة والنقديّة يرى أنَّ المتلقي الناقد يسبر غور الأعمال بقالب تقليدي يتكئ على المرجعية العربية وما تتضمنه من روافد دينيّة وأدبية وغيرها، والغربية وما تحمله بين جنباتها من أساطير ومناهج ومذاهب ومدارس نقدية غربية وغيرها.

وفي " المهطوان " يقف المتلقي عند ثلاث مرجعيات اتكأ عليها الرواشدة في سرديته الأخيرة، والتي تمثلت في: المرجعية التراثية، والمرجعية السياسية، والمرجعية الغربية، ولأنَّ الرواشدة حبك التراث بالسياسة، سأخصّص ورقتي للحديث حول المرجعية التراثية وارتباطها السياسي من وجهة نظر الكاتب.

المرجعيّةُ التراثيّةُ:

لا بدَّ قبل البدء من الإشارة إلى أنَّنا استبعدنا الحديث عن المرجعية العربية المتعلقة باللغة، والأدب بشقيه الشعر والنثر، من هذا البحث؛ لأنَّها تشكّل اللغة الأم للكاتب، والاتكاء عليها تحصيل حاصل، وضرورة مُلِحَّة. لكنَّ التراث هنا بدا علامةً فارقةً في تناول الرواشدة للمهطوان، والذي عمد من خلاله إلى الاستعانة بأدوات التراث لإيجاد منطقيّةٍ في مستوى القصِّ داخل الرواية.

الرواشدة يؤكِّد بصورة جليّة اهتمامه بهذا الجانب،

حيث اختار لعملــه عنوان: المهطــوان؛ ليكون انطلاقةً تراثيــةً شــعبيةً لعمل ســياسي، يرى مــن خلاله تجربة الشباب وانخراطهم في الفعل السياسي ولا سيّما الأحزاب، في زمن كانت الناس تبحث فيه عن الخبز!! كانوا يبحثون عن السياســة. والمهطوان تندُّرٌ من المجتمعات القروية على الأشــخاص بصورة مباشرة أو غــير مباشرة، حتى أنَّ هذا الأمر أصبح وجهًا آخر له، يعيِّرونه به:

" هــاي رجل بني آدم اســمك الــسري ينطبق عليك تمامًا.. صَدَق من ســماك بهذا الاســم..هذه دونم..روح طوِّبها في دائرة الأراضي..." [3].

وفي موقعٍ آخر من الرواية عمد رمضان الرواشدة إلى الاستعانة ببعض العادات والتقاليد من موروثنا الشعبي، من مثل " طاســة الرعبة " وهي عبارة عن وعاء نُقشت عليه آيةُ الكرسي وأسماء الله الحسنى، تُعبأ بالماء وتسقى لمن أصابه الهلع والخوف:

" ناولني جدي طاســة فضية منمنمة مطرزة بأسماء الله الحســنى وآية الكرسي، ركضــت عائدًا للبيت، وكأنَّ رعبًا ما مسني، أنا من يحتاج إلى طاسة الرعبة، هجست في نفسي!! وأنا أمســك بكلتا يديَّ هذه الطاسة العجيبة التي تشفي الناس من صدمة الخوف أو الرعب"[4].

غير أنَّه "الرواشــدة" يقدّم لنــا وجهة نظر تقف عند حــدود الخزعبلات والخرافات من مثــل هذه العادات والتقاليد التي ورثناها، وســلَّمنا بها مع كثير من الوَجل في عــدم تصديقها، أو الأخذ بهــا، وكأنَّما نمضي قدمًا مع قولهم: "اللهم هبني إيمانك، إيمان العجائز".

" تســاءلتُ: ما هذا الــكلام المنقوش على حوافه اللي يشفي من الرعب، لم أدر آنذاك مغزى الأحرف المكتوبة، بخــط جميل متعــرِّج، تمنيت لــو أنّي قذفتها في إحدى الحفــر الكثيرة التــي صادفتني، لكنّنــي تذكرت أختي، وخشيت أن يدوم رعبها وينتقل بعدها لأبنائها وإلى أبد الآبدين، فأي ذنب سأشعر به حينذاك"[5].

ويستمر الرواشدة بالاستعانة بالتراث؛ مؤكِّدًا على أنَّ العــالم العربي متخمٌ بهذا الخرافات: "أخذني أهلي إلى شــيخ مغربي معمر منذ ألف وأربعمئة عام، كان يسكن منطقة المرج، وأخبروه أنَّ هذا الفتى لا يزداد وزنه أبدًا، فهو نحيل الجسم ضعيف البنية. قال أحدهم: إنَّ أفعى ضخمة دخلت من فمي وهي نائمة في معدتي ومعتصمة في تجاويفي، وتأبى الخروج، وقد عجز حكماء قريتنا عن إخراجها"[6].

لقد جــاءت تجربة الرواشــدة في المهطوان لتســلّط الضوء على الحركة الحزبيَّة في تلك الفترة، وأنَّ المجتمعات آنذاك بحاجة إلى الانخراط في الأحزاب السياسية، غير أنَّ موقف الرواشدة مختلفٌ تمامًا عمَّا هو مألوف في الدعوة إلى الأفكار السياســية وغيرها، فالمجتمعات التي ترتكن إلى (طاسة الرعبة) و (الشيوخ المغاربة) هي مجتمعاتٌ بحاجــة إلى إعادة بناء مــن جديد؛ لتكــون قادرة على الانخراط في الأحزاب السياسية، حسب ما أراده الكاتب في عمله الــروائي. وإنَّ ما يعزّز ذلــك، التجربة الحزبية التي تمرُّ بها البلاد، حيث لا وجود لحزب منظم يستطيع الشــباب الانخــراط فيه دون وجل، ســواء كان الخوف سياســيًّا أم وطنيًّا: "ومنذ ذلك الوقت نظَّمني غسان في الحزب وابتدأت رحلتي الطويلــة المعذَّبة"[7]، "أدخلوني زنزانة انفرادية، مساء اليوم الثاني بدأ التحقيق. صفعة... صفعتــان والدم يقطر مــن أنفي، مضت ســاعات وأنا تحت الضرب والتحقيق"[8].

المــكانُ في جنوب الأردن يشــكل هاجسًــا لدى

الكتــاب والشــعراء، فكثيرًا مــا يرد الجنــوب علانيةً في كتاباتهم وأشــعارهم، ولعلَّ حكمت النوايســة، ومحمد الــشروش، وعطاالله الحجايــا، وهشــام القواســمة، وإسماعيل السعودي، وغيرهم الكثير من الذين انحازوا لهذا المــكان (الجنوب) جعلوا منه ملهــمًا لإبداعاتهم. ورمضان الرواشدة أيضًا واحدٌ من الذين سطّروا الجنوب في كتاباتهــم، بــل إنَّ روايته الصادرة عــن دار الشروق في عــمان ورام الله، لعام 2019، حملت اســم (جنوبي)، والمتتبع لأعمال الرواشدة الروائية يلحظ أنَّ الجنوب قد شــكَّل الخيط الرفيع الذي يجمع تلــك الأعمال بعضها ببعض.

وفي المهطوان كان التراثُ مقرونًا بالمكان، القرية، (راكين)، التي أحبّها، لكنَّه خائفٌ أيضًا من عمان، المدينة، بلد العلم والسياسة والأحزاب!!

"عمان جميلة وبهيَّة، ها نحن نرحل إليها من القرية، كان فرحًــا بدخولها..وعودة يمضي في طرقات لا يعرفها.. قلــق ما يعتريه، لا يعرف منبعــه آه..يا أرض راكين التي حرقتها الشــمس ومرَّت عليها الســنون العجاف، تعلَّم من زنود الفلاحين كيف يفهم الأرض ويناغيها، ويسكب الدمع في الأغنيات، والمواويل الجنوبية والميجنا الحزينة والجوفية التي ترقص الجميع...والسَّامر والدحية:

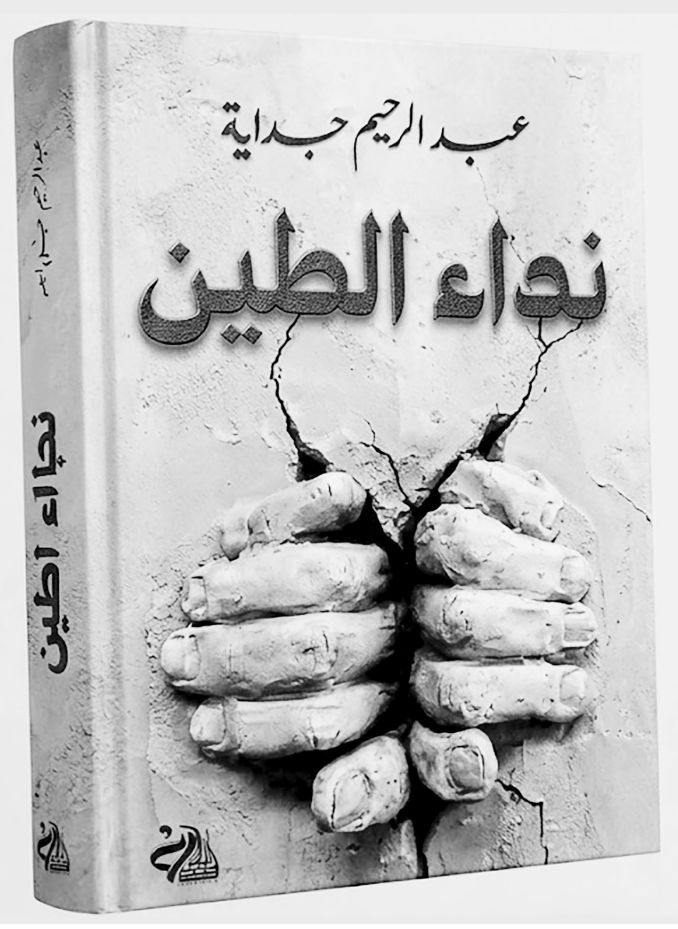
"هلا وهالا بيه يا هلا..لا يا حليفي يا الولد"(9).

فعلى الرغم من ذكــره للأغنيات والمواويل الجنوبية، والميجنا الحزينة، والجوفية، إلا أنَّه فضّل الســامر عليها جميعًــا، ولا ســيّما أنَّ الســامر علامة فارقــة في جنوب الأردن، حيــث التراث مقرون به، ولعلَّ الرواشــدة أراد لهذا الاســتهلال التراثي السامري أن يكون محط التقدير لعمان بعد أن خرج البطل من القرية (راكين)، إلى عمان مدينة الأحــزاب، لتبقى الرواية مشــحونة بــين الفينة والأخــرى بمرجعيــة تراثية هي صفة غالبــة على كاتبها الرواشدة الذي خبر القرى، وخبر تراثها، وطرب لسامرها، مدركًا أنَّ هذا الحليف الذي نردده منذ عشرات السنين ما يزال يقف موقفًا مسالمًا، لكنَّه كثيرًا ما يعبِّر عن رمزية الســخط في حال كانت الأمور تجــري في غير مقاديرها، ولعلَّ هذا الذي أراد أن يقودنا إليه الكاتب بصورة أدبية تراثية سياسية، حيث وظف التراث؛ ليعبِّر من خلاله عن وجهة نظر سياسية، ديدنها الأحزاب السياسية.

وعليــه؛ فــإنَّ "المهطــوان" لرمضان الرواشــدة، تأتي كواحدة مــن الأعمال الأدبية التي ســلَّطت الضوء على التجارب الحزبيَّة الأردنيَّة، معلنة أنَّ بابًا جديدًا سيطرقه الكُتَّاب في السياسة الحزبية دون تردّد، ولعلنا لا نخطئ القــول إن قلنــا: إنَّ قــادم الأعمال الأدبية ســيحمل في جعبته الكثير مــن المواقف السياســية الأردنية، لتظهر تلك الكتابات كحالة إبداعيّة عربيّة يُشار إليها بالبنان.

الهوامش:

1. الرواشــدة، رمضــان: المهطــوان، المؤسســة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2022، ص: 14.
2. المصدر نفسه، ص: 15.
3. المصدر نفسه، ص: 15.
4. المصدر نفسه، ص: 24.
5. المصدر نفسه، ص: 24.
6. المصدر نفسه، ص: 26.
7. المصدر نفسه، ص: 35.
8. المصدر نفسه، ص: 40.
9. المصدر نفسه، ص: 76.



قراءةٌ في "نداء الطين" لعبد الرحيم جداية

د. إيمان عطير *

في إبداعٍ مغايرٍ على مستوى الرؤية والبنية والطرح الجمالي، والتزامٍ يجمع النظرة الشّعريّة التقدميّة والشّاعريّة المتوهجة، وتصويرٍ مبتكرٍ ومغايرٍ يبعث الدهشــة في التفاصيل ويؤنســن الأشياء، ليبثّ القلق الذاتي الممتد زمانيّاً ومكانيّاً المختزل بالهم الذاتي والجمعي والواقع المرير المتجذّر باللوعة والشتات، نتلمس الشّاعرية الفذة والذائقة المتميزة، والتي تتجلّى في (نداء الطين) لعبد الرحيم جداية.

* كاتبة وباحثة أردنية

فمنــذ العتبــة الأولى، يســتنطق عنــوان الديوان المتلقي بكلية رسالته التأويلية ليسع النص والدلالة المنشودة لدى الذات الشاعرة، ويمثل بوابة الفهم الأولى، في تضام المتضايفين الاســميين (النداء والطين) وتشكيلهما مفتاح الولوج إلى كنه النصِّ وكشــف ســيرورته، في تعاضدٍ رمزيٍّ تتــآزرُ فيه المناجاةُ التي تلملم شتاتها ممتدةً لأصلها الوجودي ونواتها الأولى في التكويــن بصيرورة (الطــين) وبوح الذات المتشظّية المرتجية الوصول والسلام، يتخلّلها الحضور الكامن والصادق لفلســطين النازفة وطُوفانها العظيم.

ففي (الشــهيد) تتناوب المشاعر بين الفقد والفخر وتتأرجح بين الحزن بالفراق وتعظيم الشــهادة، وتتدرج من الحزن والدهشــة إلى الفخر والتسامي في رحلة الصعود إلى النور:

"في سماء الله تمضي صعوداً
وتناجي في المدى العلياءُ
أنتَ تحيا ما أردتَ خلوداً
في جنان الخلدِ ظلٌ وماءُ
قُم إليهم أشعل الأرضَ مجداً
مجدك الموت وهم أحياءُ
هم أرادوها حياةً فماتوا
هل تسوّى الأرضُ والجوزاءُ؟."

تتجدد كذلــك اللوحــات الوجدانية التي تحــاكي الواقع الفلســطيني الراهن وتعايش معاناته وتحكي بطولاته في: مشــاعل في أرض غزة، ولي من عيونك، والعمر ينزفه السؤال...

ثــم يتفيأ ظــلالَ التناقضــات والتكرارات والانفعــالات الصادقــة والاســتعارات التشــخيصيّة التــي تضفــي القدســية على الشــهادة وتعمّــق معناها الرمــزي وتختزل الحزن السامي، فيمتطي شاعرنا ركب الصوفية ويرصد تمظهراتها في: جاء الهُدى، يا رسولاً... في امتزاج الوجد الدينــي والتجربة الصوفية وخياله الشــعري النقي بُغية إحياء الصحوة الروحية الدينيّة السامية في القلب واستمداد تلك الصحوة من "الفجــر" ومفارقة الظاهر تواطئاً مع الباطن لتحقيق خلاص النفس من الظلمة وامتلائها بالنور والطمأنينة والســمو

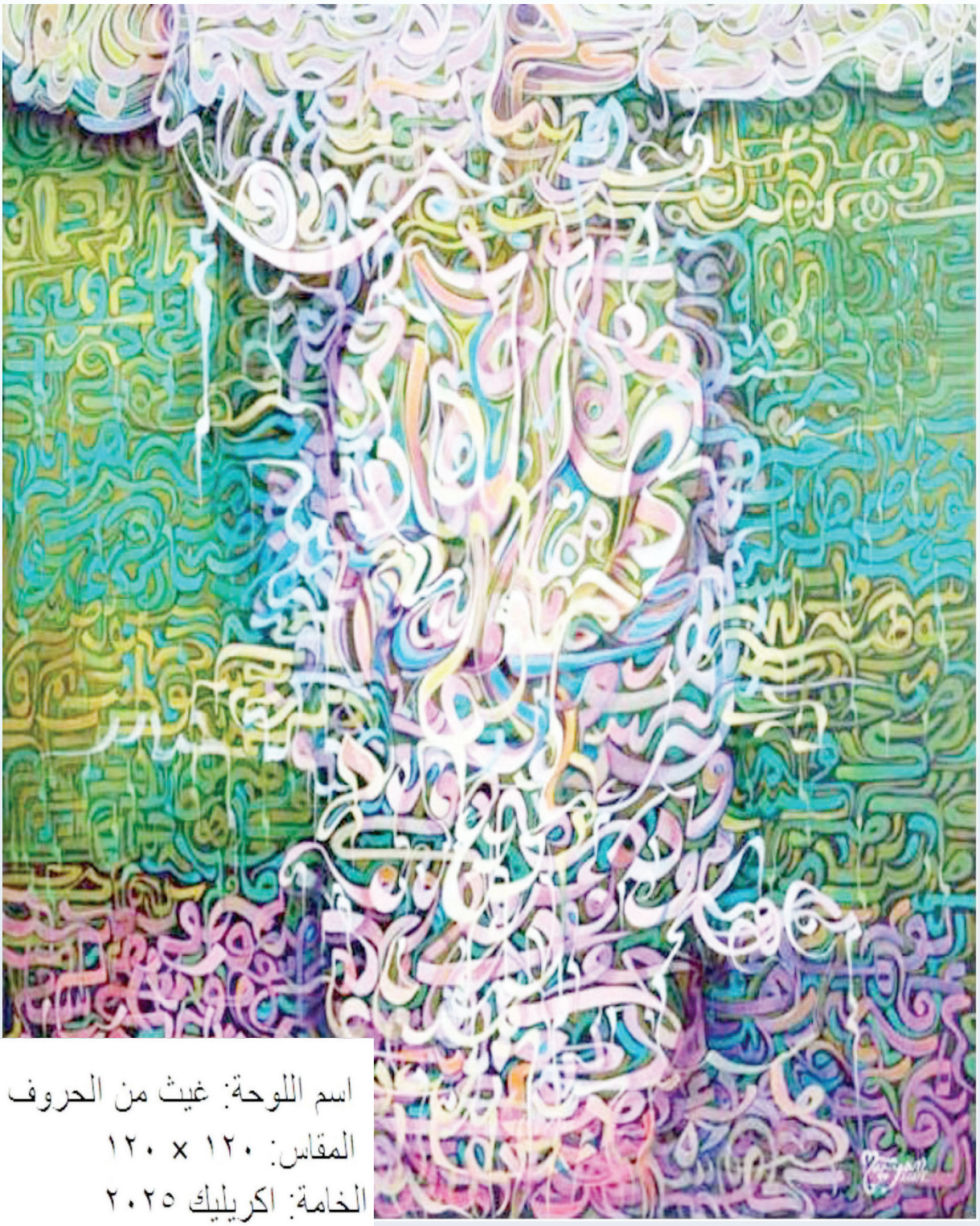
من الدنيا والانعتاق من مظاهرها الزائفة.

ولا أغنى من تصوير تجربة الإنسان الوجودية لدى (جداية) وجدلية الحياة والموت من زاوية التأمل في حقيقة الفناء وعبور الروح إلى عوالم الخلود والراحة الأبدية، حيث تمتزج اللغة الفلسفية بالتصوير الرمزي، وتتعالى الإيحاءات في (سَكْرَةُ الموت) في: سكرة، الغروب، السلام، الرحيل، النوى... لتتشاطر السكينة والفناء، في إيقاع يشبه زفرات الروح الأخيرة وأنفاس المحتضر، يسعفه التدفق التركيبي للجمل الشّعريّة الطويلة:

"موتٌ جريءٌ والجراءةُ طبعهُ
في سَكْرَةٍ كم طاوعتهُ طلولُ
أردى الزَّمان وعاثَ في بستانِها
قمرٌ يُطلُّ بهاؤهُ ويزولُ
ويمدُّ ظلَّ الظلِّ في عَرَصاتها
ويعودُ بعد زوالها فيزولُ
فتضمُّ ما بين العيونِ وطرفِها
جفنًا تهدّلَ كمْ بكتهُ سيولُ
أبكي على الموتِ الجليلِ إذا انقضى
هل ينقضي في القائلاتِ جليلُ؟".

ويتجلّى التجريد صراحةً في: الذئبة، الوقت، صغيرة، وبيكاسو... قوامه التعبير عن الرؤيا الشعرية القائمة على سؤال الهُوية، وجدلية العلاقة بالواقع والآخر؛ وفق آليات فنية جمالية تجرّدت من خلالها الذات، واغتنت بالثراء الفني والصور المبتكرة المشغولة بلغة مكثفة وعناية رمزية وانفتاح دلالي ثري.

وختاماً؛ يمكن القول إنَّ (نداء الطين) خيرُ تمثيل لمحطةٍ أدبيةٍ مهمّة من محطات الكاتب (عبد الرحيم جداية) الأدبيّة الفنيّة، إذ جمع الالتزام والحداثة، في استنفارٍ لغويٍ جمالي، اجتمع فيه الفنُّ بهموم الإنسان وقضاياه الجدليّة والمصيريّة، وصوّر مأساته العميقة التي تمتدُّ في التاريخ والمكان والذاكرة، في تشاركية الأنا الفردية والآخر الجمعي، وطرحٍ إشكالي يحقّق حضوراً وجوديّاً راسخاً في المشهد الأدبيّ العربيّ، ويخلق مساحةً إبداعيّةً تساءل الواقع وتستثير الوعي.



اسم اللوحة: غيث من الحروف
المقاس: ١٢٠ x ١٢٠
الخامة: اكريليك ٢٠٢٥

الفنانةُ التشكيليّةُ العُمانية مريم الزدجالية؛

تعشقُ الحرف وتعزفُ على أوتار الألوان

غازي انعيم *

تُعدُّ الفنانة العُمانية مريم الزدجالية التي سبق وأن ترأست الجمعية العُمانية للفنون التشكيلية علامةً فارقةً ومحوريةً في مسيرة الحركة التشكيلية الحديثة في سلطنة عُمان، وقد تجاوزت شهرتها الحدود المحلية لتصل إلى الساحة الفنية العربية والعالمية، وهي تواصل رحلتها الإبداعية منذ انطلاقتها في مطلع ثمانينيات القرن الماضي. حيث قدمت تجارب فنية مستلهمة من البيئة المحلية والتراث وجماليات الطبيعة العُمانية المتنوعة، واصلت الفنانة مريم التي ترأست جمعية المرأة العمانية بحثها التشكيلي في الحرف العربي وقدمت تجربة ثرية ومهمة في هذا المجال، الذي يتميز بقيمة فنية وجمالية عالية، ويؤثر بوضوح في العين والأذن، إذ يمثل لغةً بصريّةً تربط المشاعر والأحاسيس بالمشهد المكتوب. لا سيّما أنَّ الحرف يمتلك قابلية للتطوير والتحديث والإبداع، شأنه شأن الفنون الأخرى.

* باحث وفنان تشكيلي أردني

ونجحت الفنانة مريم الحاصلة على بكالوريوس في علم النفس والفلسفة عام 1996 وماجستير في الفنون التشكيلية عام 2003 في صياغة عوالم غنية بالمعاني والدلالات، كما برعت في مزج الرسم والخط في لوحاتها، مجدّدة أدواتها التعبيرية باستمرار للحفاظ على مستوى أدائها الإبداعي وتألقها الفني. مستندة في ذلك إلى ثقافتها وخبرتها الواسعة في التعامل مع الألوان والتقنيات، مما أكسب لوحتها

الفنانة التشكيليّة العُمانية مريم الزدجالية

الحروفيــة التي تضــج بالإيحاءات والــدلالات بعداً سيميائيّاً يتجاوز حدود الشكل اللوني، ليعكس الهُوية العُمانية والعربية والإســلامية في إطار معاصر. ومن تلك الثقافة تم شــحن مســار اللوحــة، ومن خضرة أشــجار وادي دوكة، تم تحضير مساحات هائلة من اللوحة باللون الأخضر، ومن ســماء مســقط أخذت اللــون الأزرق ممزوجًا بميــاه بحر عُــمان والعرب، فكانــت الألوان شــفافةً نقيّةً، ومــن الجبل الأخضر أخذت اللون الــوردي ممزوجًا برائحــة العطر وماء الورد.

تتمتــع الفنانــة مريــم بخيال خصــب وتجربة فريــدة، حيث تعزف من خلالهــا على إيقاع حركات الحروف التي تتمايــل وتتراقص كغصن البان، فتبدو كمعزوفة موسيقية كلاســيكية تمنح هذا الفن متعةً جماليّــةً لا حدود لهــا. والحرف العــربي لا يمكن أن يعيش دون موسيقى.

كــما أنَّ العزف عــلى أوتار الألوان بدقة فائقة وخبرة واسعة يُنتج مردوداً استثنائياً من خلال حروفها التي تســبح في الفضاء، كاشــفة عن عوالمها الدفينة واللامحدودة. وقد أصبحت تكويناتها الحروفية التي تنشد التناغم الموسيقي وتصدح بشكل عذب وهادئ تتآلــف في كتل متقاربة ومتعانقة فوق أرضية لونية، تــبرز منها عنــاصر تراثية عُمانيــة كـ(الخيل والمآذن والأهلة والأوابد) ضمن مســاحات لونية متجانســة،

بالإضافة إلى عناصر زخرفية ونباتية تنسجم مع التكوين الحروفي الذي تميز بإيقاعات بصرية ممتعة، حيث تظهرُ فيها الدائرةُ أحيانًا من المركز وأحيانًا أخرى من الأطراف. وقد جاء توظيف الدائرة في أعمال مريم الفنية مدروسًا ليعبر عن النفس الكلية وجوانبها المختلفة، بما في ذلك العلاقة بين الإنسان ومحيطه ككل. هذه الدائرة التي لا بداية ولا نهاية لها ترتبط بالاستمرارية والاكتمال، وهي رمزٌ لحاجة الإنسان إلى التوجّه النفسي، إذ ترمز إلى الشمولية والوحدة الكلية وتعبّر عن الحركة المستمرة والدوران الزمني. وفي سياقات أخرى، ترتبط الدائرة بالأنوثة والشفاء والحنان، ويمكن أن تكون نقطة محورية تجذب العين وتوجهها إلى محور العمل الفني.

كما أنَّ تكرار الدوائر في أعمالها يساعد في بناء توازن حسي على سطح اللوحة. علاوةً على ذلك، تهيئ الدائرة الإنسان للتعامل مع الانطباعات التي يتلقاها من محيطه الداخلي والخارجي على حدٍّ سواء؛ لذا، يأتي توظيف الدائرة في هذه التجربة لدعم الكينونة الداخلية وتقويتها، أو لتمكين الفرد من الاستغراق في تأمل عميق في اللوحة لبلوغ السلام الداخلي، وهو شعورٌ بأنَّ الحياة استعادت معناها ونظامها.

استطاعت الفنانة مريم الزدجالية، بنظرتها الثاقبة، أن تغوص في الحروف وتبحر في فضاء الكلمات، فاتحةً صفحات مليئة بالدلالات والإشارات والرموز، متوغلةً بحماسة ودراية في استيعاب الروافد الثقافية والإنسانية. وهي بذلك لا تحرّر الخط العربي، بل تستخرج الحرف منه، مُظهرةً مفرداته الفنية كأشكال، أو كرموز في بعض الأحيان، مثل حرف (الهاء) الذي يرمز للأنوثة؛ وتمثله فرس أصيلة تطل من عين الحرف، وقد تكرر وجود الفرس في أكثر من عمل فني.

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ انتقال الفنانة مريم إلى الاتجاه التجريدي – الحروفي – دفعها لاكتشاف إمكانات فنية أخرى، وهي إمكانية التعبير الموسيقي والتناغم الأخاذ. وفي هذه التجربة، تضفي بعدًا جماليًا، ومع ذلك،

اسم اللوحة: الهاء
المقاس: 120× 150
الخامة : أكريليك - ٢٠٢٥ -

لم تهمــل حتى في أعمالها الحروفية الجانب التعبيري أو المضمون العميق لتوظيف الخيل ضمن الحروف والكلمات، وهي في الغالب لا تشكل كلمات واضحة.

تركّز الفنانة على البُعد الجمالي والدلالي للمعنى، بهدف خلــق صــورة متكاملة في لوحاتهــا بدلاً من الاكتفاء بالأبعاد الفكرية للكلمة أو الجملة. وتسعى من خلال أعمالها الحروفية، لإبراز القيم التشــكيليّة البديعــة في بناء الحرف، مما يخلق حالةً من الروائع الغنائيّــة في العمــل الحروفي ككل. مــن هنا، يتضح أنَّهــا توصلــت إلى خلاصة عامة ترتكز على أساســين مترابطين: التعبير عن جماليات "الحرف" وخلق المُناخ "الموسيقي" الذي يعادل قيمة هذا الحرف.

في هذه الأعــمال الحروفية التجريدية، نضجت أدواتهــا واكتملــت رؤيتهــا، حيث خلقــت معادلاً موضوعيًّا بين "الحرف" و"الموســيقى"؛ وهي معادلة تأسســت على معنى الفن في الحياة. إذا اســتعرضنا تجارب الفنانة الأسلوبية المختلفة، بدءًا من الواقعية أو التعبيريــة وانتهاءً بالتجربــة الحروفية، نصل إلى نتيجة مفادها أنَّ رؤيتها توازي موهبتها وجهدها.

إنَّ دلالة الموسيقى في هذه الأعمال، التي تتراقص وتتمايــل على أنغامهــا الحروف، لا ترتبــط بالحسِّ الجماليّ فحسب، بل ترتبط أيضًا بالمعادل الموضوعي بين "العام" و"الخاص". وهنا تكمن القيمة الحقيقية للتعبير الموســيقي في أعمالها وفي محاولتها خلق لغة فنية تمنح الفن قدرة على إعطاء معنى أصيل للحياة وإضافة بُعد معاصر للتجريد العربي.

وتبرز القيمة الفعلية للتجريد العربي في محاولات الفنانين العرب استلهام التراث العربي الإسلامي، وهو ما فعلته الفنانة مريم الزدجالية عندما أعادت صياغة الحرف بمنظور معاصر ذي هُوية عربية. واستلهمت الحــرف، والزخرفة، والأشــكال، والعلاقات الجمالية، وكذلك جوهر التراث الروحــي، لكن بمنظار حاولت من خلاله إعادة القــوة والقدرة على البقاء للماضي، مســتمدة هذه القوة مــن منظور الحــاضر، وكأنَّها تنطلق بحرية إلى عالم اللانهاية والفضاء المطلق.

ووجدت الفنانة مريم في التراث العربي الإسلامي قيمًا أسّســت عليها مرحلتها التجريديّة، يُضاف إليها وعيها التقني المعاصر. ومن يدرس أعمالها الحروفية يكشــف الكثير من المصادر المكونة لها، خاصة البيئة ومحاولــة الفنانــة التعبير عــن سرِّ العلاقة الجمالية الكامنة فيها: جمال الألوان، وتناسق أشكال الحروف التــي تحوّلــت إلى تعبير موســيقي، حيــث نلاحظ مدى انســحاب الحالة الموسيقيّة في تشكيل الحرف، واهتــمام الفنانة بالبناء التشــكيلي لإبــراز الجوانب الوظيفية في التشكيل.

تكشف العلاقةُ الوثيقةُ بين فنِّ مريم الزدجالية والبيئة عــن سرِّ جماليات الحروفيّــة العربية لديها. ينقســم هذا السرُّ إلى محورين؛ الأول يرتبط بالمكان والطبيعة، حيث تســتلهم الفنانــة الواقع وتعبر عنه برؤية جمالية. أمَّا السرُّ الثاني، فهو الرؤية التجريدية التي ســعت من خلالها لتحقيــق عمل فني متكامل تشــكيليًّا، وفي الوقت ذاته، متصل بمصادره وأبعاده

المضمونيّــة، عبر مزج جماليات الحــروف مع القيم اللونية المندمجة التي تسبح فوقها الكلمات بأحجام وألوان قويــة ومتباينة. وتكمن قيمة أعمالها في هذا الترابط العضــوي بين المكان والطبيعــة والحروفية، وهــو ما أســهم في تأصيــل المنظور الجــمالي العربي المعــاصر. تؤكّــد الفنانــة في هذا الســياق على قيم التراث الإســلامي التي لا تعبر عن جمالياتها فحسب، بل عن مغزاها وصلتهــا العميقة بالحياة، مجذرةً في رؤيتها العلاقة بــين التراث والمعاصرة. وفي تجريداتها الحروفية، المبنية على هندسة دقيقة وتداخلات لونية محسوبة، حيث تســتخدم ألوانًا حارة على خلفيات باردة (والعكس صحيح)، تســعى لمنح الحاضر كثافةً تعبيريّةً وتجســيدًا لجوانبــه الداخلية. وبهذا المنهج، تكشف عن موقفها الجمالي الذي يمثل لها قيمة عليا؛ فالتجريد الحروفي بالنســبة لها هو تعبيرٌ عن امتداد التراث العربي الإسلامي في تجلياته المعاصرة.

اسم اللوحة: حداثة الحروف
المقاس: ١٠ x ٢٠
الخامة: أكريليك ٢٠٢٥

حقّقت الفنانةُ في هذه التجربة الحروفية توازناً عبر اتــزان الكتل، وتناغم المســاحات اللونية الباردة والدافئة، بالإضافة إلى الاتــزان في العلاقات الخطية. كما نجحت في تحويل كتل حروفها إلى مساحات لونية متباينة ذات طبيعة نغمية، وهو ما كانت تطمح إليه. وعملت الفنانة أيضًا على تحويل موضوع لوحاتها إلى علاقات تشكيلية جمالية، مما أوجد نسيجًا عضويًّا بــين الحروف والألوان وعزّز الاتــزان اللوني. علاوةً على ذلــك، حوّلــت الفنانة الأضــواء والظلال إلى مســاحات لونية متدرجة بين الفاتح والداكن. وفي المحصلة النهائية، اتســم تكوين لوحاتها بالبنائية والصرامــة مع مراعــاة قواعد الاتزان بــين الكتلة والفراغ المحيط بها. وبشكل عام، نجحت الفنانة في تحويل الحروف إلى وحدة تشكيلية جمالية قوامها العلاقات الخطية والمساحات والغنى اللوني.

أخيرًا، قدّمت الفنانة مريم التي لها مشاركات فنيــة محلية وعربية ودولية كثــيرة؛ حروفها بلغة عالمية لا تحتاج إلى مترجم كونها لهجة فنية ونغمة موســيقية عذبة تبهج العــين وتنعش النفس، كما منحت الفنانة مريم الحرف تناغمًا موسيقيًّا وتآلفًا روحيًّا!.

العلاجُ بالفنون: أهدافه وأنواعه ومنهجياته

د. إبراهيم الخطيب*

مــن الخصائص الفريدة والمميزة في العلاج بالفنــون أنَّه يمنح الفرصة لمن يتلقون العلاج إمكانية التعبير عــن أفكارهم ومشــاعرهم من خلال الفنون المسرحيّة والموســيقيّة والبصريّة المختلفــة. وهذه العمليات الإبداعية تُعدُّ مصدراً للمعلومات لكل من المعالج والعميل، حيث تعطي استجابةً فسيولوجيةً من الاسترخاء فينعكس ذلك على مزاج الفرد، ويعمل على خفض القلق وبذلك يصبح الفرد أكثر استعداداً للتعبير عن ذاته بشكلٍ مكشوف، مما يساعده على إخراج انفعالاته الداخلية والتنفيس عن ذاته.

* أكاديمي وباحث أردني، نحات وفنان تشكيلي.

وقـد حدّدت جمعيةُ العلاج بالفن الأميركيّة هذا العلاج بأنَّـه: " مجال للخدمة الإنسـانية يقدم فرصاً استكشـافية للمشـكلات الشـخصية من خلال التعبير اللفظي، وينمي الخـبرات الجسـمية والانفعاليـة والتعليميـة مـن خلال ممارسة النشاطات الفنية العلاجية ". كما حدّدت الجمعية أهـداف العلاج بالفنَّ بأنَّها تختلف تبعاً لاحتياجات الأفراد والتـي يحددهـا المعالج بالفـن، ومن بينهـا: تغيير مكان التحكم من الخارج إلى الداخل (تحكم الشـخص في ذاته)، وتحسـين صورة الذات وتقدير الـذات، وتغيير الهُوية من شـخص معاق إلى فنان مبدع، والتشـجيع على صنع القرار والاسـتقلالية، والمساعدة في تأسيس أو تثبيت روح الهُوية، والحد من العزلة الاجتماعية، وتحسـين التواصل والمهارات الاجتماعيـة، وتحسـين التآزر الحـركي والمهـارة اليدوية، وتحسـين التنبه العقلي من خلال: حلّ المشكلات والذاكرة البصرية، والتركيز، والتخيل.

وقد أشـارت (فرانسـيس كلوكي) إلى وجود نوعين من العـلاج بالفن هما: العـلاج بالفن الموجّـه، والعلاج بالفن غـير الموجّـه، ويكمن الفـارق بينهـما في أنَّ العلاج بالفن الموجّه يشبه كثيراً العمل الموجّه في التربية الفنية، فالمعالج يقترح موضوعاً أو أسـلوب حاجة أو مشروعـاً يفيد الفرد الذي لديه مشـكلة، بينما العـلاج بالفن غير الموجّه يجعل المشترك يقوم بالتجربة بأمانٍ من دون حدود للعلاج، وكلتا الطريقتين تشجعان المشاعر الضاغطة الخارجية ليعبر الفرد عن أفكاره بطريقة قريبة من الواقع بأسـلوب اسـتعاري أو رمـزي، وأيًّا كان العلاج بالفـن موجّه أو غير موجّه فهو يعتمد على الاحتياجات الفعلية للمشاركين، فالعلاج بالفن يبني تقدير الذات والإحسـاس بالهُوية وهو يحسن الحق في الحياة لكثير من المشاركين، وتنمية إمكاناتهم الابتكارية في طرق جديدة ذات معنى.

وهنـاك علاقةٌ بين العلاج بالفن والتربية الفنية، حيث ذكـرت (أليس وكسـلر) أنَّ العلاج التعبيري بالرسـم يعتبر بديلاً عن التعلم، والبرامج من هذا النوع تصف الصعوبات التي تواجـه المعالج بالفن في دوره كمدرس للتربية الفنية، وعندما نجد مشكلة معينة مثل تدريس التوافق الاجتماعي، أو التحكـم في الاندفاع، أو التعلـم الأكاديمي فالإجابة هي العمـل المتقدم للمواجهه بين التعليم والعلاج بالفن، ولكي نعدُّ بنـاءً مؤثراً للتربية الخاصة لا بد أن يذهب المدرس أو المعالج حيثما يجد الفرد المعاق فعالاً حتى تتسـع مداركه، ومما يتضح أنَّ اسـتراتيجيات العلاج بالفنون، كان لها دورٌ كبـيرٌ في تلبية حاجات الأفراد والمجتمعات، فهي تقوم على المزاوجة بين علم النفس والفن، والمشـارك في العلاج بالفن يدخل في حوار مع المعالج وذلك باسـتخدام التعبير الفني، والاستبصارات التي يحققها الفرد من خـلال العـلاج بـالفن لا تُقدر بقيمة، وهو يكون مفضلاً وذا فائدة مع الأفراد غير القـادرين علـى التواصل اللفظي، والذين لديهم صعوبات في التعبير عن أنفسـهم بالكلمات، حيـث يتيح طريقـاً ليخرجـوا أفكارهم، وانفعالاتهـم، ومخاوفهم، وتخيلاتهم، في العمل الفني. وقد تطورت استراتيجيات العلاج بالفنون مؤخـراً لتصبح ذات فاعلية في مسـاعدة مـن يوجه إليهم العلاج عـلى الاندماج والتكيف مـع مجتمعاتهم، وبالتالي مسـاعدتهم في التعبير عن ذواتهم ومشاعرهم وانفعالاتهم في بيئة اجتماعية طبيعية.

إنَّ المعلومـات التـي تعبر عن حقيقة المشـاركين في العمـل الفني تصبح الأسـاس للوسـائل العلاجيـة، لكون العميـل قـد يكون هنا قد عبر عن نفسـه، وعـن تجاربه وخبراته في أسـلوب آمـن وغيـر لفظي، وهذا يسـاعد

على تأسيس الثقة، ويشعره بالاطمئنان الكبير في عملية العلاج، ومن الخصائص المميزة والفريدة للعلاج بالفن، أنَّه يمنح الفرصة للعميل ليعبر عن أفكاره ومشاعره من خلال الصور المرئية، والتي تكون رسماً أو تصويراً أو نحتاً، وهذه العمليات الإبداعية تعُدُّ مصدراً للمعلومات لكل من العميل والمعالج، والعمل بالأدوات الفنية مثل: الطمي، والأوراق الملونة، والأقلام يعطي استجابة فسيولوجية من الاسترخاء، مما يؤثر على المزاج لدى الفرد، وهذا يخفض القلق، وبذلك يصبح الفرد أكثر استعداداً للتعبير عن الذات بشكل مكشوف، كذلك التعبير الفني يساعد على إخراج الانفعالات الداخلية (التنفيس).

وبالرجوع إلى التراث النظري والعديد من الدراسات ذات العلاقة بالعلاج بالفنون، فقد تبين بأنَّ الفنون لها فاعلية في التعامل مع العديد من تلك المشكلات، ومن بينها استخدام الفنون المسرحية والموسيقية في علاج بعض المشكلات النفسية التي تظهر لدى الأطفال.

ويُعدُّ الأطفال المودعون في مؤسسات الرعاية البديلة، من أكثر الأطفال عرضة واحتمالاً لإظهار مؤشرات الاضطرابات النفسية، ومشكلات الصحة النفسية، فأسوأ أم تظل أفضل من أحسن المؤسسات، حيث حذر العديد من علماء النفس والأطباء النفسيين، من المخاطر الناجمة عن فصل الأطفال عن أسرهم الأصلية، ومنهم العالمة التحليلية (آنا فرويد)، التي تدربت على التحليل النفسي، والتزمت بدراسة تطور الأطفال، وقد استنتجت من خلال دراستها لمشكلة انفصال الأطفال عن أمهاتهم، أنَّ الأطفال المودعين في مؤسسات الرعاية، وبغض النظر عن كفاءة الرعاية الجسدية والاجتماعية الموفرة لهم، معرضون بصورة حتمية للفشل والاضطراب النفسي المرتبط بالحرمان الأمومي، كما صادقت الجهود البحثية التي أجراها لاحقاً، (بولبي) على أفكار(آنا فرويد) بشأن الاضطرابات النفسية، التي يعاني منها الأطفال المودعون في المؤسسات، وفسّر (بولبي) هذا الوضع بأنَّه يعود لتعطّل الرابطة الخاصة بين الطفل والأم، التي يتطلبها التطور النفسي السوي.

إنَّ العلاج عن طريق الفن هو طريقةٌ غير لفظية ذات فائدة كبيرة مع الأطفال المعاقين عقلياً وقد تعتمد هذه الطريقة على رسم الصور، والرسم باستخدام الأصابع والموسيقى والرقص الاجتماعي، وأعمال الفخار والخزف، والمنتجات اليدوية المختلفة، وتعتبر كل هذه الوسائل مخارج ممتازة للتعبير عن المشاعر والأفكار دون الاعتماد على التعبير اللفظي بطريقة مباشرة، وعلاوةً على هذا فإنَّ هذه المواقف تعطي المعاق عقلياً الفرصة للتعرف على قدراته وقابليته، وتعطي له الفرصة أيضاً للحصول على تقدير المعالج أو الجماعة التي يعمل معها.

العالم الأمريكي ليو كانر

وبمراجعة منهجيات العلاج بالفنون، نجد أنَّ هذه الطريقة تُعدُّ من المجالات الأكثر أهمية في طرق العلاج المعاصرة، وقد جاء التركيز على الفنون في إطار عملية البحث عن علاجات لكثير من الأمراض البيلوجية والنفسية، ولكون الفن يعبر عن مكنونات الوجدان البشري، فإنَّ إشراك أي فرد في العملية الإبداعية الفنية، يمكن أن يقدم ومن خلال

أسـلوب التداعي تسـجيلاً لمشـاعره، والعلاج بالفن يكون ناجحاً ومفيداً مع العديد من الأفراد؛ لأنَّه يساعدهم على فهـم أنفسهم، والأفكار تتواصل حينما تعجز الكلمات عن التعبير، ويتم الاستبصار بالذات من خـلال التعبير الفني، حيـث يعبّر العميل عن ذاتـه على نحو فنـي، ولا يحتاج العملاء إلى المهارات أو القدرات الفنية، فالعمل الفني يُرى فيـه الدلالـة العلاجية، ولا يُرى من الناحية الفنية.

وأثناء الحرب العالمية الثانية، ظهرت الرغبةُ في توظيف الفنون في معالجة المشـكلات النفسية والاجتماعية للأفراد، فكان استخدام الموسيقى لمسـاعدة المحاربين مـن نُـزلاء المستشـفيات على تجاوز أزماتهم التي نتجت عن الحرب، وبانتهاء الحرب العالمية الثانية، بدأ اسـتخدام الموسـيقى بطريقة أكثر تخصّصاً، فظهر شكلٌ جديدٌ للعلاج هو (العلاج النفسي الجسـماني) وظهـرت من خلاله تعبيرات العـلاج بـالفن، بالابتكـار، بالموسيقى، وبالسوفرولوجيا، وظهر أخيراً تعبير العلاج البديل أو (الطب البديل).

وكان طبيعيّـاً أن يبرز دور الفنون في ذلك عبر الإفادة مـن علم النفس ومقوماتـه في العملية الإبداعية، إذ يمكن لعلـم النفـس أن يفـسر الجـذور الغريزيـة للدافع نحو التمثيـل، وكذلك الدافع نحو تأليف الموسـيقى، يمكنه أن يفحـص تلك العلاقـة الثنائية بين المـؤدي والمتلقين، وهي العلاقة التي تشـتمل عـلى بعض العمليـات الاجتماعية: كالتوحد أو التماهي وسـحر الشـخصية أو قوة حضورها، والولع أو الإعجاب الشـديد أو الافتتان والتيسير الجماعي، ويمكن لعلم النفس أيضـاً أن يصف الطريقة التي يتم من خلالها انتقـال الانفعالات إلى المتلقـين من خلال عمليات غـير لفظيـة، كالأوضاع الخاصـة بالجسـم، والتعبير الذي يرتسـم عـلى الوجه، ولا يتوقـف علم النفـس عند ذلك، وإنَّمـا يتدخل باختيار النظريات الخاصـة بالأداء وبالأنواع المسرحية والموسـيقية، وبطرق التأثير بالمتلقي والسـيطرة على أحاسيسه ومشاعره.

إنَّ العـلاج بالفـن يهدف إلى مسـاعدة العملاء على أن يفسروا ويفهمـوا المعنى، والدلالـة في أعمالهم الفنية، وعـلى المعالج أن يهيئ المكان الملائم لكـي يعبر العملاء عن ذواتهم ويكتشـفوا أعمالهم، وذلك بأن يكون مشجعاً وداعماً، معطياً ومانحـاً للرعايـة، أمينـاً، صادقاً. وعملية الاسـتبصار وفهم الانفعـالات والدفاعات تجعـل العميل يتحرك نحو الأمام فـي العلاج، والمعالج بالفن يقوم بالبحث

عن الرسائل الخفية في أعمال العملاء، ويمكن أن يعطي تفسيرات أثناء جلسة العلاج، مستنداً إلى فهمه لرموز السياق والتعليقات اللفظية. وقد يعمل العلاج بالفنون على تحسين الوظيفة الحركية الإدراكية والحسية، واحترام الذات، والوعي الذاتي، والمرونة العاطفية لدى العملاء، وقد يصبح منهاجاً نظريّاً وعمليّاً لحلِّ المشكلات على اختلافها، والعلاج بالفنون أو (العلاج التعبيري)، قد يتضمن أشكالاً متعددة للعلاج منها العلاج بالرسم، العلاج بالموسيقي، العلاج الدرامي، العلاج باللعب، العلاج بالرقص.

ويُعدُّ العلاج بالرسم نوعاً من أنواع العلاج النفسي، حيث يعتمد على الرسم كوسيلة أساسية للعلاج، وقد نشأ من ممارسات العلاج النفسي في أوائل القرن العشرين، ويمكن تتبع تطوره منذ الحضارات القديمة، فقد استُخدم الرسم من قبل الفراعنة والإغريق والرومان كوسيلة للعلاج النفسي، ومن المؤكد استخدام (أبقراط)، الطبيب اليوناني القديم، الرسم لعلاج الأمراض النفسية. وفي مطلع القرن العشرين، بدأت المعالجة بالرسم تتخذ شكلاً علاجياً رسمياً، ففي عام 1914 استخدم الطبيب النفسي الأمريكي (ليو كانر) (1894ـــ 1981) الرسم لأول مرة كوسيلة لعلاج التوحّد لدى الأطفال.

وفي ثلاثينيات القرن العشرين، بدأت الفنانة الأمريكية (مارغريت ناومبورغ) باستخدام الرسم لعلاج الاضطرابات النفسية لدى الأطفال والبالغين، وأسّست الجمعية الأمريكية للمعالجة بالرسم عام 1947م، ومنذ ذلك الوقت انتشر استخدام المعالجة بالرسم على نطاق واسع في الولايات المتحدة. وفي خمسينيات القرن العشرين، بدأ فنانون وعلماء نفس أوروبيون بدراسة العلاج بالرسم وتطبيقه، وفي أواخر الخمسينيات، أسّس عالما النفس البريطانيان (جورج ستيكل) و(إليزابيث كاندل) الجمعية البريطانية للعلاج بالرسم، حيث اهتما بعلاج الأمراض العقلية والاضطرابات النفسية. وفي ثمانينيات القرن العشرين، بدأ العلاج بالرسم بالانتشار والتطبيق على نطاق واسع في الدول الآسيوية، حيث أسَّس الفنان الياباني (هيروفومي أوجيهارا) الجمعية اليابانية للعلاج بالرسم عام 1984، وأدخل هذا العلاج في النظامين الطبي والتعليمي في اليابان، كما بدأت الصين البحث والتطبيق في مجال العلاج بالرسم في ثمانينيات القرن العشرين، وأُسست الجمعية الصينية للعلاج بالرسم عام 1995.

ومع تطور علم النفس والفن، تشكّل تدريجيًا نظام نظري متكامل وأساليب تطبيقية فعّالة، وشكّل العلاج بالألوان وسيلة أساسية في العلاج من خلال استخدامها والشعور بها، وغالبًا ما يُدمج العلاج بالألوان مع العلاج بالفن لتحقيق فائدة علاجية مشتركة، وتأخذ الرموز والصور هنا دورها كأسلوب علاجي حيث تساعد بمجملها المرضى على التعبير عن مشاعرهم، وتخفيف الضغط النفسي، وضبط انفعالاتهم، وتعزيز وعيهم الذاتي، لتحقيق أهداف العلاج والتأهيل. ومن الملاحظ أنَّ العلاج بالرسم قد أصبح أسلوبًا علاجيًا مقبولًا ومُطبقًا على نطاق واسع، حيث تختلف مجالات تطبيقه وأساليبه باختلاف البلدان والمناطق، إلا أنَّ فكرته الأساسية وهدفه يكمنان في مساعدة المرضى على تخفيف التوتر، وضبط مشاعرهم، وتعزيز وعيهم الذاتي من خلال الرسم، مما يُحسّن صحتهم البدنية والنفسية.

المصادر:

- السندي، بدر خان، السايكو دراما مسرح العلاج النفسي، بغداد: مجلة آفاق عربية، ع10، 1987.

- يحيى البشتاوي، ونضال نصيرات، مدى مساهمة الفنون المسرحية والموسيقية في تشخيص المشكلات النفسية وعلاجها لدى نزلاء قرى الأطفال، 2023.

ذاكرةُ النّهرِ والضّوءِ: حميد سعيد وزرياب

سناء يحفوفي *

(وترٌ خامسٌ يُطلُّ، يهمس في جسد القصيدة،
ونبــوءة من (أندلسَ) إلى حاضرِ الشّــعرِ، حين يغنّي الوَتَرُ،
فجرٌ تهاطل شعرًا
وحرفٌ يتوهّج في صمت الأبجديّة،
يسافر بين زخارف (Azulejo)، وروح (Granada)..
يعبرُ نجمان...
يصنعان من الهمس مرفأً،
ومن العزف وَتَرًا خامسًا،
كلّ نغمةٍ في سلّم الأبجدية منارة،
تُضيء ما تبقّى من حضارة؛
ليكون الفنُّ جسراً بين زمنين؛
بين مدينةٍ غافيةٍ على ضفاف نهرٍ
وبين كلمةٍ تنهض من رحم الدّهشة،
وتصدح شعرًا...).

* باحثة وناقدة لبنانية

بين الطّبقة الأرســتقراطية والذّوق الرّفيع مسافةٌ ضئيلة؛ إذ يغدو الفنّ جزءًا من ثقـافة البـلاط.

الموســيقى تهزُّ أعــماق الصّمت، تتفتّــح زهرًا في وجدان الشّــعر؛ لتوقظ اللّغة مــن غفوتها، وتجعلها نارًا وندى متّقدًا، ثمّ جمرًا متدفّقًا.

ما بين الصّــوت والنّغم، يصــوغ الكائن ذاته بين: وَتَرٍ، وموســيقى، وحرف... لتبحر الأسماء في نهرٍ من الأضواء، وتتلاحم خفقات القلب، وتنســاب تدفقات الوجد، معلنةً الخلود في شطرٍ من شعر.

عند مدارج السّكون، حيث يخفّ الوجود من ثِقله، ينهض الفنُّ طقسًــا أوّل، يُلبــس الحياة وجهًا مغايرًا، يمتدّ خفيًّــا في الرّوح وصولاً إلى الصّفاء المنشــود، في مشــهدٍ يكاد يشبه الفردوس في إشراقه، وعلى مقربةٍ مــن السرّ، يولد "النّغم والشّــعر"؛ توأمــان يتبادلان الأدوار في إنقاذ ما تبقى من ألقٍ وبوح.

حديثنا عن أســماءٍ صنعت للأثر امتدادًا يشــعّ في المسامع والقلوب هو المبتغى: قراءةٌ لأنفاسٍ مجّدها الزّمانُ والمكان، تتجدّد كلّما أصغت الأرواح إلى نبرتها الخفيّة، وتماهت مع أوتارها الدّاخلية؛ ليغدو العزف والإنشــاد اكتمالًا يتردّد صداه، هكذا، يتجسّد صوتُ الأندلس بــ "زرياب" العابر إلينا عبر الزّمن، و"حميد ســعيد" الحامل صدى العــراق في صدره المتوهّج في فضاءات لا تتّســع إلّا بالأصالــة والتّجديد، وبالأنغام المثقلة بالحنــين. إنّه مقامُ الدّخول إلى البهو، قبل أن تُضاء القناديل، وقبل أن يبدأ العزف.

وَتَــرٌ خامسٌ يهمسُ من فضاءٍ بعيدٍ، يوقظ المدينة الغافية عــلى ضفاف نهــرٍ، يترك على الجــدار رجع نغمٍ صافٍ يتردّد عبر القــرون. وفجر"قرطبة" ينهض بهدوء، والنّهــر الكبير يتلو موجًا خلف موجٍ، يستعدّ؛ لاحتفال الصّباح بمن هم أولى بالصّباح: أولئك الذين

يحملون في قلوبهم همسًا، وشجنًا، وشعرًا.

عــبَر أبوابَ القــصر رجلٌ غريبُ الملامــح، غامضٌ كأسرار الــشّرق: حاملاً بــين يديه عودًا برّاقًا، أشــبه بجناح طائرٍ أســطوريّ.. هو القادمُ من بغداد، معه مخزون أصوات المآذن، وأصداء مجالس الطّرب التي عانقت عاصمة الخلافة، جلس في حضرة الأمير، ألقى التّحيــة، ثم وضع عوده عــلى ركبتيه، لم يكد يلامس الأوتار حتى تبدّل هــواء القصر؛ انهمر الصّمت على الجدران، واهتز كِيان الأرواح لِما ســمعت: حديثٌ، ما تجرّأ أحدٌ قبــل على قوله، صعدت من بين أنامله ألحــان الشّرق، كحفيــف الجداول همســها، عميقٌ كاللّيل بصفائه، فيه حزن الغريب، ونشوة الفاتن.

"زريــاب" لم يكن المؤســس الأوّل للموســيقى في الأندلــس؛ إذ كان المُجــدّد والمُنظّم الــذي رفعها إلى مســتوى يليق بالأمّة، جعلها هُويّةً حضاريّةً امتدت من الــشّرق إلى الغــرب، ومن الأندلــس إلى المغرب العربي؛ لأنّها أثّرت لاحقًا في وجدان أوروبا.

وقــد خرج من بغدادَ حامــلاً معه سرَّ النّغم، فتح للموســيقى أبوابًا؛ زرع بذرةً أنبتت فنًا جديدًا، ومن

رحم الإبــداع العابر للحدود، انبثق وجهٌ آخر يحمل العراق في هيئة لغةٍ وصورٍ، ينقل الشّــعر العربي إلى أفــقٍ آخر؛ ليترك في اللّغة أثرًا يتجاوز اللّحظة إلى أمدٍ لا يزول.

وكــما ابتكر "زرياب" للوَتَرِ هُويّــةً جديدةً، ابتكر "حميد ســعيد" للقصيدة مقامًا حديثًا يجعلها صدى للعراق يخترق الأمكنة، جاء؛ ليقيم مداره في وجدان الأمة، مستحضرًا عبق المكان، مضيئًا للقصيدة طريقها نحو حداثةٍ مشــبّعةٍ بالــتّراث؛ لتتوهّج الكلمات كما الأوتار بعودٍ يــزرع الألحان على المدى، ويمجّد خطو الإنسانيّة.

هكذا تتقاطع السّلالتان: تمازج بين النّغم والكلمة، موســيقى تُؤسّس لثقافة الغرب، وشعرٌ يرسّخ حداثة العربيّة، صورتان متباعدتــان زمنًا، متّصلتان جوهرًا: موسيقيٌّ يزرع النّغم في وجدان أوروبا، وشاعرٌ يغرس الشّــعر في قلب العربيّة المعاصرة، كلاهما يؤسّــس، ويجــدّد، ويشــهدان أنّ الفن بمختلف صــوره، يمثّل الخزانة الحيّة التي تنبض بحضارةٍ عريقة؛ من ضفاف دجلــة والفرات إلى ضفاف العــالم، يحملان هُويّةً لا تنطفئ بصائرها في الغربة، لتزداد توهّجًا.

إنّه الشّــاعر العربيّ "حميد ســعيد" الذي يُنشــد الشّعر تجلّيًا بصوت الفجر.

فــما بين نايٍ يعبر، ونبضٍ يفيــض إشراقًا وعذوبة، يجعل من الأوتار جســورًا مســحورة؛ أدخل الشّاعر حرفًــا يقطّر ألقًــا، يعزف عــلى ورق القصيد ألحانه المبتكــرة، يحييها بنغمٍ جديــدٍ، ويطبعها في وجدان الأمّــة، وكما تــضيء القصيــدة عتمة الفكــر، يغدو الصّوت جــسرًا عابرًا للبحار من شرقٍ إلى غربٍ، ومن زمــنٍ إلى آخر؛ لتبقى تجربته حاضرةً راســخةً، كأنّها توقيعٌ على صفحة الخلود.

شــاعرٌ يميل إلى لغةٍ عاليةِ التّوتّر، مشــبّعة بالرّمز والشّــفافية؛ لغةٍ تتّخذ من الوجع غناءً، ومن الغربة سبيلاً إلى الكشف، قصيدته ارتحالٌ في خزانة الأمس، واشــتباكٌ مع التّاريخ والمكان، يعيد تشــكيل صورة الذّات وســط ضجيج المنافي، ففي ديوانه "من أوراق الموريســكي" تشرق الأندلس فضــاءً موازيًا للموطن، يخفّــف وحشــة الغيــاب، ويعيــد للشّــاعر لحظة اطمئنان؛ فتغدو القصيدة مأوى يعادل الوطن.

في نصوصه الشّــعريّة يســتحضر الأندلسَ مخيالاً للــرّوح وأرضًا للبلّور، وفي قصيدته "في المقهى" يجتاز كل الأفق؛ فقــد كان المقهى ممرًا بين عالمين: منغلقًا على أسرار الذّات، مفتوحًا على ضوء الغياب، وهناك، حيث يلتقي ضوء الفجر مع ضجيج الفكر، تتكشّف لغة المكان على شــكل أطيافٍ من الــرّؤى: ذكرياتٌ تتهادى كالنّجوم فوق مياه النّهر، وأصواتٌ هامســةٌ تختلط بصرير الأبواب؛ فتغدو الرّوح مساحةً تطوّع الغربة لصالح الحضور.

"في المقهى" يتحوّل المكانُ إلى فضاءٍ رحبٍ للذّاكرة الحيّة للوعي المستعاد، حيث الحكايات فيها لا تعرف الســكون، تتدفّق، وتصرّف الغربة إلى حنين، وتجعل الرّوتين اليوميّ صــلاةً صامتةً: فكل لحظة في المقهى تصبح مرآةً للذّات في الآخر، ومن خلال المكان تتكسّر مرايا الشّــاعر وتتعدّد.. هناك، تتماهى خبايا النّفس مــع النّهر والورد؛ لتصير حاضنةً للّغة التي تهبط من السّــماء إلى الورقة؛ ليصبح المقهــى بعد ذلك، حدثًا شعريًّا-شعوريًّا يتصاعد، ونقطة ارتكازٍ لغويّةٍ تحمل الذّاكرة والغربة والحنين معًا، اســتعدادًا للانتقال إلى التّنقّل في مســاحات المكان والزّمــن الرّمزي، حيث تتوسّــع اللّغةُ أكثر، ويســمو النَّفَسُ الشــعريّ نحو ذروته.

الغربةُ والأُنس

لا تتوقف الحياةُ على الحواس فحسب، إنَّما تتخطّاها؛ لتصبح طقسًا شعوريًّا ينسج الذّات من جديد في ظل المنفى، فكل صباح يبدأ بتسلسل أفعالٍ بسيطة؛ إذ يحمل معه ثقل الوجود على النّفس، ويزيدها اغترابًا: (قراءة الصّحف، ترتيب كوب القهوة، طلب الماء، والدّواء) كلها طقوسٌ يوميّة، بسيطة في ظاهرها، غائرة في جوهرها، تغدو معها لغة الرّوحِ منبرًا لهذا العابرِ بدمه نحو عزلته، سالكًا درب المقهى، فيقول:

"قبل أن يزدحم المقهى..
انتهى من صُحُفِ اليوم التي غَصَّتْ بأنباء الوفياتِ
ومن قهوتهِ..
طالبًا من نادلِ المقهى
الذي قَرَّرَ أنْ يهجرَ هذا العملَ المتعِبَ
بعضَ الماءِ
كي يأخذَ في الموعد أَقراصَ دواءْ".

هناك، يصبح الفضاءُ حيويًّا مفعمًا بالدلالات، يتيح للشّاعر التّمدّد على أريكة الزمن؛ ليعيد اكتشاف ما تشظّى في مراياه.. يقرأ الصّحف المليئة

بالأخبار الموحشــة، التي (غَصَّتْ بأنبــاء الوفياتِ...) مشــكّلاً شــبكةً من الرّموز المفضية إلى تجلٍّ شعريٍّ صــافٍ، يلتقي فيه الغريب مع ذاتــه ويعانق الآخر الرّمزي، هكذا، يتحوّل الرّوتين اليومي إلى لغةٍ رمزيّةٍ للأُنــس والغربة المتلاحمة؛ فتتّســع الرّؤيا، ويســمو الأفقُ الشــعريّ في مداه؛ إذ يتهيأ القارئ للارتقاء مع الشّــاعر إلى مرحلةٍ أعلى: لغة "حميد سعيد"، وحنوّ النّبرة، وربط أثر المكان بالموسيقى، واللّغة التي ترفع القصيدة إلى وترها الخامس.

الزّمــن في القصيــدة زمنٌ يتكثّف داخــل الذّات، وفي المقهى يتحوّل الانتظار إلى ســاعةٍ رمليّةٍ من نوع آخر: الخفقات التي تبتلع المكان ليست سوى صدى الوفيــات في الصحف، وفناجين القهــوة التي تُفرغ، والأدويــة التي تُحــضَّر في مواعيدها، إنّهــا تفاصيل صغيرة، لكنَّها تشكّل تقويمًا شــخصيًا للشّاعر، تكتبه الأوجاع اليوميّة، وتؤرخه طقوس الجلوس في المقهى.

هكــذا؛ يصبح المقهــى مســاحةً لتجربــةٍ زمنيّةٍ متشــظّيةٍ: فكلّ صباحٍ يتكرّرُ المشهدُ، ويعاود الوجعُ كرّتــه، ومــع ذلك، يحمــل الصباح في طيّاتــه تحوّلًا مستمرًّا؛ فالأخبار تتغيّر، والأصدقاء يمضون، ومخزون الرّؤى تُســتنزف نضارته، لكنّ فنجان القهوة وأقراص الدّواء يظلّان ثابتين.. إنّ الزّمن الدّاخلي للقصيدة هو

زمــن الوجع المقيم الذي لا يُقاس إلّا بتناوب الذّاكرة والانتظار؛ فيشــكّل الزّمن دائرةً لا تنكسر إلا بالموت الذي تسرده الصّحــف، أو بالحياة المؤجَّلة في أقراص الدّواء.

في المشــهد عينه، يــبرز التّجاورُ الصــادمُ بين خبر الفقد ومراســم البقاء، والصّحف التي "غصّت بأنباء الوفيات" هي بمنزلة مرايا ســود، يطلّ منها الشّــاعر على مصيره القلق في الغربة.. وفي المقابل، يمثّل طلب الماء لتنــاول الدّواء إصرارًا خافتًــا على العيش.. هذا التّوتر الدّراميّ ما بين الموت المعلن، والحياة المؤجلة يضع القصيدة في قلب جدليّة الوجود: فالموت حاضرٌ منذ مســتهلّ القصيــدة، بينما الحيــاة مؤجّلة تقدَّم برشفة ماء.

إنّهــا جدليّةٌ تعكس العبثيّــة الوجوديّة: فما قيمة البقاء إذا كان مرهونًا بحبة دواء؟. وما جدوى الأخبار إذا كانت مرآةً استباقيّةً لموت الذّات؟.

في هــذا التّقابــل الحاد بين "الوفيــات" و"الدّواء" يضعنا الشّــاعر أمام المفارقة القصــوى: نحن نعيش بالجرعــات، ونمــوت بالجملة؛ ليتحــوّل المقهى بعد ذلــك، إلى مسرحٍ كونيٍّ، تتواجه فيه الحياة والموت في أبسط الأشــياء: ورقة جريدة، كأس ماء، قرص دواء.. وبينهــما يقف الشــاعر، يكاتب الزّمــن بانتظاره له، ويعيد صياغة كينونته مــع كل فنجان قهوةٍ، أو خبرٍ في صحيفة.

ذاكرةُ النّهر والضّوء

عند أطراف الحديث "في المقهــى" تتبدّل الذّاكرة من زهــرةٍ إلى مجرى، ومــن عطرٍ ذابــلٍ إلى جريانٍ يفيــض بالضّــوء، ليتشــكّل الدّاخــل كتمائــمَ مائيّةٍ ونباتيةٍ، وتغدو الأشــياءُ لغةً ثانيــةً، وتلوّح العلامات كأوتادِ محفلٍ يُهيِّئ السّــمعَ لطلعة النّغم.. "النّهر" و "الوردة" يربطان الوقت بالفضاء؛ فيصبح المكان مرآةً للنّفس، واللّغة الشّــعريّة لحــنَ الوجود، يتردّد نغمه صادرًا من الأعماق:

" ذاكرةٌ تذبلُ كالوردةِ أحيانًا
وكالنَّهرِ تفيضْ
يبدأُ النَّهرُ مع الضوءِ..
وتبدو السُّفُنُ السُّودُ التي خبَّأها الليلُ
على مقربةٍ من ثرثراتِ الصِّبيةِ الآتينَ..
من أقصى الحكاياتِ ومن أدنى الوعود"..

الزّهرةُ دالٌّ نباتيٌّ يُشــيع فكــرة العطر والذّبول في آن؛ ذبــولٌ يُمهّد الطّريــق لحركة المــاء، وانتقالٌ من ســكون الرّائحــة إلى حيوية الانســياب. يتولّد حقلٌ دلاليٌّ مــزدوج البنــاء: (نبات/مــاء، ذبول/فيض)، في تبــادل أدوارٍ بين نقصٍ مفعمٍ وامتلاءٍ متَّقدٍ، يعبّر عن إيقــاع حياةٍ تتأرجح بين الفقــد والوفرة. ومع شروق النّهر مع الضّوء بقوله: (يبدأ النّهر مع الضّوء)، تتولّد ضوضــاءٌ رقيقةٌ تعيــد للعروق نبضهــا؛ لتصحو من غفوتها وتسمح للرّوح بالغناء.

وكل تفصيــل في المشــهد الخارجــيّ يتحــوّل إلى انعكاس داخليّ: (السّــفن السّــود) تمثّــل الحمولات الخفيّــة للمدينــة، واللّيل يحتفــظ بأسرارها، ولونها هــو سرّ ما حملــت بين جوانحها مــن مواجع وغيم وأخبار، وهي تعبر لاختراق الضّوء مسامها، والاقتراب مــن (ثرثرات الصّبيــة) يشي بتماسّ بــين لغة الضّوء والأسى: لغة الــبراءة العابرة، والخــبرة الثّقيلة اللّتين تذكّرانه بالوجوه التي مضت، وبالزّمن الذي ينســل بعيدًا؛ ليتحــوّل المقهى بعد ذلــك إلى مصبٍّ رمزيّ: ملتقى للوعي والنّهر والصّوت؛ إذ يلتقي نهر الدّاخل بأصوات العالم؛ فيتشــكّل (كونشــيرتو) يوميّ تُمسك

فيه الذّاكرة بالمايسترو، وتُسلّم النّهار برجه.

هكـذا، يتهيّأ السّـمع بأوتار الماء والنّـور، فتبدو الأصداءُ المستعادة عزفًا أوّليًّا يُنصت إليه المكان، ومن هذا الإيقاع، تسـمو الموسيقى في مجرّاتها، ويُطلُّ من لغته التي اتخذت من اليوميّ مُسـتقرّاً؛ ليطلّ الوَتَرُ الخامس في تلاقي محاورٍ ثلاثة: الطّقس اليومي (قهوة، دواء، صحف)، وصور الوجدان (النّهر، الوردة، الضّوء، السّفن)، ولغة السّـؤال والفضول الخفيّ (الاستماع، الملاحظة، الوعي بالغيب)، فهذا السّطوع يرفع النّص مـن وصفٍ عاديّ إلى نسـقٍ شـعريٍّ، أو وَتَرٍ خامسٍ يلتقـط مفاصل القصيدة؛ لتكـون التّفاصيل اليوميّة جـسراً حضاريًّا يحوّل العادي إلى اسـتثنائيّ، تمامًا كما فعل زرياب في الموسـيقى: تحويل مـادة يومية إلى فضاءٍ فنيٍّ، له أبعادٌ حضاريّةٌ ووجوديّة.

ومن ناحيةٍ أخرى، يمنح (الفيض، والنّهر، والضّوء) القارئ شعورًا بشيء من الخلود، واستمراريّة التّجربة الإنسـانية.. فـ"المقهـى" تحوّل إلى مسـاحة منفى داخـليّ، يلتقـي فيها المـاضي بالحـاضر، وتصير كلُّ حركةٍ جزءًا من لغةٍ شاعريّةٍ متكاملةٍ، تتخطّى الزّمن والجغرافيا، وتخلق حضورًا أندلسيًا في فضاء الغربة.

من هنا، يصبح للصّور اليوميّة مع الذّبول والفيض والنّور والسّـفن، تناغمًا كونيًّـا يزدهي ويكتمل فيه الوتر الخامس الذي يربـط التّجربة الفرديّة بحضور الـتراث العربي-الأندلسي؛ إذ يتجلّى "حميد سـعيد" بهيئة شـاعرٍ يحمل الإرث، ويعيـد صياغته في فضاءٍ حضاريٍّ جديدٍ، متألقًا في اللّغة والموسـيقى الدّاخلية للنّص.

يحمـل ديـوان "أوراق المورسـكي" إرثًـا حضاريًّا توّج تجربة الشّـاعر والغربة أغنتهـا؛ إذ كان المقهى هو المصبّ الذي سـكب لغته فيه، وعزف فيه لحن الزمانـين؛ ليتهيّأ القولُ؛ لاسـتخلاص الرؤية: فما أثمر المكان الذي يصنع مجد صاحبه.

وفي هذه "الكونية الشعرية" تتلامس الرّؤيا مع ما يشبه النّبوءة، وتشتبك الكينونة بمجاز البلاغة؛ ليُقيم الشّـاعر على تخوم الوجود، كما لو أنَّ اللّغة كلّها بين يديه سـلّمٌ من نـارٍ، يُصاغ عليه الصّـوت، كما يُصاغ النّور في سـمتِ الكون، هـو ارتقاءٌ من عتمةِ الوعيِ، إلى نُقطة تحوّلٍ في سـكونٍ دافـئ، والصورةُ كما هي أبهـى حلّتها تعبر إلى حضور التناهي في سِـفرٍ يعبّ من الفجر رؤاه.

الخـاتمة

أتى "حميد سـعيد" غرناطة وإشـبيلية شابًا، قرأ كل حجـرٍ فيها وبـثّ حكايته، لفظها أدبًا وشـعرًا، فتـح أبـواب الخلـق أخيلـةً؛ إذ أقـام في القصيدة معـمارًا من المجاز، ورؤى صادقـة، بانت لغته فيها كأنّها تطلّ من قصر "الزّاهرة" حيث العمارة والبناء أندلسيًا.. هكذا؛ التقى المبدعان على أرضٍ واحدةٍ في وجـدان الكِيان، وإن باعدت بينهما الحقب: زرياب صعـد بالنّغم، وحميد بـترياق الكلمـة، وكلاهما أعاد تشـكيل الوجدان العربي، وقـد أثبتا أنّ الفنَّ - موسيقى وشعرًا - قادرٌ على تجاوز الحدود؛ ليؤسسا لخلودٍ يتخطى بالشّعر قيوده.

وفي خضمّ هذا الفيض، تكون المقاربة على مستوى الرّؤيا: كلاهما قد فتحا بابًا للإنسانية.

أن تلمس شـيئًا من الزّمن، شـيئًا من فردوسـك المفقود؛ تجعل الفنّ معادلاً للحياة الأصفى!!.

الرمزُ والترميزُ وآلياتُ الاشتغال النصيّ

د. محمد محاسنة *

توطئة

عــلى الرغم من احتفــاء المكتبة العربية بالرمز تعريفاً وتأصيلاً، وهو أمــرٌ مهمٌّ، إلا أنَّ احتفاء الأديب به هــو الأهم، ذلك أنَّ احتفاء الأديب بالرمز علامة على ثقافته من جهة، وعلى رغبته الواعية في تجويد المنتج الأدبي، وعلى الرغم من أنَّ الأدب كلَّه ميدان لتوظيف الرمز، إلا أنَّ الشّــعر أبرز الأجناس الأدبية التي يمكن فيهــا توظيف الرمز، وفي الوقت نفســه، تجلية آليات الاشــتغال الرمزي، وأثرها في تشــكيل البنية النصية والرؤية الفنية.

تســعى هذه المقالةُ لتقديم عددٍ من المفاهيم الموازية للرمز، من خلال مناقشــة فكرة تقاطع الرمز مع الوعــي الجمعي، والفرق بين الرمز والإحالة خارج النــص، كما تناقش مع التمثيل فكرة الترميز، التي تعاين انتقال الفكرة من سياقها الثقافي لتصير رمزاً قابلاً للتوظيف النصيّ وفق المنطق الفني الخاص للنص.

* شاعر وباحث أردني

مع الوعي الجمعي

يُعــدُّ الرمزُ أحــدَ المتكآت التشــكيليّة التي يجدر توظيفها في ســبيل منــح النص الحيويــة الوجودية اللازمة لرفــع مقبوليتــه وتثبيته -حســب مقولات اللسانيات النصية-التي تكفل للنصِّ سيرورته، بتعزيز خطــوط التماس مع الوعي الجمعــي للأمة، والصلة المتدرجــة عمقاً مــع التراث العــربي والعالمي، وتُعدُّ الطاقة الإيحائية للرمز أهــم أداة تحقّق الموازنة، أو يجــب أن تحقّقهــا، ذلك أنَّ الرمز كلــما كانت لديه القدرة على اخــتراق الذاكرة الجمعيــة، والنفاذ عبر الزمــن، فإنَّه يفرض حضــوره في العمليــة الإبداعيّة بالقــوة أو بالفعل، فقِدَم الرمز أو جِدته لا تصلح أن تكــون معيــاراً للحكم على فاعليته، ذلــك أنَّ القِدم والجدّة مســألة نسبية، والنســبي لا يصلح أن يكون معياراً للحكم والتمييز، وإنَّما المعيارُ هو المطلق، وما يمكن له أن يحايث المطلق.

وفي سياقٍ متصل، فإنَّ واحداً من الأسس المهمة في الموازنة بينهما، هو مدى قدرة المبدع على التمييز بين الرمز الحقيقي أو الإحالة الفنية، فالأول منهما اتّخذ وضعية الاتفاق الجمعي، في عملية تعبّر عن اللاوعي الجمعي، في حين أنَّ الثــاني يقف عند مجرد تحقيق مرجعية خارج النص، تعبّر عن حالة توافق جمعي في سياقٍ ما، والتشــبيه خير ما يفسّر الثاني، وعلى سبيل التوضيح: يمكــن القول: إنَّ مفردتي [تفاحة/ التفاح]، في البيت:

"تفاحةٌ سرُّ الغواية يا أبي
وأنا البريءُ وقلبيَ التّفاحُ".[1]

تصلحــان مثالاً لذلــك: ذلك أنَّ مفــردة [تفاحة]، تحيل سريعاً عميقاً إلى رمزية التفاح، المرتبطة بقصة النبــي آدم، والخروج من الجنة...، في حين أنَّ مفردة (التفاح) في التركيب [وقلبي التفاح]، جاءت في سياق التشبيه البليغ، ولم تستقل -ذهنيّاً-بالقدر نفسه من المرجعيــة للمفردة الأولى (تفاحة)، وإن كانت تحيل عليهــا، وفق منطق قلب العمليــة التناصية، إلا أنَّها محكومة بالمرجعية الأصلية للرمز (التفاحة).

الرمزُ وجماليةُ النص

تمثّل الرموز أنوية التكاثف الدلالية للولوج لعوالم النص، ذلك أنَّها تشــكّل مع المتلقــي مُتفقات أولية يصلح التأســيس عليها لاستكمال تحليل النص، وفق نسق ثقافي مطّرد، وكلما كان استخدام الرمز مُحكماً، كان الإبــداع أعــلى والنص أجود، وعنــدي، إنَّ قدرة الشــاعر على إنشاء مفارقة عند استخدام الرمز تزيد جماليات النص، وتعمق دلالته، ففي قولنا:

"آوى إلى الظل كي يرتاح حين سقى
ولو تدبّر معنى الظل ما وثقا".[2]

يمكن أن نســتخلص الرمزيــة اللاهوتية (جزء من قصة سيدنا موسى) عدا عن إحالتها، في الوقت نفسه، إلى الرمزية الكلية لسيدنا موسى، لكن موطن المفارقة في هذا البيت، أنَّ الذات الناصّة في هذا البيت لم تجد في الظلِّ مبتغاها، بل كان فخّاً لها، خلاف ما اســتقرَّ في السرديــة اللاهوتية، ولــو طابق النّص الأدبي النص

المرجعي، فـإنَّ الرمز يصير عبئاً على النص، فلا يعدو أن يكون إحالــة مطابقة للواقع الرمزي خارج النص، وليس الشّعرُ محلّها.

الترميزُ الفرديُّ والجمعي

ويمكن الذهاب لما هو أبعد من ذلك، وهي مقدرة الشــاعر على خلق الرموز، أو الإشــارة إليها، ومما لا شــك فيه، أنَّ كثيراً مــن الرموز التــي نتعامل معها اليــوم، خضعت لعمليــة "ترميز" فرديــة فجماعية، حتى اســتقرت رموزاً يلجأ إليها الشــعراءُ عبر الزمان والمكان، ومما يُســاق للتمثيــل، محاولتنا في توظيف المسلســلات الكرتونية، لابتكار نمطٍ في الأدب العربي جديدٍ، أسمّــيه "أدب الكرتون"، يتكئ بشكل مباشر على رمزية الشخصيات الكرتونية، بما فيها من إحالة مرجعية عميقة على القيم الإنسانية المطلقة، إذ قلتُ في قصيدة (أرض الأمــل)، متخذاً من أبطالها (عدنان – لينا – عبسي- د. رامي - ســميرة –علّام -القبطان نامق –تيكي طائر النورس ...) رمزّيات دالة على القيم المطلقة، وفق مقاربات ومفارقات نصية، مطلعها

"يا خيبةَ العمرِ قد ضاعتْ آمانينا
"عدنانُ" ولّى وماتَ الحلمُ يا "لينا".[3]

وختامها:

"تيكي" تترجم عن لينا حكياتنا
ووابل الوجد والأشواق يسقينا"

فمثل هــذه النصــوص، تجاوزت المرســلة الأولى للشــخصيات/ موضع الترميز، وانتقلــت بها لتحمّلها طاقةً دلاليةً جديدة، تتسق من المنطق الخاص للنص الفني، وبــين المنطق الفنــي العام والمنطــق الفني الخاص تكمن المساحة المتاحة للأديب ليبدأ تشكيل الرمز، أو يعيد تشكيله.

كلمةٌ أخيرة

عــلى الرغم من الكلام الكثير المســكوت عنه هنا، حــول الرمز والترميــز والإحالة خارج النص، ســيظل الرمز أحد أبرز آليات الاشــتغال النصي التي تستغرق الأديــب وذهنه كي يجيــد محاورته، ليحــرر الطاقة الكامنة فيه، فالرمز –على أنَّه بنية لسانية ناجزة- إلا أنَّه يحيل على شبكة لا منتهية من العلاقات الثقافية الواعية واللاواعية، وشــبكة أكــثر تعقيداً في طبقات العلامات العائمة في الوجــود التي من الممكن إعادة تشكيلها في كل مرّة تُستخدم فيها.

الهوامش:

(1) من قصيدة للشــاعر، بعنوان بريد مُستعجل إلى ملك الموت.

(2) مــن قصيدة للشــاعر بعنــوان، مقامات الخضر الجديدة، وبربطه بالبيت الثاني

في حضرة النور ذات الظل طوّقه
وامتدّ فيه فسدّ الطرفَ والطرقا

يتضح المقصود أكثر.

(3) من قصيدة للشاعر بعنوان، أرض الأمل.

سيسيولوجيا المرأة في ديوان (امرأة الشِّعْر) بين البوح والكتمان

د. محمد الضلع *

لقد عبّرت الشاعرة (غنيمة زيد الحرب) من خلال ديوانها (امرأة الشعر) عن بعض الجوانب النفسيّة التي تكشف عن القيم والمبادئ الإنسانيّة عند المرأة، ومواقفها النبيلة الوفية، من أخلاق سامية، ومواقف شادية، من وفاء أو حنين أو رعاية تجاه الأسرة التي ترعرت فيها المرأة منذ صغرها، وكذلك الزوج والأولاد، والمجتمع، فكشفت الشاعرة عن المعاني الإنسانية التي صارت لوحةَ وفاء وعرفان وشكر وامتنان من المرأة إلى المجتمع، خاصةً إلى أهلها وأُسرتها، ومن ثم، سيكشف الباحث عن كل هذه المعاني، من خلال ما يأتي:

1 ـ عتبات النص وسيسيولوجيا القناعة عند المرأة:

إنَّ من أهم قضايا المرأة قضية نفسية خُلُقية، تبعث الإنسان على التحلي بها، وعدم الاغترار؛ فقضية (القناعة) تلك القضية التي هي من أهم ما ينبغي على المرأة أن تتصف بها؛ فتتخذ الشاعرة من التصدير وسيلة فنية لرسم حقيقة الحياة، وأنَّ القناعة كنز لا يفنى؛ فمهما ملك المرء في حياته؛ فسيفارق الحياة؛ ووقتها تتساوى قيمة الأشياء كلها؛ فتقول الشاعرة (غنيمة زيد الحرب) في قصيدة (التايتنك):

"نجدف في الجهل حدَّ الغرق
وكنّا على ظهر باخرة (التايتنك)
نصور.. حلمًا قاربًا للنجاة
نراها.. ونعلم -حين تفيد الجهالة -
أنَّ النجاة هناك
وأنَّا نجدّف في الوهم حدَّ الغرق".[1]

فالمقطوعةُ فيها تشاكل معنوي بالتصدير بين صفة القناعة التي هي سفينة عبور بحر الحياة، و"باخرة

* كاتب مصري، أستاذ مشارك في الأدب والنقد

التايتنك" التي تستعمل في عبور بحر المياه، فتكون سبيلًا لحمل أي امرأة على الرضا عن صنيع زوجها وأبنائها؛ فتجدها (وفية) تشكرهم على ما يقدمونه في سبيلها؛ فالفقرة الشعرية بما فيها من تصدير بردٍّ (عجز القصيدة/ آخر سطر شعري فيها) على (صدر أولها/ أول سطر شعري فيها) يؤكّد أهمية تلك القضية؛ فحياة أي امرأة ستكون هانئةً سعيدةً إذا اتصفت بصفة (القناعة) فعين القضايا النفسية أهمها (القناعة) وقد بدأت الشاعرة (التصدير) لتلك القضية بدوال باحت بها عن حقيقة الحياة وعدم الاغترار بأوهامها، وهذه القضية قضية نفسية تتخذها الشاعرة نصيحةً لمن يريد أن ينجو من عثرات الحياة وكلاكل الدهر؛ فهي قاربٌ صغيرٌ، لكن تبدو كباخرة (التايتنك) تلك الباخرة التي صارت (رمزًا بحريًّا) فلا تغتر المرأة بما تراه من قصور مزخرفة أو مشيّدة؛ فالحياة في ظاهرها (تايتنك) وفي حقيقتها (قارب صغير)؛ فلا يغتر أحد ببقاءٍ فيها؛ فما الحياة إلا وسيلة انتقال، ووسيلة العبور منها (قارب صغير)؛ فلن يحتاج المرء في حياته إلى باخرة (تايتنك) وإنَّما يكفيه (قارب صغير)؛ مما يكشف في (محايثته) السيميائية عن الرضا والقناعة، التي ينبغي على أي امرأة -خاصةً- أن تتحلّى بها.

2 ـ سيسيولوجيا المرأة في طور الشباب بين الحلم والحقيقة:

لاشك أنَّ مرحلة الشباب مرحلة أحلام وأمنيات واستشراف مستقبلي، ومن ذلك ما كشفت به الشاعرة عن قضية كل فتاة في ريعان شبابها، بما تتمناه في مستقبلها بفتى أحلامها، فقد كشفت الشاعرة عن تلك العلامات السيميائية للبوح بما يكون في خاطر كل فتاة، وهو في قول الشاعرة: صورة مجازية تكرارية جُملية، (لا + اسمها) في سطر شعري، ثم (خبرها) في السطر التالي لها؛ ففي كل سطرين شعريين (لا+ اسمها وخبرها)، وهو (لا شيء في صدر هذا الصباح) كُرّر هذا النمط الجملي ست مرات من قولها:

"تفيق عروس الرياحين من سكرة العرس
تبحث عن فارس الأمس
لا شيء في صدر هذا الصباح
سوى سكتة الشمس
لا شيء في رأس هذا الصباح
سوى موتة الحس
لا شيء في ذهن هذا الصباح
سوى هلوسات الظنون
وقلب ترأس وفد الجراح
وينتفض البحر في ساعد الأسر
يسأل عن حبّه البكر
لا شيء في كف هذا المساء
سوى رعشة الغدر
لا شيء في ثغر هذا المساء
سوى ثرثرات المجون
تصيد من البحر أنشودةَ الكبرياء". [2]

تتخذ الشاعرة عتبة قصيدتها عنوانًا لمضمون سردي لأحلام اليقظة التي تراود كل فتاة في خواطر شبابها، وهي قصيدة (حكاية عروس البحر)؛ فتنسخ خيوط صورة من عروس البحر، وكأنَّها فتاةٌ جميلة تبحث عن فارس أحلامها، وهي في ريعان شبابها وجمالها، وقد ظلّت تتأمل وتجول بخواطرها عما سيكون من نصيبها زوجًا مستقبليًّا، وكل ما جال بخاطرها هي أحلامُ اليقظة التي تتمناها؛ فعروس البحر لا تتزوج حقيقةً، ولكن اتخذت الشاعرة من (عروس البحر) مماثلًا لفظيًّا بكلمة (عروس) لتؤكد أنَّ تلك الفتاة في انتظار عروسها وفتى أحلامها، وهذه القضيةُ من القضايا التي تشغل الفتاة في شبابها؛ فتظل تفكّر فيمن سيكون زوجها المستقبلي، فتؤكّد الشاعرة أنَّ هذا كله ما هو إلا حلم يقظة؛ فعروس البحر ما هي إلا حيوانٌ بحري، تتماثل لفظيًّا في أحرفها (ع/ر/و/س) ورغم هذا المجاز التماثلي إلا أنَّ تلك الفتاة تظل صباحها ومساءها تفكر وتستشرف بخاطرها عمن سيكون لها، وقد اتخذت الشاعرة التكرار الجُملي بترديده كثيرًا؛ لتؤكد الحالة النفسية التي تراود كل فتاة في شبابها وشغفها وهيامها بفتى أحلامها المستقبلي؛ فلا شيء يشغل الفتيات غالبًا سوى التفكير في أمنياتها

المســتقبلية بتكوين أُسرةٍ وأولاد، فتظل منشغلةً بعواطفها وخواطرها نحو فتى أحلامها.

3 ـ سيسيولوجيا الوفاء عند المرأة بين التشاكل والتباين:

إنَّ مما يثري دلالات التحليل النقدي ويحفّز على التأمل لاســتخراجها وكشف الدلالات والإشارات الكامنة، هو بيانُ التشــاكل والتباين خلف ســيميائية (المحايثــة)، خاصةً في موضوع الدراسة للبوح والكتمان؛ ومن القضايا الاجتماعية النفســية والأُسرية كذلك التي أخــذت مكانتها في الديوان المعاني العاطفية بين الرجل والمرأة، لا سيّما الزوجة وزوجها؛ فالمرأة الوفية هي التي تحزن لفراق زوجها لها حال ســفره أو عملــه، ويمتلأ البيت ســعادةً حال تواجــده معها ومع أولادهــا؛ وهذا نموذج لكل امرأة ينبغــي لها أن تهتدي به في حياتها الزوجية؛ فتقول الشــاعرة (غنيمة) واصفةً ذلك؛ لتبين لوعة الاشتياق في صورة تضادية:

" أراك
حين تمطر السماء جمرًا
بينما
إذ تمطر السماء لؤلؤًا
تغيبْ"[3]

في هذه الفقرة الشــعرية يرد البــوح والكتمان حضورًا وغيابًــا بين المحايثــة والتجلّي؛ فقد ورد التشــاكل والتباين بطرق متنوعة؛ فعلى مستوى اللفظ سطّرت الكاتبة التباين اللفظي بالتجلي بين أول الفقرة وآخرها؛ فكل لفظة/ طرف من طرفي التباين ورد في سطر شعري وحده؛ في دالتي (أراك، تغيب) فالتباين اللفظي بينهما مع إفراد كل منهما في سطر شعري وحده، فيه تفرد ومكانة في الحضور والغياب بالرؤية البصرية؛ لكن ذلك التفرد لا يكون بســهولة، مما يعني أنَّ لقاء العاشقين ليس ســهلًا؛ فالمحايثة تكشف عن مرارة ما يلاقيها العاشــق من الهيام والشوق؛ فتارةً يجد العاشق في وصاله ما يتمناه حينما يبوح خاطره أو محبوبته بما بينهما، فيكون هادئًا شــغوفًا هانئًا، مما يبعث راحةً وســعادةً في جوانيّتــه النفســية، مثلما ينــزل المطر من الســماء جمالًا وصفــاءً للجو، وتارةً أخرى يكون ذلك الهيام نارًا وجمرًا إثر كتمانه أشواقه فلا يجد فرصةً لبثّها أو تبادلها مع محبوبته؛ فتكون جمرًا على قلب العاشــق؛ فالشــوق مصدره القلب كما الجمر واللؤلؤ مصدرهما السماء، وفي هذا تباين جهوي بين الســماء والقلب؛ فالرؤية تكون حينما يكون الجو قيظًا (جمرًا، لؤلؤًا) بهاتين الدالتين المتشــاكلتين جهويًّا؛ فكلاهما من (الســماء) مصدر نزولهما واحد فتظهر المحايثة: البنية العميقة لكليهــما، والمتباينتان حرارةً وبــرودة؛ فإحداهما (جمــر) في فصل الصيف والأخرى (لؤلؤ) في فصل الشــتاء؛ وهــذا تباين مضمر لفصلي الشــتاء والصيــف؛ فقد عبّرت بالجمــر واللؤلؤ وأرادت الفصلين الســنويين، وكلتا الدالتين متشاكلتان في اتجاه النزول من أعلى السماء إلى أسفل، كل ذلــك في تكرارية المصدر المنزول منه (الســماء)، وتكرارية الجملــة (تمطر الســماء)؛ تأكيدًا على منبــع كليهما؛ وكأنَّ الشــاعرة أرادت التنبيه وإثارة المتلقي وإدهاشه؛ بأنَّ كلتا الدالتين للحرارة/ الجمر(لفح الشمس وحرارتها) والبرودة/ اللؤلؤ(قطرات المطر) مصدر نزولهما من مكان واحد، وهو (السماء)؛ فسبحان الله الخلاق!

كما ورد التشــاكل الزمني (أراك، تمطر) فكلاهما صيغة مضارعة يعــبران عن تحقــق الرؤية والغيــاب حال نزول المطر، كما يلاحظ أيضًا حضور التشــاكل الظرفي(حين، إذ) فكلاهما يدلان على الزمنية حال نزول المطر.

4 ـ سيسيولوجيا الذكريات بين استرجاع الماضي واستقراء الحاضر:

إنَّ من أهم القضايا التي تخصُّ المرأة الكشف عن مظاهر الحياة الاقتصاديــة لها، من خلال التوقف مع طبيعة حياة الأجداد؛ فقد أبانت الشاعرة اللثام عن الجانب الاقتصادي لأجدادها؛ من خلال فِقرة شعرية تكشف الحالة الاقتصادية للمرأة لا ســيّما الشاعرة، فتســترجع ماضي أجدادها تنقلًا وترحالًا؛ لبحثهم عن طعام في صحرائهم، ورغم ذلك القحط وتلك المسغبة القاتلة، كتموا آهاتهم وعاشوا حياةً سعيدة، لكن الشــاعرة لم تعــش معهم، وإنَّما هــي في زمن تغيّرت معطياتــه الحياتيّة والمعلوماتيّة...؛ مما كان ســبيلًا لبوحها بمــا كان عليــه أجدادها، ولكونه فخرًا للشــاعرة أن تتغنى

بذكريات أجدادها وبيان بأســهم وتحملهم مشاق الحياة؛ فهم أصلنا؛ فكان للبــوح بتلك الأيام القديمة العصيبة التي عاشها أجدادنا دورٌ في استعادة ذكريات أجدادها، وفي هذا تقول الشاعرة:

" هنا كان جدّي ينامْ
على سُرَّة الأرض...
تحت القمرْ

***

يسافر خلف الظباء...
ليطعم أطفاله الجائعين، أبي
وأمّي تلمُّ فطرًا...
يسُدُّ الرمقْ

***

أخي يطل من الكهف حينًا
وحينًا يغيب...
وأختي تُرَوِّضُ قلبَ الحجرْ
لتصنعَ قِدْرًا لماء السماءْ
وقِدْرًا لبعض الثمرْ". (4)

لقد كشــفت الشــاعرةُ عن طبيعة الحيــاة الصحراوية الحجرية القديمة التي عاشــها الأجداد؛ فاســتدعت الزمنَ الحجريَّ الذي قلَّ فيه القوتُ، واعتمد الأجدادُ فيه على ماء الســماء وما ينبت من ثمرٍ في تلك الصحراء الجرداء التي لا زرع فيهــا ولا ماء؛ وإن وجــدوا طعامًا فلا آنيةً لهم، فتقوم الأخت بصناعة قِدر، لا من معدن أو غيره، فلا شيء يصنع منه ســوى أحجار تُنحت، ولا ماء لهم في أمورهم إلا المطر؛ فليس سواه إلا هو لتجهيز أمورهم من طهْي وشُرب.

ولتقرب الشــاعرة الصــورة إلى المتلقي؛ فإنَّ التشــكيل البصري للفاصل بثلاث (نجمات) كأنَّه فاصلٌ نفسيٌّ لشهيق التذكر والذكريات إثر اســترجاع الماضي واستكمال سرده في القصيدة، بما يحملــه من حنين وجمال، علاوةً على الصورة المجازيــة الحســية الحركية التــي قرّبت البعيــد، فباحت الشــاعرة بمعانــاة الأجداد مــن بحثٍ حثيثٍ عــن الطعام والشراب في تلك الصحراء الجرداء، فالوالد يتتبع الظباء مدةً طويلة، وكأنَّه ســافر إلى بلاد أخرى؛ ليصطــاد صيدًا يكون طعامًا للأُسرة، والأم تبحــث عن فطر الخبز النابت في تلك الصحراء الشاســعة لتســكن تضوع أنين بطون أبنائها، ولم يكتف الأجداد وحدهم بتحمل مشــاق البحث عن الطعام والشراب، وإنَّما ساعدهم كذلك الأبناء الذين كانوا يتجولون في الصحراء، خاصــةً في الكهوف؛ علَّهم أن يصطادوا حيوانًا بريًّــا ليأكلوه؛ ومــن ثم، كان أجداد الشــاعرة، وأجداد كل الناس قديمًا أشــد ضنكًا في معايشــهم وطعامهم وشرابهم وغيرهــا، فكانت الأُسرة كلها تتكاتف في البحث عن الطعام والشراب...، بخــلاف واقع الناس اليوم الــذي توافرت فيه سبل الراحة من مساكن ومآكل ومشارب...؛ فكل ذلك دفع الشاعرة إلى التعبير عما عاناه الأجداد؛ فهي بذلك تضرب في جذور تراثها التاريخي، ومن ثَمَّ "تنوعت أسفارها الشعريّة والترحاليّــة ما بين زمانية ومكانيــة وذاتية، لا حدّ لأعماقها، وكانت دائمًا تلتفــت حولها لعلّها تهتدي إلى بغيتها، فتضع حــدًّا لترحالها"(5) ؛ لتصل إلى واقعهــا؛ وفي هذا وفاءٌ للمرأة التي لا تنسى أصلها وفصلها من أجدادها وأهلها؛ فما أجمل الوفاء لمن كانوا سببًا فيما نحن فيه من رغد!.

الهوامش:

(1) ديوان (امرأة الشعر): غنيمة زيد الحرب: 91، 92 .

(2) ديوان (امرأة الشعر): غنيمة زيد الحرب: 11 ـ 13.

(3) ديوان (امرأة الشعر) غنيمة زيد حرب: 111.

(4) ديــوان (امرأة الشــعر): غنيمــة زيد الحــرب، المجلس الوطني للثقافــة والفنون والآداب، ضمن سلســلة عالم المعرفة، الطبعة الأولى، العدد (393)، أكتوبر 2012م، ص: 27، 28.

(5) مراقي الإبداع في الشعر العربي المعاصر بالكويت "طواف ذوقي تأملي"): د. ياســين الأيوبي، مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعري،2015م، ص: 106.

"كأن تختبئ من المرآة أمامها" لمروان البطوش: الرَّقصُ على هاوِيَة الزَّوالِ!

عبود الجابري *

لن أتناولَ في هذهِ القراءةِ رمزيَّةَ المرآةِ في عنونةِ ديوانِ "كأن تختبئَ من المرآةِ أمامَها" للشاعرِ مروان البطوش، الصادرِ حديثًــا عــن دارِ المرفأِ للثقافةِ والنشرِ، وذلكَ عائدٌ إلى تناولِها من قبــلِ الدكتورِ خالد الجبر بصورةٍ دقيقةٍ لا يعوزُها جمالُ تأويلٍ أو دقَّةُ شرحٍ.

ومروان البطوش يعكسُ صوتًا فرديًّا يحملُ بينَ طيّاتِه بُعدًا جماعيًّا في الألمِ، إذ تتحوَّلُ تجربتُهُ الشخصيَّةُ إلى نافذةٍ تتيحُ للقارئِ رؤيةَ المصيرِ الإنسانيِّ المشتركِ في هذهِ الحقبةِ الصعبةِ، ولا تتوفَّرُ في نصوصِه أجوبةٌ جاهزةٌ لمآزقِ الوجودِ، بل يُغرِقُ القارئَ في تساؤلاتٍ كثيفةٍ وعميقةٍ، ليجدَ نفسَه أمامَ تجربةٍ شعريَّةٍ تعكسُ وعيًا مُدرِكًا باختلالِ العالمِ من حولِها.

معَ ذلكَ، يتسلَّحُ النصُّ بقوَّتِه الشعريَّةِ الداخليَّةِ، عبرَ موسيقاه الصامتةِ وصورِه الدقيقةِ التي تقتربُ من حافَّةِ الانكسارِ دونَ أن تســقطَ، مُرمِّمةً التوازنَ المُختلَّ ولو للحظاتٍ خاطفــةٍ، وبذلكَ، تبرزُ تجربةُ مروان البطوش كإحدى أبرزِ التجاربِ الشعريَّةِ الراهنةِ التي تُعيدُ الاعتبارَ للبَساطةِ كتعبيرٍ عن العمقِ، وللألمِ كدليلٍ على وعيٍ يشتعلُ في خفايا النفسِ، وللكلمةِ كسلاحٍ أخيرٍ للنجاةِ من أزمةِ الوجودِ.

* شاعر وباحث عراقي

ومروانُ يكتبُ بشــكلٍ يوميٍّ، وحينَ لا يكتبُ فإنَّه يُعيدُ نــشرَ أحدِ نصوصِه، وهو شــاعرٌ يوميٌّ إنْ صــحَّ التعبيرُ، أو شــاعرُ قصيدةٍ يوميَّةٍ على وجهٍ أكثرَ دقَّةٍ، والشِّــعرُ اليوميُّ يُمثِّلُ واحدةً من أبرزِ تحــوُّلاتِ القصيدةِ العربيَّةِ المعاصرةِ، حيــثُ انتقلَ بها من حــدودِ البلاغةِ التقليديَّــةِ إلى أعماقِ التجربةِ الإنســانيَّةِ البسيطةِ المســتمدَّةِ من تفاصيلِ الحياةِ العاديَّةِ.

في هذا النَّمطِ الشِّعريِّ، لم يَعُدِ الشاعرُ يعتمدُ على عَظَمةِ الخطــابِ أو التَّصويــراتِ الميتافيزيقيَّةِ المركَّبــةِ، بل أصبحَ يســتلهمُ مادَّتَه من الأماكنِ اليوميَّةِ مثلِ الشــارعِ والمقهى والذّاكــرةِ، ومن كلِّ ما يُحيطُ بالإنســانِ في يومِه العابرِ. إنَّهُ شــعرٌ وجدانيٌّ بسيطٌ يُعيدُ القيمةَ لما هو هامشيٌّ ومُهمَلٌ في التجربةِ الإنسانيَّةِ، مُحوِّلًا ما يبدو عاديًّا إلى استثنائيٍّ بواسطةِ قوَّةِ اللغةِ وتدفُّقِ الشّــعورِ، ومن خلالِ هذا المفهومِ، يقومُ الشِّعرُ اليوميُّ على أساسٍ فلسفيٍّ عميقٍ: أن تكونَ القصيدةُ انعكاسًــا لما يحدثُ الآنَ، لا لما يُفترضُ أن يكونَ، وأن تُجسِّدَ الإنســانَ بعفويَّتِه وحقيقتِه كما هــو، بعيدًا عن التخييلاتِ المثاليَّةِ.

وهذا التوجُّهُ لا يُشــيرُ بأيِّ حالٍ إلى تراجُعِ القيمةِ الفنِّيَّةِ أو الوقــوعِ في الابتذالِ، بل هوَ عمليَّةُ إعادةِ تعريفٍ لمفهومِ الشِّــعرِ ذاتِه. فالشــاعرُ اليوميُّ يكتبُ من صُلبِ ملامستِه المباشرةِ للواقعِ، لكنَّهُ يمتلكُ في الوقتِ نفسِه موهبةَ تحويلِ تلكَ التفاصيلِ اليوميَّةِ العابرةِ إلى طاقةٍ رمزيَّةٍ وجماليَّةٍ. إنَّهُ شاعرٌ يرى الشِّعرَ في التَّفاصيلِ الصَّغيرةِ: في فنجانِ القهوةِ، في الغيمةِ العابرةِ، في صمتِ المســاءِ، وفي وجوهِ الأشخاصِ التي قد تغفُلُ عنها القصائدُ التقليديَّةُ. ولذلكَ تكتسبُ قصيدتُهُ بُعدًا إنسانيًّا مُضاعفًا؛ لأنَّها تُشبهُ الحياةَ التي نعيشُها، دونَ أن تُزيِّنَها بالكلماتِ، بل تكشفُها لنا مُجدَّدًا عبرَ اللغةِ.

وقد كتبَ الشاعرُ في التمهيدِ أنَّ بعضَ نصوصِ المجموعةِ مكتوبٌ قبلَ ستةَ عشرَ عامًا، وذلكَ يعني حتمًا أنَّها خضعتْ للتنقيحِ مــن خلالِ تكــرارِ نشرِها على صفحتِــه، وأرى أنَّ ظاهرةَ الشاعرِ الذي يُعيدُ تنقيحَ قصيدتِه بينَ الحينِ والآخرِ تمثِّــلُ جانبًا آخرَ مــن الوعيِ الشِّــعريِّ المتجدِّدِ، فالشِّــعرُ الحديثُ لم يَعُــد يُعَدُّ عملًا نهائيًّا يُغلَقُ بمجــرَّدِ كتابتِه، بل أصبــحَ نصًّا مفتوحًــا تُتاحُ له إمكانــاتُ التعديلِ والمراجعةِ المستمرَّةِ، ذلكَ لأنَّ الشــاعرَ يعيشُ تحوُّلاتٍ دائمةً في رؤيتِه لذاتِه وللعالمِ من حولِه.

إعــادةُ كتابةِ القصيدةِ لا تنحصرُ في التصحيحاتِ اللغويَّةِ أو الزخرفةِ الشــكليَّةِ فحســب، بل هيَ عمليَّةُ تأمُّلٍ عميقٍ في المعاني وإعــادةُ اختبارٍ للحقيقةِ الشِّــعريَّةِ. كلُّ مراجعةٍ جديدةٍ هي محاولةٌ للبحــثِ عن نغمةٍ أكثرَ صدقًا، وصورةٍ أكثرَ وضوحًا، وكلمةٍ تقتربُ أكثرَ من جوهرِ الشُّعورِ، فالشاعرُ المعاصرُ يُدركُ أنَّ الكمالَ فكرةٌ نســبيَّةٌ، وأنَّ الشِّــعرَ عمليَّةٌ متواصلةٌ في حالةٍ من التغيُّرِ المســتمرِّ، حيثُ يكمنُ الجمالُ في الســعيِ المتجدِّدِ نحــوَ الأفضلِ بدلًا مــن الاكتفاءِ بما تمَّ تحقيقُه.

ومن هنا يُصبِحُ التنقيحُ جزءًا لا يتجزَّأُ من وعيِ الشــاعرِ بذاتِه، بلغتِه وبالزمنِ نفســه، مُشــابهًا بذلــكَ عملَ الحِرفيِّ الذي لا يتوقَّفُ عن صقلِ منحوتتِه، بإيمانٍ منه أنَّ كلَّ لمسةٍ جديدةٍ قد تَهَبُها حياةً مختلفةً.

في ديوانِه الجديــد "كأن تختبئ من المرآة أمامها"، يُقدِّمُ مروان البطوش تجربةً مميَّزةً ومتفردةً، تتَّسمُ بحدَّةٍ لغويَّةٍ وحسٍّ إنسانيٍّ عميقٍ ورقيقٍ، فتبدو نصوصُه وكأنَّها تنبعُ من منطقةٍ متوتِّرةٍ بينَ الصَّمتِ والإفصاحِ، بينَ انكســارِ الإنسانِ وتمرُّدِه على قسوةِ العالمِ. لا يعتمدُ نصُّه الشِّعريُّ على السَّردِ أو الاعــترافِ المباشرِ، بل يتبنَّى بنيــةً دقيقةً تُثيرُ الانفعالاتِ داخلَ اللغةِ نفسِــها، حيثُ تتكثَّفُ المعــاني في صورٍ مؤثِّرةٍ ونقيَّةٍ في آنٍ واحدٍ، فتتحوَّلُ القصيدةُ إلى مرآةٍ تعكسُ أعماقَ الرُّوحِ وهي تُواجِهُ هشاشتَها الكبيرةَ، مثلما يتجلَّى الهاجسُ الوجوديُّ في شــعرِ البطوشِ كخيطٍ يربــطُ التجربةَ الفرديَّةَ بالعــالمِ الخارجيِّ، ولا يُظهِرُ ذاتَه كمركزٍ للكونِ، بل يعرضُها ككيانٍ مأزومٍ في صراعٍ مستمرٍّ معَ الأسئلةِ الكونيَّةِ والمعنى، وتبدو القصيدةُ وسيلتَه الوحيدةَ لفهمِ ما يصعبُ إدراكُه:

"كرجُلٍ
عليهِ ألّا يبكي
جلستُ في عزاءِ حبيبتي
واضعاً
ساقاً على ساق
محملقاً
في القهوةِ
والتّمرِ
والتَّبغ.
*
كرجُلٍ
عليه ألّا يبكي
ضحكتُ مِنَ الألمِ
حين دهسَتْني مركبةٌ وهرَبَتْ....
قبلَ عامين.
*
كرجُلٍ
عليهِ ألّا يبكي
قلتُ:
أنا جائعٌ
لامرأةٍ ودّعَتْني إلى الأبد بعدَ الغداء".

وتعتمدُ فلسفةُ المُفارقةِ في شعرِ البطوشِ على تحويلِ المشهدِ البسيطِ، الذي قد يبدو للوهلةِ الأولى مجرَّدَ تعبيرٍ ساخرٍ عن حدثٍ يوميٍّ عابرٍ، إلى موقفٍ وجوديٍّ عميقٍ يُبرزُ اختلالَ التوازنِ الكونيِّ ويقلبُ المعاييرَ المألوفةَ.

هذهِ المُفارقةُ ليستْ مجرَّدَ لحظةٍ عابرةٍ أو حدثًا مؤقَّتًا، بل تظهرُ كرمزٍ يُعبِّرُ عن انهيارِ المنظومةِ الأخلاقيَّةِ والقيميَّةِ التي تحكمُ العالمَ. ومن خلالِ ذلكَ، ينقلُ الشِّعرُ رؤيةً نقديَّةً متعمِّقةً تسبرُ أغوارَ الخللِ البنيويِّ الذي يعتري الواقعَ، متجاوزةً التفسيرَ السطحيَّ للأحداثِ، وهوَ يستعينُ بالسُّخريةِ كوسيلةٍ فنِّيَّةٍ تتيحُ له مواجهةَ الألمِ والتفاعلَ معهُ دونَ أن يرضخَ له، فهيَ لا تظهرُ هنا كمعارضةٍ للجدِّيَّةِ فحسب، بل تتبلورُ كنوعٍ من المقاومةِ، إنَّها قدرةٌ على تحويلِ المأساةِ إلى تعبيرٍ حيٍّ يمنحُها فُرصةَ البقاءِ والاستمرارِ، يقولُ في مقطعٍ آخرَ:

أَتَلَصَّصُ على كُلِّ ما هوَ واضِحٌ
وأَكتُمُ أَسرارَ الجَرائدِ.
أَدُلُّ المارَّةَ التائِهينَ على جِهاتٍ أَتوهُ عنها
وأُوَزِّعُ - كُلَّ صباحٍ - مَفاتيحَ قَبوي على مَن أعرِفُ ومَن لا أعرِفُ
كَي لا يَخلَعوا البابَ".

وفي هذا النصِّ ونصوصٍ مُماثلةٍ له، تُسلِّطُ فلسفةُ البطوشِ اللغويَّةُ الضوءَ على فكرةِ قلبِ الأدوارِ التقليديَّةِ وخلقِ معانٍ تتعارضُ معَ التوقُّعاتِ المألوفةِ. يُعامِلُ وضوحَ المشهدِ بوصفِه مُفارقةً، ويُعيدُ تشكيلَ العلاقةِ بينَ المعرفةِ والجهلِ، وبينَ الكشفِ والإخفاءِ.

يُصنَّفُ البطوشُ كشاعرٍ بارعٍ في التقاطِ تعقيداتِ الحياةِ اليوميَّةِ، حيثُ يرى في التفاصيلِ الصغيرةِ انعكاسًا لبُؤسِ وفوضى العالمِ. يُحوِّلُ مفاتيحَ القبو إلى رمزٍ يُجسِّدُ شخصيَّتَهُ الحذِرةَ التي تمنحُ العالمَ مفاتيحَها ليسَ بدافعِ الثقةِ، وإنَّما كوسيلةٍ لتجنُّبِ المواجهةِ المباشرةِ معهُ، وذلكَ يُعبِّرُ عن إدراكِ الشاعرِ لحدودِ الأمانِ الشخصيِّ وسطَ عالمٍ يفيضُ بالعنفِ الرمزيِّ، إذ يُصبِحُ البابُ المغلَقُ استعارةً لأجزاءٍ من الذاتِ تخشى الكشفَ التامَّ.

ولا يكتفي البطوش بالكتابةِ من حالةِ انكسارٍ، بل ينطلِقُ بدافعٍ صادقٍ لتفكيكِ الأنماطِ الشِّعريَّةِ التقليديَّةِ بأسلوبٍ لغويٍّ مُكثَّفٍ ومُدهِشٍ يُركِّزُ على الاقتصادِ في الكلماتِ والاختزالِ؛ فتصبحُ كلُّ جملةٍ لديهِ قادرةً على احتواءِ التوتُّراتِ العاطفيَّةِ والفكريَّةِ معًا، لتمنحَ القارئَ تجربةً شِعريَّةً مُحكَمةً وعميقةً في آنٍ واحدٍ:

"سَريري كَثيرٌ
على أَصابِعي العِشرينَ

أَنامُ كَضِفدَعٍ مَدهوسٍ على طَرَفِ شارِعٍ
وفي الكَوابيسِ:
يَحزَنُ عَلَيَّ المارَّةُ قَليلًا
ثُمَّ يَبصُقونَ".

وتحتـوي نصوصُه على مزيجٍ من الســخريةِ والمأســاةِ، حيثُ يتحوَّلُ السريــرُ، الذي يرتبطُ عادةً بصفاءِ الراحةِ، إلى مســاحةٍ ضيِّقةٍ بالكادِ تحتوي أطرافَ الجسدِ، ممَّا يُرمِزُ إلى عزلةٍ طاغيةٍ تلتهمُ الإنسانَ وتجعَلُ وجودَهُ عبئًا على المكانِ نفسِه، ويكشِــفُ عن وضعيَّةِ الإنسانِ المهمَّشِ والمغمورِ في الزحامِ؛ إنسانٍ يتلقَّى موتَهُ بلامبالاةٍ تامَّةٍ من العالمِ المحيطِ، و يُجسِّدُ هذا التوظيفُ الذكيُّ قدرةَ البطوشِ على الجمعِ بينَ بساطةِ الواقعِ وعمقِ الرمزيَّةِ، مُبرِزًا أسلوبَهُ الشِّعريَّ المتمايِزَ عن تجــارِبَ أُخرى تميلُ إلى الغمــوضِ دونَ تقديمِ دلالاتٍ واضحةٍ أو هيكلٍ معنويٍّ مُتماسِــكٍ، ومــا يلفتُ الانتباهَ في نصوصِه هو ذلكَ الاتِّجاهُ الإنســانيُّ الهادئُ الذي يظهرُ جليًّا في علاقاتِــه معَ المحيطينَ به، ولا ســيَّما مــعَ الأبِ. في هذهِ العلاقةِ يتحوَّلُ الحبُّ إلى صورةٍ من الكشْــفِ الرُّوحانيِّ، ممَّا يمنحُ نصوصَهُ بُعدًا وجدانيًّا وإنســانيًّا فريدًا، ويُضفي عليها لمسةً خاصَّةً من العمقِ العاطفيِّ:

"كانَ أبي دائِمًا ما يُخفي دَمعَتَهُ وراءَ ابتِسامَتِهِ
لَكِنَّهُ أَمسِ
حينَ قُلتُ لهُ: أُحبُّكَ مِثلَما...
انهارَ تَمامًا
مِثلَ خَزّانٍ قَديمٍ"

لوحــاتٌ عميقةٌ يلتقي من خلالهــا الحنينُ بجلالِ الرهبةِ المقدَّســةِ، حيثُ يجعلُ الشــاعرُ مــن فعلِ الحــبِّ طريقًا يقــودُ إلى اللــهِ، لكن ليــسَ بالمعنى الصوفيِّ المتســامي، بل عبرَ العاطفةِ الإنســانيَّةِ البســيطةِ والصادقةِ. انهيارُ الأبِ لا يُقرَأُ كضعــفٍ، بل كانفجارِ لحظةٍ نادرةٍ مــن التطهُّرِ تظهرُ فيها حالــةُ التماهي بــينَ الإلهيِّ والبشريِّ في لغــةٍ واحدةٍ، لغةِ المحبَّةِ، وهنا تتجلَّى جماليَّةُ الشــعرِ التي تُعيدُ تعريفَ المقدَّسِ من قلــبِ التجربةِ اليوميَّةِ، مُحوِّلــةً إيَّاهُ إلى طاقةٍ شعوريَّةٍ نقيَّةٍ تمامًا.

يُحقِّقُ ديوانُ "كأن تختبئ من المرآة أمامها" توازنًا دقيقًا بينَ الجرأةِ اللغويَّةِ والصدقِ الشُّعوريِّ، كما أنَّ الشاعرَ الذي يســكنُهُ يبدو على وعيٍ عميقٍ بأنَّ القصيدةَ ليســتْ مجرَّدَ أداةٍ لإبهارِ القارئِ، بل وســيلةٌ للكشــفِ عن طبقاتٍ خفيَّةٍ ومضمَرةٍ من الجمالِ، حيثُ تظهرُ قوَّةُ الكلمةِ في بســاطتِها وعمقِها، يبتعدُ البطــوشُ في نصوصِه، عن النمطيَّةِ البلاغيَّةِ السائدةِ، مُشيِّدًا بلاغةً ترتكزُ على الصَّمتِ والتكثيفِ، حيثُ كلُّ كلمةٍ تنبضُ بطاقةٍ مســتمدَّةٍ من هشاشتِها، وكلُّ صورةٍ تنبثقُ من أصالةِ التجربةِ بدلًا من تجريدِها.

ومــنَ الناحيةِ الجماليَّــةِ، يمكنُ تصنيفُ شــعرِ البطوش ضمنَ ما يمكنُ تســميتُهُ بــ «الواقعيَّــةِ الوجوديَّةِ»، حيثُ تأخــذُ التفاصيلُ اليوميَّةُ دورًا محوريًّا في كشــفِ هشاشــةِ الإنســانِ وانكســاراتِه ضمنَ عالمٍ مضطربٍ، في حين يُشكِّلُ التجذرُ داخلَ التجربةِ الإنسانيَّةِ قلبَ مشروعِه الشِّعريِّ، إذ يخطُّ كلــماتٍ تنبعُ من عمقِ التحدِّياتِ التــي تُواجهُ الفردَ في صراعِه للحفاظِ على هُويَّتِه الذاتيَّةِ وســطَ تياراتِ الفقدِ والاغترابِ،ومــعَ ذلكَ، يبــدو أنَّ الكتابةَ بحــدِّ ذاتِها تُصبحُ بالنِّســبةِ لهُ فعلَ مقاومــةٍ ضروريًّا، كما لو أنَّ القصيدةَ هيَ المعبَرُ الأخيرُ للإبقاءِ على ما تبقَّى من إنســانيَّةٍ تتأرجحُ فوقَ هاويةِ الزوالِ.

"أشعرُ بالوحدةِ
لكنّني لا أريدُ الخروج من البيت
فماذا لو اقتلعتُ بابهُ؟
أشعرُ بالحزنِ
ولكنَّني لا أريدُ البكاء
فماذا لو اقتلعتُ عينيَّ؟
أشعر بكلّ شيء
ولكنَّني لا أريد أن أشعرَ بأيّ شيءٍ
فماذا لو اقتلعتُ قلبي؟!"

- محمد نجيب
- يوسف خليفة
- محمد ياسين
- عاطف عريقات
- د. علي الخوالدة

غدٌ أخضرُ في ضفاف العائلة

محمد نجيب *

نحنُ كُنَّا عائلة..
كانتِ الرُّوحُ تُنادينا لأشواقِ الحياةْ.
نحنُ كنَّا حقلَ إنسانٍ تآلفَ في نشيدٍ
بين إيقاعِ الرُّؤى والأمنياتْ.
نحنُ كنَّا دوحةً تُثمِرُ حُبَّاً وعطاءْ.
حين فاجأنا وحوشُ الجِنِّ
في ذاك الصَّباحْ.
نهشُوا منَّا الضِّياء..
سلبوا النَّسمةَ في فجر الحكايا
أحرقوا حُلمَ الصَّبايا
أعمَلوا فينا براكينَ المنايا
فتداعى الخوفُ
من كلِّ الجهاتْ..
هرب الوعدُ الَّذي كنَّا نُناديهِ ليأتي
في أَصيصِ الأغنياتْ..
وتداعى بيننا وَرَقُ العُمرِ على هُوجِ السِّلاح..
وانزوى الظِّلُّ بعيداً في الحَرُورِ
وتوارى في القُبُورِ

ثمَّ هِمْنا في متاهاتِ الصَّحارى
وهجرناها الدِّيارا..
وتكدَّسنا بأبوابِ المجاهيلِ الجديدة..
والعناوينِ الشَّريدةِ والطَّريدة..
وكوابيسٌ تُرافِقُنا وموتٌ وانفجار..
وصباحاتٌ تُبدِّدها الرَّصَاصاتُ ويَصلُبُها الدَّمار.
مَن تُرى أحرقَ أبوابَ المدينة؟!
ما الَّذي أضرمَ نيرانَ الضَّغينة؟!
كان ظلُّك شاسعاً
كان نسَّاماً ظليلاً يا وطن..
نحنُ كنَّا أُمَّةً نحيا وتَحرُسُنا المَحبَّةُ
في ضفافِ النِّيلِ حُضناً
مثلَما في النَّارِ تَجمَعُنا المِحَن.
عربٌ أفارقةٌ هجينٌ في بداوَتِنا
ومِن كلِّ السِّحَن.
نحنُ أعراسُ حُقُولٍ وسُهُولٍ وجبالْ..
نحنُ من نيلِ الحياةِ،
ومن ضفافِ الخُلدِ تَعلُوها تلالٌ

* شاعر سوداني

أو فتَجلُوها رمالْ.
نحنُ كُنَّا عائلة..
فمتى نعودُ جميعُنا للابتسام
متى ستُشرِقُ بيننا شمسُ التَّمام
متى تُعانقُنا البلادُ الهائلة!
غداً نَعودُ إلى الحمامْ..
غداً ستصمُتُ هذه الحربُ الحرامْ
وغداً سنستسقي لأحلام الحياة القاحلة!.
القاهرة، ٢٠٢٤

***

زينب
كنت أبكي مرَّةً واللَّيلُ يبكي..
كان صوتُكِ في المدى
حين غادرتِ النُّجومُ سماءَ بيتي.
لم أجدْ قمراً ولا وطناً ولا..
لم أجدْ زينبَ،
فاكهةَ النَّهارِ
ووردةَ الضَّوءِ الَّتي كانت تُهدهدني
بموسيقى الصَّباح..
كان قلبُ الرِّيحِ مُمتلئاً بصَرخاتِ الذُّهول،
بغُبارِ الموتِ واللُّغةِ الأسيرةِ،
والضَّحايا،
ومتاهاتِ الشَّوارعِ..
لم تكنْ زينبُ تدري ما الَّذي فينا حَدَث.
صوتُ زينبَ كان مَخنوقاً ومُحترِقاً وكان..
كان يَصرخُ..
كانتِ الغِربانُ خائرةً تُواري سَوءَ هاتيكَ الجُثَثْ.
كنتُ مختبِئــاً هنالكَ خلفَ ظلِّي بين أعشــاب الظُّنون.
كنتُ ألمــحُ مَن أقامــوا للدَّمِ الوطنــيِّ ميقات العبَثْ..
مَن تداعوا مثل أسراب الحَصَى
مِن كلِّ أوديةِ الجنون..
لم يزلْ في صهيل الجُرحِ في قلبي يُنادي:
يا بلادي
يا بلادي
يا بلادي..!
وزينــبُ تزرعُ في وِهادِ الــرُّوحِ قافلةً من الموتى كأشباحِ الحديقة..
كيف يا زينبُ قد نبتــتْ بأرصفةِ الجداولِ كلُّ هاتيكَ الشَّواهد!
في الغدِ الآتي سنحصِدُ ما تداعى من هواجسَ،
سوف نكتبُ سِيرةً أخرى ونُولَدُ
من جديد!!.

حالكٌ هذا النهار

محمد ياسين *

(1)
قلبٌ يجدِّفُ نائيًا في لجّةِ البحر الأخيرْ
ويدٌ على الميناء راعشةٌ تلوّحُ للبعيدْ
حلمٌ يراقُ على بقايا صفحةٍ هرئت هنا
وقصيدةٌ ناحت على طَلَلٍ وتاهت
مات شاعرُها الوحيدْ

(2)
أمشي وأجمعُ ما تيسَّر من كلامٍ
يهربُ المعنى
فأدرك أنَّ أغنيتي نشازٌ في تراتيلِ المغنّي
بيدَ أنّي
أجمعُ الطعناتِ لا ألوي على أحدٍ
وأحملها لتضيءَ بي وسماً على جسدي
وأحلمُ من جديدْ

(3)
بين اقترابٍ واغترابٍ
تُستباحُ الأمنياتُ على مداراتِ الحقيقةِ
والحقيقةُ جلُّها أصلُ الخرافةِ
ليس إلا ظلُّها في الأرضِ
والمعنى الموارِبُ في القصيدةِ
حين يحجبُها الغمامُ
هي الشُّعاعُ السرمديّ.. هي الأنا
والجذوةُ العليا لنجمي وائتلاقات المعاني
تلك أغنيتي
أنغامها معراجيَ المنشودُ للسرِّ المرصعِ بالقوافي
واعترافي بعدما امتلأت سمائي بالبروق
وأثقلتني بالجراحاتِ المنافي
أين أنتِ الآن؟!.
أين بدايتي في سالفِ الأشواقِ؟
أين مساؤك العبقيُّ دوني؟

كنتِ لي قمرًا يُرافقُ عمريَ الضّليلَ
يفتح لي طرائقَ في دُجى التّأويلِ
كي أمضي وأعبرَ أيّما شاءت ظنوني

(4)
حالكٌ هذا النهارُ وشائكٌ دربُ القصيدةِ
حينما تتسارعُ الأشياءُ في الضوضاءِ
تختلطُ المعاني بالمعاني
تسقطُ الأحلامُ من عليائها
لا حلمَ بعد اليوم لي
تذوي الأماني في شعاع الفجر يحجبُها الغبارُ
وحالكٌ هذا النهار

(5)
أطفو على إيقاعِ بحرٍ بات يلفظني
غريبًا صرت عن روحٍ تسائلني
لماذا أُرخِيَت أوتارُ قلبكَ
ما لنارَكَ أُطفِئت في موقدي
ما عاد لحنكُ يا نَسيَّ الوعدِ يُغريني
ولا لونُ الرّمادِ يثيرني
غبشٌ.. سديمٌ قاتلٌ
ليلي حصار

(6)
ولِهٌ على باب القيامة واقفٌ
أترقّبُ المارّينَ من حولي إلى أقدارهم
أتذكّرُ الأسماءَ
أسمائي التي أنبأتُها من قبلُ
أبحث بينها عن شاردٍ
فلربّما صادفتُهُ
ورفعتُ من بين الرّكامِ اسمي
لأعرفَ من أنا!.

* شاعر أردني

أربعينيّة خالتي سوسن

د. علي الخوالدة *

عندمـا أنجبـت خالتي سوسـن وليدها الأول؛ (الحقيقة أنَّ سوسـن لم تكن خالتي ولكنَّها قريبة أمّي، وعاشـت مع أمّي حتى تزوجت) بقيت أمّي عندها عدة أيام، بعدها اعتذرت منها لانشـغالها بالأولاد والزوج، فتركتها وعادت إلى منزلنا، وطلبت خالتي سوسن منها أن ترسلني لخدمتها.

كنتُ في الصف السـادس في العطلة الصيفيّة.. عندما تصحو خالتي سوسن في الصباح لتودّع زوجها حين يذهب إلى العمل، تلبس (روب) أزرقَ فاتحًا أو زهريًّا، تجلس أمام مرآتها فترةً طويلة، تنشِّـف شعرها المبلَّل، وتسرّحه، تضع الكحل وأحمر...، وأنا أنظـرُ إليها أهزُّ سرير صغيرهـا وألاعبه، بعد ذلك تقف أمامي وتتخصّر: آه سـمير! -وأحيانًا تدلعني يا سمسم- كيف ترى خالتك سوسن اليوم؟. أقولُ لهـا: تجنّني وجهك أبيض كالجبن، خدودك حمراء كالتفّاح!. فتنطلـق منها ضحكة أنثوية، مدوية في الغرفة، وتقرصني من خدي: هيك (شايف) خالتك يا شيطان؟.

خالتي سوسن جميلةٌ جدًّا، وجهها أبيض مدوّر بغمازتين، وجورة في أسـفل ذقنها، شـعرها أسود ناعم طويل، وعيناها سـوداوان واسعتان.. عندما تجلس في المطبخ للغسيل أو للطبخ... تضع شريطًا في المسـجّل، وتغني وأحيانًا ترقص، وأحيانا ترضِّع الصغـير وتلاعبـه.. كان الصغير بعينـين زرقاوين كأبيـه، أحببته كثيرًا، تعـوّدتُ ملاعبته والنظر إلى حركاته. أمَّا زوج خالتي سوسـن فكان شابًا طويلاً، قليل الكلام، عندما يأتي من عمله، تحضر له خالتي الغداء، ينظر أحيانًا إلى الصغير، ينام قليلاً، بعدها يخرج مـن المنزل، ويعـود في الليـل، لا أذكر أنّي تحدثتُ معه...

عشـتُ تلك الفترة مـسرورًا، في الصباح تعدُّ لنا خالتي عجّة البيض بالسمن البلدي، وهذا الفطورُ المعتـاد، وتطبخ لنا عند الغداء فريكة بالدجاج أو مقلوبة، وفي المسـاء كان زوجهـا يحضر لنا اللحم المشـوي أو الكبـاب، وأحيانًا كنّا نتعـشى زيتونًا ومربى وحلاوة وجبنة بلديّة.. وهكذا أمضيتُ أيامًا

* كاتب أردني

لا تُنسى في بيت خالتي سوسن، أهزُّ لها الصغير في السرير، وترسلني إلى الدكان لشراء بعض الأشياء، وأحيانًا أساعدها في عمل المنزل، وبقيتُ حتى يوم الأربعينيّة للاحتفال بمرور أربعين يومًا على المولود.. يومها نادتني خالتي سوسن في الصباح بعدما حمّمت المولود وسرّحت شعرها، وتزيّنت أمام المرآة، أعطتني قائمةً بالمشتريات لأشتريها: (دجاج، كفتة، جبنة، بطيخ، قرفة، جوز وخبز وخضار وفواكه، وأشياء أخرى). ثم قالت لي: ما رأيك؟ شو نعمل حلويات للحفلة؟. أجبتها بسرعة: كيك أو هريسة بالحلبة. ضحكت وقالت: كما تريد. وعند الباب وقفت خالتي سوسن بكل جمالها وبهائها ونظرت إليَّ بعينيها الواسعتين: آه، ما رأيك بخالتك يا سمسم؟. قلت: تجنّني يا خالتي، وجهك أبيض كالجبن، وخدود حمراء كالتفّاح. قرصتني من خدي كالعادة، وقالت: يا منحوس خالتك هيك؟. يا منحوس، وضحكت.

ذهبتُ إلى السوق، واشتريتُ الأشياء المطلوبة، وعدتُ إلى البيت، فأعطتني خالتي قائمةً أخرى لدعوة صديقاتها وجاراتها في الحارة، تكوّنت قائمة المدعوات من: أم خضر التي كرهتُها من النظرة الأولى، وأم سعيد، وهيفاء العانس، وأم فريد صاحبة صالون التجميل، والداية أم حنّا.

وقت الظهيرة أتت صديقات خالتي سوسن وجاراتها، فتحتُ لهن الباب، وجلست معهن في غرفة الضيوف، أحضرت خالتي شاي القرفة بالجوز، والصغير أيضًا، لاعبنه: ما أحلاه!! ما أجمله! يشبه أباه، يشبه أمّه!.

طلبت هيفاء العانس من خالتي سوسن مسجّل الأغاني، ورقصن، غنين، ورقصت معهن.. ثم غادرن.

نادتني خالتي سوسن، وأعطتني من بقايا الطعام وملابس على مقاسي، وأوصتني أن أسلِّم على أمّي، وطلبت مني أن أزورها دومًا.

عندما غادرتُ شعرتُ بأنَّي فقدتُ شيئًا عزيزًا، انحبست الدموع في عينيّ، رأتني خالتي سوسن، نادتني وقبّلتني على وجنتيّ، شعرتُ بالخجل، وقالت: آه يا سمسم!! كيف ترى خالتك؟. أجبتها وأنا أبتسم: بيضاء مثل الجبنة، وخدودك حمراء كالتفّاح.

غادرتُ.. تركتُ خلفي ضحكاتها تملأ المكان!.

مهما كان

يوسف خليفة *

بيت بو منصور هو آخر بيت في شارعنا، وبيتنا هو الوحيد الملاصــق له قبل أن يحيط به البرُّ من الجهات الأخرى، لذا لا أظنُّ أنَّ أحدًا غيري كان يســتطيع أن يســمع أصوات نحيب العصفور الموجع التي تصدر من بيته كل يوم تقريبًا.

حتى زوجي وليد رغم إخباري له بما سمعت بل واستماعه إلى الصرخات أحيانًا، ونحن معًا كان يعلِّق بكل بساطة:

- مالنا شــغل بالجيران.. رجل وحرمته وكيفهم ... لا نريد مشاكل!.

لم يكــن بمقدوري لومــه على تعليقــه التقليــديّ، ففي البداية ربما يكون من المستحيل أن يصدّق أي شخص أنَّ (بو منصور) الرجل ذا الســمعة الذهبية، والتقيّ في كل تحركاته وأحاديثه وعلاقاته الطيبة مع الجميع، هو وحشٌ ينهشُ من جســد زوجته ضربًــا وتنكيلاً كلما رغب في ذلك بســبب أو من دونــه، أنا لم أصدق لولا أنّي رفعــتُ نفسي في أحد الأيام بصندوق خشــبي فوق سور الســطح ورأيته يجلدها بعقاله وسط الحوش. بو منصور كان عقيمًا، وأمل ضحيته أو زوجته الحاليــة، هي الثالثــة التي عقد قرانه عليهــا بعد أن ماتت زوجتــه الثانية في ســنة الهدامة، عندما ســقط جدار غرفة نومها عليها.

يا الله!!؛ مَن كان يتوقع أن تموت بســقوط جدار الحجرة التي تنام فيها عليها بســبب المطــر؟! ولكن الموت يأخذ من يريــد دون ســؤال أو طرق على الباب. قبــل يومين كنتُ في زيارة لبيت أهلي، وأخبرتُ أمّي بما يحدث مع أمل المسكينة، وكيف يمكننا مساعدتها؟. ولكنَّها حذرتني من أن أُبقي أنفي بعيدًا عمّا لا يخصنــي، وأنَّ ما يحدث بين الزوجين يجب أن يبقى بينهما فقط:

- ولكــن يمّه حــرام البنت تكــسر الخاطر، هــي وحيدة وغريبــة عــن الديرة، وليس لها أهل ولا ســند منذ أتت من الحجاز قبل أكثر من عام.

قرصتها والدتها على ساعدها:

- اسمعي الكلام ولا تتدخلي بشؤونهم!

ثم ما المشــكلة إذا ضربها؟ ربما تكون بحاجة إلى التأدب، وإذا لم تفعل شيئًا فلا بأس، تصبر عليه، هذا مهما كان زوجها.

- يمّه يضربها بسبب وبدون سبب..

ضربتها والدتها على كتفها:

- لولوة! قلت لك اهتمي ببيتك فقط.

تكرّرت العبارة نفسها مع أختي الكبرى ومع عمتي وحتى مع أخي!

(ربمــا تكون بحاجــة إلى التأدب، وإذا لم تفعل شــيئًا فلا بأس، تصبر عليه، هذا مهما كان زوجها)

الكل مســلّم بأنَّ الأمر عادي وكثيرًا ما يحدث إلى أن بات طبيعيًّا، أو ربما هم فعلاً مؤمنون بأنَّ ضرب المرأة هو جزءٌ من حياتها، كما هو الحال مع الأطفال في تربيتهم! نعم اضطررتُ إلى ضرب ولــدي خالد عدة مــرات لتأديبه عند ارتكابه خطأ أو شغبًا ما، ولكنَّه كان ضربًا خفيفًا وليس الذي يؤلم ويورِّم!

يــا ترى هل أكون أنا من دون الجميع من يخدع نفســه ويعتقــد أنَّ الأمر خطأ؟. هل الأمرُ ســواء عندمــا يأتينا الألم من شــخص آخر ســوانا؟. أتذكر أنَّ أبي لم يضربني أو أي من أخوتي قط.

كان إن أراد إبداء غضبه أو اســتيائه، فهو يصفعنا بنظرة اجتمــع فيها الغضبُ مع خيبة الأمــل، فكانت كافيةً لتكسر مســتوى نظرنا إليه، ونطأطئ رؤوسنا في اعتذار، مع القسم بكل ما هو غــالٍ ألا نعيد الخطأ مرةً أخرى. أمَّا أمّي فكانت تضربنا، وفي أســلوبها حيرة لم أفهمهــا إلا بعد إنجابي لطفلي؛ فهي كانت تضربنا ولكن بعد مرور دقيقة واحدة على بكائنا، كانت تحتضننا بحنان وتمســح دموعنــا بكفّها، فكأنَّما ألقت علينا شيئًا من السحر فننسى الألم ويتوقف البكاء بسرعة.

لكــن ضرب الغرباء مختلف تمامًــا. ذات عصر بعيد كان

* قاص كويتي

أخي محسن يلعب مع رفاقه في السكة، واصطدم دون قصد بأحد المارة الذي استشـاط غضبًا وصفعه، فركض إلى داخل البيت يصيح مسـتنجدًا بأبي، وبالفعل اندفع أبي إلى الخارج وتعارك مع الرجل وهو يسأله مستنكرًا:

- لماذا ضربت الولد؟ من أنت لتضرب ولدي؟

ثبت في بالي حينها أنَّ من تنشـأ على حبهم مثل عائلتك قد يضربونك لسبب ما أو من غير سبب، فتوجد لهم الأعذار لأنَّ بينكم رابطة دم، أمَّا الغريب فهو عدو لا يحق له لمسك، وإن فعل فالويل له!.

في الحالتـين هناك ألمٌ مـبرّحٌ وكدمـات زرق وربما دماء، هنـاك خوف وبكاء، هنـاك كوابيس وعـدم الرغبة في رفع الرأس لرؤية سـماء ذات زرقة تتوسـطها قطـع قطنية، أو رؤية زرزور يستحم عند حافة بركة صغيرة، فحينها لا تعود الأشـياء الجميلة جميلة، وكل مـا يتمناه المرء حينها، هو أن تطـول الفترة ما بـين آخر ألم وجديده؛ لعلّـه ينتهي. قرّرت ألا أقـف مكتوفةَ الأيدي وأغضُّ نظري عمّا يحدث، كان من الصعب عليّ أن أترك أمل تتحوّل إلى مريم أخرى.

مريـم هي أو كانـت صديقة الطفولة والمراهقة وسـن البلـوغ. كانت ابنة الجيران، وكنتُ أمضي معها وقتًا أكثر من شـقيقاتي، وبعد مرور شهر على زواجها، كانت تشكو لي من سوء معاملة أهل زوجها لها، وتحريض زوجها عليها الذي لم يكن يتوانى عن ضربها، وعندمـا أخبرت والدها ردَّد الجملة المقيتة نفسها:

(إذا ضربـك يمكن لتأديبك، وإذا لم تفعلي شـيئًا، لا بأس اصبري عليه، هذا مهما كان زوجك!!)

وصـبرت المسـكينة وحملت منـه، وقالت لعـلَّ الطفل سيحببه إليها أكثر ويغيّره، ولكن فجعتُ بها وهي في شهرها السادس بسبب نزيف حاد، وما زلت أذكر نوحي وأنا أغسل جسدها، وأرى الكدمات الزرق على ظهرها والجانب الأيسر لمعدتها. في صباح اليوم التالي وعند خروج الرجال إلى العمل، صعدتُ إلى السطح وناديتُ على أمل، فقابلتني بتردّد وهي تخفي نصف وجهها بملفع أسـود. سألتها عن أهلها وعما إذا كان هناك من تعزُّ عليه، فأخبرتني أنَّها قرة عين أخيها الأكبر الـذي رباها بعد وفاة والدها وهـي صغيرة. أخذت عنوان بيتهم ووعدتها ألا يعلم أي شخص عن محادثتنا أبدًا.

في اليوم نفسـه ذهبتُ إلى منزل خالتي ومعي قليلٌ من حلوى (الدرابيل) التي صنعتها بيدي بحجة زيارتها، وأوصيتها أن تخبر زوجها الذي كان كثيرًا ما يسـافر إلى الحجاز ليحضر مـا يحتاجه محله في سـوق المباركية مـن البضائع، ليوصل الخبر إلى شـقيق أمل بأنَّها مشـتاقةٌ إليـه، حيث لم تره منذ زمن، ولعلَّه يأتي لرؤيتها قريبًا، خاصةً وأن المسكينة مريضة. لم أخبر أمل بأيٍّ من هذا وبعد أسبوع تقريبًا، سمعت ضربًا عاليًا على باب بيت بو منصور، وهاتفًا يصيح:

- يـا أهل البيت افتحوا الباب، لماذا الباب مقفول بالقفل من الخارج؟.

بعدها سمعتُ صوت بكاء أمل وهي خلف الباب تهتف بلوعة اسـم شـقيقها، وتخبره بكل شيء بسرعـة، ثم ارتفع صوت أخيها بحزم يأمرها بجمع حاجياتها حتى يعود.علمتُ مـن وليد بعد ذلك أنَّ شـقيقها اتّجه إلى محـل بو منصور في السـوق، وتعارك معه بل وأدمى رأسـه. وقد حاول أهل الخير الوسـاطة بينهما، ولكنَّه كان مـصرًّا على أن يطلِّق بو منصور شقيقته ويعود بها إلى موطنها. وبعد يومين طلّق بو منصور أمل بعد أن تخلّت عن المؤخر، وكل حقوقها كطليقة لـه، وعند خروجها مرت عليَّ تودعني، وقبّلتني واحتضنتني وهي تدعو لي، وفي طرف عيني رأيت بو منصور وهو واقف عند باب بيته يراقبنا.

في المسـاء نفسـه كنتُ طريحةَ الفراش بسـبب الضرب المـبرح الـذي وجهه وليـد لي لأول مرة، وهو يـصرخ أنَّ بو منصور أحرجه أمام الرجال في الديوانيّة بأنَّني كنت أتلصّص على منزلـه، وتدخلت بينه وبين زوجته، وأنَّني السـبب في طلاقه، ومع شـعوري بالرضا لما فعلت في داخلي كنت أتذكّر الجملة ذاتها:

(إذا ضربـك يمكن لتأديبك، وإذا لم تفعلي شـيئًا، لا بأس اصبري عليه، هذا مهما كان زوجك!)

زيارةٌ في المنجم

قصة: فرانتس كافكا - ترجمها عن الألمانية: عاطف عريقات*

لقـد كان لدينا هـذا اليوم هنا في الأسـفل عددٌ من كبـار المهندسـين، إذ صدر عـن الإدارة أمرٌ ما بإنشـاء أنفاق جديدة، ولهذا قدِم المهندسـون للقيام بالقياسات الأوليّة. يا لشباب هؤلاء الناس، وفي الوقت نفسه كم هم مختلفـون بعضهم عن بعض! فلقد طوّروا من أنفسـهم جميعًا عـلى نحو حر، وتظهر طبيعتهم المحدّدة بوضوح ودون قيود في هذه السن المبكرة.

فأولهم أسـودُ الشـعر ويقظٌ، لا تترك عيناه شـيئًا إلا وتفحَّصتاه.

والثـاني يحمل دفتر ملاحظات، وخلال المشي يرسـم، يتلفت حوله، يقارن ويدوّن.

والثالث يضع يديه في جيوب معطفه، حيث يتوتر كل شيء حوله، يمضي منتصب القامـة، محتفظًا بالهيبة، ولا ينمُّ عن شبابه النزق الذي لا يمكن كبح جماحه إلا عضّه الدائم على شفتيه.

والرابع يقـدّم للثالث توضيحاتٍ لم يطلبها هذا، وهو أصغر منه سـنًّا، ويبدو كوسـواس وهو يمشي إلى جانبه، رافعًـا سـبابته في الهواء ليخبره على نحـو رتيب بما يرى هنا!.

الخامـس، ولربما هـو أعلاهم رتبةً، لا يسـمح لأحد بمرافقتـه، فأحيانًا يكـون في الأمام وأحيانًـا في الخلف، والمجموعة تضبط خطواتها حسب حركته، وهو شاحبٌ وواهنٌ، لقد جوَّفت المسـؤولية عينيه، وغالبًا ما يضغط بيده على جبهته عندما يفكّر.

أمَّا السـادس والسابع فيمشيان منحنيين بعض الشي، متلاصقي الرأسـين متشـابكي الذراعين، وغارقين بحديث حميـم، ولو لم يكن هذا منجمنا بـكل وضوح، وأنَّ هذا مكان عملنا هنا في أعمق الأنفاق، لحسبنا أنَّ هؤلاء المرد العجاف بأنوفهم المتدرنة، ليسـوا إلا كهنةً شبابًا. يحبس أحدهـما ضحكه في صدره بما يشـبه خرخـرة قِط؛ وفي الوقت نفسـه يبتسـم الآخر ويتحدّث بالطريقة نفسها، ويصدر بيده الطليقة إيقاعًا ما. كم هي كبيرة ثقة هذين الرجلين من موقعهما؟. بل ما هي إنجازاتهما رغم حداثة سـنّهما التي تتيح لهـما أن يكونـا في منجمنا، وفي هذه الجولـة المهمّة، وأن ينشـغلا باهتماماتهـما الخاصة، أو عـلى الأقل بأمـور لا علاقة لها بالمهمّـة الحالية، وتحت أنظار رؤسـائهما؟. أم هل من الممكن أنَّهما رغم كل هذا الضحك وهـذه الغفلة يدركان ما هو ضروري؟. لا يمكن للمرء أن يصدر حكمًا قاطعًا حول هؤلاء السادة.

ومـن ناحية أخرى فإنَّه ما من شـك، بـأنَّ الثامن لا يمكـن مقارنته بهذين الاثنين، بـل وبالآخرين من حيث اهتمامهم بالموضوع، فعليه أن يتلمّس كل شيء، ويطرق

*كاتب ومترجم أردني

بِمطرقة صغيرة يخرجها من جيبه ويعيدها دائمًا إلى هناك، وغالبًا ما يجثو رغم ملابسه الأنيقة على الأوساخ ويطرق على الأرض، ويقوم مجددًا بالطرق على الجدران والسقف فوق رأسه. لقد استلقى ذات مرة طويلاً، وظلَّ ساكنًا، حتى أنّا حسبنا أنَّ مكروها قد ألمَّ به، ولكنَّه تمطّى قليلاً، وهبَّ قائمًا بجسده الرشيق، ولم يكن ذلك إلا اختبارًا قام به. لقد كنّا نظنُّ أنَّنا نعرف منجمنا وحجارته، غير أنَّ ما يقوم به هذا المهندس وعلى هذا النحو، يظلُّ أمرًا لا نفهمه.

وأمَّا التاسع فيدفع أمامه ما يشبه عربة أطفال، تحتوي على أجهزة القياس. أجهزة ثمينة للغاية، مخبأة عميقًا تحت أنعم أنواع القطن. في الحقيقة كان على الخادم أن يقوم بدفع هذه العربة، ولكنّه لم يكن موضع ثقة، فعلى أحد المهندسين أن يقوم بهذا العمل، وكما يبدو فإنَّه يقوم بذلك عن طيب خاطر، فلربما هو أحدثهم سنًّا، ولربما أنَّه لا يتقن العمل على هذه الأجهزة جميعًا، ولكن نظره مركّز دائمًا عليها، ولذلك فهو معرّضٌ غالبًا لخطر الارتطام مع العربة بأحد الجدران.

ولكن هناك مهندس آخر يرافق العربة ويحول دون ذلك. من الجلي أنَّه يتقن العمل على هذه الأجهزة تمامًا، ويبدو أنَّه حافظها الأمين. يخرج من حين لآخر أحد هذه الأجهزة دون أن تتوقف العربة، ينظر خلاله، يفتحه أو يغلقه، يرجّه أو يطرقه، يضعه على أذنه مصغيًّا، وأخيرًا يعيده إلى العربة ببالغ الحذر، ذاك الشيء الصغير الذي لا يكاد يُرى عن بعد، بينما يقف قائد العربة ساكنًا.

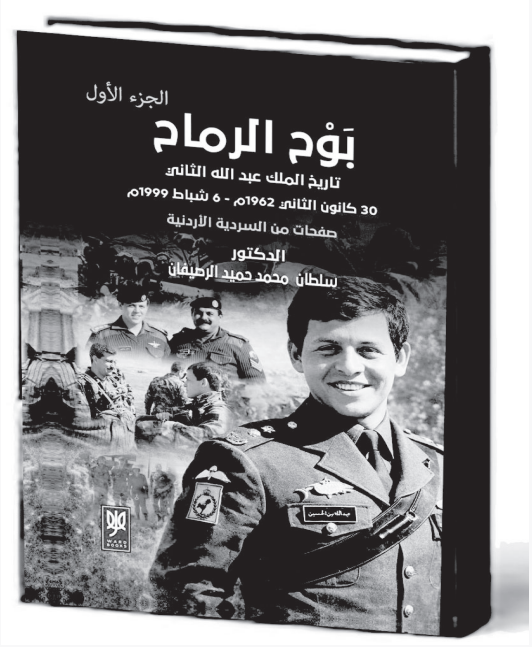
هذا المهندس يظهر بعض السلطة، ولكن فقط من خلال أهمية هذه الأجهزة. وعلى بعد عشر خطوات من العربة، يجب علينا أن نتنحى جانبًا استجابةً لإشارة صامتة من إصبعه، حتى لو لم يكن هناك مجالٌ للتنحي.

وخلف هذين الرجلين يسعى الخادم الذي لا يشغله شيء. لقد تخلّى هؤلاء السادة منذ أمدٍ بعيد عن كل كبرياء، وهذا يعود بالطبع إلى سعة علمهم، وعلى النقيض منهم، فإنَّ هذا الخادم قد نفخته الكبرياء. إحدى يديه خلف ظهره، وفي الأمام يداعب بيده الأخرى الأزرّة المذهّبة والمنديل الناعم لمعطف زيّه الرسميّ، ويومئ برأسه ذات اليمين وذات اليسار، كما لو أنَّنا قمنا بتحيته، وهو يقوم بذلك ردًّا على تحيتنا له، أو أنَّه يظنُّ أنَّنا قد حيياناه، ولكن من الممكن أنَّه لا يستطيع من عليائه التثبّت من ذلك. في الواقع أنَّنا لم نقم بتحيته، ولكن عند رؤيته قد يظن المرء أن كونه خادمًا في إدارة المنجم لأمرٌ خارق للعادة. بالطبع لقد كنَّا نضحك خلفه ساخرين منه، ولكن بما أنَّ قصف الرعد لا يمكن أن يجعله يلتفت إلى الخلف، فسيظل هذا أمرًا غير مفهوم حسب رأينا.

لم نقم اليوم إلا بالقليل من العمل، فكان التوقف طويلاً، وزيارة كهذه، تمنع كلَّ تفكيرٍ بالعمل. إنَّه لمن المغري جدًّا رؤية هؤلاء السادة في ظلمة الأنفاق التجريبيّة التي اختفوا فيها جميعًا. وكذلك فإنَّ ورديتنا قد شارفت على النهاية؛ ولن تُشاهد أبدًا عودة هؤلاء السادة من جديد!!.

نوافذ ثقافية

رياض أبو زايدة*



ثقافة عربية

"بَوْح الرماح: تاريخ الملك عبدالله الثاني (1962 – 1999) صفحات من السرديّة الأردنيّة"، للدكتور سلطان الرصيفان.

يُعـدُّ الكتابُ أوّلَ عمـلٍ موسـوعيّ يوثّق حياة الملك عبداللـه الثاني- حفظه الله ورعاه- قبل توليه سـلطاته الدستوريّة، ويجمع بين الأرشيف الصحفي والشهادات العسكرية والصور النادرة.

يرصد الكتاب بشـكل دقيق أخبـار جلالة الملك في الجريـدة الرسـمية و15 صحيفـة أردنيـة، كما يتابع نشـاطاته اليوميّة ومهامه السياسية والإداريّة والاجتماعيّة والثقافيّة عبر أربعة عقود.

ويقدّم بـين صفحاته 40 مقابلـة لقادة وضباط من مختلف الرتب ممن عملوا مع الملك في مسيرته العسكرية، إضافةً إلى أرشيف مصوّر تضمن أكثر من 550 صورة نادرة تغطي جميع المراحل الزمنية.

ويعكـس هذا الكتـاب جهـدًا بحثيًّا اسـتثنائيًّا للدكتـور الرصيفان، الذي حـرص على تقديم صورة دقيقـة عن شـخصية الملك، وتطـوّر دوره الوطنيّ والعسكريّ والسـياسيّ، مسـتخدمًا منهجيّةً بحثيّةً تكشـف تفاصيل دقيقة وجميلة، وجوانب قد تُقرأ لأول مرة.

واسـتغرق العمل عليه ثلاث سنوات من البحث والتوثيق، وجاء في مجلديـن تجاوزا الألف صفحة، ويشـكّل مرجعًا توثيقيًّا شـاملاً عن السيرة الذاتية لجلالة الملك عبدالله الثاني منذ ميلاده وحتى اعتلائه العرش عام 1999.

كما يمثّل الكتـابُ إضافةً نوعيّةً للمكتبة الأردنيّة

* إعلامي وكاتب أردني

والعربيّــة، ويُســهم في إثــراء الدراســات التاريخيّة والسياســيّة حول الأردن الحديــث. ويضع بين يدي الباحثين والجمهور مادةً أصيلةً لفهم السرديّة الأردنية في أبعادها الوطنيّة والإنسانيّة.

"المعجم السري للآباء" للكاتب المصري محمد سمير ندا

يقدّم الفائــز بالجائزة العالميــة للرواية العربية (البوكــر العربية) عام 2025 من خلال هذا الكتاب خلاصة تجربة فريــدة، تجمع بين القصص والألوان والرمــوز والقواعــد اللغويــة المبتكــرة والمفاهيم الخاصة، تعيد تعريــف العلاقة الوالدية (بين الابن والأب) بعيداً عن "البرستيج" التقليدي.

يمثل الكتاب رحلةً استكشافيّةً تبدأ من "ردهات الدماغ" وتنتهي عند "شغاف القلب"، حيث يتعلم الابن كيف يرى العالم بعيني أبيه، ليس ليقلّده، بل ليفهمه، وليكتشف في نهاية الجولة أنَّ أعظم هدية يمكــن أن يقدمها الأب لابنه هي الحقيقة كما هي، بلا رتوش أو أقنعة حكمة زائفة.

وعوضًــا عن اعتــلاء منصّــة الحكمــة في إلقاء المواعظ يختــار الأب (المؤلف) من خلال صفحات هــذا الكتاب ميدانًا إنســانيًّا آخــر معترفًا بضعفه وقلة حيلتــه أمام تعقيدات الحياة المختلفة؛ ليؤكّد بذلــك أنَّ هذه العلاقة بــين الأب والابن هي علاقةٌ بــين رفيقين في رحلة ما في ســعي منه لتحرير الابن من ثقل التوقعات المثالية؛ ليمنح بذلك نفسه حقَّ الخطأ والتجربة.

يوصف الكتاب أنَّه حــبٌّ أبوي، ودعوةٌ صادقةٌ للتقريب بين الأجيــال، وفضفضة من أب لابنه عن أخطائــه وتجاربه ومشــاعره، من خــلال "جولة في دمــاغ الأب الــذي فيها الابن بيقدر يشــوف العالم بعيونه"، كما يقول المؤلف.

بنَــشْر هذا الكتاب، لم يعُد معجم محمد ســمير

ندا سريًّا، فها هو يشركنا فيه كقراء، بعد أن احتفظ بنصائح أبيه لسنواتٍ طويلة، حتى اختمرت وصارت عجينة أفكارٍ لهذا الكتاب..

أراد الكاتب أن تُنــشَر هذه الأوراق بعد رحيله، لكنَّه عاد في رأيــه، واتّخذ قراره بأن يتيحه للقراءة، ســواء لابنَيه أو للقراء في العموم، لكي نســتمتع به وندرك أنَّ ثمة طرقًا مختلفة للنظر إلى الأشــياء، قد تُضفي عليها جمالًا يفوق ما تصورناه.

هنا، نقرأ رســائلَ مفتوحةً على فرص للعبور بين جيلين، يكتبها ابنٌ فشــل في نســيان أبيه، إلى أبناء يخشى أن ينسوه.

"المعجــم الــسري للآبــاء" ليس وصيــة بالمعنى التقليدي، بل هو دعوةٌ - من الكاتب - للاســتيطان في ذاكرة الأب.

نوافذ ثقافية

ثقافة عالمية

"عدول عن الرأي" للكاتب البريطاني (جوليان بارنز)، ترجمة: متعب فهد الشمري

كتاب "عدول عن الرأي" هو عملٌ في النقد والفلسفة للكاتب البريطاني الشهير (جوليان بارنز)، تُرجم للعربية بواسطة متعب فهد الشمري. يتناول الكتاب، الذي يقع في نحو 106 صفحة، تأملاتٍ فكريّةً وفنيّة، واصفًا الفلسفة كنوع من العلاج النفسي والحكمة، مع التركيز على تغيير الآراء ونضجها مع مرور الوقت.

وينقد الكتاب أدبيًّا وفنيًّا فكرة تغير آراء الإنسان، وكيف يمكن للدروس المستفادة من الإخفاقات والأخطاء أن تشكّل رؤية أكثر حكمة وعمقاً، ويكشف الكاتب بأسلوب شيق وغني بالمعلومات ما ينطوي عليه الأمر عندما نغيّر آراءنا: حول الكلمات، والسياسة، والكتب، والذكريات، والعمر، والزمن.

يطرح الكاتب البريطاني (بارنز) في كتابه فكرة أنَّ المرء قد يعدل عن رأيه في كاتب أو فنان، أو

حتى في قناعاته الشخصية، نتيجةً لتطوّر الذوق والخبرة الحياتيّة، حيث يميل الشخص مع تقدّم العمر إلى رفض التوجيهات المباشرة والإملاءات الفكرية.

يُعدُّ الكتاب قراءةً تأمليّةً تربط بين الفن، والحياة، والفلسفة، ويقدّم نظرةً تحليليّةً لكيفية إعادة تقييمنا للأشياء، وينطلق من أنّنا نؤمن دائماً بأنَّ تغيير رأينا هو تحسينٌ، وذلك يُضفي مزيداً من الصدق على تعاملاتنا مع العالم ومع الآخرين، ولكنَّه يضع حدًّا للتردّد والشكِّ وضعف الإرادة بحيث يجعلنا أقوى وأكثر نضجاً، كما نعتقد!

يقدم لنا "جوليان بارنز" الذي ترشّح لجائزة البوكر العالمية أربع مرات، وفاز بالخامسة في عام 2011 مذكرات حول الفناء؛ مذكرات تلامس الإيمان، والعلم، والعائلة، ومجموعة غنية من الشخصيات الفذة التي واجهت عبر القرون التساؤلات نفسها التي يطرحها الآن حول الحقيقة الأكثر بدهية في الحياة: حتمية الفناء.

في الكتاب (الذي جاء بعد عامين من صدور روايته الأكثر مبيعاً "آرثر وجورج")، يتأمل في سلالته التي أصبح "مؤرشفها" بعد وفاة والديه وهو عالم آخر من الغموض، حيث غالباً ما تفشل الذكريات والمقتنيات (ناهيك عن ذكريات شقيقه الفيلسوف) في الاتصال ببعضها البعض.

وهناك آخرون في الكتاب معظمهم موتى، ورفاق الكاتب الدائمون، ينضاف إليهم ملحنون ورجال دين وعلماء نُسجت استكشافاتهم المشابهة في هذا السرد "الكتاب" باتساع فكري مبهج وروح متفائلة.

إنَّ كتاب "عدول عن الرأي" أو "ليس هناك ما تخشاه" في ترجمة أخرى للعنوان؛ هو عرضٌ مشوّقٌ للكيفية التي يمارس بها هذا الكاتبُ "جوليان بارنز" الموهوب، عمله بجدية شديدة وتلاعب متقن بالكلمات، وفكاهة غير متوقعة، وجولة شخصية للغاية في جوهر الحالة البشريّة!.

مـدارات البوح

المخرج المسرحي والممثل زيد خليل مصطفى

من هناك بدأتُ؛ حيث قارورة من ياسمين

زيد خليل مصطفى *

الحديثُ في الفنِّ ذو شجون، وحين يستعرض الفنانُ تجربته إعلاميًّا يجد كومةً من التفاصيل حتى ليحتار في الاختيار، فالذاكرةُ مرآةُ الماضي، التجارب، النجاح، الإخفاق، التميّز، وهذه هي طريقُ الحياة، ودربُ من يبحث عن التفوق والإنجاز الكبير.

بدأتُ مشواري في الوسط الفني كمخرج وممثل مسرحي منذ وقت مبكر، في بيتٍ ثقافيّ، داعمٍ للإبداع، في كلِّ تفاصيله، ليغدو قارورةً من ياسمين، البيت/ المكان الأليف بحدِّ توصيفات (غاستون باشلار) في كتابه المهم (جماليات المكان).. وتمظهر ذلك من خلال تشجيع والدي الفنان خليل مصطفى (أطال الله في عمره)، صاحب الحضور والتجربة العميقة في الكوميديا والتراجيديا، فهو دائمُ التشجيع لنا، والابتسام، والرضا الأبويّ الحاني، ومن هنا تأثرتُ بهذه البيئة الفنية التي ترعرعت فيها.

* مخرج مسرحي وممثل أردني

شــاركتُ مبكــراً في أعــمالٍ دراميّــة تلفزيونيّــة ومسرحيّــة حقّقتُ فيها حضوراً لافتاً، وذلك لإصراري على التعلّــم من أخطائي، ومــن المبدعين حولي، من أصحاب التجارب الكبيرة، وكان من أبرز أدواري التي قدمتها في تلك المرحلة شخصية "وضاح" في مسلسل (الكــف والمخرز)، من تأليف الفنــان الراحل جميل عوّاد وإخراج نجدت أنــزور، وكان لهذه البداية وما حققته لي من انتشــار في ســنّ مبكر؛ الأثــرُ الواضحُ في مســيرتي الفنيّة بعد ذلــك، في توجيه طاقتي نحو اكتشاف عوالم الفنِّ بسياقاتٍ أكثر عمقاً وتبصّراً، وفي النظــر إلى البعيد لأنَّ النجاح الأكــبر هناك، في نضج التجربة، واســتواء العــود، على الحدائــق والغابات المطــيرة.. تخصّصتُ بعــد إنهائي الثانويــة العامّة في الإخــراج المسرحــيّ، وتخرّجت في أكاديميــة الفنون الجميلة وتحديداً في قسم الفنون المسرحيّة في جامعة بغداد، مستلهماً التجارب المسرحيّة الهائلة والعميقة هناك، متشرباً تقنياتها، وأساليبها، وأفقها المفتوح على التجريب.. وعدتُ لأبدأ مســيرتي المسرحيّة كمخرج وممثل يســعى للاحتراف، وما تمنيته حدث، فقدّمتُ خلال مســيرتي عدداً وافراً من الأعمال المسرحيّة التي وضعــتُ فيهــا بصمتي كمخــرج باحث عــن هُوية خاصــة فيها، في التكنيك، والارتبــاط ببيئتي، والتراث والمعاصرة في قالبٍ تحاوري لا عداء فيه أو استنزاف، وقررتُ أن أحملَ قيماً تعيد إنتاج الواقع بطرق فنية تجريبيّــة حداثويّة، ومن أبرز تلك الأعمال: الآنســة جوليــا، البغل، إشــارات وتحــوّلات، أوبــرا القروش الثلاثة، عالخشب، هاملت بعد حين، حَدَثَ في الجنّة، وغيرها... كما قدّمتُ عدداً من الأدوار المهمّة كممثل في بعض الأعمال، ومع عددٍ كبير من زملائي المخرجين الأردنيين، وفي علاقة موازية مــع الدراما التلفزيونيّة التي أحببتها، وأخلصت لها من أمام الكاميرا.

أتعاملُ مــع اختيار أعمالي التلفزيونيّــة بانتقائيّة تستند إلى معايير، لعلَّ من أهمها ضرورة الفكرة التي يطرحها العمل من جهة والإضافة المعرفية والمعملية التي قد أكتسبها من خلال هذه المشاركة.

ورغم ندرة مشــاركاتي إلا أنَّني لعبت عدة أدوار حقّقت حضورا لافتاً في عدد من الأعمال التلفزيونية منهــا: "العقــاب والعفــرا" بــدور شــلاش. و"درب الشهامة" بدور فرّاج وغيرها.

كما شاركتُ في عددٍ كبيرٍ من المهرجانات المسرحيّة؛ المحليّــة والعربيّــة والدوليّــة، في الأردن وخارجــه، كمخــرج وممثل وباحث، وعضــو في لجان التحكيم ورئيس لها، كما حصلتُ على جوائز عديدة في مجال التمثيل والإخراج، ومن هذه المهرجانات على ســبيل المثال لا الحــصر: مهرجان الأردن المسرحيّ ولدورات عديدة، ليالي المسرح الحر، عشيات طقوس المسرحية، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي/ مصر، مهرجان أيام قرطاج المسرحيّة/ تونس، وغيرها.

ومــن الجديــر بالذكــر، وفي الضفــة الأخرى من مسيرتي، فأنا أعملُ كمعلمٍ للنشاط المسرحيّ في وزارة التربية والتعليم، وفي هذا القطاع التربوي المهم كانت لي إسهاماتٌ في تحفيز الثقافة المسرحية لدى الناشئة مــن طلبة المدارس في مختلــف المحافظات الأردنية، تدريبــاً وإشرافــاً وتوجيهاً، لأنَّ تحبيــب هذا الجيل

من العرض المسرحي (هاملت بعد حين)/ إخراج زيد خليل مصطفى

بالمسرح أمرٌ في غاية الأهمية، كي يكون مؤثراً وصاقلاً لهم، ويثير لديهم الشغف والمعرفة والتجريب والاكتشاف.

خلال تجربتي الفنيّة قدمت للوسط الفنّي عددًا من الفنانات والفنانين من خلال عملي في التدريب والإشراف، ومن جانب آخر قدمتُ العديدَ من العروض المسرحية التي حملت قيماً وطنيّة وتربويّة تعزّز الانتماء لدى الطلبة، وتسهم في رفع ذائقتهم الفنية. ولإيماني المطلق بضرورة المسرح الحياتيّة، كونه الفاعل الكبير في التغيير وترسيخ القيم الإنسانيّة العليا أسستُ عدداً من الفرق المسرحية في الأردن؛ ك(فرقة ليلك للفنون) عام 2006، و(فرقة مسرح عالخشب) عام 2015، حيث تُعدُّ من الفرق التي قدّمت مشروعاً مسرحيّاً أردنياً طليعيّاً.

وما زلتُ أتعلّم، لأن الفنَّ شاسعٌ ومهيب، وفي ديمومة من البحث والاشتغال، والتجريب في أعمال مسرحية مختلفة، تنهل من تاريخ المسرح، ونظرياته، من التجارب الفنية الكبرى، من الواقع وتناقضاته، ومن الحياة بكل تجليّاتها، أليس الفنُّ ابن الواقعية والمستقبل والجمال في آن؟!.

اللوحة للفنانة التشكيلية: مرام خرفان/الأردن

أفكار 448/2026

مطبعة الفنار